

Một Triết Luận Về Nghệ Thuật Hiện Đại

Karsten Harries: Ý Nghĩa Của Nghệ Thuật Hiện Đại- Một Diễn Dịch Triết Học (The Meaning Of Modern Art- A Philosophical Interpretation). (Evanston: Northwestern University Press, 1991).

Rằng nghệ thuật hiện đại (điêu khắc, kiến trúc, hội họa...) khác với nghệ thuật truyền thống là điều không có gì để tranh luận. Vấn đề ở đây là khi cố gắng để đi tìm hay nhận chân ra một giá trị cho nghệ thuật hiện đại thì không có một sự đồng ý rõ rệt nào cả. Và từ đó, có rất nhiều nỗ lực phiên giải ý nghĩa của nghệ thuật ngày nay trên nhiều lãnh vực. Một trong những cách để thông đạt là con đường triết học. Và đây là tiền đề cho cuốn sách của Harries.

Như Herbert Read đã viết, người nghệ sĩ là "một môi giới, một đường kênh cho những năng lực vô hình," và dù là phát xuất từ những hành vi chủ động, bản chất sáng tạo vẫn là bất ngờ và ngẫu tính. Từ cái chủ động đến cái vô ý, nghệ sĩ cố gắng diễn tả được một biểu trưng lý tưởng cho con người - *an ideal image of man*. Và để hiểu ý nghĩa của nghệ thuật hiện đại chúng ta phải hiểu đến sự chuyển hóa của hình ảnh lý tưởng về con người Tây Phương. Khi ảnh tượng lý tưởng về con người thay đổi như thế nào thì nghệ thuật chuyển mình theo như thế đấy. Và Harries tuyên bố, "sự khởi sinh của nghệ thuật hiện đại có thể được hiểu như là một chức năng của sự tan rã trong khái niệm về con người của truyền thống Plato và Thiên Chúa Giáo." Khi truyền thống khái niệm về con người của Tây Phương bị huỷ thế thì nghệ thuật Tây Phương không còn một con lộ nào để đi theo cả. Tất cả đều mở rộng và mọi thứ đều có thể.

Theo Harries thì hiện nay không có một mô thức nghệ thuật nào cho nghệ sĩ phỏng theo - không có những *styles* của *Romanesque*, *Gothic*, *Renaissance*, hay là *Baroque*. Sự thiếu vắng hay là không định hướng của

nghệ thuật hiện đại đã cho nghệ sĩ ngày nay một cõi tự do lớn lao và mới lạ. Từ đó, định nghĩa về nghệ thuật hiện đại cũng không có. Tất cả là những phạm trù chủ quan để chính tự mỗi người, kẻ sáng tạo hay là kẻ thưởng ngoạn, phê bình, phải biện minh hay đi tìm ý nghĩa từ chính mình. Có thể có những trường phái hội họa như *tachisme* hay là *automatisme* như là những thời trang tạm bợ - như là những nỗ lực phân định một mức độ ý thức cho hội họa. Rằng hội họa, ví dụ, càng ngày càng không sáng tác từ chủ ý nữa mà là từ năng động tự phát - để cái đẹp có thể khai sáng được cái bản tính tự nhiên của vật thể. Nhưng Harries đặt nghi vấn rằng, đây có phải là con đường đi tìm một ấu thơ đã mất?

Từ đó, giới nghệ sĩ không thể tự biện minh bằng mẫu thức cục bộ mà họ phải đối thoại với các cộng đồng lý trí khác như triết học, tâm lý học và sử học. Tiến trình đối thoại này khai mở lên được một cộng đồng ý thức chung về cái đẹp - Tây Phương - vốn không còn bị kềm kẹp bởi truyền thống Thiên Chúa Giáo và Hi Lạp.

1. Nguồn Gốc và Bối Cảnh Thiên Chúa Giáo

Làm thế nào để định nghĩa được con người? Harries dựa vào truyền thống triết học Plato và Thiên Chúa Giáo để phân định rằng con người đứng giữa cái mà hắn đã trở nên và cái mà hắn sẽ trở thành. Tức là cá nhân đối diện với hai cánh cửa: quá khứ đã bị đóng chặt và tương lai vẫn còn rộng mở. Tuy nhiên, hắn không chỉ là một sự kiện khách quan tồn tại như là một con số bất động mà rằng hắn là một năng động chuyển hóa liên tục và vô

cùng - hẳn phải chọn lựa cho tương lai của hẳn, dù với bất cứ ở mức độ nào. Khi đối diện với chọn lựa trong vô vàn khả thể tính của tương lai, con người phác họa cho mình một hình ảnh lý tưởng. Và khi đi tìm cái hình ảnh lý tưởng này, Harries viết, hẳn thực ra chỉ đi khai phá bản chất tự hữu của chính mình.

Từ Plato, con người được khái niệm hóa như là một sự thể bị vấp vào thế gian: từ sự hữu (being) bước vào tiến trình trở nên (becoming). Từ đó, *Being* chính là tinh hoa của hẳn mà hẳn đã đánh mất. Sinh hiện chính là một chuỗi dài tha hóa từ nguồn gốc của sự hữu này. Nhưng hẳn vẫn còn mang âm hưởng của lời gọi trở về cái chân tính của sự hữu nguyên thủy. Hẳn bị rơi vào giòng sông chuyển chảy bất tận của thời tính; nhưng sự hữu chân nguyên của hẳn giữ được gốc rễ vượt thời tính của chính mình. Sự hữu này đến với ý thức cá nhân bằng cái lý tưởng (ideal) - và chính cái lý tưởng này mới là thực (real). Vì thế mà con người luôn luôn bị giằng xéo giữa lý tưởng và thực tại, giữa *the ideal vs. the actual*. Năng ý vượt qua hố sâu phân biệt giữa lý tưởng và thực tại là ước muốn (desire). Ước muốn về lý tưởng là chân tâm tìm ra được cái thực vĩnh cửu - mà Plato gọi lòng ước muốn này là tình yêu (love). Và đối tượng của tình yêu là thẩm mỹ. Yêu có nghĩa là cần thiết; hẳn yêu vì hẳn muốn hoàn tất chính mình bằng đối tượng của tình yêu. Nhưng Plato muốn nói đến một tình yêu vĩnh hằng, vượt thời tính, do đó, thẩm mỹ, hay là cái đẹp, là vượt thời tính và vĩnh cửu - nó nằm trong sự hữu chứ không là trong cõi trở nên. Và sự hữu là gì khi chúng ta yêu nó? Plato cho rằng hiện thân của sự hữu là thể (form) và tư tưởng (idea). Cái thể gian mà chúng ta phải đối diện thường trực chỉ là hình ảnh (image) của thể tướng từ sự hữu. Do đó, khi cái đẹp được nhận diện thì cái thể tướng cũng được hiện thân. Thẩm mỹ chính là hiển thân (epiphany) của sự hữu. Cái đẹp, vì vậy phải có hình tướng và phải có tư tưởng.

Tuy nhiên, cái đẹp của Plato không nằm trong lãnh vực nghệ thuật - nhất là thi ca - vì nghệ sĩ vốn bị chỉ trích nặng nề. Theo Plato, thì nghệ sĩ bị tách rời hai bậc ra khỏi thực tại vì họ bắt chước những gì đã được bắt chước lại - *to seek images from the images*. Cái hay, cái đẹp phải được hiện thân qua thể tướng để cho ý tưởng được tham dự vào thực tại. Khi thể tướng được cấu tạo rõ rệt thì ý tưởng được minh bạch hóa - đây là cái đẹp của lý tính nhằm đánh thức tinh hoa của sự hữu trong cõi chuyển

động của thời tính. Mỹ thuật mang chức năng của tiếng gọi trở về bằng sự đánh thức - cái đẹp hàn gắn vết thương chia cắt từ sự hữu để tái lập lại sự hữu cho cá thể.

Được rồi. Nhưng vấn nạn phải được nêu lên ở đây. Harries hỏi: Nếu nghệ sĩ, nhất là thi sĩ, bị tách rời ra khỏi chân hữu hai tầng, vì họ chỉ bắt chước cái bắt chước, thì làm sao mà cái đẹp qua thể tướng, vốn là của nghệ thuật, có thể nói lên cái vĩnh cửu? Như thế thì nghệ sĩ đứng gần với chân lý hơn chứ? Và người nghệ sĩ có phải là kẻ trung gian giữa tuyệt đối với lại cái tương đối, giữa thượng đế với con người? Vì sao? Vì nghệ sĩ cảm thức và nhận diện cái đẹp bằng giác quan bén nhạy khi đối diện với thể tướng hơn là kẻ khác. Cũng chừng đó vật thể như vậy, người nghệ sĩ thấy được nét thẩm mỹ, trong khi kẻ khác không nhìn ra.

Có phải rằng, như Harries nói, cái đẹp của nghệ thuật chính là cái đẹp của một thần để hiện thân? Nếu như thế thì nghệ thuật không có cái đẹp từ *copying* thiên nhiên mà là từ khả thể chuyển hóa thiên nhiên lên gần với vĩnh cửu. "Người nghệ sĩ không chỉ tái sản xuất thiên nhiên mà khai sáng cái nguyên lý tự hữu của thiên nhiên để cho nó cái đẹp mà thiên nhiên vốn chưa có đủ" trích lời của Plotinus.

Cho đến đây thì chúng ta thấy giới nghệ sĩ chỉ là nạn nhân của *Platoism*: cái đẹp chỉ là cái lý tưởng mà nghệ sĩ chỉ đến gần với cái đẹp bằng chức năng giảng đạo qua hình tướng. Cái đẹp chỉ có thể bằng khuôn thức rõ rệt, hợp lý - thẩm mỹ không có trong cái hỗn độn của thiên nhiên hữu cơ mà cần phải được tái sáng tạo. Một đồng xi măng không thể là thẩm mỹ cho đến khi nó được trở thành một lâu đài với đường nét hẳn hoi. Cái đẹp của Plato là cái đẹp của toán học, của kỹ thuật, của khuôn thức - tất cả nhằm để vượt thoát cõi giác quan hữu hạn bằng thể tướng của lý tính. Thẩm mỹ trở thành một mệnh lệnh đạo lý. Thẩm mỹ luận của Plato mời gọi và chiêu dụ con người về với sự hữu vĩnh hằng nhằm thoát khỏi giòng sông sinh hiện thuận trở nên, vô thường. Chúng ta thấy Phật Giáo cũng nói như vậy. Cái *becoming* phải phục tùng cái *being*. Thứ bậc của sự hữu được xếp đặt từ đây.

Và Thiên Chúa Giáo nắm được tinh hoa của triết học Plato về thẩm mỹ như thế để chuyển hóa cho chính nó. Cái "tha hóa" của Plato trở thành cái "sa ngã" của Thiên Chúa Giáo. Và cả hai cũng chỉ nói lên một điều: con người là một sự thể bị tách rời ra khỏi sự hữu chân nguyên mà hẳn phải trở về. Nhưng cả hai bắt đầu khác

biệt nhau từ đó: sự sa ngã của Thiên Chúa Giáo xảy ra trên trái đất này; khác với sự tha hóa của Plato là con người bị đọa vào thể gian từ một cõi khác. Thiên Chúa Giáo thực tế hơn Plato một mức: nó hứa hẹn con người rằng, từ thân xác và tội lỗi, bằng đức tin vào Chúa Jesus, hẳn có thể được cứu rỗi ra khỏi sự đọa đày của tội ác từ ý chí và thân thể cá nhân. Cả xác lẫn hồn đều sẽ được đưa về một cõi huy hoàng mà cái đẹp sẽ toàn hảo và tuyệt đối. Đó là thiên đàng, là cõi Trời, là nước Chúa.

