

VẤN ĐỀ KHUNG TRI THỨC VÀ NHẬN THỨC SỬ NGHỆ THUẬT Ở VIỆT NAM HIỆN NAY

Hoàng Phong Tuấn *

Ngày nhận bài: 19 tháng 11 năm 2025

Ngày nhận bài sửa: 17 tháng 12 năm 2025; Ngày duyệt đăng: 19 tháng 12 năm 2025

TÓM TẮT

Bài viết nêu vấn đề sự bất hợp lý của việc sử dụng khung tri thức trong các trao đổi và bàn luận về nghệ thuật hiện nay. Tình hình này xuất phát từ việc thiếu sự phản tư, chất vấn khung tri thức trong viễn tượng sử nghệ thuật. Từ đó, bài viết phân tích nguồn gốc và sự chi phối của khung tri thức Âu tâm luận trong sử nghệ thuật và sự trở lại của nó trong các bàn luận nghệ thuật. Qua đó, dựa trên nền tảng lý thuyết mỹ học của Wittgenstein và lý thuyết văn hóa của Gramsci, bài viết gợi ra hướng nhận thức đa chiều về sử nghệ thuật. Sử nghệ thuật cần có tiến trình và bức tranh đời sống nghệ thuật trong viễn tượng các cộng đồng nghệ thuật với chuẩn tắc và ý thức hệ của chính chúng, thay vì dựa trên các chuẩn tắc Âu tâm luận.

Từ khóa: *khung tri thức; sử nghệ thuật; cộng đồng nghệ thuật; chuẩn tắc; ý thức hệ; Âu tâm luận.*

THE PROBLEM OF EPISTEMIC FRAMEWORK AND PERCEPTION OF ART HISTORY IN VIETNAM TODAY

Hoang Phong Tuan

Received: November 19, 2025

Revised: December 17, 2025; Accepted: December 19, 2025

ABSTRACT

The paper addresses the problem of conceptual inconsistencies in the use of epistemic frameworks within current discussions of art. This situation stems from a lack of reflexive engagement and insufficient interrogation of the epistemological assumptions that underpin art-historical perspectives. The paper then examines the origins and enduring influence of Eurocentric epistemic frameworks in art history, as well as their resurgence in contemporary art discourse. Drawing on Wittgenstein's aesthetic philosophy and Gramsci's cultural theory, the paper proposes a multidimensional approach to art history. It argues that art history should interpret artistic processes and cultural formations from the vantage point of specific artistic communities, each with its own norms and ideologies, rather than relying on Eurocentric norms.

Keywords: *epistemic framework; art history; artistic communities; norms; ideology; Eurocentrism.*

* Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh

Email: tuanhp@hcmue.edu.vn

1. ĐẶT VẤN ĐỀ

Việc nhận thức sử nghệ thuật của một thời kì đòi hỏi khả năng chất vấn hệ thống tri thức cấu tạo viễn tượng về nghệ thuật. Việt Nam hiện nay đang trong tiến trình hoà nhập chung với thế giới, nhưng có lịch sử và bản sắc được định hình của riêng mình. Vì vậy, việc nhận thức sử nghệ thuật ở Việt Nam yêu cầu không chỉ cái nhìn mới dựa trên nền tảng lí thuyết mỹ học phù hợp với bối cảnh lịch sử, mà còn soát xét lại các khung tri thức về sử nghệ thuật đang thịnh hành. Quan sát những bản luận về nghệ thuật trong thời gian gần đây, ta nhận thấy có một số vấn đề về khung tri thức của việc nhận thức sử nghệ thuật¹. Các vấn đề này xoay quanh sự chi phối của khung tri thức sử nghệ thuật châu Âu, vai trò của các định chế thị trường nghệ thuật trong việc tái sản xuất và trộn ghép khung tri thức theo nhu cầu thị trường và sự chủ quan hóa khung tri thức của phê bình nghệ thuật. Bài viết này phân tích các vấn đề khung tri thức hiện hành về sử nghệ thuật Việt Nam, sau đó dựa trên đặc điểm bối cảnh riêng của Việt Nam, đề xuất hướng tiếp cận nhận thức sử nghệ thuật hiện nay.

