

TRẦN MẠNH THƯỜNG

LỊCH SỬ

NHIẾP ẢNH THẾ GIỚI



NHÀ XUẤT BẢN
VĂN HÓA - THÔNG TIN

LỊCH SỬ NHIẾP ẢNH THẾ GIỚI

***Chân thành cảm ơn sự giúp đỡ
của ông Lê Phúc trong việc góp
nhiều ý kiến sâu sắc và có hiệu
quả, cũng như cung cấp tài liệu
tham khảo có giá trị cho việc
hoàn thành cuốn "LỊCH SỬ
NHIỆP ÁNH THẾ GIỚI"***

TÁC GIẢ

TRẦN MẠNH THƯỜNG

**LỊCH SỬ NGHIỆP ẢNH
THẾ GIỚI**

**NHÀ XUẤT BẢN VĂN HÓA THÔNG TIN
HÀ NỘI - 1999**

160 năm nhiếp ảnh

Với sự tiến bộ của khoa học kỹ thuật, đặc biệt là những thành tựu to lớn của công nghệ điện tử và tin học, ngày nay việc chụp và in tráng, rửa ảnh đơn giản tới mức người ta gọi là "trò chơi con trẻ". Thật khó mà thống kê được số lượng phim, giấy ảnh, hóa chất dùng cho hoạt động nhiếp ảnh trong một đơn vị thời gian là bao nhiêu? Chỉ biết rằng ở Hà Nội hiện có khoảng 100 máy Minilab, chủ yếu phục vụ cho các dịch vụ ảnh. Trung bình mỗi ngày một máy sản xuất ra khoảng 1.500 tấm ảnh cỡ 9x12cm. Giá mỗi tấm ảnh lúc này là 1.000 đ. Vậy doanh số tối thiểu trong một ngày của các Minilab tại Hà Nội là 150 triệu đồng, mỗi tháng là 4,5 tỷ đồng, dĩ nhiên mới chỉ để phục vụ riêng cho người tiêu dùng "chơi ảnh", chưa kể đến số lượng ảnh sử dụng cho các hoạt động có tính nghề nghiệp như báo chí, xuất bản, văn hóa nghệ thuật, y tế, khoa học kỹ thuật, quảng cáo, thương mại... là con số lớn gấp nhiều lần con số nói trên. Ngành công nghiệp nhiếp ảnh vì thế phát triển chưa từng có, có thể nói chẳng thua kém gì các ngành công nghiệp khác mà nổi bật là tên tuổi các hãng sản xuất và kinh doanh

phim-ảnh, thiết bị quang học lớn như KODAK, FUJI, AGFA, KONICA, ILFOR..., rồi LEICA, NIKON, CANON, LINHOF, ...

Năm 1999 này nhân loại kỷ niệm 160 năm phát minh ra nhiếp ảnh. Công đầu thuộc về các ông J.M.Daguerre, N.Niépce người Pháp và ông F.Talbot người Anh. Hồi đó người ta so sánh phát minh này tương tự phát minh ra máy hơi nước, kể cũng không quá cường điệu bởi vì bắt đầu từ thời điểm 1839, con người đã có thể ghi và lưu giữ được hình ảnh của tự nhiên, thông qua công nghệ "vẽ bằng ánh sáng", (Photographie) mà bây giờ ở Việt Nam ta gọi là nhiếp ảnh.

Phải nói rằng khởi đầu nhiếp ảnh xuất phát từ một phương pháp kỹ thuật, nhằm tái tạo hình ảnh của thiên nhiên, con người trên các chất liệu bất sáng. Và sự phát triển của nhiếp ảnh bắt đầu từ "cửa hiệu" với những phương tiện hành nghề công kênh, thô sơ và thao tác khá phiền phức (!) Điều rất ngẫu nhiên: những người phát minh ra nhiếp ảnh hầu hết là các họa sĩ, nhà hóa học. Họ say mê nghiên cứu nhiếp ảnh vì phát hiện được triển vọng và giá trị nghệ thuật của phương pháp kỹ thuật này. Và cuộc tranh luận "nhiếp ảnh có phải là một bộ môn nghệ thuật không" đã kéo dài hàng thế kỷ. Cho tới nay cuộc "luận chiến" chưa hẳn đã kết thúc. Thực tiễn cho thấy nhiếp ảnh đã gắn bó thủy chung với cuộc sống con người khăng khít tới mức người ta không thể hình dung được là bỗng nhiên một lúc nào đó không còn nhiếp

ảnh nữa(!).

Con người đang chứng kiến một nền công nghiệp nhiếp ảnh phát triển có tính toàn cầu.

Và họ cũng đang thưởng thức một nền nghệ thuật nhiếp ảnh đa dạng, đầy sức sống với những tác giả nổi tiếng như Weston, Nadar, Steichen, Stieglitz, Adams, Bresson, Rotchenco, Bundo, Trần Bội, Trần Phục Lễ, Võ An Ninh... Và chẳng bao lâu sau khi ra đời, nhiếp ảnh đã là một phương tiện giao lưu văn hóa giữa các dân tộc rất hiệu quả, mà lại khá gọn nhẹ, ít tốn kém.

Vậy mà lịch sử phát triển của nhiếp ảnh thế giới vừa mới tròn 160 năm (1839 - 1999), còn quá "non trẻ" so với các loại hình nghệ thuật truyền thống khác như văn thơ, sân khấu, nhạc, họa, kiến trúc... Đối với nhiếp ảnh Việt Nam, sự ra đời của hiệu ảnh **CẨM HIẾU ĐƯỜNG** năm 1869 ở phố Thanh Hà, Hà Nội mang một ý nghĩa quan trọng. Nghĩa là chỉ 30 năm sau phát minh của Daguerre ở Pháp, nhiếp ảnh đã du nhập vào Việt Nam vì nó đáp ứng được nhu cầu cuộc sống. Người khởi xướng là cụ **ĐẶNG HUY TRỨ** quan niệm Ảnh lấy chữ **HIẾU** làm đầu. Từ đó đến nay, nhiếp ảnh Việt Nam đã có 130 năm phát triển, giành được những thành tựu đáng khích lệ như ngày nay là do công lao của các vị tiền bối thuở trước.

Lịch sử nhiếp ảnh Việt Nam không thể tách khỏi lịch sử phát triển nhiếp ảnh thế giới. Bởi vậy một cuốn sách giới thiệu chuyên đề này cũng sẽ ra mắt bạn đọc trong thời gian sắp tới. Hy vọng 2 cuốn sách Lịch sử nhiếp ảnh

thế giới và Việt Nam sẽ góp phần bổ sung những kiến thức còn bỏ trống trong tủ sách nhiếp ảnh vốn còn rất khiêm nhường trong các thư viện, trường học và gia đình bạn.

Lê Phúc

Tổng thư ký

Hội NSNAVN

Chương I

Sự ra đời của chiếc hộp tối

Từ xa xưa nhân loại đã hằng mơ ước một ngày nào đó ghi lại được hình ảnh thiên nhiên, con người ở những phút giây đẹp nhất có sức biểu hiện cao nhất, có sức thu hút mạnh mẽ nhất để lưu lại cho hậu thế.

Đáp lại nguyện vọng khao khát đó, ngay từ thời Phục Hưng con người bước đầu đã tạo ra được hình ảnh của sự vật trong "hộp tối". Từ thời bấy giờ người ta đã biết khá rõ về nguyên tắc của chiếc "hộp tối": Ánh sáng khi đi qua một lỗ cực nhỏ trên vách của một buồng tối sẽ tạo ra trên vách đối diện, một hình ảnh ngược chiều của vật thể bên ngoài buồng tối phản chiếu vào.

Các nhà chép sử kể rằng: vào một buổi trưa hè ngoài trời nắng chang chang, nhà họa sĩ bậc thầy Leonardo da Vinci* đang nằm nghỉ trong phòng đóng kín cửa. Ông

* *Leonardo da Vinci* (1452 - 1514), người đầu tiên tạo nên nền nghệ thuật tạo hình kỳ diệu của thời Phục Hưng, Italia. Người đầu tiên đề xuất "hộp tối" (Camera obscura)

chợt nhìn thấy trên bức tường đối diện với một khe hở nhỏ một cảnh tượng đang diễn ra ngoài đường phố rất ngoạn mục - Đó là cảnh nhà cửa, phố xá, người, ngựa qua lại tấp nập. Nhưng có điều khác với cảnh thực là hình ảnh lộn ngược và dĩ nhiên hình ảnh không được rõ nét. Từ hiện tượng này, ông nghĩ ra cái buồng tối có một lỗ cực nhỏ để cho ánh sáng lọt qua. Sau lỗ nhỏ, ông cho đặt một tấm phông trắng đối diện. Hình ảnh bên ngoài đi qua lỗ nhỏ, chiếu ngược lên phông. Nhờ đó Leonardo da Vinci đã vẽ phối cảnh chính xác và nhanh chóng các vật thể cũng như phong cảnh. Cho nên có thể nói rằng họa sĩ Leonardo da Vinci là cha đẻ của hộp tối còn gọi là camera obscura, tiền thân của chiếc máy ảnh hiện đại ngày nay. Thế nhưng việc sử dụng "hộp tối" để tạo ra các bức ảnh thì mãi một trăm năm sau, khi con người xây dựng nên phép phối cảnh tuyến tính hình học, thì mới thành công được. Phép phối cảnh tuyến tính hình học này trước hết là do Leon Battista Alberti* người Italia và các đồng nghiệp của ông người Florence là Philippe Brunelleschi** và Donato Bramante*** khởi xướng. Các

**Leon Battista Alberti (1404 - 1472), nhà kiến trúc, điêu khắc họa sĩ và nhà văn Italia.*

** *P. Brunelleschi (1377 - 1446), kiến trúc sư Italia thời Phục Hưng, người thiết kế hình tròn 6 cạnh của nhà thờ mái vòm Florence vào năm 1436.*

*** *D. Bramante (1444 - 1514) Kiến trúc sư thời Phục Hưng, người đặt nền móng đầu tiên cho việc xây dựng nhà thờ Saint Pierre ở Roma.*

nguyên tắc kinh điển của phép phối cảnh của họ dựa trên lý thuyết là các tia sáng phản chiếu từ những đồ vật, được nhận biết bởi con mắt người ở đỉnh của một hình chóp nón trong một trường nhìn nhất định. Người ta coi mặt phẳng bức ảnh là một mặt cắt vuông góc với hình chóp của trường nhìn đó. Và trong cuốn "Bàn về hội họa" (1435) của mình, Alberti đã so sánh mặt phẳng đó với một cửa sổ. Ông viết: *"Tôi sẽ cho biết, khi tôi vẽ, tôi sẽ tiến hành như thế nào? Đầu tiên tôi vẽ lên bề mặt bức tranh một tứ giác vuông góc có độ lớn bất kỳ mà tôi hình dung như là một cửa sổ mở, qua cửa sổ đó tôi nhìn thấy cái gì cần vẽ ở đây"*.

Ít lâu sau, người ta phát hiện ra rằng có thể dễ dàng biến "lý thuyết cửa sổ" của Alberti thành cửa sổ thực thụ bằng cách vẽ lên một tấm kính đặt đúng trong khi nhìn qua một điểm ngắm hoặc một thị kính nằm đối diện với điểm giữa của tấm kính. Albrecht Durer^{*} đã mô tả một cách hình tượng về phương diện trợ giúp cho việc vẽ chân dung vào năm 1525 và nhận xét thêm: Có thể thay thế cửa sổ do Alberti đưa ra bằng bức ảnh trong "máy ảnh" hộp tối có lỗ nhỏ mà ở đó các tia sáng lọt qua lỗ nhỏ được đón bởi một mặt phẳng đặt vuông góc với tia chiếu. Nhân sự cải tiến này trong cuốn sách "Sự huyền bí của thiên nhiên" (Magia Naturalis), Giovanni Battista della Porta lần đầu tiên mô tả "hộp tối" như là một phương tiện trợ

^{*} *Albrecht Durer (1471 - 1528) họa sĩ, nghệ sĩ đồ họa Đức thời Phục Hưng ở Bắc Âu.*

giúp đắc lực cho họa sĩ vẽ. Mười lăm năm sau, Danielle Barbaro, giáo sư trường Đại học tổng hợp Padua (Italia), trong công trình nghiên cứu của mình về phép phối cảnh, đã chỉ ra rằng người ta có thể tạo ra một hình ảnh nét hơn, nếu như lắp một thấu kính vào khe hở nhỏ của buồng tối. Đồng thời tất cả các cửa ra vào, cửa sổ đều được đóng kín, để sao cho ánh sáng chỉ có thể lọt qua khe hở mà thôi. Sau đó ta đặt một tờ giấy trắng đối diện với thấu kính ở một khoảng cách nhất định, để sao cho khi nhìn thấy trên tờ giấy hình ảnh sắc nét nhất của tất cả những gì đáng xấy ra bên ngoài. Trên tờ giấy, chúng ta sẽ thấy hình ảnh của những gì đang tồn tại, cũng như độ tối sáng và các màu sắc của từng chi tiết, các di chuyển như những đám mây, sóng nước, những đàn chim đang bay, bướm lượn... Nói tóm lại, những gì chiếu lọt qua khe hở hiện lên trên tờ giấy. Nếu chúng ta dùng cây bút lần theo đường viền hình ảnh của các đồ vật hiện lên trên tờ giấy lẽ tất nhiên là hình ảnh bất động, thì ta có thể vẽ phối cảnh đúng một bức tranh. Tiếp theo, sau khi đã có đường viền hình ảnh của vật, ta có thể tô đậm và tô màu bức tranh vốn tự nhiên nó có trong tự nhiên. Điều quan trọng trong quá trình vẽ tuyệt vời không được xê dịch tờ giấy, cho tới khi kết thúc bức vẽ.

"Hộp tối" (Camera Obscura) đầu tiên, tiền thân của chiếc máy ảnh hiện đại ngày nay, thật sự là một chiếc buồng rộng đủ để cho nhà họa sĩ bước vào được, nên nó không được thông dụng, chùng nào nó chưa được mang theo cùng nhà họa sĩ đi đây đi đó. Trong thế kỷ XVII,

XVIII người ta đã có cải tiến "hộp tối" sao cho hình ảnh hiện lên được nét bằng cách lắp thêm một thấu kính vào một mặt của một hộp dài 60cm và đặt một tấm kính mờ vào mặt đối diện. Nhờ vậy khi ta đứng ngoài hộp vẫn có thể nhìn thấy hình ảnh của vật mà ta cần vẽ, được thấu kính tạo ra trên tấm kính mờ. Sau đó người lại cải tiến hơn một chút bằng cách đặt tấm kính mờ phía trên mặt hộp - Giống như chiếc máy ảnh phản quang có gương phản chiếu - và hộp tối thu nhận hình ảnh qua một tấm gương đặt nghiêng góc 45° so với phương chiếu sáng, để hắt lên kính mờ.

Một ưu điểm của loại cải tiến này là hình ảnh không lộn ngược như trước đây mà nó thuận chiều như vốn có của tự nhiên. Do đó nhà họa sĩ có thể vẽ lại vật thể bằng cách đặt một mảnh giấy mỏng, trong lên tấm kính mờ.

Đến đây nảy sinh một vấn đề khó khăn. Các nghệ sĩ đòi hỏi các thấu kính của hộp chụp làm sao để các hình ảnh do chúng tạo ra phải phù hợp với các nguyên tắc phối cảnh. Một thấu kính riêng lẻ, chẳng hạn dùng một kính lúp để tạo ra hình ảnh của vật hình cầu, uốn cong, khi chiếu hình ảnh đó lên trên một mặt phẳng, thì độ sắc nét sẽ không đồng đều nơi nét nơi nhòe. Để khắc phục tình trạng này người ta sử dụng hai thấu kính đã mài các mặt, thành dạng vòng cung với bán kính rất khác nhau. Nhờ thế đạt được độ phẳng của mặt ảnh khá tốt, làm cho hình ảnh sắc nét đều hơn. Hơn nữa, do việc dùng các thấu kính có tiêu cự khác nhau, người ta có thể thu hẹp góc độ hình ảnh để vẽ chân dung, cũng như có thể mở

rộng góc nhìn khi vẽ phong cảnh.

Đến thế kỷ XVIII, người ta lại cải tiến buồng tối gọn nhẹ hơn đạt được tiêu chuẩn theo yêu cầu của các nhà họa sĩ. Trong các bài viết về hội họa của mình, Bá tước Francesco Algarotti*, đã dành hẳn một chương để nói về chiếc "hộp tối" kì diệu này. Ông viết: "*Các họa sĩ tân tiến nhất, giỏi nhất của nước Italia đã sợ đã trang bị cho mình chiếc hộp tối này; mà nếu không có lẽ không thể thể hiện các sự vật sát với cuộc sống đến từng li, từng tí như thế.*"

Như vậy đến đây chiếc hộp tối đã được một số họa sĩ cải tiến gọn nhẹ hơn. Lỗ nhỏ đã được thay thế bằng các thấu kính có tiêu cự khác nhau, do đó hình ảnh thu vào sáng sủa, rõ nét hơn. Để dựng lại hình ảnh đúng chiều với sự vật, người ta dùng tấm gương phản quang đặt nghiêng góc 45° so với hướng tia chiếu để chiếu hình lên trên một tấm kính mờ. Nhờ thế hình vẽ chính xác hơn, thời gian rẽ rút ngắn lại. Và cái "hộp tối" có lỗ nhỏ thô sơ ấy đã trở thành chiếc "máy ảnh" trong buổi bình minh của bộ môn nhiếp ảnh."

Việc dùng các loại thấu kính khác nhau, đặt gương phản chiếu ở góc 45° để hình ảnh chiếu lên kính mờ là cả một thành tựu quan trọng của quang, cơ học. Nhưng việc ghi và giữ lại hình ảnh được lâu dài lại là ước mơ của con

* *Francesco Algarotti (1712 - 1764) nhà phê bình nghệ thuật Italia lỗi lạc nhất thời mình.*

người. Công việc đó đạt được lại nhờ vào sự phát triển của hóa học.

Nhiếp ảnh về cơ bản là một phương pháp kỹ thuật dùng để giữ được hình ảnh trong máy ảnh nhờ tác động của ánh sáng lên các chất nhạy sáng. Ngay từ thời cổ đại, người ta đã quan sát được rằng ánh sáng làm thay đổi bản chất của nhiều chất. Chẳng hạn chất diệp lục của thực vật sẽ có màu xanh lục, nếu người ta đưa nó ra ánh sáng. Các loại vải màu sẽ bị phai nhạt dần, nếu để ngoài ánh sáng. Một số muối bạc nhất định, đặc biệt các muối halogen, sẽ bị biến đổi cực kỳ nhanh chóng khi được đặt dưới ánh sáng: nguyên tố liên kết được giải phóng, còn lại bạc kim loại nguyên chất, nhưng vì nó không được đánh bóng, cho nên bạc kim loại có màu đen sẫm.

Năm 1727, nhà hóa học người Đức Johann Heinrich Schulze (1682 - 1744) là người đầu tiên nghiên cứu hiện tượng này một cách khoa học. Ông đã nhiều lần thử lặp đi lặp lại thí nghiệm của nhà giả kim thuật Christoph Adolph Balduin nhằm chế tạo một chất phát quang. Bởi vào năm 1674, Balduin phát hiện ra rằng phần viết Carbonat Canxi (CaCO_3) khi tan trong Axide Nitric (HNO_3) sẽ cho ra một hợp chất, đó là Nitrat Canxi (CaNO_3), hấp thụ hơi ẩm trong không khí. Balduin cho rằng có thể hấp thụ được "tính chất của thế giới tự nhiên" bằng cách chung chất hỗn hợp này. Trong khi làm thí nghiệm tình cờ ông quan sát thấy phần còn lại ở trong bình chung cất đã được đốt nóng, tự nhiên phát sáng

trong bóng tối cả trong trạng thái đã làm nguội, đầu tiên ông gọi chất đó là chất "mang ánh sáng" (Phosphorus).

Acide Nitric mà Schulze dùng để lặp lại thí nghiệm của Balduin là không nguyên chất, không tinh khiết trong đó có chứa bạc. Khi ông hòa tan phân viết vào acide, ông đã tạo ra một hợp chất phức của Nitrat Canxi và Cacbonat bạc (Ag_2CO_3). Ông ngạc nhiên thấy hỗn hợp này ngả sang từ màu đỏ thẫm đến tím than, khi đưa hỗn hợp ra ánh nắng. Nhưng nếu đun hỗn hợp trên ngọn lửa thì nó không bị biến đổi như thế nữa và Schulze đi đến kết luận là sự biến đổi màu sắc đó của hỗn hợp rõ ràng không do nhiệt mà do ánh sáng gây ra. Để khẳng định thêm kết luận của mình, ông cho vào cái lọ thủy tinh một hỗn hợp gồm phân viết (Carbonat Canxi), bạc (Ag) và acide Nitric. Trong báo cáo thí nghiệm của mình, ông mô tả: Che phần lớn mặt bình thủy tinh bằng các vật liệu tối đen, còn để một phần cho ánh sáng lọt vào. Phần để cho ánh sáng chiếu qua đó là các hàng chữ viết bằng mực lên tờ giấy và dùng dao trở các hàng chữ đó. Rồi ông dùng sấp dán tờ giấy đã trở lên bình thủy tinh. Chẳng bao lâu các tia nắng "viết" các hàng chữ được trở lên chất phân viết đọng xuống đáy bình, tại nơi nào có ánh sáng lọt qua các khe hở của hàng chữ đã được trở lên giấy dán ở bình thủy tinh. Hàng chữ do ánh sáng "viết" đó rất rõ ràng, chính xác, sắc nét tới mức ông đã làm cho nhiều người tò mò, mà trước đó chưa biết thí nghiệm này đã vội cho rằng tất cả những hàng chữ do ánh sáng "viết" là do một thủ pháp nghệ thuật siêu hình nào đó tạo nên.

Schulze đặt tên cho hợp chất nhạy sáng này là chất "mang bóng tối" (Scotophorus). Đồng thời công bố công trình nghiên cứu của mình trong các tài liệu của Viện Hàn lâm các nhà nghiên cứu tự nhiên Nürnberg vào năm 1727 dưới nhan đề: *Chất mang bóng tối được phát hiện thay vì chất mang ánh sáng (Scotophorus pro phoshoro inventus) hay còn gọi: Thí nghiệm kỳ lạ về tác động của các tia nắng*. Lập tức các nhà hóa học khác bắt đầu lặp lại thí nghiệm của Schulze. Về sau thí nghiệm đó đã được phổ biến rộng rãi ở châu Âu. Và gần cuối thế kỷ XVIII, đã manh nha thấp thoáng bóng dáng của các phương tiện dùng để bắt giữ hình ảnh không bền trong buồng tối. Thực chất thí nghiệm của Schulze công bố chính là công trình nghiên cứu tính chất bất sáng của Nitrat bạc (AgNO_3).