Như Otto von Simson viết trong cuốn *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order* rằng, "nghệ thuật xứng đáng nhất để biểu trưng cho cõi thiên đàng là kiến trúc." Từ đó, nhà thờ, qua kiến trúc huy hoàng và lộng lẫy, biểu trưng cho cái đẹp của cõi trời. Nhà thờ trở nên căn nhà của Chúa, nơi trở về từ cõi thể, chỗ quy y vào huyền bí và phép lạ ở giữa cái đẹp của kiến trúc trong niềm hứng khởi của cảm quan. Thiên Chúa Giáo bắc một nhịp cầu giữa cái đẹp thuần ý tưởng của Plato với cái đẹp thuần cảm giác của con người trần thế. Đây là nguồn gốc cho kỹ thuật kiến trúc Gothic của thời Trung Cổ ở Địa Trung Hải và Âu Châu.

Tuy nhiên chiếc cầu giữa giác quan của thực tại và ý niệm của cõi linh thiêng mà Thiên Chúa Giáo kiến tạo đã dần dần bị nghiêng nặng về phía tinh thần - năng lực thân xác bị lên án và phủ định. Khi con người chỉ bị kích động bởi thanh ý một cách độc tôn thì hẳn bị từ chối cái gia tài giàu có và vô hạn từ bản chất thực tế của sự sống. Cái bị từ chối trở nên một năng lực phản nghịch - mà Thiên Chúa Giáo gọi là sự cám dỗ. Từ đó, nghệ thuật, qua kiến trúc và hội họa, bị chia thành hai nhánh: một nhánh hiện thân cho lý tưởng tinh thần cao đẹp; một nhánh thể hiện cái năng lực tự nhiên, sự cám dỗ của sinh hiện bởi thân xác. Tuy nhiên, Thiên Chúa Giáo muốn nắm luôn cái lãnh vực nghệ thuật của con đường phản nghịch: hình ảnh của cám dỗ và tội ác được biểu trưng qua ảnh tượng của ma quỷ được dựng lên ngay trong cấu trúc của căn nhà thờ phượng, nơi cái đẹp của Trời và cái xấu của người đồng lúc hiện diện. Cái lý tưởng nhìn cái xấu xa như là một dấu hiệu cảnh thức; tinh thần cao đẹp nhìn sự trừng phạt của tội ác như là một niềm vui thỏa mãn cho chính mình. Nghệ thuật của nhà thờ *Gothic* là hiện thân của con người qua kiến trúc: cái thanh ý và trực ý được bao gồm trong chủ đích hướng về cái thánh thiện - mà cái đẹp mà môi sinh trung

giải cái năng ý vốn bao gồm cảm quan thân xác và tinh thần của linh hồn.

Tất cả những ý nghĩa cho nghệ thuật kiến trúc của Thiên Chúa Giáo đều phát xuất từ một năng ý biểu hiện (representation) cho ý niệm. Biểu hiện là hình ảnh, là biểu trưng, là ảnh tượng của sự thật, vốn bị chìm khuất, hay là chưa được đạt đến vì tâm ý con người còn tội lỗi hay là vô minh. Từ đó, nghệ thuật biểu hiện, *representation arts*, chỉ lối về thánh thiện, về chân lý vĩnh cửu cho con người còn bị cai trị bởi cơ năng giác quan thông thường. Đây là chủ thuyết *analogy* (loại suy): cái hữu hình và hữu tướng biểu hiện cho cái vô hình và tinh thần.

Chủ thuyết *analogy* trong kiến trúc tạo nên một trật tự cho khái niệm về sự hữu: sự liên tục của thứ bậc của các cõi sinh hiện, từ vô minh, tội lỗi đến tinh thần tuyệt đối. Cái vô và cái hữu không còn bị ngăn cách bởi một vực sâu không đáy - mà nay được nối nhịp bởi một chiếc cầu thang bao gồm nhiều bước đi lên. Cá nhân có thể lên cõi trời từng bước chứ không chỉ có vọng tưởng. Và người nghệ sĩ cũng thế: cái vĩnh cửu có thể được sáng thành qua năng ý tác tạo với tinh thần hưởng thượng nội tại. Và từ đó, người nghệ sĩ nhận thức ra được sức mạnh chủ quan của mình đối với mệnh lệnh chân lý từ công trình sáng tạo cái đẹp. Nghệ thuật biểu hiện, từ đó, nghiêng về hướng chủ quan cá nhân.

Khi càng đi về hướng chủ quan thì cái đẹp dần dần đánh mất vai trò *representation* của nó vì người nghệ sĩ không còn biết là tác phẩm của mình biểu hiện hay trình bày một cái gì khác - vì không có gì khác ngoài cái năng ý nội tại tự trong chính mình mà thôi. "The world which man faces is no longer the world but his world" (Thế giới mà con người đối diện không còn là thế giới mà là thế giới của chính hắn), Harries viết. Và con người kiến tạo nên thể gian từ đó.

Tuy nhiên, Harries bàn tiếp, dĩ nhiên là con người không sinh tạo (created) thể gian - mà hắn chỉ tái kiến tạo (re-create) thể gian cho mình. Hẳn ý thức rằng Thượng Đế không chủ động tiến trình trở nên của thể gian và con người nữa; nhưng hẳn cũng không vượt qua được Thượng Đế vì hắn đã bị kiến tạo vào thể gian như là một sự thể đã có sẵn mà hắn không thay đổi được. Hẳn chỉ có thể *re-create* từ cái đã được *created*. Và nổi băn khoăn của nghệ sĩ là vấn nạn biểu hiện: làm sao một tác phẩm thỏa mãn cái đẹp của cảm quan có thể hiện thực hóa được cái đẹp tuyệt đối và linh thiêng? Hẳn đối diện với

hai cái không thể: cái hữu hạn thì vô nghĩa; cái vô cùng thì không thể đạt đến. Cả hai cánh cửa bị khép kín cho năng lực chủ quan. Hoặc là hấn từ bỏ hữu hạn, tức là phủ định tất cả những sáng tạo nghệ thuật hữu hình; hay là hấn từ bỏ cái vô hình tuyệt đối để chỉ có thể tìm biện minh cho cái hữu hạn mà hấn đang có. Khi chọn lựa con đường thứ hai thì nghệ thuật trở nên là cơ đồ thuần thể tục.

Con đường thuần thể tục đòi hỏi nghệ thuật chấp nhận thể gian như vậy - không theo một khuôn thước của cái đẹp từ lý tưởng. Ảnh tượng con người chính là từ năng ý chủ quan tự kiến tạo cho chính mình. Nghệ thuật trở nên một con lộ đầy nghi ngẫu (contingency) và bất thường, vô định. Cái ta là thế giới. Thiên nhiên hữu cơ và hỗn loạn chính là sự thể của nghệ thuật. Khi đối diện với một cõi sáng tạo không khuôn thước, bầu trời tự do rộng mở - nhưng nghệ sĩ bị lạc lối trong khả năng tự ý thức và giác ngộ về khả năng cái đẹp của mình. Hấn không thể trở về nguyên thủy vì gốc rễ đã bị phủ định bởi ý thức - ý thức trở nên bản chất của số phận (fate) hơn là của ý chí chủ quan. Số phận của nghệ sĩ hiện thân nên thành thời tính của nghệ thuật nhân bản - một thời quán phủ định cõi siêu hình và siêu nhiên. Và để rồi tôn giáo và nghệ thuật ly dị nhau cho đến ngày hôm nay.

Sau khi được giải phóng ra khỏi lý tưởng của Plato và Thiên Chúa Giáo, nghệ thuật đang đứng bên thềm của thể tục và vươn thân ra thể gian như là một chuyển động. Hấn muốn đi tới nhưng chưa biết mình đi đâu. Hấn muốn ở với giác quan thuần thân xác nhưng hấn cảm nhận rằng như thế là không ổn. Từ đó, nghệ thuật trở thành một sự chuyển động hai chiều. Cái hữu hạn vẫn là hữu hạn nhưng đồng thời nó muốn vươn về vô hạn. Sáng tạo chỉ còn là một năng ý trở nên - một mũi tên nhắm tới mà không có chủ đích. Bước đi nhưng không có nơi đến. Và cái đẹp chính là hành trình chuyển tiếp từ hữu hạn mà không được định đặt bởi một cứu cánh từ lý tưởng. Nghệ thuật tạo cảm quan thuần thể tục để rồi tự phủ định chính nó. Thế rồi cõi hữu hình, qua nghệ thuật, trở thành một đôi thể cho ảo giác để cho ý thức có cơ hội từ chối cõi ảo giác này. Cá nhân chính là tác giả sáng tạo nên thời tính bi đát và huy hoàng cho sinh hiện - mà cảm nhận cao độ là một nỗi cô đơn vô hạn.

2. Truyền Thống Cartesian - Gánh Nặng Lý Tính

Tuy nhiên, vấn đề của thẩm mỹ trong truyền thống Plato và Thiên Chúa Giáo là sự bất thống (disunity) giữa tác phẩm nghệ thuật và chân tính của sự hữu mà nghệ sĩ muốn biểu tượng. Nếu ta không biết being là gì thì làm sao ta có thể *copy* được *being*, làm sao ta có thể *represent the real*, làm sao ta có thể *signify the signified*? Harries gọi vấn đề này là "sự thiếu vắng của một nhất thống giữa không gian và thời thể."

Theo Harries thì sự nhất thống này có thể tìm thấy trong nghệ thuật của Phục Hưng (*Renaissance*): cái đẹp phát xuất từ quan điểm thuần chủ quan của kẻ thường ngoạn - thế giới được biểu tượng như thế nào đó để nghiêng hấn về thế đứng của kẻ ngắm nhìn ở thời điểm mà hấn đối diện với tác phẩm. Từ đó, khán giả cảm nhận như là tìm ra nơi trú thân cho chính mình trong cái đẹp để cái ta hòa với biểu tượng của vũ trụ và thế gian. Cái hòa giữa ta với thế giới là sự thống nhất giữa không và thời: đó là một cõi nhân thể. Nó vừa copy thiên nhiên, vừa lý tưởng hóa thiên nhiên qua đường nét biểu tượng. Cái mà nó từ bỏ là năng ý muốn vươn cao ra khỏi thực tại. Khi ta lý tưởng hóa thực tại nhưng không muốn từ bỏ thực tại thì ta nhân bản hóa nghệ thuật. Và khả năng để lý tưởng hóa thực tại chính là lý trí (reason). Minh xác lý trí trong nghệ thuật chính là minh xác rằng con người là biểu tượng của Thượng Đế - một thể gian hợp lý chính là một cõi sống linh thiêng. Đây chính là nền tảng lý thuyết biện minh cho nghệ thuật *Renaissance*. Và đó cũng là nguồn gốc của thời tính mới cho nghệ thuật: truyền thống lý tính chủ quan Descartes.

