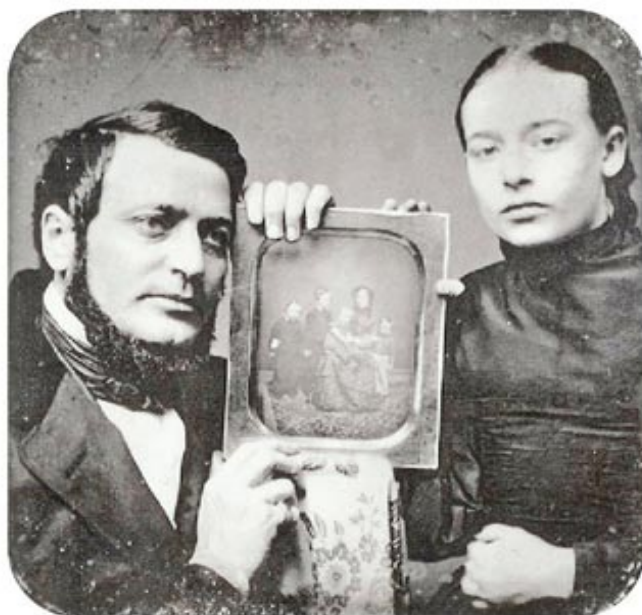


# SUSAN SONTAG

GIẢI NATIONAL BOOK CRITICS CIRCLE AWARD (1977)



## BÀN VỀ NHIẾP ẢNH

Trịnh Lữ dịch

Không mấy ảnh chụp bằng được một ngàn từ (của Susan Sontag).

Robert Hughes, Tạp chí *Times*





# Mục lục

1. [Lời người dịch](#)
2. [Trong Hang động của Plato](#)
3. [Nước Mỹ, tăm tối qua ảnh](#)
4. [Những đích ngắm u buồn](#)
5. [Anh hùng Nhìn](#)
6. [Những nhà truyền giáo Nhiếp ảnh](#)
7. [Thế giới Hình ảnh](#)
8. [Một tuyển tập trích dẫn](#)

*Tặng Nicole Stéphane*

Tất cả là từ một bài tiểu luận – về một vài vấn đề, mỹ học và đạo lý, nảy sinh từ sự có mặt khắp nơi cùng chốn của những hình tượng do máy ảnh tạo ra; thế rồi càng nghĩ không biết ảnh chụp là cái gì, tôi lại càng thấy chúng cứ khơi gợi và phức tạp mãi lên. Thế là bài này dẫn đến bài khác, rồi bài khác nữa (đến tôi cũng lấy làm lạ), thành cả một chuỗi tiểu luận về ý nghĩa và sự nghiệp của ảnh chụp, cho đến lúc tôi thấy cái lập luận phác thảo ở bài đầu tiên, được cung cấp tư liệu cũng như bàn cả ra ngoài đề ở những bài về sau, đã có thể được tổng kết và mở rộng một cách có lý thuyết hơn, thì mới thôi.

Những tiểu luận này đầu tiên được đăng (dưới một hình thức hơi khác) trên tờ *The New York Review of Books*, và có lẽ đã chẳng bao giờ được viết ra nếu nỗi ám ảnh của tôi đối với nhiếp ảnh không được hai bạn biên tập Robert Silvers và Barbara Epstein nhiệt tình khích lệ. Tôi xin có lời tri ân hai bạn ấy, cùng bạn Don Eric Levine nữa của tôi, vì những lời khuyên rất kiên nhẫn và sự hỗ trợ không mệt mỏi của các bạn.

**Susan Sontag**

Tháng 5, 1977

# Lời người dịch

V

ới người đọc Âu Mỹ ưa thích nhiếp ảnh, sách này đúng là một tiểu luận quan trọng và độc đáo về ý nghĩa và sự nghiệp nhiếp ảnh. Với chúng ta ở Việt Nam, nó còn là một nhập môn sinh động về lịch sử nhiếp ảnh phương Tây, một nguồn gợi ý sâu sắc cho những ai sống bằng nhiếp ảnh, một tham khảo phong phú về cách nghĩ và cách viết tiểu luận.

Xuất phát từ quan điểm triết học của Plato coi tất cả những gì ta nhìn thấy đều chỉ là bóng đổ của hiện thực – Susan Sontag đã tìm hiểu vai trò, ý nghĩa và tác động của hình ảnh do con người sáng tạo ra, từ hội họa cho đến khi xuất hiện những hình ảnh do máy chụp ảnh và quay phim làm ra mà bà gọi là “photographic images” – hình ảnh nhiếp ảnh. Sontag nhận ra một điều cực kỳ quan trọng, rằng khác hẳn với những hình ảnh do con người tạo ra bằng thủ công, như hội họa, có bản chất diễn giải hiện thực, những hình ảnh nhiếp ảnh – từ ảnh chụp cho đến phim điện ảnh, truyền hình và video ở đủ mọi định dạng – là những dấu vết và tiêu bản vật chất của hiện thực, tạo nên bởi những quy luật vật lý của thế giới khách quan. Bản chất hiện thực ấy của nhiếp ảnh đã tạo nên một hiện thực khác song hành với hiện thực tự nhiên, và ngày càng lấn át hiện thực tự nhiên, khiến cho chúng ta ngày càng thích sống trong cái “thế giới hình ảnh” do chính mình tạo nên ấy, mất dần liên lạc với hiện thực tự nhiên, trở nên xa lạ với hiện thực tự nhiên. Hệ lụy của “thế giới hình ảnh” gắn liền với những hệ lụy của tiến trình dân chủ trong xã hội công nghiệp hóa phát triển mà Sontag gọi là “vô cơ” (inorganic), “tư bản” (capitalist) và “tiêu thụ” (consumerist). Những hệ lụy ấy là gì, người dịch xin để bạn đọc tự tìm hiểu khi thư thả đọc sách này; chỉ muốn chia sẻ một chút rằng, khi dịch xong cuốn này, chúng tôi mới vỡ lẽ tại sao chụp ảnh “tự sướng” lại đang thành đại chúng đến thế, tại sao nhiều bà mẹ ở ta dỗ con nhỏ ăn bằng cách cho chúng xem video quay các đoạn quảng cáo trên truyền hình, và ở ta có tờ tạp chí *Mỹ thuật Nhiếp ảnh*, của Cục Mỹ thuật, Nhiếp ảnh và Triển lãm, thuộc Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch.

Về việc dịch, chúng tôi muốn bộc bạch đôi điều.

Mặc dù sách này dày đặc những dẫn chứng của tác giả, chúng tôi quyết định không tự ý chú giải và lựa chọn ảnh minh họa, mà giữ nguyên tiếng ngoại quốc của tên người và tác phẩm (hầu hết là tiếng Anh và tiếng Pháp) để bạn đọc có thể Google tìm hiểu trên mạng, vì ba lý do sau: Thứ nhất, chúng tôi không giả định bạn đọc chưa biết gì về những chuyện ấy. Thứ hai, chúng tôi ngại bạn đọc có thể bị cuốn hút vào những minh họa và chú giải không thể không nhuộm màu thiên kiến của người dịch, lại thành tổn hại đến nguyên tác. Và cuối cùng, vì tiếng Anh và Internet đã đang rất thông dụng ở ta, chúng tôi nghĩ việc để bạn đọc tự tìm hiểu thêm cũng khích lệ việc trau dồi ngoại ngữ và tự học. Sách dịch, dù có hay đến mấy, cũng vẫn là diễn giải của người dịch.

Chúng tôi giữ nguyên lối hành văn trực tiếp từ dòng suy nghĩ của Sontag: những câu rất dài, nhiều mệnh đề phụ trong cũng như ngoài ngoặc đơn – một diễn đạt của tư duy lập luận và phân tích; và ngạc nhiên thấy tiếng Việt vẫn hoàn toàn vững chãi và trong sáng với cấu trúc ngoại lai này. Trong dòng chảy tư duy miên man trầm tĩnh và đậm đặc tư liệu ấy, thi thoảng ta bắt gặp những vỡ nhẽ đầy cảm xúc và hình ảnh, như những viên ngọc lấp lánh. Những vỡ nhẽ của một người nặng lòng với nhân tình và nghệ thuật, đã cố tình chọn một quan điểm học thuật không thiên kiến, mà vẫn không thể giấu kín những phán xét đẹp-xấu, đúng-sai, quan-trọng-và-vật-vĩnh của mình.

Cảm ơn Phương Nam đã hồ hởi nhận làm cuốn sách này.

**Trịnh Lữ**

Cuối tháng 6 – 2017

# Trong Hang động của Plato

N

hân loại vẫn nấn ná lì lợm trong hang động của Plato, vẫn say sưa vui thú, như thói quen ngàn đời của mình, với chỉ những hình bóng của sự thật. Nhưng được giáo dục bằng ảnh chụp thì không còn giống như bằng những hình ảnh được tạo ra bằng tài nghệ thủ công như ngày xưa. Và cái khác nữa là bây giờ ta có quá nhiều hình ảnh khắp chung quanh, cái nào cũng đòi phải được ta chú ý đến. Người ta đã bắt đầu kiểm kê từ năm 1839, và thấy rằng từ bấy đến giờ hình như bất kỳ cái gì cũng đã được chụp vào ảnh. Con mắt nhiếp ảnh không bao giờ thỏa mãn này làm thay đổi tình trạng hang động của chúng ta, thế giới của chúng ta. Khi dạy chúng ta một bộ mã mới để ghi nhận hình ảnh, ảnh chụp chỉnh sửa và mở rộng những quan niệm của chúng ta về chuyện cái gì là cái đáng nhìn, và cái gì là cái chúng ta có quyền nhìn. Ảnh chụp là một thứ ngữ pháp, và quan trọng hơn nữa, là một đạo đức học về sự nhìn. Cuối cùng, kết quả hùng vĩ của hoạt động nhiếp ảnh là tạo nên một cảm thức rằng chúng ta có thể bao chứa toàn bộ thế giới trong đầu mình – một tổng tập các hình ảnh.

Sưu tập ảnh chụp là sưu tập thế giới. Phim và các chương trình truyền hình chỉ sáng lên trên tường, nhấp nháy rồi biến mất; nhưng với các tấm ảnh chụp thì hình ảnh cũng là một vật thể, nhẹ cân, rẻ tiền, dễ mang theo, dễ tích góp và lưu trữ. Trong phim *Les Carabiniers* (1963) của Godard, hai anh nông dân tri độn đang ly tán đã đồng ý đi lính cho nhà vua vì được hứa rằng họ sẽ tha hồ cướp, hiếp, giết hoặc bắt kỳ cái gì khác đối với quân thù để làm giàu cho mình. Nhưng cái vali chứa chiến lợi phẩm mà Michel-Ange và Ulysse hờ hờ mang về cho hai bà vợ của mình, nhiều năm sau, hóa ra chỉ chứa toàn ảnh bưu phẩm, hàng trăm bức, chụp các Tượng đài, Cửa hàng, Thú vật, những Kỳ quan Thiên nhiên, những Phương tiện Giao thông vận tải, những Tác phẩm Nghệ thuật, và những kho báu đã được phân loại rải rác khắp địa cầu. Godard đã giễu nhại một cách sinh động cái phép thuật đáng ngờ của hình tượng nhiếp ảnh. Có lẽ ảnh chụp là vật thể bí hiểm nhất trong tất cả những vật thể đã tạo nên, và làm đậm đặc, cái môi trường vẫn được chúng ta nhìn nhận là hiện đại. Ảnh chụp thực sự là trải nghiệm đã bị bắt giữ, và máy ảnh là vũ khí lý tưởng của ý thức trong tâm trạng vớ vết của nó.

Chụp ảnh là chiếm giữ cái được chụp vào ảnh. Cũng có nghĩa là đưa người chụp ảnh vào một vị thế trong quan hệ với thế giới, cảm giác như mình có tri thức, và do vậy, như là có quyền lực. Cái sa ngã đầu tiên vào tiến trình tha hóa, giờ đã thành tai tiếng, khiến con người tập nhiễm thói trừu tượng hóa thế giới thành những con chữ in trên giấy, được cho là đã sinh ra cái thặng dư năng lượng thúc đẩy tham vọng tri thức và quyền lực cũng như những tổn thương tâm linh cần thiết để xây dựng những xã hội vô cơ hiện đại. Nhưng chữ in dường như vẫn kém nguy hiểm hơn nhiều so với ảnh chụp trong việc vắt lọc thế giới để biến nó thành một đối tượng tâm thần, khi hiện nay ảnh chụp đã thành nguồn cung cấp hầu hết tri thức mà người ta có về cả diện mạo của quá khứ cũng như tâm với của hiện tại. Những gì được viết ra về một người hoặc một sự kiện thực ra chỉ là một diễn giải, hết như những tuyên ngôn hình ảnh tạo ra bằng tài nghệ thủ công, như các tác phẩm hội họa. Ảnh chụp có vẻ là những mẫu nhỏ của thế giới hơn là những tuyên ngôn về nó, những tiểu cảnh của hiện thực mà ai cũng có thể tạo ra hoặc kiểm được.

Ảnh chụp tỉ toái với tỉ lệ của thế giới, mà bản thân cũng bị thu nhỏ, phóng to, cắt cúp, tô vẽ, thay sửa, ngụy tạo. Chúng cũng già đi, mắc dịch bởi những căn bệnh thông thường của đồ vật bằng giấy; chúng biến mất; chúng trở thành có giá trị; được mua đi bán lại; chúng còn được tái sản xuất. Ảnh chụp đóng gói thế giới, và có vẻ cũng rất cần được đóng gói. Chúng được dán ép trong các tập sách ảnh, lồng khung để trên bàn, đính ghim lên tường, chiếu hình như các phim đèn chiếu. Nhật báo và tạp chí đều đăng tải chúng; cảnh sát phân loại chúng theo văn A, B, C...; các bảo tàng trưng bày chúng; các nhà xuất bản biên soạn chúng.

Trong nhiều thập niên, sách vẫn là hình thức trình bày ảnh chụp có tác dụng nhất, dưới dạng thu nhỏ, và do vậy mà đảm bảo tuổi thọ lâu dài, nếu không muốn nói là sự bất tử, của chúng (ảnh chụp là những vật dễ hỏng, dễ rách và dễ thất lạc), và khiến chúng đến được với công chúng đông đảo hơn. Ảnh chụp trong một cuốn sách hiển nhiên chỉ là hình ảnh của một hình ảnh. Nhưng vì ảnh chụp bản thân nó là một bản in nhẵn nhụi, nên khi in vào sách nó không bị mất nhiều phẩm chất như phiên bản in của một bức tranh vẽ. Dù vậy, sách vẫn chưa phải là hình thức hoàn toàn thỏa mãn nhu cầu lưu hành rộng rãi từng nhóm ảnh chụp. Ảnh được bố cục vào từng trang sách với ý định để người đọc sẽ xem chúng theo một thứ tự nhất định, nhưng chẳng có gì buộc người đọc phải theo thứ tự ấy, cũng như nên dừng lại bao lâu ở mỗi



trang. Bộ phim của Chris Marker – *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), một tác phẩm suy ngẫm được đạo diễn một cách xuất sắc về đủ loại ảnh chụp, là một gợi ý về cách đóng gói (và phóng to) ảnh chụp tinh tế hơn và cũng khắt khe hơn. Thứ tự các bức ảnh và thời gian để ngắm nhìn từng bức đều được ấn định chính xác, đem lại một nhận thức thị giác và tác động cảm xúc tốt hơn. Nhưng ảnh chụp mà lại chuyển thành phim như vậy thì không còn là những đối tượng sưu tập như khi được in vào sách nữa.

Ảnh chụp cung cấp bằng chứng. Một thứ gì đó ta mới chỉ nghe nói, vẫn còn hồ nghi, nhưng nếu được cho xem một bức ảnh chụp, thì nó có vẻ thật ngay. Một trong những công dụng của ảnh chụp là buộc tội. Tháng 6 năm 1871, cảnh sát Paris bắt đầu dùng ảnh chụp để lùng bắt và tiêu diệt những người theo Công Xã. Còn bây giờ thì ảnh chụp đã trở thành công cụ phổ biến để các nhà nước hiện đại theo dõi và kiểm soát dân chúng đang ngày càng dịch chuyển nhiều hơn của mình. Một bức ảnh vẫn được coi là bằng chứng không lật ngược được về một chuyện gì đó đã xảy ra. Hình trong ảnh có thể sai lạc, nhưng người ta luôn mặc định rằng nhất định là phải đang hoặc đã có một cái gì đó giống như trong bức ảnh. Dù có những hạn chế gì đi nữa, do nghiệp dư hoặc tài nghệ cố tình của người chụp ảnh, bất kỳ bức ảnh nào cũng vẫn có vẻ liên hệ một cách ngây thơ, và do vậy mà chính xác, với cái hiện thực nhìn thấy được, hơn hẳn những hình ảnh tạo tác theo cách khác. Đến những bậc thầy cao đạo như Alfred Stieglitz và Paul Strand, đã tạo ra những bức ảnh đầy quyền năng và không thể nào quên suốt từ thập niên này sang thập niên khác, mà còn chỉ muốn phơi bày được cái gì đó “có thực ở ngoài kia”, chẳng khác gì một người chơi máy Polaroid coi ảnh chụp chỉ như một dạng ghi chép nhanh chóng tiện lợi, hoặc một người dùng máy Brownie như đồ chơi chỉ để có ảnh lưu niệm cuộc sống hàng ngày.

Một bức tranh vẽ hoặc một đoạn văn mô tả bao giờ cũng là một diễn giải chặt lặt, còn một bức ảnh chụp thì có thể được coi là một sao chép chặt lặt. Nhưng mặc dù nhiếp ảnh vẫn được coi là có tính xác thực, và do đó mọi bức ảnh chụp đều mang tính thẩm quyền rất đáng quan tâm và đầy sức hấp dẫn, công việc của những người chụp ảnh vẫn không thoát khỏi sự mặc cả mập mờ giữa nghệ thuật và sự thật. Ngay cả khi nhiếp ảnh gia chỉ để tâm nhất đến phản ánh hiện thực, họ vẫn bị thôi thúc bởi những ám ảnh thị hiếu và lương tri. Những thành viên tài năng của dự án nhiếp ảnh Farm Security Administration hồi cuối thập niên 1930 (trong đó có Walker Evans, Dorothea

Lange, Ben Shahn, Russell Lee) thường chụp hàng chục bức trực diện một người phu cấy rẽ cho đến lúc họ thấy hài lòng với hình ảnh đã vào phim: vẻ mặt của người nông phu đã phản ánh đúng những quan niệm của họ về sự nghèo khổ, về ánh sáng, về nhân phẩm, về chất liệu thô nhám, về sự bóc lột, và về cả bố cục hình học của bức ảnh. Khi quyết định bức ảnh trông sẽ phải như thế nào, khi lựa chọn lấy bức này bỏ bức kia, người chụp ảnh luôn áp đặt những tiêu chuẩn của mình cho nội dung bức ảnh. Mặc dù người ta vẫn nghĩ máy ảnh rõ ràng là nắm bắt chứ không phải chỉ diễn giải hiện thực, ảnh chụp vẫn cứ là những diễn giải chả kém gì tranh vẽ. Ngay cả những trường hợp chụp ảnh một cách bừa bãi không chọn lọc phân biệt gì, thậm chí chụp như xóa ảnh, thì bản chất “truyền thông” của nó vẫn cứ y nguyên. Chính cái mặc kệ cho mọi thứ cứ diễn ra ấy – và sự hiện diện khắp nơi cùng chốn của nó – mới là “thông điệp” của nhiếp ảnh, là bản chất xâm lăng của nó.

Những hình ảnh nhằm lý tưởng hóa (như hầu hết ảnh chụp thời trang và động vật) cũng xâm lăng chẳng kém gì loại ảnh nhằm tạo phẩm giá cho những nô nà bình dị (như ảnh lớp học, ảnh tĩnh vật kiểu trần trụi, ảnh chân dung để nhận dạng). Chất xâm lăng luôn hàm chứa trong mọi công dụng của máy ảnh. Nó hiện diện ngay từ những năm 1840 và 1850, hai thập niên đầu tiên và huy hoàng của nhiếp ảnh, cũng như trong suốt những thập niên sau đó, khi tiến bộ công nghệ đã gia tốc sự lan truyền của tâm lý nhìn thế giới như một bộ những bức ảnh cần phải chụp. Ngay cả những bậc thầy đầu tiên như David Octavius Hill và Julia Margaret Cameron, những người dùng máy ảnh như một phương tiện của hội họa, thì cái ý định chụp ảnh ấy cũng đã khác hẳn với ý định của những người cầm bút vẽ rồi. Ngay từ đầu, nhiếp ảnh đã có ngầm ý bắt giữ được càng nhiều chủ đề càng tốt. Hội họa không bao giờ có tâm với vương giả như thế. Thế rồi, việc công nghiệp hóa các kỹ nghệ nhiếp ảnh đã khiến nó thực hiện được ngầm ý ban đầu ấy của mình: dân chủ hóa mọi trải nghiệm bằng cách biến chúng thành những hình ảnh.

Cái thời ấy, khi chụp ảnh còn đòi hỏi những thiết bị cồng kềnh và đắt tiền – một thứ đồ chơi của những người thông minh, giàu có và đam mê – có vẻ đã rất xa xưa so với thời đại của những máy ảnh bỏ túi đẹp đẽ gọn nhẹ khiến ai cũng thích và có thể chụp ảnh. Những máy ảnh đầu tiên, làm ở Pháp và Anh những năm đầu thập niên 1840, thì chỉ có chính người sáng chế ra chúng và những người thành thạo lắm mới vận hành được. Mà vì lúc đó chưa có các nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp, nên cũng chẳng có nhiếp ảnh nghiệp dư, và

chụp ảnh cũng chưa có công dụng xã hội rõ ràng; nó chỉ là một hoạt động vô tư theo sở thích, như một hoạt động nghệ thuật, mặc dù chả có mấy ai giả bộ rằng đó là nghệ thuật. Chỉ khi đã được công nghiệp hóa rồi thì nhiếp ảnh mới thành một nghệ thuật. Công nghiệp hóa mang lại những công dụng xã hội cho hoạt động của những người chụp ảnh; còn phản ứng với những công dụng ấy khiến nhiếp ảnh ngày càng tự biết mình như một nghệ thuật.

Gần đây, nhiếp ảnh đã thành một thú chơi phổ cập gần như tình dục và khiêu vũ – có nghĩa là, cũng như mọi hình thức nghệ thuật quần chúng khác, nhiếp ảnh không còn là một nghệ thuật đối với hầu hết mọi người. Nó chủ yếu là một nghi lễ xã hội, một cách phòng thủ chống lại nỗi lo lắng sợ hãi, và một công cụ của quyền lực.

Ghi nhớ thành tựu của những cá nhân được coi là thành viên trong gia đình (cũng như trong các nhóm khác) là công dụng phổ biến đầu tiên của nhiếp ảnh. Trong ít nhất là một thế kỷ, chụp ảnh đã là một phần không thể thiếu của hôn lễ, ngang hàng với các lời thề thốt và những công thức ngôn từ khác. Máy ảnh đồng hành với đời sống gia đình. Theo một nghiên cứu xã hội học ở Pháp, hầu hết các hộ gia đình đều có một chiếc máy ảnh, nhưng các hộ có con cái thì khả năng có máy ảnh là gấp đôi những hộ gia đình không có con. Không chụp ảnh con, nhất là khi chúng còn nhỏ, là một dấu hiệu thờ ơ của bố mẹ, hệt như không chịu chụp ảnh tốt nghiệp là một cử chỉ nổi loạn của tuổi vị thành niên.

Với những tấm ảnh chụp, mỗi gia đình tạo dựng một chân dung-biên niên của mình – một bộ hình ảnh gọn nhẹ làm chứng cho tình gắn kết ruột thịt. Chụp gì cũng được, cốt là có ảnh và được nâng niu lưu giữ. Chụp ảnh trở thành một nghi thức của cuộc sống gia đình đúng vào lúc ở các nước Âu Mỹ đang công nghiệp hóa, chính cái thiết chế gia đình ấy lại bắt đầu bị giải phẫu chia cắt. Trong lúc đơn vị gia đình nhỏ, sợ hãi đông đúc, đang bị cắt rời dần khỏi tổ hợp gia đình lớn, nhiếp ảnh đã xuất hiện để ghi nhớ và níu giữ một cách biểu tượng sự liên mạch đang bị đe dọa và sức sinh sôi lan tỏa đang dần biến mất của đời sống gia đình. Những dấu vết chập chờn, những bức ảnh ấy, tạo được một hiện diện tượng trưng của những người ruột thịt nay đã ly tán. Một tập ảnh gia đình thường chỉ là về cả cái gia đình lớn ấy – và cũng thường chỉ là di hài của nó.

Nhiếp ảnh cho người ta có cảm giác đang sở hữu một quá khứ không có thực,

và cũng giúp người ta thấy yên trí trong một không gian xa lạ bất toàn. Vì vậy mà nhiếp ảnh phát triển một cách mật thiết với một trong những hoạt động đặc thù nhất của thế giới hiện đại: du lịch. Lần đầu tiên trong lịch sử, số người thường xuyên du hành khỏi không gian cư trú của mình trong thời gian ngắn ngày càng đông. Mà có vẻ như rất trái tự nhiên nếu đi chơi như vậy mà lại không mang theo máy ảnh. Ảnh chụp sẽ là một bằng chứng không thể chối cãi rằng đã có chuyến đi ấy, rằng chương trình đã hoàn tất, và đã rất vui vẻ. Những bức ảnh còn làm chứng cho những cuộc mua sắm nối tiếp nhau mà người nhà, bạn bè và hàng xóm không thấy được. Nhưng tâm lý phụ thuộc vào máy ảnh để chứng thực những trải nghiệm của mình không hề phai nhạt đi theo những chuyến đi ấy. Chụp ảnh cũng thỏa mãn đúng cái nhu cầu ấy của đám thị dân sang chảnh lố lổ vẫn tích trữ chiến lợi phẩm hình ảnh chuyến du thuyền ngược dòng sông Nile hoặc mười bốn ngày ở Trung Hoa, cũng như của những người trung lưu hạng dưới say sưa chụp ảnh tháp Eiffel hoặc thác nước Niagara trong những chuyến nghỉ phép của mình.

Chụp ảnh là để chứng thực trải nghiệm, mà cũng là một cách khước từ trải nghiệm – vì nó khiến cho trải nghiệm bị hạn chế vào việc chỉ tìm những gì “ăn ảnh”, biến trải nghiệm thành một hình ảnh, một vật lưu niệm. Việc đi trở thành chỉ là một cách để tích lũy ảnh chụp. Hầu hết du khách cảm thấy nhất định phải ngăn cách mình với những gì bắt gặp trên đường bằng một cái máy ảnh. Không biết cách phản ứng nào khác, họ bèn chụp ảnh. Trải nghiệm của họ được dập khuôn thành: Đứng lại, Chụp ảnh, rồi Đi tiếp. Phương pháp này đặc biệt hấp dẫn với những người có tật nghiện làm việc một cách tàn bạo – người Đức, người Nhật và người Mỹ. Sử dụng một cái máy ảnh làm dịu đi cảm giác lo âu bồn chồn của người nghiện việc khi họ thấy mình chả làm gì trong lúc đi nghỉ và nhẽ ra phải vui mới đúng. Vậy nên họ có một thứ gần như một bản sao thân thiện của công việc để làm: chụp ảnh.

Những người bị cướp mất quá khứ hình như dễ thành những người mê chụp ảnh nhất, ở quê nhà cũng như đã tha hương hải ngoại. Sống trong một xã hội công nghiệp hóa thì ai cũng phải lần hồi rời bỏ quá khứ, nhưng ở một số nước, như Hoa Kỳ và Nhật Bản, cái đứt gãy với quá khứ ấy bị chấn thương rất nặng nề. Những năm đầu thập niên 1970, hình ảnh đã thành như huyền thoại của một người Mỹ đi du lịch trong những năm 1950-60, hăm hở, mẫn nguyện và đô-la đầy túi, đã bị thay thế bởi hình ảnh bí hiểm của một khách du lịch Nhật Bản, luôn thích đi thành từng nhóm, như vừa mới được phóng

thích khỏi nhà tù đảo quốc của mình nhờ phép lạ của đồng Yen đội giá, thường được trang bị hai máy ảnh, mỗi máy một bên hông.

Nhiếp ảnh đã trở thành một trong những phương tiện chính để trải nghiệm một cái gì đó, để tạo một vẻ ngoài cho tâm trạng tham dự. Một quảng cáo nguyên trang trình bày ảnh chụp một nhóm người đứng sát vào nhau, cùng từ trong ảnh nhìn ra, tất cả đều có vẻ ngỡ ngàng, phấn khích và bồn chồn, chỉ trừ độc một người có biểu hiện khác, có vẻ tự chủ, gần như đang mỉm cười – đó là người đang nhìn qua một cái máy ảnh. Trong lúc những người khác đều thụ động giương mắt với vẻ thất thần, thì cái máy ảnh đã biến người chủ của nó thành một nhân vật chủ động, một kẻ nhìn trộm, và chỉ có anh ta đang làm chủ tình thế. Những người trong ảnh đang nhìn thấy gì? Chúng ta không biết. Mà cũng chả cần biết. Đó là một Sự kiện: một cái gì đó đáng nhìn – và do vậy mà đáng được chụp vào ảnh. Phần chữ của cái quảng cáo ấy, những con chữ trắng chạy qua suốt chiều ngang trên nền sẫm khoảng một phần ba ở phía dưới bức ảnh, như dòng tin được gõ ra từ máy teletype, chỉ có vồn vẹn 6 từ: “... Prague... Woodstock... Vietnam... Sapporo... Londonderry... LEICA.” Những hy vọng bị nghiền nát, những lỗ cuồng của tuổi trẻ, những cuộc chiến tranh thực dân, và các trò thể thao mùa đông đều như nhau tất – được máy ảnh bình đẳng hóa hết. Chụp ảnh đã tạo nên một mối liên hệ nhìn trộm kinh niên với thế giới, san bằng ý nghĩa của tất cả mọi sự kiện.

Một bức ảnh chụp không chỉ là kết quả của một giao đãi giữa một sự kiện và một nhiếp ảnh gia. Bản thân hành động chụp ảnh đã là một sự kiện – một sự kiện được thực hiện theo những mệnh lệnh mạnh mẽ hơn: can thiệp, xâm chiếm hoặc mặc kệ bất kỳ cái gì đang diễn ra. Chính cảm thức về tình hình của chúng ta giờ đây cũng bị khúc chiết hóa bởi những can thiệp của máy ảnh. Sự hiện diện khắp nơi cùng chốn của máy ảnh bắt ta phải tin rằng thời gian bao gồm toàn những sự kiện đáng chú ý và do vậy xứng đáng được chụp vào ảnh. Từ đó mà rất dễ cảm thấy rằng bất kỳ một sự kiện nào, một khi đã xảy diễn, và cho dù đặc tính đạo đức của nó là thế nào, thì đều nên để cho nó diễn tiếp cho đến hết – vì như thế thì một cái gì đó khác mới ra đời: bức ảnh chụp nó. Sau khi sự kiện ấy đã kết thúc, bức ảnh sẽ vẫn tồn tại, tạo cho nó một phẩm chất bất tử và trọng đại, mà nếu không có bức ảnh thì nó sẽ chẳng bao giờ có. Trong khi những con người thật đang tự giết mình hoặc giết lẫn nhau ở ngoài kia, thì nhiếp ảnh gia dừng lại sau máy ảnh của mình, tạo tác một yếu tố nhỏ bé của một thế giới khác: cái thế giới hình ảnh có số phận

sống lâu hơn tất cả mọi chúng ta.

Nhiếp ảnh về cốt lõi là một hành vi bất can thiệp. Một phần ghê rợn của những kiệt tác nhiếp ảnh đương đại như ảnh chụp vị sư Việt Nam với tay lấy can xăng, một du kích quân Bengali đâm lê một người bị trói chặt chân tay, là ở chỗ chúng cho thấy rằng trong những tình thế khi người chụp ảnh có thể lựa chọn giữa một cuộc sống và một bức ảnh, thì họ rất dễ dàng chọn bức ảnh. Người can thiệp thì không thể ghi chép, đã ghi chép thì không thể can thiệp. Bộ phim lớn của Dziga Vertov: *Man with a Movie Camera* (1919), đã khiến cái hình ảnh lý tưởng của một nhà nhiếp ảnh phải là một người di chuyển không ngừng, xuyên qua cả một toàn cảnh của những sự kiện khác nhau với một tốc độ và hành động nhanh nhạy đến mức không thể nghĩ đến một sự can thiệp nào hết.

Nhưng sử dụng chiếc máy ảnh cũng vẫn cứ là một dạng tham dự. Mặc dù máy ảnh chỉ là một trạm quan sát, hành vi chụp ảnh vượt quá việc quan sát thụ động. Cũng giống như hành vi nhìn trộm cảnh dục tình, nó luôn muốn khích lệ sự kiện tiếp tục diễn tiến, thường không che đậy, mặc dù im lặng. Chụp một bức ảnh nghĩa là có quan tâm đến sự vật như nó đang như thế, đừng thay đổi, chí ít là cho đến lúc đã chụp được một bức ảnh “hay”, nghĩa là đồng tình với bất kỳ cái gì đó đang khiến cho sự vật ấy đáng được quan tâm, đáng được chụp vào ảnh – kể cả khi đó là sự đau đớn hoặc bất hạnh của một người nào khác.

**Diane Arbus** đã từng viết: “Tôi luôn nghĩ nhiếp ảnh là một thứ hư hỏng – mà đó là một trong những thứ khiến tôi khoái nó. Lần đầu chụp ảnh, tôi cảm thấy rất quái đản.” Làm một nhiếp ảnh gia chuyên nghiệp có thể bị coi là hư hỏng, theo như cách nói bông đùa của Arbus, nếu tay máy ấy sục sạo vào những chủ đề bị coi là chả ra gì, cấm kỵ, không ai muốn để ý đến. Nhưng các chủ đề hư hỏng ấy bây giờ lại thành rất khó kiếm. Mà thực ra cái khía cạnh quái đản ấy của nhiếp ảnh là gì? Nếu các tay máy chuyên nghiệp thường có những huyền hoặc tình dục khi cầm máy, có thể cái quái đản là ở chỗ những huyền hoặc ấy rất có thể trở thành hành vi, và do vậy mà thành quái đản. Trong phim *Blowup* (1966), Antonioni cho một tay máy chuyên chụp thời trang mãi miết chờn vờn trên thân thể của Veruschka, bấm máy liên tục. Đúng là hư hỏng! Nhưng thực ra, chụp ảnh không phải là cách săn số tình dục tốt lắm. Giữa người chụp ảnh và đối tượng lúc nào cũng vẫn có một khoảng cách. Máy ảnh

không hăm hiếp, cũng không chiếm ngự, mặc dù nó có thể giả dò, len lỏi, đột nhập, xuyên tạc, bóc lột, và ở tận cùng của những ẩn dụ này còn có thể ám sát – tất cả những hoạt động có thể thực hiện được từ một khoảng cách, với một chút cách biệt, chứ không như những sẵn số tình dục.

Cái huyền hoặc tình dục ấy được Michael Powell mô tả rất rõ trong phim *Peeping Tom* (1960), một câu chuyện không phải là về một kẻ thích nhìn trộm như đầu đề của nó, mà là một kẻ tâm thần thích giết đàn bà bằng một thứ vũ khí giấu trong máy ảnh. Hắn không bao giờ đụng đến họ. Hắn không thèm muốn da thịt họ. Hắn muốn sự hiện diện của họ dưới dạng phim ảnh – những hình ảnh cho thấy trải nghiệm của họ về cái chết của chính mình – và hắn một mình xem lại những đoạn phim ấy như một lạc thú cô quạnh. Bộ phim diễn đạt những mối quan hệ giả định giữa bất lực và bạo lực, giữa vẻ ngoài và sự tàn bạo đã thành chuyên nghiệp, quy tụ cả về cái tâm điểm huyền hoặc liên quan đến máy ảnh. Chiếc máy ảnh là một biến thể oặt ẹo của cái ẩn dụ về một sinh thực khí đàn ông mà ai cũng có trong tiềm thức khi chụp ảnh. Dù cái huyền hoặc này có mờ nhạt đến thế nào đi nữa trong ý thức của chúng ta, nó vẫn cứ hiện ra một cách thẳng thừng trong cách chúng ta đặt tên cho những động thái của phim ảnh: lắp phim, lên phim thì gọi là “loading” hết như lên đạn, rồi chĩa máy để ngắm đối tượng chụp thì gọi là “aiming”, hết như ngắm bắn, và bấm máy thì gọi là “shooting”, hết như bắn, bóp cò, nhả đạn.

Máy ảnh kiểu cổ thì lủng củng cồng kềnh khó lên đạn hơn là loại máy ảnh gọn nhỏ và nhanh nhạy như súng trường về sau này. Còn máy ảnh hiện đại đang cố thành hẳn một thứ súng bắn tia laser. Cứ đọc đoạn quảng cáo này thì thấy:

*Chiếc Yashica Electro-35 GT là chiếc máy ảnh thời đại du hành vũ trụ mà gia đình bạn sẽ yêu thích. Chụp ngày chụp đêm đều đẹp. Tự động hoàn toàn. Không lãng phí gì hết. Chỉ việc giờ máy lên, ngắm, rồi bấm máy. Bộ não vi tính và màn chụp điện tử của GT sẽ làm hết mọi việc còn lại.*

Giống như ô tô, máy ảnh được rao bán như một thứ vũ khí sẵn mồi – càng tự động càng tốt, sẵn sàng bật lầy. Thị hiếu quảng đại mong ngóng một thứ công nghệ vô hình và dễ vận hành. Các nhà chế tạo cam kết với khách hàng của họ rằng chụp ảnh không đòi hỏi phải có kỹ năng hoặc tri thức chuyên biệt nào, rằng cái máy ấy nó đã biết tuốt tuột, và đáp ứng được cả đến những ý muốn

khê khàng nhất. Nó đơn giản như vặn chìa khóa để nổ máy ô tô, hoặc kéo cò súng.

Giống như súng ống và ô tô, máy ảnh là thứ máy huyền hoặc khiến người dùng mắc nghiện. Tuy nhiên, dù cho ngôn ngữ thường và quảng cáo về nó có hoa mỹ quá khích đến mấy, máy ảnh vẫn không phải là thứ nguy hiểm chết người. Trong những quá lờ của quảng cáo bán ô tô, chí ít vẫn có một sự thật, rằng ngoại trừ khi có chiến tranh ra, thì ô tô giết chết nhiều người hơn là súng ống. Máy ảnh không giết được ai, cho nên cái ẩn dụ về nó như một khẩu súng chỉ là mong ước huyền hoặc của đàn ông muốn có một khẩu súng, một con dao hoặc khí cụ gì đó dưới háng mình. Dù sao, hành động chụp ảnh vẫn cứ có một cái gì đó rất “săn mồi”. Chụp ảnh người tức là xâm phạm họ, bằng cách nhìn thấy họ như họ chưa từng thấy như vậy, biết về họ như họ chưa hề biết như vậy; nó biến họ thành những vật thể có thể bị sở hữu một cách tượng trưng. Cũng như máy ảnh là một thăng hoa của khẩu súng, chụp ảnh ai đó là một thăng hoa của án mạng – một án mạng mềm, hợp với một thời đại sợ hãi và buồn thảm.

Cứ như vậy, người ta đã học được cách thực hiện những hành động xâm lăng của mình bằng máy ảnh hơn là bằng súng, và cái giá phải trả là một thế giới ngày càng ngọt ngào hình ảnh. Một tình thế trong đó người ta đã dùng phim thay đạn là những cuộc săn lùng hình ảnh chứ không phải săn bắn thú hoang nữa, vẫn diễn ra ở Đông Phi. Những người đi săn mang theo máy ảnh Hasselblad chứ không phải là súng trường Winchester nữa; và thay vì nhìn qua ống ngắm của khẩu súng, người ta nhìn qua ô ngắm của máy ảnh để chọn khuôn hình. Tại kinh thành Luân Đôn từ cuối thế kỷ 19, tác giả Samuel Butler đã phàn nàn rằng: “Bụi cây nào cũng thấy có một tay nhiếp ảnh, sục sạo cứ như một con sư tử gầm gừ đang tìm con mồi nào đó để nuốt chửng.” Nhà nhiếp ảnh bây giờ đang tấn công những con thú đang trong tình trạng bị bủa vây và thành quý hiếm không thể săn giết được nữa. Súng ống đã biến hình thành máy ảnh trong vở hài kịch nghiêm túc này –những cuộc săn sinh thái, bởi lẽ thiên nhiên đã không còn như nó đã từng là chốn nương thân an toàn của con người. Giờ đây, thiên nhiên – đã bị thuần hóa, bị đe dọa tuyệt diệt – lại cần phải được bảo vệ khỏi con người. Khi sợ hãi, chúng ta bắn. Nhưng khi hoài tiếc, chúng ta chụp ảnh.

Bây giờ chính là một thời hoài tiếc, và nhiếp ảnh tích cực cổ vũ hoài tiếc.



Nhiếp ảnh là một nghệ thuật ai điều, một nghệ thuật nhập nhoạng. Hầu hết những chủ đề của nhiếp ảnh, chỉ cần là đối tượng được chụp vào ảnh thôi, đã thành đáng thương rồi. Một người mẫu xấu xí hoặc quái dị có thể xúc động thấy mình có phẩm giá bởi đã được nhà nhiếp ảnh quan tâm đến. Một người mẫu đẹp có thể là đối tượng của những cảm xúc đau buồn thương xót vì đã trở thành già nua, ung rữa, hoặc không còn tồn tại nữa. Mọi ảnh chụp đều là memento mori – những lời nhắc nhở đến sự chết. Chụp một bức ảnh là tham dự vào sự chết, tổn thương và biến thái của một người hoặc một vật nào khác. Chính vì việc làm dừng hình một lát cắt thời gian và lưu giữ nó, tất cả ảnh chụp đều là minh chứng cho sự tan chảy không ngừng của thời gian.

Máy ảnh bắt đầu sao chép thế giới đúng vào lúc quang cảnh nhân loại bắt đầu thay đổi với tốc độ chóng mặt: trong khi vô vàn các hình thức sống sinh học và xã hội đang bị phá hủy trong một khoảng thời gian ngắn ngủi, một công cụ đã ra đời để ghi lại những gì đang biến mất. Kinh thành Paris đầy cảm xúc thực thể tinh tế trong ảnh của Atget và Brassai đã sắp biến mất hết rồi. Giống như người thân và bạn bè đã khuất vẫn được bảo tồn trong tập ảnh gia đình, sự hiện diện của họ trong những tấm ảnh giúp giải tỏa phần nào nỗi ân hận ly biệt tha thiết của chúng ta, những bức ảnh quang cảnh lối xóm nay đã không còn nữa, những làng quê nay đã biến dạng và trở trụi cũng là kỷ vật gọn nhẹ lưu giữ mỗi lưu luyến của chúng ta với quá khứ.

Ảnh chụp là một nguy-hiện diện, và cũng là một chỉ dấu vắng mặt. Giống như lửa củi trong lò sưởi, ảnh chụp – nhất là ảnh người, ảnh phong cảnh xứ lạ, những thành phố xa xôi, những cảnh ngày xưa nay đã không còn nữa – là những khơi gợi phấn khích mộng mơ. Cảm giác về cái không thể đạt tới được do ảnh chụp mang lại trực tiếp nuôi dưỡng những cảm xúc ái dục của những người có tạng càng xa cách càng khao khát. Ảnh một người tình giấu trong ví đầm của một người vợ, ảnh cổ động một ngôi sao nhạc rock ghim trên tường đầu giường một thiếu niên mới lớn, gương mặt một chính khách trên huy hiệu vận động tranh cử gài trên ve áo của một công dân, ảnh chụp bầy con của một tài xế taxi kẹp dưới gương chiếu hậu – tất cả những công dụng bùa ngải ấy của ảnh chụp diễn đạt một cảm xúc vừa tình cảm vừa ma thuật một cách kín đáo: chúng là những ý muốn được tiếp xúc hoặc chiếm ngự một hiện thực khác.

Ảnh chụp có khả năng xúi giục thêm muốn theo kiểu trực tiếp và thực dụng

nhất – như khi người ta sưu tầm những tấm ảnh tương tự như đối tượng thêm muốn để hỗ trợ thủ dâm. Chuyện sẽ phức tạp hơn nếu muốn dùng ảnh để kích thích những thôi thúc đạo đức. Thêm muốn thì không có lịch sử – dù là ít nhất, nó vẫn được trải nghiệm lập tức và lần nào cũng vẫn choán hết mọi thứ khác. Nó được khêu gợi bởi căn tính cổ đại phổ quát, và theo nghĩa ấy, nó trừu tượng. Còn cảm xúc đạo đức thì nằm liền với lịch sử, nhân dạng của nó cụ thể, tình huống của nó lúc nào cũng cụ thể. Vì vậy, sử dụng nhiếp ảnh để khơi lòng thêm muốn có những qui luật trái ngược hẳn với sử dụng nhiếp ảnh để đánh thức lương tri. Những hình ảnh huy động được lương tri luôn có liên hệ với một tình huống lịch sử cụ thể. Chúng càng chung chung càng kém hiệu quả.

Một bức ảnh đưa tin về một khu vực khốn khổ bất ngờ nào đó không thể chứa một vết hằn nào vào công luận trừ phi có một bối cảnh cảm xúc và thái độ thích hợp. Những bức ảnh của Mathew Brady và đồng sự chụp những cảnh tàn bạo khủng khiếp ngoài chiến trường đã không làm ai bớt hăng hái đầu quân vào cuộc Nội chiến. Những ảnh chụp những người tù rách rưới chỉ còn da bọc xương bị giam tại Andersonville đã làm bùng lên lòng căm giận của dân miền bắc đối với miền nam. (Hiệu quả của bộ ảnh Andersonville này chắc cũng phần nào do sự mới lạ của nhiếp ảnh lúc bấy giờ.) Hiểu biết về chính trị mà nhiều người Mỹ đã có được trong thập niên 1960 đã khiến họ, khi nhìn bộ ảnh của Dorothea Lange chụp những người gốc Nhật ở bờ tây bị chửi vào các trại quản thúc năm 1942, nhận ra ngay chủ đề thật sự của nó: một tội ác của chính phủ đối với một nhóm lớn các công dân Mỹ. Nhưng trong thập niên 1940, chả có mấy ai nghĩ như vậy, khi tâm lý ủng hộ tham chiến đang là chủ đạo trong xã hội. Ảnh chụp không thể tạo dựng được một quan điểm đạo đức, nhưng chúng có thể củng cố một quan điểm có sẵn – và có thể giúp nuôi dưỡng một quan điểm mới hình thành.

Ảnh chụp có thể đáng nhớ hơn ảnh động trong điện ảnh, vì chúng là một lát cắt thời gian sắc bén, không phải một dòng chảy. Truyền hình là một dòng suối các hình ảnh chọn lọc qua loa, cái nào cũng xóa luôn cái ngay trước nó. Mỗi bức ảnh chụp là một khoảnh khắc quý hóa riêng biệt, hóa thân thành một vật thể mỏng gọn ai cũng lưu giữ và nhìn ngắm lại được. Những bức ảnh như bức đã lên trang nhất của hầu hết nhật báo trên khắp thế giới năm 1972 – chụp một đứa trẻ Nam Việt Nam trần truồng vừa dính lửa bom cháy của Mỹ, đang chạy trên xa lộ thẳng về hướng máy ảnh, hai tay dang ra, gương mặt gào

thét đờn đau – có thể đã làm gia tăng dư luận phản chiến còn hơn hàng trăm giờ những câu chuyện tàn bạo trên màn ảnh truyền hình.

Ta vẫn muốn tưởng tượng rằng công chúng Mỹ sẽ không đồng lòng với cuộc Chiến tranh Triều Tiên đến mức ấy nếu như họ đã được đối diện với những bằng chứng nhiếp ảnh của cuộc tàn phá Triều Tiên, một cuộc diệt chủng và diệt môi sinh mà về nhiều phương diện còn kỹ lưỡng hơn cả những gì đã giáng xuống Việt Nam một thập niên sau đó. Nhưng cái tưởng tượng có tính giả dụ ấy chẳng nghĩa lý gì. Công chúng không thấy những bức ảnh ấy vì chúng bị ý thức hệ ngăn cấm. Không ai mang về những tấm ảnh chụp cuộc sống thường ngày ở Bình Nhưỡng để cho thấy rằng kẻ thù cũng có một bộ mặt người, như Felix Greene và Marc Riboud đã mang về những tấm ảnh chụp Hà Nội. Người Mỹ đã xem được những ảnh chụp nỗi thống khổ của người Việt Nam (phần nhiều có nguồn gốc quân sự được chụp với nhiều ý định và công dụng khác nhau) bởi vì các nhà báo cảm thấy họ được ủng hộ khi nỗ lực săn lùng những hình ảnh ấy – một sự kiện lúc ấy đã được đông đảo công chúng coi là một cuộc chiến tranh thực dân man rợ. Cuộc chiến ở Triều Tiên thì khác – người ta đã coi đó là một phần của cuộc tranh đấu chính nghĩa mà Thế giới Tự do tiến hành chống lại Liên Xô và Trung Quốc – và với nhận thức ấy, những hình ảnh hỏa lực tàn bạo vô hạn độ của Mỹ là hoàn toàn vô can.

Mặc dù một sự kiện đã có ý nghĩa rõ ràng và xứng đáng được chụp ảnh, nhưng ý thức hệ (theo nghĩa rộng nhất) mới là cái quyết định cái gì cấu thành một sự kiện. Không thể có bằng chứng, nhiếp ảnh hoặc đủ các loại khác, về một sự kiện nếu bản thân sự kiện đó chưa được định danh và xác định tính cách. Không bao giờ bằng chứng nhiếp ảnh có thể tạo nên, nói đúng hơn là có thể nhận diện các sự kiện. Đóng góp của nhiếp ảnh bao giờ cũng theo sau việc định danh tính sự kiện. Cái quyết định khả năng bị ảnh chụp tác động về mặt đạo đức là phải có một ý thức chính trị có liên quan cái đã. Không có ý thức chính trị, thì đến ảnh chụp những cuộc chém giết man rợ nhất trong lịch sử cũng chỉ được xem như những cảnh không có thật hoặc gây một cảm giác vô đạo choáng váng mà thôi.

Cái phẩm chất của cảm xúc, kể cả nỗi căm giận có tính đạo đức, mà người ta có thể có khi đứng trước ảnh chụp những nạn nhân của áp bức, bóc lột, đói khát và những cuộc tàn sát, còn phụ thuộc vào mức độ quen thuộc của họ đối

với những hình ảnh đó. Những bức ảnh của Don McCullin chụp người li khai Biafra bị bỏ đói chỉ còn da bọc xương những năm đầu thập niên 1970 ít tác động với một số người hơn là những ảnh chụp nạn chết đói ở Ấn Độ hồi đầu thập niên 1950, vì những hình ảnh ấy đã thành quá quen thuộc. Và đến năm 1973, ảnh chụp những gia đình trong bộ tộc Tuareg đang chết đói ở vùng Hạ Sahara đăng khắp trên các tạp chí chắc chỉ còn là một cuộc trưng bày lặp lại các cảnh tàn bạo lúc ấy đã thành quen thuộc, đến mức có thể gây khó chịu cho một số người.

Ảnh chụp chỉ gây sốc khi có cái gì đó mới lạ. Khổ nỗi, cái thách thức này cứ ngày một lớn – một phần vì chính sự tràn lan nhanh chóng của những hình ảnh ghê rợn ấy. Lần gặp gỡ đầu tiên với kho tàng nhiếp ảnh về nỗi ghê rợn tận cùng là một dạng khái huyền, một nguyên mẫu của khái huyền thời hiện đại: một vở nhẽ tiêu cực. Với tôi, đó là những bức ảnh chụp hai trại tập trung Bergen-Belsen và Dachau mà tôi tình cờ thấy trong một hiệu sách ở Santa Monica hồi tháng 7, 1945. Tôi chưa thấy một thứ gì – trong ảnh chụp cũng như trong đời thực – đã từng cắt cửa mình sắc đến thế, sâu đến thế, và lập tức đến thế. Quả thật, tôi có thể hoàn toàn chia cuộc đời mình thành hai phần, trước khi xem những bức ảnh ấy (lúc 12 tuổi), và sau đó, mặc dù mãi nhiều năm sau này tôi mới hiểu hết được nội dung của chúng. Xem những ảnh ấy liệu có gì tốt không? Chúng chỉ là những tấm ảnh – về một sự kiện tôi chỉ nghe loáng thoáng trước đó và chẳng thể ảnh hưởng gì đến nó, về một khổ nạn mà tôi khó lòng tưởng tượng ra và cũng không thể làm gì để cứu giúp phần nào. Khi xem những bức ảnh ấy, một cái gì đó đã gây vỡ. Đã có một tới hạn nào đó, không phải chỉ là giới hạn ghê rợn hãi hùng; tôi đã đau đớn không thể né tránh được, đã trúng thương, nhưng một phần những cảm xúc của tôi cũng đã co cứng lại; một cái gì đó đã chết; một cái gì đó vẫn còn đang gào khóc.

Bị thống khổ là một chuyện; còn sống với những ảnh chụp nỗi thống khổ lại là chuyện khác, nó không nhất thiết làm tăng sức mạnh cho lương tri và năng lực thương khó. Nó còn có thể làm chúng lụn bại. Một khi đã thấy những hình ảnh ấy, ta bắt đầu trượt xuống con đường sẽ lại thấy chúng thêm nữa, và thêm nữa. Những hình ảnh khiến ta ngậy sững. Những hình ảnh khiến ta tê bại. Một sự kiện được biết đến qua ảnh chụp chắc chắn sẽ trở nên thực hơn nếu trước đó ta chưa hề thấy những bức ảnh đó – cuộc chiến Việt Nam là một ví dụ. (Để lấy một ví dụ ngược lại, hãy nghĩ đến sự kiện Quần đảo Gulag,

chúng ta đã không có ảnh chụp về nó.) Nhưng khi đã xem đi xem lại mãi hình ảnh của cuộc chiến ấy, nó lại trở thành kém hiện thực.

Quy luật ấy đúng cho cái ác cũng như nhiếp ảnh khiêu dâm. Cú sốc của những cảnh tàn bạo được chụp vào ảnh hư hao dần khi được nhìn đi nhìn lại mãi, cũng hết như nỗi kinh ngạc và vui thích của lần đầu xem phim khiêu dâm cứ kém dần khi đã xem nhiều lần sau đó. Nhận thức về sự cấm kỵ khiến ta bất bình và đau khổ cũng chẳng mạnh mẽ gì hơn cái nhận thức về sự cấm kỵ vẫn điều khiển định nghĩa của chúng ta về thế nào là tục tĩu. Cả hai thứ nhận thức ấy đều đã và đang được thử thách một cách xót xa trong những năm gần đây. Vụng tập nhiếp ảnh khổng lồ về nỗi thống khổ và bất công trên khắp thế giới đã khiến mọi người quen dần với hành vi tàn bạo, khiến cái khốc liệt ghê rợn có vẻ bình thường hơn – khiến nó có vẻ ngoài quen thuộc, xa vời (“nó chỉ là một bức ảnh”), không thể tránh khỏi. Ở thời điểm mới có những bức ảnh đầu tiên về các trại tập trung của Đức Quốc xã, người ta không cảm thấy có gì gọi là nhàm chán ở chúng. Ba mươi năm sau, có thể đã đến một điểm bão hòa. Trong vài thập niên vừa rồi, “nhiếp ảnh dẫn thân” đã làm tê liệt lương tri cũng nhiều như đã đánh thức nó.

Nội dung đạo đức của ảnh chụp rất mong manh. Có thể là ngoại trừ số ảnh chụp về những ghê rợn hãi hùng như ở các trại tập trung Quốc xã, đã trở thành những điểm tham chiếu đạo đức trong nhiếp ảnh, hầu hết ảnh chụp đều không giữ được mức điện thế cảm xúc của mình. Một tấm ảnh chụp năm 1900 đã từng có tác động nhờ chủ đề thời bấy giờ của nó, thì bây giờ may ra chỉ khiến ta xúc động vì nó là một bức ảnh chụp từ năm 1900. Những thương tiếc chung chung về một thời quá vãng thường nuốt chửng mọi phẩm chất và ý định loại biệt của ảnh chụp. Cách biệt thẩm mỹ có vẻ cũng xen vào chính trải nghiệm xem ảnh, nếu như không ngay lúc ấy thì cũng dần dà theo thời gian. Cuối cùng thì thời gian mới là yếu tố khiến hầu hết ảnh chụp, kể cả những ảnh nghiệp dư nhất, có được vị thế của nghệ thuật.

Việc công nghiệp hóa nhiếp ảnh đã cho phép nó nhanh chóng thâm nhập vào nhiều đường lối vận hành xã hội có tính duy lý – nghĩa là quan liêu. Không còn là những đồ chơi hình ảnh nữa, ảnh chụp đã trở thành một phần đồ đạc thông thường của môi trường sống – những vật làm tiêu chuẩn và khẳng định cho lối tiếp cận giản lược đối với hiện thực, vẫn được coi là chủ nghĩa hiện thực. Ảnh chụp được tuyển mộ vào làm việc cho các thiết chế kiểm soát quan

trọng, nhất là gia đình và cảnh sát, như những vật tượng trưng, những mẫu thông tin. Và thế là, trong quá trình vào sổ toàn bộ thế giới của bộ máy quan liêu, nhiều tài liệu quan trọng đã không thể có giá trị nếu không được đính kèm một tấm ảnh chụp bộ mặt của công dân có liên quan.

Cách nhìn “hiện thực” về thế giới, tương thích với tinh thần quan liêu, đã định nghĩa lại tri thức – như kỹ thuật và thông tin. Ảnh chụp có giá trị vì chúng cho thông tin. Chúng bảo ta cái gì đang ở đó; chúng làm được việc kiểm kê. Đối với gián điệp, các nhà nghiên cứu thiên thạch, điều tra án mạng, khảo cổ, và những nhà chuyên môn khác về thông tin, giá trị của chúng là không thể ước tính được. Nhưng trong những tình huống khi hầu hết mọi người đều sử dụng ảnh chụp, giá trị thông tin của chúng lại chỉ ngang hàng với những truyện giả tưởng. Thông tin có được từ ảnh chụp bắt đầu có vẻ rất quan trọng ở một thời điểm trong lịch sử văn hóa khi người ta nghĩ rằng ai cũng có quyền được hưởng cái gọi là tin tức. Ảnh chụp được xem như một cách cung cấp thông tin tới những người không dễ gì đọc được chữ. Tờ *Daily News* vẫn tự gọi là “tờ báo hình của New York”, một cách tự khẳng định căn tính dân túy của mình. Ở cực đối diện, *Le Monde*, một nhật trình được thiết kế cho những độc giả thạo tin và giàu kỹ năng, thì không đăng một bức ảnh nào bao giờ. Cái giả định ở đây là với những người biết đọc, ảnh chụp chỉ có thể minh họa cho những phân tích có trong một bài viết mà thôi.

Người ta cũng đã hình thành một cách cảm nhận mới về thông tin liên quan đến ảnh chụp. Bức ảnh là một lát cắt mỏng của cả không gian và thời gian. Trong một thế giới bị cai trị bởi nhiếp ảnh, mọi biên giới (“khuôn hình”) đều có vẻ tùy tiện. Cái gì cũng có thể được tách biệt ra, không còn liên tục với bất kỳ cái gì khác: cần thiết nhất là phải đưa chủ đề vào khuôn hình một cách khác biệt. (Ngược lại, cái gì cũng lại có thể được đặt cạnh bất kỳ một cái gì khác.) Nhiếp ảnh củng cố một cách nhìn định nghĩa đối với hiện thực xã hội như những đơn vị nhỏ với số lượng vô hạn – như số lượng ảnh có thể chụp bất kỳ một cái gì. Thông qua ảnh chụp, thế giới trở thành một chuỗi những phân hạt riêng biệt không có liên hệ gì với nhau; và lịch sử, quá khứ và hiện tại, là một bộ những giai thoại và sự kiện khác biệt. Máy ảnh khiến hiện thực trở thành những nguyên tố đặc kín và sai khiến được. Cách nhìn thế giới như vậy chối bỏ sự tương liên, tính liên tục, nhưng lại khiến cho khoảnh khắc nào cũng có đặc tính của một bí ẩn. Bức ảnh nào cũng đa nghĩa; quả thực, nhận ra một cái gì đó dưới dạng một bức ảnh chụp là bắt gặp một đối tượng tiềm ẩn

đầy kinh ngạc và hấp dẫn. Cái minh triết tối thượng của hình tượng nhiếp ảnh là nói rằng: “Đó là bề mặt thôi. Hãy nghĩ đi – hoặc hơn nữa là hãy cảm, hãy trực giác xem cái gì ở bên kia nó, xem hiện thực sẽ phải như thế nào nếu trông nó như thế này.” Ảnh chụp, bản thân nó không thể giải thích được gì, lại là những mời gọi vô tận của quy nạp, suy diễn và huyền tưởng.

