

Dana Arnold

ART HISTORY
A Very Short Introduction

DẪN LUẬN VỀ
**LỊCH SỬ
NGHỆ THUẬT**

OXFORD
UNIVERSITY PRESS



NHÀ XUẤT BẢN HỒNG ĐỨC

Lời nói đầu

Cuốn sách này là một dẫn nhập tới những đề xuất và tranh biện tạo thành bộ môn lịch sử nghệ thuật và phát khởi từ những quan tâm căn bản của lịch sử nghệ thuật - xác định, phân loại, thông giải, mô tả, và suy nghĩ về những tác phẩm nghệ thuật. Những đường lối trong đó lịch sử nghệ thuật tiếp cận các nhiệm vụ này đã thay đổi qua thời gian. Những thái độ chuyển đổi hướng tới các thông số của lịch sử nghệ thuật, và cách lịch sử có thể chất vấn chủ đề thị giác, đã nêu lên những câu hỏi về việc giới thiệu lịch sử của nghệ thuật thị giác trong hình thức chữ viết và những giới hạn của ngôn ngữ bằng lời nói đã đặt lên khả năng của chúng ta để làm việc này. Trong những năm gần đây, tầm quan trọng tương đối về vai trò của nghệ sĩ, chủ đề, và người xem trong đời sống nghệ thuật cũng đã được đánh giá lại. Những đề xuất ấy đến phiên nó, lại nêu lên những câu hỏi về mối bận tâm của chúng ta với chủ quyền tác giả, tính xác thực, và tiến trình tuyển tính được định nghĩa theo biên niên sử, tất cả đã làm sung mãn quy điển (*canon*) truyền thống của lịch sử nghệ thuật, và giúp chúng ta thưởng ngoạn, phân tích, xác định lịch sử tính cho nghệ thuật.

Từ nghệ thuật (art) ở đây quy chiếu đến các nghệ thuật thị giác cổ điển, chủ yếu là tranh, tượng...

Như vậy, lịch sử truyền thống về nghệ thuật nhấn mạnh những thời kỳ, những phong cách và đặt tiêu điểm cho tiến trình nghệ thuật của phương Tây, và điều này có thể làm mờ tối những lối tiếp cận khác, chẳng hạn như việc tập hợp các nghệ phẩm theo chủ đề, hoặc có thể ảnh hưởng đến đường lối thảo luận về nghệ thuật từ những nền văn hóa bên ngoài phương Tây. Vì vậy, tôi đã chọn những thí dụ từ các thời điểm lịch sử và các văn hóa khác nhau để minh họa câu hỏi nền tảng cho các chủ đề. Đây là một *Dẫn nhập* ngắn gọn, và những hình ảnh tôi sử dụng chỉ cốt để chỉ dẫn về những đề xuất được thảo luận liên quan tới chúng. Như một tổng thể, những minh họa mang tính đại diện cho ‘nghệ thuật cao cấp’/ ‘high art’, tức là nói đến nghệ thuật trong các viện bảo tàng và các phòng tranh (*gallery*). Tư liệu này khiến chúng ta có thể tra xét một phạm vi rộng rãi những đề xuất xã hội và văn hóa được gói ghém trong lịch sử nghệ thuật.

Tôi bắt đầu với một câu hỏi nền tảng ‘Lịch sử nghệ thuật là gì?’, rút ra những phân biệt giữa lịch sử nghệ thuật với thưởng ngoạn nghệ thuật và phê bình nghệ thuật, và cứu xét một phạm vi những tạo phẩm được bao gồm trong bộ môn này và cung cách những tạo phẩm này đã thay đổi qua thời gian. Mặc dù nghệ thuật là một đề tài thuộc thị giác, chúng ta học biết về nó qua việc đọc và chuyển tải những ý niệm của chúng ta về nó phần lớn trong văn bản. Điều này phát sinh một sự giao lưu giữa những gì thuộc ngôn từ và những gì thuộc thị giác mà tôi khảo sát trong Chương 2. Ở đây, tôi xem xét những lịch sử về nghệ thuật đã được viết ra như thế nào và hậu quả của việc này trên chính tự thân đối tượng và trên những chủ thể của nghệ thuật [tức là những nghệ sĩ]. Những thí dụ từ một khung thời gian rộng mở được sử dụng, gồm cả Pliny, Vasari, và Winckelmann, cùng những văn bản gần đây hơn của Gombrich, Greenberg, Nochlin, và Pollock. Một cuộc thảo luận về những tác giả này giới thiệu những chờ đợi về nghệ thuật mà chúng ta có như một câu chuyện biên niên về các nghệ sĩ phương Tây. Sự thiên vị trong lối thông giải về chủ thể sẽ mở ra những câu hỏi về tầm quan trọng của quy điển trong lịch sử nghệ thuật và cách chúng ta nhìn

nghệ thuật phi biểu hình (*non-figurative*), nguyên thủy (*primitive*), và ngây thơ (*naïve*).

Tầm quan trọng của phòng tranh hoặc bảo tàng - hoặc tổng quát hơn của những cung cách giới thiệu về lịch sử nghệ thuật - được bàn tới trong Chương 3, phác họa sự phát triển của các bộ sưu tập từ những tủ trưng bày các vật hiếu kỳ (*cabinet of curiosities*) đến các nhà bảo trợ và nhà sưu tập tư nhân ngày nay. Cùng với điều này, tôi thảo luận về sự tác động mà việc thu thập những đối tượng đã có trên giá trị được nhận biết của chúng và trên cách viết về những đối tượng có thể ảnh hưởng đến ‘giá trị’ của chúng. Câu hỏi về quy điển của lịch sử nghệ thuật quay trở lại trong chương này trong tương quan với khả năng của phòng tranh hoặc bảo tàng ủng hộ hoặc thách thức quy điển ấy. Tôi xem xét điều đó với sự quy chiếu đặc biệt về tầm quan trọng của nhân dạng nghệ sĩ trong việc trưng bày ở phòng tranh và trong lời đáp cho câu hỏi ‘có dị biệt nào tạo ra cho sự giới thiệu về lịch sử nghệ thuật nếu nghệ thuật được giới thiệu với công chúng như một sự thăm dò về chủ thể hoặc như một sự kể tục mang tính biên niên?’ Điều đó cũng làm sung mãn cứu xét của tôi về cung cách những cuộc triển lãm “lớn” đã thay đổi chiều hướng lịch sử nghệ thuật, chẳng hạn triển lãm hậu-ấn tượng/ Post-Impressionism exhibition vào năm 1912 đã tạo ra tên gọi cho phong trào nghệ thuật này.

Mối quan hệ giữa nghệ thuật và tư duy có thể là một quan hệ phức hợp, và trong Chương 4, tôi thảo luận về tác động mà những trường phái triết học đa dạng và lí thuyết phân tâm học đã có trên cung cách chúng ta suy nghĩ về lịch sử nghệ thuật và về vai trò, ý nghĩa, và sự thông giải nghệ thuật. Tôi giới thiệu những ý niệm của các nhà tư tưởng then chốt như Hegel, Marx, Freud, Foucault, và Derrida để cho thấy họ đã tương tác như thế nào với lịch sử nghệ thuật, ít nhất là đối với sự hiện xuất của những lịch sử xã hội về nghệ thuật. Chương 5 tiếp tục thảo luận về ý nghĩa trong nghệ thuật, đặc biệt là về phẩm chất và chủng loại của sự tái hiện, về khoa ảnh tượng kí (*iconography*), hoặc biểu tượng học, trong các nghệ phẩm qua

suốt lịch sử. Trong Chương 6, tôi xem xét những phương tiện truyền thông và những kỹ thuật khác nhau đã được sử dụng để tạo ra nghệ thuật.

Cùng với việc giới thiệu những cung cách suy nghĩ về nghệ thuật và lịch sử của nó, tôi hi vọng cuốn sách này sẽ khích lệ việc thưởng thức và thấu hiểu tự thân các nghệ phẩm và tái củng cố tầm quan trọng của đối tượng nghệ thuật như là bằng chứng hàng đầu của chúng ta, hoặc là điểm khởi đầu, đối với lịch sử nghệ thuật. Nhằm mục đích ấy, chương cuối cùng đưa chúng ta quay lại với bản thân tác phẩm, chú ý tới những đường lối chúng ta có thể đọc tính vật thể của đối tượng trong những hạn từ về kỹ thuật và phương tiện được sử dụng để sáng tạo ra nó, cũng như những phương pháp khác chúng ta có thể dùng để đọc “cái nhìn”.

Cuốn sách này nhằm đến những lợi ích tổng quát cho người đọc, cho người đi xem phòng tranh, và đặt nền tảng cho những khía cạnh của văn hóa thị giác cho những ai học về lịch sử nghệ thuật, khảo cổ học, và văn hóa học. Tôi cố gắng để không sử dụng nhiều từ chuyên môn, nhưng có một số những từ kỹ thuật và thuật ngữ thiết yếu phải sử dụng để nhận biết. Để tâm tới điều này và tính chất dẫn nhập của sách, tôi đã đưa vào một bản từ vựng các từ ngữ về nghệ thuật và một danh sách những địa chỉ mạng về các phòng tranh và các viện bảo tàng để cung cấp một điểm khởi đầu cho sự tìm hiểu các tác phẩm nghệ thuật và những bộ sưu tập quan trọng.

Để đưa ra một thảo luận trong sáng, súc tích về những tranh biện đa phức bên trong lịch sử nghệ thuật, tôi cũng muốn mang lại cho người đọc những công cụ cơ bản thiết yếu cho việc khảo sát chủ đề qua một tầm nhìn bao quát theo thời gian và đề án về một phạm vi rộng mở những đề xuất được kết nối với bộ môn này. Nhưng, quan trọng nhất, cuốn sách là một nỗ lực để chuyển tải việc chúng ta có thể học biết được những gì từ nghệ thuật và để gợi ý một sự đa dạng các đường lối, trong đó chúng ta có thể thưởng ngoạn, suy nghĩ, và thấu hiểu mối quan hệ của con người với nghệ thuật.



1

Lịch sử nghệ thuật là gì?

Một sự vật của cái đẹp

là một niềm vui bất tận.

Keats

Nghệ thuật có thể có một lịch sử chẳng? Chúng ta nghĩ về nghệ thuật như là không có thời gian, ‘cái đẹp’ từ sự xuất hiện của nghệ thuật là có ý nghĩa và sức hấp dẫn với nhân loại trải qua các thời đại. Ít nhất điều này cũng áp dụng đối với những ý niệm của chúng ta về nghệ thuật ‘cao cấp’, hoặc về mỹ thuật; nói cách khác là trong hội họa và điêu khắc. Loại tư liệu thị giác này có sự tồn tại tự chủ - chúng ta có thể thích thú ngắm nhìn nó vì chính nó, độc lập với bất cứ sự hiểu biết nào về nội dung của nó, mặc dù dĩ nhiên người xem từ những thời kỳ hoặc những văn hóa khác nhau có thể nhìn cùng một đối tượng trong những cung cách khác nhau.

Thường ngoạn và phê bình nghệ thuật

Khi ngắm một bức họa hoặc một pho tượng, chúng ta thường đặt ra những câu hỏi sau đây: ai đã làm ra nó? chủ đề là gì? nó được hoàn tất khi nào? Đây là những câu hỏi hoàn toàn có giá trị thường được dự kiến và được trả lời, chẳng hạn ở lời chú cho những bức minh họa trong các cuốn sách về nghệ thuật và những tấm nhãn cho các tác phẩm được trưng bày

trong viện bảo tàng và phòng tranh. Đối với nhiều người trong chúng ta, những mẫu thông tin ấy là đủ. Sự tò mò của chúng ta về ai, cái nào, và khi nào của nghệ thuật được thỏa mãn và chúng ta có thể tiếp tục việc thưởng ngoạn nghệ phẩm, hoặc chỉ đơn giản là ngắm nhìn nó. Đối với những ai còn quan tâm về cách thể của nghệ thuật, thì thông tin về kĩ thuật được sử dụng - chẳng hạn, sơn dầu (*oil*) hay màu keo (*tempera*) (xem Chương 6) - có thể giúp thưởng ngoạn thêm về kĩ năng của nghệ sĩ. Điều quan trọng để ghi nhận về cung cách này trong sự thưởng ngoạn nghệ thuật là nó không đòi hỏi kiến thức về lịch sử nghệ thuật. Lịch sử của một tác phẩm cá biệt được hàm chứa trong chính nó và có thể phát hiện ra trong việc giải đáp cho những câu hỏi về ai, cái nào, khi nào, và cách nào. Đây là các chi tiết xuất hiện trong những vừng tập (*catalogue*) của các bảo tàng hoặc phòng tranh hoặc những vừng tập được sản xuất cho việc buôn bán tác phẩm nghệ thuật, nơi có lẽ thông tin về người bảo trợ nguyên thủy (nếu tương thích) cũng có thể trả lời cho câu hỏi tại sao lại có tác phẩm nghệ thuật đó. Những nhà bán đấu giá, những viện bảo tàng, và những phòng tranh cũng nhấn mạnh về xuất xứ của một tác phẩm nghệ thuật. Đây là lịch sử của người đã sở hữu nó và trong những bộ sưu tập nào. Điều này tạo ra một loại căn nguyên hoặc phá hệ (*pedigree*) cho tác phẩm ấy và có thể được sử dụng để chứng minh rằng nó là một tác phẩm xác thực do một nghệ sĩ nào đó tạo ra. Tất cả các thông tin này là quan trọng để xác định giá cả của một bức tranh hoặc một pho tượng nhưng không nhất thiết là quan trọng cho lịch sử nghệ thuật.

Trong cung cách ấy, việc thưởng ngoạn nghệ thuật không đòi hỏi kiến thức về khung cảnh của nghệ thuật; lối tiếp cận ‘tôi biết tôi thích cái gì và tôi thích cái gì tôi thấy’ đối với việc xem tranh là đủ và điều đó hoàn toàn tốt đẹp. Chúng ta có thể thích thú ngắm nhìn một sự vật chỉ vì tự thân nó và nghệ thuật có thể được hấp thu vào cái gọi là văn hóa đại chúng.

Sự thưởng ngoạn nghệ thuật cũng có thể liên quan tới tiến trình đòi hỏi nhiều hơn của việc phê bình đối tượng nghệ thuật trên cơ sở những thành tích mỹ học của nó. Thông thường, các phương diện như phong cách,

bố cục và màu sắc được quy chiếu, và sự quy chiếu rộng hơn có thể là tới các tác phẩm khác của nghệ sĩ, nếu được biết, hoặc tới những nghệ sĩ khác làm việc cùng thời hoặc cùng phong trào hay cùng phong cách.

Sự am hiểu chuyên sâu

Thường ngoạn và phê bình nghệ thuật cũng có thể được kết nối tới sự am hiểu chuyên sâu. Như chính tên của nó, điều này hàm ý một thứ tinh hoa ưu tú hơn việc chỉ ngắm nhìn. Một kẻ am hiểu chuyên sâu là một người có kiến thức hoặc sự đào tạo chuyên môn trong một lĩnh vực đặc thù về mỹ thuật (*fine art*) hoặc nghệ thuật trang trí (*decorate art*). Người am hiểu chuyên sâu có thể làm việc cho một nhà bán đấu giá - chúng ta đã thấy họ trên những chương trình truyền hình như là những chuyên gia có thể xác định và đánh giá đủ mọi loại đối tượng, chứ không phải chỉ là tranh vẽ, họ quan sát chúng một cách cẩn trọng và chỉ hỏi rất ít về người sở hữu. Cung cách thường ngoạn này được kết nối với thị trường nghệ thuật và liên can tới việc nhận biết tác phẩm của từng nghệ sĩ bởi nó có một hiệu ứng trực tiếp trên giá cả của tác phẩm.

Một khía cạnh khác của sự am hiểu chuyên sâu là mối tương quan giữa nó với quan niệm của chúng ta về thị hiếu. Thị hiếu của một người am hiểu chuyên sâu liên quan tới nghệ thuật được coi là tinh tế và có thể biện biệt. Quan niệm của chúng ta về thị hiếu liên quan tới nghệ thuật hết sức phức tạp, và không thể tránh được sự ràng buộc với những nhận thức về giai cấp xã hội. Tôi sẽ khảo sát điều này trọn vẹn hơn. Chúng ta đã thảo luận việc thực hành thường ngoạn nghệ thuật - thứ nghệ thuật dành cho tất cả và được tất cả thấy và thưởng thức. Tương phản lại, sự am hiểu chuyên sâu áp đặt một hệ cấp về thị hiếu. Ý nghĩa của thị hiếu ở đây là một sự kết hợp hai định nghĩa của từ ngữ này: năng lực của chúng ta để tạo ra những phán đoán tinh tế về mỹ học, và cảm thức của chúng ta về điều gì là thích đáng và được xã hội chấp nhận. Nhưng bằng những định nghĩa như vậy, thị hiếu được xác định cả về mặt văn hóa và về mặt xã hội, lại khiến cho cái gì được coi là 'tốt' về mặt mỹ học và 'được chấp nhận' về mặt xã hội trở nên

khác biệt từ văn hóa này tới văn hóa khác hoặc từ xã hội này đến xã hội khác. Sự kiện thị hiếu được xác định về mặt văn hóa là một điều chúng ta phải ý thức, và điều này sẽ hiện diện qua suốt cuốn sách. Tuy nhiên, ở đây, quan trọng là nghĩ về chiều kích xã hội như dính líu hơn với việc thưởng ngoạn nghệ thuật được xử sự như một quy trình về sự loại trừ xã hội - người ta có ý làm chúng ta cảm thấy e sợ nếu chúng ta không biết nghệ sĩ đó là ai, hoặc còn tệ hơn nữa nếu chúng ta không cảm thấy rung động bởi sự ‘thanh nhã’ của tác phẩm. Chúng ta đã đọc hoặc đã nghe về những phát biểu rõ ràng không thể hiểu sai của những người am hiểu chuyên sâu. Nhưng may mắn là thế giới của họ không thuộc về lịch sử nghệ thuật. Thay vì thế, lịch sử nghệ thuật là một chủ đề mở rộng cho tất cả những ai có sự quan tâm về thưởng ngoạn, suy nghĩ, và thấu hiểu những “cái nhìn”. Ý hướng của tôi trong sách này là mô tả cung cách chúng ta có thể dẫn thân vào nghệ thuật trong những đường lối như vậy.

Lịch sử như một tiến trình

Để nghệ thuật có một lịch sử, chúng ta trông chờ ở nó không chỉ là phẩm chất phi thời gian mà còn cả sự liên tục hoặc tiến trình, bởi đây là điều mà lịch sử muốn chúng ta trông chờ. Những cuốn sách về lịch sử đầy những biến cố trong quá khứ được trình ra như những thành phần của một vận động liên tục hướng về sự cải thiện, hoặc như những câu chuyện về các vĩ nhân, hoặc như những giai đoạn nổi bật so với những giai đoạn khác - chẳng hạn, thời Phục hưng của nước Ý hoặc thời Ánh sáng. Nếu để tạo khung khổ cho suy tư về quá khứ, lịch sử của nghệ thuật không làm thất vọng. Trong sự hội ngộ của hai mối dây riêng biệt này, chúng ta thấy lịch sử lặp lại trật tự cho trải nghiệm về thị giác, khiến nó có một phạm vi về hình thức. Phổ thông nhất là việc viết về lịch sử nghệ thuật từ quan điểm của các nghệ sĩ – thường là các ‘vĩ nhân’. Một cách khác, chúng ta thấy các nhà lịch sử nghệ thuật đã tìm cách xác định những giai đoạn có phong cách lớn trong lịch sử nghệ thuật, chẳng hạn thời Phục hưng, thời Baroque, hoặc thời hậu-ấn tượng. Mỗi truyền thống có thể được viết một cách độc lập với

những truyền thống khác và chúng đã cung cấp một xương sống cho các lịch sử nghệ thuật. Ở đây tôi dùng lịch sử ở số nhiều bởi những kết quả của mỗi đường lối viết về lịch sử nghệ thuật là khác nhau, đặt các dấu nhấn khác nhau cho những gì là quan trọng - trong một số trường hợp đó là nghệ sĩ, trong những trường hợp khác đó là tác phẩm hoặc phong trào.

Vấn đề tập trung vào những yếu tố hình thức như phong cách là bởi phong cách tự thân nó trở thành chủ đề của thảo luận hơn là những tác phẩm nghệ thuật. Khi bạn tâm hơn với việc đánh dấu những thay đổi về phong cách, chúng ta phải sử dụng tri thức về những gì đến sau tác phẩm được mang ra thảo luận. Lợi ích của việc hồi cố, ngoái lại nhìn phía sau, là thiết yếu ở đây - ngoài ra còn có cách nào khác để chúng ta có thể hiểu rằng những khởi đầu của sự quan tâm vào tự nhiên và chủ nghĩa tự nhiên (*naturalism*) trong nghệ thuật của nước Ý thời Phục hưng Sơ kỳ (Early Renaissance) đã hình dung trước những thành quả xuất sắc của các nghệ sĩ thời Phục hưng Đỉnh cao (High Renaissance) về phương diện này? Việc nhìn lại từ thời hiện tại áp đặt một tuyến phát triển mà kết cục đã được biết. Trong đường lối ấy, những con đường nhỏ hoặc những thông lộ qua đó nghệ thuật của quá khứ có thể ưu đãi một số phong cách nhất định - điều này chắc chắn là trường hợp của nghệ thuật cổ điển và với những sự tái thông giải về nó.

Cũng thế, các lịch sử nghệ thuật đặt tiêu điểm đơn độc vào phong cách có thể dễ dàng bỏ qua những phương diện khác của một tác phẩm chẳng hạn như chủ đề hoặc chức năng của nó. Có thể kể lại một lịch sử về phong cách nghệ thuật bằng việc sử dụng những tái hiện về hình ảnh thân thể của nam giới và nữ giới, bắt đầu với việc tái hiện về sự hoàn hảo của hình thể đã được đạt tới trong thời cổ đại của người Hy Lạp. Tuy nhiên đến thời Trung cổ, có ít sự quan tâm vào việc miêu tả theo chủ nghĩa tự nhiên về hình ảnh con người. Nhưng đến thời Phục hưng, tri thức gia tăng về cơ thể con người và về tự nhiên có nghĩa là nghệ thuật đã trở nên 'giống với đời sống' hơn. Nhưng loại lịch sử này cũng có thể được kể bằng việc sử dụng những tái hiện về các con mèo và chó, mặc dù phần lớn người ta sẽ đồng ý

rằng thú vật nuôi trong nhà không phải là một tiêu điểm chủ yếu cho các nghệ sĩ trong hai ngàn năm qua.

Tuy vậy, phong cách đã đóng một vai trò tạo nghĩa trong các lịch sử về nghệ thuật, và chỉ trong những năm gần đây, khái niệm về sự tiến triển của phong cách trong nghệ thuật phương Tây mới được tái thẩm định. Thực vậy, sự nhấn mạnh trên phong cách đã dẫn chúng ta đến quan niệm về sự diễn tiến và phát triển thường xuyên trong nghệ thuật. Nếu muốn nghệ thuật tái hiện cái thế giới mà chúng ta nghĩ rằng mình nhìn thấy, chúng ta có thể áp đặt một quan niệm về sự chuyển động liên tục hướng về chủ nghĩa tự nhiên. Nhưng vậy chúng ta nghĩ sao về thứ nghệ thuật không quan tâm đến sự tái hiện theo chủ nghĩa tự nhiên? Loại nghệ thuật trừu tượng (*abstract art*) hoặc nghệ thuật ý niệm (*conceptual art*) có thể nào bị gạt sang bên lề và coi là chỉ có tầm quan trọng hạng hai - đôi khi nó được dán nhãn hiệu là nghệ thuật ‘nguyên thủy’ (*primitive*) hoặc nghệ thuật ‘ngây thơ’ (*naïve art*), với một thái độ khinh thường. Trong nhiều đường lối, nghệ thuật hiện đại chạm trán với thành kiến này, nhưng thường sẽ kích động câu hỏi ‘nó có phải là nghệ thuật không?’.

Trong trường hợp lịch sử mang tính chất tiểu sử, chúng ta tìm kiếm bằng chứng cho tuổi trẻ, sự chín chắn, và tuổi già trong tác phẩm của một nghệ sĩ. Điều này hoàn toàn suôn sẻ nếu nghệ sĩ sống thọ, nhưng một cái chết bất đắc kỳ tử không thích hợp cho loại đồ thị tự sự hình vòm cung này. Tác phẩm lúc đầu có tựa đề *Cánh đồng hoa anh túc/ The Poppy Field* (1873) của họa sĩ Claude Monet (1840 - 1926) khác biệt với những chuỗi tranh về cùng đối tượng vào những lúc khác nhau của ngày mà ông sáng tác trong các thập niên 1880 và 1890, như được thấy trong cách nhìn của ông về *Nhà thờ lớn ở Rouen/Rouen Cathedral* (1894; Hình 1) hay *Những đụn rơm/ Haystacks* (1891). Nhưng mặc dù chúng ta có thể thấy những sự bận tâm tương tự với ánh sáng, bóng rợp, và màu sắc như một đường lối tạo mẫu cho hình thức, những giai đoạn này trong sự nghiệp của Monet đứng tách biệt khỏi các tác phẩm cuối đời, như là những bức họa lớn về các ao sen ở khu vườn theo phong cách Nhật Bản của ông ở Giverny. Lối tiếp

cận theo tiểu sử cô lập nghệ sĩ khỏi khung cảnh lịch sử của họ. Chúng ta thường quên rằng những tác phẩm cuối đời của Monet được vẽ vào đầu thế kỉ 20 - cùng thời gian Picasso đang thử nghiệm chủ nghĩa lập thể (*Cubism*).



Hình 1. Nhà thờ lớn ở Rouen: Cổng vào (trong Ánh nắng)/Rouen Cathedral: The Portal (in Sun), 1894 của Claude Monet.

Vậy có một phân biệt nào được tạo ra giữa sự tương tác của nghệ thuật và lịch sử, với lịch sử nghệ thuật chẳng? Tức là nói rằng những lịch sử nghệ thuật có thể có một tiêu điểm đơn lẻ trên phong cách trong tương quan với tác phẩm của nghệ sĩ, nơi những trông chờ của chúng ta về một tiến trình lịch sử được đưa vào “cái nhìn”. Điều tôi gợi ý ở đây là chúng ta lộn ngược câu hỏi và đặt nghệ thuật có thể nói là vào vị trí lèo lái. Bằng việc sử

dụng nghệ thuật như điểm khởi đầu, chúng ta có thể thấy những mối dây phức hợp và đan chéo tạo thành lịch sử nghệ thuật. Điều này hàm ý rằng lịch sử nghệ thuật là một chủ đề hay một lãnh vực hàn lâm trong thẩm quyền của riêng nó, hơn là kết quả của những quy luật của bộ môn này được áp dụng cho bộ môn khác. Tôi sẽ thường xuyên quay lại điểm này trong cuốn sách. Tôi sẽ nêu ra lịch sử nghệ thuật đã được kiến tạo như thế nào, để mô tả những đường lối trong đó chúng ta được khích lệ để nghĩ về nghệ thuật như một kết quả, và cũng để giới thiệu những đường lối khác của việc suy nghĩ về sự vật thị giác trong hạn từ lịch sử của nó.

Bằng chứng và phân tích trong lịch sử nghệ thuật

Điều quan trọng là thảo luận rằng lịch sử nghệ thuật có thể rút ra từ loại văn khố nào, khi phạm vi của tư liệu được sử dụng để kiến tạo những lịch sử như vậy vượt rất xa tự thân các tác phẩm. Chẳng hạn, lịch sử có những tư liệu của nó, là những kí lục thành văn của quá khứ; khoa khảo cổ tập trung vào kí lục bằng vật thể, tức là những tồn tại vật chất của quá khứ; trong khi khoa nhân loại học (*anthropology*) nhìn vào những nghi thức xã hội và những thực hành về văn hóa như một cung cách để thấu hiểu các tộc người trong quá khứ và trong hiện tại. Lịch sử nghệ thuật có thể rút ra từ tất cả những văn khố ấy cộng thêm với văn khố hàng đầu của nghệ phẩm. Như vậy, lịch sử nghệ thuật là hòn đá đặt chân khởi đầu để đi vào những đường lối đa dạng của việc thông giải và thấu hiểu quá khứ.

Mâu thuẫn với điều này, cái được gọi là ‘quy điển’ (*‘canon’*) của nghệ thuật tổ chức sự thấu hiểu và thông giải của chúng ta về bằng chứng. Trong trường hợp này, quy điển là nghệ phẩm được các cá nhân có ảnh hưởng - không phải ít ra là những người am hiểu chuyên sâu - coi như có phẩm chất cao nhất. Trong lịch sử nghệ thuật, quy điển thường, không phải riêng biệt, được liên kết với những giá trị ‘truyền thống’ của nghệ thuật. Ở cung cách ấy, quy điển đóng một vai trò quan trọng trong sự thiết chế hóa nghệ thuật, khi những tác phẩm mới có thể được phán đoán so sánh với nó. Như thế, nó là một phương tiện của việc áp đặt những tương quan hệ cấp trên những

nhóm đối tượng. Hệ cấp thường bênh vực thiên tài cá nhân và ý niệm về ‘kiệt tác/’*masterpiece*’(tức là tác phẩm của bậc thầy). Hơn nữa, quy điển đề cao ý niệm rằng một số đối tượng văn hóa hoặc phong cách nghệ thuật có giá trị (cả về mặt lịch sử và về mặt tiền bạc) hơn những cái khác. Một trong những mối quan tâm chủ yếu của tôi là sự tác động của những tác phẩm quy điển, vốn được coi là những thí dụ để định nghĩa về thị hiếu và về sự tạo nghĩa trong lịch sử nghệ thuật.

Tôi sử dụng những từ ‘nghệ thuật’ (‘art’) và ‘cái nhìn’ (‘visual’) hầu như có thể thay đổi cho nhau. Điều này nêu một câu hỏi quan trọng khác - những chủ đề của lịch sử nghệ thuật là gì? Về mặt truyền thống, lịch sử nghệ thuật đã liên quan đến ‘nghệ thuật cao cấp’ (‘high art’). Nhưng một phạm vi của những chế phẩm nhân tạo đã được bao gồm trong bộ môn này, và những thứ như vậy đã thay đổi theo thời gian. Chẳng hạn, khi nói về thời Phục hưng, hoàn toàn dễ dàng để giới hạn việc thảo luận vào những nghệ sĩ thành danh như Michelangelo hoặc Raphael và vào những tác phẩm của hội họa hoặc điêu khắc, hoặc những tiến trình chuẩn bị của chúng như những phác thảo đồ họa. Nhưng những gì còn lại từ các phẩm vật thị giác của những nền văn hóa và những thời kỳ khác nhau hết sức đa dạng và mời gọi một phạm vi thông giải rộng rãi. Tất cả chúng ta đều quen thuộc với nghệ thuật đồ đá (*rock art*) của thời tiền sử, nhưng những lí do phía sau việc sản sinh ra nó và ai đã sản sinh ra nó vẫn còn là một ẩn ngữ. Chúng ta xem những bức tranh trong hang động ở Lascaux thuộc vùng Dordogne nước Pháp, và thấy những cảnh tượng săn thú - tức là những miêu tả về cuộc sống thường ngày. Nhưng, nghệ thuật đồ đá cũng bao gồm những hoa văn và những hình dạng trừu tượng. Vậy loại nghệ thuật này liệu có thể có một chức năng huyền bí hơn không? Một số người lập luận rằng những hình tượng ấy là tác phẩm của các thuật sĩ (hay các pháp sư - *shaman*) - tức là những thành viên của một tín ngưỡng tôn giáo đã sử dụng các chất gây ảo giác khi thực hành nghi lễ - và những hình tượng này do đó tới từ vô thức.

Một câu hỏi khác nảy sinh nếu chúng ta nhìn vào Hy Lạp cổ đại. Thế giới mà nền văn minh này cư trú được nhìn như một cao điểm trong lịch sử

nghệ thuật. Nhưng phần lớn điêu khắc Hy Lạp cổ đại chỉ được biết qua các bản sao La Mã, một vấn đề sẽ được thảo luận chi tiết hơn sau này. Và chúng ta chỉ có rất ít tri thức về những bức họa Hy Lạp cổ đại. Phần nào để đáp ứng cho các hụt hẫng trong tri thức của chúng ta, sự chú ý đã đặt tiêu điểm vào những cái bình Hy Lạp, đồ vật được trang trí từ thế kỉ thứ 8 trước Công nguyên. Những di tích phong phú về các bình Hy Lạp đưa ra một phong cách hội họa từ những hoa văn kỳ hà của thời cổ đại (*Archaic*) qua các hình ảnh cơ thể giống như trắc diện (*silhouette*) trên những chiếc bình Đồ hình Đen (*Black Figure*) và sự tái hiện về hình thể con người lưu động, mang tính họa sĩ hơn trên những bình Đồ hình Đỏ (*Red Figure*). Những di tích này trong quá khứ là những đồ dùng hàng ngày, thế nhưng, có lẽ là do sự ít ỏi mẫu vật về nghệ thuật cao cấp, chúng là những di tích được tôn kính về nghệ thuật Hy Lạp cổ đại. Có lẽ chẳng mấy ngạc nhiên, lịch sử về chúng được vẽ thành bản đồ đối chiếu với lịch sử của điêu khắc Hy Lạp và là lịch sử của tiến trình phát triển trong việc tái hiện sự hoàn hảo vật lí của con người.

Trong trường hợp nghệ thuật bên ngoài phương Tây, những đồ dùng hàng ngày, đôi khi được quy chiếu là văn hóa vật thể, là bằng chứng tốt nhất chúng ta có được cho sản lượng nghệ thuật của một xã hội. Một cái bình của người Maya (Hình 2) có thể kể rành rẽ cho chúng ta về những nghi thức tôn giáo hoặc xã hội, cũng như chỉ ra đường lối mà các nghệ sĩ tái hiện thế giới của họ. Tuy nhiên, trong những thời kỳ sau của nghệ thuật phương Tây, những cái bình - và những đồ dùng hàng ngày khác - không phải luôn luôn có được sự quan tâm như thế. Ngay cả những thiết kế thanh nhã trên bột nhồi mềm dùng cho gốm sứ của xưởng chế tạo ở Sèvres thuộc nước Pháp hoặc cảnh tượng cổ điển trên những cái bình nhãn hiệu Wedgwood ở nước Anh cũng chỉ chiếm địa vị thứ yếu so với nghệ thuật cao cấp của cùng thời kỳ, ít nhất trong chừng mực liên quan tới các sử gia nghệ thuật. Tuy nhiên điều quan trọng cần nhớ là đồ gốm sứ và các đồ dùng trong nhà thường được coi là những sở hữu có giá trị hơn và có uy thế hơn vào lúc chúng được sản xuất so với hội họa hoặc điêu khắc. Vậy nên sự

nhấn mạnh và giá trị mà chúng ta đặt vào nghệ thuật cao cấp thật sự có thể đại diện sai cho sự tạo nghĩa của nó trong con mắt những người đương thời. Và đường lối trong đó lịch sử nghệ thuật có thể bóp méo các đối tượng trong những hạn từ về ý nghĩa và sự tạo nghĩa của chúng lúc đương thời và ngày nay là điều chúng ta sẽ quay lại vào những chương khác trong sách.



Hình 2. Bình hình trụ của văn minh Maya được trang trí bằng hình tượng của một chức sắc đầu đội vòng hoa.

Trong những năm gần đây, ngay cả từ ngữ lịch sử nghệ thuật (*art history*) cũng đã bị chất vấn. Cái gọi là Lịch sử Nghệ thuật Mới/ *New Art History*, xưa cũ cả một thế hệ, đã tìm cách thẩm định lại đường lối chúng ta suy nghĩ và viết về lịch sử những đối tượng thị giác. Lịch sử Nghệ thuật Mới đặc biệt chịu ảnh hưởng bởi những lí thuyết của việc suy tư về nghệ thuật để đưa ra ý nghĩa của nó về mặt xã hội, văn hóa, và lịch sử. Chúng ta sẽ thảo luận những đường lối đa dạng của việc viết và suy tư về lịch sử nghệ thuật trong những chương tiếp theo; ở đây chỉ cần nói rằng khái niệm về những tác phẩm nghệ thuật như là có ý nghĩa lịch sử vượt ngoài vai trò của chúng trong tự sự về tác phẩm của các nghệ sĩ lớn hoặc những phong cách lớn của nghệ thuật là mang tính cách mạng. Thậm chí chủ đề đó vẫn

còn bị phân chia giữa ‘cái mới’ và ‘cái cũ’ của lịch sử nghệ thuật ngay cả 20 năm về sau.

Cuốn sách này không theo đuổi lối tiếp cận nào trong hai lối suy tư về lịch sử nghệ thuật. Tôi thấy ưu điểm của cả hai lối tiếp cận, và muốn chất vấn đối tượng, trực tiếp với nó, để thăm dò sự tạo nghĩa rộng nhất khả dĩ của nó. Nhưng đồng thời tôi không muốn đánh mất cái nhìn vào ngay chính đối tượng - các tính chất vật lí, và trong nhiều trường hợp, sự thu hút mỹ học đơn thuần của nó. Rốt ráo, tôi lập luận rằng lịch sử nghệ thuật là một bộ môn tách rời khỏi lịch sử - khi ấy, thị giác là tư liệu trước nhất, điểm khởi đầu của bất cứ nghiên cứu nào về lịch sử. Mặc dù, có thể nói về vẻ ngoài của một tác phẩm nghệ thuật cũng quan trọng, việc mô tả và phân tích cái nhìn bằng việc sử dụng ngôn ngữ không phải là một cứu cánh tự thân. Và lối phân tích thị giác này không phải luôn luôn dễ dàng như chúng ta vẫn nghĩ. Lịch sử nghệ thuật có bộ từ vựng riêng của nó, hoặc hệ thống phân loại học của nó, để chúng ta có thể nói một cách chính xác về những đối tượng mà chúng ta nhìn thấy, như có thể nhận định qua bộ từ vựng ở cuối sách. Nhưng khả năng để thảo luận hoặc để phân tích một tác phẩm, ngay cả khi sử dụng một hệ thống phân loại học tinh vi, cũng không phải là lịch sử nghệ thuật. Chắc chắn như vậy, nó là hành vi mô tả một cách chuẩn xác một tác phẩm, và tiến trình này có thể được đan chéo với việc thực hành sự am hiểu chuyên sâu, nhưng hài lòng với việc nói ra những gì ở phía trước chúng ta phần lớn vẫn là khu vực riêng biệt của thưởng thức nghệ thuật. Nếu chúng ta so sánh thực hành này với việc học văn học tiếng Anh chẳng hạn, chủ điểm được sáng tỏ hơn. Chúng ta sẽ chẳng coi việc đọc lớn văn bản của vở kịch *Vua Lear* hoặc bản đề cương về nội dung của vở kịch này, như là sự phân tích rốt ráo về một tác phẩm của Shakespeare. Rất có thể những tiến trình này là một phần thiết yếu của sự phân tích, nhưng tự thân chúng không phải là cứu cánh. Tương tự như vậy, chúng ta không nên chấp nhận sự mô tả về một nghệ phẩm như là cứu cánh của tiến trình học hỏi.

Đúng là có khó khăn trong mối tương quan giữa ngôn từ và cái nhìn; chúng đều là những phương pháp gián cách của sự mô tả. Mâu thuẫn sẽ được thăm dò kỹ hơn trong chương kế tiếp. Có lẽ chúng ta quen thuộc hơn với việc sử dụng từ ngữ để mô tả nghệ thuật, nơi một hệ thống phát biểu được đem ra để tương thích với một hệ thống khác. Nhưng chúng ta nên nhớ rằng điều đó cũng có thể xử sự theo cách ngược lại - tức là cái nhìn có thể mô tả và tái hiện/ thay mặt ngôn từ, những hiện tượng thông thường được biểu hiện bằng lời.