Tính chủ quan của nghệ thuật tạo nên một bối cảnh nhất nguyên cho kinh nghiệm dù rằng thể gian mà con người kinh qua thì đa nguyên và hỗn độn. Cái ta đến với nghệ thuật bằng cái ta tri kiến (knowing subject). Ta từ chối đa dạng tính của kinh nghiệm nhằm kiến tạo một thế giới khách quan thuần nhất trên căn bản trật tự của lý trí. Tuy nhiên, lý tính của Descartes chỉ là linh tính của Thượng Đế - ta sáng tạo nghệ thuật từ khả năng sáng tạo của Thượng Đế, để rồi ta chỉ là một cơ năng tái sáng tạo cái đẹp mà lý tính chỉ là công cụ của linh thể mà thôi. Câu hỏi: Làm thế nào để lý tính có thể hoàn tất được năng lực của linh tính? Descartes trả lời: Hãy diễn tả thể gian, nắm lấy được thực tế bằng lý trí nghiêm túc, trong sáng và có quy pháp. Mô hình của con người này là nhà

toán học. Nghệ sĩ cao cấp cần phải mang bản chất ý chí và khả năng của một khoa học gia.

Từ Descartes, nghệ thuật Tây Phương cố gắng phủ định thế giới giác quan. Và đây là mâu thuẫn căn bản: Nghệ thuật là của cõi cảm quan, vì thế, khi đòi hỏi nghệ thuật phải đi theo con lộ lý tính, thì nghệ thuật sẽ không còn là nghệ thuật. Và Leibniz, một toán học gia hàng đầu thời đó, cũng là một triết gia lừng danh, đặt ngay vấn đề: Đòi hỏi tôi nhìn một bức tranh, nghe một bản nhạc, nhìn một kiến trúc, biết rằng nó đẹp, nó hay, nó hùng vĩ nhưng điều đó không có nghĩa rằng tôi có khả năng lý giải, phân định, khái niệm hóa thành một hệ thống có quy tắc những gì mà tôi cảm nhận một cách tức khắc. Và Wolff đồng ý: Những gì thuộc về tri kiến minh bạch và quy củ đều phải trả một giá đắt cho nghệ thuật vì kiến thức đặt căn bản chân lý trên nền tảng phổ quát, còn nghệ thuật nhắm vào cái đặc thù và cá thể.

Và kiến thức cũng có hai loại: tri kiến minh bạch và tri kiến hỗn độn; loại thứ hai chính là cảm nhận (sensibility). Cảm nhận thì thua kiến thức minh bạch (thông hiểu) vì nó hỗn loạn; nhưng nó hơn thông hiểu vì nó không hy sinh bản chất đa dạng và giàu có của thực tại. Từ đó, tri kiến và cảm nhận không thể được hòa giải. Kiến thức không thể hiểu nổi từng trường hợp cá nhân từ quy luật phổ biến được. Từ đó, thực tại vượt ra khỏi tầm tay của khoa học và triết học - mà chỉ có thể đến được và lãnh hội được bởi nghệ thuật mà thôi vì thực tại thì chỉ có những gì đặc thù và đơn thể. Do đó, cảm nhận phải là một thiết yếu tính hỗ tương cho kiến thức, nếu không, tri kiến chỉ đi vào thế giới trừu tượng phổ quát mà không nắm được thực tại. Nhưng cho dù có cả hai, tri kiến và cảm nhận, con người vẫn không thể nắm được thực tại một cách toàn thể - mà chỉ có Thượng Đế mới nắm được bằng trực giác siêu tuệ. Từ đó, nghệ thuật vẫn chỉ là một góc cạnh của thực tại.

Có định nghĩa cho rằng, "Một tác phẩm nghệ thuật là một biểu hiện của toàn hảo bằng cảm quan," (Baumgarten) và Kant, "Thẩm mỹ là sự toàn hảo cảm quan (sensuous perfection)." Do vậy, cái đẹp không có lý tính. "Cũng như logic là khoa học của lý tính, thì thẩm mỹ là khoa học của hương vị (taste)." Nếu thế thì khả năng thẩm mỹ bị liệt xuống hạng thấp. Như Mendelssohn từng nói, "Nghệ thuật là biểu hiện cái yếu đuối của con người" trước sự thật và thế gian. Tuy nhiên sự tranh cãi thì không cùng vì cả khoa học lẫn nghệ

thuật đều chỉ muốn khai mở thực tại mà cả hai đều có cả ưu lẫn khuyết điểm. Triết học và lý luận về nghệ thuật của hai thế kỷ mười bảy và mười tám ở Tây Phương đều nằm giữa hai trục chuyển động của lý tính và cảm tính.

Tại sao chân lý đòi hỏi quy luật, luận lý, logic, tính khách quan? Tại sao chúng ta không thông đạt sự thật bằng trực giác, bằng hứng khởi, bằng hương vị chủ quan? Thế kỷ mười sáu trở về sau của Tây Phương đều không muốn trả lời những câu hỏi này vì lý tính đang ngự trị. Thẩm mỹ phải như là khoa học. Và đây là khuyết điểm của phong trào duy lý: Khi cá nhân cảm nhận rằng mình chưa có đủ khả năng nhận thức trực giác, không chắc chắn về phán xét chủ quan, không an tâm với chính mình thì hẳn đòi hỏi quy tắc từ khách quan. Chính từ sự yếu đuối của con người Tây Phương trước mỹ thuật mà phong trào duy lý và khoa học trỗi dậy khi Thượng Đế không còn là một nền tảng chắc chắn cho tự-Ngã. Harries nhận xét rằng, con người Tây Phương, vì không tin tưởng vào khả năng tri thức của mình nhằm thông đạt thực tại cho nên hẳn kiến lập nên quy phép luận lý, logic; khi không tin tưởng vào khả năng đạo đức nội tại, hẳn đề xướng chủ thuyết và quy tắc đạo đức khách quan; khi không tin vào khả năng nhận thức thẩm mỹ, hẳn đề ra khuôn phép cho cái đẹp. Đó là thế giới của Descartes và Leibniz: logic thay thế suy tưởng, lễ nghi thay thế hành vi, kinh viện thay thế tiêu chuẩn phán xét.

Sự phân cực giữa lý tính và cảm nhận, theo Harries, lại đưa con người Tây Phương đến một tình trạng phân chia khác: tự do và tha hóa. Khi cá nhân không có khả năng chấp nhận gánh nặng trách nhiệm từ khả năng tự do hẳn đi vào con đường tha hóa. Hẳn không muốn đi vào con đường của truyền thống Cartesian để trở về nội tâm mà là muốn giải hóa cái nhảm lẫn, mơ hồ bằng khuôn phép ngoại tại. Hệ quả của sự đi tìm quy tắc ngoại tại trong sự vắng mặt của Thượng Đế và nội tâm chính là nguồn gốc của chủ thuyết và chủ nghĩa. Chính trị và quyền lực trần gian thay thế thẩm quyền giáo hội và nhà thờ. Kiến trúc của công sở chính quyền và tòa án, học đường, thay thế cho kiến trúc nhà thờ như là biểu trưng của cái đẹp và sự thật. Các chủ thuyết chính trị và xã hội nhận thức ra tình trạng tha hóa trong tự do tâm thức - nhưng các chủ thuyết này trở nên giáo điều chủ nghĩa để thêm một mức độ nữa tha hóa con người càng nặng nề thêm. Mà hệ quả sâu đậm nhất là khi nghệ thuật đã bị quyền lực ngoại tại nuốt lấy tiêu chuẩn của cái đẹp. Kiến trúc tòa án, công sở đều bị lệ thuộc vào chức năng

của chính trị và quyền lực - và một lâu đài chỉ có đẹp khi nó hiện thể được một tổng hợp hiện thân của thẩm quyền. Giá trị cá nhân nằm ở nơi giá trị của nhà vua hay là chính quyền. Con người đánh mất tự chủ cá thể và nghệ thuật vào bản chất hướng về quyền lực - tác phẩm của hắn bị nuốt trôi vào khách thể đồng lúc chính hắn bị nuốt sống bởi tác phẩm nghệ thuật.

3. Các Trường Phái Cổ Điển

Tuy nhiên, con người Tây Phương, vốn không mê muội lâu dài, và với bản chất năng động không ngừng nghỉ, lại phủ định quyền lực và chủ nghĩa để tìm về một tiêu chuẩn mới. Họ chợt nhận thức ra quyền lực của Thời gian và thiên nhiên: tất cả đều suy tàn - mà sự trở về lại thiên nhiên theo thời thể của tất cả mọi kiến trúc đã minh xác cái tự nhiên chính là một thượng đế. Thời gian trở nên là tiêu chuẩn giá trị tối hậu. Cái đẹp của lâu đài, văn minh được hiện thân qua vết tích hoang tàn (ruins) của chúng. Cái đẹp nằm trong quá khứ cổ đại vốn được chuyển tới thiên nhiên bằng thời gian. "Antiquity and nature - both have a claim on man," Harries viết. Để rồi nghệ sĩ phục tùng vào thời gian qua hoang tàn của cổ đại. Thiên nhiên chiến thắng tất cả những gì được dựng lên bởi con người. Chỉ cần thời gian, tất cả đều chỉ còn hoang phế. Hắn chấp nhận khả năng phủ định của thiên nhiên và thời gian để hắn không còn phải vật lộn với khách quan. Hắn mệt mỏi với chính mình vì hắn cũng chỉ là thiên tạo - ta không cần một lý tưởng để vươn lên vì sự huỷ thể tự nhiên từ thời gian đã thay thế chức năng chuyển hóa cho con người. Và nghệ thuật trở nên một hình thức trốn thoát hiện hữu.

Từ đó, tuyệt vọng trở nên thời tính nghệ thuật. Nghệ sĩ không thể tìm ra tiêu chuẩn và lý tưởng trong thiên nhiên, trong hoang phế, trong thời gian vì tất cả chỉ là khái niệm và biểu tượng về cái gì đã không còn là. "Cổ đại (antiquity) được coi như là lý tưởng, nhưng nó không có một niềm tin (conviction)" để con người không thể tái tạo sự sống cho xác chết của thời gian. Nhiều lắm thì nghệ thuật chỉ làm vang danh lại một chút huy hoàng của xưa cũ như là một âm hưởng còn sót lại. Nhưng làm như thế thì nghệ thuật lại từ chối hiện tại đang-là để đi lạc vào cõi đã mất. Và một số nghệ sĩ lớn của Tây Phương ý thức được con đường lạc lõng này. Holderlin tránh khỏi

hố sâu của quá khứ bằng âm điệu về thời gian để cho con người nhận thức ra hoàn cảnh đang là của hắn. Đó là một thời tính của sự cần (the age of need). Nhưng cái gì sẽ làm lên mẫu lý tưởng khi lý tưởng cổ đại nay không còn? Harries trả lời: *pseudo-idealism* (lý tưởng giả tạo). *Pseudo-ideals* tái kiến tạo giá trị từ năng ý nhìn vào cái đẹp của cổ điển. Nhưng sự kiến tạo này chỉ là một công trình lập thuyết bằng ngôn ngữ - để từ đó, theo Harries thì, "classicism bred academicism." Muốn biết cái đẹp như là một tiêu chuẩn thì nghệ sĩ phải nghiên cứu - qua sách vở, trường học, kinh viện - cái đẹp của quá khứ.