Nhiếp ảnh có hàm ý rằng chúng ta biết về thế giới này nếu chúng ta chấp nhận nó như máy ảnh đã ghi chép. Nhưng đó là phản đề của hiểu biết, vốn phải khởi sự từ việc KHÔNG chấp nhận thế giới như ta nhìn thấy nó. Mọi khả năng hiểu biết đều bắt rễ từ năng lực biết nói KHÔNG. Rốt ráo mà nói, ta không bao giờ biết được gì từ một bức ảnh chụp. Tất nhiên, ảnh chụp điền vào những khoảng trống trong những mường tượng của chúng ta về hiện tại và quá khứ: ví dụ, những bức ảnh của Jacob Riis chụp những cảnh lầm than ở New York trong những năm 1880 là bài học sắc sảo cho những ai chưa biết rằng đô thị nghèo khổ ở nước Mỹ cuối thế kỷ 19 thực sự chả khác gì như trong tiểu thuyết của Dickens. Tuy nhiên, những mô tả hiện thực thông qua máy ảnh lại luôn che đậy nhiều hơn tiết lộ. Như Brecht đã nói, một bức ảnh chụp công xưởng Krupp không tiết lộ được tí gì về tổ chức ấy. Trái ngược với quan hệ yêu đương, vốn dựa vào vẻ ngoài của sự vật, tri thức dựa vào việc hiểu cách vận hành các chức năng của sự vật. Mà sự vận hành ấy diễn ra theo thời gian, phải được diễn giải với thời gian. Chỉ có trần thuật mới khiến chúng ta hiểu biết.

Cái hạn chế của tri thức nhiếp ảnh về thế giới là ở chỗ mặc dù nó có thể đánh động lương tri, nhưng không bao giờ có thể là tri thức có tính đạo đức hoặc chính trị. Tri thức có được từ ảnh chụp sẽ luôn là một dạng tình cảm chủ nghĩa, hoài nghi hoặc tin tưởng ở nhân loại. Nó sẽ là một thứ tri thức có giá mặc cả được – một na ná tri thức, na ná minh triết; khi hành vi chụp ảnh cũng là một na ná chiếm ngự, một na ná cưỡng hiếp. Chính sự im lặng của cái mà người ta vẫn giả thiết là có thể hiểu được trong ảnh chụp làm nên tính khiêu khích và vẻ hấp dẫn của chúng. Sự có mặt tràn lan của ảnh chụp có một tác động không thể định lượng được tới cảm thức đạo đức của chúng ta. Bằng cách bày biện cho thế giới đã chật chội này một bản sao hình ảnh của chính nó, nhiếp ảnh khiến chúng ta cảm thấy như thế giới gần gũi hơn trong thực tế.

Nhu cầu khẳng định hiện thực và nâng cao trải nghiệm bằng ảnh chụp là một thái độ tiêu thụ thẩm mỹ mà giờ đây ai cũng đã mắc nghiện. Các xã hội công

nghiệp biến công dân của mình thành những thùng rác hình ảnh – một dạng ô nhiễm tinh thần hầu như không thể cưỡng lại được. Những khao khát cháy bỏng muốn nắm bắt cái đẹp, muốn thôi không dò tìm xuống dưới vẻ ngoài của mọi vật nữa, muốn chuộc lỗi và vinh danh tấm thân của thế giới – những yếu tố ấy của cảm xúc gợi dục được khẳng định trong khoái cảm chụp ảnh. Nhưng nhiều cảm xúc kém giải tỏa hơn thế cũng được diễn đạt nhờ chụp ảnh. Sẽ không sai khi nói rằng với những người cảm thấy bắt buộc phải chụp ảnh mới chịu được, trải nghiệm đã biến thành một cách nhìn. Cuối cùng thì trải nghiệm cái gì đó có nghĩa là phải chụp ảnh cái đó, và tham gia vào một sự kiện công cộng ngày càng trở thành ngang hàng với việc chỉ cần nhìn những ảnh chụp sự kiện ấy. Mallarmé, nhà mỹ học có logic nhất thế kỷ 19, có nói rằng mọi thứ có mặt trên thế giới này chỉ cốt để kết thúc trong một cuốn sách. Giờ đây, mọi thứ tồn tại chỉ để có mặt trong một bức ảnh chụp.



# Nước Mỹ, tầm tối qua ánh

K

hi Walt Whitman dõi theo những viễn cảnh dân chủ của văn hóa, ông đã cố không nhìn đến cái khác biệt giữa đẹp và xấu, giữa quan trọng và vật vãnh. Hình như với ông, những phân biệt đối xử về giá trị, trừ những phân biệt hào phóng nhất, đều là thái độ cung phụng hoặc kịch cỡm. Nhà tiên tri can đảm và phiêu diêu nhất trong cuộc cách mạng văn hóa của chúng ta đã hùng biện thật lớn lao cho tinh thần cởi mở và chân thực. Ông hàm ý rằng không ai nên lèm bèm về chuyện đẹp – xấu, còn ông thì là người đang chấp nhận một vòng ôm đủ lớn của hiện thực, của sự dung nạp và sức sống của trải nghiệm Mỹ trong thực tại. Mọi sự mọi vật, kể cả những ti tiện, đều phát sáng lấp lánh trong nước Mỹ của Whitman – cái nơi chốn lý tưởng mà lịch sử đã hiện thực hóa, nơi mà “khi mọi sự tự hiển lộ, chúng đều nhuần gội trong ánh sáng”.

Cuộc Cách mạng Văn hóa Mỹ Vĩ đại được hiệu triệu trong lời bạt ấn bản đầu tiên của tập thơ *Leaves of Grass* (1855) đã không diễn ra, khiến nhiều người thất vọng, nhưng không ai ngạc nhiên. Một nhà thơ vĩ đại đơn độc không thể làm biến đổi khí hậu đạo đức. Ngay cả khi nhà thơ ấy có hàng triệu Hồng Vệ binh theo lệnh mình đi nữa thì cũng chẳng dễ dàng gì. Như mọi nhà tiên tri của các cuộc cách mạng văn hóa, Whitman tưởng ông đã thấy hiện thực đang vượt qua nghệ thuật, khiến nghệ thuật không còn bí nhiệm nữa. “Hợp Chúng Quốc này – tinh túy của nó đã là một áng thi ca vĩ đại nhất.” Nhưng khi chẳng có cuộc cách mạng văn hóa nào diễn ra, và áng thi ca vĩ đại ấy của thời đại Cộng hòa có vẻ không còn như vậy nữa khi nước Mỹ trở thành Đế chế, thì chỉ còn các nghệ sỹ thực sự muốn tiếp tục chương trình siêu nghiệm dân chủ của Whitman, dân chủ hóa giá trị của đẹp và xấu, quan trọng và vật vãnh. Không hề bị hiện thực lột trần vẻ bí nhiệm của mình, các bộ môn nghệ thuật Mỹ, nhất là nhiếp ảnh, giờ lại đang hào hứng lột trần vẻ bí nhiệm của hiện thực.

Trong những thập niên đầu tiên của mình, sản phẩm nhiếp ảnh phải là những hình tượng được lý tưởng hóa. Đây vẫn đang là mục đích của hầu hết các nhiếp ảnh gia nghiệp dư, những người tin rằng ảnh đẹp nghĩa là ảnh chụp một cái gì đó đẹp, như một người đàn bà, một cảnh hoàng hôn. Năm 1915,

Edward Steichen chụp một chai sữa đứng trên một bậc cầu thang sắt thoát hiểm, ví dụ khởi đầu cho một ý tưởng hoàn toàn khác về một bức ảnh đẹp. Và từ những năm 1920, các tay máy chuyên nghiệp, những người có ảnh bày trong các bảo tàng, bắt đầu rời bỏ các chủ đề thi vị lãng mạn để không ngừng thăm dò, một cách có ý thức, các đề tài nô m na, rẻ rúng và thậm chí chả có gì hấp dẫn. Trong những thập niên vừa qua, nhiếp ảnh đã thành công trong việc cải chính phần nào những định nghĩa thông dụng về cái đẹp cái xấu – theo đường lối mà Whitman đã đề xuất. Nếu (theo lời Whitman) “mỗi một vật thật sự, mỗi trạng huống thật sự, mỗi một kết hợp hoặc quá trình thật sự, đều trưng ra một vẻ đẹp của nó”, thì việc phân biệt những cái này mới là đẹp còn những cái khác thì không lại thành rất giả tạo. Nếu “mọi thứ người ta làm hoặc nghĩ đều đáng lưu truyền”, thì việc coi những khoảnh khắc này là quan trọng còn hầu hết những lúc khác là vật vãnh cũng thành chủ quan giả tạo.

Chụp ảnh là tạo quan trọng. Có lẽ chủ đề nào cũng có thể làm đẹp được; hơn nữa, không cách gì có thể chẹn đường cái khuynh hướng cố hữu trong mọi bức ảnh chụp là muốn tạo giá trị cho chủ đề của mình. Nhưng ý nghĩa của bản thân giá trị ấy thì có thể biến đổi – như trong văn hóa đương đại chẳng hạn, hình tượng nhiếp ảnh hiện nay chỉ có giá trị như một giễu nhại tinh thần tiên tri của Whitman. Trong những tư thất bề thế của nền văn hóa tiền dân chủ, ai mà được chụp vào ảnh đều thành người nổi tiếng. Còn trong những cánh đồng giữa trời của trải nghiệm Mỹ, như đã được Whitman say sưa thu thập, rồi được Warhol nhún vai đánh giá, thì ai cũng là nhân vật danh tiếng cả. Không thời điểm nào quan trọng hơn bất kỳ một thời điểm nào khác; không ai thú vị hơn ai.

Đề từ cho một tập sách ảnh của Walker Evans do Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại xuất bản là một đoạn viết của Whitman, cất lời cho cái chủ đề của cuộc truy tìm sáng giá nhất của nhiếp ảnh Mỹ:

*Tôi không nghi ngờ gì nữa – phẩm giá cao quý và cái đẹp của thế giới tiềm ẩn trong mọi vật vãnh nhỏ bé nhất... Tôi không nghi ngờ gì nữa – mọi vụn vặt, côn trùng, những người thô lậu, nô lệ, những người lùn dị dạng, cỏ dại, những thứ phế thải, đều chứa đựng nhiều thứ hơn hẳn những gì tôi từng giả định...*

Whitman đã nghĩ ông không xóa bỏ cái đẹp mà đang tạo ra nó. Cũng như thế, nhiều thế hệ nhiếp ảnh gia Mỹ tài năng đều tin rằng họ đang tạo ra cái đẹp

trong cuộc nghiệp chiến theo đuổi cái vật vĩnh và thô lậu. Nhưng trong số các tay máy chuyên nghiệp Mỹ trưởng thành sau Thế Chiến II, sứ mệnh của tư tưởng Whitman muốn ghi chép toàn bộ những cõi mở và chân thực hoang tráng của trải nghiệm Mỹ đã trở thành chua chát. Khi chụp ảnh những người lùn dị dạng, ta không ghi chép được phẩm giá cao quý và cái đẹp. Ta chỉ có những người lùn dị dạng.

Bắt đầu từ những hình ảnh được in lại và trở thành thiêng liêng trong tờ tạp chí sang trọng *Camera Work* do Alfred Stieglitz xuất bản từ 1903 đến 1917 và được trưng bày trong gallery của ông ở New York từ 1905 đến 1917 tại 291 Đại lộ 5 (Lúc đầu gọi là *Little Gallery of the Photo- Secession*, sau này chỉ đơn giản là “291”) – tờ tạp chí và gallery được đánh giá là diễn đàn tham vọng nhất về các giá trị của Whitman – nhiếp ảnh Mỹ đã đi từ khẳng định đến xói mòn, và cuối cùng thành một giễu nhại của chương trình Whitman. Trong giai đoạn lịch sử ấy, Walker Evans là hình tượng mẫu mực nhất về nghề nghiệp và đạo đức. Ông là nhiếp ảnh gia vĩ đại cuối cùng với những tác phẩm nghiêm túc và tự tin trong tâm trạng phái sinh từ chủ nghĩa nhân bản say đắm của Whitman, tổng kết được những gì đã có trước đó (ví dụ như những hình ảnh đặc biệt sâu sắc của Lewis Hine về người nhập cư và thợ thuyền), dự báo được xu hướng nhiếp ảnh thô bạo lạnh lùng và u ám hơn kể từ đó đến nay – như trong bộ ảnh “bí mật” về những người đi tàu điện ngầm ở New York mà Evans đã chụp bằng một máy ảnh giấu kín từ 1939 đến 1941. Nhưng Evans đã đoạn tuyệt với phương thức hùng tráng mà Stieglitz và các đệ tử, vốn coi thường Hine, đã dùng để tuyên truyền cho cách nhìn của Whitman. Evans coi Stieglitz là nguy nghệ thuật.

Cũng như Whitman, Stieglitz không thấy có mâu thuẫn gì giữa việc lấy nghệ thuật làm công cụ hòa nhập với cộng đồng và phóng đại nghệ sỹ như một bản ngã tự diễn đạt hùng tráng và lãng mạn. Trong tập tiểu luận hoa mỹ xuất sắc *Port of New York* (1924) của mình, Paul Rosenfeld đã ca ngợi Stieglitz như một trong “những vĩ nhân khẳng định cuộc sống. Tất cả những gì trên khắp thế gian này, đã thân thuộc, bình thường và khiêm nhường đến đâu đi nữa, khi đi qua con người của hộp đen và ngâm nhúng hóa chất này, vẫn trở thành những diễn đạt cá nhân hoàn chỉnh nhất”. “Nhà nhiếp ảnh này”, Rosenfeld viết về Stieglitz, “đã tung tấm lưới của người nghệ sỹ rộng lớn nhất vào thế giới vật chất, hơn bất kỳ ai trước hoặc đương thời với mình.” Nhiếp ảnh đã thành một kiểu lộng ngôn, một giao cấu hùng tráng với thế giới vật chất.

Giống như Hine, Evans tìm kiếm một kiểu khẳng định vô nhân xưng hơn, một kín đáo cao thượng, một khiêm tốn rõ ràng. Trong những ảnh tĩnh vật kiến trúc vô nhân xưng chụp mặt tiền nhà Mỹ cùng những ảnh kiểm kê các phòng ốc bên trong mà ông rất thích chụp; cũng như trong những bức chân dung chính xác chụp nông phu làm thuê miền Nam cuối thập niên 1930 (xuất bản trong cuốn sách làm cùng với James Agee – *Let Us Now Praise Famous Men*), Evans đã không bao giờ thử diễn đạt bản thân mình.

Dù không mang dáng vẻ hùng tráng, tác phẩm của Evans vẫn chứa đựng tư tưởng của Whitman: san bằng những phân biệt đẹp-xấu, quan trọng và vật vãnh. Mỗi vật mỗi người được chụp ảnh đều trở thành một bức ảnh, và vì vậy cũng trở thành đồng đẳng về đạo đức với tất cả những bức ảnh khác của ông. Máy ảnh của Evans cho ta thấy cùng một vẻ đẹp trịnh trọng bên ngoài những ngôi nhà kiến trúc kiểu Victoria ở Boston đầu những năm 1930 cũng như các nhà kho cao tầng trong phố chính nhiều thị trấn ở Alabama năm 1936. Nhưng đó là một san bằng nâng cao, chứ không hạ thấp. Evans muốn ảnh của ông phải “có học, có thẩm quyền, và siêu nghiệm”. Chu cảnh đạo đức của thập niên 1930 không còn là của chúng ta nữa, những tính từ ấy hôm nay đã thành khó hiểu. Không ai đòi hỏi nhiếp ảnh phải “có học”. Không ai có thể tưởng tượng nó có thể “có thẩm quyền”. Không ai biết có cái gì, mà nhất là nhiếp ảnh, lại có thể thành “siêu nghiệm”.

Whitman rao giảng lòng cảm thông, hòa trong bất hòa, riêng trong chung. Giao hợp tâm thần với mọi vật, mọi người – thêm cả hòa quyền nhục cảm (khi có thể) – là một cuộc hành trình ngầy ngất đã được ông quyến dụ công khai, hết lần này đến lần khác, trong những lời bạt và các bài thơ. Lòng khao khát muốn làm tình với cả thế giới ấy cũng quyết định cả hình thức và giọng điệu của thơ ông. Thơ Whitman là một công nghệ tâm thần phù phép người đọc vào một trạng thái hiện hữu mới (một dạng thu nhỏ của nền “trật tự mới” được mừng tượng cho tổ chức xã hội); chúng có chức năng rõ ràng, giống như thần chú – chức năng chuyển giao năng lượng. Những lặp đi lặp lại, những ngữ điệu bùng nổ, những liên dòng tuôn chảy, và những phát âm mạnh mẽ làm thành một thác cảm hứng sáng tạo thế tục với mục đích khiến tâm thần người đọc bay bổng, phóng họ lên đến tầng cao nơi họ có thể thấy mình là một phần của quá khứ cũng như những ước vọng của đất Mỹ. Nhưng cái thông điệp thôi thúc đồng diện với những người Mỹ khác như thế nay đã thành xa lạ với bản tính của chúng ta.

Tiếng thở cuối cùng của vòng ôm ái quốc và ái dục kiểu Whitman mà người ta nghe thấy, dù đã hoàn vũ hóa và gột bỏ mọi đòi hỏi, là từ cuộc triển lãm “Family of Man”, do Edward Steichen, bạn đồng tuế với Stieglitz và là người đồng sáng lập Photo-Secession, tổ chức năm 1955. Năm trăm linh ba bức ảnh của 273 tay máy từ 68 nước được chọn bày với ý định hợp thành một lời chứng rằng nhân loại là “một”, rằng con người, dù có đủ mọi khiếm khuyết và hư đốn, vẫn là những sinh linh hấp dẫn. Người trong ảnh triển lãm thuộc đủ mọi chủng tộc, lứa tuổi, giai cấp, đủ các kiểu thể chất. Nhiều người trong số họ có thân hình đặc biệt đẹp đẽ, một số có những gương mặt đẹp đẽ. Whitman hồi thúc người đọc thơ ông đồng nhập với mình và với nước Mỹ, còn Steichen thì làm cuộc triển lãm ấy nhằm cho người xem đồng nhập với thật nhiều những người trong ảnh, và có thể với chính chủ đề của tất cả những ảnh chụp ấy: những công dân của toàn bộ Thế giới Nhiếp ảnh.

Mãi 17 năm sau đó nhiếp ảnh mới lại thu hút được nhiều người xem như thế tại Museum of Modern Art: để xem cuộc triển lãm hồi cố các tác phẩm của Diane Arbus tổ chức năm 1972. Ở triển lãm này, 112 bức ảnh, tất cả đều của một người chụp, và tất cả đều tương tự nhau – nghĩa là tất cả những người trong ảnh đều hết như nhau (theo một nghĩa nào đó) – đã áp đặt một cảm giác trái ngược hẳn với vẻ nồng hậu tha thiết trong triển lãm của Steichen. Thay vì con người có dáng vẻ khiến ta dễ chịu, những người bình dị gần gũi, triển lãm Arbus cho xếp hàng toàn những quái vật đủ loại và những hạng người không còn biết gọi là gì nữa – hầu hết đều xấu xí, ăn vận quái dị hoặc bất cần đời; giữa những cảnh thô thảm hoặc trần trụi – những người đã sừng lại giữa chừng để được vào ảnh, và thường xoáy thẳng vào ống kính với một tia nhìn riêng tư bộc trực. Tác phẩm của Arbus không mời mọc người xem nhận ra mình trong những con người lạc loài có bộ dạng khốn khổ mà bà chụp vào ảnh. Nhân loại không phải là “một”.

Ảnh của Arbus chuyển tải cái thông điệp phản-nhân loại rất dễ làm khó chịu những người có thiện chí trong thập niên 1970, những người đã từng mong được an ủi và giải khuây trong thông điệp nhân bản ủy mị của thập niên 1950. Thực ra, hai thông điệp này cũng chả mấy khác nhau như người ta tưởng. Triển lãm Steichen là một ngược lên, còn triển lãm Arbus là một nhìn xuống, nhưng cả hai cách nhìn ấy đều có tác dụng như nhau trong việc gạt bỏ cách tìm hiểu hiện thực có tính lịch sử.

Steichen chọn ảnh với lòng tin rằng về bản chất và thân phận con người thì ai cũng như ai. Khi cố tình cho thấy mọi cá nhân ở mọi chốn đều được sinh ra, lao động, cười vui và qua đời hết như nhau, “The Family of Man” chối bỏ cái sức nặng quyết định của lịch sử – của những khác biệt, bất công và xung đột đích thực có căn cốt ở lịch sử. Ảnh của Arbus thì cắt bỏ chính trị cũng thẳng thừng như thế, bằng cách khơi ra một thế giới trong đó ai cũng là một người khác lạ, lẻ loi một cách tuyệt vọng, tê liệt trong những căn tính và quan hệ què quặt và máy móc. Cái ngược lên nhu thuận trong tuyển tập ảnh của Steichen và cái nhìn xuống buồn thảm lạnh lẽo trong triển lãm hồi cố của Arbus – cả hai đều bỏ qua vai trò của lịch sử và chính trị. Một người thì bằng cách hoàn vũ hóa thân phận con người, thành niềm vui; người kia thì bằng cách nguyên tử hóa nó, thành nỗi khủng khiếp.

Cái khác thường nhất trong tác phẩm của Arbus là thế này: hình như bà đã chọn một nhánh nghệ thuật nhiếp ảnh dữ dội nhất – chỉ chụp các nạn nhân, những kẻ bất hạnh – nhưng lại không phải vì nặng lòng thương cảm như thường thấy ở một công việc như vậy. Ảnh của bà cho thấy những con người bệnh hoạn, đáng thương, và kể cả đáng ghê tởm, nhưng lại không gợi được một thứ day dứt thương cảm nào của người xem. Chính vì cái có thể gọi là quan điểm vô can ấy mà ảnh của bà lại được ca ngợi là chân xác và không rơi vào bi lụy với chủ đề. Cái thực sự là tính bạo liệt đối với công chúng của những bức ảnh ấy lại được đón nhận như một thành tựu đạo đức: vì nó không cho phép người xem giữ khoảng cách với những nhân vật trong ảnh. Nói một cách dễ hiểu hơn, những bức ảnh của Arbus – với sự chấp nhận những cái đáng kinh tởm như thế – khơi gợi một thơ ngây vừa e ấp vừa thâm hiểm, vì nó dựa trên khoảng cách, trên đặc quyền, trên một cảm giác rằng cái mà chúng muốn người xem nhìn thấy thực sự chỉ là *cái khác*. Bunuel, khi một lần được hỏi tại sao ông làm phim, đã nói rằng ấy là “để cho thấy đây không phải là thế giới tốt đẹp nhất nếu còn có những thế giới khác”. Arbus lấy ảnh chụp để cho thấy một điều đơn giản hơn – rằng đang còn có một thế giới khác.

Cái thế giới khác ấy nằm ngay trong lòng thế giới này. Đã nói mình chỉ thích chụp những người “kì quặc”, mà Arbus thấy có khối đề tài ngay gần nhà mình. New York, với những vũ trường của dân chuyển giới và khách sạn làm phúc, có đủ mọi loại người quái dị. Còn có một vũ hội giả trang ở Maryland, nơi Arbus thấy một cái gối cắm đinh ghim bằng người thật, một người lưỡng

tính có con chó làm bạn, một đàn ông xăm trổ, và một người bạch tạng biểu diễn trò nuốt lưỡi gươm; những khu cắm trại khóa thân ở New Jersey và Pennsylvania; Disneyland và một bộ đạo cụ Hollywood với những phong cảnh giả không một bóng người; và một bệnh viện tâm thần giấu tên nơi bà đã chụp một số bức ảnh cuối cùng đáng sợ nhất của mình. Rồi chính cuộc sống hàng ngày nữa, một vô tận những kì quặc nếu ta có mắt nhìn ra chúng. Máy ảnh có cái quyền năng bắt giữ những người vẫn gọi là bình thường ở những bộ dạng bất bình thường nhất. Người chụp chỉ việc lựa chọn cái kì quặc, đuổi theo nó, chụp nó vào khuôn hình, in tráng nó, đặt tên nó.

Arbus đã viết: “Ta nhìn ai đó ngoài phố, và chủ yếu là chỉ thấy khiếm khuyết của họ”. Cái giống nhau đến lì lợm trong tác phẩm của Arbus, cho dù bà có rời xa những mẫu chủ đề điển hình của mình đến mấy đi nữa, cho thấy rằng cách cảm nhận của bà, trang bị bằng máy ảnh, có thể tiêm truyền nỗi đau đớn dẫn vật, vẻ quái dị, và bệnh hoạn tinh thần vào bất kỳ một chủ đề nào. Hai bức ảnh chụp những đứa trẻ đang khóc, mà đứa nào trông cũng hoảng loạn điên dại. Sự giống nhau hoặc có chung cái gì với ai đó khác thế nào cũng tạo nên điểm triệu quái gở, theo những mô hình đặc trưng trong cách nhìn vô can của Arbus. Có thể là hai đứa con gái (không phải chị em) mặc áo mưa giống hệt nhau mà Arbus chụp trong Central Park; hoặc những anh chị em sinh đôi sinh ba thấy rất nhiều trong ảnh của bà. Nhiều bức ảnh cho thấy một nỗi kinh ngạc bức bối đối với sự cứ hai người là thành một cặp, mà cặp nào cũng cộc lếch lả lẫm, dù là bình thường hay đồng tính, đen hay trắng, ở trong nhà dưỡng già hay trong trường trung học. Người ta trông lập dị vì không mặc quần áo, như những người theo lối sống khóa thân; mà cũng vì họ có quần áo, như một chị bồi bàn mặc tạp dề trong khu cắm trại của dân sống khóa thân. Ai vào ảnh của Arbus cũng thành quái dị – một thằng bé đang chờ đi điều hành ủng hộ chiến tranh, đội mũ nan của dân chơi thuyền, đeo huy hiệu có chữ “Bomb Hanoi”; Vua với Hoàng Hậu trong một Vũ hội của các Công dân Cao tuổi; một cặp vợ chồng ngoại ô chừng 30 tuổi năm đuổi dài trên ghế vải ngoài sân cỏ; một bà góa ngồi một mình trong phòng ngủ chất đầy đồ đạc. Trong bức ảnh “Một người khổng lồ Do Thái ở nhà với bố mẹ mình tại Bronx, New York, 1970”, hai vị phụ huynh trông như tí hon dị dạng bên dưới anh con to lớn cũng dị dạng không kém đứng lom khom trong gian phòng sinh hoạt chung trần thấp lè tè.

Cái tương phản giữa chủ đề rất chất chúa và cái nhìn chăm chú nhưng bình

tĩnh thần nhiên của Arbus đã tạo nên sức mạnh thẩm quyền cho những bức ảnh của bà. Cái phẩm chất chăm chú ấy – chăm chú của người chụp, chăm chú của đối tượng vào việc mình được chụp – tạo nên cái sân khấu đạo đức của những bức chân dung trực diện đầy tinh thần chiêm nghiệm của Arbus. Không hề theo lén những người quái dị và lạc loài, không hề chụp trộm, nhà nhiếp ảnh này đã làm quen với họ, khiến họ yên trí làm mẫu cho bà, bình tĩnh và nghiêm cẩn không khác gì những nhà quý tộc thời Victoria ngồi làm mẫu chụp chân dung trong phòng ảnh của Julia Margaret Cameron. Phần lớn sự bí hiểm trong ảnh của Arbus là ở chỗ chúng khiến ta tò mò không biết những người trong ảnh đã cảm thấy như thế nào sau khi đồng ý để mình được lên ảnh. Liệu họ có thấy mình đúng như trong ảnh không? Họ có biết họ quái đản như thế nào không? Có vẻ như là không.

Nếu mượn cái nhãn đường bộ của Hegel, thì chủ đề ảnh của Arbus là “the unhappy consciousness” – “tâm thức bất hạnh”. Nhưng hầu hết các nhân vật trong gánh hát khủng khiếp của Arbus đều có vẻ không biết mình xấu xí. Arbus chụp người ta trong các mức độ vô thức khác nhau hoặc không hề có ý thức về nỗi đau và sự xấu xí của mình. Chính thế mà không phải loại khủng khiếp nào cũng thu hút bà khi chụp ảnh. Nó loại trừ ngay những người có vẻ đã biết nỗi thống khổ của mình là gì, như người bị tai nạn, nạn nhân của chiến tranh, nạn đói, và của đàn áp chính trị. Arbus chắc sẽ không bao giờ chụp cảnh tai nạn, những sự kiện nổ ra bất ngờ trong cuộc sống; bà chỉ chuyên chụp những be bét riêng tư chậm chạp, hầu hết đã diễn ra ngay từ thừa lộn lỏi của đối tượng.

Mặc dù hầu hết người xem sẽ rất dễ tưởng tượng rằng những con người kia, những công dân của thế giới tình dục ngầm cũng như những kẻ truyền đời quái dị kia, đều không hạnh phúc, nhưng chỉ một số ít những ảnh ấy thực sự bộc lộ cảm xúc đau khổ. Những bức ảnh chụp người khác lạ và quái dị thực sự lại không tô đậm nỗi đau, mà là vẻ tự chủ và cách biệt của họ. Những người giả làm gái trong các phòng hóa trang, người lùn Mễ Tây Cơ trong phòng khách sạn của mình ở Manhattan, những dị nhân tí hon người Nga trong một phòng khách ở phố 100, và những người ruột thịt của họ, hầu hết vào ảnh đều rất vui vẻ, tự chấp nhận và thần nhiên như không. Vẻ đau đớn thì lại dễ thấy trong các chân dung chụp người bình thường: cặp vợ chồng già cãi nhau trên một ghế dài công viên, một phụ nữ bán bar ở New Orleans ngồi nhà với một con chó lưu niệm, thằng bé trong Central Park tay nắm chặt một trái



lưu đạn đồ chơi.

Brassai lên án những tay máy thích chụp trộm vì tưởng rằng có như vậy mới bắt được cái gì đó đặc biệt của đối tượng.<sup>(1)</sup> Trong cái thuộc địa nhiếp ảnh của Arbus, các thần dân của bà lúc nào cũng tiết lộ bản thân. Không hề có “decisive moment” – “khoảnh khắc quyết định”. Quan điểm của Arbus, rằng tự nhận ra và bộc lộ bản thân là một quá trình liên tục được phân làm nhiều khúc đều nhau, cũng là một cách tuân lệnh chỉ của Whitman, rằng mọi khoảnh khắc đều đáng lưu truyền. Giống như Brassai, Arbus muốn đối tượng của mình càng tỉnh táo càng tốt, biết rõ cái việc mà họ đang tham dự. Thay vì dẫn dụ đối tượng vào một tư thế tự nhiên hoặc điển hình, thì bà lại bảo họ hãy tạo dáng để chụp ảnh, nghĩa là khiến họ phải lúng túng. (Như vậy, bộc lộ bản thân mới đúng với những gì lạ lùng, bất thường, ngỡ ngàng.) Đứng hay ngồi cứng quèo lúc ấy mới khiến họ có vẻ là hình ảnh của chính mình.

*(1) Thực ra thì tưởng như vậy cũng không sai. Khi không biết là có người khác nhìn mình, người ta thường có vẻ mặt khác với lúc biết là mình bị để ý. Nếu không biết Walker Evans đã chụp bộ ảnh tàu điện ngầm như thế nào (đứng trong toa tàu hàng trăm tiếng đồng hồ, máy ảnh giấu trong người, ống kính chỉ thò ra như một cái khuy của chiếc áo khoác), ta vẫn cứ biết ngay là những hành khách ngồi trong ảnh kia, mặc dù trực diện và cận cảnh, không hề biết là họ đang bị chụp ảnh; vẻ mặt của họ rất riêng tư chứ không như lúc họ ngồi để được chụp vào ảnh.*

Hầu hết ảnh của Arbus đều có đối tượng đang nhìn thẳng vào ống kính. Điều này khiến họ trông có vẻ bất thường lạ lẫm, gần như là mất trí. Hãy so sánh bức ảnh của Lartigue năm 1912 chụp một người đàn bà đội mũ cầm lông chim và đeo chàng mạng (“Racecourse at Nice” – “Quần ngựa ở Nice”) với bức “Woman with a Veil on Fifth Avenue, NYC, 1968” – “Đàn bà Choàng mạng ở Đại lộ Năm, New York City, 1968”. Ngoài vẻ xấu xí đặc trưng của những người được Arbus chụp vào ảnh (Còn mẫu của Lartigue thì đặc trưng là đẹp), cái khiến cho người đàn bà của Arbus trông lạ lùng là vẻ vô thức dạn dĩ khi tạo dáng để vào ảnh. Nếu chị đầm của Lartigue mà ngoảnh lại nhìn, có lẽ trông cũng lạ lùng gần như thế.

Ở cái văn thông thường của ảnh chân dung, nhìn thẳng vào ống kính đồng nghĩa với thái độ nghiêm túc, chân thành, bộc lộ được bản chất của người

mẫu. Vì vậy mà nó có vẻ đúng với những ảnh nghi lễ (như ảnh đám cưới, tốt nghiệp), mà lại không thích hợp lắm với những ảnh dùng để cổ động cho các ứng viên chính trị. (Với các chính khách thì cái nhìn ba-phần-tư gương mặt thông dụng hơn: một cái nhìn bay bổng chứ không đối diện, khơi gợi một mối quan hệ với người xem, với hiện tại, một mối quan hệ trừu tượng gợi cảm thức cao thượng đối với tương lai.) Cách chụp trực diện của Arbus sở dĩ gây được ấn tượng mạnh đến thế là vì đối tượng của bà thường không phải là người thích nộ mình cho máy ảnh một cách thân thiện và ngây thơ tin cậy như vậy. Cho nên trong ảnh của Arbus, trực diện cũng là một hàm ý sinh động nhất về thái độ hợp tác của đối tượng. Muốn những người ấy tạo dáng để vào ảnh, người cầm máy đã phải gây được lòng tin ở họ, đã phải thành “bạn bè” với họ.

Có lẽ cảnh đáng sợ nhất trong phim *Freaks – Những kẻ quái dị* (1932) là bữa tiệc cưới, khi những kẻ đầu nhọn hoắt, đàn bà râu dài, song sinh liền thân và khúc mình người vẫn sống múa hát đón nhận Cleopatra hiếm ác có nhân dạng bình thường, vừa mới thành hôn với người hùng tí hon cả tin. “Đồng bọn! Đồng bọn với chúng ta!”, chúng đồng thanh hát trong lúc một cái cốc ái tình được truyền khắp lượt quanh bàn từ mồm này sang mồm khác để cuối cùng được một anh lùn phì nhiêu bù xù dâng lên cho cô dâu đang chỉ chực nôn ọe. Arbus đã có một quan điểm có thể là quá đơn giản về sự hấp dẫn, giả đạo đức và cái khó chịu trong việc đánh bạn với những người quái dị. Theo sau niềm hân hoan phát hiện là đến những kích động vui thích của việc mình đã có được lòng tin của họ, không còn sợ hãi, không còn muốn tránh xa họ nữa. Chụp ảnh người quái dị “là một niềm phấn khích kinh khủng đối với tôi,” Arbus từng bộc bạch. “Tôi đã quen ngưỡng mộ họ rồi.”

Ảnh của Diane Arbus đã thành nổi tiếng trong giới theo đuổi nhiếp ảnh khi bà tự vẫn năm 1971; nhưng, cũng như với Sylvia Plath, sau khi bà qua đời, người ta bị cuốn hút vào tác phẩm của bà theo một trật tự khác – một đỉnh điểm của sự nghiệp. Việc bà tự vẫn hình như là một đảm bảo rằng ảnh bà chụp là chân thực chứ không phải do chứng thị dục (thích nhìn cảnh dục tình hoặc khổ nạn của người khác), nồng ấm tình người chứ không lạnh lùng vô cảm. Cái chết tự vẫn ấy hình như cũng khiến cho ảnh bà chụp có sức tàn phá mạnh mẽ hơn, như một lời chứng rằng chúng đã thành nguy hiểm với chính bà.

Chính bà đã từng cảm thấy cái nguy hiểm khả dĩ ấy. “Mọi thứ quá tuyệt, đến mức nghẹt thở. Ta đang phải trườn lết lên phía trước như họ vẫn làm trong phim chiến tranh.” Nhiếp ảnh vẫn thường là cái nhìn toàn năng từ một khoảng cách biệt. Nhưng có một tình huống mà người ta có thể bị thiệt mạng khi đang chụp ảnh: đó là khi họ chụp cảnh chém giết lẫn nhau. Chỉ có nhiếp ảnh chiến sự mới kết hợp chứng thị dục và nguy hiểm. Phóng viên chiến trường không thể không can dự vào cái hoạt động nguy hiểm chết người mà họ đang chụp ảnh; thậm chí họ còn mặc quân phục, dù không đeo lon cấp bậc. Khi thấy cuộc đời (thông qua nhiếp ảnh) thực sự là một vở kịch thống thiết, và coi máy ảnh như một vũ khí xâm lăng, tức là cũng đã có tâm lý sẵn sàng chấp nhận thương vong. “Nhất định là phải có giới hạn,” bà viết. “Nói có Trời, khi đám lính ấy bắt đầu xông đến, nhất định mình sẽ hoảng loạn với cảm giác mình hoàn toàn có thể bị giết chết.” Bây giờ đọc lại, những lời ấy của Arbus rõ ràng là mô tả một cái chết trên chiến trường: sau khi đi quá những giới hạn nhất định, bà đã rơi vào ổ phục kích tâm thần, tử thương bởi sự bộc trực và tò mò của chính mình.

Trong tinh thần lãng mạn xưa cũ của người nghệ sỹ, ai đủ tự tin sống qua một mùa địa ngục đều liệu mất mạng hoặc có sống mà về thì cũng bại hoại tâm thần. Trào lưu tiên phong hùng tráng của văn học Pháp cuối thế kỷ 19 đầu 20 đã bày kín cả một lăng mộ danh nhân những nghệ sỹ không sống qua được chuyển đổi thân địa ngục của mình. Nhưng ta phải thấy có sự khác nhau rất lớn giữa hoạt động của một nhà nhiếp ảnh vốn luôn theo ý muốn, và hoạt động của một nhà văn – có thể không như vậy. Nhà văn thì có quyền và có thể cảm thấy buộc phải lên tiếng cho nỗi đau riêng của mình – nghĩa là cho cái phần tư hữu của chính mình. Nhà nhiếp ảnh thì tình nguyện đi tìm và khai ra nỗi đau của người khác.

Cho nên, cuối cùng thì cái quấy rầy ta mạnh nhất trong ảnh của Arbus hoàn toàn không phải là chủ đề, mà là cái ấn tượng cứ tích tụ mãi lên về tâm thức của người chụp ảnh: cái cảm thức rằng cái mà ta nhận được chỉ là một cách nhìn riêng tư, chính xác là thế, một cái gì đó tự nguyện. Arbus không phải là một nhà thơ tự đặt vấn đề làm thân với nỗi đau riêng của mình, mà là một nhà nhiếp ảnh mạo hiểm ra thế giới để sưu tầm những hình ảnh đón đau. Mà với nỗi đau tìm được chứ không phải nỗi đau tự cảm, rất khó có được một giải thích rõ ràng. Theo Reich, cái khoái lạc tìm thấy trong đau đớn không phải là do thích bị đau, mà là hy vọng có được một cảm giác mạnh thông qua đau

đớn. Những người mắc chứng liệt cảm giác và cảm xúc chỉ muốn thà đau đớn còn hơn chả cảm thấy gì. Nhưng còn có một giải thích khác về chuyện tại sao người ta muốn bị đau đớn, ngược hẳn với cách giải thích của Reich, cũng có vẻ chấp nhận được: người ta tìm kiếm đau đớn không phải để có thêm, mà là để bớt cảm xúc.

Chừng nào nhìn ảnh của Arbus vẫn rõ ràng là một trải nghiệm kinh hãi, thì chúng vẫn là điển hình của loại nghệ thuật thịnh hành trong giới đô thị lọc lõi hiện nay: thứ nghệ thuật thử thách lòng chai đá cố tình của con người. Ảnh của bà là một dịp để chứng tỏ rằng người ta có thể trực diện cái ghê rợn của đời mà không hề nao núng kinh sợ hãi hùng. Chính bà đã có lần phải tự nhủ rằng, “Ô kê, tôi công nhận như vậy đấy; quý vị xem ảnh cứ việc nói đúng như thế, không sao cả.”

Tác phẩm của Arbus đúng là một ví dụ của một xu hướng nghệ thuật cao tại các nước tư bản: muốn áp chế, hoặc ít nhất cũng giảm thiểu cảm xúc nao núng ghê tởm cả về đạo đức lẫn giác quan. Phần lớn nghệ thuật hiện đại đều hiến mình cho việc hạ thấp cái ngưỡng của những gì là khủng khiếp. Bằng cách khiến chúng ta phải quen với những cái trước đây ta không hề muốn thấy, muốn nghe, vì chúng quá giật gân, đau đớn hoặc khó chịu, nghệ thuật đã thay đổi cả đạo đức – cái hình thể tập quán tâm lý và những cấm kỵ xã hội vẫn định ra một đường biên mờ hồ giữa những thứ không thể chấp nhận được ngay lập tức về mặt cảm xúc và những thứ không như vậy. Việc áp chế dần dần cái phản ứng nao núng ghê tởm ấy đưa chúng ta đến gần hơn một chân lý tương đối có tính hình thức – rằng những cấm kỵ kiến tạo bởi nghệ thuật và đạo đức cũng chỉ là chủ quan giả tạo. Nhưng để có được cái khả năng chấp nhận và dung chứa sự kinh dị ngày càng tăng này trong phim ảnh và sách báo, chúng ta đã phải trả một cái giá rất cao. Về lâu dài, nó không còn là một sự giải phóng nữa, mà là một mất mát bản ngã: một thân quen giả nguy đối với cái ghê tởm kinh dị đã củng cố sự tha hóa của chúng ta, biến ta thành thiếu năng không thể giao đãi với cuộc sống thực. Lần đầu tiên xem phim “con heo” ở rạp gần nhà, hoặc những cảnh tàn bạo trên chương trình truyền hình buổi tối, cảm giác của chúng ta như thế nào, thì cảm giác lần đầu tiên ta xem những bức ảnh của Arbus cũng gần hết như vậy.

Ảnh chụp mà khiến người xem cảm thấy thương cảm lại có cảm giác như lạc lõng lỗi thời. Vấn đề là không được thấy nao núng khó chịu, mà phải có khả

năng trực diện cái ghê rợn một cách坦然 nhiên. Nhưng cái kiểu nhìn (chủ yếu là) vô cảm này lại là một kiến tạo đạo đức đặc biệt hiện đại: không phải chai rẫn, cũng không phải là ích kỷ khinh thường, mà đơn giản chỉ là ngây thơ (hoặc ngây thơ giả tạo). Đối với cái hiện thực đau đớn như ác mộng ở ngoài kia, Arbus đã dùng những tính từ mô tả như “tuyệt vời”, “thú vị”, “không thể tin được”, “hay tuyệt”, “hồi hộp quá” – nỗi kinh ngạc con trẻ trong tâm thế đại chúng. Theo quan niệm của bà về cuộc săn lùng hình ảnh cố tình ngây thơ ấy, chiếc máy ảnh là một công cụ để nắm bắt tất cả, để dụ dỗ đối tượng bộc lộ những bí mật của họ, để mở rộng trải nghiệm. Chụp ảnh người, theo Arbus, nhất thiết là phải “dã man”, “ti tiện”. Điều quan trọng là không được chớp mắt.

“Nhiếp ảnh là một giấy phép đi bất cứ đâu tôi muốn đến và làm những gì tôi muốn làm,” Arbus đã viết như vậy. Chiếc máy ảnh là một kiểu hộ chiếu xóa bỏ các biên giới đạo đức và cấm kỵ xã hội, giải thoát người chụp khỏi mọi thứ trách nhiệm đối với người bị chụp vào ảnh. Toàn bộ vấn đề chụp ảnh người là ta không can thiệp vào đời sống của họ, mà chỉ đến thăm họ thôi. Nhà nhiếp ảnh là một siêu nhân du lịch, một nối dài của nhà nhân loại học, thăm thú các tộc người bản địa và đem về các bản tin về những việc lạ lùng và các dụng cụ lạ lẫm của họ. Nhà nhiếp ảnh luôn cố thực dân hóa những trải nghiệm mới hoặc tìm ra những lối nhìn mới về các chủ đề quen thuộc – một cuộc chiến chống lại sự nhàm chán. Bởi lẽ nhàm chán là mặt trái của say mê: cả hai đều phụ thuộc vào việc phải ở bên ngoài chứ không phải bên trong của một tình huống, và cái này sẽ dẫn đến cái kia. “Người Trung Hoa có một thuyết cho rằng ta phải qua nhàm chán rồi vào đến say mê,” Arbus đã ghi chú như vậy. Khi chụp ảnh một hạ giới đáng sợ (và một thượng giới điều tàn biến dạng), bà không hề có ý định thâm nhập những trải nghiệm kinh hoàng của cư dân trong những thế giới ấy. Họ cứ việc xa lạ như vậy, thì mới “tuyệt vời” được. Cái nhìn của bà luôn là từ bên ngoài.

Arbus viết: “Tôi rất ít khi thấy muốn chụp những người đã được biết đến, thậm chí chọn chủ đề cũng vậy. Họ chỉ hấp dẫn khi tôi chưa nghe về họ bao giờ.” Dù có thích những người tàn tật hoặc xấu xí đến mấy đi nữa, Arbus chưa bao giờ nghĩ đến việc chụp ảnh những đứa trẻ quái thai vì nhiễm Thalidomide hoặc những nạn nhân của bom napalm – những cảnh rùng rợn ở nơi công cộng, những quái trạng có liên hệ đến tình cảm hoặc đạo đức. Arbus không quan tâm đến nghề báo chí đạo đức. Bà chọn những chủ đề mà bà tin

là vừa nhạt được, chỉ vì nó đang ở đó, chẳng dính dáng đến một thứ giá trị nào. Chúng nhất thiết phải là những chủ đề phi lịch sử, bệnh hoạn cá nhân chứ không xã hội, những cuộc đời bí mật chứ không công khai.

Với Arbus, máy ảnh là để chụp những thứ chưa biết. Nhưng chưa biết đối với ai? Chưa biết đối với người có cuộc sống an toàn, người đã được giáo dục cách sống phải đạo và nghiêm cẩn. Cũng như Nathanael West, một nghệ sĩ cũng mê mẩn những dị dạng và què quặt, Arbus xuất thân trong một gia đình Do Thái khá giả rất giỏi ngôn từ, tinh thần cực kỳ lạnh mạnh, rất dễ phần nộ, mà với họ, những thị hiếu tình dục thiếu số bị coi là hạ đẳng dưới mức tự thức, còn liều lĩnh thì bị khinh như một thứ điên khùng dị tộc không bao giờ có ở người Do Thái. “Một trong những thứ mà tôi thấy rất khổ sở hồi còn nhỏ,” Arbus viết, “là tôi không khi nào thấy gian khổ. Tôi bị giam cầm trong một cảm thức về phi hiện thực... Và cái cảm giác mình vô nhiễm như thế, mặc dù có vẻ rất vô lí, lại là một cảm giác đau đớn.” Cũng vì cái cảm giác ấy mà năm 1927 West đã chọn làm công việc của một người thư lại ban đêm ở một khách sạn bệnh hoạn bán thịt trong Manhattan. Còn Arbus thì chọn máy ảnh để tìm kiếm trải nghiệm, rồi nhờ đó mà có được một cảm thức về hiện thực. Trải nghiệm với nghệ thuật, nếu không phải là gian khổ vật chất, thì ít nhất cũng là gian khổ tâm lý – cái choáng váng khi chìm ngập vào những trải nghiệm không thể làm đẹp được, những bắt gặp bất ngờ với những cấm kỵ, bệnh hoạn, xấu ác.

Arbus quan tâm đến những thứ quái dị cũng cho thấy bà mong muốn xâm xé sự thơ ngây của chính mình, phá hủy cái tự cảm được trọng đãi ở đời, xả bỏ nỗi chán ghét thấy mình an lạc. Ngoài West ra, thập niên 1930 chỉ sản sinh vài ví dụ về kiểu tâm lý chán ghét này – một tâm lý sẽ thành khá điển hình ở thế hệ những người trung lưu có học, trưởng thành trong giai đoạn 1945-1955 – và sẽ nở rộ trong những năm 1960.

Thập niên những tác phẩm nghiêm túc của Arbus trùng hợp và cũng rất đúng chất với những năm 1960 – khi những quái dị trở thành công khai, thành một chủ đề được chấp nhận và an toàn cho nghệ thuật. Những thứ mà trong những năm 1930 còn gây kinh hãi – như trong các phim *Miss Lonely-hearts* và *The Day of the Locust* – thì đến những năm 1960 đều thành hoàn toàn bình thường, hoặc còn được thưởng thức một cách tích cực (như trong các phim của Fellini, Arrabal, Jodorowsky, trong những truyện tranh bán giấu giếm,

những màn diễn nhạc rock choáng lộn). Bắt đầu thập niên 1960, sân khấu chuyên diễn những trò quái dị đang rất ăn khách tại công viên Coney Island bị đóng cửa; người ta đòi dọn sạch khu vực tụ tập của người chuyển giới và đã được ở Times Square để lấy đất xây nhà chọc trời. Khi cư dân của những hạ giới lạc loài bị trục xuất khỏi những lãnh thổ hạn hẹp của họ – bị cấm đoán như một thứ trái khoáy, một phiền toái công cộng, tục tĩu, hoặc chỉ vì chả mang lại tí lời lãi gì – họ lại len lỏi ngày càng nhiều vào tâm thức như một chất liệu chủ đề của nghệ thuật, thu vén được màng màng một tính chính danh nhất định và một gần gũi mang tính ẩn dụ, mà chính vì vậy lại càng xa cách hơn.

Có lẽ không ai có thể tường tận về cái quái dị hơn một người như Arbus, vốn là một nhiếp ảnh gia thời trang chuyên nghiệp – một nhà chế tác những giả tạo trang điểm để che giấu những cộc lệch bướng bỉnh về nòi giống, giai cấp và hình thể. Nhưng khác với Warhol, người đã có nhiều năm làm nghệ sĩ thương mại, Arbus không sáng tác với thái độ cố động và bền cột thẩm mỹ hào nhoáng như đã được huấn luyện trong nghề, mà hoàn toàn khước từ nó. Tác phẩm của Arbus là phản kháng – phản kháng lối sống trưởng giả, phản kháng những gì đã được chấp nhận. Đó là cách bà văng tục chửi tở *Vogue*, chửi thời trang, chửi những gì xinh đẹp. Sự phản kháng ấy có hai hình thức không hoàn toàn tương thích với nhau. Một là nổi loạn chống lại sự nhay bén đạo đức phát triển quá cao của người Do Thái. Còn cuộc nổi loạn kia, bản thân cũng cháy bỏng đạo đức, thì chĩa vào cảnh giới thành đạt của thế giới. Cuộc mưu loạn của nhà đạo đức thì coi đời thất bại là thuốc giải độc cho đời thành đạt. Cuộc mưu loạn của nhà mỹ học, mà thập niên 1960 đã coi là sự nghiệp riêng của nó, thì coi đời quái dị là thuốc giải độc cho đời nhàm chán.

Hầu hết tác phẩm của Arbus vẫn nằm trong khuôn khổ thẩm mỹ của Warhol, nghĩa là, chúng định vị mình trong tương quan với hai cực song sinh: nhàm chán và quái dị; nhưng chúng không mang phong cách Warhol. Arbus không có máu say mê bản thân và thiên tài tạo danh tiếng của Warhol, cũng không có cái vẻ tỉnh bơ mang tính tự vệ mà ông dùng để cách ly mình khỏi cái quái dị, và thiếu cả chất sướt mướt thống thiết của ông nữa. Một người như Warhol, xuất thân cần lao, chắc không thể có những cảm xúc mâu thuẫn đối với sự thành đạt ở đời, rất phổ biến trong đám con cái các gia đình Do Thái trung lưu hạng trên ở thập niên 1960. Với một người được nuôi dưỡng để thành một tín đồ Công giáo, như Warhol (và gần như tất cả những người khác

trong băng nhóm của ông), mối quan tâm sâu sắc và hăng hái đến cái ác hình thành một cách tự nhiên hơn nhiều so với một người có thân thể Do Thái. So với Warhol, Arbus rõ ràng có vẻ dễ bị tổn thương, ngây thơ, và chắc chắn là bi quan hơn. Cái nhìn kiểu Dante nhìn địa ngục của bà đối với thành phố (và cả các ngoại ô) chẳng che đậy một tí mai mỉa nào. Mặc dù rất nhiều chất liệu của Arbus chả khác gì những chất liệu của Warhol, ví dụ như trong phim *Chelsea Girls* (1966), ảnh của bà không bao giờ chơi nghịch với nỗi ghê rợn, nắn bóp nó làm trò cười; chúng không dẫn đến chế giễu, cũng không có khả năng làm thân với quái dị, như thấy trong những phim của Warhol và Paul Morrissey. Với Arbus, những người quái dị và nước Mỹ trung lưu đều lạ lẫm và ngoại lai như nhau: một thằng bé tham gia diễn hành ủng hộ chiến tranh và một bà nội trợ ở Levittown cũng xa lạ hết như một người lùn dị dạng hoặc một người chuyển giới; những ngoại ô trung lưu hạng dưới cũng xa lạ như Times Square, các nhà thương điên, và các quán rượu đồng tính. Tác phẩm của Arbus diễn đạt cử chỉ chán ghét của bà đối với những gì là công cộng (như bà trải nghiệm thấy), lễ thói, an toàn, yên trí – và nhàm chán – để tìm đến với những gì riêng tư, giấu giếm, xấu xí, nguy hiểm, và say mê. Những tương phản này giờ đây đã có vẻ thành gài như lỗi thời. Những gì an toàn không còn là độc quyền trong hình tượng chung của xã hội nữa. Cái quái dị không còn là một vùng kín riêng tư khó vào nữa. Những người quái đản, bị bê bối tình dục, hoàn toàn vô cảm xuất hiện hàng ngày trên các quầy báo, trên truyền hình, dưới tàu điện ngầm. Con người thù địch nhau đang đi đầy ngoài phố, nhìn thấy rõ ràng, tóc bôi dầu óng mượt.

Sành sỏi theo kiểu hiện đại quen thuộc – vụng về, ngây thơ, chân thực chứ không óng ả giả tạo nghệ thuật cao và buôn bán đỉnh – Arbus nói rằng nhiếp ảnh gia mà bà thấy gần gũi nhất với mình là Weegee, tác giả của những bức ảnh chụp nạn nhân tội ác và tai nạn tràn ngập trên các báo lá cải trong những năm 1940. Ảnh của Weegee thì khiếp thật, cái nhạy cảm của ông là kiểu đô thị, nhưng sự tương đồng giữa ảnh của ông và của Arbus chỉ dừng lại ở đó. Có muốn gạt bỏ những yếu tố sành sỏi căn bản trong nhiếp ảnh đến mấy đi nữa, như bố cục chẳng hạn, Arbus vẫn cứ là người sành sỏi. Động cơ chụp ảnh của bà không hề có tính báo chí. Những gì có thể tưởng như có chất báo chí, thậm chí giật gân, trong ảnh của Arbus, lại khiến cho tác phẩm của bà có vị trí trong truyền thống Siêu thực của nghệ thuật dòng chính thì đúng hơn – thị hiếu về cái quái dị của chúng, về ngây thơ công khai đối với đối tượng chủ đề của chúng, tính chất coi mọi chủ đề chỉ đơn thuần là *ngẫu nhiên nhất*



được của chúng.

“Tôi sẽ không bao giờ chọn một chủ đề vì nó sẽ có ý nghĩa nào đó khi tôi nghĩ đến nó,” Arbus viết, như một tín đồ kiên định thuyết giảng chủ nghĩa Siêu thực. Người ta tưởng rằng người xem sẽ không phán xét những người bà chụp vào ảnh. Nhưng tất nhiên, chúng ta đều phán xét. Và chính cái phạm vi chủ đề của Arbus tự nó cũng đã thành một phán xét. Brassai, có chụp những người như thấy trong ảnh của Arbus – xem tác phẩm “La Môme Bijou” năm 1932 của ông – nhưng còn chụp cả những cảnh đô thị dịu dàng, chân dung những nghệ sỹ nổi tiếng. Bức ảnh “Mental Institution, New Jersey, 1924” của Lewis Hine trông rất dễ nhầm với một bức của Arbus thời sau này (chỉ khác là hai đứa trẻ có máu Mông Cổ ngồi trên sân cỏ được tạo dáng mặt nhìn nghiêng chứ không trực diện); những chân dung đường phố Chicago mà Walker Evans chụp năm 1946 là chất liệu của Arbus, và một số ảnh của Robert Frank cũng vậy. Cái khác biệt là ở phạm vi của những chủ đề khác, những cảm xúc khác mà Hine, Brassai, Evans và Frank đã chụp vào ảnh. Arbus là một tác giả theo nghĩa hạn hẹp nhất, một trường hợp đặc biệt trong lịch sử nhiếp ảnh, giống như trường hợp của Giorgio Morandi trong lịch sử hội họa Âu châu hiện đại – suốt nửa thế kỷ chỉ toàn vẽ tĩnh vật chai lọ. Khác với hầu hết các nhà nhiếp ảnh có tham vọng nghề nghiệp, bà không chơi nhiều chủ đề mỗi thứ một kiểu – tuyệt đối không. Ngược lại, mọi chủ đề của bà đều như nhau. Và việc tương đương hóa tất cả những người quái dị, người điên, những cặp đôi ở đô thị, những người sống khỏa thân, là một phán xét rất mạnh mẽ, đồng lõa với tâm trạng chính trị có thể nhận ra được ở nhiều người Mỹ khuynh tả và có học thức. Những người trong ảnh của Arbus đều là thành viên của một gia đình, cư dân của một làng duy nhất. Chỉ có điều, như đã thấy, cái làng gốc ghêch ấy là nước Mỹ. Nhẽ ra phải cho thấy cái bản diện giữa những thứ khác nhau (viễn cảnh dân chủ của Whitman), thì mọi người lại thành ra trông giống hệt nhau.

Những hy vọng bông bột đầy hứng khởi về nước Mỹ đã bị thay thế bằng một vòng ôm cay đắng và buồn bã của trải nghiệm. Nhiếp ảnh Mỹ mang một nỗi u hoài riêng biệt. Nhưng nỗi u hoài ấy đã chất chứa ngay từ thời hoàng kim của tâm trạng khẳng định kiểu Whitman, mà đại diện là Stieglitz và nhóm Photo-Secession của ông. Stieglitz, đã cam kết phải cứu chuộc thế giới bằng chiếc máy ảnh của mình, mà vẫn bị choáng với nền văn minh vật chất hiện đại. Ông chụp thành phố New York những năm 1910 trong một tinh thần

Don Quixote – máy ảnh/ngọn thương chống lại nhà chọc trời/cối xay gió. Paul Rosenfeld mô tả nỗ lực của Stieglitz như một cử chỉ “khăng định vĩnh cửu”. Những khẩu vị kiểu Whitman nay đã thành nhu thuận: nhiếp ảnh gia bây giờ lại bảo trợ cho hiện thực. Ta cần một cái máy ảnh để cho mọi người thấy các hình mẫu có bên trong “cái mờ đục vừa nhàm chán vừa kỳ diệu gọi là Hoa Kỳ”.

Rõ ràng, một sứ mệnh đã thối rữa vì những nghi hoặc về nước Mỹ – ngay cả ở những gì lạc quan nhất của nó – nhất định sẽ bị xì hơi rất nhanh, khi nước Mỹ dần thân mạnh dạn hơn vào làm ăn lớn và chủ nghĩa tiêu thụ từ sau Thế chiến I. Những nhiếp ảnh gia yếu bản ngã và kém sức hút hơn Stieglitz đã dần bỏ cuộc. Họ có thể tiếp tục công việc tốc ký hình ảnh mảnh lẻ vẫn có nguồn hứng khởi từ Whitman. Nhưng, thiếu vắng những sức mạnh tổng hợp si cuồng của Whitman, những gì họ ghi chép được chỉ là những đứt đoạn, vụn vặt, cô quạnh, tham lam, vô sinh lạnh lẽo. Stieglitz, dùng nhiếp ảnh để thách thức nền văn minh vật chất, đã là, như lời Rosenfeld, “người có lòng tin rằng một nước Mỹ tinh thần vẫn còn tồn tại ở đâu đó, rằng nước Mỹ không phải là năm mồ của Phương Tây.” Cái ý định thâm kín của Frank và Arbus, và của nhiều người đương thời và trẻ hơn họ, là muốn cho thấy rằng nước Mỹ là năm mồ của Phương Tây.

