



GOETHE
INSTITUT

Vũ Dân Tân & ÂM NHẠC
music

Ý TƯỞNG, GIÁM TUYỂN, BIÊN TẬP
CONCEPT, CURATOR, EDITOR

Iola Lenzi

TRỢ LÝ DỰ ÁN VÀ ẤN PHẨM
PROJECT ASSISTANCE FOR EXHIBITION AND CATALOGUE

Natalia Kraevskaia, Đặng Thị Thu Hà

BÀI VIẾT | TEXTS

Dr. Almuth Meyer-Zollitsch, Iola Lenzi, Jun Zubillaga-Pow

BIÊN DỊCH CÁC BÀI TIỂU LUẬN SANG TIẾNG VIỆT
VIETNAMESE TRANSLATION ESSAYS

Đào Mai Trang

VỚI SỰ HỖ TRỢ CỦA
SUPPORTED BY

Quỹ Vũ Dân Tân | Vu Dan Tan Foundation

THIẾT KẾ VÀ IN TẠI VIỆT NAM
DESIGN AND PRINT IN VIETNAM

Nguyễn Huyền Trang

THANKBRAND@GMAIL.COM

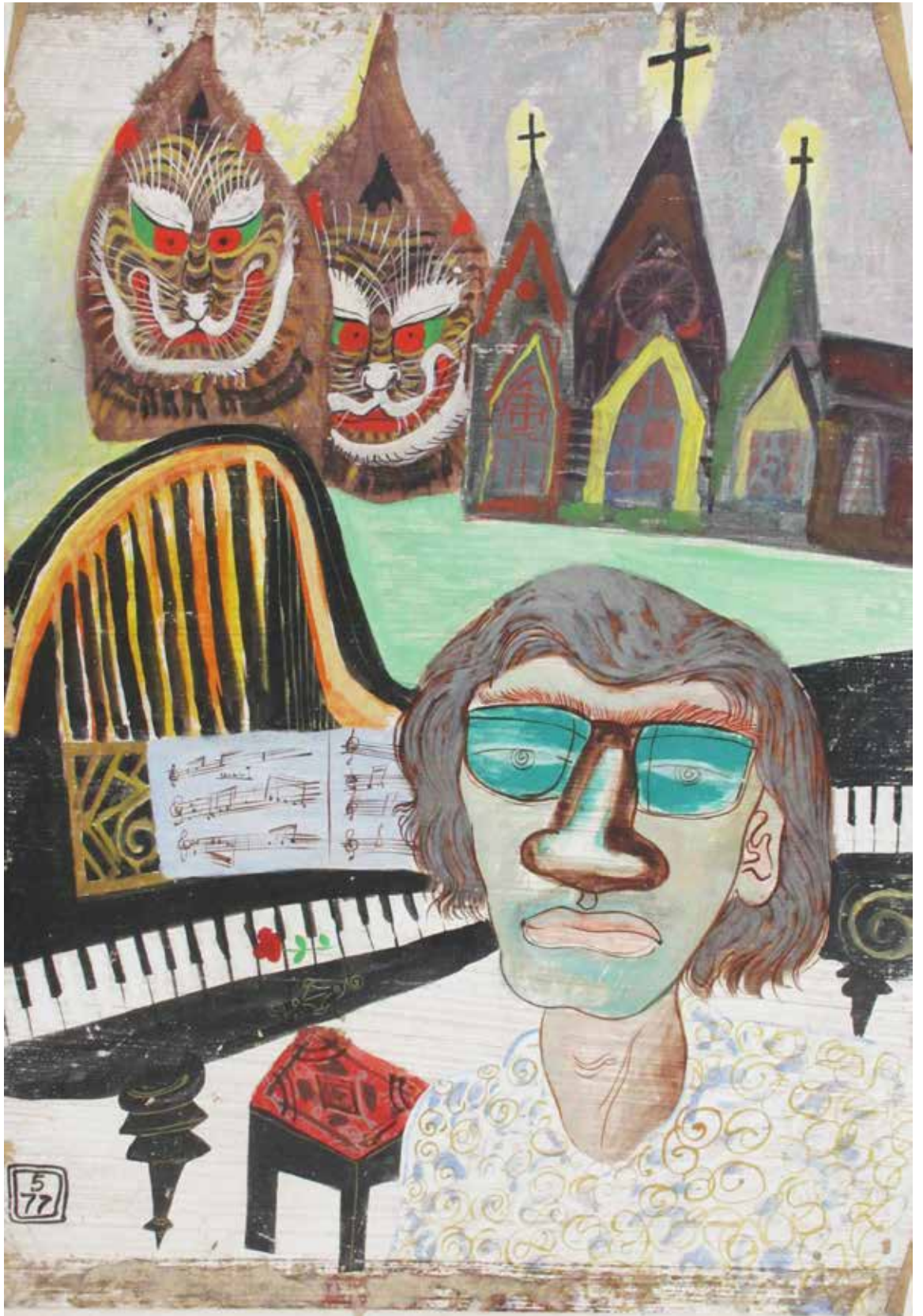
**© BẢN QUYỀN THUỘC VIỆN GOETHE, SALON NATASHA VÀ CÁC TÁC GIẢ. THÁNG 9.2016.
ALL RIGHTS RESERVED BY GOETHE-INSTITUT, SALON NATASHA AND BY THE
AFOREMENTIONED AUTHORS. SEPTEMBER 2016.**

ẤN PHẨM NÀY ĐƯỢC SỬ DỤNG TRONG KHUÔN KHỔ CỦA TRIỂN LÃM.
THIS PUBLICATION MAY BE USED IN CONJUNCTION WITH THIS EXHIBITION.

ẢNH BÌA 1 | FIRST COVER

Piano-Icarus do Vũ Dân Tân sáng tác và chơi, thuộc dự án *RienCarNation* đi qua hai châu lục (1999-2000), Pacific Bridge, Oakland California, Mỹ, 1999, xem trang 68-69.

Vu Dan Tan creating-playing *Piano-Icarus* for the two-continent *RienCarNation* project (1999-2000), Pacific Bridge, Oakland California, USA, 1999, see catalogue pp. 68-69.



Âm Nhạc - Sự Tự Do

VỊ TRÍ CỦA ÂM THANH TRONG THỰC HÀNH NGHỆ THUẬT THỊ GIÁC CỦA VŨ DÂN TÂN

IOLA LENZI

Hà Nội đầu những năm 2000, khi một cửa hàng quần áo đối diện nơi vừa là nhà vừa là studio nghệ thuật của Vũ Dân Tân tấn công hàng xóm bằng âm nhạc, những ca khúc nhạc trẻ ồn ã qua dàn âm thanh để ngay ngoài cửa, ông đã phản ứng lại bằng cách bật thật to các bản nhạc cổ điển và chuyển soạn từ nhạc cổ điển của riêng ông, để những thanh âm ấy cũng đồng thời vang vọng trên phố ¹.

Nhiều thập niên trước đó, trong giai đoạn cao trào của cuộc chiến tranh chống Mỹ, khi việc chơi piano còn bị coi là có tính chất tư sản suy đồi, Vũ Dân Tân đã đem lại một không khí giải trí cho cả khu phố với những bản sonate chơi trên đàn piano loại nhỏ (baby- grand piano). Tân đưa các nhạc sĩ Beethoven, Mozart về với phố phường Hà Nội mà chẳng có ý xao xuyên bởi có thể có sự phản đối chính thức nào đó. Vượt xa hơn cả ý nghĩa giải trí, đối với ông khi đó, âm nhạc là một phương tiện để mở rộng không gian vật lý riêng tư, là một đồng minh, là sự biểu hiện của tự do trong một Hà Nội bị kiểm soát một cách cứng nhắc bởi việc chơi nhạc của ông đã thâm nhập vào không gian công cộng. Sau, Vũ Dân Tân còn cố nhỏ nhết trong căn phòng khách nhỏ xíu của ông cùng lúc bốn (04) chiếc piano đứng, quá mức vô lý nếu xét ở bất kỳ tiêu chuẩn nào nhưng đây là cách để một lần nữa ông tuyên bố về tự do của mình thông qua những điều có thể của âm nhạc như là sự vô hình, sự bất chấp các biên giới, sức mạnh của nó do dễ dàng được nhận hiểu bởi cả nhân loại, tất cả đều được vật chất hóa thông qua những nhạc cụ này.

Trong suốt các giai đoạn sáng tác khác nhau từ 1975 đến 2009, âm nhạc là một phần ngôn ngữ thể hiện của Vũ Dân Tân. Những năm 1990, khi mảnh đất Hà Nội, nơi chôn nhau cắt rốn của ông, bắt đầu đổi thay do chính sách đổi mới kinh tế có từ năm 1986, với chủ nghĩa tiêu dùng cùng một thị trường toàn cầu xuất hiện, nghệ sĩ tạo hình Vũ Dân Tân đã kết hợp âm thanh và âm nhạc trong các thực hành nghệ thuật của mình theo những cách thức mà thế giới nghệ thuật đầy bảo thủ của Hà Nội khi đó chưa thể biết tới. Tiểu luận này khám phá những lý do và cách thức mà âm nhạc và các hình thức thị giác có thể đan cài với nhau trong nghệ thuật của Vũ Dân Tân. Nó lập biểu đồ địa điểm và công chúng trong sự đổi mới mang tính sáng tạo này và chỉ ra điều làm thế nào mà sự ăn khớp sáng tạo ấy, thông qua việc thử thách những ngăn cách có tính nghi thức của các quy tắc nghệ thuật, đã cho phép sự xâm chiếm một vùng đất mới trong lãnh địa nghệ thuật Việt Nam. Hơn thế nữa, tiểu luận còn tìm hiểu cách mà sự kết hợp âm nhạc trong nghệ thuật của Vũ Dân Tân ngụ ý một sự tự do nghệ thuật ở một mức độ tư tưởng rộng lớn hơn. Tiểu luận cũng đề cập đến việc dựa vào các khái niệm trong thực hành nghệ thuật của Tân khi nghệ sĩ chuyển dịch sự phi vật thể của âm nhạc thành các vật thể. Cuối cùng, người viết muốn đưa ra kết luận rằng sự pha trộn các yếu tố âm thanh và thị

1. Hầu như suốt cả cuộc đời, Vũ Dân Tân sống tại 30 Hàng Bông, một trong những con phố buôn bán sầm uất nhất khu phố cổ Hà Nội thập niên 1990. Về sự lan truyền nhanh chóng của nhạc nhẹ ở Việt Nam sau Đổi mới, xem Dale A. Olsen, *Âm nhạc phổ biến của Việt Nam, chính trị để ghi nhớ, kinh tế để lãng quên* (New York: Routledge, 2008), trang 95.

ẢNH BÊN | OPPOSITE PHOTO
VŨ DÂN TÂN, *VŨ DÂN TÂN BÊN CÂY ĐÀN ĐƯƠNG CẨM CỦA ÔNG*, BỘT MÀU TRÊN GIẤY, 1977
VŨ DÂN TÂN, *VŨ DÂN TÂN AND HIS PIANO*, GOUACHE ON PAPER, 1977

2. Nora Taylor, *Họa sĩ ở Hà Nội: một nghiên cứu dân tộc học về nghệ thuật Việt Nam*, Honolulu: Đại học Bảo chí Hawaii, 2004, trang 118, về một số ít nghệ sĩ bị thu hút bởi thể loại nghệ thuật sắp đặt và với họ, sức hút ấy cũng chứa đựng rủi ro.