Lịch sử nghệ thuật và ‘văn hóa thị giác’

Gần đây hơn, những từ ngữ ‘văn hóa thị giác’ (*visual culture*) hoặc ‘những khoa học thị giác’ (*visual studies*) đã được dùng thế chỗ cho ‘lịch sử nghệ thuật’ (*art history*). Một mặt, những danh hiệu có nội hàm rộng hơn sẽ thừa nhận phạm vi khoáng đạt của tư liệu có thể được sử dụng trong phân tích về lịch sử và khuyến khích sự gộp chung các phương tiện truyền thông như phim ảnh, nhiếp ảnh, video, và ghi bằng kỹ thuật số (*digital recording*). Có lẽ quan trọng hơn trong khung cảnh này, lãnh vực về sự khảo sát trí tuệ được biết như là văn hóa thị giác lấy chủ đề là nhãn quan và những tái hiện của nó. Vốn là như vậy, sự quan sát và phát biểu bằng thị giác được ưu tiên so với ngôn từ. Văn hóa thị giác một phần là về những tiến trình sinh lí của việc nhìn và cũng là về bản tính của tri giác, vốn trong chừng mực nào đó được quy định bằng văn hóa. Trong những năm gần đây, một số ý niệm đã được hấp thu vào bộ môn lịch sử nghệ thuật, và chúng ta sẽ thảo luận về chúng trong Chương 4.

Nhiều chủ đề của văn hóa thị giác cũng đồng nhất với nhiều chủ đề của lịch sử nghệ thuật; chẳng hạn những đề xuất về giới tính và cứu xét về nghệ thuật như một hệ thống để nhìn nhận thế giới. Những dị biệt thiết yếu giữa hai bộ môn nảy sinh từ sự kiện là văn hóa thị giác liên quan tới con mắt, và như thế, văn khố của nó là mọi thứ chúng ta nhìn thấy - thế giới chúng ta tri giác; văn hóa thị giác đã dời hẳn ra ngoài phạm vi của ‘nghệ thuật’ như được quan niệm theo truyền thống để hội nhập ý niệm về chuyển

động, ánh sáng, và tốc độ trong mọi loại hiện tượng thị giác từ quảng cáo tới thực tại ảo (*virtual reality*), với một sự nhấn mạnh vào sinh hoạt hàng ngày. Tôi không phủ nhận tầm quan trọng của những hình ảnh này, cả sự thu hút rộng khắp của chúng. Thậm chí tôi còn gợi ý rằng nhân vật Mario của trò chơi *Anh em nhà Mario siêu nhân/ The Super Mario Brothers* (Hình 3) cũng quen thuộc như là bức tranh *Mona Lisa* của danh họa thời Phục hưng Leonardo da Vinci - nếu không phải là còn hơn thế đối với những thế hệ nhất định. Ở đây cũng quan trọng là cần phân biệt giữa văn hóa thị giác và văn hóa đại chúng. Nghệ thuật có thể trở thành văn hóa đại chúng - không chỉ trong cung cách chúng vừa thảo luận, mà còn qua sự đón nhận nó vào những cung cách khác. Chúng ta lấy thí dụ bức tranh *Cánh đồng lúa/ The Cornfield* (1826; Hình 4). Một cuộc trình bày gần đây về tác phẩm tại Phòng tranh Quốc gia (National Gallery) ở London cho thấy hình ảnh này về đồng quê nước Anh đã được sử dụng trên một loạt món hàng như hộp bánh bằng thiếc và những cuốn lịch, cũng như các bích chương và các ảnh in. Trong cung cách ấy, văn hóa thị giác có thể nói là bao gồm một phạm vi rộng rãi của đề tài bên ngoài định nghĩa về nghệ thuật cao cấp. Thực vậy, mặc dù văn hóa thị giác và những phương pháp của nó chủ yếu được liên kết với sản xuất nghệ thuật gần đây hơn - trong ý nghĩa rộng nhất của nó - sự tiếp cận với nó cũng là một đường lối hữu hiệu tương đương để chất vấn về những chế phẩm từ các thời kỳ sớm hơn. Chẳng hạn, phạm trù chuyên biệt về mỹ thuật không nhất thiết được sử dụng để mô tả nhiều đối tượng được sản xuất trong thời Trung cổ. Vậy nên có một sự cộng hưởng giữa những người nhìn nhận văn hóa thị giác trong các thời kỳ đứng ở bên này hoặc bên kia sự thống trị của mỹ thuật, hay nghệ thuật cao cấp trong văn hóa phương Tây.



Hình 3. Mario trong *Anh em nhà Mario Siêu nhân/ Super Mario Brothers*, một nhân vật trong trò chơi điện tử do Công ty Nintendo của Nhật sản xuất.

Cũng có một chiều kích chính trị đối với văn hóa thị giác như là một phương thức của hoạt động phê phán, như nó được nhìn nhận bởi nhiều người cổ vũ cho nó như một đường lối trong đó sức mạnh của chủ nghĩa tư bản toàn cầu có thể bị thách thức. Qua việc nhấn mạnh vào sinh hoạt hàng ngày, sự tiêu thụ của đại chúng, và trải nghiệm văn hóa thị giác không tập trung chủ yếu vào khảo sát tính hiện đại - trong trường hợp này là thế giới thời hậu-Thế chiến 2. Vốn là như thế, tầm nhìn của nó đặt cơ sở một phần trên tư liệu có được. Chúng ta biết ít hơn rất nhiều về văn hóa đại chúng và những đường lối trong đó các đối tượng thị giác được tri giác trong những thời kỳ lịch sử trước đây, vậy nên một cách đọc mang tính chính trị về chúng là khó hơn nhiều để đạt được. Tuy nhiên, nhiều sử gia về nghệ thuật quả có mang một chương trình nghị sự về chính trị vào trước tác của họ, và điều này sẽ được thảo luận sau.



Hình 4. Bức họa *Cánh đồng lúa/ The Cornfield* của John Constable (1826) đã được sử dụng để trang trí một loạt sản phẩm từ lịch đến những hộp bánh bằng thiếc.

Không phải tất cả những quan tâm về văn hóa thị giác đều bắt rễ vào cuối thế kỉ 20 và sau đó. Chẳng hạn, quan tâm tới cách nhìn liên hệ với lí thuyết về quang học, những thứ này chắc chắn là rất phổ biến trong các thế kỉ thứ 16 và 17 và được minh giải bởi những khuôn mặt kiệt xuất như Issac Newton và René Descartes. Lí thuyết quang học tìm được lối để đi vào thực hành nghệ thuật qua việc sử dụng phòng tối (*camera obscura*) của máy chụp hình. Cũng vậy, chúng ta không được quên phát kiến về luật viễn cảnh trong thời Phục hưng ở Bắc Âu cũng như ở Ý (chúng ta sẽ thảo luận điều đó trong Chương 5). Nó cho thấy rằng các nghệ sĩ đã có sự quan tâm đến tri giác về không gian được tạo bởi tính chất ảo giác của viễn cảnh tuyến tính (*linear perspective*) và viễn cảnh không trung (*aerial perspective*). Như được thảo luận trong Chương 4, địa vị của trải nghiệm thị giác là một mối bận tâm lớn cho những nhà tư tưởng của thế kỉ 18 - không phải chỉ riêng Immanuel Kant. Vậy một phần là do chương trình

nghệ sự về văn hóa thị giác, và một phần là do đường lối trong đó nó đặt mỹ học vào địa vị thứ yếu, cũng như phạm vi rộng của những sản lượng nghệ thuật được cứu xét, làm tách biệt bộ môn văn hóa thị giác khỏi bộ môn lịch sử nghệ thuật. Văn hóa thị giác có lẽ là đặc địa nhất trong phân tích về chủ nghĩa tư bản toàn cầu như được biểu hiện trong một thế giới đa phương tiện về truyền thông đại chúng, và điều này xứng đáng là chủ đề của một tập sách khác.

Thực hành lịch sử nghệ thuật

Bây giờ tôi muốn đưa ra một số thí dụ, trong đó lịch sử nghệ thuật phát biểu và khảo sát một phạm vi trọn vẹn về những đề xuất xã hội và văn hóa và về những chức năng đa dạng mà lịch sử nghệ thuật có được. Để làm điều này, tôi đã chọn bốn hình tượng hoàn toàn khác nhau trong hạn từ về đề tài và niên đại của chúng. Thí dụ đầu tiên là *Sự kính ngưỡng của các thuật sĩ/ The Adoration of the Magi* (Hình 5), cũng có tên là *Tranh thờ Strozzi/ Strozzi Altarpiece* của họa sĩ Gentile da Fabriano. Bức họa này nay ở Phòng tranh Uffizi ở Florence, nhưng nguyên thủy nó là một trang trí bàn thờ của dòng họ Strozzi trong giáo đường Chúa Ba ngôi (Santa Trinità) ở Florence. Việc dời chỗ của bức tranh nêu lên một đề xuất quan trọng khi thường ngoạn các tác phẩm nghệ thuật - rất thường là chúng không còn ở địa điểm gốc, và ta thấy chúng như thành phần của một sự kế tục lịch sử do một phòng tranh trình ra giới thiệu. Thông thường, những căn phòng khác nhau trong một phòng tranh đi theo một tiến trình biên niên, có khi còn được chia nhỏ thành các phân loại, các phong cách, hoặc theo chủ đề. Vậy là bằng chứng nguyên khởi của chúng ta về lịch sử nghệ thuật - tức là tự thân tác phẩm - được đưa ra khỏi khung cảnh gốc của nó. Nhìn vào một tác phẩm nghệ thuật trong một phòng tranh có thể đặt dấu nhấn trên những đặc trưng vật lí của tự thân tác phẩm, điều này lại quay về với những nguyên lí phía sau sự am hiểu chuyên sâu về nghệ thuật mà chúng ta đã thảo luận.



Hình 5. *Sự kính ngưỡng của các thuật sĩ/ The Adoration of the Magi (1423)* của Gentile da Fabriano cũng có tên là *Tranh thờ Strozzi/ Strozzi Altarpiece*. Nguyên thủy nó được đặt tại điện thờ của gia đình Strozzi ở nhà thờ Chúa Ba ngôi tại Florence.

Đề xuất thứ hai bức tranh này nêu lên là ý niệm của người chủ quản (*patron*) - bức tranh có hai danh hiệu: một cái mô tả chủ đề, còn cái kia quy chiếu về gia đình đã đặt hàng nó. Trong trường hợp này, người nghệ sĩ rõ rệt ở vào địa vị thứ ba, cho thấy những nghệ sĩ ít nổi tiếng có thể bị gạt sang một bên như thế nào khi những mối quan tâm khác trong việc viết lịch sử nghệ thuật vượt lên. Quan hệ chặt chẽ giữa người chủ quản và bức tranh có thể dẫn chúng ta tới câu hỏi là hình tượng này dùng để làm gì. Chủ đề ở đây - Sự kính ngưỡng của các thuật sĩ, nơi ba thuật sĩ tới để tôn kính hài nhi Jesus - căn cứ trên phần Tân ước của Kinh Thánh và là một thời điểm quan trọng trong đức tin Kitô giáo. Hình tượng của Gentile nắm bắt được khoảnh khắc này, khi các thuật sĩ quỳ gối để bày tỏ sự kính trọng với Chúa Kitô hài đồng, mô tả sắc nét việc họ nhìn nhận Jesus là sự hiện diện của Thượng đế trên trái đất. Thực vậy, phần lớn nghệ thuật được tạo ra ở phương Tây trong

thời Trung cổ đều mang tính cách tông giáo - gồm cả những bức tranh và những trang trí bích họa trong các điện thờ, cũng như những minh họa bản thảo. Mặc dù tác phẩm có niên đại từ thời Phục hưng Sơ kỳ, Gentile cho thấy một sự tương hợp với những truyền thống cổ xưa hơn trong phong cách và chất liệu, hàm nghĩa rằng không có những sự đoạn tuyệt rõ ràng giữa một thời kỳ nghệ thuật với thời kỳ kế tiếp.

Sự phong phú của những màu sắc rực rỡ tô đậm thêm vẻ lộng lẫy của bức tranh thờ. Thật dễ để tưởng tượng trong khung thép vàng có hoa văn trang trí trình ra một hình ảnh thần kỳ, được thắp sáng bằng ánh nến trong điện thờ của gia đình. Việc sử dụng chất liệu huy hoàng như thế - vàng thật dát mỏng thành lá để tỏa sáng trong tranh và mạ lên khung, những loại đá quý như là lapis-lazuli được nghiền nhuyễn để tạo màu thiên thanh đậm nét ở vị thế chủ đạo trong bức tranh - kể cho chúng ta nhiều điều.

Điều thứ nhất, người chủ quản hẳn phải giàu sang để có thể đài thọ cho những chất liệu tốn kém - chúng ta biết rằng những bức tranh như thế được coi như là biểu tượng của sự giàu có bởi trong bản hợp đồng giữa nghệ sĩ và người chủ quản thường có những điều khoản nêu rõ là phải dùng bao nhiêu vàng và bao nhiêu đá quý. Trong trường hợp gia đình Strozzi, là những thương gia giàu có thành Florence, chúng ta biết rằng họ là những người chủ quản giàu sang qua vài thế hệ. (còn có một bức *Tranh thờ Strozzi* khác vẽ Chúa Kitô ngự trên ngai với Đức mẹ Đồng trinh và các thánh của họa sĩ Orcagna [Andrea di Cione] có niên đại 1357, vẫn còn ở trong nơi trưng bày gốc tại Nhà thờ Mới Thánh nữ Maria [Santa Maria Novella] ở Florence.)

Điều thứ hai, hiệu ứng trang trí từ bức tranh của Gentile như một tổng thể làm gia tăng cảm giác xa hoa. Nếu bạn nhìn qua nó, nền, tiền cảnh, và tất cả những hình dáng tạo thành một dạng thức phong phú chạy ngang giống như găm dẹt có kim tuyến. Tính chất dạng thức của bề mặt bức tranh cùng với những chất liệu sang trọng và sự dẹt phẳng của hình tượng (không hề có ảo giác về không gian hoặc chiều sâu), tất cả đều là những đặc trưng

của một kiểu thức hội họa mang tên gothic quốc tế (*International Gothic*). Ở đây, như ở trong phần lớn lịch sử nghệ thuật, ‘quốc tế’ chỉ quy chiếu về phương Tây, và trong trường hợp đặc thù này là về châu Âu, bởi châu Mỹ chưa thực sự được biết đến bao nhiêu khi tác phẩm này được tạo ra. Cách nhìn như vậy về thế giới nói cho chúng ta một điều gì đó về cung cách những lịch sử nghệ thuật đã được viết, hầu hết xuất phát từ một viễn kiến của phương Tây, dựa trên những ý niệm của phương Tây, và đặt dấu nhấn trên những giá trị mà một xã hội và một nền văn hóa do nam giới thống trị muốn đọc và muốn nhìn thấy chính mình trong các tác phẩm nghệ thuật. Một trong những mục tiêu của cuốn sách này là chỉ ra rằng chúng ta có thể suy nghĩ về cùng một đối tượng trong những đường lối khác nhau để làm hiển lộ sự phong phú và giá trị của chúng như những tài liệu hoặc bằng chứng lịch sử.

Bức tranh thứ hai tên là *Các thị nữ/ Las Meninas* (Hình 6), của Diego Velázquez (vẽ khoảng 1658-1660). Một lần nữa, chúng ta thấy một tác phẩm nghệ thuật có nhiều hơn một cái tên. Nó thực sự là một bức chân dung của gia đình vua Philip IV ở Tây Ban Nha, và chỉ trong một vừng tập của bộ sưu tập hoàng gia được viết năm 1843 do Pedro de Madrazo mà tựa đề *Las Meninas* (có nghĩa là ‘Các thị nữ’) mới được đặt cho tác phẩm.

Trong bức họa, hình ảnh nghệ sĩ mang tính thống trị hơn là chủ đề, và không những chúng ta biết rằng tác phẩm này đã là một trong những danh tác của ông, mà ông còn thực sự đưa cả bản thân mình vào bức tranh. Chúng ta thấy ông đứng sau tấm vải vẽ ở phía bên trái bức tranh, nhìn về phía người xem tranh. Chúng ta chỉ có thể giả định rằng những ông hoàng chủ quản thoải mái để Velázquez đưa bản thân vào bức chân dung gia đình - họa sĩ chắc chắn là một trong những hình dạng thống trị, còn nhà vua và hoàng hậu chỉ được thấy như là những phản ánh trong tấm gương ở trung tâm bức tường phía sau.



Hình 6. *Các thị nữ/Las Meninas*, khoảng 1658-60, của Diego Velázquez. Họa sĩ đã đưa hình ảnh bản thân vào bức chân dung gia đình Vua Philip IV nước Tây Ban Nha.

Việc đưa hình ảnh bản thân vào một bức tranh chân dung như thế cho thấy địa vị mà các nghệ sĩ có thể có được, không chỉ như một họa sĩ cung đình mà còn là một địa vị danh giá. Tiếng tăm của họ có thể đi trước, hoặc thậm chí tràn ngập tác phẩm của họ. Điều này tiếp tục cho đến ngày nay, khi chúng ta nhớ tên của các nghệ sĩ dễ hơn tên các tác phẩm của họ - những thí dụ nổi bật gồm cả Damien Hirst hoặc Tracy Emin. Không hồ nghi gì là Velázquez được xem như một trong những khuôn mặt lớn trong lịch sử nghệ thuật phương Tây. Ông đặc biệt được ca ngợi về việc sử dụng chất liệu sơn dầu; có sự phóng khoáng trong các nét cọ hơi ngả sang chủ nghĩa ấn tượng. Thực vậy, Edouard Manet, một trong những người sáng lập phong trào Ấn tượng ở Pháp, đã sang Tây Ban Nha nghiên cứu và chịu ảnh hưởng sâu xa từ tác phẩm của Velázquez.

Hãy xem cách ánh sáng được xử lý: chúng ta cảm thấy như thể ánh sáng tràn vào từ những cửa sổ ở phía bên phải bức tranh và chiếu sáng cô gái bé nhỏ ở ngay chính giữa. Hãy xem cách cánh cửa mở ngỏ ở bối cảnh mang một nguồn sáng khác vào bức tranh. *Các thị nữ* cũng nêu một số câu hỏi quan trọng về không gian họa hình (*pictorial space*). Chúng ta phải luôn nhớ rằng bề mặt của bức tranh là phẳng đẹt - bất cứ cảm thức nào về không gian hoặc chiều sâu đều là ảo giác. Một số nghệ sĩ ít có hứng thú trong việc cố tạo ra ảo giác về chiều sâu - hoặc ‘một cửa sổ mở ra thế giới’ như một số người gọi nó. Nhìn thêm một lần nữa vào bức tranh của Gentile sẽ thấy rằng ít có ảo giác về không gian họa hình, những hình dạng được phối hợp phẳng đẹt trên bề mặt tranh. Ngược lại, Velázquez tạo ra ảo giác chiều sâu của căn phòng bằng cách sử dụng phương thức tiêu chuẩn của phép viễn cảnh tuyến tính (*linear perspective*).

Nhưng còn nhiều điều hơn thế với bức tranh này. Chúng ta giả thiết rằng những gì đang thường ngoạn là cái nhìn của Velázquez về bản thân và những người ngồi làm mẫu cho ông trong tấm gương ông đang dùng để tự họa. Điều này có thể giải thích tại sao ánh sáng tới từ bên phải hơn là từ bên trái, là điều phổ biến hơn trong nghệ thuật phương Tây - chúng ta đang nhìn một hình ảnh trong gương của cảnh tượng có thật. Nhưng vua và hoàng hậu xuất hiện trong tấm gương ở bức vách phía sau. Vậy thực sự Velázquez đang vẽ ai? Chúng ta có thể nghĩ đó là cô gái nhỏ, bởi cô là trung tâm sàn diễn và được rọi sáng, nhưng nghệ sĩ đang nhìn ra bên ngoài cô, có lẽ hướng về những hình dạng chúng ta thấy trên tấm gương. Chúng ta, những người xem tranh, được lôi cuốn vào trong tập hợp đa phức của những mối tương quan về không gian và về bố cục khi nghệ sĩ nhìn chúng ta - như thể ông đang vẽ bức chân dung của chúng ta và chúng ta nhìn lại, đóng vai trò của nhà vua và hoàng hậu được phản ánh trong tấm gương. Khía cạnh này của bức tranh nêu lên một số đề xuất quan trọng của lịch sử nghệ thuật.

Đặc biệt, có ý niệm về nghệ thuật như là ảo giác - những gì chúng ta đang thực sự nhìn vào là những nét cọ trên tấm vải vẽ; phần còn lại được

tạo ra do những quy trình nhận thức và trí tuệ của chúng ta đem lại cho bức tranh ý nghĩa của nó - trong hạn từ của sự nhìn nhận nó như là một bức chân dung và những cung cách mà nó đùa cợt với cảm thức về tri giác của chúng ta. Bức tranh *Sự kính ngưỡng*, được vẽ trên tấm ván, cho ảo giác về găm vóc và châu báu trong một cảnh tượng được làm thành phẳng dẹt mà chúng ta đứng ở bên ngoài; tay nghề của nghệ sĩ được giấu kín sau bề mặt tranh trơn mượt và những chất liệu sang trọng. Ngược lại, bức *Các thị nữ*, được vẽ trên vải, tạo một ảo giác đa phức về không gian ba chiều, nó vừa cuốn chúng ta vào vừa đẩy chúng ta ra. Chúng ta nhận thức không chỉ về chủ đề tác phẩm mà còn cả về cách chất liệu sơn dầu được vẽ lên mặt vải bằng những nét cọ trải rộng, tạo nên một hiệu ứng của chủ nghĩa hiện thực.

Bây giờ, chúng ta tiếp tục những sự tái hiện về thế giới và về những ý niệm được thực thi trong các phương tiện khác nhau, và tôi đã chọn một tác phẩm điêu khắc cổ điển và một tác phẩm sắp đặt (*installation*) gần đây như một phương tiện để làm điều này.

Bức tượng Apollo Belvedere (Hình 7) có lẽ là một trong những tác phẩm điêu khắc lừng danh nhất xuất phát từ thế giới cổ đại. Điều này không phải chỉ là do hình dạng gây sốc của nó - nó cao hơn 2 mét (7 feet) và hoàn toàn bằng cẩm thạch trắng. Nó là một hình tượng về vị thần Apollo của Hy Lạp, một trong 12 thần linh ngự trên đỉnh Olympus và đại diện cho tinh thần Hy Lạp cổ điển, cho khía cạnh duy lí và văn minh của bản tính con người.

Mặc dù có nhiều huyền thoại kể lại cuộc đời của Apollo, danh hiệu của pho tượng này là lấy từ địa điểm nơi pho tượng được trưng bày. Nó được đặt ở Sân vọng lâu (*Belvedere Courtyard*) ngày nay là một phần của Bảo tàng Pio-Clementine được xây cho Giáo hoàng Julius II năm 1503, và là pho tượng đầu tiên trong bộ sưu tập của Giáo hoàng về những pho tượng cổ đại được trưng bày ở đó. Đây là một bản sao của La Mã từ bản gốc của Hy Lạp thế kỉ thứ 5 trước Công nguyên; pho tượng này có thể do

Leochares tạc, mà tác phẩm được Pliny nhắc đến như là một bức tượng Apollo mang vòng nguyệt quế trên đầu.

Trong cặp song sinh một nam một nữ cùng với nữ thần Artemis theo cách gọi của thần thoại Hy Lạp (cũng được biết dưới tên Diana trong thần thoại La Mã), Apollo được coi như đại diện cho sự hoàn hảo về thể hình của nam giới, cũng như người chị em gái sinh đôi đại diện cho sự hoàn hảo về thể hình của nữ giới. Pho tượng này chắc chắn khai thác ý niệm về sự hoàn hảo thể chất - vẻ bóng láng của cẩm thạch tăng thêm ảo giác về da thịt và cơ bắp và khuôn mặt được lí tưởng hóa không có một tí vết nào. Sự tương phản giữa các nếp gấp của tấm khăn choàng và vẻ trơn láng của da thịt tôn vinh chất liệu và tài nghệ của nhà điêu khắc trong việc khiến cho đá cứng phải thể hiện hai tính chất hoàn toàn khác biệt. Mặc dù hình tượng này về Apollo, giống như nhiều hình tượng khác của người đàn ông thời cổ đại, là để ca tụng sự hoàn hảo của thân thể con người, ở đây sự khiêm cung của Apollo còn được trình bày bằng một chiếc lá vả để che cơ quan sinh dục. Điều này chắc hẳn không thể là nguyên bản gốc của Hy Lạp, mà là ở một niên đại nào đó về sau khi những thay đổi thái độ đối với sự khỏa thân và sự thể hiện cơ thể con người cùng tính dục đòi hỏi phải thêm một lá vả vào tác phẩm.



Hình 7. Một trong những pho tượng điêu khắc được biết đến nhiều nhất xuất phát từ thế giới cổ đại, *Apollo Belvedere* cao hơn 2 mét (7 feet). Đây là một bản sao của người La Mã từ nguyên bản Hy Lạp có niên đại từ thế kỉ thứ 5 trước Công nguyên.

Có thể là kỳ quái rằng ở giữa tất cả sự hoàn hảo được lí tưởng hóa về con người, lại có một thân cây chẳng lấy gì hấp dẫn. Nó chẳng thêm được gì cho hình tượng, không giống như sự tương phản giữa tấm khăn choàng và da thịt của Apollo. Khảo sát kĩ hơn sẽ thấy cánh tay bên phải và bàn tay bên trái của hình tượng bị thiếu. Và những thứ này cung cấp những manh mối vì sao lại có cái thân cây ở đó. Các tác phẩm điêu khắc dựa vào sức biểu hiện của chất liệu, cẩm thạch không phải là một chất liệu tối ưu để điêu khắc những chi thể vươn dài, bởi nó rất dễ vỡ, như chúng ta thấy ở

đây. Thực vậy, tấm khăn choàng không chỉ có tác dụng như một phương cách bố cục mà còn có một ứng dụng thực tiễn, để nâng đỡ cánh tay vươn dài của Apollo. Suy nghĩ về pho tượng này trong những hạn từ của sự cân bằng và về những phẩm tính của chất liệu, cho thấy thân cây là một biện pháp khác để chống đỡ trọng lượng của toàn thể pho tượng. Chúng ta có thể thấy pho tượng dễ bị tổn thương như thế nào khi cánh tay phải đã bị mất. Cái thân cây mâu thuẫn với tất cả phần còn lại của bố cục bởi nó, giống như chiếc lá vả, là được thêm vào về sau. Chúng ta có thể gần như chắc chắn rằng nhà sao chép người La Mã thêm nó vào, bởi pho tượng nguyên gốc của Hy Lạp ắt hẳn được đúc bằng đồng (bronze) - một chất liệu với khả năng thiết yếu để tác phẩm đạt được tư thế như vậy. Một trong những hậu quả của việc sử dụng cẩm thạch thay vì đồng là khiến chúng ta nghĩ sai lầm rằng tất cả điêu khắc cổ điển đều có màu trắng, nên càng tô đậm ý niệm về nghệ thuật cổ điển là thuần khiết, đơn giản, và do đó có giá trị trường cửu.

Pho tượng *Apollo Belvedere* kể cho chúng ta nghe nhiều khía cạnh của lịch sử nghệ thuật. Trước tiên, có vấn đề về sự tái sử dụng và tái thông giải những hình thức cổ điển xuyên thời gian. Chúng ta hài lòng thấy pho tượng *Apollo* như một thí dụ tuyệt đẹp của điêu khắc Hy Lạp. Hy Lạp và La Mã cổ đại thường được quy chiếu như thế giới cổ điển - điều này chỉ chính xác một thời kỳ trong dòng chảy thời gian. Nhưng từ ‘cổ điển’ hay ‘kinh điển’ (*‘classic’*) còn có nghĩa là tuyệt đỉnh hoặc một thí dụ ngoại hạng phù hợp với một phong cách kiềm chế và tinh tế và có một phẩm tính bền vững. Sự kết hợp của nghệ thuật từ giai đoạn cổ điển với sự phán đoán về giá trị dựng lên ý niệm rằng ‘cổ điển’ là tối ưu. Và chúng ta có thể thấy bằng cách nào mỗi quan tâm đến phong cách này của nghệ thuật trong nghĩa rộng nhất của nó đã bền vững qua thời gian. Người La Mã sao chép hoặc phóng tác rất nhiều từ nghệ thuật và kiến trúc của Hy Lạp. Thực vậy, phần lớn tri thức của chúng ta về điêu khắc Hy Lạp tới từ những bản sao La Mã của những bản gốc Hy Lạp.

Trong thời Phục hưng, khi mỗi quan tâm đến thế giới cổ điển được hưởng một sự phục hoạt rộng khắp, pho tượng *Apollo* hình thành những khởi đầu cho bộ sưu tập của Giáo hoàng về điêu khắc. Mỗi quan tâm đến những nghệ phẩm của thời cổ đại rộng lớn đến nỗi nó được coi như thích hợp cho những bộ sưu tập Kitô giáo, bao gồm bộ sưu tập được sở hữu bởi Vatican, có cả những ảnh tượng của thần linh ngoại đạo. Tư thế của *Apollo*, và thực vậy, nhiều điêu khắc cổ điển khác đã được sao chép và trưng dẫn bởi nhiều nhà điêu khắc, họa sĩ, và những nghệ sĩ của các thế hệ sau, và điều này chỉ ra rằng những hình thức cổ điển đã được tái sử dụng và tái thông giải, hoặc thậm chí bác bỏ như thế nào, vào những thời đại khác nhau. Pho tượng này là một thí dụ về tư thế đối nghịch cổ điển (*classical contrapposto*), khi một bên của thân thể làm điều trái ngược với bên kia. Phía bên trái của *Apollo* được mở ngỏ với cánh tay vươn dài trong khi phía bên phải được khép lại; một cách tương tự, trọng lượng của nhân vật chỉ trụ trên một bàn chân, điều này cũng cho một cảm giác về sự chuyển động.

Pho tượng *Apollo Belvedere* cũng cho chúng ta biết đôi điều sự hưng khởi trong mỗi quan tâm vào việc sưu tập và trưng bày nghệ thuật - ở đây thậm chí nó đã ảnh hưởng cả đến tên của tác phẩm - và việc thu thập chúng đã đem lại sự nổi bật cho những kiểu thức nhất định khiến chúng trở thành đối tượng để các nghệ sĩ sao chép và học hỏi. Những bộ sưu tập của Vatican là quan trọng về mặt này bởi các nghệ sĩ thường thăm viếng La Mã như một phần trong việc học tập của họ kể từ thế kỉ thứ 16 trở đi.

Một khía cạnh nữa của lịch sử nghệ thuật mà *Apollo Belvedere* giới thiệu là khoa ảnh tượng kí (*iconography*), một phương pháp quan trọng để thấu hiểu ý nghĩa của nghệ thuật. Điều này được thảo luận đầy đủ hơn trong Chương 5, nhưng ở đây chỉ cần nói rằng đó là sự khảo sát về chủ đề của những câu chuyện được miêu tả trong nghệ thuật, đó là nghệ thuật tông giáo hay nghệ thuật thế tục. Chúng ta đã thấy điều này tác động ra sao với bức tranh *Sự kính ngưỡng của các thuật sĩ* của Gentile - tức là câu chuyện đằng sau hình tượng. Ảnh tượng kí còn có thể bao gồm việc học hỏi những thành tố nhất định của một tác phẩm nghệ thuật đóng vai trò như những

manh mối hoặc những biểu tượng về điều gì đang diễn ra hoặc ai được miêu tả. Trong trường hợp của pho tượng *Apollo*, nếu không biết trước rằng đây là một hình tượng của vị thần Hy Lạp - La Mã, chúng ta cũng có thể được dẫn tới kết luận ấy bởi vì hình tượng mang một vành lá nguyệt quế, là thứ *Apollo* được trao tặng để thừa nhận những thành tích của ông trong các bộ môn nghệ thuật.

Thí dụ thứ tư của tôi là một tác phẩm về sắp đặt (*installation*) bởi một nữ nghệ sĩ ở tiền phương của phong trào nữ quyền. Tác phẩm sắp đặt *Bữa tiệc tối/ The Dinner Party* của Judy Chicago (Hình 8) được trưng bày lần đầu tiên vào năm 1979. Nó dường như là một nỗ lực rất đáng khen để đưa những người phụ nữ danh tiếng vào sự chú ý của công chúng phổ quát. Và, một cách tạo nghĩa, chúng ta cũng được nghe nghệ sĩ nói về tác phẩm của mình, vậy nên chúng ta biết bà có ý hướng tới điều gì:

Ý niệm của tôi về *Bữa tiệc tối* hình thành từ những nghiên cứu về lịch sử của phụ nữ mà tôi khởi đầu vào cuối thập niên 1960... Thái độ chủ đạo đối với lịch sử của phụ nữ có thể được tổng kết bằng câu chuyện sau đây. Khi còn là một sinh viên ban cử nhân của UCLA (Đại học California ở Los Angeles), tôi theo học một khóa có tên là Lịch sử trí tuệ châu Âu. Giáo sư, một sử gia được kính trọng, hứa rằng vào buổi học cuối cùng, ông sẽ thảo luận về những đóng góp của phụ nữ cho tư tưởng phương Tây. Tôi hăm hở đợi chờ suốt cả học kỳ sáu tháng, và vào buổi gặp mặt cuối cùng, giảng viên bước vào và loan báo: ‘Những đóng góp của phụ nữ cho lịch sử trí tuệ châu Âu: họ không hề đóng góp gì cả.’

Tôi bị choáng váng bởi phán đoán của ông, mãi tới sau này, khi những nghiên cứu của tôi đã chứng minh rằng nhận định của vị giáo sư không đứng vững. Tôi tin chắc rằng cái ý niệm cho rằng phụ nữ không có lịch sử gì hết - và niềm tin đi kèm là chưa bao giờ có bất cứ nghệ sĩ phụ nữ vĩ đại nào - đơn giản chỉ là một thành kiến được nâng lên thành giáo điều. Tôi ngờ là nhiều người chấp nhận những khái

niệm này nguyên gốc bởi vì họ chưa từng được thấy một viên kiến khác.

Khi bắt đầu khám phá những gì hóa ra là một kho báu thông tin về lịch sử phụ nữ, tôi vừa được phú cho quyền năng vừa được gọi cảm hứng. Mỗi quan tâm sâu xa của tôi trong việc chia sẻ những khám phá này qua nghệ thuật đã dẫn tôi tới việc tự hỏi phải chăng những hình tượng về thị giác có thể đóng một vai trò trong việc làm thay đổi các quan điểm đang thống trị liên quan tới phụ nữ và lịch sử của phụ nữ?

Judy Chicago, *Bữa tiệc tối* (1996), trang 3-4

Cái bàn ăn hình tam giác của Chicago có những sắp đặt về chỗ ngồi tạo ra từ những ‘nghề thủ công’ (*crafts*) truyền thống của người phụ nữ như thêu thùa và đồ gốm, với tên của một phụ nữ nổi tiếng, chẳng hạn như Virginia Woolf và Doris Lessing, xuất hiện ở mỗi chỗ ngồi. Điều này dường như là một nỗ lực xứng đáng, thế nhưng - nhìn kỹ hơn - trên mỗi cái đĩa, trái cây, và bông hoa, thoạt nhìn tưởng chừng như không có gì đặc biệt, đều tạo thành những khuôn hình của cơ quan sinh dục nữ. Sự quy chiếu ám dụ này về giới tính nữ được ngấm hiểu trong các trái cây và các bông hoa điển hình cho sự nữ tính hóa nghệ thuật khi những yếu tố như vậy được coi như những thứ mang tính cách trang trí hoặc đồ dùng gia đình. Tác phẩm của Chicago đã có và vẫn còn có những người phê bình chỉ trích nó. Một số nhà phê bình nữ quyền xem việc mô tả sinh học như là ý tưởng về định mệnh. Mục đích của tôi khi trình bày nó ở đây là bởi nó nêu ra một số câu hỏi quan trọng hơn về lịch sử nghệ thuật. Nó cho thấy bằng cách nào nghệ thuật có thể có một mục đích xã hội rõ ràng và có thể là một phương tiện hết sức kích động để chuyển tải các ý niệm. Ở đây, Chicago sử dụng kỹ thuật kích động người xem khi chúng ta nhìn ngắm một điều gần như là tầm phào, nhưng chẳng mấy chốc cái quen thuộc trở thành khiêu khích. Nó cũng nêu lên chủ đề về người phụ nữ trong nghệ thuật và cho những nhóm thiểu số khác. Thật dễ dàng cho phụ nữ, và cho những nhóm thiểu số, để trở thành những phạm trù thứ yếu của lịch sử nghệ thuật. Điều này ngấm

hiếu rằng chủ đề chính là người đàn ông như chủ thể, nghệ sĩ, và sử gia. Những gì tiếp theo trong tập sách này sẽ thách đố quan điểm ấy.

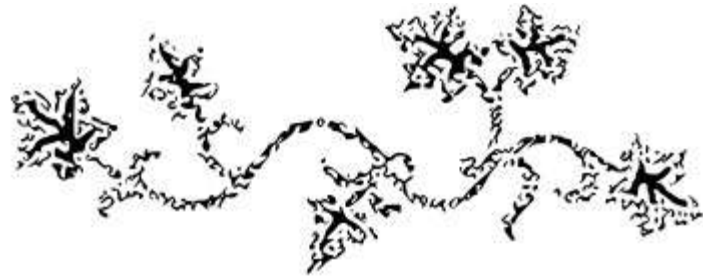


Hình 8. *Bữa tiệc tối/ The Dinner Party* là tác phẩm sắp đặt của Judy Chicago được trưng bày lần đầu tiên vào năm 1979 tại Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại San Francisco.

Bữa tiệc tối cũng kể cho chúng ta về tính chất phù du của các nghệ phẩm - nó là một sự sắp đặt và không có địa chỉ thường trú nào cả. Đó là một sự tồn tại khá mong manh, nhưng khi thông điệp của nó bây giờ đã có niên đại hay không được hoan nghênh trong con mắt của nhiều người, nó vẫn bị dẹp bỏ khỏi tầm nhìn. Và điều này nêu lên chủ đề về tính chất thời thượng và thị hiếu, cũng như mối quan hệ giữa nghệ sĩ và nghệ phẩm khi không có người chủ quản hoặc nơi trưng bày nào dành cho nó.

Bốn hình tượng mà tôi đưa ra đã thiết định phần lớn những gì tiếp theo trong cuốn sách này. Tất cả đều trình bày trong những đường lối khác nhau

rằng lịch sử nghệ thuật không chỉ là mô tả những hình tượng tái hiện cái thế giới mà chúng ta nghĩ là chúng ta nhìn thấy. Chủ đề phức hợp và phong phú hơn nhiều. Nó là một đường lối để nhìn nhận văn hóa và xã hội trong những giai đoạn khác nhau và để thấy cách chúng ta nghĩ về những thời kỳ ấy như thế nào và xem các thái độ đã thay đổi qua thời gian ra sao. Phạm vi bao quát của đề tài khiến chúng ta có thể sử dụng lịch sử nghệ thuật để suy nghĩ về những đề xuất này trong tương quan với những đề án như là đời sống cá nhân và đời sống công cộng, nghệ thuật và những cách thực hành tôn giáo cùng thể tục, các hoạt động xã hội và sự thống trị về văn hóa. Những chương sau sẽ thăm dò các khía cạnh khác nhau của lịch sử nghệ thuật. Nhưng trong chương cuối, tôi sẽ kết thúc ở nơi tôi khởi đầu với chính bản thân các đối tượng, mô tả bằng cách nào trong ánh sáng của những khía cạnh đa dạng của bộ môn được xem xét trong *Dẫn luận* này, chúng ta có thể ‘đọc’ lịch sử nghệ thuật bắt đầu từ những nghệ phẩm.



2

Việc viết lịch sử nghệ thuật

Trong những năm gần đây, nhiều nghiên cứu học thuật đã quan tâm tới khoa sử ký (*historiography*) về nghệ thuật, tức là sự khảo sát về lịch sử hoặc những lịch sử của nghệ thuật, hơn là tự thân chủ đề nghệ thuật. Đây là một mối quan tâm giao thoa ở những điểm nhất định với các chủ đề được nêu lên trong chương này. Ở đây, tôi muốn nhấn mạnh những khung tự sự khác nhau về lịch sử nghệ thuật để cứu xét các đường lối đa dạng mà nó có thể được viết ra. Những phương thức viết như thế xuất hiện trong chương trước, nơi những nhấn mạnh về tiểu sử của nghệ sĩ hoặc về phong cách đã chứng tỏ là những khuôn tự sự vừa phổ thông vừa bền vững về lịch sử nghệ thuật. Hơn nữa, tôi đã giới thiệu câu hỏi về cung cách chúng ta đáp ứng với những đối tượng thị giác bằng việc sử dụng ngôn từ. Trong chương này, tôi muốn suy nghĩ về những đường lối trong đó các lịch sử nghệ thuật đã được viết ra để mô tả nghệ thuật và để tạo cho nó một bối cảnh. Tiếp theo, tôi sẽ thảo luận những cung cách suy nghĩ khác nhau về lịch sử nghệ thuật trong Chương 4, và những điểm tiếp xúc giữa chương đó với chương này.