Các trường phái cổ điển, khi nhấn mạnh vào ý tưởng và lý luận trừu tượng, đã làm phai mờ sự phân biệt giữa triết học và nghệ thuật - mà hệ quả của nó là sự đặt để cái lý tưởng như là tiêu chuẩn nhằm cho cái khéo, cái thuật vươn tới. Nhưng làm sao để người nghệ sĩ có thể tìm ra lý tưởng để cho nghệ sĩ nhắm làm tiêu chuẩn? Câu trả lời: triết gia. Từ đó, cái đẹp của nghệ thuật phải được điều hướng bởi cái lý của triết học. Cả hai phía, triết gia và nghệ sĩ, cùng thực hiện một công tác: khai sáng sự thật bằng con đường chuyển động của cái lý trong cái đẹp. Thẩm mỹ chỉ có thể có ý nghĩa khi nó tiết lộ được cái đẹp bằng lý tính. Thêm một lần nữa, với con đường biện minh này, nghệ thuật Tây Phương lại cố gắng hòa giải cái lý với cái đẹp vốn bị đánh mất từ truyền thống Cartesian.

Vấn đề khó khăn cho trường phái cổ điển vừa nói trên, mà Mengs, họa sĩ Ý, là biểu trưng, là cái công tác biểu hiện của nghệ thuật. Làm thế nào để, ví dụ, hội họa, qua bức tranh, có thể biểu trưng một ý niệm trừu tượng một cách rõ rệt minh bạch, phổ biến, không cần phụ chú? Nếu khi cái đẹp đi theo một phương trình biện giải thì nghệ thuật chỉ là một sự thể cho chủ thuyết hình thức - a beauty formalism. Hơn nữa, ví dụ rằng con người đã có sẵn một lý tưởng cho cái lý của nghệ thuật, thì lý tưởng đó chỉ có ở phạm trù khái niệm, một thứ pseudo-ideal, không dính dáng gì đến thực tại. Nếu thế thì nghệ thuật chỉ là một ý chí vượt thoát, như tôn giáo. Khi muốn từ bỏ thế gian thì nghệ thuật tự đánh bại chính mình.

4. Nghệ Thuật của Quang Cảnh Thiên Nhiên (The Landscape Arts): Cái Đẹp và Thăng Hoa (Sublime)

Khi đi tìm lý tưởng để rồi chỉ thấy lý tưởng chỉ là giả tạo và không thực, con người Tây Phương lại trở về lại với chính mình. Và hẳn cảm nhận ra nỗi cô đơn trong kiếp người hữu hạn. Hẳn đối diện với thế giới trong im lặng. Và thêm một lần nữa, hẳn công nhận tự nhiên qua quang cảnh của trời đất - và như con người Đông Phương - hẳn muốn hòa nhập với trời đất để tìm an bình cho chính mình. Khung cảnh núi sông, biển lớn, bảo tổ không còn chỉ là những quang cảnh ghê sợ mà nay chính là một sự nhắc nhở. Khi cơn giông đi qua, ngọn đồi sẽ trở lại với cái đẹp của nó. Và hội họa Âu Châu nhắc cây cọ của mình lên để vẽ lần đầu những quang cảnh núi đồi yên bình, trong sáng, dịu dàng.

Dĩ nhiên là thiên tạo không bao giờ chỉ có yên bình, thanh đẹp để cứu vớt con người trong tuyệt vọng. Tức là ngoài cái đẹp, thiên nhiên còn có một phẩm chất khác mà khi đối diện với nó, con người cảm thấy như mình bị đốn đau, bị kích động thăng hoa: đó là *sublime*. *Sublime* là một thứ chuyển hóa, không có khoái lạc theo nghĩa thông thường, mà nó mang bản chất khơi dậy một tiềm năng của sự hữu tử trong sự hiện diện của con người trên căn bản đơn thể. Đây là một năng lực bảo tồn chính mình và nhân loại. Và nó trở nên một tiêu chuẩn mới cho nghệ thuật: khả năng khơi động sự hữu tử quang cảnh thiên nhiên. Cái hiểm nguy, cái kinh hoàng trong thiên nhiên, dù chỉ là qua nghệ thuật, tạo nên một cảm giác mới nhằm đánh thức cá nhân về với thẩm mỹ và chân lý. Vấn đề của con người là bản chất hữu hạn của hẳn muốn thông đạt được cái vô hạn của thiên nhiên. Hẳn muốn thực hiện điều đó bằng kiến thức - và điều này không thể hoàn tất vì tri kiến chỉ có thể có từ thực nghiệm trong cõi hữu hạn.

Do đó, thăng hoa (*sublime*) cho con người một khả thể mới để tiếp cận thiên nhiên trong bao la vô hạn của nó. Muốn được thế, cái thăng hoa phải phá vỡ quy luật của hiểu biết lý tính, và để rồi cái đẹp của khơi động, ví dụ trong hội họa, là sự thiếu thống nhất của đường nét hòa hợp. Chân lý của cái đẹp thăng hoa nằm trong sự vươn lên cao sự thể kinh hoàng của hoàn cảnh. Mà thiên nhiên của nghệ thuật *sublime* không chỉ giới hạn vào phong cảnh trời đất, mà nó bao gồm cả quang cảnh nhân văn - ví dụ, một trận chiến thư hùng đầm đầy máu

xương ở giữa một cảnh trời giông bão. Khi ta đối diện với quang cảnh hùng hồn, kinh động như thế, cái ta và cái tác phẩm bị tan loãng vào nguồn năng động chung của sự liên đới giữa ta và nghệ thuật. Khi đó, *sublime* đã hoàn tất: đem con người ra khỏi bản chất hữu hạn bị đát của nó.

5. Cuộc Tìm cho Sở Thích

Tuy nhiên, cái khổ nạn cho con người là hẳn vẫn cứ bị ràng buộc vào tính chuyên chế của năng ý vượt thoát thực tại. Năng ý này đòi hỏi hẳn nhìn thấy (*see*) được chân lý. Harries trích bài thơ *The Veiled Image of Sais* (1795) của Schiller diễn tả hình ảnh một chàng trai trẻ đi tìm chân lý. Với tâm trạng không thỏa mãn với kiến thức mãnh vụn từ cuộc đời, hẳn đến bức tượng của Isis, một thần linh của Ai Cập, để đòi thấy sự thật toàn thể đang bị che dấu ở đằng sau một bức màn. Dù rằng hẳn đã được cảnh cáo rằng hẳn không nên dỡ tấm màn lên vì sự thật sẽ rất kinh khủng, hẳn vẫn làm thế để biết sự thật. Sau khi làm xong, hẳn im lặng trong kinh hoàng và không nói lên một lời nào. Và hẳn chết trong nỗi sợ hãi sau một thời gian câm nín. Harries hỏi, "Tại sao lại kinh hoàng khi nhìn thấy được chân lý?" Schiller nhấn mạnh đến sự "thấy" bằng mắt - vì còn có nhiều cách để tiếp cận với chân lý, nhưng nếu nhìn thấy chân lý bằng con mắt trần gian thì sẽ rất là kinh hoàng. Vì khi nhìn thấy chân lý, chân lý sẽ bị hảm hiếp, như Sartre nói, vì nhìn thấy chính là chuyển hóa đối thể của con mắt thành nên một vật thể của ý lực chủ quan cho kẻ nhìn. Khi đó, bản thể của đối thể, sự hữu (*being*) chính là chủ quan - và khi chân lý bị nhìn thấy thì khách quan không còn nữa vì tất cả đều chỉ còn là chủ quan mà thôi. Khi đó, Thượng Đế và chân lý chỉ còn là cái Ta thuần lý tính - *a pure knowing subject*. Nhưng làm sao để thấy được chân lý khi không còn đối thể khách quan? Do đó, chân lý, khi bị nhìn thấy, chỉ còn là một khoảng không vô cùng. Chân lý trở thành hư không. Khi đối diện với hư không cái Ta trở nên hư không vì không có một nền tảng cho ta bám trụ - vì rằng cái ta này vẫn muốn bám trụ vào khách quan. Vậy cho nên chàng trẻ tuổi bỗng kinh hoàng với khoảng trống bao la của chân lý, của cái đẹp, của hiện hữu. Và hẳn lo sợ (*dread*) trong khoảng trống bị đát của sự hữu.

Trong khoảng trống không cùng của khách quan, Harries viết, thế gian này, đối với kẻ đi tìm chân lý, chỉ còn là một mớ sự kiện (*a collection of mere facts*). Với

tâm ý vượt thoát, hấn nhàm chán với thế giới thuần sự kiện vô nghĩa; nhưng hấn cũng không thể đến được với cõi siêu việt khi hấn muốn chủ quan hóa tất cả sự thật. Hệ quả là một tình trạng cô đơn và cô độc vô hạn - mà hấn chỉ có thể chinh phục được nỗi cô đơn này nếu hấn có thể tự hội đủ (self-sufficient) bởi chính mình. Chàng trẻ tuổi của Schiller bị chết trong im lặng kinh hoàng vì hấn không chịu nỗi sự cô đơn của chính mình khi hấn không thể tự mãn và tự túc được. Đây chính là niềm hứng khởi cho triết học hiện sinh mà Sartre viết rằng con người thời đại đang mang bị mang bản án tự do - *Man is condemned to be free*. Con người, từ đó, không còn lòng nhiệt tình của tôn giáo nhằm đi tìm chân lý. Hấn bây giờ chỉ còn có một nỗi nhàm chán (boredom) đối với thế gian thuần sự kiện này. Và hấn muốn thoát bỏ. Hấn muốn sáng tạo cho chính mình những giá trị chủ quan. Thế giới chỉ là một đồng sự kiện, của vật liệu để cho người nghệ sĩ kiến lập nên một cõi hứng thú cho chính mình. Cuộc đời, Harries viết, chỉ còn là một kiến trúc thi ca.

Muốn sử dụng thế gian như chỉ là một mô sự kiện cho vật liệu nghệ thuật, hấn muốn vận dụng một thủ thuật khái niệm khác. Kierkegaard đề nghị trò chơi "irony" (mỉa mai, nghịch ngợm). Hấn cười đùa với sinh hiện và nhận thức ra bản chất bi đát, buồn cười của cuộc sống. Hấn ý thức về hấn trong tương quan với thế gian để hấn kiến tạo nên những cơ thời nhằm vươn thoát khỏi sự thể nhàm chán từ sự sống. Hấn yêu đương, tranh đấu, làm thơ, vẽ tranh, lao động trong ý thức về bản chất của sinh hiện để hấn không bị đánh mất chính mình vào tình cảnh mà hấn đang tham dự. Hấn có thể cầu kinh tới Chúa, thiên định, lễ Phật, biểu tình, nhậu nhẹt, tán gái, nhưng hấn không bị đánh lừa hay bị lôi kéo toàn diện vào những trò chơi thuần kiến lập của thế gian. Tất cả chỉ để chất đầy một khoảng trống; tất cả đều vô nghĩa. Cái gì làm cho ta thích thú thì chính nó có ý nghĩa. Thượng Đế được thay thế bằng năng lực tự do kiến tạo nên hoàn cảnh theo ý thích ngẫu hứng.

Trong hoàn cảnh và trạng huống đó, nghệ sĩ là giới có tự do nhiều nhất vì hấn đến gần hơn tới Thượng Đế trong khả năng sáng tạo nên cái đẹp để nuôi sống sự hữu. Và như Harries trích Kierkegaard, "Tất cả những gì bí mật đều nằm ở nơi ngẫu hứng." Ta từ lâu bị điều kiện hóa bởi ngôn ngữ, bởi hoàn cảnh. Khi ta đọc một cuốn sách, ta bị tác giả giàn cảnh nên một ý nghĩa và

một trật tự mà ta phải tuân theo. Tại sao ta không đọc ngược từ bìa sau tới trang trước?