2. NỘI DUNG

2.1. Vấn đề khung tri thức sử nghệ thuật

Sử nghệ thuật nói riêng, sử văn hóa nói chung không tách rời hoàn cảnh kinh tế – chính trị và tiến trình lịch sử xã hội có trước; vì thế, không có sử nghệ thuật phổ quát, trừu tượng, tách khỏi sự tiến triển của lịch sử xã hội cụ thể. Mặt khác, cũng như sử văn hóa, sử nghệ thuật không tách rời khỏi viễn tượng (perspective) hình thành nên nó,

mà cơ sở là cái khung tri thức về nghệ thuật. Khung tri thức nghệ thuật là mạng lưới tri thức định khung được giảng dạy, học tập và kế thừa có vai trò như các chuẩn tắc đánh giá nghệ thuật và nhận thức sử nghệ thuật, nó là điều mà các cá nhân diễn giải sử dụng và vận hành trong ngữ cảnh nghệ thuật. Khung tri thức cho sử nghệ thuật làm chuẩn tắc để tuyển lựa và thấu nạp các sự kiện và tác phẩm, sắp xếp lại chúng theo tiến trình, đưa chúng vào phạm vi quan sát và diễn giải. Theo quan niệm của Gadamer, khung tri thức này tác động đến lịch sử và ảnh hưởng bởi lịch sử, nó tác động vì sẽ cho ta thấy cái gì phải thấy và che đi những gì không được hiện diện, nó ảnh hưởng vì nó hình thành từ quá khứ và ảnh hưởng đến chúng ta trong hiện tại (Gadamer, 2004, tr.300).

Khung tri thức sử nghệ thuật ở Việt Nam hiện đại hình thành từ hai nguồn gốc: khung tri thức châu Âu được giới thiệu sang Việt Nam đầu thế kỷ XX do các định chế giáo dục nghệ thuật Pháp phổ biến trong thời kì thuộc địa và khung tri thức sử nghệ thuật cách mạng của nhà nước Việt Nam Dân chủ Cộng hòa định hình từ năm 1945. Trong những năm gần đây, khung tri thức thứ nhất trở lại và ảnh hưởng mạnh mẽ hơn cả khi mạng xã hội thịnh hành và thể hệ giám tuyển tiếp xúc với tri thức phương Tây bắt đầu có vai trò trong thế giới nghệ thuật. Tương ứng, khung tri thức thứ hai tồn tại chủ yếu trong các giáo trình, trường lớp nghệ thuật chính thống, có tác động không nhiều đến thị trường nghệ thuật.

¹ Những trao đổi nghệ thuật gần đây ở Việt Nam liên quan đến việc phê phán các tác phẩm nghệ thuật vì không cách tân, đổi mới (truyện ngắn hiện thực trong văn học), vì phản ánh xã hội và tuyên truyền cho hình ảnh cứu trợ lũ lụt (hội họa tuyên truyền). Các phê phán này tiến giả định rằng mọi tác phẩm phải cách tân hình thức và phong cách, nếu không, chúng vô giá trị; mặt khác, mọi tác phẩm đều không có lịch sử truyền thừa, hoặc mọi sự truyền thừa là vô giá trị (bút pháp hiện thực trong truyện và mục đích tuyên truyền của hội họa). Nghiên cứu này chỉ ra sự bất hợp lí trong cách nhìn này vì chúng dựa trên khung tri thức Âu tâm luận và không xét đến tính lịch sử và tính bản địa của sử nghệ thuật.

Ở trong nguồn gốc, khung tri thức thứ nhất đề cao các tiêu chuẩn nghệ thuật châu Âu trong chất liệu, hình thức, phong cách, trường phái và vì thế, gạt bỏ những hình thức nghệ thuật ngoài châu Âu. Trong lịch sử phổ biến của mình, đi theo chân các nhà thực dân muốn nỗ lực Âu hóa văn hóa và nghệ thuật mọi nơi họ đặt chân đến, khung tri thức này để lại gốc rễ sâu rộng, không chỉ ở việc lưu truyền các tiêu chuẩn được lưu truyền, mà còn chủ yếu ở chỗ các nghệ sĩ và các tác phẩm mà nó tôn xưng không ngừng được làm sống lại, hoặc được nhắc lại, và được dùng làm chuẩn tắc trong thời đại mới. Belting đã phê phán sự tạo dựng khung tri thức này ở nhiều khía cạnh, trong đó có việc xem lịch sử nghệ thuật châu Âu như một tự sự có đường dẫn chiếu từ nghệ thuật Hi Lạp, chỉ phát triển và trưởng thành ở châu Âu (Belting, 2003, tr.1987).