3. *Về chèo*, Colin Mackerras, *Sân khấu ở Việt Nam*, Tạp chí Sân khấu Châu Á, Tập 4, Số 1 (mùa xuân, 1987), trang 1-28.

giác trong một tác phẩm đơn lẻ là bản chất của sự giải phóng cũng như của các lớp khái niệm tế vi trong một đời sống nghệ thuật đương đại đang lên ở Việt Nam nói riêng, nhìn rộng ra là ở Đông Nam Á.

Những khám phá liên ngành trong nghệ thuật của Vũ Dân Tân thập niên 1970: chuẩn bị cho sự kết hợp âm nhạc với nghệ thuật thị giác

Vũ Dân Tân, một nghệ sĩ thị giác, cũng là một nhạc công tài năng, chơi piano và sáng tác khí nhạc từ khi còn niên thiếu. Hiển nhiên là ông sẽ kết hợp âm nhạc với nghệ thuật thị giác của mình. Điều này đã xảy ra như thế nào? Việc quay trở lại những thực hành nghệ thuật ban đầu của Tân sẽ giúp có được những cái nhìn bên trong vào phương pháp luận sáng tạo cũng như ý niệm tự do hóa trong các cách thức sáng tạo của ông mà theo đó, ông đã kết hợp nhiều kiểu thức, thể loại và lĩnh vực nghệ thuật khác nhau (trong tác phẩm của mình).

Những thảo luận về nghệ thuật thị giác ở Hà Nội trong thập niên 1990 khá bảo thủ, phản chiếu những thập niên chiến tranh ở Việt Nam, cũng như sự tham dự có giới hạn của miền Bắc Việt Nam vào các dòng chảy văn hóa toàn cầu sau sự phân chia Bắc - Nam năm 1954. Hội họa có tính chất đại diện chiếm ưu thế trong các phát biểu, thông tin chính thức, còn các hình thức mỹ thuật khác rất hiếm khi được đề cập². Bất chấp sự phân định chính thống này, từ những năm 1970, Vũ Dân Tân đã thử nghiệm với những chất liệu và phương tiện sáng tạo vượt ra khỏi các quy ước hàn lâm, bao gồm từ vật dụng sinh hoạt gia đình cho đến những yếu tố mang tính hữu cơ, tiêu biểu như series *Mặt nạ vẽ trên rổ*, bắt đầu từ năm 1975. Series này gọi lại tính chất bản xứ, thẩm mỹ của nó chứa đựng những yếu tố từ đa dạng các nguồn văn hóa nghệ thuật truyền thống như âm nhạc và sân khấu trình diễn ngẫu hứng ở nông thôn, được ông trích mượn hoặc mô phỏng, biến báo theo cách riêng. Nhưng trong khi bắt đầu với những cái rổ vay mượn cùng các yếu tố có tính chất biểu tượng gần gũi, series *Mặt nạ vẽ trên rổ* ấy lại đồng thời chuyển đổi và tái diễn dịch tất cả những thứ đó để đề xuất những tự sự mới mẻ, cởi mở, vốn chưa từng được biết đến trong văn hóa truyền thống. Trong thực tiễn, những mặt nạ của Tân không được dùng để biểu diễn. Nhưng trong sự gợi ý của chúng về sân khấu chèo, trong bóng gió của chúng về một sự thay đổi bản diện, và trong ý nghĩa của chúng về âm nhạc và sự chuyển động, những chiếc mặt nạ ấy bộc lộ một bản chất biểu diễn³. Trong



PHỐ PHƯƠNG HÀ NỘI NƠI SỰ HUYỀN NÁO CỦA GIAO THÔNG CẠNH TRANH VỚI HỆ THỐNG ĐÁNH SỐ NHÀ.

sự đan xen của thị giác (thuần túy) và tiềm năng cho phản ứng tức thời của người xem, những mặt nạ còn ẩn chứa đặc tính của nghệ thuật sắp đặt vốn chưa từng được biết đến ở Việt Nam trong thập niên 1970. Series này không kết hợp theo đúng nghĩa đen với các lĩnh vực nghệ thuật khác, cũng không hề gợi nhắc gì đến chúng, chẳng hạn như ca khúc, điệu bộ sân khấu, sự chuyển động của vũ đạo ⁴.

Những *Mặt nạ vẽ trên rối* không có yếu tố âm nhạc nhưng chúng báo trước mối quan tâm của Vũ Dân Tân về sự thực hành có tính chất liên ngành và bởi vậy, dự liệu cho sự kết hợp âm nhạc và âm thanh với các tác phẩm thị giác của ông sau đó hai thập kỷ. Cho dù được đề cập đến một cách sơ sài trong niên biểu lịch sử nghệ thuật chính thống, song giữa những năm 1990, đã có một số nghệ sĩ Hà Nội, cá biệt là Vũ Dân Tân, sáng tác những tác phẩm có tính chất đa ngành, kết hợp cả thời gian, không gian, sự chuyển động, âm nhạc hoặc âm thanh – như là – âm nhạc ⁵. Việc kết hợp âm thanh và âm nhạc trong các thực hành thị giác được coi là đánh dấu cho sự trỗi dậy của nghệ thuật đương đại ở Hà Nội thập niên 1990.

Sự giải phóng ở Hà Nội sau Đổi mới: những ngã tư của sự kích thích âm thanh và thị giác

Những sáng tác có tính chất hỗn hợp của Vũ Dân Tân từ thập niên 1970 đã chuẩn bị cho một sự mở rộng tương lai trong nghệ thuật của người nghệ sĩ Hà Nội này. Rồi chúng ta sẽ thấy những sự biến đổi của Hà Nội thời Đổi mới đã giữ phần vai trò như thế nào trong việc đa dạng hóa các ngôn ngữ nghệ thuật thị giác từ thập niên 1990 trở đi, bao gồm cả sự kết hợp âm thanh trong đó.

Vũ Dân Tân, một người Hà Nội gốc, sống ở thành phố thủ đô này suốt cả cuộc đời mình và bởi vậy, đã trải nghiệm một sự biến hình mạnh mẽ của Hà Nội sau Đổi mới. Sự phát triển đột ngột của thủ đô trong thập niên 1990 đã giúp đem lại cho các nghệ sĩ một sự am hiểu về bối cảnh trong đổi mới thực hành nghệ thuật. Việt Nam xoay chiều một cách dữ dội sau Đổi mới, tượng trưng cho điều này chính là phối cảnh âm thanh (soundscape) của Hà Nội. Trước đây, phố phường Hà Nội tĩnh lặng trong những dòng xe xích lô, xe đạp. Thì nay, nó dường như quá tải với ồn ã tiếng động cơ xe máy, ô tô, và các công trình xây dựng. Nhiều cửa hàng được mở ra, bắt đầu bán những mặt hàng tiêu dùng, thu hút sự chú ý của khách hàng từ xa bằng hệ thống âm thanh đặt ngay ngoài cửa ra vào, phát nhạc nhẹ đủ loại. Về mặt cảm quan mà nói, Hà Nội

⁴. Anne Ring Peterson, *Nghệ thuật sắp đặt: giữa hình ảnh và sân khấu*, Copenhagen (Đại học Bảo chí Tusculanum, đại học Copenhagen, 2015), người đưa ra trường hợp cho rằng tính chất liên ngành như một đặc điểm của nghệ thuật sắp đặt (trong bối cảnh phương Tây) từ thập niên 1960, dẫn ra sự hỗn hợp của các khía cạnh thị giác và biểu diễn như một điểm nổi bật.

⁵. Cũng như nghệ sĩ Vũ Dân Tân, người thường coi âm thanh như là âm nhạc, nghệ sĩ trẻ Nguyễn Văn Cường cũng kết hợp âm thanh với nghệ thuật thị giác trong một trình diễn âm nhạc – âm thanh ngẫu biến của anh ở Viện Goethe Hà Nội năm 1999, tiêu đề *Honda Dream*: anh đã dùng cây vĩ của đàn violon kéo lên các nan hoa ở bánh xe máy hiệu Honda.

6. Về sự thay đổi của đặc tính xã hội ở Hà Nội trong thập niên 1990, xem Natalia Kraevskaia, *Từ hoài cổ hướng sang miền đất mới: những bài báo về nghệ thuật đương đại ở Việt Nam* (NXB Kim Đồng, 2005), người từ đầu đến cuối trong sách đã gợi ra một Hà Nội đang đổi thay như là bối cảnh cho sự đổi mới sáng tạo nghệ thuật. Về những sự căng thẳng không gian công cộng - riêng tư, xem Mandy Thomas, "Tính không gian và thay đổi chính trị ở đô thị Việt Nam", *Việc tiêu thụ văn hóa đô thị ở Việt Nam hôm nay*, biên tập bởi Lisa Drummond và Mandy Thomas, New York: Routledge Curzon, 2003), trang 170-188.

7. *Những chiếc va li của kẻ hành hương* được trưng bày lần đầu tiên tại Triển lãm nghệ thuật đương đại Châu Á - Thái Bình Dương định kỳ 3 năm lần thứ hai (APT2), Queensland Art Gallery, Brisbane, Australia, năm 1996.

8. *Những chiếc va li của kẻ hành hương* là biểu tượng của nghệ thuật đương đại Đông Nam Á và Việt Nam, xem Iola Lenzi, "Nghệ thuật của Vũ Dân Tân: tiếng nói của bản năng giới và sự bất tuân", sách *12 nghệ sĩ mỹ thuật đương đại Việt Nam* (Đào Mai Trang chủ biên, Nxb Thế giới, 2010) và một số tiểu luận khác của tác giả về nghệ thuật đương đại Đông Nam Á, trong đó, thực hành nghệ thuật của Vũ Dân Tân được nhấn mạnh như những nét thực tiễn chính của nghệ thuật đương đại trong khu vực.

đã biến đổi thành như một nguồn kích thích âm thanh giao cắt với những gợi ý thị giác từ đủ loại bảng hiệu quảng cáo và sản phẩm tiêu dùng sặc sỡ, cạnh tranh bên những tấm áp-phích tuyên truyền cổ động. Phối cảnh thành phố trở nên ngổn ngang với đủ kiểu thông tin khác nhau theo một cách thức có vẻ phẫn chấn, hỗn độn và ít bị kiểm soát hơn. Một sự cởi mở tân kỳ đã kết nối với thành phố, minh chứng theo cách khác: có một sự nới lỏng các luật lệ xã hội bảo thủ bởi dân cư đô thị gia tăng và không còn đồng nhất, do ngày càng có nhiều người nông thôn ra Hà Nội kiếm sống cũng như sự xuất hiện của người nước ngoài. Đặc biệt, có một điều tương thích nổi bật cho thảo luận của chúng ta ở đây là sự thay đổi này đã dẫn làm nhòe mờ ranh giới giữa các khu vực cá nhân và công cộng. Bắt đầu với âm nhạc và đường phố, vô hình và phản ánh thẩm mỹ cá nhân, người dân đã ám chỉ việc đưa bản thân họ vào các khu vực tập thể, đi ngang qua cái cá nhân một cách kín đáo và không bị ngăn trở gì để tới không gian công cộng. Người dân có thể mở nhạc với công suất âm thanh lớn hơn, vang vọng ra khắp khu phố chứ không chỉ như xưa, riêng mình mình biết, mình hay, nữa. Sự thâm nhập của âm nhạc vào không gian công cộng, vượt ra khỏi ranh giới thường ngoạn riêng tư bên trong mỗi căn nhà, là biểu hiện đồng thời là sự biện hộ cho việc giảm thiểu dần sự kiểm soát chính thống ⁶.