Một thôi thúc đặc biệt muốn biến các hiểu biết đó thành hiện thực kỹ thuật được nảy sinh từ những nhu cầu về tranh ảnh lớn chưa từng có trước đó trong giới thượng lưu ngày một lên cao của thế kỷ XVIII. Hối đó xuất hiện một nhu cầu lớn về số lượng các bản vẽ và sau khi phát minh ra kỹ thuật in bản thạch và nghề khắc gỗ được khơi dậy trở lại, nên trong thực tế việc nhân bản các bức ảnh hầu như là vô hạn. Trong cuốn Tự điển Bách khoa toàn thư (Encyclopedie) của D.Diderot* và

* *Denis Diderot (1713 - 1784), nhà văn, nhà triết học duy vật Pháp. Ông là đại diện cho phong trào Ánh sáng Pháp, người lãnh đạo biên soạn cuốn Tự điển Bách khoa toàn thư.*

J.R.D'Alembert* xuất bản vào giữa những năm 1751 và 1765, một biểu tượng trí tuệ thực sự của phong trào Ánh sáng, được minh họa bằng nhiều bức tranh thể hiện rất chi tiết các ngành nghề thủ công và công nghiệp khác nhau như xưởng đóng sách, xưởng đúc mỏ neo tàu thủy, xây dựng nhà cửa v.v... Điển hình trong cuốn tự điển này là phần nói về quang học có cho thêm bản minh họa một hộp tối (camera obscura). Giới thượng lưu giàu có muốn có những bức ảnh chân dung, họ đã sử dụng một dụng cụ cơ học giúp họ sao chép hình ảnh của mình mà không cần phải tiếp thu kỹ năng nghệ thuật phức tạp. Với những dụng cụ này mỗi một người đều có thể trở thành thợ vẽ, nếu không muốn nói trở thành họa sĩ. Máy "vẽ hình bóng" (Silhouette) chỉ đòi hỏi duy nhất khả năng sao chép lại hình bóng một đồ vật; và cả máy "vẽ chân dung" (Physionotrace) do Gilles - Louis Chrétien phát minh năm 1786 cũng không đặt ra yêu cầu cao hơn đối với những người mới bước vào nghề. Đồng thời với sự ra đời của nghề khắc chạm đồng, nên người ta có thể chế ra các bản in rất dễ dàng. Đường nét của mẫu vẽ được họa lại nhờ một chiếc kính ngắm di động, nó được nối với một bút vẽ qua một hệ thống điều khiển để có thể di chuyển theo mọi dạng hình dáng khác nhau của mẫu vẽ. Cây bút vẽ này sẽ dùng mực ghi lại trên tấm đồng từng chi tiết

* *Jean le Rond D'Alembert* nhà toán học... nhà văn, nhà tư tưởng Pháp. Ông cùng với Voltaire và Diderot biên soạn cuốn *Tự điển Bách khoa toàn thư*.

của mẫu nhưng sẽ được thu nhỏ nhiều lần hoặc phóng to so với mẫu vẽ tùy theo yêu cầu. Sau đó căn cứ vào hình vẽ trên tấm đồng mà người thợ khắc đồng sẽ thể hiện. Công cụ này rất được ưa chuộng thời bấy giờ. Riêng phòng triển lãm Paris năm 1797 đã trưng bày 600 bức chân dung được vẽ với máy "vẽ chân dung" (physionotrace). Nhà họa sĩ Févret de St.Mémin đã mang chiếc physionotrace của mình sang Mỹ và đã tạo ra được hơn 800 bức chân dung với dụng cụ tuyệt vời này. Đặc biệt trong số 800 chân dung của các ông, các bà còn có một số chân dung của các yếu nhân xây dựng nên hiến pháp Mỹ đầu tiên giống y chang người thật.

Ngoài ra còn có một dụng cụ khác nữa cũng giúp đắc lực cho những người thiếu kỹ năng nghệ thuật là chiếc máy chụp Lucida (camera Lucida) do nhà khoa học tự nhiên người Anh William Hyde Wollaston sáng chế ra năm 1807. Người ta đặt trên bàn vẽ một tờ giấy. Bên trên gắn một lăng kính đặt ngang tầm mắt trên một thanh đỡ bằng đồng thau. Khi vẽ, người thợ vẽ ngắm qua lỗ ngắm nằm ngay trên cạnh của lăng kính, đồng thời có thể nhìn thấy vật vẽ và giấy vẽ. Nhờ phương pháp này bức ảnh thật sẽ lái đường bút vẽ của người thợ vẽ. Máy chụp Lucida có một vài điểm trùng hợp với máy hộp tối (camera Obscura) về tên gọi và chức năng, nhưng nó gọn nhẹ dễ vận chuyển, nên được ưa dùng. Họa sĩ Basil Hall đã dùng chiếc máy Lucida để ghi lại những ấn tượng sâu sắc của mình trong các chuyến đi sang Mỹ. Trong lời nói

dấu cuốn sách của ông: 40 bản in được làm ra với máy chụp Lucida (camera Lucida) ở Bắc Mỹ năm 1827 và 1828 (Nhà xuất bản Edinburgh 1829) ông đã ca ngợi dụng cụ này là đã giải thoát cho người nghiệp dư khỏi nỗi cực nhọc lao tâm khổ tứ về phép phối cảnh, tỷ lệ cân đối, hình dáng... Và cuối cùng ông đưa ra nhận xét rằng Wollaston, nhà sáng chế ra nó, tuy không phát hiện ra phương pháp hướng dẫn con đường để đi đến với nghệ thuật hội họa; nhưng ít ra Wollaston đã thành công trong việc mở rộng đoạn đường đã biết.

Tuy vậy nhiều nhà hội họa nghiệp dư vẫn chưa thỏa mãn với sự cải tiến này. Ngay cả máy chụp Lucida vẫn phải đòi hỏi một khả năng tối thiểu về năng khiếu hội họa. Điều này là tất nhiên bởi trong lịch sử, chưa bao giờ một người chơi nghiệp dư có thú vui thử nghiệm lại sẵn sàng vừa ý với những khiếm khuyết của mình, hoặc lại lùi bước trước khó khăn. Họ sẵn lòng tìm mọi cách khắc phục chúng, đó là đặc điểm cơ bản để phân biệt nhà chơi nghiệp dư với các nhà chuyên môn. Sự khao khát tìm mọi biện pháp cải tiến dụng cụ máy móc thu hình không ngừng tăng lên. Các phương tiện hỗ trợ kỹ thuật như "hộp tối" (camera obscura) và máy chụp Lucida (camera Lucida) tuy đã đưa con người đến gần với việc mô tả thiên nhiên, con người một cách khá chính xác, nhưng với ước mong thỏa mãn những nhu cầu cháy bỏng về mô tả hiện thực một cách thật chính xác và thuận tiện cả cho

những người chưa có mấy hiểu biết về hội họa, thì rõ ràng họ chưa bằng lòng với "ngòi bút" vẽ hiện tại, họ đòi hỏi phải tiến lên vượt qua khoảng cách cuối cùng. Điều đó khẳng định rằng chỉ có chính bút vẽ của tự nhiên mới có thể đưa đến cách tháo gỡ khó khăn mà các nhà hội họa nghiệp dư đang gặp phải. Trong nhiều bộ óc của các nhà nghiên cứu đã dấy lên cùng một ý tưởng và cuộc chạy đua để đi đến những phát kiến đang diễn ra rất sôi động: *"Chính ánh sáng, chứ không phải cái gì khác, phải giữ lại bức ảnh trong máy chụp, chứ không cần con người phải vẽ bằng tay. Chính ý tưởng lớn lao đó là chìa khóa mở đường đi đến phát minh ra chiếc máy ảnh, mở đầu cho sự ra đời của nghệ thuật nhiếp ảnh hiện đại."*

Chương II

Phốt minh

Sau khi J.H.Schulze (1682 - 1744) nhà hóa học người Đức công bố công trình nghiên cứu tính chất bất sáng của Nitrat bạc (AgNO_3) vào năm 1727, năm 1777, nhà hóa học người Thụy Điển K.W.Scheele (1742 - 1786) đã chứng minh được rằng Clorua bạc (AgCl_2) cũng bị đen dưới tác dụng trực tiếp của ánh sáng.

Đến năm 1782, Senebier (1742 - 1809) nhà hóa học Thụy Sĩ cũng đã nghĩ ra cách làm đen chất clorua bạc. Nhưng tiếc rằng cả hai nhà khoa học này chưa nghĩ tới việc tiến hành các phương pháp đó trong buồng tối.

Sau đó ít lâu, Thomas Wedgwood, con trai nhà chế tạo đồ sứ nổi tiếng người Anh là Josiah Wedgwood (1730 - 1795) đã tiến hành thử nghiệm đầu tiên dùng tác dụng của ánh sáng để giữ lại hình ảnh đồ vật ở trong máy chụp. Đặc biệt ông rất am hiểu công việc trong buồng tối, đó là cách làm được sử dụng thường xuyên trong nghề làm đồ sành sứ của cha ông, để tạo ra các phác họa hình ảnh các làng quê để trang trí trên các đĩa sành sứ v.v...

Ông cũng nắm rất vững phát hiện của Schulze về tính chất nhạy sáng của muối bạc (AgNO_3). Vào khoảng trước năm 1800 một ít, ông bắt đầu tiến hành thí nghiệm, bằng cách ông bôi Nitrat bạc (AgNO_3) lên tờ giấy hoặc miếng da thuộc, sau đó đặt các vật phẳng hoặc các hình vẽ trên kính lên trên, rồi để tất cả ra ánh sáng một thời gian.

Tháng 7 năm 1802, bạn ông là nhà bác học Anh Humphry Davy*, cộng tác với Thomas Wedgwood đưa ra phương pháp sao chép tranh và vẽ chân dung lên mặt tấm kính có phủ một lớp Nitrat bạc rồi cho ánh sáng đi qua, song hai ông vẫn chưa biết dùng thuốc định hình. Phương pháp sao chép tranh này được Humphry mô tả trong tạp chí của Viện nghiên cứu Hoàng gia Anh (Journal of the Royal Institution) như sau: *Giấy trắng hoặc miếng da thuộc được phủ một lớp Nitrat bạc, nó không bị biến đổi trong bóng tối. Nhưng khi người ta đưa chúng ra ánh sáng ban ngày thì chúng nhanh chóng thay đổi màu sắc qua các sắc xám và nâu sẫm khác nhau, rồi chuyển sang màu đen tuyền.* Nếu cho bóng một vật gì đó ngã lên diện tích bôi dung dịch Nitrat bạc, thì phần nằm trong bóng tối vẫn giữ màu trắng, trong khi các phần khác chuyển sang gần như đen.

Để sao chép các hình trên kính, người ta cần dùng da thuộc phủ lớp Nitrat bạc, vì quá trình tác động của ánh

* *Humphry Davy* (1778 - 1829) nhà hóa học Anh, người phát minh chiếc đèn an toàn cho thợ mỏ

sáng xảy ra nhanh hơn là dùng giấy.

Nhưng điều làm cho Wedgwood và cả Hamphry thất vọng là các "bản in dưới tác động của ánh sáng mặt trời" hình không giữ được lâu (do chưa dùng thuốc định hình), nên ít lâu sau hình ảnh trở nên đen kịt. Trong lúc đó ông chưa tìm cách nào để làm cho các phần không được chiếu sáng của mảnh giấy hoặc tấm da thuộc (đã bôi Nitrat bạc) không bị bắt sáng nữa. Vì thế chỉ khi nào lưu giữ các sản phẩm thí nghiệm của mình trong bóng tối thì ông mới ngăn cản chúng khỏi trở thành một màu đen đều khắp. Ông chỉ có thể xem các hình ảnh đó trên tờ giấy hoặc tấm da thuộc có tấm thuốc bắt sáng dưới ánh sáng rất yếu, một cách "vụng trộm". Và một điều còn làm ông thất vọng nữa là các cố gắng của ông nhằm giữ lại hình ảnh trong buồng tối - mục đích duy nhất đích thực mà ông cần đạt được - như Davy viết - cũng không thành. Vì để lâu, hình ảnh cũng trở nên đen tuyền, nếu không dùng chất định hình. Ngày nay chúng ta đều biết rằng Nitrat bạc chỉ nhạy sáng khi đi kèm với chất hữu cơ như giấy hoặc da, nhưng độ nhạy của nó rất thấp so với các muối bạc khác, chẳng hạn như clorua bạc ($AgCl$).

Do bệnh tật hoành hành, nên Wedgwood buộc lòng phải ngừng tiến hành các thí nghiệm mà ông hằng ấp ủ. Và trong mọi nỗ lực phi thường của ông chỉ còn giữ lại được bản báo cáo của H.Davy với phần kết luận: *Điều quan trọng là chỉ còn làm sao tìm được một biện pháp, một phương tiện để ngăn cản không cho phần chưa lộ sáng vẫn giữ màu trắng của bức tranh không bị ánh sáng*

ban ngày làm đen đi, để làm phương pháp sao chép tuyệt vời này sử dụng được.

Mặc dầu vào năm 1819, nhà thiên văn học John Herschel* đã đưa ra nguyên tắc định hình của Hyposulfit Natri ($\text{Na}_2\text{S}_2\text{O}_3$).

Tuy đã có những phát minh quan trọng, như tìm ra chất bất sáng, thu hình, hiện hình và định hình, nhưng đáng tiếc vào thời bấy giờ chưa một ai biết kết hợp ba phát minh quan trọng để làm nên bức ảnh như ngày nay.

Năm 1814, Joseph Nicéphore Niepce** (1765 - 1833), người Chalon-sur-Saône, miền trung nước Pháp, đã đạt được thành công hơn. Ông đã nghĩ ra cách in lại các bức tranh bằng cách cho ánh sáng chiếu qua những bức tranh trong, mờ. Hình ảnh đó tác động lên mặt cảm quang phủ clorua bạc. Nhưng phải mãi đến năm 1816, tức là sau hai năm ông miệt mài làm thí nghiệm, ông mới đạt kết quả in được ảnh lên giấy phủ chất nhạy sáng clorua bạc và định hình bằng acide Nitric (H_2NO_3). Nhưng đó cũng chỉ là hình âm. Tuy vậy, phần duy nhất còn giữ lại đến ngày nay về công việc của ông là sáng tạo ra chiếc máy chụp hình mà có lẽ ra đời vào khoảng năm

**John Herschel* (1738 - 1822), em ruột là *Caroline Herschel* (1750 - 1848) đều là hai nhà thiên văn học nổi tiếng của Anh gốc Đức.

* *Joseph Nicéphore Niepce* (1765 - 1833) nhà phát minh ra nhiếp ảnh đầu tiên của thế giới, người Pháp - Ông là sĩ quan về hưu trong cuộc cách mạng Pháp.

1827. Nhưng các bức thư của ông còn lưu lại cho phép khẳng định chắc chắn rằng trước đó một thập kỷ, ông đã thành công trong việc định hình trong buồng tối.

Joseph Nicéphore Niepce và em trai của ông là những nhà phát minh đầy nhiệt huyết. Họ đã đăng ký sáng chế một động cơ nổ với cái tên "Pyréolophore"; họ đã dùng động cơ này để đẩy một chiếc tàu thủy đi ngược dòng nước trên sông Saône. Năm 1815, kỹ thuật in bản thạch lần đầu tiên được đưa vào sử dụng ở Pháp, Niepce đã đề xuất nên thay các bản đá Solnhofen rất nặng nề, không thuận tiện cho việc thao tác và di chuyển, ông đã phát minh ra phương pháp in bản thạch Alois Senefelder, trong đó bản đá thay bằng bản kim loại có phủ một lớp đặc biệt. Niepce là người cần các bản vẽ dùng cho các thí nghiệm của mình. Nhưng tay nghề của ông không mấy khéo léo như tay nghề của các nghệ nhân, nên ông nảy ra ý nghĩ nhờ ánh sáng để tạo ra các bản vẽ vừa nhanh vừa trung thực và đẹp. Ngày mồng 1 tháng 4 năm 1816, ông báo cho em trai mình lúc đó đang ở London, đang quảng cáo cho chiếc máy nổ pyréolophore của họ biết về các kết quả mà ông đạt được với vật liệu giấy, trên đó ông phủ một lớp chất bắt sáng là clorua bạc. Trong thư ông viết:

"Các thí nghiệm mà anh tiến hành đến nay khẳng định giả thiết của anh là phương pháp đúng đắn nhất định sẽ đưa đến thành công về mặt tác dụng đích thực. Nhưng anh còn phải tìm ra cách cố định các mẫu sắc. Anh đang bận bịu với chính việc này, một công việc cực kỳ khó khăn".

Sau đó ít ngày, trong một bức thư gửi đi cho bạn, ông đã mô tả chiếc máy chụp hình (camera) của mình như là một kiểu con mắt nhân tạo, nó chỉ đơn giản là một chiếc hộp tối nhỏ có cạnh dài 6 inch, được lắp thêm một ống kính mà người ta có thể kéo dài, trong đó có lắp một thấu kính. Tiếc thay chiếc máy chụp đầu tiên, thấu kính bị vỡ và thế là ông phải làm một máy chụp hình mới khác, lần này kích thước máy nhỏ hơn, mỗi cạnh của hộp tối chỉ dài 1, 1/4 inch, đó là kích thước phù hợp với chiếc thấu kính duy nhất mà ống có được lấy ra từ một kính hiển vi soi bằng ánh sáng mặt trời. Vì vậy ống kính có tiêu cự rất ngắn. Ngày 5-5-1816, ông lại viết thư cho em mình:

"Anh đặt chiếc máy chụp hình ở trong buồng, nơi anh làm việc, đối diện với chuồng chim và chiếc cửa sổ thường xuyên được mở. Anh tiến hành thí nghiệm theo phương pháp mà em đã biết, và trên một tờ giấy trắng (có phủ lớp chất bắt sáng) anh nhận ra toàn bộ phần chuồng chim mà người ta có thể nhìn thấy từ cửa sổ và một khắc họa mờ (trên tờ giấy) của các khung cửa sổ, các khung này được chiếu sáng yếu hơn các đồ vật ở bên ngoài... Đây là một thí nghiệm chưa hoàn hảo... Anh nghĩ là khả năng vẽ bằng cách đó coi như đã được minh chứng... Điều mà em dự đoán đã trở thành hiện thực. Nền của bức ảnh màu đen, các đồ vật màu trắng, tức là độ chiếu sáng yếu hơn nền".

Qua sự trình bày, mô tả ở trên rõ ràng Niepce đã tạo ra được bản âm. Nếu từ các âm bản chụp này, bằng một

quá trình nào đó để đảo ngược được màu sắc, thì ông đã có thể đạt được dương bản có sự sắp xếp sáng tối giống hệt như thật. Nhưng tiếc thay Niepce đã không làm được điều đó và ông bắt đầu tìm kiếm một chất bị bạc màu đi dưới tác dụng của ánh sáng, thay vì phải tối màu lại. Tuy vậy, các thí nghiệm này của ông không mang lại kết quả như ông mong muốn.

Sau đó, vào năm 1822 Niepce nhận thấy rằng chất bitume de Judée, một loại hắc ín đặc biệt, mà người ta thường gọi hắc ín Judée hay hắc ín Do Thái, có tính nhạy sáng và hòa tan trong dầu Lavende (còn gọi dầu của cây oải hương).

Bởi ông quan sát thấy rằng, những người thợ khắc, trước khi vẽ, họ cho phủ chất này lên tấm vật liệu, nó có tác dụng như một màng bảo vệ và khi làm ăn mòn tấm vật liệu bằng acide, thì nó chỉ cho acide tiếp xúc tới các phần mà chất này đã bị người thợ khắc trở đi mất, chỗ nào còn chất này bám dính thì không bị acide ăn mòn. Như trên đã nói bình thường ra chất bitume de Judée hòa tan trong dầu Lavense nhưng nó sẽ rắn lại và không tan nếu để nó ra ánh nắng. Bấy giờ Niepce chế tạo các bản sao của các phiên bản từ bản khắc đồng, đã được làm trong suốt nhờ nhúng vào một loại dầu đặc biệt. Người ta đặt phiên bản trong suốt này lên tấm vật liệu đã được bôi một lớp bất sáng tức chất Bitume de Judée. Về sau con trai ông là Isidore Niepce, trong cuốn hồi ký đã hồi tưởng lại cách làm của cha mình vào năm 1826:

"Ông bôi đều chất bitume de Judée đã được hòa tan trong dầu Dippel* lên một tấm thiếc đã được mài nhẵn bóng. Sau đó ông đặt phiên bản khắc đồng, cần được sao lại và đã được làm trong suốt nhờ một loại dầu lên trên tấm thiếc đã phủ đều lớp bất sáng - Rồi đưa toàn bộ ra phơi sáng.

Thời gian phơi sáng dài hoặc ngắn tùy thuộc vào cường độ ánh sáng và độ sáng tối của bản mẫu.

Sau khi đã cho lộ sáng xong, ông nhúng tấm vật liệu vào trong một dung dịch. Trên tấm vật liệu thiếc đã bất sáng từ chỗ chưa thấy hình ảnh, chất dung dịch này sẽ làm hiện dần bức ảnh.

Sau những thao tác này, ông lấy tấm vật liệu đã hiện rõ hình ra khỏi dung dịch, đồng thời nhúng nó vào trong một dung dịch khác có chứa acide để làm ăn mòn - Bỏ tôi đã gửi tấm vật liệu đã được định hình cho nhà khắc đồng Augustin Francois Lemaitre và đề nghị nhà điêu khắc, mỗi khi khắc nên khắc sâu hơn nữa. Lemaitre đã làm theo đúng yêu cầu của cha tôi. Nhờ thế, trong thời gian này ông đã sản xuất ra nhiều bản sao chân dung của đức Hồng y Giáo chủ d'Ambois"

Trên tấm vật liệu bất sáng ta thấy ánh sáng bị các đường in của bản khắc chặn lại không cho đi qua, trong lúc đó những phần còn lại được chất giấy trắng cho ánh *Johann Kourad Dippel (1673 - 1734) nhà hóa học người Đức, đã chế tạo ra loại dầu đặt tên là Dippel từ xương động vật nhằm để chữa bệnh.

sáng lọt qua. Bằng cách đó đại bộ phận chất hắc ín (bitume de Judée) đã bị chiếu sáng nên đã cứng lại làm cho không hòa tan được, nhưng phần nằm ngay dưới đường in thì vẫn hòa tan được vì nó không bị lộ sáng và ta có thể rửa đi bằng dầu Lavendé. Sau đó, tại một số điểm kim loại được giải phóng khỏi lớp bảo vệ sẽ bị ăn mòn để hình thành một bức tranh in.

Cũng chính nhờ có tấm vật liệu nhạy sáng mà các nhà đi tiên phong đã tái tạo được một bức khắc đồng của Isaac Briot từ thế kỷ thứ XVII, chân dung đức Hồng y giáo chủ và giáo chủ xứ Reims, Georges d'Ambois, đã được bảo tồn cho đến ngày nay. Và ngay trong năm 1870, nhiều bản sao tuyệt vời của nó đã được chế tạo.

