

HOÀNG
HƯNG

**Viết về
Mỹ
thuật**

HHEBOOKS 2012

HOÀNG HÙNG

VIẾT VỀ MỸ THUẬT

HHEBOOKS 2012



Chân dung Hoàng Hưng do Đặng Xuân Hòa vẽ tặng

NGUYỄN GIA TRÍ, NGƯỜI THẦY CỦA SƠN MÀI NGHỆ THUẬT

“Tôi làm sơn mài từ khi nó mới có nên tuổi của tôi cùng tuổi với sơn mài. Tôi sống với nó như cá sống với nước nên không biết mình sống nữa”. Đó là lời họa sĩ Nguyễn Gia Trí nói với họa sĩ trẻ Nguyễn Xuân Việt người mà ông nhận làm đệ tử vào những năm cuối đời¹

Đã 90 năm từ ngày cậu Trí ra đời trong một làng quê vùng đá ong Bắc Bộ (làng An Tràng, huyện Chương Mỹ, tỉnh Hà Đông). Giấy CMND của ông sau này ghi ông sinh ngày 6 tháng 10 năm 1912, nhưng ông Trí cùng mọi người thân đều khẳng định ông sinh năm 1908 (Kỷ Dậu). Không có tài liệu nói rõ về gia thế ông. Sinh thời ông Trí chỉ kể sơ với vợ con: cụ tổ Nguyễn Gia Phúc là người chuyên thuê y phục triều đình, đến đời ông thân sinh là Nguyễn Gia Cư còn làm công việc ấy. Chỉ riêng một việc: ba anh em ruột: Nguyễn Gia Tường là giáo sư nổi tiếng của Collège Bưởi, Nguyễn Gia Trí học Cao Đẳng Mỹ Thuật Đông Dương ngành hội họa (theo HS Hoàng Tích Chù² thì ông Trí học Collège Bưởi rồi thi ngay vào CĐMT, bà Trí lại cho biết chồng mình có kể rằng ông đã theo học trường Y một thời gian rồi mới bỏ đi học vẽ), Nguyễn Gia Đức học CĐMT ngành Kiến trúc (và sau này trở thành một KTS hàng đầu), cũng khiến ta hình dung được môi trường văn hoá gia đình rất thuận lợi cho một người đi vào con đường nghệ thuật.

Tài năng của Trí nhanh chóng nổi bật trong trường cùng với tính khí có phần ương bướng của ông. Vào trường năm 1928 nhưng ông bỏ học ở năm thứ hai. Theo HS Hoàng Tích Chù thì hiệu trưởng Victor Tardieu³ phục tài người sinh viên này nhưng không ưa anh, những lần có khách vào thăm trường, ông ta thường cố ý đứng che tranh của anh. Vậy mà mấy năm sau, chính ông lại là người chủ động gọi anh về học lại. Ông Trí kể: “ Học đến năm thứ hai tôi không chịu được nhà trường nên bỏ. Sau vì có khoa sơn mài nên học lại. Giờ académique (vẽ hàn lâm) buổi sáng là một cực hình. Chỉ mong đến chiều để làm sơn mài “. Vậy là NGT lại trở thành sinh viên

1 Câu này cũng như tất cả các câu nói về nghệ thuật của HS NGT trích trong bài này đều rút từ cuốn “ HS NGT nói về sáng tạo “ của Nguyễn Xuân Việt, NXB Văn Học 1998.

2 HS HTC sinh năm 1910, học CĐMTĐĐ sau NGT hai khoá, sau này là một trong các họa sĩ sơn mài hàng đầu VN

3 V. Tardieu người sáng lập trường CĐMTĐĐ sinh 1870 ở Lyon, mất 1937 tại Hà Nội.

khoá 7 Trường CĐMT Đông Dương (1931 - 1938).Và chính trong thời gian này, cùng với một số bạn đồng học, ông đã mở ra con đường đưa “ sơn ta “ của mỹ nghệ truyền thống trở thành “ sơn mài “ - chất liệu hội hoạ đặc sắc riêng của VN.

Có nhiều giai thoại về tài năng của NGT nắm bắt rất nhanh thực tại và thể hiện cái thần của nó trong vài nét bút. HS HTC hay kể về chuyến đi ký họa Chợ Bờ. Cả lớp đi từ sáng sớm, riêng Trí thì quá trưa mới tới, ngồi sau xe đạp một người bạn. Anh đảo một vòng rồi đi về. Ông thầy Inguimberty⁴ - người rất yêu quý Trí và Trí thường gọi là “Cụ I” - hỏi bài vẽ đâu, Trí rút trong túi áo ra một mảnh giấy: chỉ vài nét, cảnh Chợ Bờ hiện lên sinh động hơn tất cả các bức vẽ tỉ mỉ của những người khác. Sau này, người ta đón đợi hàng ngày những minh hoạ, hí họa kỳ tài của NGT trên các báo Ngày Nay, Phong Hoá như “Ai mua rươi ra mua”, hay chân dung Thống sứ Châtel... Những phác hoạ lá sen tàn sống động đến từng gân lá gãy, những dáng thiếu nữ “tân thời” uyển chuyển đầy gợi cảm... Tất cả đều ở trình độ bậc thầy về tả thực. Điều quý nhất là những hình họa tuyệt vời của NGT sẽ trở thành “than cho Trí dùng quanh năm” như Inguimberty nói đùa⁵, tức là những tài liệu để ông bố cục các tác phẩm sơn mài. Trong những tác phẩm này, mặc dù được thể hiện cách điệu, những lá tre, cảnh tùng, bông sen, đôi bướm vờn, những dáng người đi, đứng, nằm... không những rất thực mà còn rất sống động trong vẻ tự nhiên tươi mới của những ký họa trực tiếp. Chính đó là yếu tố đầu tiên khiến cho sơn mài NGT có tư cách hội hoạ nghệ thuật, thoát khỏi thân phận trang trí với các hình hoạ nhạt nhẽo vô hồn.

Song những sáng tạo của ông về chất liệu mới thực sự làm nên cuộc cách mạng sơn mài.

“Tranh không có đề tài. Đề tài chính là chất liệu sơn mài”. Câu ấy ông Trí nói sau nửa thế kỷ sống với sơn mài.”Cái lý riêng” của sơn mài ông đã “ngộ” ngay từ buổi sơ duyên. Ông kể: *“Khi đi học tôi làm phác thảo sơn mài một tuần không được. Ông thầy hỏi: Cảnh Hòn Gai đấy hả? vì thấy trời đen đất đen. Lúc ấy tôi cũng tự hỏi: Sao ngói đỏ tường trắng mà trời đen đất đen? Và tôi chợt hiểu ra: Sơn mài có cái lý riêng của nó. Sơn mài*

4 Joseph Inguimberty (1896 - 1971) là người đã khuyến khích các sinh viên CĐMTĐĐ nghiên cứu sơn mài, ông yêu mến và giúp đỡ NGT nhiều, sau trở thành bạn vong niên, thường liên lạc thư từ với họa sĩ sau 1954.

5 Ý trong bài “NGT, artiste laqueur” của CL.M. trên tạp chí *Indochine* số 217 (26/ 10/1944)

khác hẳn sơn dầu”.

Thực tình, ông Trí còn phải trải qua những chiêm nghiệm trong lao động nghệ thuật mới thấm thía đến máu thịt cái chân lý ấy. Nên biết rằng tuy ông không vẽ nhiều sơn dầu, nhưng những tác phẩm về chất liệu ấy của ông được các đồng nghiệp đánh giá rất cao, và những kỹ năng sớm đạt tới đỉnh về bố cục, tạo không gian ba chiều... trong khi nghiên cứu sơn dầu đã đóng góp không nhỏ vào thành công của ông ở sơn mài.

Một tác giả người Pháp chuyên viết về mỹ thuật VN đương thời đã nhận xét: Nguyễn Gia Trí có một giai đoạn ngắn dường như cố gắng làm cho sắc độ của con người, cây cối, thú vật, quần áo trong tranh ông đạt được sự chân thực hoàn hảo. Nhưng ông đã nhanh chóng từ bỏ nỗ lực ấy để chỉ chú tâm vào các phương tiện của sơn mài. Và tác giả khẳng định: ý tưởng chủ chốt của NGT: nâng sơn mài lên trình độ của sơn dầu không có nghĩa là vẽ tranh sơn dầu bằng chất liệu sơn mài⁶

Sơn mài khác hẳn sơn dầu ở chỗ mặt tranh phẳng gần như tuyệt đối. *”Con ruồi đậu trên vóc cũng làm vóc lún xuống”*. Không gian của nó lặn vào bên trong rất sâu, đó là “tính âm” của nó, cũng như các màu cơ bản vàng - son - đen (then) theo ông Trí là các màu “ngả về âm” - màu của không gian đình chùa cung điện xưa, và nhịp của nó là nhịp chậm - sơn mài hình thành từ từ qua từng công đoạn vẽ, sơn, ủ, mài... Và chính những đặc điểm ấy tạo ra thách thức rất gay gắt đối với những ai đã học kỹ thuật sơn dầu là thứ chất liệu đòi hỏi sự truyền cảm trực tiếp, bột phát vào những “touche, tache” (nét, mảng) gồ ghề đầy “tính dương”.

Không riêng một mình NGT đã phát triển bảng màu của sơn mài để nó đủ sức diễn tả thực tại phong phú trước mắt người họa sĩ, ông cũng không phải người duy nhất có ý thức dùng sắc độ để tạo nông sâu trên mặt phẳng sơn mài, nhưng ông là người đã đẩy những tìm tòi ấy đến mức tuyệt kỹ để trực truyền mọi cảm xúc, rung động mãnh liệt hay tinh tế đến mức “người với tranh là một không còn phân biệt” và mở ra thế giới rộng lớn qua “cánh cửa rất hẹp”, hẹp đến khe khắt của sơn mài.

Những lời bình luận sau đây của HS Tô Ngọc Vân giúp ta hình dung sức truyền cảm ma quái của “sơn ta” dưới bàn tay phù thủy NGT: “Trên những màu hồng nhợt biến hoá, những sắc nâu ngon thiệt là ngon, những vỏ trứng như đổi cả thể chất thành quý vật, vài nét bạc, vài nét vàng sáng rọi, rung lên, rít lên như tiếng kêu sung sướng của xác thịt khi vào cực lạc. Chàng

6 Xem chú thích 5

nghệ sĩ ấy yêu tấm sơn như ta có thể yêu một người đàn bà. Lúc âu yếm bằng những nét vuốt ve mềm mại, lúc dữ dội bằng năm bảy nét quét mạnh đập tung, cào cào”...” Trong những hình sắc ấy như ẩn hiện một chút gì huyền ảo, đắm say, nồng nàn còn run rẩy trong bóng tối hoà với máu, một sức sống còn bết tắc, một linh hồn kiên quyết, đam mê, đang quằn quại vì muốn thoát nhanh ra ngoài ánh sáng”⁷

Trong các tuyệt kỹ của NGT, nhiều hoạ sĩ sơn mài bái phục tài “luyện vỏ trứng”. Dưới tay ông, vỏ trứng từ một vật cứng trở thành mềm mại và tạo ra đủ sắc thái của màu và ánh sáng trắng. Lúc như một thứ men rạn cổ kính, lúc loé lên trên nền đen như được soi bằng những ánh đuốc đêm hoa đăng, lúc đông đặc như cẩm thạch, lúc kết tinh như kim cương, lúc mỏng mờ như trận mưa các giọt sữa, lúc rờn rợn bóng tối hư ảo trên tường rêu đêm Bồ Tùng Linh... Cho đến nay chưa ai học được bí quyết “mài bạt” vỏ trứng của ông. Đó cũng là một lý do người ta khẳng định không ai có thể làm giả một tác phẩm sơn mài NGT.

Về cuối đời, ông có đôi lần bộc lộ với người đệ tử gần như duy nhất của mình phương châm xử lý vỏ trứng: *“Mài đứt, phá hết các tướng cũ của vỏ trứng rồi nối lại. Luôn luôn phá hết các tướng hiện ra, phá tướng, không phải thêm tướng. Bớt nữa, bớt mãi, đứt nữa, đứt mãi để cho vỏ trứng có triển vọng đẹp còn lại”*

Phương châm là thế, nhưng thực hiện thế nào đó là điều không thể dạy. Mài đến đâu thì ngừng, đến đâu thì đạt hiệu quả tối ưu, tất cả phụ thuộc cảm nhận tức thời của hoạ sĩ. Năng lực cảm nhận ấy là quyết định, vì NGT tin rằng *“chất liệu sơn mài có nhiều ngẫu nhiên”*, nó *“hiện lên như thiên thành”*.

Niềm tin nói trên có nguồn gốc sâu xa ở quan niệm tâm linh của ông về sáng tạo nghệ thuật: *“Tìm tòi và sáng tạo với tất cả linh tính. Không phải sáng tạo bằng mắt, bằng tay, mà gần như người mù sờ soạng, mò mẫm trong đêm tối để tìm cái đẹp. Như người mẹ mang thai không thể bắt con mình là gái hay trai, đẹp hay xấu, mà cầu mong ở con người mình, ở chính phúc đức và chính thể chất của mình sẽ sinh ra đứa con lành lặn đẹp đẽ”*.

Vì nguyên lý ấy, trong quá trình thực hiện một tấm sơn mài, ông Trí chỉ dùng thợ để lên kín các hình phác thảo của mình và mài phẳng, qua ba đợt,

7 HS TNV (1906 - 1954) học khoá hai CDMTĐD. Hai câu trên trích trong những bài viết của Tô Tử - bút danh của TNV - ở báo *Ngày nay* số 146 năm 1939 và Tô Ngọc Vân trên báo *Thanh Nghị* số 77 năm 1944)

để chính tay ông mài phá, xoa và sửa cả ba lần rồi mới làm lại lần cuối. Bà Trí kể: có lần đêm rất khuya thấy ông ngồi trong bóng tối mài tranh, bà hỏi thấy gì mà mài, ông trả lời “Tôi đâu có vẽ bằng mắt”.

Hầu như không bao giờ NGT thoả mãn với bức tranh. Tác phẩm nào ông cũng coi như một thử nghiệm, một “bài tập” để khám phá sơn mài. Đổ bao nhiêu vàng bạc vào tranh ông không đắn đo, nhưng ông cũng không do dự phá bỏ hết để làm lại. Không chỉ một lần bà Trí phải đem giấu tranh đi để giao cho khách, nếu không ông vẫn đòi sửa tiếp. Có khi tranh bà đã giao đi một tuần rồi ông còn hỏi tranh đâu? Ông Trí nói: *“Phải đi qua cái hổng thì mới đến cái được. Ở chỗ mấp mé”*. Chỗ mấp mé là chỗ của nghệ thuật, giữa vụng và khéo, giữa đủ và thiếu, giữa xong và chưa xong. Đó cũng là chỗ của người thâm nhuần đạo âm dương, lẽ biến dịch của Phương Đông.

Cái mốc đầu tiên đánh dấu việc sơn mài VN chính thức gia nhập nền hội họa là cuộc triển lãm năm 1938 do Trường CĐMT Đông Dương tổ chức. Đứng trước các tác phẩm của NGT, Tô Ngọc Vân đã tự hào khẳng định: “Lối sơn ta không còn là một mỹ nghệ nữa. Ở đó, ở tâm hồn người ấy ra, nó đã được nâng lên mỹ thuật thượng đẳng”⁸.

Những năm sau đó là thời kỳ tìm tòi sáng tạo đầy sung mãn của NGT để hoàn thiện kỹ thuật và phong cách riêng của mình. Ông lập xưởng vẽ riêng ở làng Thịnh Hào, Ngã Tư Sở (Một điều thú vị là những thợ mài của NGT lúc ấy sau này đều nổi tiếng trong các ngành nghệ thuật: Kim Lân nhà văn, Nguyễn Trọng Hợp họa sĩ, Nguyễn Đăng Bảy nhà quay phim).

Những năm 40 NGT là họa sĩ thành công nhất ở VN. Tác phẩm của ông được tính giá theo tác và hầu như chỉ dân Tây thượng lưu có khả năng mua. Họ đặt tranh ngay từ khi mới trông thấy phác thảo. Hai vợ chồng công sứ Cresson xắn quần nhấc vác lợi nước vào làng Thịnh Hào để lấy tranh. Họ kêu ông là “Génie Asiatique” (Thiên tài Châu Á). Họ bảo lãnh ông ra khỏi nhà tù khi ông bị bắt vì hoạt động chống Tây (Theo HS HTChù thì ông Trí bị bắt quả tang chứa vũ khí trong xưởng vẽ, những vũ khí chính ông mua bằng tiền bán tranh cho Tây. Theo nhà báo Trần Phong Giao thì ông bị Tây bắt tới ba lần, lần cuối bị đưa vào Nam an trí ở Thủ Dầu Một. Song lúc này ta hãy tạm chưa nói đến NGT nhà chính trị để tập trung nói về NGT con người yêu nước trong nghệ thuật).

Những tác phẩm nổi tiếng của NGT từ 1938 đến trước 1945 thường được nhắc đến là: Chợ Bờ, Bên Hồ Gươm, Chùa Thầy, Đền Trung Thu, Đêm Bờ

8 Xem chú thích 7

Tùng Linh, Khoả Thân, Cảnh Thiên Thai (đây là tấm tranh khổ lớn được Toàn Quyền Đông Dương Decoux đặt làm sau khi ông Trí ra khỏi trại giam Vụ Bản năm 1943, một số tài liệu nói là hiện vẫn còn trong Phủ Chủ tịch ở Hà Nội, song nhiều người theo dõi sát về mỹ thuật cho biết là sau 1954 khi ta tiếp quản thủ đô tranh ấy đã biến mất rồi), Thiếu Nữ Bên Hoa Phù Dung (Sau 1954 tranh này thuộc tài sản của nhà sưu tập Đức Minh, một thời gian dài được Phủ Chủ tịch mượn để treo trong phòng khách của Hồ Chủ tịch, hiện nằm trong sưu tập của ô. Bùi Quốc Chí con trai ô. Đức Minh đã quá cố, ở TPHCM), Thiếu nữ Trong Vườn (tác phẩm cỡ lớn nhất trong cả đời sáng tác của NGT gồm 6 tấm tổng cộng 12 m², bán cho ông bà Drouin Giám đốc Sở Điện Nước miền Bắc Đông Dương), Thiếu Nữ Bên Hồ Sen, Giáng Sinh...

Đề tài và tinh thần chủ đạo của các tác phẩm NGT trong giai đoạn này, theo nhận xét của Tạp chí *Indochine*: “Chúng tôi ta trên cánh mộng qua những truyền thuyết Việt Nam hay vào một không gian đắm nhục cảm... Hoa, thiếu nữ và thơ, nhạc, ẩn chứa trong một chất liệu lơ lửng một cách cố ý”. Tác giả người Pháp còn cho rằng “những người đàn bà này (nhân vật của NGT) gợi lên vẻ thanh lịch của một Watteau (họa sĩ Pháp 1684 - 1721), sự nhẹ nhõm của một bức phác họa thế kỷ 18 của Pháp, những sức xuân thần kỳ của một Botticelli (họa sĩ Ý 1445 - 1510)”.

Thiếu Nữ Bên Hồ Sen là tác phẩm khổ 1,2 m x 2,4 m, được làm vào khoảng năm 1940. Lúc ấy Nhật mới vào VN, một thời gian khó khăn về nguyên liệu, không có gỗ mít để làm vóc nên tấm tranh này chóng bị nứt. Nó đã vào sài Gòn từ trước 1945, thuộc tài sản của ô. Vũ Văn Hải (sau trở thành Đồng lý Văn phòng của ô. Ngô Đình Diệm), và được đích thân HS NGT sửa chữa vào năm 1963 (ông có ký tên xác nhận việc ấy ngay trên tranh). Sau 1975, vợ chồng họa sĩ Bùi Quang Ngọc vét hết tiền mặt và bán chiếc xe Honda PC tài sản duy nhất có giá trị trong nhà để mua lại bức tranh này (tức là tổng cộng khoảng vài chỉ vàng).Tiếc rằng mấy chỗ nứt không khắc phục được, song mặt tranh vẫn giữ được màu sắc và nguyên vẹn các họa hình thể hiện tài năng đang hồi sung sức của NGT.

Tác phẩm là minh chứng rõ rệt tinh thần cân bằng, hài hoà mà ông Trí vẫn chủ trương (Ông nói: “*Nghệ thuật là sự thăng bằng. Tình cảm thăng bằng, bố cục thăng bằng*”).

Trên cái nền sương khói tạo bởi “teng” bạc (bạc oxy hoá qua thời gian, một thứ “thiên thành “ như đồ cổ lên nước) hiện lên từng lớp cây lá nhiều vẻ - trong đó những chiếc lá sen tàn được thể hiện thần tình, mỏng tang với những gân mảnh tinh tế đến khó tin. Sau cảnh lá thưa, một tốp người nữ bố

cục thành một nửa vòng: ở tiền diện bên trái là một thiếu phụ tay vịn cành, là mình để tay kia vươn hái một bông sen, phía bên phải tranh, hơi lui vào là một thiếu phụ ngồi chống một chân, tay cầm quạt, cả hai đều có vẻ mặt và tư thế thanh lịch và thư thái, đằng sau người cầm quạt là hai chị em gái nhỏ tuổi chạy chơi. Tóp này làm thành một vòng tĩnh và nửa động phía ngoài để rồi trung tâm bức tranh cuốn người xem vào ba cô thiếu nữ uyển chuyển ở ba vị trí tạo ra cảm giác xoay vòng ngây ngất: cô thứ nhất ngoảnh 2 phần 3 ra phía trước, cô thứ hai quay nghiêng nửa người và cô thứ ba gần như hoàn thành vòng xoay với gần hết phía sau quay ra ngoài, phần hông nảy tròn và đuôi tóc dài hất lên. Ba cô gái được tôn hắt lên trên nền đen sâu thẳm của không gian trống - trời và nước.

Những yếu tố căn bản của sơn mài NGT đã thấy rõ trong tác phẩm này: Sự tôn vinh vẻ đẹp hài hoà tinh thần với nhục thể của các thiếu nữ “tân thời” áo dài thon thả phơi phới giữa thiên nhiên rào rạt - đặc biệt vòng “rondo ba cô gái” sẽ trở thành mô típ tiêu biểu của các bố cục “phụ nữ trong vườn” theo đuổi ông cho đến hết cuộc đời. Một chi tiết nên biết là: nguyên mẫu thiếu phụ cầm quạt trong tranh là Cô Sáu, cũng chính người mẫu cho HS Tô Ngọc Vân vẽ bức “Thiếu Nữ Bên Hoa Lys”. (Không biết cô có quan hệ gì hơn nữa với HS NGT hay không, nhưng HS HTChù lúc vui chuyện có kể rằng bà mẹ của ô. Trí rất nghiêm, một hôm bà bắt thần đến xưởng vẽ của con trai, ô. Trí cuống quýt giấu cô mẫu của mình vào phòng tắm). Bố cục không gian “hình cầu” chứ không phải không gian dẹp quen thuộc của sơn mài “trước Trí”. Kỹ thuật dùng sắc độ, tương quan để diễn tả ánh sáng lung linh trên áo và chất vải, lụa, nhưng, diễn tả không khí, không gian nhiều tầng ở đây đã rất điêu luyện. Riêng vỏ trứng thì bức này đang trong bước thử nghiệm, nhưng đã khá mềm mại để tạo màu trắng của mặt, tay người và hoa văn trên áo.

Một tác phẩm độc đáo của ông có đề tài Kitô giáo là bức Giáng Sinh thực hiện năm 1941 do một “bà đầm” đặt để tặng dòng tu Đa Minh. Bức tranh ba tấm có kích thước tổng cộng 1,3 m x 2, 37 m. Điểm độc đáo nhất của tranh này là NGT Việt hoá hoàn toàn quang cảnh và các nhân vật trong Kinh Thánh. Ba vị thiên thần đứng trên mây là ba cô “tân thời” duyên dáng trong tà áo dài màu lam, lục và trắng - một trong ba cô gầy đàn tì bà! Ông Giuse và Đức Mẹ là hai ông bà nhà quê áo sồi quần gụ. Ba người trong bóng tối góc bên phải đầy tính biểu hiện: ba trạng thái tinh thần của chúng sinh - người thành kính hướng về Chúa Hải Đồng là kẻ đã có niềm tin, người thần nhiên nhìn ra ngoài là kẻ bàng quan, người nằm nghiêng gối

đầu trên cánh tay say ngủ là kẻ còn chìm đắm trong u mê⁹. Và thay cho máng cỏ chuồng lừa hang đá, ở đây là cái chuồng trâu với một con trâu trắng!

