

Vân thân mến,

Mình nói chuyện gì, khi mình nói về điêu khắc - một trong những ngôn ngữ tạo hình có lịch sử dày dặn và lâu đời nhất? Mình cần bắt đầu từ đâu, ở điểm nào, trong tiến trình ‘phát triển’ của điêu khắc? Nếu phát triển được cho là song hành với tuyến tính của thời gian, và được hiểu như một nỗi ám ảnh của quá trình tiến hoá (tức, cái đến sau phải tốt hơn, mạnh hơn cái đã qua), thì việc nhìn nhận lại quá khứ của điêu khắc mang ý nghĩa gì? Và, điều gì ở điêu khắc khiến nghệ sĩ ở thời điểm hiện tại tiếp tục bị cuốn hút, tiếp tục thực hành?

Mình nói chuyện gì, khi mình nói về điêu khắc trong bối cảnh Việt Nam – nơi nghệ thuật phải liên tục cọ xát và thương thảo giữa một bên là sức nặng, đường hướng của ý thức hệ, và bên còn lại là tầm nhìn sáng tạo, nhu cầu biểu đạt của cá nhân nghệ sĩ? Môi trường thực hành nghệ thuật phức tạp này, thực chất, có giới hạn nghệ sĩ địa phương không? Hay vô hình chung, nó lại giúp tạo ra những tác phẩm nghệ thuật có khả năng nhịp nhàng (đi) qua – (trở) lại giữa một bên là những quan niệm đóng khung về phom dạng, màu sắc, bố cục, hình khối mang tính thẩm mỹ đơn thuần, và bên còn lại là mong muốn phản ánh những gì đang diễn ra ngoài xã hội (trong hy vọng là nghệ thuật có thể góp phần làm sáng tỏ, cải thiện những biến động đó)?

Đối với cá nhân anh, câu hỏi về chức năng của nghệ thuật/nghệ sĩ là điều quan trọng nhất. Nghệ thuật có thiết yếu không? Xét theo nghĩa sinh học, ta đâu cần nghệ thuật để thở, ngủ, sinh sản, lao động hay tồn tại? Xét theo nghĩa giải trí, ta có phim Hollywood, truyền hình thực tế, mạng Internet và Instagram để khoe selfie rồi, phải không? Vậy nhưng, nếu ta tuyên bố rằng, ‘Tôi chẳng cần nghệ thuật; nghệ thuật chẳng can dự gì vào cuộc sống của tôi’, thì có lẽ, ta cũng cần tự vấn, ‘Rốt cuộc thì điều gì đã xảy ra với cuộc sống của tôi? Rốt cuộc, tôi đã chọn sống đời mình như thế nào?’ Vấn đề không phải ở nghệ thuật, vấn đề là cách ta nhìn nhận nghệ thuật ra sao.

...

Anh xoáy những phản tư cá nhân trên, sâu hơn vào bên trong điêu khắc (chủ thể của triển lãm lần này) và tự bản thân: ‘Điêu khắc là gì – đối với mình? Và, mình nhìn thấy điêu khắc ở đâu trong đời sống thường nhật?’

Anh nghĩ tới những pho tượng thờ Phật, Mẫu và thần thánh trong đền chùa – một hình thức nghệ thuật dân gian mang tính thủ công, gắn bó chặt chẽ với các làng nghề (chẳng hạn, gốm sứ Bát Tràng, chạm

khắc gỗ - đồ mỹ nghệ Đồng Kỵ, sơn mài Đình Bảng, giấy dó An Thái...), đã tích hợp nhuần nhuyễn vào đời sống tâm linh của người Việt Kinh cho tới ngày nay.

Anh nghĩ cả tới tới cơn sốt xây dựng tượng đài hùng vĩ trăm hoa đua nở xuyên suốt mảnh đất chữ S - ngoài tượng Phật, Chúa, vua và tướng, còn là tượng lãnh tụ chính trị, anh hùng cách mạng, bà mẹ Việt Nam anh hùng, các sự kiện lịch sử... Thấm đượm phong cách Hiện thực Xã hội, và chịu ảnh hưởng thẩm mỹ từ các nước Liên Xô, Trung Quốc, Triều Tiên và Đông Âu, hàng nghìn tỉ được chi trả mỗi năm để tiếp tục củng cố sức mạnh của các biểu tượng chính thể, đồng thời bồi đắp các khuôn mẫu đó vào kí ức tập thể của chúng ta. Không thể phủ nhận, tượng đài là công trình văn hoá-chính trị, là nhân chứng lịch sử, là công cụ vinh danh chiến thắng mà quốc gia nào cũng cần phải có. Vậy nhưng, trong bối cảnh Việt Nam vẫn còn phải đối mặt với các vấn đề cấp bách như kinh tế, giáo dục, y tế, ta cũng cần đặt câu hỏi: 'Tượng đài thực sự dành cho ai?'

Ở một phương diện khác, anh cũng nghĩ tới những trại sáng tác điêu khắc trong nước và quốc tế được tổ chức tại Hà Nội và Sài Gòn, với dự tính là sẽ đặt các tác phẩm đoạt giải tại các vị trí trung tâm của hai thành phố. Tuy nhiên cho đến nay, các tác phẩm điêu khắc này dường như bị lãng quên và bỏ rơi, xuống cấp rải rác khắp công viên Bách Thảo (Hà Nội), co cụm trong công viên văn hoá Tao Đàn (Quận 3), hay lạc lõng tại công viên Văn hoá Lịch sử Dân tộc (Quận 9). Điêu khắc ngoài trời cần song hành cùng thiết kế không gian đô thị, phù hợp với ngữ cảnh xã hội, và gần gũi với nhu cầu sinh hoạt, hưởng thụ của người sử dụng. Vậy, việc tiếp tục tổ chức các trại sáng tác dàn trải, mang tính 'bề mặt', chạy theo 'thi đua' có còn phù hợp? Trước khi gán cho điêu khắc chức năng mang tính công cộng, liệu ta có thể đào sâu vào cuộc đối thoại về cách thức mà người nghệ sĩ ngày nay suy nghĩ về, và thực hành cùng, chất liệu điêu khắc?

Triển lãm 'Điêu khắc Hà Nội - Sài Gòn' lần thứ 6 là một trong những nỗ lực của nhóm nghệ sĩ hoạt động độc lập, trong việc kiến tạo và tiếp tục cuộc đối thoại về mối quan hệ giữa (giá trị của) tác phẩm điêu khắc, (chủ đích thực hành của) người sáng tạo và ngữ cảnh văn hoá - chính trị - xã hội (nơi nghệ sĩ thực hành, nơi tác phẩm được sinh ra). Nói về triển lãm này, giám tuyển Vũ Huy Thông chia sẻ, 'Sự biến đổi về lượng qua 6 cuộc triển lãm còn nằm ở sự đa dạng về phong cách tạo hình, chất liệu và chủ đề tác phẩm; từ trừu tượng, tối giản, siêu thực, biểu hiện, pop art, biểu tượng, tượng hình, tới ý niệm; từ chất liệu kim loại, gỗ, đá, gỗ sơn màu, giấy bồi, sơn đắp, gốm, tới composite, sợi thủy tinh, chất liệu tổng hợp...' Những mô tả khái quát và mang

Còn nhớ, năm 2015 khi tỉnh Sơn La cho xây tượng đài Hồ Chí Minh với kinh phí lên đến 1,400 tỷ đồng, người dân và giới trí thức đã lên tiếng, hàng loạt các báo trong nước cũng đã điểm lại những công trình tượng đài tốn kém mà xuống cấp mau chóng: tượng Lý Thái Tổ (Hà Nội), nữ tướng Lê Chân (Hải Phòng), Điện Biên Phủ (Điện Biên), Trần Hưng Đạo (Nam Định), và ta chẳng thể quên công trình tượng đài Mẹ Việt Nam anh hùng (Quảng Nam) cao 18m, dài 120m hoành tráng, đã bị hỏng phần nền gạch chỉ một tuần sau lễ khánh thành.

Và sâu xa hơn là: 'Tượng đài thuận theo ý chí chủ quan của một bộ phận nhỏ, hay xuất phát từ ý nguyện của cộng đồng?', 'Làm thế nào để tượng đài không phản cảm, phản tác dụng, và trở nên 'hợp thời' - tức, đề cập tới những vấn đề của hôm nay?'

Khai mạc tháng 09/2020 tại Trung tâm Nghệ thuật đương đại Vincom (VCCA), Hà Nội, đánh dấu cột mốc chặng đường 10 năm hoạt động của nhóm nghệ sĩ điêu khắc cùng tên.

tính ‘hình thức luận’ (formalist – tức, chú trọng vào phong cách biểu đạt, chất liệu và các tiêu chuẩn đơn thuần thị giác) như trên, kèm theo phương pháp trưng bày truyền thống (tức, các ghi chép mở rộng hay luận bàn ngữ cảnh sáng tác của nghệ sĩ không được trưng bày song hành cùng tác phẩm), khiến anh nghĩ về hai khái niệm của Kant khi ông bàn về cái Đẹp: ‘giá trị nội tại’ (intrinsic value) và ‘tính hợp-mục-đích không có mục đích’ (purposiveness without a purpose). Theo Kant, một tác phẩm nghệ thuật là thuần túy khi nó tồn tại chỉ vì nó đẹp, và khi nó mang lại các rung động thẩm mỹ nơi công chúng, chứ không vì bất kì công dụng khách quan nào khác (mà người sáng tạo hay bất kì ai gán cho nó). Tức, giá trị tiên quyết ở một tác phẩm nghệ thuật nằm ở chỗ nó là gì, chứ không phải nó *làm* được gì. Khung lý thuyết này có còn phù hợp để xem xét, đánh giá và quy giá trị cho tác phẩm nghệ thuật? Nghệ thuật có nên chỉ vị nghệ thuật? Việc xem nghệ thuật có nên chỉ là một hình thức thưởng ngoạn, một trải nghiệm hoàn toàn mang tính thẩm mỹ? Vậy còn các thể loại nghệ thuật khác - chẳng hạn như các tượng đài mang tính cổ động mà anh đã nói tới ở trên – thì sao? Khi người ta gán cho tác phẩm nghệ thuật một công năng khác, thì ta biết dựa vào đâu để đọc và đánh giá chúng?