Đây là một phát minh có tầm quan trọng đặc biệt, nó mở ra một kỷ nguyên mới. Nó là phát minh đầu tiên trong một loạt các kỹ thuật quang hóa và chẳng bao lâu đã tạo ra cuộc cách mạng trong nghệ thuật đồ họa, bởi vì chúng làm cho bàn tay con người trở nên không còn cần thiết trong việc tái tạo đủ các loại hình ảnh. Phát minh này là một đóng góp quan trọng nhất của Niepce. Vì nó thể hiện rõ một nguyên tắc và trở thành cơ sở cho các kỹ thuật tương lai là: *"Việc đóng rắn nhiều ít khác nhau của một bề mặt do tác động của ánh sáng, nhờ đó mà việc ăn mòn tiếp theo cho ta một bản đảo ngược giống hệt của bức tranh."*

Trong quá trình nghiên cứu thử nghiệm Niepce cũng đã sử dụng phương pháp hắc ín (bitume de Judée) của

mình vào việc chế tạo các dương bản trực tiếp trên các tấm kim loại và cả trên các tấm kính. Sau khi đã chiếu sáng, ông đem rửa tấm đã phủ lớp hắc ín trong dung môi do ông tìm ra và bằng cách đó đã làm lộ ra các phần ít được ánh sáng rọi vào trên tấm vật liệu. Sau đó ông đặt tấm vật liệu úp mặt trước (mặt có phủ chất bất sáng) xuống một hộp có chứa I-ốt, một nguyên tố có thể hóa thành khí ở nhiệt độ bình thường. Hơi I-ốt làm đen bề mặt tấm vật liệu ở những chỗ không bị hoặc ít bị chiếu sáng.

Bấy giờ, Niepce tiến hành thử ghi lại hình ảnh trong máy chụp hình (camera) lên các tấm có bôi đều hắc ín của mình. Và ông đã thành công rực rỡ qua tác phẩm duy nhất còn để lại. Đó là quang cảnh nhìn từ cửa sổ ở tầng trên dinh thự của ông có tên: *Le Gras* tại làng Saint Loup de Varenne cách Chalon sur Saône, quê ông, không xa lắm. Tấm ảnh này ông chụp vào ngày 16-9-1824 và ngày nay nó đang nằm ở bộ sưu tập Gernsheim của đại học đường Texas (University of Texas) ở Austin... Bức ảnh cho thấy cánh cửa sổ mở và một ngôi nhà phụ dựng ngay trong sân.

Thời gian mà Niepce cho lộ sáng hồi bấy giờ có lẽ kéo dài trong 8 tiếng đồng hồ. Với quãng thời gian dài như thế, mặt trời dịch chuyển từ Đông sang Tây, nên mặt trời có khả năng rọi xuống cả hai phía của ngôi nhà vì buổi sáng mặt trời chiếu vào phía Đông ngôi nhà ngược lại sang buổi chiều mặt trời chiếu vào phía Tây. Do việc thu

hình diễn ra trong một quãng thời gian dài như thế, nên dáng vẻ của ngôi nhà đã bị biến dạng đi nhiều.

Một bức ảnh khác của Niepce thực hiện trên kính đạt được thành công lớn. Đó là bức ảnh chụp một bàn ăn đã được bày biện tươm tất. Trên đó đặt một chai rượu, một con dao, một cái thìa, một chiếc bát đặt trên cái đĩa và một lát bánh mì. Bức ảnh được viền quanh một cách rõ nét bởi những thang mẫu trung gian nổi lên giữa ánh sáng và bóng tối. Bức ảnh có tên là "*Bàn ăn*". Năm 1890, một người trong dòng họ Niepce đem bức ảnh này tặng cho Hội nhiếp ảnh Pháp. Đáng tiếc đến nay bức "*Bàn ăn*" đã bị thất lạc một cách bí ẩn vào năm 1892. Hiện chỉ còn phiên bản in trên tờ Bulletin của Hội Nhiếp ảnh Pháp - Mẫu sắc đường nét rất lu mờ. Cho đến nay chưa ai có thể xác định được bức ảnh tĩnh vật này được Niepce chụp vào những năm tháng nào?

Năm 1827, lúc bấy giờ Niepce đã ở vào tuổi 62, ông gần như bị phá sản hoàn toàn. Mặc dầu vậy, ông vẫn phải đi London thăm người em trai của mình là Claude đang bị bệnh nặng. Trong chuyến đi này ông còn mang theo bức ảnh chụp sân ngôi nhà và các bức đồ họa in bằng ánh sáng trời (Heliography), danh từ mà ông thường gọi loại tranh này.

Song khi vừa đến Paris, qua sự giới thiệu của Charles Chevalier, người vẫn thường cung cấp các loại thấu kính cho máy móc nghiên cứu của ông, Niepce dùng chuyến đi và đến gặp Louis Jacque Mandé Daguerre (1778-1851),

một họa sĩ sân khấu nổi tiếng, chuyên vẽ các loại tranh trang trí sân khấu, nhạc kịch cho một vài nhà hát dân gian, người cũng đã từng tiến hành các nghiên cứu với mục tiêu như Niepce: giữ lại hình ảnh trong buồng tối nhờ "tác dụng trực tiếp của ánh sáng". Niepce đến thăm Daguerre và đối tác của ông là Charles Marie Bouton, chủ nhân của rạp đèn chiếu "Diorama" sử dụng nguyên lý về buồng tối. Nhà hát này ban đầu dựng nên để trình diễn các bức tranh khổng lồ khổ 14x22m, mang tính tưởng tượng rất lớn và có tác động mạnh đối với công chúng Paris thời bấy giờ.

Nền bức tranh là một loại vải mỏng, trong suốt có thể nhìn xuyên qua được. Hai mặt vải được vẽ hình khác nhau. Bằng việc xê dịch các bức màn che treo ở cửa sổ trên mái và các cửa sổ chạy dài từ sàn lên tận mái nhà ở phía sau sân khấu, nhờ thế mà người ta có thể điều tiết ánh sáng theo từng nấc từ ánh sáng hừng lên sang sáng trung. Do vậy mà từ một bức tranh này sẽ chuyển dần sang bức tranh khác. Khi vẽ các bức tranh này, Daguerre và Bouton thường vận dụng nguyên lý buồng tối để đảm bảo chắc chắn có được phối cảnh đúng. Sự nắm vững công cụ này đã kích thích Daguerre tiến hành các thí nghiệm chụp ảnh. Ông cũng đã từng nghe về các công trình nghiên cứu của Niepce qua sự giới thiệu của nhà quang học Charles Chevalier người cung cấp thấu kính cho ông.

Cuộc đến viếng thăm Daguerre đã gây một ấn tượng

mạnh cho Niepce không phải xung quanh câu chuyện hợp tác nghiên cứu mà là sự quan tâm của Niepce đối với nhà hát Diorama của Daguerre và Bouton. Vì thế trong bức thư đề ngày từ 2-4 tháng 9 năm 1827, Niepce báo cho con trai của mình là Isidore về chuyến viếng thăm Daguerre: *"Bố nói chuyện rất lâu với Daguerre. Hôm qua bố đến thăm ông ấy. Bố đã ở chơi gần ba tiếng... Bố và ông ấy trao đổi với nhau xung quanh chủ đề mà chúng ta quan tâm, hầu như chẳng bao giờ dứt... Ở đây, bố không thấy một cái gì gây ấn tượng và làm bố xao xuyến hơn là nhà hát Diorama. Ông Daguerre đã dẫn bố đi khắp và bố có thể bình tĩnh, đủ thời gian ngắm nhìn các đồ đạc, dụng cụ được trưng bày ở đây. Hai quang cảnh mà ông Daguerre đã vẽ thật là tuyệt vời không một ai sánh nổi: một là thành phố Edinburgh dưới ánh trăng, trong bối cảnh có một đám cháy rực sáng, còn bức phong cảnh kia, Daguerre giới thiệu về một làng ở Thụy Sĩ: mặt trước là một con đường rộng, đằng sau là một dãy núi cao ngất quanh năm tuyết phủ dày đặc. Bức vẽ được tả thực đến từng chi tiết nhỏ nhất, đến nỗi người ta ngỡ là mình đang đứng trước một làng quê thực sự. Bức tranh cho thấy một làng quê hoang dã với tất cả sự rực rỡ mà vẻ đẹp của màu sắc và sự huyền diệu của các mảng tối, sáng. Qua bức tranh, khiến cho sự tưởng tượng lớn đến nỗi người ta bị cảm dỗ rằng mình phải rời chỗ để dạo bước ra ngoài thiên nhiên, trèo lên đỉnh núi. Bố có thể cam đoan với con rằng, bố không mấy may nói ngoa, các cảnh vật đã đạt*

tới tâm cơ tự nhiên của chúng -hay ít ra trông có vẻ như vậy”.

Sau quãng thời gian dừng chân ở Paris đến thăm Daguerre bàn chuyện hợp tác nghiên cứu, Niepce tiếp tục sang London thăm em. Tại đây ông đã gặp nghệ nhân làm vườn Francis Bauer, là thành viên Hội Hoàng gia Anh, người thúc dục, đồng viên Niepce trình bày trước Hiệp hội khoa học uyên bác này về các thí nghiệm của mình. Tuy nhiên, Hội Hoàng gia từ chối với bất cứ bản trình bày nào không nêu lên được phương pháp. Ngược lại về phần mình, Niepce chưa sẵn sàng trình bày phương pháp của mình. Mặc dầu ông đã đưa cho Bauer những tấm hình ông mang theo đó là bức ảnh nhìn từ cửa sổ trang trại nhà ông, bức chân dung đức Hồng y Giáo chủ d'Ambois và bản sao bức chạm trổ của một bức tranh sân khấu của Daguerre dùng cho vở diễn "Elodie", mà Niepce đã chế tạo nhằm mục đích phô diễn kỹ thuật, nguyên là để dành cho Daguerre. Đồng thời ông còn trao cho Bauer một bản thảo trình bày phương pháp làm ảnh của mình mà ông dự định công bố.

Vì mất nhuệ khí, bởi do sự quan tâm quá ít ỏi của nước Anh dành cho bộ môn đồ họa ánh sáng và bởi tình trạng sức khỏe ngày càng trầm trọng của người em trai Claude, Niepce đành quay về nước Pháp vào năm 1829 để quyết tâm tập trung mọi sức lực vào "những điểm nhìn" (points de Vue), đó là cách gọi các ảnh chụp mà Niepce đã làm, với mục tiêu duy nhất mà ông cố gắng đạt

tới là sao chép lại tự nhiên với độ chính xác cao nhất. Ông vẫn tiếp tục thư từ qua lại trao đổi ý kiến với Daguerre. Trong nhiều thư gửi cho Niepce, Daguerre đã khéo léo cổ xúy động viên Niepce và khuyên ông nên hoãn việc xuất bản cuốn sách nói về phát minh của mình như dự kiến. Daguerre viết: *Nếu ông có ý định công bố phương pháp của mình thì phải có cách gì đó để ít nhất thu được lợi ích kinh tế, tiền bạc trước khi công bố phát minh của mình, đó là chưa nói gì đến vinh dự mà phát minh này phải mang lại cho ông. Nhưng để nhằm mục đích đó, đòi hỏi phải đạt tới sự hoàn hảo tuyệt vời trong phát minh, song người ta chỉ có thể đạt được phát minh hoàn hảo phải sau nhiều năm lao tâm khổ tứ làm việc.*

Lemaitre, người thợ khắc đồng Paris của Niepce, đã nhiều lần phê phán một trong những bức ảnh (những điểm nhìn - points de Vue) của ông do thời gian lộ sáng cực kỳ lâu, thông thường 8 tiếng, nên các bóng đối ngược nhau do mặt trời tạo ra. Niepce đã trả lời:

"Đáng tiếc là tôi không thể tránh được điều này.... Có lẽ muốn đạt được điều này, người ta phải có một ống kính hoàn hảo như của M.Daguerre; nếu không chắc chắn phải bị mang tiếng đi theo mục tiêu mà tôi không bao giờ đạt được... Vì vậy, tôi sẽ phải nhanh chóng nhận lời mời chào trợ giúp của ông ta (Daguerre) và tôi sẽ đề nghị với ông ta là ông ta nên phối hợp với tôi trong việc hoàn thiện phương pháp đồ họa bằng ánh sáng do tôi đề xuất.

Sau một thời gian đôi bên tìm hiểu công việc, quan điểm của nhau, ngày 14 tháng 12 năm 1829, lúc Niepce

đã bước sang tuổi 64, Niepce và Daguerre ký một hợp đồng chính thức hợp tác nghiên cứu trong thời hạn mười năm (kể từ ngày ký). Trên danh nghĩa là hợp tác, nhưng mỗi người đều theo đuổi phương pháp riêng của mình.

Năm 1831, Daguerre chính thức đề nghị Niepce thí nghiệm lấy chất Iốt cho tác dụng lên bạc làm chất cảm quang để tăng khả năng nhạy sáng. Nhưng Niepce không tin, vì từ năm 1816, ông đã từng dùng chất này để làm thí nghiệm, nhưng không đạt kết quả.

Nhưng rồi 4 năm sau, đột nhiên Niepce qua đời ngày 5-7-1833 tại Chalon-sur-Saône, thọ 68 tuổi. Sự nghiệp nghiên cứu của ông để lại cho người con trai.

Isidore Niepce, con trai của Niepce, tiếp tục sự nghiệp của cha, song không giữ được vị trí quan trọng trong sự hợp tác với Daguerre.

Daguerre tiếp tục làm việc một mình. Tuy Isidore Niepce thỉnh thoảng có tham gia hợp tác với tư cách người thừa kế, nhưng không mấy tha thiết, mặc dầu Daguerre đã luôn luôn thúc giục anh, song anh chẳng chịu tham gia gì. Trong lúc đó thì các tin tức về các thí nghiệm bí mật của Daguerre đã thành công dần dần lan truyền trong công chúng. Trong một bài báo viết về vở diễn "Thung lũng Goldau" của nhà hát Diorama, đăng tải trên tờ "Tập chí người nghệ sĩ" (Journal de Artistes) năm 1835 đã thông báo rằng: Daguerre đã *"tìm ra một phương pháp giữ lại trên một tấm nền có phủ hóa chất,*

•
hình ảnh tạo nên trong buồng tối. Do vậy mà một chân dung, hay một bức tranh phong cảnh hoặc một ảnh phong cảnh nào đó đã được tạo nên trong buồng tối và được truyền lên bề mặt của tấm có phủ hóa chất thì sẽ để lại dấu ấn của chúng tại chỗ đó, nhờ các chỗ sáng, chỗ tối và tạo ra bức vẽ hoàn hảo chính xác nhất. Bằng cách dùng một chế phẩm nhất định, hình ảnh của vật có thể lưu giữ được trong thời gian vô hạn (với điều kiện được bảo quản nơi khô ráo). Có lẽ phải nói rằng từ trước tới nay, môn khoa học vật lý chưa bao giờ dành được một điều kỳ diệu như thế cả".

Căn cứ vào bức thư của một độc giả được đăng tải vào năm kế sau đó, mà đánh giá thì lời thông báo trên là hơi vội vàng. "Tôi hoài nghi việc ông Daguerre đã hoàn toàn đạt được các kết quả mà người ta nói là chính của ông. Nếu quả thực là như thế..., thì chắc chắn ông ta đã công bố... Hình như ông ta làm một cuốn album ảnh kèm với bìa mẫu đen để lưu giữ các kết quả của mình và có lẽ chỉ có thể cho mọi người xem được dưới ánh trăng mà thôi."*

Năm 1837, một mình Daguerre dùng một tấm đồng đánh nhẵn bóng, trên đó phủ một lớp Iodur bạc rồi đem lộ sáng khoảng 16 phút (rất ngắn so với thời gian lộ sáng của Niepce: 8 giờ), ông dùng hơi thủy ngân phả vào hình chụp nổi lên, rồi nhúng bản âm vào dung dịch muối ăn

* Đây là một câu nói mỉa, mang tính châm biếm (Người biên soạn).

(NaCl) để định hình. Đến lúc này Daguerre vẫn chưa biết dùng Hyposulfit để định hình, mà từ năm 1819, J.Herschel đã tìm ra. Với phương pháp này, Daguerre đã chụp thành công bức ảnh tĩnh vật với các hình được đúc từ thạch cao: một bình đựng đan bằng mây, một bức tranh có khung và các bức màn gấp nếp. Bức ảnh làm nhiều người ngạc nhiên này mang rất nhiều chi tiết được làm nổi bật bởi các sắc đậm nhạt giữa các phần sáng, tối cũng như bởi tính hiện thực có sức thuyết phục cao trong cấu trúc bề mặt, đường nét và bố cục không gian thoáng rộng. Bức ảnh được bảo tồn cho đến ngày nay và được bảo quản trong bộ sưu tập quý giá của Hội Nhiếp ảnh Pháp ở Paris. Bức ảnh có đề tên tác phẩm và ngày tháng chụp.

Bức ảnh "*Nhìn về đại lộ Đền thờ*" được Daguerre chụp theo phương pháp này vào năm 1839. Đây là những tác phẩm ảnh ra đời sớm nhất còn lưu giữ được, thời bấy giờ mà Daguerre gọi là "*phương pháp chụp ảnh Daguerre*" (*Daguerre - Type*).

Những bức ảnh chụp theo "phương pháp Daguerre" này được thể hiện trên tấm đồng nhẵn mạ bạc khổ lớn 16x21 cm. Theo một báo cáo sau này của Daguerre, thì ông đã đánh bóng bề mặt mạ bạc cho tới khi nó sáng bóng như gương soi. Sau đó ông làm cho bề mặt nhạy sáng bằng cách đặt úp mặt mạ bạc xuống một hộp có chứa các hạt Iốt nhỏ. Hơi Iốt từ hộp đó bốc lên, phản ứng với bạc kim loại, tạo ra trên bề mặt của tấm đồng mạ bạc chất

Iôđua bạc nhạy sáng. Sau đó ông rọi ánh sáng lên nền của tấm vật liệu trong một buồng tối. Tùy theo cường độ ánh sáng, mà thời gian lộ sáng mau hay lâu. Quá trình lộ sáng, ánh sáng sẽ khử Iôđua bạc thành bạc kim loại. Tiếp đó Daguerre đặt tấm nền đã được rọi sáng mà trên đó chưa nhìn thấy hình ảnh gì (hình ẩn) lên một chậu chứa thủy ngân (Hg) nung nóng. Hơi thủy ngân cùng bạc vừa mới bị khử trong khi lộ sáng sẽ tạo thành một hỗn hợp và hình ảnh của bức ảnh từ từ hiện dần lên. Sau đó ông đưa tấm nền vào rửa trong một dung dịch muối ăn (Clorua Natri - NaCl) đậm đặc, dung dịch này sẽ làm cho phần Iôđua bạc chưa bị chiếu sáng, không còn khả năng nhạy sáng, khi tiếp tục cho ánh sáng tác động vào. Cuối cùng tấm nền được rửa nước và phơi khô.

Với cách làm đó, ta thấy trên bức ảnh các phần màu sáng được cố định bằng hỗn hợp thủy ngân màu hơi trắng mờ các phần tối được biểu hiện bởi bề mặt tấm nền hầu như không thay đổi. Nếu người ta giữ bức ảnh đó trong một không gian tối thì bức ảnh hiện lên thành dương bản đúng như vật chụp.

Sau thành công đó, Daguerre đưa ra cho đối tác của mình là Isidore Niepce, một bản hợp đồng mới. Trong đó ông nói rõ ông coi việc phát minh đã thành công là của riêng mình và tuyên bố sẵn sàng đưa phát minh vào hợp đồng đối tác với điều kiện là *"phương pháp làm ảnh mới này chỉ mang mỗi tên của Louis Jacque Mandé' Daguerre, nhưng nó sẽ được công bố trong mỗi quan hệ*

với phương pháp thứ nhất để tên của ông J.N.Niepce...". Cuối bản hợp đồng là một kế hoạch bán các chi tiết kỹ thuật của cả hai phương pháp cho từng người đặt mua là 1.000 quan Pháp và sẽ bán cho khoảng 400 người đặt mua -

Chi tiết của bản hợp đồng mới này có nhiều điều bất hợp lý, không khách quan công bằng, nên Isidore Niepce đã ký hợp đồng này một cách miễn cưỡng, bản hợp đồng mà anh coi là một sự xúc phạm đến kỷ niệm về cha của anh và là bất công; nếu không muốn nói là gian lận. Song trên thực tế Daguerre có lý khi ông đòi hỏi phải coi phương pháp mới do ông thí nghiệm tìm ra là phát minh của mình. Kể cả nếu Nicéphore Niepce biết rằng Iôdua bạc nhạy sáng thì cũng chưa có chứng lý gì cho thấy ông đã làm cho tính chất này trở nên hữu ích: sinh thời Niepce đã dùng hơi iốt để làm đen các phần được lộ ra trên các tấm kẽm ở các bức đồ họa nhờ ánh sáng mặt trời. Và bức ảnh duy nhất của ông còn bảo tồn được đến nay dựa trên cơ sở một phản ứng hóa học hoàn toàn theo kiểu khác.

Sau khi đã thỏa thuận xong hợp đồng đối tác với Isidore Niepce, Daguerre đã in một bản giới thiệu, trong đó ông mô tả phát minh của mình với lời lẽ chung chung và thông báo rằng các chi tiết kỹ thuật sắp sửa được đem ra bán. Tuy nhiên theo lời khuyên của Francois Arago (1786 - 1853), Daguerre đã từ bỏ kế hoạch của mình. Francois Arago là một viện sĩ Viện Hàn lâm Khoa học

Pháp một nhà nghiên cứu khoa học tự nhiên có tên tuổi, ông phụ trách đài quan sát thiên văn Paris, Thư ký thường trực Viện Hàn lâm Khoa học và là nghị viên Viện Dân biểu Pháp. Vì thế một khi Daguerre đề xuất ý kiến với ông, không điều gì khác hơn là nhà nước sẽ trực tiếp mua lại cả hai phương pháp. Đồng thời ông tuyên bố với Daguerre rằng ông sẽ triệu tập một cuộc họp của Viện Hàn lâm để nghe tường trình phát minh này.

Trong số báo ra ngày 6 tháng 1 năm 1839, tờ "Gazette de France" viết:

"Chúng tôi muốn lưu ý (bạn đọc) một phát hiện quan trọng của họa sĩ nhà hát Diorama nổi tiếng của chúng ta, ông Daguerre, phát hiện này đã đạt tới sự kỳ diệu. Nó đang làm chao đảo mọi lý thuyết khoa học về ánh sáng và quang học và sẽ làm thay đổi tận gốc nghệ thuật hội họa.

Ông Daguerre đã tìm ra phương pháp để người ta có thể giữ lại được các hình ảnh tạo ra trong buồng tối, nên không còn là các hình phản chiếu tạm thời của các đồ vật nữa mà là hình ảnh bền vững chắc chắn lâu dài của các đồ vật. Hình ảnh đó có thể tạo nên được từ hình dáng bên ngoài của đồ vật, như trường hợp một bức vẽ hoặc một bản khắc đồng, nhưng nó chính xác hơn đến từng chi tiết nhỏ, trông giống như thật.

Thật vậy, hình ảnh của tự nhiên được tái tạo trong buồng tối bằng cách chiếu rọi ánh sáng mặt trời để chúng cố định hình ảnh đó với cả một dải ánh sáng, bóng tối và

những màu sắc trung gian rất trung thành, khiến người ta rất đỗi ngạc nhiên. Do đó công chúng Paris bây giờ đã có thể chiêm ngưỡng được các phác họa đẹp tuyệt vời mà ông Daguerre trình diễn.