Kể từ khi nhiếp ảnh bị cắt rời khỏi tinh thần khăng định của Whitman – từ khi nó không còn hiểu làm sao mà ảnh chụp lại có mục đích trở thành có học, có thẩm quyền, và siêu nghiệm – phần xuất sắc nhất của nhiếp ảnh Mỹ (và nhiều bộ phận khác của văn hóa Mỹ) đã nộp mình cho những an ủi của chủ nghĩa Siêu thực, và nước Mỹ đã được phát hiện như một quốc gia Siêu thực về cốt lõi. Rõ ràng là quá dễ khi nói rằng nước Mỹ chỉ là một màn diễn quái dị, một mảnh đất hoang – thái độ bi quan rẻ tiền điển hình của lối cắt gọt hiện thực thành siêu thực. Nhưng bản tính thiên vị của người Mỹ dành cho những huyền thoại về cứu chuộc và lên án vẫn là một trong những phương diện có sinh lực nhất, quyến rũ nhất trong văn hóa dân tộc của chúng ta. Những gì chúng ta đã bỏ lại cùng với giấc mơ cách mạng văn hóa bất thành của Whitman chỉ là những hồn ma bằng giấy và một chương trình tuyệt vọng hóm hỉnh.

# Những đích ngắm u buồn

N

hiếp ảnh bị mang tiếng là hiện thực nhất trong số những nghệ thuật có tính sao chép, và cũng bị coi là dễ. Thế mà, nó lại là môn nghệ thuật vẫn bền bỉ truyền bá cảm thức Siêu thực từ suốt một thế kỷ qua, trong khi hầu hết các ứng viên Siêu thực nhà nòi khác đều đã bỏ cuộc.

Hội họa thì có khuyết tật ngay từ đầu vì là một môn mỹ thuật, vật phẩm nào của nó cũng là một nguyên tác thủ công duy nhất. Một bất lợi nữa là tài nghệ kỹ thuật khác thường của những họa sỹ thường được coi là Siêu thực thượng đẳng, những người hiếm khi tưởng tượng khung toan sẽ là một bức tranh gì khác ngoài tranh nhân vật. Tranh của họ toan tính trau chuốt, kỹ lưỡng tự mãn, và phi biện chứng. Họ cẩn thận tránh xa cái ý tưởng luôn gây tranh cãi của chủ nghĩa Siêu thực muốn xóa nhòa những lằn ranh giữa nghệ thuật và cái-gọi-là cuộc sống, giữa đối tượng và sự kiện, giữa cố tình và vô tình, giữa chuyên nghiệp và nghiệp dư, giữa cái cao quý và cái hủ lậu, giữa tay nghề giỏi và lỗi lầm may mắn. Kết quả là chủ nghĩa Siêu thực trong hội họa mãi cũng chỉ quanh quẩn trong những nội dung về một thế giới mộng mị công thức nghèo nàn: một vài hoang tưởng dí dỏm, phần lớn là những mộng mị dục tình và ác mộng khoảng không hãi hùng. (Chỉ khi cái văn phóng túng của Siêu thực giúp Jackson Pollock và nhiều người khác nhích dần vào một thứ trừu tượng bất kính thì sứ mệnh Siêu thực của họa sỹ cuối cùng mới có vẻ mang một ý nghĩa sáng tạo rộng rãi hơn.) Nghệ thuật thi ca, đã từng thu hút lòng tận hiến của những nhà Siêu thực buổi đầu, cũng chỉ ra được những kết quả đáng thất vọng gần như vậy. Những nghệ thuật đã thực sự trở thành Siêu thực là văn xuôi giả tưởng (chủ yếu là ở nội dung, nhưng phong phú hơn và về chủ đề thì phức tạp hơn nhiều so với hội họa), sân khấu, tạo hình ghép nối, và – đặc trưng nhất – là nhiếp ảnh.

Tuy nhiên, nói nhiếp ảnh là nghệ thuật duy nhất có tư chất siêu thực không có nghĩa là nó cũng chung số phận với các trào lưu Siêu thực chính thống. Ngược lại thì có. Những nhà nhiếp ảnh (nhiều người từng là họa sỹ) có ý thức theo đuổi Siêu thực hiện nay chỉ có vị thế tầm thường như những tay máy “chụp tranh” thế kỷ 19 – những người muốn ảnh của mình trông giống tranh

vẽ mỹ thuật kinh viện. Ngay cả những tìm tòi đáng yêu trong thập niên 1920 – những ảnh phơi sáng không dùng đến máy ảnh của Man Ray và László Moholy-Nagy, những ảnh nghiên cứu lấy sáng nhiều lần của Bragaglia, ảnh ghép của John Heartfield và Alexander Rodchenko – cũng chỉ được coi là những chiến tích bên lề trong lịch sử nhiếp ảnh. Những người tập trung can thiệp vào cái được cho là bề ngoài hiện thực của ảnh chụp là những người chuyển tải hạn hẹp nhất những thuộc tính siêu thực của nhiếp ảnh. Di sản Siêu thực dành cho nhiếp ảnh đã có vẻ thành vật vãnh khi kho vốn tiết mục các hoang tưởng và cảnh trí Siêu thực nhanh chóng bị hút hết vào thời trang cao cấp trong thập niên 1930, và nhiếp ảnh Siêu thực chỉ còn thấy ở ảnh chân dung theo phong cách tạo dáng, với chất Siêu thực có thể nhận ra được ở cách dùng lại những công thức trang trí Siêu thực đã có ở những nghệ thuật khác, đặc biệt là hội họa, sân khấu và quảng cáo. Dòng chính các hoạt động nhiếp ảnh đã cho thấy rằng việc vận dụng hoặc sân khấu hóa hiện thực là không cần thiết, nếu không thực sự trùng lặp. Chất Siêu thực ngụ ngay trong tim của sự nghiệp nhiếp ảnh: ở chính việc sáng tạo một sao chép của thế giới, một hiện thực cấp hai, hạn hẹp hơn nhưng kịch tính hơn cái hiện thực nhận thức được từ cái nhìn tự nhiên. Càng ít sửa sang, càng ít vận dụng kỹ thuật, thì càng hồn nhiên – và bức ảnh mới càng có thêm thẩm quyền.

Siêu thực vẫn luôn thích tán tỉnh những sự cố bất ngờ, chào đón những không mời mà đến, chiều dài những hiện diện mất trật tự. Còn thứ gì có thể siêu thực hơn một vật hầu như vừa tự sinh ra nó, mà lại mất ít sức nhất? Một vật mà vẻ đẹp, những tiết lộ đầy mê hoặc, và sức nặng cảm xúc của nó đều có thể hơn mãi lên bởi những tương ngộ bất ngờ? Chính nhiếp ảnh đã cho thấy có thể đặt một chiếc máy khâu cạnh một cái ô như thế nào để sự tương ngộ ấy thành may mắn đến mức một nhà thơ Siêu thực vĩ đại đã phải gọi bức ảnh ấy là một mẫu mực của cái đẹp.

Không như những vật phẩm mỹ thuật của các thời đại tiền dân chủ, ảnh chụp có vẻ không mắc nợ sâu sắc những ý định của một nghệ sĩ. Chúng ra đời từ một tương tác lỏng lẻo (ngụy-phép thuật, ngụy-bất ngờ) giữa nhà nhiếp ảnh và đối tượng – môi giới bởi một cái máy đơn giản hơn và tự động hơn, cái máy không biết mệt mỏi, thậm chí ngay cả lúc thất thường cũng vẫn có thể cho ra một kết quả thú vị và không bao giờ hỏng hoàn toàn. (Lời quảng cáo cho chiếc máy Kodak đầu tiên, năm 1888, là: “Quý vị chỉ việc bấm nút, chúng tôi lo mọi việc còn lại.” Người mua được đảm bảo rằng bức ảnh sẽ

“không có một sai lầm nào”.) Trong câu chuyện cổ tích về nhiếp ảnh, cái hộp ảo thuật luôn đoan chắc sự thật và loại trừ sai lầm, đền bù sự thiếu kinh nghiệm và khen thưởng sự hồn nhiên.

Huyền thoại ấy từng bị giễu nhại nhẹ nhàng trong một bộ phim câm năm 1928, *The Cameraman*, trong đó một Buster Keaton mơ mộng vụng về đánh vật một cách vô vọng với bộ máy cồng kềnh của mình, cứ vác chân máy lên là va vỡ cả cửa sổ lẫn cửa đi, không thể nào chụp được một bức ảnh ra hồn, vậy mà cuối cùng lại vô tình có được mấy bộ ảnh vĩ đại (vệt ảnh báo chí chụp một cuộc hỗn chiến của người Tàu trong China Town ở New York). Là vì phần lớn những ảnh ấy là do con khỉ thú cưng của ông ta lắp phim và bấm máy.

Cái sai lầm của những chiến binh Siêu thực là tưởng tượng cái siêu thực phải là cái gì đó phổ quát, nghĩa là, một chất liệu tâm lý, trong khi hóa ra nó lại là thứ địa phương, sắc tộc, gắn với giai cấp và có ngày tháng rõ ràng. Cho nên, những ảnh siêu thực sớm nhất là từ thập niên 1850, khi lần đầu tiên các nhà nhiếp ảnh lùng sục phố phường các kinh thành Luân Đôn, Ba Lê và Nữ Uớc, tìm kiếm cái lát cắt cuộc đời không tạo dáng của họ. Những bức ảnh này, rõ ràng, cụ thể, có giai thoại (chỉ có điều là phần giai đoạn đã phai mất cả) – những khoảnh khắc của thời đã qua, của những tập quán đã mất – có vẻ siêu thực với chúng ta bây giờ hơn bất kỳ bức ảnh nào được dàn dựng thành trừu tượng và thi vị nhờ các kiểu chồng lớp, in mờ, phơi sáng, và những thứ tương tự. Khi tin rằng những hình tượng mình tìm kiếm phải nằm trong vô thức với những nội dung mà các đệ tử trung thành với Freud tin là phải phổ quát và phi thời gian, các nhà Siêu thực đã hiểu nhầm một thứ chuyển động tàn bạo nhất, phi lý nhất, không thể đồng hóa được, bí hiểm nhất – chính là thời gian. Cái khiến cho một bức ảnh thành siêu thực là chất thống thiết khôn cưỡng của nó như một thông điệp của quá vãng, và cái cụ thể chắc nịch trong những chỉ báo của nó về giai cấp xã hội.

Chủ nghĩa Siêu thực là một bất mãn tư sản; chuyện những người tin theo đều nghĩ nó là phổ quát chỉ là một dấu hiệu cho thấy nó có chất tư sản điển hình. Là một thứ mỹ học nhưng lại ước được là chính trị học, chủ nghĩa Siêu thực chọn đứng về phe những người cùng khổ, bên vực quyền lợi của một hiện thực phi chính thống hoặc phi thể chế. Nhưng những bê bối được mỹ học Siêu thực ve vuốt nói chung lại chỉ là những bí ẩn tầm thường bị trật tự xã hội

tư sản che đậy thành ra mù mịt: tình dục và nghèo đói. Bản năng ái dục, được các nhà Siêu thực coi là thượng đỉnh của hiện thực bị cấm kị và tìm cách giải cứu nó, bản thân cũng chỉ là một phần trong cái bí ẩn của phân tầng xã hội. Trong khi bản năng ái dục có vẻ tha hồ tung tẩy ở cả hai cực của phân tầng xã hội, cả hạ lưu lẫn quý tộc đều được coi là có đời sống ái dục buông thả tự nhiên, thì dân trung lưu lại phải vất vả làm cách mạng tình dục của mình. Giai cấp là cái bí ẩn sâu kín nhất: cái hào nhoáng không bao giờ thỏa mãn của người giàu và có quyền lực, cái sa đọa rất khó thấy của người nghèo và người bị xã hội ruồng bỏ.

Quan điểm của người cầm máy ảnh như một thợ săn có ý thức coi hiện thực như một chiến lợi phẩm ngoại lai quý hiếm phải lùng bắt bằng được đã dẫn dắt nhiếp ảnh ngay từ buổi đầu, và đánh dấu sự hợp lưu của trào lưu Siêu thực phản văn hóa và mạo hiểm xã hội của tầng lớp trung lưu. Nhiếp ảnh đã luôn bị mê hoặc bởi những đỉnh cao và đáy sâu xã hội. Các nhà tài liệu học (để phân biệt với những triều thần có máy ảnh trong tay) thì thích vùng đáy sâu hơn. Trong hơn một thế kỷ, các nhà nhiếp ảnh đã lượn lờ quanh những người bị áp bức, luôn có mặt trong những cảnh bạo lực – với một lương tri ngoại đạo. Khổ nạn xã hội đã gây hứng khởi cho những người an nhàn với một thôi thúc phải chụp ảnh, cách săn mồi êm ái nhất, để ghi lại thành tài liệu một hiện thực bị dấu kín, nghĩa là, một hiện thực mà họ không biết.

Chú mục vào hiện thực của người khác với thái độ tò mò, vô can, và chuyên nghiệp, nhà nhiếp ảnh có mặt ở khắp mọi nơi ấy vận hành như thể cái hoạt động đó siêu thắng qua mọi lợi ích giai cấp, và quan điểm của nó là hoàn vũ phổ quát. Thực ra, nhiếp ảnh bắt đầu hình thành như một con mắt kéo dài của loại người trung lưu lãng tử với bản tính nhạy cảm đã được Baudelaire mô tả rất chính xác. Nhà nhiếp ảnh là một phiên bản có vũ trang của kẻ lãng tử đơn độc, la cà thám thính, đeo bám, ngang dọc trong hỏa ngục đô thị, kẻ lang thang chỉ để nhìn ngó và thấy thành phố như một quang cảnh của những cực đoan đầy nhục cảm. Nhanh nhạy với những thú vui ngắm nghía, sành sỏi cảm thông, kẻ lãng tử ấy thấy thế giới là “picturesque”, như những bức ảnh đẹp – Ta có thể lấy ví dụ về những gì kẻ lãng tử của Baudelaire đã thấy ở thế giới như thế qua những bức ảnh trung thực hồi thập niên 1890 của Paul Martin chụp đường phố Luân Đôn và ngoài bờ biển, và của Arnold Genthe chụp Phố Tàu ở San Francisco (cả hai đều dùng máy ảnh giấu kín), những ảnh của Atget chụp phố xá nhếch nhác và chợ búa điêu tàn nhạo nhạc ở Paris,

những bi hài tình dục và cô đơn mô tả trong sách *Paris de Nuit* (1933) của Brassai, và hình ảnh đô thị như một sân khấu thảm họa trong tập *Naked City* (1945) của Weegee. Kẻ lãng tử không bị các hiện thực chính thống của đô thị hấp dẫn, mà bị hút vào những góc khuất tăm tối của nó, những cư dân bị quên lãng của nó – một hiện thực phi chính thống ở phía sau mặt tiền của cuộc sống tư sản mà nhà nhiếp ảnh “đã bắt được”, như một thám tử bắt được tội phạm.

Trở lại với phim *The Cameraman*: một cuộc chém giết thanh toán lẫn nhau của đám dân Tàu nghèo khổ là một chủ đề lý tưởng. Nó hoàn toàn ngoại lai lạ lẫm, nên rất đáng được vào ảnh. Cuốn phim của nhân vật chính trong *The Cameraman* sở dĩ thành công cũng một phần vì anh ta chả hiểu gì về chủ đề của mình. (Do Buster Keaton thủ vai, anh ta thậm chí còn không hiểu rằng mạng sống của mình đang bị đe dọa). Năm 1890, Jacob Riis xuất bản tập ảnh chụp người nghèo ở New York có nhan đề *How the Other Half Lives* (*Nửa kia họ sống thế nào*) – cái nhan đề gây thơ thảng toẹt này chính là chủ đề siêu thực muôn thủa. Nhiếp ảnh được quan niệm như tài liệu xã hội từng là công cụ của cái thái độ trung lưu cốt lõi ấy, vừa ghen tị vừa dung chịu, vừa tò mò vừa lãnh đạm, cái thái độ được gọi là nhân bản – vẫn khiến người ta thấy vẻ đẹp hút hồn ở những khu phố ổ chuột. Đến giờ thì các tay máy đương đại đã học được cách đào sâu và hạn chế chủ đề của mình. Thay vì trơ trẽn gọi “*nửa kia*”, thì bây giờ ta gọi hần là *Phố 100 phía Đông* (East 100th Street, sách ảnh chụp khu Harlem của Bruce Davidson năm 1970). Động cơ chụp ảnh thì vẫn thế – vì một mục đích cao cả: phơi bày một sự thật bị khuất lấp, bảo tồn một quá khứ đang dần biến mất. (Quả thật, sự thật bị khuất lấp thường được đồng nhất với quá khứ đang dần biết mất. Từ 1874 đến 1886, dân giàu có ở Luân Đôn có thể tham gia Hiệp hội Chụp ảnh các Phế tích của Phố cổ Luân Đôn.)

Bắt đầu như các nghệ sĩ với nhạy cảm đô thị, các nhà nhiếp ảnh nhanh chóng nhận ra rằng thiên nhiên cũng ngoại lai lạ lẫm chả khác gì thành phố, cảnh thôn dã cũng “như ảnh đẹp” chả kém gì dân ổ chuột ở thành phố. Năm 1897, Ngài Benjamin Stone, kỹ nghệ gia giàu có và Nghị viên bảo thủ quê ở Birmingham, thành lập National Photographic Record Association với mục đích xây dựng kho ảnh tài liệu về những nghi thức và lễ hội đồng quê của người Anh, lúc ấy đang dần biến mất. Stone viết: “Ngôi làng nào cũng có một lịch sử có thể được bảo tồn nhờ công cụ máy ảnh.” Với một nhiếp ảnh gia

dòng dõi cao sang thời cuối thế kỷ 19 như Công tước Giuseppe Primoli, một người rất sách vở, thì cuộc sống đường phố của những người cùng khổ cũng thú vị chả kém gì những cảnh nhàn rỗi của giới quý tộc thân hữu với ông: hãy cứ so sánh ảnh của Primoli chụp lễ cưới của Vua Victor Emmanuel và chụp dân nghèo ở Naples thì thấy. Phải là một thiên tài nhiếp ảnh không thể giao du xã hội được, như cậu bé Jacques-Henri Lartigue, thì mới khoanh nội dung chủ đề chỉ vào những thói quen kỳ lạ của chính gia đình và giai cấp mình. Nhưng về cốt lõi thì bất kỳ ai đã dùng đến máy ảnh đều biến thành một khách du lịch trong hiện thực của người khác, và cuối cùng là trong hiện thực của chính mình.

Có lẽ cái mô hình sớm nhất của cách nhìn xuống thấp dần và liên tục ấy là 36 bức ảnh trong tập *Đời sống đường phố Luân Đôn (Street Life in London, 1877-78)* của John Thomson, một nhà du lịch và nhiếp ảnh người Anh. Nhưng cứ một tay máy chuyên sâu về chụp người nghèo, thì có nhiều tay máy khác theo đuổi hiện thực ngoại lai lạ lẫm ở một phố rộng hơn. Bản thân Thomson đã có một sự nghiệp điển hình kiểu này. Trước khi quay về với người nghèo ở chính nước mình, ông đã từng thấy những dân dị giáo, một chuyến đi mà kết quả là bộ sách bốn tập *Minh họa xứ Trung Hoa và dân ở đó (Illustrations of China and Its People, 1873-74)*. Và tiếp sau tập ảnh về đời sống đường phố của Luân Đôn nghèo khổ, ông đã quay sang cuộc sống trong nhà của Luân Đôn giàu có. Thomson chính là người, vào khoảng 1880, đã khởi xướng một chụp ảnh chân dung tại nhà.

Từ buổi đầu, nhiếp ảnh chuyên nghiệp có nghĩa điển hình là một loại du lịch giai cấp rộng rãi hơn, với hầu hết các tay máy đều kết hợp việc khảo sát những khổ nạn xã hội với việc chụp chân dung các nhân vật hoặc hàng hóa nổi tiếng (thời trang cao cấp, quảng cáo) hoặc các nghiên cứu khoa thân. Nhiều sự nghiệp nhiếp ảnh mẫu mực của thế kỷ này (như của Edward Steichen, Bill Brandt, Henri Cartier-Bresson, Richard Avedon) đều tiến triển nhờ những thay đổi đột ngột trong mức độ xã hội và tầm quan trọng về đạo đức của chủ đề. Có lẽ cái thay đổi kịch tính nhất là trong sự nghiệp của Bill Brandt trong thời kỳ từ trước đến sau chiến tranh. Đi từ những bức ảnh rất cương quyết chụp cảnh cùng khổ thời Khủng hoảng ở miền bắc nước Anh đến các chân dung mỹ miều chụp những nhân vật nổi tiếng và ảnh khoa thân nửa trù tượng trong những thập niên vừa rồi có vẻ đúng là một hành trình dài. Nhưng chẳng có gì đặc biệt độc đáo, hoặc thậm chí có thể không nhất



quán, trong những tương phản ấy. Du hành giữa những hiện thực suy bại và hào nhoáng là một phần của chính cái lực đà thúc đẩy sự nghiệp nhiếp ảnh, trừ phi nhà nhiếp ảnh bị khóa chặt vào một nỗi ám ảnh cực đoan riêng của mình (như kiểu Lewis Carroll đối với tụi trẻ gái hoặc Diane Arbus với đám đông ma quái vậy).

Nghèo đói không còn siêu thực hơn giàu có; một tấm thân trù giẻ rách bẩn thỉu không còn siêu thực hơn một nàng công chúa trong trang phục vũ hội hoặc một khóa thân tinh khiết. Siêu thực là cái khoảng cách được áp đặt, và bắc cầu, bởi bức ảnh: cái khoảng cách xã hội và khoảng cách thời gian. Nhìn từ quan điểm nhiếp ảnh của giai cấp trung lưu, những nhân vật nổi tiếng cũng gây tò mò hết như những kẻ cùng khổ. Nhà nhiếp ảnh không cần phải có một thái độ thông minh mai mỉa đối với chủ đề đã có định kiến xã hội của mình. Cứ say mê một cách trọng thị và hòa thuận là được, đặc biệt là với những chủ đề đã thành quy ước.

Những cái tinh tế của Avedon, ví dụ thế, thì còn lâu mới thấy được trong ảnh của Ghitta Carell, nhà nhiếp ảnh gốc Hungary chuyên chụp các nhân vật nổi tiếng thời Mussolini. Nhưng bây giờ thì các chân dung bà chụp trông cũng lập dị như chân dung của Avedon, và còn siêu thực hơn nhiều so với những ảnh có ảnh hưởng siêu thực của Cecil Beaton chụp cùng thời ấy. Bằng cách đặt chủ thể của mình – như trong các ảnh ông chụp Edith Sitwell năm 1927, chụp Cocteau năm 1936 – vào khung cảnh được trang trí rườm rà mộng mị, Beaton biến họ thành những hình nộm quá lộ liễu và không thuyết phục. Nhưng thái độ thơ ngây của Carell khi chiều ý các vị tướng, các nhà quý tộc và diễn viên Ý muốn có những chân dung tinh tảo, có tư thế tự tin duyên dáng và đẹp dễ lòng lẫy, lại phơi bày được sự thật chân xác phũ phàng về họ. Lòng tôn kính của nhà nhiếp ảnh đã khiến họ thành thú vị; thời gian đã khiến họ thành vô hại, cõi người là vậy.

**M**ột số nhiếp ảnh gia tự coi mình như những nhà khoa học, những người khác thì như các nhà đạo đức học. Các nhà khoa học thì kiểm kê thế giới; các nhà đạo đức thì tập trung vào những trường hợp khó khăn. Một ví dụ về nhiếp ảnh-như-khoa-học là dự án của August Sander, bắt đầu năm 1911: một vững tập ảnh chụp người Đức. Tương phản với các bức vẽ của George Grosz, thâm tóm tinh thần và các loại xã hội khác nhau ở nước Đức thời Weimar bằng lối vẽ châm biếm, những bức “ảnh nguyên mẫu” (như lời ông) của

Sander hàm chứa một thái độ trung lập nguy-khoa-học, tương tự như thái độ của các khoa học phân loại có tính đảng phái được che giấu đã đưa nhau xuất hiện trong thế kỷ 19 như tướng sọ học, tội phạm học, tâm thần học, và ưu sinh học. Sander không chọn cá nhân để chụp vào ảnh vì tính cách đại diện của họ, mà ông giả định, rất đúng, rằng máy ảnh chỉ có thể tiết lộ những gương mặt như các tấm mặt nạ xã hội. Mỗi một người chụp vào ảnh là một chỉ dấu của một nghề nghiệp, giai cấp hoặc chuyên môn nhất định. Tất cả chủ thể trong ảnh của ông đều là đại diện, ngang nhau hết, của một hiện thực xã hội sẵn có, của chính họ.

Cái nhìn của Sander không phải là không tốt; một cái nhìn chấp nhận, không phán xét. Hãy so sánh bức “Người làm xiếc” chụp năm 1930 của ông với những nghiên cứu về người làm xiếc của Diane Arbus hoặc với các chân dung chụp dân gian hồ của Lisette Model. Người ta nhìn vào ống kính của Sander, cũng như trong những ảnh của Model và Arbus, nhưng cái nhìn chăm chú ấy của họ không gần gũi, không tiết lộ. Sander không tìm kiếm bí mật; ông chỉ quan sát cái điển hình. Xã hội không có bí mật.

Khác với hầu hết nhiếp ảnh có ý định thu thập tài liệu, say mê chọn cái nghèo và cái lạ, hoặc cái nổi tiếng, làm chủ đề, mẫu xã hội của Sander được chọn rộng và có ý thức một cách bất thường. Ông chụp cả quan chức và nông dân, đầy tớ và các mệnh phụ quảng giao, thợ thuyền trong nhà máy và các kỹ nghệ gia, lính tráng và dân Gypsy, diễn viên và thư lại. Nhưng cái đa dạng ấy vẫn để ý đến vấn đề giai cấp.

Một số ảnh không câu nệ, thông hoạt, tự nhiên; những ảnh khác thì ngây vụng. Nhiều ảnh bố trí người mẫu ngồi trước tấm phông trắng có thể coi là gạch nối tuyệt hảo giữa ảnh chụp tội phạm của cảnh sát và ảnh chân dung kiểu cổ chụp trong studio. Một cách tự nhiên không cố tình, Sander điều chỉnh phong cách của mình cho thích hợp với địa vị xã hội của người mẫu. Những người có chuyên môn và người giàu thường được chụp trong nhà, không có phông màn. Chúng tự lên tiếng cho họ. Người lao động và dân tứ chiếng thì thường chụp ở cảnh trí (thường là ngoài trời) đúng với nơi sinh sống của họ, lên tiếng cho họ – cứ như họ không thể tự nhận một căn cước nào khác như thường thấy trong giới trung và thượng lưu.

Trong ảnh của Sander, mọi người đều ở đúng chỗ, không có ai lạc hoặc bị dồn ép hoặc ra rìa. Một người đàn độn được chụp một cách lãnh đạm hệt như

với một người thợ xây, một cựu binh Thế chiến I cụt cả hai chân cũng như một anh lính trẻ khỏe diện quân phục, các sinh viên theo Cộng sản gào thét cũng như một đảng viên Quốc xã mỉm cười, một chủ nhà máy cũng như một ca sĩ nhạc kịch. Sander nói rằng “Tôi không có ý định phê bình hoặc mô tả những người này”. Chúng ta có thể lấy làm thường khi ông nói mình không có ý phê bình khi chụp những người ấy, nhưng bảo là không định mô tả họ nữa thì cũng hay. Thái độ đồng lõa với mọi người mẫu của Sander như vậy cũng có nghĩa là ông giữ một khoảng cách với tất cả mọi người.

Cái đồng lõa ấy của ông không ngây thơ (như của Carell) mà có chất hư vô chủ nghĩa. Tác phẩm của Sander có tính hiện thực giai cấp, nhưng nó cũng là một trong những bộ ảnh trừu tượng chân chính nhất trong lịch sử nhiếp ảnh.

Khó tưởng tượng có một người Mỹ muốn làm một phân loại hoàn chỉnh tương đương với sự nghiệp của Sander. Những ảnh chân dung xuất sắc của nước Mỹ – như tập *American Photographs* (1938) của Walker Evans và tập *The Americans* (1959) của Robert Frank – đều vẫn cố tình ngẫu nhiên, trong khi tiếp tục phản ánh lòng say mê truyền thống của nhiếp ảnh tư liệu đối với người nghèo và người bị tước đoạt, những công dân bị bỏ quên của quốc gia. Đến dự án nhiếp ảnh tập thể nhiều tham vọng nhất từng có ở đất nước này, do Cơ quan An ninh Nông trại (Farm Security Administration – FSA) tiến hành năm 1935 dưới sự chỉ đạo của Roy Emerson Stryker, cũng chỉ quan tâm đến “các nhóm thu nhập thấp”<sup>(1)</sup>. Dự án FSA này, với ý tưởng xây dựng một “kho tư liệu ảnh về các vùng nông thôn và các vấn đề nông thôn” (theo lời Stryker), là một dự án tuyên truyền thẳng thừng. Đội ngũ nhiếp ảnh gia được Stryker huấn luyện về thái độ đối với những vấn đề mà họ sẽ phải chụp vào ảnh. Mục đích của dự án là cho thấy giá trị của những người được chụp vào ảnh. Vì vậy, nó ngầm xác định quan điểm của tầng lớp trung lưu, những người cần phải được thuyết phục rằng người nghèo là thực sự nghèo, và người nghèo cũng có nhân phẩm. Ta học được nhiều điều khi so sánh bộ ảnh của dự án FSA với các tác phẩm của Sander. Mặc dù người nghèo không hề thiếu nhân phẩm trong ảnh của Sander, nhưng đó không phải là do những ý định thông cảm của người chụp. Họ có nhân phẩm bởi sự cận kề, và vì họ được nhìn với thái độ bình thường như bất kỳ ai khác.

<sup>(1)</sup> Mặc dù điều này cũng đã thay đổi, như thấy trong một công văn nội bộ mà Stryker gửi cho đội ngũ của mình năm 1942, khi nhu cầu tinh thần của Thế

*chiến II đã khiến cho hình ảnh người nghèo thành ra quá tiêu cực. “Chúng ta phải có ngay lập tức: những hình ảnh đàn ông, đàn bà và trẻ em bộc lộ lòng tin thực sự vào nước Mỹ. Hãy chọn những người có tinh thần một chút. Quá nhiều anh trong hồ sơ của chúng ta hiện nay vẽ nước Mỹ như một túp nhà của người già và đúng là ai cũng có vẻ quá già mà vẫn phải làm việc, quá suy dinh dưỡng chả còn để ý đến những gì đang diễn ra nữa... Chúng ta đặc biệt cần thanh niên nam nữ đang làm việc trong các nhà máy của chúng ta... Những người vợ đảm việc nhà đang ở trong bếp của họ hoặc đang hái hoa ngoài sân. Thêm những cặp vợ chồng với vẻ mặt hài lòng...”*

Nhiếp ảnh Mỹ hiếm khi lãnh đạm như vậy. Muốn thấy một cách tiếp cận gợi nhớ đến Sander, ta phải xem đến những người chụp tư liệu một bộ phận đang chết hoặc đã bị vùi lấp của nước Mỹ – như Adam Clark Vroman, người chụp ảnh dân da đỏ ở Arizona và New Mexico từ 1895 đến 1904. Nhưng bức ảnh khỏe đẹp của Vroman không biểu cảm, không chiều cố, không bi lụy. Tâm trạng của chúng trái ngược hẳn với những ảnh của dự án FSA: chúng không cảm động, không có tiếng nói riêng, không mời chào thông cảm. Chúng không tuyên truyền gì cho dân da đỏ. Sander không hề biết ông đang chụp ảnh một thế giới đang dần biến mất. Vroman thì biết. Ông cũng biết rằng không thể cứu được cái thế giới mà ông đang ghi chép làm tư liệu ấy.

Nhiếp ảnh ở Châu Âu phần lớn được dẫn dắt bởi những quan niệm về cái đáng thành ảnh (picturesque – ví dụ cái nghèo, cái ngoại lai, cái mòn mỏi vì thời gian), cái quan trọng (ví dụ như giàu có và nổi tiếng), và cái đẹp. Ảnh chụp có khuynh hướng ca ngợi hoặc nhắm đến cái trung lập. Người Mỹ, ít tin tưởng vào sự trường tồn của bất kỳ một thu xếp xã hội cơ bản nào, là chuyên gia về cái gọi là “hiện thực” và cái tất yếu của biến động, thường khiến cho nhiếp ảnh có tính đảng phái tranh đấu hơn. Chụp ảnh không phải chỉ để trưng ra cái đáng được khâm phục, mà còn để bóc trần cái cần phải đổi mới, phản đối, và khắc phục. Nhiếp ảnh Mỹ hàm chứa một mối quan hệ nhiều tóm tắt và ít ổn định hơn với lịch sử; và một mối quan hệ với hiện thực địa lý và xã hội vừa nhiều hy vọng hơn, vừa nhiều sẵn lòng chiếm đoạt hơn.

Bên phía hy vọng ta thấy những ví dụ nổi tiếng về việc dùng nhiếp ảnh để đánh thức lương tri. Hồi đầu thế kỷ, Lewis Hine được cử làm nhiếp ảnh gia chính thức của Ủy ban Quốc gia về Lao động Trẻ em (National Child Labor Committee), và những bức ảnh của ông chụp trẻ con làm việc tại các xưởng

bông, cánh đồng củ cải và các mỏ than đã có tác động khiến các nhà lập pháp ra luật cấm lao động trẻ em. Trong thời kỳ khôi phục kinh tế với chương trình New Deal của tổng thống Roosevelt khởi xướng năm 1933, dự án FSA của Stryker (Stryker là một học trò của Hine) đã mang thông tin về người lao động nhập cư và nông dân cấy rẽ đến tận Washington, giúp chính phủ quan liêu tìm biện pháp giúp đỡ họ. Nhưng ngay cả khi có mục đích đạo đức cao nhất, nhiếp ảnh tư liệu cũng vẫn quyền thế ngạo mạn theo một nghĩa khác. Cả kiểu tường trình của một du khách lãnh đạm như của Thomson và kiểu bối móc đầy nhiệt huyết như của Riis hoặc Hine đều phản ánh cái thôi thúc muốn chiếm đoạt một hiện thực xa lạ. Và không hiện thực nào thoát được sự chiếm đoạt ấy, dù là bê bối (và nên được chỉnh đốn) hay chỉ đơn thuần là một hiện thực đẹp (hoặc có thể được máy ảnh làm đẹp). Lý tưởng là nhà nhiếp ảnh có khả năng khiến hai hiện thực này liên hệ được với nhau, như thấy ở tên gọi một cuộc phỏng vấn với Hine năm 1920: “Chụp ảnh Lao động một cách Nghệ thuật” (Treating Labor Artistically).

Phía sẵn lòng chiếm đoạt của nhiếp ảnh nằm ở tâm điểm của liên minh nhiếp ảnh và du lịch, thấy sớm nhất ở Mỹ. Sau việc khai mở miền Tây bằng đường xe lửa xuyên lục địa là đến việc thực dân hóa thông qua nhiếp ảnh. Trường hợp người da đỏ Mỹ là tàn bạo nhất. Những tay máy nghiệp dư nghiêm túc như Vroman đều đã cầm máy từ sau nội chiến. Họ là lực lượng tiên phong của đội quân du lịch đến từ cuối thế kỷ, hăm hở sẵn lòng những khuôn hình đẹp về cuộc sống người da đỏ. Quân du lịch xâm lăng cõi riêng tư của người da đỏ, chụp ảnh cả những linh vật, những điệu nhảy và nơi chốn thiêng liêng của họ, nếu cần thì còn trả tiền để người da đỏ tạo dáng và sửa đổi cả những lễ nghi của họ cho ăn ảnh hơn.

Nhưng cái nghi lễ bị thay đổi khi hàng đàn du lịch tràn xuống ấy cũng không mấy khác biệt so với một bê bối trong nội thành được chỉnh đốn sau khi có ai đó chụp ảnh nó. Hễ những kẻ bối móc kia còn tìm kiếm được gì đó, thì họ còn thay đổi cái mà họ chụp vào ảnh; quả thật, chụp ảnh một cái gì đó đã trở thành một phần quen thuộc trong quy trình biến cải nó. Nguy hiểm là ở chỗ cái biến cải ấy chỉ có nghĩa tượng trưng – hạn chế trong cách hiểu hẹp hòi về chủ đề của bức ảnh. Khu ổ chuột Mulberry Bend ở New York chẳng hạn, được Riis chụp vào ảnh cuối thập niên 1880, thì sau đó được phá dỡ đi, dân được chuyển sang nơi ở mới theo lệnh của Theodore Roosevelt, lúc ấy còn là thống đốc tiểu bang, trong khi những khu ổ chuột khác kinh khủng không

kém thì vẫn bị bỏ mặc.

Nhà nhiếp ảnh vừa cướp giật vừa bảo tồn, vừa tố cáo vừa phong thánh. Nhiếp ảnh diễn đạt tâm lý sốt ruột với hiện thực và bản tính ưa thích những hoạt động cần phải có máy móc của người Mỹ. “Cuối cùng vẫn là tốc độ,” như lời Hart Crane (khi viết về Stieglitz năm 1923), “một phần trăm giây đồng hồ đã bắt chính xác đến mức chuyển động được tiếp tục từ bức ảnh cho đến vô cùng: cái khoảnh khắc đã thành vĩnh viễn.” Đứng trước cái mệnh mang và lạ lẫn đến ngây sửng của lục địa vừa mới chuyển đến, người ta vác máy ảnh đi như một kiểu chiếm giữ những nơi mình tới. Hãng Kodak cắm biển ở lối vào các thị trấn, liệt kê những gì nên chụp ảnh ở đó. Biển báo được cắm ở những nơi trong các vườn quốc gia mời chào du khách dừng chân chụp ảnh.

Sander cảm thấy quê hương ông là nhà. Các nhiếp ảnh gia Mỹ thì thường xuyên trên đường, choáng ngợp, kinh ngạc một cách bất kính trước những bất ngờ siêu thực của đất nước mình. Những nhà đạo đức và những kẻ cướp vô lương, lũ trẻ con và ngoại quốc ngay trên đất của mình, họ sẽ kéo đổ những gì đang dần biến mất – và thường khiến chúng biến mất nhanh hơn bằng cách chụp chúng vào ảnh. Thu thập từng tiêu bản một, như Sander, để có một kiểm kê hoàn chỉnh lý tưởng, là xuất phát từ cái tiền giả định rằng xã hội có thể được hình dung như một tổng thể hoàn chỉnh. Các nhà nhiếp ảnh châu Âu cho rằng xã hội có cái gì đó ổn định như của thiên nhiên. Còn thiên nhiên ở Mỹ thì luôn bị nghi ngờ, đề phòng, và bị tiến bộ ăn thịt. Ở Mỹ, tất cả mọi tiêu bản đều trở thành phế tích.

Phong cảnh Mỹ luôn có vẻ quá khác nhau, quá rộng lớn, bí hiểm, lẫn tránh chứ không nộp mình cho tâm lý khoa học. “Hắn không biết, hắn không thể nói gì, trước các sự vật,” Henry James viết trong *The American Scene (Quang cảnh Mỹ, 1907)*,

“và hắn cũng không muốn biết hoặc muốn nói; bản thân sự vật lừng lững ở đó, trước hiểu biết, trong một khối quá to không thể vừa miệng: cứ như quá nhiều âm tiết không thể thành một từ có nghĩa. Cái từ không thể nghe được ấy, câu đáp vĩ đại không thể hiểu được ấy, lơ lửng trên bầu trời Mỹ mệnh mang, trong tưởng tượng của hắn, như một cái gì đó tuyệt vời và *abracadabrant*, không thuộc về một ngôn ngữ nào đã biết, và chính là dưới lá cờ hiệu tiện lợi ấy mà hắn du hành xem xét và chiêm nghiệm, và cố hết sức để thưởng thức.”

Người Mỹ cảm thấy hiện thực của nước mình cực kỳ lạ lùng, và luôn biến đổi, đến mức phải ngớ ngẩn lắm thì mới định tiếp cận nó theo kiểu khoa học và phân loại. Vẫn có thể đến với nó một cách gián tiếp, bằng gian lận – đập vỡ nó thành những mảnh xa lạ rồi dùng mẹo đại diện thế nào đó mà coi chúng là toàn thể.

Các nhiếp ảnh gia Mỹ (cũng như các nhà văn Mỹ) đặt một cái gì đó không thể diễn đạt bằng lời làm nền tảng cho hiện thực quốc gia – một cái gì đó, có thể lắm, chưa từng thấy trước đó. Jack Kerouac mở đầu phần giới thiệu cho tập ảnh *The Americans* của Robert Frank như sau:

Cái cảm giác điên khùng ấy ở Mỹ khi mặt trời nóng ran trên đường phố và âm nhạc phát ra từ một máy hát tự động hoặc một đám tang ở gần đó, đấy là cái mà Robert Frank đã nắm bắt được trong những bức ảnh tuyệt vời này, chụp khi ông đi trên đường qua gần như hết 48 tiểu bang trong một chiếc xe hơi cũ (bằng tiền học bổng Guggenheim) và với sự nhanh nhạy, bí hiểm, thiên tài, u sầu và kín đáo lạ lùng của một cái bóng, đã chụp những cảnh tượng trước đây chưa từng thấy trên phim ảnh... Sau khi xem những hình ảnh này, cuối cùng bạn sẽ không còn biết liệu một cái máy nhạc tự động có buồn thảm hơn một cỗ quan tài hay không nữa.

Bất kỳ một kiểm kê nào của nước Mỹ cũng tất yếu phản khoa học, các vật đều lẫn lộn đến chóng mặt kiểu “abracadabrant”, trong đó các máy nhạc tự động giống hệt các cỗ quan tài. James ít nhất cũng nên lời được một đánh giá tình bơ rằng “cái hiệu quả đặc biệt của thang bậc tương đối này ở mọi vật là hiệu quả duy nhất, trên khắp lãnh thổ này, không trực tiếp ngăn cản vui thú.” Với Kerouac – với truyền thống chủ đạo của nhiếp ảnh Mỹ – tâm trạng nổi bật nhất là u sầu. Đằng sau những ca dao đã thành nghi thức của các nhiếp ảnh gia Mỹ rằng họ đang tìm kiếm, một cách ngẫu nhiên, không định kiến – chỉ rọi sáng vào các chủ thể, lãnh đạm thu hình chúng – là một viễn cảnh mất mát sâu thẳm.

Hiệu quả của nhiếp ảnh diễn đạt sự mất mát ấy phụ thuộc vào việc nó kiên trì phóng đại những hình tượng quen thuộc của cái bí hiểm, cái chết, cái phù du. Nhiều bóng ma truyền thống được một số tay máy Mỹ cao tuổi, như Clarence John Laughlin, một đại diện trung thành của “chủ nghĩa lãng mạn cực đoan”, người đã bắt đầu từ giữa thập niên 1930 chụp ảnh những nhà cửa đồn đồn hoang phế vùng hạ lưu Mississippi, những tượng nhà mồ ở các nghĩa địa

vùng đầm lầy Louisiana, những nội thất thời Victoria ở Milwaukee và Chicago; nhưng phương pháp này cũng rất hiệu quả với các chủ đề không đến nỗi sặc mùi thời rữa của quá khứ, như trong bức “Spectre of Coca-Cola” (Bóng ma Coca-Cola) do Laughlin chụp từ 1962. Ngoài chuyện lãng mạn về quá khứ (cực đoan hoặc không cực đoan), nhiếp ảnh còn lãng mạn hóa cả hiện tại. Ở Mỹ, nhà nhiếp ảnh không chỉ đơn thuần là người ghi chép quá khứ, mà còn là người sáng chế nó. Như Benerice Abbott đã viết: “Nhiếp ảnh gia là hữu thể đương thời nhất; qua mắt hắn, cái bây giờ trở thành cái đã qua.”

Từ Paris trở về New York năm 1929, sau những năm học việc với Man Ray và phát hiện ra (và giải cứu) những tác phẩm lúc ấy hầu như không ai biết đến của Eugène Atget, Abbott bắt đầu chụp thành phố. Trong lời mở đầu cuốn sách ảnh của mình ra năm 1939 nhan đề *Changing New York* (New York đang đổi thay), bà giải thích: “Nếu chưa từng rời khỏi Mỹ, tôi sẽ không bao giờ muốn chụp ảnh New York. Nhưng khi nhìn nó với cặp mắt tươi mới, tôi đã biết nó là đất nước của tôi, một cái gì đó mà tôi phải đưa vào ảnh.” Mục đích của Abbott (“Tôi muốn ghi lại nó trước khi nó thay đổi hoàn toàn”) nghe giống như mục đích của Atget, người đã kiên trì và kín đáo suốt từ 1898 cho đến khi qua đời năm 1927 chỉ chụp làm tài liệu một Paris tàn tạ thu nhỏ đang dần biến mất. Nhưng Abbott thì ghi lại một thứ còn kỳ lạ hơn: sự thay thế không ngừng nghỉ của cái mới. Thành phố New York những năm 1930 rất khác Paris: “không nhiều vẻ đẹp và truyền thống bằng những phong cách hỗn hợp trỗi dậy từ lòng tham gia tốc.” Cuốn sách của Abbott có nhan đề rất thích hợp, vì bà không ghi nhớ quá khứ, mà chỉ đơn thuần ghi chép trong mười năm trời cái phẩm chất tự hoại mãn tính của trải nghiệm Mỹ, trong đó ngay cả những cái vừa mới có cũng bị liên tục sử dụng hết, quét sạch, xé nát, vứt sạch, đổi chác hết. Ngày càng ít người Mỹ có những vật đã lên màu thời gian, những đồ đạc cũ, những nồi niêu xoong chảo của ông bà nội ngoại – những thứ đã dùng rồi, ấm áp cảm xúc qua nhiều thế hệ, mà Rilke đã vinh danh trong cuốn *The Duino Elegies* (Những vần thơ ai điếu Duino) như cái tinh túy của cõi người. Thay vì thế, chúng ta chỉ có những bóng ma bằng giấy, những quang cảnh quá độ. Một bảo tàng cầm tay nhẹ như lông hồng.

Ảnh chụp, biến quá khứ thành một vật có thể tiêu thụ được, là một lối tắt. Bộ sưu tập ảnh nào cũng là một bài tập ghép hình Siêu thực và viết tắt lịch sử một cách Siêu thực. Như Kurt Schwitters, và mới đây hơn là Bruce Conner



và Ed Kienholz, đã làm ra những vật phẩm, những bức tranh, những không gian sống rất thông minh từ những thứ vứt đi, chúng ta đang tạo một lịch sử từ những bã thải của mình. Và một vài phẩm chất kiểu dân sự thích hợp với một xã hội dân chủ, được kẹp vào việc làm ấy. Chủ nghĩa hiện đại thực sự không phải là tinh giản nghiêm túc mà là một thừa thãi rác rưởi – trò hề nhại cổ tình đối với giấc mơ cao thượng hào hiệp của Whitman. Bị ảnh hưởng của các nhà nhiếp ảnh và nghệ sĩ phổ thông, các kiến trúc sư như Robert Venturi đã học hỏi từ Las Vegas và thấy Times Square là một kế tục tương đắc của Piazza San Marco; còn Reyner Banham thì ca ngợi “kiến trúc ăn liền và cảnh phố tức thời” của Los Angeles vì món quà tự do, món quà sống sướng ngay của nó, không thể có được giữa những cái đẹp dễ và nhơ nhớp của đô thị châu Âu – tán dương sự giải phóng chỉ có ở một xã hội mà lương tri được xây đắp, bạ đâu hay đấy, bằng những vụn vặt rác rưởi. Nước Mỹ, cái đất nước siêu thực ấy, ngập ngụa những vật có sẵn. Rác rưởi của chúng ta đã trở thành nghệ thuật. Rác rưởi của chúng ta đã trở thành lịch sử.

Tất nhiên, ảnh chụp là những vật phẩm. Nhưng cái hấp dẫn của chúng là ở chỗ dường như, trong một thế giới vương vãi đầy những di vật nhiếp ảnh, chúng có vẻ có vị thế của những vật có sẵn – những lát cắt không cổ tình của thế giới. Vì thế, chúng lợi dụng được cả uy thế của nghệ thuật và ma lực của cái thật. Chúng là những đám mây huyền tưởng và những viên thông tin nhỏ bé. Nhiếp ảnh đã trở thành môn nghệ thuật tinh hoa của các xã hội giàu có, phí phạm, bồn chồn – một công cụ không thể thiếu của nền văn hóa đại chúng mới mẻ đã hình thành ở đây sau Nội chiến, đã chinh phục châu Âu chỉ mới từ sau Thế chiến II, mặc dù các giá trị của nó đã có chỗ đứng trong tầng lớp khá giả ngay từ thập niên 1850, khi mà, như mô tả có phần khinh miệt của Baudelaire, “xã hội nhơ nhuốc của chúng ta” đã ngấm bùa say mê chính mình của “cái phương pháp rẻ tiền phát tán lòng kinh ghét lịch sử của Daguerre”.

Hiện tượng bám giữ lịch sử một cách siêu thực cũng che đậy một luồng sóng ngầm u buồn ngược chiều với những cơn sóng mặt ngẫu nhiên và xác xược. Ngay từ buổi đầu của nhiếp ảnh, cuối thập niên 1830, William H. Fox Talbot đã nhận thấy cái năng khiếu đặc biệt của máy ảnh trong việc chi chép “những thương vong của thời gian”. Ấy là Fox Talbot nói về những gì đang xảy ra đối với nhà cửa đền đài. Với chúng ta, những thương tích đáng lưu tâm hơn không phải là của gạch đá, mà là da thịt. Qua những bức ảnh, chúng ta theo

sát từng bước tuổi tác của đời người một cách bất an nhất. Nhìn một bức ảnh cũ của mình, của một người quen biết, hoặc một người của công chúng đã lên ảnh rất nhiều, cái cảm giác đầu tiên bao giờ cũng là: lúc ấy mình (bà ấy, ông ấy) trẻ thế kia mà. Nhiếp ảnh là bảng liệt kê tình trạng đối diện với cái chết. Chỉ cần bấm nhẹ ngón tay là đủ để khoảnh khắc này mai sau thành một truy điệu mai mĩa. Ảnh chụp cho thấy người ta đúng là đang ở đó, đang tuổi ấy; qui tụ người với vật thành một nhóm mà chỉ một thoáng sau đã lại tản mác, thay đổi, theo từng dòng số phận riêng lẻ của mình. Phản ứng của người xem với những bức ảnh sinh hoạt hàng ngày trong các khu phố Do Thái lầm than ở Ba Lan do Roman Vishniac chụp năm 1938 phần lớn là choáng váng, theo mọi cách, vì biết rằng tất cả những người trong ảnh đều sẽ bị giết chết. Với một kẻ nhàn du đơn độc, mọi gương mặt trong các ảnh chụp theo khuôn mẫu sau các vòm kính và gắn trên bia mộ trong nghĩa địa ở các nước Latin đều có vẻ chứa đựng điềm báo về cái chết của họ. Ảnh chụp xác nhận cái ngây thơ và nguy cơ của những cuộc đời đang đi đến sự hủy diệt của chính mình, và mối liên kết này giữa nhiếp ảnh và sự chết lờn vờn trong tất cả các bức ảnh chụp người. Trong phim *Menschen am Sonntag* (1929) của Robert Siodmak, một nhóm thợ thuyền Berlin đang thuê người chụp ảnh sau một Chủ nhật đi chơi với nhau. Lần lượt từng người một, họ bước đến trước cái hộp đen của người thợ ảnh dạo – nhòen cười, làm bộ lo lắng, làm mặt hề, làm bộ nhìn chăm chăm. Máy quay phim giữ cận cảnh lần lượt những bộ mặt ấy, rồi chúng ta thấy dừng hình ở bộ mặt cuối cùng, như bị ướp sống trong im lặng. Những bức ảnh gây choáng ấy, trong dòng chảy trên phim, đã chuyển hóa, trong một khoảnh khắc, hiện tại thành quá khứ. Và một trong những phim bất an nhất từ xưa tới giờ, *La Jetée* (1963) của Chris Marker, là câu chuyện của một người đàn ông nhìn thấy trước cái chết của mình, chỉ có lời thoại và những bức ảnh tĩnh.

Lòng say mê ảnh chụp nhắc nhở đến cái chết, và cũng đưa lối về bi lụy. Ảnh chụp biến quá khứ thành một đối tượng được trù mẩn dịu dàng. Cái xúc động bao trùm khi nhìn lại một thời đã qua làm lẫn lộn các phân biệt đạo lý và tước vũ khí của phán xét lịch sử. Một cuốn sách gần đây trình bày theo văn chữ cái ảnh chụp một số người nổi tiếng rất khác nhau khi họ còn là trẻ con. Stalin và Gertrude Stein, nhìn nhau từ hai trang đối diện, trông đều nghiêm túc và đáng yêu như nhau; Elvis Presley và Proust, cũng trên hai trang đối diện như thế, trông lại hơi giống nhau; Hubert Humphrey (lên 3) và Aldous Huxley (lên 8), ở cạnh nhau, đều đã bộc lộ tính cách quá đáng dữ dội

sẽ được người đời biết đến khi trưởng thành. Bức ảnh nào trong sách ấy cũng thú vị và đáng yêu, mặc dù chúng ta đều biết (phần lớn cũng qua ảnh) những gì đã biến lũ trẻ ấy thành nổi tiếng. Với những phiêu lưu Siêu thực mai mĩ kiểu này, ảnh chụp tự nhiên không có ý định gì hoặc ảnh chân dung theo công thức nhất chụp chuyên nghiệp trong studio là hữu hiệu hơn cả: những ảnh ấy thậm chí còn lạ lẫm, cảm động và diễm triệu hơn.

Khôi phục ảnh chụp ngày xưa, bằng cách cho chúng có những chu cảnh mới, đã trở thành một ngành làm sách quan trọng. Một bức ảnh chỉ là một mảnh vỡ, và theo thời gian những gắn kết của nó bị long ra. Nó trôi đi, vào một quá vãng trừu tượng bông xốp, cho phép đọc nó (hoặc ghép nó với các ảnh khác) theo kiểu gì cũng được. Một bức ảnh cũng có thể được mô tả như một lời trích dẫn, khiến một cuốn sách ảnh giống như sách các lời trích dẫn. Và cách làm sách ảnh ngày càng thông dụng là trình bày ảnh kèm những lời trích dẫn thích hợp.

Một ví dụ: *Cuốn Quê hương Điêu tàn (Down Home, 1972)* của Bob Adelman, chân dung một vùng quê Alabama, một trong những vùng nghèo khổ nhất của nước Mỹ, chụp trong 5 năm liền thời 1960. Minh họa cho tính thời thượng vẫn tiếp tục của nhiếp ảnh tư liệu về những người thua thiệt trong xã hội, cuốn sách của Adelman là hậu duệ của cuốn *Giờ ta hãy cùng ngợi ca những người nổi tiếng (Let Us Now Praise Famous Men)*, cuốn sách ảnh của Walker Evans về những người bị bỏ quên, chứ không phải nổi tiếng. Nhưng các bức ảnh của Evans được kèm theo những đoạn văn hùng hồn của James Agee, nhằm khơi lòng cảm thông sâu sắc của người đọc đối với những mảnh đời nông phu nghèo khổ. Còn những người trong ảnh của Adelman thì không có ai lên tiếng cho họ. (Nói theo đặc tính của trào lưu đứng về phía người nghèo lúc bấy giờ, Adelman cố tình làm cuốn sách không theo một quan điểm nào cả – nghĩa là hoàn toàn không thiên vị, không bày tỏ tình cảm đối với đối tượng.) *Down Home* có thể được coi là một phiên bản tiểu họa, cỡ làng xóm, của dự án August Sander: thu thập một hồ sơ nhiếp ảnh khách quan về một dân tộc. Chỉ có điều, các tiêu bản của Adelman thì lại kể chuyện, khiến cho những bức ảnh vô tư ấy có cái sức nặng mà chúng không thể có nếu chỉ không lời đứng đó. Cùng với lời nói của chính mình, những người trong ảnh thành đại diện của các công dân quận Wilcox, có trách nhiệm bảo vệ hoặc trình bày lãnh thổ của họ, và theo nghĩa đen, họ hợp thành một chuỗi các vị thế và tư thế.

Một ví dụ nữa: cuốn *Chuyến đi Chết chóc qua Wisconsin* (*Wisconsin Death Trip*, 1973), của Michael Lesy, cũng dựng chân dung một vùng quê với trợ giúp của ảnh chụp – nhưng là chân dung quá khứ, thời 1890-1910, những năm khủng hoảng trầm trọng, kinh tế suy sụp, và quận Jackson được tái hiện từ những hiện vật còn lại từ hai thập niên ấy. Chúng bao gồm một tuyển tập ảnh của Charles Van Schaick, nhiếp ảnh gia thương mại hàng đầu của chính quyền quận, người có khoảng ba ngàn tấm âm bản trên kính được lưu giữ tại Hiệp hội Lịch sử Tiểu bang Wisconsin; cùng những lời trích dẫn từ các nguồn thời ấy, chủ yếu là báo chí địa phương, hồ sơ nhà thương điên trong quận, và tiểu thuyết về miền Trung Tây. Những trích dẫn ấy không liên quan gì đến các ảnh chụp, nhưng vẫn có tương quan một cách ngẫu nhiên và trực cảm, kiểu như lời và giọng của John Cage tương quan với những chuyển động múa do Merce Cunningham làm biên đạo.

Những người có trong ảnh *Quê hương Điều tàn* cũng là tác giả các tuyên ngôn chúng ta đọc ở trang đối diện. Trắng, đen, nghèo, giàu đều lên tiếng, bộc lộ những quan điểm đối nghịch (đặc biệt là về các vấn đề giai cấp và chủng tộc). Nhưng trong lúc lời lẽ đi kèm với ảnh của Adelman đối chọi lẫn nhau, thì toàn bộ phần chữ mà Lesy sưu tầm lại chỉ nói cùng một chuyện: rằng có quá nhiều người Mỹ cuối thế kỷ trước đã treo cổ tự vẫn trong các vựa lúa, ném con cái họ xuống giếng, cắt cổ vợ hoặc chồng mình, tự lột truồng ngoài phố chính, đốt ruộng vườn của hàng xóm, và đủ các thứ trò linh tinh khác khiến họ phải vào tù hoặc nhà thương điên. Nếu có ai đó nghĩ rằng Việt Nam và mọi thứ xấu xa hãi hùng trong mười năm qua đã khiến nước Mỹ thành một xứ sở của những hy vọng ngày càng đen tối, thì Lesy sẽ cãi rằng giấc mơ của chúng ta đã tan vỡ từ cuối thế kỷ trước rồi – không phải trong những đô thành đã mất tính người mà ở cả các cộng đồng thôn dã; rằng toàn bộ đất nước này đã hóa điên rồi, từ lâu rồi. Tất nhiên, *Chuyến đi Chết chóc qua Wisconsin* không thực sự chứng minh được điều gì. Sức mạnh lập luận lịch sử của nó là sức mạnh gán ghép. Với những bức ảnh bất an ố màu thời gian rất đẹp của Van Schaick, Lesy đã có thể ghép với các văn bản khác cùng thời ấy – những lá thư tình, những trang nhật ký – để tạo dựng một ấn tượng khác, có thể đỡ tuyệt vọng hơn. Cuốn sách ấy của ông thật kích động, có tính bút chiến bi quan một cách thời thượng, và hoàn toàn thất thường như lịch sử.

Một số tác giả Mỹ, đáng chú ý nhất là Sherwood Anderson, đã viết với giọng bút chiến như vậy về sự cùng khổ của cuộc sống tình nhỏ cũng gần đương

thời với giai đoạn trong sách của Lesy. Nhưng mặc dù những tiểu thuyết ảnh kiểu *Chuyến đi Chết chóc* qua Wisconsin chẳng giải thích được gì mấy so với nhiều truyện ngắn và tiểu thuyết, chúng hiện vẫn có sức thuyết phục hơn, bởi vì chúng có cái thẩm quyền của tư liệu. Ảnh chụp – và những lời trích dẫn – do được coi là những mẫu của hiện thực, vẫn có vẻ có thẩm quyền hơn lời kể văn học dài dòng. Loại văn xuôi duy nhất có vẻ ngày càng có nhiều độc giả tin cậy hơn không phải là trước tác tinh tế kiểu như của Agee, mà là những tư liệu gốc – những đoạn băng ghi âm có biên tập hoặc không; những mảnh vụn hoặc văn bản đầy đủ của các tài liệu phi văn học (hồ sơ tòa án, thư từ, nhật ký, bệnh án tâm thần, vân vân.); những bản tường trình xưng tôi tự phỉ báng mình một cách nhõng nhẽo, thường là tự kỷ ám thị. Có một tâm lý nghi ngờ thù địch ở nước Mỹ này đối với bất kỳ thứ gì có vẻ văn chương, chưa kể tâm lý miễn cưỡng ngày càng tăng trong giới trẻ đối với việc đọc bất kỳ thứ gì, kể cả phụ đề trong các phim ngoại quốc và giới thiệu in trên bìa đĩa hát, phần nào giải thích được tại sao người ta ngày càng thích các loại sách ít chữ nhiều ảnh chụp. (Và theo đó, bản thân nhiếp ảnh ngày càng phản ánh uy thế của cái thô lậu, cái tự miệt thị, cái lấc cấc, cái vô nguyên tắc, cái “phản-nhiếp-ảnh”.)

