

VẼ HÀ NỘI Ở THỜI QUÁ KHỨ HOÀN THÀNH: BỨC TRANH ĐÔ THỊ VIỆT NAM XƯA VÀ NAY

*Lisa Drummond**

Những nét vẽ về Hà Nội của các nghệ sĩ Việt Nam thường có xu hướng thể hiện một Hà Nội vĩnh cửu thời năm 1958, hoặc với màu xám, ẩm ướt của những đường phố tiêu điều trong các bức tranh của Bùi Xuân Phái – hoặc với những màu sắc sáng sủa, sặc sỡ của những cây hoa giấy đầy hoa. Còn hình ảnh của những bảng quảng cáo, những thanh niên trượt ván, những người lái xe ô-mô và những trẻ đánh giấy của năm 2004 thường rất hiếm khi xuất hiện. Trong bài viết này, tôi sẽ xem xét các cách thức mà Hà Nội được thể hiện trong hội họa Việt Nam hiện đại và đưa ra một số lời giải thích cho vẻ hoài cổ của Hà Nội, cố gắng vượt ra khỏi thị trường nghệ thuật du lịch như một lời giải thích chủ đạo (Taylor). Những bàn luận của tôi dựa trên việc phân tích những bức tranh đương đại về Hà Nội bởi vì trong hội họa, thành phố thường hay được chọn làm đề tài nhất⁽¹⁾. Là một nhà địa lý học đô thị và nhà địa lý học văn hóa-xã hội, diện mạo của thành phố là mối quan tâm lớn nhất của tôi.

Hơn ba mươi năm sau ngày Độc lập, Đảng Cộng sản Việt Nam đưa ra một chính sách mới vào năm 1986 - đó là chính sách “Đổi mới” – tạo điều kiện cho đầu tư trực tiếp nước ngoài và phát triển khu vực tư nhân. Kết quả là Việt Nam đã đạt được một giai đoạn chuyển đổi kinh tế xã hội mạnh. Về mặt kinh tế, “Đổi mới” mở ra các mối quan hệ thị trường, hình thành cái gọi là “thị trường xã hội chủ nghĩa”, điều này ít nhất là về bề ngoài liên quan nhiều đến thị trường hơn là với xã hội chủ nghĩa. Về mặt xã hội, “Đổi mới” tạo ra sự dịch chuyển rộng khắp. Với sự cởi mở với đầu tư nước ngoài đã dẫn đến sự cởi mở (hay tương đối cởi mở hơn) với người nước ngoài và các ảnh hưởng của nước ngoài. Nhà nước cố gắng quản lý sự thay đổi xã hội thông qua việc tiếp tục thực hiện các cuộc vận động xã hội để hướng dẫn người dân có

* Chương trình Nghiên cứu đô thị, Bộ môn Khoa học xã hội Đại học York, Canada.

những cách ứng xử thích hợp và cho phép Nhà nước duy trì một sự hiện diện rời rạc trên khắp đất nước. Các biển quảng cáo ví dụ như để thúc đẩy sự cam kết của Việt Nam với thế kỷ XXI xuất hiện rộng rãi trên các đường phố trong nội thị và minh họa một hình ảnh đô thị thích hợp với những người dân thành thị thích hợp. Trong hình ảnh về thành phố thế kỷ XXI này không hề thấy có sự hiện diện của những người bị “Đổi mới” để lại ở phía sau, hay bị chịu thiệt thòi do Đổi mới như những người di cư từ nông thôn với hy vọng tìm được công việc ở các công trường xây dựng, hay những cô gái, thường cũng là từ nông thôn, vào thành phố để làm “tiếp viên” tại các quán karaoke (thường thường cũng sẽ làm mại dâm). Sự cởi mở mới với các ảnh hưởng bên ngoài cũng bao gồm cả những liên hệ với dòng văn hóa toàn cầu thông qua truyền hình vệ tinh, việc lưu hành (hợp pháp và lậu) băng đĩa nhạc, phim và việc lưu hành các tạp chí, v.v... (xem Mandy Thomas 2002 về việc trong giới trẻ ngày càng có phong trào tôn thờ các nhân vật nổi tiếng). Các ảnh hưởng của người ngoài cũng được chuyển tải qua con người thông qua việc đi lại của các khách du lịch và các dịch vụ được phát triển để phục vụ họ. Từ một xã hội tương đối nghèo đồng đều cách đây 10-12 năm, các thành phố của Việt Nam đã nhanh chóng trở thành những nơi ngày càng có sự chênh lệch về giàu nghèo và có sự tiêu dùng xa xỉ. Ở tất cả những điều này đã có sự chuyển đổi đáng chú ý đối với cảnh quan đô thị.

