

Hội họa của MALEVICH: Tối giản mà lớn lao

Kasimir Malevich (1878 - 1935) là một trong những nhà tiên phong của Nghệ thuật Phi khách thể (non-objective art).

Ira Mazzoni

Tóm tắt: Kasimir Malevich (1878 - 1935) là một trong những nhà tiên phong của Nghệ thuật Phi khách thể (non-objective art). Tác phẩm “Hình vuông đen” của ông đã trở thành một biểu tượng của Chủ nghĩa Hiện đại. Hội họa của họa sĩ đã có ảnh hưởng lớn đối với thế hệ nghệ sĩ Âu Mỹ

thời hậu chiến như: Blinky Palermo, Imi Knoebel, Richard Paul Lohse, John M. Armleder, Helmut Federle, Gerwald Rockenschau, Peter Halley, Rodchenko, Mark Rothko, Ad Aenhardt, Robert Ryman, Yves Klein, Joseph Marioni, Günther Umberg, Gotthard Graubner v.v... Hội họa của ông thật tối giản mà lớn lao. Hơn nửa thế kỷ sau ngày Kasimir Malevich qua đời, Marioni đồng đặc tuyên bố: “Về bản chất, hội họa là nơi để trải nghiệm nỗi cô đơn”

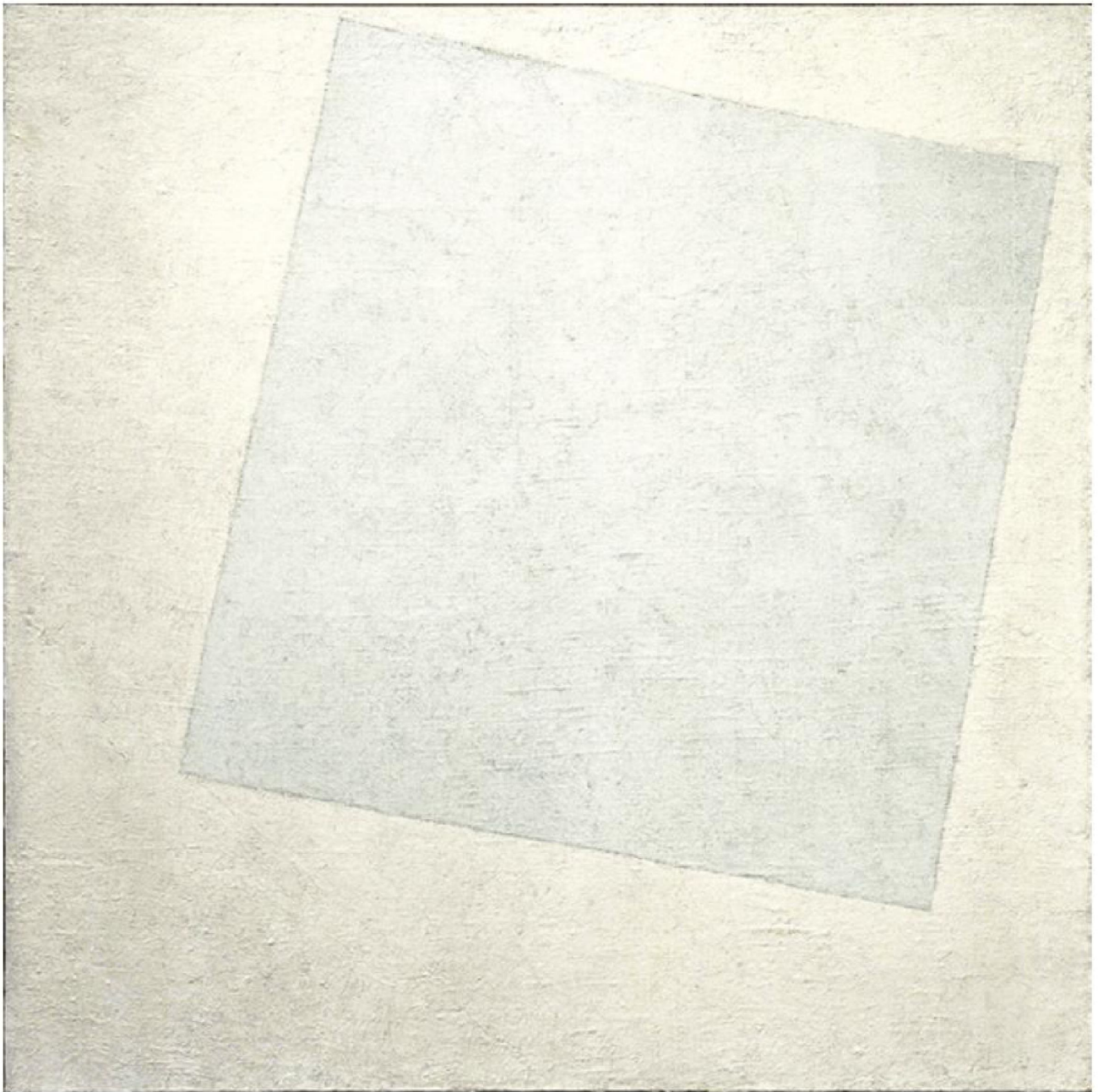
Từ khóa: Nghệ thuật Phi khách thể, Chủ nghĩa Hiện đại, tối giản, hội họa, nghệ sĩ Âu Mỹ.

