

**BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HÓA, THỂ THAO VÀ DU LỊCH
VIỆN VĂN HÓA, NGHỆ THUẬT, THỂ THAO VÀ DU LỊCH VIỆT NAM**

Trần Thị Trạch Oanh

**TRANH KHẮC KIM LOẠI VIỆT NAM
GIAI ĐOẠN 1976 ĐẾN 2024**

**Ngành: Lý luận và lịch sử mỹ thuật
Mã ngành: 9210101**

LUẬN ÁN TIẾN SĨ LÝ LUẬN VÀ LỊCH SỬ MỸ THUẬT

Hà Nội - 2025

BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HÓA, THỂ THAO VÀ DU LỊCH
VIỆN VĂN HÓA, NGHỆ THUẬT, THỂ THAO VÀ DU LỊCH VIỆT NAM

Trần Thị Trạch Oanh

TRANH KHẮC KIM LOẠI VIỆT NAM
GIAI ĐOẠN 1976 ĐẾN 2024

Ngành: Lý luận và lịch sử mỹ thuật

Mã ngành: 9210101

LUẬN ÁN TIẾN SĨ LÝ LUẬN VÀ LỊCH SỬ MỸ THUẬT

Người hướng dẫn khoa học

PGS.TS Đoàn Thị Mỹ Hương

Hà Nội - 2025

LỜI CAM ĐOAN

Tôi xin cam đoan bản luận án tiến sĩ *Tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024* là công trình do tôi nghiên cứu, thực hiện và chưa công bố. Các kết quả nghiên cứu cũng như kết luận trong luận án này là trung thực. Những vấn đề nghiên cứu cùng những ý kiến tham khảo, tài liệu đều có chú thích nguồn đầy đủ theo đúng quy định. Tôi xin chịu trách nhiệm về những nội dung trong luận án.

Tác giả luận án

Trần Thị Trạch Oanh

MỤC LỤC

LỜI CAM ĐOAN	i
MỤC LỤC	ii
DANH MỤC CÁC CHỮ VIẾT TẮT TRONG LUẬN ÁN.....	iv
MỞ ĐẦU	1
Chương 1 TỔNG QUAN TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU, CƠ SỞ LÝ LUẬN VÀ KHÁI QUÁT VỀ TRANH KHẮC KIM LOẠI VIỆT NAM	10
1.1. Tổng quan tình hình nghiên cứu	10
1.1.1. Tình hình nghiên cứu trong nước.....	10
1.1.2. Tình hình nghiên cứu nước ngoài	20
1.1.3. Đánh giá chung.....	26
1.2. Cơ sở lý luận	29
1.2.1. Khái niệm tranh khắc kim loại.....	29
1.2.2. Lý thuyết nghiên cứu và các luận điểm liên quan đến đề tài.....	33
1.2.3. Khung phân tích	39
1.3. Khái quát về tranh khắc kim loại Việt Nam.....	41
Tiểu kết.....	49
Chương 2 SỰ BIỂU ĐẠT VỀ NỘI DUNG VÀ HÌNH THỨC NGHỆ THUẬT CỦA TRANH KHẮC KIM LOẠI VIỆT NAM GIAI ĐOẠN 1976 ĐẾN 2024	51
2.1. Biểu đạt về nội dung nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024	51
2.1.1. Đề tài con người.....	51
2.1.2. Đề tài cảnh, vật	55
2.1.3. Đề tài vấn đề xã hội	59
2.2. Biểu đạt về hình thức nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024	62
2.2.1. Biểu đạt về ngôn ngữ tạo hình	62
2.2.2. Kỹ thuật tạo hình và chất liệu	99
Tiểu kết.....	108
Chương 3 ĐẶC TRƯNG NGHỆ THUẬT VÀ LUẬN BÀN VỀ TRANH KHẮC KIM LOẠI VIỆT NAM GIAI ĐOẠN 1976 ĐẾN 2024.....	110

3.1. Đặc trưng nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024.....	110
3.1.1. <i>Thẩm mỹ tạo hình kết hợp cái nhìn khái quát ước lệ và gợi tả khối</i>	110
3.1.2. <i>Việt hóa thẩm mỹ tạo hình và kỹ thuật phương Tây</i>	116
3.1.3. <i>Xu hướng tạo hình mang dấu ấn vùng miền</i>	121
3.2. Luận bàn về tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024.....	135
3.2.1. <i>Giá trị nghệ thuật tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024</i>	135
3.2.2. <i>Tranh khắc kim loại tương quan với các thể loại đồ họa tranh in khác ở Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024</i>	140
3.2.3. <i>Vị thế, cơ hội và thách thức của tranh khắc kim loại trong diễn trình phát triển của đồ họa tranh in Việt Nam</i>	144
Tiêu kết.....	158
KẾT LUẬN	161
DANH MỤC CÔNG TRÌNH KHOA HỌC CỦA TÁC GIẢ ĐÃ CÔNG BỐ	
LIÊN QUAN ĐẾN ĐỀ TÀI LUẬN ÁN	163
TÀI LIỆU THAM KHẢO	164
PHỤ LỤC	179

DANH MỤC CÁC CHỮ VIẾT TẮT TRONG LUẬN ÁN

Chữ viết tắt	Chữ viết đầy đủ
ĐH	Đại học
H	Hình
NCS	Nghiên cứu sinh
Nxb	Nhà xuất bản
PL	Phụ lục
TLTK	Tài liệu tham khảo
TP. HCM	Thành phố Hồ Chí Minh
tr.	Trang

MỞ ĐẦU

1. Lý do lựa chọn đề tài

Tranh khắc kim loại (xét trường hợp tranh in lõm) là hình thức nghệ thuật độc đáo nằm trong thể loại đồ họa tranh in với rất nhiều kỹ thuật, phương pháp và chế bản trên các chất liệu kim loại khác nhau. Tranh khắc kim loại xuất hiện đầu tiên ở châu Âu từ thế kỷ XVI, với sự đa dạng về kỹ thuật chế bản và phương pháp thể hiện, in tranh. Từ đó, loại hình này dần được phổ biến và phát triển rộng rãi trên toàn thế giới, trở thành một phương tiện thực hành nghệ thuật được nhiều họa sĩ yêu thích, không chỉ ở châu Âu mà còn ở châu Á. Ở giai đoạn này, mức độ giao lưu văn hóa, nghệ thuật còn giới hạn, do đó, mãi đến thế kỷ XX, tranh khắc kim loại mới trở thành thể loại được các họa sĩ Việt Nam sử dụng trong sáng tác tranh đồ họa. Đến năm 1976, thể loại này mới chính thức được đưa vào khung chương trình đào tạo một cách chính thống trong các trường Mỹ thuật ở Việt Nam [67, tr.198-202], làm tiền đề để triển khai chương trình đào tạo dạy nội dung về tranh in lõm (chủ yếu là khắc trên kẽm và đồng) các năm sau đó. Đồng thời, cũng trong năm 1976 lần đầu tiên, có sự công bố các sáng tác tranh khắc kim loại tại cuộc triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần thứ 10, mang đúng quy mô toàn quốc [46, tr.75].

Kể từ khi du nhập vào Việt Nam, tranh khắc kim loại đã trải qua quá trình phát triển với nhiều biến động về lực lượng sáng tác, điều kiện kỹ thuật và định hướng nghệ thuật. Trong những năm gần đây, thể loại này bắt đầu ghi nhận sự quan tâm trở lại thông qua các triển lãm chuyên đề, hoạt động đào tạo và thực hành sáng tác ở một số cơ sở mỹ thuật. Đánh dấu bằng sự thành công của nhiều tác giả với tranh khắc kim loại và tự định hình một phong cách nghệ thuật riêng, góp phần làm phong phú tranh Đồ họa Việt Nam. Tác phẩm của họ có mặt thường xuyên tại các cuộc triển lãm chuyên nghiệp: Triển lãm Mỹ thuật khu vực, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam, Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ; hay triển lãm chuyên ngành mang tầm khu vực như: Triển lãm đồ họa các nước ASEAN. đồ họa tranh in Việt Nam được mở rộng tiếp xúc với khu vực và thế giới thông qua: workshop, triển lãm, các dự án trao đổi, giao lưu ở trong và ngoài nước. Hội Mỹ thuật Việt Nam và cá nhân một số

họa sĩ Việt Nam đã đưa tác phẩm đồ họa đi triển lãm ở một số nước như Nhật Bản, Bỉ, Rumani, Trung Quốc, Đài Loan vv... [49, tr.12-14]. Hoạt động thực hành sáng tác của các họa sĩ đồ họa đương đại đã tạo ra nhiều tác phẩm tranh khắc kim loại đạt hiệu quả thị giác rõ nét, cho thấy sự vận động tích cực của thể loại này trong bối cảnh mỹ thuật hiện nay. Những tìm tòi trong kỹ thuật thể hiện và ngôn ngữ tạo hình góp phần mở rộng khả năng biểu đạt của tranh khắc kim loại, cho phép thể hiện đa dạng chủ đề từ truyền thống đến đương đại, đồng thời khẳng định vai trò sáng tạo cá nhân của họa sĩ trong quá trình phát triển đồ họa tranh in Việt Nam.

Trên cơ sở khảo sát các tác phẩm tranh khắc kim loại Việt Nam trong giai đoạn từ 1976 đến 2024, có thể nhận thấy số lượng tác phẩm thuộc thể loại này còn tương đối hạn chế so với các loại hình tranh in đồ họa khác. Mặc dù tranh khắc kim loại thể hiện sự đa dạng về đề tài, kỹ thuật và trình độ sáng tác, song trong thực tiễn sáng tác, ở nhiều giai đoạn, thể loại này chưa được giới họa sĩ và người học mỹ thuật lựa chọn thực hành một cách rộng rãi. Nhiều sinh viên ngành đồ họa sau khi tốt nghiệp cũng gặp khó khăn trong việc tiếp tục sáng tác tranh khắc kim loại do những hạn chế về điều kiện vật chất, kỹ thuật và môi trường sáng tác.

Bên cạnh đó, xét dưới góc độ nghiên cứu lịch sử và lý luận mỹ thuật, các tác phẩm tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976-2024 hiện vẫn chưa có nhiều công trình nghiên cứu chuyên sâu nhằm tiếp cận một cách hệ thống quá trình hình thành, phát triển, đặc điểm tạo hình cũng như các biểu hiện về nội dung và hình thức nghệ thuật trong bối cảnh mỹ thuật Việt Nam hiện đại. Là một thể loại được du nhập vào Việt Nam thông qua quá trình giao lưu và tiếp biến văn hóa, tranh khắc kim loại đến nay vẫn chưa hình thành được một hệ thống lý luận chuyên biệt tương đối hoàn chỉnh; các thuật ngữ và khái niệm liên quan còn thiếu sự thống nhất trong cách sử dụng và diễn giải.

Từ những vấn đề đặt ra trên có thể thấy tranh khắc kim loại vẫn là một lĩnh vực còn bỏ ngỏ trong nghiên cứu lý luận và lịch sử mỹ thuật Việt Nam. Vì vậy, việc nghiên cứu *Tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024* dưới góc độ chuyên môn của ngành đồ họa là cần thiết, nhằm góp phần làm rõ một cách có hệ

thống bức tranh tổng thể về quá trình phát triển, các giai đoạn sáng tác, đội ngũ tác giả, đặc điểm tạo hình và xu hướng nghệ thuật tiêu biểu của thể loại này trong tiến trình phát triển của đồ họa tranh in Việt Nam, qua đó bổ sung cơ sở khoa học cho nghiên cứu, giảng dạy và thực hành đồ họa tranh in ở Việt Nam.

2. Mục đích và nhiệm vụ nghiên cứu

2.1. Mục đích nghiên cứu

Nghiên cứu tác phẩm tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024, xét trên phương diện biểu đạt nội dung và hình thức nghệ thuật, nhằm làm rõ đặc trưng nghệ thuật, xác định giá trị nghệ thuật, vị thế, cơ hội thách thức, cũng như mối tương quan với các loại hình đồ họa tranh in khác trong tiến trình phát triển của đồ họa tranh in Việt Nam.

2.2. Nhiệm vụ nghiên cứu

Để đạt được mục đích trên, luận án có các nhiệm vụ sau:

Thứ nhất, hệ thống hóa và phân tích các công trình nghiên cứu liên quan trong và ngoài nước, xác lập cơ sở lý luận, khái niệm, phạm vi và các tiêu chí tiếp cận phục vụ việc nghiên cứu tranh khắc kim loại ở Việt Nam. Đồng thời, khái quát tiến trình hình thành và phát triển của thể loại này từ góc nhìn lịch sử mỹ thuật.

Thứ hai, khảo sát, phân tích các tác phẩm tiêu biểu trong giai đoạn 1976 đến 2024 để nhận diện sự biểu đạt về nội dung và hình thức nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam.

Thứ ba, làm rõ các đặc trưng nghệ thuật, xác định vị thế của tranh khắc kim loại trong tiến trình phát triển của đồ họa tranh in Việt Nam, đồng thời chỉ ra mối tương quan và ảnh hưởng qua lại với các loại hình đồ họa tranh in khác ở trong nước.

3. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu

3.1. Đối tượng nghiên cứu

Đối tượng nghiên cứu chính của luận án là nghệ thuật tranh khắc kim loại ở Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024

3.2. Phạm vi nghiên cứu

- *Phạm vi không gian*: Trong các kỳ Triển lãm uy tín trong nước giai đoạn

1976 đến 2024 (Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam, Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN, Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ, Triển lãm Di sản văn hóa Việt Nam qua Hội họa), số lượng họa sĩ và tác phẩm tranh khắc kim loại tham gia và đạt giải chiếm tỷ lệ thấp, Trong đó, tư liệu hình ảnh về tác phẩm còn hạn chế: trong 88 tác phẩm được ghi nhận, chỉ có 55 tác phẩm có ảnh minh họa, phần còn lại chỉ lưu tên tác phẩm do các vựng tập trước năm 1990 không in hình (số liệu PL.1.2). Do đó, NCS tập trung nghiên cứu các tác phẩm của các họa sĩ tiêu biểu đại diện cho ba vùng miền: Bắc, Trung, Nam. Việc lựa chọn này nhằm đảm bảo tính đại diện, khách quan và phù hợp với mục tiêu nghiên cứu, dựa trên các tiêu chí: đặc trưng vùng miền, dấu ấn cá nhân và phong cách nghệ thuật đặc sắc (kỹ thuật, ngôn ngữ tạo hình, chủ đề nội dung xuyên suốt), đóng góp đối với sự phát triển của tranh khắc kim loại Việt Nam, cùng với sự đổi mới và tính thử nghiệm trong kỹ thuật thể hiện (số liệu PL.1.1).

- *Phạm vi thời gian:* Các tác phẩm tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024.

+ Điểm khởi đầu về phạm vi thời gian của luận án dựa trên cơ sở những chuyển biến từ mốc lịch sử mỹ thuật năm 1976 bước sang giai đoạn đổi mới hội nhập về đồ họa tranh in và tranh khắc kim loại của đất nước. Triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc lần thứ 10, tổ chức vào năm 1976, là triển lãm mỹ thuật toàn quốc đầu tiên sau ngày thống nhất đất nước, mang đúng tính chất “toàn quốc” với sự tham gia của đông đảo họa sĩ đến từ cả ba miền Bắc, Trung, Nam. Tại triển lãm này, thể loại tranh khắc kim loại (chất liệu kẽm) đã có sự hiện diện với bốn tác phẩm được trưng bày [46, tr.75], đánh dấu bước khởi đầu quan trọng cho sự xuất hiện của thể loại tranh khắc kim loại trong mỹ thuật hiện đại Việt Nam sau năm 1975.

+ Điểm kết thúc về phạm vi thời gian của luận án là năm 2024 năm gần nhất diễn ra và kết thúc các cuộc triển lãm lớn của mỹ thuật có sự ảnh hưởng đến lĩnh vực đồ họa tranh in Việt Nam nói chung (Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam & Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN).

4. Câu hỏi và giả thuyết nghiên cứu

4.1. Câu hỏi nghiên cứu

Từ những nội dung cần nghiên cứu cho đề tài luận án “*Tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024*”, xác định các câu hỏi như sau:

1. Tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 có sự biểu đạt về nội dung và hình thức nghệ thuật như thế nào?

2. Những đặc trưng nghệ thuật nào đã hình thành trong tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024?

3. Tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 đã thể hiện những giá trị nghệ thuật đặc thù nào và có mối tương quan ra sao với các thể loại đồ họa tranh in khác trong cùng giai đoạn? Trong tiến trình phát triển của nghệ thuật đồ họa tranh in Việt Nam, thể loại này đang giữ vị thế như thế nào và đâu là những cơ hội, thách thức đặt ra đối với tranh khắc kim loại Việt Nam trong bối cảnh hội nhập nghệ thuật đương đại?

4.2. Giả thuyết nghiên cứu

1. Trong giai đoạn 1976-2024, tranh khắc kim loại ở Việt Nam cho thấy sự đa dạng trong biểu đạt cả về *nội dung và hình thức nghệ thuật*. Sự biểu đạt về nội dung nghệ thuật tạo hình tranh khắc kim loại Việt Nam được thể hiện trong các sáng tác có đa dạng các nội dung đề tài. Trong đó, điển hình các mảng đề tài như: đề tài con người; đề tài cảnh, vật; đề tài vấn đề xã hội. Sự biểu đạt về hình thức nghệ thuật tạo hình tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 biểu hiện trong sự đa dạng và linh hoạt trong ngôn ngữ tạo hình: như nét, mảng khối; màu sắc (tranh đen trắng, đơn sắc, phối màu); bố cục (chính phụ, đồng hiện, tầng lớp); không gian (ước lệ, phối hợp); chất cảm; về kỹ thuật tạo hình và các chất liệu sử dụng làm chế bản (như đồng, kẽm, inox).

2. Đặc trưng nghệ thuật cơ bản của tranh khắc kim loại Việt Nam trong giai đoạn này thể hiện ở ba phương diện: *Thứ nhất* là thẩm mỹ tạo hình kết hợp cái nhìn khái quát ước lệ và gợi tả khối. *Thứ hai* là Việt hóa thẩm mỹ tạo hình và kỹ thuật phương Tây. *Thứ ba* là sự khác biệt về xu hướng tạo hình trong tranh khắc kim loại ba miền. Tranh khắc kim loại miền Bắc thiên về phong cách tượng trưng, miền Trung phát triển theo hướng hiện thực khái quát, còn miền Nam nổi bật với xu hướng hiện thực.

3. Tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 giữ vị thế là một thể loại đồ họa chuyên nghiệp, được thực hành ổn định trong hệ thống mỹ thuật hàn lâm. So với các thể loại tranh in khác, tranh khắc kim loại nổi bật ở đặc trưng kỹ thuật và hiệu ứng thị giác mà các chất liệu khác không có. Chính sự khác biệt này giúp thể loại duy trì tính độc lập và được giới chuyên môn công nhận. Về giá trị nghệ thuật, tranh khắc kim loại không chỉ phản ánh hiện thực mà còn truyền tải tư tưởng, cảm xúc và tinh thần dân tộc một cách sâu sắc, tạo nên diện mạo thẩm mỹ riêng. Thể loại này vừa là minh chứng cho quá trình tiếp biến văn hóa, vừa khẳng định bản sắc trong bối cảnh hội nhập. Trong tiến trình phát triển, tranh khắc kim loại đứng trước cơ hội mở rộng giao lưu quốc tế, đồng thời đối diện thách thức về đổi mới tư duy sáng tạo và nâng cao chất lượng tác phẩm.

5. Phương pháp nghiên cứu và cách tiếp cận

5.1. Phương pháp nghiên cứu

Luận án có sử dụng các phương pháp nghiên cứu chính như sau:

- *Phương pháp phân tích, tổng hợp tài liệu:* thu thập, phân loại và phân tích tổng quan hai nhóm tư liệu chính. Thứ nhất là tài liệu gốc như vựng tập triển lãm và tư liệu lưu trữ tại các cơ sở đào tạo mỹ thuật. Thứ hai là tài liệu thứ cấp gồm các công trình nghiên cứu đã công bố, sách chuyên khảo, bài báo khoa học trong và ngoài nước liên quan đến tranh khắc kim loại. Việc phân tích - tổng hợp các nguồn tư liệu này cho phép nhận diện những kết quả nghiên cứu đã đạt được, kế thừa và vận dụng các thành tựu trước đây, đồng thời xác định những vấn đề còn bỏ ngỏ, qua đó làm rõ khoảng trống và tính mới của đề tài Tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024.

- *Phương pháp thống kê, so sánh:*

+ Thu thập, hệ thống toàn bộ tư liệu liên quan đến tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 từ các nguồn trong và ngoài nước. Trên cơ sở đó, tiến hành phân loại theo các nội dung như tác giả, tác phẩm, năm sáng tác, kích thước, kỹ thuật chính (etching, aquatint, mezzotint ...) chất liệu chế bản sử dụng (đồng, kẽm, inox), màu sắc, bố cục, không gian; đề tài chủ đạo và xu hướng tạo hình (tượng trưng,

hiện thực, hiện thực khái quát...). Việc hệ thống và phân loại này được sử dụng chủ yếu trong Chương 2, tìm ra sự biểu đạt về nội dung và hình thức nghệ thuật tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024.

+ Thu thập, khảo sát và phân tích trực tiếp các tác phẩm tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024, tập trung vào ngôn ngữ tạo hình, kỹ thuật thể hiện và các yếu tố nội dung đề tài nhằm làm rõ sự biểu đạt về nội dung và hình thức nghệ thuật. Trên cơ sở đó, tiến hành tổng hợp các kết quả phân tích để khái quát thành những nhận định chung về đặc trưng nghệ thuật riêng của tranh khắc kim loại Việt Nam. Kết quả này tiếp tục được so sánh với các loại hình đồ họa tranh in khác để nhận diện những điểm tương đồng và khác biệt, qua đó làm rõ vị thế của thể loại trong tiến trình phát triển mỹ thuật Việt Nam.

- *Phương pháp phỏng vấn chuyên gia*: thực hiện phỏng vấn các họa sĩ sáng tác tranh khắc kim loại, giảng viên chuyên ngành đồ họa tại các cơ sở đào tạo mỹ thuật, cùng một số nhà phê bình và nghiên cứu mỹ thuật. Nội dung phỏng vấn tập trung vào các chủ đề: lịch sử hình thành và phát triển, đặc trưng nghệ thuật nổi bật, mối quan hệ giữa nội dung và hình thức sáng tác, điều kiện sáng tác - thuận lợi và khó khăn, kỹ thuật và thực hành sáng tác, công tác đào tạo và giáo dục, thị trường và hoạt động quảng bá của tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024. Kết quả phỏng vấn được sử dụng trong Chương 2 và Chương 3 nhằm bổ sung tư liệu về quá trình sáng tác, điều kiện và bối cảnh thực hành và phân tích, đối chiếu nhận định chuyên môn nhằm củng cố kết luận về đặc trưng nghệ thuật và vị thế của thể loại.

5.2. Cách tiếp cận

Đề tài *Tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024* đòi hỏi sự kết hợp nhiều hướng tiếp cận để phân tích toàn diện. Là loại hình nghệ thuật đồ họa tranh in, tranh khắc kim loại vừa mang giá trị kỹ thuật và thẩm mỹ, vừa phản ánh những biến đổi lịch sử, văn hóa, xã hội qua từng thời kỳ. Trong khuôn khổ luận án, hai hướng tiếp cận chủ đạo được lựa chọn là mỹ thuật học và liên ngành lịch sử - văn hóa.

- *Tiếp cận mỹ thuật học*: được triển khai thông qua việc nghiên cứu sự biểu đạt về nội dung và hình thức nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn

1976 đến 2024. Trên cơ sở phân tích ngôn ngữ tạo hình, kỹ thuật thể hiện, luận án xác định những đặc trưng nghệ thuật riêng của tranh khắc kim loại, chỉ ra sự tương đồng và khác biệt so với các loại hình đồ họa tranh in khác, đồng thời làm rõ vị thế của thể loại này trong tiến trình phát triển của đồ họa tranh in Việt Nam.

- *Tiếp cận liên ngành lịch sử - văn hóa*: Hệ giá trị của tranh khắc kim loại ở Việt Nam được hình thành và bồi đắp qua quá trình dài trong lịch sử phát triển của đồ họa tranh in Việt Nam. Do đó, việc nghiên cứu toàn diện nghệ thuật tạo hình của thể loại này đòi hỏi phải vận dụng cách tiếp cận lịch sử nhằm quan sát đối tượng trong sự vận động và biến đổi theo dòng thời gian. Các giá trị nghệ thuật, nội dung và hình thức biểu đạt của tranh khắc kim loại qua từng giai đoạn, với những đặc trưng riêng biệt, vừa phản ánh dấu ấn của bối cảnh lịch sử, vừa góp phần tạo nên diện mạo chung của đồ họa tranh in Việt Nam. Đồng thời, các đặc trưng này tiếp tục quay trở lại định hình và để lại dấu ấn trong những giai đoạn lịch sử khác nhau. Bên cạnh đó, tiếp cận văn hóa cho phép nhận diện và phân tích sự tác động của các yếu tố bối cảnh đến quá trình hình thành và phát triển của tranh khắc kim loại. Nghiên cứu tập trung vào cả các yếu tố nội sinh (từ chính đời sống mỹ thuật trong nước) và ngoại sinh (từ giao lưu, hội nhập quốc tế), đặt trong bối cảnh chung của những chuyển biến của đồ họa tranh in Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024, qua đó lý giải sự định hình và phát triển của tranh khắc kim loại trong sáng tác của các họa sĩ đồ họa Việt Nam.

6. Ý nghĩa khoa học của đề tài

6.1. Ý nghĩa lý luận

- Bổ sung khoảng trống lý luận về đặc trưng, giá trị nghệ thuật và vị thế của tranh khắc kim loại trong hệ thống lý luận về nghệ thuật đồ họa tranh in Việt Nam.

- Tạo nền tảng khoa học cho việc nhận diện xu hướng phát triển, khẳng định giá trị bản sắc và thúc đẩy khả năng hội nhập của tranh khắc kim loại Việt Nam trong dòng chảy nghệ thuật thế giới, đồng thời định hướng nghiên cứu và đào tạo chuyên ngành đồ họa tranh in trong bối cảnh hội nhập.

6.2. Ý nghĩa thực tiễn

- Đối với nghiên cứu: Cung cấp hệ thống tư liệu và phân tích chuyên sâu, trở

thành nguồn tham chiếu quan trọng cho các công trình nghiên cứu về tranh khắc kim loại và nghệ thuật đồ họa Việt Nam, góp phần mở rộng tri thức và định hướng nghiên cứu tiếp theo.

- Đối với sáng tác: Định hướng cho nghệ sĩ đồ họa tranh in đương đại trong việc kế thừa, đổi mới và phát triển thực hành sáng tác, từ đó nâng cao chất lượng nghệ thuật dựa trên các đánh giá và phân tích xu hướng tạo hình, kỹ thuật và chất liệu.

- Đối với đào tạo: Tạo nguồn tài liệu trực quan và cơ sở lý luận phục vụ giảng dạy, góp phần nâng cao chất lượng đào tạo mỹ thuật, đặc biệt trong lĩnh vực đồ họa tranh in, đồng thời thúc đẩy việc cập nhật phương pháp giảng dạy hiện đại.

- Đối với xã hội: Khẳng định giá trị văn hóa và vai trò của tranh khắc kim loại trong phản ánh đời sống và lịch sử, tạo ảnh hưởng tích cực đến nhận thức cộng đồng về nghệ thuật, đồng thời mở rộng cơ hội kết nối, giao lưu học thuật và nghệ thuật trong bối cảnh hội nhập quốc tế.

7. Kết cấu luận án

Ngoài phần Mở đầu (11 tr), Kết luận (2 tr), Tài liệu tham khảo (15 tr) và Phụ lục (151 tr), nội dung chính của luận án được trình bày trong 3 chương:

Chương 1: Tổng quan tình hình nghiên cứu, cơ sở lý luận và khái quát về tranh khắc kim loại Việt Nam (41 tr).

Chương 2: Sự biểu đạt về nội dung và hình thức nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 (59 tr).

Chương 3. Đặc trưng nghệ thuật và luận bàn về tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 (51 tr).

Chương 1

TỔNG QUAN TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU, CƠ SỞ LÝ LUẬN VÀ KHÁI QUÁT VỀ TRANH KHẮC KIM LOẠI VIỆT NAM

1.1. Tổng quan tình hình nghiên cứu

1.1.1. Tình hình nghiên cứu trong nước

Nguồn tài liệu trong nước về đồ họa và tranh in Việt Nam còn hạn chế, song vẫn cung cấp cơ sở quan trọng cho việc khảo sát và phân tích sự hình thành, vận động và đặc điểm sáng tác tranh khắc kim loại trong bối cảnh tranh in Việt Nam giai đoạn 1976-2024. Tranh khắc kim loại vốn là kỹ thuật du nhập từ phương Tây, xuất hiện muộn trong dòng chảy mỹ thuật Việt Nam. Cho đến cuối thế kỷ XIX, đồ họa tranh in Việt Nam chủ yếu dựa vào khắc gỗ truyền thống, chưa tiếp cận các phương pháp in hiện đại, phản ánh sự hạn chế về công nghệ và tư duy đồ họa thời kỳ này. Chỉ từ thế kỷ XX, đặc biệt sau thời kỳ Pháp thuộc, khi kỹ nghệ phương Tây thâm nhập mạnh mẽ qua quá trình đô thị hóa và thiết lập hệ thống thuộc địa, các kỹ thuật như khắc kim loại mới được biết đến và ứng dụng. Bối cảnh tiếp nhận muộn cùng nền tảng đồ họa truyền thống hạn chế khiến tranh khắc kim loại gặp nhiều khó khăn trong phát triển. So với hội họa, đồ họa tranh in nói chung và tranh khắc kim loại nói riêng vẫn giữ vị trí khiêm tốn, không chỉ do thiếu kỹ thuật, vật tư và thiết bị, mà còn bởi tâm lý xem đồ họa như bộ môn phụ trợ, ít được ưu ái trong triển lãm và giáo dục mỹ thuật chính quy. Thực trạng này đã được đề cập trong nhiều tài liệu nghiên cứu, cho thấy những thách thức về kỹ thuật và quan niệm thẩm mỹ đối với thể loại này. Trong Cuốn sách *Đồ họa cổ Việt Nam* của nhóm tác giả Phan Cẩm Thượng, Lê Quốc Việt và Cung Khắc Lược đã nhấn mạnh rằng cho đến thế kỷ XIX, kỹ thuật in duy nhất người Việt biết đến là khắc gỗ, cho thấy sự đơn tuyến trong phát triển kỹ thuật in ấn ở Việt Nam [115, tr21]. Bài báo khoa học “*Suy nghĩ về sức sống của đồ họa*” của tác giả Vũ Duy Nghĩa và Nguyễn Hùng cũng đề cập đến sự du nhập của kỹ thuật in kèm vào cuối thế kỷ XIX thông qua ảnh hưởng của thực dân Pháp, nhưng nhấn mạnh rằng giai đoạn đầu, kỹ thuật này vẫn chủ yếu phục vụ ngành in ấn thương mại [81, tr.10-16]. Đồng thời, trong bài báo khoa học khác của tác giả Vũ Duy Nghĩa có tựa “*Đồ họa trong dòng chảy mỹ thuật Việt Nam*” (1997) đã nhìn nhận sự phát triển của đồ họa

tranh in vẫn còn khá lặng lẽ, khiêm tốn so với hội họa, do những hạn chế về nhận thức xã hội và đầu tư phát triển [80, tr 12].

Các tài liệu chuyên ngành như *Giáo trình Đồ họa* của Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam [33] hay *Nghệ thuật Đồ họa* của nhà nghiên cứu Nguyễn Trân (1995) [121, tr.11-12], đều có đề cập đến tranh khắc kim loại như một phần trong hệ thống các chất liệu đồ họa. Tuy nhiên, các nội dung này vẫn dừng lại ở việc giới thiệu về chất liệu, kỹ thuật và một số đặc điểm hình thức, chưa có những nghiên cứu sâu về lịch sử phát triển, giá trị thẩm mỹ hay ngôn ngữ tạo hình. Điều đó cho thấy khoảng trống học thuật trong nghiên cứu về tranh khắc kim loại vẫn còn khá lớn và chưa được khai thác đúng mức.

Các *vịnh tập của các cuộc Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam, Festival Mỹ thuật Trẻ, Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN, cùng các ấn phẩm mỹ thuật do Hội Mỹ thuật Việt Nam ban hành* từ năm 1976 đến nay là nguồn tư liệu quan trọng, cung cấp cơ sở cho việc nghiên cứu, thống kê và phân tích nhiều khía cạnh về chất liệu, kỹ thuật, chủ đề, thể loại và xu hướng sáng tạo trong tranh khắc kim loại Việt Nam. Thông qua hệ thống tư liệu này, có thể nhận diện các chủ đề và ý tưởng được thể hiện trong tranh khắc kim loại, từ những vấn đề xã hội, văn hóa cho đến các yếu tố cá nhân và tâm lý. Việc phân tích dữ liệu từ các triển lãm giúp xác định rõ các đặc trưng nghệ thuật, phương pháp biểu đạt và ngôn ngữ tạo hình đặc thù của tranh khắc kim loại. Từ đó, có thể hình thành cái nhìn toàn diện hơn về quá trình phát triển của nghệ thuật tranh khắc kim loại trong những giai đoạn và bối cảnh cụ thể, đồng thời góp phần lý giải các yếu tố văn hóa, truyền thống cũng như sự giao thoa, tương tác nghệ thuật giữa Việt Nam và các quốc gia trong khu vực ASEAN. Việc so sánh và đối chiếu này giúp làm rõ vị trí, đặc điểm và xu hướng phát triển của tranh khắc kim loại Việt Nam trong mối tương quan với nghệ thuật đồ họa khu vực.

Trong quá trình phát triển của mỹ thuật Việt Nam hiện đại, đặc biệt là từ sau Đổi mới (1986), nghệ thuật đồ họa tranh in, trong đó có tranh khắc kim loại đã có những chuyển biến rõ nét cả về hình thức biểu đạt lẫn tư duy sáng tác. Giai đoạn này mở ra nhiều cơ hội cho giới họa sĩ, nhất là trong điều kiện giao lưu quốc tế ngày càng mở rộng, kỹ thuật in ấn và thiết bị hỗ trợ sáng tác từng bước được cải thiện. Tuy

nhiên, bên cạnh cơ hội là những thách thức đáng kể: sự cạnh tranh khốc liệt trên thị trường nghệ thuật quốc tế, ảnh hưởng từ nước phát triển, cùng những khó khăn nội tại về nguồn lực và cơ sở vật chất. Tranh khắc kim loại, với đặc thù đòi hỏi kỹ thuật ở mức độ phức tạp, vật liệu chuyên biệt và thời gian thực hiện công phu, chịu tác động sâu sắc từ bối cảnh này. Việc tiếp cận thiết bị in ấn hiện đại, hóa chất chuyên dụng hay công nghệ xử lý bản in là một trong những trở lực khiến cho họa sĩ Việt Nam phải không ngừng thích nghi và sáng tạo trong điều kiện hạn chế. Những tác động nói trên đã được nhiều nhà nghiên cứu đề cập. Trong cuốn sách *Mỹ thuật Việt Nam thời kỳ Đổi mới*, tác giả Cồ Thanh Đàm đã chỉ ra rằng mỹ thuật Việt Nam sau 1986 đứng trước một giai đoạn chuyển mình quan trọng, chịu ảnh hưởng mạnh từ các yếu tố ngoại sinh, đặc biệt là xu thế hội nhập và sự phát triển của công nghệ. Cuốn sách này cung cấp cái nhìn tổng quan giúp định hình rõ hơn về sự chuyển tiếp của mỹ thuật từ mô hình hiện thực, tuyên truyền sang đa dạng hóa phong cách biểu đạt, trong đó nghệ thuật đồ họa cũng từng bước xác lập vị thế trong dòng chảy chung [31, tr.34]. Ở góc độ lịch sử, nghiên cứu trong bài báo khoa học “Hội họa và Đồ họa Việt Nam” của tác giả Phan Cẩm Thượng lại cho thấy quá trình tiếp biến của đồ họa Việt Nam từ ảnh hưởng của các nền nghệ thuật Xô Viết, Ba Lan, Đông Đức, Cuba trong giai đoạn 1955-1980, đến các hoạt động giao lưu văn hóa sau thời kỳ Mở cửa. Đáng chú ý là vai trò của họa sĩ David Thomas - người đã mang thiết bị in hiện đại vào Việt Nam, góp phần hình thành Trung tâm Nghệ thuật đương đại, tạo điều kiện cho việc thực hành kỹ thuật in mới, trong đó có khắc kim loại. Bên cạnh đó, sự tham gia của các họa sĩ được đào tạo bài bản ở nước ngoài như họa sĩ Lê Huy Tiếp cũng giúp nâng cao trình độ kỹ thuật cho họa sĩ trong nước. Sự kiện này đánh dấu bước chuyển quan trọng, mở ra cơ hội làm mới kỹ thuật in truyền thống bằng các phương tiện hiện đại, đồng thời thúc đẩy giao lưu và nâng cao nhận thức thẩm mỹ trong sáng tác [114]. Đây đồng thời là giai đoạn mà đồ họa tranh in nói chung và tranh khắc kim loại nói riêng bắt đầu tiếp cận với các phương tiện mới, đồng thời phải đối mặt với nhiều rào cản về cơ chế, quy chuẩn triển lãm và thị hiếu công chúng. Trong bài báo khoa học “Những đặc trưng của tranh khắc trong liên hệ với thực tế tranh đồ họa Việt Nam”

cũng đưa ra nhìn nhận: việc giới hạn số lượng tác phẩm mỗi tác giả tại triển lãm khiến cho tranh đồ họa bị “chia nhỏ” một cách cơ học, làm mất đi tính trọn vẹn vốn có của tác phẩm, từ đó ảnh hưởng đến quy mô và ngôn ngữ biểu đạt của thể loại này [86, tr.42-43]. Việc không thể trình bày tác phẩm ở dạng bộ tranh làm giảm đi tính tổng thể và sức biểu đạt của tác phẩm. Những rào cản này phần nào làm chậm lại sự phát triển tự nhiên và sáng tạo trong tranh khắc kim loại, cũng như làm suy giảm cơ hội tiếp cận công chúng của loại hình này.

Bên cạnh những hạn chế về cơ chế, tranh khắc kim loại còn đối mặt với một thách thức lớn là sự quan tâm hạn chế từ công chúng. Tuy nhiên, cần lưu ý rằng dòng tranh này vẫn có một nhóm công chúng riêng biệt, dù số lượng còn rất khiêm tốn. Chính sự nhỏ lẻ này khiến tranh khắc kim loại chưa thể tạo được sức lan tỏa rộng rãi trong đời sống nghệ thuật đương đại. Trong khi các thể loại như sơn dầu, sơn mài, hoặc các loại hình nghệ thuật đương đại khác có sử dụng yếu tố đa phương tiện thì thu hút sự quan tâm bởi tính trực quan và màu sắc rực rỡ, thì tranh in khắc, đặc biệt là tranh khắc kim loại với tính mộc mạc, khúc chiết và sắc độ hạn chế vẫn chưa thực sự lôi cuốn số đông. Điều này dẫn đến tình trạng các sáng tác tranh in khắc tuy gia tăng về số lượng nhưng lại thiếu sự đột phá về bút pháp hoặc ngôn ngữ thẩm mỹ. Nguyễn Duy Lãm từng nhận định trong bài báo khoa học “Triển lãm tranh in khắc 2004 một chuyển động âm thầm và lặng lẽ” rằng giai đoạn đầu những năm 2000 là một thời kỳ “lặng lẽ” của tranh khắc Việt Nam, khi các tác phẩm tuy được đầu tư về công phu kỹ thuật nhưng vẫn còn thiếu tính đột phá về hình thức biểu đạt. Trong bối cảnh đó, các kỹ thuật mới như khắc khô, in lõm cảm quang... do các họa sĩ quốc tế như David Thomas, Simon giới thiệu thông qua các hoạt động workshop, đã mở ra hướng đi mới cho tranh khắc kim loại Việt Nam, cho phép họa sĩ linh hoạt hơn trong biểu đạt sắc độ và bút pháp [66, tr.35 - 36].

Mặc dù vậy, sự phát triển kỹ thuật của tranh khắc kim loại cũng không hoàn toàn chỉ dựa vào yếu tố bên ngoài. Một quá trình tiếp nhận có chọn lọc đã diễn ra trong lòng cộng đồng họa sĩ đồ họa. Như tác giả Nguyễn Nghĩa Phương từng phân tích trong bài báo khoa học “Quá trình hình thành tranh khắc hiện đại Việt Nam”: các họa sĩ Việt

Nam tiếp nhận kỹ thuật phương Tây một cách linh hoạt và có kiểm soát, lối tạo hình vẫn giữ được bản sắc dân tộc trong cách diễn tả, đồng thời đề cao cá tính và trải nghiệm cá nhân trong sáng tác [87]. Chính điều này đã tạo tiền đề cho việc hình thành nên ngôn ngữ thẩm mỹ riêng trong tranh khắc hiện đại, trong đó tranh khắc kim loại là một bộ phận có vai trò đặc biệt trong thử nghiệm hình thức và biểu đạt.

Sự trưởng thành của tranh khắc kim loại tại Việt Nam cũng gắn liền với các điều kiện thực hành cụ thể. Từ sau năm 2000, nhờ sự hỗ trợ của các dự án hợp tác nghệ thuật như Dự án Đông Dương, các thiết bị in ấn hiện đại và nguyên vật liệu bắt đầu được đưa vào môi trường đào tạo mỹ thuật trong nước. Đây là điều kiện giúp các họa sĩ đồ họa Việt Nam, đặc biệt là thế hệ trẻ, tiếp cận và thực hành sâu hơn với kỹ thuật khắc kim loại. Đồng thời, việc chú trọng đến an toàn trong thực hành (sử dụng hóa chất ít độc hại) tại các trại sáng tác cũng góp phần tạo nên sự quan tâm bền vững đối với thể loại này. Những chuyển động này được ghi nhận rõ qua số lượng tác phẩm tranh khắc kim loại ngày càng gia tăng trong các Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam, phản ánh một sự chuyển mình tích cực và đáng kể của thể loại này trong đời sống mỹ thuật đương đại [53, tr.41]. Tuy nhiên, các nỗ lực đổi mới trong tranh khắc kim loại vẫn chưa đạt đến mức độ chuyên nghiệp tương đương với tiêu chuẩn nghệ thuật quốc tế. Theo nhà nghiên cứu Nguyễn Nghĩa Phương, trong bài báo khoa học “Bên trong và bên ngoài tranh in Việt Nam”: tranh in Việt Nam nói chung và tranh khắc kim loại nói riêng vẫn còn thiếu một hệ thống phát triển đồng bộ, các xu hướng và kỹ thuật mới chủ yếu mang tính thử nghiệm đơn lẻ, chưa hình thành được phong cách đặc trưng có tính khu vực hay toàn quốc [88, tr.55-58]. Điều này đặt ra yêu cầu cấp thiết về một chiến lược đầu tư, tổ chức và đào tạo bài bản, để tranh khắc kim loại không chỉ là một dòng nghệ thuật mang giá trị về mặt chuyên môn, mà còn trở thành một phần không thể thiếu trong diện mạo mỹ thuật Việt Nam đương đại.

Từ giai đoạn 2000 đến 2015, tranh in Việt Nam đã có bước chuyển mình mạnh mẽ: kỹ thuật được mở rộng, chất liệu phong phú hơn, nội dung phản ánh đời sống hiện đại sâu sắc hơn, và hình thức nghệ thuật cũng ngày càng đa dạng. Những cải tiến này tạo nền tảng thuận lợi để thể loại tranh khắc kim loại, vốn yêu cầu phương pháp

in lõm và thao tác chế bản công phu phát triển trong điều kiện mới. Bên cạnh đó, các mô hình tổ chức trại sáng tác, cả từ nhà nước và tư nhân, đã hỗ trợ không nhỏ cho việc phổ biến và thực hành tranh in mang tính chuyên nghiệp, nhận định này được chia sẻ trong bài báo khoa học “Những chuyển biến mới trong sáng tác tranh in ở Việt Nam giai đoạn 2000-2015” của tác giả Nguyễn Nghĩa Phương [99]. Tuy nhiên, sự phát triển của tranh khắc kim loại không chỉ chịu tác động từ quá trình sáng tác và đào tạo, mà còn phụ thuộc đáng kể vào cách thức tiếp cận thị trường và hệ sinh thái nghệ thuật đương đại. Trong bối cảnh hội nhập quốc tế và toàn cầu hóa, mặc dù tranh in Việt Nam đã có những chuyển biến tích cực về kỹ thuật, hình thức và tư duy nghệ thuật, nhưng thị trường tranh in, bao gồm cả tranh khắc kim loại sự phát triển này vẫn chưa đi đôi với một thị trường nghệ thuật tương xứng. Tác động của các định kiến, đặc biệt là trong hệ thống gallery và chính các họa sĩ đồ họa, khiến tranh in nói chung và tranh khắc kim loại nói riêng chưa thực sự được nhìn nhận như một dòng tranh có tiềm năng sưu tầm đáng kể. Dù có những tín hiệu tích cực từ một số gallery hiện đại và nỗ lực của họa sĩ trong việc giới thiệu tác phẩm đến thị trường quốc tế, tranh khắc vẫn đang trong hành trình khẳng định bản sắc và giá trị thị trường của mình nhận định được đưa ra trong bài báo khoa học “Khảo cứu thị trường tranh in qua một số gallery tại Hà Nội” của tác giả Đặng Minh Thư [113, tr.38-43].

Việc tranh khắc kim loại được giới thiệu một cách chính thức trong chương trình giáo dục phổ thông 2018 đánh dấu một bước tiến quan trọng trong việc nâng cao nhận thức về giá trị của thể loại này trong nền mỹ thuật Việt Nam. Sự hiện diện của nội dung *giới thiệu về tranh in lõm* trên các bề mặt kim loại như đồng, kẽm, nhôm trong *sách giáo khoa Mỹ thuật lớp 10* (bộ sách Kết nối tri thức với cuộc sống) cho thấy sự ghi nhận vai trò lịch sử và nghệ thuật của tranh khắc kim loại trong hệ thống giáo dục quốc gia [8, tr.8]. Điều này cung cấp nền tảng lý luận quan trọng để xác định rõ hơn vị trí và đặc điểm của thể loại này trong lĩnh vực đồ họa tranh in. Tuy nhiên, song song với giá trị giáo dục và thẩm mỹ, tranh khắc kim loại cũng là một loại hình nghệ thuật đòi hỏi điều kiện lao động khắt khe, đặc biệt trong môi trường tiếp xúc trực tiếp với hóa chất và kim loại. Theo Thông tư số 10/2020/TT-BLĐTBXH, các nghề liên quan đến chế tác và tiếp

xúc với kim loại khi làm tranh in được xếp vào danh mục nghề có ảnh hưởng xấu đến chức năng sinh sản và nuôi con của lao động nữ [9]. Điều này phản ánh rõ tính chất đặc thù và sự vất vả của nghề, họa sĩ đồ họa khi thực hành tranh khắc kim loại, một yếu tố giải thích vì sao thể loại này vẫn kén người theo đuổi và phát triển chậm hơn so với các dòng tranh khác. Như vậy, từ góc độ giáo dục đến môi trường nghề nghiệp, tranh khắc kim loại hiện lên như một thể loại giàu giá trị nghệ thuật nhưng cũng đầy thử thách. Việc nghiên cứu, ghi nhận và tiếp tục phát triển thể loại này đòi hỏi không chỉ sự nỗ lực từ người họa sĩ mà còn cần sự quan tâm đúng mức từ cộng đồng mỹ thuật và hệ thống giáo dục.

Trước đây, tranh khắc kim loại trong nghệ thuật đồ họa Việt Nam chưa nhận được nhiều sự quan tâm nghiên cứu, dẫn đến sự hạn chế về tài liệu chuyên sâu. Các bài báo hay công trình học thuật về lĩnh vực này chỉ xuất hiện rải rác. Sự thiếu vắng các nghiên cứu không chỉ làm giảm khả năng phổ biến của tranh khắc kim loại mà còn khiến loại hình nghệ thuật này khó khẳng định vị thế trong đời sống mỹ thuật ở Việt Nam. Tuy nhiên, với sự xuất hiện của các tác phẩm nổi bật tại những sự kiện như Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015, tranh khắc kim loại đã dần thu hút sự chú ý, mở ra nhiều cơ hội nghiên cứu và khẳng định vai trò trong bức tranh chung của nghệ thuật đồ họa Việt Nam. Trong bài báo khoa học “Những chuyển biến trong sáng tác đồ họa tranh in qua triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015” của tác giả Nguyễn Nghĩa Phương, bài đăng trên Tạp chí Mỹ thuật Nhiếp ảnh số tháng 11+12/2015 có khẳng định trong triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015, tranh khắc kim loại đã có những bước tiến vượt bậc so với các kỳ triển lãm trước. Không chỉ về số lượng, mà chất lượng của các tác phẩm cũng thể hiện sự chuyên nghiệp, với kỹ thuật xử lý phối hợp đa dạng và sự sáng tạo trong cách sử dụng chất liệu. Các tác phẩm tranh khắc kim loại tại triển lãm này không chỉ dừng lại ở sự thể hiện kỹ thuật mà còn mang nội dung sâu sắc, giàu triết lý. Cho thấy sự nghiêm túc của các họa sĩ trong việc xây dựng câu chuyện và cảm xúc, tạo nên sự hòa quyện giữa kỹ thuật khắc in với giá trị thẩm mỹ và ý nghĩa tư tưởng. So với giai đoạn trước, tranh khắc kim loại tại triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015 đã khẳng định được vị thế mạnh mẽ trong nghệ thuật đồ họa Việt Nam [97]. Đây là dấu hiệu của sự

mở rộng biên độ sáng tác trong lĩnh vực tranh in, đồng thời thể hiện nỗ lực của các họa sĩ trong việc làm mới ngôn ngữ nghệ thuật đồ họa.

Hiện nay, các nghiên cứu học thuật về tranh khắc kim loại ở Việt Nam vẫn còn hạn chế, với số lượng họa sĩ và nhà nghiên cứu trong lĩnh vực này khá khiêm tốn so với hội họa. Phần lớn thông tin hiện có chủ yếu đến từ các bài viết của một số giảng viên, những người vừa là họa sĩ, vừa là nhà nghiên cứu và có tham gia hoạt động lý luận phê bình, song số lượng này vẫn rất ít. Mặc dù đã có nhiều họa sĩ thực hành tranh khắc kim loại một cách thường xuyên và có những tác phẩm mang tính chuyên nghiệp, nhưng họ chưa tham gia vào công tác viết báo hoặc nghiên cứu học thuật. Do đó, nguồn tài liệu trong nước về tranh khắc kim loại vẫn còn khá hạn chế. Để bổ sung cho phần tổng quan nghiên cứu, việc tham khảo thêm các luận văn thạc sĩ và khóa luận tốt nghiệp từ các trường đại học mỹ thuật trong nước là cần thiết. Mặc dù các công trình này chưa đạt đến độ sâu học thuật như các nghiên cứu chuyên ngành, nhưng vẫn mang giá trị tham khảo nhất định nhờ phản ánh góc nhìn cập nhật, thực tiễn sáng tác, cũng như những phân tích chuyên môn xuất phát từ chính môi trường đào tạo mỹ thuật. Các luận văn này thường chứa đựng những nghiên cứu, phân tích và quan điểm của sinh viên, học viên cao học trong quá trình học tập và sáng tác, qua đó góp phần nhận diện những vấn đề và thách thức trong lĩnh vực tranh khắc kim loại mà các ấn phẩm chính thức chưa đề cập đầy đủ. Đồng thời, việc tiếp cận các nguồn tư liệu liên quan cũng giúp hình dung rõ hơn về bối cảnh nghiên cứu, giảng dạy và thực hành tranh khắc kim loại ở Việt Nam hiện nay.

Trong bài báo khoa học “Tranh khắc kim loại và sự xuất hiện của nó ở Việt Nam” [93, tr.32-35] của tác giả Nguyễn Nghĩa Phương đã nêu lên nhận định “nền tảng khoa học và thực tiễn để tranh khắc kim loại được phổ biến chính thức ở Việt Nam là từ sau mốc lịch sử năm 1976 vào những năm 1976 -1977, kể từ khi Khoa Đồ họa được thành lập ở Trường Cao đẳng Mỹ thuật TP. HCM (nay là Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM) và tại Trường Cao đẳng Mỹ thuật Việt Nam (nay là Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam) năm 1977. Nhận định này xuất phát từ những luận cứ trước đó mà tác giả đã nghiên cứu về các tư liệu lược sử đồ họa tranh in và những họa sĩ Việt Nam đầu tiên sáng tác tranh

khắc kim loại. Vào những năm từ 2013 tác giả Nguyễn Nghĩa Phương tiếp tục có loạt các bài báo khoa học khẳng định sự xuất hiện, tiếp nối và khái quát các hoạt động sáng tác triển lãm có sự xuất hiện của tranh in lõm Việt Nam. Thuật ngữ tranh khắc kim loại cũng một lần nữa được tác giả định danh rõ ràng. Loạt bài viết “Khái quát hoạt động sáng tác và triển lãm tranh in lõm ở Việt Nam từ 1980 đến nay” [92], “Tranh in lõm - tên gọi và các kỹ thuật thể hiện” [94], “Tranh khắc kim loại và sự xuất hiện của nó ở Việt Nam” [93] của tác giả Nguyễn Nghĩa Phương đã cho thấy những nỗ lực của đội ngũ ít ỏi các nhà nghiên cứu, họa sĩ đồ họa tâm huyết, trong những năm qua đang nỗ lực cố gắng thực hiện, tổ chức các hoạt động nghệ thuật, trại sáng tác, để kết nối, lan tỏa nghệ thuật kém người chọn này. Thực sự chưa phải là một bức phá quá lớn, tuy nhiên đã mở ra tín hiệu khởi sắc hơn cho đồ họa tranh in nói chung và tranh khắc kim loại nói riêng khi được sự đón nhận và dần cởi mở từ công chúng.

Nghiên cứu tranh khắc kim loại trong những vấn đề chung về thể loại, ngôn ngữ tạo hình, kỹ thuật, phương tiện, chất liệu tranh khắc kim loại đã có tài liệu nhắc đến. Có thể kể đến như nghiên cứu Ngôn ngữ tạo hình trong tranh đồ họa [131] của tác giả Trần Nguyên Ý. Trong đó, để minh họa cho sự đa dạng của ngôn ngữ tạo hình tranh đồ họa, tác giả đã dẫn chứng nhiều tác phẩm tranh khắc kim loại, coi đây là một ví dụ điển hình về sự cầu kỳ nhưng được xử lý kỹ lưỡng và độc đáo, từ kỹ thuật, chất liệu đến hình thức thể hiện. Bàn về ngôn ngữ tạo hình của tranh khắc kim loại có nhiều nghiên cứu đã nhắc đến các ngôn ngữ tạo hình cơ bản (mảng khối, màu sắc, đường nét, ...) như: nghiên cứu Mảng nét trong tranh khắc kẽm [82] của Hoàng Thị Nhi (2011); Nhịp điệu trong tranh in kẽm [119] của tác giả Dương Quang Tín (2014); Hòa sắc trong tranh phong cảnh in kim loại [76] của tác giả Võ Kim Ngân (2017). Tuy nhiên, các nghiên cứu kể trên cũng chỉ dừng lại ở mức độ giới thiệu các ngôn ngữ tạo hình một cách riêng lẻ mà chưa chỉ ra được đặc trưng cơ bản của ngôn ngữ tạo hình trong tranh khắc kim loại. Hầu hết các nghiên cứu đều nhắc đến từng chất liệu hay kỹ thuật riêng lẻ như khắc đồng, khắc kẽm, mà chưa có cái nhìn tổng quan về tranh khắc kim loại. Ngoài sự đa dạng về chất liệu từ đồng, kẽm, inox... thì tranh khắc kim loại còn có sự phong phú của ngôn ngữ thể hiện, kỹ thuật thể hiện và mối quan hệ tổng hòa giữa kỹ

thuật, chất liệu cũng như nội dung thể hiện trong tác phẩm tranh khắc kim loại. Qua khảo sát các đề tài đã được lựa chọn sáng tác về tranh khắc kim loại, tác giả nhận thấy, có một số ít các nghiên cứu đã khai thác yếu tố nội dung của tranh khắc kim loại với chủ đề riêng trong mối liên hệ với kỹ thuật và chất liệu. Tuy nhiên, cũng chưa có nhiều tác giả khai thác tối đa vấn đề nghiên cứu này. Chủ yếu là các chủ đề quen thuộc như: chủ đề tranh phong cảnh qua khóa luận tốt nghiệp Tranh in kim loại phong cảnh [130] của Trương Thị Toàn Xuân (2017) và khóa luận Hòa sắc trong tranh phong cảnh in kim loại [76] của Võ Kim Ngân (2017). Hay chủ đề chân dung qua nghiên cứu của Võ Thị Thúy Ngân, (2012), Chân dung trong tranh khắc kẽm [77]. Nhưng trên thực tế, qua khảo sát tác phẩm, chủ đề trong sáng tác tranh khắc kim loại lại rất đa dạng chứ không chỉ dừng lại ở tranh phong cảnh hay tranh chân dung [số liệu PL 1.3].

Năm 2012, lần đầu tiên Việt Nam tổ chức cuộc thi và triển lãm tranh đồ họa ASEAN. Cuộc thi, dù chỉ diễn ra trong hơn hai tháng, đã thu hút 245 tác phẩm từ 162 tác giả (đa phần trẻ tuổi) đến từ 9 quốc gia: Brunei, Indonesia, Myanmar, Philippines, Singapore, Thái Lan, Lào, Malaysia, và nước chủ nhà Việt Nam. Sau triển lãm, nhiều bài báo đã được công bố liên quan đến sự kiện này, trong đó, bài viết “Thi và triển lãm tranh đồ họa ASEAN 2012: cuộc “thử lửa” của đồ họa Việt” của tác giả Việt Quỳnh [108]; bài viết “Triển lãm tranh đồ họa ASEAN 2012: Nhận thức mới về đồ họa hiện đại” của tác giả Lê Đông Hà [36] hay bài viết “Định vị tranh đồ họa Việt Nam” của tác giả Trinh Nguyễn [83] mang lại góc nhìn quan trọng về sự giao thoa và so sánh giữa nghệ thuật đồ họa Việt Nam với các nước trong khu vực ASEAN. Cuộc thi đã làm nổi bật những điểm mạnh và hạn chế của nghệ thuật đồ họa Việt Nam, đặc biệt là sự khúc chiết và mạch lạc trong cách xử lý đường nét và không gian - yếu tố mà các họa sĩ nước bạn thực hiện rất hiệu quả. Đồng thời, sự tham gia của các quốc gia ASEAN giúp người xem nhận thức rõ hơn về vị thế và trình độ của họa sĩ Việt Nam trong bối cảnh khu vực. Năm 2015, tác giả Nguyễn Nghĩa Phương, trong bài viết “Những chuyển biến trong sáng tác đồ họa tranh in” đã nghiên cứu những tác động rõ rệt và sự thay đổi mạnh mẽ trong quá trình phát triển đồ họa tranh in Việt Nam trong hai thập kỷ, đặc biệt dưới ảnh hưởng của công nghệ thông tin. Song hành

với sự phát triển chung, nội dung chủ đề trong tranh in đã đóng vai trò quan trọng trong việc truyền tải tinh thần dân tộc. Những chủ đề như ô nhiễm môi trường, mặt trái của công nghiệp hóa đô thị, mâu thuẫn giữa truyền thống và hội nhập, cũng như sự đối lập giữa phát triển và đạo đức con người, được các họa sĩ lồng ghép và khai thác một cách sáng tạo [97, tr54]. Các tài liệu này cung cấp thông tin hữu ích về những tác động trong quá trình tiếp thu và phát triển nghệ thuật đồ họa tranh in, đồng thời làm rõ các yếu tố văn hóa và xã hội đã góp phần định hình diện mạo mới của thể loại này tại Việt Nam.

Về tổng quan có thể nhận xét, nghiên cứu trong những vấn đề chung về tranh đồ họa tranh in và tranh khắc kim loại Việt Nam đã có các tài liệu, bài báo khoa học và một số luận văn được công bố nhắc bối cảnh chung về sự du nhập, điều kiện thực hành, thực tế sáng tác nói chung của đồ họa. Đây là nguồn tham khảo cần thiết, làm cơ sở nghiên cứu, tìm hiểu, phân tích những nhân tố hình thành, sự phát triển, hoạt động, sáng tác tranh khắc kim loại trong bối cảnh tranh in Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024. Dựa trên việc khảo sát các đề tài đã được lựa chọn sáng tác về tranh khắc kim loại, có thể nhận thấy rằng chỉ có một số ít các nghiên cứu đã khai thác một cách chi tiết yếu tố nội dung của tranh khắc kim loại, đặc biệt là trong mối liên hệ chặt chẽ với kỹ thuật và chất liệu. Mặc dù đã có một số chủ đề được đề cập như tranh phong cảnh và chân dung, nhưng chúng vẫn chưa đầy đủ và chi tiết. Thực tế, vẫn còn rất nhiều đề tài khác liên quan đến tranh khắc kim loại chưa được khai thác. Điều này chỉ phản ánh một phần rất nhỏ trong quá trình nghiên cứu về chủ đề, nội dung trong sáng tác tranh khắc kim loại. Vì vậy, cần tiếp tục thực hiện các nghiên cứu chi tiết và toàn diện hơn, để khai thác và phân tích các yếu tố đề tài nội dung của tranh khắc kim loại một cách đầy đủ hơn.

1.1.2. Tình hình nghiên cứu nước ngoài

Trong quá trình nghiên cứu về tranh khắc kim loại tại Việt Nam, các tài liệu tham khảo quốc tế và khu vực đóng vai trò đặc biệt quan trọng, không chỉ cung cấp nền tảng kiến thức kỹ thuật mà còn mở ra những góc nhìn so sánh sâu sắc về sự phát triển và thích nghi của kỹ thuật này trong bối cảnh văn hóa - xã hội đặc thù của Việt Nam. Các tài liệu này giúp tiếp cận với hệ thống lý thuyết hoàn chỉnh về kỹ thuật khắc kim loại phương Tây qua từng giai

đoạn lịch sử, từ đó đặt cơ sở cho việc đối chiếu và đánh giá khách quan các phương pháp, công cụ, quy trình chế bản và in ấn đang được áp dụng tại Việt Nam. Đồng thời, chúng cũng góp phần làm rõ cách thức mà các họa sĩ Việt Nam tiếp thu, điều chỉnh và sáng tạo trong quá trình nội địa hóa kỹ thuật này, tạo nên một ngôn ngữ tạo hình độc lập và mang nét đặc trưng riêng. Việc hiểu rõ bối cảnh phát triển của tranh khắc kim loại tại phương Tây và Đông Nam Á không chỉ giúp định vị kỹ thuật khắc kim loại Việt Nam trong dòng chảy chung của nghệ thuật khu vực và toàn cầu, mà còn chỉ ra những khoảng trống nghiên cứu, sự thiếu vắng công nhận, cũng như những thách thức đặc thù mà họa sĩ đồ họa Việt Nam phải đối mặt. Từ đó, có thể nhìn nhận một cách toàn diện về sự hình thành và phát triển của tranh khắc kim loại tại Việt Nam, như một quá trình vừa tiếp nhận có chọn lọc, vừa chủ động sáng tạo để thích nghi với điều kiện vật chất, xã hội và thẩm mỹ riêng của dân tộc.

Nhiều ấn phẩm có đề cập đến nguồn gốc, các giai đoạn phát triển, và sự biến đổi của các kỹ thuật khắc kim loại qua các thời kỳ lịch sử, tiêu biểu trong những công trình nghiên cứu đó có cuốn *The Complete Printmaker* (Tạm dịch: Nghệ nhân in ấn toàn diện: Kỹ thuật, Truyền thống, Đổi mới) của của tác giả John Ross, Clare Romano, và Tim Ross là một tài liệu kinh điển trong lĩnh vực in ấn, cung cấp một cái nhìn toàn diện về cả các kỹ thuật truyền thống và hiện đại. Đặc biệt, phần nội dung liên quan đến khắc kim loại đó là etching và engraving được trình bày chi tiết từ nguyên lý cơ bản đến các bước thực hiện cụ thể, bao gồm cách chọn vật liệu, sử dụng công cụ, và xử lý bản in [167, tr.36 - 37]. Tài liệu *Printmaking: History and Process* (Tạm dịch: In ấn: Lịch sử và Quy trình) của của tác giả Donald Saff và Deli Sacilotto mang đến một cái nhìn toàn diện về sự phát triển của các kỹ thuật in ấn trên thế giới, đặc biệt tập trung vào châu Âu - cái nôi của nghệ thuật đồ họa [149, tr.45- 48]. Các ấn phẩm giúp hiểu rõ về nguồn gốc, các giai đoạn phát triển, và sự biến đổi của các kỹ thuật khắc kim loại qua các thời kỳ lịch sử. Việc nắm bắt được lịch sử này cho phép nghiên cứu đánh giá chính xác hơn về cách mà nghệ thuật tranh khắc kim loại đã được tiếp thu, thích nghi và phát triển tại Việt Nam. Sự hiểu biết về bối cảnh lịch sử cũng giúp xác định được những ảnh hưởng quan trọng từ phương Tây đối với nghệ thuật tranh khắc kim loại Việt Nam, từ đó đánh giá các giá trị nghệ thuật và kỹ thuật mà Việt Nam đã kế thừa và cải biến. Mặt khác, tài liệu *Etching, Engraving and Other Intaglio Printmaking Techniques* (Tạm

dịch: Khắc axit, Khắc chạm và các kỹ thuật in lõm khác) của tác giả Ruth Leaf là một tài liệu chuyên sâu về nhóm kỹ thuật sử dụng phương pháp in lõm (intaglio), phương pháp chủ đạo trong tranh khắc kim loại [184, tr.221-226]. Cuốn sách này cung cấp những kiến thức chi tiết về các quy trình, công cụ, và vật liệu cần thiết để thực hiện các tác phẩm. Với những chỉ dẫn cụ thể từ tài liệu này, có thể hiểu rõ hơn về các khía cạnh kỹ thuật quan trọng như thế nào trong thực hành tranh khắc kim loại, từ việc chuẩn bị bề mặt kim loại (kỹ thuật xử lý bề mặt), đến kỹ thuật khắc, ăn mòn (kỹ thuật chế bản), và in ấn. Điều này rất hữu ích trong việc phân tích và so sánh với các phương pháp khắc kim loại đang được sử dụng tại Việt Nam.

Hiện nay, trong phạm vi tìm hiểu nguồn tài liệu phong phú của nước ngoài về đồ họa, chưa tìm thấy bất kỳ tài liệu nghiên cứu nào nhắc đến đồ họa tranh in Việt Nam nói chung và tranh khắc kim loại ở Việt Nam nói riêng. Hầu hết tài liệu nước ngoài tập trung vào các quốc gia Đông Á, Đông Nam Á nổi bật hơn như Thái Lan, Trung Quốc, và chưa có bất kỳ tài liệu nào nhắc đến tranh khắc kim loại Việt Nam trong bối cảnh đồ họa toàn cầu. Các tài liệu như *The Printed Image in the West: History and Techniques* (Tạm dịch: Hình ảnh in ấn ở phương Tây: Lịch sử và Kỹ thuật) của tác giả David Landau và Peter Parshall [146], *Intaglio: The Complete Safety-First System for Creative Printmaking* (Tạm dịch: In lõm: Hệ thống an toàn toàn diện cho sáng tạo in ấn) của tác giả Carol Wax [143], *Copperplate Printing: A Comprehensive and Practical Guide* (Tạm dịch: In bản đồng: Hướng dẫn toàn diện và thực hành) của tác giả Harold Speed [162] và *Prints and Visual Communication* (Tạm dịch: Tranh in và Giao tiếp hình ảnh) của tác giả William M. Ivins [188] chủ yếu tập trung vào lịch sử và kỹ thuật của các phương pháp in ấn tại phương Tây. Ngoài ra, về đồ họa khu vực Đông Nam Á, các nhà nghiên cứu Thái Lan và Trung Quốc cũng đã đóng góp qua các ấn phẩm như *The History of Chinese Printmaking* (Tạm dịch: Lịch sử nghệ thuật in ấn Trung Quốc) [170] của tác giả Li Yu và *Thai Contemporary Art: A Historical Overview* (Tạm dịch: Nghệ thuật đương đại Thái Lan: Một cái nhìn lịch sử) [133] của tác giả Angkarn Kalayanapong. Tài liệu nước ngoài nhắc đến tranh etching trên kim loại ở Thái Lan và một số quốc gia Đông Nam Á có thể nhắc đến như: *Thai Contemporary Art: A Historical Overview* (Tạm dịch: Nghệ thuật đương đại Thái Lan: Một cái nhìn lịch sử) của tác giả Angkarn Kalayanapong (2005, Chulalongkorn

University Press), cuốn sách trình bày lịch sử nghệ thuật đương đại Thái Lan, trong đó có phần thảo luận về các kỹ thuật khắc kim loại và in ấn [133]; *Etching in Southeast Asia* (Tạm dịch: Khắc axit ở Đông Nam Á) của tác giả Klaus Schneider (2010, University of the Arts Singapore) nghiên cứu này khám phá sự phát triển của kỹ thuật etching tại Đông Nam Á, đặc biệt là ở Thái Lan và Indonesia [168, tr.123]; *The History of Thai Printmaking* (Tạm dịch: Lịch sử nghệ thuật in ấn Thái Lan) của tác giả Preecha Thaonthong (2008, Bangkok Fine Arts Press) cuốn sách này tập trung vào lịch sử in ấn và khắc kim loại tại Thái Lan, đặc biệt từ cuối thế kỷ 20 đến đầu thế kỷ 21 [182]; *Printmaking in Southeast Asia: Tradition and Innovation* (Tạm dịch: Nghệ thuật in ấn ở Đông Nam Á: Truyền thống và Đổi mới) của tác giả David Thomas (2015, Southeast Asian Art and Culture Journal) [147, tr 121] tài liệu này so sánh các truyền thống khắc kim loại tại Thái Lan, Philippines và Malaysia, nhấn mạnh các sáng tạo và đổi mới trong nghệ thuật in; *Southeast Asian Etching Techniques* (Tạm dịch: Kỹ thuật khắc axit ở Đông Nam Á) của tác giả Michael Gadd (2017, Asia Printmakers Association) nghiên cứu này tổng quan về các kỹ thuật khắc và etching tại Thái Lan, Myanmar, và Campuchia [175]. Điều này cho thấy Việt Nam, dù có truyền thống văn hóa nghệ thuật phong phú, vẫn là một đối tượng chưa được quan tâm nhiều trong nghiên cứu đồ họa quốc tế. Việc tham khảo tài liệu nước ngoài là vô cùng quan trọng để đổi chiều và nhìn rõ vị trí của nghệ thuật tranh khắc kim loại Việt Nam trong bối cảnh quốc tế.

Trong bối cảnh toàn cầu hóa nghệ thuật, việc xây dựng quan hệ và mạng lưới quốc tế trở thành yếu tố then chốt quyết định mức độ thành công và khả năng hội nhập của họa sĩ Việt Nam. Riêng trong lĩnh vực đồ họa, điều này càng trở nên thách thức hơn khi các họa sĩ thường phải tự tìm cách kết nối, tham gia triển lãm quốc tế hoặc tìm kiếm hỗ trợ từ bên ngoài để phát triển sự nghiệp. Sự thiếu vắng mạng lưới bền vững cũng ảnh hưởng đến việc công nhận giá trị và khả năng phát triển của đồ họa Việt Nam trong không gian nghệ thuật toàn cầu, tranh khắc kim loại cũng không phải là ngoại lệ. Những vấn đề này được phân tích rõ trong bài báo khoa học “Why Have There Been No Great Vietnamese Artists?” (Tạm dịch: Tại sao không có những nghệ sĩ lớn của Việt Nam?) [178] của tác giả Taylor, Nora A. Michigan Quarterly Review và có thể nhìn thấy bối cảnh nghệ thuật Hà Nội nói

riêng và Việt Nam nói chung trong thời kỳ Đổi Mới, nơi các họa sĩ đang đối mặt với sự thay đổi chính trị, kinh tế và sự xuất hiện của nghệ thuật quốc tế từ luận văn thạc sĩ *Integrity and Judgement: Contextualising Hanoian Artists in a Changing Art World* (Tạm dịch: “Chính trực và phán đoán: Đặt họa sĩ Hà Nội vào bối cảnh thế giới nghệ thuật đang thay đổi”) của tác giả Næss, Anne Kristine [134, tr.62-65]. Bài báo khoa học “Moscow's Outreach to Hanoi: Artistic Ties between the Soviet Union and Vietnam” (Tạm dịch: Sự tiếp cận của Moscow tới Hà Nội: Mối quan hệ nghệ thuật giữa Liên Xô và Việt Nam) của Natalia Kraevskaia và Nora Annesley Taylor đi sâu vào việc khám phá mối quan hệ nghệ thuật giữa Liên Xô và Việt Nam từ thập niên 1960 đến 1970 [177]. Trong giai đoạn này, nhiều họa sĩ Việt Nam đã được đào tạo tại các học viện nghệ thuật danh tiếng ở Liên Xô. Trong bài báo có nội dung đề cập đến quá trình và các tác phẩm của hai họa sĩ đồ họa là Vũ Duy Nghĩa (1935-2022), Lê Huy Tiếp (sinh năm 1950). Sau khi học tập tại Liên Xô, các họa sĩ này đã áp dụng nhiều kỹ thuật và phong cách đồ họa đa dạng mà họ được đào tạo vào các tác phẩm của mình tại Việt Nam, kết hợp giữa truyền thống và sự ảnh hưởng quốc tế. Mặc dù các nguồn tài liệu lưu trữ về thời kỳ này khá hạn chế, nội dung bài viết chủ yếu dựa trên các cuộc phỏng vấn với hai họa sĩ. Qua đó, bài báo nhấn mạnh tầm quan trọng của việc học tập tại Liên Xô đối với sự nghiệp nghệ thuật của họ và vai trò quan trọng của nó trong việc phát triển nền đồ họa Việt Nam. Trong bối cảnh nghiên cứu tranh khắc kim loại tại Việt Nam, bài viết của Kraevskaia và Taylor chỉ ra rằng mối quan hệ giữa Liên Xô và Việt Nam không chỉ có tác động đến hội họa hay điêu khắc mà còn ảnh hưởng sâu rộng đến các lĩnh vực khác như tranh đồ họa. Những kỹ thuật và phong cách đồ họa học từ Liên Xô đã mở ra hướng đi mới cho các họa sĩ Việt Nam.

Các tài liệu chuyên sâu hơn liên quan đến tranh khắc kim loại có thể kể đến dữ liệu trong cuốn sách *The Technique of Copperplate Printing* (Tạm dịch: Kỹ thuật in bản đồng) của tác giả Andre Béguin là một tài liệu hướng dẫn quan trọng cho việc nắm vững các kỹ thuật khắc và in trên chất liệu kim loại, đặc biệt là khắc bản đồng [135, tr.54]. Cuốn sách cung cấp những chỉ dẫn chi tiết về từng bước của quy trình in, từ việc chuẩn bị bản khắc đến các kỹ thuật in khác nhau. Hiểu rõ những kỹ thuật

này từ phương Tây giúp so sánh và đánh giá kỹ thuật và quy trình đang được áp dụng tại Việt Nam, từ đó có thể nhận diện những điểm tương đồng, khác biệt và tiềm năng cải tiến trong thực hành tranh khắc kim loại ở Việt Nam. Cuốn sách *Engraving and Etching* (1400-2000) (Tạm dịch: Khắc và Khắc axit từ 1400-2000) của tác giả Ad Stijnman cung cấp một phân tích sâu sắc về lịch sử của các kỹ thuật khắc lõm thủ công trong nghệ thuật in ấn từ thế kỷ 15 đến thế kỷ 21 [132, tr.21-25]. Tác giả theo dõi sự phát triển của các kỹ thuật khắc, đặc biệt là khắc đồng và khắc kẽm, qua nhiều giai đoạn lịch sử quan trọng của châu Âu. Stijnman cũng nhấn mạnh vai trò của các yếu tố xã hội, kinh tế và văn hóa trong việc ảnh hưởng đến sự thay đổi và cải tiến của các phương pháp khắc. Các công cụ và vật liệu như tấm đồng, chất ăn mòn và các phương pháp in ấn khác đã được tinh chỉnh qua nhiều thế kỷ. Từ các tác phẩm của các họa sĩ thời kỳ Phục hưng như Albrecht Dürer đến sự phổ biến của các bản in khắc tại các thời kỳ sau này, cuốn sách đưa ra một cái nhìn toàn diện về cách mà nghệ thuật khắc lõm (phổ biến là trên chất liệu kim loại) phát triển theo thời gian. Tài liệu hữu ích trong việc nghiên cứu về tranh khắc kim loại ở Việt Nam, đặc biệt trong các khía cạnh so sánh và đối chiếu kỹ thuật. Qua đó, nó cho phép phân tích sự tiếp thu và điều chỉnh của họa sĩ Việt Nam khi áp dụng kỹ thuật này trong bối cảnh văn hóa địa phương, giúp làm rõ những điểm tương đồng và khác biệt, giúp hiểu rõ hơn về sự phát triển độc lập của nghệ thuật tranh khắc kim loại Việt Nam. Ngoài ra, cuốn sách *The Art of Etching* (Tạm dịch: Nghệ thuật khắc axit) của E.S. Lumsden (1924, Dover Publications) là một tài liệu cơ bản về kỹ thuật etching. Lumsden cung cấp các chi tiết về việc sử dụng kim loại như đồng trong khắc, phân tích kỹ lưỡng các công đoạn như chuẩn bị bề mặt, tạo mảng sáng tối, và sử dụng chất ăn mòn axit [153, tr.225]. Tài liệu không chỉ trình bày các kỹ thuật mà còn đi sâu vào lý thuyết sáng tạo, điều này rất hữu ích cho họa sĩ Việt Nam trong việc học hỏi và ứng dụng các phương pháp khắc kim loại vào môi trường địa phương. Tài liệu giúp làm cứ liệu trong việc so sánh giữa phương pháp etching của phương Tây và sự thích nghi trong nghệ thuật tranh khắc kim loại Việt Nam. Cuốn *The Print in Early Modern England: An Historical Oversight* (Tạm dịch: Tranh in ở nước Anh thời kỳ đầu hiện đại: Một góc nhìn lịch

sử) của tác giả Malcolm Jones (2010, Yale University Press) tập trung vào sự phát triển của tranh khắc trong bối cảnh xã hội và văn hóa nước Anh thời kỳ đầu hiện đại [173, tr.221]. Nhấn mạnh vai trò của tranh khắc trong truyền thông, quảng bá ý tưởng, và phản ánh xã hội. Tài liệu này có giá trị khi nghiên cứu sự phát triển của tranh khắc kim loại tại Việt Nam, giúp phân tích cách nghệ thuật khắc được sử dụng như một công cụ giao tiếp văn hóa và chính trị, và làm rõ sự chuyển biến vai trò xã hội của loại hình này tại Việt Nam so với phương Tây. Cuốn *Printmaking: A Complete Guide to Materials & Processes* (Tạm dịch: In ấn: Hướng dẫn đầy đủ về Vật liệu và Quy trình) của hai tác giả Beth Grabowski và Bill Fick (2009, Laurence King Publishing) cung cấp cái nhìn toàn diện về các kỹ thuật và quy trình trong in ấn, bao gồm khắc kim loại [138]. Với những minh họa chi tiết và hướng dẫn cụ thể về việc sử dụng các công cụ và vật liệu, tài liệu này hỗ trợ họa sĩ trong việc tìm hiểu và áp dụng các phương pháp hiện đại của in khắc. Khi so sánh với bối cảnh Việt Nam, tài liệu này giúp hiểu cách các họa sĩ Việt Nam có thể tiếp cận các tiến bộ kỹ thuật từ phương Tây và điều chỉnh chúng để phù hợp với điều kiện và đặc trưng văn hóa Việt Nam.

1.1.3. Đánh giá chung

Dựa trên khảo sát tài liệu và các công trình nghiên cứu đã công bố, có thể đánh giá về tình hình nghiên cứu liên quan đến đề tài luận án *Tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024* qua các khía cạnh cụ thể như sau:

- Về đối tượng nghiên cứu

Các công trình nghiên cứu đã thực hiện chủ yếu tập trung vào đồ họa tranh in nói chung, các tài liệu nước ngoài đã cung cấp cơ sở lý thuyết về kỹ thuật và phương pháp chế tác. Ở Việt Nam, các nghiên cứu về đồ họa tranh in thường tập trung vào tranh khắc gỗ nhiều hơn, trong khi tranh khắc kim loại mới chỉ được đề cập ở mức độ hạn chế. Đối với đối tượng là tranh khắc kim loại chỉ một số ít nghiên cứu chuyên biệt đi sâu vào loại hình này, với sự tập trung chủ yếu vào kỹ thuật, như khắc đồng, khắc kẽm, hoặc các tác phẩm của một vài họa sĩ tiêu biểu. Tuy nhiên, sự quan tâm dành cho đối tượng tranh khắc kim loại còn rời rạc, chưa toàn diện. Khoảng trống nghiên cứu ở đây được xác định là sự thiếu các công trình nghiên cứu hệ thống về

tranh khắc kim loại Việt Nam trong giai đoạn 1976 đến 2024. Chưa có nghiên cứu nào thực hiện đối chiếu sâu sắc giữa tranh khắc kim loại Việt Nam và quốc tế để xác định vị trí và những đặc trưng riêng của loại hình này ở Việt Nam, mặc dù trên thực tế, sự khác nhau về điều kiện vật tư, thiết bị khiến các sáng tác tranh khắc kim loại ở Việt Nam cũng có sự khác biệt so với chuẩn quốc tế.

- Về hướng tiếp cận nghiên cứu:

Phần lớn tài liệu nước ngoài tiếp cận từ góc độ kỹ thuật (etching, engraving) hoặc lịch sử phát triển tại phương Tây. Các công trình này chỉ gián tiếp cung cấp thông tin tham khảo, thiếu sự liên hệ cụ thể đến tranh khắc kim loại tại Việt Nam. Tài liệu trong nước thì hướng tiếp cận chủ yếu là từ góc độ kỹ thuật chế tác, hoặc miêu tả tác phẩm. Các nghiên cứu thường dừng lại ở mức độ đánh giá đơn lẻ, thiếu phân tích sâu về ý nghĩa nghệ thuật hay mối liên hệ văn hóa của tranh khắc kim loại. Khoảng trống nghiên cứu được xác định là thiếu các nghiên cứu sử dụng phương pháp tiếp cận liên ngành để phân tích tranh khắc kim loại Việt Nam trong bối cảnh xã hội Việt Nam. Chưa có hướng tiếp cận mang tính so sánh lịch sử giữa các giai đoạn phát triển của tranh khắc kim loại, cũng như giữa Việt Nam và các nước trong khu vực Đông Nam Á.

- Về nội dung nghiên cứu:

Về kỹ thuật và chất liệu: Các nghiên cứu tập trung mạnh vào mô tả kỹ thuật, như khắc kẽm nóng, khắc kẽm... nhưng chưa đi sâu vào sự sáng tạo và cải tiến kỹ thuật của họa sĩ đồ họa Việt Nam.

Về nội dung và chủ đề sáng tác: Chủ đề được nghiên cứu còn hạn chế, chủ yếu xoay quanh phong cảnh và chân dung, trong khi tranh khắc kim loại có khả năng thể hiện đa dạng nội dung, từ truyền thống đến các vấn đề đương đại như những nội dung đề tài con người; đề tài cảnh, vật; đề tài vấn đề xã hội.

Về giá trị nghệ thuật: Nhiều nghiên cứu chỉ dừng ở mức mô tả hoặc đánh giá cảm quan, thiếu phân tích sâu sắc về giá trị thẩm mỹ, biểu đạt ngôn ngữ, và tư duy tạo hình của tranh khắc kim loại Việt Nam.

Khoảng trống nghiên cứu được xác định là chưa có công trình nào phân tích

toàn diện đặc trưng nghệ thuật, xu hướng tạo hình và giá trị nghệ thuật, văn hóa, xã hội của tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024.

Khảo lược về tình hình nghiên cứu liên quan đến nghệ thuật tạo hình tranh khắc kim loại giai đoạn 1976 đến 2024 góp phần xác định những giá trị nghệ thuật, xác định vị trí và tầm quan trọng của tranh khắc kim loại đối với nghệ thuật đồ họa tranh in ở Việt Nam, nếu chỉ qua những tài liệu tổng quan như trên, và tài liệu chuyên về lý luận là chưa đủ. Cần tiếp tục tiến hành khảo sát trực quan trên bình diện của từng tác phẩm thực tế trong giai đoạn này, và phỏng vấn các họa sĩ, nhà nghiên cứu, từ đó, cần tổng hợp các tư liệu, đưa ra những nhóm vấn đề trọng tâm cần phải giải đáp.

Qua tổng quan tình hình nghiên cứu có thể thấy các công trình đã công bố chủ yếu tập trung vào một số nhóm vấn đề liên quan đến tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024. Tuy đã có những nghiên cứu đề cập đến lĩnh vực này, nhưng phần lớn mới dừng lại ở mức mô tả hoặc đánh giá rời rạc, chưa hình thành các công trình nghiên cứu mang tính tổng hợp, chuyên biệt và chuyên sâu. Vì vậy, cần tiếp tục đi sâu nghiên cứu tranh khắc kim loại Việt Nam một cách khoa học và có hệ thống lý luận chuyên ngành.

Điểm qua các công trình nghiên cứu nêu trên đa số là những tài liệu cơ bản cần thiết trong quá trình tìm hiểu về thể loại, ngôn ngữ tạo hình, kỹ thuật, phương tiện, chất liệu tranh khắc kim loại. Ngoài ra, tài liệu khẳng định tranh khắc kim loại đã dần đa dạng về ngôn ngữ tạo hình, kỹ thuật, phương tiện, chất liệu, chế bản và in ấn. Đây là những cơ sở ban đầu, gợi ý cho đề tài luận án triển khai đúng hướng và phát triển các nội dung nghiên cứu. Nét chung những công trình có đề cập đến dữ liệu tranh khắc kim loại là giá trị quan trọng của nguồn tư liệu nhiều tác giả thừa nhận. Như vậy, hầu hết các công trình khoa học tiêu biểu nói trên có một thành quả kiến thức rộng lớn, bao hàm nhiều khía cạnh liên quan mật thiết đến đề tài luận án. Song chủ yếu những công trình này lại mô tả thể mạnh đặc thù, mà ở đó việc nghiên cứu về thể loại, ngôn ngữ biểu đạt của nghệ thuật, kỹ thuật, phương tiện, chất liệu tranh khắc kim loại, khai mở vấn đề đặc điểm tạo hình tranh khắc kim loại Việt Nam thì chưa chú ý tiếp cận cụ thể, còn riêng biệt với nhiều công trình, chưa có công trình nào sâu chuỗi toàn bộ tiến trình hình thành

phát triển và những chuyển biến của tranh tranh khắc kim loại Việt Nam từ giai đoạn hình thành từ năm 1976 đến 2024. Đây là trường hợp nghiên cứu còn đang khuyết trống, tư liệu công bố liên quan đến tranh khắc kim loại chỉ là những thông tin đề cập sơ lược, chưa hệ thống đầy đủ giá trị cần xác định của tạo hình tranh khắc kim loại Việt Nam. Như vậy, nghiên cứu *Tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024* là đối tượng cần quan tâm nghiên cứu trong mối tương quan với tiến trình phát triển của đồ họa tranh in Việt Nam.

1.2. Cơ sở lý luận

1.2.1. Khái niệm tranh khắc kim loại

Hiện nay, trong môi trường nghiên cứu và thực hành mỹ thuật tại Việt Nam, cách gọi “*tranh khắc kim loại*” tuy được sử dụng khá phổ biến nhưng vẫn chưa đạt đến sự thống nhất tuyệt đối. Thực tế cho thấy, trong giới chuyên môn và trong các tài liệu học thuật khác cũng đang được dùng song song, chẳng hạn như “*tranh khắc kim loại*”, “*tranh khắc in kim loại*”, “*tranh in khắc kim loại*” hay “*tranh in từ chế bản kim loại*”. Những cách gọi này, dù khác nhau về cấu trúc ngôn ngữ, đều cùng hướng tới việc mô tả một hình thức nghệ thuật đồ họa được thực hiện trên chế bản là tấm kim loại như đồng, kẽm, nhôm hoặc inox thông qua phương pháp in lõm. Sự đa dạng về thuật ngữ phản ánh giai đoạn chuyển tiếp và tiếp biến trong quá trình hình thành và phát triển loại hình nghệ thuật này tại Việt Nam, trong bối cảnh nền mỹ thuật hiện đại tiếp nhận các kỹ thuật đồ họa phương Tây nhưng đồng thời cũng tìm cách điều chỉnh cho phù hợp với điều kiện sáng tác và thực hành trong nước. Điều này cũng cho thấy, cho đến nay, vẫn chưa có một quy chuẩn thuật ngữ thống nhất và chính thức về thể loại tranh khắc kim loại trong hệ thống lý luận mỹ thuật Việt Nam.

Theo *Từ điển thuật ngữ Mỹ thuật phổ thông*, tranh khắc kim loại là thể loại tranh in từ các bản kim loại (như đồng, kẽm, nhôm...) được khắc bằng bút nhọn hoặc ăn mòn bằng axit, với nhiều kỹ thuật phủ vec-ni, bột nhựa thông, nhựa đường... nhằm tạo ra những hiệu ứng diễn tả phong phú và tinh vi. Đây là hình thức thể hiện có khả năng tạo nên vẻ đẹp chính xác và hấp dẫn của ngôn ngữ tạo hình đồ họa, thông qua các thủ pháp chấm, nét và mảng sắc độ [75, tr.137]. Tuy nhiên, cần lưu ý rằng nội

dụng định nghĩa này được biên soạn từ năm 2002, trong bối cảnh lý luận và thực hành nghệ thuật đồ họa tại Việt Nam chưa có sự cập nhật toàn diện về mặt kỹ thuật, thuật ngữ và xu hướng sáng tác so với bối cảnh đương đại. Vì vậy, dù đóng vai trò tham khảo nền tảng, một số mô tả trong Từ điển này hiện nay có thể không còn bao quát đầy đủ hoặc hoàn toàn tương thích với cách tiếp cận chuyên môn hiện đại về tranh khắc kim loại. Để có được cách nhìn hệ thống và cập nhật hơn, có thể tham khảo quan điểm của Chu Mạnh Dương trong tài liệu *Hệ thống và chú giải thuật ngữ tranh in* (2011) trong đó khẳng định rằng tranh khắc kim loại là một nhánh đặc thù và tiêu biểu của phương pháp in lõm - phương pháp cốt lõi trong giảng dạy và sáng tác đồ họa tại Việt Nam [27, tr.9]. Ở góc độ nghiên cứu, tác giả Nguyễn Nghĩa Phương trong bài báo khoa học “Tranh khắc kim loại và sự xuất hiện của nó ở Việt Nam” đã nhấn mạnh “Tranh khắc kim loại là hình thức nghệ thuật độc đáo nằm trong thể loại tranh in với rất nhiều kỹ thuật và chất liệu thể hiện khác nhau. Tranh khắc kim loại thường được in bằng phương pháp in lõm và đóng vai trò là thành phần chính của tranh in lõm”, khái niệm này không chỉ phản ánh đặc điểm kỹ thuật mà còn mô tả tính chất sáng tạo độc đáo của loại hình nghệ thuật này. Tranh khắc kim loại được thực hiện bằng cách khắc hoặc ăn mòn hóa chất lên bề mặt kim loại, như đồng, kẽm hoặc thép, để tạo ra bản in. Phương pháp này bao gồm hai nhóm kỹ thuật chính: khắc trực tiếp (như drypoint, engraving) và khắc gián tiếp thường là kỹ thuật ăn mòn bằng hóa học (như kỹ thuật etching, aquatint). Sau khi chế bản, mực in được bôi và lau để chỉ giữ lại ở các phần tử lõm trước khi giấy in được ép chặt lên bản dưới áp lực lớn. Đặc điểm nổi bật của tranh khắc kim loại là nằm ở khả năng tạo ra nhiều dạng hiệu ứng thị giác, từ hệ thống đường nét có độ chi tiết phức tạp đến các mảng đậm nhạt được xử lý với độ tương phản và độ sâu khác nhau, dựa trên tính linh hoạt và độ chính xác của bề mặt kim loại. Hình thức tranh này có nguồn gốc từ châu Âu vào thế kỷ XV và được phát triển bởi những họa sĩ nổi tiếng như Albrecht Dürer, Rembrandt, và Francisco Goya. Qua thời gian, tranh khắc kim loại không chỉ phổ biến tại châu Âu mà còn lan tỏa ra khắp thế giới, trở thành một phương tiện biểu đạt nghệ thuật và kỹ thuật quan trọng trong lĩnh vực đồ họa. Những yếu tố trên góp phần định hình tranh khắc kim loại như một khái niệm nghệ

thuật vừa giàu giá trị thẩm mỹ vừa có nền tảng kỹ thuật sâu sắc [93, tr.33].

Đáng chú ý, trong hệ thống giáo dục phổ thông hiện hành, cụ thể là trong *sách giáo khoa Mỹ thuật lớp 10* (thuộc bộ sách Kết nối tri thức với cuộc sống), cách gọi “tranh khắc kim loại” đã được sử dụng một cách chính thức. Việc minh họa tranh ghi chất liệu khắc kim loại cho thấy thuật ngữ này được sử dụng chính thức và phổ biến trong giáo dục phổ thông, nhằm truyền tải kiến thức một cách dễ hiểu và thống nhất cho học sinh [8, tr.8]. Đồng thời, các văn bản pháp lý như *Nghị định số 113/2013/NĐ-CP về hoạt động mỹ thuật* và *Thông tư số 10/2020/TT-BLĐTBXH* về danh mục công việc ảnh hưởng đến sức khỏe lao động nữ cũng sử dụng thuật ngữ này trong các quy định mang tính pháp quy. Việc “tranh khắc kim loại” được thừa nhận như một danh mục công việc cụ thể không chỉ cho thấy tính chuyên biệt của kỹ thuật này, mà còn phản ánh mức độ chuẩn hóa của thuật ngữ trong hệ thống pháp luật và đời sống xã hội [9].

Ở các nước phương Tây, phương pháp in lõm (intaglio) bao gồm nhiều kỹ thuật như engraving, etching, mezzotint và aquatint... vốn phát triển mạnh mẽ từ thế kỷ 15-17 với sự góp mặt của các nghệ sĩ lớn như Albrecht Dürer, Rembrandt [146, tr.119-122]. Các thuật ngữ kỹ thuật này được dùng để mô tả chính xác từng phương pháp chế bản, thay vì sử dụng khái niệm bao quát như “tranh khắc kim loại”. Trong khi đó, tại Việt Nam, “tranh khắc kim loại” lại là thuật ngữ phổ biến, được dùng như một định danh cụ thể cho loại hình nghệ thuật đồ họa dựa trên chất liệu và kỹ thuật khắc từ bản kim loại. Sự khác biệt này có thể xuất phát từ cách tiếp cận theo vật liệu cũng như nhu cầu đơn giản hóa trong giảng dạy và nghiên cứu mỹ thuật trong nước.

Thuật ngữ tiếng Pháp “Chalcographie” (từ tiếng Hy Lạp cổ: khalkos - “đồng” và graphe - “chữ viết”) ban đầu dùng để chỉ nghệ thuật khắc trên đồng. Tuy nhiên, về sau, thuật ngữ này được mở rộng để chỉ bất kỳ hình khắc nào trên các chất liệu kim loại khác nhau [143, tr.119-122]. Khắc kim loại là một kỹ thuật khắc sử dụng phương pháp in lõm, trong đó hình ảnh được tạo ra bằng cách in từ một tấm kim loại đã được khắc. Bề mặt tấm kim loại được cắt các đường rãnh để giữ mực in, sau đó ép lên giấy bằng máy in lõm. Quá trình khắc có thể thực hiện theo hai phương pháp chính: (1)

khắc trực tiếp là sử dụng các công cụ sắc bén như đục, mũi nhọn để rạch trực tiếp lên bề mặt kim loại; (2) khắc gián tiếp là dùng hóa chất để ăn mòn kim loại, tạo ra hình ảnh mong muốn, phương pháp này bao gồm etching, aquatint...