Phương pháp luận sáng tạo tự do về hình thức của Vũ Dân Tân gợi cảm giác về những xung lực giác quan mới và có tính cạnh tranh. Thời đại này, với hứa hẹn về những khởi đầu tươi mới, đã bắt kịp với nghệ thuật liên ngành đa phương tiện và tế vi về mặt ý niệm của Vũ Dân Tân.

Trong thập niên 1970, Tân đã có các tác phẩm ba chiều từ một số vật dụng trong gia đình và đồ hữu cơ. Thì nay, trong thập niên 1990, ông đang chuyển đổi những bao bì bỏ đi - hộp đựng phim, bao thuốc lá - thành tác phẩm nghệ thuật, và tái bối cảnh hóa bằng cách xếp chúng trong những hộp kính vốn dùng để bày đồ hàng bán trên vỉa hè, trở thành *Những chiếc va li của kẻ hành hương*. Sự chồng lấp lên nhau của các manh mối và ý nghĩa này, ngược lại, đem tới cho khán giả không ít câu hỏi và các lớp nghĩa phụ ⁷. Thông qua sự đổi mới mang tính biểu tượng và cả tính hình thức này, khác xa với hội họa có tính đại diện, việc xây dựng các mã hiệu ý nghĩa của Vũ Dân Tân thu hút khán giả tham gia tương tác với tác phẩm, thường đây cũng là đặc tính của nghệ thuật đương đại Đông Nam Á và Việt Nam ⁸.

Sự chuyển dụng của Tân, một sự đổi nghĩa giàu trí tưởng tượng, một sự tái bối cảnh hóa của hình thức và hình ảnh để tạo nên những lớp ý nghĩa khó nắm bắt hơn, trong thập niên 1990, là một chiến lược thực hành nghệ thuật của ông, phát triển từ *Mặt nạ vẽ trên rổ*. Tuy nhiên, cách thức khác biệt của ông trong việc sử dụng các hình ảnh và sự tham chiếu từ thế giới âm nhạc là rất mới mẻ và đem đến nhiều lớp nghĩa bổ sung cho tác phẩm. Ngoài vẻ đẹp, Tân đã

nhìn thấy gì nữa trong khái niệm về âm thanh và âm nhạc mà ông luôn chú ý suốt nhiều thập niên qua? Trong một phỏng vấn của Ian Were về tác động của âm thanh đường phố tới nghệ thuật của ông, Tân đã trả lời:

“Tôi làm việc bên cạnh khung cửa của studio này từ năm 1980, và với tôi, đường phố chẳng khác nào âm nhạc. Những thanh âm đường phố đem lại cho tôi một cảm giác rất dễ chịu và tôi thích làm việc cùng với con phố của mình hơn chỉ lằm lụi làm trong im lặng (...) Phố phường, con người và những thanh âm ấy khiến tôi hưng phấn và tác phẩm của tôi là một phần của con phố này, liên tục có khán giả và cũng liên tục mâu thuẫn (...), nó cho tôi các ý tưởng”⁹.

Tuyên ngôn này, theo nhiều cách thức, đã gói ghém thái độ của ông về vị trí của âm thanh trong nghệ thuật của ông, mối quan hệ của âm thanh với sự đổi thay về mặt vật lý của thành phố Hà Nội và với cả công chúng. Nó cũng làm rõ mối quan hệ mà ông nhìn thấy giữa các khu vực công cộng và sự khả thể của kết nối với cái tập thể trong ý tưởng của ông. Âm thanh và âm nhạc đã mở rộng thêm các không gian xã hội và vật lý, và đến từ đường phố cũng như ngụ ý đường phố, gợi lên sự trao đổi. Xây dựng nghệ thuật thị giác quanh âm thanh bởi vậy đã đem lại cho chính tác phẩm những khả năng tương tác, hội thoại với người xem, một mã hiệu tích cực khác hẳn so với tác phẩm hội họa có tính chất thụ động và vật thể hóa. Từ ngữ của Tân, khi kết nối với sự phân tích về cách làm tác phẩm của ông, cũng bộc lộ cách nghệ sĩ ý niệm hóa một tập hợp các yếu tố để thay đổi khi kiến tạo nghệ thuật của mình. Lời đáp này của ông về sau được cụ thể hóa bởi một sắp đặt âm thanh ngẫu hứng có tên *Một ngày*, kết hợp các âm thanh đường phố và tiếng đàn piano của ông được thu âm lại trong trọn một ngày¹⁰.

⁹. Ian Were, *Cái nhìn ra cửa sổ phía trước của Vũ Dân Tân*, đối tượng 2, 1997. trang 39.

¹⁰. Tác phẩm này được trình diễn trong Triển lãm nhóm *Ngoài bối cảnh*, giới thiệu nghệ thuật Việt Nam, tại Huntington Beach Art Centre, California, Mỹ, tháng 6-8, năm 2005.

Sự siêu việt của các biên giới quốc gia của âm nhạc

Vũ Dân Tân sưu tập các đĩa nhạc để thỏa mãn sở thích nghe nhạc của cá nhân, ông mua chúng mỗi khi có dịp đi nước ngoài vì Hà Nội thiếu hẳn nguồn cung này trong suốt thời kỳ chiến tranh. Ở Việt Nam trước Đổi mới, nhạc cổ điển, dù không hoàn toàn được tán thành là chỉ nghe ở nhà riêng song cũng không hoàn toàn bị cấm ở nơi công cộng như là một số thể loại hội họa tây phương, tỉ dụ: tranh biểu hiện, trừu tượng và khóa thân. Rất có ý nghĩa với Tân, âm nhạc hiện thân cho một cây cầu nối với văn hóa toàn cầu và với một sự biểu hiện mang tính phổ quát của một phần cuộc sống ở mọi nền văn minh. Việc nghe nhạc cổ điển của Đức, Ý, Áo ở Hà Nội thời ấy đã đưa người ta vượt xa khỏi biên giới một đất nước và còn bị coi như một sự thách thức lại quan điểm hạn hẹp của nhà nước về bản diện văn hóa kết nối với tư



VŨ DÂN TÂN, MỤC VÀ MÀU TRÊN BẢO, GHI CHỮ "L'HOMME SANS PAYS" (KẸ VÔ HƯƠNG), 1994



VŨ DÂN TÂN, NHỮNG CHIẾC VA LI CỦA KẸ HÀNH HƯƠNG, GHI CHỮ "TS. AMADEUS VU DAN TAN (NHÀ KHOA HỌC)", CHI TIẾT CỦA SẮP ĐẶT, TRIỂN LÀM LÁ NHỮNG TỘC NGƯỜI THIẾU SỐ, HONG KONG ARTS CENTRE, 1997.



VŨ DÂN TÂN, BẢN NHẠC "MUA TOKYO", 2006

11. Câu viết này, từng được tác giả đưa ra thảo luận, có ý nghĩa triết học và tự truyện trong kết luận và có tính nghịch lý trong giọng điệu vừa phê phán vừa ngợi ca bởi nó phản ánh cảm thức của tác giả về chủ nghĩa thế giới và sự không quốc tịch.

12. Trở thành những nhóm thiếu số: nghệ thuật châu Á đương đại, Hong Kong Arts Centre, 1997, giám tuyển bởi Oscar Ho.

13. Bên ngoài cửa sổ Salon Natasha, ông đã treo một bảng thông báo nhỏ muốn mua các đĩa nhạc và máy nghe đĩa đã qua sử dụng nên ông sưu tập được cùng lúc cả hai thứ, trong các năm 1995-1996.

14. Hai phần như vậy đều cùng tồn tại, không còn chức năng sản xuất ra âm thanh, mặc dù các đĩa nhạc được lắp vào từng bàn xoay vẫn có thể hoặc bị thay đổi, người xem cũng có thể tham gia thay đổi diện mạo của tác phẩm sắp đặt này.

tương dân tộc chủ nghĩa. Cách nhìn nhận về âm nhạc như là một thứ phi quốc tịch song neo bám chặt chẽ với cuộc sống và với thế giới luôn song hành cùng với việc nhìn nhận bản thân như một công dân toàn cầu (hoặc có ý chỉ trích hơn là phi quốc tịch), được soi sáng từ dòng chữ tiếng Pháp "L'homme sans pays" (nguyên nghĩa: Kẻ vô hương) viết trên nhiều sáng tác của ông kể từ sau năm 1990 ¹¹.

Những đầu mối ngôn ngữ và hình ảnh được in vào trong các sáng tác của Tân sau năm 1995 - bóng gió tới Amadeus (Mozart) trên tiền tệ trong series *Tiền*; Vũ Dân Tân như là Mozart trong một sắp đặt ở Hồng Kong năm 1997 tiêu đề "Nhà khoa học Amadeus Vũ Dân Tân" bao gồm một cái hộp lớn (thuộc series) *Những chiếc va li của kẻ hành hương* miêu tả Tiến sĩ Amadeus Vũ Dân Tân (nhà khoa học); và về sau là các bài hát đặc biệt dành ngợi ca Tokyo, Matxcova, Luân Đôn - minh chứng cho sự nhạy cảm của Tân đối với âm nhạc và các tham chiếu liên quan như là mệnh lệnh của sự tự do xuyên văn hóa, sự chuyên chở trạng thái công dân tự do của thế giới của Tân và phổ quát hơn nữa, âm nhạc như là quyền năng của sự giải phóng ¹².

Giữa thập niên 1990, Vũ Dân Tân bắt đầu sưu tập những đĩa than quay chậm (vinyl Long Playing records - LPs) và các máy nghe đĩa có bàn xoay để ông vừa nghe vừa sử dụng như chất liệu sáng tác nghệ thuật tạo hình ¹³. Tân pha trộn những đĩa nhạc và bàn xoay với nhau; vẽ lên các đĩa than đen, cả mặt trước và mặt sau, theo lối trừu tượng hoặc biểu hình; đánh dấu các vỏ đĩa than hình vuông với những ô trống tròn ở chính giữa; ép các đĩa nhạc đã bị sơn vấy bẩn thành những cặp đôi hình thức tan hòa vào nhau và trừu tượng, dán ghép nhiều hình ảnh khác nhau lên bên trong và bên ngoài những máy nghe nhạc xách tay. Dẫu chỉ có hai ví dụ của những cái đĩa nhạc này được biết tới song chúng cũng đã ngụ ý cho sự nhận thức của Tân về mối quan hệ của âm nhạc với sự chuyển động và sự tự do không biên giới ¹⁴. Việc Tân sử dụng những máy nghe nhạc xách tay và rẻ tiền để làm tác phẩm nghệ thuật vì chúng cũng rất dễ kiếm ở Hà Nội trong thập niên 1990 là một thực tế, bởi những máy nghe đĩa LPs nặng nề ấy thực sự rất khó mà có được và cũng đắt tiền. Ngoài hệ thống âm thanh chuẩn xác cao độ (HI FI) có thể di chuyển được (mobile), không còn nghi ngờ gì nữa, chính là những âm chỉ sẵn có về sự vận động. Cần phải nói rằng, Tân quanh năm ngày tháng luôn bị thu hút bởi tính chất biến đổi như một sự biểu hiện của tái sinh và cuộc sống, những ý tưởng mà ông khám phá trong nghệ thuật của mình thông qua trò chơi lan lẹ của chất liệu và phép ẩn dụ. Một đặc điểm thực tiễn khác của những máy nghe nhạc xách tay là sự chắc chắn cùng kích thước dễ cầm trong tay, thêm những vỏ ngoài bằng gỗ phẳng lý để trên đó, ông dễ dàng vẽ, viết. Bên cạnh sự lôi cuốn có tính chất vị lợi của những máy nghe nhạc hi-fi, đúng như cách Tân bám vào những cái hộp kính bày hàng của người bán hàng rong trong *Những chiếc va li của*