Về mặt nghệ thuật, đáng chú ý là việc sử dụng vàng để tạo ánh sáng huy hoàng, và việc sử dụng màu xanh lam và lục trong sơn mài (đây có thể là một trong những sơn mài đầu tiên bổ sung gam màu xanh vào bảng màu vàng son đen truyền thống)

Tác phẩm này đã chịu kiếp lưu lạc cùng thời cuộc: Năm 1954, trước khi Hà Nội về tay chính phủ kháng chiến, Tu viện Teresa đã đưa nó qua nhà dòng chính quốc ở Lyon. Các vị tu sĩ ở Couvent Le Corbusier chắc là không hiểu giá trị của tấm tranh nên để nó dưới sàn phòng nguyện, quay mặt sau ra làm... bảng viết. Năm 1955, Linh mục Pineau của dòng Đa Minh được cử sang Sài Gòn, biết việc ấy đã xin đưa tấm tranh trở lại VN. Đến cuối 59 đầu 60 mới đưa được về Sài Gòn, và từ đó nó nằm ở Nhà nguyện Dòng Mai Khôi đường Tú Xương cho đến nay. Năm 1990, theo yêu cầu của nhà tu, HS NGT đã cho đệ tử là Nguyễn Xuân Việt gia cố góc trái tấm tranh bị bong do để ẩm. Linh mục Thiện Cẩm, bề trên dòng Mai Khôi, người cung cấp lịch sử tấm tranh này, cho biết: trước đây có một vị Khâm sứ Toà Thánh Vatican ngờ ý muốn mua tác phẩm độc đáo này, ông sẵn sàng chịu giá 1 triệu đồng (tiền Sài Gòn cũ).

Giai đoạn thứ hai của sự nghiệp NGT kéo dài gần 40 năm sau của đời ông gắn bó với Sài Gòn - TPHCM kể từ năm 1954 đến khi ông qua đời (20/6/1993), song chủ yếu 20 năm 1954 - 1975 là thời kỳ ông có điều kiện thuận lợi nhất để hoàn thiện nghệ thuật sơn mài.

Những tác phẩm quan trọng nhất của NGT sau 1954: Bộ lịch sử VN gồm các bức Địa Linh Hoán Tượng, Hai Bà Trưng, Trần Bạch Đằng (cùng với hai tranh khác do Ô. Ngô Đình Diệm đặt với “tiền riêng “ hơn một triệu đồng vào những năm 57-58, Ba Vua (1960), Bộ tranh cho Thư viện Quốc gia gồm ba bức Hoài Niệm xứ Bắc, Trừu Tượng, Múa Dưới Trăng (68 – 69), Vườn Xuân (1970)... và tác phẩm cuối cùng Vườn Xuân Trung Nam Bắc thực hiện kéo dài trong nhiều năm.

Ba Vua là tấm tranh về đề tài Giáng Sinh thứ hai của NGT, thoát tiên thực hiện theo “com măng” của Ô. Diệm làm quà tặng La Mã, nhưng khó chịu vì những “góp ý” của con người quyền thế kia, họa sĩ đã thoái thác không giao tranh nữa và... tặng không cho một người bạn vong niên là một bác sĩ

9 Ý của Linh mục Trần Thái Hiệp (Báo Công Giáo và Dân Tộc năm 1991)

(có tài liệu nói người được cho tranh là một nhà văn trẻ, sau đó bức tranh mới về tay ông bác sĩ). Năm 1975, chủ nhân qua Pháp, mang theo bức tranh, nhưng rồi không hiểu vì lý do gì lại gửi nó về cho gia đình ở trong nước. Năm 1996, gia đình ông bán bức tranh, người mua được là một nhà sưu tập có tiếng ở TP HCM.

Tuy chỉ có khuôn khổ khiêm tốn (70 cm x 100 cm), nhưng tác phẩm này là một đỉnh cao toàn diện của tài năng NGT. Một bảng màu cực kỳ phong phú (có người tỉ mỉ đếm được 22 sắc độ) vừa nghiêm trầm với các gam màu rượu chát - củ dền, vừa lộng lẫy với ánh sáng vàng và vỏ trứng, quý giá với màu xanh ngọc, bức tranh có hiệu quả như tấm tranh kính nhà thờ trong ánh hoàng hôn. Tài nghệ dùng sắc độ để diễn tả những nếp mềm mại, những biến đổi ánh sáng trên các tấm áo choàng, đặc biệt là tài xử lý vỏ trứng ở đây đã đến chỗ cực kỳ tinh tế. Cùng một mảng lớn, nhưng vỏ trứng được mài nông sâu uyển chuyển, có khi như trong suốt, để lớp màu nền bên dưới ánh lên khác nhau khiến các vật thể lung linh sống động, và nhất là tạo được sự biểu cảm của các gương mặt như trong những tranh Phục Hưng.

Khi nhận làm ba tác phẩm để đặt trong Thư viện Quốc gia (nay là Thư viện Khoa học Tổng hợp TP HCM), HS NGT quyết định coi đây là dịp để tổng kết các khả năng của sơn mài cho các thế hệ sau học hỏi về kỹ thuật để tiếp tục phát triển.

Bức Hoài Niệm Xứ Bắc cổ tình làm theo phong cách trang trí truyền thống với bốn màu tĩn tại và chắc chắn: son vàng đen trắng, phối hợp hàng loạt họa tiết vuông thành sắc cạnh thể hiện những sinh hoạt và vật thể văn hoá cổ truyền VN: ở trung tâm là cảnh hội hè đình chùa, bên trên là cảnh Đèn Ngọc Sơn, Ô Quan Chưởng, Văn Miếu, Chùa Một Cột, khung viền xung quanh là các họa tiết cầm kỳ thi họa, bánh chưng bánh dày, lan từng cúc thủy tiên, tam đa, trà thuốc lão, hạc rùa ngựa lợn...cùng với mấy câu thơ chữ nôm “Nước non nặng một lời thề, Nước đi đi mãi không về cùng non” (Thề Non Nước của Tản Đà)

Bức Múa Dưới Trăng vẫn tiếp tục đề tài thiếu nữ trong vũ điệu mê li và ánh sáng lung linh, có những mảng họa sĩ giát vàng rất mỏng lên trên vỏ trứng để tạo ánh sáng trắng vừa lộng lẫy vừa thanh cao.

Song đáng lưu ý nhất là bức Trừu Tượng. Thể loại trừu tượng ông đã thực nghiệm từ những năm đầu tiên của sự nghiệp mình. HS HT Chử thường nói về một tấm vóc thừ màu của ô. Trí, được các đồng nghiệp khen là một “trừu tượng đẹp”, ông bèn đặt tên là “Bouillabaisse” (Món xúp thập cẩm)

và có người mua liền. Sau 1954, ông cũng vẽ một số tranh trù tượng và nửa trù tượng, trong đó có bức vẽ cho ô. Diệm để làm quà cưới Thái tử Nhật. Nhiều mảng trong các bức tranh có hình của ông nếu tách riêng ra cũng có thể coi như tranh trù tượng. Ông từng nói bản thân sơn mài giàu tính trù tượng :”Bắt đầu vẽ sơn mài là đã vẽ trù tượng rồi”. Lại nói: “Tranh trù tượng là gần tâm hơn cả vì nó tự do không bị trói buộc”. Nhưng ông cũng chỉ ra cái khó của thể loại này: “Tranh trù tượng như nhốt một đàn thú chung một chuồng. Các hình, nét, màu sắc, chất... thiên sai vạn biệt, chỉ tâm “tù” mới hoà hợp chúng thành nhất phiến”.

Bức trù tượng ở thư viện là bức lớn nhất (1,2 m x 2,4 m) và tiêu biểu nhất. Người ta nhận thấy trước nhất là sự phong phú của nó: Đây là một tập hợp hài hoà của nhiều bức trù tượng, thống nhất thành một tác phẩm. Các tầng tranh cũng biến đổi, và lượng màu cơ bản rất ít (đều là màu truyền thống) nhưng biến chuyển nhiều sắc độ, có thể theo dõi sự chuyển ấy ngay trên một đoạn nét rất mảnh cũng như trên toàn bộ màu nền. Ở đây nét bút tung hoành phóng khoáng tự do của NGT khiến ta tưởng chúng chạy một hơi trực tiếp theo con tùy hứng của tác giả như một “action painting” (hội hoạ hành động) của Jackson Pollock chứ không thể là sự thực hiện qua nhiều công đoạn nguội của sơn mài. Những nét bút mềm mại thoải mái như nét bút lông , mảnh tinh như thoáng mực nho nhưng lại có độ sâu và sự bền chắc chỉ có được ở sơn mài.

Đề tài “Thiếu nữ trong vườn” được NGT “thâm canh” ngày càng hoàn thiện. Đến bức Vườn Xuân năm 1970 (năm ấy là năm Tuất, ô. Trĩ có vẽ lẫn trong đám lá hình một con chó) thì đã như trắng rằm. Mọi thành tựu kỹ thuật trước đó đều được phát huy hết mức, đặc biệt là thủ pháp để lộ nền sơn trong những hình người khiến các nhân vật nhẹ lâng lâng như tan được. Việc xử lý vỏ trứng ở đây có những sáng tạo mới: vỏ trứng nhoè mờ, ẩn hiện như thủy mặc, mềm như lụa, ánh vàng kim chiếu ra từ bên trong , từ những kẽ vỏ trứng như một ánh sáng nội tại huy hoàng, và các nét tinh tế màu đen chạy trên mặt vỏ trứng khiến ta nhìn thấy được những đường gió cuốn tà áo dài thiếu nữ. Vẫn là mô típ ba cô, nhưng có thể thấy sự khác biệt với ba cô tiền chiến ở vẻ mộng lung hư ảo nhiều hơn, phần “hồn” át hẳn phần “xác”, nhịp chân tíu tít, bước chân tung tẩy như không chạm đất, sự trong trắng phát sáng từ bên trong. Các cô đã rời cõi thế lên tiên giới. Trong khi đó, các nhân vật nữ ở tiền diện thể hiện ý tưởng ba miền Bắc Trung Nam: thiếu phụ mặc áo dài kiểu cổ đánh đàn tỳ bà là người Trung, thiếu phụ người Bắc nằm như trong các tranh tiền chiến(vẫn là nhân vật trong hoài niệm của tác giả sống xa quê hương), bà già Nam Bộ đội khăn vè mặt ưu tư và cô gái Sài Gòn hồn nhiên trong áo dài lưng cổ Lệ Xuân.

Bức Vườn Xuân khổ 1,2 m x 1,8 m nói trên là sáng tác theo yêu cầu của một người bạn của họa sĩ, Bác sĩ Phạm Văn Hải, ông này muốn có “một tác phẩm để đời” của NGT. Năm 1975, bác sĩ di tản, bức tranh trong nhà ông đã được một vị tướng của chế độ mới bán rẻ như biểu không, người may mắn mua được là họa sĩ sơn mài Nguyễn Thanh Liêm. Chính từ cái duyên này, NT Liêm đã kết thân được với gia đình lão họa sĩ để rồi “làm mai” cho TP HCM mua tác phẩm lớn cuối cùng của ông với giá 600 triệu đồng vào năm 1991 (tương đương 100.000 đôla), một kỷ lục về giá tranh ở VN từ trước đến nay. Gần đây chủ nhân cũ của bức Vườn Xuân 1970 về nước, ông có tìm đến thăm lại báu vật xưa. Ông ngồi thần thờ hồi lâu nhưng rồi tự an ủi: “Dù sao tôi cũng vui vì cứ ngỡ Cộng Sản đã chặt nát mất rồi”.

Có thể nói tâm tư về sự thống nhất đất nước thể hiện trong bức tranh trên là nỗi ám ảnh sâu xa nhất trong những năm cuối đời HS NGT. Ngay sau bức Vườn Xuân, ông đã cùng bác sĩ Tín (người sản xuất dầu gió khuynh diệp nổi tiếng ở miền Nam) nhất trí về bức tranh cỡ lớn với đề tài này, bức “Vườn xuân Trung Nam Bắc”¹⁰. Bức tranh 9 tấm kích thước tổng cộng 2 m x 5,4 m - bức lớn nhất còn lại của NGT - mà ông làm cho BS Tín được tiến hành từ đầu những năm 70.

Sau 1975, người đặt tranh đã di tản, trong điều kiện khó khăn của TPHCM một thời kỳ dài, họa sĩ vẫn quyết hoàn thành tác phẩm lớn mà ông biết sẽ là cuối cùng của đời mình. Để nuôi sống gia đình một cách khiêm nhường và đầu tư cho tác phẩm này, ông phải làm những tranh nhỏ để khách mang “chui” ra nước ngoài (vì tranh NGT đã nằm trong danh mục “ văn hoá phẩm quý cấm xuất khẩu “). Vậy mà lúc tranh đang làm dở, có người trả 14 lượng vàng ông không chịu bán. Mãi cho đến năm 1990, khi UBND TPHCM quyết định mua tác phẩm, nó vẫn chưa hoàn chỉnh như ý đồ của họa sĩ. Một phần vì khó khăn về nguyên liệu (bà Trí phải bán dần vóc và son để mua từng thếp vàng cho tranh). Phần quan trọng là vì họa sĩ bắt đầu lâm bệnh: trận tai biến mạch máu não đầu tiên xảy ra vào năm 1988, sau đó còn hai lần nữa trước khi ông qua đời. Do đó khâu làm vàng mặt tranh ông phải giao phó cho học trò là Nguyễn Xuân Việt.

Tác phẩm Vườn Xuân Trung Nam Bắc tổng hợp mọi thành tựu trong nửa thế kỷ tìm tòi sáng tạo về sơn mài của NGT với những yếu tố của đề tài “

10 Tên tranh mà HS NGT viết trực tiếp trong tranh là “vũ phiên”. Sở dĩ có tên này là do sau 1975, đất nước vừa thống nhất, để tránh có người hiểu lầm là mình “xu thời” nên họa sĩ tạm thời không dùng tên “Vườn xuân TNB”.

thiếu nữ trong vườn “ quen thuộc được bổ sung đôi mới. Sự cộng hưởng giữa các chất liệu vàng son vỏ trứng trong bố cục phối hợp nhịp nhàng các hình họa khiến bức tranh như một bản giao hưởng mà mọi thành phần đều vang lên cùng một lúc, lại như màn vũ kịch trong đó các nhân vật cùng cây lá, nhóm thì tĩnh tại làm nền cho những nhóm chuyển động với các cấp tiết tấu khác nhau. Trung tâm bức tranh là nhóm thiếu nữ Trung Nam Bắc trong trang phục hơi xưa. Cạnh đó là hai đứa bé như trong tranh dân gian cười con kỳ lân huyền thoại chạy chơi. Phía sau là ngôi miếu cổ nhỏ nhưng trang nghiêm. Xen với các nét văn hoá truyền thống đó là không khí hiện đại tạo bởi hai nhóm thiếu nữ áo trắng múa quay tròn. Nếu nhóm bên trái còn giữ mức tiết tấu vừa phải như trong bức Vườn xuân 70 thì ở ba cô gái bên phía tay phải thần bút NGT đã hiện hình được cái ảo, cái cuộn bay, cảm giác chóng mặt của vũ điệu quay tít có sức quyến rũ ma thuật nếu nhìn lâu ắt phải “ nhập đồng “ theo. Khó hình dung họa sĩ làm thế nào giữ được cảm xúc một hơi trên cả tấm tranh lớn như vậy qua một thời gian dài, một sự “xuất thần suốt hai chục năm” như nhận xét của họa sĩ Nguyễn Xuân Việt. Xúc cảm ấy bộc lộ rõ trong từng mảng vỏ trứng thể hiện tà áo tung bay, trong từng mảng lá phượng chuyển sắc tinh tế, trong đôi bướm vờn sóng động... Với kiệt tác này, thật sự NGT đã đạt được mong muốn của mình: “Vẽ tranh muốn 10 năm như 1 giờ, vóc trăm cân như không còn trọng lượng”. (Khi tác phẩm hoàn thành, cụ Trí nói: “Không phụ lòng anh em”)

Trong lúc giúp Thầy mình làm tranh, Nguyễn Xuân Việt có hỏi: “Không biết bức này sẽ nằm ở đâu?”, cụ bảo: “Đặt vấn đề ấy là thừa”. Bởi cụ thường tâm niệm: “Nghệ thuật là vô cầu. Vì vô cầu nên nó hướng đến một cái gì đó rất cao”. Nhưng lịch sử cuối cùng bao giờ cũng công bằng. Tác phẩm tinh túy bậc nhất của người thầy nghệ thuật sơn mài VN đã được đặt đúng chỗ: Bảo Tàng Mỹ Thuật TPHCM.

Về con người NGT, chúng ta chưa có điều kiện hiểu nhiều và cũng có những điều chưa đến lúc nói ra.

Ông người nhỏ nhắn, gương mặt không có vẻ gì đặc biệt khác với khác trí thức nghiêm túc “thời Tây”, nhất là với cặp kính cận to đeo thường trực. Một nét trong tính cách ai cũng nhận thấy ở ông là lặng lẽ, ít giao du, ít nói nhưng nói thì lăm lăm khá hài hước. Một người Pháp kê: Khi tiếp khách đến thăm xưởng, Trí có kiểu “làm dáng” là tự làm người ta quên mình đi, nếu có ai đề cập quá thẳng đến tài nghệ của ông thì ông chỉ nói: “Sơn mài

đẹp quá! “ như thể mình chẳng có vai trò gì trong đó¹¹ . HS HT Chú kể khi báo chí hỏi vì sao đi vào hội họa, NGT đã trả lời: “Nghịch mà vẽ”.

Đời ông hầu như chỉ có một đam mê duy nhất là ở bên những tấm vóc sơn mài. Nhà văn Kim Lân nhớ nhất hình ảnh “ông chủ” của mình ngồi xụp xuống đất mài tranh trong xưởng vẽ. Bà Trí¹² cho biết lịch sinh hoạt hàng ngày hầu như bắt di bất dịch của ông: 5 giờ sáng ngủ dậy, vệ sinh xong là sang ngay xưởng sắp xếp công việc cho thợ - 7 giờ về ăn sáng rồi sang xưởng làm việc - 11 giờ 30 về ăn cơm, không ngủ trưa đến 1 giờ lại sang xưởng - 6, 7 giờ tối về ăn cơm, nghỉ một chút lại sang xưởng làm việc đến khuya, thường tới 1,2 giờ sáng. (Sau này ông nói với NX Việt: “Sơn mài khác sơn dầu ở công hạnh”, “Vẽ sơn mài có lúc như thợ mộc, như nông dân đi cày”). Có khi ông không về, bà sang xưởng thì thấy ông đã ngủ thiếp trên chiếc giường sắt nhà binh mà người cháu đem về từ Biệt điện Bảo Đại trên Đà Lạt. Mời ông đi chơi thật là khó. Lúc nào ông cũng bảo: “Để tôi trông nhà cho”. Bán bức tranh Vườn Xuân cho BS Hải mua được chiếc xe hơi La Dalat (hồi đó xe hơi rất đắt), nhưng chẳng bao giờ ông chịu lái chở vợ đi chơi, ông nói: “Nhờ người khác lái, hoặc đi taxi có lợi hơn”.

Cũng bởi thế, NGT sống rất giản dị. Tiền ông làm ra không ít, nhưng ngoài việc đầu tư cho sơn mài, hầu như ông không có nhu cầu gì lớn. Trong xưởng vẽ trước kia ở làng Thịnh Hào, đồ đạc của ông cũng chỉ có một chiếc giường cá nhân và một ngăn sách. Giới họa sĩ hồi đó thường truyền nhau rằng: “Trí làm ra tiền cho Tứ (nhà văn Đoàn Phú Tứ - bạn thân của ông) tiêu “. Sau 1954 thì mọi việc tài chính đều do bà Trí quán xuyến, ông chỉ chuyên tâm vẽ. Sau một thời gian ngắn sống khổ sở ở gần Lò heo Gò Vấp, ông bà Trí thuê rồi mua lại hai căn liền nhà ngói cũ một tầng (trệt) trong ngõ đường Ngô Đình Khôi (sau đảo chính lật đổ NDD đổi tên là đường Cách Mạng, sau 1975 đổi là Nam Kỳ Khởi NGHĩa rồi Nguyễn Văn Trỗi), một bên ở một bên làm xưởng. Nhà ở cũng như xưởng của ông rất tuyềnh toàng, mấy chục năm hầu như không sửa chữa gì. Căn xưởng nát, mái trổ vài viên lấp kính để thêm ánh sáng trời, và cũng như ở xưởng Thịnh Hào xưa, có một chiếc thang đôi để ông trèo lên khi cần nhìn toàn cảnh những tranh lớn. Tường sau căn xưởng bị nứt toác, HS NXV nói lần

11 Xem chú thích 5

12 Bà Trí nhũ danh Nguyễn Thị Kim là em họ vợ họa sĩ Lemur Cát Tường người sáng tạo chiếc áo dài VN hiện đại. Bà kết hôn với HS NGT năm 1955 tại Sài Gòn. Hai ông bà không có con, nuôi một con trai tên là Tuệ. Bà là người vợ hiền Việt Nam mẫu mực , cả đời chăm lo cho sự nghiệp của chồng.

nào đi qua anh cũng rùng mình vì trông y như cái máy chém rớt xuống lúc nào không biết. Ông gắn bó với ngôi nhà giản dị của mình đến mức sau khi tranh Vườn Xuân Trung Nam Bắc bán được, trong lúc ông đi bệnh viện thì con ông xây lại nhà mới, khi đón ông về, đến trước cửa nhà ông không chịu vào và kêu lên: “Đây không phải nhà tôi”. Khi biết rõ là nhà mình được xây lại, ông “bất đền” và bảo: “Thế này thì bạn bè làm sao biết là nhà tôi mà đến chơi!”.

Chuyện ăn mặc thì ông chẳng quan tâm gì tới. Bà Trí cho biết ông ăn uống rất đơn giản, đúng khẩu vị thanh tao dân Hà Nội xưa, chỉ cần đồ ăn nóng sốt. Ông bảo bà: “Nếu thiếu lắm thì ăn nước mắm trung cũng được”. Ông không biết nhậu nhẹt, hàng tháng bà cứ “nhập” đều đều cho ông 30 chai bia, 1 chai rượu Martell, 10 chai soda để ông uống trong lúc làm việc, còn cà phê thì mỗi ngày đến 4-5 phin. Theo một số họa sĩ gần gũi ông cuối đời, ông chẳng để ý là mình đi hai chiếc vớ hai màu khác nhau, cũng như bộ com lê “diện” của mình là “mặc thừa” của ông anh là GS Tường.

Thật khó ngờ con người đam mê nghệ thuật và lặng lẽ ấy lại là một nhà cách mạng chống Pháp thực sự đã chịu tù đầy tra tấn vì nghĩa lớn của dân tộc. Sau 1954, có thể ông đã nguôi lửa đấu tranh trước những diễn biến phức tạp của lịch sử, nhưng lòng khảng khái trước quyền lực của ông thì còn nguyên. Có nhiều chuyện kể về những lần ông từ chối vẽ tranh cho ô. NĐD cũng như Đại sứ Mỹ Bunker khi họ đòi ông vẽ theo ý họ. Ông cũng từ chối yêu cầu của “Bà Cố Vấn” Trần Lệ Xuân giành riêng một buổi cho gia đình bà đến xem trong dịp ông triển lãm tại nhà năm 1959. Và người Sài Gòn thì không quên bức biếm họa 6 con chuột khoét ruỗng quả dưa hấu trên tờ báo Tự Do xuân năm Canh Tý khiến ông phải “đi trốn” một thời gian. Cũng từ thời gian này, ông ngày càng ham mê nghiên cứu Phật giáo và triết học Trung Hoa cổ. Đôi lá thư ông viết cho các bạn văn nghệ trước 75 hay những lời ông dạy đệ tử NXV sau 75 cho thấy rõ ông ngày càng tâm niệm nghệ thuật gắn làm một với “Tâm”, với “Đạo”. Những suy nghĩ về nghệ thuật của người mang pháp danh “Thiện Chân” ngày càng thấm nhuần triết lý “thiền”: “Phải luôn luôn nhớ: tranh mình chỉ là phương tiện để tu tập mà thôi”, “Hội họa gần với tôn giáo vì nó xuất phát từ tâm người ta “... Hai mươi ngày trước khi ông qua đời, Nguyễn Xuân Việt đến thăm, ông không nói được nữa, chỉ ra dấu: khép lại hai mắt, khép lại hai tai, khép lại đôi môi, rồi ngón tay ông chỉ vào giữa trán. Đó chính là vị trí “con mắt thứ ba”, “con mắt huệ”, ngõ vào duy nhất để tiếp nhận chân lý sự sống cũng như chân lý nghệ thuật.

Một đời tìm tòi sáng tạo để đưa sơn mài VN lên được địa vị một chất liệu

hội hoạ hiện đại , với những kiệt tác hoà quyện cái cổ truyền và cái thời đại làm một, với nhân cách và bản lĩnh sống thật cao thượng đến tận giờ phút cuối cùng, NGT xứng đáng là bậc “đạo sư” của tất cả những ai coi nghệ thuật là thiêng liêng, của những ai thành tâm muốn tìm một lối đi cho văn hoá Việt giữa thời giao lưu toàn cầu này.

