

BUỔI 1.

PHÁP - NƠI TẠO RA “CÁCH NHÌN”

Mạch chính: từ nghệ thuật đến quyền lực và Orientalism



Câu hỏi: Có thể nói rằng Pháp đã xem nghệ thuật như một dự án khai hoá hay không?

PHÁP - NƠI TẠO RA “CÁCH NHÌN”

Paris thế kỷ 19–20 thường được biết đến như kinh đô nghệ thuật của thế giới. Nhưng bên cạnh việc sản sinh ra các trường phái hội họa lớn, nơi đây còn hình thành một “cách nhìn” (the gaze) rất đặc biệt đối với phương Đông.

Trong cách nhìn này, phương Đông không chỉ được tái hiện, mà còn được *định nghĩa* như một không gian khác biệt, hấp dẫn, phần nào đó đứng ngoài dòng chảy của lịch sử.

Điều đáng chú ý là: cách nhìn này không chỉ thuộc về nghệ thuật, mà còn gắn chặt với những biến chuyển lớn của thời đại, đặc biệt là bối cảnh mở rộng thuộc địa của châu Âu.

1. NGHỆ THUẬT KHÔNG VÔ TỘI



“The Turkish Bath” (Nhà Tắm Thổ Nhĩ Kỳ, 1862) của Jean-Auguste-Dominique Ingres

Niềm tin: “Nghệ thuật là sự phản ánh thực tại” có đúng hay không?
Đây là thực tại hay là một phiên bản của thực tại?

☐ Nghệ thuật không vô tội

Đây là một quan niệm đã tồn tại rất lâu trong lịch sử mỹ học phương Tây, từ tư tưởng *mimesis* của Hy Lạp cổ đại cho đến hệ thống hàn lâm Pháp thế kỷ 19. Theo đó, nghệ thuật được xem như **một tấm gương** — nhiệm vụ của người nghệ sĩ là quan sát thế giới và tái hiện lại nó một cách trung thực, lý tưởng và có trật tự.

Nhưng vấn đề nằm ở chỗ:

“thực tại” mà nghệ thuật phản ánh có thật sự khách quan không?

Bởi vì ngay cả khi một bức tranh trông có vẻ “chân thực”, nó vẫn luôn là kết quả của:

- sự lựa chọn (chọn vẽ cái gì, bỏ cái gì),
- góc nhìn (ai đang nhìn),
- và hệ giá trị (cái gì được xem là đẹp, là đúng).

Nói cách khác, nghệ thuật không đơn thuần là phản ánh thực tại, mà là **một cách tổ chức và kiến tạo thực tại thông qua cái nhìn của con người**.

Và chính tại đây, chúng ta bắt đầu chạm đến một vấn đề quan trọng hơn: nếu “cái nhìn” đó không trung tính, thì nghệ thuật có thể trở thành một công cụ — không chỉ để mô tả thế giới, mà còn để **định nghĩa, phân loại, và thậm chí kiểm soát thế giới**.



☐ Nước Pháp TK19 - Trung tâm nghệ thuật và đế quốc

Khi chuyển sang thế kỷ 19, chúng ta cần nhìn nước Pháp trong một vị thế rất đặc biệt: đó không chỉ là một quốc gia châu Âu, mà là **trung tâm sản xuất thẩm mỹ của thế giới phương Tây**.

=> **Paris lúc này trở thành nơi định nghĩa cái đẹp.**

Thông qua hệ thống Học viện, Salon và phê bình nghệ thuật, nước Pháp không chỉ đào tạo nghệ sĩ, mà còn thiết lập tiêu chuẩn về việc **nghệ thuật nên trông như thế nào, và nên nhìn thế giới ra sao**.

Nhưng điều quan trọng là:

- vai trò “trung tâm nghệ thuật” này không tồn tại độc lập.
- Nó song hành với một thực tế khác — Pháp đồng thời là một **đế quốc thuộc địa đang mở rộng mạnh mẽ**.

Từ Bắc Phi đến Đông Dương, việc chinh phục lãnh thổ luôn đi kèm với việc sản xuất tri thức.

Và nghệ thuật, trong bối cảnh đó, không còn là một hoạt động thuần túy thẩm mỹ, mà trở thành một phần của hệ thống kiến tạo hiểu biết về thế giới.

Nói cách khác, khi Pháp vẽ về thế giới, họ không chỉ đang thể hiện những gì họ thấy, mà còn đang **xác lập cách mà thế giới đó nên được nhìn nhận**.

Vì vậy, khi nói đến nghệ thuật Pháp thế kỷ 19, chúng ta không thể tách rời hai yếu tố: **quyền lực thẩm mỹ** và **quyền lực đế quốc**. Bởi vì chính sự kết hợp này đã tạo ra một “cách nhìn” có sức ảnh hưởng vượt ra ngoài biên giới châu Âu.



❖ ĐỊA SINH THÁI PHÁP

Lộc:

Để hiểu vì sao nước Pháp có thể trở thành một trung tâm nghệ thuật, chúng ta cần quay lại một yếu tố nền tảng hơn: địa sinh thái.

Pháp là quốc gia lớn nhất Tây Âu, với một hình dạng khá đặc trưng — hình lục giác — trải dài từ Đại Tây Dương đến Địa Trung Hải, và từ eo biển Manche xuống dãy Alps. Vị trí này đặt Pháp vào một trạng thái vừa mở, vừa được bảo vệ: mở ra với thế giới qua các đường biển lớn, nhưng đồng thời được bao bọc bởi những “rào chắn tự nhiên” như dãy Pyrenees, dãy Alps hay sông Rhine.

Chính cấu trúc địa lý này tạo ra một không gian vừa giao thoa, vừa phân vùng. Ở bên trong lãnh thổ, sự đa dạng của biển, sông, đồng bằng và núi non đã hình thành nên nhiều tiểu vùng văn hoá khác nhau — mỗi vùng mang một cảm quan thẩm mỹ riêng, từ sự trầm mặc của miền Bắc đến ánh sáng rực rỡ của miền Nam như Provence.

Đặc biệt, hệ thống sông như Seine hay Loire không chỉ là tuyến giao thương, mà còn trở thành không gian thị giác quan trọng trong hội họa. Những biến đổi của ánh sáng trên mặt nước, của thời tiết theo mùa — tất cả đã trực tiếp ảnh hưởng đến cách các họa sĩ nhìn và vẽ thế giới, đặc biệt là trong chủ nghĩa Ấn tượng.

Khí hậu ôn đới với bốn mùa rõ rệt cũng góp phần nuôi dưỡng một cảm quan rất đặc trưng: sự nhạy cảm với ánh sáng, với thời gian, với những chuyển biến tinh tế của tự nhiên. Đây không chỉ là vấn đề phong cảnh, mà là nền tảng cho một kiểu tư duy thẩm mỹ — nơi nghệ thuật gắn chặt với trải nghiệm sống.

Vì vậy, khi nói về nghệ thuật Pháp, chúng ta không thể tách nó khỏi môi trường tự nhiên. Chính sự đa dạng và giàu tính cảm nhận của địa sinh thái đã tạo điều kiện để hình thành một nền nghệ thuật vừa phong phú, vừa nhạy bén — và từ đó, đủ khả năng phát triển thành một “cách nhìn” có sức ảnh hưởng rộng lớn.



Sophie:

Để hiểu đầy đủ về địa sinh thái của Pháp, chúng ta không thể chỉ nhìn vào phần lãnh thổ ở châu Âu, mà cần mở rộng ra một không gian lớn hơn - đó là **các lãnh thổ hải ngoại**.

Nhưng điều quan trọng hơn là: **“địa sinh thái của Pháp” thực chất không dừng lại ở châu Âu.**

Thông qua hệ thống thuộc địa và các lãnh thổ hải ngoại, không gian của nước Pháp được mở rộng ra toàn cầu — từ ~~Caribe như Guadeloupe và Martinique,~~ đến ~~Nam Mỹ với Guiana thuộc Pháp, hay Ấn Độ Dương với Réunion và Mayotte,~~ và xa hơn nữa là ~~New Caledonia hay Polynesia thuộc Pháp ở Thái Bình Dương.~~

Điều này tạo ra một hiện tượng rất đặc biệt: Pháp không chỉ sở hữu một địa sinh thái đa dạng trong nội địa, mà còn tiếp cận với **nhiều hệ sinh thái hoàn toàn khác biệt trên thế giới** — nhiệt đới, hải đảo, rừng mưa, đại dương.

Từ góc độ nghệ thuật, đây không đơn thuần là vấn đề lãnh thổ, mà là vấn đề về **mở rộng trải nghiệm thị giác và trí tưởng tượng.**

Những vùng đất này cung cấp:

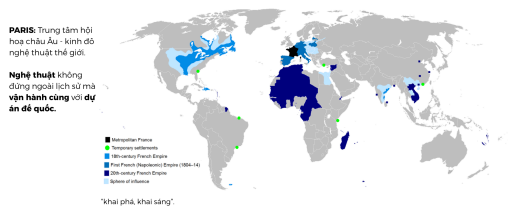
- ánh sáng khác biệt
- màu sắc khác biệt
- cơ thể con người khác biệt
- và cả những hình thái văn hoá khác biệt

Tất cả trở thành chất liệu cho hội hoạ, cho thiết kế, và rộng hơn là cho việc hình thành một “cách nhìn” về thế giới.

Tuy nhiên, cần nhấn mạnh rằng: sự mở rộng này **không trung tính**. Nó gắn liền với quyền lực đế quốc — nơi việc “nhìn”, “miêu tả” và “thẩm mỹ hoá” các vùng đất ngoài châu Âu cũng đồng thời là một cách để **chiếm hữu chúng về mặt biểu tượng**.

Vì vậy, khi nói về địa sinh thái của Pháp, chúng ta thực chất đang nói đến một **địa sinh thái mở rộng mang tính đế quốc** — nơi thiên nhiên không chỉ là nguồn cảm hứng, mà còn là nền tảng cho việc kiến tạo một hệ thống thẩm mỹ mang tham vọng toàn cầu.

A. SỰ PHÁT TRIỂN SONG HÀNH GIỮA NGHỆ THUẬT VÀ THUỘC ĐỊA



A. Sự phát triển song hành giữa Nghệ thuật và Thuộc địa

Khi đặt nghệ thuật Pháp thế kỷ 19 vào bối cảnh rộng hơn, chúng ta sẽ thấy một điều rất quan trọng: sự phát triển của nghệ thuật không tách rời, mà song hành với sự mở rộng của đế quốc.

Trong thế kỷ 19, Paris trở thành kinh đô nghệ thuật thế giới không chỉ nhờ vào các giá trị thẩm mỹ mà còn gắn liền chặt chẽ với sự bành trướng của Đế quốc Pháp; nghệ thuật và quyền lực chính trị đã phát triển song hành để củng cố vị thế của quốc gia này

Đặc biệt là nửa sau tk19, Pháp đẩy mạnh xâm lược thuộc địa nhằm tìm kiếm nguyên liệu, nhân công và thị trường tiêu thụ. Pháp tập trung xây dựng đế quốc tại châu Phi và Đông Nam Á, trong đó Việt Nam là mục tiêu quan trọng, biến đất nước chúng ta thành thuộc địa nửa phong kiến, khai thác tài nguyên và nhân lực.

Điều cần nhấn mạnh ở đây là: nghệ thuật và thuộc địa không phải là hai câu chuyện riêng biệt. Ngược lại, chúng hỗ trợ lẫn nhau.

Việc mở rộng thuộc địa cung cấp cho nghệ thuật:

- chất liệu mới,
- hình ảnh mới,
- và cả những “đối tượng” mới để quan sát và biểu diễn.

Trong khi đó, nghệ thuật lại góp phần:

- định hình cách nhìn về các vùng đất thuộc địa,
- hợp thức hoá sự khác biệt,
- và gián tiếp củng cố quyền lực của đế quốc trên phương diện văn hoá.

Vì vậy, khi nói đến sự phát triển của nghệ thuật Pháp thế kỷ 19, chúng ta cần hiểu rằng đó không chỉ là một câu chuyện về cái đẹp, mà còn là câu chuyện về quyền lực — và cách quyền lực ấy được nhìn thấy, được vẽ ra, và được lan truyền.

NGHỆ THUẬT PHÁP TK 19-20: TỪ LÃNG MẠN ĐẾN HIỆN THỰC

Sự nở rộ của các trường phái nghệ thuật tại Pháp (từ Tân Cổ điển đến Ấn tượng) diễn ra đồng thời với đỉnh cao của công cuộc mở rộng thuộc địa châu Âu.

1. Tân cổ điển (Louis David, Dominique Ingres, Antoine Jean Gros)
2. Chủ nghĩa Lãng mạn (Eugène Delacroix)
3. Chủ nghĩa Hiện thực giả hiệu (Dean-Léon Cérôme)
4. Sự phản kháng mới tại (Édouard Manet)
5. Khuyết hướng Ấn tượng (Monet)



Nữ thần Tự do dẫn dắt nhân dân, Eugène Delacroix vẽ năm 1830, lấy cảm hứng từ cuộc nổi dậy đưa Louis Philippe lên ngôi vua.

• Art and Empire: Các định chế nghệ thuật như Salon Paris và các bảo tàng không chỉ là nơi trưng bày tác phẩm mà còn là công cụ kết nối bản sắc dân tộc với bản sắc đế quốc.

• Nguồn cảm hứng từ thuộc địa: Các chiến dịch quân sự, như chiến dịch Ai Cập của Napoleon, đã mang theo hàng trăm học giả và nghệ sĩ để tái lưu hóa phương Đông, tạo ra một làn sóng ảnh hưởng hình ảnh "ngoại lai" trong giới tư sản Pháp.

❖ Nghệ thuật pháp tk 19-20 từ lãng mạn đến ấn tượng

Khi nhìn vào bức tranh tổng thể của nghệ thuật Pháp thế kỷ 19 đến đầu thế kỷ 20, chúng ta không chỉ thấy sự thay đổi về phong cách, mà còn thấy một chuỗi chuyển động trong cách nhìn thế giới — từ ổn định, lý tưởng, đến bất ổn, và cuối cùng là phân mảnh.

Các trường phái như Tân Cổ điển, Lãng mạn, Hiện thực học viện, cho đến những phá vỡ của Édouard Manet và sau đó là Claude Monet, không đơn thuần là những “phong cách kế tiếp nhau”. Chúng phản ánh những biến đổi sâu sắc trong cách con người hiểu về thực tại, về chính mình, và về thế giới bên ngoài châu Âu.