VŨ DÂN TÂN, GHI CHỮ CHI TIẾT CỦA MEFISTO, CHUYỂN THỂ TỪ MÁY NGHE ĐĨA XÁCH TAY, 1998

kẻ hành hương, nghệ sĩ bị hút vào những hệ thống hi-fi này bởi tính linh động của chúng làm cho ý niệm về tự do của tác phẩm trở nên mạnh mẽ hơn¹⁵. Hơn thế nữa, vượt xa khỏi tính linh động ở các sắp đặt trưng bày trong nước, bộ đôi tác phẩm này có đặc điểm nổi bật là được trưng bày ở bên ngoài Việt Nam khá nhiều, kể từ năm 1998; cả hai cùng tham gia triển lãm *Tâm hồn Hà Nội* cùng trong năm đó ở Phần Lan¹⁶. Được đề tặng một cách trân trọng: *HI FI NO Mefisto/Salon Natasha to Helsinki & Ohlu Finland và Arlekino, Salon Natasha 30 Hàng Bông...*, cả hai chiếc máy nghe đĩa được biến đổi này đã mang địa chỉ, giống như những bưu kiện từ nhà được gửi đi xa. Hai chữ *Mefisto* và *Arlekino* xuất hiện lặp đi lặp lại tron những sang tác của Tân, và thêm vào đó, Alerkino được khắc họa trong một bài hát Nga sáng tác cuối những năm 1990, đã được dịch sang tiếng Việt và phổ biến ở Hà Nội. Bởi vậy, nếu âm nhạc và sự vận động vốn được kết nối bởi những chiếc máy nghe nhạc xách tay thậm chí trước cả sự chuyển đổi mang tính nghệ thuật, sự can thiệp sáng tạo của Tân chỉ làm mạnh thêm sự truyền đạt ý niệm về tự do xuyên biên giới của tác phẩm. Khía cạnh này của các máy nghe nhạc xách tay, do vậy, đã hỗ trợ cho mối quan tâm căn bản của Tân tới âm thanh – âm nhạc bởi khả năng dịch chuyển các đường biên giới có tính chất vật lý cũng như ẩn dụ của nó, như cách ông chuyển dịch tác phẩm của Mozart, bắt chước việc ông chơi trong phòng khách tại nhà riêng, thì thanh âm ấy vẫn thâm nhập, vang vọng cả góc phố công cộng Hàng Bông. Đồng thời nét hấp dẫn đối với Tân và được nhấn mạnh bởi khía cạnh chuyển động của vật dụng âm thanh mà ông chuyển thành nghệ thuật là sự phá ngang các đường biên giới văn hóa quốc gia của âm nhạc, cả về mặt ẩn dụ và vật lý, trong trường hợp là một vật thể nghệ thuật, dẫn đưa người nghe ở bên ngoài Việt Nam vào một thế giới toàn cầu của các ý tưởng, văn hóa và văn minh. Mối quan tâm của Tân trong việc kết nối cá nhân ông và môi trường Hà Nội của ông với các sự kiện và hình ảnh văn hóa bên ngoài Việt Nam có thể được giải mã trong rất nhiều series tác phẩm, đặc biệt là *Những chiếc va li của kẻ hành hương* và *Tiến*. Dầu vậy, sự khám phá chức năng nguyên bản của các vật dụng vay mượn, trong *Arlekino* và *Mefisto* – âm thanh xách tay-cho thấy việc chơi đùa một cách thận trọng của Tân với ý niệm gắn trong hình thức, nhằm thể hiện rõ ràng sự độc lập và ý chí tự do.

Tương tự vậy, sự chuyển dụng, việc bóp méo hình thức hàm ý kích thích và những ý tưởng liên kết với chất lượng vượt quá của âm nhạc đều được thấy trong series *Đĩa nhạc bị biến dạng*, một tiểu bộ thuộc series *Đĩa nhạc chuyển thể* của Tân¹⁷. Chuỗi này gồm khoảng 12 đĩa nhạc, dù có lẽ là thử nghiệm ban đầu của Tân khi ông khẳng định đặc tính của đĩa than nóng chảy như một hỗ trợ cho các thiết kế đồ họa hầu như phi biểu hình, chứng minh cho sự gắn bó của nghệ sĩ với tính hữu khuynh hình thức, khi các đĩa nhạc có bề mặt phẳng lì theo tiêu chuẩn trở nên gợn sóng và rời khỏi chức năng là đĩa nhạc vì không còn được dùng để chơi

15. Xem thêm Lola Lenzi, *Nghệ thuật của Vũ Dân Tân: tiếng nói của bản năng giới và sự bất tuân*, sách *12 nghệ sĩ mỹ thuật đương đại Việt Nam* (Đào Mai Trang chủ biên, Nxb Thế giới, 2010): trang 18-22.

16. *Tâm hồn Hà Nội* do Salon Natasha tổ chức, đi qua hai điểm trưng bày ở Phần Lan năm 1998 là Hội Nghệ sĩ Oulu và BAU-gallery, Helsinki.

17. Series *Đĩa than chuyển thể* gồm có khoảng 50 đĩa, bao gồm một tiểu bộ có tên Đĩa nhạc bị biến dạng, gồm chừng 12 Đĩa than biến thể. Vũ Dân Tân không được biết đến như là người đặt tên cho series này, những cái tên như vậy là một phép đặt tên chung thường thấy của người viết.



VŨ DÂN TÂN, *MÙA XUÂN*, SẮP ĐẶT ĐA VẬT THỂ, MỘT PHẦN CỦA TRIỂN LÃM *GẶP VIỆT NAM*, NHÀ VĂN HÓA THẾ GIỚI, BERLIN, 1999 (TRONG HÌNH: TÁC PHẨM ĐANG TRONG QUÁ TRÌNH THỰC HIỆN)



NHỮNG NGƯỜI BAN CỦA VŨ DÂN TÂN, TRÌNH DIỄN VỚI ÂM NHẠC CHO TÁC PHẨM *CADILLAC/ICARUS* Ở HÀ NỘI NĂM 2000, MỘT PHẦN CỦA DỰ ÁN *RienCarNation* XUYẾN QUA HAI LỤC ĐỊA, OAKLAND, CALIFORNIA/HÀ NỘI, 1999-2000

18. *RienCarNation/Icarus* là một trình diễn/ sắp đặt xuyên lục địa, diễn ra ở Việt Nam và Mỹ, trong các năm 1999-2000, minh họa cho mối quan tâm của Tân về sự tái sinh, sự tái sinh của chiếc xe hơi mang tính vật chất được coi như một ẩn dụ cho việc nghĩ lại và thay đổi của quan hệ Việt Nam - Mỹ sau 25 năm kể từ ngày Việt Nam hoàn toàn thống nhất, năm 1975, cũng như tác động của toàn cầu hóa đến đất nước này. Trong trình diễn hồi tháng 5.2000 ở Hà Nội, *RienCarNation/Icarus* còn bao gồm một trình diễn âm nhạc ngẫu hứng của Vũ Dân Tân, Nguyễn Quang Huy, Nguyễn Văn Cường và nhiều nghệ sĩ khác, chơi đủ loại nhạc cụ với các phần của chiếc xe. Sự kiện này diễn ra tại khu vườn của nghệ sĩ trình diễn Đào Anh Khánh ở Gia Lâm, Khánh cũng có một trình diễn trên chiếc xe Cadillac.

19. Người em họ của Vũ Dân Tân, bà Lê Thị Liên, gợi nhắc lại việc nghệ sĩ đã làm mặt nạ từ đầu thập niên 1970, trong phỏng vấn của người viết ở Hà Nội, tháng 6.2016.

nhạc nữa. Tuy nhiên, khái niệm âm nhạc, gắn vào vật thể này, dù bị biến dạng, vẫn sống sót khi đĩa nhạc được tái hiện như một thể vật chất hơn là một vẻ đẹp vô hình. Tân, bởi vậy, đang sử dụng quyền năng của âm nhạc - như là - ý tưởng để sáng tác nghệ thuật thị giác và việc này vừa được hoàn thiện về mặt hình thức lại vừa được tạo cốt nền bởi khái niệm. Trong sự nghiệp sáng tác của Vũ Dân Tân, âm nhạc biểu thị mạnh mẽ cho sự thay đổi, tái sinh; sự tự do và sự kết giao ý nghĩa này được thấy một lần nữa trong sắp đặt với ba cây piano ở Berlin năm 1999, có tên *Mùa Xuân*, tiêu điểm của triển lãm *Gặp Việt Nam*, Nhà văn hóa Thế giới), cũng như trong tác phẩm được trưng bày, trình diễn xuyên qua hai châu lục, *RienCarNation/Icarus*, ở đó, một chiếc piano có cánh là tâm điểm trưng bày trong một sắp đặt ở Mỹ và được dùng để chơi ngẫu hứng như một phần trong trình diễn ở Hà Nội¹⁸.

Âm nhạc và hình thức trong nghệ thuật của Vũ Dân Tân: dạng series và trù tượng

Một trong những đặc điểm sáng tác của Vũ Dân Tân là tổ chức tác phẩm theo series và chu trình. Như đề cập đến ở bên trên, đầu thập niên 1970, ông làm việc với series *Mặt nạ vẽ trên rối*, tiếp nối theo đó là các series kéo dài như *Cờ phướn lễ hội* (1989-2003), *Tiến* (1992-2004), *Thời trang* (2000-2009) và *Amazon* (2001- 2009)¹⁹.

