

# ĐIỂM PHÙNG THỊ & SỰ BIẾN THIÊN CỦA KÝ HIỆU

“My Châu chết ở bờ bể, máu chảy xuống nước, trai sò ăn phải đều biến thành hạt châu. Trọng Thủy ôm xác vợ đem về táng ở Loa Thành, xác biến thành ngọc thạch. Trọng Thủy thương tiếc khôn cùng, bèn lao đầu xuống giếng mà chết. Người đời sau mò ngọc ở biển Đông lấy nước giếng này mà rửa thì thấy rất trong sáng.

Tương truyền những vỏ trai ấy được những người thợ thủ công tuyển lựa để làm những họa tiết khảm trang trí lên các áng thờ, đồ nội thất quý giá, còn ngọc thạch thì được các điêu khắc gia sử dụng trong những tác phẩm nghệ thuật. Nước từ giếng ấy được các họa sĩ đem dùng để ủ, mài tranh sơn mài thì tác phẩm cũng sẽ trong sáng vô cùng.”

(theo Lĩnh Nam Chích Quái và cải biên của nghệ sĩ)

Điểm Phùng Thị có lẽ là điêu khắc gia duy nhất mà tôi biết thời thuở nhỏ. Biết đến bà, nhưng chưa một lần gặp gỡ, chưa một lần được xem tác phẩm. Biết đến bà không phải từ môn Lịch sử Mỹ thuật thời đại học, mà là từ những cuộc hàn huyên bên bàn ăn gia đình, ba tôi kể về chuyện người phụ nữ Huế tạo ra những tác phẩm điêu khắc thiên biến vạn hóa từ 7 ‘module’. Từ đó đến lần đầu được xem trực tiếp tác phẩm của bà trong Bảo tàng Điểm Phùng Thị ở Huế năm 2010, cho đến lần tao ngộ vật lý vào năm 2021, quả thực vừa là một nỗi ám ảnh, vừa là sự hữu duyên. Tôi cuối cùng sắp có dịp thực sự được kể cận những tác phẩm của mình và tác phẩm của cụ Điểm trong triển lãm này.

Điểm Phùng Thị sinh trưởng vào những năm 20 của thế kỷ trước, trong một gia thế có lẽ không hẳn hàn để được theo ngành Y và là một trong những phụ nữ đầu tiên tốt nghiệp chuyên ngành nha tại Đại học Y Dược Hà Nội. Những ngày thơ ấu rong ruổi theo cha trên Miền Thượng để thám hiểm cái không khí của núi rừng và nền nghệ thuật điêu khắc bản địa độc đáo của Tây Nguyên. Sau thời gian dài sống tại Pháp, tiếp thu những tinh hoa của đô thành ánh sáng, bà trở lại quê hương, thành phố Huế nên thơ mà thấm thía bi ai bao bọc trong dải khăn xô nhàu nhĩ của cuộc chiến, người phụ nữ ấy đã tạo nên những tác phẩm vừa mang tính hoành tráng, tượng đài nhưng vẫn nhuần nhị, mềm mỏng, quyết liệt cách tân trong tạo hình nhưng vẫn có cái đài các đặc trưng.

Những tác phẩm đầu tay của Điểm Phùng Thị tuy độc đáo, nhưng có lẽ bà chỉ thật sự đi đến tận cùng triết lý nghệ thuật của mình khi hoàn thiện bộ bảy ‘module’ Điểm Phùng Thị. Bảy ‘module’, bảy ký tự, bảy nốt nhạc, hay bảy ký hiệu – cấp tiến và tối giản – tối giản nhưng không hề khô khan mà vẫn rất hồn hậu và rộng lượng. Trong thời kỳ chuyển giao này (giữa những năm 60), bà sáng tác nhiều tác phẩm điêu khắc bằng đất nung, có lẽ do tính dễ nhào nặn và thay hình đổi dạng của nó, ta vẫn thấy bám víu hai hình tượng chủ yếu. Một, là hình tượng em bé, mũm mĩm, tròn đầy, an nhiên, và hình tượng của một nhà tu hành hay một vị bồ

tát, dáng thiền định trầm tư nhưng đọng trên môi cười hàm tiếu, vô nhiễm. Hai hình tượng này nhập lại thành một khi Điểm Phùng Thị hoàn thiện bộ bảy ‘module’, những ‘module’ ấy khi được thiên biến vạn hoá dưới bàn tay nghệ sĩ đã nhòa đi đường nét chân dung con người, nhưng có lúc có cái tinh nghịch của những đứa bé, lúc thì là những bố cục hoàn toàn trừu tượng nhưng vẫn gợi một không gian tâm linh trầm tư mặc tưởng. Điểm Phùng Thị cũng chẳng ngại ngần thể nghiệm trên nhiều chất liệu: kim loại, gỗ, đá, vải vóc, sơn mài, và đặc biệt là đá ngọc, những chất liệu ngỡ như trường tồn trước thời gian, nhưng cũng không ngừng nhắc ta về sự mong manh của môi trường và sự phù sinh của kiếp người.