...

Với những suy tư trên, anh muốn đặt câu hỏi cho hai đứa mình: vậy thì, mình nói chuyện gì, khi mình nói về điêu khắc ở triển lãm này? Làm sao để mình tránh rơi vào lối mòn của những biện luận nhị phân - giữa ‘chính thống’ và ‘bên lề’, ‘truyền thống’ và ‘thử nghiệm’, ‘tốt’ và ‘tệ’, ‘đẹp’ và ‘xấu’, ‘có ích’ và ‘vô dụng’? Làm sao để mình làm giàu những đối thoại xung quanh nghệ thuật điêu khắc - không phải bằng cách đối đầu, mà bằng cách song hành với những tiếng nói đã sẵn tồn tại ở đó? Làm sao để mình di chuyển xung quanh những tiêu chuẩn thẩm mỹ đã, và vẫn đang, kiên cố gói gọn đường biên của thực hành điêu khắc? Khi mình nói về nghệ thuật của Hiền Minh, Richard và Thảo Nguyên, mình chọn điểm xuất phát nào để tiến vào thực hành của họ? Và bản thân ba nghệ sĩ này – họ nói gì về điêu khắc, họ mở ra chiều kích nào của điêu khắc, qua bàn tay, trí tưởng tượng và ngôn ngữ của họ?

Thân,
Bill

Anh Bill,

Trong khi anh có thể gọi tên rất rõ ràng và mạch lạc những suy nghĩ của anh về điều khắc, em mong muốn với chỉ một vài phác thảo rời, một vài ý nghĩ lẻ, một vài cặp từ ngẫu nhiên. Trong khi anh có thể định ra một ngày, chỉ trong một vài giờ, cho ra được một bài viết cấu tứ chặt chẽ lớp lang đâu ra đấy, em triền miên mãi trong các dòng suy nghĩ đan xen hết ngày này ngày nọ.

Lời đầu tiên em muốn cảm ơn anh vì đã cùng với em bước vào dự án điều khắc này theo một cách lỏng hơn về cấu trúc và bớt định đoạt hơn về kết luận, dù mình biết có một đề bài treo lơ lửng. ‘Manh mối’ này trong thực hành của anh ở những dự án trước em đã thấy và rất thích. Như trong *Not All Dreams* (Manzi, 2016)¹ cùng Fabiola, *Into Thin Air* (2016)² phiên đầu tiên và *Anti-Gallery* (2012)³ với Nguyễn Trần Nam. Những dự án gồm toàn những câu hỏi ngổ-kết, ứng tấu với thời gian thực và mang tính phản tư cao.

Điều khắc là gì? Còn cần thiết để bàn về điều khắc không trong bối cảnh giờ đây? Tất nhiên là có chứ vì câu hỏi về form không bao giờ chỉ là về form. Nhưng bàn thì bàn thế nào? Có những câu hỏi mới gì cần đặt ra và câu hỏi nào cũ cần thăm lại?

Có lẽ em sẽ bắt đầu bằng tiêu đề triển lãm mình đã bằng cách nào đó thống nhất được với nhau: *Within / Between / Beneath / Upon*. Với em, tiêu đề này vừa như một lời thú nhận ngưng ngừng, một sự lúng túng không thể quả quyết hay khẳng định, nhưng cũng vừa là một đề xuất, cho một cách đọc điều khắc khác. Đọc điều khắc thông qua những mối quan hệ. Bốn từ bên trên là bốn giới từ chỉ các mối quan hệ, điều hướng giữa vật thể này với vật thể khác, giữa ngoại biên và nội hàm của một vật thể; và qua những mối quan hệ này ta xác lập được vị trí của nó trong thế giới. Nhưng cũng có khi, nhờ có tồn tại của một thứ trong mối quan hệ với những thứ khác mà tạo nên thế giới?

¹ “Không phải Giấc mơ nào là hồi đáp trước việc: hai triển lãm đã được lên lịch cho tháng 8 và tháng 9 tại Manzi bị huỷ bỏ vì những lý do khác nhau. Những sự việc tưởng chừng là bước lùi, lại khơi ra những câu hỏi nội tại, “Công việc của Manzi là gì?”, “Tại sao chúng tôi làm công việc này?”, “Công việc được thực hiện như thế nào?”, “Liệu khó khăn có thể đóng vai trò là điểm khởi đầu?” (trích statement của triển lãm). Những câu hỏi này được khảo cứu lần đầu trong *Into Thin Air* (2016).

² *Into Thin Air* là một dự án nghệ thuật do Manzi tổ chức dưới dạng nhiều cuộc triển lãm xuất hiện cùng lúc ở nhiều địa điểm công cộng khác nhau trong thành phố. *Into Thin Air* xuất phát từ câu hỏi, “Ta có thể làm gì nếu không tồn tại một không gian trưng bày, không gian triển lãm bằng xương bằng thịt?”

³ *Anti-Gallery Gallery* là một không gian trưng bày nghệ thuật và thảo luận di động trên chiếc xe ba gác do nghệ sĩ Nguyễn Trần Nam cùng Bill Nguyễn khởi xướng và vận hành.

Để trả lời câu hỏi này, em cũng muốn thử nghĩ về việc dùng chính ngôn ngữ của thực hành ‘làm triển lãm’, với vật liệu chính là không gian, tường vách, ánh sáng, văn bản, tư liệu bối cảnh, label tác phẩm.

Về định dạng thư thay cho bài viết giám tuyển này, khi anh đề xuất em đồng ý ngay và khi giờ nó được trưng bên cạnh và song song với triển lãm, em cũng thích luôn vì nó giống như Trinh T. Minh Ha từng đề xuất ‘speaking nearby’, hay em dịch, thủ thi bên lề. Nó không nỗ lực đưa ra một khung giám tuyển, một lời giải, mà cũng không cố gắng nói hộ, nói thay những nghệ sĩ trong triển lãm này. Nó chỉ tỏ thái độ bên tai những suy nghĩ khác, có thể được nghe thấy, được nhật lên, được đồng vọng—hoặc không.

Với em, tiêu đề này vừa đủ lỏng để không cưỡng ép người xem vào một khung khổ giám tuyển định sẵn do hai đứa mình đặt ra cho người xem, vừa đủ chặt để dựng lên một bộ mã người xem có thể sử dụng để tiếp cận điều khắc. Em thích bộ mã này bởi cách nó hoạt động hô ứng với 7 môđun của Điềm Phùng Thị – chỉ với bảy môđun bà tạo nên thế giới, tạo nên một hệ từ vựng riêng cho thực hành điêu khắc của bà. Vậy câu hỏi em thử tự đặt ra cho mình là, trong khi hệ từ vựng của triển lãm này được xây nên chính nhờ đề xuất từ các tác phẩm của ba nghệ sĩ trong triển lãm, Rich, Thảo Nguyên và Lê Hiền Minh, mình có thể thử dùng hệ từ vựng này đọc các thực hành điêu khắc của những điêu khắc gia mà anh đã nhắc đến trong thư?

Anh hỏi làm sao để thoát được nhị phân? Em thì không hẳn nhìn những khối điêu khắc trơ trọi trong vườn tượng, trại điêu khắc, khu du lịch sinh thái, nhất thiết là tẻ/bỏ. Em nghĩ có lẽ cũng không nhất thiết cần phải chối bỏ những thực hành nghệ thuật thuần túy thị giác, tuyên truyền hoặc trang trí như vậy, chẳng phải tiến trình lịch sử nghệ thuật cũng chẳng bao giờ tuyến tính và tuần tự nối tiếp nhau? Và liệu nếu như có những nghệ sĩ vẫn chỉ chọn thực hành thuần túy với khoái cảm về chất liệu, hay phom dạng, thì mình, trong vai trò là một người xem, hoặc là giám tuyển, không thể nào làm gì khác để thay đổi lựa chọn của nghệ sĩ—nhưng mình lại có toàn quyền với cách mình có thể phản hồi với chúng, hay có thể xem chúng khác đi, như thế nào?

Trong thư trước, anh Bill đã phác ra một biểu đồ cắt lớp rất chi tiết từ bên ngoài nhìn về điêu khắc trong những hiện diện thấy được của nó trong đời sống—với một khoảng cách vừa đủ để quan sát, quan ngại và suy tư, em sẽ chọn một cách đọc điêu khắc nhìn từ bên trong và nhìn qua những mối quan hệ (trong/giữa/trên/dưới), cố gắng giải phẫu điêu khắc thông qua những đơn vị tạo nên nó, để xem liệu mình có thể dùng chính những đơn vị này nhưng mở rộng, co kéo hay sử dụng nó khác đi như thế nào. Giả như, từ khi nào mà điêu khắc cần phải được cân nhắc trong tương quan với không gian mà nó được đặt để? Không phải chỉ cân nhắc ở khía cạnh chức năng (ví dụ tượng đài đặt ở quảng trường nhằm nhắc nhở một tuyên truyền ý hệ, hay tượng Phật ở chùa chiền đền đài để an trú niềm tin), mà cân nhắc ở những khía cạnh khác như tính kiến trúc, thẩm mỹ, lịch sử-xã hội? Từ khi nào những hành vi đặc trưng của thực hành điêu khắc như đục, đẽo, đúc, nặn không chỉ gánh vác trách nhiệm tạo hình với vật liệu và biểu tượng, mà còn chuyên chở cả những mục tiêu khác, giả như ‘ đục, đẽo, đúc, nặn’ thời gian, bối cảnh, hay diễn ngôn? Với em những câu hỏi bên trên là ví dụ cho những mối quan hệ mà giờ đây một tác phẩm luôn luôn liên tục phải tồn tại bên trong, ở giữa, và thương thảo không ngừng. Với điêu khắc thì càng thú vị hơn bởi tính chiếm hữu không gian của chúng, giờ đây, không gian không chỉ còn là không gian mang tính vật lý, mà còn là không gian mang tính ký ức, lịch sử, văn hoá, địa lý?