Về phương diện kỹ thuật, “tranh khắc kim loại” nhấn mạnh đến hành vi khắc như một thao tác tạo hình chủ đạo, trong đó họa sĩ tác động trực tiếp hoặc gián tiếp lên bề mặt kim loại bằng các công cụ hoặc hóa chất để tạo nên các phần tử lõm. Đây là một hình thức nghệ thuật đồ họa sử dụng kỹ thuật của phương pháp in lõm (intaglio), trong đó hình ảnh sau khi được khắc lên bản kim loại sẽ được in ra giấy dưới lực nén của máy in. Các phương pháp in lõm phổ biến trong tranh khắc kim loại bao gồm: engraving, drypoint, etching, aquatint, mezzotint... Các kỹ thuật này đều dựa trên nguyên lý: hình ảnh được tạo ra bằng cách khắc hoặc ăn mòn lên các phần tử lõm trên bề mặt kim loại như đồng, kẽm, nhôm hoặc inox, sau đó mực được giữ lại trong các rãnh này và ép lên giấy để tạo thành tranh in. Mỗi phương pháp mang lại hiệu quả thị giác riêng biệt và thể hiện trình độ làm chủ chất liệu, công cụ, cũng như khả năng biểu đạt sáng tạo của họa sĩ. Tính “khắc” trong tranh không chỉ là kỹ thuật mà còn là ngôn ngữ biểu đạt độc đáo, góp phần tạo nên chiều sâu về thẩm mỹ và cá tính trong từng tác phẩm.

Từ các cơ sở trên, trong khuôn khổ luận án này, việc lựa chọn sử dụng “tranh khắc kim loại” như một khái niệm phổ thông, có tính hệ thống và dễ nhận diện, nhằm bảo đảm sự nhất quán trong quá trình trình bày và lập luận khoa học. Việc thống nhất cách dùng này là cơ sở cần thiết để tiếp cận, phân tích và làm rõ đặc điểm kỹ thuật, ngôn ngữ tạo hình và vai trò thẩm mỹ của thể loại tranh khắc kim loại trong dòng chảy nghệ thuật đồ họa tranh in Việt Nam.

Tổng hợp các dẫn chứng nêu trên, có thể xác định rằng “tranh khắc kim loại” là cách gọi phổ biến hiện nay trong lĩnh vực mỹ thuật và đồ họa tại Việt Nam, dùng để chỉ một loại hình đồ họa tranh in, trong đó hình ảnh được khắc trực tiếp hoặc gián tiếp (thông qua các phương pháp ăn mòn hóa học) lên bề mặt kim loại như đồng, kẽm, inox.... Sau quá trình chế bản, tác phẩm được in bằng phương pháp in lõm (intaglio), tức mực in được lưu lại trong các phần tử lõm đã khắc trên bề mặt bản in, sau đó

chuyển lên các bề mặt in (thông dụng là giấy) nhờ lực ép của máy in. Quá trình in này không chỉ là bước kỹ thuật cuối cùng mà còn là yếu tố xác lập bản chất đồ họa của tác phẩm. Một đặc điểm quan trọng của tranh khắc kim loại là khả năng tạo ra nhiều bản in từ một bản khắc duy nhất. Số lượng bản in có thể thay đổi tùy theo độ bền của bản kim loại, kỹ thuật in, và chủ ý của nghệ sĩ. Tập hợp các bản in này, dù có thể khác nhau về màu sắc, tuy nhiên đều thuộc về một tác phẩm tranh khắc kim loại, với giá trị nghệ thuật và kỹ thuật được xác lập thông qua toàn bộ quy trình khắc và in.

1.2.2. Lý thuyết nghiên cứu và các luận điểm liên quan đến đề tài

1.2.2.1. Lý thuyết Giao lưu tiếp biến văn hóa

Lý thuyết Giao lưu tiếp biến văn hóa (Acculturation) là một trong những cơ sở lý luận quan trọng để phân tích quá trình du nhập, chuyển hóa và phát triển của tranh khắc kim loại Việt Nam trong bối cảnh giao thoa nghệ thuật toàn cầu. Khởi nguồn từ lĩnh vực nhân học cuối thế kỷ XIX, lý thuyết này được mở rộng và hệ thống hóa trong các ngành xã hội học, tâm lý học và nghiên cứu văn hóa ở phương Tây đầu thế kỷ XX, nhằm lý giải hiện tượng biến đổi văn hóa của các cộng đồng trong quá trình tiếp xúc lâu dài giữa các nền văn hóa khác nhau.

Hai học giả William I. Thomas và Florian W. Znaniecki được xem là những người đặt nền tảng cho lý thuyết này thông qua công trình *The Polish Peasant in Europe and America* (1918-1920). Nghiên cứu của họ cho thấy, trong tiến trình di cư và hội nhập, con người có thể vừa thích ứng với nền văn hóa mới, vừa duy trì được bản sắc văn hóa gốc. Quan niệm này mở đường cho việc hiểu tiếp biến văn hóa như một quá trình tương tác hai chiều, nơi diễn ra sự trao đổi, thích nghi và sáng tạo giữa các hệ thống văn hóa. Phát triển theo hướng này, John W. Berry (Canada) đã xây dựng Mô hình đa chiều về tiếp biến văn hóa (Multidimensional Model of Acculturation) - một khung lý thuyết quan trọng trong nghiên cứu hiện đại. Theo Berry, quá trình tiếp biến được xác định qua hai trục cơ bản: (1) duy trì văn hóa nguồn (maintenance of heritage culture) và (2) tham gia vào văn hóa tiếp nhận (participation in the receiving culture). Sự kết hợp giữa hai trục này hình thành bốn chiến lược tiếp

biến: duy trì (maintenance), chuyển đổi (assimilation), phân tách (separation) và hòa nhập (integration) [139, tr.30-33]. Trong đó, mô hình “hòa nhập” được xem là hình thức tiếp biến hiệu quả nhất, cho phép các cá nhân và cộng đồng vừa bảo tồn giá trị truyền thống, vừa mở rộng không gian sáng tạo thông qua việc tiếp nhận yếu tố mới. Ở góc độ mở rộng, Zell J.R. (2021) cho rằng tiếp biến văn hóa có thể diễn ra ở hai cấp độ: nhóm và cá nhân. Ở cấp độ nhóm, đó là sự tiếp nhận rộng rãi các giá trị, hình thức nghệ thuật và công nghệ của một nền văn hóa khác; còn ở cấp độ cá nhân, đó là sự chuyển hóa tư duy, cảm xúc và động cơ sáng tạo của chủ thể [190]. Sự phân tầng này cho phép phân tích sâu hơn cách thức mà các yếu tố ngoại sinh được “nội hóa” trong quá trình sáng tạo nghệ thuật.

Từ cơ sở lý thuyết đó, có thể thấy rằng, giao lưu tiếp biến văn hóa là một lý thuyết mang tính phổ quát, có khả năng ứng dụng trong nhiều lĩnh vực xã hội ở cả phương Tây lẫn phương Đông. Bất kỳ lĩnh vực sáng tạo nào cũng chịu tác động trực tiếp hoặc gián tiếp của quá trình giao lưu và tiếp biến, và nghệ thuật không phải là ngoại lệ. Việc vận dụng lý thuyết này vào nghiên cứu nghệ thuật, đặc biệt là nghệ thuật tranh khắc kim loại ở Việt Nam, mở ra một hướng tiếp cận liên ngành, cho phép luận án tiếp cận tranh khắc kim loại Việt Nam không chỉ như một thể loại nghệ thuật mang tính kỹ thuật, mà còn như một hiện tượng văn hóa mang giá trị thẩm mỹ đặc thù. Lý thuyết này giúp lý giải bản chất của sự thay đổi và sáng tạo trong nghệ thuật Việt Nam đương đại: sự chuyển hóa linh hoạt giữa yếu tố ngoại sinh và nội sinh, giữa ảnh hưởng quốc tế và nền tảng văn hóa dân tộc. Qua đó, khẳng định vai trò chủ động của nghệ sĩ Việt Nam trong quá trình tiếp biến, đồng thời làm sáng rõ đặc trưng thẩm mỹ và giá trị văn hóa của tranh khắc kim loại Việt Nam trong tiến trình hội nhập nghệ thuật thế giới.

Khi áp dụng lý thuyết tiếp biến văn hóa vào nghiên cứu tranh khắc kim loại Việt Nam, có thể nhận thấy bối cảnh lịch sử và văn hóa là nền tảng cho việc hiểu sâu hơn về sự tiếp xúc, chuyển biến và đổi mới của thể loại tranh này. Những biến đổi đó được thể hiện rõ qua các khía cạnh như chủ đề, nội dung và phương pháp thể hiện trong các sáng tác tranh khắc kim loại từ năm 1976 đến 2024 giai đoạn mà nền mỹ

thuật Việt Nam bước vào thời kỳ hội nhập mạnh mẽ với thế giới. Tranh khắc kim loại Việt Nam vốn có lịch sử du nhập và chịu ảnh hưởng của nhiều nền văn hóa khác nhau, đặc biệt là từ Liên Xô, Đức, Ba Lan, và sau này là Thái Lan và các nước ASEAN. Những ảnh hưởng này không chỉ dừng ở phương diện kỹ thuật (etching, aquatint, mezzotint, drypoint...), mà còn thể hiện ở cách tư duy tạo hình, quan niệm về thẩm mỹ và cách thức biểu đạt nội dung.

Tuy nhiên, quá trình tiếp nhận này không mang tính sao chép cơ học, mà là sự thích ứng có chọn lọc và sáng tạo trên nền tảng cơ bản ở Việt Nam. Các họa sĩ đã chủ động chuyển hóa kỹ thuật khắc kim loại phương Tây trong điều kiện vật chất hạn chế, đồng thời kết hợp cảm quan Á Đông trong tổ chức hình khối, bố cục và biểu đạt tinh thần dân tộc. Điều này phản ánh rõ hình thức “hòa nhập” trong mô hình tiếp biến của Berry, nơi các nghệ sĩ vừa duy trì bản sắc văn hóa Việt Nam, vừa tiếp thu tinh hoa của nền mỹ thuật thế giới để tạo nên một diện mạo mới cho tranh khắc kim loại.

Lý thuyết Giao lưu tiếp biến văn hóa vì vậy cung cấp một khung khái niệm hữu ích để giải thích cách thức các yếu tố ngoại sinh (kỹ thuật, quan niệm thẩm mỹ, phương pháp sáng tác) được Việt hóa trong thực tiễn nghệ thuật. Nó cho phép xem tranh khắc kim loại không chỉ như một thể loại kỹ thuật, mà còn như một “không gian đối thoại văn hóa”, nơi các giá trị nghệ thuật phương Tây và truyền thống Á Đông gặp gỡ, xung đột và hòa giải. Ở bình diện này, sự phát triển của tranh khắc kim loại Việt Nam phản ánh đồng thời hai quá trình: toàn cầu hóa nghệ thuật và bản địa hóa sáng tạo.

Bên cạnh đó, trong bối cảnh hiện nay, sự phát triển của các phương tiện truyền thông và công nghệ thông tin đã làm thay đổi sâu sắc cách thức giao lưu nghệ thuật. Các họa sĩ Việt Nam có thể dễ dàng tiếp xúc với những ý tưởng, phong cách và kỹ thuật mới từ các nền mỹ thuật khác trên toàn cầu. Quá trình tiếp biến văn hóa vì thế không còn diễn ra chậm rãi qua các mối giao lưu vật lý như trước, mà trở nên nhanh chóng, đa chiều và liên tục. Ở cấp độ này, tranh khắc kim loại Việt Nam thuộc kiểu tiếp biến “chuyển đổi” (transformation type), tức là quá trình tái cấu trúc các yếu tố ngoại lai thành ngôn ngữ nghệ thuật riêng, phù hợp với điều kiện vật chất, xã hội và cảm quan thẩm mỹ của người Việt.

Việc vận dụng lý thuyết Giao lưu tiếp biến văn hóa trong nghiên cứu tranh khắc kim loại Việt Nam giúp làm rõ những vấn đề cốt lõi như: (1) đặc trưng nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam được hình thành trên cơ sở giao thoa văn hóa như thế nào; (2) giá trị nghệ thuật của dòng tranh này trong tiến trình hội nhập mỹ thuật Việt Nam hiện đại; và (3) tác động của các nền nghệ thuật phương Tây và khu vực đối với sự chuyển đổi tư duy sáng tạo của các họa sĩ Việt Nam. Từ góc nhìn đó, có thể thấy rõ ảnh hưởng của các nền văn hóa Liên Xô, Đức, Ba Lan hay Thái Lan trong bút pháp, bố cục và cách sử dụng chất liệu của các họa sĩ Việt Nam, nhưng đồng thời cũng nhận ra nỗ lực “nội hóa” các ảnh hưởng đó thành biểu hiện mang bản sắc Việt. Việc xác định những điểm tương đồng và khác biệt giữa tranh khắc kim loại Việt Nam và các nền mỹ thuật khác, đồng thời phân tích cơ chế tiếp nhận, diễn giải và tái tạo các yếu tố ngoại sinh, cho phép hình thành một cái nhìn tổng thể, khoa học về sự phát triển của thể loại này.

1.2.2.2. Luận điểm về Nghệ thuật học, Mỹ thuật học

Trong mỹ thuật học, mối quan hệ giữa nội dung và hình thức là một phạm trù cốt lõi, giữ vai trò định hướng cho cả lý luận và thực hành nghệ thuật. Đối với tranh khắc kim loại, một nhánh quan trọng của đồ họa tranh in Việt Nam thì việc khảo sát mối liên hệ này không chỉ giúp lý giải bản chất tạo hình mà còn phản ánh tư duy thẩm mỹ của người sáng tác. Nội dung và hình thức trong nghệ thuật tạo hình không tồn tại độc lập mà luôn tác động qua lại, thể hiện lựa chọn sáng tạo của tác giả và góp phần hình thành giá trị biểu đạt tổng thể của tác phẩm.

Luận điểm hình thức là nơi nội dung kết tinh, là nơi tư tưởng nghệ thuật hóa thân, và mọi ý tưởng lớn đều cần một hình thức tương xứng [101, tr.54-56] nhấn mạnh vai trò chủ động của hình thức trong cấu trúc tác phẩm. Quan điểm này xác định rằng tư tưởng nghệ thuật không tồn tại độc lập mà chỉ có thể được biểu đạt thông qua hình thức. Trong tranh khắc kim loại, điều đó thể hiện rõ qua ngôn ngữ tạo hình bao gồm kỹ thuật khắc, tổ chức mảng khối, sử dụng tương phản sáng tối và xử lý bề mặt. Những yếu tố này không chỉ mang chức năng thị giác mà còn chứa đựng thông điệp xã hội, cảm xúc và suy tư nhân sinh, qua đó hình thức trở thành bản thể biểu đạt của

nội dung. Đồng thời, *nội dung và hình thức là hai mặt thống nhất của một thực thể sáng tạo, không thể tách rời* [117, tr.35]. Cách nhìn này cho thấy, trong sáng tác mỹ thuật nói chung và tranh khắc kim loại nói riêng, hình thức không chỉ là phương tiện minh họa cho nội dung mà chính là nơi cảm xúc và tư duy thẩm mỹ của họa sĩ được định hình. Sự lựa chọn vật liệu, kỹ thuật khắc, cách tổ chức đường nét, mảng khối, cùng các yếu tố tương phản đều góp phần kiến tạo nội dung tinh thần của tác phẩm. Qua đó, hình thức trở thành một quá trình biểu đạt năng động, nơi tư duy sáng tạo và cảm xúc cá nhân hòa quyện thành giá trị nghệ thuật cụ thể. Ở bình diện rộng hơn, luận điểm *mỗi hình thức nghệ thuật đều chứa đựng tinh thần của thời đại và phản ánh cách con người cảm nhận thế giới* [164, tr.124] mở rộng vấn đề sang chiều kích văn hóa - xã hội. Hình thức không chỉ là phạm trù kỹ thuật mà còn là tấm gương phản chiếu của bối cảnh lịch sử, văn hóa và tâm thức thời đại. Vận dụng quan điểm này vào tranh khắc kim loại Việt Nam cho thấy, từ sau Đổi mới, hình thức nghệ thuật đã trở nên đa dạng và linh hoạt hơn, phản ánh sự chuyển biến trong tư duy sáng tạo. Các họa sĩ sử dụng kỹ thuật, chất liệu và hình thức như một ngôn ngữ biểu đạt độc lập nhằm thể hiện cái nhìn cá nhân, phản tư và đa nghĩa, vượt khỏi khuôn khổ của nghệ thuật hiện thực xã hội chủ nghĩa. Từ hệ thống luận điểm trên, có thể khẳng định rằng việc phân tích mối quan hệ giữa nội dung và hình thức là cơ sở quan trọng để nhận diện đặc trưng nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam. Những yếu tố cơ bản như điểm, đường, nét, mảng, khối không chỉ là công cụ tạo hình mà còn là phương tiện biểu đạt cảm xúc và tư duy thẩm mỹ. Đặc biệt, trong tranh khắc kim loại, các yếu tố này đòi hỏi độ chuẩn xác và sự kiểm soát cao, phản ánh tính kỷ luật, sự tỉ mỉ và chiều sâu biểu đạt của người sáng tác. Việc tổ chức đường nét và mảng khối hợp lý không chỉ định hình hình thể mà còn tạo nên chiều sâu không gian và hiệu ứng thị giác đặc trưng, góp phần khẳng định giá trị thẩm mỹ và bản sắc ngôn ngữ của tranh khắc kim loại trong mỹ thuật Việt Nam đương đại.

Trong nghiên cứu mỹ thuật, chất liệu và kỹ thuật không chỉ đóng vai trò phương tiện tạo hình mà còn là yếu tố hình thành ngôn ngữ nghệ thuật đặc thù của từng thể loại. Luận điểm *chất liệu không chỉ là nền tảng vật lý mà còn là yếu tố quy*

định hình thức biểu hiện và phong cách nghệ thuật [188, tr.132] đã chỉ ra vai trò chủ động của chất liệu trong quá trình sáng tạo nghệ thuật. Quan điểm này khẳng định rằng chất liệu và kỹ thuật không đơn thuần là phương tiện tạo hình, mà chính là nơi tư duy nghệ thuật được hình thành và biểu đạt. Trong tranh khắc kim loại, chất liệu kim loại và kỹ thuật in lõm tạo nên những đặc điểm thẩm mỹ riêng, nơi mỗi thao tác khắc, độ sâu của rãnh kim loại hay sự phân bố mực in đều trở thành yếu tố biểu cảm. Từ sau năm 1976, sự phát triển của kỹ thuật in lõm ở Việt Nam đã mở ra những khả năng sáng tạo mới, giúp họa sĩ khai thác độ sâu, độ tương phản và hiệu ứng bề mặt của tranh khắc kim loại như một phương tiện diễn đạt nội dung tư tưởng. Sự tương tác giữa chất liệu, kỹ thuật và cảm xúc sáng tạo đã hình thành nên hệ thống ký hiệu tạo hình riêng biệt, góp phần tạo nên bản sắc riêng của tranh khắc kim loại so với các loại hình đồ họa khác. Tiếp nối hướng lý luận đó, luận điểm *hình thức biểu hiện cảm xúc, không phải bằng ngôn từ mà bằng cấu trúc cảm quan* [157, tr.115] đặt trọng tâm vào khả năng biểu đạt cảm xúc thông qua ngôn ngữ thị giác. Nghệ thuật được xem như quá trình chuyển hóa cảm xúc nội tâm thành hình thức cảm quan, nơi cấu trúc, đường nét, sắc độ và tương phản là phương tiện truyền tải trạng thái tâm lý của người nghệ sĩ. Trong tranh khắc kim loại, quá trình sáng tác không chỉ là thao tác kỹ thuật mà là hành trình biểu đạt cảm xúc, nơi từng nét khắc, độ sâu, độ loang của mực hay hiệu ứng ngược bản đều mang dấu ấn cá nhân. Các yếu tố ngẫu nhiên trong lực ép, mật độ mực in hay kết cấu bề mặt không chỉ tạo nên sự độc bản cho mỗi bản in mà còn phản ánh trực tiếp rung động và trực cảm sáng tạo của họa sĩ. Bổ sung cho luận điểm này, quan niệm cho rằng *sáng tác không chỉ là sự sắp xếp hình thức mà còn là hành trình thể hiện cảm xúc, ý nghĩa và tâm trạng của người nghệ sĩ* [150, tr.201] cho thấy trong tranh khắc kim loại, kỹ thuật và cảm xúc không tách rời nhau, mà cùng tồn tại như hai mặt của một quá trình sáng tạo, nơi hình thức vừa là công cụ, vừa là không gian biểu hiện nội tâm.

Ở phương diện lịch sử - xã hội, luận điểm khẳng định *không có nghệ thuật nào tồn tại ngoài lịch sử, bởi mỗi tác phẩm đều phản ánh hoặc phản ứng trước thời đại của nó* [142, tr.112] đã mở rộng phạm vi lý giải tranh khắc kim loại từ góc độ bối

cảnh. Nghệ thuật không chỉ là sản phẩm cá nhân, mà còn là kết quả của sự tương tác giữa người nghệ sĩ và môi trường xã hội, văn hóa, chính trị. Trong tranh khắc kim loại Việt Nam, đặc biệt từ sau năm 1976, sự thay đổi tư duy sáng tạo gắn liền với những biến động của xã hội, từ giai đoạn hậu chiến đến thời kỳ Đổi mới và hội nhập quốc tế.

Từ luận điểm nêu trên, có thể thấy việc tiếp cận tranh khắc kim loại Việt Nam không chỉ dừng ở bình diện kỹ thuật hay biểu tượng, mà cần được xem như một thực thể thẩm mỹ tổng hợp, nơi hình thức, nội dung, chất liệu và cảm xúc cùng cấu thành giá trị nghệ thuật. Phân tích tranh khắc kim loại trong mối quan hệ giữa chất liệu, kỹ thuật, tính biểu cảm và bối cảnh lịch sử - xã hội sẽ giúp nhận diện đặc trưng nghệ thuật tạo hình, đồng thời làm rõ vị thế và đóng góp của thể loại này trong tiến trình phát triển của đồ họa Việt Nam đương đại.

1.2.3. Khung phân tích

Khung phân tích tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 được hình thành dựa trên hai căn cứ cơ bản. Trước hết, căn cứ vào tính đặc thù của đối tượng nghiên cứu: tranh khắc kim loại không chỉ là sản phẩm của tư duy thẩm mỹ mà còn là kết quả của thao tác kỹ thuật và sự am hiểu chất liệu, do đó mọi biểu đạt nội dung đều gắn liền và thống nhất với hình thức thể hiện. Tiếp theo, căn cứ vào mục đích nghiên cứu của đề tài, là làm rõ đặc trưng nghệ thuật, xác định giá trị nghệ thuật, vị thế, cơ hội thách thức của thể loại này trong tiến trình phát triển của đồ họa tranh in Việt Nam, cũng như mối tương quan với các loại hình đồ họa tranh in khác trong nước, vì vậy việc xây dựng một mô hình phân tích toàn diện là điều cần thiết. Khung phân tích được triển khai theo ba cấp độ có quan hệ logic, kế thừa lẫn nhau, đảm bảo sự chuyển tiếp logic giữa các bước phân tích. Đó là từ cấp độ nhận diện hiện tượng (biểu đạt về nội dung - hình thức nghệ thuật), đến cấp độ khái quát bản chất (tìm ra đặc trưng nghệ thuật), và cuối cùng là cấp độ luận bàn (luận giải - đánh giá về giá trị nghệ thuật, vị thế, cơ hội thách thức của thể loại này trong tiến trình phát triển của đồ họa tranh in Việt Nam, cũng như mối tương quan với các loại hình đồ họa tranh in khác trong nước).

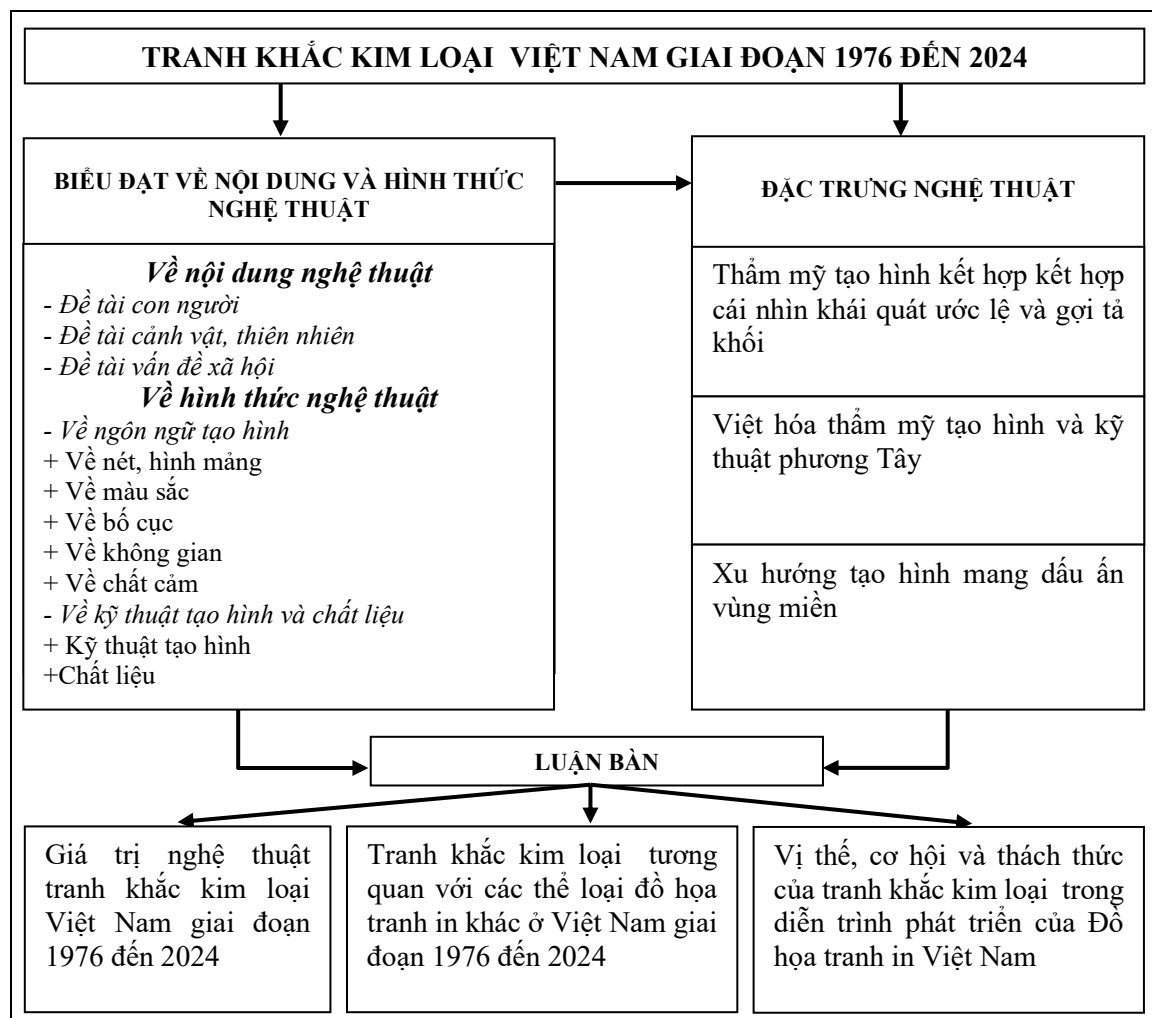
Cấp độ thứ nhất là phân tích biểu đạt nội dung và hình thức nghệ thuật, đóng vai trò cơ sở nhằm nhận diện cấu trúc tạo hình, kỹ thuật và đề tài tư tưởng trong các tác phẩm tranh khắc kim loại. Đây là giai đoạn nền tảng, đóng vai trò như điểm xuất phát của toàn bộ quá trình nghiên cứu. Bao gồm nghiên cứu biểu đạt của hai thành tố: nội dung và hình thức nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam. Việc phân tích nội dung nghệ thuật bao gồm việc khảo sát các đề tài được thể hiện trong tranh khắc kim loại như đề tài con người; đề tài cảnh, vật cũng như đề tài các vấn đề xã hội. Những đề tài này không chỉ phản ánh hiện thực đời sống mà còn thể hiện tư duy nghệ thuật và mối quan tâm của họa sĩ đối với xã hội. Song song đó, hình thức nghệ thuật cũng được phân tích một cách chi tiết, bao gồm ngôn ngữ tạo hình (nét, mảng khối, màu sắc, bố cục, không gian), kỹ thuật tạo hình và chất liệu. Thông qua đó, nghiên cứu hình thành hệ thống dữ liệu có tính định lượng và định tính, làm nền tảng cho bước khái quát đặc trưng nghệ thuật.

Cấp độ thứ hai là nhận diện đặc trưng nghệ thuật, giữ vai trò trung gian trong tiến trình phân tích, giúp tổng hợp và khái quát từ dữ liệu ở bước đầu để xác lập các đặc trưng chủ đạo của tranh khắc kim loại Việt Nam như: thẩm mỹ tạo hình kết hợp cái nhìn khái quát ước lệ và gợi tả khối, sự Việt hóa trong thẩm mỹ và kỹ thuật phương Tây, cũng như xu hướng tạo hình mang dấu ấn vùng miền. Thành tố này là nút giao giữa phân tích và lý giải, cho phép chuyển từ quan sát hiện tượng sang nhận diện bản chất của nghệ thuật.

Cấp độ thứ ba là luận bàn và đánh giá tổng hợp, nhằm đặt kết quả nghiên cứu vào bối cảnh phát triển chung của mỹ thuật Việt Nam để xác định giá trị, vị thế và triển vọng của tranh khắc kim loại. Đây là cấp độ được hình thành trực tiếp dựa trên kết quả phân tích và nhận diện ở hai cấp độ trước. Quá trình luận bàn nghiên cứu tập trung vào ba nội dung chính: giá trị nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam trong giai đoạn nghiên cứu; mối tương quan giữa tranh khắc kim loại với các thể loại đồ họa tranh in khác; và vị thế, cơ hội cũng như thách thức của thể loại này trong diễn trình phát triển của nghệ thuật đồ họa Việt Nam. Đây là bước kết luận, giúp khẳng định vai trò và tiềm năng của tranh khắc kim loại trong đời sống nghệ thuật đương

đại, đồng thời mở ra những hướng nghiên cứu tiếp theo về thể loại này.

Sơ đồ 1.2.3. Khung phân tích tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024



[Nguồn: NCS]

1.3. Khái quát về tranh khắc kim loại Việt Nam

Giai đoạn định hình và đào tạo chính quy (1976-1985)

Sau năm 1975, khi đất nước hoàn toàn thống nhất, đời sống mỹ thuật Việt Nam bước vào một giai đoạn mới, giai đoạn tái thiết, củng cố và phát triển trên phạm vi cả nước. Tinh thần chung của thời kỳ này là phục vụ công cuộc xây dựng xã hội chủ nghĩa, đồng thời khẳng định bản sắc văn hóa dân tộc sau chiến tranh. Trong bối cảnh đó, nghệ thuật đồ họa tranh in, được xem như một phương tiện trực quan mang tính tuyên truyền, giáo dục và phản ánh đời sống lao động mới. Chính trong giai đoạn này, tranh khắc kim loại, một kỹ thuật còn mới mẻ với họa sĩ đồ họa Việt Nam, bắt đầu

bước vào tiến trình phát triển chính quy, có hệ thống.

Năm 1976 đánh dấu một bước ngoặt quan trọng khi tranh khắc kim loại lần đầu tiên xuất hiện trong Triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc, được tổ chức sau ngày thống nhất đất nước. Tại triển lãm, có trưng bày bốn bức tranh khắc kẽm, trong đó, ba bức của họa sĩ Đường Ngọc Cảnh gồm: *Cá Biển Đông* (1973, 40x41cm), *Cảng cá* (1976, 40x41cm) và *Trái cây Nam Bộ* (1975, 40x40cm), cùng một bức của họa sĩ Lê Huy Tiếp có tên *Trẻ mồ côi* (1973, 22x30cm) [46, tr.75]. Cũng trong năm 1976, Khoa Đồ họa của Trường Cao đẳng Mỹ thuật TP. HCM (nay là Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM) được thành lập, tạo nền tảng cho việc đào tạo họa sĩ chuyên sâu trong lĩnh vực đồ họa tranh in. Đến năm 1977, Khoa Đồ họa cũng được thành lập tại Trường Cao đẳng Mỹ thuật Việt Nam (nay là Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam) chính thức ra đời, hoàn thiện cơ cấu đào tạo đồ họa chuyên nghiệp ở miền Bắc. Các sự kiện này không chỉ đánh dấu bước chuyển mình quan trọng trong hệ thống đào tạo đồ họa tranh in tại Việt Nam sau thời kỳ thống nhất đất nước, mà còn mở ra những điều kiện nền tảng môi trường học thuật chính quy, tiền đề để thực hành và phát triển kỹ thuật tranh khắc kim loại trong những năm về sau [75, tr.198-202].

Trong chương trình đào tạo giai đoạn đầu của Khoa Đồ họa của Trường Cao đẳng Mỹ thuật Việt Nam đã xây dựng hệ thống bài học bao gồm các kỹ thuật khắc gỗ (woodcut), in đá (lithography), in lụa (silkscreen), và đặc biệt là khắc kẽm in đen trắng -in màu (bao gồm etching và aquatint) được giảng dạy từ năm thứ ba. Đây là bước tiến đáng kể, vì trước đó sinh viên chỉ được tiếp xúc với kỹ thuật in khắc gỗ truyền thống. Việc đưa kỹ thuật in tranh khắc kim loại vào chương trình đào tạo đã giúp sinh viên hiểu rõ hơn về khả năng tạo hình đặc trưng của loại hình in lõm. Khóa đầu tiên tuyển sinh năm 1977, như vậy đến những năm 1979, 1980, sinh viên mới bắt đầu thực hiện các bài tập chuyên ngành đầu tiên về tranh khắc kim loại [93, tr.32-34].

Cũng trong giai đoạn này, đội ngũ giảng viên giữ vai trò tiên phong trong việc nghiên cứu và thử nghiệm kỹ thuật in tranh khắc kim loại. Đặc biệt, họa sĩ Trần Việt Sơn, sau thời gian học tập và nghiên cứu tại Đại học Mỹ thuật Dresden (CHDC Đức), trở về nước giảng dạy tại Khoa Đồ họa - Trường Cao đẳng Mỹ thuật Việt Nam, là

người đưa kỹ thuật khắc kim loại vào chương trình đào tạo chính quy ở miền Bắc. Ông không chỉ giảng dạy lý thuyết và kỹ thuật mà còn trực tiếp tổ chức xưởng in, hướng dẫn sinh viên thực hành các công đoạn in lõm, từ chuẩn bị bản kẽm, xử lý axit, in thử màu, cho đến hoàn thiện tác phẩm. Việc này có ý nghĩa đặc biệt quan trọng trong bối cảnh điều kiện vật chất còn nhiều hạn chế, khi hầu hết dụng cụ, hóa chất, và giấy in đều phải tự chế hoặc tái sử dụng. Tuy vậy, chính những khó khăn đó đã tạo nên tinh thần sáng tạo, khuyến khích sinh viên và giảng viên tìm tòi những giải pháp kỹ thuật phù hợp với điều kiện Việt Nam. Trong giai đoạn giảng dạy 1979 -1985, ông đào tạo nên một thế hệ họa sĩ đồ họa, trong đó có Lê Mai Khanh (Mai Anh). Sau khi tốt nghiệp, Lê Mai Khanh tiếp tục giảng dạy tại Trường Cao đẳng Mỹ thuật Việt Nam, đồng thời sáng tác với nhiều kỹ thuật như khắc gỗ, khắc kẽm, khắc thạch cao, khắc cao su và tham gia nhiều triển lãm quốc tế.

Song song với hoạt động đào tạo ở miền Bắc, Trường Cao đẳng Mỹ thuật TP. Hồ Chí Minh cũng bắt đầu triển khai giảng dạy đồ họa chuyên sâu, tập trung vào kỹ thuật in đá và in kẽm. Các giảng viên như Trần Văn Quân, Nguyễn Xuân Đông, Phan Hoài Phi, cùng nhiều họa sĩ trẻ khác đã tích cực nghiên cứu kỹ thuật in lõm, tạo nên sự nối kết giữa lý thuyết và thực hành. Nhờ sự tương tác học thuật giữa hai trung tâm mỹ thuật lớn của cả nước, tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn này hình thành được nền tảng học thuật, đặt cơ sở cho sự phát triển chuyên sâu ở những thập niên sau.

Một dấu mốc đáng chú ý trong tiến trình phát triển của tranh khắc kim loại là Triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc năm 1985 (lần thứ 12). Lần đầu tiên, có tới 14 tác phẩm khắc đồng và khắc kẽm được trưng bày chính thức, cho thấy sự trưởng thành rõ rệt của thể loại này trong đời sống mỹ thuật. Trong số đó, bộ tranh *Công nghiệp* của họa sĩ Lê Mai Khanh và tác phẩm *Thuyền và bến* (PL2, H 151, tr.317) của họa sĩ Vũ Duy Nghĩa phản ánh không khí lao động xây dựng đất nước trong thời kỳ đầu công nghiệp hóa, đã đoạt Huy chương Bạc, trở thành một trong những cột mốc khẳng định vị thế của tranh khắc kim loại trong nền mỹ thuật Việt Nam [92, tr38]. Ngoài Lê Mai Khanh, Vũ Duy Nghĩa các họa sĩ như Trần Nguyên Hiếu, Nguyễn Nghĩa Duyệt, Bùi Trang Toàn, Lê Huy Tiếp cũng có những sáng tác sử dụng kỹ thuật khắc kim

loại, với đề tài hướng về đời sống, con người và lao động tập thể.

Giai đoạn 1976 - 1985 có thể xem là thời kỳ định hình nền tảng chuyên môn và nhận thức nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam. Từ chỗ chỉ được xem như một kỹ thuật in ấn phụ trợ, tranh khắc kim loại dần được coi là một hình thức biểu đạt nghệ thuật độc lập, có khả năng chuyển tải cảm xúc và tư tưởng của người nghệ sĩ. Những nỗ lực của các trường mỹ thuật trong đào tạo, cùng với sự kiên trì tìm tòi của các họa sĩ - giảng viên, đã tạo ra một thể hệ đầu tiên am hiểu kỹ thuật in lõm, làm chủ được ngôn ngữ tạo hình của tranh khắc kim loại.

Giai đoạn giao lưu và mở rộng sáng tạo (1986-1999)

Bước sang giai đoạn 1986-1999, mỹ thuật Việt Nam bước vào thời kỳ Đổi mới, một bối cảnh xã hội đầy chuyển động khi đất nước chuyển từ cơ chế bao cấp sang nền kinh tế thị trường định hướng xã hội chủ nghĩa. Tinh thần cởi mở trong tư duy văn hóa, chính trị và nghệ thuật đã tác động mạnh mẽ đến đời sống sáng tạo của giới họa sĩ, trong đó có nghệ sĩ đồ họa. Đối với tranh khắc kim loại, đây là giai đoạn vừa mở rộng giao lưu quốc tế, vừa thử nghiệm nhiều kỹ thuật mới, song cũng là thời kỳ trầm lắng về mặt sáng tác, khi nghệ thuật này vẫn đang tìm hướng đi ổn định cho bản sắc riêng trong bối cảnh chuyển mình của xã hội và nền mỹ thuật đương đại.

Từ cuối thập niên 1980, hoạt động giao lưu mỹ thuật quốc tế diễn ra sôi nổi với các triển lãm quan trọng như triển lãm Đồ họa Xô Viết (1985-1990), triển lãm Đồ họa Ba Lan (1986), triển lãm Hội họa - Đồ họa Quốc tế (1987), cùng Trại sáng tác Đồ họa toàn quốc (1988) do Hội Mỹ thuật Việt Nam tổ chức. Các sự kiện này đã mở rộng cơ hội cho họa sĩ Việt Nam tiếp cận trực tiếp với những xu hướng đồ họa đương đại của thế giới, đặc biệt mở rộng đa dạng kỹ thuật in lõm như etching, aquatint, drypoint vốn phổ biến trong nền đồ họa châu Âu. Tuy nhiên, điều kiện vật chất và kỹ thuật in ấn trong nước còn hạn chế, khiến việc áp dụng các phương pháp này gặp nhiều khó khăn. Phần lớn họa sĩ vẫn phải làm việc trong điều kiện tự chế, tận dụng vật liệu nội địa, và thậm chí gia công máy in thủ công.

Ở miền Bắc, Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam tiếp tục giữ vai trò trung tâm trong đào tạo và nghiên cứu kỹ thuật tranh khắc kim loại. Trong giai đoạn cuối thập

niên 1980 đến 1990, chương trình đào tạo của nhà trường vẫn mang đậm tinh thần học thuật, chú trọng rèn luyện kỹ năng khắc và in lõm theo quy trình chuẩn mực ảnh hưởng của nền đồ họa Đông Âu và Liên Xô tiếp tục thể hiện rõ trong tư duy tạo hình. Một số tác phẩm khắc kẽm và khắc đồng xuất hiện tại Triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc lần thứ 17 (1990), tuy nhiên, số lượng tác phẩm vẫn còn ít và chưa tạo được dấu ấn mạnh về nội dung hay ngôn ngữ tạo hình. Trong suốt thập niên 1990, không có tác phẩm tranh khắc kim loại nào đạt giải thưởng phản ánh sự trầm lắng tương đối của thể loại này trong bối cảnh mỹ thuật Việt Nam đang chuyển mình mạnh mẽ sau Đổi mới. Dẫu vậy, giai đoạn này vẫn giữ vai trò quan trọng trong việc đặt nền móng cho thể hệ họa sĩ đồ họa kế cận. Việc duy trì giảng dạy kỹ thuật khắc kim loại trong chương trình chính quy giúp sinh viên có điều kiện tiếp cận các phương pháp in chuyên sâu, làm quen với quy trình sáng tác nghiêm ngặt của kỹ thuật in lõm. Cùng với đó, các hoạt động giao lưu học thuật và triển lãm giữa Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam với các cơ sở đào tạo trong khu vực đã mở ra môi trường học thuật cởi mở hơn, khuyến khích thử nghiệm và mở rộng khả năng biểu đạt cá nhân, tiền đề cho sự phục hồi và phát triển rõ nét hơn của tranh khắc kim loại ở giai đoạn sau năm 2000.

Ở miền Nam, cùng thời kỳ này, Trường ĐH Mỹ thuật TP. Hồ Chí Minh duy trì hoạt động đào tạo đồ họa song song với khắc gỗ và in đá, trong đó khắc kim loại dần được chú ý hơn nhờ các cuộc giao lưu nghệ thuật trong khu vực. Các họa sĩ miền Nam có điều kiện tiếp cận phương pháp in lõm hiện đại thông qua triển lãm quốc tế và hợp tác nghệ thuật. Tuy nhiên, số lượng tác giả theo đuổi dòng tranh này vẫn còn khiêm tốn; đa phần các họa sĩ vẫn ưu tiên sơn dầu hoặc khắc gỗ màu do điều kiện vật chất thuận lợi hơn. Sự hạn chế về hóa chất in, giấy in và máy móc khiến khắc kim loại chưa thực sự trở thành một dòng sáng tác chủ lực trong giai đoạn này.

Đáng chú ý, ở miền Trung, tại Trường Cao đẳng Nghệ thuật (nay là Trường Đại học Nghệ thuật - Đại học Huế), giai đoạn này đánh dấu những bước khởi đầu quan trọng. Năm 1989, họa sĩ Trương Bé, khi đó là Phó Hiệu trưởng, đã cử giảng viên Trần Thanh Bình ra Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội nghiên cứu chuyên sâu về chất liệu in kim loại trong hai tháng, sau đó trở về đưa kỹ thuật này vào giảng dạy

chính thức tại Huế. Do điều kiện vật chất thiếu thốn, máy in kim loại đầu tiên của trường phải đặt gia công thủ công tại Hà Nội; các hóa chất và bản kẽm in đều rất khan hiếm, khiến việc giảng dạy và sáng tác gặp nhiều trở ngại. Phải gần một thập niên sau, nhờ sự vận động của họa sĩ Tuyết Mai, trường mới được tặng một số thiết bị in kim loại từ Pháp và Mỹ, cùng máy in chuyên dụng đặt mua từ Thái Lan trong dự án đầu tư chiều sâu của Đại học Huế. Lứa sinh viên đầu tiên thực hành tranh khắc kim loại gồm Trần Quyết Thắng, Huỳnh Thị Tuyết, Phan Hải Bằng, Phạm Hoàng Anh, Nguyễn Thị Hải Hòa, là những người đặt viên gạch đầu tiên cho dòng tranh in lõm ở miền Trung. Năm 1995, Trường ĐH Nghệ thuật - ĐH Huế ký kết hợp tác với các trường nghệ thuật ở Thái Lan, mở ra các chương trình trao đổi giảng viên, sinh viên và workshop đồ họa quốc tế. Ba giảng viên Phan Hải Bằng, Nguyễn Thiện Đức, Tô Trần Bích Thúy được cử sang Trường Đại học Mỹ thuật Chiang Mai và Bangkok để học tập kỹ thuật engraving, drypoint, mezzotint, aquatint. Đồng thời, các họa sĩ Trần Thanh Bình, Lê Văn Ba, Nguyễn Thị Hải Hòa cũng tham dự nhiều workshop về in ấn tại Thái Lan, mở rộng nhận thức và kỹ năng kỹ thuật. Việc mời giảng viên quốc tế như Bannarak Nakbunlung, Surapon Saenkham cùng các chuyên gia từ Pháp, Mỹ, Đức giảng dạy tại Huế đã góp phần tạo nền móng cho thế hệ nghệ sĩ đồ họa miền Trung tiếp cận nghệ thuật tranh khắc kim loại hiện đại, dù điều kiện sáng tác trong nước còn nhiều hạn chế.

Nhìn chung, giai đoạn 1986-1999 là một thời kỳ giao lưu và chuẩn bị của tranh khắc kim loại Việt Nam. Tuy có sự hiện diện đều đặn trong các triển lãm toàn quốc, song số lượng tác phẩm nổi bật còn ít, và thiếu tính hệ thống trong phong cách. Nhiều họa sĩ vẫn đang trong quá trình thử nghiệm giữa các kỹ thuật phương Tây và phương thức biểu hiện mang tính Á Đông, tìm cách dung hòa giữa tính hiện thực mô tả và tính ước lệ khái quát. Có thể nói, đây là giai đoạn “tích lũy về kỹ thuật và nhận thức thẩm mỹ” một bước chuẩn bị cần thiết để tranh khắc kim loại Việt Nam bước sang thế kỷ XXI với diện mạo mới, đa dạng hơn về ngôn ngữ tạo hình và mở rộng hơn về tư duy sáng tạo.

Giai đoạn chuyển đổi và hội nhập (2000-2024)

Từ đầu thế kỷ XXI, tranh khắc kim loại Việt Nam bước vào giai đoạn chuyển đổi âm thầm nhưng mang tính kế thừa rõ nét, thể hiện nỗ lực duy trì và thích ứng trong bối cảnh mỹ thuật đương đại mở rộng giao lưu quốc tế. Sự phát triển của dòng tranh này không diễn ra ồn ào mà thể hiện qua những hoạt động bền bỉ trong đào tạo, sáng tác và triển lãm, nơi các họa sĩ, nhà giáo và sinh viên tiếp tục gắn bó với một chất liệu vốn đòi hỏi kỹ thuật chuẩn xác, kiên nhẫn và niềm say mê lâu dài, đánh dấu sự củng cố về cơ sở vật chất, phương pháp đào tạo, đồng thời mở ra các hướng tiếp cận mới phù hợp với xu thế hội nhập quốc tế.

Một trong những bước khởi động đáng chú ý là dự án Nghệ thuật Đông Dương (Indochine Art Project) năm 2002, thông qua đó các trường mỹ thuật Việt Nam lần đầu tiên được trang bị thiết bị in ấn hiện đại, tạo điều kiện thuận lợi hơn cho việc thực hành kỹ thuật in lõm. Trong khoảng 2004-2010, ba cơ sở đào tạo chính là Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam, Trường ĐH Nghệ thuật - ĐH Huế, và Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM được bổ sung máy in đạt tiêu chuẩn quốc tế. Dù hệ thống vật tư và thiết bị chưa thật đồng bộ, song sự đầu tư này thể hiện quyết tâm của các trường trong việc bảo tồn và phát triển kỹ thuật đồ họa truyền thống giữa bối cảnh nhiều chất liệu mới đang trỗi dậy trong nghệ thuật đương đại.

Ở miền Bắc, Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam vẫn là trung tâm trọng điểm về đào tạo, sáng tác và nghiên cứu tranh khắc kim loại. Từ đầu những năm 2000, sự tiếp nối của thế hệ họa sĩ trưởng thành sau 1976 như Vũ Duy Nghĩa, Trần Việt Sơn, Lê Mai Khanh, Lê Huy Tiếp, Nguyễn Nghĩa Phương, Vũ Đình Tuấn đã duy trì dòng chảy sáng tác ổn định, với nhiều tác phẩm khẳng định giá trị nghề nghiệp qua các kỳ Triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc và Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN. Họa sĩ Lê Huy Tiếp, với bề dày kinh nghiệm giảng dạy và thực hành, tiếp tục đóng góp cho việc gìn giữ chuẩn mực nghề và truyền lửa cho sinh viên. Cùng thời gian này, sự trở về của họa sĩ Nguyễn Nghĩa Phương, Vũ Đình Tuấn sau thời gian học tập ở nước ngoài giúp củng cố đội ngũ giảng dạy có trình độ chuyên môn, đồng thời thúc đẩy hướng kết hợp giữa nghiên cứu - lý luận và thực hành sáng tạo trong đào tạo đồ họa. Song

song với các giảng viên kỳ cựu, lớp họa sĩ trẻ như Đỗ Hữu Quyết, Vũ Xuân Tình, Trần Mai Hương, Đỗ Hoàng Anh, Đoàn Thị Ngọc Anh... đã mang đến luồng sinh khí mới, thử nghiệm kết hợp kỹ thuật in lõm.

Tại miền Trung, ĐH Nghệ thuật - ĐH Huế, Bộ môn Đồ họa được tách thành đơn vị độc lập, mở ra giai đoạn củng cố chuyên ngành. Đến năm 2012, họa sĩ Lê Văn Ba đề xuất bổ sung thêm ba máy in mới, tạo điều kiện thuận lợi hơn cho sinh viên thực hành kỹ thuật in lõm. Đặc biệt, hai Trại sáng tác Đồ họa Huế (2011 và 2014) do họa sĩ Phan Hải Bằng chủ trì đã trở thành điểm nhấn tiêu biểu, nơi các giảng viên và họa sĩ trẻ thử nghiệm các kỹ thuật aquatint, mezzotint, etching. Dù quy mô không lớn, nhưng các trại sáng tác này khẳng định vai trò của Huế như một “không gian trung gian” kết nối các họa sĩ từ ba miền, thúc đẩy đối thoại học thuật và thử nghiệm sáng tạo. Tuy nhiên, từ năm 2018, do nhiều nguyên nhân khách quan, Bộ môn Đồ họa không còn tuyển sinh và sáp nhập vào Khoa Nghệ thuật Thị giác. Dẫu vậy, đội ngũ giảng viên vẫn tiếp tục hoạt động sáng tác độc lập, duy trì mạch nghiên cứu thông qua các triển lãm và dự án cá nhân. Các họa sĩ như Phan Hải Bằng, Nguyễn Thị Hải Hòa, Trần Thị Thanh Dung, Nguyễn Khải Hoàn, cùng thế hệ trẻ Bảo Tân, Lê Văn Thiên, Hồ Hữu Khiêm... đã góp phần định hình diện mạo riêng của tranh khắc kim loại miền Trung.

Ở khu vực phía Nam, hoạt động giảng dạy và sáng tác tranh khắc kim loại tập trung chủ yếu tại Khoa Đồ họa - Trường Đại học Mỹ thuật TP. Hồ Chí Minh, mặc dù điều kiện vật chất và trang thiết bị phục vụ in ấn còn hạn chế so với miền Bắc, song đội ngũ giảng viên - họa sĩ như Đặng Minh Thành, Nguyễn Xuân Đông, Phan Hoài Phi, Đặng Văn Long, Trần Văn Quân, Đặng Minh Phương, Lý Văn Đại vẫn kiên trì duy trì hoạt động giảng dạy, thực nghiệm và sáng tác, hướng dẫn sinh viên khai thác khả năng biểu đạt đặc thù của tranh khắc kim loại trong các đồ án cá nhân và triển lãm chuyên ngành [33, tr.5-6]. Bên cạnh đó, một số họa sĩ xuất thân từ miền Nam còn có những đóng góp đáng kể trong lĩnh vực đồ họa quốc tế, vừa giảng dạy vừa sáng tác ở nước ngoài, góp phần mở rộng ảnh hưởng của nghệ thuật Việt Nam. Có thể kể đến La Toàn Vinh, hiện sinh sống và làm việc tại Canada, là một trong những họa sĩ

tiên phong tiếp cận và ứng dụng các kỹ thuật in tiên tiến phương Tây trong sáng tác, qua đó mang lại góc nhìn mới mẻ cho tranh khắc kim loại Việt Nam. Họa sĩ Lê Hữu Khánh, hiện giảng dạy tại Đại học Syracuse (New York, Hoa Kỳ), không chỉ tiếp tục sáng tác mà còn đóng vai trò cầu nối giữa nghệ thuật Việt Nam và cộng đồng sáng tạo quốc tế, mở rộng không gian đối thoại cho nghệ sĩ trong nước. Trên bình diện trong nước, các họa sĩ tiên phong ở miền Nam như Nguyễn Thị Xuân Hạnh, Hoàng Lan Anh, Nguyễn Ngọc Vinh, Đặng Minh Thành đã góp phần đặt nền móng cho kỹ thuật và phong cách của tranh khắc kim loại khu vực này trong giai đoạn đầu phát triển. Từ nền tảng đó, một thế hệ mới đã xuất hiện, gồm Phùng Quảng Đông, Phạm Ngọc Thanh Tuyền, Phan Ngọc Lan Chi, Lý Triệu Vũ, Nguyễn Phạm Như Ngọc, những người thể hiện tư duy mở, tinh thần thể nghiệm và năng lực hội nhập quốc tế rõ nét hơn.

Nhìn tổng thể, giai đoạn 2000-2024 không phải là thời kỳ bùng nổ, mà là giai đoạn củng cố nội lực và khẳng định bản sắc của tranh khắc kim loại Việt Nam. Trong khi nhiều loại hình nghệ thuật mới nổi lên mạnh mẽ, dòng tranh này vẫn được duy trì nhờ tính chuyên sâu, nỗ lực của các thế hệ họa sĩ - nhà giáo trong cả ba miền. Các cơ sở đào tạo lớn như Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam, Trường ĐH Nghệ thuật - ĐH Huế, và Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM đã trở thành những “điểm tựa học thuật” quan trọng, giúp duy trì và khơi mở hướng tiếp cận mới gắn với xu thế toàn cầu. Chính sự kiên định, bền bỉ và tinh thần tự thân của cộng đồng nghệ sĩ đã giúp tranh khắc kim loại Việt Nam duy trì được vị trí độc lập, tuy khiêm tốn nhưng có giá trị đặc biệt trong dòng chảy mỹ thuật đương đại.

Tiểu kết

Tranh khắc kim loại Việt Nam tuy đã được đề cập ở nhiều góc độ khác nhau trong các công trình nghiên cứu trong và ngoài nước, nhưng phần lớn các nghiên cứu vẫn mang tính rời rạc, thiếu hệ thống và chủ yếu dừng ở việc giới thiệu kỹ thuật hoặc nghệ sĩ tiêu biểu. Các khía cạnh cốt lõi như sự biểu đạt nội dung và hình thức, đặc trưng nghệ thuật, giá trị nghệ thuật của thể loại này vẫn chưa được khảo cứu một cách toàn diện. Khoảng trống đó đặt ra yêu cầu cần thiết cho những nghiên cứu chuyên

sâu, có cơ sở lý luận và thực tiễn rõ ràng hơn.

Tranh khắc kim loại ở Việt Nam hình thành và phát triển trong bối cảnh giao lưu tiếp biến văn hóa giữa nghệ thuật phương Tây và truyền thống thẩm mỹ phương Đông, đặc biệt từ sau năm 1976. Quá trình này đã tạo nên những đặc điểm riêng về kỹ thuật, chất liệu, tư duy tạo hình và ngôn ngữ biểu đạt, thể hiện khả năng thích ứng, chọn lọc và sáng tạo của nghệ sĩ Việt Nam trong việc tiếp nhận yếu tố ngoại lai và khẳng định bản sắc dân tộc.

Từ năm 1976 đến năm 2024, quá trình hình thành và phát triển của tranh khắc kim loại Việt Nam được nhìn nhận như một hành trình bền bỉ, nhiều biến động của lịch sử, xã hội và đời sống mỹ thuật. Trải qua gần nửa thế kỷ, thể loại này đã từng bước định hình vị thế riêng, từ một kỹ thuật in ấn du nhập, trở thành một lĩnh vực sáng tạo có bản sắc, phản ánh tinh thần lao động nghệ thuật nghiêm túc và khả năng thích ứng linh hoạt của các thế hệ họa sĩ đồ họa Việt Nam.

Chương 2

SỰ BIỂU ĐẠT VỀ NỘI DUNG VÀ HÌNH THỨC NGHỆ THUẬT CỦA TRANH KHẮC KIM LOẠI VIỆT NAM GIAI ĐOẠN 1976 ĐẾN 2024

2.1. Biểu đạt về nội dung nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024

Tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 thể hiện cái nhìn cá nhân, quan niệm tạo hình và sự quan sát chân thực đối với xã hội, con người và thiên nhiên. Được biểu đạt thông qua ba nhóm đề tài chính: đề tài con người; đề tài cảnh, vật và đề tài vấn đề xã hội.

2.1.1. Đề tài con người

Trong tiến trình phát triển của tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024, đề tài con người như một mạch nội dung chủ đạo, phản ánh chiều sâu tư tưởng và bản sắc văn hóa dân tộc. Con người không chỉ hiện diện như một hình tượng thẩm mỹ mà còn là trung tâm của mọi giá trị xã hội, phương tiện giúp các họa sĩ đối thoại với đời sống. Các họa sĩ đã khai thác đề tài này từ nhiều góc độ: *con người trong không gian tín ngưỡng, tâm linh; con người gắn với văn hóa vùng miền, con người trong sinh hoạt cộng đồng; con người trong cuộc sống đời thường và con người trong lao động sản xuất* (Số liệu PL1.3.a; PL1.3.f). Mỗi mảng nội dung không chỉ tái hiện hình ảnh quen thuộc mà còn mở ra những tầng ý nghĩa phản ánh sự hòa quyện giữa cá nhân và cộng đồng, giữa truyền thống và hiện đại.

Con người gắn với không gian tín ngưỡng và đời sống tâm linh

Trong tranh khắc kim loại Việt Nam, hình ảnh con người trong không gian tín ngưỡng và đời sống tâm linh được thể hiện như một phần quan trọng của đời sống tinh thần, phản ánh sự gắn bó sâu sắc giữa cá nhân và cộng đồng với các giá trị tâm linh. Đây không chỉ là sự tái hiện hình ảnh quen thuộc, mà còn là cách mà nghệ thuật tranh khắc kim loại thể hiện chiều sâu tín ngưỡng, chuyển tải những giá trị niềm tin, nghi lễ và bản sắc văn hóa, được minh chứng qua nhiều tác phẩm tiêu biểu. Tác phẩm *Chùa trăm gian* (PL2, H 6, tr.211) của họa sĩ Đặng Thị Bích Ngân khắc họa vẻ đẹp mộc mạc nhưng thiêng liêng của kiến trúc chùa truyền thống, nơi mái ngói cong, cột

gỗ chạm trổ và không gian thanh bình bao quanh gợi cảm giác bình yên, thiền định. Bức tranh không chỉ tôn vinh kiến trúc tôn giáo mà còn nhấn mạnh sự kính trọng đối với những giá trị tinh thần lâu đời. Tương tự, tác phẩm *Lên chùa* (PL2, H 21, tr.219) *Cầu Nguyên* của họa sĩ Vũ Đình Tuấn (50×60cm) tái hiện hình ảnh con người miền Bắc trong trang phục truyền thống, với áo dài, chuỗi hạt và quạt tay, tạo nên một không gian vừa tĩnh lặng vừa giàu tính biểu tượng. Những chi tiết này gợi phong tục hành hương quen thuộc vào dịp lễ tết, khẳng định tín ngưỡng là một phần không thể thiếu trong đời sống văn hóa Việt Nam. Hay các tác phẩm *Múa xênh tiền* (PL2, H 23, tr.220), tác phẩm *Múa bông* (PL2, H 24, tr.220) của họa sĩ Nguyễn Đức Lân thể hiện các nghi thức múa dân gian gắn với tín ngưỡng thờ Mẫu trong văn hóa Việt, thể hiện chiều sâu tâm linh và niềm tôn kính đối với các giá trị tinh thần truyền thống của cộng đồng. Tác phẩm *Lễ bỏ mả Lễ bỏ mả* (PL2, H 51, tr.234) của họa sĩ Mẫn Thuyên phản ánh nghi lễ truyền thống của người Tây Nguyên, gắn liền với quan niệm về thế giới linh hồn và hành trình của người đã khuất, thể hiện niềm tin sâu sắc vào sự giao hòa giữa con người và cõi tâm linh trong văn hóa bản địa. Qua đó, các tác phẩm không chỉ ghi lại hình ảnh kiến trúc và lễ nghi mà còn cho thấy sự hòa quyện giữa đời sống thường nhật và không gian tâm linh, nơi con người tìm về sự bình an và cân bằng trong tâm hồn.

Con người gắn với văn hóa vùng miền

Tranh khắc kim loại Việt Nam còn phản ánh sự phong phú và đa dạng của văn hóa vùng miền, từ phong tục, lễ hội, nghệ thuật dân gian đến những biểu tượng lịch sử và truyền thuyết dân tộc. Những giá trị này được thể hiện rõ qua các tác phẩm tiêu biểu, nơi hình ảnh con người và không gian văn hóa được khắc họa bằng ngôn ngữ tạo hình giàu tính biểu cảm. Có thể kể đến, tác phẩm *Miền quê Kinh Bắc* (PL2, H 7, tr.212) của họa sĩ Nguyễn Nghĩa Duyệt kết hợp hình ảnh dân ca quan họ với cảnh sống cộng đồng, tạo nên một không gian nghệ thuật vừa gần gũi vừa sâu lắng, khẳng định sự hòa quyện giữa nghệ thuật và đời sống. Tương tự, tác phẩm *Nhịp sống H'Mông* (PL2, H 27, tr.222) của họa sĩ Phan Thanh Hải khắc họa phong tục và lễ hội đặc trưng của đồng bào vùng cao, cho thấy mối liên kết chặt chẽ giữa con người, thiên

nhiên và cộng đồng. Các tác phẩm như *Cao nguyên đá* (PL2, H 18, tr.217) của họa sĩ Nguyễn Đức Hạnh và tác phẩm *Đánh công* (PL2, H 25, tr.221) của họa sĩ Nguyễn Quang Huy tiếp tục tôn vinh nét văn hóa đặc trưng của các dân tộc thiểu số, nơi âm thanh nhạc cụ và hình ảnh lao động hòa quyện trong nhịp sống vùng cao. Ngoài ra, gắn với ý niệm về cội nguồn, bản sắc dân tộc, thông qua hình tượng sông núi và truyền thuyết Âu Lạc, hai tác phẩm *Sông núi nước Nam* (PL2, H 12, tr.214) (1998) và *Truyền Thuyết Âu Lạc* (PL2, H 13, tr.215) (2005) của họa sĩ Nguyễn Nghĩa Phương mở rộng phạm vi biểu đạt sang bình diện lịch sử truyền thuyết, khẳng định ý niệm về lãnh thổ, cội nguồn và tinh thần dân tộc. Qua đó, các tác phẩm tranh khắc kim loại thể hiện mảng nội dung gắn kết con người với hiện thực văn hóa vùng miền đồng thời trở thành phương tiện lưu giữ ký ức tập thể và khẳng định bản sắc Việt Nam.

Con người gắn với sinh hoạt cộng đồng

Không gian sinh hoạt cộng đồng hiện lên sinh động trong nhiều tác phẩm, phản ánh sự gắn kết xã hội và nét đẹp văn hóa truyền thống. Đó là nơi con người cùng chia sẻ nhịp sống, niềm vui và những giá trị tinh thần chung, tạo nên bản sắc văn hóa đặc trưng của làng quê Việt Nam. Qua góc nhìn của các họa sĩ, những không gian quen thuộc ấy được tái hiện bằng cảm xúc chân thành và ngôn ngữ tạo hình giàu biểu cảm, thể hiện rõ trong các tác phẩm như *Chợ phiên* (PL2, H 54, tr.235) của họa sĩ Trần Đức Lộc, *Chợ về* (PL2, H 71, tr.244) của họa sĩ Trần Thị Thanh Dung tái hiện khung cảnh giao thương nhộn nhịp nơi chợ quê, với hình ảnh giỏ đan, rổ rá và tiếng rao hàng quán quýt trong hơi sương đầu sớm. Những chi tiết này không chỉ phản ánh sinh hoạt kinh tế mà còn gợi cảm giác thân quen, nơi cộng đồng gặp gỡ và trao đổi. Bên cạnh đó, tác phẩm *Thả diều lân* (PL2, H 10, tr.259) của họa sĩ Nguyễn Nghĩa Phương gợi ký ức tuổi thơ gắn với trò chơi dân gian, mang đến cảm giác gần gũi và hoài niệm. Đặc biệt, hai tác phẩm *Trước giờ diễn* (PL2, H 2, tr.209) và *Sắm tòng* (PL2, H 4, tr.210) của họa sĩ Phan Ngọc Lan Chi đưa người xem vào hậu trường sân khấu tòng, nơi nghệ sĩ chuẩn bị cho buổi biểu diễn. Những hình ảnh này không chỉ làm nổi bật sự tinh tế trong nghệ thuật dân gian mà còn khẳng định vai trò của cộng đồng trong việc bảo tồn và lan tỏa giá trị văn hóa truyền thống.

Con người gắn với cuộc sống đời thường

Bên cạnh những không gian lễ hội và tín ngưỡng, tranh khắc kim loại còn khai thác những lát cắt đời thường đầy sâu lắng, từ ký ức tuổi thơ đến không gian gia đình và thế giới nội tâm thông qua các chân dung nhân vật. Các họa sĩ đã hướng ống kính vào thế giới riêng tư, nơi cảm xúc cá nhân và ký ức trở thành trung tâm biểu đạt. Chính sự chuyển dịch này cho thấy xu hướng nhân văn và tinh tế trong cách nhìn con người của các họa sĩ tranh khắc kim loại Việt Nam, thông qua các tác phẩm có thể kể đến: tác phẩm *Tuổi thơ* (PL2, H 34, tr.225) của họa sĩ Nguyễn Thị Hải Hòa tái hiện trò chơi dân gian, gợi sự trong trẻo và niềm vui giản dị. Tác *Bé Thương* (PL2, H 56, tr.236) của họa sĩ Lê Mai Khanh đưa người xem trở về miền ký ức tuổi thơ, nơi sự hồn nhiên thấp lè tè hy vọng và niềm tin vào cuộc sống. Không gian gia đình hiện lên trong tác phẩm *Cuối ngày* (PL2, H 77, tr.247) của họa sĩ Nguyễn Kha Mẫn với hình ảnh cha con quây quần sau một ngày lao động, và tác phẩm *Nghỉ ngơi* (PL2, H 83, tr.296) của họa sĩ Lê Thanh Xuân mô tả khoảnh khắc thanh thoi của các chú bộ đội bên cuốn sách và lá thư tay. Những khoảnh khắc đời thường như tác phẩm *Tan học* (PL2, H 78, tr.247) của họa sĩ Lê Văn Thiên và *Đợi tàu* (PL2, H 82, tr.249) của họa sĩ Trương Quốc Thịnh khắc họa hành trình trở về nhà sau giờ học, gợi cảm giác vừa quen thuộc vừa hồi hộp. Hay tác phẩm *Lựa chọn* (PL2, H 42, tr.229) của họa sĩ Phạm Ngọc Thanh Tuyền mở ra không gian riêng tư, nơi hai cô gái nhẹ nhàng đưa mẫu tóc cho chú chim bồ câu, gợi suy ngẫm về sự bình yên và kết nối với thiên nhiên. Bên cạnh đó, các tác phẩm chân dung như tác phẩm *Thiếu nữ hút tẩu* (PL2, H 57, tr.237) của họa sĩ Trần Việt Sơn, *Người Dao* (PL2, H 87. tr.253) và *Cô gái H'Mông* (PL2, H 89, tr.253) của họa sĩ Đoàn Thị Ngọc Anh, cùng *Chân dung tự họa* (PL2, H 55, tr.236) của họa sĩ Đào Xuân Thảo phản ánh vẻ đẹp văn hóa, phẩm chất con người và chiều sâu tâm lý. Những hình ảnh này cho thấy tranh khắc kim loại không chỉ ghi lại diện mạo mà còn mở ra thế giới nội tâm, kết nối cá nhân với cộng đồng và bối cảnh xã hội.

Con người gắn với sinh hoạt lao động và sản xuất

Bên cạnh những mảng đề tài phản ánh đời sống tinh thần và cảm xúc cá nhân, tranh khắc kim loại còn hướng đến hình ảnh con người trong lao động và sản xuất -

nơi sức mạnh tập thể, ý chí và tinh thần sáng tạo được thể hiện rõ nét. Nếu mảng đời thường nhấn mạnh chiều sâu cảm xúc, thì đề tài lao động lại khắc họa con người trong hành động, trong nhịp điệu kiến thiết và xây dựng đất nước. Sự chuyển đổi này không chỉ phản ánh hiện thực xã hội mà còn thể hiện quan niệm thẩm mỹ mới về con người thời kỳ sau 1975 - con người của lao động, của niềm tin và khát vọng đổi thay. Mảng nội dung lao động và sản xuất là một mảng nổi bật, phản ánh tinh thần kiến thiết đất nước và sự chuyển mình của nền sản xuất. Tác phẩm *Những cô thợ dệt* (PL2, H 72, tr.244) của họa sĩ Nguyễn Thắng ghi lại cảnh bốn cô gái trong xưởng dệt, ánh mắt chuyên chú và bàn tay khéo léo, biểu tượng cho công nghiệp nhẹ sau năm 1975. Loạt tác phẩm của họa sĩ Lê Mai Khanh như *Cạo khuôn* (PL2, H 68, tr.242), *Ghép xương tàu* (PL2, H 66, tr.241), *Rèn máy* (PL2, H 67, tr.242), *Hàn xương tàu* (PL2, H 65, tr.241) tái hiện chi tiết các công đoạn đóng tàu, tôn vinh sự khéo léo và kỹ thuật của người thợ. Bên cạnh đó, tác phẩm *Trên công trường* (PL2, H 74, tr.245) của họa sĩ Nguyễn Ngọc Vinh phản ánh hình ảnh công nhân và máy móc lao xao giữa bãi đất trống, biểu tượng cho công cuộc kiến thiết xã hội chủ nghĩa. Các tác phẩm *Sản xuất chân vịt* (PL2, H 63, tr.240) của họa sĩ Bùi Trang Toàn, *Phân xưởng đúc đồng* (PL2, H 61, tr.239) của họa sĩ Trần Quyết Thắng và *Làm đồng* (PL2, H 79, tr.248) của họa sĩ Nguyễn Văn Thắng tiếp tục ca ngợi tinh thần lao động công nghiệp và thủ công. Ở mảng nông nghiệp, các tác phẩm *Thợ bừa* (PL2, H 81, tr.249), *Giã gạo* (PL2, H 58, tr.237), *Đi cấy* (PL2, H 75, tr.246), *Mưu sinh* (PL2, H 70, tr.243) và *Xích lô* (PL2, H 84, tr.250) khắc họa hình ảnh người lao động bình dị trong nhịp sống mưu sinh. Bên cạnh đó, các tác phẩm *Mùa cá* (PL2, H 52, tr.234), *Thuyền và bến* (PL2, H 151, tr.284) và *Chiều cá bìm bịp* (PL2, H 80, tr.248) phản ánh đời sống ngư dân, gợi sự gắn bó giữa con người và thiên nhiên. Những tác phẩm này không chỉ là ghi chép thị giác về lao động mà còn ca ngợi nghị lực, khát vọng vươn lên và tinh thần lạc quan của con người Việt Nam trong dòng chảy phát triển đất nước.

2.1.2. Đề tài cảnh, vật

Phong cảnh

Trong nghệ thuật khắc kim loại Việt Nam, các sáng tác về phong cảnh phản

ánh mối quan hệ gắn bó giữa con người với thiên nhiên, không gian sống và môi trường văn hóa. Thông qua hình ảnh rừng núi, sông nước, phố thị, làng quê và các địa danh mang dấu ấn lịch sử, phong cảnh trong tranh khắc kim loại thể hiện rõ cảm quan phương Đông, nhấn mạnh sự hòa hợp giữa con người và thiên nhiên trong đời sống hiện đại.

Những tác phẩm khắc họa không gian gắn với đời sống lao động thể hiện rõ qua các tác phẩm tiêu biểu, nơi không gian thiên nhiên được khắc họa với quy mô rộng lớn, gắn liền với nhịp sống lao động và hơi thở công nghiệp. Tác phẩm *Bình yên trên cảng* (PL2, H 154, tr.285) của họa sĩ Đỗ Đình Miên tái hiện khoảnh khắc tàu thuyền neo đậu dưới ánh hoàng hôn, với những đường khắc mảnh mô tả lớp mây dần trải và vãn sóng lặn tắt, gợi cảm giác tĩnh lặng sau một ngày lao động. Hình ảnh cần câu và thân tàu đồ sộ không chỉ phản ánh sự phát triển công nghiệp mà còn nhấn mạnh nhịp sống song hành giữa lao động và nghỉ ngơi. Tương tự, tác phẩm *Thuyền về bến* (PL2, H 151, tr.284) của họa sĩ Vũ Duy Nghĩa khơi gợi sắc thái lãng đãng qua lớp sương giăng trên mặt sông, với khối thuyền in kèm mờ ảo như vừa trở về từ vùng xa, mang theo hơi thở của biển khơi. Tác phẩm *Phong cảnh Nam Bộ* (PL2, H 105.261) của họa sĩ Hoàng Lan Anh khắc họa một bức tranh đậm bản sắc vùng châu thổ sông nước, nơi hàng dừa nước, cầu khỉ và con thuyền neo đậu hòa quyện trong ánh chiều tà. Tác phẩm *Phố* (1993) (PL2, H 143, tr.280) của họa sĩ Trần Nguyên Hiếu lại hướng về không gian đô thị, với những dãy phố trong mưa in xuống mặt nước xám, không có bóng người nhưng vẫn gợi nhịp sống chậm rãi, man mác buồn. Những tác phẩm này, dù khác nhau về địa điểm, không gian, thời gian, đều gặp nhau ở tinh thần chung: ghi lại những khoảnh khắc yên tĩnh giữa dòng chảy hối hả của đời sống hiện đại. Chúng cho thấy thiên nhiên không tách rời lao động, mà trở thành bối cảnh và biểu tượng cho sự bền bỉ, bình yên của con người Việt Nam.

Bên cạnh đó, các tác phẩm khai thác hình ảnh cảnh vật gắn với không gian văn hóa - lịch sử. Tác phẩm *Chùa Âm Bổn* (PL2, H 134, tr.275) của họa sĩ Trần Quyết Thắng khắc họa một không gian tôn giáo cổ kính, với mái chùa cong vút bên hàng cây già nua, gợi liên tưởng đến nơi nương náu tâm linh giữa đời sống bộn bề. Tác

phẩm *Memory* (2019) (PL2, H 138, tr.277) của họa sĩ Đỗ Hoàng Anh tái hiện Nhà hát lớn Hà Nội qua lớp đường khắc cầu kỳ, nhuộm màu ký ức, như một Hà Nội xưa còn vương lại qua thời gian. Tác phẩm *Dấu xưa 1,2* (PL2, H 142, tr.279) của họa sĩ Lê Tiêu Anh quay về miền đất cố đô Huế, với hình ảnh cổng thành và mái đình trầm mặc, như lời nhắn gửi về giá trị lịch sử không thể phai mờ. Những tác phẩm này cho thấy khuynh hướng thẩm mỹ gần gũi, nơi người họa sĩ lựa chọn những gì quen thuộc để chiêm nghiệm về giá trị bền vững: ký ức, sự sống và những dấu ấn văn hóa trong đời sống.

Một số tác phẩm có hướng về địa danh và ký ức cá nhân, có thể kể đến như: Tác phẩm *Biển phố Phước Hải* (PL2, H 95, tr.256) của họa sĩ Lý Triệu Vỹ đưa người xem về một làng chài ven biển ở Phước Hải - Vũng Tàu, nơi không khí như ngưng đọng bởi sự vắng bóng con người, gợi nhớ những buổi chiều muộn nơi biển lặng. Tác phẩm *Góc nhỏ Hội An* (PL2, H 98, tr.257) của họa sĩ Đỗ Thị Bích Huyền tái hiện một góc phố cổ Hội An với những mảng tường loang lổ và bóng cây rợp mát. Trong tác phẩm *Lò gạch Sa Đéc* (PL2, H 97, tr.257), họa sĩ Phùng Quảng Đông ghi dấu một nhịp sống nông thôn đang dần mai một, với hình ảnh lò gạch cũ Sa Đéc như vết tích của thời gian. Tác phẩm *Ngọ Môn* (PL2, H 106, tr.261) của họa sĩ Nguyễn Kha Mẫn hướng về biểu tượng đô thị Huế, trang nghiêm và cổ kính, còn tác phẩm *Phá Tam Giang* (PL2, H 126, tr.271) của họa sĩ Trần Thị Thanh Dung mang đến cái nhìn thi vị về một buổi chiều ven phá, nơi chiếc thuyền nhỏ lặng lẽ trôi trên mặt nước phẳng lặng. Những tác phẩm này không chỉ ghi lại hình ảnh cảnh quan mà còn chuyển hóa thành “không gian ký ức”, nơi trải nghiệm cá nhân của nghệ sĩ hòa quyện với lịch sử và cảm xúc. Chính sự dịch chuyển từ mô tả sang hồi tưởng ấy tạo nên chiều sâu nội dung, khiến phong cảnh trở thành cách kể chuyện về con người, về thời gian và về những mối gắn bó bền bỉ giữa nghệ sĩ với từng vùng đất.

Tĩnh vật

Trong nghệ thuật khắc kim loại Việt Nam, bên cạnh những bức tranh phong cảnh rộng lớn hay những lát cắt đời sống đô thị, tĩnh vật xuất hiện như một mảng đề tài quen thuộc nhưng không kém phần quan trọng. Đây là thể loại cho phép nghệ sĩ

tập trung vào việc nghiên cứu hình khối, ánh sáng, sắc độ trong một không gian hẹp, nơi các đối tượng được sắp đặt có chủ ý. Chính sự giới hạn về không gian và số lượng đối tượng khiến tĩnh vật trở thành cơ hội để người nghệ sĩ khai thác chi tiết, nhấn mạnh cấu trúc và chất liệu, đồng thời phản ánh nhịp sống bình dị qua những vật dụng đời thường.

Khi lựa chọn một chiếc bình gốm, một góc bếp xưa hay một nhánh hoa, người họa sĩ không chỉ tái hiện hình ảnh mà còn gợi nhắc về những khoảnh khắc tĩnh lặng trong cuộc sống. Những vật thể này vốn quen thuộc trong sinh hoạt hàng ngày, nhưng khi được đưa vào tranh khắc kim loại, chúng trở nên nổi bật nhờ sự tương phản giữa chất liệu kim loại và hình ảnh đời thường. Điều này giúp người xem cảm nhận được vẻ đẹp giản dị, sự bền bỉ của những vật dụng gắn bó với con người qua thời gian.

Tiêu biểu cho cách khai thác này là tác phẩm *Gốm mộc xưa* (2023) (PL2, H 132, tr.274) của họa sĩ Trần Thị Thanh Dung, khắc họa những chiếc bình gốm cũ như được lấy ra từ một gian bếp xưa. Các đường khắc làm nổi bật bề mặt thô mộc của gốm, gợi cảm giác về thời gian đã qua và sự gắn bó của đồ vật với đời sống. Tác phẩm *Tĩnh vật ngày thường* (2019) (PL2, H 123, tr.270) của họa sĩ Nguyễn Mỹ Ngọc gồm bốn phần tĩnh vật ghép lại: giấy báo, tượng thạch cao, con cá và mảnh gỗ nhỏ. Sự kết hợp này tạo nên một bố cục đa dạng, phản ánh sự phong phú của những vật dụng tưởng chừng rời rạc nhưng lại có mối liên hệ trong đời sống hàng ngày.

Tác phẩm *Sức sống* (2020) (PL2, H 93, tr.255) của họa sĩ Nguyễn Ngọc Vinh khai thác hình tượng bình hoa hướng dương. Những bông hoa vươn lên trong không gian khắc kim loại tạo cảm giác tươi mới, nhấn mạnh sự đối lập giữa chất liệu cứng và hình ảnh mềm mại của thiên nhiên. Bên cạnh đó, tác phẩm *Kỷ vật* (PL2, H 141, tr.279) của họa sĩ Nguyễn Thị Lan tái hiện hình ảnh đôi thúng và gánh hàng rong - những vật dụng gắn liền với ký ức về một thời buôn bán nhọc nhằn. Các chi tiết này không chỉ gợi nhớ về lao động mà còn phản ánh nét văn hóa sinh hoạt của người Việt trong quá khứ. Tác phẩm *Sen* (PL2, H 150, 283) của họa sĩ Đặng Minh Thành lại đưa người xem đến một không gian thanh nhã với hình ảnh những búp sen hé nở cùng lá sen mềm mại. Sen vốn là loài hoa quen thuộc trong đời sống, tượng trưng cho sự

thanh khiết. Khi được thể hiện bằng kỹ thuật khắc kim loại, hình ảnh sen trở nên nổi bật nhờ sự tương phản giữa đường nét sắc gọn và hình dáng tự nhiên, tạo nên một hiệu ứng thị giác vừa mạnh mẽ vừa tinh tế.

Các tác phẩm tĩnh vật trong tranh khắc kim loại Việt Nam cho thấy sự quan tâm của nghệ sĩ đối với những chi tiết đời thường. Chúng không nhằm tạo ra sự cầu kỳ hay phô trương mà tập trung vào việc ghi lại hình ảnh quen thuộc, phản ánh sự gắn bó giữa con người và vật dụng, giữa thiên nhiên và không gian sống. Qua đó, tĩnh vật trở thành một phần quan trọng trong việc thể hiện nhịp sống, ký ức và cảm xúc của người nghệ sĩ, đồng thời mang đến cho người xem cơ hội chiêm nghiệm về vẻ đẹp giản dị trong cuộc sống.

Nhìn tổng thể, đề tài cảnh, vật trong tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 đã khẳng định vai trò của thiên nhiên như một chủ thể thẩm mỹ độc lập, nơi hội tụ những giá trị văn hóa, ký ức và triết lý sống. Từ những không gian rộng lớn gắn với nhịp sống lao động, những lát cắt tĩnh lặng trong phố thị và vùng quê, đến những địa danh nhuộm màu hoài niệm và những chi tiết đời thường, các tác phẩm không chỉ phản ánh hiện thực mà còn gửi gắm nhiều thông điệp nhân văn. Nghệ thuật tranh khắc kim loại ở một góc độ đã có sự đa dạng trong cách tiếp cận và biểu hiện, trở thành phương tiện lưu giữ ký ức, tôn vinh vẻ đẹp thiên nhiên và khẳng định mối quan hệ cộng sinh giữa con người và môi trường sống.

2.1.3. Đề tài vấn đề xã hội

Theo thống kê có 54/208 tác phẩm thuộc nhóm đề tài vấn đề xã hội (Số liệu PL1.3.a), cho thấy tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 đảm nhiệm vai trò phản ánh những biến động xã hội, được xem như một phương tiện nghệ thuật quan trọng trong việc ghi nhận và diễn giải các vấn đề của thời đại. Không chỉ dừng lại ở chức năng thẩm mỹ, dòng tranh này mở rộng phạm vi biểu đạt, trở thành kênh đối thoại về nhiều khía cạnh: từ áp lực tinh thần và biến động xã hội, xung đột giữa phát triển và môi trường, cho đến ký ức chiến tranh và hoài niệm đời sống. Mỗi tác phẩm không đơn thuần ghi chép hiện thực mà còn gửi đi thông điệp nhân văn, đặt ra câu hỏi về giá trị, bản sắc và sự cân bằng trong xã hội biến động.

Những biến động xã hội và áp lực tinh thần

Nhịp sống hiện đại với tốc độ phát triển kinh tế và sự thay đổi trong lối sống đã tạo ra những áp lực vô hình đè nặng lên con người. Sự cạnh tranh khốc liệt, kỳ vọng xã hội và những biến động giá trị khiến nhiều cá nhân rơi vào trạng thái căng thẳng, mất phương hướng. Tranh khắc kim loại, với ngôn ngữ tạo hình mạnh mẽ, trở thành phương tiện để các họa sĩ lên tiếng về những tổn thương tinh thần này. Tác phẩm *Khủng hoảng* (PL2, H 155, tr.286) (họa sĩ Trần Hương Mai) là một ví dụ điển hình, sử dụng hình thức sắp đặt để diễn tả sự bức bối và khủng hoảng tâm lý của giới trẻ trong thời đại hiện nay. Bên cạnh đó, tác phẩm *Đèn vàng I, II* (PL2, H 158, tr.287) (họa sĩ Nguyễn Đức Mạnh) khắc họa cảnh mưu sinh nơi đô thị, gợi lên hình ảnh con người vật lộn trong không gian chật chội, ánh sáng vàng như tín hiệu cảnh báo về sự căng thẳng thường trực. Tác phẩm *Lối mòn* (PL2, H 161, tr.289) (họa sĩ Bảo Tân) lại cho thấy sự bế tắc tinh thần, khi con người bị cuốn vào vòng lặp đơn điệu, thiếu lối thoát.

Đồng thời, biến cố đại dịch COVID-19 cũng để lại dấu ấn sâu sắc trong đời sống và nghệ thuật Việt Nam. Tác phẩm *Cách ly* (PL2, H 157, tr.287) (họa sĩ Nguyễn Đức Hạnh) với hình ảnh những con vịt bị nhốt trong lồng tre gợi lên sự hạn chế tự do, sự ngột ngạt và nỗi lo lắng của con người trong thời gian giãn cách. Trong khi đó, tác phẩm *Chiến binh* (PL2, H 162, tr.289) (họa sĩ Mai Văn Nhơn) tôn vinh tinh thần nhân văn và sự hy sinh thầm lặng của những con người nơi tuyến đầu chống dịch. Những tác phẩm này không chỉ ghi nhận biến cố mà còn khơi gợi suy ngẫm về sự đồng lòng, trách nhiệm cộng đồng và sức mạnh tinh thần trong thời điểm khó khăn.

Xung đột giữa đô thị hóa và môi trường

Quá trình đô thị hóa nhanh chóng mang lại nhiều tiện ích nhưng cũng đặt ra thách thức lớn cho môi trường sống. Không gian tự nhiên bị thu hẹp, sự ô nhiễm và mất cân bằng sinh thái trở thành vấn đề nhức nhối. Nghệ thuật tranh khắc kim loại đã phản ánh những xung đột này bằng hình ảnh giàu tính biểu tượng qua một số tác phẩm có thể kể đến: bộ đôi tác phẩm *Mây trong thành phố 1, 2* (PL2, H 159, tr.288) (họa sĩ Vũ Xuân Tình) sử dụng hình ảnh đám mây như biểu tượng cho sự ngột ngạt của không gian đô thị, cảnh báo về sự mất cân bằng giữa phát triển và bảo vệ thiên

nhiên. Tác phẩm *Hai đứa trẻ* (PL2, H 163, tr.290) (họa sĩ Mai Văn Chơn) gọi lên nỗi lo môi trường nhưng đồng thời mở ra niềm hy vọng tái sinh. Tác phẩm *Bù nhìn* (PL2, H 160, tr.288) (họa sĩ Mai Thị Nguyệt) thể hiện sự mong manh của đời sống nông thôn trước biến động xã hội, còn tác phẩm *Trâu* (PL2, H 156, tr.286) (họa sĩ Trương Minh Thy Nguyên) mang tính phản biện mạnh mẽ về sự thay đổi trong quan hệ con người và tự nhiên. Những tác phẩm này cho thấy nghệ thuật trở thành kênh đối thoại về trách nhiệm sinh thái trong thời đại công nghiệp hóa.

Ký ức và hoài niệm đời sống

Ký ức trong chiến tranh và hoài niệm đời thường là một phần quan trọng của đề tài vấn đề xã hội, nơi nghệ thuật tái hiện quá khứ bằng góc nhìn nhân văn. Những tác phẩm về chiến tranh không nhấn mạnh sự tàn khốc mà tập trung vào giá trị tích cực: tình đồng đội, lòng nhân ái và khát vọng hòa bình. Tác phẩm *Vùng lên* (PL2, H 195, tr.306) (họa sĩ Nguyễn Nghĩa Duyệt) khắc họa hình ảnh phụ nữ kiên cường trong phong trào Đồng Khởi, thể hiện sức mạnh và niềm tin của con người Việt Nam. Tác phẩm *Trăng treo đầu súng* (PL2, H 205, tr.311) (họa sĩ Lâm Ngọc Thọ) mang sắc thái trữ tình, gọi sự bình yên mong manh giữa khốc liệt, còn tác phẩm *Đất thép Củ Chi* (PL2, H 196, tr.306) (họa sĩ Xuân Đông) tái hiện cảnh cứu thương dưới lòng địa đạo, biểu tượng cho lòng nhân ái giữa khói lửa.

Bên cạnh đó, nhiều tác phẩm hướng đến ký ức đời thường và sự phai mờ của thời gian: tác phẩm *Ký ức mùa lũ* (PL2, H 206, tr.311) (họa sĩ Hoàng Hải Thọ) khắc họa thiên tai và nỗi đau cộng đồng, tác phẩm *Ký ức lãng quên* (PL2, H 207, tr.312) (họa sĩ Nguyễn Khải Hoàn) gợi nhớ về sự mai một của công trình văn hóa và giá trị truyền thống. Tác phẩm *Phía sau bầu trời* (PL2, H 202, tr.309) và *Chuyện cổ tích* (PL2, H 201, tr.309) (họa sĩ Bảo Tân) mở ra không gian hoài niệm, gợi cảm xúc về mất mát và sự phai mờ của ký ức. Đặc biệt, tác phẩm *Thông điệp trẻ thơ* (PL2, H 204, tr.310) và *Tình yêu hòa bình* (PL2, H 203, tr.310) (họa sĩ Nguyễn Thị Hải Hòa) mang hơi thở nhân văn, đặt trẻ em như biểu tượng của hy vọng và tương lai. Qua đó, nghệ thuật trở thành nơi ký ức được hồi sinh, đồng thời gửi đi thông điệp về sự hàn gắn và tái sinh.

Nhìn tổng thể, đề tài vấn đề xã hội trong tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976-2024 cho thấy sự chuyển động từ phản ánh hiện thực đến khai thác chiều sâu tâm lý và ký ức. Các tác phẩm không chỉ ghi nhận những biến cố và thách thức của thời đại mà còn khơi gợi suy ngẫm về nhân tính, sự phục hồi và khát vọng hòa bình. Nghệ thuật trở thành không gian đối thoại, nơi quá khứ và hiện tại gặp nhau, nơi con người tìm kiếm ý nghĩa tồn tại giữa những biến động xã hội. Chính sự đa dạng và tính nhân văn này đã làm nên sức sống bền bỉ của tranh khắc kim loại Việt Nam trong dòng chảy nghệ thuật đương đại.

2.2. Biểu đạt về hình thức nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024

2.2.1. Biểu đạt về ngôn ngữ tạo hình

2.2.1.1. Về nét, mảng khối

Về nét

Trong tranh khắc kim loại, nét không chỉ là yếu tố tạo hình mà còn là phương tiện biểu đạt đầy linh hoạt. Có khi nét dùng để viền, xác định ranh giới hình thể một cách rõ ràng; có khi nét lại có thể được khai thác như một phương tiện tả thực, giúp người xem cảm nhận được ánh sáng, độ sâu không gian và trọng lượng của mảng khối. Chính sự biến hóa ấy khiến nét trở thành yếu tố sống động, mang tính biểu cảm linh hoạt, góp phần làm nên chiều sâu nghệ thuật của tranh khắc kim loại. Trong tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 - 2024, vai trò của nét cũng được khai thác một cách đa dạng. Trước tiên, có thể thấy nét trong tranh khắc kim loại khá giống với nét ký họa, mang tính phác thảo nhưng vẫn giàu biểu cảm và có khả năng mô tả chất liệu. Ví dụ, trong tác phẩm *Biển phố Phước Hải* (2020) (PL2, H 95, tr.256) của họa sĩ Lý Triệu Vỹ, nét được sử dụng để diễn tả chất liệu đá, mái tranh và vách nứa một cách sinh động, tạo cảm giác về sự thô mộc, giản dị của không gian miền biển. Tương tự, trong tác phẩm *Ngọ Môn* (2008) (PL2, H 106, tr.261) của họa sĩ Nguyễn Kha Mẫn, nét được vận dụng để thể hiện mái nhà, thành cổ và cây cối, vừa tạo khối vừa gợi chất, làm nổi bật vẻ cổ kính và trầm mặc của di tích Huế. Có khi nét lại đảm nhiệm vai trò tả thực, diễn tả ánh sáng, bóng tối, độ sâu và khối lượng, những yếu tố vốn rất

khó thể hiện trong một kỹ thuật in vốn giới hạn về màu sắc như tranh khắc kim loại. Chính nhờ sự tinh tế trong cách đi nét, nghệ sĩ có thể gợi nên không gian, thời gian và cảm xúc một cách thuyết phục. Trong tác phẩm *Dưới Ánh Trăng* (2007) (PL2, H 47, tr.232) của họa sĩ Huỳnh Nam, nét được sử dụng để tạo nên bối cảnh buổi tối với nền tối sâu lắng, ánh trăng dịu nhẹ và hình ảnh những cô thiếu nữ dân tộc đang chăm chú bên dòng nước. Sự tương phản giữa các nét đậm nét nhạt giúp khắc họa ánh sáng và bóng tối, tạo chiều sâu không gian và cảm xúc. Tác phẩm *Trên công trường* (2023) (PL2, H 74, tr.245) của họa sĩ Nguyễn Ngọc Vinh lại khai thác nét theo hướng tăng tầng lớp lớp đan xen, gợi nên khối lượng đồ sộ của công trình phía sau bối cảnh hỗn tạp, nơi con người và máy móc cùng hiện diện. Trong *Tan học* (PL2, H 78, tr.247) của họa sĩ Lê Văn Thiên, nét được vận dụng để diễn tả những hạt mưa nặng, dày đặc, tạo nên cảm giác về thời tiết và không khí ẩm ướt, đồng thời làm nổi bật sự chuyển động và tâm trạng của nhân vật trong khung cảnh ấy. Đặc biệt, nét còn có thể tạo chất từ sự thô ráp đến độ mềm mại của chất liệu thông qua cách đi nét dày, mảnh, đậm, nhạt hay đan xen. Nhờ đó, nghệ sĩ có thể gợi nên cảm giác về bề mặt, cấu trúc và tính chất vật thể một cách sinh động. Trong tác phẩm *Sấm tuồng* (2010) (PL2, H 4, tr.210) của họa sĩ Phan Ngọc Lan Chi, nét được sử dụng để diễn tả sự cầu kỳ của trang phục tuồng: từ áo mão, hạt cườm đến các họa tiết trang trí đều được thể hiện bằng những đường nét tỉ mỉ, sắc sảo, tạo cảm giác về sự lộng lẫy và công phu. Tác phẩm *Trưa hè* (2015) (PL2, H 30, tr.223) của họa sĩ Nguyễn Thị Hải Hòa, lại khai thác sự tương phản chất liệu: nét cứng cáp, gãy gọn của chim hạc giấy đối lập với nét mềm mại, lượn nhẹ của đồng rơm, tạo nên sự đa dạng trong cảm nhận thị giác. Trong tác phẩm *Thiếu nữ* (2014) (PL2, H 41, tr.229) của họa sĩ Nguyễn Thị Thanh Vân, nét được vận dụng để diễn tả độ rũ của mái tóc cô gái mềm mại, uyển chuyển và cả những vân gò ghề trên thân cây khô, mang lại cảm giác chân thực về chất liệu tự nhiên. Những ví dụ này cho thấy khả năng biểu đạt của nét trong tranh khắc kim loại không chỉ dừng lại ở việc mô tả hình thể, mà còn mở rộng sang việc tái hiện ánh sáng, chất liệu, góp phần tạo nên đa dạng chiều sâu cảm xúc cho tác phẩm.