Nora Taylor (2001:116) lập luận rằng sự say mê với một Hà Nội không còn tồn tại nữa trong tranh phong cảnh của nghệ thuật đương đại là do thị trường nghệ thuật quốc tế. Chính các khách du lịch và các doanh nhân, những người đến thăm và làm việc tại Hà Nội, là những người mong muốn có những hình ảnh ứng với sự tưởng tượng mà họ hoài niệm về một phương Đông thuộc địa. Taylor lập luận là bản thân các nghệ sĩ, những người đáp ứng nhu cầu này, cũng cảm nhận được sự hoài niệm đó, vì với họ hình ảnh thành phố đang được tạo ra và tiêu thụ là một thời gian cực khổ và nghèo đói. Sự hoài niệm, như Chase và Shaw chỉ ra, cần có “cảm giác mà hiện tại không có” (Chase và Shaw 1989: 2-3). Tại sao các nghệ sĩ Việt Nam lại cần và nên hoài niệm về một thời gian khó khăn đó? Chiến tranh, thời kỳ chuyển đổi lên chủ nghĩa xã hội, thiếu hụt thực phẩm, tranh của Bùi Xuân Phái, những gì mà các bức tranh đó có thể thể hiện với các nghệ sĩ Việt Nam và người xem Việt Nam, chỉ dẫn chứng cho một quá khứ buồn đau, “nỗi đau và nỗi thống khổ [...] không hề liên quan gì tới người ngoài” (Taylor 2001:116).

Tôi không lập luận trên cơ sở những lập luận của Taylor vì tôi cho rằng, có lẽ lập luận đó không khám phá đủ sâu rộng (có lẽ có các yếu tố khác cần được xem xét sẽ dẫn tới những gì vượt ra khỏi thị trường nghệ thuật quốc tế) để bao trùm một loạt những ảnh hưởng lên sự tồn tại của một Hà Nội hoài niệm trong các tác phẩm của nghệ thuật đương đại. Các

yếu tố khác mà tôi đưa ra góp phần vào hình ảnh hoài niệm về Hà Nội bao gồm hoàn cảnh chính trị, sau một thời kỳ quá độ kéo dài của công cuộc hiện đại hóa chủ nghĩa xã hội, hoàn cảnh chính trị đã tạo điều kiện cho việc tạo ra và thực hành văn hóa Việt nam “truyền thống” cũng như việc sáng tạo nghệ thuật thể hiện cảm xúc hơn là tình cảm mô phạm, vị trí xã hội của các nghệ sĩ như là các nhà học thuật và mức độ hoài niệm về Hà Nội giờ đây chỉ được thể hiện vắn vắn ở phía sau những chiếc xe máy hoặc là ở cửa sổ các xe taxi. Các yếu tố này dưới những hình thức khác nhau đều quan trọng mặc dù được coi là yếu tố thứ cấp, nhưng chúng cũng làm xuất hiện tác phẩm mới và liên tục với sự hiện đại mang đặc tính Việt Nam.

Tôi không hề có ý định tranh cãi rằng không có nghệ sĩ nào sáng tác về thành phố bây giờ như những gì nó đang có và với các mối quan hệ xã hội hiện thời. Nhưng những người làm điều đó rất ít và thưa thớt, trong khi đó các tác phẩm nhấn mạnh hình ảnh hoài niệm về Hà Nội lại có ở khắp mọi nơi.