“Mọi đàn ông đàn bà mà nhà văn từng biết đều đã trở thành quái dị,” Anderson đã nói thế trong lời phi lộ cuốn *Winesburg, Ohio* (1919), nhẽ ra đã có tiêu đề ban đầu là *The Book of the Grotesque (Quái dị từng thư)*. Rồi ông nói tiếp: “Những cái quái dị không phải tất cả đều khủng khiếp. Có những cái cũng vui, có cái còn gần như là đẹp...” Chủ nghĩa Siêu thực là nghệ thuật khái quát hóa cái quái dị để rồi phát hiện những sắc thái (và mê hoặc) trong đó. Cái nhìn Siêu thực mà được trang bị bằng nhiếp ảnh thì không còn gì bằng, và cuối cùng thì chúng ta đều nhìn tất cả mọi ảnh chụp một cách siêu thực. Người ta lục lọi gác xép và lưu trữ của các hội lịch sử thành phố và tiểu bang để tìm ảnh chụp thời xưa, ngay cả những nhiếp ảnh gia chẳng ai biết đến hoặc đã bị lãng quên cũng được phát hiện lại. Sách ảnh cứ chồng cao mãi lên – do lường quá khứ đã mất (nhờ vậy mà nhiếp ảnh nghiệp dư được lên chức), cập sốt hiện tại. Ảnh chụp cho thấy lịch sử ngay lập tức, xã hội học ở đó luôn, cho ta tham dự tức thì. Những dạng đóng gói hiện thực này có một cái gì đó khiến ta thấy bớt đau đớn một cách rất đáng kể. Chiến lược Siêu thực, vốn hứa hẹn một lợi thế mới đầy phấn khích để phê phán mạnh mẽ nền văn hóa hiện đại, đã tan rã thành một mai mĩa dễ dãi đánh đồng tất cả mọi bằng chứng, coi tình trạng lỗ chỗ bằng chứng ấy là lịch sử. Chủ nghĩa Siêu thực chỉ có thể đưa ra được một phán xét phản động; chỉ có thể hiểu lịch sử là một tích

lũy đầu thừa đuôi theo, một trò đùa, một chuyển đi chết chóc.

Ưa thích trích dẫn (và đặt các trích dẫn không nhất quán ở cạnh nhau) là một thị hiếu Siêu thực. Cho nên Walter Benjamin – người có cảm nhận siêu thực sâu sắc nhất ta từng biết – là một nhà sưu tầm trích dẫn rất hăng say. Trong bài tiểu luận trích thượng của mình về Benjamin, tác giả Hannah Arendt kể lại rằng “không gì phản ánh tính cách của ông trong những năm 1930 rõ hơn là những cuốn sổ nhỏ bìa đen bất ly thân, trong đó ông miệt mài ghi chép dưới dạng các câu trích dẫn những gì ông bắt gặp trong sinh hoạt và sách vở hàng ngày, như thế kéo lưới được ‘ngọc trai’ và ‘san hô’. Có dịp là ông cất tiếng đọc chúng, đưa chúng cho mọi người cùng xem, như khoe một bộ sưu tập chọn lọc và quý giá.” Mặc dù có thể coi sưu tầm trích dẫn chỉ là một tâm lý bắt chước mai mĩ – một việc sưu tầm không có nạn nhân – nhưng không có nghĩa Benjamin là người không chấp nhận, hoặc không miệt mài với hiện thực. Bởi chính ông vẫn tin rằng bản thân hiện thực đã mời gọi và biện minh cho những công vụ đã từng bất kể hiểm nguy và không tránh khỏi tổn thất của nhà sưu tầm. Trong một thế giới đang ngày càng trở thành một cái mỏ đá mênh mang, nhà sưu tầm thành ra người dẫn thân vào một cuộc giải cứu thành tín. Tiến trình lịch sử hiện đại đã vắt kiệt nhựa sống của truyền thống và nghiền nát những sinh khối nguyên vẹn trong đó các vật thể quý giá vẫn có chỗ trú ngụ riêng của mình, giờ đây, với lương tri thiện lành, nhà sưu tầm có thể khai quật những thứ tinh túy, những mảnh vỡ có ý nghĩa biểu tượng.

Bản thân quá khứ, khi biến cải lịch sử tiếp tục tăng tốc, đã trở thành chủ thể siêu thực nhất – khiến cho, như lời Benjamin, có thể thấy một vẻ đẹp mới ở những thứ đang biến mất. Từ buổi đầu, các nhiếp ảnh gia không những tự mình đi ghi chép cái thế giới đang biến mất ấy, mà còn được thuê làm việc ấy bởi những người muốn nó biến mất càng nhanh càng tốt. (Ngay từ 1842, Viollet-le-Duc, một nhân vật không biết mệt mỏi trong việc cải thiện những công trình kiến trúc quý giá của Pháp, đã thuê chụp một loạt ảnh Nhà thờ Đức Bà (Notre Dame) trước khi tiến hành phục chế nhà thờ đó.) “Làm mới lại thế giới cũ,” Benjamin đã viết, “là mong ước sâu kín nhất của người sưu tầm khi anh ta không cưỡng được việc tìm kiếm thêm mọi thứ nữa.” Nhưng thế giới cũ ấy không thể làm mới lại được – nhất là bằng trích dẫn; và đây là phương diện viễn vông đáng tiếc của sự nghiệp nhiếp ảnh.

Các ý tưởng của Benjamin đáng được nhắc đến bởi lẽ ông là nhà phê bình

độc đáo và quan trọng nhất của nhiếp ảnh – bất kể (và cũng do) cái mâu thuẫn nội tình trong câu chuyện về nhiếp ảnh của ông, nảy sinh từ mâu thuẫn giữa cảm thức Siêu thực và các nguyên lý Marxist/Brechtian của ông – và bởi lẽ công trình lý tưởng của chính ông nghe rất giống một phiên bản thăng hoa của hoạt động nhiếp ảnh. Công trình ấy là một tác phẩm phê bình văn học hoàn toàn chỉ gồm những trích dẫn, và vì thế mà không có bất kỳ cái gì có thể tiết lộ thái độ đồng cảm. Đoạn tuyệt với đồng cảm, coi khinh thông điệp, tỏ ra mình hoàn toàn vô hình – toàn những chiến lược của các nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp nhất. Tuy nhiên, cái mà ở Benjamin là một ý tưởng khe khắt cực đoan nhằm cho phép quá khứ câm lặng cất được tiếng nói riêng của nó, với mọi phức tạp không thể hóa giải được của nó, khi bị khái quát hóa trong nhiếp ảnh, lại tích tụ thành một xóa bỏ quá khứ (ngay trong hành vi bảo tồn nó), chế tác ra một hiện thực mới, song hành, khiến quá khứ thành tức thời trong lúc nhấn mạnh cái vô dụng khô khan hoặc bi thảm của nó, khoác lên cái cụ thể của quá khứ một vẻ mai mĩ vô hạn độ, biến hiện tại thành quá khứ và quá khứ thành quá vãng thật sự.

Cũng như nhà sưu tầm, nhà nhiếp ảnh sinh động nhờ một niềm say mê mà ngay cả khi có vẻ chỉ là về hiện tại, luôn dính tới một cảm thức về quá khứ. Nhưng trong lúc các nghệ thuật truyền thống của tâm thức lịch sử cố lập lại trật tự của quá khứ, phân biệt ra cái mới từ cái cũ, cái trung tâm từ cái ngoại biên, cái thích hợp từ cái không thích hợp hoặc chỉ đơn thuần thú vị, cách tiếp cận của nhà nhiếp ảnh – cũng như của nhà sưu tầm – cũng không có hệ thống gì, mà còn là phản-hệ-thống. Sự phẫn chấn của nhà nhiếp ảnh đối với một chủ thể chả có quan hệ cốt lõi nào với nội dung hoặc giá trị của nó, cái khiến cho chủ thể ấy có thể phân loại được. Trước tiên, cái phẫn chấn ấy chỉ là một khẳng định rằng chủ thể ấy đang ở ngay đó, sự đích thực của nó (cái đích thực của một vẻ mặt, của sự xếp đặt một nhóm các vật thể), tương đương với tiêu chí “đồ thật” của nhà sưu tầm, cái chất loại biệt của nó – những phẩm chất bất kỳ khiến nó là một độc bản đích thực. Cái nhìn nhanh nháy luôn sẵn có ý của nhà nhiếp ảnh là cái nhìn không chỉ củng cố lại ý thức phân loại và đánh giá truyền thống, mà còn tìm cách chối bỏ và lật đổ nó. Chính vì vậy, cách tiếp cận chủ đề theo cách nhìn này không thể gọi là ngẫu nhiên như giới nhiếp ảnh vẫn tự nhận.

Về nguyên tắc, nhiếp ảnh chấp hành cái lệnh chỉ Siêu thực phải có thái độ bình đẳng không nhân nhượng đối với chủ đề. (Cái gì cũng là “thật” hết.)

Trong thực tế, nó đã – như chính thị hiếu chủ đạo của chủ nghĩa Siêu thực – tiết lộ một ưa thích bền bỉ đối với rác rưởi, bẩn mắt, những thứ vứt đi, những bề mặt bị lột vỏ, những thứ vớ vẩn, kịch cớm rẻ tiền. Theo lệnh chỉ ấy, Atget đã đi chuyên về những vẻ đẹp bên lề của các kiểu xe cộ rẻ tiền, những cửa kính nhà hàng lờ lợet hoặc huyền hoặc, những trang trí khác lạ của biển hiệu và nhà đu quay, những thêm nhà có mái rất cầu kỳ, các kiểu vòng búa gỗ cửa kì lạ và vỉ nướng bằng sắt gò, các hình trang trí đắp vữa trên mặt tiền những ngôi nhà xập xệ. Nhà nhiếp ảnh – và khách mua ảnh – theo dấu chân của người đi nhặt rác, đã từng là một trong những nhân vật ưa chuộng nhất trong thơ hiện đại của Baudelaire:

Tất cả những gì mà thành phố lớn đã vứt đi, những gì nó đã mất, những gì nó đã khinh rẻ, tất cả những gì nó đã dẫm nát, hẳn đều thu nhặt và vào sổ... Hẳn phân loại mọi thứ và lọc lựa một cách thông thái, hẳn sưu tầm, như một anh bunn xin canh giữ một kho báu, những thứ đã bị chối bỏ, những thứ sẽ trở thành những vật ích dụng hoặc hoan hỉ khi qua miệng của Nữ thần Công nghiệp.

Những nhà xưởng âm đạm và các đại lộ kín đặc biển hiệu, qua con mắt máy ảnh, trông cũng đẹp như các nhà thờ và phong cảnh thôn quê. Còn đẹp hơn, trong thị hiếu hiện đại. Nên nhớ rằng chính Breton và các nhà Siêu thực khác đã sáng chế ra cửa hàng đồ cũ như một ngôi đền của thị hiếu tiên phong, và nâng cấp các cuộc lượn lờ chợ trời thành một dạng hành hương thẩm mỹ. Cái nhanh nhạy sắc sảo của anh nhặt rác Siêu thực chỉ tập trung vào việc tìm ra cái đẹp ở những gì mà người khác thấy xấu hoặc chả có tí thú vị và thích hợp nào – những đồ bà rần, những vật ngây ngô hoặc thời thượng quần chúng, những vụn rác đô thị.

Cấu trúc của một tiểu thuyết văn xuôi, một bức tranh, một bộ phim sử dụng trích dẫn – hãy nghĩ đến Borges, đến Kitaj, đến Godard – là những ví dụ chuyên ngành của thị hiếu Siêu thực; còn thói quen ngày càng phổ biến thích treo ảnh chụp trong phòng khách và phòng ngủ thay vì treo tranh phiên bản là một chỉ dấu của thị hiếu Siêu thực đang lan rộng. Vì bản thân ảnh chụp thỏa mãn được nhiều tiêu chí của cuộc xâm lăng Siêu thực – chúng có mặt ở mọi nơi, rẻ tiền, chẳng cần đẹp mắt lắm. Một bức tranh phải đặt vẽ hoặc mua về; một bức ảnh thì có thể tìm thấy (trong album hoặc ngăn kéo), cắt ra (từ báo hoặc tạp chí), hoặc tự chụp một cách dễ dàng. Và những thứ được chụp vào



ảnh thì không những có thể được nhân bản theo cách mà tranh vẽ không thể theo được, mà còn, theo một nghĩa nào đó, bất hoại thẩm mỹ. Bức tranh “Bữa tối cuối cùng” (“The Last Supper”) của Leonardo ở Milan bây giờ trông chẳng đẹp gì, còn kinh khủng là đằng khác. Ảnh chụp, khi đã bị phồng rộp, đen đui, vấy bẩn, rạn nứt, phai mờ, trông vẫn thích, và thường còn đẹp hơn. (Ở phương diện này, cũng như nhiều phương diện khác nữa, nhiếp ảnh giống nghệ thuật kiến trúc. Các công trình kiến trúc đều được thời gian nâng cao giá trị; nhiều công trình, không phải chỉ có ngôi đền Parthenon, có thể trông còn đẹp hơn khi đã thành đổ nát.)

Cái gì đúng với ảnh chụp thì cũng đúng với thế giới nhìn theo kiểu nhiếp ảnh. Nhiếp ảnh kéo dài cái phát kiến văn học từ thế kỷ 18 về vẻ đẹp của những phế tích đổ nát thành một thị hiếu quần chúng đích thực. Và nó kéo dài cái đẹp ấy vượt quá những đổ nát lãng mạn, như các phế tích lộng lẫy trong ảnh chụp của Laughlin, để sang những đổ nát của chủ nghĩa hiện đại – là bản thân hiện thực. Nhà nhiếp ảnh tham gia hoàn toàn vô ý vào việc cổ đại hóa hiện thực, và bản thân ảnh chụp là những cổ vật tức thì. Ảnh chụp tạo dựng một đối tác hiện đại của thể loại kiến trúc có đặc tính lãng mạn kia, một đổ nát giả tạo: cái đổ nát được tạo ra để tô đậm đặc tính lịch sử của một phong cảnh, khiến thiên nhiên thành gợi mở – gợi mở về quá khứ.

Tính bất ngờ của nhiếp ảnh khẳng định rằng mọi thứ đều có thể hư nát; tính tùy tiện của bằng chứng nhiếp ảnh chỉ ra rằng hiện thực về cơ bản là không thể phân loại được. Hiện thực được tóm tắt thành một hàng các mảnh vụn tình cờ – một cách xử thế rút gọn đón đầu nhưng bao giờ cũng hấp dẫn. Minh họa cho mối quan hệ vừa đắc thắng vừa kẻ cả với hiện thực, vẫn là điểm quy tụ của chủ nghĩa Siêu thực, nhà nhiếp ảnh khẳng định rằng việc cái gì cũng là thật ấy cũng có hàm ý rằng là thật cũng chưa phải là đủ. Bằng cách công nhận thái độ bất mãn cực đoan đối với hiện thực, chủ nghĩa Siêu thực chứng tỏ một tư thế tha hóa giờ đây đã thành một thái độ chung tại những khu vực hùng mạnh về chính trị, đã công nghiệp hóa, và ai cũng có máy ảnh. Còn có lí do gì khác khiến hiện thực bị coi là khiếm khuyết, bẹp dí, trật tự quá mức, duy lý nông cạn? Trong quá khứ, lòng bất mãn với hiện thực được diễn đạt bằng một mong ước về một thế giới khác. Trong xã hội hiện đại, lòng bất mãn với hiện thực được diễn đạt một cách mãnh liệt và ám ảnh nhất bằng mong mỏi tạo dựng ra cái này cơ. Như thế chỉ cần nhìn hiện thực như nhìn một khách thể – thông qua sự chỉnh sửa của ảnh chụp – nó có thật sự là thực,

nghĩa là, siêu thực.

Nhiếp ảnh tất yếu dẫn đến thái độ bảo trợ hiện thực ở một mức độ nào đó. Từ chỗ “đang ở ngoài kia”, thế giới thành ra “ở trong này” bức ảnh. Đầu chúng ta đang thành ra giống như những cái hộp ảo thuật mà Joseph Cornell cho đựng đầy những vật nhỏ bé chả ăn nhập gì với nhau, có nguồn gốc ở một nước Pháp ông ta chưa từng đến bao giờ. Hoặc giống như một đồng các ảnh tĩnh cắt từ phim cũ ra mà Cornell thu nhặt thành một bộ sưu tập khổng lồ trong cùng một tinh thần Siêu thực: các di vật gợi lòng hoài tiếc của trải nghiệm phim ảnh đầu tiên, như phương tiện sở hữu tượng trưng vẻ đẹp của những diễn viên trong phim. Nhưng mối quan hệ giữa ảnh chụp và phim chiếu bóng bao giờ cũng không như ta tưởng. Trích dẫn từ một bộ phim không như trích dẫn từ một cuốn sách. Thời gian đọc một cuốn sách là tùy ở người đọc, còn thời gian xem một bộ phim đã được nhà làm phim ấn định và các hình ảnh được cảm nhận nhanh chóng đến đâu là do biên tập phim cho phép. Cho nên, một ảnh tĩnh, cho phép ta nấn ná với khoảnh khắc ấy bao lâu tùy ý, trái ngược hẳn với hình thức phim chiếu bóng, cũng như một bộ các ảnh chụp, mỗi ảnh là một khoảnh khắc trong một cuộc đời hoặc một xã hội, mâu thuẫn với hình thức của chúng là một tiến trình, một dòng chảy thời gian. Thế giới trong ảnh chụp cũng có cùng một quan hệ về cốt lõi là không chính xác như thế với thế giới thực, như quan hệ giữa ảnh và phim. Cuộc sống không phải là về những chi tiết quan trọng, được rọi đèn flash, mãi không thay đổi. Ảnh chụp thì là thế.

Sức quyến rũ của ảnh chụp, khiến ta không rời chúng được, là ở chỗ chúng cho người thưởng thức cùng một lúc vừa có quan hệ với thế giới vừa chấp nhận chung chạ với nó. Vì mối quan hệ này giữa người thưởng thức với thế giới, trong quá trình tiến hóa của cuộc nổi loạn hiện đại chống lại những quy chuẩn thẩm mỹ truyền thống, có liên đới sâu sắc với việc cổ vũ các tiêu chuẩn thị hiếu thô lậu. Mặc dù một số ảnh chụp, được coi là những vật thể riêng lẻ, có cái trọng lực ngọt ngào sắc sảo của các tác phẩm nghệ thuật quan trọng, việc sinh sôi lan tràn của ảnh chụp cuối cùng vẫn là một khẳng định của thị hiếu thô lậu. Cái nhìn cực kỳ linh động của nhiếp ảnh ve vuốt nịnh bợ người xem, tạo một cảm thức giả tạo về sự hiện diện cùng khắp, một trải nghiệm điêu luyện không có thật. Các nhà Siêu thực, mong ước trở thành cực đoan văn hóa, thậm chí thành những nhà cách mạng, vẫn thường có cái ảo tưởng cổ tình rằng họ có thể, mà còn nên, là những người Marxist. Nhưng

thẩm mỹ học Siêu thực quá thắm đẫm giễu nhại nên không thể tương thích với hình thức đạo lý quyền rũ nhất ấy của thế kỷ hai mươi. Marx đã mắng triết học là chỉ cố hiểu thế giới mà không cố thay đổi nó. Các nhà nhiếp ảnh, vận hành trong cương tỏa của cảm thức Siêu thực, gợi ý rằng ngay cả cố hiểu thế giới cũng là phù phiếm, và đề nghị rằng chúng ta chỉ nên sưu tập nó.

# Anh hùng Nhìn

## C

hứa có ai phát hiện cái xấu qua ảnh chụp. Mà nhiều người, qua ảnh chụp, đã lại đang phát hiện cái đẹp. Ngoại trừ những tình huống khi máy ảnh chỉ dùng để lấy tư liệu, hoặc đánh dấu các nghi lễ xã hội, người ta chụp ảnh là vì muốn thấy cái gì đó đẹp. (Fox Talbot đã đăng ký bản quyền ảnh năm 1841 dưới cái tên “calotype” – từ chữ *kalos*, đẹp.) Chưa có ai kêu: “Xấu chưa kìa! Tôi phải chụp ảnh nó mới được.” Ngay cả khi có người kêu như thế, họ cũng chỉ muốn nói rằng: “Tôi thấy cái thứ xấu xí ấy... đẹp!”

Những người vừa thoáng thấy cái gì đó đẹp thường than rằng tiếc quá chả chụp được cho nó tấm ảnh. Vai trò làm đẹp thế giới của máy ảnh đã thành công đến mức ảnh chụp, chứ không phải thế giới, mới trở thành tiêu chuẩn của cái đẹp. Chủ nhà tự hào thường cho khách xem ảnh chụp chính nhà mình thì mới thấy nó đẹp lộng lẫy thế nào. Chúng ta học cách nhìn chính mình theo kiểu xem ảnh: ảnh có hấp dẫn thì người mới đúng là hấp dẫn. Ảnh chụp tạo dựng cái đẹp, và qua nhiều thế hệ chụp ảnh, dùng hết cả cái đẹp ấy. Ví dụ, nhiều cảnh thiên nhiên huy hoàng, khi liên tục bị những tay máy nghiệp dư say sưa chụp không mệt mỏi, đã không còn vẻ huy hoàng riêng của chúng nữa. Đứng trước chúng, người ta chỉ còn thấy chúng giống như trong ảnh.

Nhiều người lo lắng khi sắp được chụp ảnh: không phải họ sợ bị xâm hại như những người trong các bộ lạc nguyên thủy, mà là sợ bị xấu khi vào ảnh. Người ta muốn một hình ảnh lý tưởng: một bức ảnh trong đó mình đẹp nhất. Họ thấy như bị khiển trách khi máy ảnh không cho họ một hình ảnh hấp dẫn hơn chính mình ngoài đời thật. Nhưng có một số ít đủ may mắn để là người “ăn ảnh” – nghĩa là vào ảnh (ngay cả khi không trang điểm hoặc có ánh sáng thuận lợi) bao giờ trông cũng đẹp hơn ngoài đời. Việc ảnh chụp thường được ca ngợi là chân thực cũng có nghĩa là hầu hết ảnh chụp, tất nhiên, đều không chân thực. Mười năm sau khi phương pháp chụp ảnh có âm và dương bản của Fox Talbot đã bắt đầu thay thế phương pháp daguerreotype (kỹ thuật chụp ảnh đầu tiên) vào giữa thập niên 1840, một nhà nhiếp ảnh người Đức đã sáng chế ra kỹ thuật sửa âm bản đầu tiên. Hai tấm ảnh của ông – một có chỉnh sửa, cái kia không – đã làm kinh ngạc người xem tại cuộc đấu xảo toàn cầu tại

Paris năm 1855 (đó là đấu xảo toàn cầu lần thứ hai, nhưng là lần thứ nhất có trưng bày sản phẩm nhiếp ảnh). Tin tức về khả năng nói dối của máy ảnh khiến cho nghề chụp ảnh ngày càng thịnh hành hơn.

Những hậu quả của dối trá nhất định là nghiêm trọng hơn trong nhiếp ảnh khi so với hội họa, vì những hình ảnh phẳng thường có hình chữ nhật, là những bức ảnh chụp, vẫn tự coi chúng là thật hơn tranh vẽ. Một bức tranh giả (có những thuộc tính giả) làm sai lệch lịch sử nghệ thuật. Một bức ảnh giả (đã bị chỉnh sửa hoặc thay đổi, hoặc có tiêu đề sai) thì khiến hiện thực thành giả mạo. Lịch sử nhiếp ảnh có thể được rút gọn thành cuộc tranh đấu giữa hai thôi thúc khác nhau: làm đẹp, có nguồn gốc từ mỹ thuật, và nói thật, không chỉ đo lường bằng một ghi nhận về chân lý phi giá trị, một di sản của các khoa học, mà còn bằng một lý tưởng đạo lý của việc nói thật, vận dụng từ các mô hình văn học thế kỷ 19 và từ nghề báo chí độc lập mới ra đời (lúc bấy giờ). Giống tiểu thuyết gia hậu lãng mạn và phóng viên báo chí, nhà nhiếp ảnh được chờ đợi phải lột mặt nạ tính đạo đức giả và tiêu diệt ngu dốt. Đây là nhiệm vụ mà hội họa không thể nhận lãnh do tính chất chậm chạp và công kênh của nó, cho dù có bao nhiêu họa sĩ thế kỷ 19 đã cùng chung xác tín với Millet rằng *cái đẹp là cái thật (le beau c'est vrai)*. Những nhà quan sát sắc sảo đều nhận thấy rằng có cái gì đó trần trụi về sự thật được truyền đạt ở một bức ảnh chụp, thậm chí cả khi người chụp nó không hề có ý soi mói. Trong truyện Ngôi nhà bảy đầu hồi (*The House of the Seven Gables* – 1851), Hawthorne cho nhà nhiếp ảnh trẻ tuổi Holgrave nhận xét bức chân dung chụp bằng daguerreotype rằng “chúng ta chỉ đánh giá nó ở khả năng mô tả vẻ ngoài đơn thuần, nhưng nó còn thực sự tiết lộ được cả cái tính cách bí ẩn một cách chân xác mà không nhà họa sĩ nào dám làm, ngay cả khi có thể đã nhận ra nó.”

Không còn cần phải có những lựa chọn eo hẹp (như các họa sĩ phải làm) về hình ảnh nào mới đáng được chiêm nghiệm, và do máy ảnh có thể ghi chép nhanh chóng bất kỳ thứ gì, các nhà nhiếp ảnh đã khiến Nhìn trở thành một dự án mới: như thể bản thân việc Nhìn, với sự chăm chú và nhanh nhạy đầy đủ, cũng đủ sức dung hòa đòi hỏi nắm bắt sự thật và nhu cầu thấy thế giới là đẹp. Một thời chỉ là đối tượng ngạc nhiên vì khả năng diễn tả hiện thực trung thành, và ban đầu cũng bị khinh rẻ vì sự chính xác hạ đẳng của nó, chiếc máy ảnh cuối cùng đã có tác dụng cổ vũ mạnh mẽ và sâu rộng giá trị của vẻ bên ngoài. Vẻ bên ngoài như máy ảnh ghi lại được. Ảnh chụp không đơn thuần

diễn tả hiện thực – một cách hiện thực. Mà chính hiện thực được sẫm soi kỹ lưỡng, và được đánh giá, bởi mức độ trung thành của nó với ảnh chụp. “Theo quan điểm của tôi,” tín đồ hàng đầu của chủ nghĩa hiện thực trong văn học, Zola, đã tuyên bố năm 1901 sau mười lăm năm chụp ảnh nghiệp dư, “ta không thể nói đã thực sự nhìn thấy một thứ gì đó, cho đến khi đã chụp ảnh nó.” Đáng nhẽ chỉ đơn thuần ghi chép hiện thực, ảnh chụp đã trở thành chuẩn mực để mọi vật xuất hiện trước mắt ta, và do vậy mà thay đổi cả chính ý tưởng về hiện thực, và về chủ nghĩa hiện thực.

Các nhà nhiếp ảnh đầu tiên đã nói về máy ảnh như một cái máy sao chép, khi người ta chụp ảnh thì chính cái máy ảnh nó nhìn chứ không phải mình. Người ta chào đón phát minh máy ảnh vì nó là phương tiện giúp thu thập thông tin và ấn tượng cảm giác được dễ dàng hơn. Trong tập *Cây bút chì của Thiên nhiên* (*The Pencil of Nature*, 1844- 46), Fox Talbot kể lại rằng ý tưởng về nhiếp ảnh đã đến với ông vào năm 1833, trong chuyến chu du nước Ý mà những người Anh có tài sản thừa kế như ông ai cũng phải đi, trong lúc đang ký họa phong cảnh ở Hồ Como. Đang vẽ với một hộp chiếu hình (camera obscura), ông bỗng “nghĩ đến vẻ đẹp không thể sao chép đúng được của bức tranh thiên nhiên mà thấu kính của máy chiếu xuống mặt giấy”, rồi tự nhủ “giả có thể khiến cho những hình ảnh tự nhiên này tự để lại dấu ấn của chúng một cách bền vững”. Fox Tabot đã coi máy ảnh là một hình thức ghi chép mà sức quyến rũ của nó chính là ở bản chất vô nhân xưng – bởi lẽ nó ghi chép một hình ảnh “tự nhiên”, nghĩa là, một hình ảnh ra đời “chỉ nhờ tác động của Ánh sáng mà thôi, không có bất kỳ một trợ giúp nào của cây bút chì trong tay người nghệ sỹ.”

Nhà nhiếp ảnh được cho là một người quan sát sắc sảo nhưng không can thiệp – một thư lại chứ không phải một nhà thơ. Nhưng khi người ta nhanh chóng nhận ra rằng cùng chụp một thứ mà mỗi người ra một ảnh khác nhau, thì cái giả định về sự vô nhân xưng và khách quan của ảnh chụp đã phải nhường chỗ cho một sự thật rằng ảnh chụp không những là bằng chứng của cái gì đó có ở ngoài kia, mà còn là của cái mà người chụp ảnh nhìn thấy, không phải chỉ là ghi chép thế giới, mà còn đánh giá nó.<sup>(1)</sup> Ngày càng rõ là nhìn không phải là một hành vi đơn giản, một chiều (được máy ảnh giúp ghi lại), mà là có một lối “nhìn nhiếp ảnh”, vừa là một lối nhìn mới cho mọi người, vừa là một hành vi cho họ thực hiện.

(1) Quan niệm coi nhiếp ảnh là cái nhìn vô nhân xưng vẫn tiếp tục có nhiều người tin theo. Trong số các nhà Siêu thực, nhiếp ảnh được coi là có chất giải phóng đến mức nó vượt quá cả diễn đạt cá nhân thông thường: Breton bắt đầu bài tiểu luận năm 1920 về Max Ernst bằng cách gọi lối viết tự động là “một nhiếp ảnh đích thực của tư duy”, máy ảnh được coi là “một công cụ mù lòa” và uy thế của nó trong việc “sao chép vẻ bề ngoài” đã “giáng một đòn chí tử xuống các phương thức diễn đạt cũ, trong hội họa cũng như trong thi ca.” Ở trường phái mỹ học trái ngược, các nhà lý thuyết Bauhaus có một quan điểm không phải là không tương tự, coi nhiếp ảnh như một ngành thiết kế, giống như kiến trúc – sáng tạo những vô nhân xưng, không bị gánh nặng của những phù phiếm như bề mặt và biểu hiện cá tính trong hội họa. Trong sách *Hội họa, Nhiếp ảnh, Điện ảnh (Painting, Photography, Film – 1925)*, tác giả Moholy-Nagy ca ngợi máy ảnh vì đã áp đặt được “nền tảng vệ sinh của quang học” dẫn đến “xóa bỏ cái mô hình liên hệ giữa hình ảnh và tường tượng... vẫn đóng triện lên cái nhìn của chúng ta bởi các cá thể họa sĩ vĩ đại”.

Một người Pháp đã ngang dọc vùng Thái Bình Dương với một bộ máy ảnh kiểu daguerreotype năm 1841, cùng năm ra đời của tập một bộ Du hành nhiếp ảnh: *Những cảnh trí và đền đài đáng xem nhất thế giới (Excursions daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables de globe)*, xuất bản tại Paris. Thập niên 1850 là thời hoàng kim của trào lưu nhìn về phương Đông trong nhiếp ảnh: Maxime Du Camp, trong chuyến đi với Flaubert tới Trung Đông từ 1849 đến 1851, đã tập trung hoạt động nhiếp ảnh của mình vào những điểm hấp dẫn như các đền thờ Abu Simbel và Baalbek, chứ không chụp đời sống hàng ngày của nông dân Ai Cập. Tuy nhiên, chẳng bao lâu sau đó, du khách có máy ảnh đã mở rộng chủ đề ra khỏi các kỳ tích và tác phẩm nghệ thuật nổi tiếng. Nhìn một cách nhiếp ảnh có nghĩa là phát hiện cái đẹp của những gì ai cũng thấy nhưng lại bỏ qua vì cho là quá tầm thường. Nhà nhiếp ảnh phải không chỉ nhìn thế giới như nó là vậy, bao gồm cả những kỳ tích đã được công nhận; họ còn phải tạo dựng những mối quan tâm mới, bằng những quyết định thị giác mới.

Có một thứ anh hùng đặc biệt lan rộng khắp thế giới kể từ khi phát kiến ra máy ảnh: anh hùng nhìn. Nhiếp ảnh mở ra một mô hình hoạt động tự do mới – cho phép ai cũng có thể bày tỏ cái cảm thức háo hức độc đáo của mình. Các nhà nhiếp ảnh lên đường theo những cuộc thám hiểm văn hóa, giai cấp và

khoa học của riêng mình. Họ sẽ đánh bẫy thế giới, kiên nhẫn và bất tiện đến đâu chẳng nữa, bằng cái nhìn năng động, sẫm soi, phán xét, hoàn toàn vô cớ. Alfred Stieglitz kể lại một cách tự hào rằng mình đã đứng suốt ba giờ liền trong một cơn bão tuyết ngày 22 tháng 2 năm 1893, “chờ bằng được giây phút thích hợp” để chụp bức ảnh nổi tiếng *Đại lộ 5, Mùa đông (Fifth Avenue, Winter)*. Giây phút thích hợp là khi ta có thể nhìn thấy mọi thứ (đặc biệt là những gì ta vẫn thấy) một cách tươi mới. Cuộc tìm kiếm ấy đã trở thành thương hiệu của nhà nhiếp ảnh trong trí tưởng tượng của quần chúng. Sang thập niên 1920 thì nhà nhiếp ảnh đã trở thành một hình tượng anh hùng hiện đại, giống như hình tượng của nhà hàng không và nhà nhân loại học – mà lại không nhất thiết phải rời nhà đi đâu cả. Người đọc báo phổ thông được mời chào đi theo “nhà nhiếp ảnh của chúng ta” trong một “chuyến đi phát hiện”, tới những lãnh địa mới như “thế giới nhìn từ trên cao”, “thế giới dưới kính hiển vi”, “cái đẹp hàng ngày”, “một vũ trụ không ai thấy”, “phép lạ của ánh sáng”, “cái đẹp của máy móc”, những hình ảnh có thể “tìm thấy ngoài phố”.

Đời sống thường nhật được thần tượng hóa, và loại vẻ đẹp chỉ có máy ảnh tiết lộ được – một góc hiện thực vật chất mà mắt thường không thấy được hoặc không thể nhận ra một cách thông thường; hoặc những cảnh tổng thể, như nhìn từ máy bay – đó là những mục tiêu chính mà nhà nhiếp ảnh phải chinh phục. Có một đạo chụp cận cảnh có vẻ là cách nhìn độc đáo nhất của nhiếp ảnh. Các nhà nhiếp ảnh thấy rằng cứ thu hẹp góc nhìn thì những hình lớn lao đẹp đẽ của hiện thực mới lộ diện. Đầu những năm 1840, Fox Talbot đa tài không chỉ tạo ra những bức ảnh theo các thể loại lấy từ hội họa – chân dung, cảnh sinh hoạt gia đình, phong cảnh thiên nhiên và đô thị, tĩnh vật – mà còn khiến máy ảnh nhìn tận vào một cái vỏ ốc, vào cánh bướm (phóng đại nhờ một kính hiển vi), vào một phần của hai giá sách trong thư phòng mình. Nhưng các chủ đề của ông vẫn cứ nhìn ra ngay là một vỏ ốc, là cánh bướm, là sách. Khi cái nhìn thông thường bị xâm phạm hơn nữa – và vật chụp vào ảnh bị tách biệt khỏi chu cảnh của nó, khiến nó thành trừu tượng – thì các ước lệ mới về cái gì là đẹp bắt đầu định hình. Cái gì là đẹp trở thành chỉ là những gì mắt thường không thấy hoặc không thể thấy: cái nhìn gây vỡ và chuyển chỗ mà chỉ máy ảnh mới cung ứng được.

Năm 1915 Paul Strand chụp bức ảnh mà ông đặt tên là “Trừu tượng của những cái bát” (*Abstract Patterns made by Bowls*). Trong năm 1917, Strand chuyển sang cận cảnh của các hình máy móc, và suốt thập niên 1920 thì



nghiên cứu cận cảnh thiên nhiên. Phương thức mới này – thành công nhất là từ 1920 đến 1935 – có vẻ hứa hẹn những khoái lạc thị giác vô hạn định. Nó cũng hiệu quả không kém đối với những đồ vật quen thuộc trong gia đình, với khóa thân (đề tài mà người ta tưởng là đã được hội họa khai thác triệt để), với những tiểu vũ trụ của thiên nhiên. Nhiếp ảnh có vẻ đã tìm thấy vai trò lớn lao của mình, như cầu nối giữa nghệ thuật và khoa học; và họa sĩ đã bị cảnh báo là phải học hỏi từ những cái đẹp của ảnh chụp hiển vi và chụp từ máy bay trong sách *Von Material zur Architektur* của Moholy-Nagy, do Bauhaus xuất bản năm 1928 và có bản dịch tiếng Anh là *The New Vision (Cách nhìn Mới)*. Đó cũng là năm xuất hiện sản phẩm nhiếp ảnh bán chạy đầu tiên, một cuốn sách của Albert Renger-Patzsch nhan đề là *Die Welt ist schön (Thế giới thật Đẹp)*, bao gồm một trăm bức ảnh, hầu hết là cận cảnh, chụp từ một cái lá rảy đến đôi bàn tay của một người thợ gốm. Hội họa chưa bao giờ dám hứa hẹn chứng minh thế giới là đẹp kiểu như vậy.

Con mắt trù tượng, thể hiện đặc biệt xuất sắc trong thời kỳ giữa hai cuộc đại chiến trong ảnh chụp của Strand, cũng như của Edward Weston và Minor White – có vẻ là hình thành từ ảnh hưởng của những phát kiến của các nhà họa sĩ và điêu khắc hiện đại. Strand và Weston, cả hai đều công nhận cách nhìn của mình là tương tự với cách nhìn của Kandinsky và Brancusi, có thể đã bị phong cách Lập thể sắc cạnh lôi cuốn như một phản ứng với vẻ mềm mại trong các hình ảnh của Stieglitz. Nhưng cũng có thể ảnh hưởng ấy lại theo hướng ngược lại. Năm 1909, trên tờ tạp chí *Camera Work* của mình, Stieglitz đã ghi nhận ảnh hưởng không thể chối cãi được của nhiếp ảnh với hội họa, mặc dù ông chỉ dẫn ra trường hợp của các họa sĩ Ấn tượng có phong cách “định hình nhòa nét” đã là nguồn cảm hứng của ông.<sup>(1)</sup> Còn Moholy-Nagy thì chỉ ra rất đúng trong cuốn *The New Vision* rằng “kỹ thuật và tinh thần của nhiếp ảnh đã trực tiếp hoặc gián tiếp ảnh hưởng đến chủ nghĩa Lập thể”. Nhưng dù cho các nhà họa sĩ và nhiếp ảnh có ảnh hưởng qua lại và chòm chia của nhau đủ mọi đường kể từ thập niên 1840, thì cách làm việc của họ vẫn trái ngược nhau về cơ bản. Nhà họa sĩ tạo dựng, nhà nhiếp ảnh vạch trần. Nghĩa là, việc nhận diện cái được chụp vào ảnh bao giờ cũng thống trị nhận thức của chúng ta về bức ảnh đó – mà với một bức tranh thì không nhất thiết phải thế. Cái ta thấy trong bức ảnh “Cabbage Leaf” (“Lá bắp cải”) của Weston chụp năm 1931, trông như một dòng thác các nếp vải; và không có cái tiêu đề ấy thì không thể nhận diện nó là cái gì. Như vậy, hình ảnh đó thu hút ta bằng hai cách: một là cái hình trông thích mắt, hai là sự ngạc nhiên

khi biết nó chỉ là cái lá bắp cải. Nếu nó đúng là vải xếp nếp, thì ta lại thấy nó thường. Ta đã biết vẻ đẹp của vải xếp nếp trong các tác phẩm mỹ thuật rồi. Cho nên các phẩm chất hình thức của phong cách – vấn đề trọng tâm của hội họa – cùng lắm thì cũng chỉ có tầm quan trọng thứ cấp trong nhiếp ảnh, còn quan trọng hàng đầu luôn phải là *ảnh đó là ảnh chụp cái gì*. Cái giả định nằm dưới mọi cách sử dụng ảnh chụp, rằng mỗi bức ảnh là một mẫu của thế giới, có nghĩa rằng chúng ta sẽ không biết nên phản ứng thế nào với một tấm ảnh (nếu hình ảnh nhìn không rõ ràng, ví dụ do chụp quá gần hoặc quá xa) cho đến khi biết cái mẫu thế giới ấy là cái gì. Cái trông giống như một chiếc mũ miện nhỏ trần trụi – bức ảnh nổi tiếng của Harold Edgerton chụp năm 1936 – trở thành thú vị hơn nhiều khi ta biết đó là sữa bắn tóe lên.

*(1) Ảnh hưởng rộng lớn của nhiếp ảnh với các họa sĩ Ấn tượng đã thành chuyện thường trong lịch sử nghệ thuật. Quả thật, có thể nói không quá, như lời Stieglitz, rằng “các họa sĩ Ấn tượng đều theo một phong cách bố cục hoàn toàn có tính nhiếp ảnh”. Cách máy ảnh diễn dịch hiện thực thành những mảng sáng tối phân cực cao độ, cách cắt xén tự do hoặc tùy hứng khi bố cục ảnh, thái độ không cần làm rõ không gian, nhất là không gian nền, khi bố cục ảnh – đó là nguồn cảm hứng chính trong mỗi quan tâm có tính khoa học của các họa sĩ Ấn tượng đối với phẩm chất của ánh sáng, trong những thí điểm của họ nhằm xóa bỏ luật xa gần, tìm những góc độ khác lạ, những hình phi trọng tâm bị mép tranh cắt cụt. (“Họ mô tả cuộc sống bằng các mảnh vỡ và mẫu vụn”, như lời Stieglitz nhận xét năm 1909.) Một chi tiết lịch sử nữa: cuộc triển lãm đầu tiên của phái Ấn tượng, tháng 4 năm 1874, là làm trong xưởng chụp ảnh của Nadar trên đại lộ Capucines tại Paris.*

Nhiếp ảnh thường được coi là một công cụ tìm hiểu mọi vật. Khi Thoreau nói “Ta không thể nói nhiều hơn những gì ta nhìn thấy”, ông đã mặc định rằng mắt nhìn là giác quan có vị thế cao nhất. Nhưng khi, nhiều thế hệ sau, lời ấy của Thoreau được Paul Strand nhắc lại để ca ngợi nhiếp ảnh, nó có âm hưởng của một ý nghĩa khác. Máy ảnh không chỉ giúp người ta hiểu biết hơn qua mắt nhìn (với nhiếp ảnh hiển vi và viễn thám). Máy ảnh đã thay đổi chính cái nhìn, bằng ý tưởng nhìn mà không cần có mục đích gì khác. Thoreau vẫn sống trong một thế giới đa cảm thức, dù rằng lúc ấy quan sát đã bắt đầu có vị thế một nghĩa vụ đạo lý. Ông đang nói về Nhìn chưa bị cắt rời khỏi các cảm thức khác, về nhìn có bối cảnh (mà ông gọi là Thiên nhiên), nghĩa là, một cái nhìn có liên hệ đến những tiền giả định nào đó về cái mà ông cho là đáng

nhìn. Khi Strand dẫn lời Thoreau, ông giả định một thái độ khác về hệ cảm thức: rằng chúng chỉ có nhiệm vụ nhận thức, không cần để ý đến cái gì đáng được nhận thức, một thái độ đã vận hành tất cả các trào lưu hiện đại trong nghệ thuật.

Phiên bản có ảnh hưởng nhất của thái độ này là ở hội họa, môn nghệ thuật mà nhiếp ảnh đã xâm lấn không thương tiếc và hăng hái chôn chía ngay từ buổi đầu, và cho đến giờ vẫn phải cùng tồn tại như hai kinh địch nóng bỏng. Theo nhận thức thông thường, nhiếp ảnh đã cướp mất nhiệm vụ diễn dịch hiện thực một cách chính xác của hội họa. Nhẽ ra “họa sĩ phải biết ơn sâu sắc” mới phải, như lời Weston, cũng như nhiều nhà nhiếp ảnh khác từ xưa tới nay, những người coi việc tiếm ngôi nay như một hành vi giải phóng. Lấy đi nhiệm vụ vẽ hiện thực vẫn là độc quyền của hội họa cho đến lúc ấy, nhiếp ảnh đã giải phóng hội họa và đưa nó đến một sự nghiệp hiện đại lớn lao, là trừu tượng. Nhưng tác động của nhiếp ảnh đối với hội họa không phải rõ ràng đơn giản như thế. Vì khi nhiếp ảnh mới xuất hiện, thì hội họa đã tự nó bắt đầu cuộc thoái lui lâu dài ra khỏi tả thực – Turner sinh năm 1775, Fox Talbot năm 1800 – và cái lãnh thổ mà nhiếp ảnh tiến vào chiếm đóng ấy đã là một vùng đất trống rỗng. (Tình trạng bất ổn của những thành tựu hội họa tả thực thế kỷ 19 thể hiện rõ nhất ở số phận của thể loại chân dung, ngày càng không còn là về người mẫu được vẽ nữa, mà chỉ là về chính bức tranh – và cuối cùng không thu hút được các họa sĩ có tham vọng nhất nữa, trừ vài ngoại lệ đáng nói gần đây như Francis Bacon và Warhol, những người vay mượn thả dãn từ nhiếp ảnh.)

Nhận thức thông thường về quan hệ giữa hội họa và nhiếp ảnh đã bỏ sót một phương diện quan trọng khác: những tiền đồn của lãnh thổ nhiếp ảnh mới đã lập tức được mở rộng, nhờ những nhà nhiếp ảnh không chịu bó mình trong việc tìm vinh quang trong cực thực mà các nhà họa sĩ không thể cạnh tranh nổi. Trong hai nhà sáng chế nhiếp ảnh nổi tiếng nhất, Daguerre không bao giờ nghĩ đến chuyện đi quá tầm tả thực của họa sĩ theo chủ nghĩa tự nhiên, còn Fox Talbot thì lập tức tận dụng khả năng của máy ảnh để cắt ra được những hình mà mắt thường vẫn bỏ qua và họa sĩ chả bao giờ vẽ đến. Dần dần, các nhà nhiếp ảnh đua nhau tìm kiếm các hình ảnh trừu tượng hơn, công khai những ngần ngại khiến ta nghĩ đến thái độ của hội họa hiện đại coi vẽ tả thực chỉ là thợ vẽ đơn thuần. Có thể gọi đó là sự trả thù của hội họa. Hiện tượng nhiều nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp khẳng định họ chỉ chụp những gì

khác hẳn việc ghi chép hiện thực chính là chỉ dấu rõ nét nhất của ảnh hưởng lớn lao mà hội họa dội ngược lại phía nhiếp ảnh. Nhưng cho dù các nhà nhiếp ảnh có cùng chung thái độ coi trọng nhận thức vị nhận thức và coi nhẹ (tương đối) tầm quan trọng của nội dung chủ đề vẫn thống trị hội họa tiên phong trong suốt hơn một thế kỷ qua đến mấy đi nữa, việc áp dụng thái độ ấy của họ vẫn không thể rập khuôn theo hội họa. Bởi lẽ từ trong bản chất, nhiếp ảnh không bao giờ có thể vượt quá hoàn toàn chủ đề của mình, như hội họa vẫn làm. Một bức ảnh chụp cũng không thể siêu thắng quá giới hạn của bản thân thị giác, vốn vẫn là mục đích tối thượng của hội họa hiện đại, theo một nghĩa nào đó.

Cái phiên bản thái độ hiện đại thích hợp nhất với nhiếp ảnh cũng không thấy ở hội họa, ngay từ khi hội họa bị nhiếp ảnh chinh phục (hoặc giải phóng), và bây giờ thì càng không thấy. Ngoại trừ những hiện tượng bên lề như trào lưu Siêu Hiện thực, một tái sinh của trào lưu Hiện thực Ảnh, không chỉ bắt chước ảnh đơn thuần mà còn muốn cho thấy hội họa có thể đạt tới ảo giác xác thực cao hơn nữa, phần lớn hội họa vẫn bị thống trị bởi một nỗi ngờ vực đối với cái mà Duchamp gọi là vông mạc đơn thuần. Tinh thần chủ đạo của nhiếp ảnh – vẫn huấn luyện chúng ta một “cách nhìn cao độ” (như lời Moholy-Nagy) có vẻ gần gũi với thi ca hiện đại hơn là hội họa. Trong lúc hội họa ngày càng trở thành ý niệm, thì thi ca (kể từ Apollinaire, Eliot, Pound và William Carlos Williams) lại ngày càng khẳng định mình thiên về thị giác hơn. (“Chân lý chỉ có trong sự vật”, như Williams đã tuyên bố.) Cam kết của thi ca với cái cụ thể và quyền tự trị của ngôn ngữ thơ song hành với cam kết của nhiếp ảnh với cái nhìn tinh khiết (theo nghĩa nhìn chỉ để nhìn). Cả hai đều ám chỉ sự gián đoạn, những hình thức không khúc chiết và một nhất quán có tính đền bù: vắn đứt mọi vật ra khỏi chu cảnh của chúng (để nhìn chúng một cách tươi mới), gom mọi vật vào với nhau một cách thiếu khuyết, theo những đòi hỏi chủ quan như lệnh chỉ mà thường là tùy tiện.

Trong khi hầu hết những người chụp ảnh chỉ tuân theo những khái niệm đã có về cái đẹp, các nhà chuyên nghiệp đầy tham vọng thường nghĩ họ đang thách thức những khái niệm ấy. Theo những người hùng của chủ nghĩa hiện đại, như Weston, cuộc phiêu lưu của nhà nhiếp ảnh là tinh hoa, có chất tiên tri, lật đổ, phát hiện. Các nhà nhiếp ảnh tự cho mình đang thi hành nghĩa vụ có tính tiên tri của Blake làm tinh sạch các giác quan, “tiết lộ cho người khác thấy cái thế giới sinh động chung quanh họ”, như Weston mô tả trong sách

của mình”, cho họ thấy những gì đôi mắt không nhìn được của họ đã bỏ lỡ”.

Mặc dù Weston (cũng như Strand) đã nói không quan tâm gì đến chuyện nhiếp ảnh có là một nghệ thuật hay không, những đòi hỏi của ông đối với nhiếp ảnh vẫn chứa đựng mọi giả định lãng mạn về nhà nhiếp ảnh như một Nghệ sĩ. Sang thập niên thứ hai thế kỷ 20, nhiều nhà nhiếp ảnh đã tự tin mang giọng điệu của một nghệ thuật tiên phong: vũ trang bằng máy ảnh, họ đang chiến đấu với những cảm thức phức tạp, mài miết thực hiện lời hiệu triệu Làm Mới (Make it New) của Pound. Nhiếp ảnh, chứ không phải “hội họa mềm yếu nhát sợ”, Weston lên tiếng với giọng khinh miệt vô biên, mới được trang bị tốt nhất để “khoan thẳng vào tinh thần của ngày hôm nay”. Từ 1930 đến 1932, nhật ký của Weston, còn gọi là *Sách Mỗi Ngày (Daybooks)* kín đặc những lời đoán định say sưa về cuộc biến cải đang đến gần và những tuyên cáo về tầm quan trọng của phép trị liệu choáng thị giác mà nhiếp ảnh đang tiến hành trong xã hội. “Các lý tưởng cũ đang đổ vỡ khắp chung quanh, và cái nhìn chính xác không nhân nhượng của máy ảnh đang và sẽ ngày càng trở thành một lực lượng toàn cầu trong cuộc đánh giá lại cuộc sống.”

Quan niệm của Weston về cuộc chiến của nhà nhiếp ảnh có nhiều điểm chung với tư tưởng sinh lực mãnh liệt của thập niên 1920 được D. H. Lawrence lan truyền: khẳng định đời sống tính dục, căm giận thói đạo đức giả tư sản về tính dục, bảo vệ chính đáng tinh thần vị kỷ nuôi dưỡng cuộc sống tinh thần của cá nhân, những cuốn hút nam tính kêu gọi hòa đồng với thiên nhiên. (Weston gọi nhiếp ảnh là “con đường tự phát triển, một phương tiện phát hiện và nhận diện bản thân ở mọi hiển hiện của các hình cơ bản – với thiên nhiên, cội nguồn.”) Nhưng trong lúc Lawrence muốn khôi phục sự lành mạnh của toàn bộ các giác quan, thì nhà nhiếp ảnh – ngay cả người có nhiệt huyết gần với Lawrence nhất – vẫn chỉ tha thiết với ngôi vị nổi trội của một thứ: mắt nhìn. Và, trái ngược với những khẳng định của Weston, thói quen nhìn theo kiểu nhiếp ảnh – nhìn hiện thực như một dãy các bức ảnh tiềm năng – đã tạo nên sự tha hóa chứ không phải hòa đồng với thiên nhiên.

Cái nhìn nhiếp ảnh, khi ta xem xét kỹ những lý lẽ của nó, hóa ra chỉ chủ yếu là một kiểu nhìn bóc tách, một thói quen chủ quan được củng cố bởi những trái ngược khách quan giữa cách lấy nét và đánh giá xa gần của máy ảnh và mắt người. Những trái ngược này từng được công chúng nói đến rất nhiều trong những ngày đầu chụp ảnh. Một khi đã bắt đầu nghĩ theo kiểu nhiếp ảnh,

người ta không còn nói đến hiện tượng vẫn gọi là méo hình, biến dạng của ảnh chụp nữa. (Bây giờ thì, như lời William Ivins, Jr., người ta còn săn tìm hiệu ứng biến dạng ấy.) Thật thế, một trong những thành công lâu dài của nhiếp ảnh là chiến lược của nó nhằm biến các hiện hữu sống thành vật thể, và vật thể thành các hiện hữu sống. Những trái ổi mà Weston chụp năm 1929 và 1930 trông nảy nở da thịt hơn cả những người nữ trong các ảnh khỏa thân của ông. Cả mẫu khỏa thân và các trái ổi đều được chụp để tạo hình – nhưng thân người thì đặc biệt hay được gấp lại, tứ chi không thấy đâu, da thịt được thể hiện mờ đục trong ánh sáng bình thường và khả năng lấy nét của máy, làm giảm vẻ nhục cảm và tăng vẻ trừu tượng của hình thể con người; còn trái ổi thì được chụp cận cảnh nhưng vẫn nguyên vẹn hình hài, vỏ ổi được lau bóng hoặc xoa dầu, và kết quả là một phát hiện về vẻ gợi dục của một hình thể rõ ràng là trung tính, khiến nó có vẻ phập phồng hẳn lên.

Cái đẹp hình thể trong thể loại nhiếp ảnh công nghiệp và khoa học đã hấp dẫn mạnh mẽ các nhà thiết kế Bauhaus, mà quả thực, máy ảnh đã bóc tách được một số hình ảnh hay hơn nhiều so với những ảnh chụp bởi các nhà luyện kim và tinh thể học. Nhưng cách tiếp cận nhiếp ảnh của Bauhaus đã không có kết quả. Giờ đây chẳng ai để ý đến cái đẹp tiết lộ trong các tác phẩm điển hình của nhiếp ảnh hiển vi khoa học. Trong truyền thống chính về cái đẹp trong nhiếp ảnh, cái đẹp vẫn phải mang dấu ấn do con người quyết định: rằng *cái này* mới làm nên một bức ảnh đẹp này, và ảnh đẹp bao giờ cũng khiến người ta phải bình phẩm về nó. Người ta đã thấy rằng tiết lộ được hình thể tao nhã của một cái bồn cầu, như trong loạt ảnh của Weston chụp ở Mexico năm 1925, còn quan trọng hơn là chất thơ của một bông hoa tuyết hoặc một hóa thạch nằm trong than đá.

Với Weston, bản thân cái đẹp có chất phá hoại, lật đổ – như thấy trong hiện tượng ảnh khỏa thân của ông đã khiến nhiều người bị mang tiếng. (Thực ra, chính Weston – kế tiếp với André Kertész và Bill Brandt, là những người đã khiến ảnh khỏa thân thành một thể loại đáng kính trọng.) Giờ đây các nhà nhiếp ảnh đang ngày càng muốn nhấn mạnh cái nhân tính bình thường trong những phát hiện của họ. Mặc dù các nhà nhiếp ảnh vẫn không dừng việc tìm kiếm cái đẹp, nhiếp ảnh đã không còn được coi là phải tạo đột phá tâm lý với sự bảo trợ của cái đẹp nữa. Những nhân vật hiện đại chủ nghĩa đầy tham vọng, như Weston và Cartier-Bresson, hiểu nhiếp ảnh như một cách nhìn mới thực sự (chính xác, thông minh, thậm chí khoa học), đã đang bị thách thức

bởi các nhà nhiếp ảnh thế hệ sau, như Robert Frank, người muốn một con mắt nhiếp ảnh không xuyên thấu nữa mà dân chủ, mà không hề nói gì đến việc thiết lập những tiêu chuẩn mới về cách nhìn. Lời khẳng định của Weston rằng “nhiếp ảnh đã mở mắt người mù để họ thấy một viễn ảnh thế giới mới” có vẻ là điển hình cho những hy vọng sinh khí quá liều của chủ nghĩa hiện đại trong mọi thứ nghệ thuật trong một phần ba đầu tiên của thế kỷ 20 – những hy vọng đã bị từ bỏ. Cho dù máy ảnh đã làm một cuộc cách mạng tâm thần, nhưng khó lòng theo nghĩa tích cực và lãng mạn như Weston mừng tượng.

Khi nhiếp ảnh bóc những vỏ bọc khô khan của cái nhìn theo thói thường, nó cũng tạo nên một thói nhìn khác: căng thẳng mà tỉnh bơ, mời chào mà xa lạ, bị mê hoặc bởi chi tiết vụn vặt, nghiền những điều phi lý và bất xứng hợp. Nhưng cái nhìn nhiếp ảnh phải được tái tạo không ngừng với choáng ngợp mới, không ở chủ đề thì ở kỹ thuật, thì mới tạo được ấn tượng đang xâm hại cách nhìn thông thường. Bởi vì, bị thách thức bởi những phát hiện của các nhà nhiếp ảnh, cái nhìn của người ta có khuynh hướng thích ứng theo ảnh chụp. Cách nhìn tiên phong của Strand trong thập niên 1920, của Weston trong cuối thập niên ấy sang những năm 1930, đều đã được đồng hóa thành bình thường. Những nghiên cứu cận cảnh đầy sức sống của họ chụp cây cỏ, vỏ sò, lá cây, cây cảnh tàn héo, củ rêu, táo bẹ, đá mòn, cánh chim bồ nông, rễ thông nổi cục, và những bàn tay thợ gân guốc đều đã thành công thức của một cách nhìn nhiếp ảnh đơn thuần. Những thứ một thời phải có con mắt rất thông minh mới thấy được, thì bây giờ ai cũng thấy. Được ảnh chụp huấn luyện, ai cũng có thể hình dung cái mà trước đây chỉ là một nhận thức thuần túy văn học, địa lý học của thân thể: ví dụ, chụp một người đàn bà có mang sao cho thân thể người ấy trông như một trái đồi, và chụp một trái đồi sao cho nó giống thân hình một đàn bà có mang.

Tính quen thuộc ngày càng cao không hoàn toàn giải thích tại sao có những ước lệ này về cái đẹp thì mất dần còn những cái khác lại tồn tại. Sự mòn mỏi ấy là do cả đạo lý lẫn nhận thức. Strand và Weston khó lòng tưởng tượng tại sao những quan niệm này về cái đẹp lại có thể thành nhàm chán đến thế, mà đã có lúc nó có vẻ tất yếu, như Weston đã từng khẳng định, rằng hề đẹp là phải hoàn hảo. Trong lúc nhà họa sỹ, theo Weston, lúc nào cũng “cố cải thiện thiên nhiên bằng sự áp đặt của chính mình,” thì nhà nhiếp ảnh “đã chứng minh được rằng thiên nhiên cho ta những bố cục hoàn hảo vô tận – chỗ nào

cũng có trật tự của nó.” Đằng sau cái lập trường hiểu chiến của chủ nghĩa hiện đại về thẩm mỹ tuyệt đối vẫn là sự chấp nhận thế giới rộng lượng đáng kinh ngạc. Với Weston, sống hầu hết cuộc đời nhiếp ảnh ở vùng duyên hải California gần Carmel, một vùng thiên nhiên hoang dại của thập niên 1920, thì tương đối dễ tìm thấy cái đẹp và trật tự, còn với Aaron Siskind, nhà nhiếp ảnh thuộc thế hệ sau Strand và là một thị dân New York, người bắt đầu sự nghiệp bằng những bức ảnh chụp các công trình kiến trúc và sinh hoạt của thị dân, thì vấn đề là phải tạo ra trật tự. “Khi tôi chụp một bức ảnh,” Siskind viết, “tôi muốn nó là một vật hoàn toàn mới, hoàn chỉnh và đầy đủ, trên nền tảng cơ bản là trật tự.” Với Cartier-Bresson, chụp ảnh là để “tìm ra cấu trúc của thế giới – tận hưởng cái khoái lạc tinh khiết của hình,” để cho thấy rằng “trong tất cả sự hỗn loạn này vẫn có trật tự.” (Chắc là hẳn cứ nói về sự hoàn hảo của thế giới là thế nào cũng có giọng mẹ mìn.) Nhưng bày ra cái hoàn hảo của thế giới là một quan niệm quá ủy mị, quá phi lịch sử về cái đẹp để nuôi dưỡng nhiếp ảnh. Có lẽ tất yếu là Weston, dấn thân hơn Strand nhiều vào trừu tượng, vào việc phát hiện hình, nên chỉ ra được một khối lượng tác phẩm nhỏ hẹp hơn Strand. Cho nên Weston không bao giờ đủ xúc cảm để chụp các đề tài có ý thức xã hội, và ngoại trừ giai đoạn giữa 1923 và 1927 khi sống ở Mexico, ông toàn tránh không sống ở thành phố. Strand, giống Cartier-Bresson, bị thu hút vào những hoang vắng và đồ nát “như ảnh” của cuộc sống đô thị. Nhưng dù xa rời thiên nhiên, cả Strand và Cartier-Bresson (có thể thêm cả Walker Evans) vẫn chụp ảnh với cùng một con mắt khắt khe phát hiện ra trật tự ở khắp mọi nơi.