Tân Cổ điển, với Jacques-Louis David hay Jean-Auguste-Dominique Ingres, tìm cách xây dựng một thế giới ổn định, lý tưởng, dựa trên trật tự và đạo đức. Nhưng sang đến Lãng mạn, đặc biệt với Eugène Delacroix, thế giới đó bắt đầu rạn nứt — cảm xúc, bạo lực và sự hỗn loạn tràn vào hội họa.

Lộc:

Một ví dụ rất tiêu biểu là bức “*Liberty Leading the People*” (*Nữ thần Tự do dẫn dắt nhân dân*) năm 1830. Bức tranh *Tự Do Dẫn Dắt Nhân Dân* của Eugène Delacroix mang đậm tinh thần **chủ nghĩa Lãng mạn**, thể hiện qua cách sử dụng màu sắc, hình tượng và cảm xúc mãnh liệt.

Toàn bộ không gian tranh phủ một gam màu **xám, nâu, khói bụi**, gợi nên sự hỗn loạn và tàn khốc của chiến tranh. Trên nền đó, hình ảnh người phụ nữ ở trung tâm trở nên **nổi bật mạnh mẽ** với làn da sáng, đôi má ửng hồng và tư thế vươn cao. Ánh sáng tập trung vào nhân vật này không chỉ để tạo tương phản thị giác mà còn mang ý nghĩa biểu tượng: **Tự do luôn tỏa sáng giữa bóng tối của bạo lực và áp bức**.

Người phụ nữ không phải là nhân vật có thật mà là hình tượng **Tự do được nhân cách hóa (Marianne)**. Việc Delacroix (đờ la roa) xây dựng một hình tượng lý tưởng như vậy cho thấy đặc trưng của nghệ thuật Lãng mạn:

👉 không đơn thuần tái hiện hiện thực mà còn **nâng hiện thực lên thành biểu tượng và lý tưởng**.

Nhân vật này vừa mang tính **hiện thực** (chân trần, bước qua xác chết, tham gia chiến đấu) vừa mang tính **phi hiện thực** (thân thể lý tưởng, gần như thần thánh). Chính sự kết hợp này thể hiện giai đoạn chuyển tiếp của nghệ thuật Pháp:

- Vẫn còn **Lãng mạn**: cảm xúc mạnh, hình tượng hóa, tinh thần anh hùng
- Nhưng đã chạm đến **Hiện thực**: cảnh chết chóc, quần chúng (công nhân, tư sản, trẻ em) cùng xuất hiện

Delacroix (đờ la roa) vẽ bức Tự Do một ít tháng sau Cuộc Cách Mạng Tháng Bảy chống lại nền quân chủ Bourbon (Bục bon) được phục hồi. Trong khi vẽ, ông nhắn em mình trong một bức thư, “Nếu anh không chiến đấu cho xứ sở mình, ít nhất anh sẽ chiến đấu bằng cọ vẽ”.

=> **nghệ thuật trở thành một hình thức dẫn thân xã hội**, không còn chỉ phục vụ cái đẹp thuần túy.

Điều đáng chú ý là: bức tranh này thường được đọc như một biểu tượng của tự do và cách mạng, nhưng đồng thời, nó cũng cho thấy cách mà nghệ thuật Pháp bắt đầu thẩm mỹ hoá bạo lực và quyền lực tập thể.

Cái nhìn ở đây không còn là cái nhìn lý tính, kiểm soát như Tân Cổ điển, mà là một cái nhìn bị cuốn vào cảm xúc, vào chuyển động lịch sử — một bước chuyển rất quan trọng.

CÁCH MẠNG PHÁP 1789 - 1796

Mở đầu - Bối cảnh



- Vậy thì tại sao nước Pháp phải đi xâm lược thuộc địa?
- Tại sao họ cần như vậy trong khi địa sinh thái của họ vô cùng phong phú, có tài nguyên dồi dào, sông ngòi dày đặc, ba mặt giáp biển?

Lộc:

Nghệ thuật Pháp từ TK 19-20 đi từ khuynh hướng lãng mạn đến hiện thực. Giai đoạn này là nước Pháp song song với việc phát triển cực thịnh của nghệ thuật, thì nước Pháp cũng bắt đầu đi xâm nhập thuộc địa khác. Vậy thì tại sao nước Pháp phải đi xâm lược thuộc địa? Tại sao họ cần như vậy trong khi địa sinh thái của họ vô cùng không phú, trong khi họ có một nguồn tài nguyên dồi dào, một quốc gia có sông ngòi dày đặc, ba mặt giáp biển.

Tại sao họ phải đi xâm lược? Nó đến từ rất nhiều yếu tố.

KHỦNG HOẢNG KINH TẾ - Yếu tố thứ nhất là chiến tranh là lỗi phát nhanh cho cuộc khủng hoảng, cuộc khủng hoảng nội chiến của Pháp. Tức là sau cuộc cách mạng Pháp, thì nước Pháp rơi vào tình trạng thiếu tiền, thất nghiệp cao và xã hội rối loạn. Lúc này, việc nước Pháp đi xâm lược những quốc gia khác sẽ khiến nước Pháp cướp được nguồn toàn nguyên của những quốc gia khác.

Thứ hai nữa là thu được chiến phí từ những quốc gia khác và họ sẽ nuôi quân bằng nguồn lực từ bên ngoài. Vậy thì có thể hiểu được rằng nước Pháp sẽ không cần tốn thời gian để nuôi quân đội của mình với nguồn lực ở trong nước. Và vốn dĩ là nước Pháp cũng không còn bao nhiêu tiền nữa. Thì việc này, nói một cách dễ hiểu, sẽ nhanh hơn so với việc phục hồi kinh tế trong nước. Khi mà mình phục vôi kinh tế trong nước, thì mình phải lao động, mình phải sản xuất, mình phải có tiền, mình phải ổn định xã hội. Nhưng mà lúc này không. Họ đã chọn một con đường khác. Họ đi xâm lược nước ngoài và họ lấy tiền từ nước ngoài để nuôi nguồn quân của họ.

GIẢM ÁP LỰC XH - Thứ hai nữa, xâm lược quốc gia khác khiến cho nước Pháp giảm được áp lực xã hội trong nước. Như trước đó đã phân tích, nước Pháp giai đoạn này rất là rối loạn. Nhiều thanh niên thất nghiệp. Mà khi mà họ thất nghiệp thì họ sẽ dễ nổi loạn. Mình hay nói là "Nhân cư vi bất thiện" là như vậy. Không có việc làm thì sẽ nổi loạn, sẽ cảm thấy bất mãn với cuộc đời, bất mãn với chính phủ. Một chính phủ có rất nhiều thanh niên nổi loạn như vậy là một chính phủ lung lay, không thể nào bền vững được.

Vì lúc này, Napoleon Bonaparte đã đưa ra đối sách là gì? Đưa tất cả những thanh niên thất nghiệp này vào quân đội. Tức là họ sẽ chuyển sự bất ổn của những thanh niên này thành sức mạnh quân sự. Khi mà người ta có một vị thế khác, dù là bị đặt vào hay là họ tự nguyện vào, thì lúc này vị trí của họ khiến cho họ cũng phải đứng lên và họ bắt buộc phải chiến đấu.

Một mặt là Napoleon Bonaparte sẽ kiểm soát xã hội, kiểm soát bằng quyền lực và bằng quy mô như vậy. Thứ hai là ông ta cũng vừa tăng sức mạnh quốc gia luôn. Một đội quân thanh niên thất nghiệp ở tuổi mà sức khỏe cường tráng như vậy và để cho sự bất mãn nổi loạn của họ dùng vào việc đi đánh chiến với nước ngoài là đối sách tốt nhất ở thời điểm lúc đó mà Napoleon có thể nghĩ ra được.

BẢO VỆ CÁCH MẠNG - Thứ ba nữa, việc nước Pháp đi xâm lược quốc gia cũng là cách để bảo vệ thành quả cách mạng. Như hồi nãy mình có nói, cuộc cách mạng Pháp từ năm 1789 đến 1796, giai đoạn này là các nước quân chủ châu Âu muốn dập tắt cách mạng Pháp, tức là họ muốn chiếm nước Pháp. Thì lúc này nước Pháp buộc phải làm gì? Đứng lên trước để tự vệ. Không thể nào đợi người ta đánh chiếm mình nữa, mà phải đứng lên trước để mình tự vệ. Và tự vệ bằng cách nào? Chuyển sang tấn công và mở rộng. Khi mà quốc gia của mình rộng lớn, quốc gia của mình là cường quốc, là đế quốc, thì không một quốc gia nào khác có thể nhòm ngó và có thể đụng đến nước mình.

THAM VỌNG QUYỀN LỰC Nhưng mà cái mà quan trọng, không kém hoặc không thể nào bỏ qua được chính là tham vọng quyền lực và vị thế. Napoleon Bonaparte là ai? Napoleon Bonaparte là một thanh niên sinh ra trong một gia đình quý tộc. Hình như là một gia đình có truyền thống cách mạng nhưng mà nghèo ở vùng Cô-si-ca, là một cái tỉnh mà nước Pháp cai trị. Thì Napoleon Bonaparte từ năm 16 tuổi là đã bắt đầu đi vào quân đội rồi, tức là cái tham vọng quyền lực của Napoleon Bonaparte rất là lớn. Ông ta không chỉ muốn cứu nước, mà còn muốn biến nước Pháp thành cường quốc số 1 châu Âu. Vì do đó mà ông ta có rất là nhiều những đối sách và những âm mưu chính trị về quân sự của ông.

TÂM LÝ THỜI ĐẠI Và chiến tranh chính là công cụ để mở rộng ảnh hưởng nhanh nhất, Và tâm lý thời đó là gì? Chiến tranh là bình thường. Cái tâm lý này mình sẽ phải ghi nhớ rất là rõ ràng tâm lý vì sao chiến tranh là bình thường để sau này mình sẽ giải thích được cái chủ nghĩa đông phương luận, vì sao nước Pháp và nước châu Âu khác như nước Anh đi xâm lược nước ngoài nhưng mà lại xem đó là một việc văn minh, xem đó là một việc để khai hóa, khai sáng những quốc gia khác.

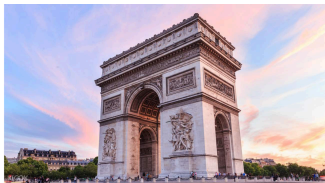
Đó chính là tâm lý của thời đó. Nước châu Âu xem bản thân mình là trung tâm, trung tâm là văn minh. Cho nên cái việc xâm lược quốc gia của họ, họ nghĩ là đem nền văn minh của mình đến với những quốc gia khác. Thực ra là để làm gì? Là để chiếm đất của những quốc gia khác, để chiếm tài nguyên, để có một nguồn lao động miễn phí, giá rẻ.

KẾT LUẬN Vậy thì cuối cùng kết luận ngắn gọn là Pháp vẫn đi xâm lược dù Pháp có bị kiệt quệ vì chiến tranh. Bởi vì đó là cách vừa kiếm nguồn tài nguyên nhanh, vừa kiểm soát xã hội và bảo vệ chế độ của mình. Một công mà được ba bị. Tuy nhiên đây là giải pháp rủi ro, bởi vì nếu mà càng đánh lâu thì càng suy yếu.

Tân Cổ điển (Neoclassicism) cuối TK 18 - đầu TK 19:
Lấy can đảm và cách mạng làm câu chuyện

Nghệ thuật Tân Cổ điển được đại diện bởi các tên tuổi như Ingres, với đặc trưng là "tính tuyến tính trừu tượng" (abstract linearity) và sự tuân thủ nghiêm ngặt các quy tắc hình họa hàn lâm

Bắt nguồn từ cuối thế kỷ XVIII ở Ý, Pháp và Đức, lấy hình mẫu từ Hy-Lạp cổ đại, từ hội họa đến xây dựng. Sự ra đời của Tân cổ điển trong thời kỳ Khai sáng đã xóa bỏ bớt sự dư thừa của Hậu Baroque, điều hướng kiến trúc quay về hướng cổ điển thuần khiết hơn.



Xem thêm:
<https://www.flickr.com/photos/culturenet/5050141870/>
phong cách của tân cổ điển

TÂN CỔ ĐIỂN

Khi nói đến nghệ thuật Pháp cuối thế kỷ 18 và đầu thế kỷ 19, chúng ta không thể bỏ qua Tân Cổ điển — một trường phái không chỉ mang tính thẩm mỹ, mà còn mang tính tư tưởng rất rõ rệt.

Đại diện tiêu biểu như Jacques-Louis David hay Jean-Auguste-Dominique Ingres đã xây dựng một hệ thống hình ảnh dựa trên trật tự, lý tính và sự kiểm soát.

Cơ thể con người được lý tưởng hoá, bố cục chặt chẽ, đường nét rõ ràng — tất cả nhằm tạo ra một cảm giác về sự ổn định và tính phổ quát.

Nhưng điều quan trọng là Tân Cổ điển không chỉ “quay về quá khứ” Hy Lạp – La Mã, mà thực chất là **tái tạo quá khứ** đó như một mô hình lý tưởng cho hiện tại.

Trong bối cảnh hậu Cách mạng Pháp và dưới thời Napoleon, nghệ thuật trở thành một công cụ để xây dựng **đạo đức công dân, tinh thần anh hùng và một trật tự xã hội mới**. Nói cách khác, Tân Cổ điển không đơn thuần là một phong cách, mà là một ngôn ngữ thị giác của quyền lực và kỷ luật. Nếu **đặt trong mối quan hệ với chủ nghĩa đế quốc**, chúng ta sẽ thấy một điểm rất đáng chú ý: **Tân Cổ điển thiết lập một chuẩn mực về cái đẹp mang tính “phổ quát”, nhưng thực chất, đó là một chuẩn mực rất châu Âu.**

Và chính việc tin vào tính “phổ quát” này đã mở đường cho một logic nguy hiểm: nếu cái đẹp và lý trí của châu Âu là chuẩn mực chung, thì những gì khác biệt — đặc biệt là các nền văn hoá ngoài châu Âu — có thể bị xem là “kém phát triển” hoặc “cần được cải hoá”.

Vì vậy, **Tân Cổ điển không chỉ là nền tảng thẩm mỹ, mà còn là nền tảng cho một cách nhìn phân cấp thế giới** — một cách nhìn sẽ tiếp tục được thử thách, và dần dần bị phá vỡ, khi nghệ thuật bước sang các giai đoạn tiếp theo.