ĐỜI SỐNG CHÍNH TRỊ CỦA VĂN HÓA

Như Kim Ninh (2002) lập luận rất mạnh mẽ là đã từ lâu Đảng Cộng sản rất coi trọng các sản phẩm văn hóa và chính sách văn hóa. Thực chất, chính sách văn hóa được kết tinh từ cuối những năm 40 để được thực hiện trong thời gian chiến tranh giành độc lập và sau đó là cuộc chiến tranh chống đế quốc Mỹ xâm lược, nhấn mạnh vào việc tạo ra một văn hóa mới và loại bỏ mọi dấu vết của các ảnh hưởng của “phong kiến và thực dân”. Kim Ninh gọi chính sách văn hóa đó là “sự phản ứng chống lại quá khứ” (2002:45). Dưới sự lãnh đạo của Đảng Cộng sản và Nhà nước sau khi Miền Bắc giành được độc lập, các nghệ sĩ được khuyến khích sáng tạo nghệ thuật để phục vụ chủ nghĩa xã hội, ca ngợi người lao động, sự hy sinh và một mô hình hiện đại của chủ nghĩa xã hội không còn sự lạc lậu, không còn “các truyền thống” phong kiến hay các ảnh hưởng của chủ nghĩa thực dân đang gặm nhấm. Mặc dù Việt Nam không có cuộc Cách mạng Văn hóa tầm cỡ như Trung Quốc, nhưng đã có một sự thanh lọc trên phạm vi lớn các yếu tố, các biểu tượng và các địa điểm mang tính “phong kiến” và “mê tín dị đoan”. Các địa điểm linh thiêng như miếu làng, đền làng, đình làng, đều được trần tục hóa và thường được sử dụng để làm kho lương thực (Malarney, 2003?). Những bức tượng, tác phẩm điêu khắc và trạm khắc trang trí ở các địa điểm này thường nếu không bị phá bỏ thì cũng bị vứt bỏ. Ngoài ra, nghệ thuật Phương Tây là một công cụ “nguy hiểm” cho các ý tưởng và ảnh hưởng của chủ nghĩa tư bản và chủ nghĩa thực dân. Nghệ thuật không đề cập đến chủ đề về chủ nghĩa xã hội và đi quá xa khỏi các phong cách của chủ nghĩa xã hội (chủ nghĩa hiện thực xã hội), thì bị coi là chống cách

mạng và do đó khó được thể hiện: “Tranh khỏa thân, tranh tĩnh vật và tranh trừu tượng nhẹ nhất thì bị coi là phù phiếm và chỉ liên quan đến cá nhân, còn trường hợp xấu nhất thì bị coi là hành động chống phá cách mạng” (Hantover 1995, 15).

Sau khi tiến hành Đổi mới, những hạn chế đối với các đối tượng thích hợp, các phong cách thích hợp và đối với các nghệ sĩ cũng như các tác phẩm nghệ thuật dần dần được nới lỏng. Khả năng để các nghệ sĩ có thể được làm việc độc lập ngày càng tăng; nhu cầu của Nhà nước đối với các tác phẩm nghệ thuật nhằm tuyên truyền cho chủ nghĩa xã hội giảm dần cùng với sự xuất hiện của khu vực tư nhân, các thị trường mở và ngày càng có nhiều liên hệ với người nước ngoài và các sản phẩm văn hóa nước ngoài. Ngoài ra, Đảng đang đánh giá lại "văn hóa". Vào những năm 90, Đảng bắt đầu gắn bó với văn hóa Việt Nam "truyền thống", phục hồi các yếu tố trước đây đã từng bị coi là lạc hậu hay phong kiến. Những nỗ lực phục hồi này, đã tạo thành một phần trong dự án lớn hơn về tính hợp pháp trong thời đại đối diện với thị trường, đã cho các nghệ sĩ một cơ hội mà bấy lâu họ bị từ chối đó là tham gia vào văn hóa "truyền thống" của Việt Nam. Với bản chất không rõ ràng và độc đoán của cái gọi là "truyền thống" này, các nghệ sĩ có thể khai thác khái niệm "truyền thống" trong bối cảnh của Việt Nam, chơi đùa với khái niệm đó và cắt ra ít nhất là một phần không gian nhỏ để định hình khái niệm này. Nghệ thuật đề cập đến các chủ đề về tình cảm ngoài sự tôn kính đối với cuộc sống hằng ngày của chủ nghĩa xã hội hay "văn hóa dân tộc" bắt đầu được cho phép một cách công khai. Lĩnh vực riêng tư đã trở thành một lĩnh vực được chấp nhận để khai thác và thể hiện – suy nghĩ, tình cảm, sự hưởng ứng và sự quan tâm đến cái tôi. Hantover gọi cái đó là “hình ảnh riêng tư” (Hantover 1995: 16). Đối với một số nghệ sĩ (như Đặng Xuân Hòa), điều này có nghĩa là một sự tự do mới để thử nghiệm với tranh tĩnh vật và kết hợp vào đó các yếu tố của cái mà cho tới tận gần đây vẫn được coi là văn hóa "phong kiến", ví dụ như hình ảnh các chú chó ở các đền, miếu (những chú chó đá đứng canh ở ngoài đình làng) (Hantover 1995: 30). Một số ít khác như Đinh Ý Nhi đã thử sức thể hiện một số yếu tố của cuộc sống xã hội đương đại, như trong bức tranh vẽ bốn cô gái đang tìm kiếm tình yêu thông qua một phương thức mới về “các cột cá nhân” (personal collums) (Hantover 1995: 33), đây là một hình ảnh rất phổ biến hiện nay trên hầu hết các tờ báo và tạp chí.