Một đặc điểm của khung tri thức này là nhận thức sử nghệ thuật dựa trên chuẩn tắc phong cách và trường phái theo sự tiến bộ của nghệ thuật châu Âu. Theo đó, nó đòi hỏi tất cả các tác phẩm phải “cách tân” hình thức và nghĩa là, đòi hỏi mọi nghệ thuật phải theo hệ tiêu chuẩn về sự tiến bộ, và ở đây là tiêu chuẩn tiên bộ của phạm trù tính lịch sử theo quan niệm châu Âu. Đòi hỏi này xuất phát từ cái nhìn về tính lịch sử theo kiểu Hegel, cái nhìn mà, mọi sự đi tới đều phải phủ định và vượt bỏ, và chỉ sự đi tới đó mới là giá trị. Do đó, tất cả mọi thứ nghệ thuật dừng lại trong các phạm trù quá khứ (chẳng hạn nghệ thuật tuyên truyền, nghệ thuật hiện thực) hay các nghệ thuật bản địa dân gian đều không phải là nghệ thuật; thực ra đó là một thứ chủ nghĩa ưu việt lịch sử, mà nhiều lí thuyết gia gần đây, như Belting, đã bác bỏ.

Từ đầu thế kỉ XX, Gramsci đã kịch liệt phê phán cái nhìn chủ nghĩa ưu việt lịch sử này trong nghệ thuật². Ông cho rằng người nghệ sĩ thì khác với nhà chính trị, nhà chính trị đòi hỏi sự tiến triển tất yếu của lịch sử xã hội theo ý niệm nhất quán, còn người nghệ sĩ chọn lựa trong vô số cái đa sắc điều gì đó cho riêng mình (Hoàng, 2019). Ý tưởng sâu sắc này, mà thực ra không mới đối với những nghệ sĩ chân chính, đã được trường phái nghiên cứu văn hoá Birmingham kế thừa khi cho rằng nghệ thuật đại chúng mới là nơi mà các tiếng nói đa sắc cất lên để khác biệt với dòng nghệ thuật tinh hoa chính thống.

Việc nhìn sử nghệ thuật theo cái nhìn hệ thống tri thức Âu tâm luận hướng đến toàn cầu hóa giá trị nghệ thuật, tuy vậy nó không công bằng với hệ thống tri thức nghệ thuật bản địa và lịch sử. Hệ quả của khung tri thức này là các sử gia nghệ thuật Pháp đầu thế kỷ XX xem tất cả các nghệ thuật bản địa khác không hợp với chuẩn tắc hình thức về trường phái và phong cách là ngoại vi, chưa trưởng thành, tiền hiện đại. Cuốn sách *Nghệ thuật xứ An Nam* của Henri Gourdon ấn hành đầu thế kỷ XX có những nhận xét rằng nghệ thuật Việt Nam không xác định vai trò “người nghệ sĩ theo quan niệm của chúng ta”, tức người châu Âu, như là người sáng tác dựa trên cảm hứng của mình, vì thế, thật khó để phân loại các trường phái và phong cách (Gourdon, 2017, tr.31–32, 35). Nguyễn Quân (2010) đã phê phán định kiến này và chỉ ra rất đúng rằng người Pháp không hiểu nổi những thành tựu rực rỡ của mỹ thuật làng xã Việt Nam (Nguyễn, 2010, tr.29).

Trong những bản luận hiện đại, khung tri thức này gạt bỏ các hệ giá trị nghệ thuật được

² Gramsci đã phê phán cách nhìn này: “Một sai lầm nghiêm trọng là chấp nhận một chiến lược tiến triển duy nhất mà theo đó mỗi sự tăng tiến mới tích lũy và trở thành tiền đề cho sự tăng tiến cao hơn. Không chỉ vì các chiến lược vốn đa tạp, mà ngay cả chiến lược gọi là tiến triển nhất cũng có những moment thoái lui” (Gramsci, 2000, tr.397).

hình thành trong lịch sử và nội sinh từ bối cảnh xã hội Việt Nam. Chẳng hạn trong cuộc tranh luận về tranh Đoàn Nguyên trên mạng xã hội, một số bức pha trộn chủ nghĩa ấn tượng và hiện thực với mục đích tuyên truyền đã bị phê phán nặng nề. Những ý kiến phê phán cho rằng những bức tranh này không có giá trị nghệ thuật, và vì thế, không xứng đáng được đầu giá và ca ngợi. Cuộc tranh luận về tranh Bùi Quang Viên lại cho thấy mặt khác của vấn đề. Đó là việc tiếng nói nội sinh của nghệ thuật bị áp đặt theo tiêu chuẩn trào lưu và chuẩn tắc phương Tây. Các ý kiến phê phán so sánh các tác phẩm này với hội họa tình huống châu Âu, và cho rằng chúng không đúng chuẩn tắc của trào lưu hội họa này. Cả hai biểu hiện này cho thấy điều mà Belting (2003) đã từng chỉ ra khi các không gian nghệ thuật ngoài châu Âu quá lệ thuộc vào khung tri thức Âu tâm luận mà thiếu đi sự chất vấn có tính bản địa và lịch sử.