Chu trình sáng tác dài nhất của Tân là với *Những chiếc va li của kẻ hành hương* (1994 - 2009), trải dài qua một nửa hành trình sự nghiệp của nghệ sĩ, bao gồm cả những tiểu series như *Vẻ nữ*. Song về bản chất, bất chấp sự biến đổi về chủ đề, Những chiếc va li chuyên chở một ý niệm bao trùm và được diễn dịch qua một cấu trúc rõ ràng, thậm chí ngay khi vật liệu dùng để xây dựng tác phẩm rất đa dạng, các mã hiệu văn bản và hình ảnh rời rạc nhau thì tất cả vẫn kết hợp lại được với nhau để hình thành nên những ý nghĩa mới. Bên trong series Những chiếc va li là những nhóm biểu tượng bề mặt khác nhau: mặt nạ, côn trùng, chân dung tự họa với cái mũ của Napoleon; những hình nhân khóa thân,... Đa dạng và chen chúc những tiểu biểu tượng bên trong một cái hộp khung gỗ, mặt kính, đã làm thay đổi nhịp độ của Những chiếc va li. Song cho dù là với biến thể nào thì một trật tự và cấu trúc gợi nhắc đến âm nhạc cổ điển vẫn không hề thay đổi. Trong khi đó, series *Tiến*, được thực hiện trong suốt thập niên của sự thay đổi khi Việt Nam mở cửa, nhanh chóng hội nhập thế giới (bởi vậy, đồng tiền đại diện như một công cụ theo nghĩa đen cho sự trao đổi cũng như là một ẩn dụ về những sự trao đổi vượt ra ngoài các biên giới), cùng việc Vũ Dân Tân liên tục có các chương trình triển lãm ở nước ngoài, bày



VŨ DÂN TÂN, SERIES *VỀ NỮ TỪ NHỮNG CHIẾC VA LI CỦA KÊ HÀNH HƯƠNG*, MỰC, BỘT MÀU, VỎ TÚT THUỐC LÁ, HỘP KÍNH CỦA NGƯỜI BÁN HÀNG RONG, 2000



VŨ DÂN TÂN, MỘT BẢN THUỘC SERIES *TIẾN*, ACRYLIC, MỰC VÀ CÁCH LÀM TRẮNG NHỜ KỸ THUẬT SAO CHỤP KHÔNG DÙNG MỰC LỚT

ra những motif theo trật tự và lặp đi lặp lại, gợi nhắc đến cấu trúc âm nhạc cổ điển. Sự phức hợp, những ý niệm ăn khớp với nhau của series này từng được đưa ra thảo luận đầy đó nhưng kiểu kết cấu của nó thì chưa từng được bàn luận tới ²⁰. Ngữ pháp có tính chất bao quát toàn bộ của Tiến được thể hiện nhất quán trên toàn bộ bề mặt tờ giấy tiền đó. Song bên trong series này, đã có những sự thay đổi nhịp điệu khi nghệ sĩ chuyển tâm điểm, đi từ các nhân vật trong những sự kiện, các vở nhạc kịch, huyền thoại, văn chương và phim ảnh gần đây tới chân dung tự họa và các tham chiếu khác, đan xen với chữ viết và tất cả cùng nhau đem lại những bình luận châm biếm về tính chất quốc gia và ý nghĩa của nó trong cuộc mờ của chóng mặt ngoạn mục của Việt Nam. Các loại tiền tệ và chiếu kích khác nhau của chúng trên thế giới hiện ra rõ ràng trong series này còn ít nhiều làm thay đổi nhịp điệu và nhịp độ của *Tiến*.

Trong bối cảnh Việt Nam đương thời, việc tổ chức sáng tác nghệ thuật theo series, được xác định bởi sự tương đồng về hiệu quả, là một sự đổi mới của Vũ Dân Tân. Cách làm việc này rất khác biệt so với một số kiểu thức mang tính quy ước trong sáng tác hội họa vốn được xem như đại diện cho mỹ thuật, thường được nhìn nhận ở góc độ chủ đề, như tĩnh vật, chân dung, phong cảnh. Sự quan tâm đến tính chất series của Tân, như đã nói ở trên, được bắt đầu từ thập niên 1970 song phải đến thập niên 1990, phương pháp cấu trúc này mới được thể hệ nghệ sĩ trẻ hơn nhận thức rõ. Họ là những người trẻ tiên phong, đáng kể đến là Nguyễn Văn Cường, giống như Tân, cũng là một nhạc công. Và những sự tương đồng về nghệ thuật bắt đầu diễn ra bên trong cộng đồng tiên phong nhỏ bé của Hà Nội, tụ họp tại không gian của Tân ở 30 Hàng Bông với tên gọi Salon Natasha ²¹.

Tân, một nhạc sĩ và một nhạc công, từ buổi ban đầu của thực hành nghệ thuật thị giác của ông trong thập niên 1970, đã biểu lộ thiên hướng lặp đi lặp lại các đoạn cấu trúc chủ chốt, một kiểu thức hiển nhiên trong sáng tác âm nhạc. Tân đi từ thực hành nghệ thuật thị giác tới âm nhạc và trở lại một cách liền mạch, đan cài hai thể loại nghệ thuật này lại với nhau. Vì thế, không có gì ngạc nhiên khi thấy cách ông sắp xếp tạo nên các tác phẩm thị giác thật giống cách viết một bản nhạc. Vậy là chúng ta đã thấy, âm nhạc đi vào sự nghiệp của Vũ Dân Tân theo các cách thức về cấu trúc cũng như ngữ nghĩa.

Cuối cùng, song hành với kiểu cấu trúc của âm nhạc, bản chất vô hình (phi biểu hình) của âm nhạc cũng tràn thấm trong thực hành (nghệ thuật thị giác) của Vũ Dân Tân. Trong mối kết nối này, tranh trừu tượng, vốn được ông luôn quan tâm qua nhiều thập niên và được ông đặc biệt chú trọng trong những năm tháng cuối đời, đã được kết nối với âm nhạc. Từ thập niên 1990 trở đi, Tân bắt đầu sáng tác các hình ảnh đồ họa trừu tượng bên cạnh đa dạng thể loại khác.

²⁰. Về Series *Tiến*, N. Kraevskaia, Đồng tiến của mọi thời, I. Lenzi, *Nghệ thuật của "anh hệ nơi triều chính": Serie tranh vẽ đồng tiền của Vũ Dân Tân*, trong catalogue triển lãm cùng tên, Hà Nội, 2010; I. Lenzi, "Con mắt lang thang - Tầm nhìn phổ quát nghệ thuật Đông Nam Á về nội tại, văn hóa và quốc gia", trong *Con mắt lang thang: Nghệ thuật đương đại từ Đông Nam Á*, catalogue triển lãm cùng tên, biên tập bởi Iola Lenzi, (Istanbul, ARTER/Koc Foundation, 2014), trang 42.

²¹. Salon Natasha, tại 30 Hàng Bông, Hà Nội là một không gian đa chức năng: vừa là nhà riêng của Vũ Dân Tân và vợ, bà N. Kraevskaia, vừa là nơi sáng tác của Tân, lại cũng được dùng để làm không gian triển lãm có tính chất thương mại và dành cho công chúng của Tân và nhiều nghệ sĩ khác. Xem dữ liệu số trực tuyến về Salon Natasha trên trang tin trực tuyến của tổ chức Dữ liệu nghệ thuật châu Á (Asian Art Archive): www.aaa.org.hk/Collection/SpecialCollections/Details/17#SpecialAnchor106.

22. Triển lãm tranh trừu tượng chính thức đầu tiên sau 1975 đã được tổ chức tháng 5.1992 tại TP. HCM dưới sự bảo trợ của Hội Mỹ thuật TP. HCM, Sở Văn hóa Thông tin TP. HCM và Bảo tàng Quận 7. Nhà sử học nghệ thuật - nghệ sĩ Nguyễn Quân và nhà văn Trần Dương Tường đã có vai trò nhất định, bên cạnh nhiều người khác, trong việc tổ chức cuộc triển lãm này. Tác phẩm trên giấy của Vũ Dân Tân được tuyển chọn tham gia triển lãm.

23. Người em họ của Vũ Dân Tân, giáo viên dạy piano, nhớ lại âm nhạc có vị trí thứ hai sau tranh vẽ trong mối quan tâm của Tân thời trẻ, người viết phỏng vấn: bà Lê Thị Liên, Hà Nội, tháng 6.2016.

Vì những hình ảnh này bao hàm việc bị cấm, kể từ sau năm 1945 cho đến đầu thập niên 1990, tranh trừu tượng không xuất hiện trong tất cả các triển lãm công cộng²². Các bức tranh trừu tượng được vẽ trong thập niên 1980 của Tân thường gồm những dấu, ký hiệu phóng túng, đôi khi gợi ý một hình thể nào đó, thường là các trang trí hoa lá hoặc hình dáng phụ nữ. Những ví dụ khác, gần gũi về khía cạnh thẩm mỹ với series *Cờ phướn lễ hội* nhắc tới bên trên, bao gồm chữ viết và chữ tượng hình, song không thể đọc hiểu được. Các motif trừu tượng cũng xuất hiện trong series *Đĩa than*, thập niên 1990 mà chúng ta cũng từng đề cập, và cũng có thể, tính phi vật chất của nội dung âm nhạc của chúng, thúc giục Tân hướng đến sự phi biểu hình (cho dù một số đĩa nhạc cũng có các hình ảnh cụ thể). Dù sao thì những bức tranh trừu tượng đầu những năm 2000 cũng là mối quan tâm ở đây.

Những bức tranh sơn dầu, sáp màu hoặc acrylic, hầu hết đều có hình thức kẻ dòng, kẻ ô kiểu caro hoặc có hoa văn trên bề mặt phẳng, giống như các series khác của Tân, đều để xuất những phân đoạn được lặp đi lặp lại- cho dù có những biến thể về bề mặt và màu sắc - bên trong mỗi bức tranh hoặc mỗi một chu trình. Một bộ ba bức tranh thể hiện những hình vẽ lốm đốm, phóng túng. Nhưng đó là tranh có sự sắp xếp duy lý của những dòng kẻ và ô vuông mà ông trở lại một cách tập trung trong những năm 2000 và tự chúng xác nhận quyết tâm về mặt hình ảnh. Những kết hợp có tính thẩm mỹ của các màu sắc, ấn tượng của những đường kẻ mạnh tay, đậm nét, làm gián đoạn về cứng đờ của những hoa văn và đảm bảo cho vẽ gợi đậm tính (gợi tình) cũng như sự sống động vui vẻ của các bức tranh. Tại sao Vũ Dân Tân lại dang hiến toàn bộ sinh lực của mình cho những sáng tác hai chiều này trong khi bao thập niên trước đó, ông tập trung hoàn toàn cho các sáng tác ba chiều mang tính trình diễn, tự sự và âm chỉ bóng gió? Tại sao nghệ sĩ lại từ bỏ việc đặt cạnh nhau những mã hiệu mang tính ngữ nghĩa do ông sáng tạo thông qua sự kết hợp thật tế vi giữa các biểu tượng hình ảnh và văn bản? Khi phân tích việc sáng tác trong ba thập niên của Tân như một chỉnh thể toàn bộ, ta sẽ nhận thức được rằng, trong những năm cuối đời, Tân đã nghiên cứu việc vật chất hóa có tính chất hình ảnh cho âm nhạc, thứ thuộc về tình yêu lớn lao tiếp sau nghệ thuật thị giác của ông, và đặc biệt luôn đem lại cho ông sự thoải mái hoàn toàn mang ý nghĩa thế tục²³. Tham chiếu với âm nhạc trong nhiều tác phẩm, mượn và thay đổi các đĩa nhạc, máy nghe hát, piano, tự họa chân dung với một cây đàn piano mà ông yêu thích, từng xây dựng các tác phẩm thị giác kết hợp với âm thanh hoặc với các phương pháp luận sáng tác vay mượn từ âm nhạc, từng đồng nhất hóa Mozart qua cách gọi tên một căn phòng sắp đặt bằng tên nhạc sĩ tài hoa ấy, hơn tất cả, Tân muốn thống nhất thị giác với âm nhạc thông qua tranh vẽ. Nổi bật trong các thực hành nghệ thuật suốt ba thập niên qua của Vũ Dân Tân, những tác phẩm này là sự tổng hòa của niềm hi vọng, niềm vui và cuộc đời nghệ sĩ. Chúng kết hợp được cấu trúc và sự thuần khiết

của tính đều đặn của các đường kẻ ô với những biến thể màu sắc sôi nổi cùng bàn tay ông như hiện hữu nơi những đường kẻ ấy. Chúng là một series của một sự chín muồi trong nghề nghiệp và củng cố thêm cho một sự nghiệp lớn lao và giàu uy tín của Vũ Dân Tân.