Đó là vấn nạn của tự do - vì đây chỉ là một thứ tự do tiêu cực. Hấn muốn chủ động hoàn cảnh vì hấn muốn vượt thoát quy lệ của sự kiện sinh hiện - hấn muốn tìm sở thích trong từng cơ thời chứ hấn không biết mình có chủ đích gì cả vì hấn sợ cứu cánh ràng buộc tự do. Vậy thì tự do là một khái niệm ràng buộc? Nó làm cho ta mất đi một khả thể tiếp cận sự hữu khi ta chưa vươn thoát được sự thể của sinh hiện. Làm sao ta có thể tự do nếu ta không hành xử tự do trên một nền tảng nào, ví dụ, đọc sách mà không cần phải phải hiểu theo ý và trật tự của tác giả?

Vì chỉ muốn tạo nên một cơ thời thích thú theo ngẫu hứng để phủ định lẽ lỗi, nghệ thuật cận đại đi vào nhiều ngõ ngách "kỳ quặc." Ví dụ, Harries trưng dẫn trường hợp của Hans Arp hay là của Duchamp. Một lọ nước tiểu, một đồng cát, một tờ báo cũ được trưng lên thành một hình ảnh nghệ thuật - biểu trưng cho một thẩm mỹ bất kể vì nó chỉ là một cơ thời thích thú, một sự ngạc nhiên bất ngờ, một huỷ thế, một giải cấu nghệ thuật. Hay là một tờ giấy trắng, một vết loang vô tình, một dấu chân con voi, con mèo, một băng biểu ngữ ngoài đường, tiếng xe cộ âm ỉ, khói bụi, cảnh kẹt xe, tiếng chửi lộn của bạn hàng giữa chợ, cảnh con đĩ mời khách, ông chính khách đang đọc diễn văn, tuyên ngôn nhân quyền... tất cả đều chỉ là những sự thể thích thú cho nghệ thuật mà tự nó là cái đẹp của sinh hiện mà người nghệ sĩ sáng tạo nên thành tác phẩm bằng cách chu dọn cho chúng một cơ hội ý thức trong thích thú mà thôi. Đây là nghệ thuật vô lý tưởng - nhằm để phục vụ cho một lý tưởng tự do tiêu cực. Lọ nước tiểu, hay bản tuyên ngôn nhân quyền, chẳng hạn, từ lâu bị xếp đặt vào một trật tự giá trị theo khuôn thức lý tưởng cũ. Tại sao chúng ta phủ nhận lọ nước tiểu, hay ca ngợi bản tuyên ngôn nhân quyền? Vì chúng ta tôn thờ sự hữu qua trật tự - mà trật tự này có từ Hi Lạp qua biểu thức "chân, thiện, mỹ." Hãy đem lời chửi mắng của cô bán cá giữa chợ lên ngang tầm với lời cầu kinh trong nhà thờ. Cả hai không có gì khác biệt nhau. Chúng chỉ cho ta một thời tính hứng khởi cho lòng Khát Sống và Hiểu Thắng. Bỗng nhiên, nghệ thuật cận đại đi trước triết học trên đường hướng giải cấu (deconstructionism).

6. Phủ Định, Trừu Tượng, và Kiến Lập

Tuy nhiên, cái mới lạ, ngạc nhiên của tân hội họa, chẳng hạn, chỉ có thể được dẫn đầu bởi những tác giả lừng danh, vì nếu không thì chẳng ai để ý đến nhiều. Cơ bản của cái mới, giải cấu, bất lý tưởng là tính giả tưởng, cái bất thường, cái không liên tục (discontinuities) của nghệ thuật trên vấn đề biểu hiện. Vì vậy, cái mới của Picasso, Harries trích lời Sedlmayr, chỉ có thể tồn tại và vinh hiển dưới tay Picasso, chứ nếu có một họa sĩ khác, ít tài năng hơn, thì con đường chuyển động mới sẽ bị lãng quên và khinh thường. Chỉ có thiên tài nghệ thuật mới có thẩm quyền giải cấu nghệ thuật, giải thể cái đẹp, để thể hiện cái trống rỗng hư không của nghệ thuật. Cấu trúc thi ca trong nghệ thuật hiện đại là hiện thân của chữ Không trong thời tính sinh hữu. Chữ Không này được thể hiện qua nghệ thuật một cách tiêu cực như là những gì chống tôn giáo, chống luân lý, chống ngay cả nghệ thuật - *art as anti-art*. Tất cả là một nguồn chuyển động cho húng khởi hủy thể và phủ định cho lý tưởng tự do tiêu cực. Nghệ thuật trình diễn thực tại như là chống thực tại vì thực tại theo khuôn thức đã bị đánh mất. Vì sao? Harries trích dẫn lời của Benn, "Thực tại - cái của chia phần, của sản xuất, của nợ nhà cửa, của tất cả những gì đi kèm theo một giá cả của tiền bạc ... thực tại của chiến tranh, đói khát, nhục nhằn, của quyền lực. Tinh thần không hề biết đến loại thực tại này. Nó chỉ có một thực tại nội tâm mà thôi." Vì thế, tân nghệ thuật phá bỏ thể tướng của cái đẹp - cái đẹp chỉ được tìm qua cái không đẹp. Nghệ thuật hiện thân như là một phản nghịch, một đối tính, *an anti-thesis to representation*. *Art is deconstructionism in its deformation and derealization*.

Thí dụ: Cũng một khung ảnh đó, nghệ sĩ không lồng vào một tác phẩm mà là để trống nó. Cũng một cây thánh giá, thay vì Chúa Jesus đang bị đóng đinh thì được thay vào một con thú hung tợn. Cũng một khái niệm, tác giả lộn ngược ý nghĩa và cho nó một nội dung bạo dâm ghê rợn. Tất cả là sự từ chối biểu tượng vì con người Tây Phương từng bị uốn nắn theo truyền thống biểu tượng quá lâu. Đây chính là ý nghĩa triết lý của Nietzsche về *inversion of the old value system*: cái hấp dẫn hay ghê rợn của tính dục hay tàn ác cũng phải được nhận thức như là lòng sùng bái tôn giáo. Cái bất thường trở nên một phần thường vì nó đánh thức được cái ta từ tận gốc rễ. Nghệ thuật và triết học bỗng nắm tay nhau trong tính chất *anti-representation*.

Từ đó nghệ thuật đảo ngược chính mình để hoàn tất nghệ thuật: điều này có thể giải thích *literally* vì một bức tranh tân họa có thể được treo ngược, xuôi, ngang dọc, hay là vát vào góc nhà nào đó cũng đều là nghệ thuật cả. Nó là chủ thuyết *Dada*: chống chương trình, chống khuôn khổ. Nghệ thuật nằm ngủ trong chức năng đánh thức để tiếp nhận cái sẵn có để làm vật liệu và tác phẩm mà không qua một quá trình sáng tạo nào cả. Cái vô tình, cái sai lỗi, cái bậy bạ - theo tiêu chuẩn - nay trở nên cái sâu sắc. Nó cũng giống như tình trạng mà Harries thí dụ, rằng có một bản in một cuốn sách của Aristotle chứa một đoạn văn bị xếp chữ sai trật bồng trở thành một câu văn ẩn dụ, sâu sắc mà cả trăm học giả đời sau tranh luận hăng say để đi tìm ý nghĩa chân thực của nó. Đó là lời cảnh cáo về sự khiếm khuyết của chủ trương thông diễn (hermeneutics) trong hội họa hiện đại. Các khuynh hướng thông diễn thường bị trói cột vào một lý tưởng - mà lý tưởng nguy hiểm nhất cho nghệ thuật hiện đại là tự do. Khi tự do bị tuyệt đối hóa thì nó trở nên một thú mê tín dị đoan, Harries nói.

Tự do, như là một lý tưởng, thường bị hiểu lầm là một năng lực thoát ly, trốn bỏ. Nó được mời gọi trong tôn giáo, nay nó được thể hiện trong nghệ thuật. Khi muốn trốn chạy thực tại của đời sống, ví dụ hội họa, thì bức tranh không còn gì để vẽ vì nó không muốn nó là hình ảnh của một thể tướng, khi thể tướng là giới hạn. Từ đó, chủ trương hội họa trừu tượng, *abstract painting*, ra đời. Hội họa trừu tượng muốn chuyển hóa hữu hạn thành vô hạn, đưa thời gian thành không gian để cho thời gian ngừng lại trong một không gian đã được biểu hiện. Không gian này không có nội dung nào cả - kẻ thường ngoạ hầy đi tìm ý nghĩa của cái đẹp bằng niềm húng khởi của hoàn cảnh khi mình đối diện với bức tranh. Đây là nghệ thuật khai giải một chiều sâu ẩn dụ khác: của triết học Plato về sự hữu bị vùi lấp trong cõi luân trở nên, về thân phận bị đất cho con người trong thời tính, về bản chất vô gia cư của toàn thể nhân loại.

7. Kitsch: Nghệ Thuật Tồi

Harries viết rằng triết học về nghệ thuật thường bị thất bại trong việc nhận chân ra sự hiện diện của nghệ thuật tồi, dở. Nếu chúng ta có thể thường ngoạ được một tác phẩm tuyệt vời thì mặt khác chúng ta cũng phải có khả năng để thấy được tác phẩm nào chỉ là loại dở, tồi, không xứng đáng. Do đó, ngoài việc phát huy ra một số tiêu chuẩn hay phạm trù để minh định thẩm mỹ tuyệt

hào, triết học cũng phải phác họa một số những tiêu chuẩn để đánh giá nghệ thuật loại tồi. Nhưng vấn đề là làm sao để có thể lên án hay chê bai một tác phẩm là tồi, là không xứng đáng? Tiêu chuẩn nghệ thuật? Đạo đức? Chính trị? Có những tác phẩm được coi là tuyệt vời về ý niệm và tác hành (execution) nhưng vẫn bị chê là tồi. Vì nó là phản ngược? Là sai lạc? Thành ra, một tác phẩm của một thiên tài có thể bị chê là tồi, một thứ *great Kitsch*, đồng thời là một siêu tác.

Có một tiêu chuẩn mà Harries phác họa để phân biệt giữa nghệ thuật thượng đẳng và nghệ thuật tồi là khái niệm "khoảng cách" (distance). Nghệ thuật tồi mang một phẩm chất "ngọt bùi nhầy nhụa," (cloying sweetness). Đối lại với nó là phẩm chất "cách khoảng" của nghệ thuật hay, đẹp. Harries trích lời của Edward Bullough rằng nghệ thuật hay, đẹp mang một tính chất "đóng khung" (bracketing): nó mang bản chất tiêu cực trong sự giới hạn nhưng tích cực trong sự tái tạo lại sự thể của trần thế để đưa sự diễn đạt nghệ thuật đến với con người bằng một khoảng cách. Ta đến với một bức tranh và thấy nó tuyệt vời vì nó trừu tượng hóa, cách khoảng hóa cái thực tế mà ta muốn đứng xa ra một tí để ngắm nhìn. Ta thà nhìn vào một bức tranh mà họa sĩ đang cạo cho khung cảnh phớt xa trước mặt hơn là nhìn vào thực tại của cảnh phố hay là nhìn vào bức ảnh chụp từ máy. Cái khoảng cách mà nghệ thuật làm cho ta thăng hóa: ta nhìn một bức tranh lõa thể của phụ nữ mà không bị kích động tính dục, tranh của một chùm trái cây mà không thèm ăn. Nghệ thuật tồi là ngược lại. Điều này có thể rất dễ dàng nhận chân ra khi cá nhân đối diện với nghệ thuật.