VI TRÍ XÃ HỘI CỦA NGƯỜI NGHỆ SĨ

Bàn luận về việc thành phố được thể hiện như thế nào trong nghệ thuật cũng cần phải có một đánh giá đúng về vị trí của thành phố trong tư tưởng khoa học của người Việt Nam và địa vị xã hội hay bốn phận của người nghệ sĩ. Như tôi đã từng viết (Drummond 1999, 2000, 2003), quan điểm của

Việt Nam về vai trò của thành phố trong lịch sử và văn hóa Việt Nam rất nước đôi, trong nhiều trường hợp là phân đôi và đầy sự căng thẳng. Một mặt, trong sự khái niệm hóa hiện nay của Đảng về văn hóa, vùng nông thôn được coi là nguồn cội, là nơi cất giữ văn hóa Việt Nam "đích thực" hay "truyền thống". Mặt khác, các nhà trí thức Việt Nam lại thường coi thành phố là nơi được "khai hóa" và liên tục chịu mối đe dọa của sự "nông thôn hóa".

Thái độ phân đôi đối với xã hội thành thị và nông thôn này là không hề mới. Sự lãng mạn hóa làng quê đã được hình thành trong thời kỳ thuộc địa và được xoay quanh bởi nhận thức đơn giản thời thuộc địa về mối quan hệ giữa làng và nhà nước, được minh họa (và theo Woodside (1976:117) là được đánh giá quá cao) bởi câu ngạn ngữ "Phép vua thua lệ làng", câu nói đã tạo thành "một câu chuyện "nửa hoang đường" về quyền tự trị ở nông thôn". Vào những năm 40, Marr đã nói rằng giới trí thức Việt Nam dường như đang trải qua một giai đoạn của chủ nghĩa truyền thống mới, đặc biệt là liên quan đến vị trí của người phụ nữ trong xã hội: "Lịch sử và văn hóa dân gian Việt Nam một lần nữa được sử dụng để cố gắng thuyết phục người phụ nữ rằng họ nên tự hào với vai trò làm mẹ, làm vợ và đôi khi làm người bảo vệ gia sản của tổ tiên" (Marr 1981: 233). Marr tiếp tục nhận xét rằng chủ nghĩa truyền thống mới này là do việc coi cuộc sống đô thị là tầm thường so với cuộc sống được lý tưởng hóa của người nông thôn: "Tuy vậy, điểm mới chính là các nhà văn tư sản nhìn chung đã thừa nhận rằng giai cấp họ là đối bại, thiếu mục đích, tồn tại ngày qua ngày bằng những câu chuyện tầm phào về cuộc sống. Giờ đây, thay vì việc liên tục dè bủ người nhà quê, các nhà văn tư sản đã lãng mạn hóa những người nông dân" (Marr 1981: 233).

Chủ đề về nông thôn cũng rất quan trọng vì nó chứa đựng sự miêu tả "tính cách quốc gia" cũng như mối liên hệ với một cuộc sống "tự nhiên hơn" và do đó "mang tính tâm linh hơn". Quê hương, luôn luôn là một vùng nông thôn, chứa đựng "bản chất tưởng tượng của người Việt Nam"; đó là nơi sinh của một người, hay nơi sinh của cha mẹ hoặc ông bà của người đó, cứ lùi lại xa nữa thì thấy rằng tổ tiên của người đó sinh ra ở nông thôn. Việc lấy đi lấy lại các yếu tố nông thôn và phong cảnh nông thôn làm các chủ đề nghệ thuật, coi quê hương là nơi tĩnh tâm, là điều cần thiết khác của thành phố, có thể được coi là văn hóa chính thống duy nhất.