Quan điểm của Stieglitz, Strand và Weston – rằng ảnh chụp trước hết phải đẹp (nghĩa là bố cục đẹp) – giờ đây hình như đã mong manh rồi, không còn hợp với chân lý hỗn loạn: thậm chí ngay cả tinh thần lạc quan về khoa học và công nghệ nằm phía sau quan điểm nhiếp ảnh của Bauhaus cũng có vẻ gần như độc hại. Những hình ảnh của Weston, dù đáng khâm phục đến mấy, đẹp đến mấy, cũng đã chẳng còn thu hút được nhiều người nữa rồi, trong khi ảnh của những tay máy ngây dại ở Anh và Pháp giữa thế kỷ 19, và của Atget chẳng hạn, lại đang mê hoặc hơn bao giờ hết. Lời phán xét của Western về Atget, ghi trong *Daybooks* của ông, rằng Atget “không có kỹ thuật tốt” phản ánh hoàn hảo tính nhất quán trong quan niệm nhiếp ảnh của ông cũng như sự xa lạ của ông với thị hiếu đương đại. “Lóa sáng làm hỏng rất nhiều, và chỉnh màu không được tốt,” Weston nhận xét; “bản năng của anh ta về chủ đề thì sắc sảo, nhưng ghi chép yếu – cách dựng ảnh thì không thể chấp nhận được...



cho nên ta thường cảm thấy anh ta đã lỡ mất sự vật thật.” Thị hiếu đương đại chê Weston ở nỗ lực muốn có bản in ảnh hoàn hảo của ông, chứ không chê lỗi làm ảnh dễ dãi dân dã của Atget và các bậc thầy nhiếp ảnh khác. Kỹ thuật không hoàn hảo đã thành ra được hoan nghênh chính vì nó bẻ gãy cái đẳng thức cũ lặng lẽ coi Thiên nhiên là đẹp. Thiên nhiên đã trở thành một chủ đề u hoài và phần nộ hơn là chiêm nghiệm, như thấy trong cái khác biệt về thị hiếu giữa các ảnh phong cảnh đường bộ của Ansel Adams (đệ tử nổi tiếng nhất của Weston), cũng như những tác phẩm quan trọng cuối cùng theo truyền thống Bauhaus: tập *Giải phẫu học Thiên nhiên* (*The Anatomy of Nature*, 1965) của Andreas Feininger, với hình tượng thiên nhiên đã mất thiêng trong nhiếp ảnh hiện nay.

Khi nhìn lại, ta thấy những lý tưởng hình thức này về cái đẹp có vẻ dính liền với một tâm trạng lịch sử: tinh thần lạc quan về kỷ nguyên hiện đại (cách nhìn mới, thời đại mới), nên sự suy đồi của những tiêu chuẩn nhiếp ảnh thuần túy đại diện bởi cả Weston và trường Bauhaus dính liền với tình trạng buông lỏng đạo lý đã diễn ra trong những thập niên vừa qua. Trong tâm trạng lịch sử vỡ mộng hiện nay, ý tưởng về cái đẹp phi thời gian của những nhà hình thức chủ nghĩa đang ngày càng trở thành vô nghĩa. Các mô hình tối tăm mang tính thời điểm về cái đẹp đã trở thành nổi trội, gợi hứng cho một cuộc đánh giá lại sự nghiệp nhiếp ảnh trong quá khứ; và, trong cuộc nổi loạn chống lại cái đẹp, các thể hệ nhiếp ảnh vừa qua chỉ thích trưng ra cái hỗn loạn, thích chưng cất một giai thoại, phần lớn là bất an, hơn là tách biệt được một “hình đã được đơn giản hóa” (lời Weston) có tác dụng trấn an tối hậu. Nhưng bất kể mọi tuyên ngôn rằng nhiếp ảnh phải công khai, không tạo dáng, và dữ dằn để có thể phơi bày sự thật, nó vẫn cứ làm đẹp. Quả thực, vinh hiển bền vững nhất của nhiếp ảnh vẫn là khả năng phát hiện cái đẹp của những người khiêm nhường, ngu dại, già yếu. Chứ ít thì cái thực vẫn có chất gây xúc cảm của nó. Và cái chất gây xúc cảm ấy là cái đẹp. (Cái đẹp của người nghèo khổ, ví dụ thế).

Bức ảnh sáng giá của Weston chụp một trong những đứa con trai rất yêu quý của ông, “Bán thân Neil” (“Torso of Neil“, 1925), trông đẹp vì hình thể của mẫu cũng như bố cục bạo dạn và chiếu sáng tinh tế – một vẻ đẹp có được nhờ kỹ năng và thị hiếu. Những bức ảnh với đèn chớp thô bạo của Jacob Riis chụp từ 1887 đến 1890 trông đẹp vì sức mạnh của chủ đề, những cư dân ổ chuột tối tăm không tuổi tác không hình thù của thành phố New York, và vì

cái hợp lý của những khuôn hình “sai lệch”, những tương phản trắng trợn do không thể kiểm soát được sắc độ sáng tối – một vẻ đẹp do kết quả của tính nghiệp dư hoặc sai lầm vô ý. Việc đánh giá ảnh chụp lúc nào cũng bị xuyên suốt bởi những tiêu chuẩn thẩm mỹ hai mặt. Được phán xét đầu tiên bằng các chuẩn mực của hội họa là phải có ý thức thiết kế và loại bỏ những chi tiết không cốt lõi, thành công đặc biệt của cái nhìn nhiếp ảnh, cho tới tận gần đây, vẫn có mẫu mực ở tác phẩm của một số khá nhỏ các nhà nhiếp ảnh – những người đã nhờ suy xét và nỗ lực mà khiến cho máy ảnh siêu thăng khỏi bản chất cơ khí của mình để đáp ứng được các tiêu chuẩn của nghệ thuật. Nhưng giờ đây người ta đã thấy rõ là không có xung khắc cố hữu nào giữa việc dùng máy ảnh một cách cơ học hoặc ngẫu thơ và cái đẹp hình thức ở mức độ rất cao, không có loại ảnh nào loại bỏ được sự hiện diện của cái đẹp ấy: một bức ảnh chụp chỉ để có ảnh chứ chả có ý định gì khác cũng có thể rất bắt mắt, đẹp và thuyết phục chả kém gì những ảnh mỹ thuật nổi tiếng. Hiện tượng dân chủ hóa các tiêu chuẩn hình thức này là đối tác hợp lý của hiện tượng dân chủ hóa khái niệm đẹp của nhiếp ảnh. Được gán một cách truyền thống với những người mẫu điển hình (nghệ thuật tả thực của Hy Lạp cổ điển chỉ mô tả tuổi thanh xuân, những hình thể hoàn hảo), cái đẹp giờ đây đã được nhiếp ảnh tiết lộ ở khắp mọi nơi. Cùng với những người tự làm mình đẹp để vào ảnh, những người không hấp dẫn và khiếm khuyết cũng được trao vẻ đẹp riêng của mình.

Cuối cùng thì, với các nhà nhiếp ảnh, không có sự khác biệt nào, chả có hơn kém gì về thẩm mỹ, giữa nỗ lực làm đẹp thế giới và phản-nỗ-lực lột mặt nạ của nó. Ngay cả những nhà nhiếp ảnh vẫn khinh thường việc chỉnh sửa ảnh chân dung do họ chụp – một tiêu chuẩn danh dự đối với các nhà nhiếp ảnh chân dung đầy tham vọng kể từ Nadar trở đi – cũng có khuynh hướng bảo vệ người mẫu của mình khỏi cái nhìn quá lột trần của máy ảnh bằng nhiều cách. Và một trong những nỗ lực điển hình của các nhà nhiếp ảnh chân dung, luôn chuyên nghiệp bảo vệ những gương mặt nổi tiếng thực sự lý tưởng (như của Garbo), là tìm kiếm những gương mặt “thật”, thường là của những người vô danh, nghèo khổ, bất lực trong xã hội, người già, người điên – những người không để ý gì đến (hoặc không thể phản đối) những xâm hại của máy ảnh. Hai bức chân dung thương vong đô thị mà Strand chụp năm 1916, “Đàn bà mù” (“Blind Woman”) và “Đàn ông” (“Man”), là trong số những thành quả đầu tiên của nỗ lực này, thực hiện cận cảnh. Trong những năm khủng hoảng tồi tệ nhất ở Đức, Helmar Lerski đã làm cả một bộ sưu tập những bộ mặt đau

khổ, xuất bản năm 1931 dưới tên gọi *Những gương mặt thường ngày* (*Köpfe des Alltags/ Everyday Faces*). Những người mẫu được trả tiền cho cái mà Lerski gọi là “những nghiên cứu đặc điểm khách quan” của ông – lột trần thô bạo cả những lỗ chân lông toang ngoác, những nếp nhăn, những thương tích ngoài da – là những người hầu mất việc kiếm được ở một sở môi giới việc làm, những người ăn mày, quét rác, bán hàng rong và đàn bà thợ giặt.

Máy ảnh có thể phúc hậu, và nó cũng lành nghề làm ác. Nhưng cái ác của nó chỉ sản sinh ra một loại vẻ đẹp khác, phù hợp với sở thích siêu thực vẫn cai trị thị hiếu nhiếp ảnh. Cho nên, trong khi nhiếp ảnh thời trang dựa trên một thực tế rằng sự vật vào ảnh có thể đẹp hơn ngoài đời, ta cũng không ngạc nhiên khi một số nhà nhiếp ảnh phục vụ thời trang lại bị cuốn hút vào những thứ không ăn ảnh tí nào. Có một quan hệ bổ sung hoàn hảo giữa ảnh thời trang của Avedon, là ảnh nịnh, và những ảnh khác được mệnh danh là của Kẻ Không Chịu Nịnh của ông – ví dụ như những chân dung không thương tiếc mà vẫn tao nhã của Avedon chụp người cha đang hấp hối năm 1972. Chức năng truyền thống của hội họa chân dung, làm đẹp hoặc lý tưởng hóa người mẫu, vẫn là mục đích của nhiếp ảnh thường ngày và nhiếp ảnh thương mại, nhưng nó đã thành rất hạn chế trong nhiếp ảnh được coi là nghệ thuật. Nói chung, vinh dự đã chỉ còn thuộc về những người trung thực.<sup>(1)</sup>

<sup>(1)</sup> *Nguyên văn: Generally speaking, honors have gone to the Cordelias (ND).*

Như một phương tiện chuyển tải cái phản ứng chống lại cái đẹp đã thành công thức, nhiếp ảnh đã giúp khai triển rộng rãi quan niệm thẩm mỹ của chúng ta. Nhiều lúc cái phản ứng ấy là nhân danh sự thật. Nhiều lúc khác nó lại nhân danh sành điệu hoặc những dối trá xinh đẹp hơn: vì thế mà nhiếp ảnh thời trang mới xây dựng được, trong hơn chục năm vừa rồi, cả một kho tiết mục dữ dằn cho thấy cái ảnh hưởng không thể nhầm lẫn được của chủ nghĩa Siêu thực. (“Cái đẹp sẽ phải gây chấn động,” Breton đã viết thế, “còn không thì chả phải là đẹp.”) Ngay cả nhiếp ảnh thời sự hăng hái nhất cũng bị áp lực phải thỏa mãn đồng thời hai loại nhu cầu, một có xuất phát từ lối nhìn phần lớn là siêu thực của chúng ta đối với mọi loại ảnh chụp, và loại nữa nảy sinh từ xác tín của chúng ta rằng một số ảnh chụp là những thông tin đích thực và quan trọng về thế giới. Những ảnh do W. Eugene Smith chụp trong những năm 1960 ở làng chài Minamata tại Nhật Bản, nơi hầu hết cư dân đều bị dị tật

và chết dần chết mòn do nhiễm độc thủy ngân, khiến chúng ta xúc động vì chúng ghi chép được nỗi thống khổ khiến ta cảm phần – và cũng khiến ta thành xa lạ vì chúng là những tuyệt tác ảnh về nỗi Thống khổ, tuân thủ các tiêu chí siêu thực về cái đẹp. Bức của Smith chụp một đứa bé gái quần quai trong lòng mẹ nó là một hình tượng Pietà<sup>(1)</sup> của cái thế giới nạn nhân dịch bệnh mà Artaud coi là chủ đề đích thực của tấn kịch nhân loại hiện đại; quả thực, toàn bộ loạt ảnh ấy có thể là những hình ảnh cho Sân khấu kịch Tàn bạo của Artaud.

*(1) Pietà: Tên bức tượng của Michelangelo mô tả Đức Mẹ ôm thi hài Chúa Jesus trong lòng – đã thành biểu tượng tín ngưỡng Thiên Chúa giáo về con đức Chúa Trời chịu chết để cứu chuộc tội lỗi của loài người. (ND)*

Vì mỗi bức ảnh chỉ là một mảnh vỡ, sức nặng đạo lý và tình cảm của nó phụ thuộc vào chuyện nó được ghép vào chỗ nào. Ảnh chụp thay đổi tùy chỗ nó được xem: cho nên những bức ảnh Minamata của Smith sẽ có vẻ khác ở một bản in thử, ở một gallery, một cuộc biểu tình chính trị, một hồ sơ cảnh sát, một tạp chí nhiếp ảnh, một tạp chí tin tức bình thường, một cuốn sách, trên tường một phòng khách. Mỗi tình huống là một cách sử dụng ảnh khác biệt và không tình huống nào đảm bảo ý nghĩa đầy đủ của chúng. Như Wittgenstein đã lập luận về từ ngữ, rằng ý nghĩa là ở cách dùng – thì mỗi bức ảnh cũng như vậy. Và chính vì vậy mà sự hiện diện và lan tràn của tất cả các loại ảnh chụp đã góp phần làm xói mòn chính quan niệm về ý nghĩa của chúng, góp phần vào việc chia nhỏ sự thật thành nhiều sự thật tương đối được mặc định bởi tâm thức tự do hiện đại.

Các nhà nhiếp ảnh quan tâm đến xã hội cho rằng công việc của họ có thể truyền tải một thứ ý nghĩa ổn định nào đấy, có thể phơi bày sự thật. Nhưng một phần do ảnh chụp luôn là một vật trong một chu cảnh, cái ý nghĩa ấy nhất định bị dò cạn đi mất; nghĩa là cái chu cảnh định hình những công dụng tức thời (nhất là công dụng chính trị) có thể có ấy của ảnh chụp lại tất yếu bị thay thế bởi những chu cảnh khiến cho những công dụng ấy bị yếu đi và dần trở thành không thích hợp nữa. Một trong những đặc tính trung tâm của nhiếp ảnh là cái quá trình trong đó các công dụng ban đầu bị biến đổi đi, cuối cùng bị thay thế bởi các công dụng khác – nhất là cái diễn ngôn nghệ thuật mà bất kỳ bức ảnh nào cũng có thể bị thẩm thấu vào. Và, bản thân là những hình ảnh, nhiều bức ảnh ngay từ đầu đã khiến ta nhớ đến những hình ảnh khác

cũng như là đến cuộc đời. Bức ảnh mà chính quyền Bolivia cho lan truyền qua báo chí toàn cầu hồi tháng 10 năm 1967, chụp thi thể của Che Guevara, đặt trên một cái cang trong một chuồng ngựa, trên trốc một máng ăn bằng xi-măng, chung quanh là một đại tá người Bolivia, một nhân viên tình báo Mỹ, cùng nhiều nhà báo và lính tráng, đã không chỉ cô đọng những hiện thực cay đắng của lịch sử Mỹ Latin đương đại mà còn vô tình làm người xem nhớ đến, như John Berger đã nói, bức tranh “Tử thi của Đấng Christ” (“The Dead Christ”) của Mantegna và bức “Bài giảng Cơ thể học của Giáo sư Tulp” (“The Anatomy Lesson of Professor Tulp”) của Rembrandt. Một phần sức hấp dẫn của bức ảnh này là ở chỗ nó có bố cục tương tự như hai bức tranh kia. Quả thực, chính cái mức độ đáng nhớ của bức ảnh này cho thấy cái khả năng sẽ bị phi chính trị hóa của nó, khiến nó thành một hình ảnh phi thời gian.

Những bài viết hay nhất về nhiếp ảnh đều là của những tác giả có tư tưởng đạo lý – những người Marxist hoặc sẽ thành Marxist – vừa say nghiện nhiếp ảnh vừa bất an vì bản chất làm đẹp khôn cưỡng của nó. Như Walter Benjamin đã nhận xét hồi 1934, trong một bài nói tại Viện Nghiên cứu về Chủ nghĩa Phát xít ở Paris (Paris Institute for the Study of Fascism):

Máy ảnh giờ đây không thể nào chụp một khu chung cư hoặc một đồng rác mà không làm cho chúng đẹp đẽ cao quý hơn. Chưa kể một cái đập ngoài sông hoặc một nhà máy làm dây cáp điện: đứng trước những cái ấy, nhiếp ảnh chỉ có thể nói ‘Đẹp biết bao’... Nó đã thành công trong việc biến chính sự nghèo đói khốn khổ, thông qua cách xử lý thời thượng và kỹ thuật hoàn hảo, thành một đối tượng thường ngoạn vui thú.

Các nhà đạo đức yêu thích nhiếp ảnh luôn hy vọng rằng lời lẽ sẽ cứu bức ảnh. (Ngược lại, nhà giám tuyển bảo tàng, khi muốn biến ảnh thời sự thành nghệ thuật, lại bỏ hết chú thích ảnh khi trưng bày chúng). Cho nên, Benjamin mới nghĩ rằng có chú thích đúng ngay bên dưới một bức ảnh có thể sẽ “cứu nó khỏi những căn xé của thời thượng và khiến nó có giá trị sử dụng mang tính cách mạng.” Ông hối thúc các nhà văn chụp ảnh, để dẫn đường.

Các nhà văn có ý thức xã hội vẫn chưa chịu cầm máy ảnh, nhưng họ thường tham gia, hoặc tình nguyện, viết thành lời cái sự thật mà ảnh chụp chứng thực – như James Agee đã làm khi viết phần lời đi kèm các bức ảnh của Walker Evans trong cuốn *Chúng ta hãy ngợi ca những người nổi tiếng* (*Let Us Now*

*Praise Famous Men*), hoặc như John Berger đã làm trong bài tiểu luận về bức ảnh chụp thi hài Che Guevara, tiểu luận này thực chất là một chú thích ảnh được khai triển với ý định củng cố những liên hệ chính trị và ý nghĩa đạo lý của một bức ảnh mà Berger thấy quá thỏa mãn về thẩm mỹ, quá thâm thúy về hình tượng. Bộ phim ngắn *Thư gửi Jane (A Letter to Jane, 1972)* của Godard và Gorin thì lại thành một dạng phản-chú-thích của một bức ảnh – phê phán chua cay một bức ảnh chụp Jane Fonda trong một chuyến thăm đến Bắc Việt Nam. (Bộ phim này cũng là một bài học mẫu mực về cách tìm hiểu một bức ảnh, cách giải mã bản chất phi-ngây-thơ của khuôn hình, góc nhìn, trọng điểm của một bức ảnh.) Bức ảnh cho thấy Jane Fonda đang lắng nghe với vẻ đau khổ và thông cảm trong lúc một người Việt Nam không rõ danh tính mô tả những tàn phá của bom Mỹ. Ý nghĩa của nó, khi đăng lên tạp chí ảnh *L'Express* của Pháp, thế nào mà lại ngược hẳn với ý đồ của người Bắc Việt Nam khi cho phát hành nó. Cái giá trị sử dụng có tính cách mạng (đối với Bắc Việt) của bức ảnh đã bị lời chú thích của tờ *L'Express* phá hoại hoàn toàn. “Bức ảnh này, cũng như bất kỳ bức ảnh nào khác,” Godard và Gorin đã nói rõ, “đều câm lặng về thể chất. Nó chỉ nói qua miệng của văn bản được viết bên dưới nó.” Quả thực, lời văn to tiếng hơn hình ảnh. Các chú thích ảnh có xu hướng áp đảo cái bằng chứng trước mắt chúng ta; nhưng không chú thích nào có thể kiểm soát hoặc đảm bảo mãi mãi ý nghĩa của một bức hình.

Cái mà các nhà đạo đức đang đòi hỏi ở một bức ảnh là cái mà không một bức ảnh nào có thể làm được – Nói. Chú thích ảnh là giọng nói bị thiếu, và nó có nhiệm vụ cất tiếng nói vì sự thật. Nhưng ngay cả một chú thích hoàn toàn chính xác cũng chỉ là một diễn giải, tất yếu là hạn chế, của bức ảnh mà nó đi kèm. Mà chú thích ảnh, gài vào cái khuôn áo bằng nhựa như trong triển lãm, thì thay thế quá dễ. Nó không thể ngăn chặn bất kỳ lập luận hoặc thuyết phục đạo lý nào mà bức ảnh (hoặc một bộ ảnh) có ý định ủng hộ khỏi bị ngấm phá bởi tính đa nguyên trong ý nghĩa của tất cả ảnh chụp, hoặc khỏi bị đánh giá chất lượng bởi tâm lý sưu tầm hàm chứa trong mọi hoạt động chụp và sưu tập ảnh, và bởi cái quan hệ thẩm mỹ với chủ đề mà mọi bức ảnh đều tất yếu đưa ra với người xem. Ngay cả những bức ảnh nói về một khoảnh khắc lịch sử một cách xé lòng đến mấy cũng vẫn cho ta sở hữu thêm những gì có trong ảnh dưới phương diện của một thứ vĩnh hằng: cái đẹp. Bức ảnh về Che Guevara cuối cùng cũng... đẹp, và cả ông cũng vậy. Những dân làng Minamata cũng thế. Và cả thằng bé Do Thái trong bức ảnh chụp năm 1943 trong một cuộc ruồng bỏ khu ổ chuột Warsaw, hai tay giơ lên, thành tín trong

kinh hoàng – bức ảnh mà nữ nhân vật chính cảm lạnh trong phim *Persona* của Bergman đã mang theo vào nhà thương điên để chiêm nghiệm, như một kỷ vật ảnh của linh hồn bi thảm.

Trong một xã hội tiêu thụ, ngay đến những ảnh có chủ định rõ và được chú thích đúng đắn nhất cũng vẫn truyền đạt một phát hiện về cái đẹp. Bố cục đáng yêu và góc nhìn tao nhã trong những ảnh của Lewis Hine chụp trẻ con bị bóc lột trong những nhà máy và hầm mỏ Mỹ thời đầu thế kỷ 20 dễ dàng sống lâu hơn ý nghĩa thời sự của chúng. Cư dân trung lưu yên trí ở những góc thịnh vượng hơn của thế giới – nơi mà hầu hết ảnh chụp được làm ra và tiêu thụ – biết đến những nỗi kinh hoàng của thế giới chủ yếu qua con mắt của máy ảnh: ảnh chụp có thể khiến người ta bất an thật sự. Nhưng cái khuynh hướng thẩm mỹ hóa của nhiếp ảnh khiến cho cái phương tiện truyền đạt sự bất an ấy cuối cùng lại vô hiệu hóa nó. Máy ảnh tiểu họa hóa trải nghiệm, biến lịch sử thành triển lãm. Chúng gây được bao nhiêu cảm tình thì cũng cắt bỏ đi ngần ấy, khiến cảm xúc thành xa cách. Chất hiện thực của nhiếp ảnh tạo ra một hoang mang về cái thật, cái vừa giảm nhẹ nỗi đau về đạo lý (về lâu dài) vừa kích thích mọi cảm giác (cả lâu dài lẫn trước mắt). Vì thế mà nó rửa sạch mắt ta. Đây là cái nhìn tươi mới mà mọi người đều vẫn đang nói đến.

Người ta có cho nhiếp ảnh nhiều giá trị đạo lý kiểu gì đi nữa, thì hiệu quả chính của nó vẫn là chuyển đổi thế giới thành một cửa hàng tạp hóa hoặc bảo-tàng-không-tường-bao trong đó mọi chủ đề đều được giảm giá thành một món hàng tiêu thụ, được thăng cấp thành một món dành cho thưởng thức thẩm mỹ. Thông qua máy ảnh, người ta trở thành khách hàng hoặc khách du lịch của hiện thực – hoặc *Réalités*, như tên gọi của tạp chí nhiếp ảnh Pháp gợi ý, vì hiện thực được hiểu như số nhiều, cực kỳ hấp dẫn, và có ở đó để mình lấy. Mang cái xa lạ về gần, biến cái quen thuộc và gần gũi thành xa lạ, ảnh chụp làm cho toàn bộ thế giới hiện ra như một vật cần được đánh giá. Với những nhà nhiếp ảnh không bị giam cầm trong việc phóng chiếu những ám ảnh của riêng mình, thì lúc nào cũng có những khoảnh khắc bắt mắt, chỗ nào cũng có những chủ đề đẹp. Những chủ đề khác nhau nhất sau đó sẽ được gộp vào với nhau trong một thứ nhất quán giả tưởng, sản phẩm của ý thức hệ nhân bản. Cho nên, theo lời một nhà phê bình, cái vĩ đại trong những bức ảnh cuối đời của Paul Strand – khi ông rời bỏ những phát hiện xuất sắc của con mắt trừu tượng để quay sang với các nhiệm vụ có tính du lịch và tuyển tập thế giới của nhiếp ảnh – là ở chỗ “nhân dân của ông, bất kể là một người vô

gia cư ở đường Bowery, phu phen người Mexico, trại chủ vùng New England, nông dân người Ý, thợ thủ công người Pháp, ngư phủ người Breton hoặc Hebrides, dân nghèo Ai Cập, thằng ngốc trong làng hay Picasso vĩ đại, tất cả đều khiến ta xúc động vì có cùng một phẩm chất anh hùng – chất nhân bản.” Chất nhân bản này là cái gì? Nó là một phẩm chất mà mọi vật đều có khi chúng được nhìn như những bức ảnh chụp.

Cái thôi thúc chụp ảnh về nguyên tắc là một thôi thúc bừa bãi, vì việc chụp ảnh bây giờ được đồng nhất với cái ý tưởng rằng mọi thứ trên thế giới này đều có thể thành thú vị thông qua máy ảnh. Nhưng cái phẩm chất có thú vị này, cũng giống cái phẩm chất nhân bản kia, là một thứ trống rỗng. Bám chặt lấy thế giới bằng nhiếp ảnh, sản sinh vô hạn độ ra những ghi chú về hiện thực, khiến cho tất cả mọi thứ thành đồng nhất. Nhiếp ảnh giản lược cả trong ghi chép báo cáo lẫn tiết lộ những hình đẹp. Bằng cách phơi bày vật tính của con người, nhân tính của mọi vật, nhiếp ảnh biến hiện thực thành một trùng lặp. Khi Cartier-Bresson đi Trung Quốc, ông cho thấy có người sống ở Trung Quốc, và họ là người Trung Quốc.

Ảnh chụp thường được huy động như một trợ giúp cho tìm hiểu và dung chịu. Trong tiếng lóng của những nhà nhân bản, công việc cao cả nhất của nhiếp ảnh là giải thích cho người hiểu nhau. Nhưng ảnh chụp không giải thích; chúng chỉ ghi nhận. Robert Frank đã chỉ trung thực khi tuyên bố rằng “để có một tư liệu đương thời đích thực, nó phải có tác động thị giác triệt tiêu được giải thích.” Nếu ảnh chụp là thông điệp, cái thông điệp ấy vừa minh bạch vừa bí hiểm. “Một bức ảnh là một bí mật về một bí mật,” như Arbus đã nhận định. “Nó nói càng nhiều, mình biết càng ít.” Mặc dù có ảo tưởng giúp ta hiểu biết, cái khiến cho việc nhìn thông qua ảnh chụp thực sự hấp dẫn là mối quan hệ ham hố với thế giới vẫn nuôi dưỡng ý thức thẩm mỹ và thúc đẩy xa lánh cảm xúc.

Sức mạnh của một bức ảnh chụp là ở chỗ nó giữ cho ta tha hồ sẫm soi những khoảnh khắc vẫn lập tức bị thay thế trong dòng chảy bình thường của thời gian. Đóng băng thời gian – cái tĩnh tại ngạo nghễ đáng cay của mỗi bức ảnh – đã sản sinh ra những khuôn vàng thước ngọc mới rộng rãi hơn của cái đẹp. Nhưng các sự thật có thể hiển lộ trong một khoảnh khắc cắt rời khỏi mọi liên hệ, dù có quan trọng hoặc quyết định đến mấy, vẫn chỉ có một quan hệ rất hẹp với nhu cầu tìm hiểu. Trái ngược với những gì được gợi ý bởi ca dao về



nhiếp ảnh của những người theo chủ nghĩa nhân bản, khả năng biến hiện thực thành cái gì đó đẹp đẽ của máy ảnh là phái sinh của điểm yếu tương đối của nó trong tư cách một phương tiện chuyển tải sự thật. Cái lý do để chủ nghĩa nhân bản trở thành ý thức hệ thống trị của các nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp đầy tham vọng – thay thế những lý lẽ hình thức chủ nghĩa cho cuộc tìm kiếm của họ bằng cái đẹp – chỉ là vì nó che đậy được những hoang mang về sự thật và cái đẹp luôn chạy ngầm qua suốt sự nghiệp nhiếp ảnh.

# Những nhà truyền giáo Nhiếp ảnh

C

ũng như các sự nghiệp được phóng đại nhanh chóng khác, nhiếp ảnh đã thôi thúc những người hành nghề hàng đầu của nó phải lên tiếng giải thích, nói đi nói lại, về việc họ đang làm là việc gì và tại sao nó lại có giá trị. Thời kỳ nhiếp ảnh bị tấn công rộng khắp (vì tội giết người thân của mình là hội họa, tội săn đuổi và trục lợi mọi người) chỉ là một thời kỳ ngắn ngủi. Hội họa tất nhiên đã không hết thời trong năm 1839 như một họa sĩ Pháp từng vội vàng tiên đoán; những người cầu kỳ kỹ tính chẳng mấy chốc cũng đã thôi không gạt bỏ nhiếp ảnh như một nghề sao chép mặt hạng nữa; và đến 1854 thì một họa sĩ vĩ đại, Delacroix, còn duyên dáng tuyên bố rằng ông vô cùng tiếc vì một phát minh đáng khâm phục như thế mà lại muộn mẫn như thế. Giờ đây, không có gì dễ chấp nhận hơn việc nhiếp ảnh tái chế hiện thực, dễ chấp nhận như một hoạt động thường nhật và như một ngành nghệ thuật cao cấp. Vậy mà có cái gì đó về nhiếp ảnh vẫn khiến cho các nhà chuyên nghiệp hạng nhất của nó luôn giữ thái độ phòng vệ và cố động: gần như tất cả các nhà nhiếp ảnh quan trọng, cho đến tận hôm nay, đều đã viết ra các tuyên ngôn và tín điều bày tỏ sứ mệnh đạo lý và thẩm mỹ của nhiếp ảnh. Mà các nhà nhiếp ảnh lại đưa ra những câu chuyện mâu thuẫn nhất về những gì họ biết, và về chính loại hình nghệ thuật mà họ đang thực hành.

Việc chụp ảnh quá dễ đến mức người ta thấy bối rối, rồi cái uy quyền tất yếu, thậm chí tình cờ của máy ảnh đối với mọi kết quả của công việc, khiến cho mối quan hệ giữa nhiếp ảnh và hiểu biết có vẻ rất mong manh. Không ai phủ nhận việc nhiếp ảnh đã tăng cường khả năng nhận thức của mắt nhìn, vì – thông qua khả năng nhìn rất gần và rất xa – nó đã khai mở rất rộng cái thế giới nhìn thấy được. Nhưng về những cách mà theo đó bất kỳ một vật gì trong tầm nhìn của mắt thường có thể được biết thêm qua một bức ảnh chụp, hoặc cái mức độ mà theo đó, để chụp được một bức ảnh tốt, người ta cần phải biết những gì về cái mà họ đang chụp, thì không có ý kiến thống nhất nào. Chụp ảnh vẫn được diễn giải theo hai lối hoàn toàn khác nhau: hoặc như một hành động của cái biết rõ ràng và chính xác, của trí năng có ý thức, hoặc như một phương thức bắt gặp trực giác tiền tri thức. Cho nên Nadar, khi nói về những bức chân dung rất đáng trọng và biểu cảm của ông chụp Baudelaire,

Doré, Michelet, Hugo, Berlioz, Nerval, Gautier, Sand, Delacroix và nhiều bằng hữu nổi tiếng khác, đã bảo rằng “chân dung tốt nhất là khi tôi chụp người tôi biết rõ nhất,” còn Avedon thì lại nhận định rằng hầu hết các chân dung thành công nhất của ông là chụp những người ông mới gặp lần đầu.

Trong thế kỷ này, thế hệ các nhà nhiếp ảnh lớn tuổi hơn mô tả nhiếp ảnh như một nỗ lực chú ý rất can trường, một kỷ luật khổ hạnh, một thái độ chấp nhận thế giới huyền bí đòi hỏi nhà nhiếp ảnh phải đi qua một đám mây mù vô tri giác. Theo lời Minor White, “tâm trạng nhà nhiếp ảnh khi sáng tác là trống rỗng... khi tìm kiếm hình ảnh... Nhà nhiếp ảnh phóng chiếu bản thân lên mọi thứ mình nhìn thấy, đồng nhất mình với mọi thứ để biết nó và cảm nó rõ hơn.” Cartier-Bresson đã ví mình với một cung thủ Thiền, bắt buộc mình phải trở thành đích ngắm để có thể bắn trúng nó; “chỉ nên nghĩ trước đó và sau này,” ông nói, “không bao giờ nghĩ trong lúc chụp một bức ảnh.” Tư duy bị coi như mây mù làm vẩn đục tâm thức của nhà nhiếp ảnh, và xâm phạm vị thế tự quyết của cái đang được chụp vào ảnh. Quyết tâm chứng minh nhiếp ảnh có thể – và khi thành công thì luôn luôn – siêu thắng khỏi sao chép tầm thường, nhiều nhà nhiếp ảnh nghiêm túc đã biến nhiếp ảnh thành một nghịch lý tri thức. Nhiếp ảnh được thúc đẩy như một dạng biết mà không biết: một cách tranh khôn với thế giới, chứ không trực diện tấn công nó.

Nhưng ngay khi đang coi thường tư duy – nghi ngờ trí năng vẫn là chủ đề thường gặp trong các lập luận biện hộ cho nhiếp ảnh – những nhà nhiếp ảnh nhiều tham vọng nhất vẫn luôn muốn đoan chắc cách hình dung tự do ấy cần phải khắt khe như thế nào. “Một bức ảnh không phải là một sự tình cờ – nó là một khái niệm,” Ansel Adams vẫn luôn nói thế. “Chụp ảnh kiểu bắn súng máy – bấm thật nhiều âm bản với hy vọng sẽ được một cái tốt – nhất định sẽ hỏng nghiêm trọng.” Để có một bức ảnh tốt, theo quan niệm thông thường, ta phải nhìn thấy nó trước đã. Nghĩa là, hình ảnh ấy đã phải có trong tâm trí nhà nhiếp ảnh lúc bấm máy hoặc trước đó. Việc biện hộ cho nhiếp ảnh phần lớn vẫn không công nhận rằng phương pháp chụp nhiều lấy một, nhất là ở tay máy có kinh nghiệm, có thể có kết quả hoàn toàn thỏa đáng. Nhưng dù vẫn rất ngại nói thế, hầu hết các nhà nhiếp ảnh vẫn luôn có – với lý do chính đáng – một niềm tin gần như dī đoan vào những tình cờ may mắn.

Gần đây, cái ngại ngần ấy đã ra không còn nữa. Khi việc biện hộ cho nhiếp ảnh bước vào giai đoạn hồi cố hiện nay, người ta lại ngày càng tránh không

nhắc đến chuyện chụp ảnh là phải có tâm trạng tỉnh táo và hiểu biết nữa. Những tuyên ngôn phản trí năng của các nhà nhiếp ảnh, rất phổ biến trong tư duy hiện đại của nghệ thuật, đã dọn đường cho nhiếp ảnh nghiêm túc ngả dần sang việc nghi vấn chính những quyền năng của mình, cũng là tâm lý phổ biến của giới thực hành nghệ thuật hiện đại. Nhiếp ảnh như tri thức được kể tục bởi nhiếp ảnh như – nhiếp ảnh. Phản ứng gay gắt chống lại mọi thứ lý tưởng làm đại diện có thẩm quyền của hiện thực, những nhà nhiếp ảnh Mỹ trẻ tuổi và có ảnh hưởng nhất vứt bỏ mọi tham vọng hình dung trước cái ảnh định chụp và quan niệm công việc của họ chỉ là cho thấy mọi vật trông sẽ khác như thế nào khi vào ảnh.

Khi những tự nhận về tri thức bị nghiêng ngả, thì những tự nhận về sáng tạo liền thay thế chúng để chống đỡ nhiếp ảnh. Như muốn chối bỏ sự thật rằng nhiều tuyệt tác nhiếp ảnh là của những tác giả không hề có ý định nghiêm túc hoặc hay ho gì khi bấm máy, người ta đã và đang tập trung bảo vệ nhiếp ảnh với lập luận rằng chụp ảnh trước hết là sự tập chú của tâm tính, sau đó mới đến máy móc. Chủ đề này đã được tuyên bố rất hùng hồn trong bài tiểu luận hay nhất từ xưa đến giờ về nhiếp ảnh: chương viết về Stieglitz trong cuốn *Cảng New York (Port of New York)*. Bằng cách sử dụng “máy móc của mình” – như lời Rosenfeld – “một cách phi cơ học”, Stieglitz cho thấy rằng máy ảnh không chỉ “cho ông cơ hội tự diễn đạt bản thân” mà còn cung cấp được những hình ảnh với một phổ rộng hơn và “tinh tế hơn cả những hình vẽ tay.” Tương tự, Weston cũng nói đi nói lại rằng nhiếp ảnh là một cơ hội tối thượng cho tự diễn đạt, ưu việt hơn hẳn hội họa. Để nhiếp ảnh cạnh tranh được với hội họa thì phải lấy tính nguyên bản làm tiêu chí quan trọng để đánh giá, nên tính nguyên bản của ảnh chụp được nhìn nhận ở dấu ấn của một cảm thức độc đáo và mạnh mẽ. Cái hứng thú là “ảnh chụp nói được cái gì đó theo một cách mới,” Harry Callahan viết, “không phải chỉ để khác lạ, mà bởi vì cá nhân ấy là khác biệt và cá nhân ấy diễn đạt chính mình.” Với Ansel Adams, “một bức ảnh thành công” phải là “một diễn đạt đầy đủ điều ta cảm thấy về cái được chụp vào ảnh với nghĩa sâu sắc nhất, và vì vậy, là một diễn đạt đích thực cái ta cảm thấy về cuộc sống trong tính toàn thể của nó.”

Cái khác nhau giữa nhiếp ảnh được quan niệm như “diễn đạt đích thực” và nhiếp ảnh được quan niệm (phổ biến hơn) như ghi chép trung thực thì rõ rồi; dù hầu hết các câu chuyện về sứ mệnh của nhiếp ảnh vẫn cố tình bỏ qua sự khác biệt này, nó vẫn cứ tiềm ẩn trong những thuật ngữ bị phân cực rõ rệt vẫn

được các nhà nhiếp ảnh sử dụng để kích thích hóa công việc của mình. Cũng như các hình thức hiện đại của đòi hỏi tự diễn đạt, nhiếp ảnh lặp lại cả hai truyền thống đối lập bản ngã với tha nhân. Nhiếp ảnh được coi như một hiện lộ sắc nét của “cái tôi” đã bị cá nhân hóa, cái bản ngã riêng vô gia cư lạc lõng trong một thế giới áp đảo – đang cố làm chủ hiện thực bằng cách sưu tập hình ảnh của nó một cách nhanh chóng. Hoặc nhiếp ảnh được coi như một phương tiện để tìm kiếm một nơi chốn trong thế giới này (vẫn được trải nghiệm như một xa lạ áp đảo) bằng khả năng liên hệ với nó mà vẫn tách biệt – bỏ qua những đòi hỏi can thiệp ngạo mạn của bản ngã. Nhưng giữa việc bênh vực nhiếp ảnh như một phương tiện tự diễn đạt ưu việt và việc ca ngợi nhiếp ảnh như một cách ưu việt để bản ngã phục vụ hiện thực, ta không thấy có khác biệt gì lắm như vẫn tưởng. Cả hai đều tiền giả định rằng nhiếp ảnh cung ứng một hệ thống phát lộ độc đáo: rằng nó cho ta thấy hiện thực như *chưa từng thấy* trước đây.

Đặc tính phát lộ này của nhiếp ảnh thường mang cái tên gọi vẫn gây tranh cãi là tính hiện thực. Từ quan điểm của Fox Talbot rằng máy ảnh làm ra “những hình ảnh tự nhiên” đến lời tố cáo nhiếp ảnh “như tranh” của Berenice Abbott rồi lời cảnh báo của Cartier-Bresson rằng “cái đáng sợ nhất là cái giả tạo”, hầu hết các tuyên bố trái ngược nhau của các nhà nhiếp ảnh vẫn cứ hội tụ thành những thú nhận nhu thuận tôn trọng mọi vật như chúng vẫn là. Với một phương tiện vẫn thường được coi là có tính hiện thực đơn thuần đến thế, nhẽ ra các nhà nhiếp ảnh đã không cần phải hối thúc nhau trung thành với hiện thực như vậy. Nhưng họ vẫn tiếp tục hối thúc – một ví dụ nữa về nhu cầu của các nhà nhiếp ảnh muốn tạo ra cái gì đó bí hiểm và cấp bách cho quá trình lấn chiếm thế giới của họ.

Nhất định rằng, như lời Abbott, hiện thực chủ nghĩa chính là cốt lõi của nhiếp ảnh có vẻ cũng không thiết lập được tính ưu việt của một cách làm hoặc tiêu chí nào cụ thể; không nhất thiết có nghĩa rằng ảnh tài liệu (lời của Abbott) hơn ảnh đẹp mắt.<sup>(1)</sup> Cam kết hiện thực của nhiếp ảnh có thể đi với bất kỳ phong cách nào, bất kỳ cách tiếp cận nào trong mọi chủ đề. Đôi khi nó sẽ được định nghĩa một cách hẹp hơn, như khi tạo ra những hình ảnh giống và có thông tin về thế giới. Diễn dịch một cách rộng hơn, phản ánh tâm lý không còn tin vào sự giống đơn thuần vẫn là nguồn hứng khởi của hội họa trong hơn một thế kỷ, hiện thực nhiếp ảnh có thể – và ngày càng phổ biến – được định nghĩa không như những gì “thực sự” ở ngoài kia, mà như những gì tôi “thực

sự” nhận thức được. Trong khi mọi hình thức nghệ thuật hiện đại đều tự nhận có quan hệ uy thế hơn với hiện thực, tự nhận này đặc biệt đúng với nhiếp ảnh. Tuy nhiên, cuối cùng thì nhiếp ảnh cũng vẫn không hơn gì hội họa trong chuyện có hay không có mối quan hệ đơn giản rõ ràng với hiện thực – vẫn không thể mặc định thế giới là đúng như ta quan sát thấy. Ngay cả Abbott cũng không thể không giả định về sự thay đổi trong chính bản chất của hiện thực: rằng nó cần con mắt máy ảnh biết chọn lọc và sắc sảo hơn, ngoài kia có nhiều thứ hơn trước nhiều. “Ngày nay, chúng ta đang đối mặt với hiện thực ở tầm vóc rộng lớn nhất mà nhân loại từng biết,” bà tuyên bố, và điều này “đặt một trách nhiệm lớn hơn nhiều lên nhà nhiếp ảnh.”

*(1) Ảnh đẹp mắt (pictorial photographs) – Nghĩa gốc của chữ “pictorial” có nghĩa tích cực, do nhà nhiếp ảnh nổi tiếng nhất thế kỷ 19 là Henry Peach Robinson dùng lần đầu trong sách Hiệu quả Đẹp mắt trong Nhiếp ảnh (Pictorial Effect in Photography, 1869). Nhưng đến 1951 thì Abbott, trong sách Nhiếp ảnh giữa ngã tư đường (Photography at the Crossroads) gọi hệ thống của Robinson là “ảnh nịnh”. Trong khi ca ngợi Nadar, Brady, Atget và Hine như các bậc thầy của nhiếp ảnh tư liệu, Abbott chê Stieglitz là con thừa tự của Robinson, cha đẻ của “trường phái siêu đẹp mắt” trong đó “chủ quan thống trị”.*

Tất cả những thứ được hàm ý trong chương trình hiện thực chủ nghĩa của nhiếp ảnh chỉ là một niềm tin rằng hiện thực bị che đậy. Và vì bị che đậy, nó là cái gì đó phải được phơi bày. Bất cứ cái gì được máy ảnh ghi chép đều là một phát lộ – có thể không nhận ra được, chỉ là một thoáng hiện, một trật tự mà mắt thường không thể nhận thức được, hoặc một “hiện thực ở mức độ cao” (lời của Moholy-Nagy), hoặc chỉ đơn giản là một cách nhìn thiếu khuyết. Cái mà Stieglitz mô tả là “kiên nhẫn chờ đợi một khoảnh khắc quân bình” cho thấy một giả định về sự ẩn nấp căn cốt của cái thật cũng không khác gì Robert Frank chờ đợi khoảnh khắc mất quân bình để bắt được cái thật lúc nó bất ngờ nhất, cái mà ông gọi là “giữa những khoảnh khắc”.

Cứ cho thấy được cái gì đó, bất kỳ cái gì, trong cái nhìn của nhiếp ảnh, là cho thấy cái đó bị che dấu. Nhưng các nhà nhiếp ảnh cũng không nhất thiết phải thọc mạch cái bí ẩn ấy ở những chủ đề lạ lẫm hoặc đặc biệt choáng mắt. Khi Dorothea Lange hồi thúc các đồng nghiệp của bà tập trung vào “cái quen thuộc”, ấy là do bà hiểu rằng cái quen thuộc, khi diễn tả bằng sự nhạy cảm

của người dùng máy ảnh, sẽ trở thành bí ẩn. Cam kết hiện thực của nhiếp ảnh không hạn chế nó vào những chủ đề nhất định nào được coi là thực hơn những chủ đề khác, có vẻ nó chỉ muốn minh họa cái hiểu của chủ nghĩa hình thức về nội tình của mọi tác phẩm nghệ thuật: hiện thực, như lời Viktor Shklovsky, là cái được phi-quen-thuộc-hóa. Được vũ trang bằng máy móc của mình, các nhà nhiếp ảnh đang mở một cuộc tấn công vào hiện thực – vẫn được quan niệm như cái gì đó ương bướng, tưởng chừng như đang có ở đó, như cái không thật. “Các bức ảnh có một hiện thực mà với tôi người thật không có,” Avedon đã tuyên bố thế. “Chỉ qua ảnh chụp tôi mới biết họ.” Tự nhận rằng nhiếp ảnh phải có tính hiện thực không phải là không tương thích với việc khoét rộng hơn nữa khe hở cách biệt giữa hình ảnh và hiện thực, nơi cái kiến thức có được một cách bí hiểm (và sự nâng cao hiện thực) từ ảnh chụp cũng giả định sẵn một tha hóa với hiện thực hoặc phá giá hiện thực.

Như mô tả của các nhà nhiếp ảnh, chụp ảnh vừa là một kỹ thuật vô hạn định để lấn chiếm thế giới khách quan, vừa là một diễn đạt duy ngã không tránh được của bản ngã đơn lẻ. Ảnh chụp mô tả những hiện thực đã có ở đó, mặc dù chỉ có máy ảnh mới bóc trần được chúng. Và chúng cũng mô tả một tính khí cá nhân, phát hiện ra chính mình thông qua sự cắt cúp hiện thực của máy ảnh. Với Moholy-Nagy, thiên tài nhiếp ảnh nằm ở năng lực tạo dựng “một chân dung khách quan: cá nhân phải được vào ảnh sao cho kết quả nhiếp ảnh sẽ không phải gánh một ý định chủ quan nào.” Với Lange, chân dung nào cũng là tự họa của nhà nhiếp ảnh, còn với Minor White – khi cổ vũ việc “tự phát hiện mình qua máy ảnh” – thì ảnh phong cảnh thực ra đều là “phong cảnh nội tâm”. Hai ý tưởng đó trái ngược nhau. Khi nhiếp ảnh là (và nên là) về thế giới, thì nhà nhiếp ảnh không mấy đáng kể, nhưng khi nó là công cụ của cuộc truy tìm chủ thể dũng mãnh, thì nhà nhiếp ảnh là tất cả.

Đòi hỏi của Moholy-Nagy rằng nhà nhiếp ảnh cần phải tự xóa vai trò của mình là xuất phát từ niềm tin của ông với bản chất giáo dục của nhiếp ảnh: nó duy trì và nâng cao quyền năng quan sát của chúng ta, nó đem lại “một chuyển biến tâm lý cho nhãn quan của chúng ta.” (Trong một tiểu luận xuất bản năm 1936, ông nói rằng nhiếp ảnh tạo ra hoặc mở rộng tám lĩnh vực nhìn khác biệt: trừu tượng, chính xác, nhanh nhạy, chậm rãi, tăng cường, xuyên thấu, đồng thời, và biến dạng.) Nhưng tự xóa bỏ vai trò của mình cũng là đòi hỏi đằng sau những cách tiếp cận phản-khoa-học hoàn toàn khác của nhiếp ảnh, ví dụ như được diễn đạt trong tín điều của Robert Frank: “Có một thứ

mà nhiếp ảnh phải có, cái nhân bản của khoảnh khắc bấm máy.” Trong cả hai quan điểm này, nhà nhiếp ảnh được đề nghị chỉ là một người quan sát lý tưởng – với Moholy-Nagy thì chỉ nhìn với thái độ cách biệt của một nhà nhiên cứu; còn với Frank, cái nhìn ấy “chỉ đơn giản như qua đôi mắt của một người đi ngoài phố.”

Cái hấp dẫn của bất kỳ quan điểm nào về nhà nhiếp ảnh như một người quan sát lý tưởng – dù là vô nhân xưng (Moholy-Nagy) hay thân thiện (Frank) – là ở chỗ nó có hàm ý không chấp nhận chụp ảnh là một hành động xâm lược, dù là theo kiểu gì đi nữa. Việc nhiếp ảnh có thể được mô tả như vậy khiến hầu hết các nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp có thái độ cực kỳ tự vệ. Cartier-Bresson và Avedon nằm trong số rất ít người đã nói một cách chân thực (nếu không phải là hối tiếc) về khía cạnh khai thác trong các hoạt động của nhà nhiếp ảnh. Thông thường thì các nhà nhiếp ảnh cảm thấy phải phản đối sự ngây thơ của nhiếp ảnh, tự nhận rằng thái độ sẵn mồi là không tương thích với một bức ảnh tốt, và hy vọng rằng sẽ có một từ vựng tích cực hơn giúp họ bày tỏ quan điểm của mình. Một trong những ví dụ đáng nhớ về chuyện từ ngữ này là lời của Ansel Adams mô tả máy ảnh như “một công cụ của tình yêu và giác ngộ”;

Adams cũng hối thúc rằng chúng ta đừng nói “chụp” ảnh nữa, mà nên nói “làm” ảnh.<sup>(1)</sup> Tiêu đề mà Stieglitz đặt cho loạt ảnh nghiên cứu mây trời cuối thập niên 1920 – “Tương đương” (“Equivalents”), với nghĩa những lời chia sẻ cảm xúc nội tâm của ông – là một ví dụ nữa, tinh táo khiêm tốn hơn, về nỗ lực bền bỉ của các nhà nhiếp ảnh muốn nêu cao đặc tính thiện lành của nhiếp ảnh và cắt giảm những hàm ý sẵn mồi của nó. Công việc của các nhà nhiếp ảnh tài năng tất nhiên không thể được đặc tính hóa một cách đơn giản thành sẵn bắt hoặc thiện lành. Nhiếp ảnh là một hệ hình của mối nối lập lờ cố hữu giữa bản ngã và thế giới – phiên bản theo ý thức hệ hiện thực của nó đôi khi bắt buộc phải xóa bỏ bản ngã trong quan hệ với thế giới, đôi khi lại ra lệnh phải có quan hệ lẫn át chiếm ngự thế giới để vinh danh bản ngã. Cả hai mặt của mối nối này lúc nào cũng được tái phát hiện và tranh đoạt ngôi đầu.

<sup>(1)</sup> Nguyên văn: “... stop saying that we ‘take’ a picture and always say we ‘make’ one”(ND).

Một hậu quả quan trọng của việc cùng tồn tại hai lý tưởng này – tấn công



hiện thực và quy thuận hiện thực – là tâm trạng nước đôi đối với *phương tiện* của nhiếp ảnh. Nhiếp ảnh có tự nhận mình là một hình thức diễn đạt cá nhân ngang hàng với hội họa kiểu gì đi nữa, sự thực vẫn cứ là tính độc đáo của nó gắn chặt cố hữu với quyền năng của máy móc: không ai có thể chối bỏ giá trị thông tin và vẻ đẹp hình thức của nhiều bức ảnh chỉ có thể ra đời nhờ sự phát triển không ngừng của những quyền năng ấy, như những ảnh tốc độ cao của Harold Edgerton chụp một viên đạn đâm trúng đích, chụp chuyển động xoáy vòng lên xuống của một cú đánh quần vợt; hay những ảnh nội soi của Lennart Nilsson chụp nội tạng cơ thể người. Nhưng khi máy ảnh ngày càng điệu nghệ hơn, tự động hơn, nhanh nhạy hơn, một số nhà nhiếp ảnh lại bị cám dỗ muốn vứt bỏ vũ khí hoặc tỏ ra rằng họ không hề có vũ khí, và thích tự hạn chế mình trong công nghệ máy ảnh thời tiền hiện đại – một bộ máy thô thiển hơn, yếu sức hơn được cho là có những hiệu quả hay hơn, diễn cảm hơn, có chỗ nhiều hơn cho những bất ngờ có tính sáng tạo. Không dùng các thiết bị điệu nghệ vẫn đang là một điểm vinh dự đối với nhiều nhà nhiếp ảnh – trong đó có Weston, Brandt, Evans, Cartier-Bresson, Frank – một số vẫn tiếp tục dùng một chiếc máy ảnh đã cũ bẹp có thiết kế đơn giản và ống kính chậm mà họ đã có từ buổi đầu sự nghiệp, một số tiếp tục in tráng với chỉ vài cái khay, một chai thuốc tráng phim và một chai dung dịch định hình.

Máy ảnh thì đúng là công cụ “nhìn nhanh”, như lời một tín đồ tự tin của chủ nghĩa hiện đại, Alvin Langdon Coburn, đã tuyên bố năm 1918, tiếng vọng của cao trào Vị Tương Lai đặt lòng tin vào máy móc và tốc độ. Tâm trạng ngỡ vực hiện nay của nhiếp ảnh có thể được định dạng bằng tuyên bố vừa rồi của Cartier-Bresson rằng nó có thể quá nhanh. Tâm lý tôn sùng tương lai (nghĩa là nhìn ngày càng nhanh) xen kẽ với mong ước quay lại với quá khứ nghệ nhân hơn, tinh khiết hơn – khi hình ảnh vẫn còn có một phẩm chất thủ công, một hào quang riêng. Nỗi tiếc nhớ trạng thái tinh khôi của sự nghiệp nhiếp ảnh làm dấy lên tâm trạng nhiệt thành hiện nay đối với ảnh chụp theo lối daguerreotype, những tấm thiệp in nổi, danh thiếp nhiếp ảnh, ảnh chụp gia đình, những tác phẩm của các nhà nhiếp ảnh tinh lẻ và thương mại từ thế kỷ 19 đầu thế kỷ 20 đã bị lãng quên.

Nhưng việc ngại dùng các thiết bị mới nhất mạnh nhất cũng không phải là cách duy nhất hoặc hay nhất để các nhà nhiếp ảnh thể hiện lòng lưu luyến của mình với quá khứ nhiếp ảnh. Những táy máy có tính thô sơ nguyên thủy đang thu hút thị hiếu nhiếp ảnh hiện nay lại đang thực sự được hỗ trợ bởi những

phát minh không ngừng nghỉ trong công nghệ máy ảnh. Vì nhiều tiến bộ kỹ thuật này không những mở rộng năng lực của máy ảnh mà còn khôi phục được – dưới một hình thức tài tình hơn và ít cồng kềnh hơn – nhiều khả năng trước đây đã bị vứt bỏ của nó. Như vậy, sự phát triển của nhiếp ảnh đã có bản lề từ việc thay thế quá trình daguerreotype, dương bản trực tiếp trên các tấm kim loại, bằng quá trình âm bản – dương bản nhờ đó từ một bản gốc (âm bản) có thể làm ra một số lượng vô hạn các bản in (dương bản). (Mặc dù được sáng chế đồng thời cuối thập niên 1830, phát minh được chính phủ trợ giúp của Daguerre, được công bố rùm beng năm 1839, chứ không phải quá trình âm bản – dương bản của Fox Talbot, trở thành quá trình nhiếp ảnh đầu tiên được sử dụng phổ biến.) Nhưng giờ đây, có thể nói máy ảnh đang quay lưng lại với chính mình. Máy Polaroid tái sinh nguyên tắc của máy ảnh daguerreotype: mỗi bản in là một vật thể duy nhất. Công nghệ hologram (tạo hình ảnh 3 chiều với ánh sáng laser) có thể được coi là một biến thể của heliogram – cách làm ra ảnh không cần máy ảnh đầu tiên do Nicéphore Niepce sáng chế trong thập niên 1820. Và việc dùng máy ảnh ngày càng phổ biến để chụp phim đèn chiếu – slides, những hình ảnh không thể trưng bày vĩnh viễn hoặc cất giữ trong ví hoặc tập sách ảnh, mà chỉ có thể chiếu lên tường hoặc giấy (hỗ trợ vẽ hình) – còn trở lại xa hơn nữa về thời tiền sử của máy ảnh, vì nó chính là việc dùng máy ảnh để làm công việc của máy ảnh hộp tối (camera obscura).

“Lịch sử đang đẩy chúng ta tới bờ vực kết thúc thời đại hiện thực chủ nghĩa,” Abbott nói vậy, khi kêu gọi các nhà nhiếp ảnh nhảy ra khỏi thời đại ấy. Nhưng khi các nhà nhiếp ảnh không ngừng hối thúc nhau phải mạnh dạn hơn, một nỗi nghi ngờ về giá trị của chủ nghĩa hiện thực vẫn giữ họ trong lập trường dao động: không biết nên giản dị tự nhiên hay mĩ mai giấu nhại, nên khẳng khái kiểm soát hay gieo trồng bất ngờ, nên hào hứng tận dụng mọi tiến hóa phức tạp của phương tiện hay mơ ước sáng chế lại nhiếp ảnh từ đầu. Các nhà nhiếp ảnh có vẻ thỉnh thoảng lại cần củng cố lại cái biết của chính mình và bí ẩn hóa một lần nữa công việc họ đang làm.

Những câu hỏi về tri thức, về mặt lịch sử mà nói, không phải là phòng tuyến tự vệ đầu tiên của nhiếp ảnh. Những tranh cãi sớm nhất tập trung vào câu hỏi liệu tính trung thực của nhiếp ảnh đối với vẻ ngoài và sự phụ thuộc của nó vào một cái máy có ngăn trở nó trở thành một mỹ thuật hay không – với tư cách khác biệt với một nghệ thuật thực dụng đơn thuần, một cánh tay của

khoa học, hoặc một nghề tinh xảo. (Chuyện nhiếp ảnh cho ta nhiều loại thông tin hữu ích và thường giật mình thì đã rõ ngay từ đầu. Các nhà nhiếp ảnh chỉ bắt đầu lo chuyện họ biết gì, và là loại kiến thức gì với nghĩa sâu sắc hơn nhờ công việc của mình sau khi nhiếp ảnh đã được chấp nhận như một nghệ thuật.) Trong khoảng một thế kỷ liền, việc biện hộ cho nhiếp ảnh đồng nghĩa với việc tranh đấu để thiết lập nó thành một môn mỹ thuật. Chống lại lời cáo buộc rằng nhiếp ảnh là sao chép hiện thực một cách vô hồn và cơ khí, các nhà nhiếp ảnh khẳng định rằng nó là một nổi loạn tiên phong chống lại những tiêu chí tầm thường của cái nhìn, có giá trị nghệ thuật không kém gì hội họa.