Trong tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024, nét không chỉ

là yếu tố biểu hiện hình dáng mà còn là phương tiện truyền tải cảm xúc và ý niệm. So với tranh khắc gỗ, nét trong tranh khắc kim loại linh hoạt hơn do đặc tính vật liệu và kỹ thuật khắc. Biểu hiện của nét trong tranh khắc kim loại Việt Nam là yếu tố quan trọng quyết định giá trị thẩm mỹ và hiệu ứng thị giác của tác phẩm. Không giống như tranh khắc gỗ, nơi nét bị giới hạn bởi tính chất cứng của chất liệu chế bản là gỗ và phương pháp khắc dứt khoát, tranh khắc kim loại cho phép người họa sĩ tạo ra hệ thống nét phong phú, đa dạng về độ dày, sắc độ và chuyển động, nhờ vào kỹ thuật xử lý bề mặt kim loại. Tuy nhiên, hiệu quả biểu đạt của nét không chỉ phụ thuộc vào kỹ thuật in mà còn phụ thuộc nhiều vào kỹ năng và tư duy tạo hình của người họa sĩ. Một họa sĩ có trình độ kỹ thuật vững vàng có thể sử dụng nét để diễn tả không chỉ hình dạng của đối tượng mà còn thể hiện được không gian, ánh sáng, và cảm xúc trong tác phẩm. Tác phẩm *Trẻ mồ côi đọc hiệp định đình chiến về hòa bình* (PL2, H 200, tr.308) họa sĩ Lê Huy Tiếp đã sử dụng chỉ một kỹ thuật drypoint để tạo nét, ứng dụng đặc tính gờ của nét và độ dày mực. Đường khắc tối tăng cường độ sâu và nét biểu cảm của khuôn mặt, đặc biệt là những vùng bóng tạo nên độ tương phản mạnh. Kỹ thuật drypoint mà tác giả sử dụng đem lại hiệu ứng chất liệu gần gũi với tranh đồ họa bút sắt, nhưng vẫn giữ được đặc trưng của tranh khắc kim loại. Một ví dụ khác tác phẩm *Tâm* (PL2, H 168, tr.292) họa sĩ Nguyễn Ngọc Vinh, tác phẩm này sử dụng tổ hợp nét phức tạp nhờ vào kỹ xảo trên phần mềm thiết kế, sau đó sử dụng bản chụp phim để tạo chế bản. Cách làm này cho phép hình thành hệ thống đường nét có độ chính xác, đồng thời tạo nên cấu trúc không gian với nhiều lớp sâu, gợi cảm giác về chiều rộng và độ dày của hình ảnh. Hay tác phẩm *Phá Tam Giang (chiều trên phá tam giang)* (PL2, H 126, tr.271) của họa sĩ Trần Thị Thanh Dung thì khai thác kỹ thuật aquatint để chủ yếu dùng nét kết hợp với mảng. Những vết nét khò trên mặt sông gây cảm giác sóng nước lưu chuyển, tạo nên những vùng nét loang, nhấn mạnh mối liên kết giữa nét và sáng tối, giúp tác phẩm mang đậm tính biểu cảm.

Các kỹ thuật khắc kim loại khác nhau mang đến những dạng nét đặc trưng khác nhau. Thông thường, aquatint giúp tạo ra những đường nét rõ ràng, có tính chi tiết, có thể điều chỉnh độ đậm nhạt tùy vào thời gian ăn mòn, nhờ đó họa sĩ có thể

kiểm soát sắc độ và chiều sâu của hình ảnh. Drypoint lại cho ra những đường nét có hiệu ứng gờ mực đặc trưng, tạo độ nhấn cho nét vẽ, làm tăng cảm giác chân thực và chiều sâu của mảng khối. Mezzotint là kỹ thuật đặc biệt giúp biến đổi nét trở nên mềm mại, không còn ranh giới rõ ràng giữa sáng và tối, tạo ra hiệu ứng mờ ảo, gần giống với tranh vẽ bằng chì than hoặc sơn dầu. Những họa sĩ có khả năng kiểm soát tốt các kỹ thuật này có thể dùng nét tái hiện một cách ấn tượng bầu không khí, độ sâu của không gian, hoặc sắc thái cảm xúc trong tác phẩm.

Trong tranh khắc kim loại, nét không chỉ đơn thuần là yếu tố mô tả đường viền của hình dáng đối tượng mà còn đóng vai trò quan trọng trong việc xây dựng không gian và nhấn mạnh nội dung tác phẩm. Họa sĩ có thể sử dụng hệ thống nét dày đặc để tạo vùng tối sâu thẳm, hoặc dùng những nét mảnh mai, thưa thớt để gợi mở không gian thoáng đãng, nhẹ nhàng. Việc sử dụng nét ngắn, đứt quãng có thể tạo cảm giác chuyển động mạnh mẽ, trong khi những đường nét uốn lượn mềm mại lại mang đến sự yên tĩnh, tĩnh lặng trong tranh. Chính sự phong phú này khiến tranh khắc kim loại có lợi thế hơn so với tranh khắc gỗ, vốn bị giới hạn bởi kỹ thuật chạm khắc thô cứng và ít linh hoạt trong biểu đạt. Thông qua sự kiểm soát nét, các họa sĩ đồ họa Việt Nam có thể tái hiện hiện thực, sáng tạo không gian, và truyền tải cảm xúc một cách sâu sắc. Trong tranh khắc kim loại thiên về tả cảnh, tả tình, những đường nét mềm mại, thưa nhẹ, thường được lựa chọn nhằm tạo ra sự lan tỏa, thư giãn và chiều sâu cảm xúc. Trong tác phẩm *Chiều tàn* (PL2, H 96, tr.256) của họa sĩ Phùng Quang Đông là một ví dụ điển hình cho việc sử dụng hệ thống nét mảnh, đan xen như sương mờ bao phủ cảnh vật. Những đường nét uốn lượn mềm mại giúp tác phẩm truyền tải thành công không khí trầm lắng và mệnh mang của thời khắc chiều buông. Tác phẩm *Peaceful (Bình yên)* (PL2, H 101, tr.259) của họa sĩ Đỗ Hữu Quyết khai thác tối đa nét mềm và sáng, tạo cảm giác yên ả, thanh bình trong một không gian rộng mở. Tác phẩm *Phong cảnh Nam Bộ* (PL2, H 105.261) (1993) của họa sĩ Hoàng Lan Anh có cách dùng nét mềm mại nhưng có tiết tấu, kết hợp giữa đường thẳng nhịp nhàng và nét cong uyển chuyển, tạo được cảm giác nhịp sống chậm rãi nhưng sinh động của vùng đất phương Nam. Trái ngược với sự dịu nhẹ của nét mềm, nét mạnh mẽ, dứt

khoát, nhiều gờ và mật độ nét dày đặc, thường được sử dụng để diễn đạt các vấn đề xã hội hoặc tạo hiệu ứng kịch tính, căng thẳng. Tác phẩm *Mây trong thành phố I, II* (PL2, H 159, tr.288) của họa sĩ Vũ Xuân Tình sử dụng hệ thống nét đậm, chồng chéo, tái hiện hình ảnh mây trong đô thị với sự phức tạp và ngột ngạt. Những đường nét rối nhưng được tổ chức có chủ đích tạo cảm giác mây trong đô thị không đứng yên, đầy biến động. Dù vậy, trong một số chỗ, nét dày đặc quá mức khiến bố cục bị nặng, không còn chỗ cho thị giác thở, dễ gây cảm giác quá tải cho người xem. Tác phẩm *Bù nhìn* (2014) (PL2, H 160, tr.288) của họa sĩ Mai Thị Nguyệt là một ví dụ rõ nét của việc dùng nét khô ráp, đứt gãy để mô tả hình tượng xã hội “bù nhìn” một biểu tượng gợi liên tưởng đến sự vô hồn, bị điều khiển, mất phương hướng. Các đường khắc táo bạo, nhiều xước, tạo ra hiệu ứng mạnh cả về thị giác và tư tưởng.

Về mảng khối

Trong tranh khắc kim loại, mảng khối đóng vai trò là một đơn vị tạo hình cơ bản, có chức năng xác lập hình thể, tổ chức không gian. Khác với hội họa truyền thống, nơi mảng khối được xây dựng bằng lối vờn tả mềm mại, thì tranh khắc kim loại sử dụng mảng khối như một phương tiện cấu trúc hình ảnh thông qua sự phân chia rõ ràng giữa các vùng đậm - nhạt, đặc - rỗng. Việc tổ chức mảng khối không chỉ mang tính kỹ thuật mà còn phản ánh tư duy tạo hình của nghệ sĩ, đặc biệt trong việc kiểm soát sắc độ và chất lượng bề mặt bản in. Do đặc thù kỹ thuật sử dụng chế bản kim loại được xử lý và phủ mực để in lên giấy (hoặc bề mặt in khác) nên việc tạo mảng khối không được “vẽ” mà được “gợi” bằng sự tương phản, bằng nhịp điệu và sự chuyển sắc có kiểm soát, tạo nên chất cảm thị giác đặc trưng không thể nhầm lẫn với các thể loại in khác. Tùy theo mục đích biểu hiện, mảng khối trong tranh khắc kim loại có thể mang nhiều tính chất khác nhau, phản ánh sự đa dạng trong tư duy tạo hình của nghệ sĩ. Mỗi loại mảng khối không chỉ thể hiện cách xử lý kỹ thuật bản in mà còn phản ánh quan điểm thẩm mỹ, cảm xúc cá nhân và thông điệp nghệ thuật mà người nghệ sĩ muốn truyền tải.

Nhiều tác phẩm sử dụng *lối tạo mảng khối có tính trang trí*, được xác định bởi đặc điểm hình thức nhấn mạnh yếu tố thẩm mỹ thông qua sự lặp lại, đối xứng và nhịp

điều thị giác, thường được triển khai dưới dạng các họa tiết dân gian, hoa văn truyền thống hoặc hình ảnh cách điệu, nhằm mục đích tổ chức bố cục một cách chặt chẽ và tạo nên sự liên kết hình học giữa các yếu tố tạo hình. Ví dụ như trong tác phẩm *Múa xên tiền* (PL2, H 23, tr.220) của họa sĩ Nguyễn Đức Lân, hệ thống mảng khối được xây dựng dựa trên chuyển động của nhân vật, kết hợp với các chi tiết trang phục và đạo cụ mang tính biểu tượng. Tác phẩm *Múa bông* (PL2, H 24, tr.220) cũng của họa sĩ Nguyễn Đức Lân, tiếp tục khai thác đặc điểm trang trí thông qua việc sử dụng các mảng hình cách điệu hóa động tác múa. Bố cục được phân chia rõ ràng, các mảng khối được lặp lại có kiểm soát, tạo nên nhịp điệu tuyến tính trong không gian hình ảnh. Trong tác phẩm *Nhịp sống H'Mông* (PL2, H 27, tr.222) của họa sĩ Phan Thanh Hải, mảng khối trang trí được thể hiện qua các chi tiết trang phục và sinh hoạt cộng đồng. Các mảng hình được xử lý theo hướng giản lược, nhấn mạnh tính biểu tượng của văn hóa H'Mông, đồng thời tạo nên sự liên tục trong bố cục thông qua việc lặp lại các yếu tố hình học. Các tác phẩm khác như: *Thiếu nữ* (PL2, H 41, tr.229) của họa sĩ Nguyễn Thị Thanh Vân, *Lễ bỏ mả* (PL2, H 51, tr.234) của họa sĩ Mẫn Thuyên, *Dưới ánh trăng* (PL2, H 47, tr.232) của họa sĩ Huỳnh Nam, *Mưu sinh* (PL2, H 70, tr.243) của họa sĩ Trần Thị Thanh Dung, *Chiều cá bìm bịp* (PL2, H 80, tr.248) của họa sĩ Nguyễn Liên, *Chải tóc* của (PL2, H 90, tr.253) họa sĩ Lê Xuân Chiêu ... cũng tương tự sử dụng lối tạo mảng khối có tính trang trí khá rõ nét.

Lối tạo mảng khối có tính tả thực cũng được sử dụng phổ biến trong tranh khắc kim loại nhằm mô tả chi tiết hình dáng, không gian và ánh sáng một cách gần với thực tế. Loại mảng khối này thường xuất hiện trong các tác phẩm khai thác đề tài chân dung, phong cảnh hoặc sinh hoạt đời thường, với mục tiêu tái hiện hình ảnh một cách chính xác và tạo chiều sâu thị giác thông qua sự chuyển sắc có kiểm soát. Trong kỹ thuật in lõm, đặc biệt là với kỹ thuật mezzotint và aquatint, mảng khối tả thực được hình thành không phải bằng nét vẽ trực tiếp mà thông qua quá trình xử lý bề mặt bản in, cho phép nghệ sĩ kiểm soát sắc độ từ sáng đến tối một cách liên tục. Trong tác phẩm *Người dao* (PL2, H 87, tr.253) hay tác phẩm *Cô gái H'Mông* (PL2, H 89, tr.253) của họa sĩ Đoàn Thị Ngọc Anh, mảng khối được triển khai để mô tả chi tiết

khuôn mặt và trang phục nhân vật, với sự chuyển sắc mềm mại giữa các vùng sáng tối. Việc xử lý mảng nền và hình thể giúp tạo ra không gian có chiều sâu, đồng thời giữ được tính chân thực trong biểu hiện nhân vật. Trong tác phẩm *Chuyến sớm* (PL2, H 120, tr.268) của họa sĩ Vũ Xuân Tình, mảng khối được sử dụng để tái hiện cảnh vật buổi sáng với ánh sáng tự nhiên. Các vùng sáng được xử lý bằng kỹ thuật mezzotint, tạo nên hiệu ứng lan tỏa ánh sáng từ chân trời, trong khi các mảng tối được kiểm soát để giữ lại độ sâu không gian. Hay tác phẩm *Nghỉ ngơi* (PL2, H 83, tr.250) của họa sĩ Lê Thanh Xuân thể hiện rõ đặc điểm tả thực thông qua việc mô tả tư thế nhân vật và môi trường xung quanh. Mảng khối được triển khai để làm rõ khối hình cơ thể, đồng thời tạo nên sự liên kết giữa nhân vật và không gian, phản ánh một khoảnh khắc đời thường.

Một trong những yếu tố quan trọng trong tổ chức mảng khối là sự phân chia kích thước giữa các mảng lớn và mảng nhỏ. Mảng lớn thường được sử dụng để xác định không gian tổng thể hoặc khối hình chính, trong khi mảng nhỏ đóng vai trò hỗ trợ, tạo chi tiết hoặc nhấn nhá thị giác. Sự tương phản về tỷ lệ giữa các mảng giúp tạo nên nhịp điệu thị giác và sự cân bằng trong bố cục. Trong một số tác phẩm, việc sử dụng mảng lớn để tạo nền và mảng nhỏ để xử lý chi tiết nhân vật hoặc vật thể cho thấy sự tính toán rõ ràng về mặt thị giác và kỹ thuật. Trong *Trâu* (PL2, H 156, tr.286) của họa sĩ Trương Minh Thy Nguyên, mảng nền lớn được xử lý bằng các vùng đậm đều, tạo nên không gian bao quát và ổn định; trên nền đó, các mảng nhỏ như hình con trâu, đôi đũa và bàn tay được triển khai với sắc độ tương phản, đóng vai trò nhấn nhá và dẫn dắt thị giác đến các chi tiết mang tính biểu tượng. Trong tác phẩm *Đất thép Củ Chi* (PL2, H 196, tr.306) của họa sĩ Xuân Đông sử dụng mảng lớn để thể hiện phần nền hang động, tạo cảm giác về chiều sâu không gian và sự bao bọc của địa hình. Các mảng nhỏ được bố trí ở khu vực trung tâm, nơi các nhân vật quân y đang thực hiện công việc cứu chữa. Sự phân chia kích thước mảng giúp làm nổi bật hành động và nội dung chính của tác phẩm, đồng thời duy trì sự cân bằng giữa nền và hình. Trong tác phẩm *Thông điệp trẻ thơ* (PL2, H 204, tr.310) của họa sĩ Nguyễn Thị Hải Hòa, mảng lớn được sử dụng để xây dựng nền tranh và các lá cờ, tạo nên

không gian biểu tượng mang tính khái quát. Các mảng nhỏ như hình ảnh trẻ thơ và những cánh chim hạc giấy tạo điểm nhấn thị giác. Việc phối hợp giữa mảng lớn - nhỏ trong tác phẩm nhằm kiểm soát bố cục chặt chẽ và khả năng điều tiết nhịp điệu hình ảnh. Tác phẩm *Memory* (PL2, H 138, tr.277) của họa sĩ Đỗ Hoàng Anh, thực hiện bằng kỹ thuật aquatint. Tác phẩm mô tả hình ảnh Nhà thờ Đức Bà từ góc nhìn thấp lên, tạo cảm giác về sự đồ sộ và chiều cao của công trình kiến trúc. Các mảng nền lớn được xử lý bằng aquatint để tạo độ rung nhẹ và sắc độ chuyển tiếp, giúp hình thành không gian thị giác có chiều sâu. Trong khi đó, các mảng chi tiết như đường nét kiến trúc, cửa sổ, mái vòm được triển khai với độ giữ mực ổn định, tạo nên sự tương phản rõ ràng giữa các vùng sáng tối.

Chất của mảng khối trong tranh khắc kim loại được xác định bởi cách xử lý bề mặt bản in, bao gồm độ nhám, độ mịn, độ rung và khả năng giữ mực. Đây là yếu tố có ảnh hưởng trực tiếp đến hiệu quả thị giác và khả năng biểu đạt của hình ảnh. Trong kỹ thuật drypoint, các mảng khối thường có bề mặt xước, tạo nên cảm giác thô ráp, mạnh mẽ. Ngược lại, kỹ thuật aquatint, mezzotint cho phép tạo ra các mảng khối mịn, chuyển sắc đều, mang lại hiệu ứng thị giác mềm mại và chiều sâu không gian. Việc lựa chọn chất của mảng khối không chỉ phụ thuộc vào kỹ thuật mà còn liên quan đến nội dung biểu đạt và phong cách cá nhân của nghệ sĩ. Tác phẩm *Ghép xương tàu* (PL2, H 66, tr.241) của họa sĩ Lê Mai Khanh sử dụng kỹ thuật drypoint, với các mảng khối được hình thành từ những đường nét khắc sâu và xước. Bề mặt mảng mang tính thô ráp, tạo cảm giác căng thẳng và gập gáp, phù hợp với nội dung phản ánh quá trình lao động kỹ thuật trong môi trường công nghiệp. Chất của mảng, khối trong tác phẩm này không chỉ thể hiện tính vật chất mà còn góp phần nhấn mạnh tính động và áp lực của không gian làm việc. Aquatint, với khả năng kiểm soát mức độ ăn mòn, tạo ra các mảng khối có sắc độ phong phú, thường được sử dụng để tạo độ rung và chuyển sắc nhẹ nhàng. Một số tác phẩm sử dụng kỹ thuật aquatint để khai thác chất của mảng khối theo những hướng biểu đạt khác nhau, phản ánh đặc điểm vùng miền và cảm xúc không gian. Trong tác phẩm *Chiều muộn* (PL2, H 5, tr.211) (2024) của họa sĩ Nguyễn Thị Lan, chất của mảng được hình thành từ các khối chồng lớp, dày đặc, tạo

nên cảm giác bao phủ và chiều sâu. Bề mặt mảng có độ rung nhẹ, sắc độ chuyển tiếp mềm, phù hợp với không khí một chiều muộn ở Huế. Tác phẩm thể hiện đặc trưng không gian cổ kính, thơ mộng của đô thị miền Trung, trong đó chất của mảng khối đóng vai trò quan trọng trong việc gợi cảm xúc và định hình không gian thị giác. Tác phẩm *Qua suối* (PL2, H 20, tr.218) (2004) của họa sĩ Trần Tuyết Mai cũng sử dụng kỹ thuật aquatint, nhưng theo hướng khác. Các mảng khối trong tranh mang chất thô, sắc độ không quá mịn, phản ánh đặc điểm chất phát, mộc mạc của con người vùng cao.

Trong kỹ thuật khắc kim loại, đặc biệt là với các phương pháp như aquatint, mezzotint hay drypoint, mảng khối không tồn tại độc lập mà thường có mối liên hệ chặt chẽ và ảnh hưởng qua lại trong quá trình tạo hình. Với aquatint, các mảng đậm thường được hình thành từ những mảng nhạt đã có trước đó, bằng cách ngâm bản in thêm vào dung dịch axit để tăng độ ăn mòn, từ đó làm mảng trở nên đậm hơn. Ngược lại, trong kỹ thuật mezzotint, họa sĩ bắt đầu từ một bề mặt tối hoàn toàn và lấy sáng dần bằng cách làm phẳng các vùng cần sáng, tạo nên các mảng nhạt từ nền đậm. Trong drypoint, độ đậm nhạt được kiểm soát bằng mật độ và độ dày của nét khắc, khi các nét chồng lên nhau sẽ tạo thành mảng khối đậm, còn những vùng thừa nét sẽ trở nên nhẹ và sáng hơn. Chính vì vậy, các mảng khối trong tranh khắc kim loại thường không tách biệt mà có tính kế thừa và tương tác, mảng khối sau chịu ảnh hưởng từ mảng khối trước, và toàn bộ quá trình tạo hình là một chuỗi điều chỉnh liên tục giữa sáng và tối, giữa đậm và nhạt. Điều này dẫn đến việc mảng khối trong tranh không được xây dựng bằng cách vẽ trực tiếp, mà được gợi lên qua sự tổ chức mảng có tính toán, tạo nên cảm giác về thể tích, ánh sáng và không gian. Điển hình như trong tác phẩm *Liên Thê* của họa sĩ Hồ Diệu Thùy (PL2, H 193, tr.305), kỹ thuật aquatint được khai thác để thể hiện các mảng chuyển tiếp có sự kiểm soát về sắc độ giữa hình và nền, gợi cảm giác liên kết, hòa quyện, chồng lớp giữa các yếu tố hình thể. Tuy nhiên, ở một vài chi tiết, kỹ thuật chưa đạt được độ sâu mong muốn, các vùng chuyển mảng còn tương đối phẳng, thiếu độ rung để tạo nên không khí nội tại phong phú. Trong tác phẩm *Bình minh đang lên* tác giả Vũ Xuân Tình (PL2, H 121, tr.269) sử dụng kỹ

thuật mezzotint hiệu quả mang lại hiệu ứng mờ ảo, mềm mại cho cảnh vật. Các mảng tối được chà sát công phu tạo ra nền sâu hút, trong khi vùng sáng le lói ở chân trời được nhấn nhá khéo léo bằng những điểm sáng nhỏ, gợi cảm giác ánh sáng đang từ từ lan tỏa. Tác phẩm *Sấm tuồng* của họa sĩ Phan Ngọc Lan Chi (PL2, H 4, tr.210) là một ví dụ tiêu biểu cho việc sử dụng drypoint đơn thuần, không pha trộn kỹ thuật khác. Toàn bộ mảng khối được triển khai qua những đường nét sắc, mạnh, có phần xước xát và mộc mạc, phù hợp một cách đặc biệt với nội dung mang tính sân khấu dân gian, nơi các lớp mặt nạ, động tác, phục trang của nhân vật tuồng được khắc họa qua mảng khối mạnh mẽ và nét chạm khắc đầy cảm xúc. Những vết khắc sâu và thô tạo nên cảm giác căng thẳng, dồn nén, như chính nội lực và kịch tính của tuồng cổ. Các lớp gờ mực đậm nhạt không đều tạo ra những vùng bóng tối đan xen, tạo độ rung thị giác gần như gọi đến tiếng trống, nhịp phách sân khấu. Tuy nhiên, có thể nhận xét rằng việc chỉ sử dụng drypoint khiến cho các mảng khối chuyển sắc trong tác phẩm còn giới hạn. Việc thiếu các chuyển độ mềm mịn của aquatint hoặc hiệu ứng sáng tối sâu của mezzotint khiến không gian có phần phẳng và đơn sắc hơn về sắc độ.

Trong tranh khắc kim loại giai đoạn 1976 đến 2024, mảng khối đóng vai trò quan trọng trong việc tạo hình, định hướng và xây dựng không gian thị giác. Khác với tranh khắc gỗ, nơi các mảng khối màu thường có ranh giới rõ ràng và sự tách biệt tương đối mạnh giữa các vùng sáng tối, tranh khắc kim loại cho phép họa sĩ thể hiện sự chuyển đổi mềm mại và có kiểm soát hơn giữa các cấp độ sáng tối, từ đó tạo nên những hiệu ứng thị giác đa dạng. Điều này có được nhờ vào các kỹ thuật in đặc trưng như aquatint hay mezzotint, giúp mở rộng khả năng biểu đạt của tranh in lõm và mang lại chất lượng tạo hình gần gũi với hội họa hơn so với tranh khắc gỗ. Trong kỹ thuật mezzotint, họa sĩ làm nhám toàn bộ bề mặt kim loại trước khi dần dần mài mòn các phần cần sáng, từ đó tạo ra những mảng chuyển sắc liên tục và có độ mềm mại. Đây là một trong những phương pháp đặc trưng của tranh khắc kim loại, cho phép thể hiện các mức độ sáng tối, chiều sâu không gian và hiệu ứng thị giác mà tranh khắc gỗ khó đạt được do tính chất sắc nét, dứt khoát của đường khắc. Trong khi đó, kỹ thuật aquatint lại cho phép tạo ra các mảng có sắc độ phong phú bằng cách dùng bột nhựa

thông hoặc xịt sơn phủ để kiểm soát mức độ ăn mòn của hóa chất lên bề mặt kim loại. Phương pháp này giúp tranh có sự chuyển đổi sắc độ mượt mà, gần giống với tranh vẽ bằng màu nước, mang đến sự mềm mại và khả năng tạo chiều sâu thị giác rõ nét. Ngoài mezzotint và aquatint, các kỹ thuật như drypoint cũng có thể tạo mảng nhưng với sắc thái khác biệt. Trong drypoint, mảng được tạo ra chủ yếu thông qua độ dày của lớp mực giữ lại trên gờ kim loại, làm tăng độ tương phản mạnh giữa vùng sáng và tối. Những khu vực mảng đồ dày mực này giúp tranh có chiều sâu mạnh mẽ, làm nổi bật các đối tượng chính trong bố cục. Tác phẩm *Chuyển* (2023) (PL2, H 191, 304) của họa sĩ Đặng Minh Thành là một ví dụ nổi bật về khả năng xây dựng mảng - khối qua mezzotint. Ở đây, không gian và đối tượng được xử lý bằng những mảng đậm nhạt chuyển đổi liên tục và tự nhiên, tạo cảm giác lan tỏa, mờ ảo giữa hình ảnh con người và những đóa hoa. Người xem có thể cảm nhận được độ sâu không gian, ánh sáng như lan nhẹ trên bề mặt các hình thể. Trong *Lựa chọn* (2021) (PL2, H 42, tr.229) của họa sĩ Phạm Ngọc Thanh Tuyền, kỹ thuật aquatint được sử dụng hiệu quả để dựng khối nhân vật bằng những mảng sáng tối uyển chuyển, tạo cảm giác gần gũi như tranh màu nước. Các sắc độ từ xám nhạt đến đen đậm mềm mại, góp phần thể hiện tâm trạng phân vân của nhân vật. Tuy nhiên, có thể nhận xét rằng bố cục chung còn khá an toàn, các mảng nền phụ chưa đủ sức nâng đỡ trung tâm, khiến toàn cảnh hơi phẳng khi nhìn từ xa. Tác phẩm *Trẻ mồ côi đọc hiệp định đình chiến về hòa bình* (1976) (PL2, H 200, tr.308) của họa sĩ Lê Huy Tiếp lại đi theo hướng truyền thống hơn: mảng khối được tạo ra chủ yếu bằng kỹ thuật đan nét. Các nhân vật được khắc dựng bằng những lớp nét đan chéo với độ đậm nhạt rõ ràng, tạo ra khối hình chắc khỏe.

Bên cạnh vai trò thị giác, mảng khối trong tranh khắc kim loại giai đoạn 1976 đến 2024 còn là một yếu tố biểu cảm quan trọng. Những mảng khối đậm đặc có thể tạo cảm giác nặng nề, bí ẩn, gợi lên sự u tối hoặc căng thẳng, trong khi những mảng sáng và chuyển đổi nhẹ nhàng mang lại cảm giác bay bổng, thư thái. Họa sĩ có thể điều chỉnh cách tạo mảng khối để biểu đạt nội dung tác phẩm một cách hiệu quả, từ những cảnh quan hiện thực đến những hình ảnh siêu thực hoặc trừu tượng. Chính điều này khiến tranh khắc kim loại trở thành một loại hình nghệ thuật giàu tính biểu cảm,

mở rộng khả năng thể hiện của họa sĩ so với tranh khắc gỗ, vốn thường giới hạn trong cách sử dụng mảng phẳng và màu sắc rõ ràng. Tác phẩm *Bay trong giấc mơ* (PL2, H 32, tr.224) của tác giả Nguyễn Thị Hải Hòa tác phẩm tạo ra những mảng khối sáng tối uyển chuyển, giúp thể hiện cảm giác mơ màng, bay bổng đúng như tên gọi. Những mảng tối sâu được xử lý bằng cách kết hợp kỹ thuật etching và aquatint, giúp tăng chiều sâu và làm nổi bật hình tượng nhân vật trong giấc mơ. Sự chuyển đổi sắc độ nhẹ nhàng của mảng sáng và tối trong tác phẩm gợi lên không gian huyền ảo, đồng thời tạo nên nhịp điệu thị giác thú vị. Tác phẩm *Góc Quê* (2020) (PL2, H 111, tr.264) của tác giả Ngô Văn Đại phân bố các mảng khối có chủ ý, các mảng tối lớn trong tranh giúp làm nổi bật các chi tiết kiến trúc và cảnh vật đồng quê. Họa sĩ sử dụng aquatint để tạo sắc độ phong phú, giúp tái hiện chất liệu của tường gạch, mái ngói và những bóng cây đổ dài trên mặt đất. Những mảng sáng được tiết chế hợp lý, giữ lại cảm giác không gian mở, tạo chiều sâu tự nhiên cho bố cục.

2.2.1.2. Về màu sắc

Trong tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 - 2024, màu sắc không chỉ là yếu tố thị giác mà còn là phương tiện biểu đạt cảm xúc, tư tưởng và chiều sâu nghệ thuật. Bởi đặc thù kỹ thuật, tranh khắc kim loại thường sử dụng chế bản kim loại phủ màu để chuyển mực lên bề mặt in như giấy, do đó màu sắc trong tranh không được triển khai theo lối hòa sắc phong phú, vờn tả như tranh hội họa mà thay vào đó là sự cô đọng, tiết chế và vận dụng sắc độ đậm nhạt một cách có tính toán để tạo hình và truyền tải nội dung. Tính cô đọng trong màu sắc thể hiện rõ qua việc họa sĩ thường sử dụng số lượng màu hạn chế, tập trung vào các gam màu đơn sắc hoặc tương đồng để làm nổi bật mảng khối và không gian. Sự đậm nhạt trong tranh phụ thuộc vào độ nông sâu hay mật độ dày - thưa của nét, mảng trong chế bản khắc, cách xử lý mảng khắc và kỹ thuật in. Đây là điểm khác biệt cơ bản so với các loại hình hội họa, nơi màu sắc được pha trộn và điều chỉnh trực tiếp trên bề mặt tranh. Với tranh khắc kim loại, độ sâu của nét khắc sẽ quyết định lượng mực giữ lại, từ đó tạo nên sắc độ đậm nhạt khi in ra giấy. Chính vì vậy, việc kiểm soát độ khắc, từ những vết khắc nhẹ nhàng đến những mảng ăn mòn sâu trở thành công cụ để họa sĩ điều khiển ánh sáng, không gian và trọng lượng

thị giác của từng phần trong tranh. Ví dụ, trong tác phẩm *Dấu xưa 1,2* (2014) (PL2, H 142, tr.279) của họa sĩ Lê Tiểu Anh, trong tranh, gam màu xám và xanh được sử dụng ở nền, tạo nên một không gian trầm lắng, mang tính hoài niệm. Tuy nhiên, cũng chính màu xanh ấy, khi được áp dụng vào phần thân cây, bờ thành, lại hiện lên với sắc độ đậm hơn rõ rệt. Điều này không phải do thay đổi màu mực, mà là kết quả của độ sâu khác nhau trong chế bản khắc, nơi các nét khắc ở phần hình được nhấn mạnh hơn, tạo độ nén màu cao hơn khi in. Nhờ đó, phần hình nổi lên rõ ràng trên nền, không cần viền hay tương phản gắt, mà chỉ bằng sự chuyển sắc tinh tế. Cách xử lý này không chỉ tạo nên sự phân tầng không gian mà còn gợi cảm giác về thời gian như những dấu tích cũ xưa đang hiện lên từ lớp nền của ký ức. Hay trong tác phẩm *Khi còn chờ đợi* (2023) (PL2, H 100, tr.258) của họa sĩ Nguyễn Phạm Như Ngọc chỉ với hai gam màu vàng trầm và nâu, nghệ sĩ đã tạo nên một không gian tĩnh lặng, sâu lắng đan xen qua từng mảng khắc, thể hiện sự cô đơn và nội tâm của con người hiện đại.

Sự chênh lệch về sắc độ, cường độ và diện tích của mảng màu không chỉ là yếu tố kỹ thuật mà còn là công cụ biểu đạt đầy dụng ý của người họa sĩ trong tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 - 2024. Những biến tấu giữa mảng màu lớn - nhỏ, đậm - nhạt, nóng - lạnh đã trở thành ngôn ngữ tạo hình đặc trưng, giúp dẫn dắt thị giác người xem, tạo chiều sâu không gian và truyền tải cảm xúc, tư tưởng một cách cô đọng. Một mảng màu lớn nhưng nhạt có thể tạo cảm giác thoáng đãng, nhẹ nhàng, như một khoảng thở trong bố cục. Ngược lại, mảng màu nhỏ nhưng đậm lại có khả năng tạo điểm nhấn mạnh mẽ, thu hút ánh nhìn và gợi cảm xúc mãnh liệt. Sự tương phản này, khi được xử lý khéo léo, sẽ mang đến hiệu ứng thị giác đa chiều, đồng thời thể hiện rõ ý đồ nghệ thuật của họa sĩ. Trong sáng tác tranh khắc kim loại, các họa sĩ đồ họa Việt Nam thường khai thác sự tương phản này để tạo chiều sâu không gian, nhấn mạnh chủ đề, hoặc gợi cảm xúc nội tâm. Ví dụ qua tác phẩm *Cách ly* (2020) (PL2, H 157, tr.287) của họa sĩ Nguyễn Đức Hạnh, trong tranh một mảng màu đậm, đặc được đặt phía trên tượng trưng cho sự đè nén, áp lực, tương phản với mảng màu sáng hơn phía dưới, nơi những con vịt nhỏ bé đang đứng, sự đối lập này không chỉ tạo nên bố cục chặt chẽ mà còn gợi cảm giác nặng nề, bức bối, đúng với chủ đề “cách ly” trong bối cảnh đại dịch.

Tác phẩm *Vào hạ* (2012) (PL2, H 166, tr.291) của họa sĩ Ngô Anh Cơ lại sử dụng một mảng màu vàng đất lớn phủ gần như toàn bộ bố cục. Chỉ một vài điểm nhấn nhỏ bằng màu vàng nâu ở nhân vật, ở bóng trắng, được đặt khéo léo để tạo sự chuyển động nhẹ nhàng trong không gian. Mảng màu lớn nhưng nhạt này gợi cảm giác mùa hè đang đến, không gay gắt mà dịu dàng, như một sự chuyển giao giữa hai mùa. Trong tác phẩm *Sau cơn đông* (2022) (PL2, H 185, tr.301) của họa sĩ Đặng Trần Tú Thụ, họa sĩ lại chọn cách tương phản giữa màu nóng và màu lạnh để tạo kịch tính. Nhân vật chính được đặt trong mảng màu cam rực, biểu tượng của sự sống, cảm xúc, nổi bật giữa không gian xung quanh là các mảng màu lạnh như xám xanh, xám nâu. Sự đối lập này không chỉ tạo điểm nhấn thị giác mà còn gợi cảm giác hồi sinh sau biến động, như ánh sáng lóe lên sau cơn giông tố. Việc sử dụng sự chênh lệch về sắc độ, cường độ và diện tích mảng màu như một phương tiện biểu đạt nghệ thuật. Mỗi họa sĩ có cách xử lý riêng, nhưng đều hướng đến việc tạo chiều sâu không gian, dẫn dắt cảm xúc người xem và thể hiện tư tưởng một cách cô đọng.

Trong giai đoạn 1976 -2024, tranh khắc kim loại Việt Nam, màu sắc không vận động theo kiểu biến đổi liên tục hay đa sắc như trong hội họa, mà là sự chuyển dịch có chủ đích giữa các sắc độ. Đây không phải là đặc điểm cố hữu của thể loại, mà là kết quả của tư duy tạo hình cá nhân của từng họa sĩ, được thể hiện thông cách xử lý mảng màu. Màu sắc trong tranh khắc kim loại thường được “điều khiển” bằng các phương pháp như khắc nét mảnh, khắc mảng đặc, phủ mềm, ăn mòn, hoặc tách bản, tạo nên sự chuyển sắc có kiểm soát. Sự vận động ấy không đơn thuần là hiệu ứng thị giác, mà còn là phương tiện để họa sĩ liên kết các yếu tố tạo hình như đường nét, mảng khối, không gian và chất cảm, từ đó truyền tải cảm xúc, tư tưởng và chiều sâu nội dung. Ví dụ trong tác phẩm *Chuyển* (2023) (PL2,H 191, 304) của họa sĩ Đặng Minh Thành, nơi màu sắc được vận động để tạo nên sự nhập nhòa giữa hình và nền. Đối tượng trung tâm vừa gợi hình ảnh hoa lá, vừa mang dáng dấp lưng người, không được phân định bằng đường viền rõ ràng mà hiện lên qua sự chuyển sắc từ đậm sang nhạt, khiến hình ảnh như hoà vào không gian. Cách xử lý này tạo nên cảm giác mơ hồ, đa nghĩa, mở ra nhiều tầng liên tưởng cho người xem. Màu sắc ở đây không chỉ tạo hình mà còn gợi cảm xúc, một

sự chuyển động nhẹ nhàng giữa các trạng thái, giữa tự nhiên và con người. Trong tác phẩm *Chuyện cổ tích* (2019) (PL2, H 201, tr.309) của họa sĩ Bảo Tân, màu sắc vận động theo chiều hướng kể chuyện. Những vằn mây trong tranh không chỉ là yếu tố trang trí mà còn là cầu nối thị giác giữa các lớp thời gian, từ cổ tích đến hiện tại. Đối tượng chính là hình ảnh Thánh Gióng trên lưng ngựa được khắc rõ ràng, hiện lên như một dấu vết, một ký ức, được nâng đỡ bởi chuyển sắc của nền trời và mây, tiếp nối đến khoảng dưới là những trang sách mở trong ký ức trẻ thơ. Cách vận động màu ở đây tạo nên không gian huyền thoại, như một câu chuyện cổ tích đang được kể lại bằng ngôn ngữ thị giác, đầy chất thơ và hoài niệm. Hay trong tác phẩm *Tình yêu hòa bình* (2024) (PL2, H 203, tr.310) của họa sĩ Nguyễn Thị Hải Hòa là một ví dụ điển hình về cách vận động màu sắc, chuyển dịch có chủ đích giữa các sắc độ. Màu nóng của đỏ hồng xuất hiện trong trang phục của em bé gái dân tộc Thái, sau đó chuyển sắc nhẹ nhàng sang màu của những cánh hoa, nhánh hoa em bé cầm, và những cánh hoa rơi. Ngược lại, màu lạnh của xanh lá, xanh xám được bố trí trong trang phục của chú bộ đội, cánh chim, và nền trời. Sự chuyển sắc giữa nóng và lạnh không chỉ tạo nên sự cân bằng thị giác mà còn thể hiện sự hòa hợp giữa con người và thiên nhiên, giữa trẻ thơ và chiến sĩ, giữa tình yêu và hòa bình. Màu sắc ở đây không chỉ vận động theo sắc độ mà còn theo ý niệm, kết nối các biểu tượng để tạo nên một thông điệp sâu sắc, đầy tính nhân văn.

Tương tự như cách vận động đậm nhạt, việc xây dựng hòa sắc trong tranh khắc kim loại cũng mang tính cô đọng, tiết chế tối đa để tạo hiệu quả thị giác mang đặc trưng của thể loại. Các họa sĩ không ưa chuộng pha trộn màu sắc phức tạp mà thường lựa chọn một bảng màu giới hạn, tập trung vào những gam chủ đạo, từ đó tạo nên sự nhấn - buông rõ rệt trong bố cục. Sự nhấn mạnh thường xuất hiện ở những điểm cần thu hút ánh nhìn, còn các mảng buông lơi lại đóng vai trò làm dịu mắt, mở rộng không gian cảm xúc. Chính sự đối lập này giúp tác phẩm giữ được nhịp điệu thị giác, đồng thời làm nổi bật chủ đề và cảm xúc trung tâm. Trong tác phẩm *Thuyền* (PL2, H 137, tr.277) của họa sĩ Phạm Khắc Quang, họa sĩ chỉ sử dụng các gam màu vàng, cam nâu, thiên về nóng để tạo nên không gian mang hơi hướng hoài cổ, gợi cảm giác ấm áp và chuyển

động nhẹ nhàng của con thuyền trên mặt nước. Màu sắc tuy đơn giản nhưng được tổ chức khéo léo, tạo nên sự tương phản giữa hình và nền, giữa chuyển động và tĩnh lặng. Ngược lại, trong tác phẩm *Ngắm sen nở* (PL2, H 124, tr.270) của tác giả họa sĩ Nguyễn Nghĩa Phương, gam màu xanh dương lạnh được khai thác triệt để để tạo nên không gian tĩnh lặng, sâu lắng. Màu lạnh ở đây không chỉ là yếu tố thị giác mà còn mang tính biểu cảm, gợi sự chiêm nghiệm và nội tâm. Các ví dụ trên cho thấy rằng, sự cô đọng trong hòa sắc không đồng nghĩa với sự đơn giản, mà là kết quả của quá trình chọn lọc, tổ chức và điều tiết màu sắc một cách có chủ đích. Đặc biệt, sự cô đọng về nóng lạnh trong diễn đạt màu sắc cũng là một thủ pháp quan trọng. Thay vì sử dụng nhiều sắc độ nóng lạnh đan xen, các họa sĩ thường chọn cách đối lập rõ rệt: một mảng màu nóng nổi bật giữa nền lạnh, hoặc ngược lại, để tạo nên sự tương phản mạnh mẽ về cảm xúc. Màu nóng thường được dùng để biểu đạt sức sống, niềm tin, hoặc những khoảnh khắc cao trào, trong khi màu lạnh lại gợi sự tĩnh lặng, sâu lắng, hoặc không gian xa vắng. Sự tiết chế này không chỉ giúp tác phẩm tránh rời mắt mà còn làm tăng sức gợi, khiến mỗi mảng màu đều mang một ý nghĩa riêng biệt, góp phần truyền tải thông điệp một cách cô đọng, súc tích. Một phần sự cô đọng này xuất phát từ giới hạn kỹ thuật của chất liệu khắc kim loại, vốn không cho phép pha trộn màu sắc phức tạp như trong sơn dầu hay màu nước. Tuy nhiên, điều quan trọng hơn là tư duy tổ chức màu của người họa sĩ, khi họ chủ động lựa chọn bảng màu giới hạn để tạo nên sự nhấn hay buông rõ rệt trong bố cục.

Một điều thường thấy trong các bản tranh có màu sắc thuộc thể loại khắc kim loại là các mảng màu không tách biệt hoàn toàn như trong tranh in khắc gỗ hay in lưới. Thay vì phân chia rõ ràng từng vùng màu, tranh khắc kim loại thường tạo ra hiệu ứng ứng màu, chuyển sắc nhẹ giữa các mảng, khiến ranh giới giữa chúng trở nên mềm mại, đôi khi nhập nhòa. Đây là đặc trưng kỹ thuật của thể loại, xuất phát từ việc in nhiều màu trên cùng một chế bản kim loại duy nhất thường là đồng hoặc kẽm, khiến các lớp mực có xu hướng lan nhẹ, tương tác với nhau, tạo nên sự chuyển tiếp tự nhiên về sắc độ. Để kiểm soát hiệu ứng này, các họa sĩ thường áp dụng một quy trình kỹ thuật đặc thù: khắc bản nét trước, sau đó in thử bằng đen trắng hoặc đơn sắc để kiểm tra sắc độ,

bố cục và trọng lượng thị giác. Chỉ khi đã xác định rõ phần hình và độ tương phản, họ mới tiến hành thao tác in màu theo chủ đích, thường bằng cách điểm thêm màu vào những vùng cần nhấn. Đây chính là kỹ thuật điểm màu, phát triển từ tranh đơn sắc, giúp mở rộng khả năng biểu đạt mà vẫn giữ được tinh thần tiết chế, cô đọng của thể loại. Các màu được sử dụng thường mang tâm độ trung tính, không quá rực rỡ, và được đặt có chủ đích tại những vị trí cần nhấn mạnh. Nhờ đó, tranh vẫn giữ được sự cân bằng thị giác, không bị rối mắt, đồng thời tạo nên chiều sâu cảm xúc.

Từ sự khởi đầu của tranh đơn sắc, mang dấu ấn đậm nét của đồ họa tranh in, tạo nên một kỹ thuật mà các họa sĩ thế hệ sau này vẫn đang cố gắng giữ gìn và phát huy. Tranh khắc kim loại giai đoạn 1976 đến 2024 cũng có xu hướng gia tăng yếu tố màu sắc ở một số tác phẩm của các họa sĩ. Trong tổng số 208 tác phẩm khảo sát, có 47 tác phẩm sử dụng màu đen trắng (chiếm khoảng 22,60%), 73 tác phẩm sử dụng màu đơn sắc (35,10%) và 88 tác phẩm sử dụng phối màu (42,30%). Đặc biệt, giai đoạn sau năm 2000 đến 2024 ghi nhận sự gia tăng đáng kể về số lượng tác phẩm có yếu tố màu sắc, với 61 tác phẩm đơn sắc và 76 tác phẩm phối màu, so với chỉ 12 đơn sắc và 12 phối màu trong giai đoạn 1976 - 2000 trước đó (Số liệu PL1.3.b). Điều này phản ánh sự thay đổi trong tư duy sáng tạo của họa sĩ, từ việc trung thành với kỹ thuật in màu đen trắng truyền thống sang việc mở rộng ngôn ngữ biểu đạt thông qua màu sắc.

Ở các nước thịnh hành đồ họa, thông thường các họa sĩ sử dụng nguyên tắc chồng màu từ nhiều bản in, các tác phẩm như vậy không hiếm hoi. Tuy nhiên, ở Việt Nam, do sự hạn chế về điều kiện vật tư, các họa sĩ thường ứng biến linh hoạt bằng cách sử dụng kỹ thuật phối màu (theo phương pháp in độc bản) ngay trong một bản khắc. Công đoạn này đòi hỏi năng lực thao tác kỹ thuật thành thạo để đạt hiệu quả thị giác đáp ứng yêu cầu tạo hình. Các tác phẩm yêu cầu mức độ chi tiết và khả năng điều phối kỹ thuật chuẩn xác, đặc biệt là trong thao tác chùi màu, nhằm tránh hiện tượng lẫn màu hoặc nhoè màu. Một số tác phẩm của họa sĩ Hải Hoà sử dụng lối phối màu nhuần nhuyễn có thể kể đến như: tác phẩm *Thông điệp trẻ thơ* (PL2, H 204, tr.310) (triển lãm Đồ họa ASEAN 2016); *Trộm nhìn* (PL2, H 37, tr.227) (77x60.5cm, 2008); *Trưa hè* (PL2, H 30, tr.223) (60x65cm, 2015); *Bay trong giấc mơ* (PL2, H 32, tr.224)

(60x65cm, 2015); *Du thuyền* (PL2, H 33, tr.225) (55x60,5cm, 2015); *Tuổi thơ* (PL2, H 34, tr.225) (85x60cm, 2012); *Sự yên tĩnh ở trong vườn* (PL2, H 31, tr.224) (60.5x69,6cm, 2009); *Hoài niệm* (60.5x42cm, 2008)... Bên cạnh đó, một cách thức khác để tạo màu sắc trong tranh khắc kim loại là chuyển màu nền bằng kỹ thuật in độc bản, sau đó chỉ in nét. Ví dụ như tác phẩm như *Mùa xuân* (PL2, H 116, 266), *Thuyền và lá* (PL2, H 117, tr.267) của họa sĩ Lê Huy Tiếp sử dụng kỹ thuật khắc khô kết hợp in nền mica chuyển màu để tạo hiệu ứng màu sắc độc đáo.

Mặc dù trong quá trình in thử, các họa sĩ thường tạo ra nhiều phiên bản với sự khác biệt về sắc độ và cách phối màu, nhưng việc lựa chọn phiên bản công bố cuối cùng luôn có sự cân nhắc kỹ lưỡng. Việc quyết định sử dụng gam màu nào trong tác phẩm không chỉ dựa trên yếu tố thẩm mỹ mà còn nhằm thể hiện rõ ý đồ nghệ thuật của họa sĩ. Tuy nhiên, đa số tranh khắc kim loại của các họa sĩ vẫn chuộng đơn sắc, nếu có màu thì chủ yếu là màu trầm, tông lạnh như xanh rêu, xanh dương đậm, tím than, đen ánh xanh, bởi các phiên bản sử dụng sắc sáng thường không tạo đủ độ tương phản và chiều sâu cần thiết cho tổng thể tác phẩm. Một số ít tác phẩm sử dụng gam nóng để tạo hiệu ứng thị giác mạnh mẽ, ví dụ như bộ tác phẩm *Trong cõi nhân gian* (2000) (PL2, H 14, tr.215) của tác giả Nguyễn Nghĩa Phương (khắc kẽm, 45x60cm), được giới thiệu trong Vững tập triển lãm Mỹ thuật toàn quốc năm 2001. Ngoài ra, có thể kể đến tác phẩm *Miền quê Kinh Bắc* (PL2, H 7, tr.212) của họa sĩ Nguyễn Nghĩa Duyệt (khắc kẽm, 40x50cm), họa sĩ Xuân Đông (1945) và tác phẩm *Đất thép Củ Chi* (PL2, H 196, tr.306) (khắc đồng, 220cmx136cm). Gần đây, tác phẩm *Bến xuân* (2023) (PL2, H 38, tr.227) của họa sĩ Nguyễn Thị Hải Hòa, thực hiện bằng kỹ thuật khắc đồng, đã khai thác gam màu đỏ thuộc tông nóng để nhấn mạnh yếu tố không gian và chiều sâu thị giác trong bố cục. Điều này giúp tranh khắc kim loại không chỉ giữ được tinh thần đồ họa mà còn trở nên phong phú, giàu tính biểu cảm hơn. Ví dụ, cụm tác phẩm về Hà Nội của họa sĩ Trần Nguyên Hiếu đã sử dụng tông màu ấm để làm nổi bật vẻ đẹp hoài cổ của Hà Nội, với sắc đỏ, vàng và nâu gợi lên nét rộn ràng, tấp nập của phố phường xưa. Tương tự, trong tác phẩm *Lên chùa* (PL2, H 21, tr.219) họa sĩ Vũ Đình Tuấn cũng khai thác bảng màu ấm để tái hiện không khí trang nghiêm nhưng

sinh động của những ngày hội chùa. Ngược lại, *Sau cánh cổng làng* của họa sĩ Nguyễn Mỹ Ngọc lại lựa chọn những sắc độ lạnh như xanh đậm và xám, tạo nên không gian tĩnh lặng, trầm mặc, thể hiện sự giao thoa giữa quá khứ và hiện tại. So với tranh khắc gỗ, tranh khắc kim loại có lợi thế lớn về việc điều chỉnh sắc độ nhờ vào sự linh hoạt của bề mặt in. Trong khi tranh khắc gỗ thường tạo nên các ranh giới rõ ràng và ít có sự chuyển sắc, tranh khắc kim loại cho phép thể hiện các dải sắc độ được chuyển tiếp mượt mà hơn, tạo hiệu ứng thị giác đa dạng. Điều này đặc biệt hữu ích trong các tác phẩm cần diễn tả ánh sáng, độ sâu không gian hoặc bầu không khí cảm xúc.

Bên cạnh những yếu tố kỹ thuật phức tạp trong quá trình in màu, hiệu quả biểu hiện màu sắc trong tranh khắc kim loại còn phụ thuộc rất lớn vào chất lượng mực in. Tại Việt Nam, do điều kiện vật tư hạn chế, các họa sĩ thường sử dụng mực offset, loại mực vốn không chuyên dụng cho kỹ thuật khắc kim loại. Điều này dẫn đến việc màu sắc trong tranh thường không đạt được độ sâu, độ bám và độ chuyển sắc như mong muốn. Mực offset có xu hướng khô nhanh, khó kiểm soát khi xoa màu trên bản khắc, đặc biệt là với các bản in khổ lớn hoặc yêu cầu phối màu phức tạp. Chính sự thiếu hụt về nguồn mực chuyên dụng đã phần nào lý giải cho việc tranh khắc kim loại ở Việt Nam vẫn còn hạn chế về màu sắc, cả về số lượng tác phẩm lẫn mức độ biểu cảm màu.

Mặc dù tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 đã có mở rộng bảng màu, từ đơn sắc, đen trắng đến các gam nóng - lạnh đa dạng, song thực tế cho thấy việc sử dụng màu trong dòng tranh này chưa đạt đến mức độ đa dạng và hiệu quả như kỳ vọng, vẫn còn những giới hạn nhất định trong cách sử dụng màu. Một phần nguyên nhân đến từ tính chất kỹ thuật phức tạp của quy trình in màu trên bản khắc kim loại, đòi hỏi sự tỉ mỉ, kiên trì và họa sĩ thực hành sáng tác tranh khắc kim loại cần có khả năng kiểm soát ngôn ngữ tạo hình, kỹ thuật hiệu quả. So với các hình thức in khác, việc tạo màu trong tranh khắc kim loại không chỉ đơn thuần là phủ màu, mà là quá trình phối hợp giữa kỹ thuật xoa màu, làm chủ sắc độ và giữ sạch các vùng chi tiết, một công đoạn không hề đơn giản. Họa sĩ Nguyễn Thị Hải Hòa, người có nhiều đóng góp trong việc khai thác màu sắc trong tranh khắc kim loại, từng chia sẻ

rằng, để hoàn thiện một bức tranh khắc kim loại đa sắc, người họa sĩ thường mất từ 6 đến 8 tiếng chỉ cho một lần in. Quá trình xoa màu thủ công bằng tay, đặc biệt với những bản in khổ lớn, đòi hỏi lượng lực đủ để màu bám đều mà không bị khô trong suốt thời gian dài phải phủ kín toàn bộ bề mặt bản khắc. Đó không chỉ là sự kiên trì mà còn là bài toán về tốc độ và tính toán chính xác. Bất kỳ sự chậm trễ hay sơ suất nào trong thao tác cũng có thể khiến màu bị loang, lẫn vào nhau, làm hỏng toàn bộ chi tiết màu đã phủ công phu trước đó [PL 3.2.6, tr.323]. Công đoạn kỳ công này khiến cho tranh khắc kim loại màu thực sự trở thành một thử thách lớn. Vì vậy, số lượng họa sĩ theo đuổi kỹ thuật này tại Việt Nam còn khá khiêm tốn. Đa số vẫn lựa chọn các bảng màu đơn sắc hoặc những phối màu hạn chế để tránh rủi ro trong quá trình in. Chính điều này làm cho tranh khắc kim loại màu, dù đạt hiệu quả thị giác nhất định, vẫn còn hiếm, và việc mở rộng kỹ thuật màu trong tranh in kim loại vẫn là một chặng đường đầy thử thách cần thêm sự đầu tư và nghiên cứu chuyên sâu hơn trong tương lai.

2.2.1.3. Về bố cục

Trong quá trình phát triển của nghệ thuật tranh khắc kim loại tại Việt Nam, bố cục đóng vai trò quan trọng trong việc tổ chức không gian thị giác và truyền tải nội dung tư tưởng. Trong số các lối bố cục được vận dụng, ba hình thức phổ biến và tiêu biểu nhất trong các sáng tác tranh khắc kim loại tại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 có thể kể đến là: bố cục tầng lớp, bố cục chính - phụ và bố cục đồng hiện. Trong 208 tác phẩm khảo sát có 138/208 tác phẩm có bố cục chính - phụ, 29/208 tác phẩm có bố cục đồng hiện, 141/208 tác phẩm có bố cục tầng lớp (Số liệu PL1.3.c).

Bố cục chính - phụ lại thiên về sự tập trung và nhấn mạnh. Đây là lối bố cục mà trong đó một yếu tố trung tâm thường là nhân vật, hành động chính hoặc vật chính được làm nổi bật, trong khi các yếu tố còn lại đóng vai trò phụ trợ, làm nền hoặc dẫn dắt ánh nhìn. Trong tranh khắc kim loại, họa sĩ thường sử dụng tương phản sắc độ vị trí trung tâm, hoặc chi tiết hóa để làm nổi bật chủ thể chính. Tác phẩm *Giọt sương mùa thu* (PL2, H 35, tr.226) của họa sĩ Nguyễn Thị Hải Hòa là một ví dụ tiêu biểu, khi hình ảnh người em bé gái tay nâng một cánh hạt phủ những giọt sương được đặt

ở trung tâm bố cục, bao quanh bởi các yếu tố phụ như những cánh hạt to nhỏ lẫn trong sương sớm của mùa thu tất cả đều hướng về chủ thể chính, tạo nên một không gian đầy cảm xúc và tính biểu tượng. Một ví dụ khác là tác phẩm *Chờ diễn* (PL2, H 1, tr.209) của tác giả Phan Ngọc Lan Chi, trong đó hình ảnh nữ kép ngồi ở trung tâm tranh, đang hóa trang trước giờ biểu diễn. Nhân vật này được đặt ở vị trí nổi bật nhất, chiếm phần lớn diện tích thị giác, với đường nét chi tiết, sắc độ rõ ràng, thể hiện sự tập trung và nội tâm sâu lắng. Đây là điểm nhấn thị giác và cảm xúc của toàn bộ bố cục. Ba nhân vật phụ là nam đang đứng phía sau trò chuyện, được thể hiện với mức độ chi tiết thấp hơn, bố trí lệch về phía sau và hai bên. Họ góp phần làm nổi bật sự tĩnh lặng, tập trung của nhân vật chính bằng sự đối lập về hành động và vị trí. Các chi tiết phụ trợ như đạo cụ, trang phục, màn che sân khấu... được sắp xếp khéo léo xung quanh, không làm loãng bố cục mà ngược lại, giúp định vị không gian hậu trường và tăng tính kể chuyện cho tác phẩm. Ngoài ra, nhiều tác phẩm đã khai thác hiệu quả bố cục chính - phụ một cách linh hoạt, tiêu biểu như: *Lựa chọn* (PL2, H 42, tr.229) của họa sĩ Phạm Ngọc Thanh Tuyền, *Thiếu nữ* (PL2, H 41, tr.229) của họa sĩ Nguyễn Thị Thanh Vân, *Lễ bỏ mả* (PL2, H 51, tr.234) của họa sĩ Mẫn Thuyên, *Dưới ánh trăng* (PL2, H 47, tr.232) của họa sĩ Huỳnh Nam, *Muru sinh* (PL2, H 70, tr.243) của họa sĩ Trần Thị Thanh Dung, *Chiều cá bìm bịp* (PL2, H 80, tr.248) của họa sĩ Nguyễn Liên, *Bù nhìn* (PL2, H 160, tr.288) của họa sĩ Mai Thị Nguyệt...

Bố cục tầng lớp là một trong những lối bố cục được sử dụng phổ biến nhất, đặc biệt trong các tác phẩm có xu hướng mô tả không gian rộng hoặc nội dung mang tính tự sự. Không gian tranh được chia thành nhiều lớp thường là tiền cảnh, trung cảnh và hậu cảnh tạo nên chiều sâu thị giác và dẫn dắt ánh nhìn của người xem theo một trình tự nhất định. Trong tranh khắc kim loại, hiệu ứng tầng lớp được thể hiện rõ nét qua sự tương phản giữa các mảng khắc sâu - nông, sáng - tối, và nhịp điệu mảng khối. Tác phẩm *Hai đứa trẻ* (PL2, H 163, tr.290) họa sĩ Mai Văn Nhon là một ví dụ điển hình, khi không gian được chia thành nhiều lớp cảnh nối tiếp: bầu trời, những tòa nhà nối tiếp xa gần, con kênh và cận cảnh là hai đứa trẻ đang hồn nhiên với thuyền giấy hạc giấy tất cả hòa quyện trong một không gian sâu lắng, gợi nhớ. Tương tự,

trong tác phẩm *Tình ca* (PL2, H 187, tr.302) của họa sĩ Bảo Tân, các lớp núi non, rừng cây, gốc cây cổ thụ và hình ảnh hai nhân vật nam nữ tuần tra được sắp xếp theo chiều sâu, tạo nên một không gian đầy chất sử thi. Bố cục tầng lớp không chỉ giúp mở rộng không gian mà còn tạo điều kiện để họa sĩ thể hiện nhiều lớp nội dung, từ hiện thực đến ký ức. Không ít họa sĩ đã lựa chọn bố cục tầng lớp để thể hiện chiều sâu nội dung và không gian, có thể kể đến các tác phẩm như: *Lối mòn* (PL2, H 161, tr.289), *Chuyện cổ tích* (PL2, H 201, tr.309) của họa sĩ Bảo Tân; *Chùa trăm gian* (PL2, H 6, tr.211) của họa sĩ Đặng Thị Bích Ngân *Dấu xưa 1,2* của họa sĩ Lê Tiểu Anh, *Góc Quê* của họa sĩ Ngô Văn Đại; *Thuyền về bến* (PL2, H 151, tr.284) của họa sĩ Vũ Duy Nghĩa, *Xóm núi* của họa sĩ Lê Mai Khanh; *Đá - Nước* của họa sĩ Đặng Minh Thành; *Metro 1, Trên công trường* (PL2, H 74, tr.245) của họa sĩ Nguyễn Ngọc Vinh...

Bố cục đồng hiện là một lối bố cục đặc biệt, mang đậm tính kể chuyện và thường thấy trong các tác phẩm có nội dung phức tạp hoặc nhiều lớp thời gian, không gian. Khác với bố cục tầng lớp vốn tổ chức không gian theo chiều sâu, bố cục đồng hiện cho phép họa sĩ thể hiện nhiều hành động, sự kiện hoặc thời điểm khác nhau trong cùng một mặt tranh, tạo nên một không gian mở, phi tuyến tính. Đây là lối bố cục thường thấy trong tranh dân gian truyền thống như Đông Hồ, Hàng Trống, và được kế thừa, phát triển trong tranh khắc kim loại hiện đại. Tác phẩm *Trong điệu dân ca* (PL2, H 8, tr.212) của họa sĩ Nguyễn Nghĩa Duyệt là một ví dụ tiêu biểu cho bố cục đồng hiện, khi họa sĩ khéo léo đan xen nhiều hình ảnh và sự kiện trong cùng một không gian tranh. Hình ảnh người phụ nữ hát quan họ, đại diện cho nghệ thuật dân ca Kinh Bắc, không tách biệt mà hòa quyện với các cảnh sinh hoạt đời thường như mẹ ru con, phụ nữ gặt lúa, thiếu nữ thổi sáo. Các yếu tố này xuất hiện đồng thời, không bị giới hạn bởi thời gian hay không gian, tạo nên một không gian nghệ thuật giàu tính biểu cảm và tượng trưng. Tác phẩm *Trong cõi nhân gian* (PL2, H 14, tr.215) của họa sĩ Nguyễn Nghĩa Phương cũng sử dụng bố cục đồng hiện để tái hiện các hình tượng văn hóa rồng, phượng, chùa với nhiều hoạt động diễn ra đồng thời tất cho phép họa sĩ mở rộng biên độ biểu đạt, đồng thời tạo nên một trải nghiệm thị giác phong phú và

đa chiều cho người xem. Bên cạnh đó, họa sĩ Nguyễn Nghĩa Phương còn sở hữu nhiều tác phẩm tiêu biểu vận dụng lối bố cục đồng hiện, có thể kể đến như *Lời ru của bà* (PL2, H 176, tr.296), *Truyền thuyết Âu Lạc* (PL2, H 13, tr.215), *Tổ tiên người Việt* (PL2, H 11, tr.214), *Sông núi nước Nam* (PL2, H 12, tr.214). Ngoài ra, nhiều tác phẩm khác cũng khai thác hiệu quả phương thức bố cục này như *Vùng lên* (PL2, H 195, tr.306) (trong bộ tranh *Đồng Khởi*) của họa sĩ Nguyễn Nghĩa Duyệt; *Cày ruộng* (PL2, H 69, tr.243) của họa sĩ Lê Mai Khanh; *Đất thép Củ Chi* (PL2, H 196, tr.306) của họa sĩ Xuân Đông; *Ký ức mùa lũ* (PL2, H 206, tr.311) của họa sĩ Hoàng Hải Thọ...

Việc sử dụng linh hoạt ba hình thức bố cục tầng lớp, bố cục chính phụ và bố cục đồng hiện cho thấy khả năng vận dụng ngôn ngữ tạo hình một cách hiệu quả trong tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024. Mỗi loại hình bố cục đều có ưu điểm riêng: bố cục chính phụ giúp nhấn mạnh cảm xúc và tư tưởng trung tâm; bố cục đồng hiện mở rộng biên độ biểu đạt, làm phong phú lớp lang nội dung; còn bố cục tầng lớp tạo chiều sâu thị giác, thích hợp với những tác phẩm mang tính không gian và tự sự. Tuy nhiên, nếu nhìn một cách tổng thể trong giai đoạn 1976 đến 2024, có thể thấy rằng số lượng tác phẩm khai thác bố cục theo hướng mới mẻ hoặc phá cách vẫn còn chưa nhiều. Trong khi các hình thức bố cục này tỏ ra hiệu quả và phù hợp với chất liệu khắc kim loại, thì phần lớn họa sĩ vẫn sử dụng chúng theo lối tiếp cận truyền thống, an toàn, dẫn đến cảm giác quen thuộc, đôi khi thiếu sự đột phá về thị giác. Chẳng hạn, bố cục tầng lớp, mặc dù tạo được chiều sâu nhưng nếu không có sự nhấn nhá về tỷ lệ, sắc độ hoặc biến hóa không gian, rất dễ bị rơi vào lối mòn mô tả. Mặt khác, lối bố cục đồng hiện vốn có tiềm năng lớn trong việc kể chuyện và mở rộng biểu đạt, đôi khi lại bị lạm dụng, khiến tác phẩm trở nên quá tải về hình ảnh, thiếu điểm nhìn trọng tâm, làm giảm hiệu quả tiếp nhận. So với tranh khắc gỗ, vốn có đặc điểm khối mảng rõ ràng, ranh giới mạnh, thì tranh khắc kim loại với khả năng tạo sắc độ phong phú và chuyển sắc mềm mại có nhiều lợi thế hơn trong việc tổ chức không gian linh hoạt, đặc biệt là với bố cục đồng hiện hoặc chính phụ có nhiều cấp độ ánh sáng. Tuy nhiên, chính vì đặc điểm này mà việc làm chủ nhịp điệu bố cục và tạo điểm nhấn thị giác trong tranh khắc kim loại cũng đòi hỏi người họa sĩ có sự kiểm soát tốt hơn về sắc độ, không gian và chi tiết.

2.2.1.4. Về không gian

Không gian trong tranh in nói chung và tranh khắc kim loại nói riêng thường thiên về tính chất phẳng do giới hạn của bề mặt giấy in và kỹ thuật in ấn vốn không cho phép tạo ra hiệu ứng ba chiều thực sự như trong hội họa. Tuy nhiên, các họa sĩ đồ họa có thể tạo ra ảo giác về chiều sâu thị giác thông qua nhiều phương pháp xử lý hình ảnh đặc thù. Trong tranh khắc kim loại, yếu tố không gian được kiến tạo chủ yếu thông qua các kỹ thuật phối hợp như sử dụng sắc độ, kiểm soát mảng khối, biểu chất, khắc nét, chồng lớp và tương phản sáng tối. Đặc biệt, tranh khắc kim loại có khả năng tạo chiều sâu rõ rệt hơn so với một số loại tranh in khác, nhờ vào việc khai thác các kỹ thuật chuyên biệt như etching, drypoint, aquatint hay mezzotint. Những kỹ thuật này cho phép họa sĩ điều chỉnh đa dạng sắc độ, tạo hiệu ứng đậm nhạt, mờ rõ, gợi được xa gần của không gian một cách hiệu quả. Ví dụ, việc chuyển sắc độ từ đậm sang nhạt là một phương thức phổ biến để thể hiện độ lùi không gian: các vùng tối, đậm thường gợi cảm giác gần; ngược lại, vùng sáng hơn hoặc nhạt hơn tạo ấn tượng xa dần, mô phỏng hiệu ứng khí quyển trong tự nhiên. Ngoài ra, kết cấu bề mặt cũng đóng vai trò quan trọng trong việc cảm nhận không gian. Những mảng in có bề mặt mịn, nhẵn thường tạo cảm giác gần, trong khi các bề mặt sần sùi, rạn vỡ hoặc có hiệu ứng vỡ vụn tạo cảm giác xa, mờ, đầy chất thơ. Trong tranh khắc kim loại, các đường nét với khả năng thể hiện độ dày mỏng, sắc độ khác nhau còn giúp xác lập ranh giới không gian rõ ràng. Đường nét dày, sắc cạnh có xu hướng kéo vật thể lại gần người xem; trong khi nét mảnh, nhạt và đứt đoạn lại tạo ấn tượng về khoảng cách hoặc không gian mờ xa.

Một kỹ thuật đặc trưng khác là chồng lớp các đường khắc, giúp tạo chiều sâu và hiệu ứng đẩy kéo các chi tiết thị giác. Khi các lớp nét được chồng lên nhau, họa sĩ có thể làm mờ các chi tiết ở hậu cảnh, từ đó dẫn dắt ánh nhìn một cách có chủ ý. Cuối cùng, yếu tố tương phản sáng tối đặc biệt là trong kỹ thuật aquatint và mezzotint góp phần tạo nên sự phân tầng trong không gian tranh. Các vùng có ánh sáng mạnh thường nằm ở cận cảnh hoặc trung tâm thị giác, trong khi vùng tối, nhiều lớp in đậm thường gợi không gian sâu, ẩn giấu hoặc xa xôi. Không gian trong tranh khắc kim loại vì thế

không phụ thuộc quá nhiều vào sự phân tách gam màu nóng lạnh như trong hội họa màu, mà chủ yếu dựa vào cách tổ chức sắc độ, kết cấu và nhịp điệu của nét khắc. Nhờ đó, dù xuất phát từ bề mặt phẳng của bản in, tranh khắc kim loại vẫn có khả năng mở rộng không gian biểu đạt, mang lại cảm giác sâu lắng, giàu chiều sâu và tính tự sự cho người xem.

Trong quá trình phát triển của tranh khắc kim loại Việt Nam từ sau năm 1976 đến 2024, có thể nhận thấy sự đa dạng trong cách tổ chức không gian nghệ thuật. Tùy theo tư duy tạo hình, mục đích biểu đạt và đặc điểm chất liệu, các họa sĩ đã vận dụng nhiều hình thức không gian khác nhau để truyền tải nội dung và cảm xúc. Trong 208 tác phẩm khảo sát có 137/208 tác phẩm có không gian ước lệ, 71/208 tác phẩm có không gian phối hợp (Số liệu PL1.3.d). Điều này cho thấy nổi bật và chiếm ưu thế trong giai đoạn này là hai dạng không gian chủ đạo: không gian ước lệ và không gian phối hợp.

Không gian ước lệ

Không gian ước lệ là một hình thức biểu đạt đặc trưng trong nghệ thuật tạo hình, đặc biệt phổ biến trong tư duy thị giác phương Đông. Trong lĩnh vực đồ họa, không gian ước lệ không nhằm tái hiện thế giới theo quy luật thị giác thực tế, mà chủ yếu hướng đến việc gợi mở cảm xúc, biểu đạt tư tưởng thông qua hình ảnh mang tính biểu tượng, trừu tượng và giàu tính khái quát. Trong tranh khắc kim loại, một loại hình đồ họa có cấu trúc kỹ thuật phức tạp và ngôn ngữ tạo hình cô đọng, không gian ước lệ được thể hiện thông qua cách tổ chức hình ảnh phi tuyến tính, sử dụng các lớp cảnh tượng, mảng trống, và phối cảnh tượng trưng nhằm tạo chiều sâu tư duy thay vì chiều sâu thị giác. Giai đoạn 1976 đến 2024 là một thời kỳ có nhiều biến chuyển trong mỹ thuật Việt Nam, từ sau thống nhất đất nước đến thời kỳ đổi mới và hội nhập. Trong bối cảnh đó, tranh khắc kim loại không chỉ phát triển về mặt kỹ thuật và chất liệu, mà còn mở rộng khả năng biểu đạt nội dung thông qua các hình thức không gian đa dạng. Không gian ước lệ trong tranh khắc kim loại giai đoạn này không đơn thuần là sự kế thừa từ truyền thống tạo hình lối tranh dân gian mà chủ yếu được hình thành từ nhu cầu biểu đạt nội tâm, phản ánh những suy tư về con người, xã hội và thời đại bằng ngôn ngữ đồ họa đặc thù.

Trong tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024, không gian ước lệ được thể hiện rõ nét qua cách họa sĩ tổ chức hình ảnh không theo hướng sao chép hiện thực, mà thông qua cảm nhận chủ quan về hình thể, nhằm biểu đạt cảm xúc, tư tưởng và trạng thái nội tâm. Đây là một đặc điểm nổi bật của ngôn ngữ tạo hình trong đồ họa, nơi hình tượng không bị ràng buộc bởi quy luật thị giác thực tế, mà được kiến tạo theo nguyên tắc biểu ý, thiên về tả tình hơn là tả thực. Không gian trong tranh khắc kim loại thường được giản lược, cô đọng, đôi khi chỉ giữ lại những nét đại cương nhằm nhấn mạnh đặc tính biểu tượng của đối tượng. Sự giản lược này không làm mất đi giá trị biểu đạt, mà ngược lại, tạo điều kiện để người xem tiếp cận tác phẩm qua chiều sâu tư duy. Ví dụ, trong tác phẩm *Ký ức mùa lũ* (2004) (PL2, H 206, tr.311) của họa sĩ Hoàng Hải Thọ, hình ảnh người nông dân không được khắc họa chi tiết về khuôn mặt hay trang phục, mà chỉ hiện lên qua những nét khắc mạnh mẽ, khúc chiết, như một biểu tượng cho số phận con người trong thiên tai. Không gian trong tranh không tái hiện một cảnh đồng cụ thể, mà là không gian của ký ức, của cảm xúc, nơi người xem có thể liên tưởng đến những câu chuyện rộng lớn hơn về đời sống nông thôn, về sự chịu đựng và hy vọng. Tương tự, trong tác phẩm *Mây trong thành phố 1, 2* (PL2, H 159, tr.288) (2013) của họa sĩ Vũ Xuân Tình, hình ảnh người lao động ngủ tạm trên xe máy giữa những vầng mây kỳ lạ không mang tính mô tả hiện thực, mà là sự khắc họa trạng thái tinh thần. Những vầng mây được khắc bằng đường nét uốn lượn, phi thực, tạo nên một không gian vừa hư vừa thực, vừa gần gũi vừa xa lạ. Hình tượng người và mây không tồn tại trong một không gian vật lý cụ thể, mà trong một không gian ý niệm, nơi cảm xúc và suy tưởng chiếm vị trí trung tâm. Tác phẩm không đưa ra một thông điệp rõ ràng, nhưng lại mở ra nhiều tầng nghĩa, buộc người xem phải dừng lại, suy ngẫm và tự kiến tạo câu chuyện trong tâm trí mình.

Không gian ước lệ trong tranh khắc kim loại giai đoạn này cũng được tổ chức theo các lớp cảnh tượng, thay vì một phối cảnh tuyến tính. Việc sử dụng lớp cảnh không nhằm tạo chiều sâu thị giác, mà nhằm biểu đạt chiều sâu tư tưởng. Trong tác phẩm mang hơi hướng dân gian như tác phẩm *Trong cõi nhân gian* (2000) (PL2, H 14, tr.215) của tác giả Nguyễn Nghĩa Phương, bộ tranh gồm bốn bức: *Phượng, Rồng,*

Đường lên chùa Qui và Thả điều Lân (PL2, H 10, tr.213) đều sử dụng lớp cảnh tượng mang tính tượng trưng cao. Hình ảnh rồng, phượng, chùa chiền, lễ hội... không được đặt trong một không gian địa lý cụ thể, mà được sắp xếp theo lớp lang ý niệm, phản ánh tâm niệm hoài cổ, sự hướng về giá trị văn hóa truyền thống. Không gian trong tranh không có điểm tụ thị giác, không có đường chân trời, mà là sự đan xen giữa các biểu tượng, tạo nên một không gian mở, nơi người xem có thể tự do liên tưởng và suy tư. Việc tổ chức không gian theo lớp cảnh tượng cũng cho phép họa sĩ thể hiện nhiều tầng nghĩa trong một tác phẩm. Mỗi lớp cảnh không chỉ là một hình ảnh, mà là một biểu tượng mang ý nghĩa riêng, góp phần tạo nên tổng thể tư tưởng của tác phẩm. Trong tranh khắc kim loại, điều này được thực hiện thông qua kỹ thuật khắc sâu - nông, tương phản sáng - tối, và cách sử dụng mảng trông như một yếu tố tạo hình. Mảng trông không phải là khoảng không vô nghĩa, mà là nơi diễn ra sự tương tác giữa hình ảnh và tư duy. Nó tạo khoảng lặng cho người xem suy tưởng, đồng thời mở rộng không gian biểu đạt vượt ra ngoài khung hình.

Không gian ước lệ trong tranh khắc kim loại không vận hành theo nguyên tắc thị giác thực tại, mà mang tính ám thị, trừu tượng và khơi gợi tư duy. Đây là loại không gian không thể tiếp nhận trực tiếp bằng mắt nhìn, mà đòi hỏi sự tham gia của ý thức, khả năng suy tưởng và liên tưởng của người xem. Chính vì vậy, không gian ước lệ trong tranh khắc kim loại được xem là một dạng không gian lý trí, nơi hình ảnh không chỉ để nhìn mà để nghĩ, để cảm và để đối thoại nội tâm. Ví dụ tiêu biểu cho biểu hiện này ở các tác phẩm *Trước giờ diễn* (PL2, H 2, tr.209), *Chờ diễn* (PL2, H 1, tr.209), *Mặt nạ tuồng* (PL2, H 3, tr.210) của họa sĩ Phan Ngọc Lan Chi. Các tác phẩm này không tái hiện một sân khấu cụ thể hay một buổi biểu diễn thực tế, mà là không gian của sự chuẩn bị, của trạng thái chờ đợi, của những cảm xúc chưa thành hình. Không gian trong tranh hầu như không có điểm tụ thị giác, chiều sâu vật lý của không gian rất hẹp, đồng thời là sự đan xen giữa các lớp hình ảnh tượng trưng, mặt nạ, phục trang tạo nên một không gian của suy tưởng, nơi người xem cảm nhận được sự hồi hộp, sự mong đợi của người nghệ sĩ trước giờ biểu diễn. Hay trong tác phẩm *Bù nhìn* (2014) (PL2, H 160, tr.288) của họa sĩ Mai Thị Nguyệt là một ví dụ khác về

không gian lý trí trong tranh khắc kim loại. Hình ảnh bù nhìn bằng rơm không chỉ là một vật thể nông nghiệp, mà là biểu tượng cho sự cô lập, sự vô thức và sự bất lực trước thiên nhiên và xã hội. Không gian ở cánh đồng rất hẹp làm ranh giới đất bao quanh hình tượng bù nhìn tạo nên sự ám ảnh, buộc người xem phải đặt câu hỏi: bù nhìn là ai, là cái gì, và đang tồn tại trong trạng thái nào? Không gian không đưa ra câu trả lời, mà mở ra những khả năng suy tưởng vô hạn.

Phối cảnh trong không gian ước lệ không hoàn toàn là không gian ảo, nhưng cũng không phải là không gian thực. Nó tồn tại ở vùng giao thoa giữa cái thấy và cái nghĩ, giữa hình ảnh cụ thể và ý niệm trừu tượng. Tùy theo cách nhìn, cách nghĩ của người sáng tác, không gian có thể biểu đạt những điều hiện hữu, những cảm xúc đang diễn ra, hoặc chỉ là những phảng phất trong ký ức, trong tâm niệm. Chính sự linh hoạt này tạo nên chiều sâu cho không gian nghệ thuật, đồng thời mở ra khả năng tiếp nhận đa chiều từ phía người xem. Tác phẩm *Cái bóng* (2020) (PL2, H 184, tr.300) của họa sĩ Đặng Trần Tú Thư tiếp tục khai thác không gian lý trí qua hình ảnh trừu tượng. “Cái bóng” không được khắc họa như một hình thể cụ thể, mà là sự hiện diện mơ hồ, phảng phất, như một phần ký ức hoặc một trạng thái tâm lý. Không gian trong tranh không có điểm quy chiếu rõ ràng, không có ánh sáng hay chiều sâu vật lý, mà là một vùng giao thoa giữa thực và hư, giữa hiện tại và quá khứ. Đây là biểu hiện rõ nét của không gian lý trí, nơi hình ảnh không tồn tại để được nhìn thấy, mà để được cảm nhận và suy tưởng. Một ví dụ đặc biệt từ thời kỳ đầu là tác phẩm *Trăng treo đầu súng* (PL2, H 205, tr.311) (1985) của họa sĩ Lâm Ngọc Thọ, tác phẩm này không tái hiện một trận chiến hay một khung cảnh chiến trường, mà là không gian của sự lặng im, của sự đối thoại nội tâm giữa con người và chiến tranh. Hình ảnh khẩu súng và vầng trăng đặt trong một phối cảnh thực tế, tồn tại như hai biểu tượng đối lập, bạo lực và thơ mộng, hiện thực và lý tưởng. Không gian trong tranh là không gian của tâm trạng, nơi người xem cảm nhận được sự giằng xé giữa nhiệm vụ và khát vọng, giữa cái sống và cái chết. Mảng trống trong tranh không chỉ là khoảng không gian vật lý, mà là khoảng cách tinh thần giữa hai hình tượng, tạo nên chiều sâu tư tưởng cho toàn bộ tác phẩm.

Trong tranh khắc kim loại, không gian lý trí thường được biểu hiện qua hai lối

nhìn: hướng ngoại và hướng nội. Hướng ngoại là cách nhìn ra thế giới bên ngoài, thu nhận thông tin qua con đường thị giác, hình ảnh, bố cục, ánh sáng, chất liệu. Hướng nội là cách nhìn vào bên trong, nơi người xem suy ngẫm về sự hiện hữu của nhân sinh, về những mối liên hệ giữa hình ảnh và cảm xúc, giữa biểu tượng và tư tưởng. Hai lối nhìn này không tách biệt mà thường đan xen, tạo nên một không gian vừa có tính vật lý vừa có tính tinh thần.

Một biểu hiện đặc biệt của không gian lý trí trong tranh in khắc kim loại là sự hiện diện của mảng trống, những vùng không có hình ảnh, không có đường nét, nhưng lại mang ý nghĩa tạo hình rõ rệt. Trong ngôn ngữ đồ họa, đặc biệt là tranh khắc kim loại, mảng trống không phải là sự thiếu vắng hay bỏ sót, mà là sự chủ ý của họa sĩ nhằm tạo khoảng lặng cho tư duy. Những khoảng trống này đóng vai trò như một không gian mở, nơi người xem có thể dừng lại, suy tưởng, và tự kiến tạo ý nghĩa trong ý thức cá nhân. Đây là điểm khác biệt căn bản giữa không gian ước lệ và không gian hiện thực. Trong tác phẩm *Thông điệp trẻ thơ* (PL2, H 204, tr.310) (2015) của họa sĩ Nguyễn Thị Hải Hòa, hình ảnh trung tâm là các em bé cầm lá cờ đỏ sao vàng và một bức tranh vẽ cánh chim bồ câu chở theo ngôi nhà, biểu tượng cho hòa bình và ước mơ. Không gian xung quanh các nhân vật được giản lược tối đa, thay bằng những mảng trống lớn. Những khoảng trống này không làm giảm tính biểu cảm của tác phẩm, mà ngược lại, tạo nên một không gian mơ mộng, nơi những chiếc hạc giấy bay lơ lửng như những ý niệm về tự do, khát vọng và trí tưởng tượng. Mảng trống ở đây không chỉ là khoảng không gian thị giác, mà còn là không gian của hy vọng, của những điều chưa thành hình, của tương lai đang được hình dung qua đôi mắt trẻ thơ. Chính sự vắng mặt của bối cảnh cụ thể đã khiến người xem tập trung vào thông điệp cốt lõi: khát vọng hòa bình, niềm tin vào thế hệ mai sau, và sự trong trẻo của tâm hồn trẻ nhỏ. Tương tự, trong tác phẩm *Ký ức lãng quên* (PL2, H 207, tr.312) (2015) của họa sĩ Nguyễn Khải Hoàn, hình ảnh cụ rùa đá, biểu tượng văn hóa gắn liền với Văn Thánh Huế, được đặt trong một không gian gần như trống rỗng. Không có sân, không có bia đá, không có cây cối hay kiến trúc phụ trợ, chỉ còn lại hình tượng rùa đá trầm mặc giữa nền trời được xử lý bằng các nét khắc mềm, tượng trưng cho mây trời. Mảng

trông trên đầu cù rùa không chỉ tạo nên hiệu ứng thị giác tối giản, mà còn mở ra một không gian thiền định, nơi người xem được mời gọi suy tưởng về sự trường tồn, về ký ức và sự lãng quên. Cả hai tác phẩm đều cho thấy rằng, trong tranh khắc kim loại, mảng trống không chỉ là yếu tố tạo hình, mà còn là phương tiện biểu đạt tư duy nghệ thuật. Không gian lý trí được kiến tạo không phải bằng hình ảnh cụ thể, mà bằng sự vắng mặt có chủ đích. Chính sự vắng mặt ấy tạo nên chiều sâu cho tác phẩm, mở ra khả năng tiếp nhận đa chiều từ phía người xem. Mỗi người, khi đối diện với khoảng trống, sẽ có một cách suy tưởng khác nhau, một cách kiến tạo không gian riêng biệt trong tâm trí mình.

Không gian ước lệ trong tranh khắc kim loại giai đoạn này cũng phản ánh rõ sự chuyển dịch từ tư duy hiện thực sang tư duy biểu cảm. Nghệ sĩ không còn bị ràng buộc bởi nhiệm vụ tái hiện thế giới khách quan, mà tập trung vào việc biểu đạt thế giới nội tâm. Điều này đặc biệt rõ nét trong các tác phẩm mang tính cá nhân hóa cao, nơi hình ảnh không còn là đối tượng mô tả, mà là phương tiện truyền tải cảm xúc. Ví dụ, trong một số tác phẩm của tác giả Nguyễn Nghĩa Phương, tác giả Vũ Duy Nghĩa, tác giả Lê Mai Khanh, tác giả Nguyễn Nghĩa Duyệt hình ảnh con người, động vật, kiến trúc... được tổ chức như những biểu tượng văn hóa, không mang tính mô tả mà mang tính gợi mở. Không gian trong tranh vì thế không còn là không gian vật lý, mà là không gian của ký ức, của tâm niệm, của triết lý nhân sinh.

Không gian phối hợp

Một trong những biểu hiện khác khá nổi bật của không gian nghệ thuật trong tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 là không gian phối hợp, đây là dạng không gian được tổ chức bằng cách kết hợp nhiều chiều không gian, nhiều điểm tụ, nhiều góc nhìn trong cùng một mặt phẳng hình ảnh. Không gian phối hợp không tuân thủ hoàn toàn quy luật thị giác thực tế, mà là sự pha trộn giữa cái thực và cái phi lý, giữa hiện tại và quá khứ, giữa các trạng thái cảm xúc và thời điểm khác nhau. Loại không gian này đặc biệt phổ biến trong các tác phẩm có bố cục đồng hiện, hay các tác phẩm thuộc xu hướng bán trừu tượng và siêu thực, nơi các họa sĩ sử dụng ngôn ngữ tạo hình để biểu đạt những ý niệm phức tạp, những cảm xúc nội tâm đa

tầng mà không bị giới hạn bởi cấu trúc không gian truyền thống.

Trong tranh khắc kim loại, không gian phối hợp thường được thể hiện qua việc dựng hình thể ở nhiều góc nhìn khác nhau, hoặc tái hiện một hình thể theo chuỗi liên hoàn để tạo hiệu ứng về thời gian và chuyển động. Sự đồng hiện hóa các sự vật, sự việc trong cùng một khung hình không chỉ tạo nên hiệu ứng thị giác mạnh mẽ, mà còn mở rộng khả năng biểu đạt nội dung, cho phép họa sĩ truyền tải nhiều tầng nghĩa trong một tác phẩm duy nhất. Điển hình như trong tác phẩm *Lối mòn* (PL2, H 161, tr.289) (khắc kẽm, 2014) của họa sĩ Bảo Tân là một ví dụ cho cách tổ chức không gian phối hợp. Tác phẩm sử dụng những hình thể biến đổi trên các tầng lớp không gian không theo một trật tự tự nhiên nào. Các hình ảnh trong tranh không bị giới hạn bởi một điểm tụ duy nhất, mà xuất hiện đồng thời ở nhiều vị trí, nhiều trạng thái, tạo nên cảm giác vừa khó hiểu vừa hấp dẫn. Không gian trong tranh không phải là nơi tái hiện thực tại, mà là nơi diễn ra sự chuyển động của cảm xúc, của ký ức và của tưởng tượng. Các tác phẩm khác của họa sĩ Bảo Tân như *Tình ca* (PL2, H 187, tr.302) (2004), *Phía sau bầu trời* (PL2, H 202, tr.309), *Qua mùa giông bão, Đợi* (PL2, H 188, tr.302), *Sinh tồn* (PL2, H 189, tr.303) (2013) cũng thể hiện phong cách biểu đạt không gian đa nhiệm này, cho thấy sự nhất quán trong tư duy tạo hình và khả năng khai thác chiều sâu nội tâm qua cấu trúc không gian phi tuyến tính. Không gian phối hợp cũng được thể hiện rõ nét trong các tác phẩm của họa sĩ Nguyễn Ngọc Vinh, người tiên phong trong việc sử dụng chất liệu inox để sáng tác tranh khắc kim loại với kích thước lớn. Tác phẩm *Giai điệu* (PL2, H 91, tr.254) (khắc inox, 2018) là một minh chứng cho khả năng tổ chức không gian đa chiều bằng kỹ thuật ăn mòn kim loại. Trong tranh, các hình thể như đang chuyển động, tạo nên hiệu ứng thị giác như một bản nhạc hòa tấu đầy cung sắc. Không gian không bị giới hạn bởi mặt phẳng, mà như mở rộng ra nhiều chiều, phản ánh sự phức tạp trong suy nghĩ và cảm xúc của cá nhân tác giả. Các tác phẩm khác như *Metro*, *Đường ray* cũng thể hiện sự ám ảnh, những cuộc phiêu lưu trong giấc mơ, những trạng thái mê đắm vào thế giới tưởng tượng riêng biệt của người họa sĩ. Không gian trong tranh không còn là nơi chứa đựng hình ảnh, mà là nơi diễn ra sự đối thoại giữa nội tâm và thế giới bên ngoài, giữa cái hữu hình và cái vô hình.

Trong tranh khắc kim loại, đặc điểm kỹ thuật của chất liệu không cho phép nghệ sĩ tái hiện trực tiếp sự chuyển biến liên tục của thời gian như ánh sáng trong ngày, sự thay đổi của thời tiết hay sự giao mùa như trong hội họa truyền thống. Thay vào đó, nghệ sĩ đồ họa thường lựa chọn một khoảnh khắc điển hình, cô đọng về mặt cảm xúc và tư tưởng, để khắc họa bằng cách phối hợp nhiều không gian trong cùng một bố cục. Đây là hình thức tổ chức không gian đồng hiện, nơi các yếu tố thị giác không tuân thủ một điểm tụ duy nhất, mà được sắp xếp theo nhiều chiều, nhiều góc nhìn, nhằm diễn tả trọn vẹn ý niệm mà người nghệ sĩ muốn truyền tải. Tác phẩm *Thuyền và bến* (PL2, H 151, tr.284) của họa sĩ Vũ Duy Nghĩa là một ví dụ tiêu biểu cho cách tổ chức không gian phối hợp trong tranh khắc kim loại. Không gian biển khơi trong tranh không được thể hiện bằng những khoảng trống rộng lớn như thường thấy, mà được kiến tạo thông qua những mảng nét chéo, cong và các vết khắc sâu, tạo cảm giác chuyển động mạnh mẽ của sóng nước. Hình ảnh con thuyền không đứng yên trong một không gian tĩnh, mà như đang đối thoại với các yếu tố tượng trưng cho gió, nước và con người. Sự tương phản giữa mảng khối con thuyền và các đường nét biểu cảm xung quanh không chỉ tạo nên hiệu ứng thị giác sống động, mà còn mở ra một không gian đa chiều - nơi biển cả không chỉ là địa lý, mà là biểu tượng cho hành trình, cho sự dịch chuyển và cho những đối thoại nội tâm. Không gian trong *Thuyền và bến* không bị giới hạn bởi một thời điểm cụ thể, mà là sự tổng hợp của nhiều trạng thái cảm xúc, nhiều tầng nghĩa biểu tượng. Đây chính là đặc điểm của không gian phối hợp trong tranh khắc kim loại: không tái hiện thực tại một cách tuyến tính, mà tổ chức hình ảnh theo chiều sâu tư tưởng, cho phép người xem cảm nhận được sự chuyển động không chỉ của hình thể mà cả của tâm trạng và ký ức.

Việc xây dựng không gian phối hợp trong tranh khắc kim loại đòi hỏi sự tính toán kỹ lưỡng về bố cục và ngôn ngữ tạo hình. Khác với hội họa, nơi ánh sáng và màu sắc có thể được sử dụng linh hoạt để phân tầng không gian, tranh khắc kim loại vận hành chủ yếu qua độ đậm nhạt, tương phản giữa các mảng khắc, và nhịp điệu của nét khắc. Do đó, để tạo chiều sâu và tránh sự phẳng lặng đơn điệu, họa sĩ phải tổ chức hình tượng chính - phụ một cách hợp lý, đồng thời khai thác hiệu ứng thị giác từ kỹ

thuật khắc để dẫn dắt người xem đi qua nhiều lớp không gian trong cùng một mặt phẳng. Tác phẩm *Miền quê Kinh Bắc* (1997) (PL2, H 7, tr.212) của họa sĩ Nguyễn Nghĩa Duyệt là một ví dụ điển hình cho cách tổ chức không gian phối hợp hiệu quả. Trung tâm bố cục là hình ảnh ba cô gái mặc áo tứ thân màu nâu đậm, cầm quạt và nón quai thao, được đặt ở vị trí chính diện với kích thước lớn nhất, tạo điểm nhấn thị giác rõ rệt. Xung quanh là các hình ảnh phụ: kiến trúc đình làng, cô gái làm nông, cô gái trên thuyền rồng cầm sao, và nhóm người đang đàn ca hát điệu dân ca. Những hình ảnh này không tuân thủ một phối cảnh tuyến tính, mà được sắp xếp theo lớp lang ý niệm, phản ánh đời sống văn hóa vùng Kinh Bắc một cách tổng thể. Không gian trong tranh không bị giới hạn bởi thời gian hay địa điểm cụ thể, mà là sự đồng hiện của các hoạt động, các biểu tượng văn hóa, tạo nên một bức tranh tổng hòa vừa mang tính biểu cảm, vừa giàu tính dân tộc. Tương tự, tác phẩm *Cày ruộng* (2005) (PL2, H 69, tr.243) của họa sĩ Lê Mai Khanh thể hiện rõ sự phối hợp không gian qua hình ảnh hai người nông dân - một nam, một nữ - đang cày ruộng. Hình tượng chính được khắc họa với động tác mạnh mẽ, chân tay chuyển động, tạo cảm giác sống động và chân thực. Tuy nhiên, xung quanh đó là những hình ảnh phụ mang tính biểu tượng và vui nhộn như con cá, con chim, các chi tiết đời sống nông thôn được đặt ở các góc khác nhau của tranh. Những yếu tố này không chỉ bổ trợ cho nội dung, mà còn mở rộng không gian biểu đạt, khiến người xem cảm nhận được sự phong phú của đời sống nông nghiệp Việt Nam. Không gian trong tranh không bị đóng khung bởi một khoảnh khắc duy nhất, mà là sự tổng hợp của nhiều trạng thái, nhiều hoạt động, tạo nên một cảm giác chuyển động liên tục trong một bố cục tĩnh.