Do đó các họa sĩ vẽ tranh về phố cổ và vẽ về sự luyến tiếc quá khứ như một cách sống tinh tế hơn; một cách sống mà có lẽ là khó khăn về vật chất nhưng văn minh. Hoặc họ vẽ về những yếu tố khác liên quan tới nền văn hóa Việt Nam mà họ cảm thấy tự hào về làng xóm, thôn quê, đồ cổ, những yếu tố trong các lễ hội và nghi lễ 'truyền thống'.

NHỚ VỀ QUÁ KHỨ VIỆT NAM

Như tôi đã trình bày ở trên, Taylor tranh luận rằng các họa sĩ Việt Nam vẽ về quá khứ nhưng có mục đích rõ ràng hướng về thị trường nghệ thuật quốc tế. Taylor cho rằng sự lưu luyến được thể hiện trong tranh là của những du khách Phương Tây, những doanh nhân, nhà ngoại giao, những người làm công tác cứu trợ, chứ không phải là nỗi lưu luyến của chính các họa sĩ. Nói một cách khác, theo Chase và Shaw, đối với người Việt Nam thì quá khứ chứ không phải hiện tại là điều thiếu hụt. Điều này có thể đúng vào giữa những năm 90 - dù tôi có thể tranh luận rằng thậm chí khi đó cũng có nhiều nhân tố phức tạp khác được quan tâm hơn thị trường nghệ thuật, những nhân tố này tôi đã nêu lên ở trên - nhưng lập luận này không còn đúng với ngày nay. Lowenthal (1989) cho rằng nỗi nhớ về quá khứ không phụ thuộc vào việc giai đoạn được hồi tưởng có liên hệ với hạnh phúc, ý muốn nói đến nghiên cứu "Những hồi tưởng của người dân Luân Đôn kể cả về thời chiến tranh tàn khốc". Sự hồi tưởng về nỗi đau chung rõ ràng có thể đạt sự thống nhất rất cao, nếu không thì Việt Nam (giống như hầu hết các nước khác) đã không dành nhiều nỗ lực lớn như vậy cho các buổi lễ tưởng niệm liệt sĩ và có thể trở thành đối tượng của sự luyến tiếc quá khứ.

Nhiều người Hà Nội đã bắt đầu công khai hồi tưởng về thành phố trước thời Đổi mới, những con phố yên tĩnh chỉ với các xe xích lô và xe đạp. Tại nhiều nước Liên bang Xô-viết trước kia, một hiện tượng tương tự cũng đang được ghi nhận, một sự lưu luyến về một thời kỳ với sự ổn định và an ninh khi phải đối mặt với một thị trường biến động không thể dự đoán⁽²⁾.

Kể từ giữa những năm 90, người Hà Nội đã chứng kiến sự cải tạo với quy mô khá lớn của những khu vực chính trong thành phố. Những gián đoạn này trong bức tranh đô thị đã không giành được sự ủng hộ hoàn toàn. Tôi cho rằng, trong khi sự cải tạo với quy mô nhỏ của những ngôi nhà và dãy phố cửa hàng mặt tiền tại khu phố cổ và khu do Pháp xây dựng (French quarter) là nguyên nhân chính cho việc làm hỏng bức tranh đô thị đã xảy ra thì vào khoảng năm 1997, việc xóa bỏ khu Bách hóa tổng hợp cũ về góc phía đông nam của Hồ Hoàn Kiếm, ngay khu trung tâm Hà Nội chính là xúc tác cho hầu hết sự luyến tiếc của người địa phương. Bách hóa tổng hợp cũ (do người Pháp xây dựng) đã được âm thầm lựa chọn để cải tạo bởi một tập đoàn phát triển nước ngoài, nhưng một điều sớm trở nên rõ ràng là đối với người địa phương, đây là một trong những địa điểm chính mà nhiều người dân không bao giờ nghĩ là việc cải tạo sẽ được cho phép. Sự biến mất của khu Bách hóa tổng hợp cũ đã khiến người Hà Nội cảm nhận về "thành phố đang mất đi" của họ nhiều hơn bất kỳ dự án xây dựng hay cải tạo nào khác.