Sau Cách mạng Pháp, quốc gia này dần bước vào một giai đoạn ổn định chính trị tương đối vào đầu thế kỷ 19, đặc biệt dưới thời Napoleon Bonaparte.

Trong bối cảnh đó, quyền lực nhà nước không còn phải đối phó với những biến động cách mạng liên tục, mà chuyển sang một mục tiêu khác: xây dựng hình ảnh của một đế chế mạnh mẽ, chính danh và mang tính biểu tượng.

Chính tại đây, nghệ thuật được huy động như một công cụ trung tâm.

Không chỉ để trang trí hay thể hiện, mà để kiến tạo một hệ hình thẩm mỹ phục vụ cho quyền lực.

Chủ nghĩa Tân Cổ điển, vì vậy, trở thành lựa chọn gần như tất yếu. Với ngôn ngữ thị giác dựa trên Hy Lạp – La Mã cổ đại, nó cung cấp một hình mẫu lý tưởng về: trật tự, kỷ luật và đặc biệt là tinh thần anh hùng.

Có thể nói, một trong những giá trị thẩm mỹ cốt lõi của Tân Cổ điển chính là diễn ngôn về lòng can đảm.

Những cơ thể lý tưởng, những nhân vật anh hùng, những khoảnh khắc hy sinh — tất cả được dàn dựng để tạo nên một hình ảnh cao quý, nơi cá nhân hoà vào lý tưởng chung của đế quốc.

Tuy nhiên, điều thú vị là: chính hệ thống Tân Cổ điển này lại sản sinh ra những lực lượng sẽ vượt qua nó.

Sau những năm 1830, chủ nghĩa Lãng mạn bắt đầu nổi lên như một phản ứng. Nhưng đây không phải là một sự đứt gãy hoàn toàn.

Ngược lại, phần lớn các họa sĩ Lãng mạn — như Eugène Delacroix — đều được đào tạo trong chính hệ thống hàn lâm cổ điển.

Điều họ thay đổi không phải là kỹ thuật, mà là cách nhìn:

- từ trật tự → sang cảm xúc
- từ lý tưởng → sang xung đột
- từ anh hùng tập thể → sang trải nghiệm cá nhân

Vì vậy, thay vì xem Tân Cổ điển và Lãng mạn như hai thái cực đối lập, chúng ta nên hiểu chúng như hai giai đoạn liên tục trong một quá trình chuyển hoá của nghệ thuật Pháp — một quá trình bắt đầu từ việc phục vụ quyền lực, và dần dần mở ra những khả năng phê phán chính hệ thống đó.

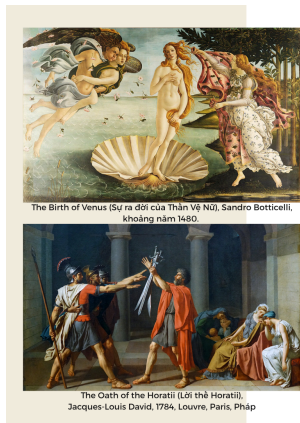


Được xây dựng vào thế kỷ 18, điện Panthéon (Paris) là một ví dụ điển hình của kiến trúc tân cổ điển, một phong cách được lấy cảm hứng từ những yếu tố cổ điển của thời kỳ La Mã cổ đại nhưng được làm mới và hiện đại hóa theo cách riêng. Với mặt tiền trang nhã bao gồm các cột lớn, vòm mái uyển chuyển và mảng tam giác phía trước, Panthéon gợi nhớ đến những công trình cổ đại vĩ đại nhưng mang trong mình cái hồn của Paris. Dù không nổi tiếng như người anh em ở thành Rome nhưng công trình này vẫn tỏa sáng với vẻ đẹp uy nghi và kiến trúc đầy cảm hứng.

Từ một nhà thờ được dựng lên để thể hiện lòng thành kính với Thiên Chúa, nơi đây đã trở thành một "điện thờ của Tổ quốc", nơi an nghỉ của hơn 70 vĩ nhân đã góp phần xây dựng và bảo vệ nước Pháp.

"Chỉ khi học hỏi từ văn hóa cổ đại thì ta mới có thể chạm đến đỉnh cao."
Sử gia nghệ thuật Johann Joachim Winckelmann.

Phong trào **Tân Cổ điển** ra đời với mục tiêu ban đầu là phân tích và phục hồi những hình dáng cổ điển. Tuy nhiên, khi phong cách dần trở nên phổ biến, các nghệ sĩ dần chú trọng hơn vào việc tái tạo những giá trị đạo đức của người cổ đại.



ĐỐI SÁNH NGHỆ THUẬT PHỤC HƯNG VÀ TÂN CỔ ĐIỂN PHÁP

Sự khác biệt giữa nghệ thuật Phục hưng và Tân cổ điển chủ yếu được nhìn nhận qua dòng thời gian lịch sử và vai trò của chúng trong việc hình thành chuẩn mực hội họa hàn lâm, thay vì một bằng so sánh chi tiết về kỹ thuật. Trong lịch sử mỹ thuật nói chung, Phục hưng (thế kỷ 14-16) tập trung vào việc tái khám phá các giá trị nhân văn và khoa học (ghêrảnh, giải phẫu) từ thời Cổ đại. Tân cổ điển (thế kỷ 18-19) lại là một phong trào mang tính phản ứng lại sự cầu kỳ của Baroque và Rococo, nhằm quay về với sự nghiêm chỉnh, trật tự và lý tính của nghệ thuật Hy Lạp - La Mã cổ đại.

- Về dòng thời gian và bối cảnh lịch sử
- Đặc điểm và hình mẫu thẩm mỹ
- Vai trò trong giáo dục mỹ thuật thuộc địa

- **The Birth of Venus của Sandro Botticelli** (khoảng năm 1480) là một kiệt tác tiêu biểu của thời kỳ Phục Hưng, tái hiện khoảnh khắc nữ thần Venus – biểu tượng của tình yêu và sắc đẹp – ra đời từ bọt biển và trôi dạt vào bờ.

Bức tranh không chỉ minh họa thần thoại cổ điển mà còn tôn vinh vẻ đẹp lý tưởng của con người, với hình thể thanh thoát, hài hòa và mang tính tinh thần hơn là hiện thực.

Thông qua hình ảnh Venus đứng trên vỏ sò, được gió đưa vào bờ và được một nữ thần đón nhận, tác phẩm thể hiện:

- sự ra đời của cái đẹp
- sự hòa hợp giữa con người và tự nhiên
- lý tưởng thẩm mỹ thanh cao của thời Phục Hưng

Về bản chất, đây không phải là một cảnh kịch tính mà là một khoảnh khắc chiêm ngưỡng, nơi cái đẹp được nâng lên thành giá trị trung tâm của nghệ thuật.

- **The Oath of the Horatii (Lời thề Horatii)** là kiệt tác tiêu biểu của chủ nghĩa Tân cổ điển, giúp Jacques-Louis David khẳng định vị thế họa sĩ hàng đầu nước Pháp.

Bức tranh tái hiện một câu chuyện La Mã cổ đại: ba anh em Horatii thề chiến đấu vì Tổ quốc trong cuộc chiến với Alba, dù hai gia đình có quan hệ hôn nhân, tạo nên bi kịch cá nhân sâu sắc.

Tác phẩm đề cao các giá trị cốt lõi của Tân cổ điển:

- lòng yêu nước
- tinh thần hy sinh
- lý trí vượt lên cảm xúc

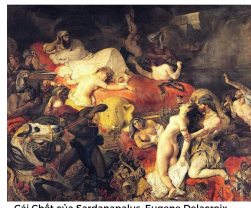
Về hình thức, tranh mang phong cách đơn giản, rõ ràng, gọi cảm hứng từ nghệ thuật cổ điển. Dù ra đời trước French Revolution, tác phẩm thường được xem như biểu tượng tinh thần kêu gọi cống hiến vì quốc gia.

Hạng mục	Nghệ thuật Phục Hưng (Thế kỷ 14-16)	Nghệ thuật Tân Cổ Điển (Thế kỷ 18-19)
Về lý thuyết	Chủ nghĩa Nhân văn: Tái khám phá giá trị con người và khoa học (giải phẫu, phối cảnh).	Chủ nghĩa Duy lý: Đề cao kỷ luật, trật tự và các giá trị đạo đức khắc kỷ từ Hy Lạp - La Mã cổ đại.
Đường nét & Màu sắc	Hài hòa, mềm mại. Sử dụng kỹ thuật sfumato (mờ ảo) để tạo chiều sâu không gian.	Đề cao Đường nét (Line). Hình thể được định nghĩa rõ ràng, bề mặt tranh láng mịn, ít vết cọ.
Tính chất chính trị	Gắn liền với sự trỗi dậy của các nghiệp đoàn và các gia tộc giàu có (như Medicis).	Gắn liền với Cái nhìn Đế quốc và nỗ lực thiết lập trật tự xã hội của giai cấp tư sản & Napoleon.
Di sản tại Đông Dương	Được đưa vào giáo trình như "cội nguồn" của vẽ đẹp phương Tây.	Là hệ quy tắc (Canon) bắt buộc để đào tạo sinh viên Việt Nam thành "họa sĩ hàn lâm".

Chủ nghĩa Lãng mạn (Romanticism) đầu TK 19:
Phản ứng trước thế giới đổi thay

- Họa sĩ tiêu biểu: Eugène Delacroix
- Khảo sát sự kiểm soát của Tân Cổ điển, Delacroix đưa vào hội họa sự kịch tính, màu sắc rực rỡ và cảm xúc mãnh liệt. Ông sử dụng "thuật đồng" như một sản phẩm cho những huyền thoại về bạo lực và đức vọng (như bức Cái chết của Sardanapalus).

Từ "Chủ nghĩa Lãng mạn" (Romanticism) được lấy từ một loại truyện phổ biến thời Trung Cổ, gọi là "truyện hư cấu" (romances).



Cái Chết của Sardanapalus, Eugène Delacroix

Nếu **Tân Cổ điển** đại diện cho trật tự, lý tính và sự kiểm soát, thì **chủ nghĩa Lãng mạn** xuất hiện như một sự phá vỡ — nhưng không phải từ bên ngoài, mà từ chính những giới hạn nội tại của hệ thống đó.

Với Eugène Delacroix, hội họa không còn là nơi để tái hiện một thế giới lý tưởng, mà trở thành không gian của:

- cảm xúc
- xung đột
- và những trạng thái cực đoan của con người

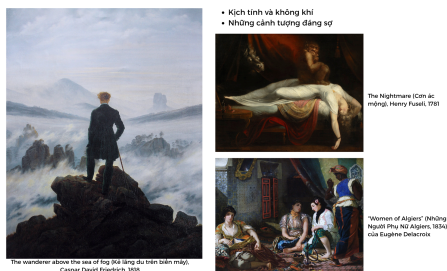
Khác với sự kiềm chế của Tân Cổ điển, Delacroix đưa vào tranh của mình những chuyển động dữ dội, màu sắc rực rỡ, bố cục không ổn định — tất cả tạo nên một cảm giác kịch tính và bất an.

Một điểm đặc biệt quan trọng là cách ông sử dụng yếu tố “Phương Đông”. Trong nhiều tác phẩm, như *The Death of Sardanapalus*, Phương Đông không được tái hiện như một thực tại cụ thể, mà trở thành một không gian tưởng tượng. Ở đây bạo lực, dục vọng và sự xa hoa được đẩy lên đến cực điểm.

Điều này cho thấy một sự chuyển dịch rất đáng chú ý: nếu trước đó nghệ thuật **cố gắng kiểm soát và lý tưởng hoá thế giới**, thì ở đây, nó **bắt đầu phóng chiếu** những ám ảnh nội tại của châu Âu lên một “khác thể” bên ngoài.

Nói cách khác, Phương Đông trong tranh của Delacroix không chỉ là đối tượng được vẽ, mà là một tấm gương phản chiếu những điều mà châu Âu không thể hoặc không muốn đối diện trong chính mình.

Vì vậy, **chủ nghĩa Lãng mạn** không chỉ là sự giải phóng cảm xúc, mà còn là một bước quan trọng trong việc hình thành cái mà chúng ta gọi là “cái nhìn đế quốc mang tính tưởng tượng” — nơi thế giới bên ngoài được tái tạo để phục vụ cho nhu cầu tâm lý và thẩm mỹ của chính quốc.



Chủ nghĩa hiện thực (Realism) giữa TK 19:
Thô ráp và xú xì

- Gustave Courbet (1819-1877)
- Jean-François Millet (1818-1875)

Để hiểu các họa sĩ hiện thực như Jean-François Millet (1818-1875), cần phải hiểu nền tảng của chủ nghĩa hiện thực vào giữa thế kỷ 19. Cái được gọi là “chủ nghĩa hiện thực” là để mô tả bộ mặt thật của xã hội, nhưng tại sao có một nhóm người lại muốn sử dụng tiểu thuyết hay tranh vẽ để mô tả mặt chân thật của xã hội?

Bởi vì lúc ấy toàn xã hội đã phát triển một nền tảng cho xu hướng tư tưởng này.

Ngày nay, nhiều sử gia nghệ thuật coi trào lưu Hiện thực là điểm khởi đầu của nghệ thuật hiện đại.



Nghệ thuật hiện thực phản ánh sự bất ổn chính trị tại thời điểm nó được sinh ra. Cuối tháng 2 năm 1848, Paris chứng kiến cuộc cách mạng ảnh hưởng đến cả châu Âu, làm ngọn lửa mới khơi lên những cuộc khởi nghĩa tương tự tại Đức, Ý, Áo, Hungary, Bohemia. Tại Pháp, suy thoái kinh tế, thất nghiệp, và thiếu thốn lương thực là tác nhân dẫn đến sự thịnh nộ của tầng lớp lao động. Sự bất mãn

này dẫn đến một chiến dịch kéo dài gồm tầng lớp trung lưu và lao động yêu cầu quyền được bầu cử cho đàn ông. Sau nhiều ngày đấu tranh, vua Louis-Philippe thoái vị, và một chính quyền tạm thời được thành lập.

Trong bối cảnh đó, một câu hỏi xuất hiện:

=> *Tại sao nghệ thuật lại tiếp tục vẽ những anh hùng, những giấc mơ, hay những huyền tưởng xa vời?*

Chính vì vậy, **chủ nghĩa hiện thực** ra đời như một phản ứng. Nó từ chối sự lý tưởng hoá của Tân Cổ điển và cũng từ chối sự kịch tính hoá của Lãng mạn.