Những bức tranh của hư vô, của cái gì đó cao cả và mọi thứ đầy âu lo, không còn nghi ngờ gì nữa, Kasimir Malevich (1878-1935) là một trong những nhà tiên phong của Nghệ thuật Phi khách thể (non-objective art). Tác phẩm Hình vuông đen của ông đã trở thành một biểu tượng của Chủ nghĩa Hiện đại. Tuy nhiên, ảnh hưởng lớn lao của họa sĩ đối với thế hệ nghệ sĩ Âu Mỹ thời hậu chiến ra sao?



Malevich, *Hình vuông đen trên nền trắng*,
1915. Bảo tàng Tretyakov, Moscow.

Malevich, Hình vuông đen trên nền trắng, 1915. Bảo tàng Tretyakov, Moscow.



Malevich, *Hình vuông trắng trên nền trắng*, 1918. Bảo tàng MoMA, New York.

Malevich, Hình vuông trắng trên nền trắng, 1918. Bảo tàng MoMA, New York.

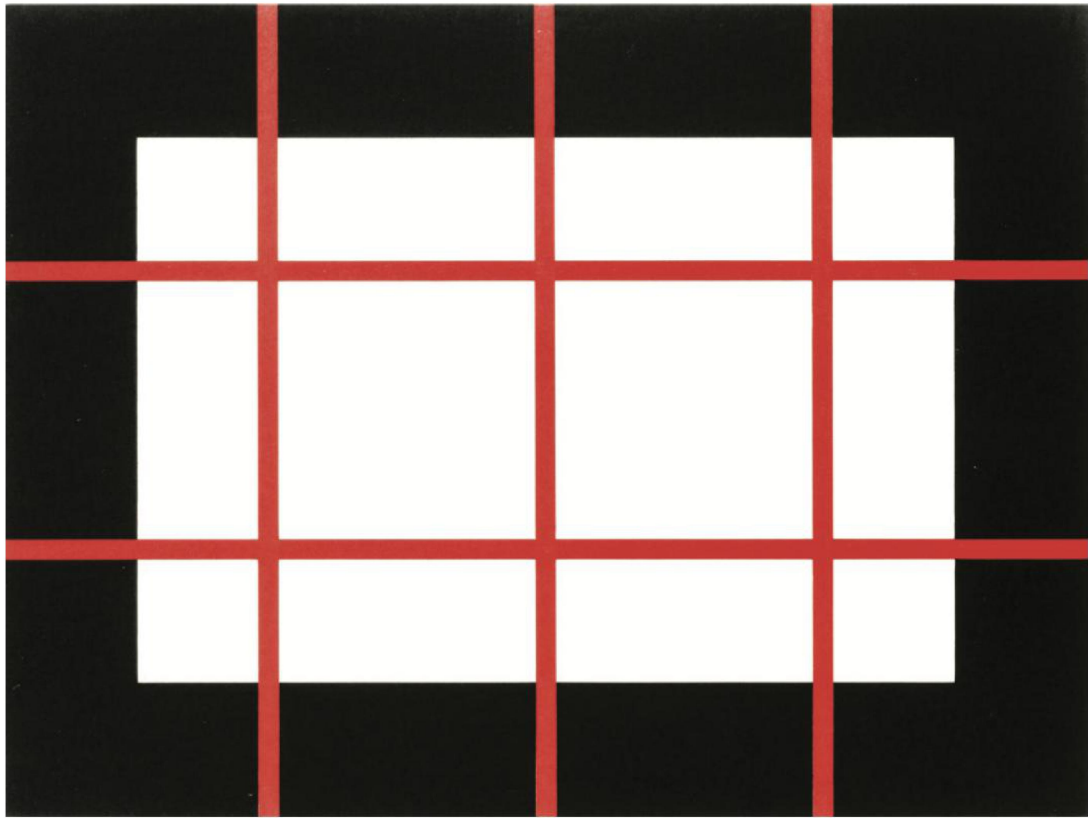
Với tác phẩm Hình vuông đen trên nền trắng sáng tác năm 1915, Malevich đã đánh dấu “thời điểm zero” của hội họa, và triết lý hóa nó bằng “kinh nghiệm về tính phi vật thể thuần khiết trong sự trống rỗng trắng của một cái không được giải thoát.” Một thời gian ngắn sau đó, vào năm 1918, ông trình làng tác phẩm Hình vuông trắng trên nền trắng, trong đó sử dụng lối vẽ đắp (impesto) rất mịn để nhấn mạnh cái trống rỗng của hình ảnh và cho thấy các giới hạn của hội họa và của nhận thức. Phản ứng với các bức tranh đơn sắc của họa sĩ trong cuộc Đại Triển lãm Nghệ thuật Berlin năm 1927 (Great Berlin Art Exhibition), nhà phê bình Ernst Kallai đã viết: “khó mà tưởng tượng được những gì có thể thấy trong hội họa ở thời điểm này: một bề mặt, trắng trên trắng...”.

