

Maurice
Grosser

An abstract painting on the left side of the cover. It depicts a figure wearing a hat, rendered in bold, expressive brushstrokes of yellow, green, blue, and red. The figure's face is partially obscured by a white, shell-like shape. The background of the painting is dark, matching the overall cover color.

Để thưởng ngoạn
một
tác phẩm
hội họa

NXB Mỹ Thuật

75

2.99

MT 18

Maurice Grosser

**ĐỀ THƯỞNG NGOẠN
MỘT TÁC PHẨM
HỘI HỌA**

Biên dịch : Nguyễn Minh & Châu Nhiên Khanh

ĐỂ THƯỞNG NGOẠN MỘT TÁC PHẨM HỘI HỌA

Chịu trách nhiệm xuất bản :
TRƯƠNG HẠNH

Biên tập : **BÙI TẤN TIẾN**
Trình bày : **THIÊN TRUNG**
Bìa : **PHƯỚC HIỆP**
Sửa bài : **HỮU HỮU**

In 1000 cuốn, khổ 13 x19cm. **Tại xí nghiệp chế bản in SCITECH**
200 Cô Bắc - Q.1. Giấy phép số 10/CXB. QLXB Cục xuất bản
cấp ngày 6/1/99. Trích ngang kế hoạch số 18-MT Nhà Xuất bản
Mỹ Thuật cấp ngày 12/2/99. In xong nộp lưu chiểu tháng 4/99

LỜI GIỚI THIỆU

Trong tập sách lý thú và đầy kiến thức này. Chúng ta thảo luận về hội họa trên quan điểm của một nhà họa sĩ đang làm việc. Nội dung bao trùm các thời đại, những nguyên tắc và những phương pháp của các trường phái hội họa khác nhau và những đại biểu vĩ đại của chúng từ thời Phục hưng cho đến nay, quyển sách tuyệt vời này kể lại chuyện những họa sĩ như Rembrandt, Goya, Renoir, Picasso và nhiều họa sĩ khác đã biến đổi cách suy nghĩ, cảm xúc, và sáng tạo của họ như thế nào.

Chúng tôi cố gắng có một sự giải thích rõ ràng và hấp dẫn về các khuynh hướng khác nhau trong nghệ thuật xuyên suốt nhiều năm liền. Ví dụ như khi bàn luận về sự làm quen với tranh sơn dầu là loại tranh tạo nên một sự biến động mạnh trong hội họa, chúng ta phân tích vì sao các họa sĩ trường phái Ấn tượng lại có ảnh hưởng mạnh mẽ đến hội họa ngày nay và đồng thời bày tỏ những quan điểm gây tranh cãi của chính mình về vấn đề hội họa Hiện đại có thực sự là hiện đại không. Chúng ta cũng thử lý giải về các vấn đề của họa sĩ trong việc sáng tác nên các bức tranh và kỹ thuật vẽ bằng cọ, những lý do tại sao những họa sĩ vẽ chân dung thường lý tưởng hóa những nhân vật của họ và những họa sĩ giỏi tại sao thỉnh thoảng lại thay đổi hoàn toàn dự định trong các bức vẽ.

Được điểm tuyệt vời bởi những lời bình phẩm sống động về cá nhân của các họa sĩ danh tiếng và cuộc sống của họ, quyển sách này là một niềm thích thú cho bất cứ ai muốn hiểu rõ hơn về hội họa và các họa sĩ.

Nhà xuất bản và những người biên soạn rất mong nhận được sự góp ý và phê bình của bạn đọc.

MỞ ĐẦU

Một họa sĩ và một người thích tranh nhưng lại không tự mình vẽ, xem xét một công việc nghệ thuật, sẽ tìm kiếm trong bức tranh những thứ khác. Một người thích những bức tranh đơn giản chỉ vì mong muốn được biết bức tranh đó có thể mang lại cho anh ta bao nhiêu sự thích thú. Cũng như nếu là một nhà sưu tầm tranh, anh ta cũng sẽ chỉ cần biết giá trị của bức tranh đó, và hẳn sẽ xem xét phẩm chất, tính xác thực chắc chắn của nó, nói chung nó được hâm mộ cỡ nào trong giới nghệ thuật, và có khả năng duy trì sự chấp nhận này bao lâu.

Ngược lại, người họa sĩ lại không cần thiết phải thích một bức tranh trừ khi anh ta tìm ra ở bức tranh đó điều gì thú vị. Và vì anh ta được thuyết phục rằng tất cả nghệ thuật, theo một mức độ nào đó, là tài sản của anh ta, điều đó tạo ra một sự khác biệt nhỏ đối với anh ta cho dù một miếng nhỏ trong bức tranh đó có được xem là đáng giá hơn miếng khác hay không. Anh ta chỉ chú ý vào hai vấn đề : bức tranh đấy là bức tranh vẽ cái gì, và làm cách nào màu sắc đã được vẽ lên vải - nói cách khác, anh ta chú ý vào kỹ thuật của bức tranh và nội dung của bức tranh.

Người họa sĩ cũng biết rằng kỹ thuật và nội dung là không độc lập. Một nội dung mới đòi hỏi một cách vẽ mới, và một dụng cụ hay một quy trình vẽ mới sẽ mở rộng số lượng vật thể mà một họa sĩ có thể vẽ. Câu chuyện về sự tác động qua lại này là một lĩnh vực đặc biệt của ngành mỹ học - thể loại và lịch sử của nghệ thuật như chúng xuất hiện.

Mục Lục

	<i>Trang</i>
1. Tranh chân dung	8
2. Sự giống nhau	28
3. Phong cách lớn	43
4. Tranh đã được phác thảo	56
5. Nét cọ và hình chụp	75
6. Cuộc cách mạng thứ hai	95
7. Màu sắc và sắc màu	115
8. Xác ướp, màu hoa cà và opiment	133
9. Họa sĩ và chủ đề	158
10. Hội họa như một sự giáo dục mang tính tự do	182
11. Nghệ thuật và nền kinh tế	200
12. Hội họa ngày nay.	217

1. TRANH CHÂN DUNG

Trong Viện bảo tàng Thủ đô của New York có một bức tranh do Veronese vẽ một cậu bé trai với một con chó săn thỏ. Chiếc quần ống túm của cậu bé có một màu xanh lá cây kỳ lạ, không thể tin được, một màu xanh đến khó chịu vì nó đã thường như thế. Bức tranh tự nó đã là một mảng tranh lộng lẫy. Tuy thế mà nó lại là một bức chân dung, được vẽ bởi một họa sĩ muốn làm hài lòng khách hàng, ông ta được đặt hàng, ngồi đó, và vẽ nguyên si người làm mẫu - chính một bức tranh như vậy đã cần nhiều công việc nghệ thuật lớn nhất của thời trước. Ngày nay, chúng ta có nhiều họa sĩ giỏi hơn đến mức chúng ta không biết phải làm gì với họ, song lại có ít bức chân dung trong thời đại của chúng ta là những công việc nghệ thuật. Có một số ít là có kỹ thuật tầm tàm. Và có lẽ sẽ thú vị khi điều tra xem tại sao nghệ thuật vẽ chân dung ngày nay lại xuống dốc so với trước đây, chúng ta sẽ xem xét vấn đề này từ quan điểm, kỹ thuật và chủ đề chuyên môn của người họa sĩ.

Chủ đề của những họa sĩ La Mã phương Đông là Thượng đế, các luật lệ và công việc của Người. Chủ đề của những họa sĩ sau này là con người. Những họa sĩ thời phục hưng, thực ra, đã thường bối rối vì những hạn chế của một đối tượng cứ ép họ vẽ chân dung sao cho trở thành những nhân vật có vai vế cao quý như để thuyết phục con người. Nhưng người họa sĩ biết rõ con người. Sự đa dạng, phẩm giá và sự cao quý của con người đã khiến cho đôi mắt của anh ta không thể cưỡng lại được, và những bức tranh của anh ta từ thời phục hưng trở về sau đã được nhồi nhét đủ loại hình thức có thể có của loài người - như các vị thần tà giáo, các giáo sĩ, những chiến binh, những thiên thần, gái điếm, vua chúa, hoàng tử, mệnh phụ phu nhân, kẻ ăn xin, thánh thần và trẻ em - được vẽ với mọi hình thức có thể có của

câu chuyện, kinh nghiệm và sự phóng đại. Tuy nhiên, đối tượng của các họa sĩ chính là những diễn viên, chứ không phải là cảnh mà họ xuất hiện. Các bức tranh thật lớn. Các dụng cụ của họa sĩ thì công kềnh. Anh ta làm việc chủ yếu là trong nhà. Những cảnh phong cảnh và các vật thể kiến trúc trong các bức tranh được thực hiện, đối với hầu hết các phần, sau khi phác họa hoặc từ trí nhớ, và chỉ có một tầm quan trọng thứ yếu. Đối với các sáng tác đặc biệt phức tạp, những họa sĩ đôi khi sẽ vẽ những mẫu nhỏ của phong cảnh và vật kiến trúc mà họ sẽ vẽ - thu nhỏ toàn bộ sân khấu, đèn sân khấu và người là những hình nhân bằng sáp nhỏ - để sự rục rờ và cách bố trí bóng và không gian, sức thuyết phục trong phối cảnh của bức tranh có thể được thực hiện phù hợp. Nhưng ngay cả trong những bức tranh như vậy thì đối tượng của người họa sĩ vẫn là con người. Phong cảnh và vật kiến trúc ở đó chỉ để giải thích nơi họ sinh sống, và tính vật để chỉ ra những gì họ thường dùng và thường mặc.

Với đối tượng như vậy, vấn đề đơn giản nhất của người họa sĩ là vẽ một người đơn độc. Một bức tranh chân dung là một công việc dễ dàng nhất mà người họa sĩ có thể được đòi hỏi thực hiện. Và, không như ngày nay, vẽ chân dung vẫn là một nhánh đáng kính trọng của nghề vẽ. Ngày nay, những họa sĩ vẽ chân dung chuyên nghiệp lại ít được coi trọng. Tranh chân dung đã trở thành một nhánh của hội họa thương mại, như thuật kiến trúc phong cảnh hoặc trang trí nội thất, trong đó sự thành công tùy thuộc nhiều vào những mối quan hệ phong phú và những năng lực xã hội hơn bất kỳ tài năng hội họa đặc biệt nào khác. Nhưng tranh chân dung của người họa sĩ vào thời đó không bị xem thường. Ghi lại nét riêng của mỗi người là cái mà người ta mong đợi ở người họa sĩ. Vì sự đa dạng của con người là một đề tài thiên nhiên của hội họa, nên bất kỳ người nào của bất kỳ tính cách nào đi nữa cũng có thể được khắc họa và bất cứ ai

cũng có thể được vẽ chân dung của mình. Mỗi một đại gia đình có một phòng tranh cá nhân dành cho những bức hình chân dung để giảng giải về tầm quan trọng của gia tộc, và tiện thể, khắc họa tính cách của mỗi người. Ví dụ một phòng tranh có nhiều bức tranh chân dung về trẻ em thì đó là dấu hiệu của một gia đình mà những người phụ nữ trong đó có thói quen chỉ huy. Một người mẹ luôn luôn là người tự hào nhất về những đứa con của mình khi chúng vẫn còn trẻ, xinh đẹp và lệ thuộc. Và với cách này, nếu bà ta có thể làm được, bà ta sẽ làm cho người ta phải nhớ đến chúng. Cũng vậy, một phòng tranh với những bức chân dung của những người trưởng thành và lớn tuổi là dấu hiệu của một gia đình giàu tham vọng ý thức được tầm quan trọng lịch sử trong tầng lớp của mình. Một thành viên của một gia đình như vậy sẽ chờ để được vẽ - vì những bức chân dung rất tốn kém, và phải chăm chỉ ngồi làm mẫu - cho đến khi anh ta làm được một điều gì đó đáng để ghi lại - dĩ nhiên, trừ khi anh ta thừa kế cả một ngai vàng - hoặc tối thiểu cho đến khi anh ta đủ già để phô trương tính cách và triển vọng của anh ta. Người làm mẫu không cần phải quyến rũ mà cần phải làm cho người khác e sợ. Ngày nay chúng ta thường ngạc nhiên bởi tính cách hung bạo và không xu nịnh mà các họa sĩ thế kỷ 15, 16, và 17 đã được phép thể hiện ngay cả đối với những vị hoàng tử uy quyền nhất.

Không thể đếm hết tất cả những bức chân dung đã được vẽ. Những vị vua cho vẽ những bức chân dung của mình để cho thần dân của họ biết được dung nhan của họ. Vô số những bức chân dung, tất cả được sao chép từ bức này sang bức kia như những bức tranh của vua Philip IV của Tây Ban Nha do Velasquez vẽ, đã cho ta thấy sự trang trí và sự lộng lẫy của các cung điện hoàng gia, và đã được trao tặng như là những dấu hiệu của tình bằng hữu và là ân sủng cho những nhà quý tộc và

cho những ngôi nhà hoàng gia khác. Hình chân dung của các công chúa và hoàng tử đến độ tuổi kết hôn được trao đổi như là một sự mở đầu cho một cuộc đính ước (như bức chân dung của Mlle. Omorphi trên hộp đựng thuốc lá Casanova đã tiến cử cô ta với vua Louis XV trong một sự sắp xếp kém trịnh trọng). Những người thân gửi ảnh chân dung của mình đến những người thân khác cũng như ngày nay chúng ta gửi tặng hình chụp vậy và những phòng tranh chân dung cá nhân nhằm mục đích giữ gìn lịch sử gia tộc và để cho khách khứa thưởng thức cũng giống y như cuốn album các hình chụp theo phép dage vào thời Victorian. Nếu có ai nhớ rằng các thợ chụp hình chân dung ngày nay bận rộn như thế nào, thì chúng ta cũng không ngạc nhiên khi thấy số lượng những bức tranh chân dung nhiều không kể xiết mà các họa sĩ đã vẽ vào thời trước. Vì vậy, trước khi phát minh ra máy chụp hình, vẽ chân dung là một công việc mà mỗi họa sĩ đều phải làm được.

Nhưng, mặc dù vẽ chân dung vào thời trước luôn luôn thông dụng, chúng ta cũng không tin các họa sĩ thấy rằng nó dễ dàng. Khi những bức tranh khác được vẽ, nếu không phải là riêng tư thì tối thiểu cũng giữ kín trong đầu. Chỉ khi nào công việc được hoàn tất thì nó mới được đem ra trước công chúng để mọi người nhận xét. Nhưng vẽ chân dung hẳn phải được làm trước công chúng. Đó là sự trình diễn công khai của người họa sĩ. Ở đây, giống như một người ca sĩ trước khán giả hoặc một diễn viên trên sân diễn, người họa sĩ có ngay một sự trả lời từ phía công chúng đối với bức tranh mà anh ta đã vẽ. Anh ta phải đối phó với ý chí cũng như với người ngồi làm mẫu cho mình. Bất kỳ loại tranh vẽ nào cũng có cái khó : để cho khách hàng, cũng chính là người phê bình khó tính nhất của anh ta, lại là đề tài cho bức tranh lại càng khó hơn nữa. Kết quả, bức chân dung là sự tập trung tinh thần cao nhất và xác xuất nhận được sự

thành công lại là thấp nhất trong số những công việc mà người họa sĩ có thể thực hiện. Anh ta không chỉ phải vẽ người làm mẫu, mà anh ta còn phải thuyết phục người đó nữa. Và đồng thời anh ta cũng phải tiếp đón người mẫu đó.

Trước đây điều này dễ dàng hơn. Phòng vẽ của họa sĩ là nơi gặp gỡ chung. Những họa sĩ không cảm thấy phiền khi làm việc trước một khán giả. Khi người họa sĩ vẽ, những người bạn và những người khách có thể giúp họa sĩ làm cho người làm mẫu thấy tỉnh táo và được tiếp đãi. Thực ra, điều này thực sự còn tồn tại cho đến thời gian rất gần sau này, như đối với bức tranh do Fantin-Latour vẽ, gọi là Un Atelier aux Batignolles, của phòng vẽ Manet, trong đó có một người họa sĩ, trong bộ đồ xã giao của mình, được vẽ trong lúc chính ông đang vẽ một bức chân dung khác, bao quanh và không quá rầy ông ta là một nhóm những họa sĩ và những người có học thức nổi tiếng nhất vào thời đó. Nhưng các họa sĩ của thời đại chúng ta không có những sự giúp đỡ như vậy. Anh ta phải tự mình tiếp đãi người mẫu của mình. Vì anh ta đã trở nên quen làm việc trong sự kín đáo biệt lập trong góc phòng của nhà phân tích, và với gánh nặng được thêm vào của một bệnh nhân vào mọi thời gian rảnh là đi hỏi ý kiến bác sĩ.

Với một ít sự tập luyện và kiên nhẫn, tất cả những điều này đều có thể đối phó được. Các họa sĩ mau chóng học được cách trò chuyện huyền thuyên một cách tự động ngay cả khi làm việc căng thẳng nhất. Một số họa sĩ thậm chí đã trở nên thích thú chuyện này. Khó khăn thực sự không phải là đây. Khó khăn là cái gì đó gắn liền với chính bức chân dung. Vì chân dung không giống với bất kỳ loại tranh nào khác. Nó không phải là sự miêu tả đơn giản người làm mẫu, cũng không phải là động tác đơn giản vẽ một con người, tuy nhiên nó có thể được

vẽ đẹp, tạo ra một cách tất yếu một bức tranh chân dung của anh ta. Thực tế, tranh chân dung có vẻ như tùy thuộc rất ít vào sự cẩn thận hoặc chính xác và thậm chí những họa sĩ chưa được rèn luyện cũng có thể thường xuyên tạo ra những sự giống nhau đáng kinh ngạc. Một bức chân dung có thể được vẽ đẹp hay xấu và vẫn thành công. Nhưng nếu nó không thể hiện được sự giống nhau đáng thuyết phục của người mẫu, thì nó không phải là một bức tranh thành công. Nói như vậy một bức tranh chân dung giống như một bức biếm họa - là bức tranh mà vấn đề đề tài độc nhất của nó chính là một sự giống nhau. Sự giống nhau này dưới bất kỳ khía cạnh nào cũng không phải là hình ảnh hoàn toàn của một người. Như tranh biếm họa, điều này đạt được bởi việc ngấm kỹ một người từ một quan điểm đặc biệt. Để đạt được điều đó, một tình trạng khác thường của sự đồng cảm với một bản chất bí ẩn và gần như là kỳ diệu phải được tạo ra và duy trì giữa người họa sĩ và người mẫu. Làm thế nào để làm được như vậy thì ngay cả họa sĩ giàu kinh nghiệm nhất cũng chưa chắc đã hiểu. Với một số người mẫu, tình trạng này đến dễ dàng. Với một số người khác thì có thể chẳng tạo ra được tình trạng này một chút nào. Có khi nó tồn tại ở đó, và sau đó, vì một lý do không rõ ràng, nó sẽ biến mất, không bao giờ quay trở lại. Nếu nó tồn tại và liên tục tồn tại, bức chân dung sẽ trông giống như người làm mẫu cho dù nó được vẽ đẹp hay xấu. Nếu tình trạng đồng cảm này không thể được gợi lên, thì bức chân dung, cho dù người họa sĩ tài năng đến đâu đi nữa, cũng sẽ không giống với người mẫu.

Tình trạng đồng cảm này, sự gần gũi về mặt tâm lý này, là cái tạo ra sự khác nhau giữa một bức tranh chân dung và bất kỳ loại tranh vẽ nào khác, tùy thuộc trực tiếp vào khoảng cách vật lý thực tế - khoảng cách tính bằng mét và centimét - giữa người họa sĩ và người làm mẫu của anh ta. Và một bức tranh

chân dung có thể được định nghĩa như một bức tranh được vẽ ở một khoảng cách từ 2-3 mét từ họa sĩ đến người ngồi làm mẫu. Một bức tranh được vẽ từ khoảng cách gần hơn hoặc xa hơn thường là một sự giống nhau dễ nhận thấy. Tuy nhiên có thể hiếm khi gọi đúng tên một bức tranh chân dung. Phẩm chất đặc trưng của một tranh chân dung là một dạng liên lạc khác thường, gần như là một cuộc trò chuyện, mà người ngắm tranh có thể thấu hiểu được người được vẽ trong đó. Điều này tùy thuộc vào cái được miêu tả trên vải vào cùng lúc với tâm hồn của người làm mẫu - hoặc cái cách anh ta tự cảm nhận về mình - và tính cách của anh ta - hoặc vai trò của anh ta ở thế giới bên ngoài. Thật là quá khó khăn đối với họa sĩ để thiết lập nên tính hai mặt như vậy nếu anh ta làm việc gần với người làm mẫu gần hơn 1,5m, hoặc xa hơn 3 hoặc 4 mét.

Điều này không lạ chút nào cũng giống như lần đầu tiên nó xuất hiện vậy. Một người làm mẫu, dù là bất kỳ ai, cũng có 3 khía cạnh có thể có, tất cả đều khác nhau hoàn toàn. Khía cạnh nào trong 3 khía cạnh đó sẽ được người đó thể hiện ra đối với chúng ta là tùy thuộc trực tiếp vào khoảng cách mà chúng ta đứng nhìn người đó. Đơn vị đo khoảng cách này là đơn vị tự nhiên mà chúng ta sử dụng để đo đặc thế giới bên ngoài - chiều cao của thân thể chính chúng ta.

Ở khoảng cách xa hơn 4,5m, nói cách khác, là xa gấp hai lần hơn chiều cao cơ thể của chính chúng ta, hình dạng con người có thể được nhìn thấy một cách nguyên vẹn như là một tổng thể đơn lẻ. Tại khoảng cách này chúng ta ở quá xa tầm nhìn nổi của chúng ta để thông tin cho chúng ta một hình khối ba chiều của nhân vật. Chủ yếu chúng ta nhận ra những đường nét bên ngoài và những tỉ lệ của nó. Ở khoảng cách này chúng ta có thể ngắm một người như thể anh ta là một tấm hình được

cất ra từ một tấm bìa, và nhìn anh ta một cách hồ hững như một thứ có ít liên hệ với chúng ta. Vì nó chỉ là sự cô đặc và sự mở rộng theo chiều sâu nên chúng ta nhìn những vật thể ở gần sẽ gây cho chúng ta một cảm giác thông cảm và tương đồng với những vật mà chúng ta nhìn ngắm. Tại khoảng cách xa gấp hai lần chiều cao, tất cả các hình thể đều có thể được nhìn thấy ngay. Chỉ cần liếc qua là có thể nắm được ngay. Nó có thể được hiểu như một đơn vị và một tổng thể. Ở khoảng cách này tư thế của nhân vật, vị trí của nó, thái độ nghiêm trang hoặc thiếu sót của nó, độ chịu lực hút của trái đất lên nó, mối liên hệ của nó đối với mặt phẳng mà nó đang đứng lên - nói tóm lại, là đặc tính của nó - tất cả những cái này hoàn toàn dễ hiểu. Ở khoảng cách này, bất cứ ý nghĩa hoặc cảm xúc nào mà nhân vật có thể truyền đạt đều bị chế ngự, không phải bởi những biểu lộ qua nét mặt, mà bởi vì vị trí của các bộ phận thân thể. Ở khoảng cách này người họa sĩ có thể ngắm người mẫu của anh ta như thể đó là một cái cây trong phong cảnh, hoặc một trái táo tĩnh vật mà, bởi một vài ngẫu nhiên không quan trọng, tình cờ sống động. Nhiệt tình riêng của người làm mẫu không xáo trộn. Người họa sĩ có thể nhìn người mẫu của mình mà không có bất kỳ sự dính líu cá nhân nào, và có thể đưa anh ta lên tranh của mình một cách khách quan đến mức người họa sĩ mong muốn. Chính từ khoảng cách này việc vẽ hình minh họa đã được thực hiện và những người mẫu của họa sĩ vẽ tranh tường đã được vẽ và họa lại.

Michelangelo và những người nhái tranh của ông, dĩ nhiên, không tuân theo quy luật này. Những nhân vật của họ được vẽ như thể người làm mẫu ở trong khoảng tầm tay với của người họa sĩ. Nhưng những bức tranh tường này tại nhà thờ Sistine và vô số những trần nhà của Vasari, của trường phái của ông và những người bạn của ông, nghiêm túc mà nói đã không

được vẽ theo kiểu tranh tường chút nào, vì chúng không có nền. Nền của chúng được vẽ trên những gờ tường và hốc tường, hoặc những đám mây và những vòng hoa đại khái nhất. Vẽ tranh tường thực sự, như bức “Birth of the Virgin (Sự ra đời của Thần vệ nữ)” của Ghirlandaio hoặc “Procession of the Magi (Đám rước của những thầy pháp)” của Gozzoli, là phải có chiều sâu. Nó có không gian cho những nhân vật của nó để tồn tại và những nền phông phía sau những nhân vật đó. Những nhân vật không nằm sõng soài trên mặt phẳng của bức tường như một tác phẩm chạm nổi thấp. Chúng được đẩy lùi một cách khéo léo vào sâu trong không gian, bức tranh dường như chứa đựng không gian đó. Để đạt được điều này người họa sĩ phải vẽ những nhân vật của mình như thể anh ta đang đứng ở một khoảng cách tối thiểu là gấp hai lần chiều cao của những nhân vật đó.

Nhưng 1.5m đến 3m là khoảng cách của tranh chân dung. Ở khoảng cách này người họa sĩ đủ gần để mắt của anh ta không gặp khó khăn trong việc nắm bắt những hình dáng ba chiều của người mẫu, đồng thời anh ta lại ở đủ xa để không gặp vấn đề trong việc vẽ rút gọn theo tỉ lệ những hình dạng thể hiện nên người mẫu. Ở đây, tại khoảng cách bình thường của sự thân tình trong giao tiếp và những cuộc trò chuyện thoải mái, linh hồn người làm mẫu bắt đầu xuất hiện. Vì nó là linh hồn, hay đúng hơn là một sự cân bằng chính xác của tâm hồn và tính cách, là những cái hình thành nên chủ thể của tranh chân dung, đây hẳn là khoảng cách từ đó bức chân dung đã được vẽ. Gần hơn 1m, trong tầm với, linh hồn rõ ràng là ở quá xa đối với bất kỳ dạng sự quan sát hờ hững nào. Hơn 1m là khoảng cách làm việc của nhà điêu khắc, chứ không phải của một họa sĩ. Nhà điêu khắc phải đứng đủ gần hình mẫu của anh ta để có thể xét đoán những hình dạng qua . Ngoài ra, nhà điêu khắc không phải đối phó với vấn đề luật xa gần (phối cảnh). Những bức tượng của anh ta

không có phông nền, và anh ta không gặp khó khăn của người họa sĩ là tạo nên một trọng lượng và tầm quan trọng bình đẳng cho những vật thể ở gần và ở xa. Chỉ khi người họa sĩ vẽ tranh tĩnh vật anh ta mới có thể làm việc gần với mẫu như nhà điêu khắc. Vậy thì, bằng việc giới hạn chiều sâu trong bức tranh, và bằng việc mang phông nền vào phía sau những vật thể tĩnh của mình, anh ta có thể vẽ phông nền như những vật thể khác trong tranh, và bỏ qua luật xa gần. Bằng phương cách này, người họa sĩ thỉnh thoảng có thể xem vật thể tĩnh của anh ta như thể chúng là những mẫu vật để điêu khắc và vẽ chúng từ khoảng cách trong tầm với. Nhưng với con người anh ta không thể xem như vậy được. Ở khoảng cách trong tầm với, những vấn đề của việc vẽ rút gọn theo tỉ lệ tự nó sẽ làm cho công việc vẽ trở nên quá khó. Ở khoảng cách trong tầm với, người họa sĩ phải xử lý những sự méo mó do mắt anh ta quá gần người làm mẫu; và vấn đề gần như không thể giải quyết được của việc vẽ miêu tả với chi tiết, tính chính xác và sức thuyết phục ngang nhau, sự cận cảnh, hình dạng ba chiều và phông nền bằng phẳng hơn, xa hơn. Hơn nữa, ở khoảng cách trong tầm với, tính cách của người làm mẫu quá mạnh. Ảnh hưởng của người làm mẫu lên họa sĩ quá mạnh mẽ, quá quấy rầy tình trạng cô lập cần thiết của người họa sĩ, khoảng cách trong tầm với không phải là vị trí của sự biểu đạt bằng thị giác, mà là của sự phản ứng vận động, của một số biểu hiện tình cảm tự nhiên, như những cú đấm, hoặc những hành động khác nhau của tình yêu.

Nếu khoảng cách từ chỗ người mẫu đến họa sĩ là quan trọng đối với người họa sĩ, thì kích thước mà anh ta vẽ người mẫu cũng quan trọng như vậy. Bất cứ thứ gì chúng ta thấy trong tự nhiên chúng lớn hoặc nhỏ là do khoảng cách của nó. Nhưng vì chúng ta nhìn bằng hai mắt, nên chúng ta có thể ước lượng được khoảng cách này, và điều chỉnh cho đúng cảm giác của

chúng ta về vật thể bằng ước lượng; và vì vậy chúng ta đi đến nắm bắt được những kích cỡ thực sự của vật thể. Kích thước của bất kỳ một vật thể là cái đầu tiên chúng ta bắt buộc phải biết. Tuy thuộc vào kích cỡ của nó chúng ta biết phải xem xét vật thể như thế nào, hoặc nó có thể đối xử với chúng ta ra sao. Bất kỳ vật thể nào được sử dụng bằng tay, hoặc có thể hiểu được bằng trí óc, hoặc thấu hiểu được bằng cảm xúc, thì trước tiên phải được so sánh với một đơn vị đo đạc tự nhiên cơ bản của chúng ta - kích thước của chính một con người. Bất kỳ cái gì quá lớn hoặc quá nhỏ đều có thể đo được bằng đơn vị đó, như khoảng cách từ sao Thiên lang đến Mặt trời, hoặc kích thước của một phân tử, không thể thấu hiểu một cách trực tiếp; để hiểu tất cả, trước tiên nó phải được chuyển đổi như dịch từ một ngôn ngữ khác. Thực tế, sự chuyển đổi này là không thể thực hiện. Năm ánh sáng và micromet đều là những sự giải thích mang tính lôgic, và có thể được tính ra ngay tức khắc một số từ một số khác bằng một phép nhân đơn giản. Cả hai đều không có cái gì chung với đơn vị dặm, là đơn vị có được từ một loại giải thích hoàn toàn khác, không có tính logic chút nào - chúng ta phải mất bao lâu để đi hết một dặm và chúng ta sẽ cảm thấy mệt như thế nào khi chúng ta đi như vậy. Sự chuyển đổi từ cái rất lớn hoặc cái cực nhỏ sang ngôn ngữ riêng của con người có thể được thực hiện bằng một cảm giác duy nhất - một sự sợ hãi chán ngán, buồn ngủ.

Trong phạm vi của con người, có một sự dễ hiểu và đa dạng không cùng. Chúng ta biết những vật cụ thể có những kích thước cụ thể. Nếu chúng ta thấy chúng lớn hơn hoặc nhỏ hơn, chúng ta cảm nhận được ngay sự khác nhau. Bất kỳ vật thể nào, một quả trứng hay một cái đầu, nếu được vẽ nhỏ hơn hoặc lớn hơn chúng ta quen nhìn chúng, thì sẽ cho ta một ý nghĩa mới và khác; nó tùy thuộc vào cách mà đôi mắt chúng ta được điều

chỉnh thực tế để tập trung vào bức tranh, và cách mà đôi mắt chúng ta nên điều chỉnh để ngắm vật thể nếu nó ở một khoảng cách mà kích cỡ bất thường của nó thể hiện. Cũng có một sự sững sốt khi nhìn một vật gì đó được vẽ lớn hơn hoặc nhỏ hơn kích cỡ mà chúng ta biết nó chỉ có thể đạt được đến mức đó.

Ngày nay chúng ta hơi có ý quên rằng những vật thể đó, như những bàn tay hoặc những con ngựa, chỉ có một kích cỡ đúng và bình thường là kích cỡ không thể thay đổi mà không làm thay đổi ý nghĩa của nó, vì chúng ta đã trở nên quen với việc nhìn những vật thể này được phóng to với những tỉ lệ to lớn bằng cách phóng chiếu trên màn ảnh. Chúng ta quên rằng cái mà chúng ta thấy chỉ là một hình ảnh chụp. Tự nó không phải là một vật thể, thậm chí cũng không phải là một hình vẽ của nó. Mặt phẳng của hình ảnh được vẽ theo quang học bởi những tia sáng, không cần sử dụng đôi tay, cọ vẽ hoặc những sự căng cơ. Không có điều gì hay trong hình ảnh mà chỉ rõ kính thước của nó. Nhưng nếu sự phóng to này, tấm hình được phóng to này, được vẽ trên màn ảnh bằng tay và sau đó được ngắm bằng ánh sáng thường, thì hình ảnh sẽ không còn có những kích thước mơ hồ của một tấm hình chụp. Hai mắt của chúng ta sẽ nói cho chúng ta biết một bức tranh to như thế nào và chúng ta ở cách xa tấm màn ảnh nó được vẽ lên bao nhiêu. Những cảm giác xúc giác của chúng ta sẽ thông báo cho chúng ta về những sự căng cơ được cảm nhận qua bàn tay vẽ nên bức tranh. Chúng ta ngay tức khắc sẽ cảm thấy sự khác nhau giữa kích thước của hình ảnh và kích thước mà chúng ta biết rằng chính vật thể có. Đây là điều sẽ xảy ra khi chúng ta ngắm bất kỳ bức tranh nào. Một nhân vật anh hùng - chẳng hạn, một trong những bà đồng cốt trong nhà thờ Sistine - cho dù được ngắm nhìn cách bao xa đi nữa thì cũng vẫn là một nhân vật anh hùng. Đôi mắt của chúng ta đọc tam giác (một phương đo khoảng cách) khoảng cách và

làm những phép tính cần thiết. Lập tức chúng ta nhận biết bức tranh không chỉ lớn hơn bình thường bao nhiêu, mà còn lớn hơn chính chúng ta bao nhiêu.

Vấn đề kính cỡ này sinh ra một trong những sự kém hiệu quả không thể tránh khỏi của kiến thức ngày nay. Sinh viên của lịch sử hội họa quen với việc ngắm nhìn các bức tranh mà họ học như ngắm những bản in hoặc bản phim đèn chiếu - ở kích cỡ của một trang sách hay của một màn ảnh đèn chiếu - và kết quả là, tất cả đã bị sai lệch nhiều. Dĩ nhiên, không thể trình bày những bức tranh theo kích cỡ đúng của chúng khi sao chép màu sắc chính xác của chúng. Nhưng, kích cỡ của bức tranh, và cũng như kích cỡ của những vật thể trong đó, quan trọng về mặt phê bình khi quyết định phẩm chất, công dụng và hiệu quả của bức tranh.

Một bức tranh lớn phải có nhiều chi tiết hơn một bức tranh đơn giản do được phóng to từ một bức tranh nhỏ. Vì thế, đối với người họa sĩ, kích thước của bức tranh của anh ta là một sự quan tâm trước nhất, bởi vì kích thước bức tranh của anh ta quyết định khối lượng chi tiết sẽ cần phải có và kết quả kéo theo là lượng công việc cần cù mà người họa sĩ cần phải thực hiện. Người họa sĩ đứng cách giá vẽ không xa hơn 1m. Bức tranh hoàn tất phải trông thấy đẹp từ khoảng cách mà người họa sĩ đứng đó để vẽ. Vì vậy, một bức tranh nhỏ phóng to mà không thêm chi tiết vào để người ta có thể ngắm cận cảnh sẽ trở nên một bức tranh trống rỗng. Đây là một trong những nguyên nhân mà vẽ tranh tường thời đó hiếm khi vừa ý. Những bức tranh tường, trong đất nước này dù ở mức độ nào, nói chung đều được vẽ như những phác họa nhỏ, và như những bức phác họa nhỏ, được người mua chấp nhận. Được phóng to mà không thay đổi kích thước của bức tường, chúng cần phải thưa thớt

và rất đơn giản. Khán giả ngay lập tức thấy rằng chúng chỉ là những bản phóng to bằng cách so sánh kích cỡ của chúng với sự nghèo nàn của các chi tiết.

Tất cả các họa sĩ từ Giotto và Michelangelo đến Pavel Tchelitchew và Georgia O'Keffe đều nhận biết những mối quan hệ mật thiết để xúc cảm của kích cỡ và thường xuyên đùa với điều này, kể cả trong phạm vi thay đổi tỉ lệ của các kích thước của cùng một bức tranh. Ví dụ, có một bức chân dung tự họa của Rembrandt trong bộ sưu tầm của Frick trong đó đầu và thân mình của họa sĩ cùng một kích cỡ trong khi tay trái, vươn tới trước, lại lớn hơn nhiều. Sự khác nhau trong kích thước của bàn tay từ phần còn lại của bức tranh đích thực là sự khác nhau mà một người đứng trong vòng 1.5m cách nhân vật trong bức tranh sẽ nhận thấy, và cho người xem một cảm giác lẫn lộn của người trong khoảng cách với tới được chóp mũi của Rembrandt.

Việc làm thông thường hơn của những họa sĩ hiệu quả là một sự thay đổi kích cỡ đơn giản - vẽ mọi thứ lớn hơn hoặc nhỏ hơn kích cỡ mà người ta mong tìm thấy chúng. Thực tế, đây là quy luật chung trong hội họa không phải để vẽ bất cứ thứ gì, đặc biệt không áp dụng cho khuôn mặt hoặc những vật ở gần, theo kích cỡ tầm thường khoảng 3/4 so với bình thường. Vấn đề của việc phóng to hoặc thu nhỏ từ một kích cỡ để, bình thường hoặc được mong đợi tăng thêm một khó khăn cho chính hành động vẽ mà người xem cảm thấy như là một sự hứng thú thêm vào - giống y như sự căng thẳng mà một ca sĩ có thể tạo ra bằng cách hát ở giọng cao hoặc bằng cách chơi một nhạc cụ ở một trình độ khác.

Một số họa sĩ trong thời đại chúng ta đã cố gắng, bằng sự phóng to vĩ đại, hoặc bằng cách vẽ rất gần người mẫu, để tạo ra một hiệu quả tương tự như cận cảnh trong phim mà đối với

người họa sĩ, là một phát minh gây ấn tượng nhất của phim. Phim ảnh tự nó hơi yếu trong việc lôi cuốn cảm xúc. Những cảnh của nó không có sự liên tục tự nhiên. Những chân dung người trong đó chỉ là những tấm hình chụp và không có bề nổi, sự nhiệt tình, hoặc sức mạnh của sự xuất hiện của những diễn viên sống động di chuyển trên sức khấu. Những nhà sản xuất đã khám phá ra rằng nhạc nền, nếu nó đủ nhẹ nhàng để không làm xao lãng sự tập trung của khán giả, sẽ liên kết những cảnh thất thường trong phim và, bằng sự phong phú hài hòa của nó, sẽ bù đắp phần nào cho sự nhiệt tình của con người mà những hình chụp các diễn viên này không thể tạo ra.; và rằng tác động mang tính cảm xúc của một cuộc sống, hiện tại, con người có thể được cung cấp từng phần bằng cách mang những đôi môi của các diễn viên một cách rõ ràng trong vòng 3 inch của chính chúng ta. Hội họa không cần nhạc nền. Nó có sự xúc cảm mãnh liệt của chính nó và không cần thêm vào sự sôi nổi. Nhưng hầu hết mỗi một họa sĩ của thời đại ngày nay đều đã từng thí nghiệm với những hiệu quả của tính thân mật được tạo ra bởi một cái đầu cận cảnh.

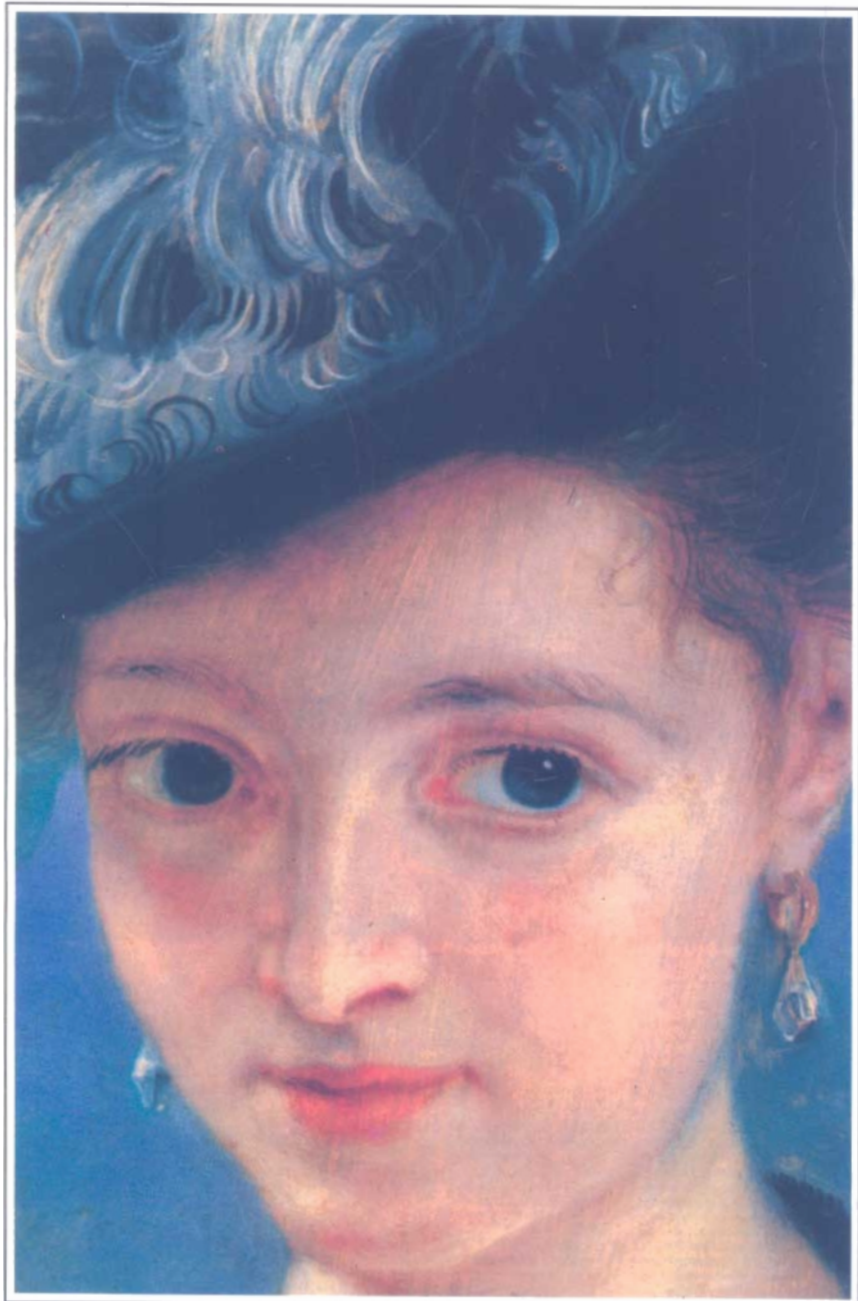
Có lẽ, chính Christian Berard là người đầu tiên sử dụng phương pháp cận ảnh một cách có hệ thống trong hội họa. Ông đã triển lãm tại Paris năm 1927 một nhóm các bức tranh chân dung vượt quá kích cỡ bình thường đã gây ngạc nhiên do cảm giác thân thiết của nó, và trong khi sự giống nhau rất rõ ràng, trên tranh lại có rất ít diện mạo bên ngoài cụ thể của những người làm mẫu. Cảm giác thân thiết và thiếu sự mô tả đặc điểm cụ thể là điều tự nhiên đối với loại tranh chân dung cận cảnh này. Cảm giác thân thiết tăng lên khi họa sĩ vẽ gần người làm mẫu hơn. Và khi sự mô tả đặc điểm được phóng lớn lên, đặc điểm bên ngoài của được nhìn ngắm ở khoảng cách quá gần, nó chỉ có thể trở thành một bức biếm họa, và vì lí do đó cần phải

được tránh đi. Vì vậy, tranh chân dung cận cảnh, bằng cách rất ít mô tả đặc điểm trừ phong cách của chính họa sĩ, có thể vẽ chân dung không chỉ người làm mẫu, mà người họa sĩ cũng được phản ánh lên khuôn mặt của người làm mẫu, và để tạo ra một hiệu quả của cảm giác thân thiết, không chỉ với người làm mẫu mà còn với chính họa sĩ.

Vì thế, tuyệt vời như một số bức tranh này, chúng cũng có thể hiếm khi được gọi là những tranh chân dung thực sự. Chúng là những bức tranh của cái mà họa sĩ tự cảm thấy thích ở người mẫu của anh ta, hơn là một sự thể hiện khách quan diện mạo thực sự của người mẫu. Hầu hết các bức tranh mà chúng ta thường nghĩ đến như là những tranh chân dung đều được vẽ từ khoảng cách bình thường 1.5m đến 3m - khi nào vẽ toàn bộ người đang ngồi thì mới vẽ ở khoảng cách lớn hơn.

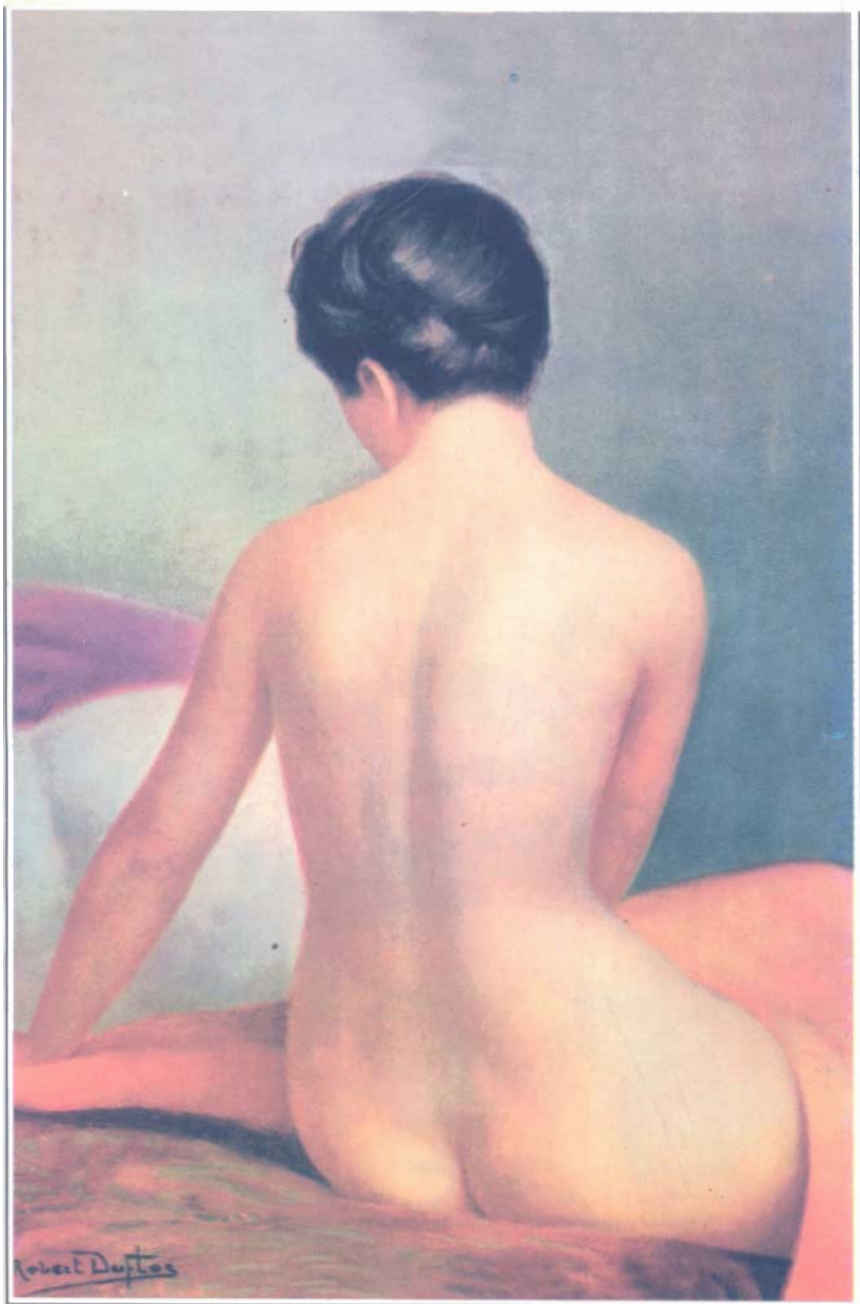
Những bức tranh chân dung toàn thân, như "Blue boy" của Gainsborough hoặc "Madam X" của Sargent, được vẽ theo một hệ thống hơi khác. Họa sĩ đặt giá vẽ lên một cái bục cùng với người mẫu và chính anh ta thì đứng cách xa trên 4m. Anh ta sẽ đi từ từ tới giá vẽ khi anh ta muốn đặt một nét vẽ, và vẽ với những cây cọ dài 1 hoặc 2m để giảm tối đa sự đi bộ của anh ta. Vì khi một nét vẽ được thực hiện, anh ta phải quay trở lại vị trí thuận lợi của mình trước khi quyết định nét vẽ kế tiếp. Đứng ở khoảng cách khá xa, người họa sĩ có thể xét đoán công việc của mình từ vị trí của một người xem sẽ đứng xem khi bức tranh hoàn tất. Cũng với ý nghĩa này, người họa sĩ có thể tránh được sự mãnh liệt và những sai sót rành rành theo luật phối cảnh - sự xuất hiện của một nền nhà bị nghiêng - do làm việc quá gần và với một góc nhìn quá rộng. Tuy nhiên tất cả điều này chỉ là để trình bày bức tranh. Khi vẽ thực sự đầu, tay, và những chi tiết khác trên trang phục thì được thực hiện ở khoảng cách quen thuộc từ 1.5m đến 3m.

Trong vòng khoảng cách vẽ thông thường này việc vẽ một bức tranh chân dung trở thành một cuộc kéo co đơn giản : ai có sức mạnh hơn, họa sĩ hay người làm mẫu. (hay đúng hơn, chính xác hơn, là ai trong số hai người có *mana* lớn hơn, sử dụng từ *mana* như một nhà nhân loại học, là khái niệm của tổng quyền lực huyền bí của một người). Mana của người làm mẫu tùy thuộc vào sự giàu có, tuổi tác, vị trí xã hội, năng lực tiềm tàng, tư chất thông minh của anh ta, và sự ước đoán của chính anh ta về giá trị của mỗi một điều đó. Mana của họa sĩ tùy thuộc vào sự tự tin vào tài nghệ của chính anh ta, danh tiếng của anh ta trong thế giới hội họa chuyên nghiệp, vào tầm cỡ và tầm quan trọng xã hội của những khách hàng của anh ta. Nếu mana của họa sĩ mạnh hơn, anh ta sẽ không bị sự hiện diện của người mẫu quấy rầy, và người mẫu sẽ được ngắm từ bên ngoài. Trong trường hợp này bức chân dung sẽ là một bức tranh, không có linh hồn, nhưng có tính cách, và sẽ được vẽ đẹp như tài năng của họa sĩ có thể tạo ra. Nhưng vì người mẫu không bao giờ tự ngắm anh ta từ bên ngoài, nên có một mối nguy hiểm cho họa sĩ là khách hàng của anh ta sẽ không công nhận, hoặc thậm chí không nhận ra, tính nét mà họa sĩ quy cho người khách hàng đó. Ngược lại, nếu người làm mẫu mạnh hơn, người họa sĩ sẽ bị chi phối và bức chân dung sẽ trở thành một cái nhìn nội tâm người làm mẫu. Ở đây người họa sĩ buộc phải nhìn người mẫu qua cặp mắt của chính người mẫu và buộc phải vẽ tâm hồn của người mẫu - cái sinh lực nhẹ nhàng chỉ có người chủ của nó mới có thể thấy được nó mà thôi - hơn là vẽ tính cách của anh ta - đáng vẽ mà anh ta xuất hiện ở thế giới bên ngoài. Nói chung, những bức tranh vẽ tâm hồn là không vừa ý, kể cả khi đã được làm cho yếu đi, như những con chó của Lanseer hoặc "Hy vọng" của Watt. Cảm giác thân thiết quá mức chỉ có thể chịu đựng trong một thời gian ngắn và dưới những điều kiện đặc biệt. Khi người họa





CHÂN DUNG SƠN DẦU CỦA STELLA HACKIE

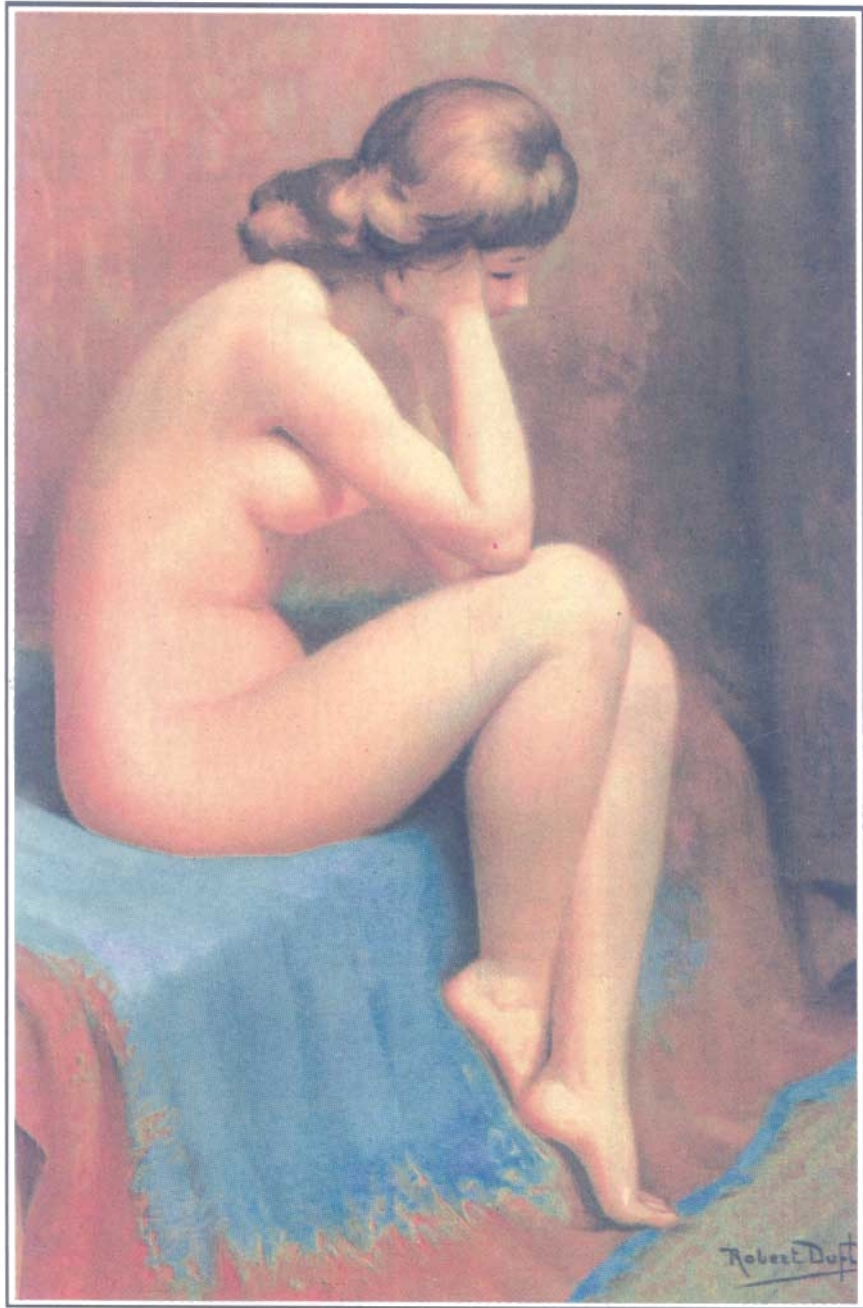


CHÂN DUNG SƠN DẦU CỦA DUFLOS





HORATIO PHÁT HIỆN CÁI ĐIÊN CỦA OPHELIA



NGƯỜI MẪU TRANH SƠN DẦU



CẢNG MOLO Ở VIEN ANTONIO CANALETTO (1697 - 1768)



TÀU CHỞ THỦ LADY HOBART TRÔI DAT TỚI BĂNG SƠN

sĩ bị chi phối quá mức, anh ta sẽ mất đi sự tự do trong kỹ thuật, và tuy nhiên nhiều khả năng chính người mẫu có thể hài lòng với kết quả của bức vẽ, nên một bức vẽ như vậy có thể được vẽ không đẹp. Như là một sự mô tả tính cách, nó chắc chắn sẽ kém.

Chính mana không thể vượt qua được của người mẫu đã khiến cho nhiều bức tranh chân dung của Marie Antoinette do Bà Vigée-Lebrun vẽ hoàn toàn không xứng đáng với người họa sĩ tuyệt vời này. Vì là hoàng hậu nước Pháp, nên người mẫu có lẽ đã bị điều khiển. Nhưng Marie Antoinette, không giống như những bậc tiền bối của bà, Maria Theresa của Tây Ban Nha và Marie Lexzinska, còn hơn là hoàng hậu nước Pháp. Bà cũng là người đứng đầu trong giới sang trọng nhất và sung túc nhất trong xã hội. Trong phẩm chất của một bà chủ độc quyền nhất Châu Âu, bà ta là không thể chịu được riêng đối với họa sĩ của mình. Trong tất cả những bức tranh này lớp nhưng rất đẹp, vóc dáng thật thanh và oai vệ; những cái đầu ở trên mới đúng là một tuyệt tác của vẻ lơ đãng và quyến rũ.

Dĩ nhiên, người mẫu luôn luôn mạnh hơn. Không có ai không giàu có và có quyền lực lại đi vẽ đặt vẽ tranh chân dung của mình. Quan trọng hơn hết, người mẫu chính là người trả tiền. Và, không có cách nào để làm cho một người mẫu chấp nhận một bức chân dung mà anh ta không hài lòng, cho dù được vẽ đẹp như thế nào đi nữa. Vì thế, người mẫu luôn luôn có lợi thế hàng đầu. Nhưng họa sĩ cũng có thể mạnh, thậm chí mạnh hơn cả người ngồi làm mẫu; chẳng hạn như nếu anh ta được bảo vệ bởi một hiệp hội chuyên nghiệp hiệu quả, như những phường hội ở thời trước; hoặc nếu địa vị xã hội của người họa sĩ thấp đến mức anh ta có thể được xem như một công nhân mà những quan điểm của anh ta, thậm chí được biểu lộ rõ khi vẽ, cũng không là vấn đề quan trọng đối với khách hàng của anh ta; hoặc

nếu, ngược lại, địa vị xã hội của người họa sĩ trong chính tầng lớp của người làm mẫu quá vững chắc đến mức anh ta có thể làm bất kỳ thứ gì khi anh ta muốn; hoặc thậm chí đơn giản nếu anh ta lớn tuổi hơn khách hàng của anh ta và có thể gây ấn tượng cho họ bằng vốn kinh nghiệm và kiến thức về thế giới to lớn hơn.

Có những đặc tính cụ thể mà người họa sĩ cần phải có trong cuộc kéo co này, một cuộc chiến giải thích lý do tại sao những bức chân dung của những bậc vương giả và giàu có trong thời đại của chính chúng ta, họ hài lòng với sự giống nhau trong những bức chân dung đó, lại quá tối tăm một cách không đối. Họa sĩ ngày nay không có sự ủng hộ chuyên nghiệp để đỡ lấy anh ta trước sự hiện diện của những người mẫu đáng khiếp sợ này. Khách hàng hoàng gia hoặc triệu phú phải chọn họa sĩ của mình, không phải trong số những người giỏi, mà trong số những người đủ mạnh để đối mặt với ông ta và thể hiện được sự giống nhau lên tranh, những họa sĩ mà có địa vị xã hội và kinh nghiệm sống ngang với chính người khách hàng đó. Những phẩm chất này hiếm khi làm nên những họa sĩ giỏi.

Những họa sĩ vẽ tranh chân dung người Ý đầu tiên như Ghirlandaio có lẽ lợi dụng những phùng hội của họ để tạo nên sức nặng và sức chịu đựng cho mình trước những người mẫu; Titian và Rubens là những ngôi sao nổi tiếng trong công chúng như những diễn viên điện ảnh ngày nay. John Singer Sargent thuộc tầng lớp vững chắc trong xã hội và Reynolds cũng vậy. Bất cứ thứ gì Reynolds có thể thiếu trong ân huệ công tước cũng được bù đắp bởi sự xuất chúng về tri thức do là thành viên của Câu lạc bộ Văn chương cùng với Johnston, Garrick và những người có óc hài hước khác. Velasquez, người được ghi nhận là không bao giờ mở miệng khi có sự hiện diện của người làm mẫu, có lẽ được những khách hàng hoàng gia kính trọng như

một người thợ có tầm quan trọng trong xã hội không hơn gì một người làm vườn giỏi hay một đầu bếp. Degas đã sử dụng một mảnh khác. Ông đã nổi tiếng là người gắt gỏng nhất ở Paris. Đó là một lợi thế to lớn để khởi đầu. Ông cũng thường sắp xếp những khoảng cách vẽ sao cho nằm ngoài phạm vi linh hồn của người làm mẫu. Hầu hết những bức chân dung do ông vẽ đều có vẻ như được vẽ từ khoảng cách tối thiểu là 3m.

Đối với một họa sĩ điều dễ nhất là vẽ mọi vật theo kích thước mà anh ta thấy chúng - kích thước mà chúng sẽ xuất hiện trên tấm vải của anh ta nếu tấm vải trong suốt và anh ta đang nhìn xuyên qua nó để ngắm nhìn vật thể mà anh ta đang vẽ. Nếu một họa sĩ đứng cách người mẫu 3m và giá vẽ của anh ở khoảng cách thuận lợi khoảng 1m, thì người mẫu sẽ tự động được vẽ với kích cỡ bằng 1/3 kích cỡ thực sự - trừ khi có nguyên nhân nào khác. Kích thước những nhân vật trong những bức tranh chân dung của Degas sẽ chỉ ra rằng chúng được vẽ ở khoảng cách 3m hoặc nhiều hơn. Thỉnh thoảng Degas cũng vẽ từ những bức hình chụp và không phải đối mặt chút nào với người làm mẫu. Thường ông ta vẽ những người hạ cấp hơn - những người hầu, những vũ công, những phụ nữ rửa bát; nhưng những bức vẽ này cuối cùng cũng không thể được xếp vào loại tranh chân dung. Những người mẫu có lẽ đã được trả tiền; với những người mẫu được trả tiền, thì vấn đề của bức chân dung và “cuộc kéo co” của nó sẽ không nảy sinh. Cái thực tế được trả tiền sẽ xóa bỏ mana của người mẫu, và duy chỉ có người họa sĩ là có sức mạnh. Dĩ nhiên, trừ khi người họa sĩ đang vẽ người mẫu của anh ta như một lời xin lỗi hoặc bước đầu hoặc khởi đầu của một tình yêu - trường hợp này chúng ta không cần phải để ý đến. Được thực hiện trong dự định này, bức tranh nói chung sẽ được vẽ ở khoảng cách gần nhất, và hiếm khi được thực hiện xong ngay sau lần ngồi làm mẫu đầu tiên.

2. SỰ GIỐNG NHAU

Khi nói về sự giống nhau trong vẽ chân dung Wilkie có lần đã nói với tôi rằng "Thật là tốt khi làm tăng vẻ đẹp của một làn da và tạo cho một gương mặt có vẻ trẻ trung, vì điều này là một biện pháp để đền bù cho nhiệt tình của cuộc sống và sự vận động."

Thomas Sully, "Những gợi ý cho những họa sĩ trẻ"

Không ai biết được mình trông giống cái gì. Anh ta biết trong lòng mình cảm thấy thích cái gì và thế thôi. Thậm chí khi anh ta tự ngắm mình trong gương, anh ta cũng làm cho khuôn mặt anh ta phù hợp với cảm giác, hoặc nếu không thì kềm chế một cách cẩn thận không nhìn vào nó. Một họa sĩ có thể tạo ra một cái nhìn thoáng qua về khía cạnh bên ngoài của ngọn lửa đầy sức sống mà mỗi chúng ta đều tự cảm nhận thấy chính là cái làm cho việc ngồi làm mẫu cho một bức chân dung trở nên một công việc say mê như vậy. Đây là lý do tại sao họa sĩ vẽ chân dung lại gây cảm giác sợ hãi cho người làm mẫu của anh ta - và lối lãng - như một thầy bói, và tại sao người họa sĩ và người làm mẫu lại thường tìm nhau, khố hỗ trợ nhau và không thể tha thứ nhau như vậy.

Cho dù sự bất đồng giữa người làm mẫu và người họa sĩ có thể xảy ra dưới hình thức nào, và kết quả của nó ra sao đi nữa, thì nó luôn luôn dính đến vấn đề sự giống nhau - linh hồn nào, cuộc sống nội tâm nào, của tất cả những cuộc sống nội tâm phong phú mà người làm mẫu có thể có, sẽ được quy cho anh ta; khía cạnh nào trong các khía cạnh khác nhau của tâm hồn người làm mẫu mà bức chân dung sẽ thể hiện lên. Sự giống nhau này hẳn không chỉ có một, là cái có thể xảy ra; nó cũng phải là cái

đang xảy đến cho người làm mẫu và cho địa vị của anh ta. Về phần người họa sĩ, yêu cầu phải cư xử khéo léo và có kiến thức về thế giới. Để mà vẽ giống nhau - vẽ giống nhau này có nghĩa là khía cạnh bên ngoài của một cuộc sống nội tâm phù hợp - là một cái gì đó mà máy quay phim, hoặc bất cứ loại máy chụp hình nào, đều chỉ do tình cờ mới có thể đạt được, mặc dù điều này trái ngược với một niềm tin phổ biến nhất.

Sự giống nhau này trong một bức chân dung hay một tấm hình là một loại miêu tả tượng trưng của cá tính người làm mẫu. Hay đúng hơn nó là một sự tóm tắt của nó. Đối với cá tính là cái không bao giờ ổn định, nhưng thay đổi và biến đổi không ngừng. Người họa sĩ, bằng cách quan sát người làm mẫu qua một khoảng thời gian nhất định, có thể rút tĩa ra một tiêu chuẩn trung bình trong sự thay đổi liên tục của cá tính, và có thể thể hiện sự trung bình này như là một sự giống nhau đủ sức thuyết phục. Đây là lý do tại sao một bức chân dung có thể không bao giờ được vẽ trong khoảng thời gian ít hơn 3 hoặc 4 lần ngồi làm mẫu. Máy quay phim, bằng cách chụp liên tiếp một loạt hình của một diễn viên, có thể thu lại một mặt cắt trong sự thay đổi liên tục của cá tính, và có thể thể hiện sự nối tiếp của sự thay đổi liên tục như là một sự giống nhau cố định. Máy quay phim, ngoài ra còn có một lợi thế là người diễn viên, để làm cho mọi việc dễ dàng hơn, đã được phân loại sẵn và được cách điệu hóa bởi những quy ước ngầm về tình tiết câu chuyện và sự hóa trang. Dĩ nhiên máy quay phim đi động là máy và khộng phải là đôi mắt của con người, vì thế sự giống nhau mà nó đạt được chỉ là hình ảnh mà người diễn viên được nhìn thấy đối với những máy quay phim đi động khác, và rất hiếm khi là hình ảnh được chúng ta nhìn thấy khi chúng ta đối diện với người diễn viên đó.

Nhưng máy chụp hình thậm chí cũng không thể thu lại sự giống nhau này. Cửa chấp của máy chụp hình hoạt động tức thời; nó không thể chụp một khoảng thời gian. Nó không miêu tả được tự nhiên, nó giữ cho nó cố định. Hình một ngọn sóng của nó trông giống như một tấm thiếc bị nhàu nát, không giống như sự chuyển động êm ái của ngọn sóng mà chúng ta từng biết. Máy chụp hình chỉ có thể thu lại một mặt cắt ngang của ngọn sóng như thể được cố định đứng lúc. Cũng bằng cách này, máy chụp hình chỉ có thể rút tủa một phần thừa thớt từng chút một từ sự thay đổi cá tính liên tục của người làm mẫu. Mặt cắt ngang này không bao giờ là sự tổng hợp tiêu biểu của cá tính để được gọi là một sự giống nhau, trừ khi do những ngẫu nhiên hiếm hoi nhất.

Ngoài điều này, người làm mẫu, đã ổn định chờ tiếng bấm máy, không còn là chính anh ta; anh ta không có trong tâm trí của chính mình, dẫn dắt cuộc sống của chính mình và suy nghĩ những ý nghĩ của chính mình. Nhưng với tâm trí trống rỗng, người làm mẫu sẽ chấp nhận dấu ấn của tính cách của người thợ chụp hình; vì thế tấm hình chắc chắn sẽ trông giống như người thợ chụp hình. Ngay cả những diễn viên điện ảnh cũng phải cần suy xét điều này. Nhằm bảo đảm cho chính mình có một nhân cách phù hợp trên màn ảnh. Greta Garbo luôn luôn khăng khăng muốn được chụp hình bởi cùng một người thợ. Và Marlene Dietrich, khi thay đổi người chụp hình, là thay đổi luôn tính cách của bà trên màn ảnh. Nhưng trường hợp này không phải là một trường hợp bình thường. Những nhân vật của quần chúng, người diễn viên cũng như chính khách, thường biết làm sao để ống kính quay được hình ảnh biếm họa đã được chấp nhận và được cách điệu hóa của mình, và không bao giờ thể hiện cái mặt ngoài hay thay đổi của tâm hồn anh ta. Thực tế cách sử dụng nhân cách biếm họa dễ dàng và đáng tin cậy này

là một dấu hiệu để phân biệt của một giai cấp đã được biết tới những giới chuyên nghiệp và công khai như "The big time" (Đại thời gian). Tuy nhiên, ngoài giai cấp nhỏ này, có một quy luật chung mà khi vẽ một bức tranh, nếu bạn mong rằng sẽ thích nó, thì bạn phải chọn người thợ chụp hình nào mà bạn ít than phiền về sự giống nhau trong các tấm hình do anh ta chụp nhất.