Các ông Arago, Biot và Humboldt đã công nhận tính chất độc đáo của phát minh này, nó đã thu hút sự quan tâm rất lớn đối với các vị đó. Vì thế chẳng bao lâu sau, viện sĩ Arago đã công bố công trình phát minh của Daguerre trước Viện Hàn lâm Khoa học Pháp.*

Ảnh tĩnh vật và ảnh kiến trúc là hai bức được Daguerre chụp thành công nhất nhờ nó bất động, vì vật liệu chụp có độ nhạy cực thấp, thời gian lộ sáng lại rất lâu, nên đối với vật động thường không đạt yêu cầu. Đó chính là thắng lợi huy hoàng trong buổi bình minh của chiếc máy chụp ảnh mà ông Daguerre muốn đặt tên chiếc máy đó là "máy chụp ảnh Daguerre".

Về ảnh tĩnh vật chẳng hạn chụp một con nhện chết qua kính hiển vi ánh sáng trời. Con nhện hiện ra trên bức ảnh với tất cả những chi tiết nhỏ nhất nhất đến mức người ta có thể dựa vào đó để nghiên cứu giải phẫu học của con nhện như nghiên cứu nó trong trạng thái tự nhiên. Nhờ phát minh vĩ đại này đã tạo điều kiện thuận

** Baron von Humboldt (1769 - 1776), nhà khoa học thám hiểm Đức. Viện sĩ Viện Hàn lâm Đức, Pháp - ông đã sống ở Paris 20 năm, người nhiệt tình ủng hộ ý kiến của Francois Arago trong việc công bố phương pháp làm ảnh Daguerre.*

lợi cho các nhà khoa học nghiên cứu tự nhiên đạt kết quả rất mỹ mãn".

Báo chí thời bấy giờ đã từng hô hào: "Hỡi những khách lữ hành, chẳng bao lâu nữa các vị sẽ có thể mua một chiếc máy do ông Daguerre phát minh với giá vào khoảng vài trăm quan để rồi mang theo về Pháp những di tích đẹp nhất, những phong cảnh đẹp nhất trên toàn thế giới những nơi mà bạn đã đặt chân đến. Các bạn sẽ nhận ra rằng, bức vẽ bằng bút lông sẽ cách xa thực tế đến mức nào so với máy chụp ảnh của ông Daguerre. Nhưng cần phải khẳng định một điều rằng: các thợ vẽ và các nhà họa sĩ chó có nản lòng, vì các kết quả của ông Daguerre hoàn toàn khác xa công việc của hội họa và về trong nhiều phương diện nghệ thuật, nhiếp ảnh không thể thay thế được hội họa".

Vì thế thời bấy giờ có người đã so sánh: Nếu như tôi muốn tìm một cái gì đó gần ngang với tác động mà phương pháp mới này tạo ra, thì tôi sẽ nói rằng nó gần giống như tác động của các bản khắc đồng hoặc các bản tranh khắc - nhất là các bản tranh khắc - Nhưng sự thực thì nó trội hơn cả.

Một ngày sau khi tờ "Gazette de France" đưa tin là ngày 7 tháng 1 năm 1839, tại phiên họp của Viện Hàn lâm Khoa học Pháp, viện sĩ Francois Arago, thư ký thường trực Viện Hàn lâm Khoa học Pháp đã trình trọng trình bày công trình khoa học này của Daguerre.

Bản báo cáo về cuộc họp của Viện Hàn lâm Khoa học

Pháp đã nhanh chóng được đăng tải ngay trên tạp chí "*Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Sciences*" (Tuần trình các phiên họp của Viện Hàn lâm Khoa học). Ngày 19 tháng 1 năm 1839, tờ "*Literary Gazette*" có uy tín ở thủ đô Paris cũng đăng tải bản báo cáo này qua bản dịch Anh ngữ. Tin tức về phát minh của Daguerre đến với nước Anh một cách bất ngờ và hết sức đột ngột, nhất là với William Fox Talbot (1800-1877), nhà khoa học tự nhiên, nhà toán học, thực vật học, nhà nghiên cứu ngôn ngữ và là nhà cổ ngữ học, người đã sáng chế ra chiếc máy ảnh và sáng tạo ra phương pháp làm ảnh Calo. Nhưng vì ông nghiên cứu hoàn toàn độc lập với Daguerre, ông đã phát hiện ra một kỹ thuật làm ảnh mà lúc đầu ông nhầm tưởng là trùng với kỹ thuật ảnh của người Pháp là N. Niepce. Sau này ông hồi tưởng lại rằng ông đã rơi vào một tình thế rất khó xử cực kỳ khác thường, mà trong các báo cáo hàng năm của giới khoa học hầu như chưa hề có trường hợp tương tự xảy ra. Ông đã vội vàng công bố các kết quả nghiên cứu của mình, đồng thời đòi công nhận phát minh của mình ra đời trước cả kết quả nghiên cứu của Daguerre. William Henry Fox Talbot, sinh năm 1800 tại Melbury, Wiltshire, Anh quốc đã thừa kế của bố mẹ để lại một khu trang trại đẹp ở Lacock Abbey, cách thành phố Bath không xa. Cũng giống như bao người trong giới quý tộc nông thôn thời bấy giờ, ông đã theo học trường Public School của Harrow và trường Đại học Tổng hợp Cambridge và năm 1826, ông đã nhận bằng Thạc sĩ khoa học tại đây. Trong

quá trình nghiên cứu khoa học, ông đã công bố nhiều công trình toán học, vật lý học có giá trị lớn và năm 1832, ông được bầu làm thành viên Hội Hoàng gia* (Royal Society), cơ quan Khoa học quan trọng nhất của nước Anh, là một tổ chức khoa học tương ứng với các Viện Hàn lâm của các nước như Pháp, Đức v.v...

Phát hiện của Fox Talbot về phương pháp chụp ảnh mới, đã xảy ra gần như ngẫu nhiên:

Vào một ngày đầu tháng 10 năm 1833, trên bờ hồ Comer xinh đẹp, ông đang loay hoay để tạo ra vài phác thảo với sự trợ giúp đặc lực của buồng chụp hình Wollaston, nói đúng hơn là ông đang thử tạo ra các phác thảo đó, nhưng đáng tiếc là chỉ thu được kết quả hết sức khiêm tốn. Và sau nhiều cố gắng vẫn không thành công, ông dẹp mọi dụng cụ khí tài sang một bên và đi đến kết luận rằng muốn sử dụng nó, thì chí ít phải hiểu biết đôi chút về hội họa, nhưng buồn thay, ông lại không có năng khiếu về bộ môn hội họa này. Sau đó, ông nghĩ tới việc thử làm lại với phương pháp mà Talbot đã từng thí nghiệm cách vài năm trước đây. Phương pháp này là dùng một "hộp tối" (Camera obscura) và chiếu hình các vật lên một tờ giấy can mờ đục, tờ giấy này được đặt trên một tấm kính đặt tại tiêu điểm của dụng cụ "hộp tối", hình ảnh tuyệt diệu của vật tạo thành trong khoảng khắc, nhưng chẳng mấy chốc biến mất. Trong quá trình làm thí nghiệm, Talbot nảy ra ý nghĩ sẽ thật là hay biết

* Giống như Viện Hàn lâm khoa học (Người biên soạn).

nhường nào, nếu người ta có một cách nào đó có thể làm cho hình ảnh tự nhiên của các vật này được ghi lại một cách lâu bền trên trang giấy!

Cũng trong mùa thu năm ấy (1833), khi Talbot trở lại Anh quốc, ông bắt tay ngay vào làm thí nghiệm. Ông nhúng một tờ giấy vào dung dịch muối ăn (Clorua Natri - NaCl) loãng, sau khi đã làm khô ông cho nhúng vào một dung dịch Nitrat bạc mạnh (AgNO_3). Các chất này phản ứng với nhau tạo nên trên mặt giấy một lớp clorua bạc (AgCl), một loại muối có khả năng bắt sáng mạnh, không tan trong nước. Trên tờ giấy đã được phủ một lớp muối Clorua bạc, Talbot đặt một chiếc lá, một cái lông vũ, một mẫu đăng-ten, rồi đưa tất cả ra ánh sáng trời. Ông nhận thấy tờ giấy đã tẩm chất cảm quang dần dần đen lại ở những chỗ không được bảo vệ trước ánh sáng do đồ vật nằm bên trên cản ánh sáng không cho lọt qua. Còn ở những vị trí có đặt đồ vật vẫn giữ nguyên màu trắng ban đầu của tờ giấy trong hình dạng của đồ vật. Như vậy trên tờ giấy cảm quang hình thành một hình bóng màu trắng (theo hình dáng của vật đặt) trên nền tối của tờ giấy bị đen lại. Ngày nay chúng ta gọi là bản âm.

Ngày 28 tháng 2 năm 1835, trong một quyển ghi chép, Talbot đã mô tả phương pháp để có thể tạo ra một bản dương từ một âm bản như sau:

"Trong phương pháp chụp hình hoặc đồ họa hình, nếu như dùng giấy trong suốt làm chất liệu cảm quang thì bức vẽ đầu tiên (tấm âm bản) có thể phục vụ cho việc tạo

ra bức thứ hai mà trên đó ánh sáng và bóng tối sẽ đảo ngược lại so với ban đầu (đương bản)"

Ông viết tiếp:

"Nhưng muốn điều đó xảy ra, tức làm được bản thứ hai từ bản thứ nhất, thì trước tiên là phải định được hình cho bản thứ nhất, tức là làm cho nó mất khả năng nhạy sáng đối với tác động của ánh sáng tiếp theo."

Để đạt được điều này, Talbot đem tờ giấy đã lộ sáng đồ vật nhúng vào trong một dung dịch muối ăn mạnh hoặc Iodua Kalium. Nhờ vậy, mà khả năng nhạy sáng của muối bạc yếu đi rất nhiều, nếu không muốn nói muối bạc đã mất khả năng nhạy sáng. Do đó muối bạc ít còn bị tác động tiếp theo. Tính chất nhạy sáng của các muối bạc thay đổi mạnh hay yếu phụ thuộc rất lớn vào phương pháp tạo ra chúng. Chẳng hạn nếu cho một dung dịch muối ăn mạnh vào một dung dịch Nitrat bạc yếu, thì Clorua bạc (AgCl) kết tủa, sẽ kém nhạy sáng hơn nhiều so với dung dịch muối ăn yếu cho vào một dung dịch Nitrat bạc mạnh, mặc dầu về cấu trúc hóa học thì chúng vẫn giống nhau.

Song kỹ thuật "định hình" của Talbot thật ra không được bền lâu. Vì vậy nhiều bức ảnh chụp trong thời gian tiến hành các thí nghiệm của ông đã bị phai mờ, thậm chí một số phai hoàn toàn, tới mức chỉ còn lại chữ ký của Talbot chứng tỏ tờ giấy mẫu trắng trước kia đã một thời hiện diện một bức tranh. Nhưng rõ ràng phương pháp của Talbot, ít ra cũng cố định được "bức họa tạo bằng ánh

sáng" trong một thời gian nào đó, để người ta có thể quan sát chúng vào ban ngày, và từ những tờ giấy bất sáng để tạo ra các dương bản.

Với thành công đó, Talbot chuyển sang áp dụng phát minh vào việc dùng "máy ảnh" (camera) để chụp các hình ảnh. Sau này khi hồi tưởng ông nói: *"Ông đã chế tạo chiếc máy chụp hình đầu tiên của mình từ một chiếc hộp rất to mà trong đó bức ảnh được tạo ra nhờ một ống kính được gắn vào một phía mặt đối diện. Nhưng sau thời gian lộ sáng khoảng một giờ vào một buổi chiều mùa hè nắng chói chang, người ta chỉ nhận ra được trên tờ giấy cảm quang các phần được lộ sáng đủ. Song nếu dùng loại hộp chụp nhỏ hơn có trang bị ống kính có đường kính tương đối lớn, ông đã đạt được kết quả rất khả quan thu được những bức ảnh khá tốt, nhưng hình quá nhỏ bé, do vậy người ta cho đây là tác phẩm của các chàng lùn (Liliput)".* Một trong các bức ảnh đó ngày nay còn được lưu giữ tại Bảo tàng Khoa học (Science Museum) của London, Anh quốc. Đó là một ảnh âm bản, hình vuông mỗi cạnh chưa đầy 2,5 cm, chụp một ngôi nhà có cánh cửa sổ song sắt ở Lacock Abbey. Talbot dán cẩn thận bức ảnh lên tờ giấy cactông và viết vào bên cạnh: *"Cửa sổ song sắt"*, chụp bằng "hộp tối" (Camera obscura) vào tháng 8 năm 1835. Với những loại "hộp tối" này ông đã chụp được khoảng 200 tấm. Talbot còn có hẳn một bộ sưu tập các loại "hộp tối chụp hình". Vợ ông thường gọi đó là

những chiếc bẫy chuột nhỏ - mà ông đặt sẵn ở Lacock Abbey trong những ngày hè trời nắng rực rỡ. Sau nửa giờ đồng hồ lộ sáng, ông viết: "*Tôi thu chúng lại và mở chúng trong buồng tối và thấy trong mỗi hộp tối chụp hình đã chụp được một bức ảnh tí hon của các vật mà tôi đã đặt hộp chụp hình (camera) trước chúng*".

Talbot tạm thời dừng các thí nghiệm lại, mặc dầu ông coi công cuộc nghiên cứu vẫn chưa thể kết thúc, nhưng vì ông phải bắt tay vào việc viết cuốn sách: *Hermes, hay là nghiên cứu về cổ điển và cổ học* (Hermes, or Classical and Antiquarian Research). Ông tin tưởng rằng vào một lúc nào đó sau này, khi có điều kiện, ông có thể hoàn thiện phương pháp đồ họa nhờ ánh sáng (chụp hình) của mình rồi trình lên Hội Hoàng gia. Không có gì phải vội vàng cả. Nhưng rồi bỗng nhiên phương pháp làm ảnh Daguerre được công bố và lúc này ông cảm thấy mình đã bỏ phí thời gian, công việc nghiên cứu đòi hỏi ông không một phút chậm trễ. Talbot vội vàng gửi các mẫu thử công trình của ông cho Viện Hoàng gia (Royal Institution) ở London, nơi mà trong một phiên họp thường lệ của Viện vào tối thứ sáu ngày 25 tháng 1 năm 1839, người ta cho các Viện sĩ xem các mẫu thí nghiệm chụp ảnh của Talbot. Trong số mẫu thử này gồm: Các nụ hoa và lá, một mẫu đăng ten, các hình ảnh chụp từ một bức tranh kính, một phong cảnh thành phố Venise được chụp lại từ một bản khắc đồng, một số bức ảnh chụp qua kính hiển vi dùng ánh sáng mặt trời, cụ thể là một mặt cắt tấm gỗ được phóng

đại nhiều lần nên người ta có thể nhận ra hai loại mao mạch: một loại rất nhỏ nhưng số lượng lại nhiều hơn loại kia - Một bức ảnh chụp qua kính hiển vi khác, trên đó người ta nhìn thấy rõ một màng mỏng của cánh côn trùng. Cuối cùng là các bức ảnh chụp các kiến trúc. Đó là ngôi nhà của Talbot ở thôn quê. Tất cả những tác phẩm đó được thể hiện vào mùa hè năm 1835.

Ngày 29 tháng 1 năm 1839, Talbot viết thư cùng nội dung gửi cho các Viện sĩ Viện Hàn lâm Arago, Biot và Humboldt, trong đó ông đòi hỏi công nhận thứ tự phát hiện của mình ra đời trước phát hiện của Daguerre *"về việc cố định các hình ảnh được tạo trong hộp tối chụp hình và việc định hình sau khi đã thu hình để có thể đưa chúng ra ánh sáng mặt trời mà không còn bị tác động tiếp."*

Ngày 31 tháng 1 năm 1839, bản báo cáo của Fox Talbot *"Về nghệ thuật đồ họa nhờ ánh sáng"* được trình bày trước Hội Hoàng gia Anh. Trong bản báo cáo này được trình bày một cách chung chung về các kết quả đạt được. Các chi tiết về kỹ thuật được mô tả một cách chính xác tuyệt vời đến mức mỗi người tự mình đều có thể thao tác các quy trình được trình bày trong bản báo cáo thứ hai và được đọc vào ngày 20 tháng 2 năm 1839.

Trong khi hai phương pháp của Daguerre và của Talbot còn đang được giữ bí mật thì nhà thiên văn học và nghiên cứu tự nhiên ông John F.W. Herchel (1738-1842) với lòng ham mê nghiên cứu và quyết tâm đặc biệt của

mình, ông bắt đầu tìm cách giải quyết vấn đề mà hai ông Daguerre và Talbot quan tâm. Trong cuốn nhật ký của mình, hiện được lưu giữ tại Bảo tàng Khoa học London, có đoạn: "Ngày 29 tháng 1 (năm 1839). Trong những ngày vừa qua đã làm các thí nghiệm, kể từ khi tôi nghe về bí mật của Daguerre và Fox Talbot đã đạt được cái gì đó tương tự.... Rốt cục công cuộc nghiên cứu cần ba thứ:

1- Các loại giấy rất nhạy sáng.

2- Máy chụp (Camera) thật hoàn hảo.

3- Phương tiện để ngăn chặn tác động tiếp theo của ánh sáng, sau khi đã hiện hình. Giống như Fox Talbot, ông làm cho giấy nhạy sáng bằng các loại muối bạc về máy chụp hình (Camera) của ông thì chưa có một tài liệu nào nói đến. Nhưng về phương pháp ngăn chặn "tác động tiếp theo của ánh sáng" đối với tờ giấy cảm quang đã hiện hình của ông, mang ý nghĩa thời đại rất lớn, mở ra một tương lai rạng rỡ cho nghệ thuật nhiếp ảnh sau này.

Ngay từ năm 1819, Herschel đã nhận thấy rằng Hyposulfit Natri ($\text{Na}_2\text{S}_2\text{O}_3$) hoàn tan các muối bạc. Năm 1839, trong báo cáo thí nghiệm thành công về việc định hình, các bức ảnh của mình với chất này, ông viết: "*Thí nghiệm dùng Hyposulfit Natri để ngăn tác động ánh sáng tiếp theo, bằng cách tôi dùng nó để rửa tất cả clorua bạc và các muối bạc khác. Các tờ giấy có phủ chất bắt sáng, một nửa cho bắt sáng, một nửa che sáng bằng một miếng các tông, sau khi đưa tất cả ra ánh sáng, tờ giấy ấy được nhúng vào dung dịch Hyposulfit Natri. Sau đó*

được rửa kỹ bằng nước lã, để thật khô và đưa tiếp ra ánh sáng. Ta thấy nửa đã tối vẫn tối màu sau mỗi lần lộ sáng, còn nửa trắng (phần được che tấm các tông) vẫn trắng. Như vậy vấn đề mà Daguerre rất quan tâm (vấn đề định hình) lẽ ra đã được giải quyết".

Ngày nay người ta gọi hóa chất này là Natrium-thiosulfat ($\text{Na}_2\text{S}_2\text{O}_3$), nhưng các nhà nhiếp ảnh nói chung vẫn gọi "Hypo".

Ngày 1 tháng 2 năm 1839, Fox Talbot đến thăm W.Herschel và Herschel cho Talbot xem kỹ thuật định hình mới của mình. Được sự đồng ý của Herschel, Talbot đã mô tả kỹ thuật đó trong một bài báo đăng tải trên tờ "Tuòng trình" (*Comptes Rendus*) của Viện Hàn lâm Khoa học Pháp. Daguerre ngay tức khắc tiếp nhận kỹ thuật đó. Và hầu như tất cả các phương pháp chụp ảnh về sau cũng đều vận dụng phát kiến của W.Herschel. Ngoài ra là một người rất uyên bác về ngôn ngữ Herschel đã đề xuất khái niệm "Photography" (chụp hình bằng ánh sáng), thay cho cách dùng từ chưa thật chính xác của Talbot "đồ họa bằng ánh sáng" và ông còn khẳng định các khái niệm "âm bản" (Negative) và "dương bản" (positive) thay cho "bản sao đảo nghịch" và "bản sao đảo nghịch lần hai". Các từ này về sau được truyền bá rộng rãi và được dùng thông dụng trong quảng đại quần chúng.

Chẳng bao lâu sau đó vật liệu và dụng cụ máy móc

dùng vào việc làm ảnh theo phương pháp Talbot xuất hiện ngày càng nhiều trên thị trường. Vào tháng 4 năm 1839, Công ty Ackerman (Ackerman & Co), một hãng buôn bán đồ dùng hội họa hàng đầu ở London và là nhà cung cấp mọi nhu cầu về mỹ thuật, đã tung ra tờ quảng cáo về một "hộp vẽ bằng ánh sáng" (Photogenic Drawing Box), thật ra nó không phải là máy chụp hình mà là một chiếc hộp trong đó đựng các hóa chất để làm giấy bất sáng và một cuốn hướng dẫn cách chế tạo các bản in đặt tiếp xúc.

Cũng tháng đó trên tờ "Tập san Khoa học" (Magazin of Science) công bố các phiên bản của ba đồ họa bất sáng, nhưng không phải trên giấy mà là trên gỗ sồi. Trên mặt tấm gỗ này người ta bôi lớp thuốc nhạy sáng theo phương pháp Talbot và sau đó được khắc bằng tay. Đó là ảnh bóng râm - ngày nay có lẽ gọi là ảnh quang đồ* (photogramme) - của một cây mùi chó (áethusa Cynapium), một chồi cây parnassia và một mẫu đăng ten. Ứng dụng mới này của kỹ thuật đã làm cho công việc của người họa sẽ vẽ trước cho nghệ nhân khắc trở nên không cần thiết nữa. Nhưng mãi cho tới thập kỷ 60 của thế kỷ XIX, kỹ thuật mới này vẫn chưa được áp dụng rộng rãi. Nhưng ngay sau đó, kỹ thuật "ảnh quang đồ" đã làm thay đổi cơ bản kỹ thuật khắc gỗ.

* Sau này vào những năm 1910 - 1920 được Man Ray khởi xướng lại và phát triển mạnh ông gọi loại ảnh này: Photo - Rayogram

Kỹ thuật Talbot được phát triển theo các biến tấu khác nhau. Phương án độc nhất vô nhị do ông Mungo Ponton, người Scotland nghĩ ra: thay vì dùng một muối bạc, chẳng hạn Clorua bạc (AgCl), ông dùng chất bicromat Kali (ngày nay được biết đến nhiều dưới tên gọi dicromat Kali) rẻ hơn nhiều để sản xuất giấy cảm quang. Các tinh thể màu da cam sáng của bicromat Kali bình thường thì tan trong nước. Nhưng khi đưa ra ánh sáng chúng ngả sang màu xám hơi nâu và không bị tan trong nước nữa. Bấy giờ Ponton chỉ bôi dung dịch bicromat Kali bão hòa lên giấy, làm khô dùng để làm "ảnh quang đồ". Hình dạng các đồ vật nằm trên giấy, trong thời gian lộ sáng dần dần hiện lên trong màu da cam trên nền nâu. Để định hình ảnh, Ponton chỉ còn một việc rửa phần không bắt sáng nằm dưới vật, tức là phần bicromat Kali có màu da cam. Phần này sẽ nhanh chóng hòa tan. Trong bản chỉ dẫn của Ponton về tính hòa tan khác nhau của bicromat Kali tùy theo mức độ tác động của ánh sáng nhiều hay ít, về sau tỏ ra cực kỳ quan trọng trong việc chế tạo các bản cảm quang cho ngành in.