Dĩ nhiên, điều này vẫn không ổn. *Kitsch* không có nghĩa là *obscene*. Và nghệ thuật hay, đẹp cũng không chỉ là cao thượng. Có những tác phẩm nghệ thuật kích động mạnh vào giác quan bình thường, kể cả tính dục, kể cả ghê tởm, vẫn được coi là nghệ thuật thượng đẳng, như bức họa *Birth of Venus* của Cabanel hay *Olympia* của Manet. Vì sao? Harries trích dẫn lời của John Canaday rằng vì một tác phẩm nghệ thuật sẽ thành công nếu nó, ngoài khả năng biểu hiện, *representation*, còn có thêm khả năng tiết lộ (mặc khải) (revelation). Tiết lộ là gì? Harries trả lời: Cái gì được tiết lộ ra khi mà chúng ta công nhận nó như là chính nó mà không là cái gì khác. Khi *Olympia* nằm lõa thể, năng tiết lộ ra với cái lõa thể của nàng, chứ không như *Venus* vốn là tồi nhưng lại

chứa đầy những *clichés* khác để giải hóa bớt cái dơ của bức họa, giống như một miếng thịt không ngon được phủ đầy bởi gia vị cao sang. Chính những gia vị của *clichés* đã là cho tác phẩm nghệ thuật bị mất đi cái khoảng cách cần thiết cho cái đẹp và làm cho kẻ thưởng ngoạn không được trực diện với cái tiết lộ của sự thể được diễn tả. Cái hay của Manet là một thứ *Kitsch* mà làm cho người coi bị kích thích ái dục mà không phải trình bày một sự kiện ái dục. Đây là một nghệ thuật tồi vốn chuyển động được cảm xúc của con người. Nó là một thứ được phẩm cho tình cảnh buồn chán từ ý thức vốn chỉ là giả tạo. Nghệ thuật bây giờ đã trở nên một thứ năng động ái dục về ái dục, *a desire of desire*. Và dù biết ái dục là ảo giác, là vô minh, nhưng người nghệ sĩ đứng tách mình ra một khoảng cách vừa phải để thưởng ngoạn ảo giác của ái dục, để rồi hấn đùa chơi với cái ảo giác đó như là sự kiến tạo một thời quán hương vị cho thời tính sinh hũu.

Kitsch diễn đạt cái bi kịch và hoàn cảnh éo le và trống rỗng của con người hiện đại khi không còn một nền tảng thần để để làm căn tính cho tự ngã. Làm thế nào đi nữa thì hấn cũng ở vào một tình trạng khó xử, thuần phủ định khi không có một trật tự yên ổn nào cho cái ta nầy trú ẩn. Tự do cũng chỉ là một ý tưởng đầy mơ hồ. Và *Kitsch* có thể chỉ là một trò chơi nghịch ngẫu, *an art of irony*, nhằm cho mình một tư cách, một sự thành thật bình dị nhằm để tránh bớt những âm hưởng đầy *clitichés* như là *angst* (xao xuyên), *despair* (tuyệt vọng), *nothingness* (hư không), *absurdity* (phi lý)... Nhưng Harries hỏi tiếp, nếu con người và nghệ thuật, kể cả *Kitsch*, là không có một căn bản nào, thế thì thành thật với cái gì? và tại sao? Trả lời: Để cho hấn quên đi cái trò chơi tự lường gạt chính mình. Và lấy câu của Nietzsche: *Con người được món quà nghệ thuật để hấn không bị diệt vong bởi chân lý.*

8. Sự Lên Án và Tội Lỗi Hóa Giác Quan Xác Thân

Harries trích dẫn Kenneth Clark từ cuốn *The Nude: A Study in Ideal Form* (1959) phân biệt giữa "naked" (trần truồng) và "nude" (lỏa thể) rằng: "Trần truồng là không có quần áo, và từ ngữ này ám chỉ đến một cảm giác ái ngại mà chúng ta cảm thấy khi không có y phục; còn chữ lõa thể, mặt khác, trên mức độ hiểu biết, nó không mang một âm hưởng bất tiện nào cả." Từ sự phân biệt đó, Harries bình luận về nghệ thuật hiện đại

vốn phát xuất từ cảm nhận về thân thể con người trong truyền thống Thiên Chúa Giáo. Con người hiện tại, qua nghệ thuật, không còn bị cảm giác xấu hổ (shame) khi đối diện với lỏa thể - tức là hấn đã vượt qua cái nổi trần truồng mà truyền thống Thánh Kinh Cựu Ước đã dựng lên. Theo đó thì trước khi con người phạm tội vì năng ý hãnh tiến chủ quan, không tuân lời Thượng Đế, hấn không xấu hổ với thân thể trần truồng của mình. Nghệ thuật hiện đại tái lập lại một thời tính ngây thơ với thân xác bằng cái đẹp lỏa thể. Cái đẹp thân xác một cách tự nhiên, không ngại ngùng là một nỗ lực dung hóa năng lực tinh thần (hãnh tiến) và chức năng thân thể. Cơ thể không còn chỉ là một khí cụ cho tinh thần mà là cơ bản cho tinh thần, đồng thời là bàn thờ cho thánh linh. Khi con người chủ trương tinh thần là tối thượng, hấn bị rơi vào vũng lầy hãnh tiến chủ quan để hấn coi thường thân xác. Và, nói theo Augustine, rồi thân xác cũng đứng lên "đòi quyền sống" bằng cách hiện thân ra như là một nỗi cám dỗ, một năng lực tội lỗi và sa đọa để trừng trị tinh thần chủ quan. Nghệ thuật về lỏa thể đem tinh thần và thể xác về cùng một cõi, một thời tính nhằm cùng "sống chung hòa bình." Nói theo Sartre thì đây là một lần cởi áo ra để được nhìn thấy cùng lúc với hành động trông nhìn (to be seen and to see) - vì mặc áo quần vào chỉ là một nỗ lực che đậy trạng thể khách quan của thân xác để rồi cá thể chỉ có thể nhìn ra mà không ai có thể nhìn thấy mình.

Nhưng vấn đề của nghệ thuật Tây Phương trên phương diện thân xác và vẽ đẹp lỏa thể cho đến hiện nay là vấn đề của người đàn ông Tây Phương - mặc dù đối tượng của cái đẹp được trình bày là của người phụ nữ. Phụ nữ vẫn là khách thể (objects) chứ chưa được là chủ thể. Và càng khai phá đối thể thân xác của phụ nữ, đàn ông lại càng ý thức hơn về chính mình, để rồi hấn biết rằng hấn bị nô lệ và đầy đọa, bị nuốt lấy (như Sartre, trong *Being and Nothingness*, ví dụ khi giao hợp, dương vật bị âm hộ há ra và nuốt vào). Đàn ông chỉ là tên nô lệ cho ái dục về đối thể phụ nữ - và hấn muốn vượt qua chuỗi dây xích nô lệ này bằng cách đầy đọa ảnh tượng người phụ nữ xuống thành quỷ sứ, thành tội lỗi. Đây là nguồn gốc của các trường phái *Sadistism* trong suốt thế kỷ mười chín và đầu thế kỷ này ở Âu Châu: nỗ lực huỷ hoại đối tượng quyền rũ bằng cách đầy đọa hình ảnh đàn bà bằng bạo lực và biểu trưng tòi tàn.

Hình ảnh tòi tàn, đầy đọa của *Sadisticism* chỉ làm cho chúng ta nôn mửa, nhưng cũng tạo cho ta ý thức về thái độ của đàn ông đối với phụ nữ, mà truyền thống Thánh kinh Thiên Chúa Giáo đã góp công tạo nên. Harries viết rằng, hình ảnh ghê gớm này chính là địa ngục hiện thể mà con người dựng lên bằng chủ ý để nhằm ca tụng tinh thần cao thượng - *an invitation to the antithesis*. Nhưng thực chất của loại nghệ thuật này không vươn cao lên mà lại chỉ đầy đọa tâm linh và thân xác, vì ở đó, trong cái đẹp dơ dáy, lý tính ngủ yên. Francisco Goya diễn tả tình huống này bằng cái gọi là, *Sự ngủ yên của lý trí sản xuất ra khủng long*.

9. Cuộc Tìm về Tức Tính (Immediacy)

Khi bước vào cuối thế kỷ mười chín, hình ảnh con người từ truyền thống Thiên Chúa Giáo và Hy Lạp đã bị phá nát, mà tiếng súng khởi đầu là chủ thuyết tiến hóa của Darwin. Con người nay không được coi là được dựng nên trong ảnh tượng của *God* mà là từ con khi ở rừng sâu - và sau đó, ý thức đã nhường một lãnh thổ lớn cho vô ý thức từ triết học Hartmann và tâm lý học Freud. Con người không còn được coi là nó "có" thân thể mà chính hấn "là" thân thể. Hấn không có phái tính, mà tính dục là chính hấn. Hấn chính là ái dục tự hữu chứ không phải là hấn bị vướng vào ái dục.

Nhưng ái dục và thân thể không thỏa mãn hấn vì ái dục là bất tận và bất khả cập. Hấn phủ định đối thể khi hấn đạt đến và khi ý thức vươn cao hấn nhìn thấy, bằng con mắt thẩm mỹ, tất cả đều là xấu xa. Harries trích lời của Franz Marc rằng người nghệ sĩ càng ngày càng kinh tởm khách quan. Từ con người hấn tìm về loài thú để cố tìm ra cái đẹp khách quan. Nhưng thú vật cũng xấu xa, hấn tìm về thực vật. Và cuộc tìm kéo dài cho đến khi nghệ thuật, ví dụ hội họa, chỉ còn muốn sáng tác cái trừu tượng, vô thể, vô biểu tượng mà thôi. Và theo Marc thì cái cuối cùng để cứu nghệ sĩ ra khỏi tính nô lệ vào thể tướng khách quan là cái chết. Ông ta chết ngay sau khi viết lên những điều như vậy.

Nghệ thuật của Marc là một thứ vượt qua và chống biểu tượng (anti-representation) - hội họa là một sự thể chuyển động của màu sắc và đường nét tự chính nó mà không phải để vẽ lên một cái gì. Nó như là một giấc mơ về bản chất của cái đẹp hơn là một sự tiết lộ cái đẹp từ một khách thể. Ở hội họa trừu tượng, con người và thể gian biến mất. Tất cả chỉ là một nỗi cảm xúc của họa sĩ nhằm tiếp cận với tổng thể bao la của sự thể qua cái đẹp

trừu tượng. Ở đó, hội họa không chạy theo thể tướng hay quy phép giới hạn, mà nói như Hermann Hesse, thì hội họa trừu tượng nắm được cái quy luật vũ trụ tổng quan (cosmic laws) và cái nhịp điệu chuyển động của thiên nhiên - hơn là tính liên đới giữa chủ thể và khách thể trên bình diện diễn đạt.

Nhưng Harries hỏi: Có phải họa sĩ sáng tạo nên cái gì khi vẽ tranh trừu tượng? Nếu muốn có ý nghĩa thì nghệ thuật phải diễn tả được một cái gì. Cái gì đó là cái gì? Nếu nó là "cái gì" mà có thể suy giải thì nó chỉ là một đối thể khách quan. Như thế thì con người đã tách rời ra khỏi thiên nhiên - làm sao hẳn có thể chuyển đạt được cái đẹp? Do đó, cái đẹp phải được hiện thân bằng cảm xúc - tức là họa sĩ biến chính mình thành năng động sinh hiện của thiên nhiên qua đường nét và màu sắc. Hẳn chính là thiên nhiên tự hữu. Và nghệ thuật hội họa, khác với chủ thuyết "distance," là sự phá bỏ cái khoảng cách giữa cái đẹp và năng lực sáng tạo. Từ đó, nghệ thuật hội họa trừu tượng được chuyển hóa từ "hiện thể" (appearance) đến ý chí (will). Hay nói như Schopenhauer, thời tính hiện đại là sự chiến thắng của thể giới ý chí lên trên thể giới của ý tưởng. Và hội họa đã trở thành âm nhạc để điều tiết cung nhịp ý chí nội tại cho con người.