Chúng ta nhận biết sự thay đổi liên tục trong tính cách của một người chủ yếu qua hoạt động của các nét mặt. Nhưng một sự tổng hợp các đường nét trên khuôn mặt sẽ không thể một mình nó tạo ra sự giống nhau. Và một người vẽ tranh chân dung mà cứ sao chép nguyên si các đường nét của khuôn mặt thì dù tỉ mỉ đến đâu đi nữa cũng không đạt được điều gì. Cảnh sát sử dụng một hệ thống phân loại các khuôn mặt theo một bộ các dạng đường nét khuôn mặt tiêu chuẩn - một chiếc mũ dài, đôi mắt hí, đôi môi dày, chiếc cằm chẻ và đại loại như vậy - các dạng này sẽ được giả định để hoạt động hoàn hảo trong việc nhận dạng những tên tội phạm mà đã được phân loại sẵn. Thường xuyên có những bài miêu tả trên các tờ công báo, bằng cách tập hợp trên một khuôn mặt hình oval những dạng đường nét của một tên tội phạm do những nhân chứng kể lại, bức chân dung của một tên tội phạm vô danh có thể được vẽ ra với sự giống nhau đủ để một người trên đường có thể nhận dạng ra hắn. Tôi không tin điều này có thể thực hiện được. Bản thân những đường nét khuôn mặt không chứa đựng sự giống nhau. Thực tế, những đường nét, như những thực thể hiện tại, thậm chí không có tồn tại nữa là. Chúng chỉ là những khái niệm trừu tượng bằng lời, những tên gọi thích hợp mà chúng ta gán cho những phần cơ động nhất trên chiếc mặt nạ hoặc những chỗ nổi phức tạp nhất của những bề mặt tạo nên chiếc đầu. Chính bằng cách chỉ ra những bề mặt và những hình dạng của chính cái đầu chứ không

phải bằng cách vẽ ra từng nét một những đường nét của khuôn mặt mà người họa sĩ có thể đạt được sự mô tả tính cách của anh ta. Anh ta hoàn thành được bức họa chân dung của anh ta bằng cách sử dụng những sự căng cơ, lực kéo và lực đẩy hoàn toàn trừu tượng, và sự tương tác lẫn nhau giữa những nét vẽ và những hình khối của anh ta, để tượng trưng cho cái gọi là lực kéo, lực đẩy và những tương tác lẫn nhau của các bề mặt và những hình dạng của chiếc đầu và cơ thể của người làm mẫu. Chỉ dựa trên sự tác động qua lại giữa những sự căng thẳng của những đường nét, bề mặt và khối lượng này mà tính cách được, hoặc có thể được, diễn tả.

Mỗi một sự kết hợp cụ thể các đường nét, bề mặt và khối lượng - trong nghệ thuật cũng như trong tự nhiên - đều có một ý nghĩa cụ thể đối với chúng ta. Ví dụ, chúng ta nói rằng một cái cây, một cái cây thực sự trên cánh đồng, nghiêng sang bên trái. Chỗ đất hơi cao lên tại gốc cây chỉ ra vị trí của một cái rễ quan trọng. Nếu đất cao hơn ở bên trái, trọng lượng của cây đang đè nặng lên rễ trong lòng đất. Nếu đất cao hơn ở bên phải, cây đang kéo ngược cái rễ, kéo nó ra khỏi mặt đất. Những điều này chúng ta cảm thấy như hai điều hoàn toàn khác nhau, khác nhau như ý nghĩ - hay cảm giác - đẩy một chiếc xe hơi với ý nghĩ - hay cảm giác - nâng một trọng lượng. Những cảm giác về cơ bắp của chúng ta ý thức một cách tinh tế những lực ép và lực căng này. Đó là cảm giác về cơ bắp giao cảm trong cơ thể của chính chúng ta về những lực ép và lực căng này, và chúng ta chuyển dịch chúng sang những ngôn ngữ xúc cảm của chính chúng ta, những xúc cảm mà chúng ta hiểu như là tính cách của một người trước mặt chúng ta. Vì mỗi một sự sắp xếp cụ thể các hình khối của một gương mặt hay một thân hình, cả trong cuộc sống lẫn trên tranh vẽ, bằng cách tác động lên những cảm giác thuộc về cơ bắp của chúng ta, sẽ cho chúng ta những hiểu biết

rằng gương mặt của chúng ta sẽ cảm thấy như thế nào nếu chúng ta nhấn mặt theo một hình dạng nhất định, hoặc cơ thể của chúng ta sẽ ra sao nếu chúng ta bắt chước theo một điệu bộ mà chúng ta đã thấy, và cảm xúc hoặc tính cách hoặc tính cảm cụ thể nào sẽ làm cho chúng ta phải nhấn nhó hoặc bất động. Vì vậy bằng cách sử dụng những kết hợp các đường nét và hình khối và hình dạng, và cơ vận động và ý nghĩa tình cảm mà chúng có đối với chúng ta (và không có sự kết hợp nào như vậy mà lại không mang một ý nghĩa nào) người họa sĩ có thể mô tả và làm cho chúng ta cảm thấy được tính cách của bức chân dung mà chúng ta đã nhìn thấy. Nhưng chính xác bằng cách nào anh ta đạt được điều ấy thì thậm chí chính bản thân người họa sĩ cũng không hiểu rõ.

Tâm hồn mà tạo nên nền tảng cho chân dung này (Dĩ nhiên tôi đang nói về những tâm hồn của con người, chứ không phải những linh hồn bất tử - tâm hồn của cuộc sống nội tâm, nếu bạn thích) thay đổi tính cách tùy theo tuổi của người chủ sở hữu nó. Hầu hết những tính cách chưa thể hiện rõ nét ở thời thơ ấu, sẽ hình thành cụ thể ở tuổi thanh niên để biểu lộ đặc điểm cơ bản của gia đình, dòng dõi và chủng tộc. Ở tuổi trung niên tính cách phản ánh những tham vọng của các nhóm khác nhau mà chủ nhân của tính cách đó tham gia vào. Vào tuổi già tính cách là một dấu ấn của những mệt mỏi, tội lỗi và thành quả riêng. Khi chúng ta nói đến sự không tự ý thức của một đứa trẻ có nghĩa là chúng ta không nói đến điều gì khác sự độc lập của một bộ máy sinh học gần như đang chạy hết tốc độ. Tâm hồn của những năm trung niên không ổn định hơn thế này, kém tự tin hơn, và liên tục chịu những ảnh hưởng từ bên ngoài. Ở tuổi già tâm hồn một lần nữa trở nên cứng rắn lại bởi sự cứng rắn trong quá khứ.

Vấn đề thông thường nhất của họa sĩ vẽ tranh chân dung là vẽ người ở độ tuổi trung niên. Vẽ một đứa trẻ là vấn đề của sự sáng chế và sự ứng biến hơn là vấn đề của việc vẽ chân dung - làm cách nào để làm việc đủ nhanh để mọi việc xong trong thời gian ngắn mà người họa sĩ có thể lôi kéo được sự chú ý của đứa trẻ, và làm cách nào để nhớ, hoàn chỉnh, và sáng tạo ra một chân dung khi đứa trẻ không còn ngồi yên nữa. Vẽ trẻ em không dễ. Ở đây người họa sĩ không chỉ là một người quan sát vô tư để thu nhận các tính cách của đứa bé, và là người bạn cảm thông đáp lại nhiệt tình của những tình cảm ở tận trong lòng đứa bé; anh ta còn là người bảo mẫu dữ tợn để giữ cho đứa bé ngồi yên. Tôi tưởng tượng rằng thậm chí Goya cũng gặp khó khăn bởi loại tranh chân dung này khi tôi ngắm các bức chân dung trẻ em của ông ta. Những đứa trẻ trong tranh của ông không có đặc điểm tí mỉ như trong những bức chân dung khác của ông. Chúng dường như, trong vẻ đăm chiêu lơ đãng, trông giống như những đứa trẻ được nhớ lại khi chúng đã vắng mặt hơn là thực tế sôi động, ồn ào mà người họa sĩ thực sự gặp ở lần ngồi làm mẫu đầu tiên của đứa bé.

Vẽ trẻ em xét theo một khía cạnh nào đó thì dễ. Sẽ không có sự tranh cãi nào giữa người làm mẫu với người họa sĩ về sự giống nhau. Người họa sĩ và người làm mẫu sống trong những thế giới khác nhau, và cách người họa sĩ nhìn và vẽ đứa bé, đối với nó, hoàn toàn không quan trọng. Ngoài ra, đứa bé là một cá thể quá nhỏ bé, những đặc điểm trong tính cách của nó khó mà nhận ra và khó thấy được, nên bố mẹ của chúng sẽ chấp nhận bất kỳ sự miêu tả nào, đó không phải là điều phiền toái. Vẽ người già cũng thế, khá dễ - dễ nếu người làm mẫu, trong suốt những năm tháng cuộc đời của mình, cũng đạt được sự trọng vọng và tự hào đối với những kinh nghiệm và thành tựu của ông ta. Nhưng nếu ông ta thêm muốn sự trẻ trung và cố tỏ ra mình

trẻ, thì ông ta chỉ có thể trở thành một nhân vật trong tranh biếm; ông ta không thể được vẽ chân dung nghiêm chỉnh. Trong trường hợp này người họa sĩ bị đòi hỏi phải vẽ khác đi về bề ngoài nhân vật già nua của mình và vẽ, không phải người mà anh ta nhìn thấy ở đằng kia, mà là một diện mạo đã được biến hóa mà người làm mẫu tin rằng ông ta đang mang cái diện mạo ấy. Chắc chắn rằng một bức tranh như vậy chỉ có thể là một sự hợp hình của người làm mẫu đã có tuổi, vì bức tranh như thế chỉ có giá trị thấp. Nó là một bức tranh của sự trừu tượng, một ý tưởng, và có chút ít quan hệ với thế giới thực tại và hữu hình, và đối với quan điểm và tình yêu và ký ức của người họa sĩ về bức tranh đó, bức tranh đã được thực hiện bên ngoài những điều này.

Loại khó khăn này cũng nảy sinh khi mà người làm mẫu coi trọng một số ý tưởng cụ thể về ngoại hình và sự lịch thiệp trong xã hội mà anh ta sống. Ở đây người họa sĩ buộc phải cách điệu hóa ngoại hình người làm mẫu bằng cách ấn định cho khuôn mặt của anh ta một vẻ chân dung đang thịnh hành. Diện mạo hợp thời trang này chỉ là một ý tưởng, một sự tổng hợp, và một bề mặt phẳng. Thậm chí khi người làm mẫu cố gắng xoay sở khoác lấy diện mạo đó, thì nó cũng không phải là diện mạo của anh ta khi anh ta không có cận vệ bên cạnh, cũng không phải là khía cạnh đáng chú ý nhất của anh ta xét về mặt con người. Vì thế một bức tranh được vẽ dưới những hạn chế của những thời trang bị áp đặt này không thể thật theo cách nhìn của con người cũng không thật sự thú vị.

Đặc điểm phân biệt của tranh chân dung theo phong cách "grand" (grand style) - của Titan, Bronzino, Rembrandt, Greco và những họa sĩ tương tự - là sự thiếu vắng hình thức cách điệu hóa ngoại hình cụ thể này. Vẽ chân dung theo phong cách "grand", chính là trường phái hội họa mà nó xuất thân, như

chính nhân vật người của nó, không phải ngẫu nhiên mà nó có được sự hợp thời hoặc sự cách điệu ngoại hình có thể chấp nhận được. Vấn đề không phải là chủ đề của nó cũng không phải là con người nói chung. Người họa sĩ theo phong cách “grand” không khái quát hóa. Họa sĩ vẽ tranh tĩnh vật vẽ một trái táo cụ thể mà anh nhìn thấy ngay trước mặt, chứ không phải là trái táo lý thuyết hoặc cái bản chất của trái táo. Họa sĩ vẽ tranh chân dung theo phong cách “grand” không có gì để làm với con người nói chung hoặc thậm chí với bất kỳ quan niệm lý tưởng nào về anh ta. Thay vì anh ta vẽ một con người cụ thể - người làm mẫu của anh ta như một con người mà nhân tính chủ yếu của anh ta khác với tất cả những hình mẫu khác của loài người. Không có sự cách điệu hóa về ngoại hình, không có sự hợp thời hoặc thị hiếu bị áp đặt nào được cho phép xuất hiện giữa họa sĩ và người làm mẫu, nhằm để giảm bớt vẻ oai vệ tự nhiên của người làm mẫu như Con trai của Adam và một tâm hồn bất tử. Những tên kẻ cướp của Pontormo, những hoàng tử của Titian, những giáo hoàng và những nhà thơ, những người nghèo khổ của Rembrandt, mặc những bộ quần áo lụa là, những bộ đồ rách rưới và những tấm áo bông thô để khoe ra, không che giấu giá trị con người này. Bức tranh “Halbardier” của Pontormo trong bộ sưu tầm Stillman tự hào về chiếc áo chên màu vàng bờ của anh ta cùng với hai tay áo khổng lồ. Anh ta trông lộng lẫy hơn người đàn ông bất động bên trong chiếc áo đó. Chàng trai trẻ lịch lãm của Bronzino trong bức tranh Frick, mặc một cái à l’espagnole màu đen, chiếc áo chên của anh ta với những vết chém để lộ rõ sự can đảm của anh ta trong trận chiến đấu, một chiếc mề đay trong tay của anh ta nhằm biểu lộ khiêu thẩm mỹ, và nam tính của anh ta được thể hiện bởi một codpiece (túi, nắp che chỗ mở phía trước quần của nam giới ở thế kỷ 15, 16) giản dị, có một tính cách tỉ mỉ nổi bật hơn bất kỳ thứ gì trong các bộ quần áo

hợp thời trang này. Và bức tranh “Old woman cutting her nails” (Bà lão đang cắt móng tay) của Rembrandt tại Thủ đô, ăn mặc một cách bản thủ như thể quần áo của bà ta là miếng giẻ lau, cổ trong cái nhân tính không được ưa mến của bà ta là tất cả ảnh hưởng tàn bạo của Đất Mẹ. Nhưng bà ta vẫn là một phụ nữ, và là một phụ nữ khác với tất cả những phụ nữ khác.

Nếu những bức tranh chân dung của thế kỷ 18 kém thú vị hơn nhiều so với những bức tranh này đối với chúng ta, thì nguyên nhân không phải là do những họa sĩ đó không khéo léo. Ngược lại, những họa sĩ ở thế kỷ thứ 18 có kỹ thuật vẽ điêu luyện một cách đáng kinh ngạc. Đơn giản là vì những người mẫu của họ, như tất cả những người Châu Âu sang trọng vào thời đó, đã tuân theo một sự cách điệu về ngoại hình và cách cư xử có nguồn gốc từ nước Pháp và đã chi phối toàn Châu Âu vào thế kỷ thứ 18. Sớm hơn, từ giữa thế kỷ thứ 16 đến những năm đầu thế kỷ thứ 17, những kiểu cách trong cách cư xử và ăn mặc của cả Châu Âu bắt nguồn từ những cách cư xử và ăn mặc của triều đình Tây Ban Nha - hay đúng hơn là từ những cách cư xử và phong tục được người Tây Ban Nha và chính phủ Tây Ban Nha của xứ Hà Lan suy ra từ người Ý và tại triều đình nước Pháp. Nhà xác và tính kiêu cách của người Tây Ban Nha và cách sử dụng màu đen trong y phục (điều này chỉ có ở Tây Ban Nha, nơi mà cây chàm rất dễ kiếm, cây này cho màu nhuộm đen đẹp) đã được ngưỡng mộ và bắt chước ở tất cả các hoàng gia Châu Âu. Nhưng vào khoảng đầu thế kỷ 18, trang phục và cách cư xử tại triều đình Pháp đã trở thành kiểu mẫu cho đáng về bề ngoài và thái độ của tất cả thế giới văn minh.

Sau một phần tư đầu thế kỷ, du lịch đến các nơi ở Châu Âu đã trở nên dễ dàng (trừ Tây Ban Nha). Leopold Mozart, như bất kỳ người nào khác có nhu cầu, đã có thể đi khoe con gái thần đồng và con trai phi thường của ông từ nước Áo sang Pháp,

tới Anh, tới Ý, và trở lại lần nữa, bất cứ nơi nào có thể tổ chức một buổi hòa nhạc hoặc có thể kiếm được một khoản tiền thù lao hoặc một chiếc đồng hồ vàng. Do du lịch trở nên dễ dàng như vậy, nên sự khác biệt giữa các quốc gia, ít nhất là giữa các tầng lớp cao, có khuynh hướng biến mất. Sự duyên dáng, vấn đề chính của thời trang có ở khắp mọi nơi; sự duyên dáng và sự nhã nhặn là những điểm để phân biệt của một người quý phái. Cuộc đàm luận, những môn khoa học tự nhiên (được gọi là triết lý tự nhiên) và thái độ cư xử tao nhã được quý trọng ở khắp mọi nơi, vì thế những tên đều như Cagliostro, Casanova và Bá tước Saint Germain (người đã dạy Louis XVI cách để làm ra kim cương) đã sống thật huy hoàng chỉ dựa trên giá trị tiêu khiển và phong cách có vẻ đáng tin cậy của họ. Một đoàn người quốc tế, rất giống nhà triệu phú người Bohemia của những năm 1920, đã đi khắp Châu Âu, viếng thăm những lâu đài, các triều đình và các doanh trại quân đội, tiêu thời gian ở sông bãi, trong xã hội, tán tỉnh phụ nữ và xem kịch opera. Giới giàu có thì rất giàu, và họ có thể thưởng thức những xa hoa lộng lẫy. Tài nghệ giỏi ở khắp mọi nơi. Các phường hội vẫn còn tồn tại; bất cứ thứ gì được làm ra đều được tạo ra để tồn tại. Nhà cửa, vườn tược, đồ gỗ, gấm thêu, bát đĩa bằng vàng bạc, đồ sành sứ, tượng điêu khắc, tranh ảnh - tất cả các loại đồ vật do con người làm ra đều gia tăng về số lượng để đáp ứng sự tiêu thụ của những người có khiếu thẩm mỹ. Người có khiếu thẩm mỹ là người biết nên thích cái gì. Nhưng người có khiếu thẩm mỹ ở thế kỷ 18 là người biết nên mua cái gì. Bất kỳ thứ gì anh ta mua cũng đều bị ảnh hưởng bởi thị hiếu của triều đình Pháp. Và triều đình Pháp đã đòi hỏi mọi người, mọi nơi, mọi lứa tuổi hoặc mọi địa vị đều phải có một diện mạo bề ngoài thanh thoát, phong cách tao nhã, và duyên dáng.

Bản thân trang phục, với những áo khoác ngoài dài và bộ tóc giả dành cho đàn ông và những bộ ngực đầy đặn và mái tóc được trang điểm dành cho phụ nữ, dường như được tạo ra để che giấu những khác biệt riêng của mỗi người - kể cả tuổi tác - nhằm thể hiện địa vị xã hội. Trong các vở kịch được trình chiếu vào thế kỷ 18, trang phục của các diễn viên khiến ta dễ dàng phân biệt được ông chủ và người hầu. Nhưng chính trong số những ông chủ, thì chúng ta không thể nói được người này khác với người kia trừ khi phân biệt bằng màu sắc của quần áo. Sự cách điệu hóa của thái độ cư xử và nét mặt hoàn toàn cân bằng. Kể cả "người độc ác quý tộc" của những nhà triết lý hợp thời, Rénés và Atalas v.v..., được cho rằng đã được trời phú cho phong thái vương giả. Điều bất ngờ hoặc hung tợn trong cách cư xử hoặc diện mạo được xem là "Gothick" (giống như thứ âm nhạc gồm có trống và chũm chọe được gọi là "Turkish" - Thổ Nhĩ Kỳ). Người ngồi làm mẫu để vẽ chân dung sẽ thể hiện chính bản thân anh ta, không như một con người, mà như một diễn viên đang diễn vai trò của một con người với sự khéo léo, duyên dáng, và sự lịch thiệp. Ví dụ, có một bức chân dung trong bộ sưu tập Habsburg do họa sĩ người Pháp Duplessis vẽ, trong đó người nhạc trưởng, Gluck, tạy cây đàn clavico, bàn tay chỉ huy của ông được ánh sáng chiếu rõ, dường như đang hoạt động với uy quyền êm ái phần việc của một chỉ huy trưởng của một dàn nhạc; hoặc bức chân dung trong điện Louvre của vua Louis XV do Hyacinthe Regaud vẽ, nơi mà một vị vua, một người to lớn trong bộ đồ to lớn, đang diễn một phần của vở "Le Roi de France" với một sự chắc chắn hoàn toàn. Những bức tranh này thật xinh đẹp lạ thường. Nhưng những người mẫu đã không được phú cho sự sắc sảo mang bản chất con người vì những bức chân dung đã được vẽ vào thời kỳ sơ khai - như Aretino của Titian hay Inquisitor của Greco. Chủ đề của những bức tranh chân dung thế

kỷ 18 này là vị trí xã hội của người mẫu, chứ không phải là địa vị của anh ta như là một thành viên của loài người. Điều này không phải là lỗi của họa sĩ. Đơn giản là vì những quy ước về ngoại hình thích hợp đã đến giữa người họa sĩ và người mẫu của anh ta, và khiến cho người họa sĩ không thấy được thực chất của người mẫu như một con người - một thực chất mà không thể lệ thuộc vào bất kỳ quy ước nào và vẫn duy trì năng lực phóng ra đầy đủ của nó. Ngoài ra, phong cách tao nhã phổ biến được thiết lập bởi thị hiếu của người Pháp chần chẫn không phải là khía cạnh quyến rũ nhất của động vật cao cấp con người. Và nó cũng vẫn thế cho đến khi những quy ước này bị tiêu tan bởi sự bùng nổ của cuộc cách mạng Pháp mà tranh chân dung một lần nữa lại có thể gánh lấy sức mạnh của sự thích thú và quyền lực sự thông tin mà việc vẽ trực tiếp một con người không được uốn nắn cho đúng kiểu có thể tạo ra.

Họa sĩ trong thời đại chúng ta phải đối mặt với vấn đề giống thế này, và dưới hình thức cao nhất của nó. Sự cách điệu hóa mà thời đại chúng ta đặc biệt ngưỡng mộ lại ngờ ngẩn và cứng nhắc hơn bất kỳ thứ gì mà họa sĩ của thế kỷ 18 phải đối phó. Người mẫu ở thế kỷ 18 chỉ đòi hỏi được vẽ sao cho duyên dáng và tao nhã. Người mẫu ngày nay chần chẫn là quyến rũ. Kết quả là, những bức chân dung được vẽ vào thời này nằm dưới tiêu chuẩn đạo đức và được thực hiện tồi. Bất chấp những nơi quan trọng mà việc vẽ chân dung được thực hiện trong quá khứ, và nó luôn luôn đã từng là một nghề kiếm ra tiền, nhưng một vài họa sĩ bậc thầy đương thời cũng đã phiến vì nó. Những quy ước chi phối việc vẽ tranh chân dung quá hạn hẹp để giữ được sự thích thú của họ. Nguồn gốc của sự cách điệu hóa ngoại hình của chúng ta là tranh ảnh chuyển động.

Triều đình tại Versailles không còn là quê hương của thời trang nữa; vào thời của chúng ta đó chính là phim trường Hollywood, những xưởng phim giải trí phổ biến của chúng ta. Tuy nhiên, “Giải trí” không phải là tên chính xác của cái mà nền công nghiệp phim cho chúng ta. Thực tế, có rất ít phim là để giải trí theo bất kỳ khía cạnh nào. Khán giả của nó không trả tiền để được gây cười. Họ trả tiền để được ngồi im lặng trong bóng tối và được yên tĩnh để xem những hình ảnh đáp ứng được những nhu cầu cấp thiết nhất đang trôi qua ngay trước mắt họ - tiêu tiền và đón nhận tình yêu. Sự thích thú kịch nghệ chỉ là một sự trang trí thêm vào - như là phim màu. Sự đòi hỏi chủ yếu từ phim ảnh là sự say mê và quyến rũ. Sự say mê này, sự quyến rũ này, có nhiều hình thức nhưng nó luôn luôn hiện diện. Nó sự hóa trang bên ngoài mà thậm chí việc đóng phụ vai một tên côn đồ đơn giản nhất cũng sẽ không được phép biểu lộ ra trước ống kính. Chiếc mặt nạ của sự quyến rũ này trên gương mặt của một diễn viên bảo đảm cho chúng ta rằng anh ta là một phần của giấc mơ vô hại mà chúng ta đã trả tiền để được xem, và không phải là một phần của thế giới bên ngoài đầy bất trắc và nguy hiểm. Đây là sự cách điệu hóa mà Hollywood áp đặt lên tất cả diễn viên của họ - và cũng lên tất cả chúng ta.

Một sự diễn tả hành vi của con người có một ảnh hưởng lớn lên cách cư xử hàng ngày của chúng ta hơn là chúng ta thường nghĩ. Chúng ta thực sự nhìn thấy hoặc hành động như thế nào đều không bị nó làm cho thay đổi. Cái bị làm cho thay đổi chính là cách chúng ta thích nghĩ về chính chúng ta khi nhìn, và cách chúng ta thích nghĩ về ảnh hưởng của chúng ta, và sự ảnh hưởng của sự quyến rũ chúng ta lên người khác. Sự cách điệu hóa này tạo ra cho người họa sĩ vẽ tranh chân dung ngày nay một sự hạn chế không thể chịu đựng được. Vì người mẫu của anh ta đã có sẵn trong đầu một người mẫu mà anh ta phải

được vẽ giống như vậy, không phải là một con người hay thậm chí một phẩm chất con người nào, mà sự tưởng tượng chung chung thú vị bắt nguồn từ tất cả những cuốn phim mà người đó đã từng xem. Vì thế người mẫu hiếm khi có một khái niệm đơn giản về việc anh muốn được vẽ ra như thế nào. Nếu mơ ước của người mẫu là được kính trọng, và người họa sĩ vẽ anh ta với tất cả những kiểu quyến rũ mà anh ta đòi hỏi, bức chân dung ngay lập tức sẽ có một vẻ giống như một đám những thứ trái ngược nhau. Người họa sĩ, đối mặt với sự cần thiết phải vẽ một người phụ nữ góa chồng giàu có, đầy uy quyền và có sức quyến rũ ghê gớm - Gertrude đã nói, mọi người đều nghĩ về anh ta như là một thanh niên đã trưởng thành - tôi nói, người họa sĩ có lẽ sẽ rất ngại ngùng, bỏ qua tính cách thực sự của người mẫu, và vẽ bà ta với một vẻ đẹp huyền bí trịnh trọng và một sự gợi tình thường gặp của một nữ diễn viên điện ảnh đang chụp hình. Người họa sĩ tự khinh miệt chính mình và cái công việc mà anh ta được trả tiền để thực hiện. Hậu quả nghiêm trọng là các họa sĩ hầu như không vẽ tranh chân dung. Đối với những bức tranh chân dung đã được vẽ với quan điểm đã bị biến đổi về sự đa dạng khôn cùng bản chất của con người như vậy có thể có một ít giá trị nhân bản hoặc nghệ thuật và trong tương lai sẽ chỉ là những tài liệu thú vị.

Nguồn gốc thực sự của khó khăn của người họa sĩ là nghệ thuật nhiếp ảnh. Nghệ thuật nhiếp ảnh là tất cả về chúng ta. Chúng ta biết về nó quá rõ. Chúng ta tin tưởng nó quá. Dân chúng đã trở nên tin rằng cái mà máy chụp hình chụp được ngoài tự nhiên chính là cái thực chứ không phải là cái mà đôi mắt hay người họa sĩ nhìn thấy. Một bức hình chụp là thực, rõ ràng và lâu bền, như một vật thể - không bị phai mờ, như một gương mặt. Và vì máy quay phim, cái có sức thuyết phục nhất trong tất cả các dụng cụ của nghệ thuật nhiếp ảnh, không bao

giờ trình chiếu một gương mặt mà không có sự duyên dáng, một bức chân dung được vẽ mà không có cái gì đó của sự quyến rũ đó thì không thể là một đại diện thực sự của tự nhiên.

3. PHONG CÁCH LỚN

Shakespere không có những anh hùng; những cảnh trong kịch của ông chỉ có những người đàn ông.

Samuel Johnson, "*Lời tựa cho Shakespere*"

Trong bộ sưu tập của Frick có một bức tranh chân dung do Hogarth vẽ Cò Mary Edwards, một trong những phụ nữ giàu nhất ở nước Anh, người ta nói rằng chính cô là người đã tuyên bố con trai của mình là một đứa con hoang để lấy lại tài sản của mình một lần nữa từ một nhà quý tộc mà cô làm vợ. Người phụ nữ trong tranh của Hogarth, với nữ trang, con chó của mình và nụ cười khoan dung, trông rất có vẻ Anh. Diện mạo của cô không có một chút gì của thái độ hòa nhã của Châu Âu. Cô hơi giống với bức tranh Moll Flanders đương thời như là một ví dụ mang tính đạo đức của Defoe có lẽ đã được trình bày vào một trong những năm huy hoàng của cô ta.

Gần bức tranh này có treo một bức chân dung khác của một phụ nữ người Anh, nữ bá tước xứ Clanbrassil, do Van Dyke vẽ. Người phụ nữ của Van Dyke mang vẻ xa cách, duyên dáng và được khắc họa tính cách một cách hoàn hảo. Nhưng không giống như người mẫu của Hogarth, bà ta không giống người Anh một chút nào. Lý do thật dễ nhận ra. Hogarth là người Anh; còn Van Dyke thì không.

Đối với Van Dyke tính cách của người Anh là kỳ cục, và nếu một họa sĩ muốn giữ phong cách "grand", anh ta phải tránh xa sự kỳ cục như là một bệnh dịch. Vì cái mà chúng ta tìm thấy

sự thú vị trong một bức tranh không phải là sự kỳ cục mà người họa sĩ tìm thấy ở chủ đề - cũng không phải là cách vẽ tranh biếm họa hợp lý mà anh ta đã tạo ra bức tranh. Cái thu hút được sự quan tâm của chúng ta là sự kỳ cục mà chính chúng ta tìm thấy ở người họa sĩ, người đã làm cho chúng ta thấy xuyên qua đôi mắt lạ lùng của chính anh ta sự kỳ lạ bất ngờ của những thứ bình thường nhất trên thế giới. Sự kỳ cục trong chủ đề là một sự kỳ lạ quá rõ ràng mà người họa sĩ theo phong cách “grand” phải tránh.

Song đặc điểm quốc gia là có tồn tại, và không thể nhầm lẫn được. Nó không phải là thẻ ghi tên đơn giản hay sự đóng gói mà Hollywood giả vờ khi sử dụng diễn viên người ở Viên cho những phần của người Pháp trong phong cảnh Paris - dựa trên nhiều căn cứ, tôi cho rằng tất cả người Châu Âu đều xa lạ như nhau và nói cùng một giọng. Những diễn viên này có chỉ có thể có sức thuyết phục đối với những khán giả chưa bao giờ gặp một người Paris thực sự hay một người ở Viên thực sự. Vì đặc điểm quốc gia không được không chỉ được cấu thành từ những điểm mà mọi người trong quốc gia đó có, như tóc vàng và nói tiếng Pháp, hay bất kỳ một loạt những thứ mà mọi người trong quốc gia đó làm, như nhai kẹo cao su hay uống trà. Nó còn được tạo thành bởi tất cả những thứ mà tất cả những người dân trong quốc gia đó nghĩ rằng không nên làm. Vì thế không thể có chuyện mà một người đã từng biết Paris và Viên lại lẫn lộn giữa người Paris và người Viên, bởi vì đặc điểm tính cách và ngoại hình không ai để ý mà cuộc sống tại Paris và Viên đòi hỏi lại không giống nhau một tí nào. Những điều kiện tất yếu khác nhau này tô điểm cho mỗi hành động, mỗi cử chỉ và mỗi cư xử thanh lịch của những cư dân của hai thành phố theo một phong cách không thể lẫn lộn được.

Đặc điểm quốc gia là cái mà một họa sĩ phải tìm ra một cách để xử lý nó. Nó là một phần không thể tách rời của chân dung người được vẽ. Một họa sĩ bản xứ có thể cảm thấy nó mà không cần phải cố gắng gì, và sẽ vẽ được đặc điểm quốc gia của người được vẽ mà không cần biết anh ta đã từng làm như thế. Nhưng một họa sĩ nước ngoài trong một vùng đất lạ sẽ gặp khó khăn trong việc lựa chọn. Đối với anh ta đặc điểm quốc gia này thật là kỳ cục. Hoặ là anh ta phải tránh vẽ theo phong cách “grand”, vẽ những đặc tính của người được vẽ mà anh ta thấy nổi bật nhất bởi vì chúng khác với anh ta nhất, và sẽ vẽ thành một bức biếm họa về quốc tịch, như Sargent và Manet đã làm với những vũ công người Tây Ban Nha và những người đấu bò tót của họ, và Delacroix và David đã làm với những người Algeri và người La Mã cổ đại. Hoặ, nếu anh ta giữ phong cách “grand”, anh ta phải phớt lờ sắc thái kỳ lạ của người được vẽ và vẽ người đó như là một người dân của chính quốc gia anh ta chứ không phải là vẽ một người ngoại quốc.

Những điều này hẳn là có cùng với những người mà Holbein đã vẽ. Nhưng đây không phải là tính cách mà họ có khi xuất hiện trong tranh của ông, ông cũng không thể cho họ tính cách này thậm chí khi ông rất muốn. Vì Holbein là người Thụy Sĩ. Để giữ phong cách “grand” trong tranh vẽ của mình ông buộc phải lờ đi tính cách khác lạ sinh động của người mẫu và vẽ họ như vẽ chính mình. Ngoài ra, một họa sĩ gốc nước ngoài không còn cách nào khác là phải tin rằng những đặc điểm tính cách được ưa thích ở đất nước anh ta là những lý tưởng về ngoại hình và cách cư xử cho tất cả các sắc dân trên thế giới. Vì thế Holbein thỉnh thoảng có thể thử tặng bức những hoàng tử nước Anh bằng cách gán cho họ những gì mà ông cho là cao quý nhất trong tất cả phẩm chất của con người một cách tự nhiên - tính đáng tin cậy vững chắc của một chủ Ngân hàng người Basle. Cũng vì

những nguyên nhân đó mà những người Anh do Peter Lely, người Hà Lan, vẽ trông giống như người Hà Lan vậy, và những bức chân dung người Anh do Van Dyke, người Flemish, vẽ trông giống sự nghi ngờ của giới quốc tế Flemish - Tây Ban Nha, những khách hàng thường xuyên của ông. Những phụ nữ thuộc dòng dõi cao sang và đáng tôn quý này, những gã đàn ông quý quý và thích chưng diện này trong những bức chân dung của Van Dyke - dù họ rất có thể đúng là loại người mà người Anh dưới thời vua Stuarts khao khát được giống họ - có rất ít tính cách Anh trong ngoại hình của họ. Chắc chắn nhất là họ không giống bất kỳ một người Anh nào được vẽ vào thế kỷ 18. Người Anh trong các bức chân dung ở thế kỷ 18 có sức thuyết phục đối với những đặc điểm Anh trong đó. Những họa sĩ vẽ những người mẫu thời George chính là những người Anh.

Mặc dù đã từng không có hội họa Anh trước thời Hogarth, nhưng cũng không khiêu truyền thống hội họa trên cựu lục địa. Hogarth, họa sĩ đầu tiên của nước Anh, đã đi đến nước Hà Lan vì phong cách và kiến thức của ông. Với vị trí là một họa sĩ bản xứ Anh quốc đầu tiên đã tạo cho ông một sự độc lập đáng ghen tị. Ông không theo truyền thống hay tuân lệnh của người bản xứ, ông cũng không bị gây ấn tượng và ảnh hưởng bởi khiêu thẩm mỹ của người Pháp, là những thứ đang bắt đầu trở thành thời thượng. Đó là thị hiếu của thời kỳ nhiếp chính nông công và dâm loạn trước triều đại của vua Louis XV ở Pháp, và Hogarth như là một nhà đạo đức học và một người Anh yêu nước đã tích cực chống đối nó. Thực tế, những bức tranh nổi tiếng của ông, loạt tranh "The Rake's Progress" và "Marriage à la Mode" được vẽ một cách chính xác để nhạo báng ảnh hưởng của sự xa hoa ngoại nhập này lên người Anh. Hậu quả là, với một truyền thống kỹ thuật làm việc lành mạnh và không nhiễm thị hiếu của người địa phương hay thị hiếu bị áp đặt mà có thể hạn chế tầm nhìn

của ông ta - và đồng thời cũng đang trở thành một thiên tài vĩ đại - Hogarth đã có thể khám phá ra những nét kỳ lạ trong ngoại hình người mẫu của ông với một sự tự do mà không một họa sĩ người Anh nào sau này được cho phép thực hành lại một lần nữa. Những người được ông vẽ mang một nét Anh không thể nào lẫn lộn được. Họ khác với những người Anh được các nhà văn miêu tả từ thời Aubrey và Defoe. Họ là những người mà có thể được biết đến và được hoan nghênh bởi sự hiểu biết, và những bức tranh của ông miêu tả họ với tất cả sự chăm chọc và những cái khác thường mà họ chắc chắn có. Hogarth chắc chắn là họa sĩ người Anh vĩ đại nhất. Công việc của ông có sự tươi tắn, sự thiên tài, tính trí tuệ. Nhưng nó theo một phong cách "grand" chứ không phải "noble" (cao quý). Không có tính thanh lịch trong đó, không có gì dễ gây ấn tượng với người Pháp. Khoảng năm 1750, khoảng thời gian có đủ họa sĩ, với Reynolds và Gainsborough, để tạo thành một trường phái Anh có thể được công nhận, người Pháp và thị hiếu của họ không thể xem thường được nữa.

Khoảng đầu thế kỷ thị hiếu của người Pháp đã bắt đầu có ảnh hưởng đối với người Anh. Ví dụ sớm nhất có lẽ được tìm thấy ở các nhà thơ. Lấy những bài thơ đồng quê này - do Dryden viết trước thị hiếu của người Pháp, cho nhạc của Purcell :

Hòn đảo nhỏ đẹp nhất, tất cả những hòn đảo đang vượt lên,

Nơi của niềm thích thú và tình yêu,

Thần vệ nữ sẽ chọn nơi ở của nàng ở đó,

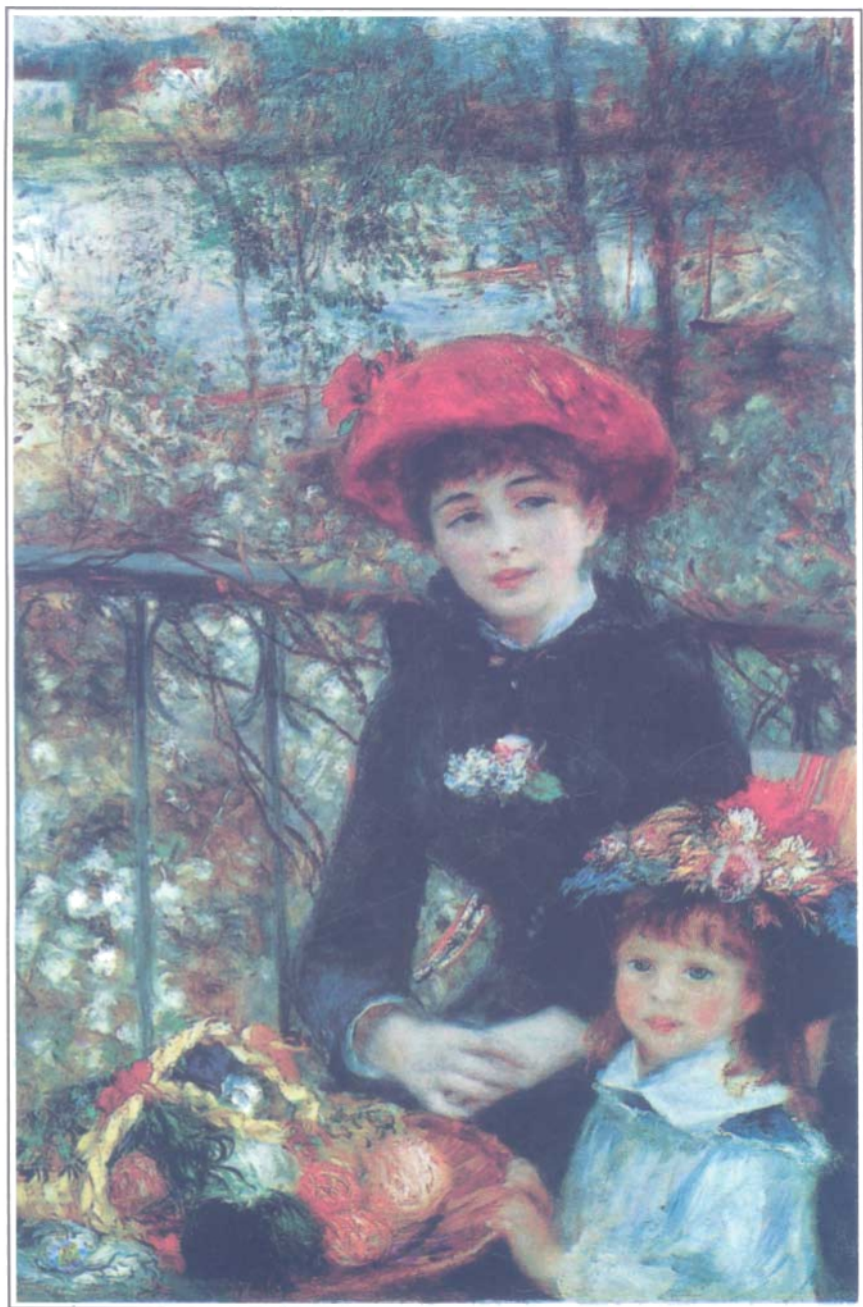
Và từ bờ khu rừng Cyprian mà đi.

Và bài thơ của Pope, người đã góp phần giới thiệu phong cách Pháp, hoặc dù sao đi nữa cũng là sự sửa chữa của người Pháp, vào nước Anh :

*Để dòng Pactolus dồi dào chảy qua những bãi cát vàng,
 Và những cây rừ bóng màu hổ phách bên bờ sông Po;
 Ban cho bờ sông Thames những vẻ đẹp rực rỡ nhất.
 Hãy cho những chú cừ ăn, tôi sẽ tìm cánh đồng không xa.*

Cả hai bài thơ trên đều có cùng một chủ đề - tình yêu ở nước Anh. Tính chất giả tạo hoa mỹ và đầy kỹ thuật của bài thơ về tuổi trẻ của Pope đích thị là theo một phong cách kiểu Pháp của cái thời mà nó đã được hình thành, trong thời đại trước thời vua Louis XV. Một vài năm sau, Hogarth đã nhạo báng thói bắt chước những thời trang Pháp của người Anh. Vào khoảng giữa thế kỷ, thời gian này kiểu cách của triều đại vua Louis XV đã bị hạn chế bớt, phong cách Pháp đã bắt đầu chi phối các phong cách cư xử của người Anh như nó đã chi phối phong cách cư xử phần còn lại của Châu Âu; và đặc tính quốc gia của người Anh - tối thiểu là trong tầng lớp thượng lưu - đã thay đổi để thích hợp với chủ nghĩa quốc tế mới này.

Sự thay đổi này đã được phản ánh qua các bức tranh chân dung. Có nhiều sự khác nhau giữa những người mẫu của Gainborough và Hogarth cũng như có nhiều sự khác nhau giữa những người mẫu của Hogarth và Van Dyke. Những chủ đề của Hogarth là tầng lớp quý tộc tỉnh lẻ; còn chủ đề của Gainborough là "bon ton" của một thị trấn. Không giống những người mẫu của Hogarth, những người được Gainborough vẽ không bao giờ mang một nét kỳ cục nào. Tối đa là họ chỉ không được tự nhiên mà thôi. Đàn ông, khi họ xuất hiện trong tranh, trông rất khỏe mạnh, không có đồng bóng hay nghệ sĩ (mặc dù nhiều khách hàng của Gainborough, có lẽ để chứng tỏ rằng họ vừa hoàn thành một chuyến đi lớn (grand tour), đã biểu lộ một thái độ nhập nhằng đã bị Pháp hóa), tử tế, đối với phần lớn, và giỏi



HAI CHI EM



SÓNG TO GIÓ LỚN Ở GALE



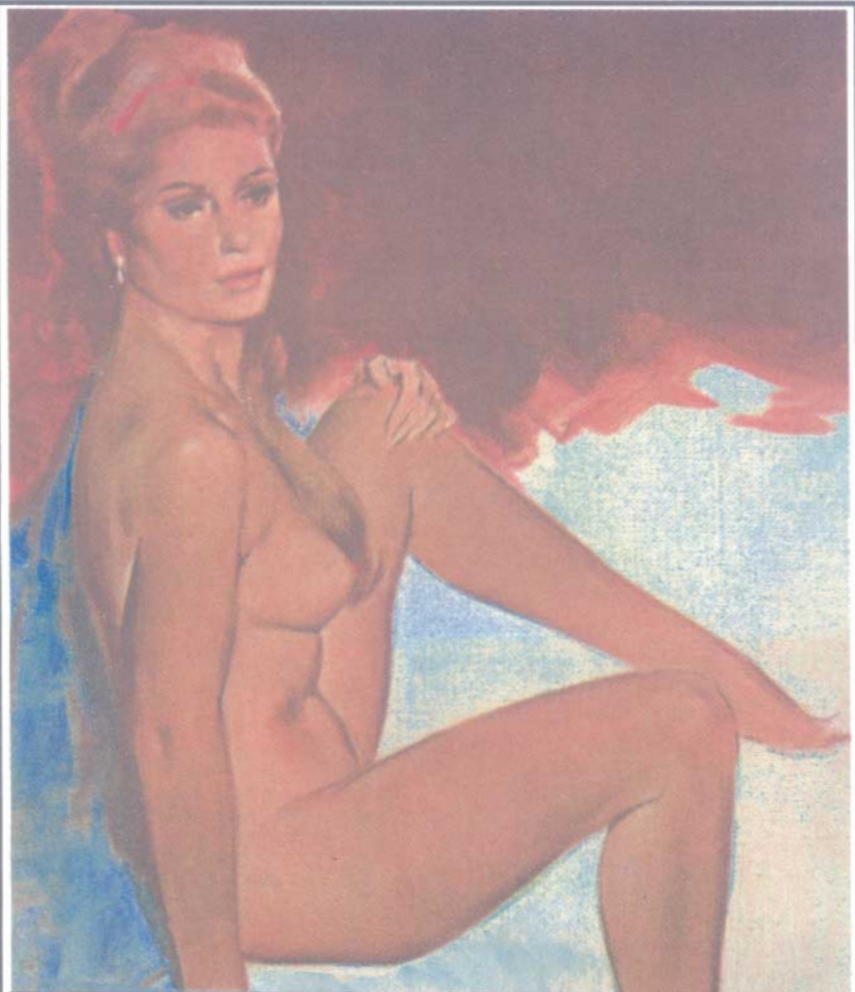
NỮ NAM TƯỚC BURDETT - COUTTS



TRẬN ĐÁNH CỦA COMTE DE GRASSES TẠI VỊNH FRIGATE 26/01/1782

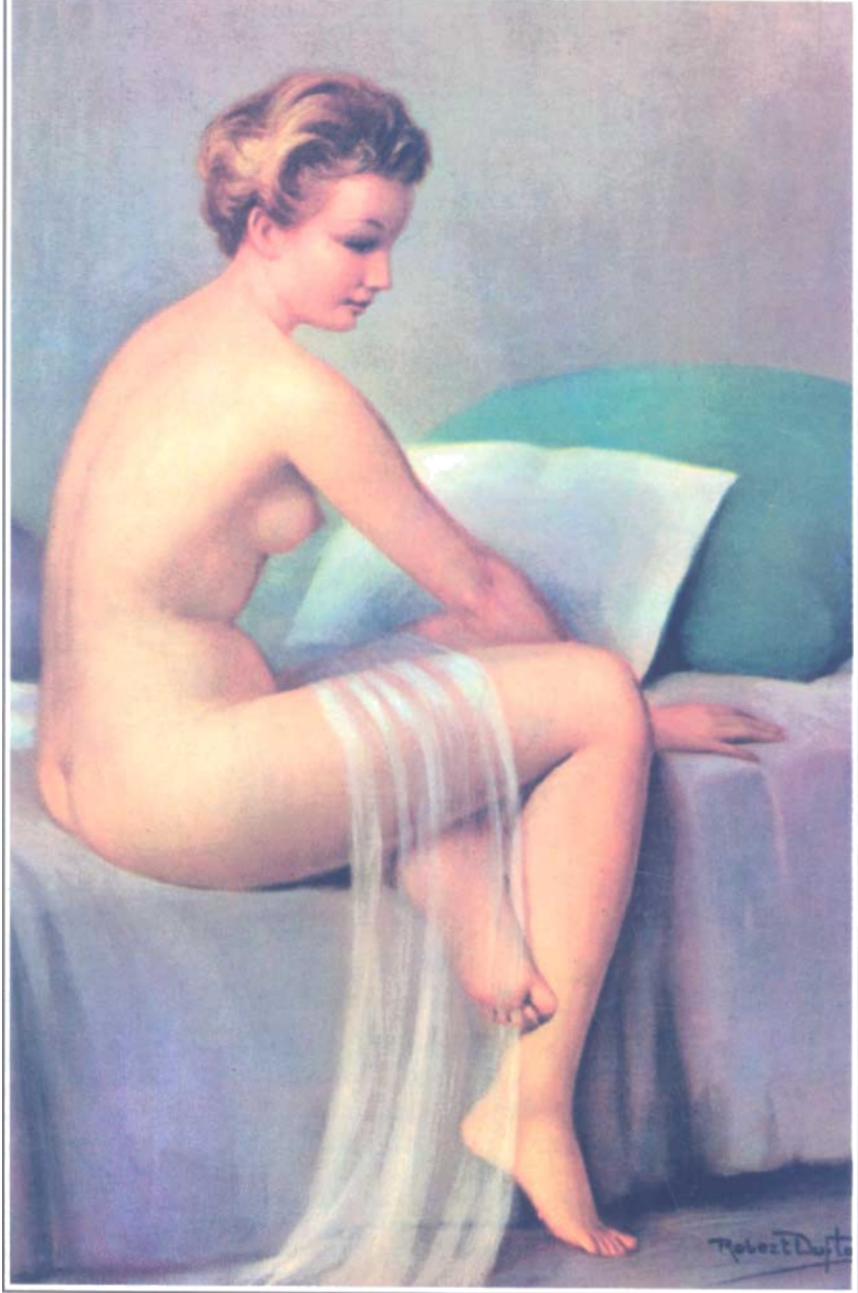


TÀU ĐÁNH CÁ YARMOUTH



Nếu các hình dáng nơi hậu cảnh được đặt trong các vị trí đúng chúng sẽ tăng giá trị của hình mẫu. Sơn hậu cảnh trước sẽ giúp cho sự phản chiếu ánh sáng và màu sắc của da thịt được hòa hợp đúng.

Đây là phương pháp giúp bạn có khuynh hướng muốn làm tăng giá trị của màu sắc da thịt.



NGƯỜI MẪU BẰNG SƠN DẦU TRANH CỦA DUFLOS



CỦA NỮ HỌA SĨ NGƯỜI NGA MADAM KHITON HIỆN SỐNG Ở PARIS



giang, nhưng không có sự say mê tri thức hay tôn giáo, và bị chi phối bởi những quy ước xã hội hơn bất kỳ sự ép buộc từ bên trong nào khác. Phụ nữ, để trích dẫn thơ của Pope một lần nữa, không có cá tính chút nào - ngữ nghệch, xinh đẹp, dễ bị chán nản, đòi hỏi sự tăng bốc (giả dối một cách thái quá hơn, được tán thưởng hơn, là quan điểm của Chesterfield), về sinh lực và sự tự tin hơn là sự thông thái, và họ - nếu số lượng những bức tranh chân dung trẻ em mà họ cho vẽ không phải là bằng chứng - quản lý công việc nhà với một bàn tay sắt.

Những người mẫu này đặt ra một vấn đề mới cho người họa sĩ : làm thế nào để vẽ họ với tất cả sự duyên dáng, phong cách tao nhã và quý tộc mà ý thích được hình thành từ ảnh hưởng của nước Pháp của họ đòi hỏi. Với mục đích này, phong cách vẽ tranh thẳng thắn, giai cấp tiểu tư sản, dân tỉnh lẻ mà Hogarth đã theo từ Hà Lan đã không đủ. Họ đòi hỏi phải thanh lịch và oai vệ hơn. Vì thế Gainborough đã đến Van Dyke và đến các họa sĩ của triều đình Pháp để học sự thanh lịch (tuy nhiên đến Pháp chỉ là trong tinh thần, còn thực tế là đến Luân Đôn nơi ông đã học hỏi với một họa sĩ Pháp và một người thợ chạm tên là Gravelot). Nhưng Reynolds đã thực sự đi đến Ý - tới gặp Raphael, Carracci, và Giulio Romano, để học phong cách quý tộc (noble). Ông đã quay trở về Anh với những chất liệu cho “những bài diễn thuyết” (Discourses) trứ danh của ông

“Những bài diễn thuyết” của Reynolds có lẽ rất nổi tiếng, và tôi tin rằng càng ít đọc những bài này thì càng khó đọc được những cuốn sách viết về hội họa ở Anh. Chúng là những bài diễn thuyết bắt đầu cho các sinh viên hội họa của Học viện Hoàng gia mà Reynolds là chủ tịch đầu tiên. Chúng có lẽ đã quá hoa mỹ và mang tính tiên phong bởi chính Tiến sĩ Johnson, chúng đã ca ngợi những nhà chiết trung người Ý (Guido Reni,

Carracci, và những người khác đã nghĩ đến việc tạo ra những bức tranh vĩ đại bằng một thủ thuật đơn giản là rút ra từ mỗi một họa sĩ vĩ đại nhất - theo họ là Michelangelo, Raphael và Leonardo - những phẩm chất tuyệt vời nhất của họa sĩ đó, và sau đó kết hợp chúng lại); và chúng ủng hộ tính tao nhã của các đường nét và sự đơn giản của màu sắc mà chính bản thân Reynolds chưa bao giờ từng có ý định làm theo - quá nhiều điều bực mình cho William Blake tội nghiệp.

Blake là một nhà văn có đạo đức và bí ẩn cực kỳ thú vị và là một nhà thơ tuyệt diệu. Nhưng là một họa sĩ thì ông ta chỉ là một người vẽ tranh minh họa bình thường để trang trí, và là một môn đệ của họa sĩ gốc Thụy Sĩ tên là Henry Fuseli. Sự đóng góp của Fuseli cho nền hội họa nước Anh là một sự thích nghi của các nhà kiểu cách người Ý - những môn đệ của Machaelangelo, Leonardo và Raphael - đối với phong cách Phục Hưng Hy Lạp. Có lẽ ví dụ quen thuộc nhất về phong trào Phục Hưng Hy Lạp trong hội họa là bức chân dung Madame Récamier chưa hoàn thành của David. Người phụ nữ trong tranh nằm trên một chiếc ghế dài bên cạnh một cây đèn đứng - cả hai thứ đồ gỗ đều được lấy từ những thứ mới được phục chế theo các kiểu cách trang trí trong Thành phố Pompeii của Percier và Fontaine - mặc một bộ quần áo trong suốt và bó sát người, gần như là một chiếc áo ngủ, bàn chân xinh đẹp của nàng để trần. Tất cả những điều này, đối với chúng ta là Directoire quá duyên dáng, là của David và công chúng Hy Lạp đích thực của ông. Đối với Blake và thời của ông, phong trào Phục hưng Hy Lạp là một phong trào tiến bộ, thậm chí, theo ý nghĩa chính trị trên thế giới, có thể gọi là một cuộc cách mạng. Tôi chỉ có thể cho rằng đó chính là một sự pha trộn buồn cười và không đồng nhất trong công việc của Blake - của chiếc ly đã vỡ của nước Anh, phong trào Phục Hưng Gothic, Michelangelo, Tranh khỏa thân lý tưởng

(Ideal Nude) và Directoire - công việc đó đã duy trì, ít nhất là trong thế giới văn học, danh tiếng không xứng đáng của Blake với vai trò một họa sĩ.

Nhưng Blake là một nhà thơ và ông tin rằng những từ ngữ nên có một vài mối quan hệ thực sự với những thứ mà chúng được sử dụng để mô tả. Ông ta đã bị xúc phạm khi khám phá ra rằng thuật hùng biện của Reynolds đã không có liên quan gì đến việc vẽ tranh của Reynolds. Ông đã bày tỏ một cách mạnh mẽ bên các lề của một bản in “Những bài diễn thuyết” sự bức tức của ông ta đối với tranh của Reynolds và sự tán thành các nguyên tắc của Reynolds. Reynolds, không phải là một người thuộc giới nhà văn và không thực sự tin tưởng vào ý nghĩa của các từ ngữ mà ông sử dụng, đã coi thường những nguyên tắc của chính mình và đã vẽ đẹp một cách dễ dàng. Blake làm theo những nguyên tắc của Reynolds một cách chính xác và rơi vào một bãi lầy của sự lập dị, sự hạn chế và thói kiêu cách. Thực tế, ông đã không rơi vào hội họa chút nào, nhưng kiên quyết đi vào các loại mỹ thuật và nghề thủ công.

Những lời dạy trong cuốn “Discourses” của Reynolds đã định rõ phong cách quý tộc. Chúng nói về sự đơn giản của màu sắc - sử dụng những màu đỏ, vàng, xanh da trời và xanh lá đơn giản - về sự tao nhã của những đường nét và cử chỉ, về tầm quan trọng của việc cách điệu hóa, hay sắc đẹp lý tưởng, trong đó người họa sĩ phải di chuyển cái liếc hay làm thẳng một chiếc mũi của người mẫu nhằm minh họa cho một nguyên tắc đạo đức.

Khi chính Reynolds làm theo phong cách quý tộc mà cuốn sách “Discourses” của ông chủ trương, thì ông cũng làm tệ như bất kỳ người nào khác. Những cuộc du hành của ông đi vào ý nghĩa ngụ ngôn rất ít, rụt rè và không thuyết phục. Bức

tranh “Mrs Siddons as the Tragic Muse” (Bà Siddons như một nàng thơ bi kịch) vẫn là một nữ diễn viên, và “The Graces decorating Hymen” (Những nét duyên dáng trang điểm cho Thần hôn nhân) mang nhiều nét nghiêm chỉnh hơn là cảm hứng. Những bức tranh chân dung do ông vẽ, mặt khác, là những bức tranh của những con người thực. Có lẽ đó là cái mà Reynolds thực sự muốn nói trong cuốn sách “Discourses” của ông - làm thế nào để mang phong cách quý tộc vào công việc để tạo ra nhân phẩm cho những người mẫu của ông. Ông ta, dù sao đi nữa, cũng chỉ là một trong những người thành công cùng thời với ông ta mà thôi. Gainsborough đã thêm trực tiếp vào cho những người mẫu của ông ta một sự nguy hiểm nham hiểm của Versailles, một không khí xã hội, sự màu mè và những danh sách tiếp khách; Rommey là *haut ton* của một tạp chí thời trang; và Raeburn và Lawrence với vẻ bề ngoài bóng lộn xuất hiện trong một mẫu quảng cáo người mới vừa mua một chiếc xe hơi. Gainsborough còn tài giỏi hơn Reynolds nhiều, Copley thì hoàn mỹ hơn, và Hogarth thì thú vị hơn về mọi mặt. Ngay cả kỹ thuật của Reynolds cũng bị mọi người cho là có thiếu sót từ William Blake, người đã khoắc lác về tính tạm thời của nó (“Khi Sir Joshua Reynolds đã chết”/“Tất cả thiên nhiên đều đã bị làm giảm giá trị”/“Vị vua nhỏ một giọt nước mắt trong tai của Hoàng hậu”/“Và tất cả tranh của ông ta đều đã phai mờ”), đến hôm nay những người phục chế than phiền về những lớp nước bóng, lớp sơn, những nét chấm sữa, và thí nghiệm thái quá lặp đi lặp lại của Reynolds trên những chất pha màu làm cho những bức tranh của ông trở nên cực kỳ khó lau sạch. Cũng không có bất kỳ một ảnh hưởng rõ ràng nào của Raphael, Guido Reni hay phong cách quý tộc trong tranh của Reynolds. Phong cách quý tộc là thời trang thịnh vượng của thời đại được các nhà thơ và nhà văn ngưỡng mộ, như phong cách trừu tượng ngày nay. Điều này đủ nói lên rằng

Reynolds có thể viết trong sự ca tụng của nó và cũng đã không bị buộc phải thêm vào những cánh đồng cỏ nét âm đảm và nét vẽ không tự nhiên mà phong cách quý tộc sinh ra - ví dụ như bức tranh “Cái chết của con sói” của Benjamin West với những điều vô lý như những lối sống vương giả, tính khéo léo và điệu bộ của người Ý được áp dụng cho người da đỏ, một vị tướng người Anh và một phong cảnh Canada. Nhưng nếu tranh của Reynold mang một ít phong cách quý tộc, thì tức là có một cái gì đó trong bức tranh mang phong cách “grand”, một kiểu cởi mở trung thực, một sự đơn giản và tính thẳng thắn của con người là những cái thật hiếm trong thế kỷ của phong cách Pháp.

Có lẽ đó là cuộc viếng thăm Ý của Reynold - nơi có nhiều loại hội họa hơn những kiểu văn học mà thời đó ngưỡng mộ - cái cho phép ông đi vòng qua phong cách Pháp và vẽ những con người thực sự của mình. Goya người Tây Ban Nha và John Singleton Copley người Mỹ cũng tìm được cách để tránh phong cách Pháp, nhưng hoàn toàn bằng phương pháp khác. Tôi nghĩ đó là bằng cách trở thành những anh chàng tỉnh lẻ và kết quả là không biết gì khác hơn.

Tây Ban Nha và Mỹ trong thế kỷ 18 là những quốc gia khó đến - Tây Ban Nha thậm chí còn khó khăn hơn Mỹ - và trong những tỉnh thành ở xa triều đình Pháp như thế này, sự tinh tế của phong vị Pháp đã bị thổi phồng hoặc bị phớt lờ. Thậm chí gần như nước Ý, những mệnh phụ tự cho phép họ tiêu pha phung phí vào trang phục bị cấm tại Versailles, nơi chiều cao của chiếc mũ và bề rộng của chiếc giầy được quy định bởi nghị thức hoàng gia. Ở những quốc gia khó đến, thị hiếu thời trang khó được biết đến. Những khách hàng của tranh chân dung ở những nơi này sẽ không thể chia sẻ những quan điểm về ngoại hình thích hợp theo tiêu chuẩn Châu Âu, hay hiểu biết về những chi tiết mà sự

thanh lịch này bao gồm. Một họa sĩ có trình độ luôn luôn hiếm ở các tỉnh. Sự hiếm hoi này tạo ra cho người họa sĩ uy quyền, và khách hàng của anh ta, những người không được hướng dẫn tốt, có thể sẽ chấp nhận những bản vẽ của anh mà không do dự. Một họa sĩ, để tự anh ta chọn, thì anh ta sẽ thích vẽ người mẫu như anh ta nhìn thấy hơn là như một ví dụ về một hình tượng lý tưởng về sự trong trắng hay sự lịch sự nào đó. Vì thế những bức tranh chân dung được vẽ ở tỉnh, thậm chí vào lúc ảnh hưởng của phong vị Pháp đang ở mức cao, thường tạo ra những bức tranh về những con người thú vị. Tuy nhiên, những bức chân dung tỉnh lẻ này có thể là được vẽ quá kỹ lưỡng. Ở những trung tâm lớn hơn, nơi có nhiều tranh và nhiều họa sĩ, ở đó phát triển một từ vựng tổng quát về hội họa mà dân chúng có thể hiểu và chấp nhận. Một họa sĩ không phải làm mọi thứ cho mỗi bức tranh để chứng tỏ khả năng của anh ta. Anh ta có thể tự cho phép mình những kiểu làm tắt, đề nghị những chi tiết anh ta không vẽ, và vẫn có thể hiểu được. Nhưng ở những tỉnh lẻ, nơi không có nhiều tranh được vẽ và được trưng bày, và đối với công chúng tỉnh lẻ thì không có thói quen ngắm tranh, người họa sĩ biết rằng mọi thứ trong bức tranh phải được giải thích rõ. Vì thế biểu hiện của một họa sĩ tỉnh lẻ là sự quá tỉ mỉ và những chi tiết dư thừa. Những chi tiết và sự trau chuốt dư thừa của những họa sĩ Anh quốc trước thời Raphael, và sự nổi tiếng ngay tức khắc của những bức tranh của họ vì nguyên nhân này, là kết quả trực tiếp của hoàn cảnh tại tỉnh lẻ của cả hội họa Anh cũng như công chúng Anh vào giữa thế kỷ 19. Cũng một chuyện như vậy có thể đã được nói đến về Grant Wood trong cảnh của nước Mỹ.

Copley chính là một họa sĩ tỉnh lẻ như vậy. Phong cách vẽ tranh của ông đã được hình thành tại Mỹ, nơi có rất ít họa sĩ. Sau đó ông đến sống tại Anh, ở đó có nhiều họa sĩ. Tại đó ông đã mở rộng phong cách của mình và từ bỏ tính cứng nhắc tỉnh lẻ

và những chi tiết không cần thiết. Nhưng thái độ này đối với những người mẫu của ông ta, được hình thành mà không bị ảnh hưởng bởi triều đình Pháp, thì ông ta đã không thay đổi. Và mặc dù ông đã đi du hành trên khắp các nẻo đường từ một anh họa sĩ ngờ nghệch đến khi trở thành một trong những họa sĩ vẽ chân dung khéo léo và tinh vi nhất vào thời của ông, ông ta cũng chưa bao giờ từ bỏ thái độ khinh thường cố hữu và có tính chất tỉnh lẻ của mình đối với những sự tao nhã hợp thời trang của ngoại hình. Kết quả là những người trong tranh của Copley vẫn duy trì cho đến ngày nay sự hiện hữu, sống động và thú vị.

Tranh của Goya, ngược lại, chưa bao giờ ngờ nghệch. Goya đã từng học ở Ý. Và nếu thời gian ở Tây Ban Nha của Goya là ở tỉnh lẻ, thì tranh ở Tây Ban Nha lại không có tính quê mùa đó. Tuy nhiên, sức mạnh tràn ngập của phong vị Pháp có thể đã không đi qua Pyrenees. Những người nông dân trong những bức tranh đầu tiên của Goya bận rộn với những công việc đồng áng rất được hâm mộ tại Versailles, như nông trại bò sữa và đàn cừu. Nhưng ngay cả sự cực kỳ hợp thời trang của công việc mà mình đang theo đuổi này cũng không thể tạo ra bất kỳ một sự khác biệt nào cho những cô gái vắt sữa bò của Goya và những cô gái chăn cừu so với những gì mà Goya thấy được từ họ, những người Tây Ban Nha bản xứ của quê hương Tây Ban Nha của ông. Thực tế, tôi nghĩ có thể nói rằng toàn bộ ý kiến của chúng ta về Tây Ban Nha là đến từ những gì Goya thấy và vẽ. Chính là Goya mà chúng ta đã thấy trong những trang phục và những buổi lễ của trường đấu bò. Và Carmen được sinh ra từ những tia nhìn đen tối của Nữ công tước xứ Alba, được sửa soạn bởi Goya như một phụ nữ của Madrid.

Những người này, trong Hogarth, Reynolds, Goya, Copley, đều là thực. Và đây là phong cách "grand". Vì với phong cách "grand" có nghĩa là không có phong cách gì cả. Nó không

phải là cách vẽ. Nó chỉ là vấn đề lớn nhất của người họa sĩ. Nó là cái mà mỗi họa sĩ phấn đấu để vẽ. Đó là quan điểm của người họa sĩ về thực tại cơ bản.

4. TRANH ĐÃ ĐƯỢC PHÁC THẢO

*Bà Basset (mở một cuốn album và lật một hoặc hai trang):
Nghệ thuật chân chính. Nỗi đam mê của tôi !*

Henry James, *The Album*

Hội họa như đã được thực hiện hiện nay, hội họa trong thời đại của chính chúng ta, bảo thủ nhất cũng như hiện đại nhất, là kết quả của hai cuộc cách mạng triệt để trong kỹ thuật mà mỗi cuộc cách mạng đã mất khoảng 100 năm. Vì cuộc cách mạng thứ nhất tranh của chúng ta là tranh dầu (in oil); vì cuộc cách mạng thứ hai, chúng là những sự ứng biến có phương pháp. Kết quả trực tiếp của hai cuộc cách mạng này là một bức tranh được họa bởi một họa sĩ còn sống, như Matisse nói, ví dụ, một Filippino Lippi chẳng bằng một cách nào, ngoại trừ trong khả năng không bị tranh giành của hai họa sĩ.

Cuộc cách mạng đầu tiên bắt đầu vào khoảng năm 1400 với khám phá, được quy cho Van Eyck, về phương pháp thực tiễn vẽ tranh dầu, và kết thúc với sự nắm vững hoàn toàn cách vẽ tranh dầu của người dân thành Venidơ một trăm năm sau đó. Điều này đã giải phóng người họa sĩ ra khỏi sự lệ thuộc vào nét phác họa (outline) và tạo cho anh ta một sự thoải mái và tốc độ trong vẽ tranh và một sự đa dạng về những hiệu quả chưa từng được mơ đến trước đó. Nó cũng cho phép anh ta được vẽ trên vải, vì thế anh ta có thể vẽ những bức tranh to như anh ta mong muốn và tranh không cần thiết phải treo cố định trên tường nữa

vì chúng đã được dự định ngay từ đầu.

Cuộc cách mạng thứ hai được xác định ngày tháng kém chính xác hơn. Nó bắt đầu vào khoảng giữa thế kỷ 18 với khám phá của Fragonard, Guardi, và những người khác về sự quyến rũ của bản phác thảo và niềm vui thích của sự ứng biến. Cuộc cách mạng này được kết thúc muộn mằn vào thế kỷ 19 bởi những họa sĩ theo trường phái Ấn tượng mà tranh của họ được thực hiện ngay tức khắc một cách có phương pháp. Nó giải phóng người họa sĩ khỏi những giới hạn của những bức tranh đã được phác thảo mà ngay nay đã trở thành một gánh nặng. Cuộc cách mạng thứ hai này đã quá triệt để đến nỗi vài người ngày nay, không kể còn nhiều họa sĩ, có thể nghĩ về việc vẽ như là bất kỳ cái gì ngoại trừ việc ứng biến ngay tức khắc. Song hầu hết mỗi bức tranh được vẽ trước khoảng giữa thế kỷ 19 là tranh đã phác thảo, được vẽ với sự giúp đỡ của những bản vẽ họa đồ, và nói chung phụ vào một tác phẩm đã được thực hiện trước trên vải ở dạng phác thảo. Cách làm này là xưa cổ và đáng trọng. Nó chính là nền tảng chắc chắn của tranh đã phác thảo, được hoàn chỉnh bởi chất lỏng làm bột căng lớp sơn dầu mới của Van Eyck, điều này tạo ra sự rực rỡ, sự mau chóng, và sự tự do của những người dân thành Venedơ vĩ đại.