Những bàn luận khoa học đương đại về sử nghệ thuật Việt Nam cũng có tiền giả định về sự cách tân nghệ thuật theo tiêu chuẩn Âu tâm luận. Taylor và Corey (2019) chẳng hạn, phác thảo một bức tranh sử nghệ thuật Việt Nam giai đoạn Đổi mới dựa trên việc tìm kiếm những dấu ấn toàn cầu hóa nghệ thuật và xem sự cách tân của sáng tạo cá nhân như là động lực tất yếu của sử nghệ thuật, những cộng đồng truyền thừa có tính lịch sử đều nằm ngoài bức tranh sử nghệ thuật do các tác giả này phác họa. Lenzi (2024) đặt nghệ thuật Việt Nam trong bối cảnh Đông Nam Á từ sau 1970 và chỉ chú trọng những cách tân về chủ đề và hình thức của nghệ thuật theo động hướng của nghệ thuật châu Âu.

Chính ở đây, khung tri thức thứ hai về

một lịch sử nghệ thuật gắn liền với lịch sử xã hội cung cấp cho ta những gợi ý. Điểm cốt lõi của khung tri thức thứ hai là sự kết nối nghệ thuật với ý thức hệ trong xã hội, phát triển từ quan niệm của chủ nghĩa Marx về văn hóa văn nghệ. Theo đó, nghệ thuật là tiếng nói của những giai cấp và cộng đồng trong lịch sử, trong đó có những cộng đồng thiểu số muốn gửi gắm suy nghĩ và cảm nhận riêng của mình đến với xã hội. Alleva đã sắp xếp khung tri thức này vào phạm vi lý thuyết ngữ cảnh về sử nghệ thuật và đề cao việc nhìn nhận những tiếng nói mới về giới, về giải thuộc địa của nó (Alleva, 2005). Ở Việt Nam, khung tri thức này đã ra đời trong phong trào cách mạng Việt Minh chống Pháp, như là một điểm tựa ý thức hệ chống thực dân. Trong hoàn cảnh lịch sử mới như hiện nay, điểm cốt lõi của khung tri thức này có thể giúp nhận thức sử nghệ thuật thoát ra khỏi những tiêu chuẩn áp đặt bên ngoài, tìm kiếm những tiếng nói nội sinh trong chính xã hội Việt Nam³.

Bên cạnh sự trở lại của khung tri thức Âu tâm luận là sự chi phối khung tri thức của các định chế thị trường nghệ thuật. Do nhu cầu sưu tầm nghệ thuật ngày càng lớn mạnh, các định chế thị trường nghệ thuật như gallery, bảo tàng tư nhân, báo chí, kênh truyền thông mạng xã hội sinh ra thực hiện vai trò trung giới về tri thức giữa tác phẩm và người thưởng thức, sưu tầm. Khác với định chế giáo dục nghệ thuật vốn có vai trò cung cấp tri thức hàn lâm, định chế thị trường nghệ thuật sản xuất khung tri thức trên cơ sở dòng chảy của nhu cầu đầu tư và sưu tầm, nhấn mạnh vào giá cả của tác phẩm nghệ thuật được đầu giá trong các phiên đấu giá quốc tế. Chẳng hạn,

³ Trong một bài viết chưa xuất bản, Nguyễn Trần Ưu Đàm cho rằng: “Việt Nam đã từng chiến thắng lẫy lừng tại Điện Biên Phủ, tôi gọi đó là Điện Biên Phủ 1.0. Chiến thắng này rũ bỏ gông cùm xiềng xích hữu hình. Điện Biên Phủ 2.0 là rũ bỏ nốt gông cùm xiềng xích trong tư tưởng, vô hình. Việt Nam cần một Điện Biên Phủ 2.0 trong nhận thức về thực hành và sưu tầm nghệ thuật”.

gần đây, khi nhu cầu tranh Đông Dương nổi lên, các định chế truyền thông của thị trường nghệ thuật, thông qua các giám tuyển, xây dựng khung tri thức về giá trị nghệ thuật của tác phẩm của các họa sĩ được đào tạo ở trường Cao Đẳng Mỹ thuật Đông Dương⁴.

Cuối cùng, sự hình thành và phổ biến truyền thông số và mạng xã hội và cùng với đó là sự đa dạng hóa và cá nhân hóa diễn ngôn nghệ thuật thị trường đã tạo điều kiện cho việc phổ biến và tái lập khung tri thức châu Âu như là chuẩn tắc “cao cấp” cho nghệ thuật. Những diễn ngôn này, do màu sắc lí thuyết gắn kết với các định chế thị trường nghệ thuật (sàn đấu giá phương Tây, các giám tuyển được đào tạo ngắn hạn và dài hạn ở phương Tây, các tạp chí, Internet và các trung tâm nghệ thuật, bảo tàng tư nhân...) đã ngày càng lớn mạnh và phổ quát hóa chuẩn tắc của chúng. Sự phát triển thậm phồn của định chế truyền thông và định chế thị trường cùng các tiếng nói chủ quan tranh luận ồn ào nhưng thiếu sự chất vấn khung tri thức hợp lí đã tạo nên một giai đoạn hỗn độn của đời sống nghệ thuật và phê bình nghệ thuật.