Thay cho lời kết

Vũ Dân Tân đã mở rộng địa hạt nghệ thuật ở Hà Nội bằng việc khai phá những con đường chưa từng được biết đến, thông qua những thực hành nghệ thuật thị giác thử nghiệm của ông, trùng khớp với một thời kỳ đổi thay đầy kịch tính cả về mặt chính trị và xã hội ở Việt Nam. Khía cạnh chủ chốt trong việc phá vỡ các hàng rào định kiến nghệ thuật thị giác của Tân khi đó chính là việc thêm vào các dạng thức mang tính biểu hiện, bên cạnh thứ hội họa của hàn lâm đầy tính nghi thức. Việc đặt các thể loại cạnh nhau, ghép cặp với việc sử dụng các chất liệu phi nghi thức hóa, đã cho phép nghệ sĩ truyền đạt được ý tưởng vốn thật khó miêu tả trên toan vẽ, và việc này đồng thời đề cập tới cũng như nói về những sự phức hợp và vận động nhanh chóng của thời đại. Dạng nghệ thuật này, với nhiều ý nghĩa gián tiếp, thể hiện những chiến thuật về mặt ý niệm, khác hẳn với hội họa miêu tả và bởi vậy, đánh dấu những hướng biểu hiện mới trong thực hành nghệ thuật đương đại Việt Nam. Cá biệt, âm nhạc, không nhìn thấy được, lại có những đặc tính và sức mạnh mà những vật liệu vật chất khác không thể có, đã được Tân biến thành như một khối kiến trúc trung tâm trong nghệ thuật của ông. Âm thanh và âm nhạc, rất quan trọng đối với Tân trong các quy trình sáng tạo của ông, cần được nhìn nhận có tầm quan trọng trong lịch sử nghệ thuật Việt Nam gần đây. Bên ngoài Việt Nam, sau chiến tranh lạnh, một Đông Nam Á đang toàn cầu hóa cũng thay đổi nhanh chóng cả về mặt chính trị và xã hội trong những thập niên cuối thế kỷ XX và trong đó, các thực hành nghệ thuật liên ngành cũng xuất hiện và biểu thị rõ các thay đổi ấy²⁴. Như ở Việt Nam, các thực hành hành ấy là một phần của sự hồi sinh sáng tạo, thuộc vào nhóm những sáng tác chấp nhận rủi ro khi không nằm trong ngạch chính thống hay những sự kiện nghệ thuật được thừa nhận một cách chính thức. Bởi vậy, sự kết hợp các đơn ngành nghệ thuật khác nhau đã làm nổi bật nghệ thuật đương đại ở Đông Nam Á và nghệ thuật thử nghiệm Việt Nam góp một phần tạo nên bức tranh to lớn này. Tuy nhiên trong thập niên 1990, những kết hợp với âm nhạc hay những đặc điểm của âm nhạc trong nghệ thuật thị giác của Vũ Dân Tân, cách mà ông khám phá tính vô hình thể của âm nhạc và những giá trị về mặt ý niệm của nó, nói chung chưa được biết đến trong khu vực. Điều đó cho thấy đóng góp quan trọng của nghệ thuật của Vũ Dân Tân nói riêng, của nghệ thuật Việt Nam nói chung trong lịch sử nghệ thuật Đông Nam Á gần đây.

²⁴. Những sự phát triển có thể so sánh ở bối cảnh Indonesia, xem Amanda Rath, *Những khái niệm về khái niệm luận trong nghệ thuật đương đại Indonesia*, không xuất bản, được trình bày trong diễn đàn lịch sử nghệ thuật khu vực tiêu đề *Khái niệm - Ngữ cảnh - Tranh luận: nghệ thuật và cái tập thể ở Đông Nam Á (CCC)*, phiên bản Jogja, Jogjakarta, Indonesia, 22.8.2016.

Music as Freedom

THE PLACE OF SOUND IN THE VISUAL PRACTICE OF VŨ DÂN TÂN

IOLA LENZI

¹ Vu Dan Tan lived most of his life at 30 Hang Bong, one of the busiest commercial streets of Hanoi's Old Quarter in the 1990s. For the rapid arrival of pop music in Vietnam after *doi moi*, see Dale A. Olsen, *Popular Music of Vietnam- The Politics of Remembering, the Economics of Forgetting* (New York: Routledge, 2008) p. 95.

In early noughties Hanoi, when a clothing shop in Hang Bong opposite Vu Dan Tan's (1946-2009) home and studio assailed the neighborhood with pop music blared from street-front loudspeakers, the artist responded by blasting his own improvised sound and classical music into the street ¹. Decades before, at the height of the American War when piano-playing at home for pleasure was perceived as decadent, Vu Dan Tan entertained the street with sonatas played on his baby-grand piano. Tan, unperturbed by possible official disapproval of Beethoven and Mozart, took his favorite composers into the Hanoi streets. Far beyond entertainment, music for Vu Dan Tan was a means of expanding private physical space, an ally, and an expression of freedom in rigidly-controlled Hanoi as his notes infiltrated public areas. Later, when Vu Dan Tan incongruously crammed his tiny living quarters with four upright pianos, extravagant by any standard, the artist again proclaimed his liberty through the possibility of music, its intangible, border-defying, universally-understood power materialised by the instruments.

During the decades of his artistic production (1975-2009), music was a part of Vu Dan Tan's expressive language. In the 1990s, as his native Hanoi's physical landscape altered in the wake of 1986 *doi moi* economic reforms that brought consumerism and the global market to Vietnam, Tan-the-plastician incorporated sound and music into his visual practice in ways then unknown in the conservative Hanoi art world. This essay uncovers why and how music and visual forms became interwoven in Vu Dan Tan's visual art. It charts the place of the city and publics in this creative innovation, and clarifies how this meshing, by challenging the conventional separation of artistic disciplines, permitted the conquest of new terrain in Vietnamese art. Moreover, it investigates how music's incorporation into Tan's art embodied freedom on a broader, ideological level. It further reveals the conceptual leanings of Tan's practice as the artist transposes music's intangibility to the object. Finally, it concludes that Vu Dan Tan's pioneering amalgamation of audio and visual components in a single work is characteristic of the formal emancipation and sophisticated conceptual layerings of emerging contemporary art in Vietnam and wider Southeast Asia.

Multidisciplinary explorations in Vu Dan Tan's art of the 1970s: preparing music's integration into visual art

Vu Dan Tan, a visual artist, was also a talented musician, playing piano and composing from adolescence. Tan eventually integrated music into his visual art. How did this happen? Casting back to the artist's early practice offers insights into Vu Dan Tan's creative methodology and

his liberated conception of expressive idioms whereby he combined different modes, genres, and disciplines.

Hanoi's visual art discourse of the 1990s was conservative, reflecting decades of war in Vietnam, and North Vietnam's limited exposure to global cultural currents after North-South partition in 1954. Representational painting dominated the official narrative while other forms were little discussed.² Yet despite this orthodoxy, in the 1970s Vu Dan Tan experimented with media and materials outside academic conventions. His production of that period includes pieces that were built with ordinary household objects or organic elements, among which the *Basket Masks* series started in 1975. The series recalls the vernacular, its aesthetic quoting and distorting from diverse sources including the village's improvisational theatrical and musical traditions. But while *Basket Masks* series starts with borrowed baskets and familiar iconographic elements, it transforms and reinterprets these to propose new, open narratives unknown in traditional culture. In practice Tan's masks were not performed. But in their suggestion of Vietnam's participative *cheo* theatre, in their hinting at changing identity, and in their connotation of music and movement, *Basket Masks* disclose a performative character.³ In their intertwining of the visual and potential for improvised viewer response, *Basket Masks* harbors characteristics of installation, unknown in Vietnam in the 1970s. The series does not literally combine different disciplines, yet conjures them—song, theatrical gesture, dance movement.⁴

Basket Masks are not musical, but they herald Vu Dan Tan's interest in multidisciplinary practice and therefore anticipate his incorporation of music and sound into visual pieces two decades later. Though sparingly documented in official art historical chronicles, by the middle-nineties several Hanoi artists, and particularly Vu Dan Tan, were producing multidisciplinary works that marshaled time, space, movement and music or sound-as-music.⁵ Sound and music integrated into visual practices are markers of emerging contemporary art in 1990s Hanoi.

Post-*doi moi* Hanoi's emancipation: intersections of audio and visual stimuli

Vu Dan Tan's hybrid pieces from the 1970s were thus preparing the future expansion of the Hanoi artist's tool box. We shall now see how *doi moi* mutations of the city played a part in diversifying visual art languages from the 1990s onwards, including the co-opting of sound

2. Nora Taylor, *Painters in Hanoi, An Ethnography of Vietnamese Art* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2004) p. 118, for a few artists' risk-taking gravitation to the installation genre.

3. On *cheo* Colin Mackerras, "Theatre in Vietnam", *Asian Theatre Journal*, Vol. 4, No. 1 (Spring, 1987) pp. 1-28.

4. Anne Ring Petersen, *Installation Art: Between Image and Stage*, (Copenhagen: University Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2015), who makes a case for interdisciplinarity as a characteristic of installation art (in the Western context) from the 1960s, citing its mixing of visual and performative aspects as salient.

5. As well as Vu Dan Tan, who frequently treated sound-as-music, artist Nguyen Van Cuong (b. 1972) also married sound and visual art in his 1999 Goethe-Institut, Hanoi improvisational music-sound performance *Honda Dream*, where the artist "played" the spokes of a Honda motorcycle with a violin bow.



HANOI STREET WHERE TRAFFIC NOISE COMPETES WITH THE PUBLIC ADDRESS SYSTEM

6. On the change of social ethos in Hanoi in the 1990s, see Natalia Kraevskaia, *From nostalgia toward exploration: essays on contemporary art in Vietnam* (Hanoi: Kim Dong Publishing, 2005) who throughout evokes a changing Hanoi as the context for artistic innovation. On public-private space tensions and changing control of public space see Mandy Thomas, "Spatiality and political change in urban Vietnam", *Consuming Urban Culture in Contemporary Vietnam*, edited by Lisa Drummond and Mandy Thomas (New York: RoutledgeCurzon, 2003) pp. 170-188.

7. *Suitcases of a Pilgrim* was first shown at The Second Asia Pacific Triennial (APT2), Queensland Art Gallery, Brisbane Australia, in 1996.

8. *Suitcases of a Pilgrim* is argued as emblematic of Vietnamese and Southeast Asian contemporary art, see Iola Lenzi, "Urbane Subversion: empowerment, defiance and sexuality in the art of Vu Dan Tan", *12 Contemporary artists of Vietnam*, edited by Dao Mai Trang (Hanoi: The Gioi Publishers, 2010) and other essays by the author on Southeast Asian art where Vu Dan Tan's practice is highlighted as fielding key traits of regional contemporary art.

into visual art.