Sự xuất hiện của không gian phối hợp trong tranh khắc kim loại giai đoạn 1976 đến 2024 phản ánh rõ rệt sự chuyển dịch trong tư duy nghệ thuật. Các họa sĩ không còn bị ràng buộc bởi nhiệm vụ tái hiện hiện thực, mà chủ động tìm kiếm những hình thức biểu đạt mới để giải tỏa cảm xúc, để khám phá bản thể và để đối thoại với xã hội.

2.2.1.5. Về chất cảm

Chất cảm trong tranh khắc kim loại là nơi mà kỹ thuật, vật liệu và cảm xúc hòa quyện để tạo nên những tác phẩm giàu chiều sâu và sức biểu đạt. Trong số các yếu tố

tạo nên giá trị thẩm mỹ của tranh khắc kim loại, chất cảm nổi bật như một ngôn ngữ không lời giúp nghệ sĩ truyền tải cảm xúc, ý niệm và cá tính sáng tạo đến người xem. Chất cảm không chỉ là hiệu ứng thị giác mà còn là cảm giác vật lý, là sự rung động tinh tế mà bề mặt tranh mang lại. Có thể thấy rõ chất cảm trong tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 qua các tác phẩm tiêu biểu của nhiều họa sĩ thuộc các thế hệ khác nhau. Mỗi họa sĩ, bằng kỹ thuật và cảm xúc riêng, đã tạo nên những bề mặt in mang chất cảm đặc trưng, phản ánh không chỉ cá tính sáng tạo mà còn là dấu ấn của thời đại. Trong tác phẩm *Vùng lên* (PL2, H 195, tr.306) của họa sĩ Nguyễn Nghĩa Duyệt thể hiện chất cảm mạnh mẽ qua các vết khắc dứt khoát, mảng mực được xử lý có chủ đích để tạo nên hình ảnh phụ nữ trong phong trào Đồng Khởi. Bề mặt tranh mang tính biểu tượng cao với chất cảm gọi lên sự kiên cường, quyết liệt. Trong giai đoạn sau Đổi mới, khi vai trò của phụ nữ trong xã hội được nhìn nhận rõ hơn, chất cảm trong tranh trở thành công cụ để khẳng định sức mạnh nội tại và tinh thần đấu tranh của người phụ nữ Việt Nam. Ở góc nhìn khác, trong tác phẩm *Trăng treo đầu súng* (PL2, H 205, tr.311) của họa sĩ Lâm Ngọc Thọ, chất cảm trong tác phẩm này được xây dựng từ sự đối lập giữa các vùng mực đậm - nhạt, kết hợp với bố cục tĩnh. Vết khắc nhẹ, mực được lau kỹ tạo nên bề mặt tranh mịn, gợi cảm giác tĩnh lặng, sâu lắng. Hình ảnh người lính ngủ dưới ánh trăng là biểu tượng của sự bình yên giữa chiến tranh. Trong bối cảnh xã hội đang chuyển mình từ chiến tranh sang hòa bình, chất cảm của tác phẩm như một lời thì thầm về ký ức và sự hồi phục. Hay cùng mảng đề tài, chất cảm trong bức tranh *Thông điệp trẻ thơ* (PL2, H 204, tr.310) của họa sĩ Nguyễn Thị Hải Hòa (2015, khắc đồng), tạo cảm giác nhẹ nhàng, mượt mà, với các vết khắc mềm, lớp mực mỏng, tạo nên bề mặt tranh sáng, thoáng. Hình ảnh trẻ em cầm cờ và vẽ chim bồ câu thể hiện khát vọng hòa bình. Chất cảm ở đây mang tính biểu cảm, gợi sự ngây thơ, trong sáng. Trong bối cảnh xã hội hiện đại, khi nghệ thuật hướng đến giáo dục và truyền cảm hứng cho thế hệ trẻ, chất cảm của tác phẩm trở thành phương tiện để truyền tải thông điệp nhân văn và niềm tin vào tương lai.

Mặt khác, chất cảm của bề mặt sau khi in ra giấy được hình thành từ sự tương tác giữa chế bản khắc, mực in và giấy in, trong đó, vết mực in đóng vai trò trung tâm.

Những vết mực có thể dày, mỏng, loang lổ, sắc nét hay mờ nhòe, mỗi dạng đều tạo nên một chất cảm riêng biệt, tạo nên cảm xúc riêng khi cảm nhận tác phẩm. Mực in dày thường tạo cảm giác nặng nề, sâu thẳm, khiến bề mặt tranh trở nên đậm đặc và có chiều sâu thị giác rõ rệt. Có thể thấy rõ điều này qua tác phẩm *Cao nguyên đá* (PL2, H 18, tr.217) (2012) của họa sĩ Nguyễn Đức Hạnh, nơi những lớp mực dày, đậm đặc được sử dụng để khắc họa sự vất vả, lam lũ của một gia đình vùng cao với hai vợ chồng và bốn đứa con tất bật mỗi sớm, gọi lên nỗi nhọc nhằn, bèn bĩ của con người miền núi. Tương tự, trong *Chiều muộn* (PL2, H 5, tr.211) (2024) của họa sĩ Nguyễn Thị Lan, những người đạp xích lô vẫn lặng lẽ đợi chờ khách trong ánh chiều tàn, được thể hiện qua các mảng mực dày, tối, tạo nên không khí trầm lắng, chất chứa nỗi niềm mưu sinh nơi phố thị. Hay ở *Tần tảo 1* (PL2, H 53, tr.235) (2006) của họa sĩ Trần Nguyên Hiếu, chất cảm của lớp mực dày kết hợp với các vết khắc mạnh đã làm nổi bật hình ảnh người phụ nữ lao động, tảo tần giữa không gian làng quê, nhấn mạnh sự bèn bĩ, chịu thương chịu khó của người nông dân Việt Nam. Ngược lại, mực mỏng hoặc được lau nhẹ thường tạo nên những vùng sáng thoáng, mềm mại, gợi cảm giác nhẹ nhàng, thanh thoát. Khi mực loang lổ hoặc không đều, đôi khi gợi sự ngẫu nhiên, thô mộc hoặc thậm chí là bất ổn tùy vào dụng ý nghệ thuật. Ví dụ, trong *Tan học* (PL2, H 78, tr.247) của họa sĩ Lê Văn Thiên, hình ảnh những em bé đội áo mưa đi trong mưa được thể hiện bằng các vết mực tạo vệt mưa loang lổ, không đều, tạo nên cảm giác bất định, gợi liên tưởng đến sự chuyển động, sự ngẫu nhiên của thời tiết và tâm trạng tuổi thơ. Tác phẩm *Giai điệu* (PL2, H 91, tr.254) (2015) của họa sĩ Nguyễn Ngọc Vinh cũng sử dụng chất cảm của các đường gậy ảo giác rung động để diễn tả sự bay bổng, nhưng không hoàn toàn ổn định như chính cảm xúc âm nhạc, lúc trầm lúc bổng, lúc rõ ràng lúc mơ hồ. Trong tác phẩm *Thợ bừa* (PL2, H 81, tr.249) của họa sĩ Trần Nguyên Hiếu (trong cụm tác phẩm chủ đề Làng quê), nền trời được xử lý bằng các vệt mực loang, tạo nên cảm giác bất định, gợi liên tưởng đến sự thay đổi của thời tiết và nhịp sống đồng quê. Những vết mực sắc nét tạo nên sự rõ ràng, chuẩn xác như trong *Phân xưởng đúc đồng* (PL2, H 61, tr.239) (2009) của họa sĩ Trần Quyết Thắng và *Cạo khuôn* (PL2, H 68, tr.242) (1982) của họa sĩ Lê Mai Khanh, nơi

các chi tiết máy móc, công nhân được khắc họa rõ nét, phản ánh không khí lao động công nghiệp hiện đại. Ngược lại, những vết mờ nhòe lại gợi sự mơ hồ, chuyển động hoặc cảm xúc nội tâm. Điều này thể hiện rõ trong *Thuyền và bến* (PL2, H 151, tr.284) của họa sĩ Vũ Duy Nghĩa, nơi hình ảnh con thuyền và bến nước không được khắc rõ ràng mà hiện lên qua những lớp mực mờ, loang nhẹ, tạo cảm giác băng láng, như một ký ức đang trôi. Chất cảm mờ nhòe ở đây không chỉ là kỹ thuật mà còn là biểu hiện của sự chia ly, của những khoảng cách vô hình giữa con người và không gian sống. Tương tự, trong *Trở về I* (PL2, H 115, tr.266) của họa sĩ Nguyễn Đức Hạnh, bằng các vết mực mờ, không rõ ranh giới, gợi cảm giác lặng lẽ, nội tâm, như một sự trở về không hoàn toàn, đầy suy tư. Ngoài ra, *Khoảng vắng* (PL2, H 60, tr.238) của họa sĩ Lê Văn Thiên cũng sử dụng sự mờ nhòe để khắc họa không gian trống trải, nơi ánh sáng và bóng tối hòa quyện, tạo nên một bầu không khí hoài niệm, xa vắng. Chính sự đa dạng và khả năng kiểm soát vết mực đã giúp tranh khắc kim loại tạo nên chất cảm phong phú, khiến mỗi bản in trở thành một trải nghiệm thị giác riêng.

Bên cạnh vết mực, bề mặt giấy sau khi in còn lưu giữ những dấu ấn vật lý đặc trưng, góp phần tạo nên chất cảm riêng cho tác phẩm. Khi chế bản kim loại được ép lên giấy dưới áp lực lớn, giấy sẽ bị lún theo đường khắc của chế bản in, tạo nên hiệu ứng chìm, nổi nhẹ, một dấu hiệu vật lý đặc trưng của tranh in lõm. Hiệu ứng này không chỉ làm tăng chiều sâu thị giác mà còn khơi gợi cảm giác xúc giác, khiến người xem muốn chạm vào để cảm nhận sự hiện diện của hình ảnh. Những vùng giấy lún sâu thường đi kèm với lớp mực dày, tạo nên sự tương phản rõ rệt giữa các khu vực trong tranh. Ngược lại, những vùng mực mỏng, lau nhẹ, kết hợp với bề mặt giấy phẳng, lại mang đến cảm giác nhẹ nhàng, thoáng đãng. Tuy người xem không thể trực tiếp chạm vào tranh, nhưng hiệu ứng này vẫn làm tăng chiều sâu thị giác, gợi lên cảm giác về sự hiện diện và cấu trúc của bề mặt. Chính sự phối hợp giữa vết mực và độ lún của giấy đã tạo nên một lớp chất cảm phức hợp, nơi mà hình ảnh không chỉ được nhìn thấy, mà còn gợi lên cảm nhận về không gian, chiều sâu và cảm xúc qua thị giác. Hiệu ứng vật lý của bề mặt in, tuy không trực tiếp cảm nhận bằng tay, vẫn có khả năng gợi lên những ấn tượng thị giác về tính chất vật liệu. Qua cách mực in

phân bố trên giấy, từ những lớp mực dày, đậm đến những vùng mỏng nhẹ, loang lổ, người xem có thể hình dung được sự thô ráp, lạnh lẽo hay mềm mại của hình ảnh. Những cảm nhận này không đến từ tiếp xúc thực tế, mà từ khả năng thị giác phân biệt độ tương phản, độ sâu và sắc độ của bề mặt tranh.

Chất cảm là phương tiện biểu đạt nội dung tư tưởng và cảm xúc một cách hiệu quả. Trong tranh khắc kim loại, chất cảm có khả năng vượt qua giới hạn của hình ảnh thuần túy, mở rộng không gian cảm thụ bằng cách khơi gợi những tầng sâu của cảm xúc. Thay vì chỉ truyền tải hình ảnh trực quan, chất cảm cho phép họa sĩ tạo một biểu đạt giàu sắc thái, nơi từng vết khắc, lớp mực và độ lún của giấy đều mang ý nghĩa biểu tượng hoặc phản ánh trạng thái tâm lý. Nhờ đó, người xem không chỉ tiếp nhận hình ảnh bằng thị giác mà còn cảm nhận được chiều sâu tinh thần, không khí nội tại và sắc thái cảm xúc mà tác phẩm hàm chứa. Ví dụ, trong loạt tác phẩm *Lộng hành 1, 2, 3* (PL2, H 172, tr.294) của họa sĩ Đỗ Hữu Quyết, hình ảnh đàn chuột ngự trị, chiếm thế độc tôn kể cả trước sự bất lực của mèo, được thể hiện bằng các vết khắc mạnh, lớp mực dày và bố cục dồn nén. Chất cảm ở đây không chỉ tạo nên sự nặng nề, ngột ngạt mà còn phản ánh một trạng thái xã hội đầy nghịch lý, nơi cái xấu lấn át cái thiện. Những vùng mực đậm, loang lổ, kết hợp với hình ảnh méo mó, đã khơi gợi cảm giác bất ổn, phản ánh sự tha hóa và đảo lộn giá trị trong đời sống đương đại. Tác phẩm *Suy tưởng* (PL2, H 179, tr.298) của họa sĩ Vũ Xuân Tình lại sử dụng chất cảm để biểu đạt chiều sâu triết lý. Hình ảnh khối mặt người lô ra trong các khối nhị phân được khắc bằng những đường nét sắc mờ xen kẽ, tạo nên bề mặt tranh vừa rõ ràng vừa mơ hồ. Chất cảm ở đây không chỉ là kỹ thuật mà còn là biểu hiện của sự phân mảnh tư duy, của sự giằng xé giữa cá nhân và hệ thống, giữa bản năng và lý trí. Người xem không chỉ nhìn thấy hình ảnh mà còn cảm nhận được sự căng thẳng nội tại, sự suy tư lặng lẽ ẩn sau lớp mực. Trong *Giấc mơ* (PL2, H 180, tr.298) của họa sĩ Nguyễn Văn Thuật, hình ảnh người lững lờ giữa không trung được thể hiện bằng các lớp mực mờ nhòe, chuyển sắc nhẹ, tạo nên một không gian phi thực, bàng lảng. Chất cảm mờ ảo gợi lên trạng thái mơ hồ, lơ lửng, như chính giấc mơ đang trôi qua tâm trí. Tác phẩm không cần diễn giải bằng lời, mà chính chất cảm đã làm nhiệm vụ truyền tải cảm xúc,

một cảm giác cô đơn, lạc lõng, nhưng cũng đầy chất thơ và suy tưởng. Những ví dụ trên cho thấy, chất cảm không chỉ là yếu tố của ngôn ngữ tạo hình mà còn là công cụ biểu đạt tư tưởng, là nơi nghệ sĩ gửi gắm những suy nghĩ, cảm xúc và phản ánh xã hội. Trong tranh khắc kim loại giai đoạn 1976 - 2024, chất cảm trở thành ngôn ngữ không lời hiệu quả giúp người xem tiếp cận tác phẩm không chỉ bằng mắt, mà bằng cả nhận thức và cảm xúc.

2.2.2. Kỹ thuật tạo hình và chất liệu

2.2.2.1. Kỹ thuật tạo hình

Sau năm 1975, trong bối cảnh đất nước thống nhất và bước vào thời kỳ tái thiết, nghệ thuật đồ họa nói chung và tranh khắc kim loại nói riêng bắt đầu có những bước đi đầu tiên theo hướng định hình kỹ thuật và phương pháp tạo hình cơ bản cho loại hình nghệ thuật này ở Việt Nam. Giai đoạn 1976-1990, trong điều kiện vật chất còn nhiều hạn chế, các họa sĩ đồ họa Việt Nam đã tiếp cận và thực hành chủ yếu với những kỹ thuật in lõm truyền thống, đặc biệt là drypoint, kỹ thuật khắc trực tiếp lên chế bản kim loại bằng dao khắc. Drypoint trở thành kỹ thuật phổ biến nhất trong giai đoạn này bởi tính chất đơn giản, không yêu cầu sử dụng hóa chất ăn mòn, dễ thực hiện trong điều kiện thiếu thốn vật tư chuyên dụng, nhiều họa sĩ đã linh hoạt sử dụng các vật liệu thay thế như đầu bút kim loại, kim nhọn, đinh nhọn hoặc các vật sắc bén thông thường để khắc trực tiếp lên bề mặt chế bản kẽm hoặc đồng. Kỹ thuật này cho phép nghệ sĩ tạo ra những đường nét mạnh mẽ, giàu cảm xúc, mang tính biểu cảm, phù hợp với tinh thần phản ánh hiện thực xã hội hậu chiến. Các tác phẩm tiêu biểu như *Côn Đảo*, *Nhà tù chế độ Sài Gòn*, *Trẻ mồ côi đọc hiệp định đình chiến* (1971-1973, công bố 1976) của họa sĩ Lê Huy Tiếp, hay *Ghép xương tàu*, *Hàn xương tàu* (1981-1982) của họa sĩ Lê Mai Khanh, *Đi cấy* (1983) của họa sĩ Đặng Thị Bích Ngân; *Thiếu nữ hút tẩu* (1976) của họa sĩ Trần Việt Sơn; *Chuẩn bị sửa chữa tàu*, *Sản xuất chân vịt* của họa sĩ Bùi Trang Toàn đều sử dụng kỹ thuật drypoint trên chất liệu kẽm, thể hiện rõ nét đặc trưng của thời kỳ này. Bên cạnh drypoint, một số họa sĩ bắt đầu thử nghiệm các kỹ thuật in lõm khác như aquatint, mezzotint, etching, tuy nhiên còn ở mức độ hạn chế. Việc sử dụng aquatint để tạo mảng đậm nhạt, kết hợp với drypoint

để tạo nét, đã xuất hiện trong một số tác phẩm như *Trả thù* (PL2, H 197, tr.307), *Mùa xuân* (PL2, H 116, 266) (Lê Huy Tiếp), *Vũ điệu vùng cao* (PL2, H 9, tr.213) (Nguyễn Đức Hiền), hay *Chùa Trăm Gian, Bên hồ Trúc Bạch* (PL2, H 114, tr.265) (Đặng Thị Bích Ngân), *Rèn máy, Xóm núi* (Lê Mai Khanh), *Thuyền về bến* (PL2, H 151, tr.284) (Vũ Duy Nghĩa), *Chân dung tự họa* (PL2, H 55, tr.236) (Đào Xuân Thảo). Những sự kết hợp này cho thấy nỗ lực của các họa sĩ trong việc mở rộng khả năng biểu đạt hình ảnh, dù điều kiện kỹ thuật còn nhiều hạn chế. Tuy nhiên, do thiếu thốn về vật tư, hóa chất, và thiết bị in chuyên dụng, việc thực hành các kỹ thuật như mezzotint hay etching vẫn còn gặp nhiều khó khăn. Nhìn chung, giai đoạn 1976-1990 là thời kỳ mà tranh khắc kim loại Việt Nam chủ yếu dựa vào kỹ thuật drypoint làm nền tảng, kết hợp với một số kỹ thuật khác để tăng hiệu quả thị giác. Việc phối hợp kỹ thuật tuy chưa phổ biến rộng rãi nhưng đã manh nha hình thành. Đây là thời kỳ đặt nền móng cho sự phát triển kỹ thuật tạo hình của tranh khắc kim loại Việt Nam, đồng thời thể hiện tinh thần vượt khó và sáng tạo của các nghệ sĩ trong bối cảnh hậu chiến.

Bước sang thập niên 1990, cùng với sự đổi mới trong tư duy nghệ thuật và điều kiện vật chất dần được cải thiện, tranh khắc kim loại Việt Nam bắt đầu có những bước phát triển đầu tiên theo hướng chuyên nghiệp về mặt kỹ thuật và ngôn ngữ tạo hình. Đây là thời kỳ mà các họa sĩ không chỉ dừng lại ở việc thực hành các kỹ thuật cơ bản như drypoint, mà còn chủ động mở rộng và phối hợp nhiều phương pháp in lõm khác nhau nhằm nâng cao hiệu quả biểu đạt thị giác và chiều sâu nội dung. Một trong những đặc điểm nổi bật của giai đoạn này là xu hướng phối hợp kỹ thuật trở nên phổ biến và chú tâm trong tính sáng tạo. Các họa sĩ thường kết hợp từ hai đến ba kỹ thuật in lõm trong cùng một tác phẩm, tiêu biểu như drypoint kết hợp aquatint, drypoint kết hợp mezzotint, hoặc etching kết hợp aquatint. Việc phối hợp này không chỉ giúp mở rộng khả năng tạo hình mà còn tạo nên sự đa dạng về sắc độ, chất liệu và hiệu ứng thị giác, góp phần làm phong phú ngôn ngữ biểu đạt của tranh khắc kim loại. Kỹ thuật aquatint được sử dụng rộng rãi hơn trong giai đoạn này nhằm tạo mảng đậm nhạt, chuyển sắc mềm mại, hỗ trợ cho các đường nét mạnh mẽ của drypoint. Trong khi đó, mezzotint kỹ thuật đòi hỏi sự tỉ mỉ và công phu cũng được một số họa

sĩ khai thác để tạo nên những sắc độ mịn, sâu, nâng cao tính biểu cảm trong tác phẩm. Bên cạnh đó, nhiều tác phẩm tiêu biểu trong giai đoạn này đã thể hiện rõ xu hướng phối hợp kỹ thuật một cách linh hoạt và hiệu quả. Có thể kể đến *Miền quê kinh bắc* (PL2, H 7, tr.212) (Nguyễn Nghĩa Duyệt); *Phố* (Trần Nguyên Hiếu); *Tổ tiên người Việt* (PL2, H 11, tr.214) *Sông núi nước Nam* (PL2, H 12, tr.214), *Thả diều lân* (PL2, H 10, tr.213) (Nguyễn Nghĩa Phương); *Phong cảnh Nam bộ* (PL2, H 105.261) (Hoàng Lan Anh), sử dụng drypoint kết hợp aquatint để tạo nên sự tương phản giữa đường nét và mảng sáng tối. Tương tự, các tác phẩm như *Thiếu nữ bay 2* (PL2, H 169, tr.293), *Bé Thương* (PL2, H 56, tr.236), *Cày ruộng* (PL2, H 69, tr.243) của Lê Mai Khanh, đều cho thấy sự phối hợp kỹ thuật nhằm tăng cường hiệu quả thị giác và chiều sâu không gian. Trong giai đoạn này, họa sĩ Trần Nguyên Hiếu đã có những sáng tác đáng chú ý với loạt tranh về đề tài Hà Nội phố, trong đó ông vận dụng linh hoạt kỹ thuật in độc bản (monotype) kết hợp với khắc kim loại để tạo nên hiệu ứng thị giác đặc biệt. Trong các tác phẩm như *Phố Hàng Mắm* (PL2, H 145, tr.281), *Phố Hà Nội 41* (PL2, H 146, tr.281) phần hình ảnh chính, đặc biệt là các đường nét kiến trúc và bố cục tổng thể, được thực hiện bằng kỹ thuật khắc kim loại nhằm đảm bảo độ chính xác và tính ổn định của hình dạng. Tuy nhiên, điểm nhấn màu sắc, đặc biệt là những bông hoa điểm xuyết trong tranh lại được thực hiện bằng phương pháp in độc bản, cho phép nghệ sĩ tự do sáng tạo, pha màu và điểm màu trực tiếp lên bản in, tạo nên sự ngẫu hứng và tính độc đáo cho từng tác phẩm. Ngoài loạt tranh về Hà Nội phố, họa sĩ Trần Nguyên Hiếu còn thực hiện một số tác phẩm khác cũng vận dụng kỹ thuật in độc bản kết hợp với khắc kim loại, tiêu biểu như *Tần tảo 1* (PL2, H 53, tr.235) và *Hội An* (PL2, H 103, tr.260). Trong các sáng tác này, ông tiếp tục khai thác đặc điểm của kỹ thuật in độc bản để xử lý nền một cách ngẫu hứng, tạo nên những lớp màu nền mềm mại, giàu chất cảm, tương phản với phần nét được in bằng kỹ thuật khắc kim loại. Sự phối hợp này không chỉ tạo nên hiệu ứng thị giác đa tầng mà còn góp phần thể hiện tinh thần trữ tình, dung dị trong cách ông nhìn về không gian đô thị và con người Việt Nam. Bên cạnh đó, họa sĩ Nguyễn Nghĩa Duyệt cũng có những đóng góp đáng kể trong việc khai thác kỹ thuật in tổng hợp, đặc biệt qua bộ tranh “Đồng Khởi”

với tác phẩm tiêu biểu *Vùng lên* (PL2, H 195, tr.306). Trong loạt tranh này, ông sử dụng kỹ thuật khắc kim loại để tạo hình nhân vật và bố cục chính, đồng thời kết hợp với các phương pháp in độc bản và tạo chất nền trực tiếp để tăng cường tính biểu cảm và chiều sâu nội dung. Việc phối hợp kỹ thuật làm nổi bật chủ đề đấu tranh và khát vọng tự do của nhân dân miền Nam trong giai đoạn lịch sử đầy biến động.

Ưu điểm nổi bật của giai đoạn này là sự đa dạng trong cách tiếp cận kỹ thuật, cho phép nghệ sĩ thể hiện cá tính sáng tạo và mở rộng khả năng biểu đạt nội dung. Việc phối hợp kỹ thuật giúp tranh khắc kim loại không còn bị giới hạn trong những đường nét khô cứng, mà linh hoạt và giàu tính biểu cảm hơn. Tuy nhiên, hạn chế của việc phối hợp kỹ thuật đòi hỏi trình độ tay nghề vững vàng, thời gian thực hiện dài và sự am hiểu sâu sắc về chất liệu. Không phải nghệ sĩ nào cũng có điều kiện và khả năng để thực hiện các kỹ thuật phối hợp phức tạp. Tổng thể, giai đoạn 1990 đến trước năm 2010 đánh dấu bước chuyển mình quan trọng của tranh khắc kim loại Việt Nam từ giai đoạn thực hành kỹ thuật cơ bản sang giai đoạn mở rộng và làm chủ kỹ thuật. Sự phối hợp linh hoạt giữa các phương pháp in lõm không chỉ thể hiện trình độ kỹ thuật ngày càng cải tiến của các họa sĩ, mà còn góp phần định hình phong cách cá nhân và bản sắc nghệ thuật trong bối cảnh hội nhập và đổi mới.

Từ năm 2010 trở đi, trong bối cảnh công nghệ số bước đầu phát triển mạnh mẽ và xu hướng toàn cầu hóa ngày càng sâu rộng, tranh khắc kim loại Việt Nam bước vào một giai đoạn mới, giai đoạn hội nhập công nghệ và sáng tạo kỹ thuật tổng hợp. Đây là thời kỳ mà các họa sĩ không chỉ kế thừa và phát triển các kỹ thuật truyền thống, mà còn chủ động tiếp cận, thử nghiệm và tích hợp các phương pháp in hiện đại, đặc biệt là kỹ thuật in lõm cảm quang vận dụng kỹ thuật số, nhằm mở rộng khả năng biểu đạt và làm mới ngôn ngữ tạo hình. Tuy nhiên, những thử nghiệm này chỉ mới xuất hiện ở các tác phẩm ở một số cá nhân họa sĩ. Một trong những điểm nhấn kỹ thuật quan trọng của giai đoạn này là sự xuất hiện và ứng dụng của kỹ thuật in lõm cảm quang (photo-etching) một phương pháp tạo bản in từ hình ảnh kỹ thuật số. Kỹ thuật này vốn phổ biến trong in lưới và thiết kế công nghiệp, nay được các họa sĩ đồ họa Việt Nam linh hoạt chuyển hóa vào thực hành nghệ thuật. Nhờ khả năng chuyển tải

chi tiết hình ảnh một cách chính xác và sắc nét, photo-etching mở ra không gian sáng tạo mới, cho phép nghệ sĩ kết hợp giữa yếu tố thủ công và công nghệ số. Các tác phẩm: *Giai điệu* (PL2, H 91, tr.254), *Sức sống* (PL2, H 171, tr.294) *Tâm* (PL2, H 168, tr.292) *Trên công trường* (PL2, H 74, tr.245), *Mênh mông Phố Hội* (PL2, H 73, tr.245) của họa sĩ Nguyễn Ngọc Vinh, hay loạt tác phẩm *Hai đứa trẻ* (PL2, H 163, tr.290), *Tiếp bước* (PL2, H 85, tr.251), *Chiến binh* (PL2, H 162, tr.289) của họa sĩ Mai Văn Nhơn; *Bình yên trên cảng* (PL2, H 154, tr.285) (2023), Đỗ Đình Miên là những ví dụ tiêu biểu cho việc sáng tác tranh khắc kim loại ứng dụng kỹ thuật cảm quang để tạo nên chiều sâu thị giác.

Bên cạnh đó, kỹ thuật in tổng hợp trong giai đoạn này cũng được sử dụng duy trì giúp các họa sĩ tạo lớp nền để tăng hiệu ứng chất liệu độc đáo, tăng tính ngẫu hứng và cá nhân hóa cho tác phẩm. Tác phẩm *Những đám mây trong thành phố* (PL2, H 164, tr.290) *Đội mưa* (PL2, H 178, tr. 297) của họa sĩ Nguyễn Mỹ Ngọc đã khai thác hiệu quả kỹ thuật này để tạo nên những lớp nền giàu chất cảm, làm nổi bật hình ảnh chính được in bằng kỹ thuật khắc kim loại. Ưu điểm nổi bật của giai đoạn này là sự linh hoạt và sáng tạo trong việc phối hợp kỹ thuật, kết hợp giữa truyền thống và hiện đại, giữa thủ công và công nghệ. Các nghệ sĩ không còn bị giới hạn bởi một khuôn mẫu kỹ thuật cố định, mà chủ động lựa chọn, biến đổi và tích hợp nhiều phương pháp để phục vụ mục tiêu biểu đạt cá nhân. Tuy nhiên, phụ thuộc vào thiết bị công nghệ và kỹ thuật số, đòi hỏi nghệ sĩ phải có kiến thức chuyên môn về công nghệ in ấn và xử lý hình ảnh. Đồng thời, việc sử dụng kỹ thuật hiện đại nếu không được kiểm soát tốt có thể làm mất đi tính thủ công, sự tinh tế và chiều sâu cảm xúc vốn là đặc trưng của tranh in truyền thống. Tổng thể, giai đoạn 2010 - 2024 đánh dấu bước chuyển mình mạnh mẽ của tranh khắc kim loại Việt Nam trong việc hội nhập với xu hướng nghệ thuật toàn cầu. Sự kết hợp giữa kỹ thuật truyền thống và hiện đại, giữa yếu tố công nghệ và cảm xúc cá nhân, đã tạo tiếp thêm một diện mạo mới, đa dạng, linh hoạt cho loại hình nghệ thuật này trong thời kỳ đương đại.

Tranh khắc kim loại là một loại hình nghệ thuật đồ họa đặc thù, sử dụng các phương pháp in lõm với hệ thống kỹ thuật phong phú, đòi hỏi người họa sĩ phải am

hiểu sâu sắc và thành thạo trong xử lý chất liệu chế bản. Trong quá trình sáng tác, các họa sĩ đồ họa Việt Nam đã tiếp cận và vận dụng hầu hết các phương pháp in lõm truyền thống như drypoint, aquatint, mezzotint, engraving, etching vào thực hành nghệ thuật. Bên cạnh đó, các họa sĩ cũng chủ động mở rộng khả năng biểu đạt bằng cách thử nghiệm những kỹ thuật hiện đại hơn như in lõm cảm quang, áp dụng phương pháp in kỹ thuật tổng hợp để tạo hiệu ứng bề mặt và chiều sâu thị giác. Chính sự linh hoạt và sáng tạo trong việc tiếp thu, chuyển hóa kỹ thuật từ nghệ thuật đồ họa thế giới vào điều kiện thực tiễn đã làm nên bản sắc riêng cho tranh khắc kim loại Việt Nam.

2.2.2.2. Chất liệu

Trong lĩnh vực hội họa, chất liệu thường được thể hiện trực tiếp trên bề mặt tranh, trở thành một phần hữu hình của hình thức nghệ thuật trong tác phẩm. Màu sắc, chất liệu sơn, độ dày mỏng của lớp vẽ... đều hiện diện rõ ràng, góp phần tạo nên cảm xúc thị giác và chiều sâu biểu đạt. Tuy nhiên, đối với tranh in đồ họa, đặc biệt là tranh khắc kim loại, chất liệu lại mang một vai trò phức hợp và ẩn sâu hơn. Tác phẩm hoàn thiện chỉ thể hiện lớp in cuối cùng, thường là trên giấy, nhưng đằng sau đó là cả một chuỗi quy trình chế bản với sự tham gia của nhiều chất liệu khác nhau: chế bản trên tấm kim loại (đồng, kẽm, inox), chất liệu giấy in, chất liệu mực in, ... Những chất liệu này không tồn tại trong tác phẩm cuối cùng, nhưng lại là nơi diễn ra toàn bộ quá trình sáng tạo. Chúng không chỉ là phương tiện kỹ thuật mà còn là linh hồn nghệ thuật của tranh khắc kim loại nơi người nghệ sĩ tương tác, thử nghiệm, biểu đạt tư duy tạo hình và quyết định đến hình thức nghệ thuật. Do đó, trong tranh khắc kim loại, hình thức nghệ thuật không thể tách rời khỏi chất liệu bởi chính chất liệu là yếu tố định hình khả năng biểu đạt của tác phẩm. Giấy in quyết định độ hút mực, độ sắc nét và khả năng lưu giữ chi tiết; mực in ảnh hưởng đến độ sâu thị giác, độ bền màu và sắc độ chuyển; còn bản chế bản là nơi diễn ra toàn bộ quá trình tạo hình, là nơi nghệ sĩ tương tác trực tiếp với vật liệu để khắc họa tư duy nghệ thuật. Mỗi chất liệu đều mang theo những giới hạn và tiềm năng riêng, từ đó tạo ra những hiệu ứng thẩm mỹ đặc thù. Khi điều kiện vật chất không lý tưởng như việc sử dụng giấy công nghiệp thay cho giấy chuyên dụng, hay mực offset thay cho mực in chuyên biệt người nghệ

sĩ buộc phải điều chỉnh kỹ thuật và tư duy tạo hình để thích ứng. Chính sự tương tác giữa chất liệu và kỹ thuật đã tạo nên sự đa dạng trong hình thức nghệ thuật, đồng thời phản ánh rõ nét hoàn cảnh sáng tác, bản sắc cá nhân và khả năng sáng tạo của người họa sĩ. Vì vậy, khi bàn về chất liệu trong tranh khắc kim loại, cần mở rộng khái niệm chất liệu vượt ra khỏi bề mặt hữu hình, để nhìn nhận đầy đủ vai trò của chất liệu như một phần cốt lõi trong thực hành loại hình nghệ thuật này.

Từ năm 1976, tranh khắc kim loại được thực hành chủ yếu trên chế bản với chất liệu đồng hoặc kẽm với các công cụ, vật tư cơ bản. Thời kỳ này, nguyên vật liệu trên thị trường rất hiếm hoi hoặc không có, để có được tấm kẽm, đồng thực hiện tranh rất khó, họa sĩ thường sử dụng vật liệu thô (tấm kẽm, tấm đồng thô dùng trong ngành xây dựng, cơ khí) để mài phẳng rồi dùng chế tác chế bản làm tranh. Do đó, ảnh hưởng nhiều đến hiệu quả tác phẩm, họa phẩm ngành Đồ họa ở Việt Nam chưa có đơn vị cung ứng, nên các họa sĩ cũng ít sáng tác và công bố tác phẩm. Vì thế, trong giai đoạn này, sự lan tỏa của tranh khắc kim loại chưa thật sự được nhân rộng.

Từ năm 1995, với sự hỗ trợ cơ bản về máy in và vật tư của Quỹ giao lưu Nghệ thuật Đông Dương, sinh viên các trường Mỹ thuật và các họa sĩ có nhiều điều kiện hơn để thực hành tranh khắc kim loại. Khi thực hiện tác phẩm tranh khắc kim loại ngoài những yêu cầu cơ bản về vật tư, máy móc còn đòi hỏi người sáng tác phải biết và thực hành được kỹ thuật chế bản, tuân thủ quy trình khắc in ấn với nhiều công đoạn khắt khe, công phu. Sự hỗ trợ đắc lực của các công cụ in ấn tạo điều kiện cho nhiều họa sĩ thực hành thử nghiệm sáng tác trên các chất liệu khác nhau. Với lực nén ổn định của các máy in, các họa sĩ đã tận dụng ngay các bản nhôm offset thải ra từ các nhà in làm vật liệu thay thế kẽm đồng chuyên dụng để làm chế bản sáng tác tranh khắc kim loại. Những tác phẩm này thường ở dạng thử nghiệm nét và hiệu quả thị giác chưa đạt mức độ hoàn thiện cao, nhưng thể hiện sự linh hoạt của họa sĩ trong khai thác chất liệu sẵn có.

Bước sang thế kỷ 21, nhiều thay đổi về cơ chế thị trường, giao thương được mở rộng, các họa sĩ có thể đặt mua các vật tư từ nước ngoài hoặc thông qua một số đơn vị họa phẩm ở Việt Nam. Tuy nhiên, số lượng đặt thường phải lớn và kinh phí

cũng rất cao nên các họa sĩ vẫn còn e ngại. Hiện nay, phần nhiều các họa sĩ vẫn sử dụng các vật tư từ các đơn vị cung ứng trong nước, thông thường chỉ có sản xuất hoặc cung cấp ở các thành phố lớn như Hà Nội, TP. HCM. Về sau, thông qua sự giao lưu nghệ thuật - văn hóa giữa Việt Nam với các nước trên thế giới, họa sĩ Việt Nam có nhiều cơ hội tham gia các trại sáng tác, workshop tại các nước Mỹ, Nhật Bản, Nga, Thái Lan... với điều kiện cơ sở máy móc vật tư sẵn có và chuẩn quốc tế, các tác phẩm được công bố nhiều hơn và cơ bản đáp ứng tiêu chuẩn về kỹ thuật và tư duy nghệ thuật.

Năm 2017, tranh khắc kim loại có sự xuất hiện của kỹ thuật sáng tác với chất liệu chế bản trên inox. Đây là một kỹ thuật đòi hỏi sự công phu, tác phẩm có sự tổng hợp của nhiều phương pháp và kỹ thuật khác nhau. Kỹ thuật áp dụng trong tranh khắc có chế bản là inox là khắc ăn mòn tương tự khắc kẽm nóng kết hợp với tách phim chế bản như in lụa và offset; kỹ thuật phủ màu và mài như làm tranh sơn dầu. Tiêu biểu với những sáng tác của họa sĩ Nguyễn Ngọc Vinh (Hội viên hội Mỹ thuật Việt Nam) với rất nhiều tác phẩm mới công bố trong khoảng 5 năm trở lại đây: *Metro I* (80x100cm, 2021), *Xưa & nay* (60x80cm, 2017); *Rừng Càn Giò* (20x20cm, 2018); *Tình vật* (60x80cm, 2020); *Bến thuyền* (20x20cm, 2021); *Phố cổ Hội An* (60x60cm, 2020); *Sen* (60x60cm, 2018); *Mantis* (60x60cm, 2020) *Sức sống* (60x60cm, 2020); *Tình vật* (60x80cm, 2020) *Bến thuyền* (20x20cm, 2021)... Các tác phẩm *Tiếp bước* (80x120cm, 2021), *Chiến binh* (85x125cm, 2021), *Hai đứa trẻ* (105x155cm, 2023) của họa sĩ Mai Văn Nhon. Trong quá trình sáng tác, các họa sĩ này vẫn duy trì việc in tác phẩm từ chế bản inox ra giấy in như một phương thức thể hiện tranh in đồ họa truyền thống, đồng thời đảm bảo khả năng tiếp cận và lưu giữ nhân bản một cách hiệu quả. Mặc dù tranh khắc kim loại sử dụng chế bản là chất liệu inox chưa được ứng dụng rộng rãi, hình thức thực hành sáng tạo và hiện tác phẩm đạt hiệu quả cao nhất hiện nay vẫn chủ yếu ở dạng mộc bản. Tuy nhiên, thông qua các sáng tác của họa sĩ Nguyễn Ngọc Vinh, họa sĩ Mai Văn Nhon đã nhận được sự đánh giá tích cực từ các hội đồng chuyên môn tại các cuộc thi và triển lãm có uy tín trong và ngoài nước. Trong đó tác phẩm *Metro I* (PL2, H 92, tr.254) của Họa sĩ Nguyễn Ngọc Vinh đạt giải B Giải thưởng Triển lãm khu vực 2021 của Hội Mỹ thuật Việt Nam, tác phẩm *Hai*

đưa trẻ (PL2, H 163, tr.290) của họa sĩ Mai Văn Nhon đã tham gia triển lãm HOPE của Gallerium và Biafarin (Canada) mở ra một tín hiệu mới cho việc thích ứng các chất liệu chế bản trong sáng tạo tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024.

Trước đây, tranh khắc kim loại thường được các họa sĩ làm với kích thước nhỏ dưới 30cm mỗi cạnh, do sự hạn chế về khổ tấm kẽm, đồng; khổ giấy in; khổ máy in và một phần kích thước tranh nhỏ thường dễ kiểm soát mực khi in, thì hiện nay, từ những yêu cầu về kích thước tại các cuộc thi, triển lãm, những mở mang về dụng cụ, công cụ hỗ trợ, số lượng tranh khắc kim loại đã tăng lên đáng kể với kích thước lớn hơn có thể bố trí trong không gian lớn và đa dạng hơn [PL 3.2.5, tr.322]. Kích thước tranh khắc kim loại được mở rộng từ khi bước vào thế kỷ XXI, trong bối cảnh hội nhập quốc tế, Việt Nam tham gia nhiều cuộc thi, cuộc triển lãm cùng với các nước láng giềng như Cambodia, Thái Lan. Đã có những tác phẩm với kích thước lớn hơn như: *Trộm nhìn* (77x60.5cm, Nguyễn Thị Hoà, 2008); *Tình ca* (52x80cm, Bảo Tân, 2004) *Biển phố Phước Hải* (130x50cm, Lý Triệu Vỹ, 2020), *Metro số 1* (180x100cm, Nguyễn Ngọc Vinh, 2021); *Lò gạch Sa dec* (60x135cm, Phùng Quảng Đông, 2016) *Đầm Vân Long* (50x60cm, Trần Thị Thanh Dung, 2012) ...

Trong tranh khắc kim loại, chất liệu không chỉ bao gồm bản chế bản mà còn bao hàm cả giấy in và mực in, đây là những yếu tố trực tiếp tạo nên hình thức cuối cùng của tác phẩm. Tuy nhiên, thực tế sáng tác tại Việt Nam cho thấy có sự khác biệt rõ rệt giữa điều kiện vật liệu lý tưởng và khả năng tiếp cận của nghệ sĩ trong nước. Phần lớn các họa sĩ đồ họa Việt Nam vẫn duy trì kỹ thuật truyền thống, sử dụng các chất liệu phổ thông như mực in hóa học, bản khắc kim loại thông thường và giấy in công nghiệp. Trong khi đó, hệ thống mỹ thuật quốc tế thường sử dụng các loại giấy in chuyên dụng cho kỹ thuật in lõm như Hahnemühle (Đức), Fabriano (Ý), Arches và Rives BFK (Pháp). Những loại giấy này được sản xuất từ 100% cotton, không chứa axit, có độ dày tiêu chuẩn, khả năng hút mực hợp lý và bề mặt được xử lý kỹ để chịu lực ép mạnh từ máy in. Đặc tính không giãn khi ngâm nước giúp giấy giữ được độ chính xác cao trong quá trình in, đặc biệt phù hợp với các kỹ thuật đòi hỏi sắc độ chuyển mượt mà như aquatint hay mezzotint. Tuy nhiên, tại Việt Nam, việc tiếp cận

các loại giấy in chuyên dụng này vẫn còn rất hạn chế. Ngoại trừ một số dịp tài trợ từ các tổ chức văn hóa hoặc các chương trình giao lưu quốc tế, phần lớn họa sĩ trong nước không có điều kiện sử dụng thường xuyên do giá thành cao, nguồn nhập khẩu khó khăn và thiếu đại lý phân phối chính thức. Do đó, các nghệ sĩ buộc phải thích nghi bằng cách sử dụng các loại giấy công nghiệp phổ thông như giấy dó, giấy lọt, giấy mỹ thuật công nghiệp hoặc thậm chí là giấy couche, bristol. Những loại giấy này vốn không được thiết kế cho kỹ thuật in lõm nên độ hút mực, độ bám nét và độ bền màu đều không đạt chuẩn. Chẳng hạn, với giấy Ivory một loại giấy dày và bền nhưng chuyên dùng trong in công nghiệp, để sử dụng giấy này, họa sĩ thường phải lột bỏ lớp mặt bóng, chỉ giữ lại phần giấy thô bên trong để tăng độ thấm mực, tạo điều kiện thuận lợi hơn cho việc in. Sự linh hoạt trong việc thích ứng với vật liệu sẵn có tuy không đạt được hiệu quả lý tưởng như giấy in chuyên dụng, nhưng lại mở ra những khả năng biểu đạt mới. Chất liệu giấy ảnh hưởng trực tiếp đến hiệu ứng bề mặt và cảm xúc thị giác của tác phẩm, đồng thời đòi hỏi người họa sĩ phải điều chỉnh kỹ thuật in, ví dụ như làm ẩm giấy trước khi in để phù hợp với tính chất vật liệu.

Tương tự, mực in cũng là một yếu tố quan trọng trong chất liệu của tranh khắc kim loại. Trong khi các loại mực chuyên dụng cho kỹ thuật in lõm thường có gốc dầu, độ bám màu cao và khả năng giữ sắc độ chuyển mượt mà, thì nhiều họa sĩ Việt Nam lại phải sử dụng mực offset - loại mực phổ biến trong in ấn thương mại. Mặc dù có giá thành rẻ và dễ tìm, mực offset không phù hợp cho in ấn tranh do tính chất dễ phai màu, độ kết dính không ổn định và không giữ được độ sâu thị giác cần thiết. Hệ quả là nhiều tác phẩm bị bạc màu, bong tróc hoặc xuống cấp sau thời gian trưng bày, ảnh hưởng đến giá trị bảo quản và triển lãm lâu dài.

Tiểu kết

Biểu đạt về nội dung và hình thức nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 cho thấy những phương thức phản ánh đời sống xã hội, con người và tư tưởng thời đại cùng tổ chức ngôn ngữ tạo hình đặc thù của các họa sĩ, là cơ sở để nhận diện đặc trưng nghệ thuật của thể loại này.

Về nội dung nghệ thuật, tranh khắc kim loại không chỉ phản ánh hiện thực đời sống xã hội mà còn thể hiện chiều sâu tư tưởng và tâm thức cá nhân của nghệ sĩ. Các nhóm đề tài được triển khai đa dạng, bao gồm: đề tài con người; đề tài cảnh, vật; đề tài vấn đề xã hội. Sự phong phú này cho thấy tranh khắc kim loại không đơn thuần là phương tiện minh họa mà đã trở thành công cụ biểu đạt tư duy triết lý, phản ánh mối quan hệ giữa cá nhân, cộng đồng, thời đại, các đề tài đã phản ánh một cách phong phú các khía cạnh của đời sống xã hội, từ những giá trị văn hóa truyền thống, con người trong dòng chảy lịch sử, đến các vấn đề xã hội đương đại và tâm thức cá nhân, biểu hiện chiều sâu nội tâm, suy tư triết lý, phản ánh sự nhạy bén của họa sĩ trước các biến động xã hội và thời đại.

Về hình thức nghệ thuật, tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 thể hiện rõ đặc trưng ngôn ngữ tạo hình thông qua khả năng biểu đạt linh hoạt về nét, mảng khối, màu sắc, bố cục, không gian và chất cảm. Về kỹ thuật tạo hình, các họa sĩ đã vận dụng đa dạng các kỹ thuật tạo của phương pháp in lõm như drypoint, aquatint, mezzotint, engraving, etching vào thực hành sáng tác tác phẩm nghệ thuật. Bên cạnh đó, các họa sĩ cũng chủ động mở rộng khả năng biểu đạt bằng cách thử nghiệm những kỹ thuật như in lõm cảm quang, áp dụng phương pháp in kỹ thuật tổng hợp để tạo hiệu ứng bề mặt và chiều sâu thị giác. Từ sự đa dạng của các chất liệu chế bản như đồng, kẽm, inox mang theo những giới hạn và tiềm năng riêng, cho đến những điều kiện vật chất không lý tưởng như việc sử dụng giấy công nghiệp thay cho giấy chuyên dụng, hay mực offset thay cho mực in chuyên biệt, họa sĩ đồ họa luôn đứng trước yêu cầu phải thích nghi. Chính quá trình điều chỉnh kỹ thuật và tư duy tạo hình trong những hoàn cảnh ấy đã phản ánh sự linh hoạt và sáng tạo trong thực hành nghệ thuật, tiếp thu, chuyển hóa kỹ thuật từ nghệ thuật đồ họa thế giới vào thực tiễn sáng tác đã góp phần hình thành bản sắc riêng cho tranh khắc kim loại Việt Nam.

Chương 3

ĐẶC TRƯNG NGHỆ THUẬT VÀ LUẬN BÀN VỀ TRANH KHẮC KIM LOẠI VIỆT NAM GIAI ĐOẠN 1976 ĐẾN 2024

3.1. Đặc trưng nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024

3.1.1. *Thẩm mỹ tạo hình kết hợp cái nhìn khái quát ước lệ và gợi tả khối*

Sau năm 1976, cùng với sự đổi mới trong đào tạo và sáng tác mỹ thuật, tranh khắc kim loại Việt Nam bước vào giai đoạn phát triển ổn định và đa dạng hơn về phong cách. Bối cảnh xã hội sau thống nhất đặt ra yêu cầu vừa kế thừa truyền thống vừa hội nhập với ngôn ngữ tạo hình hiện đại. Trong môi trường đào tạo tại các trường mỹ thuật ở Việt Nam, các họa sĩ được tiếp cận đồng thời hai nguồn mỹ học: hệ thống cấu trúc khối của phương Tây (qua hình họa, bố cục, ánh sáng) và tư duy khái quát, ước lệ phương Đông (qua tinh thần giản lược, biểu tượng, triết lý thị giác). Chính sự giao thoa này đã hình thành nên một hướng thẩm mỹ đặc trưng của tranh khắc kim loại Việt Nam đó là *sự kết hợp cái nhìn khái quát ước lệ và gợi tả khối*.

Trong kỹ thuật khắc kim loại, chất liệu chế bản như đồng, kẽm, hoặc inox cho phép họa sĩ xử lý đa dạng bề mặt và sắc độ, nhưng cũng đòi hỏi khả năng kiểm soát chặt chẽ mảng - nét - khối. Vì vậy, gợi tả khối trở thành yếu tố tất yếu để tạo chiều sâu không gian, trong khi cái nhìn khái quát ước lệ lại giúp cô đọng hình tượng, tiết chế chi tiết, giữ được tính khái quát và biểu tượng của ngôn ngữ đồ họa. Qua khảo sát 88 tác phẩm tranh khắc kim loại được lựa chọn từ các Triển lãm *Mỹ thuật Việt Nam*, *Mỹ thuật Trẻ*, *Triển lãm Đồ họa ASEAN* và *Triển lãm Di sản Văn hóa Việt Nam* qua hội họa của giai đoạn 1976 đến 2024, cho thấy có đến khoảng 70% số tác phẩm mang xu hướng kết hợp giữa hai phạm trù này ở những mức độ khác nhau (PL1.2). Điều đó cho thấy đây không phải là hiện tượng cá biệt, mà là xu hướng thẩm mỹ chung, phản ánh tư duy tạo hình đặc trưng của thế hệ họa sĩ Việt Nam trong hơn bốn thập niên qua.

Phối hợp giữa tính khái quát ước lệ và diễn tả khối trong tranh khắc kim loại Việt Nam xuất phát từ một nền tảng kép: một mặt, đó là nhu cầu biểu đạt cảm xúc, tư

tường bằng ngôn ngữ giản lược; mặt khác là kỹ thuật đặc thù của đồ họa tranh in lõm, nơi mọi chi tiết đều phải được tạo ra nhờ sự kết hợp của tổng thể qua quá trình khắc, ăn mòn, in ngược bản. Từ đó, tư duy tạo hình không còn đơn thuần hướng đến tái hiện hình ảnh, mà chuyển sang nhấn mạnh cấu trúc khối, nhịp điệu không gian và biểu tượng cảm xúc. Chính trong mối quan hệ này, ước lệ và gợi khối không đối lập mà bổ trợ, hình thành nên đặc tính tạo hình riêng của dòng tranh khắc kim loại Việt Nam.

Về phương diện tạo hình, sự kết hợp giữa các nhìn khái quát ước lệ và gợi tả khối thể hiện rõ trong cách các họa sĩ tổ chức bố cục, tương phản sáng tối và lựa chọn biểu tượng hình ảnh. Nếu trong tranh khắc châu Âu, việc tạo khối thường tuân thủ quy luật phối cảnh và ánh sáng tự nhiên, thì ở Việt Nam, các họa sĩ thường tổ chức không gian phi hiện thực, mang tính biểu tượng. Ở đó, “gợi tả khối” không nhằm tái tạo vật thể thật, mà nhằm tạo sức nặng tinh thần và chiều sâu cảm xúc thông qua mảng sáng tối, độ đậm nhạt và nhịp điệu của đường khắc. Cái nhìn khái quát ước lệ được thể hiện qua xu hướng giản lược hình thể, chọn lọc chi tiết và biểu tượng hóa hình ảnh. Nhân vật, cảnh vật hay không gian trong tranh không còn được mô tả tỉ mỉ mà được cô đọng, khái quát để tạo nên cấu trúc mang tính tượng trưng. Trong khi đó, yếu tố gợi tả khối giúp duy trì sự cân bằng thị giác, tránh cho hình ảnh trở nên phẳng và đơn điệu. Sự kết hợp này tạo nên một hiệu ứng thị giác đa tầng, nơi hiện thực và biểu cảm cùng tồn tại: hiện thực được “gợi” bằng khối, biểu cảm được “ẩn” trong ước lệ.

Đặc điểm này không chỉ dừng lại ở việc thể hiện vật thể rõ nét trên nền phẳng, mà còn phản ánh một cách tư duy tạo hình trong đó các yếu tố hiện thực và biểu cảm được đặt cạnh nhau một cách có chủ ý. Cách tiếp cận này giúp họa sĩ không bị giới hạn bởi các quy tắc mô tả cổ điển, mà có thể chủ động trong việc tạo một không gian vừa mang tính gợi mở, vừa giàu nội dung nội tâm. Đặc trưng thẩm mỹ tạo hình có sự kết hợp giữa các nhìn khái quát ước lệ và gợi tả khối được thể hiện rõ qua nhiều tác phẩm tiêu biểu của các họa sĩ đương đại. Trong tác phẩm *Thuyền và biển* [PL2, H.151, tr.294], họa sĩ Vũ Duy Nghĩa sử dụng thủ pháp khái quát hình ảnh bằng những mảng khắc và đường nét dứt khoát để gợi lên không gian biển mênh mông. Thay vì mô tả

chi tiết sóng nước hay cảnh vật, ông nhấn mạnh vào quan hệ giữa ánh sáng, bóng tối, giữa hình và nền, làm nổi bật chiếc thuyền nhỏ như một biểu tượng của thân phận con người giữa thiên nhiên rộng lớn. Cách gọi khối ở đây không nhằm thể hiện chất liệu sóng nước mà để mở ra chiều sâu cảm xúc. Tương tự, tác phẩm *Đợi* [PL2, H 188, tr.302] của họa sĩ Bảo Tân lại thể hiện sự chọn lọc hình ảnh ở mức độ tiết chế cao. Không gian tranh gần như bị giản lược tối đa, chỉ còn lại ánh sáng, bóng tối và nhịp điệu đường khắc. Cấu trúc này tạo ra một không gian ký ức, nơi cảm xúc chờ đợi không được diễn tả bằng hình thể mà bằng nhịp điệu thị giác. Ở đây, ước lệ trở thành phương tiện chuyển tải tâm trạng, trong khi gọi khối giữ vai trò neo giữ cảm xúc, tránh cho hình ảnh trở nên mờ nhạt. Hiệu ứng thị giác vì thế vừa trầm tĩnh vừa ám gợi, thể hiện khả năng chuyển hóa giữa kỹ thuật và cảm xúc của đồ họa kim loại. Ở hướng khác, tác phẩm *Ply in...* [PL2, H 135, tr.276] của họa sĩ Phạm Ngọc Thanh Tuyên nghiêng về diễn tả chuyển động và nhịp điệu. Thay vì gọi khối theo logic hình học, tác phẩm sử dụng mảng khối trừu tượng và đường khắc biến hóa để mô tả sự chuyển động của nước, yếu tố khó thể hiện nhất trong kỹ thuật khắc kim loại. Cách xử lý mảng và nét phi tuyến tính khiến cho không gian trở nên động và liên tục, gợi cảm giác về dòng chảy, thời gian và năng lượng. Trong tác phẩm *Giấc mơ* (PL2, H 180, tr.298), họa sĩ Nguyễn Văn Thuật xây dựng không gian theo phối cảnh ba chiều mà dùng các lớp mảng và đường mềm để gợi lên thế giới mộng tưởng. Hình ảnh trong tranh được giản lược, chỉ giữ lại những chi tiết có tính biểu cảm cao. Tính khối ở đây không nằm ở hình thể vật lý mà ở chiều sâu tâm lý. Chính sự không ràng buộc vào tả thực giúp tác phẩm mang tính thơ, tạo cho người xem cảm giác lơ lửng giữa thực và ảo, giữa khối và không gian.

Những ví dụ trên cho thấy các họa sĩ Việt Nam đã phát huy linh hoạt sự kết hợp giữa khai quát ước lệ và gọi khối, biến nó thành ngôn ngữ tạo hình chủ đạo của tranh khắc kim loại. Trong 208 tác phẩm được minh họa trong luận án, có đến hơn 85% tranh có thẩm mỹ tạo hình kết hợp cái nhìn khái quát ước lệ và gọi tả khối [PL2.1; PL2.2; PL2.3], khẳng định đây là một phương thức biểu đạt phổ biến, qua đó

xác lập cơ sở định tính và định lượng cho việc nhận diện đây là đặc trưng thẩm mỹ tiêu biểu của tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024.

Trên bình diện kỹ thuật, phần lớn họa sĩ sử dụng đường khắc khô hoặc khắc ăn mòn tầng lớp để đạt được độ sâu khối mong muốn. Những nét khắc ngắn, dứt khoát được kết hợp với mảng đậm nhạt chuyển tiếp, tạo nên không gian nửa thực nửa ảo. Trong quá trình đó, mỗi đường khắc không chỉ là dấu vết kỹ thuật mà còn là yếu tố biểu đạt cảm xúc. Chính điều này khiến tranh khắc kim loại Việt Nam vừa mang tính cấu trúc rõ ràng, vừa biểu tượng, điều mà các họa sĩ hội họa không thể diễn đạt theo cách tương tự.

So với tranh khắc phương Tây vốn nhấn mạnh tính hiện thực, sử dụng phối cảnh ba chiều và chú trọng giải phẫu hình thể thì tranh khắc kim loại Việt Nam sau năm 1976 thể hiện một cách tiếp cận khác biệt rõ rệt. Thay vì tái hiện chi tiết tả thực, các họa sĩ Việt Nam hướng đến biểu đạt tinh thần, cảm xúc và ký ức văn hóa thông qua ngôn ngữ gợi tả khối, tương phản sáng tối và cấu trúc khái quát ước lẹ. Đặc trưng này phản ánh sự dung hòa giữa kỹ thuật in khắc phương Tây và tư duy thẩm mỹ Á Đông, nơi hình tượng mang tính biểu tượng văn hóa hơn là đối tượng thị giác thuần túy. Tác phẩm *Ký ức lãng quên* [PL2, H 207, tr.312] của họa sĩ Nguyễn Khải Hoàn là ví dụ tiêu biểu. Trung tâm bố cục là hình ảnh rùa đá, biểu tượng gắn với văn hóa tâm linh Việt, đặc biệt ở Văn Thánh Huế. Nghệ sĩ sử dụng kỹ thuật aquatint để tạo chuyển sắc mềm mại, kết hợp các đường khắc song song ở đầu, mai và chân rùa nhằm nhấn mạnh tính chất vật lý, sự rắn chắc và trường tồn. Ngược lại, nền trời được xử lý bằng nét mềm, xoắn nhẹ tượng trưng cho mây cuộn, mở ra không gian trừu tượng. Sự đối lập giữa rùa đá (tĩnh - vĩnh hằng) và mây trời (động - biến dịch) tạo nên đối thoại triết lý về quan hệ giữa quá khứ và hiện tại, giữa tĩnh và động. Hay trong tác phẩm *Sông núi nước Nam* [PL2, H 12, tr.214], họa sĩ Nguyễn Nghĩa Phương khai thác hình tượng núi non và dòng sông theo cấu trúc khái quát, sử dụng mảng khối lớn và đường khắc mạnh để gợi sự hùng vĩ, trường tồn của đất nước. Kỹ thuật aquatint kết hợp với khắc sâu tạo nên độ tương phản mạnh giữa sáng và tối, nhấn mạnh tính chất thiêng liêng của không gian địa lý. Đến với tác phẩm *Truyền Thuyết Âu Lạc* [PL2, H

13, tr.215] bố cục được triển khai theo dạng biểu tượng: hình ảnh chim Lạc, hoa văn trống đồng xuất hiện trong không gian bán trù tượng, gợi nhắc ký ức văn hóa Đông Sơn. Những tác phẩm khác như *Miền quê Kinh Bắc* [PL2, H 7, tr.212] của họa sĩ Nguyễn Nghĩa Duyệt; *Nhịp sóng H'Mông* [PL2, H 27, tr.222] của họa sĩ Phan Thanh Hải; *Thổ cẩm người H'Mông* [PL2, H 19, tr.218] (2010) của tác giả Phạm Thị Xuân Thu; *Qua suối* [PL2, H 20, tr.218] của họa sĩ Trần Tuyết Mai cũng cho thấy xu hướng các họa sĩ Việt Nam tập trung vào việc truyền tải tinh thần, cảm xúc và ký ức văn hóa thông qua ngôn ngữ tạo hình giàu tính gợi tả, nhấn mạnh khối, sự tương phản sáng tối và cấu trúc khái quát ước lẹ.

Khác với xu hướng mô tả chi tiết giải phẫu hay ánh sáng, không gian theo kiểu tả thực phương Tây, nhiều họa sĩ Việt Nam lựa chọn nhấn mạnh cấu trúc hình thể bằng khối lớn, đường nét cô đọng, giản lược chi tiết để hướng đến tính biểu tượng và cảm xúc. Không gian trong tranh khắc kim loại Việt Nam không tuân thủ phối cảnh tuyến tính mà được kiến tạo qua độ dày, mỏng, đậm, nhạt của mảng khắc, hình thành ngôn ngữ thị giác cô đọng, giàu ấn tượng. Tác phẩm *Hình dung* [PL2, H 86, tr.251] thể hiện xu hướng tối giản hình tượng và đồng tuyến khối. Việc xếp chồng nhiều bản in chân dung với sắc độ khác nhau trên cùng một mặt phẳng tạo nên tổng thể giàu biểu cảm, gợi mở suy ngẫm về bản sắc cá nhân và sự đa dạng trong cảm nhận. Ở đây, kỹ thuật khắc không nhằm mô tả chi tiết mà để gợi khối, nhấn mạnh sắc độ và tiết tấu hình thể. Tác phẩm *Chân dung tự họa* [PL2, H 55, tr.236] của Đào Xuân Thảo cho thấy cách xử lý hình khối theo hướng đơn giản hóa. Sử dụng etching và aquatint, nghệ sĩ tạo hình khuôn mặt bằng các lớp khắc song song và chồng nét linh hoạt, tập trung biểu đạt thần thái thay vì chi tiết giải phẫu. Cấu trúc gọn và sắc nét giúp hình tượng mang tính trang nghiêm, tượng trưng cho cái tôi nội tâm. Ngược lại, tác phẩm *Bé Thương* [PL2, H 56, tr.236] của Lê Mai Khanh gây ấn tượng bằng tương phản mạnh giữa mảng sáng tối, làm nổi bật nhân vật trung tâm trong bố cục có tính trang trí. Tác phẩm *Tàn tảo 1 1* [PL2, H 53, tr.235] của Trần Nguyên Hiếu là ví dụ điển hình cho cách vận dụng gợi tả khối trong bố cục tối giản. Hình ảnh người già quay lưng, khắc họa bằng nét chậm và đậm, không tả tỉ mỉ nhưng vẫn gợi cảm thức thời gian, ký ức

và sự lặng lẽ của lao động đời thường, không gian mang tính biểu tượng của tâm trạng hơn là thực thể vật lý. Tác phẩm *Phía sau là bầu trời* (PL2, H 202, tr.309) của Bảo Tân thể hiện ngôn ngữ gợi tả khối mạnh mẽ qua nét khắc dứt khoát và cô đọng. Hình ảnh người lính hiện lên giữa khung cảnh hoang tàn bằng sự đối lập mảng tối sáng, gợi cảm xúc bi tráng. Tác phẩm *Vào hạ* (PL2, H 166, tr.291) của Ngô Anh Cơ sử dụng hình ảnh người thả mình trong nước với các đường khắc mềm và tương phản sáng tối đan xen. Không gian được khái quát thành các mảng chuyển động mơ hồ, gợi cảm giác mênh mang, trôi nổi, vừa hiện thực, vừa ảo tượng. Dù thông điệp chưa thật rõ nét, tính “lửng lơ” này tạo nên sức gợi thẩm mỹ sâu, phù hợp với tinh thần ước lệ.

Sự kết hợp giữa tính ước lệ và nhấn mạnh cấu trúc khối không chỉ là một giải pháp kỹ thuật, mà còn là biểu hiện của tư duy thẩm mỹ và triết lý tạo hình phương Đông. Trong quan niệm nghệ thuật Á Đông, hình không tồn tại độc lập với ý, đường nét không chỉ là công cụ mô tả mà là dấu ấn của tinh thần. Bởi vậy, khi vận dụng gợi khối, các họa sĩ Việt Nam không nhằm tái hiện hình thể vật lý mà hướng đến việc biểu hiện tinh thần của đối tượng, còn cái nhìn ước lệ lại giúp họ giữ được khoảng cách cần thiết giữa hiện thực và biểu tượng, giữa cảm xúc và triết lý. Gợi tả khối giúp tranh có cấu trúc chặt chẽ, mang chiều sâu không gian; còn ước lệ cho phép cô đọng tư tưởng, mở rộng cảm nhận thị giác. Khi hai yếu tố này được kết hợp, hình ảnh không còn là mô phỏng hiện thực mà trở thành phương tiện biểu đạt ý niệm và tâm thế con người. Điều đó cũng lý giải vì sao tranh khắc kim loại Việt Nam, dù không rực rỡ về màu sắc, vẫn gây ấn tượng mạnh nhờ khơi mở sự liên tưởng. Việc sử dụng gợi tả khối cho phép họa sĩ chú trọng cấu trúc và hình thể của đối tượng, trong khi không gian ước lệ giúp loại bỏ các chi tiết thứ yếu để tập trung vào nội dung biểu cảm cốt lõi của đối tượng. Tuy nhiên, chính sự lược giản này đôi khi cũng làm giảm khả năng truyền tải những biểu hiện cảm xúc phức tạp hay các yếu tố môi trường đa dạng như ánh sáng, không khí, hoặc bối cảnh không gian có ảnh hưởng đến cảm xúc tổng thể. Cái nhìn khái quát ước lệ nếu không được kiểm soát tốt có thể dẫn đến biểu đạt nghèo nàn, hoặc khó tiếp cận với người xem đại chúng. Dù vậy, chính trong giới hạn đó, nhiều họa sĩ đã tìm cách mở rộng khả năng biểu đạt của kỹ thuật, bằng cách khai thác

chiều sâu tâm lý, biểu tượng văn hóa hoặc nhịp điệu mảng khối, nhằm phát huy đặc điểm ngôn ngữ tạo hình đặc thù vốn có của tranh khắc kim loại.

Cái nhìn khái quát ước lệ cho phép nghệ sĩ chuyển tải những mảng đề tài lớn như văn hóa, con người, ký ức, hoài niệm bằng hình thức giản lược mà giàu chiều sâu. Trong khi đó, gợi tả khối tạo ra sức nặng vật chất cho hình tượng, giúp cân bằng giữa ý niệm và hình thể. Sự kết hợp ấy phản ánh rõ bản lĩnh tư duy tạo hình của các họa sĩ đồ họa Việt Nam: luôn tìm kiếm sự cân bằng giữa hình và ý, giữa cấu trúc phương Tây và tinh thần phương Đông. Chính điều đó làm nên giá trị đặc trưng và bản sắc thẩm mỹ của tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976-2024.

Có thể thấy, “thẩm mỹ tạo hình kết hợp cái nhìn khái quát ước lệ và gợi tả khối” là đặc trưng nổi bật trong toàn bộ tiến trình phát triển của tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976-2024. Đó không phải là sự pha trộn ngẫu nhiên, mà là kết quả của một quá trình vận động tư duy thẩm mỹ có ý thức - nơi các họa sĩ đồ họa Việt Nam vừa kế thừa tinh thần khái quát, biểu tượng của phương Đông, vừa tiếp thu cấu trúc và kỹ thuật khối của phương Tây. Sự dung hòa này đã giúp thể loại tranh khắc kim loại không chỉ giữ được tính đặc thù của đồ họa in, mà còn mở rộng khả năng biểu đạt triết lý, cảm xúc và bản sắc dân tộc trong không gian nghệ thuật đương đại.

3.1.2. Việt hóa thẩm mỹ tạo hình và kỹ thuật phương Tây

Tranh khắc kim loại là một loại hình đồ họa in có nguồn gốc từ phương Tây, được du nhập vào Việt Nam từ cuối thế kỷ XIX thông qua ảnh hưởng của thực dân Pháp, ban đầu phục vụ ngành in ấn thương mại [81, tr.10-16]. Đến giữa thế kỷ XX, khi hệ thống đào tạo mỹ thuật trong nước được hình thành và các họa sĩ Việt Nam có cơ hội học tập tại Liên Xô và Đông Âu, kỹ thuật này mới được chuyển hóa thành một phương thức sáng tác nghệ thuật độc lập. Tuy nhiên, sự tiếp nhận này diễn ra trong bối cảnh đặc thù: điều kiện vật chất hạn chế, thiếu thiết bị chuyên dụng, đồng thời tồn tại sự khác biệt căn bản giữa tư duy tạo hình phương Tây và cảm quan thẩm mỹ Á Đông.

Chính những yếu tố khách quan và chủ quan này đã tạo ra một tiến trình điều chỉnh kỹ thuật và hình thức biểu đạt, không phải là sự sao chép nguyên mẫu mà là

quá trình nội hóa, thích ứng để phù hợp với điều kiện thực hành và văn hóa Việt Nam. Từ đây, một đặc trưng nổi bật của tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976-2024 được xác lập: “Việt hóa thẩm mỹ tạo hình và kỹ thuật phương Tây”. Đặc trưng này thể hiện ở hai phương diện: (1) điều chỉnh kỹ thuật trong điều kiện hạn chế về vật liệu và thiết bị; (2) biến đổi ngôn ngữ tạo hình để dung hòa giữa kỹ thuật và tinh thần văn hóa Việt.

Quá trình Việt hóa kỹ thuật bắt nguồn từ những điều kiện khách quan sau năm 1976, khi tranh khắc kim loại được đưa vào giảng dạy và thực hành tại Việt Nam. Trong bối cảnh giao lưu mỹ thuật với các nước trong khối xã hội chủ nghĩa, đặc biệt là Liên Xô và Đông Âu, kỹ thuật sáng tác tranh khắc kim loại đã được truyền dạy một cách có hệ thống cho các họa sĩ Việt Nam. Nhiều người trong số đó, như Đường Ngọc Cảnh, Lê Lam được cử sang học tại Trường Đại học Mỹ thuật Quốc gia Kiev, Trần Việt Sơn, Trịnh Kim Vinh học ở Trường ĐH Mỹ thuật Dresden (Đức)... đây là những nơi đào tạo chuyên sâu về kỹ thuật in truyền thống và hiện đại thời bấy giờ. Tuy tiếp cận với những nền mỹ thuật có trình độ kỹ thuật phát triển và hệ thống đào tạo bài bản, các họa sĩ Việt Nam khi trở về nước không thể áp dụng một cách nguyên vẹn mô hình đào tạo hay phương pháp thực hành từ nước ngoài. Điều này không chỉ do sự khác biệt về điều kiện vật chất như thiếu thiết bị, vật liệu chuyên dụng, môi trường thực hành mà còn bởi bối cảnh văn hóa và xã hội đặc thù tại Việt Nam. Nói cách khác, việc không sao chép hoàn toàn không phải là một lựa chọn mang tính chủ động, mà phần lớn là hệ quả của hoàn cảnh thực tế.

Trong khi kỹ thuật chuẩn quốc tế đòi hỏi hệ thống công cụ chuyên biệt, hóa chất và thiết bị hiện đại, thực tế trong nước lại thiếu thốn nghiêm trọng. Sự chênh lệch này buộc các họa sĩ và giảng viên tìm kiếm giải pháp thích nghi để duy trì hoạt động sáng tác. Các biểu hiện cụ thể của sự thích nghi này rất rõ nét. Giấy in chuyên dụng được thay thế bằng giấy dó, giấy công nghiệp, dù phải xử lý bề mặt để tăng độ thấm mực. Mực offset, vốn dành cho in thương mại, được tận dụng thay cho mực in đồ họa chuyên dụng, dù độ bám và sắc độ không ổn định. Nhựa đường nấu được dùng thay cho lăc phủ chống axit trong kỹ thuật etching, và dụng cụ khắc chuyên dụng

được thay thế, tận dụng từ các dụng cụ khác phổ thông như mũi dao inox, đầu compa hoặc bút bi. Những giải pháp này không đạt hiệu quả lý tưởng, nhưng cho phép duy trì thực hành và mở ra khả năng biểu đạt mới, khi chất liệu thay thế tác động trực tiếp đến hiệu ứng bề mặt và hình thức thị giác của tác phẩm. Như vậy, Việt hóa kỹ thuật nằm ở sự ứng biến trong điều kiện thiếu thốn, đồng thời là quá trình điều chỉnh có tính sáng tạo. Biểu hiện của Việt hóa kỹ thuật được thể hiện rõ trong nhiều tác phẩm đồ họa khắc kim loại Việt Nam. Chẳng hạn, tác phẩm *Thuyền và biển* [PL2, H 151, tr.284] của tác giả Vũ Duy Nghĩa sử dụng kỹ thuật chuyển màu nền bằng phương pháp in nhiều lần trên cùng một bản khắc, kết hợp với việc điều chỉnh độ ẩm giấy để tạo hiệu ứng chuyển sắc từ xanh lam ở phần trên xuống sắc cam ở phần dưới. Đây là giải pháp kỹ thuật mang tính thích nghi, bởi điều kiện thiếu mực in chuyên dụng buộc họa sĩ phải pha chế màu và kiểm soát độ bám mực thủ công. Tương tự, trong tác phẩm *Giọt sương mùa thu* [PL2, H 35, tr.226] của tác giả Nguyễn Thị Hải Hòa, hiệu ứng hạt sương được tạo bằng cách phun nước lên bề mặt bản khắc trước khi phủ sơn xịt, thay thế cho kỹ thuật tạo hạt bằng lắc chuyên dụng trong etching phương Tây. Những điều chỉnh này không chỉ khắc phục hạn chế vật liệu mà còn mở ra khả năng biểu đạt mới, tạo nên hiệu ứng mềm mại, gợi không khí đặc trưng của mùa thu Việt Nam. Các ví dụ trên cho thấy, Việt hóa kỹ thuật không dừng ở việc thay thế vật liệu mà còn bao hàm sự sáng tạo trong quy trình thực hành, nhằm duy trì nguyên lý cơ bản của đồ họa khắc kim loại trong điều kiện hạn chế.

Không chỉ chịu ảnh hưởng từ phương Tây và các quốc gia trong khối xã hội chủ nghĩa, tranh khắc kim loại Việt Nam còn có sự tiếp xúc với mỹ thuật châu Á như Trung Quốc, Nhật Bản, Thái Lan... Tuy nhiên, quá trình tiếp thu này chưa thực sự sâu sắc hoặc toàn diện, chỉ ảnh hưởng sau giai đoạn năm 1995 và chủ yếu ở khu vực miền Trung, miền Nam. Các họa sĩ Việt Nam vẫn có xu hướng thử nghiệm, lựa chọn có chọn lọc, nhưng việc vận dụng thường thiếu nhất quán và mang tính chất cảm tính. Trong khi đó, các trường phái và kỹ thuật ngoại nhập, đặc biệt là từ châu Âu, vốn gắn liền với những yêu cầu khắt khe về giải phẫu, luật phối cảnh xa gần, cấu trúc khối hình và tổ chức không gian chặt chẽ, thì nhiều tác phẩm Việt Nam lại thể hiện sự lỏng

lẽo trong bố cục và yếu kém trong diễn tả hình thể. Việc viển dẫn đến cái nhìn khái quát, ước lệ như một đặc trưng thẩm mỹ Á Đông đôi khi trở thành một cách biện hộ cho sự thiếu hụt kỹ năng tạo hình cơ bản. Ở nhiều tác phẩm, thay vì phát triển được một ngôn ngữ tạo hình cô đọng, giàu biểu tượng trên nền tảng kỹ thuật vững chắc, họa sĩ lại thể hiện sự vụng về trong khắc họa nhân vật, mảng khối và không gian. Hệ quả là tác phẩm tuy có thể mang yếu tố trang trí, tượng trưng hoặc gợi cảm giác truyền thống, nhưng lại thiếu chiều sâu nội dung và sức nặng thị giác. Tuy vậy, trong chính quá trình pha trộn phức tạp ấy, một xu hướng “Việt hóa” đang dần hình thành, không phải như một bản sao thuần túy của phương Tây hay phương Đông, mà là một phương thức biểu đạt độc lập đang trong quá trình định hình. Một số họa sĩ đã chủ động tiếp cận kỹ thuật ngoại nhập không như khuôn mẫu rập khuôn, mà như chất liệu để phục vụ cho quan điểm thẩm mỹ cá nhân gắn với văn hóa Việt Nam

Nếu Việt hóa kỹ thuật xuất phát từ điều kiện vật chất, thì Việt hóa thẩm mỹ tạo hình bắt nguồn từ sự khác biệt căn bản trong tư duy tạo hình. Nghệ thuật khắc phương Tây đề cao tính chính xác về giải phẫu, phối cảnh và ánh sáng, trong khi tư duy Á Đông nói chung và Việt Nam nói riêng thiên về ước lệ, khái quát và biểu đạt cảm xúc. Khi kỹ thuật phương Tây được áp dụng vào thực hành trong nước, sự không tương thích này dẫn đến biến đổi đáng kể về hình thức. Biểu hiện rõ nhất là cách tổ chức không gian và bố cục. Thay vì tuân thủ chặt chẽ nguyên lý phối cảnh, nhiều họa sĩ lựa chọn lược giản, biến đổi hoặc tổ chức lại không gian theo cảm quan thị giác Việt. Khoảng trống trong bố cục được khai thác như một yếu tố tạo hình tích cực, phản ánh tinh thần Á Đông: khoảng trắng không chỉ là phần nền bị bỏ trống mà trở thành “khoảng lặng” điều tiết nhịp điệu thị giác và biểu đạt cảm xúc. Đây là sự khác biệt quan trọng so với quan niệm phương Tây vốn chú trọng lấp đầy bề mặt bằng mảng khối và sắc độ. Về nội dung, tranh khắc kim loại Việt Nam tập trung vào những chủ đề gắn bó với đời sống dân tộc: con người lao động, phong cảnh quê hương, tín ngưỡng, biểu tượng văn hóa. Các tác phẩm minh họa tiêu biểu cho xu hướng này gồm: *Trước giờ diễn* (2011) và *Mặt nạ tuồng* (2010) của tác giả Phan Ngọc Lan Chi khai thác sân khấu truyền thống; *Miền quê Kinh Bắc* (1997) của tác giả Nguyễn Nghĩa

Duyệt và *Thổ cẩm người H'Mông* (2010) của tác giả Phạm Thị Xuân Thu nhấn mạnh hoa văn, trang phục dân tộc; *Sông núi nước Nam* (1999) và *Tổ tiên người Việt* (1999) của tác giả Nguyễn Nghĩa Phương biểu đạt biểu tượng lịch sử và tinh thần tự tôn dân tộc; *Lên chùa* (2000) của tác giả Vũ Đình Tuấn khắc họa không gian tín ngưỡng bằng mảng nét mềm mại; *Cao nguyên đá* (2012) của tác giả Nguyễn Đức Hạnh thể hiện sự vững chãi của con người vùng cao qua mảng khối khỏe khoắn. Ở mảng đề tài cảnh vật, sự biến đổi hình thức càng rõ nét. Tác phẩm *Hương sắc ven đô* (2024) của tác giả Trần Thị Thanh Dung sử dụng kỹ thuật in màu để tái hiện bốn mùa qua biến đổi sắc độ; *Chiều tàn* (2016) của tác giả Phùng Quảng Đông khắc họa lò gốm trong ánh hoàng hôn bằng gam màu đơn sắc; *Biển phố Phước Hải* (2020) của tác giả Lý Triệu Vỹ phản ánh đời sống ven biển nghèo khó qua nét khắc sắc cạnh; *Dấu xưa 1, 2* (2014) của tác giả Lê Tiêu Anh tái hiện không khí cổ kính của cố đô Huế bằng gam màu trầm; *Sen* (2022) của tác giả Đặng Minh Thành và *Cây tùng đổ* (2015) của tác giả Nguyễn Minh Đăng Khoa thể hiện nhịp điệu thị giác uyển chuyển, biểu đạt vẻ đẹp thiên nhiên. Quá trình Việt hóa thẩm mỹ và kỹ thuật phương Tây trong tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 phản ánh một cơ chế thích nghi tất yếu trong bối cảnh hội nhập. Đây không chỉ là sự điều chỉnh kỹ thuật để khắc phục hạn chế vật chất, mà còn là sự chuyển hóa tư duy tạo hình nhằm dung hòa giữa ngôn ngữ nghệ thuật hiện đại và cảm quan văn hóa bản địa. Sự thích nghi này góp phần định hình những đặc điểm riêng trong thực hành tranh khắc kim loại Việt Nam, tạo cơ sở cho sự phát triển ổn định và phù hợp với bối cảnh mỹ thuật đương đại.

Quá trình Việt hóa thẩm mỹ và kỹ thuật phương Tây trong tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 phản ánh một cơ chế thích nghi tất yếu trong bối cảnh hội nhập. Đây không chỉ là sự điều chỉnh kỹ thuật để khắc phục hạn chế vật chất, mà còn là sự chuyển hóa tư duy tạo hình nhằm dung hòa giữa ngôn ngữ nghệ thuật hiện đại và cảm quan văn hóa bản địa. Sự thích nghi này góp phần định hình những đặc điểm riêng trong thực hành tranh khắc kim loại Việt Nam, tạo cơ sở cho sự phát triển ổn định và phù hợp với bối cảnh mỹ thuật đương đại.

3.1.3. Xu hướng tạo hình mang dấu ấn vùng miền

Xu hướng tạo hình tượng trưng phổ biến ở miền Bắc

Ở miền Bắc, hướng tiếp cận với tranh khắc kim loại được ghi nhận là sớm nhất và thể hiện khá rõ nét. Hằng năm, các cuộc triển lãm lớn nhỏ của các họa sĩ đồ họa khu vực này được tổ chức tại trung tâm thủ đô Hà Nội, phản ánh quá trình sáng tác và giới thiệu tác phẩm được duy trì liên tục. Đặc biệt tranh khắc kim loại miền Bắc đã nhận được sự ghi nhận từ giới chuyên môn, điển hình qua các giải thưởng tại những sự kiện nghệ thuật có uy tín. Các họa sĩ cũng đạt được thành quả nhất định: Tác phẩm *Chiến tranh 1, 2* [PL2, H 170, tr.293] (2012, khắc đồng, 50x60cmx2) của họa sĩ Đỗ Hữu Quyết đạt giải Giải 3 Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 2 năm 2016; tác phẩm *Thuyền về bến* [PL2, H 151, tr.284] (1985, khắc kẽm nóng in màu, 35x40cm) của tác giả Vũ Duy Nghĩa đạt Huy chương bạc tại Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1985; tác phẩm *Lời ru của bà* [PL2, H 176, tr.296] (2000, khắc kẽm, 35x50cmx3bức) của tác giả Nguyễn Nghĩa Phương đạt Huy chương Đồng tại Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2000; tác phẩm *Cách ly* (2020), của tác giả Nguyễn Đức Hạnh, khắc kẽm, 58x90cm, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2023/ Triển lãm đồ họa ASEAN 2020, đạt giải Giải Nhì Triển lãm đồ họa ASEAN 2020; tác phẩm *Hình dung* [PL2, H 86, tr.251] (2017, sắp đặt, 2mx2m), của tác giả Đoàn Thị Ngọc Anh, đạt giải Giải Nhì tại Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ lần 3 năm 2017; tác phẩm *Thuyền* (2002, In kẽm, 50x60cm) của tác giả Phạm Khắc Quang đạt giải Khuyến Khích tại Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2005; tác phẩm *Khủng hoảng* [PL2, H 155, tr.286] (2022, khắc đồng, 1,5mx1,5mx2m) của tác giả Trần Hương Mai đạt giải Giải Nhì Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ lần 5 năm 2022 [PL1.2, tr.195].

Miền Bắc với nhiều lợi thế nổi trội, là trung tâm văn hoá của đất nước và khu vực có các Tạp chí Mỹ thuật chuyên nghiệp với bề dày trên 40 năm đã đáp ứng được nhu cầu của các thế hệ hội viên và công chúng yêu mỹ thuật. Tạp chí *Mỹ thuật - Nhiếp ảnh*, Tạp chí *Nghiên cứu Mỹ thuật...* là các tạp chí chuyên ngành, chuyên sâu thường xuyên cập nhật đầy đủ các bài viết, ấn phẩm, học thuật chuyên ngành, thông tin chọn lọc chính xác khoa học và biện chứng, phổ cập chuyên môn, phê bình nghệ thuật, trao

đổi nghề nghiệp, phổ biến các xu hướng tạo hình mới xoay quanh các vấn đề thời đại.

Ngoài Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam là nơi có các xưởng thực hành đồ họa được trang bị máy in tiêu chuẩn thì Trung tâm Mỹ thuật đương đại (thuộc HMTVN) có không gian mở cho các họa sĩ đến làm việc. Không gian sáng tạo dành cho họa sĩ cũng được tạo điều kiện hơn trước đây, tạo ra nguồn cảm hứng thoải mái cho các họa sĩ sáng tạo. Xưởng in tranh của trung tâm đương đại được trang bị máy in đồ họa của Mỹ là nơi cho phép các hoạt động sáng tác đồ họa với hình thức trải sáng tác. Sự phát triển của các trung tâm cùng với sự tham gia của những chuyên gia hàng đầu, trở thành một trung tâm văn hóa mới của những thói quen mới. Mỹ thuật miền Bắc với nhiều lợi thế của mình đi trước trong tiếp cận nghệ thuật thế giới và hòa nhập. Nhiều thể nghiệm hiện đại và đương đại diễn ra đầu tiên ở đây.

Tranh khắc kim loại tại miền Bắc Việt Nam phát triển trong mối liên hệ chặt chẽ với bối cảnh xã hội và môi trường nghệ thuật đặc thù của khu vực này. Trong giai đoạn hậu Đổi mới, cùng với sự gia tăng của các hoạt động triển lãm, giao lưu quốc tế và mở rộng tiếp cận nghệ thuật đa chiều, các họa sĩ đồ họa tại miền Bắc đã dần dịch chuyển khỏi lối thể hiện thuần túy mang tính truyền thống. Thay vào đó, nhiều cá nhân bắt đầu khai thác các hướng tiếp cận mang tính cá nhân hóa, đề cao cảm xúc nội tâm và biểu đạt mang tính biểu tượng. Một số họa sĩ tiêu biểu như họa sĩ Lê Huy Tiếp, họa sĩ Nguyễn Nghĩa Phương, họa sĩ Nguyễn Văn Quyết, họa sĩ Vũ Đình Tuấn, họa sĩ Nguyễn Xuân Tình, họa sĩ Đoàn Thị Ngọc Anh, họa sĩ Trần Hương Mai... đã góp phần mở rộng phạm vi biểu đạt của tranh khắc kim loại, tiếp cận với nhiều thể loại như tượng trưng, hiện thực, hiện thực khái quát, siêu thực và bán trừu tượng ... Dù các xu hướng tạo hình này có sự đa dạng nhất định, nhưng theo thống kê từ Danh mục thông tin tác phẩm Tranh khắc kim loại Việt Nam (giai đoạn 1976 đến 2024) [PL1.3], hơn 50% số lượng tác phẩm thuộc thể loại tượng trưng. Con số này cho thấy đây là xu hướng tạo hình chiếm ưu thế rõ rệt trong tranh khắc kim loại miền Bắc, phản ánh xu hướng biểu đạt gián tiếp, nhấn mạnh tính ẩn dụ và tính khái quát trong tư duy tạo hình.

Tiêu biểu cho xu hướng này có thể kể đến họa sĩ Lê Huy Tiếp, người sử dụng

kỹ thuật khắc kim loại như một công cụ để biểu đạt các vấn đề nhân sinh mang tính triết lý. Trong các tác phẩm như *Trẻ mồ côi đọc hiệp định đình chiến về hòa bình* [PL2, H 200, tr.308] hay *Mùa xuân* [PL2, H 116, 266], họa sĩ không miêu tả chiến tranh một cách trực tiếp, mà sử dụng hình ảnh những đứa trẻ, đôi mắt và chim bồ câu như những biểu tượng cho khát vọng sống, sự tái sinh và niềm tin vào tương lai. Cách tổ chức hình tượng giàu tính khái quát và sắc thái thơ ca khiến tác phẩm vừa mang tính thời sự vừa chất chứa suy tư cá nhân, góp phần tạo nên một kiểu mẫu của phong cách tượng trưng trong tranh in Việt Nam. Một biểu hiện rõ nét khác của xu hướng tượng trưng là việc sử dụng thủ pháp đồng hiện để kết nối các tầng lớp không gian văn hóa, xã hội, như được thể hiện trong tác phẩm *Trong điệu dân ca* [PL2, H 8, tr.212] của họa sĩ Nguyễn Nghĩa Duyệt. Tác phẩm không tái hiện riêng lẻ một sự kiện hay hoạt cảnh, mà đan xen các hình ảnh truyền thống (dân ca quan họ, tranh dân gian) với sinh hoạt đời thường (mẹ ru con, phụ nữ gặt lúa), từ đó tạo ra một không gian nghệ thuật đa tầng, nơi các yếu tố lịch sử, nghệ thuật và đời sống dân gian hội tụ. Việc đưa các hình tượng như người phụ nữ truyền thống, thiếu nữ thời髦, hay nữ chiến sĩ kháng chiến vào cùng một bố cục cho thấy dụng ý biểu đạt sự chuyển hóa vai trò người phụ nữ trong lịch sử, một chủ đề thường thấy trong nghệ thuật Việt Nam giai đoạn hậu chiến. Tác phẩm sử dụng biểu tượng không nhằm kể chuyện, mà để gợi mở về những dòng chảy văn hóa ngầm định, phản ánh sự tiếp nối giữa quá khứ và hiện tại. Thông qua sự đan xen của các hình tượng, tác phẩm mang đến một cảm giác vừa gần gũi, vừa sâu lắng, cho thấy nghệ thuật dân gian không bao giờ là những giá trị tĩnh lặng, mà luôn tồn tại, biến đổi và phát triển cùng với cộng đồng. Xu hướng tượng trưng trong tác phẩm không chỉ nằm ở cách sử dụng hình ảnh giàu tính biểu tượng, mà còn ở phương pháp thể hiện không gian đa tầng, nơi các giá trị văn hóa truyền thống được bảo tồn và tiếp nối một cách tự nhiên, tạo nên một dòng chảy liên mạch giữa nghệ thuật và đời sống. Tinh thần đó cũng được họa sĩ Nguyễn Nghĩa Duyệt thể hiện trong các tác phẩm khác sau này của ông, điển hình như tác phẩm *Miền quê kinh bắc* [PL2, H 7, tr.212]; *Vùng lên (bộ tranh Đồng Khởi)* [PL2, H 195, tr.306], *Cấy xuân...* Họa sĩ Nguyễn Nghĩa Phương cũng là một trường hợp tiêu biểu

của xu hướng này. Trong giai đoạn từ 1996 đến 2008, ông sáng tác nhiều tác phẩm tranh khắc kim loại theo phong cách tượng trưng, điển hình như *Lời ru của bà* [PL2, H 176, tr.296] tác phẩm đạt Huy chương Đồng tại Triển lãm Mỹ thuật Toàn quốc 2000. Với nền tảng gắn bó với nông thôn, ông khai thác sâu chủ đề người nông dân, nhưng không theo hướng tả thực, mà sử dụng hình tượng mang tính điển hình hóa - tiêu biểu cho hình ảnh con người Việt Nam trong mối quan hệ giữa truyền thống, hiện thực và khát vọng sống. Bố cục tranh của ông thường có sự ảnh hưởng rõ từ cấu trúc tranh dân gian: cân đối, nhịp nhàng, đề cao tính biểu cảm qua khoảng trống và biểu tượng. Trong tranh *Tôi I, Tôi II* [PL2, H 167, tr.292] của họa sĩ Hồ Văn Định, yếu tố tượng trưng được đẩy mạnh về phía chiêm nghiệm bản thể. Tác phẩm sử dụng biểu tượng như cánh thiên thần, hoa hồng khô, lông vũ... để diễn đạt mối giằng co giữa cái tôi bên ngoài và nội tâm bên trong, một chủ đề mang tính phổ quát trong nghệ thuật hiện đại. Bố cục tranh có tính phân mảnh, xáo trộn, gợi cảm giác bất an và khát vọng thoát ly, điều thường gặp trong nghệ thuật tượng trưng mang hơi hướng siêu thực. Tác phẩm *Cách ly* [PL2, H 157, tr.287] của họa sĩ Nguyễn Đức Hạnh là một ví dụ khác cho sự mở rộng biểu đạt của nghệ thuật tượng trưng trong bối cảnh đương đại. Hình ảnh đàn vịt bị nhốt trong lồng tre không chỉ là mô tả về đại dịch COVID-19, mà còn là ẩn dụ về trạng thái bó buộc, mất tự do và giằng co giữa lợi ích cá nhân, cộng đồng. Với cách thể hiện giản dị nhưng đầy hàm nghĩa, tác phẩm không chỉ ghi nhận một hiện thực xã hội đặc biệt mà còn mở ra chiều kích triết lý về giới hạn, trách nhiệm và sự đánh đổi trong đời sống hiện đại.

Xu hướng tạo hình tượng trưng trong tranh khắc kim loại miền Bắc cũng cho thấy sự đa dạng trong thủ pháp thể hiện. Nếu như trong giai đoạn đầu, nhiều tác giả lựa chọn hình thức ước lệ, mảng phẳng, lược giản chi tiết nhằm biểu thị đối tượng hoặc ý niệm theo hướng khái quát, thì đến giai đoạn sau, một bộ phận họa sĩ miền Bắc lại có xu hướng tiếp cận hình tượng tượng trưng qua lối diễn tả cụ thể, chi tiết và trau chuốt. Thay vì phủ nhận hoàn toàn việc vờn khối hay diễn tả thực, họ thể hiện khả năng kết hợp nhuần nhuyễn kỹ thuật khắc chi tiết với khả năng biểu đạt nội dung bằng hình thức rõ nét. Cách tiếp cận này không đơn thuần là một sự lựa chọn kỹ thuật,

mà phản ánh chính tư duy tạo hình của họa sĩ, nơi tính biểu tượng không đối lập với tính mô tả, mà được tạo dựng thông qua sự “làm hình” nghiêm túc và chặt chẽ. Lợi thế của chất liệu kim loại trong khả năng diễn tả sắc độ, đường nét và cấu trúc không gian được khai thác triệt để để chuyển tải nội dung biểu cảm. Thực tế cho thấy, trong loạt tác phẩm của nhiều họa sĩ miền Bắc như: *Bên hồ Trúc Bạch* [PL2, H 114, tr.265] *Chùa trăm gian* [PL2, H 6, tr.211] (Đặng Thị Bích Ngân); *Miền quê Kinh Bắc* [PL2, H 7, tr.212], *Vùng lên* [PL2, H 195, tr.306], *Cây xuân, Trong điệu dân ca* (Nguyễn Nghĩa Duyệt); *Vũ điệu vùng cao* [PL2, H 9, tr.213] (Nguyễn Đức Hiền); *Lời ru của bà* [PL2, H 176, tr.296], *Truyền thuyết Âu Lạc* [PL2, H 13, tr.215], *Ngắm sen nở* [PL2, H 124, tr.270], *Thả diều* [PL2, H 10, tr.213] (Nguyễn Nghĩa Phương) ... có thể nhận thấy rõ cách thức xây dựng hình tượng biểu cảm qua các chi tiết được xử lý kỹ lưỡng, qua bố cục chặt chẽ và cấu trúc hình ảnh giàu hàm nghĩa.