Khá thú vị khi khảo sát những hiện tượng điêu khắc anh nhắc tới trong thư qua báo chí chính thống, lại hé lộ những dấu chỉ thú vị về quan niệm điêu khắc trong mắt công chúng. Ví dụ trong một bài báo tên ‘Vườn tượng điêu khắc ngoài trời xuống cấp hàng loạt’⁴ trên Zing News, người viết bày tỏ quan ngại về những tác phẩm nghệ thuật do nhiều điêu khắc gia sáng tác và đoạt giải trong trại điêu khắc quốc tế được đặt trong tự nhiên (Công viên Bách Thảo), trải qua thời gian (từ năm 1997) và qua những bài kiểm tra của thời tiết mà những tác phẩm này đều không còn giữ được nguyên trạng như khi chúng được tạo ra. Khi nhìn bức ảnh chụp cận phần sắt bị hoen gỉ trên thân tác phẩm *Lữ Hành* của nghệ sĩ Trương Đình Quế, em chợt nghĩ, ô tại sao người ta không thấy như vậy mới là đẹp? Nếu như mình có thể đổi từ việc nhìn hiện trạng đó như một sự xuống cấp, mà nhìn nó giống như dấu ấn của thời gian và cách tự nhiên làm việc thuộc một phần của quá trình tạo tác và đời sống tác phẩm, liệu mình có thể nhìn sự ‘xuống cấp’ này bằng con mắt lãng mạn vậy không, vì đó cũng chính là thủ pháp mà anh Rich, và không chỉ anh Rich mà còn nhiều nghệ sĩ đương đại khác ở Việt Nam và trên thế giới, đã chọn để thực hiện tác phẩm điêu khắc của họ? Trong triển lãm này chẳng hạn, một trong những chất liệu mà anh Rich chọn đó là bánh tráng để tạo nên tác phẩm *Cổng Trời*—tạc một mái nhà Bắc Bộ kích cỡ thật bằng bánh tráng (cũng khiến em nhớ tới tác phẩm *House* của Rachel Whiteread), và để trạng thái của bản thân chất liệu cọ xát với điều kiện thực tế của nhiệt độ, độ ẩm, ánh sáng trong suốt thời gian triển lãm.



Tác phẩm ‘Lữ hành’ của Trương Đình Quế được làm bằng sắt bị hoen rỉ phần chân.
Ảnh: Lê Hiếu. Nguồn: Zing News.

Chính khi nghĩ tới anh Rich và tác phẩm này em nghĩ tới từ *between* vì nó gợi tới sự rỗng, sự không, tới không gian âm của một tác phẩm điêu khắc. Khi nghĩ tới điêu khắc truyền thống, người ta thường nói về nó ở khía cạnh trọng lượng, thể tích, quy mô, sẽ thế nào nếu như mình có thể nói về nó ở khía cạnh những khoảng trống, lỗ hổng,

⁴ <https://zingnews.vn/vuon-tuong-dieu-khac-ngoai-troi-xuong-cap-hang-loat-post738957.html>

chỗ rỗng, không gian chết, âm? Cũng giống như sự im lặng trong âm nhạc, theo như John Cage, không gian âm trong điêu khắc vừa rỗng vừa đầy; nó có thể tồn tại nội trong bản thân một tác phẩm hay giữa tác phẩm này với tác phẩm kia; nó vừa làm nổi bật nên dáng hình của vật thể nghệ thuật, vừa tạo nên tính nhạc trong không gian bao quanh chúng. Anh có nghĩ mình có thể dùng chính những thủ pháp và từ vựng này đọc những tác phẩm ‘bị bỏ rơi’ kia không? Hay là em chỉ đang viển vông?

Còn khi nghĩ tới chị Thảo Nguyên, em nghĩ nhiều nhất tới từ *upon* khi nghĩ về cách làm việc của chị ấy. Một lần tới thăm xưởng chị Nguyên, khi đang bàn về việc chị ấy muốn trưng tác phẩm của cụ Diềm như thế nào, liệu chị có muốn trưng riêng khu vực tư liệu với khu vực tác phẩm. Ngay lập tức chị Nguyên quả quyết là không và đề xuất liệu có thể đặt chung tác phẩm cụ Diềm với tác phẩm của chị ấy, “các điêu khắc nhỏ của cụ Diềm đặt nằm trên tác phẩm của chị, như một sắp đặt.” Ngay lập tức em cũng thích ngay ý tưởng này dù khi đó chưa hiểu tại sao. Trở về nhà mòng mòng suy nghĩ tiếp, tưởng tượng ra sắp đặt Diềm Phùng Thị đặt trên Phan Thảo Nguyên đó, chợt gọi em nhớ về một tác phẩm trình diễn của nghệ sĩ Lê Vũ tên là *Cha con đọc Truyện Kiều* (2004). Trình diễn này có sự tham gia của bố nghệ sĩ, và anh: Lê Vũ nằm úp mặt trên sàn với bố anh nằm trên lưng, hai bố con ở trần, da người này áp thít người kia, lấy Kiều cho nhau nghe. Lê Vũ cống bố mình, một khối lượng của cơ thể nặng ngang bằng với anh, một mối quan hệ bố-con trai tiềm tàng trong hình dạng của cả yêu thương và quyền lực. Trong *statement* của tác phẩm anh viết:

Tôi muốn nói với cha tôi về những gì mà tôi chịu đựng
Tôi muốn nói với cha tôi về những gì mà ông chịu đựng
Tôi muốn nói với cha tôi về những gì mà chúng tôi chịu đựng
Bằng cách đơn giản nhất: áp vào cha tôi.



Trình diễn ‘Cha con đọc truyện Kiều’ của Lê Vũ trong chương trình LIM DIM (Hội đồng Anh, 2004).
Ảnh chụp từ tư liệu ‘Một số ghi chép về nghệ sĩ Lê Vũ’ của Lê Thuận Uyên.
Nguồn: Tư liệu cá nhân của nghệ sĩ Nguyễn Minh Phước.

Bằng cách đơn giản nhất: áp vào cha tôi. Làm sao câu này nghe thấm thía, vừa hiển nhiên nhưng chất chứa thế? Em nghĩ về tất cả những sự kế thừa từ khi sinh ra đời ai không mang trên vai mình một sức nặng nào đó? Bằng việc sống và có ý thức với những gì tới trước hiện tồn của chính mình, có phải mình sẽ học được cách sống-chung với những gì sinh ra đã không thể chọn nhưng vẫn ‘đổ bóng’ xuống đời mình: máu mủ ruột già, những thế hệ đi trước, khối tri thức đồ sộ về thế giới tồn tại trước mình? Em nghĩ về những bóng đổ, đôi khi vừa nặng gánh, nhưng cũng vừa hiển nhiên và vô tư, đè lên nhau và tạo nghĩa cho nhau. Em cũng chưa từng được xem tác phẩm nào của anh Vũ, cũng chỉ biết tới anh qua các giai thoại truyền miệng và chỉ thực sự biết thêm về đời sống cá nhân của anh qua Uyên. Em nghĩ về từng ấy những ‘sợi dây mơ rễ má’, dù giữa những người chẳng hề quen biết, có khi cách nhau mấy thế hệ, hoặc đôi khi là cả vài thập kỷ, áp mình lại với nhau và dạy mình cách trân trọng những người đi trước: bố anh Vũ và anh Vũ, Uyên và anh Vũ, Uyên và em, em và Thảo Nguyên, Thảo Nguyên và Diễm Phùng Thị.

Trong triển lãm này, Thảo Nguyên ‘áp vào’ Diễm Phùng Thị, tri ân và đồng vọng cùng tình yêu của bà dành cho xứ Huế, dành cho nghệ thuật và cuộc đời.

Vân

Vân thân mến,

Vân nghĩ về bốn từ *lần trong, nằm giữa, vùi dưới, lộ trên* như một bộ mã để giải phẫu điều khắc từ bên trong, thì đối với anh, bốn từ này đóng vai trò như các vệ tinh xoay quanh một phạm vi mà ở đó, tác phẩm nằm ở giữa. Chúng liên tục điều chỉnh hướng quan sát và suy nghĩ của anh, kéo anh ra khỏi cái trung tâm, để nhìn xa hơn về phía ngoại biên, để hiểu hơn về môi trường phôi thai của tác phẩm, cũng như nền móng nuôi dưỡng quá trình sáng tác của nghệ sĩ. Phạm vi được tạo nên bởi bốn vệ tinh này cũng có thể được hình dung như một bản đồ tâm trí, giúp anh lần theo những dấu vết lô-gic mà nghệ sĩ gửi gắm vào tác phẩm. Bởi, mỗi tác phẩm là một câu đố, chờ người giải mã.

Lô-gic của tác phẩm, theo anh, được bồi đắp bởi ba thành tố: thị giác, nội dung và ý đồ của nghệ sĩ. Hay nói theo cách khác, là ‘cái biểu trưng’ (the signifier), ‘cái được-biểu-trưng’ (the signified) và người kiến tạo. Không có người kiến tạo, tác phẩm không tồn tại. Người kiến tạo không có ý đồ, tác phẩm chẳng có gì để nói. Ở thư này, anh muốn luận bàn về mối quan hệ của Hiền Minh, Richard và Thảo Nguyên với điều khắc, thông qua ‘hành vi nghệ thuật’ của họ. Ở đây, mình hiểu hành vi nghệ thuật là được đúc kết từ ý đồ của nghệ sĩ. Ý đồ có thể bắt nguồn từ cái ngẫu nhiên, nhưng hành vi phải là kết quả của quá trình phản tư – thử nghiệm – biện luận.

