

CÓ THỂ KỂ MỘT “CÂU CHUYỆN” VỀ NGHỆ THUẬT ĐƯƠNG ĐẠI?
**(Đọc sách *The Story of Contemporary Art - Câu chuyện nghệ thuật đương đại*,
 Tony Godfrey; Trần Phương Thúy dịch; Nxb Thế Giới & Nhã Nam, 2026)**

Phạm Minh Quân¹

Ngày nhận bài: 19 tháng 9 năm 2026

Ngày nhận bài sửa: 20 tháng 9 năm 2026; Ngày duyệt đăng: 20 tháng 9 năm 2026

TÓM TẮT

Bài điểm sách giới thiệu và phân tích *Câu chuyện nghệ thuật đương đại* của Tony Godfrey, bản dịch tiếng Việt của Trần Phương Thúy, do Nhà xuất bản Thế Giới và Công ty Nhã Nam ấn hành năm 2026. Từ câu hỏi liệu có thể kể một “câu chuyện” về nghệ thuật đương đại như Ernst Gombrich từng làm với lịch sử nghệ thuật hay không, Godfrey xây dựng một lối tiếp cận dựa trên những thay đổi trong thực hành nghệ thuật, thiết chế, thị trường và quan niệm về nghệ thuật từ giữa thế kỷ XX đến nay. Bài viết cho rằng đóng góp chính của cuốn sách là tổ chức một lĩnh vực đa tuyến, phi tuyến thành một cấu trúc dễ tiếp cận đối với độc giả mới làm quen với nghệ thuật đương đại. Đồng thời, người viết chỉ ra những vấn đề còn để ngỏ trong cuốn sách, gồm phạm vi toàn cầu của lịch sử nghệ thuật đương đại, giới hạn của phân kỳ thời gian và nguy cơ duy trì điểm nhìn lấy phương Tây làm trung tâm. Từ đó, bài viết khẳng định rằng mọi “câu chuyện” về nghệ thuật đương đại chỉ có thể tiếp tục mở rộng qua nhiều câu chuyện và nhiều góc nhìn khác nhau.

Từ khóa: *Nghệ thuật thị giác, nghệ thuật đương đại, lịch sử nghệ thuật.*

CAN WE TELL A “STORY” OF CONTEMPORARY ART?
**(Reading *The Story of Contemporary Art - Câu chuyện nghệ thuật đương đại*
 by Tony Godfrey; translated by Trần Phương Thúy;
 Thế Giới Publishers & Nhã Nam, 2026)**

Phạm Minh Quan

Received date: September 19, 2026

Revised date: September 20, 2026; Accepted date: September 20, 2026.

ABSTRACT

This book review introduces and analyzes Tony Godfrey’s *The Story of Contemporary Art*, translated into Vietnamese by Trần Phương Thúy and published by Thế Giới Publishing House and Nhã Nam in 2026. It begins with Godfrey’s question of whether contemporary art can be told as a “story,” as Ernst Gombrich did for the history of art. The review argues that Godfrey’s main

¹. Trường Khoa học liên ngành và Nghệ thuật, ĐHQGHN
 Email: quanpm@vnu.edu.vn

contribution is to organize an inherently multilinear and non-linear field through changes in artistic practice, institutions, the art market, and ideas about art from the mid-twentieth century to the present. It also examines the book's treatment of global art history, the limits of chronological periodization, and the risk of preserving a Western-centered perspective. The article concludes that any "story" of contemporary art must remain open to multiple stories and perspectives.

Keywords: *Visual arts, contemporary art, art history.*

Năm 1950, E. H. Gombrich xuất bản *The Story of Art*, một trong những cuốn sách lịch sử nghệ thuật phổ biến và có ảnh hưởng nhất trong thế kỷ XX. Với lối kể chuyện sáng rõ, dễ tiếp cận, Gombrich đã đưa người đọc đi qua lịch sử nghệ thuật phương Tây, từ tiền sử đến nghệ thuật hiện đại. Nhưng câu chuyện ấy gần như dừng lại trước khi những biến đổi căn bản của nghệ thuật đương đại thực sự định hình. Trong lần sửa đổi cuối cùng năm 1994, Gombrich chỉ đưa vào một số tác phẩm của Lucian Freud và David Hockney, trong khi Pop Art, chủ nghĩa tối giản (minimalism) và nghệ thuật ý niệm (conceptual art), những thực hành có ảnh hưởng sâu rộng đến nghệ thuật từ thập niên 1960, hầu như không được đề cập trong cuốn sách.