Không mấy nghi ngờ rằng, hiện tượng nhớ về quá khứ Hà Nội đã được trải nghiệm một cách không đồng đều. Và tôi sẽ tranh luận rằng hiện tượng này chủ yếu được trải nghiệm bởi hai nhóm người. Nhóm thứ nhất bao gồm những người đã sống từ thời Hà Nội còn là thuộc địa. Nhóm kia bao gồm chủ yếu là các trí thức như các họa sĩ. Cả hai nhóm này, với một sự trùng hợp đáng kể, thể hiện nỗi nhớ lưu luyến về một Hà Nội "thuần khiết", một Hà Nội văn minh. Nỗi lưu luyến về quá khứ Hà Nội này cũng được pha trộn với nỗi nhớ về một nền văn hóa Việt Nam "thuần khiết", và là một nhân tố trong các hiện tượng như một 'nghỉ ở nông thôn' hay những mái nhà nông thôn vào cuối tuần của những người giàu có (và đặc biệt là những họa sĩ giàu có). Và giới họa sĩ cũng có một mua những ngôi nhà gỗ được xây dựng bởi các dân tộc thiểu số cao nguyên và sau đó chuyển về Hà Nội. Các loại hiện tượng này cho thấy cảm giác về sự thiếu hụt nền văn hóa trong cuộc sống đô thị, một sự khủng hoảng về tính xác thực trong đời sống đô thị và nhu cầu kết nối với một thôn quê "đích thực". Cảnh quê được đưa vào bức tranh đô thị theo nhiều cách, dễ thấy nhất là các mô típ thôn quê được sử dụng trong các quán cà phê, quán bar và nhà hàng (cả tên gọi và trang trí). Khái quát hơn, đây là hiện tượng tại các thành phố lớn, đặc biệt là các thành phố lớn tại châu Á, một tình thế khó xử trong bức tranh đô thị giữa một bên là truyền thống quá khứ (di sản) và bên kia là sự hiện đại (tiến bộ kỹ thuật) (xem Logan và Askew, Poshyananda, Yeoh).

KIẾN TẠO MỘT SỰ HIỆN ĐẠI VIỆT NAM

Theo lập luận của Alice Yang khi bàn về mỹ thuật hiện đại thời hậu Mao tại Trung Quốc, mỹ thuật đương đại Trung Quốc phải đối mặt với một di sản xã hội chủ nghĩa "không rõ ràng" của Nhà nước cách mạng xoay quanh sự căng thẳng giữa truyền thống và hiện đại (Yang 1998:108-109). Nhà nước cách mạng Việt Nam có tình hình gần giống như Trung Quốc: rất hoài nghi và đối lập với bất kỳ ý tưởng hay tập quán nào có vẻ mê tín, nhưng cũng dựa vào "truyền thống" như một lực lượng thống nhất, cũng như tính chính thống. Hầu như tất cả các nhà nước hậu thuộc địa đều đứng trước nhu cầu duy trì một "cộng đồng tưởng tượng" của nhà nước mới khi viện dẫn những truyền thống được chia sẻ. Yang tiếp tục lập luận rằng việc bao gồm các yếu tố của nền văn hóa Trung Quốc "truyền thống" không phải là trực tiếp ám chỉ sự tồn tại hay mong ước về "đời sống văn hóa truyền thống" hiện nay: "Chủ nghĩa hiện đại không đòi hỏi phải thay đổi truyền thống mà cần nhận ra tính không thể của việc đó" (Yang 1998:110).

Một điều rất hấp dẫn và tiềm tàng tính hữu ích là xem xét sự thể hiện nỗi lưu luyến về Hà Nội của các họa sĩ đương thời. Những bức chân dung về một thời quá khứ Hà Nội tưởng tượng thể hiện sự tự do mới trong việc

bày tỏ những quan ngại về bức tranh đô thị đương đại cùng đời sống xã hội của nó, đều là gián tiếp. Một số, lại vẫn là số ít, đối đầu với bức tranh đô thị đương đại một cách trực tiếp hơn. Những người này chủ yếu là những họa sĩ trẻ hơn. Tôi đưa ra ví dụ về hai họa sĩ trẻ vẫn đang còn học trong trường mỹ thuật đã chứng tỏ trong bức tranh đô thị của họ có cả sự quan ngại về vai trò xâm lấn của công nghệ trong đời sống xã hội và sự chán chường đời sống đô thị, sự trống rỗng và cường độ tàn nhẫn trong những đòi hỏi của xã hội tư bản.