...

Quan sát góc nhìn nghệ thuật và phương pháp thực hành của Hiền Minh, Richard và Thảo Nguyên; sau đó lại được song hành trên quãng đường họ phác thảo, xây dựng tác phẩm trong triển lãm lần này, anh đúc kết được ba cặp hành vi sau:

Phủ - Chồng chất

Trong số ba nghệ sĩ, Hiền Minh là người có ‘tuổi đời’ dài nhất gắn liền với điều khắc. Chị sử dụng giấy dó một cách bền bỉ, linh hoạt – không khác mấy khả năng giãn nở-co khum của chính chất liệu này. Giấy dó đến từ tự nhiên, chẳng bao giờ phản kháng trước những thay đổi từ môi trường bên ngoài; mà ngược lại còn mở lòng hấp thụ. Nhào, nặn, sờ, nắn - Hiền Minh thích làm việc với bàn tay; đề cao sự tỉ mỉ, tính kiên nhẫn; coi điều khắc ‘trước hết phải là về công sức lao động.’ Ở đây, ‘lao động’ vừa nhắc nhở nghệ sĩ về tầm quan trọng của quá trình tu nghiệp, vừa đóng vai trò là ẩn dụ, ám chỉ những dạng thức lao động thường bị gán cho phụ nữ (là hậu quả của bất bình đẳng hay phân biệt giới) – một trong những

Trong thư trước, Vân hỏi liệu Vân có lãng mạn hoá, có viễn vông khi coi cái hoen gỉ, xuống cấp là những dấu ấn đẹp của thời gian. Anh cho là không. Đơn giản, em đang phản hồi qua lăng kính riêng của em. Anh ngầm đoán, có lẽ đối với em (và cả với anh nữa), tác phẩm không bao giờ là những thể tĩnh, bởi như Trần Dần đã viết: ‘tác phẩm là bản gốc? đời là bản sao?’ (‘Sổ bụi 1988’*). Nếu tác phẩm có cái để nói, mình đi cả đời vẫn sẽ tiếp tục bị nó làm cho bất ngờ - vì với mỗi thời, nó lại có cách riêng để chuyển mình cho hợp thời. Tiếc rằng, anh không cho là tác giả của những điều khắc ‘bị bỏ rơi’ đã chủ đích coi thời gian và tự nhiên là một phần của quá trình tạo tác. Họ đã không có lựa chọn này; hoặc – họ đã không lường trước được; hoặc – họ đã bỏ qua, không màng tới.

*Trần Dần ‘Thơ’, biên soạn Vũ Văn Kha, NXB Nhã Nam & NXB Đà Nẵng, 200

Phải thú thực, thực hành điều khắc của Hiền Minh, Richard và Thảo Nguyên khác nhau; đôi khi, không ăn khớp, thậm chí còn đối chọi nhau. Thì thoảng anh cảm thấy lo, vì cho rằng nhiệm vụ của hai đứa mình - ở vị trí đồng giám tuyển - là phải hoà giải những lằn tension này. Nhưng có lẽ, đây mới là điều thú vị – khi mình ca tụng những đối trọng đang cùng tồn tại trong không gian triển lãm, thay vì tự gánh vác trọng trách phải hoà hợp triển lãm thành một thể thống nhất?

chủ đề mà Hiền Minh đã theo đuổi nhiều năm qua. Vo, xoắn, đan, kết - đây là những hành vi anh thường thấy trong cách chị lựa chọn xử lí giấy dó. Ở triển lãm này, chị quyết định dùng giấy dó để phủ các vật thể gắn liền với môi trường gia đình - tượng thờ, bàn, máy giặt, giường, bồn rửa chén v.v. Chúng được chồng chất lên nhau – cái thường nhật với cái thiêng liêng; cái công nghiệp/hiện đại với cái truyền thống. Phủ - để giấu điểm, phủ nhận, hay che chở? Để hàn gắn, hay hiển lộ? Và quan trọng là, giấu điểm-phủ nhận-che chở-hàn gắn-hiển lộ điều gì? Chồng chất – để nói về sức nặng của cái này đè lên cái kia; hay để thống nhất, kiến tạo một thể lai ghép mới? Nếu mình coi tác phẩm là không thể nào biệt lập khỏi nơi chốn, vậy thì tác phẩm này của Hiền Minh – và hành vi phủ, chồng chất của chị - đang nói gì về ngữ cảnh nơi tác phẩm được sinh ra (hoặc nơi nó được đặt vào)? Tác phẩm có còn chỉ là quá trình vật chất hoá phom dạng cuối cùng không, hay đang khơi gợi cả những đối thoại lẫn dưới lớp giấy, giữa các vật thể, nằm ngoài chủ đề thẩm mỹ?

Mượn – Tạo bóng

Richard là một ẩn số thú vị, bởi, nếu đào tạo và thực hành trước kia của Richard gắn liền với các ngôn ngữ phi-vật chất (trình diễn hay video) và có xu hướng chú trọng vào khái niệm, thì từ năm 2013 tới nay, năng lượng sáng tạo của anh hoàn toàn được gửi gắm vào chất liệu, cũng như tính vật chất và căn tính của chất liệu. Một cách nhịp nhàng, Richard thu nạp - đồng thời tiếp tục – kiểu thực hành điêu khắc mà cá nhân anh coi là sự phản ứng thuần túy trước những khoái cảm về chất liệu, hình khối, phom dạng. Cách thức Richard tri nhận các tham chiếu thị giác đến từ đời sống xung quanh, tựa tựa như cách thức anh tri nhận thế giới - ở vị trí là một người mang trong mình hai danh tính Việt – Mỹ (và có lẽ cũng vì thế mà không ngừng đi tìm những nửa khuyết còn lại?). Với độ mở không biên giới và sự trong trẻo của một đứa trẻ, Richard sử dụng giác quan một cách bản năng; để bản thân bị kích thích bởi kí ức, bởi những gì anh nhìn thấy trong không gian gia đình, hay qua các chuyến thăm những vùng miền văn hoá-địa lý khác quanh Việt Nam. Richard vay mượn từ kho tàng tham chiếu thị giác này, di dời chúng khỏi ngữ cảnh nguyên bản, sau đó vật chất hoá chúng thành những thể chỉ còn là bóng dáng của những gì đã từng. Vay mượn, rồi tạo bóng (hay nói một cách khác, là làm nhoè, làm rỗng, trừu tượng hoá cái nguyên bản) - hành vi này ám chỉ điều gì? Thử nghiệm bản năng tự phát (vốn đến trước suy tư) - một khi đã trải qua quá trình nhào nặn, gọt rũa (đi kèm suy tư) – thì có biến chuyển thành phản ánh có chủ đích?

Dựa – Áp vào (mượn lời của Vân)

Làm sao khi đối diện với tác phẩm, ta có thể đọc nó hoàn toàn dựa trên bề mặt thị giác, cảm giác? Anh cho là không thể, bởi trong lô-gic của mình, làm sao ta có thể bỏ qua câu chuyện cá nhân, căn tính con người, lịch sử thực hành của nghệ sĩ – những yếu tố, như Vân đã gợi trong thư trước, ‘đục, đẽo, đúc, nặn’ thời gian, bối cảnh, diễn ngôn của tác phẩm? Điều này khiến anh nghĩ về phương pháp thực hành nghệ thuật, cũng như cấu hình tác phẩm của Thảo Nguyên. Ở triển lãm này, Thảo Nguyên không chỉ lần ngược thời gian, tái ngộ những hình thức, phom dạng, nội dung đã từng xuất hiện trong các bộ tác phẩm cũ của mình; mà còn còn viếng thăm, tham chiếu tới thực hành của Điềm Phùng Thị. Cân, đo, đong, đếm - tác phẩm của Thảo Nguyên có thể được nhìn nhận qua hành vi cẩn trọng lượm lặt các yếu tố thị giác khác nhau, sau đó sắp đặt, tổng hoà, sao cho chúng trở thành một thể thống nhất. Vai kề vai, da liền da, san sát dựa dẫm – các đơn vị cấu thành có gốc gác đa nguồn: một số do bàn tay Thảo Nguyên làm nên, một số là sáng tác nguyên bản của Điềm Phùng Thị, số khác lại được tái dựng. Anh thấy Thảo Nguyên trong Điềm Phùng Thị; và anh thấy Điềm Phùng Thị trong Thảo Nguyên. Hành vi dựa/áp vào lịch sử của Thảo Nguyên mang ý nghĩa gì? Chắc chắn, không phải chỉ để đơn thuần đề cao một thời vàng son đã xa. Và, dựa/áp vào lịch sử thì nói lên điều gì về quá khứ, ám chỉ điều gì ở hiện tại?

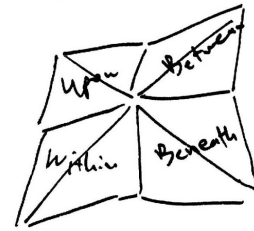
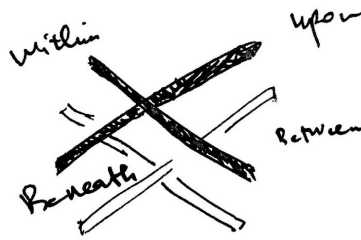
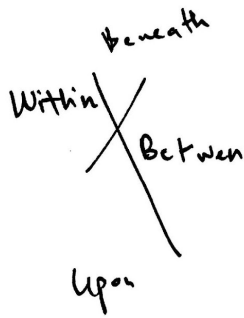
...