SG 5/4/1998

Tác giả trân trọng cảm ơn các họa sĩ Bùi Quang Ngọc, Nguyễn Thanh Liêm, Nguyễn Xuân Việt, Trần Hậu Tuấn đã gợi ý nhiều chi tiết kỹ thuật trong tác phẩm Nguyễn Gia Trí khi tác giả viết bài này.





HOÀNG TÍCH CHỦ, NGƯỜI CÒN LẠI CỦA THỂ HỆ SƠN MÀI ĐÀU TIÊN

Ngày 18 tháng 2 năm 2002, lão họa sĩ vừa tròn 90 tuổi. Nhưng gia đình ông đã quen mừng thọ theo âm lịch, theo đó thì ông ra đời đúng ngày mồng một Tết, cho nên mồng một Tết năm Tân Tỵ vừa rồi, đại thọ cửu thập niên của lão họa sĩ Hoàng Tích Chủ đã được cử hành trọng thể tại tư gia ở 43 Nguyễn Như Đồ, gần Quốc Tử Giám Hà Nội. Tôi đến chúc thọ ông chậm ngày, được thấy hình ông mặc áo đỏ đội mũ vàng theo đúng nghi thức cổ. Thật hiếm có dịp “song lễ trùng lai” như thế ở đời: lễ mừng thọ cũng là lễ mừng ông được “ơn vua lộc nước” rất to: giải thưởng Hồ Chí Minh. Nhưng với tôi thì ông không muốn nói chuyện ấy, mà muốn khoe cái khác kia: ông bảo cụ bà dìu ngay qua phòng vẽ mới sắp xếp ít lâu... Ông vẫn còn vẽ ư? Cụ bà Hoàng Tuyết Trinh (85 tuổi) bảo ông nằm liệt cả năm rồi, trước hôm đi nhận giải thưởng HCM bỗng nhiên ông đứng lên đi được. Ông quyết định lập phòng vẽ để phục chế tranh cũ, hướng dẫn con trai là KTS Hoàng Tích Chí thực hiện. Cái đầu tiên đang lên là “Tổ đời công miền núi”, bản đang để ở bảo tàng Mỹ thuật bị hỏng rồi! Tôi chợt nhớ mấy năm trước, khi ông còn ở TPHCM với người con gái là giảng viên sơn mài của trường Đại học Mỹ thuật TPHCM, sau khi bị đục thủy tinh thể một con mắt, lão họa sĩ đứng ngồi không yên. Có hôm ông đi xích lô tới nhà tôi hỏi: “Cháu có cầm của bác bức phác thảo cảnh dân Phù Lưu chạy tản cư hồi năm 1946 không? Mấy hôm nay mắt bác khá hơn, bác muốn lên tranh cái ấy quá!”...

Cuộc đời lao động nghệ thuật gắn liền với lịch sử sơn mài VN của họa sĩ Hoàng Tích Chủ thế là đã kéo dài trên 65 năm. Ông đi vào nghệ thuật như một bông hoa trở từ cái cây có gốc rất sâu. Quê ông, làng Phù Lưu, tức Chợ Giàu, một cái làng văn hiến nổi tiếng của đất Kinh Bắc. Họ Hoàng nhà ông là một họ lớn, công tích về văn hoá còn lưu hình khắp làng. Riêng gia đình ông là cả một lò tên tuổi: anh cả, Hoàng Tích Chu, chủ bút tờ Đông Tây hiện đại hoá ngôn ngữ báo chí VN, rồi các em: nhà viết kịch Hoàng Tích Linh, nhà viết kịch điện ảnh Hoàng Tích Chỉ. Cụ huyện Phụng, thân sinh các ông, bị hồi hưu sớm vì dính với Đông Kinh Nghĩa Thục, nên chi tộc Hoàng Tích nghèo.

Sau khi có bằng thành chung (diplome, tức hết bậc trung học cơ sở), không có điều kiện học lên nữa, chính ông anh Chu đã giới thiệu ông đi học lớp

vẽ của ông Nam Sơn, người đồng sáng lập Trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương, sau đó ông theo các cửa của trường Mỹ thuật. Vừa học vừa làm nghề (làm cliché cho nhà in Lê Văn Tân mỗi tháng cũng được trăm rưỡi, đủ ăn học). Ông thi vào trường rất vất vả, trượt năm năm liền, nên lúc được vào học (năm 1936) mới có biệt danh “Chù già”. Cái duyên khiến Hoàng Tích Chù đến với sơn mài cũng lại do sự thúc đẩy của hoàn cảnh kinh tế. Cùng lúc sơn mài VN bắt đầu được khẳng định nhờ “cụ I” (họa sĩ Inguimberty, theo cách gọi của cổ họa sĩ Nguyễn Gia Trí) mở lối và tài năng Nguyễn Gia Trí chứng tỏ, tổ chức Cooperative des Artistes Indochinois (Hợp tác xã các họa sĩ Đông Dương) ra đời do Inguimberty lãnh đạo và Trần Văn Cẩn điều hành, hướng các họa sĩ và học viên mỹ thuật vào việc sản xuất mỹ nghệ, thì Hoàng Tích Chù đang làm con nuôi một người Hoa. Với óc thực tiễn của dân tộc mình, ông bố nuôi đã quyết định hướng anh con nuôi vào việc mở xưởng sơn mài. Thế là thợ sơn mài mỹ nghệ được thuê tới làm, và nhờ vậy ông đã học được rất nhiều về kỹ thuật tinh vi khó khăn của nghề này (theo trí nhớ của lão họa sĩ lúc tôi hỏi chuyện ông vào năm 1996, thì ông thợ này người làng Bình Đà, huyện Thanh Trì, Hà Đông. Thanh Trì cũng là quê ông “phó Thành”, người đã cùng các học viên trường Mỹ thuật sáng tạo nên nền “sơn rửa”, tức sơn mài VN). Nhắc tới chuyện này, lão họa sĩ khẳng định với tôi: “Họa sĩ mà không trải qua thực tế làm sơn mài, thì không thể nắm được tấc – nich của nó, như nhiều họa sĩ bây giờ vẽ sơn mài y như vẽ sơn dầu. Tôi may mắn có cái gốc làm nghề, nên học trò tôi dạy không người nào không biết làm sơn mài”. Tuy nhiên, kỹ thuật sơn mài phải được con mắt tinh tường của người họa sĩ hướng đạo. Đó là điều ông Chù học được ở các thầy Tây. Ông thường kể đi kể lại câu chuyện “gật, lắc” của thầy Inguimberty. “Cụ I” không học vẽ sơn mài, cụ chỉ đứng quan sát và gật hoặc lắc, học viên phải hiểu ý mà điều chỉnh, “cụ” lắc đến lần thứ ba thì bức tranh coi như... vớt.

Tốt nghiệp Cao đẳng Mỹ thuật năm 1941, đứng thứ nhì sau Nguyễn Văn Ty, ông mở xưởng ở phố Hàng Khoai, làm sơn mài theo “com măng” của Cooperative des Artistes. Lúc ấy cả Hà Nội chỉ có bốn xưởng: Phạm Hậu, Nguyễn Gia Trí, Nguyễn Văn Ty và Hoàng Tích Chù.

Trong kháng chiến chống Pháp, cuộc đời ông lắm gian truân. Từ quê nhà lên Việt Bắc, ông hai lần bị du kích bắt vì “nghỉ là việt gian”, trước khi gặp tướng Nguyễn Sơn, rồi cùng Trần Văn Cẩn vẽ tranh tuyên truyền và lập các lớp họa trong quân đội. Nhưng dấu ấn nổi bật nhất của thời kháng chiến lại là hoạt động trong lòng Hà Nội tạm chiếm. Nhà ông nuôi cán bộ nội thành. Bà “buôn lậu” diêm trắng muối trắng ra chiến khu làm thuốc mìn. Ông tuyên truyền kháng chiến trong giới văn nghệ. Ông vừa được kết

nap Đảng thì bị bắt do cơ sở khai ra, bị bắt tại nhà cùng với tài liệu và bức tranh cổ động đả kích Bảo Đại, chống bắt lính đang vẽ dở. Bị tra tấn dã man, gãy cả hai hàm răng, đến nay còn di hại trong cơ thể. Ra tù, ông tiếp tục hoạt động.

Sau hoà bình 1954, ông đóng góp cho sơn mài VN rất nhiều ở cương vị người phụ trách tổ thực nghiệm sơn mài rồi giảng viên chính khoa sơn mài trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội. Với kinh nghiệm một thời lặn lội thực sự trong nghề sơn mài và lòng tận tụy của người thầy, ông được sinh viên yêu quý và được coi là người chuyển giao hiệu quả nhất những bí quyết của nghệ thuật sơn mài truyền thống. Ông bảo: “Bí quyết sơn mài nằm ở chỗ sâu sa và hài hoà của màu dân tộc. Sơn mài không vẽ theo nature (tự nhiên), cũng không phải decoratif (trang trí).” Tập giáo trình đánh máy ông biên soạn về sơn mài và nghệ thuật trang trí qua hơn 40 năm vẫn còn là một tài liệu quý có tính căn bản. Tôi đã gặp nhiều hoạ sĩ thuộc những thế hệ khác nhau tự hào nhận mình là học trò “cụ Chù”. Cả những học trò nước ngoài nữa. Hoạ sĩ Thái Đắc Chấn, hiện là phó chủ tịch hiệp hội sơn mài Trung Quốc, đã gửi tặng ông tập sách tranh của mình với những lời cảm kích về người thầy tận tâm và chu đáo.

Nhưng rồi bản tính thẳng thắn nó hại ông. Ông Chù bị “trù”, không được dạy nữa. Chuyển sang phụ trách Viện Mỹ nghệ Hà Nội, ông lại tiếp tục đóng góp cho sơn mài ở cương vị chỉ đạo nghệ thuật các hợp tác xã thủ công mỹ nghệ trong toàn thành phố, cho đến khi về hưu.

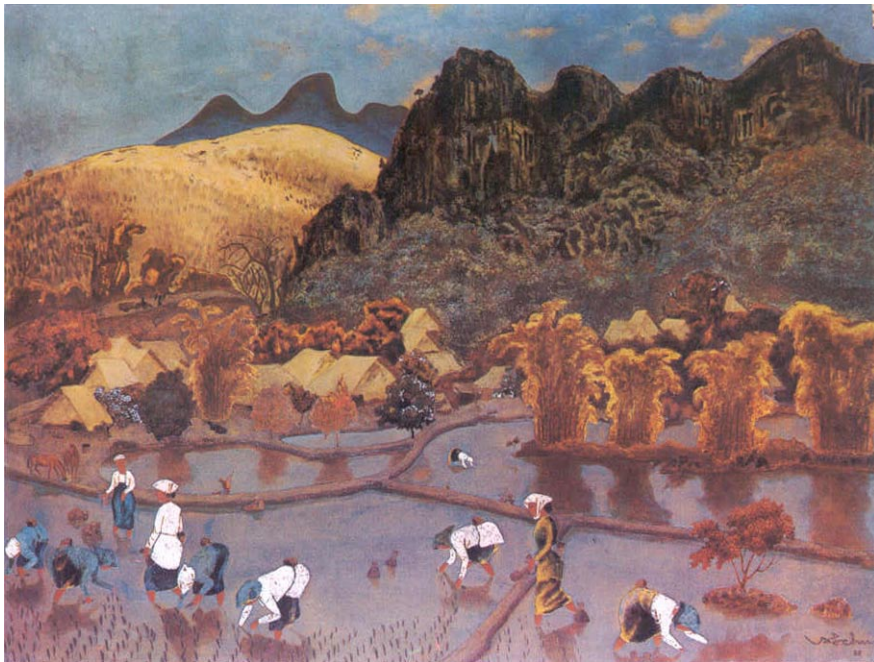
Con đường sáng tạo của Hoàng Tích Chù thực sự rộng mở từ sau cách mạng tháng tám. Tác phẩm đầu tiên của ông được nhắc đến nhiều là bức sơn dầu “Đêm hoa đăng”: bốn cô gái Hà Nội nét đẹp cổ điển với những chiếc đèn lồng toả ánh sáng tung bùng. Tháng 7 năm 1946, hoạ sĩ ở trong ban tổ chức Tuần lễ Vàng ở Hà Nội. Sau một đêm liên hoan đèn đuốc rực rỡ, ông hào hứng phác thảo ngay bức tranh. Kháng chiến bùng nổ, bức phác thảo tưởng thất lạc. Nhưng sau khi ông vào thành, em ông là Hoàng Tích Linh từ kháng chiến gửi vào. Nhà tư sản Bùi Đình Thản (tức nhà sưu tập Đức Minh), một cơ sở hoạt động của ông, trông thấy, liền đưa tiền để ông thực hiện bức tranh. Tranh vừa treo lên, một chủ ngân hàng người Pháp đã hỏi mua lập tức và bị từ chối. (Hiện nay bức tranh thuộc về một nhà sưu tập Hà Nội sau khi con trai ông Đức Minh “bán mớ” mấy bao tải tranh của người cha để lại).

Bất cứ tuyển tập tranh hiện đại nào của VN đều không thể bỏ qua tác phẩm

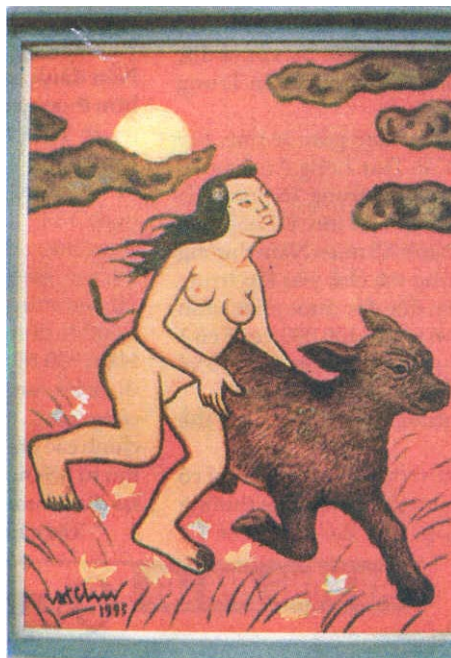
“Tổ đồi công miền núi” của Hoàng Tích Chù vẽ năm 1958. Đây là một trong những tác phẩm sơn mài đầu tiên sử dụng bảng màu phong phú, đặc biệt là các màu xanh bổ sung cho mấy màu son – then – vàng – bạc truyền thống, thể hiện thành công thiên nhiên và con người VN trong vẻ sống động tự nhiên. Sau khi đoạt giải ba Triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc, bức tranh được đưa đi triển lãm 12 nước XHCN, đoạt thêm hai giải quốc tế và được lưu giữ tại Bảo tàng Phương Đông của Liên Xô cũ. (Có điều không biết giữa bản ấy và bản lưu giữ tại Bảo tàng Mỹ thuật VN, cái nào là bản thật?). Ông Chù kể: bức này được thực hiện từ một ký họa tình cờ. Năm 1957, sau khi đi thăm và nghỉ ở Trung Quốc một năm, trên đường trở về Hà Nội, trong lúc ngồi đợi tàu ở một ga xe lửa thuộc tỉnh Lạng Sơn, ông đã ghi được cảnh cây lúa rợn rợn của một tổ đồi công giữa bối cảnh núi non xinh tươi.

Những năm vào tuổi 80, lạ thay, trong con người họa sĩ lại bùng lên một sức trẻ trung bất ngờ. Ngỡ như ông mới phát hiện ra cái đẹp sôi nổi, đầy sức sống của các cô tiên múa hát, của các cô gái quê nô giỡn tắm ao trên những tấm xà ngàn năm đình làng Bắc bộ, và rủ rê các cô vào những bức sơn mài gọi cảm của mình. “Nhịp điệu vũ trụ” hay còn gọi là “Tiếng hát hoà bình trên các vì sao”: hầu như chỉ hai màu son và vàng cổ truyền nhưng tươi sáng, các đường viền xám bạc làm nổi hình hai cô khoả thân vừa đàn hát vừa múa giữa các vì sao bay tán loạn – hai “cô tiên” phốp pháp hồn nhiên mà mấy chục năm trước ta có thể rình xem qua bụi tre bên ao làng, hay là hai “con đĩ đánh bông” trong hội làng đã thăng thiên? Đến thăm ông ở TPHCM dịp tết năm Giáp Tuất, tôi thấy ông đang mãi mê với cô gái mười bảy nửa đêm thả nghé trong chuồng ra đuổi. Cả một đêm trắng, đêm của sơn mài nên không đen mà lại màu son, trắng vàng, mây bạc, con nghé xám, nổi bật cô gái quê trong bộ cánh thiên nhiên sẵn đúc đang chạy... “Động cựa mà!” Ông cười. Tinh thần khoẻ khoắn lành mạnh dân dã của bức tranh thật ăn ý với tiếng cười hồn hậu có ánh lên chút nghịch ngợm của ông già 84 đẹp lão.

Họa sĩ Hoàng Tích Chù quả là đẹp lão trong vẻ phúc hậu, tròn đầy, ánh mắt hiền lành nhưng không kém tinh nhanh. Ông thường nói với tôi: “Đời tôi toàn là không may thôi anh ạ!” nhưng giọng ông chẳng có gì chứng tỏ là ông thật sự tin như vậy. Bây giờ, ở tuổi cửu thập, ông đã toại nguyện với danh phận, với sự thành đạt của con cái, riêng lòng thương nhớ anh con trai liệt sĩ thì không bao giờ nguôi. Nhắc đến anh, bao giờ ông cũng bảo: “Thằng Minh nhà tôi với Thành Chương con ông Kim Lân là hai đứa giỏi nhất trường. Nếu nó còn sống...”



“Tổ đình công miền núi”



“Đuổi nghé”

TỪ ĐIỀU KHẮC ĐÌNH CHÙA ĐẾN HỘI HOẠ HIỆN ĐẠI

NƯỚC TA CÓ MỘT DI SẢN ĐỒ SỘ VỀ ĐIỀU KHẮC, RẢI RÁC Ở HÀNG NGÀN ĐÌNH CHÙA CỔ, MÀ ẢNH HƯỞNG CÓ THỂ THẤY RÕ Ở MỘT VÀI HOẠ SĨ ĐƯƠNG ĐẠI...

Đầu những năm 90, hội hoạ đương đại VN được thế giới phát hiện, đặc biệt là với cuộc khai thác qui mô đầu tiên của gallery Plum Blossoms Hồng Kông. Xem tranh Nguyễn Tư Nghiêm, nhất là hàng loạt bức “Điều múa cổ” trên giấy cũng như sơn mài, các nhà sưu tầm và phê bình hội hoạ nước ngoài thường hỏi ông về Picasso. Có lẽ bởi những hình người múa được thể hiện theo nhiều góc độ cùng một lúc, phía trực diện, phía hông, phía lưng, thật rộn ràng, sinh động, đầy tiết tấu, có gì đó giống như tranh của trường phái lập thể mà Picasso là người tiên phong. Thực ra đã có một sự trùng hợp thú vị: Nếu ảnh hưởng của những mặt nạ và tượng châu Phi đã đưa Picasso từ “giai đoạn hồng” đến chỗ làm nên cuộc cách mạng trong mỹ thuật thế giới với bức “Các cô nàng Avignon” (1907), thì chính điều khắc đình chùa làng có phần chủ chốt tạo bước ngoặt cho hội hoạ VN với những “Điều múa cổ” của Nguyễn Tư Nghiêm. Ông là người phát hiện kho báu điều khắc cổ của dân tộc rải rác trong hàng ngàn đình chùa và đi đầu trong việc khai thác tinh thần cũng như mô típ của nó vào sáng tác.

Tốt nghiệp khoá cuối cùng của Trường Mỹ Thuật Đông Dương, tài năng của Nguyễn Tư Nghiêm đã bộc lộ rõ rệt trong kháng chiến chống Pháp (giải nhất hội hoạ năm 1949 với tranh khắc gỗ “Du kích Phù Lưu”) rồi đầu hoà bình, với bức sơn mài “Con nghé quả thực” kết quả của thời gian tham dự Cải cách ruộng đất ở Phú Thọ. Song vẫn là những tác phẩm theo cách thể hiện có phần cổ điển, với hình thể như mắt thường nhìn thấy. Năm 1954-1955, ông cùng với một số hoạ sĩ (Huỳnh Văn Gấm, Nguyễn Đỗ Cung, Dương Bích Liên, Nguyễn Sáng) đi vẽ theo tuyến đường sắt Hà Nội- Hữu Nghị Quan do Trung Quốc giúp khôi phục. Dọc đường, ông thấy nhiều đình chùa xiêu đổ, sắp bị phá, vào xem thì phát hiện nhiều tượng đẹp quá. Bây giờ ông vẫn còn nhớ bức phù điêu trên xà một ngôi đình gần ga Kép, khắc bốn cô gái khoả thân cầm khăn tắm, ngồi xổm bên hồ sen. Ông vội ghi chép lại tất cả. Sau đó, Nguyễn Tư Nghiêm chú tâm ghi lại một cách hệ thống các điều khắc đình chùa thời Lê, Nguyễn.

Đình làng VN là một thực thể văn hoá rất đặc biệt, có thể nói là độc nhất vô nhị của thế giới. Đình vừa là nơi thờ cúng, tế lễ, vừa là nơi tụ họp hội hè, mà các thần được thờ thuộc tín ngưỡng dân gian nên nhiều khi chẳng

mấy oai nghiêm; các điêu khắc đình, là những phù điêu và chạm trổ trang trí cho hầu hết các thành phần kiến trúc gỗ, từ Bắc đến Trung, suốt trong mấy thế kỷ, từ thế kỷ 16 đến thế kỷ 19, đều thống nhất một tinh thần vui chơi dân dã, hồn nhiên thoải mái. Bên cạnh những rồng, phượng và tiên nữ đẹp mộc mạc, là những con cá, con thạch sùng... gần gũi, và sinh động nhất, ngộ nghĩnh nhất là các cảnh sinh hoạt: chặt củi, cày voi, mẹ gánh con, chồng người làm xiếc, chèo thuyền uống rượu... thú vị nhất là những cảnh trai gái tắm hồ, trêu ghẹo nhau, chải tóc cho nhau!

Trong lúc đa số các họa sĩ còn làm phẩm chất “hiện thực” với việc mô tả, kể lể bất chước tự nhiên theo tinh thần duy lý phương Tây đã cũ lắm rồi, thì những cô gái, cụ già chen nhau trong điệu múa cổ tung bùng, những con vật linh thiêng mà đời thường trong loạt tranh 12 con giáp của Nguyễn Tư Nghiêm có thể coi là những tác phẩm có ngôn ngữ dân tộc - hiện đại rõ rệt đầu tiên của hội họa nước ta. Trả lời nhà nghiên cứu mỹ thuật người Mỹ Jeffrey Hantover, ông nói: “Tôi không học Picasso mà lấy cảm hứng từ văn hoá dân gian. Đường như Picasso và tôi, từ hai lối đi khác nhau, đã gặp gỡ ở một điểm”.

Lòng yêu đời của điêu khắc đình làng còn làm trẻ lại một cách bất ngờ tuổi 80 của một họa sĩ lớp đầu tiên. Đến thăm nhà lão họa sĩ Hoàng Tích Chù, không ai là không thích thú ngắm hai bức sơn mài: “Hoà bình vũ trụ” và “Đuổi nghé”. Bức thứ nhất tả hai cô gái khoả thân vừa múa vừa chơi nhạc, một cô gõ phách, một cô gảy đàn đáy, trên những tảng mây giữa bầy tinh tú bay lượn. Ông lão cười bảo: “Hai con đã đánh bông ở đình đấy”. “Đã đánh bông” là điệu múa dân gian truyền thống trong các hội làng. Còn cô gái giữa đêm trăng rượt theo con nghé tơ, đầy sức sống tuổi 17, thì ông nói: “Gọi đúng tên dân dã là “Động cốn”, rục mỡ nên đang đêm thả nghé ra mà đuổi cho mệt, mới ngủ được”. Tinh thần và motif thật gần gũi những bức chạm đình làng. Nên biết rằng quê hương lão họa sĩ (phủ Từ Sơn, Bắc Ninh) có hai ngôi đình cổ đẹp nổi tiếng: đình Phù Lưu và đình Đình Bảng.