Thay vào đó, nó hướng đến những gì “thô ráp” nhất:

- người nông dân lao động
- cơ thể mệt mỏi
- đời sống bình thường, thậm chí là nghèo khổ

Ở đây, “cái xù xì” không phải là sự thiếu tinh tế mà là một lựa chọn có ý thức để giữ lại sự thật, không bị làm đẹp hay che đậy.

Tuy nhiên, điều quan trọng là ngay cả khi tuyên bố “phản ánh thực tại”,

chủ nghĩa hiện thực vẫn là một **“cách nhìn” (The gaze) - một cách nhìn mang tính chính trị.**

Nó không chỉ cho thấy xã hội như nó là, mà còn buộc người xem phải đối diện với những bất công đang tồn tại.

=> Vì vậy, nếu Lãng mạn mở ra thế giới của cảm xúc, thì Hiện thực kéo nghệ thuật trở lại mặt đất nơi mà thực tại không còn đẹp, nhưng trở nên không thể bị phớt lờ.



The Barricade. Ernest Meissonier. 1865, Louvre, Paris, Pháp.
Meissonier được học chung cảnh ống kính ở phòng ảnh tại Paris khi mà lực lượng vệ quân Hoàng gia phá nát các chiến trường. Một cuộc nổi dậy vào năm 1871. Một số chi tiết thực tế được thêm vào để tăng độ hoành tráng.



The Bathers. Gustave Courbet. 1869, Musée Fabre, Montpellier, Pháp.

Phá vỡ
ký vọng
của
người
xem

Ở chủ nghĩa Hiện thực, điều quan trọng không chỉ là “vẽ cái gì”, mà là cách nghệ sĩ buộc người xem **phải đối diện với thực tại - đôi khi rất khó chịu.**

- Với **The Barricade** của **Ernest Meissonier**, chúng ta thấy một cảnh tượng sau bạo lực. Đây thực sự không phải khoảnh khắc anh hùng mà là hậu quả của cuộc nổi dậy kinh hoàng. Những thi thể nằm chồng lên nhau, không có sự lý tưởng hoá, không có vinh quang. (dựa trên sự chứng kiến của tác giả => **đặt người xem vào vị trí nhân chứng**)

- Trong khi đó, với **The Bathers** của Gustave Courbet, sự “thô ráp” lại xuất hiện dưới một hình thức khác. Thay vì những cơ thể lý tưởng như trong truyền thống cổ điển, Courbet vẽ những người phụ nữ với thân thể nặng nề, không hoàn hảo, thậm chí có phần vụng về.

=> **Điểm chung của hai tác phẩm này là:** chúng đều phá vỡ kỳ vọng của người xem.

Không còn anh hùng, không còn lý tưởng mà chỉ còn cái chết, cơ thể không hoàn mỹ, sự thật không được làm đẹp => tinh thần cốt lõi của chủ nghĩa Hiện thực.

SỰ RẠN NÚT: MỘT KHỦNG HOẢNG TRONG “CÁCH NHÌN” (CRISIS OF REPRESENTATION) HAY SỰ RẠN NÚT CỦA CÁI NHÌN ĐỂ QUỐC?

- Tân Cổ điển: trật tự
- Lãng mạn: cảm xúc, bạo lực, exotic
- Hiện thực: sự thật và hời “trung thực”, chỉ tập

=> tham gia vào việc “tưởng tượng” về phương Đông

RẠN NÚT (crisis)



Olympia, Édouard Manet, 1865



Le Déjeuner sur l'herbe (Bữa trưa trên cỏ), Édouard Manet, 1865

Sau chủ nghĩa Hiện thực, chúng ta không chỉ chứng kiến một thay đổi về phong cách mà còn là một khủng hoảng sâu sắc của chính “cái nhìn” (the gaze) mà châu Âu — và cụ thể là Pháp — đã xây dựng trước đó.

Trong **suốt thế kỷ 19**, từ Tân Cổ điển đến Hiện thực, **nghệ thuật Pháp** luôn **vận hành trên một niềm tin ngầm**: rằng thế giới có thể được quan sát, mô tả, và hiểu một cách ổn định.

Chính niềm tin này cũng là nền tảng cho **cái nhìn để quốc** nơi mà phương Tây đặt mình vào vị trí:

- người quan sát
- người phân loại
- người định nghĩa phần còn lại của thế giới, bao gồm cả thuộc địa.

=> **CANON**

Nhưng đến **giữa thế kỷ 19**, niềm tin đó bắt đầu rạn nứt.

Không chỉ vì biến động xã hội như cách mạng 1848 mà còn vì một điều sâu xa hơn là vì lúc này, thực tại không còn đơn nhất và cái nhìn không còn trung tính.

Những họa sĩ như Édouard Manet bắt đầu làm lộ ra điều này. Trong các tác phẩm của ông, người xem không còn đứng ở vị trí “an toàn” để quan sát, mà bị kéo vào một tình huống bất ổn khi mà **ánh nhìn bị trả lại, chuẩn mực bị phá vỡ và ý nghĩa không còn cố định**

=> Điều này mang lại một hệ quả rất quan trọng: rằng nếu châu Âu không còn kiểm soát được chính cách mình nhìn thế giới thì cái nhìn mà nó áp đặt lên thuộc địa cũng trở nên không còn tuyệt đối.

👉 Nói cách khác:

khủng hoảng thẩm mỹ trong lòng châu Âu đồng thời là một vết nứt trong diễn ngôn đế quốc. Chính từ vết nứt này, một câu hỏi mới xuất hiện không chỉ trong nghệ thuật mà trong cả cách hiểu thế giới:

“Nếu không có một cái nhìn trung tâm,
thì ai đang nhìn và cái gì được nhìn thấy?”

Khi trung tâm sụp đổ:

- *The gaze* không còn là cái nhìn khách quan, mà là **công cụ quyền lực**
- *Canon* không còn là chuẩn mực phổ quát, mà là **cơ chế chọn lọc và loại trừ**

MỞ RỘNG (CÓ THỂ SẼ BỊ HỎI)

Sau khủng hoảng, “cái nhìn” không còn là một chuẩn mực trung tâm, mà trở thành **một cấu trúc quyền lực**:

- Không phải “ai nhìn cũng như nhau”
- Mà là: **ai có quyền nhìn sẽ quyết định cách thế giới được hiểu**

Theo Michel Foucault:

- Cái nhìn gắn với **giám sát – tri thức – quyền lực**

Theo Edward Said:

- “Orientalism” là cái nhìn phương Tây áp đặt lên phương Đông
- Phương Đông không “tự nói”, mà **bị nhìn – bị định nghĩa**

👉 Vì vậy, *the gaze* lúc này =
không còn trung lập, mà là một hành vi chính trị.

Canon (chuẩn mực) lúc này là gì?

Trước khủng hoảng:

→ *Canon* = hệ giá trị “chuẩn” (Hy Lạp – La Mã, lý tưởng đẹp, lý trí, trật tự)

Sau khủng hoảng:

→ *Canon* bị lộ ra là một sản phẩm lịch sử – mang tính loại trừ

→ Nó quyết định:

- cái gì được coi là “nghệ thuật cao”
- ai được bước vào lịch sử nghệ thuật
- cái gì bị loại bỏ (phương Đông, dân gian, nữ giới...)

👉 Vì vậy, *canon* lúc này =

một hệ thống quyền lực ẩn dưới danh nghĩa thẩm mỹ

Chủ nghĩa Ấn tượng (Impressionism) cuối TK 19:
giải pháp mới

• Chủ nghĩa Ấn tượng
khủng hoảng của cái nhìn
ở chính quốc

Nhưng:
• Cái nhìn để quốc vẫn tiếp
tục vận hành ở thuộc địa.



"Chỉ cái nhìn không còn ổn định, nghệ thuật không còn có thể đại diện cho thế giới,
nó chỉ còn có thể ghi lại cách thế giới xuất hiện trong từng khoảnh khắc."

Khi bước sang **chủ nghĩa Ấn tượng**, chúng ta chứng kiến một thay đổi mang tính bước ngoặt: nghệ thuật không còn cố gắng nắm bắt “bản chất” của thế giới mà chỉ giữ lại ấn tượng thoáng qua của nó.

Với những họa sĩ như Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir hay Edgar Degas thực tại không còn là một cấu trúc ổn định. Nó là một dòng chảy liên tục của ánh sáng, màu sắc và thời gian.

Thay vì vẽ chi tiết, họ vẽ cảm giác, họ sử dụng những nét cọ nhanh, rời rạc thay cho những đường nét rõ ràng, họ thay thế bố cục chặt chẽ bằng cách ghi lại những khoảnh khắc như thể tình cờ bắt gặp.

Điều này gắn liền với một thay đổi lớn hơn trong cách con người nhìn thế giới:

- sự phát triển của khoa học về thị giác
- sự xuất hiện của nhiếp ảnh
- nhịp sống đô thị hiện đại.

Nhưng điều quan trọng là chủ nghĩa Ấn tượng không chỉ thay đổi cách vẽ.

Nó đã thay đổi cả định nghĩa về thực tại.

Thực tại không còn là cái “ở ngoài kia” để được tái hiện, mà trở thành trải nghiệm chủ quan của người nhìn.

Ấn tượng đặt ra một câu hỏi rằng liệu có tồn tại một thực tại duy nhất hay chỉ có vô số những cách nhìn khác nhau?

👉 Vì vậy, chủ nghĩa Ấn tượng đánh dấu một bước chuyển quan trọng:

từ việc nghệ thuật mô tả thế giới,

sang việc nghệ thuật đặt vấn đề về chính cách chúng ta nhìn thế giới.

Trường phái	Trọng tâm	Cảm nhận	Thế giới	Canon
Cổ điển	Lý tưởng	Hoàn hảo	Tuyệt tự	Lý tưởng, hoàn hảo
Tân cổ điển	Đạo đức - chính trị	Anh hùng	Khước mẫu	Đạo đức, kỷ luật
Lãng mạn	Cảm xúc	Cá nhân	Kịch tính	Cảm xúc cá nhân
Hiện thực	Sự thật	Bình dân	Xã hội	Sự thật đời sống
Ấn tượng	Thị giác	Người quan sát	Ánh sáng	Trải nghiệm thị giác

Lý trí (Cổ điển) => Tân cổ điển => cảm xúc (Lãng mạn) => hiện thực xã hội (Hiện thực)
=> trải nghiệm thị giác cá nhân (Ấn tượng)

ĐIỂM CHÍNH CẦN NHỚ

Nghệ thuật Pháp không trung lập, mà nó:

- Gắn với đế quốc
- Sinh ra “sứ mệnh khai hoá”
- Được thực thi qua Orientalism
- Được làm “có vẻ thật” bằng kỹ thuật
- Được dùng để che giấu lịch sử
- Có nền tảng kinh tế

D. HIỆU ỨNG THỰC TẠI (L'EFFET DE RÉEL) & “ĐIỂM MÙ” LỊCH SỬ

Sự vắng mặt ở đây chính là sự vắng mặt của lịch sử.

Thời gian dường như đóng băng trong tranh của Gérôme.

Gérôme cho rằng thế giới phương Đông này là một thế giới không thay đổi, một thế giới của những phong tục và nghi lễ vĩnh cửu, trường tồn, không bị ảnh hưởng bởi các quá trình lịch sử đã “sinh hướng” hoặc “cải tiến”; nếu không nói là, trong bất kỳ trường hợp nào, cũng không làm thay đổi mạnh mẽ các xã hội phương Tây thời bấy giờ. Tuy nhiên, đó là những niềm tin tưởng của những thay đổi dữ dội và đáng chú ý ở Cận Đông, những thay đổi chủ yếu do sức mạnh của phương Tây gây ra - về công nghệ, quân sự, kinh tế, văn hóa - và đặc biệt là do sự hiện diện của Pháp mà Gérôme đã cố tình tránh né.



Tranh sơn dầu The Snake Charmer (tạm dịch: Người ru rắn) của họa sĩ người Pháp Jean-Léon Gérôme, vẽ vào khoảng năm 1879. Đây là là một trong những tác phẩm nổi bật nhất của trào lưu Orientalism (Chủ nghĩa phương Đông) và là bức tranh bị phê phán gay gắt nhất trong mỹ thuật Pháp.

*làm sao hình ảnh có thể trông “rất thật”
nhưng lại che giấu lịch sử và quyền lực?*

Xem thêm: <https://goutrends.com/the-snake-charmer-nghe-thuat-tai-hien-hay-lang-kinh-dinh-kien/>

Lộc: Khi đặt Đông phương luận và mỹ học Mác-xít vào đối thoại, ta mở rộng được cách hiểu về quyền lực, nhưng đồng thời cũng đối mặt với một điểm mù chung: xu hướng giản lược nghệ thuật thuộc địa thành sản phẩm của cấu trúc, từ đó làm mờ đi tính chủ động, tính lai tạp và sự phức tạp của thực hành nghệ thuật.

Các họa sĩ Pháp thế kỷ 19 (như Gérôme) sử dụng kỹ thuật cực kỳ tỉ mỉ để tạo ra "hiệu ứng thực tại" (l'effet de réel), khiến người xem tin rằng tranh là phản chiếu khách quan của sự thật

Tuy nhiên, đây là một chiến lược để che giấu sự can thiệp và bạo lực của thực dân, vẽ nên một phương Đông "đóng băng trong thời gian" và không có tiến trình lịch sử, bất chấp những thay đổi dữ dội do chính người Pháp gây ra tại đó. **(đọc phần trong slide)**

Tóm lại, Paris thế kỷ 19 là một kinh đô nơi nghệ thuật đóng vai trò là "quyền lực mềm", giúp Pháp không chỉ chiếm lĩnh về mặt lãnh thổ mà còn chiếm lĩnh về mặt hình ảnh và định nghĩa văn hóa trên quy mô toàn cầu.

“The Snake Charmer” miêu tả cảnh một cậu bé khỏa thân Ai Cập ru rắn lớn trước sự theo dõi chăm chú của một nhóm đàn ông ngồi trên sàn nhà lợp gạch Hồi giáo, với chi tiết kiến trúc và biểu tượng phallic (rắn tượng trưng cho sự gợi dục). Nó trở thành biểu tượng phê phán sau khi được dùng làm bìa sách Orientalism (1978) của Edward Said, dù Said không đề cập trực tiếp. Tác phẩm không chỉ đơn thuần là một cảnh sinh hoạt, mà còn ẩn chứa những vấn đề lớn về quyền lực, tình dục hóa và sự áp đặt cái nhìn phương Tây lên các nền văn hóa ngoài châu Âu.