Anh nói về hành vi của nghệ sĩ và cấu thành của tác phẩm rồi, giờ anh muốn ngẫm về ‘hành vi giám tuyển’ của bọn mình, và về các chất liệu, cơ chế trưng bày làm nên cơ thể của triển lãm? Anh tự hỏi: Liệu triển lãm có chỉ tồn tại thông qua tập hợp những tác phẩm mình nhìn thấy trong không gian; thông quan mối quan hệ được tạo ra bởi cách các tác phẩm được đặt cạnh, đối diện, trong tầm nhìn của nhau? Hay, triển lãm đồng thời cũng tồn tại ở những thể dạng và cấp độ khác nữa? Giả như: trong những cuộc đối thoại giữa em, anh và nghệ sĩ; trong những câu chữ của bài viết giám tuyển; trong trao đổi thư từ này giữa hai đứa mình; trong những chủ đề thảo luận mà chuỗi chương trình cộng đồng xoay quanh triển lãm sẽ rộng mở; trong những ghi chép, đoạn ghi âm, bản vẽ nháp thuộc về hậu cần?

Thêm nữa, liệu các chất liệu, cơ chế trưng bày kể trên có giúp bồi đắp quá trình (tái) trình hiện tác phẩm trong không gian triển lãm, có giúp chia sẻ tác phẩm một cách chân thật hơn với thế giới bên ngoài không? Và, mình có đang đòi hỏi quá nhiều ở người xem hay không - khi mình mong mỏi ở họ một mức độ cam kết nhất định trong việc dành thời gian lần đọc ý đồ của nghệ sĩ và của giám tuyển?

Thân,
Bill

Anh Bill,



Em gửi anh một tấm hình. Anh Bill có nhớ trong thư trước, em thử dùng bốn ‘môđun’ chỉ hướng *within* / *between* / *beneath* / *upon* để đọc thử tác phẩm của mỗi nghệ sĩ. Trong thư này, em sẽ thử tiếp việc dùng bộ ‘mẫu tự’ của triển lãm như cách chơi trò ‘đông-tây-nam-bắc’ ở trên (cũng là một vài gợi ý thị giác em đã dùng khi suy nghĩ về triển lãm này): mỗi lượt chơi sẽ dùng em lại ở hai nghệ sĩ bất kỳ. Đặt hai nghệ sĩ bất kỳ trong triển lãm này kề nhau, đều làm lộ ra chiều kích suy tưởng và chạm nẩy nhiều tương đồng mà có thể chính các nghệ sĩ không hay. Phải chăng đó cũng là việc anh em mình đang cố gắng làm, không phải hoà giải những bất tương đồng trong triển lãm, mà là tạo ra những cây cầu để những khác biệt tưởng chừng không thể đứng cùng nhau, vẫn có thể đối thoại với nhau?

Chẳng hạn đặt hai bộ tác phẩm của chị Thảo Nguyên và Hiền Minh cạnh nhau, tưởng chừng bay trên hai chiều vô cùng khác biệt: về phom dạng, về mối quan tâm, về cách tiếp cận và đặt vấn đề. Nhưng nếu bỏ qua những lớp áo bên ngoài đó mà nhìn vào phần cơ thể (bên trong của tác phẩm), ta lại thấy dường như cả hai nghệ sĩ này đều có một mối bận tâm về ngôn ngữ. Kể bên tác phẩm Hiền Minh xuất hiện những câu hỏi: *Phụ nữ là ai? Phụ nữ là gì? Phụ nữ ở đâu? Tại sao là Phụ nữ? Khi nào là Phụ nữ?* Thay vì những khẩu hiệu đầy tính mệnh lệnh, giả như những biểu ngữ tuyên truyền (‘Mỗi cặp vợ chồng chỉ nên có 1 hoặc 2 con’) đi kèm những tượng đài thường thấy ngoài đường phố, Hiền Minh đặt ra các câu hỏi tưởng chừng khá hiển nhiên xoay quanh chủ thể ‘phụ nữ’, qua đó đăng thẳng lột bỏ những mẫu rập khuôn về định nghĩa ‘phụ nữ’. Đồng thời, với em, đây là một lời khẳng định hùng hồn về quyền lực của ngôn ngữ, và vai trò của ngôn ngữ trong cách tri nhận thế giới và kiến tạo thế giới quan, là một trong những chiến lược để truy vấn hệ thống quyền lực, ý hệ ngầm ẩn bên dưới những diễn ngôn về phụ nữ.

Chị Thảo Nguyên thì lùi một bước xa hơn, truy vấn về chính đơn vị ngôn ngữ ta vẫn sử dụng hằng ngày để nói và viết, *chữ quốc ngữ*, nhưng cũng là cách ta ghi chép lịch sử và lưu giữ quá khứ. Chính tại đó nghệ sĩ cũng tìm thấy ngôn ngữ như một địa bàn của quyền lực, một chiến thuật giúp người Pháp dần xoay chuyển ảnh hưởng của Trung Hoa từ lâu đã hằn sâu trong tư tưởng của người Việt. Chữ quốc ngữ (được cho là do nhà truyền giáo Alexandre de Rhodes phát minh vào thế kỷ 17) thực chất không trải qua một lịch sử dài lâu gắn liền với quá trình dựng nước của Việt Nam. Bắt đầu với câu hỏi làm thế nào chữ quốc ngữ trở thành ngôn ngữ chính thống của Việt Nam, Thảo Nguyên đã tận dụng cơ hội đến Rome để truy cập vào kho lưu trữ của ARSI (Archivum Romanum Societatis Iesu). Chị tiếp cận được những văn bản đầu tiên được viết bằng chữ quốc ngữ, trong đó có một bức thư được viết vào năm 1659 bởi Thầy giảng Bento Thiện gửi cho Giovanni Filippo de Marini, một nhà truyền giáo người Ý. Trong bức thư này, Bento phác thảo một lịch sử ngắn gọn về Việt Nam (vào thời điểm đó được gọi là ‘Annam’), bao gồm cả huyền thoại *Nỏ Thần*. Xuất hiện trong không gian triển lãm, bên cạnh những nỏ thần lơ lửng bay là diễn giải

của Thảo Nguyên về huyền thoại gốc; em đặc biệt thích những đế cẩm thạch trắng được tạc hình dạng những dấu huyền sắc hỏi ngã nặng—vốn là những ký tự không tạo nghĩa nếu đứng một mình. Ở đây, Thảo Nguyên tinh nghịch mượn một thể giới trẻ thơ học đánh vần, để chỉ ra tính nhập nhằng của các mối quan hệ ẩn dưới ngôn ngữ và những mảnh vụn rời rạc trong lịch sử - những thứ mà lại có thể làm lộ ra những sự thật tởm tượng.

-

Ai tạo ra diễn ngôn và tạo ra nhằm mục đích gì? Cách anh em mình đang đặt ra và mở rộng trường câu hỏi và ngữ nghĩa cho ‘điều khắc’ có phải cũng là một nỗ lực tham gia vào những luận bàn sẵn có về điều khắc không? Như anh từng tự hỏi điều tương tự về nghệ sĩ, liệu mình, như những người viết và những người tạo ra diễn ngôn, mình có đang thêm gì vào việc mở rộng thể giới quan của người đọc, người xem triển lãm không?

Thật ra, trong thư lần này gửi anh Bill, em đang triển miên nghĩ về không gian trong tương quan với điều khắc. Em chưa tìm được lối vào dù đã thử bằng nhiều cửa. Chắc em sẽ kể anh nghe một vài lối vào (dù thất bại) em từng thử bước tới.

Ở Nhật, những hòn đá trong vườn được ‘trồng’ như thể để gợi ý về một trạng thái ‘chồi lên’ từ bên dưới khối đất ban sơ. Mỗi hòn đá nhận lấy một trọng lượng đáng kể, và vì thế cả khu vườn được coi như một điều khắc, mà chân rễ của những điều khắc đó được kết chùm với nhau bên dưới mặt đất. Chúng ta nhận biết được về một “thế giới bồng bênh trôi” thông qua ý thức về một khối gần như tàng hình. Đôi khi tôi ảo tưởng khi nghĩ rằng ý nghĩa của điều khắc có thể qua đó mà được định đoạt. Chẳng phải chính là ý thức về một thực tại bên trong này, giả như thế này, mà nhờ đó điều khắc vừa là một hình ảnh vừa là một ký hiệu? Những cơ thể tựa thiên đàng này trôi nổi đầy vững chãi đều liên kết cả với nhau, bằng lực vạn vật hấp dẫn, vừa nối chúng lại với nhau, vừa đẩy chúng ra xa khỏi nhau và vừa kéo chúng lại gần. Bị hút bởi trái đất nhưng chúng vẫn tự do di chuyển trên mặt đất, như những cục nam châm vậy.¹

Còn đây là một trích đoạn em rất thích trong bộ phim tiểu luận của nhà làm phim tiên phong người Pháp Chris Marker cùng Alain Resnais, *Statues Also Die* (Ngay cả tượng đài rồi cũng chết):

Khi con người chết, anh ta bước vào lịch sử. Khi tượng đài chết, chúng bước vào nghệ thuật. Tính thực vật học của cái chết là thứ chúng ta gọi là văn hoá.

Đó là bởi vì một xã hội của những tượng đài sẽ luôn là bất tử. Một ngày nào đó, những khuôn mặt tạc từ đá sẽ vỡ vụn và đổ rạp xuống đất. Một nền văn minh từ bỏ đằng sau nó những dấu vết dị tật này như những hòn đá cuội rơi rớt trong truyện *Petit Poucet* của Charles Perrault.

Nhưng lịch sử đã nuốt chửng tất cả. Một vật chết đi khi không còn đó những ánh nhìn dành cho chúng. Và khi chúng biến mất, những vật ấy sẽ được giam chặt vào nơi ta gửi về những hiện vật màu đen: đó là bảo tàng.²

¹ Isamu Noguchi, trích dẫn từ *A Sculptor's World*, với lời nói đầu của R. Buckminster Fuller (New York Harper and Row, 1968), 38, 40, 159, 161, 170–171.

² Chris Marker & Alain Resnais, *Les statues meurent aussi's* (*Statues Also Die*, 1950–53).