Điều mà chúng ta quen nghĩ về tranh sơn dầu - thực tế, tranh như nó được thực hiện ngày nay - xuất phát trực tiếp từ những người dân thành Venedơ này. Nền hội họa của chúng ta có một ít để làm với truyền thống màu keo (tempera tradition) mà cách vẽ của Van Eyck vẫn hình thành một phần từ truyền thống này. Nền hội họa của chúng ta với truyền thống uyển chuyển hơn được thiết lập bởi những họa sĩ vĩ đại của thành Venice. Truyền thống này hoàn toàn khác với tất cả truyền thống tranh tường và màu keo đã đi trước nó bởi vì nó không có sự

cứng nhắc trong đường nét của màu keo. Ở đây, như luôn luôn trong mọi trường hợp, những nguyên liệu mà người họa sĩ phải sử dụng để thể hiện phong cách vẽ của anh ta, và bản chất của màu keo là cứng nhắc. Người họa sĩ vẽ màu keo gặp khó khăn lớn trong việc sửa những chỗ lỗi và che giấu những thay đổi trong tranh. Tranh của anh ta phải bắt đầu và phải được giữ cho sạch, chính xác, và ngăn nắp. Anh ta bắt đầu từ những nét phác thảo; tác phẩm của anh ta phải duy trì được đường nét.

Màu sắc trong vẽ màu keo, và trong vẽ tranh tường, không có cùng một sắc ướt và khô. Chúng sáng hơn khi khô, và theo một kiểu không thể đoán trước được. Ngay khi chúng khô, chúng rất khó, gần như là không thể, hòa hợp với một hỗn hợp sơn ướt mới pha. Người họa sĩ buộc phải trộn lẫn trước mỗi màu sắc trong tất cả những màu mà anh ta sử dụng trong bức tranh sắp vẽ. Anh ta phải giữ cho tất cả những hỗn hợp sơn này ướt trong những cái lọ nhỏ xung quanh anh ta cho đến khi bức tranh hoàn tất - cho dù chúng bắt đầu bốc mùi hôi như thế nào đi nữa, điều này xảy ra khá nhanh, vì thường là có trứng hay keo trong khi pha chế. Những chỗ đơn giản mà to, như phông nền với bóng đều (uniform shading) từ sáng đến tối, đòi hỏi một trình độ cực kỳ cao khi thực hiện. Thực tế, bất kỳ cấp độ màu sắc nào cũng rất là phiền phức. Sơn khô quá nhanh để có thể trộn kịp. Sự chuyển tiếp các tông màu phải được thực hiện bằng cách khắc những đường chéo song song (cross-hatching). Bất kỳ sự thay đổi nào của bản phác thảo cũng kéo theo rất nhiều công sức. Người họa sĩ phải biết trước, và biết chi tiết, cái mà anh ta định làm. Anh ta bắt đầu với những nét phác thảo chính và hoàn chỉnh nó. Ngay khi những nét chính đã được vẽ, thì việc sửa đổi sẽ gặp những khó khăn lớn nhất.

Mặt khác, họa sĩ tranh sơn dầu có thể thay đổi và chỉnh sửa tùy ý. Tranh của anh ta vẫn duy trì được độ ướt thích hợp.

Anh ta có thể dễ dàng đạt được sắc độ tinh vi nhất. Tất cả những gì anh ta cần là làm mờ. Tranh của anh ta có thể bị vẽ đi vẽ lại hoài. Việc hòa hợp các tông màu rất dễ. Các màu sắc của anh ta là như nhau cho dù ướt hay khô. Anh ta không có lý do gì để ngăn nắp. Anh ta có thể bắt đầu bằng cách vẽ một cách sơ sài như anh ta muốn, ở những chỗ còn thô sơ giữa sáng và tối, và sau đó sửa sang và điều chỉnh sau. Một bản phác thảo được cố định ngay từ đầu sẽ chỉ là một chướng ngại vật. Anh ta có thể diễn đạt nó một cách chi tiết vào lúc cuối cùng, hoặc thậm chí, nếu anh ta muốn, để toàn bộ nó ra ngoài. Anh ta có thể tự cho phép mình sự tự do thái quá nhất và sự bừa bộn kinh khủng nhất. Đúng như nghệ thuật của họa sĩ vẽ màu keo có liên quan đến các đường nét và những vùng màu sắc mà những đường nét đó chứa đựng, kỹ thuật của họa sĩ vẽ tranh dầu có việc phải làm trước hết đối với tông màu sáng và tối (light-and-dark) và không gian tối và lui (back-and-forth).

Những người dân thành Venedic là những người đầu tiên khai thác phạm vi thoải mái mà sơn dầu mới cho phép. Dù sao đi nữa, dầu là thứ mà Vasari và những người cùng thời với ông đã gọi tranh của Van Eyck là trung bình. Nhưng nó không giống như sơn dầu mà bất kỳ người nào ngày nay biết được, hoặc đã biết đến trong 300 năm gần đây. Nó là một loại sơn cho phép người họa sĩ vẽ những chi tiết cực nhỏ, ngày nay chúng ta có một thứ không phải sơn dầu sẽ làm được điều đó. Và không giống bất kỳ màu keo hoặc chất pha màu nước nào mà chúng ta biết, nó rõ ràng giữ cho các tông màu khô và ướt giống nhau. Nó cũng cho phép người họa sĩ đạt được những sự khác biệt rất nhỏ giữa màu đen và màu gần như đen được tạo ra chẳng theo cách nào cả, theo như tôi biết, thì bất kỳ người nào cũng đã từng nghe đến - cả trứng, dầu, màu nước, keo, sáp, sữa, vecni, hay bất kỳ sự kết hợp nào của những thứ này. Những sự khác biệt

nhỏ một cách chính xác này giữa các tông màu đen có thể được chế ra bằng đất có chất sắt thành một thứ vecni đặc sệt, màu mật ong. Nhưng với chất lỏng đặc dính này, thì việc vẽ những chi tiết nhỏ là không thể. Mới đây người ta đã nói rằng Van Eyck đã có tinh dầu nhựa thông, được cất bởi một nhà giả kim, để làm loăng màu của ông và để vẽ được những chi tiết nhỏ. Nhưng điều này không giải thích được điều gì cả. Tinh dầu nhựa thông là một thứ rất có lợi cho họa sĩ vẽ tranh dầu để giữ cây cọ được sạch trong khi anh ta đang làm việc. Nhưng nếu một lượng nhựa thông đủ để có thể làm loăng một thứ sơn dầu đặc sệt cho việc vẽ những chi tiết nhỏ, thì ưu điểm của nhựa thông sẽ bị mất và sơn sẽ bị khô hoàn toàn và xỉn đi. Bất kỳ sự thay đổi nào trong tông màu của sơn sẽ khiến cho người họa sĩ không thể đạt được màu đen thực sự và những chi tiết sắc sảo ở những chỗ bóng sâu thẳm nhất mà tất cả những bức tranh sơn dầu đầu tiên này đều có.

Có một bức tranh chưa hoàn thành của Van Eyck tại Antwerp - trong một toà nhà của một giáo đường và Thánh St. Barbara đã ngồi ngay phía trước giáo đường này - diễn tả được các bước để thực hiện một bức tranh. Bức tranh đầu tiên được vẽ trên một nền trắng của tấm gỗ có phủ thạch cao, và được tô bóng cẩn thận bằng màu nước màu nâu hoặc mực. Bức vẽ rất kỹ, đầy đủ và chi tiết, chính xác như thể phần còn lại của bức tranh được vẽ bằng màu keo. Sau đó bức tranh được tô màu bằng từng lớp sơn dầu. Như ai cũng có thể thấy, việc vẽ tranh chẳng khác gì với tranh màu keo bình thường, ngoại trừ sự trơn láng bí ẩn và tính chất tươi thắm của chính chất pha màu của Van Eyck.

Chất pha màu bí ẩn của Van Eyck thực tế là một trong những bí mật đã thất lạc đã từng được ca tụng nhất của các bậc thầy ngày xưa và nhiều người vẫn liên tục tuyên bố rằng đã tái

phát hiện được nó. Nhưng thực chất một trong những phát minh này có phải là bí mật thực sự của Van Eyck hay không thì chẳng quan trọng mấy đối với các họa sĩ ngày nay. Tuy nhiên vì một họa sĩ đương thời có thể ngưỡng mộ những kết quả của Van Eyck, anh ta ngưỡng mộ chúng với tư cách của một nhà giả kim hơn là một đối thủ. Công việc của chính Van Eyck sẽ phải gánh chịu những hạn chế của các phương pháp vẽ tranh của anh ta, anh ta sẽ thấy bức mình và không tự nhiên.

Bí mật của Van Eyck, cho dù nó là cái gì đi chăng nữa, cũng đã cung cấp cho những họa sĩ người Flemish đầu tiên những tông màu tươi thắm và những cấp độ màu dễ dàng mà màu keo không thể tạo ra được. Được đưa vào Ý, phương pháp vẽ tranh sơn dầu của Van Eyck đã mất đi một số thuộc tính và tính cứng nhắc nguyên thủy. Kể cả các họa sĩ như Raphael và Leonardo cũng đã sử dụng sơn dầu của họ như thể nó chỉ là một cách vẽ tranh màu keo đẹp hơn mà thôi. Nhưng trong tay của những người thành Venidơ, tranh sơn dầu đã chuyển thành một thứ hoàn toàn khác với bất kỳ kiểu vẽ nào khác đã từng được thực hiện trước đó. Nó đã mất đi mỗi thuộc tính màu keo và một cách làm việc rộng lớn, tự do, không chặt chẽ và dễ dàng, không như cách vẽ tự do và dễ dàng mà sơn dầu ngày nay tạo ra. Nhưng tranh sơn dầu và tranh màu keo đã được thay thế vẫn có một điểm chung : tất cả các bức tranh được vẽ bằng cả hai kỹ thuật, từ Cimabue đến sau Ingres, đều được vẽ (underpaint) rất kỹ lưỡng và đã phác họa từ trước. Bằng một sự phân chia lao động hợp lý lẫn đơn giản, đầu tiên chúng được họa, sau đó chúng được tô màu. Nếu một người tin Cennino Cennini, người đã mô tả những phương pháp vẽ màu keo đầu tiên, Cimabue đã vẽ bản phác thảo của mình bằng màu nâu, đen và trắng, và bằng màu keo. Ingres sẽ phác thảo bằng màu đen và trắng và bằng sơn dầu. Không một bức tranh đáng trọng nào được thực hiện

mà không được phác thảo gì cho đến thời của những người theo trường phái Ấn tượng và cuộc cách mạng của họ.

Những bức tranh ở Venedơ không được vẽ ngay tức khắc. Họ vẽ phác họa trước. Họ bắt đầu với việc phác họa. Những bức phác họa này không phải là những bài tập về kỹ năng. Chúng là những bản phác họa được người họa sĩ thực hiện cho công việc của anh ta. Đó là lý do tại sao có quá nhiều các bức phác họa của những bậc thầy ngày xưa vẫn còn tồn tại; họ đã vẽ quá nhiều. Chính từ những bức phác họa này, và không phải từ thiên nhiên hay một người mẫu sống, mà một tác phẩm được trình bày, và chính bản thân bức tranh, nếu là là một bức tranh lớn, được vẽ phác họa lên vải. Kế đến là vẽ đậm (underpaint), phối hợp màu sáng tối, độ đậm nhạt (light-and-dark) của bức tranh, được thực hiện, được vẽ trong một gam màu nâu hoặc màu xám trung tính, bằng màu nước, hoặc một loại sữa keo, hoặc bằng một loại sơn dầu đã được pha trộn đến mức nó sẽ khô ngay tức khắc. Ngay cả việc vẽ đậm thỉnh thoảng cũng được thực hiện từ những bức phác họa, mà không cần sự hiện diện của người mẫu. Sự vẽ đậm này là khung kết cấu của bức tranh. Nó được hoàn tất các chi tiết không ở đâu cả. Nó không có màu. Nó có những tông màu nhạt nhạt và không có chỗ nhấn mạnh. Nhưng khi nó đã hoàn tất thì mỗi một đặc điểm chủ yếu của bức tranh đều đã nằm đúng chỗ, sẵn sàng cho việc tô màu và hoàn chỉnh. Ngoài ra chính bản thân màu sắc cũng đã được ứng dụng, trong "việc tô dày (tô đè lên để cải màu)" (scumble) và trong "đánh bóng" (glaze). "Đánh bóng" là những lớp phủ sậm màu hơn không ít thì nhiều của sơn trong, và "tô dày" là chà nhẹ một lớp sơn nhạt hơn, mờ đục mà - bởi cùng một hiệu quả về thị giác này mà một ngọn núi được làm cho có vẻ như xanh hơn trong một ngày mù sương - làm mát hơn và hơi nhạt hơn những tông màu mà nó sẽ tác động vào.

Như ai cũng có thể thấy, một quá trình như vậy không còn là một sự ứng biến ngay tức khắc nữa mà như là một quá trình may một bộ đồ. Nó là một quá trình sản xuất. Thực tế nó còn hơn cả một quá trình sản xuất mà những cư dân thành Vinci, Tintoretto đặc biệt, và có lẽ hầu hết tất cả Fleming Peter Paul Rubens, khó có thể được gọi là họa sĩ. Họ lẽ ra là những nhà sản xuất, những giám đốc các nhà máy, sản xuất ra những bức tranh bằng cùng những phương pháp về thuê, phân loại và ra lệnh cho những người có tài năng riêng biệt, là những phương pháp được sử dụng để sản xuất ra phim ảnh ở Hollywood ngày nay. Hãng phim Disney là một sự so sánh chính xác hơn cả.

Như tất cả những nhà sản xuất, các bậc thầy già có những bí mật của họ. Những chi tiết chính xác mà bằng cách nào trong tranh họ có được sẽ không bao giờ được sáng tỏ. Hoàn toàn dễ dàng để khám phá ra một số tranh ở thế kỷ 18 được vẽ như thế nào. Có những hướng dẫn việc vẽ tranh cho sinh viên mỹ thuật được viết bởi nhiều họa sĩ, giải thích tranh đã được thực hiện như thế nào, những hướng dẫn này vẫn còn đủ để làm theo. Nhưng cực kỳ khó biết chính xác những loạt chất pha màu nào và những công thức pha chế mà những họa sĩ già hơn đã sử dụng. Hóa học hữu cơ không có phương pháp phân tích tinh vi đủ để xác định thành phần của một loại sơn dầu hoặc một chất pha màu của một trong những bức tranh này khi chúng ta làm mà không có công thức. Ngay cả khi chúng ta có những công thức được viết ra rõ ràng, chúng ta cũng không thể chắc chắn được tên gọi các thành phần đó có còn cùng một ý nghĩa vào thời nay hay không. Ví dụ vecni màu hổ phách (Amber varnish) xuất hiện rất thường xuyên trong các công thức này, lại có nhiều khả năng là không giống hổ phách chút nào, nhưng được tạo ra với một vài loại nhựa cây khác trông giống như amber varnish. Tuy nhiên những công thức này phụ thuộc sự thành công của

chúng phần nhiều vào khéo léo của đôi tay và nhiệt độ như việc pha trộn tốt mayonnaise hay làm bánh mì vậy. Ngoài ra hoàn toàn không có khả năng hai họa sĩ theo cùng một công thức hay có cùng một công thức.

Điều bí ẩn nhất trong trong lĩnh vực bí ẩn này là tranh của Jan Vermeer. Bề mặt tranh của ông có một phẩm chất không giống với bất kỳ tranh nào khác. Làm thế nào đạt được điều đó, không ai biết. Tranh của những bậc thầy khác không khó bị sao chép. Có những bức tranh bắt chước bề ngoài rất giống tranh của Tititan hay Rembrandt, sự giả tạo của những bức tranh này chỉ có thể được chứng tỏ bằng văn bản. Chắc chắn là có nhiều bức tranh gán ghép sai cho những bậc thầy này và cho những người khác mà không ai thắc mắc gì vì chất lượng không thể chê được của những bức tranh này. Nhưng chất lượng sơn của một bức tranh của Vermeer thì, theo như tôi biết, không ai ngoại trừ kẻ giả mạo nổi tiếng người Hà Lan Van Meegeren, đã từng có thể bắt chước được. Tuy nhiên, Van Meegeren bắt chước giỏi đến nỗi anh ta có thể bán tranh của mình cho Bộ tư lệnh Đức như là những bản gốc thực sự, và những bức tranh giả hiệu của anh ta được đỡ đầu bởi những nhà bảo tàng danh tiếng và được sao chép lại như những bản gốc trong sách giáo khoa.

Chính bề mặt tranh của Vermeer hơi khác trong hội họa. Nó là một loại sơn mài màu vỏ trứng. Nhưng thành tựu không gì sánh được của Vermeer chính là cái không khí bao trùm lên tất cả các bức tranh. Tranh của ông trông như giống như những bề không khí. Những vật thể trong đó lấm trong chất lỏng thực sự này. Ảnh hưởng lạ lùng này chủ yếu là do sự tinh thông của Vermeer về vấn đề khó nhất trong tất cả những vấn đề thuộc kỹ thuật hội họa - vấn đề của những bờ giáp ranh. (Edge)

Những bờ giáp ranh là nơi hai tông màu bất kỳ hay hai màu bất kỳ trong một bức tranh gặp nhau. Chúng luôn luôn phải được xử lý thật cẩn thận. Chẳng hạn như tất cả những họa sĩ thành Vermeer hoặc các họa sĩ sau thời Vermeer, họ rất cẩn thận khi làm mờ và thể hiện bờ giáp ranh một cách mơ hồ, nơi chia cắt một vùng ánh sáng từ một vùng tối. Nếu có ai đó xem xét đường nét bên ngoài gò má trong một bức tranh bất kỳ thuộc thế kỷ 16, 17 hoặc 18 có phong nền tối, thì anh ta sẽ nhận thấy rằng tông sáng không dừng lại một một nét vẽ rõ ràng. Thay vào đó, ánh sáng của khuôn mặt lộ ra ngoài khỏi bóng tối của lớp phong nền, và sự thay đổi từ từ sẽ là ở bất kỳ nơi nào với bề rộng từ 1/16 đến 1/4 inch hoặc thậm chí là rộng hơn, tùy thuộc vào khoảng cách mà người họa sĩ cho là người ta sẽ đứng đó để ngắm bức tranh. Sự lan rộng của ánh sáng này làm cho đôi mắt bị bối rối, tạo ảo giác có sự hiện diện của ánh sáng và không khí, và giúp cho các vật thể được vẽ có được vị trí thích hợp trong phạm vi không gian nằm sau bề mặt của lớp vải.

Sự thay đổi hiệu quả và sự hòa lẫn của các bờ giáp ranh rất khó đạt được trong tranh vẽ trực tiếp - đó là kiểu vẽ mà khi vẽ mỗi tông màu sẽ được vẽ lên vải như nó phải xuất hiện lúc bức tranh hoàn tất - và đòi hỏi ở người họa sĩ một sự chú tâm to lớn, cho dù anh ta vẽ theo kiểu nào. Thực tế có một chân lý trong các trường phái hội họa là nếu một họa sĩ có thể vẽ được các bờ giáp ranh thì anh ta có thể vẽ được bất kỳ thứ gì. Và sự xao lãng vấn đề của các bờ giáp ranh đã giải thích cho tính cách tàn bạo và thô lỗ mà chúng ta đã phàn nàn trong các bức tranh bậc thầy của thời đại chúng ta, từ Boldini tới Howard Chandler Christy và Augustus John.

Về vấn đề này thì Vermeer là bậc thầy đại tài. Tất cả những bờ giáp ranh của anh ta, không chỉ những ranh giới giữa

ánh sáng và bóng tối, mà còn tất cả những bờ giáp ranh không trừ một ngoại lệ nào, đều rất hòa hợp. Những đốm màu nhỏ riêng biệt, như mọi người có thể thấy trong một bức tranh nhỏ ở Phòng tranh Quốc gia vẽ một cô gái đội một loại nón Trung Quốc, trải ra và tan dọc theo những đường ranh giới của chúng trông như những đốm ánh nắng. Sự hòa lẫn đầy cẩn thận, khéo léo các bờ giáp ranh là lý do tại sao không khí có vẻ như xâm nhập vào những bức tranh này và tại sao màu sắc của chúng dường như đến được mắt của chúng ta từ một bề sâu bên trong khối thạch rõ ràng và trong suốt.

Thêm vào đó, bề mặt những bức tranh của Vermeer được hợp nhất một cách kỳ lạ. Toàn bộ bức tranh dường như được vẽ với cùng một cỡ cọ, không có những nỗ lực thái quá từ phía họa sĩ, và được duy trì tốt trong những giới hạn của một kỹ năng thanh thoát, gần như thể bức tranh đã được thực hiện bằng một vài phương pháp cơ học hay nhiếp ảnh. Không có phương pháp nào có vẻ như hiệu quả hơn hẳn. Người họa sĩ hình như đã tìm ra ở tất cả những phương pháp tính đơn giản như nhau để thực hiện, tính đơn giản này tạo cho những bức tranh này sự căng đều mà ngày nay chúng ta thấy là rất hấp dẫn.

Điều kỳ lạ nhất trong các bức tranh của Vermeer là Vermeer - trừ khi chính ông có ý định lừa gạt chúng ta - đã vẽ trực tiếp mà không có vẽ đậm lại một tí nào. Trong bức tranh "Người họa sĩ và người mẫu" (Painter and His Model) nổi tiếng trong bộ sưu tập Habsburg, người họa sĩ được thể hiện đang bắt đầu vẽ bức tranh của mình trên một tấm vải màu xám trơn chỉ mới có vài nét cọ bằng phấn trắng; anh ta tiếp tục vẽ, bằng màu và chì tiết, những chiếc lông chim màu xanh trên chiếc mũ của người mẫu. Điều này thật lạ thường. Bức tranh đang được vẽ mà không có vẽ đậm và với màu sắc chính xác. Điều lạ thường

nhất là nó đang được vẽ từng phần một. Những chiếc lông chim được hoàn tất trước. Phòng nên có thể đoán là được vẽ sau đó. Đây không phải là cách mà một họa sĩ có kinh nghiệm khởi đầu việc vẽ những bờ ranh giới - ngày đó hoặc ngày nay cũng vậy. Nhưng khó tin hay không, thì điều này dường như đã là cách mà Vermeer đã làm việc.

Tuy có lẽ chúng ta biết không nhiều về các phương pháp làm việc của Vermeer, nhưng kẻ giả mạo Van Meegeren hẳn đã có thể tái tạo được cái phẩm chất của bề mặt tranh Vermeer. Ngày nay những bức tranh giả mạo đã bị vạch trần, thì thật khó biết làm cách nào những bức tranh của Van Meegeren đã có thể lừa gạt được ai. Tính chất truyền cảm thuộc của những bức tranh đó không có tí nào là tính dè dặt hay tính độc đáo của Vermeer. Nó thay cho mức độ cảm xúc của những bức tranh đạo giáo của họa sĩ Hofmann người Munich thuộc thế kỷ 19 và những tấm thiệp trường Chủ nhật đa cảm (sentimental Sunday school cards) mà chúng là nguồn cảm hứng. Tôi chưa từng được xem những tác phẩm giả mạo. Tôi chỉ được xem những hình chụp của chúng. Tôi không chắc rằng bề mặt của chúng giống thế nào. Nhưng những tác phẩm giả mạo này không thể được ai đó mua một cách nghiêm túc, trừ khi chúng có được cái gì đó của bề mặt đặc trưng hay những đặc tính sơn của tranh Vermeer thực sự.

Tuy nhiên phương pháp vẽ tranh của Vermeer là cái mà chính bản thân Vermeer cũng không thể làm theo được. Theo Tiến sĩ P. Coreman, người đã thực hiện một cuộc kiểm tra trong phòng thí nghiệm về những bức tranh giả mạo và công bố một giải đáp về chúng, đó thực sự là một phương pháp rất kỳ dị. Van Meegeren đã bắt đầu bằng cách sử dụng một vài bức tranh vài vô giá trị thuộc thế kỷ 17 như là một nền tảng cho những bức

tranh của ông ấy. Ông ta lau sạch sơn trên vải với chất chùi sơn, tuy nhiên cố hết sức giữ lại lớp sơn lót với những nét nứt đặc thù của nó mà chỉ có năm tháng mới tạo ra được. Trên tấm vải này, ông ta vẽ bức tranh của mình với chất pha màu chỉ Vermeer mới có - bao gồm màu xanh biếc thực sự được làm từ bột đá da trời - những chất pha màu được làm thành sơn bằng làm nền cho một trong những loại nhựa cây tổng hợp mới được hòa tan trong một loại dung môi dễ bay hơi; những quá trình đã không tồn tại vào thời Vermeer. Van Meegeren chắc hẳn đã có một vài mảnh khốe để sử dụng hoặc một vài loại dung môi đặc biệt mà Tiến sĩ Coremans không vạch trần ra được. Bình thường, một loại sơn nhựa cây như vậy rất khó sử dụng. Nó sẽ bị khô đi bởi sự bay hơi của dung môi và không bị khô bởi những thay đổi hóa học trong khi kết hợp chính các chất pha màu như đối với sơn dầu. Lớp sơn mới phủ lên một cây cọ có thể là có một lớp sơn khô ở bên dưới.

Cho dù mảnh khốe đó là gì đi nữa, khi việc vẽ tranh đã hoàn tất, bức tranh cũng đã được đặt trong một bếp lò lửa nhỏ và nướng. Sức nóng sẽ làm cứng lại chất gắn bằng nhựa thông, và sơn trở nên bền vững đối với những chất dung môi mà những người phục chế tranh sử dụng để lau chùi các bức tranh như thể nó đã được vẽ hàng trăm năm vậy. Đây là điều quan trọng trong một bức tranh giả mạo, vì chính sự bền vững của lớp sơn đối với dung môi mà một nhà phục chế tranh có thể xác định được tuổi của bức tranh. Sau đó bức tranh được quét dầu lên. Người ta dùng một cái trục kéo khắp tranh để tạo ra những vết nứt, nếu có thể thì tạo ra cả một dãy các vết nứt trên lớp sơn lót của lớp vải thuộc thế kỷ 17 ở bên dưới. Các vết nứt được làm cho bản đi bằng mực để trông thấy rõ hơn. Toàn bộ bức tranh ngay sau đó được quét dầu với một loại verni màu cam để bức tranh có tông màu vàng thích hợp với tuổi giả của nó.

Một sự phân tích quang phổ chất màu xanh trên bức tranh đã cung cấp một trong những bằng chứng của sự đối trá. Giữa những vạch quang phổ đặc trưng của màu xanh biếc - các vạch sunphua, silicon, nhôm v.v... - kính quang phổ cũng thể hiện những vạch mà thuốc nhuộm xanh coban tạo ra. Van Meegeren đã bị phản bội bởi sự buôn bán màu sắc của ông ta. Màu xanh biếc thực sự mà Van Meegeren đã mua (tôi nghe nói với giá cực kỳ mắc, trọng lượng tính bằng vàng khối) đã bị giả mạo bằng màu xanh coban rẻ tiền, là màu chưa từng được biết cho đến khoảng 150 năm sau khi Vermeer chết.

Tuy nhiên điều gây ấn tượng nhất trong quá trình làm tranh của Van Meegeren là việc nung tác phẩm. Có thể là việc nung này sẽ tạo cho sản phẩm của Van Meegeren phẩm chất Vermeer đặc trưng chăng? Có thể là chính Vermeer đã vẽ bằng một chất pha màu verni ướt, và đã đưa bức tranh đã hoàn tất vào một quá trình nung như vậy để làm mềm sơn của ông, làm cho nó hơi bị nhòe đi (như thỉnh thoảng vẫn xảy ra khi nung đồ sứ có vẽ hình) và với phương pháp không chính thống này sẽ tạo ra một bề mặt phẳng đều và xóa mờ các bờ ranh giới khiến cho những bức tranh của ông trông rất khác với tất cả những bức tranh khác hay không? Những phỏng đoán này có lẽ dường như kỳ lạ, và tôi cũng không tin nó có thể xảy ra như vậy, nó hoàn toàn là điều vô lý. Chúng ta biết ít về các phương pháp vẽ tranh thuộc thế kỷ 17 và 18 cũng như bí mật của Van Eyck, hoặc đối với vấn đề đó, về những phương pháp của các bậc thầy vẽ tranh màu keo ra đời trước nó.

Tuy nhiên, không có những bí ẩn như vậy trong các phương pháp thuộc về kỹ thuật của những họa sĩ cuối thế kỷ 18 và đầu thế kỷ 19. Những điều này đã được giải thích đầy đủ trong những cuốn sách hướng dẫn vẽ tranh cùng thời, vài cuốn

trong số đó là do chính các họa sĩ viết. Chúng ta hãy ngắm kỹ một trong những bức tranh này để xem nó được thực hiện như thế nào.

Trong phòng tranh Frick có treo một bức chân dung của Reynolds vẽ Tướng John Burgoyne. Frick, nửa là nhà bảo tàng, nửa là nơi để ở, thơm mùi cây dương xỉ và những nhóm tứ tấu đàn dây riêng, chính là nơi mà ông Verver trong bức tranh *The Golden Bowl* (Chiếc tô vàng) của James đã có kế hoạch xây tại thành phố American cho Charlotte và của cái cửa ông ta, tôi chắc là như vậy. Bức chân dung này của kẻ tưng được tán dương của chúng ta đích thị là một bức chân dung của nước Anh mà khả năng thưởng thức sự thích hợp và sự kỳ quặc của ông Verver sẽ chọn cho một bộ sưu tập của người Mỹ. Vị tướng là một người đàn ông đẹp trai với một chiếc áo khoác đỏ và một đôi mắt mơ màng. Chiếc áo gilê màu xám, quần ống túm cũng màu xám, và tay trái của ông ta, một nửa để trong túi, cũng màu xám. Bàn tay không đeo găng. Nó chưa hoàn chỉnh một cách tự nhiên. Reynolds, vì lý do này hoặc lý do khác, có lẽ vì sinh lực rõ ràng và sự nóng nảy của người mẫu nhà binh của ông ta, đã không bao giờ hoàn thành được bức tranh.

Những bức tranh chưa hoàn chỉnh không hiếm như người ta tưởng. Cũng có một bức tranh khác trong nhà bảo tàng đó, một bức chân được vẽ bởi Goya khoảng 60 năm sau Dona Maria Martinez de Puga, cũng có một bàn tay màu xám như vậy. Người mẫu hình như đang cầm chiếc quạt trong một bàn tay màu xám lóng ngóng, mà một số nhà phục chế tài trí, hoặc có lẽ thậm chí cả chính Goya, đã cố làm giảm nhẹ đi bằng cách vẽ lên lưng bàn tay 3 đường thẳng màu trắng để chỉ rằng đó là những đường gân của chiếc găng tay. Nhưng cho dù là một chiếc găng tay đi nữa, thì bàn tay đó cũng không sức thuyết phục. Nó quá thô.

Đây là cách mà Goya đã bắt đầu một bức tranh. Nó không như thế này để ông ta cho là nó đã hoàn thành.

Những bàn tay màu xám này trên cả hai bức tranh chỉ là những phần không được che đậy của một sự vẽ đậm lên mà những họa sĩ này khởi đầu những bức tranh của họ và cái được gọi là, với một nguyên nhân đáng kể, “tranh chết” (the dead painting). Phương pháp của họ không khác phương pháp của người Vermeer. Họa sĩ bắt đầu với một tấm vải có màu ấm (warm-toned) và trình bày tác phẩm của mình bằng sơn dầu, sử dụng chỉ những màu trắng và đen được trộn với một lượng vừa đủ màu đất ấm, màu đỏ và vàng đất sét, để làm biến mất cái màu xanh tím khó chịu được tạo ra từ thép mà hỗn hợp nguyên chất của màu đen và trắng tạo ra. Những cuốn sách hướng dẫn hội họa thời đó đưa ra những công thức khác nhau cho “màu chết” này, nhưng công dụng của nó thì rất mơ hồ. Trong một cuốn sách do Thomas Sully viết (tôi tin là tất cả họa sĩ đều viết sách) đã nói rằng chính Reynolds đã “thích sử dụng cho một bức chân dung chỉ có màu trắng, vàng, đỏ son, và đen thực sự”. Tôi đọc được từ những cuốn hướng dẫn khác là màu đỏ son, và có lẽ cả màu vàng, đã được bảo quản cho đến giai đoạn hai của việc vẽ tranh. Những bức tranh tấm (panel) trong phòng Fragonard của phòng tranh Frick - những bức tranh tấm trang nhã và lịch sự lạ thường này vẽ vua Louis XV và Madame de Pompadour như những đứa trẻ con đang chơi trò tình yêu - đã được bắt đầu, như mọi người có thể thấy, bằng màu trắng và bột màu sienna đã nung chín, một màu gỉ sắt đỏ cam, rất nhiều màu này đã được để lại mà không bị vẽ chồng lên. Tôi tin là, Ingres và hầu hết các họa sĩ “Cổ điển” khác của thế kỷ 19 đã thường chỉ sử dụng màu đen và trắng. Dù sao đi nữa đó cũng là cách là bức tranh chưa hoàn thành “Odalisque” của Ingres đã bị bỏ lại, một bức tranh đơn màu buồn bã, xám xịt.

Không có một quy tắc định sẵn về việc “bức tranh chết” đã được hoàn tất và vẽ chi tiết như thế nào. Kết quả nhắm đến là một bức tranh lỏng lẻo, phóng khoáng, nhưng đã hoàn tất hoàn toàn với mọi thứ đã ở yên chỗ và toàn bộ tấm vải đều đã đầy kín, trong một màu đơn ấm hay trong một màu xám long lanh như ngọc trai. Theo Sully “tranh chết” này đã được vẽ mà không có người mẫu, mà được vẽ từ những phác họa trước đó. Khi “tranh chết” đã khô, người mẫu được gọi đến và bức tranh được vẽ lại một cách hoàn chỉnh với những màu chính xác về quần áo và da dẻ của người mẫu. Lớp màu kế tiếp này của bức tranh không phải là một lớp nước bóng mỏng. Nó cũng dày y như chính “bức tranh chết” mặc dù một vài lớp vẽ đậm màu xám được phép xuất hiện ở những nơi có bóng hơi xanh cần thiết ở trên mặt hay bàn tay hay bất kỳ chỗ nào khác: màu xám được để lại không bị che lấp hay bị che lấp một phần không xanh hơn nhiều so với một người có thể hình dung ra ngay lập tức. Sau đó những chỗ nhấn màu ấm, kể cả màu đỏ son, được vẽ lên những nếp gấp của các thớ thịt, giữa các ngón tay, và trong những lỗ tai và lỗ mũi. Mặc dù điều này không hoàn toàn được xem là thích hợp để cải thiện những đường nét của người mẫu (tính cách, theo Gilbert Stuart, nằm ở cái mũi), tuy thế không có gì đáng quở trách khi gán cho anh ta một sắc vẽ sống động hơn anh ta có. Thêm vào đó, đặc biệt vào thời lãng mạn, một nước verni màu nâu hay màu cam - nó được gọi là “súp” (soup) - thỉnh thoảng đã được sử dụng để tạo cho bức tranh tông màu ngọt của thời đại.

Những bãi chiến trường, những cánh cổng xây, những cây cột, những khu rừng nhỏ hay những cái cây mọc mọc tạo thành phong nền của những bức tranh này là một phần những đồ gỗ trang trí trong phòng tranh của người họa sĩ. Chúng được vẽ lên vải mútxolin, giống y như phong của người thợ chụp hình

thời niên thiếu của chúng ta, và khi cần sẽ được giương ra phía sau người mẫu để cung cấp cho anh ta một sự thích hợp tùy vào sở thích hoặc hoàn cảnh của anh ta - một biệt thự, một phong cảnh xa xa hay một đám mây. Do vậy người họa sĩ có thể tránh vấn đề khó khăn trong việc vẽ thực tế và tưởng tượng sao cho bằng nhau chính xác.

Đây đại khái là phương pháp mà Reynolds đã sử dụng để vẽ Tướng Burgoyne. Phu nhân của Goya với cây quạt thì kém hoàn chỉnh hơn. Trừ khi bà ta đã chịu đựng một sự lột da kỹ lưỡng của vài người phục chế tranh kém cỏi, điều này khó có khả năng xảy ra, ở đây chỉ là “màu chết” với tối đa một giờ làm việc thêm vào - phông đã được vẽ bằng màu nâu và khuôn mặt được vẽ bằng màu hồng nhạt. Hầu hết các bức chân dung của Goya thực tế trông như thể chúng được vẽ rất nhanh chóng và có lẽ trong 3 lần : một lần là “tranh chết” với hình dạng sơ lược nhất, bằng màu đen và màu xám ấm trên nền vải đã được vẽ trước bằng màu đỏ gạch; một lần là những tông màu thực và màu địa phương của trang phục; và lần thứ ba là vẽ những điểm nhấn, hoàn tất và chỉnh trang lại. Bức vẽ rất mỏng, và những chỗ màu đỏ nóng mà ai cũng có thể thấy ở quá nhiều bức tranh Goya ngày nay là kết quả của việc cọ rửa thái quá. Nó là nền màu đỏ gạch trình bày qua lớp sơn trong suốt ngày nay.

Trong những yếu tố cần thiết của nó, toàn bộ điều này là cách mà người Vénitơ đã vẽ. Những công thức và những chất pha màu đã thay đổi đáng kể. Một số màu sắc không còn giống nhau. Reynolds và Goya chẳng hạn, có màu xanh Phổ mới không mắc lăm để thay thế cho màu xanh biếc mắc tiền của Titian. Bí mật của màu xanh đồng trong suốt mà Veronese đã sử dụng rất thành công ngày nay đã bị thất lạc. Nhưng Reynolds và Goya vẫn vẽ tranh đã phác thảo - như Titian và Veronese đã từng làm - mà tác phẩm của họ lần đầu tiên được

thực hiện bằng những chỗ sáng và chỗ tối, sau đó màu sắc mới được thêm vào. Phương pháp này giải thích cho sự ổn định tương đối của những bức tranh này. Một bức tranh được xây dựng trên một khung sáng và tối, với những màu sắc khá đơn giản được thêm vào, chịu đựng sự thoái hóa một trong những màu sắc này kém hơn một bức tranh của họa sĩ Ấn tượng hay một bức tranh của chính chúng ta ngày nay. Ở đây tác phẩm không tùy thuộc vào một mô hình những ý nghĩa, mà tùy thuộc vào những sự hài hòa trau chuốt và sự sắp xếp tinh tế giữa các màu sắc với nhau. Một màu đỏ phai đi trong một bức tranh của Titian; không có gì thiết yếu bị mất đi. Bức tranh trở thành một bức tranh Titian đơn giản không có màu đỏ. Nhưng nếu một màu đỏ phai đi trong tranh của Van Gogh, hoàn bộ hiệu quả của bức tranh sẽ bị thay đổi hoàn toàn.

Sự đơn giản trong kỹ thuật và sự ổn định liên quan là những lợi thế mà tranh đã phác thảo tạo ra. Vậy thì không bằng phương pháp kỳ lạ nào mà một bức tranh trong sự phối hợp sáng tối, và với màu sắc thêm vào, đã duy trì qua gần 300 năm thể loại bình thường của hội họa. Nó cũng đã không biết mất khỏi thực tế tiêu chuẩn cho đến rất lâu sau khi có sự hoàn chỉnh của nghệ thuật nhiếp ảnh; cho đến cuối thế kỷ 19, khi vấn đề chủ đề của người họa sĩ đã thay đổi và vật liệu của anh ta đã trở nên gọn nhẹ hơn, khi anh ta có thể dựng lên trong những khu rừng và những cánh đồng hộp màu của anh ta và giá vẽ - ngày nay không còn công kênh hơn chiếc máy chụp hình của Lewis Carroll - và như máy chụp hình, và với một chút phác thảo nhỏ, bắt ngờ mang Thiên nhiên vào.

5. NÉT CỌ VÀ HÌNH CHỤP

Ông Ferguson, một triết gia tự học, đã nói với ông ta về máy móc mới được phát minh di động được mà không cần ngựa; một người ngồi vào trong đó và quay tay cầm, nó sẽ bật lên và lái chiếc xe về phía trước. “Vậy thì, thưa Ngài, (Johnson nói) nó đạt được cái gì, con người có cơ hội hoặc anh ta sẽ di chuyển một mình anh ta, hoặc chính anh ta và cả chiếc xe”

Boswell, “*Cuộc sống của Sammuell Johnson*”

Vào giữa thế kỷ 19 kỹ thuật hội họa đã thay đổi hoàn toàn. Thế kỷ 18 toàn là khoa học tự nhiên. Franklin, Johnson, Voltaire, Louis XVI - mọi người - đùa với những kỳ công khoa học và những thí nghiệm hóa học. Thế kỷ 19 thì toàn là những phát minh kỹ thuật. Các họa sĩ đặc biệt chú ý đến hai phát minh trong số đó. Thực tế, cả hai phát minh đó đều do các họa sĩ khám phá ra. Khoảng năm 1830, họa sĩ người Pháp Daguerre (hoặc có lẽ là người cộng tác của ông ta với cái tên tuyệt vời là Nicéphore Niepce) đã phát minh ra máy chụp hình, và một họa sĩ người Mỹ tên Rand đã phát minh ra ống thiếc có thể gập lại được. Phát minh của Daguerre đã được chính phủ Pháp mua lại và được chuyển giao rộng rãi cho công chúng vào năm 1839. Ống thiếc của Rand đã được sử dụng bởi những lái buôn màu người Anh tên Winsor và Newton vào năm 1841 để đựng sơn của họ, và một cuốn catalo vật liệu của họa sĩ của Dimes và Elan vào năm 1843 chào bán - cùng với “Vải đã được chuẩn bị bởi cao su” và “Những bản kềm mới phát minh” - “màu sơn dầu trong những túi đựng bình thường hay trong những ống thiếc có thể bẻ gập tinh xảo”. Hai phát minh này, ống thiếc và máy

chụp hình, thay đổi toàn bộ tính chất bản chất của hội họa. Và 1841, khi nghệ thuật nhiếp ảnh nói chung bắt đầu được đem ra thực hành và, những màu sắc của các họa sĩ có thể được mua đựng trong ống có thể sử dụng được ngay, chính là ngày mà sự thay đổi bắt đầu.

Trước thời gian này, màu của các họa sĩ đã từng được bán, không phải sơn đã được chuẩn bị và có thể sử dụng ngay, mà ở dạng bột, keo và từng tảng, hoặc, tối đa, là được trộn thành một thứ bột cứng chắc với tinh dầu nhựa thông. Chính là họa sĩ, hoặc phụ tá của anh ta, là người đã làm cho những thứ bột này trở thành sơn bằng cách miệt mài mài nhuyễn nó ra thành những thứ bột pha màu thích hợp hoặc dầu khô. Và chuyện này đã phải được làm không quá lâu trước khi chúng được sử dụng, nếu không chúng sẽ bị khô đi. Làm thế nào để tạo ra sơn là một trong những thứ mà một người họa sĩ đã cần phải biết. Những công thức được truyền qua hàng trăm năm. Những truyền thống có tính bảo thủ và đúng đắn. Nó dễ dàng thay đổi tính chất của sơn để phù hợp với những nhu cầu của bất kỳ bức tranh nào mà người họa sĩ có trong tay. Tất cả những gì anh ta phải làm là thay đổi thành phần của chất pha màu mà trong đó những sắc tố là nền tảng. Sự phong phú vĩ đại của các chất pha màu mà được sử dụng có thể được đánh giá từ sự đa dạng to lớn của những kết cấu và những bề mặt của tranh sơn dầu của truyền thống trước thời Phục hưng đã trình bày. Chẳng hạn nghĩ về sự khác nhau kỳ lạ trong bề mặt, kết cấu và cách vận dụng giữa Greco và một bức tranh vẽ trái cây của họa sĩ người Hà Lan tên Jan de Heem. Song cả hai bức đều được vẽ bằng một thứ được gọi là dầu.

Không thể phủ nhận rằng sơn pha chế tại nhà có những mặt hạn chế của nó. Nó đã không giữ được. Nó phải được làm

mới hầu như mỗi ngày, đặc biệt nếu nó được làm từ một trong những chất màu khô nhanh. Bởi vì sơn quá lỏng để được mang đi trên một bảng màu trong một hộp màu, sơn pha chế tại nhà giới hạn người họa sĩ trong những bức tranh mà có thể thực hiện tại nhà. Kết quả là tranh phong cảnh được vẽ tại phòng vẽ tranh từ những bức phác thảo. Cennino Cennini nói với những độc giả thuộc thế kỷ 14 của ông ta cách làm sao - đối với việc vẽ những ngọn núi - một vài hòn đá đẹp được mang vào trong phòng vẽ tranh và những ngọn núi được vẽ từ những hòn đá này. Cách giải quyết này đã ở vào một thời điểm sớm hơn nhiều, nhưng truyền thống này vẫn còn duy trì. Nó không còn cho đến khi một phương pháp đã được nghĩ ra để giữ và bảo quản sơn quá lỏng cho người họa sĩ có thói quen hiện tại là đi ra ngoài và tự đặt mình vào giữa thiên nhiên để vẽ.

Đĩ nhiên, màu nước là luôn luôn gọn nhẹ. Một chất màu nền với chất keo dính hoặc chất nhầy có thể được nhúng nước trên một miếng vải và để cho khô, hoặc chính sơn sẽ khô thành một miếng bánh cứng. Khi màu được dùng, nó có thể được làm ngâm ra khỏi miếng vải bởi một ít nước, hoặc quét miếng bánh với một cây cọ ướt. Không có phát minh mới tài tình nào được cần đến. Từ thời xa xưa nhất các họa sĩ đã có những bộ đồ nghề màu nước kết chặt và dễ dàng mang đi khắp nơi, và màu nước luôn luôn được vẽ ngoài trời. Thực vậy những bức tranh phong cảnh màu nước mà Durer đã vẽ từ nhiên nhiên vào khoảng đầu thế kỷ 16 có thể dễ dàng bị lầm lẫn với tác phẩm của một họa sĩ lãng mạn người Đức năm 1880. Không có sự khác nhau chủ yếu nào trong những phương pháp được sử dụng và hiệu quả đạt được. Nhưng không có tranh dầu vẽ phong cảnh được thực hiện trước khi sơn dầu gọn nhẹ mới được phát minh và vẽ trong phòng vẽ tranh, có thể bị lầm với một bức tranh được vẽ bằng màu được trong ống mới và vẽ ngoài trời. Bức tranh nhỏ vẽ nguyên

soái và những bức tranh phong cảnh La Mã của Corot dường như là ngoại lệ khỏi điều này. Nhưng những bức tranh này là những bức tranh nhỏ, những bức phác thảo thực sự, tôi chắc rằng được vẽ ngoài thiên nhiên và có lẽ dùng màu chứa trong những cái túi mà những nhà buôn màu của đầu thế kỷ sử dụng để đựng màu - hẳn là chúng rất không thực tế và bản thủ.

Những ống thiếc mới thì gọn nhẹ, sạch và kinh tế. Vì có sự trợ giúp của phát minh này mà việc vẽ tranh phong cảnh từ thiên nhiên đã trở nên dễ dàng, nó trở nên dễ dàng như nhau đối với người họa sĩ, trong yêu cầu của một "Chủ nghĩa hiện thực" mới, để mở rộng thực hành và để vẽ những nhân vật của anh ta một cách trực tiếp từ hình mẫu là con người. - như Corot và Courbet đã làm - mà không có sự can thiệp của bất kỳ một phác thảo nào từ ấn tượng mạnh mẽ đầu tiên về chủ đề của người họa sĩ đến bức tranh đã hoàn thành của anh ta.

Sự thay đổi từ việc vẽ tranh từ bản phác thảo trong phòng tranh đến việc vẽ tranh từ thiên nhiên ngay tại chỗ, vĩ đại đúng như sự thật, không phải là nguyên nhân duy nhất của sự khác biệt mà mọi người nhìn thấy trong hội họa sau năm 1841. Một sự khác nhau gây ấn tượng hơn cũng thành một sự thay đổi trong tính chất của chính thứ sơn mới.

Ống thiếc mới là một bước cải tiến vĩ đại những chiếc túi nhỏ mà những nhà buôn màu đã từng sử dụng. Nhưng giống như tất cả những phát minh hiện đại, ống thiếc còn lâu mới trở nên hoàn hảo. Như mọi người mong đợi, nó không hoàn toàn kín không khí. Sơn được làm với cùng những loại dầu khô mà người họa sĩ sẽ tự mình sử dụng để pha chế sơn tại nhà, bị khô quá nhanh không thích hợp với những kiểu phân phối của một nhà sản xuất thương mại. Chính người họa sĩ có lẽ sẽ dùng dầu cây óc chó hoặc dầu hạt lanh để làm nền tảng cho những chất

màu của anh ta. Nhưng dầu hạt lạnh sẽ trở nên dính trong ống sau một thời gian nhất định, và dầu phộng (hoặc tôi đã được kể như thế - tôi chưa bao giờ sử dụng nó cả) sẽ bị ôi. Kết quả là những nhà sản xuất màu bắt đầu sử dụng dầu được làm ra từ hạt thuốc phiện, là loại dầu bị khô chậm hơn, giữ được hương thơm trong ống, và không trở nên dính hay quánh lại bất kể thời gian sơn để trên kệ của người bán màu mà không bán được. Những thứ màu mới này là nguyên nhân của bề mặt sơn dòn, gồ ghề, đắp đổi rất đặc trưng của hội họa thời chúng ta, một bề mặt không được tìm thấy trong hội họa trước khi những thứ màu được sản xuất này trở nên sử dụng phổ biến.

Sơn được làm bởi chính họa sĩ với dầu hạt lạnh nhìn chung chứa đủ chất màu để che phủ tốt và không cần phải vẽ quá dày. Nhưng sơn này hơi loãng. Sự xù xì của các nét cọ có khuynh hướng dần mỏng ra và biến mất. Sơn được làm bằng dầu cây thuốc phiện, mặt khác, thường có một sự ổn định giống như bơ hơn. Bề mặt của nét cọ duy trì tình trạng gồ ghề của nó. Những chỗ lồi và những chỗ lõm của các cục sơn không được san bằng ra. Bề mặt sơn vẫn gồ ghề như trét vữa. Điều này thậm chí trở nên rõ ràng hơn khi người sản xuất bắt đầu thêm sáp ong, xà bông kim loại (metal soap) và những chất khác, thỉnh thoảng có cả nước, vào hỗn hợp của họ. Những chất phụ gia này cho phép những nhà buôn màu có thể làm sơn có nhiều dầu hơn và ít chất nhuộm (pigment) hơn - một sự tiết kiệm lớn vì chất nhuộm thường mắc hơn trong hai thứ đó. Những chất phụ gia này cũng giúp bảo vệ chất nhuộm và dầu khỏi bị tách ra khỏi ống thiếc, và giảm nhiều nguy cơ sơn bị khô trước khi nó có thể được bán. Với những chất phụ gia này sơn bây giờ có thể được chế tạo ra mà không sợ bị khô sớm, thậm chí cả với loại dầu hạt lạnh rẻ tiền. Và thực tế dầu hạt lạnh là thứ mà những nhà sản xuất dùng nhiều nhất hiện nay. Mặt khác, những chất phụ gia này

không phải là quá có ích đối với họa sĩ. Sơn được làm từ chúng không khô vì nó dai như một tấm phim. Vì sơn có ít chất nhuộm hơn trong tỉ lệ thành phần cấu tạo của nó, nên nó khá trong suốt và phải vẽ dày hơn.

Sơn mới này không vừa ý như thứ sơn cũ cho loại vẽ tranh gián tiếp mà các họa sĩ đã quen làm. Nó khô quá chậm. Dầu thuốc phiện và những chất phụ gia mới làm ra một thứ sơn lâu khô. Một "tranh chết" vẽ bằng sơn này, đủ dày để che lấp các thớ vải, sẽ mất nhiều thời gian để cứng lại - càng lâu hơn vì "màu chết" chủ yếu bao gồm màu đen và màu trắng, và chất nhuộm đen là lâu khô nhất trong tất cả các chất nhuộm. Sơn mới chồng lên lớp sơn mới khô một nửa chắc chắn sẽ bị rạn. Vì thế, sử dụng loại sơn mới lâu khô cho "tranh chết" của một bức tranh đã phác thảo, người họa sĩ phải đợi một cách bất tiện một khoảng thời gian trước khi anh ta dám bắt đầu lượt vẽ thứ hai.

Mặt khác, sơn mới được chấp nhận một cách đáng phục cho loại hội họa mà trong đó mỗi tông màu sẽ được vẽ như nó sẽ xuất hiện trong bức tranh đã hoàn tất. Ở đây sự lâu khô không phải là một điều bất tiện. Nó giữ cho bức tranh ướt và dễ uốn nắn cho đến khi người họa sĩ hoàn tất. Nhưng sơn dầu thì trong suốt hơn sự tưởng tượng của bất kỳ người nào chưa từng làm việc với nó. Với những chất phụ gia mới nó vẫn trong suốt hơn. Vì thế trong "vẽ trực tiếp" sơn phải được vẽ dày, và nếu màu sắc vẫn sạch, sơn ướt ở bên dưới phải ít bị động đến hoặc bị cào xước càng ít càng tốt. Kết quả là người họa sĩ hải làm việc với những cây cọ lớn làm bằng lông heo. Những cây cọ vẽ phải lớn - dùng những cây cọ nhỏ để vẽ sơn ướt lên lớp sơn ướt dày sẽ làm cho bề mặt sơn có vấn đề và tông màu bị lẫn lộn; chúng phải được làm từ lông heo vì lông mềm hơn của con chồn hoặc chồn zibelin (chúng vẫn thường bị gọi nhầm là lông lạc đà) sẽ

không giữ đủ sơn để tạo ra một nét cọ dày dặn. Sự khai thác của nét cọ dày dặn này có lẽ đã được tìm thấy có ảnh hưởng nhất, chắc chắn là có triển vọng nhất, của tất cả các trường phái hội họa của nửa sau thế kỷ 19.

Nét cọ dày tính kỹ thuật (virtuoso brush stroke) là trong chính nét vẽ đó không có gì mới đối với hội họa. Như một cuộc trình diễn kỹ năng độc lập, như một mô hình truyền thống được gắn ghép cho mô hình của bức tranh, nó luôn luôn là một phần của truyền thống hội họa từ sau thời Phục hưng. Ví dụ như Frans Hals ở miền bắc, và Salvator Rosa ở miền nam, đã sử dụng nó cho mục đích này với hiệu quả to lớn. Nhưng đối với những họa sĩ thuộc thế kỷ 19, nét cọ dày tính kỹ thuật không phải là một cái phụ. Nó là một phần chính yếu trong phong cách vẽ của họ và là đặc điểm để phân biệt trong những bức tranh của họ. Thực tế, nó trở thành rất cần thiết đến nỗi các họa sĩ thường xuyên giả mạo nó. Đầu tiên họ sẽ vẽ bức tranh hoàn toàn trơn tru. Sau đó - như người ta nói Sargent vẫn làm như vậy vào những ngày đầu vẽ tranh - họ sẽ cạo sơn với một con dao dùng trên bảng màu, và thêm vào hình ảnh mỏng, bị làm mờ để lại trên các sợi vải, sẽ vẽ lại bức tranh - để chứng tỏ tính chất độc đáo, tính thanh thoát, và chút xíu thiên tài của họ - với những nét vẽ đậm, dày tính kỹ thuật, mỗi một nét vẽ được vẽ một cách cẩn thận từ trước.

Yếu tố khác, cùng với việc thực hành vẽ tranh trực tiếp từ vật mẫu và cách sử dụng có hệ thống cây cọ ~~đầy~~ sơn, là ảnh hưởng của hội họa Tây Ban Nha - đặc biệt là ~~tranh~~ của Velasquez mà cho đến nay chỉ được biết đến rất ít ở bên ngoài Tây Ban Nha. Theo Manet, hiện nay chỉ có hai bức tranh Velasquez ở bảo tàng Louvre, một trong hai bức đó - vua Philip IV mẫu mực - có là một bản copy ở trường mỹ thuật và không phải do một

bàn tay bậc thầy vẽ. Chúng ta phải nhớ rằng những bức hình chụp các bức tranh đã không hề xuất hiện cho mãi đến cuối thế kỷ 19. Các bức tranh chỉ được biết đến qua các bản khắc không đầy đủ và các bản sao chép không được chính xác lắm, hoặc bằng cách đi đến và đứng đối diện phía trước chính những bức tranh đó. Để ngắm tranh Tây Ban Nha, người ta buộc phải đi đến Tây Ban Nha. Và tình trạng này không còn nữa vào khoảng năm 1840 khi du lịch khắp nơi đã trở nên dễ dàng.

Tây Ban Nha vào thế kỷ 16 và 17 là một trong những quốc gia Châu Âu giàu có và tiến bộ nhất, nhưng du lịch qua biên giới TBN là một điều cực kỳ khó khăn trừ khi người đó phải có thật nhiều tiền. Du lịch vào Pháp và Ý lúc nào cũng dễ hơn. Ở Pháp có những con đường tốt và những quán trọ đàng hoàng. Suốt từ thời xa xưa nhất khi các nhà tu kín, các nhà trọ và các đền thờ được xây dựng ở các khoảng cách thuận tiện dọc theo đường đến Rome để phục vụ cho những người hành hương và những người tham gia cuộc thập tự chinh, quản lý khách sạn và kinh doanh du lịch là một trong số những ngành công nghiệp phát đạt nhất tại Ý. Nhưng ở toàn bộ phần còn lại của Châu Âu vào thế kỷ 16 và 17, du lịch là nguy hiểm, tốn kém và cực kỳ bất tiện. Vào thế kỷ 18, các điều kiện đã cải thiện. Những con đường để đưa thư, và dịch vụ ngựa trạm đã được tổ chức, thường là dưới sự kiểm soát của chính phủ, và bất kỳ ai muốn, đều có thể đi gần như khắp nơi - dĩ nhiên, trừ Tây Ban Nha. Ở TBN, các điều kiện du hành vẫn còn như ở thế kỷ 16. Có vài con đường, vài quán trọ và ít thức ăn. Khách du hành ra khỏi con đường chính phải vũ trang, có người hầu có vũ trang theo hộ tống, mang theo trong người bất kỳ thứ gì họ có thể cần đến cho việc ngủ và thức ăn dự phòng, và để đối phó với những mối nguy hiểm thường xuyên đe dọa cuộc sống của họ. Nó khó khăn ra sao thì đến cuối thế kỷ 19 ta vẫn có thể thấy qua lời tường

thuật của George Borrow trong cuốn “Cuốn kinh thánh ở TBN” . Chỉ đến khi các vấn đề Carlist đã trôi qua hoàn toàn - khoảng những năm 40 - thì TBN mới trở nên tương đối an toàn đối với du khách. Nước TBN rất hoang dã, khó gần. Nó không giống như bất kỳ chỗ nào khác trong Châu Âu. Do vậy những người theo trường phái lãng mạn tìm thấy ở nó sự tuyệt vời. Mérimée và Gautier đã đến đó. Alexandre Dumas và Delacroix đã đi ngang qua đó trong chuyến du hành đến Algiers. Qua những người này và những du khách khác các họa sĩ Pháp đã học hỏi về hội họa TBN, và đặc biệt về cái mà họ thấy là đáng chú ý hơn cả, tranh của Velasquez. Chính Manet đã không đến đó được cho đến tận năm 1865, một vài năm sau khi ông ta bắt đầu vẽ các chủ đề về nước TBN. Ông ta đã ở trong một khách sạn đầu tiên ở Madrid được quản lý theo phong cách Châu Âu, và như một cư dân Paris chính thống, ông đã than phiền một cách khổ sở về thức ăn. Nhưng ông ta đã đến và ông ta vẫn ở lại vì, như tất cả những họa sĩ còn lại khác, ông ta đã bị gây ấn tượng mạnh mẽ bởi chủ nghĩa tự nhiên của Velasquez.

Chủ nghĩa tự nhiên gần như chụp ảnh có lẽ là đặc tính lạ lùng nhất của Velasquez, một sự tách rời hoàn toàn với cái mà ông ta nhìn thấy ở người mẫu, khả năng đặt lên tấm vải chính xác những gì trước mắt ông ta. Người họa sĩ không đứng về phía người mẫu mà cũng không chống lại. Anh ta không bị làm kinh sợ bởi uy quyền của người mẫu. Anh ta không tán thành hoặc phản đối. Anh ta thậm chí cũng không chuộc lỗi. Anh ta không mang một thái độ tinh thần nào, kể cả hài lòng. Anh ta giữ khoảng cách của mình. Anh ta ngắm nhìn từ khoảng cách này. Anh ta là hiện thân của “thái độ khoa học”. Như thế người họa sĩ là một cỗ máy nhạy cảm có khả năng thu lại một cách khách quan diện mạo của người mẫu mà không cần đến bất kỳ sự can thiệp nào của con người, như thế người họa sĩ là một chiếc máy chụp

hình hoàn hảo - một chiếc máy chụp hình đang vận hành, không có những ngấp ngừng và những rủi ro và sự thiếu hiệu quả của sự ứng dụng thường lệ các nguyên tắc khoa học, mà với một sự chắc chắn, và tài tháo vát và sự chính xác của trí tuệ của con người.

Như ai cũng thấy, ý niệm về chiếc máy chụp hình này xuất hiện liên tục trong hội họa thế kỷ 19. Thuật nhiếp ảnh là sự hấp dẫn to lớn đối với mọi người. Vì cũng là “quan điểm khoa học của trí tuệ” mà đã tạo ra, và vẫn đang tạo ra, vô số những điều kỳ diệu. Thật không lạ lùng chút nào khi độc lập “có hệ thống” của Velasquez rất được hâm mộ và bị bắt chước bởi các họa sĩ trước thời chụp hình này.

Ngoài những yếu tố này - vẽ trực tiếp, cọ to và Velasquez - đến trường phái hội họa thành công nhất của thế kỷ 19. Những người ủng hộ trường phái này nhiều vô kể. Manet, Sargent, Chase, Sorolla, Zorn, Boldini, và Whistler là một số những người giỏi được nhớ đến. Các phương pháp vẽ tranh của họ hoàn toàn không giống với các phương pháp vẽ tranh của những họa sĩ của triều đình, những người tự xem mình là những kẻ kế thừa của truyền thống cổ điển. Oc thẩm mỹ của họ là của toàn bộ “chủ nghĩa hiện thực”, và không thể nào tán thành cái chủ nghĩa lãng mạn đã bị giảm giá trị của các họa sĩ của triều đình. Nhưng kỹ thuật của nét cọ bậc thầy (virtuoso brush stroke) đã chứng tỏ ngay lập tức sự thành công, sự phổ biến và dễ truyền đạt quá mức đến nỗi nó nhanh chóng được làm theo như một phần hợp pháp của truyền thống trừu tượng, và những người thực hành nó trở nên quan trọng, đầy uy quyền và thường là giàu.

Đĩ nhiên là cũng có những điều lo lắng. Manet thì có nhiều điều lo lắng, không chỉ vì các phương pháp vẽ tranh của ông ta, là những phương pháp vẽ tuyệt vời đã đi trước những

người đồng thời với ông, mà còn vì những sự khác biệt trong chủ đề nội dung mà đối với cái nhìn của chúng ta, cùng với những thay đổi của thời gian và thời trang, không còn mới, khó coi hoặc thậm chí là hiển nhiên nữa. Bức tranh “Madame X” của Sargent và “Olympia” của Manet đều đã gây ra những vụ xì căng đan như nhau và vì những lý do tương tự, vì cách họ đã vẽ thì ít - tức là bằng một cây cọ mang nhiều sơn để vẽ các hình dáng, và với những vùng màu đen to - mà phần nhiều là vì cả hai đã vẽ một hình thức hiếm thấy về sự thanh lịch của phái nữ, và kết quả là người ta đã tin rằng họ đã có ý định lăng nhục tất cả những phụ nữ đáng kính. Tuy nhiên, Manet đối với chúng ta vẫn hấp dẫn hơn. Những bức tranh của ông ta có những liên tưởng ẩn giấu và những ý nghĩa phức tạp mà ngày ta chúng ta xem là chính yếu, trong khi tranh của Sargent thì không có. Thời của chính Manet đã cực kỳ căm phẫn đối với những kiểu chơi chữ bằng thị giác này. Bức tranh “Déjeuner sur l’Herbe” đã sỉ nhục công chúng bằng hành động trơ trẽn của những người giới thiệu cổ điển (classical references) của nó - đối với bức “Concert Champêtre” của Giorgione và đối với bức họa nổi tiếng của Raphael vẽ những vị thần và các tiên nữ bên sông. Và bức tranh “Olympia” đã xúc phạm đến các chuẩn mực đạo đức vào thời của nó, và vẫn còn sự hấp dẫn đối với thời của chúng ta, vì nó cùng một thời với một bức tranh tráng lệ và một sự bất chước thành công, vào khoảng năm 1870, của bức tranh Venus của Titian - với một “cocotte” của dân thành Paris trứ danh và được thừa nhận đối với Venus, một hầu gái da đen thay cho người hầu gái da trắng trong tranh của Titian, và thay vào chỗ con chó nhỏ, là một con mèo đen mà sự hiện diện của nó đối với mọi người, vì một vài lý do nào đó đến nay vẫn không thể hiểu được, dường như tìm ra sự xấu xa đặc biệt. Nhưng những vụ xì căng đan như thế này chỉ giúp khẳng định danh tiếng của

một phong cách hay một họa sĩ.

Trung tâm của kiểu cách là nước Pháp, như nó đã là trung tâm đối với toàn bộ phần còn lại của hội họa Châu Âu, và Manet là người trình bày nó đáng kính trọng nhất. Nhưng nó đã nhanh chóng được quốc tế hóa. Trong danh sách nhỏ các họa sĩ thì đã có 3 họa sĩ Mỹ, một họa sĩ Tây Ban Nha, một họa sĩ Ý và một Thụy Điển. Đối với những người thực hành nó, phong cách có mọi thuận lợi. Nó dễ học, dễ được công chúng hiểu, hiệu quả thì to lớn, được hâm mộ bởi những người và những người đáng kính trọng, và có thể được sử dụng để vẽ những bức tranh to lớn, hùng vĩ và dễ bán. Còn có thể đòi hỏi gì hơn nữa?

Ngày nay bất kỳ ai thừa nhận sự hâm mộ đối với những bức tranh này đều bị xem hoặc là cứng đầu cứng cổ hoặc là thực sự thiếu óc thẩm mỹ. Manet và Whistler, đủ kỳ lạ, để không bị rơi xuống dưới sự nguyên rủa. Nó phần nào giải thích cho phẩm chất thực sự của tranh của họ, không những thế tôi nghi ngờ rằng nó còn giải thích cho những lý do mang tính nghệ thuật đặc biệt. Manet giải thích những mối liên quan của ông ta với những người theo trường phái Ấn tượng (một người quên những bức tranh mà ông ta đã vẽ tồi tệ ra sao dưới ảnh hưởng của trường phái Ấn tượng - tất cả rau diếp đều xanh); và Whistler vì cuộc kiện tụng của ông ta với Ruskin, trong đó ông ta xuất hiện như là một người biện hộ cho mỹ học hiện đại, và vì danh tiếng của ông như là một nhân chứng. Ngày nay sự tầm thường của đa số tranh này được mọi người thừa nhận mà không thắc mắc, và vì một số lý do hay.

Trước hết, tự màu sơn trong chính những bức tranh này đối với chúng ta hình như có vẻ xấu xí. Điều này một phần là lỗi của chính loại sơn được sản xuất một cách thương mại hóa. Chủ yếu là do cách sử dụng sơn. Những họa sĩ lớn tuổi hơn chỉ vẽ

dày ở những tông màu sáng; những tông màu tối của họ luôn luôn mỏng, hoặc nếu không mỏng, thì dù sao cũng trong suốt. Những màu tối trong suốt này đầu tiên rất sắc sảo, và nói chung tiếp tục có thêm sự ấm áp và sự tươi thắm theo thời gian. Những trong những bức tranh theo trường phái “nét cọ” (brush stroke), ánh sáng và bóng tối được vẽ như nhau - với sơn đục và với một cây cọ đầy sơn (loaded brush). Những mảng tối dày và mờ đục này giống như vô hồn và nặng nề ngay cả khi chúng còn mới, và thời gian không làm chúng khá hơn.

Có lẽ điều này không quan trọng. Chúng ta không khát khe khi hâm mộ những họa sĩ khác mà sơn của họ không được đẹp. Một nguyên nhân quan trọng hơn mà tại sao những bức tranh “nét cọ” này đối với chúng ta có vẻ như toàn bộ đều nông cạn và hơi trống trải là phương pháp không tự nhiên mà những họa sĩ áp dụng, một hệ thống vẽ tranh bắt nguồn trực tiếp từ những lý thuyết quang học của máy chụp hình.

Những bức tranh xưa hơn, và đối với mắt chúng ta, phương pháp vẽ tranh tự nhiên hơn, thì cụ thể rõ ràng như chúng ta nhìn thấy chúng. Người họa sĩ đầu tiên cố hiểu vật thể được vẽ như là một vật đang tồn tại trong không gian, như là một hình khối 3 chiều có thể cảm nhận bằng tay hoặc có thể đi xung quanh vật đó. Anh ta sử dụng ánh sáng, bóng, màu sắc, các tỉ lệ, thậm chí cả cách pha sơn, tùy ý của mình, để thể hiện vật thể 3 chiều trên vải. Anh ta tự do phóng đại hình khối của vật thể hoặc san bằng nó như một cái bóng như anh ta muốn hoặc thích. Đây là một vấn đề của sự sáng tạo, khéo léo và sự thích hợp. Nhưng xét về những yếu tố chủ yếu của nó phương pháp vẽ này thuộc về thuật điêu khắc. Vật thể được vẽ như thể có thể sờ được nó như nhìn thấy nó vậy.