Tại buổi giới thiệu phương pháp của mình trước Hội đồng Nghệ thuật Scotland vào ngày 25 tháng 5 năm 1839, Ponton đã dự báo ứng dụng các phương pháp này vào thực tiễn của đời sống xã hội. Vì vậy ông hy vọng là người ta có thể nhận ra rằng phương pháp của ông có thể có ích lợi thực tiễn lớn trong việc chế tạo các bản in thạch.

Trong tháng 5 năm 1839, Viện sĩ Arago mời

W.Herschel và các nhà khoa học khác có tên tuổi của nước Anh đến Paris để chứng kiến các kết quả nghiên cứu của Daguerre. Herschel quá cảm kích đã nói với Arago: *"Tôi muốn nói với ngài rằng ông Talbot chỉ làm ra được các thứ mờ nhạt như phủ sương mù nếu đem so với các tác phẩm bậc thầy của Daguerre. Sự khác nhau giữa các kết quả của hai người có khoảng cách rất lớn như mặt trăng với mặt trời. Trong thư Herschel gửi cho Talbot, ông đánh giá về "các tác phẩm bậc thầy" của Daguerre.*

"Hầu như không phóng đại khi nói rằng chúng đạt tới sự kỳ diệu. Chắc chắn là chúng vượt mức mà tôi hằng mong đợi một cách đúng đắn. Cả các bản khắc đồng nghệ thuật nhất, trung thành nhất cũng không thể nào đạt tốc độ phong phú, tinh tế của sự diễn đạt (của những bức ảnh bậc thầy này). Mỗi một gam sáng, gam tối được phản ánh với một sự mềm mại, uyển chuyển và chính xác vượt xa cả hội họa. Khoảng thời gian sáng tạo của ông ấy (Daguerre) cũng rất ngắn. Vào những ngày hừng trời chỉ cần vài ba phút là đủ để ông tạo ra bức ảnh tuyệt vời. Nói ngắn gọn nếu ông (Talbot) có vài ngày rỗi rãi thì tôi không có lời khuyên nào hay hơn với ông là: Hãy đến và mục sở thị. Mong ông thông cảm với sự xúc động thật sự này của tôi".

Nhân sự kiện này, Arago càng nỗ lực gấp bội nhằm tranh thủ được sự ủng hộ từ phía chính phủ Pháp đối với

Daguèrre và Niepce. Ngày 2 tháng 5 năm 1839, ông viết thư cho Bộ trưởng Bộ Nội vụ Pháp thông báo rằng người ta đang đề nghị với ông Daguerre và Isidore Niepce nên giao lại cho nhà nước quyền công bố các phát minh của họ và họ sẽ được nhận một khoản lợi tức được tính toán rộng rãi cho hết đời. Cả hai bên đối tác đã nhất trí đồng ý và một dự thảo luật đã được đưa ra để trình hai viện của Nghị viện.

Ngày 7 tháng 7 năm 1839, sáu tấm ảnh chụp trên tấm kim loại do Daguerre chế tạo được trưng bày tại Viện Dân biểu. Trong số báo ra ngày 13 tháng 7, tờ "Literary Gazette" đã viết về sự kiện này như sau:

"Đó là các quang cảnh ba đường phố Paris, nội thất xưởng nghệ thuật hội họa của ông Daguerre và một nhóm tượng bán thân ở bảo tàng cổ vật (Musée de Antique). Người ta không tiếc lời ngợi khen sự chính xác đến mức tuyệt vời trong việc thể hiện các chi tiết nhỏ nhất nhất của các quang cảnh đường phố và nhất là trong quang cảnh của Phố Pont Marie. Sự tác động ngẫu nhiên của mặt trời, làn gió thoảng qua với sự hiện diện sinh động của các con thuyền xuôi ngược, các hàng hóa ven sông, các vật mảnh mai nhất, những viên đá cuội lung linh đáy nước ở những mức độ trong suốt khác nhau do nước tạo nên - tất cả thấy được thể hiện với độ chính xác không thể ngờ tới. Sự sửng sốt của con người còn tăng lên nhiều khi người

ta dùng một kính lúp phóng đại còn phát hiện ra một lượng vô cùng lớn các chi tiết của cảnh vật li ti, với độ mịn tới mức con người dù dúi mắt có thị lực tốt nhất cũng không thể nhận thấy được, nhất là trong các tán lá của cây cối. Trong quang cảnh nội thất của xưởng vẽ nghệ thuật, thì tất cả các nếp gấp của phông màn và các hiệu ứng sáng tối do chúng tạo nên, được ghi lại với độ trung thực đáng kinh ngạc".

Sau khi nghe xong báo cáo của viện sĩ Arago, ngày 9 tháng 7 năm 1839, Viện Dân biểu Pháp thông qua bản đề trình với 237 phiếu thuận, 3 phiếu chống. Ngày 2 tháng 8 năm 1839, Daguerre bắt đầu trình diễn phương pháp của mình trước Viện Quý tộc. Cả viện này đều nhiệt liệt ủng hộ với 92 phiếu thuận và 4 phiếu chống. Bản đề trình và bản dự thảo luật được thông qua và có hiệu lực pháp lý với chữ ký của Vua Louis Philippe vào ngày 7 tháng 8 năm 1839.

Ngày 19 tháng 8 năm 1839, viện sĩ Arago được ủy nhiệm của chính phủ chính thức công bố phương pháp làm ảnh Daguerre và các chi tiết kỹ thuật trong một phiên họp liên tịch của Viện Hàn lâm Khoa học và Viện Hàn lâm Mỹ thuật tại tòa nhà của Viện Khoa học Pháp (Institut de France).

Một người chứng kiến phiên họp Mard Antoine Gaudin đã thuật lại: *"Rất nhiều người tò mò đổ xô đến ngôi nhà của Viện để chứng kiến phiên họp đáng ghi nhớ vào ngày 19 tháng 8 năm 1839, mà tại đây cuối cùng*

người ta công bố phương pháp làm ảnh Daguerre. Mặc dầu tôi đã đến đó trước hai giờ trước lúc khai mạc phiên họp, người ta đã không cho tôi cũng như những người khác vào phòng họp vì phòng họp đã quá chật ních người dự. Thế nên tôi cùng đám đông ngóng xem tất cả những gì đang xảy ra bên ngoài. Một lần có một ông vói về mặt phấn kích đi ra, người ta vây chặt lấy ông, hỏi ông dồn dập và ông trả lời vói về đây am hiểu kỹ thuật ảnh rằng chất "Bitume de Judée" và dầu Lavende là tất cả. Các câu hỏi cứ dồn dập tuôn ra, nhưng ông này cũng chẳng biết nhiều hơn, nên chúng tôi chẳng còn cách nào khác là nói về chất "Bitume de Judée" (chất hắc ín Do Thái) và dầu Lavende (dầu cây oải hương). Rồi chẳng mấy chốc sau đấy đám đông lại xúm quanh một người nữa mới bước ra. Ông này còn có vẻ phấn kích hơn ông trước. Ông thuật lại và không quên thêm bình luận rằng Iốt và thủy ngân là giải pháp... Cuối cùng phiên họp kết thúc, và mọi bí mật được giải đáp rõ ràng...

Sau đó ít hôm, các cửa hiệu buôn bán dụng cụ quang học, đẩy ắp các nhà nhiếp ảnh nghiệp dư, những người khao khát có được chiếc máy ảnh Daguerre. Và hầu như khắp mọi nơi trong thủ đô Paris người ta đặt các máy ảnh (camera) ở các cửa sổ của ngôi nhà mình. Ai cũng muốn giữ lại cái nhìn từ cửa sổ nhà mình và người nào khi chụp thử nghiệm lần đầu đã có được hình dáng của nóc nhà đối diện trên nền trời đã là người may mắn, hạnh phúc. Đặc biệt các ống khói nóc nhà làm các anh

chàng nhiếp ảnh nghiệp dư thích thú vô cùng, anh ta đếm đi đếm lại các viên ngói, các viên gạch của ống khói và rất đỗi ngạc nhiên là họ đã thấy cả những vệt vữa xây giữa các viên gạch. Nói tóm lại là kỹ thuật này mới tới mức mà khi chụp anh ta chỉ nhận được một kết quả tồi tàn nhất (do xử lý kỹ thuật chưa tốt) cũng mang lại cho anh ta niềm vui khôn xiết".

Nhân Viện Hàn lâm Khoa học Pháp công bố phương pháp làm ảnh của mình, Daguerre đã cho xuất bản cuốn sách nhỏ dày 97 trang: "*Lịch sử và mô tả quy trình làm ảnh theo phương pháp Daguerre và của Diorama*" (Historique et description du procédé du Daguerreotype et du Diorama). Cuốn sách được tái bản hơn 30 lần với số bản phát hành khổng lồ, đó là chưa kể đến những cuốn dịch ra ngoại ngữ do nước ngoài in và phát hành. Chỉ riêng danh sách số nơi xuất bản cũng đủ cho thấy kỹ thuật làm ảnh Daguerre lan rộng trên khắp hành tinh như thế nào. Không chỉ ở châu Âu mà sang tận châu Mỹ, châu Á - như Amsterdam, Barcelona, Berlin, Boston, Dublin, Edinburgh, Genua, Graz, Halle, Hamburg, Karlsruhe, Kopenhagen, Leipzig, London, Madrid, Neapel, New York, Paris, Philadelphia, Posen, Quedlinburg, Rom, St.Gallen, St.Petersburg, Stockholm, Stuttgart, Tokyo, Vacsa-va, Viena,...

Cuốn sách bao gồm bản báo cáo của viện sĩ Argo trước Viện Dân biểu, một bản trình bày qui trình lập pháp, một bản mô tả "phép đồ họa dùng ánh sáng mặt trời"

(Heliogravur) và bản thông tin chính xác về phương pháp làm ảnh Daguerre. Trong cuốn sách còn in một số minh họa theo đúng tỉ lệ của máy chụp hình và thiết bị in tráng phim ảnh, có kèm theo bản hướng dẫn rất đầy đủ và tỉ mỉ tới mức mỗi người đều có thể tự mình chế tạo ra một máy ảnh và ứng dụng các phương pháp một cách thành công mà không cần có người hướng dẫn nếu chỉ cần chú ý cẩn thận các hướng dẫn của Daguerre.

Daguerre đã ký một thỏa thuận với người anh rể Alphonse Giroux về việc sản xuất các máy ảnh và chế tạo phụ tùng. Ban đầu các máy ảnh được làm từ gỗ và được trang bị các thấu kính của các nhà cung cấp dụng cụ quang học Chevalier sản xuất. Chevalier, như trên đã trình bày, là một thợ mài kính quang học, người đã từng cung cấp thấu kính cho cả hai ông Niepce và Daguerre làm thí nghiệm trước đây. Ống kính máy ảnh ban đầu là loại ống kính đơn sắc (achromatic Objective) có tiêu cự 16 inch khoảng 36 cm, nó sẽ cho một lượng sáng lọt qua bằng độ mở $f/16$ như danh từ ngày nay vẫn gọi. Mỗi máy ảnh đều được đính một tấm biển nhỏ, trên đó ghi dòng chữ: *"Không bảo hành bất cứ máy nào không có chữ ký ông Daguerre và dấu của ông Giroux"*.

Ngay sau ngày công bố phương pháp làm ảnh Daguerre, máy ảnh Daguerre-Giroux đã được trình bày bán khắp thị trường Pháp và chẳng bao lâu cũng được xuất khẩu sang các nước khác với số lượng không ít.

Việc nước Pháp công bố phương pháp làm ảnh

Daguèrre và coi đó là thành tựu lớn của nước Pháp ở thế kỷ XIX. Rõ ràng vinh quang này thuộc về Louis Jacque Mandée Daguerre. Nhưng sự thực lịch sử cho thấy, trước Daguerre, Joseph Nicéphore Niepce vẫn là người đầu tiên trong lịch sử nhân loại đã phát minh ra kỹ thuật nhiếp ảnh. Tuy vậy chính phủ Pháp vẫn hạ thấp vai trò của Niepce trong phát minh này. Vì vậy Daguerre được Chính phủ Pháp cấp lợi tức chung thân là 6.000 Phrăng còn Isidore con trai của Nicéphore Niepce chỉ được 4.000 Phrăng.

Cùng lúc này, tại nước Anh Fox Talbot đã tìm ra phương pháp làm ảnh khác tiến bộ hơn, gọi là phương pháp calo (calotype). Hình âm thu được không phải trên tấm kim loại mà ở trên giấy phủ một lớp bột sáng. Một thời gian ngắn sau khi phương pháp làm ảnh Daguerre được công bố, tại Birmingham, Anh quốc, Fox Talbot tham dự một cuộc họp của Hiệp hội xúc tiến Khoa học toàn nước Anh. Ông mang theo và giới thiệu tại đó một bộ sưu tập đồ họa bột sáng. Ngày 26 tháng 8 năm 1839, ông trình bày trước các hội viên Hội xúc tiến Khoa học một báo cáo về *phương pháp làm ảnh Daguerre*. Trong báo cáo của mình, ông khẳng định là bản thân ông đã từ lâu nghiên cứu về tính nhạy sáng của Chlorua bạc, nhưng đã nhận ra khả năng nhạy sáng của chất này quá yếu đối với việc ghi hình, nên thời gian lộ sáng phải tính đến hàng giờ. Theo ông đánh giá thì đóng góp quan trọng nhất của Daguerre là nhận biết được tấm ảnh có độ nhạy

yếu, có thể tăng cường bằng cách xử lý với hơi thủy ngân.

Việc công bố phương pháp làm ảnh của Daguerre và Talbot đã đẩy lên một loạt những người khác đưa ra đòi hỏi phải coi phát hiện của họ là đầu tiên. Và chẳng ai chịu nhường ai. Trong đó những đòi hỏi có sức thuyết phục nhất là từ Brazil và Na Uy.

Hercules Florence, một người Pháp sinh sống ở Brazil, quả quyết rằng từ năm 1832 ông đã làm các bức ảnh chụp bằng máy chụp ảnh và các bản in tiếp xúc. Trong các cuốn nhật ký ghi chép của ông được làm từ giữa năm 1833 và năm 1837 đã mô tả đầy đủ, rõ ràng kỹ thuật làm ảnh của ông - và một điều làm mọi người chú ý hơn, ngay từ thời đó ông đã dùng khái niệm "nhiếp ảnh" (Photography). Các bản in bằng tiếp xúc của một bằng tốt nghiệp và của các nhãn lọ được phẩm do Florence làm ra trước năm 1837 hiện còn lưu giữ. Trái lại những bức ảnh do ông sáng tác bằng máy chụp ảnh do ông chế tác hầu như không còn giữ được gì.

Hans Thoger Winther, một nhà luật sư Na Uy, chủ một xưởng in bản thạch và là chủ một nhà xuất bản sách, đã khẳng định là năm 1826, ông đã nảy ra ý tưởng cố định hình ảnh trong hộp tối, nhờ các chất nhạy sáng và rằng ông đã thành công trong việc chế tạo các bức ảnh dương bản trực tiếp trước khi công bố phương pháp Daguerre. Tuy vậy, người ta vẫn chưa biết đầy đủ các thí nghiệm của ông.

Song người bất hạnh nhất trong số các nhà đi tiên

phong trong nhiếp ảnh lại là Hippolyte Bayard. một công chức Bộ Tài chính Pháp, người đã trưng bày 30 bức ảnh tại Paris vào ngày 14 tháng 7 năm 1839, trước khu công bố phương pháp làm ảnh Daguerre một tháng 5 ngày. Phương pháp của Bayard thật là độc đáo.

Ông đưa giấy tấm Clorua bạc ra ánh sáng cho đến khi nó đen lại. Rồi ông nhúng giấy đó vào một dung dịch Iodua Kali, để khô, ông đặt nó vào trong hộp tối chụp hình cho nó bắt sáng. Khi đó do tác dụng của ánh sáng, tờ giấy bị bạc mầu. Độ bạc mầu nhiều hay ít tùy thuộc vào cường độ ánh sáng. Bằng cách đó ông thu được các dương bản trực tiếp mà không phải in qua bản âm. Ông được một phiên bản độc nhất. Phiên bản đó ngày nay gọi là phim đảo dương (slide).

Trong không khí tung bừng, chào đón sự kiện công bố phương pháp làm ảnh Daguerre người ta hoàn toàn bỏ qua công trình của Bayard, một thành tựu có giá trị khoa học và nghệ thuật cao thời bấy giờ. Để bình luận về sự không may của mình, năm 1840 ông chụp một bức ảnh thể hiện chính ông như là một người đã chết. Bức ảnh bán khỏa thân đang tựa vào một bức tường. Ông viết vào mặt sau bức ảnh:

"Xác của người đàn ông mà các vị thấy ở mặt trước chính là thi thể của ông Bayard. Viện Hàn lâm Khoa học, Nhà Vua và tất cả những ai nhìn thấy bức ảnh này, đều tràn đầy sự thán phục chính như các vị hiện đang thán

phục chúng."

Mặc dù bản thân ông tự nhận thấy bức ảnh còn nhiều khiếm khuyết. Điều này mang lại cho Bayard một vinh dự lớn lao, nhưng không mang lại cho ông một xu nào! Vì chính phủ Pháp đã cho ông Daguerre quá nhiều, nên tuyên bố không thể làm gì được cho ông Bayard. Và con người bất hạnh này đã nhảy xuống sông tự tử!".

Nhưng may mắn thay ông Bayard vẫn còn sống và đã làm thêm được nhiều bức ảnh đẹp, trong đó ông dùng cả phương pháp Daguerre lẫn phương pháp Fox Talbot. Cả hai phương pháp đã được phát triển đến độ chín muồi và chiếm ưu thế trên khắp thế giới gần hai thập kỷ cuối cùng của thế kỷ XIX.

Chương III

Phương pháp Daguerre

Phương pháp chụp ảnh Daguerre lúc đầu có vẻ như hết sức phức tạp, và chính phủ Pháp giao cho Daguerre nhiệm vụ tổ chức các buổi giới thiệu công khai về phương pháp chụp ảnh của ông. Điều gây khó khăn trở ngại trước hết cho người dân Paris là giá cả quá đắt: 400 quan Pháp cho một chiếc máy ảnh và bộ đồ rửa ảnh, hơn nửa tháng lương của cán bộ công nhân viên nhà nước. Nếu người ta đem so sánh lợi tức mỗi năm của Daguerre mà chính phủ ưu đãi là 6.000 quan, tính trung bình mỗi tháng ông được hưởng 500 quan, thì mới thấy giá tiền một chiếc máy đắt đến nhường nào? Hơn nữa, mọi người còn ca thán rằng dụng cụ chụp hình này còn quá cồng kềnh. Với tính chất cạnh tranh của thương trường, chẳng bao lâu sau đó, trên thị trường đã xuất hiện nhiều loại máy ảnh gọn nhẹ hơn và rẻ hơn nhiều. Lúc đầu các tấm kim loại phủ chất cảm quang dùng cho các máy chụp hình này đều do thợ bạc chế tác, mà khuôn khổ của chúng, sau này trở thành các cỡ theo tiêu chuẩn quốc tế:

- Tấm nguyên khổ: 165x216mm bằng 6 1/2 x 8 1/2 inch
- Tấm nửa: 114 x 140mm bằng 4 1/2 x 5 1/2 inch
- Tấm một phần tư: 83 x 108 mm bằng 3 1/4 x 4 1/4 inch
- Tấm một phần sáu: 70 x 83 mm bằng 2 3/4 x 3 1/4 inch
- Tấm một phần chín: 51 x 64 mm bằng 2 x 2 1/2 inch

Đôi khi người ta còn dùng "khổ gấp đôi" hoặc "khổ đại". Tuy nhiên các loại khổ này hiếm khi được tiêu chuẩn hóa và cũng ít được sử dụng.

Các ảnh chụp đầu tiên theo phương pháp Daguerre chủ yếu là chụp kiến trúc, vì theo phương pháp Daguerre thì thời gian lộ sáng diễn ra rất lâu, tới mức người ta không thể chụp ảnh người, hoặc vật hay các vật thể thường di động. Phương pháp Daguerre buổi đầu chỉ có thể chụp kiến trúc hoặc tĩnh vật.

Vài ngày sau khi công bố phương pháp Daguerre vào ngày 19 tháng 8 năm 1839, trong tạp chí "*Kỹ thuật in bản đá*" (Lithographie) xuất hiện một bản in thạch được tạo theo một bức ảnh chụp theo phương pháp Daguerre. Bức ảnh đó chính là nhà thờ Đức Bà ở Paris. Tuy hãy còn đơn sơ, nhưng bức họa này cũng đã báo trước về một ứng dụng quan trọng của phát minh mới. Nó là một phương pháp để thay thế cho việc vẽ theo tự nhiên. Các bản sao của các bức ảnh chụp theo phương pháp Daguerre, in theo phương pháp in truyền thống vốn có, nhanh chóng

được mền mộ. Từ năm 1840 đến năm 1844, ở Paris xuất bản một loạt gồm 114 bức ảnh phong cảnh du lịch mang tiêu đề *"Những cuộc dạo chơi của những người theo phương pháp Daguerre"* (Excursions Daguerriennes). Nhiều bức ảnh chụp ở châu Âu, Trung Đông và ở Mỹ theo phương pháp Daguerre, được nhà xuất bản N.M.P. Lerebours ấn hành, được họa lại và được khắc lên bản đồng. Để thỏa mãn yêu cầu của công chúng chơi ảnh, những người không mấy thú vị về sự thiếu vắng hình bóng con người trong các bức ảnh làm theo phương pháp Daguerre, người ta cho thêm hình ảnh con người bằng cách vẽ bổ sung rất sáng tạo, và hợp lý với phong cách lãng mạn đáng yêu.

Trong số những người đầu tiên chụp ảnh theo phương pháp Daguerre (Daguerreotype) có ông Pierre Gustave Joly de Lotbinière người Canada. Ngay từ tháng 10 năm 1839, ông đã sang ở Hy Lạp và chụp nhiều cảnh vật của Akropolis ở thủ đô Aten. Bản khắc đồng được chế tác từ bức ảnh của ngôi đền, nằm trong tập *"cuộc dạo chơi của những người chụp theo phương pháp Daguerre"*, là một bức tranh gây kinh ngạc, đầy ánh sáng và cực kỳ giàu chi tiết với lối nhìn đặc biệt tân tiến. Joly de Lotbinière đi du ngoạn tiếp đến Syri, Ai Cập. Tại đây ông lại gặp một nhà nhiếp ảnh cũng chụp theo phương pháp Daguerre đang chụp ảnh cho Nhà xuất bản Lerebours theo hợp đồng đã thỏa thuận đôi bên. Đó là nhà nhiếp ảnh Frédéric Goupil

- Fesquet, người Pháp. Ông này đang đi du lịch sang Trung Đông với họa sĩ Horace Vernet* Joly de Lotbinière đã viết thư cho lãnh sự Pháp ở Cairo rằng: *"Chúng tôi thường xuyên chụp ảnh theo phương pháp Daguerre và hăng hái như những con hùm"*.