Cuộc gặp gỡ giữa Điểm Phùng Thị và tôi là một sự tương giao về ngôn ngữ - một ẩn dụ về chữ quốc ngữ. Cả hai phụ nữ Việt thừa hưởng nền giáo dục nghệ thuật phương Tây, đương nhiên, đó là cả một trời khác biệt về thể hệ và phong cách nghệ thuật. Đối với tôi, nghệ thuật điêu khắc Điểm Phùng Thị là một hệ quốc ngữ đã hoàn thiện, chín chu, những mẫu tự có thể được dùng để miêu tả những vi tế nhất trong ngôn ngữ Việt, lại mang tính thơ ca vượt lên rào cản ngôn ngữ, gần với sự phổ quát của âm nhạc. Trong khi đó, những mẫu tự trong bộ từ điển chữ quốc ngữ của tôi, là một hệ chữ còn sơ khai, gợi nhớ trong tôi những cảm xúc khi lần dở những trang viết bằng quốc ngữ thời đầu của Thầy giảng Bento Thiện từ thế kỷ 17, thuật lại câu chuyện sử Việt được lưu giữ tại kho lưu trữ Dòng Tên tại Vatican. Trong đó chuyện Nô thần – hay tích Trọng Thủy, My Châu được ghi chép lại bằng một thứ quốc ngữ vụng về, rời rạc, nhiều lỗi, khi những mẫu tự quốc ngữ sơ khai này được hoá thân lên mặt nõ và được bồi đắp rồi mài nhẵn bởi hàng hàng lớp lớp phù sa của sơn mài, những mẫu tự dường như đã bị khuất lấp, biến mất, chỉ còn lại vài con dấu trơ trọi, chẳng thể ghép lại thành câu, tạo nên cảm giác bất an và mơ hồ chung. Khi đặt cạnh nhau, những ký tự trong veo của cụ Điểm và những ký tự đứt gãy của tôi, nghệ sĩ chẳng mong tôn vinh một hệ ký tự, một ngôn ngữ nào, mà là một quan sát về sự tiến hoá - hay đúng hơn - là sự biến thiên của những ký hiệu, sự biến thiên ấy chẳng đi theo một đường tuyến tính của lịch sử chính thống, mà nó mang tính vi lịch sử, phi trình tự, đứt gãy và dễ tan của một cổ thi mới được khai quật. Do sự lãng quên tập thể và thói nuông chiều cho những tiện ích tư bản, nhiều hệ ngôn ngữ đang mất đi hàng giờ. Sự La-tinh hoá hay văn bản hoá những hệ ngôn ngữ này, là sự cứu chuộc muộn màng nhưng cũng vô hình trung triệt tiêu tính đa nguyên, đa chiều của ngôn ngữ nói và chuyện kể dân gian trước khi được (hay bị) văn bản hoá. Do đó, chuyện kể ấy, có lẽ không được kể-ghi chép-tạo hình bằng một thứ ngôn ngữ duy nhất nào, mà nó là một câu chuyện đa ngôn, giữa tôi, giữa cụ Điểm, và giữa nhiều tâm hồn hữu tình-hay vô tình khác.

Thảo Nguyên Phan  
Tháng 2, 2021

# THẢO NGUYỄN PHAN ON ĐIỀM PHÙNG THỊ: THE METAMORPHOSIS OF SIGNS

*“My Châu died at the edge of the sea, her blood flowed into the ocean, the oysters that absorb that blood all bear pearls. Trọng Thủy carried his wife's body and buried it in Loa Thành, her body turned into jade. Trọng Thủy was extremely sad, he jumped into a well and died. The next generation of people looking for pearls in the East Sea took them to this well and used the well's water to wash the pearls, they turned shiny and iridescent.*

*Legend has it that these shells are selected by craftsmen to make Mother of Pearl inlay to decorate the altars and precious furniture, while jade is favoured by sculptors to create artworks. Artists and painters also used the water taken from that well to grind lacquer for paintings, then the lacquer would be extremely clear.”*

*(excerpt from the “Collection of Strange Tales in Lĩnh Nam” and the artist's own improvisation)*