Yếu tố quan trọng ở đây là sự tùy thích khi người họa sĩ sử dụng các phương pháp của mình. Những mảng sáng và tối mà anh ta vẽ không nhất thiết là những mảng sáng và tối mà chính anh ta nhìn thấy từ vật thể mà anh ta đang vẽ. Chúng thay cho các mảng sáng và tối cụ thể làm cho một khán giả sẽ nhìn vật thể như người họa sĩ muốn người khác nhìn thấy nó như vậy.

Mặt khác, phương pháp vẽ tranh của các họa sĩ “nét cọ” hoàn toàn thuộc về thị giác, và chỉ mang một chút xúc giác. Nó cho rằng mắt là một cái máy như máy chụp hình không có nhận thức về không gian hay hồi ức quá khứ. Vật thể được vẽ trước tiên được phân tích thành những hình bóng ánh sáng, nửa sáng và nửa tối. Những hình bóng này sau đó được vẽ lên vải như những hình dạng tương tự, với cùng những tiêu chuẩn về đen và trắng có liên quan, và có màu sắc tương tự. Nhưng hình dạng như thế này là nền tảng của nghệ thuật nhiếp ảnh. Người ta cũng cho rằng chúng là nền tảng của thị lực của con người; khi một người ngắm các hình dạng trên vải anh ta sẽ có trước mắt anh ta tất cả mọi thứ mà người họa sĩ biết về vật thể mà anh ta đang vẽ. Và những hình dạng được vẽ, được tập hợp lại trong mắt của người xem, sẽ tạo thành hình ảnh ảnh chính xác của vật thể nguyên gốc trong mắt người đó.

Sự khác nhau giữa hai khái niệm vẽ này có thể được nhìn thấy rất rõ trong một bộ phim tài liệu về Michelangelo. Ở đây những bức tranh được trình chiếu trông có vẻ rắn đặc (solid) hơn nhiều so với các bức tượng. Trong các bức tranh, chính người họa sĩ đã sử dụng những mảng sáng và tối của mình để tô đậm khía cạnh điều khắc của các hình thể mà anh ta đang thể hiện. Máy chụp hình có thể mô phỏng những mảng sáng và tối mà người họa sĩ đã thiết lập và chuyển đến chúng ta cái mà người họa sĩ muốn cho chúng ta thấy. Nhưng khi máy chụp hình được

chuyển sang tác phẩm điêu khắc, nó chỉ có thể thu lại một tập hợp những mảng sáng và tối ngẫu nhiên, và nó không thể dùng những thứ này - như họa sĩ có thể dùng - để minh họa cho những hình thể 3 chiều của bức tượng. Vì thế trong phim ảnh, các bức tranh trông thấy rấn đặc là do chính ý đồ của người họa sĩ. Nhưng cho dù các bức tượng trông có vẻ rấn đặc như thế nào thì cũng chỉ do ngẫu nhiên và sự ẩn ý mà có. Nó cứ như thế cho đến khi máy chụp hình di chuyển, và một chiều phụ đã được thêm vào bằng sự chuyển động của nó đối với tầm nhìn của nó, khi đó các bức tượng đã xuất hiện rấn đặc như trong các tranh vẽ.

Thực ra, một lối vẽ hoàn toàn mang tính thị giác sẽ tạo ra một bức tranh về thế giới được đơn giản hóa ở mức cao nhất. Sử dụng thuật ngữ siêu hình học thì nó là “tính chủ quan” (subjective). Người họa sĩ cố gắng chỉ thu giữ lại những cảm giác thuộc về thị giác của chính anh ta. Anh ta không cần để ý đến sự hiện hữu thật sự của vật thể mà anh ta đang vẽ. Trí óc anh ta chỉ ghi lại những cảm giác mà một bản kẽm máy chụp hình có thể ghi lại được. Người họa sĩ và hình mẫu của anh ta không chạm nhau. Anh ta không cần phải biết sự rấn đặc của hình mẫu ra sao. Bằng cách bất chấp sự mở rộng về không gian của nó, vật thể đã bị lấy đi nhiều sức mạnh cảm xúc của nó, và người họa sĩ, bằng cách tự giới hạn mình chỉ tới cái mà anh thấy, cho phép anh ta giữ được sự tách biệt, “thái độ khoa học” (scientific attitude), và có thể tránh được bất kỳ sự can thiệp nào. Ai cũng có thể dễ dàng thấy đây là một thuận lợi to lớn trong vẽ tranh chân dung.

Nhưng tất cả những cái này cũng có bất lợi của nó. Nó cho ta một sự mô tả nhưng có giới hạn các vật thể trong không gian. Nó quy cho chúng chỉ có hai chiều trái-và-phải và lên-và-

xuống. Bởi vì các vật thể như chúng ta thật sự nhìn thấy chúng cũng trong một khoảng cách xa-và-gần, và vào lúc trước-và-sau. Điều này làm cho bốn chiều đều được lưu tâm đến. Nhưng thậm chí bốn cũng không đủ. Chính chúng ta cũng là những vật thể và có thể di chuyển xung quanh trong số các vật thể khác có trong không gian. Vì thế để mà cho sự mô tả về không gian của chúng ta hoàn tất, và để giải thích tại sao hình dạng của các vật thể dường như thay đổi khi chúng ta đi xung quanh chúng, chúng ta cần, tôi đã từng nói điều này, có nhiều hơn 3 chiều không gian để mô tả vị trí của chúng ta khi tách biệt khỏi những thứ mà chúng ta di chuyển quanh đó. Điều này sẽ khiến cho số các giới hạn cần thiết để mô tả không gian mà chúng ta sinh sống lên tới 7, có lẽ hơn cả người họa sĩ cần. Nhưng thật sự là người họa sĩ tự giới hạn mình trong phương pháp vẽ quang học và hai chiều không gian của nó đã lấy đi cái anh ta đang vẽ của phần lớn hiệu quả cảm xúc. Phương pháp vẽ quang học lấy từ thế giới bên ngoài phần nhiều tính hiện thực của nó và không bao giờ có thể sử dụng sức mạnh cảm xúc của cách vẽ linh động hơn, cụ thể hơn, gần như là điêu khắc mà các họa sĩ xưa đã áp dụng.

Dĩ nhiên không có ai từng theo hệ thống vẽ này mà đạt đến đỉnh cao. Hoàn toàn không thể vẽ bất kỳ thứ gì mà không để ý đến tính chất 3 chiều của nó. Nhưng có thể làm thế, các họa sĩ “nét cọ” mô tả một thế giới mang vẻ trừu tượng hơn là cụ thể. Người họa sĩ không di chuyển quanh các vật thể mà anh ta đang vẽ. Thay vào đó anh là một người quan sát có một mắt đang ngắm nhìn thiên nhiên qua khe cửa nhỏ. Sự đơn giản hóa này giúp giải thích vì sự nông cạn của nhiều bức tranh của các họa sĩ. Nó cũng giải thích sự thanh thoát và rục rờ đáng ngạc nhiên mà chúng được thể hiện.

Phần còn lại của sự rục rờ này là do sử dụng một mẹo kỹ thuật mà hiện nay chúng ta thấy rất ghét - dùng cọ để tạo nét ngoài. Tức là một họa sĩ vẽ một cánh tay chẳng hạn, sẽ vẽ những chỗ sáng, nửa sáng và những chỗ bóng, và có lẽ cả phông ở phía sau, trong khi dùng một cây cọ vẽ các nét sơn dọc theo đường viền ngoài của cánh tay. Đường viền ngoài tự nó thường là đường lằn sơn để lại được tích lũy lại do mép của cây cọ tì lên lớp phông nền. Đây là một mưu mẹo kỹ thuật tạo ra một vẻ bề ngoài cực kỳ rục rờ mà không phải cố gắng nhiều. Ở các họa sĩ này, mẹo này được sử dụng đi sử dụng lại hoài. Tranh của Sargent, Zorn và thậm chí cả Manet đều có sử dụng mẹo này. Sự rục rờ của tranh Boldini - có lẽ là rục rờ nhất trong tất cả - đạt được hầu như là bởi sử dụng độc quyền mẹo này. Chẳng hạn có bức tranh của ông ta trong bảo tàng Metropolitan (Thủ đô) vẽ nữ công tước Marlborough và con trai của bà trông như bơi trong một không gian tràn ngập tính thanh lịch thời thượng, và ở chỗ mỗi ngón tay đan nhau được vẽ màu trong với một nét cọ đơn.

Ngoài sự rục rờ rắc rối này ra, một thứ khác trong các bức tranh này làm phiền chúng ta là kích cỡ của chúng. Chúng dường như quá lớn. Đối với chúng ta, với tỉ lệ nhỏ hơn của các kiến trúc, các căn hộ và các công trình trong nước, và với tỉ lệ nhỏ hơn của cuộc sống riêng của chúng ta, thì kích cỡ và tỉ lệ mà có vẻ như bình thường đối với một bức tranh là một bức tranh phong cảnh của họa sĩ trường phái Ấn tượng - một bức tranh đủ nhỏ để được mang trên lưng một họa sĩ hoặc kẹp dưới nách để đi đến nơi mà anh ta sẽ vẽ, và do đó đủ nhỏ để treo được trong một phòng khách bình thường. Như mọi người có thể thấy thậm chí từ ví dụ tầm thường nhất này, kích cỡ của một bức tranh quyết định cả những điều kiện mà trong đó nó có thể được vẽ lẫn công dụng mà nó có thể có. Những bức tranh nhỏ có thể

được treo hoặc được vẽ ở bất cứ nơi đâu. Những bức tranh lớn như những bức tranh của các họa sĩ “nét cọ” đòi hỏi phải có những phòng vẽ lớn cho công việc của họ và phải được ngắm nhìn trong những đại sảnh lớn. Không chỉ có vậy, mà sự phức tạp và số lượng các chi tiết trong một bức tranh, cũng như kích thước của nó, cũng phải khác hoàn toàn tùy thuộc vào việc bức tranh được dành cho công chúng hay là của riêng.

Những bức tranh trong các gia đình không phải luôn luôn nhỏ, mặc dù chúng thường là vậy, nhưng chúng phải luôn luôn có một bề mặt tươi thắm và phức tạp. Chúng thường được ngắm nghía và ngắm từ rất gần. Chúng phải đủ phức tạp để tiếp tục giữ được sự chú ý, và đủ chi tiết để trông vẫn đẹp khi cầm trên tay. Những bức tranh cho các đại sảnh lớn hoặc cho các buổi triển lãm công cộng có những yêu cầu hoàn toàn khác. Người họa sĩ phải chú trọng vào việc chuyển tải được uy quyền, chứ không phải là sự phức tạp. Bức tranh có lẽ chỉ được ngắm một lần và từ một khoảng cách xa. Mục đích của nó là lôi kéo sự chú ý, chứ không phải là giữ lấy sự chú ý. Một bức tranh như vậy phải lớn, đơn giản và có cấu tạo rõ ràng, và các chi tiết phải vừa đủ. Tóm lại, nó phải được vẽ theo một phong cách mà mục đích phóng đại của nó được sử dụng để vẽ các biển cổ động và các bảng quảng cáo.

Sự khác nhau này giữa tranh công cộng và tranh riêng tư là một điều mà chúng ta thấy rất rõ ở ngày nay. Nó là một sự khác biệt mà các họa sĩ của trường phái “nét cọ” đã không thấy ra. Khối lượng tranh khổng lồ của họ, thậm chí cả các bức tranh định dành cho tư gia, ngày nay dường như chỉ thích hợp cho các buổi triển lãm công cộng, và do đó đối với chúng ta chúng có vẻ hơi quá rõ ràng và trống trải.

Tuy nhiên, chúng ta phải nhớ rằng trường phái “nét cọ” là trường phái thành công nhất, tiến bộ nhất về kỹ thuật và ít bị công kích nhất trong tất cả các trường phái chính quy của thời đại. Tranh của nó cũng là mắc nhất. Một bức chân dung giá 10.000 USD không phải là hiếm. Những bức tranh này được bán với số lượng lớn, được đặt hàng bởi các hợp đồng chi tiết và cụ thể như những hợp đồng của ngành biểu diễn ngày nay. Nó là thời đại của những ngôi nhà rộng và các buổi tiệc chiêu đãi lớn. Những căn phòng mênh mông mà các bức tranh này được treo trong đó có kích thước hơi khác các phòng triển lãm mà lần đầu tiên chúng được trưng bày. Chúng được vẽ để có thể ngắm từ một khoảng cách nhất định, với một sự hung bạo tất yếu của sự tương phản, sự trình bày công việc của các cây cọ và đè nén những tinh tế và những chi tiết không phù hợp với những căn hộ nhỏ hơn, các buổi giao tế thân mật hơn và cuộc sống riêng tư mà ngày nay chúng ta quý trọng một chút nào. Những motif trí tuệ và những quan điểm thẩm mỹ của chúng ta không còn bắt nguồn từ những tầng lớp và những gia đình được dành cho quyền cai quản sự giàu có hoặc chính phủ nữa, những người sử dụng sự phô trương trong công việc hàng ngày trong cuộc sống của họ. Thay vào đó chúng bắt nguồn từ những tầng lớp trung lưu thích sự riêng tư. Do đó chúng ta đã bị sốc bởi cái mà chúng ta xem xét sự phô trương và sự nông cạn của các bức tranh.

Tuy nhiên, đã đến lúc làm một vài loại đánh giá lại các họa sĩ “nét cọ”. Chúng ta than phiền rằng màu sắc của họ không được tươi; có lẽ, so sánh với những họa sĩ cùng thời với họ và những họa sĩ trường phái Ấn tượng thì đúng như vậy. Nhưng tranh của các họa sĩ Ấn tượng giữ màu sắc tươi sáng kém hơn nhiều so với sự tưởng tượng của chúng ta; nhiều bức tranh trong số chúng đã trở nên xám xịt như Bouguereau. Và sở thích về màu sắc cũng thay đổi. Màu sắc neon của nhựa đã gây nên một

phản ứng. Đen, nâu, be, xám, xanh đục và xanh lá khói đã trở thành chúng một lần nữa - chính xác là những màu sắc (có lẽ với một nốt son thêm vào ở đâu đó để làm cho chúng “hát”) mà rất nhiều bức tranh “nét cọ” này đã che giấu bên dưới lớp sơn dầu màu vàng của chúng. Chúng ta phàn nàn về sự đơn giản của tính cách được miêu tả trong vô số những bức chân dung. Tuy nhiên những người đàn ông vui vẻ, khôi ngô này, những cô gái sáng sủa này, những người đàn bà ngây thơ và tự tin này, những nhà tài phiệt tử tế này đã tồn tại một cách chắc chắn nhất. Họ là những gương mặt chính xác được mô tả trong những cuốn tiểu thuyết của Henry James, và tôi ngạc nhiên rằng một số nhà xuất bản đã không phát hành một ấn bản của Henry minh họa bằng những bức chân dung của Sargent.

Cũng là những nhà kỹ thuật, một số các họa sĩ này giỏi hơn chúng ta ngày nay muốn thừa nhận, và không thực sự không đáng khi kết hợp với Manet và Whistler. Ví dụ, trong tranh của Sorolla, có những mẻo trong việc lọc nước, và ánh sáng và độ ẩm trên làn da rám nắng, mà bất kỳ họa sĩ nào cũng ước mong có thể làm được. Như đối với chính Manet, không ai có bất cứ thứ gì ngoài trừ phần thưởng cao nhất cho khả năng của ông như một họa sĩ hoặc cho phẩm chất của trí tuệ ông ta. Thực tế công việc của Manet được kính trọng đến nỗi ông ta được xếp vào trường phái Ấn tượng, là trường phái ông ta chẳng thể nào thuộc vào đó, để bảo vệ ông khỏi sự chê bai dính liền với các họa sĩ thuộc trường phái “nét cọ”. Cũng không có bất kỳ một hành động thô lỗ nào chống lại Whistler, mặc dù Whistler không thể bằng bất kỳ danh nghĩa nào để được gắn vào trường phái Ấn tượng. Whistler có lẽ là một họa sĩ có khả năng kỹ thuật kém hơn các họa sĩ khác. Nhưng ông là người có sự độc đáo trong trí tuệ, một nhà cải tổ và một nhà màu sắc học. Những thí nghiệm của ông với hệ thống pha trộn của Nhật đúng một vào thời đó

dường như đối với chúng ta hơi đáng tiếc. Nhưng niềm thích thú của ông đối với những sự hài hòa về màu sắc, điều này giải thích cho những nguyên liệu không thể tin được mà dường như đã sử dụng gần như đã biến mất gần hết, tạo cho những bức tranh của ông một sự chững mực và thanh nhã còn thiếu ở hầu hết các họa sĩ “nét cọ” khác.

Thế chúng ta tán thành một vài họa sĩ trong số các họa sĩ này là một tiểu tiết - một điều phụ trong thời trang của chúng ta và tài năng riêng cá nhân họ - và không đủ để phán xét một trường phái. Điều này phải được thực hiện dựa trên vấn đề chủ đề của các bức tranh. Chúng ta có lẽ không thấy vấn đề chủ đề của những họa sĩ này thú vị bằng của những người cùng thời với họ mà theo trường phái Ấn tượng. Nhưng tuy nhiên thỉnh thoảng có lẽ nó bị thoái hóa nhiều vì những mục đích hợp thời hoặc trình trọng, sau hết, vấn đề chủ đề của các họa sĩ “nét cọ” chính là Chủ nghĩa hiện thực. Như vậy đối với chúng ta nó vô cùng thú vị hơn khoái lạc tình cảm và Chủ nghĩa lãng mạn đã bị giảm giá trị của những người bảo thủ cánh hữu - Cuộc triển lãm tranh của Ông Bouguereau như Cézanne đã gọi chúng như vậy - những người qua suốt nửa sau của thế kỷ 19 đã giữ tất cả vị trí chính thức và tự xem mình là kẻ kế thừa của truyền thống vĩ đại, bất chấp màu sắc nhàm chán và lối vẽ dày công của họ. Và có lẽ họ đã từng tài giỏi; rất ít trong số đó còn tồn tại.

6. CUỘC CÁCH MẠNG THỨ HAI

Chúng ta đã từng xem những bìa sách là những tác phẩm nghệ thuật tuyệt đẹp. Những đường gờ được chạm khắc trên những vật trang trí hình lá tinh vi; những trụ bổ tường là những kỳ sĩ trong bộ áo giáp đầy đủ; những panô, những cảnh sân bắn; và những mái đua bao phủ lên toàn bộ, một mớ hỗn độn hoàn hảo các khẩu súng sấn, súng lục, gươm, giáo và khiên - toàn bộ đều

được chạm khắc bằng gỗ sồi dày và nhuộm bằng màu sẫm, không có đánh bóng, để cho giống với gỗ đã mòn theo thời gian. Hiệu quả thật to lớn. Một phòng ăn, nơi những tấm tranh panô của cái tủ chén là vẽ cuộc thi đấu hoặc vẽ cá, và trên nóc là một cái đầu con nai tấm đẹp hay một đầu gấu, và những phần khác được trang trí theo cùng một phong cách, theo kiểu cổ và hợp thời trang. Nên tránh giả mạo bộ đồ gỗ này, vì thứ duy nhất hòa giải thị tiểu đúng với tính cách outré của đồ gỗ trang trí này là sự thực hiện mang tinh mỹ thuật của nghệ thuật điêu khắc. Nó phải là một công việc của nghệ thuật (mặc dù những đồ vật có thể không đại diện cho bất cứ thứ gì trên trái đất), và mọi sự giả mạo đều là trò hề. Đầu rồng là một vật trang trí được ưa thích cho tay cầm của ghế sofa, một hàm sư tử cho chân ghế, và một con rắn cuộn mình một cách kỳ lạ ở phía sau lưng ghế. Trong bàn tay của những nhà thiết kế giỏi, phong cách này có chủ đề rất phong phú cho hội họa, và một căn phòng được trang hoàng một cách phù hợp theo phong cách này sẽ rất trang trọng và gây ấn tượng mạnh mẽ, và sẽ chịu được sự tàn phá của thời gian.

“Kiến trúc nhà của của Sloan” do Kiến trúc sư Samuel Sloan viết (Philadelphia, 1870)

Nếu trường phái nét cọ kỹ thuật là hội họa triền đình cánh tả của một phần tư cuối thế kỷ 19, thì cánh hữu - những người bảo thủ đến cùng - là trường phái không có nét cọ chút nào. Những họa sĩ theo trường phái này thậm chí còn nhiều vô kể hơn so với những trường phái khác. Gérôme, Meissonier, Fortuny, Cabanel, Bouguereau, Couture (là thầy của Manet) là một số họa sĩ trong số đó. Nhưng hầu hết các tên tuổi chúng ta đã quên. Một phần là vì sự ghê tởm cùng cực mà chúng ta cảm thấy đối với Chủ nghĩa lãng mạn thuộc về tình cảm là chủ đề trong các bức tranh của họ. Chủ yếu là vì các phương pháp vẽ

tranh của họ đã đi ra khỏi phong cách, đã bị trường phái Ấn tượng làm cho lỗi thời.

Những phương pháp này, những họa sĩ của trường phái không-nét-cọ bắt nguồn từ các họa sĩ thế kỷ 18, mà họ tự xem mình là những người kế thừa của các họa sĩ đó. Đối với phương pháp thế kỷ 18, họ thêm vào một lớp men, láng đặc biệt quý phái mà Ingres trước họ đã thành thạo. Họ bắt đầu bằng một bức vẽ hoàn thành với hai màu đen trắng, không phải bắt đầu nháp với “tranh chết” của thế kỷ 18, mà là một bức tranh hoàn chỉnh, mượt mà, chi tiết với hai màu đen trắng như một bức tranh đã hoàn tất cuối cùng sẽ được vẽ bằng màu. Khi khô đi, bức tranh này (underpainting) sẽ được vẽ lại bằng màu chính xác. Không như phương pháp vẽ ở thế kỷ 18, các họa sĩ rất cẩn thận để không để lại các nét cọ một cách rõ ràng, không có dấu hiệu của bàn tay con người. Vì nó là sự thiếu vắng những sai sót của con người như thế này, cái đã nhận dạng một họa sĩ như một nhà thơ hay một bậc kỳ tài. Các bạn thấy đấy, nghệ thuật nhiếp ảnh lại vượt lên một lần nữa, nhưng với sự khác nhau này : ở đây người họa sĩ không là chiếc máy chụp hình. Anh ta là một người thợ chụp hình nghệ thuật đang tô màu một tấm hình.

Tuy nhiên, phương pháp vẽ đặc biệt này, với sự chính xác cao của nó, đã được phát minh ra từ rất lâu trước máy chụp hình. David và những người theo trường phái “Cổ điển” khác đã sử dụng nó cho mục đích riêng của họ. Đối với những họa sĩ này, nghệ thuật vĩ đại là nghệ thuật của người Hy Lạp và La Mã, và thành tựu khả dĩ cao quý nhất của sự biểu hiện nghệ thuật là một nhóm tượng cổ điển minh họa cho một số tình tiết mang tính đạo đức từ Plutarch. Điêu khắc cổ điển, như chính chúng ta vẫn biết, đã không biết đến David và trường phái của ông ta vì sự phong tỏa của người Anh. Đối với họ, những kiệt tác cổ là những sản phẩm muộn mẫn, và hơi kém - Farnese

Hercules, Medici Venus, Laocoon, và Belvedere Apollo. Tuy thế sự hâm mộ của các họa sĩ này đối với những tác phẩm cổ cổ điển mạnh mẽ đến nỗi họ đã xem phần quan trọng nhất của hội họa là phần được thực hiện giống như điêu khắc Hy Lạp - La Mã. Do đó, phần nào của bức tranh mà họ bỏ nhiều công sức vào nhất là sự chuẩn bị bằng màu đen trắng của nó, mà có lẽ gợi nhớ chút gì đó về sự quý phái tự nhiên của những bức tượng này do sự thiếu màu sắc của nó. Vì thế những nhân vật trong những bức tranh của họ trước tiên được hoàn tất bằng màu (và thỉnh thoảng thậm chí thiếu cả trang phục) của khuôn đúc thạch cao. Chỉ sau đó các nhân vật mới được vẽ trang phục và tô màu - và theo những gì mà những họa sĩ này nghĩ đến như là một thành kiến địa phương và man rợ riêng biệt.

Tuy nhiên chính Ingres đã đem phương pháp hội họa này lên tới đỉnh cao sự hoàn hảo. Đúng như David đã thu nhỏ sự cao quý của cuộc khởi nghĩa chính trị và những đặc tính của chế độ Cộng hòa, bức vẽ của Ingres chứa đựng tất cả các cơ cấu vững chắc và những tiện nghi trung lưu của triều đại vua Louis Philippe, vị vua mang dù. Màu sắc trong sáng của Ingres thêm vào những đường mép được bo tròn một cách khéo léo của lớp vẽ underpainting làm cho những bức tranh của ông trở thành những kiệt tác của sự hài hòa, dịu dàng và đáng kính trọng.

Nhưng trong tay của những họa sĩ triều đình của thế kỷ 19, phương pháp này có hiệu quả kém hơn. Ingres không gặp khó khăn nào với phương pháp này. Ông vẽ dễ dàng đến nỗi những đường mép được tô bóng một cách cẩn thận ở lớp vẽ underpainting cũng không khiến ông phải nỗ lực một chút nào. Và đối với các họa sĩ ở thế kỷ 18, "tranh chết" chỉ là một lớp nền, một vật chỉ dẫn hữu dụng, một bức phác họa được trau chuốt như một bức tranh đã vẽ, cách dễ nhất mà một bức tranh có thể được bắt đầu. Nhưng phương pháp mà các họa sĩ cuối thế

kỷ 19 này đã sử dụng thì không dễ chút nào. Mỗi bức tranh được hoàn tất hai lần, một lần bằng màu trắng đen để mô phỏng một tấm hình, mà một lần bằng màu để mô phỏng nghệ thuật.

Nó lấy một chủ thể quan trọng để chấp chận công việc này. Một họa sĩ chỉ có một số năng lực giới hạn để tùy ý thực hiện một ý tưởng, và số năng lực tùy thuộc vào ý tưởng đó hấp dẫn ra sao. Thực tế, tầm quan trọng của một ý tưởng có thể thường được đánh giá bởi khối lượng lao động mà nó có thể chấp nhận, với sự hài lòng. Ở đâu đó giữa phương pháp gian khổ này mà những họa sĩ này đã làm theo, sự hoàn thành đầy cực nhọc và sự tô màu sau của những bức tranh có những ý tưởng không hấp dẫn được bất kỳ ai, người họa sĩ sẽ khám phá ra rằng anh ta đã đánh mất khả năng ngắm nhìn của mình. Phát minh của anh ta đã đi qua. Tranh của anh ta được hoàn tất bằng những tông màu xám của tàu chiến xấu xí. Và anh ta không biết phải làm gì tiếp theo.

Trong trường hợp này những mảnh khõe về màu sắc và vẽ được học tại trường đôi khi sẽ vá víu qua loa một bức tranh đủ để nó có thể được trình bày. Nhưng bức tranh phải luôn luôn được dốc sức vào và không có sức thuyết phục. Rõ ràng đây hẳn là cái đã xảy ra với bức tranh của Gérôme ở viện bảo tàng Thủ đô (Metropolitan), nơi Galatea, một bức tượng phụ nữ khỏa thân đánh bóng màu (putty-colored), đang ửng hồng trong một cuộc sống màu hồng chưa đến được đôi mông, dưới cái nhìn nồng cháy và ngạc nhiên của Pygmalion. Người họa sĩ đã đặt một cái bẫy gấu để bắt một con chuột. Cái bẫy bật lên những con chuột đã chạy qua.

Với những họa sĩ khác phương pháp này có hiệu quả hơn, và nhiều bức tranh, với sự thay đổi thị hiếu kế tiếp của chúng ta, đã trở nên được hâm mộ ngay tức khắc và chắc chắn

là đẹp. Nhưng tất cả những họa sĩ này đã gặp rắc rối khi họ phải xử lý với chất thơ trang trọng (official poetry). Vì chúng là những họa sĩ của triều đình, được chính phủ đỡ đầu và gắn liền với các viện hàn lâm, chất thơ trang trọng là cái chủ yếu mà họ phải xử lý. Và chất thơ trang trọng của cuối thế kỷ 19 là một sự lãng mạn mang chất nữ tính và có giáo dục.

Phong trào lãng mạn thoát đầu không phải là tuyên bố nhạt nhẽo như vậy. Nó đã bắt đầu như một phản ứng mãnh liệt chống lại sự hạn chế của các phong cách và thị hiếu của người Pháp ở thế kỷ 18. Chủ nghĩa lãng mạn khẳng khái rằng con người hấp dẫn ở những khía cạnh tự nhiên và hung bạo hơn là ở sự giả bộ lịch sự hạn chế mà anh ta đã sử dụng để xuất hiện trong phòng vẽ - mà, sau hết, như tôi tin rằng Leibnitz đã nói, chỉ là một phần bị giới hạn của không gian vô tận. Sự ca tụng của những người lãng mạn đối với sự hoang dại, sự náo động, sự thông thoáng, ở con người và thiên nhiên, đã giải phóng các nhà văn lẫn các họa sĩ khỏi một số những quy ước chán ngắt và những tiêu chuẩn phê bình vớ vẩn. Đối với nhà văn và nhà thơ, nó cung cấp một loạt các chủ đề mới rộng lớn. Đối với họa sĩ nó cung cấp một khía cạnh mới về con người và thiên nhiên. Nhưng họa sĩ không phải là một người lang bạt. Vì những điều kiện thực sự của nghề nghiệp của anh ta nên anh ta không thể có đủ sức để trải qua một cuộc sống phiêu lưu của một nhà thơ lãng mạn. Những vật liệu của anh ta rất là cồng kềnh. Anh ta không thể đi xa để tìm kiếm những khía cạnh mới này của con người và của thiên nhiên, hoặc nếu anh ta làm thế, thì tối đa anh chỉ có thể mang theo mình một cuốn sách sẽ phác họa. Nếu anh ta muốn vẽ những bức tranh to lớn, ấn tượng với chủ đề lãng mạn, anh ta phải tự trang bị tốt nhất cho mình những kinh nghiệm thay thế từ những chuyên gia về vấn đề này - hoặc là lấy chủ đề từ chính những nhà thơ lãng mạn hoặc từ những nhà

văn mà trường phái lãng mạn hâm mộ, nếu không thì vẽ mình họa cho những sự kiện ở xa trong những sự bố trí kỳ lạ mà các nhà thơ tìm thấy ý nghĩa chính trị trong đó. Mặt khác người họa sĩ có khả năng bị rơi vào những điều ngu xuẩn của chủ nghĩa hiện thực lãng mạn như bức tranh tự họa vĩ đại của Courbet, trong đó chính Courbet được vẽ trên một con đường miền quê, với kích cỡ thật sự trong bộ quần áo hành quân cùng với cái ba lô trên lưng, đang được chào đón bởi hai người nông dân, nón trong tay, và mang đồng tít - tin hay không thì tùy - “Chào đón ngài Courbet” (Bonjour Monsieur Courbet). Tất cả những thứ này quá lộ bịch để trở thành bất kỳ cái gì ngoại trừ ý nghĩ ngây thơ của chính người họa sĩ về một biểu tượng, có lẽ một cái gì đó giống như Nghệ thuật đang được mọi người kính trọng, và chắc chắn rất nghiệp dư từ quan điểm của một nhà thơ.

Các nhà thơ lãng mạn là những người hướng dẫn an toàn trong vấn đề chủ đề hơn là điều này. Trước đây rất lâu chủ nghĩa lãng mạn đã trở thành triết lý chính thức của chính phủ nước Pháp, Delacroix, một nhà cách mạng của chủ nghĩa lãng mạn, đã vẽ bức “Hamlet và the Grave Diggers” (Hamlet và những người đào huyệt) và bức “Lady Macbeth” (Phu nhân Macbeth) (như tên một vở kịch ở Pháp) sau Shakespeare, và bức “The Giaour”, “The Bride of Abydos” (Vị hôn thê của Abydos), và “Don Juan’s Shipwreck” (Sự sụp đổ của Don Juan) sau Byron (giống như nhà sáng tác lãng mạn Berlioz đã lấy chủ đề cho bức “A Midsummer Night’s Dream” (Giấc mộng đêm hè) và “The Damnation of Faust” (Sự nguyền rủa của Faust)). Bức tranh “Raft of the Medusa” (Đàn sứa) của Géricault đã gây ra một vụ xì căng đan như vậy vì những ngụ ý chống chính phủ của nó và tiêu đề của bức tranh phải được thay đổi để đem đi triển lãm và tên của con tàu đã xóa đi.

Những tất cả những điều này tồn tại khi chủ nghĩa lãng mạn vẫn đang là phong trào cách mạng. Vào thời Napoleon III và chủ nghĩa lãng mạn nhiếp ảnh thương mại đã mất đi sự mãnh liệt của nó. Nó vẫn là vấn đề chủ đề của các họa sĩ, nhưng nó đã trở nên đáng kính trọng, trang trọng và dài dòng. Một bức tranh có thể nói lên một câu chuyện. Vào những ngày trước khi phim ảnh ra đời, kể chuyện là một việc mà nhiếp ảnh không thể dễ dàng làm, và nghệ thuật nhiếp ảnh đã trở thành một đối thủ đặc biệt của các họa sĩ chính thống. Vì thế các họa sĩ chính thống đã kể những câu chuyện, và hội họa chính thống trở nên ít có những minh họa về tình cảm và những đề tài lãng mạn hơn. Sau những chủ đề lãng mạn từ các nhà thơ, các họa sĩ đã lấy những chủ đề ngoại lai (Angéri, Thổ Nhĩ Kỳ, Ai Cập), các chủ đề lịch sử (Hy Lạp, La Mã, Early Christian (đầu công nguyên), thời Trung Cổ), những chủ đề tình cảm (“Một nụ hôn bị đánh cắp”-A Stolen Kiss, “Lời tạm biệt của chiến binh”-The Warrior's Farewell), và cuối cùng là bất kỳ chủ đề gì (“Sự sùng bái nhà thơ”-Apotheosis of the Poet, “Ngày hội họp của các phù thủy”-The witches' Sabbath, “Tiên nữ đang ngủ”-The Sleeping Nymph) đã cho người họa sĩ một lời xin lỗi khi trưng bày những đôi mông xinh đẹp của những cô gái xinh đẹp, những đôi mông dường như có cùng một ý nghĩa chắc chắn và công khai trong ngôn ngữ tình dục của cuối thế kỷ 19 mà ngày nay các bộ ngực cứng cáp cũng có.

Những họa sĩ này cần cù không thể tin được. Những bức tranh mà họ vẽ rất nhiều, rất trau chuốt và thường là to lớn. Như bức tranh “The Romans of the Decadence” (Những người La Mã trong thời kỳ suy đồi) của Couture chẳng hạn, tôi cho rằng bức tranh này vẫn còn ở điện Lourve, thể hiện một đại sảnh mênh mông bằng đá cẩm thạch với những cây cột, tôi không biết là có bao nhiêu người La Mã suy đồi trong đó, tất cả đều

mặc áo choàng, mang những vòng hoa và những tàn tích của La Mã. Những bức tranh vẽ các trận đấu của Meissonier có vô số ngựa và các anh hùng. Những vị thần dê của Bouguereau được phép say mê ngắm nhìn và sự soi sáng trên rất nhiều các tiên nữ. Những mẫu (0,4m) vải mà Doré, người vẽ tranh minh họa nổi tiếng cho cuốn “Inferno” của Dante, đã vẽ đầy những màu sắc ấm áp, khó chịu không thể đếm hết. Những tác phẩm của các nhà thơ lãng mạn mà các họa sĩ chính thống này đã vẽ minh họa, và tác phẩm của các nhà văn và nhạc sĩ thành công chính thức, những người cùng thời với các họa sĩ này, vẫn còn một số tác phẩm hay nhất của thế kỷ 19. Nền văn học và âm nhạc này không khác lắm so với thời của chúng ta. Nhưng khi chúng ta ngắm những bức họa chính thức, dường như chúng ta khó có thể tìm được rằng bất kỳ ai cũng có thể đi làm được cái công việc vẽ nó hoặc thích nó. Vì chúng ta được tách ra từ hội họa hàn lâm, chất thơ trang trọng này, bởi một cuộc cách mạng trong thị hiếu và trong kỹ thuật vẽ hoàn chỉnh như cuộc cách mạng được tạo ra bởi việc phát minh vẽ tranh dầu.

Mức độ hoàn chỉnh của cuộc cách mạng này như thế nào có thể được nhìn thấy trong ý nghĩa coi thường mà ngày nay chúng ta mượn ở từ “hàn lâm” (academic). Gọi một họa sĩ là “hàn lâm” vào thời nay có thể là một sự sỉ nhục lớn nhất. Nhưng đối với những họa sĩ chính thức cách hữu của cuối thế kỷ 19 này, nó đi kèm với một sự thỏa mãn to lớn, và thậm chí là cả hãnh diện, do đó họ tự nghĩ rằng chính họ là những người kế thừa của truyền thống hàn lâm. Hàn lâm, ý nghĩa gắn liền với một viện hàn lâm, đã mang cho họ tất cả những hiệp hội danh dự có liên quan đến Viện hàn lâm Plato và những khu rừng nhỏ mà nó gặp. Cho đến giữa thế kỷ thứ 19 từ “Hàn lâm” chưa bao giờ là một từ mang ý sỉ nhục. Suốt từ khi Viện hàn lâm Bologna được thành lập vào năm 1585 bởi gia đình Carracci để dạy vẽ,

và hội họa đã trở thành một môn mà sinh viên trong trường phải trả tiền để được dạy thay vì các người học việc ở xưởng được trả tiền để học, một họa sĩ giỏi có khả năng là một viện sĩ. Nói cách khác anh ta sẽ được gắn chặt với trường, một học viện hội họa - như Le Seuer và Chardin đã tham gia vào Academie des Beaux Arts, hay Reynolds và Turner gắn bó với Học viện hoàng gia - một phần là từ sự thích thú và lợi ích có được từ việc hợp tác với những họa sĩ bạn bè của họ, một phần là vì sự ưu tiên được trình bày các bức tranh của họ trong các cuộc triển lãm của các thành viên, nhưng chủ yếu là một người hướng dẫn về hội họa cho những người trẻ tuổi. Thực tế, Những họa sĩ đang dạy tại Liên hiệp sinh viên mỹ thuật New York, mặc dù họ không có những đặc quyền chính thức, đã rèn luyện (form) giống y như một viện hàn lâm ngày nay. Do đó người họa sĩ xuất sắc được mong chờ truyền đạt cho học trò của mình những truyền thống tốt nhất - tức là hàn lâm - trong nghệ thuật của ông ta.

Truyền thống hàn lâm, chủ yếu liên quan đến tranh đã phác họa. Tất cả những phương pháp hàn lâm về việc vẽ underpainting, lý thuyết về màu sắc, tác phẩm, khoa giải phẫu, phác họa từ những người mẫu khỏa thân và vẽ từ những bức phác họa này, những nghiên cứu lịch sử về trang phục, nghiên cứu về những tác phẩm văn học kinh điển, và v.v..., vẫn còn được dạy ở Academie des Beaux Arts tại Paris, đã có tác phẩm kết thúc duy nhất của chúng về một bức tranh đã được phác họa với một chủ đề. Thậm chí ngày nay ở Paris, một sinh viên đang thi vẽ trong cuộc thi Prix de Rome, bị nhốt trong "en loge", một phòng tranh có giường, thức ăn, sơn, vải, có quyền đọc sách và có các hình mẫu, và một chủ đề (*Caesar on the Rubicon (Xêda đã quyết định)*, *Achilles in his tent (Asin trong lều của mình)*, *The death of Cleopatra (Cái chết của Cleopatra)*) và phải vẽ mà không có sự giúp đỡ và trong vòng một khoảng thời cho trước

một bức tranh mà qua đó giá trị họa sĩ của anh ta có thể được xác định. Từ khi những phương pháp hàn lâm đã được thiết kế một cách chính xác để tạo ra những bức tranh đã phác họa được trau chuốt với một chủ đề, thì tranh đã phác họa có thể tự mượn mình tất cả một cách quá dễ dàng giai thoại và chất thơ trang trọng. Và dĩ nhiên điều này nó đã làm được. Có lẽ không phải là lỗi của các viện hàn lâm khi chất thơ trang trọng của thế kỷ 19 ngày càng tệ. Nhưng các viện hàn lâm đã hành động rất ít để bảo vệ nó. Thậm chí khi những họa sĩ xuất sắc như David và Ingres đang đứng đầu Beaux Arts, chất thơ trang trọng mà Viện hàn lâm và các phòng triển lãm tranh tán thành cũng không có cái nào thật sự tốt (như chất thơ trang trọng của buổi lễ đăng quang của Napoleon mà hai họa sĩ này đã vẽ minh họa). Sau thời Ingres chất thơ trang trọng thật là tồi tệ. Những người La Mã quý tộc, những hồng y giáo chủ đang uống rượu, Faustus và Margeurites, Chú Tobies và quả phụ Wadmans, những chợ nô lệ Ả rập, những tiên nữ e lệ và những thần dê bên những cuộc chè chén vui chơi, những cảnh về cuộc sống trong nước, của trẻ em, của những con chó, của những người lính, đã được treo đầy các phòng tranh có những chủ đề không hay đối với những bức tranh, cũng sẽ không thể có những bức tranh đẹp từ những chủ đề này. Chúng không có gì để làm với quan điểm riêng về thế giới của người họa sĩ và ý định của chính anh ta, ngoài những cái này những bức tranh đẹp có thể được thực hiện. Chúng thậm chí còn không thú vị như những câu chuyện. Chủ nghĩa lãng mạn tình cảm của chúng thì giả dối và trịnh trọng như chủ nghĩa hiện thực tình cảm của những bộ phim của chúng ta. Tuy nhiên, những cái này lại là những chủ đề của những bức tranh được chấp nhận bởi các phòng tranh và những phần thưởng. Vì chính ngay những nhà làm phim thời chúng ta cũng tin rằng cuộc sống trung lưu, khi được tán tụng qua hình ảnh, sẽ trở nên thú vị theo

một cách bí ẩn nào đấy, những họa sĩ này đã bị thuyết phục rằng một giai thoại, cho dù ngu ngốc đến đâu, cũng có thể được đề cao bằng cách vẽ thành nghệ thuật.

Ngày nay chúng ta không tưởng tượng những bức tranh này đã tẻ ra sao. Chúng ta không nhìn thấy chúng. Những viện bảo tàng đã từng mua chúng hay nhận chúng như là những món quà đều cảm thấy xấu hổ khi treo chúng lên, hoặc thậm chí khi thú nhận rằng họ vẫn để chúng trong các hầm rượu của họ. Khi họ đem chúng ra các cuộc đấu giá họ đã bị sốc vì trị giá đáng ngờ của những tấm khung bằng vàng và bằng thạch cao của chúng. Một vài sinh viên hội họa ở thế kỷ 19 chỉ biết về chúng qua những tấm hình. Nhưng tất cả những gì chúng ta biết là sau Ingres, không có một họa sĩ nào mà ngày nay chúng ta ngưỡng mộ lại thuộc vào một viện hàn lâm chính thức. Truyền thống hội họa đang tồn tại của chúng ta là truyền thống của sự nổi loạn. Đối với chúng ta một họa sĩ nhận được sự thừa nhận chính thức sẽ bị nghi ngờ trầm trọng, vì, từ sau Corot và cho đến Picasso, không một họa sĩ đơn lẻ nào mà công việc của anh ta lại có ảnh hưởng đến thị hiếu hay hội họa của chúng ta đã nhận được sự thừa nhận chính thức trong suốt cuộc đời của anh ta từ những giới hàn lâm này, hay là bất cứ địa vị gì ngoại trừ là một việc xấu xa đối với họ. Vì lý do này mà từ “họa sĩ hàn lâm” trở thành có nghĩa là “họa sĩ tồi”, và đến đây cuộc nổi dậy của những người theo trường phái Ấn tượng bắt đầu. Đó là cuộc cách mạng của trường phái Ấn tượng là nguồn gốc của tất cả nền hội họa hiện nay.

Chúng ta đã quen nghĩ về trường phái Ấn tượng như là một lý thuyết về màu sắc bị gãy (broken color), như là một cuộc nổi dậy chống lại những thứ nước xốt màu nâu của các họa sĩ hàn lâm. Nhưng cuộc cách mạng của trường phái Ấn tượng còn

sâu sắc hơn thế nhiều. Nó là một cuộc cách mạng chống lại giai thoại (anecdote), và thậm chí chống lại cả chính lại tranh vẽ đã được phác họa. Những họa sĩ theo trường phái Ấn tượng đã ném ra nước ngoài toàn bộ nội dung của truyền thống hàn lâm. Tai tiếng lớn về tranh của họ không phải vì các bức tranh của họ có màu sắc sáng sủa mà vì chúng không được chuẩn bị trước.

Tranh vẽ ứng biến (improvisatory) không phải hoàn toàn là điều mới mẻ. Nó đã từng được thực hiện từ lâu khoảng giữa thế kỷ 18. Có một bức tranh khỏa thân do Fragonard vẽ với lời đề tặng ở phía sau tấm vải là “Frago đã vẽ bức tranh này trong vòng 1 giờ”. Một số các bức tranh của Guardi, Tiepolo, và những bức tranh nhỏ hơn của Constable chắc chắn đã được vẽ ứng biến. Nhưng qua suốt thế kỷ 18 các nét riêng biệt vẫn được duy trì. Những bức tranh ứng biến được hiểu là những bức phác họa. Những bức tranh thực sự thì cần phải được chuẩn bị trước. Nhưng với các họa sĩ thuộc trường phái Ấn tượng sự khác biệt này đã biến mất. Bản phác họa trở thành bức tranh. Và bức tranh lớn - luôn luôn mất một khoảng thời gian nhất định để vẽ nó - trở thành một loạt các bức phác thảo được đặt cái nọ chồng lên cái kia.

Ở đây có một sự lạ thường kỳ dị. Degas, là họa sĩ thành công một cách ổn định nhất trong tất cả các họa sĩ trường phái Ấn tượng không phải là một họa sĩ vẽ ứng biến và thế cho nên chẳng phải là một họa sĩ trường phái Ấn tượng. Có lẽ là vì ông đã để lại quá nhiều các bức tranh chưa hoàn tất nên ông được xếp vào trường phái Ấn tượng. Tất cả những bức vẽ, những bức tranh màu phấn, những loại sơn dầu, những hình tượng điêu khắc này, những tấm vải nhỏ và to trong các màu sắc và kỹ thuật cấp cao nhất của trường phái Ấn tượng tuy thế chỉ là những bức phác họa mà thôi. Chúng là những phác họa và vật liệu

được định là sẽ sử dụng cho việc tạo ra những bức tranh nhỏ dự định trước với những chủ đề, theo truyền thống hàn lâm đúng đắn nhất và theo phong cách “không nét cọ”. Bởi vì người họa sĩ trường phái Ấn tượng đích thực đã tự đặt mình trước chủ đề tổng quát (motif) của mình, và trên một nền vải đen không có chút phác họa, đã vẽ bức tranh của anh ta một cách tự nhiên như thể anh ta đang chia ống kính của anh ta và chụp lấy hình ảnh.

Đặc tính nổi bật nhất của tranh trường phái Ấn tượng có lẽ là tông màu mát dịu, màu xanh da trời hoặc xanh tím của chúng. Một phần là vì họa sĩ trường phái Ấn tượng đã coi thường thứ vecni sánh đặc có màu cam mà các họa sĩ chính thức đã sử dụng để tạo cho tác phẩm của họ một tuổi tác giả tạo và một tư cách đáng trọng đối với viện bảo tàng. Nhưng chủ yếu là vì cái kết quả ngẫu nhiên của thói quen vẽ tranh ở ngoài trời của các họa sĩ trường phái Ấn tượng. Những sắc màu bóng ở bên ngoài, vào những ngày trời sáng khi các họa sĩ làm việc, sẽ có thể trở thành màu xanh da trời (blue) hoặc màu xanh tím. Và nó là màu sắc của những chỗ bóng, không phải của những chỗ sáng xác định tông màu tổng quát của một bức tranh.

Các họa sĩ chính thức vẽ tranh trong nhà, nếu có thể thì trong một phòng vẽ tranh có các cửa sổ quay về hướng bắc để mặt trời không thể vào hoặc chiếu ánh sáng vào vật mẫu. Ánh sáng phía bắc có màu xanh (blue). Thậm chí vào một ngày trời đầy mây cũng khá là mát mẻ. Màu sắc của bản thân một phòng vẽ tranh nói chung là ấm áp. Tức là màu của các bức tường, sàn nhà, màn treo và những đồ gỗ khác có nhiều khả năng là màu nâu hoặc đỏ và cam hơn là các màu hoa cà, màu xám và màu xanh (blue). Do đó một người mẫu tạo dáng trong một phòng vẽ tranh sẽ được chiếu sáng bởi một thứ ánh sáng lạnh; và những

bóng tối, phản chiếu những tông màu ấm của căn phòng, sẽ là có màu hơi đỏ, nâu hoặc cam. Thậm chí khi một họa sĩ như vậy vẽ ở ngoài trời, anh ta có nhiều khả năng không thực hiện bức tranh của anh ta theo một sắc điệu mà anh ta đã quen sử dụng khi vẽ trong nhà, cũng giống như một phong cảnh được mang vào phòng vẽ tranh và được rọi sáng bởi thứ ánh sáng của bóng tối ấm và ánh sáng lạnh của một phòng vẽ tranh bình thường.

Mặt khác, các họa sĩ trường phái Ấn tượng trên nguyên tắc là vẽ tranh ở ngoài trời. Ánh sáng mặt trời là màu vàng hoặc màu cam. Màu xanh của bầu trời cho những ánh phản chiếu màu xanh vào những bóng râm của những vật thể ở gần, và màu xanh của không gian cho một màu xanh lên tất cả những vật ở xa, vì thế chỉ có những màu ấm trong các bức tranh phong cảnh của các họa sĩ trường phái Ấn tượng là những phần được chiếu sáng rực rỡ trong các vật thể ở cận cảnh. Tất cả những phần còn lại của bức tranh có màu xanh tím, xanh lá cây và xanh da trời (blue). Thậm chí khi họa sĩ trường phái Ấn tượng vẽ trong nhà, anh ta có thể tìm kiếm, và vẽ, nếu không phải là những ánh sáng ấm, ở bất kỳ cấp độ nào của những sắc xanh, và cường điệu chúng. Dĩ nhiên Vuillard đã làm việc hầu hết đều ở trong nhà, và do đó đã sử dụng rất nhiều màu nâu. Nhưng với những họa sĩ trường phái Ấn tượng khác, một sắc màu lạnh và bóng màu xanh hoặc màu hoa cà đã trở thành một nhãn hiệu thương mại và là cách dễ nhất để phân biệt tác phẩm của họ với các họa sĩ khác của các trường phái chính thức.

Trong một phương diện nào đó, tất cả các họa sĩ này đều như nhau. Phương pháp pha màu của các họa sĩ trường phái Ấn tượng nổi loạn có lẽ khác với các họa sĩ chính thức và hàn lâm, nhưng tất cả những họa sĩ trước thời đại của nhiếp ảnh đều phụ thuộc như nhau vào một số khía cạnh của nghệ thuật nhiếp ảnh.

Họ chỉ khác ở thể loại nghệ thuật nhiếp ảnh mà mỗi người ứng dụng. Họa sĩ không-nét-cọ (no-brush-stroke) lấy những tấm ảnh in bóng loáng và tô màu chúng. Họa sĩ nét-cọ-trình độ cao (virtuoso-brush-stroke) thao tác trên một máy chụp hình bản kẽm lớn, có ống kính mở nhỏ, mắc tiền trong một studio của thợ chụp ảnh, sử dụng sự phơi nắng thời gian (time exposures), sắp xếp ánh sáng và thấu kính chân dung (portrait lens). Họa sĩ trường phái Ấn tượng đi lang thang trong các khu rừng và các cánh đồng với thiết bị chụp nhanh, loại mới, nhỏ gọn, không mắc, nạp sáng (daylight-loading). Tôi đã từng nghe rằng chắc chắn là các họa sĩ trường phái Ấn tượng thậm chí đã gặp rắc rối khi mở rộng cửa chụp của máy chụp hình qua đó họ có thể ngắm nhìn, và chỉ vẽ những gì mà họ có thể thấy khi cửa chụp mở ra, vì họ nghĩ rằng như thế sẽ sao chép chính xác hơn hiệu quả của một sự phơi nắng tức thời.

Máy chụp hình của họa sĩ trường phái Ấn tượng được lắp phim màu. Thực tế, cả nhiếp ảnh màu và màu sắc bị gãy (broken color) đều bắt nguồn từ cùng một nguồn gốc - những lý thuyết mới về cái nhìn màu sắc và sự trộn lẫn màu sắc mà các nhà vật lý mới lập thành công thức gần đây. Phương pháp thực hành về nhiếp ảnh màu đầu tiên dựa trên những nguyên tắc đã từng được Ducos du Hauron nêu ra từ lâu vào năm 1868, chỉ sáu năm trước khi trường phái Ấn tượng xuất hiện. Ứng dụng thương mại thành công đầu tiên của các nguyên tắc này, quá trình kính ảnh màu - autochrome process (trong đó hình ảnh được chụp trên một bản kẽm được phủ một hỗn hợp những hạt bột đã được nhuộm 3 màu chính) hơi khác so với những bức tranh của Monet hay Pissarro về lý thuyết cũng như hình thức. Tuy nhiên, bản kẽm autochrome không xuất hiện trên thị trường cho đến thập kỷ đầu tiên của thế kỷ 20. Vào lúc này dân chúng đã trở nên quen với tranh của trường phái Ấn tượng, và có thể

chấp nhận mà không thắc mắc sự không đồng đều hơi xấu mà những hạt màu lớn hơn của quá trình kính ảnh màu tạo ra cho thiên nhiên. Vì thế ở đây có lẽ chúng ta một thí dụ về những thứ phổ biến hơn ảnh hưởng của nhiếp ảnh đối với hội họa vào thời của chúng ta - một thí dụ ngang ngược của ảnh hưởng của họa sĩ đối với máy chụp hình.

Monet, Pissarro, Vuillard, Sisley, Bonnard, và Guillaumin theo các lý thuyết của trường phái Ấn tượng một cách khá ổn định. Vuillard kiên định đến nỗi trong các nội thất bao la của ông ta với mọi người, những hoa văn mạnh mẽ của các kiểu giấy dán tường mà ông vẽ dễ xem hơn rất nhiều so với những người ấn núp phía trước lớp giấy dán tường, mà vẽ chính xác những gì xảy ra với mọi người đang ở trong một căn phòng có những giấy dán tường như vậy. Một số ít các họa sĩ trường phái Ấn tượng khác đã vẽ với sự chính xác như chụp hình vậy. Cézanne đã sử dụng những đường nét bên ngoài, những hình dạng 3 chiều và những tác phẩm được trưng bày tùy ý. Renoir, vì những tác động tình cảm, đã vẽ những thứ hoàn toàn không mang tính nhiếp ảnh, như những chiếc nút tròn màu đen của chiếc giày, trong đôi mắt của những bé gái. Những nét cọ của Van Gogh theo những hình dạng. Danh tiếng vĩ đại của ông với đại bộ phận công chúng, những người bình thường không có chút hứng thú đối với tranh vẽ là một bằng chứng đầy đủ của sự hào hứng và sự quyến rũ bình dân mà một sự cường điệu của thói kiểu cách đặc biệt này có thể thêm vào trong hội họa. Tuy nhiên, công việc của Van Gogh đã dùng một chút ảnh hưởng lên các họa sĩ không ai khác chính là những người thuộc chủ nghĩa biểu hiện của nước Đức (German Expressionism), những người đã theo đuổi tất cả phần lớn sự quan tâm vào hứng thú hội họa. Ông không có một ảnh hưởng ở chỗ nào khác có thể so sánh với những họa sĩ khác theo thuyết của trường phái Ấn tượng một cách chính xác hơn.

Lý thuyết của trường phái Ấn tượng, với những gì mà tất cả chúng ta đã quen thuộc, là thuyết mà người họa sĩ là một khán giả vô tư. Đôi mắt của anh ta hoàn toàn trong sáng. Như chiếc máy chụp hình, mắt của anh ta không có sự thiên vị. Mỗi yếu tố trong tầm nhìn (thị trường) của đôi mắt đều quan trọng như nhau trong sự hình thành hình ảnh mà nó nhìn thấy. Người họa sĩ hướng đôi mắt của mình như chiếc máy chụp hình vào vật mà anh ta sẽ vẽ và thu lại những sự biến đổi của ánh sáng mà đôi mắt của anh ta thu nhận bằng những đốm màu. Đối với trường phái Ấn tượng, thế giới mà anh ta vẽ là thế giới của những cảm giác của đôi mắt.

Một người họa sĩ ở truyền thống kinh điển, mặt khác, xem thực tại căn bản là hình khối 3 chiều của vật thể, là hình dạng chẵn những tia sáng và tạo ra bóng tối. Đối với họa sĩ truyền thống một tia sáng không thể tồn tại mà không có một cái bóng kèm theo. Sự hiện diện của cái này nói lên sự hiện diện của cái kia. Nhưng đối với họa sĩ trường phái Ấn tượng, thực tại căn bản (primary reality) là cảm giác của đôi mắt. Những gì anh ta đang vẽ không phải là hình thể mà là ánh sáng. Một vùng sáng không thể tồn tại mà không có những vùng sáng khác. Sự hiện diện của một ánh sáng không bao hàm một bóng tối. Nó bao hàm sự hiện diện của cái khác, một vùng sáng khác. Do đó, những tông màu của anh ta không thể hiện sự phối hợp tương phản hay ánh sáng và bóng tối. Tất cả chúng đều đại diện cho những ánh sáng - ánh sáng của những sức mạnh và những màu sắc khác nhau, nhưng không có cái nào là thứ ánh sáng kém hơn. Mỗi một tông màu, kể cả tông màu của chỗ tối nhất, đều đại diện cho một thứ ánh sáng đã được nhuộm màu (colored light). Mỗi một đốm ánh sáng đã nhuộm màu đều quan trọng như nhau trong việc tạo ra trong mắt người họa sĩ cảm nhận về vật thể mà anh ta đang vẽ. Vì mỗi một centimét vuông

trên tấm vải đều để thể hiện một ánh sáng, nên mỗi một centimét vuông trên bức tranh đã hoàn tất chắc hẳn phải có trọng lượng và một tấm quan trọng ngang nhau. Vì thế mỗi centimét vuông trên tấm vải phải được vẽ với một cấu trúc tương tự, cẩn thận như nhau.

Một bề mặt được vẽ đều tay như vậy không thể nào có được từ bất kỳ phương pháp nào mà các họa sĩ chính thống đã sử dụng. Phương pháp nét cọ trình độ cao sao chép những hình dạng của những vùng sáng và những vùng tối bằng lớp sơn dày sẽ không đạt được bề mặt đều. Những mép viền sắc của những nét cọ chính là sự cản trở. Chúng rất là quan trọng. Trọng lượng và độ căng mà chúng thêm vào bề mặt đã được vẽ không thể nào được phân bố đều. Phương pháp lao động cực nhọc để che giấu những dấu hiệu của cây cọ cũng như vẽ với những nét cọ không rõ ràng cũng sẽ không làm được điều đó. Trong phương pháp này một phần bức tranh sẽ được vẽ một cách cố định chi tiết hơn những chỗ khác, và do vậy bề mặt của bức tranh tại điểm đó sẽ mất nhiều công sức hơn. Những họa sĩ trường phái Ấn tượng đã giải quyết vấn đề và đạt được một bề mặt tranh đều tay bằng cách áp dụng nét cọ trung bình, mỗi một nét cọ đều tương đương nhau về kích cỡ và hình dạng, được vẽ bằng những cây cọ nhỏ cùng một kích thước. Nét cọ không bao giờ thay đổi kích thước hoặc hình dạng hoặc độ nghiêng để phù hợp với kích thước của chi tiết đang vẽ. Nó không giờ theo hướng của hình dạng của các hình thể đã được vẽ. Người họa sĩ sử dụng cọ của anh ta để tạo ra một mẫu phụ chồng lên mẫu của bức tranh và độc lập với những vật thể trong tranh đó. Monet chấm nhẹ. Pissarro rắc hoa giấy. Seurat điểm những điểm nhỏ. Cézane, vào những thời kỳ nhất định của ông, đã sử dụng một loại vải chéo go (diagonal twill). Vì thế bằng cách làm đúng kiểu nét cọ và vẽ mọi thứ trong bức tranh trong cùng một cách,

sự rõ ràng khách quan của ấn tượng của người họa sĩ về thiên nhiên không bị mờ nhạt bởi bất kỳ thói kiêu cách của bàn tay hay của cách xử lý nào.

Bề mặt được vẽ này với kết cấu đều đặn ở tất cả các phần là phát minh thứ hai trong những phát minh vĩ đại của trường phái Ấn tượng. Nó đã được phát minh để thể hiện cận cảnh hơn tầm nhìn của máy chụp hình. Chúng ta đã kế thừa nó cho đến thời chúng ta sử dụng. Chúng ta mang ơn sự thẩm mỹ của kết cấu bề mặt đều đặn, của một bề mặt liên tục không có chỗ nhấn trong thời đại chúng ta đối với trường phái Ấn tượng và các phương pháp của họ, sự thẩm mỹ mà tất cả việc xây dựng, hội họa, thiết kế và thậm chí âm nhạc trong thời đại chúng ta đều dựa vào đó, từ những chiếc phi cơ và những bức tranh đến những hộp xà bông và cái đu.

Chính cuộc cách mạng của trường phái Ấn tượng năm 1870, chứ không phải là cuộc cách mạng của các họa sĩ lập thể năm 1910, chịu trách nhiệm đối với Nghệ thuật Hiện đại. Cuộc cách mạng của họa sĩ lập thể không mang lại điều gì mới trong kỹ thuật vẽ tranh. Nó chỉ mang lại một chủ đề vẽ tranh mới, đã được tiên đoán trước trong những tác phẩm sao chép của Manet, và được tiến hành theo một phong cách vẽ tranh ứng biến đã được chấp nhận, với một bề mặt liên lạc và đều tay, đã từng được các họa sĩ trường phái Ấn tượng phát triển. Chúng ta không chỉ mang ơn trường phái Ấn tượng vì sự giải phóng chúng ta khỏi một chủ nghĩa lãng mạn hấp hối, mà còn vì sự phát minh ra những kỹ thuật và sự thiết lập nên những truyền thống hội họa của thời đại chúng ta.

7. MÀU SẮC VÀ SẮC MÀU

Tôi đã từng có dịp lưu ý rằng những màu sắc trang nhã, được sử dụng trong những bức tranh lớn, sẽ tạo ra sự tươi thắm tuyệt vời.

Thomas Sully, “*Nghệ thuật tô màu cho những họa sĩ trẻ*”

Người họa sĩ dựa vào nhà thơ, nhà hóa học và nhà vật lý học ở mức độ lớn hơn rất nhiều so với mức độ mà anh ta thích thừa nhận. Anh ta vẽ một cách hăng say theo những chủ đề mà các nhà thơ đưa ra, ứng dụng những chất pha màu mà nhà hóa học phát minh ra và những lý thuyết về luật phối cảnh xa gần (perspective) và ánh sáng mà các nhà vật lý tìm ra, và chuyển chúng thành những thứ có ích cho anh ta. Những họa sĩ trường phái Ấn tượng tự họ có lẽ ít dựa vào các nhà thơ và nhà văn hơn trường hợp thông thường. Ví dụ như người họa sĩ anh hùng trong bức tranh L’Oeuvre của Zola, người đã tự sát vì anh ta đã không thể hoàn thành một bức tranh, chỉ khơi gợi sự khinh thị của họ. Một họa sĩ thực sự, như Cézane đã nói, sẽ phải tìm thấy ở nó nhiều thuận lợi hơn để bắt đầu một bức tranh khác thay thế. Nhưng nếu các họa sĩ trường phái Ấn tượng tìm thấy ít cảm hứng ở bản thân thơ văn, thì mặt khác họ lại tìm thấy rất nhiều điều hữu ích từ thơ của khoa học ứng dụng. Thực vậy, toàn bộ nguồn gốc của trường phái Ấn tượng là bắt nguồn từ sự phát triển của khoa học trong thời đại của họ - từ một lý thuyết mới về trộn màu mà họ đã tự làm, và từ những màu sắc rực rỡ mới mà họ đã sử dụng để giải nghĩa cho nó - từ những khám phá mới nhất về vật lý và hóa học đã có sẵn trong tay khi các họa sĩ trường phái Ấn tượng bắt đầu vẽ tranh.

Nhưng với tất cả những màu sắc mới rực rỡ của họ, các bức tranh của các họa sĩ trường phái Ấn tượng chưa bao giờ rực

rõ như các bức tranh của các bậc thầy ngày xưa, thực ra chúng cũng chưa từng được có ý định để rực rỡ như vậy. Họ chỉ muốn cho những bức tranh đó sáng sủa và rõ ràng. Những bức tranh của các họa sĩ trường phái Ấn tượng dường như rực rỡ một cách sững sốt so với những họa sĩ cùng thời, không phải vì màu sắc của họ rực rỡ mà vì chúng bất ngờ. Các họa sĩ trường phái Ấn tượng đặt màu sắc rực rỡ của họ vào những chỗ mà các họa sĩ không quen cho màu vào những chỗ đó chút nào. Họ vẽ màu xanh nhạt pha đỏ và màu xanh lá vào những chỗ tối là những chỗ trước đó thường được vẽ bằng màu xám và màu nâu. Họ tạo được hiệu quả của màu đen bằng màu đỏ sậm và màu xanh lá với màu xanh dương. Họ vẽ màu xanh sáng ở những chỗ tối của tuyết và màu xanh lá ở những chỗ tối của tóc. Họ đang cố thể hiện các hiệu quả của ánh sáng, thậm chí vẽ cả ánh sáng vào. Họ mong màu sơn trong các bức tranh của trông giống như là ánh sáng thay vì giống như sơn. Kết quả là họ đã vẽ theo một tông màu rất sáng, nhạt, với sự pha trộn rất nhiều màu trắng với tất cả các màu khác. Các màu sắc ở tông màu nhạt, sáng này có ít sức mạnh; thêm màu trắng vào sẽ làm cho chất màu nhuộm bị mờ đục đi như thêm màu xám vào. Thực tế, màu trắng chính là màu xám ở mức độ nhạt nhất, và một màu tím, màu lá, và màu xanh ở tông màu đậm nhất của chúng sẽ không thể lẫn lộn được, có thể sẽ trở nên không thể phân biệt chúng với nhau bằng việc thêm màu trắng vào. Vì thế tranh của các họa sĩ trường phái Ấn tượng, dĩ nhiên cũng có một số ngoại lệ, hiếm khi được tô màu rực rỡ như chúng ta nghĩ hoặc như chúng ta vẫn nhớ đến chúng.

Những họa sĩ cổ xưa vào thế kỷ 16 và 17 chưa bao giờ để ý rằng họ đang vẽ tranh với ánh sáng. Họ có ít màu sáng và thích dùng chúng ở những sắc độ màu đậm hơn mà những chất nhuộm màu này có thể thể hiện ở cường độ và vẻ đẹp cao nhất của chúng. Chỉ có màu đỏ sáng của họ là màu đỏ son. Nếu một

lớp phủ màu đỏ sáng được vẽ, thì những vùng sáng và vùng tối ở phần còn lại của bức tranh sẽ trở nên nhạt đến màu đỏ son có thể được dùng nguyên chất không pha. Bất kỳ một chút màu đen hoặc màu trắng được thêm vào để điều chỉnh các tông màu của chất nhuộm màu sẽ làm hỏng sự rực rỡ của nó. Nếu một màu đỏ có nhiều sắc đỏ tươi hơn sắc cam được dùng cho lớp phủ (coat), thì người họa sĩ sẽ thêm màu vàng vào tất cả các màu khác trong bức tranh. Do đó tông màu vàng chung của phần còn lại của bức tranh sẽ làm cho ánh màu đỏ cam của màu đỏ son dường như có màu đỏ máu. Một bức tranh với nhiều khoảng trời xanh sẽ được vẽ đủ tối để màu xanh biếc đáng giá có thể trình diện ở vẻ đẹp rực rỡ nhất của nó, như ta có thể thấy trong bầu trời của bức tranh "Rape of Europa" Titian tại Boston chẳng hạn. Những họa sĩ xưa này xem những chất nhuộm màu của họ là những chất duy nhất, với đặc điểm chính xác và những khả năng bị giới hạn, và sử dụng mỗi mảnh khóc mà họ biết để làm nổi bật chúng lên đến đỉnh cao của chúng. Họ biết rằng quá nhiều màu rực rỡ trong một bức tranh sẽ làm vô hiệu hóa những màu khác. Những hiệu quả rực rỡ nhất có được là do một hoặc hai màu tươi được làm nổi bật bởi những màu xỉn hơn. Và chất nhuộm màu chói lọi của họ, được sử dụng nguyên chất và được làm nổi bật lên trên nền màu trung tính, thực sự làm cho các bức tranh của họ rất là rực rỡ. Ngắm những bức tranh của Velasquez, rõ ràng là được vẽ chỉ bằng màu trắng, đen, nâu và đỏ son (vermilion), hay bức tranh hùng vĩ của Veronese ở Viện bảo tàng Ringling, vẽ Holy Family, đang nghỉ ngơi dưới một cây cọ, đang được chăm nom bởi các thiên thần đang bay lượn. Những màu sắc trong bức tranh xuất hiện rực rỡ một cách lạ lùng. Thực ra chất nhuộm màu duy nhất được sử dụng ở cường độ lớn nhất của nó là màu xanh trên bầu trời. Tiepolo đặc biệt tài tình trong loại hiệu quả này, trong đó một chiếc áo choàng,

rõ ràng là một màu đỏ thắm tươi thắm, chỉ có thể sánh với một loại bùn hơi đỏ, như bất kỳ ai đã thử sao chép một trong những bức tranh của ông ta đều biết rõ.