Không có gì nghi ngờ về việc thị trường mỹ thuật quốc tế, nhu cầu của du khách quốc tế đối với tranh nghệ thuật Việt Nam gốc, là một nhân tố quan trọng trong sự thịnh hành của những cảnh quá khứ Hà Nội theo cách mà thành phố được thể hiện trong tranh nghệ thuật đương đại. Tuy nhiên, ngày càng có nhiều mối quan tâm hơn tới việc người Phương Tây tưởng tượng về Phương Đông thuộc địa. Sự luyến tiếc quá khứ không phải chỉ là lĩnh vực dành riêng cho người Phương Tây. Sự luyến tiếc quá khứ, nền chính trị và văn hóa đương thời, và vai trò xã hội của họa sĩ như các trí thức, tất cả đều tô thêm màu cho sự hiểu biết về thành phố và tập quán tích cực của những người tạo ra nền văn hóa Việt Nam cũng như những người tiêu dùng và công dân Việt Nam.

CHÚ THÍCH

1. Tôi biết rằng, các hình thức nghệ thuật khác như nghệ thuật sắp đặt (installation art) - đây là một hình thức nghệ thuật tương đối mới nhưng đang ngày càng trở nên phổ biến - có thể đưa ra những cái nhìn tương đối khác. Ví dụ, tại một cuộc triển lãm nghệ thuật sắp đặt mới đây tại Viện Goethe (tháng 11-2003) có ít nhất một tác phẩm trực tiếp thể hiện cuộc sống đô thị, trong đó những người lao động di cư từ nông thôn làm việc theo ngày tại các công trường xây dựng ở Hà Nội (theo mô tả của hai người tham dự triển lãm và qua trao đổi cá nhân, tháng 12-2003).
2. Thị trường nghệ thuật duy thực xã hội chủ nghĩa và các bức tuyên truyền cổ động thời chiến tranh tại Việt Nam chủ yếu dành cho người nước ngoài, dù ít nhất cũng có một số người Việt Nam giàu có sưu tầm loại tranh nghệ thuật này.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Chase, Malcolm và Christopher Shaw (1989), *Các chiều của sự luyến tiếc quá khứ* (The Dimensions of Nostalgia), C Shaw và M Chase biên tập, *Quá khứ tưởng tượng: Lịch sử và sự luyến tiếc quá khứ* (The Imagined Past: History and Nostalgia), Manchester: Nhà xuất bản Đại học Manchester, 1-17.
2. Clark, John (1993), *Những thuyết trình công khai và kín về sự hiện đại trong mỹ thuật châu Á* (Open and Closed Discourses of Modernity in Asian Art), John Clark biên tập, *Sự hiện đại trong Mỹ thuật châu Á* (Modernity in Asian Art), Sydney: Wild Peony Ltd, 1-17.