2.2. Hướng tới nhận thức tính đa dạng của sử nghệ thuật

Một bối cảnh như đã phân tích ở Việt Nam hiện nay đòi hỏi sự chất vấn và mở rộng khung tri thức đồng thời hình thành nhận thức đa dạng về sử nghệ thuật, tiến trình quá khứ cũng như lát cắt hiện tại. Một mặt, chúng ta không còn có thể nhìn nhận sử nghệ thuật theo một tiến trình duy nhất, như Belting đã lưu ý. Ông cho rằng sử nghệ thuật theo kiểu cũ tự ràng buộc mình theo tuyên ngôn tiền phong (avant-garde) trong phạm trù tiến triển, chối bỏ truyền thống nhưng lại không thể độc lập

với truyền thống, vì nó cần truyền thống để tự soi chiếu chính mình. Nghịch lí này của sử nghệ thuật làm cho nó vừa không còn tính chất sử (vì chối bỏ truyền thống), vừa không thuộc về nghệ thuật (vì bản thân nghệ thuật đã không còn hiện lên trong một diện mạo đơn tính). Belting đề nghị một nhận thức sử nghệ thuật xuyên qua các ranh giới của ngữ cảnh xã hội và văn hóa, vượt ra khỏi quan niệm về sự tự trị độc lập của nghệ thuật và quan niệm cứng nhắc về chức năng của nghệ thuật (Belting, 1987, x–xii). Tuy nhiên, sự đa dạng của sử nghệ thuật không có nghĩa là không có các chuẩn tắc và động hướng (movement) gắn liền với tính lịch sử và tính bản địa và những nối kết trong đa dạng của bản thân sử nghệ thuật.

Ở tầm nhìn này, mỹ học phân tích của Wittgenstein và lí thuyết văn hóa của Gramsci có thể đem đến một số gợi ý nhằm hướng đến tính đa dạng của sử nghệ thuật. Đó là quan niệm về các cộng đồng nghệ thuật và quan niệm về ý thức hệ xã hội của các cộng đồng ấy. Quan niệm về các cộng đồng nghệ thuật, hay “các thế giới nghệ thuật” của mỹ học phân tích, có nguồn gốc từ Wittgenstein, được phát triển tiếp tục bởi Danto. Wittgenstein cho rằng các chuẩn tắc nghệ thuật vận hành như “các trò chơi ngôn ngữ” (language–games) trong ngữ cảnh văn hóa cụ thể (Wittgenstein, 1967).

Các trò chơi ngôn ngữ có đặc điểm là các phát ngôn cùng với hành vi của cá nhân liên quan đến cá nhân khác bị chi phối bởi quy tắc/ chuẩn tắc vận hành trong ngữ cảnh hình thức đời sống cụ thể. Ở đây, chữ “trò chơi” không mang nghĩa giải trí mà là hành vi phát ngôn vận hành

⁴ Trong chủ đề talk “Mỹ thuật Đông Dương: Từ lịch sử đến thị trường”, có nhà nghiên cứu hiện đại vẫn chịu ảnh hưởng của quan niệm này khi cho rằng Việt Nam trước trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương chưa có nghệ thuật đích thực vì tranh của ta không có “phối cảnh”. <https://www.youtube.com/live/UaYLhx5GW74?si=ZLCdA3ZVbre6jPJW>. Truy xuất 07h40 ngày 18/11/2025.