Vu Dan Tan, a native of Hanoi, lived in the capital all his life and therefore experienced Hanoi's post-*doi moi* metamorphosis with intensity. The capital's abrupt evolution in the 1990s yields contextual understanding of Tan's innovating practice of the period. Vietnam altered acutely post-*doi moi*, and the city's soundscape was emblematic of this alteration. Streets where the public address system previously dominated due to the silence of transport methods ensured by cyclos and bicycles, from the 1990s were overtaken by the noise of motorcycles and construction. Shops newly selling consumer goods, as evoked in the introduction, attracted clients with blasting pop songs. Hanoi was transformed sensorially as audio stimuli intersected with the visual cues of garish advertising billboards and consumer products that now competed with state propaganda posters. The cityscape became cluttered with different types of information in a way that was exciting, confusing, and less controlled. A novel openness connected with the city was evidenced in other ways too: in the relaxation of conservative social codes as the urban population grew and became heterogeneous due to Hanoi's accommodation of rural migrants in search of work, as well as international foreigners. And, especially relevant to our discussion, this change operated a blurring of private and public areas. Citizens reclaimed the streets and music, immaterial and reflecting an individual's taste, insinuated itself into collective zones, crossing unobtrusively and unobstructed from private to public space. This encroachment of citizens' music beyond the confines of home was symptomatic of, and also advocated, the lessening of official control.⁶

Vu Dan Tan's formally-liberated creative methodology made sense of the city's new competing sensory impulses. The times, with their promise of fresh beginnings, had caught up with Vu Dan Tan's conceptually layered multi-media and multidisciplinary art. In the 1970s Tan had made three-dimensional works from household objects and found organic materials. By the 1990s, the artist was transforming discarded consumer packaging—cigarette and film boxes; biscuit tins— into works of art, which he then recontextualised through insertion into street peddlers' display cases to form *Suitcases of a Pilgrim*. This superposition of visual clues and meanings in turn delivered additional significances and questions for audiences.⁷ Through this formal and iconological innovation far from representational painting, Vu Dan Tan's formulation of codes of meaning engages audiences discursively in a way characteristic of Southeast Asian and Vietnamese contemporary art.⁸ Tan's appropriation, imaginative modification, and recontextualisation of forms and images to create allusive significances were by the 1990s established strategies of his practice, developed from *Basket Masks*. However, his specific usage of images and references from the world of music was novel and



VU DAN TAN, INK ON PAPER INSCRIBED "L'HOMME SANS PAYS", 1994



VU DAN TAN, INSCRIPTION "DOCTOR AMADEUS VU DAN TAN (SCIENTIST)", DETAIL OF SITE-SPECIFIC INSTALLATION, *BEING MINORITIES*, HONG KONG ARTS CENTRE, 1997.



VU DAN TAN, MUSICAL SCORE "MOSCOW MY LOVE", 2007.

brought additional layers to his art. What, in addition to beauty, did Tan see in the concept of sound and music that sustained his attention over decades? Interviewed by Ian Were about the impact on his art of street noise, Vu Dan Tan answered:

"I HAVE BEEN WORKING IN THIS FRONT WIDOW STUDIO SINCE 1980, AND THE STREET IS WITH ME THE SAME AS THE MUSIC. THE SOUNDS OF THE STREET GIVE ME A VERY GOOD FEELING AND I PREFER TO TO WORK WITH THE STREET THAN IN SILENCE.(...) THE STREETS, THE PEOPLE AND THOSE SOUNDS GIVE ME JOY AND MY WORK IS PART OF THE STREET, WITH A CONSTANT AUDIENCE AND AMBIVALENCE (...), IT PROVIDES ME WITH IDEAS".⁹

This statement in many ways encapsulates Vu Dan Tan's position on the place of sound in his art, sound's relationship with the physically changing city, and with audiences. It elucidates the rapport Tan saw between public zones and the possibility of collective engagement in ideas. Sound and music expanded physical and social space, and coming from the street and embodying the street, evoked exchange. Building visual art around sound therefore provided the work discursive properties and an active mode distinct from passive, objectified painting. Tan's words, when connected with analysis of his production, also reveal how the artist conceptualised a fluid set of elements as constituting his art. This reply is later concretised by the improvised sound installation *One Day* that incorporates street sounds and Tan's piano playing recorded over the course of a single day.¹⁰

Vu Dan Tan collected musical recordings for his listening pleasure, buying records overseas during his travels to bring back to Hanoi where they were in short supply during the war. In pre-*doi moi* communist Vietnam, classical music, though not entirely approved for home-enjoyment, was not prohibited in public as were Western painting genres such as impressionism, the nude and abstraction. Significantly for Tan, music represented an unbroken bridge to global culture and to a universal expression of life shared by civilisations. Listening to German, Austrian or Italian classical music in Hanoi transported one beyond the nation and could be understood as defying the state's narrow view of cultural identity linked to nationalist ideology. This vision of music as stateless, but anchored in life and in the world, is in accordance with Tan's self-identification as a global citizen (or more critically as stateless), as gleaned from his French inscription "L'homme sans pays" (literally *man without country*) that figures on artworks after 1990.¹¹ Visual and textual clues embedded in Vu Dan Tan's pieces post-1995—allusions to Amadeus (Mozart) on currency in the *Money* series; Vu Dan Tan as Mozart in the 1997 Hong Kong room installation "The Scientist Amadeus Vu Dan Tan" that included a large *Suitcases of a Pilgrim* box inscribed Doctor Amadeus Vu Dan Tan (scientist); and later specific songs composed to celebrate Tokyo, Moscow and London—, attest to Tan's sensitivity to music and associated references as forces of transcultural liberty, their conveyance of Tan's status as a free citizen of the world, and more generally, music as

9. Ian Were, "Vu Dan Tan's Front Window View", *Object 2* (1997) p. 39.

10. This piece was shown in the group Vietnamese exhibition *Out of Context*, Huntington Beach Art Center, California, USA, June-August 2005.

11. This inscription, discussed by the author elsewhere, is both philosophical and autobiographical in inference and is paradoxical in its simultaneous celebratory and critical tone as it references the artist's sense of cosmopolitanism and statelessness.

12. *Being Minorities: contemporary Asian Art*, at the Hong Kong Arts Centre, 1997, curated by Oscar Ho.

13. He posted a sign on the window of Salon Natasha offering to buy used LP records and record-players and thus collected both in 1995-1996.

14. Two such pieces are known to exist, neither functioning to produce sound, though records installed on each turntable could and were changed, viewers able to alter the appearance of the installation.

15. For analysis of the *Suitcases of a Pilgrim* series and the significance of their shell box containers Lenzi, "Urbane Subversion", *12 Contemporary artists of Vietnam*, pp. 18-22.

16. *Spirit of Hanoi*, organised by Salon Natasha, travelled to two venues in Finland in 1998, The Artist Association of Oulu, and BAU-gallery, Helsinki.

a power of emancipation.¹²

In the middle-1990s, Vu Dan Tan began collecting vinyl Long Playing records (LPs) and turntable record-players for plastic art-production as well as for listening.¹³ Tan adulterated these records and turntables, painting the black vinyl disks, front and back with abstract shapes or figurative images; marking the record sleeves following their square shape with a central round window; pressing paint-smear records together to obtain duos of abstract, melting forms; and applying images and text to the inside and outside shell of portable record-players. Though only two examples of these painted record-players are known, this pair indicates Tan's perception of music's relationship to movement and borderless freedom.¹⁴ That Tan used inexpensive, portable record players for producing art works for their easy availability in 1990s Hanoi is a given since heavier, stationary LP players would have been difficult to obtain and expensive. Beyond this utilitarian aspect of the mobile high fidelity sound systems (known as Hi Fi), was doubtless their inherent allusion to locomotion. Indeed, Tan was perennially drawn to mutability as a manifestation of rebirth and life, ideas which he explores in his art through an agile play of material and metaphor. Another practical feature of travel record-players was their compact, easy-to-handle size and plain wooden surfaces that could accommodate Tan's painting and text. Aside from the travel Hi Fi players' utilitarian appeal, just as Tan had co-opted street-peddler boxes for *Suitcases of a Pilgrim*, the artist gravitated toward these compact Hi Fi systems as their portability reinforced the works' concept of liberty.¹⁵ Moreover, beyond mobility in the domestic setting, travel outside Vietnam was a feature of these two pieces from 1998, since both traveled overseas for the *Spirit of Hanoi* exhibition in Finland that year.¹⁶ Inscribed respectively *HI FI NO Mefisto/Salon Natasha to Helsinki & Ohlu Finland (sic)*; and *Arlekino, Salon Natasha 30 Hang Bong*, both artistically-modified record-players bear addresses, like parcels sent far-away from home. The two characters Mefisto and Arlekino appear repeatedly in Tan's images, and Arlekino, in addition, featured in a Russian song of the late 1990s, that translated into Vietnamese, was popular in Hanoi. Therefore, if music and movement are inherently connected by the portable record players even before artistic transformation, Tan's creative interventions reinforce these works' communication of concepts of free-crossing of borders. This aspect of the portable players thus supports Tan's fundamental interest in sound-music for its capacity to transcend physical boundaries as did his interpretation of Mozart, that despite being played in Tan's private living-room, infiltrated public Hang Bong. Also attractive to Vu Dan Tan, and underscored by the mobile aspect of the sound equipment he metamorphosed into art, was music's thwarting of national cultural frontiers and its ability, metaphorically and physically in the case of an art object, to transport listeners outside Vietnam into the



VU DAN TAN, INSCRIBED DETAIL OF *ARLEKINO*, TRANSFORMED PORTABLE RECORD-PLAYER, 1998



VU DAN TAN, *SPRING*, MULTI-OBJECT INSTALLATION, PART OF THE EXHIBITION *GAP VIET NAM*, HOUSE OF WORLD CULTURES, BERLIN, 1999



VU DAN TAN AND ARTIST FRIENDS, PERFORMANCE WITH MUSIC FOR *CADILLAC/ICARUS* IN HANOI 2000, PART OF THE TWO-CONTINENT *RienCarNation* PROJECT, OAKLAND CALIFORNIA/HANOI, 1999-2000.

global world of ideas, culture, and civilisations. Tan's interest in connecting himself and his Hanoi environment to events and cultural figures outside Vietnam can be deciphered in many series, especially *Suitcases of a Pilgrim* and *Money*. However, *Arlekino* and *Mefisto's* exploitation of the borrowed objects' original function—portable sound—, show Vu Dan Tan's deliberate play with concept embedded in form to articulate independence and free will.

Likewise, appropriation and heat-triggered formal distortion, and ideas associated with the transcending qualities of music, are observed in Tan's *Deformed Record* series, a subset of the artist's *Transformed Record* series.¹⁷ This sequence of some 12 records, though perhaps initially experimental as Tan determined the qualities of melted vinyl as a support for mostly non-figurative graphic designs, evidences Tan's attachment to formal deviation, as standard flat disks become undulated, and departure from function as the records no longer play music. Yet the concept of music, embedded in the object however deformed, survives as the record is re-incarnated as a thing of material rather than intangible beauty. Tan is thus using the power of music-as-idea to create visual art that is both formally accomplished, and underpinned by concept. Music in Vu Dan Tan's oeuvre is repeatedly a potent signifier of transformation, rebirth, and freedom, this association seen again in the 1999 Berlin three-piano installation *Spring*, featured in the Vietnamese group exhibition *GAP Viet Nam*, at House of World Cultures, as well as in the two-continent work *RienCarNation/Icarus* where a winged piano featured in the US installation, and improvised sound was a part of the Hanoi performance.¹⁸

Music and form in Vu Dan Tan's art: series and abstraction

Among the characteristics of Vu Dan Tan's three-decade practice is its organisation into series or cycles. As mentioned above, as early as the 1970s, Tan worked on his *Basket Masks* series, followed by subsequent long-running series such as *Festival Banners* (1989-2003), *Money* (1992-2004), *Fashion* (2000-2009), and *Amazon* (2001-2009).¹⁹

Tan's longest-stretching cycle, *Suitcases of a Pilgrim* (1994-2009), spanning the second half of the artist's career, includes sub-series such as *Venus*. But essentially, despite thematic fluctuations, *Suitcases* vehicles a same overall concept translated through a same, clearly-evidenced structure even as building materials vary and disparate pictorial and textual codes are borrowed from various sources, all these combined to form new meanings. Within the *Suitcases* series, different sets of iconographies surface: masks; insects; self-portraits with

¹⁷. *Transformed Record* series comprises some 50 transformed records, including roughly 12 pieces from the sub-set *Deformed Record* series. Vu Dan Tan is not known to have given a name to this series, these titles are a generic nomenclature of the author.