Nhưng các họa sĩ trường phái Ấn tượng không vẽ tranh có các vật thể được tô màu. Họ quan tâm đến vấn đề phức tạp hơn - các vật thể được tô màu sẽ trông như thế nào dưới ánh sáng màu. Bảng màu của họ vô cùng phong phú hơn bảng màu của những họa sĩ ngày xưa. Họ có những thứ mà không một họa sĩ ngày xưa nào có, màu hoa cà, màu tím violet, màu xanh lá tươi, màu cam và màu vàng chói. Họ có thể tự cho phép mình tự do quên rằng những chất nhuộm màu của họ chỉ là những vật chất. Họ cũng có thể tự cho phép mình xáo trộn sơn trên các bảng vẽ của họ với ánh sáng mà đang cố thể hiện. Việc thực hiện với lý thuyết mới về những hỗn hợp màu để thêm vào, lý thuyết này dựa trên sự tác động của các hỗn hợp ánh sáng màu, các họa sĩ trường phái Ấn tượng đặt những điểm sơn như thế họ đang phun lốm đốm lên vải với những đốm ánh sáng màu. Những đốm sơn này có thể là nguyên chất, những màu sắc chưa được pha trộn, chúng cũng không được trộn lẫn ở trên vải. Họ có ý định sẽ cho chúng được pha trộn trong mắt của người xem, nơi chúng sẽ tạo ra hiệu quả, của một cánh cửa sổ đang mở, chứ không phải của một bức tranh.

Bất kỳ lý thuyết màu sắc nào mà những họa sĩ xưa đã có đều chỉ dựa trên sự tác động của hỗn hợp các chất nhuộm màu. Chức năng chủ yếu của nó là gọi tên và phân loại những màu sắc của các vật trong thiên nhiên và tìm ra với những hỗn hợp màu nào thì những màu sắc ấy có thể được tái tạo lại. Chẳng hạn như có những luận thuyết màu của thế kỷ 18 đưa ra một danh sách trong những cột song song tên của các loại màu (xám bô câu, vàng chanh, ngọc lục bảo); những mẫu màu này ở thể loại màu nước; tên của những chất nhuộm màu (pigment) tạo

nên những mẫu màu đó; và nơi nào trong thiên nhiên có thể tìm ra những màu đó (ức của một con bồ câu, một trái chanh chính, đầu của một con vịt trời). Nền tảng của hệ thống này là 3 màu được các nhà lý thuyết này xem là những màu chủ yếu cơ bản - đỏ, vàng và xanh. Những chất nhuộm màu rực rỡ có sẵn đối với họ mà ở dưới hình thức các màu này - màu đỏ son, nhựa cam-pu-chia (gamboge) và màu xanh biếc thực sự - dĩ nhiên không phải là những màu căn bản hoàn chỉnh. Nhưng tuy thế mà người ta lại tin rằng nếu 3 chất nhuộm màu căn bản hoàn chỉnh có thể được tìm thấy, thì tất cả những màu khác có thể đều bắt nguồn từ những hỗn hợp của chúng.

Lý này có vẻ đủ thỏa mãn cho đến khi người ta khám phá ra rằng nó không giải thích cho điều gì sẽ xảy ra khi các ánh sáng màu được hòa trộn, và một lý thuyết màu mới phải được trình bày. Chính lý thuyết này là lý thuyết mà các họa sĩ trường phái Ấn tượng đã dựa vào. Lý thuyết mới giải thích rằng có 2 loại hỗn hợp màu - bằng cách thêm vào và bằng cách trừ ra, tùy thuộc vào các màu sắc được trộn lẫn như là những vật chất hay là những ánh sáng. Hai loại hỗn hợp đôi khi cho ra những kết quả hoàn toàn khác nhau. Lấy ví dụ hỗn hợp sơn bị chi phối bởi cùng những nguyên tắc chi phối màu của ánh sáng đi xuyên qua một đám những tấm kính màu. Chỉ phần đó của quang phổ là có thể đi qua cái mà tất cả các tấm kính đều có chung; phần còn lại bị chặn. Trong trường hợp sơn màu xanh và màu vàng của chúng ta, màu vàng phản chiếu, như ngày nay chúng ta đều biết, cả màu đỏ và xanh lá cũng như màu vàng; màu xanh thì phản chiếu cả màu xanh lá và màu tím cũng như màu xanh. Màu sắc của hỗn hợp của chúng sẽ chỉ đến từ những phần của quang phổ phản chiếu - là màu xanh lá. Vì thế, như chúng ta đã biết, sơn xanh trộn với sơn vàng sẽ cho ra màu xanh lá. Cái này gọi là hỗn hợp trừ (subtractive mixture)

Nhưng khi hai màu được trộn vào như những ánh sáng màu được ném lên một màn hình như những đốm màu nhỏ được đặt cạnh nhau và được nhìn thấy từ một khoảng cách đủ xa để hình ảnh của chúng mờ đi trong mắt của người quan sát, một hiệu quả hoàn toàn khác sẽ được tạo ra. Ở đây hỗn hợp được gọi là “cộng” (additive). Vì màu sắc của hỗn hợp này là kết quả của việc thêm vào tất cả các thành phần màu của mỗi một ánh sáng màu, hay những đốm, đã nói ở trên. Vì màu vàng chứa màu vàng, đỏ và xanh lá, và màu xanh chứa màu xanh, xanh lá và tím, nên hỗn hợp ánh sáng màu vàng và màu xanh sẽ tạo cho, không chỉ màu xanh lá, mà tất cả các màu cùng với nhau. Vì ánh sáng là hỗn hợp của tất cả các màu, một tia sáng xanh cộng với một tia sáng vàng sẽ cho ra màu trắng. Và kết quả của việc phun lốm đốm các đốm màu xanh và vàng, nếu các đốm có độ sậm bằng nhau, sẽ tạo ra một màu xám rực rỡ. Cũng bằng cách này, hỗn hợp sơn xanh lá và sơn tím sẽ cho ra màu xanh xỉn, như hỗn hợp các tia sáng hoặc những đốm thì chúng sẽ cho ra một sắc màu trung tính. Sơn xanh và sơn cam sẽ cho ra màu xám. Nhưng đốm xanh và đốm cam sẽ cho ra màu hồng xỉn. Như ai cũng có thể thấy, kết quả của một hỗn hợp màu tùy thuộc màu các màu sơn được trộn lẫn trước trên bảng màu, hay được chấm thành những đốm cạnh nhau trên vải, và chỉ được trộn lẫn bằng hình ảnh nhòe đi trong mắt người xem.

Đối với các họa sĩ trường phái Ấn tượng, tất cả những điều này là mới mẻ và cực kỳ có giá trị, và bằng cách sử dụng lý thuyết về các hỗn hợp cộng này mà các họa sĩ trường phái Ấn tượng, với tất cả những màu sắc rực rỡ nhất của họ, đã vẽ nên những bức tranh màu xám của họ. Nhưng những bức tranh này thuộc về một loại màu xám hoàn toàn mới và rực rỡ.

Lý thuyết về các dạng hỗn hợp màu cộng vào và trừ đi vẫn đứng vững không gì lay chuyển cho đến hôm nay. Nhưng

phân lý thuyết màu của thế kỷ 19 phải làm với sự phân loại các màu hiện nay đã không còn đáng tin cậy nữa. Những khái niệm về cấu trúc của màu sắc quá sức đơn giản. Các nhà vật lý cho rằng màu sắc là một chất được tạo ra bởi ưu thế của một độ dài sóng cụ thể trong ánh sáng mà nó phản xạ. Họ đã quyết định, như một kết luận, rằng bất kỳ sắc màu nào cũng đều có thể được phân loại và tái hiện nếu ta biết được ba điều về nó : thứ nhất là giá trị của nó, hoặc tổng lượng ánh sáng mà nó phản chiếu, được đo trên một cái thước đo đi từ carbon đen đến giấy trắng; thứ hai là màu sắc của nó, hay vị trí chính xác của nó trên một dải quang phổ đi từ đỏ qua vàng và đến màu tím violet - nói cách khác, là tên của màu đó; và thứ ba, là cường độ của nó, hay là độ tinh khiết của nó, được đo trên một cái thước đo từ màu xám trung tính đến độ đậm cao nhất của màu đó. Mỗi một yếu tố này có thể được nêu ra bằng một con số. Vì thế nếu ba con số này được xác định, người ta cho rằng bất kỳ tông màu cũng có thể được tìm ra, được nhận dạng và được làm cho phù hợp. Thực tế một người Đức tên Ostward đã cho phát hành một tập bản đồ toàn diện về màu sắc với chi phí cực kỳ tốn kém, một cuốn tự điển về màu sắc theo hệ thống này, và người ta nói rằng trong đó có cả những mẫu tông màu thực của mỗi màu sắc mà trong thiên nhiên có thể có.

Điều này nghe có vẻ thật thú vị, hoàn chỉnh và thuyết phục. Thật không may là nó chẳng có ích gì cả. Không có sự tương xứng đơn giản như vậy giữa màu của một vật và một vị trí chính xác trên dải quang phổ. Nêu tên của một màu không thể là niêu lên một con số đo chiều dài sóng. Mặc dù 0.656279 biểu thị cho vị trí của vạch màu đỏ trong quang phổ, nhưng màu của một vật màu đỏ thì không phải một gói hàng đơn giản, nó cũng không thể được giảm xuống một vị trí đơn giản trên bất kỳ cây thước đo độ nào. Cái gì mà mắt nhận là màu đỏ, thực sự là

một vấn đề rất phức tạp, và một thiếu sót này đã làm vô hiệu hóa toàn bộ hệ thống phân loại.

Hệ thống này vẫn còn một thiếu sót khác. Những gì mà ngày nay chúng ta biết là những đặc tính phụ của những chất nhuộm màu chúng ta có, các nhà lý thuyết học này đã xem chúng là những đặc tính chủ yếu của màu sắc. Về mặt này hệ thống đã sai lầm và mang tính tùy ý như hệ thống về 3 màu cơ bản ở thế kỷ 18. Ngày nay chúng ta, đã quen với việc thực hành chụp ảnh màu, biết rằng bất kỳ ba màu sắc khác nhau hợp lý nào cũng có thể được tạo ra từ các màu căn bản - đỏ, xanh lá cây ánh lam (blue-green) và tím, hay tím đỏ, xanh lam và xanh lá, hay bất kỳ bộ ba màu thích hợp nào khác. Thế kỷ 18 tin rằng màu đỏ, vàng và lam là những màu căn bản thực sự duy nhất, đơn giản vì ngẫu nhiên những màu sắc rực rỡ nhất mà họ có là màu đỏ son, nhựa campuchia (gamboge) và xanh biếc. Các nhà lý thuyết học ở thế kỷ 19 và đầu thế kỷ 20 đã bị lạc lối cũng trong chính con đường này. Cây màu Munsell, và lập thể màu của Arthur Pope sau này - hai hệ thống phân loại màu chính - cho rằng màu tím là màu đen tự nhiên và đặt nó ở vị trí có giá trị thấp, gần như là ở vị trí của màu đen; và xem màu vàng là màu ánh sáng tự nhiên và đặt nó ở vị trí gần như là màu trắng. Mặt khác, chúng ta bây giờ biết rằng chủ yếu là do ngẫu nhiên mà màu vàng của chúng ta là màu nhạt và màu tím của chúng ta là màu tối. Màu tím tối chỉ vì hầu hết các màu tím mà chúng ta có đều từ một hỗn hợp trừ giữa sơn đỏ và sơn xanh lam và do đó phản chiếu rất ít ánh sáng. Và những màu vàng rực rỡ mà chúng ta có đều có tông nhạt vì các chất nhuộm màu vàng của chúng ta không chỉ phản chiếu ánh sáng vàng mà còn có cả màu đỏ và xanh lá - thực tế tất cả quang phổ đều có thể thấy được trừ màu xanh lam (blue). Nếu chúng ta có một chất nhuộm màu chỉ phản chiếu phần màu vàng trong quang phổ, nó sẽ có vẻ sậm màu

như là xuất hiện một loại màu nâu. Trộn lẫn với màu xanh lam nó sẽ cho ra màu đen thay vì màu xanh lá. Và một chất nhuộm màu tím phản chiếu màu đỏ và xanh lam một cách có hiệu quả như màu vàng catmi nhạt phản chiếu màu đỏ và màu xanh lá, thực sự sẽ rất nhạt, và điều này bất chấp sự thật là độ nhạy lớn nhất của mắt nằm trong khoảng từ vàng - xanh lá, chứ không nằm trong khoảng các màu xanh lam và các màu đỏ.

Do vậy, ngược với những gì mà thế kỷ 19 giả định, sự rực rỡ của màu sắc của một chất tùy thuộc rất ít vào thế trội của một sự rung động màu sắc, của một vạch quang phổ, trong luồng ánh sáng mà nó phản chiếu. Nếu điều này đúng như vậy, sẽ không hề có màu tím, vì không có vạch quang phổ hay chiều dài sóng ánh sáng tương ứng với màu sắc mà chúng ta gọi là màu tím. Màu tím trong dây màu cầu vồng VIBGYOR (là chữ viết tắt của các màu tím, chàm, lam, lục, vàng, cam, đỏ - các màu trong dãy quang phổ theo thứ tự tự nhiên của nó) gần như là màu lam tím, chắc chắn là không tím hơn màu xanh biển. Màu mà chúng ta gọi là màu tím là cảm giác mà chúng ta nhận được khi mắt chúng ta thấy ánh sáng màu đỏ và màu lam cùng một lúc.

Ngày nay chúng ta có lý do để tin rằng cường độ của sự cảm thụ màu sắc mà đôi mắt chúng ta nhận được chỉ duy nhất tùy thuộc vào sự thiếu vắng phần bổ sung màu sắc, bằng màu sắc. Chất catmi (cadmium) nhạt xuất hiện như một màu vàng chói vì nó phản chiếu mọi thứ trong dải quang phổ rõ rệt ngoại trừ chất bổ sung của màu vàng, là màu lam. Một chất nhuộm màu đỏ ở cường độ lớn nhất có thể có sẽ phản chiếu tất cả màu lam và màu đỏ và màu vàng của dải quang phổ, nhưng không có quang phổ màu xanh lá, và sẽ chính xác như màu đỏ được tìm thấy ở một số loài hoa, cây thuốc lá kiếng, cúc zinnia và

những loài khác cụ thể, màu đỏ mà với tất cả các loại sơn người họa sĩ ngày nay có anh ta cũng không thể nào làm cho giống được. Màu xanh rực rỡ nhất sẽ không có màu đỏ tím hay lam tím, nhưng sẽ phản chiếu tất cả những màu còn lại trong dãy quang phổ từ lam-lục đến đỏ-cam.

Ở đây có một trong những lý do tại sao các họa sĩ gặp rắc rối với màu xanh lá. Lá cây màu xanh trong thiên nhiên phản chiếu một lượng nhất định màu đỏ và màu cam. Màu đỏ này người họa sĩ không thể cung cấp cho sơn màu lục của anh ta mà không làm giảm sự rực rỡ của nó. Tuy nhiên, do nhìn thấy màu của những chiếc lá rất rực rỡ, nên người họa sĩ đã cố gắng thể hiện sự rực rỡ của nó bằng cách sử dụng sơn màu xanh rực rỡ nhất của anh ta, với cái kết quả đau khổ mà tất cả chúng ta ngày nay đều biết rõ, những cái cây xanh nhất trong tranh vẽ trông giống như cây rau bina (spinach)

Vì thế màu sắc chuyển thành một thực thể phức tạp hơn trước đây người ta giả định. Bây giờ chúng ta biết rằng một màu, như màu đỏ, có thể xuất hiện như một màu đỏ hoàn toàn rực rỡ mà không có bất kỳ một sắc đỏ cụ thể nào trong màu đỏ đó, nếu nó phản chiếu tím-đỏ và đỏ-cam. Hai màu có thể được tạo ra, gồm có những chất nhuộm màu khác nhau, có bề ngoài phù hợp một cách chính xác. Nhưng nếu ánh sáng bị thay đổi, thì chúng sẽ không còn phù hợp nữa, và có lẽ chúng cũng sẽ có một hiệu quả hoàn toàn khác trong các hỗn hợp màu. Mỗi một chất nhuộm màu đều có đường cong quang phổ đặc thù của nó, đường cong này có thể được vẽ bởi một cái máy thu nhận một chất nhuộm màu phản chiếu bao nhiêu ánh sáng ở mỗi điểm trên dải quang phổ. Đường cong này quá rõ ràng đến mức trong đường cong quang phổ của một hỗn hợp các chất nhuộm màu được thu lại, mỗi chất nhuộm màu có thể được nhận dạng bởi sự

hiện diện đường cong đặc thù của nó, và tỉ lệ của nó trong hỗn hợp được tính toán. Tóm lại, mỗi chất nhuộm màu có đặc tính riêng biệt của nó. Thay một chất nhuộm màu bằng một chất nhuộm khác tương tự trong một hỗn hợp màu nói chung sẽ tạo ra một tính chất hoàn toàn khác - như thay thế một chiếc sáo bằng một cái carinet trong một hợp âm dàn nhạc. Dĩ nhiên là người họa sĩ đã biết về điều này.

Sự so sánh một chất nhuộm màu với một nhạc cụ trong một dàn nhạc như thế này là sự giống nhau duy nhất mà tôi biết để được khám phá giữa nghệ thuật âm nhạc và hội họa, hoặc dù sao thì cũng giữa âm thanh của nhạc sĩ với màu sắc của họa sĩ. Các nhà lý thuyết học về màu sắc ở thế kỷ 19 và đầu thế kỷ 20, biết rằng ánh sáng đơn sắc có một mức độ rung động rõ ràng, đã cố gắng nhận dạng số rung động này với cao độ của âm nhạc. Denman Ross, giáo sư đại học Harvard và là một họa sĩ có tài, đã nghĩ đến việc thành lập một bàn phím màu sắc sẽ tương xứng với bàn phím của một cây đàn piano. Người họa sĩ đã trình bày trên bảng màu của anh ta một loạt các màu sắc đã được thiết lập trước, sau đó anh ta sẽ chơi với chúng, như một nhạc cụ, ở những nốt đơn cũng như ở những hợp âm.

Những bức tranh của chính Denman Ross, được vẽ với những bảng màu được định tỉ lệ của ông, có một sự duyên dáng tuyệt vời và kể cả màu sắc cũng rất duyên dáng. Nhưng không ai, theo như tôi biết, ngoại trừ chính bản thân nhà phát minh, đã từng có thể tận dụng được bất kỳ một ưu điểm nào từ những bảng màu được thiết lập trước (pre-established) này, hay sử dụng chúng chỉ để vẽ với những hiệu quả đơn điệu nhất. Rắc rối với phương pháp này dĩ nhiên là người họa sĩ không vẽ với màu nguyên chất. Anh ta không có gì để làm với những kết hợp đơn giản của các ánh sáng đơn sắc. Anh ta vẽ với các chất nhuộm

màu. Những chất nhuộm màu này về phương diện nào cũng không phải là những màu nguyên chất. Chúng là những vật chất đã phản chiếu những tổng hợp ánh sáng màu rất phức tạp. Những đặc tính của chúng không giống nhau tí nào. Chúng có bị thay đổi dần dần, như nhạt hơn hoặc đậm hơn, ấm hơn hoặc lạnh hơn, hay rực rỡ hơn hoặc mờ đục đi. Nhưng không có cách nào đặt chúng vào một hàng đồng dạng hoặc đặt cách đều nhau. Và cho dù nếu có làm được điều đó đi chăng nữa, thì người họa sĩ không được đạt được điều gì. Để cố định nh74ng chất khác nhau này trên một cây thước tỉ lệ đã được thiết lập sẽ là tự ý, hạn chế và vô ích, sự thưởng thức piano trong tranh “A Rebour” của Huysmans, trong đó đang gõ một nốt lên bàn phím để trượt vào trong miệng của người đàn mỗi một giọt nước quả ép, rượu apxin (absinthe), rượu ngọt beneditine, rượu scot hoặc rượu gin, để tạo thành một loại âm nhạc vị giá.

Nhằm lẫn bóng của tranh với nốt của âm nhạc thì cũng vớ vẩn như vậy. Sự so sánh duy nhất giữa sơn và âm nhạc mà không làm cho mê muội hoàn toàn là sự giống nhau giữa một chất nhuộm màu với một nhạc cụ. Điều này mô tả cách mà một họa sĩ sử dụng những khả năng của những chất nhuộm màu. Thực tế, một luận thuyết không giống một luận thuyết bằng sự phối dàn nhạc có thể được viết bằng những chất nhuộm màu của người họa sĩ: làm cách nào những màu sắc trong suốt, màu đỏ thắm alizarin và viridian, có một hiệu quả khi được sử dụng một cách rõ ràng, và cho một hiệu quả khác và màu sắc khác khi trộn với màu trắng; làm thế nào đất sienna được nung lên lại có thể chuyển thành một loạt các màu nâu và xám hữu dụng không dứt bằng cách thêm vào một hỗn hợp Prussian hoặc xanh biếc; làm sao mà màu đỏ Venetian và tím xanh coban, bất chấp sự sống động và màu sắc xinh đẹp của chúng, có vẻ như không

thế nào tìm ra một công dụng của chúng, mặc dù màu đỏ Venetian đã xuất hiện với vẻ lộng lẫy tuyệt vời trong các bức tranh của Tiepolo, và nhiều tác phẩm của Bonnard dựa trên sự kết hợp thành công của màu tím xanh coban và cam catmi, màu sắc khó tính khác; làm thế nào mà riêng màu đen với màu trắng sẽ tạo ra một loại màu hoa cà dơ dơ, chứ không phải là màu xám. Tất cả những điều này rất giống với sự hiểu biết của một nhà soạn nhạc về một cái kèn có những đặc tính về tông khác trong những khoảng âm khác và làm sao để làm cho nghe rõ những nốt ngân trên Trombone.

Kiến thức trực tiếp như vậy về những nguyên liệu là rất hữu dụng đối với người họa sĩ. Nhưng không ai còn tin rằng màu sắc có thể có được bằng cách theo một số tỉ lệ màu hoặc bằng các quan sát một số phương pháp toán học nữa. Mặt khác, quan điểm của một họa sĩ bình thường rằng màu sắc là một cái gì đó mà cổ được bằng những hỗn hợp sơn trộn vào với nhau có sự ủng hộ khoa học nghiêm túc. Nhưng kể cả như vậy thì cũng kém an toàn hơn người họa sĩ nghĩ. Một lý thuyết mới về hỗn hợp màu sắc mới đây đã được trình bày đã làm xáo trộn tất cả những thực hành và khái niệm về màu sắc của người họa sĩ. Nó cũng có khả năng hạ bệ bằng màu các chất nhuộm màu cố định hợp lý đã được thiết lập trước của anh ta. Quả bom gây xôn xao này là phương pháp của Tiến sĩ Herbert Ives về hỗn hợp rừ của các màu trừ (minus colors).

Tiến sĩ Ives đặt cơ sở phương pháp của mình lên khả năng tìm ra ba chất nhuộm màu, mỗi thứ sẽ phản chiếu chính xác hai phần ba và cũng không có quang phổ rõ ràng. Một phần ba quang phổ mà mỗi chất nhuộm màu thiếu trong mỗi trường hợp chắc hẳn sẽ khác nhau. Do đó, chất nhuộm màu đầu tiên trong ba chất này phải phản chiếu tất cả màu đỏ và lục nhưng

không có màu lam; chất kế tiếp phản chiếu tất cả màu lam và màu lục nhưng không có màu đỏ; và chất thứ ba sẽ phản chiếu tất cả màu đỏ và màu lam nhưng không có màu lục. Những chất nhuộm màu này được gọi là những màu trừ, mỗi chất được gọi như vậy sau khi nó đã không phản chiếu phần đó của quang phổ. Màu lam trừ, phản chiếu màu đỏ và màu lục, dĩ nhiên sẽ xuất hiện màu vàng. Màu đỏ trừ, phản chiếu màu lục và màu lam, sẽ là màu lam của con công. Màu lục trừ, phản chiếu màu đỏ và màu lam, là màu tím hoa cà. Tiến sĩ Ives xác nhận rằng nếu có một bộ ba chất nhuộm màu trừ hoàn hảo theo mô tả như trên có thể được tìm ra, pha trộn sơn của ba màu này sẽ cho ra tất cả các màu khác. Trộn hai trong số các màu đó với nhau sẽ cho ra những màu sắc rực rỡ ở cường độ mãnh liệt nhất của chúng, và hỗn hợp của cả ba màu này sẽ cho ra những tông màu câm (muted tones)

Chẳng hạn như nếu ta trộn màu lam trừ, là màu chỉ phản chiếu màu đỏ và lục, với màu lục trừ, là màu chỉ phản chiếu màu đỏ và lam, thì những thành phần màu lục và lam của ánh sáng được phản chiếu sẽ bị biến mất. Do đó kết quả là một màu đỏ tinh khiết. Chất lượng màu của màu đỏ, cho dù thiên về màu cam hay tím, cũng sẽ tùy thuộc vào màu nào trong hai màu trừ đó chiếm ưu thế hơn trong hỗn hợp. Nếu màu đỏ trừ cũng được thêm vào hỗn hợp này, thì bản thân màu đỏ sẽ bị tiêu hủy và kết quả của hỗn hợp sẽ là màu đen.

Tất cả những điều này nghe có vẻ không khác lắm so với lý thuyết cũ về ba màu căn bản. Nhưng nó có nhiều điều để làm theo hơn. Nó có vẻ là một phương pháp thỏa mãn hơn, một phương pháp sẽ tạo ra thậm chí những màu sắc rực rỡ hơn, mà mọi người có thể đi tới nếu có thể tìm ra một bộ các màu trừ nhiều hơn. Chúng ta hãy tưởng tượng là có một bộ có 7 màu. Ở

đây một lần nữa, mỗi chất nhuộm màu trong bộ đó phải phản chiếu tất cả dãy quang phổ trừ một phần nhỏ. Nhưng trong trường hợp này mỗi một chỗ trống phải nằm ở một trong những phần của dải quang phổ được biểu thị bởi một chữ cái trong từ VIBGYOR, tên của chúng ta đặt cho các màu của cầu vồng theo thứ tự đúng của chúng. Mỗi một màu trong các chất nhuộm màu trừ này sẽ có một màu xám ngả tím hơi khác, gần như là màu trắng. Tuy nhiên, hỗn hợp của những màu xám này, một loạt vô tận những màu rực rỡ nhất và phong phú nhất, mà ngày nay không thể có được, có thể được tạo ra. Ví dụ như, sự kết hợp các màu tím trừ, màu chàm trừ và màu lam trừ (tức là VIB) sẽ lấy đi tất cả phần màu lam-tím của quang phổ và sẽ tạo ra một màu vàng chói lọi. Sự kết hợp các màu vàng trừ, cam trừ và đỏ trừ - YOR, sẽ cho ra màu lam rực rỡ nhất có thể có. Hỗn hợp của tất cả các chất nhuộm màu trừ này ngoại trừ một màu, ví dụ như màu đỏ, bằng cách lấy từ ánh sáng được phản chiếu bởi hỗn hợp tất cả các màu giữ một dải băng hẹp màu đỏ, sẽ tạo ra một tông màu đỏ hạn chế nhưng tinh khiết. Tất cả các chất nhuộm màu trộn với nhau dĩ nhiên sẽ cho ra màu đen.

Làm việc trên vấn đề về bộ ba màu trừ đơn giản hơn, tiến sĩ Ives đã khám phá ra rằng màu vàng cátmi nhạt hoàn toàn thỏa mãn như là một màu lam trừ; xanh lam thalo hoặc lam Trung Quốc cả hai đều là những màu đỏ trừ khá tốt, và màu hoa cà có màu đỏ tíc axít phospho-molybdo-tungstic của chất rhodamine 60 (một trong những màu mực của các họa sĩ mà theo tiến sĩ Ives thì hoàn toàn an toàn như chất alizarin) đáp ứng một cách hợp lý như một màu lục trừ. Chỉ làm việc với ba chất nhuộm màu này và màu trắng, tiến sĩ Ives, không những chỉ là một nhà vật lý mà còn là một họa sĩ sành điệu và có tài năng, đã vẽ những bức tranh có màu sắc cực kỳ lộng lẫy. Càng đáng ngạc nhiên và thuyết phục hơn, những bức tranh mà ông đã vẽ với những phương tiện hạn chế này đã trình bày một sự phong

phú tuyệt vời về các phối hợp màu sắc, một điều không thể xảy ra trong bất kỳ phương pháp vẽ tranh ba-màu nào khác mà tôi đã từng nghe nói đến.

Tiến sĩ Ives nói với tôi rằng ba chất nhuộm màu này không phải là những chất hoàn hảo cho mục đích của ông. Những dải băng hấp thụ của màu lục trừ và màu lam trừ (của màu vàng cátmi và màu đỏ tía tím) không đủ vừa khít để ngăn chặn tất cả màu lam và màu lục, và kết quả là màu đỏ có được từ hỗn hợp của chúng không hoàn toàn tinh khiết và rực rỡ. Nhưng cho dù những chất nhuộm màu này có thể không hoàn hảo, thì phương pháp này cũng hoạt động có hiệu quả một cách đáng kinh ngạc. Nếu ba chất nhuộm màu trừ vừa khít một cách hoàn hảo có thể được tìm ra, và không có lý do gì để giả định là chúng sẽ không được tìm ra, thì chúng sẽ là niềm hứng thú đặc biệt đối với người họa sĩ.

Thậm chí niềm hứng thú lớn hơn sẽ là việc tìm ra một bộ gồm bảy màu căn bản. Cả tranh vẽ và màu sắc khi đó sẽ hoàn toàn khác với bất kỳ thứ gì mà ngày nay chúng ta biết. Với những chất nhuộm màu mà ngày nay chúng ta có, sự đa dạng về chất lượng màu sắc có thể chỉ đạt tới mức ở các tông màu đã bị giảm giá trị. Các màu sắc rực rỡ như màu đỏ son hoặc màu xanh coban cần thiết phải chỉ là chính chúng nếu chúng cần phải rực rỡ. Nếu chúng cần phải xuất hiện trên tấm vải của người họa sĩ như là những màu sắc rực rỡ, thì chúng phải ở đó như là chính chúng, với đặc tính riêng của chúng và không thể nào lẫn lộn được. Một màu đỏ rực rỡ chỉ có thể có được với màu đỏ son (vermilion), hoặc với màu trắng được phủ lên trên bởi một lớp alizarin crimson trong suốt. Một màu xanh lam rực rỡ là màu xanh coban tinh khiết hoặc màu xanh biếc (ultramarine), một màu vàng rực rỡ là màu vàng cátmi tinh khiết. Bất kỳ sự pha trộn nào của các màu khác, như một chúng vermilion

vào alizarin để thay đổi phẩm chất màu sắc của nó, sẽ làm giảm giá trị màu sắc của nó một cách cố định và làm hỏng sự lộng lẫy của nó. Nhưng với bảy màu căn bản trừ, các màu V (tím), I (chàm), G (lục), B (lam), Y (vàng), O (cam), R (đỏ) như ông ta đã đề nghị, người họa sĩ sẽ có cơ hội đến gần sự đa dạng cực kỳ trong đặc tính của các màu sắc rực rỡ nhất của anh ta, cũng như tiếp cận được nhiều cách tạo ra những tông màu sáng của cùng một màu nhưng có đặc tính hoàn toàn khác nhau, như ngày nay anh ta đang tạo ra các kiểu màu nâu và màu be. Ví dụ, sự kết hợp màu chàm trừ, màu lục trừ và màu lam trừ với các lượng thay đổi của ba trong số bốn màu căn bản trừ còn lại, sẽ cho ra một số lượng vô tận các màu đỏ rực rỡ nhất, khác về chất lượng và nhiều như những màu đỏ được nhìn thấy ở một luống hoa cúc zinnia.

Nhưng cho dù bản thân người họa sĩ sẽ thích những chất nhuộm màu này hay không, thì ngay khi chúng được tìm ra, cũng không quá chần chẫn như vậy. Những thực hành màu sắc mà anh ta sử dụng ngày nay dựa trên những chất nhuộm màu có thể được phụ thuộc vào mà anh ta đã học được một cách đầy khổ cực. Lý thuyết về các màu trừ sẽ buộc anh ta phải sử dụng những vật liệu mới và chưa từng được thử. Bản chất lâu bền của những chất nhuộm màu mới này chắc chắn sẽ thỏa mãn những tiêu chuẩn thương mại thông thường. Tức là chúng chắc chắn sẽ đủ bền để tồn tại suốt cuộc đời của một chiếc xe; nếu không thì chúng sẽ không có mặt trên thị trường. Nhưng chúng có đủ bền để tồn tại trong suốt đời danh tiếng của một họa sĩ hay không thì lại là một vấn đề khác. Khi những chất nhuộm màu này được tìm ra, tôi đã bị thuyết phục là chuyện này sẽ xảy ra sớm, người họa sĩ sẽ bị buộc phải đổi mặt một lần nữa với câu hỏi đã làm những họa sĩ trong vòng 100 năm gần đây phải bối rối và khổ sở : Bức tranh của tôi sẽ tồn tại trong bao lâu?

8.XÁC ƯỚP, MÀU HOA CÀ VÀ ORPIMENT

Chính vì thế mà bản thân chúng ta, mặc dù hoàn toàn bị cuốn hút vào việc thí nghiệm, đã chưa bao giờ cảm thấy ít mong muốn nhất trong việc phân tích chất nhuộm màu này (mummy), thấy không đạt được điều gì bằng cách làm vấy bẩn tấm vải của chúng ta với một phần cơ thể người vợ của Potiphar, mà có lẽ được bảo đảm một cách dễ dàng bởi những nguyên liệu kém mỏng manh hơn và có tính cách vừa phải hơn ...

Tuy nhiên có điều này thêm vào để nói với tất cả, tức là, những sinh viên có thể kiếm được xác ướp Ai Cập đích thực tại những cửa hàng bán màu của chúng ta, nhưng anh ta không thể mua nhựa đường Ả Rập thực sự.

Trích từ “*Sách chỉ nam cho tranh sơn dầu*” của Một Họa Sĩ Mỹ (Laughton Osborn), xuất bản năm 1865

Không ai ngoại trừ một họa sĩ hay một người quản lý viện bảo tàng đã từng hiểu được một bức tranh là nó mỏng manh như thế nào. Đối với những người khác một bức tranh là một vật an toàn, ổn định, vững chắc, hoàn toàn không thể biến đổi được. Nhưng họa sĩ người làm ra bức tranh và nhân viên phụ trách người bảo vệ chúng biết rằng bức tranh “*Last Supper*”, như một bức tranh được vẽ bởi chính bàn tay của Leonardo, đã không tồn tại quá 300 năm. Mặt vải của bức tranh bị phá hủy và được tái tạo lại nhiều lần. Và bây giờ tất cả những gì còn giữ được ở tình trạng nguyên thủy chính là ý niệm của chúng ta về nó. Là một ý niệm trong trí óc, bức tranh “*Last Supper*” có một sự vĩnh cửu tương đối của những thứ khác trong trí óc. Là một bức tranh do chính tay của Leonardo vẽ, từ lâu nó đã đầu hàng trước những biến đổi không ngừng và tình trạng suy tàn mà tất cả những thư

ngoài trí óc đều phụ thuộc vào.

Người họa sĩ ý thức một cách đầy đau khổ về sự biến đổi không ngừng của thiên nhiên. Những bông hoa của anh ta nhạt màu trước khi anh ta mang chúng lên giá vẽ của mình. Bụi bặm đóng trên những tĩnh vật của anh ta và những quả đào của anh ta thì bị thối rữa. Những người mẫu của anh ta không đến và thời tiết trên bức tranh phong cảnh của anh ta ở một ngày luôn luôn khác với một ngày khác. Kiểu trang phục thay đổi, các cuộc chiến tranh đến rồi đi, và các thành phố mọc lên và sụp đổ. Ngoài sự hồi hã và chuyển động và vội vã và tan rã này anh ta lao động một cách tuyệt vọng để rút ra một chút sự trường cửu, một chút ổn định nhỏ nhoi; chỉ để tìm, anh ta phải tìm, xem một vài phân vuông sự bất tử tương đối mà anh ta đã nghĩ ra cho cái thế giới mà anh ta nhìn thấy và ham mê, những bức tranh này anh ta đã vẽ ra, cũng là một phần của thế giới bên ngoài, và vì vậy nó cũng phụ thuộc vào tình trạng suy tàn. Và một họa sĩ, đi lang thang trong một viện bảo tàng, chăm chú nhìn vào những góc tối của các bức tranh, tìm ra những dấu hiệu của sự chết trong những tuyệt tác của quá khứ, những đường rạn nứt và những đốm, những màu sắc bị hư, những chỗ bị vẽ lại (repainting) và những chỗ bị rửa quá mức (overcleaning), thực sự có thể trở nên rất khổ sở. Ở đây có một màu đã bị nhạt đi. Ở đây có một vết sửa nơi có một cái lỗ đã được vá lại - có lẽ một cái tuốc nơ vít đã trượt lên khi mở cái thùng ra. Đây là những vết gấp còn sót lại ở những chỗ tấm vải đã từng bị gấp lại cho vừa với một cái khung nhỏ hơn. Đây là một đốm sơn lại đã bị sạm màu, hay một cái miệng mờ mờ, bị nứt nẻ do những dung môi của người phục chế.

Những dấu hiệu như vậy ở các bức tranh xưa hơn không

gây ngạc nhiên cho người họa sĩ hoặc thậm chí cũng không khiến anh ta lo lắng quá mức. Sau cùng, những tai nạn là một phần của những thăng trầm của một cuộc sống lâu dài. Dường như có vẻ đúng rằng một bức tranh của Ryder nên bị rạn nứt và tranh của Whistler thì nên đen - anh ta chưa từng nhìn thấy chúng khác như vậy. Nhưng đặt anh ta trước một số tranh mới vẽ gần đây mà đã bị xuống cấp - như bức chân dung vẽ một ông lão của George Bellows hiện nay đang treo tại Viện bảo tàng Thủ đô - và anh sẽ không thích nó chút nào. Những màu sắc nhạt nhạt này, những lớp sơn đang tan rã và bị sạm màu này, trong một bức tranh mà chỉ trong một thời gian ngắn trước đây còn rất đẹp và đầy sức sống, không làm anh ta thích ngắm nữa. Đây có lẽ là số phận đang chờ đợi cho những bức tranh của chính anh ta. Và làm điều anh ta sẽ làm, chỉ do may mắn hay do bầu cử mà chúng mới thoát được điều đó mà thôi.

Không phải ngẫu nhiên mà người họa sĩ sợ, mà là do sự thiếu kiến thức của chính anh ta. Những bức tranh xưa hơn đã tồn tại cho đến ngày nay vì chúng được xây dựng một cách vững chắc. Những họa sĩ của các bức tranh đó có cơ hội tiếp cận với một khối lượng kiến thức có hệ thống về các phương pháp và vật liệu vẽ tranh. Nhưng ngày nay, kiến thức về sơn và hội họa đã bị phân tán và không được kiểm tra. Nhiều kiến thức đã từng là tài sản chung của tất cả các họa sĩ thì ngày nay đã bị thất lạc mà không thể nào tìm lại được. Cuộc đời của một bức tranh mới vẽ bị gây nguy hiểm bởi những thiếu sót trong quá trình tạo thành mà không ai, không một người nào, có thể chắc chắn rằng anh ta biết cách tránh được. Và mặc dù chúng ta có những chất màu mới rất đẹp mà các họa sĩ ngày xưa không có, nhưng chúng ta không còn có bất kỳ một kiến thức chắc chắn hay được kiểm tra về loại sơn mà chúng ta dùng để vẽ, hay nó sẽ tồn tại trong các bức tranh của chúng ta bao lâu.

Có một bức tranh chân dung trong bộ sưu tập Frick vẽ một phu nhân Clambrassil trong một bộ váy màu xanh lam, được vẽ bởi Van Dyke vào năm 1636. Dù gần để dễ dàng trong việc so sánh với một bức tranh của Renoir vẽ một người mẹ và hai đứa con, được vẽ vào năm 1874, năm của cuộc trình diễn đầu tiên của các họa sĩ trường phái Ấn tượng. Tranh của Van Dyke tươi tắn và rực rỡ. So với bức tranh của Renoir, được vẽ cách đây hơn 70 năm, trông có vẻ buồn và nhợt nhạt. Danh tiếng của Renoir là dựa trên phạm vi rộng lớn của nguồn cảm hứng và sự rõ ràng trong màu sắc. Chắc chắn rằng nhiều bức tranh của ông ngày nay vẫn rực rỡ như vào cái ngày mà chúng được vẽ. Nhưng màu sắc trong bức tranh cụ thể này dường như đã phải chịu đựng những thay đổi rất lớn lao. Người mẹ và các đứa con đứng cạnh một thứ có vẻ như đã từng là một luống hoa. Dù những bông hoa đã từng có màu đỏ gì đi nữa thì giờ đây cũng đã bị phai màu. Những màu đỏ ở những lớp da thịt, nếu đã từng có những màu đỏ như vậy, dường như đã biến mất, tất cả cứu cho màu hồng nhạt sắc son ở những đôi môi và những chiếc má. Màu tím của chiếc váy của bà mẹ thì mờ đục và xám xịt, và chiếc áo đầm của con búp bê mà một trong hai đứa trẻ cầm, mặc dù nó vẫn còn có ít sắc màu đặc thù của màu xanh biếc nhân tạo, đã gần như là chuyển sang màu đen. Được so sánh với những màu sắc ướm thử và tỏ vẻ khao khát này, thì tranh của Van Dyke bừng sáng lên như một tấm kính màu xanh trong khổng lồ.

Tuy nhiên hoàn toàn có thể là màu xanh lam của Van Dyke được vẽ với chất màu mà bây giờ chúng ta xem như là một màu xấu hoặc không bền, như chất màu thủy tinh xanh (smalt) hay azurite hoặc thậm chí là màu chàm. Nó có thể không phải là màu xanh Thổ (Prussian), là màu xanh không được sử dụng cho đến thế kỷ 18, cũng không phải là màu xanh coban, vì

nó chưa được phát minh cho đến thế kỷ 19. Tuy nhiên, khả năng lớn nhất màu xanh đó là màu xanh biếc (ultramarine) thực sự; mặc dù khoáng chất này, tôi tin là, đặc biệt khó tìm vào thời điểm mà bức tranh được vẽ. Ngoài ra, màu xanh của Van Dyke dường như có ánh màu xanh lá cây hơn là màu xanh biếc thực sự. Nhưng cho dù chất màu này là gì, xanh biếc, xanh chàm, xanh màu thủy tinh hay azurite, thì sau hơn 300 năm, nó vẫn rực rỡ hơn màu xanh trong bức tranh của Renoir. Màu xanh của Renoir, không nghi ngờ gì nữa chính là một dạng màu xanh biếc nhân tạo của chúng ta, một chất mà chúng ta xem là đáng tin cậy một cách hoàn toàn, đã biến đổi; những màu sắc khác của ông ta cũng bị nhạt màu đi. Hẳn là phải có cái gì đó không ổn. Hoặç những chất màu mới rực rỡ của các họa sĩ trường phái Ấn tượng không bền vững như chúng ta tưởng tượng, hoặç những phương pháp vẽ tranh ở thế kỷ 17 đáng tin cậy hơn những phương pháp ở thời đại chúng ta.

Những chất màu được các họa sĩ ở thế kỷ 18 sử dụng chắc chắn không phải là những chất màu mà bản thân chúng ta xem là hài lòng nhất và đáng tin cậy nhất. Bảng màu của họ hoàn toàn bị hạn chế. Nền tảng của nó là chất chì trắng và các màu sắc trên trái đất lấy từ các loại đất sét có màu sắc khác nhau. Đối với những màu đỏ đẹp, rực rỡ thì có vermilion - là chất ngày nay được coi là không đáng tin cậy - và những màu đỏ trong suốt được làm từ những loại thuốc nhuộm như thuốc nhuộm thiên thảo (madder) và phẩm yên chi (grain - thóc lúa). Từ "phẩm yên chi" hiện nay chúng ta chỉ biết đến dưới cụm từ "nhuộm kỹ". Điều này không có nghĩa, như trong các từ điển hay định nghĩa, là chỉ được nhuộm trước khi dệt. Nó hoàn toàn có nghĩa đơn giản là màu đỏ được nhuộm với thóc lúa - với grana hoặç sâu kemet (kermes), một loại sâu bọ nhỏ màu đỏ như con rệp son.

Đối với các loại màu xanh lam, bên cạnh chất màu xanh biếc thực sự, còn có azurite, một loại đá khoáng khác có màu xanh; chất màu thủy tinh xanh, một loại men gốm được tán thành bột nhuộm màu đồng, được giã thô, nhạt màu và nghe nói là không dùng tốt ở dạng dầu; và màu chàm (indigo), một loại thuốc nhuộm thực vật với tiếng xấu về sự lâu bền. Sau một phần tư thế kỷ 18 thì có chất Prussian.

Họ gần như không có một chất màu xanh lá đẹp nào. Đất xanh là tốt nhất, và màu đó thì vừa xỉn vừa nhạt. Có những màu xanh thực vật mau phai như màu xanh từ nhựa cây và màu xanh cây diên vĩ. Một số màu xanh lá có màu đồng thì có được từ một quá trình luộc gỉ đồng trong một miếng nhựa cây, tất cả chúng đều nguy hiểm và mau phai. Nó được sử dụng như một lớp men giữa các lớp vecni dùng để giữ kín chất màu không bị không khí vào. Được sử dụng theo cách này gỉ đồng đôi khi cũng làm hài lòng. Chính chất nhựa cây gỉ đồng này là màu xanh lục nổi tiếng của Veronese; nó không có liên quan gì đến màu xanh lục mang tên ông ta ngày nay. Chiếc áo choàng màu lục trong bức tranh "Choice of Hercules" (Sự chọn lựa của Hercules) của Veronese, và lớp phông nền màu lục trong bức tranh vẽ chàng thanh niên cực kỳ quý phái của Bronzino, cả hai bức tranh này đều thuộc bộ sưu tập Frick, có lẽ đều được vẽ bằng chất pha chế đáng ngờ này. Nếu không được chuẩn bị kỹ càng và được sử dụng còn kỹ càng hơn, màu lục này có khả năng sẽ biến thành màu nâu. Tôi luôn luôn cho rằng nó chính là sự thoái hóa của màu lục này trong những bức tranh phong cảnh của các bậc thầy ngày xưa mà đã tạo ra một kiểu cách kỳ quặc cho những cái cây màu nâu, vì thế đã bị tác động bởi những họa sĩ trường phái lãng mạn.

Đối với các chất màu vàng cũng có khó khăn như vậy. Chất ocher vàng, không được tươi, và màu vàng Naples, hơi chói một chút, là những chất an toàn duy nhất. Có chất opiment (auripigmentum, hay màu vàng kim loại), một màu vàng asen, cực kỳ độc, mau phai và có tính hủy diệt đối với tất cả các màu khác trừ khi được sử dụng cực kỳ cẩn thận; màu vàng của vua, một loại chì trắng được nung lên; vàng Ấn độ, được làm từ nước đáí lạc đà nuôi bằng lá xoài, một chất mà tôi tin là không còn tồn tại nữa; và nhựa campuchia, từ Campuchia, là một chất nhuộm và chất tẩy mạnh, nhưng là một chất không tin cậy được. Không hề có những màu tím violet hay những màu tím purple rực rỡ nào.

Với tất cả những thiếu sót, hạn chế và khó khăn này, các họa sĩ dường như đã xoay sở rất khéo, và một số các chất màu đáng ngờ nhất mà họ đã sử dụng - mà màu vàng nghệ tây (saffron) là một trong số đó - vẫn duy trì không đổi trong những bức tranh của họ cho đến ngày nay vì họ có những phương pháp đáng tin cậy để bảo vệ chúng. Nếu không dựa vào những chất màu thì tức là họ đã dựa vào những phương pháp vẽ tranh của họ. Người họa sĩ biết rằng anh ta đang làm gì và anh ta đang làm việc với cái gì. Những thông tin của anh ta, đầu tiên được thu thập bởi những phường hội, được duy trì tốt đối với những phần đáng tin nhất sau cuối thế kỷ 18. Cuốn sách "Sổ tay người họa sĩ" năm 1821 giới thiệu một danh sách các màu sắc màu những nhà phục chế của chúng ta ngày nay và những nhà kỹ thuật trong phòng thí nghiệm sẽ tuyệt nhiên không hề thấy khó chịu.

Với sự phát triển của ngành hóa học vào thế kỷ 19, tất cả những điều này đã thay đổi. Một loạt những chất màu mới đã được phát minh, một số thì tốt và một số thì vô dụng. Những phường hội không còn tồn tại nữa. Những học viện hội họa không

được trang bị để thu thập thông tin về những chất màu mới và giúp cho người họa sĩ tìm ra thứ nào an toàn để anh ta có thể sử dụng. Những nhà buôn màu cũng không giúp đỡ gì được. Vào năm 1801, trong một quyển catalo của một nhà buôn màu người Anh, “Một luận thuyết về các màu nước thượng hảo hạng của Ackerman”, “Với những hướng dẫn làm cách nào để chuẩn bị và sử dụng chúng”, ta tìm thấy những chất như carmine (đỏ son), carmine nung, chất axit sulfuric (vitriol) được nung lên, và đá gall, tất cả đều không đáng tin cậy đến mức tên của chúng được quên một cách cẩn thận, và những chất màu này được lên danh sách một cách không phân biệt trong số những màu sắc đáng tin cậy và tiêu chuẩn. Cũng không có bất kỳ một biểu hiện nào về tính không lâu bền của loại hàng này. Lời nói đầu của cuốn catalo khoe khoang rằng những chất này là những chất được cung cấp cho Turner. Nếu người ta có thể tin rằng Turner đã bị ảnh hưởng trong sự chọn lựa chất pha màu của ông ta bởi những lời tán dương của Ackerman, thì không còn gì bí ẩn về việc tại sao chắc chắn những bức tranh của Turner đã bị phai màu.

Không thể phủ nhận được là nhiều bức tranh của Turner đã bị biến đổi màu sắc. Có một bức tranh trong bộ sưu tập Frick mà không còn phải nghi ngờ gì nữa chính là của Turner. Nó là một bức tranh vẽ con gà Cologne-Dusseldorf đang được kéo vào bến đậu. Những màu bóng (shadow tones) của chiếc tàu và những chỗ tối ở cận cảnh ngày nay là một màu cam-đỏ nóng và ảm đạm, hoàn toàn ra khỏi ý kiến chủ đạo với những tông màu lạnh của bầu trời và phần nền. Màu sắc của chúng là bột màu xiena nung không pha trộn. Nó là một phương pháp thông thường của các họa sĩ ở thế kỷ 18 và 19, và có lẽ Turner cũng vậy, để tạo ra những màu bóng với một hỗn hợp bột màu sienna nung và màu xanh lam Prussian. Những chất màu này, thêm vào màu

trắng, sẽ cho ra một dãy các màu nâu và xám trung hòa nhiều cấp độ và hữu ích. Nếu, thế vào chỗ của màu lam Prussian đáng tin cậy trong hỗn hợp, Turner đã bị thuyết phục sử dụng màu chàm không bền hay một trong những màu xanh mới không đáng tin cậy của Ackerman, sự biến mất sau đó của màu lam từ những màu bóng sẽ giải thích cho sự xuất hiện của màu cam-đỏ trên bức tranh ngày nay.

Những màu sắc mới chưa được thử nghiệm này, khi chúng bắt đầu xuất hiện, tất cả đều đã có uy tín về tính chất hiện đại. Tôi chắc rằng không ai tin rằng chúng dỏm cho đến khi điều đó được chứng minh sau này. Nhiều màu trong số đó đã dỏm như thế nào, điều đó có thể được đánh giá qua vãi vóc của các thời. Vì nó như là những chất nhuộm dành cho vải và là công dụng hợp pháp nhất và rộng rãi nhất của những màu sắc mới rục rờ.

Trước thế kỷ 19 thuốc nhuộm vải bền ở mức chấp nhận được. Điều này có thể thấy ở bất kỳ viện bảo tàng nào có một bộ sưu tập thảm. Thậm chí ngày nay còn không có có màu đỏ xinh đẹp nào đẹp hơn màu đỏ trong nền của tấm thảm "Lady and the Unicorn" nổi tiếng (Mệnh phụ và con kỳ lân) đã tồn tại từ thế kỷ 16. Mặt khác, có ít tấm thảm ở thế kỷ 19 vẫn giữ được màu sắc nguyên thủy của chúng. Tất cả có vẻ như đã thay đổi sang màu nâu cũ kỹ và màu oliu. Tính mỏng manh của các chất nhuộm vải ở thế kỷ 19 thậm chí còn được thể hiện rõ ràng hơn trong một loạt những chiếc áo dài mặc lễ nhậm chức của các bà vợ các tổng thống được trưng bày tại Trụ sở Smithsonian. Tất cả những chiếc áo đó sau Dolly Madison năm 1809 đều đã bị mất màu. Chiếc áo của bà Coolidge có lẽ chiếc áo gần nhất để giữ được màu sắc nguyên thủy của nó - cái màu trông như màu của một thứ bột tôm tươi. Nhưng chiếc áo của bà Harding chỉ giữ được chút màu ngọc xanh biển mờ nhạt nhất, và chiếc áo

của bà Roosevelt thì chỉ là một thoáng màu hồng. Những chiếc còn lại thì không còn giữ chút màu nào nữa.

Hầu hết sự nhạt màu này là lỗi của các chất nhuộm anilin nổi tiếng dỏm. Nhưng từ lâu trước khi những chất này được tìm ra thì các màu sắc của vải đã trở nên không đáng tin cậy. Chiếc áo dài của bà Monroe, năm 1815, bốn mươi năm trước khi chất anilin được biết đến, đã bị nhạt màu như bất kỳ chiếc áo nào khác trong bộ sưu tập. Lý do nằm ở sự hành trạng nền công nghiệp vĩ đại vào đầu thế kỷ 19. Vải được sản xuất nhiều hơn bao giờ hết và không có đủ các thuốc nhuộm tiêu chuẩn, tốt để thoả mãn yêu cầu. Các nhà sản xuất bắt đầu thử các chất thay thế, các chất giả tạo và những phát minh mới, một số ít trong số đó thoả mãn được yêu cầu. Khi thuốc nhuộm nhựa đường than cuối cùng được khám phá ra, chúng nhanh chóng thay thế cho các chất khác, vì chúng mạnh nhất, đẹp nhất và rẻ nhất. Màu sắc của chúng là hiện đại nhất. Chúng chỉ có một nhược điểm duy nhất, và đối với ngành thương mại thì đó là một nhược điểm nhỏ: có ít màu trong số chúng bền vững hoặc thậm chí còn bị ánh nắng làm phai màu.

Màu hoa cà, chất anilin đầu tiên, được khám phá vào năm 1856, chỉ 18 năm trước khi có cuộc trưng bày đầu tiên của các họa sĩ trường phái Ấn tượng, và màu hoa cà ngay tức khắc được sử dụng bởi vô số những người khác. Những chất anilin này, được tổng hợp từ than đá, những màu sắc cầu vồng được tạo ra bởi một phép màu khoa học từ hắc ín, là thành tựu đáng kinh ngạc nhất của ngành hóa học hữu cơ mới. Chúng ngay tức khắc được chế tạo thành những màu lake và chuyển giao cho các họa sĩ.

Từ "lake" không chỉ một màu cụ thể. Một màu lake có thể là màu đỏ, màu lục hoặc thậm chí là màu đen. Một màu

lake đơn giản là một loại thuốc nhuộm được làm thành một loại sơn vữa. Một chất thuốc nhuộm không có xác (body) và do đó không phải là một chất nhuộm màu (pigment); nó là một loại phẩm màu (stain) có thể hòa tan. Không được nghiên cứu, nó không thể được sử dụng để chế biến sơn. Nó sẽ làm biến màu những cây cọ, giấy hoặc vải, tan ngay vào những đốm sơn nằm kế bên và “làm chảy máu xuyên qua” (bleed through) bất kỳ số lượng lớp sơn nào phủ lên trên nó. - như những họa sĩ nghiệp dư tại nhà thường bộc lộ nỗi buồn của họ khi họ cố sơn chồng lên những lớp giấy dán tường có hình trang trí. Một màu lake là một chất phẩm màu không thể hòa tan và không ít thì nhiều là có tính chất trong suốt mà đã từng được nhuộm với thuốc nhuộm đang được nói đến. Do đó thuốc nhuộm đã được hãm lại (fix), được tạo thành hình và có thể được dùng để chế biến sơn. Bản thân quá trình này đã từng được biết đến từ những thời đại sớm nhất. Không có gì mới về những màu lake ở thế kỷ 19 ngoại trừ những chất thuốc nhuộm dùng để chế tạo ra chúng. Sự khó khăn duy nhất là có ít chất thuốc nhuộm có được tính lâu bền. Chính những màu lake anilin đáng ngờ và những chất nhuộm màu mới cũng không đáng tin cậy khác đã tạo ra phần lớn chủ yếu các màu mới bán sẵn cho các họa sĩ.

Dù bền vững hay không, các màu mới cũng đã có những cái tên rất đẹp. Và những họa sĩ của thập kỷ 60, 70 và 80 được giới thiệu với những danh sách màu ngày càng phong phú, lôi cuốn và thú vị mà không hề tỏ ra một dấu hiệu nào của tính bền lâu tương đối của các màu sắc. Như một ví dụ cho sự phong phú của các catalo này, hãy để tôi trích dẫn từ một danh sách các màu sắc được chào mời năm 1876 - vào thời điểm đỉnh cao của sự bành trướng của trường phái Ấn tượng - bởi một công ty của Mỹ ở Devoe. Ở đây, như trong tất cả các catalo khác, những màu sắc mà ngày nay chúng ta xem là đáng tin cậy thì bị mất

hút và bị òn hẹp bởi vô số những màu sắc mà chúng ta đã học biết là mau phai và nguy hiểm như những màu này :

Bắt đầu với những màu đỏ, Devoe nêu lên đỏ nâu, đỏ son nung (carmine), đỏ tía nung (lake), màu đỏ tươi carmine và ánh ngọc trai các số 6, 8, 40, 40; đỏ tía thượng hạng (carmine lake super), cực tốt và A, B, C và D; chatamuc lake, chiết xuất của vermilion, Florentine lake, geranium lake, carmine giả, và những màu lake của mahogany (màu gỗ dái ngựa), magenta (đỏ tươi), maroon (màu hạt dẻ), mauve (tím hoa cà) và Munich; đỏ Ba tư, tím của Cassius (màu này có thể bền; nó là một loại muối của vàng), đỏ tươi tinh khiết (đây là lodua thủy ngân [mercuric iodide], là màu rực rỡ nhất và mau phai nhất trong tất cả các màu), lake hồng và tím hoàng gia, đỏ Thổ Nhĩ Kỳ, đỏ Tuscan, đỏ Van Dyke, và Solferino (màu đỏ tía), tím (violet), lake Vienna và lake Victoria.

Các màu lam thì có làm Bermen, chàm (indigo) và lam chói, làm Monthier (là màu tôi không thể nhận biết được), và lam thép và lam turnasol. Các màu lục bắt đầu với chất asen cromat (Chromate of arsenic) và tiếp theo là xanh lục crom, xanh ngọc lục bảo, lake xanh lục, xanh lục của Milori, xanh oliu (một hỗn hợp của xanh chàm và vàng Ấn Độ), green bice, xanh lá Paul Veronese, xanh lá của Scheele (tất cả các hợp chất của đồng và không bền), xanh nhựa cây, xanh Verona, xanh Victoria, xanh Zinzobar và xanh gỉ đồng (đã kết tinh). Đối với các màu vàng có vàng campuchia, hồng Hà Lan, lake của Robert từ số 1 đến số 8, gaude lake, cam hoàng đế, vàng của vua, vàng Milori, vàng tươi, vàng hoàn hảo, vàng platin, vàng opiment, đỏ opiment, khoáng chất turbith, và thuốc nhuộm thiên thảo màu vàng. Trong số các màu nâu có asphaltum (nhựa đường) (Ả Rập), nhựa rải đường bitum (Pháp) và xác ướp (mummy) (Ai Cập), được nêu chỉ với giá 8 đô la một cân.

Nhiều màu trong các danh sách này có thể đã mau phai; những màu nâu này thực sự là có tính phá hủy. Chúng là nguyên nhân chủ yếu gây ra lớp màn phủ màu đen sạm của người Ai Cập mà ngày nay đang bao phủ rất nhiều các bức tranh thuộc thế kỷ 19.

Màu nâu là màu được ưa thích của các họa sĩ trường phái lãng mạn, màu của thời đại màu vàng kim loa, của sự ấm áp khoan khoái, của bí ẩn và bóng tối nên thơ. Màu nâu lãng mạn nhất trong tất cả có thể có được từ asphaltum, bitumen, hoặc các chất nhuộm màu bột nghiền từ một xác ướp Ai Cập. Không có chất nào trong các chất này có thể được chuyển thành bất kỳ một thứ gì có thể được gọi chính xác là sơn vẽ. Được nghiền trong một chất pha màu vẽ, chúng sẽ tan vào trong đó và trở thành một loại nhựa đường - thắm, mát, đậm, trong suốt, hoàn toàn làm hài lòng những thị hiếu lãng mạn, và hoàn toàn không có khả năng khô lại. Phết lên một tấm vải bằng bất cứ thứ gì trừ những loại nước bóng cuối cùng mỏng nhất, chất nhựa đường này đã nở ra khi trời nóng, co lại khi trời lạnh, tụ lại thành giọt, chảy nhỏ giọt, rạn nứt, và bị đập gãy bất kỳ lớp màu này được vẽ bên dưới nó hay bên trên nó. Tôi đã từng được nghe nói về một bức chân dung đẹp khác ở thế kỷ 19 mà đôi mắt của người trong tranh, được vẽ bằng asphaltum, đã chảy xuống hai bên má sau một ngày nóng đặc biệt. Những đường nứt lớn và lớp da cá sấu mà người ta tìm thấy trong những hành lang tối tăm trong rất nhiều các bức tranh của thời đại (như những đường rạn nứt trong các bức tranh của Ryder) gần như là những dấu hiệu chắc chắn về sự hiện diện của asphaltum, bitumen, hay tro bụi của một Pharaon đã được ướp xác.

Một tác nhân hủy diệt khác, đường của chì, một loại thuốc làm khô, cũng được nêu lên trong tất cả các catalo này.

Những chất nhựa đường bitumen, asphaltum và xác ướp đòi hỏi một lượng lớn những chất làm khô này nếu chúng hơi cứng lại, và những chất làm khô này có một tác động tệ hại nhất đến tính bền của một lớp sơn. Vì chúng không chỉ rút ngắn thời gian sơn khô, mà còn đẩy mạnh tốc độ cho toàn bộ quá trình oxy hóa của nó, đồng thời cũng rút ngắn thời gian sơn rơi hết phần thừa. Những chất làm khô cũng cần thiết đối với tất cả các màu lake anilin mà người họa sĩ ngày nay sử dụng và đối với màu trắng kềm mới đang trở thành một hiện nay.

Trước thế kỷ 19 màu trắng của người họa sĩ tiêu chuẩn luôn luôn là chì trắng. Nhưng vào khoảng giữa thế kỷ 19 màu trắng kềm đã bắt đầu thay thế nó. Trắng kềm (oxit kềm) có một công dụng chắc chắn như là một chất khử trùng nhẹ. Được nghiền vào kem lạnh nó sẽ có công dụng lớn trên các bãi biển ở vùng Los Angeles trong việc bảo vệ những chiếc mũ của các diễn viên và vận động viên khỏi ánh nắng mặt trời. Nhưng nghiền trong dầu hạt lanh và được chế biến thành sơn, nó gần như không có gì hay ho để giới thiệu. Nó lâu khô thành một lớp sơn giòn. Nó có ít khả năng che chở. Trong những lớp bao phủ đủ dày để che chở nó, nó vẫn hoàn toàn có thể bị rạn nứt. Mặt khác, chì trắng, màu trắng tiêu chuẩn của tất cả những họa sĩ xưa, là một chất nhuộm màu dày đặc, mờ đục. Nó có khả năng che chở tuyệt vời và khô nhanh thành một lớp sơn dẻo và bền. Dĩ nhiên nó là một chất độc nguy hiểm, thậm chí còn nguy hiểm hơn vì tác động của nó có tính tích lũy. Người họa sĩ sử dụng nó phải rất cẩn thận với khói khi anh ta vẽ. Thậm chí một miếng nhỏ nhất bị hấp thụ cũng có thể cuối cùng có hậu quả rất là khó chịu. Điều này không bao giờ ngăn chặn công dụng như là một mỹ phẩm của nó và thực sự nó đã từng được phụ nữ sử dụng cho đến rất gần đây để che giấu các sẹo và làm trắng da. Thực tế, một trong những trò đùa ác ý cho những buổi tiệc tối được miêu

tả bởi Giovanni Battista della Porta, một nhà soạn kịch và nhà vật lý thuộc thế kỷ 17 trong cuốn sách của ông tựa là “Ma thuật thiên nhiên” (Natural Magic), tận dụng công dụng của chất này. Song song với việc làm thế nào để làm cho một quả trứng to như một trăm quả trứng, làm sao để dọn lên bàn những con vịt con đã nướng mà vẫn còn kêu cạc cạc, và làm sao để xua đuổi những vị khách không mời bằng cách rắc lên chỗ nối những đoạn dây đàn ngấn, mà khi nóng lên sẽ bò ngoằn ngoèo và trông như những con giòi, Della Porta kể làm thế nào, bằng cách đốt cháy sulfur ở bên dưới bàn, để làm cho chì trắng trên gương mặt của các bà trở thành màu đen.

Tuy nhiên, là một chất nhuộm màu chì trắng mang tính chính đáng hơn và chắc chắn là kém nguy hiểm hơn khi nó là một mỹ phẩm. Và, từ thời La Mã và không ai biết là cách đây bao lâu, chì trắng đã từng là màu trắng duy nhất được sử dụng bởi những họa sĩ cả ở vẽ tranh dầu lẫn tranh màu keo. Tuy nhiên, vào nửa sau của thế kỷ 19 chì trắng bắt đầu bị thay thế bởi màu trắng kềm trên bảng vẽ của họa sĩ sơn dầu, và vì một lý do rất kỳ lạ. Đó là vì chì trắng, khi được sử dụng trong màu nước, thì nó lại biến thành màu đen.

Dĩ nhiên tác động này là bình thường và được nhiều người biết. Nhưng khi chì trắng được làm thành sơn bằng cách nghiền trong trứng hoặc dầu hoặc vecni, nó hoàn toàn được bảo vệ một cách đầy đủ, và chính bản thân tôi chưa bao giờ thấy một màu sơn dầu có chì trắng trong đó mà lại bị hỏng. Song chì trắng đã bị công kích vì nguyên cơ này, và, ngay khi danh tiếng của nó bắt đầu đi lên, thì việc chuyển sang màu đen không phải là việc duy nhất chống lại nó. Nó cũng bị buộc tội vì lỗi lầm của tất cả các màu khác. Nếu màu chàm, hay carmine, hay tím hoa cà (mauve) bị nhạt màu, đó là bởi vì chì trắng đã ăn mất màu. Nếu màu xanh gỉ đồng, hay xanh lá của Scheele hay green verditer

hay màu xanh của núi hay bất kỳ màu xanh đồng không bền nào khác mà thay đổi, thì đó cũng là do hỗn hợp của màu đó với chì trắng. Nếu opimen cho màu không đẹp, thì là do nó đã bị hỏng. Khi màu vàng của vua và minium (chì đỏ được sử dụng để vẽ những cây cầu) - bị xỉn đi, thì không phải là do bản thân các màu đó không bền; người ta nghĩ rằng chúng không bền vì chúng là các hợp chất của chì. Chỗ dựa cũ đó, màu vàng Naples, được chế tạo từ chì và antimony, một màu vàng đáng tin cậy mà các bậc thầy ngày xưa đã có, đã bị sụp đổ. Một số chất nhuộm màu hư cấu, một vài khoáng chất được cho là trước đây đã từng được đào bới ở gần dãy Naples và bây giờ không còn nữa, đã được tưởng tượng ra để giải thích cho sự hiện diện và sự bền vững của chất màu rõ ràng là màu vàng Naples trong các bức tranh của các bậc thầy ngày xưa. Đối với một số ít họa sĩ vẫn còn khăng khăng tin vào điều đó, các nhà buôn màu đã chuẩn bị một chất màu giả ngoài màu vàng ocher và cadmium. Điều này đã tồn tại cho đến sau 1/4 đầu thế kỷ của chúng ta, khi chì trắng đã bắt đầu trở thành một một lần nữa, khi đó công dụng của màu vàng Naples được hồi phục lại.

Nhưng đây là những cuộc tranh cãi nhỏ. Nổi tiếng hay không, thì màu trắng kềm và màu vàng Naples vẫn là những chất nhuộm màu tốt nhất khi so sánh với những chất khác trong các danh sách màu sắc ở thế kỷ 19 này, khi so sánh với mauve (tím hoa và), carmine, đỏ tươi tinh khiết, xanh gỉ đồng và xác ướp. Khó khăn thực sự về các màu sắc này là tất cả đều không được phân loại. Không ai biết chắc chắn về chúng để tránh né. Những cuốn catalo của các nhà buôn màu cứ vô tư đặt các phát minh mới không đáng tin cậy bên cạnh những chất nhuộm màu đã được kiểm tra tiêu chuẩn, và không có sự phân biệt nào giữa các chất đó. Những danh sách màu này cũng có những chất nhuộm màu mới mà chúng ta đã xem là đáng tin cậy, như

viridian, xanh coban, alizarin crimson và các màu vàng và cam cátmi. Nhưng không cuốn catalo nào làm bất kỳ một cố gắng nào để phân loại loại hàng hóa này theo mức độ bền vững của nó. Các họa sĩ thường viết những cuốn sách chỉ dẫn, như các cuốn chỉ dẫn ngày nay, trình bày các quan điểm khác nhau rõ rệt. Cuốn này sẽ giới thiệu và cuốn khác can ngăn sử dụng “impasto” (lối vẽ đắp), “gumption” và “megilp” (chất hòa thuốc) - những chất pha màu nhão, các hỗn hợp giống như bơ của verni mác tít và dầu khô, được cho là do một họa sĩ tên là MacGulip phát minh ra. Một cuốn khác đã mô tả một loại bột vẽ được làm từ những khúc xương đã được đốt cháy ra tro trải lên một tấm vải trơn với hồ bột thông thường, hay được giới thiệu để sử dụng trong màu nước như nhụy hoa nghệ tây, củ nghệ, zedoary (một loại rễ gia vị như gừng) và “nước ép Tây Ban Nha, hay tinh dầu cam thảo” - tôi chắc chắn rằng tất cả thích hợp với các món hoa quả đậm hơn là pha chế sơn vẽ. Thật kỳ lạ là những bức tranh được vẽ với các màu sắc lạ và với bất kỳ lời khuyên kỳ lạ như thế này sẽ được để lại.