Việc xu hướng tượng trưng trở nên phổ biến trong tranh khắc kim loại miền Bắc không chỉ xuất phát từ lựa chọn cá nhân của họa sĩ, mà còn phản ánh sự chuyển đổi rộng hơn về môi trường nghệ thuật và định hướng thẩm mỹ sau năm 1975. Trong bối cảnh hậu chiến, khi xã hội bước vào giai đoạn tái thiết và chuyển mình về tư duy, các họa sĩ buộc phải tìm kiếm những cách biểu đạt mới nhằm vượt qua lối minh họa hiện thực mang tính tuyên truyền. Xu hướng tượng trưng với khả năng gợi mở ý niệm thông qua hình ảnh ẩn dụ trở thành một giải pháp dung hòa giữa yêu cầu phản ánh hiện thực và nhu cầu thể hiện tư duy cá nhân. Cách tổ chức không gian theo lối đồng hiện và phi tuyến tính, một xu hướng thường thấy trong tranh của một số họa sĩ như Nguyễn Nghĩa Duyệt, Nguyễn Nghĩa Phương hay Hồ Văn Định. Trong các tác phẩm này, yếu tố thời gian không còn tuyến tính, không gian không bị giới hạn bởi quy luật viễn cận, mà được dàn trải theo chiều sâu tâm lý hoặc dòng chảy ký ức. Điều này cho phép họa sĩ kết nối quá khứ, hiện tại, đời sống, văn hóa trong cùng một hình ảnh, góp phần tạo nên sức gợi nhiều tầng cho tác phẩm. Mặt khác, trong môi trường nghệ thuật mang tính học thuật như ở Hà Nội, đặc biệt là Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam, việc tiếp cận với các lý thuyết tạo hình phương Tây và mỹ học Á Đông song hành cũng góp phần thúc đẩy sự phát triển của tư duy biểu tượng trong sáng tác. Từ cuối thập

niên 1990, các triển lãm, giao lưu quốc tế và sự xuất hiện của dòng nghệ thuật đương đại càng khuyến khích họa sĩ phát triển lối biểu đạt mang tính chiêm nghiệm, vượt ra ngoài giới hạn của mô tả.

Tuy xu hướng tượng trưng đã trở thành một đặc điểm đáng chú ý trong tranh khắc kim loại miền Bắc, nhưng cũng cần nhìn nhận những giới hạn nhất định. Xu hướng này cũng đặt ra yêu cầu cao về năng lực tổ chức bố cục, kiểm soát kỹ thuật và khả năng lý giải biểu tượng. Trong khi không ít họa sĩ có tư duy thẩm mỹ tốt, thì việc thiếu nền tảng nghiên cứu rõ ràng đôi khi khiến tác phẩm chỉ dừng lại ở mức gợi ý tưởng. Tuy nhiên, một điểm chung đáng lưu ý là nhiều họa sĩ khi xây dựng hình tượng tượng trưng vẫn chịu ảnh hưởng mạnh mẽ từ các dòng tranh dân gian, truyền thuyết và chất liệu văn hóa truyền thống.

Tranh khắc kim loại miền Bắc điếm qua các cái tên họa sĩ đồ họa quen thuộc: Lê Mai Khanh, Lê Huy Tiếp, Nguyễn Nghĩa Phương, Đỗ Hữu Quyết, Vũ Xuân Tình, Vũ Đình Tuấn, Nguyễn Mỹ Ngọc, Ngô Anh Cơ, Hồ Văn Định, ... Rõ ràng các xu hướng trong tranh khắc kim loại miền Bắc được định hình bởi các xu hướng của các cá nhân riêng lẻ. Tuy nhiên với sự công hiến số lượng và chất lượng tác phẩm của các tác giả cũng như tầm ảnh hưởng của những sáng tác ấy đến với công chúng và thể loại tranh khắc kim loại miền Bắc nói riêng, tranh khắc kim loại Việt Nam nói chung, chúng ta hoàn toàn có thể mặc định xu hướng cá nhân đại diện cho vùng miền. Với tranh khắc kim loại miền Bắc đó là một minh chứng.

Xu hướng tạo hình hiện thực chủ đạo ở miền Nam

TP. HCM giữ vai trò là một trong những trung tâm kinh tế - văn hóa quan trọng của miền Nam trong tiến trình mở cửa và hội nhập quốc tế. Từ đầu thế kỷ XX, thành phố đã thể hiện rõ tính chất tiên phong và cởi mở, không chỉ trong lĩnh vực kinh tế mà còn trong đời sống văn hóa nghệ thuật. Đặc biệt, trong giai đoạn Đổi mới, TP. HCM trở thành một trong những đầu tàu phát triển của cả nước, với mỹ thuật địa phương thể hiện rõ xu hướng tiếp cận sớm các trào lưu nghệ thuật quốc tế và nỗ lực hòa nhập vào dòng chảy nghệ thuật hiện đại. Cũng như TP Hà Nội, TP. HCM cũng có nhiều thể nghiệm mỹ thuật hiện đại và đương đại diễn ra đầu tiên ở đây. Hiện tại,

miền Nam có Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM là trường công lập lớn, chuyên đào tạo nhóm ngành mỹ thuật, luôn giữ một vị trí quan trọng trong đời sống nghệ thuật miền Nam, khẳng định vai trò là các trung tâm đào tạo mỹ thuật uy tín, hàng đầu cả nước. Miền Nam thực sự có một đời sống mỹ thuật cởi mở nhất. Thị trường tranh hình thành đầu tiên với các Gallery tư nhân đầu tiên. Các họa sĩ Hà Nội, Huế và các nơi khác đổ vào miền Nam gia nhập đội hình sáng tác nghệ thuật. Nhiều người định cư hẳn. Đội ngũ các họa sĩ cũng được trẻ hóa so với các vùng miền khác. Các họa sĩ nước ngoài cũng thấy làm việc ở đây thoáng hơn, các họa sĩ ở đây thoải mái hơn. Có lẽ cái đó thuộc vào khí chất, phong cách sống của con người nơi đây.

Sự bộc lộ thành thật cá tính mình là một ưu thế của các họa sĩ miền Nam. Hầu như họ ít phải lựa chọn hay day dứt để tìm đề tài cho tác phẩm của mình. Họ thử sức, để tìm mình khi họ trở về với thực tại, về với chôn yên bình của cuộc sống thường nhật. Khi thả bước hồn nhiên theo cảm xúc điều đó khiến những sáng tác của họ tự tin không dè dặt hay sợ hãi trong truyền thống và các xu hướng hiện đại. Sức trẻ năng động, ào ạt nhưng cuộc sống tâm hồn giản đơn, họ vẫn rất nhiệt thành. Vừa đi vừa tìm mình. Những thử nghiệm được công bố ngay, bởi vậy, tác phẩm của các họa sĩ miền Nam còn nguyên vết những vội vã, dạt dào của cảm xúc. Bởi tranh khắc kim loại có nhiều lợi thế, tiềm năng phát triển, đáp ứng các nhu cầu sáng tạo nghệ thuật phù hợp với lực lượng họa sĩ trẻ hóa của miền Nam nên hòa nhập dễ dàng, không ngần ngại.

Trong 45 tác phẩm tranh khắc kim loại tiêu biểu miền Nam, 73.33% theo xu hướng hiện thực [PL 1.3], phản ánh rõ tính cách người miền Nam: chân thật, gần gũi, trực cảm. Các họa sĩ chọn đề tài đời sống thường nhật như lao động, sinh hoạt, phong cảnh, tĩnh vật, với hình ảnh cụ thể, bố cục đơn giản, màu sắc nhẹ nhàng. Cũng chính vì vậy, hình thức thể hiện trong các tác phẩm tranh khắc kim loại miền Nam thường thiên về lối diễn tả cụ thể, chú trọng đến cử chỉ, dáng vẻ, không gian thực tế, với sắc độ dịu nhẹ, bố cục đơn giản mà hiệu quả. Chính điều này khiến cho nhiều tác phẩm hiện thực trong tranh khắc kim loại miền Nam không chỉ dễ tiếp cận mà còn chạm đến cảm xúc một cách tự nhiên [PL 3.2.7, tr.324]. Tính cách của người miền Nam vốn

cởi mở, chân thành, nhưng cũng không dễ dãi. Họ tiếp cận nghệ thuật một cách thẳng thắn, ít thiên về hình thức ẩn dụ hay diễn giải mang tính biểu tượng. Chính điều này phần nào lý giải vì sao xu hướng hiện thực chiếm ưu thế trong tranh khắc kim loại khu vực này. Dù kỹ thuật khắc kim loại đòi hỏi nhiều công phu, các họa sĩ miền Nam không ngại đầu tư thời gian, công sức để thể hiện những đề tài gần gũi với đời sống thường nhật. Họ không quá bị bó buộc bởi khuôn khổ hay kích thước, mà sẵn sàng mở rộng không gian sáng tác bằng những bộ tranh lớn hoặc khổ tranh vượt tiêu chuẩn thông thường. Các tác phẩm như *Giai điệu* [PL2, H 91, tr.254], *Tâm Tâm* [PL2, H 168, tr.292], *Trên công trường* [PL2, H 74, tr.245], *Mênh mông Phố Hội* [PL2, H 73, tr.245] của họa sĩ Nguyễn Ngọc Vinh; *Trước giờ diễn* [PL2, H 2, tr.209] của họa sĩ Phan Ngọc Lan Chi; hay *Chiều tàn* [PL2, H 96, tr.256], *Lò gạch Sa Đéc* [PL2, H 97, tr.257] của họa sĩ Phùng Quang Đông là những ví dụ điển hình cho nỗ lực làm đầy không gian hiện thực bằng sự tỉ mỉ và chiều sâu cảm xúc.

Dưới góc nhìn nội dung, các họa sĩ miền Nam thường chọn những khoảnh khắc đời sống bình dị: người nông dân, công nhân, cảnh phố thị hay thiên nhiên, để làm chất liệu thể hiện tâm trạng, hoài niệm, hoặc trần trụi cá nhân. Tuy nhiên, thay vì dùng biểu tượng hoặc ngôn ngữ tạo hình ước lệ như các họa sĩ miền Bắc, họ trung thành với phương pháp mô tả trực tiếp bằng mảng khối rõ nét, sắc độ chuyển nhẹ, không gian bố cục tự nhiên, điều này làm nên tính đặc thù cho tranh khắc kim loại miền Nam. Qua đó, có thể thấy rằng sự lựa chọn lối diễn tả hiện thực không chỉ đơn thuần là vấn đề kỹ thuật, mà còn phản ánh một tư duy thẩm mỹ đặc trưng, gắn liền với tâm thế sống, với quan niệm về cái đẹp của người miền Nam, giản dị nhưng sâu sắc, trầm lắng mà đầy tình người.

Bố cục trong tranh khắc kim loại miền Nam được sắp xếp các yếu tố ngôn ngữ tạo hình như đường nét, mảng khối, màu sắc, không gian, xa gần tạo tính chất tương đối gần với hiện thực. Đồng thời, thông qua các đường khắc được xử lý cẩn trọng, tác phẩm tái hiện hình ảnh không gian ba chiều trên mặt phẳng hai chiều. Để làm được điều này, người họa sĩ ngoài sự vững vàng về kỹ thuật tạo hình cần có sự chắc chắn ở kỹ thuật và đã có một quá trình dày công thử nghiệm thành công với chất liệu. Chỉ bằng những yếu

tổ và phương tiện đồ họa của tranh khắc kim loại, các họa sĩ vẫn thể hiện được một lối đi riêng vào hiện thực với hệ thống đường nét rõ ràng, giàu tính nhấn mạnh, góp phần hình thành một diện mạo đồ họa mang đặc điểm riêng biệt, phản ánh phong cách sáng tác của các họa sĩ miền Nam.

Bố cục trong tranh khắc kim loại miền Nam nhìn chung được xây dựng theo xu hướng gần với thị giác thực tế. Các yếu tố ngôn ngữ tạo hình như đường nét, mảng khối, sắc độ, không gian và luật xa gần được tổ chức khá hợp lý, nhằm tạo nên một cấu trúc hình ảnh ổn định, dễ cảm nhận. Việc vận dụng kỹ thuật khắc nét và xử lý bề mặt kim loại đã giúp nhiều họa sĩ tái hiện cấu trúc không gian ba chiều trên bề mặt phẳng với tính thuyết phục về thị giác. Điều này đòi hỏi không chỉ năng lực tạo hình chắc tay mà còn là kết quả của một quá trình làm việc kiên trì, thử nghiệm và làm chủ chất liệu, đặc biệt là với các kỹ thuật đòi hỏi độ chuẩn xác. Tuy nhiên, chính sự lựa chọn cách tiếp cận hiện thực và cấu trúc bố cục theo lối ổn định, mạch lạc ấy cũng có thể trở thành một giới hạn. Trong một số trường hợp, việc quá chú trọng vào việc mô phỏng hiện thực khiến tác phẩm thiếu đi tính biểu đạt khái quát và chất thơ nội tại, vốn là điểm mạnh mà chất liệu kim loại hoàn toàn có thể khai thác. Sự trật tự và cân bằng về mặt hình thức đôi khi khiến tác phẩm trở nên an toàn, chưa tạo được những bút phá về mặt thị giác hay gợi mở chiều sâu tư tưởng. Dẫu vậy, không thể phủ nhận rằng, chính lối đi hiện thực với kỹ thuật khắc chính xác và chi tiết lại tạo nên một bản sắc riêng cho tranh khắc kim loại miền Nam. Trong lựa chọn ngôn ngữ tạo hình, nhiều họa sĩ miền Nam ưu tiên phản ánh hiện thực đời sống, thay vì thiên về biểu tượng hay trừu tượng, chú trọng khai thác hiện thực đời sống, thông qua cảm xúc gần gũi và thái độ nghệ thuật chân thành và nhất quán. Sự giản dị trong nội dung, hài hòa trong hình thức, và kỹ thuật khắc công phu chính là những yếu tố góp phần tạo nên một phong cách mang tính nhận diện riêng, vừa gần gũi, vừa mang chiều sâu thị giác và cảm xúc.

Một điểm đáng chú ý trong đội ngũ họa sĩ tranh khắc kim loại miền Nam là phần lớn các tác giả đều thuộc thế hệ trẻ, với tuổi đời và tuổi nghề còn khiêm tốn. Tuy nhiên, nhiều tác phẩm lại thể hiện được sự kiểm soát chặt chẽ về bố cục, sắc độ và mảng khối, cho thấy nỗ lực đáng ghi nhận trong việc làm chủ kỹ thuật và phát triển

tư duy tạo hình. Một số tác phẩm còn nổi bật ở khả năng gợi tả không gian vùng miền như các sáng tác của họa sĩ Phùng Quang Đông, họa sĩ Phan Ngọc Lan Chi, họa sĩ Nguyễn Thị Khuyên, họa sĩ Nguyễn Phạm Như Ngọc... cho thấy sự nhạy bén trong việc khai thác đề tài và tinh thần phù hợp với cảm thức thẩm mỹ Việt. Tuy vậy, ở một số tác giả, việc theo đuổi phong cách hiện thực đôi khi vẫn còn nghiêng về mô tả hơn là biểu đạt, dẫn đến cảm giác an toàn, chưa thật sự đột phá về ngôn ngữ hình ảnh. Dù có cá tính, nhưng tính đồng nhất về ngôn ngữ tạo hình ở một số loạt tác phẩm chưa thật rõ nét, làm giảm sức bật cá nhân trong sáng tác. Tuy nhiên, nhìn một cách tích cực, việc các họa sĩ trẻ miền Nam lựa chọn hướng đi hiện thực, nhưng không sao chép thực tại một cách rập khuôn, cho thấy xu hướng tiếp cận hiện thực có chọn lọc và giàu cảm xúc. Họ thường nhún vào một khoảnh khắc, một chi tiết, một ánh sáng hay không gian mang tính ẩn dụ cá nhân để biểu đạt đời sống. Điều này mở ra nhiều tiềm năng phát triển về chiều sâu biểu đạt cũng như ngôn ngữ tạo hình trong tranh khắc kim loại đương đại miền Nam.

Xu hướng tạo hình hiện thực mang tính khái quát ở miền Trung

Trong tiến trình phát triển của mỹ thuật Việt Nam, khu vực miền Trung, đặc biệt là Huế giữ một vị trí đáng chú ý nhờ vai trò trung chuyển và tiếp thu nhiều dòng chảy văn hóa qua các thời kỳ lịch sử. Là cố đô với bề dày truyền thống, Huế từng là trung tâm hành chính, tôn giáo và giáo dục nghệ thuật trong một giai đoạn dài, tạo điều kiện thuận lợi cho việc hình thành một môi trường mỹ thuật đặc thù. Thành phố này không chỉ lưu giữ nhiều giá trị di sản mà còn trở thành nơi phát triển các xu hướng sáng tác đương đại mang sắc thái riêng. Trường ĐH Nghệ thuật - ĐH Huế, với hơn sáu thập niên hoạt động, đã đóng vai trò quan trọng trong việc đào tạo nguồn nhân lực mỹ thuật cho khu vực miền Trung. Nhiều thế hệ họa sĩ trưởng thành từ ngôi trường này đã tham gia tích cực vào hoạt động sáng tác và giảng dạy, góp phần định hình bản sắc mỹ thuật địa phương. Trong những năm gần đây, lực lượng họa sĩ trẻ tại Huế cho thấy sự tiếp nối về kỹ năng và tư duy nghệ thuật từ các thế hệ trước, đồng thời thể hiện nỗ lực tìm kiếm lối đi riêng trong sáng tác. Quá trình này phản ánh cả sự kế thừa và đổi mới, hai yếu tố song hành trong dòng chảy nghệ thuật khu vực,

cũng như trong bức tranh chung của mỹ thuật đương đại Việt Nam. Miền Trung với đặc điểm địa lý cũng như tập quán và vùng đất có xu hướng khép kín, hướng nội, nên nghệ thuật có tính cẩn trọng, không nhanh nhẩy ồ ạt như hai miền Nam - Bắc. Tuy nhiên, các họa sĩ cũng làm việc, sáng tác một cách âm thầm và là nơi tìm ẩn nhiều năng lượng chờ chực bùng nổ nhất [PL 3.2.7, tr.324]. Các họa sĩ đồ họa miền Trung sáng tác tranh khắc kim loại chủ yếu tập trung ở Huế như: họa sĩ Nguyễn Thị Hải Hoà, họa sĩ Phan Hải Bằng, họa sĩ Trần Thị Thanh Dung, họa sĩ Bảo Tân, họa sĩ Phan Thanh Hải ...

Điềm qua loạt các tác phẩm làm tranh khắc kim loại miền Trung: trên 90% tác phẩm tiêu biểu có tạo hình theo xu hướng hiện thực khái quát [PL.1.3, tr.201]. Những tác phẩm tranh khắc kim loại ở miền Trung chủ yếu ghi lại hiện tượng của thiên nhiên, sự vật bằng cảm giác qua lăng kính của cảm xúc và màu sắc, đường nét, ánh sáng, bóng tối, tất cả được lọc qua tâm thức của tác giả.

Xu hướng hiện thực khái quát trong tranh khắc kim loại miền Trung thể hiện rõ qua việc các họa sĩ không chỉ ghi lại hiện tượng thiên nhiên, sự vật mà còn chắt lọc những yếu tố quan trọng để truyền tải cảm xúc và ý niệm cá nhân. Những tác phẩm này không chỉ đơn thuần là sự mô phỏng mà còn là sự khái quát, lược giản hiện thực để tạo nên một ngôn ngữ hình ảnh cô đọng. Họa sĩ Trần Thị Thanh Dung là một trong những họa sĩ tiêu biểu cho xu hướng này với hai tác phẩm nổi bật. *Phá Tam Giang (chiều trên phá Tam Giang)* [PL2, H 126, tr.271] (2019) không chỉ tái hiện không gian mênh mông của vùng nước mà còn lột tả được cái hồn của cảnh sắc miền Trung qua những lớp đường nét, ánh sáng và bố cục mang tính biểu tượng. Bức tranh không tập trung vào chi tiết nhỏ lẻ mà khai thác sự hòa quyện của thiên nhiên và con người, tạo ra một không gian giàu cảm xúc. Tương tự, *Hiếu lăng một chiều thu* [PL2, H 129, tr.273] (2023) mang đến cảm giác hoài cổ, trầm lắng của một chiều thu nơi cố đô Huế. Những đường nét chạm khắc có mảnh, dày xen kẽ, giàu tính cấu trúc, kết hợp cùng mảng sáng tối đối lập đã tạo nên một không gian vừa hiện thực vừa đầy chất thơ, phản ánh chiều sâu của di sản văn hóa qua lăng kính nghệ thuật. Các tác phẩm *Muru sinh* (2010) [PL2, H 70, tr.243], *Vắng* [PL2, H 130, tr.273] (2010), *Bến*

trắng [PL2, H 127, tr.272] (2023), *Thu bình yên* [PL2, H 131, tr.274] (2023), *Gốm mộc xưa* [PL2, H 132, tr.274] (2023) đều thể hiện sự khái quát hiện thực bằng cách cô đọng các chi tiết, tập trung vào sự tương phản giữa ánh sáng và bóng tối. *Mưu sinh* và *Vắng* khắc họa sự tĩnh lặng, đơn độc của con người trong đời sống lao động, thể hiện qua những hình ảnh giản dị nhưng giàu sức gợi. *Bến trắng* và *Thu bình yên* lại gợi lên một không gian thiên nhiên yên ả, trong trẻo nhưng không kém phần sâu lắng, nơi cảnh vật trở thành phương tiện truyền tải tâm trạng. Với kích thước nhỏ gọn (14x20cm), *Gốm mộc xưa* tập trung vào việc khắc họa các giá trị truyền thống, giản dị nhưng giàu ý nghĩa biểu trưng.

Họa sĩ Nguyễn Thị Hải Hòa cũng là một họa sĩ có nhiều tác phẩm tiêu biểu theo xu hướng hiện thực khái quát. *Thông điệp trẻ thơ* [PL2, H 204, tr.310] (2015) không chỉ ghi lại hình ảnh trẻ em mà còn truyền tải những suy tư sâu sắc về thế giới của tuổi thơ thông qua cách xử lý bố cục và đường nét mang tính biểu trưng. *Du thuyền* [PL2, H 33, tr.225] (2015) và *Tuổi thơ* [PL2, H 34, tr.225] (2012) tiếp tục khai thác đề tài đời sống nhưng không theo hướng mô tả tỉ mỉ mà sử dụng ngôn ngữ hình ảnh khái quát để gợi mở cảm xúc. *Giọt sương mùa thu* [PL2, H 35, tr.226] (2023) lại mang đến một cảm giác nhẹ nhàng, trong trẻo, sử dụng kỹ thuật khắc kim loại để diễn tả sự tương phản giữa sự mong manh và trường tồn. *Bến xuân* (2023) [PL2, H 38, tr.227] với bố cục tinh giản nhưng đầy chất thơ, không chỉ tái hiện cảnh sắc mà còn gợi lên những hồi ức về mùa xuân.

Họa sĩ Nguyễn Khải Hoàn với *Kí ức lãng quên* [PL2, H 207, tr.312] (2015) cũng đi theo hướng hiện thực khái quát, khi ký ức không được mô tả theo cách trực quan mà hiện lên qua sự đan xen của ánh sáng, đường nét, tạo nên một không gian giàu tính tượng trưng. Với tạo hình rùa đội bia, hoa văn cổ kính triều Nguyễn, tác phẩm mang đậm tính hoài niệm, gợi mở về dòng chảy lịch sử và những giá trị văn hóa truyền thống đang dần bị lãng quên.

Họa sĩ Phan Hải Bằng trong tác phẩm *Lotus in spontaneity or dancing* [PL2, H 181, tr.299] lựa chọn cách tiếp cận trừu tượng, biến hình ảnh hoa sen từ tả thực thành biểu tượng cho sự vận động và tự do. Đường nét và bố cục tối giản tạo hiệu

ứng gợi mở, cho thấy cách tác giả lý giải các yếu tố thiên nhiên và văn hóa.

Họa sĩ Lê Văn Thiên với *Khoảng vắng* (2005) và Phan Thanh Hải với *Nhịp sống H'Mông* (2004) đều thể hiện một cách tiếp cận hiện thực mang tính khái quát, nơi con người và không gian không còn được mô tả theo lối tả thực mà trở thành những hình ảnh mang tính tượng trưng. *Khoảng vắng* [PL2, H 60, tr.238] tái hiện sự đơn độc, trống trải qua cách bố cục và sử dụng mảng khối, trong khi *Nhịp sống H'Mông* [PL2, H 27, tr.222] lại nhấn mạnh vào chuyển động, tạo nên một bức tranh vừa hiện thực vừa mang tính biểu đạt.

Điềm qua loạt tranh khắc kim loại ở miền Trung và cách thể hiện bằng thực tế trên tác phẩm có thể thấy rằng, các họa sĩ đồ họa miền Trung sử dụng một phương thức chung nhất để thể hiện tranh khắc kim loại là quan sát và tái tạo lại những điều nhìn thấy quanh cuộc sống một cách khái quát. Các chủ đề cuộc sống của con người và thiên nhiên muôn màu của đất nước Việt Nam được các họa sĩ thiết lập bố cục trong cấu trúc mạch lạc của núi non, cây cỏ, sông suối, cánh đồng... Tuy nhiên, chính cách tiếp cận mang tính khái quát và thiên về mô tả trực tiếp hiện thực ấy đôi khi cũng đặt ra những giới hạn trong chiều sâu biểu đạt. Việc trung thành với hình ảnh thiên nhiên và cuộc sống một cách “trung thực” khiến cho nhiều tác phẩm tranh khắc kim loại ở miền Trung vẫn còn an toàn trong tư duy tạo hình. Một số tác phẩm chưa thực sự bút phá về mặt hình tượng hoặc thiếu sự biến hóa trong ngôn ngữ đồ họa, khiến cho bố cục và cách diễn đạt thị giác có phần đơn điệu. Một hạn chế khác có thể nhận thấy là sự tương đồng trong phong cách thể hiện giữa nhiều tác giả, khiến cho cá tính sáng tạo của từng họa sĩ đôi lúc chưa thực sự nổi bật.

Điểm đặc biệt là đa số các tác giả tranh khắc kim loại miền Trung hiện nay có tuổi đời và tuổi nghề còn rất trẻ, nhưng nhiều tác phẩm của họ xét về mặt thẩm mỹ đều đạt mức hoàn thiện về mặt tạo hình, thể hiện nền tảng kỹ thuật ổn định. Một số tác phẩm còn nổi bật và mang đậm dấu ấn vùng miền, có thể kể đến những sáng tác của cá họa sĩ lúa đầu như Nguyễn Thị Hoà, Phan Hải Bằng và các lúa họa sĩ trẻ hơn như Bảo Tân, Trần Thị Thanh Dung, Nguyễn Khải Hoàn, Nguyễn Kha Mẫn... Việc lựa chọn phong cách hiện thực khái quát cũng cho thấy một hướng đi phù hợp, giúp

các họa sĩ vừa bộc lộ được cá tính thị giác, vừa tôi luyện sự chắc chắn trong kỹ thuật. Thay vì tái hiện hiện thực một cách sao chép, họ chủ động chọn lựa những điểm nhấn về không gian, ánh sáng, sắc độ, nơi hình ảnh được cô đọng thành cảm xúc, giàu tính biểu cảm hơn là minh họa đơn thuần. Đây cũng là một hình thức biểu đạt hiện thực mang tính tinh lọc, cho phép các họa sĩ tự do cảm nhận, tổ chức lại không gian thị giác theo cách riêng.

Điều đáng nói là tranh khắc kim loại ở miền Trung, dù đã có sự phát triển ổn định, vẫn chưa thực sự tạo được những dấu ấn nổi bật ở tầm vóc quốc gia, như cách mà Hà Nội hay TP. HCM đang duy trì. Các hoạt động nghệ thuật tuy có, nhưng còn thiếu tính kế thừa và sự hỗ trợ đồng bộ từ cơ chế tổ chức, các hội chuyên ngành và chính quyền địa phương. Chẳng hạn, Workshop Đồ họa Huế các năm 2011 và 2014, với sự tham gia của nhiều họa sĩ trong nước và quốc tế, từng tạo được tiếng vang tích cực. Tuy nhiên, sau đó lại không có hoạt động kế tiếp tương xứng, dẫn đến một khoảng lặng đáng tiếc trong lĩnh vực đồ họa, đặc biệt là tranh khắc kim loại, tại khu vực này.

Dù vậy, không thể phủ nhận một số cá nhân đã vươn lên mạnh mẽ và để lại dấu ấn rõ nét trong triển lãm quốc gia và quốc tế. Trong đó, họa sĩ Nguyễn Thị Hải Hòa nổi bật với loạt tác phẩm tham gia đều đặn tại các kỳ triển lãm lớn. Có thể kể đến *Trộm nhìn* (2008) đoạt giải Nhì tại *Văn học nghệ thuật Cổ đô lần thứ 4*, *Sự yên tĩnh ở trong vườn* (2009) đoạt giải “*Excellent Prize*” tại Bangkok Triennale, cùng nhiều tác phẩm khác như *Thông điệp trẻ thơ*, *Bay trong giấc mơ*, *Tuổi thơ*, *Giọt sương mùa thu*, *Tình yêu hoà bình*, ... từng góp mặt trong các kỳ Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam (2015, 2023, 2024) và các Triển lãm Đồ họa ASEAN (2016, 2020, 2024). Các tác phẩm của Nguyễn Thị Hải Hòa cho thấy một ngôn ngữ tạo hình mềm mại, khúc chiết, đi sâu vào chất thơ và tính biểu cảm, phản ánh phong cách điển hình của miền Trung nhẹ nhàng nhưng giàu chiều sâu thẩm mỹ. Bên cạnh đó, họa sĩ Trần Thị Thanh Dung cũng là gương mặt được ghi nhận với các tác phẩm như *Phá Tam Giang*, *Hiếu Lãng một chiều thu*, *Thu bình yên*... thường xuyên xuất hiện tại các kỳ triển lãm toàn quốc và quốc tế, đạt được giải thưởng uy tín như giải Nhì tại Triển lãm Di sản văn hóa Việt Nam qua hội họa

(2023). Ngoài ra còn có thể nhắc đến các tên tuổi như họa sĩ Bảo Tân (*Tình ca, Khoảng lặng, Phía sau bầu trời, Chuyện cổ tích...*), họa sĩ Nguyễn Thị Lan (*Kỷ vật* - 2024), họa sĩ Nguyễn Khải Hoàn (*Ký ức lãng quên* - 2015), họa sĩ Phan Thanh Hải, họa sĩ Lê Văn Thiên... những người đã góp phần làm phong phú thêm diện mạo tranh khắc kim loại miền Trung.

Từ thực tế này có thể thấy, dù tranh khắc kim loại miền Trung đã có những đại diện xuất sắc, nhưng vẫn thiếu một lực đẩy đồng bộ để chuyển hóa các nỗ lực cá nhân thành sức mạnh tập thể, đủ sức hình thành một dòng chảy mang tính học thuật và đậm dấu ấn vùng miền. Sự nổi bật của một vài cá nhân không thể lấp cho đời sống nghệ thuật còn rời rạc, thiếu chiến lược phát triển dài hạn và vắng bóng các sự kiện đồ họa thường niên nhằm định vị khu vực trên bản đồ mỹ thuật Việt Nam hiện đại. Đồ họa miền Trung đã có những bước tiến đáng ghi nhận, tuy nhiên việc khai thác và kế thừa các giá trị văn hóa địa phương, cũng như làm nổi bật bản sắc ấy trong sáng tác tranh khắc kim loại vẫn còn mờ nhạt.

3.2. Luận bàn về tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024

3.2.1. Giá trị nghệ thuật tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024

Về giá trị nghệ thuật, tranh khắc kim loại Việt Nam là một thể loại có kỹ thuật và ngôn ngữ tạo hình đặc thù, thể hiện qua yêu cầu về độ chuẩn xác trong thao tác, sự kiên trì trong quá trình thực hiện, cùng với tư duy tổ chức hình ảnh mang tính hệ thống và sáng tạo. Ở Việt Nam, từ năm 1976 đến 2024, tranh khắc kim loại đã phát triển, thể hiện định hướng sáng tác ổn định và có tính nhận diện.

Thứ nhất, tranh khắc kim loại Việt Nam là một thể loại nghệ thuật có giá trị đặc biệt trong tiến trình phát triển đồ họa tranh in Việt Nam, bởi nó không chỉ là kết quả của sự du nhập kỹ thuật từ phương Tây, mà còn là *minh chứng cho quá trình tiếp biến văn hóa có chọn lọc, không hòa tan, và mang bản sắc riêng*. Giá trị nghệ thuật của thể loại tranh khắc kim loại, do đó, không chỉ nằm độc lập ở kỹ thuật hay hình thức biểu đạt, mà còn thể hiện ở khả năng thích ứng, nội địa hóa và sáng tạo của họa sĩ đồ họa Việt Nam trong điều kiện thực hành cụ thể. Khi được đưa vào Việt Nam từ cuối thập niên 1970, thể loại này không được tiếp nhận một cách nguyên bản, mà trải

qua quá trình điều chỉnh để phù hợp với điều kiện vật tư, thiết bị và tư duy nghệ thuật của người Việt. Đây là điểm khởi đầu cho quá trình tiếp biến văn hóa trong nghệ thuật, trong đó kỹ thuật phương Tây được nội địa hóa để phục vụ mục tiêu biểu đạt mang tính dân tộc. Một trong những biểu hiện rõ nét của sự tiếp biến này là việc các họa sĩ Việt Nam sử dụng kỹ thuật tranh khắc kim loại để thể hiện những chủ đề gắn liền với văn hóa, lịch sử và đời sống bản địa. Bên cạnh đó, điều kiện vật tư và thiết bị kỹ thuật tại Việt Nam trong giai đoạn đầu phát triển tranh khắc kim loại còn nhiều hạn chế. Các thiết bị như máy in chuyên dụng, hóa chất xử lý kim loại, giấy in phù hợp thường không có sẵn hoặc phải thay thế bằng các vật liệu tương đương. Trong bối cảnh đó, việc các họa sĩ vẫn kiên trì thực hành và sáng tác tranh khắc kim loại cho thấy năng lực nghề nghiệp và khả năng sáng tạo trong điều kiện không thuận lợi. Sự thích ứng này không làm mất đi bản chất của kỹ thuật in lõm, mà ngược lại, tạo nên một phương pháp sáng tác mang tính bản địa hóa, trong đó kỹ thuật được điều chỉnh để phù hợp với điều kiện thực tế mà vẫn giữ được hiệu quả tạo hình. Quá trình tiếp biến văn hóa trong tranh khắc kim loại Việt Nam không chỉ diễn ra ở cấp độ cá nhân nghệ sĩ, mà còn được định hình thông qua hệ thống đào tạo mỹ thuật chuyên nghiệp. Việc đưa thể loại này vào chương trình giảng dạy tại các trường đại học mỹ thuật từ năm 1976 cho thấy sự công nhận về mặt học thuật đối với giá trị của tranh khắc kim loại. Tuy nhiên, quá trình giảng dạy không đơn thuần là truyền đạt kỹ thuật phương Tây, mà còn bao gồm việc điều chỉnh nội dung, phương pháp và mục tiêu đào tạo sao cho phù hợp với ngữ cảnh văn hóa - xã hội Việt Nam. Một khía cạnh quan trọng khác của giá trị nghệ thuật trong tranh khắc kim loại Việt Nam là không chỉ thể hiện ở khả năng duy trì thực hành sáng tác trong điều kiện hạn chế, mà còn ở việc xây dựng một phong cách tạo hình có tính nhận diện. Những đặc điểm này tạo nên một phong cách thẩm mỹ không trùng lặp với tranh khắc kim loại phương Tây, đồng thời phản ánh tư duy tạo hình của nghệ sĩ Việt Nam trong việc sử dụng kỹ thuật để phục vụ nội dung biểu đạt. Từ góc độ lý luận, tranh khắc kim loại Việt Nam có thể được xem như một ví dụ điển hình của quá trình tiếp biến văn hóa trong nghệ thuật tạo hình. Thể loại này không bị hòa tan trong hệ thống kỹ thuật phương Tây, mà được

điều chỉnh, phát triển và nội địa hóa để phù hợp với điều kiện thực tế và tư duy nghệ thuật Việt Nam.

Thứ hai, bên cạnh vai trò như một kỹ thuật tạo hình, tranh khắc kim loại còn là một *phương tiện biểu đạt tư tưởng và cảm xúc thông qua ngôn ngữ tạo hình đặc thù*. Trong suốt quá trình phát triển từ năm 1976 đến 2024, các họa sĩ đồ họa Việt Nam đã sử dụng thể loại này để phản ánh những vấn đề mang tính nhân văn, lịch sử, văn hóa và xã hội. Khả năng biểu đạt nội dung trong tranh khắc kim loại được thể hiện rõ qua việc lựa chọn hình tượng, bố cục và cách xử lý không gian. Các chủ đề như con người; cảnh , vật; các vấn đề xã hội đều có thể được truyền tải một cách hiệu quả thông qua kỹ thuật in lõm. Việc sử dụng kỹ thuật Phương Tây để thể hiện nội dung truyền thống Việt Nam không chỉ cho thấy khả năng thích ứng, mà còn phản ánh tư duy nghệ thuật mang tính dân tộc, trong đó kỹ thuật là phương tiện, còn giá trị nội dung mới là yếu tố quyết định giá trị biểu đạt. Đặc biệt, trong điều kiện kỹ thuật hạn chế, việc các nghệ sĩ vẫn lựa chọn tranh khắc kim loại để thể hiện những nội dung có chiều sâu cho thấy niềm tin vào khả năng biểu đạt của thể loại này. Những tác phẩm không chỉ mang giá trị tạo hình mà còn có khả năng gợi mở cảm xúc, khơi dậy suy ngẫm và tạo nên sự tương tác thị giác - tư tưởng giữa người xem và tác phẩm. Từ góc độ nghệ thuật học, khả năng biểu đạt nội dung tư tưởng là một tiêu chí quan trọng để đánh giá giá trị nghệ thuật của một thể loại.

Thứ ba, Giá trị nghệ thuật của tranh khắc kim loại nằm ở *khả năng tạo ra những đặc điểm biểu đạt thích ứng với bối cảnh văn hóa và quan niệm tạo hình trong nước*. Tranh khắc kim loại Việt Nam phát triển với những đặc trưng nghệ thuật như: kết hợp cái nhìn khái quát ước lệ và gợi tả khối; điều chỉnh thẩm mỹ và kỹ thuật phương Tây theo hướng phù hợp với thực hành nghệ thuật trong nước; và xu hướng tạo hình mang dấu ấn vùng miền. Những đặc trưng này cho thấy thể loại đã hình thành được những đặc điểm biểu đạt có khả năng phản ánh đa dạng các chiều kích văn hóa, tư duy tạo hình và cảm quan thẩm mỹ đặc trưng của nghệ thuật Việt Nam hiện đại. Nhờ kỹ thuật in lõm trên kim loại, tranh khắc kim loại hình thành những đặc điểm tạo hình đặc trưng, đem lại hiệu quả thị giác riêng biệt. Việc duy trì và phát triển

tranh khắc kim loại trong gần năm thập kỷ không chỉ cho thấy sự ổn định về mặt thực hành nghệ thuật, mà còn phản ánh năng lực sáng tạo và tư duy thẩm mỹ của các họa sĩ Việt Nam trong việc khai thác một kỹ thuật có yêu cầu phức tạp về mặt kỹ thuật và tạo hình. Về mặt tạo hình, tranh khắc kim loại được xây dựng trên cơ sở tổ chức hình ảnh bằng các yếu tố như đường nét, mảng khối, độ tương phản và không gian thị giác. Kỹ thuật in lõm cho phép họa sĩ kiểm soát chi tiết hình ảnh với độ chuẩn xác, từ đó tạo nên các cấu trúc đối tượng có khả năng biểu đạt chiều sâu không gian và chuyển động thị giác. Sự chuẩn xác trong thao tác, từ chế bản, đến in ấn góp phần định hình một phương pháp tạo hình mang tính hệ thống, trong đó hình ảnh không chỉ là kết quả của biểu cảm cá nhân mà còn là sản phẩm của tư duy tổ chức chặt chẽ. Về mặt thẩm mỹ, tranh khắc kim loại Việt Nam thể hiện sự tiết chế trong hình thức thể hiện, tập trung vào giá trị mảng khối, đường nét và bố cục. Khác với các thể loại tranh in sử dụng màu sắc như in lưới hay khắc gỗ màu, tranh khắc kim loại thường sử dụng đơn sắc, từ đó tạo nên một ngôn ngữ thẩm mỹ nghiêng về tính tổ chức, tư duy tạo hình. Sự tiết chế này không làm giảm khả năng biểu đạt, mà ngược lại, giúp họa sĩ tập trung vào việc xây dựng hình ảnh có cấu trúc rõ ràng, có chiều sâu và có khả năng truyền tải nội dung một cách hiệu quả. Giá trị nghệ thuật không nằm ở bản thân các đặc trưng, mà ở việc chúng tạo điều kiện cho họa sĩ phát triển phương pháp biểu đạt phù hợp với môi trường sáng tác trong nước, đồng thời mở rộng khả năng tiếp cận của công chúng với nghệ thuật đồ họa. Sự kết hợp giữa kỹ thuật in lõm phương Tây và tư duy tạo hình Việt Nam cho phép nghệ sĩ xử lý hình ảnh theo nhiều hướng tiếp cận: từ biểu cảm cá nhân đến biểu tượng văn hóa, từ không gian thực đến không gian tâm lý. Điều này góp phần nâng cao khả năng biểu đạt nội dung tư tưởng, đồng thời tạo nên sự phong phú trong hình thức thể hiện. Việc các nghệ sĩ khai thác dấu ấn vùng miền trong tổ chức hình ảnh cũng cho thấy tranh khắc kim loại có khả năng phản ánh chiều sâu văn hóa địa phương, từ đó mở rộng phạm vi biểu đạt của nghệ thuật đồ họa Việt Nam. Từ góc độ nghệ thuật học, giá trị của một thể loại không chỉ nằm ở kỹ thuật hay hình thức, mà còn ở khả năng tạo ra một hệ thống biểu đạt có tính thích ứng, có khả năng phản ánh đa chiều các yếu tố văn hóa - xã hội trong môi trường

sáng tác cụ thể. Tạo hình và thẩm mỹ là các yếu tố nền tảng để khẳng định giá trị nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam trong suốt quá trình hình thành và phát triển từ năm 1976 đến 2024.

Thứ tư, giá trị nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam được thể hiện qua *sự duy trì ổn định của thể loại này trong hệ thống nghệ thuật chuyên nghiệp*, được xác lập thông qua thực hành sáng tác liên tục và sự công nhận từ giới chuyên môn. Điều đó được minh chứng rõ ràng thông qua các tác phẩm cụ thể đã được sáng tác, trưng bày và đánh giá trong môi trường nghệ thuật chuyên nghiệp. Việc một thể loại nghệ thuật được công nhận về mặt giá trị không chỉ phụ thuộc vào đặc điểm kỹ thuật hay ngôn ngữ tạo hình, mà còn dựa trên khả năng tạo ra các thực hành sáng tác có chất lượng, được giới chuyên môn và công chúng tiếp nhận thông qua các kênh chính thức như triển lãm, hội đồng nghệ thuật và hệ thống giải thưởng. Trong giai đoạn từ 1976 đến 2024, tranh khắc kim loại Việt Nam đã hiện diện đều đặn trong các triển lãm mỹ thuật toàn quốc, triển lãm đồ họa chuyên ngành, cũng như trong các hoạt động nghệ thuật quốc tế có sự tham gia của nghệ sĩ Việt Nam (PL1.2). Những tác phẩm được lựa chọn trưng bày tại các sự kiện này không chỉ đáp ứng yêu cầu về mặt kỹ thuật, mà còn thể hiện tư duy tạo hình, nội dung biểu đạt và khả năng tương tác thị giác. Việc được hội đồng nghệ thuật tuyển chọn và đánh giá là một hình thức xác lập giá trị nghệ thuật mang tính khách quan. Nhiều tác phẩm tranh khắc kim loại đã đạt giải thưởng trong các kỳ triển lãm mỹ thuật toàn quốc, giải thưởng của Hội Mỹ thuật Việt Nam, hoặc được lưu giữ trong các bộ sưu tập của bảo tàng mỹ thuật. Những tác phẩm này không chỉ có giá trị cá nhân đối với nghệ sĩ sáng tác, mà còn đại diện cho sự phát triển của thể loại tranh khắc kim loại trong bối cảnh nghệ thuật Việt Nam hiện đại. Việc tranh khắc kim loại hiện diện đều đặn trong thực hành nghệ thuật chuyên ngành, phản ánh tính ổn định của thể loại này trong môi trường sáng tác có hệ thống và sự hiện diện trong suốt gần 50 năm qua là minh chứng rõ ràng cho giá trị nghệ thuật của thể loại này trong bối cảnh mỹ thuật Việt Nam hiện đại.

Như vậy, tranh khắc kim loại Việt Nam, trong tiến trình phát triển từ năm 1976 đến 2024, đã xác lập được giá trị nghệ thuật nhất định trong hệ thống nghệ thuật đồ

họa hiện đại thông qua sự thích ứng kỹ thuật, khả năng nội địa hóa phương pháp sáng tác và sự hình thành những đặc điểm tạo hình mang tính bản địa. Giá trị nghệ thuật của thể loại này không chỉ thể hiện ở mặt kỹ thuật in lõm, mà còn ở khả năng phản ánh các chiều kích văn hóa, xã hội và tư duy thẩm mỹ đặc trưng của nghệ thuật Việt Nam. Việc kết hợp kỹ thuật phương Tây với tư duy tạo hình bản địa đã tạo điều kiện cho nghệ sĩ phát triển phương pháp biểu đạt phù hợp với ngữ cảnh sáng tác trong nước, đồng thời mở rộng phạm vi tiếp cận của công chúng đối với nghệ thuật đồ họa. Sự hiện diện ổn định của tranh khắc kim loại trong các hoạt động nghệ thuật chuyên ngành, cùng với sự công nhận từ giới chuyên môn thông qua hệ thống triển lãm, giải thưởng và lưu trữ bảo tàng, cho thấy thể loại này đã đạt được mức độ phát triển có hệ thống và có khả năng duy trì thực hành sáng tác lâu dài. Tranh khắc kim loại Việt Nam có thể được xem như một trường hợp điển hình của quá trình tiếp biến văn hóa trong nghệ thuật tạo hình, trong đó kỹ thuật không bị hòa tan mà được điều chỉnh để phục vụ mục tiêu biểu đạt mang tính dân tộc. Điều này góp phần khẳng định tranh khắc kim loại như một thành tố có giá trị nghệ thuật trong tiến trình phát triển đồ họa tranh in Việt Nam.

3.2.2. Tranh khắc kim loại tương quan với các thể loại đồ họa tranh in khác ở Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024

Trong bức tranh toàn cảnh của đồ họa tranh in Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024, tranh khắc kim loại đã nổi lên như một loại hình nghệ thuật có nhiều nỗ lực đổi mới, sáng tạo trong cả nội dung và hình thức thể hiện. Tuy nhiên, để hiểu sâu sắc hơn về vị thế, vai trò và giá trị của tranh khắc kim loại (thuộc thể loại in lõm), cần đặt nó vào mối tương quan với các thể loại đồ họa khác như in nổi, in phẳng, in xuyên, in độc bản... nhằm nhận diện rõ hơn những đặc trưng nghệ thuật và xu hướng tạo hình mang tính riêng biệt lẫn giao thoa.

Một điểm dễ nhận thấy là tranh khắc kim loại, cũng như các thể loại đồ họa khác ở Việt Nam, đều phản ánh sự ảnh hưởng của đặc điểm vùng miền trong xu hướng tạo hình. Tại miền Bắc, nơi có truyền thống đào tạo mỹ thuật hàn lâm lâu đời và ảnh hưởng rõ nét từ hệ tư tưởng nghệ thuật Đông Âu hậu Xô Viết, xu hướng tượng

trung được phát triển mạnh, nhấn mạnh tính khái quát và biểu đạt tư tưởng sâu sắc. Trong khi đó, miền Nam lại thiên về tạo hình hiện thực, gắn với nhịp sống đời thường, sinh hoạt, lao động, phản ánh cảm quan xã hội sống động và trực tiếp hơn. Còn miền Trung lại định hình xu hướng hiện thực mang tính khái quát, kết hợp cảm xúc với cấu trúc hình thể đơn giản hóa, thể hiện chiều sâu tinh thần. Sự tương đồng trong xu hướng tạo hình giữa tranh khắc kim loại (thuộc thể loại in lõm) và khắc gỗ (thuộc thể loại in nổi) là dễ nhận thấy nhất, không chỉ vì cả hai đều sử dụng kỹ thuật in truyền thống có lịch sử lâu đời mà còn bởi mặt bằng chung các họa sĩ đồ họa thường linh hoạt sử dụng nhiều kỹ thuật in ấn để biểu đạt phong cách cá nhân. Điều này khiến cho phong cách sáng tác ở nhiều họa sĩ không bị ràng buộc bởi một thể loại duy nhất, mà được định hình từ tư duy tạo hình cá nhân, có khả năng dung hòa, thử nghiệm giữa nhiều chất liệu và phương tiện.

Dù có sự giao thoa về tư duy nghệ thuật, nhưng giữa các thể loại vẫn tồn tại những khác biệt rõ rệt về đặc trưng kỹ thuật và tư duy thẩm mỹ. Tranh khắc kim loại là một loại hình đòi hỏi kỹ thuật đặc thù, yêu cầu người họa sĩ có khả năng tư duy hình họa, phân tích khối, không gian và ánh sáng một cách chuẩn xác, đồng thời biết cách khai thác đặc tính bề mặt của kim loại để tạo chế bản và in ấn. Đặc trưng nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam trong giai đoạn này được xác định là sự kết hợp giữa tính phân tích, diễn tả khối (tư duy phương Tây) với cái nhìn khái quát ước lệ và tinh thần biểu ý (tư duy phương Đông). Đây là điểm độc đáo, vừa kế thừa truyền thống đồ họa quốc tế, vừa hòa quyện với bản sắc thị giác phương Đông trong mỹ cảm dân tộc. Ngược lại, tranh khắc gỗ, in lưới (thuộc thể loại in xuyên) lại thiên về tính trang trí, sử dụng lối tạo hình đơn tuyến, bình đồ, dễ nhận thấy sự ảnh hưởng từ dòng tranh dân gian như Đông Hồ, Hàng Trống, với khả năng khái quát hình tượng, giàu tính biểu cảm. Bố cục của khắc gỗ, in lưới thường giản lược, nhấn vào đường nét khỏe khoắn, mảng màu rực rỡ, gần gũi với thị hiếu đại chúng hơn.

Đối với các thể loại khác như in phẳng hay in độc bản, do số lượng tác phẩm còn hạn chế và thường chỉ mang tính thử nghiệm hoặc giảng dạy tại các trường Mỹ thuật, nên chưa hình thành hệ thống đặc trưng nghệ thuật và xu hướng tạo hình ổn

định. Một số tác phẩm in phẳng, in xuyên thể hiện khả năng biểu đạt sắc độ hiệu quả thông qua việc xử lý chất liệu và tương phản sáng tối; tuy nhiên, chưa có nhiều tác phẩm mang tính biểu tượng hoặc có sức đột phá đủ mạnh để tạo thành phong trào hay xu hướng rõ nét. In độc bản, ngược lại, thường mang tính cá nhân hóa, kết hợp với chất liệu ngẫu hứng và gần hơn với nghệ thuật đương đại, nhưng số lượng chưa nhiều để hình thành dòng chảy.

Phần lớn, nhiều họa sĩ đồ họa không chuyên biệt trong một thể loại in ấn cố định. Sự luân chuyển giữa in lõm, in nổi, in phẳng, in xuyên, in độc bản ... là điều phổ biến, khiến cho phong cách sáng tác mang tính cá nhân rõ nét hơn là đặc trưng thể loại. Tuy vậy, điều này cũng đặt ra một giới hạn, khi thiếu sự chuyên sâu dài hơi trong từng chất liệu, thì quá trình khai thác đặc trưng nghệ thuật cũng dễ bị ngắt quãng hoặc mờ nhạt.

Về xu hướng tạo hình, có thể thấy rằng tranh khắc kim loại cơ bản vẫn chia sẻ nhiều điểm tương đồng với các thể loại tranh in khác như in nổi, in phẳng, in xuyên, nhất là ở những giai đoạn mang tính định hướng trong mỹ thuật Việt Nam sau 1976. Tư duy tạo hình của họa sĩ đồ họa Việt Nam, bất kể kỹ thuật in, vẫn chủ yếu xoay quanh hai trục chính: hiện thực mô tả và hiện thực khái quát mang tính biểu tượng, đồng thời chịu ảnh hưởng mạnh từ nền đào tạo mỹ thuật theo mô hình hàn lâm như Xô Viết ở các lứa họa sĩ đời đầu. Chính điều này đã tạo ra một nền tảng tương đối thống nhất về phương pháp tạo hình giữa các thể loại, nơi mà hình tượng, bố cục, ánh sáng, biểu cảm... đều được đặt trong mối quan hệ chặt chẽ với tư duy nội dung mang tính phản ánh và định hướng. Sự tương đồng về xu hướng tạo hình còn được lý giải bởi một yếu tố khác: đa phần các họa sĩ không bó buộc trong một thể loại kỹ thuật in, mà thường xuyên di chuyển, thử nghiệm qua nhiều chất liệu. Một họa sĩ có thể đồng thời thực hành khắc gỗ, khắc kim loại, in độc bản... tùy theo dự án, ý tưởng và điều kiện sáng tác. Chính sự linh hoạt này khiến cho các yếu tố hình thức như bố cục, đường nét, mảng miếng, cách biểu đạt tư duy nghệ thuật... ít khi bị chi phối hoàn toàn bởi kỹ thuật in ấn, mà nghiêng nhiều về cá tính thị giác của người sáng tác. Do vậy, không khó để nhận thấy một số tác phẩm khắc gỗ lại có cách tiếp cận gần với

khắc kim loại, hoặc in lưới lại gợi cảm giác giống với tranh in đá.

Tuy nhiên, trong cái tương đồng ấy vẫn nổi lên những khác biệt vùng miền rõ rệt, phản ánh đặc điểm xã hội, văn hóa và bối cảnh sống của người họa sĩ. Ở miền Bắc, xu hướng tạo hình trong tranh khắc kim loại cũng như khắc gỗ thường nghiêng về lối tượng trưng, trừu tượng hóa không gian, với cách dựng hình khúc chiết, bố cục có chiều sâu tư duy. Đây là nơi tiếp nhận nhiều ảnh hưởng từ lý luận nghệ thuật mang tính hệ thống, do các cơ sở đào tạo lâu đời như Trường Đại học Mỹ thuật Việt Nam tạo nên. Miền Trung lại thiên về hiện thực khái quát, kết hợp giữa cảm xúc cá nhân và sự chất lọc hình thể, hướng đến ngôn ngữ tạo hình trầm tĩnh, kín đáo. Trong khi đó, miền Nam nổi bật với khuynh hướng hiện thực gần gũi, đời thường, chú trọng cảm xúc trực tiếp, tươi sáng, phóng khoáng trong bố cục và sắc độ. Những nét khác biệt này không chỉ hiện diện ở tranh khắc kim loại, mà cũng thấy rõ trong các thể loại khác như khắc gỗ hay in độc bản, cho thấy rằng vùng miền mới chính là yếu tố tạo nên bản sắc tạo hình nổi bật, vượt lên trên ranh giới kỹ thuật.

Bên cạnh đó, cũng cần xét đến yếu tố lịch sử và cơ sở vật chất. Tranh khắc kim loại yêu cầu trang thiết bị chuyên dụng và kỹ năng chuyên biệt khác so với khắc gỗ hay in lưới, do đó thường được đầu tư và phát triển mạnh hơn ở các trung tâm đào tạo lớn như Hà Nội, TP. HCM, Huế. Ngược lại, tranh khắc gỗ dễ tiếp cận vật liệu và có phần gần gũi hơn với kỹ năng tạo hình phổ thông, vì vậy phát triển rộng rãi hơn và dễ lan tỏa xu hướng tạo hình ở cấp độ địa phương, cộng đồng. Tóm lại, xu hướng tạo hình của tranh khắc kim loại tuy có sự giao thoa với các thể loại khác, nhưng không mất đi bản sắc riêng. Nó là sự kết hợp giữa kỹ thuật phức tạp, tư duy thị giác phân tích và nội dung biểu đạt mang đặc điểm vùng miền. Những nét tương đồng giữa các thể loại xuất phát từ nền tảng đào tạo chung, từ sự linh hoạt trong thực hành nghệ thuật và sự kế thừa tư duy tạo hình thời kỳ hậu chiến. Tuy vậy, sự khác biệt giữa các thể loại tranh in vẫn được thể hiện rõ qua mức độ biểu đạt nội dung, cách sử dụng hình ảnh và cách xử lý bề mặt chất liệu. Tranh khắc kim loại là một thể loại nghệ thuật đòi hỏi yêu cầu kỹ thuật có độ chuẩn xác trong thao tác và khả năng kiểm soát chất liệu, khả năng tạo hiệu ứng thị giác rõ nét và sự kết hợp linh hoạt giữa diễn tả

cảm xúc và gợi tả khối. Chính những yếu tố này đã giúp tranh khắc kim loại giữ được vị trí riêng trong toàn cảnh nghệ thuật đồ họa Việt Nam.

3.2.3. Vị thế, cơ hội và thách thức của tranh khắc kim loại trong diễn trình phát triển của đồ họa tranh in Việt Nam

Tranh khắc kim loại, một thể loại đặc thù trong đồ họa tranh in, đã và đang giữ một vị trí quan trọng trong nền mỹ thuật Việt Nam hiện đại. Từ sau năm 1976, thể loại này không chỉ tồn tại mà còn phát triển trong những điều kiện vật chất và kỹ thuật còn hạn chế ở Việt Nam. Chính sự kiên trì của các thể hệ họa sĩ, cùng với tinh thần lao động nghệ thuật nghiêm túc, đã giúp tranh khắc kim loại khẳng định được vị thế riêng trong dòng chảy mỹ thuật Việt Nam.

Về mặt nghệ thuật, tranh khắc kim loại sở hữu ngôn ngữ tạo hình đặc thù, đòi hỏi cao về kỹ thuật, sự chính xác và tư duy tổ chức hình ảnh mang tính hệ thống. Trong suốt gần nửa thế kỷ, thể loại này đã tạo ra nhiều tác phẩm có giá trị tạo hình thể hiện bản lĩnh nghề nghiệp và khả năng sáng tạo của người nghệ sĩ. Dù không phổ biến như sơn dầu, lụa hay tranh khắc gỗ, nhưng tranh khắc kim loại vẫn duy trì được một cộng đồng sáng tác ổn định, với những cá nhân tiên phong không ngừng tìm tòi và đổi mới. Điều này cho thấy vị thế của thể loại không nằm ở số lượng, mà ở chất lượng và chiều sâu nghệ thuật.

Dưới góc độ văn hóa, tranh khắc kim loại góp phần phản ánh đời sống xã hội thông qua hình thức ghi chép thị giác mang tính chọn lọc, phản ánh những lát cắt đời sống Việt Nam qua các thời kỳ. Từ các đề tài truyền thống đến những chuyển động xã hội hiện đại, thể loại này đã góp phần lưu giữ ký ức văn hóa và phản ánh bản sắc dân tộc bằng ngôn ngữ hình ảnh cô đọng, giàu biểu cảm. Nhiều tác phẩm không chỉ mang tính mô tả mà còn sử dụng biểu tượng, ẩn dụ để mở rộng tầng nghĩa, cho thấy sự kết hợp giữa tư duy tạo hình và ý niệm văn hóa.

Về mặt xã hội, tranh khắc kim loại đã thể hiện được mối quan tâm đến con người và cộng đồng, thông qua các chủ đề như chiến tranh, ký ức hậu chiến, môi trường, đô thị hóa, đại dịch hay các vấn đề xã hội khác... Tuy chưa phải là một công cụ phản biện mạnh mẽ như nghệ thuật hội họa, sắp đặt hay video art, nhưng thể loại

này vẫn đóng góp vào quá trình đối thoại xã hội bằng hình ảnh, đặc biệt trong các không gian triển lãm chuyên môn.

Ngoài ra, tranh khắc kim loại Việt Nam hiện nay đang đứng trước nhiều chuyển động mới trong bối cảnh toàn cầu hóa nghệ thuật. Cơ hội và thách thức của tranh khắc kim loại Việt Nam từ hội nhập nghệ thuật ASEAN và quốc tế không chỉ thể hiện qua việc mở rộng không gian giao lưu, nâng cao kỹ thuật và tư duy thẩm mỹ, mà còn đặt ra yêu cầu giữ gìn bản sắc dân tộc trong dòng chảy đa dạng và cạnh tranh khốc liệt của nghệ thuật đương đại khu vực. Chính từ sự hội nhập, cơ hội để tiếp cận công nghệ, xu hướng tạo hình mới và học hỏi từ các nền đồ họa phát triển là rất lớn, song song với đó là thách thức trong việc định vị phong cách cá nhân, xây dựng tiếng nói riêng của tranh khắc kim loại Việt Nam trên diễn đàn khu vực và quốc tế.

Từ năm 1945 đến thời điểm bắt đầu công cuộc Đổi Mới, mỹ thuật Việt Nam đã có cơ hội mở rộng giao lưu quốc tế, đặc biệt thông qua việc tiếp thu và trao đổi nghề nghiệp với các họa sĩ từ các nước xã hội chủ nghĩa (XHCN). Trong bối cảnh lịch sử, các nước XHCN, như Liên Xô, Trung Quốc, Ba Lan, Tiệp Khắc, và Đông Đức, đóng vai trò quan trọng trong việc truyền bá kiến thức và kỹ thuật hội họa, điêu khắc và đồ họa đến Việt Nam. Những giao lưu này tuy diễn ra chủ yếu theo chiều hướng Việt Nam tiếp thu từ các nước bạn, nhưng vẫn tạo nên những ảnh hưởng quan trọng trong sự phát triển mỹ thuật nước nhà.

Một trong những lĩnh vực chịu tác động mạnh mẽ từ quá trình tiếp thu này là tranh in, đặc biệt là tranh khắc kim loại. Nếu như trước đây, tranh in ở Việt Nam chủ yếu dựa vào truyền thống khắc gỗ dân gian, thì từ thập niên 1970, tranh khắc kim loại dần xuất hiện, nhờ vào sự học hỏi từ các nước XHCN. Những họa sĩ Việt Nam từng du học tại Liên Xô, Ba Lan hay Đức đã mang về nước những kiến thức về kỹ thuật khắc kẽm, khắc đồng giúp tranh in Việt Nam có thêm phương tiện biểu đạt mới, phong phú hơn về ngôn ngữ tạo hình.

Tuy nhiên, mặc dù đã có sự tiếp thu, nhưng sự phát triển tranh in nói chung và tranh khắc kim loại nói riêng ở Việt Nam vẫn mang tính cục bộ và chưa thực sự trở thành một thể loại nghệ thuật mạnh. Một trong những lý do chính là sự thiếu đồng bộ

trong hệ thống đào tạo và thực hành. Ở nhiều quốc gia xã hội chủ nghĩa trước đây, tranh in được giảng dạy như một chuyên ngành độc lập, với chương trình đào tạo có chiều sâu, đi kèm với hệ thống xưởng in, thiết bị chuyên dụng và cộng đồng nghệ sĩ thực hành rộng lớn. Tranh in không chỉ tồn tại trong môi trường học thuật mà còn được công chúng đón nhận như một hình thức nghệ thuật phổ biến. Ngược lại, tại Việt Nam, tranh in chủ yếu được giảng dạy trong các trường mỹ thuật, và thường chỉ tồn tại trong khuôn khổ học phần chuyên môn, cũng như sự hạn chế trong việc phổ biến kỹ thuật ra ngoài phạm vi nhà trường. Riêng với tranh in lõm, dù được đưa vào chương trình đào tạo như một phần của khối kiến thức chuyên nghiệp (tức là nằm trong nhóm kỹ thuật cốt lõi của ngành đồ họa) nhưng thời lượng thực hành dành cho sinh viên vẫn còn hạn chế. Để đảm bảo sự cân bằng giữa các kỹ thuật in cơ bản như in nổi, in phẳng, in xuyên, in độc bản..., sinh viên thường chỉ thực hiện từ 2 đến 6 bài tranh in lõm (chủ yếu tranh khắc kim loại) trong suốt học phần. Các bài tập này chủ yếu nhằm giúp sinh viên tiếp cận với chất liệu và kỹ thuật cơ bản, sử dụng máy móc và dụng cụ sẵn có tại nhà trường. Tuy nhiên, sau khi tốt nghiệp, phần lớn sinh viên không có điều kiện để tiếp tục thực hành kỹ thuật này. Việc thiếu xưởng in chuyên dụng, không có thiết bị và vật tư phù hợp, cùng với chi phí cao của kỹ thuật thực hành tranh khắc kim loại, khiến cho tranh in đặc biệt là tranh khắc kim loại khó để sinh viên có thể duy trì như một hình thức sáng tác độc lập ngoài môi trường học thuật. Nhiều kỹ thuật mới dù đã được giới thiệu trong chương trình đào tạo, nhưng chưa có cơ hội được ứng dụng rộng rãi trong thực tế sáng tác, dẫn đến sự gián đoạn giữa đào tạo và phát triển nghệ thuật [PL 3.2.8, tr.325]

Bên cạnh đó, sự thiếu hụt về trang thiết bị và vật liệu cũng là một rào cản lớn. Để thực hiện tranh khắc kim loại, họa sĩ cần có máy in chuyên dụng, hóa chất ăn mòn, tấm kim loại đạt tiêu chuẩn... nhưng tại Việt Nam, những điều kiện này chưa thật sự phổ biến. Điều này khiến cho tranh khắc kim loại phát triển chậm hơn so với các loại hình tranh in khác, như tranh khắc gỗ hoặc tranh in lụa. Trong khi đó, các nước như Trung Quốc, Nga hay Ba Lan đã sớm đầu tư vào các xưởng in chuyên nghiệp, tạo điều kiện cho họa sĩ thử nghiệm và phát triển ngôn ngữ nghệ thuật riêng. [PL 3.2.6,

tr.323]. Nhìn sang các nước khác trong khu vực Đông Nam Á, có thể thấy rằng một số quốc gia đã tận dụng tốt hơn cơ hội hội nhập và tiếp thu kỹ thuật tranh khắc kim loại. Ở Thái Lan, từ những năm 1960, các họa sĩ đã bắt đầu nghiên cứu và ứng dụng kỹ thuật thực hành tranh khắc kim loại vào sáng tác, với sự hỗ trợ từ các chương trình hợp tác quốc tế. Tại Indonesia, tranh in cũng được chú trọng hơn nhờ vào sự kết hợp giữa truyền thống bản địa và kỹ thuật phương Tây. Điều này giúp các họa sĩ Indonesia nhanh chóng tạo ra một dòng tranh khắc kim loại đặc sắc, mang đậm dấu ấn văn hóa riêng.

Việc Việt Nam gia nhập Hiệp hội các quốc gia Đông Nam Á (ASEAN) vào năm 1995 đã đánh dấu bước khởi đầu cho quá trình hội nhập quốc tế sâu rộng trong lĩnh vực nghệ thuật, trong đó tranh in là một lĩnh vực có nhiều tiềm năng phát triển. Trong giai đoạn này, các họa sĩ Việt Nam bắt đầu tham gia vào các trại sáng tác quốc tế, triển lãm đồ họa khu vực và toàn cầu, đồng thời có cơ hội tiếp cận trực tiếp với các nghệ sĩ đến từ các quốc gia có nền tranh in phát triển như Hoa Kỳ, Thụy Điển, Thái Lan và Na Uy. Thông qua các hoạt động hợp tác nghệ thuật, một số kỹ thuật in mới như in độc bản và in lõm cảm quang đã được giới thiệu và từng bước phổ biến tại Việt Nam. Quá trình tiếp nhận này diễn ra chủ yếu thông qua hai kênh: Hội Mỹ thuật Việt Nam (thông qua hợp tác với nghệ sĩ quốc tế) và các cơ sở đào tạo mỹ thuật (thông qua chương trình trao đổi học thuật).

Những chuyển biến này đã góp phần hình thành một giai đoạn phát triển mới cho tranh in Việt Nam, với sự xuất hiện của một số họa sĩ chuyên sâu trong lĩnh vực này hoặc trong các kỹ thuật in cụ thể. Tuy nhiên, số lượng họa sĩ theo đuổi tranh in một cách chuyên nghiệp vẫn còn tương đối hạn chế. Một số tác phẩm sử dụng kỹ thuật in kẽm và in độc bản đã được trao giải thưởng trong nước, cho thấy sự ghi nhận đối với những nỗ lực đổi mới trong thực hành sáng tác. Dẫu vậy, trong bối cảnh hội nhập quốc tế, tranh in Việt Nam vẫn chưa đạt được vị thế rõ nét trên bình diện quốc tế, và chưa tạo được dấu ấn đáng kể tại các thị trường tranh in phổ thông.

Trong bối cảnh hội nhập quốc tế, tính chuyên nghiệp không chỉ là yêu cầu tất yếu mà còn là tiêu chí quan trọng để nghệ thuật tranh in Việt Nam có thể tiếp cận thị

trường toàn cầu. Là một loại hình nghệ thuật gắn liền với sự phát triển của công nghệ in ấn và kỹ thuật chế bản, tranh in đòi hỏi quy trình sản xuất tuân thủ các tiêu chuẩn kỹ thuật nghiêm ngặt. Tại các quốc gia có nền tranh in phát triển, quy trình thực hiện tranh khắc kim loại thường bao gồm việc đánh số bản in, ghi chú kỹ thuật in, thời gian in ấn, cùng với việc đảm bảo chất lượng giấy, độ ổn định màu sắc và độ bền của tác phẩm. Những yếu tố này không chỉ góp phần xác lập giá trị thị trường cho tác phẩm mà còn đảm bảo tính minh bạch và giá trị nghệ thuật lâu dài của từng bản in. Tại Việt Nam, nhiều tác phẩm tranh khắc kim loại vẫn chưa đáp ứng đầy đủ các tiêu chuẩn quốc tế nêu trên. Thực tế cho thấy, một số bản in trên giấy dó có dấu hiệu in không đồng đều, xuất hiện các vết nhăn, gầy trên bề mặt giấy, đồng thời thiếu các thông tin cơ bản như số thứ tự bản in và ghi chú kỹ thuật. Những hạn chế này ảnh hưởng đến khả năng tiếp cận thị trường quốc tế của tranh in Việt Nam, đặc biệt trong mắt các nhà sưu tầm và giám tuyển, vốn luôn đề cao tính xác thực, độ bền và quy trình sáng tác chuyên nghiệp của tác phẩm nghệ thuật [PL 3.2.8, tr.325].

Trong bối cảnh nghệ thuật đương đại phát triển mạnh mẽ, hình thức thể hiện của tranh in truyền thống, vốn thường được trưng bày trong khung kính đang dần được mở rộng nhằm thích ứng với xu hướng sáng tạo mới. Việc kế thừa nền tảng kỹ thuật của thể hệ trước kết hợp với tư duy thể nghiệm đã thúc đẩy một số họa sĩ đồ họa tại Việt Nam thử nghiệm các hình thức trình bày mới, đặc biệt là sắp đặt nhiều tác phẩm nhỏ thành một tổng thể có kích thước lớn hơn. Cách tiếp cận này không chỉ khắc phục những hạn chế về khổ in và chất liệu, mà còn tạo ra trải nghiệm thị giác đa chiều và không gian nghệ thuật phong phú hơn cho người xem. Một số tác phẩm tiêu biểu đã ghi nhận sự chuyển biến này. Năm 2017, tác phẩm *Hình dung* (PL2, H 86, tr.251) của tác giả Đoàn Thị Ngọc Anh với hình thức sắp đặt nhiều bản in nhỏ đã đạt giải Nhì tại Festival Mỹ thuật trẻ. Tác phẩm thể hiện tư duy sáng tạo mới mẻ, phản ánh hơi thở của đời sống đương đại và thu hút sự quan tâm của công chúng yêu nghệ thuật. Tương tự, năm 2022, tác phẩm *Khủng hoảng* (PL2, H 155, tr.286) của Trần Mai Hương cũng sử dụng hình thức sắp đặt và tiếp tục đạt giải Nhì tại Festival Mỹ thuật trẻ. Những thử nghiệm này cho thấy tranh in không còn bị giới hạn trong không

gian hai chiều, mà có thể được trình bày linh hoạt trong ngữ cảnh của nghệ thuật sắp đặt đa chiều. Mặc dù đã có những bước thử nghiệm theo xu hướng này, số lượng tác phẩm và nghệ sĩ theo đuổi vẫn còn hạn chế. Nguyên nhân có thể xuất phát từ nhiều yếu tố, bao gồm nhận thức còn mang tính truyền thống về tranh in, sự thiếu hụt cơ sở vật chất và kỹ thuật in hiện đại, cũng như tư duy nghệ thuật chưa thực sự vượt ra khỏi các khuôn mẫu quen thuộc. So với các quốc gia có nền tranh in phát triển như Thái Lan hoặc các nước phương Tây, Việt Nam vẫn đang trong giai đoạn tìm kiếm và thử nghiệm. Tuy nhiên, chính giai đoạn này lại mở ra cơ hội cho các nghệ sĩ tiên phong, những người sẵn sàng vượt qua giới hạn kỹ thuật và chất liệu, ứng dụng công nghệ mới để đưa tranh in Việt Nam hội nhập với dòng chảy nghệ thuật đương đại quốc tế. Trong tiến trình này, yếu tố quyết định không chỉ nằm ở kỹ thuật hay hình thức trình bày, mà còn ở tư duy nghệ thuật. Khi các nghệ sĩ tranh in chủ động khám phá những phương thức thể hiện đa chiều, họ không chỉ mở rộng phạm vi sáng tạo cá nhân mà còn góp phần định hình diện mạo mới cho tranh in Việt Nam trong bối cảnh nghệ thuật toàn cầu. [PL 3.2.4, tr.320]

Việc đổi mới kỹ thuật và chất liệu trong tranh in hiện nay không chỉ phản ánh xu hướng tất yếu của nghệ thuật đương đại mà còn là yêu cầu cấp thiết để đồ họa tranh in Việt Nam có thể hội nhập với các chuẩn mực quốc tế. Như đã đề cập, sự chậm trễ trong việc cập nhật các phương thức thể hiện mới đã khiến tranh in Việt Nam gặp nhiều hạn chế trong quá trình phát triển. Trong khi đó, tại nhiều quốc gia có nền tranh in phát triển, các nghệ sĩ đã chủ động nghiên cứu và ứng dụng các chất liệu thân thiện với môi trường nhằm giảm thiểu tác động tiêu cực đến thiên nhiên và sức khỏe con người. Việc sử dụng mực in có nguồn gốc tự nhiên, không chứa hóa chất độc hại (non-toxic), cùng với việc áp dụng các quy trình chế bản in mới, đã mở ra những hướng đi tiềm năng cho nghệ thuật tranh in. Tại Hoa Kỳ, Nhật Bản và nhiều quốc gia châu Âu, xu hướng “in hữu cơ” (organic print) không chỉ là một lựa chọn kỹ thuật mà đã trở thành một triết lý sáng tạo, gắn liền với các giá trị bền vững. Các nghệ sĩ không chỉ chú trọng đến hiệu quả thị giác mà còn đặt ra các vấn đề liên quan đến môi trường và đạo đức sáng tạo. Họ sử dụng các loại mực chiết xuất từ thực vật

như lá quế, lá trà, nghệ, than tre, hoặc đất màu tự nhiên, nhằm tạo ra sắc độ độc đáo và phản ánh rõ hơn tinh thần của tác phẩm. Một ví dụ tiêu biểu là nghệ sĩ Thái Lan Yanawit Kunchaethong, người đã được công nhận rộng rãi trên trường quốc tế nhờ phương pháp in tranh sử dụng mực thực vật. Sự đón nhận tích cực từ giới chuyên môn và công chúng tại Nhật Bản, Ý, Singapore đối với tranh in hữu cơ của ông cho thấy rằng nghệ thuật đương đại ngày nay không thể tách rời khỏi các vấn đề toàn cầu như môi trường và tính bền vững.

Trong bối cảnh mỹ thuật thế giới ngày càng đề cao các tiêu chuẩn xanh và phát triển bền vững, tranh in Việt Nam cũng đứng trước yêu cầu đổi mới cả về kỹ thuật lẫn tư duy sáng tạo. Tuy nhiên, thực trạng hiện nay cho thấy việc ứng dụng các phương pháp in thân thiện với môi trường tại Việt Nam vẫn còn hạn chế. Phần lớn các họa sĩ đồ họa vẫn duy trì kỹ thuật truyền thống, sử dụng các chất liệu phổ biến như mực in hóa học, bản in kim loại thông thường và giấy in công nghiệp. Mặc dù cách làm này có ưu điểm về mặt thao tác kỹ thuật và chi phí, nhưng lại đặt ra nhiều vấn đề liên quan đến sức khỏe, môi trường và khả năng sáng tạo trong bối cảnh nghệ thuật đương đại.

Kỹ thuật tranh khắc kim loại ở Việt Nam hiện sử dụng chủ yếu các bản kim loại như đồng, kẽm và gần đây là inox. Trong đó, đồng kết hợp với dung dịch Ferric Chloride (FeCl_3) được xem là lựa chọn tối ưu nhờ khả năng ăn mòn đều, tạo nét rõ và an toàn hơn so với axit nitric (HNO_3). Tuy vậy, FeCl_3 có thời gian ăn mòn lâu và nếu không xử lý đúng cách có thể gây ô nhiễm môi trường. Với bản kẽm, họa sĩ thường dùng HNO_3 pha loãng (10-20%) cho tốc độ ăn mòn nhanh và tương phản mạnh, nhưng hóa chất này sinh khí độc, dễ gây nguy hiểm và đòi hỏi kiểm soát nghiêm ngặt về thời gian và thông gió. Inox đôi khi được thử nghiệm để giảm chi phí hoặc tăng độ bền, song hiệu quả tạo hình còn hạn chế và kỹ thuật phức tạp. Tổng thể, đồng với FeCl_3 vẫn là lựa chọn phổ biến nhất trong sáng tác khắc kim loại Việt Nam nhờ sự ổn định và chất lượng thẩm mỹ cao. Tuy nhiên, việc phụ thuộc vào hóa chất ăn mòn truyền thống đang đặt ra thách thức về an toàn và môi trường. Trong khi nhiều nước đã chuyển sang kỹ thuật in không độc hại và thân thiện sinh thái, tranh khắc

kim loại Việt Nam vẫn chậm đổi mới, bộc lộ nhu cầu cấp thiết về nghiên cứu và ứng dụng công nghệ bền vững hơn.

Để tranh khắc kim loại Việt Nam vừa giữ được bản sắc kỹ thuật truyền thống, vừa có khả năng hội nhập quốc tế, việc chuyển đổi phương pháp sáng tác là yêu cầu cấp thiết. Quá trình này cần được thực hiện một cách toàn diện, từ khâu lựa chọn chất liệu, hóa chất đến quy trình xử lý sau in. Việc thử nghiệm các loại axit hữu cơ, áp dụng phương pháp điện phân an toàn hơn, hoặc kết hợp với công nghệ in kỹ thuật số nhằm giảm thiểu việc sử dụng hóa chất độc hại là những hướng đi tiềm năng, góp phần nâng cao tính bền vững và khả năng thích ứng của tranh in Việt Nam với các tiêu chuẩn quốc tế. Đồng thời, bản thân nghệ sĩ cũng cần có sự cởi mở trong tư duy sáng tạo, sẵn sàng thử nghiệm các phương pháp mới, kể cả khi điều đó đồng nghĩa với việc vượt ra khỏi vùng an toàn kỹ thuật quen thuộc.

Một trong những nguyên nhân chính khiến tranh in Việt Nam chưa mạnh dạn tiếp cận các phương pháp in mới là do thiếu thông tin và sự kết nối với cộng đồng tranh in quốc tế. Hiện chưa có nhiều chương trình nghiên cứu, hội thảo chuyên sâu hoặc dự án hợp tác quốc tế nhằm hỗ trợ nghệ sĩ Việt Nam tiếp cận với các kỹ thuật in tiên tiến. Bên cạnh đó, sự thiếu hụt về cơ sở vật chất và điều kiện thực hành cũng là một rào cản đáng kể. Chẳng hạn, để thử nghiệm mực in có nguồn gốc tự nhiên, nghệ sĩ cần có phòng thí nghiệm, nguyên liệu chuyên dụng và thời gian nghiên cứu, những điều kiện không phải nghệ sĩ nào cũng có thể đáp ứng, đặc biệt trong bối cảnh tranh in vẫn chưa nhận được sự đầu tư và hỗ trợ tương xứng từ các tổ chức nghệ thuật.

Việc hội nhập quốc tế trong lĩnh vực tranh in của Việt Nam diễn ra chậm hơn so với nhiều quốc gia khác là điều có thể lý giải được, xét từ các yếu tố lịch sử, điều kiện kinh tế và hệ thống đào tạo chuyên môn. Tuy nhiên, thay vì chỉ nhìn nhận sự chậm trễ này như một hạn chế, cần xem đây là cơ hội để xác định hướng đi phù hợp với bối cảnh đặc thù của Việt Nam, đồng thời thu hẹp khoảng cách với các nền nghệ thuật phát triển. Trong môi trường nghệ thuật ngày càng mở và đa dạng, sự chậm trễ không đồng nghĩa với việc bị loại trừ, miễn là có chiến lược phát triển hợp lý và những bước chuyển mình mang tính hệ thống. Thực tế cho thấy, một số họa sĩ tranh in Việt Nam đã chủ

động hội nhập bằng cách tham gia các triển lãm quốc tế, tìm hiểu xu hướng sáng tác mới và ứng dụng kỹ thuật hiện đại vào thực hành nghệ thuật. Một số cá nhân đã vượt ra khỏi phạm vi trong nước để tham gia các hội nghị chuyên ngành, chương trình trao đổi nghệ thuật và các hoạt động hợp tác quốc tế. Những nỗ lực này cho thấy, mặc dù điều kiện vật tư và thiết bị chưa thực sự đáp ứng đầy đủ yêu cầu chuyên môn, các nghệ sĩ Việt Nam vẫn thể hiện tinh thần học hỏi và mong muốn khẳng định vị trí trong dòng chảy nghệ thuật toàn cầu. Tuy nhiên, số lượng nghệ sĩ thực hiện được điều này vẫn còn hạn chế, và chưa hình thành được một cộng đồng đủ mạnh để có thể định vị tranh in Việt Nam trên bản đồ nghệ thuật quốc tế.

Một trong những nguyên nhân dẫn đến thực trạng này là sự thiếu vắng các định hướng mang tính hệ thống từ phía các tổ chức chuyên môn và cơ quan quản lý nghệ thuật. Trong khi các quốc gia có nền tranh in phát triển thường sở hữu các hiệp hội chuyên ngành, quỹ hỗ trợ sáng tác và chương trình đào tạo liên kết quốc tế nhằm nâng cao năng lực cho nghệ sĩ, thì tại Việt Nam, những cơ hội như vậy vẫn còn rất hạn chế. Điều này khiến các nghệ sĩ phải tự tìm kiếm con đường phát triển cá nhân, vừa tạo ra động lực sáng tạo, nhưng đồng thời cũng làm cho quá trình hội nhập trở nên chậm chạp và thiếu tính đồng bộ.

Nhận thức của công chúng và thị trường nghệ thuật trong nước đối với tranh in là một yếu tố có ảnh hưởng đáng kể đến quá trình phát triển của loại hình nghệ thuật này. So với các lĩnh vực như hội họa hoặc điêu khắc, tranh in vẫn chưa có được vị trí vững chắc trong hệ thống nghệ thuật Việt Nam, cả về mặt sưu tầm, giám tuyển và trưng bày. Thực trạng này đặt ra nhiều thách thức cho các nghệ sĩ tranh in, đặc biệt là những người theo đuổi các kỹ thuật mới hoặc định hướng sáng tác mang tính thể nghiệm. Việc thiếu nền tảng hỗ trợ từ thị trường trong nước không chỉ ảnh hưởng đến khả năng duy trì hoạt động sáng tác lâu dài mà còn làm giảm cơ hội hội nhập quốc tế. Nếu tranh in chưa được công nhận và phát triển một cách bền vững trong nước, thì việc khẳng định vị thế trên trường quốc tế sẽ càng trở nên khó khăn. Do đó, việc nâng cao nhận thức xã hội và xây dựng hệ sinh thái nghệ thuật hỗ trợ cho tranh in là một trong những điều kiện tiên quyết để thúc đẩy sự phát triển toàn diện của lĩnh vực này.

Một tín hiệu tích cực trong quá trình phát triển tranh in tại Việt Nam là việc nội dung đồ họa tranh in đã được tích hợp vào Chương trình giáo dục phổ thông năm 2018, trải dài từ lớp 1 đến lớp 12, thay vì chỉ giới hạn ở bậc đại học như trước đây. Việc đưa tranh in vào giới thiệu xuyên suốt trong hệ thống giáo dục phổ thông cho thấy định hướng chiến lược nhằm nâng cao nhận thức và hiểu biết về loại hình nghệ thuật này đối với thế hệ trẻ, từ đó tạo nền tảng cho sự phát triển bền vững trong tương lai. Tuy nhiên, để những thay đổi này thực sự tạo ra tác động sâu rộng, cần có thời gian để tranh in được phổ cập một cách hiệu quả và xác lập vị thế rõ ràng hơn trong nhận thức của công chúng. Quá trình này đòi hỏi sự phối hợp giữa các bên liên quan, bao gồm hệ thống giáo dục, các nhà giám tuyển, bảo tàng mỹ thuật và cộng đồng nghệ sĩ, nhằm thúc đẩy tranh in trở thành một lĩnh vực được quan tâm và đầu tư đúng mức trong đời sống nghệ thuật đương đại.

Trong bối cảnh hội nhập, tranh khắc kim loại Việt Nam vẫn có nhiều cơ hội phát triển nếu tận dụng tốt quá trình giao lưu quốc tế. Cần tăng cường hợp tác với các trường mỹ thuật nước ngoài, mời chuyên gia quốc tế giảng dạy và đầu tư vào trang thiết bị, xưởng in chuyên nghiệp. Đồng thời, cần đổi mới tư duy sáng tác và giảng dạy: xem tranh khắc kim loại như một lĩnh vực độc lập, có chương trình đào tạo chuyên biệt, khuyến khích thử nghiệm giữa kỹ thuật truyền thống và xu hướng hiện đại. Sự phát triển của tranh khắc kim loại không chỉ phụ thuộc vào kỹ thuật mà còn ở việc xây dựng hệ sinh thái nghệ thuật bền vững, kết nối giữa đào tạo, sáng tác và thị trường. Với sự phối hợp giữa nghệ sĩ, nhà nghiên cứu và cơ quan quản lý, loại hình này hoàn toàn có thể khẳng định vị thế trong mỹ thuật đương đại Việt Nam và vươn ra quốc tế.

Một trong những cơ hội lớn nhất của đồ họa tranh in Việt Nam là khả năng mở rộng giao lưu và tiếp cận những xu hướng sáng tác mới. Các họa sĩ Việt đã tham gia nhiều triển lãm đồ họa uy tín như Triển lãm Đồ họa ASEAN (tổ chức định kỳ tại Việt Nam, Thái Lan, Indonesia...), International Print Triennale - Krakow (Ba Lan), hay Biennale of Graphic Arts in Ljubljana (Slovenia). Thông qua những sự kiện này, họa sĩ Việt Nam có cơ hội tiếp xúc với các kỹ thuật in hiện đại, đồng thời mở rộng

tầm nhìn về mỹ thuật đương đại thế giới. Các workshop quốc tế, như chương trình trao đổi họa sĩ, cũng giúp nâng cao trình độ chuyên môn và tạo kết nối trong cộng đồng nghệ thuật quốc tế.

Bên cạnh đó, thị trường nghệ thuật quốc tế ngày càng quan tâm đến tranh đồ họa của các nền nghệ thuật đang phát triển như Việt Nam. Với đặc điểm có thể nhân bản, đồ họa tranh in dễ tiếp cận hơn so với hội họa truyền thống, giúp tác phẩm Việt Nam thâm nhập vào hệ thống phòng tranh và sưu tập nước ngoài. Những họa sĩ Việt như Lê Huy Tiếp, Nguyễn Nghĩa Phương, Nguyễn Ngọc Vinh đã từng giới thiệu các tác phẩm đồ họa tranh in tại các triển lãm nghệ thuật lớn như Bỉ, Ba Lan. Điều này cho thấy khả năng phát triển thị trường cho đồ họa tranh in Việt Nam nếu có chiến lược quảng bá phù hợp.

Ngoài ra, sự hỗ trợ từ các tổ chức nghệ thuật quốc tế cũng là một động lực quan trọng. Các quỹ như UNESCO, British Council, Goethe-Institut, Japan Foundation thường xuyên tổ chức hội thảo, chương trình trao đổi và tài trợ cho họa sĩ trẻ. Ví dụ, dự án “Graphic Art Residency” của ĐH Mỹ thuật Hoàng gia Thái Lan đã thu hút nhiều họa sĩ Việt tham gia, giúp họ trau dồi kỹ năng và mở rộng mạng lưới nghệ thuật. Những hỗ trợ này không chỉ giúp họa sĩ có điều kiện sáng tác mà còn thúc đẩy nghiên cứu và phát triển lý luận về đồ họa tranh in trong nước.

Tuy nhiên, sự hội nhập cũng mang đến không ít thách thức, đặc biệt là cạnh tranh gay gắt từ các nước có nền đồ họa tranh in phát triển mạnh trong khu vực như Thái Lan, Indonesia, Philippines. Các nước này có hệ thống đào tạo đồ họa bài bản, được đầu tư lớn về trang thiết bị và có nhiều họa sĩ đạt được thành tựu đáng kể trong các triển lãm và cuộc thi quốc tế. Chẳng hạn, Thái Lan có chương trình Đồ họa đương đại tại ĐH Silpakorn, nơi thường xuyên hợp tác với các họa sĩ Âu - Mỹ để tổ chức các hội thảo chuyên sâu về in ấn. Trong khi đó, Việt Nam dù có nền tảng đồ họa tranh in từ thời Đông Dương nhưng hệ thống đào tạo chưa thực sự chuyên sâu, khiến họa sĩ gặp khó khăn khi cạnh tranh ở cấp độ quốc tế.

Một vấn đề lớn khác là sự thiếu hụt tài liệu nghiên cứu chuyên sâu về đồ họa tranh in Việt Nam. So với các nước trong khu vực, Việt Nam chưa có nhiều sách

chuyên khảo về đồ họa tranh in, mà chủ yếu là các bài viết rải rác trên các tạp chí mỹ thuật. Các tài liệu quan trọng thường đến từ các nhà nghiên cứu kiêm họa sĩ như Nguyễn Nghĩa Phương, Lê Huy Tiếp, Nguyễn Thị Hải Hoà... nhưng chưa đủ để tạo thành một hệ thống lý luận toàn diện. Trong khi đó, tại Indonesia, Thái Lan, nhiều trường ĐH mỹ thuật đã có những nghiên cứu sâu về kỹ thuật và lịch sử đồ họa tranh in, giúp họa sĩ có nền tảng vững chắc hơn khi sáng tác.

Ngoài ra, việc tiếp cận vật liệu và trang thiết bị in ấn chất lượng cao cũng là một trở ngại. Các loại giấy in chuyên dụng, hay mực in cao cấp thường phải nhập khẩu với chi phí đắt đỏ. Máy in intaglio, máy in litho cũng rất hiếm tại Việt Nam, chủ yếu tập trung ở các trường ĐH mỹ thuật lớn như ĐH Mỹ thuật Việt Nam, ĐH Mỹ thuật TP. HCM. Điều này khiến nhiều họa sĩ phải tự chế tạo hoặc sử dụng phương pháp thủ công, gây hạn chế trong quá trình sáng tác. Trong thực tế sáng tác tại Việt Nam, việc tiếp cận các loại giấy in chuẩn quốc tế này vẫn còn rất hạn chế. Ngoại trừ một vài dịp tài trợ từ các tổ chức văn hóa hoặc các đợt giao lưu quốc tế (chẳng hạn từ Đức, Pháp ...), thì phần lớn họa sĩ trong nước không có điều kiện để sử dụng thường xuyên do giá thành cao, nguồn nhập khẩu khó khăn và thiếu đại lý phân phối chính thức. Do đó, các họa sĩ tranh khắc kim loại Việt Nam buộc phải tìm cách thích nghi bằng việc sử dụng các loại giấy công nghiệp phổ thông, mực offset... Chính những hạn chế về chất liệu bề mặt in và vật tư hỗ trợ đã khiến tranh khắc kim loại Việt Nam dù có nội dung phong phú đáng ghi nhận, vẫn gặp rào cản trong việc phát triển chuyên sâu và đạt đến chất lượng quốc tế. Đồng thời, điều này cũng làm giảm sức cạnh tranh của tranh in Việt Nam trên thị trường nghệ thuật khu vực và thế giới.

Bên cạnh những khó khăn về kỹ thuật, thị hiếu nghệ thuật trong nước cũng là một rào cản đối với đồ họa tranh in. Thị trường Mỹ thuật Việt Nam vẫn chủ yếu xoay quanh tranh sơn dầu, sơn mài, acrylic, trong khi tranh đồ họa chưa thực sự được đánh giá tương xứng. Các nhà sưu tập trong nước ít quan tâm đến đồ họa tranh in, dẫn đến việc tiêu thụ tác phẩm vẫn còn hạn chế. Ngay cả trong các cuộc triển lãm mỹ thuật quốc gia, số lượng tranh đồ họa được trưng bày cũng ít hơn so với các loại hình khác. Điều này đặt ra thách thức trong việc nâng cao nhận thức và xây dựng thị trường cho

đồ họa tranh in tại Việt Nam.

Diễn hình như cuộc thi và Triển lãm Tranh Đồ họa các nước ASEAN, được tổ chức lần đầu vào năm 2014, tổ chức thường niên 2 năm một lần đã trở thành một sự kiện quan trọng, nơi các họa sĩ đồ họa trong khu vực có cơ hội giao lưu, giới thiệu và học hỏi những thành tựu mới về sáng tác tranh in. Sự kiện này không chỉ là dịp để các họa sĩ Việt Nam tham gia trưng bày tác phẩm mà còn mở ra cánh cửa kết nối với giới chuyên môn quốc tế. Trong bối cảnh hội nhập ngày càng sâu rộng, tranh khắc kim loại Việt Nam đối diện với nhiều cơ hội để phát triển, nhưng đồng thời cũng gặp không ít thách thức khi đứng trước sự cạnh tranh với những nền nghệ thuật đồ họa phát triển hơn trong khu vực. Việc tham gia sân chơi chung của ASEAN giúp tranh khắc kim loại Việt Nam mở rộng phạm vi ảnh hưởng và tiếp cận với những xu hướng mới của nghệ thuật đồ họa. Một trong những lợi ích lớn nhất là khả năng tiếp xúc với những kỹ thuật in ấn tiên tiến từ các quốc gia có nền đồ họa phát triển mạnh như Thái Lan, Indonesia hay Singapore. Những quốc gia này đã đầu tư mạnh mẽ vào các xưởng in hiện đại, nơi họa sĩ có thể thực hiện các thử nghiệm sáng tạo với kim loại, kết hợp các phương pháp truyền thống với công nghệ in ấn mới. Trong khi đó, tại Việt Nam, tranh khắc kim loại vẫn chủ yếu dựa vào phương pháp thủ công và các xưởng in quy mô nhỏ tại các trường Mỹ thuật, khiến các họa sĩ ít có cơ hội thử nghiệm với kỹ thuật in mới. Vì vậy, cuộc thi và triển lãm là cơ hội để đồ họa Việt Nam tiếp xúc với các vật liệu tiên tiến, quy trình in đa dạng và cách tổ chức triển lãm chuyên nghiệp hơn.

Bên cạnh đó, việc có mặt trong triển lãm ASEAN giúp họa sĩ Việt Nam tăng cường giao lưu nghệ thuật, mở rộng quan hệ với các họa sĩ trong khu vực và tìm kiếm cơ hội hợp tác dài hạn. Các cuộc đối thoại về kỹ thuật, tư duy sáng tạo giữa họa sĩ các nước không chỉ giúp họ học hỏi từ nhau mà còn tạo ra động lực đổi mới trong sáng tác. Một số họa sĩ Việt Nam đã tận dụng cơ hội này để đưa tác phẩm ra quốc tế thông qua những triển lãm mang tính toàn cầu hơn. Hơn nữa, tranh khắc kim loại vốn là một dòng tranh đòi hỏi kỹ thuật chuyên biệt, do đó việc tham gia sân chơi ASEAN cũng là dịp để Việt Nam khẳng định năng lực sáng tạo và khả năng thích ứng với xu hướng hiện đại, từ đó xây dựng một bản sắc riêng biệt cho tranh in Việt Nam.