Vẫn còn có rất nhiều thứ có thể. Phải chăng qua bức tranh đó, Malevich đã tạo ra một hố đen, một hố đen đã nuốt chửng nghệ thuật hiện đại, và sau đó, sinh ra một vũ trụ mới? Sau Malevich, hội họa đã được “thanh lọc” và “làm rỗng”. Họa sĩ theo đuổi thứ nghệ thuật “theo đúng nghĩa”, tối giản hội họa của mình đến những gam màu nguyên chất nhất, những dạng hình học đơn giản nhất, đưa chúng về những nền tảng cơ sở: mặt toan và khung. Nguyên mẫu chỉ được gọi lên, và bức hình cuối cùng được tô một lần nữa. Có những hình ảnh của hư vô, của thứ gì đó cao siêu, tất cả nhuốm vẻ âu lo, ám ảnh. Hội họa đã trở thành một dạng bản thể học và triết học, vật chất hoàn toàn hoặc tinh thần hoàn toàn. Trong suốt một thời gian dài, thái độ mang tính cách mạng này tiếp tục xác định một cách rõ ràng cái danh tính nghệ sĩ “hiện đại”, ít nhất là cho đến khi cái khởi đầu mới dường như là không thể được nữa, bởi vì tất cả mọi thứ đã được tiến hành hoặc thể hiện trước cả rồi.



Ellsworth Kelly, *Da cam* (Trạng thái I), 1988.
Matthew Marks Gallery, New York.

Ellsworth Kelly, Da cam (Trạng thái I), 1988.



Donald Judd, *Không đề*, 1993

Donald Judd, Không đề, 1993 Matthew Marks Gallery, New York.

Trong dịp triển lãm tác phẩm của Malevich tại bảo tàng R. Guggenheim Museum Solomon năm 1972, nghệ sĩ theo phái Tối giản Donald Judd đã viết: “Ngày hôm nay, rõ ràng hình và màu - từng xuất hiện lần đầu tiên trong các hình thể và màu sắc của các bức tranh mà Malevich bắt đầu vẽ từ năm 1915... vẫn đúng như khuôn khổ ông đặt ra, các tác phẩm mới và những tranh cãi vẫn tiếp tục nảy sinh, không dứt.”