Bộ phim này bị cấm chiếu ở Pháp hơn 10 năm sau khi công chiếu, bởi phần hai của nó chỉ trích gay gắt chế độ thực dân trong việc chiếm hữu những sản vật ở các quốc gia bị thuộc địa, ở đây là các tác phẩm nghệ thuật Phi châu. Qua những cú lia máy nhân cách hoá, bộ phim giới thiệu những điêu khắc, mặt nạ và những vật phẩm nghệ thuật của vùng châu Phi Hạ Sahara được trưng bày trong Bảo tàng Nhân học Con người (thay vì trong một Bảo tàng Nghệ thuật như Louvre). Bị tước khỏi bối cảnh gốc, những tác phẩm này đánh mất tầm quan trọng và tính thiêng liêng của nó và trở thành chỉ như một vật phẩm trong bảo tàng, một *tượng đài chết*.

Nghĩ về những tác phẩm ‘điêu khắc’ trong triển lãm này trong tương quan với những triển miên chiêm nghiệm của Chris Marker làm em tự hỏi hai điều.

Một là, liệu giờ đây mình có thể nào tách biệt hành vi ‘xem’ những tác phẩm nghệ thuật độc lập khỏi bối cảnh? Nhất là với những tác phẩm liên đới, mượn những biểu tượng hay thậm chí sử dụng những vật-tìm-thấy như là chính nó trong tác phẩm của mình.

Hai là, một niềm an ủi, những tác phẩm trong triển lãm này, chúng dường như là những tượng đài ‘sống’. *Một vật chết đi khi không còn đó những ánh nhìn dành cho chúng*. Nhưng ở đây, trong triển lãm này, người xem không hề chỉ dành những ánh nhìn cho tác phẩm, họ được mời gọi để tham gia vào đời sống mở rộng của tác phẩm: họ được khích lệ để phải đặt câu hỏi, được mời ngồi xuống, dành thời gian với tác phẩm, đôi khi được cho phép sờ/chạm để cảm nhận chất liệu tạo nên chúng. Và vì thế câu hỏi về bối cảnh của tác phẩm giờ đây còn là câu hỏi của cả người xem, liệu có cần trao đi ánh nhìn một cách có ý thức hơn cho những tác phẩm nghệ thuật hay không? Trong một nhịp vũ bão và ngập tràn hình ảnh như thời nay, liệu những ánh nhìn có nên được phân loại: ánh nhìn dành cho một tác phẩm nghệ thuật có khác ánh nhìn khi lướt qua newsfeed mạng xã hội? Có thể sẽ rất khác nhau nếu mình hiểu bản thân hành vi nhìn cũng mang tính chính trị, như Chris Marker gợi ý.

Quay lại với trò ‘đông tây nam bắc’ ở trên, hai nghệ sĩ Rich và Hiền Minh đều vay mượn các biểu tượng từ những tín ngưỡng truyền thống, chẳng hạn như tượng và đền đài Champa trong tác phẩm anh Rich, hay thánh Mẫu trong Đạo Mẫu ở tác phẩm Hiền Minh. Liệu nghệ sĩ và người xem cần cân nhắc tới hoàn cảnh của những biểu tượng đó đến mức độ nào?

Anh định nói gì về cấu thành của triển lãm trong thư trước? Mong được đọc và nghĩ cùng anh nhân em đang cùng trong mạch nghĩ đó.

Vân

Vân thân mến,

Anh ngồi kể em, đọc thư em gửi, em nói: 'Anh làm em cảm thấy như thể naked.' Naked/nakedness = trơ trụi, lột trần. Chẳng phải cũng hết như cách mà bọn mình đang trưng ra ở đây mọi ngóc ngách của quá trình mình suy tư về việc xây dựng triển lãm này?

...

Ở hai thư trước, cả anh và em đã điểm qua, phân tích một vài bộ phận trong cơ thể các tác phẩm của Hiền Minh, Richard và Thảo Nguyên theo công thức:

Thị giác (thứ được trưng ra; thứ đôi mắt tri nhận từ tác phẩm; dẫn tới cảm xúc mà sự tri nhận đó đẩy lên trong tâm)



Nội dung (các khái niệm/chủ đề/ý tưởng nghệ thuật mà tác phẩm trực tiếp luận bàn, hoặc gián tiếp gợi mở; dẫn tới những suy tư về ngữ cảnh)



Ý đồ của nghệ sĩ (các lựa chọn trong hành vi nghệ thuật-tạo hình của họ - điều mà lại tiếp tục quay vòng và quyết định thị giác của tác phẩm)

Anh muốn áp dụng công thức trên để tra cứu chính cơ thể triển lãm, vì nếu tác phẩm là ngôn ngữ của nghệ sĩ, thì triển lãm là ngôn ngữ của em và anh. Và vì ngôn ngữ được cấu thành bởi ngôn từ, nên ngôn từ sẽ là nơi mình bắt đầu.

...

Anh muốn chia sẻ với Vân hai tác phẩm ở dạng ngôn từ. Trước hết, hãy đọc bài thơ của nghệ sĩ trình diễn, video, sắp đặt/nhà thơ/kiến trúc sư Vito Acconci. Từ từ. Từ từ (này) đến từ (khác).

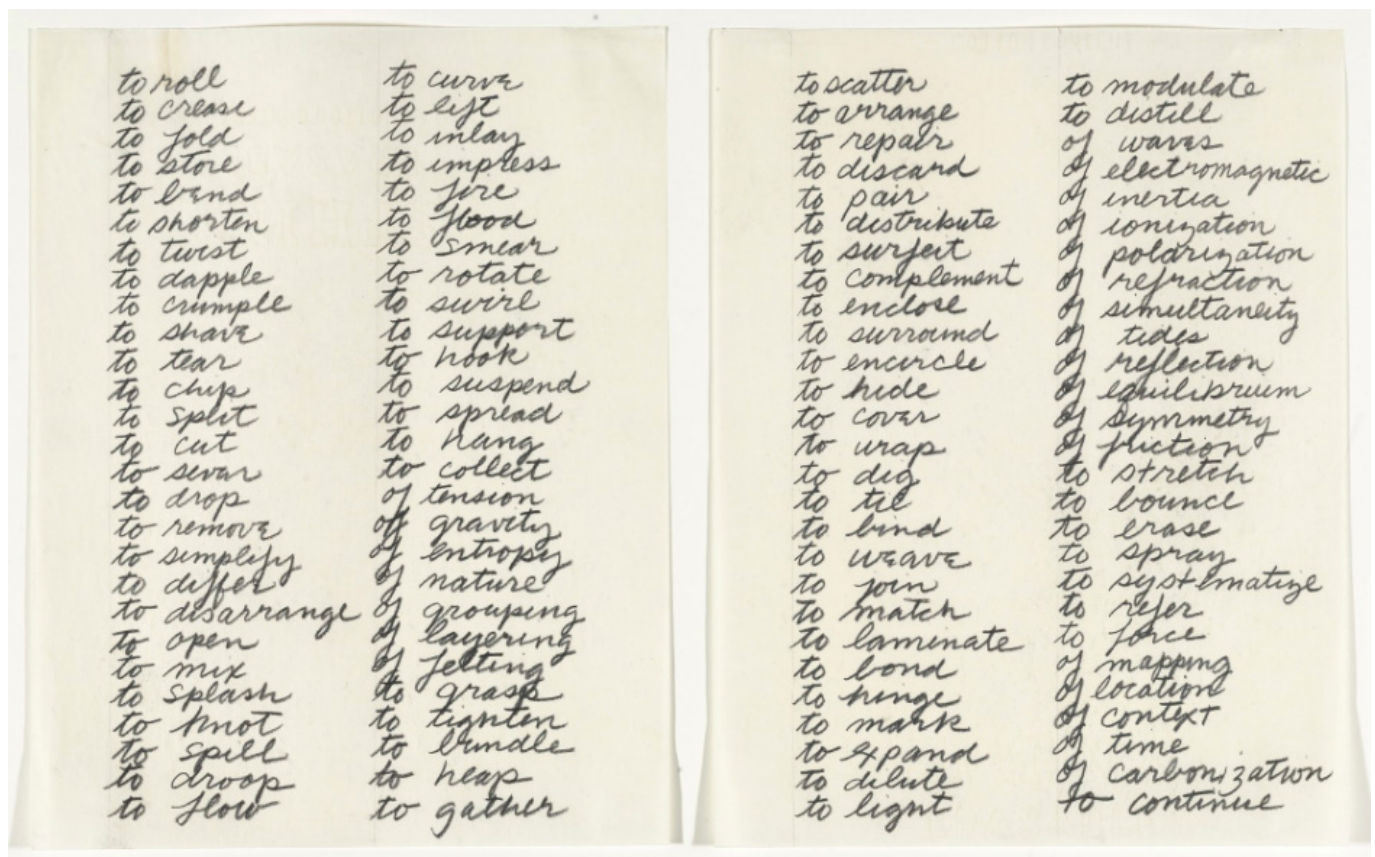
READ THIS WORD THEN READ THIS WORD READ THIS WORD NEXT READ THIS WORD
NOW SEE ONE WORD SEE ONE WORD NEXT SEE ONE WORD NOW AND THEN SEE ONE
WORD AGAIN LOOK AT THREE WORDS HERE LOOK AT THREE WORDS NOW LOOK AT
THREE WORDS NOW TOO TAKE IN FIVE WORDS AGAIN TAKE IN FIVE WORDS SO TAKE
IN FIVE WORDS DO IT NOW SEE THESE WORDS AT A GLANCE SEE THESE WORDS AT
THIS GLANCE AT THIS GLANCE HOLD THIS LINE IN VIEW HOLD THIS LINE IN
ANOTHER VIEW AND IN A THIRD VIEW SPOT SEVEN LINES AT ONCE THEN TWICE
THEN THRICE THEN A FOURTH TIME A FIFTH A SIXTH A SEVENTH AN EIGHTH

Vấn có thấy:

- trang giấy trở thành không gian mà ở đó, người đọc di chuyển như người diễn?
- khoảng trống giữa các từ, cộng thêm sự vô diện của dấu câu, dẫn đến việc mạch đọc bị cắt, mạch nghĩa bị phá?
- và như vậy, chẳng phải vô vàn khả thể khác cho việc đọc được mở ra? Vì chữ không còn phải mang trọng trách tạo nghĩa, và mỗi đơn vị từ được tồn tại độc lập, được là-chính-nó.
- việc đọc trở thành việc diễn: người đọc đọc chính hành vi của mình? Và như vậy, người đọc trở thành chủ thể của tác phẩm; dẫn tới việc: không có người đọc, tác phẩm không sống?