Có ba dòng mạch chính mà tôi muốn xét đến ở đây. Thứ nhất, tôi lấy những thí dụ của việc viết về nghệ thuật từ một khoảng thời gian rộng để xem xét, đầu là những điểm chung của những người viết và cũng để xem xét các dị biệt giữa họ. Thứ hai, tôi quan sát xem giới tính và sự thiên vị về giới tính đã ảnh hưởng đến sự phát triển của lịch sử nghệ thuật như thế nào.

Thứ ba, thật quan trọng để nghĩ về những chờ đợi của chúng ta về sự tiến bộ và tiến hóa trong nghệ thuật tương quan với cung cách mà các lịch sử này được viết. Ở đây, chúng ta cũng có thể thấy những đường lối đa dạng của việc viết về nghệ thuật có thể làm thay đổi ra sao cách chúng ta nhìn đối tượng và suy nghĩ về lịch sử của nó.

Các sử gia nghệ thuật qua các thời đại

Gaius Plinius Secundus, cũng được biết như là Pliny the Elder/ Pliny Trưởng thượng (Công nguyên 23/24-79) là một nhà văn La Mã với tác phẩm *Lịch sử Tự nhiên (Natural History)* gồm 37 tập, đề tặng cho Hoàng đế Titus, là một trong những tác phẩm lừng danh nhất về nghệ thuật và kiến trúc xuất phát từ thế giới cổ đại. Tác phẩm đồ sộ này phần lớn liên quan tới lịch sử của tự nhiên, như nhan đề gợi ra, của thế giới Hy Lạp - La Mã, nhưng nghệ thuật cũng được bàn tới. Trong thời Phục hưng ở Ý, phần lớn sự quan tâm là về những nguồn văn bản về nghệ thuật của thời cổ đại. Có một phạm vi rộng những văn bản có được, nhưng một số chỉ còn những phần mảnh hoặc chỉ có được trong tiếng Hy Lạp. Ngược lại, những tập sách mang tính bách khoa thư của Pliny đã tồn tại nguyên vẹn và được dịch sang tiếng Ý vào năm 1476 khiến chúng được tiếp cận dễ dàng hơn rất nhiều. Do đó, sự quan tâm đối với việc thảo luận của Pliny về nghệ thuật mang một sự tạo nghĩa bất tương xứng với những mục tiêu của các nghệ phẩm như một tổng thể. Tuy thế, *Lịch sử Tự nhiên* có một ảnh hưởng quan trọng đối với các trước tác về nghệ thuật cũng như đối với bản thân nghệ thuật. Và sự mô tả của Pliny về các đối tượng nghệ thuật giúp xác định những tác phẩm điêu khắc cổ đại được khám phá trong suốt thời Phục hưng, cũng như trong những thời kỳ sau. Khó để chúng ta tưởng tượng rằng sự việc sẽ ra sao nếu không nhận biết được chủ đề của những tác phẩm điêu khắc như là pho tượng *Apollo Belvedere* (Hình 7). Nhưng từ thời Phục hưng đến thế kỉ 18, chỉ có sự phối hợp thận trọng giữa những mô tả thành văn và những tác phẩm điêu khắc còn tồn tại mới khiến sự xác định trở nên khả dĩ. Những phần mảnh vô danh của quá khứ dường như hết sức hấp dẫn và bí ẩn, chẳng

khác nào nghệ thuật của thời tiền sử mà ngày nay chúng ta còn chiêm ngưỡng.

Pliny cũng chú tâm tới những chi tiết về tiểu sử của các nghệ sĩ. Lừng danh nhất, là tường thuật của ông về họa sĩ Apelles rất có ảnh hưởng đến sự hình thành những giá trị nghệ thuật thời Phục hưng. Sự xuất hiện của nhà nghệ sĩ như một người có địa vị, và sự tiếp cận bằng trí tuệ với tay nghề của họ là một phần quan trọng của thời Phục hưng trong nghệ thuật. Điều này cũng giúp để đoán chắc sự tiếp tục của truyền thống cổ điển, khi địa vị nghệ thuật được thăng tiến bởi kiến thức của Hy Lạp và La Mã cổ đại.

Pliny tạo ảnh hưởng quan trọng đối với một trong những tác giả về nghệ thuật trường tồn và có sức tác động nhất là Giorgio Vasari (1511-1574). Ông là một trong những họa sĩ và kiến trúc sư của thành Florence, thường được xem như sử gia đầu tiên về nghệ thuật và cuốn sách của ông tựa đề *Cuộc đời của các nghệ sĩ (Lives of the Artists)* ngày nay vẫn còn được lưu hành và là một nguồn gốc quan trọng cho sự hiểu biết của chúng ta về các nghệ sĩ thời Phục hưng. Vasari ý thức về những tiền lệ cho công trình, gồm cả bộ *Lịch sử Tự nhiên* của Pliny, như ông phát biểu:

Tôi bỏ ra ngoài nhiều điều từ Pliny và những tác giả khác mà tôi đã có thể dùng nếu muốn, có lẽ trong một cung cách dị nghị, để mọi người tự do khám phá những ý niệm của người khác cho bản thân mình trong những nguồn gốc nguyên thủy.

Nhưng các tiểu sử ông viết ra chứng tỏ ngang bằng với những nguồn gốc cổ đại, khi tác phẩm *Cuộc đời của các nghệ sĩ* của Vasari được dịch sang tiếng Anh lần đầu tiên vào năm 1685, và trở thành một khuôn mẫu cho cách viết về nghệ thuật trong thế giới hậu-cổ điển.

Cuốn sách của Vasari, như được biết, gồm có ba phần. Phần đầu nói về những nghệ sĩ Cimabue và Giotto, các tác phẩm mà Vasari xem là sự ‘tái sinh’ của nghệ thuật sau Thời kỳ Đen tối/ Dark Ages (một tên gọi khác của thời Trung cổ). Phần thứ hai thảo luận về giai đoạn mà ngày nay chúng ta

gọi là Phục hưng Sơ kỳ/ Early Renaissance bao gồm những nghệ sĩ Masaccio và Botticelli, kiến trúc sư Brunelleschi, và nhà lí thuyết nghệ thuật kiêm kiến trúc sư Alberti. Điều quan trọng là nhớ rằng ít có sự phân biệt giữa những thực hành về kiến trúc, hội họa, và điêu khắc vào thời ấy, và nhiều ‘nghệ sĩ’ làm việc trong cả ba bộ môn. (Chẳng hạn như Vasari vẽ kiểu cho tòa nhà ngày nay là Uffizzi Gallery ở Florence). Phần cuối cùng của cuốn sách bắt đầu với Leonardo da Vinci và bàn đến những người ngày nay chúng ta xem là các nghệ sĩ của thời Phục hưng Đỉnh cao (*High Renaissance*).

Những chọn lựa của Vasari về cách sắp xếp tư liệu đã có một hiệu ứng vang rền trong lịch sử nghệ thuật. Bằng cách nhấn mạnh quá nhiều về ‘thiên tài’ (‘genius’) và những thành đạt của một cá nhân nghệ sĩ, Vasari đặt nền móng cho một loại tiếp cận am hiểu chuyên sâu với lịch sử nghệ thuật mà chúng ta đã thảo luận trong Chương 1. Vasari là một trong những sử gia đầu tiên đã đưa ra các phán đoán chất lượng về nghệ thuật để tạo ra một quy điển gồm những nghệ sĩ vĩ đại và bên trong quy điển là những tác phẩm vĩ đại của họ. Đối với Vasari, chất lượng được căn cứ trên kĩ năng của nghệ sĩ trong ảo giác về chủ nghĩa tự nhiên và năng lực kĩ thuật được đòi hỏi cho mức độ về ‘cái đẹp’ (‘beauty’) được lí tưởng hóa. Hơn nữa, kiểu tiếp cận như vậy với lịch sử nghệ thuật khuyến khích sự gán ghép ảnh hưởng của tác phẩm nghệ thuật với nghệ sĩ, hoặc ảnh hưởng của nghệ sĩ này lên nghệ sĩ khác, trên cơ sở tương tự về phong cách - nếu hai vật thể giống nhau, nghĩa là chúng phải có liên quan.

Điều thứ nhất, quan trọng là cứu xét ý niệm về việc viết lịch sử chỉ căn cứ trên cuộc sống của nghệ sĩ và như thế nó trở thành lịch sử của các nghệ sĩ hơn là lịch sử nghệ thuật. Rõ ràng là Vasari hiểu biết rất nhiều về một số nghệ sĩ hơn là về những nghệ sĩ khác. Và, cũng như tất cả chúng ta, ông ưa chuộng đặc biệt một số nghệ sĩ. Trong trường hợp của cuốn sách, việc này đã có tạo hiệu ứng mạnh mẽ trên cách viết và cách nó ảnh hưởng đến lịch sử nghệ thuật. Bản biên tập đầu tiên cuốn sách của Vasari được xuất bản năm 1550, có ý hướng là một sự tán tụng thiên tài của Michelangelo

Buonarroti - nhà điêu khắc kiêm họa sĩ có khí chất mạnh mẽ đã làm sừng sốt nước Ý vào đầu thế kỉ thứ 16 với những bức bích họa trên trần Điện thờ Sistine (1508-1512) và pho tượng cẩm thạch khổng lồ David (1501-1504). Thực vậy, Michelangelo là nghệ sĩ duy nhất còn đang sống mà tiểu sử xuất hiện ngay trong lần biên tập đầu tiên của cuốn sách. Michelangelo mất năm 1564 và lần biên tập thứ hai của sách được biết đến hơn rất nhiều xuất hiện vào năm 1568.

Vấn đề với quỹ đạo của Vasari trong lịch sử nghệ thuật là câu hỏi đơn giản về những gì xảy ra sau Michelangelo? Phải chăng nó ngừng lại hay đi vào thoái trào? Một khi cực đỉnh của sự hoàn hảo đã đạt tới, nghệ thuật còn có thể đi về đâu? Các bạn có thể thấy từ điều này rằng tạo dựng ý niệm về sự tiến bộ của nghệ thuật, dù là hướng về nghệ thuật siêu đẳng của một cá nhân, như ở đây, hoặc là ý niệm trừu tượng hơn về sự tái sáng tạo của những hình thức cổ điển hay sự tái hiện không tì vết về chủ thể con người, hàm ý một sự kết thúc lịch sử nghệ thuật. Điều này nêu lên một đề xuất quan trọng về việc viết bất cứ loại lịch sử nào. Lịch sử được viết với lợi ích của việc hồi cố: chúng ta biết những gì tới trước và sau những biến cố được thảo luận. Ý niệm là những biến cố được phơi mở hướng về một kết cục xác định được gọi là mục đích luận (*teleology*). Nhưng lịch sử tiếp diễn vượt ngoài thời điểm mà sử gia đang viết; vậy nên, chúng ta có khả năng tái cấu trúc những tiến trình và những tự sự về lịch sử nghệ thuật. Nhưng ở đây tôi đã đi xa khỏi chủ đề.

Điểm thứ hai về Vasari là cách ông phân chia sự phát triển của nghệ thuật ở Ý từ năm 1270 đến 1570 vốn chưa bao giờ thực sự bị thách thức. Chúng ta vẫn còn thấy những nghệ sĩ mà ông đặt vào phần hai của cuốn sách như là thuộc về thời Phục hưng Sơ kỳ, chỉ trình bày sự khởi đầu của những gì Vasari xem như là những khía cạnh quan trọng của nghệ thuật - đó là sự tái sử dụng và tái thông giải về nghệ thuật thời cổ đại. Nhưng chúng ta biết rằng những người đương thời với Vasari không nhìn thấy sự phân chia như thế giữa các nghệ sĩ thời Phục hưng Sơ kỳ và những nghệ sĩ thời Phục hưng Đỉnh cao. Hơn nữa, Vasari chẳng quan tâm và cũng chẳng

thường thức nghệ thuật của những thời kỳ trước mà ngày nay chúng ta gọi là thời Gothic hoặc thời Byzantine. Nhưng có sự trùng lặp cũng như sự bất đồng giữa việc phân chia lịch sử nghệ thuật thành những thời kỳ chuyên biệt như của Vasari và những thời kỳ được các sử gia sau này thiết lập. Chẳng hạn, Giotto được đưa vào cuốn sách như là *prima luce* ('ánh sáng ban đầu') của thời Phục hưng, bởi trong tác phẩm của Giotto, Vasari đã thấy những dấu hiệu đầu tiên của một sự quan tâm tới tự nhiên, trong khi gần đây hơn, Giotto lại được trình bày như là làm việc trong truyền thống Gothic bởi mỗi quan tâm của ông tới những tư thế được kiểu thức hóa và những công thức bố cục của thời kỳ Gothic.

Mặc dù Vasari không nhìn thấy bất cứ mối quan hệ nào giữa nghệ thuật, xã hội và chính trị, ông quả đã thiết lập những tiêu chí có thể được sử dụng để phán đoán về phẩm chất của một tác phẩm nghệ thuật. Năm phương diện này của nghệ thuật đã tác động nhiều đến đường lối trong đó câu chuyện về nghệ thuật được xâu chuỗi bởi các thế hệ kế tiếp. Một thảo luận ngắn gọn về những điều này cho phép tôi phác thảo ra những nét đại cương của một trong những ảnh hưởng chủ yếu lên triết học về nghệ thuật, tức là trường phái tân-Plato (*Neoplatonism*), và cách nó tương tác ra sao với những thực hành nghệ thuật thời Phục hưng. Những tiêu chí của Vasari bao gồm: (1) *Disegno* - tay nghề về đồ họa hoặc thiết kế. Ở đây, Vasari sử dụng quan điểm của trường phái tân-Plato rằng người nghệ sĩ có *Ý niệm (Idea)* về đối tượng mà mình cố gắng tái tạo và ý niệm này được Thượng đế cấy trong tâm trí của nghệ sĩ. Nghệ phẩm, dù là hội họa hay điêu khắc, vừa tương quan với đối tượng mà nhà nghệ sĩ nhìn thấy lại vừa tương quan với hình thức hoàn hảo chỉ tồn tại trong tâm trí. (2) Tiêu chí thứ hai là *Natura (Tự nhiên)* - nghệ thuật bắt chước thiên nhiên là một quan niệm mới trong thế kỉ thứ 15. Ở đây một lần nữa, Vasari mang lại ý niệm của triết học Plato về những nghệ sĩ có khả năng cải thiện tự nhiên qua tri kiến về những hình thức hoàn hảo. (3) Thứ ba là *Grazia (Ân sủng)*, là một phẩm chất thiết yếu của nghệ thuật hiển lộ trong tác phẩm của các nghệ sĩ như Michelangelo. (4) Thứ tư là *Decoro (Nghị thức)* quy chiếu về tính chất thích đáng hay hợp

cách về nghệ thuật - chẳng hạn, hình ảnh một vị thánh nên có tính chất thiêng liêng. Điều này cũng có nghĩa là một hình thức về sự khiêm nhường đòi hỏi những hình tượng khỏa thân được điêu khắc hoặc vẽ ra được che phủ cơ quan sinh dục - sau khi tác phẩm được hoàn tất. (5) Phạm trù thứ năm của Vasari là *Maniera* (*Phong thái* hay *Phong cách*), quy chiếu hoặc về phong cách cá nhân của nghệ sĩ hoặc về phong cách của một trường phái gồm nhiều nghệ sĩ. Những tiêu chí này vẫn rất thịnh hành ngày nay trong sự quan tâm tiếp tục đến vào chủ nghĩa tự nhiên của nghệ thuật cổ điển như được khúc xạ qua thời Phục hưng và xa hơn nữa.

Phương pháp của Vasari viết về lịch sử nghệ thuật vẫn còn đặt tiêu điểm trên tự thân các tác phẩm và dựa vào quan sát cận kề chi tiết cuộc đời của nghệ sĩ. Tôi nghĩ rằng, điều hữu ích ở đây là so sánh thảo luận của Vasari về một tác phẩm nào đó với thảo luận của một sử gia nghệ thuật khác. Ernst Gombrich là một trong những nhà văn hóa sử được biết đến nhiều nhất của thế kỉ 20. Tác phẩm của ông tập trung chủ yếu vào thời Phục hưng, và ông đã muốn khảo sát những tác phẩm thuộc văn hóa (hoặc nghệ thuật) ‘cao cấp’ (*‘high’ culture/ art*) như bằng chứng về khí hậu trí tuệ rộng lớn hơn của thời đại. Gombrich cũng chú tâm tới khoa nhân loại học và phân tâm học như những phương cách tìm kiếm ý nghĩa về văn hóa của nghệ thuật. Như một học giả về thời Phục hưng, Gombrich đã bị cáo buộc là vướng vào chủ nghĩa bảo thủ và nhìn nhận lịch sử nghệ thuật theo quy điển. Nhưng tác phẩm của ông còn bao trùm cả khoa tâm lí học nghệ thuật, sử dụng cả những tranh biếm họa và quảng cáo làm bằng chứng. Dù là đang thảo luận về nghệ thuật cao cấp hay về văn hóa đại chúng, nhận thức của Gombrich đối với những chức năng thay đổi của các hình tượng cùng với bối cảnh xã hội và văn hóa của chúng thấm nhuần sự phân tích các tầng nghĩa và những sắc thái tinh tế, đến mức khó có thể xem ông như một người theo chủ nghĩa truyền thống. Nói như vậy, tôi phải bày tỏ ý kiến phản đối của tôi với cuốn sách bán chạy nhất Gombrich là *Câu chuyện nghệ thuật* (*The Story of Art*), xuất bản lần đầu năm 1950 và nay vẫn còn lưu hành. Cuốn sách này thiết lập một sự phát triển tuyến tính của nghệ

thuật, đặt tiêu điểm vào những nghệ sĩ trong quy điển và ít quan tâm về những bối cảnh rộng hơn hoặc những lối tiếp cận lí thuyết được biểu hiện trong các tác phẩm khác của ông. Giống như cuốn sách của Vasari, *Câu chuyện nghệ thuật* toàn bộ là về ‘những người đàn ông vĩ đại’ và ‘phong cách’. Nếu không phải là tới lúc này, thì chắc chắn là tới cuối tập sách, các bạn sẽ thấy tất cả những lí do đằng sau lập trường phủ định của tôi đối với lối tự sự về nghệ thuật theo mục đích luận, tuyến tính, ‘từ con người ở hang tới Picasso’.

Một sự so sánh giữa cung cách Gombrich và Vasari viết về cùng một tác phẩm nghệ thuật biểu lộ những dị biệt trong lối tiếp cận của họ. Bức tranh *Trường học ở Athens (School of Athens)* của Raphael (Hình 9) là một thí dụ hữu ích về vấn đề này bởi nó là một hình tượng phức hợp có sự thu hút lâu bền, Raphael, cùng với các nghệ sĩ khác, được Giáo hoàng Julius II mời trang trí một chuỗi phòng ốc trong cung điện Vatican - những thứ thường được gọi là những sảnh (*stanze*) của Vatican. Những bức họa trên tường, được gọi là bích họa (*fresco*) trong *Stanza della Segnatura* (Sảnh Ấn kí), *Stanza dell' Incendio* (Sảnh về Đám cháy), và *Sala di Constantino* (Phòng của Constantine) được Raphael và các phụ tá thực hiện trong xưởng vẽ kể từ năm 1509. Sảnh Ấn kí thường được coi là nơi quan trọng nhất vì Raphael tham gia nhiều nhất trong việc thực hiện tác phẩm ở đó. Hai bức bích họa chính ở đây là *Trường học ở Athens* và *Tranh biện (Disputa)* liên quan tới phép bí tích được ân phúc - chủ đề trình bày một sự so sánh lí thú giữa thế tục và linh thiêng hay là giữa ngoại đạo và Kitô giáo. Giáo hoàng Julius II là một vị chủ quản rất ưa chuộng nghệ thuật - bộ sưu tập của ông ở Vatican, bao gồm cả pho tượng *Apollo Belvedere* đã được thảo luận trong chương trước.



Hình 9. Trường học ở Athens (*School of Athens*), khoảng 1509-11/12, của Raphael, là một trong những bức bích họa trang hoàng Sảnh Ấn kí (*Stanza della Segnatura*) trong cung điện Vatican, ở Roma.

Tường thuật của Vasari về những vụ ủy thác quan trọng này như sau:

Vào lúc đó, Bramante ở Urbino, là người đang làm việc cho Julius II [kể cho Raphael] rằng ông ta đã thuyết phục Giáo hoàng cho xây mấy căn phòng mới nơi Raphael sẽ có cơ hội làm những gì ông có thể làm.

Sau khi được Giáo hoàng Julius tiếp đón rất thân ái, Raphael khởi sự vẽ trong Sảnh Ấn kí một bức bích họa trình bày các học giả đang hòa giải triết học và chiêm tinh học với thần học, trong đó có chân dung của tất cả những nhà hiền triết của thế giới đang tranh biện với nhau. Đứng riêng biệt là các nhà chiêm tinh đã đưa ra những ý niệm về số và chữ liên quan tới khoa địa lí và thiên văn học trên những tấm bảng nhỏ, qua bàn tay của mấy thiên sứ xinh đẹp, để gửi tới các tác giả Phúc âm. Trong những người này có Diogenes với cái chén của ông, đang trầm ngâm suy tư trên những bậc thềm: đây là một hình dạng mô

tả rất khéo, xứng đáng được ngợi khen về vẻ đẹp và sự phù hợp về trang phục, ở đó cũng có các triết gia Plato và Aristotle, một người cầm tác phẩm *Ti-maeus*, người kia cầm tác phẩm *Ethics*, và quanh họ làm thành một vòng là một trường học vĩ đại của các triết gia. Những nhà chiêm tinh học và toán học đang sử dụng công cụ để vẽ vòng tròn và vạch ra những con số và chữ trên các tấm bảng; khó có thể mô tả vẻ huy hoàng của họ.

Trong cuốn sách năm 1972, tựa đề là *Những hình ảnh biểu tượng (Symbolic Images)*, Ernst Gombrich thách thức và cải chính bản kết toán của Vasari như sau:

Khi tới La Mã... Raphael ‘bắt đầu trong *Stanza della Segnatura* một bức họa về cách các học giả kết hợp triết học và chiêm tinh học với thần học, trong đó có tất cả các hiện triết của thế giới được trình bày đang tranh luận với nhau.’ Những lời mở đầu bản kết toán của Vasari... một cách tự nhiên đặt ra chìa khóa cho sự thông giải những bức bích họa này cho các thế kỉ sau. Vasari không chỉ thiết lập sự đỉnh ninh rằng chủ đề của nó có tầm quan trọng sâu xa về triết học, ông còn cường chế sự thông giải bằng cách cô lập riêng từng bức bích họa khỏi khung cảnh trí tuệ và trang trí của chúng... Bây giờ chúng ta biết được nguồn gốc của sai lầm: Vasari làm việc từ những bản vẽ mô phỏng lại các bức bích họa [và do đó có hậu quả là] đặt những tác giả Phúc âm trong các triết gia Hy Lạp... [và] chiều hướng này vẫn còn tiếp tục... mặc dù các học giả không đồng ý được với nhau về bất cứ cách thông giải nào, sự xác tín vẫn tồn tại là có một chìa khóa cho các bức bích họa này và nó phải phù hợp với những ý niệm của chủ nghĩa nhân bản của thế kỉ mười sáu.

Gombrich phiến trách những hiểu sai của khoa ảnh tượng kí về các *sảnh* như là một tổng thể cho kết toán sai lạc của Vasari và cung cách mà các sử gia về sau chiêm ngưỡng từng thành tố của căn phòng - trần và

những bức vách - thay vì như một tổng thể. Ông lập luận rằng, nếu được xem xét trong cùng cách, căn phòng, với sự pha trộn các chủ thể ngoại đạo và Kitô giáo, ‘đã không gây ra bất cứ sự ngạc nhiên nào cho những ai biết rõ tập quán của các nhà đạo đức thời Trung cổ hoặc ngay cả của St. Augustine.’ Trần nhà là những hình tượng nhân cách hóa ở trên cao tương quan với những hình tượng phía bên dưới; những hình tượng này lại khuếch đại các ý niệm. Trường học ở Athens sánh đôi với Triết học (*Philosophy*), và hai thứ đó cùng sánh đôi với những hình tượng khác về Luật pháp (*Law*), Thần học (*Theology*), và Thi ca (*Poetry*) đại diện cho những Nghệ thuật Tự do (*Liberal Arts*) được giảng dạy trong các đại học Ý vào thời đó.

Lối tiếp cận của Vasari với lịch sử nghệ thuật, như chúng ta đã thấy, vẫn còn thông dụng đến ngày nay, nhưng những thách thức với nó - hay nói một cách chuẩn xác hơn, một đường lối khác biệt để suy nghĩ về chủ đề này - tới trong thế kỉ thứ 18. Johann Joachim Winckelmann là một trong những sử gia đầu tiên đặt nghệ thuật trong bối cảnh của nó bằng cách sử dụng nhiều nguồn gốc khác nhau bằng mọi khả năng. Đặt nghệ thuật trong bối cảnh văn hóa là một ý niệm cách mạng, bởi nó có nghĩa là nghệ thuật trở nên quan trọng hơn nghệ sĩ. Thực vậy, Winckelmann phát biểu rằng cá nhân các nghệ sĩ chẳng dính dấp bao nhiêu với dự án của họ, dự án này sản sinh một đường lối có hệ thống hơn trong việc tổ chức tri thức về nghệ thuật. Nói như thế, nhưng Winckelmann vẫn nhấn mạnh rằng một khảo sát chi tiết về tác phẩm nghệ thuật là cần thiết, và giống như Vasari, ông chú tâm vào sự bận tâm của người am hiểu chuyên sâu với việc xác định cái đẹp lí tưởng hay sự hoàn hảo. Nhưng ở nơi mà Vasari mắc kẹt vào những khó khăn về vấn đề ‘sự suy thoái của nghệ thuật’ sau cái chết của Michelangelo, Winckelmann hạn định những quan tâm của ông vào nghệ thuật thời cổ đại. Đối với Winckelmann, nghệ thuật Hy Lạp cổ đại từ thế kỉ thứ 5 trước Công nguyên, được biết như là thời kỳ cổ điển, tạo thành cực đỉnh của thành tựu nghệ thuật trong hạn từ về sự tái hiện cái đẹp và sự hoàn hảo. Những chi tiết về tiểu sử của các nghệ sĩ đã sáng tạo ra những tác

phẩm ấy rất sơ sài, nhưng điều này ít gây thắc mắc cho Winckelmann vì ông muốn xem lịch sử nghệ thuật như là lịch sử về mỹ học hơn là về nghệ sĩ. Winckelmann giới thiệu một khảo sát biên niên, có hệ thống về lịch sử nghệ thuật. Những di sản nghệ thuật của thời cổ đại được xem như là những biểu hiện mạch lạc của thời đại cổ điển, chúng vừa xác định vừa tăng tiến thân phận con người (mặc dù Winckelmann không biết rằng nhiều tác phẩm điêu khắc là những bản sao La Mã của các nguyên bản gốc Hy Lạp). ‘Sự phát minh’ về Hy Lạp cổ đại, hoặc ít nhất sự thiết lập về nó như một cao điểm của văn minh nhân loại là một thành tố thiết yếu của quan niệm lấy châu Âu làm trung tâm (*Eurocentric concept*) của truyền thống lí tưởng hay cổ điển. Tới phiên nó, điều này lại liên quan đến thời hiện đại. Trong tác phẩm *Sự mô phỏng hội họa và điêu khắc của người Hy Lạp (Imitation of the Painting and Sculpture of the Greeks)* vào năm 1755, Winckelmann phát biểu:

Chỉ có một cách duy nhất cho những người hiện đại trở nên lớn lao, và có lẽ là vô song,... là bằng cách bắt chước người xưa... Không chỉ là cỏi tự nhiên mà người Hy Lạp phát hiện trong những tác phẩm của họ, mà còn hơn thế nữa, một cái gì cao siêu hơn cỏi tự nhiên; cái đẹp lí tưởng, những hình tượng sinh ra trong tâm trí.

Những ý niệm của Winckelmann chịu ảnh hưởng nặng nề từ những lí thuyết về ngôn-ngữ vào giữa thế kỉ thứ 18, ngôn ngữ được xem như đã phát triển các tiềm năng của nó để cho ta một sự hiểu biết rõ ràng về sự vật, nhưng những quá độ trong phong cách và tu từ đã dẫn tới sự bại hoại của ngôn ngữ. Ông vạch ra một con đường tương tự qua nghệ thuật, khi xem nghệ thuật Hy Lạp cổ đại là cực đỉnh và sự vận động cùng sinh lực về sau của giai đoạn Hy Lạp thống nhất (*Hellenistic*) [từ cái chết của Alexander Đại đế vào năm 323 trước Công nguyên đến việc Octavian đánh bại Cleopatra và Mark Antony vào năm 31 trước Công nguyên] như là sự ‘quá độ’ và ‘bại hoại’. Ý niệm này về sự phát triển và suy thoái trong nghệ thuật của thế giới cổ đại cho tới nay vẫn còn là cung cách biên niên tiêu chuẩn

cho lịch sử nghệ thuật. Phân tích của Winckelmann, hay như ông ưa gọi là hệ thống về lịch sử, được bắt rễ vững chắc vào truyền thống ngôn từ - thiết chế phê phán của ngôn ngữ được dịch chuyển sang nghệ thuật. Winckelmann dựa vào những mô tả văn bản về các đối tượng để xác định những tác phẩm cho bộ lịch sử bằng ngôn từ của ông. Điều quan trọng ở đây là cả Winckelmann cũng như Vasari chẳng ai tiếp cận được với những minh họa chuẩn xác, đầy đủ về những tác phẩm mà họ thảo luận - một điều mà ngày nay chúng ta coi là đòi hỏi đương nhiên. Họ phải dựa vào những tranh in và bản khắc có phẩm chất mơ hồ và có thể dẫn đến sai lầm. Điều này là mặc nhiên trong phê bình của Gombrich về việc phân tích của Vasari đối với bức tranh *Trường học ở Athens*. Nhưng sự thiếu vắng những tiêu bản thị giác tốt còn có tầm quan trọng rộng hơn rất nhiều, bởi vì phải cho đến những thập niên giữa thế kỉ 20, kĩ thuật nhiếp ảnh mới trở nên đủ tinh tế cho phép khảo sát cận kề về những đối tượng nghệ thuật ngoài việc khảo sát *tại chỗ (in situ)*. Rõ ràng là, việc sử dụng nhiếp ảnh mang theo nó một tập hợp mới về các vấn đề, nhưng nó cũng khiến chúng ta suy nghĩ cẩn trọng về mối tương quan giữa hệ thống ngôn từ và hệ thống thị giác của việc khảo sát nghệ thuật, một điểm được triển khai thêm trong Chương 5.

Ý niệm về lịch sử văn hóa được phát triển bởi Winckelmann đã có nhiều cộng hưởng trong việc viết lịch sử nghệ thuật ngang với lối tiếp cận qua tiểu sử của Vasari. Chẳng hạn, sử gia người Thụy Sĩ Jacob Burckhardt tiếp nhận một lối tiếp cận tương tự với Winckelmann trong tác phẩm gồm hai tập *Văn minh Ý thời Phục hưng (The Civilisation of Renaissance Italy)*, xuất hiện lần đầu tiên bằng tiếng Đức năm 1860, và mau chóng được dịch sang tiếng Anh. Burckhardt đặt nghệ thuật Phục hưng của Ý vững vàng trong bối cảnh văn hóa để giải thích những phẩm chất ‘văn minh hóa’ và ‘công dân’ của nó. Cuốn *Văn minh Ý thời Phục hưng* đến nay vẫn còn là một tác phẩm tiêu chuẩn và đóng góp nhiều cho việc làm sống lại mối quan tâm đến thời kỳ này cũng như ủng hộ địa vị ưu thế tạo nên sự sống còn của truyền thống cổ điển trong nghệ thuật phương Tây.

Winckelmann cũng có ảnh hưởng đến cung cách trong đó đối tượng nghệ thuật đạt được một vị thế tự chủ. Việc ông nhấn mạnh vào tác phẩm hơn là nghệ sĩ hẳn đã góp phần lớn mở ra một đường lối mới cho các suy nghĩ về lịch sử nghệ thuật. Ở nước Đức trong thế kỉ 19, một trong những triết gia có ảnh hưởng nhiều nhất trong lịch sử tư tưởng phương Tây là G.W.F. Hegel, đề nghị rằng hình dạng của lịch sử không phải là một tiến triển tuyến tính với sự suy đồi và sụp đổ không thể tránh được - nó đã từng là một trong những vấn đề đối với Vasari và Winckelmann. Thay vì thế, Hegel tin rằng lịch sử là kết quả của những hoạt động của ‘tinh thần thế giới’ và nghệ thuật là một trong những đường lối mà tinh thần này tự biểu hiện. Từ ngữ *Zeitgeist* (trong tiếng Đức có nghĩa là ‘tinh thần thời đại’) giờ đây đã trở nên quen thuộc trong tiếng Anh, tới từ triết lí về lịch sử của Hegel. Hệ thống của ông là một đường lối để giải thích không chỉ về các tác phẩm nghệ thuật mà toàn thể sự sản sinh văn hóa từ một thời điểm nhất định. Như vậy những hành động của các cá nhân, tức là trong trường hợp này là các nghệ sĩ, có tầm quan trọng nhỏ nhoi, và cả bối cảnh xã hội của việc sản sinh tác phẩm nghệ thuật cũng chẳng quan trọng gì - một điều sẽ được bàn luận tiếp trong Chương 4. Sự bận tâm về phong cách từ một viễn kiến kiểu Hegel khác với lối tiếp cận am hiểu chuyên sâu của Vasari. Ở đây, phong cách có một kiểu tự chủ khi nó khai triển qua thời gian và vượt lên trên hoạt động của con người, vậy là xem nhẹ ý niệm về thiên tài như là then chốt đối với những đường lối khác về việc viết lịch sử nghệ thuật. Ý niệm của Ernst Gombrich về lịch sử văn hóa chịu ảnh hưởng của Hegel, nhưng Gombrich gán cho nghệ thuật hoặc cho những hình tượng có các chức năng thay đổi phản ứng lại với bối cảnh - điều mà Gombrich gọi là ‘một sinh thái học về nghệ thuật’ (*ecology of art*). Đây là một từ ngữ vay mượn từ khoa xã hội học và có nghĩa là mối tương quan giữa nghệ thuật và cảnh quan của nó.

Thực sự là chỉ trong thế kỉ 20 chúng ta mới thấy sự đoạn tuyệt đối với hai mối bận tâm chính về tác giả (nghệ sĩ) và về hình thức (phong cách). Chúng ta đã thấy nghệ thuật của thời cổ đại thống trị suy nghĩ và thực hành

về nghệ thuật ra sao, và ngay cả từ ngữ ‘cổ điển’ (*classic*) đã trở thành chỉ thị cho một thời kỳ lịch sử và một phán đoán giá trị được ưa chuộng đối với sản phẩm của thời đại ấy. Các sử gia nghệ thuật sau này hầu như mang tính biện hộ, đĩnh ninh rằng nghệ thuật của thời đại của họ không so được với nghệ thuật của thời cổ đại. Tác phẩm của Gombrich và những người đương thời của ông, như Rudolf Wittkower và Fritz Saxl, là một sự pha trộn phong phú về triết học, lịch sử, và thần học cung cấp cho chúng ta một *văn hóa sử* (*Kulturgeschichte*), tức là lịch sử văn hóa của nghệ thuật – nhưng điều này trước hết liên quan với nghệ thuật thời Phục hưng và những phái sinh của nó.

Những đường lối mới của việc viết về nghệ thuật quả là đã xuất hiện trong thế kỉ 20, khi các sử gia tập trung hơn nhiều vào chính nghệ thuật thời đại của họ hơn là tập trung vào mối quan hệ của nó, được ưu đãi hay ở cách thể khác, với nghệ thuật quá khứ. Cho đến lúc này, chúng ta đã nói chủ yếu về nghệ thuật như là một sự tái hiện của cái thế giới mà chúng ta nghĩ là mình nhìn thấy. Và chương này đã trình bày rằng lịch sử nghệ thuật phát triển một phần là từ sự quan tâm để thiết lập nghệ thuật tùy theo năng lực của nó như một phương tiện tái hiện, dù là theo chủ nghĩa hiện thực, theo chủ nghĩa tự nhiên, hay được lí tưởng hóa. Vào đầu thế kỉ 20, một truyền thống về nghệ thuật phi-biểu-hình (*non-figurative art*) xuất hiện - có nghĩa là, nghệ thuật không phải là chân dung của thế giới như chúng ta nhìn thấy, tức là nghệ thuật trừu tượng.

Tác phẩm sắp đặt của Judy Chicago là một hòn đá đặt chân hữu ích để đi vào loại nghệ thuật này, mà một số người thấy là mình bị gạt ra ngoài hoặc không thu hút - ‘nhưng đó có phải là nghệ thuật không?’ là một chất vấn thường được nêu lên. Khi xem kĩ tác phẩm *Bữa tiệc tối* (Hình 8) trong chương trước, chúng ta đã thảo luận ý niệm về tiểu sử - không phải chỉ của nghệ sĩ mà còn của đời sống của những phụ nữ được thể hiện qua những sự xếp chỗ và văn bản - và tôi đã cố gắng giải thích quan niệm đằng sau tác phẩm ấy. Chủ điểm của tôi ở đây là trình bày rằng *Bữa tiệc tối* là một ý niệm - một phát biểu mang tính xã hội chính trị về phụ nữ. Trong đường lối

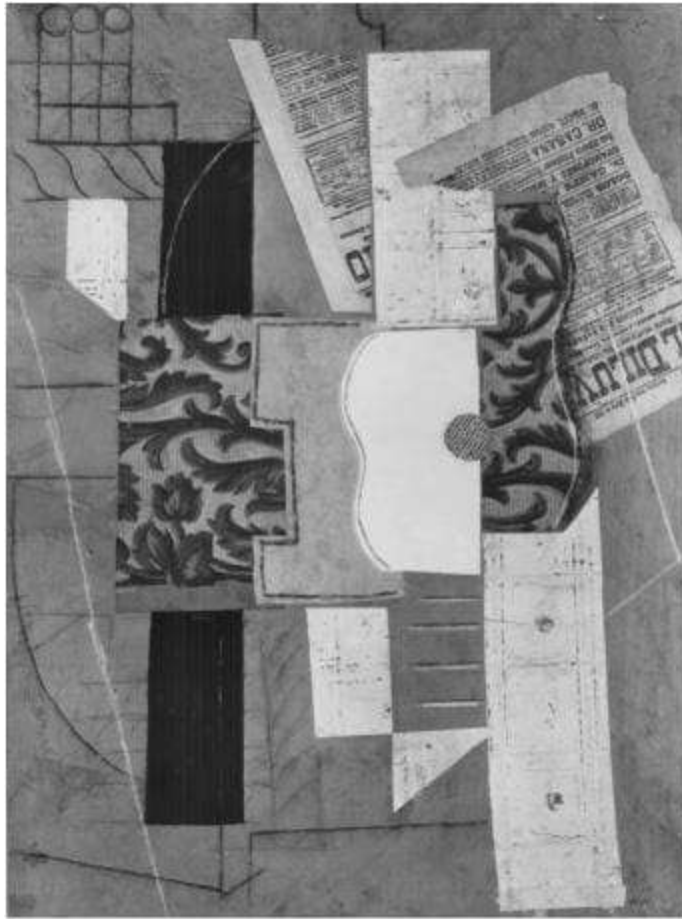
này, nó hoàn toàn khác biệt với những tác phẩm khác đã thảo luận trong Chương 1. Sự sắp đặt của Chicago xuất phát từ sự chuyển biến về thái độ trong thế kỉ 20 đối với những gì nghệ thuật có thể làm và nó có thể làm điều đó như thế nào. Nó không còn bị ràng buộc bởi những sức mạnh tinh thần theo kiểu Hegel hoặc những đỉnh cao theo chu kỳ thuộc thời kỳ cổ điển của Vasari, vốn lại trở nên nổi bật trong thời Phục hưng. Sự xuất hiện của chủ nghĩa hiện đại (*Modernism*) vào đầu thế kỉ thứ 20 khiến các sử gia nghệ thuật lần đầu tiên nghĩ về một phong trào không phải là hậu quả của nhiều năm tiến hóa và truyền thống lặp lại. Thay vì thế, chủ nghĩa hiện đại xuất hiện trong cảnh tượng và trình ra một tập hợp hoàn toàn khác về giá trị và mỹ học đòi hỏi những đáp ứng mới.