Câu trả lời là những bức tranh vẫn còn không được vẽ như thế này. Các họa sĩ, nói chung, là những người khá khôn ngoan. Ngay cả vào thời của chủ nghĩa lãng mạn họ đã chỉ sử dụng sự cuồng nhiệt mang chất thơ đẹp khi cần thiết để gây ấn tượng cho một khách hàng; hầu như không bao giờ chọn lựa chất liệu vẽ. Song, chính từ những danh sách chưa được kiểm tra và không có chất lượng này mà các họa sĩ thế kỷ 19 phải chọn sơn vẽ của họ. Họ thoát ra khỏi chất nhựa đường bitumen và những thứ nước sốt màu nâu của thập kỷ 40 và 50 chỉ để tìm thấy chính họ đang bị bao vây bởi các chất anilin của thập kỷ 70 và 80, và tranh thuộc trường phái Ấn tượng đã được vẽ với chính những chất màu rực rỡ mới gần như chưa được thử thách này.

Sẽ không có gì đáng ngạc nhiên nếu nhiều bức tranh của các họa sĩ trường phái Ấn tượng lại kém chắc chắn hơn là chúng ta từng tưởng. Vincent Van Gogh đã viết cho em trai của ông là Theo từ Arles vào năm 1890: “Tất cả những màu sắc mà các họa sĩ trường phái Ấn tượng đem vào trào lưu đều không bền. Vì thế tất cả có hơn một lý do để sử dụng chúng một cách táo bạo... thời gian sẽ làm cho các màu sắc dịu xuống chỉ là điều tốt”. Điều này đáng buồn nhưng là sự thật. Dĩ nhiên, khó tìm ra những màu cụ thể nào mà bất kỳ người nào trong số các họa sĩ đã hoặc không sử dụng. Nhưng chính Van Gogh viết về cách sử dụng màu ngọc lục bảo và các màu lục malachit (những hợp chất muối đồng không bền), geranium lake (một chất anilin mau phai), chì cam (như chì đỏ được sử dụng để bảo vệ đồ sắt, không hề là một màu bền) và 3 tông màu vàng crom. Những màu vàng trong những bông hoa hướng dương nổi tiếng của ông chính là crom, và rõ ràng là trông chúng thô hơn và chói lọi hơn màu vàng đã dịu đi và hài hòa của những bông hoa đó ngày nay. Những thay đổi trong các bức tranh khác của Van Gogh không phải tất cả đều thuận lợi. Những thay đổi trong màu sắc trong một số các bức tranh thì khó thấy. Chiếc bàn bida trong bức tranh “Night Café” nổi tiếng của ông đã từng có màu xanh lục rực rỡ. Thực tế Van Gogh gọi nó là màu xanh lục trong một trong những lá thư của ông. Bây giờ nó là màu vỏ dẻ, không hề còn chút dấu vết của màu xanh lục. Ông Murray Pease, người phục chế tại Viện bảo tàng Thủ đô, đã mô tả trong tạp chí “Art News” tháng 11/1948 tình trạng một bức trong loạt tranh Cypress (cây bách) của Van Gogh mà ông ta đã kiểm tra. Theo ông Mr. Pease, sơn trên bức tranh này còn chưa khô. Bề mặt có thể vẫn có thể dùng móng tay ấn lõm vào, và vẫn có thể hòa tan trong dầu thông và thậm chí cả nước. The Lord chỉ biết cái mà Van Gogh sử dụng để vẽ bức tranh đó. Có lẽ một chuyến hàng chở màu từ Theo đã bị chậm trễ, và ông đã sử dụng sơn dầu

mua từ cửa hàng của các họa sĩ quê nhà.

Những họa sĩ trường phái Ấn tượng khác có lẽ là cẩn thận hơn - hoặc là may mắn hơn - trong việc chọn lựa các chất nhuộm màu. Nhưng tất cả những bức tranh của họ phải chịu một mối nguy hiểm khác - đó là vecni.

Những bức tranh khi được hoàn tất thường được để cho khô một năm và sau đó đánh verni (một lớp nước bóng). Lớp vecni làm cho màu sắc sáng lên, làm cho các chỗ bóng mà đã bị sáng lên trong quá trình khô sẽ sậm màu đi, làm cho bề mặt được phẳng bằng cách tạo cho bức tranh có một độ bóng đều nhau. Quan trọng hơn hết, lớp vecni bảo vệ bức tranh khỏi bị bụi sẽ bị đóng lớp trong các kẽ nứt của lớp sơn, là chỗ mà không thể nào phủi sạch bụi được. Nhưng một lớp vecni cũng không phải là bền lắm. Cuộc đời của nó hiếm khi dài quá 50 năm. Một lớp vecni có thể chuyển sang màu vàng, hoặc nó có thể trở nên rục rở và chuyển sang ửng hồng, những đốm trắng như hoa nở trên những quả nho, hoặc trở nên mờ đục hoặc đen hoặc xỉn lại hay chỉ đơn giản là chuyển thành bụi và biến mất. Bất cứ khi nào bức tranh được rửa sạch, đây là công việc thông thường nhất mà một người phục chế tranh được kêu làm, việc chùi rửa được hoàn tất bởi việc chùi sạch lớp vecni cũ và thay thế bằng một lớp vecni mới.

Ngày nay những bức tranh cần được lau rửa thường xuyên hơn ngày trước. Không khí trong các thành phố của chúng ta chứa axit sulfuric, do việc đốt cháy sulfur trong than đá. Chất axit này ăn mòn không chỉ các tòa nhà và những tượng đài phơi mình trong mưa, mà cả những bức tranh nằm trong nhà nữa. Một bức tranh bất kỳ có giá trị bất kỳ qua một thời gian nhất định chắc chắn sẽ phải đưa cho các nhà phục chế tranh để chùi rửa vài lần.

Tranh của các họa sĩ trường phái Ấn tượng cần thường xuyên chùi rửa hơn tranh của các bậc thầy ngày xưa. Hầu hết đều được vẽ bằng những màu sắc trong sáng với những chỗ bóng tối màu xanh lam và màu cây oải hương. Những tông màu trong sáng này và những bóng màu tối rực rỡ này, rất khác so với những bóng màu tối ấm áp của những bức tranh xưa hơn, bị vấy bẩn và xuống cấp bởi ngay cả sự ố vàng nhạt nhạt nhất của lớp vecni, một sự ố vàng trên một bức tranh sậm màu hơn và có màu ấm hơn sẽ không hề bị để ý thấy. Và vì sự mềm dẻo của thứ nước sơn được sản xuất một cách thương mại, việc chùi rửa lớp vecni bị hỏng là một công việc khéo léo, một công việc nhiều nguy hiểm và không chắc chắn hơn đối với việc chùi rửa lớp vecni ra khỏi bề mặt xù xì của một bức tranh bậc thầy ngày xưa.

Vì lí do này, các bức tranh thuộc trường phái Ấn tượng nói chung được phết một lớp vecni mềm, mỏng, để khi nó bị ố vàng sẽ dễ dàng chùi rửa. Với Cézane, điều này không phải luôn luôn đúng như thế; một lớp vecni vàng trên một bức tranh của Cézane đôi khi có những giá trị và những điều đáng lưu tâm khác. Danh tiếng của Cézane với danh nghĩa là một họa sĩ cũng như truyền thuyết cá nhân của ông có một đạo đã phát triển nhanh chóng, và đến nay đã trở nên gần như có thể so sánh với danh tiếng của Rembrandt. Ngày nay sự so sánh đó thường xuyên được nhấn mạnh và làm cho rõ ràng hơn bằng việc sử dụng verni Rembrandt cho các bức tranh của ông ta, một thứ verni sánh đặc, trong vắt, tươi thắm và có màu hổ phách. Được phết lớp verni như vậy lên bề mặt, thì một bức tranh của Cézane có thể trông đủ xịn và cổ để thỏa mãn những nhà sưu tập tranh yêu thích Rembrandt nhất. Tuy nhiên, ở các phương diện khác, kết quả của một vecni như vậy có lẽ sẽ kém may mắn hơn. Chẳng hạn, những màu sắc của Cézanne hiếm khi nhạt nhạt và tinh tế

và nhạy cảm đối với một lớp vecni dơ bẩn như màu sắc của Monet. Tuy nhiên, điều cốt yếu của cấu tạo màu sắc của ông ta là sự cân bằng giữa các màu cam và các màu lam là thường xuyên nhất. Màu vàng cam của loại vecni Rembrandt chuyển các màu lam của Cézanne sang màu xám, làm xáo trộn cấu tạo màu sắc của ông ta, và làm sai lệch đặc trưng của bức tranh. Vì nhiều bức tranh này hay có một lớp sơn mỏng, nên một loại vecni đặc như vậy sẽ luôn luôn khó tẩy rửa sạch mà không làm hư trầm trọng.

Nhiều bức tranh của Cézanne có một lớp sơn dày và có bề mặt xù xì giống y như tranh của các họa sĩ trường phái Ấn tượng khác. Với một bề mặt xù xì vẽ đắp (impasto) loại này, gần như không thể nào chùi rửa sạch được lớp vecni đã hỏng khỏi những kẽ nứt của lớp sơn mà không chùi rửa quá lố và "lột da" những chóp nhọn của các mép viền. Khi tấm vải của bức tranh này phải được sửa chữa hoặc thay thế, như vẫn thường xảy ra, nhà phục chế tranh đầu tiên sẽ lấy một bố cục bề mặt của bức tranh, để khi bức tranh được ủi lên sau lưng tấm vải mới, những mép viền, nằm trong một bố cục, sẽ không bị ủi phẳng ra - một công việc khó khăn, và không ai lúc nào cũng làm được. Ngoài ra, sơn được sử dụng trong những bức tranh này phải mềm. Nó là một loại sơn mà phần lớn được sản xuất theo số lượng lớn, bởi những nhà sản xuất mà đôi khi không quá cẩn thận, nghiền trong dầu lâu khô và với tất cả các loại phụ gia, xáp và chất không khô thêm vào để giữ cho nó không bị khô trong ống trước khi nó có thể được bán. Những bức tranh được vẽ với loại sơn này không bao giờ có thể trở nên thật sự chắc chắn hay bền đối với các chất dung môi và chất tẩy rửa. Sự cẩn thận và sự giữ gìn của họ sẽ luôn luôn tạo ra một vấn đề khó khăn cho các nhà phục chế tranh.

Có một sự khác biệt nhỏ giữa sơn vẽ của các họa sĩ trường phái Ấn tượng và màu vẽ đựng trong ống tuýp được sử dụng ngày nay. Và các nhà phục chế sẽ không tìm thấy các bức tranh của thời đại chúng ta một vấn đề dễ dàng hơn. Họa sĩ ngày nay, sự thật là, họ biết nhiều điều hơn về sự ổn định của các chất nhuộm màu của anh ta hơn các họa sĩ trường phái Ấn tượng ngày trước. Nếu anh ta không thể giả vờ rằng các sơn vẽ của anh ta được pha chế từ những chất nhuộm này thì tốt hơn hay trung thực hơn sơn của họ, tối thiểu anh ta cũng có thể khoe khoang rằng anh ta biết chất nhuộm màu là chất bền.

Cho dù vậy, người họa sĩ vận không có một ý niệm nhỏ nhất về việc làm cách nào để vẽ một bức tranh mà anh ta có thể chắc chắn rằng nó sẽ tồn tại lâu hơn 50 năm. Vì độ bền của các chất nhuộm chỉ là một phần nhỏ trong vấn đề tồn tại của một bức tranh. . Nếu một màu bị nhạt đi, thì vẫn còn một bức tranh đã bị nhạt màu, nhưng nếu cái giữ các màu liên kết các màu lại với nhau bị phá hủy, thì khi đó không còn gì ngoài một vài thớ vải và những mảnh vụn và một nhúm bột màu. Một bức tranh tồn tại lâu như thế nào tùy thuộc nhiều vào cái mà bụi được vẽ lên, và cái được hòa lẫn vào để giữ nó ở đó, hơn là tùy thuộc vào việc chính lớp bụi đó có bền không. Tất cả những thứ này, dầu, vải, vecni, keo, và cách chúng được sử dụng nếu hình ảnh chúng giữ cố định thì sẽ có một quãng đời hợp lý, người họa sĩ có một ít kiến thức nhất định. Không phải vì sự tan vỡ của các phường hội mà có bất kỳ khung thông tin thực hành nào về kỹ thuật hội họa được đối chiếu. Trước đây một trong những chức năng của các phường hội của các họa sĩ là ghi chép lại cách các bức tranh được thực hiện. Nếu một mảnh khốe nào có hiệu quả, nó sẽ được ghi nhớ lại; nếu nó không có hiệu quả, nó sẽ được nhớ để không sử dụng. Ngoài ra, các phường hội cũng quan tâm đến sự lành nghề thật sự và có những quy tắc để kiểm soát sự

ting khiết của các nguyên vật liệu của người họa sĩ.

Những ngày nay, theo như tôi biết, không có sự kiểm tra nào đối với các nhà sản xuất nguyên vật liệu hội họa vì quyền lợi của người họa sĩ. Người họa sĩ không có cách nào để tự trấn an mình về chất lượng của sơn và vải mà anh ta mua. Ngay cả nếu anh ta tự chế tạo các nguyên vật liệu vẽ, như nhiều họa sĩ vẫn làm, anh ta vẫn phải mua dầu và các chất nhuộm màu, dầu thông, keo và nhựa cây và anh ta cũng không thể nào chắc chắn về chất lượng của các thứ đó. Anh ta không còn thừa hưởng một khối lượng các công thức truyền thống và đã được kiểm định mà anh ta có thể dựa vào để pha chế sơn và sơn lót tấm vải. Anh có thể phải thí nghiệm nhiều hơn với tất cả các loại vật liệu và hỗn hợp lạ, vì lẽ anh ta đã từng nhìn thấy chúng được đề cập trong cuốn sách này hay cuốn sách khác, và điều này không có sự kiểm tra một cách hệ thống đối với những thí nghiệm của anh ta hay ghi nhận những kết quả của anh ta. Cuốn sách mà anh ta dựa vào, dù sao cũng trong đất nước này, là cuốn “Các nguyên vật liệu của người họa sĩ” của Max Doerner. Cuốn sách này có tham vọng trở thành một bản trích yếu hoàn chỉnh của tất cả các kỹ thuật của hội họa phương tây, mặc dù, thực tế, có ít điều được biết đến về các phương pháp của các bậc thầy ngày xưa mà vừa chính xác vừa có thể sử dụng được. Cho dù cuốn sách này có thể là gì trong bản tiếng Đức gốc của nó, thì bản dịch sang tiếng Anh của nó là rất mơ hồ, được xuất bản để cho những lời khuyên trái ngược bằng những câu liên tiếp, và gia tăng căn cứ đáng tin cậy cho hầu hết bất kỳ hỗn hợp hay phương pháp nào.

Chính những hướng dẫn này, và Doerner không phải là người không đáng tin cậy nhất, là các hướng dẫn mà các họa sĩ ngày nay phải làm theo trong các thí nghiệm của họ về sự vĩnh

cũu. Họ bị thôi thúc vẽ với trứng, các loại keo và sữa; với các hỗn hợp của trứng, dầu, vecni, sáp, xà bông, bột hồ và sơn nhựa cây cứng, chất pha màu và dầu đen của Maroger, với các loại vecni tổng hợp và các loại bột vẽ nhôm; với thấu kính nước (water glass), alberto, phenolformaldehyde và silicon-tetrachloride và kể cả với sơn chói lọi. Khi chúng ta nhớ mở hỗn độn các thí nghiệm không có hệ thống mà các họa sĩ giữa thế kỷ 19 đã bị cám dỗ vào, chúng ta không thể ngạc nhiên nếu các họa sĩ thuộc thế kỷ 19 sẽ sử dụng các vật liệu cũng không được kiểm tra.

Sự bền vững của một bức tranh phụ thuộc vào việc người họa sĩ có biết trước cái gì sẽ xảy ra cho các quá trình và các vật liệu mà anh ta đang sử dụng trong 20 năm kế tiếp kể từ lúc này. Điều này lần lượt tùy thuộc vào việc duy trì các ghi chép những phương pháp và các tiêu chuẩn về các vật liệu. Không có gì giống như vậy tồn tại ở ngày nay. Những phát minh kỹ thuật mới được thực hiện trong phòng thí nghiệm của những công ty thuốc nhuộm và sơn lớn, tiết lộ sang lĩnh vực hội họa, và được các họa sĩ là theo với thái độ dễ dãi và hoàn toàn thiếu các thông tin về sự phù hợp của chúng. Những mốt mới trong kỹ thuật đã hình thành, và mốt này đi theo liền mốt khác với sự giống nhau có vẻ thiếu tinh thần trách nhiệm như sự thay đổi trong trang phục phụ nữ. Vào đầu những năm 20 có một mốt gần như là toàn cầu giữa các họa sĩ hiện đại về sử dụng đất. Họ trộn đất, và thậm chí cả sỏi nhỏ, trong sơn của họ để tạo ra kết cấu cho các bức tranh của họ. Mốt này đã hết thời và theo sau nó là mốt sử dụng sáp. Các bức tranh được vẽ với sáp hòa tan trong chất pha màu vẽ, hoặc với sáp thể sữa, hoặc với sáp ong đã nung chảy trộn với những màu ngay khi chúng được nặn ra khỏi tuýp, bằng màu lúc nào cũng được giữ ấm trên bếp điện. Christian Béraud đã thực hiện nhóm các bức chân dung lạ lùng

nhất của ông bằng một lối vẽ đắp đặc, trơn láng từ các cây đèn cây sáp ong đã nung chảy. Công đoạn đánh một lớp vecni cuối cùng lên bức tranh đã bị từ bỏ chắc chắn bởi những họa sĩ khác, và thay vào đó các bức tranh được chà bằng một loại bột sáp và dầu thông và sau đó được đánh bóng. Tất cả những cái này bây giờ không còn là mốt nữa, và hai mươi năm sau, không có bản ghi chép nào được giữ lại, sẽ không thể biết được điều đó là tốt hay xấu. Cách đây không lâu tất cả các bức tranh được đánh bóng với loại vecni nhựa coban (copal) - một loại nhựa cây dai được hòa tan trong dầu - do coban là loại vecni cứng nhất và sẽ bảo vệ bức tranh tốt nhất. Sau đó coban đã bị thải hồi ủng hộ nhựa máttít hòa tan trong cồn thuốc của dầu thông vì lý do vecni máttít mềm và có thể chỉ rửa dễ dàng khi nó trở nên xấu đi. Sau đó dammar trở thành mốt, vì, không giống như máttít, nó không làm cho các đốm “nở hoa” màu lam mờ đục ngày càng lộ rõ (tuy nhiên, tôi nghi ngờ rằng nó mau bị ố vàng hơn). Bây giờ thì vecni nhựa tổng hợp đang là mốt.

“Tổng hợp” là một từ kỳ diệu của thời kỳ hiện đại, mang vào trí óc tất cả sự lãng mạn của phòng thí nghiệm và tất cả sự hứa hẹn của thế giới ngày mai. Một chất nhựa cây tổng hợp được coi như hoàn hảo; nó không thể ố vàng hay phân hủy như các loại nhựa cây tìm thấy trong thiên nhiên. Nhưng điều này không cần thiết phải là sự thật. Ngày cả nếu nhựa cây tổng hợp chứng tỏ được sự ưu việt trong mặt này, chúng cũng sẽ có mặt khác bất lợi. Chúng cực kỳ cứng. Để hòa tan được chúng, phải cần đến những dung môi mạnh nhất như axêton. Những dung môi này có thể hoàn tan một lớp sơn hiện đại. Vì thế khi những loại vecni nhựa cây tổng hợp này được sử dụng, chúng phải được xịt lên bề mặt của bức tranh bằng một bình hun, và với sự cẩn thận tuyệt đối. Nếu không lớp vecni sẽ hoàn tan luôn lớp sơn vẽ. Khi những lớp vecni này bị hỏng, vì tôi chắc rằng cuối

cùng chúng cũng sẽ hỏng thôi, chúng có lẽ sẽ không thể nào bị chùi rửa sạch đi. Tuy nhiên, những người phục chế tranh phải có những lý do chắc chắn nào đó để tin vào chúng, vì thế một trong những chất tổng hợp này được sử dụng tại Nhà bảo tàng Thủ đô, sau một lần chùi rửa bức chân dung vợ của Rembrandt do ông vẽ “Saskia as Bellona”. Làm thế nào mà lớp vecni được chùi đi khi nó hỏng, tôi không biết, trừ khi, có thể là, cả lớp sơn của Rembrandt lẫn danh tiếng công khai của ông ta đến nay đã đủ vững chắc để chống lại bất kỳ chất dung môi nào.

Rắc rối với tất cả những thí nghiệm này không phải là bất kỳ cái nào cũng nhất thiết bị hỏng. Rắc rối là không có một kết quả nào từng được ghi nhận. Không có tính liên tục của kiến thức thực hành. Các phương pháp thay đổi quá nhanh. Các chất liệu không giống nhau. Một bức tranh sẽ xấu đi và mọi người quên mất tại sao lại như vậy. Chính bản thân các nhà phục chế tranh là những người mà ai cũng tưởng tượng là phải có một số kiến thức chắc chắn và có thể giúp người họa sĩ ngăn ngừa những thay đổi trong bức tranh của anh ta trong cái lĩnh vực hết sức không ổn định này, những nhà phục chế tranh này có lẽ cũng bị cám dỗ vào việc thí nghiệm và phụ thuộc vào một như bất kỳ người nào khác.

Chính những thay đổi trong các bức tranh của Whistler đặc biệt gọi cho tôi sự tò mò. Những chất màu mà người ta giả định là ông đã sử dụng có vẻ như đủ an toàn. Whistler rõ ràng là người có một giác quan nhạy bén về sự hài hòa của các màu sắc. Tên của tất cả các bức tranh của ông ta đã toát lên được điều đó. Những bức tranh “Harmónies” (hài hòa) và “Symphonies” (bản giao hưởng) chỉ có thể được vẽ bằng những màu sắc tinh túy với những kết hợp đã được điều chỉnh cực kỳ cẩn thận của các màu đó. Kể cả tên của bức chân dung nổi tiếng vẽ mẹ

của ông ta cũng được gọi là “An Arrangement in Gray and Black” (một sự sắp xếp giữa màu xám và màu đen”. Hầu hết những bức tranh này đến nay đều đã mất đi sự tươi tắn. Bức “The Pacific” trong bộ sưu tập Frick không còn sự quyến rũ của màu sắc mà chắc hẳn đã từng là nguyên nhân cho sự tồn tại rất mong manh của nó. Bức “Cremona Gardens” bây giờ không thể thấy được nữa. Màu hồng và màu xám của bức tranh “Mrs. Leland” là những di tích đáng buồn nhất, như một bông hoa trong những chiếc lá đã úa vàng của một quyển sách bị bỏ quên, ưu sầu và bần khoản. Đứng trước những bức tranh này tôi bắt đầu tin tưởng với Manet rằng, sau hết, màu đen là màu đẹp nhất trong tất cả các màu. Dù sao, màu đen sẽ an toàn.

9. HỌA SĨ VÀ CHỦ ĐỀ

Một họa sĩ giỏi là vẽ hai thứ chính yếu, ấy là con người và công việc của trí tuệ con người.

The Notebooks of Leonardo da Vinci

Thật không hợp thời khi nói đến vấn đề chủ đề của một bức tranh trong các giới kinh viện khắc khổ hiện nay. Cái thứ đáng chỉ trích mà có thể được nói đến khi nói về một bức tranh là gọi nó là “một sự minh họa”. Tuy nhiên, không ai, không một người nào, sẽ bần khoản về một bức tranh vẽ một thứ mà anh ta không quan tâm, cho dù nó được vẽ đẹp như thế nào đi chăng nữa. Người họa sĩ có lẽ chỉ quan tâm đến kỹ thuật của bức tranh của anh ta, nhưng người mua thì chỉ quan tâm đến điều mà bức tranh thể hiện. Do đó, vấn đề chủ đề của hội họa luôn luôn phản ánh những mối bận tâm mang tính chất tinh thần và trí tuệ của thời đại người họa sĩ với sự chính xác cao nhất.

Vào thời Trung cổ, dưới ảnh hưởng của thần học Hy Lạp và Byzantine, vấn đề chủ đề của hội họa đã từng là vẻ uy nghi

của Thượng đế, của Chúa được tôn lên như là người phán xử, vầng hào quang của các thánh và tính bất biến của phép răn dạy - một môn vũ trụ học hoàn chỉnh, hùng vĩ và đầy khiếp sợ. Vào thế kỷ 13 thế giới phương tây bắt đầu mở cửa. Người Ý và những người dân Châu Âu khác thấy rằng họ có thể sử dụng trạm thư và các lộ trình hành hương của đế chế Mông Cổ trên tất cả con đường đến Viễn đông. Marco Polo, một người cùng thời với Giotto, đã viếng thăm các vùng đất Trung Á nơi đã không được người Châu Âu viếng thăm lại cho đến tận giữa thế kỷ 19. Palestine, đã từng là một mục tiêu xa xôi và lãng mạn, bây giờ đã là một phần của thế giới thương mại thường ngày của các thương nhân Venetian và Geneose. Mọi việc trở nên rõ ràng đối với tất cả mọi người rằng Vùng đất Thánh là một nơi như bất kỳ nơi nào khác, với các ngọn núi, các con đường và con người - có thể thậm chí như nước Ý. Một tầng lớp dân thị trấn mới, giàu lên nhờ buôn bán, đã thay thế dần cho những nhà quý tộc tinh lẻ, những người đã trồng cây vào Byzantium bảo thủ về thị hiếu nghệ thuật của họ. Thần học trừu tượng và chủ nghĩa công thức cứng nhắc của sự mô tả bằng hình tượng (iconography) Byzantine đã bắt đầu biến mất khỏi hội họa, và vấn đề chủ đề của nó trở thành, với Giotto và những học trò của ông ta, sự nhân tính hóa của cuộc sống Chúa Giêsu.

Sau đó một khối lượng vĩ đại của nền văn học Hy Lạp đã đến từ phương Tây, một lời di chúc mới và kỳ diệu, dạy những niềm kiêu hãnh mới, những khoái lạc mới, và một cảm giác mới về tầm quan trọng của mỗi cá nhân. Và với Thời kỳ phục hưng các họa sĩ tìm ra cái gì có thể là chủ đề cao quý nhất của họ - con người, sự đa dạng, phẩm giá và tầm vóc của con người. Sau đó chủ đề đã được mở rộng. Trường phái cải lương (reformation) đã thêm vào Con người bình thường; Trường phái chống lại cải lương (counter-reformation), Con người thần thánh;

thế kỷ 18, Con người có lý trí và Con người của tình cảm; và vào cuối thế kỷ, dưới ảnh hưởng của trường phái lãng mạn, thêm vào Con người nhà thơ. Với sự bành trướng của khoa học vào thế kỷ 19, chủ đề của người họa sĩ trở thành một thế giới rõ ràng và việc miêu tả nó tùy thuộc vào các quy luật khoa học, vào những khám phá mới của khoa học về ánh sáng, màu sắc và thị giác. Về các mặt này Chủ nghĩa Ấn tượng rất là phồn thịnh.

Vào cuối thế kỷ 19, người họa sĩ một lần nữa lại cần có một chủ đề. Tất cả những chủ đề cũ đã có vẻ nghèo nàn. Những tác phẩm kinh điển của người Hy Lạp và Latin, rất gây cảm hứng vào thời kỳ Phục Hưng, đã đánh mất sự sắc sảo và cảm giác mãnh liệt của nó. Con người và sự cao quý của nó đã không còn sức thuyết phục nữa. Con người lý trí của thế kỷ 18 bây giờ có vẻ như chỉ đúng một và không tự nhiên; Con người lãng mạn đơn thuần là một sự ngu xuẩn. Thế giới của trường phái lãng mạn đã bị tầm thường hóa và bị làm cho hư hỏng bởi hai thế hệ họa sĩ học viện chính thống. Thiên nhiên được nhìn thấy bằng đôi mắt vô tư của khoa học đã đánh mất tính mới lạ của nó và hầu hết những điều thích thú của nó. Khoa học, đối với người họa sĩ, ngay lập tức đã trở thành một đề tài quá cũ rích và quá đáng sợ, đã đe dọa trở thành một địch thủ khủng khiếp mà bây giờ chúng ta thấy ngày nay. Nó đã cướp đi con người của thiên nhiên và kích thích đúng đắn. Con người không còn là trung tâm của vũ trụ, mặc dù nó chưa bị đe dọa sẽ bị đẩy ra khỏi sân khấu một cách hoàn toàn. Bị khước từ bởi một vũ trụ của sự chắc chắn lạnh lẽo, những người họa sĩ, vào đầu thế kỷ 20 đã cố tìm cho được một chủ đề trong các công việc khác và nhiều nhân tính hơn của con người, ngay chính trong bản thân nghệ thuật. Vấn đề chủ đề của hội họa vào thế kỷ 20 đã trở thành bức tranh và sự sáng tác (composition) một bức tranh.

Như thường lệ, ở đây các người họa sĩ đang phản ánh lại những mối bận tâm triết học của thời đại của họ. Trong cái thế giới bao la, lười biếng, vô định hình mà thế kỷ 20 đã giới thiệu, một trong những vấn đề cấp bách nhất đối với các triết gia là vấn đề về tổ chức. Khoa học và triết học của thế kỷ 19 đã lấy mục đích ra khỏi vũ trụ. Tuy nhiên, mọi vật đã cùng nhau hành động như thể đã có một mục đích. Sự tổ chức, trong vũ trụ và trong muông thú, dường như có tồn tại. Một nhóm những tế bào, hay con người, hay ngôi sao đơn lẻ cùng nhau hoạt động như thể nó là một đơn vị có tổ chức. Cái gì đã tạo thành sự đoàn kết này chính là vấn đề của các triết gia. Đây là vấn đề của phong cách, của cấu trúc, của một thể xác riêng lẻ, độc lập, không thể chia cắt - vấn đề của toàn bộ tổ chức.

Sự sáng tác một bức tranh - hay đúng hơn là những bức tranh nói chung - đưa ra cho người họa sĩ chính vấn đề này. Bức tranh mà anh ta đang làm là một đơn vị. Chính sự thống nhất này đã tạo cho bức tranh một đời sống độc lập của riêng nó, tách rời hẳn người làm ra nó. Và làm thế nào đạt được một sự thống nhất như vậy đã trở thành một vấn đề đang thai nghén của tất cả nền hội họa thế kỷ 20 mà bây giờ được gọi là Hội họa Hiện đại (bằng cái tên mà lần đầu tiên nó ra mắt). Sự khám phá vĩ đại của nó là một ứng dụng cho việc làm ra các bức tranh của một trong những công cụ quyền lực nhất của phân tích toán học đã phát triển vào thế kỷ 19 - phương pháp của giả thuyết thay thế, của cái giả thuyết mà đang chống lại xúc cảm thông thường.

Chắc hẳn phương pháp này xuất hiện lần đầu tiên như là một lời phê phán tiên đề Euclid. Euclid đã diễn đạt như một định lý trong môn hình học của ông rằng qua một điểm ta chỉ có thể vẽ một đường thẳng, chỉ duy nhất một đường thẳng song song với một đường thẳng khác. Định lý này chưa ai từng có thể chứng minh được vì thế nó được chấp nhận như là một tiên đề.

Sau đó, một vài nhà toán học ở thế kỷ 19 đã nghĩ ra một ý tưởng giả định tiên đề là sai. Bằng cách giả sử một ý tưởng rõ ràng là vô lý rằng qua một điểm không thể vẽ một đường thẳng nào song song với một đường thẳng khác, hay một ý tưởng cũng ngớ ngẩn như vậy rằng bất kỳ số lượng đường thẳng song song như vậy cũng có thể, những nhà toán học này đã có thể xây dựng hai loại hình học logic và bất biến (self-consistent) mà từ đó phát sinh ra các nghề y hiện đại của chúng ta (modern field physics). Bằng cách chứng minh rằng “a” nhân với “b” không nhất thiết phải bằng “b” nhân với “a”, các nhà toán học đã rút ra những môn đại số học đa dạng, hoàn toàn không giống với môn đại số mà chúng ta đã được học ở trường, và cùng với chúng là một số phương pháp phân tích cực kỳ quan trọng. Thực tế, toàn bộ thuyết Einstein đến từ sự ruồng bỏ sự thừa nhận bản chất một cách hoàn hảo rằng một đường thẳng đứng yên nhất thiết phải có cùng một chiều dài với khi nó chuyển động.

Nghệ thuật Hiện đại đã được đi đến bởi chính cùng một phương pháp - bằng cách đặt vấn đề một trong những sự thừa nhận cơ bản của hội họa, một sự thừa nhận mà trước đây đã luôn luôn xuất hiện một cách hiển nhiên. Bằng cách từ bỏ ý tưởng rằng một bức tranh nhất thiết phải là một bức tranh vẽ một cái gì đó, các họa sĩ hiện đại đã có thể lấy sự sáng tác các bức tranh như vấn đề chủ đề của họ, và với chủ đề này sẽ tạo ra bức tranh thú vị nhất và giá trị nhất được thực hiện trong hai thập kỷ đầu tiên của thế kỷ 20.

Sự sáng tác (composition) là điều quan trọng chính yếu đối với bất kỳ người họa sĩ nào, trường phái Hiện đại hay trường phái khác. Bức tranh, nếu có cuộc sống riêng của chính nó, phải khởi đầu bằng cách trở thành một đơn vị không thể chia cắt được. Mỗi một phần của nó đều quan trọng như nhau. Tất cả

những phần của nó phải được thực hiện cùng một lúc. Một bức họa không thể được vẽ từng chi tiết từng chi tiết một. Nó phải phát triển tất cả cùng một lúc, như một tổ chức trọn vẹn, để nếu ở bất kỳ thời điểm nào đó công việc của người họa sĩ bị ngắt quãng, thì bức tranh cũng sẽ được hoàn tất, mỗi phần nằm đúng chỗ của nó, tất cả được hoàn thành như nhau, có ý nghĩa như nhau và phụ thuộc vào nhau như nhau. Như Whistler đã nói, một tuyệt tác được hoàn thành từ lúc bắt đầu. Những thay đổi được thực hiện khi một bức tranh đã làm xong quá nhiều công đoạn, khi cấu trúc của nó đã được thiết lập, cho dù được thực hiện khéo như thế nào đi nữa, cũng vẽ được nhìn thấy rất rõ ràng, trông giả tạo và thô như những thay đổi được thực hiện bằng phẫu thuật bằng chất dẻo lên các đường nét của khuôn mặt.

Tổ chức này, sự phát triển phụ thuộc lẫn nhau của một bức tranh, những phối hợp dây chuyền này và những đường thẳng, hình dáng và màu sắc ảnh hưởng qua lại, sự lệ thuộc này của các phần đối với tổng thể, chính là sự sáng tác. Sự sáng tác tranh có lẽ không phải là cuộc sống chủ yếu của bức tranh. Điều đó tùy thuộc vào sức sống của người vẽ nên bức tranh đó và tùy thuộc vào sự mãnh liệt của các ý tưởng của anh ta. Nhưng vì chính sự sáng tác tạo nên sự quan trọng, hình dáng và sự sáng sủa cho sự thể hiện các ý tưởng của người họa sĩ, nên phần lớn cách sáng tác của bức tranh sẽ làm cho nó có thể được nhớ đến. Dĩ nhiên người xem không cần thiết phải biết rằng bức tranh được sáng tác ra sao. Nhưng trừ khi cách sáng tác là đúng, nếu không bất kỳ bức tranh nào, dù được vẽ khéo léo đến đâu, cũng mau chóng khiến người xem nhàm chán. Một bức tranh đẹp, ở bất kỳ hệ thống thẩm mỹ hay giá trị nào mà một người có thể sử dụng để đánh giá, chỉ là một bức tranh có thể được ngắm nhìn trong sự thích thú, và được nhớ đến trong sự hài lòng, một lần

và một lần nữa. Và điều này chính là kết quả của sự đơn giản và trực tiếp mà cùng với chúng các ý tưởng của người họa sĩ được thể hiện - nói cách khác, của sự sáng tác một bức tranh.

Các họa sĩ trường phái Ấn tượng đã không đặc biệt quan tâm đến sự sáng tác. Hay nói đúng hơn là họ không đặc biệt quan tâm đến sự thực hiện tỉ mỉ mang tính hình thức của nó, đặc biệt vì những quy luật của cách bố trí đã hình thành phần lớn truyền thống hội họa hàn lâm chính thống mà họ đang thực hiện cuộc cách mạng chống lại. Học thuyết chủ nghĩa trường phái Ấn tượng về sức căng bề mặt như nhau cùng với bề mặt thống nhất của bức tranh đã tạo cho những bức tranh của họ một sự thống nhất mang tính tổ chức đầy đủ. Và chiếc máy chụp hình, là vật cung cấp hình mẫu cho những bức tranh của họ, đã không tự nó cấu thành. Nó chụp lấy thiên nhiên một cách bất ngờ, không chuẩn bị trước. Khi các họa sĩ trường phái Ấn tượng khám phá ra rằng họ cần một loại bố trí trang trọng hơn những cách bình thường như vậy, phương pháp sự cân bằng huyền bí (occult balance) của người Nhật, cùng với một quy tắc về luật xa gần, đã hoàn toàn đầy đủ. Phương pháp bố trí này được biết đến dưới cái tên "occult balance" (sự cân bằng huyền bí) - bù đắp cho những vùng chật chội nhỏ của một bức tranh bằng những vùng trống lớn - có tác dụng một cách hoàn hảo miễn là toàn bộ bề mặt của bức tranh có cùng một đặc tính - chẳng hạn như bề mặt sơn khô của một bức tranh củ Vuillard, hay loại giấy đã được đóng dấu bằng mực của một bản in Nhật bản. Và nếu những khoảng không gian trống trải vẫn xuất hiện quá trống trải, chúng có thể luôn luôn được giải thích và lấp đầy bởi một vài đường thẳng phối cảnh chỉ những tấm ván của sàn nhà, và những đường viền của một cái gờ hay những rãnh nước của một con đường. Vì thế *mise-en-page* ngẫu nhiên của một ống kính máy chụp hình (view finder), một bề mặt thống nhất có được do một kết

cấu sơn đều nhau, sự cân bằng huyền bí, và một luật phối cảnh, là tất cả những công cụ thuộc để sáng tác tranh mà các họa sĩ trường phái Ấn tượng cần - Pissarro, Sisley, Monet, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Vuillard, Bonnard, và những họa sĩ còn lại. Degas đặc biệt làm cho công dụng của những công cụ này trở nên sáng chói, cùng với những thử khác đã đến trên con đường của ông - Degas, người mà tôi đã từng nói đến trước đây, không hề là một người theo trường phái Ấn tượng, mặc dù ông ta sử dụng tất cả những kỹ thuật của trường phái Ấn tượng, mà kỹ thực ông ta là một viện sĩ vĩ đại nhất kể từ Ingres và những người nối nghiệp trực tiếp của Poussin.

Nhưng Cézanne đã khám phá ra rằng những công cụ để sáng tác tranh này là chưa đủ. Cézanne biết rằng đôi mắt của con người không phải là đôi mắt ngây thơ của chiếc máy chụp hình; thế giới tự nhiên có nhiều chiều hơn một thấu kính của một chiếc máy chụp hình đơn giản có thể thu lại. Ông ta ao ước hiểu được trường phái Ấn tượng, như ông ta đã nói, là một cái gì đó có thể so sánh với nghệ thuật của các nhà bảo tàng - đối với Poussin, Rubens, Veronese và tương tự. Vì vậy, hành động đơn giản của việc bố trí bao gồm việc thay thế những vật thể được vẽ trong một khung hình chữ nhật, ống kính của chiếc máy chụp hình, sẽ không đủ đáp ứng yêu cầu. Ông ta cần một loại tổ chức mang tính chất hình ảnh gây ấn tượng hơn, mãnh liệt hơn. Ông ta đã đạt được điều này bằng công dụng của một bộ những phát minh đáng kinh ngạc và độc đáo. Ông đã quy ước hóa những màu sắc và kỹ thuật vẽ, cũng như những nét vẽ của mình. Ông ta hạn chế không gian, chiều sâu, khoảng cách tới và lui, trong phạm vi bức tranh của ông ta. Ông ta đã tăng kích thước những vật thể ở xa một cách có hệ thống và thu nhỏ những vật thể ở gần để phù hợp hơn với thế giới mà các giác quan vận động của chúng ta cảm nhận được, mà nhờ đó chúng ta biết được một

người ở xa với một người ở gần cả hai có vóc dáng bằng nhau. Quan trọng hơn hết, ông đã bỏ luật phối cảnh cổ điển thông thường dựa vào quy ước một vật cố định, mất không di chuyển, cho một vật mang tính tự nhiên hơn - đối với luật phối cảnh người họa sĩ thực sự quan sát bằng hai mắt của mình và với quan điểm hơi thay đổi mà anh ta đã có trước người mẫu của mình.

Những sự sáng tác mà Cézanne đạt được bằng cách sử dụng những công cụ này ngày nay vẫn còn rất mạnh mẽ đến nỗi chúng ta dường như quên luôn kỹ năng của ông ta như một người vẽ phác họa và sự duyên dáng của ông ta như một nhà màu sắc học. Chúng ta chủ yếu nhớ đến ông ta vì sự đa dạng và sức mạnh của những tổ chức tranh vẽ của ông ta. Những tổ chức này, khi chúng còn mới, dường như còn kỳ lạ hơn nữa. Những họa sĩ trẻ ở đầu thế kỷ thấy rằng chúng cực kỳ gây ấn tượng, và qua đó trở nên quan tâm đến những vấn đề của sự sáng tác thuần khiết.

Vì vậy Cézanne có thể gần như được cho là cha đẻ của Nghệ thuật hiện đại. Đầu năm 1909 Braque và Picasso đã bắt đầu bắt chước, khám phá và quy ước hóa hơn nữa những quy ước của Cézanne về hội họa và luật phối cảnh xa gần. Ví dụ như bức tranh vẽ thối trái cây của Picasso và tranh phong cảnh nhỏ vẽ con đường gần L'Estaque của Braque, cả hai đều ở Viện bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại ở New York. Những họa sĩ này đã quan tâm đến phân tích phong cách nghệ thuật, như ta có thể thấy ở những bức tranh của họ vào năm 1906 và 1907 đã bắt chước phong cách riêng của điêu khắc da đen. Những những bức tranh Châu Phi này có ít phong cách thực sự, sự thống nhất và vẻ đẹp và những bức tranh của các họa sĩ lập thể sau này có. Và chính xu hướng lập thể (Cubism) đã xuất phát từ Cézanne.

Cũng chính qua Cézanne mà Duchamp, Juan Gris, Gleizes và tất cả những họa sĩ khác đã trở nên thích thú với việc giải quyết các vấn đề về sáng tác bằng các phương pháp phân tích và sự trừu tượng hóa.

Tuy nhiên “sự sáng tác” có lẽ là một từ quá đơn giản đối với những gì mà các họa sĩ này đã làm. Để nói chính xác hơn, vấn đề chủ đề của họ chính là nghệ thuật - các bức tranh đã được xây dựng như thế nào. Mục đích của họ là cô lập những phẩm chất chủ yếu của đặc tính và của cấu trúc trong một bức tranh mà làm cho nó trở thành một công việc nghệ thuật. Nó là cái gì, độc lập khỏi ý tưởng mà một bức tranh muốn truyền đạt, bất kể câu chuyện mà nó kể, chỉ là qua sự cân bằng những đường thẳng và những hình khối của nó, qua những hình dạng được rút ra từ bất kỳ ý nghĩa nào; cái gì làm cho bức tranh đáng được nhìn ngắm và làm cho chúng ta tiếp tục thấy là nó thú vị? Cái gì làm cho một chú cá heo đơn giản được khắc trên một cái đĩa bằng đồng thau như đang bơi về phía chúng ta và để nhớ như một khuôn mặt xinh đẹp nhất. Cơ bản, đó chính là vấn đề của sự sáng tác.

Ngay cả các nhà thơ cũng lấy sự sáng tác là chủ đề của họ. Những nhà thơ chính của Anh, những người đã khám phá ra lãnh vực này là James Joyce và Gertrude Stein. Joyce chắc chắn không phải là một ví dụ thuần khiết. Mặc dù sự bất chước nổi tiếng những hình dạng và cấu trúc từ Odyssey và Old Testament trong bài thơ Ulysses và Finnegans Wake của ông ta, thì vấn đề chủ đề của ông ta không chỉ là sự sáng tác, mà đúng hơn là sự giáo dục của ông ta. Những chỗ tối nghĩa của ông ta chủ yếu là những tham khảo văn học xa lạ với người đọc. Nhưng nếu những cuốn sách Joyce đã đọc đều phổ biến và nhiều ngôn ngữ ông ta biết đều hiểu được, thì tất cả những chỗ tối nghĩa

này trở nên đơn giản. Như người ta nói rằng Picasso đã nhận xét khi ông từ chối vẽ minh họa cho bài thơ Ulysses là “Ông ta là một nhà văn tối nghĩa mà tất cả thế giới đều có thể hiểu.”

Nhưng trong trường hợp của Gertrude Stein, vì vấn đề chủ đề của các bài thơ của bà ta chính là sự sáng tác, sự truyền đạt của nó về cơ bản là không rõ ràng, và không thể dùng bất kỳ sự học rộng uyên thâm nào để giải thích được dù là một phần. Dĩ nhiên có nhiều chỗ chơi chữ và những trích dẫn cá nhân, một số cái đó thì có thể hiểu được. Ví dụ, một bài thơ có tựa đề là “Suzy Asado”, sau khi một vũ công người Tây Ban Nha mà bà ta đã biết, tên của người này có vần với từ “leche helada”, vì thế trong một vài thơ khác bà ta trở thành (vì *asado* trong tiếng TBN có nghĩa là “đã nướng”): “Suzy đã nướng trong cốc kem của tôi”. Nhưng ngay cả nếu tất cả những dẫn chứng này có thể được lần theo và hiểu được, chúng cũng sẽ giải thích được rất ít. Vì vấn đề chủ đề của Gertrude Stein - dù sao trong các bài thơ hình thành phần lớn công việc của bà ta - hoàn toàn là sự sáng tác. Ví dụ, có một bài “Chân dung của F.B” có cùng một điệu và cùng một dạng như bài thơ cuối cùng “Những căn phòng” của Tender Buttuns. Nhưng những chữ thực sự được sử dụng trong hai bài thơ hoàn toàn khác nhau. Đây chính là loại công việc mà một người họa sĩ của thời đại có lẽ đã làm - những kiểu khác nhau của cùng một sự sáng tác được xây dựng với những vật thể tĩnh vật khác nhau hay những màu sắc khác nhau.

Gần như chắc chắn rằng những bức tranh tĩnh vật lập thể đầu tiên của Picasso và Braque không thể được đánh giá rất nghiêm túc như những cố gắng thực sự để mô tả trong khoảng cách xa phức tạp những vật thể nửa-rõ ràng (half-legible) của họ - tờ báo gấp lại, cái chai, ly có chân, cây đàn guitar, cái tẩu thuốc và gói thuốc lá Virginia trên mặt bàn. Họ đúng hơn là sử

dụng những vật thể thường này cho mục đích vẽ ra những bức tranh có chủ đề là một sự phân tích quá trình sáng tác. Ở đây sự sáng tác vẫn bắt nguồn từ những bức tranh của Cézanne, tuy nhiên cùng với tầng lớp trung lưu của Cézanne và sự nặng nề quê mùa được thay thế - dù gì cũng trong trường hợp của Braque và Picasso - bởi một sự lịch lãm của dân Paris và sự nhẹ nhàng của đôi tay. Những họa sĩ này và những họa sĩ khác của trường phái Hiện đại sau khi ứng dụng loại phân tích sáng tác này vào những thể loại nghệ thuật khác, vào trang trí tường La Mã, lối vẽ tranh tường Byzantine, kiểu dáng kiến trúc của các tòa nhà chọc trời ở Manhattan, những quân bài đầu tiên - tới hầu hết loại nghệ thuật kỳ lạ nào nằm trên đường đi của họ. Thậm chí có thể sơn trọn vẹn những bức tranh trừu tượng với một chất hình như chưa hề có trong lịch sử hội họa.

Không có gì mới trong những phương pháp vẽ của những họa sĩ này. Họ vẫn dựa vào hai khám phá kỹ thuật của các họa sĩ trường phái Ấn tượng - độ căng bề mặt như nhau và một phương pháp vẽ xong một bức tranh ngay tại chỗ. Sự đổi mới vĩ đại của những bậc thầy Hiện đại này là sự quan tâm của họ vào sự sáng tác thuần thiết. Và sự định nghĩa chủ yếu của cái ngày nay bình thường được biết là hội họa Hiện đại, Hội họa Hiện đại là cách dễ nhất để phân biệt với bức tranh của bất kỳ thời đại nào hay trường phái nào, đơn giản là như vậy : một bức tranh trong thực tế dù ở phong cách nào thì chủ đề cũng chính là sự sáng tác của chính nó.

Như những họa sĩ trường phái Ấn tượng, các họa sĩ trường phái Hiện đại bị ảnh hưởng bởi những mảnh khoé kỹ thuật của thời đại họ. Các họa sĩ trường phái Ấn tượng, với vấn đề chủ đề của họ là thế giới tự nhiên xuất hiện như thế nào trong đôi mắt vô tư, đã có ảnh hưởng chủ yếu của họ đến khoa học nhiếp ảnh.

Các họa sĩ trường phái Hiện đại đầu thế kỷ 20, với sự sáng tác là chủ đề, có ảnh hưởng chính yếu đến nhiều bản sao chép nghệ thuật mà sau đó đã trở nên có sẵn.

Chính chúng ta quên rằng khoảng thời gian mà những bản sao chép nghệ thuật đã tồn tại gần như thế nào. Mọi việc cứ như vậy cho đến cuối thế kỷ 19 khi mà bất kỳ tấm hình chụp của các bức họa nổi tiếng đều được thực hiện. Trước đây, chỉ có những bản sao chép của những bức họa là các bản khắc chạm và bản sao sơn dầu được thực hiện. Phần lớn, những bản sao chép này hoàn toàn không chính xác và phản ánh thị hiếu của thời đại một cách sát sao hơn, thị hiếu mà trong đó chúng được thực hiện quá kiểu dáng thực sự của chính bức tranh. Trong các bản sao thời Victoria, Rubens, Guido Reni, và Raphael tất cả đều trông giống những bức tranh thời kỳ giữa Victoria được vẽ bởi Etty hoặc Winterhalter. Nhưng những viện bảo tàng danh tiếng sẵn sàng mua và treo những bản sao của những bức họa nổi tiếng, chỉ vì qua những bản sao này các bức họa nổi tiếng đó mới có thể được biết đến. Nếu không, để biết được những bức tranh này, người ta phải mất nhiều công sức và tiền bạc để du lịch, và đi đến đứng ngắm trực diện bức tranh. Thực tế, đến cuối những năm 1850 toàn bộ phong trào vẽ tranh theo phong cách hội họa Ý trước thời Raphael đã phát triển tốt dưới cách này trước khi bất kỳ thành viên nào của phong trào này được nhìn thấy những bức tranh mà họ có ý định lấy làm mẫu, hay bất kỳ thứ gì tốt hơn một vài bản khắc hoàn toàn không tương xứng trong một cuốn sách của Rossetti.

Tuy nhiên, với bước ngoặt của thế kỷ, tất cả những điều này đã bị thay đổi. Những bản sao bằng nghệ thuật nhiếp ảnh đã trở nên thông dụng. Sự sao chép trở nên dễ dàng, không chỉ đối với các tuyệt tác của Châu Âu, mà với tất cả nghệ thuật

khác - Aztec, Byzantine, Catalonian, Dahomeyan, Etruscan, Finnish, Grecian, Hittite, Indic, Javanese, Kurdish, Ligurian, Moslem, Numidian, Peruvian, Queenslandian, Ruritanian, v.v... qua những tập atlas và bảng mẫu tự, trong những cuốn sách giới thiệu, những tờ bướm, album, những tập hồ sơ, và những bản in rời, tất cả được thực hiện một cách xuất sắc, toàn diện, và không mắc. Phòng tranh của mỗi họa sĩ đều có những bản sao này, và anh ta tham khảo chúng một cách thường xuyên. Hoặc nếu anh ta không có chúng ở nhà, theo một nguyên tắc của nhiều họa sĩ là từ chối treo tranh trên tường, kể cả tranh của chính họ, để các cảm xúc thị giác của họ không bị quấy rầy liên tục, anh ta sẽ trưng bày chúng ở nhà những người bạn của anh ta. Những bản sao này tốt nhất là màu đen trắng. Những bản sao màu khó mà giữ được và, nếu có giữ được, thì cũng sai biệt rất nhiều. Vì những khó khăn của nghệ thuật nhiếp ảnh và của sự in ấn, những bản in không bao giờ có kích cỡ đúng - luôn luôn là bản thu nhỏ của những bức tranh to hay, tối đa, sự miêu tả các chi tiết. Vì hầu hết những bản in này được chụp từ những tác phẩm nghệ thuật của các nền văn hóa xa lạ với chúng ta, câu chuyện mà đầu tiên chúng được làm ra để kể lại thường là khó hiểu đối với người họa sĩ ngưỡng mộ chúng như thể chúng là những cuốn sách được viết bằng một ngôn ngữ lạ. Anh ta không biết gì về chủ đề của bức họa này hoặc về nghệ thuật mô tả bằng tranh của nó. Anh ta không hiểu gì về những ẩn ý tình cảm và tác giả định truyền đạt thông qua chủ đề. Do đó, từ những bản sao của bức họa ngoại lai này, người họa sĩ không thể rút ra được một ý tưởng rõ ràng nào về màu sắc, kích cỡ cũng như ý nghĩa của nó. Tất cả những gì anh ta có thể học hỏi được từ những bản in này là sự sáng tác theo nghi thức của các công việc nghệ thuật và những công cụ có liên quan đến phong cách mà những họa sĩ đa dạng của chúng đã sử dụng.

Đối với người họa sĩ, cuốn bách khoa nghệ thuật phổ thông này thật hấp dẫn. Anh ta đã bị mê hoặc bởi sự khám phá rằng anh ta có thể diễn đạt một ý tưởng thuộc thị giác từ sự đa dạng vô cùng của các cách đây quyền lực và có vẻ thanh thoát. Hơn nữa, anh ta hoàn toàn ý thức được rằng những ý tưởng thuộc thị giác (visual ideas) mà bức tranh ngoại lai này chứa đựng không phải là những cái thuộc nền văn minh của chúng ta; rằng ý nghĩa của chúng hoàn toàn không thể thấu hiểu được đối với anh ta. Song hiệu quả của sự sáng tác theo nghi thức của bức họa này, một mình, và dường như không có bất kỳ sự giúp đỡ nào từ những ý tưởng thuộc thị giác mà nó đóng khung, rất là kỳ lạ, những họa sĩ trẻ dễ dàng bị thuyết phục rằng yếu tố quan trọng trong tất cả nghệ thuật hội họa là hình thức của nó chứ không phải là nội dung. Qua những bản sao này các họa sĩ trường phái Hiện đại đã lậm sâu vào sự chọn lựa sự sáng tác như là một chủ đề cho các bức tranh của họ, và cũng giúp cho những cuộc nghiên cứu tranh ảnh của họ.

Bản thân vấn đề chủ đề rất là độc đáo và hấp dẫn đến nỗi các họa sĩ trường phái Hiện đại ngay tức khắc thấy ra tính quần chúng của nó. Cho đến nay, tính phổ biến của hội họa luôn luôn được tạo thành từ tất cả mọi loại người của trí thức, chỉ có một điểm chung là thích ngắm tranh. Nhưng tính phổ biến đối với hội họa Hiện đại mới có tính đặc biệt này : đó là một tính phổ biến có trí thức, quan tâm đến sự mới lạ của trí thức và văn học, và được tổ chức và dẫn đầu bởi những nhà thơ cấp tiến.

Việc một nhà thơ là người làm công tác phát hành (press agent) cho một người họa sĩ không có gì là mới mẻ. Pietro Aretino đã từng hoạt động trong với tư cách này cho Titian, và đó có lẽ là lý do mà Titian đã vẽ Aretino rất nhiều lần. Nhưng hội họa Hiện đại đã từng có nhiều nhà thơ kết giao với nó hơn là trường

hợp thông thường, chắc chắn là nhiều hơn những nhà thơ đã từng kết hợp với các họa sĩ trường phái Ấn tượng. Thoạt đầu có Max Jacob, Guillaume Apollinaire và Gertrude Stein. Những nhà thơ Jean Cocteau, André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard và nhiều nhà thơ khác chi phối giai đoạn phát triển sau của nó. Những nhà thơ này không chỉ là người làm công tác phát hành cho những bức họa. Họ còn đẩy mạnh sự nghiệp của các họa sĩ khác nhau và hoạt động như những cố vấn kinh nghiệm về vấn đề phong cách, chủ đề và nghệ thuật mô tả bằng tranh. Dưới tài điều khiển khéo léo này, và với một bản chất đáng kinh ngạc của chính vấn đề chủ đề, Nghệ thuật Hiện đại mau chóng trở nên một hiện tượng nổi bật. Chỉ một vài năm sau khi nó ra đời, nó đã lôi kéo được các nhà sưu tập hàng hái, những nhà buôn tranh thành công, một thị trường tăng vùn vụt và một danh tiếng toàn cầu.

Tôi hình dung rằng có rất ít những người nghiệp dư thuộc trường phái Hiện đại thực sự hiểu được các bức tranh vẽ về cái gì. Tuy nhiên, điều này ít ảnh hưởng đến sự thích thú của họ. Sự hiểu thấu có ý nghĩa rất ít trong mối liên hệ với hội họa. Một người có thể dễ dàng chấp nhận một bức tranh, thích hoặc không thích nó - dù sao, thì cũng nhớ đến nó - mà không thực sự hiểu được chủ đề của nó. Khi ai đó nói rằng anh ta hiểu một bức tranh của Rembrandt và không hiểu tranh của Duchamp, anh ta chỉ có ý nói rằng anh ta quen ngắm bức tranh này và không quen ngắm bức tranh kia. Và đối với những họa sĩ thuộc trường phái Hiện đại này, chẳng hề cần thiết phải hiểu họ. Sự mới lạ, giá trị gây ngạc nhiên của nó, của những bức tranh sẽ thuyết phục những người ngưỡng mộ chúng. Lý do này không khó nhận ra. Một lần nữa nguồn gốc là ở những bức tranh của Cézanne.

Degas đã chỉ Cézanne cho Vollard, một nhà buôn tranh,

như là một họa sĩ quan trọng nhất của trường phái Ấn tượng. Vollard trở thành lái buôn tranh của Cézanne và cũng là nhà sưu tập tranh của ông ta. Vì ngày nay chúng ta đã quen với tác phẩm của Cézanne, nên chúng ta khó mà hiểu được bức tranh này đã có vẻ gây ra sự căm phẫn như thế nào vào năm 1890, xấu xí, không mục đích và kém cỏi ra sao. Những bài phê bình của thời đó (có thể tìm thấy chúng trong những bản sao chép xưa của "Phòng tranh quốc tế" - International Studio) nói về bức tranh tồi tệ của ông ta, sự ngu dốt của ông ta về những luật phối cảnh đơn giản nhất, màu sắc nặng nề của ông ta, về mặt sơn gồ ghề, những tấm vải để lại chưa được hoàn thành một cách bất cẩn, thậm chí phần nào còn nói thẳng ra, tài năng nhỏ bé của ông ta như là một họa sĩ vẽ tranh tĩnh vật, những bức tranh khỏa thân quái dị của ông ta. Vollard kể rằng có một người chồng đã trừng phạt vợ, có lẽ vì không chung thủy, bằng cách ôm cô ta và bắt cô ta phải nhìn vào một bức tranh khỏa thân của Cézanne, để chứng minh cho cô ta thấy xác thịt ghê tởm như thế nào và những gì cô ta đã làm xấu xa ra sao. Cézanne được thừa nhận là một họa sĩ màu nước có sức quyến rũ. Nhưng tranh sơn dầu của ông ta đã bị giới phê bình bác bỏ : ông ta không biết cách sơn cũng như không biết cách vẽ. Tôi nghi ngờ đây thậm chí cũng là quan điểm bí mật của Vollard - không phải thế thì điều này đã tạo ra bất kỳ sự phân biệt nào đối với nhà buôn tranh rất thông minh và ranh ma như vậy.

Nhưng Degas đã đúng. Khi Cézanne chết giá tranh của ông ta tăng vùn vụt. Mười năm sau, tất cả mọi người đều thừa nhận rằng ông ta là họa sĩ vĩ đại nhất của trường phái Ấn tượng - ông ta thậm chí còn được gọi là Cây đại thụ của trường phái Ấn tượng - và cha đẻ của Hội họa hiện đại. Tầm quan trọng của

ông ta là không thể nhầm lẫn được. Sự khó hiểu trước đây của ông ta, bây giờ đã được hiểu ra, đã từng là kết quả hiển nhiên của tính chất độc đáo uyên thâm của ông. Do đó, người ta đã quyết định rằng bất cứ cái gì khó hiểu đều là tác phẩm của một tài năng, và bất cứ thứ gì vẫn chưa được sự khó hiểu suốt một thời gian rất dài là tác phẩm của một thiên tài - mà, sau cùng, đó không phải là một ý kiến quá tồi.

Vì thế nó đã làm lợi cho các họa sĩ trường phái Hiện đại rất nhiều bởi sự khó hiểu. Đặc biệt, Braque và Picasso đã làm cho công chúng của họ bị lúng túng, bị lôi cuốn và bị thuyết phục bằng sự thay đổi phong cách trong các bức tranh của họ cứ mỗi vài năm một; hay đúng hơn là thay đổi trường phái nghệ thuật mà sự sáng tác của trường phái nghệ thuật đó đang được họ phân tích và sử dụng như một chủ đề. Tuy nhiên, thành công thực sự và liên tục của những họa sĩ này không phải do bất kỳ loại mách khéo buôn bán nào như vậy. Nó là do chất lượng thật sự của tranh của họ và do sức sống của chủ đề trong tranh của họ. Ngay cả ngày nay vấn đề chủ đề vẫn chưa mất đi tầm quan trọng của nó. Thế giới mà chúng ta đang sống, thế giới mà thế kỷ 20 mở đầu, là phức tạp đối với vấn đề xuất hiện vô mục đích và vô tổ chức. Trong một thế giới như vậy, sự tổ chức và sự sáng tác là những cố gắng làm yên lòng nhất, và công việc thủ công là những xa xỉ quý hiếm nhất. Công việc thủ công và sự sáng tác là thứ mà những họa sĩ Hiện đại này cung cấp.

Vì thế, không có gì ngạc nhiên khi Hội họa Hiện đại vẫn duy trì được uy tín của nó cho đến ngày hôm nay. Vì trường phái này ra đời, những chủ đề hội họa khác đã từng được thử, và các trường phái hội họa khác đã mọc lên. Nhưng chỉ những bức tranh của các họa sĩ trường phái Hiện đại kinh điển, của Picasso, Braque, Matisse, Duchamp, và những người khác, tất cả họ -

những họa sĩ trẻ tuổi đầu thế kỷ, ngày nay mới có giá cao và được xác định một cách chắc chắn. Tất cả những bức tranh này đều có 3 điểm chung : trước hết, chúng được vẽ với một bàn tay khéo léo nhất và nhạy cảm nhất như là sự ứng biến thoải mái. Kế đến, bề mặt sơn được thực hiện bằng một con mắt để cân bằng và độ nhấn được cân đối trên chính lớp sơn. Lớp sơn nằm bằng phẳng trên vải và xác định rõ mặt phẳng của nó. Như Cocteau đã phát biểu, khi nói về những bức tranh theo trường phái Hiện đại này, một bức tranh không phải là một cái cửa sổ. Thay vào đó, một bức tranh theo trường phái Hiện đại được xây dựng để trở thành một vật thể, tất cả các phần đều thú vị như nhau. Và cuối cùng, chủ đề thực sự của bức tranh chính là sự sáng tác nó, mặc dù nó có thể có một sự hình ảnh giống hệt hay một sự đánh lừa thị giác như một chủ đề ảo.

Đây là ba điểm thống nhất của Hội họa Hiện đại kinh điển. Sự hiện diện của chúng xác định một bức tranh thuộc trường phái Hiện đại, vì chúng đã không được tập hợp lại trước năm 1906, cũng không được xem xét một cách nghiêm túc bởi bất kỳ họa sĩ nào bắt đầu có tiếng tăm từ sau năm 1925. Sự đáng kính trọng mang tính tri thức của những điểm thống nhất này to lớn đến nỗi ngày nay tất cả các trường cao đẳng và đại học của chúng ta có thể bao gồm hội họa theo phong cách trường phái Hiện đại như là một khóa nghiên cứu ngang hàng với triết học hoặc toán học thuần túy. Và giá trị thị trường của các bức tranh trường phái Hiện đại được vẽ theo các tiêu chuẩn thống nhất này được xác định một cách chắc chắn đến nỗi nhiều viện bảo tàng đã được xây dựng nên bằng danh tiếng của chúng. Thực vậy, Hội họa Hiện đại là trường phái hội họa duy nhất từng được phân biệt một cách nổi bật như vậy. Có một số các viện bảo tàng của Hội họa Hiện đại - ngày nay thậm chí có một cái ở Paris - được xây dựng trưng bày các bức tranh của trường phái

Hiện đại đã tạo nên những giá trị cơ bản cho những bộ sưu tập của họ.

Những bức tranh trường phái Hiện đại này, chính xác, là những bức tranh được vẽ bởi trường phái Paris, nói chung là trong chính Paris, giữa những năm từ 1903 đến 1925. Trong các viện bảo tàng thuộc trường phái Hiện đại những bức tranh đặc biệt này dĩ nhiên được bổ sung bởi những tác phẩm sau của các bậc thầy hội họa Hiện đại và bởi các tác phẩm của chính những họa sĩ đương thời chúng ta. Tuy nhiên, thực sự các viện bảo tàng thuộc trường phái Hiện đại có ít việc phải làm với tác phẩm không chịu ảnh hưởng trực tiếp từ các bậc thầy hội họa Hiện đại. Điều này không có ngạc nhiên. Sau hết, một viện bảo tàng chủ yếu chỉ là một bộ sưu tập những vật mà giá trị của chúng, cùng với thời gian trôi qua, bây giờ đã trở nên được xác định, và do đó tầm quan trọng của chúng, lúc này có thể được đánh giá và được trọng vọng. Vì thế một viện bảo tàng, cho dù hiện đại như thế nào, cũng chỉ có thể hoạt động được với những vật là di sản được công nhận từ quá khứ của chúng ta. Hơn nữa, sự khác nhau cụ thể giữa hội họa Hiện đại và hội họa đương thời chưa bao giờ được xác định một cách chính xác. Và những vị giám đốc của các viện bảo tàng Hiện đại này, do một sự hiểu lầm có thể hiểu được, đã coi Hội họa Hiện đại ngày nay vẫn đương thời như chúng đã từng như vậy vào năm 1918. Bất kỳ sự chống đối nào đối với Hội họa Hiện đại mà họ phản ứng lại là một phản ứng trung lưu, bảo thủ và ngu dốt. Do đó họ đã không làm gì nhiều để khuyến khích bất kỳ họa sĩ nào ngoại trừ các bậc thầy Hiện đại đã được công nhận một cách chính thức, hay các bức tranh rõ ràng là có nguồn gốc từ các tiêu chuẩn của Hội họa Hiện đại. Những bức tranh này được họ đem ra quảng cáo trước công chúng bằng nhiều hình thức như tờ bướm, các bản sao

chép, các cuộc triển lãm cố định và lưu động, và bằng các bài diễn thuyết phổ biến, tất cả tập trung xung quanh các bộ sưu tập tranh Hiện đại mà bản thân họ có. Vì vậy họ liên tục bận rộn với việc chứng minh rằng Hội họa Hiện đại vẫn là hội họa ngày nay và rằng bất kỳ trường phái hội họa đương thời nào không liên quan đến Hội họa Hiện đại đều là một khuynh hướng không đáng kể và phản động.

Với sức mạnh này, không có gì ngạc nhiên khi Hội họa Hiện đại đầu tiên được bênh vực bởi các nhà thơ Hiện đại, bây giờ đã trở thành một ngành nghệ thuật học viện chính thống của thế kỷ chúng ta, một học viện hống hách và cố chấp như học viện của những năm 70 mà đã bị trường phái Ấn tượng bãi bỏ. Học viện này bao gồm các viện bảo tàng Hiện đại, các họa sĩ Hiện đại và những môn đồ của họ, những nhà buôn tranh và sưu tập tranh của họ, cũng như rất nhiều những nhà hướng dẫn dạy cách vẽ bằng các phương pháp của Hội họa Hiện đại. Như thường lệ với một học viện, nó đánh giá bất kỳ sự xuất phát nào từ những tiêu chuẩn vô nghĩa chính thức của nó khắt khe như Cuộc triển lãm tranh năm 1874 đã đánh giá một bức tranh đã bỏ qua việc kể một câu chuyện.

Nhưng đối với người họa sĩ, việc xem sự sáng tác như là một chủ đề của hội họa có một vài hạn chế nghiêm trọng. Có lẽ nên bắt đầu từ hạn chế nhẹ nhất, nó không phải là một chủ đề hài lòng cho những bức tranh lớn. Điều này dĩ nhiên cũng có thể được cho là hạn chế của chủ đề của các họa sĩ trường phái Ấn tượng, của quan điểm thiên nhiên của chiếc máy chụp hình. Những bức tranh đầu tiên của Renoir thực sự là những bức tranh lớn. Và những bức tranh của Bonnard và Vuillard thường là lớn. Degas và Seurat thì tôi không tính đến. Mặc dù họ đã sử dụng những kỹ thuật của trường phái Ấn tượng, cả hai đều đã vẽ

tranh đã phác họa. Nhưng dù sao những bức tranh, những bức đẹp nhất của Cézanne, Pissarro, Sisley, Van Gogh, Mary Cassatt, Monet và những người khác tất cả đều đủ nhỏ với một ít ngoại lệ để có thể cấp dưới tay người họa sĩ để đi đến nơi mà họ sẽ vẽ. Một dự án tham vọng của Monet, những bức tranh tường vẽ những bông hoa súng ở Khách sạn de Ville tại Rouen, không có cách nào thành công được.