theo các quy tắc/ chuẩn tắc, như trò chơi cờ phải tuân theo quy tắc nước đi của mỗi loại quân cờ. Trong trò chơi ngôn ngữ của phê bình nghệ thuật, phát ngôn của nhà phê bình hay giám tuyển gắn liền với hành vi nhằm thực hiện mục đích của họ trong khuôn thức đời sống (form of life). Ví dụ, phát ngôn giám tuyển đề cao giá trị của tác phẩm nhằm mục đích thương mại thì khác với phát ngôn nhằm mục đích đánh giá tác phẩm của người quản lý văn hóa; vì phát ngôn giám tuyển nhắm đến người tham gia là nhà sưu tầm, người mua tác phẩm, còn phát ngôn quản lý văn hóa nhắm đến tác giả và xem xét sự hợp thức của tác phẩm trong quy định văn hóa hiện hành; chuẩn tắc giữa chúng cũng khác nhau: một bên là chuẩn tắc giá trị, một bên là chuẩn tắc luật pháp. Tất nhiên, không có tiền giả định cho trước nào đối với phát ngôn trong trò chơi ngôn ngữ của nó, mà phải theo dõi những bước di chuyển (move) trong chuỗi phát ngôn và hành vi trong ngữ cảnh cụ thể. Hiểu như thế, ta sẽ nhận ra có những trò chơi ngôn ngữ nghệ thuật khác nhau, được thiết lập bởi định chế và các tác nhân xoay quanh chúng như truyền thông, gallery, bảo tàng nghệ thuật, nhà trường, hội đồng hàn lâm, giám tuyển, nghệ sĩ, nhà sưu tầm... (Danto, 1964). Belting phát triển quan niệm trên ở khía cạnh các cộng đồng thiếu số nghệ thuật trong một thế giới toàn cầu hóa nghệ thuật của xã hội hiện đại (Belting, 2003). Các cộng đồng này khai triển ý tưởng nghệ thuật của riêng họ cho thế giới nghệ thuật và vì thế tạo nên tiếng nói riêng trong bức tranh đời sống nghệ thuật hiện hành. Những tiếng nói riêng này không đi theo một khung tri thức cho sẵn nào, càng không thể sắp xếp vào một trật tự tuyến tính mang tính lịch sử, vì chúng có thể phá vỡ trật tự tuyến tính ấy.

Các chuẩn tắc nghệ thuật được truyền thừa trong cộng đồng nghệ thuật, đặc biệt là các cộng đồng cấp quốc gia, do các định chế giáo dục, quản lý văn hóa, định chế truyền thông và xuất bản, hội nghệ sĩ, các bảo tàng nghệ thuật thiết lập, củng cố và tái sản xuất ý thức hệ. Ở cấp độ cộng đồng nghệ thuật thiếu số, chẳng hạn một bảo tàng tư nhân có uy tín, hay thậm chí một cộng đồng phi hợp thức, cũng có những chuẩn tắc của riêng nó, định hình và diễn giải ý nghĩa của tác phẩm, tạo nên không gian và tầm nhìn sáng tạo cho nghệ sĩ, và theo đó là công chúng nghệ thuật riêng. Điều quan trọng là việc “miêu tả” các chuẩn tắc của cộng đồng ấy. Theo Wittgenstein, miêu tả các chuẩn tắc cần miêu tả cả ngữ cảnh văn hóa của các chuẩn tắc ấy, bao gồm việc thực hành chúng, những người tham gia và không tham gia thực hành chuẩn tắc, họ tham gia với hành vi cử chỉ như thế nào và họ mong muốn gì với các chuẩn tắc ấy (Wittgenstein, 1967, tr.7–8).

Mỗi cộng đồng này được cố kết không chỉ bởi quan niệm nghệ thuật hay phong cách sáng tác, mà còn ý thức hệ xã hội của nó, nghĩa là chiều hướng cấp nghĩa và mong muốn tiếng nói của nó đối với xã hội. Gọi ý từ luận điểm nổi tiếng của Marx trong Lời nói đầu *Góp phần phê phán khoa kinh tế chính trị* về sự đấu tranh ý thức hệ ở kiến trúc thượng tầng phản ánh cuộc đấu tranh giai cấp ở cơ sở hạ tầng, Gramsci phát triển ý niệm về các nhóm xã hội khác nhau cất tiếng nói trong bối cảnh chung quyền thống soát (hegemony) của nhà nước (Gramsci, 2000, tr.397). Tùy vào phạm vi ảnh hưởng mà tiếng nói ấy có thể là một ý thức hệ phổ quát, hoặc là sự cất tiếng về ý nghĩa nghệ thuật đơn thuần. Trường hợp ý thức hệ phổ quát chủ yếu là ý thức hệ nhà nước, các ý thức hệ khác thể hiện qua những tìm tòi hệ giá trị mới và ý nghĩa mới của nghệ thuật. Ví dụ,

các cộng đồng nghệ thuật LGBTQ+ mong muốn tiếng nói và các chuẩn tắc mới về giới của họ được lắng nghe, được phổ biến và lan tỏa. Ý thức hệ xã hội của cộng đồng nghệ thuật được thể hiện trong tác phẩm là cách thức nó thương thỏa về ý nghĩa và giá trị với quyền thống soát/ bá quyền chung của ý thức hệ xã hội của nhà nước (Gramsci, 2021).