Giờ thì các nhà nhiếp ảnh đã có những tự nhận chọn lọc hơn. Từ khi nhiếp ảnh được hoàn toàn tôn trọng như một nhánh của mỹ thuật, họ không còn phải tìm nơi trú ẩn mà khái niệm về nghệ thuật chỉ thỉnh thoảng mới ban cho nhiếp ảnh trước đây nữa. Mặc dù tất cả các nhà nhiếp ảnh Mỹ quan trọng đều tự hào đồng nhất công việc của mình với những mục đích nghệ thuật (như Stieglitz, White, Siskind, Callahan, Lange, Laughlin), vẫn có rất nhiều người khác không hề nhắc đến vấn đề này. Liệu “những thành quả của máy ảnh có được liệt vào hàng nghệ thuật hay không chả có liên quan gì cả,” Strand đã viết như vậy trong những năm 1920; còn Moholy-Nagy thì tuyên bố “hoàn toàn không quan trọng liệu nhiếp ảnh có sản sinh ra ‘nghệ thuật’ hay không.” Các nhà nhiếp ảnh trưởng thành trong thập niên 1940 hoặc sau đó còn dạn dĩ hơn, công khai phớt lờ nghệ thuật, đồng nghĩa nghệ thuật với “nghệ với chả thuật”. Nói chung họ tự nhận mình đang tìm kiếm, đang ghi chép, đang quan sát không thiên vị, đang chứng kiến, đang thám hiểm chính mình – bất kể làm gì ngoài việc làm các tác phẩm nghệ thuật. Lúc đầu, chính cái cam kết hiện thực của nhiếp ảnh đã đặt nó vào một quan hệ mãi mãi mập mờ với nghệ thuật; bây giờ thì nó lại là di sản hiện đại chủ nghĩa của chính mình. Hiện tượng các nhà nhiếp ảnh quan trọng không còn muốn tranh luận liệu nhiếp ảnh có phải là mỹ thuật hay không, mà chỉ tuyên bố công việc của họ không dính gì đến nghệ thuật, cho thấy cái mức độ họ đơn giản mặc định là đúng cái khái niệm nghệ thuật áp đặt bởi sự thẳng thắn của chủ nghĩa hiện đại: nghệ thuật càng cao, nó càng có tính lật đổ các mục đích truyền thống của nghệ thuật. Và thị hiếu hiện đại đã chào đón hoạt động thẳng thừng này, và tiêu thụ nó, gần như không cần biết nó là gì, như nghệ thuật cao.

Ngay từ thế kỷ 19, khi nhiếp ảnh bị coi là rõ ràng cần phải được bảo vệ như một môn mỹ thuật, cái phòng tuyến bảo vệ ấy cũng không ổn định tí nào. Tự

nhận của Julia Margaret Cameron rằng nhiếp ảnh có đủ phẩm chất của một nghệ thuật, vì cũng như hội họa, nó tìm kiếm cái đẹp, đã bị thay thế bởi tự nhận (nhuộm màu tư tưởng Oscar Wilde) của Henry Peach Robinson rằng nhiếp ảnh là một nghệ thuật vì nó có thể dối trá. Sang đầu thế kỷ 20, Alvin Langdon Coburn ca ngợi nhiếp ảnh như một “nghệ thuật hiện đại nhất”, vì nó là một cách nhìn vô nhân xưng chớp nhoáng, rồi được Weston hoàn chỉnh rằng nhiếp ảnh là một phương tiện mới mẻ của sáng tạo thị giác cá nhân. Trong những thập niên vừa qua, những trận bút chiến đã vắt kiệt những nhận định về nghệ thuật; quả thực, một phần lớn cái uy tín mênh mông mà nhiếp ảnh đã kiếm được như một nghệ thuật là nhờ ở thái độ mập mờ nước đôi mà nó công khai đối với câu hỏi nó có là nghệ thuật hay không. Giờ đây, khi các nhà nhiếp ảnh chối rằng họ không làm nghệ thuật, ấy là vì họ nghĩ họ đang làm cái gì đó hay hơn thế. Những tuyên bố từ chối của họ cho ta thấy nhiều về tình trạng căng thẳng của các nhận định về nghệ thuật hơn là về việc nhiếp ảnh có là một nghệ thuật hay không.

Dù các nhà nhiếp ảnh đương đại vẫn cố xua đuổi hồn ma nghệ thuật, một cái gì đó vẫn lẩn quất không chịu đi. Ví dụ, khi các tay máy chuyên nghiệp không chịu cho in tràn trang ảnh của mình trong sách hoặc tạp chí, ấy là vì họ đang bị ám ảnh bởi một mô hình thừa kế được từ một nghệ thuật khác: vì tranh vẽ phải có khung, nên ảnh chụp cũng phải có khoảng trống chạy xung quanh làm khung. Một ví dụ nữa: nhiều nhà nhiếp ảnh thích chụp đen trắng, thấy thế là tinh tế hơn, đẹp hơn cả màu – hoặc có vẻ đỡ thị dục, đỡ cải lương, đỡ thô thiển giống thật hơn. Nhưng cơ sở thật sự của sở thích này cũng lại là một so sánh ngầm ngầm với hội họa. Trong phần giới thiệu cuốn sách ảnh *Khoảnh khắc Quyết định* (*The Decisive Moment*, 1952) của mình, Cartier-Bresson biện hộ cho ngần ngại dùng màu của mình bằng những hạn chế kỹ thuật: tốc độ chậm của phim màu làm giảm chiều sâu lấy nét. Nhưng với đà tiến bộ nhanh chóng của công nghệ phim màu trong hai thập niên vừa qua, thỏa mãn hết được những mong muốn về cả sắc độ tinh tế lẫn độ phân giải cao, nhẽ ra Cartier-Bresson đã phải thay đổi quan điểm, nhưng ông vẫn khuyến nghị các nhà nhiếp ảnh nên từ bỏ chụp màu như một vấn đề nguyên tắc. Với Cartier-Bresson, cái huyền thoại dai dẳng từ khi sáng chế ra máy ảnh rằng nhiếp ảnh và hội họa là ở hai lãnh địa khác nhau cũng có nghĩa rằng lãnh địa có màu là của hội họa. Ông khuyên gọi các nhà nhiếp ảnh hãy chống lại cám dỗ và ở nguyên trong lãnh địa mình đã chấp nhận.

Những ai còn dấn thân vào việc định nghĩa nhiếp ảnh như một nghệ thuật vẫn đang cố giữ vững một phòng tuyến nào đó. Nhưng không thể được: mọi ý định muốn quây nhiếp ảnh trong vòng những chủ đề hoặc kỹ thuật nhất định nào đó, dù chúng có thành công đến mấy, cũng sẽ nhất định bị thách thức và sụp đổ. Bởi lẽ ở chính bản chất của mình, nhiếp ảnh là một dạng nhìn chung chạ không chọn lọc phân biệt gì cả, và với những tay máy tài năng, nó là một phương tiện sáng tạo vô định. (Như John Szarkowski nhận định, “một nhà nhiếp ảnh giỏi có thể chụp gì cũng hay.”) Chính vì thế mới có cuộc cãi cọ kéo dài của nó với nghệ thuật, là thứ mà cho đến tận gần đây vẫn có nghĩa là những kết quả của một cách nhìn có phân biệt và được tinh lọc, một phương tiện sáng tạo được dẫn dắt bởi những tiêu chuẩn khiến cho rất hiếm có được những thành tựu chân chính. Cho nên cũng dễ hiểu khi nhiều nhà nhiếp ảnh vẫn không chịu bỏ ý đồ định nghĩa một cách thu hẹp hơn thế nào là nhiếp ảnh tốt. Lịch sử nhiếp ảnh được chấm câu bằng một loạt những tranh cãi nhị nguyên – như nên in trắng hay có chỉnh sửa, chụp lấy đẹp hay chụp làm tư liệu – tranh cãi nào cũng là một dạng khác của cuộc tranh cãi về quan hệ của nhiếp ảnh với nghệ thuật: nó có thể gần nghệ thuật đến mức nào trong khi vẫn tự nhận được mình là một dạng thu nhận thị giác vô hạn định. Gần đây, việc coi tất cả những tranh cãi này là lỗi thời đã bắt đầu thành bình thường, khiến ta nghĩ rằng cuộc tranh cãi đã được hai bên thỏa thuận chấm dứt. Nhưng ít có khả năng cuộc biện hộ cho nhiếp ảnh như một nghệ thuật sẽ chìm xuống hoàn toàn. Chừng nào nhiếp ảnh vẫn không chỉ là một cách nhìn “phàm ăn tục uống” mà còn là cách nhìn vẫn cần phải tự nhận mình là đặc biệt, là nổi bật, thì các nhà nhiếp ảnh sẽ vẫn tiếp tục nấu mình (nếu không phải là kín đáo) trong các lãnh địa đã mất thiêng nhưng vẫn còn uy thế của nghệ thuật.

Các nhà nhiếp ảnh nghĩ rằng họ chụp ảnh là để rời bỏ những giả hình của nghệ thuật theo kiểu ta thấy ở hội họa làm ta nhớ đến các họa sĩ Biểu hiện Trừu tượng, những người tưởng tượng rằng họ đã rời bỏ nghệ thuật, hoặc Nghệ Thuật, bằng hành động vẽ (nghĩa là, bằng cách xử lý khung toan như một trường hành động chứ không phải một vật thể). Và phần nhiều cái uy tín mà nhiếp ảnh đã có được trong tư cách một nghệ thuật là dựa trên sự hợp lưu các tự nhận của nó với tự nhận gần đây hơn của hội họa và điêu khắc.<sup>(1)</sup> Khẩu vị dường như không thể thỏa mãn nổi đối với nhiếp ảnh trong thập niên 1970 không phải chỉ là biểu hiện của niềm khoái lạc phát hiện và thám hiểm một hình thức nghệ thuật đã tương đối bị bỏ rơi; nó còn bắt nguồn từ mong

muốn mãnh liệt muốn tái khẳng định việc vứt bỏ nghệ thuật trừu tượng đã từng là một trong những thông điệp của thị hiếu phổ thông trong thập niên 1960.

*(1) Tất nhiên, những tự nhận của nhiếp ảnh già hơn nhiều. Với cách làm giờ đây đã thành quen thuộc, như thay thế tình cờ bằng dàn dựng, thay thế vật hoặc tình huống tự nhiên bằng những vật hoặc tình huống tạo dựng, thay thế quyết định bằng nỗ lực, thì nhiếp ảnh đang được đề nghị là một nghệ thuật tức thời có trung gian là một cái máy. Chính nhiếp ảnh đã đưa ra ý tưởng đầu tiên về một nghệ thuật ra đời không qua mang thai và sinh nở mà nhờ một cuộc hẹn mù lòa (Lý thuyết “hẹn” – “rendez-vous” của Duchamp). Nhưng các nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp không thể vững chãi tự tin như những người đồng thời với họ cũng chịu ảnh hưởng của Duchamp ở các môn mỹ thuật đã thành danh, và thường vội vàng chỉ ra rằng cái quyết định của một khoảnh khắc là kết quả của một cảm thức và con mắt đã được rèn giũa lâu dài, và luôn khẳng định rằng cái dễ dàng của việc chụp ảnh không hề khiến nhà nhiếp ảnh thành kém tài nghệ hơn họa sĩ.*

Chú ý nhiều hơn đến ảnh chụp là một giải tỏa lớn lao cho những cảm thức đã mỏi mệt vì, hoặc háo hức muốn né tránh, những căng thẳng tinh thần đòi hỏi bởi nghệ thuật trừu tượng. Hội họa hiện đại đã thành cổ điển đòi hỏi người xem phải có kỹ năng nhìn đã phát triển ở mức cao, và phải quen thuộc với các nghệ thuật khác và với một số nhận định cụ thể về lịch sử nghệ thuật. Nhiếp ảnh, giống như nghệ thuật phổ thông, khiến cho người xem yên trí rằng nghệ thuật không khó khăn gì, nó có vẻ là về các chủ đề được đề cập hơn là về nghệ thuật.

Nhiếp ảnh là kênh chuyển tải thành công nhất thị hiếu hiện đại trong phiên bản phổ thông của nó, với nhiệt thành của nó trong việc hạ bệ nghệ thuật đỉnh cao của quá khứ (chỉ tập chú vào những mảnh vụn, rác rưởi, những thứ cũ rích; không chứa một thứ gì); ý thức ve vãn cái thô lậu của nó; cảm tình của nó với cái rườm rà trong nghệ thuật; tài khéo của nó trong việc hòa giải những tham vọng tiên phong với những phần thưởng của thương mại; thái độ bảo trợ cực đoan giả tạo của nó đối với nghệ thuật, coi nghệ thuật là phản động, là tinh hoa, dờm dờ, không thành thật, giả tạo, xa rời những sự thực phổ biến của đời sống hàng ngày; việc nó biến nghệ thuật thành tài liệu văn hóa. Đồng thời, nhiếp ảnh cũng đã dần tập nhiễm mọi nỗi âu lo và tâm trạng tự thức của

nghệ thuật hiện đại cổ điển. Nhiều nhà chuyên nghiệp giờ đây đang lo rằng cái chiến lược dân túy này đã đi quá xa, và rằng công chúng sẽ quên mất là dù gì đi nữa, nhiếp ảnh vẫn là một hoạt động cao thượng và đáng quý – tóm lại, là một nghệ thuật. Hiện đại mà cổ vũ cho nghệ thuật sơ khoáng ngây thơ thì bao giờ cũng có một ẩn ý nực cười: cái mà nó cổ vũ lại là cái tự nhận là sành điệu lọc lõi của chính nghệ thuật sơ khoáng.

**K**hông thể là trùng hợp ngẫu nhiên khi đúng vào lúc các nhà nhiếp ảnh thôi không bàn đến chuyện có là nghệ thuật hay không nữa, thì công chúng nói chúng bắt đầu ca ngợi nhiếp ảnh là nghệ thuật, và nhiếp ảnh bắt đầu mạnh mẽ tiến vào bảo tàng. Việc bảo tàng cho nhiếp ảnh nhập tịch như một nghệ thuật là thắng lợi chung cuộc của cuộc vận động kéo dài cả một thế kỷ dấy lên bởi thị hiếu hiện đại thay mặt cho một định nghĩa mở về nghệ thuật, mà nhiếp ảnh thì có địa hạt thích hợp hơn hội họa rất nhiều đối với nỗ lực này. Bởi cái ranh giới giữa nghiệp dư và chuyên nghiệp, sơ khoáng và sành điệu lọc lõi không chỉ là khó xác định với nhiếp ảnh hơn là với hội họa – mà nó còn chả có nghĩa gì mấy. Nhiếp ảnh ngây thơ hay thương mại hay chỉ đơn thuần thực dụng chả khác gì về vật chất so với nhiếp ảnh thực hành bởi các nhà chuyên nghiệp tài giỏi nhất: có những ảnh do các tay máy nghiệp dư vô danh chụp vẫn vừa thú vị, vừa phức tạp về hình thức, vừa đại diện cho các quyền năng tiêu biểu của nhiếp ảnh chả khác gì một bức của Stieglitz hoặc Evans.

Việc tất cả các loại nhiếp ảnh khác nhau tạo thành một truyền thống liên tục và liên phụ thuộc là một giả định (từng có thời gây ngỡ ngàng nhưng nay đã có vẻ thành hiển nhiên) nuôi dưỡng thị hiếu nhiếp ảnh đương đại và cho phép nó bành trướng mãi. Giả định ấy chỉ trở thành đáng tin khi nhiếp ảnh được chấp nhận bởi các nhà giám tuyển và sử học, và được trưng bày đều đặn trong các bảo tàng và phòng trưng bày nghệ thuật. Sự nghiệp nhiếp ảnh trong bảo tàng không tán thưởng một phong cách cụ thể nào; mà chỉ trình bày nhiếp ảnh như một tuyển tập các ý định và phong cách đang đồng thời diễn ra, mà dù có khác nhau đến mấy, vẫn không bao giờ bị thấy là mâu thuẫn với nhau. Lối trình bày ấy rất được công chúng tán thưởng, nhưng giới nhiếp ảnh chuyên nghiệp thì có phản ứng khác. Họ mừng vì nhiếp ảnh đã có một chính danh mới, nhưng nhiều người cảm thấy bị đe dọa khi những bức ảnh có tham vọng nhất của mình bị bàn thảo ngang hàng với đủ mọi loại ảnh khác, từ ảnh báo chí đến ảnh khoa học và cả ảnh chụp trong gia đình – buộc tội rằng việc ấy làm cho nhiếp ảnh trở thành vớ vẩn, thô lậu, thành một thứ nghề chân tay

đơn thuần.

Vấn đề thực sự của việc đem ảnh chụp chức năng, những ảnh chụp có mục đích thực dụng, chụp theo yêu cầu thương mại, hoặc chụp làm kỉ niệm, vào dòng chính của thành tựu nhiếp ảnh không phải là vì nó hạ thấp giá trị của nhiếp ảnh, được coi như một mỹ thuật, mà là bản thân cái việc ấy mâu thuẫn với bản chất của hầu hết ảnh chụp. Trong hầu hết các cách dùng máy ảnh, chức năng tự nhiên (ngây thơ) hoặc mô tả là áp đảo nhất. Nhưng khi được xem ở chu cảnh mới của chúng, như trong bảo tàng hoặc phòng trưng bày nghệ thuật, ảnh chụp không còn là “về” những thứ nó chụp nữa, theo như lúc nó được chụp; chúng trở thành những nghiên cứu về các khả năng của nhiếp ảnh. Việc nhiếp ảnh được bảo tàng chấp nhận đã khiến cho chính nó có vẻ có vấn đề, như trong trải nghiệm của chỉ một số ít các nhà nhiếp ảnh có ý thức làm việc chỉ cốt để tìm hiểu năng lực nắm bắt hiện thực của máy ảnh. Những bộ sưu tập chiết trung của bảo tàng củng cố tính võ đoán và chủ quan của tất cả ảnh chụp, kể cả loại cảnh mô tả hiển nhiên nhất.

Tổ chức triển lãm ảnh đã trở thành một hoạt động chuyên đề của bảo tàng hết như tổ chức triển lãm cá nhân của họa sĩ. Nhưng nhà nhiếp ảnh không giống như một họa sĩ, vai trò của nhà nhiếp ảnh luôn lặn kín trong hầu hết các ảnh chụp nghiêm túc và hầu như không thích hợp trong tất cả các mục đích chụp ảnh khác. Chẳng nào còn để ý đến chủ đề được chụp vào ảnh, chúng ta còn coi sự hiện diện của nhà nhiếp ảnh là cực kỳ thứ yếu. Cho nên chính thành công của nhiếp ảnh báo chí nằm ở cái khó trong việc nhận ra ảnh của người này hơn người khác ở chỗ nào, trừ phi nhà nhiếp ảnh ấy chỉ chuyên chụp một loại chủ đề cụ thể. Những bức ảnh này có sức mạnh vì chúng là hình ảnh (hoặc bản sao) của thế giới, chứ không phải hình ảnh của tâm thức cá nhân người chụp. Và trong đại đa số ảnh đã được chụp – vì các mục đích khoa học và công nghệ, bởi báo chí, quân đội, cảnh sát, gia đình – bất kỳ dấu vết cách nhìn cá nhân của bất cứ ai đứng sau máy ảnh đều can thiệp vào cái đòi hỏi tiên khởi của ảnh chụp: rằng nó chỉ ghi chép, chẩn đoán, thông báo.

Cũng có lý khi một bức tranh thì được ký tên chứ một bức ảnh thì không (hoặc có vẻ không hay nếu có). Chính bản chất của nhiếp ảnh đã hàm chứa một quan hệ mập mờ với nhà nhiếp ảnh trong tư cách tác giả; và công việc của một nhà nhiếp ảnh có tài càng lớn và càng phong phú thì càng có vẻ tập nhiễm một nguồn gốc tác giả tập đoàn chứ không phải cá nhân. Nhiều ảnh



được xuất bản của các tên tuổi lớn trong nhiếp ảnh có vẻ giống những ảnh có thể là của một tay máy có tài khác cùng thời với họ. Cần phải có một hiệu quả hình thức nổi bật (như các ảnh phân cực của Todd Walker hoặc những ảnh kể chuyện của Duane Michals) hoặc một ám ảnh về một chủ đề nào đó (như Eakins với khỏa thân nam hoặc Laughlin với Miền Nam Xưa Cũ) mới khiến tác phẩm dễ được nhận diện là của ai. Với những nhà nhiếp ảnh không tự hạn chế mình như vậy, toàn bộ tác phẩm của họ sẽ không có cùng mức độ toàn vẹn đáng tin cậy như ở một sự nghiệp đa dạng của các hình thức nghệ thuật khác. Ngay cả trong những sự nghiệp có nhiều giai đoạn và phong cách đứt gãy khác hẳn nhau – như của Picasso hoặc Stravinsky – ta vẫn nhận ra cái nhất quán của các mối quan tâm xuyên suốt qua những đứt gãy ấy và có thể (một cách hồi cổ) thấy cái quan hệ nội tại của giai đoạn này sang giai đoạn kia. Khi biết toàn bộ các tác phẩm, ta có thể hiểu tại sao cùng một nhà soạn nhạc lại có thể viết *Le Sacre du printemps*, bản concerto *Dumbarton Oaks*, và những bản nhạc theo phong cách tân-Schoenberg về sau này; ta nhận ra bàn tay của Stravinsky trong tất cả những tác phẩm âm nhạc ấy. Nhưng không có bằng chứng nội tại để nhận diện tác giả (mà là một trong những nhà nhiếp ảnh độc đáo và hấp dẫn nhất) trong những ảnh nghiên cứu chuyển động của người và súc vật, các ảnh tư liệu chụp trong các chuyến thám hiểm nhiếp ảnh ở Trung Mỹ, các ảnh trắc địa chụp ở Alaska và Yosemite do chính phủ bảo trợ, và các bộ ảnh “Clouds” (Mây) và “Trees” (Cây). Thậm chí ngay cả sau khi đã biết tất cả những ảnh ấy đều là của Muybridge, ta vẫn không thể liên hệ chúng với nhau (mặc dù bộ ảnh nào cũng có một phong cách nhất quán có thể nhận ra ngay), cũng hệt như ta không thể liên hệ những ảnh chụp cây của Atget với những ảnh ông chụp các cửa kính bày hàng ở Paris, hoặc liên hệ các ảnh chân dung trước đại chiến của Roman Vishniac chụp người Do Thái Ba Lan với những ảnh khoa học ông chụp từ 1945. Trong nhiếp ảnh, nội dung chủ đề bao giờ cũng áp đảo người xem, và các chủ đề khác nhau tạo ra các đứt gãy không thể nối lại được giữa giai đoạn này với giai đoạn khác của một sự nghiệp lớn, làm bối rối và ngăn trở việc ký tên lên tác phẩm.

Dù sao, chính sự có mặt của một phong cách nhiếp ảnh nhất quán – hãy nghĩ đến những phong nền trắng và lối chiếu sáng phẳng trong các ảnh chân dung của Avedon, đến vẻ đơn sắc độc đáo như vẽ lót trong các ảnh phố Paris của Atget – có vẻ đã hàm ý rằng chúng là của cùng một tác giả. Và nội dung chủ đề có vẻ góp phần lớn nhất vào việc hình thành các ưa thích của người xem. Ngay cả khi ảnh chụp đã bị tách biệt khỏi cái chu cảnh thực dụng mà chúng

có thể đã được chụp, và được xem như những tác phẩm nghệ thuật, việc thích bức ảnh này hơn bức ảnh khác hiếm khi có nghĩa là bức ảnh ấy đã được đánh giá là hơn về hình thức; hầu như nó luôn có nghĩa là người xem thích cái kiểu tâm trạng ấy, hoặc tôn trọng cái ý đồ ấy, hoặc thấy tò mò thắc mắc (hoặc hoài tiếc) về chủ đề của bức ảnh ấy. Tiếp cận nhiếp ảnh một cách hình thức không thể tạo nên sức mạnh của cái gì đã được chụp vào ảnh, không thể mở đường cho cách biệt thời gian và khác lạ văn hóa làm gia tăng mối quan tâm của chúng ta đối với bức ảnh.

Tuy nhiên, thị hiếu nhiếp ảnh đương đại có vẻ vẫn chủ yếu đi theo hướng hình thức chủ nghĩa, một cách có lý. Mặc dù trạng thái tự nhiên hoặc ngây thơ của nội dung chủ đề trong nhiếp ảnh vẫn an toàn hơn so với bất kỳ một nghệ thuật tả thực nào khác, bản thân sự đa dạng tràn lan của các tình huống trưng bày ảnh chụp đã làm phức tạp và cuối cùng suy yếu vai trò thượng tôn của nội dung chủ đề. Cái mâu thuẫn quyền lợi giữa tính khách quan và chủ quan, giữa chứng minh và giả thuyết là không thể giải quyết được. Trong khi thẩm quyền của một bức ảnh sẽ luôn phụ thuộc vào cái liên hệ với một chủ đề (rằng nó là một bức ảnh của cái gì đó), mọi tự nhận rằng nhiếp ảnh là một nghệ thuật lại nhấn mạnh vào tính chủ quan của cách nhìn. Có một sự mập mờ trong tâm khảm của tất cả những đánh giá về thẩm mỹ đối với ảnh chụp; và điều này giải thích được thái độ tự vệ kinh niên và sự biến thái cực đoan của thị hiếu nhiếp ảnh.

Trong một thời gian ngắn – cứ nói là từ Stieglitz cho đến triều đại của Weston – có vẻ như một quan điểm vững chãi đã được dựng nên để từ đó mà đánh giá ảnh chụp: chiếu sáng hoàn hảo, kỹ năng bố cục, chủ đề sáng rõ, lấy nét chính xác, bản in hoàn hảo. Nhưng quan điểm này, vẫn được coi là của trường phái Weston – các tiêu chí kỹ thuật cốt lõi làm nên một bức ảnh có giá trị – giờ đây đã phá sản. (Ý kiến của Weston chê Atget vĩ đại là người “kém về kỹ thuật” cho thấy những hạn chế của nó.) Vậy quan điểm nào đã thay thế quan điểm của Weston? Một quan điểm rộng rãi hơn, với những tiêu chí chuyển trọng tâm phân xét từ một bức ảnh đơn lẻ, được coi là một vật hoàn chỉnh, sang cách nhìn bức ảnh ấy như một ví dụ của “cái nhìn nhiếp ảnh”. Ý nghĩa của “cái nhìn nhiếp ảnh” cũng khó loại trừ tác phẩm của Weston, nhưng nó lại chấp nhận một số lượng lớn các bức ảnh vô danh, không tạo dáng, chiếu sáng thô thiển, bố cục bất đối xứng đã từng bị loại vì không có bố cục. Quan điểm mới này nhằm giải phóng nhiếp ảnh, như một nghệ thuật,

khỏi các tiêu chuẩn áp chế về mức độ hoàn hảo của kỹ thuật; và còn giải phóng nhiếp ảnh khỏi cái đẹp nữa. Nó khai mở cơ hội cho một thị hiếu toàn cầu, trong đó cả chủ đề (hoặc không có chủ đề), và kỹ thuật (hoặc không có kỹ thuật) đều không ảnh hưởng gì đến chất lượng một bức ảnh.

Trong khi về nguyên lý thì mọi chủ đề đều là những cái có xứng đáng để thực hiện cái nhìn nhiếp ảnh, người ta lại theo cái ước lệ chung rằng cái nhìn nhiếp ảnh là rõ ràng nhất trong những nội dung chủ đề lỗi nhịp hoặc vật vãnh. Chủ đề được lựa chọn bởi vì chúng nhằm chán hoặc tầm thường. Vì chúng ta dừng dừng với chúng, nên chúng là những thứ tốt nhất sẽ cho thấy năng lực “nhìn” của máy ảnh. Khi Irving Penn, được biết đến nhờ những ảnh chụp các nhân vật nổi tiếng và các món ăn cho các tạp chí và đại lý thời trang, có cuộc trưng bày ở Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại (Museum of Modern Art) năm 1975, ấy là vì ông có bộ ảnh chụp cận cảnh những đầu mẫu thuốc lá. “Ta có thể đoán,” như lời bình của giám đốc Ban Nhiếp ảnh của bảo tàng, John Szarkowski, “rằng Penn chưa chắc đã quan tâm, dù chỉ qua quýt, đến những chủ đề chỉ có trên danh nghĩa trong những bức ảnh của mình”. Khi viết về một nhà nhiếp ảnh khác, Szarkowski ca ngợi những gì có thể dụ dỗ được từ các nội dung chủ đề “nhằm chán vô cùng tận”. Nhiếp ảnh được bảo tàng chấp nhận giờ đây gắn liền với những biểu tượng hiện đại quan trọng đó: cái “chủ đề danh nghĩa” và cái “nhằm chán vô cùng tận”. Nhưng đường lối này không chỉ thu nhỏ tầm quan trọng của nội dung chủ đề; nó còn nổi lỏng bức ảnh khỏi mối liên hệ của nó với cá nhân một nhà nhiếp ảnh. Cái nhìn nhiếp ảnh không hề được minh họa đầy đủ bởi các triển lãm cá nhân và hồi cố trong các bảo tàng hiện nay. Để thành chính danh là một nghệ thuật, nhiếp ảnh phải nuôi cấy được cái nhận định về nhà nhiếp ảnh như một tác giả và về toàn bộ các ảnh chụp của một nhà nhiếp ảnh như một bộ tác phẩm của tác giả đó. Những nhận định này dễ áp dụng với một số nhà nhiếp ảnh hơn là với những người khác. Ví dụ, chúng dễ áp dụng với Man Ray, người có phong cách và mục đích bao gồm các chuẩn mực của cả nhiếp ảnh và hội họa, hơn là với Steichen, người mà sự nghiệp bao gồm từ ảnh trừu tượng, chân dung, quảng cáo thương mại, thời trang và ảnh thám không (chụp trong quãng đời binh nghiệp của ông qua cả hai cuộc đại chiến). Nhưng các ý nghĩa mà một bức ảnh có được khi được nhìn như một phần của một bộ tác phẩm cá nhân lại đặc biệt chả có gì đáng nói khi cái tiêu chí đánh giá là cái nhìn nhiếp ảnh. Nếu đánh giá theo lối ấy, chắc phải tìm những ý nghĩa mới của bức ảnh khi đặt nó cạnh các tác phẩm của nhiều nhà nhiếp ảnh khác – như trong các tuyển

tập ảnh, trên tường bảo tàng hoặc trong sách in.

Những tuyển tập như vậy là để giáo dục thị hiếu về nhiếp ảnh nói chung; huấn luyện một dạng nhìn có thể khiến mọi chủ đề thành tương đương nhau. Khi Szarkowski mô tả các trạm xăng, các phòng khách trống rỗng, và các chủ đề âm đạm khác như “các mô hình của các sự vật ngẫu nhiên phục vụ trí tưởng tượng [của nhà nhiếp ảnh]”, cái mà ông thực sự muốn nói là những chủ đề ấy là lý tưởng đối với máy ảnh. Những tiêu chí tưởng chừng như hình thức và trung lập của cái nhìn nhiếp ảnh thực ra có tính phán xét rất mạnh mẽ đối với chủ đề và phong cách. Việc đánh giá lại những ảnh chụp tự nhiên thoải mái từ thế kỷ 19, nhất là những bức được coi là những ghi chép khiêm tốn, một phần là do phong cách lấy nét rõ ràng của chúng – một chỉnh sửa có tính sư phạm đối với phong cách mờ nhòe như tranh của từ Cameron cho đến Stieglitz, vẫn đi liền với tự nhận là nghệ thuật của nhiếp ảnh. Tuy thế, các tiêu chuẩn của cái nhìn nhiếp ảnh không hàm ý một cam kết cứng nhắc về chuyện phải lấy nét rõ ràng. Bất kỳ khi nào nhiếp ảnh nghiêm túc cảm thấy đã không còn vướng trong những liên hệ lỗi thời với nghệ thuật và với cung cách xinh xắn, nó hoàn toàn có thể chuyển sang với thị hiếu vị ảnh đẹp, vị trừu tượng, vị các chủ đề cao thượng còn hơn là các đầu mẫu thuốc lá, những trạm xăng và những bộ lông vượn vẹo.

Ngôn ngữ vẫn dùng để đánh giá ảnh chụp nói chung cực kỳ hạn hẹp. Đôi khi nó ký sinh ở vốn từ vựng của hội họa: bố cục, ánh sáng, vân vân. Còn thường thì là những kiểu phán xét mơ hồ, như khi các bức ảnh được ca ngợi là tinh tế, hoặc thú vị, hoặc mạnh mẽ, hoặc phức tạp, hoặc đơn giản, hoặc – hay được dùng nhất – tưởng chừng như đơn giản.

Nhiếp ảnh đưa ra một quá trình tưởng tượng và một sức hấp dẫn thị hiếu rất khác với quá trình ấy của hội họa (ít nhất là như được quan niệm một cách truyền thống). Quả thực, cái khác biệt giữa một bức ảnh tốt và một bức ảnh tồi hoàn toàn không giống cái khác biệt giữa một bức tranh tốt và một bức tranh tồi. Những chuẩn mực đánh giá thẩm mỹ dùng cho hội họa phụ thuộc vào các tiêu chí về tính xác thực (và tính giả mạo), và về tài nghệ – những tiêu chí rộng rãi hơn hoặc đơn giản là không tồn tại đối với nhiếp ảnh. Và trong khi việc thưởng ngoạn trong hội họa lúc nào cũng dựa trên một tiền giả định về mối quan hệ hữu cơ của một bức tranh với toàn bộ khối lượng tác phẩm của cá nhân tác giả với tính xác thực của chính nó, và với các trường

phái và các truyền thống biểu tượng, thì trong nhiếp ảnh, một khối lượng lớn tác phẩm của một cá nhân không nhất thiết chứa đựng một nhất quán nội tại về phong cách, và quan hệ của một nhà nhiếp ảnh với các trường phái nhiếp ảnh thì còn nông cạn lớt phớt hơn rất nhiều.

Một tiêu chí đánh giá chung cho cả hội họa và nhiếp ảnh là tính cách tân; cả tranh vẽ và ảnh chụp đều thường được đánh giá cao vì chúng áp đặt được những hệ thống hình thức mới hoặc những thay đổi trong ngôn ngữ thị giác. Một tiêu chí nữa chúng có thể dùng chung là phẩm chất hiện hữu, được Walter Benjamin coi là đặc tính quyết định của tác phẩm nghệ thuật. Benjamin nghĩ rằng một bức ảnh chụp, là một vật được sinh ra một cách cơ học, không thể có một hiện hữu chân chính. Tuy nhiên, ta có thể lập luận rằng chính cái tình huống hiện đang quyết định thị hiếu trong nhiếp ảnh, sự hiện diện của nó trong các bảo tàng và phòng trưng bày nghệ thuật, đã tiết lộ rằng ảnh chụp cũng sở hữu một phẩm chất đích thực nào đó. Hơn nữa, mặc dù không bức ảnh nào là một nguyên bản theo nghĩa như một bức tranh bao giờ cũng là một nguyên bản, vẫn có một khác biệt lớn về chất giữa những cái có thể gọi là nguyên bản – những ảnh in từ âm bản gốc ngay khi vừa chụp xong (tức là cùng thời điểm với dòng tiến hóa kỹ thuật của nhiếp ảnh) – và những thế hệ sau này của cùng một bức ảnh đó. (Những gì mà hầu hết mọi người biết về những bức ảnh nổi tiếng – trong sách, báo, tạp chí, vân vân – chỉ là những ảnh chụp lại; những ảnh nguyên bản gốc chỉ có thể xem được trong bảo tàng hoặc phòng trưng bày nghệ thuật, cho ta những khoái lạc thị giác không thể nhân bản được.) Kết quả của tái sinh cơ học, Benjamin nói, là “đặt bản sao của nguyên bản vào những tình huống có thể vượt ra ngoài tầm với của chính nguyên bản.” Nhưng chừng nào mà, như một bức tranh của Giotto chẳng hạn, được bảo là vẫn giữ nguyên cái hào quang của nó trong tình huống trưng bày ở bảo tàng, nơi nó đã bị bứt khỏi chu cảnh gốc của nó, và giống như ảnh chụp, chỉ “gặp người xem ở nửa đường” (theo thật sát với nghĩa câu nói của Benjamin thì nó không giữ được cái hào quang ấy), thì một bức ảnh của Atget in trên thứ giấy ông đã dùng mà nay không có nữa cũng có thể nói là vẫn giữ được một thứ hào quang.

Khác biệt thật sự giữa cái hào quang có thể có ở một bức ảnh và hào quang của một bức tranh nằm ở mối quan hệ khác biệt của chúng với thời gian. Những hủy hoại của thời gian có khuynh hướng chống lại các bức tranh. Nhưng một phần của mối quan tâm ngày càng lớn đối với ảnh chụp, và một

nguồn giá trị thẩm mỹ của chúng, lại chính là những biến chuyển mà thời gian gây ra cho chúng, khiến chúng thoát khỏi những ý định của những người làm ra chúng. Nếu đủ thời gian, nhiều bức ảnh sẽ có hào quang của mình. (Việc ảnh màu không già đi theo kiểu ảnh đen trắng có thể giải thích phần nào cái địa vị bên lề của ảnh màu cho đến tận gần đây trong thị hiếu nhiếp ảnh nghiêm túc. Về gần gũi lạnh lùng của màu hình như đã chặn không cho ảnh chụp nhuộm màu thời gian.) Vì trong khi tranh vẽ hoặc các bài thơ chẳng hay hơn, hấp dẫn hơn bởi đơn giản chỉ vì chúng già hơn, thì tất cả ảnh chụp đều thú vị hơn cũng như cảm động hơn nếu chúng đủ già. Không hoàn toàn sai khi nói rằng chẳng có cái gì như một bức ảnh tồi – mà chỉ là những bức ảnh kém thú vị, kém thích hợp, kém bí ẩn mà thôi. Nhiếp ảnh được bảo tàng chấp nhận chỉ làm tăng tốc cái quá trình mà dù thế nào thì thời gian cũng sẽ tiến hành: làm cho tất cả mọi tác phẩm đều có giá trị.

Vai trò của bảo tàng trong việc hình thành thị hiếu nhiếp ảnh đương đại không thể nào đánh giá hết được. Các bảo tàng không phán xét ảnh tốt xấu nhiều bằng việc tạo những điều kiện mới cho mọi người xem được tất cả ảnh chụp. Cách làm này, có vẻ như đang tạo ra các tiêu chuẩn đánh giá, nhưng trong thực tế lại tiêu diệt chúng. Người ta không thể nói bảo tàng đã tạo nên một khuôn vàng thước ngọc vững chắc cho sự nghiệp nhiếp ảnh của quá khứ, như nó đã làm cho hội họa. Thậm chí khi nó có vẻ như đang bảo trợ cho một thị hiếu nhiếp ảnh cụ thể, bảo tàng lại đang ngầm phá hoại chính cái ý tưởng về thị hiếu chuẩn mực. Vai trò của nó là cho thấy rằng không có các tiêu chuẩn đánh giá cố định, rằng không có truyền thống khuôn vàng thước ngọc nào hết. Dưới sự chú ý của bảo tàng, bản thân ý tưởng về một truyền thống khuôn vàng thước ngọc bị phơi bày như một thứ lặp lại dư thừa.

Cái kìm giữ Truyền thống Vĩ đại của nhiếp ảnh luôn trong thế biến động, không ngừng bị tráo đổi, không phải là chuyện nhiếp ảnh là một nghệ thuật mới và do đó vẫn còn bất ổn – đây là một phần của vấn đề thị hiếu nhiếp ảnh là về cái gì. Trong nhiếp ảnh, các khám phá được phát hiện lại diễn ra nối tiếp nhau với tốc độ nhanh hơn so với ở bất kỳ một nghệ thuật nào khác. Minh họa cho cái quy luật thị hiếu ấy như định nghĩa bởi T.S. Eliot rằng mỗi một tác phẩm quan trọng mới nhất thiết sẽ làm thay đổi nhận thức của chúng ta về di sản của quá khứ, những ảnh chụp mới cũng thay đổi cách nhìn của chúng ta đối với ảnh chụp trong quá khứ. (Ví dụ, tác phẩm của Arbus khiến ta thường thức dễ dàng hơn sự lớn lao trong tác phẩm của Hine, một nhà nhiếp

ảnh khác cũng tận hiến đời mình cho việc phát lộ nhân phẩm kín đáo của những nạn nhân trong xã hội.)

Nhưng những dao động trong thị hiếu nhiếp ảnh đương đại không chỉ phản ánh những quá trình đánh giá lại nối tiếp nhau và nhất quán như vậy, trong đó những cái tương tự nâng cao lẫn nhau. Cái mà chúng diễn đạt phổ biến hơn là mối quan hệ xưng tụng lẫn nhau và giá trị đồng đều của các phong cách và chủ đề trái ngược nhau hoàn toàn.

Trong nhiều thập niên liền, nhiếp ảnh Mỹ đã bị thống trị bởi một phản ứng chống lại “chủ nghĩa Weston” – nghĩa là chống lại nhiếp ảnh có tính chiêm nghiệm, nhiếp ảnh như một cuộc thám hiểm thị giác độc lập vào thế giới mà không bị một thúc bách xã hội rõ ràng nào. Sự hoàn hảo về kỹ thuật của Weston, những cái đẹp có tính toán của White và Siskind, những cấu trúc thi vị của Frederick Sommer, những chiêm bảm tự tin của Cartier-Bresson – tất cả những cái đó vẫn đang bị thách thức bởi dòng nhiếp ảnh có chủ ý tự nhiên hơn, trực tiếp hơn, có chất lưỡng lự, thậm chí vụng về. Nhưng thị hiếu trong nhiếp ảnh không tuyến tính như vậy. Trong lúc nhiếp ảnh tùy tiện và nhiếp ảnh tài liệu xã hội không hề yếu đi một tí nào, ta vẫn nhận thấy một sự hồi sinh của Weston đang diễn ra – bởi với thời gian, khi đã đủ xa, những tác phẩm của Weston trông không còn vẻ muôn thuở nữa; và cũng với định nghĩa rộng hơn nhiều về tính tự nhiên thơ ngây trong những vận hành của thị hiếu nhiếp ảnh, ảnh của Weston giờ trông cũng thành ngây thơ.

Cuối cùng, không có lý do gì để loại bỏ bất kỳ ai ra khỏi danh sách của các nhà truyền giảng nhiếp ảnh. Ngay lúc này người ta đang lễ tể khôi phục danh tiếng của những người theo phong cách chụp lấy cảnh đẹp từ một thời đại khác, đã từng bị coi rẻ từ lâu, như Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson và Robert Demachy. Vì nhiếp ảnh lấy toàn bộ thế giới làm chủ đề của mình, nên có đủ chỗ cho tất cả các loại thị hiếu. Thị hiếu văn học thì còn loại bỏ lẫn nhau: thành công của trào lưu hiện đại trong thơ đã nâng cao Donne, nhưng lại hạ bệ Dryden. Với văn học, ta có thể chiết trung đến một mức nào đó, nhưng không thể thích đủ mọi thứ. Với nhiếp ảnh, tinh thần chiết trung không có hạn độ nào cả. Những bức ảnh mộc mạc từ những năm 1870 chụp lũ trẻ bị bỏ rơi được nhận vào một cơ sở ở Luân Đôn gọi là Nhà của Bác sĩ Barnardo (Doctor Barnardo's Home) – chụp làm hồ sơ ở đó – cũng cảm động không khác gì những chân dung phức tạp do David Octavius

Hill chụp các nhân vật quý phái Tô Cách Lan thời 1840 – chụp như ảnh nghệ thuật. Vẻ sắc nét rõ ràng trong phong cách hiện đại cổ điển của Weston không hề bị lỗi thời trước vẻ mờ nhòe của phong cách chụp cảnh đẹp mới được Benno Friedman hồi sinh rất tài tình gần đây.

Điều này không phủ nhận chuyện mỗi người xem vẫn cứ thích ảnh của những người này hơn ảnh của những người khác: ví dụ, hầu hết người xem có kinh nghiệm bây giờ đều thích Atget hơn Weston. Chuyện này có nghĩa rằng, do bản chất của nhiếp ảnh, người ta không thực sự phải lựa chọn; và rằng những ưa thích kiểu ấy phần lớn chỉ đơn thuần là phản xạ. Thị hiếu trong nhiếp ảnh có khuynh hướng, và có lẽ nhất thiết, mang tính toàn cầu, chiết trung, rộng lượng, có nghĩa rằng cuối cùng nó sẽ phải gạt bỏ sự khác biệt giữa thị hiếu tốt và thị hiếu xấu. Đây là cái khiến cho mọi ý định của các nhà bút chiến nhiếp ảnh muốn dựng một khuôn vàng thước ngọc có vẻ không chính đáng hoặc ngu dại. Vì có cái gì đó giả tạo trong mọi cuộc tranh cãi nhiếp ảnh – và những quan tâm của bảo tàng đã đóng một vai trò quyết định trong việc làm rõ chuyện ấy. Bảo tàng đánh đồng tất cả mọi trường phái nhiếp ảnh. Mà thật ra, ngay nói đến các trường phái cũng đã chả có nghĩa gì mấy. Trong lịch sử hội họa, các trào lưu đều có một cuộc sống và chức năng đích thực: các họa sĩ thường được biết đến và thấu hiểu theo những đặc tính của trường phái hoặc trào lưu mà họ là thành viên. Nhưng các trào lưu trong lịch sử nhiếp ảnh thì đều chớp nhoáng, tình cờ, nhiều khi chỉ như lấy lệ, và không có nhà nhiếp ảnh hạng nhất nào được thấu hiểu như một thành viên của một nhóm. (Hãy nghĩ đến Stieglitz và nhóm Photo-Secession, Weston và nhóm f64, Renger-Patzsch và New Objectivity, Walker Evans với dự án Farm Security Administration, Cartier-Bresson với Magnum.) Nhóm các nhà nhiếp ảnh thành các trường phái hoặc trào lưu có vẻ là một dạng hiểu nhầm, dựa trên (một lần nữa) sự tương tự không thể cưỡng lại được nhưng luôn luôn không đúng giữa nhiếp ảnh và hội họa.

Vai trò lãnh đạo hiện nay của bảo tàng trong việc định hình và làm rõ bản chất của thị hiếu nhiếp ảnh dường như đã đánh dấu một giai đoạn mới mà nhiếp ảnh không thể nào thoát lui được nữa. Thấp tùng thái độ cổ vũ và trọng thị đối với những chủ đề nhàm chán vô cùng tận là hoạt động của bảo tàng nhằm phổ biến rộng rãi một quan điểm vị lịch sử, một quan điểm nhất định sẽ cổ vũ cho toàn bộ lịch sử nhiếp ảnh. Ta không mấy ngạc nhiên khi các nhà phê bình nhiếp ảnh và các nhà nhiếp ảnh đều có vẻ bất an. Nằm bên dưới



nhiều cuộc biện hộ cho nhiếp ảnh gần đây là nỗi sợ hãi rằng nhiếp ảnh đã thành một nghệ thuật già nua, lổn nhổn xác chết và hình nộm của những trào lưu; rằng chỉ còn lại duy nhất một nhiệm vụ: giám tuyến và biên niên sử. (Trong khi giá cả tăng vọt, cả ảnh cũ lẫn ảnh mới.) Cũng không ngạc nhiên rằng tình trạng mất tinh thần này xảy ra đúng vào lúc nhiếp ảnh được chấp nhận rộng rãi nhất, vì vẫn chưa ai hiểu thật đúng sự thắng thế của nhiếp ảnh trong tư cách một nghệ thuật, và đối với nghệ thuật, là đến mức độ nào.

Nhiếp ảnh xuất hiện như một hành động bất ngờ và thành công lớn, có vẻ xâm lấn và thu nhỏ một nghệ thuật đã thành danh và có uy tín: hội họa. Với Baudelaire, nhiếp ảnh là “kẻ thù chí tử” của hội họa; nhưng cuối cùng thì hai bên cũng đi đến một hựu chiến, theo đó nhiếp ảnh trở thành người giải phóng hội họa. Weston dùng một công thức thông dụng nhất để xoa dịu thái độ tự vệ của các họa sĩ khi ông viết trong năm 1930: “Nhiếp ảnh đã, và cuối cùng sẽ phủ định phần lớn hội họa – họa sĩ nên biết ơn sâu sắc việc này.” Được nhiếp ảnh giải phóng khỏi công việc tả thực trung thành một nhọc, hội họa có thể theo đuổi một nhiệm vụ cao hơn: trừu tượng.<sup>(1)</sup> Quả thật, cái ý tưởng dai dẳng nhất trong các thứ lịch sử nhiếp ảnh và trong phê bình nhiếp ảnh chính là cái hiệp ước huyền thoại này giữa hội họa và nhiếp ảnh, cho phép cả hai theo đuổi những nhiệm vụ riêng rẽ nhưng có giá trị ngang nhau, trong khi ảnh hưởng lẫn nhau một cách sáng tạo. Trong thực tế, cái huyền thoại này làm sai lệch rất nhiều lịch sử của cả hội họa và nhiếp ảnh. Cái cách máy ảnh giữ lại vẻ ngoài của thế giới ngoại cảnh đã gợi ra nhiều mô hình mới cho bố cục tranh và nhiều chủ đề mới cho họa sĩ: tạo ra một ưa thích với những mảnh vỡ, nâng cao mối quan tâm đến những hình ảnh thoáng chốc của cuộc sống khiêm nhường, và đến các nghiên cứu về chuyển động thoáng qua và các hiệu quả của ánh sáng. Hội họa đã không quay sang trừu tượng nhiều bằng việc chấp nhận nhìn bằng mắt của máy ảnh, trở nên (mượn lời của Mario Praz) viễn vọng, hiển vi, và theo cấu trúc nhiếp ảnh. Nhưng các họa sĩ cũng chưa bao giờ ngừng ý định bắt chước các hiệu quả hiện thực của nhiếp ảnh. Và, không hề bỏ mình trong tả thực và bỏ trừu tượng cho các họa sĩ, nhiếp ảnh vẫn theo đuổi và thâm thấu mọi chinh phục phản tự nhiên của hội họa.

*(1) Valéry tin rằng nhiếp ảnh cũng làm như vậy với văn học, bằng cách phơi bày cái ảo tưởng của ngôn ngữ trong việc “truyền đạt ý tưởng về một đối tượng thị giác ở mọi mức độ chính xác”. Nhưng các nhà văn không nên sợ rằng nhiếp ảnh “có thể cuối cùng sẽ hạn chế tầm quan trọng của nghệ thuật*

viết và sẽ thay thế nó,” Valéry nói trong cuốn Một trăm năm Nhiếp ảnh (*The Centenary of Photography*, 1929). Nếu nhiếp ảnh “không khích lệ chúng ta mô tả nữa,” ông lập luận,

“chúng ta sẽ nhớ đến những hạn chế của ngôn ngữ và hiểu rằng, trong tư cách nhà văn, chúng ta nên dùng công cụ của mình vào những việc thích hợp với bản chất đích thực của nó hơn. Một nền văn học sẽ tự thanh lọc mình nếu nó để cho các phương thức diễn đạt và sản sinh khác những nhiệm vụ mà chúng có thể thi hành có hiệu quả hơn nhiều, rồi hiến mình cho những mục đích mà chỉ có nó mới thành đạt được... một trong những mục đích ấy là hoàn thiện ngôn ngữ để cấu trúc hoặc minh giải tư duy trừu tượng, một việc khác nữa là thăm dò mọi biến thể của các trật tự và âm hưởng của thi ca.”

Lập luận của Valéry không thuyết phục. Mặc dù một bức ảnh có thể nói là ghi lại hoặc cho thấy hoặc trình bày, nó không bao giờ nói, không bao giờ “mô tả”; chỉ ngôn ngữ mới mô tả, vốn là một sự kiện trong thời gian. Valéry nhắc đến chuyện mở một tấm hộ chiếu ra như một “minh chứng” cho lập luận của mình: “Dòng mô tả viết trong đó không thể sánh được với bức ảnh đính ghim kèm theo nó.” Nhưng đây là thứ mô tả theo nghĩa thấp kém nhất, nghèo nàn nhất; có nhiều đoạn văn của Dickens hoặc Nabokov mô tả một gương mặt hoặc một phần cơ thể tốt hơn bất kỳ một bức ảnh chụp nào. Valéry còn nói rằng “nhà văn viết mô tả một phong cảnh hoặc một gương mặt, dù có tài giỏi đến mấy, vẫn sẽ khiến người đọc có nhiều hình dung khác nhau.” Nhưng nói thế cũng không chứng minh được rằng văn học không có sức mạnh mô tả như nhiếp ảnh, vì điều ông nói cũng đúng hết với một bức ảnh.

Khi ảnh tĩnh được cho là đã giải phóng các nhà văn khỏi nghĩa vụ mô tả, thì phim điện ảnh cũng thường được coi là đã lấy mất nhiệm vụ tường thuật hoặc kể chuyện của nhà viết tiểu thuyết – và nhờ đó, như nhiều người nói, cũng giải phóng tiểu thuyết để nó làm những việc khác kém hiện thực hơn. Phiên bản lập luận này thì có lý hơn, vì điện ảnh là một nghệ thuật có tính thời gian. Nhưng nó cũng không đúng với mối quan hệ giữa tiểu thuyết và phim điện ảnh.

Một cách khái quát hơn, huyền thoại này đã bỏ qua đặc tính “phàm ăn tục uống” của nhiếp ảnh. Trong các giao dịch giữa hội họa và nhiếp ảnh, nhiếp ảnh vẫn luôn chơi tay trên. Không có gì là ngạc nhiên khi các họa sĩ từ

Delacroix và Turner đến Picasso với Bacon đều đã dùng ảnh chụp làm vật trợ thủ, nhưng không ai nghĩ đến chuyện các nhà nhiếp ảnh phải nhờ đến hội họa. Ảnh chụp có thể được đặt vào hoặc vẽ vào tranh (hoặc cắt dán, hoặc kết hợp), nhưng bản thân nhiếp ảnh đã đóng gói được nghệ thuật.

Kinh nghiệm xem tranh có thể giúp chúng ta xem ảnh tốt hơn. Nhưng nhiếp ảnh lại làm suy yếu trải nghiệm hội họa của chúng ta. (Baudelaire đã đúng, theo nhiều nghĩa.) Chưa có ai từng thấy một bản in đá hoặc in đồng của một bức tranh – những phương pháp làm phiên bản cơ học phổ biến ngày xưa – thỏa mãn hơn hoặc hấp dẫn hơn chính bức tranh đó. Nhưng ảnh chụp, có thể biến những chi tiết hay thành những bố cục độc lập, có thể khiến các màu trung thực trở thành rực rỡ hơn, lại cho chúng ta những thỏa mãn mới không thể cưỡng lại được. Số phận của nhiếp ảnh đã đưa nó vượt quá xa vai trò đã tưởng là nguyên thủy của nó: cho ta những ghi chép chính xác hơn về hiện thực (bao gồm cả nghệ thuật). Nhiếp ảnh là hiện thực; còn những vật thật lại thường bị thấy là thứ yếu. Ảnh chụp làm thành chuẩn mực một kiểu trải nghiệm nghệ thuật qua trung gian, đã sang tay, căng thẳng theo một kiểu khác. (Không chấp nhận việc ảnh chụp tranh đã thay thế hẳn bức tranh đối với nhiều người cũng chẳng phải là ủng hộ bất kỳ một khái niệm “bản gốc” bí hiểm nào trong đầu những người chỉ xem tranh nguyên bản. Nhìn là một hành động phức tạp, và không có bức tranh vĩ đại nào truyền đạt được giá trị và phẩm chất của nó mà lại không có vài hình thức chuẩn bị và hướng dẫn. Hơn nữa, những người thấy khó khi xem tranh gốc sau khi đã xem bản sao nhiếp ảnh của nó thường là những người rất ít khi được xem tranh nguyên bản.)

Vì hầu hết các tác phẩm nghệ thuật (kể cả ảnh chụp) giờ đây chỉ được biết đến từ các bản sao nhiếp ảnh, nhiếp ảnh – và các hoạt động nghệ thuật phái sinh từ mô hình nhiếp ảnh, cùng phương thức thị hiếu phái sinh từ thị hiếu nhiếp ảnh – đã biến đổi dứt khoát các mỹ thuật truyền thống và các chuẩn mực truyền thống của thị hiếu, bao gồm cả chính cái ý tưởng về tác phẩm nghệ thuật. Tác phẩm nghệ thuật ngày càng ít phụ thuộc vào chuyện nó phải là một vật phẩm độc nhất vô nhị, một nguyên bản của một cá nhân nghệ sĩ. Phần nhiều hội họa ngày nay lại mong ước đạt được những phẩm chất của những vật phẩm có thể nhân bản được. Cuối cùng, ảnh chụp đã trở thành trải nghiệm thị giác hàng đầu đến mức mà bây giờ chúng ta có cả những tác phẩm nghệ thuật được làm ra chỉ để chụp vào ảnh. Trong phần lớn nghệ thuật

ý niệm, trong lối đóng gói phong cảnh của Christo, trong các tác phẩm đất của Walter De Maria và Robert Smithson, sự nghiệp của người nghệ sĩ được biết đến chủ yếu là qua các tường trình nhiếp ảnh tại các phòng trưng bày và bảo tàng; nhiều khi kích cỡ của tác phẩm khiến chúng chỉ có thể thấy được trong ảnh chụp (hoặc từ trên máy bay). Ảnh chụp không hề có ý định, dù chỉ là bề ngoài, đưa chúng ta trở lại với một trải nghiệm nguyên bản.

Chính là trên cơ sở của cuộc hưu chiến được giả định này giữa nhiếp ảnh và hội họa mà nhiếp ảnh đã được công nhận – lúc đầu thì miễn cưỡng, sau thì rất nhiệt thành – như một mỹ thuật. Nhưng chính câu hỏi liệu nhiếp ảnh có phải là một nghệ thuật hay không lại là một câu hỏi lằng lặc về bản chất. Mặc dù nhiếp ảnh cho ra những tác phẩm có thể được gọi là nghệ thuật – nó đòi hỏi tính chủ thể, nó có thể nói dối, nó cho ta có khoái cảm thẩm mỹ – phải nói ngay rằng nhiếp ảnh hoàn toàn không phải là một hình thức nghệ thuật. Giống như ngôn ngữ, nó là một chất liệu để làm ra các tác phẩm nghệ thuật (và nhiều thứ khác). Từ ngôn ngữ, người ta có thể tạo nên diễn ngôn khoa học, những ghi nhớ hành chính sự nghiệp, những lá thư tình, danh sách thực phẩm cần mua, và kinh thành Paris của Balzac. Với nhiếp ảnh, người ta làm ra các ảnh hộ chiếu, ảnh viễn thám khí tượng, các hình ảnh khiêu dâm, ảnh X-quang, ảnh cưới, và đô thành Paris của Atget. Nhiếp ảnh không phải là một nghệ thuật, kiểu như hội họa hoặc thi ca. Mặc dù hoạt động của một số nhiếp ảnh gia cũng phù hợp với quan niệm truyền thống về mỹ thuật, nghĩa là hoạt động của những cá nhân có tài đặc biệt tạo ra những vật phẩm riêng lẻ âm thầm có giá trị riêng của chính mình, nhưng ngay từ khởi đầu, nhiếp ảnh đã tự gắn mình với cái ý tưởng về nghệ thuật rằng nghệ thuật đã lỗi thời rồi. Sức mạnh của nhiếp ảnh – và vai trò trung tâm của nó trong những mối quan tâm về mỹ học hiện nay – là nó khẳng định cả hai ý tưởng về nghệ thuật. Nhưng chiều hướng nó khiến cho nghệ thuật thành lỗi thời là mạnh hơn, về lâu về dài.

Hội họa và nhiếp ảnh không phải là hai hệ thống sản xuất và tái sản xuất hình ảnh có tiềm năng cạnh tranh với nhau, không cần phải phân chia lãnh thổ để rồi hòa giải với nhau. Nhiếp ảnh là một sự nghiệp theo một trật tự khác.