Nhưng đâu là cái đẹp? Một đồng mẫu sắc vẽ loạn lên, không chủ đích của một đứa bé, một tay không "biết" vẽ, có thể được phân biệt từ một danh họa trừu tượng, cũng chừng đó một đồng hỗn độn mẫu sắc? Đâu là hiện thân của bản sắc cảm xúc của một thiên tài qua tác phẩm của hẳn mà không ai có thể lý giải? Có phải hội họa trừu tượng là của một cõi nghệ thuật cao cấp và tân tiến?

Câu trả lời tùy theo quan điểm. Theo Wilhelm Worringer trong tác phẩm *Abstraction and Emphathy*, Harries trích dẫn, thì hội họa trừu tượng đặt cơ bản từ sự bất mãn với thể giới hiện tượng vô thường. Từ đó, hội họa muốn thoát ly, phủ định, từ bỏ để tìm về một cõi siêu nghiệm, chắc chắn hơn. Kết quả là một thể giới lý tưởng, thuần kiến tạo, thuần chủ quan, và tự do. Nhưng chính Worringer cũng lý luận rằng tính trừu tượng này chính là của sự vật tự chính nó, *the thing in itself*. Một thực thể căn bản hơn là thực tại của hiện tượng là chủ đích của hội họa trừu tượng, mặc dù nó không thể lý giải theo một phạm trù khái niệm nào cả.

Tuy nhiên, khả thể tự do và vô chủ đích của nghệ thuật trừu tượng trở nên bản chất nô lệ cho nghệ sĩ: sự nô lệ vào bất định và bất thường. Khi lý tưởng truyền

thống đã trở nên trống rỗng thì bản chất tự do bỗng thành ra một năng động tức tính - sự sáng tạo bất thường và trực giác để sáng tạo không bị gò ép vào một dự án (project) nào cả. Hội họa hay kiến trúc hiện đại qua thể cách trừu tượng mang chủ ý vô ý nghĩa: nó không muốn diễn đạt hay đạt đến một chủ đích nào. Nó đưa lên một khung ảnh, trống rỗng tự chính nó, mà màu sắc hay đường nét chỉ là một yếu tố phụ thuộc. Nghệ thuật tìm ra chính nó khi nó không muốn nhận diện chính mình.

10. Nghệ Thuật và Phân Tâm Học

Nghệ thuật - qua hội họa, chẳng hạn - là một dự án vay mượn biểu tượng để phác họa một hình ảnh lý tưởng cho con người, Harries viết. Do đó, tác phẩm của nghệ sĩ không phải là từ một năng lực vô thức - mà là một cố gắng có chủ đích cho dự án thẩm mỹ của mình. Vì thế, cho dù khi nghệ sĩ đi tìm cái vô thức hay cho rằng mình sáng tạo không phải từ tự do của lý tính mà là từ kích động ngẫu nhiên của vô thức, họ vẫn chỉ biện minh cho dự án ý thức về con người của họ mà thôi. Nghệ sĩ sáng tác bằng chủ ý vận dụng những biểu tượng đã được họ hỏi, được để ý, được bắt chước - chứ không phải là của vọng động tức tính, vô tình. Do đó, tâm lý học, ở đây được hiểu như là năng động từ một đáy tàng vô thức nào đó, không phải là động cơ và cấu trúc chính cho tính chất và khả năng sáng tạo nghệ thuật.

Tuy vậy, muốn giải thích lý thuyết nghệ thuật của mình, Harries bàn đến triết luận của Herbert Read trong bài viết về bức danh họa *Guernica* của Picasso. Read cho rằng bức họa này của Picasso thuộc về lãnh vực biểu tượng tự phát (spontaneous symbolism) từ cõi vô thức của Picasso nhằm diễn tả sự nôn mửa, ghê tởm, và lên án chế độ chính trị và cầm quyền Tây Ban Nha thời đó, vốn đã "đày đọa quốc gia này vào biển chết chóc và đau khổ." Nhưng sau khi đọc Read như thế, Harries hỏi, "Có phải vì sự hiện diện của những biểu dấu như thế buộc chúng ta phải nói rằng đó là hiện thân rõ nét nhất của nguồn gốc vô thức và ý nghĩa trọng đại của nó, vốn đã từ lâu được thể hiện trong hội họa sơ khai của Mycenea và Minoa? Hay Picasso chỉ khơi lại một lẽ lối diễn tả xa xưa, vốn đã từng được diễn đạt một cách tự do, mà nay không còn nữa vì nhân loại đã uống quá lượng liều thuốc văn minh? Do đó, có phải tranh họa của Picasso là sự vận dụng biểu tượng mà ông ta học được -

hơn là sự phát khởi tự nhiên từ suối nguồn phản kháng chính trị vô thức?

Từ đó, năng lực sáng tác, theo Read, phải được phân biệt giữa hai phạm vi: tự do và tự phát (freedom vs. spontaneity). Tự do là của tinh thần; còn tự phát là của vô thức. Khi nói đến tự do sáng tác là nói đến dự án có chủ đích của nghệ sĩ; nhưng khi nói đến bộc khởi tự nhiên là khi nhấn mạnh đến năng lực sáng tác bất ngờ, vô ý, vô tâm cơ. Sáng tạo tự phát không thể có được từ năng lực thuần cá nhân - mà là từ một năng động toàn thể mà cá nhân chỉ là một khí cụ để cho năng lực vô hình này diễn tả mà thôi. Nói như Plato trong cuốn Ion thì họa sĩ hay thi sĩ khi sáng tác thì hấn cao hứng hay là bị quỷ ám (possessed). Nghệ thuật thoát khỏi cá nhân để chính họ là phát ngôn nhân cho cái đẹp vô cùng.

Dĩ nhiên là Read bị ảnh hưởng nhiều của Schopenhauer và Freud. Nhưng có lẽ đây là sự hiểu lầm về chủ thuyết phân tâm học của Freud. Đối với Freud thì dự án khai giải vô thức chỉ là một phần của dự án ý thức - chứ vô thức không là cái chính thống. Con người vật lộn để sống với vô thức như là dân Đan Mạch phải vật lộn để sống còn với biển cả bằng cách xây đắp đê đập nhằm ngăn chặn biển cả cho đất liền. Đất liền ở đây là lý tính, là ý thức. Biển cả bảo tố, nhưng cũng dung chứa nhiều nguồn mạch, là vô thức. Con người đứng giữa hai bên, trên bờ của đất liền đụng chạm và giao động bởi biển vô thức vô cùng và bất phân định. Freud gọi biển vô thức là *id* cho tự-ngã; Schopenhauer thì cho đó là ái dục, một phạm trù Phật Giáo. Nghệ thuật, theo Read, thông điển Freud, thì là của *id*, được dung hóa và diễn đạt bởi *ego* và thăng hóa bởi *super-ego*. Do đó, khi nghệ thuật được thành hình thì khi sự cai trị vô hình của vô thức đối với con người đã bị phơi bày. Nó cho con người được nhìn vào thực chất của cá thể - một góc tối được khai sáng bằng cái đẹp.

Nghệ thuật, từ đó, là cho một dự án hiện sinh nhằm tái khôi phục lại tinh hoa của sự Hữu vốn đã bị đánh mất - một dự án của truyền thống Plato và Thiên Chúa Giáo. Freud cũng nói đến cái tha hóa của cá nhân khi hấn bị đòi hỏi một đảng bởi năng lực của *id*, đảng kia thì bị đày đọa bởi siêu cấu trúc của *super-ego* - như là Marx đã chủ trương. Freud viết,

Một họa sĩ nguyên là một cá nhân vốn từ chối thực tại nhưng không thể chịu đựng nổi sự từ chối năng lực bản năng vốn đòi hỏi phải được thỏa mãn để rồi hấn phải chỉ để

cho sự thỏa mãn này sinh hữu trong cõi tưởng tượng mà thôi. Hấn tìm ra con lộ trở lại với thực tại từ cõi tưởng tượng này bằng tài nghệ đặc biệt nhằm để uốn nắn những tưởng tượng khoái lạc đó trở thành những sự thật theo thể loại mới, để chúng được đánh giá bởi con người là những phản ảnh quý giá cho thực tại. (Formulations on the Two Principles in Mental Functioning)

Vậy thì nghệ thuật, Harries phân luận, tìm ra một định nghĩa mới: nó là hiện thân của sự bất mãn của cá nhân từ năng động tính dục bản năng không được thỏa mãn đi tìm sự thỏa mãn bằng biểu tượng thay thế. Nghệ thuật là sự thỏa mãn bản năng ái dục bằng ảo giác - và điều này lại xô đẩy nghệ thuật Tây Phương đến bên bờ vực sâu tăm tối mới. Đây là khổ nạn mà Jung đã nói đến: cá nhân là một năng lực tinh thần nhưng bị bất mãn bởi năng lực bản năng. Hấn bị đánh bật gốc ra căn nhà trú ngụ xưa cũ bằng khả năng tự ý thức và ý chí chọn lựa trong khái niệm tự do. Nhưng làm như thế hấn phải đối chọi với khoảng trống vô cùng của thực tại trong bối cảnh tối tăm của thực chất thân xác. Càng cố gắng chọn lựa bằng ý thức, hấn càng đi tìm bản sắc vào lý tưởng trống không. Và nghệ thuật là hiện thân của ý chí kiến tạo một bản sắc cho chính mình. Nhưng Harries bình chú rằng, vấn đề của Jung là sự kiến tạo lý thuyết từ những biểu tượng đã chết nhằm để giải hóa những vấn đề tri thức trên ảnh tượng tự do cá nhân của văn minh Tây Phương. Những biểu tượng này vẫn chỉ là những vang vọng âm hưởng từ những thần đề đã bị bức từ từ ý thức Tây Phương - và "khi thần đề im tiếng thì cá nhân mơ về nó, và trong lúc mộng mơ, hấn nhìn thấy được bóng đen của thần linh." (p. 130)

11. Tân Thực Tại

Đã đến lúc thì nghệ thuật Tây Phương tìm ra một khoảng đất mới để cắm dùi. Đây là lãnh thổ của trường phái Tân Thực Tại (*New Realism*). Harries viết rằng, con người ở giữa thế gian này thì cũng chỉ như đá, cỏ và thú vật thôi - vấn đề là vì có ý thức nên hấn có khả năng đối nghịch chính mình với thiên nhiên. Ý thức, ngôn ngữ, biểu tượng là tiến trình đối diện với thiên nhiên bằng ý thức và ý chí độc lập để rồi con người bị tách rời ra khỏi thiên nhiên. Sự giao lưu không có được hai chiều: thiên nhiên nắm con người (has a claim on man) nhưng con người lại phản tưởng và nghi ngờ sự nắm chặt của thiên nhiên.