Bảy mươi năm sau, Tony Godfrey trở lại câu hỏi này trong *The Story of Contemporary Art*, được Trần Phương Thúy dịch sang tiếng Việt với nhan đề *Câu chuyện nghệ thuật đương đại* và do Nxb Thế Giới cùng Công ty Nhã Nam xuất bản năm 2026. Câu hỏi của Godfrey vừa trực tiếp vừa thách thức: "Ai đó có thể viết một cuốn sách như vậy về nghệ thuật đương đại không?" (Godfrey, 2026). Nếu câu trả lời là có, vấn đề lập tức trở nên phức tạp hơn: nghệ thuật đương đại bắt đầu từ khi nào, mạch truyện của nó là gì, ai là nhân vật chính, và liệu có thể tìm thấy một tiến trình rõ ràng như trong câu chuyện của Gombrich hay không?

Đây chính là điểm xuất phát đáng chú ý nhất của cuốn sách. Godfrey không cố dựng nên một lịch sử nghệ thuật đương đại theo mô hình các phong trào lần lượt xuất hiện rồi thay

thế nhau. Ông thừa nhận rằng không thể có một câu chuyện diễn tiến rõ ràng như Gombrich. Thay vào đó, ông lựa chọn kể lại lịch sử nghệ thuật đương đại qua những "khủng hoảng, xung đột và tranh cãi" về bản chất của nghệ thuật và mối quan hệ giữa nghệ thuật với xã hội. Đây là một lựa chọn phương pháp luận quan trọng, bởi chính tính tranh luận đã trở thành một trong những đặc trưng căn bản của nghệ thuật đương đại.

Godfrey vì thế không bắt đầu bằng một mốc thời gian duy nhất. Ông lần lượt xem xét 1945, 1960, 1968, 1973, 1980, 1989 và 2001 như những thời điểm có thể dùng để xác lập điểm khởi đầu. Ông chọn 1980 như một bước ngoặt có tính quyết định, khi các phương thức sáng tác, trưng bày và sưu tập nghệ thuật dường như đã thay đổi. Tuy nhiên, trước khi đi tới mốc này, ông vẫn lần ngược về tàn tích của chủ nghĩa hiện đại vào năm 1945, Pop Art năm 1962, nghệ thuật tối giản năm 1966, nghệ thuật ý niệm năm 1969 và sự hình thành của thị trường nghệ thuật đương đại quốc tế từ cuối thập niên 1960, đầu thập niên 1970.

Từ đây, câu chuyện được triển khai qua mười chương, mỗi chương xoay quanh một vấn đề hoặc một xung đột nổi bật: sự trở lại của hội họa, vị thế mới của nhiếp ảnh, điêu khắc và nghệ thuật sắp đặt, nghệ thuật quốc gia và nghệ thuật toàn cầu, nghệ thuật vì cộng đồng, quan hệ giữa cái hoành tráng và cái bình dị, kể chuyện và trù tượng, nghệ thuật đấu giá và nghệ thuật triển lãm, cuối cùng là nghệ thuật trong thời đại chủ nghĩa tư bản giám sát. Cách tổ chức này

giúp cuốn sách tránh phần nào mô hình lịch sử nghệ thuật thuần túy theo trường phái, đồng thời cho thấy nghệ thuật đương đại luôn hình thành trong quan hệ với thị trường, thiết chế, công nghệ, truyền thông, chính trị và đời sống xã hội. Chính ở đây xuất hiện nghịch lý căn bản của cuốn sách: làm thế nào để kể một lịch sử đa tuyến bằng một câu chuyện có trình tự?

Nếu lịch sử nghệ thuật cổ điển và cận đại phương Tây có thể tương đối thuận lợi được trình bày theo trật tự lịch đại, từ Romanesque, Gothic, Phục hưng đến Baroque, Tân cổ điển và những giai đoạn tiếp theo, thì từ thế kỷ XX, cấu trúc ấy ngày càng trở nên khó duy trì. Các phong trào không đơn giản chỉ nối tiếp nhau mà còn đồng thời tồn tại, giao thoa và phản biện lẫn nhau. Trong nghệ thuật đương đại, sự phân tán này trở thành một đặc điểm cấu trúc. Một thực hành nghệ thuật có thể xuất hiện trong nhiều dòng lịch sử cùng lúc, trong khi những hình thức tưởng như đã thuộc về quá khứ vẫn tiếp tục được sử dụng và được tái diễn giải. Chính vì vậy, nghệ thuật đương đại phù hợp hơn với một cách nhìn đa tuyến, trong đó các chiều lịch đại và đồng đại cùng hiện diện.

Godfrey thực ra đã nhận thức rõ điều này. Vấn đề là để làm cho một trường nghệ thuật quá rộng và phân tán trở nên dễ đọc, ông vẫn phải tổ chức nó thành các chương, các mốc và những “câu chuyện”. Vì thế, những khoảng thời gian trong sách nên được hiểu như những điểm nhấn của một cấu trúc tự sự hơn là những đường biên lịch sử tuyệt đối. “Trở lại với hội họa” không có nghĩa là hội họa chỉ tồn tại ở đầu thập niên 1980; “nghệ thuật quốc gia hay nghệ thuật toàn cầu” không phải là một vấn đề chỉ xuất hiện năm 1989; “nghệ thuật đấu giá hay nghệ thuật triển lãm” cũng không phải đến năm 2010 mới hình thành. Các vấn đề ấy đã xuất hiện từ trước, tiếp tục tồn tại và biến đổi trong những chương sau.