Joly giao kết Gouful-Fesquet và Horace Verne*. Họ cùng nhau dong thuyền buồm ngược dòng sông Nil trên một chiếc du thuyền Dahabije, để làm tập tư liệu đầu tiên về Ai Cập. Nhà xuất bản Lerebours giao nhiệm vụ cho H.L.Pattinson, người ở Newcastl-Upon - Jyne, nhiệm vụ chụp cho được ảnh thác Niagara. Có lẽ đây là bức phong cảnh thiên nhiên đầu tiên được mọi người ưa mến. Về thân thế sự nghiệp của Pattinson, chúng ta chỉ biết đôi chút theo lời ghi ngắn gọn về ông và kèm theo bức ảnh: Pattinson *"nhà nhiếp ảnh nghiệp dư xuất sắc chụp theo phương pháp Daguerre là một trong những người đầu tiên làm nghệ thuật này ở Mỹ"*. Một nhà nhiếp ảnh người Nga không rõ tên đã chụp được cảnh diện Kremli, Matxcova phủ đầy tuyết tuyết đẹp. Đáng tiếc đến nay người ta không lưu giữ được nhiều bức ảnh chụp theo phương pháp Daguerre trước đây và tên tuổi của những tác giả sáng tạo ra chúng. Chắc chắn những bức ảnh này

* **Horace Vernet** tên đầy đủ *Emile - Jean - Horace Vernet* (1789 - 1863) một trong những họa sĩ quân sự Pháp vẽ nhiều nhất, chuyên vẽ về triều đại Napoleon và vẽ các chiến trận.

đã bị các thợ khắc đồng, những người dựa vào những bức ảnh này để họa lại, phá hủy. Nhưng trong một số bức chạm đồng của tập *"Những cuộc dạo chơi của những người theo phương pháp Daguerre"* thì độ rõ nét, sắc màu tối sáng của các bức ảnh vẫn còn giữ được một cách khá tốt. Tạp chí "Edinburgh Review" số ra năm 1843 đã tỏ lời ca ngợi: *"các bức ảnh thực sự cho ta một ấn tượng thực về các địa danh và các di tích khác nhau vào một thời điểm nhất định và dưới ánh sáng mặt trời tại đó"*

Nhiều du khách cũng dùng chiếc "máy ảnh Daguerre" để chụp những cảnh mà họ thích thú. Trong thời gian làm một nhà ngoại giao Pháp ở Bogota, năm 1842, Nam tước Jean Baptiste Louis Gros đã chụp nhiều phong cảnh thủ đô của Columbia; sau này khi được bổ nhiệm làm đại sứ Pháp ở Hy Lạp, ông vẫn tiếp tục chụp ảnh theo phương pháp Daguerre (Daguerreotype) - Nhà khảo cổ học Joseph Philibert Girault de Prangey, từ năm 1842 đến năm 1844, chỉ trong vòng 2 năm ông đã chụp tại Trung Đông hơn 1.000 bức ảnh về các kiến trúc A Rập. Trong một chuyến đi du lịch để tìm hiểu các di tích cổ thời tiền Columbia ở Trung Mĩ, năm 1841, John Lloyd Stephens đã trang bị cho mình các loại máy ảnh Daguerre và những phụ tùng kèm theo, với hy vọng có thể bổ sung thêm kho tư liệu ảnh mà trước đây Frederick Catherwood đã chụp với máy Lucida. Đáng tiếc là Stephens không đạt được ý muốn.

Một nghịch lý là loại máy ảnh Daguerre (Daguer-

reotype) chỉ thích hợp với việc chụp các danh lam thắng cảnh, các loại kiến trúc, nhưng loại ảnh này công chúng không mấy ưa chuộng. Họ rất thất vọng về phát minh này và tỏ ra trách móc nhà phát minh vì không giữ được lời hứa khi công bố đầu tiên rằng phương pháp chụp ảnh Daguerre có thể chụp được ảnh chân dung. Điều nghi ngờ này được thể hiện rõ trong bài báo đăng tải trên tờ "Câu lạc bộ văn học" (Athenaeum) ở London ra ngày 26 tháng 10 năm 1839: *"Phát hiện của ông Daguerre đã gây ra sự tò mò và háo hức lớn trong công chúng ngay từ phút đầu tiên, nhưng giờ đây mọi người tỏ ra thờ ơ, ít quan tâm. Một trong những nguyên nhân là phát minh đã đăng ký bằng sáng chế ở Anh quốc, mặc dầu nhà nước Pháp đã tỏ ra hào phóng trong việc để mọi người trên toàn thế giới (à tout le monde) được sử dụng phương pháp Daguerre. Một lý do quan trọng khác nữa là đầu tiên phương pháp này rõ ràng không thỏa mãn nhu cầu của công chúng là chụp ảnh chân dung"*.

Vì chất nhạy sáng còn yếu, nên thời gian lộ sáng rất lâu, do đó bản thân ông Daguerre tỏ ra nghi ngờ khả năng rằng ông có thể thành công với phát minh của mình trong việc chụp ảnh chân dung. Chụp ảnh chân dung nói riêng, chụp đối tượng động nói chung đòi hỏi lộ sáng nhanh, tức chất bắt sáng có khả năng nhạy sáng mạnh. Chính vì điều này đã làm cho tạp chí châm biếm "Le Charivari" (tạp chí cười vớ) đề xuất trong số ra ngày 30 tháng 8 năm 1839: *"Ông muốn làm một bức chân dung"*

của vợ. Ông hãy xỏ đầu bà nhà vào một cổ áo giáp bằng sắt một lúc, để giữ được sự bất động cần thiết... Sau đó hãy hướng ống kính máy chụp về phía mặt bà và khi ông đã chụp xong bức chân dung, thì cuối cùng không nhìn thấy bà nhà trong ảnh, mà là con vệt của bà ấy hoặc là chiếc bình tưới nước hoặc một cái gì đó tồi tệ hơn"

Tháng 10 năm 1839, Alfred Donné trình lên viện Hàn lâm Khoa học Pháp bức chân dung của một phụ nữ với khuôn mặt xinh đẹp, xoa nhẹ phấn trắng. Nhưng có lẽ đã không thực sự thành công. Vì vào tháng 4 năm 1840, Jean Baptiste Francois Soleil, còn viết trong cuốn sách hướng dẫn chụp ảnh của mình là: *"đến nay chưa thực hiện được các hy vọng chụp ảnh chân dung... Tôi biết rằng đến nay chưa làm được bức chân dung nào mà người trong ảnh mở mắt và ở tư thế cũng như về mặt một cách tự nhiên thoải mái cả"*

Nhà họa sĩ và nhà phát minh người Mỹ Samuel F.B.Morse*, một trong những người đầu tiên sử dụng phương pháp chụp ảnh Daguerre ở Mỹ. Năm 1839, lần đầu tiên ông thử chụp chân dung tại New York. Trong tập hồi ký ông nhớ lại, vợ và con gái ông *"ngồi ngoài trời từ 10 đến 12 phút với đôi mắt nhắm dưới trời nắng chang chang"*. Ông cũng kể rằng bạn ông nhà doanh nghiệp

**Samuel Finley Bress Morse (1791-1872) ông sinh tại Charlestown bang Massachusetts, Mỹ là người đầu tiên nghĩ ra "ký hiệu Morse" trong công tác truyền tin. Ông còn là họa sĩ, học trò của West ở London từ 1811 - 1815.*

John William Draper đã chụp nhiều ảnh chân dung "cũng lộ sáng trong thời gian như thế". Alexander S. Wolcott và John Johnson đã quả quyết rằng tại New York trong tháng 10 năm 1839 họ đã chụp được các bức chân dung nghiêng (profil) với máy ảnh do họ tự tạo với một ống kính lắp gương lõm và họ đã đăng ký bản quyền. Thực tế những bức ảnh của họ trước hết chỉ là những bức ảnh rất nhỏ. Diện tích bức ảnh không quá 1 cm². Nhưng vài tháng sau họ đạt được cỡ ảnh 5 x 6,25 cm. Tiếp đó họ mở một hiệu ảnh. Hiệu ảnh này được tờ báo "Mặt trời" (Sun) xuất bản ở New York số ra ngày 4 tháng 3 năm 1840 gọi là "*Hiệu ảnh chụp theo phương pháp Daguerre đầu tiên cho ảnh chân dung*". Đầu năm 1840, một người thợ thiếc trẻ tên là Robert Cornelius mở một hiệu ảnh ở Philadelphia. Bởi ngay từ khi phương pháp Daguerre mới thâm nhập vào nước Mỹ, ông đã bắt đầu quan tâm đến nó. Năm 1839, trong một lần kể chuyện cho một nhà báo, anh nói rằng "*bức ảnh chân dung đầu tiên làm là một chân dung tự chụp. Chắc ông (nhà báo) nhận thấy là hình người không nằm ở giữa tấm hình. Đó là do chỉ có một mình tôi và chạy vội ra trước máy ảnh (vì không có vật chuẩn), nên khi làm xong bức ảnh tôi mới nhận ra là mình không ở giữa tấm ảnh*"

Năm 1841 tại London, Richard Beard đã mua một máy ảnh Wolcott sản xuất từ Mỹ và mở một hiệu ảnh công cộng. Đó là hiệu ảnh đầu tiên ở châu Âu. Nó được hưởng ứng rầm rộ và được nhiều người đến chụp.

Để tăng độ sáng, trong thời kỳ đầu chụp ảnh chân dung, người ta dùng những tấm gương lớn để hắt ánh nắng vào phòng chụp. Đối với người mẫu chân dung, rõ ràng biện pháp đó là một cực hình đối với họ, vì ánh sáng cực kỳ chói chang, mặc dầu trước khi chiếu lên mặt, nguồn sáng phản chiếu đã được lọc qua một dàn chai chứa chất Vitriol màu tím. Một trong những người mẫu là nạn nhân của việc chụp ảnh đã hồi tưởng lại: *"Ngồi đấy 8 phút, nắng chói vào mặt và nước mắt chảy ròng ròng xuống má trong khi thợ ảnh cầm chiếc đồng hồ thần nhiên thả bộ quanh phòng và theo dõi đồng hồ cứ năm giây đọc một lần, cho tới khi nước mắt tôi cạn khô"*

Tất nhiên khi mà các hành động dửng dưng cảm như vậy vẫn còn cần thiết cho việc chụp ảnh chân dung, thì thợ chụp ảnh ở các cửa hiệu không thể hy vọng kiếm được nhiều khách hàng. Điều đó nói lên rằng một yêu cầu cấp bách đòi hỏi phải có các cải tiến cơ bản về phương pháp chụp mà chủ yếu là chất liệu bất sáng. Nhưng bản thân ông Daguerre ít đóng góp vào việc hoàn thiện các phát minh của mình. Ngược lại sau vinh quang tột độ và được hưởng thụ tối đa (6.000 quan năm), ông say sưa lao vào cầm bút lông của một họa sĩ sân khấu để vẽ một khám thờ mang tính ảo mộng cho nhà thờ của Bry-sur-Marne. Cuối cùng ông qua đời tại làng này năm 1851. Hưởng thọ 73 tuổi.

Vào cuối năm 1840, người ta đã đạt được ba tiến bộ kỹ thuật cơ bản:

Một là: Năm 1840, Peter Friedrich Voigtländer người

Viên, Áo đã đưa ra thị trường một loại ống kính đã được cải tiến, nó có cường độ ánh sáng gấp 22 lần so với ống kính mà Daguerre đã dùng. Với độ sáng đó có thể tương đương với độ mở /3,6. Nhà thiết kế ống kính này là Joseph Max Petzwald, dựa trên gợi ý của Andreas von Ettingshausen, giáo sư toán lý trường Đại học tổng hợp Viên, người đã có mặt ở Paris lúc công bố phương pháp Daguerre và đã để công tìm hiểu về vấn đề này trực tiếp với ông Daguerre để đưa vào áp dụng ở nước Áo. Loại ống kính mới này lập tức được sử dụng rộng rãi ở châu Âu và Mỹ. Trong 10 năm đầu sản xuất đã bán ra thị trường hơn 8.000 sản phẩm, như vậy trung bình mỗi năm sản xuất được 800 ống kính. Trong lúc đó trên thị trường cũng bày bán nhan nhản những ống kính nhái lại như là "ống kính của Đức".

Hai là: Độ nhạy của các tấm bắt sáng cũng nâng lên bằng cách người ta phủ lên mặt tấm để đã phủ chất Iốt, một lớp halogen nữa. Tuy đã có nhiều người nảy ra ý tưởng này và cũng đã có nhiều người làm thử thí nghiệm. Nhưng có lẽ John Frederick Goddard, giảng viên bộ môn quang học và triết học tự nhiên tại Adelaide Gallery London là người đầu tiên công bố một phương pháp khả thi thực hiện được là: Sau khi xông hơi Iốt cho tấm để, người ta cho lặp lại quá trình phủ tiếp với chất brom hoặc brom kết hợp với clo. Chất xúc tác này - chất làm nhanh - (quickstuff), theo cách gọi của các nhà nhiếp ảnh theo phương pháp Daguerre, cùng với việc sử dụng ống

kính của Petzwald, bây giờ người ta có thể dễ dàng chụp được những tấm ảnh chân dung có thể chỉ lộ sáng trong vòng không đến một phút.

Năm 1841, George W. Proch, một nhà chế tạo dụng cụ làm ảnh và là nhà chụp ảnh theo phương pháp Daguerre, người Mỹ đã nhận xét với chất "xúc tác nhanh" (quickstuff), ông đã có thể giảm thời gian lộ sáng từ 4 phút xuống còn 25 giây.

Ba là: Nhờ nhúng vào dung dịch muối vàng mà nâng cao được vẻ đẹp của sắc màu trên các ảnh làm theo phương pháp Daguerre. Phát hiện này do công lao của một người Pháp tên là Hippolite Louis Fizeau. Sau khi tẩm kim loại làm để được nhúng vào dung dịch xút, người ta nung tấm để đặt ở vị trí nằm ngang trên một lò lửa và rót một dung dịch clorua vàng lên: "*Bức ảnh trở nên sáng màu hơn và sau một đến hai phút, bức ảnh sẽ rất sáng*". Trong báo cáo khoa học của mình, Fizeau viết nhận xét: "*Trong động tác này, bạc tan ra và vàng sẽ bám lên bạc và lên thủy ngân. Bạc kim loại vẫn làm nên các chi tiết tối của bức ảnh, nay lại được tiếp tục làm tối thêm một chút bởi lớp vàng mỏng phủ lên bên trên, do đó mà các bóng tối mạnh hơn. Còn thủy ngân ở dưới dạng các hạt li ti vô cùng bé nhỏ tạo nên các chi tiết sáng, thì trái lại, khi liên kết với vàng trở nên rần hơn và sáng bóng hơn. Do đó mà các chi tiết sáng của bức ảnh trở nên mạnh và không dễ gì làm mờ đi toàn bộ bức ảnh được*".

Phương pháp này còn có một ưu điểm lớn nữa là làm

cho bề mặt tấm để cảm quang, trở nên bền vững hơn.

Các cải tiến kỹ thuật này vừa được đưa ra thì hầu như khắp châu Âu và Mỹ các cửa hiệu ảnh chân dung mọc lên như nấm, mà người ta không tài nào ước tính được số lượng của chúng. Chủ nhân của các hiệu ảnh chân dung đó xuất thân từ đủ các loại nghề thủ công và nghề tự do: gần như ai cũng có thể tiếp thu kỹ thuật này chỉ trong vòng vài tuần lễ là đã có thể nhảy vào hành nghề và hái ra tiền - Hàng năm đã có một số lượng ảnh rất lớn chụp ra. Theo số liệu thống kê ghi nhận được ở bang Massachusetts, Mỹ, trong năm kinh doanh kết thúc vào ngày 1 tháng 6 năm 1855 đã sản xuất được một khối lượng ảnh là 403.626 chiếc theo phương pháp Daguerre. Riêng một hiệu ảnh nổi tiếng ở New York hàng ngày đã sản xuất được từ 300 đến 1.000 ảnh chân dung.

Mọi hạng người đều có thể đến đứng trước ống kính máy ảnh, không phân biệt giàu nghèo, sự hơn kém nhau về tài chính không còn trở thành vấn đề trở ngại lớn, vì lúc này chi phí cho việc chụp ảnh tương đối hạ. Các ông các bà nổi danh, các loại VIP... cũng như các công dân ít ai biết tới, thậm chí cả những người cùng đinh sống trong những ngôi nhà ổ chuột, mà bình thường ra có lẽ người ta đã quên họ từ lâu... nhưng tất cả đều có thể để lại những hình dáng, đường nét của mình trên tấm mạ bạc mà ông bác sĩ kiêm nhà văn Mỹ Oliver Wendell Holmes từng gọi là "*tấm gương biết ghi nhớ*".

Những người mẫu chân dung thường được chụp với phong nền đơn giản, thường là màu tối, đôi khi cũng

dùng mẫu sáng. Hiếm chụp với phong vẽ. Nguồn sáng chủ yếu là ánh sáng trời khuyếch tán. Ánh sáng dùng trong các phòng chụp là nguồn sáng trời lọt qua một ống thông đặt ở trần mái nhà, đôi khi dùng ánh sáng chiếu qua cửa sổ. Chân dung chụp phổ biến lúc bấy giờ là ba phần tư hoặc chụp đến đầu gối.

Các ảnh chân dung chụp theo phương pháp Daguerre tốt nhất, theo quan niệm lúc bấy giờ, là chân thật, có sức truyền cảm lớn. Loại ảnh này không cho phép tu sửa, ngoại trừ có thể tô màu nhẹ. Nhưng vẫn còn một trở ngại là thời gian lộ sáng (thời chụp) vẫn còn lâu. Vì vậy muốn chụp được ảnh chân dung theo phương pháp Daguerre, người được chụp phải sẵn sàng cộng tác với nhà chụp ảnh là phải tự mình không chỉ ngồi im bất động, không nhấp nháy mắt trong nửa phút mà trong thời gian đó phải có một tư thế tự nhiên, thoải mái. Đây là một điều khó khăn không phải bất cứ ai cũng làm được. Nếu trong thời chụp mà người động dậy, thì ảnh sẽ không nét và nếu không có một tư thế tự nhiên thoải mái thì ảnh chụp ra có vẻ khiên cưỡng, một bức ảnh như thế rõ ràng mang lại cho đối tượng chụp và người xem một cảm giác khó chịu.

Như chúng ta đã biết do khoa học kỹ thuật giữa thế kỷ XIX phát triển chưa cao, tỷ lệ tử vong của con người rất lớn, đặc biệt tỷ lệ chết ở lứa tuổi trẻ còn là cao nhất so với thế kỷ chúng ta, chính vì vậy nhu cầu chụp ảnh cho gia đình, chụp ảnh chân dung nhóm đòi hỏi nhiều. Vì thế

mà trong dân gian đã xuất hiện câu thơ:

"Hãy giữ bóng đen nơi vật chất biến đi

Hãy tự nhiên bắt chước cái tự nhiên đã tạo"

(Secure the shadow ere the substance fade

Let nature imitate what nature made)

được dùng làm câu quảng cáo. Và hầu như tất cả các thơ ảnh chụp theo phương pháp Daguerre đều tỏ ra sẵn lòng chụp các chân dung để lại cho đời sau. Các bức ảnh chụp theo phương pháp Daguerre (Daguerreotype) làm xong được bảo quản dưới một tấm kính bảo vệ đặt trong các hộp lót nhung, thoát tiên giống như những hộp da đựng các bức họa tí hon. Các hộp đựng ảnh ra đời sớm nhất được làm đơn giản. Mặt ngoài của hộp được trang trí các mẫu hình học hoặc mẫu hoa. Các hộp rẻ hơn làm bằng bìa cứng có trang trí hoa văn. Vào những năm 50 của thế kỷ XIX, ở Mỹ xuất hiện các loại hộp làm bằng chất nhân tạo là một hỗn hợp bột mặt cua, nhựa cánh kiến và chất màu nâu hoặc đen, được ép trong các khuôn thép. Loại hộp này được trang trí khá công phu, thường được trình bày mô phỏng một số tranh nổi tiếng như: "Washington qua vùng Delaware" của họa sĩ Emanuel Leutze hay các bản in thạch của Currier và Ives. Ở châu Âu những bức ảnh Daguerreotype được lồng vào khung kính. Nhiều bức ảnh được người chụp ký tên vào dưới ảnh, hoặc tên hiệu ảnh được ghi mặt trong của nắp hộp. Còn đại đa số các bức chân dung đều không ghi tác giả

* *George Washington* (1732 - 1799), *Tổng thống đầu tiên hai nhiệm kỳ của Hợp chúng Quốc Hoa Kỳ.*

chụp. Phần lớn các ảnh chân dung chụp theo phương pháp Daguerre đều phản ánh phong cách của một thời kỳ chứ không mang dấu ấn phong cách riêng của một tác giả nào. Ở những nơi thiếu thốn về thông tin, khi nhìn vào một bức ảnh ta khó lòng xác định được bức ảnh đó ra đời từ thời kỳ nào. Hiện tại chúng ta biết hàng trăm bức ảnh Daguerreotype có mang tên tác giả và hàng nghìn bức đang được lưu giữ, nhưng khó có thể nghiên cứu toàn bộ sáng tác của một tác giả cụ thể nào đó có tư liệu kèm theo.

Nhiều bức ảnh trong số các bức chân dung đẹp nhất của nước Pháp ra đời do bàn tay của Jean Baptiste Sabatier-Blot, một họa sĩ chuyên vẽ tranh cỡ nhỏ (mini), người trở thành học trò vừa là bạn của Daguerre. Bức ảnh chân dung nhà phát minh (Daguerre), do ông sáng tác là một trong những bức đẹp nhất xưa nay và các bức ảnh theo phương pháp Daguerre chụp gia đình ông là các bức ảnh hài hòa, gợi cảm với dáng vẻ và các chi tiết trong ảnh chứng tỏ một nhà họa sĩ có kinh nghiệm trong tạo hình, bố cục và đường nét rất chặt chẽ. Các bức Daguerreotype của các người mẫu khỏa thân, gọi là "hàn lâm" (académie) của những nhà chụp ảnh khác cũng rất được ưa chuộng và thường có một vẻ đẹp riêng, đầy quyền rũ.

Các nhà chụp ảnh theo phương pháp Daguerre ở Đức đặc biệt rất sôi động, nhất là ở Hamburg, những nhà nhiếp ảnh chân dung nổi tiếng hàng đầu của thành phố cảng là Ferdinand Stelzer, ông này mở một hiệu ảnh vào năm 1842 và Hermann Biow, người chuyên làm ảnh theo

phương pháp Daguerre khổ lớn và chân dung của những người nổi tiếng cùng thời như Alexander Humboldt. Ở Italia cũng có một loạt các nhà chụp ảnh theo phương pháp Daguerre. Tháng 11 năm 1839, nhà quang học Alessandro Duroni đã chụp một số phong cảnh thành phố Mailand với một bộ máy móc nhập từ Pháp, Lorenzo Suscipi và John Alexander Ellis chụp phong cảnh Roma vào năm 1840. Nhà họa sĩ Stefano Stampa, con ghẻ của Alessandro Manzoni, đã sáng tạo ra một bức chân dung khác thường. Đó là bức ảnh chụp người vợ của một nhà viết tiểu thuyết dang ngồi.