Nòng cốt của sự đổi mới hội họa VN trong thập kỷ 90 là lớp họa sĩ trẻ, mà người khởi xướng là Nguyễn Quân. Ông cử nhân toán điều khiển học ở Đức này, học xong là trở thành... nhà nghiên cứu giảng dạy lý luận mỹ thuật và họa sĩ. Cuối những năm 70, sau khi cùng đồng nghiệp là Phan Cẩm Thượng đi nghiên cứu điêu khắc cổ ở hàng trăm đình chùa, ông đã ném cả tủ sách mấy ngàn cuốn của mình xuống đường, và kêu gọi các họa sĩ bắt lại mạch nguồn mỹ thuật tiền-thực dân đang còn được bảo lưu nhưng không được chú ý tới trong các đình chùa. “Về làng để hoà nhập với thế giới” (ý của Jeffrey Hantover), đã là cả một trào lưu ào ạt đến bây

giờ. Riêng Nguyễn Quân thì say mê cái bàn thờ của chùa. Ông bảo: “Chỉ một bàn thờ chùa Mía là đầy đủ đời sống văn hoá làng”. Tranh của ông đầy những đồ vật của bàn thờ truyền thống, lạ nhất là những đầu phụ nữ lơ lửng như trong mơ, rõ ra vẻ đẹp tròn đầy của những gương mặt tượng Bồ tát trong các chùa. Ngay cả những thân thể trắng ngần trong tranh ông cũng khiến ta không thể không liên tưởng đến pho tượng Bồ tát độc đáo ở Chùa Dâu (Bắc Ninh). Vị Bồ tát này có đầu bụt ốc, có tai thùy chảy dài, ngồi kiết già trên toà sen, tay chỉ trời tay chỉ đất, nhưng lại...trần đến lưng, da trắng nuột, tay búp măng, cổ cao ba ngón, gương mặt và thân hình tròn trịa đẹp đúng vẻ đẹp lý tưởng của người phụ nữ VN thời xưa, đẹp đến cả dải thắt lưng điều thắt múi thả trước bụng sang hai bên xuống đến đất, trên chiếc quần thâm. Dân gian đều gọi đây là tượng “Bà Trắng”, và tương truyền nguyên mẫu của tượng chính là một bà phi trong phủ Chúa Trịnh. Nguyễn Quân đã bắt được cảm giác nhục thể rất đặc biệt mà người nghệ sĩ dân gian xưa đã gửi gắm trong những tượng chùa như thế, khiến tranh ông luôn có không khí siêu thực rất riêng của VN.



“Điệu múa cổ” tranh Nguyễn Tư Nghiêm (sưu tập HH)

50 NĂM ĐI VÀ VỀ

NĂM 1996, Ở HÀ NỘI VỀ, ÔNG RÚT TÚI TẶNG CUỐN SÁCH TRANH CỐ VẼ TỔNG KẾT SỰ NGHIỆP MÀ ÔNG TỰ CHỤP TỰ IN, CHẤM MỤC NHO VỀ LUÔN Ở TRANG ĐẦU MỘT KHOẢ THÂN RẤT TRỰC DIỆN, VÀ VIẾT: “CẢ MỘT ĐỜI YÊU! CẢ MỘT ĐỜI VỀ! CŨNG LÀ XONG!”.

Vài năm nay, có lẽ từ khi mắc chứng parkinson, ông bắt đầu có những giây phút tranh lòng của người già. Trên những tấm tranh giấy điệp bày dịp kỷ niệm 50 năm cầm cọ đầu tháng 3 này, ta cũng bắt gặp vài tiếng thở dài như thế: “Thì tôi với ông cũng là cái lọ cổ vứt vào xó!”, “Tiếng thì thầm bắt diệt đến tuổi nặng tai rồi mới nghe”. Thế nhưng, tranh ông nói ngược lại hết, như cái hình mực nho ở đầu cuốn sách nói: “Chưa xong đâu, tớ vẫn còn yêu, tớ vẫn còn vẽ đây!”. Thì đúng hai năm sau cuốn sách, thiên hạ phải ngỡ ngàng giữa khung cảnh tung bừng phòng tranh mới không ai có thể nghĩ là của một người giữa lục tuần run một tay lét một chân (không kể hàng chục tấm phơi bày những toà thiên nhiên có thể làm nóng lên mọi huyết quản già nua, mà ông giám đốc bảo tàng đã... thận trọng đề nghị tác giả rút về). Và bây giờ, ông kỷ niệm 50 năm tuổi nghề bằng hai phòng tranh khai mạc cùng một lúc ở hai gallery, một sơn dầu một giấy điệp.

“Từ tuổi thiếu niên đến nay ngoài sáu mươi, thường hay đi rong xóm làng, khi cuốc bộ, khi cưỡi chiếc xe đạp, thông thả ngồi vẽ cảnh và người “. Họa sĩ Lưu Công Nhân “tự hoạ” ngắn gọn thế. Với tôi thì hình ảnh đầu tiên không bao giờ phai là một chàng cao lớn bảnh trai mắt miệng lúc nào cũng cười rất “đi”, vận quần xoóc cưỡi chiếc xe “mifa cỡi trường” nhong nhong trên đường phố Rế ngoại thành Hải Phòng những năm Mỹ đánh phá. Lúc ấy ông đang giữ chân “phó chủ nhiệm hợp tác xã nông nghiệp phụ trách tuyên huấn” ở thôn Tràng Duệ, gần nơi tôi dạy học. Cho đến giờ vẫn thế, sức sống, lòng ham sống từ con người ông cứ tự do ào ào tuôn ra, áp đảo và lôi cuốn, sẵn sàng huych toẹt và tinh quái, làm những người nhút nhát vừa sờ sợ vừa thích, những vị “mũ cao áo dài” hoặc tu hành đạo mạo thì nhiều phen lúng túng. Ông làm “phó chủ nhiệm” thực ra chỉ để sống với nông dân, để vẽ. Và đó là một đoạn trong cả đường trường “đi và vẽ” mà ông đã sáng suốt sớm chọn cho mình khi nhanh chóng “từ quan” (một chức lãnh đạo trường cao đẳng ở tuổi 25, đầy “triển vọng” thăng tiến). Nhờ đó mà 50 năm sau cái ngày lên ATK (an toàn khu Việt Bắc) về xóm Chòi, Yên Giã, Đại Từ - nơi đóng Hội Văn Nghệ - theo Thầy Tô Ngọc Vân đi vẽ, ông có thể tự hào nhìn lại : “Hạnh phúc nhất là cả đời được vẽ, sống theo ý

thích chứ không bị ai sai phái, trong khi nhiều đồng nghiệp 50 năm thì mất 40 năm...đi họp”. Lượng tác phẩm của ông vào loại khó ai địch nổi: 600 sơn dầu, 100 lụa, 10 sơn mài, khoảng 10.000 màu nước (tạm thống kê đến cuối năm 1997).

Chính ở thôn Tràng Duệ kia, ông đã phác thảo bức tranh xuất sắc được lưu giữ trong bảo tàng Mỹ thuật VN, bức sơn dầu “Buổi cây” (1960). Một LCN định hình một lần cho mãi mãi: ở cái không khí trong trẻo mà ẩm ướt của buổi tinh sương, mặt ruộng nước loang bóng người bóng trâu, run rẩy bóng chiếc sào tre, những mô đất những cọng cỏ mà bất cứ ai từng sống ở nông thôn sẽ nhói lòng khi nhìn thấy sau một cách xa dài; ở cái truyền cảm êm, nhẹ, xôn xao khó thấy ở sơn dầu Tây vốn gồ ghề dương tính. Phải chăng cũng từ đó mà có nhận định trong giới hội hoạ: LCN là họa sĩ của thuốc nước. Mặc dù ông là người độc nhất ở miền Bắc trong vài chục năm trước có được điều kiện vật chất và tinh thần để nghiên cứu, thử nghiệm đủ lối vẽ sơn dầu của Tây, nhưng người ta vẫn nhớ nhiều nhất những chiếc vó đại, chuồng chim bồ câu, mái rạ, đường làng, chiếc khăn vuông, áo toại lá, những chân dung có thần...và hơn cả là cái không khí không phân tích nổi mà ông bắt được rất nhanh ở “dọc đường” (nhà văn Tô Hoài viết: “LCN - người của dọc đường kháng chiến và bình yên”). Riêng với tôi, có thể nói một thoáng heo may tạt chéo áo người thiếu phụ trong một ký họa màu nước của ông treo ở phòng tranh Hàng Đào đầu những năm 60 đã đưa tôi vào thế giới hội hoạ. Một cái gì rất Thạch Lam.

Những sơn dầu đặc sắc của LCN đều có cái không khí mơ hồ và cái chất loang mềm của màu nước như thế (tôi muốn nói rõ là màu nước VN, chứ màu nước của thủy mặc Tàu lại khác, vẫn có gì đó nghiêm nghị, cứng, mặc dù tinh tế). Từ “Làn khói trắng” (1954), “Bát nước”, “Lô cốt ven đường”, đến “Điểm canh” (1979), “Sương sớm Ba Vì” (1993), “Tắm” (1993)... Và nếu như ông, một cách vô thức hay ý thức, đã “màu nước hoá” sơn dầu của mình, thì có phải ông vẽ “không ra” sơn dầu, hay ông đã tìm cách cho sơn dầu một tinh thần Việt? LCN ngày càng ý thức về việc này. Ông thường nhắc một câu họa sĩ Thái Tuấn nói với ông sau 1975: “vẽ sơn dầu như Tàu, thủy mặc như Tây “. Gần đây ông hay khoe “Những tranh sơn dầu về sau vẽ nhanh như thủy mặc”. Mới nhất, ông lại khẳng định: “Sơn dầu không đi đến đâu” và kể rằng: hồi sang tây xem bảo tàng Louvre, thấy những tấm sơn dầu lớn của các “mét” đã xuống màu, trong khi các bức phác thảo màu nước treo bên dưới để đối chiếu thì vẫn đẹp tuyệt vời, đến mức ông phải túm lấy một bà đầm không quen đứng bên để kêu lên: “Đẹp quá phải không bà”. Những tranh sơn dầu gần đây của LCN có xu hướng mỏng hơn, trong hơn, nhẹ nhõm hơn. Ông vẽ đi vẽ lại nhiều đề tài cũ, mỗi lần thế,

đường như cái thực càng bớt đi, cái hư càng tăng lên.

Đời sáng tác của LCN đã qua ba giai đoạn rõ rệt: Cho đến đầu những năm 60, ông vẽ bằng cảm nhận trực giác những vẻ đẹp dọc đường. Đến giờ nhìn lại, ông cho đó là những tác phẩm đẹp nhất của mình. Nhiều người cũng cho các phác họa màu nước của ông hồi ấy không một danh họa nào của nước ta qua nổi. Sau đó, một thời gian dài, song song với cách tự nhiên ấy, ông loay hoay tìm học những lối biểu hiện mới ở các trường phái hội họa hiện đại phương Tây. Giữa chiến tranh, ông lên rừng Thác Bà dựng nhà đóng cửa vẽ những tranh siêu thực, trừu tượng cỡ lớn (trong hoàn cảnh ấy là một thách thức rất lớn “hao người tốn của hại danh dự”). 1975 vào Sài Gòn, ông tiếp tục tìm tòi theo con đường ấy. Ông là họa sĩ miền Bắc duy nhất nghiên cứu được tất cả nền hội họa Sài Gòn thông qua các đồng nghiệp còn ở lại khá đông chưa di tản (có vị quan chức văn nghệ nọ đã đòi “trục xuất” ông ra Hà Nội vì sợ “ảnh hưởng đến việc cải tạo văn nghệ sĩ chế độ cũ”). Ấy thế mà... đầu những năm 90, nhiều người chứng kiến một LCN “quay ngược 180 độ”: ông trở lại miền Bắc, xây một ngôi nhà gạch ba gian ở quê nhà Vĩnh Phú, thuê các em người mẫu nhà quê đẹp e ấp và trong trắng, vẽ các em tắm... và tìm lại những cảnh dọc đường mà ông đã vẽ ngày xưa, để ngồi trầm ngâm ngắm lại và vẽ lại. Ông cảm động gặp lại những cổng làng, con trâu cày, những cô bé ngày xưa đứng xem mình vẽ giờ đã 30-40 tuổi, những ông già 70 “mày tao chi tở” dọn sẵn mâm rượu chờ ông vẽ xong là chén chú chén anh. Không hiểu sự bất lực trong tìm kiếm ngôn ngữ hội họa thuần túy đã đưa ông “về nguồn” hay việc trở về những kỷ niệm thân yêu đã khiến ông “bùng tỉnh giữa tháp ngà”. Ông bỗng giật mình: “Những con đường cao tốc sẽ giết chết những quán ven đường quý giá với họa sĩ VN”. Ông bỗng hoài cổ. Ông than: “Thế là vĩnh viễn hết một làng gốm, Hương Canh ơi!”. Ông muốn làm Nguyễn Bính níu lại những vẻ đẹp nhà quê sắp mất. Và ông lớn tiếng cảnh cáo các bạn trẻ đang (giống ông trước đây một thời) chạy theo các trường phái môđéc xa rời hiện thực. Ông “chiêu tuyết” cho quan niệm “tả thực” có vẻ như đang chờ bị tống vào bảo tàng lịch sử: “Tả thực không hề nhảm chán, vấn đề là người vẽ nhảm chán. Hãy tả thực qua con mắt đời mới”.

Có người bảo: LCN nghiên cứu rất kỹ hội họa hiện đại (ông là người có kiến văn bậc nhất trong thế hệ các họa sĩ đào tạo trong kháng chiến chống Pháp), nhưng ông không có tâm thế của người nghệ sĩ hiện đại - những người phải trực diện với nỗi cô độc nội tâm thăm thẳm hoặc chịu đòn nén bức bách của ngoại cảnh, cho nên cuối cùng ông đã tìm về đúng mình, về đúng nơi xuất phát - người nghệ sĩ bỗng bật yêu đời yêu thiên nhiên, trung thành với truyền thống bắt chọt cái đẹp giữa thiên nhiên của chủ nghĩa ấn

tượng. Bởi thế tranh ông không làm ta mê mẩn hay chấn động, nhưng luôn cho ta niềm hạnh phúc hưởng thụ vẻ đẹp của cuộc đời, dù cái đẹp của tấm lưng trần có ngấn nịt ngực hay cái đẹp của bóng tre lả xuống mặt ao. 50 năm, vẫn một lòng yêu như thế không hề giảm sút.



“Buổi cày”



Một trong các tác phẩm mới nhất của LCN tặng HH.

NGUYỄN HẢI - NGƯỜI VIẾT SỬ THI BẰNG ĐỒNG, ĐÁ

Nhiều lúc tôi hỏi, không hề đùa, người bạn vong niên ấy: “Anh có máu Miên trong người không đấy?” Ông cười một cái cười bỏ ngó: “Bà già dám lai Miên lắm! Bà ấy đen, mà quê ngoại mình ở Sóc Trăng” (tỉnh này còn giữ nguyên địa danh Khmer xa xưa). Tôi hỏi thế là bởi ông da đen, tóc quăn, bởi cái chất phác hồn hậu như không bị vinh quang cũng như việc “đổi ngoại” bắt buộc người ta phải “khôn ra” trong những hợp đồng trị giá hàng tỷ làm suy suyễn. Tự nhiên cứ liên tưởng Federico Garcia Lorca lúc người ta đặt vấn đề về gốc gác Di-gan của ông. Nếu thơ Lorca có sức quyến rũ bí mật của những vũ khúc Di-gan, thì điều khắc Nguyễn Hải hoành tráng sử thi không thể không gọi nghĩ một cái “gien” Angkor xa xôi nào đó. Tất nhiên đó chỉ là suy diễn của tôi. Còn trong “thực tế lý lịch” thì cô gái Sóc Trăng mê cải lương được ông thầy tuồng Long Xuyên mộ về làm đào cho gánh hát, đưa con trai ra đời giao về quê Cái Bè cho bà nội nuôi dưỡng có thể đã tình cờ được “định hướng đam mê” từ một ông chú phá gia chi tử làm nghề vẽ phong cảnh cho các gánh hát, tài hoa đến độ về sau vẽ...tiền để tiêu xài! Ông cũng là người dắt thẳng cháu vào bộ đội kháng chiến, và chú cần vụ 15 tuổi hay hí hoáy vẽ Cù Hồ ông Giáp lên những tờ giấy đánh máy đã được đơn vị cho đi học vẽ ở ban Tuyên truyền Khu.

Cả cuộc đời Nguyễn Hải gắn bó với mỹ thuật cách mạng từ độ ấy. Bắt đầu từ việc khắc gỗ để in ở Ban Tuyên truyền Khu 8, rồi họa sĩ cho tờ báo in đá của Tiểu đoàn 307 bắt tử nhờ bài ca và tiếng hát Quốc Hương. Song giữa người họa sĩ và người lính sẽ xuất hiện tình huống không thuận thảo: Tập kết ra Bắc, tiểu đoàn 307 không còn tồn tại, do một sự sắp xếp quân lực vô tình, anh lính-họa sĩ Nguyễn Hải bỗng thấy mình trở thành binh nhì thứ thiệt cầm súng mang lựu đạn, suốt ngày mất điểm thi đua vì...quên súng đạn, bị cắt hết mọi hoạt động nghệ thuật cũng như các quan hệ với giới văn nghệ bùng biên cũ. Và đó cũng là lúc Nguyễn Hải nhận biết đời mình không thể thiếu nghệ thuật. Việc phải đến: nghe từ đâu đó tin Trường Mỹ Thuật Hà Nội chiêu sinh hệ trung cấp, anh lập tức viết đơn. Nhận quyết định và tiền công tác phí để đi thi, anh tuyên bố: *“Tôi chỉ lãnh tiền đi, không lãnh tiền về đâu nha”*. Từ Thanh Hoá anh lính “miền Nam tập kết” ra thẳng trường Yết Kiêu nằm luyện vẽ đợi thi, và thi xong, với tâm trạng của một chàng trai đã “banh buối” gặp những đối thủ chân giày, anh nằm lì ở đó đợi kết quả. Vừa hết tiền ăn thì có kết quả: anh đậu thứ bảy trên 2000 thí sinh!

Năng lực nghệ thuật của Nguyễn Hải được nhanh chóng khẳng định. Sau hai năm, anh đã thi vượt cấp vào hệ cao đẳng. Trong thời gian học, anh đã có giải

thường Mỹ thuật toàn quốc. Và ngay từ những tác phẩm điêu khắc đầu tay, đã ra một chất Nguyễn Hải không lẫn vào ai khác, và cũng không được chấp nhận một cách xuôn xẻ giữa thời ngự trị thứ thẩm mỹ “chép mẫu” truyền từ đời các ông thầy Pháp trường Mỹ thuật Đông Dương cộng với thiện chí “làm đẹp” (nói nôm là “tô hồng”) thường được ngộ nhận là “hiện thực xã hội chủ nghĩa”. Tác phẩm “Cuộc chiến đấu tự vệ” suýt không được bày chỉ vì có những người thấy đôi vú chảy thông của bà má miền Nam trông “khó coi” với một hình tượng anh hùng. Nhưng chính đôi vú bị vắt kiệt ấy đã cùng với gương mặt khắc khổ và hai cánh tay thẳng cứng cầm ngang khẩu súng trường mà đưa con trai nhỏ kiễng chân vươn hai tay vịn vào, làm thành một khối biểu tượng thuyết phục về cuộc chiến tranh gian lao do chính người nông dân nghèo tiến hành. Cũng từ tác phẩm này, đã bộc lộ rõ cách nhìn điêu khắc như là khối không gian gắn gụi với kiến trúc, cách nhìn sẽ đem lại cho Nguyễn Hải ưu thế rất lớn trong thể loại tượng đài sau này.

Nguyễn Hải sẽ nhanh chóng rũ bỏ những vương vít văn chương còn thấy rõ ở tác phẩm trên để khai thác sâu những đặc trưng của ngôn ngữ điêu khắc: sự phối hợp các mảng và khối, phẳng và lồi lõm, đầy và khuyết, tiết tấu của các khớp và đoạn, đồng thời tìm tòi một biểu tượng không gian cô đọng cho tác phẩm. Bản năng và trực giác mạnh của người nghệ sĩ gốc châu thổ ào ạt phù sa đã được dẫn dắt bởi một thứ lý thuyết thực nghiệm hình thành qua quá trình giảng dạy, nhất là qua việc biên soạn giáo trình, ở trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Công Nghiệp. Cũng không thể không kể đến tác động của những thông tin về điêu khắc hiện đại thế giới, dù chỉ là qua các vựng tập hay qua những đồng nghiệp học ở Liên Xô và các nước Đông Âu - như Lê Công Thành, người cặp đôi với Nguyễn Hải trong đời sống cũng như về tên tuổi trong những năm 60-70. Chắc không hoàn toàn vô đoán khi nói đến sự gợi ý của các nhà điêu khắc Ý Umberto Boccioni, Marino Marini đối với sáng tác của Nguyễn Hải trong giai đoạn này.

Hai tác phẩm sáng giá nhất của Nguyễn Hải giai đoạn ấy, và cho đến nay vẫn nằm ở hàng đầu trong toàn bộ sự nghiệp của ông, cũng đã thành “cổ điển” của điêu khắc hiện đại VN: Nguyễn Văn Trỗi và Thánh Gióng. Hai gương mặt anh hùng dân tộc, cổ đại và đương đại, tràn đầy cảm hứng sử thi, đều mang tính điển hình hoá và biểu tượng hoá, hoành tráng mà hàm súc. Người ta cảm nhận được như một thực thể ngọn gió thổi phàn phật lồng ngực và bước chân đi tới của Trỗi cũng như cái đà lao dũng mãnh khiến mình con ngựa Gióng kéo dài thẳng căng. Hai bức tượng kích thước không lớn nhưng kêu gọi trời mây lồng lộng làm nền. Mô-típ “ống loe” (người trong giới gọi đùa từ hai ống quần của tượng Trỗi) lập tức trở thành chữ ký của Nguyễn Hải, có sức khơi gợi phong phú: ở mức cụ thể, liên tưởng, là ống quần “bà

ba”, các đốt tre, hay quả chuông...và ở tầm khái quát, trừu tượng, là một đơn vị khối vừa chắc chắn vừa mềm mại, giàu khả năng tiếp nối, kết hợp, chuyển động, sinh sản. Sau gần ba mươi năm, tác giả phát biểu về hai tác phẩm thời tráng niên của mình như sau: *“Pho tượng Nguyễn Văn Trỗi đi từ cảm xúc về cái đẹp của tám ảnh anh Trỗi. Đây là một kết hợp trực giác, ảo giác và cảm xúc thẩm mỹ...Thánh Gióng lại xuất phát từ bức bối về sự ngự trị của cái đẹp hình thể, đòi phải phá những cái xinh xắn để tìm một tiếng nói không gian. Tượng lên là không gian âm ỉ ngay lập tức, có nhạc ngay. Nó cũng là một trù trù chúng sinh, dường như không chứa đựng cái huyền diệu”*.

Hoạ sĩ Quang Thọ vào thời điểm ấy đã thốt lên trước những tác phẩm biểu cảm mạnh mẽ của Nguyễn Hải và khúc chiết tư duy của Lê Công Thành: *“Từ đây mới có điêu khắc VN hiện đại”*. Nói đúng hơn, đây chính là sự mở đầu của thời kỳ điêu khắc đương đại VN vượt qua bước mô phỏng, sao chép ấn tượng thị giác để thực sự trở thành một nghệ thuật tạo hình có ngôn ngữ đặc thù.

Sau 1975, Nguyễn Hải trở về miền Nam quê hương và trở thành người thiết kế tượng đài thành công nhất trong hơn hai chục năm lại đây. Tên ông gắn với những tượng đài cách mạng quan trọng ở TPHCM và khắp các tỉnh miền Tây, miền Đông Nam Bộ: “Bà mẹ Tổ Quốc” ở Nghĩa trang liệt sĩ và “Công nhân đấu tranh” ở Ngã Bảy (TPHCM), “Thủ Khoa Huân” ở Mỹ Tho (Tiền Giang), “Ba chiến sĩ gang thép” Ấp Bắc (Tiền Giang), Nghĩa trang liệt sĩ Bến Lức (Long An)...

Nghệ thuật tượng đài ở VN là một lĩnh vực còn lắm điều bất cập, có những điều phải được chấn chỉnh rất căn bản, trong đó có việc xử lý mối quan hệ giữa sáng tạo mang tính cá nhân của tác giả (ai cũng biết: đối với nghệ thuật, tính cá nhân càng cao, càng độc đáo càng tốt) với sự thẩm định của người đặt hàng trong tư cách đại diện thẩm mỹ cộng đồng (“người đặt hàng” hiện nay thường là một tập thể coi trọng tính chính trị trong nội dung và sự dễ hiểu trong ngôn ngữ biểu đạt), giữa tượng đài và qui hoạch kiến trúc đô thị, giữa nghệ thuật và “làm ăn”...Nguyễn Hải không ít phen đau đầu, mỗi một, toát mồ hôi trước những hội đồng duyệt không có một qui chế nào giúp xác định tiêu chí lựa chọn, nhưng bây giờ ông thích thú nhớ lại những phút phấn khích “cãi nhau với cái đẹp”, lao tâm khổ tứ để gửi gắm, “gài” tiếng nói của mình, “lai giống Nguyễn Hải” vào “cái đặt hàng”.