Nhiếp ảnh, mặc dù bản thân không phải là một hình thức nghệ thuật, nhưng lại có cái năng lực đặc biệt có thể biến mọi chủ đề của mình thành các tác phẩm nghệ thuật. Thay thế cho vấn đề liệu nhiếp ảnh có phải là một nghệ thuật hay không là một hiện thực rằng nhiếp ảnh báo trước (và tạo ra) những

tham vọng mới cho nghệ thuật. Nó là nguyên mẫu của phương hướng đặc biệt trong thời đại chúng ta của cả nghệ thuật cao hiện đại và nghệ thuật thương mại: chuyển nghệ thuật thành siêu-nghệ-thuật hoặc các phương tiện truyền thông. (Những phát triển như điện ảnh, TV, video, âm nhạc thu băng của Cage, Stockhausen và Steve Reich là những nối dài có logic của cái mô hình thiết lập bởi nhiếp ảnh.) Những bộ môn mỹ thuật truyền thống đều là tinh hoa: hình thức đặc trưng của nó là một tác phẩm duy nhất, tạo ra bởi một cá nhân; chúng hàm ý một trật tự trên dưới của nội dung chủ đề trong đó một số chủ đề được coi là quan trọng, sâu sắc, cao thượng và những cái khác là không quan trọng, vật vãnh, thấp hèn. Phương tiện truyền thông là dân chủ: chúng làm suy yếu vai trò của nhà sản xuất chuyên ngành hoặc tác giả (bằng cách sử dụng những thủ tục dựa trên cơ hội ngẫu nhiên, hoặc các kỹ thuật cơ học ai cũng học được; và bằng cách trở thành một công ty hoặc các nỗ lực hợp tác); chúng coi toàn bộ thế giới là vật liệu. Mỹ thuật truyền thống dựa vào sự phân biệt giữa đích thực và giả mạo, giữa nguyên bản và bảo sao, giữa thị hiếu cao và thị hiếu thấp; các phương tiện truyền thông thì làm mờ đi, nếu chúng chưa thẳng thừng xóa bỏ hết, những phân biệt này. Các bộ môn mỹ thuật cho rằng chỉ một số trải nghiệm hoặc chủ đề là có ý nghĩa. Các phương tiện truyền thông thì về cốt lõi là không có nội dung (đây là chân lý nằm sau lời nhận định danh tiếng của Marshall McLuhan về việc thông điệp chính là bản thân phương tiện chuyển tải); giọng điệu đặc trưng của chúng là mỉa mai, hoặc vô hồn, hoặc giễu nhại. Không thể tránh được chuyện nghệ thuật ngày càng được thiết kế để kết thúc như những bức ảnh chụp. Một người theo chủ nghĩa hiện đại chắc sẽ phải viết lại châm ngôn của Pater rằng mọi nghệ thuật đều mong được như âm nhạc. Bây giờ thì mọi nghệ thuật đều mong được như nhiếp ảnh.

# Thế giới Hình ảnh

H

Hiện thực vẫn luôn được diễn giải thông qua những ghi chép có được nhờ hình ảnh; và các nhà triết học kể từ Plato vẫn cố nói lòng sự phụ thuộc của chúng ta vào hình ảnh bằng cách đưa ra ý tưởng rằng có thể nhận biết được hiện thực mà không cần đến hình ảnh. Nhưng, vào giữa thế kỷ 19, khi ý tưởng ấy có vẻ sẽ thực hiện được, thì sự thoái lui của những ảo tưởng tôn giáo và chính trị trước bước tiến của tư duy nhân bản và khoa học – như đã tiên liệu – đã không tạo ra được những cuộc đảo ngũ đông đảo sang phía hiện thực. Ngược lại, thời đại mới của tâm lý bất tín còn củng cố thêm đội ngũ trung thành với hình ảnh. Không còn tin rằng có thể biết được hiện thực dưới hình thức của hình ảnh nữa, thì người ta lại tin rằng hiện thực chính là hình ảnh, là ảo tưởng. Trong lời nói đầu cho ấn bản lần thứ hai (1843) của cuốn *Tinh túy Thiên Chúa giáo (The Essence of Christianity)*, Feuerbach nhận xét về “thời đại của chúng ta” rằng nó “ưa chuộng hình ảnh hơn vật thật, bản sao hơn bản gốc, trình bày hơn hiện thực, vẻ ngoài hơn thực thể hiện hữu” – trong lúc vẫn biết là mình đang đúng như thế. Và lời than phiền có tính cảnh báo của ông, sang thế kỷ 20, đã được chuyển thành một chẩn đoán được nhất trí rộng rãi: rằng một xã hội trở thành “hiện đại” khi một trong những hoạt động chính của nó là sản xuất và tiêu thụ hình ảnh, khi những hình ảnh có sức mạnh phi thường quyết định những đòi hỏi của chúng ta đối với hiện thực, và bản thân chúng là những thay thế kín đáo cho trải nghiệm thật trở thành không thể thiếu được đối với sức mạnh kinh tế, ổn định chính trị và mưu cầu hạnh phúc cá nhân.

Những lời ấy của Feuerbach – ông viết sau phát minh ra máy ảnh một vài năm – có vẻ là một dự cảm đặc biệt về tác động của nhiếp ảnh. Bởi những hình ảnh có thẩm quyền dường như vô hạn trong một xã hội hiện đại chủ yếu là những hình ảnh có tính nhiếp ảnh; và phạm vi của thẩm quyền ấy bắt nguồn từ các thuộc tính đặc biệt của những hình ảnh chụp bằng máy ảnh.

Những hình ảnh như vậy đúng là có khả năng tiềm ngòi hiện thực bởi trước hết một tấm ảnh chụp không chỉ là một hình ảnh (như một bức tranh là một hình ảnh), một diễn giải về hiện thực; nó còn là một dấu vết, một cái gì đó

trực tiếp hằn ra từ hiện thực, giống như một vết chân hoặc một dập khuôn thạch cao bộ mặt của người chết. Trong khi một bức tranh, ngay cả khi vẽ giống thật như ảnh chụp, bao giờ cũng chỉ là hiện thân của một diễn giải, còn một bức ảnh chụp thì bao giờ cũng là một ghi nhận vật chất phát ra từ hiện thực (những sóng ánh sáng phản chiếu từ mọi vật) – một dấu vết vật chất của chủ đề mà không bức tranh nào có thể trở thành được. Giữa hai lựa chọn tưởng tượng, rằng Holbein Con sống lâu đến mức đã vẽ được chân dung Shakespeare, hoặc đã có một nguyên mẫu máy ảnh được sáng chế ngay từ thời Shakespeare và người ta đã chụp được ảnh ông, thì những người tôn thờ Shakespeare nhất định sẽ chọn bức ảnh chụp. Đây không phải chỉ vì bức ảnh chắc sẽ cho thấy diện mạo thật của Shakespeare, vì ngay cả nếu bức ảnh giả dụ ấy đã phai mờ, hầu như chả nhìn thấy gì, chỉ là một bóng dáng nâu xỉ xỉ, chúng ta có thể vẫn cứ thích nó hơn bức tranh lỏng lẻo của Holbein. Có một bức ảnh chụp Shakespeare thì chả khác gì có được một cái đỉnh từ chính cây thập giá của Jesus.

Hầu hết những diễn đạt đương đại về mối quan ngại rằng một thế giới hình ảnh đang thế chỗ của thế giới thực vẫn tiếp tục vọng lại, như Feuerbach đã làm, ý tưởng đánh giá thấp hình ảnh của Plato: thực chừng nào nó còn giống cái gì đó có thực, giả mạo bởi nó không hơn gì một sự giống nhau. Nhưng tư tưởng hiện thực sơ khoáng đáng kính này đã không còn mấy ý nghĩa trong thời đại của hình ảnh có tính nhiếp ảnh, vì cái tương phản thẳng thừng giữa hình ảnh (“bản sao”) và vật được mô tả (“nguyên bản”) – mà Plato đã minh họa nhiều lần bằng ví dụ về một bức tranh – không còn thích hợp với một bức ảnh chụp một cách đơn giản như vậy. Cái tương phản ấy cũng không giúp ta hiểu việc tạo ra hình ảnh ở những cội nguồn của nó, khi việc ấy còn là một hoạt động thực dụng, có ma thuật, một phương tiện chiếm dụng hoặc vận sức áp đảo một cái gì đó. Càng ngược dòng lịch sử, như E. H.

Gombrich đã nhận định, cái phân biệt giữa hình ảnh và vật có thật càng mờ nhạt đi; trong các xã hội nguyên thủy, vật thể và hình ảnh của nó chỉ đơn giản là hai hiện lộ khác nhau, nghĩa là khác về thể chất, của cùng một năng lượng hoặc tinh thần. Vì thế mà người ta mới dùng hình ảnh để cầu xin hoặc chế ngự những hiện diện có quyền phép hùng mạnh. Những quyền phép ấy, những hiện diện ấy, đều có ở trong chúng.

Với những người bảo vệ cái thật, từ Plato cho đến Feuerbach, việc đánh đồng

hình ảnh với vẻ ngoài đơn thuần – nghĩa là giả định rằng hình ảnh là tuyệt đối khác biệt với vật được nó mô tả – là một phần của quá trình giải thiêng đã tách biệt chúng ta mãi mãi khỏi cái thế giới của những thời và những nơi chốn thiêng liêng trong đó một hình ảnh vẫn còn được tin là vẫn tham dự vào hiện thực của vật được nó mô tả. Cái quyết định tính độc đáo của nhiếp ảnh là nó làm sống lại một cái gì đó giống như vị thế nguyên thủy của hình ảnh, hoàn toàn theo nghĩa thông tục, đúng vào lúc mà tính thông tục, vẫn âm thầm trỗi dậy trong suốt cả lịch sử lâu dài của hội họa, đã hoàn toàn thắng thế. Cái cảm giác không thể gạt đi được của chúng ta khi thấy quá trình in tráng ảnh có cái gì đó rất ma thuật, thực ra là có cơ sở chính đáng của nó. Không ai nghĩ một bức tranh giá vẽ có cùng một thể chất với chủ đề của nó; nó chỉ trình bày, hoặc nhắc đến mà thôi. Nhưng một bức ảnh chụp thì không chỉ giống cái chủ đề của nó, một bày tỏ tôn kính đối với chủ đề. Nó còn là một phần, một nối dài của chủ đề; và một phương tiện tiềm ẩn để lấy được nó, tìm cách kiểm soát nó.

Nhiếp ảnh là thấu tóm ở nhiều dạng. Ở dạng đơn giản nhất, một bức ảnh đại diện cho chúng ta sở hữu một người hoặc một vật mà ta yêu quý, một sở hữu khiến ảnh chụp mang một chút đặc tính của những vật độc bản. Qua ảnh chụp, chúng ta cũng có mối quan hệ của một người tiêu thụ với các sự kiện, kể cả những sự kiện chúng ta đã từng trải nghiệm và những sự kiện chưa trải nghiệm – một khác biệt giữa các kiểu trải nghiệm mà thói quen tiêu thụ vẫn làm mờ nhòe đi. Một dạng thấu tóm thứ ba là, thông qua các máy móc tạo hình ảnh và nhân bản hình ảnh, chúng ta có thể thấu tóm được cái gì đó như là thông tin (khác với trải nghiệm). Quả thật, tầm quan trọng của hình ảnh nhiếp ảnh trong tư cách phương tiện chuyển tải qua đó các sự kiện thi nhau thâm nhập trải nghiệm của chúng ta, cuối cùng cũng chỉ là một sản phẩm từ hiệu quả của chúng đối với việc cung cấp tri thức mà không hề liên quan đến và hoàn toàn độc lập với trải nghiệm.

Còn đây là dạng thấu tóm rộng lớn nhất của nhiếp ảnh. Qua việc được chụp vào ảnh, một cái gì đó đã trở thành một phần của một hệ thống thông tin, lắp vừa vào các hệ thống phân loại và lưu trữ bao gồm từ thứ tự ngày tháng của các ảnh chụp trong album gia đình cho đến những lưu trữ khe khắt liên tục và vào hồ sơ cực kỳ tỉ mỉ để sử dụng nhiếp ảnh vào việc dự báo thời tiết, thiên văn học, vi sinh học, trinh sát quân sự, và lịch sử nghệ thuật. Ảnh chụp không chỉ định nghĩa lại những thứ trong trải nghiệm bình thường (người, vật, sự



kiện, những gì ta thấy bằng mắt thường – cho dù thấy một cách khác nhau và thường là vô tình), chúng còn thêm rất nhiều thứ chúng ta chưa hề thấy bao giờ. Hiện thực như vậy cũng được định nghĩa lại – như một món đồ được triển lãm, như một hồ sơ phải nghiên cứu kỹ, như một đối tượng bị giám sát. Nhiếp ảnh thăm dò và nhân bản các mảnh vụn của thế giới rồi đưa chúng vào một hồ sơ vô hạn định, từ đó cho chúng ta những khả năng kiểm soát mà trước đây có mơ cũng không thấy, khi hệ thống thu thập thông tin vẫn chỉ là bằng chữ viết.

Chuyện nhiếp ảnh lúc nào cũng có thể là một phương tiện kiểm soát đã được biết đến từ lúc nó vừa mới ra đời. Năm 1850, Delacroix có ghi lại trong nhật ký thành công của vài “thí nghiệm nhiếp ảnh” tiến hành tại Cambridge, nơi các nhà thiên văn học đang chụp ảnh mặt trời và mặt trăng và đã thu được một dấu ấn chỉ nhỏ bằng đầu kim của ngôi sao Vega. Ông đã thêm phần nhận xét “hơi lạ” dưới đây:

Vì ánh sáng của ngôi sao được chụp vào ảnh đã phải mất 20 năm mới vượt qua được khoảng không phân cách nó với trái đất, tia sáng được bắt giữ trên mặt tấm kim loại của máy daguerreotype đã phải rời khỏi thiên thể ấy một thời gian dài rồi Dagguerre mới tìm ra phương pháp, mà nhờ đó chúng ta vừa mới kiểm soát được nó.

Bỏ lại sau lưng những nhận xét yếu ớt như của Delacroix, tiến bộ nhiếp ảnh đã ngày càng chứng tỏ khả năng kiểm soát đúng nghĩa của nó đối với những thứ được chụp vào ảnh. Công nghệ đã làm giảm tối đa ảnh hưởng của khoảng cách giữa người chụp và vật được chụp tới độ chính xác và độ lớn của hình ảnh; cung cấp những phương pháp chụp được những vật nhỏ ngoài sức tưởng tượng, cũng như những vật xa ngoài sức tưởng tượng, như các vì sao; làm cho việc chụp ảnh còn không phụ thuộc cả vào ánh sáng (chụp hồng ngoại) và giải phóng sản phẩm hình ảnh thoát khỏi mặt phẳng hai chiều (holography); rút ngắn thời gian từ lúc nhìn thấy bức ảnh đến lúc cầm được nó trong tay (từ chiếc máy Kodak đầu tiên, khi phải mất hàng tuần lễ in tráng rồi trả được tấm ảnh cho nhà nhiếp ảnh nghiệp dư, cho đến máy Polaroid, chỉ mấy giây là nhả luôn tấm ảnh ra cho người chụp); không những đã làm cho hình ảnh cử động được (phim điện ảnh) mà còn vừa thu hình vừa phát được hình luôn (video) – Công nghệ đã biến nhiếp ảnh thành một công cụ không có gì sánh được để giải mã hành vi, tiên đoán nó, và can thiệp vào nó.

Nhiếp ảnh có những quyền năng mà không một hệ thống hình ảnh nào khác có thể có, bởi lẽ khác với những hệ thống trước nó, nó không bị phụ thuộc vào một người làm ra hình ảnh. Nhà nhiếp ảnh có cần thận cách nào đi nữa trong việc dựng máy và điều khiển quá trình làm ra hình ảnh, thì bản thân quá trình ấy vẫn là một quá trình quang – hóa (hoặc điện tử), những vận hành của nó là tự động, và cơ chế máy móc của nó sẽ tất yếu được điều chỉnh để cho ra được những bản đồ của hiện thực chi tiết hơn, và do vậy mà hữu dụng hơn. Sự ra đời có tính cơ học của những hình ảnh này, và tính xác thực trong các sức mạnh của chúng, cùng hợp nhau dẫn đến một mối quan hệ mới giữa hình ảnh và hiện thực. Mà nếu có thể nói rằng nhiếp ảnh còn khôi phục cả mối quan hệ nguyên thủy nhất – sự đồng nhất một phần căn tính của hình ảnh và ngoại vật – thì cái quyền năng của hình ảnh giờ đây lại được trải nghiệm theo một cách rất khác. Quan niệm nguyên thủy về tác dụng của hình ảnh được tiền giả định rằng hình ảnh sở hữu các phẩm chất của vật thật, nhưng chúng ta bây giờ có khuynh hướng gán cho vật thật những phẩm chất của hình ảnh.

Ai cũng biết rằng người nguyên thủy sợ rằng máy ảnh sẽ lấy mất một phần hiện hữu của họ. Trong bản tự truyện xuất bản năm 1900, năm cuối của một cuộc đời rất dài, Nadar kể rằng Balzac cũng có một “nỗi sợ hãi mơ hồ” tương tự về việc để người khác chụp ảnh mình. Theo Nadar, lý lẽ của Balzac là:

Tất cả mọi người, ở trạng thái tự nhiên, đều được tạo thành bởi một loạt những hình ảnh như bóng ma đặt chồng lên nhau thành từng lớp mãi cho tới vô tận, gói ghém trong những cuộn phim cực kỳ nhỏ... Con người không bao giờ có khả năng tạo tác, nghĩa là làm ra cái gì đó có thể chất từ một hình bóng, từ cái gì đó không có mạch đập, hoặc từ hư không mà làm ra được một vật – cho nên, mỗi một vận hành kiểu như máy ảnh dagguere đều sẽ bắt giữ, tách rời và dùng hết một trong các lớp lang của tấm thân mà nó đang chĩa vào.

Tâm lý bất an đặc biệt này có vẻ hợp với Balzac – “Nỗi sợ ấy của Balzac đối với máy ảnh Dagguereotype là thật hay vờ?” Nadar đã hỏi, và tự trả lời rằng “Đó là thật...” – vì phương pháp nhiếp ảnh là một quá trình vật chất hóa, có thể nói vậy, cái độc đáo nhất trong phương pháp viết tiểu thuyết của ông. Vận hành kiểu Balzac là phóng to những chi tiết nhỏ li ti, giống như phóng ảnh, là đặt những tính cách hoặc đồ vật không tương thích vào cạnh nhau, giống như khi bố cục nhiếp ảnh: cách biểu hiện này sẽ khiến cho bất kỳ một vật gì cũng

có thể chấp nối được với bất kỳ một vật gì khác. Với Balzac, linh hồn của toàn bộ một khung cảnh có thể được tiết lộ nhờ một chi tiết vật thể duy nhất, dù có vẻ nhỏ nhất hoặc tình cờ đến mấy. Toàn bộ một cuộc đời có thể được tóm tắt trong một xuất hiện chớp nhoáng.<sup>(1)</sup>

*(1) Đoạn này tôi rút tĩa từ phần bàn về chủ nghĩa hiện thực của Balzac trong sách Mimesis của Erich Auerbach. Đoạn Auerbach phân tích phần đầu cuốn Le Père Goriot (1834) – Balzac đang mô tả phòng ăn của nhà Vauquer lúc 7 giờ sáng rồi bà Vauquer bước vào phòng – khó có thể rõ hơn (hoặc giống Proust hơn) được nữa. “Toàn bộ con người bà,” Balzac viết, “giải thích được ngôi nhà thuê ấy, vì ngôi nhà thuê ấy hàm ý con người bà... Vóc người phì nộn thùng thình của người đàn bà thấp lùn là sản phẩm của cuộc sống ở đây, như bệnh thương hàn là hậu quả của hơi thở và khí thải của bệnh viện. Cái váy lót dài bằng len đan của bà, dài hơn cả váy ngoài (làm từ một bộ váy cũ), và gấu váy thì đã trốn mất vì đã có những đoạn hẫng do sờn rách, đã thấm tóm cả phòng khách, phòng ăn, mảnh vườn nhỏ, nói hộ cả việc nấu nướng và cho thấy một ý niệm mơ hồ về những người thuê nhà. Khi bà ở đó, quang cảnh là hoàn chỉnh.”*

Và một thay đổi bề ngoài cũng là một thay đổi trong con người, bởi ông không chịu chấp nhận chuyện có bất kỳ một con người “thật” nào khác nấp sau những vẻ bề ngoài ấy. Lý thuyết huyền ảo của Balzac mà Nadar diễn đạt lại rằng một cơ thể là tập hợp của vô vàn chuỗi “hình ảnh như bóng ma”, song hành một cách rợn người với lý thuyết được cho là hiện thực chủ nghĩa được diễn đạt trong các tiểu thuyết của ông, rằng một con người là một tập hợp của các vẻ bên ngoài, những vẻ ngoài có thể tiết lộ, khi ta tập trung nhãn lực đúng cách, một vô tận những lớp lang có ý nghĩa. Nhìn hiện thực như một vô tận các tình huống phản chiếu lẫn nhau, chiết xuất những tương tự từ những vật ít tương tự nhất, là đã sẵn sàng đi tới một dạng nhận thức đặc thù khơi mào bởi các hình tượng nhiếp ảnh. Bản thân hiện thực đã bắt đầu được hiểu như một dạng văn tự cần phải được giải mã, thậm chí cả những hình ảnh trong ảnh chụp lúc đầu cũng được so sánh với văn tự. (Niepce đặt tên cho quá trình hiện hình trên mặt tấm kim loại là heliography, nghĩa là văn tự mặt trời; Fox Talbot gọi máy ảnh là “cây bút chì của thiên nhiên”.)

Vấn đề với sự phân biệt giữa “nguyên bản” và “bản sao” của Feuerbach là các định nghĩa tĩnh tại của nó về hiện thực và hình ảnh. Nó cho rằng cái gì là

thật thì còn mãi, không thay đổi và nguyên vẹn, và chỉ có hình ảnh mới thay đổi: vì cứ được vun đắp mãi lên với những tự nhận về mức độ đáng tin cậy của mình, hình ảnh cuối cùng lại thành quyển rũ hơn. Nhưng các nhận định về hình ảnh và hiện thực đều bổ sung lẫn nhau. Khi nhận định về hiện thực thay đổi thì nhận định về hình ảnh cũng thay đổi, và ngược lại. “Thời đại của chúng ta” ưa thích hình ảnh hơn những vật có thật không phải do bệnh hoạn, mà có phần do phản ứng với những cách mà nhận định về cái có thật đã và đang ngày càng phức tạp và suy yếu, trong số đó có quan niệm coi hiện thực chỉ là mặt ngoài, đã có từ thế kỷ trước trong giới trung lưu có học. (Quan niệm này đã có những hiệu quả hoàn toàn ngược lại.) Coi phần lớn những gì từ trước vẫn tin là thực mà nay chỉ còn là huyền, như Feuerbach đã làm khi ông gọi tôn giáo là “giấc mơ của tâm trí con người” và những ý tưởng thần học chỉ là những phóng chiếu tâm lý; hoặc thối phồng những chi tiết ngẫu nhiên vật vãnh của cuộc sống hàng ngày để giải mã những lực lượng lịch sử và tâm lý, như Balzac đã làm trong cuốn bách khoa toàn thư về hiện thực xã hội dưới dạng tiểu thuyết của ông – bản thân tất cả những chuyện ấy chỉ là những cách trải nghiệm hiện thực như một tập hợp các vẻ bên ngoài, một hình ảnh.

Chỉ một số ít người trong xã hội này vẫn còn có nỗi sợ nguyên thủy đối với máy ảnh bắt nguồn từ ý nghĩ coi ảnh chụp như một phần vật thể của chính mình. Nhưng vài dấu vết của phép thuật ấy vẫn còn: ví dụ, trong nỗi ngần ngại của chúng ta khi không muốn xé hoặc vứt đi ảnh chụp một người thân yêu, đặc biệt là người đã mất hoặc đang ở xa. Đó là một cử chỉ chối bỏ thô bạo. Trong tiểu thuyết *Jude the Obscure*, khi Jude phát hiện Arabella đã bán cái khung gỗ thích có lồng ảnh mình mà anh đã tặng nàng trong ngày cưới, anh biết đó có nghĩa là “mọi tình cảm của vợ mình đã chết hẳn rồi”, và đó cũng là “cú giáng cuối cùng phá đổ toàn bộ tình cảm trong anh.” Nhưng tâm lý nguyên thủy hiện đại thì lại không coi hình ảnh là vật thật; những hình tượng nhiếp ảnh khó lòng thật đến thế. Trái lại, hiện thực lại có vẻ đang ngày càng giống như những gì máy cho chúng ta thấy. Hiện nay mọi người đều rất hay nói đến một sự kiện bạo lực mà họ trải nghiệm – một vụ máy bay rơi, một vụ nổ súng, một vụ nổ bom khủng bố – rằng “nó cứ như trong phim, chả khác gì”. Đã nói thế rồi, thì tả cách nào khác cũng không thật bằng nữa. Trong khi nhiều người ở các nước chưa công nghiệp hóa vẫn thấy sợ khi bị chụp ảnh, thấy đó như một kiểu bị xâm phạm, một hành vi bất kính, một thứ cướp phá thẳng hoa tổn hại đến nhân cách hoặc văn hóa của mình; thì dân ở

các nước công nghiệp hóa lại thích được chụp ảnh – cảm thấy như mình là hình ảnh, và chỉ có thật trong ảnh chụp.

Một cảm giác ngày càng phức tạp về cái thật tạo nên những say sưa và đơn giản hóa có tính bù trừ của riêng nó, mà gây nghiện trong số đó là chụp ảnh. Đường như các nhà nhiếp ảnh, thấy cảm giác về cái thật đang ngày càng sa sút, mới phải tìm cách tiêm truyền – đi tìm những trải nghiệm mới, làm tươi mới lại những trải nghiệm cũ. Những hoạt động ở khắp các nơi của họ hợp thành một dạng lưu động cực đoan nhất mà cũng an toàn nhất. Cái thôi thúc có trải nghiệm mới được chuyển dịch thành thôi thúc chụp ảnh: trải nghiệm tìm kiếm một dạng thức không bị khủng hoảng.

Trong khi chụp ảnh có vẻ gần như là nghĩa vụ với những người nay đây mai đó, máu sưa tâm ảnh lại đặc biệt phổ biến ở những người chỉ sống trong nhà – do thích thế, do không có khả năng đi, hoặc bị buộc phải vậy. Những bộ sưu tập ảnh có thể được dùng như một thế giới thay thế, được lựa chọn để chủ yếu bao gồm những hình ảnh tăng bốc, hoặc an ủi, hoặc kích thích gợi hứng. Một bức ảnh có thể là khởi điểm của một câu chuyện lãng mạn (Nhân vật Jude của Thomas Hardy đã phải lòng ngay bức ảnh của Sue Bridehead trước khi gặp nàng), nhưng thường gặp hơn nữa là hiện tượng quan hệ khiêu dâm – không những chỉ được tạo nên mà còn được hiểu rằng chỉ tồn tại trong giới hạn của các bức ảnh. Trong phim *Les Enfants Terribles* của Cocteau, anh trai và em gái, đều có tật chỉ yêu thích chính mình, chung nhau một phòng ngủ, “căn phòng bí mật” của chúng, đầy những hình ảnh của các võ sĩ quyền Anh, minh tinh màn bạc, và bọn tội phạm giết người. Tự cách biệt trong hang ổ của mình để sống trong huyền thoại riêng tư của chúng, hai đứa trẻ vị thành niên ấy đã dựng các hình ảnh ấy lên, như một đền thánh riêng của chúng. Trên một bức tường của xà lim số 426 trong nhà tù Fresnes hồi đầu thập niên 1940, Jean Genet đã dán những tấm ảnh của hai mươi tội phạm cắt từ báo ra, hai mươi bộ mặt mà anh ta đã nhận ra có mang “cái dấu hiệu thiêng liêng của quái vật”, và để vinh danh chúng, đã viết cuốn *Our Lady of the Flowers*; chúng đã thành những nàng thơ, những hình mẫu, những lá bùa gợi tình khơi dục của anh ta. “Họ dõi theo những nếp sinh hoạt nhỏ bé của tôi,” Genet viết – chấp nối các giấc mơ, thủ dâm, và viết – và “là tất cả cái gia đình tôi có và những người bạn duy nhất của tôi.” Với những người sống ở nhà, những tù nhân, và những người tự giam mình, sống giữa các bức ảnh của những người lạ quen rữ là một phản ứng tình cảm cũng như một thách thức táo tợn đối

với tình trạng bị cách biệt.

Tiểu thuyết *Crash* (1973) của J. G. Ballard mô tả một kiểu sưu tầm ảnh đặc biệt hơn phục vụ ám ảnh tính dục: những ảnh chụp tai nạn xe hơi mà Vaughan, bạn của người kể chuyện trong phim, sưu tầm trong thời gian chuẩn bị thực hiện cái chết của chính mình trong một vụ đâm xe. Việc thực hiện cái viễn cảnh đầy tính gợi dục về một cái chết đâm xe của anh ta được dự báo trước, và bản thân cái huyền hoặc ấy được gợi dục hóa hơn nữa nhờ những cảnh xem đi xem lại mãi những bức ảnh ấy. Ở đầu bên này, ảnh chụp là những tư liệu khách quan; ở đầu bên kia, chúng là những tiết mục của viễn tưởng khoa học tâm lý. Và khi ta có thể thấy một thôi thúc tính dục thậm chí ở một hiện thực đáng ghét nhất, hoặc có vẻ trung tính nhất, thì một bức ảnh tư liệu, thậm chí nhàm chán nhất, cũng có thể biến thái thành một biểu tượng của thèm muốn. Ảnh cảnh sát chụp người bị bắt là một đầu mối với một nhà thám tử, một thần tượng gợi dục với một kẻ đồng phạm. Với Hofrat Behrens, trong tiểu thuyết *The Magic Mountain*, những tấm phim X-quang chụp phổi bệnh nhân là công cụ chẩn đoán. Với Hans Castorp, bệnh nhân phải điều trị vô thời hạn trong khu điều trị lao của Behrens, tương tự một bệnh nhân khác là Clavdia Chauchat, một người đàn bà bí ẩn không thể chạm tới được, thì “chân dung X-quang của Clavdia, không cho thấy gương mặt, mà chỉ là cấu trúc xương tinh tế của nửa thân trên, với những bộ phận của lồng ngực, bao quanh bởi một phong bì da thịt mờ nhạt như bóng ma,” là chiến lợi phẩm quý giá nhất. Bức “chân dung trong suốt” ấy là một dấu tích của người hãn yêu, thân thuộc hơn rất nhiều so với bức chân dung Clavdia do Hofrat vẽ, cái “chân dung bề ngoài” mà Hans đã từng thèm thuồng nhìn ngắm.

Ảnh chụp là một cách cầm tù hiện thực, được hiểu là rất ương bướng, không với tới được; một cách bắt nó đứng im. Hoặc chúng phóng đại một hiện thực đang bị thấy là sẽ bị co nhỏ lại, bị khoét rỗng ra, có thể bị hủy hoại, bị rời xa. Ta không thể sở hữu hiện thực, ta có thể sở hữu (và bị sở hữu bởi) hình ảnh – giống như lời Proust, một trong những tù nhân tự nguyện nhiều tham vọng nhất, ta không thể sở hữu hiện tại nhưng ta có thể sở hữu quá khứ. Không gì có thể khác xa công việc có tính tự hy sinh của một nghệ sĩ như Proust bằng sự dễ dàng của chụp ảnh, chắc hẳn hoạt động duy nhất có kết quả là những tác phẩm nghệ thuật được công nhận mà công việc chỉ cần một động tác, động chạm của chỉ một ngón tay, cũng đã ra được một tác phẩm hoàn chỉnh. Trong khi lao động kiểu Proust được tiền giả định rằng hiện thực là xa vời,

thì nhiếp ảnh lại hàm ý một niềm tin có thể lập tức tiếp cận hiện thực. Nhưng kết quả của việc thực hành tiếp cận lập tức này lại là một cách tạo xa cách khác. Sở hữu thế giới dưới dạng hình ảnh chính lại là tái trải nghiệm cái không thực và xa vời của cõi thực.

Đường lối hiện thực chủ nghĩa của Proust mặc định phải có khoảng cách với cái vẫn thường trải nghiệm như có thật, cái hiện tại, để làm sinh động trở lại cái luôn chỉ có dưới dạng một hình bóng xa vời, cái quá khứ – nơi cái hiện tại trở thành có thực trong cảm thức của ông, nghĩa là, một cái gì đó có thể sở hữu được. Trong đường lối ấy thì ảnh chụp chẳng có tác dụng gì. Hễ cứ nhắc đến ảnh chụp, Proust bao giờ cũng có giọng coi thường: chỉ đồng nghĩa với một quan hệ nông cạn, chỉ có thị giác và tự nguyện đơn thuần với quá khứ, với những kết quả không có ý nghĩa gì khi so với những phát hiện sâu xa trong phản ứng của toàn bộ các giác quan – cái thủ thuật mà ông gọi là “ký ức phi tự nguyện”. Ta không thể tưởng tượng đoạn mở đầu của *Swann's Way*, kết thúc với cảnh người kể chuyện bắt gặp một tấm ảnh chụp nhà thờ xứ đạo Combray, rồi nhăm nháp mẩu vụn thị giác ấy, chứ không phải hương vị một cái bánh bèo giản dị nhúng vào tách trà, mà có thể làm sống lại toàn bộ ký ức về một mùa xuân quá vắng của mình.<sup>(1)</sup>

*(1) Swann's Way là tập đầu của bộ tiểu thuyết Đi tìm thời gian đã mất (À la recherche du temps perdu) của Marcel Proust. Đoạn đầu, người kể chuyện nhắc lại rằng chỉ đến lúc uống trà với bánh madeleine – mà chúng tôi dịch là “bánh bèo” cho hợp với tuổi thơ thời 1950 ở Hà Nội của mình – thì toàn bộ quá khứ của mùa xuân xa xưa ấy mới sống lại (ND).*

Nhưng đây không phải là vì một bức ảnh không có khả năng gợi lại ký ức (nó có khả năng ấy, phụ thuộc vào phẩm chất của người xem chứ không phải vào bức ảnh) mà chỉ là vì Proust muốn làm rõ những đòi hỏi của mình trong việc tưởng tượng lại quá khứ, rằng không phải chỉ là những gì chính xác và đa dạng, mà còn phải gợi lại cả chất liệu và tinh thần của mọi vật. Và vì ông chỉ xem xét ảnh chụp ở phương diện công dụng của chúng, như một công cụ của ký ức, Proust đã không thấy được rằng thực ra ảnh chụp không phải chỉ là một công cụ của ký ức mà chúng còn sáng chế ra ký ức, hoặc thay thế ký ức.

Ảnh chụp chỉ cho ta lập tức có hình ảnh, chứ không phải hiện thực. Ví dụ, giờ đây tất cả người lớn đều có thể biết chính xác diện mạo hồi nhỏ của chính

mình, của bố mẹ và ông bà mình – một cái biết không phải ai cũng có trước khi phát minh ra máy ảnh, kể cả nhóm thiểu số ít ỏi có nếp thuê họa sĩ vẽ con cái trong nhà. Hầu hết những chân dung ấy đều thua xa bất kỳ một bức ảnh chụp lấy nào về mặt thông tin. Thậm chí những người rất giàu có cũng thường chỉ có độc một bức chân dung về mình hoặc một tiền bối nào đó của mình hồi còn nhỏ, nghĩa là một hình ảnh của một thời điểm thơ ấu, trong khi bây giờ ai cũng có nhiều ảnh của chính mình, máy ảnh đã mang lại khả năng sở hữu một hồ sơ ảnh hoàn chỉnh ở mọi lứa tuổi. Ý đồ của những chân dung theo quy cách trong các gia đình tư sản thế kỷ 18 và 19 là khẳng định một lý tưởng về người mẫu (tuyên bố về địa vị xã hội, làm đẹp dáng vẻ cá nhân); với mục đích ấy, rõ ràng chủ nhân của chúng không cảm thấy cần phải có nhiều hơn một bức chân dung. Cái mà ảnh chân dung khẳng định là họ có mặt trên đời, khiêm nhường và đơn giản như vậy, nên chẳng cần phải có quá nhiều ảnh.

Nỗi sợ rằng tính độc nhất vô nhị của một chủ đề sẽ bị cào bằng khi chụp vào ảnh đã được nói đến nhiều nhất trong thập niên 1850, khi nhiếp ảnh chân dung lần đầu tiên cho thấy máy ảnh có thể tạo nên những thời trang tức thời và những ngành nghề lâu dài như thế nào. Trong cuốn *Pierre* của Melville, xuất bản đầu thập niên ấy, nhân vật chính, một quán quân nhiệt huyết nữa của lối sống biệt lập tự nguyện,

*đã xét đến hiện tượng vô cùng phổ biến hiện nay là bất kỳ ai cũng có thể có một bức chân dung trung thực nhất của mình nhờ máy ảnh Daguerreotype, trong khi ngày xưa một bức chân dung như vậy chỉ dành cho giới quyền thế lắm tiền hoặc quý tộc điền khùng trong thiên hạ. Tự nhiên mà suy thì một bức chân dung bây giờ không còn bất tử hóa một thiên tài như thời xưa nữa, mà chỉ quen thuộc hóa một thằng ngốc. Hơn nữa, khi ai cũng có ảnh chân dung in ra tha hồ, thì đừng làm thế mới giữ được cái riêng biệt của mình.*

Nhưng nếu ảnh chụp làm rẻ rúng thì tranh vẽ lại xuyên tạc theo cách ngược lại: nó làm người ta hoành tráng. Trực giác của Melville là mọi hình thức chân dung trong văn minh doanh nghiệp đều hổng cả, nên với *Pierre* cũng vậy, một mẫu mực của cảm thức tha hóa. Bản chất của một bức tranh, như *Pierre* nhận định, khiến nó

*có quyền được tôn trọng hơn người được vẽ vào tranh; bởi vậy mà người ta không thể tưởng tượng được có gì là vớ vẩn ở bản thân bức chân dung, trong*



*khi có thể tưởng tượng nhiều thứ vớ vẩn không tránh khỏi động chạm đến người mẫu trong bức tranh ấy.*

Ngay cả nếu những trớ trêu kiểu ấy có thể coi là đã tan biến khi nhiếp ảnh đã thắng thế hoàn toàn, cái khác biệt chủ yếu giữa một bức tranh và một tấm ảnh chụp trong lĩnh vực chân dung vẫn cứ tồn tại. Tranh vẽ luôn tóm tắt, còn ảnh chụp thường là không. Hình ảnh nhiếp ảnh là những mẫu tang vật trong một tự truyện hoặc lịch sử đang tiếp diễn. Và một tấm ảnh, không như một bức tranh, có hàm ý rằng sẽ còn có những tấm ảnh khác nữa.

“Đúng thế – Tư liệu Con người này giữ cho hiện tại và tương lai vẫn dính vào quá khứ,” Lewis Hine đã nói vậy. Nhưng nhiếp ảnh không chỉ cho ta một hồ sơ của quá khứ, mà còn cả một cách đối xử mới mẻ với hiện tại, như đã được chứng minh bởi hàng tỷ tỷ các tư liệu ảnh. Trong khi ảnh cũ đóng đầy hình ảnh tinh thần của chúng ta về quá khứ, những tấm ảnh đang được chụp hiện nay biến đổi những gì đang có thành một hình ảnh tinh thần, giống như quá khứ. Máy ảnh thiết lập một quan hệ suy diễn với hiện tại (hiện thực được biết từ các dấu vết của nó), cho ta một quan điểm hồi cố tức thì về trải nghiệm của mình. Ảnh chụp cho ta những mô phỏng sở hữu quá khứ, hiện tại, thậm chí cả tương lai. Trong tiểu thuyết *Lời mời dự một cuộc xử trảm (Invitation to a Beheading – 1938)* của Nabokov, người tù Cincinnatus được xem một bản “tử vi bằng ảnh” của một đứa trẻ do nhân vật nham hiểm Pierre tạo dựng: một tập ảnh chụp Emmie từ lúc mới đẻ, thành một đứa trẻ, đến tuổi sắp dậy thì, và như hiện nay, rồi – bằng cách chỉnh sửa ảnh và sử dụng nhiều ảnh của bà mẹ – đến Emmie ở tuổi vị thành niên, thành cô dâu, rồi ba mươi tuổi, kết thúc với một ảnh ở tuổi bốn mươi, Emmie hấp hối trên giường bệnh. Một “giễu nhại công việc của thời gian” là cách Nabokov gọi tạo tác mẫu mực này; và nó cũng là một giễu nhại công việc của nhiếp ảnh.

Nhiếp ảnh, với rất nhiều công dụng kỳ ái (tự yêu mình), còn là một công cụ mạnh mẽ vô nhân xưng hóa quan hệ của chúng ta với thế giới; và hai công dụng này bổ sung nhau. Giống như một chiếc ống nhòm không có đầu nào là đúng là sai, máy ảnh khiến cho những vật xa lạ thành gần gũi, thân mật; và những vật quen thuộc thành nhỏ bé, trừu tượng, lạ lẫm, xa vời hơn hẳn. Nó cung ứng, trong một hoạt động dễ dàng và trở thành thói quen, cả tham dự và tha hóa trong cuộc sống của chúng ta cũng như của người khác – cho phép chúng ta tham dự, đồng thời khẳng định sự tha hóa. Chiến tranh và nhiếp ảnh

giờ đây dường như không thể rời nhau được, và máy bay rơi cùng những tai nạn khủng khiếp khác lúc nào cùng thu hút những người có máy ảnh. Một xã hội mà chuẩn mực là không bao giờ muốn trải nghiệm nghèo túng, thất bại, khốn khó, đau đớn, bệnh tật đáng ghét, và bản thân sự chết không được coi là tự nhiên và tất yếu, mà lại là một tai họa ác độc không xứng đáng, nó tạo nên một tâm lý tò mò rất lớn đối với những sự kiện này – một tò mò được thỏa mãn phần nào qua việc chụp ảnh. Cảm giác ta không bị những tai họa ấy khiến ta thích nhìn những bức ảnh đau đớn, và nhìn chúng lại khiến ta nhớ đến và yên trí rằng mình không bị như vậy. Một phần là vì ta “ở đây”, không phải “ở đó”, và một phần vì cái đặc tính tất yếu mà mọi sự kiện đều có khi chúng đã ở dạng hình ảnh. Trong thế giới thực, một cái gì đó đang xảy ra và không ai biết là đang có chuyện gì. Còn trong thế giới hình ảnh, nó đã xảy ra rồi, và nó sẽ mãi mãi xảy ra đúng như thế.

Khi đã biết rất nhiều về những gì trong thế giới này (nghệ thuật, tai họa, cảnh đẹp thiên nhiên) qua ảnh chụp, người ta thường thất vọng, ngạc nhiên, không thấy xúc động nữa khi nhìn thật. Vì những hình tượng nhiếp ảnh có xu hướng lấy bớt cảm xúc trong trải nghiệm thật của chúng ta và những cảm xúc mà chúng gợi nên phần lớn không giống như chúng ta có trong đời thật. Thường thì những thứ trong ảnh khiến ta bất an hơn là ở ngoài đời thực. Trong một bệnh viện ở Thượng Hải năm 1973, xem một người thợ bị ung bướu giai đoạn cuối phải mổ cắt chín phần mười dạ dày được gây mê bằng châm cứu, tôi đã chăm chú theo dõi ca mổ ấy trong suốt ba giờ liền (ca mổ đầu tiên tôi được xem) mà không hề thấy ghê hãi, không lần nào cảm thấy muốn quay mặt đi chỗ khác. Trong một rạp chiếu phim ở Paris một năm sau đó, ca mổ kém máu me hơn trong bộ phim tài liệu Trung Quốc (Chung Kuo) của Antonioni đã khiến tôi quay phắt đi ngay ở nhát cắt đầu tiên của lưỡi dao mổ, và không dám nhìn lên màn ảnh nhiều lần tiếp theo đó. Ta bị bất an với những sự kiện tồn tại ở dạng hình tượng nhiếp ảnh khác với khi chứng kiến chúng ngoài đời thực. Một phần là do tính cách thụ động rất đặc biệt của một người phải làm khán giả hai lần, khán giả của những sự kiện đã được nhào nặn, trước hết là bởi những người tham gia làm nên chúng và sau đó là bởi tay người nhào nặn hình ảnh của chúng. Với ca mổ thực, tôi phải rửa tay sạch sẽ, khoác áo choàng phòng mổ, rồi đứng cạnh các bác sĩ giải phẫu và phụ tá của họ với những vai trò cụ thể của mình: một người trưởng thành có ý tứ, một người khách biết cư xử phải phép, một người chứng kiến tử tế đàng hoàng. Ca mổ trong phim cắt bỏ không những vai trò tham dự khiêm nhường

ấy, mà còn cắt bỏ hết những gì là chủ động của vai trò khán giả. Trong phòng mổ, tôi là người chọn lấy nét cái gì, chọn cận cảnh gì, khuôn hình nào. Trong rạp chiếu phim, Antonioni đã chọn hết những phần nào của ca mổ tôi có thể xem, ống kính của ông nhìn hộ tôi – và bắt tôi phải nhìn, không có lựa chọn nào khác.

Hơn nữa, đoạn phim ấy cô đọng một thứ diễn ra trong nhiều giờ đồng hồ thành chỉ còn vài phút, chỉ bao gồm những phần thú vị được trình bày theo một cách cũng thú vị nốt, nghĩa là, chỉ cốt khuấy động hoặc gây choáng. Cái kịch tính được kịch tính hóa nữa lên, nhờ những thủ pháp dàn hình và ghép nối. Chúng ta giở trang một tạp chí ảnh, một đoạn mới bắt đầu trong phim, tạo một tương phản sắc nét hơn so với tương phản giữa những sự kiện nối tiếp nhau trong đời thực.

Không gì có thể cho ta hiểu rõ hơn về ý nghĩa của nhiếp ảnh – như một phương pháp thổi phồng cái thật (trong nhiều những tư cách khác) – hơn những lời công kích bộ phim của Antonioni trên báo chí Trung Quốc đầu năm 1974. Chúng hợp thành một danh mục tiêu cực của tất cả các thủ pháp nhiếp ảnh diện đại, cả ảnh tĩnh lẫn phim điện ảnh.<sup>(1)</sup> Trong khi với chúng ta, nhiếp ảnh gắn liền với những cách nhìn không liên tục (chính xác ở đây là nhìn cái tổng thể từ từng bộ phận – một chi tiết gây chú ý, một cách cắt cúp nổi bật), thì ở Trung Quốc, nó chỉ gắn với sự liên tục. Không phải chỉ có những chủ đề đúng đắn cho ống kính nhiếp ảnh, những thứ tích cực, gây hứng khởi (những hoạt động gương mẫu, dân chúng nở nụ cười, thời tiết trong sáng), và có trật tự, mà còn có cả những cách quay phim chụp ảnh đúng đắn, phái sinh từ những nhận định về một trật tự đạo đức trong không gian ngăn chặn chính cái ý tưởng về cái nhìn nhiếp ảnh. Cho nên Antonioni bị mắng vì đã thu hình những thứ già nua, hoặc cũ kỹ – “hắn tìm chọn những bức tường lở loét và những tờ báo tường đã bị vứt bỏ từ lâu”; hắn “không để ý gì đến những chiếc máy kéo lớn nhỏ đang làm việc ngoài cánh đồng, mà chỉ chọn một con lừa đang kéo một trục lăn bằng đá” – và vì đã quay những cảnh không lịch sự chút nào – “hắn quay cả người đang xì mũi và người đang đi vào nhà xí, một cách ghê tởm” – và những động thái vô kỷ luật – “đáng nhẽ phải quay cảnh học sinh đang trong lớp ở trường tiểu học của nhà máy chúng ta, hắn lại quay lúc tụi trẻ chạy ủa ra khỏi lớp sau giờ học.” Antonioni còn bị buộc tội dè bieu những chủ đề đúng đắn bằng lối quay phim của ông: lối dùng “những màu tối và buồn thảm” và giấu nhân dân vào “những bóng

tối đen”; bằng cách quay một chủ đề với nhiều kiểu khác nhau – “lúc thì lấy cả người từ xa, lúc thì lấy cận cảnh, lúc thì trực diện, lúc lại nhìn từ phía sau” – nghĩa là không trình bày mọi vật từ một điểm nhìn lý tưởng duy nhất; bằng cách dùng các góc nhìn cao và thấp – “Máy quay phim bị đặt ở những góc nhìn rất xấu, cố tình làm cho cây cầu hiện đại hoành tráng này thành cong vẹo và ngất ngưỡng”; và bằng cách không quay đủ từ đầu đến chân – “Hắn moi óc tìm những cận cảnh như thế để bóp méo hình tượng của nhân dân và làm xấu thần sắc của họ.”

(1) *Xem Một động cơ xấu xa, những mẹo vặt đáng khinh – Phê phán bộ phim chống phá Trung Quốc của Antonioni (A Vicious Motive, Despicable Tricks – A Criticism of Antonioni’s Anti-China Film “China”) – Peking: Foreign Language Press, 1974, một sách nhỏ 18 trang (không có tên tác giả) in lại một bài viết đã đăng trên tờ Nhân Dân Nhật Báo ngày 30-01-1974; và bài Phản bác bộ phim chống phá Trung Quốc của Antonioni (Repudiating Antonioni’s Anti-China Film), trên tờ Peking Review, số 8 (22-02-1974), tóm tắt nội dung của ba bài khác nữa đã xuất bản trong tháng đó. Tất nhiên, mục đích của những bài viết này không phải là giải thích một quan điểm nào về nhiếp ảnh – quan điểm ấy chỉ bộc lộ ngoài ý muốn của người viết – mà là tạo dựng một mẫu kẻ thù ý thức hệ, như trong những chiến dịch giáo dục quần chúng khác trong giai đoạn đó. Với mục đích ấy, không cần thiết phải bắt hàng chục triệu người dự các cuộc mít tinh ở trường học, nhà máy, các đơn vị quân đội và các làng xã khắp cả nước nhằm phê phán bộ phim chống phá Trung Quốc của Antonioni phải tận mắt xem bộ phim Chung Kuo, cũng như bắt những người tham gia chiến dịch phê phán Lâm Bưu và Khổng Tử phải đọc sách của Khổng Tử.*

Bên cạnh những ảnh chụp các vị lãnh tụ kính yêu, những hình ảnh cách mạng theo thị hiếu quần chúng, những bảo vật văn hóa (tất cả đều có dạng thánh tính và được sản xuất hàng loạt), ta cũng thường thấy ảnh chụp thuộc loại riêng tư ở Trung Quốc. Nhiều người giữ ảnh người thân, dính lên tường hoặc gài xuống dưới mặt kính trên nóc tủ ngăn kéo hoặc mặt bàn làm việc ở văn phòng. Phần lớn những ảnh này thuộc dạng ảnh tự chụp trong những dịp họp mặt gia đình hoặc trong các chuyến đi; nhưng không có cái nào thuộc loại ảnh tự nhiên thực thà, thậm chí cả loại mà người dùng máy ảnh kém sành điệu nhất trong xã hội này đã thấy là bình thường rồi: như ảnh chụp một đứa bé đang bò dưới sàn nhà, chụp một người đang giữ chường một củ chỉ nào

đó. Ảnh thể thao thì bao giờ cũng chụp cả đội đứng thành một nhóm, hoặc chỉ những giây phút đẹp mắt nhất của cuộc đấu: đại khái là khi bảo chụp ảnh thì người ta sẽ đứng lại với nhau, rồi dàn thành một hoặc hai hàng gì đó. Không thấy có ý thích muốn chụp một chủ đề đang vận động. Có lẽ một phần cũng do những ước lệ đã có nào đó về cung cách ứng xử, ngoài đời cũng như khi lên hình. Và nó cũng là cái thị hiếu thị giác đặc trưng của giai đoạn đầu nền văn hóa máy ảnh, khi hình ảnh vẫn còn được định nghĩa như cái gì đó có thể bị lấy trộm khỏi người chủ sở hữu nó; cho nên Antonioni mới bị mắng là “cố tình bằm máy ngược với nguyện vọng của nhân dân,” như “một thằng ăn trộm”. Sở hữu một chiếc máy quay phim hay chụp ảnh không có nghĩa là được phép xâm phạm, như trong xã hội này, dù người ta thích hay không thích. (Cung cách đúng đắn trong một nền văn hóa máy ảnh là ta phải vờ như không để ý thấy khi có người lạ chụp ảnh mình ở nơi công cộng, chừng nào người đó vẫn cách ta đủ xa để không thành lộ liễu – có nghĩa là ta không được cấm đoán hành động chụp ảnh ấy, và cũng không được tạo dáng để vào ảnh.) Không như ở đây, nơi chúng ta cứ hễ được là tạo dáng còn không được thì đành chịu, ở Trung Quốc, chụp ảnh vẫn luôn là một nghi thức; nó luôn có tạo dáng và nhất thiết phải có sự đồng ý. Ai “cố tình bám theo người không biết ý định mình muốn chụp ảnh họ” là tước mất của họ cái quyền được tạo dáng, để được đẹp mắt nhất khi vào ảnh.

Trong phim *Trung Quốc*, Antonioni dành gần hết đoạn về Quảng trường Thiên An Môn, đất hành hương chính trị hàng đầu của đất nước ấy, cho những người hành hương đứng đợi để được chụp ảnh. Với Antonioni, điều thú vị của việc quay phim người Trung Quốc đang cử hành cái nghi thức sơ đẳng ấy, có một chuyến đi được lưu giữ lại bằng máy ảnh, là rất rõ ràng: ảnh chụp và được chụp vào ảnh là những chủ đề đương đại ưa thích đối với máy ảnh. Với những người phê phán ông, ao ước có một tấm ảnh kỷ niệm của những người đến thăm Quảng trường Thiên An Môn

*phản ánh những cảm xúc cách mạng sâu sắc của họ. Nhưng với những ý đồ xấu xa, Antonioni, đáng nhẽ phải cho thấy hiện thực ấy, đã lại chỉ cho thấy toàn quần áo, cử động và vẻ mặt của mọi người: nơi này là mái tóc rối bù của ai đó, nơi kia là người hấp háy nhìn, lóa mắt vì nắng; lúc này thì toàn tay áo, lúc khác lại toàn ống quần...*

Người Trung Quốc chống lại việc nhiếp ảnh cắt rời các bộ phận của hiện

thực. Cận cảnh không được dùng. Ngay cả bưu thiếp có hình cổ vật và các tác phẩm nghệ thuật bán trong các bảo tàng cũng không trưng chỉ một phần của bất cứ thứ gì; món đồ nào cũng luôn được chụp trực diện, vào giữa ảnh, chiếu sáng cân bằng, và toàn vẹn thân hình.

Chúng ta thấy người Trung Quốc ngây thơ vì không cảm thụ được vẻ đẹp của cánh cửa tróc sơn nứt nẻ, vẻ đẹp như trong tranh của một cảnh hỗn độn, sức mạnh của góc nhìn trái khoáy và chi tiết có ý nghĩa, chất thơ của một bộ lông oằn oại. Chúng ta có một nhận định hiện đại về việc làm đẹp – cái đẹp không phải là cố hữu ở bất kỳ đâu; nó phải được tìm ra, bằng một cách nhìn khác – cũng như một nhận định rộng rãi hơn về ý nghĩa, đã được minh họa và củng cố rất vững chắc bởi nhiều cách sử dụng phim ảnh. Một thứ gì đó mà có càng nhiều biến thể thì càng giàu có về ý nghĩa: thành thử ảnh chụp ở Phương Tây nói nhiều hơn so với ở Trung Quốc ngày nay. Ngoài tất cả những gì là đúng về Chung Kuo như một món hàng thức hệ (mà người Trung Quốc cũng không sai khi thấy bộ phim ấy ngạo mạn), những hình ảnh của Antonioni vẫn cứ rõ ràng là có ý nghĩa hơn bất kỳ những hình ảnh nào do người Trung Quốc phát hành để giới thiệu về chính mình. Người Trung Quốc không muốn ảnh chụp có rất nhiều ý nghĩa hoặc trông rất thú vị. Họ không muốn nhìn thế giới từ một góc nhìn bất thường, không muốn phát hiện những chủ đề mới. Ảnh chụp chỉ có nhiệm vụ trình bày những gì đã được mô tả. Với chúng ta, nhiếp ảnh là một công cụ hai lưỡi để chế tạo clichés (từ tiếng Pháp này có hai nghĩa: diễn đạt cũ mèm và âm bản nhiếp ảnh) và chế biến những cách nhìn “tươi mới”. Với các nhà cầm quyền Trung Quốc thì chỉ có một clichés – mà họ không coi là clichés nữa, mà là những cách nhìn “đúng đắn”.

Ở Trung Quốc ngày nay, chỉ có hai hiện thực được công nhận. Chúng ta thì lại thấy hiện thực như một số nhiều, vừa vô vọng vừa thích thú. Ở Trung Quốc, cái được chỉ định là một vấn đề cần tranh luận thì chỉ có hai đường lối về nó, một đúng một sai. Xã hội của chúng ta đề xuất cả một phổ các lựa chọn và nhận thức phi tiếp nối. Xã hội của họ được kiến tạo quanh một nhà quan sát lý tưởng duy nhất; và nhiếp ảnh đóng góp phần mình cho màn Độc thoại Vĩ đại ấy. Với chúng ta, có nhiều “quan điểm” tản mác có thể thế chỗ nhau; nhiếp ảnh là một đa thoại. Ý thức hệ Trung Hoa hiện nay định nghĩa hiện thực như một tiến trình lịch sử cấu thành bởi những nhị nguyên luận lặp đi lặp lại với những ý nghĩa có đường biên rõ ràng và tô màu đạo đức; quá khứ, phần lớn, chỉ được đánh giá là tồi tệ. Với chúng ta, có nhiều tiến trình

lịch sử với những ý nghĩa phức tạp mê hồn và đôi khi mâu thuẫn nhau; và phần lớn giá trị của các nghệ thuật là rút từ ý thức của chúng ta về thời gian trong tư cách lịch sử, như nhiếp ảnh. (Đây là lí do tại sao thời gian lại làm tăng giá trị thẩm mỹ của ảnh chụp, và những vết sẹo thời gian khiến mọi vật hấp dẫn hơn với các nhà nhiếp ảnh.) Với ý tưởng về lịch sử, chúng ta chính thức chứng nhận mối quan tâm của mình trong việc tìm biết vô hạn mọi thứ. Công dụng duy nhất mà người Trung Quốc được phép đối với lịch sử của họ là thuyết giảng đạo lý: mối quan tâm của họ với lịch sử là hạn hẹp, vị đạo đức, méo mó, không tò mò. Cho nên nhiếp ảnh theo nghĩa của chúng ta không có chỗ trong xã hội của họ.

Những hạn chế nhiếp ảnh ở Trung Quốc chỉ phản ánh đặc tính xã hội của họ, một xã hội được thống nhất bởi một ý thức hệ về mâu thuẫn sâu sắc và không ngừng. Việc sử dụng không hạn chế hình tượng nhiếp ảnh của chúng ta không chỉ phản ánh mà còn tạo hình xã hội này, một xã hội thống nhất bởi sự chối bỏ mâu thuẫn. Chính nhận định của chúng ta về thế giới – “một thế giới” của thế kỷ 20 tư bản chủ nghĩa – cũng giống một cái nhìn nhiếp ảnh bao trùm. Thế giới là “một” không phải vì nó đoàn kết mà là vì cuộc chu du qua mọi nội dung khác nhau của nó không cho thấy mâu thuẫn, mà chỉ thấy một sự đa dạng thậm chí còn ấn tượng hơn. Sự đoàn kết ngoài ý muốn này của thế giới được thực hiện bằng việc phiên dịch mọi nội dung của nó thành hình ảnh. Hình ảnh luôn tương thích được với nhau, hoặc có thể làm cho tương thích, ngay cả khi những hiện thực chúng mô tả thì không thế.