Nhưng kể cả sự sáng tác cũng không phải là một chủ đề phù hợp lắm đối với các bức tranh lớn so với chủ đề của các họa sĩ trường phái Ấn tượng. Một cuộc đối thoại riêng giữa người họa sĩ và tài thơ của anh ta, điều này thậm chí còn hạn chế hơn một cuộc quan sát thiên nhiên chính xác, và chỉ có thể được truyền ra công chúng khán giả rộng lớn với sự khó khăn. Điều này mang quá nhiều tính cá nhân. Thậm chí lý do nó đưa ra còn ít hơn tính chính xác khoa học hay những bông hoa súng cho những bức vẽ to lớn, hùng vĩ. Những họa sĩ Hiện đại, như tất cả những họa sĩ muốn làm cho bức vải của họ được nhìn rõ trong những cuộc triển lãm công cộng rộng lớn, buộc phải vẽ những bức tranh to. Nhưng phần lớn, những bức tranh lớn theo trường phái Hiện đại không phải là những bức tranh lớn theo cách mà tranh của Veronese, hay của Gozzoli đã được thực hiện. Ví dụ bức "The Marriage at Cana" (cuộc hôn nhân tại Cana) không thể được thu nhỏ đi dù chỉ một chút mà không làm mất đi ảnh hưởng của nó. Nhưng hầu hết các bức tranh lớn theo trường phái Hiện đại chỉ là những bức tranh nhỏ được phóng đại lên kích cỡ dùng để trưng bày. Những sự sáng tác của các bức tranh của Gleize không đạt được điều gì ngoại trừ sự phóng to của chúng. Những chiếc bình cao 10feet củ Ozefant có lẽ sẽ ít nặng nề hơn khi ở kích thước một tấm bưu thiếp. Những bức tranh của Picasso thường lớn hơn nhiều so với những gì chúng ta tưởng tượng khi nhìn thấy chúng bằng hình chụp. Các bức tranh của

ông ta được truyền cảm hứng từ các vở balê năm 1925, những cặp tình nhân âu yếm này với những chiếc mũ trắng cổ điển của họ, nhìn vào những tấm hình chụp như những tấm hình 8 x 10 để thương. Chúng thực sự là những tấm hình 8 x 10 nhưng được đo bằng feet thì đúng hơn là bằng inch. Một vài bức tranh của Picasso mà được vẽ sau thập kỷ thứ 2 của thế kỷ là những bức tranh lớn có nghĩa là bức tranh đầu tiên "Saltimbanques" của ông ta tại Chicago là một bức tranh lớn, ở đó kích cỡ của bức tranh và kích cỡ của tấm vải trùng khớp nhau một cách chính xác, và sự to lớn của của tấm vải là cần thiết để tạo cho người họa sĩ mọi sự dễ dàng. Ngược lại những bức tranh lớn mà Picasso đã vẽ sau Thế chiến thứ I phần lớn chỉ là những bức tranh nhỏ được trải mỏng ra, với một chút lý do bào chữa mang tính mô tả cho sự phóng to của chúng. Trong sự trống trải đã được dàn trải ra của chúng dường như chúng có khuynh hướng trở thành những tấm bích chương quảng cáo cho Hội họa Hiện đại hơn là những bức tranh để được sống mãi. Thực tế, hầu hết những bức tranh tham vọng hơn của tất cả các bậc thầy trường phái Hiện đại, được chấp nhận một cách đầy ngưỡng mộ khi chúng được đem ra triển lãm trước công chúng, lại vô cùng khó khăn khi giới thiệu đưa vào nhà riêng. Hãy tưởng tượng bức tranh "Geurnica" trong phòng khách nhà bạn, hoặc bức "Dance" của Matisse ở tiền sảnh.

Tuy nhiên, trở ngại lớn nhất để cho việc sáng tác trở thành một chủ đề của hội họa là nó hạn chế tính phổ biến của người họa sĩ và thị trường của anh ta đối với giới trí thức hay, đúng hơn là, thế giới có học.

Như trước đây tôi đã nói, chính chủ đề của bức tranh là cái mà công chúng chú ý đến đầu tiên. Đó là cái mà công chúng muốn mua, ít ra cũng là công chúng của thời đại của người họa

sĩ. Một chủ đề được thể hiện như thế nào - một bức tranh được xây dựng ra sao xung quanh chủ đề đó - là một mối bận tâm của riêng một mình người họa sĩ. Dĩ nhiên, một người bình thường không thể được liên kết với bức tranh trong bất kỳ một khoảng thời gian nào mà không có được một ít kiến thức về các cách mà bức tranh được vẽ, và một cảm xúc về những kỹ năng liên quan của các họa sĩ khác nhau. Tuy thế mà, một người yêu tranh không còn cần thiết phải biết một bức tranh được thực hiện như thế nào nhiều hơn một người chơi ô tô phải biết cái gì đang diễn ra bên trong chiếc xe của anh ta. Cái mà người ta đòi hỏi ở cả bức tranh lẫn chiếc ô tô là chúng có hiệu quả hay không - nghĩa là chiếc ô tô thì chạy nhanh một cách an toàn và bức tranh thì kể lại câu chuyện của nó với sức thuyết phục và minh họa cho những mối quan tâm của thời đại của nó.

Nhưng câu chuyện mà nó kể không phải là một câu chuyện tầm thường. Nó phải là khái niệm cao quý nhất và chiếm nhiều tâm trí nhất của thời đại của người họa sĩ. Những luật Trời, Chúa như con người, con người như á thần, loài người trong sự đa dạng của nó, thiên nhiên được nhìn thấy qua đôi mắt của nhà thơ, hình dạng của thế giới cụ thể theo những quy luật của khoa học - tất cả những điều này là những chủ đề đã có niềm thích thú to lớn đối với công chúng đa dạng của người họa sĩ. Nhưng sự sáng tác mang tính phân tích, qua một thời gian dài, chỉ là sự thích thú đối với một mình người họa sĩ. Chủ yếu vì lý do này, gần như chỉ vì lý do này, mà thị trường của những bức tranh của người họa sĩ trở nên bị giới hạn như ngày hôm nay. Đó là vì chủ đề mà những họa sĩ Hiện đại này chọn để minh họa là người họa sĩ, bởi bản năng thích giao du, bây giờ đã bị dồn vào một vị trí của một người lao động đơn độc không thể chấp nhận được, và trong vị trí, không thể giữ được đối với một người sành điệu và đang rèn luyện thành một thợ thủ công khéo

léo, đang là vị linh mục cao nhất của thẩm mỹ và đôi khi là ngôi sao của công chúng.

10. HỘI HỌA NHƯ MỘT SỰ GIÁO DỤC MANG TÍNH TỰ DO

Cách sống của bạn nên luôn luôn điều độ như thể bạn đang nghiên cứu thần học, triết học, hay bất kỳ môn khoa học nào khác; điều đó có nghĩa là, việc ăn và việc uống điều độ ngày 2 bữa, dùng ít nhưng thức ăn ngon, và ít rượu; bảo vệ và giữ gìn đôi bàn tay của bạn, không để nó phải làm những việc cực nhọc như ném những viên đá hay những thanh sắt, và nhiều việc khác có thể làm cho đôi tay bị đau, làm cho nó bị kiệt sức. Vẫn còn có một nguyên nhân khác, sự xuất hiện của nguyên nhân này có thể làm cho đôi tay của bạn mệt mỏi đến mức nó sẽ run rẩy và yếu hơn những chiếc lá run rẩy trong gió, và điều này đang thường xuyên lui tới hội các quý bà - Chúng ta hãy quay trở lại chủ đề của chúng ta.

Lời khuyên cho các sinh hiện họa, từ “*Cuốn sách của Nghệ thuật của Cennino Cennini*”

Những trường đại học thời Trung cổ đã dạy các loại nghệ thuật. Đó là Nhạc, Thuật hùng biện và các nhánh khác nhau của Văn học và Thơ ca. Hội họa, Kiến trúc và Điêu khắc họ không dạy. Những môn này được xếp vào những nghề thủ công, không phải là nghệ thuật, và điều này vẫn duy trì cho đến thời Phục hưng và thậm chí cả sau đó các môn nghệ thuật này mới giành được giá trị này. Kể sau sau đó, chúng cũng vẫn bị xem thường như là những kỹ năng để được học bằng thực hành. Chúng đã không chia sẻ chân giá trị của Từ ngữ, và không có chỗ nào được giành cho chúng trong các trường đại học.

Từ thời Phục Hưng, sự kính trọng dành cho những môn nghệ

thuật này đã gia tăng một cách ổn định. Các trường đại học đã mơ ước rất lâu để được tiếp nhận các môn này. Âm nhạc thì họ đã có rồi - ít nhất những khía cạnh đáng kính trọng hơn về mặt trí thức của nó chính là lịch sử của âm nhạc và kỹ thuật sáng tác. Họ dạy rằng có một nhánh văn học được gọi là Viết văn sáng tạo (Creative Writing). Kiến trúc họ cũng có. Một họ hàng tội nghiệp của Kiến trúc, Điêu khắc, không còn ai còn cần chúng một cách nghiêm túc nữa. Các trường đại học dạy về lịch sử của nghệ thuật và những người phụ trách bảo tàng xe lửa. Các nhà phục chế tranh nói chung nhận được sự báo hiệu đầu tiên về năng khiếu của họ trong chính các trường đại học. Đối với danh sách các môn học liên quan đến những loại nghệ thuật sáng tạo các trường đại học cũng mong muốn thêm vào việc dạy cách thực hành hội họa. Nhưng hội họa, dưới hình thức mà nó đã được dạy từ đó đến nay, bây giờ các trường đại học vẫn không thể hòa hợp được. Hội họa luôn luôn được dạy tốt hơn trong các trường nghệ thuật chuyên biệt. Tuy nhiên, ngày nay các trường đại học đã khám phá ra rằng hội họa, nếu được dạy dưới hình thức Hội họa Hiện đại, sẽ phù hợp với các khóa học nghiên cứu bình thường của họ.

Không phải là các trường đại học không có khả năng dạy tốt môn hội họa. Những môn học duy nhất mà họ được trang bị một cách đúng đắn để dạy là những môn có thể học được từ sách vở. Những kỹ thuật của các môn nghệ thuật sáng tạo, phải được học bằng cách thực hành, dưới sự hướng dẫn của một người mà chính bản thân người đã từng học cách thực hành chúng, là trong số những thứ mà các trường đại học luôn luôn dạy một cách rất không hiệu quả, và ngày nay có lẽ các trường đại học không phù hợp lắm để dạy các kỹ thuật này so với trước đây. Thậm chí trong các môn học của chính họ, họ cũng bị đẩy tới một loại sản xuất việc học hàng loạt, bởi gia tăng gấp ba và

gấp bốn lần trong suốt ba mươi năm vừa qua. Họ buộc phải, rất là miễn cưỡng, công nhận rằng những gì một người có thể dạy cho 4 hoặc 5 sinh viên, thì anh ta cũng có thể dạy tốt như vậy cho 4 hoặc 5 trăm người. Họ đã phải tổ chức cho hợp lý những khóa học hướng dẫn của họ cho các giáo sư có thể hoán đổi cho nhau và cho các kỳ thi mà các câu hỏi trong đó có thể được trả lời một cách đơn giản là “có” hoặc “không”, và, nếu cần thiết, có thể được chấm điểm bởi một loại máy (tabulating machine). Dưới những điều kiện như vậy bây giờ mọi việc trở nên khó khăn ngày càng tăng đối với một sinh viên trong một trường đại học để học cách sử dụng một ngoại ngữ. Một sinh viên ở khoa Triết học, Lịch sử, Kinh tế hay Nghệ thuật nhận thấy rằng anh ta có thể qua được các học phần chỉ với một cuốn sách bài tập, một sự hiểu biết sơ sài về catalo của một thư viện và các bảng mục lục của các cuốn sách mà anh ta đã được khuyên là nên đọc, và có thể tốt nghiệp với một sự hiểu biết ít hỏi về ngành của mình tránh làm sao để vượt qua những chuyển động của việc dạy ngành đó - và điều này ở cấp độ suy yếu thường xuyên.

Nhưng hướng dẫn trong một môn nghệ thuật có thể vì vậy mà bị rút gọn lại. Một môn nghệ thuật phải được học, không phải như thể nó sẽ được dạy cho người khác, mà như thể chính môn nghệ thuật đó sắp sửa được đem ra thực hành.

Hội họa, như tất cả chúng ta đều biết, đầu tiên được dạy như một nghề thủ công trong một cửa hiệu. Những sinh viên đều là những thợ học nghề. Chúng được tuyển vào lúc còn trẻ, thậm chí cả 9 hoặc 10 tuổi. Nói chung chúng được bao ăn tại chỗ, được chỉ cách làm cách nào để tán nhuộm màu, chuẩn bị panô và vải, bố trí lá vàng, vẽ và sơn, và tất cả những điều này được dạy càng nhanh càng tốt để chúng càng mau chóng có ích đối với chủ của chúng. Theo thời gian chúng lớn dần lên và có

thể vẽ được tuyệt tác của chúng (như bài tốt nghiệp của chúng được gọi), gia nhập vào phường hội và chính chúng trở thành thầy.

Với uy tín mà hội họa đòi hỏi trong suốt thời kỳ Phục hưng hệ thống dạy nghề này đã thay đổi. Hội họa bắt đầu được xem như là một trong những môn nghệ thuật mang tính tự do và được dạy như vậy, dù chưa được dạy trong các trường đại học. Các học viện hội họa bắt đầu ra đời ở Bologna khoảng năm 1585, và sau đó hội họa là một môn mà các sinh viên phải trả tiền để có quyền được học. Những khóa học hướng dẫn bao gồm một vài văn hóa văn học chung, sao chép những bức tranh nổi tiếng và họa từ tác phẩm mỹ thuật cổ và tranh khỏa thân. Phương pháp hướng dẫn đã thay đổi rất ít từ thời đó cho đến nay. Đây vẫn là cách vẽ được thể hiện trong các trường phái nghệ thuật chuyên nghiệp ngày nay, mặc dù vẽ từ các khuôn in thạch cao và sao chép tranh của các bậc thầy xưa đã từng không được tán thành cho lắm vào những thập kỷ cuối. Người ta đã nghĩ rằng làm như vậy sẽ dập tắt tính sáng tạo của sinh viên.

Tuy nhiên, những sinh viên hội họa hiếm khi có sự sáng tạo, kể cả sinh viên giỏi nhất trong số các sinh viên. Cái mà họ và giáo viên của họ gọi là sự sáng tạo, thực chất chỉ là tài khéo léo của họ, khả năng của người sinh viên có thể sử dụng được các mảnh khóe và dụng cụ mà anh ta có thể nhặt ra từ những bức vẽ anh ta phải đối diện. Hiếm khi thanh niên có được sự sáng tạo thật sự trong hội họa, còn những người rất trẻ thì còn là không bao giờ. Về mặt này, sự sáng tạo trong nghệ thuật thị giác rất khác với sự sáng tạo trong âm nhạc. Tài năng âm nhạc, và kể cả sự sáng tạo trong âm nhạc, có thể biểu lộ ra ở lứa tuổi rất nhỏ. Những thần đồng âm nhạc 4 hoặc 5 tuổi không phải là hiếm. Thường là những thần đồng này tiếp tục là những tài năng

âm nhạc phi thường trong suốt quãng đời còn lại của họ với vài thay đổi nhỏ trong đặc điểm tài năng của họ. Ví dụ, không có sự thay đổi về cơ bản giữa các tác phẩm nhạc mà Mozart đã sáng tác khi còn là một đứa bé với những tác phẩm được sáng tác lúc trưởng thành. Không có một điểm chính xác mà tại đó nó thôi là tác phẩm của một đứa trẻ được rèn luyện kỹ, có tài năng và hay bắt chước, và bắt đầu đảm nhận sự diễn đạt cá nhân và sự sáng tác độc đáo mà một Mozart trưởng thành trình bày. Không có một điểm mà tại đó người ta có thể nói : đây sự khéo léo của một đứa trẻ bắt đầu thể hiện tính cách của một người đàn ông. Con người lớn lên nhưng người khác không nhận thấy.

Đối với một đứa trẻ, cảm nhận về thế giới bên ngoài quan trọng hơn là nhìn thấy nó; cảm xúc đến với nó trước khi nó nhìn thấy. Thế giới mà nó vẽ là thế giới của những phản ứng của hệ thần kinh vận động, rất giống với thế giới của người mù. Mọi thứ nó vẽ đều thể hiện bằng những biểu tượng thuộc về xúc giác như thể nó đang sờ thấy thứ đó hay đếm được thứ đó bằng những đầu ngón tay. Trẻ em không vẽ một vật giống như vật đó xuất hiện trước mắt của nó; thay vào đó nó vẽ sự hồi tưởng lại cảm giác khi nó nhận biết hình dạng, số lượng, chỗ u lồi và sự vận động của vật thể bằng xúc giác. Đứa bé vẽ một cái đầu với những đôi mắt vòng tròn vì trông mắt hình cầu với một mớ những đường thẳng bù xù là tóc, vì tóc giống như những đường thẳng mảnh. Mũi là một hình tam giác với hai lỗ ở bên dưới - đó là cách nó cảm nhận bằng những ngón tay. Miệng có răng và tai thì chia ra. Nó vẽ bàn tay với 5 cái móc ghẹo vì nó có thể đếm được 5 ngón tay. Và để vẽ bàn chân nó vẽ cuối cái chân là những ngón chân nhỏ. Cái quan trọng nhất về quần áo là những cái nút, vì chúng cứng, và vì chúng là cách mà nó mặc vào và cởi ra. Vật quan trọng nhất của một cái nón là cái vành mũ là cái nó có thể giữ trong tay, và cái quan trọng của một

chiếc xe lửa hay một chiếc xe goòng là những chiếc bánh chạy vòng quanh. Những ngôi nhà thì có ống khói, và cửa lớn và cửa sổ đối với nó là những chỗ nọ bị kẹt ngón tay vào. Và căn nhà của nó có một hàng rào, sẽ hơi khác đối với đứa bé nếu trong bức vẽ của nó cái hàng rào đối với chúng ta dường như là nằm bằng ra - nhiệm vụ của nó là bao quanh căn nhà và coi chừng mọi người ra hoặc vào. Những cái cây của nó có thể có lá cũng có thể không - lá thường ở quá cao so với tầm với của nó - nhưng cây luôn luôn phải có một thân cây, và thỉnh thoảng là những trái táo hoặc chim chóc. Những gì nó vẽ không phải là thế giới mà nó thấy, nhưng thế giới mà nó biết là đây.

Mặt khác, tranh của một người trưởng thành lại mang tính thị giác. Nó thu lại thế giới bên ngoài như mắt anh ta đã nhìn thấy. Nó phân loại các vật thể theo kích thước, khoảng cách, màu sắc và hình dạng bên ngoài, và liên kết chúng lại với nhau bằng những quy tắc phối cảnh phổ biến trong thời của anh ta. Tranh của những người trưởng thành, không phải có nhiều điều anh ta biết, mà là những thứ mà anh ta đã học để nhìn thấy. Anh ta vẽ một thế giới mà anh ta không phải là trung tâm của thế giới đó. Nó là một thế giới mà chính bản thân anh ta thuộc về đó như là một nguyên tố duy nhất trong số những nguyên tố không thể đếm được. Đây không phải thế giới mà trẻ con biết. Một đứa trẻ không thể - cho đến khi nó còn là đứa trẻ - học được cách vẽ như một người lớn. Cho dù đứa trẻ có thể vẽ bất cứ thứ gì theo phong cách của một người lớn thì đó cũng không thể là bức tranh của một thế giới mà một người trưởng thành sẽ nhìn thấy. Cần thiết phải là một sự bất chước những phong cách riêng của tranh của người trưởng thành, sáo mòn và khéo léo, và sự bất chước không có chút lợi ích mang tính nghệ thuật hay sáng tạo nào.

Một người trưởng thành cũng không thể vẽ thế giới của một đứa trẻ được. Những bức tranh của Paul Klee có lẽ đã lấy những bức vẽ của trẻ con làm chủ đề. Nhưng chúng không phải là những bức vẽ mà một đứa trẻ sẽ vẽ, cũng không phải là tác phẩm của một người lớn với trí óc của trẻ thơ, cũng không phải là bất kỳ thứ gì giống với cái nào trong hai cái đó sẽ tạo ra. Về mặt này chúng rất đa dạng và sáng tạo. Trong khi những bức vẽ của trẻ em, tuy sự trang trí và màu sắc của chúng có vẻ như không bị kiểm soát đối với chúng ta, chỉ có tính sáng tạo không logic do ngẫu nhiên. Dĩ nhiên đối với chúng ta chúng có sự duyên dáng của việc thuộc về một thế giới mà chính bản thân chúng ta không còn tạo thành một phần trong đó nữa. Nhưng tuy nhiều nhà sư phạm của chúng ta và những người trong viện bảo tàng có lẽ khuyến khích và hâm mộ nó, thì tranh của trẻ em vẫn là chủ đề của ngành nhân loại học - không phải của ngành lịch sử nghệ thuật.

Tài năng của đứa trẻ này đối với hội họa hầu như mọi đứa trẻ đều có. Lúc nào nó cũng luôn biến mất vào lúc kết thúc lứa tuổi nhi đồng. Tài năng của một người trưởng thành đối với môn hội họa, nếu có, sẽ bắt đầu biểu lộ vào khoảng lứa tuổi mới lớn. Một tài năng, khi biến mất, thường được thay thế bằng một tài năng khác. Nhưng, có một sự khác biệt kiểu này giữa hai loại tài năng là một tài năng hội họa ở tuổi nhi đồng thì có vẻ như không thể nào phát triển thành một tài năng hội họa ở lứa tuổi thiếu niên.

Lý do là kỹ thuật hội họa chỉ dựa trên việc rèn luyện đôi mắt và ý thức về không gian, và rất hiếm khi dựa trên loại rèn luyện về trí nhớ và đôi tay là những mặt quan trọng đối với lãnh vực âm nhạc. Người nhạc sĩ phải học những kỹ thuật ngón tay công phu càng nhanh càng tốt. Anh ta sẽ không bao giờ bị mất đi việc rèn luyện cơ và trí nhớ mà anh ta làm khi còn là một đứa

trẻ. Nhưng sự nhanh nhẹn của các cơ giúp cho người họa sĩ rất ít. Câu chuyện nổi tiếng về bức họa của Giotto vẽ một vòng tròn mà không cần dụng cụ sẽ chứng tỏ tài năng của ông trong hội họa một cách ít ỏi như câu chuyện về cây sồi chứng tỏ tài quản lý nhà nước của Washington. Người họa sĩ vẽ với đôi mắt của anh ta chứ không phải là với đôi tay của anh ta. Bất cứ cái gì anh ta nhìn thấy, nếu anh ta thấy rõ, anh ta có thể vẽ ra được. Việc vẽ mọi thứ ra giấy đòi hỏi, có lẽ là nhiều sự cẩn thận và công sức, chứ không đòi hỏi nhiều sự nhanh nhẹn của cơ bắp hơn việc anh ta viết tên mình ra giấy. Thấy rõ là điều quan trọng nhất. Khả năng này tùy thuộc vào người họa sĩ không còn là một đứa trẻ nữa. Để nhìn thấy rõ, anh ta phải trải qua một sự chia ly cần thiết để bắt đầu trưởng thành mà đã chuyển anh ta từ chỗ là trung tâm của vũ trụ để làm cho anh ta chỉ là một trong nhiều số hạng của nó. Chủ đề của người nhạc sĩ đến từ lưỡi mà anh ta nói và những cảm giác về cơ của chính anh ta, từ thế giới mà anh ta cảm thấy và lắng nghe từ bên trong đầu của anh ta. Cũng vậy, nhà văn học hỏi nghề nghiệp của mình qua sự lắng nghe và qua nói chuyện. Chủ đề của anh ta có thể thay đổi với thời gian nhưng đôi tai của anh ta thì không thay đổi. Một nhà thơ, như họ nói, là bẩm sinh, chứ không phải do rèn luyện. Nhưng đối với người họa sĩ, nhìn rõ là một kỹ thuật đạt được. Nó không phải là một tài năng của tuổi thơ. Người ta không thể nào đạt đến kỹ thuật này cho đến khi tuổi thơ qua đi. Vì thế, so sánh với người nhạc sĩ và nhà thơ, người họa sĩ khởi đầu với một sự xuất phát chậm. Sự sáng tạo trong hội họa dựa vào sự sáng tạo của đôi mắt và suy nghĩ. Mỗi một cách nhìn, mỗi một suy nghĩ, và do đó, mỗi một quan điểm về thế giới, đều khác nhau. Vì đây là sự sáng tạo mà người họa sĩ phải diễn đạt, sự sáng tạo thực sự, bẩm sinh này không thể tồn tại trong một tác phẩm của một sinh viên cho đến khi anh ta đủ khả năng điều khiển cây cọ của anh ta để có thể biểu lộ ra điều đó.

Việc sao chép tranh có là một cách giúp cho sự diễn đạt tính sáng tạo của một sinh viên hay là một trở ngại cho sự phát triển của tính sáng tạo hay không là điều mà tôi không dám mạo muội quyết định. Tuy nhiên, phương pháp hướng dẫn hội họa được thiết lập bởi các học viện, phương pháp sao chép tranh, vẽ từ cuộc sống, và một vài sự giáo dục tổng quát để tăng cường trí óc, đã vẫn là phương pháp giáo dục nghệ thuật duy nhất còn tồn tại cho đến ngày nay. Chúng không có hiệu quả lắm ở các trường đại học.

Không phải là có bất kỳ rắc rối nào về văn hóa văn học (là cái mà các trường đại học giỏi nhất), cũng không phải rắc rối về các tác phẩm của các bậc thầy dùng để sao chép - nói chung có nhiều những rắc rối loại này ở các viện bảo tàng gần bên, và chính các trường đại học thường có những bộ sưu tập của riêng họ. Nhưng khi đi tới việc đưa lớp học vẽ người mẫu thật (life class) vào những khóa học khác của họ, thì các trường đại học đã vướng vào một vài khó khăn thực tế.

Với các trường đại học tỉnh lẻ thường xuyên có rắc rối về chính lớp học vẽ người mẫu thật. Các trường đại học hiểu được tầm quan trọng của lớp học vẽ người mẫu thật đối với việc học vẽ; các sinh viên mà đã được học vẽ khóa thân có thể vẽ được bất kỳ thứ gì. Hình dáng cơ thể con người là thứ phức tạp và tinh tế nhất trong toàn bộ thế giới; nó là một thứ trong thế giới mà tất cả mọi người đều biết rất rõ. Bất kỳ sai sót nào trong các tỉ lệ cân xứng của cơ thể hoặc trong sự thể hiện ngay tức khắc sẽ rất rõ ràng đối với mọi người. Nhưng ở các trường tỉnh lẻ, các người mẫu khóa thân thỉnh thoảng có thể phô bày những điều xấu hổ mang tính xã hội không thể nào vượt qua được. Đối với công chúng, mà giới sinh viên là một phần trong đó, lớp học vẽ người mẫu thật đại diện một cách đầy hy vọng cho sự bất tử

đã được cho phép - lý do tại sao, và không bằng bất kỳ phương tiện nào, mà một người họa sĩ học vẽ. Chính bản thân các trường đại học biết không có gì có thể ngậy hơn và kém lãng mạn hơn mối quan hệ giữa sinh viên và người mẫu của lớp học vẽ người mẫu thật. Tuy thế mà sự thật là các trường đại học tỉnh lẻ có lẽ nghĩ đi nghĩ lại trước khi họ trình bày một khóa hướng dẫn mà trong đầu mọi người là một biểu tượng thực sự cho sự cảm dỗ và dục vọng không thể kiềm chế.

Các người mẫu cũng có khó khăn khác. Trong một cộng đồng nhỏ các người mẫu nữ không thể nào sống được. Những cô gái đứng đắn biết rằng ngay khi cởi bỏ trang phục của mình trước mắt các bạn học là sẽ mãi mãi mất đi vẻ quyến rũ của họ. Và những cô gái không đứng đắn biết rằng họ có thể kiếm được nhiều tiền hơn một cách dễ dàng hơn hoặc ổn định hơn bất kỳ nơi nào khác. Có những chàng trai trẻ trong số giới sinh viên có thể được yêu cầu làm người mẫu. Nhưng một người mẫu khóa thân nam trong một lớp học nam nữ chung đôi khi thậm chí là một sự sỉ nhục lớn đối với các bậc đáng kính tỉnh lẻ hơn là người mẫu khóa thân nữ.

Đối với các trường đại học lớn những khó khăn này không tồn tại. Ở đây, các người mẫu luôn luôn được tìm thấy dễ dàng. Công chúng và sinh viên có thể được dạy cho các kiểu cách. Lớp học vẽ người mẫu thật được lập ra; sau đó khó khăn thật sự xuất hiện - tìm ra ai đó để dạy lớp này. Các giáo viên vẽ giỏi thì hiếm và không phù hợp với các trường đại học.

Các môn học đầu tiên được dạy trong các trường đại học là những nhánh của kiến thức trừu tượng, tổng quát hóa. Những môn này đòi hỏi ở cách dạy của họ một sự khéo léo trong ăn nói, chứ không phải sự khéo léo tay chân. Những giáo viên của các môn học hàn lâm bình thường có thể được đào tạo một cách

thỏa đáng trong chính các trường đại học. Thực tế, việc đào tạo các giáo viên để duy trì truyền thống hàn lâm luôn luôn là một trong những nhiệm vụ chính của các trường đại học.

Những các trường đại học không vui vẻ lắm khi phải đi tìm các giáo viên cho các môn học chỉ dựa vào những kỹ năng phức tạp của đôi tay và đôi mắt như làm các kỹ thuật trong các môn nghệ thuật tạo hình - những môn học mà bằng chính những truyền thống của chính chúng chỉ có thể được dạy bởi những người có thể tự mình trình diễn các mảnh khóc của sự nhanh tay và có thể hướng dẫn cho các sinh viên bằng cách minh họa và làm mẫu trước. Ở đây một cuốn sách giáo khoa chẳng có công dụng gì mấy, việc đọc các phần việc được giao không giúp được gì, và các kỳ kiểm tra không đánh giá được tiến bộ của các sinh viên. Tóm lại, không có một tí gì trong các phương pháp dạy truyền thống mà các môn nghệ thuật đã sử dụng lại phù hợp với các phương pháp hướng dẫn của các trường đại học cũng như hệ thống chấm điểm của họ.

Vì thế, cho đến tận gần đây, các giáo viên dạy vẽ có năng lực chuyên môn cao đã không thích hợp trong một trường đại học những các giáo viên chuyên về thanh âm và piano. Hầu hết các giáo viên dạy vẽ giỏi là các họa sĩ, và không hề được đào tạo tại các trường cao đẳng. Thay vào đó, họ sẽ thi vào một trong các trường hội họa chuyên nghiệp, và hiếm khi có đủ bằng cấp học viện để điều hành một khoa trong một trường đại học, hay thậm chí để nhận một khoản lương đúng mức tại đó. Họ thích dạy trong các trường nghệ thuật hơn, ở đó họ có thể nhận được thù lao và sự tôn trọng là cái mà họ có quyền được hưởng. Bản thân các trường đại học không có cơ chế để đuổi các giáo viên dạy vẽ có trình độ ra khỏi hàng ngũ của chính họ. Theo như tôi biết, không có bất kỳ cuốn sách giáo khoa hay phương pháp nghiên cứu nào mà thông qua đó một người tốt nghiệp đại

học bình thường có thể học cách dạy vẽ mà anh ta không cần phải học vẽ trước. Chính điều này trước đây đã hạn chế việc giảng dạy hội họa tại các trường đại học - không phải là các khó khăn liên quan đến các lớp học vẽ người mẫu thật, mà là các khó khăn trầm trọng hơn trong việc tìm kiếm các chuyên gia cho họ. Khó khăn này ngày nay đã được xóa bỏ. Hội họa Hiện đại đã chỉ cho các trường đại học một lối thoát - một phương pháp giảng dạy hội họa không đòi hỏi một khả năng trong hội họa tương trưng, và điều này có thể được giảng dạy mà không cần một tài năng, khả năng đặc biệt, hay một sự đào tạo hàn lâm đặc biệt bởi bất kỳ một Tiến sĩ xứng đáng đầy đủ khả năng nào.

Kiểu giảng dạy hội họa này, như đang tồn tại ở các trường đại học hiện nay, có những lợi điểm rất to lớn, theo quan điểm của các giáo viên. Không đòi hỏi sinh viên cũng như của giáo sư có khả năng nhìn hay diễn đạt thế giới bên ngoài. Tất cả những gì cần có là vải, cọ, màu, một sự hiểu biết về các bản sao tranh và một kiến thức về thẩm mỹ mang tính lý thuyết. Mặc dù sự khác biệt giữa Hội họa Hiện đại và hội họa đương thời không bao giờ được trình bày một cách rõ ràng, những nguyên tắc phía sau bản thân Hội họa Hiện đại được hiểu một cách rõ ràng và ngày nay có thể được mô tả một cách chính xác như bất kỳ phong cách trang trí hoặc hội họa nào khác trong quá khứ - như "Art Nouveau" chẳng hạn. "Art Nouveau", trong những thập kỷ đầu tiên của thế kỷ chúng ta, có thể đã không được trình bày một cách rõ ràng; nó đơn giản là phong cách trang trí đã được nâng cao. Nhưng ngày nay, lúc này nó không còn là một phần trong cuộc sống đương thời của chúng ta nữa, nó đã trở nên rõ ràng rằng "Art Nouveau" là một hình thức phục hưng Gothic được mô tả đặc điểm bởi cách sử dụng những hình thức bông hoa đã cách điệu - hoa iris, hoa tulip, hoa anh túc, hoa đuôi mèo

(cattail), hoa súng, v.v..., trong những màu cấp ba - vàng xin, tím hoa cà, nâu và xanh ô liu, và trong những đường cong yếu ớt - những đường cong mà bắt đầu là một đường xoắn ốc và sau đó là một thứ khác. Ngày nay, sự mô tả về Hội họa Hiện đại như một phong cách hội họa có thể được thực hiện bằng những thuật ngữ chính xác. Chúng là, như tôi đã nói trước đây : đầu tiên, bức tranh phải có một độ căng bề mặt bằng nhau để không một phần nào trong bức tranh hấp dẫn đôi mắt hơn chỗ khác. Thứ hai, bức tranh phải là một bức tranh ứng khẩu (tức là được vẽ liền). Nó phải có vẻ như đã phát triển một cách tự phát, như thể bởi một nguồn cảm hứng, dưới bàn tay của người họa sĩ, tất cả các phần của nó đang phát triển một cách đều đặn, mỗi phần đều di động và có khả năng được biến đổi và điều chỉnh như bức tranh phát triển, cho đến khi sự sáng tác đạt đến độ hoàn hảo, công đoạn cuối cùng. Thứ ba, chính sự sáng tác phải là chủ đề của bức tranh. Sự sáng tạo này vừa trừu tượng hoàn toàn, vừa thêm vào sự tham khảo lợi ích cho các vật thể tự nhiên. Tuy nhiên, những vật thể tự nhiên này nói chung không được miêu tả một cách thực tế, mà hẳn là được đưa lên biểu đồ - có lẽ theo phong cách của một trường phái hội họa khác - và được sử dụng như những biểu tượng; không như cái cách mà người họa sĩ nhìn thấy thế giới bên ngoài, mà như những khối kiến trúc để xây dựng nên sự sáng tác. Chất lượng của bức tranh đã hoàn tất, khi đó, có thể được đánh giá bởi sự thanh thoát trên bề mặt của nó, sự quý phái trong sự thể hiện và sự hoàn hảo trong sự sáng tác của nó.

Tất cả những điều này có thể biết được trong các thời kỳ thí nghiệm và từ các cuốn sách giáo khoa. Không đòi hỏi phải có một sự giảng dạy chuyên môn ở mức độ cao nhất trong hội họa hiện thực. Vì vậy, với sự giúp đỡ của Hội họa Hiện đại, hội họa có thể xâm nhập vào các trường đại học ngang hàng với

triết học, thần học hay bất kỳ môn khoa học nào khác và được giảng dạy với một sự thoải mái lớn nhất như một bài thể dục về trí tuệ. Vì các giảng viên ngày nay có thể có được hầu hết sự đào tạo từ các trường đại học, nên họ có thể được trọng vọng và được phép điều hành những bộ môn của chính họ. Vì, trong phương pháp giảng dạy hội họa này, khả năng diễn tả các vật thể như chúng xuất hiện trong mắt là không quan trọng lắm, nó tạo ra ít sự khác biệt cho dù môn vẽ được dạy tốt hay dạy dở. Việc giảng dạy môn vẽ không còn là thứ quan trọng hàng đầu nữa, các lớp học vẽ có thể được mở ra với bất kỳ ý nghĩa gì mà trường đại học có trong tay. Các khóa học tương đối dễ. Làm việc với sơn và màu là một niềm vui thích đối với bất kỳ ai. Kết quả là, các lớp học vẽ trong tất cả các trường cao đẳng và đại học ngày nay rất là nhiều và được mọi người tham gia một cách hăng hái.

Bức tranh thực sự được tạo ra trong các lớp học này hiếm khi có giá trị mỹ thuật nghiêm túc. Nó hầu như không giống chút nào với vải lanh được tô vẽ, đồ gốm sứ được trang trí, đồ da được dập khuôn, gỗ nung, đồng thau được dát mỏng và những trục cán bột mạ vàng mà ngay tức khắc làm cho tổ tiên của chúng ta thích thú. Tuy nhiên, điều này không gây ngạc nhiên. Một số ít sinh viên có tài năng đủ để nghĩ đến việc trở thành các họa sĩ chuyên nghiệp kiếm được một sự đào tạo chuyên nghiệp nghiêm túc ở nơi khác. Các sinh viên đi vào chuyên môn phần lớn được khuyến khích học để dạy nghệ thuật. Hầu hết các sinh viên được tuyển vì các khóa học dễ và thích thú, mặc dù một số sinh viên sau đó sẽ đi vào hội họa thương mại.

Không ai có thể trở nên quen biết với việc sử dụng các vật liệu của họa sĩ mà không trở nên thích thú với các vấn đề của hội họa và ý thức được những điều thú vị và khó khăn của

nó. Không ai có thể vẽ một bức tranh, cho dù xấu như thế nào, mà không nhận ra được sự khác biệt giữa tranh thực sự và một bản sao chép. Vì vậy, các trường đại học đang cố vũ cho một sự quan tâm vào hội họa và người họa sĩ ngày nay không thể coi nhẹ. Những sinh viên hội họa này, giới sinh viên trung lưu đầy triển vọng này, mà đã học bằng cách thao tác các loại sơn để ngắm kỹ các bức tranh, hầu như có thể sẽ trở thành lớp công chúng kế tiếp của người họa sĩ. Hội họa ngày nay chắc chắn là đang cần một lớp công chúng mới, bây giờ hai lớp công chúng cuối cùng - là giới giàu có sung túc trước đệ I thế chiến, và tầng lớp trí thức trước đệ II thế chiến - đã biến mất hoàn toàn.

Phương pháp giảng dạy này, với tất cả ưu điểm của nó, vẫn thích hợp hơn đối với việc đào tạo các giảng viên sẽ dạy hội họa cho các họa sĩ, là những người sẽ vẽ ra các bức tranh. Vì phương pháp này dựa trên một phong cách hội họa đơn độc, nên nó cần phải hơi thiên vị. Để phát triển một phong cách nguyên thủy, một người họa sĩ cần phải có một sự giáo dục tổng quát hơn thế này, chỉ có sự giáo dục hoàn chỉnh về vẽ và họa mới có thể tạo ra một sự linh hoạt và điều kiện thuận lợi lớn hơn. Nếu người sinh viên có ý định trở thành một họa sĩ chuyên nghiệp và cần có nhiều thuật vẽ hơn là anh ta có thể được truyền đạt ở trường đại học, thì anh ta thường tìm thấy nó ở nơi khác. Luôn luôn có các trường dạy vẽ chuyên nghiệp. Tuy nhiên, những trường này bị ảnh hưởng nhiều bởi các phương pháp giảng dạy được sử dụng tại các trường đại học. Thậm chí Liên đoàn Sinh viên Mỹ thuật New York, là tổ chức không hề có liên hệ gì đến bất kỳ hệ thống các tiêu chuẩn giáo dục nào, không tổ chức một kỳ thi nào và không cấp tín chỉ, và do đó, không có lý do gì để trở thành một nơi nào khác ngoài trừ nơi để mọi người học vẽ, đã khuất phục trước uy thế của Hội họa Hiện đại. Bây giờ việc dạy vẽ bằng cùng những phương pháp phân tích sự sáng tác như

vậy đã tìm được sự quý mến từ các trường đại học, mặc dù một sinh viên nghiêm chỉnh nói chung sẽ tham gia một khóa học "chủ nghĩa bảo thủ" (conservative), một khóa học về vẽ, trong một trong những giai đoạn nào đó trong cuộc đời của anh ta như là một thước đo để hiệu chỉnh. Các trường mỹ thuật chuyên nghiệp như thế này vô cùng hiệu quả hơn so với các trường đại học trong việc đào tạo các họa sĩ. Việc giảng dạy Hội họa Hiện đại tại Liên đoàn rất là hiệu quả và tác phẩm được tạo ra thường là rực rỡ đến nỗi các bức tranh tại các cuộc triển lãm của sinh viên thường là không thể phân biệt được đối với tác phẩm của các bậc huynh trưởng chuyên nghiệp của họ ở phía đông trên con đường số 51.

Phương pháp giảng dạy này hầu như không thể ảnh hưởng đến việc các sinh viên học vẽ một cách rực rỡ. Sự phản đối nghiêm trọng là họ học vẽ một cách lạc hậu. Người ta cho rằng các đặc tính cơ bản của một tác phẩm nghệ thuật là một sự hoàn chỉnh về hình thức, màu sắc và sự sáng tác, và bằng cách cộng tất cả các đặc tính đó lại với nhau, mà một tác phẩm nghệ thuật có thể được tạo ra sẽ giữ được sự chú ý và được nhớ đến. Đây chính là sự hạn chế của cách đã được thừa nhận về chuẩn bị việc thực hiện một bức tranh. Cho đến nay, một bức tranh thường được bắt đầu với một ý tưởng rõ ràng sẽ phát sinh ra sự sáng tác ra chính nó - từ trong ra, có thể nói như vậy. Nhưng phương pháp hiện tại của việc giảng dạy Hội họa Hiện đại dạy rằng một bức tranh được làm tốt nhất khi sự sáng tác sinh ra nội dung của bức tranh, và như vậy là đi từ ngoài vào. Các sinh viên nào theo phương pháp này sẽ có nguy cơ trở nên dính vào tất cả các loại cách điệu hóa, sự bắt chước lối cổ, và sự bắt chước trực tiếp mà anh ta sẽ tránh được nếu không theo phương pháp này.

Thực ra, phương pháp vẽ này không giống với trường phái chiết trung (eclectic) cuối thời kỳ Phục Hưng - Guido Reni,

Vasari, Annibale Carracci và những người khác, những người này bằng cách kết hợp sự mãnh liệt của Michelangelo với sự dịu dàng của Raphael và tính huyền ảo của Da Vinci, được cho là đã đạt đến đỉnh điểm hoàn hảo của nghệ thuật - một sự hoàn hảo được đánh giá không phải qua đặc điểm biểu cảm của chính bức tranh, mà qua việc các họa sĩ đã sao chép các đặc tính của mẫu hỗn hợp này rõ ràng như thế nào. Phương pháp ngày nay quen, như phương pháp của trường phái Chiết trung đã quen, rằng cái gì được sự chú ý trong một khoảng thời gian lâu không phải là sự hoàn hảo về hình thức hay sự thuần khiết về phong cách của các bức tranh. Những cái đó chỉ là những công cụ để nhấn mạnh. Cái làm cho chúng ta tiếp tục nhớ đến và yêu thích bức tranh chính là chất thơ (poetry) thực sự của nó, quyền lực của những ý tưởng rõ ràng của con người mà nó truyền đạt. Các bức tranh được thực hiện theo những tiêu chuẩn khắt khe của phong cách hội họa Hiện đại, cho dù sự hứa hẹn tính chất hiện đại và bày tỏ sự mãnh liệt của nó, thì cuối cùng sẽ xuất hiện êm ái và nhạt nhẽo như các bức tranh của trường phái Chiết trung, hay, các bức tranh của Hội ái hữu trước thời Raphael.

Song tất cả những điều này đều không quan trọng lắm. Không ai từng làm theo ngay tức khắc những quy tắc khắt khe về hội họa mà anh ta được giảng dạy mà phải rất lâu sau đó, sau khi anh ta đã được học cách vẽ. Và việc giảng dạy Hội họa Hiện đại là một phương pháp đáng ngưỡng mộ về việc làm cho sinh viên hiểu rõ một số vấn đề quan trọng nhất mà một người họa sĩ phải giải quyết. Nó sẽ là một phương pháp dạy vẽ hoàn hảo nếu sự sáng tác thuần khiết được dành riêng để duy trì vấn đề chủ đề của bức tranh của chúng ta. Nhưng điều này không thể được. Các họa sĩ đương thời của chúng ta đã không còn xem xét ba điều thống nhất của Hội họa Hiện đại một cách có hệ thống nữa; chúng đã không được xem xét suốt gần hai thập kỷ.

Tuy nhiên, vấn đề thực sự mà Hội họa Hiện đại vì thế có thể được giảng dạy một cách điều luyện chỉ ra rằng nó không còn hiện đại nữa. Nó đã được hiểu quá rõ để mà giữ được nhiều sự chú ý ngay cả của các họa sĩ là những người ngày nay vẫn còn tuân theo các quy luật của nó.

Bất kỳ phương pháp giảng dạy nghệ thuật nào hoàn chỉnh như phương pháp này đều chính là một phương pháp hàn lâm (academy). Nó thực sự rất giống với academy của trường phái Ấn tượng mà đã được nâng cấp thành sự giảng dạy hội họa tốt nhất cách đây 30 năm. Nó có lẽ được gọi là academy của trường phái Lập thể, ngoại trừ trường phái Lập thể cổ điển khắc khe của những bức tranh đầu tiên của Braque và Picasso là một khía cạnh của phong trào Hiện đại mà nó chưa bao giờ bắt chước. Bên cạnh điều này, academy Hiện đại không có vẻ như có nguồn gốc trực tiếp từ chính các bậc thầy Hiện đại. Nó quá mới đối với điều ấy. Nó chỉ xuất hiện vào thế kỷ này khoảng năm 1935, khoảng hai mươi mấy năm sau khi Hội họa Hiện đại ra đời. Ảnh hưởng lớn nhất mà ngày nay nó có dường như bắt nguồn từ uy tín của các học viện mà Hội họa Hiện đại đã được bảo tồn và từ uy tín của các trường đại học đã bắt đầu áp dụng các khám phá của các bậc thầy trường phái Hiện đại đối với các khóa giảng dạy của họ ngay trước khi sự bắt đầu của Đệ nhị thế chiến. Tầm quan trọng hiện tại, phong thái trịnh trọng và không khí tự thỏa mãn của Academy Hiện đại bắt nguồn từ những điều này. Mới đây nó đã đạt được một sự không dung thứ độc đoán mà bản thân Hội họa Hiện đại đã không biểu lộ ra vào thời điểm bành trướng nhất của nó.

Bản thân các nhà họa sĩ, hầu hết, đều hơi thận trọng trong việc tạo ra một sự tuyệt giao công khai với trường phái Hội họa Hiện đại chính quy. Họ chỉ tìm kiếm trong các trang

sách “International Studio” của những năm đầu thế kỷ trước khi có sự ảnh hưởng của Hội họa Hiện đại, hay vào những trang sách của một cuốn tạp chí mỹ thuật Xô viết ngày nay mà từ đó những ảnh hưởng này đã bị loại trừ, để khám phá ra những sa mạc rộng lớn mà hội họa của chúng ta đã thoát ra được. Sự đào ngũ từ nguyên nhân Hội họa Hiện đại dường như đặt người họa sĩ vào một vị trí bảo chữa cho tất cả hội họa chính quy của quá khứ mà anh ta coi thường nhất, kể cả hội họa giai thoại (anecdotal) mà từ đó trường phái Ấn tượng đã cứu chúng ta. Nhưng Hội họa Hiện đại không cần lòng trung thành kiểu này. Nguyên nhân của nó đã được tìm ra. Cái cần được bảo vệ là quyền được ly khai khỏi tất cả hội họa chính quy của người họa sĩ. Và Hội họa Hiện đại là hội họa chính quy của ngày nay.

11. NGHỆ THUẬT VÀ NỀN KINH TẾ

Phonograph Một : Tôi đã mang anh đến tháp Eiffel để chỉ cho anh, trước bất kỳ người nào khác, một công trình nghệ thuật độc nhất vô nhị - The wedding

Phonograph Hai : Ai đã làm ra nó?

Phonograph Một : Ý anh là gì, ai đã làm ra nó à? Nó là một trong những tác phẩm gần đây nhất của Đức Chúa Trời?

Phonograph Hai : Nó có được ký tên chứ?

Phonograph Một : Chúa Trời không bao giờ ký tên.

Jean Cocteau, “*Les Mariés de la Tour Eiffel*”

Ngắm các bức tranh như chúng ta đã từng làm từ vị trí đứng của người họa sĩ khi làm việc - ngắm nhìn chúng như những vật so sánh của cái mà một người họa sĩ đã bỏ thời gian có thể

có ra để hoàn tất nó - nhằm lấy đi vẻ đẹp huyền bí của bức tranh và thu nhỏ chúng xuống kích thước và tính chất có thể mắc sai lầm con người. Nhưng khi chúng ta nhìn thấy các bức tranh, được các nhà bảo tàng đóng khung và trở nên chính chắn theo thời gian, chúng còn hùng vĩ hơn rất nhiều. Ở đây chúng là những công trình bất hủ công cộng và là những ý tưởng về sự hoàn hảo. Chúng không chỉ là những bức tranh, chúng còn là nghệ thuật, dẫn dắt cuộc sống của chính chúng, độc lập khỏi tác giả của chúng.

Cuộc sống của một bức tranh mà được xem là một tác phẩm nghệ thuật không hề liên quan chút gì đến nhân cách xã hội của người họa sĩ. Cách cư xử bình thường của anh ta, sự quyến rũ cá nhân anh ta, kiểu phòng vẽ của anh ta chẳng liên quan gì. Thay vào đó nó bắt nguồn từ cái tôi bí mật nhất của anh ta, từ tính cách của anh ta như là một con người đơn độc trước tác phẩm của mình. Tác phẩm của một nhà văn có lẽ là sự đàn trải nhân cách của anh ta; còn tác phẩm của một họa sĩ thì không bao giờ. Đọc các bức thư của một người bạn, chúng ta thường nói "Tôi gần như có thể nghe thấy anh ta nói". Nhưng không có ai đang ngắm một bức tranh lại có thể nói "Tôi gần như có thể nhìn thấy anh ta vẽ". Nghệ thuật của người họa sĩ quá riêng tư đối với vấn đề này, kín đáo đến mức có vẻ như là một kỹ thuật của đôi tay thay vì nó thực sự là một kỹ thuật của trí tuệ. Người họa sĩ thể hiện một kiểu thế giới mà không thể được diễn đạt bằng cái gì khác ngoài cây cọ của anh ta - sự hiện diện công khai của người họa sĩ nói lên rất ít về địa hình của một phong cảnh riêng tư. Ngày nay việc Raphael là một anh chàng đào hoa, Whistler là một người ăn mặc diêm dúa, hay Degas là một lão già hay gắt gỏng không phải là chuyện không quan trọng lắm. Những tính cách này có thể đã ảnh hưởng đáng

kể đến sự lựa chọn chủ đề của người họa sĩ và đến sự hình thành phong cách của họ. Ngày nay tầm quan trọng duy nhất của họ là cung cấp cho những nhà lịch sử hội họa bằng những mẫu giai thoại.

Đây chính là sự khác nhau giữa hội họa và nghệ thuật; rằng nghệ thuật không còn thuộc về người họa sĩ nữa và người họa sĩ không còn dính dáng gì đến nghệ thuật nữa. Sự tồn tại độc lập này là cái tạo nên phong cách, và ở đây phong cách có nghĩa chứa đựng sức mạnh - tính chất mà làm cho một bức tranh dính chặt vào ký ức của một người. Nó là sức mạnh liên tục của sự tồn tại độc lập này mà giữ cho bức tranh được tiếp tục ở trên các bức tường của viện bảo tàng và không bị nằm trong hầm rượu. Nó là sự hứa hẹn về một sự tồn tại độc lập như thế này đã cám dỗ người mua đầu tiên mua bức tranh từ phòng vẽ của người họa sĩ. Thực tế mà bất kỳ ai cũng nên đi mua một bức tranh chứng tỏ rằng các ý tưởng và sự mê hoặc của nó là rõ ràng đối với những người khác ngoài bản thân người họa sĩ ra, rằng bức tranh có một sự tồn tại hợp lý trong các trí óc khác với trong trí óc của chính người họa sĩ. Vì thế, việc mua một bức tranh và lấy nó ra khỏi người Họa đồng là bước đầu tiên trong việc chuyển một bức tranh sang nghệ thuật. Và một tác phẩm nghệ thuật có thể gần như được định nghĩa là một bức tranh mà một họa sĩ nào đó đã bán.

Vì thế, việc bán các bức tranh là đóng một vai trò quan trọng lớn lao và thực sự đối với người họa sĩ. Đôi khi đối với anh ta nó thậm chí còn khó khăn hơn rất nhiều so với việc vẽ tranh, vì những bức tranh mà anh ta vẽ ra là một loạt những vật độc nhất và thường là rất đắt tiền. Những vật này, nếu không có ý định một cách cần thiết để được thừa nhận một cách riêng tư, tuy thế chúng lại được dành để thưởng thức riêng; ngày nay

thậm chí còn hơn nữa vì những bức tranh hiện đại, vì bản chất kín đáo của chủ đề của người họa sĩ, thích hợp gần như là dành riêng cho các mục đích riêng tư. Nhưng không có bức tranh nào từ thế kỷ 16 từng có một sức lôi cuốn đối với một nhóm khán giả. Những bức tranh được vẽ tay không gọi cho người xem chút cảm xúc mà đã được làm cho mãnh liệt vì chúng được chia sẻ như vở kịch, phim ảnh hay giàn nhạc giao hưởng. Ngược lại, một bức tranh vẽ tay chỉ nói với một người vào một thời điểm. Thậm chí chỉ có hai người yêu tranh đứng trước cùng một bức tranh có lẽ sẽ làm phiền nhau một cách nghiêm trọng.

Ngoài ra, bức tranh tồn tại trong một bản duy nhất. Không giống như sách, nó không thể được nhân bản lên. Các quá trình sao chép màu có thể dần dần sẽ đi đến sự hoàn hảo. Vào thời điểm hiện tại các bản in màu là các bản sao không được rõ lắm, chẳng hạn gần như không có ở đâu hiệu quả trong việc truyền đạt tinh thần của một tác phẩm như máy quay phim. Hơn nữa, các quy trình in màu rất là khó khăn và tốn kém. Các bản sao chép thực ra có thể được làm chỉ ở một mức độ rất tẻ so với các bức tranh - những bức tranh này là những bức tranh đã nổi tiếng rồi. Trong điều kiện tốt nhất, những bản in màu có thể chỉ nhằm để gọi cho mọi người nhớ đến các bức tranh mà họ đã biết. Dưới những điều kiện đặc biệt, một nhóm các bức tranh tương tự của một họa sĩ - như các nữ thần của Corot hay những bông hoa súng của Monet - có lẽ giống như những nhân bản của cùng một bức tranh, để mà có nhiều người được nhìn thấy nó hơn. Nhưng đây cần thiết là một nhân bản bởi một yếu tố rất nhỏ; thậm chí trong trường hợp này một số người mà có thể được đưa vào có mặt trong bức tranh của người họa sĩ là cực kỳ hạn chế. Do đó, nếu ngày nay người họa sĩ phải tùy thuộc vào sự kiểm tra đơn giản tác phẩm của anh ta để lan truyền danh tiếng của anh ta, nếu anh ta phải đợi sự ngẫu nhiên để đặt trước tác

phẩm của anh ta một người đặc biệt mà có thể yêu thích bức tranh đó, danh tiếng của người họa sĩ từ từ sẽ được lan truyền đi.

Trước đây điều này dễ dàng hơn. Thế giới của họa sĩ nhỏ hơn. Người họa sĩ sống trong một thị trấn vừa vừa giống như Florence hay Siena hay Toledo, như Giotto hay Simone hay Greco đã sống, hoặc làm việc cho một tầng lớp xã hội mà tất cả mọi thành viên trong đó đều biết nhau, như Van Dyke hay Holbein, hoặc là họa sĩ cho một triều đình hoàng gia, như Valsquez hay Clouet. Dưới những điều kiện này, bất kỳ ai quan tâm đến các bức tranh đều có thể tìm ra ngay là loại tranh nào nói chung là có bán sẵn, loại tác phẩm nào mà một họa sĩ đặc biệt đã làm và anh ta có khả năng gì.

Nhưng những thành công lớn về hội họa của thời đại chúng ta có một phạm vi rộng hơn. Chúng đã từng được xây dựng trên thị trường quốc tế và không chỉ trên thị trường địa phương. Công chúng của người họa sĩ được dàn rộng ra và trải mỏng. Những người có thị hiếu thông thường về hội họa có mặt ở khắp mọi nơi trên thế giới. Sự thông tin liên lạc giữa người họa sĩ và khách hàng, giữa chính những người khách hàng, và thậm chí giữa những người họa sĩ, đã trở nên ngày càng khó khăn hơn. Kết quả là, ngày nay thường có một sự chậm chạp đáng kể giữa thời gian người họa sĩ hoàn thiện một phong cách và thời điểm mà các bức tranh của anh ta đến được công chúng cuối cùng của chúng.

Những thành công lớn về hội họa ngay trước và sau Đệ nhất thế chiến - của Braque, Picasso, Matisse, Duchamp, v.v... - đều được thực hiện bằng cách sử dụng những kỹ thuật quảng cáo hiện đại đã được nâng cao nhất để rút ngắn khoảng cách quá dài giữa việc sản xuất và việc tiêu thụ tranh. Việc sản xuất được tập trung ở Paris; việc bán và phân phối các bức tranh

được kiểm soát bởi một nhóm nhỏ. Nhóm này bao gồm các nhà buôn những người có tranh Hiện đại để bán, và các nhà thơ và nhà văn biết làm cách nào để ảnh hưởng đến giới trí thức; giới này được xem là thị trường có thể có duy nhất cho tranh cao cấp. Các nhà buôn là Sagot-Clovis, Vollard, Madame Weil, Kahnweiler, Paul Rosenberg, Paul Guillaume, Bignou, Drouet và một vài người khác. Các nhà thơ chủ yếu đầu tiên là Apollinaire, sau là Cocteau, và cuối cùng là Eluard. Việc tổ chức hoạt động thành công đến nỗi gần như ngay sau khi các họa sĩ Hiện đại bắt đầu vẽ tranh là các tác phẩm của họ đã được biết đến ở toàn thế giới.

Cũng cùng một loại quảng cáo như thế này đã được dùng để quảng cáo âm nhạc. Bản thân môn balê đã trở thành một buổi trình diễn để khoe các nhà sáng tác mới cùng với các họa sĩ mới. Cocteau đã quảng cáo Eric Satie bằng cách đưa anh ta vào một chương trình trình diễn cùng với Picasso và vở balê Russe, và đã thực hiện một chiến dịch bậc thầy cho 5 nhà sáng tác nhạc người Pháp - Milhaud, Auric, Honegger (là người Thụy Sĩ), Poulenc, và Germaine Tailleferre, dưới một tiêu đề hơi có phần lừa gạt là *Les Six*. Ezra Pound đã thử áp dụng các phương pháp quảng cáo này cho nhà soạn nhạc người Mỹ, George Antheil, nhưng quá nặng tay và quá non kém. Chiến dịch quảng cáo đã phản tác dụng, đem Antheil ra khỏi công chúng, và gần như chấm dứt sự nghiệp của anh ta.

Những kiểu quảng cáo tạo áp lực cao như thế này không phải là không có các mối nguy hiểm cho người nghệ sĩ. Nguy hiểm đầu tiên trong các nguy hiểm này là chiến dịch quảng cáo có thể không có hiệu quả. Nó thể đến với những công chúng không thích hợp. Báo, các tạp chí, radio và TV hữu dụng và cần thiết đối với việc quảng cáo các loại nghệ thuật phổ biến và các

tác phẩm nghệ thuật được làm ra nhiều bản - như phim ảnh, sách, nhạc và nhà hát. Nhưng việc quảng cáo công khai còn tệ hơn vô dụng đối với việc bán các bức tranh của người họa sĩ mà chỉ có một bản gốc. Thành công của người họa sĩ hẳn là bắt đầu từ nhóm nhỏ những người có sở thích sưu tầm lẫn một sự nhạy cảm về thị giác thực sự. Những người này là những người theo chủ nghĩa cá nhân, có sức đề kháng cao đối với các loại quảng cáo thông dụng và rất dễ dàng bị xúc phạm. Đối với những người này khó lòng mà ép buộc được họ bằng những chiến dịch quảng cáo. Song, cho đến khi sự tin tưởng của trung tâm này đã có được, thì danh tiếng của người họa sĩ không thể bắt đầu phát triển sau các sự kiện địa phương của anh ta. Và trong trường hợp này, tôi e rằng, châm ngôn quảng cáo nổi tiếng cũng sẽ không hiệu quả. Nếu bạn kể chuyện này cho Sweeney, gia đình Rockefeller sẽ để bạn một mình hoàn toàn.

Mối nguy hiểm thứ hai của quảng cáo đối với người họa sĩ thậm chí còn lớn hơn. Đó là chiến dịch quảng cáo có thể thành công. Một danh tiếng quá bất ngờ và quá sớm có thể dễ dàng chôn vùi người họa sĩ và vô hiệu hóa tài năng của anh ta (John Sloan nói “Ôn Trời, tôi chưa bao giờ thành công trước tuổi 50”). Và danh tiếng đạt được qua chiến dịch quảng cáo tạo sức ép là đột ngột nhất và, đối với người họa sĩ, là nguy hiểm nhất trong tất cả. Quảng cáo là một công dụng hiện đại của các nguyên tắc cũ về ma thuật đã được ứng dụng. Như ma thuật, nó bao gồm các câu thần chú. Trong hiệu quả của nó, nó không hề khác gì lời thần chú của một tên yêu quái thần thông quảng đại. Như vậy căn bản là dễ dàng đủ để tập trung, dễ chịu để có xung quanh và hoàn toàn thích thú để sử dụng. Nhưng nó có một trở ngại. Nó có khả năng để bạn chết trên sàn nhà vào một buổi sáng với một phát súng vào đầu. Chuyện này đã xảy ra với nhiều họa sĩ hứa hẹn vào thời đại của chúng ta.

Phải chăng thị hiếu của thế kỷ chúng ta đối với hội họa chân phương (naive) đã được sắp đặt một cách cố ý và được hình thành một cách giả tạo bởi những nhà thơ này và những đại lý phát hành báo chí. Bình thường, hội họa chân phương tạo ít mối quan tâm cho người họa sĩ, truyền thống của hội họa, hay kể cả cho nhà sưu tập tranh. Bất cứ thứ gì là nghệ thuật - có nghĩa rằng, bất cứ thứ gì có thể được nhìn đi nhìn lại, khiến người ta chú ý và nhớ đến - và vẫn xuất hiện mộc mạc (như tranh của Abyssinian, hay ly nhuộm màu ở thế kỷ 13) đơn giản là một nghệ thuật được thực hiện theo một truyền thống xa lạ, bằng một ngôn ngữ, tức là, cấu trúc ngữ pháp của nó khác với ngôn ngữ của chúng ta. Nó không mộc mạc chút nào, và mặc dù những lý thuyết của sự giáo dục trẻ em bây giờ sang trọng trong các trường tiến bộ của chúng ta, không ai ngoài những người đầy nghị lực và sành điệu có thể đã tạo ra nó. Nhưng các họa sĩ chân phương nổi tiếng ngày nay - Bauchant, Grandma Moses, v.v... - hầu hết đều chân thật không thể phủ nhận được. Họ làm chúng ta bị quyến rũ hơn là làm cho chúng ta quan tâm. Họ khiến khán giả chiều cố hơn là ngạc nhiên. Họ không đưa ra một hình ảnh mới nào về thế giới. Họ chỉ khai thác mẫu số chung thấp nhất của ký ức thị giác, và những điều tầm thường về cái được gọi là phong cách hội họa "hiện thực" (nói cách khác, là sự quá tỉ mỉ). Do đó, họ chỉ thuộc về lịch sử của việc sưu tập tranh, và không thuộc về truyền thống hội họa.

Những họa sĩ chân phương này vẽ những ký ức dư thừa của họ về thế giới như thế giới trong đầu trẻ thơ. Đúng hơn là họ đếm chữ không phải là nhìn thấy; đây là lý do khiến họ chú trọng một cách vất vả vào chi tiết - số lượng viên gạch trên một bức tường, số chiếc lá trên một cái cây. Nhiều người trong số họ cuối cùng đạt được một kỹ năng giỏi hơn trong việc diễn đạt bức vẽ của họ, hay một sự duyên dáng về màu sắc nhiều hơn

bình thường. Nhưng đa phần, tất những cả những họa sĩ chân phương này đều như nhau. Phong cách của họ là mang tính quốc tế. Không thể phân biệt được người này với người khác. Các họa sĩ chân phương khác với hàng ngàn các họa sĩ tự học khác, những người cũng vẽ vào ngày Chủ nhật chỉ vì một thực tế là những họa sĩ cá biệt này đã được quảng cáo. Loại tranh này, một số trong số chúng có lẽ là nổi tiếng, và có sức quyến rũ như nó rõ ràng là như vậy khi ai đó tình cờ gặp nó, tuy thế mà nó lại không có chút lợi ích nào đối với họa sĩ chuyên nghiệp. Nó cũng không gây hứng thú cho nhà sưu tập tranh, trừ khi giá trị quảng cáo giả tạo được đính kèm với tên của người họa sĩ.

Họa sĩ đầu tiên và nổi tiếng nhất trong tất cả số họ, Dounaier Rousseau, được khám phá ra bởi Alfred Jarry. Chính bản thân chuyện này đã đáng ngờ. Jarry, tác giả của Ubu Roi, Le Surmâle, và các tác phẩm phóng túng hài hước khác, là một trong những người thích đùa ồn ào nhất vào thời ông ta. Tính hài hước và sự chân thật duyên dáng của Rousseau làm cho ông ta trở thành một cái đích làm trò cười hoàn hảo cho sự vui đùa. Jarry giới thiệu Rousseau với Apollinaire, nhà phân phối chủ yếu của các họa sĩ trường phái Lập thể. Danh tiếng sau này của Rousseau chính là kiểu đùa thực tế đồ sộ mà Jarry, do Apollinaire khuyến khích, đã có thể trình diễn không hay : bắt đầu với một gã gốc duyên dáng và một vài bức tranh theo phong cách Chủ nhật bình thường, để tạo ra một họa sĩ vĩ đại và áp đặt những bức tranh của anh ta vào thị trường.

Những bức tranh nhỏ của Rousseau giống như tất cả những bức tranh khác được vẽ bởi các họa sĩ tả chân, mặc dù người ta chắc hẳn công nhận rằng những bức vẽ lớn của ông ta có một phong cách vĩ đại. Trong bức tranh "Sleeping Gipsy" (Người gipxi đang ngủ) của ông ta, ở Viện bảo tàng Hội họa

Hiện đại tại New York, đường nét nhìn nghiêng với chiếc áo choàng dài có sọc màu mặt và gương mặt bình yên, chiếc đàn măngđôlin và vò nước đều có một sự tinh vi trong sự méo mó của chúng khiến ta liên tưởng một cách lạ kỳ đến chính Picasso. Những khu rừng nhiệt đới với những chiếc lá to lớn của ông ta mà chúng ta không thể nào quên được. Nhưng điều này không ngạc nhiên. Phong cách và việc mang sức mạnh không phải lúc nào cũng vắng mặt trong các tác phẩm của các họa sĩ tả chân. Những ký ức còn dư ra của thời ấu thơ mà chúng gợi lên kiểm chế một kiểu thừa nhận trong tất cả chúng ta. Và nó là sự sở hữu các phong cách như vậy đã cho phép tác phẩm của Rousseau được quảng cáo rộng rãi.

Mặt khác, tác phẩm của một họa sĩ nghiệp dư không thể được quảng cáo. Họa sĩ nghiệp dư không có phương pháp vẽ tỉ mỉ của họa sĩ tả chân. Tác phẩm của anh ta thiếu sức mạnh mà người họa sĩ chân phương thường có. Họa sĩ nghiệp dư nói chung là một người có giáo dục mà các mối quan tâm chuyên nghiệp chính của anh ta nằm ở lĩnh vực khác. Nhiều bác sĩ, diễn viên, chính khách và những người khác vẽ cực kỳ tốt. Những bức tranh của họ thực sự thường là rất đẹp, sống động, thú vị và được bài trí tốt. Chúng có thể tạo ra niềm thích thú khi treo chúng trên tường; vì là tác phẩm thủ công, chúng thú vị hơn và bền hơn những bản sao chép tốt nhất. Nhưng chỉ vì một thành công đặc biệt nào đó trong sự nghiệp của anh ta, và không vì chất lượng của chính những bức tranh, mà người họa sĩ nghiệp dư có thể trở nên nổi tiếng trên khắp thế giới. Vì dấu hiệu phân biệt của người họa sĩ nghiệp dư là sự thiếu vắng ý tưởng sáng tạo của anh ta. Sự sáng tạo đúng đắn của anh ta và sức mạnh chủ yếu của anh ta, anh ta dành cho sự nghiệp của mình. Tài năng và sự khéo léo trong bức tranh anh ta có thể có, tuy thế đó là sự bất chước từ một họa sĩ nào đó hoặc một trường phái hội

họa nào đó mà anh ta ngưỡng mộ. Anh ta không có thời gian cho việc khám phá đầy vất vả và kỹ lưỡng cái thế giới hữu hình mà các họa sĩ chuyên nghiệp dành cả đời mình để học hỏi để làm. Họa sĩ nghiệp dư có thể là một con người tài năng. Nhưng bức tranh thực sự không được thực hiện trên tài năng. Bức tranh thực sự là sự thể hiện những ý tưởng rõ ràng - như Leonardo đã nói, "una cosa mentale", đó là một thứ thuộc về tinh thần. Bất kỳ ai cũng có thể có tài năng. Tài năng chỉ là chất dầu mỡ giúp các bánh xe quay được. Nhưng nếu người họa sĩ có nơi nào đó để đi, anh ta có thể kéo kẹt lăn bánh tốt mà không cần nó.