Để trả lời câu hỏi về hội họa của Malevich và những ảnh hưởng của ông, chúng ta phải đối phó với chính những khuôn khổ này. Một lịch sử nghệ thuật mang tính khoa học dựa trên sự tiếp nhận các xu hướng Tân Tiền phong (neoavant-garde) ở Mỹ và châu Âu vẫn chưa được viết. Có giả thiết cho rằng nghệ thuật của Malevich tìm được sự ủng hộ không phải dễ dàng gì, và nó chỉ được cảm nhận sau một khoảng thời gian rất lâu về sau ở phương Tây. Thật kinh ngạc khi Imi Knoebel kể cho sinh viên của mình ở Düsseldorf vào đầu những năm 1960 như sau: “[Hồi đó], có một cuốn sách mới được tái bản, cuốn *The NonObjective World* (Thế giới Phi khách thể) của Malevich. Chúng tôi đã bị cuốn hút bởi tác phẩm Hình vuông đen. Thật là một tác phẩm phi thường, hoàn toàn hút lấy chúng tôi, một bước ngoặt thực sự đã xảy ra. Chúng tôi đã chứng ngộ và đi theo con đường của Malevich. Cho đến lúc đó, tất cả chúng tôi đều không biết ông là ai cả.” Vào thời điểm đó, các họa sĩ Trừu tượng Âu Mỹ lao vào nghiên cứu Malevich từ mọi góc độ có thể, và họ đã rút ra được những kết luận cho mình. Và hệ quả nhãn tiền.



Donald Judd, *Không đề (Xanh)*, 1986;
Sưu tập Deutsche Bank.

Blinky Palermo, Không đề, từ bộ "Tưởng nhớ Picasso," 1974.



Blinky Palermo, *Không đề*, từ bộ tranh “*Tưởng nhớ Picasso*,” 1974.

Blinky Palermo, 4 Prototypen, 1970. tranh

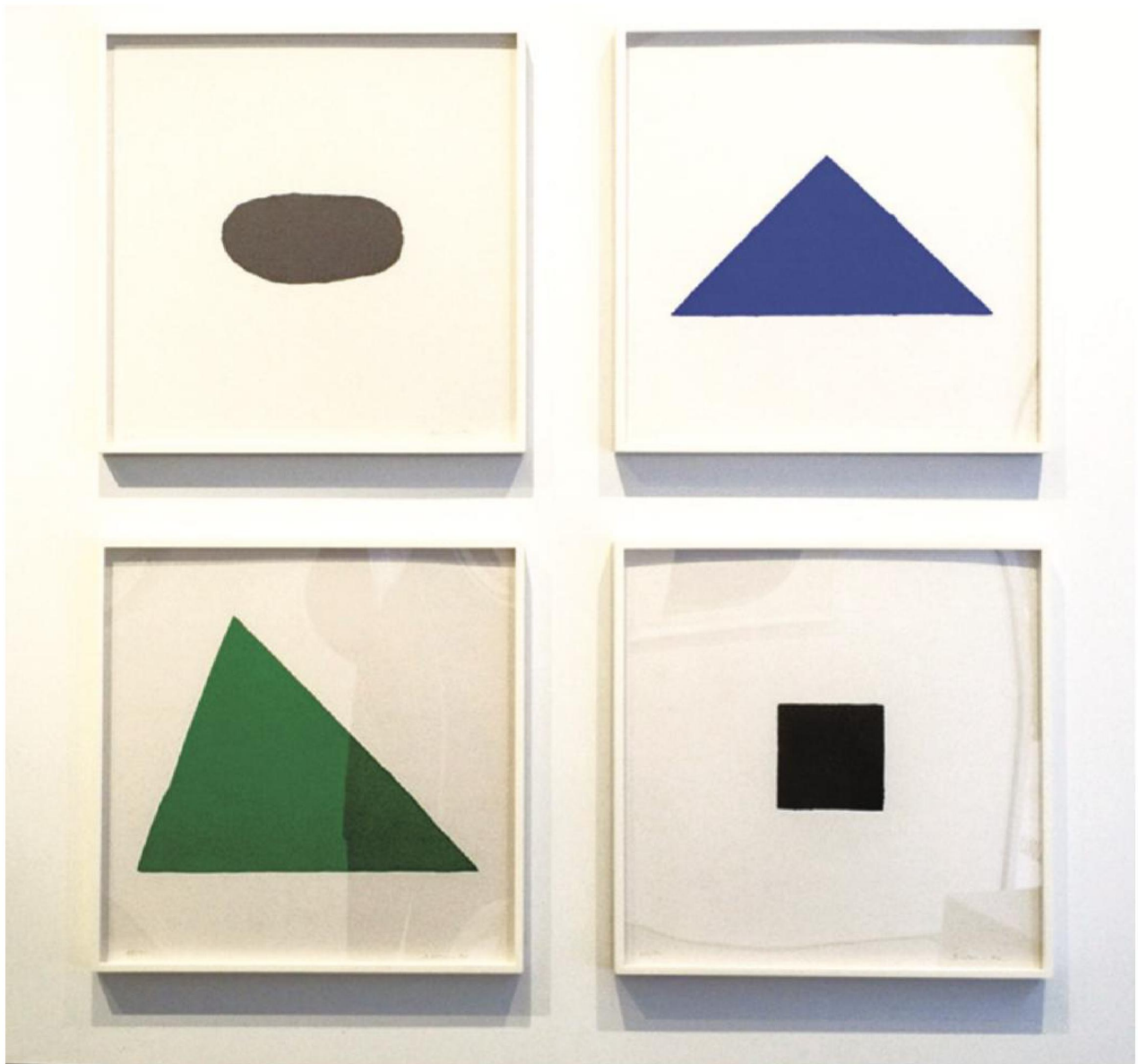
Năm 1964, Blinky Palermo vẽ bức tranh *Composition with Eight Rectangles* (Bố cục với tám hình chữ nhật), một tác phẩm hội họa hình học đầu tiên của ông. Thoạt nhìn, trông nó tựa như một bức vẽ thử nghiệm của sinh viên làm bài tập về tranh Trừu tượng. Các nguyên mẫu của họa sĩ cũng thế, đặt bên cạnh tác phẩm của Malevich, nhìn có vẻ hơi nghịch ngợm như tranh con nít. Sự ngây thơ đa sắc của những hình tam giác và hình tròn của Palermo thật khó hiểu. Chúng chắc chắn không phải là những hình khối lý tưởng, và cũng không tìm cách thể hiện bất cứ điều gì. Nhưng vấn đề ở đây là không hề có sự tính toán, mà là sự phi-cá nhân hóa, một thể dạng hình học cụ thể: các nét vẽ quá ngọt, quá táo bạo.