Các nhà phê bình như Linda Nochlin gọi bức tranh "Người ru rắn" là "tài liệu hình ảnh của ý thức hệ thực dân thế kỷ 19", vì trình bày cảnh hư cấu như thực tế:

phương Đông hoang dã, dâm dăng, kiến trúc suy tàn, cần phương Tây "cứu rỗi". Nó củng cố stereotype lạc hậu, biện minh thuộc địa hóa, và bị chỉ trích vì xâm phạm văn hóa (chữ Ả Rập giả mạo).

1. “HIỆU ỨNG THỰC TẠI” NHƯ MỘT CHIẾN LƯỢC THẨM MỸ

Nochlin chỉ ra rằng các họa sĩ như Gérôme tạo ra cảm giác “thật” bằng:

- Chi tiết cực độ (hyper-detail)
- Ánh sáng, chất liệu chính xác
- Bề mặt tranh mịn, xóa dấu vết nét vẽ (effacement of the artist)

=> Bức tranh giống như ảnh chụp khoa học, không phải là sản phẩm chủ quan.

Lộc: Trong bài tiểu luận *The Imaginary Orient*, Linda Nochlin chỉ ra rằng “hiệu ứng thực tại” không phải là kết quả tự nhiên của việc tái hiện hiện thực, mà là một chiến lược thẩm mỹ có chủ ý trong hội họa Đông phương luận. Các họa sĩ như Gérôme đạt được hiệu ứng này thông qua việc triển khai chi tiết cực độ, xử lý ánh sáng và chất liệu với độ chính xác cao, đồng thời làm mờ hoặc xóa bỏ dấu vết của quá trình sáng tác nhằm tạo ra bề mặt hình ảnh trơn tru, giống như một bản ghi chép khách quan. Chính sự kết hợp này khiến tác phẩm mang dáng vẻ của một “tài liệu thị giác”, gợi ấn tượng về tính khoa học và trung lập. Tuy nhiên, theo Nochlin, đây không phải là sự phản ánh trung thực thế giới, mà là một cơ chế kiến tạo tính chân thực, trong đó tính “giống thật” được sản xuất nhằm củng cố độ tin cậy của hình ảnh và che giấu tính chất dàn dựng của nó. Do đó, “hiệu ứng thực tại” cần được hiểu như một công cụ thẩm mỹ phục vụ cho việc định hình cách nhìn, hơn là một bằng chứng của chân lý.

2. ĐIỂM MÙ (BLIND SPOT): SỰ “KHÁCH QUAN GIẢ”

Chính hiệu ứng này tạo ra một điểm mù quan trọng:

- Người xem tin rằng: đây là hiện thực được ghi nhận, không phải hiện thực được kiến tạo
- Nhưng thực chất: mọi yếu tố đều đã được lựa chọn, dàn dựng, mã hóa ý nghĩa
-

=> Điểm mù nằm ở chỗ: người xem không nhận ra mình đang nhìn qua một hệ tư tưởng

Lộc: “điểm mù” (blind spot) của hội họa Đông phương luận nằm ở chính hiệu ứng khách quan mà nó tạo ra—một dạng “khách quan giả” (pseudo-objectivity). Khi hình ảnh được trình bày với độ chính xác cao, chi tiết dày đặc và bề mặt trơn tru như một bản ghi chép trung tính, người xem dễ bị thuyết phục rằng mình đang tiếp cận trực tiếp với hiện thực. Tuy nhiên, điều bị che giấu chính là quá trình lựa chọn, sắp đặt và mã hóa ý nghĩa của người nghệ sĩ—những thao tác vốn mang tính chủ quan và chịu chi phối bởi hệ tư tưởng. “Điểm mù” vì thế không chỉ là sự thiếu nhận thức, mà là một cơ chế nhận thức bị định hướng,

trong đó người xem không nhận ra rằng cái mình đang nhìn thấy đã được kiến tạo theo một logic diễn ngôn nhất định. Nói cách khác, chính tính “giống thật” lại làm mờ đi bản chất xây dựng của hình ảnh, khiến ý thức hệ hoạt động một cách hiệu quả nhất trong trạng thái vô hình.

3. XÓA DẤU VẾT CHỦ THỂ = XÓA TRÁCH NHIỆM Ý THỨC HỆ

Khi “xóa dấu vết họa sĩ”, tác phẩm:

- Giả vờ không có người kể chuyện
- Trở thành “cái nhìn vô danh”

→ Nhưng: Chính điều này che giấu:

- cái nhìn thuộc về phương Tây
- quyền lực của người quan sát

=> Đây là cơ chế mà Nochlin phê phán: ý thức hệ hoạt động mạnh nhất khi nó trở nên vô hình

Lộc: việc “xóa dấu vết chủ thể” trong hội họa Đông phương luận không chỉ là một thủ pháp kỹ thuật, mà còn là một cơ chế mang tính ý thức hệ sâu sắc. Bằng cách triệt tiêu dấu vết của nét vẽ, cảm xúc hay sự can thiệp cá nhân của họa sĩ, tác phẩm tạo ra ảo giác về một cái nhìn vô danh, khách quan và phi chủ thể, như thể hình ảnh tự nó hiện ra mà không qua trung gian. Tuy nhiên, chính sự vắng mặt giả định này lại che giấu vị trí cụ thể của người quan sát—một chủ thể phương Tây với quyền lực định nghĩa và phân loại “phương Đông”. Khi chủ thể sáng tạo bị làm cho vô hình, trách nhiệm đối với việc kiến tạo ý nghĩa và tái sản xuất định kiến cũng bị xóa nhòa, khiến cho các cấu trúc quyền lực và hệ tư tưởng ẩn sau hình ảnh trở nên khó bị nhận diện và chất vấn. Do đó, “xóa dấu vết chủ thể” thực chất là một chiến lược giúp hợp thức hóa diễn ngôn thống trị bằng cách phủ nhận chính điều kiện sản sinh ra nó.

4. “CÀNG GIỐNG THẬT → CÀNG NGUY HIỂM”

Tính “giống thật”:

- làm giảm khả năng nghi ngờ
- tạo cảm giác khách quan, khoa học

=> Vì vậy, tranh Đông phương luận:

- Không chỉ là hình ảnh
- Mà là công cụ sản xuất tri thức về “phương Đông”

Lộc: nghịch lý “càng giống thật → càng nguy hiểm” chỉ ra bản chất hai mặt của hiệu ứng hiện thực trong hội họa Đông phương luận. Khi hình ảnh đạt đến mức độ chi tiết và chính xác cao, nó không chỉ thuyết phục người xem về tính chân thực, mà còn làm tê liệt khả năng hoài nghi phê phán. Chính sự “giống thật” này tạo ra một cảm giác minh bạch và đáng tin cậy, khiến người xem dễ dàng tiếp nhận hình ảnh như một sự thật hiển nhiên, thay vì nhận ra nó là sản phẩm của lựa chọn, dàn dựng và mã hóa ý nghĩa. Do đó, mức độ hiện thực càng cao, khả năng che giấu cấu trúc ý thức hệ phía sau càng hiệu quả. Nói cách khác, tính

thuyết phục về mặt thị giác không phải là bảo chứng cho chân lý, mà trái lại, có thể trở thành phương tiện tinh vi nhất để tự nhiên hóa những định kiến và quan hệ quyền lực, khiến chúng vận hành một cách âm thầm nhưng sâu rộng trong nhận thức của người xem.

5. LIÊN HỆ SÂU HƠN (GÓC NHÌN MỸ HỌC MÁC-XÍT)

“Hiệu ứng thực tại” chính là:

- một hình thức che giấu quan hệ quyền lực

Nghệ thuật:

- không phản ánh hiện thực
- mà tái sản xuất ý thức hệ thống trị

=> Điểm mù = nơi ý thức hệ được tự nhiên hóa thành “sự thật”

Lộc: Từ góc nhìn của Chủ nghĩa Mác, những gì Linda Nochlin phân tích về hội họa Đông phương luận có thể được hiểu như một cơ chế thẩm mỹ phục vụ cho việc tái sản xuất ý thức hệ thống trị. “Hiệu ứng thực tại” và sự “khách quan giả” không chỉ là vấn đề hình thức, mà còn là biểu hiện của cách nghệ thuật che giấu các quan hệ quyền lực và điều kiện vật chất đã sản sinh ra nó. Trong logic duy vật lịch sử, nghệ thuật không tồn tại độc lập, mà gắn liền với cấu trúc kinh tế – xã hội; do đó, những hình ảnh về “phương Đông” thực chất phản ánh và củng cố vị thế của phương Tây trong bối cảnh chủ nghĩa thực dân. Điểm mù mà Nochlin đề cập có thể được xem như nơi ý thức hệ vận hành hiệu quả nhất: khi các quan hệ thống trị được tự nhiên hóa thành “hiện thực khách quan”, người xem không còn nhận ra tính lịch sử và tính giai cấp của hình ảnh. Vì vậy, mỹ học ở đây không chỉ là vấn đề cái đẹp, mà là một thực hành xã hội, trong đó nghệ thuật tham gia tích cực vào việc duy trì và hợp thức hóa trật tự quyền lực hiện hữu.

KẾT LUẬN

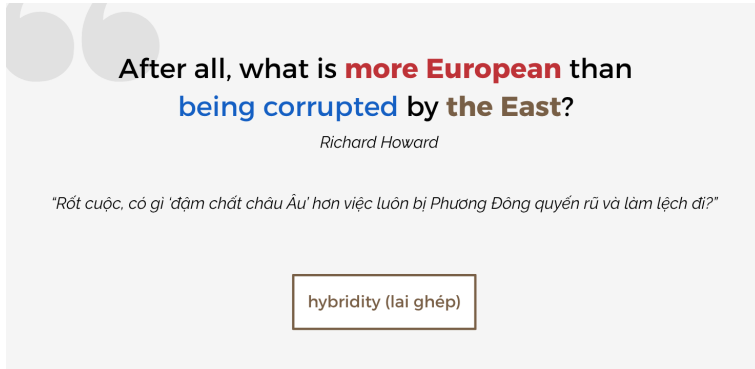
Tính hiện thực không phải là bằng chứng của chân lý, mà là chiến lược thẩm mỹ

Chính chiến lược này tạo ra “điểm mù”, khiến người xem:

- tin vào tính khách quan
- trong khi thực chất đang tiếp nhận một cấu trúc quyền lực và diễn ngôn phương Tây

Lộc: có thể khẳng định rằng hội họa Đông phương luận không đơn thuần là sự tái hiện hiện thực, mà là một cấu trúc thẩm mỹ mang tính ý thức hệ. Các chiến lược như “hiệu ứng thực tại”, “khách quan giả” và “xóa dấu vết chủ thể” đã góp phần tạo nên một hình ảnh phương Đông có vẻ chân thực nhưng thực chất được kiến tạo và định hướng bởi cái nhìn phương Tây. Chính mức độ “giống thật” cao lại làm gia tăng sức thuyết phục, đồng thời che giấu các quan hệ quyền lực và định kiến ẩn sau hình ảnh. Từ góc nhìn của Chủ nghĩa Mác, điều này cho

thấy nghệ thuật không hề trung lập, mà là một hình thái ý thức xã hội tham gia vào việc tái sản xuất và hợp thức hóa trật tự thống trị. Do đó, việc phê phán mỹ học Đông phương luận không chỉ nhằm giải cấu trúc hình ảnh, mà còn để nhận diện và chất vấn những cơ chế quyền lực đang vận hành phía sau cái gọi là “hiện thực

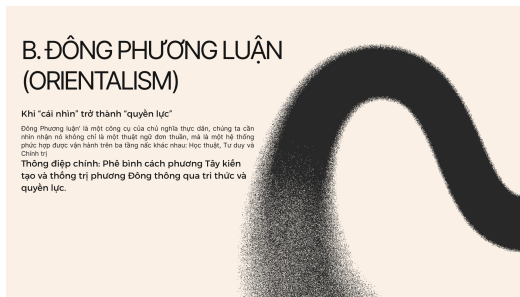


After all, what is **more European** than
being corrupted by the East?

Richard Howard

"Rốt cuộc, có gì 'đậm chất châu Âu' hơn việc luôn bị Phương Đông quấy nhiễu và làm lệch đi?"

hybridity (lai ghép)



**B. ĐÔNG PHƯƠNG LUẬN
(ORIENTALISM)**

Khi "cái nhìn" trở thành "quyền lực"

Đông phương luận là một công cụ của chủ nghĩa thực dân, chúng ta cần nhận ra nó không chỉ là một thuật ngữ đơn thuần, mà là một hệ thống phức tạp được vận hành trên ba tầng bậc khác nhau: Học thuật, Tư duy và Chính trị

Thông điệp chính: Phê bình cách phương Tây kiến tạo và thống trị phương Đông thông qua tri thức và quyền lực.

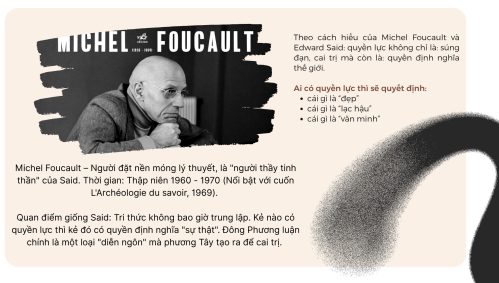
Edward Said trong cuốn sách *Orientalism* (1978), chúng ta có thể định nghĩa Đông Phương luận không chỉ là một ngành học, mà là một hệ thống tư tưởng và quyền lực.

"Cái nhìn" trở thành "Quyền lực": Đây là luận điểm trung tâm. Trong Đông Phương học, phương Tây không chỉ "nhìn" phương Đông như một đối tượng địa lý, mà họ "quan sát" để định nghĩa, phân loại và cuối cùng là kiểm soát. Quyền lực ở đây là quyền lực được tri thức hóa

Thông điệp chính: Nhấn mạnh tính kiến tạo Phương Đông trong mắt người Tây không phải là một phương Đông thực tế, mà là một thực thể được "vẽ" ra để phục vụ lợi ích của đế quốc.



Edward Said là tác giả của cuốn sách mang tính nền tảng có tiêu đề **"Orientalism"** xuất bản năm 1978. Cuốn sách này tập trung phân tích về văn học và cách phương Tây "phát minh" ra khái niệm Phương Đông như một hệ thống các khuôn mẫu mang tính áp đặt.