Điều này không làm giảm giá trị của phương pháp Godfrey. Ngược lại, nó cho thấy

một nỗ lực đáng kể nhằm giải quyết một bài toán gần như không thể tránh khỏi của lịch sử nghệ thuật đương đại: làm sao tạo ra một trật tự diễn giải mà không biến sự đa nguyên thành một lịch sử đơn tuyến. Giá trị của cuốn sách vì thế nằm ít hơn ở việc đưa ra một hệ thống phân kỳ hoàn toàn mới, mà nhiều hơn ở việc thử nghiệm một hình thức kể chuyện phù hợp với chính tính chất đầy tranh luận của đối tượng.

Đây cũng là lý do cuốn sách có giá trị đặc biệt đối với độc giả mới tiếp cận với nghệ thuật đương đại. Godfrey không chỉ giải thích tác phẩm mà còn giải thích cách thức thế giới nghệ thuật vận hành. Thị trường đấu giá, gallery, bảo tàng, biennial (triển lãm lưỡng niên), hội chợ nghệ thuật, giám tuyển và công chúng lần lượt bước vào lịch sử nghệ thuật như những tác nhân có khả năng định hình giá trị và ý nghĩa của tác phẩm. Khi bàn về triển lãm *Cities on the Move*, chẳng hạn, Godfrey nhấn mạnh rằng bản thân việc tổ chức triển lãm có thể trở thành một hình thức nghệ thuật, đồng thời chỉ ra vai trò của tổ chức trong việc xác định khái niệm và ranh giới của nghệ thuật. Đây là một sự mở rộng đáng kể của lịch sử nghệ thuật từ tác phẩm sang toàn bộ hệ thống sản xuất, trưng bày, diễn giải và tiếp nhận nghệ thuật.

Tuy nhiên, vấn đề phức tạp hơn khi Godfrey sử dụng khái niệm “toàn cầu”. Ông hoàn toàn ý thức về giới hạn của một lịch sử nghệ thuật lấy phương Tây làm trung tâm. Chương 5 dành riêng cho câu hỏi “Nghệ thuật quốc gia hay nghệ thuật toàn cầu”, trong đó triển lãm *Magiciens de la Terre* năm 1989 được xem xét như một bước ngoặt. Điều đáng chú ý là chính triển lãm mang tham vọng toàn cầu này từng bị phê phán vì các giám tuyển phương Tây có xu hướng tìm kiếm ở nghệ sĩ châu Phi và châu Á những đặc tính “nguyên sơ”, khác biệt, trong khi lại xem nhẹ những nghệ sĩ đã tiếp nhận và biến đổi các ngôn ngữ nghệ thuật hiện đại và hậu hiện đại phương Tây.

Godfrey cũng đưa vào câu chuyện nhiều nghệ sĩ ngoài châu Âu và Bắc Mỹ, từ Từ Băng, Thái Quốc Cường, Kimsooja đến Martha Atienza, Doris Salcedo và nhiều nghệ sĩ khác. *Cities on the Move*, tập trung vào nghệ sĩ châu Á và sự phát triển của các siêu đô thị châu Á, được ông xem như một biểu hiện quan trọng của sự thay đổi này. Rõ ràng, câu chuyện của Godfrey đã mở rộng đáng kể về mặt địa lý so với lịch sử nghệ thuật phương Tây truyền thống.

Nhưng lịch sử nghệ thuật trở thành “toàn cầu” không chỉ nhờ số lượng địa danh hay nghệ sĩ được đưa vào. Vấn đề sâu hơn nằm ở góc nhìn và hệ quy chiếu tri thức. Ai đang kể câu chuyện? Từ vị trí nào? Bằng những phạm trù nào? Khi một nghệ sĩ ngoài phương Tây được đưa vào lịch sử nghệ thuật toàn cầu, liệu nghệ sĩ ấy có được nhìn nhận từ lịch sử, xã hội và hệ thống tri thức của chính họ, hay vẫn chủ yếu được diễn giải bằng những phạm trù đã được hình thành từ lịch sử nghệ thuật phương Tây?