Từ kết thúc Chiến tranh Thế giới lần thứ hai cho đến cuối thập niên 1960, Clement Greenberg là một trong những nhà phê bình hàng đầu về nghệ thuật hiện đại. Greenberg vứt bỏ nhu cầu cứu xét những quy định của xã hội về nghệ thuật - cả việc nó sản sinh và thông giải (về lịch sử). Trào lưu Tiền phong (*the Avant-Garde*) - mà ngày nay chúng ta gọi là Phong trào Hiện đại (*the Modern Movement*) - là tiêu điểm cho các tham vấn của Greenberg. Phong trào này đã hiện xuất ở Pháp vào giữa thế kỉ thứ 19 như thành phần của một truyền thông ngày càng tự chủ trong việc sáng tác và thông giải về nghệ thuật, và được đưa vào thế kỉ thứ 20 với tác phẩm của các họa sĩ trừu tượng như Pablo Picasso, Piet Mondrian, và Joan Miró. Greenberg tin rằng loại nghệ thuật 'tiền phong' này là cần thiết để giữ cho văn hóa được sống động. Những niềm tin xã hội được ông chủ trương làm nền tảng cho ý niệm về một nền văn hóa mới là cần thiết và sẽ thay chỗ cho nền văn hóa của quá khứ.

Sau này, lập trường của Greenberg khai triển thành quan điểm cho rằng nghệ thuật thị giác tự nó chỉ liên quan tới những gì được ban cho trong biểu hiện thị giác và, vì vậy, không có bất cứ quy chiếu nào về những kiểu trải nghiệm khác. Việc ông kiên trì vào sự tự chủ của nghệ thuật được hiểu như một chuyển biến hướng về một quan điểm chính trị hỗ trợ thay vì thách thức *cái hiện hành/ status quo*. Thay vì kêu gọi một sự chuyển biến nền

tảng trong việc thực hành và thưởng thức nghệ thuật, Greenberg loại trừ khỏi địa hạt đặc quyền của nghệ thuật cao cấp - tức là *quy điển* bằng một cái tên khác - tác phẩm của những nữ nghệ sĩ, những nhóm thiểu số, và những thành tố của văn hóa đại chúng. Phần nào qua những nỗ lực của Greenberg, chủ nghĩa hiện đại đã trở thành một pháo đài của các giá trị bảo thủ nam giới, loại trừ những thành phần khác.

Theo Greenberg, yếu tính của nghệ thuật nằm trong sự thuần khiết và tự định nghĩa của nó cùng với sự thiết yếu đối với nó là phải trung thực với môi trường (như đối nghịch với sự biểu hiện qua các phương tiện khác, chẳng hạn như ngôn từ). Như thế, chủ nghĩa hiện đại phải loại trừ bất cứ yếu tố nào về sự tái hiện, và thay vì thế, cung cấp một trải nghiệm quang học trừu tượng. Điều này hiển hiện, chẳng hạn, trong bức tranh cắt dán theo chủ nghĩa lập thể (*Cubism*) năm 1913 của Picasso Guitar (Hình 10). Chúng ta có thể phát hiện những thành phần hoặc những gợi ý về một cây đàn guitar, nhưng hình tượng ở đây thực sự là một tập hợp của những hình thái và những dạng thức trừu tượng với các chất liệu khác nhau để cho những biến thiên về kết cấu (*texture*). Nỗ lực trừu tượng hóa cung cấp một tập hợp những quy chiếu về cảnh tượng mà Picasso có thể đang nhìn ngắm - bao gồm cây đàn guitar, giấy dán tường, mà chúng ta thấy có một hoa văn đậm nét, và một tờ nhật báo. Greenberg quả là có cố gắng hiển một cung cách để xem tác phẩm nghệ thuật trừu tượng này, nhưng đó chỉ là một cung cách để suy nghĩ về chủ nghĩa lập thể - chúng ta cũng có thể muốn khảo sát cách mà không gian được làm thành phẳng dẹt và được cấu hình lại trong một toan tính để trình bày nhiều hơn là một cái nhìn về đối tượng. Đây không hẳn là đường lối mà Greenberg muốn viết về nghệ thuật, khi sự 'trừu tượng hóa' được liên hệ với chủ đề của tác phẩm. Khuôn mẫu kiểu Greenberg cho việc viết về lịch sử nghệ thuật và thực hành nghệ thuật hoàn toàn đối lập với những gì Chicago cố gắng làm trong *Bữa tiệc tối*. Tác phẩm sắp đặt của Chicago sử dụng 'những nghề thủ công và kỹ thuật nữ tính' đối đầu trực tiếp với những ranh giới của nghệ thuật như được định nghĩa bởi chủ nghĩa hiện đại.



Hình 10. Tranh cắt dán theo phong cách lập thể của Picasso, *Guitar*, năm 1913.

Những lịch sử nghệ thuật có giới tính

Bây giờ tôi muốn cứu xét sự thiên vị trong việc viết lịch sử nghệ thuật hướng về một sự thông giải nam giới của chủ đề - mặc dù nhiều chủ quản và chủ thể đã và đang là giới nữ. Bổ túc cho điều này là ảnh hưởng từ trước tác của những sử gia nghệ thuật phụ nữ như là Griselda Pollock và Linda Nochlin. Đã hơn một thế hệ kể từ khi những văn bản về nữ quyền xuất hiện, vẽ ra một bản đồ khác về việc xem xét và thấu hiểu sự sản sinh văn hóa và những mối quan hệ xã hội được biểu hiện trong đó. Griselda Pollock và Rozsika Parker xác định nghịch lí then chốt về thái độ đối với phụ nữ trong việc viết những bộ lịch sử, đặc biệt ở đây là những bộ lịch sử liên quan tới tính sáng tạo:

Phụ nữ được tái hiện một cách tiêu cực, như là thiếu tính sáng tạo, không có gì đáng kể để đóng góp, và không có chút ảnh hưởng nào trên dòng chảy của nghệ thuật. Nghịch lí là, để phủ định họ, phụ nữ phải được thừa nhận; họ được nhắc nhở tới để bị phân loại, bị tách riêng và gạt sang bên lề. [Điều này đã là] một trong những yếu tố chủ yếu trong việc kiến tạo bá quyền của nam giới trong những thực hành văn hóa của nghệ thuật.

Griselda Pollock và Rozsika Parker,
Những bậc thầy phụ nữ xưa/Old Mistresses (1981)

Song song với Pollock và Parker, Linda Nochlin đã có một đóng góp sáng giá cho sự thấu hiểu của chúng ta về đề xuất này và luận văn của bà ‘Tại sao đã không có nữ nghệ sĩ vĩ đại nào?’ vẫn là một văn bản chuẩn trên về đề xuất này mặc dù nó được viết từ năm 1971. Đáng ghi nhớ rằng Nochlin viết vào thời gian mà phong trào giải phóng phụ nữ đang lên tới cực đỉnh - khoảng cùng thời gian Judy Chicago tạo ra *Bữa tiệc tối*. Luận văn của Nochlin dựa trên một tập hợp những giả thuyết năm sau ý niệm về nghệ sĩ. Nochlin lập luận rằng nghệ thuật không phải là một hoạt động tự chủ của một cá nhân ‘được phú bẩm siêu hạng’. Thay vì thế, việc ‘làm nghệ thuật’ xảy ra trong một tình huống xã hội và là một yếu tố chỉnh thể của cấu trúc xã hội ấy qua trung gian của những thứ như là các học viện nghệ thuật, các hệ thống chủ quản, và nghệ sĩ như một ‘người hùng nam tính’ (‘he-man’) hoặc người bị gạt bỏ. Nói cách khác, xã hội tạo ra những huyền thoại của riêng nó xung quanh ý niệm về nghệ thuật và về nghệ sĩ ủng hộ cho cái *hiện hành (status quo)* bên trong xã hội đó. Lịch sử nghệ thuật, mãi đến khi có sự can thiệp của những nhà nữ quyền, là thành phần của huyền thoại ấy, hoặc thứ mà chúng ta có thể gọi là diễn ngôn (*discourse*). Bằng cách nêu ra những câu hỏi khác biệt về các điều kiện cho sự sáng tạo nghệ thuật, chúng ta có thể đi tới một tập hợp mới của những ý niệm về bản chất của nghệ thuật, sự thực hành nghệ thuật, và những ‘đại nghệ sĩ’.

Mặc dù chủ yếu liên quan tới phụ nữ, lịch sử nghệ thuật nữ quyền đã đưa sự chú ý tới những đề xuất về sự dị biệt, dù đó là dị biệt về tính dục, về xã hội, hay về văn hóa. Và do kết quả đó, giờ đây chúng ta xem xét và viết về những nghệ phẩm và những thể thức tái hiện của chúng từ các viễn kiến khác về lịch sử và về mỹ học. Không có hồ nghi gì về việc chấp nhận bất cứ thứ gì được nhìn thấy như là mang tính tự nhiên, dù là đối với những tham vấn hàn lâm hoặc những hệ thống xã hội. Nhưng lịch sử nghệ thuật nữ quyền khiến chúng ta nghĩ, lần đầu tiên, về quy điển của lịch sử nghệ thuật và cung cấp phương tiện để suy nghĩ về các nghệ phẩm trong những đường lối khác. Tôi nêu lại đề xuất này một lần nữa trong Chương 4.

Trong những năm gần đây, một số khảo sát đã mở rộng vấn đề về sự kiểm soát chất liệu thị giác để bao gồm không chỉ mối quan hệ giữa nam giới và nữ giới mà còn cả mối quan hệ của những người đồng tính với nghệ thuật, đôi khi được gọi là ‘lí thuyết về đồng tính’ (*‘queer theory’*) và mối quan hệ giữa các quốc gia thực dân và thuộc địa trong một thế giới hậu-thuộc địa. Điều này mở ra hoặc chất vấn về những mối quan hệ quyền lực khác nhau tồn tại giữa nghệ thuật và những người sử dụng nó cùng những người sản sinh ra nó là một phần thiết yếu của bộ môn lịch sử nghệ thuật.

Vị trí của nghệ thuật ngoài phương Tây trong lịch sử

Những thập niên 1960 và 1970 chắc chắn là những thập niên mà cung cách viết về nghệ thuật được đánh giá lại. Chúng ta đã thấy Linda Nochlin và Clement Greenberg trình bày các điểm hoàn toàn khác biệt về chủ đề này. Và rõ ràng là việc viết lịch sử nghệ thuật là một quy trình loại trừ ngang bằng với quy trình kết nạp, và những chọn lựa này thường được đặt thành công thức trên quy điển của nghệ thuật phương Tây. Tôi muốn lưu ý đến ý niệm về sự loại trừ và về cách thế mà, song song với phụ nữ, những nghệ sĩ và nghệ thuật thuộc những văn hóa và những đoàn thể khác đã bị gạt bỏ khỏi lịch sử nghệ thuật. Làm sao tác phẩm của họ có thể được đặt trong địa hạt tham vấn?

Nhưng có lẽ tôi đang đặt câu hỏi sai. Chẳng hạn, cả nghệ thuật châu Phi và nghệ thuật Trung Hoa đều có lịch sử từ khoảng 5000 năm - lâu hơn rất nhiều so với nghệ thuật phương Tây. Những tự sự của phương Tây thường khởi đầu với thế giới Hy Lạp cổ đại nên, mặc dù đôi khi người ta quy chiếu về Ai Cập cổ đại và những thời kỳ trước đó, tiêu điểm chính yếu là 2500 năm qua. Nhưng chúng ta có nghĩ về nghệ thuật của Trung Hoa hay của châu Phi như là có một lịch sử cùng đường lối với nghệ thuật phương Tây? Tôi sợ rằng không phải thế, khi hàng thế kỉ với những quan niệm sai lầm về đặc trưng tinh tế của nghệ thuật châu Phi cho thấy - nghệ thuật châu Phi thường được mô tả như là ‘sơ khai’ (*‘primitive’*) hay là ‘ngây ngô’ (*‘naïve’*), đặc biệt trong tương quan với nghệ thuật quy điển. Chúng ta có chiều hướng quên rằng Ai Cập là thành phần của lục địa châu Phi, khi nghệ thuật Ai Cập cổ đại thường được thảo luận trong sự cô lập. Châu Phi vùng hạ-Sahara có những truyền thông bản địa mạnh mẽ và tiếp diễn cho tới hôm nay - một hình tượng nữ của sắc tộc Baule được điêu khắc từ Bờ biển Ngà (*Ivory Coast*) có niên đại từ thế kỉ thứ 19 (Hình 11). Và điều quan trọng không phải chỉ là thừa nhận sự thu hút của nghệ thuật châu Phi, mà còn là phục hồi nó trong khung cảnh xã hội và lịch sử gốc gác của nó. Điều này giúp chúng ta thấu hiểu hơn về những đường lối trong đó nghệ thuật này được sản sinh, sử dụng, và tiếp nhận. Nói cách khác, chúng ta cần viết ra (và suy nghĩ) về nó trong một cung cách hoàn toàn khác biệt.

Nghệ thuật Trung Hoa bao gồm một sự đa dạng lớn những hình tượng, vật thể, và chất liệu - như những bức tường nhỏ bằng ngọc bích (Hình 12), tranh cuộn và quạt bằng lụa, tranh thủy mặc và tranh sơn mài, đồ sứ, điêu khắc, và thư pháp. Ở đây một lần nữa, thành kiến phương Tây của chúng ta đè nặng lên những khảo sát và lịch sử về nghệ thuật Trung Hoa. Chúng ta có chiều hướng làm nổi bật điêu khắc gây thiệt hại cho những hình thức nghệ thuật khác. Và thật khó để không ấn tượng về ‘đạo quân đất nung’ (*‘terracotta army’*) đồ sộ với khoảng 7000 hình dạng người ngựa bằng kích thước thật của đời sống [từ thời Tần Thủy Hoàng cách đây 2200 năm], mới được khai quật gần đây. Cũng tương đương như vậy, sự tế nhị của một

miếng ngọc bích được khắc chạm, trong hạn từ về tài nghệ của nhà điêu khắc và về phẩm tính của chất liệu, có thể lôi kéo sự chú ý của chúng ta. Nhưng điều quan trọng là phải tính đến những định nghĩa của Trung Hoa truyền thống về nghệ thuật là gì. Có lẽ thích hợp là dành hẳn một chương cho việc viết lịch sử nghệ thuật, để nói về chuyện người Trung Hoa xem thư pháp như một trong những hình thức nghệ thuật quan trọng nhất.



Hình 11. Một hình tượng nữ của sắc tộc Baule, từ Ivory Coast (*Bờ biển Ngà*), nghệ phẩm của thế kỉ



Hình 12. Lạc đà Trung Hoa bằng ngọc bích màu vàng lục, triều Đường hoặc Tống sơ kỳ thế kỉ thứ 8 đến thế kỉ thứ 10 thuộc Công nguyên.

Như trong các nền văn hóa phương Tây, nghệ thuật ở Trung Hoa có một sự đa dạng về các chức năng xã hội liên quan tới cái chết, cuộc sống cung đình, và tông giáo, cũng như là một tạo nghĩa về sự giàu sang và sự kiệt xuất, đồng thời là một hàng hóa có thể buôn bán được. Điều thiết yếu để ghi nhớ ở đây là những giá trị mà chúng ta có thể đặt trên một đối tượng nhất định có thể khác biệt với những giá trị được áp dụng bởi xã hội đã sản sinh ra nó. Điều này cũng đúng đối với hệ cấp về tầm quan trọng mà chúng ta có thể thỏa thuận cho những phương tiện nào đó đối với các phương tiện khác.

Điều này dẫn tôi tới địa hạt thứ ba của sự cứu xét trong chương này. Tôi muốn nói về quy điển và ảnh hưởng của nó đối với việc viết lịch sử nghệ thuật. Ý niệm về quy điển đã được nhắc tới trong cứu xét của chúng ta về lịch sử nghệ thuật nữ quyền và nghệ thuật ngoài phương Tây, đặc biệt là đối với những thành kiến và những sự ưa chuộng mà chúng ta có khuynh hướng đưa tới các hình thức nghệ thuật ấy. Tiêu điểm ở đây là về cung cách chúng ta viết về những gì được mô tả như là nghệ thuật sơ khai hoặc ngây ngô. Có hai đường lối chủ yếu để thưởng ngoạn và viết về nghệ thuật 'sơ khai'. Cách thứ nhất là chủ nghĩa sơ khai hay chủ nghĩa nguyên thủy

(*Primitivism*) như là một phong cách nghệ thuật, quy chiếu về việc tái sử dụng và tái thông giải những hình thức ngoài phương Tây bởi những nghệ sĩ phương Tây. Chúng ta có thể vạch ra tiến hóa lịch sử của khái niệm ‘sơ khai’ và những hiện tượng của chủ nghĩa sơ khai được kết hợp kể từ lần đầu tiên chúng xuất hiện trong nghệ thuật phương Tây vào thế kỉ thứ 18 và cho tới ngày nay. Đường lối thứ hai là ‘sơ khai’ như một phán đoán giá trị được áp dụng cho nghệ thuật ngoài phương Tây, có thể được xem như mang tính miệt thị. Để đáp ứng điều này, chúng ta có thể cố gắng thiết lập một định nghĩa lí thuyết về nghệ thuật sơ khai, được quan niệm như một biểu hiện tự chủ của nghệ thuật không gắn kết với những kiến tạo văn hóa của phương Tây. Ở đây, tôi quan tâm tới những mâu thuẫn mặc nhiên trong việc áp đặt các giá trị của chúng ta lên nghệ thuật ngoài phương Tây khi những hình thức nghệ thuật này có truyền thống còn đứng vững lâu đời hơn. Thực vậy, nghệ thuật của Trung Hoa hoặc của châu Phi chỉ ra cho chúng ta thấy có những lịch sử nghệ thuật tồn tại độc lập với quy điển của phương Tây.

Những quan điểm của phương Tây về cái sơ khai đã phát xuất từ cả những nghệ sĩ và những sử gia. Có lẽ nổi tiếng nhất trong những người này là Matisse, Picasso, và Roger Fry, những người đã nỗ lực đề cao chủ nghĩa sơ khai như một phong cách nghệ thuật trong nửa đầu thế kỉ 20. Cuộc hội ngộ giữa các nghệ sĩ và các nhà văn phương Tây với thứ mà về mặt lịch sử được gọi là nghệ thuật sơ khai - tức là những nghệ thuật bản địa, truyền thống của châu Phi, châu Úc, và Bắc Mỹ - bắt đầu với sự ‘khám phá’ nghệ thuật ấy bởi những nghệ sĩ và nhà văn châu Âu vào đầu thế kỉ 20. Những hình thức nghệ thuật này là một chất xúc tác sinh tử khiến các nghệ sĩ phải suy nghĩ lại về tương quan của họ với thế giới. Chúng ta có thể so sánh việc này với sự khám phá luật viễn cận hay còn gọi là phép phối cảnh trong thời Phục hưng, khi các nghệ sĩ khai triển khả năng kĩ thuật để tái hiện không gian một cách chuẩn xác. Khó có thể cường điệu hiệu ứng sâu xa của nghệ thuật sơ khai. Nhưng chúng ta phải nhớ rằng có một mối quan tâm cố hữu trong việc sơ khai hóa những tái hiện trong tự thân của nghệ thuật hiện đại,

khi các nghệ sĩ tìm cách đoạn tuyệt với những mực thước hàn lâm, quy điển của việc thực hành nghệ thuật. Có nhiều lí do tại sao những tác phẩm do các nghệ sĩ ngoài phương Tây lại lôi cuốn những họa sĩ và điêu khắc gia hiện đại. Và thật quan trọng để xác định những xu hướng khác nhau bên trong chủ nghĩa sơ khai. Đầu tiên có chủ nghĩa lãng mạn của Paul Gauguin, những hình tượng của ông về cuộc sống trên đảo Tahiti ở Thái Bình Dương trình ra một thị kiến về xã hội thôn dã thơ mộng phi-công-nghệ. Cũng có cái có thể gọi là chủ nghĩa sơ khai cảm xúc (*emotional primitivism*), thí dụ bởi các nhóm *Brücke* (*Cây cầu*) và *Blaue Reiter* (*Kị mã xanh*) ở Đức, trong đó những hình thức trừu tượng được sử dụng để biểu hiện tâm thái. Ngược lại, chủ nghĩa sơ khai của Picasso và Modigliani rút ra từ những trích dẫn trực tiếp thuộc nghệ thuật ngoài phương Tây. Trong tác phẩm *Les demoiselles d'Avignon* (1907), là tác phẩm thường được xem như sự khởi đầu của nghệ thuật hiện đại, Picasso vẽ những khuôn mặt của các *kỹ nữ* như những tấm mặt nạ châu Phi. Sau chót, có ý niệm về chủ nghĩa sơ khai thuộc tiềm thức mà chúng ta thấy trong chủ nghĩa siêu thực (*Surrealism*). Ở đây, những xung động cơ bản của con người được kết hợp với khái niệm về bản ngã sơ khai của chúng ta, củng cố chủ điểm về những hàm nghĩa liên đới mang tính miệt thị của từ ngữ này.

Vậy, chủ nghĩa sơ khai, là một khái niệm then chốt đối với nghệ thuật của thế kỉ 20 và với tư duy hiện đại hơn là một phong trào hoặc một nhóm đặc thù của các nghệ sĩ. Nhưng phải chăng chủ nghĩa sơ khai là một thí dụ nữa về sự chiếm hữu thực dân của phương Tây - hoặc phải chăng đó là bằng chứng về ảnh hưởng xuyên văn hóa? Thực sự là sự hội ngộ giữa phương Tây và nghệ thuật sơ khai xảy ra vào lúc cao điểm của chủ nghĩa thực dân phương Tây. Do hậu quả đó, chúng ta phải nhận thức được rằng có một số vấn đề về chủng tộc và chính trị được diễn ra, hoặc lộ liễu hoặc ngấm ngầm, trong những văn bản cả về nghệ thuật và về những con người sản sinh ra nó. Gần đây, khái niệm về chủ nghĩa sơ khai trong các bộ môn nghệ thuật đã gây rối cho nhiều sử gia nghệ thuật, họ bắt đầu chất vấn những đề xuất về hình thức, về nhân loại học, về chính trị, và về lịch sử đã

ảnh hưởng đến sự khảo sát về nghệ thuật của châu Úc, châu Phi, và châu Mỹ. Nhưng điều này không nhất thiết kết thành một nhóm những xã hội bị tước bỏ ý nghĩa; thay vì thế, những tương tác giữa các nền văn hóa này và truyền thông phương Tây đã sáng tạo ra những căn cước mới một cách trọn vẹn.

Cho mãi tới gần đây, khuynh hướng ở phương Tây là xem nghệ thuật của châu Úc như thể sơ khai. Nhưng điều quan trọng là cứu xét ý nghĩa và sự tạo nghĩa của nghệ thuật đối với người dân Thái Bình Dương. Hình thức nghệ thuật này là thành phần của nghi thức xã hội và những thực hành văn hóa của người dân, chẳng hạn như những khắc chạm về tổ tiên của người Maori và những căn nhà tế lễ của người Sepik, hay nghệ thuật thân thể ở Polynesia; và những hình thức nghệ thuật của phụ nữ, như trang phục bằng vỏ cây. Và ở đây, chúng ta thấy sự kết nối mật thiết giữa lịch sử nghệ thuật và nhân loại học - thực vậy, một số nhà nhân loại học xem từ ngữ 'nghệ thuật' như một từ ngữ mang nặng màu sắc phương Tây.

Nếu ra khỏi châu Âu để tới những xứ sở như Úc, là nơi đông đảo người châu Âu di cư tới, gây ra hậu quả sự choán chỗ người dân bản địa, chúng ta thấy rằng những truyền thống nghệ thuật bản địa đã được sử dụng để xác quyết sự hiện diện của những tộc người bản địa và sự tuyên xưng đi trước của họ về vùng đất ấy. Sự tương tác giữa những người Úc Đầu tiên (*First Australian*) và những người Úc gốc châu Âu bao gồm nhiều hình thức nghệ thuật từ nghệ thuật bằng vỏ cây đến nhiếp ảnh, từ nghệ thuật bằng đá đến điêu khắc, tất cả trình ra kết cấu phong phú của truyền thống nghệ thuật châu Úc.

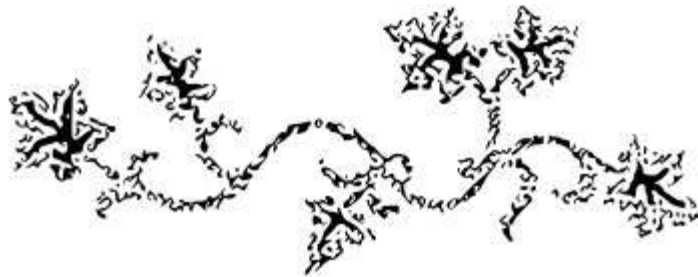
Bây giờ chúng ta hãy lộn ngược vấn đề về ảnh hưởng xuyên văn hóa và suy nghĩ về tác động của sự di dân và cộng đồng lưu vong (*diaspora*), nơi mà những truyền thống ngoài phương Tây đã được mang tới các xã hội phương Tây. Ở đây, tôi nghĩ về chế độ nô lệ và nghệ thuật Hoa Kỳ gốc châu Phi. Nghệ thuật Hoa Kỳ gốc châu Phi đã tạo một sự đóng góp ngày càng tăng tính chất sinh tử đối với nghệ thuật Hoa Kỳ kể từ thời điểm xuất

hiện những cội nguồn của nó trong các cộng đồng nô lệ vào đầu thế kỉ thứ 18. Nó bao gồm nghệ thuật dân gian và nghệ thuật trang trí, như đồ gốm, đồ gia dụng, và những tấm dệt, song song với tác phẩm mỹ thuật - như điêu khắc, hội họa, và nhiếp ảnh - được sản sinh bởi người Hoa Kỳ gốc châu Phi, cả những người nô lệ và những người tự do, suốt thế kỉ thứ 19. Nghệ thuật Hoa Kỳ gốc châu Phi cho thấy rằng sự đa dạng văn hóa và sự tổng hợp văn hóa của nó phản ánh xã hội Hoa Kỳ như một tổng thể. Chúng ta cần suy nghĩ về ảnh hưởng của những phòng tranh và của viện bảo tàng, về Phong trào Da đen Mới (*the New Negro Movement*) của thập niên 1920, Kỷ nguyên của Dân quyền và Chủ nghĩa Dân tộc Đen/ *the Era of Civil Rights and Black Nationalism* của những thập niên 1960 và 1970, và sự xuất hiện của những nghệ sĩ và những nhà lí thuyết da đen trong nửa sau của thế kỉ 20.

Chúng ta cần xem xét kĩ các tác phẩm quy điển của những người đã xây dựng quốc gia này và thấy những người dân thuộc địa đã bị đối xử ra sao, cho dù họ là nô lệ, con cháu của nô lệ, hoặc những kẻ mà đất đai đã bị tước đoạt. Giống như phụ nữ, những nhóm này phần lớn đã bị giải thể trong việc viết về lịch sử nghệ thuật như là không hề có ảnh hưởng gì hoặc tầm quan trọng nào trong nghệ thuật ‘chủ lưu’ (*‘mainstream’*) của châu Âu. Điều này ủng hộ cho quan niệm rằng nghệ thuật cao cấp là của những nghệ sĩ thực hành trong truyền thông phương Tây với quan niệm kèm theo nó về thiên tài. Như chúng ta đã thấy, điều này bao gồm tính chất chính thống về chất liệu, đề tài, và cách tiếp cận - và lẽ dĩ nhiên nó đòi hỏi một nghệ sĩ nam giới da trắng. Nghệ thuật ngoài phương Tây phần lớn đã được phán đoán bằng một thước đo của phương Tây - nó là ‘sơ khai’ nhưng nó trở thành chủ nghĩa sơ khai khi được tiếp nhận và được thích ứng do các nghệ sĩ phương Tây.

Nhưng trong những năm gần đây đã có một sự chuyển đổi trong thái độ và một sự nhận thức về cái khuôn khổ thực dân áp đặt lên nghệ thuật ngoài phương Tây. Điều này hiển nhiên trong cung cách nghệ thuật ngoài phương Tây hiện được viết như có riêng lịch sử của nó - mặc dù lịch sử ấy

được viết bởi người phương Tây. Những người dân châu Phi và những người Úc Đầu tiên, chẳng hạn, nhìn nghệ thuật hiện đại của họ như đã tiến hóa bên ngoài những truyền thống riêng của nó và đang được ‘ban’ cho họ bởi những người phương Tây. Thực vậy, chẳng lẽ nghệ thuật phương Tây, dù là hiện đại hay không, lại không sở hữu những đặc trưng sắc tộc của riêng nó? Đây là trường hợp không chỉ trong hình thức mà còn cả trong đề tài. Ngay từ khởi đầu cuốn sách này, chúng ta đã xem tác phẩm *Sự kính ngưỡng của các thuật sĩ* của Gentile da Fabriano (Hình 5) như một thí dụ về nghệ thuật Kitô giáo. Đây là một hình tượng ân phúc, nhưng nhiều hình tượng Kitô giáo là về cái chết hoặc sự tuẫn đạo bạo liệt của các thánh, hay hình ảnh câu rút của chính Kitô. Đối với những người bên ngoài văn hóa Kitô giáo của phương Tây, những hình tượng này có thể xuất hiện thực sự gây chấn động. Điều không thể tránh được là việc viết về nghệ thuật sẽ luôn luôn bị ảnh hưởng bởi những hoàn cảnh văn hóa của sử gia, cũng như của người tạo tác, và người thưởng ngoạn tác phẩm. Điều cũng quan trọng để suy nghĩ là chính trị và mỹ học của những cuộc triển lãm chủ chốt tại viện bảo tàng đã giành được sự tiếp nhận cho những nghệ thuật trước đây đã từng vừa bị chế giễu vừa bị gạt sang bên lề - đây là một đề xuất chúng ta sẽ thảo luận trong chương tới.



3

Giới thiệu lịch sử nghệ thuật

Chúng ta trông chờ những gì khi bước vào một phòng tranh hay một bảo tàng? Tôi nghĩ rằng hầu hết chúng ta tìm hiểu Lịch sử cũng như nghệ thuật. Hoàn toàn bình thường là chúng ta bị giáp mặt với một diễn tiến biên niên theo tuyến tính về những chế phẩm, khởi đầu thường là thời đại Ai Cập và/hoặc Hy Lạp - La Mã và cứ thế vận hành xuyên suốt cho tới ngày nay. Dĩ nhiên, điều này biến thiên theo sự chuyên môn hóa của bảo tàng. Nhưng một cách công bằng, có thể nói rằng biên niên là công cụ chủ yếu trong việc tổ chức trưng bày những tác phẩm nghệ thuật, và như chúng ta đã thấy, đây cũng là một trong những phương pháp chính để viết lịch sử nghệ thuật.

Đối với phần lớn chúng ta, gặp gỡ đầu tiên với nghệ thuật là ở một phòng tranh hoặc một bảo tàng. Hoàn toàn thông thường đây là những thiết chế lớn thuộc về quốc gia hay thành phố. Sự hiện diện của chúng thêm một dấu ấn về sự khả kính văn hóa cho nơi chúng tọa lạc. National Gallery ở London hoặc Bảo tàng Anh (*British Museum*) là những thiết chế được sở hữu công cộng và tài trợ bằng công quỹ. Những phòng tranh quốc gia nổi tiếng khác là kết quả của sự trao tặng của những sở hữu tư nhân, rồi từ đó đã được tăng thêm bằng tiền của công quỹ. Chẳng hạn, Tate Gallery bắt đầu như bộ sưu tập nghệ thuật riêng của Henry Tate đã được trao tặng cho quốc gia. Kể từ đó, Tate, như ngày nay nó được gọi như vậy, đã phát triển thành một chuỗi phòng tranh - hai ở thủ đô London, Tate Britain và Tate

Modern, cùng những chi nhánh khác ở các địa phương Liverpool và Saint Ives - tất cả là do việc sử dụng công quỹ vì công ích.

Những bộ sưu tập quốc gia và những bảo tàng trong đó nghệ phẩm được tàng trữ là những tiêu điểm quan trọng trong cảnh quan đô thị. Bảo tàng Hoàng gia/ *Rijksmuseum* ở Amsterdam, thủ đô Hà Lan, Bảo tàng Prado ở thủ đô Madrid của Tây Ban Nha, hay Bảo tàng Louvre ở thủ đô Paris của Pháp giữ một số tác phẩm nghệ thuật tuyệt vời nhất trên thế giới và tất cả đều là những tòa kiến trúc gây ấn tượng. Những cuộc trưng bày trong các thiết chế châu Âu này tập trung vào những trường phái quốc gia về hội họa, nhưng cũng phản ánh những trào lưu quá khứ trong lịch sử của sưu tập và như vậy bao gồm các tác phẩm thời cổ đại, thời Phục hưng, và gần đây hơn nghệ thuật ngoài phương Tây từ châu Á, châu Phi, và châu Úc.

Sự cất giữ trong các phòng tranh và các bảo tàng ở Hoa Kỳ cho thấy lịch sử của việc sưu tập vẫn còn đóng vai trò quan trọng như thế nào. Bởi Hoa Kỳ là một xứ sở tương đối mới, tư liệu tuyệt hảo trong nhiều viện bảo tàng là kết quả của sự trao tặng tư nhân ngang bằng với các tác phẩm nghệ thuật mua được trên thị trường châu Âu như là thành phần của một chính sách kiến tạo tích cực. Những người đã trao tặng bộ sưu tập riêng của họ cho quốc gia thường được tưởng nhớ qua việc đặt tên cho một khu vực trong thiết chế để vinh danh họ. Một số bảo tàng và phòng tranh ở Hoa Kỳ có thể được xem như ‘thiết chế’ thật sự hoàn toàn mới mẻ. Sự thu hút khai sáng văn minh của những thiết chế này hiển lộ trong câu chuyện đằng sau việc đặt nền móng cho National Gallery ở thủ đô Washington. Phòng tranh này mở cửa năm 1937, hơn một thế kỉ sau khi Washington trở thành thủ đô Hoa Kỳ. Nó được tài trợ do một tư nhân, Andrew Mellon, vốn là bộ trưởng Bộ Tài chính dưới thời Tổng thống Hoover. Mellon thấy sự thiếu vắng một phòng tranh quốc gia là một nguyên nhân cho sự kém cỏi - ít ra cũng là khi buộc phải nói với các chức sắc nước ngoài rằng một điều như thế không tồn tại. Trong khi Andrew Mellon duy trì một hiệp hội ‘trong tầm tay’ với thiết chế do ông khai sáng, một số nhà sưu tập đã để những sở hữu riêng tư của

họ được trưng bày cho công chúng trong các phòng tranh và các bảo tàng ngang hàng với nhiều bộ sưu tập quốc gia.

Bảo tàng John Paul Getty ở Los Angeles tàng trữ một bộ sưu tập lớn nghệ phẩm cũng như tư liệu và phác thảo của các nghệ sĩ, và qua sự di tặng của vị sáng lập, được thừa hưởng một ngân quỹ khổng lồ vượt xa nhiều thiết chế quốc gia. Bảo tàng Guggenheim là một thiết chế tư nhân khác, giống như Phòng tranh Tate, đã mở rộng để bao gồm những địa chỉ tại New York trong Bảo tàng Mile (tại Đại lộ thứ Năm) và SoHo, ở Venice, Bilbao, và Las Vegas.

Viện Getty có hai bảo tàng - một biệt thự La Mã sao y nguyên bản một biệt thự được phát hiện ở Herculaneum và một phức hợp bảo tàng mới chiếm lĩnh đỉnh của một ngọn đồi ở Brentwood, Los Angeles. Tại đây, một chuỗi những tòa nhà, được Richard Meier thiết kế, tất cả đều được ốp đá travertine trắng xóa đưa tới từ miền nam nước Ý, tương xứng với nội dung của bảo tàng. Tương tự, Bảo tàng Guggenheim đầu tiên, được kiến trúc sư Frank Lloyd Wright thiết kế năm 1960 - giống như Meier, ông là một trong những kiến trúc sư nổi tiếng nhất của thế hệ mình. Hình dạng xoáy ốc màu trắng độc đáo của viện bảo tàng này tạo ra một diễn ngôn biệt lập, ngự trên một trong những đường phố đắt đỏ nhất ở khu Manhattan và chỉ cách Bảo tàng Thủ phủ về Nghệ thuật (*Metropolitan Museum of Art*) vài trăm thước. Kể từ khi đó, thiết kế bọc titanium nổi bật của Frank Gehry cho Bảo tàng Guggenheim ở Bilbao có lẽ đã đóng một vai trò quan trọng trong việc thu hút khách viếng thăm ngang với những cuộc trưng bày bên trong. Chủ điểm ở đây không phải đề xuất rằng các tòa nhà lấn lướt các bộ sưu tập, mà là nói đến việc người ta đã đầu tư bao nhiêu cho những thiết chế này. Và cho thấy rằng bảo tàng nghệ thuật và phòng tranh tư nhân cũng như công cộng có thể đóng vai trò quan trọng ngang nhau trong trưng bày và tiêu thụ các tác phẩm nghệ thuật và trong đời sống văn hóa của một xã hội, qua sự hiện diện của nó trong cảnh quan (thường là) đô thị. Những thiết chế này cũng đóng một vai trò quan trọng trong việc định hình thị hiếu và đường lối mà

lịch sử nghệ thuật được giới thiệu và được thấu hiểu bởi công chúng đông đảo.

Một cứu xét ngắn gọn về cung cách các bộ sưu tập được hình thành như thế nào ở châu Âu sẽ mở ra những cung cách trong đó các đối tượng nghệ thuật được mang tính lịch sử như một hậu quả từ hoạt động của những người chủ quản và sưu tập. Khởi đầu của ý niệm sưu tập những đối tượng nghệ thuật có thể lùi lại Hy Lạp thời cổ đại. *Mouseion/ bảo tàng* trong tiếng Hy Lạp, có nghĩa là ‘nhà của các Nữ thần Nghệ thuật (*Muses*)’ là một tòa nhà chứa những chế phẩm vinh danh chín vị nữ thần của các bộ môn nghệ thuật và khoa học, và từ *museum (bảo tàng)* xuất phát từ sự thực hành mang tính chất tông giáo này. Người La Mã là những nhà sưu tập sắc sảo đã hình thành những bộ sưu tập lớn các đối tượng nghệ thuật như những vật cống hiến trong các đền đài và các thánh điện được chứng kiến bởi công chúng. Vào thời đó, ý niệm về sưu tập tư nhân cũng xuất hiện; một số bộ sưu tập, chẳng hạn như trưng bày nghệ thuật ở biệt thự của Hoàng đế Hadrian tại Tivoli, ngay ngoại ô thành La Mã, thực sự huy hoàng.

Ý niệm về việc tích lũy những bộ sưu tập phức hợp các nghệ phẩm, một số từ quá khứ, và những thứ khác đương thời, nổi trội vào đầu thời kỳ hiện đại. Trong những thế kỉ 16 và 17, bộ trưng bày những vật hiếm (*the cabinet of curiosities*) - một bộ sưu tập tư nhân nhỏ gồm những bản in và bản vẽ cho tới khí cụ khoa học - trở thành một hạng mục ‘phải có’/ ‘không thể thiếu’ đối với những người có phương tiện để đài thọ cho nó. Những bộ sưu tập các cổ vật và những tác phẩm nghệ thuật lớn do những ông hoàng và những giáo hoàng thời Phục hưng sở hữu ở Ý được xem như những thứ làm sáng giá cho địa vị, tài sản, và giá trị văn hóa của họ. Chúng ta đã thấy Giáo hoàng Julius II đã tạo lập bộ sưu tập điêu khắc cổ đại với pho tượng *Apollo Belvedere* (Hình 7). Song song với sự chủ quản của giáo hoàng là sự khuyến khích một số tác phẩm danh tiếng nhất của thế kỉ thứ 16 và 17 - trần nhà giáo đường Sistine do Michelangelo vẽ, những sảnh đường của Cung điện Vatican do Raphael vẽ (xem Chương 2), tác phẩm *Baldacchino* ở Thánh đường St. Peter do Bernini kiến tạo, và ngay chính ngôi nhà thờ

lớn này, vốn là tác phẩm của nhiều kiến trúc sư danh tiếng bao gồm cả Michelangelo và Bernini (chúng ta nên nhớ rằng vào thời đó các nghệ sĩ cũng thường hành nghề kiến trúc). Bộ sưu tập không hề về nghệ thuật thời cổ đại và thời Phục hưng này là hấp dẫn chủ yếu cho những du khách tới viếng thăm La Mã quan tâm đến lịch sử nghệ thuật - và trường hợp này vẫn đúng cho đến hôm nay.