EM xin chuyển trọng tâm từ Edward Said sang **Michel Foucault** 1 chút để khai mở hướng đi theo 1 lập luận nửa nghiêng về Edward Said – **Michel Foucault** là người đặt nền móng tư tưởng quan trọng nhất cho Đông Phương Luận. em giải thích mối quan hệ hữu cơ giữa **Tri thức (Knowledge)** và **Quyền lực (Power)**.

Lý giải về ông Michel Foucault – Người đặt nền móng lý thuyết

Mặc dù không chuyên về Đông Phương học, nhưng Foucault là "người thầy tinh thần" của Said. Said đã mượn khái niệm Diễn ngôn của Foucault để định nghĩa Đông Phương luận.

- Thập niên 1960 - 1970 (Nổi bật với cuốn *L'Archéologie du savoir*, 1969).
- **Quan điểm giống Said:** Tri thức không bao giờ trung lập. Kẻ nào có quyền lực thì kẻ đó có quyền định nghĩa "sự thật". Đông Phương luận chính là một loại "diễn ngôn" mà phương Tây tạo ra để cai trị.

. Mối quan hệ giữa Foucault và Said

- **Foucault:** Nghiên cứu cách quyền lực vận hành trong bệnh viện, nhà tù, tâm thần học.
- **Said:** Mang lý thuyết đó áp dụng vào bối cảnh thực dân và địa chính trị.

và ở đây ta thấy có 1 mối quan hệ vô hình lại là hữu hình giữa 2 con người với 1 lập luận " Quyền lực không chỉ là bạo lực vật lý"

- Trong quan niệm cũ, ta nghĩ quyền lực là chiếm đóng đất đai.
- Theo Foucault/Said, quyền lực tối thượng là Quyền định nghĩa thế giới. Nếu tôi có quyền định nghĩa bạn là "lạc hậu", tôi nghiễm nhiên có tư cách đạo đức để "khai hóa" bạn.

"Tri thức không bao giờ trung lập" – Đây là tuyên ngôn của chủ nghĩa hậu hiện đại.

- Kể mạnh tạo ra các hệ thống phân loại: Đẹp vs. Xấu, Văn minh vs. Dã man.
- Những khái niệm này không phải là chân lý vĩnh cửu, mà là công cụ để duy trì trật tự xã hội và chính trị. Khi một định nghĩa được lặp đi lặp lại đủ nhiều thông qua sách vở, truyền miệng, tranh ảnh, hoặc đả kích và nó dần dần trở thành "Sự thật". luôn



Edward Said phân tách Đông Phương luận thành 3 lớp định nghĩa đan xen chặt chẽ với nhau:

1. Định nghĩa về mặt Học thuật (Academic)

Đây là định nghĩa mang tính truyền thống nhất. Bất kỳ ai giảng dạy, viết sách hoặc nghiên cứu về phương Đông — dù là nhà nhân chủng học, xã hội học, sử học hay ngữ văn học — đều đang thực hành Đông Phương luận.

Đặc điểm của định nghĩa này : Nó tạo ra một "kho dữ liệu" đồ sộ về ngôn ngữ, phong tục, và lịch sử phương Đông nhưng lại được viết bởi người phương Tây. -

Hệ quả: Phương Đông trở thành một "đối tượng" để nghiên cứu thay vì một "chủ thể" có tiếng nói riêng.

2. Định nghĩa về mặt tư duy

Said lập luận rằng Đông Phương luận dựa trên một sự phân biệt rạch ròi giữa **Phương Tây** và **Phương Đông**. **Sự đối lập nhị nguyên:** Phương Tây luôn tự gán cho mình những giá trị tích cực để đối lập với cái nhìn về phương Đông.

Phương Tây (Chủ thể)	Phương Đông (Đối tượng)
Lý trí, logic	Cảm tính, bản năng
Tiến bộ, hiện đại	Lạc hậu, trì trệ
Nam tính, mạnh mẽ	Nữ tính, yếu đuối, cần bảo vệ
Chuẩn mực, văn minh	Kỳ quái, huyền bí, man rợ

3. Định nghĩa về mặt Thiết chế và Quyền lực

Đây là đóng góp quan trọng nhất của Said. **Quyền lực đi đôi với tri thức:** Để cai trị một vùng đất (như thực dân Anh ở Ấn Độ hay Pháp ở Đông Dương), họ cần phải "biết" về vùng đất đó. Do đó, tri thức học thuật không hề trung lập mà phục vụ trực tiếp cho việc kiểm soát hành chính và quân sự. **Sự thống trị về văn hóa:** Phương Tây không chỉ thống trị bằng súng đạn mà còn bằng cách áp đặt một "hình ảnh" về phương Đông. Họ định nghĩa hộ người phương Đông là ai, họ cần gì, và tại sao họ cần được người da trắng "khai hóa".

Tóm lại theo quan điểm của Edward Said: "Đông Phương luận như là một cách tư duy của phương Tây nhằm **thống trị, tái cấu trúc và có uy quyền** đối với phương Đông."

Bên cạnh Edward Said, có một nhóm các nhà tư tưởng (đặc biệt là các học giả thuộc **Thuyết Hậu thực dân - Postcolonialism**) có quan điểm tương đồng, kế thừa hoặc mở rộng lý thuyết về sự áp đặt quyền lực và tri thức của phương Tây lên phương Đông.

Sau khi xem xong bảng mô tả về diễn trình lịch sử của ĐPL thì ta thấy 1 điều về cái nhìn phụ nữ

Tri thức từ "Trí tưởng tượng"

Said chỉ ra rằng nhiều nhà Đông Phương học (bao gồm cả họa sĩ) chưa từng đặt chân đến phương Đông nhưng vẫn viết/vẽ về nó với tư cách là chuyên gia.



Tiểu chí	Giai đoạn 1: Tân Cổ Điển (Thế kỷ 19)	Giai đoạn 2: Ấn Tượng (Cuối TK 19 - Đầu TK 20)	Giai đoạn 3: Đương Đại (Từ nửa 19/1924)
Bối cảnh lịch sử	Chủ nghĩa thực dân có diện mạo hình thành; phương Đông là vùng đất xa lạ.	Pháp hoàn tất bình định thuộc địa, giao thương và văn minh phát triển.	Thiết lập bộ máy giáo dục và cai trị trực tiếp tại Đông Dương.
Cách nhìn về phương Đông	Huyền thoại hóa: Là một thế giới kỳ lạ, hướng lạc, ngược dòng trong quá khứ.	Thực địa hóa: Là nguồn cảm hứng mới và ánh sáng, màu sắc và cảm quan nhiệt đới.	Khải hòa & Cải tạo: Là một nền văn hóa "dùng suy tàn" cần được kỹ thuật Tây phương hồi sinh.
Kỹ thuật hội họa	Hàn lâm: Đường nét chuẩn xác, thời công nhấc, bộ cup sơn thêu, dòng màu trầm ấm của phương Tây.	Giải phóng: Nét bút nhanh, chủ trọng độ rung của ánh sáng, vấp vụng vụng cục phảng của tranh Nhật Bản.	Giao thoa: Kết hợp kỹ thuật sơn dầu, hình họa Tây phương với chất liệu bản địa (sơn mài, lụa).
Thông điệp cốt lõi	"Phương Đông là đối tượng để chiêm ngưỡng."	"Phương Đông là nguồn tài nguyên thẩm mỹ mới."	"Sự kết hợp giữa trí tuệ Pháp và tâm hồn Đông Dương."
Tác giả/Tác phẩm điển hình	J.A.D. Ingres (The Grand Odalisque)	Paul Gauguin, các họa sĩ du ngoạn (Peintres voyageurs)	Victor Tardieu, Nguyễn Phan Chánh, Tô Ngọc Vân (Thiếu nữ bên hoa huệ)

DIỄN GIẢI Lập luận theo Said: Đây là kiểu "Tri thức mang tính chiếm hữu". Phương Tây tự cho mình quyền "sáng tạo" ra một phương Đông theo ý họ muốn, rồi sau đó áp đặt hình ảnh đó ngược lại lên người bản địa, bắt người bản địa phải tin rằng đó chính là họ.

Phụ nữ là biểu tượng của một phương Đông "Thụ động" (The Silent Orient)

Edward Said nhấn mạnh rằng phương Đông trong mắt phương Tây là một thực thể "cảm lạnh", không thể tự đại diện cho chính mình. Trong các bức tranh Tân Cổ Điển (như của Ingres), phụ nữ phương Đông luôn ở tư thế nằm, nghỉ ngơi hoặc đợi chờ trong hậu cung.

Bức họa "The Grand Odalisque" (1814) của Jean-Auguste-Dominique Ingres.

**GIAI ĐOẠN 1:
TÂN CỔ ĐIỂN (THẾ KỶ 19)**

Tác phẩm "The Grand Odalisque" (1814)

Ông Ingres chưa bao giờ đến phương Đông, ông vẽ *The Grand Odalisque* dựa trên những ghi chép của người khác và trí tưởng tượng cá nhân.

Và ở đây ta thấy - phương Tây không nhìn phương Đông như một chủ thể có thực, mà như một "Sân khấu địa lý" nơi họ tự do dàn dựng các tưởng tượng của mình. Với bức tranh thấy được Tư thế "Thụ động" tuyệt đối: Người phụ nữ trong tranh một cung phi được vẽ trong tư thế nằm dài, lưng quay về phía người xem nhưng mặt ngoảnh lại. Theo Said, đây là biểu tượng của sự "Câm lặng" Cô ấy không nói, không hành động, chỉ tồn tại để được ngắm nhìn.

Tiếp theo ta thấy phần ngay eo ng phụ nữ - có sự Sự biến dạng cơ thể (Dưới lăng kính chiếm hữu): Ingres đã vẽ dư ra 3 đốt sống lưng để kéo dài cơ thể người phụ nữ, làm cho đường cong trở nên mềm mại và "vô lực" hơn. Sự thiếu hụt cấu trúc xương vững chãi này là ẩn dụ cho một phương Đông thiếu tính tổ chức, thiếu kỷ luật và luôn cần 1 "khung sườn" từ chính quyền thực dân phương Tây.

tiếp theo khi nhìn vào bức tranh Bối cảnh Hậu cung phần Không gian xung quanh bức tranh, bị vây hãm bởi rèm nhung, quạt lông công và tẩu thuốc. Đây là không gian đóng kín, ngưng đọng thời gian, phản ánh quan niệm của Said rằng phương Tây luôn muốn phương Đông đứng yên trong sự lạc hậu để họ dễ bề cai trị.

Các điểm ghi chú trên hình ảnh để phân tích:

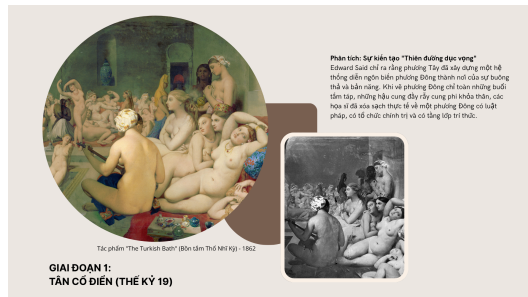
- ☐ **Ánh mắt:** Vừa mời gọi vừa vô hồn, thể hiện sự thiếu vắng chủ thể
- ☐ **Cấu trúc lưng:** Đường cong phi thực tế nhấn mạnh sự mềm yếu, thiếu "xương sống"
- ☐ **Vật dụng phụ trợ (Tẩu thuốc, quạt):** Các ký hiệu "kỳ bí" huyền bí này để nhấn mạnh đây là "Cái Khác" xa lạ.

Hình ảnh người phụ nữ nằm đợi chờ trong hậu cung là hiện thực hóa của tư tưởng này: Người xem tranh (thường là đàn ông phương Tây thế kỷ 19) đóng vai trò là kẻ chinh phục. Việc ngắm nhìn bức tranh này tạo ra một cảm giác quyền lực: Phương Đông nằm gọn trong tầm mắt, hoàn toàn phơi bày và không có khả năng phản kháng.

Để phân tích tiếp theo bức tranh thứ 2 thì em lại nhắc 1 lần nữa về luận điểm Dục tính hóa như một công cụ "Hạ thấp" theo Edward Said, chúng ta cần hiểu rằng việc phơi bày thân thể phụ nữ phương Đông không đơn thuần là nghệ thuật vị nghệ thuật, mà là một hành vi "**tước đoạt nhân phẩm**" thông qua hội họa.

Edward Said chỉ ra rằng phương Tây đã xây dựng một hệ thống diễn ngôn biến phương Đông thành nơi của sự **buông thả và bản năng**. **Phi chính trị hóa:** Khi

vẽ phương Đông chỉ toàn những buổi tắm tấp, những hậu cung đầy rẫy cung phi khỏa thân, các họa sĩ đã xóa sạch thực tế về một phương Đông có luật pháp, có tổ chức chính trị và có tầng lớp trí thức.



đây một trong những tác phẩm gây tranh cãi và nổi tiếng nhất của chủ nghĩa Phương Đông (Orientalism) thời kỳ Tân cổ điển. **Tên tác phẩm:** *The Turkish Bath* (Bồn tắm Thổ Nhĩ Kỳ) – 1862. **Họa sĩ:** Jean-Auguste-Dominique Ingres (một bậc thầy của chủ nghĩa Tân cổ điển Pháp).

Ở đây Bức tranh có bố cục hình tròn, mô tả một đám đông phụ nữ khỏa thân trong một không gian khép kín (nhà tắm công cộng) Họ không có danh tính, không có sự riêng tư. hiện lên như một đám đông hỗn độn, . Những đường cong cơ thể được lý tưởng hóa, tạo cảm giác về một sự dư thừa và uể oải. Đây là tác phẩm cực kỳ nổi tiếng của ông, được coi là đỉnh cao của sự chiếm hữu thị giác trong Đông Phương luận.

Tính phi thực tế: Ingres chưa bao giờ đặt chân vào một bồn tắm dành cho phụ nữ Hồi giáo (vì đó là nơi cấm đàn ông và đặc biệt là người ngoại quốc). Ông vẽ dựa trên trí tưởng tượng và các bản tường trình của những người du hành khác. Điều này lại 1 lần nữa chứng minh luận điểm của Said: **Phương Tây không vẽ cái họ thấy, họ vẽ cái họ muốn tin.**

Ảnh dụ về sự cai trị: các họa sĩ Tân Cổ Điển đã gián tiếp khẳng định: Một dân tộc chỉ biết chìm đắm trong dục lạc và sự lười biếng như thế này thì không thể tự quản lý chính mình. Vì vậy, sự can thiệp của thực dân phương Tây (với kỷ luật và trật tự) là điều tất yếu và mang tính đạo đức.