Trong hàng chục tượng đài mang tên mình, ông coi những cái ở Ngã Bảy, Ấp Bắc, Bến Lức là “đúng Nguyễn Hải chứ không phải của ai khác”. Không vượt qua nỗi mô thức “ba nhân vật” ăn chết vào tâm khảm những nhà đầu tư, có lẽ đã hình thành một lần cho mãi mãi từ bức tượng “Công nông binh”

ở Triển lãm Kinh tế Quốc dân Matxcova năm nào năm nào, nhưng Nguyễn Hải tìm cách vươn lên tầm biểu tượng trong một ngôn ngữ đặc thù. Với “Công nhân đấu tranh” ở Ngã Bảy, lần đầu tiên xuất hiện một bố cục “thô thiển về chi tiết để tạo dựng một không gian”, bỏ nhiều thứ để lấy cái chung. Riêng người viết bài này, hàng trăm lần chạy xe theo bảy con đường khác nhau dẫn đến tượng đài này, bỗng một buổi tối, từ xa nhìn thấy nó là một cây xương rồng xù xì, gan góc. Tượng đài chiến thắng Ấp Bắc mà ông gọi là “những chiến sĩ gang thép của tôi”: những chân dung mạnh mẽ về thể chất và tâm hồn, tư thế hào hùng, vẻ mặt khí phách (theo ngôn ngữ của nhóm bạn bè Nguyễn Hải là “rất khích bác”). Với tượng đài nghĩa trang Bến Lức, ông dựng một cấu trúc hình tháp cho sự tưởng niệm. Riêng tượng đài Bà mẹ ở nghĩa trang liệt sĩ TPHCM, dù ông chưa bằng lòng với nó, dù còn những ý kiến khác nhau về nó, nhưng một cách khách quan, với khối hình giản lược cao vút, nó đã trở thành một thứ tượng tự nó nhà thờ xóm Đạo, hay cây đa đầu làng, cho mình biết: mình đã về đến cửa ngõ TP.

Các nghệ sĩ danh tiếng nhìn chung được quý mến trong nghệ thuật hơn là ngoài đời. Riêng với Nguyễn Hải, tôi tin là không ai từng biết ông mà không yêu ông. Ông bông bột mà sâu, ông say sưa cao hứng mà đắm thắm. Ở con người ông, tôi yêu nhất sự chân thành. Nguyễn Hải là một nghệ sĩ luôn luôn được thành công chiều dài, mà không bao giờ đóng nổi vai một “nghệ sĩ lớn”, một nhân vật, hoặc ngược lại, “diễn” những màn “bi” hoặc “hài” lấy lòng quần chúng, như ta thường gặp nhan nhản bây giờ. Hai mươi lăm năm trước bữa rượu quốc lủi chỉ đậu rán với dưa xào lòng gà hay nồi cháo cá ám trên căn gác hẹp đường Nguyễn Thái Học Hà Nội được nhóm bạn mệnh danh là “giải ức chế trường”, cho đến bây giờ những cuộc vui mở rộng thành phần có phần pha tạp tràn trề bia Heineken rượu Tây và đủ món ăn chơi giữa Sài thành thời “Đổi mới”, vẫn nguyên một Nguyễn Hải lếch nhếch, bù rôi, quên ngay bệnh tật để luôn luôn suy sụp vì đãi bạn, cười sang sảng, mình triết bất ngờ trong cơn hứng luận bàn. Nhưng rất ngại nói về mình: “*Tôi lúng túng, mặc cảm tự ti lẫn với tự tôn. Tôi không có đủ trí thức để nói về công việc của mình. Tôi không có cách của những nghệ sĩ lớn. Sống lúc nào cũng bị áp lực đẩy đằng sau lưng, từ đâu không biết. Không bao giờ bình tĩnh, không bao giờ vừa lòng. Không bao giờ biết mình. Nhưng nếu biết rồi thì còn làm gì được nữa...*”

SG cuối năm 1999



Tượng đài liệt sĩ Long An

NGỌN LỬA PHẠM VĂN HẠNG

Ông tuổi Nhâm Ngọ, chưa đến lục tuần, mà đầu râu tóc bạc mặt hom hem, nhà nhiếp ảnh lão thành Võ An Ninh gặp ông cứ gọi “Cụ Hạng”. Nhưng chỉ cần ông liếc mắt, cất lời, thì ai cũng lại thấy ông còn quá nhiều sức sống quá thừa tuổi trẻ. Gọi ông là gì cho đúng? Điều khắc gia kiêm họa sĩ thì chắc rồi, nhưng sức sống của ông còn tràn sang cả thơ văn, phim ảnh, và bùng bùng trong mọi giao tiếp quan hệ trong Nam ngoài Bắc đi lại sùng sục ý tưởng ý đồ cái nào cũng táo bạo dị thường đồ sộ... Gọi ông, như ông tự gọi mình, là “Ngọn lửa” thì đúng nhất.

Cái tên Phạm Văn Hạng xuất hiện ở miền Nam như một niềm kinh dị vào năm 1970 với một xicăngđan ở Hội chợ do Hội Hồng Thập Tự VN tổ chức. Xin trích tường thuật của một tờ báo Sài Gòn, với đầu đề: “Hội chợ suýt nổi loạn vì một bức tranh bị tịch thu” :”...Trước giờ khai mạc, bức tranh khổ 1 thước x 1 thước 2 được treo chính giữa gian hàng, có một tấm vải đen phủ kín. Khách hàng đã kéo nhau đến vì có tiếng đồn đồn từ suốt chiều qua là bức tranh đã diễn tả hoàn toàn thật và rất táo bạo... Màn đen vừa vén lên, bức tranh cho thấy cả một khung trời lửa rực... Trong vòm lửa cháy những hàng kẽm gai chằng chịt và có nơi đứt đoạn... Đây là thứ kẽm gai thật... trên những kẽm gai này, óc não, tay chân, ruột gan phèo phổi của các nạn nhân chiến tranh dính đầy bê bết... rải rác đó đây là mảnh lựu đạn, mìn, đuôi bích kích pháo... Nhìn vào bức tranh nhiều người phải khóc. Hầu như tất cả đều ngậm ngùi và chua xót trước bức tranh này”. Bức “Chứng tích” đã được Phạm văn Hạng thực hiện trong suốt 2 năm, 2 năm lang thang trên các bãi chiến trường Quảng Trị, anh nhặt nhạnh những mảnh xác đem về ngâm formol và kết lên tấm ván ép lấy từ một đồn lính. Bức tranh bị tháo bỏ, gây nên sự phản đối của hàng ngàn khách, và một làn sóng đấu tranh trên báo chí trong ngoài nước. Tuy chưa phải một tác phẩm nghệ thuật thật đúng nghĩa, “Chứng tích” là dấu ấn mở đầu con đường mà Phạm văn Hạng sẽ trung thành suốt mấy chục năm: phiêu lưu, tìm cái lạ để nói to lên, nói hết cỡ tấm lòng của mình với cuộc đời.

Con đường đến với nghệ thuật của cậu học sinh trường trung học Nguyễn Công Trứ (Đà Nẵng) cũng khá độc đáo. Phạm Văn Hạng kể: “Dịp kỷ niệm 100 năm sinh Bác Hồ, tôi ra quê Bác, thăm nhà Bác xong là vượt sông Lam chỉ để thắp hương ở mộ cụ Nguyễn, không phải Nguyễn Du mà Nguyễn Công Trứ. Vì chính mấy câu thơ của Cụ đã xô tôi vào đời, quyết làm nghệ thuật lúc mới 14 tuổi. Đó là những câu: “Đã mang tiếng ở trong trời đất, phải có danh gì với núi sông”, “Nếu cuộc đời bằng phẳng cả, anh

hùng hào kiệt có hơn ai?”. Hạng vào được Trường Mỹ thuật Huế học một thời gian rồi phải nghỉ vì không có tiền ăn học. Lăn lộn đủ nghề: viết báo, quay phim... để sống và vẽ. Rồi cũng có được một triển lãm tranh đầu tiên ở Huế. Nhưng sau khi vào Sài Gòn, anh vẫn quyết chí tầm sư học đạo. Anh đã viết một lá thư lâm ly cho một họa sĩ thời danh, tình nguyện rửa chén, cọ nhà, lau...đít cho con ông chỉ để được ông truyền nghề. Lá thư bật hồi âm. Ông “thầy không dạy” sau đó cũng đã có công lãng xê anh với công chúng Sài Gòn qua một triển lãm thành công ngoài chờ đợi ở Pháp Văn Đồng Minh Hội, rồi lại gián tiếp đưa anh vào nghề điêu khắc. Câu chuyện thú vị không thể không kể. Chính trong triển lãm nói trên, ông thầy kia đã gặp và... nể mặt cô bồ yêu quý của học trò. Trong lúc tan nát cõi lòng, chàng họa sĩ trẻ nhận được một món quà của người tình cũ. Đó là cuốn tiểu thuyết “Đôi bạn chân tình” của Herman Hesse. Chàng đọc một hơi, mê tít nhân vật tu sĩ phá giới trở thành nhà điêu khắc và nhà chinh phục đàn bà. Lập tức chàng tự đưa ra một lời nguyên: phải trở thành nhà điêu khắc (để vượt mặt ông thầy, vẽ thì khó bằng ông, nhưng đục tượng thì ông ta già rồi nhất định không làm nổi!). Và chàng đã làm được. Triển lãm tranh tượng đầu tiên của Phạm Văn Hạng ở Hội Việt Mỹ nhắm trước nhất là vào hai người khách ân tình nghiệt ngã ấy!

Sự nghiệp điêu khắc của Phạm Văn Hạng chủ yếu hình thành sau năm 1975. Cũng bắt đầu từ một đoạn đời long đong kiếm sống bằng đủ mọi nghề: xin làm bảo vệ nhà trẻ không xong thì ra Thủ Đức làm gạch, về Mỹ Tho đẩy xe ba gác, lang bạt khắp các tỉnh miền Tây... Nhưng đam mê nghệ thuật không bao giờ tắt. Và cuộc thi mẫu tượng đài chiến thắng ở TPHCM đã là cơ hội đưa anh trở về với nghiệp sáng tạo.

Nhiều người đã biết đến những thành tựu của Phạm Văn Hạng sau 75, như: “Bà mẹ dũng sĩ” ở cửa ngõ thành phố Đà Nẵng cao 12m thực hiện bằng 20 tấn vỏ đạn đồng, Vườn tượng Đà Nẵng đã trở thành điểm du lịch văn hoá, trong đó quý nhất là bộ tượng danh nhân đến nay đã lên tới con số 70... Mới trở lại sống ở TPHCM ít năm nay, ông đã kịp dựng lên hai vườn tượng nữa ở Gò Vấp. Tài năng và chất lượng sáng tạo đến đâu chưa nói, nhưng nhiệt huyết, ý tưởng táo bạo lạ lùng và sức lao động của ông khiến tất cả mọi người trong giới cũng như ngoài giới khâm phục, kính nể. Đêm thì vẽ, suy nghĩ, viết lách, nhưng sáng nào ông cũng không chịu dậy sau tiếng gà. Vác chiếc máy bơm nặng chịch tưới hết vườn cây cỏ mấy trăm mét, rồi búa rìu bắt đầu... đục đẽo. Họa sĩ kiêm nhà nghiên cứu phê bình mỹ thuật Nguyễn Quân đã phải nhận xét: “Tưởng như phải có cả một “tập thể Phạm Văn Hạng” thì mới cáng đáng nổi cái khối lượng đồ sộ, đa dạng và phức tạp ấy... Nhìn anh làm và xem tác phẩm, ta cảm thấy cái chất anh gọi là lửa

thực luôn hùng hực, thấy đúng là “bị trời hành” không làm thì không chịu nổi “.

Song còn thú vị hơn khi nói đến những đề án táo bạo, độc đáo không được hoặc... chưa biết bao giờ được thực hiện của Phạm Văn Hạng. Trước hết phải kể dự án “Vương Cung Thánh Đường La Vang”. Ý tưởng ôm ấp từ năm 1977, đến 1997 mới hoàn chỉnh. Một thánh đường mang hình chiếc nón Huế, được lợp bằng hàng trăm chiếc nón phủ men gốm, nếu thành hình, sẽ là nhà thờ đặc VN thứ hai, sau nhà thờ đá Phát Diệm. Năm 1989, nhà điêu khắc đã nổi tiếng, được mời ra Hà Nội để tạc tượng Hồ Chí Minh đặt tại học viện Nguyễn Ái Quốc. Nhưng ông đã gây ra một sự kiện có lẽ chưa từng có trong lịch sử “nhận đặt hàng nghệ thuật” của nước ta: ông xin gặp các vị lãnh đạo cao cấp của đảng CSVN để... yêu cầu không làm tượng chủ tịch Hồ Chí Minh, mà làm tượng người yêu nước Nguyễn Ái Quốc. Lý luận của người nghệ sĩ thật là... nghệ sĩ: Tượng Hồ Chủ Tịch là để người ta kính cẩn cúi đầu, còn tượng Nguyễn Ái Quốc... một nữ học viên của trường đang mang thai trong bụng có quyền ngắm pho tượng mà mơ ước đứa con mình sinh ra sẽ đẹp trai và khí phách như anh ! Điều bất ngờ là Phạm Văn Hạng đã thuyết phục được nhiều vị ngã theo ý tưởng ấy, tuy rằng cuối cùng thì ông không thay đổi nổi một quyết định đã có. Kể lại kỷ niệm trên, ông không dấu nổi tự hào: “Với những người khó khăn nhất tôi cũng đốt cháy được họ bằng ngọn lửa của mình”. Trường hợp tượng đài liệt sĩ ở quảng trường Ba Đình cũng vậy. Mặc dù cuộc thi đã có kết quả, các giải nhất nhì đã công bố, với tâm huyết chân thành của một công dân - nghệ sĩ, Hạng vẫn ôm phác thảo của mình bay ra Hà Nội trình bày. Ý tưởng của ông được nhiều nhân vật trong giới văn hoá nghệ thuật nhiệt liệt tán thưởng: một ngọn tháp tạo bởi ba chiếc trống đồng giát vàng, như cây đèn thiêng tích tụ hồn 4000 năm dân tộc, vừa ngân nga vừa toả sáng, khói hương nghi ngút. Ông còn lẫm lẫm hình dung cả ngày khánh thành: trên mặt bằng ở quảng trường đêm trước không có gì, sáng hôm ấy ba chiếc phi cơ từ ba thành phố Hà Nội, Huế, TPHCM chở ba chiếc trống đồng hạ cánh, và... tượng đài được lắp ráp ngay tại chỗ! Có lẽ nhiều dự án của Phạm Văn Hạng không thực hiện được cũng vì... quá lẫm lẫm, không tính đến những thực tế đầy rắc rối và ràng buộc, nói gần nhất là từ khâu giao và duyệt thiết kế các công trình tượng đài chẳng hạn. Song ông vẫn... vui. Ông giải thích: “Vì sao thất bại mà tôi vẫn đam mê? Có những công trình không thành công nhưng tồn tại trong sự nhắc nhở của mọi người. Nghệ sĩ là người phiêu lưu không thấy trước mục đích”.

Dự án mới nhất, mà ông đứng tên chung với nhạc sĩ Trịnh Công Sơn: “Nhà Tình Yêu”, hình thành từ 5 năm trước, cũng độc đáo và lẫm lẫm không

kém. Nó đang chờ những điều kiện thuận lợi để trở thành hiện thực. Xin hẹn một dịp khác để nói kỹ về dự án này.

NGUYỄN CẨM: CÂY ĐÀN NGUỒN CỘI

Có một thế hệ họa sĩ Việt Nam ly hương từ thuở trẻ, mang theo hoài niệm lãng mạn về quê nhà để rồi không bao giờ ra khỏi giấc mơ ấy trong cả quãng đời còn lại ở quê người. Thế hệ sau may mắn hơn đã có cơ hội trở về quê hương để tâm hồn luôn được nuôi dưỡng bởi những ấn tượng, cảm xúc mới mẻ về đất mẹ. Nguyễn Cẩm là một họa sĩ nổi bật trong số ấy.

Khó mà quên được buổi tối Paris chớm đông 2000, trong cái quán cà phê nhỏ góc đại lộ Vincent Auriol gần “Nhà Việt Nam” nơi tôi tạm trú, Nguyễn Cẩm cùng bạn đồng nghiệp chí cốt của anh là Lê Tất Điều uống với tôi ly cà phê tạm biệt. Trong làn khói thuốc chen khói cà phê espresso vương vẩn, gương mặt anh trĩu xuống: *“Thân phận tui mình nó thế đấy. ở bên này thì bọn Tây coi là khách, về nước cũng bị nhìn như kẻ xa lạ”*. Hình ảnh ấy, câu nói ấy ám ảnh tôi mãi. Là người theo sát hành trình tìm về quê hương của anh, tôi chia sẻ với anh từ những hồ hởi công hiến, đóng góp cho hội họa nước nhà trong các cuốn sách anh gửi về, trong những bức tranh anh trưng bày, nhất là trong trại sáng tác họa sĩ trẻ mà anh mở ra ở Hà Nội... đến những giây phút lòng nhiệt thành của anh như bị dội nước lạnh vì thái độ thiếu hợp tác từ một số người, nơi này nơi khác...

Bốn năm sau buổi tối ấy, tôi bất ngờ gặp lại một Nguyễn Cẩm khác hẳn, một Nguyễn Cẩm hạnh phúc như chưa bao giờ hạnh phúc thế, hân hoan như chưa bao giờ hân hoan thế, trong buổi khai mạc triển lãm tranh mới của anh ở Gallery Art Vietnam trên phố Hàng Than, một chiều Hà Nội vào thu.

Thì ra, một khi đã đặt bước chân đầu tiên trở về trên đất quê hương, bất kể ngọt ngào có pha chút đắng cay, thì đời anh đã sang một bước ngoặt. Kể từ phút ấy, quê hương trở thành bến bờ cho con thuyền anh đang lênh đênh trên biển cả nghệ thuật thế giới.

Song ta đừng tìm ở người họa sĩ đã định hình lâu trong ngôn ngữ trừu tượng này những đường nét cụ thể của quê hương trong các tác phẩm mới của anh.

“Mười năm trước đây, khi trở về Việt Nam lần đầu tiên sau 25 năm xa

cách, tôi đã xúc động mạnh cả về thị giác lẫn tâm hồn. Những cảm xúc mạnh ấy tôi đã đem vào tranh từ đó... Thời trẻ, khi tôi bắt đầu vào hội hoạ, tôi rất chịu ảnh hưởng các bậc thầy châu Âu... Sau nhiều năm bon chen, làm việc và tìm tòi để tự giải thoát những ảnh hưởng ấy, tôi đã tìm được con đường nhỏ riêng của mình, đấy là những cội rễ văn hoá đã thâm nhập trong quãng đời tôi đi qua. Đấy vừa là Nguồn cội Á Đông trong tôi và cũng là Nguồn gốc văn hoá Nhân loại từ thuở sơ khai.” (Tự bạch của Nguyên Cầm)

Đó là những cảm xúc chuyển thành màu, thành mảng, thành bố cục, tức là khá... trừu tượng, đồng thời lại cụ thể đến mức có thể... sờ thấy, từ những vật liệu thực lấy từ thiên nhiên hay đời sống.

Mười năm trước, trong chuyến đầu tiên phát hiện lại quê nhà, những cảm xúc của Nguyên Cầm thể hiện khá rõ sự va đập văn hoá. Từ một hậu cảnh đời sống khác, văn minh khác, anh không tránh khỏi đập vào mắt dấu ấn của cái nghèo, cái gian khổ cần lao mà anh tái hiện trong một ngôn ngữ gay gắt, thô tháp bộc ra ngoài theo lối Tây phương. Màu sơn đỏ, mảnh bao tải nâu cộm lên đường khâu gai, tấm bìa vàng bao hàng, sợi thùng rôi rắm...

Còn bây giờ, anh như chìm vào, tan vào cát, vào nước, vào đất, vào gió, vào mây, vào mùa thu quê nhà... và có cả những lúc chìm vào thiền định. Anh chiêm nghiệm được sức mạnh của các ký tự không lời, biện chứng của rỗng-đầy, hình-ý, vết tích-hơi thở, động-tĩnh. Anh gọi tên triền lãm của mình là “tiếng nhạc của lặng im”. Tức là anh tìm thấy gốc rễ văn hoá phương Đông trong chính bản thân mình.

Tên anh hoá ra có nghĩa là: cây đàn nguồn cội.

TRANH GIẤY NGUYỄN QUÂN

Chẳng đáng ngạc nhiên chứng kiến Nguyễn Quân bỏ đánh rập lỏi chép ngoại diện có phần cứng lạnh thời du học, nhưng ngạc nhiên là ngay sau đó anh xác định liền kiểu ghi chiến lược tóm bắt tổng quát, không sa đà vụn vặt, rất đường hoàng tự tin đi đường các “mét”. Nguyễn Quân rất ít sử dụng ghi chép làm phác thảo bố cục, vì với anh không có ghi chép ngoài sáng tạo, nói cách khác, ghi chép là sáng tạo.

Nói ngược lại, sáng tạo là việc của “chính giây phút ấy” không thể lặp lại. Đó là tinh thần cốt tử của tranh mực nho thuộc nước mà, ở những phút buông lỏng nội giới Nguyễn Quân ngẫu nhiên đạt được trong mảng tranh giấy của anh.

Người ta có thể luyện công trên một tấm sơn dầu nhưng trên tờ giấy mỏng thâm nhanh, họa sĩ chỉ có thể xuất chương chớp mắt toàn bộ nội lực tích tụ mười năm. Với sự trọng thị không kém gì đối với trên bố, Nguyễn Quân bày trận tạo hình trên những tấm giấy lớn. Không đại dột và biếng lười dùng mực nho giấy dó làm bùa phép “về nguồn”, anh chủ động sử dụng các chất liệu và mô típ truyền thống phương Đông làng Việt để khai thác chính bản thân mình hôm nay. Không gian giấy mỏng manh cứ chất chứa, cứ rối rít, cứ xối xả, cứ khe gò, “chim, hoa, cá, gái”... Những mảng trắng không hư không mà trắng của “Bà trắng”⁽¹⁾ “trong ngọc trắng ngà”⁽²⁾, của “da trắng vồ...”⁽²⁾, của “thân em thì trắng...”⁽²⁾. Những cái không thấy trong tranh giấy của Tàu, của Nhật cũng chưa có ở Đông Hồ, Hàng Trống.

(1) *Tượng Cổ chùa Dâu – Thế kỷ 17*

(2) *Thơ Hồ Xuân Hương, Nguyễn Du mô tả vẻ đẹp của người phụ nữ.*

PHAN GIA HƯƠNG, DƯƠNG TRONG ÂM

Mùa xuân năm 1998, những người đi trên bờ sông Hương thường tò mò đứng lại xem một phụ nữ mảnh dẻ mê mải đục đẽo pho tượng lạ mắt bằng đá trắng cao khoảng 2m. Tượng hoàn thành, được gắn bảng tên: “Một dấu ấn thời gian”. Đó là tác phẩm mà nhà điêu khắc đàn bà từ TPHCM ra dự trại sáng tác điêu khắc quốc tế lần đầu tiên ở VN tặng cho TP Huế. Một mô típ cách điệu người nữ, rất quen thuộc với những người biết Phan Gia Hương: Đầu-nửa vàng trắng, vòng tay chắp, ngực rộng, chân khoanh hình thang ngược, cũng rộng... Nhưng mấy ai biết được ý tưởng độc đáo của tác giả: chị đã tạo hình pho tượng theo gần đúng chữ Hán tên mình: Hương. Thú vị thật: hai nét phẩy là... hai bầu vú nhọn, và bất ngờ nhất: chị đã nhìn thấy nét ngang trong bộ “Viết” ở bên dưới, chính là... dòng sông Hương chảy qua khoảng rộng của hình thang tạo bởi hai cái chân khoanh! Rí rỏm nhĩ, có chút Hồ Xuân Hương đấy chứ!

Song, có thể nói, Hương này gợi nghĩ đến Hương kia chủ yếu không phải ở cái rí rỏm chỉ là “đột xuất” đối với Hương này, mà ở toàn bộ cái tinh thần “Vĩ đây đối phận làm trai được”.