Ý niệm về việc sở hữu những nghệ phẩm từ thời quá khứ càng trở nên phổ biến vào thế kỉ 18, một phần là do sự gia tăng về du lịch trong thời kỳ ấy, đặc biệt là cuộc Du hành Lớn (Grand Tour) - tức là sự theo đuổi mang tính giáo dục cho các thanh thiếu niên, du lịch châu Âu để thưởng ngoạn những địa chỉ chính yếu về văn hóa. La Mã là tiêu điểm của cuộc du hành, và những khách du hành người Anh hẳn sẽ tụ tập ở Quán cà phê người Anh (*Caffe degli Inglesi*) để trao đổi tin tức từ quê nhà. Phần lớn chúng ta thích mua các món quà lưu niệm khi viếng thăm một nơi nào đó lí thú; những du khách thế kỉ 18 cũng chẳng khác gì khi họ cũng muốn có những món quà lưu niệm, và họ có thể mang về những bức tranh, những pho tượng nhỏ, những bản vẽ, để hình thành hoặc làm đẹp thêm các bộ sưu tập riêng của chính họ. Những bức tượng của La Mã thời cổ đại phổ biến một cách đặc biệt, nhiều bức tượng là được chấp lại từ những mảnh vỡ của các tác phẩm điêu khắc khác nhau - nhưng những du khách hăm hở dường như không chú ý hay quan tâm đến chuyện đó. Các nghệ phẩm trong những ngôi nhà ở miền quê nước Anh làm chứng cho sự đam mê sưu tập, và những quy chiếu về các bộ sưu tập và sự hiểu biết về nghệ thuật của Hy Lạp và La Mã cổ đại đã trở thành một phần của thứ mà chúng ta có thể gọi là văn hóa đại chúng trong thế kỉ thứ 18.

Bức chân dung chị em nhà Montgomery năm 1773 của Sir Joshua Reynold, *Ba cô gái trang hoàng một hạn kỳ của thần Hôn nhân (Three Ladies Adorning a Term of Hymen)* - (Hình 13), cho thấy bằng cách nào những ám chỉ về quá khứ cổ điển được sử dụng để làm đẹp địa vị của những người đặt hàng các tác phẩm nghệ thuật và ai là chủ đề của chúng. Bức chân dung của Reynolds được trưng bày ở Hàn lâm viện Hoàng gia

năm 1774. Reynolds là một trong những người sáng lập Hàn lâm viện vào năm 1768 và ông chủ trương rằng nó sẽ là đầu tàu cho việc trưng bày nghệ thuật bởi các nghệ sĩ. (Triển lãm Mùa hè [*Summer Exhibition*] ở Hàn lâm viện Hoàng gia ở London đến nay vẫn là một thị trường nhộn nhịp để những nghệ sĩ đương đại đem bán tác phẩm của họ). Bức tranh của Reynolds là một sự kết hợp khác thường của tranh chân dung và tranh lịch sử, và quan trọng với chúng ta bởi nó chỉ ra rằng lịch sử - hoặc ít nhất sự say đắm thời quá khứ cổ điển - đã hình thành mật thiết một phần của hình ảnh về xã hội tinh hoa ở thế kỉ 18. Một pho tượng cổ điển được tái hiện trong hình tượng ở chính giữa không gian bức tranh - đây là Hymen, vị thần của hôn nhân, tạo sự quy chiếu về nghệ thuật thời La Mã cổ đại và văn học thần thoại của nó. Bức tranh cũng quy chiếu về đề tài cổ điển của tự nhiên, được trang hoàng bởi ba phụ nữ duyên dáng (nhân cách hóa ba đức hạnh của phụ nữ: trinh khiết, duyên dáng và diễm lệ).



Hình 13. Chân dung chị em nhà Montgomery của Sir Joshua Reynolds, *Ba cô gái trang hoàng một hạn kỳ của thần Hôn nhân (Three Ladies Adorning a Term of Hymen)*, được trưng bày ở Hàn lâm viện Hoàng gia Nghệ thuật (the Royal Academy of Art) ở London năm 1774.

Hàn lâm viện Hoàng gia là phương tiện chủ yếu để các nghệ sĩ có thể trình diện tác phẩm của họ với những nghệ sĩ khác và với những người có tiềm năng làm chủ quản, đồng thời là nơi họ học nghề tại Hàn lâm viện.

Những đề tài khác nhau của hội họa được xếp hạng cũng như các nghệ sĩ được xếp hạng tùy theo tài năng trong tương quan với những đề tài này. Trong hệ thống hàn lâm viện, những nghệ sĩ hạng nhất vẽ những loại tranh quan trọng nhất. Tranh lịch sử được xem như là tột đỉnh của sự sáng tạo nghệ thuật và thường được quy chiếu về lịch sử cổ đại hoặc thần thoại (như chúng ta đã thấy trong bức chân dung của Reynolds). Trong những xứ sở theo Anh giáo hay phái Kháng cách như Vương quốc Anh, các đề tài Kinh Thánh không thông dụng trong nghệ thuật như tại những nơi khác ở châu Âu. Nhưng những tái hiện về các sự tích trong Kinh Thánh được coi là ngang hàng với tranh lịch sử trong thứ bậc hàn lâm. Tranh lịch sử có thể giá hơn là tranh chân dung, tiếp theo là tranh thế sự (những hoạt cảnh đời-sống thường ngày), và tranh phong cảnh. Ý niệm về hàn lâm viện có vai trò quan trọng với lịch sử nghệ thuật bởi nó là một trong những địa điểm đầu tiên nơi nghệ thuật được trình ra với một công chúng chọn lọc. Vasari, là người chúng ta đã thấy rất có ảnh hưởng trong việc viết lịch sử nghệ thuật, khai sáng hàn lâm viện mỹ thuật đầu tiên ở Florence vào năm 1563 với sự đỡ đầu của Đại công tước Cosimo de' Medici và Michelangelo. Vasari có ý hướng để hàn lâm viện của ông như một phương tiện vừa để thăng tiến địa vị xã hội của nghệ sĩ vừa để củng cố hiến sự đào tạo. Những thành phố khác ở Ý chẳng bao lâu cũng noi gương ông, với Hàn lâm viện Thánh Luca (*Accademia di S. Luca*) được sáng lập ở La Mã năm 1593 và Hàn lâm viện Bologna năm 1598.

Năm 1648, nước Pháp thành lập hàn lâm viện của chính mình, với tên gọi Hàn lâm viện Hoàng gia về Hội họa và Điêu khắc (*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*), chẳng bao lâu sẽ trở thành đầu tàu cho cơ chế quảng cáo của chế độ quân chủ. Giống như Hàn lâm viện Hoàng gia London, nó củng cố hiến sự đào tạo và xếp hạng các nghệ sĩ tùy theo hình thức nghệ thuật mà họ thực hành. Để thừa nhận tầm quan trọng bền lâu của nghệ thuật cổ đại và Phục hưng của Ý, một hàn lâm viện Pháp ở La Mã được thành lập vào năm 1666, tạo thuận tiện cho việc học hỏi trực tiếp các tác phẩm quan trọng.

Ham mê sưu tập và du hành, cùng với những hàn lâm viện nghệ thuật dựng lên khắp châu Âu trong thế kỉ 18 ‘dài lâu’ (khoảng 1680 - 1830) đã đoan chắc ưu thế của nghệ thuật cổ điển. Những pho tượng được các sinh viên mỹ thuật khảo sát để học tập nghệ thuật của cổ nhân. Khi những tác phẩm gốc không sẵn có, hoặc để gia tăng trải nghiệm với các kiệt tác của người xưa, những bản sao chép hoặc đúc khuôn từ những bộ sưu tập nổi bật, như bộ sưu tập của Vatican, được cung ứng sẵn sàng trong các trường của hàn lâm viện. Chúng ta đã thấy hiệu ứng của thế giới cổ đại đối với những sử gia như Winckelmann, và ở đây chúng ta thấy những ý niệm ấy được chuyển dịch vào thực hành nghệ thuật. Sự khác biệt về tầm quan trọng là ở chỗ Winckelmann khảo sát nghệ thuật cổ đại qua các văn bản. Còn ở đây, nó được khảo sát qua trải nghiệm trực tiếp hoặc là với nguyên bản gốc hoặc là với một bản sao được đúc khuôn chuẩn xác. Phương pháp thị giác để giới thiệu lịch sử nghệ thuật cùng với những cuộc trưng bày nghệ thuật đương đại trong các hàn lâm viện, đã có những hàm nghĩa quan trọng cho sự phát triển của các bảo tàng và phòng tranh.

Sự gia tăng về thịnh vượng và giáo dục xuyên suốt châu Âu đã có hiệu quả đối với một số người quan tâm đến nghệ thuật. Điều này được thấy rõ trong sự tăng trưởng của thị trường nghệ thuật - nơi các chế phẩm từ thời quá khứ và hiện tại được mua bán như những món hàng phản ánh địa vị và sự giàu sang của người sở hữu.

Tất nhiên là, những bức tranh và những pho tượng là các món hàng có thể giá nhất để mua bán, và như chúng ta đã thấy có sự giao dịch rất sôi nổi về các tác phẩm điêu khắc cổ xưa (hay những tác phẩm điêu khắc được tạo dựng bằng các mảnh vỡ từ những tác phẩm đa dạng thời cổ điển). Đối với những người có ít tiền bạc hơn, các bản in và sao chép trở thành những vật sở hữu rất được mong muốn; và trào lưu này được khuyến khích bởi sự tăng trưởng của những người môi giới về nghệ thuật - họ trưng bày bản sao của những thứ này ở các cửa tiệm của họ - cũng như các quảng cáo trên nhật báo và những cuốn vừng tập hàng hóa.

Hàn lâm viện Hoàng gia London và nhiều thứ tương đương ở châu Âu, đáng kể là Salon Paris, tổ chức những cuộc trưng bày và bán tác phẩm của các thành viên - một thực hành còn tiếp diễn cho tới ngày nay. Nhưng còn hơn thế là một mối quan tâm về nghệ thuật trở nên được gần gũi hơn với công chúng. Mãi cho đến lúc này, bộ trưng bày các vật hiếm kỳ và những sưu tập tư nhân được giữ trong gia đình hoặc trong các cung điện hoàng gia chỉ có một số người được mời tới chiêm ngưỡng. Đến thế kỉ 18, những cuộc trưng bày cho công chúng và các bảo tàng được xã hội yêu cầu; sự tăng trưởng của thị trường nghệ thuật đã làm thay đổi mối quan hệ giữa nghệ thuật và công chúng. Những nhà sưu tập tư nhân, nghiệp dư với bộ trưng bày các vật hiếm kỳ bị chiếm chỗ bởi một thị trường nghệ thuật ngày càng chuyên nghiệp, đề cao sáng tạo. của các nghệ sĩ qua những cuộc triển lãm và sự tăng trưởng các thiết chế quốc gia. Sự trao tặng từ các bậc quân vương, các ông hoàng, và giới tinh hoa đã góp phần xây dựng những bộ sưu tập này và đảm bảo thế giá của quốc gia; nhưng song song với nó là những bộ sưu tập tư nhân trở nên sẵn sàng cho một công chúng ngày càng mở rộng. Điều này cũng có thể được xem như một hình thức của di sản quốc gia và của một chính quyền tốt. Trong nửa sau của thế kỉ 18, những bộ sưu tập tư nhân của các ông hoàng được mở ra cho công chúng khắp châu Âu, ở Paris tại Pháp, Rome, Florence tại Ý, Dresden tại Đức, và Stockholm tại Thụy Điển. Vấn đề quan trọng là chúng ta thấu hiểu rằng đây không phải là những bảo tàng được mở ngõ để tiếp cận như những thứ chúng ta quen thuộc ngày nay. Nhưng đây là lần đầu tiên một sự tuyển chọn rộng rãi về nghệ thuật được dành cho một công chúng đông đảo hơn rất nhiều.

Một trong những viện bảo tàng công cộng đầu tiên, như cách chúng ta hiểu về từ ngữ này, là Louvre ở Paris, được thành lập năm 1793 khi cuộc Cách mạng Pháp lên đến cao điểm. Việc mở ngõ bộ sưu tập hoàng gia về những kho báu nghệ thuật và ngay chính cung điện hoàng gia cho công chúng vào xem được coi như đại diện cho những lí tưởng về tự do, bình đẳng, và tình huynh đệ đã làm nền cho cuộc cách mạng. Nhưng chẳng bao

lâu, sự làm dáng sĩ diện có thể kết hợp với ‘nghệ thuật cao cấp’ bắt đầu tự bộc lộ. Rất ít người từ những tầng lớp nghèo khó hơn đã đến thăm viện Louvre, và sự thiếu hiểu biết của họ về những gì họ nhìn ngắm cùng với việc họ không có khả năng để đáp ứng với các tác phẩm thị giác trong một cung cách thích hợp đã bị chỉ trích bởi những ‘huynh đệ’ thuộc giai cấp trung lưu.

Louvre là một chất xúc tác cho việc phát triển những bộ sưu tập mà công chúng có thể tiếp cận, và cùng với nó là mong ước về một lịch sử hoặc một tự sự về nghệ thuật được trình ra trong các bảo tàng và phòng tranh; hơn nữa, những thiết chế quốc gia được xem như một phương tiện để giáo dục và cải thiện tâm trí của công chúng, và lịch sử được giới thiệu trong những cơ sở ấy là một phương thức quan trọng để làm điều này.

Ở Vương quốc Anh, nơi người ta lo sợ sự bất ổn về dân sự (như là một hậu quả của cuộc Cách mạng Pháp và cũng như một kết quả của nghèo khó và thiếu thốn đi kèm với cuộc cách mạng công nghiệp), những cuộc viếng thăm của tầng lớp lao động tới các phòng tranh nghệ thuật được khuyến khích như một phương tiện để gìn giữ trật tự xã hội, bằng cách khích lệ lòng yêu nước đối với bộ sưu tập quốc gia. Những bộ sưu tập này không phải luôn luôn là chế phẩm bản địa, chẳng hạn National Gallery ở London được kiến tạo trên bộ sưu tập Angerstein, vốn bao gồm phần lớn là những bức tranh từ nước Ý thời Phục hưng hơn là những tác phẩm do các nghệ sĩ Anh. Tương tự, Bảo tàng Anh (*British Museum*) chứa hầu hết những cổ vật của thời Hy Lạp - La Mã cổ đại. Nhưng những thứ này vẫn được xem như những chỉ dấu về thế giá quốc gia. Bảo tàng Victoria và Albert là một thí dụ quan trọng của chiều hướng này. Được thành lập vào năm 1857, nó chứa đủ loại chế phẩm từ những món đồ thủ công tới những sản phẩm được sản xuất đại trà, được giới thiệu cho công chúng để cố gắng thiết lập các tiêu chuẩn tốt về thị hiếu. Đồng thời, bộ sưu tập ngày càng mở rộng về nghệ thuật cao cấp - gồm cả hội họa và điêu khắc - từ khắp đế chế được trưng bày như một sự nhắc nhở về Vương quốc Anh và quy mô mà nó cai trị thế giới khi đó. Trong cung cách này, chúng ta có thể thấy bằng cách nào lịch

sử nghệ thuật của những nền văn hóa ngoài phương Tây có thể được gộp vào trong một tự sự về tầm quan trọng của Vương quốc Anh. Chức năng duy nhất của những đối tượng như vậy là chúng đóng góp cho việc làm đẹp hình ảnh của đế chế. Chúng không hề có lịch sử nào trong tư cách riêng của chúng - đây là một đề xuất trong lịch sử nghệ thuật mà chúng ta đã thảo luận ở Chương 2.

Những thiết chế ở London là chỉ báo cho một hiện tượng mở rộng khắp châu Âu. Trong nửa sau thế kỉ 19, cộng thêm với những thiết chế công cộng nói trên, các hội chợ thế giới đã trở thành một công cụ quan trọng trong việc đặt nghệ thuật và căn cước quốc gia vào tầm nhìn. Đây là những sự kiện lớn, nơi nghệ thuật và những chế phẩm của thế giới được trưng bày trong một cung cách khiến chúng trở nên thành phần của một tự sự rộng lớn hơn - có lẽ để ủng hộ ý niệm về đế chế hoặc là quan niệm về tiến bộ trong thời đại công nghiệp. Sự xếp đặt cố tình có liên quan với ý niệm của Hegel về lịch sử, nơi tinh thần được hiển lộ trong nghệ thuật.

Thảo luận của chúng ta cho tới đây về những đường lối trong đó lịch sử nghệ thuật được giới thiệu đã tập trung vào truyền thông châu Âu. Rõ ràng có một sự liên kết giữa những phương pháp trưng bày nghệ thuật, loại hình nghệ thuật trong những trưng bày này, và căn cước quốc gia. Chúng ta cũng đã thấy những bộ sưu tập và thiết chế nghệ thuật của Hoa Kỳ được sắp xếp vào khuôn mẫu châu Âu như thế nào. Chỉ đến nửa sau của thế kỉ 20, nghệ thuật Hoa Kỳ mới bắt đầu thoát khỏi sự cô lập và đưa vị thế phần nào mang tính tình lẻ của nó vào sân khấu thế giới.

Dự án Nghệ thuật Liên bang (*Federal Art Project*) năm 1935-1943 được thiết lập với Chính sách Mới (*New Deal*) thời Tổng thống Roosevelt - một đáp ứng với cuộc Đại suy thoái (*Great Depression*) tức là cuộc khủng hoảng kinh tế tư bản chủ nghĩa của thập niên 1930. Điều này tương tự với những viện hàn lâm được thiết lập ở châu Âu trong các thế kỉ trước, khi nhiều nghệ sĩ có được kinh nghiệm sống và cải thiện địa vị xã hội của họ do kết quả từ việc họ tham gia vào những tác phẩm nghệ thuật công chúng

của Dự án bao gồm cả những bức tranh tường và tác phẩm trong các tòa nhà công cộng. Cả hai nghệ sĩ Jackson Pollock và Willem de Kooning đều được hưởng lợi từ quy hoạch này. Đồng thời, sự tăng trưởng của những phòng tranh tư nhân ở New York - những người môi giới nghệ thuật bán tác phẩm của những nghệ sĩ châu Âu như Salvador Dalí và Piet Mondrian - đoán chắc rằng có đầy sự kích khởi cho các nghệ sĩ Hoa Kỳ. Song song với điều đó, những bộ sưu tập công chúng về nghệ thuật hiện đại (phần lớn là châu Âu) có thể tiếp cận trong Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại, được thành lập năm 1929. Phong cách quốc gia được Dự án này đề cao, nhưng sự tiếp xúc với những nghệ sĩ thuộc trào lưu siêu thực đã khuyến khích Pollock thử nghiệm chủ nghĩa biểu hiện trừu tượng (*Abstract Expressionism*) - một phong trào châu Âu phủ nhận ảnh hưởng của nghệ thuật quy điển qua những hiệu ứng phi-biểu-hình của nó. Mặc dù sự tài trợ trực tiếp của chính quyền cho nghệ thuật chấm dứt vào năm 1943, trong kỉ nguyên sau Thế chiến 2, chủ nghĩa hiện thực bị xem như là quá nặng tính tả phái. Thay vì thế, chủ nghĩa biểu hiện trừu tượng - hoặc một phiên bản Hoa Kỳ của nó - được xem như nghệ thuật của thế giới phương Tây và tiếp tục được hưởng sự hỗ trợ của nhà nước, mặc dù âm thầm hơn. Tác phẩm *Echo (Number 25, 1951)* hiện trưng bày ở Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại New York (Hình 14). Đây là một thí dụ về họa pháp nhỏ giọt của Jackson Pollock, sơn được nhỏ giọt từ một cây cọ hoặc một thùng sơn lên tấm vải vẽ lớn trải trên sàn nhà. Vận động của cánh tay nghệ sĩ tạo ra những dạng thức trên bề mặt bức tranh. Mặc dù hoàn toàn là ngẫu hứng, nó cũng cho phép Pollock có sự kiểm soát đối với tác phẩm hoàn tất. Kỹ thuật này chịu ảnh hưởng từ ý niệm của chủ nghĩa siêu thực về tính chất ‘tự động’/ ‘automatism’, một hành động tự phát tới từ tiềm thức của nghệ sĩ. Sự mô tả kỹ thuật này chỉ ra cung cách trong đó việc dựa vào lí trí theo truyền thống hàn lâm là xa lạ với quy trình nghệ thuật. Thay vì thế, tấm vải vẽ trở thành một bản ghi những quy trình sáng tạo riêng tư của nghệ sĩ.

Những bảo tàng và phòng tranh cũng đóng một vai trò có ảnh hưởng trong sự ủng hộ cho hoặc thách thức với quy điển của lịch sử nghệ thuật.

Để thấu hiểu bằng cách nào điều này đã diễn ra, chúng ta cần phải xem xét tổng quát về mối tương quan của các bảo tàng với quá khứ. Nếu suy tư rằng lịch sử là cách chúng ta quy chiếu về quá khứ cũng như quy trình khảo sát nó, chúng ta bắt đầu nhận ra rằng những bảo tàng và phòng tranh có thể tác động như những trung gian quan trọng trong mối tương quan giữa con người và lịch sử. Những trưng bày ở bảo tàng thiết yếu lấy một tập hợp các đối tượng để bố trí hoặc tái xếp đặt khi chúng ta nhìn thấy trong hiện tại. Những không gian của các phòng tranh chứa những vật triển lãm được liên kết bởi những hệ thống mà chúng ta đã thiết dựng - hoặc là theo các nghệ sĩ, theo phong cách, hoặc theo trường phái - chứ không phải bằng những nối kết thích đáng vào thời gian chúng được tạo ra. Đây là một điểm then chốt cho việc thấu hiểu rằng hành vi giới thiệu lịch sử nghệ thuật trong những không gian này là giới thiệu một quá khứ liên quan tới hiện tại. Trong đường lối ấy, nghệ thuật được tưởng niệm trong một bảo tàng và chúng ta có khả năng đọc nó như đọc một cuốn sách, bởi nó có một khởi đầu, một khúc giữa, và một kết thúc. Loại sắp đặt có trật tự, theo lí tính về quá khứ trong nhiều đường lối đã tác động như một cuốn tiểu thuyết, với câu chuyện dần dần phơi mở. Như một hậu quả, các bảo tàng có chiều hướng ủng hộ cái *hiện hành (status quo)* của chúng ta về xã hội và văn hóa bằng cách phóng chiếu cách thế chúng ta đang tồn tại ở khoảnh khắc này vào sự giới thiệu về quá khứ.



Hình 14. Họa pháp nhỏ giọt (drip painting) của Jackson Pollock, tác phẩm Echo (*Number 25*), 1951, hiện trưng bày ở Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại New York.

Đây không phải chỉ là một phân tích khô khan và mang tính lí thuyết về bảo tàng. Những thay đổi từng có trong việc trưng bày các bộ sưu tập trường tồn là giao ước cho đường lối mà các bảo tàng và phòng tranh tác động như phong vũ biểu về những trào lưu hiện hành trong sự suy tư về các tác phẩm của bộ sưu tập. Một thí dụ gần đây đáng kể nhất là những tác phẩm mới được treo ở Phòng tranh Tate Hiện đại và Phòng tranh Tate Vương quốc Anh. Ở đây, thay vì trưng bày theo lối biên niên của các tác phẩm thuộc từng thời kỳ và trường phái, chúng ta thấy những tác phẩm được treo theo chủ đề. Có phòng trưng bày những hình tượng phụ nữ khỏa thân được miêu tả bởi nhiều nghệ sĩ suốt một khoảng thời gian dài. Sự kết nối duy nhất giữa những hình tượng này là chủ đề và, dĩ nhiên, là việc chúng có mặt ở trong bộ sưu tập. Những bức tranh này trước đây đã được trưng bày như thành phần của một ‘tự sự’, hoặc một giới thiệu khác về lịch sử nghệ thuật. Sự giới thiệu mới không phải là vì lịch sử nghệ thuật đã thay đổi, nhưng nó trình bày một sự hiệp thương khác giữa chúng ta, là người

xem ngày nay, và quá khứ. Phương tiện để làm điều đó - tức là sợi chỉ xuyên suốt bản tự sự, để tiếp tục so sánh với cuốn tiểu thuyết - kể một điều gì đó về những mối bận tâm hiện thời của chúng ta. Chẳng hạn, chúng ta có thể nói rằng cuộc trưng bày có chủ đề là chỉ báo về sự kiện là chúng ta không còn bận tâm như thế nữa về việc ai đã vẽ ra bức tranh - tức là nghệ sĩ - và cuộc trưng bày này đoạn tuyệt với truyền thống thường ngoạn tác phẩm nghệ thuật như là liên kết mật thiết với người tạo tác. Tương tự như vậy, chúng ta cũng có thể kết luận rằng trong trường hợp ấy, việc tập hợp lại với nhau những chủ đề về nữ giới thăm xét lại vai trò của phụ nữ trong thế giới nghệ thuật. Những nhà nữ quyền đã nói rằng phụ nữ phải khóa thân mới vào được phòng tranh. Vậy nên loại trưng bày mới này có lẽ là một sự thừa nhận về mối bận tâm tới hình tượng phụ nữ khóa thân của những nghệ sĩ và những nhà chủ quản nam giới, và về sự vắng mặt của các nữ nghệ sĩ khỏi bản tự sự của lịch sử nghệ thuật chẳng?

Điều tôi muốn làm là tập hợp, hoặc nếu các bạn ưa chuộng hơn, có thể dùng từ giám tuyển (curate/ curator) vài cuộc ‘triển lãm nhỏ’ để chứng minh những điểm đã được nêu ra ở đây.

Cuộc ‘triển lãm nhỏ’ đầu tiên hướng về chủ đề ‘phụ nữ’. Chủ đề này chung cho nghệ thuật từ mọi thời kỳ và mọi nền văn hóa. Tôi chọn lựa những thứ sau đây từ các minh họa trong cuốn sách: *Trình nữ và Chúa Hài đồng với Thánh Anna và Thánh John Tẩy giả* của Leonardo da Vinci (Hình 15); *Cô gái với bình sữa* của Vermeer (Hình 16); *Ba cô gái trang hoàng một hạn kỳ của thần Hôn nhân* của Reynolds (Hình 13); và cuối cùng là pho tượng nhỏ bằng gỗ chạm khắc một hình tượng người nữ thuộc sắc tộc Baule ở thế kỉ 19 từ Bờ biển Ngà (Hình 11). Điểm nổi bật nhất về sự chọn lựa này là những vai trò đa dạng mà phụ nữ có thể đại diện. Trong hình tượng của Leonardo, chúng ta thấy vai trò làm mẹ của ‘người nữ’; mẹ của Kitô là Maria Đồng trinh nhìn trù mẫn vào con trai bà trong lúc đồng thời được nhìn ngắm bởi chính mẹ của mình là bà thánh Anna (cũng là bà ngoại của Kitô). Vermeer trình ra cho chúng ta ‘người nữ’ như một người đang làm việc nhà - một khuôn mẫu về ‘tính nội trợ’ của nữ giới. Ngược lại, bức

chân dung của Reynolds về ba chị em nhà Montgomery kể cho chúng ta về ‘người nữ’ như là những cô gái chưa chồng, vị hôn thê, và cô dâu. Cô em chưa kết hôn quỳ gối trên nền ở phía bên trái của bức tranh và hái những bông hoa để kết thành vòng trang hoàng cho hạn kỳ của Hymen (pho tượng cổ điển thể hiện vị thần của hôn nhân). Người chị đứng giữa, dường như đang hướng về người thứ ba và chuyển vòng hoa cho cô này, đã trở thành người được đính hôn (bức họa được đặt hàng bởi vị hôn phu của cô là Luke Gardiner), trong khi cô thứ ba ở bên phải bức tranh đang đứng cầm vòng hoa giơ cao khỏi đầu. Cô này đã kết hôn; đứng ở phía bên kia của thần Hymen, chỉ ra địa vị đã làm trọn của cô như người vợ, và ánh sáng trong bức tranh rơi xuống trên người cô, chứ không phải trên khuôn mặt, soi sáng chức năng tính dục của cô. Cuộc trưng bày nhỏ của chúng ta kết luận với pho tượng từ Bờ biển Ngà. Chúng ta không biết rằng đây là một bức chân dung hay là một sự tái hiện của ý niệm hoặc lí tưởng về người nữ. Dù trường hợp nào đi nữa, tính dục của nữ giới chắc chắn nhất là sự quan tâm trên hết trong tác phẩm này.



Hình 15. Trinh nữ và Chúa Hài đồng với Thánh Anna và Thánh John Tẩy giả (The Virgin and Child with St Anne and St John the Baptist) của *Leonardo da Vinci* (khoảng năm 1500).



Hình 16. *Cô gái với bình sữa (Maid with a Milk Jug hoặc The Milkmaid)* do Jan Vermeer vẽ khoảng năm 1658-1660.

Cuộc ‘triển lãm nhỏ’ thứ hai là về ‘người nam’, một lần nữa lại tập hợp từ những minh họa trong sách này. Tôi đã lựa chọn những hình tượng sau: một minh họa bản thảo về *Bốn tác giả Phúc âm* (Hình 17); *Trường học ở Athens* của Raphael (Hình 9); *Apollo Belvedere* (Hình 7); và những pho tượng từ đảo Phục sinh (Hình 18). Những tác giả Phúc âm gồm Matthew, Mark, Luke và John, là những tác giả của bốn tập sách tin mừng trong Tân ước của Kinh thánh Kitô giáo. Những bản viết của họ là những viên đá thử vàng của Kitô giáo, cho chúng ta thấy tầm quan trọng của nam giới như những người tạo dựng tích cực của tôn giáo. Trong bức *Trường học ở Athens*, chúng ta thấy một số lớn các triết gia và nhà tư tưởng thời xưa, tất cả được ca tụng về khả năng trí tuệ và đóng góp của họ cho tri thức của loài người từ thời cổ đại cho tới nay - và tất cả đều là đàn ông. Pho tượng *Apollo Belvedere*, như chúng ta đã thấy trong Chương 1, đại diện cho hình mẫu về vẻ đẹp nam giới. Sự hoàn hảo về cơ thể, mặc dù là khóa thân trong nguyên mẫu Hy Lạp, được che chắn bằng một chiếc lá vả được đặt đúng

chỗ. Sau cùng, mặc dù các pho tượng ở đảo Phục sinh vẫn còn là bí hiểm, những lí thuyết gần đây gợi ý rằng họ là những vị thủ lĩnh bộ lạc, những người cầm đầu các chiến binh hoặc các thần linh đại diện cho uy quyền.



Hình 17. Bức minh họa màu trong bản thảo thế kỉ thứ 9 về *Bốn tác giả Phúc âm (The Four Evangelists)* ngược chiều kim đồng hồ từ phía trên bên trái: Matthew, Mark, Luke và John - từ một cuốn sách Phúc âm thời Carolingian ở Nhà thờ lớn Aachen nước Đức.



Hình 18. Ahu Akivi, đảo Phục sinh với bảy pho tượng ở địa điểm này. Những hình tượng có thể là đại diện cho các thủ lĩnh bộ lạc, các chiến binh, hoặc có lẽ các thần linh.

Tổng kết hai cuộc triển lãm nhỏ của chúng ta, ‘người nữ’ phô ra những hình ảnh về việc làm mẹ, việc phục vụ gia đình, địa vị hôn nhân, và tính dục. Ngược lại, ‘người nam’ bao gồm những hình tượng về nhà lãnh đạo tôn giáo, nhà tư tưởng, lãnh tụ thế tục, thần linh ngoại giáo, và chiến sĩ.

Điều quan trọng để nhấn mạnh là thao tác tập dượt của chúng ta không chỉ hạn hẹp hoặc xác định bằng những minh họa được chọn lựa cho cuốn sách - hoặc cho những chủ đề mà tôi chọn để khảo sát. Điều này có thể dễ dàng được trải nghiệm, khi sự tiếp cận với mạng Internet là khả dĩ với phần lớn những bộ sưu tập chủ chốt, nhiều bộ trong số đó có những địa chỉ mạng tương tác tuyệt vời (xem ở phần Phụ lục cuối sách). Việc tìm kiếm những địa chỉ mạng bằng việc sử dụng một từ khóa có thể là chủ đề cho một cuộc triển lãm, chẳng hạn như ‘thần thoại Hy Lạp’ hoặc ‘tĩnh vật’, sẽ đem lại một phạm vi rộng các hình ảnh. Kết nối giữa những hình ảnh này có thể

chẳng dính dấp gì tới phong cách, quyền tác giả, hoặc ý niệm về sự tiến triển theo biên niên của nghệ thuật.

Song song với chức năng giới thiệu lịch sử nghệ thuật như đại diện cho những mối quan tâm của thời hiện tại, chúng ta cũng có thể thấy các bảo tàng giữ chức năng như một đường lối chính thức hóa những nghệ thuật mới nhập vào quy điển của truyền thông phương Tây. Gắn bó với điều đó là ý niệm về tiến bộ - rằng mỗi thế hệ lại tiếp nối quy trình tác động hướng về sự ủng hộ cái hiện hành. Trong đường lối như vậy, chúng ta có thể bắt đầu xác định thời điểm khi nghệ thuật trở thành lịch sử nghệ thuật và vai trò của bảo tàng trong việc giới thiệu và làm nó trở nên hữu hiệu. Sir John Summerson, thường được kết hợp với lịch sử kiến trúc, đã đưa ra một giảng khóa khai trương khi ông trở thành giáo sư mỹ thuật ở Đại học Hull năm 1960. Những nhận xét của ông rất hữu ích cho chúng ta để suy tư về chủ đề:

Nghệ thuật mới được quan sát như là lịch sử ngay khoảnh khắc nó được thấy có sở hữu phẩm chất của sự độc đáo (xin xem những thư mục về Picasso và Henry Moore) và điều này cho ta ấn tượng rằng nghệ thuật thường xuyên rút lui khỏi đời sống hiện đại - chẳng bao giờ bị nó sở hữu. Tưởng chừng như nó đang rút lui vào một cảnh quan khổng lồ - cảnh quan của NGHỆ THUẬT - mà chúng ta nhìn qua cửa sổ của một chiếc xe hơi quan sát, vốn rất giống như *tủ trưng bày (vitrine)* của một bảo tàng. Nghệ thuật nằm sau các tấm kính - lịch sử của các tấm kính.

Đây là một đề xuất quan trọng bởi nó là về sự chuyển tiếp của một đối tượng nghệ thuật, từ một tác phẩm mới được sáng tạo ở ngay cạnh rìa của văn hóa đương đại thành một thứ bắt đầu là thành phần của lịch sử văn hóa đương đại - bất kể là sự việc xảy ra mới đến đâu. Điều này cũng liên hệ với ý tưởng về phê bình nghệ thuật như được thảo luận trong chương mở đầu. Sự thực hành nghệ thuật đương đại có thể bị chế ngự bởi phê bình nghệ thuật như là phương tiện chính yếu để thảo luận và đánh giá về nghệ thuật -

trong những hạn từ về nghệ thuật và về tiền bạc. Nhưng một khi tác phẩm của những nghệ sĩ như Damien Hirst hay Tracy Emin đã trở nên thành phần của một bộ sưu tập nghệ thuật, dù thuộc công cộng hay tư nhân, chúng bứt phá ngang ranh giới giữa nghệ thuật và lịch sử nghệ thuật.

Chúng ta có khuynh hướng chấp nhận rằng nếu một đối tượng đã được bán hoặc tặng cho một bảo tàng lớn là nó được ban cho một vành hào quang của quyền uy và địa vị. Thiết chế này hoạt động thay mặt xã hội để thừa nhận nghệ thuật hoặc để thông giải tác phẩm như là nghệ thuật và rồi giới thiệu nó với công chúng. Điều đó có thể chẳng phải luôn luôn là một tiến trình thẳng tuột. Những dị nghị về việc mua bán nghệ phẩm thường xuyên xảy ra. Nghệ sĩ thuộc trường phái tối giản (*Minimalism*) Carl Andre là một trường hợp được đặt thành vấn đề. Vào năm 1967, Andre, vốn là một nhà điêu khắc, làm tràn ngập Dwan Gallery ở Los Angeles bằng những tảng bê tông rồi sau đó tháo gỡ các tấm khuôn chữ nhật, vậy là để lại các hình dạng 'âm'. Tác phẩm điêu khắc của ông được định nghĩa bằng không gian bị cắt nát, tương quan với phòng tranh. Sự thăm dò về mối tương quan giữa đối tượng và phòng tranh còn được Andre đẩy xa hơn vào năm 1976 trong một chuỗi tám bức điêu khắc mang tên *Equivalent I-VIII* được làm bằng những viên gạch chịu lửa. Hình dạng của những tác phẩm này liên quan tới những hình dạng âm mà Andre đã tạo ở Los Angeles. Phòng tranh Tate, khi ấy còn mang tên đó, đã mua tác phẩm *Equivalent VIII*. Sự la lối của công chúng về việc sử dụng công quỹ để mua 120 viên gạch được chế tạo sẵn thật lớn tiếng và dai dẳng. Ngoài ra, sự kiện tác phẩm điêu khắc vừa dài vừa thấp sát sàn nhà - dễ dàng bị bỏ sót khi nhìn lần đầu - đã khiến nó chẳng mấy thu hút tức khắc về mỹ học. Nhưng Andre đưa ra lời phát biểu về sự trông chờ theo truyền thông là điêu khắc phải thẳng đứng và có hình tượng. Hơn nữa, tác phẩm của ông lấy hình thức từ những không gian của phòng tranh, và sự trưng bày bức điêu khắc *Equivalent VIII* ở Phòng tranh Tate đã ban cho nó địa vị của tác phẩm nghệ thuật.

Mối quan hệ giữa bảo tàng và công chúng, vậy là, thực sự hết sức phức tạp. Một mặt, những người giám tuyển và giám đốc bảo tàng chỉ có

thể trông chờ những ai ‘biết’ về nghệ thuật tới tham dự các thiết chế của họ. Nhưng như vậy những thiết chế đó có thể được gọi là những bảo tàng công cộng không? Những người khác lập luận rằng khách viếng thăm không cần có hiểu biết trước về nghệ thuật để thấu hiểu và thưởng thức các nghệ phẩm - đó là một thú tiêu khiển về mỹ học mà bất cứ ai cũng có thể hưởng được nếu thích thưởng ngoạn các nghệ phẩm. Đây là hai ý kiến đối chọi, và còn nhiều quan điểm ở giữa hai ý kiến đó. Nhưng đâu là những hậu quả của những thái độ như vậy? Nếu một bảo tàng hoặc phòng tranh cố gắng khuếch trương sự thu hút, nó nên đảm đương những chiến lược nào?

Tôi đã nói chuyện về việc trưng bày những đối tượng nghệ thuật theo phong cách hoặc trường phái, thường được sắp đặt trong thứ tự biên niên, có thể củng cố lại các hệ thống mục đích luận đã từng chế ngự lịch sử nghệ thuật. Nhưng còn có một yếu tố thuộc chủ nghĩa đại chúng (*popularisim*) về điều này: chẳng hạn khi Bảo tàng Orsay (*Musée d’Orsay*) khai trương ở Paris vào năm 1986, một thể thức mang tính lịch sử về trưng bày được chọn bởi người ta nghĩ rằng điều này có sự thu hút rộng mở nhất. Nhưng điều này dễ đạt được hơn nếu như có một bản tự sự mang sự tính rõ rệt về sự tiến triển - trong trường hợp của Orsay là hội họa hàn lâm Pháp từ giữa thế kỉ thứ 19 xuyên suốt tới Manet và những nghệ sĩ thuộc chủ nghĩa ấn tượng (*Impressionism*), và rồi tới những nghệ sĩ tân-ấn tượng (*Neo-Impressionism*) và hậu-ấn tượng (*Post-Impressionism*). Tất cả tiến hành tốt đẹp như một chuỗi mạch lạc, gọn ghẽ, và ngay tự thân tòa nhà của viện bảo tàng cũng là một nhà ga xe lửa thuộc thế kỉ thứ 19 đã được chuyển hóa, sẽ tăng thêm trải nghiệm lịch sử ‘chân chính’ về nghệ thuật của thời đó.