...

Tiếp theo, hãy đọc 'Danh sách Động từ' (Verblast) của điêu khắc gia/ họa sĩ Richard Serra. Chậm rãi.



Vân có biết:

- Serra từng nói, 'Vẽ là một động từ'?
- tác phẩm 'Danh sách Động từ' được coi là một bản vẽ, nhưng lại được làm nên bởi 84 động từ (ví dụ: cuộn, gấp, cắt, xoắn, mở, trộn, tràn, nâng, xoay, nhoe, đóng, chôn...) và 24 cụm từ mô tả các ngữ cảnh/trạng thái (ví dụ: sự căng ép, trọng lực, sự khúc xạ, tính đồng thời, sự đối xứng, ma sát...)
- danh sách này đóng vai trò như một dạng kim chỉ nam cho Serra - tức, trong thực hành điêu khắc của mình, Serra chọn một động từ bất kỳ từ danh sách trên, sau đó thực hiện hành động đó để xử lý chất liệu và sáng tác?
- Serra thu thập 84 động từ này sau khi quan sát quá trình làm việc của chính mình trong studio, bằng việc tư liệu hoá lại – từng bước một – những gì mình làm?

Như vậy, các động từ (mô tả các hành động có thật) đã bị bật rễ, bị rút khỏi hành động; để rồi – khi các động từ đó được hiện thực hóa một lần nữa – thì chúng lại biến chuyển thành các hành động khác – chệch đi, vừa giống, vừa khác hành động nguyên bản. Và Vân có thấy là ở đây, các chất liệu nghệ thuật cũng đã tráo đổi vị trí cho nhau: vẽ trở thành hành động; hành động trở thành điêu khắc; điêu khắc trở thành chữ; chữ trở thành vẽ.

...

Kiến tạo không gian để tưởng tượng - đây là khả năng tiềm tàng của hai tác phẩm anh vừa chia sẻ. Tồn tại giữa hư cảnh và thực cảnh, giữa giác cảm và lí trí, giữa kí ức quá khứ và hành động hiện tại (hoặc ý đồ tương lai) - chúng vừa chứa đựng những gì đã có sẵn, vừa mang trong mình những gì có thể là, và cả những gì không còn nữa. Nói một cách khác, chúng tồn tại cùng một lúc, ở mọi nơi: đa chiều, đa hình thức, đa chất liệu.

Ở đây, anh muốn mở rộng mạch bàn luận về ngôn từ, và quay lại lịch sử Mỹ thuật một chút, để chia sẻ thêm về phương pháp tiếp cận/ thực hành nghệ thuật - không chỉ của ba nghệ sĩ trong triển lãm này, mà còn của rất nhiều nghệ sĩ khác mà ta tạm cho là đang thực hành nghệ thuật đương đại. Một trong những điều gây hưng phấn cho anh ở nghệ thuật thời nay, đó là một tác phẩm được tự do chuyển hoá, xuyên thông từ hình thức/chất liệu/chủ đề nghệ thuật này tới hình thức/chất liệu/chủ đề nghệ thuật khác. Việc này giúp nghệ sĩ và người xem tách rời cuộc hội thoại thuần túy xoay quanh chất liệu - hay chính xác hơn là 'đặc tính của chất liệu' (medium specificity) - một thuật ngữ của nhà phê bình mỹ thuật Clement Greenberg.

Được biết rộng rãi dưới cái tên chủ nghĩa Hình thức (Formalism), học thuyết của Greenberg kiên quyết, chặt chẽ và thuyết phục tới mức sự ảnh hưởng của nó kéo dài đến tận ngày nay. Greenberg cho rằng: nghệ thuật phải hướng tới lý tưởng của 'sự thuần khiết' (purity); và các tác phẩm cần lược bỏ mọi tham chiếu tới các lĩnh vực/chủ đề ngoại vi, cũng như mọi liên hệ tới những thể loại nghệ thuật không có tính thị giác, ví dụ như thơ, văn học, âm nhạc. Nói một cách khác, chủ nghĩa Hình thức đề cao các yếu tố căn bản, mang tính hình thức của một tác phẩm: màu sắc, đường nét, hình khối, bố cục; coi chúng là tất cả những gì ta cần để thấu hiểu tác phẩm. Các yếu tố ngữ cảnh hay nội dung - bao gồm lí do tác phẩm được tạo ra, nền tảng lịch sử, xã hội của nó, các thông tin về nghệ sĩ - chỉ là thứ yếu. Các nhà phê bình theo chủ nghĩa Hình thức - vì vậy - thường dựa vào các yếu tố mang tính bề mặt của tác phẩm - để kiểm chứng, phân tích và đánh giá khả năng xây dựng 'sự cân bằng tuyệt đối' của tác phẩm ấy. Họ tin rằng, phong cách nghệ thuật và gu thẩm mỹ có thay đổi ra sao, thì những nguyên tắc mà chủ nghĩa Hình thức đề ra sẽ luôn trường tồn với thời gian.

Là trọng tâm của các diễn ngôn và lý thuyết nghệ thuật Hiện đại, đặc tính của chất liệu có thể được hiểu là ‘nổi ám ảnh’ phải phân loại các hình thức nghệ thuật dựa trên các ngôn ngữ/phương tiện tách biệt và chỉ dành cho riêng chúng. Quy chuẩn lý thuyết cứng nhắc trên, cũng như viễn tưởng vào một thứ nghệ thuật thuần khiết, hầu như đã bị tấn công và tháo dỡ bởi nghệ thuật những năm 1960 và 1970 ở phương Tây. Lý luận gia/lý thuyết gia Rosalind Krauss cho rằng, các động thái phản pháo này đã giúp khai mở thời kỳ của ‘điều kiện hậu-chất liệu’ (post-medium condition), bởi chúng ‘chiếm đóng một không gian hỗn loạn của diễn ngôn; một tập hợp các hoạt động không đồng nhất, chẳng thể lý thuyết hoá thành một thể mạch lạc, hay gom góp lại thành một thứ gì đó có bản chất, căn cốt thống nhất.’¹

Chất liệu nghệ thuật, vì thế, không còn chỉ là về công năng của vật chất, được xử lý bởi các tiêu chuẩn kỹ thuật cố định (ví dụ: màu dầu thấm thấu khác màu nước trên toan; đá có độ nặng, độ đặc khác gỗ). Thay vào đó, nghệ sĩ coi chất liệu nghệ thuật là một trường quan hệ, một hệ thống diễn ngôn có tính mở. Một mặt, họ nhích nhàng liên kết các hình thái và phương pháp tiếp cận nghệ thuật khác nhau; mặt khác, họ tái tạo các quy ước về chất liệu tưởng chừng đã cũ, đồng thời tiếp tục chất vấn, trau dồi, mở rộng bản chất và khả năng của (việc kết hợp các) chất liệu thông qua chính thực hành nghệ thuật của mình. Anh cho rằng, đây là lí do tại sao thực hành điêu khắc của ba nghệ sĩ trong triển lãm này lại khác đi, trệch đi so với cách hiểu thông thường về điêu khắc.

...

Giờ, anh muốn trở lại mạch bàn luận về ngôn từ, để tiếp tục trao đổi về ngôn ngữ và chất liệu của thực hành ‘làm triển lãm’ của bọn mình.

Nếu ngôn từ là cái biểu trưng và ý nghĩa là cái được-biểu-trưng, thì ở hai tác phẩm trên của Vito Acconci và Richard Serra, chữ không còn mở đường cho nghĩa, và cũng không còn tồn tại chỉ một đường thẳng từ chữ tới nghĩa. Thay vào đó, người đọc phải rộng mở mọi quan năng của mình – từ tình cảm tới lý trí – để có thể tiếp tục đi cùng chữ,

Các cụm từ như ‘phong trào’ hay ‘trường phái’ đã đã không còn khả năng thể hiện dòng chảy cuộn cuộn của những gì đang diễn ra ở thời điểm này. Fluxus, Situationism, Hậu Tối giản, nghệ thuật Vị niệm, nghệ thuật Trình diễn - nếu có một cách nào đó để mô tả yếu tố liên kết các hình thái nghệ thuật này với nhau, thì đó là tinh thần giải cấu trúc và mong muốn chất vấn đặc quyền được phép chia hạng mục của lịch sử Nghệ thuật. Nghệ sĩ đã sử dụng các phương pháp cấp tiến khác nhau để quyết liệt thách đố giới hạn của mọi định nghĩa về nghệ thuật. Họ mong muốn giải thể tập hợp các tiêu chuẩn (về hình thức và nội dung) từng được dùng để đánh giá giá trị của nghệ thuật lúc bấy giờ. Họ tham gia vào các thử nghiệm để tìm câu trả lời cho câu hỏi: ‘Nghệ thuật còn có thể thay đổi đến đâu, tiến xa đến đâu?’

¹ Rosalind Krauss, Một hành trình ở biển Bắc: Nghệ thuật trong kỉ nguyên của điều kiện Hậu-chất liệu | A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition, London & New York, Thames & Hudson, 2000

biến hoá các khả thể của chữ. Trong ‘Sổ thơ 1976’², Trần Dần viết:

Biển giấu sâu. Trời giấu rộng. Chữ giấu nghĩa.