Một số người nói về Phan Gia Hương, có lẽ thấy chị là... đàn bà, và có những tác phẩm thể hiện thân thể đàn bà, hoặc đề tài mẹ con, bà cháu, bèn nghĩ ngay đến “nữ tính” trong điêu khắc của chị. Nhưng ai đã xem cái hình ảnh người nữ mà chị trưng ra trong triển lãm điêu khắc TPHCM ở Hội Mỹ thuật TP cách đây vài năm: một thân thể tập hợp những đồ làm bếp nhôm sắt lủng củng, với cái miệng bị khoá bằng một cái khoá bấm thật sự, thì hiểu ngay thái độ của chị đối với cái gọi là “nữ tính” ra làm sao. Còn trong cuộc đời, Phan Gia Hương thú nhận mình là người học trò dở nhất của ông “Ken ken cục” gì đó trên tivi. Mấy lần bị đức phu quân “nhằn” vì tội “thiếu sáng tạo trên bàn ăn” (tuy ông là nghệ sĩ nhưng lại... khoái ăn ngon!), cũng cố gắng “ghi chép” công thức chế biến này nọ, nhưng... “cứ ra đến chợ là quên sạch”. Bởi vì: chỉ cần trông thấy mấy gốc cây, mấy tảng đá dọc đường, nhà điêu khắc đã quên phứt người vợ trong con người mình, chỉ còn tư tưởng “đục bỏ chỗ này, chỗ nọ ở gốc cây nọ, tảng đá kia, là thành tác phẩm tuyệt vời!”

Hãy đọc tiếp những suy tư của chị về người nữ trong mối quan hệ căn bản nhất: quan hệ đàn ông-đàn bà.

Trong khu vườn tượng mới hình thành của vợ chồng nhà điêu khắc Phan Gia Hương - họa sĩ Ca Lê Thắng, thắng vút một “Câu thang cái” bằng đá

cao 3,5m (cảm hứng từ “cầu thang cái” ở nhà sàn Tây Nguyên, theo tinh thần “mẫu hệ”, nó chiếm chỗ “mặt tiền” nhà, còn “cầu thang đục” thì dứt phía “hậu”). Lại một ý tưởng bất ngờ: bảy bậc cầu thang là bảy cái đầu đàn ông (đàn ông bảy vía), mỗi cái đầu bị xuyên một que sắt hai đầu treo chuông (tha hồ mà leng keng), và chêm chệ ngự trên bảy bậc-đàn-ông ấy: một vị đàn bà! Sao mà nghe hơi hướng câu ca dao: “Ba đồng một mớ đàn ông, chị bỏ vào lòng chị xách đi chơi”!

Song thách thức, phản kháng không luôn luôn là tinh thần chủ đạo của PGH trong quan niệm về đàn ông-đàn bà. Ở chỗ khác, ta thấy chị suy tư trầm tĩnh hơn, tuy vẫn không giấu “chủ nghĩa nữ quyền” của mình. Trong “Giới hạn và vô hạn”, chủ đề thể hiện bằng hai bức tượng đồng “Cặp đàn ông” (Giới hạn) và “Cặp đàn bà” (Vô hạn), chưa kịp bày đã có mấy người chia nhau mua mất (có hai ông xẻ đôi cặp đàn ông ra, mỗi ông bẻ một nửa), ta thấy: Hai người đàn ông áp lưng nhau, thân mình “y như cái kh-iên để ngược” (đó là theo lời tác giả, còn người xem có thể thấy giống cái angten chảo vuông), giữa lòng chảo là một cửa sổ chấn song. Tác giả giải thích: “Người đàn ông tham lam đón nhận hết mọi thứ của thế giới nhưng không bao giờ vượt được khỏi ngục tù của chính tâm hồn họ”. Cặp đàn bà thì nhìn nghiêng giống cái bụng rỗng không, rỗng không vì chứa bao nhiêu cũng không đủ (tiền bạc, vui sướng khổ đau, và những tình cảm bao dung), cái bụng vĩ đại như nồi cơm Thạch Sanh, đầu là một quả lắc (có phải ý nói cái đầu phụ nữ không bao giờ chịu đựng yên?), hai tay giơ lên trời thành hình chữ “nhân”.

Qua vài tác phẩm kể trên, có thể thấy khuynh hướng triết lý bằng hình khối nổi rõ trong lối sáng tác của chị. Không chỉ suy tư về những vấn đề của giới tính, Phan Gia Hương còn muốn khái quát thân phận con người trong cuộc hiện sinh. “Một cõi”, người bằng đá ngồi thiền, ngực rỗng, vòng khoanh chân rỗng, trái tim là một quả chuông (tác giả giải thích: mỗi người có một cõi riêng để chìm đắm trong đó mà đi tìm mình, khám phá chính mình, khám phá liên tục cả đời không xong; trong cuộc tìm kiếm ấy, thỉnh thoảng ta nghe những âm thanh từ đâu đó vọng về, như lời nhắc nhở, như lời gọi mở...). Bên cạnh sự trầm tư, chiều hướng dữ dội như ngày càng bộc lộ trong những trần trở của nhà điêu khắc về “kiếp người”: người đàn ông bằng đồng nằm vật vã dài 1,4m, bị vắt kiệt, quẫn như vỏ đồ; về “cuộc sống & thời gian”: người đàn ông bằng gang rỉ sét, đứng giơ hai tay lên trời với hai bàn tay to bè, những ngón tay như móc câu bầu vào thời gian như kều cừu; về nỗi bức bách “thoát xác”: thân người, tạc bằng một cây gỗ, bị xẻ toang, chỉ còn là bộ xương sườn vươn hết cỡ, được tác giả hình dung như một nỗ lực của nội tâm để tự giải thoát.

Triết lý của Phan Gia Hương thật ra mang tính bản năng. Chị nói: “Đó là những suy tư nảy ra từ những va chạm trong cuộc sống, cuộc sống gia đình hay xã hội.” Ông hoạ sĩ phu quân của chị hay nói nửa đùa nửa thật: “Nhờ tôi cô mới nổi tiếng”. Phải, cả những cọ xát rất “đời thường” của quan hệ lứa đôi, hạnh phúc và bất hạnh, cũng là chất liệu làm nên tác phẩm của người nghệ sĩ. Được nuôi dưỡng trong không khí tìm về “triết Đông” đang là thời thượng, bản năng ấy dễ dàng bắt lấy khái niệm “âm dương” và nhân sinh quan Phật giáo để nhanh chóng đưa thành các môtip hình khối và ý tưởng của tác phẩm. Nhiều nhà điêu khắc VN đang chen chúc trên con đường tưởng rộng mở mà thật ra rất hẹp này. Thành công của Phan Gia Hương có lẽ nhờ những ý tưởng táo bạo và độc đáo, được bảo đảm bằng chất lượng nghề nghiệp của một người được đào tạo rất chính qui, bài bản. Học một lèo 12 năm từ sơ cấp đến đại học mỹ thuật, giảng dạy rồi tu nghiệp tại Bungari, Phan Gia Hương đã có tượng được bảo tàng mua ngay từ năm thứ nhất đại học, liên tục đoạt các giải thưởng khu vực và quốc gia. Có người nói đến ảnh hưởng Tây Nguyên trong tượng chị, thực ra nói về hình thì có thể gọi ra cả tượng Châu Phi cũng chẳng sai. Điều quan trọng hơn là “chất” của tượng chị: thô, mộc, chứa đựng ít nhiều ám ảnh linh vật, gần với mọi thứ tượng nguyên thủy của các dân tộc. Phan Gia Hương vào nghề gặp đúng lúc điêu khắc VN đã biết chia tay với cách nhìn vụ thực nhắm vào cái “nhìn thấy” của điêu khắc cổ điển Tây để đi tìm cái nội tâm, cái “cảm thấy” đằng sau hình khối của tượng Đông. Chị ý thức rành mạch về một “công thức sáng tạo”: “50% là Hồn phương Đông + Tư duy hiện đại, 50% là Cảm xúc “. Có nên tách bạch như thế không là chuyện phải xem, nhưng nếu buộc phải tách bạch, thì chắc ta dễ đồng ý với chị.

Có sa vào thuyết “địa linh” không nếu viện ra quê hương Sài Sơn, trong vùng địa lý của những pho tượng chùa Tây Phương, hoặc có sa vào thuyết di truyền chẳng nếu dẫn ra ông nội của Phan Gia Hương là thợ chạm đình chùa ở Thái Lan, để giải thích năng khiếu điêu khắc bẩm sinh của chị? Vì thấy cô cháu bé tí mê nặn con giống, quả chuối của môn học thủ công mà ông bác võ tướng đã xui cha cô cho cô vào trường mỹ thuật từ lúc 14 tuổi. Và phải chăng chính cái mệnh “tùng bá mộc” trong tử vi đã khiến cô gái tuổi Mèo lại thành người xốc vác mọi việc nặng trong nhà từ lúc còn bé, mua gạo bỏ củi (bỏ những xúc củi bằng búa), để rồi chọn cái nghề thổ mộc mà ông thầy Phạm Mười ở trường Mỹ thuật cảm thấy không hợp chút nào với cô gái Hà Nội mảnh mai, đã bắt cô phải suy nghĩ hàng tuần trước khi nhận cô vào? Và cuối cùng, để cô trở thành nhà điêu khắc cứng cỏi, mạnh mẽ suy tư và biểu hiện. Nhà văn đàn bà Pháp Simone de Beauvoir, vợ văn hào Jean-Paul Sartre, nhà nữ quyền cuồng nhiệt, tác giả triết luận “Giống thứ hai”, luôn luôn khẳng định: từ “nhà văn” trong tiếng Pháp (écrivain)

không có giống cái. Ít ra điều đó cũng đúng với trường hợp Phan Gia Hương trong điêu khắc. Chị không phải “nữ điêu khắc gia”, mà là nhà điêu khắc, thể thôi. Nói cách khác: một cái đầu “dương” trong thân xác “âm”.

BA GUƠNG MẶT ĐIỀU KHẮC MỚI

Một sự trùng hợp có vẻ ngẫu nhiên nhưng lại không hề ngẫu nhiên: cả ba đều quê gốc Nam Bộ, đều sinh ra và lớn lên ở Hà Nội, và sau 1975 lại theo ba má trở về Nam lập nghiệp... Cả ba đều rất ít nói, hình như họ quen giao tiếp với gỗ, đá, đồng hơn với con người. Và đều rất yên tâm với việc... tác phẩm của mình không bán được, cũng rất ít khi được triển lãm, vì thế hầu như thị hiếu của thị trường và công chúng không gây áp lực bao nhiêu đối với con đường sáng tạo của họ.

Trong giai đoạn mười năm đổi mới vừa qua của mỹ thuật VN, bên cạnh sự xuất hiện rầm rộ và đôi khi ồn ào của một thế hệ họa sĩ, ta cũng chứng kiến sự ra đời lặng lẽ hơn nhưng có thể lại hứa hẹn đường dài nhiều hơn của một số nhà điêu khắc mới. Các nhà chuyên môn cho rằng đây là thời kỳ thứ ba của điêu khắc hiện đại VN, thoát khỏi những bài học cổ điển, “nặng theo mẫu thực” của Trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương, vượt lên thời kỳ cố gắng kết hợp “hình thức dân tộc” với “nội dung mới” một cách bề ngoài; đây là thời kỳ đi vào bề sâu của tâm thức dân tộc, tinh thần phương Đông, trong cái nhìn triệt để cá nhân và tiếng nói của thời đại. Nguyễn Minh Luận, Phan Phương Đông, Nguyễn Hải Nguyễn ở TPHCM là ba trong số những gương mặt điêu khắc mới đã được khẳng định trong thời kỳ này.

Nguyễn Minh Luận sinh tại Hà Nội năm 1958, xuất thân từ một gia đình trí thức Tây học ở Thủ Đức Sài Gòn, sau 1975 anh theo học trường Đại học Mỹ thuật TPHCM. Anh là một nhà điêu khắc trẻ được chú ý trong triển lãm 10 năm điêu khắc toàn quốc 1993, và đã giành giải ba của triển lãm. Xu hướng khai thác những hình thức đơn giản và tinh thần hồn nhiên của tượng dân gian, từ tượng đình chùa Bắc Bộ đến tượng nhà mồ Tây Nguyên, đã bộc lộ trong điêu khắc của Luận từ những ngày này. Tiếp tục con đường ấy, Nguyễn Minh Luận không sa chân vào dòng chảy “về nguồn” kiểu sao chép mô típ và làm duyên bề ngoài, mà phăng dần một lối đi riêng, xây dựng cho mình một ngôn ngữ riêng. Tới triển lãm cá nhân đầu tiên năm 1996, người ta thấy cái riêng của Luận định hình. Chớ căn cứ vào những tên gọi như “Đầu trẻ”, “Vợ chồng”, “Tình yêu”, “Phân nhánh”,

“Trầm bổng”... để cố gắng hình dung nội dung miêu tả trong các tác phẩm của anh. Không có mục đích biểu hình cụ thể, tập hợp các điều khắc của Nguyễn Minh Luận giống như một bảng chữ cái riêng của anh. Có nguồn gốc từ chữ “triện” trên hoành phi câu đối xưa, nhưng bảng chữ điều khắc Nguyễn Minh Luận không biểu nghĩa mà biểu hiện cách nhìn ngoại giới của anh qua những dạng thức cô đọng mang tính ký hiệu. Lồi và lõm, dọc và ngang, vuông và tròn, thẳng và uốn, toàn khối và chia nhánh, anh trừu tượng hoá các sự vật cụ thể và hình thể hoá những cảm nhận trừu tượng của mình trong bảng chữ cái ấy. Song tất cả lại bình dị, ngộ nghĩnh tựa như những con giống, đồ chơi trẻ con ở chợ quê, được tô màu và vẽ lên vài nét theo lối tượng dân gian nhưng không loè loẹt mà nhạt phai một cách gợi cảm, như nụ cười mỉm trừu mến khi nhớ về một kỷ niệm nâu sồng.

Phan Phương Đông sinh năm 1965 tại Hà Nội. Mê vẽ từ nhỏ, cậu học trò trường Lê Quý Đôn (TPHCM) sau 1975 ghi tên thi vào Đại học Kiến trúc vì chỉ biết trường này có... dạy vẽ. Sau vài năm hành nghề kiến trúc, cái duyên đưa đẩy anh gặp hai bố con nhà điêu khắc nổi tiếng Nguyễn Hải đề anh nhận ra: trí tuệ của mình thuộc về điêu khắc, còn trái tim mình thuộc về... quý nữ của nhà điêu khắc! Con người ưa sự tuyệt đối và triệt để này lập tức đoạn tuyệt với cái nghề mà các đồng nghiệp của anh đang nhờ nó mà hái ra tiền, trước sự ngỡ ngàng của những người xung quanh. Phương Đông Anh nhảy sang điêu khắc, đúng thời điểm mà quan niệm điêu khắc đi từ khối đến không gian đã thâm nhập vào VN. Nhờ thế mà tư duy kiến trúc có thể tạo ra sự đóng góp độc đáo của anh đối với điêu khắc. Anh thường nói: “Kiến trúc và điêu khắc chẳng xa nhau, tháp Chăm ngày xưa vừa là kiến trúc vừa là điêu khắc. Điểm khác biệt chỉ là: kiến trúc thì đi ra, điêu khắc thì đi vào”. Ngôn ngữ của Phan Phương Đông định hình ngay từ đầu. Các tác phẩm của anh rất nhất quán về kết cấu: Có khi đó là những chuỗi biến tấu từ một mô típ cơ bản (“Hình” và “Bóng”). Phần nhiều là hàng loạt “mô đun” (cấu kiện đồng dạng) lặp lại và kết nối theo các kiểu tập hợp: chồng lên nhau, liền bên nhau, chạy vòng tròn, châu vào nhau... Tất cả đều như muốn đạt tới vẻ đẹp của những sơ đồ toán học, hay đúng hơn là vẻ đẹp của những sơ đồ sắp xếp các quẻ dịch. Với những cái tên “Đoàn”, “Hợp”, “Hội”, “Hành”, “Khẩu”... mà anh đặt cho các tập hợp ấy, với những con số ba, năm, tám rất tượng trưng, điêu khắc của Phương Đông thể hiện rõ tham vọng tư duy tạo hình theo ý niệm triết học phương Đông. Nguyên cơ không khan và tư biện ở đây được giải cứu nhờ cái duyên và sinh khí thâm lặng của những “mô đun” phỏng sinh dạng đầu người hay con cóc, rùa đội bia, lóng xương, giống tre... và nhờ nhịp điệu của những kết hợp. Anh chỉ thích

làm tượng nhỏ, để trong nhà, gần gũi, nhưng sự cô đọng mang tính biểu tượng của các tác phẩm lại gợi lên sự hoành tráng.

Trên con đường “trở về phương Đông”, nhà điêu khắc trẻ có một người bạn đồng hành tâm đầu ý hợp. Bạn đời của anh là nữ họa sĩ trẻ Chinh Lê, những bức tranh sơn mài và lụa của chị tắm trong không khí trầm lặng của chùa chiền Bắc Bộ xưa. Hai người đang lặng lẽ xây dựng một thế giới sáng tạo riêng ở xa nội thành ồn ã, một ngôi nhà bên sông Sài Gòn nhưng lại mang dáng dấp nhà ngói sân gạch của đồng bằng Bắc Bộ.

Nguyễn Hải Nguyễn là con nhà nòi. Sinh năm 1965 tại Hà Nội, cậu bé bắt đầu thích vọc đất khi ba cậu bắt đầu nổi lên như nhà cách tân điêu khắc thành công hàng đầu miền Bắc. Chất bản năng mạnh mẽ và yêu tự do có tính di truyền đã khiến anh phải bỏ học sau năm thứ ba Đại học Mỹ thuật. Chưa đầy ba mươi tuổi, anh đã là gương mặt trẻ sớm khảng định tài năng và phong cách. Giải nhì Triển lãm điêu khắc mười năm toàn quốc 1993 là mốc đánh dấu sự định hình của Nguyễn Hải Nguyễn.

Điêu khắc của Nguyễn Hải Nguyễn nhiều khi không diễn hình rõ rệt, cũng không có đề tài, những tác phẩm bằng đá mềm mại đến khó tin hầu như chỉ nhằm bắt chọt một khoảnh khắc sinh thành, chuyển động của sinh giới. Thân thể cây hay thân thể người, hay một động vật không xương sống? Sự sống xúc tích và căng đầy trong những dáng đá cong, cuộn, uốn, vặn, vươn, đủ mọi thế, theo mọi hướng. Những tượng đồng lớn của anh lại thường mang dáng người cách điệu theo lối lập thể, ở đó có sự gặp gỡ giữa xúc cảm nhân sinh mãnh liệt với xúc cảm ngôn ngữ khối. Có khi anh cực tả cơn vượt cạn cực nhọc thiêng liêng của người vợ: cái đầu nhỏ xịu gục xuống bất lực trong khi khối nặng tròn xoe trĩu xuống tận mặt đất (“Mang nặng”). Có khi anh huyền thoại hoá tình mẫu tử trong sự quán quít nâng niu (“Bồng”). Chàng trai trông rất rùng rú đất đá này không bao giờ biết (hay không bao giờ chịu) hé môi về những gì anh cảm nhận và biểu hiện, nhưng mỗi tác phẩm của anh đều chan chứa nhục cảm và chở nặng bí ẩn của sự sống, như cùng hệ ngôn ngữ với điêu khắc Champa và Khmer.



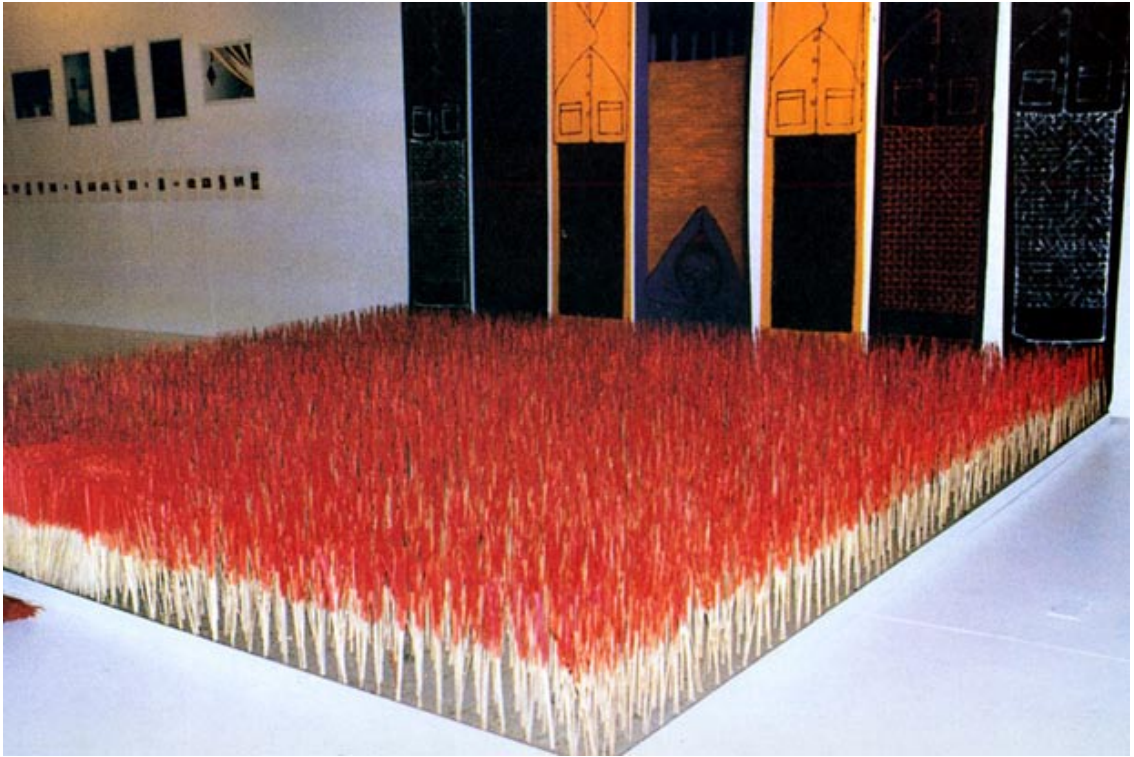
Một tác phẩm của Nguyễn Hải Nguyễn tặng HH



Trong triển lãm “*Ánh sáng*” của Phan Phương Đông

“ĐỒNG LÚA” CỦA NGUYỄN MINH THÀNH

Một vuông ruộng lúa tốt bời bời, bên bờ ruộng là những người nông dân đứng sừng sững như chiêm ngưỡng – hay canh giữ – thành quả của họ. Ý tưởng và bố cục thật đơn giản. Nhưng bất ngờ là màu đỏ của ngọn lúa, của hàng ngàn ngọn lúa tua tủa lên trời. Tâm trí ta xóc mạnh để rồi trầm ngâm: đồng lúa không xanh, đồng lúa Việt Nam bao đời phải tưới bằng máu. Nhưng màu đỏ cũng là màu của lễ hội, màu đỏ của cây nhang – vì đây đúng là hàng ngàn cây nhang thật được Nguyễn Minh Thành sử dụng làm cây lúa của anh. Đồng lúa bỗng mang một đời sống tâm linh rất Việt. Bằng cảm nhận trực tiếp, đâu phải suy diễn, ta thấu hiểu trong phút chốc tất cả những gì không thể hiện trong màu xanh tự nhiên của cây lúa, nhưng nằm sâu trong đời lúa mà mắt thường không thấy. Đây là một trong số không nhiều tác phẩm “sắp đặt” (installation) thành công trong mấy năm gần đây, khi loại hình mỹ thuật mang tính “quan niệm” này đang ở bước thử nghiệm tại VN. “Đồng lúa” xuất hiện năm 1999 trong cuộc ra mắt của mỹ thuật VN tại Nhà văn hoá thế giới Berlin (Đức). Nó làm ta liên tưởng tới bố cục miêng thảm đỉnh của họa sĩ Đức Uecker, nhưng rõ ràng nếu Nguyễn Minh Thành có được gợi ý từ bậc thầy của thể loại “sắp đặt” này, thì chất liệu và màu sắc cũng như cách xử lý của “đồng lúa” cho ta một cảm nhận hoàn toàn VN, hoàn toàn phương Đông. Nguyễn Minh Thành (sinh năm 1971 tại ngoại thành Hà Nội) là một đứa con của làng quê Bắc Bộ sớm vượt khỏi lũy tre làng, tiếp cận và cọ xát với mỹ thuật đương đại thế giới. Anh là một trong số họa sĩ đầu tiên của VN đi vào loại hình sắp đặt và trình diễn với nhiều ý tưởng sáng tạo cho tới nay còn dồi dào.



BẮT NGỜ THỨ HAI CỦA ĐÌNH Ý NHI

(“Thế giới nội tâm của Đình Ý Nhi” tại Art Vietnam, Hà Nội tháng 11 /2003)

Mười năm trước cô xuất hiện như một bất ngờ trước công chúng hội họa thủ đô với loạt tranh bột màu đen trắng hầu như chỉ biến tấu một mô típ: những chuỗi hình hài con gái không chân dung trong đô thị. Cảm nhận nguyên sơ mãnh liệt về đời sống đương đại chứa trong những phương tiện diễn đạt đơn giản làm nên sức mạnh không thể cãi của tranh Đình Ý Nhi.