Nghệ thuật từ nửa sau của thế kỉ 20 trở đi đôi khi tạo ra những đề xuất phải được xử lí xét về tính tiếp cận dễ dàng với công chúng và cách những tác phẩm được trưng bày. Sự trưng bày những gì tôi gọi ở đây là nghệ thuật ‘hiện đại’ trong các bảo tàng đã bứt khỏi công thức truyền thống được thấy ở Orsay, Phòng tranh Quốc gia ở London, và một loạt những thiết chế lớn khác, một số trong đó tôi đã nêu ra. Kể từ khoảng thập niên 1980, những bảo tàng nghệ thuật hiện đại đã dành toàn bộ các căn phòng hoặc không

gian cho tác phẩm của một nghệ sĩ đơn nhất và đã bắt khỏi sự bài trí tuyến tính các tác phẩm, để cố tạo ra một trải nghiệm về phòng tranh trước hết mang tính thị giác. Có thể nhận ra ở đây một sự tương đồng rõ rệt giữa những phương pháp trưng bày nghệ thuật hiện đại và đường lối mà các bộ lịch sử về nghệ thuật hiện đại được viết. Trong Chương 2, tôi đã viết về Clement Greenberg và những ý niệm của ông về địa vị của tác phẩm tiên phong (*avant-garde*); chúng ta có loại sùng bái vị ‘anh hùng’ ấy trong các phòng tranh. Cá nhân nghệ sĩ hiện đang sống và vẫn sản sinh tác phẩm, có thể phát hiện bản thân mình, nam hoặc nữ, trong một không gian trưng bày nơi họ cảm thấy tác phẩm của họ là thành phần của không gian đó.

Song song với những bộ sưu tập trường tồn trong các bảo tàng và phòng tranh, một số cuộc triển lãm đặc biệt thường du hành từ xứ sở này sang xứ sở khác hoặc xuyên qua các châu lục, đem lại cho công chúng sự tiếp cận với một phạm vi thậm chí còn rộng hơn nữa về các đối tượng nghệ thuật. Lịch sử nghệ thuật có thể được giới thiệu trong một cung cách hoàn toàn khác biệt với những trưng bày. Các giám tuyển có thể theo đuổi những chủ đề hoặc những ý niệm hoặc cuộc đời của một nghệ sĩ được rút ra từ các bộ sưu tập khắp thế giới, miễn là những thiết chế sở hữu các tác phẩm đó sẵn lòng cho mượn. Những loại triển lãm này là phương thức quan trọng để lịch sử nghệ thuật có thể được giới thiệu và chúng đã tác động đến cách chúng ta suy nghĩ về chủ đề. Một trong những thí dụ nổi tiếng nhất về tương tác giữa những cuộc triển lãm và lịch sử nghệ thuật là cuộc trưng bày được tổ chức vào năm 1910-1911 bởi sử gia và nhà phê bình nghệ thuật người Anh Roger Fry, người đã trở lại Anh sau khi làm giám đốc Bảo tàng Thủ phủ Nghệ thuật ở New York trong 5 năm. Cuộc triển lãm bao gồm những tác phẩm của Van Gogh, Gauguin, và Cezanne, tất cả đã sáng tác trong những phong cách rất khác biệt. Fry đặt tên cho cuộc trưng bày là ‘Manet và những nhà hậu-ấn tượng’ (*Manet and the Post-Impressionists*), do đó đặt tên cho một phong trào nghệ thuật ‘mới’ ngày nay vẫn còn là một chủ đề rất đại chúng trong lịch sử nghệ thuật. Cái tên mới, hoặc phạm trù phân loại mới này thậm chí còn được người Pháp tiếp nhận và được chuyển

thành *le post-impressionnisme*. Không giống như chủ nghĩa ấn tượng hoặc chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa hậu-ấn tượng không hề quy chiếu một cách chính yếu nào về những tương tự trong phong cách giữa các nghệ sĩ; thay vì thế, Fry muốn tập hợp những người quan tâm đến một quan niệm mang tính hình thức hơn về nghệ thuật và những người nhấn mạnh tầm quan trọng của chủ đề. ‘Manet và những nhà hậu-ấn tượng’ đã gây ra sự một sự dị nghị lớn lao, nhưng ý niệm về cuộc triển lãm ‘bom tấn’ (*blockbuster*) đã phát xuất từ những biến cố như thế. Những loại triển lãm du hành hoặc chỉ có một lần là những trải nghiệm độc đáo. Việc hội tụ các nghệ phẩm xuyên suốt thế giới cho phép một sự giới thiệu về lịch sử nghệ thuật trong đó chủ đề - bằng chứng hàng đầu của chúng ta - vẫn giữ nguyên vị trí trung tâm của sân khấu.



4

Nghĩ về lịch sử nghệ thuật

Một trong những khía cạnh lí thú nhất của lịch sử nghệ thuật là cung cách nó cho phép chúng ta có thể nghĩ về những ý niệm của các nhà văn và các lí thuyết gia và lần lượt xét xem những tác phẩm của họ đã tương tác ra sao với cái nhìn. Ở đây tôi muốn phơi bày những đường lối trong đó lịch sử nghệ thuật có thể hội nhập sự phong phú của tư tưởng phương Tây vào sự phân tích về những đối tượng thi giác. Từ ngữ ‘tư tưởng phương Tây’ được sử dụng một cách cố ý, chỉ để ấn định các giới hạn thảo luận.

Trong Chương 1, tôi đã nói rằng với chúng ta, từ ngữ lịch sử nghệ thuật có nghĩa gì và tôi đã phân biệt nó với thường thức nghệ thuật và phê bình nghệ thuật. Một trong những điểm chính là để nghệ thuật có một lịch sử ắt phải có một loại phương pháp hoặc tiếp cận nào đó với đường lối mà bản tự sự hoặc câu chuyện kể về lịch sử nghệ thuật được kết hợp với nhau. Nói cách khác, việc đặt những đối tượng nghệ thuật vào trật tự biên niên hoặc vào các tập thể về phong cách là không đủ. Đường lối trong đó các trường phái tư tưởng và ý niệm triết học đã được dùng để kết hợp những bản tự sự về nghệ thuật là một phần quan trọng của lịch sử nghệ thuật. Tôi không kêu gọi ở đây một sự sùng mộ kiểu nô lệ về lí thuyết làm thiệt hại cho chính bản thân các đối tượng - làm như thế cũng vô nghĩa chẳng khác nào như đặt nghệ thuật vào trật tự biên niên. Trong Chương 1, tôi cũng đã gợi ý rằng tác phẩm nghệ thuật là bằng chứng khởi đầu, và chính sự tương

tác giữa bằng chứng ấy và phương pháp học hỏi của chúng ta là thực chất của lịch sử nghệ thuật. Chương này xây dựng trên sự thảo luận ở Chương 2, nơi những truyền thống đa dạng của việc viết lịch sử nghệ thuật được cứu xét. Ở đây, những đường lối khác nhau của việc suy nghĩ về lịch sử nghệ thuật - ý nghĩa xã hội, văn hóa, và mỹ học của nó - là những tiêu điểm của thảo luận. Rõ ràng, đây là những chủ đề có liên quan, nhưng Chương 2 tập trung vào những tác phẩm và tác giả được chọn lựa. Ở đây, chúng ta xét xem cách nào lịch sử nghệ thuật có tương quan và hình thành một phần của diễn ngôn rộng lớn hơn xung quanh sự công thức hóa mang tính lịch sử về những đề xuất như là giai cấp và giới tính.

Chúng ta đã thấy bằng cách nào những tác giả như Winckelmann đã giúp thành lập bộ môn lịch sử nghệ thuật. Nhưng vào thời điểm ông viết, địa vị của kinh nghiệm thị giác nói chung bị coi là thua kém so với tư tưởng. Vấn đề nền tảng của nghịch lí này là lịch sử nghệ thuật chỉ ở thứ hạng dưới so với những loại lịch sử khác, hoặc, có lẽ chuẩn xác hơn ở đây, là ở hàng thứ hai so với những loại tri thức khác. Ý niệm khoa học duy lí về tri thức đã chế ngự thế kỉ 18 rằng tư duy cao cấp hơn tri thức cảm quan. Đây là một sự khuếch trương khái niệm của Descartes về *cogito ergo sum* (tôi tư duy vậy tôi hiện hữu) - khả năng tư duy của loài người có thể tạo thành cốt lõi của hiện hữu. Đến giữa thế kỉ 18, hệ cấp này về tri thức bị thách đố và do hậu quả đó, những suy nghĩ về tầm quan trọng của lịch sử nghệ thuật cũng thay đổi. Một trong những sự phát triển then chốt là sự xuất hiện của từ ngữ 'mỹ học' ('*aesthetics*'), một phương thức về tư duy coi tri giác của giác quan là ngang bằng với tư duy luận lí. Luận lí học căn cứ trên tư duy bằng ngôn ngữ, trong khi mỹ học căn cứ trên những giác quan, trong trường hợp của chúng ta là thị giác. Điều này quay lại một trong những câu hỏi được nêu lên ngay khởi đầu cuốn sách về những vấn đề của việc viết về kinh nghiệm thị giác - nghệ thuật trải nghiệm qua thị giác, nhưng phát biểu bằng ngôn ngữ. Ngôn ngữ chúng ta dùng để mô tả các đối tượng nghệ thuật có thể sai lệch với kinh nghiệm của chúng ta về những đối tượng nhìn thấy.

Một trong những triết gia đầu tiên suy nghĩ về những đề xuất như vậy là Alexander Gottlieb Baumgarten, ông viết một đại luận dài bằng tiếng Latin năm 1750-1758 về chủ đề này, lấy tên là *Mỹ học (Aesthetics)*. Tác phẩm đã đặt nghệ thuật, lần đầu tiên, bên trong một khuôn khổ không có bất cứ hệ cấp nào cả. Cái đẹp ngang hàng với sự hoàn hảo, nhưng ở đây nó được tri giác và thấu hiểu do hành xử của thị hiếu (trong ngữ cảnh, thị hiếu có nghĩa là một cảm thức rõ ràng về tri giác) hơn là lí trí. Điều này thách đố ý niệm cho rằng mục đích của nghệ thuật là mô phỏng tự nhiên, vốn là nền tảng cho hệ thống đã được thiết dựng bởi Winckelmann. Thay vì thế, nghệ thuật phải sáng tạo tri thức cảm quan bằng việc hình thành sự hoàn hảo từ những hình tượng không phân biệt. Điểm quan trọng nhất từ Baumgarten là ý niệm cho rằng sự phán đoán hay thị hiếu của một cá nhân về mỹ học có thể có giá trị và ý nghĩa với những người khác.

Đây là hòn đá tảng cho tác phẩm *Phê phán về phán đoán/ Critique of Judgement* của Immanuel Kant, xuất bản năm 1790. Kant đã phân tích khả năng chúng ta tạo ra những phán đoán cá nhân về mỹ học, và ông đã mô tả cung cách trong đó ông nhận biết rằng những phán đoán này chống đỡ cho quan niệm về ‘thiên tài’ (*genius*). Một phán đoán về phẩm chất của nghệ phẩm được tạo ra trong những hạn từ về mục đích và ý nghĩa của nó. Quan niệm của Kant về những thị hiếu thẩm mỹ, tương phản với hệ thống thứ cấp của Winckelmann, cũng khích lệ quan điểm cho rằng những đối tượng đẹp khơi dậy xúc động của chúng ta cùng cung cách như những phán đoán về đạo đức. Như vậy, mỹ học và đạo đức học liên kết với nhau và những quan niệm về thiên tài và thị hiếu kết nối một cách nội tại với tính chất đạo đức của nghệ sĩ hoặc của người thưởng ngoạn. Những ý niệm của Kant thách đố một cách thẳng thắn sự độc tôn của lí tưởng cổ điển do Winckelmann bênh vực.

Ý niệm của Kant về mỹ học bị phản bác bởi nhà tư tưởng có ảnh hưởng nhất về lịch sử và về lịch sử nghệ thuật - triết gia Đức đầu thế kỉ 19 G. W. F. Hegel. Hegel đôi khi được quy chiếu như một nhà tư tưởng theo chủ nghĩa duy tâm hoặc siêu hình bởi ông tin rằng mọi sự kiện xảy ra đều

là thành phần của một quy trình dẫn tới một tinh thần linh thánh tự trị. Đối với Hegel, tinh thần này là bản tính nội tại của thế giới, nó tự biểu hiện qua tinh thần của dân tộc, hoặc như nó được biết trong tiếng Đức là *Volksgeist*. Tinh thần này cũng biểu hiện trong tinh thần của thời đại, hoặc *Zeitgeist*, như đã được thảo luận ở Chương 2. Hai yếu tố ấy cấu thành động lực luôn luôn vận động của lịch sử. Hegel nhìn nhận toàn bộ lịch sử vừa như một hệ thống vừa như một quy trình tiếp diễn. Mặc dù ông thấy kinh nghiệm cảm quan như một sự tái hiện bị xuống cấp của tri thức, đối với ông, nghệ thuật vẫn là một trong những phương tiện quan trọng nhất để nhìn nhận và thấu hiểu lịch sử như tinh thần. Lịch sử của tinh thần có thể được phân làm ba thời kỳ - thời biểu tượng, thời cổ điển, và thời lãng mạn (*the symbolic, the classical, and the romantic*). Ba thời kỳ tương quan rất khít khao với cách lịch sử nghệ thuật được phân chia theo truyền thống - đầu tiên là nghệ thuật ngoài phương Tây và nghệ thuật sơ kỳ; thứ hai là truyền thống Hy Lạp - La Mã, mà chúng ta đôi khi gọi là nghệ thuật cổ điển; và cuối cùng là nghệ thuật của Kitô giáo và chủ nghĩa lãng mạn của Đức, đang dẫn đầu vào thời điểm Hegel viết. Thời kỳ này, đối với Hegel, là chung cuộc của nghệ thuật, rồi sẽ được hấp thu vào nền tảng tâm linh của Kitô giáo. Mặc dù những đan kết bên dưới mang tính tông giáo trong tư duy của Hegel, nghệ thuật Hy Lạp - La Mã vẫn là trung tâm của quan điểm Hegel về nghệ thuật. Và giống như nhiều tác giả khác, gồm cả Winckelmann, Hegel sử dụng nghệ thuật Hy Lạp như một phương tiện để định nghĩa cái đẹp. Ở mỗi thời kỳ trong cả ba thời kỳ của Hegel đều có một sự khởi đầu, một đoạn giữa, và sự kết thúc, khi đó nghệ thuật đạt tới sự hoàn hảo và đi vào tan rã. Trong trường hợp của nghệ thuật thời Hy Lạp - La Mã, sự hoàn hảo có thể phát hiện trong những khởi đầu sơ kỳ, được quy chiếu như là thời Nguyên sơ hay cổ đại (*Archaic*) - được thấy chẳng hạn trong sự tĩnh lặng và an nhiên của những hình tượng trên phù điêu của đền Parthenon, và đi vào suy thoái với sự đồi trụy của thời kỳ Hy Lạp thống nhất (*Hellenistic*), khi hình tượng con người được thể hiện trong trạng thái biểu cảm hơn của sự chuyển động. Mặc dù Hegel nhấn mạnh trên bức tranh lớn hơn của lịch sử nghệ thuật, ông cũng nghĩ rằng điều quan trọng là phải xem xét rất kĩ tự thân các đối

tượng để có thể thấu hiểu chúng trọn vẹn. Tuy vậy, ông không nghĩ rằng lịch sử nghệ thuật là tất cả những giá trị am hiểu chuyên sâu. Thay vì thế, trong quan điểm của ông, các đối tượng nghệ thuật một phần rất lớn thuộc về một quy trình lịch sử rộng lớn hơn.

Hegel cực kỳ có ảnh hưởng trên cách chúng ta suy nghĩ về lịch sử nghệ thuật như một sự tham vấn có hệ thống vào tri thức lịch sử. Mặc dù quan niệm của ông về tinh thần hoặc linh thánh bắt rễ trong Kitô giáo Kháng cách, những ý niệm của ông đã dọn đường cho các sử gia ít quan tâm hơn đến nghệ thuật tôn giáo, vốn là một sự hỗ trợ chính cho sáng tạo nghệ thuật ở phương Tây, và thay vì thế, suy nghĩ về ý niệm tiến bộ và xem xã hội được tái hiện ra sao trong những hình thức nghệ thuật nó tạo ra. Nói cách khác, nghệ thuật vận hành như một thành phần của ‘tinh thần thời đại’ kiểu Hegel, đó là sự giải thích của ông về lịch sử. Nếu suy nghĩ về điều này trong tương quan với tác phẩm *Ba cô gái trang hoàng một hạn kỳ của thần Hôn nhân* (1773) của Reynolds, đã được thảo luận trong Chương 3, chúng ta có thể nghĩ về bức tranh này trong những hạn từ của mỗi bận tâm cuối thế kỉ 18 với thời cổ đại và những giá trị của xã hội cổ đại ấy được tiếp nhận và sử dụng như một kiểu mẫu cho xã hội của chính họ. Tinh thần này cũng biểu hiện trong kiến trúc, văn học, âm nhạc, và những tạo phẩm văn hóa khác của một xã hội đánh đồng nó với xã hội cổ đại.

Karl Marx, có lẽ là một trong những nhà tư tưởng quan trọng nhất thời kỳ gần đây, cũng chịu ảnh hưởng một cách tạo nghĩa bởi người đương thời thế kỉ 19 là Hegel. Sự phân tích hoặc lối tiếp cận của Marx đối với lịch sử phần lớn đi theo kiểu mẫu của Hegel được mở rộng. Những hình thức văn hóa - bao gồm cả nghệ thuật - thay đổi qua suốt lịch sử và những biểu hiện của tinh thần. Nhưng đối với Marx, tinh thần không phải là một thực thể hoặc lí tưởng nào đó có thật, thay vì thế nó là cơ sở kinh tế của xã hội. Mỗi quan hệ giữa nền tảng kinh tế và sản phẩm của nó hay là thượng tầng kiến trúc (*superstructure*) - trong trường hợp này là nghệ thuật - được gọi là chủ nghĩa duy vật lịch sử (*historical materialism*). Marx lập luận rằng mọi thứ xung quanh chúng ta đều được xác định bằng vị thế xã hội của chúng ta, và

do đó có nhiều ‘sự thực’ lịch sử tùy thuộc vào giai cấp của bạn hoặc quan điểm văn hóa của bạn. Dẫn tiếp từ điều này, Marx giới thiệu khái niệm về ‘ý thức hệ’ (*‘ideology’*) tức là hệ thống ý niệm để cứu xét mối quan hệ của chúng ta với nghệ thuật. Ý thức hệ liên can tới sự thao túng về quyền lực, và đối với Marx, luôn luôn có hai đoàn thể xã hội: những người bị bóc lột và những người bóc lột. Vậy nên, đối với Marx, nghệ thuật là động lực học về quyền lực vận hành giữa hai đoàn thể. Nghệ thuật như là thành phần của quan niệm này về ý thức hệ khi nó ảnh hưởng tới mối quan hệ giữa chúng ta và bối cảnh. Nó khiến chúng ta nghĩ về bản thân trong một đường lối nhất định. Điều này có thể giải thích chi tiết hơn, và để chứng minh sự nối kết giữa Marx và Hegel tôi sẽ sử dụng cùng thí dụ về bức tranh *Ba cô gái trang hoàng một hạn kỳ của thần Hôn nhân* (1773) của Reynolds (Hình 13). Nếu các bạn nghĩ lại về cuộc thảo luận liên quan tới vòng du hành lớn ở Chương 3, tôi đã nói về các bộ sưu tập chế phẩm của Hy Lạp và La Mã cổ đại đã trở nên những món ăn tinh thần phải có cho giới thượng lưu và trào lưu này đã hỗ trợ việc thăng tiến rộng lớn sự phục hoạt cổ điển trong nghệ thuật xảy ra như thế nào. Mối quan tâm về thời cổ đại có thể được xác nhận như thành phần của ‘tinh thần thời đại’ trong Vương quốc Anh ở thế kỉ 18. ‘Tinh thần’ ấy được biểu hiện xuyên qua mọi hình thức của sự sản xuất văn hóa. Chẳng hạn, nhiều căn nhà ở nông thôn thời kỳ này được thiết kế với việc sử dụng những yếu tố về kiến trúc sao chép từ các tòa nhà La Mã cổ đại. Trong cung cách như vậy, những đối tượng này là thành phần thuộc ý thức hệ của một giai cấp nhất định và tương quan với ý niệm của Marx về một hệ thống niềm tin hoặc hệ thống giá trị. Nếu bạn tán thưởng chúng, thấu hiểu chúng, và tốt nhất là sở hữu một số trong chúng, bạn ắt là thành phần của đoàn thể xã hội ấy. Ở đây, thành viên của đoàn thể căn cứ trên tài sản; chắc chắn là những tạo phẩm xuất phát từ thời cổ đại rất đắt tiền, vậy nên tiền bạc đã làm nền cho hoạt động văn hóa.

Đối với Marx, có một mối tương quan thiết yếu giữa cấu trúc kinh tế và văn hóa của xã hội. Chính là sự sản xuất và tiêu thụ của xã hội về nghệ thuật mới là quan trọng chứ không phải là cá nhân nghệ sĩ hay người chủ

quản. Một thí dụ thêm nữa cũng hữu ích ở đây. Trong Chương 1, tôi đã nói về bức tranh *Cánh đồng lúa* của John Constable (1826), một sự tái hiện cảnh thôn dã lí tưởng của đồng quê nước Anh đã có được sự ưa chuộng bền lâu. Nhưng điều này tùy thuộc vào việc ai ngắm bức tranh đó. Đối với những thành viên của xã hội đầu thế kỉ 19 đã bị đẩy ra khỏi các cộng đồng nông thôn của họ do hậu quả của những Đạo luật về Rào kín (*Acts of Enclosure*) và cuộc Cách mạng Công nghiệp, hình ảnh này chắc hẳn phải xa lắc xa lơ với kinh nghiệm thường ngày của họ. *Cánh đồng lúa* trình ra ý thức hệ của một lí tưởng thôn dã - nhưng đó là đất mà giới thượng lưu sở hữu. Khái niệm về ý thức hệ như là một cơ sở cho quyền lực đã là công cụ quan trọng cho đường lối nghệ thuật được viết trong vài thập niên vừa qua và tôi chỉ đưa ra một vài thí dụ ở cuối chương.

Hegel và Marx cho chúng ta thấy bằng cách nào thế kỉ thứ 19 lại có mối quan tâm lớn đến ý niệm về lịch sử trong cả hai ý nghĩa của từ ngữ - những biến cố xảy ra trong quá khứ và sự khảo sát về chúng. Suy nghĩ của cả hai ông về nghệ thuật đều quan trọng bởi chúng khiến chúng ta có thể nhìn nhận nghệ thuật bên ngoài bối cảnh của các cá nhân nghệ sĩ và người chủ quản; thay vì thế nó là một phong vũ biểu về những lực lượng xã hội, văn hóa, và chính trị - nói cách khác, những áp lực và những ảnh hưởng từ bên ngoài. Và như chúng ta đã thấy trong Chương 3, thế kỉ 19 là một thời kỳ quan trọng trong việc hình thành các bảo tàng và phòng tranh. Thái độ của các thiết chế như vậy đối với lịch sử và mỹ học khi giới thiệu lịch sử chạy song song và cắt ngang những suy nghĩ về lịch sử nghệ thuật.

Sự phân kỳ giữa sự phê phán theo chủ nghĩa hình thức hoặc mỹ học của Kant và khuôn khổ kiến tạo bối cảnh do Hegel và Marx cung cấp vẫn còn là một sự hỗ trợ chính cho lịch sử nghệ thuật đến hôm nay. Điều này đặc biệt thể hiện trong tương quan với mối bận tâm của chúng ta về ý nghĩa của những đối tượng nghệ thuật và việc ý nghĩa ấy được chuyển tải như thế nào. Những mối quan tâm hội tụ xung quanh ý niệm về một khoa kí hiệu học nghệ thuật (*semiology of art*). Kí hiệu học (còn gọi là *semiotics*) là một mối tham vấn triết học đã được thiết lập từ lâu và lúc khởi đầu quan tâm tới

ngôn ngữ và truyền thông. Những sự khởi đầu của nó trong lịch sử nghệ thuật được thấy trong tác phẩm của các học giả như Erwin Panofsky và Aby Warburg, cũng như Ernst Gombrich, mà chúng ta đã thảo luận ở Chương 2. Đối với những sử gia về nghệ thuật, kí hiệu học được nhìn như ngang tầm với ảnh tượng học (*iconology*), và quan tâm với việc phân tích nội dung hơn là hình thức. Chúng ta sẽ thảo luận chi tiết hơn trong Chương 5. Trong nửa đầu thế kỉ 20, ảnh tượng học là một đường lối riêng biệt để suy nghĩ về nghệ thuật tập trung vào việc nối kết hình ảnh thị giác với những kiểu thức khác về sản phẩm văn hóa. Trong những thời kỳ gần đây, nó đã trở thành một sự thực hành lỏng lẻo hơn dính líu tới việc suy nghĩ về ý nghĩa của chủ đề một tác phẩm nghệ thuật hơn là phong cách hoặc bối cảnh rộng lớn của nó.

Kí hiệu học đã trở nên thành phần của thứ ngày nay thường được quy chiếu một cách tổng quát như là lí thuyết phê bình (*critical theory*) - tức là lí thuyết hàn lâm ở đại học về phê bình. Lí thuyết phê bình là một từ ngữ tập hợp để gọi chung (1) cấu trúc luận/ *structuralism*, hậu-cấu trúc luận/ *post-structuralism*, giải cấu trúc/ *deconstruction*, (2) phân tâm học/ *psychoanalysis*, và (3) chủ nghĩa hậu-thuộc địa/ *post-colonialism*, đó là chỉ kể ra một vài luồng mạch. Những trường phái tư tưởng này quan tâm (lần lượt) tới (1) thách đố của quan niệm về chân lí tuyệt đối và thực tại, (2) khảo sát về tiềm thức của con người, (3) sản xuất văn hóa và tư duy trong một thế giới mà quyền của thực dân không còn có địa vị chủ thể như nó đã từng hưởng thụ. Tôi đã nhắc tới Lịch sử Nghệ thuật Mới (*New Art History*), được coi như chủ xướng trong việc sử dụng phân tích phê bình để suy nghĩ về cái nhìn. Tôi muốn chiếu rọi một vài đường lối quan trọng mà lí thuyết phê bình đã ảnh hưởng tới cung cách chúng ta suy nghĩ về lịch sử nghệ thuật.

Một trong những văn bản quan trọng nhất trong mấy thập niên gần đây là tác phẩm *Một tác gia là gì? (What Is an Author?)* của Michel Foucault. Một câu hỏi nghe chừng như đơn giản nhưng lại thực sự đi ngay vào tâm điểm của mối bận tâm lâu dài của chúng ta về nghệ sĩ như một thiên tài.

Foucault được coi vừa là một nhà cấu trúc luận lại vừa là một nhà hậu-cấu trúc luận - cả hai trường phái tư tưởng đều xem xét các hệ thống và sự tổ chức trong văn hóa và rồi sử dụng những hệ thống này để phân tích những nền văn hóa ấy. Lập luận của Foucault hướng tới những quan tâm của chúng ta về sự xác thực và quyền tác gia trong tương quan với giá trị và phẩm chất. Điều đó không những giúp tách biệt ý nghĩa của một tác phẩm khỏi tác giả của nó, mà nó còn cho phép chúng ta xem những đối tượng vô danh như là những tạo nghĩa (*signifiers*) cũng quan trọng tương đương với những thực hành xã hội và văn hóa. Lịch sử nghệ thuật không phải chỉ là tiểu sử của nghệ sĩ. Chẳng hạn, chúng ta không biết ai đã tạo nên những pho tượng ở đảo Phục sinh (Hình 18), mà chúng ta cũng chẳng biết ai đã vẽ những minh họa bản thảo về các tác giả Phúc âm (Hình 17), nhưng điều đó không nhất thiết làm trở ngại cho việc phân tích chúng. Chẳng hạn, nếu chứng minh được rằng Leonardo da Vinci không vẽ bức *Mona Lisa*, cũng chẳng có thay đổi đáng kể nào đối với tác phẩm ấy. Và nếu sự phân tích của chúng ta về sự tạo nghĩa nghệ thuật và văn hóa của nó là có giá trị, hẳn nhiên là những lập luận này vẫn không suy chuyển mặc dù tính vô danh của tác phẩm. Chúng ta cũng biết rõ rằng nhiều nghệ sĩ điều hành những xưởng vẽ đồng đảo và dùng các phụ tá hoặc tập sự để giúp xử lý tác phẩm của mình. Và, trong trường hợp điêu khắc, thậm chí một số nghệ sĩ không hề khắc chạm hay đổ khuôn cho tác phẩm của chính họ. Chẳng hạn, các tác phẩm điêu khắc bằng cẩm thạch của Rodin (Hình 19) đã được nhiều người thợ trong xưởng chạm khắc từ những nguyên bản mẫu bằng đồng của ông.



Hình 19. Bàn tay của Thượng đế (*The hand of God*), 1896, của điêu khắc gia Auguste Rodin. Những tác phẩm bằng cẩm thạch của Rodin được nhiều người thợ trong xưởng khắc chạm từ những nguyên bản mẫu bằng đồng của ông.

Những ý niệm của các triết gia về mỹ học cuối thế kỉ 18 như Kant, người quan tâm đến mỹ học và sự nhận thức, tìm được sự vang vọng những ý tưởng của mình vào nửa sau thế kỉ 20 trong tác phẩm của triết gia Pháp Jacques Derrida, người thường được quy chiếu một cách tổng quát như là một nhà giải cấu trúc. Derrida có lẽ được biết nhiều nhất qua tác phẩm về việc thực hành sự ‘đọc’, nơi chúng ta được hướng dẫn để thăm dò những cung cách trong đó sự vật có thể xuất hiện nhất quán nhưng cũng là một chuỗi mâu thuẫn. Những hàm nghĩa của thực hành giải cấu trúc đối với lịch sử nghệ thuật cực kỳ sâu xa, và những văn bản đầu tiên của Derrida về

nghệ thuật thị giác, *Sự thực trong hội họa (The Truth in Painting)*, xuất hiện năm 1978, tổng kết những ý niệm của ông. Giống như những người đi trước ở thế kỉ 18, Derrida quan tâm tới vấn đề là liệu những đối tượng mỹ học (tranh, tượng và những thứ tương tự) có thể được coi là tự chủ, tức là sở hữu cái ‘mã’ (*code*) riêng của chúng không. Trong quan điểm của Derrida, ‘mã’ này giống như những phương thức suy tư về nghệ thuật là có một ý nghĩa, hết như chúng ta có thể nghĩ về bối cảnh xã hội hoặc văn hóa của nghệ thuật. Đây thực sự là một đề xuất về những ranh giới khiến chúng ta có thể suy nghĩ về ‘cái bên trong’ và ‘cái bên ngoài’ của một tác phẩm, và là một kĩ thuật rất hữu ích.

Trong tác phẩm *Sự thực trong hội họa*, Derrida chất vấn mọi khía cạnh của một tác phẩm nghệ thuật. Khái niệm về ‘cái bên ngoài’, chẳng hạn, khung của một bức tranh hoặc chữ kí của nghệ sĩ trên tác phẩm của họ. Nhưng những phạm trù này vượt khỏi bản thân tác phẩm để phủ bóng lên những bảo tàng, những văn khố, và cung cách mà sản phẩm nghệ thuật được mua bán như một hàng hóa trên thị trường. Đối với Derrida, tất cả những thứ này đều tác động lên ‘cái bên trong’ của tác phẩm, vốn luôn luôn bị biến cải bởi những nhân tố ngoại tại. Do đó, Derrida nhìn cái bên trong và cái bên ngoài như hòa vào nhau - cả hai - đều là những hình thức của việc viết hoặc kí pháp họa hình (*graphic notation*) có thể đọc được. Ở đây, Derrida quay về với những ý niệm của Kant về sự nhận thức một mỹ học tự chủ tách biệt khỏi những lí luận thuần túy. Giống như Kant, lập luận của Derrida về sự tách biệt này là một hòn đá thử vàng quan trọng đối với nghệ thuật và lịch sử của nó - tức là nói rằng lịch sử nghệ thuật như một bộ môn với quyền hạn của riêng nó, trong đó mỹ học là một lĩnh vực chính đáng của sự tham vấn dựa trên xúc cảm hơn là trên lí luận. Nếu thường ngoạn bức tranh *Nhà thờ lớn ở Rouen* của Monet năm 1894 (Hình 1), chúng ta có thể suy nghĩ về những hậu quả của điều mà Derrida phát biểu, cho dù là trong một đường lối khá giản lược. Cái mỹ học ‘bên trong’ của bức tranh dựa rất nhiều vào cảm xúc - chủ đề là hiển nhiên và tác phẩm gợi ra ánh nắng buông xuống trên nhà thờ lúc mặt trời chiếu sáng. Cái ‘bên ngoài’ của

bức tranh liên hệ rất nhiều với giá cả thị trường những tác phẩm của Monet, mỗi quan tâm của chúng ta về ông như một nghệ sĩ, và vị trí hàng đầu của ông trong nhiều bộ sưu tập công cộng. Tất cả những yếu tố bên ngoài này làm dịch chuyển đường lối mà chúng ta xem xét ‘cái bên trong’.

Thế kỉ 20 - đặc biệt những thập niên mở đầu - chứng kiến một sự quan tâm gia tăng vào tâm trí con người, và điều này giúp mở ra những suy nghĩ về nghệ thuật trong một cung cách hoàn toàn khác. Phân tâm học là sự khảo sát về tâm trí vô thức và được đề cao bởi nhà tâm lí trị liệu ở thành phố Vienna, thủ đô nước Áo, là Sigmund Freud, ông sử dụng những phương pháp như liên tưởng tự do (*free association*) là sự phát sinh một chuỗi những ý niệm liên hệ mà không có suy nghĩ tập trung và những giấc mơ như một phương tiện để thăm dò tâm trí con người. Những ý niệm của ông giờ đây đã trở nên quen thuộc với chúng ta - một sự lờ lờ bộc lộ những ý tưởng bị che giấu hoặc bị dồn nén của người phát ngôn thường được gọi là một sự lờ lờ kiểu Freud (a *Freudian slip*) - vậy nên thật khó để chúng ta tưởng tượng ra những ý niệm của Freud là mới mẻ và cách mạng như thế nào vào thời đó. Freud mô tả con người bao gồm hai phần: (1) cái ấy (*the id*), tức là tâm trí vô thức hoặc cái vô thức; (2) bản ngã (*the ego*), tức là tâm trí ý thức, từ ngữ có lẽ chúng ta quen dùng nhiều nhất. Ông cũng đề ra ý niệm về phức cảm Oedipus (*Oedipus complex*) trong bản tính của con người ở những tương quan của con cái với mẹ của chúng và, như chúng ta sẽ thấy, điều này đã là một hòn đá thử vàng của những cung cách suy nghĩ khác nhau về nghệ thuật. Để minh chứng những gì ông muốn nói, Freud sử dụng bức tranh *Trinh nữ và Chúa Hài đồng với Thánh Anna và Thánh John Tẩy giả* của Leonardo da Vinci (Hình 15). Sự xuất hiện của hai phụ nữ, Maria ngồi trong lòng bà mẹ của mình, theo Freud, là do những bất an của Leonardo về sự kiện ông là một đứa con hoang không được thừa nhận chính thức.

Phân tâm học cho phép chúng ta suy nghĩ về những ý nghĩa trong nghệ thuật song song với những ý nghĩa mà nhà nghệ sĩ có ý hướng chủ định khi tác phẩm được thực hiện. Điều này là quan trọng bởi nó là một

quy trình qua đó chúng ta có thể tách riêng tác phẩm nghệ thuật khỏi người tạo tác. Các bạn có thể hồi tưởng rằng mối quan hệ mạnh mẽ giữa nghệ sĩ và nghệ thuật là dấu hiệu đặc trưng của một lối tiếp cận mang tính am hiểu chuyên sâu hơn đối với lịch sử nghệ thuật. Những suy nghĩ theo kiểu Hegel và kiểu Marx về nghệ thuật, thay vì thế, nhấn mạnh trên bối cảnh. Ở đây, những quy trình và sự thực hành nghệ thuật được coi như một quy trình bên trong tâm trí vô thức của nhà nghệ sĩ. Chúng ta đã thấy kĩ thuật hội họa của Jackson Pollock đã được nhìn nhận ra sao để kết nối tâm trí vô thức với thực hành nghệ thuật.

Giới thiệu ngắn gọn những ý niệm này, mục tiêu của tôi là cố gắng cung cấp ít nhiều cảm thức về cung cách cái nhìn có thể là một chủ thể trong quyền hạn của riêng nó, những đường lối khác nhau trong đó chúng ta có thể suy nghĩ về nó, và mối quan hệ mật thiết giữa những hình thức thị giác và ngôn từ của truyền thông. Tất cả tôi đậm cách chúng ta suy nghĩ về lịch sử nghệ thuật và những gì mà chủ thể của nghệ thuật có thể mang tới sự thấu hiểu của chúng ta về văn hóa và xã hội, cũng như về chính bản thân chúng ta.

Kết quả của những đường lối đa dạng để suy tư về lịch sử nghệ thuật là một loạt trường phái tư tưởng hoặc những lối tiếp cận các chủ thể thị giác - mỗi thứ có một tiêu điểm đặc thù và mời gọi chúng ta suy nghĩ về cái nhìn trong một cung cách tinh tế. Điều đó có thể rất quan trọng cho việc phá bỏ những rào cản giữa chúng ta, là kẻ thường ngoạn và tác phẩm nghệ thuật mà thoát đầu tưởng chừng như không thể. Cũng vậy, những lối tiếp cận này đã và vẫn còn rất hữu hiệu như một phương tiện để thoát khỏi sự khống chế của quy điển về lịch sử nghệ thuật.

Hiện nay, lí thuyết của chủ nghĩa Marx về lịch sử, chính trị, và xã hội đã trở nên quen thuộc - ít nhất trên danh nghĩa. Tương tự như vậy, tôi đã nêu ra ở nhiều điểm qua cuốn sách này rằng phong trào nữ quyền (*feminism*) đã ảnh hưởng đến cách chúng ta nghĩ về cái nhìn, trong hạn từ của phương thức sáng tạo nghệ thuật đã được sử dụng như một phương tiện

để ủng hộ - và thực vậy, để thách đố - một xã hội mang tính gia trưởng. Phong trào nữ quyền cũng khiến chúng ta phải suy nghĩ về những đường lối mà phụ nữ được định vị và đại diện trong xã hội. Tôi nghĩ giờ đây đã minh bạch rằng hai đường lối suy nghĩ ấy về lịch sử nghệ thuật quan hệ với nhau ra sao. Cả hai đều dựa trên quan niệm về ý thức hệ và những tập hợp quan hệ xã hội mà nó đại diện. Trong trường hợp của lịch sử nghệ thuật theo chủ nghĩa Marx, chúng ta đã thấy rằng mỗi quan tâm chủ yếu là cuộc đấu tranh giai cấp, hoặc ít nhất là những mối tương quan giữa các đoàn thể xã hội. Phong trào nữ quyền cũng quan tâm tới những nguyên lí như thế, nhưng quy chiếu về mối quan hệ giữa các giới tính (*sexes*) nam và nữ. Gần đây, lí thuyết về ‘đồng tính’ (*‘queer theory’*) đã chất vấn về phái tính (*gender*) như một được sản phẩm nhân tạo về mặt xã hội hơn là định mệnh sinh học của người nam và người nữ. Điều này chiếu rọi một ánh sáng khác lên các quan hệ xã hội và ý thức hệ của nghệ thuật - thực vậy, hai cuộc triển lãm nhỏ mà tôi đã ‘giám tuyển’ trong Chương 3 chứng minh rằng phái tính có thể được tạo dựng hoặc xác định bằng cách nào qua nghệ thuật.