Bức ảnh Căn phòng của nghệ sĩ tối thượng Malevich trong Triển lãm huyền thoại 0.10 ở Petrograd cũng có tác dụng. Trong căn phòng, không chỉ có bức tranh biểu tượng về Nghệ thuật Hiện đại Hình vuông đen được treo trên cao nơi góc phòng; còn có rất nhiều hình vuông, hình chữ thập, hình chữ nhật, bị kéo dài và biến dạng, được treo rải rác trên những bức tường trắng. Tái khám phá Malevich cũng có nghĩa là xem xét lại mối quan hệ giữa tranh và tường, giữa hình và không gian, nghĩa là một lần nữa chúng ta phải đánh giá lại đúng mức giá trị sắc độ (tonal value) sau nhiều năm hội họa kiêng kỵ và chối bỏ hình thức tối giản của nét bút và tính duy cảm nói chung.



Blinky Palermo, *Không đề*, từ bộ tranh “*Tưởng nhớ Picasso*,” 1974.

Imi Knoebel, Grace Kelly 640, 1990.



Blinky Palermo, *4 Prototypen*, 1970.

Imi Knoebel, Bức tường Nga nhỏ, trong bộ tranh "Tường Nga" (8 tấm), 1988.



Imi Knoebel, *Grace Kelly 640*, 1990.

Imi Knoebel, Bức tường Nga lớn, từ bộ tranh "Tường Nga" (8 tấm), 1988.

Còn với Imi Knoebel thì sao? Ông đã phản ứng thế nào với tính hiển nhiên mạch lạc không thể bàn cãi của các bức tranh tối thượng của Malevich? Họa sĩ đã bắt đầu tại điểm khởi đầu, trước tiên là vẽ những đường thẳng đứng trên bề mặt trống. Bằng cái trống trải và đơn giản, nghệ sĩ chống lại cái tuyệt đối (thứ đã được coi là chuẩn mực). Trong quá trình này, ông bị cuốn hút bởi chiều kích vũ trụ của Malevich: những ánh sáng phản chiếu trên bầu trời đêm, như thể có cái gì đó phiêu diêu từ nền vải sơn bay vụt ra.