Mặc dù có cơ hội vươn ra khu vực, tranh khắc kim loại Việt Nam vẫn gặp nhiều khó khăn trong việc cạnh tranh với các nước ASEAN khác. Một trong những thách thức lớn nhất là hạn chế về cơ sở vật chất và công nghệ in ấn. Hiện nay, hệ thống máy móc phục vụ cho tranh khắc kim loại tại Việt Nam còn rất khiêm tốn. Theo nhận định của nhiều chuyên gia, nếu so sánh tổng thể các thiết bị in ấn từ các trường Mỹ thuật và xưởng đồ họa tại Việt Nam, thì chúng cũng chỉ tương đương với một xưởng nhỏ của một trường Mỹ thuật tỉnh lẻ ở Thái Lan. Điều này đồng nghĩa với việc họa sĩ đồ họa Việt Nam không có đủ điều kiện tiếp cận với những thiết bị tiên tiến, khiến quá trình sáng tác gặp nhiều hạn chế cả về mặt kỹ thuật lẫn chất lượng tác phẩm. Ngoài ra, một khó khăn khác đến từ chính sự thay đổi trong xu hướng nghệ thuật đương đại. Trong khi tranh khắc kim loại vẫn giữ vai trò quan trọng trong nền mỹ thuật Việt Nam, thì trên trường quốc tế, các loại hình tranh in hiện đại như tranh in kỹ thuật số, tranh in kết hợp đa phương tiện (mixed media) đang ngày càng phát triển mạnh mẽ. Những phương pháp này không chỉ giúp rút ngắn thời gian sáng tác mà còn mang lại nhiều hiệu ứng thị giác phong phú, dễ dàng thu hút sự quan tâm của công chúng và thị trường nghệ thuật. Trước áp lực của sự đổi mới, nếu tranh khắc kim loại Việt Nam không tìm cách thích nghi, đổi mới về nội dung và hình thức thể hiện, thì có nguy cơ bị thu hẹp phạm vi ảnh hưởng trong dòng chảy nghệ thuật đương đại. Một thách thức không nhỏ khác là việc định hình bản sắc riêng trong bối cảnh hội nhập. Tranh khắc kim loại Việt Nam vốn dĩ học hỏi từ phương Tây, nhưng các họa sĩ trong nước đã điều chỉnh để phù hợp với điều kiện sáng tác và quan niệm thẩm mỹ phản ánh tư duy tạo hình bản sắc Việt. Tuy nhiên, khi tham gia vào sân chơi ASEAN, họa sĩ Việt Nam cần tìm ra cách thể hiện mới mẻ hơn, để không chỉ đơn thuần là một sự tiếp nối của phương pháp cũ, mà còn có dấu ấn cá nhân, phản ánh được đặc điểm văn hóa, lịch sử của Việt Nam trong mỗi tác phẩm. Nếu chỉ duy trì những kỹ thuật truyền thống mà không có sự đổi mới, họa sĩ Việt Nam có thể sẽ bị lu mờ giữa những nền đồ họa phát triển mạnh hơn trong khu vực.

Dù tranh khắc kim loại có nhiều tiềm năng về tạo hình và kỹ thuật, song tại Việt Nam, các triển lãm chuyên sâu về thể loại này vẫn chưa nhiều. Chưa có một triển

lăm cá nhân độc lập nào chỉ thiên về chất liệu tranh khắc kim loại. Một phần nguyên nhân là do kích thước tranh đồ họa thường nhỏ, không dễ thu hút công chúng như các tranh sơn dầu khổ lớn. Chính vì vậy, các họa sĩ đồ họa thường phải kết hợp nhiều loại hình hoặc tổ chức triển lãm nhóm với tranh thuộc các chất liệu khác nhau để có được không gian trưng bày phong phú hơn. Ngoài ra, để thực hiện một triển lãm tranh khắc kim loại, họa sĩ cần đầu tư nhiều thời gian vào quá trình sáng tác và thử nghiệm kỹ thuật, trong khi nhu cầu thị trường dành cho tranh đồ họa tại Việt Nam chưa thực sự mạnh. Trong tương lai, nếu có thêm nhiều họa sĩ mạnh dạn tổ chức triển lãm cá nhân về tranh khắc kim loại, cùng với sự hỗ trợ của các tổ chức nghệ thuật, tranh đồ họa tại Việt Nam sẽ có thêm cơ hội khẳng định vị thế của mình trên thị trường nghệ thuật trong nước và quốc tế.

Tiểu kết

Về đặc trưng nghệ thuật, tranh khắc kim loại Việt Nam trong giai đoạn 1976 đến 2024 có thẩm mỹ tạo hình kết hợp tính phân tích diễn tả khối và cái nhìn khái quát ước lệ tạo nên lối tạo hình đặc thù trong tranh khắc kim loại. Bên cạnh đó, các họa sĩ đã linh hoạt vận dụng kỹ thuật từ phương Tây trong điều kiện vật tư hạn chế tại Việt Nam, đồng thời vẫn giữ được tinh thần tạo hình Á Đông thông qua cách tổ chức hình thể, không gian và ngôn ngữ biểu đạt. Sự dung hòa này thể hiện tính sáng tạo trong thích nghi với bối cảnh, góp phần định hình diện mạo riêng cho dòng tranh khắc kim loại của Việt Nam hiện đại. Về xu hướng tạo hình mang đặc trưng vùng miền: miền Bắc nổi bật với xu hướng tượng trưng, miền Nam thiên về hiện thực đời sống với tính tự sự và gần gũi với xu hướng hiện thực, trong khi miền Trung phổ biến xu hướng hiện thực mang tính khái quát. Các xu hướng này không tách rời nhau, mà bổ sung, ảnh hưởng lẫn nhau, tạo nên một tổng thể phong phú và đa dạng trong quá trình vận động của nghệ thuật tranh khắc kim loại Việt Nam.

Luận bàn về tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 làm rõ các khía cạnh mang tính thời đại. *Thứ nhất*, về giá trị nghệ thuật, tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 là một thể loại nghệ thuật mang đậm tính thời đại, thể hiện rõ giá trị nghệ thuật và bản sắc văn hóa dân tộc. Với kỹ thuật và ngôn ngữ tạo hình

đặc thù, thể loại này không chỉ là minh chứng cho quá trình tiếp biến văn hóa có chọn lọc mà còn khẳng định sự không hòa tan trong giao thoa nghệ thuật, giữ vững bản sắc riêng. Tranh khắc kim loại đóng vai trò như một phương tiện biểu đạt tư tưởng và cảm xúc, hình thành những đặc điểm tạo hình phù hợp với ngữ cảnh văn hóa và tư duy nghệ thuật trong nước. Giá trị nghệ thuật của thể loại này được thể hiện qua sự duy trì ổn định trong hệ thống nghệ thuật chuyên nghiệp, góp phần làm phong phú diện mạo đồ họa Việt Nam. Từ góc độ nghệ thuật học, tranh khắc kim loại Việt Nam là một trường hợp điển hình của sự tiếp biến kỹ thuật phương Tây trong nghệ thuật tạo hình, được điều chỉnh để phục vụ mục tiêu biểu đạt mang tính dân tộc. Qua đó, thể loại này khẳng định vị trí và giá trị trong tiến trình phát triển của nghệ thuật đồ họa tranh in Việt Nam.

Thứ hai, trong bối cảnh nghệ thuật đồ họa Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024, tranh khắc kim loại có mối tương quan nhất định với các thể loại tranh in khác, mặc dù có sự tương đồng về tư duy nghệ thuật, bắt nguồn từ nền tảng đào tạo chung, sự linh hoạt trong thực hành và ảnh hưởng của tư duy tạo hình hậu chiến, nhưng tranh khắc kim loại vẫn thể hiện rõ sự khác biệt về kỹ thuật và thẩm mỹ, nổi bật bởi yêu cầu kỹ thuật đòi hỏi sự chuẩn xác trong thao tác, khả năng kiểm soát chất liệu và tạo hiệu ứng thị giác mạnh mẽ. Đồng thời, thể loại này cho phép họa sĩ kết hợp linh hoạt giữa biểu đạt cảm xúc và diễn tả mảng khối, tạo nên chiều sâu nghệ thuật riêng biệt. Chính những đặc điểm này đã giúp tranh khắc kim loại khẳng định vị trí độc lập và giá trị đặc thù trong toàn cảnh nghệ thuật đồ họa tranh in Việt Nam.

Thứ ba, tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024 đã khẳng định vị thế đặc thù trong dòng chảy phát triển của nghệ thuật đồ họa Việt Nam, với những đóng góp nổi bật trên phương diện nghệ thuật, văn hóa và xã hội. Về phương diện nghệ thuật, thể loại này sở hữu kỹ thuật và ngôn ngữ tạo hình đặc trưng, đòi hỏi độ chuẩn xác cao trong thao tác, sự kiên trì trong quá trình thực hiện, cùng với tư duy tổ chức hình ảnh mang tính hệ thống và sáng tạo. Dù điều kiện vật tư và thiết bị còn hạn chế, các họa sĩ Việt Nam vẫn kiên trì theo đuổi và phát triển thể loại này, thể hiện bản lĩnh nghề nghiệp và khả năng thích ứng linh hoạt. Trên phương diện văn hóa, tranh khắc kim loại góp phần lưu giữ bản sắc dân tộc, phản ánh quá trình chuyển dịch tư tưởng và đời sống xã hội qua từng thời kỳ, tái hiện những lát cắt văn hóa Việt

Nam bằng ngôn ngữ tạo hình. Về mặt xã hội, thể loại này không chỉ là sản phẩm nghệ thuật đơn thuần mà còn là một hình thức diễn ngôn xã hội, thể hiện mối quan tâm của nghệ sĩ đối với các vấn đề như văn hóa truyền thống, chiến tranh, ký ức hậu chiến, môi trường, đại dịch và thân phận con người... Trong bối cảnh toàn cầu hóa nghệ thuật, tranh khắc kim loại Việt Nam đang đối mặt với cả cơ hội và thách thức. Cơ hội đến từ việc mở rộng không gian giao lưu, tiếp cận công nghệ mới, xu hướng tạo hình hiện đại và học hỏi từ các nền đồ họa phát triển trong khu vực và quốc tế. Tuy nhiên, thách thức cũng đặt ra trong việc giữ gìn bản sắc dân tộc, định vị phong cách cá nhân và xây dựng tiếng nói riêng trong môi trường nghệ thuật đương đại đầy cạnh tranh. Chính sự bền bỉ trong kỹ thuật, sự phong phú trong biểu đạt thẩm mỹ và khả năng phản ánh chiều sâu văn hóa - xã hội đã giúp tranh khắc kim loại giữ vững vị trí và giá trị trong tiến trình phát triển của nghệ thuật đồ họa tranh in Việt Nam.

KẾT LUẬN

1. Trải qua gần nửa thế kỷ phát triển (1976 đến 2024), tranh khắc kim loại Việt Nam đã từng bước xác lập vị thế riêng trong dòng chảy mỹ thuật hiện đại dân tộc. Từ một loại hình nghệ thuật du nhập từ phương Tây, thể loại này đã được các họa sĩ Việt Nam tiếp biến, chuyển hóa và sáng tạo để trở thành một hình thức biểu đạt mang đậm tinh thần dân tộc và bản sắc văn hóa Việt. Những nỗ lực bền bỉ của nhiều thế hệ nghệ sĩ, cùng với sự đóng góp của các nhà giáo và nhà nghiên cứu, đã giúp tranh khắc kim loại khẳng định vai trò trong đời sống mỹ thuật nước nhà. Tuy không phổ biến rộng rãi như tranh sơn mài hay tranh lụa, tranh khắc kim loại vẫn giữ được sự hiện diện ổn định trong thực hành nghệ thuật đồ họa, nhờ vào ngôn ngữ tạo hình rõ nét, chiều sâu biểu đạt và khả năng thể hiện đa dạng các nội dung thị giác.

2. Giai đoạn 1976 đến 2024 đánh dấu sự phát triển mạnh mẽ của tranh khắc kim loại cả về nội dung và hình thức nghệ thuật. Về nội dung nghệ thuật, thể loại này không chỉ phản ánh hiện thực xã hội mà còn thể hiện chiều sâu tư tưởng, tâm thức cá nhân và sự nhạy bén của nghệ sĩ trước các vấn đề văn hóa, lịch sử và xã hội đương đại. Về hình thức nghệ thuật, tranh khắc kim loại cho thấy sự đa dạng trong kỹ thuật và chất liệu, từ vật liệu truyền thống đến các thử nghiệm mới, đồng thời mở rộng khả năng trình bày và tương tác thẩm mỹ. Sự linh hoạt trong tiếp thu kỹ thuật quốc tế và tinh thần sáng tạo không ngừng đã góp phần hình thành bản sắc riêng cho thể loại này, vừa kế thừa truyền thống, vừa thích ứng với thời đại.

3. Những đặc trưng nghệ thuật nổi bật của tranh khắc kim loại Việt Nam được thể hiện qua lối tạo hình kết hợp giữa tư duy phân tích khối và cái nhìn khái quát ước lệ. Sự dung hòa giữa kỹ thuật phương Tây và tinh thần tạo hình Á Đông trong điều kiện vật tư hạn chế đã phản ánh khả năng thích nghi sáng tạo của các họa sĩ Việt Nam. Đồng thời, xu hướng tạo hình mang đặc trưng vùng miền: xu hướng tượng trưng phổ biến ở miền Bắc, hiện thực ở miền Nam và hiện thực khái quát ở miền Trung, đã tạo nên một tổng thể phong phú, phản ánh sự đa dạng và chuyển động không ngừng của thể loại này trong đời sống mỹ thuật Việt Nam.

4. Tranh khắc kim loại cũng khẳng định giá trị nghệ thuật nổi bật thông qua

ngôn ngữ tạo hình đặc thù, đóng vai trò như một phương tiện biểu đạt tư tưởng và cảm xúc, phản ánh quá trình tiếp biến văn hóa có chọn lọc mà không hòa tan. Từ góc độ nghệ thuật học, đây là một trường hợp điển hình của sự điều chỉnh kỹ thuật phương Tây để phục vụ mục tiêu biểu đạt mang tính dân tộc, góp phần làm phong phú diện mạo đồ họa tranh in Việt Nam.

5. Trong hệ thống nghệ thuật đồ họa, tranh khắc kim loại có mối tương quan với các thể loại tranh in khác, bắt nguồn từ nền tảng đào tạo chung và tư duy tạo hình hậu chiến. Tuy nhiên, thể loại này vẫn giữ được sự khác biệt rõ nét về kỹ thuật và thẩm mỹ, nổi bật bởi yêu cầu cao về độ chính xác, khả năng kiểm soát chất liệu và hiệu ứng thị giác mạnh mẽ. Sự kết hợp giữa biểu đạt cảm xúc và diễn tả mảng khối đã tạo nên chiều sâu nghệ thuật riêng biệt, giúp tranh khắc kim loại khẳng định vị trí độc lập trong toàn cảnh nghệ thuật đồ họa Việt Nam hiện đại.

6. Trong bối cảnh hội nhập nghệ thuật khu vực và quốc tế, tranh khắc kim loại Việt Nam đứng trước cả cơ hội và thách thức. Việc tiếp cận các dòng kỹ thuật và tư duy sáng tạo từ các nước xã hội chủ nghĩa trước đây, cũng như ảnh hưởng của nghệ thuật đương đại sau năm 2000, đã mở rộng khả năng biểu đạt và thúc đẩy nghệ sĩ đổi mới ngôn ngữ tạo hình cá nhân. Tuy nhiên, để khẳng định vị thế trong thời đại mới, thể loại này cần tiếp tục đổi mới nội dung, làm chủ công nghệ, vật liệu, gia tăng giá trị sáng tạo, đồng thời giữ vững tinh thần dân tộc - yếu tố cốt lõi làm nên bản sắc riêng. Việc làm sâu sắc thêm tầm tư tưởng và cảm xúc trong sáng tác sẽ góp phần tạo ra những tác phẩm có giá trị thẩm mỹ và nhân văn, đóng góp tích cực vào diện mạo mỹ thuật Việt Nam đương đại.

**DANH MỤC CÔNG TRÌNH KHOA HỌC CỦA TÁC GIẢ ĐÃ CÔNG BỐ
LIÊN QUAN ĐẾN ĐỀ TÀI LUẬN ÁN**

1. Trầm Thị Trạch Oanh (2022), “Ánh sáng và màu sắc trong tạo hình tranh khắc kim loại Việt Nam”, Tạp chí *Văn hoá Nghệ thuật*, số 488, tr.96-100.
2. Trầm Thị Trạch Oanh, Phan Thị Quỳnh Lam (2024), “Yếu tố truyền thống trong tranh khắc kim loại Việt Nam”, Hội thảo khoa học quốc gia: *Di sản Nghệ thuật Việt Nam - Bảo tồn và phát huy*, tập 1, Nxb Đà Nẵng, tr.463-470.
3. Trầm Thị Trạch Oanh (2024), “Những chuyển biến của tranh khắc kim loại giai đoạn 1976 đến nay”, Tạp chí *Văn hóa học*, tập 1, số 2(72), tr.74-80.
4. Trầm Thị Trạch Oanh (2025), “Biểu hiện đề tài tranh khắc kim loại Việt Nam”, Tạp chí *Mỹ thuật*, số 384 (1&2/2025), tr.30-35.
5. Trầm Thị Trạch Oanh (2025), “Ký ức chiến tranh trong tranh khắc kim loại Việt Nam tiêu biểu”, Tạp chí *Nghiên cứu Mỹ thuật*, số 03 (21) 4/2025, tr 89-94.
6. Trầm Thị Trạch Oanh (2025), “Đặc trưng nghệ thuật tranh khắc kim loại Việt Nam” Tạp chí *Giáo dục Nghệ thuật*, số 55 (8/2025), tr.38-42.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

Tài liệu trong nước

1. Phan Phương Anh - Đặng Hoài Giang (2017), “Biến đổi văn hóa: Khái niệm và 1 số cách tiếp cận nghiên cứu”, Tạp chí *Văn hóa học*, số 6 (34), tr.3 - 13.
2. Nguyễn Lương Tiểu Bạch (Chủ biên) (2005), *Mỹ thuật Việt Nam hiện đại*, Nxb Mỹ thuật - Viện Mỹ thuật, Hà Nội.
3. Lê Quốc Bảo (2005), *Bản sắc văn hóa dân tộc và phong cách nghệ thuật*, Nxb Mỹ thuật, Hà Nội.
4. Lê Quốc Bảo (2015), “Trường Mỹ thuật Việt Nam 1925-2015 trường đời của tôi”, Tạp chí Nghiên cứu Mỹ thuật, số 04(08) tháng 12 năm 2015, tr.85 - 90.
5. Nguyễn Công Bằng (2004), *Vai trò của đường nét trong tranh đồ họa*, Khóa luận tốt nghiệp khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM.
6. Trần Lâm Biền (2000), *Một con đường tiếp cận lịch sử*, Nxb Văn hóa dân tộc, Hà Nội.
7. Phạm Văn Bích (2001), *Mỹ học cơ bản và nâng cao*, Nxb Văn hoá - Thông tin.
8. Bộ Giáo dục và Đào tạo (2022), *Mĩ thuật 10 - Bộ sách Kết nối tri thức với cuộc sống*, Nxb Giáo dục Việt Nam, Hà Nội.
9. Bộ Lao động - Thương binh và Xã hội (2020), Thông tư số 10/2020/TT-BLĐTBXH quy định tiêu chuẩn, định mức sử dụng thiết bị dạy nghề trong các cơ sở giáo dục nghề nghiệp.
10. Bộ Văn hóa Thông tin (1991), *Triển lãm mỹ thuật toàn quốc 1986 - 1990*, Hội Mỹ thuật Việt Nam, Hà Nội.
11. Bộ Văn hóa Thông tin (1996), *Triển lãm mỹ thuật toàn quốc 1991 - 1995*, Hội Mỹ thuật Việt Nam, Hà Nội.
12. Bộ Văn hóa Thông tin (1996), *Triển lãm mỹ thuật toàn quốc 1991 - 1995*, Hội Mỹ thuật Việt Nam, Hà Nội.
13. Bộ Văn hóa Thông tin (2001), *Triển lãm mỹ thuật toàn quốc 1996 - 2000*, Hội Mỹ thuật Việt Nam, Hà Nội.
14. Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch (2005), *Triển lãm mỹ thuật toàn quốc 2001-2005*, Hội Mỹ thuật Việt Nam, Hà Nội.

15. Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch (2010), *Triển lãm mỹ thuật toàn quốc 2006-2010*, Hội Mỹ thuật Việt Nam, Hà Nội.
16. Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch (2015), *Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2011-2015*, Hội Mỹ thuật Việt Nam, Hà Nội.
17. Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch (2020), *Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2016-2020*, Hội Mỹ thuật Việt Nam, Hà Nội.
18. Phan Ngọc Lan Chi (2011), *Sắc độ trong tranh in khắc kẽm*, Khóa luận tốt nghiệp khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM.
19. Phạm Thị Chính (2006), *Giáo trình Mỹ thuật học*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
20. Phạm Thị Chính (2010), *Lịch sử Mỹ thuật Việt Nam*, Nxb ĐH Sư Phạm, Hà Nội.
21. Trần Khánh Chương (2015), “Mỹ thuật Việt Nam trong thời kỳ đổi mới”, *Hội thảo 70 năm Mỹ thuật Việt Nam (1945 - 2015)*, tr.110 - 127.
22. Phạm Hùng Cường (2000), *Cảm thụ thị giác - những nguyên lý cơ bản*, Trường ĐH Xây dựng, Hà Nội.
23. Võ Thị Mỹ Diệu, (2015), *Màu sắc trong tranh khắc kẽm*, Khóa luận tốt nghiệp khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM.
24. Nguyễn Viết Dũng (2016), *Yếu tố tiếp biến trong nghệ thuật tranh in Việt Nam giai đoạn 2000 - 2015*, Luận văn thạc sĩ mỹ thuật tạo hình, Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam.
25. Trần Duy (2002), *Cảm luận nghệ thuật*, Nxb Mỹ thuật, Hà Nội.
26. Nguyễn Nghĩa Duyệt (2004), “Về việc thực hiện chương trình đào tạo của khoa Đồ họa”, *Tạp chí Nghiên cứu Mỹ thuật*, số 1(9) tháng 4 năm 2004, tr.25-28.
27. Chu Mạnh Dương (2011), *Hệ thống và chủ giải thuật ngữ tranh in*, Khóa luận tốt nghiệp - Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam.
28. Chu Mạnh Dương, (2015), *Vai trò đường nét trong tranh khắc kẽm*, Khóa luận tốt nghiệp khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM.
29. ĐH Mỹ thuật Việt Nam - Viện Mỹ thuật (2005), *Mỹ thuật Việt Nam hiện đại*, Nxb Mỹ thuật, Hà Nội.

30. ĐH Mỹ thuật Việt Nam - Viện Mỹ thuật (2007), *20 năm Mỹ thuật Việt Nam thời kỳ đổi mới 1986 - 2006*, Kỷ yếu hội thảo khoa học, Nxb Mỹ thuật, Hà Nội.
31. Cồ Thanh Đàm (2008), *Mỹ thuật Việt Nam thời kỳ đổi mới*, Nxb Mỹ thuật, Hà Nội.
32. Phùng Quang Đông, (2016), *Kỹ thuật khắc kẽm nóng trong đồ họa tranh in*, Khóa luận tốt nghiệp khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM.
33. Khoa đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM (2008), *Khoa Đồ họa 1976 - 2008*, Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM.
34. Khoa đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam (1991), *Giáo trình đồ họa*, Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam.
35. Nguyễn Thế Giáp (2013), *Hiệu quả nghệ thuật của tranh in kẽm Việt Nam hiện đại*, Luận văn - Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam.
36. Lê Đông Hà (2012), “Triển lãm tranh đồ họa ASEAN 2012: Nhân thức mới về đồ họa hiện đại”, Tạp chí *Quân đội nhân dân*, Số 18444.-16.8.2012, tr.5.
37. Phạm Hà Hải (2016), “Một góc nhìn “mở cửa- mỹ thuật 30 năm thời kỳ đổi mới (1986-2016)”, Tạp chí *Mỹ thuật*, số 285, tr.48-50.
38. Nguyễn Thị Xuân Hạnh (2006), *Tình dân tộc và hiện đại trong tranh khắc kim loại*, luận văn thạc sĩ Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM.
39. Nguyễn Thị Xuân Hạnh, *Giáo trình bộ môn in khắc kẽm*, Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM.
40. Lê Thị Hiền, (2013), *Yếu tố đậm nhạt trong tranh khắc kẽm*, Khóa luận tốt nghiệp khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM.
41. Nguyễn Văn Hiền (2007), *Khoảng trống trong tranh đồ họa*, luận văn thạc sĩ - Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam.
42. Lý Tùng Hiếu (2019), *Giao lưu tiếp biến văn hóa và sự biến đổi văn hóa Việt Nam*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.
43. Nguyễn Phi Hoanh (1970), *Lược sử mỹ thuật Việt Nam*, Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội.
44. Nguyễn Đức Hòa (2010), “Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc Việt Nam tư liệu và bình luận”, Tạp chí *Nghiên cứu Mỹ thuật*, số 4 (36) tháng 12 năm 2010, tr.78-86.

45. Nguyễn Đức Hòa (2011), “Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc Việt Nam tư liệu và bình luận” (tiếp theo số 4(36) năm 2010, Tạp chí *Nghiên cứu Mỹ thuật*, số 1 (37) tháng 3 năm 2011, tr.76-87.
46. Nguyễn Đức Hòa (2011), “Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc Việt Nam tư liệu và bình luận” (phần 3, tiếp theo số 1 (37) năm 2011), Tạp chí *Nghiên cứu Mỹ thuật*, số 2 (38) tháng 6 năm 2011, tr.72-87.
47. Nguyễn Đức Hòa (2011), “Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc Việt Nam tư liệu và bình luận” (phần 4 tiếp theo số 2 (38) năm 2011), Tạp chí *Nghiên cứu Mỹ thuật*, số 3 tháng 9 (39) năm 2011, tr.70-85.
48. Nguyễn Đức Hòa (2011), “Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc Việt Nam tư liệu và bình luận”, tiếp theo số 3, Tạp chí *Nghiên cứu Mỹ thuật*, số 4/12/2011, tr.79-86.
49. Nguyễn Đức Hòa (2011), “Vì sự phát triển phong phú của các chất liệu mỹ thuật mà cần định danh, định tính cho chính xác hơn”, Tạp chí *Nghiên cứu - Lý luận - Phê Bình - Thông tin Mỹ thuật*, số 217 (01-2011), tr.12-14.
50. Nguyễn Đức Hòa (2012), “Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc Việt Nam tư liệu và bình luận: phần cuối (tham khảo và bình luận so sánh với các triển lãm Mỹ thuật toàn quốc của Trung quốc - Thái lan- Pháp)”, Tạp chí *Nghiên cứu Mỹ thuật*, số 3 +4 tháng 12 năm 2012, tr.144-161.
51. Nguyễn Đức Hòa (2015), “Lược sử các triển lãm Mỹ thuật toàn quốc Việt Nam”, phần 5, lần thứ 14 năm 2015, Tạp chí *Mỹ thuật nhiếp ảnh*, số 9 năm 2015, tr.53-57.
52. Nguyễn Đức Hòa (2015), “Lược sử các triển lãm Mỹ thuật toàn quốc Việt Nam”, phần 6, lần thứ 15 năm 2000, Tạp chí *Mỹ thuật nhiếp ảnh*, số 10 năm 2015, tr.54-59.
53. Nguyễn Thị Hải Hòa (2011), “Dấu ấn của quá trình phát triển tranh khắc kim loại ở Việt Nam”, Tạp chí *Mỹ thuật*, số 222, tr.41,42.
54. Nguyễn Thụy Hoàng (2013), *Đường nét trong tranh in khắc kẽm*, Khóa luận tốt nghiệp khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM.

55. Lê Thị Hồng (2016), *Hiệu quả Nghệ thuật trong tranh khắc kim loại của họa sĩ Lê Mai Khanh, Lê Huy Tiếp và Nguyễn Nghĩa Phương*, luận văn thạc sĩ - Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam.
56. Hội Mỹ Thuật Việt Nam (2011), *Những vấn đề Mỹ thuật Việt Nam hiện đại*, Nxb Mỹ thuật, Hà Nội.
57. Uyên Huy (Huỳnh Văn Mười) (2009), *Màu sắc và phương pháp sử dụng*, Nxb Lao động - Xã hội, Hà Nội.
58. Uyên Huy (Huỳnh Văn Mười) (2018), *Nghệ thuật thị giác và những vấn đề cơ bản*, Nxb. Mỹ thuật, Hà Nội.
59. Đỗ Thị Bích Huyền, (2014), *Sự kết hợp giữa mảng và nét trong tranh khắc kẽm*, Khóa luận tốt nghiệp khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM.
60. Phạm Trung Hưng (2014), *Tác động của kỹ thuật số đến sáng tác tranh in tại Việt Nam*, Luận văn thạc sĩ mỹ thuật tạo hình, Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam.
61. Bùi Như Hương, Phạm Trung (2012), *Nghệ thuật đương đại Việt Nam 1990 - 2000*, Nxb Tri thức, Hà Nội.
62. Nguyễn Thị Hương (2015), *Giao lưu, tiếp biến văn hóa trong bối cảnh toàn cầu hóa và hội nhập quốc tế hiện nay*, Nxb Học viện chính trị quốc gia HCM.
63. Nguyễn Thừa Hỷ (2014), “Tiếp biến văn hóa Việt Nam dưới góc nhìn lý thuyết hệ thống”, Tạp chí *Khoa học xã hội Việt Nam*, số 9 (82), tr.93.
64. Đỗ Văn Khang (chủ biên), Nguyễn Trân, Đỗ Thị Minh Thảo, Nguyễn Ngọc Ánh (2011), *Nghệ thuật học*, Nxb. Thông tin và Truyền thông, Hà Nội.
65. Trần Tiểu Lâm - Phạm Thị Chinh (2013), *Mỹ thuật học*, Nxb ĐH Sư Phạm, Hà Nội.
66. Nguyễn Duy Lãm (2004), “Triển lãm tranh in khắc 2004 một chuyển động âm thầm và lắng đọng”, Tạp chí *Mỹ thuật*, số 110 (68) tháng 6 năm 2004, tr.35-36.
67. Nguyễn Duy Lãm (2008), “Vài nét về Nghệ thuật đồ họa trong giai đoạn hiện nay”, Kỷ yếu Hội thảo *Mỹ thuật Việt Nam trong thời kỳ Hội nhập Quốc tế*, Hội Mỹ thuật Việt Nam, Nxb Mỹ thuật, Hà Nội, tr.198 -202.
68. Nguyễn Duy Lãm (2009), “Vài nét về nghệ thuật đồ họa trong quá trình hội nhập hiện nay”, Tạp chí *Mỹ thuật*, số 195(3), 1-9-12.

69. Nguyễn Đức Lâm (2005), *Cảm nhận về vẻ đẹp của tranh khắc kẽm*, Khóa luận tốt nghiệp - Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam.
70. Nguyễn Thị Kim Loan (2011), “Yếu tố nội sinh và ngoại sinh trong giao lưu văn hóa”, *Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật*, số 322, tr.87 - 90.
71. Lê Thanh Lộc (1998), *Từ điển Mỹ thuật*, Nxb Văn hóa thông tin, Hà Nội.
72. Vương Hoàng Lực (2023) tái bản, *Nguyên lý hội họa đen trắng*, Nxb Hồng Đức, Hà Nội.
73. Bùi Thị Thanh Mai (2010), “Vị trí của tranh in hiện nay”, *Tạp chí Mỹ thuật*, 195, tr.19-21.
74. Bùi Thị Thanh Mai (2021), “Những nhân tố tác động đến sáng tác mỹ thuật Việt Nam giai đoạn 1886 đến 2016”, *Một số kết quả nghiên cứu khoa học 2020*, Nxb Thế giới, Hà Nội, tr.298 - 311.
75. Đặng Thị Bích Ngân (chủ biên), Nguyễn Duy Lãm, Nguyễn Thế Hùng, Trần Khánh Chương, Trần Việt Sơn (2002), *Từ điển thuật ngữ mỹ thuật phổ thông*, Nxb. Mỹ thuật, Hà Nội.
76. Võ Kim Ngân (2017), *Hòa sắc trong tranh phong cảnh in kim loại*, Khóa luận tốt nghiệp khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM.
77. Võ Thị Thúy Ngân (2012), *Chân dung trong tranh khắc kẽm*, Khóa luận tốt nghiệp khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM.
78. Nhà xuất bản Sự thật (1963), *Nguyên lý mỹ học Mác - Lênin*, tập 4, Nxb Sự thật, Hà Nội.
79. Nghiêm Minh Nhã (2013), *Kỹ thuật in kẽm Aquatine*, Khóa luận tốt nghiệp khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM.
80. Vũ Duy Nghĩa (1997), “Đồ họa trong dòng chảy Mỹ thuật Việt Nam”, *Tạp chí Mỹ thuật thời nay*, số 16, tr.24-26.
81. Vũ Duy Nghĩa, Nguyễn Hùng (1988), “Suy nghĩ về sức sống của đồ họa”, *Tạp chí Mỹ thuật*, số 1, tr.10-16.
82. Hoàng Thị Nhi (2011), *Mảng nét trong tranh khắc kẽm*, Khóa luận tốt nghiệp khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM

83. Trinh Nguyễn (2012), “Định vị tranh đồ họa Việt Nam”, *Báo Thanh niên*, số 220.-7.8.2012.-Tr.15.
84. Hoàng Phê (Chủ biên) (2012), *Từ điển tiếng Việt*, Nxb Từ điển Bách Khoa, Hà Nội.
85. Hoàng Minh Phúc (2015), *Nghệ thuật đồ họa TP. HCM những thuận lợi và khó khăn trong giai đoạn hiện nay*, Sách Mỹ thuật Sài gòn - TP. HCM
86. Nguyễn Nghĩa Phương (2002), “Những đặc trưng của tranh khắc trong liên hệ với thực tế tranh Đồ họa Việt Nam”, *Tạp chí Nghiên cứu Mỹ thuật*, số 2/2002, tr.42-43
87. Nguyễn Nghĩa Phương (2005), “Quá trình hình thành tranh khắc hiện đại Việt Nam”, *Tạp chí Nghiên cứu Mỹ thuật*, số 3+4 (15+16) tháng 12 năm 2005, tr.55-58.
88. Nguyễn Nghĩa Phương (2008), “Bên trong và bên ngoài tranh in Việt Nam”, *Tạp chí Nghiên cứu Mỹ thuật* số 4 tháng 12 năm 2008, tr.51-54.
89. Nguyễn Nghĩa Phương (2011), “Nghệ thuật tranh in đương đại và một số tín hiệu thực hành đồ họa mở ở Việt Nam”, *Đặc san Nghiên cứu mỹ thuật*, số 1(41), tr.42 - 44,
90. Nguyễn Nghĩa Phương (2012), “Cuộc thi và triển lãm tranh đồ họa ASEAN 2012- Những điểm nhấn về kỹ thuật, chất liệu”, *Tạp chí Nghiên cứu Mỹ thuật*, số 237 tháng 9 năm 2012, tr.33-36.
91. Nguyễn Nghĩa Phương (2012), “Vấn đề sử dụng khái niệm thuật ngữ về thể loại tranh in ở Việt Nam”, *Tạp chí Mỹ thuật*, số 236 tháng 8 năm 2012, tr.41-44.
92. Nguyễn Nghĩa Phương (2013), “Khái quát hoạt động sáng tác và triển lãm tranh in lõm ở Việt Nam từ 1980 đến nay”, *Tạp chí Nghiên cứu Mỹ thuật*, số 2 tháng 6 năm 2013, tr.36-43.
93. Nguyễn Nghĩa Phương (2013), “Tranh khắc kim loại và sự xuất hiện của nó ở Việt Nam”, *Tạp chí Nghiên cứu Mỹ thuật*, số 1 tháng 3 năm 2013, tr.32-35.
94. Nguyễn Nghĩa Phương (2013), “Tranh in lõm - tên gọi và các kỹ thuật thể hiện”, *Tạp chí Mỹ thuật nhiếp ảnh* số 1 +2, Nxb Tài nguyên -Môi trường và Bản đồ Việt Nam.
95. Nguyễn Nghĩa Phương (2014), “Tranh in - khái niệm về các thể loại”, *Thông tin khoa học của trường ĐH Văn hóa Thể thao và Du lịch Thanh Hóa*, tr.72-76.

96. Nguyễn Nghĩa Phương (2014), “Tranh in độc bản - sáng tác và đào tạo ở Việt Nam”, *Tạp chí Nghiên cứu Mỹ thuật*, số 1 (01), tr.72-79.
97. Nguyễn Nghĩa Phương (2015), “Những chuyển biến trong sáng tác đồ họa tranh in qua triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015”, *Tạp chí Mỹ thuật và Nhiếp ảnh*, số tháng 11+12/2015, tr.54-60
98. Nguyễn Nghĩa Phương (2016), “Sự tác động của sáng tác đồ họa đến đào tạo đồ họa tranh in ở Việt Nam những năm gần đây”, *Tạp chí Nghiên cứu Mỹ thuật*, số 3 tháng 9 năm 2016, tr.75-83.
99. Nguyễn Nghĩa Phương (2017), “Những chuyển biến mới trong sáng tác tranh in ở Việt Nam giai đoạn 2000-2015”, *Tạp chí Nghiên cứu Mỹ thuật*, số 3, tr.75-83.
100. Nguyễn Nghĩa Phương (2018), “Xu thế mở trong sáng tác tranh in”, *Tạp chí Nghiên cứu Mỹ thuật*, số 1 (17) tháng 3 năm 2018, tr.4-15.
101. Nguyễn Quân (1982), *Nghệ thuật tạo hình Việt Nam hiện đại*, Nxb Văn hóa, Hà Nội.
102. Nguyễn Quân (2008), *Ghi chú về nghệ thuật*, Nxb Trẻ, TP. HCM.
103. Nguyễn Quân (2010), *Mỹ thuật Việt Nam thế kỷ 20*, Nxb Tri Thức, Hà Nội.
104. Nguyễn Quân (2015), “Những chuyển động và trì trệ trong nghệ thuật Việt Nam giai đoạn 1990 - đầu 2000”, *Tạp chí Nghiên cứu Mỹ thuật*, số 1 (05), tr.32 - 36.
105. Nguyễn Quân (2020), *Nhìn - thấy - yêu - hiểu*, Nxb Thế giới, Hà Nội.
106. Lê Phục Quốc (Biên soạn) (2010), *Bách khoa toàn thư kiến trúc, hội họa, điêu khắc, đồ họa, nghệ thuật trang trí*, Nxb Xây dựng, Hà Nội.
107. Vũ Văn Quyền (2014), *Ngôn ngữ tạo hình tranh in giai đoạn 2000-2013*, luận văn thạc sĩ - Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam.
108. Việt Quỳnh (2012), “Thi và triển lãm tranh đồ họa ASEAN 2012: cuộc “thử lửa” của đồ họa Việt”, *Tạp chí Thể thao & văn hóa*, Số 219.-6.8.2012, tr.18
109. Nguyễn Đức Sơn (2015), *Tranh kỹ thuật số ở Việt Nam hiện nay*, Luận án tiến sĩ Nghệ thuật, Viện Văn hóa Nghệ thuật quốc gia Việt Nam, Hà Nội.
110. Bùi Hoài Sơn (2008), *Phương tiện truyền thông mới và những thay đổi văn hóa xã hội ở Việt Nam*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.

111. Đinh Nhật Tân (2005), *Tranh đồ họa đương đại nguồn cảm hứng sáng tạo*, Khóa luận tốt nghiệp khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM
112. Lê Thu Thủy (2013), *Kỹ thuật khắc kim loại*, Khóa luận tốt nghiệp khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM
113. Đặng Minh Thư (2011), “Khảo cứu thị trường tranh in qua một số Gallery tại Hà Nội”, Tạp chí Nghiên cứu Mỹ thuật, số 1(37) tháng 3 năm 2011, tr.38-43
114. Phan Cẩm Thượng (1987), “Hội họa và đồ họa Việt Nam” (IV-427), Tạp chí Mỹ thuật, số 3/ 1987 Tr 53 - 54
115. Phan Cẩm Thượng, Lê Quốc Việt và Cung Khắc Lược (2022), *Đồ họa cổ Việt Nam*, Nxb Mỹ thuật, Hà Nội.
116. Nguyễn Thy (2017), *Ảnh hưởng của kỹ thuật chế bản đối với giá trị nội dung - nghệ thuật của tranh khắc kim loại*, Khóa luận tốt nghiệp khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM
117. Nguyễn Xuân Tiên (2014), *Giáo trình mỹ thuật học đại cương*, Nxb Thông tin và Truyền thông, Hà Nội.
118. Lê Huy Tiếp (1981), “Một số khái niệm về thể loại của nghệ thuật đồ họa”, Tạp chí Mỹ thuật, số 4 (7) 1981 - (8) 1982).
119. Dương Quang Tín (2014), *Nhịp điệu trong tranh in kẽm*, Khóa luận tốt nghiệp khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM
120. Vũ Xuân Tình (2016), *Những thành công và hạn chế của đồ họa tranh in có sử dụng kỹ thuật số ở Việt Nam giai đoạn 2010 -2015*, luận văn thạc sĩ - Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam.
121. Nguyễn Trân (1995), *Nghệ thuật Đồ họa*, Nxb Mỹ thuật, Hà Nội.
122. Nguyễn Trân (2005), *Các thể loại và loại hình mỹ thuật*, Nxb Mỹ thuật, Hà Nội.
123. Huỳnh Hữu Ủy (2008), *Nghệ thuật tạo hình Việt Nam hiện đại*, Nxb California: VAALA.
124. Lê Huy Văn, Trần Từ Thành (2010), *Cơ sở tạo hình*, Nxb. Mỹ thuật, Hà Nội.
125. Thái Bá Vân (2009), *Tiếp xúc với nghệ thuật*, Nxb Mỹ thuật, Hà Nội.
126. Quang Việt (2008), *Từ điển họa sĩ Việt Nam*, Nxb Mỹ thuật.

127. Quang Việt (2010), *Mỹ thuật hiện đại Việt Nam sưu tập của Bảo tàng Mỹ thuật TP. HCM*, Nxb Mỹ thuật, Hà Nội.
128. La Toàn Vinh (2010), “In kẽm etching”, Tạp chí *Thông tin Mỹ thuật*, số 29+30, tr.37-41.
129. Hồ Sĩ Vịnh (2022), “Một số đặc điểm về giao lưu văn hóa hai thập niên đầu thế kỷ XXI”, Tạp chí *Văn hóa Nghệ thuật*, số 491, tháng 3-2022, tr.3-6.
130. Trương Thị Toàn Xuân (2017), *Tranh in kim loại phong cảnh*, Khóa luận tốt nghiệp khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM.
131. Trần Nguyên Ý (2006), *Ngôn ngữ tạo hình trong tranh đồ họa*, Khóa luận tốt nghiệp khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật TP. HCM.

Tài liệu nước ngoài

132. Ad Stijnman (2012), *Engraving and Etching (1400-2000)* (Tạm dịch: Khắc và Khắc axit từ 1400-2000), HES & DE GRAAF Publishers.
133. Angkarn Kalayanapong (2005), *Thai Contemporary Art: A Historical Overview* (Tạm dịch: Nghệ thuật đương đại Thái Lan: Một cái nhìn lịch sử), Chulalongkorn University Press.
134. Anne Kristine Næss (2008), *Integrity and Judgement: Contextualising Hanoian Artists in a Changing Art World* (Tạm dịch: Chính trực và Phán đoán: Đặt nghệ sĩ Hà Nội vào bối cảnh thế giới nghệ thuật đang thay đổi), Luận văn thạc sĩ, ĐH Oslo.
135. Andre Béguin (1980), *The Technique of Copperplate Printing* (Tạm dịch: Kỹ thuật in bản đồng), Macmillan.
136. Bastide, R (1960), *Problème de l'entrecroisement de civilisation et de leurs oeuvres*, (Tạm dịch: Vấn đề sự giao thoa của nền văn minh), in Gurvitch G, (éd) *Traité de sociologie*, Paris: PUF, vol. II.
137. Bastide, R (1986) *Acculturation. Encyclopedia Universalis*, (Tạm dịch: Tiếp biến văn hóa. Bách khoa toàn thư Universalis), vol.1.

138. Beth Grabowski & Bill Fick (2009), *Printmaking: A Complete Guide to Materials & Processes* (Tạm dịch: In ấn: Hướng dẫn đầy đủ về Vật liệu và Quy trình), Laurence King Publishing.
139. Berry, J. W. (1997). *Immigration, acculturation, and adaptation* (Tạm dịch: Di cư, tiếp biến văn hóa và sự thích nghi), *Applied Psychology: An International Review*, 46(1), 5-34. <https://doi.org/10.1111/j.1464-0597.1997.tb01087.x>
140. British Museum (1876), *Handbook to the Department of prints and drawings in the British museum* (Tạm dịch: Sổ tay của Bộ phận in và vẽ trong bảo tàng Anh), London, G. Bell and sons.
141. B.A. E-Ren-Grôxx (1984), *Mỹ học - Khoa học diệu kỳ*, bản dịch Phạm Văn Bích, Nxb Văn hóa, Hà Nội.
142. Caroline Turner (chủ biên), (2001), *Art and Social Change*, (Tạm dịch: Nghệ thuật và thay đổi xã hội), The Australian National University, Australia.
143. Carol Wax (1990), *Intaglio: The Complete Safety-First System for Creative Printmaking* (Tạm dịch: In lõm: Hệ thống an toàn toàn diện cho sáng tạo in ấn), Watson-Guptill Publications.
144. Chipp, Herschel B. (1968), *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics* (Tạm dịch: Các lý thuyết nghệ thuật hiện đại: Tuyển tập từ nghệ sĩ và nhà phê bình), Berkeley, University of California Press, 664 pages.
145. Cynthia Freeland (2010), *Một số vấn đề về lý thuyết nghệ thuật*, Nguyễn Như Huy dịch, Nxb Tri thức, Hà Nội.
146. David Landau & Peter Parshall (1994), *The Printed Image in the West: History and Techniques* (Tạm dịch: Hình ảnh in ấn ở phương Tây: Lịch sử và Kỹ thuật), Yale University Press.
147. David Thomas (2015), *Printmaking in Southeast Asia: Tradition and Innovation* (Tạm dịch: Nghệ thuật in ấn ở Đông Nam Á: Truyền thống và Đổi mới), *Southeast Asean Art and Culture Journal*.

148. Denis Dideros (2017), *Từ mỹ học đến các loại hình nghệ thuật*, Phùng Văn Tửu (dịch), Nxb Tri thức, Hà Nội.
149. Donald Saff & Deli Sacilotto (1976), *Printmaking: History and Process* (Tạm dịch: In ấn: Lịch sử và Quy trình), Holt, Rinehart and Winston.
150. Edith Merrill Kettelle (2021), *Composition in Fine Art* (Tạm dịch: Sáng tác trong nghệ thuật), ISBN-13: 978-1013712210.
151. Edward T. Hall (1966), *The Hidden Dimension* (Tạm dịch: Chiều Không Gian Ẩn) 1982 Edition. New York etc.: Anchor BooksDoubleday.
152. Elmes, James (1826), *A general and bibliographical dictionary of the fine arts* (Tạm dịch: Từ điển tổng quát và thư mục về mỹ thuật), Published London.
153. E.S. Lumsden (1924), *The Art of Etching* (Tạm dịch: Nghệ thuật khắc axit), Dover Publications.
154. G. A. Nê-Đô-Si-Vin, A. G. Ê-Gô-Rôp, A. A. Nê-Bê-Đep, IU. B. Bô-Rep (1962), *Nguyên lý mỹ học Mác - Lênin (Thái độ thẩm mỹ đối với hiện thực. Nội dung, hình thức trong nghệ thuật cái đẹp)*, bản dịch Hồ Vi Dân, Nxb Văn hóa - Nghệ thuật, Hà Nội.
155. Hamerton, P. Gilbert (1892), *Drawing & engraving; a brief exposition of technical principles & practice* (Tạm dịch: Vẽ và khắc: trình bày ngắn gọn về các nguyên tắc và thực hành kỹ thuật) Philip Gilbert Hamerton London, A. and C. Black.
156. Hans W. Singer & William Strang (1897), *Etching, engraving and the other methods of printing pictures* (Tạm dịch: Khắc, chạm khắc và các phương pháp in tranh khác) London, K. Paul, Trench, Trübner & Co., ltd.
157. Harold Van Buren Magonigle (1924), *The nature, practice and history of art* (Tạm dịch: Bản chất, thực hành và lịch sử nghệ thuật), C. Scribner's Sons, New York.
158. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1920), *The philosophy of fine art* (Tạm dịch: Triết lý về mỹ thuật), London, G. Bell and sons.
159. Herbert Sidney Langfeld (1920), *Aesthetic Attitudes* (Tạm dịch: Thái độ thẩm mỹ), Harcourt, Brace và Howe.

160. Hind, Arthur Mayger (1923), *A history of engraving & etching, from the 15th century to the year 1914* (Tạm dịch: Lịch sử khắc và khắc, từ thế kỷ 15 đến năm 1914) London Constable and Company.
161. Holme, Charles (1902) *Modern etching and engraving* (Tạm dịch: Khắc và chạm khắc hiện đại) London; Offices of “The Studio”.
162. Harold Speed (1924), *Copperplate Printing: A Comprehensive and Practical Guide* (Tạm dịch: In bản đồng: Hướng dẫn toàn diện và thực hành), Chapman & Hall.
163. Ivins, William Mills (1926), *Prints and books* (Bản in và sách) Cambridge, Harvard university press.
164. Janetta Rebold Benton (2023), *Đề hiểu nghệ thuật* (Lê Hương Mi dịch), Nxb Thế Giới.
165. Jeannine Auboyer (1995), *Mỹ thuật châu Á quy pháp tạo hình, phong cách*, Huỳnh Ngọc Trảng, Phạm Thiếu Hương dịch, Nxb Mỹ thuật, Hà Nội.
166. John D. Graham (1937), *System and dialectics of art* (Tạm dịch: Hệ thống và phép biện chứng của nghệ thuật); Delphic Studios, New York City.
167. John Ross, Clare Romano, & Tim Ross (1972), *The Complete Printmaker: Techniques, Traditions, Innovations* (Tạm dịch: Nghệ nhân in ấn toàn diện: Kỹ thuật, Truyền thống, Đổi mới), Free Press.
168. Klaus Schneider (2010), *Etching in Southeast Asia* (Tạm dịch: Khắc axit ở Đông Nam Á), University of the Arts Singapore.
169. Lippmann, Friedrich (1907), *Engraving and etching; a handbook for the use of students and print collectors* (Tạm dịch: Khắc và khắc; một cuốn sổ tay dành cho sinh viên và những người sưu tập bản in), New York, C. Scribner's Sons.
170. Li Yu (2010), *The History of Chinese Printmaking* (Tạm dịch: Lịch sử nghệ thuật in ấn Trung Quốc), Art Media Publications.
171. Lowry, Bates (1961), *The visual experience; an introduction to art* (Tạm dịch: Trải nghiệm thị giác; giới thiệu về nghệ thuật), Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 272 pages.

172. Lucie-Smith, Edward (1976), *Art Terms: An Introduction* (Tạm dịch: Thuật ngữ nghệ thuật: Giới thiệu), London, Thames & Hudson, 208 pages.
173. Malcolm Jones (2010), *The Print in Early Modern England: An Historical Oversight* (Tạm dịch: Tranh in ở nước Anh thời kỳ đầu hiện đại: Một góc nhìn lịch sử), Yale University Press.
174. Melville Jean Herskovits (1938), *Acculturation: The Study of Culture Contact* (Tạm dịch: Tiếp biến văn hóa: Nghiên cứu về văn hóa Liên hệ), New York.
175. Michael Gadd (2017), *Southeast Asean Etching Techniques* (Tạm dịch: Kỹ thuật khắc axit ở Đông Nam Á), Asia Printmakers Association.
176. M. Cagan (2004), *Hình thái học của nghệ thuật*, Phan Ngọc dịch, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
177. Natalia Kraevskaia & Nora Annesley Taylor (2005), *Moscow's Outreach to Hanoi: Artistic Ties between the Soviet Union and Vietnam* (Tạm dịch: Sự tiếp cận của Moscow tới Hà Nội: Mối quan hệ nghệ thuật giữa Liên Xô và Việt Nam), *Michigan Quarterly Review*, 44(1), 149-165.
178. Nora Annesley Taylor (2005), *Why Have There Been No Great Vietnamese Artists?* (Tạm dịch: Tại sao không có những nghệ sĩ lớn của Việt Nam?), *Michigan Quarterly Review*, 44(1), 149-165.
179. Ocvirk - Stinson - Wigg - Bone - Cayton (2006), *Những nền tảng của Mỹ thuật - Lý thuyết và thực hành*, Lê Thanh (Dịch), Nxb Mỹ thuật, Hà Nội.
180. Philip Luckombe (2009), *The History and Art of Printing* (Tạm dịch: Lịch sử và nghệ thuật in ấn), Kessinger Publishing.
181. Print Council of America (1961), *What is an original print? Principles recommended by the Print Council of America* (Tạm dịch: Bản in gốc là gì? Các nguyên tắc được Hội đồng In ấn Hoa Kỳ khuyến nghị), New York.
182. Preecha Thaonthong (2008), *The History of Thai Printmaking* (Tạm dịch: Lịch sử nghệ thuật in ấn Thái Lan), Bangkok Fine Arts Press.

183. Richard Tarnas (2008), *Quá trình chuyển biến tư tưởng phương tây, những tư tưởng đã định hình thế giới quan của chúng ta*, Lưu Văn Hy dịch, Nxb Văn hóa thông tin, Hà Nội.
184. Ruth Leaf (1976), *Etching, Engraving and Other Intaglio Printmaking Techniques* (Tạm dịch: Khắc axit, khắc chạm và các kỹ thuật in lõm khác), Watson-Guptill Publications.
185. Thomas, W. I., & Znaniecki, F. (1918-1920). *The Polish peasant in Europe and America* (Tạm dịch: Người nông dân Ba Lan ở châu Âu và Mỹ) (3 vols.). E. J. McMillan (Ed.). University of Chicago Press.
186. Susan R. Hemer and Alison Dundon (2016), *Emotions, Senses, Spaces Ethnographic Engagements and Intersections* (Tạm dịch: Cảm xúc, giác quan, không gian: Sự gắn kết và giao thoa dân tộc học), University of Adelaide Press.
187. Weitenkampf, Frank (1908), *How to appreciate prints* (Tạm dịch: Làm thế nào để đánh giá cao bản in) New York, Moffat, Yard & Co.
188. William M. Ivins (1953), *Prints and Visual Communication* (Tạm dịch: Tranh in và Giao tiếp hình ảnh), Harvard University Press.
189. Wright, Willard Huntington (1916) *The creative will; studies in the philosophy and the syntax of æsthetics* (Tạm dịch: Ý chí sáng tạo; nghiên cứu về triết học và cú pháp của thẩm mỹ), New York: John Lane company; London, John.
190. William M. Ivins (1953), *Prints and Visual Communication* (Tạm dịch: Tranh in và Giao tiếp hình ảnh), Harvard University Press.
191. Zell, Julia R (2021), *Acculturation and Art Therapy: An Art Based Heuristic Self-Inquiry* (Tạm dịch: Tiếp biến văn hóa và trị liệu nghệ thuật: Sự tự tìm hiểu dựa trên nghệ thuật), Pratt Institute ProQuest Dissertations Publishing.

**BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HÓA, THỂ THAO VÀ DU LỊCH
VIỆN VĂN HÓA, NGHỆ THUẬT, THỂ THAO VÀ DU LỊCH VIỆT NAM**

Trần Thị Trách Oanh

**TRANH KHẮC KIM LOẠI VIỆT NAM
GIAI ĐOẠN 1976 ĐẾN 2024**

PHỤ LỤC LUẬN ÁN TIẾN SĨ LÝ LUẬN VÀ LỊCH SỬ MỸ THUẬT

Hà Nội - 2025

PHỤ LỤC

Phụ lục 1: Danh mục thông tin tác phẩm tranh khắc kim loại Việt Nam	181
<i>PL1.1. Danh mục thông tin tác phẩm tranh khắc kim loại Việt Nam thống kê theo họa sĩ ba miền Bắc - Trung - Nam</i>	<i>181</i>
<i>PL1.2. Danh mục tác phẩm tranh khắc kim loại tham gia và đạt giải tại các Triển lãm Mỹ thuật uy tín</i>	<i>195</i>
<i>PL1.2a: Thống kê số lượng tác phẩm tranh khắc kim loại tham gia và đạt giải tại các Triển lãm Mỹ thuật uy tín</i>	<i>195</i>
<i>PL1.2b: Danh sách tác phẩm tranh khắc kim loại đã tham gia và đạt giải tại các Triển lãm Mỹ thuật uy tín.....</i>	<i>196</i>
<i>PL1.3. Danh mục thông tin tác phẩm Tranh khắc kim loại Việt Nam và thống kê theo đề tài, xu hướng tạo hình và các yếu tố của ngôn ngữ tạo hình (màu sắc, bố cục, không gian)</i>	<i>201</i>
<i>PL1.3.a. Thống kê số lượng tác phẩm tranh khắc kim loại theo đề tài</i>	<i>201</i>
<i>PL1.3.b. Thống kê số lượng tác phẩm tranh khắc kim loại theo phân loại màu sắc</i>	<i>201</i>
<i>PL1.3.c. Thống kê số lượng tác phẩm tranh khắc kim loại theo phân loại bố cục.....</i>	<i>201</i>
<i>PL1.3.d. Thống kê số lượng tác phẩm tranh khắc kim loại theo phân loại không gian.....</i>	<i>201</i>
<i>PL1.3.e. Thống kê số lượng tranh khắc kim loại theo xu hướng tạo hình.....</i>	<i>201</i>
<i>PL1.3.f. Danh mục chi tiết thông tin tác phẩm tác phẩm tranh khắc kim loại theo đề tài xu hướng tạo hình và các yếu tố của ngôn ngữ tạo hình (màu sắc, bố cục, không gian)</i>	<i>202</i>
Phụ lục 2: Danh mục hình minh họa tranh khắc kim loại Việt Nam thuộc các đề tài	209
<i>PL 2.1 Đề tài con người.....</i>	<i>209</i>
<i>PL 2.2. Đề tài cảnh, vật.....</i>	<i>254</i>
<i>PL 2.3. Đề tài vấn đề xã hội.....</i>	<i>286</i>
Phụ lục 3: Nội dung phỏng vấn chuyên gia	313
<i>PL 3.1. Bảng danh sách các họa sĩ, giảng viên, nhà nghiên cứu thực hiện phỏng vấn</i>	<i>313</i>
<i>PL 3.2. Nội dung câu hỏi thực hiện phỏng vấn.....</i>	<i>314</i>
<i>PL 3.2. Nội dung biên bản phỏng vấn sâu</i>	<i>316</i>
Phụ lục 4: Thuật ngữ liên quan đến đề tài.....	328

Phụ lục 1: Danh mục thông tin tác phẩm tranh khắc kim loại Việt Nam

PL1.1. Danh mục thông tin tác phẩm tranh khắc kim loại Việt Nam thống kê theo họa sĩ ba miền Bắc - Trung - Nam

St t	Họ tên	Tác phẩm	Kích thước	Chất liệu chế bản	Kỹ thuật chính	Màu sắc	Năm	Đã Triển lãm/ In Vựng tập/Được Suu tầm BT	Giải thưởng
Miền Bắc									
1	Đoàn Thị Ngọc Anh	Hình dung	2mx2m (sắp đặt)	khắc đồng	etching, aquatint	Phối màu	2017	Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ lần 3 năm 2017	Giải Nhì
	Đoàn Thị Ngọc Anh	Suy tư 1,2	59x47cmx2 bức	khắc kẽm	etching, aquatint	Đơn sắc	2016		
	Đoàn Thị Ngọc Anh	Người dao	40x60cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Đơn sắc	2018		
	Đoàn Thị Ngọc Anh	Cô gái H Mông	20x30cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Đơn sắc	2018		
2	Đỗ Hoàng Anh	Memory	25x40cm	khắc kẽm	aquatint	Đơn sắc	2019		
3	Văn Chiến	Điều khắc cò	22x50cm	khắc kẽm			1990	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1990	
4	Ngô Anh Cơ	Ban phúc- Thần gió	30x40cmx2	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Phối màu	2013	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015/ Triển lãm đồ họa ASEAN 2020	
	Ngô Anh Cơ	Vào Hạ	32x41.5cm	khắc đồng	etching, aquatint	Phối màu	2012	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 1 năm 2012	
5	Lê Đức Cường	Phân xưởng tẩy sợi	20x25cm	khắc kẽm			1985	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1985	
	Lê Đức Cường	Giao ca	20x25cm	khắc kẽm			1985	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1985	
6	Ngô Văn Đại	Góc Quê	15x20cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Đen trắng	2020		
7	Hồ Văn Định	Tôi I, Tôi II	55x33cmx 2 bức	khắc kẽm	drypoint, aquatint, mezzotint	Đơn sắc	2018	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015, Triển lãm đồ họa ASEAN lần 2 năm 2018	
8	Nguyễn Nghĩa Duyến	Miền quê kinh bắc	40x50cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đơn sắc	1997	Vựng tập Tác phẩm Mỹ thuật Việt Nam	

	Nguyễn Nghĩa Duyệt	Vùng lên (bộ tranh Đồng Khởi)	30x50cm	khắc kẽm	monoprint intaglio	Đen trắng	1997	Vùng tập Tác giả tác phẩm Mỹ thuật Việt Nam	
	Nguyễn Nghĩa Duyệt	Cây xuân	25x30cm	khắc kẽm			1990	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1990	
	Nguyễn Nghĩa Duyệt	Trong điệu dân ca	25x30cm	khắc kẽm	etching	Đen trắng	1990	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1990	
9	Nguyễn Đức Hạnh	Cao nguyên đá	13x22cm	khắc đồng	drypoint, aquatint	Đơn sắc	2012	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 1 năm 2012	
	Nguyễn Đức Hạnh	Đền vàng I, II	50x47cmx2 bức	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Phối màu	2014	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015/ Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ 2014	
	Nguyễn Đức Hạnh	Trở về 1	23x30cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đen trắng	2018	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2023/ Triển lãm đồ họa Asean 2020	
	Nguyễn Đức Hạnh	Cách ly	58x90cm	khắc kẽm	mezzotint	Đen trắng	2020	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2023/ Triển lãm đồ họa ASEAN 2020	Giải Nhì Triển lãm đồ họa ASEAN 2020
	Nguyễn Đức Hiền	Vũ điệu vùng cao	55x43cm	khắc kẽm	aquatint	Đơn sắc	1998	Vùng tập Mỹ thuật Việt Nam thời kỳ đổi mới	
11	Trần Nguyên Hiếu	Tổ rèn máy	30x40cm	khắc kẽm			1985	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1985	
	Trần Nguyên Hiếu	Tổ lò Thép	30x40cm	khắc kẽm			1985	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1985	
	Trần Nguyên Hiếu	Phố bến bao vinh	15x50cm	khắc đồng			1990	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1990	
	Trần Nguyên Hiếu	Phong cảnh cầu chùa	15x18cm	khắc kẽm			1990	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1990	
	Trần Nguyên Hiếu	Mặt trời đen	18x50cm	khắc đồng			1990	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1990	
	Trần Nguyên Hiếu	Phố Hàng Mắm	20x28cm	khắc đồng	monoprint intaglio	Phối màu	1992		
	Trần Nguyên Hiếu	Phố Hà Nội 41	20x28cm	khắc đồng	monoprint intaglio	Phối màu	1993		

	Trần Nguyên Hiếu	Thợ bừa (Trong cụm tác phẩm chủ đề Làng quê)	10x15cm	khắc đồng			2007		
	Trần Nguyên Hiếu	Tần tảo 1	10x15cm	khắc đồng	monoprint intaglio	Đơn sắc	2006		
	Trần Nguyên Hiếu	Bộ Tranh Việt	90x120cm	khắc đồng	drypoint, aquatint	Đen trắng	2005	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2005	
	Trần Nguyên Hiếu	Hội An	45x56cm	khắc đồng	monoprint intaglio	Đen trắng	1992	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2005	
	Trần Nguyên Hiếu	Phố	14x18cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Phối màu	1993	Giải thưởng hội Mỹ thuật Việt Nam 1993 -2003	Giải ba
12	Nguyễn Ngọc Hoa	Mộng miền	15x15cm	khắc đồng	mezzotint	Đơn sắc	2023	Triển lãm Tranh in quốc tế Hanoi MiniPrint 2023	
13	Nguyễn Xuân Hồ	Sửa chữa tàu	20x25cm	khắc kẽm			1985	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1985	
	Nguyễn Xuân Hồ	Công nhân thợ hàn	20x25cm	khắc kẽm			1985	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1985	
	Nguyễn Xuân Hồ	Dệt thảm	25x30cm	khắc đồng			1985	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1985	
14	Nguyễn Huy	Giã gạo	30x50cm	khắc đồng	etching	Đơn sắc	1995	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1995	
15	Nguyễn Quang Huy	Đánh cồng	30x40cm	khắc đồng	etching	Đơn sắc	1995	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1995	
16	Lê Mai Khanh	Công nghiệp 1	25x35cm	khắc kẽm			1985	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1985	Huy chương Bạc
	Lê Mai Khanh	Công nghiệp 2	25x35cm	khắc kẽm			1985	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1985	
	Lê Mai Khanh	Bố cục 2	25x35cm	khắc kẽm			1990	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1990	
	Lê Mai Khanh	Phong cảnh	25x35cm	khắc kẽm			1990	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1990	
	Lê Mai Khanh	Cạo gi	25x35cm	khắc kẽm		Đơn sắc	1981		
	Lê Mai Khanh	Cạo khuôn	25x35cm	khắc kẽm	etching	Phối màu	1982		
	Lê Mai Khanh	Ghép xương tàu	25x33cm	khắc kẽm	drypoint	Đen trắng	1981		

	Lê Mai Khanh	Rèn máy	27x38cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đơn sắc	1982		
	Lê Mai Khanh	Hàm xương tàu	25x25cm	khắc đồng	drypoint	Đen trắng	1981		
	Lê Mai Khanh	Thiếu nữ bay 2	27x20cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Phối màu	2004		
	Lê Mai Khanh	Xóm núi	25x20cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đen trắng	1987		
	Lê Mai Khanh	Bé Thương	25x20cm	khắc kẽm	drypoint	Đen trắng	2004		
	Lê Mai Khanh	Cày ruộng		khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đơn sắc	2005		
17	Nguyễn Huy Khôi	Ba con trâu	45x56cm	khắc kẽm	etching	Đen trắng	1995	Vùng tập Tranh khắc gỗ Việt Nam	
18	Nguyễn Thị Phương Lan	Chân dung	40x60cm	khắc kẽm			1990	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1990	
19	Nguyễn Đức Lân	Múa xênh tiền	40x50cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Phối màu	2005		
	Nguyễn Đức Lân	Múa bông	40x50cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Đơn sắc	2005		
20	Trịnh Ngọc Lê	Đêm 1,2	20x30x2 bức	khắc kẽm		Đen trắng	2022	Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ lần 6 năm 2022	
21	Trần Hương Mai	Khủng hoảng	1,5mx1,5mx2m (sắp đặt)	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Phối màu	2022	Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ lần 5 năm 2022	Giải Nhì
	Trần Hương Mai	Ám Ảnh YK1, 2, 3	60x36cm, 60x45, 60x36	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đen trắng	2019	Triển lãm đồ họa asean 2020	
22	Trần Tuyết Mai	Qua suối	40x50cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đơn sắc	2004		
23	Đặng Thị Bích Ngân	Bên hồ Trúc Bạch	Không có số liệu	khắc đồng	drypoint	Đơn sắc	1991	Vùng tập Tác phẩm Mỹ thuật Việt Nam	
	Đặng Thị Bích Ngân	Đi cây	25x25cm	khắc đồng	drypoint	Đen trắng	1983	Cuốn Nghệ thuật Tranh in Việt Nam (2024)	
	Đặng Thị Bích Ngân	Chùa trăm gian	30x40cm	khắc kẽm	drypoint	Đơn sắc	1994	Vùng tập Tác phẩm Mỹ thuật Việt Nam	
24	Vũ Duy Nghĩa	Chợ quê	40x59cm	khắc kẽm	drypoint	Đen trắng	1990	Vùng tập Tranh khắc gỗ Việt Nam	
	Vũ Duy Nghĩa	Chợ ven sông	30x40cm	khắc kẽm			1985	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1985	

	Vũ Duy Nghĩa	Thuyền về bến	35x40cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Phối màu	1985	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1985	Huy chương bạc
25	Nguyễn Mỹ Ngọc	Tĩnh vật ngày thường	20x20cmx4	khắc kẽm	drypoint	Đơn sắc	2019	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 3 năm 2020	
	Nguyễn Mỹ Ngọc	Sau cánh cổng làng	10x50, 25x30x2	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đơn sắc	2020	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2020	
	Nguyễn Mỹ Ngọc	Những đám mây trong thành phố	20x20cm	khắc kẽm	monoprint intaglio	Đơn sắc	2017		
	Nguyễn Mỹ Ngọc	Đội mưa	30x30cm	khắc kẽm	monoprint intaglio	Đơn sắc	2016		
26	Trương Minh Thy Nguyễn	Trâu	40x60cm	khắc đồng	etching, aquatint	Đen trắng	2017	Triển lãm muôn loài bình đẳng	
27	Nguyễn Nghĩa Phương	Lời ru của bà	35x50cmx4b	khắc kẽm	etching, aquatint	Phối màu	2000	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2000	Huy chương Đồng
	Nguyễn Nghĩa Phương	Truyền Thuyết Âu Lạc	60x50cm	khắc đồng	etching, aquatint	Phối màu	2005	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2005	
	Nguyễn Nghĩa Phương	Trong cõi nhân gian	52x33cmx4 bức	khắc kẽm	etching, aquatint	Phối màu	2000	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2000	
	Nguyễn Nghĩa Phương	Trước mốc chỉ giới 1.2	40x65cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Phối màu	2008	Vững tập Tác phẩm Mỹ thuật Việt Nam	
	Nguyễn Nghĩa Phương	Tổ tiên người Việt	43x51cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Phối màu	1998	Vững tập Tác phẩm Mỹ thuật Việt Nam	
	Nguyễn Nghĩa Phương	Sông núi nước Nam	43x51cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Phối màu	1998	Triển lãm mỹ thuật của các thế hệ giảng viên Khoa Đồ họa - Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam 2025	
	Nguyễn Nghĩa Phương	Ngắm sen nở	30x65cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Phối màu	2006		
	Nguyễn Nghĩa Phương	Vì cuộc sống yên vui	30x135cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Đơn sắc	2005		
	Nguyễn Nghĩa Phương	Thả diều lân	52x33cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Phối màu	1996	Vững tập Tác phẩm Mỹ thuật Việt Nam	
	Nguyễn Nghĩa Phương	Người đàn ông xa lạ		khắc kẽm	etching, aquatint	Đen trắng	2008		

	Nguyễn Nghĩa Phương	Chị		khắc kẽm	etching, aquatint	Đen trắng	2008		
28	Phạm Khắc Quang	Thuyền	50x60cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Phối màu	2002	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2005	Giải Khuyến khích
29	Đỗ Hữu Quyết	Peaceful (Bình Yên)	50x52cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đơn sắc	2020	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 3 năm 2020	
	Đỗ Hữu Quyết	Chiến tranh 1, 2	50x60cmx2	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đơn sắc	2012	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 2 năm 2016	Giải 3
	Đỗ Hữu Quyết	Nguồn sáng	30x52cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Phối màu	2012		
	Đỗ Hữu Quyết	Sức sống	30x40cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đen trắng	2012		
	Đỗ Hữu Quyết	Tình yêu	30x40cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Phối màu	2012		
	Đỗ Hữu Quyết	Lộng hành 1,2,3	49x52cm,23x49cmx2	khắc kẽm	etching, aquatint	Đen trắng	2024		
30	Trần Việt Sơn	Thiếu nữ hút tẩu	7.5x10.5cm	khắc kẽm	drypoint	Đơn sắc	1976		
31	Cao Thanh Sơn	Nắng sớm	13x18cm	khắc kẽm	drypoint	Đơn sắc	2009		
32	Nguyễn Đình Thắng	Những cô thợ dệt	27x35cm	khắc kẽm	etching	Đen trắng	1990	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1990	
33	Hoàng Hải Thọ	Ký ức mùa lũ	48x48cm	khắc đồng	etching, aquatint	Đơn sắc	2005	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2005 / Vững tập Mỹ thuật Việt Nam thời kỳ đổi mới	
34	Đặng Trần Tú Thư	Tiếng Chiêm	28x38 cm	khắc kẽm	etching	Phối màu	2003		
	Đặng Trần Tú Thư	Mặt trăng	50x60cm	khắc kẽm	etching	Phối màu	2020		
	Đặng Trần Tú Thư	Cái bóng	28x38cm	khắc kẽm	etching	Phối màu	2020		
	Đặng Trần Tú Thư	Sau cơn dông	20x28cm	khắc kẽm	etching	Phối màu	2022		
35	Nguyễn Văn Thuật	Giấc mơ	40x42cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Đơn sắc	2012	Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ lần 1 năm 2011	
36	Hồ Diệu Thùy	Liên Thê	40x60cmx2 bức	khắc kẽm	aquatint, mezzotint	Đen trắng	2024		

37	Lê Huy Tiếp	Mùa xuân	18,8x29,8cm	khắc đồng	drypoint, aquatint	Phối màu	1985	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2000	
	Lê Huy Tiếp	Trẻ mồ côi đọc hiệp định đình chiến về hòa bình	19x25cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đen trắng	Công bố 1976	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1976	
	Lê Huy Tiếp	Côn Đảo	19x25cm	khắc kẽm	drypoint	Đen trắng	Công bố 1976		
	Lê Huy Tiếp	Nhà tù chế độ Sài Gòn	25x19cm	khắc kẽm	drypoint	Đen trắng	Công bố 1976		
	Lê Huy Tiếp	Trả thù	19x25cm	khắc kẽm	drypoint	Đen trắng	Công bố 1976		
	Lê Huy Tiếp	Thuyền và lá	20x25cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint, soft ground	Phối màu	2003		
38	Vũ Xuân Tình	Suy tưởng	20x30cm	khắc kẽm	drypoint, etching	Phối màu	2013		
	Vũ Xuân Tình	Cơn bão ngoài xa	30x40cm	khắc kẽm	drypoint, etching	Phối màu	2013	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 2 năm 2016	
	Vũ Xuân Tình	Nắng sớm	30x40cm	khắc kẽm	drypoint, etching	Đen trắng	2016		
	Vũ Xuân Tình	Mây trong thành phố 1, 2	27x42cm	khắc kẽm	drypoint, etching	Đen trắng	2013		
	Vũ Xuân Tình	Chuyến sớm	30x40cm	khắc kẽm	drypoint, etching	Đen trắng	2016		
	Vũ Xuân Tình	Bình minh đang lên	43x61cm	khắc đồng	mezzotint	Đơn sắc	2023	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2023	
39	Bùi Trang Toàn	Chuẩn bị sửa chữa tàu	24x31cm		drypoint	Đơn sắc	1981	Bài báo Tranh khắc kim loại và sự phát triển của nó ở Việt Nam	
	Bùi Trang Toàn	Sản xuất chân vịt	24.5x24.8cm	khắc đồng	drypoint	Đơn sắc	1981	Bộ môn Đồ họa, trường ĐH Nghệ thuật - ĐH Huế	
40	Phạm Ngọc Tuấn	Nhịp hành quân		khắc đồng			1990	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1990	
41	Vũ Đình Tuấn	Lên chùa	50x60cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Phối màu	2000	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2000	
	Vũ Đình Tuấn	Cầu Nguyễn	50x60cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Phối màu	2000		

42	Nguyễn Duy Tuấn	Nghi ngơi	23x30cm	khắc đồng	etching	Đơn sắc	1995	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1995	
Miền Trung									
1	Lê Tiểu Anh	Dấu xưa 1,2	30x40cmx2 bức	khắc đồng	Aquatint, hard ground	Đơn sắc	2014		
2	Phan Hải Bằng	Lotus in spontaneity or dancing	8x21cm	khắc đồng	drypoint, aquatint	Phối màu	2018		
3	Phan Văn Định	Chân dung	14.8x10cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Đơn sắc	2012		
4	Trần Thị Thanh Dung	Phá Tam Giang (chiều trên phá tam giang)	50x61cm	khắc đồng	hard ground, aquatint	Đơn sắc	2019	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2020	
	Trần Thị Thanh Dung	Hiếu lăng một chiều thu	60x50	khắc đồng	hard ground, aquatint	Phối màu	2023	Triển lãm Di sản văn hóa Việt Nam qua Hội họa lần thứ nhất - năm 2023	Giải Nhì
	Trần Thị Thanh Dung	Muru sinh	30x90cm	khắc đồng	hard ground, aquatint	Phối màu	2010		
	Trần Thị Thanh Dung	Vắng	30x42cm	khắc đồng	hard ground, aquatint	Phối màu	2010		
	Trần Thị Thanh Dung	Chợ về	24.8x19.3cm	khắc đồng	etching, aquatint	Đơn sắc	2007		
	Trần Thị Thanh Dung	Bến trắng	25x40cm	khắc đồng	hard ground, aquatint	Phối màu	2023		
	Trần Thị Thanh Dung	Thu bình yên	35x75cm	khắc đồng	hard ground, aquatint	Phối màu	2023	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2023	
	Trần Thị Thanh Dung	Gốm mộc xưa	14x20cm	khắc đồng	hard ground, aquatint	Phối màu	2023		
	Trần Thị Thanh Dung	Hương sắc ven đô	35x75cmx 4 bức	khắc đồng	hard ground, aquatint	Phối màu	2024	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 4 năm 2024	
5	Phan Thanh Hải	Nhịp sống H'Mông	42x72cm	khắc đồng	drypoint, aquatint	Đơn sắc	2004	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2005	
6	Nguyễn Thị Hải Hòa	Thông điệp trẻ thơ	60x85cm	khắc đồng	hard ground, drypoint, aquatint, mezzotint	Phối màu	2015	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 2 năm 2016	
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Bay trong giấc mơ	60x65cm	khắc đồng	hard ground, drypoint, aquatint, mezzotint	Phối màu	2015		

	Nguyễn Thị Hải Hòa	Trộm nhìn	77x60,5cm	khắc đồng	hard ground, soft ground, drypoint, aquatint, mezzotint	Phối màu	2008	Giải nhì, Văn học nghệ thuật Cổ đô lần thứ 4, Huế, Việt Nam	
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Trưa hè	60x65cm	khắc đồng	hard ground, drypoint, aquatint, mezzotint	Phối màu	2015		
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Ngày hè	55x60,5cm	khắc đồng	hard ground, drypoint, aquatint, mezzotint	Phối màu	2012		
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Trẻ cùng tuổi	19,5x24,5cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đen trắng	1999		
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Sự yên tĩnh ở trong vườn	60,5x69,6cm	khắc đồng	hard ground, soft ground, drypoint, aquatint, mezzotint	Phối màu	2009	Giải thưởng “Excellent Prize” tại Triển lãm The 2nd Bangkok Triennale International Print and Drawing Exhibition 2009	
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Du thuyền	55x60,5cm	khắc đồng	hard ground, drypoint, aquatint, aquatint, mezzotint	Phối màu	2015	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 3 năm 2020	
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Tuổi thơ	85x60cm	khắc đồng	hard ground, soft ground, drypoint, aquatint, mezzotint	Phối màu	2012	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015	
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Giọt sương mùa thu	55x60,5cm	khắc đồng	hard ground, drypoint, aquatint, mezzotint, aquatint	Phối màu	2023	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2023	
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Bến xuân	55x60,5cm	khắc đồng	hard ground, aquatint, mezzotint	Phối màu	2023	Tặng thưởng tác phẩm, công trình văn học nghệ thuật xuất sắc năm 2023 (liên hiệp các Hội VHNT)	
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Tình yêu hoà bình	60x80cm	khắc đồng	hard ground, drypoint, aquatint, mezzotint	Phối màu	2024	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2024 đề tài Lực lượng vũ trang chiến tranh cách mạng (2019 - 2024)	
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Giấc mơ xanh	60x80cm	khắc đồng	hard ground, drypoint, aquatint, mezzotint	Phối màu	2024	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 4 năm 2024	

	Nguyễn Thị Hải Hòa	Chuyến du hành trong mưa	60x80cm	khắc đồng	hard ground, drypoint, aquatint, mezzotint	Phối màu	2024	Triển lãm Mỹ thuật khu vực IV (Bắc Miền Trung) lần thứ 29 năm 2024	
7	Nguyễn Khải Hoàn	Kí ức lãng quên	60x40	khắc đồng	aquatint, mezzotint	Phối màu	2015	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015	
8	Võ Thị Huệ	Đội	30.6x24cm	khắc đồng	etching	Đơn sắc	2013		
9	Hồ Hữu Khiêm	Chợ Phiên	20x23.3xm	khắc kẽm	etching, aquatint	Đơn sắc	2007		
10	Nguyễn Thị Lan	Kỷ vật	50x55cm	khắc đồng	mezzotint	Phối màu	2024	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 4 năm 2024	
	Nguyễn Thị Lan	Chiều muộn	50x60cm	khắc đồng	etching, aquatint	Phối màu	2024		
11	Nguyễn Kha Mẫn	Phiên chợ vùng cao	19.3x14.5cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Đơn sắc	2007		
	Nguyễn Kha Mẫn	Cuối ngày	16.2x19.5cm	khắc kẽm	hardground	Đơn sắc	2007		
	Nguyễn Kha Mẫn	Ngọ môn	25x31cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Đơn sắc	2008		
	Nguyễn Kha Mẫn	Mùa bội thu	25x31cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Đơn sắc	2008		
12	Nguyễn Văn Minh	Chợ chiều	24.9x32.8cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đơn sắc	2004		
	Nguyễn Văn Minh	Chợ trưa	18.9x25.2cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đơn sắc	2004		
	Nguyễn Văn Minh	Vũ điệu công chiêng	19x25cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đơn sắc	2009		
13	Huỳnh Nam	Dưới Ánh Trăng	25.2x19.5cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Đơn sắc	2007		
14	Mai Thị Nguyệt	Bù nhìn	30x40cmx2 bức	khắc đồng	etching, aquatint	Phối màu	2014		
15	Trần Thị Trạch Oanh	Hoa của Đất N.0 04	30x40cm	khắc đồng	etching, aquatint	Đơn sắc	2017	Triển lãm mỹ thuật quốc tế “Sống cùng Di sản	
16	Nguyễn Công Quý	Góc phố	19x59.5cmx2	khắc đồng	etching, aquatint	Đơn sắc	2013		
17	Bảo Tân	Tình ca	52x80cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Phối màu	2004	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2005	
	Bảo Tân	Phía sau bầu trời	52x80cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Đơn sắc	2017	Triển lãm chuyên đề đồ họa lần thứ hai năm 2017	Giải thưởng Hội mỹ

									Thuật Đà Nẵng: Giải nhất 2017
	Bảo Tân	Khoảng lặng	70x50cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Đen trắng	2014	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015	
	Bảo Tân	Chuyện cổ tích	52x82cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Đơn sắc	2019	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 3 năm 2020	
	Bảo Tân	Lối mòn	40x35cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Phối màu	2014		
	Bảo Tân	Đội	50x40cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Đơn sắc	2014		
	Bảo Tân	Sinh tồn	40x30cm	khắc kẽm	etching, aquatint	Đen trắng	2013		
18	Trần Quyết Thắng	Phân xưởng đúc đồng	35x100cm	khắc đồng	etching, aquatint	Đơn sắc	2009		
	Trần Quyết Thắng	Chùa Âm Bồn	19.5x31.2cm	khắc đồng	etching	Đơn sắc	2004		
	Trần Quyết Thắng	Giao thức cuộc đời	20x28.8cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Phối màu	2003		
	Trần Quyết Thắng	Ngẫu hứng	20x16.5cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Phối màu	2003		
19	Lê Văn Thiên	Khoảng vắng	45x46	khắc đồng	drypoint, aquatint	Phối màu	2005	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2005	
20	Mẫn Thuyên	Lễ bỏ mả	25.2x19.5cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đơn sắc	2007		
21	Nguyễn Thị Thanh Vân	Thiếu nữ	20x28.5cm	khắc đồng	drypoint, aquatint	Đơn sắc	2014		
	Nguyễn Thị Thanh Vân	Mùa cá	20x28.5cm	khắc đồng	drypoint, aquatint	Đơn sắc	2014		
22	Nguyễn Tiến Việt	Sóng cá	16.8x29.9cm	khắc đồng	etching	Đơn sắc	2013		
23	Lê Thanh Xuân	Nghỉ ngơi	30x34.5cm	khắc đồng	etching, aquatint	Đơn sắc	2008		
Miền Nam									
1	Hoàng Lan Anh	Phong cảnh Nam bộ	Không có số liệu	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Phối màu	1993	Vùng tập Tranh khắc gỗ Việt Nam	
2	Phan Ngọc Lan Chi	Trước giờ diễn	25x40cmx4 bức	khắc đồng	aquatint	Phối màu	2011	Vùng tập 40 Năm Mỹ thuật TP. HCM 1975-2015/ triển lãm Biennale	Giải Đồng (Biennale)

								Mỹ thuật trẻ Thành phố lần II, năm 2011	
	Phan Ngọc Lan Chi	Sắc tuồng	40x65cm	khắc kẽm	drypoint	Đơn sắc	2010		
	Phan Ngọc Lan Chi	Chờ diễn	25x25cm	khắc đồng	drypoint, aquatint	Phối màu	2010		
	Phan Ngọc Lan Chi	Mặt nạ tuồng	20x35cm	khắc kẽm	aquatint	Phối màu	2010		
	Phan Ngọc Lan Chi	Một góc chung cư	20x42cm	khắc đồng	drypoint, aquatint	Đen trắng	2009		
3	Phùng Quảng Đông	Chiều tàn	40x110cm	khắc đồng	aquatint, mezzotint	Đơn sắc	2016	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 2 năm 2016	Giải Khuyến khích
	Phùng Quảng Đông	Rừng	43x100cm	khắc đồng	aquatint, mezzotint	Đen trắng	2016		
	Phùng Quảng Đông	Lò gạch sadec	60x135cm	khắc đồng	drypoint, aquatint, mezzotint	Phối màu	2016		
4	Xuân Đông	Đất thép Củ Chi	22cmx13,6cm	khắc đồng	drypoint	Phối màu	2005	Vùng tập Tác giả tác phẩm mỹ thuật thời kỳ chiến tranh cách mạng	
5	Nguyễn Thị Xuân Hạnh	Góc phố	18x25cm	khắc kẽm		Đơn sắc	2002		
6	Nguyễn Mạnh Hùng	Xóm chài Phú Quốc		khắc đồng		Đen trắng	2004	Triển lãm nghệ thuật đồ họa (lần 2-2004) do Hội Mỹ thuật TP.HCM tổ chức	
7	Ngô Thanh Hương	Nhà máy cá hộp Hải Hung	25x30cm	khắc kẽm	drypoint		1985	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1985	
8	Đỗ Thị Bích Huyền	Góc nhỏ Hội An	40x105cm	khắc kẽm	aquatint	Đơn sắc	2017	Triển lãm Biennale Mỹ thuật trẻ TP. HCM, lần 4-2017	
9	Nguyễn Minh Đăng Khoa	Cây tùng đỏ	30x45cm	khắc đồng	drypoint, aquatint, mezzotint	Đơn sắc	2015		
10	Nguyễn Thị Khuyên	Phong cảnh	30x40cm	khắc kẽm	drypoint	Đơn sắc	2008		
	Nguyễn Thị Khuyên	Thửa ầy	30x35cm	khắc kẽm	drypoint	Đen trắng	2018		
	Nguyễn Thị Khuyên	Hội An - Sáng, Trưa và Chiều	30x40cm, 40x60cm, 30x40cm	khắc kẽm	drypoint	Đơn sắc	2024		

11	Nguyễn Liên	Chiều cá bìm bịp	460x60cm	khắc đồng	photo etching	Đen trắng	2004		
12	Trần Đức Lộc	Chợ phiên	15x50cm	khắc kẽm	drypoint	Đen trắng	2004		
13	Đỗ Đình Miên	Bình yên trên cảng	60x80cm	Khắc trên đồng và nhôm	photo etching	Đơn sắc	2023		
14	Nguyễn Phạm Như Ngọc	Khi còn chờ đợi	168x50cm	khắc đồng	aquatint, mezzotint	Đơn sắc	2023	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2023	Giải Ba
15	Mai Văn Nhon	Hai đứa trẻ	105x155cm	khắc inox	photo etching	Đen trắng	2023	Triển lãm HOPE của Gallerium và Biafarin (Canada)	
	Mai Văn Nhon	Tiếp bước	80x120cm	khắc inox	photo etching	Đen trắng	2021		
	Mai Văn Nhon	Chiến binh	85x125cm	khắc inox	photo etching	Đen trắng	2021		
16	Nguyễn Đức Hồng Quang	Xích lô	30x40cmx3 bức	khắc đồng		Đơn sắc	2011		
17	Đặng Minh Thành	Đá - Nước	30x40cmx3 bức	khắc đồng	mezzotint	Đơn sắc	2024		
	Đặng Minh Thành	Sen	20x30cm	khắc đồng	mezzotint	Đơn sắc	2022		
	Đặng Minh Thành	Chuyến	20x30cm	khắc đồng	mezzotint	Đơn sắc	2023		
	Đặng Minh Thành	Bên trong	20x30cm	khắc đồng	mezzotint	Đơn sắc	2022		
18	Nguyễn Phương Thảo	Bến Cạn	20.5x30cm	khắc đồng	aquatint, mezzotint	Đơn sắc	2021	Thành quả trại sáng tác và sáng tác mới 2021, Hội Mỹ thuật TP HCM	
19	Đào Xuân Thảo	Chân dung tự họa	23x31cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Phối màu	1981		
20	Trương Quốc Thịnh	Đội tàu		khắc kẽm	drypoint	Đơn sắc	2005		
21	Lâm Ngọc Thọ	Trăng treo đầu súng	60x60cm	khắc đồng	etching	Phối màu	1985	Vững tập Mỹ thuật Việt Nam thời kỳ 1975 - 2005	
22	Phạm Thị Xuân Thu	Thỏ cầm người H'Mông	40x80cm	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đơn sắc	2010	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2010	
23	Nguyễn Đình Thanh Tùng	Chiều	40x110cm	khắc kẽm	aquatint	Đen trắng	2017		

24	Phạm Ngọc Thanh Tuyền	Lựa chọn	19.5x29.5cm	khắc đồng	aquatint, mezzotint	Phối màu	2021	Triển lãm Nhân ái (30/12 -5/1.2021) Hội Mỹ thuật TP HCM	
	Phạm Ngọc Thanh Tuyền	Fly in...	20x32cm	khắc đồng	aquatint, mezzotint	Đen trắng	2020		
25	Tổ Uyên	Tình thương	23x27.5cm	khắc kẽm			1990	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1990	
26	Nguyễn Ngọc Vinh	Giai điệu	50x100cm	khắc inox	photo etching	Đen trắng	2015	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015	
	Nguyễn Ngọc Vinh	Sức sống	60x60cm	khắc inox	photo etching	Đen trắng	2020	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015	
	Nguyễn Ngọc Vinh	Tâm	150x100cm	khắc inox	photo etching	Đen trắng	2020	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2020	
	Nguyễn Ngọc Vinh	Trên công trường	168x50cm	khắc inox	photo etching	Đen trắng	2023	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2023	
	Nguyễn Ngọc Vinh	Mênh mông Phố Hội	100x180cm	khắc inox	photo etching	Đen trắng	2022	Triển lãm Di sản văn hóa Việt Nam qua Hội họa lần thứ nhất - năm 2023	Giải Khuyến khích
27	Tô Thanh Vinh	Giao thoa	bộ ba bức (20x50cm; 50x38cm; 20x50cm)	khắc kẽm	drypoint, aquatint	Đơn sắc	2002		
28	Nguyễn Duy Vĩnh	Thuyền và biển		khắc kẽm	aquatint, mezzotint	Phối màu	2002		
29	Lý Triệu Vỹ	Biển phố Phước Hải	130x50cm	khắc đồng	drypoint, aquatint	Phối màu	2020	Triển lãm trại sáng tác & sáng tác mới 2020 của Hội Mỹ thuật TP. HCM	

PL1.2. Danh mục tác phẩm tranh khắc kim loại tham gia và đạt giải tại các Triển lãm Mỹ thuật uy tín

PL1.2a: Thống kê số lượng tác phẩm tranh khắc kim loại tham gia và đạt giải tại các Triển lãm Mỹ thuật uy tín

Tên Triển lãm	Lần tổ chức	Năm tổ chức	Số lượng TP khắc kim Loại tham gia	Số lượng tác phẩm có giải	Giải thưởng	Ghi chú thông tin tác phẩm	Hình ảnh
Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam (có tên là Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc trước năm 2015)	lần 10	1976	4	0			
	lần 11	1980	0	0			
	lần 12	1985	14	2	Huy chương Bạc	Thuyền và bến (Vũ Duy Nghĩa)	H 151
					Huy chương Bạc	Bộ tranh Công nghiệp (Lê Mai Khanh)	
	lần 13	1990	17	0			
	lần 14	1995	4	0			
	lần 15	2000	4	1	Huy chương Đồng	Lời ru của bà (Nguyễn Nghĩa Phương)	H 21
	lần 16	2005	8	1	Giải Khuyến khích	Thuyền (Phạm Khắc Quang)	H 137
	lần 17	2010	1	0			
	lần 18	2015	7	0			
	lần 19	2020	4	0			
	lần 20	2023	5	1	Giải Ba	Khi còn chờ đợi (Nguyễn Phạm Như Ngọc)	H 100
Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN	Lần 1	2012	3	1	Giải Ba	Chiến Tranh 1, 2 (Đỗ Hữu Quyết)	H 170
	lần 2	2016	3	1	Giải Khuyến khích	Chiều tàn (Phùng Quảng Đông)	H 96
	Lần 3	2020	6	1	Giải Nhì	Cách ly (Nguyễn Đức Hạnh)	H 157
	Lần 4	2024	3	0			
Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ	Lần 1	2011	1	0			
	lần 2	2014	1	0			
	Lần 3	2017	1	1	Giải Nhì	Hình dung (Đoàn Thị Ngọc Anh)	H 86
	Lần 4	2020	0	0			
	Lần 5	2022	1	1	Giải Nhì	Khủng hoảng (Trần Hương Mai)	H 155
Triển lãm Di sản văn hóa Việt Nam qua Hội họa	Lần 1	2023	2	2	Giải Nhì	Hiếu lãng một chiều thu (Trần Thị Thanh Dung)	H 129
					Giải Khuyến khích	Mênh mông Phố Hội (Nguyễn Ngọc Vinh)	H 73

PL1.2b: Danh sách tác phẩm tranh khắc kim loại đã tham gia và đạt giải tại các Triển lãm Mỹ thuật uy tín

STT	Tác phẩm	Tác giả	Triển lãm uy tín tham gia	Giải thưởng	Ghi chú hình ảnh/nguồn
1	Trẻ mồ côi	Lê Huy Tiếp	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 10 năm 1976		H 200
2	Cá Biển Đông	Đường Ngọc Cảnh	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 10 năm 1976		Vụng tập Triển lãm ko in hình ảnh tác phẩm.
3	Cảng cá	Đường Ngọc Cảnh	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 10 năm 1976		
4	Trái cây Nam Bộ	Đường Ngọc Cảnh	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 10 năm 1976		
5	Thuyền và bến	Vũ Duy Nghĩa	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 12 năm 1985	Huy chương Bạc	H 151
6	Chợ ven sông	Vũ Duy Nghĩa	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 12 năm 1985		Vụng tập triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 12 năm 1985 chỉ có danh sách tác giả - tác phẩm, ko in hình ảnh tác phẩm.
7	Trăng lên bên suối	Trần Việt Sơn	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 12 năm 1985		
8	Công nghiệp 1	Lê Mai Khanh	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 12 năm 1985	Huy chương Bạc	
9	Công nghiệp 2	Lê Mai Khanh	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 12 năm 1985		
10	Phân xưởng tẩy sợi	Lê Đức Cường	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 12 năm 1985		
11	Giao ca	Lê Đức Cường	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 12 năm 1985		
12	Tổ rèn máy	Trần Nguyên Hiếu	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 12 năm 1985		
13	Tổ lò Thép	Trần Nguyên Hiếu	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 12 năm 1985		
14	Sửa chữa tàu	Nguyễn Xuân Hồ	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 12 năm 1985		
15	Công nhân thợ hàn	Nguyễn Xuân Hồ	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 12 năm 1985		
16	Dệt thảm	Nguyễn Xuân Hồ	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 12 năm 1985		
17	Nhà máy cá hộp Hải Hưng	Ngô Thanh Hương	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 12 năm 1985		
18	Tát nước bên đê	Đặng Thị Bích Ngân	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 12 năm 1985		
19	Những cô thợ dệt	Nguyễn Thắng	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 13 năm 1990		H 72
20	Trong điệu dân ca	Nguyễn Nghĩa Duyệt	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 13 năm 1990		H 8
21	Cây xuân	Nguyễn Nghĩa Duyệt	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 13 năm 1990		

22	Bố cục 2	Lê Mai Anh	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 13 năm 1990		Vững tập triển lãm Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 13 năm 1990 chỉ có danh sách tác giả - tác phẩm, không in hình ảnh tác phẩm.
23	Phong cảnh	Lê Mai Anh	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 13 năm 1990		
24	Phổ đêm	Trần Thanh Bình	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 13 năm 1990		
25	Chơi cờ	Trần Thanh Bình	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 13 năm 1990		
26	Điều khắc cò	Văn Chiến	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 13 năm 1990		
27	Phổ bến bao vinh	Trần Nguyên Hiếu	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 13 năm 1990		
28	Phong cảnh cầu chùa	Trần Nguyên Hiếu	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 13 năm 1990		
29	Mặt trời đen	Trần Nguyên Hiếu	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 13 năm 1990		
30	Chân dung	Nguyễn Phương Lan	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 13 năm 1990		
31	Đường làng	Nguyễn Thắng	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 13 năm 1990		
32	Bạn tôi	Nguyễn Thắng	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 13 năm 1990		
33	Công nhân xí nghiệp đồ hộp Tân Bình	Bùi Thị Bích Thủy	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 13 năm 1990		
34	Nhịp hành quân	Phạm Ngọc Tuấn	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 13 năm 1990		
35	Tình thương	Tổ Uyên	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 13 năm 1990		
36	Phổ	Trần Nguyên Hiếu	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 14 năm 1995		H 143
37	Đánh cồng	Nguyễn Quang Huy	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 14 năm 1995		H 25
38	Giã gạo	Nguyễn Huy	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 14 năm 1995		H 58
39	Nghỉ ngơi	Nguyễn Duy Tuấn	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 14 năm 1995		H 26
40	Trong cõi nhân gian	Nguyễn Nghĩa Phương	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 15 năm 2000		H 14
41	Lời ru của bà	Nguyễn Nghĩa Phương	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 15 năm 2000	Huy chương Đồng	H 176
42	Lên chùa	Vũ Đình Tuấn	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 15 năm 2000		H 21
43	Mùa xuân	Lê Huy Tiếp	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 15 năm 2000		H 116
44	Thuyền	Phạm Khắc Quang	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 16 năm 2005	Giải Khuyến khích	H 137

45	Khoảng vắng	Lê Văn Thiện	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 16 năm 2005		H 60
46	Truyền Thuyết Âu Lạc	Nguyễn Nghĩa Phương	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 16 năm 2005		H 13
47	Vì cuộc sống yên vui	Nguyễn Nghĩa Phương	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 16 năm 2005		H 17
48	Ký ức mùa lũ	Hải Thọ	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 16 năm 2005		H 206
49	Bộ Tranh Việt	Trần Nguyên Hiếu	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 16 năm 2005		H 144
50	Nhịp sống H' mông	Phan Thanh Hải	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 16 năm 2005		H 27
51	Tình Ca	Bảo Tân	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 16 năm 2005		H 187
52	Thổ cẩm người H'Mông	Phạm Thị Xuân Thu	Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc lần 17 năm 2010		H 19
53	Đền vàng 1,2	Nguyễn Đức Hạnh	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam lần 18 năm 2015		H 158
54	Tôi I, Tôi II	Hồ Văn Định	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam lần 18 năm 2015		H 167
55	Ban Phúc, Thần Gió	Ngô Anh Cơ	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam lần 18 năm 2015		H 165
56	Tuổi thơ	Nguyễn Thị Hải Hòa	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam lần 18 năm 2015		H 34
57	Kí ức lãng quên	Nguyễn Khải Hoàn	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam lần 18 năm 2015		H 207
58	Khoảng lặng	Bảo Tân	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam lần 18 năm 2015		H 190
59	Giai Điệu	Nguyễn Ngọc Vinh	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam lần 18 năm 2015		H 91
60	Chiều trên phá tam giang	Trần Thị Thanh Dung	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam lần 19 năm 2020		H 126
61	Sau cánh cổng làng	Nguyễn Mỹ Ngọc	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam lần 19 năm 2020		H 189
62	Tâm	Nguyễn Ngọc Vinh	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam lần 19 năm 2020		H 168
63	Cách ly	Nguyễn Đức Hạnh	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam lần 20 năm 2023		H 157
64	Giọt sương mùa thu	Nguyễn Thị Hải Hòa	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam lần 20 năm 2023		H 35
65	Trên công trường	Nguyễn Ngọc Vinh	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam lần 20 năm 2023		H 74
66	Khi còn chờ đợi	Nguyễn Phạm Như Ngọc	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam lần 20 năm 2023	Giải Ba	H 100
67	Bình minh đang lên	Vũ Xuân Tình	Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam lần 20 năm 2023		H 121
68	Vào Hạ	Ngô Anh Cơ	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 1 năm 2012		H 166

69	Chiến Tranh 1, 2	Đỗ Hữu Quyết	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 1 năm 2012	Giải Ba	H 170
70	Cao nguyên đá	Nguyễn Đức Hạnh	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 1 năm 2012		H 18
71	Thông điệp hòa bình	Nguyễn Thị Hải Hòa	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 2 năm 2016		H 204
72	Vũ Xuân Tình	Cơn bão ngoài xa	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 2 năm 2016		H 118
73	Chiều tàn	Phùng Quảng Đông	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 2 năm 2016	Giải Khuyến khích	H 96
74	Peaceful (Bình Yên)	Đỗ Hữu Quyết	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 3 năm 2020		H 101
75	Ám ảnh YK 1,2,3	Trần Mai Hương	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 3 năm 2020		H 186
76	Cách ly	Nguyễn Đức Hạnh	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 3 năm 2020	Giải Nhì	H 157
77	Chuyện cổ tích	Bảo Tân	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 3 năm 2020		H 201
78	Tình vật ngày thường	Nguyễn Mỹ Ngọc	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 3 năm 2020		H 123
79	Du thuyền	Nguyễn Thị Hải Hòa	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 3 năm 2020		H 33
80	Kỷ vật	Nguyễn Thị Lan	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 4 năm 2024		H 141
81	Hương sắc văn đô	Trần Thị Thanh Dung	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 4 năm 2024		H 128
82	Giấc mơ xanh	Nguyễn Thị Hải Hòa	Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 4 năm 2024		H 39
83	Giấc mơ	Nguyễn Văn Thuật	Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ lần 1 năm 2011		H 180
84	Đèn vàng I, II	Nguyễn Đức Hạnh	Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ lần 2 năm 2014		H 158
85	Hình dung	Đoàn Thị Ngọc Anh	Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ lần 3 năm 2017	Giải Nhì	H 86
86	Khung hoàng	Trần Hương Mai	Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ lần 5 năm 2022	Giải Nhì	H 155
87	Mệnh mông Phổ Hội	Nguyễn Ngọc Vinh	Triển lãm Di sản văn hóa Việt Nam qua Hội họa lần 1 năm 2023	Giải Khuyến khích	H 73
88	Hiếu lãng một chiều thu	Trần Thị Thanh Dung	Triển lãm Di sản văn hóa Việt Nam qua Hội họa lần 1 năm 2023	Giải Nhì	H 129

Ghi chú:

Các triển lãm uy tín được thống kê là những sân chơi chuyên môn có uy tín cao, được tổ chức định kỳ, do các cơ quan quản lý nhà nước hoặc tổ chức quốc tế chủ trì, thể hiện vị thế và xu hướng phát triển của mỹ thuật Việt Nam nói chung và tranh khắc kim loại nói riêng:

1. Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam (có tên là Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc trước năm 2015)

Đơn vị tổ chức: Cục Mỹ thuật, Nhiếp ảnh và Triển lãm - Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch.