¹⁸. *RienCarNation/Icarus* of 1999-2000, a trans-continental USA/Vietnam installation and performance, exemplifies Tan's interest in rebirth, the material rebirth of the car operating as a metaphor for the rethinking and transformation of Vietnam/USA relations 25 years after liberation, as well as globalisation's impact on Vietnam. In its May 2000 Hanoi performance, *RienCarNation/Icarus* involved an improvised musical component that included Vu Dan Tan, Nguyen Quang Huy and Nguyen Van Cuong among other artists playing assorted instruments and car parts. The event took place in performer/artist Dao Anh Khanh's Gia Lam garden, Anh Khanh performing on the Cadillac.

¹⁹. Vu Dan Tan's cousin Madam Le Thi Lien recalls the artist producing these masks in the early to mid-1970s, author interview Hanoi, June 2016.



VU DAN TAN, VENUS SERIES FROM *Suitcases of a Pilgrim*, CUT-OUT CIGARETTE CARTON, PEDDLER BOX, 2009

VU DAN TAN, FROM *Money* SERIES, GOUACHE ON NEWSPRINT

20. For *Money* series, Natalia Kraevskaia, "Money for all Times", in *Vu Dan Tan Money for All Times*, exh. cat. (Hanoi: Salon Natasha, 2010) pp. 17-19. Also Iola Lenzi, "Vu Dan Tan and the Art of the Court Jester", *Vu Dan Tan Money for All Times*, pp. 10-12; and Iola Lenzi, "The Roving Eye- Southeast Asian art's plural views on self, culture and nation", in *The Roving Eye: contemporary art from Southeast Asia*, exh. cat., edited by Iola Lenzi (Istanbul: ARTER/Koc Foundation, 2014) p. 42.

21. Salon Natasha, at 30 Hang Bong, Hanoi, was a multi-function space that as well as Vu Dan Tan and his wife Natalia Kraevskaia's home, operated as Tan's studio and as a public commercial exhibition space for Tan and other artists. See "Salon Natasha Online digital archive", Asia Art Archive online, www.aaa.org.hk/Collection/SpecialCollections/Details/17#SpecialAnchor106.

22. The first officially-authorized abstract painting exhibition of the post-liberation period was held in May 1992, in Hanoi under the auspices of the HCMC Fine Arts Association, the HCMC Culture & Information Service, and the Museum of the Armed Forces of Eastern Nam Bo. Art historian and artist Nguyen Quan, and Hanoi writer Tran Duong Tuong, among others, played a role organising this exhibition in which work on paper by Vu Dan Tan was included.

Napoleon headgear; nudes. Variable densities of display of the miniature icons within the outer shell, the glass-lidded hawker display boxes, change *Suitcases'* tempo. But whatever these variations, an order and structure reminiscent of classical music is a constant. Similarly, the *Money* series, executed over a period of transition when Vietnam was opening rapidly to the world (hence money representing a literal tool of exchange as well as a metaphor of exchange beyond borders), and Vu Dan Tan was traveling extensively overseas for exhibitions, displays ordering and repeated motifs recalling classical musical composition. The complex, intermeshed concepts of this series have been discussed elsewhere, but its build has not.²⁰ *Money's* overarching grammar is consistent throughout as paper currency. But within the series, changes of rhythm occur as the artist shifts focus, moving from figures from current events, opera, mythology, literature, and film, to self-portraits and other references, interlaced with text, that all together provide ironic commentary about nationhood and its meaning in abruptly-opening Vietnam. Different world currencies and dimensions of paper-money evidenced in this series further variegate *Money's* rhythm and tempo.

This organisation of artistic production into series determined by shared effect, distinct to conventional modes of representational painting sorted by genre—still life, portraiture, landscape— in the Vietnamese context is an innovation that can be attributed to Vu Dan Tan. Tan's interest in series, as discussed above, dates to the 1970s, but by the 1990s, this structuring methodology is discernable in the practice of younger avant-garde artists, notably in that of Nguyen Van Cuong, who like Tan, is a musician. This suggests artistic commonalities within the small Hanoi avant-garde community congregating in Tan's space at 30 Hang Bong, Salon Natasha.²¹

Tan, a composer and musician, from the beginning of his visual art practice in the 1970s, demonstrates a penchant for repetition of key structural phrases of the type present in musical composition. Tan moved from visual practice to music, and back seamlessly, weaving one into the other, so it is not surprising to find him arranging his works of visual art in the way of musical composition. Thus, we observe that music has crossed into Vu Dan Tan's oeuvre in a structural as well as semantic way.

Finally, along with music's build, music's intangible nature permeates Vu Dan Tan's practice. In this connection, abstraction, a continuing interest of Tan for decades, and more especially in the last years of his career, is linked to music. From the 1980s onwards, Vu Dan Tan produced abstract graphic images among others. Such images connoted the forbidden since after the communist revolution until the early 1990s, abstraction as a pictorial genre was prohibited for public exhibition due to its capitalist associations.²² Tan's abstract paintings of



VU DAN TAN, *Vu Dan Tan and his piano*,
GOUACHE ON PAPER, 1977

the 1980s are often loose markings that sometimes suggest figuration, hinting at foliage or women's figures. Other examples, close in aesthetic to the *Banner* series mentioned above, resemble pictograms and writing, but are undecipherable. Abstract motifs appear too on the previously discussed 1990s *Vinyl Record* series, the records' disk shape, and also possibly the immateriality of their musical content, prompting Tan's gravitation toward the non-figurative (though some records display figurative images). It is however the abstract paintings of the noughties that are of interest here.

Mostly grid-like, checker-board, or patterned in plaid formation, these oil, pastel, or acrylic pictures, like all Vu Dan Tan's series, propose repeated phrasing—albeit with colour and surface variations—within each canvas, as well as within the cycle. A trio of canvases exhibit loose, blob configurations. But it is paintings with rational arrangements of lines and squares that Tan returns to consistently in the noughties, and that assert themselves as pictorially resolved. Aesthetic combinations of colour, and the imprecision of hand-drawn lines, disrupt the patterns' strict rigor and ensure the paintings' sensuousness and playful liveliness. Why did Vu Dan Tan direct his energy to these two-dimensional works after devoting decades to the exploration of three-dimensional and allusive narrative and performative modes? Why did the artist abandon his trade-mark juxtapositions of invented semantic codes represented through sophisticated marriages of figurative iconography and text? Analysing Tan's over three-decade production as a whole, one perceives that in the last years of his life, the artist searched for the pictorial materialisation of music, his great love after the visual, and a special worldly comfort to him.²³ Having referenced music in many works, having borrowed and transformed records, record-players, and pianos, having portrayed himself with his cherished piano, having constructed visual art pieces incorporating sound itself or methodologies borrowed from music, having identified with Mozart to the point of naming a room installation after the composer, further to all this, Vu Dan Tan finally set about to unify the visual with music through painting. Emerging from Vu Dan Tan's three-decade practice, these late works, that combine the structure and purity of the grid's regularity, with variations of ebullient colour and the hand visible in the traced lines, are the artist's synthesis of hope, joy and life. They are a mature career series that consolidates Vu Dan Tan's vast and far-reaching oeuvre.

In conclusion, Vu Dan Tan expanded artistic terrain in Hanoi by exploring unknown paths through his experimental visual practice that coincided with a period of dramatic social and political change in Vietnam. Tan's enlisting of expressive genres outside representational

23. Vu Dan Tan's cousin and piano teacher recalls music as second after drawing as Tan's interest as an adolescent, author interview with Madam Le Thi Lien, Hanoi, June, 2016.

24. On comparable developments in the Indonesian context, Amanda Rath, "Concepts of 'Conceptual' in Indonesian contemporary art", unpublished paper, presented at the *Concept Context Contestation: art and the collective in Southeast Asia* (Jogja version) regional art history forum, Jogjakarta, 22 August 2016.

painting of the academy was a key facet of Vu Dan Tan's visual art breakthrough. A juxtaposition of genres, coupled with usage of non-conventional media, allowed the artist to convey ideas, difficult to depict pictorially on canvas, that could speak to and about the complexity and rapid movement of the times. This type of art with plural and indirect meanings manifests conceptual tactics different to descriptive painting and thus marks new expressive directions in Vietnamese art known as contemporary practice. Music in particular, non-visual and boasting properties and powers that material objects could not have, was utilized by Vu Dan Tan as a central building block of his art. Sound and music, so important to Vu Dan Tan's innovating creative processes, must therefore be acknowledged as significant to recent Vietnamese art history. Beyond Vietnam, as post-Cold War, globalising Southeast Asia was changing socially and politically in the last decades of the twentieth century, multi-disciplinary artistic practices also figure large.²⁴ As in Vietnam, they are part of creative renewal, a trait of risk-taking works located outside the officially-sanctioned art arena. Thus the integration of different disciplines singularises emerging contemporary art in Southeast Asia, Vietnamese experimental art forming a part of this larger picture. However, in the 1990s, Vu Dan Tan's persistent incorporation of music or music's features into his visual practice, and the way in which Tan mined sound's formlessness and conceptual properties, was unknown in Southeast Asian art at that time, showing Vu Dan Tan and Vietnamese art's important contribution to recent Southeast Asian art history.

July 2016

Iola Lenzi là một nhà sử học nghệ thuật, một curator (giám tuyển) chuyên về nghệ thuật đương đại Đông Nam Á và là một học giả chuyên biệt về Vũ Dân Tân. Bà hiện sinh sống ở Singapore. Bà từng được đào tạo về luật. Iola Lenzi đã thực hiện nhiều triển lãm nghệ thuật đương đại Đông Nam Á trong liên đới chặt chẽ và có tính phê bình với bối cảnh chính trị, văn hóa và xã hội của khu vực. Các triển lãm của bà thường được kết hợp và tài trợ bởi nhiều tổ chức cơ quan văn hóa quốc tế có uy tín ở châu Á và châu Âu. Bà hiện giảng dạy bộ môn Xã hội và chính trị trong nghệ thuật châu Á, chuyên ngành lịch sử nghệ thuật châu Á, thuộc chương trình đào tạo cao học của Đại học nghệ thuật Lasalle - Goldsmiths, Singapore. Bà là tác giả của hai cuốn sách, biên tập viên/tác giả của nhiều hợp tuyển triển lãm trong đó trung tâm là đề tài lịch sử nghệ thuật Đông Nam Á. Bà hiện đang làm nghiên cứu sinh về thời kỳ đầu của nghệ thuật đương đại ở Hà Nội thập niên 1990.

Iola Lenzi is a Singapore art historian and curator of contemporary Southeast Asian art, and a specialist scholar of Vu Dan Tan. Also trained in law, she has curated numerous institutional exhibitions in Asia and Europe focusing on Southeast Asian art engaging critically with the region's social, cultural, and political landscape. She teaches 'Society and Politics in Asian Art' in the Asian Art Histories MA Programme of Singapore's Lasalle-Goldsmiths College of the Arts, is the author of two books, and the editor/author of exhibition anthologies centering on themes of Southeast Asian art history. Lenzi is currently pursuing doctoral research on early contemporary art in 1990s Hanoi.