Đây là câu hỏi đặc biệt đáng chú ý đối với *Câu chuyện nghệ thuật đương đại*. Godfrey ý thức khá rõ về vị trí của người viết. Ông thừa nhận cuốn sách về nghệ thuật đương đại tất yếu mang tính cá nhân, bởi người đọc có thể bất đồng với ông và chính sự bất đồng ấy tạo nên tranh luận. Nhưng ý thức về tính vị trí của người kể chuyện chưa đồng nghĩa với việc cấu trúc tri thức của câu chuyện đã thay đổi hoàn toàn. Việc bổ sung nghệ sĩ từ các khu vực khác nhau là một bước quan trọng để phá vỡ trung tâm phương Tây, nhưng chưa đủ để tạo ra một lịch sử đa trung tâm nếu những nghệ sĩ ấy vẫn chủ yếu được đọc qua các phạm trù được kiến tạo từ trung tâm ấy.

Vấn đề này càng trở nên rõ ràng khi đặt cuốn sách trong những bối cảnh nghệ thuật cụ thể như ở Việt Nam. Chủ nghĩa hiện đại, hậu hiện đại hay nghệ thuật đương đại đều là những khái niệm được hình thành trong lịch sử hiện đại phương Tây, sau đó được lưu chuyển, tiếp

nhận và biến đổi trong những không gian văn hóa khác nhau. Do đó, nghệ thuật đương đại ở Việt Nam không đơn giản là một phiên bản đến muộn của lịch sử nghệ thuật phương Tây. Những biến đổi của nghệ thuật Việt Nam cần được đặt trong các điều kiện lịch sử, kinh tế, xã hội, chính trị và văn hóa riêng, đồng thời trong quá trình tiếp nhận, chuyển hóa và đối thoại với những diễn ngôn nghệ thuật quốc tế. Một lịch sử nghệ thuật đương đại toàn cầu, nếu thực sự muốn vượt khỏi Âu tâm luận (Eurocentrism), vì vậy cần chuyển từ việc mở rộng bản đồ sang việc đa dạng hóa điểm nhìn.

Đồng thời, đây cũng là nơi cách tiếp cận đa tuyến có thể trở thành một phương pháp hữu ích hơn cách phân kỳ thuần túy. Nghệ thuật đương đại không nhất thiết phải được hình dung như một dòng sông duy nhất có đầu nguồn và hướng chảy xác định. Nó gần với một mạng lưới gồm nhiều dòng chảy, trong đó có những dòng giao nhau, có dòng tách ra, có dòng quay trở lại và có dòng tiếp tục vận động song song. Một lịch sử như vậy không phủ nhận niên đại, nhưng đặt niên đại bên cạnh đồng đại; không loại bỏ phân kỳ, nhưng xem phân kỳ như một công cụ diễn giải; không phủ nhận câu chuyện, nhưng thừa nhận rằng luôn có nhiều câu chuyện cùng tồn tại.

Ở phương diện này, *Câu chuyện nghệ thuật đương đại* của Tony Godfrey vừa là một nỗ lực kể chuyện, vừa là bằng chứng cho thấy câu chuyện ấy khó có thể hoàn tất. Cuốn sách thuyết phục ở khả năng đưa người đọc bước vào một thế giới nghệ thuật phức tạp bằng ngôn ngữ sáng rõ, giàu ví dụ và luôn gắn tác phẩm với những tranh luận rộng hơn về xã hội, thị trường, thể chế và công nghệ. Nó đặc biệt hữu ích như một văn bản nhập môn, bởi thay vì trao cho người đọc một danh mục các trường phái cần ghi nhớ, Godfrey liên tục đặt ra những câu hỏi về việc nghệ thuật được tạo ra, nhìn nhận và định giá như thế nào.

Nhưng chính tham vọng “kể chuyện” ấy cũng tạo nên giới hạn của cuốn sách. Nghệ thuật đương đại, càng được nhìn nhận như một trường đa nguyên, đa trung tâm và đa tuyến, thì càng khó có thể được thu gọn vào một câu chuyện duy nhất. Có lẽ câu hỏi quan trọng nhất mà cuốn sách để lại không phải là liệu Godfrey đã kể đúng câu chuyện về nghệ thuật đương đại hay chưa, mà là liệu có thể có một câu chuyện

duy nhất về nghệ thuật đương đại hay không. Nếu câu trả lời là không, thì giá trị của một cuốn sách như *Câu chuyện nghệ thuật đương đại* nằm ở việc nó mở ra một bản đồ để người đọc tiếp tục đặt câu hỏi, tranh luận và viết thêm những câu chuyện khác. Bởi với nghệ thuật đương đại, câu chuyện có lẽ không bao giờ chỉ có một tuyến, cũng như không bao giờ thực sự kết thúc.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- Godfrey, T. (2026). *The Story of Contemporary Art - Câu chuyện nghệ thuật đương đại*. Trần Phương Thúy dịch. Hà Nội: Nxb Thế Giới - Công ty Cổ phần Văn hóa và Truyền thông Nhã Nam
- Gombrich, E. H. (1995). *The Story of Art* (16th ed.). London: Phaidon.