Các nhà chụp ảnh chân dung hàng đầu của Anh quốc là Richard Beard và Antoine Francois Claudet, người đã học được phương pháp ở Daguerre và có trong tay một giấy phép sử dụng bản quyền. Tiếp theo phải kể đến nhà nhiếp ảnh Jabez Edwin Mayall đã đến London từ Philadelphia.

Trong tất cả các nước, tiếp nhận phương pháp chụp ảnh Daguerre, thì Mỹ là nước tiếp nhận kỹ thuật đó một cách hào hứng, rầm rộ nhất và thực hành phương pháp này thành công nhất, đạt được nhiều thành tựu sớm nhất. Mùa thu năm 1839, ông Francois Gouraud, một người Pháp đến cư ngụ ở Mỹ đã mang theo một số ảnh chụp theo phương pháp Daguerre do chính Daguerre và ông chế tác và có nhiều ưu điểm hơn nhiều so với các công trình của Morse, Draper và của những người Mỹ đi tiên

phong khác trong nghệ ảnh. Gouraud đã trưng bày các bức ảnh này ở New York, Boston và ở Providence. Tại những nơi này, ông tổ chức những buổi trình diễn kỹ thuật với sự tham gia đông đảo khán giả. Ông cũng mở những khoa dạy tư và bán các máy chụp ảnh Daguerre và ông nhập từ Pháp.

Chẳng bao lâu, nền khoa học kỹ thuật Mỹ phát triển mạnh, đã đem lại nhiều cải tiến kỹ thuật rất có giá trị trong kỹ thuật ảnh. Chẳng hạn công việc đánh bóng các tấm kim loại để làm đế cảm quang, trước đây đánh bóng bằng tay rất vất vả và tốn nhiều công sức, mất nhiều thời gian, giờ đây đánh bóng bằng máy vừa nhanh chóng chất lượng cao, giá thành hạ. John Adams Whipple đã lắp đặt trong hiệu ảnh của mình ở Boston một máy nổ chạy bằng hơi nước, nó là một công cụ vừa dùng đánh bóng các tấm đế, vừa để đun nóng thủy ngân và dùng để chạy quạt cho khách ngồi chờ đợi được mát mẻ và một mặt trời mạ vàng di động lóe lên giữa những đám mây ở lối đi vào phía ngoài; Nhờ áp dụng kỹ thuật mạ điện mà lớp bạc trên các tấm đế được tăng cường và phủ đều, một phương pháp sau đó được nhập vào Pháp với tên gọi "Quy trình mạ của Mỹ". Các nhà chụp ảnh theo phương pháp Daguerre ở Mỹ đã đạt được những thành tựu lớn lao vì thế chẳng bao lâu họ đã được quốc tế thừa nhận. Khi Edward Anthony và đồng sự của ông gửi một vài ảnh chân dung mà họ chụp lại tranh ở phòng trưng bày tranh New York, cho Daguerre, trong một bức thư Daguerre đã phúc đáp: "Tôi

rất lấy làm vui mừng được bày tỏ rằng các bức chân dung chụp theo phương pháp Daguerre của các ngài đã mang lại cho tôi sự thỏa mãn lớn lao. Tôi cam đoan rằng về cách thể hiện các bức ảnh thuộc vào số những bức ảnh hoàn hảo nhất mà cá nhân tôi từng nhìn thấy.

Việc các nghệ nhân như các ngài ở nước ngoài tiếp tục phát triển phát minh của tôi thật là vinh hạnh đối với tôi”.

Năm 1848, Charles R. Meady đến thăm Daguerre và chụp bảy bức chân dung của nhà phát minh. Và tại cuộc triển lãm ảnh quốc tế năm 1851, tổ chức ở Cung Pha lê London, người Mỹ đã đoạt ba trong số 5 huy chương dành cho các ảnh theo phương pháp Daguerre. Horace Greenley, biên tập viên "Diễn đàn" (Tribune) New York, từ London ông viết "Đối với các bức ảnh chụp theo phương pháp Daguerre, có vẻ như được sắp đặt là chúng ta (người Mỹ) vượt trước thế giới cả về sự xuất sắc lẫn giá cả. Nước Anh đã không đưa ra được bức ảnh nào ngang hàng. Các nhà chụp ảnh theo phương pháp Daguerre của chúng ta đã gây được sự chú ý mạnh mẽ của công chúng ở đây”.

John Edwin Mayall đã sáng tạo ra một loạt ảnh cỡ đại (26x34cm) về Cung Pha lê và về cuộc triển lãm ảnh quốc tế tại đây. Trong số đó có 31 bức được in trong cuốn "Lịch sử và diễn mạo Cung Pha lê và cuộc triển lãm công nghệ thế giới" (History and Description of the Crystal Palace and the Exhibition of the World's Industry) của Tallis cùng với 42 hình ghi lại các ảnh chụp theo phương pháp

Daguèrre của Beard và 40 bức khác không ghi tên tác giả. Về điều này, nhà xuất bản John Jallis & Co. nhận xét: *"Để cho các nét chạm trổ, mô phỏng trung thực các đồ vật thực tế mà chúng thể hiện, nhà xuất bản đã không từ một chi phí và công sức nào để chụp tận nơi các đồ vật này bằng máy chụp Daguerre"*

Đến năm 1853, chỉ riêng ở thành phố New York đã có tới 86 triệu ảnh. Trong số những cửa hiệu lớn nhất, được công chúng mến mộ đến chụp nhiều nhất phải kể đến các cửa hiệu Mathew B.Brady, Martin, M.Lawrence và Jenemiah Gurney. Brady vốn là một nhà sản xuất các hộp túi da đựng đồ trang sức nữ, dụng nhạc cụ và đựng các loại tranh nhỏ (mini), đến năm 1844 đã chính thức khai trương một hiệu ảnh ở Broadway và ông bắt tay vào việc sưu tập một bộ chân dung của những nhân vật nổi tiếng đương đại của nước Mỹ (Gallery of Illustrious Americans). Năm 1850 ông cho xuất bản 12 bức chân dung dưới dạng in thạch bản do ông Franscois Agvinon thực hiện - Tất nhiên không phải tất cả các bức chân dung trong bộ sưu tập này là đều do chính Brady chụp. Sau nhiều năm hoạt động về chụp ảnh, Brady đã sở hữu ba hiệu ảnh: hai hiệu ở New York và một ở Boston. Dĩ nhiên ông chỉ là người quản lý điều hành và chỉ đạo kỹ thuật, việc chụp ảnh ông thuê nhiều thợ có tay nghề cao. Ngoài ra ông thường xuyên sưu tầm nhiều bức chân dung có giá trị ở các hiệu khác, bằng cách trao đổi hoặc mua. Những tư liệu này, ngày nay ta vẫn thấy thỉnh

thoảng xuất hiện một dòng chỉ dẫn: "Theo bức ảnh chụp phương pháp Daguerre của Brady" ở dưới những bức tranh khắc gỗ trong các tạp chí có ảnh của những năm 50 của thế kỷ XIX, hoặc dưới ảnh chân dung trong các cuốn sách viết về tiểu sử nhân vật, thường không ghi tên của người chụp mà là dấu hiệu của một cửa hiệu ảnh.

Tại Boston, Albert Sands Southworth và Josiah Johnson Hawes, cả hai đều là học trò của Gouraud, đã sáng tạo nhiều bức chân dung mang sắc thái khác xa những bức chân dung cứng đờ theo thói quen của đa số các đồng nghiệp của họ thời bấy giờ. Một hôm, Lemuel Shaw, chánh án toàn án tối cao bang Massachusetts đến cửa hiệu ảnh của họ, ngẫu nhiên ông đi vào đúng lúc tia nắng rơi nghiêng vào mặt ông, làm nổi lên trên gương mặt ông những nét xương xẩu của một vị chánh án khắc khổ nghiêm nghị, không một chút chần chừ, Southworth và Hawes đã nhanh chóng chớp thời cơ thu vào ống kính của mình hình ảnh của ông chánh án ở phút giây chính là ông. Họ còn chụp Lola, Montez trong tư thế dựa hờ vào một chiếc giá đỡ với một điếu thuốc lá hút dở trong tay có đi găng. Họ cũng mang máy ảnh vào phòng phẫu thuật của bệnh viện Massachusetts ở Boston để chụp cảnh dựng lại sự kiện lần đầu tiên sử dụng ete làm chất gây mê cho bệnh nhân khi mổ. Họ còn chụp cả một lớp học gồm nhiều bé trai và gái. Và trong một quảng cáo vào năm 1852, tự họ đã khuyếch trương: *"Một trong các đối tác kinh doanh là một nghệ sĩ tự tay thực hiện. Chúng tôi*

không bao giờ thuê các thợ chụp, nên mọi khách hàng đều được chúng tôi đích thân phục vụ. Tên của hàng ảnh chúng tôi là: "Phòng chụp ảnh nghệ thuật theo phương pháp Daguerre" (The Artists Daguerreotype Room) được pháp luật luật bảo hộ. Vì đây không phải là một công việc mang giá trị thấp hèn, nên chúng tôi không phải phí thời gian vào việc mặc cả giá cả và muốn qua đây xin thông báo chung rằng hiệu ảnh chúng tôi đặt ra giá cố định".

Giá cả ảnh của Southworth và Hawes thì lại phụ thuộc vào khổ ảnh. Năm 1850, họ tính 33 đô la cho một ảnh cỡ to và 8 đô la cho cỡ 1/4 lớn và với ba ảnh cỡ nhỏ là 2,5 đô la cho mỗi ảnh. Trong lúc đó hầu hết các hiệu ảnh đều ra giá 2 đô la cho một ảnh cỡ 1/6 ảnh lớn. Cuộc cạnh tranh trên thương trường đã nhanh chóng đẩy giá xuống liên tục: Có lúc người ta mời chào chụp ảnh với giá 50 cent, rồi 25 cent thậm chí tụt xuống 12,5 cent. Tiếp đó người ta còn chào mời "một kiểu chụp ăn hai" tức là chụp với loại máy ảnh có ống kính đúp.

Trong các cửa hàng ảnh chuyên nghiệp, lượng sản xuất ảnh hàng ngày được nâng lên rõ rệt từ 300 lên 500 và rồi đạt tới 1000 ảnh. Khách hàng vào tiệm chụp hình lần lượt mua vé sau đó được một thợ ảnh đưa vào vị trí chụp. Người thợ ảnh không bao giờ được rời khỏi máy. Một tấm để được "thợ đánh bóng" và "thợ mạ" đã chuẩn bị sẵn được lắp vào máy chụp. Sau khi tấm để đã được lộ sáng (được chụp), tấm đó được chuyển sang "thợ thủy ngân" tráng xong, chuyển đến "thợ mạ vàng" để nhuộm màu nhẹ. Chỉ một 1/4 giờ (khoảng 25 phút) khách hàng

dua vé và nhận bức ảnh của mình đã hoàn thành. Những bức ảnh chân dung được chụp và in trắng một cách vội vàng như vậy hiếm khi đạt được yêu cầu, nếu không muốn nói là xấu. Nhiều khách thất vọng, không muốn lấy ảnh nữa. Nhưng cũng có người quan tâm, thích thú, họ không tiếc tiền khi phải trả cho cửa hiệu.

Giờ đây ảnh chụp theo phương pháp Daguerre không chỉ có ảnh chân dung mà còn có cả ảnh kiến trúc, ảnh phong cảnh nông thôn, thành phố, núi non, sông nước thậm chí cả các sự kiện xảy ra hàng ngày trong đời sống xã hội cũng được ghi lại trên tấm kim loại mạ bạc. Charles Fontayne và William Southgate Porter đã chụp ba dặm mặt sông Cincinnati trên 8 tấm để cảm quang cỡ lớn nguyên. Các bức riêng rẽ được đặt nối tiếp nhau để thành bức ảnh toàn cảnh dài 1,5m đúng chính xác đến từng chi tiết nhỏ nhất. Một cảnh được mọi người ưa chuộng chụp nhất là San Francisco. Trong số những ảnh toàn cảnh (panorama) của thành phố này, có một bức ảnh gây ấn tượng mạnh nhất gồm 5 tấm ghép lại do William Shew chụp. Ông này từ Boston đến California năm 1850. Trên con đường biển, thời đó được coi là ngắn nhất đi vòng qua "Mũi Sừng" (Cap Horn), ông đã cho chuyển một hiệu ảnh trên chiếc xe đẩy - ông gọi đó là phòng trưng bày làm ảnh theo kiểu Daguerre của mình - về San Francisco, nơi ông đã chụp bức ảnh gây ấn tượng mạnh tại Portsmouth Square, ngay sau một trận hỏa hoạn lớn chưa từng có vào năm 1851. Trong số ảnh báo chí được chụp sớm nhất hiện còn giữ được có một loạt các

bức làm theo phương pháp Daguerre chụp các cối xay bột cháy của Oswego tại bang New York do George N. Barnard chụp vào năm 1853 cũng mang đến cho người xem những ấn tượng khó quên.

Ảnh chụp theo phương pháp Daguerre vào thời bấy giờ rất thông dụng phổ biến, nhưng nước ảnh không bền. Nó không thể nhân bản. Nó rất dễ dàng bị hỏng, mốc, nên phải được bảo quản trong hộp kín hoặc đóng khung lồng kính. Thêm nữa là giá còn quá đắt đối với người nghèo.

Năm 1856, tại cuộc triển lãm hàng năm của Hội Nhiếp ảnh London (Photographic Society of London) đã trưng bày 606 bức ảnh. Chỉ có ba trong số đó là ảnh chụp theo phương pháp Daguerre. Tại Mỹ phương pháp Daguerre còn tồn tại lâu hơn một chút, nhưng vào năm 1864 thì phương pháp chụp ảnh Daguerre và các thợ ảnh chụp theo phương pháp này không còn xuất hiện trong danh mục các ngành nghề ở San Francisco nữa.

Chương IV

Phương pháp Calo của Fox Talbot

Năm 1841, tại London, Anh quốc, William Henry Fox Talbot đã loan báo một bước cải tiến phương pháp "đồ họa bắt sáng" của mình. Ông gọi phương pháp mới là phương pháp CALO (Calotype) (Theo tiếng Hy Lạp: Calo là đẹp, typo là in).

Trước đây, khi làm thí nghiệm, ông đưa giấy đã lộ sáng ra ánh sáng cho tới khi hình ảnh vật hiện ra trên đó. Giờ đây ông có một phát hiện đáng ngạc nhiên: Chỉ với thời gian lộ sáng ngắn hơn rất nhiều, tính chất các muối bạc đã biến đổi tới mức có thể xử lý hóa học thêm để khử chúng thành bạc kim loại. Nguyên tắc làm hiện hình "ảnh ẩn" là cơ sở cho đại đa số các phương pháp làm ảnh sau này. Một tia sáng yếu có thể được tăng cường lên khá nhiều qua công đoạn hiện hình. Chỉ có ít nguyên tử được khử thành bạc nhờ tác dụng của ánh sáng, nhưng có hàng vạn nguyên tử tạo thành bạc qua việc hiện hình.

Để tạo một âm bản theo phương pháp calo, đầu tiên Talbot nhúng tờ giấy làm đế vào dung dịch Nitrat bạc (AgNO_3) và sau đó vào một dung dịch Iodua Kali. Ông

nhận ra rằng chất Iôđua bạc vốn tương đối không nhạy sáng nếu được hình thành như vậy, nhưng nó sẽ trở nên nhạy sáng mạnh hơn nếu ta bôi một hỗn hợp acid Galic và Nitrat bạc lên giấy, ông gọi hỗn hợp này là "*Galonitrat bạc*". Sau khi chôn sáng, giấy lại được nhúng vào trong dung dịch này và giờ đây nó tác dụng như là chất hiện hình vật lý và làm cho hình ảnh hiện lên. Để định hình ảnh này, đầu tiên Fox Talbot dùng Bromua Kali và sau đó dùng dung dịch Thiosulfat Natri đun nóng. Các phiên bản của bản âm này được ông chế trên giấy Clorua bạc nguyên thủy của mình.

Ngày 2 tháng 2 năm 1841, phát minh của Fox Talbot được Hội Hoàng gia cấp bằng sáng chế - Nhưng tám bằng đó chẳng mang lại cho Fox Talbot đồng lương nào và sự công nhận công trình của ông cũng rất hạn chế, trong lúc đó phát minh của Daguerre được nước Pháp công bố và đăng ký bằng sáng chế cho phát minh của mình ở nước Anh lại được nhận một năm lợi tức, thu được tiền từ việc bán các giấy phép ở Anh quốc, ngoài ra còn đạt được tiếng tăm trên thế giới. Talbot thấy những người khác kinh doanh nhiếp ảnh thu được kết quả rất lớn, nên ông cảm thấy mình có quyền đòi lệ phí bản quyền ở những người đang sử dụng kỹ thuật cải tiến của ông.

Trong những chuyến đi thường xuyên khắp Châu Âu và nước Anh, ông chụp rất nhiều ảnh có ngày ông chụp tới 20 bức. Ông gửi các âm bản về lại Lacock Abbey, nơi vợ ông, bà Constance và một người giúp việc tên là Nicolas Henneman, người mà Talbot đã có công huấn

luyện để trở thành người trợ lý đắc lực trong công việc nhiếp ảnh, chế ra các phiên bản từ bản âm - Theo các bức thư của Talbot, của vợ ông và của mẹ ông mà suy xét thì công việc làm ảnh của ông rất lớn. Mùa thu năm 1843, Fox Talbot mở một hiệu ảnh ở Reading và một phòng tối tráng rửa phim. Việc thành lập phương pháp làm ảnh Talbot (Talbotype Establishment) được giao Henneman chỉ đạo. Mỗi bản âm được kẹp vào khung cùng với giấy in ảnh đã tẩm Clorua bạc, đồng thời đưa toàn bộ ra phơi nắng trong một thời gian nhất định, từ vài phút cho tới một giờ hoặc lâu hơn. Cho tới khi hình ảnh hiện lên. Sau đó, phiên bản được ép ra từ âm bản được định hình xong, đem rửa nước thật sạch, làm khô. Lượng sản xuất ảnh ngày một tăng, có thể lên đến hàng nghìn bức, mà Talbot đã dùng để minh họa cho cuốn *"Cây bút chì của thiên nhiên"* (the Pencil of Nature). Cuốn sách này được nhà xuất bản Longman, Brown, Green & Longman, London ấn hành 6 đợt trong quãng thời gian từ tháng 6 năm 1844 đến tháng 4 năm 1846 - Cuốn sách chứa một bộ sưu tập gồm 24 bức ảnh làm theo phương pháp calo với một bản giới thiệu về lịch sử ra đời của phương pháp calo. Talbot nêu mục tiêu chính của cuốn sách là *"lấy một số tư liệu khởi đầu cho một phương pháp trước khi bắt đầu một thời đại mà chúng ta biết chắc chắn là không bao lâu nữa nó sẽ xảy đến và với tài năng của nước Anh sẽ đưa công việc đã khởi xướng tới độ chín muồi"*

Đa số các bức ảnh đều chụp về kiến trúc, dàn dựng tĩnh vật hoặc chụp lại các tác phẩm nghệ thuật. Đi kèm với mỗi bức ảnh là một hoặc hai trang viết giải thích bức

ảnh đó và cũng có đôi lúc đưa ra những lời tiên đoán sẽ thành hiện thực cho hàng thập kỷ về sau.

Các ảnh kiểu calo thú vị nhất là chụp các cảnh giản đơn ở Lacock Abbey: một chiếc thang cũ kỹ dựa vào một nhà kho xiêu vẹo; Một đụn cỏ khô; hay "Cánh cửa mở cho ta thấy một phòng tối bên trong, đằng trước dựng một cái chổi cùn, tựa vào thành cửa. Đó là bức ảnh mà bà mẹ của Talbot gọi là "Độc thoại của cái chổi". Về bức ảnh này Talbot viết: *"Trong hội họa Hà Lan có khá nhiều ví dụ về việc các đồ vật hàng ngày và rất quen thuộc có thể trở thành đề tài hấp dẫn cho việc ghi hình - Con mắt nhà họa sĩ thường dừng lại ở những thứ mà người thường không nhìn thấy, không phát hiện ra những cái gì đáng phải chú ý ở chúng - Chỉ một ánh nắng lóe lên vô tình, một bóng râm trên đường, một cây sồi già trơ cành xơ xác, hoặc một phiến đá phủ rêu phong cũng đủ khơi dậy trong tâm khảm nhà họa sĩ những dòng suy nghĩ, những cảm xúc dạt dào và cả sự tưởng tượng phong phú về hình ảnh".*

Qua mấy dòng suy ngẫm của Fox Talbot, khiến ta nhớ lại câu nói nổi tiếng đầy ý nghĩa của nhà mỹ học người Nga M.X.Kagan: *"Cái vĩ đại của người nghệ sĩ là biết phát hiện những cái vĩ đại trong cái bình thường"*

Mười một năm, sau những cố gắng vẽ không thành của mình ở hồ Comer, Fox Talbot nhận ra một điều:

"Hình như có một con đường (via regia) đến nghệ thuật vẽ. Và nếu một ngày nào đó khi người ta được biết

đến và tìm hiểu được tốt hơn, thì có lẽ người ta sẽ sẵn sàng dấn thân vào. Không ít các nhà nghiệp dư đã phải dẹp bút vẽ và trang bị cho mình các giải pháp hóa học cũng như máy chụp ảnh (camera obscura). Nhất là các nhà nghiệp dư - tất nhiên con số này không phải là ít - cảm thấy hội họa học khó vào và rất khó áp dụng các quy tắc của phép phối cảnh, cùng với sức ỳ và tính lười biếng, người ta muốn chọn một phương pháp giúp họ thoát khỏi sự khó khăn”.

Fox Talbot đã trình bày sự đơn giản trong phương pháp chụp ảnh của mình cho nhà khảo cổ học người Anh ngài Charles Fellow, người đã phát hiện ra di tích của Xanthos - thủ đô của Lykia - như sau: *”Tốt nhất người ta nên chuẩn bị giấy vào ban đêm dưới ánh sáng đèn nến để dùng nó vào hôm sau... Ngài hãy hình dung là trên đường đi, ngài bất ngờ gặp một vài di tích đồ nát mà ngài muốn ghi hình ảnh lại. Ngài hãy dựng máy ảnh lên, mở nắp ra lấy một tờ giấy đã chuẩn bị sẵn (đã được phủ lớp nhạy sáng), ngài cho lộ sáng trong khoảng thời gian mười phút, tất cả lại được gói ghém và ngài có thể yên tâm tiếp tục chuyến đi”.* Việc tráng rửa ảnh - Talbot nói tiếp - có thể để lùi lại vào buổi tối xử lý”.