3. Drummond, LBW (2003), *Những bi kịch truyền hình Việt Nam và hình ảnh về đời sống xã hội* (Vietnamese Television Dramas and Images of Urban Life), Lisa B W Drummond và Mandy Thomas biên tập, *Tiêu thụ văn hóa đô thị tại Việt Nam đương thời* (*Consuming Urban Culture in Contemporary Vietnam*), London: RoutledgeCurzon.
4. Drummond, LBW (2000), *Sự huyền tiếc quá khứ trong những bi kịch truyền hình Việt Nam* ("Nostalgia in Vietnamese Television Dramas"), Bài viết trình bày tại Hội nghị 6 tháng một lần của Hiệp hội Ôxtrâyliya về Nghiên cứu châu Á, Đại học Tổng hợp Men-bon, Ôxtrâyliya.
5. Drummond, LBW (1999) *Sắp đặt sự hiện đại: Những khía cạnh đời sống thường ngày trong xã hội đô thị Việt Nam* (*Mapping Modernity: Perspectives on Everyday Life in Vietnam's Urbanizing Society*), Luận văn tiến sĩ chưa xuất bản, Bộ môn Địa lý học Con người, Trường Nghiên cứu Châu Á Thái Bình Dương, Đại học Tổng hợp Quốc gia Ôxtrâyliya.
6. Hantover, Jeffrey (1995) *Bên kia đại dương: Mỹ thuật Việt Nam đương đại từ Mỹ và Việt Nam* (*An Ocean Apart: Contemporary Vietnamese Art from the United States and Vietnam*), Washington, DC: Viện Smithsonian.
7. Hội Mỹ thuật Việt Nam (2002), *Tác phẩm được giải thưởng Hội Mỹ thuật Việt Nam và Triển lãm Mỹ thuật khu vực năm 2002* (*Winners of Prizes from the Vietnamese Art Association and Regional Art Exhibition in 2002*), Hà Nội, Nxb Mỹ thuật.
8. Lowenthal, David (1989), *Sự huyền tiếc quá khứ như chưa từng có* (Nostalgia Tells It Like It Wasn't), C Shaw và M Chase biên tập, *Quá khứ tưởng tượng: Lịch sử và sự huyền tiếc quá khứ* (*The Imagined Past: History and Nostalgia*), Manchester: Nhà xuất bản Đại học Manchester, 18-32.
9. Bộ Văn hóa - Thông tin (2003), *Không gian phố* (*Street Space*), Hà Nội: Triển lãm Mỹ thuật Nam Sơn.
10. Nguyễn Quân (1993), *Các dòng tranh Việt Nam* (The Avenues of Painting in Vietnam), Caroline Turner biên tập, *Truyền thống và sự thay đổi: Nghệ thuật Châu Á Thái Bình Dương đương đại* (*Tradition and Change: Contemporary Art of Asia and the Pacific*), St Lucia, Queensland: Nhà xuất bản Đại học Queensland, 107-116.
11. Ninh, Kim N B (2002), *Một thế giới biến đổi: Nền chính trị văn hóa tại Nhà nước Việt Nam cách mạng, 1945-1965* (*A World Transformed: The Politics of Culture in Revolutionary Vietnam, 1945-1965*), Ann Arbor: Nhà xuất bản Đại học Michigan.
12. Poshyananda, Apinan (1996), *Những con hổ gầm, những con rồng tuyệt vọng trong chuyển đổi* (Roaring Tigers, Desperate Dragons in Transition), Apinan Poshyananda biên tập, *Mỹ thuật đương đại châu Á: Những truyền thống, Sự căng thẳng* (*Contemporary Art in Asia: Traditions, Tensions*), New York: Asia Society Galleries, 23-53.
13. Quang Phòng và Trần Tuy (không rõ ngày) *Mỹ thuật hiện đại Việt Nam* (*Vietnamese Contemporary Art*), Hà Nội, Nxb Mỹ thuật.
14. Taylor, Nora A (2001), *Những giọt mưa trên lá cờ đỏ: Trần Trọng Vũ và nguồn gốc hội họa Việt Nam ở nước ngoài* (Raindrops on Red Flags: Tran Trong Vu and the Roots of Vietnamese Painting Abroad), Jane B Winston và Leakthina C-P Ollier biên

- tập, *Về Việt Nam: Những bản sắc trong đối thoại (Of Vietnam: Identities in Dialogue)*, New York: Palgrave, 112-126.
15. Taylor, Nora A (2000), *Chúng ta đang nghiên cứu mỹ thuật của ai? Viết lịch sử mỹ thuật Việt Nam, từ thời thuộc địa đến hiện nay* (Whose Art Are We Studying? Writing Vietnamese Art History, from Colonialism to the Present), Nora A Taylor biên tập, *Nghiên cứu Mỹ thuật Đông Nam Á: Các bài luận về Stanley J O'Connor (Studies in Southeast Asian Art: Essays in Honor of Stanley J O'Connor)*, Ithaca: Nhà xuất bản chương trình Đông Nam Á, Đại học Cornell, 143-157.
 16. Taylor, Nora A (1999) 'Pho' Phai and Faux Phais: Thị trường hàng giả và sự chiếm dụng biểu tượng quốc gia Việt Nam ('Pho' Phai and Faux Phais: The Market for Fakes and the Appropriation of a Vietnamese National Symbol), *Ethnos* 64 (2): 232-248.
 17. Nhà xuất bản Thế giới (1995), *100 họa sĩ và nhà điêu khắc Việt Nam thế kỷ 20 (100 Vietnamese Painters and Sculptors of the 20th Century)*, Hà Nội: Nxb Thế giới.
 18. Yang, Alice (1998), *Tại sao châu Á? Mỹ thuật đương đại châu Á và Mỹ (Why Asia? Contemporary Asian and Asian American Art)*, Jonathan Hay và Mimi Young biên tập, New York: Nhà xuất bản Đại học New York.