Mạng lưới kết nối của những tiếng nói như vậy tạo nên bức tranh chung của một giai đoạn sử nghệ thuật. Trong khi đó, động hướng của các tiếng nói và ý thức hệ xã hội của các cộng đồng nghệ thuật phác họa chiều hướng chính của sử nghệ thuật. Có thể có hơn một chiều hướng chính và nhiều chiều hướng rẽ nhánh trong một giai đoạn sử nghệ thuật. Một viễn tượng sử nghệ thuật như vậy không nhằm vẽ nên sử nghệ thuật tuyến tính của trường phái và phong cách theo khung tri thức cho sẵn, ngược lại nó quan tâm đến các cộng đồng thiểu số, hiểu theo nghĩa cộng đồng nghệ thuật có tiếng nói chưa được phổ biến, và các không gian nghệ thuật mới hình thành; nhưng nó cũng không loại trừ các khung tri thức phổ quát của nhà nước hiện hành, hiểu theo nghĩa chuẩn tắc và ý thức hệ chính thống. Nó cũng không viết sử nghệ thuật trên một khung tri thức duy nhất nào đó, chẳng hạn, sử nghệ thuật trước 1945 trên khung tri thức châu Âu mà trung tâm là trường Cao Đẳng Mỹ thuật Đông Dương, loại bỏ các khung tri thức bản địa như nghệ thuật kiến trúc đình làng, lăng tẩm và các loại hình nghệ thuật dân gian khác, như đã bị phê phán bởi Nguyễn Quân (2010).

Từ viễn tượng này, nhận thức lát cắt của một thời kì nghệ thuật đa dạng như hiện nay ở Việt Nam cần nhìn được động hướng chính và những hướng rẽ khác nhau, những cộng đồng riêng của nghệ thuật, hay là những thế giới nghệ thuật khác nhau: những cộng đồng mới, những cộng đồng truyền thừa⁵, những cộng đồng cách tân cùng nhịp với xu hướng chung toàn cầu, những cộng đồng bản địa riêng biệt và những cộng đồng đại chúng. Động hướng toàn cầu hóa và cách tân có thể thấy rõ ở các cộng đồng kết nối với thế giới nghệ thuật quốc tế hóa, chẳng hạn Nguyen Art Foundation⁶, nhóm Xem⁷... Động hướng lịch sử trong các cộng đồng nghệ thuật truyền thừa, như ta có thể thấy, vẫn tiếp nối các chuẩn tắc của nghệ thuật cách mạng, chẳng hạn các Hội nghệ sĩ ở các tỉnh, thành phố Việt Nam. Đây là không gian văn hóa tinh thần rộng lớn liên quan đến tính lịch sử riêng của Việt Nam. Động hướng bản địa như trong cộng đồng bản địa riêng biệt tập hợp chung quanh các nghệ sĩ trẻ, chẳng hạn các nghệ sĩ miền Trung liên quan đến dân tộc Chăm tập hợp trong chương trình *Queer Idea: We want to hear your voice 2024*. Những cộng đồng nghệ thuật LGBTQ+ chẳng hạn như “trình diễn bê đê” (drag queen) tại các dịp giải trí làng, xóm, thành thị miền Nam. Đây là những cộng đồng thiểu số theo quan niệm của Belting (2003), cất tiếng nói văn hóa dân tộc thiểu số và tiếng nói khẳng định ý nghĩa khác biệt giới. Những cộng đồng đại chúng, chẳng hạn, hiện tượng đấu giá tranh cứu trợ đồng bào lũ lụt xoay quanh nghệ sĩ Duy Mạnh và họa sĩ Đoàn Nguyên có những

⁵ Cộng đồng nghệ thuật truyền thừa có tính lịch sử văn hóa riêng, ổn định, ít thay đổi về chuẩn tắc và giá trị, nhưng là một phần đời sống tinh thần của xã hội. Nghệ thuật cách mạng ở Việt Nam hiện nay gắn liền với một giai đoạn lịch sử dân tộc, nghệ thuật vườn cảnh Nhật Bản gắn liền với giai đoạn ảnh hưởng văn hóa Thiên, là những trường hợp. Đối với những cộng đồng này, không thể dùng các chuẩn tắc cách tân theo hình thức và phong cách để đánh giá.

⁶ Thành lập năm 2018, Nguyen Art Foundation tổ chức triển lãm, tuyển chọn nghệ thuật và giáo dục nghệ thuật, “ưu tiên thực hành, thử nghiệm và tính phê phán” hướng đến những cách tân và xu hướng nghệ thuật đương đại. Xem trang: nguyenartfoundation.com.

⁷ Nhóm Xem (Xem Meta) thành lập năm 2015, gồm 5 nghệ sĩ tạo hình và thị giác đương đại: Phan Quang, Nguyễn Thanh Trúc, Hoàng Dương Cẩm, Quang Lâm, Trần Nguyễn Ưu Đàm. Các tác phẩm của nhóm hướng đến những cách tân mới mẻ về mặt thị giác và công nghệ số.

chuẩn tắc của riêng chúng. Những chuẩn tắc và ý nghĩa giá trị trong tiếng nói của mỗi cộng đồng này khác nhau, tạo nên một bức tranh đa dạng của sử nghệ thuật đương đại.