***Trong giai đoạn 2 **Ảnh tượng (Cuối TK 19 - Đầu TK 20)**, lý thuyết Đông Phương luận của Edward Said chuyển mình từ những tưởng tượng viển vông trong phòng tranh tại Paris sang một hình thái thực dụng và tinh vi hơn: **Sự chiếm hữu thực địa.**



đánh dấu một bước chuyển quan trọng trong diễn ngôn nghệ thuật về Phương Đông, từ những mộng tưởng xa rời thực tế sang GĐ 2 **Chủ nghĩa Ấn tượng** với sự quan sát trực tiếp. Nhân vật trung tâm ở đây là họa sĩ **Joseph Inguimberty**. Sự chuyển dịch đối tượng thẩm mỹ: Từ "Hậu cung" đến "Đồng ruộng" - Thay vì những cung phi khỏa thân uể oải, ông vẽ những **người phụ nữ nông dân Việt Nam**. Họ hiện diện trong trạng thái tự nhiên nhất: đang lao động ngoài đồng áng hoặc nghỉ ngơi sau giờ làm việc.

Ánh sáng của 4 bức tranh : Đây là yếu tố then chốt. Ông đặc tả luồng ánh sáng chói chang, đặc trưng của khí hậu Việt Nam. Ánh nắng xuyên qua kẽ lá, tạo ra những đốm sáng nhảy múa trên tấm áo tứ thân, tạo nên sự rung động về thị giác.

- **Màu sắc:** Sự **bảng phối màu mang tính địa phương cực kỳ rõ nét:**
- **Màu xanh lá chuối:** Đại diện cho sức sống thực vật nhiệt đới.
- **Màu nâu của đất:** Gợi sự gắn kết bền bỉ của con người với xứ sở.
- **Màu trắng của bầu trời ẩm ướt:** Phản ánh độ ẩm và không khí đặc trưng của vùng đồng bằng Bắc Bộ.

EM sẽ phân tích 1 chút khi qua GĐ 3

Đông Phương luận không thể tách rời khỏi quyền lực chính trị. Khi Pháp hoàn tất bình định thuộc địa, các họa sĩ không còn vẽ "ảo ảnh" nữa mà họ vẽ "dữ liệu". Việc giao thương và viễn chinh phát triển cho phép các họa sĩ tiếp cận trực tiếp Đông Dương. việc ghi chép lại phong cảnh, con người lúc này là một cách **"lập bản đồ văn hóa"**. Để cai trị hiệu quả, thực dân cần hiểu rõ ánh sáng, khí hậu và thói quen sinh hoạt của bản địa. phục vụ cho việc khẳng định: *"Chúng tôi đã ở đây, chúng tôi hiểu rõ vùng đất này hơn chính họ."*

Các họa sĩ Ấn tượng coi phương Đông là **"Nguồn tài nguyên thẩm mỹ"**. Họ đến không phải để thấu hiểu văn hóa mà để trích xuất ánh sáng và màu sắc nhiệt đới nhằm giải quyết các bế tắc của hội họa Châu Âu đang bị công nghiệp hóa làm cho xám xịt.



Với 2 slide này thì e xin được phân tích theo nhận định mang tính hiện thực, tại vì bức họa này hiện nay đang tồn tại và đang được trưng bày.

Tập trung phân tích một tác phẩm mang tính biểu tượng nhất của lịch sử mỹ thuật hiện đại Việt Nam: **Bức bích họa tại giảng đường Đại học Tổng hợp Hà Nội** (trước đây là Đại học Đông Dương). Đây là giai đoạn đỉnh cao của sự giao thoa văn hóa Đông - Tây thông qua sự thành lập của Trường Mỹ thuật Đông Dương (EBAI).

Tác giả: Victor Tardieu (người sáng lập EBAI) và các học trò. Bắt đầu từ năm 1924 (giai đoạn EBAI được thành lập).

Vị trí: Giảng đường lớn của tòa nhà Đại học Đông Dương (nay là 19 Lê Thánh Tông, Hà Nội).

Phong cách: Bích họa (Fresco) quy mô lớn theo truyền thống châu Âu nhưng mang linh hồn và bối cảnh Việt Nam đậm nét. Tác phẩm là một bản giao hưởng về xã hội Việt Nam đầu thế kỷ 20, được lồng ghép trong các giá trị giáo dục:

Trung tâm bức họa: Hình ảnh công tam quan truyền thống của vùng đồng bằng Bắc Bộ nằm dưới tán cây cổ thụ sum suê. Đây là biểu tượng của sự che chở, cội nguồn văn hóa và sự tĩnh tại.

Thông điệp giáo dục: Hai bên cổng có đôi câu đối chữ Hán khẳng định tầm quan trọng của tri thức:

- *"Nhân tài là nguyên khí quốc gia"* (Một tư tưởng lớn từ thời Lê Thánh Tông).
- *"Đại học là gốc của giáo hóa"*.

Sự đa dạng tầng lớp: mô tả khoảng **200 nhân vật** đại diện cho mọi tầng lớp xã hội Từ những trí thức, quan lại, sinh viên cho đến những người nông dân, người bán hàng rong, trẻ em và cả những công dân Pháp. Tất cả cùng hội tụ dưới mái trường đại học.

Sự hòa hợp Đông - Tây: Hình ảnh các học giả phương Tây mặc vest đứng cạnh các nho sĩ mặc áo dài khăn đóng tạo nên một biểu tượng cho sự đối thoại văn hóa.

Tính hiện thực: Khác với sự mơ mộng của giai đoạn Tân cổ điển, các nhân vật ở đây được vẽ với nhân dạng và thần thái rất thực, phản ánh một xã hội đang trong quá trình chuyển mình mạnh mẽ dưới tác động của giáo dục hiện đại.

GIAI ĐOẠN 3

Ở đây ta thấy Victor Tardieu và các cộng sự người Pháp thành lập EBAI với tôn chỉ "hồi sinh" nghệ thuật Việt Nam đang suy tàn.

- **Lập luận theo Said:** Đây là hành vi **"Áp đặt chuẩn mực"**. Người Pháp mang kỹ thuật tạo hình phương Tây (hình họa, sơn dầu, luật xa gần) làm thước đo duy nhất cho sự "văn minh" và "chuyên nghiệp". Họ định nghĩa thế nào là một bức tranh đẹp, thế nào là một nghệ sĩ thực thụ, từ đó tước đi quyền tự trị về thẩm mỹ của nghệ thuật dân gian truyền thống.

Sự bảo hộ văn hóa"

Các thầy Pháp tại EBAI khuyến khích sinh viên quay về với chất liệu bản địa là **Sơn mài và Lụa**.

Nhìn bề ngoài, đây là sự tôn trọng văn hóa bản địa. Nhưng thực chất, nó nằm trong diễn ngôn **"Bảo tồn cái suy tàn"**. Người Pháp tin rằng người Việt có "tâm hồn" nhưng thiếu "kỹ thuật". Việc kết hợp "Kỹ thuật Pháp + Tâm hồn Đông" chính là cách tạo ra một sản phẩm văn hóa lai tạp nhưng vẫn nằm trong sự kiểm soát và dẫn dắt của mẫu quốc.

Ở đây em xin nói 1 chút về lập luận ngược lại để tiếp theo qua slide mới ----- Dù Said tập trung vào sự thống trị, nhưng giai đoạn EBAI cũng minh chứng cho sự chuyển mình của người bị trị.

- Các họa sĩ như Nguyễn Phan Chánh hay Tô Ngọc Vân đã học kỹ thuật của Pháp nhưng dùng nó để vẽ nên nỗi lòng và bản sắc dân tộc.

Kết luận: EBAI vừa là một công cụ của Đông Phương luận để thống trị về mặt nhận thức, vừa vô tình là nơi nuôi dưỡng những hạt giống của sự phản kháng. Các họa sĩ Việt Nam đã dùng chính những "vũ khí tri thức" của phương Tây để khẳng định giá trị riêng của mình, thoát khỏi cái nhìn hạ thấp của đế quốc.



một tác phẩm quan trọng của Victor Tardieu – người sáng lập trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương. Bức tranh này không chỉ đơn thuần là một chân dung, mà còn là "tuyên ngôn" cho sự khởi đầu của mỹ thuật hiện đại Việt Nam dưới lăng kính của một người thầy phương Tây.

Qua bức tranh Bức tranh vẽ một người phụ nữ Việt Nam (có tkhâu vá. Đây là hình ảnh kinh điển về người phụ nữ Á Đông: tần tảo, tỉ mỉ, và kín đáo.

Mô tả bức tranh - vẽ một người phụ nữ Việt Nam (có thể là vợ hoặc người mẫu quen thuộc của Tardieu) đang ngồi khâu, hình ảnh kinh điển về người phụ nữ Á Đông: tần tảo, tỉ mỉ, và kín đáo. đôi bàn tay và ánh mắt cúi xuống tạo ra một bầu không khí tĩnh lặng, nội tâm. hể là vợ hoặc người mẫu quen thuộc của Tardieu) đang ngồi khâu hoặc

"Sứ mệnh khai hóa" của thực dân Pháp và sự tác động của nó lên nền mỹ thuật Đông Dương đầu thế kỷ 20. Bức tranh thể hiện sự giao thoa lý tưởng hóa giữa Pháp và Đông Dương. Hình ảnh người phụ nữ bản địa trong tranh Tardieu thường mang vẻ đẹp dịu dàng, được khắc họa bằng kỹ thuật sơn dầu phương Tây, cho thấy sự "uốn nắn" thẩm mỹ bản địa theo tiêu chuẩn châu Âu.

* Mặc dù học kỹ thuật phương Tây (hình họa, bố cục), Nguyễn Phan Chánh lại chọn **tranh lụa** — một chất liệu đậm chất Á Đông — để biểu đạt. dùng ngôn ngữ tạo hình hiện đại để lưu giữ những giá trị truyền thống đang bị "khai hóa" làm thay đổi.

Cho thấy sự phản hồi của nghệ sĩ Việt: Tiếp thu kỹ thuật "khai hóa" nhưng không đánh mất bản sắc, tạo ra một nền mỹ thuật hiện đại nhưng vẫn mang tâm hồn Việt.

Về đẹp lý tưởng hóa của Tô Ngọc Vân

Các tác phẩm nổi tiếng như *"Thiếu nữ bên hoa huệ"* hay *"Hai thiếu nữ và em bé"*. Tô Ngọc Vân là minh chứng cho sự thành công của đào tạo Pháp trong việc tạo ra những nghệ sĩ có khả năng thể hiện vẻ đẹp tâm hồn Việt qua kỹ thuật phương Tây (đặc biệt là sơn dầu). Hình ảnh người phụ nữ trong tranh ông mang vẻ đẹp đài các, thanh lịch, khác hẳn với vẻ lam lũ thường thấy trong thực tế xã hội thời bấy giờ.

Và cái mà em muốn nói ở đây trong 4 slide này là

- Pháp muốn "khai hóa" qua nghệ thuật
- Sự thực hiện - Người thầy Pháp mang kỹ thuật sang
- Sự tiếp nhận & Biến đổi Người học trò Việt giữ hồn cốt qua tranh.
- Sự thăng hoa (Sản phẩm mỹ thuật đỉnh cao mang tính lai truyền Đông - Tây).

Dòng thời gian này cho thấy một nghịch lý thú vị: Thực dân Pháp dùng mỹ thuật để "khai hóa" (kiểm soát), nhưng các nghệ sĩ Việt Nam đã dùng chính những kỹ thuật đó để khẳng định giá trị dân tộc và tạo nên một kỷ nguyên rực rỡ cho mỹ thuật hiện đại Việt Nam.



Slide kết luận Đông Phương luận là một loại "diễn ngôn". Diễn ngôn ở đây là một mạng lưới bao gồm: văn học, hội họa, nghiên cứu khoa học, báo chí... Tất cả cùng nói một thứ ngôn ngữ, cùng củng cố một định kiến, tạo nên một cái bẫy tư tưởng khiến người ta tin rằng phương Đông thực sự "kém cỏi" hơn phương Tây.

DIỄN NGÔN - Dùng Tri thức văn hóa làm Công cụ cai trị

Đây là luận điểm quan trọng nhất của Said: **Tri thức văn hóa không bao giờ trung lập.**

- **Sự chiếm hữu tri thức:** Việc phương Tây nghiên cứu ngôn ngữ, tôn giáo, phong tục phương Đông không phải để giao lưu, mà để **kiểm soát**. "Biết" về văn hóa của đối phương là để cai trị họ hiệu quả hơn (như cách

Napoleon mang các học giả sang Ai Cập hay người Pháp lập trường EBAI ở Hà Nội).

- **DIỄN NGÔN THỐNG TRỊ** Đông Phương học tạo ra một "màng lọc" mà bất kỳ ai (kể cả người phương Đông) khi nhìn vào văn hóa phương Đông đều phải đi qua đó. Nó khiến người bản địa đôi khi cũng tự tin rằng mình "lạc hậu" và "cần được khai hóa".

Tóm tắt cái nhìn văn hóa theo Said qua bảng so sánh:

Khía cạnh	Văn hóa Phương Tây (Chủ thể)	Văn hóa Phương Đông (Đối tượng)
Bản chất	Lý trí, tiến bộ, năng động.	Cảm tính, ngưng đọng, thụ động.
Vị thế	Người quan sát, người định nghĩa.	Người bị quan sát, người bị định nghĩa.
Vai trò	Chủ thể mang tính "Nam tính".	Đối tượng mang tính "Nữ tính".
Mục đích tri thức	Để quản lý và "khai hóa".	Để được nghiên cứu và bảo hộ.



sự chuyển dịch từ phê phán chính trị cứng rắn (Said) sang phân tích nghệ thuật đa chiều (Codell). Julie Codell không nhìn nhận nghệ thuật phương Đông chỉ là sự "áp đặt" một chiều, mà là một quá trình trao đổi văn hóa phức tạp hơn.