Các bậc thầy vĩ đại của trường phái Hiện đại không bao giờ tả chân. Họ cũng không phải là nghiệp dư. Họ là những con người của những ý tưởng sáng tạo và hiệu quả một cách thâm thúy, đồng thời họ là những họa sĩ được đào tạo và có tài năng. Tác phẩm của Picasso, Braque, Duchamp, Klee, và những người còn lại, có chất lượng cao và sức truyền đạt mạnh mẽ như tác phẩm của Monet hay Manet, hay tác phẩm của Ingres và David, xét về mặt này. Chính nhờ sức truyền đạt mạnh mẽ (carrying power) trong tranh của họ mà họ có được vị trí hiện tại trong giới nghệ thuật.

Chính bản thân các họa sĩ Hiện đại vĩ đại, cho dù danh tiếng toàn cầu và sớm sủa của họ, luôn luôn có một số lượng công chúng hạn chế mua tranh của họ. Họ đã thám hiểm một thế giới riêng tư và chuyên nghiệp, hấp dẫn đối với bản thân các họa sĩ, nhưng quá kín để thuyết phục một lượng công chúng rộng khắp. Những khán giả hiểu được nội dung các bức tranh của họ là nhóm nhỏ những người bạn và nhà thơ thân cận, những người thích thú với các vấn đề của các họa sĩ. Đây là lớp công chúng trí thức, nhạy cảm đối với những sự lơ đãng trí tuệ của chất thơ hơn là đối với những hưởng thụ thực tế hơn của hội

họa. Chính đặc điểm của lớp công chúng này giúp giải thích sự đơn giản quá lộ gây hoang mang được tìm thấy trong những bức tranh Hiện đại này. Các họa sĩ đã giảm sự phức tạp bình thường của hội họa để làm cho nó rõ hơn đối với các đầu óc đã được rèn luyện chủ yếu trong cách sử dụng từ ngữ.

Tuy nhiên, những đầu óc này là những đại lý phân phối tốt nhất. Nhờ sự giúp đỡ của họ, lớp công chúng rộng lớn cuối cùng đã chấp nhận Hội họa Hiện đại. Chính phong cách này đã được đại chúng hóa trong việc trang trí, quảng cáo và thiết kế công nghiệp. Ngày nay, các bản sao chép tiêu chuẩn các tác phẩm của các bậc thầy và những bậc tiền bối gần nhất của họ sẽ được tìm thấy trong bất kỳ ngôi nhà nào của một tay khoe khoang trí thức, nhưng việc bán các bức tranh gốc đã không gia tăng. Đúng hơn là dường như đã giảm bớt. Thực sự là các viện bảo tàng liên tục kiếm được những mẫu vật mới của các bậc thầy trường phái Hiện đại và của các họa sĩ trẻ hơn nổi tiếng hơn. Lớp công chúng đông đảo thường mua tranh đã không đầu tư vào trường phái Hiện đại; lớp công chúng này vẫn chưa hiểu các bức tranh và thấy rằng khó lòng mà treo chúng lên để ngắm. Vì uy tín trí tuệ mà Hội họa Hiện đại có sẵn, lớp công chúng này ngập ngừng để tự làm hại mình bởi việc mua các bức tranh mà họ thấy là dễ hiểu. Lớp công chúng nhỏ hơn hiểu và thích Hội họa Hiện đại thì do dự khi mua tranh của các họa sĩ Hiện đại trẻ vì họ biết rằng không có tiêu chuẩn thị hiếu nào để phân biệt một tác phẩm có giá trị và chuyên nghiệp của trường phái này với một tác phẩm của sinh viên và họa sĩ nghiệp dư. Ngoài ra, giá trị to lớn của Hội họa Hiện đại đã suy giảm. Không còn chiến tranh thì không còn cần bất kỳ sự bảo vệ nào nữa. Chúng ta chấp nhận nó như là một lý do. Chúng ta không còn cảm thấy bất kỳ nghĩa vụ nào để phải đầu tư vào những bức tranh của Hội họa Hiện đại.

Để thêm vào khó khăn của người họa sĩ, hội họa đã không còn có bất kỳ nơi hội họp trung tâm hợp pháp nào, nơi mà người ta có thể so sánh các quan điểm và các thị hiếu được hình thành, như Venice, Florence và Paris đã từng. Paris ngày nay dường như rất lạng lẽ và hướng đến thị hiếu đương thịnh của chúng ta không chút khó khăn. New York là một trung tâm âm nhạc hơn là hội họa. Ngoại trừ kiến trúc ra, nó không bao giờ trưng bày thứ gì khác ngoài một thị hiếu để bảo vệ và tinh lễ trong các môn nghệ thuật nhìn được. Đối với người họa sĩ thời nay, nếu anh ta là một người không tôn giáo (non-conformist), ở đó có ít sự giúp đỡ ở bất kỳ dạng nào từ bên ngoài cho sự nghiệp của anh ta hay cho các bức tranh của anh ta. Cơ cấu được tổ chức đầu tiên để phân phối tranh của trường phái Hiện đại vẫn còn ở đó. Nhưng điều này phục vụ cho việc phân phối chỉ cho những bức tranh nào được vẽ theo phong cách Hiện đại có thể nhận ra được. Cơ cấu quảng cáo này rất giống với một tuyến đường sắt. Không thể sử dụng nó để đi bất cứ nơi nào ngoại trừ nơi mà đường ray dẫn đến. Các họa sĩ nào mà mơ ước có thể đến thăm các nơi khác gần như không thể sử dụng nó. Và vì nó được ứng dụng tốt nhất trong việc chuyển các bức vẽ lớn, gây ấn tượng và công khai đến các thị trường xa, các họa sĩ của các bức tranh nhỏ hơn và mang tính cá nhân hơn không thể tìm được sự đặt chỗ trước.

Cơ cấu quảng cáo ngày nay chủ yếu bao gồm việc triển lãm hội họa đương thời ở các viện bảo tàng, và việc báo cáo về những cuộc triển lãm này từ các tạp chí nghệ thuật. Những phòng triển lãm rất rộng lớn. Chúng chứa nhiều tranh, và những bức tranh đó có sức truyền đạt lớn nhất. Những người sành sỏi mong chọn được những bức tranh theo sức truyền đạt. Nhưng sức truyền đạt là sức mạnh của một bức tranh để gắn nó vào ký ức, chứ không phải là sức mạnh để ngấm nó từ một khoảng cách xa. Tính chất để được nhớ này không thể bắt chước được ngay cái

nhìn đầu tiên, vì thế các bức tranh được chọn lựa nói chung là dựa trên cái mà những nhà sành sỏi có thể làm là sức truyền đạt, chính là sự rõ ràng.

Kết quả là, các bức tranh đương thời trong các cuộc triển lãm ở các viện bảo tàng lúc nào cũng được vẽ đẹp, lớn và rõ ràng. Chúng là những bức tranh được thiết kế để điều khiển đôi mắt. Chúng được làm từ sự rực rỡ nhất và các vật liệu phổ biến nhất, chứ không phải là mang tính cá nhân nhất. Chúng giống như những tấm bích chương, những mẫu trang trí vải hoặc những câu chuyện ngắn. Chúng rõ ràng phù hợp với các viện bảo tàng. Chúng gần như luôn luôn quá lờ lợt để treo ở nhà riêng. Cuộc triển lãm tranh của hội họa đương thời tại viện bảo tàng càng rực rỡ, thú vị và thành công bao nhiêu, thì những người mua tư nhân càng ít tìm mua bấy nhiêu.

Tuy nhiên, không có những người mua tranh tư nhân thì nền hội họa của chúng ta không thể tồn tại. Lịch sử hội họa từ cái chết của Ingres đã trở thành lịch sử của tác phẩm của các họa sĩ đã không tuân theo. Những họa sĩ này luôn luôn được ủng hộ bởi những người mua tranh tư nhân. Chính phủ hay những người mua tranh chính thức luôn luôn đến sau khi họ đã nổi tiếng hoặc đã có địa vị vững chắc, thường là sau khi họ chết. Điều này cũng không thể khác. Trong thế giới công nghiệp quốc tế mà hình thành thực thể với các hệ thống đường sắt của chúng ta, danh tiếng địa phương không đủ để bán một sản phẩm. Và hội họa cấp tiến có lợi điểm này : nó là một sản phẩm địa phương và công việc do một người làm và không thể công nghiệp hóa được.

Thực thể, hội họa là kỹ thuật cuối cùng trong các kỹ thuật thủ công một người làm còn tồn tại trong thế giới hiện đại. Trong một thế giới rộng lớn như thế giới của chúng ta, ở đó sự

giàu có có lẽ được phân phối rộng rãi và đều hơn trước đây, các vật phẩm thủ công trở nên quá mắc để sử dụng. Sự sản xuất bằng tay thực sự của chúng có lẽ cũng rẻ. Những thứ như quần áo và giày dép có thể vẫn được làm bằng tay tốt hơn và rẻ hơn làm bằng máy. Nhưng những sản phẩm thủ công này phải được làm ra từng thứ một, mỗi cái được thiết kế cho một khách hàng cụ thể. Tuy nhiên mỗi cái có thể được làm ra một cách rẻ tiền, khi nó đi tới việc tổ chức kiểu sản xuất cá thể này dưới những điều kiện công nghiệp trong phạm vi rộng, quảng cáo sản phẩm, và phân phối chúng, từng cái một, tới một thị trường rộng lớn, giá cả sẽ trở nên đắt khủng khiếp. Đây chính là trường hợp của một bức tranh được vẽ bằng tay. Ở nước Mỹ ngày nay, theo thời gian một người bình thường đã trở nên biết đến các bức tranh của một họa sĩ qua các tác dụng thông thường của việc quảng cáo, giá cả đã là quá cao đối với anh ta để nghĩ đến việc mua một bức. Cách duy nhất anh ta có thể hy vọng để mua một bức tranh là trở thành một người bạn của người họa sĩ.

Đây không phải là các mà các bức tranh được sưu tập ở Châu Âu, và vì một lý do rất đơn giản. Ở Châu Âu, tiền bạc được tiêu xài cho các bức tranh là từ nguồn vốn của nhà sưu tập, trong khi ở Mỹ, các bức tranh được mua bằng thu nhập. Thực tế, ở Châu Âu, với tình trạng bấp bênh về tiền tệ truyền thống của nó, chỉ có các bức tranh, sách vở, các bộ sưu tập tem, đồ gỗ, đất đai, nhà cửa, v.v... là những thứ có thể được coi là vốn, hoặc được sử dụng như tiền tệ. Việc mua những thứ như thế này được xem là một sự đầu tư tiền tệ đúng đắn. Một nhà sưu tập tranh sẽ mua, rẻ và sớm sửa, những bức tranh của tất cả các họa sĩ đương thời mà anh ta có lý do để tin tưởng và sau đó chờ cho giá tăng lên. Sau một thời gian ngắn anh ta có thể sẽ tìm ra, do sống chung với các bức tranh, bức nào trong số đó có sức truyền đạt mạnh mẽ, và do xem xét thị trường, anh ta biết

được bức nào sẽ gia tăng giá trị. Những bức tranh khác anh ta sẽ đem đi trao đổi. Sau mười hoặc mười lăm năm anh ta sẽ là sở hữu chủ của một bộ sưu tập tranh có giá trị, và cũng là chủ sở hữu một tài sản đáng kể. Vì, ở Châu Âu, một bộ sưu tập như thế này có thể luôn luôn được bán đi vì một khoản lợi nhuận, cho dù có chuyện gì xảy ra cho tiền tệ.

Ví dụ như, có một câu chuyện về một gia đình Pháp làm chủ một bộ đồ gỗ đời vua Louis XVI. Khi chiến tranh lấy đi nguồn thu nhập của họ, họ bán bộ đồ gỗ đi, thay thế bằng một bộ Empire, và sống một năm trong sự khác biệt. Cùng lúc đó, đồ gỗ Empire lên giá, vì thế họ bán bộ Empire và thay bằng bộ Louis Phillipe. Sau đó bộ Louis Phillipe lên giá và họ có thể bán bộ Louis Phillipe và mua bộ Napoleon III. Nhưng lúc này chiến tranh đã đi qua. Nhiều người dân Châu Âu đã làm đúng như thế với các bức tranh của họ.

Giá cả trong các cuộc mua bán như thế này bị chi phối bởi những vật tương tự nào mang ra bán đấu giá công khai. Giá của các bức tranh xưa được điều chỉnh bởi những vụ mua bán công khai tại Công ty Christie ở London, và những bức tranh hiện đại đó được điều chỉnh bởi các vụ mua bán tại Công ty Salle des Ventes ở Paris, mặc dù vụ giao dịch suông sẻ của cả hai trên những thị trường này đã hơi bị ngắt quãng bởi những phức tạp sau chiến tranh.

Tuy nhiên, ở Mỹ không tồn tại một thị trường chứng khoán như thế này. Giá cả đồ gỗ trong các cuộc bán đấu giá công khai được chi phối, không phải bởi giá trị của chính chúng, mà bởi nhu cầu của các nhà trang trí nội thất. Một ví dụ tồi tệ về một thứ mà một nhà trang trí sành điệu đã đem vào thời trang sẽ mang lại một cái giá vô cùng lớn. Một ví dụ tốt về một thứ mà các nhà trang trí đã không nghĩ rằng sẽ sử dụng sẽ chẳng có giá

trị gì cả, tất cả những điều này hoàn toàn độc lập với giá trị thực của đồ đạc. Như đối với các bức tranh, vì các nhà trang trí không sử dụng chúng, nên không hề có một thị trường như vậy tồn tại.

Ngay cả các viện bảo tàng của chúng ta cũng không mua những bức tranh bằng tiền vốn. Họ cũng không xem các bức tranh mà họ có là vốn. Vốn của họ là các cổ phần và cổ phiếu và bất động sản của tài sản để lại của họ. Tất cả các bức tranh mới của họ được mua chính từ nguồn thu nhập của những thứ này - hoặc từ tiền mà họ lấy được bằng cách bán các bức tranh mà họ thừa hưởng và không muốn giữ. Không có ai trừ những người nghèo và những tầng lớp chuyên nghiệp có nhiều thu nhập hơn tài sản. Vì thế, ở Mỹ, không phải người giàu, mà chính những người bạn nghèo của người họa sĩ đã mua các bức tranh của anh ta.

Đối với tình hình này hiện nay không có cách gì khắc phục được. Cũng không có ai để quy trách nhiệm. Chủ yếu là vì người họa sĩ là một người thợ cô độc, và như vậy - có lẽ là tạm thời thôi, không phù hợp với cơ cấu công nghiệp của thế giới hiện nay. Các nhạc sĩ và các nhà soạn nhạc của âm nhạc có máy hát, phim, radio và tivi, để đưa họ đến với người khán giả, để sử dụng các tài năng của họ và duy trì uy tín của họ. Các nhà văn có những ảnh hưởng giáo dục và sự hiểu biết của thế giới ngày nay hậu thuẫn phía sau họ. Các nhà khoa học và các nhà kỹ thuật sống được bảo vệ trong những nơi tách biệt của các phòng thí nghiệm của các Công ty - ngày nay có lẽ đỡ tách biệt hơn - và liên lạc với nhau bằng những từ tương đương thời nay của tiếng Latin thời Trung Cổ, ngôn ngữ quốc tế của các nhà toán học. Một mình họa sĩ của tất cả những người thợ trí thức là không thể được thuê, có lẽ trừ việc thuê làm thầy dạy.

Gần như chắc chắn rằng sự ngăn chận kinh khủng này sẽ không kéo dài. Ngay cả ngày nay, người họa sĩ cũng không khốn khổ như những nhà soạn nhạc nghiêm túc đã khốn khổ hai mươi năm trước đây, và ngày nay âm nhạc của những nhà soạn nhạc đương thời có một lượng khán giả to lớn và ngày càng gia tăng. Tình thế của người họa sĩ có thể cũng thay đổi, và một cách bất ngờ. Những lúc này anh ta sẽ phải tự an ủi câu châm biếm của Degas “Thưa ngài, vào thời của tôi, một người đã không thành công” - “De mon temps on n’arrivait pas” - và chịu đựng đến cùng khi anh ta còn có thể. Và anh ta sẽ chịu đựng đến cùng. Vì tranh vẽ tay là một trong những thứ thỏa mãn nhất trên thế giới. Viết sách là một công việc buồn tẻ, và viết nhạc là thể hiện những hướng dẫn mà một số người khác phải làm theo. Nhưng người họa sĩ có tất cả niềm vui thích của tác phẩm trực tiếp, bức tranh của anh ta, như Adam, đi vào cuộc sống dưới đôi tay của anh ta.

12. HỘI HỌA NGÀY NAY

Thái độ của bạn đối với nghệ thuật ngày nay là gì?

Tôi thích nhìn ngắm nó.

Câu trả lời của Gertrude Stein đối với một bảng câu hỏi trong cuốn “*The Little Review*”. Tháng 5-1929

Đối với người họa sĩ muốn cho sự sáng tác là chủ đề thực sự trong bức tranh của anh ta, những gì mà bức tranh thể hiện chỉ là một chướng ngại; thực tế nó là trở ngại chủ yếu. Nếu sự sáng tác của một bức tranh là để có sự nhấn mạnh thích đáng của nó, thì tất cả mối liên quan đến thế giới nhìn thấy quen thuộc phải được hủy bỏ. Hoặc nếu điều này quá mãnh mẽ, ý

nghĩa khách quan của hình ảnh mà nó thể hiện tối thiểu phải được làm yếu đi một cách đáng kể. Nếu không người họa sĩ chỉ ở nơi mà anh ta đã ở trước đó, vẽ một bức tranh mà có thể là đẹp, những vấn đề chỉ là một chuyện vặt, một bức tranh minh họa. Bằng ý nghĩa nhân lên nhiều lần, bằng cách làm cho bức tranh có nhiều lớp hình ảnh hoặc nhiều lớp ý nghĩa, giá trị của mỗi hình ảnh có thể được làm yếu đi, và ký ức có thể được vẽ ra từ ý nghĩa của bức tranh đến sự sáng tác của bức tranh.

Đây là sự sáng tạo vĩ đại nhất của Hội họa Hiện đại, và nó là sự ứng dụng một cách có hệ thống của hình ảnh phức tạp, của trò đánh lừa thị giác, mà phân biệt Hội họa Hiện đại với tất cả hội họa trước đó. Hình ảnh phức tạp là thứ chủ yếu cơ bản của bất kỳ bức tranh Hiện đại hoặc đương thời nào. Sự hiện diện của nó trong bất kỳ bức tranh nào ngay lập tức thể hiện bức tranh đó có thể được thị hiếu đương thời chấp nhận. Nó là một hình thức của sự phong phú để trang trí mà thế kỷ chúng ta thừa nhận - sự trang trí về chiều sâu.

Đối với chúng ta trong thời đại này, nếu một thứ gây được sự chú ý, một mức độ của sự tồn tại, một cấp độ của ý nghĩa, không còn đủ nữa. Một người phải có ý nghĩa là hai hoặc ba thứ cùng một lúc. Từ những ý nghĩa phụ này, nó giành được cho chúng ta chiều sâu, chiều tới-và-lui, vị trí dễ thay đổi, và bản chất lẫn tránh mà, đối với chúng ta, tất cả những tồn tại thực sự đều có. Chính những ý nghĩa phức tạp này mà diễn tả một thứ thú vị đối với chúng ta và giữ nó như thế, cho dù nó là một vở kịch opera của Mozart hoặc một đặc điểm tại Proust.

Hình ảnh kép bản thân nó là không có gì mới. Những bức vẽ minh họa cho sự hiểu biết về sự giả kim tất cả đều là hình ảnh kép, một ngôn ngữ bí mật mà ý nghĩa của nó ngày nay có lẽ đã hoàn toàn biến mất. Chuyện ngụ ngôn, là chủ đề của

nhiều bức tranh và thi ca của thời Trung cổ và của thời Phục hưng, chẳng là gì ngoại trừ cách sử dụng có hệ thống những hình ảnh kép. Những họa sĩ trang trí, như Arcimboldo ở thế kỷ 16 chẳng hạn, thường vẽ phong cảnh, hay tĩnh vật, mà được nhìn từ một khoảng cách cụ thể sẽ trở thành những bức tranh kỳ cục. Nhưng ở đây hình ảnh kép chỉ là một sự trang trí hay một trò đùa; hoặc, như với những nhà giả kim, được sử dụng để giấu giếm kiến thức bằng một bảng mẫu tự ẩn tượng và bí mật; hoặc, như trong truyện ngụ ngôn, cung cấp cho người họa sĩ một bộ khung hữu ích để sáng tác thế giới mà anh ta biết bằng những bức tranh lớn, phong phú, cùng lúc với việc trình bày triết lý sống hoặc sự hóm hỉnh của anh ta.

Nhưng hình ảnh kép được Hội họa Hiện đại sử dụng thì lại không phải là cái nào trong những cái này. Nó không phải là ý nghĩa bí mật cũng không phải là truyện ngụ ngôn. Nó không sử dụng một ý nghĩa để che giấu một ý nghĩa khác. Tất cả các ý nghĩa của nó đều quan trọng như nhau. Nó không đạt mục đích nếu nó trở nên hài hước hay chỉ để trang trí. Nó rất đặc trưng trong thời đại chúng ta đến nỗi các họa sĩ đương đại gần như không thể có được cảm hứng nếu không có nó. Tất cả chúng ta đều biết những người thợ cắt đá Gothic đã làm thế nào để làm cho họ luôn hứng thú vào công việc, nếu không công việc của họ sẽ trở nên khó nhọc và không vui vẻ, bằng cách đùa một chút về nó - bằng cách đặt những con số chế nhạo được che giấu phía sau những con số của Virtues, hoặc bằng cách trêu tức các thánh với một vài sự sỉ nhục mà chỉ có người thợ thủ công biết là ở đó. Cũng bằng cách này, người họa sĩ của thời đại chúng ta tự làm cho mình luôn hứng thú vào công việc và làm cho tác phẩm của anh ta sống động bằng cách đưa vào những bức tranh của anh ta một ý nghĩa phụ và một cảnh kép.

Những ví dụ đầu tiên về chuyện này mà tôi biết, mặc dù chắc chắn có những cái khác nữa, là trong bức tranh “Olympia” của Manet và trong bức tranh “Déjeuner sur l’Herbe” của ông. Đây là những bức tranh về dân chúng đương thời trong khung cảnh đương thời, dù là có hơi xúc phạm đến công chúng, và được vẽ theo một trong những phong cách tiến bộ nhất của hội họa đương thời. Đồng thời chúng cũng là những sự nhại lại chính xác những bức tranh trứ danh xưa hơn. Vì thế chủ đề của các bức tranh của Manet thực sự là những hình ảnh kép, “Then and Now”, được thực hiện với một kỹ thuật, sự hăng hái và sự trau chuốt tuyệt vời.

Những hình ảnh kép như vậy không tồn tại trong các bức tranh của trường phái Ấn tượng. Những người đang tắm trong tranh của Cézanne không phải là tranh nhại theo tranh của Ruben; bản thân chúng là vấn đề. Tranh của Renoir có thể gợi nhớ đến một trong những bức tranh của Boucher, nhưng chỉ vì cả hai đều thích những cô gái màu hồng và màu trắng. Những bản sao chép tranh Millet và Delacroix của Van Gogh chính xác là những gì họ có ý định thể hiện, những bản sao chép được thực hiện một cách cẩn thận mà sự kỳ lạ duy nhất của chúng là sắc điệu và cách sử dụng cọ hiện đại. Nhưng đối với chúng ta, sự nhại lại, trò đánh lừa thị giác, hình ảnh phức tạp, là phần chủ yếu trong tất cả nền nghệ thuật nghiêm túc của chúng ta - thi ca, âm nhạc và hội họa. Nó là đặc trưng của tính hài hước của chúng ta - trò đùa mà ở đó tình huống được đưa ra bởi bức vẽ bị trái ngược bởi tình huống xã hội đã được bao hàm bởi một dòng chú thích. Hình ảnh phức tạp này được làm từ những quan hệ của trọng lượng bằng nhau đã là dấu hiệu phân biệt của mỗi bức tranh mà gây được sự chú ý từ chúng ta từ lần đầu tiên xuất hiện của Hội họa Hiện đại, từ những bức tranh nhại màu hồng mang tính thời đại của Picasso từ những bức tranh khỏa thân

của Puvis de Chavannes; qua kính vạn hoa của những hình ảnh kép trong bức tranh “Nude descending a staircase” (Người khỏa thân đang đi xuống cầu thang); qua những người theo thuyết vị lai của nước Ý và những cố gắng của họ nhằm vẽ chân dung hình dạng của sự chuyển động bằng những hình ảnh kép; qua những hình ảnh thực sự bị chồng lên và thường xuyên không giống nhau của chủ nghĩa Siêu hiện thực, của Dali và Max Ernst; qua những hình ảnh kép tinh vi hơn của chủ nghĩa Tân lãng mạn (Neo-Romantics), của Bérard, Tchelitchew, Leonid và Berman - hình ảnh của cá nhân họa sĩ đã phản ánh bằng đặc tính của vật được nhìn thấy; xuống đến những tiêu đề không lôgic một cách cẩn thận được đính kèm theo những bức tranh trừu tượng của học viện Hiện đại vì mục đích gợi lên một hình ảnh kép.

Có lẽ phương pháp phong phú nhất trong các phương pháp tạo ra một hình ảnh kép được các họa sĩ Hiện đại phát hiện trong việc phân tích các phong cách hội họa. Những sự phân tích phong cách này là cái mà trong âm nhạc thường gọi là chủ nghĩa Tân cổ điển (Neo-Classicism). Cũng một loại phân tích này của các phong cách khác đã được sử dụng trong hội họa. Ý nghĩa của bức tranh, cho dù đó là bức tranh vẽ cái gì đi nữa, do đó có thể được thay đổi, hoặc thậm chí làm cho trái ngược, bởi ý nghĩa tổng quát hơn của nó. Nó trở thành một bức tranh vẽ một vật và cùng lúc nó cũng là một bức tranh vẽ một phong cách. Tuy nhiên chủ nghĩa Tân cổ điển trong hội họa như trong âm nhạc, tạo ra mối nguy hiểm này : người họa sĩ phải đề phòng một sự hâm mộ quá to lớn đối với phong cách mà anh ta lấy làm mẫu. Nếu không anh ta sẽ bị dẫn đến việc bắt chước phong cách riêng của nó, và sẽ kết thúc, như David và những người trước thời Raphael, trong những sự bắt chước cái cổ điển mang tính tình cảm và những cái rườm rà uyên thâm. Nếu bức tranh của anh ta là một hình ảnh kép thành công, nó phải gợi

lên những dụng cụ tạo phong cách và sự sáng tác của một trường phái, và không phải là những chi tiết của việc vẽ ra nó. Braque và Picasso không phải là người đầu tiên trong kiểu phân tích phong cách này. Như bức “Mother” của Whistler chẳng hạn đã làm giống như vậy. Nó còn hơn một bức tranh vẽ một quý bà nhỏ đáng mến. Nó cũng là một sự trình bày nghiêm chỉnh phương pháp lấp đầy không gian của người Nhật, bằng sự cân bằng huyền bí và sự sáng tác hình chữ nhật. Tuy thế mà bức tranh “Mother” của Whistler lại không phải là một bức tranh Hiện đại; ý nghĩa của hình ảnh vẫn là ý nghĩa của bức tranh. Trong một bức tranh Hiện đại, điều quan trọng của ý nghĩa của một hình ảnh như thế này sẽ phải được giảm xuống. Thay vào đó điều quan trọng là tính hai mặt - bản thân hình ảnh đối nghịch với công dụng của nó như một bộ khung mà trên đó trình bày những yếu tố chủ yếu của một phong cách.

Đối với một chủ nghĩa Tân cổ điển như thế này, tất cả các phong cách đều không phù hợp như nhau. Phong cách phải đủ xưa hoặc đủ xa để có thể nhìn thấy được đối với chúng ta như một phong cách xác định và xa lạ. Do đó, sự bất ngờ của hình ảnh kép đến từ điều phi lý của nội dung và y phục của nó. Ví dụ, đây là chủ nghĩa Tân cổ điển của bản nhạc “Concerto for Piano and Wind Orchestra” của Stravinsky, ở đó một hệ thống nhịp nhàng hiện đại được sửa chữa theo một sự sửa soạn công phu của sự tương phản đầu thế kỷ 18; của bức tranh “Mother and Child” của Picasso, trong đó một bức chân dung gia đình được giả trang như lối vẽ tranh tường cuối thời La Mã; của những bộ trang phục của cùng họa sĩ cho vở ba lê “Parade” của Satie, ở đó những người quản lý được cho ăn mặc theo một phong cách kỳ lạ của một tòa nhà chọc trời ở New York; của những bản tango đầu tiên của Milhaud, được viết để kêu vang như thể chúng đang được chơi trên một cây đàn piano lạc tông trong

một quán rượu mát hàng của người Braxin; của những bộ phim của Mae West, nơi một bản năng giới tính kiểu mới nhất và trơ tráo được phô bày trong những bộ lễ phục hoa hòe hoa sói của một thập kỷ được cho là đoan trang kiểu cách hơn thập kỷ của chúng ta.

Khó khăn thực sự của loại hình ảnh kép Tân cổ điển này là nó rất phù du. Nó mất sự ấn tượng và hầu hết sự hứng thú của nó ngay khi phong cách của chính bức tranh trở nên được đồng nhất trong đầu của công chúng với một phong cách ngoại lai hoặc có tính chất lịch sử mà bức tranh có ý gợi lên. Điều này thực sự có thể xảy ra sau một thời gian rất ngắn. Ngày nay, những đối âm không hòa âm của Stravinsky nghe như một hình thức trầm ấm hơn của Handel. Bức tranh “Mother and Child” của Picasso trông giống như một bức họa trường phái nghệ thuật tỉ mỉ. Công chúng bây giờ đang sắp bị thuyết phục rằng những bức tranh của thập kỷ 90 thực sự là tục tĩu. Vì vậy, hình ảnh kép mà chủ nghĩa Tân cổ điển tạo ra là cực kỳ mong manh. Khi nó hoạt động, nó chỉ hoạt động đối với công chúng nào đã được giáo dục để hiểu ra một trò đùa. Nó rất hữu dụng đối với việc giới thiệu một tác phẩm nghệ thuật với công chúng trí thức, như sau khi những nhận xét của trường phái Tân cổ điển qua đi, bức tranh phải dựa vào chính nó nếu nó muốn tiếp tục gây sự chú ý nơi chúng ta. Thực tế, chỉ tại điểm này, khi hình ảnh kép do những nhận xét khó hiểu về phong cách đã biến mất, mà tác phẩm của trường phái Tân cổ điển có thể thoát khỏi lớp công chúng hờn hĩnh và đến với lớp công chúng rộng lớn hơn.

Tuy nhiên, chủ yếu là sự sáng tác, chứ không phải hình ảnh kép, là chủ đề trong tranh của trường phái Hiện đại. Trò đánh lừa thị giác, hình ảnh đa nghĩa, chỉ là một công cụ để làm yếu đi tầm quan trọng của hình ảnh và vì vậy tập trung sự chú ý

vào sự sáng tác của bức tranh. Có một công cụ khác để làm điều này với hiệu quả ngang bằng - đó là vẽ các bức tranh mà không hề có những hình ảnh có thể được nhận ra.

Một hình ảnh có thể nhận ra, một hình ảnh mà đại diện cho điều gì đó thuộc thế giới bên ngoài, không phải là phần cần thiết của một bức tranh, bất chấp quan điểm phổ biến thông thường. Một bức tranh, trong ngôn ngữ đơn giản nhất của nó, là một cái gì đó lấp đầy một khoảng không gian - cho dù là trên tường hay trên một miếng giấy - và có thể thu hút được sự chú ý của người xem. Nếu có thể có được mà không cần công dụng của một hình ảnh và nếu người họa sĩ có thể được truyền cảm hứng để làm việc mà không cần một hình ảnh để trau chuốt, thì hình ảnh không còn cần thiết. Sự vắng mặt của hình ảnh thậm chí còn giúp làm cho việc vẽ tranh bớt nặng nhọc hơn. Do đó, tranh trừu tượng ra đời.

Sự vắng mặt của hình ảnh tuy thế lại có những lợi điểm nhất định đối với người họa sĩ. Họa sĩ Hiện đại đã bị thuyết phục để lấy sự sáng tác làm chủ đề của anh ta phần lớn là do, đối với anh ta, tính chất trừu tượng của nghệ thuật man rợ và ngoại lai. Anh ta có thể cảm thấy sức mạnh của các hình dạng và hình khối mà nghệ thuật này chứa đựng mà không cần có bất kỳ khái niệm nào về các ý nghĩa hoặc thậm chí của những hình ảnh chính xác mà chúng định truyền đạt. Những ý nghĩa này đã tồn tại đối với những họa sĩ, những người làm nên nghệ thuật ngoại lai này. Chính những ý nghĩa này đã đẻ ra những hình dạng và những hình khối mà người họa sĩ Hiện đại thấy hứng thú. Những hình khối như thế này, được vẽ lên khung vải của người họa sĩ vì những lý do thuần túy hình thức và mang tính phong cách, không có một hình ảnh hay một ý nghĩa nào để làm cho chúng sinh động, sẽ không có khả năng sinh ra sức mạnh này. Người họa sĩ đang nói với những đường thẳng và những

hình khối của anh ta, không phải nói là “hãy nói điều này cho tôi”, mà chỉ nói là “hãy xinh đẹp và cử động đi”. Anh ta chỉ có trí tưởng tượng của mình để dựa vào đó để cho chúng sự lộng lẫy và sự đa dạng. Trí tưởng tượng của con người, được phân chia từ sự đa dạng và phong phú của thế giới bên ngoài trí óc, chỉ làm việc với chính nó, tôi tâm một cách đáng ngạc nhiên. Trí tưởng tượng vận hành, không phải bằng sự sáng tạo ra những hình dạng mới, mà bằng sự sắp xếp lại những biểu tượng cũ. Những biểu tượng chỉ có được sự ám áp và sự phong phú khi chúng được làm cho sống động bằng một vài sự liên lạc với thế giới bên ngoài. Vì thế, người họa sĩ vẽ tranh trừu tượng, chỉ với sự tưởng tượng không được giúp đỡ của anh ta để cho các đường nét và các hình dạng của anh ta một sự phong phú, sẽ vẽ nên những bức tranh nghèo nàn. Có nhiều khả năng tạo được sự phong phú hơn trong một sự rèn luyện trí óc về ngẫu nhiên - tạo những đốm ngẫu nhiên và chọn cái nào thú vị nhất - hoặc trong công thức toán học.

Từ lâu người ta đã cho rằng, và tôi sẽ không dám mạo muội phủ nhận, phía sau tất cả những vẻ đẹp thực sự này là một mối quan hệ toán học đơn giản nào đó. Chắc chắn rằng âm nhạc, hay dù sao cũng là sự hài hòa, dựa trên một loại số học, trên những phân số đơn giản thông thường, những phép chia của Pytago của sợi dây đàn căng ra tạo thành những quãng âm. Người ta tuyên bố rằng, với sự chứng minh đáng kể, rằng sự hoàn hảo được tìm thấy trong nghệ thuật Hy Lạp là do sự lặp đi lặp lại thường xuyên trong những tỉ lệ thức của những tỉ số vô lý của họ - một là căn bậc hai của hai, của ba và của năm. Người ta đã đưa ra giả thuyết rằng sự sáng tác của những đồ vật khảm của người Byzantine, của tất cả nghệ thuật thời Trung cổ, của tất cả trường phái hội họa, thực sự, theo sự tan rã của các phường hội, có thể đã được làm ra bởi một quy luật toán học đơn giản

nào đó về ngón tay cái, một mảnh khốe đã thất lạc của sự bố trí dây đàn và quy luật và la bàn, những thứ tạo cho các tác phẩm này sự cân bằng và vẻ đẹp.

Đĩ nhiên, sự mô tả bằng tranh của thời Trung cổ đầy những con số. Số một có nghĩa là Trời; số hai nghĩa là con người và Trời; số ba, là Ba ngôi (Trinity) (do đó, nhịp ba chỉ được sử dụng trong một bản nhạc thời Trung cổ đối với những tác phẩm nghiêm túc); số bốn, là những nhà truyền giáo, v.v... Việc đánh số đơn giản như thế này vẫn có, kể cả ngày nay, những công dụng của nó trong thiết kế. Chẳng hạn, tất cả những họa sĩ đều ý thức rằng một bức tranh tĩnh vật sẽ đẹp hơn với tổng số các vật thể là số lẻ. Hơn thế nữa, người ta thường tuyên bố rằng, bằng cách điều tra các đặc tính của con số, và mối quan hệ toán học của các hình khối - khu vực vàng, sự phân bố của số nguyên tố, hình vuông, đường bậc ba, những con số hình chóp, v.v... - người họa sĩ có thể khôi phục một truyền thống phức tạp đã bị mất, và với sự giúp đỡ của nó, tạo ra vẻ đẹp vẫn thường thấy.

Nhưng nếu một hệ thống số học nào đó về sự sáng tác từng tồn tại, thì càng đáng ngờ hơn rằng nó có thể được khôi phục chỉ với những cảm giác của người họa sĩ về hình dạng và tỉ lệ để dẫn anh ta đến. Tuy nhiên, nghiên cứu này đã làm băn khoăn nhiều nhà thẩm mỹ học và họa sĩ của thời đại chúng ta. Khi được sử dụng bởi các họa sĩ hiện thực, kết quả cho ra hầu hết đều gây thất vọng. Các công dụng khó chịu của các công thức của "Dynamic Symmetry" của George Bellow - những bức tranh về cuộc chiến đấu được giải của ông (có một bức ở Viện bảo tàng thủ đô) trong đó những cánh tay và chân của các chiến binh theo những đường chéo của "whirling square" (hình vuông xoay) và vụng về chỉ về các góc của bức tranh. Nhưng đối với Hợp đồng trừu tượng, những công thức này có thể cực kỳ hữu

dụng. Một công thức toán học, thậm chí nếu công thức đáng tin cậy để tạo ra một vẻ đẹp đã không được tìm ra, có thể hỗ trợ rất nhiều trong việc đặt sự chuyển động vào trí tưởng tượng chậm chạp của người họa sĩ trừu tượng. Rất nhiều nhạc sĩ theo tôi biết, John Cage là một trong số đó, và rất nhiều họa sĩ, tôi nghi ngờ, tận dụng các công thức toán học như thế này cho việc sáng tác - một đốm ngẫu nhiên, hay một đường thẳng, hay một nhóm các nốt, mà bằng một công thức số cho sự lặp lại, được tạo ra để lấp đầy khung tranh của người họa sĩ hoặc thời gian của nhà soạn nhạc. Công dụng của các công thức không phải là mới. Bài thơ sonnet, canông (nhạc), thậm chí ba tính chất thống nhất và luật thơ khất khe của các nhà kịch sĩ Pháp thế kỷ 17, là những công thức cho sự sáng tác, theo cách của họ. Nhưng trong những thí dụ này, công thức chỉ được sử dụng để nặn và làm gọn hơn hình dạng chứa đựng nội dung; trong khi, trong cách sử dụng hiện nay, ý nghĩa của bức tranh cũng chính là hình dạng, và các tác phẩm được tạo ra bởi một sự xử lý toán học thuần túy đều nguy hiểm đến sự kết thúc như những tác phẩm rỗng và thuộc về cơ khí.

Bên trong ký ức của người họa sĩ hầu như thường xuyên can thiệp và lấp đầy những hình dạng với ý nghĩa không mong đợi. Điều này còn là sự thật của các môn học hội họa mà dựa trên sự ngẫu nhiên của các đốm và những sự nhỏ giọt. Những môn học này, thực tế, tùy thuộc vào sự mong đợi này, vì ý nghĩa là cái khó khăn nhất cần phải loại bỏ ra khỏi bức tranh. Một hình tròn bất kỳ có thể là mặt trời cũng có thể là trái cam, nét vẽ bất kỳ có thể là cái gai và hình ngôi sao có thể là một hoa hồng. Nhưng vì những ý nghĩa vượt trội này có thể rất mãnh mẽ, và tuy chúng có thể thêm vào sự thú vị rất lớn, tôi đã bị cám dỗ để tin rằng những phương pháp sáng tác mang tính toán học và ngẫu nhiên này không hề là những phương pháp nghệ

thuật chút nào. Mà chúng những phương pháp ma thuật và bùa phép. Người họa sĩ hy vọng tình cờ gặp một số sức mạnh bị che giấu một cách ngẫu nhiên, hay gợi lên nó bằng trình tự hành lễ. Kết thúc của những quá trình này là làm cho người xem ngỡ ngẩn và chi phối được họ, không phải là hài lòng và truyền đạt thông tin cho họ. Nếu có người không tin vào hiệu quả của ma thuật, người đó cũng phải đặc biệt không tin vào phương pháp sáng tác toán học. Nếu công thức thành công, nhiều sức mạnh của nó bắt nguồn từ những sự thất vọng và sự cay đắng sâu bên trong tâm trí bị che giấu của người họa sĩ. Bản thân người họa sĩ không nhận ra nguồn gốc bên trái của sức mạnh này. Nhưng ma thuật mà nó thể hiện có nhiều khả năng là u ám hoặc xấu xa hơn là trong sạch và nhân từ. Nếu phép màu không xảy ra, nếu các hình khối của người họa sĩ không được lấp đầy một phép thuật hiệu quả, thì kết quả cuối cùng của những công thức này chỉ là một cấu trúc trau chuốt, vô nghĩa và tài tình, có lẽ đáng giá và thú vị, nhưng chủ yếu có ích để truyền cảm hứng cho nhà thiết kế thương mại và nhà trang trí nội thất.

Tuy thế chính một công thức sáng tác toán học như thế này đã tạo ra sự vi phạm đầu tiên đến các điều thống nhất thuộc trường phái Hiện đại mang tính cổ điển của sự sáng tác như chủ đề, bề mặt đều nhau, và sự ứng biến tức khắc. Điều này có tầm quan trọng lịch sử của nó, vì bởi những sự vi phạm khác nhau và sự sắp xếp lại các điều thống nhất này mà tất cả nền hội họa sau Hội họa Hiện đại đã được ra đời.

Sự vi phạm đầu tiên trong tất cả những vi phạm này đã dẫn thẳng đến kiến trúc Hiện đại. Nó được phát minh và sửa soạn công phu bởi người Hà Lan - Đức, vì những ý tưởng của Hội họa Hiện đại đã lan rộng với một tốc độ khủng khiếp về phía đông. Vào năm 1911, Paul Lke đã bắt đầu tác phẩm đặc

trung của ông và Kandinsky đã vẽ bức tranh trừu tượng “Improvisations” của ông. Cũng vào năm 1911, Mondrian đã vẽ 3 bức tranh vẽ một cây sồi đang nở hoa, mỗi bức càng lúc càng trừu tượng. Bức thứ nhất là một sự thể hiện theo chủ nghĩa tự nhiên bằng kỹ thuật của trường phái Ấn tượng. Bức tranh thứ hai là một sự đơn giản hóa hình thức của cái cây thành một hình mẫu gồm những đường nét mà vẫn còn có thể nhận ra được là hình ảnh của một cái cây. Bức tranh thứ ba là một bức tranh trừu tượng, một tác phẩm chỉ gồm những đường nét. Về bức tranh này, Mondrian đã mang những phương pháp của tranh trừu tượng đi xa hơn. Ông đã bỏ không chỉ hình ảnh mà còn bỏ luôn cả hình ảnh kép. Ông đã tránh tất cả những đường nét ngoại trừ đường thẳng, tất cả các phương trừ phương thẳng và phương ngang, tất cả sự khác nhau của kết cấu sơn, và tất cả các màu sắc ngoại trừ những màu có tên đơn giản như đỏ, cam, đen và trắng. Những hình chữ nhật được tô màu này được ông đặt lên khung vẽ với tất cả sự chính xác gọn gàng của một sinh viên ngành y đang vẽ biểu đồ kết quả của một cuộc thí nghiệm. Việc đặt những đốm này không giống như là kết quả của một sự tưởng tượng nghệ thuật. Nó có tất cả dáng vẻ của việc có được bởi việc tính toán bằng toán học, về mặt lý thuyết nào đó vẻ đẹp là một kết quả cần thiết của vài bộ tỉ lệ toán học (như bức tượng điêu khắc của Pevsner tại viện bảo tàng Hiện đại gọi là “A Developable Column” (Cột có thể khai triển được) và đó thực sự là một con số toán học - “một bề mặt có thể khai triển được” là thuật ngữ toán học của bất kỳ bề mặt được định ra trong không gian bởi sự chuyển động của một đường thẳng). Nhưng cho dù các bức tranh của Mondrian có được hoạch định bởi phân tích toán học hay không như một người bị cấm đồ cho tin là vậy, thì những bức tranh này cũng vẫn không hề là những bức tranh được vẽ ngay (improvisation). Chúng đã được phác họa một cách cẩn thận

nhất trước đó. Vì vậy, theo ba điều thống nhất của Nghệ thuật Hiện đại, Mondrian đã bỏ sự ứng biến tự do. Ông chỉ giữ sự sáng tác như là chủ đề của ông ta, và giảm độ căng bề mặt các bức tranh tới hình thức cơ bản nhất và khách quan nhất của nó - tới một bề mặt hoàn hảo một cách máy móc của bản đồ án sần của một kiến trúc sư.

Vì đặc tính trung lập của bề mặt sơn của Mondrian nên các đường nét và hình dạng không phụ thuộc vào bất kỳ kỹ thuật đặc biệt nào của đôi tay xét về mặt hiệu quả của chúng. Chúng thậm chí không phải được vẽ bằng sơn. Chúng có thể được tạo ra bằng bất kỳ thứ gì có sức bền - bằng gỗ, vải sơn lót nhà (linoleum), bằng thủy tinh, bằng đá, bằng gạch - bằng bất kỳ thứ gì mà có cạnh vuông vắn và gọn gàng. Sự phi nhân cách hóa hội họa này tỏ ra có một giá trị công nghiệp to lớn. Nó là một lợi ích đặc biệt đối với kiến trúc sư. Nó không đặt quá nhiều sức nặng lên chiếc ví khách hàng của anh ta, lên khả năng làm việc của công nhân, hay lên chính kiến thức vẽ của anh ta.

Các trường phái kiến trúc ngày nay hiếm khi dạy vẽ tay không. Kiến trúc sư thực sự sẽ được học ở trường cách vẽ một cái cây cho việc mô tả luật xa gần của anh ta. Nhưng anh ta sẽ hiếm khi được học đủ về việc vẽ để có thể phác họa toà nhà của anh ta như một mẫu điêu khắc, như một tổng thể đặc, chiếm không gian, theo một cách mà những kiến trúc sư trước đó, Bernini hay Palladio chẳng hạn, đã quen làm. Như một hậu quả của chiều không gian không được khai triển này do sự thiếu luyện tập vẽ của anh ta, người kiến trúc sư ngày nay hạnh phúc nhất khi anh ta có thể phác họa được toà nhà của anh ta như một nhóm những mặt phẳng hình chữ nhật, những khối lập phương liên kết, và những hình trụ, và có thể giả bộ là một họa sĩ kém

cỏi hơn là một kiến trúc sư kém cỏi. Điều này thẩm mỹ của Mondrian cho phép anh ta làm.

Thực tế, sự đơn giản hóa của Nghệ thuật Hiện đại này thành ra là ích lợi công nghiệp chung này ngay khi nó trở nên có thể ứng dụng được sau Đại chiến thế giới lần I, một trường học đã được thành lập tại Đức để dạy những học thuyết của nó, Bauhaus bằng Dessau, với Klee, Feininger, và kiến trúc sư Gropius trong số những lời hướng dẫn của nó. Trường học này phát triển cho đến năm 1925 và các hiệu quả của nó có thể vẫn còn được nhận thấy. Nó chịu trách nhiệm đối với một số các công trình kiến trúc đẹp nhất của thời đại chúng ta, cũng như một số cái nhàm chán nhất, đối với thẩm mỹ trên mặt phẳng của nó, bề mặt không trang trí dưới các hình dạng hình chữ nhật có thể được sử dụng, kể cả ngày nay, như một sự giải thích cho tất cả các loại sự nghèo nàn - về nguyên liệu, về chi tiết, về sự tưởng tượng, và về sự thiết kế. Vì vậy, sự sắp xếp lại đầu tiên của các tiêu chuẩn của Nghệ thuật Hiện đại - sự bỏ rơi các phương pháp của sự ứng biến và việc sử dụng một sự tương đương máy móc cho sức căng bề mặt đều nhau - đã sinh ra kiến trúc Hiện đại lẫn các hình thức thương mại của Nghệ thuật Hiện đại.

Kiểu sắp xếp lại thứ hai của các tiêu chuẩn bắt đầu được sử dụng khoảng năm 1924 bởi các họa sĩ có liên quan đến phong trào chủ nghĩa siêu hiện thực của người Pháp. Trong số những người này là Dali, Miró, Magritte, Max Ernst, Tanguy, với Chirico như là một người tiên phong. Sự vi phạm mà các họa sĩ này đã thực hiện là một sự vi phạm đặc biệt thú vị và có khả năng sinh sôi nảy nở. Họ không chọn sự sáng tác làm chủ đề cho các bức tranh của họ và thế vào đó là hình ảnh kép. Với các họa sĩ Hiện đại cổ điển và trường phái của họ, hình ảnh kép chỉ

là một công cụ cho việc làm yếu đi ý nghĩa để sự sáng tác có thể thể chỗ của nó như là một chủ đề thực sự của bức tranh. Nhưng các họa sĩ Siêu hiện thực hạ sự sáng tác xuống vị trí thứ hai; chủ đề của các bức tranh của họ là trò đánh lừa thị giác. Hơn nữa, những ý nghĩa phức tạp và chính xác nói chung đã gọi được sự chú ý của người xem bởi một tiêu đề khiêu khích và gây ngạc nhiên được gắn vào bức tranh như là một trong những phần cần thiết của nó. Bức tranh "Children Menaced by a Nightingale" (Những đứa trẻ bị đe dọa bởi chim sơn ca) của Max Ernst - hai đứa trẻ đang bỏ trốn một cách rõ ràng ra khỏi một chiếc đồng hồ cóc cu - hay bức tranh "Survivor" (Những kẻ sống sót) của Magritte - một bức tranh hiện thực của cây súng trường đang nhỏ từng giọt máu. Max Ernst, Tanguy và những họa sĩ khác đã duy trì bề mặt ngang nhau và các phương pháp vẽ ứng biến. Dali và Magritte thậm chí đã bỏ những thứ này, và đã vẽ những bức tranh của họ theo một phong cách tiên-Ấn tượng - Dali, theo một phong cách bắt nguồn từ phong cách của các họa sĩ vẽ tranh tường người Ý như đã được dựng lại bởi các họa sĩ trước thời Raphael; Magritte trong phong cách nửa chân phương, nửa hội họa thương mại được tìm thấy trong những tấm bảng hiệu và những bảng cổ động cho gánh xiếc. Vì thế, bằng cách cho các bức tranh một luồng khí không thiên vị, sự kích động của hình ảnh phức tạp có thể được gia tăng mãnh liệt. Chủ nghĩa siêu hiện thực và trò đánh lừa thị giác đã có ứng dụng đáng kể trong lĩnh vực công nghiệp và trang trí trong vài năm gần đây. Emilio Terry đã tạo ra một vài thiết kế kiến trúc cực kỳ tuyệt vời - những tòa nhà trong hình dạng những hang động hay những cột trụ được xếp nếp, nhưng theo tôi được biết không có thiết kế nào trong số đó được đem ra thực hiện. Một kiểu đồ gỗ, được thiết kế bởi Dali, đã được tạo ra, và trưng bày - một chiếc ghế sofa cũng là một đôi môi đã được đánh son. Ông

cũng đã thực hiện một cuộc trưng bày tại hội chợ thế giới, những cảnh dựng và những trang phục cho vài vở kịch balê, và một bức tranh "Madonna và Child". Dali, thực sự, là họa sĩ duy nhất trong những họa sĩ Siêu hiện thực đã có một thành công thương mại rõ rệt. Trong những năm gần đây chính phong cách Dali đã bị bắt chước nhiều và thậm chí đã được sử dụng trong quảng cáo. Ngày nay nó dường như nó đang biến mất, có lẽ vì công chúng dần dần biết quá rõ về hệ thống các biểu tượng của Freudian mà các hình ảnh kép của Dali đã dựa lên đó.

Ở đây có một nhược điểm của phong cách hội họa này. Sự hấp dẫn của nó đến từ chất thi ca của nó hơn là từ phát minh kỹ thuật của nó. Trò đánh lừa thị giác là một công cụ tri thức; một chủ đề mang tính thi ca hay giai thoại. Như vậy cuộc đời của nó ngắn ngủi. Ngay khi các ý nghĩa của nó đã được hiểu ra một cách bình thường, thì nó không còn khiến chúng ta thích thú nữa. Sự hấp dẫn vĩnh cửu của phong cách hội họa này hẳn phải được đánh giá tách khỏi chủ đề của nó, như bất kỳ phong cách hội họa nào khác hẳn phải được đánh giá, trên những lý do hội họa thuần túy. Những bức tranh của Dali và Magritte đã được vẽ theo một phong cách là một phản ứng chống lại những khám phá của trường phái Ấn tượng. Mặc dù chúng được thực hiện với kỹ thuật, sự trau chuốt đặc biệt, và kể cả vẻ đẹp của bề mặt, chúng cũng không thể được xem như là một tiến bộ về kỹ thuật. Thay vào đó, chúng là những bức tranh đã được phác họa, không giống với các bức tranh học viên của thập kỷ 80 hay 90, ngoại trừ chúng có trò đánh lừa thị giác làm chủ đề thay vì một giai thoại rõ ràng. Không thể nói như vậy với tranh của Miro hay Tanguy, những người tùy thuộc vào hình thức thuần khiết nhất của sự ứng biến - vào sự rèn luyện tính tự phát, ở đó chuyển động của cây cọ cũng như những hình ảnh mà nó tạo ra đều bắt nguồn từ trong tiềm thức.

Loại sắp xếp lại thứ ba của các tiêu chuẩn của trường phái Hiện đại xuất hiện tại Paris vào năm 1926 với các họa sĩ Tân-Lãng mạn. Những họa sĩ này chủ yếu là Bérard, Tchelitchew, Leonid, và Eugène Berman. Những họa sĩ giữ lại các phương pháp sáng tác ứng biến của trường phái Hiện đại. Nhưng họ thay thế sức căng bề mặt đều nhau bằng một kiểu bố trí ánh sáng đều nhau, thường là nửa tối (penumbral), của các chủ đề được thể hiện. Như các họa sĩ Siêu hiện thực, họ thay thế sự sáng tác bằng hình ảnh kép để làm chủ đề cho tranh của họ. Nhưng hình ảnh kép của họ là một kiểu rất đặc biệt. Nó trở thành một sự thông tin kép - là sự thông tin kép của vật thể được miêu tả và các cảm xúc của người nghệ sĩ về vật thể đó. Chính sự khẳng định về các cảm xúc cá nhân của người họa sĩ đã nối kết các họa sĩ Tân - Lãng mạn với chủ nghĩa Lãng mạn. Bérard và Tchelitchew đã vẽ những bức chân dung của những con người thực và cùng lúc có những tấm gương phản chiếu các thiên kiến về tình cảm của người họa sĩ. Leonid và Eugène Berman đã vẽ những bức tranh phong cảnh đều là cảnh của những nơi có thực và cùng những nơi này được nhìn ngắm qua những lăng kính riêng tư và móp méo của ký ức người họa sĩ - hoặc ký ức về chính những nơi đó, hoặc ký ức về ký ức nghệ thuật của người họa sĩ.

Sau đó, với nhu cầu về vẽ những bức tranh lớn, và có lẽ cùng qua ảnh hưởng của chủ nghĩa Siêu hiện thực, phạm vi hình ảnh kép của Tân-lãng mạn đã được mở rộng. Tchelitchew đã đảm nhiệm hình ảnh kép sao cho vừa là người mà cũng vừa là thú và trẻ em trong khi đang phát triển thuộc về thế giới thực vật như thế nào. Các bức tranh của Eugène Berman trở thành những bức tranh đồng thời cũng là những tàn tích của các bức tranh, hay những bức tranh phong cảnh cũng đồng thời là những

tấm phong màn sơn khấu hay *objets d'art*. Bérard, bị dẫn đi lạc lối có lẽ bởi vì thị hiếu quá hoàn hảo của ông ta, đã dành rất nhiều tài năng của mình vào việc thiết kế trang phục và sơn khấu. Những bức tranh đẹp nhất của các họa sĩ Tân lãng mạn này phần lớn nằm trong các bộ sưu tập cá nhân, khó nhìn thấy và không thể thấy hết tất cả cùng một lúc. Tuy nhiên, bằng cái giới thiệu lại tính nhân đạo và những cảm xúc cá nhân vào một nghệ thuật đã trở nên mất đi tính người, các họa sĩ Tân lãng mạn đã đóng góp phần quan trọng nhất vào hội họa kể từ khi các cuộc cải tổ của trường phái Hiện đại vĩ đại, và là một trường phái sẽ có ảnh hưởng nhiều vào sự hình thành nền hội họa của nửa sau thế kỷ của chúng ta.

Các họa sĩ hiện thời trong đất nước này hầu hết là các họa sĩ trẻ thuộc trường phái Trừu tượng, nhóm các họa sĩ gồm Jackson Pollock, Robert Motherwell, Arshile Gorky sau, và những người khác. Các họa sĩ này bắt nguồn từ một loại vi phạm khác các điều thống nhất của trường phái Hiện đại. Nhưng tính mới lạ trong tác phẩm của họ, ảnh hưởng chính của tác phẩm này dường là Kandinsky, đến từ một phương cách nhấn mạnh hơn là một sự cải tiến thực sự. Với các họa sĩ này, sức căng bề mặt của bức tranh, chứ không phải là sự sáng tác của nó, là chủ đề của bức tranh của họ. Sơn được sử dụng theo sự rèn luyện tính tự phát khắt khe nhất, thậm chí đôi khi theo một sự rèn luyện tính ngẫu nhiên. Nhưng bất chấp các khát khao vươn đến sự hiện đại của các họa sĩ này, thứ duy nhất mang tính mới lạ một cách có hệ thống trong các bức tranh này là kích cỡ to lớn của chúng. Các phương pháp vẽ tranh được sử dụng là các kỹ thuật của trường phái Hiện đại tiêu chuẩn, vì những kỹ thuật này đã được thực hành trong các trường và trường dạy nghề hội họa tốt hơn. Bản thân các bức tranh, thường mang hoặc một tiêu

đề thơ hoặc một con số tác phẩm, gây chú ý chủ yếu vì các bề mặt trau chuốt của chúng được tạo ra bởi sự vung vãi, đổ và những phương pháp tiêu chuẩn khác của sự ứng biến. Các tấm vải hầu hết đều rất lớn, để càng dễ đập vào mắt người xem chừng nào càng tốt chừng ấy.

Thái độ phía sau nghệ thuật này dường như là bảo thủ. Yếu tố chính của sự ngạc nhiên hay sững sốt về cái sự thật là chính bản thân các họa sĩ dường như tin rằng họ đang làm một điều gì đó mới mẻ. Nhưng sự nổi tiếng của họ lại ám chỉ một điều ngược lại. Chính sự thành công của tác phẩm của họ trong các giới quyền chức và hàn lâm đã cho phép tác phẩm đó được phân phối bởi cơ chế quảng cáo đã phát triển khoảng ba mươi năm trước đây vì công dụng của Nghệ thuật Hiện đại. Song một bức vẽ mới hơn sẽ không có giá trị mới như vậy cũng như một lớp công chúng như vậy.

Vì thế, ngược với cái mà trường phái trừu tượng nói với chúng ta, đây không phải là toàn bộ nền hội họa của thời đại chúng ta. Tôi nghĩ, nó đại diện cho sự kết thúc của một cái gì đó, hơn là sự tái sinh của chủ nghĩa đổi mới thật kêu mà nó cho rằng nó chính là sự tái sinh đó. Chất thi ca sơ sài của nó và cấu trúc lỏng lẻo của nó đối với tôi dường như không tương xứng để mô tả sự phong phú của con người chúng ta hay cuộc phiêu lưu trên mặt đất của chúng ta. Đây chắc chắn không phải là truyền thống đang tồn tại của nền hội họa trong thời đại chúng ta.

Cái mà bất kỳ bức tranh nào cũng phải có để thực sự là của thời đại chúng ta là một loại hình ảnh kép nào đó, một chiều nào đó của sự tưởng tượng được thêm vào. Người họa sĩ của thời đại chúng ta không thể tránh được điều này. Thậm chí khi vẽ một thứ bình thường nhất, như ổ bánh mì của Dalí, ông ta

phải tìm trong đó một ý nghĩa riêng nào đó để duy trì sự hứng thú trong khi làm việc, hay để tạo cho bức tranh đã hoàn tất của ông ta một tầm quan trọng rộng hơn của một biểu tượng. Ngay cả bức tranh được sáng tác bởi những sự rèn luyện tính ngẫu nhiên hay sự rèn luyện tính vô nghĩa có hệ thống khắt khe nhất phải có đa nghĩa do một tiêu đề trệch đi tạo ra, nhằm lôi kéo sự chú ý của khán giả. Nhưng sự đa nghĩa qua các từ là một dạng hình ảnh kép dưới hình thức phù du nhất của nó. Một hình ảnh kép màu mỡ hơn, phong phú hơn và vĩnh cửu hơn hình thức này được tạo ra bởi tính hai mặt đơn giản của trí óc và thế giới bên ngoài.

Thế giới bên ngoài mà chúng ta thấy và cảm nhận và nghe thấy phong phú hơn thế giới bên trong trí tưởng tượng của chúng ta. Nhưng thế giới bên ngoài chỉ là thế giới khi nó tồn tại ở thời điểm hiện tại. Thế giới của trí tưởng tượng rộng lớn hơn thế giới này, vì nó có sự hiện hữu trong quá khứ. Nó được tạo ra từ nhiều thế giới bên ngoài của ngày hôm qua, lấy đi sự đa dạng của chúng và giảm xuống thành các biểu tượng mà ký ức của chúng ta có thể sử dụng được. Nhưng tuy thế giới tự nhiên có thể là đa dạng, và tuy trí nhớ của chúng ta về nó là phong phú, sự tác động qua lại giữa thế giới bên ngoài và sự đơn giản hóa mà ký ức chúng ta phải sàng lọc tuy thế mà phong phú hơn. Chính sự tác động qua lại này đã cung cấp cho người họa sĩ hình ảnh kép cụ thể mà tôi đã nói đến, cung cấp sự khác nhau giữa thế giới nội tâm, cá nhân của quá khứ và vùng đất kỳ bí bên ngoài ký ức, đại diện cho hiện tại.

Bất kỳ hệ thống khá phù hợp nào hòa hợp được hai thực tại khác nhau này, chúng ta sẽ gọi là “chủ nghĩa hiện thực” (realism). Đã từng có nhiều công thức cho chủ nghĩa hiện thực,

vì bất kỳ hệ thống miêu tả hiện thực nào, cho dù thoạt đầu nó có thể thuyết phục đến đâu đi nữa, cũng chỉ duy trì sự chính xác trong một khoảng thời gian nhất định. Cùng với thời gian một trong những hệ thống này đã được chấp nhận như một bức tranh thực sự của thế giới bên ngoài, cả thế giới bên ngoài và cách chúng ta nhìn nó đều đã thay đổi. Bản thân chiếc máy chụp hình có thể cung cấp một sự miêu tả đầy thuyết phục về tự nhiên chỉ đối với một thời đại và một nền văn minh cụ thể đã phát minh ra nó. Giotto, Gruenewald, Delacroix, Manet, Cézanne, tất cả đều đã cố tạo ra một chủ nghĩa hiện thực thực hơn thời đại của họ tạo ra. Nhưng không có cái nào trong số những phương pháp miêu tả thực tại có thể miêu tả thế giới mà người họa sĩ nhìn thấy ngày nay. Không có công thức nào trong quá khứ cho “chủ nghĩa hiện thực” có thể tạo ra dù chỉ một chút nhỏ sự phong phú đang hiện ra trước mắt anh ta.

Vì thế, một phong cách hội họa “hiện thực” không bao giờ có thể chứa đựng thực tại trong bất kỳ một khoảng thời gian nào. Thực tại chỉ được chứa đựng trong mối quan hệ thay đổi của ký ức đối với thế giới. Vì thế giới và ký ức phản chiếu nó cả hai đều thay đổi liên tục, cố gắng tạo ra một sự miêu tả chính xác hai thế giới này là điều thú vị nhất, khó khăn nhất, và do đó có lợi nhất mà một người họa sĩ có thể đắm đầu vào. Tôi tin chính hiện thực luôn thay đổi này, tính hai mặt của ký ức và thế giới này là chủ đề của người họa sĩ ngày nay, và của nghệ thuật ngày mai.

Vì hội họa là tiên đoán, hay ít nhất thì nó cũng có vẻ như vậy. Người họa sĩ thể hiện thế giới như anh ta nhìn thấy khi vẽ. Mọi người khác nhìn thấy thế giới như nó đã từng như vậy trong quá khứ, được phản chiếu trong tấm gương chiếu chệch của ký

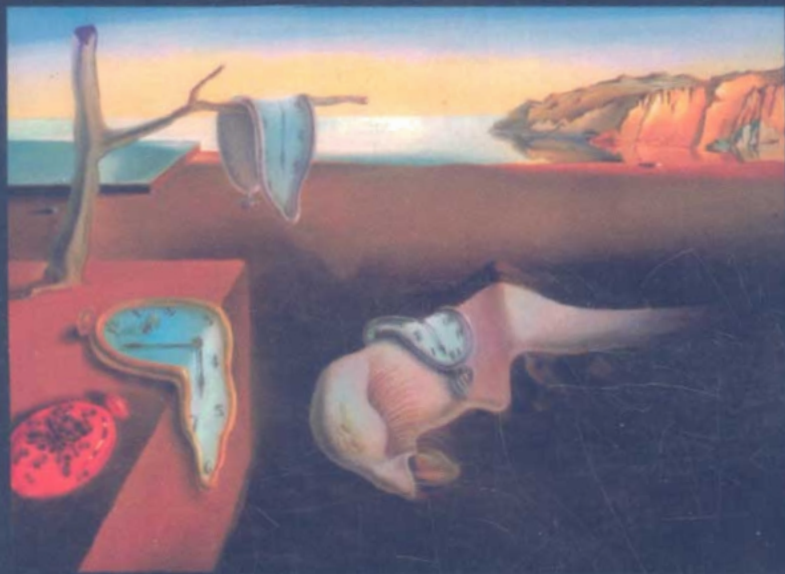
ức. Người họa sĩ vẽ chân dung đặc biệt ý thức được điều này. Gia đình than phiền rằng người trong tranh trông quá già. Điều này là hoàn toàn tự nhiên. Gia đình của người được vẽ chỉ nhìn thấy ký ức của họ về người được vẽ. Trong khi người họa sĩ miêu tả người đó như lúc anh ta đang được vẽ, tại thời điểm mà ký ức của những người trong gia đình chưa đi tới. Cũng vậy, một trường phái hội họa chính thức có thể được mọi người chấp nhận vì nó thể hiện hình ảnh một thế giới mà bây giờ tồn tại trong ký ức mọi người, và do đó nó bây giờ chỉ là một hình ảnh của quá khứ.

Do vậy, thế giới được miêu tả bởi Nghệ thuật Hiện đại là thế giới của phần đầu thế kỷ của chúng ta, một thế giới mà người họa sĩ (như mọi người khác) có liên quan vào, có lẽ vì nó đã trở nên quá cứng nhắc để sống trong đó. Ngày nay chúng ta biết rằng những phần đó giống cái gì. Vấn đề bây giờ là làm cách nào để ráp các mảnh lại. Người họa sĩ cũng liên quan đến cái này. Nó không thể được giải quyết bằng các phương pháp trừu tượng, hay bằng những sự phân tích phong cách. Chúng ta đã ngấm kỹ hình dạng của các mảnh đủ lâu rồi. Bây giờ là đến lúc ráp chúng lại.

Cái mà người họa sĩ tìm kiếm, và tất cả chúng ta nữa, là một thế giới phù hợp với kích thước của con người và với hình dạng của con người. Người họa sĩ ngày nay được trang bị một cách tuyệt vời cho nỗ lực của họ. Anh ta là một kẻ thừa kế đầy ấn tượng. Anh ta có sẵn tất cả các kỹ thuật của tranh đã phác họa trước, của các họa sĩ trường phái Ấn tượng, của sự sáng tác tổ chức. Anh ta đã vứt bỏ một khối lượng lớn hành lý không cần thiết. Anh ta không còn phụ thuộc vào các lý thuyết nhiếp ảnh như các họa sĩ trường phái Ấn tượng nữa, mặc dù anh ta biết các lợi điểm của bề mặt đều nhau của họa sĩ trường phái Ấn tượng

và của sự tự tin trong sự ứng biến. Anh ta không cần chủ đề của họa sĩ Hiện đại là sự sáng tác, nhưng anh ta vẫn tự giúp ích cho mình bằng tất cả sự phong phú mà hình ảnh kép đem lại. Chính ba thứ này đã định rõ đặc điểm truyền thống đang tồn tại của hội họa thời đại chúng ta - bề mặt đều nhau, sự ứng biến, và sự đa ý nghĩa. Những cái này là công cụ cụ thể cho nền hội họa của chúng ta. Chúng không khác lắm so với Hội họa Hiện đại. Nhưng hội họa ngày nay có một chủ đề khác. Nó không mới. Người họa sĩ đã từng sử dụng nó trước đây. Chủ đề của nền hội họa chúng ta không còn lại nghệ thuật, khoa học, thi ca, Thượng đế, hay loài người như một nhóm nữa. Nó là mỗi con người riêng biệt và thế giới cụ thể của mỗi cá nhân.

Đ ể t h ư ờ n g n g o ạ n
MỘT TÁC PHẨM HỘI HỌA



Nhà sách **Văn Lang**
25 Nguyễn Thị Minh Khai Q.1
ĐT: 8242157 Fax: 84.8235079
9 Phan Đăng Lưu BT - ĐT: 8413306

Giá 25.000 đ