Chu kỳ tổ chức: Từ trước đến năm 2015 tổ chức 5 năm một lần; từ năm 2020 điều chỉnh tổ chức 3 năm một lần.

Tính chất: Là triển lãm tổng kết, phản ánh toàn diện diện mạo mỹ thuật cả nước trong một giai đoạn. Đây là triển lãm có quy mô lớn và uy tín hàng đầu trong hệ thống mỹ thuật Việt Nam.

2. Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN

Đơn vị tổ chức: Cục Mỹ thuật, Nhiếp ảnh và Triển lãm phối hợp với các quốc gia thành viên ASEAN.

Chu kỳ tổ chức: 4 năm một lần.

Tính chất: Là sân chơi khu vực mang tính đối thoại, so sánh và hội nhập. Triển lãm góp phần khẳng định vị thế của đồ họa Việt Nam trong bối cảnh nghệ thuật ASEAN.

3. Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ

Đơn vị tổ chức: Cục Mỹ thuật, Nhiếp ảnh và Triển lãm - Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch.

Chu kỳ tổ chức: 3 năm một lần.

Tính chất: Là diễn đàn nghệ thuật dành cho lực lượng họa sĩ trẻ dưới 35 tuổi trên toàn quốc, mang tính mở, khuyến khích những sáng tạo mới, phản ánh xu hướng nghệ thuật đương đại.

4. Triển lãm Di sản Văn hóa Việt Nam qua hội họa

Đơn vị tổ chức: Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam phối hợp với các đơn vị thuộc Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch.

Chu kỳ tổ chức: Không cố định, theo kế hoạch chuyên đề từng năm.

Tính chất: Là triển lãm chuyên đề có định hướng nội dung rõ ràng về bảo tồn và phát huy di sản văn hóa dân tộc thông qua nghệ thuật. Đây là dịp để các họa sĩ thể hiện chiều sâu văn hóa - lịch sử trong sáng tác.

PL1.3. Danh mục thông tin tác phẩm Tranh khắc kim loại Việt Nam và thống kê theo đề tài, xu hướng tạo hình và các yếu tố của ngôn ngữ tạo hình (màu sắc, bố cục, không gian)

PL1.3.a. Thống kê số lượng tác phẩm tranh khắc kim loại theo đề tài

Stt	Nhóm đề tài	Số lượng tác phẩm
1	Nhóm đề tài con người	91
2	Nhóm đề tài cảnh, vật	66
3	Nhóm đề tài vấn đề xã hội	54

PL1.3.b. Thống kê số lượng tác phẩm tranh khắc kim loại theo phân loại màu sắc

Giai đoạn	Đen trắng	Đơn sắc	Phối màu
1976 - 1999	14	12	12
2000 - 2024	33	61	76
Tổng	47	73	88

PL1.3.c. Thống kê số lượng tác phẩm tranh khắc kim loại theo phân loại bố cục

Dạng bố cục	Bố cục chính - phụ	Bố cục tầng lớp	Bố cục đồng hiện
Số lượng tác phẩm	138	29	41

PL1.3.d. Thống kê số lượng tác phẩm tranh khắc kim loại theo phân loại không gian

Dạng không gian	Không gian ước lệ	Không gian phối hợp
Số lượng tác phẩm	137	71

PL1.3.e. Thống kê số lượng tranh khắc kim loại theo xu hướng tạo hình

Xu hướng tạo hình Vùng miền	Hiện thực	Hiện thực khái quát	Tượng trưng	Siêu thực	Bán trừu tượng
Miền Bắc	12	24	52	8	1
Miền Trung	1	55	1	3	0
Miền Nam	33	8	1	3	0
Tổng cộng	45	82	51	14	1

PL1.3.f. Danh mục chi tiết thông tin tác phẩm tác phẩm tranh khắc kim loại theo đề tài xu hướng tạo hình và các yếu tố của ngôn ngữ tạo hình (màu sắc, bố cục, không gian)

Stt	Họ tên	Tác phẩm	Đề tài	Màu sắc	Bố cục	Không gian	Xu hướng tạo hình	Hình (PL.2)*
Miền Bắc								
1	Đoàn Thị Ngọc Anh	Hình dung	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Tầng lớp	Ước lệ	Hiện thực	H 86
	Đoàn Thị Ngọc Anh	Suy tư 1,2	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 88
	Đoàn Thị Ngọc Anh	Người dao	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 87
	Đoàn Thị Ngọc Anh	Cô gái H Mông	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 89
2	Đỗ Hoàng Anh	Memory	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 138
3	Văn Chiến	Điều khắc cò	<i>Đề tài con người</i>				Không có số liệu	
4	Ngô Anh Cơ	Ban phúc- Thần gió	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 165
	Ngô Anh Cơ	Vào Hạ	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 166
5	Lê Đức Cường	Phân xưởng tẩy sợi	<i>Đề tài con người</i>				Không có số liệu	
	Lê Đức Cường	Giao ca	<i>Đề tài con người</i>				Không có số liệu	
6	Ngô Văn Đại	Góc Quê	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 111
7	Hồ Văn Định	Tôi I, Tôi II	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 167
8	Nguyễn Nghĩa Duyệt	Miền quê kinh bắc	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 7
	Nguyễn Nghĩa Duyệt	Vùng lên (bộ tranh Đồng Khởi)	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đen trắng	Đồng hiện	Ước lệ	Tượng trưng	H 195
	Nguyễn Nghĩa Duyệt	Cây xuân					Không có số liệu	
	Nguyễn Nghĩa Duyệt	Trong điệu dân ca	<i>Đề tài con người</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 8
9	Nguyễn Đức Hạnh	Cao nguyên đá	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 18
	Nguyễn Đức Hạnh	Đền vàng I, II	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Viễn cận	Hiện thực	H 158
	Nguyễn Đức Hạnh	Trở về 1	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 115
	Nguyễn Đức Hạnh	Cách ly	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 157
10	Nguyễn Đức Hiền	Vũ điệu vùng cao	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Đồng hiện	Ước lệ	Tượng trưng	H 9
11	Trần Nguyên Hiếu	Tổ rèn máy	<i>Đề tài con người</i>				Không có số liệu	
	Trần Nguyên Hiếu	Tổ lò Thép	<i>Đề tài con người</i>				Không có số liệu	
	Trần Nguyên Hiếu	Phố bên bao vịnh	<i>Đề tài cảnh, vật</i>				Không có số liệu	
	Trần Nguyên Hiếu	Phong cảnh cầu chùa	<i>Đề tài cảnh, vật</i>				Không có số liệu	
	Trần Nguyên Hiếu	Mặt trời đen	<i>Đề tài cảnh, vật</i>				Không có số liệu	

* Ghi chú hình ảnh ở Phụ lục 2: Danh mục hình minh họa tranh khắc kim loại Việt Nam thuộc các đề tài

	Trần Nguyên Hiếu	Phổ Hàng Mắm	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 145
	Trần Nguyên Hiếu	Phổ Hà Nội 41	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 146
	Trần Nguyên Hiếu	Thợ bừa (Trong cụm tác phẩm chủ đề Làng quê)	<i>Đề tài con người</i>				Không có số liệu	H 81
	Trần Nguyên Hiếu	Tần tảo 1	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 53
	Trần Nguyên Hiếu	Bộ Tranh Việt	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	
	Trần Nguyên Hiếu	Hội An	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 103
	Trần Nguyên Hiếu	Phổ	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Phối màu	Đồng hiện	Ước lệ	Tượng trưng	H 143
12	Nguyễn Ngọc Hoa	Mộng miên	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 208
13	Nguyễn Xuân Hồ	Sửa chữa tàu	<i>Đề tài con người</i>				Không có số liệu	
	Nguyễn Xuân Hồ	Công nhân thợ hàn	<i>Đề tài con người</i>				Không có số liệu	
	Nguyễn Xuân Hồ	Dệt thảm	<i>Đề tài con người</i>				Không có số liệu	
14	Nguyễn Huy	Giã gạo	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 58
15	Nguyễn Quang Huy	Đánh công	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 25
16	Lê Mai Khanh	Công nghiệp 1	<i>Đề tài con người</i>				Không có số liệu	
	Lê Mai Khanh	Công nghiệp 2	<i>Đề tài con người</i>				Không có số liệu	
	Lê Mai Khanh	Bố cục 2					Không có số liệu	
	Lê Mai Khanh	Phong cảnh					Không có số liệu	
	Lê Mai Khanh	Cạo gổ	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 64
	Lê Mai Khanh	Cạo khuôn	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Đồng hiện	Ước lệ	Tượng trưng	H 68
	Lê Mai Khanh	Ghép xương tàu	<i>Đề tài con người</i>	Đen trắng	Tầng lớp	Phối hợp	Tượng trưng	H 66
	Lê Mai Khanh	Rèn máy	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Đồng hiện	Phối hợp	Tượng trưng	H 67
	Lê Mai Khanh	Hàm xương tàu	<i>Đề tài con người</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 65
	Lê Mai Khanh	Thiếu nữ bay 2	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Đồng hiện	Phối hợp	Bán trừu tượng	H 169
	Lê Mai Khanh	Xóm núi	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Tầng lớp	Phối hợp	Tượng trưng	H 99
	Lê Mai Khanh	Bé Thương	<i>Đề tài con người</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 56
	Lê Mai Khanh	Cày ruộng	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Đồng hiện	Phối hợp	Tượng trưng	H 69
17	Nguyễn Huy Khôi	Ba con trâu	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 104
18	Nguyễn Thị Phương Lan	Chân dung	<i>Đề tài con người</i>				Không có số liệu	
19	Nguyễn Đức Lân	Múa xênh tiền	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 23
	Nguyễn Đức Lân	Múa bông	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 24
20	Trịnh Ngọc Lê	Đêm 1,2	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 140
21	Trần Hương Mai	Khủng hoảng	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Tầng lớp	Phối hợp	Siêu thực	H 155
	Trần Hương Mai	Ám Ảnh YK1, 2, 3	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Siêu thực	H 186
22	Trần Tuyết Mai	Qua suối	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 20
23	Đặng Thị Bích Ngân	Bên hồ Trúc Bạch	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Tầng lớp	Phối hợp	Hiện thực khái quát	H 114

	Đặng Thị Bích Ngân	Đi cây	<i>Đề tài con người</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 75
	Đặng Thị Bích Ngân	Chùa trăm gian	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Tầng lớp	Phối hợp	Hiện thực khái quát	H 6
24	Vũ Duy Nghĩa	Chợ quê	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Tầng lớp	Phối hợp	Hiện thực khái quát	H 152
	Vũ Duy Nghĩa	Chợ ven sông	<i>Đề tài cảnh, vật</i>				Không có số liệu	
	Vũ Duy Nghĩa	Thuyền về bến	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Phối màu	Đồng hiện	Phối hợp	Hiện thực khái quát	H 151
25	Nguyễn Mỹ Ngọc	Tĩnh vật ngày thường	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Phối hợp	Tượng trưng	H 123
	Nguyễn Mỹ Ngọc	Sau cánh cổng làng	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đơn sắc	Đồng hiện	Phối hợp	Tượng trưng	H 189
	Nguyễn Mỹ Ngọc	Những đám mây trong thành phố	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đơn sắc	Tầng lớp	Phối hợp	Tượng trưng	H 164
	Nguyễn Mỹ Ngọc	Đội mưa	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 178
26	Trương Minh Thy Nguyễn	Trâu	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 156
27	Nguyễn Nghĩa Phương	Lời ru của bà	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Đồng hiện	Phối hợp	Tượng trưng	H 176
	Nguyễn Nghĩa Phương	Truyền Thuyết Âu Lạc	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Đồng hiện	Phối hợp	Tượng trưng	H 13
	Nguyễn Nghĩa Phương	Trong cõi nhân gian	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Đồng hiện	Phối hợp	Tượng trưng	H 14
	Nguyễn Nghĩa Phương	Trước móc chỉ giới 1.2	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 175
	Nguyễn Nghĩa Phương	Tổ tiên người Việt	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Đồng hiện	Phối hợp	Tượng trưng	H 11
	Nguyễn Nghĩa Phương	Sông núi nước Nam	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Đồng hiện	Phối hợp	Tượng trưng	H 12
	Nguyễn Nghĩa Phương	Ngắm sen nở	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Đồng hiện	Phối hợp	Tượng trưng	H 124
	Nguyễn Nghĩa Phương	Vì cuộc sống yên vui	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Đồng hiện	Phối hợp	Tượng trưng	H 17
	Nguyễn Nghĩa Phương	Thả diều lân	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Đồng hiện	Phối hợp	Tượng trưng	H 10
	Nguyễn Nghĩa Phương	Người đàn ông xa lạ	<i>Đề tài con người</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 16
	Nguyễn Nghĩa Phương	Chị	<i>Đề tài con người</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 15
28	Phạm Khắc Quang	Thuyền	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 137
29	Đỗ Hữu Quyết	Peaceful (Bình Yên)	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Siêu thực	H 101
	Đỗ Hữu Quyết	Chiến tranh 1, 2	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Siêu thực	H 170
	Đỗ Hữu Quyết	Nguồn sáng	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 174
	Đỗ Hữu Quyết	Sức sống	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 171
	Đỗ Hữu Quyết	Tình yêu	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 173
	Đỗ Hữu Quyết	Lộng hành 1,2,3	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đen trắng	Tầng lớp	Phối hợp	Tượng trưng	H 172
30	Trần Việt Sơn	Thiếu nữ hút tẩu	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 57
31	Cao Thanh Sơn	Nắng sớm	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 136
32	Nguyễn Đình Thắng	Những cô thợ dệt	<i>Đề tài con người</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 72
33	Hoàng Hải Thọ	Ký ức mùa lũ	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đơn sắc	Đồng hiện	Phối hợp	Tượng trưng	H 206
34	Đặng Trần Tú Thư	Tiếng Chiêm	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Chính phụ	Viễn cận	Tượng trưng	H 182
	Đặng Trần Tú Thư	Mặt trăng	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Đồng hiện	Phối hợp	Tượng trưng	H 183
	Đặng Trần Tú Thư	Cái bóng	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Đồng hiện	Phối hợp	Tượng trưng	H 184

	Đặng Trần Tú Thư	Sau cơn đông	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Đồng hiện	Phối hợp	Tượng trưng	H 185
35	Nguyễn Văn Thuật	Giấc mơ	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 180
36	Hồ Diệu Thùy	Liên Thê	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đen trắng	Chính phụ	Phối hợp	Siêu thực	H 193
37	Lê Huy Tiếp	Mùa xuân	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Siêu thực	H 116
	Lê Huy Tiếp	Trẻ mồ côi đọc hiệp định đình chiến về hòa bình	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 200
	Lê Huy Tiếp	Côn Đảo	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 198
	Lê Huy Tiếp	Nhà tù chế độ Sài Gòn	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đen trắng	Đồng hiện	Phối hợp	Hiện thực khái quát	H 199
	Lê Huy Tiếp	Trả thù	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đen trắng	Đồng hiện	Phối hợp	Hiện thực khái quát	H 197
	Lê Huy Tiếp	Thuyền và lá	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Siêu thực	H 117
38	Vũ Xuân Tinh	Suy tưởng	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 179
	Vũ Xuân Tinh	Cơn bão ngoài xa	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 118
	Vũ Xuân Tinh	Nắng sớm	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 119
	Vũ Xuân Tinh	Mây trong thành phố 1, 2	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đen trắng	Đồng hiện	Phối hợp	Tượng trưng	H 159
	Vũ Xuân Tinh	Chuyến sớm	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 120
	Vũ Xuân Tinh	Bình minh đang lên	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 121
39	Bùi Trang Toàn	Chuẩn bị sửa chữa tàu	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 62
	Bùi Trang Toàn	Sản xuất chân vịt	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 63
40	Phạm Ngọc Tuấn	Nhịp hành quân	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>				Không có số liệu	
41	Vũ Đình Tuấn	Lên chùa	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 21
	Vũ Đình Tuấn	Cầu Nguyễn	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 22
42	Nguyễn Duy Tuấn	Nghỉ ngơi	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 26
Miền Trung								
1	Lê Tiểu Anh	Dấu xưa 1,2	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 142
2	Phan Hải Bằng	Lotus in spontaneity or dancing	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 181
3	Phan Văn Định	Chân dung	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Đồng hiện	Phối hợp	Hiện thực khái quát	H 43
4	Trần Thị Thanh Dung	Phá Tam Giang (chiều trên phá tam giang)	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 126
	Trần Thị Thanh Dung	Hiếu lăng một chiều thu	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 129
	Trần Thị Thanh Dung	Mưa sinh	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 70
	Trần Thị Thanh Dung	Vắng	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 130
	Trần Thị Thanh Dung	Chợ về	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 71
	Trần Thị Thanh Dung	Bến trắng	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 127
	Trần Thị Thanh Dung	Thu bình yên	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 131
	Trần Thị Thanh Dung	Gốm mộc xưa	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 132

	Trần Thị Thanh Dung	Hương sắc ven đô	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 128
5	Phan Thanh Hải	Nhịp sống H'Mông	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Đồng hiện	Phối hợp	Hiện thực khái quát	H 27
6	Nguyễn Thị Hải Hòa	Thông điệp trẻ thơ	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 204
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Bay trong giấc mơ	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 32
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Trộm nhìn	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 37
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Trưa hè	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 30
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Ngày hè	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 36
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Trẻ cùng tuổi	<i>Đề tài con người</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 29
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Sự yên tĩnh ở trong vườn	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 31
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Du thuyền	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 33
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Tuổi thơ	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 34
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Giọt sương mùa thu	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 35
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Bến xuân	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 38
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Tình yêu hoà bình	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 203
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Giấc mơ xanh	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 39
	Nguyễn Thị Hải Hòa	Chuyến du hành trong mưa	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 40
7	Nguyễn Khải Hoàn	Kí ức lãng quên	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Tầng lớp	Phối hợp	Hiện thực khái quát	H 207
8	Võ Thị Huệ	Đội	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 107
9	Hồ Hữu Khiêm	Chợ Phiên	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 45
10	Nguyễn Thị Lan	Kỷ vật	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 141
	Nguyễn Thị Lan	Chiều muộn	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Tầng lớp	Phối hợp	Hiện thực khái quát	H 5
11	Nguyễn Kha Mẫn	Phiên chợ vùng cao	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 50
	Nguyễn Kha Mẫn	Cuối ngày	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 77
	Nguyễn Kha Mẫn	Ngọ môn	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 106
	Nguyễn Kha Mẫn	Mùa bội thu	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 46
12	Nguyễn Văn Minh	Chợ chiều	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 44
	Nguyễn Văn Minh	Chợ trưa	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 48
	Nguyễn Văn Minh	Vũ điệu công chiêng	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 49
13	Huỳnh Nam	Dưới Ánh Trăng	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 47
14	Mai Thị Nguyệt	Bù nhìn	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 160
15	Trâm Thị Trạch Oanh	Hoa của Đất N.ô 04	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 133
16	Nguyễn Công Quý	Góc phố	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 108
17	Bảo Tân	Tình ca	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Đồng hiện	Phối hợp	Hiện thực khái quát	H 187
	Bảo Tân	Phía sau bầu trời	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 202
	Bảo Tân	Khoảng lặng	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đen trắng	Đồng hiện	Phối hợp	Hiện thực khái quát	H 190
	Bảo Tân	Chuyện cổ tích	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Đồng hiện	Phối hợp	Siêu thực	H 201

	Bảo Tân	Lối mòn	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Đồng hiện	Phối hợp	Hiện thực khái quát	H 161
	Bảo Tân	Đội	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đơn sắc	Đồng hiện	Phối hợp	Siêu thực	H 188
	Bảo Tân	Sinh tồn	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Siêu thực	H 125
18	Trần Quyết Thắng	Phân xưởng đúc đồng	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 61
	Trần Quyết Thắng	Chùa Âm Bồn	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 134
	Trần Quyết Thắng	Giao thức cuộc đời	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Đồng hiện	Phối hợp	Hiện thực khái quát	H 194
	Trần Quyết Thắng	Ngẫu hứng	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 59
19	Lê Văn Thiên	Khoảng vắng	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 60
20	Mẫn Thuyên	Lễ bỏ mả	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 51
21	Nguyễn Thị Thanh Vân	Thiếu nữ	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 41
	Nguyễn Thị Thanh Vân	Mùa cá	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 52
22	Nguyễn Tiến Việt	Sóng cả	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 122
23	Lê Thanh Xuân	Nghỉ ngơi	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 83
Miền Nam								
1	Hoàng Lan Anh	Phong cảnh Nam bộ	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 105
2	Phan Ngọc Lan Chi	Trước giờ diễn	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 2
	Phan Ngọc Lan Chi	Sắm tuồng	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 4
	Phan Ngọc Lan Chi	Chờ diễn	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 1
	Phan Ngọc Lan Chi	Mặt nạ tuồng	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 3
	Phan Ngọc Lan Chi	Một góc chung cư	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 109
3	Phùng Quảng Đông	Chiều tàn	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 96
	Phùng Quảng Đông	Rừng	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Tầng lớp	Ước lệ	Hiện thực	H 102
	Phùng Quảng Đông	Lò gạch sadec	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Phối màu	Chính phụ	Phối hợp	Hiện thực	H 97
4	Xuân Đông	Đất thép Củ Chi	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 196
5	Nguyễn Thị Xuân Hạnh	Góc phố	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 113
6	Nguyễn Mạnh Hùng	Xóm chài Phú Quốc	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 110
7	Ngô Thanh Hương	Nhà máy cá hộp Hải Hưng	<i>Đề tài con người</i>				Không có số liệu	
8	Đỗ Thị Bích Huyền	Góc nhỏ Hội An	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 98
9	Nguyễn Minh Đăng Khoa	Cây tùng đỏ	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Tầng lớp	Ước lệ	Hiện thực	H 139
10	Nguyễn Thị Khuyên	Phong cảnh	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 147
	Nguyễn Thị Khuyên	Thửa áy	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 148
	Nguyễn Thị Khuyên	Hội An - Sáng, Trưa và Chiều	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 149
11	Nguyễn Liên	Chiều cá bìm bịp	<i>Đề tài con người</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 80
12	Trần Đức Lộc	Chợ phiên	<i>Đề tài con người</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 54
13	Đỗ Đình Miên	Bình yên trên cảng	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Phối hợp	Hiện thực	H 154
14	Nguyễn Phạm Như Ngọc	Khi còn chờ đợi	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Đồng hiện	Phối hợp	Hiện thực	H 100

15	Mai Văn Nhơn	Hai đứa trẻ	<i>Đề tài con người</i>	Đen trắng	Chính phụ	Phối hợp	Hiện thực	H 163
	Mai Văn Nhơn	Tiếp bước	<i>Đề tài con người</i>	Đen trắng	Chính phụ	Phối hợp	Hiện thực	H 85
	Mai Văn Nhơn	Chiến binh	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đen trắng	Đồng hiện	Phối hợp	Hiện thực	H 162
16	Nguyễn Đức Hồng Quang	Xích lô	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Tượng trưng	H 84
17	Đặng Minh Thành	Đá - Nước	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 94
	Đặng Minh Thành	Sen	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 150
	Đặng Minh Thành	Chuyến	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 191
	Đặng Minh Thành	Bên trong	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 192
18	Nguyễn Phương Thảo	Bến Cạn	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 153
19	Đào Xuân Thảo	Chân dung tự họa	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 55
20	Trương Quốc Thịnh	Đội tàu	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 82
21	Lâm Ngọc Thọ	Trăng treo đầu súng	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 205
22	Phạm Thị Xuân Thu	Thô cảm người H'Mông	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực khái quát	H 19
23	Nguyễn Đình Thanh Tùng	Chiều	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 112
24	Phạm Ngọc Thanh Tuyền	Lựa chọn	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 42
	Phạm Ngọc Thanh Tuyền	Fly in...	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 135
25	Tổ Uyên	Tình thương	<i>Đề tài con người</i>				Không có số liệu	
26	Nguyễn Ngọc Vinh	Giai điệu	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Tầng lớp	Phối hợp	Siêu thực	H 91
	Nguyễn Ngọc Vinh	Sức sống	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Đen trắng	Tầng lớp	Phối hợp	Siêu thực	H 93
	Nguyễn Ngọc Vinh	Tâm	<i>Đề tài vấn đề xã hội</i>	Đen trắng	Tầng lớp	Phối hợp	Hiện thực	H 168
	Nguyễn Ngọc Vinh	Trên công trường	<i>Đề tài con người</i>	Đen trắng	Tầng lớp	Phối hợp	Siêu thực	H 74
	Nguyễn Ngọc Vinh	Mệnh mông Phố Hội	<i>Đề tài con người</i>	Đen trắng	Tầng lớp	Phối hợp	Hiện thực	H 73
27	Tô Thanh Vinh	Giao thoa	<i>Đề tài con người</i>	Đơn sắc	Đồng hiện	Phối hợp	Hiện thực khái quát	H 28
28	Nguyễn Duy Vĩnh	Thuyền và biển	<i>Đề tài con người</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 151
29	Lý Triệu Vỹ	Biên phố Phước Hải	<i>Đề tài cảnh, vật</i>	Phối màu	Chính phụ	Ước lệ	Hiện thực	H 95

Phụ lục 2: Danh mục hình minh họa tranh khắc kim loại Việt Nam thuộc các đề tài

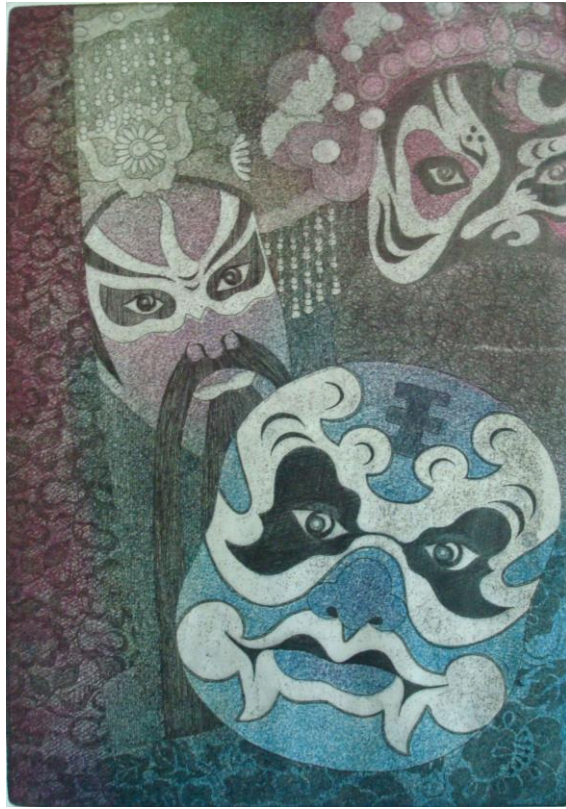
PL 2.1 Đề tài con người



H 1. Chờ diễn (2010), Phan Ngọc Lan Chi, khắc đồng, 25x25cm, nguồn ảnh: tác giả



H 2. Trước giờ diễn (2011), Phan Ngọc Lan Chi, khắc đồng, 25x40cmx4 bức, Vụng tập 40 Năm Mỹ thuật TP. HCM 1975-2015/ triển lãm Biennale Mỹ thuật trẻ Thành phố lần II, năm 2011, nguồn ảnh: tác giả



H 3. Mặt nạ tuồng (2010), Phan Ngọc Lan Chi, khắc kẽm, 20x35cm, nguồn ảnh: tác giả



H 4. Sắm tuồng (2010), Phan Ngọc Lan Chi, khắc kẽm, 40x65cm, nguồn ảnh: tác giả



H 5. Chiều muộn (2024), Nguyễn Thị Lan, khắc đồng, 50x60cm, nguồn: tác giả



H 6. Chùa trăm gian (1994), Đặng Thị Bích Ngân, khắc kẽm, 30x40cm, nguồn ảnh: NCS chụp từ Vững tập Tác phẩm Mỹ thuật Việt Nam.



H 7. Miền quê kinh bắc (1997), Nguyễn Nghĩa Duyệt, khắc kẽm, 40x50cm, nguồn ảnh: NCS chụp từ Vựng tập Tác phẩm Mỹ thuật Việt Nam.



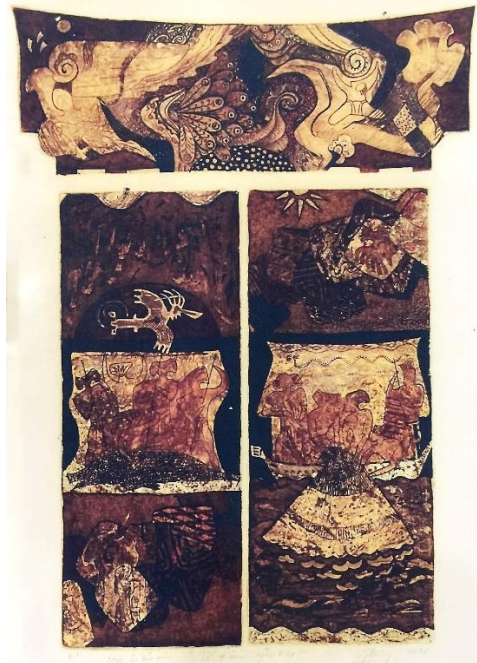
H 8. Trong điệu dân ca (1990), Nguyễn Nghĩa Duyệt, khắc kẽm, 25x30cm, nguồn ảnh: NCS chụp từ Vựng tập Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1990.



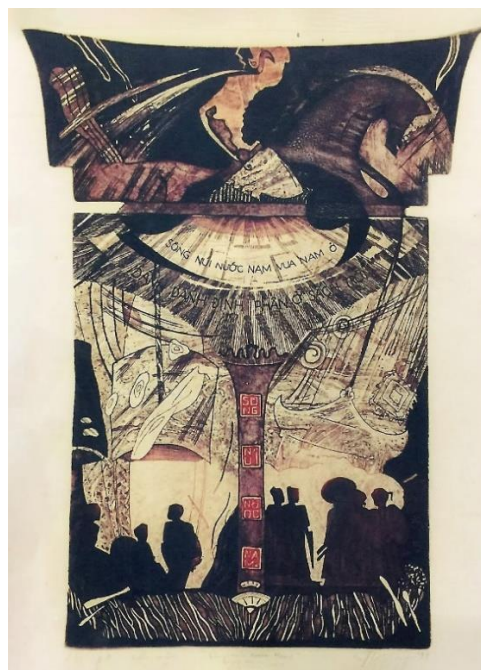
H 9. Vũ điệu vùng cao (1998), Nguyễn Đức Hiền, khắc kẽm, 55x43cm, nguồn ảnh: NCS chụp từ Vựng tập Mỹ thuật Việt Nam thời kỳ đổi mới.



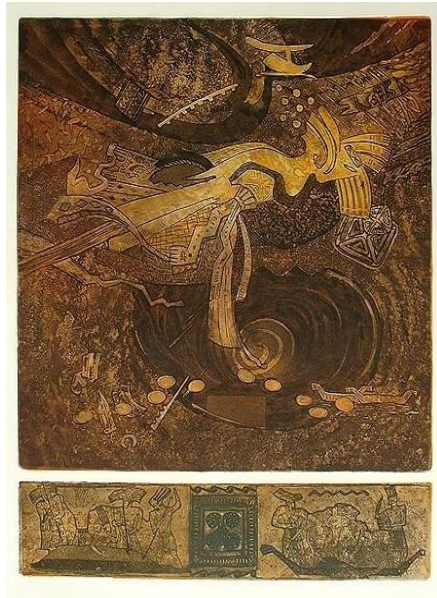
H 10. Thả diều lân (1996), Nguyễn Nghĩa Phương, khắc kẽm, 52x33cm, nguồn ảnh: NCS chụp từ Vựng tập Tác phẩm Mỹ thuật Việt Nam.



H 11. Tổ tiên người Việt (1998), Nguyễn Nghĩa Phương, khắc kẽm, 43x51cm,
Vùng tập Tác phẩm Mỹ thuật Việt Nam, nguồn ảnh: tác giả



H 12. Sông núi nước Nam (1998), Nguyễn Nghĩa Phương, khắc kẽm, 43x51cm,
nguồn ảnh: tác giả



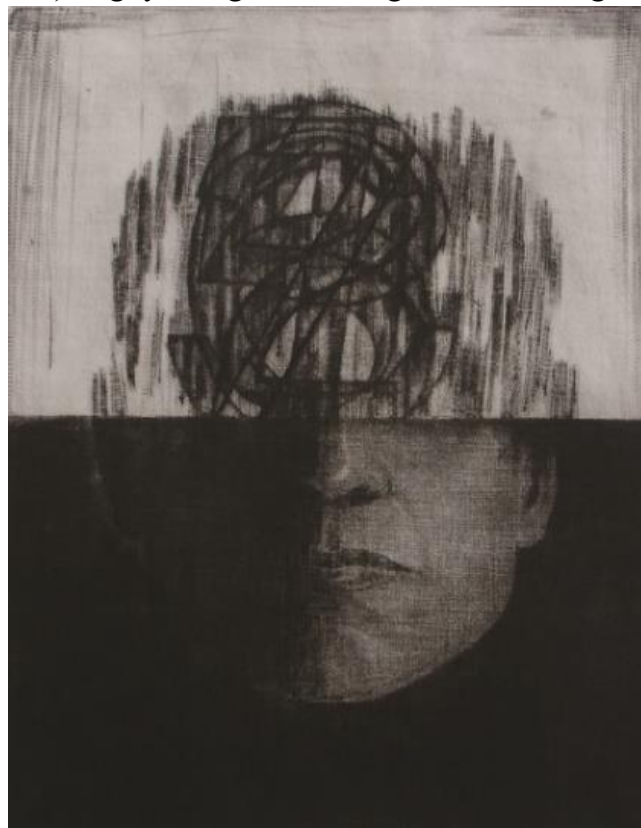
H 13. Truyền Thuyết Âu Lạc (2005), Nguyễn Nghĩa Phương, khắc đồng, 60x50cm, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2005, nguồn ảnh: tác giả



H 14. Trong cõi nhân gian (2000), Nguyễn Nghĩa Phương, khắc kẽm, 52x33cmx4bức, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2000, nguồn ảnh: Thư viện trường ĐH Mỹ thuật TP HCM



H 15. Chị (2008), Nguyễn Nghĩa Phương, khắc kẽm, nguồn ảnh: tác giả



H 16. Người đàn ông xa lạ (2008), Nguyễn Nghĩa Phương, khắc kẽm, nguồn ảnh: tác giả



H 17. Vì cuộc sống yên vui (2005), Nguyễn Nghĩa Phương, khắc kẽm, 30x135cm, nguồn ảnh: tác giả



H 18. Cao nguyên đá (2012), Nguyễn Đức Hạnh, khắc đồng, 13x22cm, Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 1 năm 2012, nguồn ảnh: NCS chụp từ Vựng tập Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 1 năm 2012



H 19. Thỏ cảm người H'Mông (2010), Phạm Thị Xuân Thu, khắc kẽm, 40x80cm, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2010, nguồn ảnh: NCS chụp từ Vựng tập Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2010



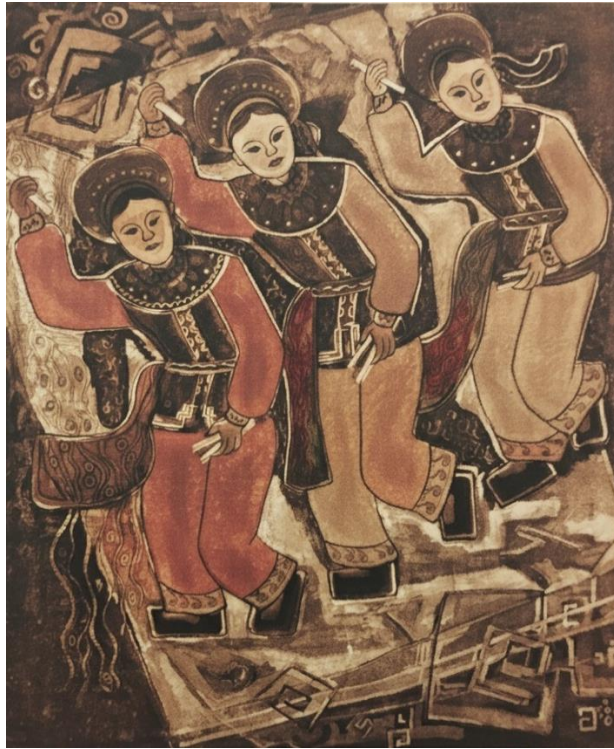
H 20. Qua suối (2004), Trần Tuyết Mai, khắc kẽm, 30x40cm, nguồn: tác giả



H 21. Lên chùa (2000), Vũ Đình Tuấn, khắc kẽm, 50x60cm, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2000, nguồn ảnh: tác giả



H 22. Cầu Nguyện (2000), Vũ Đình Tuấn, khắc kẽm, 50x60cm, nguồn ảnh: tác giả



H 23. Múa xênh tiền (2005), Nguyễn Đức Lân, khắc kẽm, 40x50cm, nguồn: tác giả



H 24. Múa bông (2005), Nguyễn Đức Lân, khắc kẽm, 40x50cm, nguồn: tác giả



H 25. Đánh công (1995), Nguyễn Quang Huy, khắc đồng, 30x40cm, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1995, nguồn ảnh: Thư viện ĐH Mỹ thuật TP. HCM



H 26. Nghỉ ngơi (1995), Nguyễn Duy Tuấn, khắc đồng, 23x30cm, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1995, nguồn ảnh: Thư viện ĐH Mỹ thuật TP. HCM



H 27. Nhịp sống H'Mông (2004), Phan Thanh Hải, khắc đồng, 42x72cm, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2005, nguồn ảnh: tác giả



H 28. Giao thoa (2002), Tô Thanh Vinh, khắc kẽm, bộ ba bức (20x50cm; 50x38cm; 20x50cm), nguồn ảnh: tác giả



H 29. Trẻ cùng tuổi (1999), Nguyễn Thị Hải Hòa, khắc kẽm, 19.5x24.5cm, nguồn: NCS chụp từ tư liệu Bộ môn Đồ họa, trường ĐH Nghệ thuật - ĐH Huế.



H 30. Trưa hè (2015), Nguyễn Thị Hải Hòa, khắc đồng, 60x65cm, nguồn ảnh: tác giả



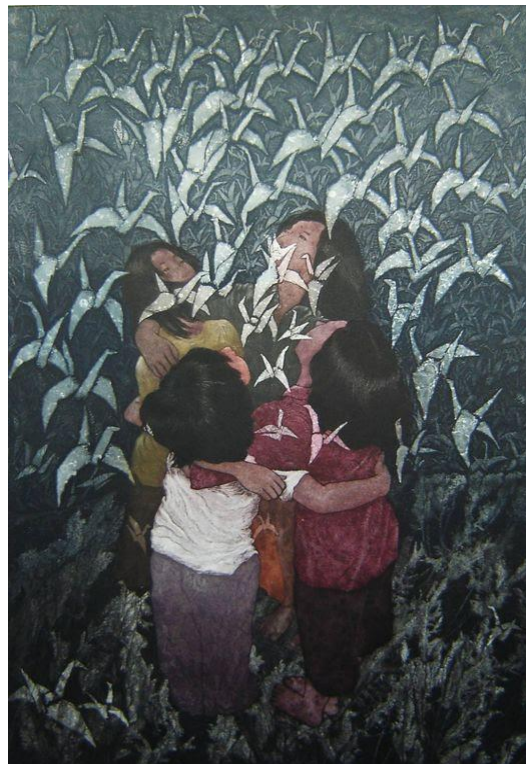
H 31. Sự yên tĩnh ở trong vườn (2009), Nguyễn Thị Hải Hòa, khắc đồng, 60.5x69.6cm, Giải thưởng “Excellent Prize” tại Triển lãm The 2nd Bangkok Triennale International Print and Drawing Exhibition 2009, nguồn ảnh: tác giả



H 32. Bay trong giấc mơ (2015), Nguyễn Thị Hải Hòa, khắc đồng, 60x65cm, nguồn ảnh: tác giả



H 33. Du thuyền (2015), Nguyễn Thị Hải Hòa, khắc đồng, 55x60,5cm, Triển lãm
Đồ họa các nước ASEAN lần 3 năm 2020, nguồn ảnh: tác giả



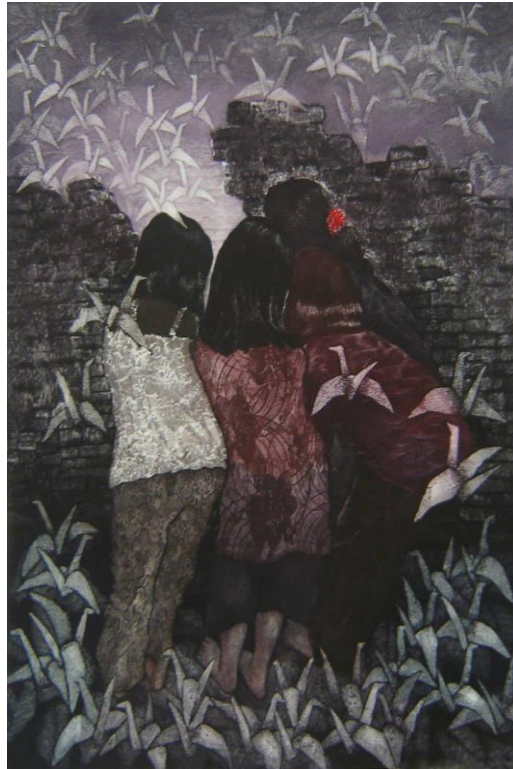
H 34. Tuổi thơ (2012), Nguyễn Thị Hải Hòa, khắc đồng, 85x60cm, Triển lãm Mỹ
thuật Việt Nam 2015, nguồn ảnh: tác giả



H 35. Giọt sương mùa thu (2023), Nguyễn Thị Hải Hòa, khắc đồng, 55x60,5cm, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2023, nguồn ảnh: tác giả



H 36. Ngày hè (2012), Nguyễn Thị Hải Hòa, khắc đồng, 55x60,5cm, nguồn ảnh: tác giả



H 37. Trộm nhìn (2008), Nguyễn Thị Hải Hòa, khắc đồng, 77x60.5cm, Giải nhì, Văn học nghệ thuật Cố đô lần thứ 4, Huế nguồn ảnh: tác giả



H 38. Bến xuân (2023), Nguyễn Thị Hải Hòa, khắc đồng, 55x60,5cm Tặng thưởng tác phẩm, công trình văn học nghệ thuật xuất sắc năm 2023 (liên hiệp các Hội VHNT), nguồn ảnh: tác giả



H 39. Giác mơ xanh (2024) Nguyễn Thị Hải Hòa, khắc đồng, 80x60cm, Triển lãm đồ họa ASEAN lần thứ 4 2024, nguồn ảnh: tác giả



H 40. Chuyến du hành trong mưa (2024), Nguyễn Thị Hải Hòa, khắc đồng, 80x60cm, Triển lãm Mỹ thuật khu vực IV (Bắc Miền Trung) lần thứ 29 năm 2024, nguồn: tác giả



H 41. Thiếu nữ (2014), Nguyễn Thị Thanh Vân, khắc đồng, 20x28.5cm, nguồn ảnh: tác giả



H 42. Lựa chọn (2021), Phạm Ngọc Thanh Tuyền, khắc đồng, 19.5x29.5cm, Triển lãm Nhân ái (30/12 -5/1.2021) Hội Mỹ thuật TP HCM, nguồn ảnh: tác giả



H 43. Chân dung (2012), Phan Văn Định, khắc đồng, 14.8x10cm, , nguồn ảnh: tác giả



H 44. Chợ chiều (2004), Nguyễn Văn Minh, khắc kẽm, 24,9x32,8cm, nguồn ảnh: tác giả



H 45. Chợ Phiên (2007), Hồ Hữu Khiêm, khắc kẽm, 20x23.3xm, nguồn ảnh: tác giả



H 46. Mùa bội thu (2008), Nguyễn Kha Mẫn, khắc kẽm, 25x31cm, nguồn ảnh: tác giả



H 47. Dưới Ánh Trăng (2007), Huỳnh Nam, khắc kẽm, 25.2x19.5cm, nguồn ảnh: tác giả



H 48. Chợ trưa (2004), Nguyễn Văn Minh, khắc kẽm, 18.9x25.2cm, nguồn ảnh: tác giả



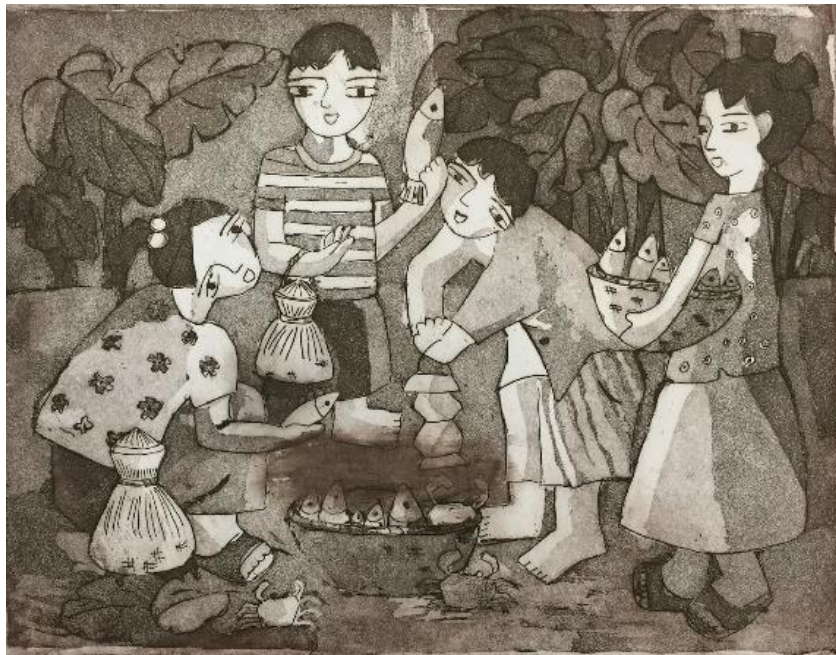
H 49. Vũ điệu cồng chiêng (2009), Nguyễn Văn Minh, khắc kẽm, 19x25cm, nguồn ảnh: tác giả



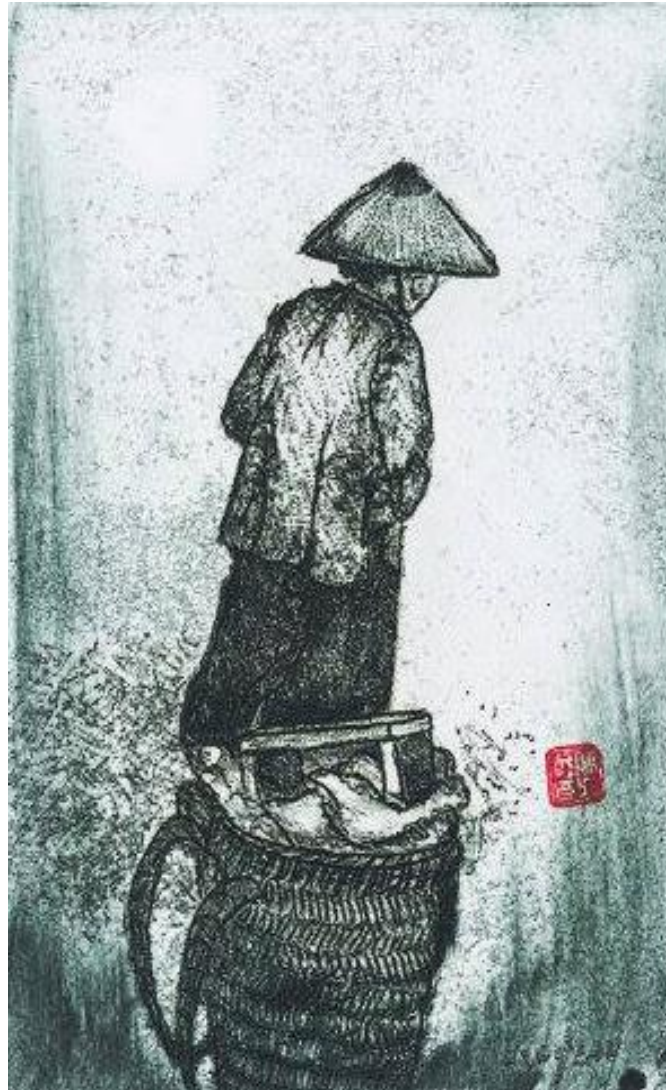
H 50. Phiên chợ vùng cao (2007), Nguyễn Kha Mẫn, khắc kẽm, 19.3x14.5cm, nguồn ảnh: tác giả



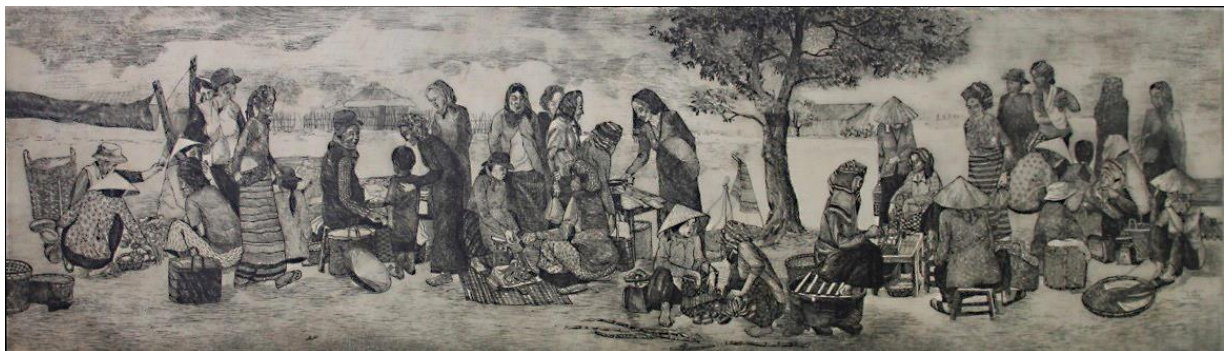
H 51. Lễ bỏ mả (2007), Mẫn Thuyên, khắc kẽm, 25.2x19.5cm, nguồn ảnh: tác giả



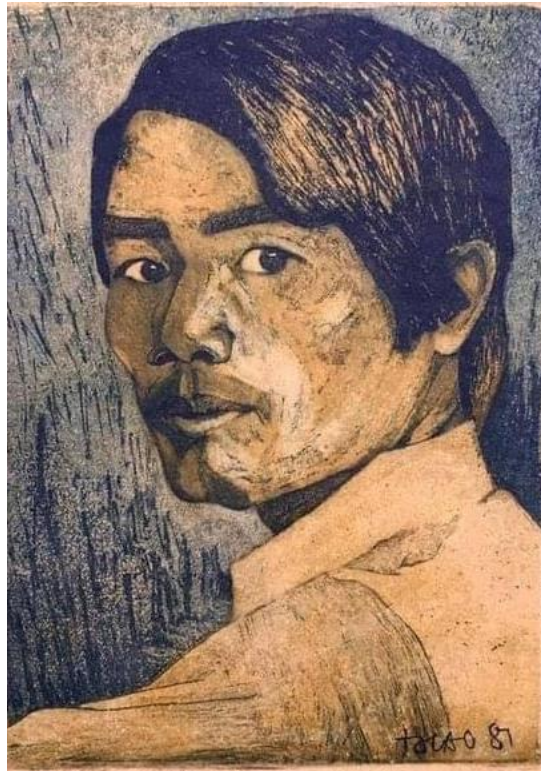
H 52. Mùa cá (2014), Nguyễn Thị Thanh Vân, khắc đồng, 20x28.5cm, nguồn ảnh: NCS chụp từ tư liệu Bộ môn Đồ họa, trường ĐH Nghệ thuật - ĐH Huế.



H 53. Tần tảo 1 (2006), Trần Nguyên Hiếu, khắc đồng, 10x15cm, nguồn ảnh: tác giả



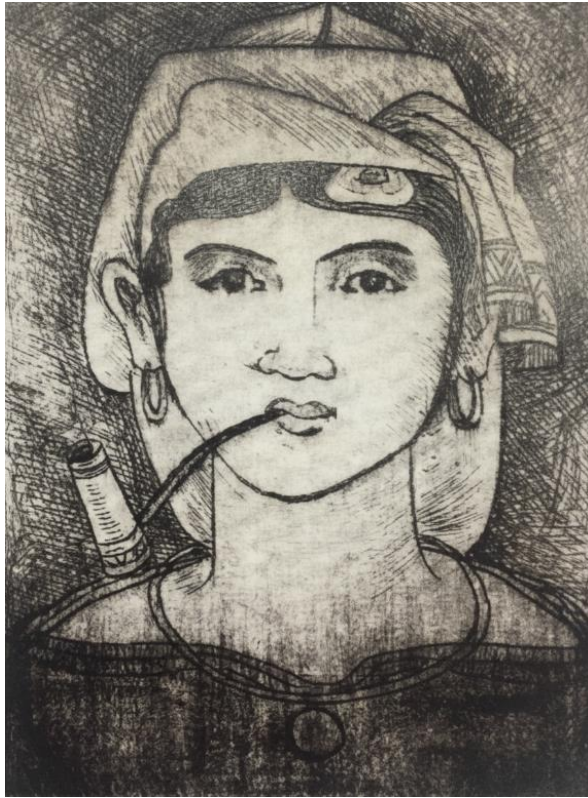
H 54. Chợ phiên (2004), Trần Đức Lộc, khắc đồng, 15x50cm nguồn ảnh: tác giả



H 55. Chân dung tự họa (1981), Đào Xuân Thảo, khắc kẽm, 23x31cm, nguồn ảnh: tác giả



H 56. Bé Thương (2004), Lê Mai Khanh, khắc kẽm, 25x20cm, Triển lãm mỹ thuật: “Khắc họa, nguồn ảnh: <https://baoquangninh.vn/>



H 57. Thiếu nữ hút tẩu (1976), Trần Việt Sơn, khắc kẽm, 7.5x10.5cm, nguồn ảnh: NCS chụp từ TLTK [35]



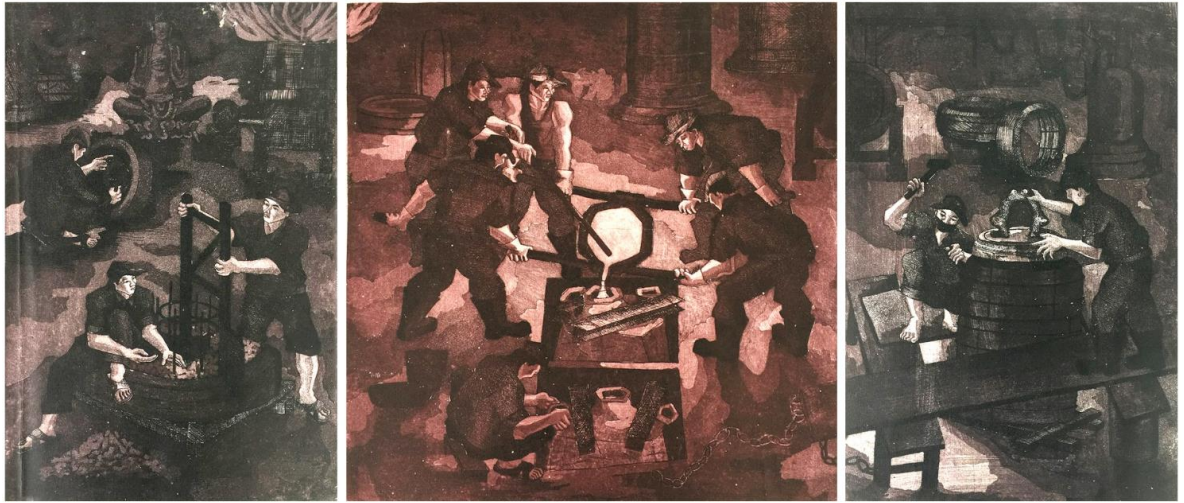
H 58. Giã gạo (1995), Nguyễn Huy, khắc đồng, 30x50cm, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1995. NCS chụp từ vựng tập Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1995



H 59. Ngẫu hứng (2003), Trần Quyết Thắng, khắc đồng, 20x16.5cm, nguồn ảnh: NCS chụp từ tư liệu Bộ môn Đồ họa, trường ĐH Nghệ thuật - ĐH Huế.



H 60. Khoảng vắng (2005), Lê Văn Thiên, khắc đồng, 45x46, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2005, nguồn ảnh: tác giả



H 61. Phân xưởng đúc đồng (2009), Trần Quyết Thắng, khắc đồng, 35x100cm, nguồn ảnh: NCS chụp từ tư liệu Bộ môn Đồ họa, trường ĐH Nghệ thuật - ĐH Huế.



H 62. Chuẩn bị sửa chữa tàu (1981), Bùi Trang Toàn, khắc kẽm, 24x31cm, nguồn ảnh: NCS chụp từ TLTK [93]



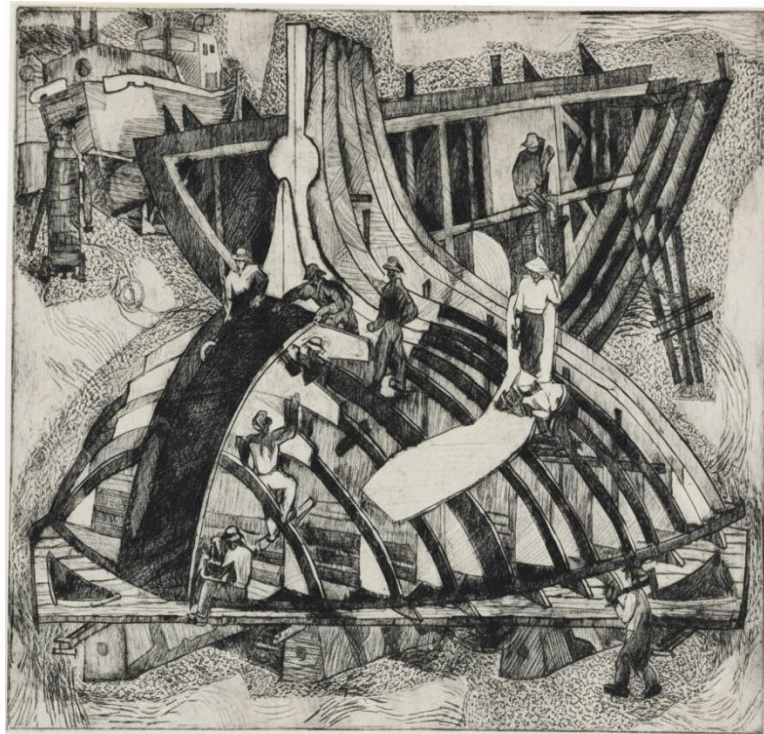
H 63. Sản xuất chân vịt (1981), Bùi Trang Toàn, khắc đồng, 24.5x24.8cm, nguồn ảnh: NCS chụp từ tư liệu Bộ môn Đồ họa, trường ĐH Nghệ thuật - ĐH Huế.



H 64. Cạo gí (1981), Lê Mai Khanh, khắc kẽm, 25x35cm, nguồn ảnh: <http://lunetart.vn>



H 65. Hàm xương tàu (1981), Lê Mai Khanh, khắc kẽm, 25x25cm, nguồn ảnh:
<http://lunetart.vn>



H 66. Ghép xương tàu (1981), Lê Mai Khanh, khắc kẽm, 25x33cm, nguồn ảnh:
<http://lunetart.vn>



H 67. Rèn máy (1982), Lê Mai Khanh, khắc kẽm, 27x38cm, nguồn ảnh: SGK Mỹ Thuật 9, Bộ Chân trời sáng tạo bản 2



H 68. Cạo khuôn (1982), Lê Mai Khanh, khắc kẽm, 25x35cm, nguồn ảnh: NCS chụp từ TLTK [170]



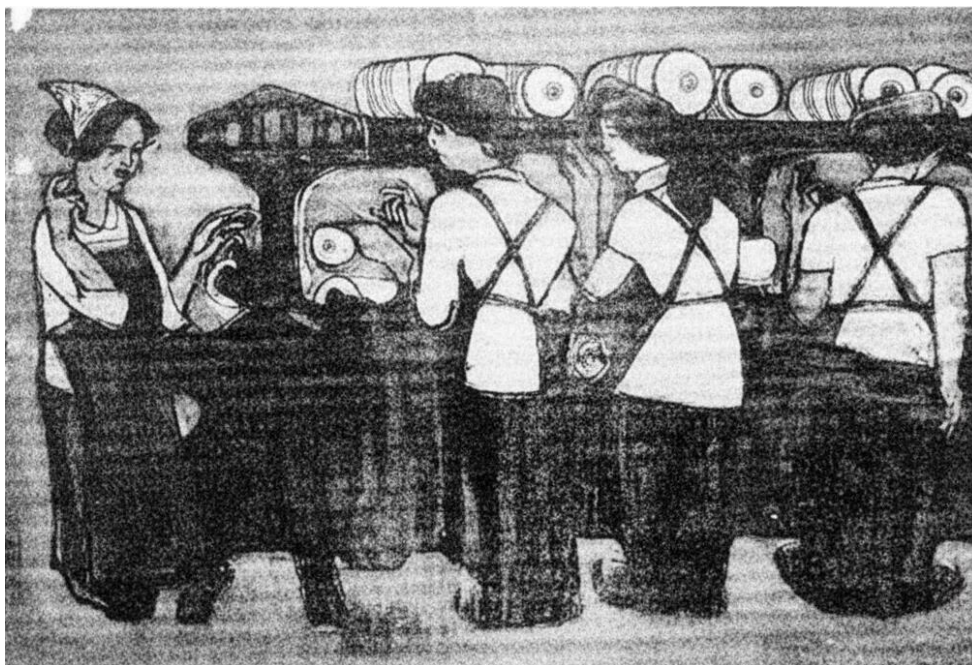
H 69. Cày ruộng (2005), Lê Mai Khanh, khắc kẽm, nguồn ảnh: NCS chụp từ Cuốn Trường ĐH Mỹ thuật Hà Nội 1925 - 2005



H 70. Mưu sinh (2010), Trần Thị Thanh Dung, khắc đồng, 30x90cm, nguồn ảnh: tác giả



H 71. Chợ về (2007), Trần Thị Thanh Dung, khắc đồng, 24.8x19.3cm, nguồn ảnh: NCS chụp từ tư liệu Bộ môn Đồ họa, trường ĐH Nghệ thuật - ĐH Huế.



H 72. Những cô thợ dệt (1990), Nguyễn Đình Thắng, 27x35cm, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1990, nguồn ảnh: NCS chụp từ vựng tập Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1990



H 73. Mênh mông Phố Hội (2022), Nguyễn Ngọc Vinh, khắc inox, 100x180cm, Triển lãm Di sản văn hóa Việt Nam qua Hội họa lần thứ nhất - năm 2023, nguồn ảnh: tác giả



H 74. Trên công trường (2023), Nguyễn Ngọc Vinh, khắc inox, 168x50cm, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2023, nguồn ảnh: tác giả



H 75. Đi cấy (1983), Đặng Thị Bích Ngân, 25x25cm, khắc đồng, nguồn ảnh: Cuốn Nghệ thuật Tranh in Việt Nam (2024).



H 76. Em và bố (2007), Nguyễn Kha Mẫn, khắc kẽm, 19.7x24.7cm, nguồn ảnh: NCS chụp từ tư liệu Bộ môn Đồ họa, trường ĐH Nghệ thuật - ĐH Huế.



H 77. Cuối ngày (2007), Nguyễn Kha Mẫn, khắc kẽm, 16.2x19.5cm, nguồn ảnh: NCS chụp từ tư liệu Bộ môn Đồ họa, trường ĐH Nghệ thuật - ĐH Huế.



H 78. Tan học, Lê Văn Thiên, 50x40cm, khắc đồng, nguồn ảnh: NCS chụp từ tư liệu Bộ môn Đồ họa, trường ĐH Nghệ thuật - ĐH Huế.



H 79. Làm Đồng, Nguyễn Văn Thắng, khắc đồng, 30,5x41cm, nguồn ảnh: NCS chụp từ tư liệu Bộ môn Đồ họa, trường ĐH Nghệ thuật - ĐH Huế.



H 80. Chiều cá bìm bịp (2004), Nguyễn Liên, khắc đồng, 46x60cm. nguồn ảnh: tác giả



H 81. Thợ bừa (Trong cụm tác phẩm chủ đề Làng quê) Trần Nguyên Hiếu (2007),
khắc đồng, 10x15cm, nguồn ảnh: tác giả



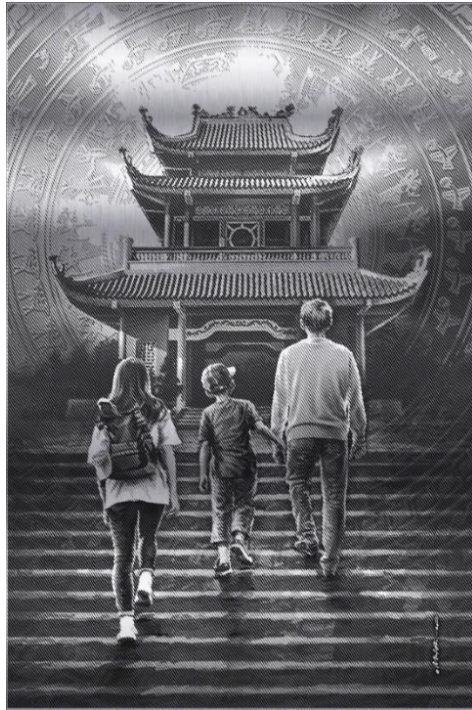
H 82. Đội tàu (2005), Trương Quốc Thịnh, khắc đồng, nguồn ảnh: tác giả



H 83. Nghỉ ngơi (2008), Lê Thanh Xuân, khắc đồng, 30x34.5cm, nguồn ảnh: NCS chụp từ tư liệu Bộ môn Đồ họa, trường ĐH Nghệ thuật - ĐH Huế.



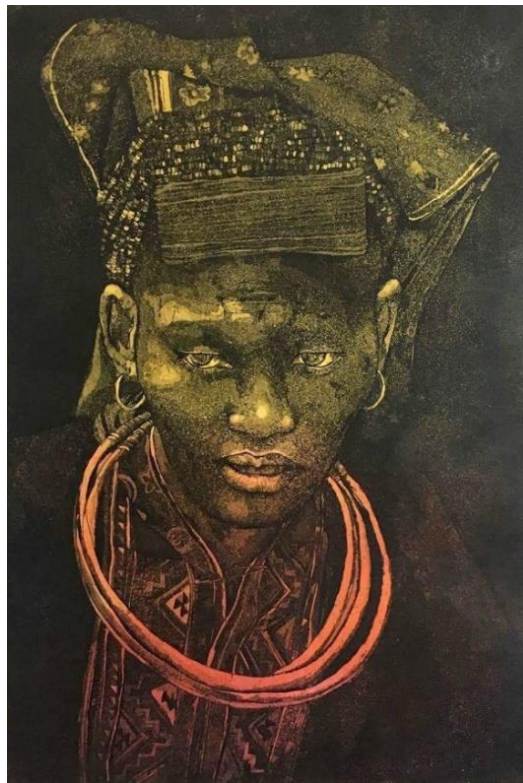
H 84. Xích lô (2011), Nguyễn Đức Hồng Quang, khắc đồng, 30x40cmx3 bức, nguồn ảnh: <https://vietnam.vnanet.vn/>



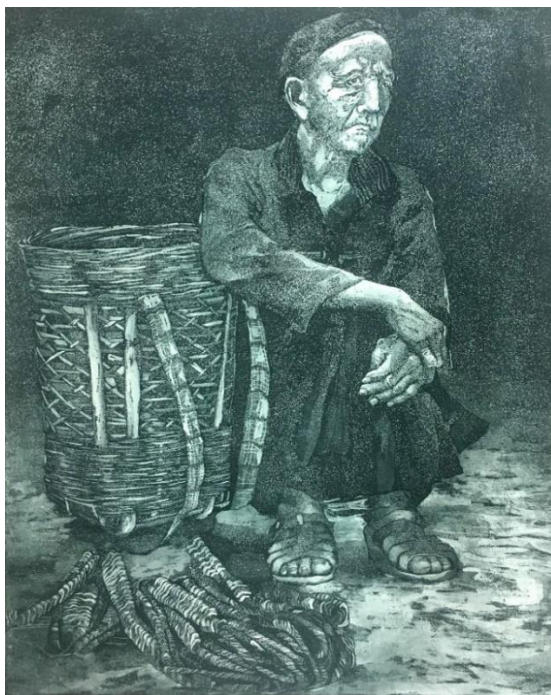
H 85. Tiếp bước (2021), Mai Văn Nhơn, khắc inox, 80x120cm, nguồn ảnh: tác giả



H 86. Hình dung (2017), Đoàn Thị Ngọc Anh, khắc kẽm, 2mx2m, Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ lần 3 năm 2017, nguồn ảnh: tác giả



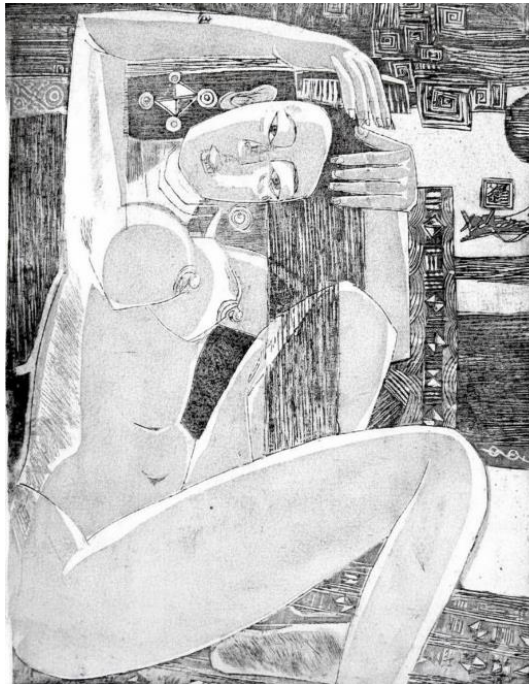
H 87. Người dao (2018), Đoàn Thị Ngọc Anh, khắc kẽm, 40x60cm, nguồn ảnh: tác giả



H 88. Suy tư 1,2 (2016), Đoàn Thị Ngọc Anh, khắc kẽm, 59x47cmx2 bức, nguồn ảnh: tác giả



H 89. Cô gái H Mông (2018), Đoàn Thị Ngọc Anh, khắc kẽm, 20x30cm, nguồn ảnh: tác giả



H 90. Chải tóc (2006), Lê Xuân Chiểu, khắc kẽm, 40x60cm, nguồn ảnh: tác giả

PL 2.2. Đề tài cảnh, vật



H 91. Giai điệu (2015), Nguyễn Ngọc Vinh, khắc inox, 50x100cm, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015, nguồn ảnh: tác giả



H 92. Metro 1 (2020), Nguyễn Ngọc Vinh, khắc inox, 180x100cm, Triển lãm khu vực 2021 của Hội Mỹ thuật Việt Nam, nguồn ảnh: tác giả



H 93. Sức sống (2020), Nguyễn Ngọc Vinh, khắc inox, 60x60cm, nguồn ảnh: tác giả



H 94. Đá - Nước (2024), Đặng Minh Thành, khắc đồng, 30x40cmx3 bức, nguồn ảnh: tác giả



H 95. Biển phố Phước Hải (2020), Lý Triệu Vỹ, khắc đồng, 130x50cm, Triển lãm trại sáng tác & sáng tác mới 2020 của Hội Mỹ thuật TP. HCM, nguồn ảnh: tác giả



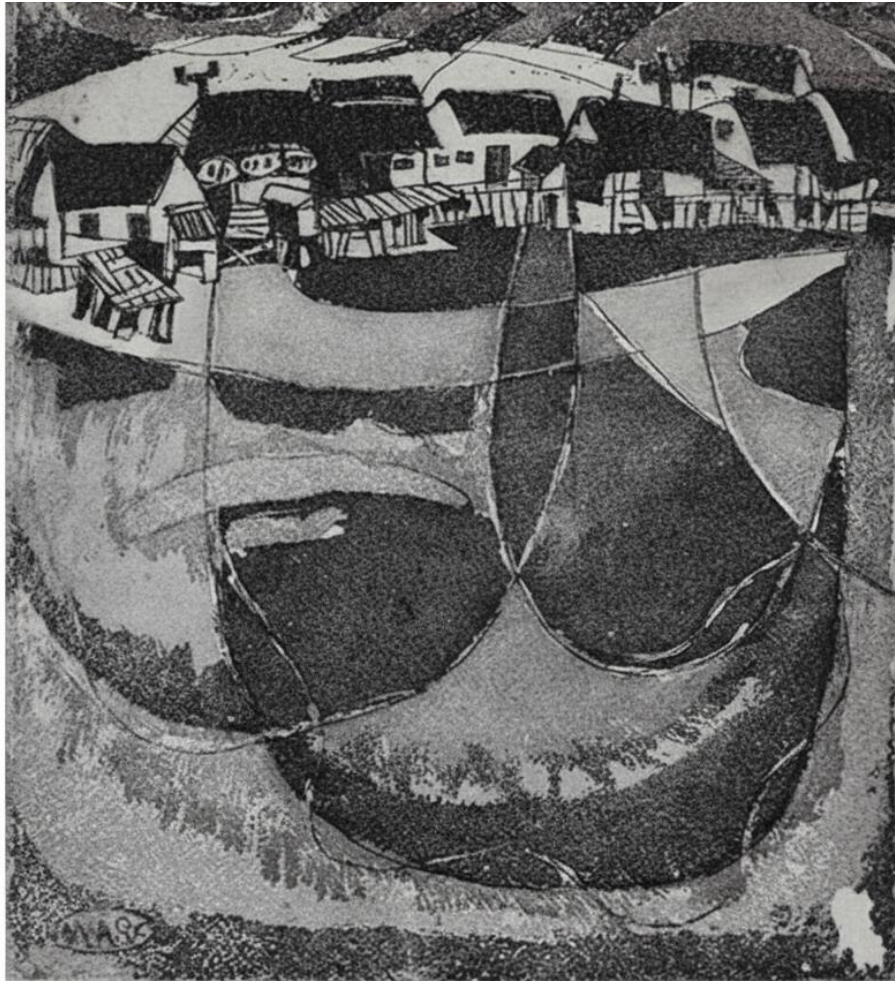
H 96. Chiều tàn (2016), Phùng Quảng Đông, khắc đồng, 40x110cm, Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 2 năm 2016, nguồn ảnh: tác giả



H 97. Lò gạch sadec (2016), Phùng Quang Đông, khắc đồng, 60x135cm, nguồn ảnh: tác giả



H 98. Góc nhỏ Hội An (2017), Đỗ Thị Bích Huyền, khắc đồng, 40x105cm, Triển lãm Biennale Mỹ thuật trẻ TP. HCM, lần 4-2017. nguồn ảnh: NCS chụp từ TLTK [82]



H 99. Xóm núi (1987), Lê Mai Khanh, khắc kẽm, 25x20cm, Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 3 năm 2020, nguồn ảnh: <http://lunetart.vn>



H 100. Khi còn chờ đợi (2023), Nguyễn Phạm Như Ngọc, khắc đồng, 168x50cm, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2023, Giải Ba, nguồn ảnh: tác giả



H 101. Peaceful (Bình Yên) (2020), Đỗ Hữu Quyết, khắc đồng, 50x52cm, Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 2 năm 2016, Giải 3, nguồn ảnh: tác giả



H 102. Rừng (2016), Phùng Quảng Đông, khắc đồng, 43x100cm, nguồn ảnh: tác giả



H 103. Hội An (1992), Trần Nguyên Hiếu, khắc đồng, 45x56cm, nguồn ảnh: Cuốn Tranh khắc gỗ Việt Nam, NXB Mỹ thuật - Hà Nội



H 104. Ba con trâu (1995), Nguyễn Huy Khôi, khắc kẽm, 45x56cm, nguồn ảnh: Cuốn Tranh khắc gỗ Việt Nam, NXB Mỹ thuật - Hà Nội



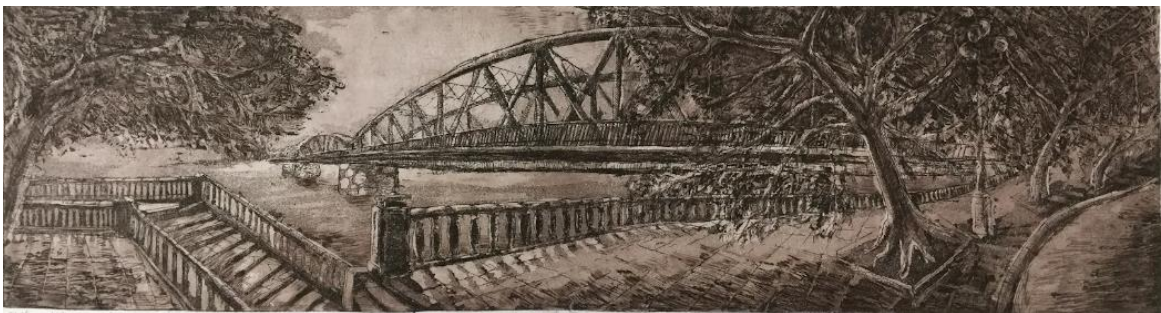
H 105. Phong cảnh Nam bộ (1993), Hoàng Lan Anh, khắc kẽm, nguồn ảnh: Vững tập Tranh khắc gỗ Việt Nam.



H 106. Ngọ môn (2008), Nguyễn Kha Mẫn, 25x31cm, khắc kẽm, nguồn ảnh: tác giả



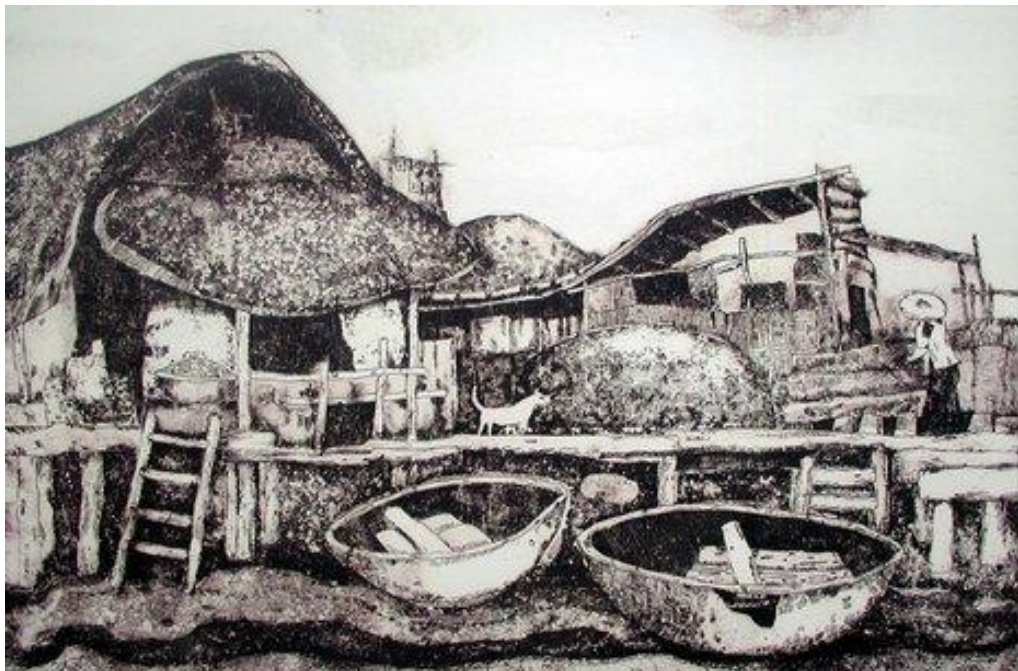
H 107. Đợi (2013), Võ Thị Huệ, 30.6x24cm, khắc đồng, nguồn ảnh: tác giả



H 108. Góc phố 1,2 (2013), Nguyễn Công Quý, khắc đồng, 19x59.5cmx2, nguồn ảnh: tác giả



H 109. Một góc chung cư (2009), Phan Ngọc Lan Chi, khắc đồng, 20x42cm, nguồn ảnh: tác giả



H 110. Xóm chài Phú Quốc (2004), Nguyễn Mạnh Hùng, khắc đồng, nguồn: tuoitre.vn



H 111. Góc Quê (2020), Ngô Văn Đại, khắc đồng, 15x20cm, nguồn ảnh: tác giả



H 112. Chiều (2017), Nguyễn Đình Thanh Tùng, 40x110cm, nguồn ảnh: tác giả



H 113. Góc phố (2002), Nguyễn Thị Xuân Hạnh, khắc kẽm, 18x25cm nguồn:
Nguyễn Thị Khuyên



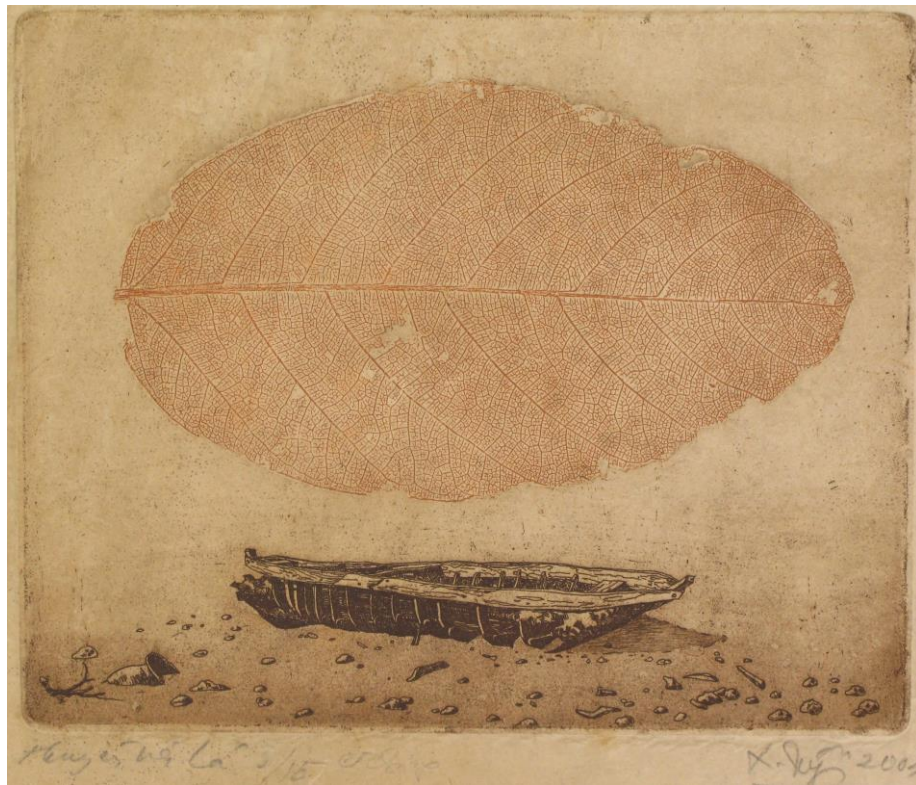
H 114. Bên hồ Trúc Bạch (1991), Đặng Thị Bích Ngân, khắc kẽm, nguồn ảnh:
Vững tập Tác phẩm Mỹ thuật Việt Nam.