Nhận thức sự đa dạng của các cộng đồng có vai trò quan trọng đối với phê bình nghệ thuật. Mỗi tác phẩm nghệ thuật cần được nhìn nhận trong cộng đồng của nó, được đánh giá và diễn giải theo các chuẩn tắc và ý thức xã hội hay giá trị và ý nghĩa mà cộng đồng ấy theo đuổi. Do đó, việc lấy các chuẩn tắc của khung tri thức khác biệt so với bản sắc riêng biệt của mỗi cộng đồng, chẳng hạn khung tri thức Âu tâm luận, để đánh giá hay phê phán những tác phẩm của cộng đồng ấy là “sự nhầm lẫn trò chơi ngôn ngữ”, theo cách nói của Wittgenstein.

Tất nhiên, việc hướng tới nhận thức sự đa dạng của sử nghệ thuật gặp nhiều thách thức ở thời điểm hiện tại không chỉ về mặt tư liệu mà chủ yếu ở việc nhìn thấy những khía cạnh chuẩn tắc và ý thức hệ riêng của mỗi cộng đồng để phác họa bức tranh đa dạng trong tiến trình lịch sử. “Lắng nghe tiếng nói” ở đây không chỉ là điều tiên quyết và quan trọng, mà còn là sự chứng thực cho tiếng nói ấy từ vị trí của người nhận thức sử nghệ thuật.

3. KẾT LUẬN

Nhận thức sử nghệ thuật từ viễn tượng đương đại không còn phụ thuộc vào một khung tri thức duy nhất, hay khung tri thức nhất quán và xuyên suốt một cách siêu hình, trừu tượng, tách ra khỏi thực tế của đời sống nghệ thuật. Mặt khác, mỗi khung tri thức được truyền thừa trong lịch sử có giá trị của nó nếu vẫn tham gia vào đời sống của cộng đồng nghệ thuật và được công chúng nghệ thuật mong muốn duy trì vì nó đem đến giá trị và ý nghĩa cho thường thức nghệ thuật của họ. Nói cách khác, việc phản tư khung tri thức đòi hỏi cái nhìn vào dữ kiện thực tế, cùng với việc nhận ra sự biến đổi và đấu tranh không ngừng giữa các ý thức xã hội của các thế giới nghệ thuật hay các cộng đồng nghệ thuật, thay vì sự định khung hệ hình tri thức cho sẵn. Cuối cùng, chính việc phản tư như thế sẽ giúp viễn tượng sử nghệ thuật thoát khỏi sự ảnh hưởng bởi lịch sử nhận thức sử nghệ thuật quá khứ, hay nói như Gadamer, nó tạo ra những đối thoại không ngừng giữa nhà viết sử với quá khứ, không chỉ là quá khứ lịch sử, mà còn là quá khứ của những tiền đề trừu tượng trong khung tri thức mà họ ảnh hưởng.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

Alleva, A. (2005). *Methods & Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing.

Belting, H. (1987). *The End of History of Art?*. Translated by Christopher S. Wood. Chicago: The University of Chicago Press.

Belting, H. (2003). *Art History after Modernism*. Translated by Caroline Saltzweid and Mitch Cohen. Chicago: The University of Chicago Press.

Danto, A. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19).

Gadamer, H. G. (2004). *Truth and Method*. London: Continuum.

- Gramsci, A. (2000). *The Gramsci Reader, Selected Writings 1916–1935*. David Forgacs (ed). New York: New York University.
- Gramsci, A. (2021). Ghi chép trong tù. Hoàng Phong Tuấn dịch. *Nghiên cứu văn học*, 12.
- Gourdon, H (2017). *Nghệ thuật xứ An Nam*. Trương Quốc Toàn dịch. Hà Nội: NXB Thế giới.
- Lenzi, I. (2024). *Power, Politics and The Street: Contemporary Art in Southeast Asia After 1970*. London: Lund Humphries.
- Nguyễn, Q. (2010). *Mỹ thuật Việt Nam thế kỷ 20*. Hà Nội: XNB Tri thức.
- Taylor, N and Corey, P. (2019). Đổi Mới and the Globalization of Vietnamese Art. *Journal of Vietnamese Studies*, 1.
- Hoàng, P. T. (2019). Quan niệm của Gramsci về bá quyền và đại chúng trong văn hóa, văn học. *Văn nghệ quân đội*, 11.
- Wittgenstein, L. (1967). *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. California: University of California Press.