Từ hoàn cảnh ngang trái đó, Harries bàn tiếp, con người muốn giải hóa bằng hai ngã: trốn chạy đối nghịch hay là tìm về với đồng tính trong thiên nhiên. Nhưng cả hai con lộ đều không có lối thoát mà chỉ làm cho hoàn cảnh càng bi đát hơn. Một đằng thì hấn từ bỏ thế giới, tìm về cá thể, phủ định khách quan nhằm kiến tạo một khách thể tính không vương gì đến thế gian: đây là hội họa trừu tượng. Đằng kia thì hấn từ chối cá thể tính của mình nhằm về lại khách quan nhằm tung mình vào thiên nhiên để đạt lại trạng thể tức tính (immediacy) vốn từng bị mất: đây là con đường của nghệ thuật hội họa Tân Thực Tại.

Làm thế nào để trở lại thực tại? Harries trích dẫn W. Kadinsky rằng, chúng ta đã đánh mất thực tại (1) vào các trường phái trừu tượng, và (2) chúng ta quá quen thuộc vào thực tại mà coi thường nó. Hãy nhìn lại thực tại bình thường hằng ngày một lần nữa. Hãy đứng tách ra một tý để ngắm nhìn cảnh vật xung quanh ta vốn đã trở thành quen mắt và tầm thường. Cái đẹp bị đánh mất khi ta quá gần gũi với nó và bỏ quên nó. Như người vợ bao nhiêu lâu, người chồng không còn rung cảm trước cái đẹp của nàng vì quá quen thuộc và gần gũi. Như chiếc đèn, như đôi giày, như con đường quen... phải được nhìn lại để cho nghệ thuật mang lại một sinh khí mới từ trong cái ngẹn lồi của trạng tính quá nhàm nã vì quen thuộc.

Các trường phái tân thực tại trình bày cái đẹp bằng sự đưa lên những gì tầm thường, có vẻ như vô nghĩa để nhắc nhở chúng ta đến ý nghĩa trong thường nhật, gần gũi. Một điều thuốc lá nát vụn dưới sàn nhà được nhặt lên để đem vào khung cảnh nghệ thuật mà không qua con đường biểu hiện - giảm thiểu representation và thể tướng nhằm thực tại được biểu lộ ra như là chính nó. Khi triển lãm nghệ thuật bằng cách này, nghệ sĩ vén chiếc màn che phủ thực tại: chiếc màn đó chính là sự quen thuộc của chúng ta đối với sự vật bình thường. Ta bỗng khám phá ra cái đẹp mà từ bấy lâu nay ta đâu nhận chân ra dù ta thấy nó hằng ngày. Đây chính là công tác của Tân Thực Tại.

Tân Thực Tại trình diện cái *factuality* của sự thể hiện hữu - để giải cứu con người ra khỏi vọng tâm trong cõi trừu tượng xa vời hay là trong giả tưởng (fantasies) khoái lạc. Khi trở về thực tại, thực tại được tái kiến tạo từ một bản sắc nhân thức mới mà tinh hoa của thực tại chính là tính liên đới giữa ta và khách quan. Ta nhìn lại đời, nhìn lại người, nhìn lại vật, nhìn lại chính ta dù rằng ta tưởng rằng chẳng có gì mới để nhìn cả. Nhưng trong cái

cũ, cái quen tất cả đều còn là mới lạ. Tha nhân và khách thể chỉ có ý nghĩa trong tính chất liên đới với ta - chứ tự nó không có một ý nghĩa nào cho ta cả. Hội họa, trong chiều hướng nghệ thuật này, là một sự đánh thức cho một tiềm năng tự bấy lâu bị bỏ quên và che phủ bằng màn vải của tình trạng quen thuộc.

Một trong những vấn đề mà con người hiện đại, Harries bàn đến trên căn bản triết học của Schopenhauer và Heidegger, là bản tính chuyên chế của *contextual approach to reality* - sự tiếp cận thực tại qua khuôn thức (ngôn ngữ). Tình trạng này làm cho thực tế bị tách rời và không hiện thân cho ta cái thực tính sung động của nó. Harries viết, khi ta đọc nhật báo, ta biết đến bao nhiêu thảm cảnh, tai ương, chiến tranh, ám sát, tội ác nhưng ta không bị rung cảm gì cả vì khuôn thức ngôn ngữ bằng tờ báo đã tách ta, ngăn ta ra khỏi thực tại bi đát của trần gian. Đây là điều mà văn minh biểu ngôn kiến tạo một sinh động nhân văn mới trong đó kiến thức trở thành trung tâm cho cái ta - và ta biết đến mà không bị tác động đến. Và đó là vấn đề mà nghệ thuật tân thực tại cố gắng phá bỏ nhằm đem thực tại về lại cho con người hiện nay.

12. Tân Thực Tại và *Kitsch*

Tuy nhiên, nếu nghệ thuật lại muốn đóng vai trò như là tôn giáo hay triết học nhằm phục vụ cho một sứ mạng giáo hóa hay tình thức nào đó thì nghệ thuật đã từ chối chính chức năng trình bày cái đẹp, cái mỹ, cái thuật của nó. Nếu ta trưng bày một đôi dây rách chỉ để nói lên một điều nào đó rồi để cho kẻ nhìn phiến giải lung tung mà thực tâm thì không thưởng thức cái đẹp của sự trưng bày đó thì có phải nghệ thuật đã phản bội chính mình? Đây là cái nguy cơ của nghệ thuật Tân Thực Tại không còn phân biệt với nghệ thuật *Kitsch*.

Đây chính là bản chất của một sự khủng hoảng cho lối đi cho nghệ thuật hiện đại Tây Phương. Từ trong lý tưởng kiến tạo con người trong hình ảnh Thượng Đế, nghệ thuật hiện đại chỉ còn là hiện tượng hãnh tiến chủ quan bất định. Nói như Hans Sedlmayer, Harries trích, thì nghệ thuật hiện đại, qua trường phái Tân Thực Tại, là *not so much a fate as willed self-deception. Pride is the mother of modern art.* (tr. 148)

13. Vượt Qua Nghệ Thuật Hiện Đại. Một Kết Luận

Harries tóm tắt lại nguồn gốc của nghệ thuật hiện đại của Tây Phương: Nó bắt nguồn từ sự tan vỡ của trật tự giá trị truyền thống vốn đặt đề một vị thế cho con người; và trong trật tự đó, hẳn biết phải làm gì. Với cái chết của Thượng Đế, trật tự này bị mất cả đẳng sáng tạo và nền tảng. Từ đó, con người Tây Phương mất định hướng, không biết phải làm gì - hẳn được tự do, cái gì cũng được nhưng cái gì cũng vô nghĩa cả.

Tuy nhiên, con người vẫn đòi hỏi ý nghĩa cho sinh hiện. Ngay cả những kẻ cổ võ cho hư vô chủ nghĩa hay tự do tuyệt đối thì chính những chủ trương đó cũng chỉ là những cuộc tìm ý nghĩa cho cuộc sống mà thôi. Khi hẳn đi tìm ý nghĩa, dù hẳn không chấp nhận một ý nghĩa nào, trong khi hẳn cũng không có khả năng để kiến tạo ý nghĩa mới, hẳn phải đương đầu trong khổ đau với tình trạng vô nghĩa của cuộc sống. Từ đó, Harries bàn tiếp, bản chất vô nghĩa này phát sinh từ hoàn cảnh của con người Tây Phương hiện đại - và hẳn phải vật lộn chống lại nó để rồi hẳn bị đi vào tình trạng phải từ chối chính mình. Nghệ thuật hiện đại là một phần của nỗ lực chống lại sự vô nghĩa của sinh hiện.

Tuy nhiên, nỗ lực vượt qua tình trạng vô nghĩa tự chính nó không thể đưa con người và nghệ thuật đi xa được - mà chỉ thể hiện một sự lúng túng giữa cõi thực tại vô nghĩa và cõi siêu nghiệm vốn không còn. Khi không có một đẳng siêu thể để làm tiêu chuẩn thì con người không còn một thước đo cho chính hẳn. Khi hẳn vùng vẫy trong vô vọng thì hoàn cảnh của hẳn chỉ còn lại là những trạng huống bất thường, nhàm nản và buồn nôn - mà nguyên nhân cho tình thế này phát xuất phần lớn từ một năng ý tuyệt đối hóa lý tưởng tự do đến mức độ mê tín. Thí dụ, các trường phái "nghệ thuật trắng" (white art) của Malevich hay là của Duchamp nói lên vấn đề này: một khung ảnh trống nói lên một điều: nghệ sĩ không có gì để nói vì khi muốn biểu tượng cái gì qua thể tượng thì tự do bị giới hạn hay tiêu huỷ. Thành ra nghệ thuật chỉ là một sự trống rỗng và chỉ còn cái không-là. Đây là một nạn mê tín qua biểu tượng. Khi họa sĩ trình bày một khung trống, một tấm vải không có gì cả,

không màu sắc, khi hẳn nhặt một thứ gì đó bất ngờ để đưa lên làm đối thể cho mỹ thuật thì hẳn đã chọn lựa thể tượng và biểu tượng qua *representation*. Nhưng cái biểu tượng vô nghĩa này lại cố gắng nói lên một ý nghĩa, một phản-nghĩa, một phủ định, một điều gì đó, để chứng tỏ ta có khả năng sáng tạo, hay là ta hiểu một vấn đề gì đó khác thiên hạ.

Tự do theo kiểu này chỉ là trò trẻ con - và nghệ thuật Tây Phương gần như là đang bị con dịch trẻ con, ấu trĩ về khái niệm tự do. Hãy nhìn những tác phẩm của họ trong các viện bảo tàng hiện đại: chẳng có gì là đẹp cả! Người xem tranh hay nghệ thuật bị đặt vào tình trạng như là một kẻ đang bị hỏi bài về ý nghĩa siêu nghiệm khi đối diện với những lối trình bày kỳ quái, vô duyên và không thẩm mỹ. Một cá nhân nào đó có thể không biết gì về ý nghĩa của hội họa hay nghệ thuật hiện đại, nhưng hẳn chắc biết rằng chúng thiếu cái đẹp - không những là cái đẹp của truyền thống hay tiêu chuẩn cổ điển nào, mà là cái đẹp của hương vị mà con người có khả năng bẩm sinh để nhận ra.

Đây chính là tình trạng của *Kitsch*: nghệ thuật khi mà nó cố gắng quá mức trở nên tồi tàn và buồn nôn. Và Harries nói, dựa trên khái niệm về hư vô chủ nghĩa của Nietzsche, rằng nghệ thuật hiện đại, khi đi tìm ý nghĩa trong năng lực phủ nhận ý nghĩa, đã tự lừa dối chính nó. *Khi thành thực đưa đến hư vô thì con người chỉ còn là giả dối - vì ý chí Khát Sống thì mạnh hơn là ý chí chân lý.* (tr. 156)

Và khi lừa dối, làm dáng, ấu trĩ, hèn nhát trở thành một lối nghệ thuật thì cái đẹp chỉ còn là lầm lỗi. Harries trích Nietzsche rằng, có lẽ đây là cái đẹp của con người sau cùng khi hẳn lấy cái bản chất hèn nhát không dám sống tràn đầy của mình làm biện minh cho nghệ thuật để cầu mong một chút hạnh phúc sau khi thần đã không còn. Và đó là một căn bệnh nhân văn hiện thân bằng nghệ thuật. Nhưng đây cũng là một cơ hội để cho con người ý thức được tình trạng ấu trĩ của mình trong thời đại hậu-thượng-đế. Chúng ta hãy chờ xem. (*Triết*)