Sau khi trở lại với đặc tính vật chất của sơn, Knoebel nghiêng các hình chữ nhật đơn sắc ra khỏi trục đứng và neo chúng theo đường chéo trên các bức tường của khối lập phương trắng (white cube/phòng trưng bày). Một lần nữa, lại xuất hiện tình trạng trôi nổi trong không gian. Ngoài những nhóm tranh đó, Knoebel phát triển các biến thể chữ nhật trong “trạng thái khuấy động”, và từ năm 1976, ông bắt đầu sáng tạo nên loại tranh Menningebilder (tạm dịch: tranh sơn Menninge) - những bức tranh có cả sự khởi đầu mới cùng những bước phát triển tiếp tục, đồng thời. Menninge là một loại sơn chống gỉ công nghiệp chuyên dùng để sơn lót, không phải là sơn có màu pigment truyền thống. Các hình dạng hình học xuất hiện theo lối vẽ này rất phù hợp để tạo nên những hình đa góc cạnh, những khối đa giác phức tạp mà người xem phải cố gắng thì mới phân biệt rõ được đâu là ranh giới giữa các hình khối riêng. Chúng phức tạp chứ không chỉ đơn giản là một bức ghép hình. Ví dụ như cách bố cục trong các tác phẩm Tường Nga, một khối mâu thuẫn vật vờ trôi nổi lớn như căn phòng ngay lập tức trở nên rõ ràng.

Trong những năm 60 của thế kỷ 20, tiếp tục tìm tòi khả năng thể hiện đa dạng của các hình cơ bản, các họa sĩ dường như cố gắng vắt kiệt mọi khả năng có thể của chúng. Với xu hướng giáo điều, xơ cứng đến tàn nhẫn, những hình dáng lý tưởng của hình vuông và hình tròn đã bị các nghệ sĩ theo trường phái Cụ thể (concrete artists - một cách gọi khác của nghệ sĩ Trừu tượng - ND) và Tối giản “dày vò”, “hành hạ”. Chỉ quan tâm đến việc phản ánh cái Tôi, trở về với cái bản chất được coi là “chân xác” này của nghệ thuật. Các nghệ sĩ (Cụ thể và Tối giản) không chỉ đã đánh mất đi những hình ảnh giàu nghĩa của hội họa, mà còn hủy hoại nốt tính duy cảm của nó. Tại triển lãm Documenta 2, năm 1959, trong một lối xưng tụng khiếm nhã, Nghệ thuật Trừu tượng đã được tung hô là thứ “ngôn ngữ thánh thiện duy nhất của thế giới tự do”. “Hình học = tiến bộ = tương lai = tự do: đó là xã hội không tưởng”, đấy là công thức thẩm mỹ do nghệ sĩ xu hướng Cụ thể Richard Paul Lohse (đến từ thành phố Zurich) đề xướng. Ông đã làm việc trên “những cấu trúc hội họa dân chủ” của mình cùng với sự hệ thống hóa kiểu toán học ngay từ những năm 40 của thế kỷ 20 và tiếp tục cho đến thập niên 80 của thế kỷ trước.

Chắc chắn, lối tiếp cận không tưởng này là một phần của hệ thống tọa độ mà Malevich đã cài đặt, trong đó hình thái thuần khiết dưới dạng “hư vô được giải phóng” được hiểu như là sự gợi ý hướng tới một thế giới có trật tự, ưu việt. Nhưng sự khác biệt về tính thể tục hiện sinh giữa các nghệ sĩ và thời kỳ chuyên chế càng lớn, càng có nhiều phương pháp tiếp cận mang tính cách mạng trước đây trở nên hình thức hơn, và càng có nhiều hơn các trật tự hình học tự chuyển đổi thành các hệ tư tưởng [mang tính dân chủ hơn] - rồi lần lượt gây nên những phản xạ và phản ứng đầy mỉa mai. Năm 1968,

Sigmar Polke đã tự cười nhạo tình trạng trì trệ trong bức tranh “Các đấng bề trên cao hơn ra lệnh: hãy sơn đen góc bên phải phía trên!” Chủ nghĩa Tối giản “cực kỳ” hợp lý (oh-so-logiccal) đã trở thành trò chơi khăm bí hiểm!

Đấy phải chăng là mục đích? Hầu như là không. Trong thập niên 1980, các nghệ sĩ làm việc với các dạng hình học và hình đơn sắc đã bắt đầu lại lần nữa - từ đầu. Lần này với một sự mâu thuẫn hậu hiện đại, một cảm thức về những khe hở chưa được khám phá và những chiều sâu bị lấp kín, và với một thái độ nói chung như thể không bao giờ còn có thể đạt tới một cái gì đó mới mẻ nữa. Như John M. Armleder khẳng định: “Tôi chẳng làm ra bất cứ điều gì mà người khác chưa bao giờ thực hiện trước đây”, một sự tự giới hạn chính mình rất rõ, một đảo chiều tích cực/tiêu cực từ Bốn hình vuông của Malevich vẽ năm 1915. Hoặc ông tôn tạo lại bức tranh Hình vuông đen bí hiểm với các chấm màu vay mượn từ nghệ thuật

Thương mại.