Chữ = trời và biển. Nghĩa = rộng và sâu. Chữ và nghĩa giấu (trong) nhau.

Chữ - tuy bề mặt không thay đổi – lại trở thành chất xúc tác, kết nối hành động đọc, với hành động nghĩ, với hành động sống.

Như ngôn từ, triển lãm – hay chính xác hơn là các chất liệu và cơ chế trưng bày xuất hiện trong triển lãm - là để tháo mở hệ thống ngôn ngữ và kí hiệu cá nhân của tác phẩm và nghệ sĩ. Triển lãm là chất dẫn, đẩy những cách cửa khép hờ, dẫn người xem vào những vùng miền giấu sâu sau tác phẩm. Nhưng, bản thân anh cũng coi thực hành làm triển lãm là một chuỗi những hành vi để hiện thực hoá ý đồ và ‘hành vi giám tuyển’, bởi triển lãm không chỉ là không gian mà còn là một trường kiến thức và trải nghiệm.

Nếu như ở thư trước, Vân đã tạo ra một chiều kích suy tưởng giữa các tác phẩm (thông qua sự hiện diện vật chất của chúng trong mối tương quan với nhau), thì đối với anh, điều quan trọng nhất lại là ngôn ngữ (và các đặc tính của ngôn ngữ) mà bọn mình đã chọn để trình hiện tại triển lãm. Như ba nghệ sĩ của triển lãm, em và anh – với chất liệu chính của mình là ngôn từ - cũng vay mượn các đặc tính của điêu khắc để thực hành việc viết. Mình dùng cây viết và bàn phím như những công cụ và yếu tố trung gian - vừa phiên dịch cảm xúc và suy nghĩ thành ngôn từ, vừa đục đẽo, thêm thắt và chuyển hoá chúng thành những thể hoàn chỉnh cuối cùng.

Các yếu tố khác, chẳng hạn:

- tần suất xuất hiện của chữ; độ ngắn-dài của văn bản;
- các điểm nhìn khác nhau của người viết (từ cá nhân, tình cảm tới lạnh lẽo, xa biệt);
- các dạng thức khác nhau của văn bản (từ bài giới thiệu chung, các đoạn giới thiệu riêng nghệ sĩ-tác phẩm, cho tới các tư liệu bối cảnh, phỏng vấn với nghệ sĩ, thư từ này giữa em và anh);
- các tính chất khác nhau của mỗi văn bản (lúc thơ thần trù tượng, lúc tiểu luận cô đọng)...

Tất cả những yếu tố này đều được em và anh đo đạc cẩn trọng, trong nỗ lực hiện thực hoá những ‘điều khắc bằng văn bản’, cốt để tái hiện tính đa chiều và khả năng tưởng tượng vô biên của ngôn ngữ. Ngôn ngữ - như là công cụ kể, dẫn, khơi, gợi; luôn luôn phải để ngỏ - không bao giờ được kết; cốt để mở ra những vùng miền tưởng tượng. Bởi tưởng tượng là bài học lớn nhất nghệ thuật có thể dạy cho chúng ta.

...

Vân biết không, anh cũng nghĩ nhiều cả về cách mình đã (trong nhiều tháng vừa qua), đang (ngay lúc này – khi anh đang hồi âm cho em) và sẽ còn (trong tương lai, sau triển lãm này) tiếp tục sử dụng ngôn ngữ như là một cơ chế không thể thiếu của thực hành làm triển lãm. Nếu như lí do ban đầu cho quyết định sử dụng định dạng trao đổi thư từ là vì bọn mình như thể còn lúng túng, lẫn mò giữa biển, thì giờ anh hoàn toàn vô tư – vừa đón nhận những đợt sóng suy tư từ thư em, vừa đáp trả bằng những đợt sóng suy tư qua thư anh. Có vẻ là không còn tồn tại nữa những giới hạn về thời gian cho việc viết, hay sức ép của việc phải tạo ra những lý luận sắc bén hay văn bản súc tích. Bởi, thực hành giám tuyển đâu phải là để tạo ra những trần thuật khúc triết, hoàn chỉnh. Việc em và anh – qua chính hành trình liên tục viết thư cho nhau – đang tạo ra một cảm giác về một miền không-thời-gian (timelessness), trên thực tế, cũng là đang trao cho nhau cơ hội để tiếp tục phản tư và phản biện những câu hỏi mình đặt ra cho đối phương, cho bản thân, và cho cả người xem. Thời gian – để ngẫm nghĩ, cảm nhận, tưởng tượng – đây là cái mà một triển lãm cần trao cho người xem; đồng thời, cũng là cái mà người xem cần cam kết với triển lãm.

Thân,
Bill

Anh Bill,

Đọc lại thư em gửi anh, thấy nhá nhem lỗi logic, các suy nghĩ vờn đuối và tự phủ định lẫn nhau, đôi khi lặp ý như người cà lăm. Nhưng một diễn trình như vậy em nghĩ cũng hợp lý; điều đó có nghĩa là bốn giới từ mình đặt ra ban đầu (trong/giữa/dưới/trên) không phải một khung khổ định sẵn, đơn tuyến và cố định, buộc nghệ sĩ, tác phẩm và bản thân giám tuyển phải vừa vận theo; mà cái ‘khung’ đó dẫn nở, và chỉ đóng vai trò như một gợi ý để bắt đầu mạch tư duy sơ khởi. Việc đặt ra được một ‘luật chơi’ như vậy để suy nghĩ cùng và khác với nghệ sĩ, tác phẩm, là một chiến lược em học được từ quá trình này.

Đây cũng là lần đầu tiên em thấy khả năng co giãn pháp phòng của thực hành ‘giám tuyển’ cùng quá trình làm triển lãm, cũng như khả năng mở ra những chiều kích liên ngành khác ra sao. Việc liên tục thay đổi góc nhìn trong quá trình giám tuyển cũng như việc mình thay đổi tiêu cự ống kính khi quay phim, khi cần thì tiến lại gần để soi cận vào chi tiết khi thì đi lùi lại ra xa để nhìn được toàn cảnh. Chính trong quá trình này, em nghĩ giám tuyển cũng đang thực hành chính những đề xuất của triển lãm ‘Lăn trong / Nằm giữa / Vùi dưới / Lộ trên’ — nội soi vào các suy nghĩ và khúc mắc bên trong, đặt mình vào giữa những cá thể và trường nghĩ khác, hướng lên trên những người đi trước mình.

Nhiều câu hỏi đặt ra ban đầu, cho tới giờ khi triển lãm sắp được dựng lên, tự chúng đã hoá giải, như câu hỏi về hiện đại và đương đại, tính xuyên và tính đặc trưng của chất liệu. Giả như câu hỏi về phân tách nhị nguyên giữa thẩm mỹ ‘hiện đại’ và ‘đương đại’ được trả lời trong thư thứ hai em gửi anh, nhưng thực sự được củng cố, với em, là qua lần nói chuyện với chị Thảo Nguyên về tác phẩm *Ánh sáng và Niềm tin: Phác thảo cuộc sống trong Chiến tranh Việt Nam (2012)* của anh Dinh Q. Lê trong dOCUMENTA 13. Hai chị em nói về cách mà tác phẩm đó đã hằn dấu lên mỗi người như thế nào, hay cách mà một tác phẩm nghệ thuật có thể vượt qua những ranh giới về thẩm mỹ, ý thức hệ và bối cảnh như thế nào để chạm vào người xem. Cũng như nghe chị Thảo Nguyên kể về lần đầu tiên chị ấy đứng trước bộ tác phẩm đồ sộ của Điềm Phùng Thị, cảm giác được bao bọc bởi tác phẩm, cảm nhận được *aura* của nghệ sĩ Điềm Phùng Thị từ hàng trăm tác phẩm và sức ám ảnh của thế giới tạo nên từ những môđun hình học của cụ; mặc dù trước đó chị không quá để tâm tới hay thực hành ‘điều khắc’ như một chất liệu. Những sự rung thuần khiết khi đứng trước một tác phẩm nghệ thuật bất kỳ như thế bằng qua mọi khác biệt và khiến cho nghệ thuật trở thành một trong những lãnh địa “dân chủ và đại đồng” khả dĩ (dùng chữ của chị Nguyên vì em cũng tin như thế).

Nói như vậy không phải để phủ nhận sự tồn tại của những khác biệt, mà để qua tìm hiểu về những khác biệt nảy sinh từ bối cảnh lịch sử-xã hội, mình hy vọng có thể tưởng tượng và thông cảm hơn, cũng như trân trọng hơn một thân phận, một đời sống, một tổ hợp những lựa chọn vừa mang tính cá nhân vừa chịu va đập từ cộng đồng.

Một phần lớn trong triển lãm này, bên cạnh điêu khắc, mình bàn nhiều về nguồn ảnh hưởng. Nhìn lại cả quá trình, em thấy biết ơn vô cùng vì anh Bill và cả bốn nghệ sĩ tham gia vào triển lãm, đặc biệt là chị Thảo Nguyên và cụ Điềm Phùng Thị, mỗi người tạo ảnh hưởng, đổ bóng vào đời em và ở lại một cách khác nhau.

Cách đây 4 năm, lần đầu tiên em được gửi cho một tập tài liệu về nghệ thuật đương đại được dịch và biên tập kỳ công và chẵn chu như thế bằng tiếng Việt, thấy ký tên Bill Nguyễn và Hanoi ARTLAB, choáng ngợp bởi độ công phu và tâm huyết của ‘Bill Nguyễn’ nào đó là người soạn tài liệu và tổ chức lớp. Giờ được đồng hành cùng anh trong triển lãm này là một điều kỳ diệu siêu thực. Vì thế lời cảm ơn cuối cùng dành cho anh Bill về hành trình nhiều cộng hưởng, đầy khích lệ và cảm hứng này.

Vân