Tôi không thể hình dung cô họa sĩ trẻ ấy, bây giờ là người mẹ hai con có vẻ tất bật chìm đắm trong tình mẫu tử, có thể gây một bất ngờ thứ hai. Như hôm nay chị đã làm. Còn hơn cả bất ngờ. Đó là sự áp đặt, có thể nói là cưỡng bức thị giác và tâm trí người xem. Với loạt màu dầu khổ lớn. Cũng vẫn chỉ biến tấu một mô típ: lần này là chân dung một người đàn bà, bị bóc trần trong thế giới nội tâm của chính mình như trong một nhà ngục. Có thể là chân dung của chính tác giả, mà cũng là chân dung người phụ nữ đã từng thét lên kêu cứu trên cây cầu của Edward Munch gần một trăm năm trước và đến hôm nay thì đang bị giang tay rặng hai chân trong phòng “security check” (kiểm tra an ninh) trên các đường bay quốc tế. Giữa hai người là cả một thời đại bất an, tàn khốc.

Bị bóc trần thậm chí như lột da, bị bẻ gập, bị ngòi trơ bất lực, răng-mắt-lưỡi nháy ra khỏi mặt, người đàn bà của Đình Ý Nhi có sự dữ dội về hình thể, quyết liệt về màu của Soutine và sự cường điệu ám ảnh của kịch No. Bản năng mạnh mẽ trực cảm vẫn là sức mạnh áp đảo cuốn đi sự già dặn kỹ thuật, khiến cho tranh chị dù khai thác mãi một mô típ mà không gây cảm giác sao chép – sao chép người hay sao chép chính mình – như thường thấy ở nhiều tác giả đang thành công. Với hội họa VN hiện nay, đây có lẽ cũng là một bất ngờ.



Tranh màu nước của Đinh Ý Nhi tặng HH

MỸ THUẬT - NHỮNG NẸO ĐƯỜNG MỚI

NẾU CÁI BỒN ĐI TIỂU NAM CỦA MARCHEL DUCHAMP BÀY TRIỂN LÃM NĂM 1917 BỊ COI NHƯ MỘT SỰ KHIÊU KHÍCH BẢN THÂN MỸ THUẬT, THÌ NGÀY NAY NÓ NGHIÊM NHIÊN LÀ BẢN THỜ MỘT VỊ TỔ SƯ CỦA MỸ THUẬT ĐƯƠNG ĐẠI, MỘT NỀN MỸ THUẬT KHÔNG CÒN COI “CÁI ĐẸP” LÀ ĐỐI TƯỢNG. “NGHỆ THUẬT ĐỒ VẬT” VÀ CÁC HÌNH THỨC THƯỜNG ĐƯỢC GỌI TỔNG QUÁT LÀ “NGHỆ THUẬT KHÁI NIỆM” NỔI LÊN TỪ NHỮNG NĂM 1960 BÂY GIỜ MỚI ĐỔ VÀO VN...

Người được coi mở đầu con đường mới này là Nguyễn Bảo Toàn với triển lãm “Đất qua lửa” năm 1994. Vốn nổi tiếng về điêu khắc gốm, anh đã dựng lại một không gian làng quê với gốm cùng rom rạ, quang gánh, đèn dầu... Bước đi đầu tiên của nghệ thuật “sắp đặt” hoặc “bài trí không gian” (installation) Việt Nam đã định dạng ngay từ đây: trong khi các tác giả phương Tây sử dụng sản phẩm hàng loạt và chất thải công nghiệp làm chất liệu để bày tỏ một thái độ, đặt một vấn đề, gợi một triết lý về đời sống hôm nay, hoặc đề nghị một cách nhìn mới, thì, cũng như trong tranh vẽ, nhiều họa sĩ của ta dù có “sắp đặt” cũng chỉ để mơ về một chốn quê âm áp mà họ luôn nặng lòng, mặc dù (hay chính bởi) thành thị mà họ đang sống vẫn đang bị chi phối mạnh mẽ bởi tinh thần “làng ta”. Đến “Rằm tháng bảy” (1999), sự kiện có tiếng vang trong đời sống mỹ thuật, Nguyễn Bảo Toàn tổ chức nên một không gian hoành tráng, thực chất là tập hợp các điêu khắc nhỏ, để phục hiện đời sống tâm linh truyền thống với hình nhân, ngựa giấy, bát nhang... có sức biểu cảm mạnh. Ảnh hưởng của lối sắp đặt Nguyễn Bảo Toàn thấy khá rõ trong không ít tác phẩm của các họa sĩ lớp sau anh.

Khuynh hướng “triết lý” trong sắp đặt có mặt vài năm sau đó với Trần Lương, Nguyễn Minh Thành, Trần Hậu Yên Thế. Trần Lương phát triển xuyên suốt chủ đề bí mật của sự sống từ “Khởi thủy” đến “Dòng chảy”, từ hội họa sang sắp đặt. Không ôm đồm chi tiết, anh tạo những biểu tượng khái quát, và cũng như trong tranh, vẻ tĩnh tại nhu hòa của một làn nước lặng dung chứa những mầm sống nhỏ bé luôn là phong thái riêng của Trần Lương. Nguyễn Minh Thành mở đầu với những sắp đặt giống như kể một câu chuyện bằng các vật làm sẵn mà triết lý của nó tác giả còn phải “thuyết minh” bằng lời (“Một câu chuyện như những câu chuyện khác” 1977), đã

nhanh chóng đạt tới một “installation” chuẩn cổ điển chứa đựng sức mạnh ám ảnh và suy tư trong một hình tượng đơn giản, trực cảm. “Đồng lúa” (1999) đổ rục kết bằng hàng ngàn cụm nhang cắm trên cát là một thành công của Thành, cho thấy hứa hẹn của hình thức mỹ thuật mới này ở VN, trong khi phần nhiều sản phẩm của những người khác thường sa vào mấy trạng thái: trang trí (đẹp hoặc lạ mắt), dài dòng rườm rà, “suy tư” lấy được. Mới đây nhất, tại bãi rác Sông Hồng, Trần Lương đã tận dụng hiệu ứng tổng hợp của những đồng phế liệu, vật thải, cùng với những người thật (các em nhỏ ngồi học trong màn), trong một “thực địa” mấp mô gò đất và ánh sáng đèn chiếu để thực hiện một sắp đặt trên qui mô lớn, tạo nên một giấc mơ của trẻ bãi rác khá ngoạn mục.

Cũng xuất hiện lần đầu vào năm 1994 trong một triển lãm của Trương Tân, mỹ thuật trình diễn (performance - Trung Quốc gọi là “mỹ thuật hành vi”) có bước đi gập ghềnh trắc trở hơn, có thể vì nó trái với truyền thống che giấu thân xác cũng như tâm trạng cá nhân của người Việt. Hơn thế, vốn là hình thức phát biểu mạnh mẽ trước công chúng về những vấn đề xã hội, nó có thể chứa đựng nguy cơ “quá khích” như đôi khi thấy ở các màn trình diễn nước ngoài. Có điều, mặc dù đã xảy ra đôi “xì-căng-đan” như đốt mã ở Văn Miếu, gào thét ở Nhà vườn ở Gia Lâm khiến các nhà chức trách ngại ngùng, hình thức này có chiều hướng gia tăng hấp dẫn các họa sĩ trẻ. Sau những buổi ra mắt tương đối ổn thỏa ở “Nhà sàn Đức”, lần đầu tiên hình thức này có dịp đến với công chúng rộng trong khuôn khổ một trại sáng tác ở khu du lịch Bình Quới (TPHCM) và cũng lần đầu tiên được các phương tiện truyền thông ủng hộ. Phải chăng do màn trình diễn “Mâm” của Hoàng Ly, nữ họa sĩ đầu tiên đi vào môn này, có phần “uyển chuyển” và “có hậu” khi nói lên thân phận mâu thuẫn của người phụ nữ VN, nên dễ chấp nhận hơn? “Mâm” là kết hợp giữa sắp đặt và trình diễn, khai thác hiệu ứng ánh sáng – âm thanh trong bối cảnh thiên nhiên.

Những hình thức khác của mỹ thuật đương đại không có sự phổ biến như sắp đặt và trình diễn. Các hình thức mang dấu ấn “pop”, một thái độ phản ứng (vừa tiếp nhận vừa châm biếm) trước thẩm mỹ tiêu dùng và lối sống đồng dạng của thị dân, bắt đầu lẻ tẻ với Nguyễn Văn Cường, Vũ Dân Tân, Trương Tân, hình như không cuốn hút nhiều họa sĩ, có lẽ bởi thói quen nâng niu cái đẹp trữ tình, nên thơ của nghệ thuật VN. Nhưng đến năm 2001 này, có 11 họa sĩ Hà Nội đã ngẫu hứng sáng tác tập thể trên một bức tường dài 150m của mỏ than Mạo Khê, biết đâu đó là dấu hiệu của một thời kỳ “pop” đang sắp sửa? Những “chất liệu” mới mà mỹ thuật thế giới sử dụng

đã lâu như video, nhiếp ảnh, cũng chỉ được rút rè thử nghiệm lần đầu với Trần Lương, Nguyễn Như Huy. Yếu tố vận động và kỹ thuật, rất đậm nét trong mỹ thuật đương đại thế giới, hầu như ngoài tầm tay với của các nghệ sĩ tạo hình nước ta.

Từ những đột phá cá nhân mang tính tự phát, các hình thức mỹ thuật mới dần dần tìm được nơi nuôi dưỡng, giao lưu. “Nhà sàn Đức”, Nhà vườn Đào Anh Khánh là hai địa chỉ quen biết ở Hà Nội, tại TPHCM có CLB Hoạ sĩ Trẻ và Trung tâm Mỹ thuật Không gian Xanh. Trong năm đầu của thiên kỷ mới, đã ra đời một tổ chức chính thức giúp chúng phát triển: Trung tâm Mỹ thuật Đương đại của Hội MT. Cùng lúc, đã xuất hiện những “ông bầu” giúp chúng đi vào đời sống công cộng. Các nhà doanh nghiệp “đỏ” như Làng Du lịch Bình Quới, Công ty Than Mạo Khê, với óc nhạy cảm và khoáng đạt, chính là những ông bầu như thế. Không mang tính kinh doanh, lại giàu khả năng tác động công chúng, các hình thức mỹ thuật này đáng được sự ủng hộ nhiều hơn của xã hội.



“Tháp mâm” của Ly Hoàng Ly



Trần Lương trình diễn “*đánh răng*” trước Thiên An Môn

MỸ THUẬT VÀ HỘI NHẬP

Cho đến nay, mỹ thuật dường như vẫn là anh chàng nhanh nhẹn, thoải mái, hồn nhiên hơn cả trong việc giao lưu và du nhập ảnh hưởng thế giới so với những ông cụ, bà bác ngành khác của làng văn nghệ. Có thể vì mỹ thuật có một lợi thế bẩm sinh: ngôn ngữ của nó không cần phiên dịch, như “mưa rơi” trong câu thơ Trần Dần vậy (“mưa rơi không cần phiên dịch”). Cũng có thể nó ít bị nhòe ngó, bắt bẻ, vì... (không biết cái “lợi thế” này có nên coi là lợi thế?) đối tượng tác động của nó quá hạn hẹp: một nhóm công chúng của gallery đã nhòe mặt nhau trong những buổi cocktail khiêm tốn khai mạc triển lãm, và số nhỏ hơn nhiều nữa là khách mua tranh phần lớn là những nhà mới giàu của châu Á cần chơi sang bằng một vài bức tranh bày phòng khách - chỉ đủ sức biến khoảng hai chục họa sĩ vốn có tài của Việt Nam trở thành những nhà chếp tranh giàu sụ. Và cũng có thể vì mỹ thuật truyền thống của ta, một nền mỹ thuật ở làng và ở chùa, đã hoàn toàn không ích lợi cho đời sống đô thị hiện đại, nên hầu như toàn bộ thực tiễn sinh hoạt mỹ thuật gần trăm năm nay được hoài thai ở cái lò do người Pháp mở, có gì đó về bản chất giống như hiện tượng một số cô gái vùng Công giáo toàn tông, bố mẹ Việt Nam hảnh hoi nhưng khuôn mặt cứ cho ta cảm tưởng hao hao... Đức Mẹ trong tranh nhà thờ!

Vậy nên nhìn mỹ thuật, có thể thấy khá rõ mặt trái mặt phải, bước đi cũng như bài học của hội nhập hôm nay trong lĩnh vực văn nghệ.

Trước hết tất phải đặt câu hỏi: Hội nhập thì hội nhập với ai, hội nhập vào ai? Tất nhiên là với thế giới, vào nhân loại. Lại phải hỏi: thế giới của ai, nhân loại là ai mới được chứ? Không dám bàn chuyện khái quát lớn lao, chỉ xin nói riêng với mỹ thuật, thì có một thực tế không thể chối cãi: nhân loại của mỹ thuật bao giờ cũng là những người có tiền mua tranh tượng bày ở nhà mình và những người có quyền lợi xem tranh tượng trong bảo tàng, triển lãm hay công viên, nhà ga, festival, biennale...do nhà nước hay các Mạnh Thường Quân tài trợ, nói gọn lại tức là những nhà giàu và dân những nước giàu.

Còn thế giới của mỹ thuật, tất nhiên là thế giới của những người có tiền mua tranh tượng, nhưng có điều này quan trọng không kém: đó cũng là thế giới của những trung tâm sáng tạo mỹ thuật lớn. Xưa là Roma, Florenzia,

Venezia. Trước thế chiến II là Paris. Bây giờ thì ngay các hoạ sĩ Pháp cũng phải lấy làm tự hào khi tranh họ được công nhận ở New York, chứ không phải ở Paris.

Vậy phải chăng ta có thể diễn dịch một cách rất thực dụng: hội nhập mỹ thuật là làm sao tranh tượng VN lọt càng nhiều càng tốt vào các bảo tàng cỡ Metropolitan, MoMa, Guggenheim ở New York, Tate ở London, Louvre, Pompidou ở Paris, bày bán ở Fifth Avenue, khu Odeon, tham dự Biennale Venice... Nhưng triển vọng ấy dường như còn quá xa vời. Một vài hoạ sĩ VN sinh sống gần trọn đời tại Paris, được coi là niềm tự hào cho mỹ thuật VN, thực ra chưa bao giờ lọt vào được một bảo tàng tên tuổi, thậm chí chưa vào nổi khu vực các gallery xịn. Một bức tranh gần đây nổi tiếng vì được nhắc đến trong bài nói chuyện nặng tính ngoại giao của cựu tổng thống Mỹ trong chuyến thăm VN, được báo Mỹ nói là bán với giá 70.000 USD, lúc này còn đang được bày bán tại một gallery nhỏ của người Việt mở ở New York. Có lẽ ngoại lệ là trường hợp Trần Trung Tín đã được triển lãm cá nhân ở Bảo tàng Mỹ thuật Singapore, Bảo tàng Mỹ thuật... London và in hẳn một cuốn sách riêng ở Anh Quốc, cũng từng được một hoạ sĩ trẻ ở quê hương Van Gogh coi là thần tượng còn hơn cả vị này. Tranh Tín gợi tinh thần Munch đầu thế kỷ XX, nhưng thấm đượm màu sắc trữ tình bi ca chứ không “thét lên giữa cầu” như ông kia.

Tôi có một bản khoản từ nhiều năm nay: sơn mài mỹ thuật, cái mà nhiều thế hệ hoạ sĩ VN, kể từ Tô Ngọc Vân 60 năm trước, tự hào và dự đoán sẽ là đóng góp độc đáo của VN cho mỹ thuật thế giới như một lối thoát cho sơn dầu của phương Tây đã già nua và suy đồi, cho đến hôm nay vẫn chưa “ép phê” bao nhiêu với thiên hạ. Còn nhớ trong một buổi họp báo ở TPHCM giới thiệu cuộc triển lãm được coi là lớn nhất về mỹ thuật đương đại VN ở Pháp do Toà Thị chính Paris bảo trợ, khi thấy đại diện cho sơn mài VN là một gian phòng bày đồ gỗ và mỹ nghệ sơn mài của một hoạ sĩ trang trí Dinh Độc lập cũ, tôi thắc mắc: thế Nguyễn Gia Trí, Nguyễn Tư Nghiêm... đâu? Các nhà tổ chức người Pháp đã không thể trả lời câu hỏi ấy. Thế rồi tôi lại biết: một vài nhà sưu tầm VN đã sang Pháp mua lại tranh của các bậc thầy sơn mài đem trở về nước. Nghĩa là sau khi một số người Pháp ở Đông Dương mua đem về “mẫu quốc” như một thứ hàng lưu niệm cao cấp, những tác phẩm của danh hoạ VN cuối cùng vẫn chỉ được âu yếm ở chính quê hương mình? (tương tự một bức tranh lụa lưng danh từng được giới thiệu một cách đầy tự hào là đã có mặt trong Triển lãm Thuộc địa ở Pháp – tức là triển lãm những sản phẩm nông nghiệp và thủ công mỹ nghệ!!!).

Vấn đề là ở đâu? Có người bạn Việt kiều tôi thấy là rất yêu nước (nhưng lại rất khó khăn để được phép về nước) khi trả lời câu hỏi của tôi: “Anh đừng bận tâm đến đánh giá của tụi Tây đối với văn nghệ VN. Tụi nó vẫn nặng đầu óc thực dân lắm, đời nào có chịu công nhận cái gì của mình.” Thế nhưng tôi lại không thể lấy thế làm an ủi, vì tôi biết một tên tuổi đi vào lịch sử mỹ thuật thế kỷ XX do phương Tây viết là Nam June Paik, người sáng tạo ra ngôn ngữ mỹ thuật video, đầu phải da trắng mũi lõ mà là một láng giềng Đông Á của ta. Không nói đến Za Wou Ki, người Trung Hoa được liệt hạng ở Pháp như một họa sĩ trừu tượng hàng đầu.

Gần đây, với sự trỗi dậy của những con Rồng con Hổ, châu Á cũng đang nỗ lực xây dựng cho mình những trung tâm mỹ thuật khu vực. Bảo tàng Mỹ thuật Singapore, Bảo tàng Mỹ thuật châu Á..., Biennale Kwangju là những tên tuổi bắt đầu có chỗ đứng trong sinh hoạt mỹ thuật thế giới. Qua những cuộc giao lưu đầu tiên, nhiều nghệ sĩ tạo hình VN nhận ra: hội nhập với mỹ thuật khu vực xem chừng gần gụi hơn, đỡ chóng mặt hơn, nhưng cũng phải có những nỗ lực đáng kể đấy chứ không chơi!

Đã có lần một họa sĩ kiêm nhà phê bình tên tuổi của ta giải thích: mỹ thuật đương đại VN không mang đậm tinh thần “dấn thân” như ở các nước châu Á khác hiện nay, là bởi mỹ thuật của ta có truyền thống thể hiện xúc cảm về cái đẹp. Tôi muốn coi đó là một lời biện bạch. Làm sao tin nổi rằng mỹ thuật thời phong kiến Trung Hoa, Thái Lan, Hàn Quốc... lại có truyền thống “dấn thân” hơn ở ta, nhưng bây giờ những thông điệp cảnh báo sự tiêu diệt cá tính, đàn áp dân chủ, phá hủy môi sinh... luôn vang lên mãnh liệt trong những bức tranh, tác phẩm điêu khắc, sắp đặt, trình diễn ở những nước ấy. Phải chăng vì họ nhạy bén, cởi mở, mạnh dạn hơn ta để vượt khỏi não trạng mỹ thuật cung đình và tôn giáo xưa, mỹ thuật salông thời thực dân, mỹ thuật tuyên truyền thời Mao, để hội nhập với tinh thần chung của thời đại?

Cũng có tình hình tương tự về ngôn ngữ, hình thức mỹ thuật. Sau mười mấy năm “mở cửa, đổi mới”, mỹ thuật giá vẽ của VN đã chuyển một bước mạnh từ những quy phạm của chủ nghĩa hiện thực, ảnh hưởng của chủ nghĩa ấn tượng (những sản phẩm của thế kỷ XIX) sang các ảnh hưởng lộn xộn và muộn măn của lập thể, dã thú, siêu thực, trừu tượng và biểu hiện-trừu tượng (đầu và giữa thế kỷ XX). Rồi dừng ở đấy. Và không chịu nhìn

rộng ra những gì mỹ thuật thế giới đã làm bên ngoài giá vẽ. Những phương tiện đã xuất hiện từ ít ra là nửa thế kỷ như “mỹ thuật trình diễn” (performance art), đã có cả một lịch sử riêng của nó, giới chuyên nghiệp của nó, đã được giảng dạy tại một số trường mỹ thuật uy tín ở Âu Mỹ, được tiếp nhận sôi nổi ở Thái Lan, Hàn Quốc, Nhật Bản trong hai chục năm gần đây, thì ở ta vẫn còn được đa số các họa sĩ nhếch mép coi như trò chơi, nếu không là trò chơi lô bịch, của những kẻ không cầm bút vẽ được, hoặc vẽ không ai mua. Đến nỗi liên hoan quốc tế hàng năm về mỹ thuật trình diễn ở các nước này khá lúng túng khi muốn mời nghệ sĩ Việt Nam tham dự, vì số người hành nghề ở ta vẫn chỉ đếm trên đầu ngón... một bàn tay!

Thực ra, bản chất vấn đề không chỉ là chuyện ngôn ngữ, phương tiện biểu đạt. Mà ở quan niệm về vai trò, chức năng của mỹ thuật. Từ chỗ mỹ thuật phục vụ tuyên truyền chính trị, “mở cửa” đã mở ra một cực có vẻ đối lập: mỹ thuật là hàng hoá có giá trị thị trường. (Riêng lĩnh vực tượng đài là một kết quả đáng buồn khi ý đồ chính trị nhiều khi cứng nhắc của nhà cầm quyền bị bọn bất lương lợi dụng biến thành món hàng kém phẩm chất). Song vẽ tranh để bán cho người thị dân chơi tranh là cung cách ứng xử đối với mỹ thuật phổ biến trên thế giới từ một thế kỷ trước. Ngày nay, các quốc gia tiên tiến coi việc tài trợ (từ ngân sách nhà nước và từ các khoản đóng góp được trừ vào thuế của các doanh nghiệp) cho các hoạt động mỹ thuật phi lợi nhuận, phục vụ đời sống thẩm mỹ cộng đồng và cũng phục vụ bản thân sự sáng tạo, là ứng xử văn hóa chính thống. Chắc rằng không có ai từng có dịp xuất ngoại mà lại không say đắm trước các bảo tàng mỹ thuật mở rộng cửa đón tiếp hàng vạn người xem mỗi ngày, trước những vườn tượng phong phú, những tác phẩm sắp đặt mọc giữa quảng trường, nhà ga, những festival tụ họp hàng trăm nghệ sĩ tạo hình đủ thể loại (gọi theo danh từ phổ biến trên thế giới là “nghệ sĩ thị giác - visual artist”) từ nhiều nước, những nghệ sĩ trình diễn hoạt động tự do ở góc phố, bến xe, có khi chỉ có vài người đứng xem.

Có đáng để giới hữu trách suy nghĩ không, khi những hoạt động khuyến khích các sáng tạo mới mẻ của mỹ thuật Việt Nam hôm nay chủ yếu lại do một số thiết chế nước ngoài chăm lo? Người viết bài này đã trần trở không ít sau khi được xem những anh chị “cửu vạn” ở Hà Nội đồng sáng tạo với họa sĩ bằng những dòng viết trực tiếp trên tường nói lên tâm tư, nguyện vọng của mình. Sự tương tác giữa nghệ thuật và đời sống như thế, lẽ ra phải được thấy là rất “đúng đường lối chính sách”, nhưng thực tế đã phải cậy nhờ khuôn viên Viện Goethe để thể hiện!