Không siêu nghiệm, vô nghĩa, chỉ có những hình thức rỗng mang tính trang trí dễ nhìn. Nói cách khác, Helmut Federle có vẻ như tình cờ trở nên “nghiêm trọng” hơn khi đảm nhiệm vai trò của các nhà Hiện đại Cổ điển (Classic Modernism) với một liệu pháp mang tính “tình cảm” nhất định. Sau khi cân bằng, ông tìm kiếm mối quan hệ “đúng” giữa hình ảnh và nội dung cảm xúc của nó. Federle có lần đã nhấn mạnh: nếu một hình ảnh đã “mạnh mẽ” và “đúng”, thì rồi “trong nó sẽ xuất hiện một khía cạnh tôn giáo nào đó, ngay cả khi điều đó là không cố ý”. Hãy lấy ví dụ các tác phẩm của ông, chúng duy trì một sự cân bằng tinh tế giữa ngôn ngữ hội họa Tối thượng (suprematist) và các hình thức và biểu tượng có tính trang trí. Các nghệ sĩ trẻ người Áo theo xu hướng hình học, chẳng hạn như Gerwald Rockenschaub, hợp nhất truyền thống của Nghệ thuật Avant-garde Nga với nghệ thuật của trường phái Vienna, kết hợp cái khổ hạnh của Adolf Loos với tính trang trí và sang trọng gợi cảm của Gustav Klimt. Thoạt nhìn, các đồ hình nhỏ đầy màu sắc của Rockenschaub nhảy múa trên các bức tường của phòng trưng bày như gợi nhớ tới các bố cục trang trí của Malevich (mà Heimo Zobernik đã khảo sát), nhưng nếu quan sát kỹ hơn, các đối tượng trên tường dường như tỏ ra chúng là những đồ quý giá hấp dẫn thoảng mùi thờ cúng.



Sol LeWitt, *Những đường lượn sóng trên nền xám*, 1996-1998

Sol LeWitt, Những đường lượn sóng trên nền xám, 1996-1998

Trong thập niên 1980, xu hướng Nghệ thuật Hình học một lần nữa chứng tỏ chúng mang một nội hàm có nghĩa nào đó. Peter Halley, họa sĩ người New York, đã sáng tạo nên những hình vuông lý tưởng với màu sắc được “tô” bằng đèn huỳnh quang màu, không nhằm tỏ ra sang hơn, chất lượng hơn, xa lạ hơn đến mức không tưởng, hoặc thậm chí dân chủ hơn, mà để tạo ra một hình ảnh hiện thực tương đương và đúng-như-nó-là của các hình thức ô mạng của các cơ cấu tổ chức và hệ thống truyền thông trong các đại đô thị đương đại. Sang thời đại bóng bán dẫn, Nghệ thuật Trừu tượng một lần nữa tìm thấy cách thức phản

ánh khách thể thông qua những chất liệu phát quang mới (đèn đi-ốt phát quang màu, LED). Các hình ảnh, hay nói rộng hơn, các tác phẩm nghệ thuật tạo hình, giờ đây lại càng mô tả sự vật đúng-như-nó-là hơn, mặc dù chúng ngày càng mang tính trang trí quảng cáo nhiều hơn. Bức tranh Hình vuông trắng trên nền trắng của Malevich vẽ từ năm 1918 gần như đã đưa hội họa đạt tới cái ngưỡng của sự vô hình, vạch ra lối đi đến nghệ thuật của tâm linh/tinh thần. Ngay lập tức, Rodchenko phản ứng lại cũng bằng một bức họa có tên là Hình vuông đen trên nền đen, cực kỳ đen tối và huyền bí. Cuộc tìm tòi khám phá hội họa đơn sắc đen và trắng đã trở thành nhiệm vụ của Nghệ thuật Hiện đại thế kỷ 20.