Ngoài những kiểu suy nghĩ như vậy về nghệ thuật, chúng ta cũng thấy những lối tiếp cận dựa trên các quan niệm khác cùng với những giáo điều của triết học lịch sử. Một yếu tố quan trọng ở đây là lí thuyết phân tâm học - bằng cách nào những phương thức suy nghĩ này được sử dụng cho việc phân tích cái nhìn để tạo dựng căn cước xã hội và căn cước tính dục. Chúng ta đã thấy trong một chừng mực nào đó qua phân tích của Freud về Leonardo. Đồng thời, chúng ta có những quan niệm kí hiệu học (*semiological concepts*), cùng với những phương pháp cấu trúc luận, tập trung vào nghệ thuật như là một kí hiệu phải được giải mã để bộc lộ ý nghĩa của nó. Hai đường lối suy tư sau cùng về lịch sử nghệ thuật là thành phần của một tiến trình giải kết nghệ thuật khỏi bối cảnh lịch sử và diễn ra nhiều hơn trên bình diện ý nghĩa và sự thông giải về nghệ thuật. Những thứ như vậy vẫn còn là các thực hành có giá trị bên trong bộ môn lịch sử nghệ thuật - mặc dù một số người vẫn chống lại nó. Cái nhìn là một đề tài phong phú có thể được chất vấn bằng nhiều cách. Và những phương pháp này

đang mở rộng diễn ngôn về lịch sử nghệ thuật, hơn là thay thế những đường lối khác của việc suy tư về nghệ thuật.

Tuy nhiên, vẫn còn tồn tại một vấn đề. Chúng ta nghĩ như thế nào về mỹ học? Đây là một đề xuất mà tôi đã quay lại vài lần trong cuốn sách này, và theo tôi, nó là một trong những chủ điểm của lịch sử nghệ thuật. Không có nó, nghệ thuật chỉ trở thành một tảng đá lót đường khác hoặc một công nghệ khác để đi vào quá khứ, một phương tiện thị giác qua đó chúng ta thăm dò những hoàn cảnh xã hội, chính trị, tâm lí, hoặc kí hiệu học về quá khứ (thật ra là về hiện tại). Nhưng chúng ta sẽ có nguy cơ khi đổ chậu nước tắm lại hắt cả đĩa bé nếu, với tư cách là những người viết lịch sử nghệ thuật, chúng ta gắng sức phủ nhận sự hiện hữu của một phạm trù mỹ học và phủ nhận sự kiện rằng đối với nhiều người, có một thứ như là nghệ thuật vĩ đại - bất kể cái đó được định nghĩa ra sao.

Vậy chúng ta muốn nói gì qua mỹ học? Chúng ta đã thảo luận vấn đề trong những hạn từ khá trừu tượng của Kant. Nhưng định nghĩa của một người bình thường, không có kiến thức chuyên môn có thể bao gồm một sự nhìn nhận nào đó về sự hiện hữu của cái đẹp trong nghệ thuật. Song song với điều này, chúng ta có thể nhìn nhận những phán đoán để xác định sự dị biệt về phẩm chất giữa những nghệ sĩ khác nhau và tác phẩm của họ. Ngoài ra, có lẽ chúng ta cũng muốn bao gồm ý niệm rằng việc thưởng ngoạn nghệ thuật là một kinh nghiệm đầy lạc thú. Đối với những ai còn ‘mới mẻ’ với lịch sử nghệ thuật, đây có thể là động cơ hàng đầu cho việc đọc cuốn sách này. Chúng ta có muốn chấp nhận nghệ thuật là một ý thức hệ khác và mỹ học chỉ là một phần của ý thức hệ? Tôi nhận thức được trong trường hợp này sẽ có nhiều lập luận bênh vực. Những bức tranh thuộc trường phái ấn tượng hoặc những tác phẩm của Picasso hay Van Gogh, được bán với số tiền khổng lồ - chẳng phải là một thí dụ về nguyên lí khoái lạc của mỹ học đang vận hành hay sao? Hoặc nó là thành phần trong tiến trình thương mại của một đẳng cấp xã hội, hệt như những người tham dự cuộc Du hành Lớn trong Vương quốc Anh thế kỉ 18? Phải chăng những bức tranh bán với số tiền khổng lồ như thế để rồi treo trong các tầng hầm của công ti như những

khoản đầu tư chỉ là thí dụ về sự quá đáng của xã hội tư bản? Đối với phần lớn chúng ta, cơ hội để sở hữu một nghệ phẩm đắt tiền là xa lắc xa lơ. Thay vì thế, chúng ta có thể thưởng ngoạn một bức tranh phiên bản được in, hoặc trên màn hình về nghệ phẩm ấy.

Trong chương kế tiếp, tôi muốn giới thiệu một vài đường lối trong đó bản thân những nghệ phẩm có thể là điểm khởi đầu cho cách chúng ta đọc lịch sử nghệ thuật. Một sự kết hợp những đường lối khác nhau về việc viết, giới thiệu, và suy nghĩ về lịch sử nghệ thuật hội tụ trên bản thân những tác phẩm nói lên tầm quan trọng của việc không đánh mất cảm quan về những đối tượng này và bằng cách nào nghệ thuật thật sự có một lịch sử.



5

Đọc nghệ thuật

Chúng ta đã thấy qua suốt cuốn sách này rằng có nhiều câu hỏi không cần nêu ra khi ngắm nhìn một bức tranh hay một tác phẩm điêu khắc. Ở đây, tôi muốn xem xét cách chúng ta trả lời câu hỏi ‘ý nghĩa của tác phẩm ấy là gì?’, nói cách khác là thăm dò những tầng ý nghĩa mà chúng ta có thể phát hiện trong một nghệ phẩm và những đường lối trong đó chúng ta có thể thấu hiểu nó. Qua suốt chương này, tôi dùng từ ‘đọc’ như là sự tương giao giữa ngôn từ và cái nhìn. Điều quan trọng cần nhớ là nghệ thuật - vốn là một hiện tượng thị giác - được mô tả, được gán cho tính chất lịch sử, và được thưởng ngoạn bằng việc sử dụng ngôn từ. Cái nhìn chuyển dịch thành ngôn từ và những ý nghĩa được trình bày trở nên một thành phần của lịch sử nghệ thuật. Khi đưa cuộc thảo luận về với chính các nghệ phẩm, sự nhấn mạnh chuyển đổi từ những gì chúng ta có thể đọc được trên các đối tượng hơn là những gì chúng ta có thể đọc xung quanh chúng và gán cho chúng. Những ý niệm thuộc loại sau đã được nói đến trong những chương trước và chúng hữu ích ở đây bởi chúng cung cấp những bối cảnh về tri thức cho lịch sử nghệ thuật. Như vậy, chúng ta quay về với bản thân các đối tượng để khảo sát xem những đề tài, những chất liệu, và những phương pháp kết hợp ra sao trong quy trình đọc nghệ thuật.

Nghệ phẩm có thể được đọc trên một phạm vi gồm nhiều tầng được phái sinh từ chính các đối tượng, và việc phác thảo những tầng này là điều

hữu ích. Có lẽ điểm khởi đầu rõ ràng nhất là quan niệm về ý nghĩa tái hiện của nghệ thuật. Quan niệm về sự tái hiện trong tương quan với nghệ thuật thường kết nối với tri giác về một hình ảnh của thế giới mà chúng ta nghĩ là chúng ta nhìn thấy. Lưu ý đến điều này, ở đây chúng ta đặt tiêu điểm vào nghệ thuật biểu hình (*figurative art*) - tức là nói rằng tác phẩm tái hiện một thứ mà chúng ta nghĩ là mình nhìn thấy hơn là một hình ảnh trừu tượng. Không hề nghi ngờ rằng nghệ thuật trừu tượng (*abstract art*) hoặc nghệ thuật ý niệm (*conceptual art*) có cùng những phẩm chất tái hiện được thảo luận ở đây và nó có thể được đọc theo nhiều cách. Nhưng để giới thiệu chúng, tôi giới hạn sự thảo luận vào một loại tái hiện - đó là hình thể con người. Và thật sự là có những thời kỳ nhất định, người ta dường như bận tâm với sự tái hiện về thực tại hơn là những thời kỳ khác. Chẳng hạn, nghệ thuật Hà Lan ở thế kỉ 17 như thấy trong tranh của Vermeer được coi là mang tính hiện thực trong việc nó sử dụng phép phối cảnh và quan tâm sâu sắc đến chi tiết. Tương tự như vậy, sự quan tâm đến chủ nghĩa tự nhiên của nghệ thuật thời Phục hưng ở Ý là hiển nhiên trong việc xử lí hình ảnh thân thể con người cũng như phong cảnh - cả hai đều được vẽ từ đời sống hàng ngày.

Nhưng nghệ thuật là một ảo giác bởi chính những gì người xem mang đến cho nó mới khiến nó ‘tái hiện’. Rõ ràng hành vi này được xác định về mặt văn hóa - những hoàn cảnh văn hóa và xã hội của chính người đọc hoặc người xem không thể tháo gỡ được khỏi tiến trình. Chúng ta đã thấy điều đó tác động ra sao đến việc giới thiệu và thông giải về những đối tượng nghệ thuật trong một bối cảnh toàn cầu trong chương mở đầu cuốn sách. Ở đây, tôi muốn đưa ra vài thí dụ chọn lọc để trình bày rằng việc đọc nghệ thuật là một thực hành thiết yếu xuyên thời gian. Nói cách khác, chính khả năng đọc nghệ thuật của chúng ta đã ban cho nghệ thuật ý nghĩa của nó, và điều đó trở nên một thành phần thiết yếu của lịch sử nghệ thuật.

Trước tiên, có chức năng tái hiện của nghệ thuật ở những gì chúng ta thấy có thể kết nối với một tự sự rộng lớn hơn. Nó được thí dụ, chẳng hạn, qua bức tượng *Apollo Belvedere* (Hình 7). Thoạt nhìn, bức tượng tái hiện

một người khỏa thân nam là vận động viên, nhưng chúng ta có thể kết nối bức tượng với Apollo khi thấu hiểu những quy ước về sự tái hiện được sử dụng - đặc biệt là vòng nguyệt quế trên đầu, được liên kết với hình ảnh của vị thần. Ở đây, ý nghĩa tái hiện của một tác phẩm sẽ luôn luôn là tổng quát ở một mức độ nào đó khi bức tượng cho ta ý niệm toàn vẹn về hình tượng nam giới được lí tưởng hóa có thể quy chiếu riêng biệt về Apollo. Điều khắc là điểm khởi đầu hữu ích để suy nghĩ về chủ đề bởi tính vật thể của đối tượng giới hạn ý nghĩa tái hiện của nó trong một vài cung cách hiển nhiên.

Thứ nhất, điêu khắc không thể tạo nghĩa cho bất cứ kích cỡ nào vượt ngoài chính nó. Nghĩa là bức tượng *Apollo Belvedere* lớn hơn kích cỡ đời sống của con người, nhưng chúng ta không biết liệu nhà nghệ sĩ có ý hướng tái hiện một người khổng lồ không - nói cho cùng thì Apollo là một vị thần. Kích thước lớn cũng rất có thể là chủ đích nguyên thủy của tác phẩm, để làm đầy một khoảng trống lớn hoặc để đặt trên cao chói vót. Thứ hai, tác phẩm không tái hiện không gian và không có ‘dựng cảnh’ nào khác hơn những khung cảnh trực tiếp của nó, dù chúng là gì đi nữa. Cũng có một sự thiếu vắng màu sắc và phù hợp với việc tạo kiểu mẫu về da thịt và khăn choàng. Rõ rệt những hạn chế này không phải áp dụng cho mọi tác phẩm điêu khắc. Không gian có thể được tái hiện trong điêu khắc như được thấy, chẳng hạn, trong những ‘lỗ rỗng’ xuất hiện ở nhiều tác phẩm của Henry Moore hoặc trong những không gian các tác phẩm sắp đặt của Mona Hatoum hoặc, như chúng ta đã thấy trong tác phẩm của Judy Chicago (Hình 8). Hơn nữa việc sử dụng một phạm vi đa phức về chất liệu của các nghệ sĩ, đặc biệt là trong thế kỉ 20, vừa làm đơn giản hóa vấn đề tái-hiện, khi chất liệu thực sự có thể dùng để tái hiện chính nó, chẳng hạn như vải vóc, vừa làm cho đề xuất thành phức hợp hơn khi nhiều chất liệu có thể được sử dụng để tái hiện một hình tượng cũng như những ý niệm về không gian và thị kiến, như chúng ta đã thấy trong các tranh cắt dán theo chủ nghĩa lập thể chẳng hạn. Chủ ý của tôi ở đây là trình bày rằng vấn đề về sự tái hiện là phổ biến trong nghệ thuật và không thể hạn chế vào những giai

đoạn riêng biệt như là thời Phục hưng hoặc hội họa Hà Lan thế kỉ 17, nơi sự bận tâm rõ rệt với ‘chủ nghĩa tự nhiên’ hoặc ‘chủ nghĩa hiện thực’ có thể khiến chúng ta lậm lạc. Mỗi quan hệ giữa hình thức và nội dung phức tạp hơn rất nhiều so với việc chỉ đơn giản có thể nhận biết cái thế giới chúng ta nghĩ là mình nhìn thấy.

Thứ hai, điều quan trọng là suy nghĩ về cách các nghệ phẩm có thể minh họa cho những ý niệm hoặc những tự sự, vốn căn cứ trên những nguồn văn bản. Những nguồn này có thể được minh họa trong nhiều cách khi các mô tả bằng ngôn từ thường mơ hồ hơn một hình ảnh thị giác. Những minh họa của các nguồn văn bản mang tính riêng biệt và đặc thù hơn rất nhiều. Những mô tả bằng ngôn từ về Apollo, hoặc về bất cứ hình tượng thần thoại nào khác, từ văn học thời cổ đại đã được minh họa trong rất nhiều đường lối - sự tàng trữ của phần lớn các phòng tranh và bảo tàng chủ yếu chỉ ra vô số thí dụ về điều này. Chúng ta có thể xác định những hình tượng văn học qua các thuộc tính nhất định cung cấp một sự kết nối giữa văn bản và hình ảnh - trong trường hợp này là vòng nguyệt quế của Apollo. Nếu người xem chưa bao giờ nghe nói về Apollo, hoặc không biết cách nào để xác định hình tượng vị thần, bức tượng sẽ chỉ được đọc một phần - và một số ý nghĩa của nó sẽ không được khám phá.

Hai điều xuất hiện từ mối quan hệ giữa mô tả bằng ngôn từ và bằng thị giác. Điều đầu tiên, sự đa dạng của những đường lối minh họa các nguồn văn bản có nghĩa là văn bản không thể được tái kiến tạo trọn vẹn từ những hình ảnh. Vậy nên, mặc dù những minh họa là đặc thù hơn trong hạn từ về hình ảnh mà chúng trình ra, chúng không độc lập với những nguồn văn bản. Nói cách khác, chúng ta cần biết văn bản để đọc hình ảnh. Thứ hai, điều này tác động lên ý nghĩa của những minh họa khi chắc chắn là ý nghĩa này không thể được cố định, mà đúng hơn là bị ảnh hưởng bởi người xem và tri thức mà người đó có (hoặc không có) về nguồn văn bản. Và chúng ta không được quên rằng tính đặc thù của hình ảnh tới từ trí tưởng tượng của nghệ sĩ. Tất cả sẽ thiết lập nghệ phẩm như một tư liệu có mối quan hệ phức hợp với văn bản, lịch sử, và người xem bị điều kiện hóa về mặt văn hóa.

Tôi chưa thảo luận về những ý hướng của nghệ sĩ như những kiểu mẫu của phân tâm học, như được thảo luận trong Chương 4, đã cho thấy ý nghĩa của một tác phẩm có thể trải rộng bên ngoài những ý hướng của người tạo tác ra nó - nếu quả thật những điều này được biết. Sự bay bổng về ý nghĩa của những hình ảnh là một yếu tố làm người ta say mê tác phẩm nghệ thuật. Nhưng nếu chúng ta chấp nhận rằng nghệ thuật là một sự chuyển tải, qua đó các ý niệm có thể được truyền thông, thì phải có một sự ổn định nào đó. Và có một ngôn ngữ chung hoặc một tập hợp những quy ước biểu tượng mà các nghệ sĩ có thể sử dụng để cố định ý nghĩa của nghệ phẩm trên một bình diện này hoặc một bình diện khác. Điều này dẫn chúng ta tới khoa ảnh tượng kí (*iconography*) hoặc khoa học về hình ảnh - sự khảo sát về những chủ đề trong nghệ thuật, và ý nghĩa sâu xa hơn của chúng, một tiêu điểm quan trọng cho cuộc thảo luận của chúng ta về việc đọc nghệ thuật.

Trong thời đại của máy tính, tất cả chúng ta đều quen thuộc với từ *icon* (ảnh tượng). Nhưng từ này có một lịch sử phức tạp và nó dẫn đến việc cứu xét về ảnh tượng kí. Tôi muốn bắt đầu với việc đặt kề cận ba hình tượng rất khác biệt: một hình ảnh Byzantine về *Trinh nữ và Chúa Hài đồng* (Hình 20); bức chân dung *Marilyn Monroe* của Andy Warhol (1962; Hình 21); và Mario từ trò chơi điện tử *Anh em nhà Mario siêu nhân* (Hình 3). Trong hình ảnh Byzantine về *Trinh nữ và Chúa Hài đồng*, mối quan hệ giữa văn bản và hình ảnh là hết sức mạnh mẽ. Chúng ta cần biết về Kinh thánh Kitô giáo trước khi nhìn nhận hình ảnh của một người đàn bà và một đứa trẻ như là có sự tạo nghĩa về tông giáo. Chúng ta có thể xác định một vài thuộc tính - chẳng hạn như tấm khăn quấn đầu màu thiên thanh của trinh nữ hoặc sự kiện Kitô Hài đồng đang cầm một cuộn sách, đó là biểu tượng hoặc tiền triệu về cái chết của Ngài. Nhưng làm sao chúng ta biết được rằng hình ảnh này không phải chỉ là một sự tái hiện tình mẫu tử hoặc một hình ảnh người nữ và đứa con trong thần thoại? Trong bức *Marilyn Monroe* của Warhol, chúng ta thấy hình ảnh lặp lại của một trong những ngôi sao điện ảnh nổi tiếng nhất của Hollywood. Sự tái hiện Marilyn Monroe đã trở nên quá quen thuộc với chúng ta, và thường được trích dẫn trong những nghệ phẩm khác,

tới nỗi nó đã chiếm được một địa vị ‘thần tượng’. Mario, từ trò chơi *Anh em nhà Mario siêu nhân*, nói lên thời tính của các ảnh tượng - còn dễ được nhận biết hơn là cả bức *Mona Lisa* - đối với những thế hệ mà sự chú tâm tập trung vào các trò chơi điện tử và thực tại ảo.



Hình 20. Ảnh tượng Byzantine về *Trinh nữ và Hài đồng/ Virgin and Child*, Trường phái Venice, thế kỉ 14.



Hình 21. Hình tượng lặp lại của Andy Warhol về nữ diễn viên điện ảnh Hollywood *Marilyn Monroe*, 1962, đã chiếm được một địa vị thần tượng tương xứng.

Từ *icon* xuất phát từ ‘*eikon*’ của tiếng Hy Lạp, có nghĩa là hình ảnh. Trong hạn từ của lịch sử nghệ thuật phương Tây, nó thường được dùng để quy chiếu về một hình ảnh đơn độc như một tiêu điểm của tín ngưỡng tôn giáo hoặc như một sự trợ giúp cho - việc cầu nguyện. *Icon* (đôi khi được viết là *ikon* (*thánh tượng*)) là một hình thức nghệ thuật riêng biệt xuất phát từ truyền thống tranh khảm (*mosaic*) và bích họa (*fresco*) của giai đoạn Byzantine sơ kỳ, và hình thức nghệ thuật này vẫn thường xuyên xuất hiện qua suốt lịch sử. Một *icon* là một đối tượng dễ mang theo bên người thường

được vẽ hoặc khắc và tái hiện Kitô, hoặc Trinh nữ và Hải đồng, trong một cung cách cứng nhắc và có phần công thức, hoặc có thể xuất hiện như thế đối với người thưởng ngoạn phương Tây. Những nghệ sĩ vô danh đã sản xuất ra các hình tượng này và những người đã dùng chúng như một sự trợ giúp cho việc sùng mộ hoặc cầu nguyện chỉ quan tâm tới việc đồ họa lại các khía cạnh biểu tượng hoặc huyền bí của hữu thể thần thánh. Vốn là như vậy, chúng đứng riêng biệt khỏi mối bận tâm của nghệ thuật phương Tây về sự tái hiện không gian và chuyển động như được thấy trong sự phát triển của hội họa từ thời Phục hưng đến nay. Mặc dù thánh tượng được sử dụng phổ biến vào cuối thế kỉ thứ 5 Công nguyên, sự dị nghị bài bác thánh tượng - một sự tranh biện trong giáo hội Kitô giáo về tính thích hợp của việc minh họa Kinh Thánh - đã dẫn tới sự phá hủy nhiều tác phẩm bởi những người bài bác thánh tượng đã phản đối lối thực hành như vậy. Nhưng những thánh tượng Byzantine vẫn tiếp tục được sản xuất với số lượng lớn cho mãi đến năm 1453, khi thành Constantinople thất thủ và rơi vào tay Đế chế Ottoman. Hình thức nghệ thuật này di chuyển xa hơn về phương đông tới nước Nga, ở đó những thánh tượng vẫn được tạo ra cho đến năm 1917, và truyền thống ấy còn tiếp tục tới ngày nay trong nghệ thuật của Chính thống giáo Hy Lạp.

Tuy nhiên, từ ngữ *icon* lại có nghĩa là ‘*chủ đề*’ trong trường phái lịch sử nghệ thuật ở nước Đức thế kỉ 19. *Icon* thoát tiên được những tác giả Đức sử dụng để nói đến ‘*ảnh tượng*’ và từ này được sáp nhập vào từ ‘*iconography* (‘*ảnh tượng kí*) - theo nghĩa đen là hành vi viết về các ảnh tượng - và ‘*iconology* (‘*ảnh tượng học*), tức là sự học hỏi hoặc khảo sát về các ảnh tượng. Những lãnh vực của sự tham vấn về lịch sử nghệ thuật liên quan đến việc phân tích về cái nhìn. Khi những phương pháp của các đường hướng tiếp cận ấy phát triển, sự nhấn mạnh lớn hơn được đặt vào sự thấu hiểu và thông giải về chủ đề hơn là hình thức.

Cả *ảnh tượng kí* và *ảnh tượng học* đều là những thành phần quan trọng của lịch sử nghệ thuật. *Ảnh tượng kí* bao gồm việc khảo sát và thông giải những tái hiện về hình dung, hoặc cá nhân hay biểu tượng, hoặc tông giáo

hay thế tục; nói rộng hơn, nghệ thuật về sự tái hiện bằng những bức tranh hoặc những ảnh tượng, có thể có hoặc không, một ý nghĩa biểu tượng cũng như một ý nghĩa hiển hiện hoặc bề ngoài. Từ ngữ *ảnh tượng kí* lần đầu xuất hiện trong thế kỉ 18 nhưng được dùng chuyên biệt cho việc khảo sát về các hình in khắc (*engraving*), là hình thức phổ thông nhất cho việc minh họa sách. Chẳng bao lâu nó được dùng để quy chiếu một cách chuyên biệt hơn cho lịch sử và sự phân loại các ảnh tượng và biểu tượng của Kitô giáo thuộc đủ mọi loại, trong mọi phương tiện. Như chúng ta đã thấy, đến thế kỉ 19, một sự khảo sát có tính hệ thống hơn về nghệ thuật kể từ những thời tiền sử cho tới thời hiện đại đã được thiết lập. Qua nghiên cứu và sắp xếp lại văn khố thị giác, điều trở nên hiển lộ là các ảnh tượng tái hiện từ những giai đoạn và những nền văn hóa khác nhau đều có truyền thông ảnh tượng kí riêng. Vì vậy không có gì là khác thường ngày nay khi phát hiện rằng từ ảnh tượng kí được dùng để chỉ lãnh vực đang thảo luận - chẳng hạn ảnh tượng kí về các thần linh Ai Cập, ảnh tượng kí về chân dung các hoàng đế La Mã, ảnh tượng kí về Kitô giáo, ảnh tượng kí về Phật giáo hoặc Ấn giáo,...

Ảnh tượng kí là một phương pháp quan trọng của nghiên cứu học thuật bởi nó cũng giúp chúng ta thăm dò tư duy, từ đó dẫn tới một quy ước về sự tái hiện, đặc biệt là khi quy ước ấy đã mang giá trị của biểu tượng, về mặt này, tầm quan trọng của việc xác định những chủ đề (*motif*) là một phần thiết yếu của sự thông giải ảnh tượng kí.

Ảnh tượng kí Kitô giáo là cực kỳ phong phú đồng thời biến thiên, và cũng là loại hình ta thường gặp nhất trong các phòng tranh và các bảo tàng ở phương Tây. Mỗi quan tâm chính yếu của nó là về những hiểm nguy mà linh hồn con người trên thế gian đối mặt trong chuyến du hành hướng về sự cứu rỗi vĩnh hằng, và những hình ảnh xuất phát từ Cựu ước và Tân ước được sử dụng để ghi khắc trong mọi tâm trí những mục tiêu luân lí và những giáo huấn nền tảng của Kitô giáo. Đến thời Trung cổ, sự tái hiện các câu chuyện và nhân vật từ Kinh Thánh đã trải qua nhiều biến dạng tinh tế. Vì thế, chúng ta có thể nghĩ về nghệ thuật tôn giáo ở thời kỳ này như một

loại ‘văn bản’ thiêng liêng mà hệ thống những kí tự, ở đây tôi muốn nói ảnh tượng kí, của nó mọi nghệ sĩ đều phải học - và thực sự tất cả người xem cũng đều phải học. Nó cũng được kiến tạo bởi một hình thức toán học thiêng liêng trong đó vị thế, sự tổ hợp, sự đối xứng, con số có tầm quan trọng phi thường và tự thân chúng là một phần chỉnh thể của hệ thống ảnh tượng kí.

Kể từ những thời kỳ xa xưa nhất, ảnh tượng kí Kitô giáo cũng vận hành như một loại mã biểu tượng, nơi, chẳng hạn, con chim bồ câu mái đại diện cho Thánh linh (hay Chúa Thánh thần) hoặc một bình hoa huệ tạo nghĩa cho sự thanh khiết của Đức mẹ Đồng trinh trong những tái hiện về Truyền tin [thiên sứ Gabriel báo cho Đức mẹ Maria biết Bà sẽ làm mẹ của Đấng cứu thế]. Các thánh cũng có những thuộc tính giúp ta nhận ra họ. Chẳng hạn nữ thánh Catherina ở thành Alexandria theo truyền thống được vẽ chân dung với sự hiện diện của một bánh xe hành hình. Bánh xe này như là thuộc tính của bà dùng để xác định bà và đồng thời tạo nghĩa một phép lạ gắn kết với việc tuấn đạo. Tuy nhiên, phải nói rằng những quy ước và những biểu tượng, cùng với ý nghĩa của chúng, thay đổi theo thời gian và sự tăng trưởng của các ý niệm; nhiều ý niệm biến mất, trong khi những thứ khác trở nên hầu như không thể hiểu được đối với các thế hệ sau và chỉ có thể phục hồi từ một khảo sát thâm sâu. Dẫn đi từ điều này, khoa ảnh tượng học là sự khảo sát về ý nghĩa hàm chứa bên trong những biểu tượng của một tác phẩm nghệ thuật đặc thù. Chẳng hạn, trong nghệ thuật Kitô giáo, hình ảnh câu rút lộn ngược là một quy chiếu về thánh tông đồ Peter, bởi ông tự coi mình không xứng đáng để chết trong cùng cung cách với Đức Kitô. Ở đây, ảnh tượng tái hiện tín ngưỡng Kitô giáo, đức tin cũng như sự khiêm nhường của chính thánh tông đồ Peter.

Vậy là, ảnh tượng kí và ảnh tượng học là hai phương thức của sự phân tích thị giác hoặc việc đọc các bức tranh phái sinh từ thuật ngữ *icon*. Theo truyền thống, những biểu tượng như vậy phái sinh từ một sự thông đạt chung, dễ nhận biết của trải nghiệm văn hóa hoặc tông giáo. Trong số những học giả hàng đầu thuộc lãnh vực nghệ thuật lịch sử này có Émile

Mâle, Aby Warburg, và Erwin Panofsky, tất cả đều đã viết về những phương thức để chúng ta có thể đọc nghệ thuật. Nhưng việc đọc những ảnh tượng không chỉ hạn hẹp vào nghệ thuật Kitô giáo, hoặc vào nghệ thuật của quá khứ.

Nghệ sĩ Hà Lan thế kỉ 17 là Vermeer dùng nhiều biểu tượng, thuộc tính, nhân cách hóa, và ám dụ để mang lại cho những bức tranh thế tục của ông một ý nghĩa ảnh tượng kí. Bức *Cô gái với bình sữa* (Hình 16) của Vermeer, được vẽ vào khoảng 1658-1660, là một thí dụ hữu ích không chỉ cho việc đọc ý nghĩa, mà còn cho thấy bằng cách nào sự phân tích kĩ thuật vào tính vật thể của đối tượng có thể phơi mở những thay đổi quan trọng mà các nghệ sĩ đã mang lại trong sự tiến hóa về bố cục của hội họa. Những nghiên cứu kĩ thuật, bao gồm cả quang tuyến X hay khảo sát cận kề về chất liệu vẽ, trong bức tranh sơn dầu nhỏ bé này (có kích thước 45,5 X 41 cm) đã cho thấy Vermeer loại bỏ một vài chi tiết để tạo ra một sự tương phản rõ rệt hơn giữa chủ đề và bối cảnh của tác phẩm. Chẳng hạn, những lớp sơn sớm hơn cho thấy đã có một bản đồ hoặc một bức tranh trên tường đằng sau cô gái vắt sữa và một giỏ quần áo giặt ở nơi mà hiện tại chúng ta thấy hình ảnh cái lò sưởi. Có những lí do về bố cục cho những sự thay đổi này. Nhưng nghiên cứu kĩ hơn của ảnh tượng kí về bức tranh có lẽ sẽ mang lại nhiều điều nữa.

Thứ nhất, là tại sao Vermeer lại thay thế cái giỏ đồ giặt - rõ ràng nó quy chiếu về bốn phận của một cô hầu gái trong căn bếp. Thế nhưng, Vermeer đã chọn thay thế giỏ đồ giặt bằng một cái lò sưởi, là thứ dường như không liên quan mật thiết lắm với vai trò của một cô hầu gái trong căn bếp. Nếu chúng ta muốn nhìn ra bên ngoài 'giá trị bề mặt' của những hình ảnh này, bằng chứng khác về văn hóa và xã hội thời đó có thể là hữu ích. Trong trường hợp của Vermeer, chúng ta có thể xem lại các cuốn sách biểu tượng (*Emblem books*), được gọi là *Embleboek* ở Hà Lan vào thế kỉ 17. Những cuốn sách có minh họa ấy kể cho chúng ta về ý nghĩa của những đối tượng hàng ngày vốn được phái sinh hoặc có liên quan tới chức năng của chúng. Than hồng được đặt trong lò sưởi để cung cấp sự sưởi ấm rất cần

thiết trong những tháng mùa đông giá lạnh. Như một tượng trưng, cái lò sưởi có thể được xem như một biểu tượng của sự ấm cúng, tình thương, và sự trung thành. Ý nghĩa biểu tượng ngày càng trở nên minh bạch hơn khi chúng ta xem xét bối cảnh của bức tranh. Có vài viên gạch lát được trang hoàng hình ảnh thần Ái tình (*Cupid*) cũng quy chiếu về tình thương và sự ấm cúng. Không rõ có phải điều này phản ánh việc cô gái vắt sữa đang yêu không, nhưng bằng việc xem xét những hình ảnh theo phương pháp ảnh tượng kí trong bức tranh, chúng ta có thể thấy nó không hẳn chỉ là một cảnh sinh hoạt đời thường.

Ảnh tượng học không chỉ là một phương tiện để đọc nghệ thuật của thời quá khứ xa xăm - nó còn có thể giúp chúng ta thấu hiểu ý nghĩa biểu tượng của nghệ thuật gần đây. Chẳng hạn Đài tưởng niệm Washington (*Washington Monument*) là một biểu tượng của nhà nước Hoa Kỳ. Hình thức tháp bia của nó quy chiếu về quyền uy của Ai Cập và La Mã cổ đại và là một biểu tượng sung mãn về một đất nước, chính quyền, thủ đô mới được thành lập. Ảnh tượng này bị biến dạng, như một lời phản đối chiến tranh, bởi nghệ sĩ Claes Oldenburg trong bức tượng *Son môi (Lipstick)*. Ở đây, Oldenburg biến cái tháp bia thành một hình ảnh chiến tranh phi lí một cách tàn bạo, và có thể bị làm xẹp lép. Oldenburg là thành viên của phong trào Nghệ thuật Đại chúng (*Pop Art*), chủ yếu liên quan tới việc sử dụng những hình ảnh phổ thông trong quần chúng và những biểu tượng từ đời sống hàng ngày, và cho chúng ta một đường lối khác để đọc nghệ thuật.

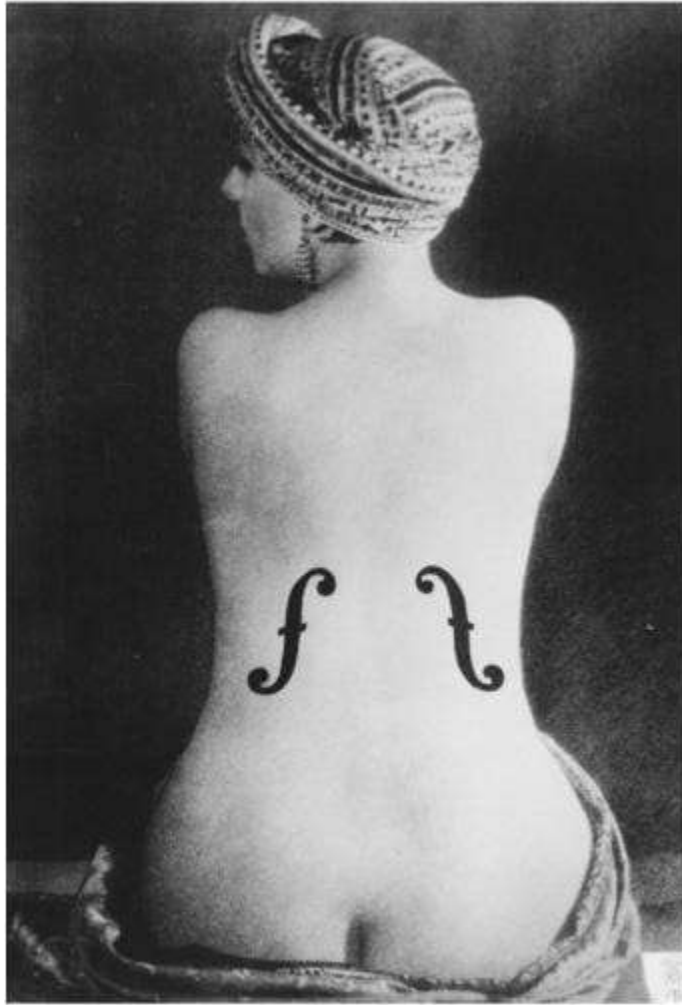
Pop Art xuất hiện lần đầu tiên vào cuối thập niên 1950 và phát triển thịnh vượng trong thập niên 1960 và đầu thập niên 1970, sử dụng hình ảnh và những kĩ thuật của chủ nghĩa tiêu thụ và văn hóa đại chúng. Nó phát triển trước hết ở Anh và ở Hoa Kỳ như một phản ứng chống lại chủ nghĩa biểu hiện trừu tượng (*Abstract Expressionism*), nơi nó được kết nối với sự giàu sang và thịnh vượng của kỉ nguyên hậu-Thế chiến 2 và xã hội tiêu thụ. Phong trào này loại trừ những sự phân biệt giữa thị hiếu 'tốt' và 'xấu', giữa nghệ thuật thuần túy và nghệ thuật thương mại. Những nghệ sĩ Pop Art dùng các ảnh tượng thông thường được thấy trong những truyện tranh,

những đồ hộp thực phẩm, và những chai Coke để biểu hiện các mối quan hệ trừu tượng về hình thức. Bằng phương tiện này, chúng cung cấp một điểm gặp gỡ, ở đó các nghệ sĩ và những người bình thường có thể hòa giải với nghệ thuật. Hội nhập những kỹ thuật của việc sơn bảng hiệu và nghệ thuật thương mại vào tác phẩm của mình, cũng như hình ảnh và ngôn ngữ thương mại, các nghệ sĩ Pop Art như Roy Lichtenstein và Andy Warhol cố hòa nhập các yếu tố của văn hóa đại chúng và văn hóa cao cấp để xóa đi đường biên giữa hai thứ này. Nếu ở đây chúng ta quay trở lại việc Vermeer sử dụng những đối tượng trong đời sống hàng ngày như những ‘kí hiệu’, nó trở nên rõ ràng về khả năng của chúng ta để đọc những hình ảnh được xác định về mặt văn hóa và về mặt thời gian. Những đối tượng trong đời sống hàng ngày của giai cấp trung lưu ở Hà Lan vào thế kỉ thứ 17 ít quen thuộc với chúng ta hơn là các đối tượng của các thập niên 1950 và 1960. Nhưng điều này không có nghĩa là Vermeer ít gợi ra hoặc ít hữu hiệu trong việc tái hiện những ý niệm hơn là các đối tác của ông trong thế kỉ 20.

Những phương pháp tái hiện mà Warhol và Lichtenstein sử dụng biến thiên một cách đáng kể nhưng cả hai đều căn cứ trên những kỹ thuật của quy trình sản xuất đại trà được xã hội tiêu dùng sử dụng, mà họ nêu ra để phê phán. Andy Warhol nổi tiếng với tranh in lụa về những người nổi tiếng và những đối tượng hàng ngày, trong khi Roy Lichtenstein dùng phong cách truyện tranh trong những bức họa của ông và thao túng các kỹ thuật minh họa để có được hiệu ứng mỹ học. Như một nhà thị kiến, tác phẩm của Andy Warhol dự báo một thế giới trong đó nền văn hóa được thúc đẩy bằng chủ nghĩa tiêu thụ đi đến chỗ coi trọng thương hiệu và hàng hóa hơn là tính cá nhân. Warhol chọn hình ảnh từ thế giới của những đối tượng tầm thường như những tờ dollar, những đồ hộp thực phẩm, những chai nước ngọt, những hộp xà phòng. Ông tạo được danh tiếng với ý đồ giễu cợt và chào mừng các giá trị của giai cấp trung lưu Hoa Kỳ bằng cách xóa đi sự phân biệt giữa văn hóa đại chúng và văn hóa cao cấp. Sự đơn điệu và sự lặp lại trở thành nhãn hiệu đặc trưng cho các hình ảnh đa tạp của ông, những bức tranh in lụa được sản xuất đại trà. Nhiều tác phẩm, chẳng hạn chân dung

Marilyn Monroe, là căn cứ trên những ảnh chụp trong báo hàng ngày. Marilyn Monroe trở thành một biểu tượng tính dục nổi tiếng và một truyền kỳ ở Hollywood sau khi cô tự sát ở tuổi 36 vào năm 1962, cùng năm với bức chân dung của Warhol. Qua kỹ thuật và phương pháp tái hiện của ông, Warhol đưa ra bình luận về việc nữ diễn viên này trở thành một hàng hóa và sức mạnh tiềm tàng của những hình ảnh được sản xuất đại trà.