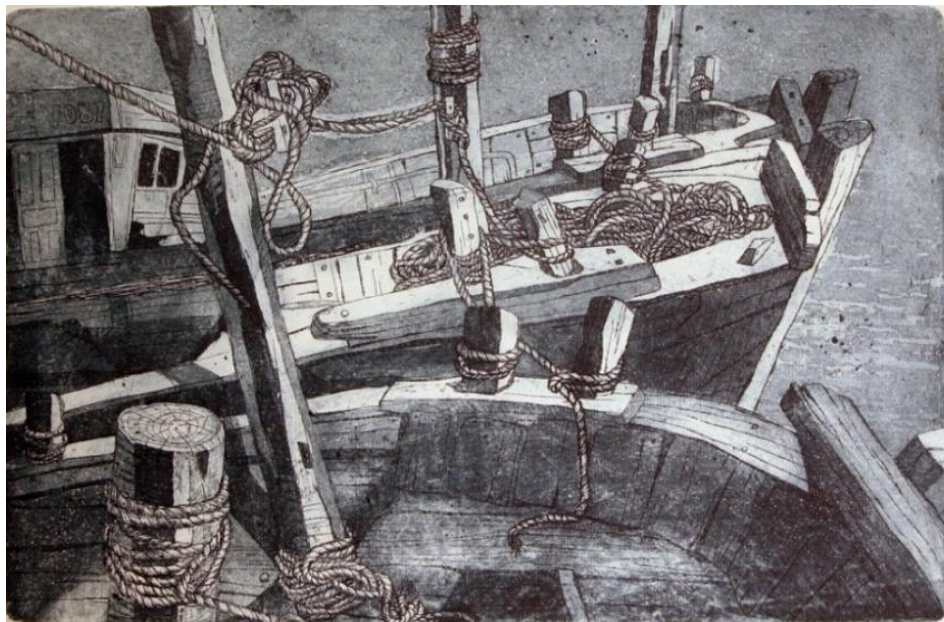
H 115. Trở về 1 (2018), Nguyễn Đức Hạnh, khắc đồng, 23x30cm, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2023/ Triển lãm đồ họa Asean 2020. nguồn ảnh: Vựng tập Triển lãm đồ họa Asean 2020



H 116. Mùa xuân (1985), Lê Huy Tiếp, khắc đồng, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2000. nguồn ảnh: tác giả



H 117. Thuyền và lá (2003), Lê Huy Tiếp, khắc đồng, 20x25cm. nguồn ảnh: tác giả



H 118. Con bão ngoài xa (2013), Vũ Xuân Tình, khắc kẽm, 30x40cm, Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 2 năm 2016n, nguồn ảnh: tác giả



H 119. Nắng sớm (2016), Vũ Xuân Tình, khắc kẽm, 30x40cm nguồn ảnh: tác giả



H 120. Chuyến sớm (2016), Vũ Xuân Tình, 30x40cm, khắc kẽm, nguồn ảnh: tác giả



H 121. Bình minh đang lên (2023), Vũ Xuân Tình, khắc kẽm, 43x61cm, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2023, nguồn ảnh: tác giả



H 122. Sóng cả (2013), Nguyễn Tiến Việt, khắc đồng, 16.8x29.9cm, nguồn ảnh: tác giả



H 123. Tĩnh vật ngày thường (2019), Nguyễn Mỹ Ngọc, khắc kẽm, 20x20cmx4, Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 3 năm 2020, nguồn ảnh: tác giả



H 124. Ngắm sen nở (2006), Nguyễn Nghĩa Phương, khắc kẽm, 30x65cm, nguồn ảnh: tác giả



H 125. Sinh tồn (2013), Bảo Tân, khắc đồng, 40x30cm, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2020, nguồn ảnh: tác giả



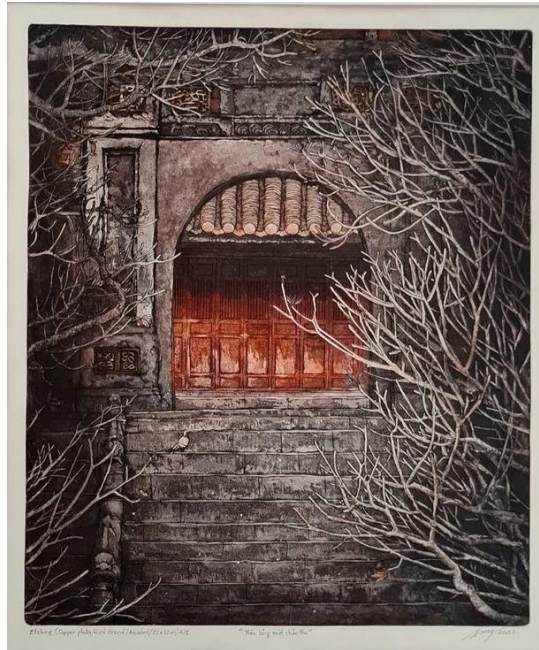
H 126. Phá Tam Giang (chiều trên phá tam giang) (2019), Trần Thị Thanh Dung, khắc đồng, 50x61cm, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2020, nguồn ảnh: tác giả



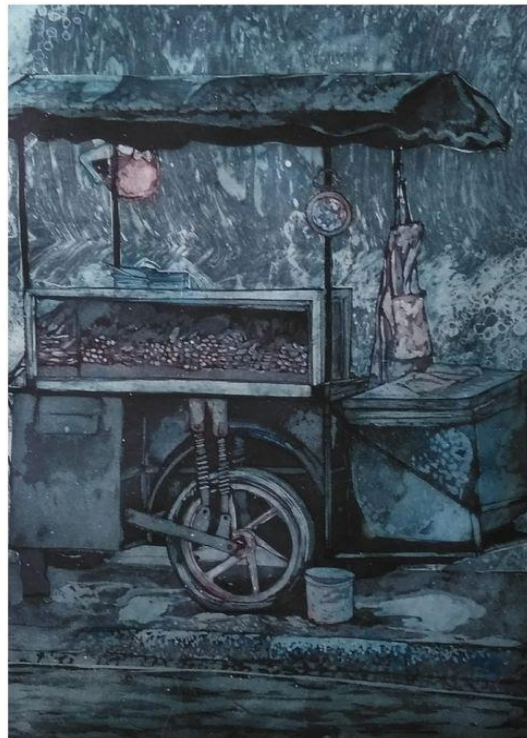
H 127. Bến trắng (2023), Trần Thị Thanh Dung, khắc đồng, 25x40cm, nguồn ảnh: tác giả



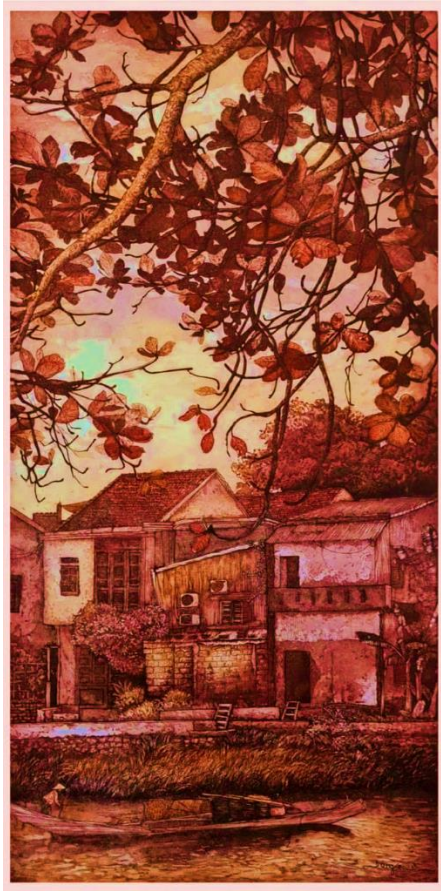
H 128. Hương sắc ven đô (2024), Trần Thị Thanh Dung, khắc đồng, 35x75cm x 4 bức, Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN năm 2023, nguồn ảnh: tác giả



H 129. Hiếu lăng một chiều thu (2023), Trần Thị Thanh Dung, khắc đồng, 60x50, Triển lãm Di sản văn hóa Việt Nam qua Hội họa lần thứ nhất - năm 2023, Giải Nhì, nguồn ảnh: tác giả



H 130. Vắng (2010), Trần Thị Thanh Dung, khắc đồng, 30x42cm, nguồn ảnh: tác giả



H 131. Thu bình yên (2023), Trần Thị Thanh Dung, khắc đồng, 35x75cm, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2023, nguồn ảnh: tác giả



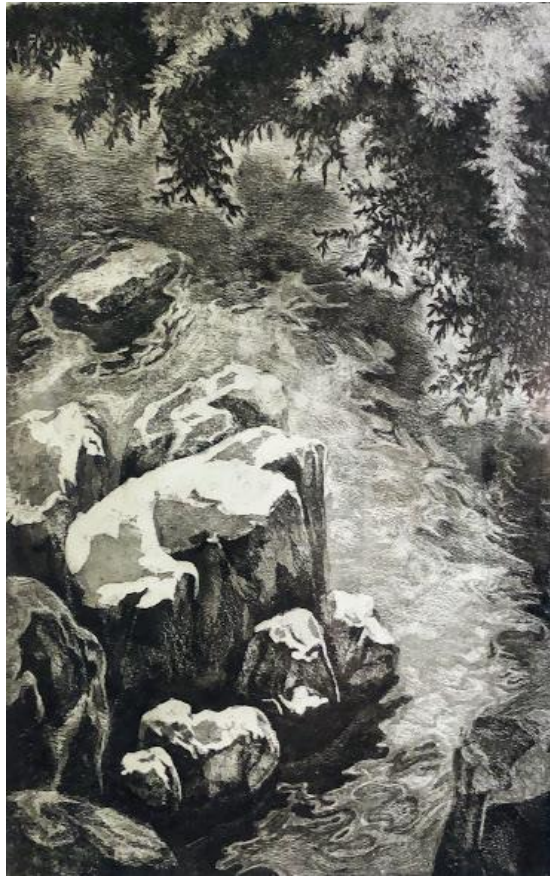
H 132. Gốm mộc xưa (2023), Trần Thị Thanh Dung, khắc đồng, 14x20cm, nguồn ảnh: tác giả



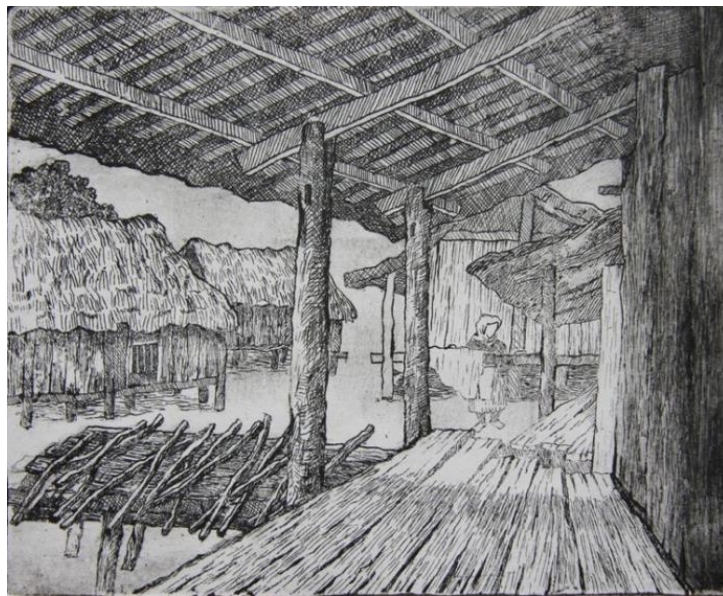
H 133. Hoa của Đất N.o 04 (2017), Trần Thị Trạch Oanh, khắc đồng, 30x40cm, Triển lãm mỹ thuật quốc tế “Sống cùng Di sản, nguồn ảnh: tác giả



H 134. Chùa Âm Bồn (2004), Trần Quyết Thắng, khắc đồng, 19.5x31.2cm, nguồn ảnh: tác giả



H 135. Fly in... (2020), Phạm Ngọc Thanh Tuyền, khắc đồng, 20x32cm, nguồn ảnh: tác giả



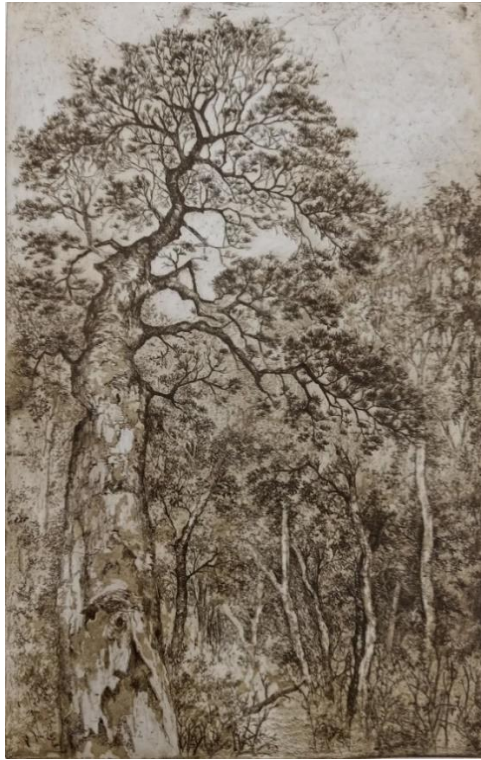
H 136. Nắng sớm (2009), Cao Thanh Sơn, khắc kẽm, 13x18cm, nguồn ảnh: tác giả



H 137. Thuyền (2002), Phạm Khắc Quang, khắc kẽm, 50x60cm, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2005, Giải Khuyến khích, nguồn ảnh: tác giả



H 138. Memory (2019), Đỗ Hoàng Anh, khắc đồng, 25x40cm, nguồn ảnh: tác giả



H 139. Cây tùng đỏ (2015), Nguyễn Minh Đăng Khoa, khắc đồng, 30x45cm, nguồn ảnh: tác giả



H 140. Đêm 1,2 (2022), Trịnh Ngọc Lê, khắc kẽm, 20x30x2 bức, Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ lần 6 năm 2022. nguồn ảnh: NCS chụp từ vụng tập Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ lần 6 năm 2022



H 141. Kỷ vật (2024), Nguyễn Thị Lan, khắc đồng, 50x55cm, nguồn ảnh: tác giả



H 142. Dấu xưa 1,2 (2014), Lê Tiểu Anh, khắc đồng, 30x40cmx2 bức, nguồn ảnh: tác giả



H 143. Phố (1993), Trần Nguyên Hiếu, khắc đồng, 14x18cm, Giải thưởng hội Mỹ thuật Việt Nam 1993 -2003, Giải ba. nguồn ảnh: tác giả



H 144. Bộ tranh Việt (1993), Trần Nguyên Hiếu, khắc đồng, 90x120cm, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2005, nguồn ảnh: Thư viện trường ĐH Mỹ thuật TP HCM



H 145. Phố hàng Mắm (1992), Trần Nguyên Hiếu, khắc đồng, 28cm x 20cm, nguồn ảnh: tác giả



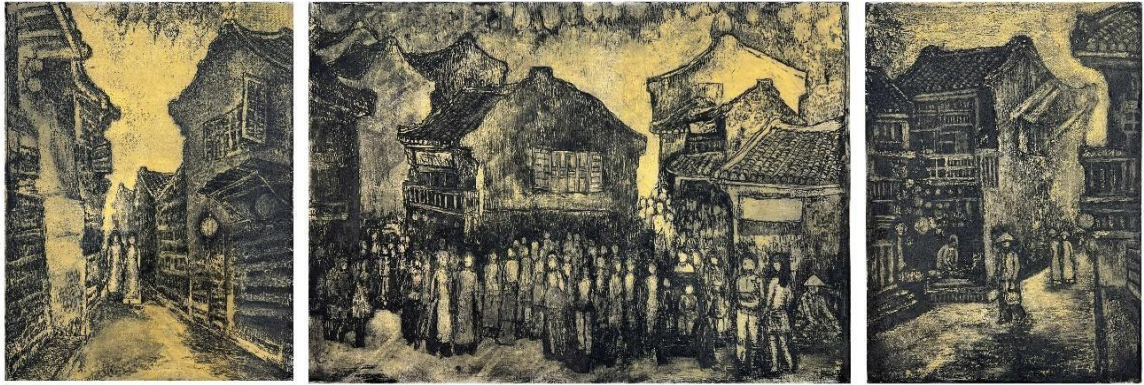
H 146. Phố Hà Nội 41 (Trong cụm tác phẩm chủ đề Hà nội phố) (1993), Trần Nguyên Hiếu, khắc đồng, 28cm x 20cm, nguồn ảnh: tác giả



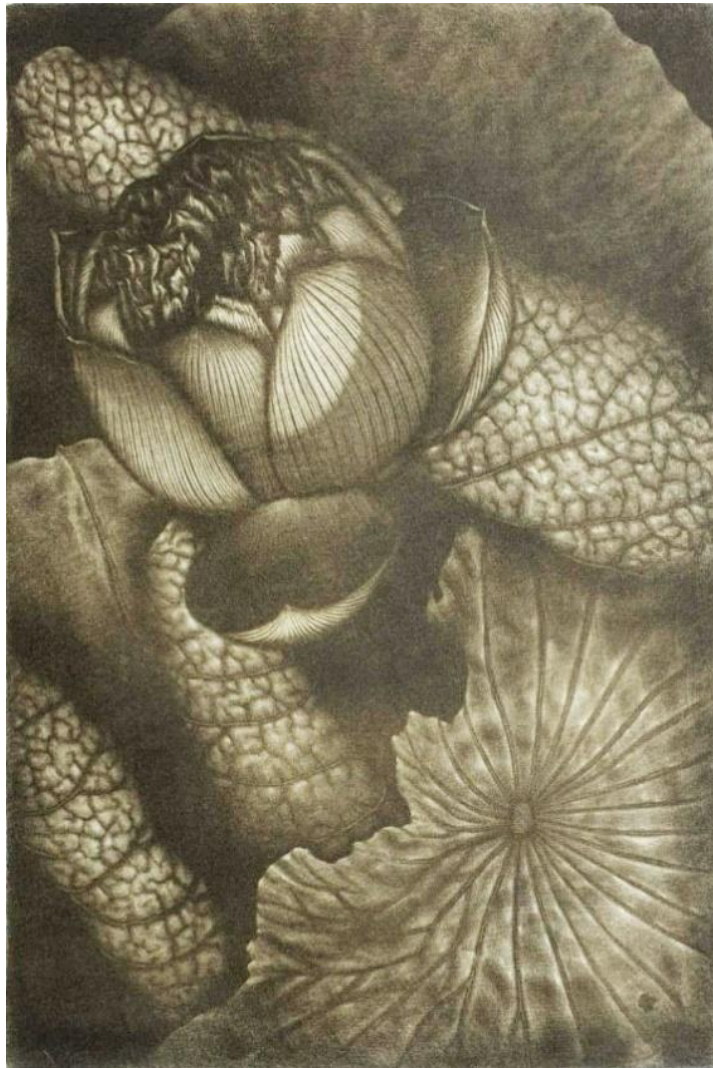
H 147. Phong cảnh (2008), Nguyễn Thị Khuyên, khắc kẽm, 30x40cm, Nguồn: tác giả



H 148. Thửa ấy (2018), Nguyễn Thị Khuyên, khắc kẽm, 30x35cm, Nguồn: tác giả



H 149. Hội An - Sáng, Trưa và Chiều (2024), Nguyễn Thị Khuyên, khắc kẽm, 30x40cm, 40x60cm, 30x40cm, nguồn: tác giả



H 150. Sen (2022), Đặng Minh Thành, khắc đồng, 20x30cm, nguồn: tác giả



H 151. Thuyền về bến (1985), Vũ Duy Nghĩa, khắc kẽm, 35x40cm, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1985, Huy chương bạc. nguồn ảnh: <https://vnfam.vn/> (Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam)



H 152. Chợ quê (1990), Vũ Duy Nghĩa, khắc kẽm, 40x59cm, nguồn: Vựng tập Tranh khắc gỗ Việt Nam



H 153. Bến cạn (2021), Nguyễn Phương Thảo, 20.5x30cm, nguồn: tác giả



H 154. Bình yên trên cảng (2023), Đỗ Đình Miên, khắc đồng và nhôm, 60x80cm, nguồn ảnh: tác giả

PL 2.3. Đề tài vấn đề xã hội



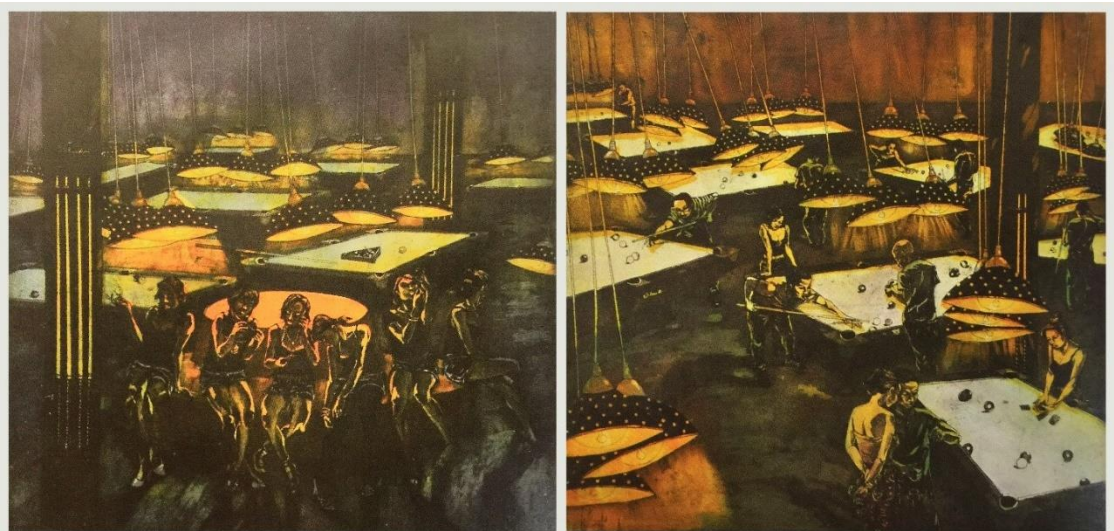
H 155. Khủng hoảng (2022), Trần Hương Mai, khắc kẽm, 1,5mx1,5mx2m, Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ lần 5 năm 2022, Giải Nhì, nguồn ảnh: tác giả



H 156. Trâu (2017), Trương Minh Thy Nguyên, khắc đồng, 40x60cm, Triển lãm muôn loài bình đẳng, nguồn ảnh: tác giả



H 157. Cách ly (2020), Nguyễn Đức Hạnh, khắc đồng, 58x90cm, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2023/ Triển lãm đồ họa Asean 2020, Giải Nhì Triển lãm đồ họa Asean 2020, nguồn ảnh: tác giả



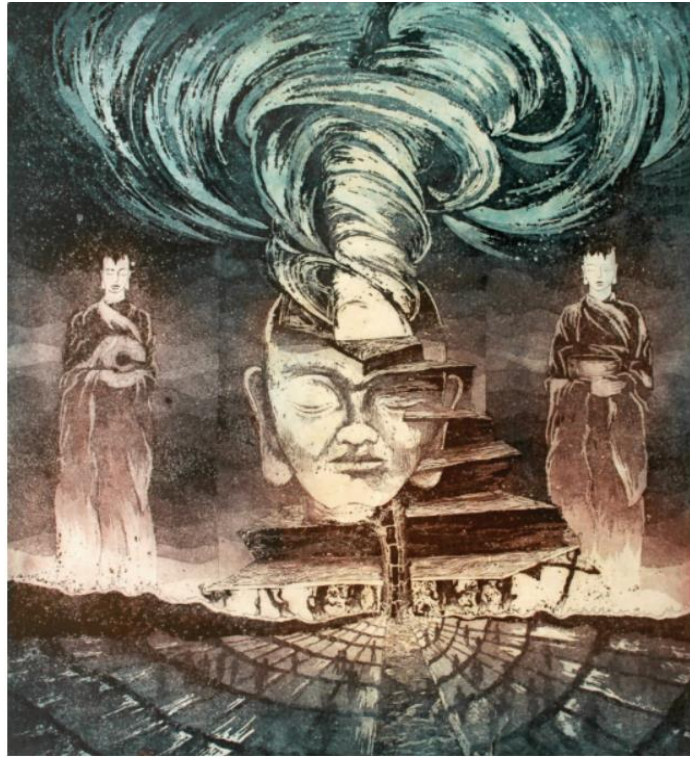
H 158. Đèn vàng I, II (2014), Nguyễn Đức Hạnh, khắc kẽm, 50x47cmx2 bức, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015/ Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ 2014, nguồn ảnh: tác giả



H 159. Mây trong thành phố 1,2 (2013), Vũ Xuân Tình, khắc kẽm, 27x42cmx2, nguồn ảnh: tác giả



H 160. Bù nhìn (2014), Mai Thị Nguyệt, khắc đồng, 30x40cmx2 bức, nguồn ảnh: tác giả



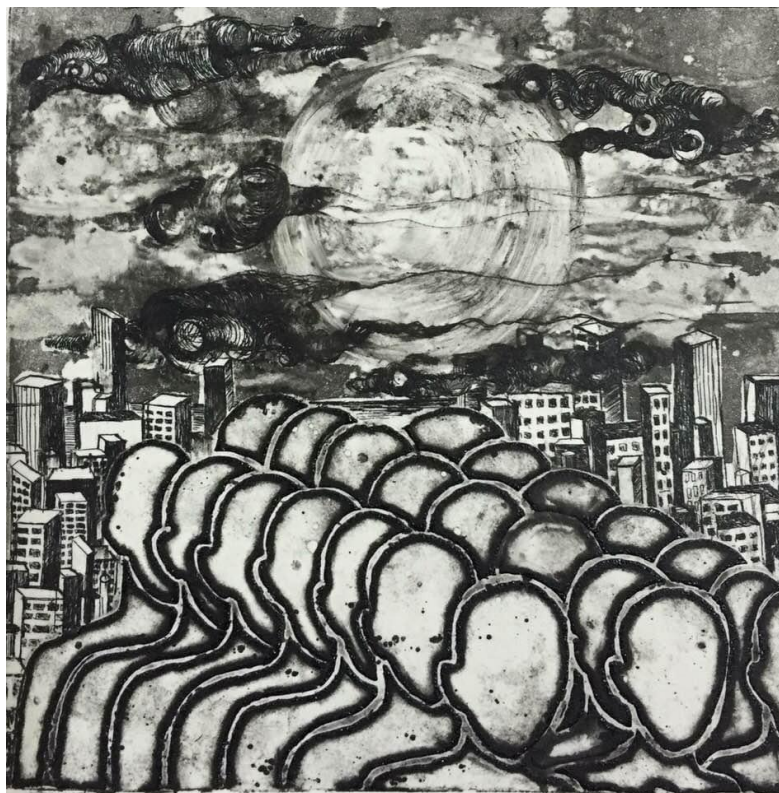
H 161. Lôi môn (2014), Bảo Tân, khắc đồng, 40x35cm, nguồn ảnh: tác giả



H 162. Chiến binh (2021), Mai Văn Nhon, khắc inox, 85x125cm, nguồn ảnh: tác giả



H 163. Hai đứa trẻ (2023), Mai Văn Nhon, khắc inox, 105x155cm, nguồn ảnh: tác giả



H 164. Những đám mây trong thành phố (2017), Nguyễn Mỹ Ngọc, khắc kẽm, 20x20cm, nguồn ảnh: tác giả



H 165. Ban phúc - Thần gió (2013), Ngô Anh Cơ, khắc kẽm, 30x40cmx2, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015, Giải Nhì Triển lãm đồ họa ASEAN 2020, nguồn ảnh: tác giả



H 166. Vào hạ (2012), Ngô Anh Cơ, khắc đồng, 32x41.5cm, Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 1 năm 2012, nguồn ảnh: tác giả



H 167. Tôi I, Tôi II (2018), Hồ Văn Định, khắc kẽm, 55x33cmx 2 bức, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015, nguồn ảnh: NCS chụp từ vụng tập Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015



H 168. Tâm (2020), Nguyễn Ngọc Vinh, khắc đồng, 150x100cm, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2020. nguồn ảnh: tác giả



H 169. Thiếu nữ bay 2 (2004), Lê Mai Khanh, khắc kẽm, 27x20cm, nguồn ảnh:
<http://lunetart.vn>



H 170. Chiến tranh 1, 2 (2012), Đỗ Hữu Quyết, khắc kẽm, 50x60cmx2, Triển lãm
 Đồ họa các nước ASEAN lần 2 năm 2016, Giải 3, nguồn ảnh: tác giả



H 171. Sức sống (2012), Đỗ Hữu Quyết, khắc kẽm, 30x40cm, nguồn ảnh: tác giả



H 172. Lộng hành 1,2,3 (2024), Đỗ Hữu Quyết, khắc kẽm, 49x52cm, 23x49cmx2
nguồn ảnh: tác giả



H 173. Tình yêu (2012), Đỗ Hữu Quyết, khắc kẽm, 30x40cm, nguồn ảnh: tác giả



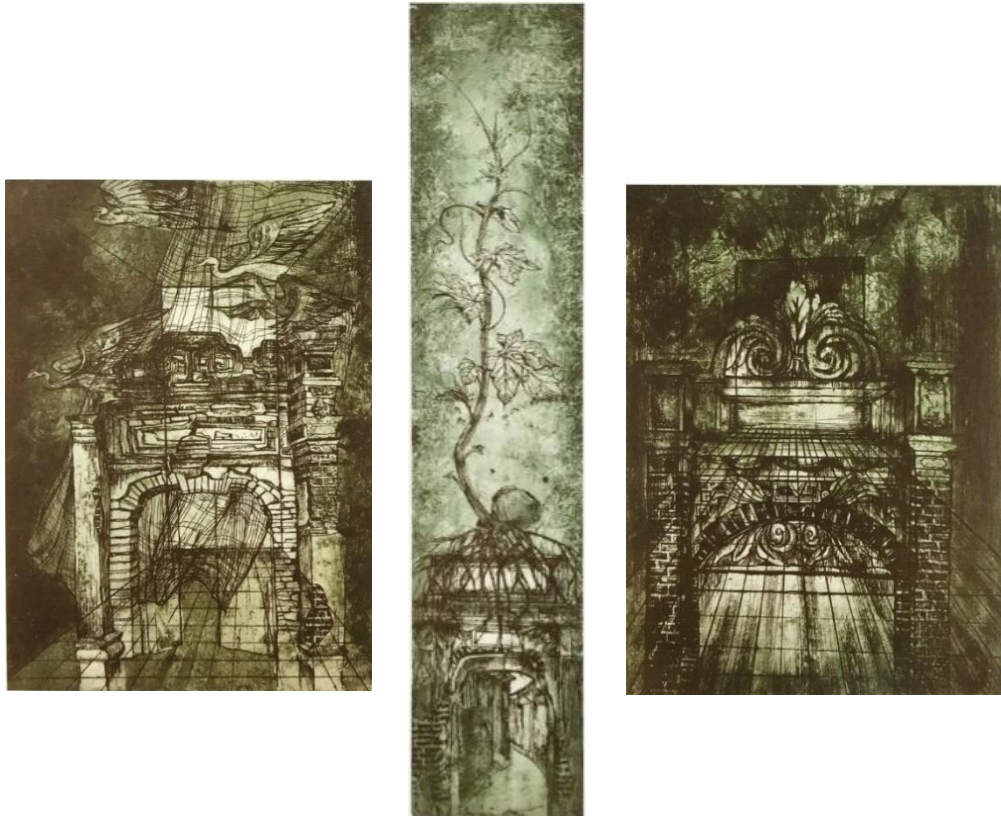
H 174. Nguồn sáng (2012), Đỗ Hữu Quyết, khắc kẽm, 30x52cm, nguồn ảnh: tác giả



H 175. Trước mốc chỉ giới 1.2 (2008), Nguyễn Nghĩa Phương, khắc kẽm, 40x65cm, Vựng tập Tác phẩm Mỹ thuật Việt Nam, nguồn ảnh: tác giả



H 176. Lời ru của bà (2000), Nguyễn Nghĩa Phương, khắc kẽm, 35x50cmx3bức, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2000, Huy chương Đồng, nguồn ảnh: tác giả



H 177. Sau cánh cổng làng (2020), Nguyễn Mỹ Ngọc, khắc kẽm, 10x50, 25x30x2, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2020, nguồn ảnh: tác giả



H 178. Đội mưa (2016) Nguyễn Mỹ Ngọc, khắc kẽm, 30x30cm, nguồn ảnh: tác giả



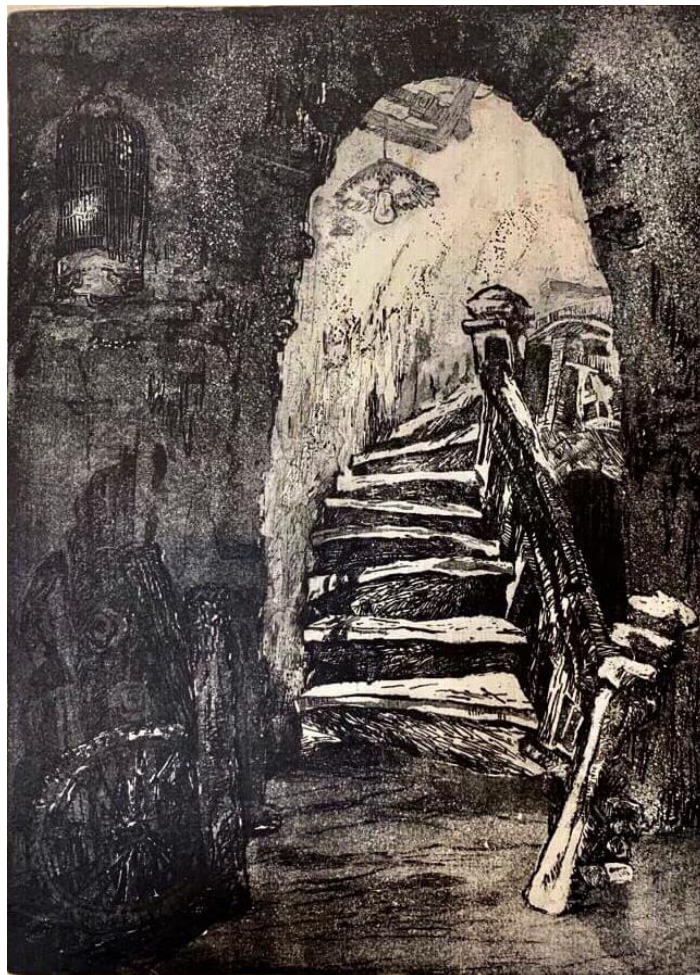
H 179. Suy tưởng (2013), Vũ Xuân Tình, khắc kẽm, nguồn ảnh: tác giả



H 180. Giấc mơ (2012), Nguyễn Văn Thuật, khắc kẽm, 40x42cm, Triển lãm Festival Mỹ thuật trẻ lần 1 năm 2011, nguồn ảnh: tác giả



H 181. Lotus in spontaneity or dancing (2018), Phan Hải Bằng, khắc đồng, 8x21cm, nguồn ảnh: tác giả



H 182. Tiếng Chiêm (2003), Đặng Trần Tú Thư, khắc kẽm, 28x38cm, nguồn ảnh: tác giả



H 183. Mặt trắng (2020), Đặng Trần Tú Thụ, khắc kẽm, 50x60cm, nguồn ảnh: tác giả



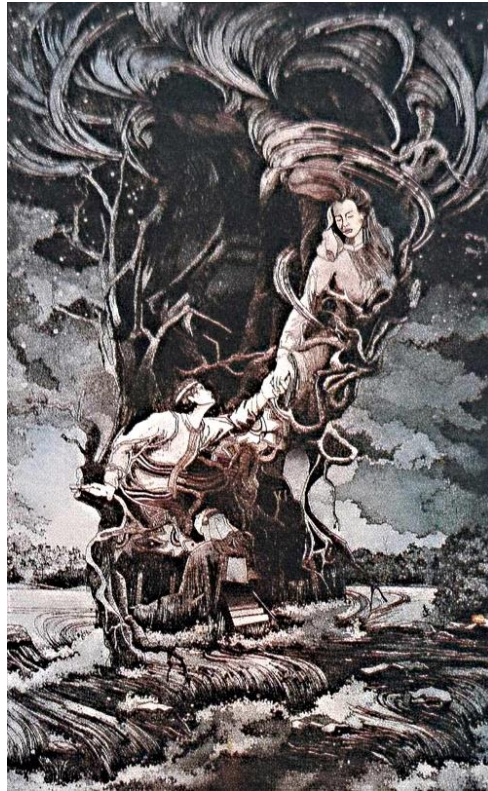
H 184. Cái bóng (2020), Đặng Trần Tú Thụ, khắc kẽm, 28x38cm, nguồn ảnh: tác giả



H 185. Sau cơn dông (2022), Đặng Trần Tú Thụ, khắc kẽm, 20x28cm, nguồn ảnh: tác giả



H 186. Ám Ảnh YK1, 2, 3 (2019), Trần Hương Mai, khắc kẽm, 60x36cm, 60x45, 60x36, Triển lãm đồ họa asean 2020, nguồn ảnh: tác giả



H 187. Tình ca (2004), Bảo Tân, khắc kẽm, 52x80cm, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2005, nguồn ảnh: tác giả



H 188. Đội (2014), Bảo Tân, khắc kẽm, 50x40cm, nguồn ảnh: tác giả



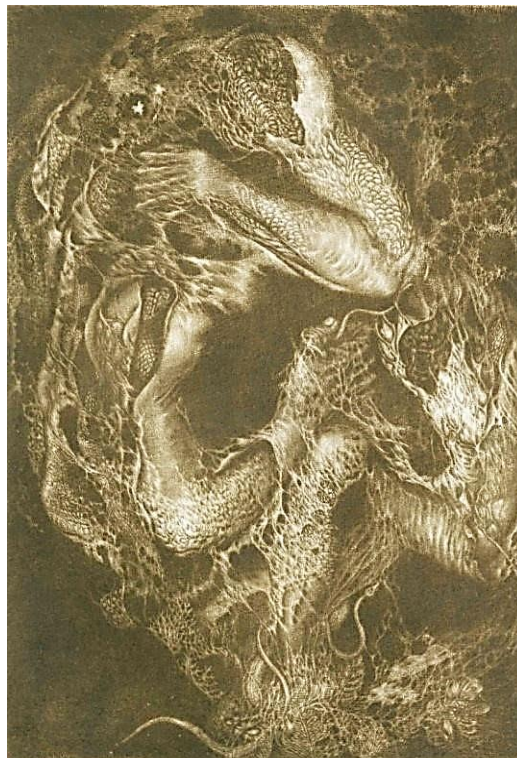
H 189. Sinh tồn (2004), Phan Thanh Hải, khắc đồng, 30x42cm, nguồn ảnh: tác giả



H 190. Khoảng lặng (2014), Bảo Tân, khắc kẽm, 70x50cm, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015, nguồn ảnh: tác giả



H 191. Chuyển (2023), Đặng Minh Thành, khắc đồng, 20x30cm, Nguồn: tác giả



H 192. Bên trong (2022), Đặng Minh Thành, khắc đồng, 20x30cm, Nguồn: tác giả



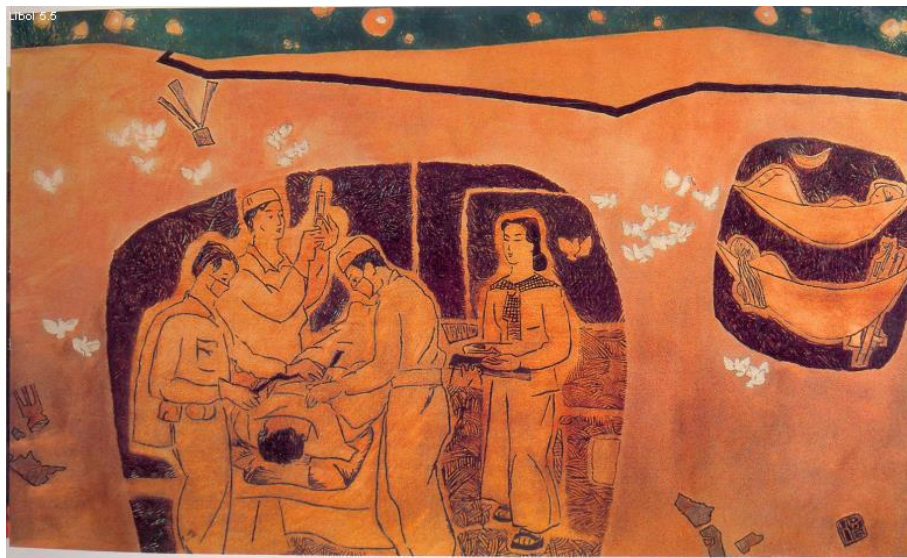
H 193. Liên Thê (2024), Hồ Diệu Thủy, khắc kẽm, 40x60cmx2 bức, nguồn ảnh: tác giả



H 194. Giao thức cuộc đời (2003), Trần Quyết Thắng, khắc kẽm, 20x28.8cm, nguồn ảnh: NCS chụp từ tư liệu Bộ môn Đồ họa, trường ĐH Nghệ thuật - ĐH Huế.



H 195. Vùng lên (bộ tranh Đồng Khởi) (1997), Nguyễn Nghĩa Duyệt, khắc kẽm, 30x50cm, nguồn ảnh: Vựng tập Tác giả tác phẩm Mỹ thuật Việt Nam.



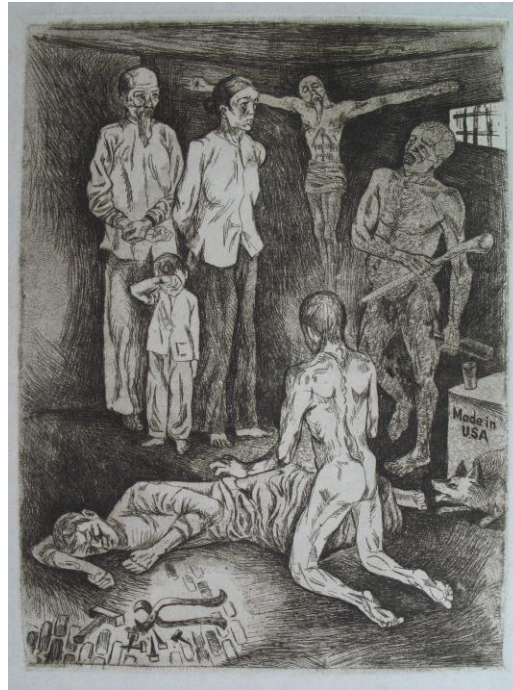
H 196. Đất thép Củ Chi (2005), Xuân Đông, khắc đồng, 22cmx13,6cm, nguồn ảnh: Vựng tập Mỹ thuật Việt Nam thời kỳ 1975 - 2005.



H 197. Trả thù (sáng tác 1971, công bố 1976), Lê Huy Tiếp, khắc kẽm, 19x25cm, nguồn ảnh: tác giả



H 198. Côn Đảo (sáng tác 1972, công bố 1976), Lê Huy Tiếp, khắc kẽm, 19x25cm, nguồn ảnh: tác giả



H 199. Nhà tù chế độ Sài Gòn (sáng tác 1973, công bố 1976), Lê Huy Tiếp, khắc kẽm, 25×19cm, nguồn ảnh: tác giả



H 200. Trẻ mồ côi đọc hiệp định đình chiến về hòa bình (sáng tác 1974, công bố 1976), Lê Huy Tiếp, khắc kẽm, 19x25cm, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 1976, nguồn ảnh: tác giả



H 201. Chuyện cổ tích (2019), Bảo Tân, 52x82cm, khắc kẽm, Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 3 năm 2020, nguồn ảnh: tác giả



H 202. Phía sau bầu trời (2017), Bảo Tân, khắc kẽm, Triển lãm chuyên đề đồ họa lần thứ hai năm 2017, Giải thưởng Hội mỹ Thuật Đà Nẵng: Giải nhất 2017 nguồn ảnh: tác giả



H 203. Tình yêu hoà bình (2024), Nguyễn Thị Hải Hòa, khắc đồng, 60x80cm, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2024 đề tài Lực lượng vũ trang chiến tranh cách mạng (2019 -2024), nguồn ảnh: tác giả



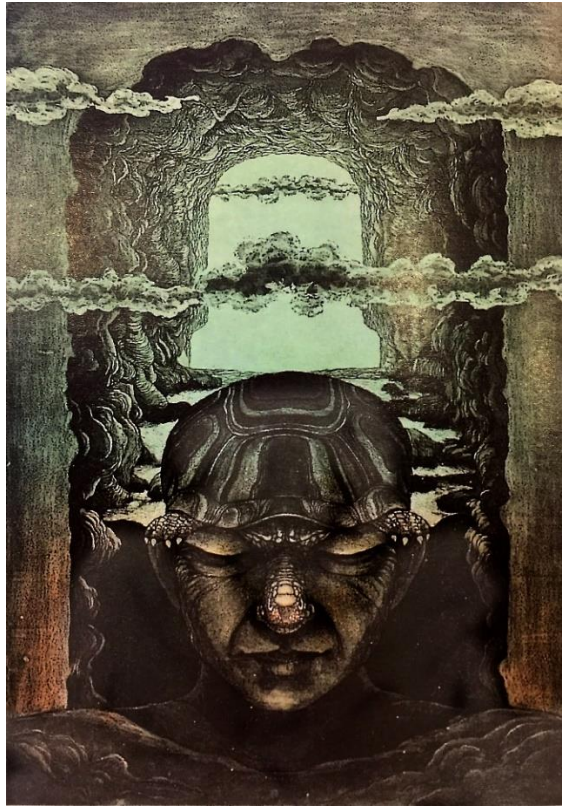
H 204. Thông điệp trẻ thơ (2015), Nguyễn Thị Hải Hòa, khắc đồng, 60x85cm, Triển lãm Đồ họa các nước ASEAN lần 2 năm 2016, nguồn ảnh: tác giả



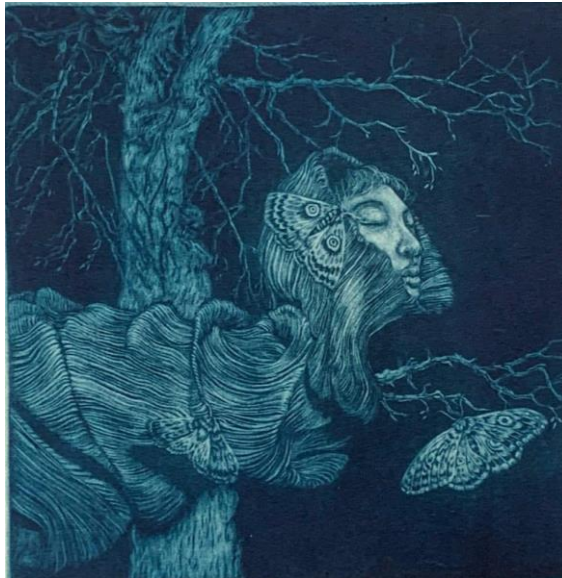
H 205. Trăng treo đầu súng (1985), Lâm Ngọc Thọ, khắc đồng, 60x60cm, nguồn ảnh: Vựng tập Mỹ thuật Việt Nam thời kỳ 1975 - 2005.



H 206. Ký ức mùa lũ (2005), Hoàng Hải Thọ, khắc đồng, 48x48cm, Triển lãm Mỹ thuật toàn quốc 2005, nguồn ảnh: Vựng tập Mỹ thuật Việt Nam thời kỳ đổi mới.



H 207. Kí ức lãng quên (2015), Nguyễn Khải Hoàn, khắc đồng, 60x40, Triển lãm Mỹ thuật Việt Nam 2015, nguồn ảnh: tác giả



H 208. Mộng miên (2023), Nguyễn Ngọc Hoa, khắc đồng, 15x15cm, Triển lãm Tranh in quốc tế Hanoi MiniPrint 2023, nguồn ảnh: tác giả

Phụ lục 3: Nội dung phỏng vấn chuyên gia

PL 3.1. Bảng danh sách các họa sĩ, giảng viên, nhà nghiên cứu thực hiện phỏng vấn

Stt	Họ và tên	Đối tượng phỏng vấn				Quan sát thực tế tại xưởng sáng tác	Miền	Năm sinh	Nữ giới
		Họa sĩ trực tiếp sáng tác tranh khắc kim loại	Họa sĩ đồ họa	Nhà nghiên cứu	Giảng viên giảng dạy				
1	Lê Huy Tiếp	x	x	x	x		Miền Bắc	1951	
2	Trần Nguyên Hiếu	x	x			x	Miền Bắc	1984	
3	Nguyễn Nghĩa Phương	x	x	x	x		Miền Bắc	1969	
4	Vũ Đình Tuấn	x	x		x		Miền Bắc	1973	
5	Đỗ Hữu Quyết	x	x		x		Miền Bắc	1985	
6	Vũ Xuân Tinh	x	x		x		Miền Bắc	1985	
7	Đoàn Ngọc Anh	x	x				Miền Bắc	1992	x
8	Phan Cẩm Thượng			x			Miền Bắc	1957	
9	Phan Thanh Bình			x	x		Miền Trung	1959	
10	Nguyễn Thị Hải Hoà	x	x	x	x	x	Miền Trung	1970	x
11	Phan Hải Bằng	x	x		x	x	Miền Trung	1971	
12	Trần Thị Thanh Dung	x	x		x	x	Miền Trung	1985	x
13	Trần Thanh Bình	x	x	x	x		Miền Trung	1956	
14	Lê Văn Ba	x	x		x		Miền Trung	1956	
15	Nguyễn Khải Hoàn	x	x		x	x	Miền Trung	1981	
16	Bảo Tân	x	x			x	Miền Trung	1982	
13	Phan Thanh Hải	x	x		x	x	Miền Trung	1983	
17	Trần Văn Quân	x	x		x		Miền Nam	1953	
18	Nguyễn Ngọc Vinh	x	x		x		Miền Nam	1979	
19	Đặng Minh Thành	x	x		x		Miền Nam	1982	
20	Phùng Quảng Đông	x	x				Miền Nam	1993	
21	Nguyễn Thị Khuyên	x	x				Miền Nam	1985	x
22	Đỗ Đình Miên	x					Miền Nam	1976	

PL 3.2. Nội dung câu hỏi thực hiện phỏng vấn

**PHIẾU CÂU HỎI PHỎNG VẤN
VỀ TRANH KHẮC KIM LOẠI VIỆT NAM**

Xin chào Ông/Bà!

Tôi đang thực hiện nghiên cứu về tranh khắc kim loại Việt Nam từ năm 1976 đến 2024. Phiếu phỏng vấn này nhằm khảo sát thực trạng sáng tác và các tác phẩm tranh khắc kim loại Việt Nam từ năm 1976 đến 2024. Nội dung khảo sát tập trung vào các nhân tố hình thành và vận động phát triển sáng tác tranh khắc kim loại trong bối cảnh đồ họa tranh in Việt Nam, các đề tài đã được lựa chọn sáng tác và tư duy thẩm mỹ đặc trưng của thể loại này. Rất mong nhận được sự hợp tác và ý kiến chân thành từ Ông/Bà để góp phần xác định vị thế của tranh khắc kim loại trong diễn trình phát triển của đồ họa tranh in Việt Nam.

PHẦN I - CÂU HỎI CHUNG

1. Ông/Bà đánh giá thế nào về tình hình phát triển của tranh đồ họa Việt Nam từ năm 1976 đến nay, đặc biệt là tranh khắc kim loại ?
2. Theo Ông/Bà, tranh khắc kim loại Việt Nam có những đặc trưng nghệ thuật nổi bật gì? Tranh khắc kim loại có tương quan gì với các thể loại đồ họa tranh in khác ở Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024?
3. Những thay đổi về kỹ thuật và trang thiết bị đã tác động như thế nào đến việc sáng tác và đào tạo tranh khắc kim loại ở Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024?
4. Ông/Bà nhận xét gì về khả năng thích nghi của các họa sĩ Việt Nam khi đối mặt với hạn chế về vật tư, thiết bị? Theo Ông/Bà, điều gì là trở ngại lớn nhất trong sáng tác tranh khắc kim loại và các họa sĩ đã vượt qua nó như thế nào?
6. Ông/Bà đánh giá thế nào về mối quan hệ giữa nội dung và hình thức trong sáng tác tranh khắc kim loại ?
7. Tranh khắc kim loại Việt Nam nên được định vị như thế nào để vừa giữ bản sắc dân tộc, vừa mở rộng ảnh hưởng quốc tế?

8. Trong bối cảnh hội nhập, việc tuân thủ các tiêu chuẩn kỹ thuật quốc tế có vai trò như thế nào đối với tranh in nói chung và tranh khắc kim loại nói riêng?

9. Ông/Bà có kỳ vọng gì về tương lai phát triển của tranh khắc kim loại ở Việt Nam?

10. Theo Ông/Bà, tranh khắc kim loại ở Việt Nam cần cải thiện những gì để vươn lên mạnh mẽ và cạnh tranh với thị trường Đông Nam Á?

PHẦN II - CÂU HỎI RIÊNG THEO NHÓM ĐỐI TƯỢNG

Dành cho Giảng viên

1. Ông/Bà đánh giá thế nào về điều kiện cơ sở vật chất và môi trường thực hành tranh khắc kim loại tại cơ sở đào tạo?

2. Việc giảng dạy tranh khắc kim loại hiện nay có gặp khó khăn gì về chương trình, thiết bị hay nhân lực?

3. Ông/Bà đánh giá như thế nào về mức độ quan tâm, đầu tư và định hướng phát triển thể loại này trong môi trường học thuật, vai trò của tranh khắc kim loại trong chương trình đào tạo mỹ thuật hiện nay?

4. Ông/Bà nhận xét gì về sự thay đổi trong phong cách sáng tác tranh khắc kim loại của sinh viên qua các thời kỳ?

5. Theo Ông/Bà, cần có những cải tiến gì trong đào tạo để tranh khắc kim loại phát triển bền vững trong môi trường giáo dục nghệ thuật?

Dành cho Học sĩ

1. Ông/Bà nhận định như thế nào về sự biểu đạt nội dung và hình thức tạo hình của tranh khắc kim loại Việt Nam từ năm 1976 đến 2024? Theo Ông/Bà, yếu tố nào là cốt lõi nhất trong quá trình sáng tác tranh khắc kim loại ?

2. Ông/Bà có thể chia sẻ về những đề tài đã được lựa chọn trong sáng tác tranh khắc kim loại tại Việt Nam từ năm 1976 đến 2024? Theo Ông/Bà, những đề tài này phản ánh điều gì về tư duy nghệ thuật và bối cảnh xã hội của từng thời kỳ?

3. Tranh khắc kim loại hiện diện không nhiều tại các triển lãm, nhưng luôn tạo dấu ấn mạnh mẽ. Theo Ông/Bà, điều gì làm nên sức hấp dẫn đặc biệt của thể loại này?

4. Ông/Bà có gặp khó khăn gì khi sáng tác tranh khắc kim loại không? Cách

nào để vượt qua những khó khăn về công cụ, máy in, vật tư?

5. Ông/Bà có thể nhận xét về xu hướng tạo hình trong tranh khắc kim loại của các họa sĩ miền Bắc, miền Trung và miền Nam từ năm 1976 đến 2024? Ông/Bà nhận xét gì về sự khác biệt trong cách tiếp cận tranh khắc kim loại giữa các họa sĩ miền Bắc, miền Trung và miền Nam?

Dành cho Nhà nghiên cứu

1. Ông/Bà có thể chia sẻ về lịch sử hình thành và phát triển của tranh khắc kim loại tại Việt Nam từ năm 1976 đến 2024?

2. Theo Ông/Bà, vì sao tranh khắc kim loại tại Việt Nam vẫn chưa đạt được nhiều thành tựu như các nước trong khu vực?

3. Ông/Bà nhận xét gì về sự khác biệt giữa tranh khắc kim loại Việt Nam và phương Tây?

4. Theo Ông/Bà, tranh khắc kim loại có vị trí và giá trị như thế nào trong tiến trình phát triển đồ họa tranh in Việt Nam?

5. Ông/Bà có thể chia sẻ quan điểm về những hướng đi hoặc giải pháp cụ thể nào có thể giúp phát triển thị trường tranh đồ họa Việt Nam nói chung và tranh khắc kim loại Việt Nam nói riêng, đặc biệt là về mặt quảng bá và thu hút người sưu tầm?

Xin chân thành cảm ơn!

PL 3.2. Nội dung biên bản phỏng vấn sâu

PL 3.2.1. Vấn đề 1: Về lịch sử hình thành và phát triển của tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024

Về lịch sử hình thành, dữ liệu cung cấp người tham gia khảo sát nhận định quá trình du nhập và khởi đầu đầy khó khăn. Tranh khắc kim loại, dù là một nhánh quan trọng trong nghệ thuật đồ họa thế giới, lại được du nhập vào Việt Nam khá muộn. Trong giai đoạn Đông Dương, kỹ thuật này từng được ghi nhận trong sách vở, nhưng không có tác phẩm cụ thể nào được lưu giữ. Mãi đến năm 1973, khi xưởng thực nghiệm được thành lập, một số họa sĩ như Trịnh Kim Vinh và Nông Công Thắng mới bắt đầu thực hiện những tác phẩm đầu tiên. Tuy nhiên, điều kiện thực hành lúc bấy

giờ vô cùng hạn chế, thiếu thốn cả về máy móc, vật tư lẫn không gian sáng tác đặc biệt trong bối cảnh hậu chiến. Có 7/22 người tham gia khảo sát nhận định quá trình giao lưu quốc tế và ảnh hưởng từ các nước xã hội chủ nghĩa. Tranh khắc kim loại du nhập vào Việt Nam chủ yếu thông qua giao lưu mỹ thuật với các nước xã hội chủ nghĩa, đặc biệt là Liên Xô và Đông Âu. Từ cuối thập niên 1950 đến đầu 1970, nhiều họa sĩ Việt Nam được cử đi du học tại các trường mỹ thuật lớn như ĐH Mỹ thuật Quốc gia Kiev (Ukraina) và các học viện tại Mat-xơ-va, Đức. Những người như Đường Ngọc Cảnh, Lê Lam, Trần Việt Sơn, Trịnh Kim Vinh, Lê Huy Tiếp... là thế hệ đầu tiên tiếp cận và thực hành tranh khắc kim loại một cách bài bản. Tuy nhiên, sau khi về nước, kiến thức và kỹ năng của họ chưa được phát huy rộng rãi do thiếu môi trường thực hành và hệ thống đào tạo chính quy.

Về vấn đề thiết lập nền tảng đào tạo và thực hành chuyên nghiệp, 8/22 người tham gia khảo sát cung cấp dữ liệu, năm 1976 đánh dấu bước chuyển mình quan trọng khi tranh khắc kim loại xuất hiện trong các triển lãm mỹ thuật toàn quốc. Cùng năm đó, Khoa Đồ họa được thành lập tại Trường Cao đẳng Mỹ thuật TP. HCM, và năm 1977 tại Trường Cao đẳng Mỹ thuật Việt Nam. Tuy nhiên, phải đến những năm về sau 1979, 1980, thể loại này mới chính thức được giảng dạy và sinh viên có điều kiện thực hành tại các trường mỹ thuật lớn. Giai đoạn 1980 -1985 chứng kiến sự lan tỏa mạnh mẽ hơn của tranh khắc kim loại trong giới mỹ thuật Việt Nam, đặc biệt thông qua các triển lãm trong nước và quốc tế. Có 3/22 người tham gia khảo sát cung cấp dữ liệu: Các triển lãm như “10 năm Đồ họa” (1975-1985) và “Mỹ thuật Toàn quốc lần thứ 12” (1985) đã góp phần khẳng định vị trí của tranh khắc kim loại trong nền mỹ thuật Việt Nam. Cho thấy sự chuyển biến trong tư duy nghệ thuật: từ việc xem tranh khắc kim loại là kỹ thuật in ấn đơn thuần, đến việc nhìn nhận nó như một phương tiện biểu đạt mang tính cá nhân và khả năng sáng tạo.

Về khía cạnh giao lưu quốc tế và hiện đại hóa kỹ thuật, 3/22 người tham gia khảo sát cung cấp dữ liệu: Cuối thập niên 1980, hoạt động giao lưu mỹ thuật giữa Việt Nam và thế giới diễn ra sôi nổi. Các sự kiện như Triển lãm Đồ họa Xô Viết, Ba Lan, Hội họa - Đồ họa Quốc tế, và Trại sáng tác Đồ họa đã giúp họa sĩ Việt Nam tiếp

cận các kỹ thuật mới như intaglio, aquatint, drypoint... Đồng thời, từ năm 2002 đến 2010, thông qua các dự án hợp tác quốc tế như Indochine Art Project, các trường mỹ thuật tại Hà Nội, Huế và TP. HCM được trang bị máy in đạt chuẩn quốc tế, tạo điều kiện thuận lợi cho việc giảng dạy và sáng tác.

Trên 10/22 người tham gia khảo sát đồng tình với vấn đề: dù quá trình du nhập và phát triển tranh khắc kim loại có nhiều điểm tương đồng trên phạm vi toàn quốc, nhưng mỗi vùng miền lại ghi nhận những dấu mốc khác nhau. Miền Bắc và miền Nam là hai khu vực tiên phong trong việc tiếp cận và thực hành kỹ thuật này ngay từ những giai đoạn đầu. Trong khi đó, miền Trung bước vào hành trình phát triển muộn hơn, nhưng cũng có những đóng góp đáng kể ở chặng đường sau này. Sự khác biệt này phản ánh điều kiện lịch sử, xã hội và đặc thù nghệ thuật riêng biệt của từng vùng.

Về đánh giá tổng quan có 17/22 người tham gia khảo sát cho rằng tranh khắc kim loại Việt Nam hiện vẫn còn ở quy mô nhỏ, chưa tạo được vị thế rõ nét trong khu vực. Nhiều ý kiến cho rằng, so với các nước Đông Nam Á như Thái Lan, Indonesia hay Philippines, Việt Nam còn tụt hậu cả về chất lượng tác phẩm lẫn hệ thống đào tạo và môi trường thực hành. Một người nhận định: “Ngay trong khu vực thôi, mình đã kém xa rồi. Nhiều nước họ đầu tư mạnh, có trường lớp, có điều kiện thực hành tốt. Còn mình thì thiếu thốn đủ thứ”. Khoảng 15/22 người nhấn mạnh đến những khó khăn kéo dài về vật tư, thiết bị và cơ sở vật chất. Việc thiếu máy in chuyên dụng, vật liệu khắc in và không gian thực hành khiến nhiều họa sĩ không thể theo đuổi lâu dài với thể loại này. Một số người cho rằng chỉ có “vài họa sĩ làm chuyên nghiệp”, còn lại chủ yếu là sáng tác tự phát, thiếu sự hỗ trợ từ các tổ chức chuyên môn. Dù còn nhiều hạn chế, 9/22 người ghi nhận những chuyển biến tích cực từ sau năm 2000. Một số trường mỹ thuật đã bắt đầu đầu tư thiết bị, mở rộng chương trình đào tạo và tổ chức các hoạt động triển lãm chuyên đề. Đặc biệt, thế hệ họa sĩ trẻ được đánh giá là có tư duy sáng tạo, chủ động tiếp cận kỹ thuật mới và đề tài đương đại. Có 14/22 người bày tỏ niềm tin vào tiềm năng phát triển của tranh khắc kim loại Việt Nam, với điều kiện được đầu tư đúng hướng. Họ cho rằng đây là thể loại giàu tính biểu cảm, kỹ thuật được triển khai một cách linh hoạt, hiệu quả và có khả năng phát triển ngôn

ngữ tạo hình riêng biệt. Một ý kiến tiêu biểu cho rằng: “Nếu được đầu tư đúng hướng, đồ họa Việt Nam sẽ không thua kém ai.”

PL 3.2.2. Vấn đề 2: Đặc trưng nghệ thuật nổi bật của tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024

Có 18/22 người tham gia khảo sát đề cập đến đặc trưng thẩm mỹ tạo hình kết hợp cái nhìn khái quát ước lệ và gợi tả khối. Theo họ, tranh khắc kim loại Việt Nam không tái hiện không gian theo cách nhìn ba chiều thông thường như trong hội họa hiện thực phương Tây. Thay vào đó, không gian trong tranh thường mang tính biểu tượng, được tổ chức theo lối nhìn khái quát, ước lệ. Sự kết hợp giữa diễn tả mảng khối và cách xử lý không gian phi thực tạo nên một ngôn ngữ tạo hình đặc thù, vừa cô đọng vừa gợi mở, giúp tranh khắc kim loại Việt Nam giữ được chiều sâu biểu cảm và bản sắc riêng. Có 12/22 người tham gia nhấn mạnh đến đặc trưng Việt hóa kỹ thuật phương Tây trong điều kiện hạn chế. Họ cho rằng tranh khắc kim loại Việt Nam là kết quả của quá trình vận dụng kỹ thuật in khắc phương Tây (như etching, aquatint, mezzotint...) trong điều kiện vật tư và thiết bị còn hạn chế. Tuy nhiên, thay vì sao chép hoàn toàn, các họa sĩ Việt đã sáng tạo bằng cách kết hợp kỹ thuật đó với tư duy tạo hình Á Đông, thể hiện qua cách tổ chức hình thể, không gian và ngôn ngữ biểu đạt. Sự dung hòa này không chỉ thể hiện khả năng thích nghi mà còn góp phần định hình diện mạo riêng cho dòng tranh khắc kim loại hiện đại của Việt Nam. Có 15/22 người tham gia nhận xét về đặc trưng sự phân hóa rõ nét theo vùng miền. Theo đó: Miền Bắc nổi bật với xu hướng tượng trưng và bán trừu tượng, thiên về biểu hiện nội tâm và khái quát hóa hình ảnh. Miền Nam nghiêng về hiện thực đời sống, với tính tự sự và gần gũi, phản ánh sinh hoạt và cảm xúc thường nhật. Miền Trung duy trì khuynh hướng hiện thực mang tính khái quát và cô đọng, thường sử dụng hình ảnh giản lược nhưng giàu tính biểu cảm. Các xu hướng này không tồn tại biệt lập mà có sự giao thoa, bổ sung lẫn nhau, tạo nên một tổng thể phong phú và đa dạng trong quá trình vận động của nghệ thuật tranh khắc kim loại Việt Nam.

PL 3.2.3. Vấn đề 3: Mối quan hệ giữa nội dung và hình thức trong sáng tác tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024

Có 19/22 người tham gia khảo sát đồng tình rằng trong tranh khắc kim loại Việt Nam, nội dung và hình thức không tồn tại như hai yếu tố tách biệt, mà luôn gắn bó chặt chẽ và tương hỗ lẫn nhau. Một nội dung sâu sắc chỉ thực sự phát huy giá trị khi được chuyển tải bằng hình thức phù hợp, đủ mạnh để nhấn nhá thông điệp, đủ khả năng kiểm soát ngôn ngữ tạo hình để nâng cao hiệu quả biểu cảm. Ngược lại, hình thức dù độc đáo đến đâu cũng trở nên vô nghĩa nếu thiếu chiều sâu nội dung. Sự thống nhất giữa cái “được nói” và “cách nói” chính là yếu tố cốt lõi làm nên sức sống bền bỉ của tranh khắc kim loại Việt Nam. Có 16/22 người tham gia nhấn mạnh vai trò chủ động của hình thức nghệ thuật trong việc làm rõ nội dung. Hình thức không chỉ là phương tiện trình bày trực quan, mà còn là “lăng kính cảm xúc”, truyền tải tư tưởng, tạo ấn tượng thị giác mạnh và khơi gợi chiều sâu cảm xúc nơi người xem. Trong tranh khắc kim loại, hình thức được khai thác để làm rõ thông điệp, tạo độ lắng cho ý nghĩa và phát huy tối đa đặc trưng kỹ thuật khắc in như sắc độ, chất liệu, bề mặt. Có 14/22 người tham gia cho rằng nội dung không chỉ là yếu tố được hình thức phục vụ, mà còn là động lực thúc đẩy sự đổi mới hình thức. Sự vận động của đời sống xã hội, văn hóa và con người Việt Nam trong gần 50 năm qua đã đặt ra những nhu cầu biểu đạt mới - từ phong cảnh, con người, di sản đến đô thị hóa, môi trường, ký ức chiến tranh, thân phận cá nhân. Chính sự phong phú và cập nhật trong nội dung đã buộc họa sĩ phải tìm kiếm những hình thức thể hiện mới mẻ, linh hoạt và phù hợp hơn. Tuy nhiên, 11/22 người tham gia cũng đưa ra nhận định khách quan rằng sự chuyển dịch trong hình thức nghệ thuật của tranh khắc kim loại Việt Nam vẫn còn mang tính thận trọng, chưa thực sự bứt phá. Sự thay đổi chủ yếu diễn ra ở mức độ kỹ thuật khắc nét, tổ chức bố cục hay xử lý sắc độ, thay vì cải biến mạnh mẽ ngôn ngữ tạo hình hoặc cấu trúc thị giác tổng thể. Phần lớn họa sĩ vẫn duy trì lối thể hiện truyền thống với cải tiến nhẹ nhàng, nhằm phù hợp hơn với nội dung hiện đại.

PL 3.2.4. Vấn đề 4: Điều kiện sáng tác tranh khắc kim loại - thuận lợi và khó khăn

Có 19/22 người tham gia khảo sát ghi nhận khả năng thích nghi cao của các họa sĩ Việt Nam khi đối mặt với điều kiện sáng tác thiếu thốn. Trong hoàn cảnh khó

khăn tranh khắc kim loại của nước ta hầu như chỉ sáng tác với khuôn khổ nhỏ. Trong bối cảnh vật tư, thiết bị và máy móc chuyên dụng còn hạn chế, nhiều họa sĩ đã tự chế máy in, tận dụng công cụ thủ công, hoặc kết hợp các kỹ thuật khác như in lụa để bù đắp cho thiếu hụt kỹ thuật khắc kim loại. Một người chia sẻ: “Không có máy móc hiện đại thì mình dùng cái có, miễn sao ra được tranh là vui rồi.” Tinh thần linh hoạt, sáng tạo trong cái khó được xem là một đặc điểm nổi bật của họa sĩ Việt Nam, góp phần duy trì và phát triển thể loại tranh khắc kim loại trong suốt nhiều thập niên.

Khoảng 3/22 người nhắc đến bước ngoặt từ năm 2002, khi Dự án Nghệ thuật Đông Dương hỗ trợ thiết bị in ấn cho các trường mỹ thuật trong nước. Từ năm 2004 đến 2010, các trường tại Hà Nội, Huế và TP. HCM lần lượt được trang bị máy in đạt chuẩn quốc tế, giúp cải thiện đáng kể môi trường giảng dạy và thực hành. Điều này không chỉ tạo điều kiện cho sinh viên tiếp cận kỹ thuật bài bản, mà còn mở ra cơ hội sáng tác chuyên nghiệp cho các họa sĩ.

Có 16/22 người cho rằng tranh khắc kim loại là thể loại có độ khó về kỹ thuật. Chất liệu kim loại đòi hỏi quy trình xử lý nghiêm ngặt, từ khâu chuẩn bị bản khắc, ăn mòn, đến in ấn. Sai sót trong quá trình khắc hoặc xử lý hóa chất rất khó sửa chữa, buộc người họa sĩ phải tính toán kỹ lưỡng ngay từ đầu. Một người nhận định: “Khắc kim loại là nơi để thử thách chính mình, đòi hỏi chiều sâu tư duy và kỹ năng kiểm soát chất liệu.”

Khoảng 13/22 người đề cập đến việc sáng tạo trong kỹ thuật in độc bản - phối màu trực tiếp trên một bản in thay vì chồng nhiều lớp như phương Tây. Kỹ thuật này đòi hỏi sự khéo léo trong khâu chùi màu, kiểm soát sắc độ và kết cấu bề mặt. Chính từ sự hạn chế đó, nhiều họa sĩ Việt đã hình thành phong cách in rất riêng, tận dụng tối đa chất liệu để đạt hiệu quả thị giác tương đương với kỹ thuật in nhiều lớp.

Có 6/22 người, trong đó phần lớn là nữ họa sĩ, phản ánh những khó khăn đặc thù khi làm việc với chất liệu kim loại. Việc sử dụng hóa chất độc hại như axit clo, nitric, cùng với các dụng cụ cắt khắc nặng và nguy hiểm, khiến công việc trở nên mệt mỏi và đòi hỏi sự kiên trì rất lớn.

PL 3.2.5. Vấn đề 5: Kỹ thuật và thực hành sáng tác tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024

Có 18/22 người tham gia khảo sát khẳng định rằng kỹ thuật sáng tác tranh khắc kim loại tại Việt Nam đã phát triển đáng kể từ năm 1976 đến nay, với sự đa dạng về phương pháp và chất liệu. Từ những năm đầu, các họa sĩ đã thử nghiệm với đồng, kẽm, và sau này là inox, một chất liệu cứng, bền, có khả năng tạo hiệu ứng thị giác mạnh. Các kỹ thuật như in lõm cảm quang, thủ ấn họa, in kỹ thuật tổng hợp... cũng được phát triển, mở rộng khả năng biểu đạt và tạo hình.

Khoảng 15/22 người nhấn mạnh rằng phần lớn các họa sĩ Việt Nam vẫn theo đuổi quy trình thủ công trong sáng tác tranh khắc kim loại. Từ khâu phủ sơn, tạo hình, ăn mòn, đến xử lý bề mặt, tất cả đều được thực hiện bằng tay, không sử dụng hiệu ứng số hóa. Một số họa sĩ sử dụng giấy nhám siêu mịn để làm nổi bật vùng sáng, phủ lớp bóng chuyên dụng để tăng độ tương phản và bảo vệ bề mặt kim loại. Với họ, bản khắc không chỉ là phương tiện để in mà còn là một tác phẩm độc lập, mang dấu ấn kỹ thuật và cảm xúc cá nhân.

Có 3/22 người đề cập đến việc sử dụng kỹ thuật xoa màu độc bản, mỗi lần in là một lần khác nhau, không lặp lại. Kỹ thuật này đòi hỏi sự kiểm soát chất liệu trong khâu chùi màu, phối sắc và xử lý bề mặt để tránh lem, nhòe. Chính từ sự hạn chế về thiết bị mà nhiều họa sĩ đã phát triển phong cách in riêng, tận dụng kết cấu và sắc độ để đạt hiệu quả thị giác tương đương với kỹ thuật in nhiều lớp của phương Tây.

Một số họa sĩ, đặc biệt là những người làm việc với inox, đã kết hợp nhiều kỹ thuật khác nhau như ăn mòn, tách phim chế bản (tương tự in lụa và offset), phủ màu và mài, thường thấy trong tranh sơn mài, để tạo ra các hiệu ứng hình ảnh độc đáo. Việc phối hợp này đòi hỏi sự chuẩn xác trong kiểm soát màu sắc trên bề mặt kim loại gồ ghề, đồng thời mở ra nhiều cơ hội sáng tạo mới.

Có 14/22 người phản ánh rằng việc làm chủ kỹ thuật khắc kim loại đòi hỏi sự kiên trì, kỹ năng kiểm soát chất liệu và quy trình in ấn. Chất liệu kim loại không dễ xử lý, sai sót trong quá trình ăn mòn rất khó sửa chữa. Việc thiếu máy móc chuyên dụng khiến nhiều họa sĩ phải tự chế thiết bị, như dùng con lăn mực công nghiệp để

tạo máy in. Dù không đạt độ tinh xảo như máy phương Tây, nhưng chính sự xoay xở này lại giúp họ hiểu sâu hơn về từng chi tiết trong quá trình sáng tác.

Khoảng 10/22 người nhận định rằng tranh khắc kim loại Việt Nam, dù tiếp thu kỹ thuật từ phương Tây như etching, aquatint, mezzotint..., vẫn mang phong cách riêng. Tranh khắc kim loại Việt Nam thường mềm mại hơn, sử dụng bố cục và sắc độ hài hòa, phù hợp với thẩm mỹ Á Đông. Một họa sĩ chia sẻ: “Bên họ rắc bột nhựa thông bằng dụng cụ chuyên dụng, bên mình thì rắc tay, hạt to hạt nhỏ, nhưng lại ra một cái chất rất riêng, không trộn lẫn.”

PL 3.2.6. Vấn đề 6: Sự khác biệt trong cách tiếp cận tranh khắc kim loại giữa các họa sĩ miền Bắc, miền Trung và miền Nam

Dựa trên các ý kiến khảo sát và nhận định chuyên môn, cho thấy đa số người tham gia khảo sát cho rằng sự khác biệt trong cách tiếp cận tranh khắc kim loại giữa ba miền không chỉ là vấn đề kỹ thuật, mà còn phản ánh sâu sắc truyền thống văn hóa, môi trường sáng tác và khả năng tiếp thu nghệ thuật. Có 8/22 người nhận định rằng Miền Bắc là nơi tranh khắc kim loại có nền tảng phát triển sớm và bài bản nhất tại Việt Nam, nhờ vào hệ thống đào tạo chính quy tại các trường mỹ thuật, đặc biệt là Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam. Các họa sĩ miền Bắc, nhiều thế hệ, chịu ảnh hưởng sâu sắc từ kỹ thuật và tư duy nghệ thuật của các nước Đông Âu và Liên Xô. Điều này thể hiện rõ qua phong cách sáng tác: chú trọng sắc độ mạnh, tương phản rõ rệt, kết hợp giữa yếu tố tượng trưng và biểu hiện cụ thể. Tranh khắc kim loại của các họa sĩ miền Bắc xuất hiện tại các triển lãm khu vực luôn tạo dấu ấn mạnh mẽ nhờ sự công phu trong kỹ thuật và chiều sâu nội dung. Các tác phẩm thường mang tính chính luận, gắn liền với đề tài xã hội, công nghiệp và dân tộc. Chất cảm của kim loại tạo độ nén thị giác đặc biệt, giúp truyền tải thông điệp vừa cụ thể vừa hàm súc. Sự nghiêm túc trong lao động nghệ thuật và cách thể hiện kỹ lưỡng về chi tiết, mảng khối, bố cục đã tạo nên một cá tính riêng cho tranh khắc kim loại miền Bắc: trang nghiêm, sâu lắng, khơi gợi suy tưởng. Đối với đánh giá về tranh khắc kim loại miền Trung, 5/22 ý kiến đồng tình tranh khắc kim loại của các họa sĩ miền Trung mang đậm dấu ấn văn hóa truyền thống và thiên nhiên vùng đất này. Các họa sĩ như Nguyễn Hải Bằng, Nguyễn

Thị Hải Hòa chịu ảnh hưởng từ nghệ thuật Đông Nam Á, đặc biệt là Thái Lan, với phong cách nhẹ nhàng, mềm mại, chú trọng biểu cảm và hình tượng văn hóa. Dù điều kiện vật chất còn hạn chế, các họa sĩ miền Trung vẫn duy trì đời sống sáng tác bền bỉ, âm thầm nhưng giàu nội lực. Họ thường hướng nội, quan sát kỹ đời sống xung quanh và chọn cách thể hiện mang tính chất lọc, khái quát. Bố cục tranh mạch lạc, cảm xúc được dồn nén vào cấu trúc mảng khối rõ ràng, màu sắc giữ gần với tự nhiên, tạo nên nhịp điệu nhẹ nhàng, gần gũi. Chính sự giản dị và chân thành đó đã tạo nên nét đặc trưng riêng biệt cho tranh khắc kim loại miền Trung. Có 3/22 người đề cập đến Miền Nam tiếp cận tranh khắc kim loại cởi mở và linh hoạt trong tư duy sáng tạo. Phong cách sáng tác ở miền Nam thường kết hợp giữa kỹ thuật truyền thống và yếu tố hiện đại, tập trung vào biểu đạt cá nhân và phản ánh đời sống thường nhật. Các họa sĩ trẻ miền Nam làm việc nghiêm túc, có độ tập trung, dù cảm xúc sáng tác đến nhanh nhưng quá trình thực hiện luôn được tính toán kỹ lưỡng. Tác phẩm vì thế vừa giữ được sự tươi mới, vừa có độ đầy đặn và mạch lạc. Sự đa dạng trong phong cách và tư duy sáng tạo đã tạo nên một diện mạo năng động, gần gũi và sống động cho tranh khắc kim loại miền Nam.

PL 3.2.7. Vấn đề 7: Đào tạo và giáo dục tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024

Về nhận định về vị trí của tranh khắc kim loại trong hệ thống đào tạo mỹ thuật. Có 15/22 người tham gia khảo sát cho rằng tranh khắc kim loại từng bị xem là môn phụ trong chương trình đào tạo mỹ thuật, dẫn đến sự thiếu đầu tư về thiết bị, nhân lực và không gian thực hành. Việc giảng dạy thể loại này thường bị gói gọn trong một vài học kỳ, không có chiều sâu chuyên môn, khiến sinh viên khó tiếp cận kỹ thuật một cách bài bản. Tuy nhiên, một số trường đã có nỗ lực cải tiến chương trình, đưa tranh khắc kim loại vào giảng dạy chính thức từ những năm 1979, 1980, từng bước xây dựng nền tảng đào tạo chuyên sâu.

Về điều kiện thực hành và cơ sở vật chất, khoảng 14/22 người phản ánh rằng điều kiện thực hành tranh khắc kim loại tại các cơ sở đào tạo vẫn còn chưa đáp ứng đầy đủ yêu cầu chuyên môn. Việc thiếu máy móc chuyên dụng, hóa chất đặc thù và

không gian thực hành khiến giảng viên và sinh viên phải tự chế thiết bị, tìm nguồn vật tư qua nhiều kênh. Một số trường đã được tài trợ máy in từ các đối tác quốc tế, giúp cải thiện môi trường giảng dạy. Tuy nhiên, sự tiếp cận thiết bị vẫn chưa đồng đều giữa các cơ sở đào tạo và giữa sinh viên với giảng viên ngoài trường. Có 6/22 người bày tỏ sự lo ngại về việc sinh viên sau khi ra trường không có điều kiện tiếp tục sáng tác tranh khắc kim loại. Khi còn học, các em được tiếp cận đầy đủ thiết bị và môi trường thực hành, nhưng sau khi tốt nghiệp, phần lớn phải mưu sinh và không có cơ sở vật chất để duy trì đam mê. Một giảng viên chia sẻ: “Nhiều sinh viên có tài năng thực sự, nhưng họ không có cơ hội để tiếp tục phát triển sau khi tốt nghiệp.” Khoảng 12/22 người cho rằng các trường mỹ thuật chưa có cơ chế hỗ trợ sinh viên sau tốt nghiệp để tiếp tục theo đuổi sáng tác. Việc thiếu các quỹ nghệ thuật, không gian thực hành mở, và chương trình hậu đào tạo khiến sinh viên dễ bị ngắt quãng quá trình phát triển nghề nghiệp. Một số người đề xuất cần tăng cường hợp tác với các tổ chức nghệ thuật trong và ngoài nước, tổ chức các workshop, trại sáng tác và triển lãm chuyên đề để tạo điều kiện cho sinh viên duy trì niềm đam mê.

Dù còn nhiều khó khăn, 10/22 người ghi nhận những chuyển biến tích cực trong đào tạo tranh khắc kim loại từ sau năm 2000. Một số trường đã thiết kế chương trình đào tạo dựa trên kinh nghiệm quốc tế, tổ chức các hoạt động giao lưu và triển lãm quốc tế. Nhiều sinh viên đã đạt giải thưởng lớn và tham gia các sự kiện nghệ thuật trong nước và quốc tế. Tuy nhiên, để duy trì và phát triển lâu dài, cần có chiến lược đầu tư bài bản hơn từ phía nhà trường và các cơ quan quản lý văn hóa.

PL 3.2.8. Vấn đề 8: Thị trường và quảng bá tranh khắc kim loại Việt Nam giai đoạn 1976 đến 2024

Khoảng 10/22 người cho rằng một trong những trở ngại lớn nhất là thiếu nền tảng thị trường cho tranh đồ họa nói chung và tranh khắc kim loại nói riêng. So với Thái Lan hay Trung Quốc, nơi có hệ thống đào tạo và triển lãm quốc tế mạnh, Việt Nam vẫn chưa có nhiều nơi dạy chuyên sâu, và các họa sĩ cũng ít có cơ hội tiếp cận thị trường quốc tế. Điều này ảnh hưởng trực tiếp đến khả năng phát triển và định vị thể loại tranh khắc kim loại trong mỹ thuật đương đại.

Về khía cạnh thị trường nghệ thuật trong nước, có 17/22 người tham gia khảo sát cho rằng tranh khắc kim loại Việt Nam vẫn chưa có chỗ đứng rõ ràng trong thị trường nghệ thuật nội địa. Dù là một thể loại có chiều sâu kỹ thuật và khả năng biểu đạt hiệu quả ngôn ngữ tạo hình, tranh khắc kim loại vẫn bị xem là “thứ yếu” so với các dòng tranh hội họa như sơn dầu hay sơn mài. Người sưu tầm và nhà đầu tư thường ưu tiên những chất liệu truyền thống, có độ “hoành tráng” và dễ gây ấn tượng khi trưng bày. Trong khi đó, tranh khắc kim loại - vốn gắn với chất liệu giấy hoặc kim loại mỏng - lại bị đánh giá thấp về độ bền và giá trị sưu tầm.

Khoảng 15/22 người nhận định rằng công chúng chưa thực sự hiểu được giá trị nghệ thuật của tranh khắc kim loại. Nhiều người vẫn xem đây là tranh in, mang tính sao chép, thiếu tính độc bản và sáng tạo. Điều này dẫn đến sự thờ ơ từ phía người mua, khiến tranh khắc kim loại khó tiếp cận thị trường thương mại. Một họa sĩ chia sẻ: “Tranh đồ họa thì dễ cuộn, dễ vận chuyển, nhưng không phải cứ dễ là bán được. Người ta chưa coi nó là tác phẩm lớn.”

Về khía cạnh so sánh với khu vực và quốc tế, có 13/22 người cho rằng Việt Nam đang tụt hậu so với các nước trong khu vực như Thái Lan, Trung Quốc, nơi tranh đồ họa nói chung và tranh khắc kim loại nói riêng được đầu tư bài bản, có hệ thống đào tạo chuyên sâu và thị trường nghệ thuật rộng mở. Các họa sĩ Việt Nam ít có cơ hội tham gia triển lãm quốc tế, thiếu kết nối với các tổ chức nghệ thuật toàn cầu, dẫn đến việc tranh khắc kim loại khó vươn ra thế giới.

Khoảng 12/22 người đề xuất rằng để tranh khắc kim loại phát triển, cần bắt đầu từ giáo dục nghệ thuật. Việc mở rộng giảng dạy thể loại này trong các trường mỹ thuật, tổ chức hội thảo, triển lãm chuyên đề, và truyền thông về kỹ thuật, giá trị thẩm mỹ là rất cần thiết. Một người nhận định: “Phải làm cho người trong nước hiểu được cái đẹp của tranh khắc kim loại trước khi nghĩ đến chuyện xuất khẩu.”

Việc tuân thủ các tiêu chuẩn kỹ thuật quốc tế đóng vai trò quan trọng trong việc nâng cao giá trị và độ tin cậy của tranh in nói chung, đặc biệt là tranh khắc kim loại. 12/22 người tham gia khảo sát cho rằng các tiêu chuẩn này không chỉ đảm bảo tính chuyên nghiệp trong quy trình sáng tác mà còn giúp khẳng định giá trị nghệ thuật

và minh bạch của từng bản in trên thị trường quốc tế. Tuy nhiên, tại Việt Nam, nhiều tác phẩm tranh in vẫn chưa đáp ứng được các yêu cầu này. Các bản in trên giấy dó thường xuất hiện dấu ấn không đồng đều, vết nhăn, gãy giấy, thiếu thông tin về số thứ tự bản in, kỹ thuật in, và ngày tháng sản xuất. Điều này khiến tranh in Việt Nam khó tiếp cận giới sưu tầm và giám tuyển quốc tế, những người luôn tìm kiếm các tác phẩm có giá trị bền vững và được thực hiện theo quy trình chuẩn mực. Dù đã có những nỗ lực đổi mới, đặc biệt trong lĩnh vực tranh khắc kim loại, nhưng mức độ chuyên nghiệp vẫn chưa đạt đến tiêu chuẩn quốc tế. Một số cơ sở như Trường ĐH Mỹ thuật Việt Nam và Trung tâm Mỹ thuật đương đại đã bắt đầu trang bị máy móc hiện đại, tạo không gian mở cho họa sĩ sáng tạo, tổ chức trại sáng tác và mời chuyên gia hàng đầu tham gia. Những bước tiến này góp phần hình thành thói quen làm việc mới, thúc đẩy sự hòa nhập của mỹ thuật Việt Nam với nghệ thuật thế giới. Tuy nhiên, để đạt được sự công nhận rộng rãi, cần có sự cải thiện đồng bộ về quy trình sản xuất, kiểm soát chất lượng và minh bạch thông tin bản in, những yếu tố vốn là tiêu chuẩn bắt buộc ở các quốc gia có nền tranh in phát triển.

Dù còn nhiều hạn chế, 9/22 người ghi nhận rằng công nghệ số đang mở ra cơ hội mới cho tranh khắc kim loại Việt Nam. Việc quảng bá qua mạng, triển lãm trực tuyến, và kết nối với cộng đồng nghệ thuật quốc tế giúp mở rộng đối tượng người xem và người mua. Nhiều giảng viên và sinh viên đã tham gia các triển lãm quốc tế và giành giải thưởng, cho thấy tiềm năng của thế hệ trẻ. Tuy nhiên, để tạo dấu ấn riêng, họ cần hiểu rõ giá trị truyền thống và áp dụng một cách sáng tạo trong nghệ thuật hiện đại.

Phụ lục 4: Thuật ngữ liên quan đến đề tài

Tranh in lõm là loại tranh được tạo ra bằng kỹ thuật của phương pháp in lõm, trong đó hình ảnh được khắc lên bề mặt kim loại hoặc các chất liệu khác; mực in nằm trong các rãnh lõm và được ép lên giấy dưới áp lực lớn để tạo ra bản in có độ chi tiết rõ nét và dải sắc độ phong phú. Xuất hiện từ thời Phục hưng, in lõm bao gồm nhiều kỹ thuật khác nhau như engraving, etching, drypoint, mezzotint, aquatint... Mỗi kỹ thuật có đặc điểm riêng, cho phép họa sĩ khai thác các hiệu ứng hình ảnh đa dạng [155, tr.77]. Nếu như in nổi (relief printing) khắc đi phần không phải hình ảnh để tạo ra các vùng in nổi trên bề mặt, thì in lõm hoạt động theo nguyên lý ngược lại, với mực in được giữ trong các rãnh lõm trên bản khắc. Sự khác biệt này quyết định đến chất lượng, kết cấu và hiệu ứng thị giác của từng loại bản in. In lõm được đánh giá cao nhờ khả năng tạo ra các chi tiết tinh vi và sắc thái màu sắc phong phú, trở thành lựa chọn ưa thích của nhiều họa sĩ và thợ in trong suốt lịch sử [167, tr.98].

Chế bản: trong tranh khắc kim loại chế bản là một bước quan trọng trong quá trình chuẩn bị bản khắc trước khi tiến hành in ấn, đảm bảo rằng hình ảnh in ra có chất lượng rõ nét và đáp ứng yêu cầu thẩm mỹ. Quá trình này bao gồm nhiều công đoạn tỉ mỉ, bắt đầu từ việc xử lý bề mặt kim loại, trong đó họa sĩ lựa chọn loại kim loại phù hợp như đồng, kẽm, nhôm hoặc inox tùy theo đặc điểm kỹ thuật và hiệu ứng mong muốn. Bề mặt bản kim loại được làm sạch, đánh bóng để loại bỏ tạp chất, đồng thời có thể được phủ một lớp hóa chất chống ăn mòn trong trường hợp áp dụng phương pháp ăn mòn hóa học. Tiếp theo, công đoạn tạo hình ảnh trên bản khắc được thực hiện bằng hai phương pháp chính: khắc trực tiếp hoặc khắc gián tiếp (áp dụng hóa chất ăn mòn trên những vùng không được bảo vệ bằng lắ hoặc sơn phủ). Cuối cùng, quá trình hoàn thiện bản in giúp điều chỉnh độ sâu, sắc độ và các chi tiết trên bản khắc để đảm bảo hình ảnh sau khi in đạt chất lượng tốt nhất. Trong tiếng Anh, thuật ngữ thường dùng để chỉ “chế bản” trong tranh khắc kim loại là “plate making”, nhấn mạnh vào việc tạo bản in trên kim loại trước khi chuyển sang giai đoạn in ấn chính thức [161, tr.45]. Ở Việt Nam, bao gồm các chế bản thông dụng từ đồng, kẽm, inox.

Engraving (khắc dùng burin) là kỹ thuật cơ bản trong in lõm, trong đó hình

ảnh được khắc trực tiếp lên tấm kim loại bằng dao khắc burin (mũi dao thép rất sắc, có dạng chữ V, U hoặc dạng dẹt, nét tạo ra bằng burin thường rất sắc, rõ, có độ sâu đồng đều và không có gờ cạnh) hoặc máy khắc cơ học. Các đường khắc tạo thành rãnh sâu, gọn, rõ nét và chính xác (không có gờ cạnh), thích hợp cho các hình ảnh có chi tiết tỉ mỉ. Kỹ thuật này không dùng hóa chất ăn mòn để khắc sâu trực tiếp vào bản kim loại. [184, tr.23]

Drypoint (khắc khô, khắc ngòi) là kỹ thuật cơ bản trong in lõm, trong đó hình ảnh được khắc trực tiếp lên tấm kim loại bằng dụng cụ nhọn cứng (không phải dao khắc burin), tạo ra các đường nét mềm mại và có độ sâu. Quá trình này tạo ra gờ cạnh (burr) hai bên rãnh khắc, khi in sẽ giữ lại mực và tạo nên những đường nét mờ mềm, nhòe nhẹ, giàu sắc độ. [138, tr.34]

Etching (khắc bằng hóa chất ăn mòn) là kỹ thuật cơ bản trong in lõm, sử dụng hóa chất (thông thường là axit) để ăn mòn những đường nét đã được vẽ lên bản kim loại. Đầu tiên phủ bản kim loại bằng một lớp sáp chống hóa chất gọi là ground, sau đó dùng dụng cụ khắc để vạch bỏ lớp sáp, tạo đường vẽ. Bản sau đó được ngâm vào hóa chất ăn mòn các phần kim loại đã bị lộ ra, tạo thành rãnh in chứa mực [184, tr.22]. Các biến thể kỹ thuật phổ biến trong etching bao gồm: (1) *hard-ground etching*: (sử dụng lớp sáp cứng), tạo đường nét chính xác, giống như vẽ bằng bút sắt; (2) *soft-ground etching* (sử dụng lớp sáp mềm) cho phép tạo dấu in của vải, vật liệu tự nhiên, hoặc vẽ gián tiếp bằng bút chì qua giấy, tạo vân mềm, chất liệu phong phú. [184, tr.24]

Aquatint (khắc mảng sắc độ bằng hóa chất ăn mòn) là kỹ thuật cơ bản trong in lõm, sử dụng hóa chất (thông thường là axit) để ăn mòn để tạo ra các vùng mảng sắc độ (tone) thay vì đường nét. Quá trình này tạo bằng cách rắc một lớp bột nhựa thông hoặc nhựa resin mịn (ở Việt Nam còn dùng sơn phun) lên bản kim loại, sau đó nung nóng để các hạt nhựa dính vào bề mặt. Khi bản được ngâm với hóa chất, các hạt nhựa bảo vệ một số khu vực trong khi hóa chất ăn mòn các vùng không được che phủ tạo nên các lỗ nhỏ li ti, giữ mực giống như vệt màu nước. Kỹ thuật này cho phép tạo ra các sắc thái chuyển đổi mềm mại, không có đường nét viền rõ, tạo cảm giác như

wash màu, rất phù hợp để diễn tả bóng đổ, không khí, nền tranh, hoặc các vùng biểu cảm mờ loang. Một biến thể đặc biệt của aquatint là *sugar-lift aquatint*, trong đó họa sĩ vẽ trực tiếp hình ảnh bằng hỗn hợp đường, mực và nước lên bề mặt bản kim loại. Sau khi khô, bản được phủ nhựa (ground) rồi ngâm vào nước nóng, lớp đường tan ra, làm bong lớp phủ ở vùng hình vẽ, để lộ kim loại cho hóa chất ăn mòn tạo mảng sắc độ như các vết cọ vẽ tay. [152, tr54]

Mezzotint (khắc nạo/ khắc tạo sắc độ) là một kỹ thuật in lõm đặc biệt, cho phép tạo ra các chuyển sắc mượt mà giữa các tông màu từ đen sâu đến trắng sáng mà không cần sử dụng đến các đường nét khắc truyền thống. Quá trình thực hiện bắt đầu bằng việc dùng công cụ chuyên dụng gọi là rocker để đập đều toàn bộ bề mặt bản kim loại, tạo thành hàng ngàn vết nhám nhỏ li ti. Sau đó, sẽ dùng các dụng cụ như dao nạo, burnisher hoặc giấy nhám để đánh bóng từng vùng cần sáng, làm giảm khả năng giữ mực của các vùng này. Khu vực càng được đánh bóng kỹ thì khi in ra càng sáng, còn phần giữ nguyên độ nhám sẽ in ra đen. Sự chuyển tiếp mượt mà giữa các mức độ đánh bóng tạo nên các sắc độ trung gian, giúp hình ảnh có chiều sâu và ánh sáng có độ chuyển sắc rõ ràng. Mezzotint là kỹ thuật in hoàn toàn không sử dụng hóa chất ăn mòn, kết hợp giữa thao tác khắc trực tiếp (đập bề mặt) và tạo hình gián tiếp (đánh bóng), thường được sử dụng để thể hiện các chủ đề như chân dung, cảnh đêm hoặc các hiệu ứng ánh sáng, bóng tối phức tạp. [152, tr55]

Photo Etching (In lõm cảm quang bằng hóa chất ăn mòn) là nhóm kỹ thuật in lõm hiện đại sử dụng bản kim loại được phủ một lớp vật liệu nhạy sáng (polyme cảm quang). Hình ảnh đầu vào có thể là ảnh âm bản, bản vẽ tay đã scan, hoặc thiết kế kỹ thuật số, được đưa vào chế bản thông qua chiếu sáng tia UV, rồi rửa bằng nước hoặc dung môi để loại bỏ các vùng không được chiếu sáng. Quá trình này tạo ra các vùng lõm chứa mực tương tự in lõm truyền thống. [167, tr71]

Mixed Intaglio Techniques (In lõm tổng hợp) là phương pháp in lõm kết hợp nhiều kỹ thuật khác nhau trên cùng một bản in nhằm tận dụng ưu điểm riêng của từng kỹ thuật. Các kỹ thuật thường được phối hợp bao gồm: etching, drypoint, aquatint, mezzotint... Mỗi kỹ thuật đóng vai trò riêng: etching tạo đường nét rõ, aquatint xử lý

mảng sáng tối, drypoint tạo nét mềm và chất liệu gờ mực tự nhiên, mezzotint đem lại chuyển sắc sâu.... Việc phối hợp các kỹ thuật này giúp tạo nên chiều sâu thị giác, đa dạng chất liệu và sắc độ, tăng sức biểu cảm hình ảnh. [152, tr57]

Monoprint Intaglio (In lõm độc bản) là một kỹ thuật in nghệ thuật kết hợp giữa in lõm truyền thống và tính độc bản của monoprint. Trong kỹ thuật này, nghệ sĩ sử dụng một bản khắc kim loại đã được tạo hình sẵn bằng các phương pháp như etching, drypoint hoặc aquatint, nhưng mỗi lần in lại tạo ra một biến thể khác nhau thông qua các thao tác sáng tạo như thay đổi cách lau mực, thêm màu bằng tay, chà vật liệu hoặc in chồng nhiều lớp... Mặc dù hình ảnh cơ bản từ bản khắc vẫn được giữ lại, nhưng mỗi bản in đều mang những đặc điểm riêng biệt, không thể sao chép hoàn toàn giống nhau. [138, tr32]

Thuật ngữ liên quan đến xu hướng tạo hình:

Tượng trưng (Symbolic): Tạo hình tượng trưng không nhằm mô tả thế giới một cách trực tiếp mà thông qua các biểu tượng, hình ảnh ẩn dụ để truyền tải thông điệp, cảm xúc hoặc tư tưởng. Họa sĩ thường sử dụng màu sắc, mảng khối, hoặc hình ảnh có tính biểu trưng để gợi mở ý nghĩa sâu xa, vượt ra ngoài hình thức bề mặt. [172, tr.158]

Hiện thực (Realistic): Tạo hình hiện thực chú trọng đến việc mô tả thế giới một cách trung thực, chính xác như mắt người nhìn thấy. Họa sĩ tái hiện chi tiết, ánh sáng, chất liệu, không gian... để tạo cảm giác thật như cuộc sống. [172, tr.142]

Hiện thực khái quát (Generalized Realism): Khác với hiện thực thuần túy, hiện thực khái quát không đi sâu vào chi tiết mà chọn lọc, khái quát hóa những đặc điểm tiêu biểu của đối tượng. Mục tiêu là thể hiện bản chất, tinh thần hoặc đặc trưng của sự vật, hiện tượng thay vì mô tả toàn bộ bề ngoài. [171, tr.15]

Siêu thực (Surrealistic): Tạo hình siêu thực hướng đến việc thể hiện thế giới vượt ra ngoài thực tại, khai thác chiều sâu của tiềm thức, giấc mơ và tưởng tượng. Các hình ảnh trong tranh siêu thực thường phi lý, kỳ ảo, hoặc kết hợp những yếu tố không liên quan trong thực tế để tạo nên một không gian đầy ẩn dụ và cảm xúc. [172, tr.154]

Bán trừu tượng (Semi-Abstract): Tạo hình bán trừu tượng là sự kết hợp giữa hình ảnh có thể nhận diện và yếu tố trừu tượng. Trong xu hướng này, nghệ sĩ không hoàn toàn loại bỏ hình dáng thực tế mà chỉ biến đổi, giản lược hoặc bóp méo chúng để nhấn mạnh cảm xúc, nhịp điệu hoặc cấu trúc hình học. Bán trừu tượng cho phép người xem vẫn nhận ra chủ đề chính nhưng đồng thời cảm nhận được sự tự do trong cách thể hiện. [144, tr22]