*Điềm Phùng Thị (1920–2002) is probably the only sculptor I have known of since my formative childhood years; knowing of her, but never having met her. The art history course I took in college did not mention her, rather, I learnt about her from discussions at the family dining table where my father would share stories about a petite woman from Huế who created stunning artworks using only seven differing shapes, whose sculptural variations were infinite. The first time I saw her work in person was in 2010 at the Điềm Phùng Thị Museum in Huế, and it was not until now that I had the opportunity to encounter her artistic practice again, when I was finally given the chance to pair my artworks with those of Điềm Phùng Thị in this exhibition. My early obsession with her has turned into a lifetime appointment.*

*Điềm Phùng Thị was born in 1920 to an intellectual family; she was among the first women to graduate with a major in dentistry at Hanoi Medical University. She spent her childhood travelling with her father, a bureaucrat, in the unique jungles and mountainous landscape of the Central Highlands, well known for its indigenous sculpture tradition. Điềm Phùng Thị moved to France where she consequently pursued becoming an artist, thus abandoning her dentist career. In later years she returned to her hometown in Vietnam, the poetic but war-ravaged former national capital of Huế. Throughout her prolific career, Điềm Phùng Thị created works that were majestic and monumental, yet gentle and delicate. Her sculptural forms are innovative and radical, but still with subtle feminine characteristics.*

*During the transitional period in her art practice of the mid 1960s - moving from a figurative approach to an abstract, modernist approach - she created many terracotta sculptures, perhaps due to the ease of shaping and changing its form. We can see two main motifs of this period: one, a peaceful and cheerful looking child; second, a monk or a bodhisattva, bearing a contemplative pose and subtle smile. These two motifs merged into one when Điềm Phùng Thị developed her artistic philosophy, her set of seven radical shapes, what I like to*

*refer as ‘letters’ –seven modules, seven characters, seven musical notes, or seven signs. Even though minimal, the modules were not regular, they were warm and generous. When the modules were assembled into different configurations, they were completely free from an attempt to depict human portraits. Yet sometimes they represented the playfulness of children, sometimes the sculptural composition was entirely abstract but evoking a thoughtful and contemplative spiritual space. Điềm Phùng Thị did not hesitate to experiment with different materials—metal, wood, terracotta, fabrics, lacquer, and precious stones—materials that seemed to be long-lasting yet constantly serving as a reminder of the fragility of the environment and the impermanence of life.*

*The encounter between Điềm Phùng Thị and I is an encounter in language, beginning with my fascination for the narrative of the Vietnamese Romanised script. We are both Vietnamese women who have received a western art education; of course, there is a whole generational gap and differences in artistic styles. For me, the language of Điềm Phùng Thị possesses an established, sophisticated writing system, her letters can be used to describe the subtlest poetry, able to overcome language barriers, close to the universality of music. Meanwhile, the letters of my own Romanised script dictionary (which is still quite underdeveloped), reminds me of the feelings when I flipped through the pages of Vietnamese history penned in the 17th century by Catechist Bento Thiện, written in early Romanised script, now kept in the Jesuit archive of the Vatican. In these letters, the tale of the ‘Magical Bow’ (or the romance of Trọng Thủy and My Châu) was recorded in a clumsy and unsophisticated way. In my ongoing installation work, ‘Magical Bows (2017–ongoing)’ I took fragmented sentences and characters from these letters, inlaid them with Mother of Pearl on crossbows, painting and polishing with countless layers of lacquer. The letters inlaid on the crossbows are obscured; leaving only traces that cannot be deciphered as sentences, provoking a sense of insecurity and vagueness. When pairing Điềm Phùng Thị's consistent characters and my fragmented ones, I do not wish to glorify a script and its writing system, but a personal observation of the evolution, or rather, the metamorphosis of signs, which does not follow the linearity of an orthodox history. Such modules as Điềm Phùng Thị and its various configurations suggests the existence of microhistories, non-chronological, fragmented, fragile. I would like to propose a new narrative, or rather a forgotten narrative that has just been rediscovered, and that should be seen with unguarded eyes. Many spoken languages are now disappearing in a matter of hours, the sacrifice of our capitalist conveniences and collective amnesia. The Romanisation, or the textualization of linguistic systems, is a late salvation for the cultural loss of oral history, but somehow this textualisation also destroys the plurality and dimensions of spoken language and folk tales before they were written. Therefore, the narrative between Điềm Phùng Thị and I, perhaps should not be told in a single language, it is a multi-lingual tale, between me, between Điềm Phùng Thị and among many other like-minded souls.*

Thảo Nguyễn Phan  
February, 2021