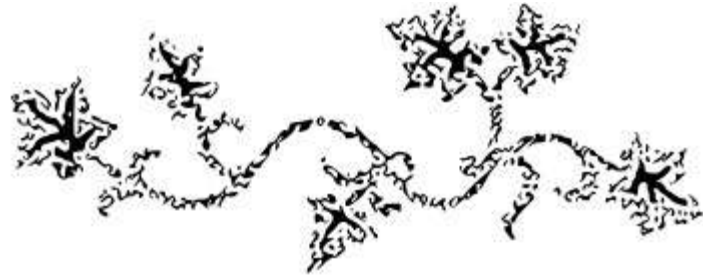
Sự tái hiện Marilyn Monroe tồn tại một phần trong việc sử dụng ảnh chụp như là cơ sở của hình tượng. Nhưng sự thực hoặc tính khách quan của hình tượng được tái tạo một cách máy móc cũng dễ bị tổn thương với tính đặc thù của sự hư cấu như bất cứ minh họa nào về chất liệu văn bản và chúng ta không nên quên rằng nó là một nghệ phẩm trong quyền hạn của riêng nó. Chẳng hạn, nhà nhiếp ảnh Man Ray bình luận về ‘vẻ ngoài giống như thật’ (*verisimilitude*) của hình ảnh trong bức *Cây vĩ cầm của Ingres (Le Violon d’Ingres)* - (Hình 22) của ông. Ở đây, chúng ta được giới thiệu một hình khỏa thân nữ được nhìn từ phía sau lưng. Tư thế và tấm khăn đội đầu quy chiếu về những bức tranh khỏa thân của họa sĩ Ingres, đặc biệt là hình ảnh những người phụ nữ trong nhà tắm Thổ Nhĩ Kỳ của ông. Kỹ thuật vẽ sơn dầu hiện thực chủ nghĩa của Ingres được hồi âm trong tính hiện thực của bức tranh in theo phong cách nhiếp ảnh. Nhưng Man Ray đùa giỡn với tâm lý chờ đợi của chúng ta để chấp nhận những gì chúng ta nhìn thấy như là có thật, bởi hình dáng của lưng người phụ nữ cũng tái hiện một cây vĩ cầm.



Hình 22. Ảnh in theo quy trình keo bạc (*gelatin silver*) của Man Ray về một người phụ nữ, *Cây vĩ cầm của Ingres (Le Violon d'Ingres)* - (1924), tạo quy chiếu về những bức tranh khỏa thân của danh họa J.A.G. Ingres trong tư thế và tấm khăn đội đầu của người mẫu, cũng như hình dạng một cây vĩ cầm.

Mối tương quan hàm hồ giữa nghệ thuật, nghệ sĩ, và người xem cũng đúng với thực tại ảo (*virtual reality*) - một cảnh quan tạo ra bằng máy tính, trong đó người ta có thể tương tác. Anh em nhà Mario siêu nhân sử dụng thực tại ảo như thành phần của một trò chơi điện tử một chương trình máy tính tạo sự đồng bộ từ một sự đa phức âm thanh và hành động giống như điện ảnh được đưa vào một màn hình đồ họa. Bất kể sự thần kỳ kỹ thuật nào của trò chơi, hết như những hình thức khác của sự tái hiện, đều được tạo ra bởi những con người cho những con người khác xem. Nói cách khác, dù là

chúng ta đang ngắm một bức thánh tượng Byzantine; một bức tranh thế sự của Hà Lan vào thế kỉ thứ 17; Pop Art; một ảnh chụp hoặc phim hoạt hình máy tính, chính sự tương tác giữa người xem và đối tượng đã ban cho nghệ thuật ý nghĩa của nó và quyết định đường lối trong đó cái nhìn được đọc.



6

Thưởng ngoạn nghệ thuật

Những tính chất vật lí của nghệ phẩm có một ảnh hưởng quan trọng trên cách chúng ta thấu hiểu chúng như là các đối tượng nghệ thuật. Ở đây, tôi muốn phác họa vài thí dụ về những phương tiện và những kĩ thuật khác nhau của việc sáng tạo nghệ thuật, để trình bày cách nhận thức về những yếu tố này có thể giúp chúng ta thấu hiểu lịch sử nghệ thuật. Mỗi thí dụ đều đóng vai trò như một cửa sổ hé lộ những tính chất vật lí của một nghệ phẩm có thể cộng thêm một tầng ý nghĩa khác vào lịch sử của nó. Sự thảo luận về những khía cạnh của mỗi kĩ thuật được hỗ trợ bởi bảng từ vựng ở cuối sách. Đây cũng là một hướng dẫn hữu ích cho việc thưởng ngoạn tác phẩm trong các phòng tranh và các bảo tàng.

Những phác thảo và những bức vẽ nét

Chúng ta thường phát hiện rằng những quy trình chuẩn bị đằng sau một tác phẩm nghệ thuật cũng bí hiểm như bản thân tác phẩm. Một thí dụ như thế là bức *Trình nữ và Chúa Hài đồng với Thánh Anna và Thánh John Tẩy giả* của Leonardo da Vinci (Hình 15), có niên đại vào khoảng 1500. Bức vẽ nét hoặc đồ họa rộng lớn này được thực hiện bằng than và phấn trên giấy như một khảo sát chuẩn bị với kích thước đầy đủ của một bức tranh. Tuy nhiên, nó chưa bao giờ được dùng để chuyển bản thiết kế lên một giá vẽ và đây là lí do tại sao nó tồn tại. Để chuyển bố cục vào bức tranh, những đường viền hoặc là phải châm bằng một đầu nhọn và rồi bức vẽ nét được

phủ bằng bồ hóng để lưu lại những đường viền gồm các chấm, hoặc những đường viền được vạch sâu xuống, để lại những vết hằn trên bề mặt tấm vải vẽ, sau đó sẽ được tô sơn như một hướng dẫn cho nghệ sĩ. Cả hai kỹ thuật này đều đưa đến sự phá hủy bức đồ họa chuẩn bị. Có thể là bức đồ họa của Leonardo được bảo toàn như một tác phẩm nghệ thuật trong quyền hạn của riêng nó, mặc dù một số khu vực được cố tình bỏ dở hoặc mới chỉ phác thảo. Nguyên do cho bức vẽ nét này rất có thể là việc đặt hàng cho một bức tranh mà vua Louis XII của nước Pháp đã giao cho Leonardo. Leonardo khởi sự vẽ bức tranh này vào khoảng năm 1508. Nó còn dở dang khi ông mất và hiện nay ở trong viện bảo tàng Louvre ở Paris. Bố cục của bức tranh khác với bức đồ họa, có lẽ là Leonardo đã đổi ý vào phút chót.

Trong suốt thời Phục hưng, giấy vẽ trở nên sẵn có và do đó một số bức vẽ nét chuẩn bị còn tồn tại đến nay (trước đó các nghệ sĩ thường tái sử dụng những bức vẽ nét này). Giấy màu thường được dùng để tạo sắc độ trung gian cho việc vẽ nét lúc sơ kỳ. Những loại giấy được sử dụng có màu nâu, xám, lục, hoặc hồng, nhưng màu xanh dương là thông dụng nhất. Màu sắc dễ dàng thấm vào tấm vải vẽ để phục vụ cùng mục đích là tạo hình ảnh. Những thí nghiệm có giá trị về sắc độ mà việc vẽ nét với vôi, than, và giấy màu đã ảnh hưởng tới tác phẩm của nhiều nghệ sĩ. Chẳng hạn, trong phiên bản được thực thi của *Trình nữ và Chúa Hài đồng với Thánh Anna và Thánh John Tẩy giả*, Leonardo đã vẽ bằng những lớp bóng mịn, thấu quang với lớp vẽ nét ở dưới còn lộ ra ở một số chỗ; nó tiêu biểu cho sự nghiên cứu của ông về luật phối cảnh nhìn từ trên không (*aerial perspective*), mà Leonardo đặt thành luật trong những ghi chú cho tác phẩm *Luận về hội họa/ Treatise on Painting* (1490-5).

Mặc dầu hiện nay chúng ta chấp nhận những bức vẽ nét hay phác thảo như những tác phẩm nghệ thuật trong quyền hạn riêng của chính chúng, mãi cho đến gần đây, chúng vẫn chỉ là quy trình chuẩn bị - bất kể chúng chi tiết hoặc phức tạp đến đâu đi nữa. Những bức tranh vẽ nét gây sững sờ của Matisse hoặc Picasso nằm trong số những tác phẩm phổ biến nhất của họ, trong khi những bức phác thảo của những nghệ sĩ đi trước ít được biết tới.

Tuy nhiên, sự mong manh của các bức vẽ nét có nghĩa là chỉ một số ít được trưng bày thường xuyên (bức đồ họa của Leonardo là một ngoại lệ đáng kể), chúng đòi hỏi ánh sáng dịu nhẹ và các điều kiện được kiểm soát để không có sự hư hại nào xảy ra. Vậy nên một phần cũng là do đặc tính của các chất liệu và kỹ thuật đã dẫn tới việc thiếu vắng sự hiện diện của những bức vẽ nét trong các văn bản về lịch sử nghệ thuật và các cuộc triển lãm.

Tranh màu keo

Một trong những phương tiện cổ xưa nhất của hội họa là màu keo trứng (*egg tempera*). Nó được sử dụng bởi những người Ai Cập và Hy Lạp cổ đại và những họa sĩ vẽ thánh tượng của Đế chế Byzantine - thực vậy, Giáo hội Chính thống giáo chẳng bao giờ đoạn tuyệt với truyền thống này và ngày nay vẫn dùng chất liệu màu keo trứng. Nguyên liệu dùng để vẽ được làm bằng những chất màu (*pigment*) khô nghiền nhuyễn, và phương tiện chuẩn làm chất kết dính là lòng đỏ trứng, tách khỏi lòng trắng, vì lòng trắng sẽ khiến thuốc màu khô mau hơn và bê bết khi vẽ. Nước cũng có thể được sử dụng để làm loãng chất pha trộn. Một khi màu keo đã được tạo ra sẽ rất khó lưu trữ, vậy nên điều quan trọng đối với các nghệ sĩ là chỉ tạo vừa đủ cho một buổi vẽ - đặc biệt nếu họ sử dụng những chất màu đắt tiền. Khi đã hoàn toàn khô, màu keo không thấm nước một cách tương đối.

Giá vẽ thường làm bằng một thứ gỗ mềm như gỗ cây dương (*poplar*) hoặc gỗ cây đoan (*basswood*). Màu keo đòi hỏi một nền hơi thấm thấu, do sức kết dính tương đối yếu của trứng. Nền thông thường bằng thạch cao vôi (*chalk gesso*) cho bề mặt mịn màng nhưng ổn định và đòi hỏi một giá đỡ cứng chắc.

Sự pha trộn của chất màu và lòng đỏ trứng được làm loãng bằng nước và dàn mỏng. Những hiệu ứng vẽ đặc (*impasto*) là không thể được bởi màu keo sẽ nứt rạn và bong. Thay vì thế, bề mặt của màu keo phẳng dẹt và những giá trị sắc độ của chất màu phần lớn vẫn giữ nguyên không biến đổi. Vì lí do này, có thể thấy việc sử dụng màu keo trong việc tái hiện về *Trinh nữ và Hai đồng* (Hình 20) tuân thủ mục đích và mỹ học của những thánh

tượng Byzantine. Sự thô cứng trong các hình dạng không phải do sự khiếm khuyết về khả năng tạo hình của nghệ sĩ hoặc do những hạn chế của kĩ thuật - mà chỉ là một tập hợp khác về những ưu tiên. Tuy nhiên, lớp vẽ lót có thể được sử dụng để đạt tới kiểu thức và sắc độ, chẳng hạn một lớp lót màu lục được dùng để vẽ da thịt - điều này đã bị biến dạng với thời gian, kết quả, chẳng hạn, là nhiều khuôn mặt được vẽ bằng màu keo có một sắc ánh xanh lá cây hiện tại trông rất không tự nhiên. Màu trắng có thể pha trộn với các màu khác và áp dụng trong những lớp vẽ kế tiếp hoặc kề cận, khiến có thể tạo ra những sự tái hiện tương đối tự nhiên chủ nghĩa về trang phục, với sắc độ tối nhất của chất màu dùng để vẽ những bóng rợp.

Màu keo trứng cũng là một chất liệu phổ thông cho các nghệ sĩ vào thời Phục hưng Sơ kỳ ở Ý. Kĩ thuật này được mô tả chi tiết bởi nghệ sĩ thời Phục hưng Sơ kỳ là Cennino Cennini trong tác phẩm *Cẩm nang của người thợ thủ công (Craftsman's Handbook)* - (1437). Tập sách được dịch sang tiếng Anh vào năm 1899 bởi Christiana J. Herringham, đã làm sống lại một sự quan tâm đến kĩ thuật này, và màu keo vẫn còn được sử dụng ngày nay.

Tranh sơn dầu

Tranh sơn dầu (*oil painting*) liên quan tới việc pha trộn chất màu (*pigment*) với những loại dầu làm khô - phổ biến là dầu hạt lanh (*linseed oil*), chất này tác động như một lớp dầu bóng (*varnish*) để phủ kín các bức tranh và che chở chúng khỏi bị thấm nước. Ngay từ thế kỉ 13, sơn dầu đã được sử dụng cho việc vẽ các chi tiết trên những bức tranh màu keo. Cennino Cennini thảo luận về việc dùng sơn dầu, chỉ ra rằng nó đã được biết tới ở Ý nhưng vẫn chưa sử dụng phổ cập vào thời đó.

Việc hoàn thiện tranh sơn dầu thường được gán cho anh em nhà Van Eyck là người xứ Flanders thuộc Bỉ là những nghệ sĩ hoạt động trong nửa đầu thế kỉ thứ 15. Kĩ thuật sơn dầu sau đó được Antonella da Messina giới thiệu vào Ý, là nơi nó được đón nhận nồng nhiệt. Bất kể sự thực trong những câu chuyện này như thế nào, quả nhiên là tranh sơn dầu khởi đầu ở miền bắc châu Âu và có ảnh hưởng lớn trong sự phát triển của hội họa thời

Phục hưng ở Ý. Ảnh hưởng quan trọng của các nghệ sĩ làm việc ở phía bắc rặng Alps đối với các đối tác ở phía nam nhắc chúng ta suy nghĩ lại quan điểm cho rằng thời Phục hưng chỉ thuần túy là sự tái khám phá của Ý đối với quá khứ cổ điển của nó. Dường như mỗi quan tâm đối với chủ nghĩa tự nhiên và những hiệu ứng của ánh sáng và bóng mờ, đã làm bận tâm các nghệ sĩ như là Leonardo, có được là qua sự tiếp nhận những kĩ thuật hội họa của phương bắc hơn là nghệ thuật thời cổ đại. Đến thế kỉ 16, chất liệu sơn dầu đã thực sự thay thế màu keo, bởi nó cống hiến những khả tính lớn hơn rất nhiều cho các thử nghiệm nghệ thuật. Một số nghệ sĩ tiếp tục sử dụng cả sơn dầu và màu keo trong cùng một tác phẩm, khai thác những đặc tính dị biệt của mỗi loại kĩ thuật để có hiệu ứng tốt nhất. Sơn dầu vẫn là chất liệu thống trị đối với các nghệ sĩ mãi tới khi có sự du nhập các loại sơn acrylic trong thế kỉ 20.

Những mặt nền chủ yếu cho tranh sơn dầu là gỗ và vải, cả hai thứ đều được dùng làm mặt phẳng vẽ. Một bức vẽ nét chuẩn bị, hoặc còn gọi là phác thảo, được chuyển dời lên lớp nền, hoặc đôi khi các nghệ sĩ tạo đường nét trực tiếp trên mặt phẳng vẽ bằng phấn đen hoặc phấn đỏ. Thiết kế sơ khởi này phác họa những yếu tố chính của bố cục. Sau đó, một lớp nền (*imprimatura base*) được tô lên toàn bộ bề mặt bức tranh, ảnh hưởng tới sắc độ của tổng thể tùy theo màu được chọn. Chẳng hạn, một sắc độ trung tính như màu xám lạt hoặc màu nâu có chức năng trung hòa về sắc độ và có thể được sử dụng để tạo ra những bán sắc (*half-tone*), những bóng rợp (*shadow*), hoặc những bối cảnh (*background*). Chúng ta có thể thấy điều này trong tác phẩm của Vermeer là người đã sử dụng chủ yếu những lớp nền xám lạt cho đến nâu lạt - hiển hiện trong tác phẩm *Cô gái với bình sữa* (Hình 16). Ngược lại, Velázquez ưa thích những lớp màu xám lạt và màu trắng pha xám hoặc phớt vàng (*off-white*); giúp tạo ra ánh sáng và không gian lí thú của bức tranh *Các thị nữ (Las Meninas)* - (Hình 6).

Lớp nền *imprimatura* được nối tiếp bằng những màu căn bản, trên đó chi tiết càng lúc càng tinh tế hơn được thêm vào. Quy trình sơn dầu khiến có được sự hòa hợp màu sắc. Sơn dầu hoặc được trộn đều và vẽ mỏng đến

nhấn bóng, như trong tác phẩm của Van Eyck, hoặc được quét một cách tự do, giống như trong những tác phẩm của Rembrandt. Thực vậy, trong thế kỉ 17 khả năng linh hoạt tự phát của cây cọ còn gọi là ‘tính họa sĩ’ (*‘painterliness’*) rất được tán thưởng trong tác phẩm của Velázquez, và chúng ta đã thấy trong Chương 1, kĩ thuật này đã thu hút các nghệ sĩ thuộc phái ấn tượng. Một lớp sau cùng bằng dầu bóng để che chở bề mặt sơn dầu khỏi bụi bặm, trầy xước, và thấm nước.

Những quy trình chuẩn bị của nghệ thuật hàn lâm - phác thảo sơn dầu (*oil sketch*) hoặc vẽ sơ khởi (*alla prima painting*), đôi khi còn được gọi theo tiếng Pháp là *esquisse* (sơ thảo) và *ébauche* (phác họa) - trở thành những kĩ thuật chuẩn của các nghệ sĩ phái ấn tượng và những người kế tục họ. Bức tranh *Nhà thờ lớn ở Rouen* (Hình 1) của Monet là một thí dụ tuyệt vời mặc dù nó được sáng tạo thật trẻ trong sự nghiệp của họa sĩ. Tính chất linh hoạt của việc xử lí chất liệu và kết thúc (*texture*) cùng với giải pháp ánh sáng khiến tác phẩm nghệ thuật trở nên dễ tiếp cận hơn về mặt thị giác, mặc dù vẫn còn có nhiều thứ để người xem thêm vào và ‘hoàn tất’ trong hạn từ nhận biết những gì đang được tái hiện. Trong sự nhìn nhận về khả tính của kĩ thuật mới vốn khiến các nghệ sĩ có thể nắm bắt được những hiệu ứng của ánh sáng một cách hiệu quả hơn rất nhiều, Monet đã vẽ mấy hình ảnh của nhà thờ lớn Rouen vào những thời điểm khác nhau trong ngày - cho thấy các đối tượng thay đổi ra sao dưới những điều kiện đa dạng về ánh sáng và khí quyển. Đáng vẻ chưa hoàn tất của những tác phẩm này đã gây choáng váng cho Hàn lâm viện Mỹ thuật vào thời đó, nhưng sự phát triển trong kĩ thuật và phương thức tái hiện đã là một khoảnh khắc thanh tẩy trong nghệ thuật phương Tây.

Điều khắc: tạo mẫu, khắc chạm, và đúc khuôn

Điều khắc là nghệ thuật tạo ra những tái hiện trong ba chiều không gian những hình tượng tự nhiên hoặc hư cấu. Nó bao gồm tượng tròn, có thể thường ngoạn từ bất cứ hướng nào, cũng như phù điêu, trong đó các đường nét được cắt vào một mặt phẳng. Điều khắc là một phương tiện để

các ý niệm có thể được biểu hiện kể từ thời tiền sử. Chúng ta ít biết về những nghệ phẩm thời tiền sử, nhưng chắc chắn rằng những nền văn hóa cổ xưa của Ai Cập và Lưỡng Hà (Mesopotamia, nay là Iraq) đã tạo ra rất nhiều tác phẩm điêu khắc, thường là nguyên khối. Những tác phẩm này được sử dụng trong những nghi thức tôn giáo cũng như được chiêm ngưỡng bởi cái đẹp mỹ học của chúng. Tương tự như vậy, ở Bắc Mỹ và Nam Mỹ và ở châu Á thời cổ xưa, những kĩ thuật và phong cách tinh vi đã được sử dụng để tạo ra những điêu khắc mang tính biểu tượng.

Khởi đầu của truyền thống điêu khắc châu Âu được phát hiện trong các tác phẩm độc lập và trong phù điêu của người Hy Lạp cổ đại, có thể đã chịu ảnh hưởng của nghệ thuật Ai Cập. Đến những thời kỳ cổ điển (*Classical*) và Hy Lạp thống nhất (*Hellenistic*), sự tái hiện nỗ lực lí tưởng hóa bằng trí tuệ về chủ đề chính yếu của nó, tức là hình ảnh con người, là một mối quan tâm chế ngự. Quan niệm này được thực hiện một cách huy hoàng bằng phương thức xử lí theo chủ nghĩa tự nhiên đến mức nó trở thành cảm hứng cho nhiều thế kỉ của nghệ thuật châu Âu. Chúng ta đã thấy điều này, chẳng hạn, trong pho tượng *Apollo Belvedere* (Hình 7), một bản sao La Mã từ một nguyên bản Hy Lạp tiêu biểu cho những mối bận tâm về nghệ thuật của thời đó và ảnh hưởng của người Hy Lạp lên những truyền thống theo sau. Điêu khắc bao gồm nhiều kĩ thuật, gồm việc nặn đắp tạo mẫu, việc chạm khắc, và việc đúc khuôn. Mỗi trình tự đều giúp cho tác phẩm hoàn tất một tính cách hoặc mỹ học riêng biệt. Chẳng hạn, việc tạo mẫu với chất liệu đất sét hoặc sáp ong cho phép thêm bột và linh hoạt đến cao độ. Kĩ thuật cổ xưa của việc tạo hình đất sét, từ những sản phẩm đất nung (*terracotta*) đơn giản cho tới những đồ sứ có tráng men tinh vi, đã sản sinh một số tác phẩm gây kinh ngạc được phân bố rộng rãi về địa lí cũng như về thời gian. Ngược lại, việc khắc chạm, từ những chất liệu đa dạng như là đá, gỗ, xương, và gần đây hơn là nhựa cứng (*plastic*), bị giới hạn nghiêm ngặt bởi khối nguyên thủy mà công việc chỉ là đục đẽo để loại bỏ bột. Bức tượng *Bàn tay của Thượng đế* (*The Hand of God*) - (Hình 19) của Rodin cho thấy quy trình loại bỏ bột của việc khắc chạm đã ‘phơi mở’ dần

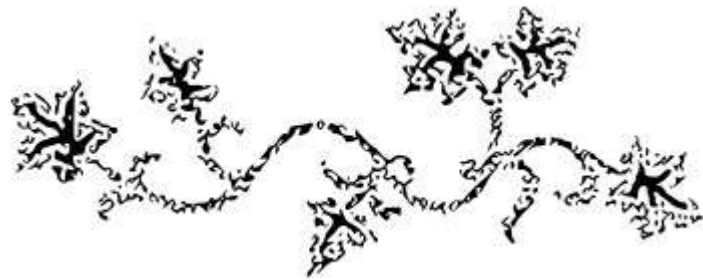
dần tạo phẩm. Những dấu vết đục đẽo vẫn còn có thể thấy trên cẩm thạch, cho thấy quy trình khắc chạm là một công việc tinh tế chậm rãi cho tới sự hoàn thiện.

Đúc khuôn là một kĩ thuật tái tạo nhân bản từ một nguyên mẫu có thể được tạo kiểu bằng nhào nặn, chạm khắc, hoặc thiết dựng, nhưng nó cũng có những hiệu ứng riêng khác với những kĩ thuật khác. Những tác phẩm nặng nề bằng đất sét hoặc bằng đá vốn đòi hỏi sự chống đỡ phức tạp nay có thể đứng vững với chất liệu có trọng lượng nhẹ hơn của kim loại đúc khuôn rỗng.

Chất liệu đồng thau cho phép một sự tự do khá lớn trong việc xây dựng bố cục tác phẩm. Người Hy Lạp đã tỏ ra xuất sắc về điêu khắc bằng đồng như được thấy trong một vài tác phẩm còn tồn tại, chẳng hạn pho tượng *Thần Zeus ở Artemisium* (*The Zeus of Artemisium*) trong Bảo tàng Quốc gia ở thủ đô Athens và pho tượng *Người đánh xe của đền Delphi* (*The Delphic Charioteer*) trong Bảo tàng ở Delphi. Quay về với pho tượng *Apollo Belvedere*, chúng ta có thể thấy việc sao chép một tác phẩm bằng đồng trong một chất liệu khác - ở trong trường hợp này là cẩm thạch - thể hiện những phẩm tính khác biệt của các chất liệu. Điều này không chỉ ở trong những hạn từ về bố cục mà còn cả ở trong hiệu ứng tổng thể: màu trắng tinh khiết của cẩm thạch (trong chất liệu này, chúng ta được biết phần lớn những điêu khắc Hy Lạp cổ đại ngày nay) chắc hẳn tương phản với nguyên bản Hy Lạp bằng đồng rực sáng, có lẽ một phần được phủ bằng gấm vóc và những vòng hoa. Người Hy Lạp, và người Trung Hoa, đã tỏ ra thiện nghệ với quy trình sáp chảy (tiếng Pháp là *cire perdue*; tiếng Anh là *lost wax*) của việc đúc khuôn đồng. Những nhà điêu khắc thời Phục hưng ở Ý đã làm sống lại kĩ năng về đúc khuôn đồng, như được thấy trong những cánh cửa Lorenzo Ghiberti mở vào Tòa bí tích thánh tẩy của nhà thờ San Giovanni ở Florence nước Ý, được biết như là *Những cánh cổng của thiên đàng* (*Gates of Paradise*). Sự mô tả kinh điển về việc đúc khuôn đồng thời Phục hưng được thấy trong cuốn *Tự truyện* (*Autobiography*) của Benvenuto Cellini (1558-1562).

Tri thức kĩ thuật tác động đến hiểu biết về lịch sử nghệ thuật như thế nào?

Khảo sát rất sơ lược về một số kĩ thuật được sử dụng trong việc sản xuất nghệ phẩm cho thấy rằng các nghệ sĩ không phải luôn luôn bị giới hạn bởi phương tiện làm việc. Những lựa chọn quan trọng được thực hiện bên ngoài các ước thúc của chất liệu và kĩ thuật. Điều cần thiết là chúng ta thấu hiểu những kĩ thuật và quy trình mà các nghệ sĩ sử dụng, và bằng từ vựng sẽ khai triển rộng hơn về điều này. Nhưng cũng thiết yếu là giao diện giữa những phẩm chất của phương tiện cùng kĩ thuật và những quyết định về mỹ học của nghệ sĩ được chúng ta thấu hiểu một cách minh bạch. Bằng việc đạt tới sự thấu hiểu này, cung cách chúng ta suy nghĩ, viết, giới thiệu, và đọc lịch sử nghệ thuật sẽ gắn kết với tác phẩm hơn là từ một khoảng cách xa xôi.



Từ vựng

Những từ *in nghiêng* chỉ các mục từ liên quan trong bảng từ vựng này:

- **alla prima painting (tiếng Ý)/vẽ sơ khởi:** tranh vẽ, thường là tả thực từ sinh hoạt đời thường, trong một cung cách trực tiếp; hoàn tất trong một buổi duy nhất hoặc trong lúc sơn còn ướt. Nguyên thủy là một phác thảo tranh sơn dầu, nhưng được các họa sĩ phái ấn tượng tiếp nhận để tạo ra những tác phẩm nghệ thuật hoàn tất vẽ bên ngoài xưởng vẽ.
- **bronze/ đồng thau:** đồng thau là chất liệu lí tưởng để đúc khuôn nghệ phẩm; nó chảy vào tất cả các khe rãnh của khuôn, tái tạo một cách hoàn hảo mọi chi tiết của tác phẩm điêu khắc được tạo mẫu tinh tế nhất. Nó có thể được tạo hình bằng công cụ và dễ dàng cho tác phẩm *repoussé* (tức là gò bằng búa từ mặt trái cho nổi lên).
- **canvas/ vải vẽ:** mặt nền cho một bức tranh được làm bằng sợi lanh đan dệt và được căng trên một tấm khung.
- **carving/ khắc:** những thợ khắc trong nhiều thế kỉ đã sử dụng các loại công cụ như búa, đục, khoan, giũa, và cưa. Để thực hiện một tác phẩm đồ sộ từ những mẫu khảo sát nhỏ, nhiều phương tiện cơ giới đa dạng đã được triển khai để tạo ra sản phẩm xấp xỉ với kích thước của mẫu khảo sát gốc.
- **chiaroscuro (tiếng Ý)/ sáng tối (phép tương phản):** một phương pháp hội họa tái hiện sự chiếu sáng tương phản, thường là vẽ những *highlight (những chỗ sáng)* nổi bật khỏi khung cảnh mờ tối. Từ này cũng dùng để quy chiếu một yếu tố của hiệu ứng chiếu sáng trong bất cứ tranh ảnh nào. Kỹ thuật được thấy lần đầu tiên trong tác phẩm của Leonardo da Vinci.

- **cire perdue (tiếng Pháp)/ sáp chảy:** cũng gọi là ‘*lost wax*’ tức là sáp mất đi, là phương pháp đúc khuôn đồng sử dụng một cốt bằng đất sét và lớp áo bằng sáp đặt trong khuôn. Sáp bị nóng chảy trong khuôn và thoát ra, còn đồng nóng chảy khi đó được rót vào khoảng không gian để lại, tạo ra một điêu khắc bằng đồng rỗng khi cốt bằng đất sét được tháo gỡ.
- **gesso/ thạch cao:** ở Tây Ban Nha và Ý, nó được gọi là *gypsum* (*calcium sulphate*) hòa với keo động vật và được dùng làm nền với một tầng đế bằng gỗ. Ở Bắc Âu, một lớp nền tương tự bằng vôi phấn (*calcium carbonate*) được sử dụng như một chất gắn kết. Một lớp đầu tiên, thô, được gọi là *gesso grosso* (thạch cao thô dày), tiếp sau là một lớp trên cùng mịn màng, được gọi là *gesso sottile* (thạch cao tinh mỏng), có thể chà thật láng mịn. Một số nghệ sĩ sau này chỉ dùng một lớp thạch cao tinh mỏng.
- **glaze/ tráng bóng:** một lớp tráng bằng màu trong suốt phủ lên lớp vẽ lót (*underpainting*) đã khô. Kỹ thuật này là thông thường trong tác phẩm của các nghệ sĩ như Titian và Rubens.
- **grisaille (tiếng Pháp)/vẽ phác:** lối vẽ đơn sắc, thường thì những sắc độ đa dạng của màu xám tro, có thể cho hiệu ứng điêu khắc nổi. Từ này cũng quy chiếu đến lớp vẽ lót của một tác phẩm, nơi màu sắc cục bộ được vẽ trên lớp xám tro như lớp màu mờ đục, nửa mờ đục, và trong suốt.
- **ground/ nền:** bề mặt nguyên sơ, trên đó lớp màu được vẽ. Nó thường quy chiếu về một lớp áo mờ đục hơn là các *mặt vẽ* (*support*). Theo truyền thống, nền là một lớp sơn dầu trắng mờ đục; hoặc vôi phấn, hoặc thạch cao hòa với keo động vật (xem *gesso*) trên tấm ván gỗ.
- **highlight/ chỗ sáng:** sắc độ nhẹ nhất trong một bức họa.
- **impasto (tiếng Ý)/ vẽ đặc:** vẽ sơn dày với một cây cọ lông cứng hoặc dao trộn màu để tạo kết thúc bề mặt (*surface texture*). Từ này thường được dùng để mô tả kỹ thuật của các họa sĩ phái ấn tượng, nhưng cũng được thấy trong tác phẩm của Rembrandt,

- **imprimatura (tiếng Ý)/ lớp nền sơn dầu:** một lớp vẽ bằng sơn dầu, thường có một sắc độ trung tính hoặc nhạt, được dùng như lớp áo nền trong tranh sơn dầu.
- **lapis lazuli (tiếng Latin):** một chất màu xanh dương đậm, rất đắt tiền, làm bằng đá quý nghiền nhỏ.
- **medium/ dung dịch pha màu:** một chất phụ gia lỏng được dùng cho những chất màu, như dầu lanh hoặc lòng đỏ trứng (xem *tempera/màu keo*). Sự lựa chọn từ môi trường ảnh hưởng tới thời gian khô và tính đàn hồi của lớp sơn khi khô.
- **modelling/ tạo kiểu:** trong hội họa, nói tới hình thức ba chiều không gian của một đối tượng qua các sắc độ (*tone*) khác nhau - đôi khi được quy chiếu như là tạo kiểu bằng màu sắc; hoặc gây ảo giác về khối lượng từ hiệu ứng ánh sáng và bóng rợp - đôi khi được quy chiếu như là tạo kiểu bằng sáng tối. Trong điêu khắc, từ này chỉ thị một kỹ thuật liên quan tới việc sử dụng chất liệu dễ uốn nắn như đất sét hoặc sáp. Kỹ thuật này cũng được thí dụ bằng những tác phẩm đúc khuôn bằng kim loại hoặc thạch cao được làm từ khuôn mẫu của một nguyên bản bằng đất sét. Khuôn được làm bằng quy trình *sáp chảy/cire perdue*.
- **palette/ bảng pha màu:** công cụ - thường là một tấm ván dẹt có thể nắm giữ bằng một bàn tay - trên đó họa sĩ pha trộn chất liệu vẽ, tạo ra một tập hợp các màu sắc được tuyển chọn để dùng trong hội họa. ‘Bảng pha màu giới hạn’ (*limited palette*) quy chiếu về việc nghệ sĩ sử dụng một số lượng hạn chế màu sắc hoặc sắc độ.
- **paper/ giấy:** những thứ giấy màu (thông dụng nhất là các màu: nâu, xám, lục, hồng, và xanh dương) thường được dùng như một sắc độ trung gian cho việc phác thảo bởi những nghệ sĩ thời sơ kỳ. Leonardo và nhiều người khác thực hiện các khảo sát trên vải xanh dương được gọi là ‘vải từ xứ Rheims (một thành phố phía bắc nước Pháp)’.
- **parchment còn gọi là vellum/ da thuộc:** của dê hoặc cừu đã cạo hết lông, đem ngâm với nước vôi và chà bằng đá bọt (pumice stone) sau đó căng trên một mặt vẽ bằng gỗ có thể dùng để viết hoặc vẽ tranh.

- **pentimento (tiếng Ý)/ nguyên bút họa:** những đường nét hoặc màu sắc đã vẽ trước đó được che giấu dưới những lớp sơn phủ trong suốt nay tái hiện. Điều này cho thấy những chỗ nghệ sĩ đã thay đổi trong bố cục tác phẩm.
- **prime/ lớp phủ đầu tiên hay lớp lót đầu tiên:** để phủ bề mặt với một lớp áo chuẩn bị bằng màu; một lớp áo hoặc lớp phủ đầu tiên bằng sơn, hoặc *lớp keo trám (size)*,... tạo cho bất cứ bề mặt nào một lớp nền hoặc lớp phong kín. Từ 'prime'/'*lớp phủ đầu tiên*' thường được dùng để mô tả một *nền* bằng chất màu hoặc sơn dầu được quét lên vải vẽ hoặc gỗ dùng làm nền.
- **relief/ phù điêu:** trong điêu khắc, sự nhô cao ba chiều không gian từ một nền phẳng dẹt. Trong *alto-relievo* hoặc *high relief* (phù điêu nổi cao), mức độ nổi lên khá lớn; trong *basso-relievo* hoặc *bas relief* (phù điêu chìm), mức độ nổi lên ít hơn; và trong *mezzo-relievo* tức phù điêu nổi trung bình, ở giữa hai thứ trên.
- **repoussé (tiếng Pháp)/gò nổi:** trong tác phẩm bằng kim loại, dùng búa đánh ở mặt lõm phía ngược lại cho nổi cao lên.
- **scumbling/ day:** quét, chà, hoặc kéo một lớp mỏng của màu sắc mờ đục hoặc nửa mờ đục màu lạt hơn trên một lớp *underpainting* (*lớp vẽ lót*) màu đậm bằng một cọ lông cứng, cho phép lớp họa bên dưới lộ ra. Kỹ thuật được sử dụng bởi Constable và Turner để tạo hiệu ứng đám mây trong những bức tranh phong cảnh.
- **size/trám keo:** một dung dịch keo hoặc hồ dính được làm bằng gelatin hoặc tinh bột dùng để trám những lỗ hổng trên vải hoặc giấy dùng làm *nền bức vẽ*, hoặc như một lớp nền kết dính cho vàng diệp trên sách khi thếp vàng. Trong hội họa, nó được dùng để phong kín bề mặt của bức vẽ để che chở nó khỏi bị axit hoặc khiến nó ít thấm thấu với nước và độ ẩm hơn.
- **support/ mặt vẽ:** chất liệu trên đó lớp keo hoặc sơn phủ được thoa quét. Một mặt vẽ có thể dẻo dễ uốn hoặc không uốn được. Chất liệu thường dùng cho những mặt vẽ không uốn được là ván gỗ, có thể làm bằng nhiều loại gỗ, bao gồm gỗ dương (*poplar*), gỗ sồi (*oak*), và gỗ

mahogany. Những tấm ván nhiều hình dạng được ghép lại bằng mộng với thớ gỗ ngược chiều để tạo những mặt vẽ tốt hơn là một tấm nguyên khối, dễ bị cong hay nứt rạn. Đây có thể là điểm yếu nhất trong sự tồn tại lâu bền của một bức tranh, nhưng trọng lượng nhẹ dễ vận chuyển, và dễ dàng vá chữa khiến nó là một sự chọn lựa phù hợp.

- **tempera/ màu keo:** một nguyên liệu hội họa với các chất màu được hòa tan trong một chất sủi (*emulsion*, còn gọi là nhũ tương) và được pha loãng bằng nước. Lòng đỏ trứng tươi là *dung môi* kết dính truyền thống thông dụng nhất cho màu keo. Màu keo được sử dụng ở Ai Cập, Hi Lạp cổ đại, và Đế chế Byzantine, cũng như ở châu Âu thời Trung cổ và thời Phục hưng Sơ kỳ cho việc vẽ tranh; nó bắt đầu nhường chỗ cho sơn dầu trong thế kỉ 15.
- **terre verte (tiếng Pháp)/ màu lục đất:** một chất màu có màu lục trong suốt rất nhạt theo truyền thống được dùng vẽ phần da thịt của lớp vẽ lót.
- **tone/ sắc độ:** mức độ nhạt hoặc đậm của một màu.
- **toned ground/ nền có sắc độ:** màu được hòa với màu trắng như một lớp phủ đầu tiên để cung cấp một cái nền mờ đục đồng dạng.
- **underpainting/ lớp vẽ lót:** lớp vẽ sơ khởi để phác thảo bố cục, thông thường là đơn sắc, hoặc che đi những chỗ có màu, sau đó những lớp màu kế tiếp được thêm vào.
- **varnish/ phủ bóng:** một lớp tráng bề mặt che phủ khiến cho bức tranh có một bề mặt bóng hoặc không bóng, thường dùng cho các tác phẩm đã hoàn tất. Những lớp *tráng bóng/ glaze* đôi khi còn được thêm vào sau giai đoạn này.
- **vellum:** xem *parchment*.
- **verdaccio (tiếng Ý)/ vẽ lót đơn sắc:** lớp vẽ *bên dưới* màu lục nhạt thường được dùng trong tranh vẽ bằng màu keo (xem *terre verte*).

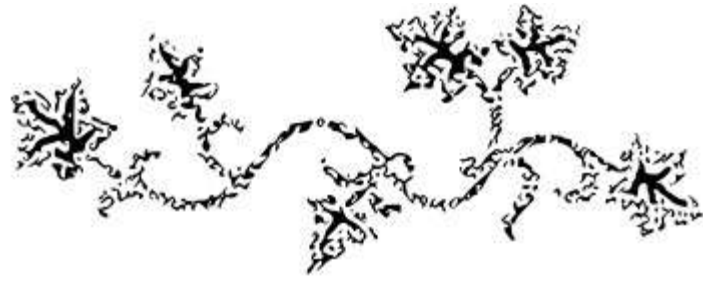


Table of Contents

Lời nói đầu

1 Lịch sử nghệ thuật là gì?

2 Việc viết lịch sử nghệ thuật

3 Giới thiệu lịch sử nghệ thuật

4 Nghĩ về lịch sử nghệ thuật

5 Đọc nghệ thuật

6 Thưởng ngoạn nghệ thuật

Từ vựng