Nhiếp ảnh không đơn thuần tái sinh cái có thực, mà còn tái chế nó – một thủ thuật trọng yếu của xã hội hiện đại. Dưới dạng những hình tượng nhiếp ảnh, mọi sự vật được dùng vào những việc mới, được gán những ý nghĩa mới vượt quá những phân biệt giữa đẹp – xấu, đúng – sai, hữu dụng – vô dụng, thị hiếu cao – thấp. Nhiếp ảnh là một trong những phương tiện chính để làm ra cái phẩm chất vẫn gán cho mọi vật và mọi tình huống để xóa bỏ hết những phân biệt này: “cái thú vị”. Cái làm cho một thứ gì đó thành thú vị là nó có thể thành giống như, hoặc tương tự như, một cái gì đó khác. Có một nghệ thuật và nhiều kiểu cách thời thượng nhìn mọi vật để khiến chúng thành thú vị; và để cung ứng nghệ thuật, những kiểu cách thời thượng này, thì có một cuộc tái chế không ngừng những tạo tác và thị hiếu của quá khứ. Những thứ đã quá quen thuộc, được tái chế thành những thứ siêu-quen-thuộc. Tái chế trong nhiếp ảnh biến những vật độc nhất vô nhị thành quen thuộc nhằm chán, và

những thứ quen thuộc nhằm chán thành những tạo tác sinh động nổi bật. Hình ảnh của những vật thật được chồng lớp xen kẽ với hình ảnh của các hình ảnh. Người Trung Hoa hạn chế công dụng của nhiếp ảnh để không có những lớp hoặc những tầng hình ảnh, và tất cả hình ảnh đều củng cố và khẳng định lẫn nhau.<sup>(1)</sup>

*(1) Mỗi quan tâm của người Trung Hoa đến chức năng nhấn mạnh và khẳng định của hình ảnh (và cả từ ngữ) đã thúc đẩy việc phổ biến những hình ảnh thêm thắt, những bức ảnh mô tả những cảnh trí trong đó rõ ràng không thể có mặt một nhà nhiếp ảnh nào; và việc tiếp tục dùng những bức ảnh như thế cho chúng ta thấy người Trung Hoa hiểu biết về nhiếp ảnh và chụp ảnh hạn hẹp đến mức độ nào. Trong sách Những bóng đen Trung Hoa (Chinese Shadows), tác giả Simon Leys có một ví dụ về “Phong trào học tập Lôi Phong”, một chiến dịch phát động quần chúng giữa thập niên 1960 nhằm tiêu diệt những lý tưởng công dân của chủ nghĩa Mao, xây dựng quanh một thần tượng Công dân Vô danh, một tân binh có tên Lôi Phong, đã chết trong một tai nạn lãngh xẹt ở tuổi 20. Các cuộc Triển lãm Lôi Phong tổ chức tại các thành phố lớn đều có “các tư liệu ảnh, như ‘Lôi Phong đang giúp một cụ bà sang đường’, ‘Lôi Phong kín đáo giặt đồ cho đồng chí của mình’, ‘Lôi Phong đưa phần cơm trưa của mình cho một đồng chí quên không đem theo hộp cơm trưa’, vân vân,” mà có vẻ như không ai thắc mắc tại sao những việc như thế trong cuộc đời của một anh lính bình thường chả ai biết đến mà lại được chụp vào ảnh, và ai là người chụp những ảnh ấy”. Ở Trung Quốc, một hình ảnh nên cho quần chúng xem là hình ảnh đúng.*

Chúng ta làm nhiếp ảnh thành một phương tiện mà nhờ nó, đúng như vậy, có thể nói về bất kỳ điều gì, phục vụ bất kỳ mục đích nào. Cái gì trong thực tế còn kín đáo, là hình ảnh ngay. Dưới dạng ảnh chụp thì một vụ nổ bom nguyên tử cũng có thể dùng để quảng cáo một kết sắt dựng tiền.

Với chúng ta, sự khác biệt giữa nhà nhiếp ảnh với tư cách một con mắt cá nhân và nhà nhiếp ảnh với tư cách một người ghi hình khách quan có vẻ rất cơ bản, cái khác biệt thường được nhìn nhận, một cách sai lầm, là ranh giới giữa nhiếp ảnh nghệ thuật và nhiếp ảnh tư liệu.

Nhưng cả hai đều là những nỗi dài hợp logic của lẽ sống nhiếp ảnh: ghi chú về mọi thứ, nhất định sẽ là tất cả mọi thứ trên thế giới này, từ mọi góc nhìn



khả dĩ. Chính Nadar, người đã chụp những ảnh chân dung có thẩm quyền nhất các nhân vật nổi tiếng cùng thời với ông, và làm những phông vắn ảnh đầu tiên, cũng là nhà nhiếp ảnh đầu tiên chụp các quang cảnh nhìn từ trên máy bay; và khi ông trình diễn “chiến dịch Daguerre” trên bầu trời Paris từ một khinh khí cầu năm 1855, ông đã nắm bắt được ích dụng tương lai của nhiếp ảnh đối với chiến tranh.

Hai thái độ ấy đã làm nảy sinh cái tiền giả định này: bất kỳ cái gì ở thế giới này cũng là chất liệu cho máy ảnh. Một thì thấy rằng mọi thứ đều ẩn chứa cái đẹp, hoặc chí ít cũng là cái hay, mà con mắt đủ tinh tường sẽ nhìn thấy. (Và việc thẩm mỹ hóa hiện thực đã khiến cho mọi thứ, bất kể là thứ gì, cũng đáng chụp vào ảnh, cũng cho phép việc chấp nhận bất kỳ bức ảnh nào, thậm chí một bức thuộc loại thực tế công dụng nhất, cũng có thể là ảnh nghệ thuật.) Thái độ kia thì coi mọi thứ đều như đối tượng có thể dùng được ngay bây giờ hoặc trong tương lai, trong việc lượng giá, quyết định và tiên đoán. Theo một thái độ này thì không có gì là không đáng nhìn; theo thái độ kia thì không có gì là không đáng ghi chép lưu giữ. Máy ảnh thực hiện một cái nhìn thẩm mỹ về hiện thực bằng cách là một đồ chơi máy móc đem lại cho mọi người khả năng phán xét vô tư về cái quan trọng, cái thú vị, cái đẹp. (“Cái đó sẽ thành một bức ảnh tốt.”) Máy ảnh thực hiện một cái nhìn công cụ về hiện thực bằng cách thu thập thông tin giúp ta có khả năng phản ứng chính xác hơn và nhanh chóng hơn với bất kỳ chuyện gì đang diễn ra. Tất nhiên, phản ứng ấy có thể tàn hại hoặc thiện ích: ảnh trinh sát quân sự giúp ngắt bỏ nhiều cuộc sống, ảnh X-quang giúp cứu sinh chúng.

Mặc dù hai thái độ này, thẩm mỹ và công cụ, dường như phải dẫn đến những cảm xúc mâu thuẫn và thậm chí xung khắc nhau về con người và hoàn cảnh, nhưng đó lại hoàn toàn là mâu thuẫn thái độ đặc trưng mà các thành viên trong một xã hội bị chia rẽ cái riêng với cái chung bắt buộc phải chấp nhận và chia sẻ. Và có lẽ không có hoạt động nào giúp chúng ta chung sống với hai thái độ mâu thuẫn này tốt hơn là chụp ảnh, xuất sắc phục vụ cả hai. Ở bên này thì máy ảnh trang bị viễn ảnh phục vụ quyền lực – của nhà nước, của công nghiệp, của khoa học. Ở bên kia, máy ảnh giúp diễn đạt cách nhìn trong cái không gian huyền bí vẫn gọi là cuộc sống riêng tư. Ở Trung Quốc, nơi không còn không gian nào được chính trị và đạo lý chừa lại cho những diễn đạt của cảm thức thẩm mỹ, chỉ có một vài thứ được phép chụp vào ảnh và cũng phải theo những lề lối nhất định. Với chúng ta, khi ngày càng tự cách

biệt khỏi chính trị, chúng ta ngày càng có thêm không gian tự do cho những bài tập cảm thức có thể thực hiện được bằng máy ảnh. Một trong những hiệu quả của công nghệ máy ảnh mới hơn (video, quay phim tức thời) là chuyển công dụng riêng tư của máy ảnh ngày càng nhiều sang phía “tự sướng” – cũng có nghĩa là tự giám sát. Nhưng các công dụng kiểu ấy ở không gian công cộng, như đặt camera trong phòng ngủ, trong những buổi trị liệu, những cuộc hội nghị cuối tuần, đều không có đà phát triển mạnh mẽ như tiềm năng giám sát của video ở những không gian công cộng. Ta có thể tin rằng người Trung Hoa cuối cùng sẽ dùng máy ảnh làm công cụ như chúng ta, nhưng có lẽ trừ công dụng này. Khuynh hướng của chúng ta coi tính cách là tương đương với hành vi khiến việc lắp đặt rộng rãi camera giám sát ở các nơi công cộng dễ được chấp nhận hơn. Các tiêu chuẩn trật tự có tính áp chế hơn của Trung Quốc đòi hỏi không chỉ giám sát hành vi mà còn thay đổi cả tâm tư tình cảm; ở đó, việc giám sát đã đến mức độ chưa từng thấy: ai cũng tự giám sát mình từ trong tâm tưởng rồi, và vì vậy, có lẽ trong tương lai họ cũng chẳng cần đến camera giám sát như chúng ta.

Trung Quốc mời chào mô hình của một kiểu độc tài có ý tưởng chủ đạo là “cái thiện”, trong đó những hạn chế nghiêm khắc nhất được đặt ra cho mọi hình thức diễn đạt, bao gồm hình ảnh. Tương lai có thể sẽ mời chào một loại độc tài khác có ý tưởng chủ đạo là “cái thú vị”, trong đó hình ảnh đủ mọi loại, có thiên kiến và lập dị, tha hồ sinh nở. Tiểu thuyết *Invitation to a Beheading* của Nabokov có gợi một cái gì tương tự thế. Chân dung của nó về một nhà nước toàn trị mẫu mực chỉ bao gồm một môn nghệ thuật duy nhất, có mặt khắp mọi nơi, là nhiếp ảnh – và nhà nhiếp ảnh thân thiện lớn vờn quanh xà lim án tử của nhân vật chính hóa ra, đến cuối truyện, lại chính là tay đao phủ. Và có vẻ không có cách gì (trừ phi xảy ra nạn mất trí nhớ lịch sử rộng lớn, như ở Trung Quốc) hạn chế được việc sinh sôi nảy nở của hình tượng nhiếp ảnh. Câu hỏi duy nhất là liệu chức năng của thế giới hình ảnh do máy ảnh tạo nên này có thể đổi khác hay không. Chức năng hiện nay thì đủ rõ rồi, nếu ta xem những hình tượng nhiếp ảnh đang được xem trong những chu cảnh nào, chúng tạo ra những phụ thuộc gì, chúng xoa dịu những đối kháng nào – nghĩa là chúng bảo vệ những thiết chế nào, chúng thực sự phục vụ nhu cầu của ai.

Một xã hội tư bản đòi hỏi một nền văn hóa dựa trên hình ảnh. Nó cần chu cấp những lượng giải trí khổng lồ để kích thích mua bán và gây mê những thương

vong giai cấp, chủng tộc và tính dục. Và nó cần thu thập những lượng thông tin vô hạn định, càng nhiều càng tốt, để khai thác tài nguyên thiên nhiên, nâng cao năng suất, giữ trật tự, làm chiến tranh, cung cấp việc làm cho giới quan liêu. Những năng lực sinh đôi của máy ảnh, chủ thể hóa hiện thực và khách thể hóa nó, phục vụ một cách lý tưởng những nhu cầu ấy và củng cố chúng. Máy ảnh định nghĩa hiện thực theo hai cách đều trọng yếu đối với những vận hành của một xã hội công nghiệp tiên tiến: như một quang cảnh lộng lẫy (với đông đảo quần chúng) và như một đối tượng phải giám sát (với những người cầm quyền). Việc sản xuất hình ảnh cũng trang hoàng ý thức hệ cầm quyền. Thay đổi xã hội được thay thế bằng thay đổi trong hình ảnh. Tự do tiêu thụ đủ kiểu hình ảnh và hàng hóa được đặt ngang giá trị với tự do thật sự. Việc thu hẹp tự do lựa chọn chính trị thành tự do tiêu thụ kinh tế đòi hỏi phải sản xuất và tiêu thụ hình ảnh vô hạn định.

Lý do cuối cùng của nhu cầu phải chụp ảnh tất cả mọi thứ nằm ở chính cái logic của hiện tượng tiêu thụ. Tiêu thụ nghĩa là đốt cháy, là dùng hết – và vì thế mà cần phải mua sắm tiếp. Vì chúng ta làm ra hình ảnh và tiêu thụ chúng, chúng ta lại cần thêm nhiều hình ảnh nữa; không bao giờ đủ. Nhưng hình ảnh không phải là một kho báu vì nó mà thế giới phải bị cướp phá; chúng là chính những gì ngay trong tầm tay, ở bất kỳ chỗ nào mắt ta nhìn đến. Việc sở hữu một cái máy ảnh có thể gợi hứng để một cái gì đó thân thuộc trở thành thèm muốn. Và giống như mọi dạng thèm muốn có thể có, nó không bao giờ được thỏa mãn: trước hết, bởi vì khả năng của nhiếp ảnh là vô hạn; và thứ hai, là bởi nhiếp ảnh là một công trình cuối cùng sẽ tự nuốt chửng nó. Những ý đồ của nhà nhiếp ảnh muốn chống đỡ một cảm giác ngày càng cạn kiệt về hiện thực lại góp phần vào sự cạn kiệt ấy. Cảm giác ngọt ngào của chúng ta về sự phù du của mọi vật ngày một cấp tính hơn từ khi máy ảnh cho chúng ta phương tiện “giữ chặt lại” những khoảnh khắc thoáng qua. Chúng ta tiêu thụ hình ảnh với một tốc độ ngày càng nhanh, và như Balzac đã nghi ngại máy ảnh sẽ dùng hết các lớp lang của thân thể, hình ảnh đang tiêu thụ hiện thực. Máy ảnh vừa là thuốc giải vừa là căn bệnh, một phương tiện chiếm ngự hiện thực và một phương tiện làm nó thành lỗi thời.

Quyền năng của nhiếp ảnh có tác động giải thoát hiểu biết về hiện thực của chúng ta khỏi luận thuyết của Plato, khiến cho suy tưởng về trải nghiệm của chúng ta ngày càng ít lệ thuộc vào sự phân biệt giữa hình ảnh và mọi vật, giữa bản sao và nguyên bản. Nó vẫn hợp với thái độ khinh miệt của Plato đối

với hình ảnh, ví chúng với những cái bóng, thấp thoáng, tối thiểu thông tin, phi vật thể, những hiện diện song hành bất lực của những vật có thật đã hắt bóng thành chúng. Nhưng cái sức mạnh của các hình tượng nhiếp ảnh đến từ chỗ bản thân chúng là những hiện thực vật thể chính đáng, với những trầm tích thông tin giàu có để lại từ bất kỳ những gì đã ánh xạ nên chúng, những phương tiện có tiềm năng xoay chuyển cục diện với hiện thực, biến hiện thực thành một cái bóng. Hình ảnh thực hơn khả năng giả định của bất kỳ ai. Và chính vì chúng là một tài nguyên vô hạn, một tài nguyên không thể bị cạn kiệt bởi sự phung phí trong tiêu thụ, ta lại càng có thêm lí do để áp dụng những biện pháp bảo tồn. Nếu có thể có một cách tốt hơn để thế giới thực chấp nhận bao chứa thế giới hình ảnh, nó sẽ đòi hỏi một môi sinh không chỉ cho những gì có thật, mà cho cả hình ảnh.

# Một tuyển tập trích dẫn

[TƯỜNG NHỚ W. B.]

Tôi ước giữ lại được tất cả cái đẹp trước mắt mình, và mãi rồi cũng được toại nguyện.

*Julia Margaret Cameron*

Tôi mong có một lưu giữ để có thể nhớ lại từng người đã thân thiết với mình ở thế giới này. Không phải chỉ là hình ảnh chân thực của họ mới là quý – mà là cả những liên hệ và cảm giác gần gũi với bức hình ấy... sự thật rằng chính bóng hình của người ấy đang ở kia, mãi mãi! Đó chính là sự thiêng liêng của mọi bức chân dung, tôi nghĩ thế – và tôi hoàn toàn không có ý xấu xa khi nói một điều mà các em trai tôi cất lực phản đối, rằng tôi thà có một bức ảnh kỷ niệm như thế về một người tôi yêu quý, hơn là một tác phẩm của nhà họa sĩ cao quý nhất từng vẽ trên đời này.

*Elizabeth Barrett (1843, thư gửi Mary Russell Mitford)*

Nhiếp ảnh của bạn là một hồ sơ về sự sống của bạn, cho bất kỳ ai thực sự nhìn thấy. Bạn có thể thấy và bị ảnh hưởng bởi cung cách của người khác, thậm chí có thể dùng chúng để tìm cung cách riêng của mình, nhưng cuối cùng bạn sẽ phải thoát khỏi chúng. Đó là điều Nietzsche muốn nói khi ông bảo “Tôi vừa đọc xong Schopenhauer, bây giờ thì tôi phải quẳng ông ấy đi.” Ông ta biết cung cách của người khác có thể thành hiểm độc như thế nào, nhất là ở những người có công lực trải nghiệm sâu sắc, nếu bạn để họ xen vào giữa bạn và cách nhìn của chính bạn.

*Paul Strand*

Chuyện con người bên ngoài là bức hình của con người bên trong, và gương mặt là một diễn đạt và phát lộ của toàn bộ tính cách, là một tiền giả định có thể đúng với chính nó, và vì vậy là một tiền giả định an toàn; thể hiện thực tế trong chuyện người ta luôn nóng lòng xem một người vừa thành nổi tiếng trông sẽ ra sao... Nhiếp ảnh... mang lại thỏa mãn hoàn chỉnh nhất cho tính tò mò của chúng ta.

*Schopenhauer*

Thấy một thứ đẹp nghĩa là trải nghiệm nó nhất định sai rồi.

*Nietzsche*

Giờ đây, với một số tiền nhỏ đến mức vô lý, chúng ta có thể trở thành quen thuộc không chỉ với mọi địa phương nổi tiếng trên thế giới, mà còn với hầu hết những người quan trọng ở châu Âu. Sự có mặt khắp nơi của nhà nhiếp ảnh là một cái gì đó kỳ diệu. Tất cả chúng ta đều đã thấy các dãy núi Alps và thuộc lòng cả thung lũng Chamonix lẫn biển băng Mer de Glace, dù còn chưa được biết những hải hùnh trên biển Channel... Chúng ta đã vượt qua các dãy núi Andes, trèo lên Tenerife, vào Nhật Bản, đã xong cả thác Niagara và Ngàn hòn Đảo, say sưa vui thú tranh cãi với bạn bè (trước những cửa kính bày hàng), ngồi trong những hội đồng của người quyền thế, thành quen thuộc với cả các vị vua, hoàng đế và hoàng hậu, các nữ danh ca nhạc kịch, các vũ công ba-lê đáng yêu, và các “nam tài tử duyên dáng”. Đã thấy cả ma mà không run sợ; đứng trước hoàng tộc mà không cần phải bỏ mũ; và tóm lại, đã nhìn qua một ống kính chỉ ba inch đường kính vào tất cả những hào nhoáng và phù hoa của thế giới hư hỏng mà đẹp đẽ này.

*“D.P.”, cây bút chuyên mục của tờ Once a Week*

*[London], June 1, 1861*

Người ta đã nói hoàn toàn đúng về Atget rằng ông chụp những con phố hoang vắng của Paris như các hiện trường phạm tội. Hiện trường của một tội ác cũng hoang vu; nó được chụp ảnh với mục đích thiết lập bằng chứng. Với Atget, ảnh chụp trở thành bằng chứng tiêu chuẩn của những xảy diễn lịch sử, và tập nhiễm một ý nghĩa chính trị quan trọng được dấu kín.

*Walter Benjamin*

Nếu tôi có thể kể một câu chuyện bằng lời, tôi sẽ không cần phải đeo trên người một cái máy ảnh.

*Lewis Hine*

Tôi đi Marseille. Một món trợ cấp nhỏ giúp tôi qua ngày, và tôi vui sướng làm việc. Tôi vừa mới phát hiện ra Leica. Nó trở thành một sự nổi dãi của mắt tôi, và tôi chưa rời nó lúc nào kể từ lúc tìm ra nó. Tôi đi rình mò ngoài phố suốt ngày, cảm thấy căng thẳng và sẵn sàng ra đòn, quyết tâm “bẫy” bằng được cuộc sống – lưu giữ đời trong sự sống động của nó. Trên hết, tôi khao khát bắt được trọn vẹn cái tinh túy, trong những hạn hèn của chỉ một bức ảnh duy nhất, của một tình huống đang trong quá trình diễn ra ngay trước mắt mình.

*Henri Cartier-Bresson*

### **Rất khó nói đâu là chỗ bạn bỏ đi và máy ảnh bắt đầu**

Máy Minolta 35mm SLR khiến việc bắt giữ thế giới xung quanh bạn gần như không mất tí công sức nào. Hoặc việc diễn đạt thế giới bên trong của bạn. Nó rất dễ chịu trong tay bạn. Ngón tay bạn đúng chỗ một cách tự nhiên. Tất cả mọi thứ hoạt động êm ái đến mức máy ảnh trở thành một phần của bạn. Bạn không bao giờ phải rời mắt khỏi cửa nhìn để điều chỉnh. Nên bạn có thể tập trung vào việc sáng tạo bức hình... Và bạn tha hồ thử thách giới hạn trí tưởng tượng của mình với một chiếc Minolta. Hơn 40 ống kính trong các hệ thống Rokkor-X và Minolta/Celtic được chế tác siêu đẳng cho phép đi tới mọi khoảng cách hoặc bắt được một bức toàn cảnh “mắt cá nhìn” hoành tráng...

### **MINOLTA**

#### **Khi bạn là máy ảnh và máy ảnh là bạn**

*Quảng cáo (1976)*

Tôi chụp ảnh cái tôi không muốn vẽ và vẽ cái tôi không thể chụp vào ảnh.

*Man Ray*

Phải cố thì máy ảnh mới có thể bị buộc phải nói dối: về cơ bản nó là một phương tiện trung thực: nên nhà nhiếp ảnh rất dễ có khả năng đến với thiên nhiên với tinh thần học hỏi, hòa nhập, thay vì với thái độ ngạo mạn điệu đà của những “nghệ sĩ” tự xưng. Và cái nhìn đương đại, cuộc đời mới, là dựa trên cách tiếp cận trung thực đến mọi vấn đề, dù chúng là đạo lý hay nghệ

thuật. Những mặt tiền giả cho các cao ốc, những tiêu chuẩn giả tạo trong đạo lý, những giả mạo và trò diễn mặt nạ đủ loại, phải bị, sẽ bị nạo bỏ hết.

*Edward Weston*

Tôi cố thử, thông qua nhiều tác phẩm của mình, làm sinh động mọi vật – ngay cả với những vật vẫn gọi là “bất động” – với tinh thần của người. Dần dần, tôi đã nhận ra rằng sự phóng chiếu sinh động cực đoan này có căn nguyên ở nỗi sợ hãi và bất an sâu xa của tôi về sự cơ giới hóa tăng tốc trong cuộc sống của người; dẫn đến những ý định muốn xóa bỏ phẩm chất cá nhân trong mọi lĩnh vực hoạt động của người – toàn bộ quá trình này là một trong những diễn đạt áp đảo của xã hội công nghiệp – quân sự của chúng ta... Nhà nhiếp ảnh sáng tạo giải thoát những nội dung nhân bản của mọi vật; và đưa nhân tính vào thế giới phi nhân tính chung quanh mình.

*Clarence John Laughlin*

Giờ thì bạn có thể chụp ảnh bất kỳ thứ gì.

*Robert Frank*

Tôi luôn thích làm việc trong xưởng. Nó tách mọi người khỏi môi trường của họ. Họ trở thành, theo một nghĩa nào đó... biểu tượng của chính họ. Tôi thường cảm thấy rằng mọi người đến tôi để được chụp vào ảnh cũng như họ tìm đến bác sĩ hoặc một thầy bói – để xem mình ra sao. Vậy thì họ phụ thuộc vào tôi. Tôi phải nhập cuộc với họ. Nếu không thì chả có cái gì để chụp vào ảnh. Sự tập trung phải là từ tôi và là về họ. Đôi khi sức mạnh của nó tăng mạnh đến mức những tiếng động trong xưởng như im lặng hết. Thời gian ngừng lại. Chúng tôi chia sẻ một gần gũi ngăn ngui rất cao độ. Nhưng nó không thành của ai. Nó phải qua đi... không có tương lai. Và khi buổi ngồi làm mẫu đã xong – khi đã ra được bức ảnh – chả có gì còn lại ngoài bức ảnh ấy... bức ảnh và một cảm giác lúng túng ngượng nghịu theo một kiểu riêng. Họ ra về... và tôi không biết họ. Tôi hầu như không nghe thấy họ đã nói những gì. Nếu gặp lại họ một tuần sau trong một gian phòng ở đâu đó, tôi nghĩ họ sẽ không nhận ra tôi. Bởi lẽ tôi không cảm thấy mình đã thực sự ở đó. Ít nhất thì cái phần của tôi đã ở đó... bây giờ vẫn còn có trong bức ảnh, và với tôi, những tấm ảnh có một hiện thực mà tôi không thấy có ở mọi người. Tôi chỉ biết họ qua ảnh. Có thể đó là bản chất của một nhà nhiếp ảnh. Tôi



không bao giờ thực sự liên đới. Tôi không cần phải có bất kỳ một kiến thức thực sự nào. Tất cả chỉ là vấn đề nhận ra thế thôi.

*Richard Avedon*

Máy daguerreotype không chỉ đơn thuần là một công cụ phục vụ vẽ thiên nhiên... [nó] cho thiên nhiên quyền lực tái sinh chính mình.

*Louis Daguerre (1838, trong một thông báo lưu hành để thu hút các nhà đầu tư)*

Việc sáng tạo của người và thiên nhiên chưa bao giờ có dáng vẻ kỳ vĩ như trong một bức ảnh của Ansel Adams, và hình ảnh của ông có thể bắt giữ người xem mạnh mẽ hơn chính thiên nhiên thật đã được chụp vào ảnh.

*Quảng cáo cho một cuốn sách ảnh của Adams (1974)*

**Bức ảnh Polaroid SX-70 này là một phần bộ sưu tập của Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại**

Tác phẩm của Lucas Samaras, một trong những nghệ sĩ hàng đầu của Mỹ. Nó là một phần của một trong những bộ sưu tập quan trọng nhất thế giới. Nó được sản sinh nhờ sử dụng hệ thống chụp ảnh lấy ngay tốt nhất thế giới, máy ảnh Polaroid SX-70 Land. Hàng triệu người đang sở hữu chính chiếc máy ảnh này. Một chiếc máy ảnh có chất lượng và dễ sử dụng ở mức độ phi thường, có khả năng lấy nét trong khoảng cách từ 10.4 inch cho đến vô hạn... Tác phẩm nghệ thuật của Samara làm từ SX-70, chiếc máy ảnh mà chính nó cũng là một tác phẩm nghệ thuật.

*Quảng cáo (1977)*

Hầu hết ảnh chụp của tôi đều say đắm, dịu dàng và riêng tư. Chúng muốn để người xem nhìn thấy chính họ. Chúng không định thuyết giảng. Và chúng không định lấy dáng nghệ thuật.

*Bruce Davidson*

Những hình thức mới trong nghệ thuật được sáng tạo nhờ việc khuôn vàng thước ngọc hóa các hình thức ngoại biên.

## *Viktor Shklovsky*

... một công nghệ mới đã nổi lên, góp phần không nhỏ vào việc khẳng định sự ngu xuẩn trong lòng tin vào nó và phá hủy nốt những gì là thiêng liêng còn sót lại của thiên tài Pháp. Đám đông thờ thần tượng kia mặc nhiên công nhận một lý tưởng xứng đáng với mình và thích hợp với bản chất của mình – hoàn toàn có thể hiểu được. Đối với hội họa và điêu khắc, xác tín hiện nay của công chúng sành điệu, đứng trên mọi thứ ở nước Pháp này... là như sau: “Tôi tin vào Thiên nhiên, và tôi chỉ tin vào Thiên nhiên (có nhiều lý do chính đáng cho chuyện này). Tôi tin rằng Nghệ thuật là, và không thể là cái gì khác, việc làm ra các phiên bản Thiên nhiên thật chính xác... Và như vậy, một công nghệ có thể cho chúng ta một kết quả giống hệt Thiên nhiên có thể là nghệ thuật tuyệt đối.” Thượng đế đẩy lòng hận thù đã chấp nhận ước nguyện của lũ người đông đảo này. Daguerre là Đấng Cứu Thế của chúng. Và giờ thì công chúng tự nhủ rằng: “Vì nhiếp ảnh đảm bảo với chúng ta tất cả mọi chính xác hăng ao ước (chúng tin như vậy thật, bọn ngốc!), nên nhiếp ảnh và Nghệ thuật là cùng một thứ.” Từ giây phút đó trở đi xã hội nhầy nhụa của chúng ta cứ thế chạy ừa đi, ai cũng thành một Narcissus – chỉ còn mãi mê ngắm hình ảnh vớ vẩn của mình trên một mảnh kim loại... Nhất định phải có nhà văn dân chủ nào nhìn thấy ở đây một phương pháp rẻ tiền để lan truyền vào dân chúng lòng thù ghét lịch sử và hội họa...

## *Baudelaire*

Bản thân cuộc sống không phải là hiện thực. Chúng ta là những người đặt cuộc sống vào sỏi đá.

## *Frederick Sommer*

Người nghệ sĩ trẻ tuổi đã ghi lại, từng tảng đá một, những nhà thờ lớn của Strasbourg và Rheims trong hơn một trăm bản in khác nhau. Nhờ có anh, chúng ta đã được trèo lên hết các tháp chuông... những gì chúng ta không bao giờ có thể khám phá bằng mắt của chính mình, anh đã nhìn hộ chúng ta... có thể tưởng tượng các nghệ sĩ thánh thiện thời Trung cổ chắc đã biết trước về máy ảnh daguerreotype được đặt cao trên những pho tượng và chạm khắc đá của họ, nơi chỉ có chim chóc bay lượn quanh các ngọn tháp là có thể ngỡ ngàng trước những chi tiết và sự hoàn hảo của chúng.

... Toàn bộ ngôi nhà thờ lớn được xây dựng lại, từng lớp một, trong những hiệu quả ánh sáng kì diệu của nắng trời, bóng râm, và mưa. Cũng như thế, ông Le Secq đã xây nên tượng đài của mình.

*H. de Lacrette, tạp chí La Lumière, 20-03-1852*

Nhu cầu đem mọi thứ “gần lại” cả về không gian lẫn nhân tính hiện nay đang thành gần như một ám ảnh, không khác gì khuynh hướng phủ nhận phẩm chất độc nhất vô nhị hoặc thoáng qua của một sự kiện bằng cách nhân bản nó bằng nhiếp ảnh. Đang có một thôi thúc khôn cưỡng ngày càng tăng: muốn tái tạo mọi vật bằng nhiếp ảnh, trong cận cảnh...

*Walter Benjamin*

Không phải ngẫu nhiên mà nhà nhiếp ảnh trở thành một nhà nhiếp ảnh, nó cũng chỉ như người thuần dạy sư tử trở thành một người thuần dạy sư tử.

*Dorothea Lange*

Nếu tôi chỉ tò mò thôi, sẽ rất khó nói với ai đó rằng “Tôi muốn đến nhà quý vị, để quý vị chuyện trò với tôi, kể chuyện đời quý vị cho tôi nghe.” Ý tôi là người ta sẽ bảo “Mày điên à.” Với lại, họ sẽ dè chừng kinh khủng. Nhưng máy ảnh là một thứ giấy phép. Rất nhiều người, họ muốn được để ý thật chăm chú và được chụp ảnh là một cách hợp lý để được như vậy.

*Diane Arbus*

... Đột nhiên một cậu bé ngã gục xuống đất ngay cạnh tôi. Lúc đó tôi mới nhận ra rằng cảnh sát đã không nổ súng cảnh cáo trước. Họ đang bắn vào đám đông. Nhiều trẻ em đã ngã xuống.

... Tôi bắt đầu chụp cậu bé đang hấp hối bên cạnh mình. Máu học ra từ miệng nó và có mấy đứa bé quỳ xuống cạnh để cố cầm máu cho nó. Rồi mấy đứa trẻ gào lên chúng sẽ giết tôi... Tôi xin chúng để mặc tôi. Tôi nói tôi là phóng viên và ở đó để ghi lại mọi sự việc. Một cô gái ném một hòn đá trứng vào đầu tôi. Tôi hoa mắt quay cuồng, nhưng vẫn đứng được. Sau đó chúng hiểu ra và mấy đứa đưa tôi đi khỏi đó. Trong suốt lúc ấy nhiều máy bay trực thăng vẫn quần đảo trên đầu và có tiếng súng nổ. Như trong một giấc mơ. Một giấc mơ tôi

không bao giờ quên.

*Từ bài tường thuật của Alf Khumalo, một phóng viên da đen của tờ Johannesburg Sunday Times, về buổi đầu của nhiều cuộc bạo loạn tại Soweto, Nam Phi, đăng trên tờ The Observer [London] số Chủ nhật, 20-06-1976*

Nhiếp ảnh là “ngôn ngữ” duy nhất ai cũng hiểu ở tất cả mọi nơi trên thế giới, nối liền mọi dân tộc và mọi nền văn hóa, kết nối loài người thành một gia đình. Không phụ thuộc ảnh hưởng chính trị – nơi người ta được tự do – nó phản ánh trung thực cuộc sống và các sự kiện, cho phép chúng ta chia sẻ hy vọng và tuyệt vọng với mọi người, soi tỏ những tình trạng chính trị và xã hội. Chúng ta trở thành nhân chứng của nhân tính và phi nhân tính của nhân loại...

*Helmut Gernsheim (Creative Photography, 1962)*

Nhiếp ảnh là một hệ thống biên tập thị giác. Về cơ bản, nó là một vấn đề khoanh vùng cái hình nón thị lực của chúng ta bằng một khuôn hình, trong lúc đứng đúng chỗ và đúng lúc. Giống như đánh cờ, hoặc viết, nó là vấn đề chọn lựa từ những khả dĩ có sẵn, nhưng trong trường hợp nhiếp ảnh, số lượng những khả dĩ ấy không có hạn mà là vô hạn.

*John Szarkowski*

Đôi khi tôi sẽ dựng máy ở một góc phòng, ngồi cách nó một quãng với một nút điều khiển từ xa trong tay, và quan sát mọi người trong lúc ông Caldwell nói chuyện với họ. Có thể phải hàng giờ sau vẽ mặt và cử chỉ của họ mới bộc lộ những gì chúng tôi muốn diễn đạt, nhưng đúng lúc ấy cảnh trí đã được bắt giữ vào một tấm phim, trước khi họ biết vừa xảy ra điều gì.

*Margaret Bourke-White*

Bức ảnh thị trường William Gaynor của New York lúc trúng đạn của một tên ám sát năm 1910. Ông thị trường đang sắp lên tàu thủy đi nghỉ ở châu Âu thì một phóng viên ảnh người Mỹ đến nơi. Anh ta xin ông đứng cho mình chụp một bức ảnh, và khi anh ta đưa máy lên ngắm thì hai phát súng nổ từ phía đám đông. Giữa cảnh hỗn loạn ấy người phóng viên ảnh vẫn bình tĩnh và bức ảnh chụp ông thị trường đang tóa máu đổ nghiêng vào vòng tay của một trợ

thủ đã trở thành một phần của lịch sử nhiếp ảnh.

*Một chú thích ảnh trong sách “Click”: A Pictorial History of the Photograph (1974)*

Tôi vẫn đang chụp cái bồn cầu ở nhà, cái đồ chứa tráng men bóng có vẻ đẹp phi thường... Đây là tất cả đường cong gợi cảm của “hình hài thần thánh của con người”, chỉ thiếu những gì chưa hoàn hảo. Người Hy Lạp đã chưa bao giờ đạt đến một giao phối với văn hóa của họ có ý nghĩa hơn thế này, và không hiểu sao nó khiến tôi nhớ đến, cái chuyển động vươn tới của những nét viền uyển chuyển tinh tế kia, pho tượng Victory of Samothrace.

*Edward Weston*

Thị hiếu tốt lúc này, trong một nền dân chủ công nghệ, rốt cuộc chỉ là thiên kiến về thị hiếu. Nếu tất cả công việc của nghệ thuật chỉ là tạo ra thị hiếu tốt hoặc xấu, thì nó đã thất bại hoàn toàn. Trong vấn đề phân tích thị hiếu, thật dễ diễn đạt thị hiếu tốt hoặc xấu trong những đồ như tủ lạnh, thảm trải sàn hoặc ghế bành mà bạn có trong nhà mình. Điều mà các nghệ sĩ máy ảnh giỏi đang cố làm hiện nay là nâng nghệ thuật lên khỏi tầm thị hiếu đơn thuần. Nghệ thuật Máy ảnh phải hoàn toàn không có logic. Chân không logic phải có đó để người xem áp dụng logic riêng của họ cho nó (Nghệ thuật Máy ảnh) và cho tác phẩm, thực ra là, người xem phải tự tạo ra tác phẩm ngay trước mắt mình. Có vậy nó mới trở thành một phản ảnh trực tiếp của tâm thức, logic, giá trị tinh thần, đạo đức và thị hiếu của người xem. Tác phẩm phải tác động như một cơ chế phản hồi tới mô hình vận hành của chính người xem.

*Les Levine (“Camera Art”, trong tạp chí Studio International, tháng Bảy/Tám 1975)*

Đàn bà và đàn ông – một chủ đề bất khả, vì không thể có câu trả lời. Chúng ta chỉ có thể tìm thấy mẫu này vụn kia của các đầu mối. Và tập ảnh nhỏ này chỉ là những phác thảo thô thiển nhất của cái mà chúng đề cập đến. Có thể, hôm nay, chúng ta đang gieo những hạt mầm cho những mối quan hệ trung thực hơn giữa đàn bà và đàn ông.

*Duane Michals*

“Tại sao người ta giữ ảnh chụp?”

“Tại sao ư? Có trời biết! Tại sao người ta giữ mọi vật – những thứ vớ vẩn, đáng vứt đi, linh ta linh tinh. Nhưng họ giữ đấy – cứ thế thôi!”

“Đến đấy thì tôi cũng đồng ý với cậu. Có những người giữ đồ như vậy. Có người thì lại cứ xong thứ gì là vứt luôn thứ đó đi. Chuyện ấy, vâng, là chuyện tính nết. Nhưng tôi đang nói đặc biệt đến ảnh chụp. Cụ thể là, tại sao người ta lại lưu giữ ảnh chụp?”

“Như tôi đã nói, vì họ không vứt các thứ đi thế thôi. Hoặc giả bởi nó nhắc họ...”

Poirot chộp luôn mấy từ ấy.

“Đúng thế. Nó nhắc họ. Giờ thì ta lại hỏi – tại sao? Tại sao một người đàn bà giữ một tấm ảnh của mình chụp hồi còn trẻ? Và tôi nói rằng cái lý do đầu tiên, cốt yếu, là phù hoa. Bà ta đã từng là một cô gái xinh và bà ta giữ tấm ảnh ấy để nhớ rằng mình đã từng là một cô gái xinh đẹp như thế nào. Nó khích lệ bà ấy khi gương soi nói với bà ấy những điều không thể nuốt được. Bà ấy, có thể lắm, nói với một người bạn, ‘Đấy là tôi khi tôi mười tám...’ rồi thở dài... Cậu đồng ý không?”

“Vâng – vâng, ý tôi là chắc sẽ đúng như thế đấy.”

“Vậy thì đó là lý do số một. Thói phù hoa. Bây giờ đến lý do thứ hai. Tình cảm.”

“Cái đó thì cũng hết cả mà?”

“Không, không, không hết đâu. Bởi vì cái này khiến cậu muốn lưu giữ không chỉ ảnh của chính mình và còn ảnh của ai đó khác nữa... Một bức ảnh của đứa con gái đã đi lấy chồng của cậu – khi nó còn bé đang ngồi trên tấm thảm lò sưởi, choàng khăn voan kín người... Đôi khi rất lúng túng với đứa nhỏ, nhưng các bà mẹ hay thích thế. Rồi con trai con gái cũng hay giữ ảnh mẹ, nhất là, nếu mẹ chúng đã mất lúc còn trẻ. ‘Đây là mẹ tôi hồi còn là một cô gái.’”

“Tôi đang bắt đầu hiểu ý định của cậu, Poirot ạ.”

“Và, có thể còn có một phạm trù thứ ba. Không phải phù hoa, không phải tình cảm, không phải tình yêu – mà có thể là hận thù – ý cậu thế nào?”

“Hận thù?”

“Ừ. Để nuôi dưỡng nỗi khao khát trả thù. Có người đã làm cậu bị tổn thương – cậu có thể giữ một bức ảnh để nhắc nhở mình, cậu có làm thế được không?”

*Từ cuốn Mrs. McGinty's Dead (1951), của Agatha Christie*

Trước đó, rạng sáng ngày hôm ấy, một đội được cắt cử việc này đã tìm thấy tử thi của Antonio Conselheiro. Nó nằm ở một trong những túp lều cạnh chòi cây trong vườn. Sau khi gạt bỏ một lớp đất mỏng, thi thể lộ ra, phủ dưới một làn vải liệm – một tấm trải giường bẩn thỉu – trên đó đã thấy một vài nhành hoa héo hắt chắc của vài người ngoan đạo rải lên cho kẻ xấu số. Đó, an nghỉ trên một manh chiếu cói, là di hài của “kẻ mạnh động khét tiếng man rợ”... Họ cẩn thận bới gỡ tấm thân đó lên, một di tích quý giá – phần thưởng duy nhất, chiến lợi phẩm duy nhất của cuộc giao tranh này – thận trọng đủ đường để giữ nó nguyên vẹn... Rồi họ chụp ảnh nó, lấy ra một giấy chứng nhận đúng quy cách, xác nhận căn cước của nó; để cả nước phải hoàn toàn tin rằng cuối cùng thì kẻ thù ghê gớm này đã bị tiêu diệt.

*Từ cuốn Rebellion in the Backlands (1902) của Euclides da Cunha*

Con người vẫn giết lẫn nhau, họ vẫn chưa hiểu họ sống ra sao, tại sao họ sống; các chính trị gia không nhận thấy rằng trái đất là một tổng thể, thế mà người ta đã sáng chế ra Television: “Người Nhìn Xa” – ngày mai chúng ta sẽ có khả năng nhìn vào tâm can đồng loại mình, ở khắp mọi nơi mà vẫn đơn độc; sách có minh họa, báo thông tin, tạp chí, được in ra hàng triệu triệu bản. Cái đơn nghĩa của hiện thực, cái chân lý trong tình huống hàng ngày đều có ở đó cho mọi giai cấp. **Vệ sinh của nhãn quan, sức khỏe của những gì lọt vào mắt nhìn đang được thanh lọc dần dần.**

*László Moholy-Nagy (1925)*

Khi đã tiến bộ hơn trong công việc, tôi nhận ra rằng việc chọn chỗ nào để chụp thực sự không còn quan trọng nữa... Một nơi chốn cụ thể chỉ là cái cớ

để làm việc... ta chỉ có thể thấy cái mà ta đã thấy – những gì phản chiếu tâm trí ta ở thời điểm cụ thể ấy.

*George Tice*

Tôi chụp ảnh để xem những vật ấy trông ra sao khi vào ảnh.

*Garry Winogrand*

Những chuyến đi Guggenheim giống như những cuộc đi săn lùng kho báu, với những đầu mỗi lúc đúng lúc sai. Chúng tôi luôn được bạn bè chỉ đường đến những cảnh hoặc quang cảnh hoặc bố cục ưa thích của họ. Đôi khi những mánh bảo ấy đem lại những phần thưởng Weston thực sự; mà nhiều khi những thứ được giới thiệu ấy lại chả ra sao... và chúng tôi lái xe mãi mà chẳng được gì. Đến lúc ấy, tôi đã không còn thích những chỗ mà Edward chẳng muốn lấy máy ảnh ra nữa, và ông bắt đầu ngả người trên ghế sau, miệng nói “Tôi không ngủ đâu – chỉ cho mắt nghỉ thôi nhé”; ông biết có thể tin ở mắt tôi, rằng khi có cái gì trông đúng kiểu “Weston” xuất hiện, thế nào tôi cũng dừng xe và đánh thức ông dậy.

*Charis Weston (trích trong sách Edward Weston: Fifty Years của Ben Maddow, 1973)*

**Polaroid SX-70. Nó sẽ không cho bạn dừng lại.**

**Đột nhiên, bạn nhìn đâu cũng thấy một bức ảnh...**

Bây giờ bạn bấm nút điện màu đỏ. HUUU....úp... và nó đấy. Bạn xem tấm ảnh của mình sống dậy, sinh động dần, chi tiết dần, và mấy phút sau bạn đã có một bản in chân thực như cuộc sống. Chả mấy chốc bạn đã chụp liên tiếp – nhanh đến mức chỉ một giây rưỡi một ảnh – trong khi tìm góc nhìn mới hoặc sao lại ảnh ngay tại chỗ. SX-70 trở thành một phần của bạn, nhẹ nhàng đi suốt cuộc đời...

*Quảng cáo (1975)*

... chúng ta coi bức ảnh chụp, bức ảnh trên tường của chúng ta, như một khách thể tự thân (người, phong cảnh, vân vân) được mô tả ở đó.



Mà cũng không nhất thiết là như vậy. Chúng ta có thể dễ dàng tưởng tượng nhiều người sẽ không có mối quan hệ này với những bức ảnh như thế. Ví dụ có người khó chịu với ảnh chụp, vì một gương mặt không có màu và thậm chí có thể là một gương mặt bị thu nhỏ tỷ lệ khiến họ thấy như không phải là người nữa.

*Wittgenstein*

Nó có phải là một bức ảnh tức thì của... Một cái trục đang được kiểm tra độ bền? Một vi khuẩn đang sinh sôi nảy nở?

Một hướng dẫn hay bị quên trong phòng thí nghiệm? Một hiện trường tội ác?

Một con mắt của một chú rùa xanh? Một biểu đồ lương bổng trong đơn vị? Những biến thể sắc tố?

Trang 173 sách Giải phẫu cơ thể của Gray? Một bản ghi điện tâm đồ?

Một phiên bản nét của tranh nửa sắc độ?

Một con tem Eisenhower 8 xu giá trị ba triệu? Một vết rạn như sợi tóc trên đốt sống thứ tư?

Một phiên bản của tấm phim đèn chiếu 35 li độ nhất? Một đèn công suất mới của bạn, phóng đại 13 lần?

Một biểu đồ kim loại của thép vanadium?

Một kiểu chữ thu nhỏ để in thử? Một hạch bạch huyết phóng to?

Trường hợp răng mọc lệch tệ nhất thế giới?

Trường hợp chỉnh răng mọc lệch tốt nhất thế giới?

Như đã thấy ở danh mục trên... những kiểu tài liệu mà người ta cần ghi lại là vô hạn. May mắn thay, như bạn có thể thấy trong danh sách của máy ảnh Polaroid Land dưới đây, những kiểu hồ sơ ảnh mà bạn có thể chụp là vô hạn. Và vì bạn sẽ chụp chúng ngay tại chỗ, nếu có bất kỳ cái gì còn thiếu, bạn có thể chụp lại ngay tại chỗ...

## *Quảng cáo (1976)*

Một vật nói được về tình trạng mất mát, hủy hoại, biến mất của nhiều vật. Nó có nói về chính nó không? Kể được về những cái khác. Liệu nó có bao chứa chúng không?

*Jasper Johns*

Belfast, Bắc Ái Nhĩ Lan – Người dân Belfast đang mua những bưu thiếp có ảnh chụp nổi thống khổ của thành phố quê hương mình, hàng trăm tấm một. Được mua nhiều nhất là tấm có ảnh một cậu bé đang ném đá vào một xe bọc thép của Anh... Những tấm khác chụp cảnh nhà cửa cháy rụi, lính tráng trong các địa điểm giao tranh trên đường phố và trẻ em chạy chơi giữa đồng đồ nát còn bốc khói. Mỗi bưu thiếp bán với giá tương đương với 25 xu, trong ba cửa hàng của Gardener.

“Ngay với giá đấy, mọi người vẫn mua mỗi lần từng năm đến sáu tấm,” Rose Lehane, quản lý một cửa hàng, nói vậy. Bà Lehane cho biết bà đã bán gần một nghìn tấm trong 4 ngày vừa rồi.

Belfast rất ít khách du lịch, bà nói, hầu hết người mua là dân địa phương, chủ yếu là nam thanh niên, những người muốn mua làm đồ “lưu niệm”.

Neil Shawcross, một người đàn ông Belfast, đã mua hai bộ bưu thiếp, vì “tôi nghĩ chúng là những kỷ vật của thời đại và tôi muốn hai đứa con tôi sẽ xem khi chúng lớn lên.”

“Những bưu thiếp này rất tốt cho mọi người,” Alan Gardener nói, ông là một giám đốc của chuỗi cửa hàng này. “Quá nhiều người ở Belfast cố đối phó với tình hình ở đây bằng cách nhắm mắt vờ như không có chuyện gì. Có thể những thứ như thế này sẽ khiến họ lại phải mở mắt ra.”

“Chúng tôi đã bị thiệt hại tiền bạc rất nhiều qua những nhiễu loạn này, nhiều cửa hàng của chúng tôi bị trúng bom và đốt cháy rụi,” ông Gardener nói thêm. “Nếu thu hồi được ít tiền cũng từ những nhiễu loạn này thì là hay nhất.”

*Từ The New York Times, 29-10-1974*

*(“Postcards of Belfast Strife are Best-Sellers There”)*

Nhiếp ảnh là một công cụ xử lý những thứ ai cũng biết là có nhưng không để ý đến. Ảnh của tôi có ý định trình bày những gì bạn không nhìn thấy.

*Emmet Gowin*

Máy ảnh là một đường trôi chảy để gặp gỡ cái hiện thực khác kia.

*Jerry N. Uelsmann*

Oswiecim, Ba Lan – Gần 30 năm sau khi trại tập trung Auschwitz bị đóng lại, nỗi kinh hoàng ẩn sâu dưới nơi chốn ấy dường như đã thành chuyện nhỏ bởi những quầy lưu niệm, biển hiệu Pepsi-Cola và bầu không khí hấp dẫn khách du lịch.

Mặc trời mưa thu giá lạnh, hàng ngàn người Ba Lan và một số người ngoại quốc vẫn đến thăm Auschwitz mỗi ngày. Hầu hết đều trang phục hợp thời trang và rõ ràng là quá trẻ để nhớ lại Thế chiến Hai.

Họ diễu hành qua các trại giam trước đây, những phòng hơi ngạt và lò thiêu người, nhìn với vẻ thú vị những vật trưng bày khủng khiếp, như một lồng khổng lồ chứa đầy tóc người mà quân S.S. đã dùng để dệt thành vải... Tại những quầy bán đồ lưu niệm, khách tham quan có thể mua một bộ các ghim cài ve áo chữ Ba Lan và Đức, hoặc bưu thiếp ảnh phòng hơi ngạt và lò thiêu, hoặc thậm chí bút bi lưu niệm Auschwitz, giơ lên sáng sẽ thấy những hình ảnh tương tự.

*Từ The New York Times, 03-11-1974*

*(“At Auschwitz, a Discordant Atmosphere of Tourism”)*

Các phương tiện truyền thống đã thế chỗ của thế giới trước đây. Ngay cả khi muốn tìm lại thế giới cũ, ta chỉ có cách nghiên cứu thật kỹ các đường lối truyền thông đã dùng để nuốt chửng nó.

*Marshall McLuhan*

... Nhiều người tham quan từ nông thôn lên, và một số, chưa quen lối sống

thành phố, rải báo xuống mặt đường nhựa phía bên kia con hào quanh lâu đài, giở những gói đồ ăn và đĩa mang từ nhà rồi ngồi ăn luôn ở đó, chuyện trò rôm rả trong lúc đám đông phải bước tránh qua họ. Thói nghiện chụp ảnh của người Nhật đã bốc lên thành một cơn sốt cao vì cảnh cây lá mùa thu làm phong cho những khu vườn của lâu đài. Với tiếng bấm máy ảnh vang rền như thế, chắc không phải chỉ có những người đang có mặt, mà là cả từng lá cây ngọn cỏ ở đó cũng đã được chụp vào ảnh, ở mọi góc độ.

*Từ báo The New York Times, 03-05-1977*

*(“Japan Enjoys 3 Holidays of ‘Golden Week’ by Taking a 7-Day Vacation from Work”)*

Tôi luôn chụp ảnh bằng tâm trí tất cả mọi thứ, như luyện tập.

*Minor White*

Ảnh daguerreotype chụp mọi thứ được lưu giữ... Dấu vết của tất cả những cái đó vẫn tồn tại sống động, trải rộng qua những miền khác nhau của không gian vô tận.

*Ernest Renan*

Những người này sống lại trong ảnh vẫn sinh động mạnh mẽ như khi hình ảnh họ được bắt giữ lên các tấm kim loại khô ráo 60 năm trước.

... Tôi đang bước đi trong những lối nhỏ của họ, đứng trong những gian phòng, nhà xép và xưởng làm của họ, nhìn vào và nhìn ra qua những khung cửa sổ của họ. Và họ cũng dường như biết là tôi đang ở đó.

*Ansel Adams (từ Lời nói đầu cuốn Jacob A. Riis: Photographer & Citizen, 1974)*

Vậy là trong chiếc máy ảnh chúng ta có một trợ thủ đáng tin cậy nhất để bắt đầu một cách nhìn khách quan. Ai cũng sẽ buộc phải thấy cái đã thành đúng một cách quang học, tự nó bộc lộ, khách quan, trước khi có thể có quan điểm chủ quan khả dĩ nào khác. Điều này sẽ xóa bỏ kiểu liên hệ có tính hội họa và tưởng tượng đã ngự trị nhiều thế kỷ mà những họa sĩ vĩ đại đã đóng triện vào

cách nhìn của chúng ta.

Qua một trăm năm nhiếp ảnh và hai thập niên điện ảnh, chúng ta đã thành giàu có hơn rất nhiều ở phương diện này. **Có thể nói rằng chúng ta nhìn thế giới với những con mắt hoàn toàn khác.** Tuy nhiên, toàn bộ kết quả cho đến nay mới chỉ nhỉnh hơn chút xíu một thành tựu bách khoa toàn thư thị giác. Như vậy là chưa đủ. Chúng ta mong một **cách làm nhiếp ảnh** có hệ thống, bởi cái quan trọng ở đời là chúng ta phải sáng tạo được những mối quan hệ mới.

*László Moholy-Nagy (1925)*

Bất kỳ ai hiểu giá trị của tình cảm gia đình đối với các giai cấp thấp hơn, đã thấy những bức ảnh chân dung nho nhỏ gài phía trên lò sưởi của một gia đình lao động... chắc sẽ cảm thấy như tôi rằng để chống lại những xu hướng, xã hội và công nghiệp, đang từng ngày hút cạn những tình cảm gia đình lành mạnh, ảnh chụp 6 xu một bức sẽ có tác động giúp người nghèo nhiều hơn tất cả các nhà từ thiện trên thế giới.

*Từ tạp chí Macmillan's Magazine [London], tháng Mười 1871*

Ai, theo quan điểm của ông ấy, sẽ mua máy quay phim xem được ngay? Tiến sỹ Land nói ông tin rằng các bà nội trợ sẽ là khách hàng tiềm năng. “Bà ấy chỉ việc giơ máy lên, bấm nút, và mấy phút sau đã làm sống lại giây phút đáng yêu của con mình, hoặc bữa liên hoan sinh nhật của nó. Rồi còn rất nhiều người thích hình ảnh hơn thiết bị. Những người chơi golf và tennis có thể lập tức xem lại động tác đánh bóng của mình để rút kinh nghiệm; nhà máy, trường học và những khu vực khác nữa cũng cần sự trợ giúp của một chiếc máy quay phim để dùng như thế để lập tức xem lại công việc được ngay... Phạm vi sử dụng của Polavision rộng như trí tưởng tượng của bạn. Công dụng của chiếc Polavision này và những chiếc sẽ có trong tương lai là vô tận.”

*Từ The New York Times, 08-05-1977*

*(“A Preview of Polaroid's New Instant Movies”)*

Hầu hết những thứ tái sản xuất đời sống hiện đại, thậm chí kể cả máy ảnh,

đều thực sự chối bỏ nó. Chúng ta nuốt chửng cái ác, ghen cái thiện.

*Wallace Stevens*

Chiến tranh đã xô đẩy tôi, một người lính, vào tận tâm can của một bầu khí quyển cơ khí. Ở đây tôi đã phát hiện ra cái đẹp của mảnh ghép. Tôi cảm thấy một hiện thực mới trong chi tiết của một cỗ máy, trong một vật bình thường. Tôi cố tìm giá trị tạo hình của những mảnh ghép này của cuộc sống hiện đại của chúng ta. Tôi đã tìm lại được chúng trên màn ảnh trong những cận cảnh của các vật đã gây ấn tượng và ảnh hưởng đến mình.

*Fernand Léger (1923)*

575.20 lĩnh vực của nhiếp ảnh

aerophotography, aerial photography

astrophotography

candid photography

chromophotography

chronophotography

cinematography

cinphotomicrography

cystophotography

heliophotography

infrared photography

macrophotography

microphotography

miniature photography

phonophotography

photogrametry

photomicrography

photospectroheliography

phototopography

phototypography

phototypy

pyrophotography

radiography

radiophotography

sculptography

skiagraphy

spectroheliography

stroboscopic

photography

telephotography

unranophotography

X-ray photography

*Tự điển Roget's International Thesaurus, Third Edition*

## **Sức nặng của từ ngữ. Choáng váng của ảnh chụp.**

*Paris-Match, quảng cáo*

Ngày 4 tháng 6 năm 1857 – Xem hôm nay, ở Hôtel Drouot, lần đầu tiên bán ảnh chụp. Mọi thứ đều thành đen trong thế kỷ này, và nhiếp ảnh có vẻ giống như trang phục đen của tất cả mọi thứ.

Ngày 16 tháng 11 năm 1861 – Đôi khi mình nghĩ sẽ đến ngày tất cả các dân tộc hiện đại sẽ cùng tôn thờ một kiểu thượng đế Mỹ, một thượng đế là ai đó cũng sống như người và báo chí phổ thông sẽ viết rất nhiều về ông ta: những hình ảnh của ông thượng đế này sẽ treo trong nhà thờ, không như trong tưởng tượng của mỗi họa sĩ, không bay phấp phới trong khăn áo Veronica, mà được ấn định dứt khoát một lần và mãi mãi bởi nhiếp ảnh. Ừ, mình thấy trước một thượng đế được chụp vào ảnh, có đeo kính.

*Từ cuốn Journal của Edmond và Jules de Goncourt*

Mùa xuân năm 1921, hai máy ảnh tự động, mới sáng chế ở nước ngoài, được lắp đặt ở Prague, có thể cho ra sáu, mười hoặc nhiều hơn nữa hình ảnh của một người trên cùng một tấm ảnh.

Khi đem một bộ những ảnh ấy đến Kafka, tôi hồn nhiên bảo “Chỉ vài krone là nó có thể chụp mình từ mọi góc độ. Cái máy này là máy *Biết Chính Mình*.”

“Cậu muốn nói là *Nhằm Chính Mình* chứ gì,” Kafka nói, với một nụ cười nhợt nhạt.

Tôi cự lại: “Cậu có ý gì vậy? Máy ảnh không thể nói dối!”

“Ai bảo cậu thế?” Kafka nghiêng đầu. “Nhiếp ảnh tập trung mắt người ta vào cái bên ngoài. Vì thế nó làm mờ tối cuộc sống bên trong vẫn lấp lánh qua đường viền của mọi vật như một trò chơi sáng tối. Không thể bắt được cái đó ngay cả với ống kính sắc nét nhất. Phải mò mẫm nó bằng cảm xúc... Cái máy ảnh tự động này không làm cho người ta có thêm nhiều mắt mà chỉ cho thấy một con ruồi sẽ nhìn thấy gì, mà ở dạng giản lược tuyệt vời.”

*Từ cuốn Conversations with Kafka của*



*Gustav Janouch*

Cuộc sống có vẻ luôn hiện diện đầy đủ cùng với vỏ ngoài của ông: sinh lực sẵn sàng được vắt ra toàn bộ để giữ lại một khoảnh khắc, để ghi lại một vẻ cười mệt mỏi thoáng qua, một nhúc nhích bàn tay, luồn nắng chớp nhoáng xuyên qua mây. Và không có công cụ nào, trừ máy ảnh, có khả năng ghi nhận những phản xạ phức tạp mong manh ấy, và diễn đạt đầy đủ vẻ đường bệ của giây phút ấy. Không bàn tay nào có thể diễn đạt nó, bởi lẽ tâm trí không thể giữ lại cái thật chưa biến thái của khoảnh khắc đủ lâu để cho phép những ngón tay chậm chạp ghi lại những mảng lớn của mọi chi tiết. Các họa sĩ ấn tượng đã hoài công trong nỗ lực ghi lại ấy. Vì, một cách có ý thức hoặc vô thức, điều họ đang cố cho ta thấy với các hiệu quả ánh sáng của họ là sự thật của những khoảnh khắc; chủ nghĩa ấn tượng vẫn tìm cách giữ lại cái kì diệu ở đây, ngay lúc này. Nhưng những hiệu quả tức thời của ánh sáng đã trốn thoát trong lúc họ còn mãi phân tích; và cái “ấn tượng” của họ thường chỉ còn là một loạt những ấn tượng chồng lên nhau. Stieglitz đã có cách tốt hơn. Ông đi thẳng đến với cái công cụ đã làm ra cho mình.

*Paul Rosenfeld*

Chiếc máy ảnh là công cụ của tôi. Qua nó tôi ban một lý do cho mọi thứ ở quanh mình.

*André Kertész*

*Một cào bằng đúp, hoặc một phương pháp cào bằng tự nó lại nhắc lại*

Với máy ảnh daguerreotype ai cũng có thể có chân dung của mình – trước đây thì chỉ có những nhân vật xuất chúng; và đồng thời tất cả mọi thứ cũng đang được làm để khiến chúng ta ai cũng giống hệt nhau – để chúng ta sẽ chỉ cần có một chân dung.

*Kierkegaard (1854)*

**Làm ảnh kính vạn hoa.**

*William H. Fox Talbot (ghi chú viết ngày 18-02-1839)*