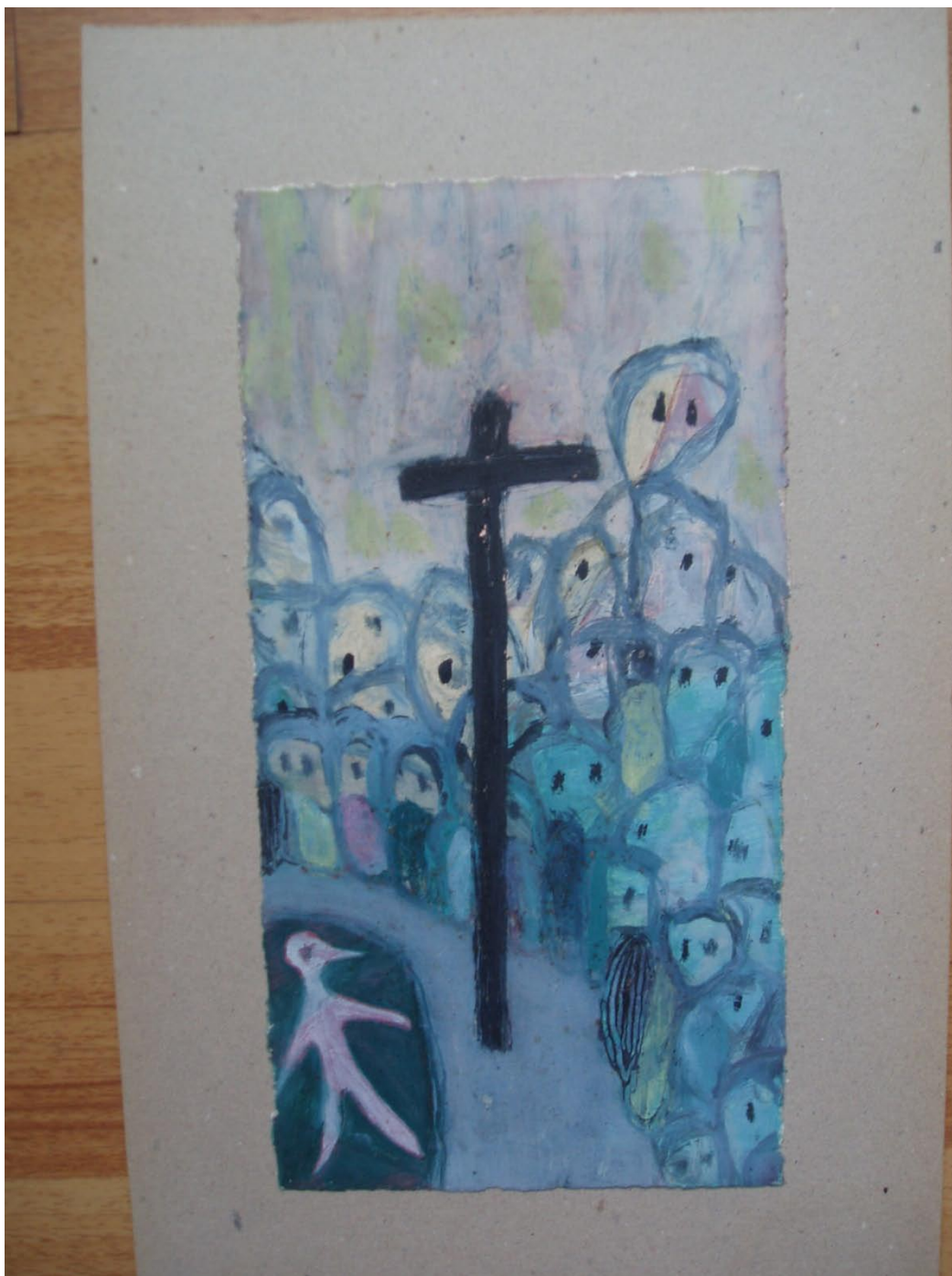
Nhiều phê phán nặng lời nhân danh bản sắc, truyền thống dành cho một số

thể nghiệm mỹ thuật mới cho ta cảm tưởng: thực ra có những vị luôn luôn lấy lời dạy của mấy ông Tây thế kỷ 19 để phán xét những người ảnh hưởng các bà Đầm thế kỷ 20! Phải chăng thói quen nghi ngại bất cứ cái gì khác lạ đã kìm chân chúng ta luôn ở đằng sau người nhiều thập kỷ?

Không thể không ghi nhận những chuyển động tích cực gần đây để cố gắng bắt kịp tinh thần và trào lưu mỹ thuật đương đại thế giới ở một số nghệ sĩ như Trần Lương và nhóm Nhà sàn Đức (Hà Nội), một số nghệ sĩ trẻ TPHCM, Huế, và một số nhà tổ chức tư nhân như gallery Không Gian Xanh, các nhà sưu tầm với “tiền-bảo tàng cá nhân” của họ như Trần Hậu Tuấn, Đức Minh “con”, Hội Mỹ thuật TPHCM, và gần đây nhất là An Giang (một nghịch lý: đây là các hội địa phương chứ không phải ở thủ đô như lẽ thường phải có!). Trong khi một thiết chế chính quy là Trung tâm Mỹ thuật Đương đại (Hội Mỹ thuật Việt Nam) sau mấy năm hoạt động khá rầm rộ bỗng ... im lìm một cách khó hiểu! Song đã đến lúc ta không còn thể thỏa mãn với những nỗ lực lẻ tẻ, tự phát như trên, nếu không muốn sự bùng nổ lần thứ hai của mỹ thuật Việt Nam cũng lại phải nhờ vào “ngôi khách” tương tự như cuộc bùng nổ lần đầu tiên những năm 1990. Muốn giữ vững độc lập trong hội nhập, thì trước hết phải có tinh thần và năng lực chủ động hội nhập.



“Ký ức xanh” của Trần Trọng Vũ



“Đám ma chim” của Trần Trung Tín (sưu tập HH)

MỸ THUẬT VÀ CHÍNH TRỊ Ở VIỆT NAM HIỆN NAY

Nhớ hồi đầu thập kỷ 1990, lúc mỹ thuật VN chuyển mình sang thời kỳ mới, thoát khỏi cả truyền thống “thuộc địa” lẫn “hiện thực xã hội chủ nghĩa”, họa sĩ kiêm nhà phê bình mỹ thuật có ảnh hưởng lớn với thế hệ mới, Nguyễn Quân, đã nhận xét: “Mỹ thuật VN không có thói quen dần thân”. “Chim hoa cá gái” cũng là cụm từ hài hước do anh chế để nói về cảm hứng chủ đạo của mỹ thuật nước nhà. Trong lúc đó, mỹ thuật Trung Quốc đã qua một thời sôi động “những bức tranh có sẹo”, “nghệ thuật của những người bị tổn thương”, hay phong trào “Mao pop”... với ý thức phản ứng chính trị công khai của các tác giả. Cũng trong lúc ấy, văn học VN đã có một thời rộ lên những tiếng nói “đổi mới” có nội dung chính trị xã hội thật sự (rồi bị chặn lại).

Tại sao MT VN “sau đổi mới” vẫn cứ giãy nảy “Em không nói chuyện chính trị đâu nhé!”. Đã đành sự sợ hãi mà nhà cầm quyền đã gieo trồng cực kỳ hiệu quả kể từ vụ Nhân Văn-Giai Phẩm trên cả cánh đồng tinh thần của dân tộc, đối với riêng MT, còn thêm một yếu tố: Ngay từ khi ra đời, MT hiện đại VN, dựa con tinh thần của Trường Cao đẳng MT Đông Dương, đã mang đậm tính “salon”, đối tượng của nó là tầng lớp trưởng giả đô thị, cứu cánh của nó là “cái đẹp” nghệ thuật vị nghệ thuật. Sau khi thoát khỏi vòng kim cô “hiện thực xã hội chủ nghĩa” trong đó “phục vụ chính trị” (một cách thô thiển, lấy “tuyên truyền” là mục đích) là nội dung chủ đạo, MT như hả hê quay lại đúng như nó từng là trước cách mạng. Và lại, còn có thể làm gì hơn với những bức tranh chỉ có thể sử dụng trên tường phòng khách hay phòng ngủ các nhà giàu?

Sang đầu thế kỷ mới, tình hình rõ ràng là khác, khi xu hướng mỹ thuật khái niệm, mỹ thuật ngoài giá vẽ, tiến tới mỹ thuật công cộng (public art), cụ thể qua các thể loại sắp đặt, trình diễn, video... với một thế hệ tác giả trẻ có tư duy mở rộng, tiếp nhận ngày càng sâu những giá trị phổ quát Tự do, Nhân quyền, Dân chủ. Ta bắt đầu nghe được những tiếng nói chính trị xã hội cất lên trong Mỹ thuật.

Tất nhiên, với sự kiểm duyệt “toàn diện, triệt để” của “các cơ quan chức năng”, những tiếng nói này còn khá hiếm, và nhiều khi chưa kịp ra khỏi họng thì đã bị chặn.

Phải nói tinh thần cảnh giác của các nhân viên có trách nhiệm giữ gìn an ninh văn hóa không chê vào đâu được. Thoáng thấy cái gì khác thường hay

khó hiểu là họ rat ay liền. Một chuyện vui: Trong ngày duyệt tác phẩm của Festival Huế 2004, có một cô họa sĩ “trình diễn” màn “kịch câm” sau: Cô mặc áo dài, trên áo kẹp vô số cây kẹp quần áo, ngồi im như phỗng giữa một cái mùng làm bằng dây thừng nhuộm đỏ. Hội đồng duyệt do một ông Phó Thủ tướng đích thân cầm đầu, đi theo là bộ sậu ban bệ. Đến chỗ “tác phẩm” của cô, một vị trong đoàn chất vấn, giọng bức bối: “Cô muốn nói gì? Có phải muốn nói nghệ sĩ bị kìm kẹp, không có tự do?” May mà, có lẽ thấy cô có vẻ hiền lành ngây thơ, ông Phó TT gạt đi: “Thôi đừng suy diễn, làm khó cô bé.” Và ông quay sang cô, giọng thân mật: “Bác cũng có đứa cháu gái học mỹ thuật, nó cũng có nhiều ý tưởng lạ lắm!”, rồi dẫn đoàn đi sang “tác phẩm” khác. Thế là cô thoát!

Nhưng đó là một may mắn hiếm hoi. Còn phần lớn câu chuyện sẽ diễn ra như với cái “Bím” của họa sĩ Trương Tân trong cuộc triển lãm mang tên “Come-in” do Viện Goethe Hà Nội và Viện Văn hoá Đức (IFA) tổ chức tại trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội tháng 1.2007.

Hãy để họa sĩ Minh Thành thuật lại:

“Còn Trương Tân thì với tài nghệ may vá, anh làm một bức điều khắc bằng vải. Đó là một chiếc Bím thay cho tã lót trước kia của các em bé nhưng được phóng với tỷ lệ 1:10 nghĩa là gấp 10 lần kích thước thật. Khi lại gần thì thấy phía trong của chiếc Bím được lát bằng một lớp túi áo ngực (138 cái) ngay ngắn và đều đặn. Những túi áo ngực này có kích thước và hình dáng chính xác như thật, được may bằng vải màu vàng nhạt na ná như màu đồng phục của cảnh sát giao thông Việt Nam hiện nay. Nhìn cái túi áo ngực là nhớ ngay ra hình ảnh cái áo mà người ta quen gọi ngày trước là áo đại cán. Khi tôi đến xưởng, nơi anh làm việc, anh cho tôi xem cái áo công an cũ mà anh đã mua ở đường Lê Duẩn, cạnh ga Hàng Cỏ. Những cái túi áo này chính là thủ phạm gây nên việc công an đến và không cho trưng bày, cho dù đã xin được giấy phép từ Vụ Mỹ thuật. Nghe đồn rằng, công an nói đó là hình ảnh túi áo của tã áo mà chính Chủ tịch Hồ Chí Minh ngày xưa từng mặc. Thì đây tôi cũng chỉ nói lại theo dạng tin đồn, chứ không biết có thực thể hay không và chúng ta cũng chỉ hiểu nó ở dạng tin đồn. Nhưng những túi áo ngực mà Trương Tân dùng làm lớp đệm phía trong của chiếc Bím phóng đại này, với riêng tôi thì đúng là giống hệt như ở cái áo mà Chủ tịch Hồ Chí Minh mặc trong nhiều bức ảnh.” (Talawas.org)



Trương Tân và “Bim”

Có chuyện này liên quan chắc ít người biết. Chính cái việc CA bắt gỡ bỏ cái “Bim” này đã khởi đầu sáng kiến viết kiến nghị, thư ngỏ online ở Việt Nam.

Sự việc trên gây ra sự phẫn nộ của một số họa sĩ và trí thức yêu nghệ thuật ở Hà Nội, trong đó có người viết bài này. Do các anh Dương Tường, Phạm Toàn khởi xướng, chúng tôi gồm khoảng mười người (số trẻ là nhiều) đã thảo ra và ký một thư ngỏ gửi các cơ quan trách nhiệm phản đối vụ việc và nhân đó đòi họ có thái độ đối xử văn minh và đúng pháp luật với các phẩm văn học nghệ thuật. Tiếc rằng bức thư đã không được gửi đi, do ông Viện trưởng Viện Goethe tha thiết xin “hạ tông” vì ngại ảnh hưởng đến công việc sau này của Viện! (Tuy nhiên, đó đã là cuộc “thử” cần thiết dẫn đến thành công ngoạn mục của Kiến nghị về việc thu hồi tập Thơ Trần Dần sau đó đúng 1 năm).

Đến Festival MT trẻ (2007) ở Hà Nội thì cuộc đương đầu họa sĩ – người kiểm duyệt thành ra công khai, gay gắt, và dẫn tới sự thỏa hiệp. Có hai tác phẩm bị Hội đồng duyệt bỏ: “Ngoài kia là ánh mặt trời” (installation của Lê Huy Cử) dựng bốn bức tường (giả) có khoá xích (thật), bên trong là những đám người bằng đất nung nằm ngả ngón quanh một cây đèn dầu cỡ lớn, hoặc đứng xếp hàng trước những tấm cửa khoá. “Sống chật” của Phạm Ngọc Viễn Thành là một performance trong một installation: Một buồng kính nhỏ hẹp chỉ đặt vừa cái bồn cầu, bên trên bồn cầu là chậu cây, phía trên đầu là lồng chim có con chim thật. Tác giả trình diễn trong đó: ăn bánh mì, đọc báo, vẽ... Hội đồng duyệt cho để phần installation nhưng không cho performance. Riêng tác phẩm “Cột chiến thắng” của Đinh Gia Lê thì bản chữ bên dưới: “Vô cùng thương tiếc” bị kiểm duyệt bỏ

Cái mới trong dịp này là tiếng nói phản ứng chính thức từ những “quan chức” trong Hội nghề nghiệp, như Đào Minh Tri : “Làm sao để mỹ thuật

phát triển được, nghệ sĩ thoải mái... Con đường tất yếu là phải có luật chung, thể chế hóa, để nghệ sĩ hiểu và tự chịu trách nhiệm, mới tránh được tình trạng duyệt theo cảm giác cá nhân, *pa-đờ-suy* (*tiếng lóng: suy diễn, chụp mũ*)”. (Sau Festival này, Đào Minh Tri, người tổ chức chính đã bị tai biến não, di chứng cho đến bây giờ!)



“Cột chiến thắng” (Đình Gia Lê)



“Ngoài kia là ánh mặt trời” (Lê Huy Cửu)

Tuy nhiên, đâu đó cũng có những tác phẩm lọt qua lưới kiểm duyệt nhờ tính biểu tượng khái quát chứ không quá cụ thể của nó, nhất là khi tác giả có bản lĩnh, biết “to mồm” cái khi cần thiết.

Lê Quảng Hà là một họa sĩ như thế. Tác phẩm hội họa hay sắp đặt của anh bao giờ cũng mạnh mẽ, khiêu khích, kết hợp được sức ám ảnh của chủ nghĩa xuất biểu (expressionism) với cú đấm thẳng của pop art. Anh thường gặp khó là chuyện dễ hiểu, như trường hợp một triển lãm năm 2001 của anh “suýt” bị huýt còi, cuối cùng anh phải chịu bỏ một số tác phẩm mà theo lời giải thích mơ hồ mang “tính xã giao của những người làm công tác bảo vệ văn hoá rằng: “Nói thật, tôi cũng không hiểu lắm về nghệ thuật nhưng mà có vấn đề...” (LQH trả lời báo Tiền Phong). Nhưng cứ như hai tác phẩm “Nhà tù” và “Người phát ngôn” dưới đây thì thông điệp chính trị không đến nỗi khó hiểu của tác giả đã đến được với công chúng:



Trong thế hệ trẻ hơn, cũng có những người biết tận dụng “biểu tượng” để gửi gắm những thông điệp không dễ chịu chút nào. Như màn trình diễn “Những con lợn vui vẻ” của Phạm Huy Thông trong cuộc thi nghệ thuật trình diễn 2008 tại Hà Nội. Ta hãy hình dung màn diễn qua lời thuật của Như Huy:

“Được khiêng bởi hai bạn diễn, Phạm Huy Thông, trong một chiếc rọ thường dùng để nhốt lợn được bọc kín mít bằng các tờ báo. Âm thanh thu từ một lò mổ được phát ra âm ỉ, tiếng lợn kêu thét vì bị chọc tiết kéo dài suốt màn trình diễn, xen lẫn là tiếng các đồ tể trao đổi với nhau. Từ trong rọ lợn, nghệ sĩ tìm cách thoát ra, dùng đôi tay thò ra ngoài, xé báo, bẻ nan. Quá trình này diễn ra khoảng 5 phút. Ngay sau đó, hai bạn diễn, với trang phục tương tự như Huy Thông, lao tới và lật rọ xuống. Thế rồi cả hai tìm cách đập và đánh thật mạnh vào rọ, nơi lúc này Huy Thông đã bắt đầu bò ra được một chút. Cuối cùng, sau nhiều nỗ lực, nghệ sĩ cũng chui ra được khỏi rọ (lưu ý là tiến trình này diễn ra trong những tiếng kêu thét liên tục và chói tai của những con heo bị chọc tiết trong lò mổ). Ngay khi nghệ sĩ ra khỏi rọ, cả hai bạn diễn đồng thời rút còi trong miệng ra thổi thật lực. Màn trình diễn kết thúc trong một hỗn độn cực điểm của các âm thanh văng óc của tiếng heo kêu, tiếng còi rít.” (talawas.org)

Một số tác giả không trực tiếp biểu lộ thái độ về các vấn đề chính trị, nhưng đặt ra những vấn đề xã hội đang là thời sự, thì đó cũng là thể hiện thái độ chính trị ở mức độ góc nhìn công dân.

Có khi với một thái độ phê phán, châm biếm rõ rệt, như Dự án “Trang hoàng cho cây xà cừ đường Láng” của Trần Hậu Yên Thế (2008). Đường Láng ở Hà Nội nổi tiếng với hàng cây xà cừ cổ thụ, nhưng nổi tiếng hơn nhiều do hệ thống liên hợp quán nhậu, karaoke, massage, nhà nghỉ... mà ai cũng biết bên trong ẩn chứa cái gì. Tác giả đã tổng phê, châm tình trạng xã hội này qua những ý tưởng độc đáo đa phương tiện:

“Chiến” là một phần của dự án: Nghệ sĩ trong trang phục một nam thanh niên đội mũ cối mặc áo phông đi đến tất cả các nhà nghỉ dọc hai bên bờ sông Tô Lịch, đoạn từ Ngã Tư Sở đến Cầu Giấy. Vào tới nhà nghỉ nào, người thanh niên này cũng hỏi một câu: “Ở đây chiến có an toàn không?” Sau khi nhận được những câu trả lời, anh ta xin nhân viên lễ tân tấm danh thiếp nhà nghỉ. Trong triển lãm sẽ trưng bày các tờ danh thiếp - mặt sau ghi những lời đáp của nhân viên lễ tân.

Cũng có khi tác giả không tỏ rõ thái độ, mà chỉ gợi ý khơi mở những cảm nghĩ đa chiều về một vấn đề, một sự kiện. Như trong tác phẩm “Quá khứ di dời” (The Past Moved) của Bùi Công Khánh.

Cảm hứng từ cảnh lưu luyến của người dân với nơi ở cũ là một khu ổ chuột ở Quận 4 TPHCM bị giải tỏa để xây cao ốc, anh vẽ lại cảnh khu nhà rồi sắp đặt trong studio như một cái phòng ở tiệm chụp hình. Anh mời những người dân từng sống ở đây đến đứng trước cái phòng ấy và chụp hình họ: một bà chủ quán ăn bình dân, một anh xe ôm... Tiếp đó anh lại mời những người bạn sống ở nơi khác đến: một doanh nhân, một trí thức trẻ,... Kết quả thật thú vị: sự khác biệt rất lớn giữa hai nhóm người. Nhóm thứ nhất hoàn toàn tự nhiên, thoải mái vì cảm thấy mình “thuộc về” đúng cảnh này. Nhóm thứ hai không giấu nổi sự ngỡ ngàng, và phải cố gắng “lấy dáng” để chụp hình trước cái khung cảnh “không thuộc về” mình.

Thông điệp của Bùi Công Khánh không dễ nắm bắt, càng không dễ suy diễn. Nhưng nó gợi suy tư về những mặt mâu thuẫn trong cuộc sống, về lịch sử một vùng đất, về sự mất mát của quá trình đô thị hóa...

Cách phát biểu về xã hội chính trị ở tác phẩm này dường như là một lựa chọn “dần thân vừa phải” của không ít họa sĩ VN bây giờ. Không còn né tránh, sợ sệt, tự kiểm duyệt nhiều khi vô lý, “thần hồn nát thần tính”, nhưng cũng tránh xa việc thách thức trực tiếp, gây scandal...

Với nhiều hạn chế thấy rõ, có thể ghi nhận Mỹ thuật VN đã “bước qua lời nguyên” lấy “chim hoa cá gái” làm chủ đạo để vượt lên thân phận salon, dần dần xứng đáng là nghệ thuật của con người Tự Do, có trách nhiệm với đời sống cộng đồng.



Bùi Công Khánh trước phong cảnh khu ổ chuột

THƠ TẶNG CÁC HỌA SĨ

NGÔI NHÀ HỌA SĨ

Tặng Thọ Vân

I

Túi đồ sâu
Nắng và tiếng động.

Người họa sĩ cởi trần.
Màu sắc trong tranh như chùm bóng
Kéo anh bay lên

Nhưng nặng quá, vì anh tốt bụng
Và tôi thấy anh bơi
Giữa những bờ tường gấp khúc.

Qua chiều dày thành phố
Anh cảm thấy biển khơi

Qua chiều dày đời người

II

Hoa cúc vàng xù ước
Như gà mái ngủ trong mưa

Gà trống trên tường đánh nhau
Lông máu bay lòe chạng vạng.

Cây vông chưa kịp cao
Đã theo mùa rụng lá.

Bạn tôi nặng nề, chậm chạp
Tóc rũ triền miên một giấc mơ ngày

Bàn tay dày nghe lá giò lan
Bao giờ lan nảy nụ?

Trên trang giấy, đưa con trai nhỏ
Thò lò mũi, bôi màu nguệch ngoạc
Bỗng nở sắc hoa không đợi chờ

TUỘNG KIỀU

Tặng Nguyễn Hải

Muốn thu mình
Sợ nặng chết tâm can
Muốn vụn vấy cho tan nghìn mảnh
Không thoát nổi hình hài ngưng kết

Đau khoét ngực

Thôi đừng ôm mặt nữa em

Đàn ơi cung trắng, cung đen
Trầm như đá đặc, bay lên như chim.
Những ngón tay dài - bó gió
E tơ đàn mảnh quá chẳng em

Ôm trong lòng bao nhiêu bóng tối
Quặn thắt những vòng thạch cao

Trắng

Hà Nội

1974



Tác phẩm đất nung của Nguyễn Hải tặng HH

SƠN DẦU

Tặng Đặng Xuân Hòa

1

Con bò mắt đỏ dắt thùng đi đâu
Để cá hoá rồng vách mộng
Chiều hạ em hồng

Con diên lên mắt
Bàn tay dẫm màu
Giữa khung ngày trắng toé chòm đêm

Anh khám phá em tức khắc
Và tử mẫn từng xăng-ti-mét

2

Bò mắt đỏ
Chở em chơi
Những cô tiên cánh gỗ
Bay mãi không về trời

Anh chồm ra
Nửa mặt dạ xoa nửa mặt người



“Con bò mắt đỏ dất thờng đi đâu...”
(tranh Đặng Xuân Hòa trong sưu tập HH)

THUỐC NƯỚC

Tặng Trần Lương

Mắt sen mắt rắn

Em có em không

Mắt mở mắt nhắm

Em mỏng mỏng

Sen tốt sen tàn

Bầy liu diu ngỗng cổ

Rủ nhau đi

Mắt dẹt

MỤC LỤC

- Nguyễn Gia Trí...	trang 3
- Hoàng Tích Chù...	19
- Từ điêu khắc đình chùa...	25
- 50 năm đi và vẽ (Lưu Công Nhân)	29
- Nguyễn Hải...	34
- Ngọn lửa Phạm Văn Hạng	39
- Nguyên Cầm...	43
- Tranh giấy Nguyễn Quân	45
- Phan Gia Hương...	46
- Ba gương mặt điêu khắc mới (Nguyễn Minh Luận, Phan Phương Đông, Nguyễn Hải Nguyễn)	50
- Đồng lúa (Nguyễn Minh Thành)	55
- Đình Ý Nhi	57
- Những nẻo đường mới	59
- Mỹ thuật và hội nhập	64
- Mỹ thuật và chính trị	71
- Thơ tặng các họa sĩ	82