Có một người cũng rất muốn khám phá những di sản của Malevich, đó là Mark Rothko. Trong nhà nguyện mang tên ông ở Houston, Mỹ, có 14 tấm panel lớn được treo xung quanh các vách tường, tỏa ra một không khí tối xăm, u ám. Được Rothko vẽ vào những năm 1965 - 1966, toàn thể 14 bức toan này thực sự đưa người xem vào một thế giới khác. Còn với Ad Reinhardt, trong những bức tranh được coi là “cuối cùng” của ông - được xem là bằng chứng của tư tưởng coi bản chất của hội họa là Hậu Phủ định (ex negativo/ từ phủ định mà ra) - ông đã trình bày hội họa như một cách nhìn vào cái hư vô cao siêu (sublime nothingness), có nhiều lớp lang với những độ sâu bí ẩn của màu sắc có thể cảm nhận được cùng với sự có mặt đồng thời khắp mọi nơi của những cây thập tự đầy ám ảnh.

Robert Ryman sáng tác những tác phẩm theo xu hướng hoàn toàn Thực chứng (positivist): “Bức tranh chính xác là những gì bạn nhìn thấy. Sơn trên toan, màu của toan, và cách nó được thực hiện và cảm thấy.” Các bức tranh trắng của ông như trương nở ra, khuếch tán ra khắp các bức tường trắng của xưởng vẽ, và đột nhiên cả căn phòng chính là bức tranh, ánh sáng thực sự trở nên một thành phần thiết yếu trong toàn bộ [tác phẩm/ Căn phòng trắng]. Vai trò của vật chất, của xu hướng duy vật trong hội họa ở đây rất nhỏ, hầu như không đáng kể. Yves Klein thì đi theo lối ngược hẳn lại: theo ông, nghệ thuật không có một tí vật chất nào, nghệ thuật tồn tại bằng sự bộc lộ “đầy nhạy cảm” của người nghệ sĩ cô đơn sống trong những không gian “rỗng không”, trần trụi.

Điều gì đã xảy ra sau đó? Phải chăng hội họa đã dứt khoát đi đến hồi kết? Phải chăng rốt cuộc hội họa đã trở thành một sự hiện diện tinh thần thuần túy?

Không! Trong thập niên 1980, đã có rất nhiều nghệ sĩ một lần nữa bắt đầu lao tâm khổ tứ truy lùng cội rễ của hội họa với tinh thần khẩn trương, cần cù, tìm hiểu Chủ nghĩa Hiện đại của Malevich, Chủ nghĩa Biểu hiện Trừu tượng Mỹ, và Nghệ thuật Ý niệm. Vì vậy, đã ra đời thuật ngữ “Radical Painting” (tạm dịch: Hội họa gốc): tức là “trở về cội nguồn”. Vào năm 1986, tác phẩm Outside the Cartouche (tạm dịch: Bên ngoài vỏ đạn) ra đời là một tác phẩm được “sáng tác” đúng quy trình của Joseph Marioni và Günther Umberg. Trong nỗ lực rất lớn, hai nghệ sĩ đã bóp màu lên các bề mặt toan cực rộng, khiến chúng chảy xuống dưới chân người xem; một lối thể hiện trước kia Gotthard Graubner từng làm. Umberg trộn các loại bột màu nguyên chất với dầu bóng, rồi vẽ đắp từng lớp, từng lớp một, tạo nên những mặt gương đen mờ có độ sâu thăm thẳm. Dường như đột nhiên ở đây xuất hiện sự “cộng hưởng thần bí” nào đó giữa các lớp sơn - một sự cộng hưởng thần kỳ gần như đã biến mất trong suốt một thời gian dài khi các họa sĩ cứ tìm cách tự phân tích và tự giới hạn trong cái “cốt yếu” (essential), cả trong hội họa đơn sắc (monochrome painting) và hội họa hình học (geometric painting). Độ sâu thăm thẳm đầy sức sống của đêm đen đã được Marioni khôi phục. Hơn nửa thế kỷ sau ngày Kasimir Malevich qua đời, Marioni đồng dục tuyên bố: “Về bản chất, hội họa là nơi để trải nghiệm nỗi cô đơn.”

Phạm Long (lược dịch)

Về tác giả: Ira Mazzoni là học giả, nhà văn hoá, nhà phê bình danh tiếng Đức.

Chú thích: Grace Kelly công nương xứ Monaco, ngôi sao màn bạc, cũng là một biểu tượng của sắc đẹp, sự quý phái và trang nhã của thế kỷ 20.