Codell nhấn mạnh nhiều họa sĩ phương Tây đã thực hiện các chuyến đi thực địa kéo dài để sáng tác phẩm, mô tả cảnh sinh hoạt tại các nước Ả Rập, Bắc Phi với các đặc điểm: ánh sáng vàng rực, trang phục truyền thống, cảnh sinh hoạt đời thường hoặc nội thất cầu kỳ. Thay vì chỉ là những hình ảnh tường tượng đầy định kiến, Codell nhấn mạnh nhiều họa sĩ phương Tây đã thực hiện các chuyến đi thực địa kéo dài.

Hoặc mô tả không gian nội thất (như cảnh trong điện thờ hoặc nhà ở) vẽ với sự chính xác cực cao về kiến trúc, hoa văn gạch mosaic, thảm trải sàn. Đây không đơn thuần là "chiếm hữu văn hóa" mà là một sự ngiên cứu nghiêm túc. Các họa sĩ đóng vai trò như những người ghi chép dân tộc học, thể hiện sự ngưỡng mộ đối với trình độ thủ công và thẩm mỹ của phương Đông.

sự lãng mạn hóa (Tranh góc trên bên phải)

Cảnh tượng những người phụ nữ hoặc các nghi lễ trong trang phục lộng lẫy. Cả người vẽ và người mẫu (đôi khi là người bản địa phối hợp diễn) đều tham gia vào việc kiến tạo nên một hình ảnh phương Đông huyền bí. Đây là sự tương tác giữa mong đợi của thị trường phương Tây và sự đáp ứng (đôi khi tự nguyện) của các yếu tố phương Đông. Nghệ thuật không chỉ phản ánh cái nhìn của người vẽ, mà còn phản ánh dòng chảy của hàng hóa, phong tục và con người giữa hai bờ Đông - Tây. Phương Đông trong tranh Codell không "tĩnh" mà đang chuyển động và đối thoại với phương Tây. Chúng là sự công nhận vẻ đẹp và giá trị thẩm mỹ của thế giới Hồi giáo và Á Đông, dù vẫn thông qua lăng kính phương Tây.



- Karl Marx
- ⇒ Đặt vấn đề
- Tại sao lại cần vẽ phương Đông như vậy?
- Trả lời bằng:
- kinh tế thuộc địa
- thị trường nghệ thuật
- giai cấp tư sản

Hình ảnh không chỉ là ý tưởng

⇒ mà có nền tảng vật chất

E. MỸ HỌC MÁC XÍT:
ĐIỀU GÌ NẪM PHÍA SAU
HÌNH ẢNH?

Lộc: Bức tranh The Death of Sardanapalus của Eugène Delacroix không chỉ là một biểu đạt thẩm mỹ, mà còn là sản phẩm của những điều kiện vật chất cụ thể trong bối cảnh châu Âu thế kỷ XIX. Câu hỏi đặt ra không đơn thuần là vì sao phương Đông được vẽ như một không gian đầy bạo lực, dục vọng và hỗn loạn, mà sâu xa hơn là: tại sao cần phải kiến tạo hình ảnh đó? Từ góc nhìn của Chủ nghĩa Mác, có thể thấy hình ảnh này gắn chặt với nền tảng kinh tế thuộc địa và thị trường nghệ thuật đang phát triển mạnh dưới sự bảo trợ của giai cấp tư sản. Trong bối cảnh các cường quốc châu Âu mở rộng thuộc địa, phương Đông trở

thành một “đối tượng tưởng tượng” phục vụ cả nhu cầu chính trị lẫn tiêu dùng văn hóa. Những cảnh tượng gợi dục, bạo lực và xa hoa trong tranh không phải ngẫu nhiên, mà đáp ứng thị hiếu của tầng lớp tư sản – những người vừa là người mua tranh, vừa là chủ thể hưởng thụ cái nhìn. Do đó, hình ảnh phương Đông ở đây không chỉ là ý tưởng hay tưởng tượng cá nhân của nghệ sĩ, mà là một cấu trúc được sản xuất trong mạng lưới quan hệ giữa kinh tế, quyền lực và thị trường. Nói cách khác, theo Marx, ý thức (ở đây là hình ảnh nghệ thuật) không tồn tại độc lập, mà phản ánh và phục vụ cho tồn tại vật chất của xã hội.



ĐỐI THOẠI GIỮA ĐÔNG PHƯƠNG LUẬN VÀ MỸ HỌC MÁC-XÍT

Đông phương luận (Orientalism) và Chủ nghĩa Mác đóng vai trò là những hệ tư tưởng then chốt điều hành cách nhìn nhận về thuộc địa, đồng thời trực tiếp dẫn dắt sự chuyển mình của nghệ thuật Pháp và Việt Nam trong hai giai đoạn lịch sử khác nhau.

Lộc: Đông phương luận (Orientalism) và Chủ nghĩa Mác đóng vai trò là những hệ tư tưởng then chốt điều hành cách nhìn nhận về thuộc địa, đồng thời trực tiếp dẫn dắt sự chuyển mình của nghệ thuật Pháp và Việt Nam trong hai giai đoạn lịch sử khác nhau.

Khái niệm Mỹ học Mác-xít

Mỹ học Mác-xít (Marxist aesthetics) không phải là một hệ thống nói về “cái đẹp thuần túy”, mà được xây dựng trên một nền tảng rất rõ: triết học và lý luận xã hội của Karl Marx và Friedrich Engels.

Lộc: Mỹ học Mác-xít (Marxist aesthetics) không phải là một hệ thống nói về “cái đẹp thuần túy”, mà được xây dựng trên một nền tảng rất rõ: triết học và lý luận xã hội của Karl Marx và Friedrich Engels.

Nói ngắn gọn: Mỹ học Mác-xít dựa trên chủ nghĩa duy vật lịch sử + duy vật biện chứng, và xem nghệ thuật là một hình thái ý thức xã hội gắn với đời sống vật chất.

So sánh Mỹ học Mác-xít và Đông phương luận		
Tiêu chí	Mỹ học Mác - xít (Karl Marx)	Đông phương luận (Edward Said)
Nền tảng lý thuyết	Dựa trên chủ nghĩa duy vật lịch sử của Karl Marx	Dựa trên phân tích diễn ngôn của Edward Said
Trong tâm phân tích	Nhấn mạnh cơ sở kinh tế, quan hệ giai cấp chi phối sản xuất văn hóa	Nhấn mạnh diễn ngôn kiến tạo "Phương Đông" như một đối tượng bị kiểm soát
Cách nhìn về nghệ thuật	Nghệ thuật là sản phẩm của cấu trúc kinh tế - xã hội, phản ánh hoặc phục vụ quyền lực giai cấp	Nghệ thuật tham gia vào quá trình tạo dựng hình ảnh "Phương Đông" trong hệ thống quyền lực diễn ngôn
Vai trò của quyền lực	Quyền lực mang tính vật chất (kinh tế, giai cấp)	Quyền lực mang tính diễn ngôn (tri thức, biểu tượng)
Quan niệm về tính tự trị của nghệ thuật	Ít nhấn mạnh, nghệ thuật thường bị quy định bởi cơ sở hạ tầng kinh tế	Ít nhấn mạnh, nghệ thuật bị xem như công cụ của diễn ngôn quyền lực
Vấn đề chủ thể (agency)	Nghệ sĩ bị chi phối bởi cấu trúc kinh tế - xã hội	Chủ thể "Phương Đông" bị đặt trong vị thế bị nhìn và bị định nghĩa
Hạn chế chung	Khó nắm bắt tính chủ động, sáng tạo linh hoạt của nghệ sĩ	Khó nhận diện khả năng phản kháng, thương lượng của chủ thể bản địa
Hệ quả lý giải	Để quy giản nghệ thuật thành phản ánh của quyền lực vật chất	Để quy giản nghệ thuật thành công cụ của quyền lực diễn ngôn
Điểm giao thoa	Đều xem nghệ thuật gắn với cấu trúc quyền lực	Đều có xu hướng làm mờ tính tự trị và tính sáng tạo độc lập của nghệ thuật
Giới hạn khi kết hợp	Thiếu mô hình trung gian kết nối vật chất - biểu tượng	Khó kết hợp với Mác-xít vẫn có nguy cơ phân mảnh, chồng chéo trong phân tích

Lộc: => Mỹ học Mác-xít giúp ta hiểu vì sao nghệ thuật thuộc địa tồn tại (điều kiện kinh tế – xã hội), trong khi Đông phương luận giúp ta hiểu cách nghệ thuật đó xây dựng hình ảnh về phương Đông (cơ chế diễn ngôn và quyền lực).

Trong khi mỹ học Mác-xít nhấn mạnh cơ sở vật chất và quan hệ sản xuất như nền tảng quy định nghệ thuật, thì Đông phương luận tập trung vào cách thức diễn ngôn và quyền lực kiến tạo hình ảnh văn hóa. Việc kết hợp hai cách tiếp cận này cho phép phân tích nghệ thuật thuộc địa không chỉ như sản phẩm của điều kiện lịch sử – kinh tế, mà còn như một công cụ tạo nghĩa và tái sản xuất quyền lực biểu tượng.

Từ những giới hạn trên, có thể thấy rằng, dù đối thoại giữa Đông phương luận và mỹ học Mác-xít là cần thiết, nó không đủ để bao quát toàn bộ tính phức tạp của nghệ thuật thuộc địa. Thay vào đó, cần một cách tiếp cận linh hoạt hơn, kết hợp các khung lý thuyết khác nhau trong một thế cân bằng phê phán, đồng thời chú ý đến tính đặc thù của bối cảnh địa phương và thực hành nghệ thuật cụ thể.

Lộc => Từ những giới hạn trên, có thể thấy rằng, dù đối thoại giữa Đông phương luận và mỹ học Mác-xít là cần thiết, nó không đủ để bao quát toàn bộ tính phức tạp của nghệ thuật thuộc địa. Thay vào đó, cần một cách tiếp cận linh hoạt hơn, kết hợp các khung lý thuyết khác nhau trong một thế cân bằng phê phán, đồng thời chú ý đến tính đặc thù của bối cảnh địa phương và thực hành nghệ thuật cụ thể.



Quan niệm của Marx, Nietzsche và Freud tác động lên mỹ học thế kỷ XX như thế nào?

Lộc:

1. Karl Marx: Mối quan hệ giữa nghệ thuật, lịch sử và kinh tế

- **Sự chênh lệch giữa phát triển vật chất và nghệ thuật:** Marx chỉ ra một "mối quan hệ bất bình đẳng" hay sự không tương xứng giữa sự phát triển của sản xuất vật chất và sự nở rộ của nghệ thuật. Ông nhận thấy nghệ thuật không luôn phát triển song song với trình độ kinh tế-xã hội.
- **Sự quyền rũ vĩnh cửu của nghệ thuật cổ đại:** Dù là một nhà duy vật, Marx vẫn thừa nhận nghệ thuật Hy Lạp cổ đại có giá trị thẩm mỹ "vĩnh cửu" như một "tiêu chuẩn và hình mẫu có một không hai". Ông giải thích điều này thông qua sự hoài niệm về "tuổi thơ lịch sử của loài người".
- **Nền tảng cho Mỹ học Mác-xít:** Các lý luận của ông đã dẫn đến sự ra đời của "mỹ học Mác-xít" trong thế kỷ XX, tập trung vào mối quan hệ phức tạp giữa nghệ thuật, cách mạng và các thiết chế chính trị.

2. Friedrich Nietzsche: Sự giải phóng và tính bi kịch

- **Xung đột giữa cái Dionysiaque và Apollinien:** Nietzsche đưa ra quan niệm về sự đối ngẫu giữa cảm hứng cuồng dại (Dionysiaque) và giấc mơ, hình thái tạo hình (Apollinien). Điều này tác động mạnh đến việc hiểu về sự sáng tạo nghệ thuật như một sự bùng nổ bản năng.
- **Giải phóng chất liệu nghệ thuật:** Trong âm nhạc, Nietzsche đã mở đường cho các nghiên cứu thế kỷ XX qua việc nhấn mạnh vào sự "giải phóng chất liệu âm nhạc" và tính không phân giải của các nghịch nhĩ.
- **Phản kháng lại chủ nghĩa duy lý:** Khác với Hegel, Nietzsche hướng về một Hy Lạp tiền Socrate — thời đại chưa bị sự "lạc quan" của lý thuyết làm suy yếu sức sống của bi kịch. Ông hoài nghi về sự tiến bộ của khoa học và kỹ thuật, dự báo về sự "sụp đổ" của nền văn minh vật chất.

3. Sigmund Freud: Vô thức và sự thăng hoa

- **Nghệ thuật là sự thăng hoa của bản năng:** Freud xem tiến trình sáng tạo nghệ thuật là sự "thăng hoa" giúp con người vượt lên trên những bản năng của mình. Tác phẩm nghệ thuật được coi là một sự thể hiện bằng hình ảnh của vô thức, tương tự như những giấc mơ.

- **Vô thức trong thực hành nghệ thuật:** Dù Freud có sở thích nghệ thuật cổ điển, lý thuyết của ông về "lối viết tự động" và sự can thiệp của vô thức đã trở thành nền tảng quan trọng cho các phong trào nghệ thuật hiện đại như chủ nghĩa siêu thực.
- **Phân tâm học tác phẩm:** Ông đóng góp phương pháp phân tích tâm lý để hiểu về thái độ sáng tạo của nghệ sĩ và ý nghĩa ẩn giấu trong các tác phẩm (ví dụ như các nghiên cứu của ông về Leonardo da Vinci hay Michelangelo).

Tác động chung và Điểm mâu thuẫn chung

- **Tính hiện đại và hoài cổ:** Cả ba nhà tư tưởng đều là những người xây dựng nên các lý luận về tương lai (triết học, kinh tế chính trị, tâm lý học) nhưng đồng thời lại có sự gắn bó sâu sắc với **mỹ học cổ điển và lý tưởng**. Họ thể hiện một sự hoài niệm về truyền thống nghệ thuật phương Tây (Hy Lạp cổ đại, Phục hưng) đối lập với những biến động của thời đại họ.
- **Nỗ lực vượt qua mâu thuẫn:** Mỹ học thế kỷ XX kế thừa từ họ nỗ lực lĩnh hội và vượt qua những mâu thuẫn của thời đại, thay thế cho những lý thuyết xây dựng mang tính thuần túy lý tính trước đó.

Tóm lại, Marx, Nietzsche và Freud đã cung cấp những công cụ lý luận mới (duy vật biện chứng, triết học bi kịch, phân tâm học) để mỹ học thế kỷ XX có thể khám phá những chiều kích sâu thẳm hơn của nghệ thuật trong mối quan hệ với xã hội, bản năng và sự tồn tại của con người.