David Octavius Hill và Robert Adamson đã gạt hái được thành công đầu tiên về mặt nghệ thuật cũng như về phương pháp calo (calotype). Hill sống ở Edinburgh, là một họa sĩ tài ba nổi tiếng ở đó. Ông còn là thư ký của Viện hàn lâm Hội họa Scotland (Scottish Academy of

Painting). Năm 1843, ông thực hiện một kế hoạch đồ sộ. Về một bức tranh tập thể của 457 người bao gồm cả đàn ông và phụ nữ đã tham gia vào buổi lễ khánh thành Nhà thờ Tự Do của Scotland ở Edinburgh (Free Church of Scotland). Theo lời khuyên của bạn ông là ngài David Brewster, người đã dày công nghiên cứu phương pháp Talbot - Phương pháp calo - ông đã dùng công cụ nhiếp ảnh để khắc họa các nét mặt của số đông nhiều người và nhận Robert Adamson làm cộng tác viên, ông này vừa mới mở một hiệu ảnh ở Edinburgh trước đó ít lâu. Hai người cộng tác với nhau đến năm 1848, khi Adamson qua đời ở tuổi 27. Công việc của hai người không chỉ bó hẹp ở việc tạo ra các công cụ trợ giúp cho việc vẽ bức tranh của Hill. Nhiều người mẫu chân dung đua nhau tìm đến hiệu chụp ảnh ngoài trời đặt trên đồi Calton, hoặc được đưa đi chụp ở các di tích thuộc dòng nghệ thuật Baroque* trên nghĩa trang Greyfriars. Trong số các bức ảnh chụp theo phương pháp calo đẹp nhất của Hill và Adamson vẫn còn có một vài chân dung mang dáng vẻ gò bó thiếu tự nhiên của những ngư dân đang đánh cá ở vùng Newhaven gần đó. Người ta ước tính Hill và Adamson đã chụp khoảng hơn 1500 âm bản chỉ trong một thời gian cộng tác ngắn ngủi của họ. Các bức ảnh chụp theo phương pháp calo

* *Baroque*: là một phong cách nghệ thuật khởi nguyên ở Italia vào giữa thế kỷ XVII

của họ được đem trưng bày, triển lãm nhiều nơi và được những người buôn bán đồ nghệ thuật bán riêng từng phiên bản (từng ảnh rời) hoặc bán cả tập album ảnh.

Hill và Adamson chụp những người mẫu của mình ngoài trời. Khi chụp trong bóng râm, họ dùng một gương lõm hỗ trợ làm tăng độ sáng của ánh sáng. Thời gian bắt sáng khoảng vài phút.

Xuất phát từ ý thức tôn trọng và làm thỏa mãn thị hiếu thẩm mỹ của công chúng chơi ảnh thời bấy giờ, nên khi chụp người mẫu hai ông rất chú ý tập trung vào những nét chính của người mẫu mà ở đó họ thấy trước hết là những phối hợp giữa các mảng tối, sáng để làm nổi bật đường nét gây gọi cảm nhất. Năm 1848, Hill viết:

"Bề mặt gồ ghề và cấu trúc không đều đặn của mặt tờ giấy là nguyên nhân chính làm cho ảnh làm theo phương pháp calo chất lượng kém ảnh làm theo phương pháp Daguerre về mặt thể hiện các chi tiết của vật chụp. Nhưng sức sống của bức ảnh chính là ở chỗ đó. Các bức ảnh này tác động như một tác phẩm không hoàn hảo của một con người, và nó không giống như tác phẩm hoàn hảo do chúa Trời tạo ra, vì nó bị giảm bớt đi rất nhiều".

Người ta sẽ không ngạc nhiên về ảnh hưởng của hội họa trong các bức ảnh của những người Scotland đi tiên phong này lại lớn đến như vậy. Nhà địa lý học Hugh Miller đã so sánh các chân dung họ chụp với các chân dung do họa sĩ Henri Raeburn* vẽ với những trang phục

sang trọng đầy nhung lụa rực rỡ của các bà các cô làm người ta gọi nhớ lại những bức tranh Hà Lan ở thế kỷ XVII. Nhưng điều đặc biệt gây ấn tượng lớn ở các bức ảnh làm theo phương pháp calo của Hill và Adamson là sự cao quý của chúng trong chiều sâu của sự cảm nhận và ở cách họ thể hiện tính cách cá nhân của những nhân vật trong ảnh. Vai trò của Adamson ở đây vượt xa vai trò của một thợ bấm máy bình thường, ông là một nghệ sĩ nhiếp ảnh có tâm hồn nghệ thuật. Vì thế sau khi Adamson qua đời, Hill dừng mọi công việc chụp ảnh cho tới khi ông tìm thấy một cộng sự mới. Nhưng các bức ảnh chụp về sau nghệ thuật kém xa các ảnh từ thời cộng tác với Adamson. Điều đó chứng tỏ rằng, nghệ thuật nhiếp ảnh không phải ai cũng đạt được thành công, mặc dầu rất am hiểu kỹ thuật ảnh. Mãi tới năm 1866, tức là 4 năm trước khi Hill mất, ông mới hoàn thành bức tranh sơn dầu vĩ đại của mình, cái đã đưa Hill đến với nghệ thuật nhiếp ảnh.

Tuy nhiên, kỹ thuật nhiếp ảnh calo không chỉ áp dụng cho thể loại ảnh chân dung mà còn dùng cho ảnh kiến trúc, ảnh phong cảnh, tĩnh vật v.v... Trên những lĩnh vực này, các nhà nhiếp ảnh nghiệp dư Anh đã đạt được những thành tựu đáng kể: Thomas Keith, một bác sĩ giải

* *Henry Raeburn (1756 - 1823), họa sĩ chân dung Scotland. Ông hoạt động chính ở Edinburgh. Một trong những bức tranh nổi tiếng của ông: "Cha Robert Walker trượt băng".*

phẫu nổi tiếng, đã chụp một loạt ảnh theo phương pháp calo rất xuất sắc về phong cảnh của Edinburgh. C.S.S. Dickins đã sáng tạo ra nhiều bức ảnh tĩnh vật trang trí nghệ thuật; John Shaw Smith, người xứ Dublin đi du lịch vùng Địa Trung Hải từ năm 1850 đến 1852 mang về hàng trăm âm bản.

Ở Pháp mặc dầu Fox Talbot đã được cấp bằng sáng chế, nhưng xem ra nó có vẻ chưa có hiệu lực. Phương pháp calo phổ biến rất rộng rãi ở Pháp đặc biệt là trong việc lập tư liệu về các di tích xây dựng do nhà nước tiến hành.

Phương pháp calo nguyên thủy của Fox Talbot được một người Pháp nghiên cứu đưa ra 2 cải tiến cơ bản:

Cải tiến thứ nhất là phủ một lớp sáp lên giấy làm âm bản trước khi phủ lớp dung dịch bất sáng. Trong tạp chí "Comptes Rendus" của Viện Hàn lâm Khoa học Pháp, phát hành năm 1851, Gustave Le Gray, một họa sĩ đã nhảy vào lĩnh vực nhiếp ảnh đã mô tả kỹ thuật này: "*Người ta dùng chiếc kẹp để dặt một tấm kim loại mỏng, to hơn tờ giấy định làm âm bản một chút, nằm ngang lên trên ngọn lửa đèn cồn. Người ta di chuyển một mẫu sáp lên trên tấm kim loại được đốt nóng, cho đến khi tấm kim loại phủ đều sáp. Sau đó ta đưa tờ giấy ép lên tấm kim loại. Tờ giấy phủ lớp sáp sẽ được làm khô ở giữa hai tờ giấy thấm. Tiếp đó nó được lần lượt nhúng vào dung dịch Iôđua Kali và Nitrat bạc để làm chất nhạy sáng. Le Gray nhận xét: "nếu trong quá trình lộ sáng có thiếu sót (như*

thiếu sáng) thì có thể điều chỉnh lại trong quá trình tráng rửa ảnh: Thật vậy nếu chụp một bức ảnh chỉ lộ sáng trong vòng 25 giây, thì thời gian hiện hình trong acide Gallic một ngày một đêm (24 giờ), trong khi nếu chụp một ảnh cho lộ sáng khoảng 15 phút cùng mô-típ đó, thì thời gian hiện hình chỉ trong vòng một giờ là đủ."

Cải tiến thứ hai đối với phương pháp làm ảnh calo nguyên thủy của Fox Talbot là cho phép sản xuất một số lượng ảnh lớn dùng cho in sách và anbum ảnh, vượt hơn cả lượng làm ra của cơ sở chụp ảnh theo phương pháp Talbot ở Reading (Talbotype Establishment in Reading) Louis Desiré Blanquart - Evrard người ở Lille đã phát triển một loại giấy sao chụp, mà nhờ đó có thể giảm thời gian lộ sáng khi làm ảnh xuống còn 6 giây dưới ánh nắng và còn 40 giây trong bóng râm. Bằng cách đó, trong một ngày người ta có thể sản xuất được 4.000 bức ảnh. Về màu sắc của tấm ảnh, khác với "sắc màu xanh đen đậm" mà Fox Talbot làm, ảnh của Blanquart-Evrard có màu xám khi ông lấy chúng ra khỏi dung dịch thiosulfat Natri (thuốc định hình), được ông dùng làm banh hãm hình.

Mùa hè năm 1851, trong số ra đầu tiên của tờ "In ảnh" (Imprimerie Photographique) do Blanquart-Evrard sáng lập đã cho đăng một tập anbum ảnh về kiến trúc và phong cảnh, in theo lối của các bản in thạch rất huyền diệu. Các bản in ảnh được dính lên giấy các tông mịn trông rất hấp dẫn. Tên tác phẩm được dập nổi chữ vàng. Thomas Sutton, người xuất bản tạp chí "Số tay nhiếp

ảnh" (photographic Notes). Trong số ra năm 1857 đã viết về tập ảnh này: "... Các tấm ảnh màu sắc rất bền, chúng không bị phai màu. Về phương diện nghệ thuật đó là những tác phẩm rất đẹp: mạnh mẽ mà không gây chói lóa như kính, và màu sắc nổi bật nhất khi quan sát dưới ánh đèn. Anbum này được nhiều người mua với một số lượng bán ra rất lớn. Và năm 1852 ông (Blanquart -Evrard) đứng trước sự cần thiết phải mở rộng cơ sở chụp ảnh của mình. Một tòa nhà lớn tựa như một nhà máy giờ đây được dựng lên trên khuôn viên của một lâu đài của một người bạn cách vùng Lille ba dặm.

Bản thân Blanquart Evrard là một người giàu có, đã giao công việc kinh doanh cho bạn, người có quan hệ khăng khít với xí nghiệp hóa chất và nhuộm. Người bạn này đã nhanh chóng làm chủ được các chi tiết sao chụp làm ảnh - Tại đây người ta mở lớp dạy kỹ thuật cho một đội ngũ người giúp việc gồm ba mươi hoặc bốn mươi người, thường là những cô gái trẻ. Mỗi cô sẽ được phân công làm trong một công đoạn nhất định. Việc sản xuất từ đây được bắt đầu với quy mô lớn"

Trong số các tác phẩm của Blanquart - Evrard được xuất bản, có những tác phẩm thuộc loại bậc thầy. Đó là những tác phẩm chụp ở "Ai Cập", Nubie, Palestin, Syrie" (theo Gide và J.Baudry, Paris 1852). Trong chuyến đi sang vùng Trung Đông, nhà văn Maxime Du Camp đã cùng với Gustave Flaubert* từ 1849 đến 1852, đã cho ra

tập sách ảnh gồm 122 bức chụp bằng âm bản. Nhà văn Du Camp đến với nhiếp ảnh như một nghệ sĩ nghiệp dư, đúng như ông viết trong tập "Souvenirs Littéraires" của mình rằng: *"Tôi đã nhận thấy trong các chuyến đi trước đây, tôi đã bỏ phí nhiều thời gian quý báu để cố gắng vẽ các công trình xây dựng và phong cảnh mà tôi muốn giữ lại làm kỷ niệm. Tôi vẽ chậm lại vừa không chính xác cho lắm... Tôi nhận ra rằng mình cần có một công cụ chuẩn xác để giúp tôi có thể ghi lại các ấn tượng của mình, nếu tôi muốn thể hiện lại chúng một cách chính xác".* Vì thế ông đã xin lời khuyên của Gustave Le Gray, ông này đã chuẩn bị cho Du Camp một ít giấy tấm sếp, chỉ còn khâu phủ chất nhạy sáng. Nhưng tiếc thay khi ông đến Ai Cập, ông ngạc nhiên, nhận thấy rằng các âm bản mang theo không thể dùng được nữa. Theo ông nghĩ là do nhiệt độ quá cao ở nước này. Tình cờ ông gặp một nhà nhiếp ảnh khác ở Cai Rô, thủ đô của Ai Cập, đó là Lagrange, người đang trên đường sang du lịch ở Ấn Độ. Nhà nhiếp ảnh này khuyên Du Camp nên nhúng giấy đã chuẩn bị sẵn vào một bể thứ hai gồm lòng trắng trứng và Iôđua Kali và sử dụng nó khi nó còn ướt, bởi dung dịch ướt có khả năng nhạy sáng. Kỹ thuật này mang lại kết quả khá mỹ mãn. Nhưng Du Camp hết sức phàn nàn, vì công việc khá phức tạp và lâu lắc, muốn làm được đòi hỏi phải

**Gustave Flaubert (1821- 1880) nhà văn Pháp chịu ảnh hưởng của trào lưu lãng mạn. Ông có nhiều tác phẩm nổi tiếng: "Tác phẩm đầu" (Premières oeuvres, 1832 - 1849).*

khéo tay. Hơn nữa để chụp được một bức ảnh, người ta mất thời gian khoảng 40 phút. Người mẫu hoặc đồ vật phải giữ ở thế bất động khoảng 2 phút dù đã dùng loại hóa chất mạnh và máy ảnh tốt có độ mở khá to.

Trong số ảnh đẹp nhất của Du Camp chụp ở Ai Cập phải kể đến bức ảnh đầu tiên chụp đền thờ Abu Simbel dựng trong núi đá, dưới thời Rames đệ nhị. Các bức tượng khổng lồ bị vùi sâu dưới các đống cát đỏ sộ, đến nỗi Du Camp đã phải vận động các thủy thủ của con tàu Dahabije - con tàu đang đưa ông đi ngược dòng sông Nil được 800 km - đào bới giúp ông để đưa chúng ra khỏi cát sa mạc, để ông có thể chụp ảnh chúng.

Năm 1854, nhà khảo cổ học và nhà nhiếp ảnh người Mỹ John B. Greene, người mà kết thúc sự nghiệp quá sớm bởi cái chết vào năm 1856, lúc ông vừa tròn 24 tuổi, đã sáng tác một chùm ảnh chụp theo phương pháp calo, giới thiệu các công trình kiến trúc cổ Ai Cập nằm giữa đôi bờ sông Nil đặc trưng đã tạo nên ở người xem một cảm giác về tính độc đáo của vùng sa mạc cổ sơ này.

Cùng năm 1854, Blanquart - Evrard, cũng công bố một tuyển tập các bức ảnh của ông trong tập album sông Nil: các di tích, phong cảnh, các khám phá nhiếp ảnh (*Le Nil: Monument, Paysages, exploration photographiques*). Hãng của ông cũng xuất bản một album, trong đó gồm phong cảnh các tòa nhà cổ kính của Jerusalem do Auguste Salzman chụp để lý giải cho học thuyết của nhà khảo cổ học người Pháp F. de Saulcy về việc xác định thời

gian của các công trình kiến trúc căn cứ vào kiểu kiến trúc của chúng. Do đó mà ảnh chụp theo phương pháp calo của Salzman đặt tất cả trọng tâm vào việc thể hiện cấu trúc bề mặt của vôi vữa xây và vật liệu gạch đá xây.

Ngoài ra Blanquart - Evrard còn công bố các bức ảnh của các tác giả Henri Le Secq và Charles Marville, cả hai trước đều là họa sĩ - giống như đa số các nhà chụp ảnh theo phương pháp calo của Pháp - giờ đây họ làm việc với tư cách nhà nhiếp ảnh cho Ủy ban Bảo tồn Di tích Lịch sử (Commission pour la Conservation des Monuments historiques) do Bộ Nội vụ Pháp lập ra. Căn cứ vào những bức ảnh do Le Secq chụp cổng nhà thờ lớn Reims, một nhà phê bình cho rằng: nghiên cứu trên ảnh chụp còn hay hơn là ở hiện trường, vì tại đó con người bị choáng ngợp bởi sự đồ sộ của công trình kiến trúc và bởi những chi tiết phức tạp khác.

Charles Marville, nhà họa sĩ chuyên minh họa sách trước khi đến với nghệ thuật nhiếp ảnh, đã tạo cho ảnh chụp của ông một sắc thái lãng mạn rất đáng yêu. Chẳng hạn khi ông chụp chiếc Cổng Đỏ (Porte Rouge) của nhà thờ Đức Bà, Paris (Notre Dame de Paris), ông cho vào đó một hình người, không chỉ nhằm mục đích cho thấy tương quan độ lớn giữa người và nhà thờ, để mọi người so sánh thấy được sự vĩ đại to lớn của nhà thờ mà còn đưa vào nhà thờ một tình cảm quyến luyến, nhớ nhung, luyến tiếc về một thời...

Charles Nègre chụp bạn ông là Le Secq ở cạnh một

trong các tháp của nhà thờ Đức Bà Paris bên cạnh đài phun nước do kiến trúc sư Viollet-le-Duc trong khi tu tạo nhà thờ đã xây thêm vào. Negre đã sử dụng một âm bản lớn hơn bình thường để chụp một số quang cảnh quanh nhà thờ lớn Chartres với khổ 74 x 53cm. Ngoài ra ông còn chụp một số phong cảnh rất đẹp tại vùng quê nơi sinh ra ông là Grasse ở miền Nam nước Pháp.

Sau một thời gian nỗ lực nghiên cứu để công bố rộng rãi phương pháp dương bản trực tiếp không thành công, Hippolyte Bayard quay sang tiếp nhận phương pháp calo do Fox Talbot phát minh và đã đạt được những thành công rực rỡ.

Tại Hoa Kỳ, phương pháp calo, chưa bao giờ được sử dụng rộng rãi. Các bức ảnh khá nhất chụp bằng âm bản giấy do Victor Prévost chụp. Ông là một người pháp đến New York làm nghề tô mẫu ảnh cho hiệu ảnh của Jeremiah Gurney. Các ảnh chụp về thành phố New York của Prévost chụp theo phương pháp calo vào năm 1854, là những bức ảnh thuộc loại chụp sớm nhất về thành phố này còn lưu giữ được đến ngày nay.

Hai người đi tiên phong trong phương pháp Daguerre ở Philadelphia là Frederick và William Langenheim đã thử sử dụng bằng sáng chế của Fox Talbot một cách rất kinh tế bằng cách bán các bản quyền. William đến thăm Fox Talbot vào năm 1849 ở Lacock Abbey và trả cho ông này 1.000 bảng Anh cho ông độc quyền ở Mỹ. Trong một tờ giới thiệu gửi đến các nhà nhiếp ảnh chụp theo phương

pháp Daguerre, ông và người em trai mình đã nhấn mạnh rằng: Các chân dung và các loại ảnh khác trên giấy "hoàn toàn không có chút độ bóng nào" và có thể nhân bản không hạn chế với chi phí rất thấp". Nhưng tiếc thay lời kêu gọi của họ không được công chúng Mỹ hưởng ứng nhiệt tình. Vì các kết quả ảnh chụp của họ không thể sánh được với các ảnh chụp theo phương pháp Daguerre cổ điển bóng loáng, cực nét, chi tiết đậm nhạt phong phú khiến công chúng Mỹ xúc động thật sự mỗi khi được nhìn ngắm bức ảnh. Kết quả họ đã bị thất bại - và cũng vì các nhà nhiếp ảnh Mỹ từ chối trả lệ phí bản quyền cho bất cứ ai ở nước Anh - trong lúc đó Talbot khẳng khăng đòi kiểm soát bản quyền của mình, nên đã trở thành một gánh nặng hầu như không thể chịu nổi đối với các nhà nhiếp ảnh. Talbot ra sức giám sát bản quyền của mình một cách quyết liệt, ông bám sát theo dõi bất cứ ai chụp ảnh theo phương pháp calo mà không trả cho ông lệ phí bản quyền 100 đến 150 bảng Anh mỗi năm. Các nhà nhiếp ảnh nghiệp dư và chuyên nghiệp cảm thấy bị cản trở và họ đã yêu cầu các cơ quan chức năng Anh can thiệp. Các vị Chủ tịch của Viện Hàn lâm Hoàng gia (Royal Academy) và Hội Hoàng gia cùng nhau kêu gọi Fox Talbot nói tay.

Trong bức thư đăng tải trên tờ "Thời báo" (Times) London số ra ngày 13 tháng 8 năm 1852, Talbot đồng ý từ bỏ việc kiểm soát đối với phát minh của mình trừ những cơ sở nào sử dụng phát minh của ông vào mục đích kinh doanh.

Trong khi đó một phương pháp mới để chế tạo bản âm được công bố công khai.

Năm 1849, G.Legrey (1820-1862), tìm ra phương pháp Colodion ướt. Ông dùng chất Colodion ướt phủ lên kính làm âm bản chụp với thời gian 20 giây trong râm. Nhưng chụp theo phương pháp này quả thực phức tạp vì bản âm để chụp chỉ được chế tạo ngay trước lúc lắp vào máy để chụp. Sau này Scott Archer (1813-1857) đã cải tiến colodion ướt, bằng cách tăng độ nhạy của bản âm, nên thời gian chụp trong phòng chỉ còn 2 đến 3 giây - Phương pháp colodion này không được bảo hộ qua bằng sáng chế. Do đó các nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp nghĩ rằng họ không phải trả tiền bản quyền nữa.

Trái lại Fox Talbot cho rằng bản thân phương pháp colodion mới này là một biến thể của phương pháp calo. nó hoàn toàn giống phương pháp calo, nó là một phương pháp âm bản - dương bản, mặc dầu tấm để không phải là giấy mà là kính, nhưng vẫn phải tráng rửa ảnh trong acide pyrogallic mà ông cho là giống như dung dịch "Gallonitrat bạc" của mình. Vì vậy ông kết luận rằng phương pháp colodion mới là một sự can thiệp thô bạo vào bản quyền của ông. Do đó ông đâm đơn kiện ông William Henry Sylvester, một nhà kinh doanh ảnh ở London với tên hiệu ảnh Martin Laroche. Vì ông này đã áp dụng phương pháp Colidion mới mà không có bản quyền của phương pháp calo của Fox Talbot. Fox Talbot đã đưa ông Sylvester ra tòa vào năm 1854.

Nhiều đồng nghiệp đã ra sức giúp đỡ Laroche. Bên bị cố gắng chỉ ra rằng thứ nhất về mặt lý; Fox Talbot không có quyền đòi hỏi đối với bằng sáng chế của ông và thứ hai là kể cả khi ông nêu ra đòi hỏi này một cách có lý thì phương pháp colodion mới khác xa phương pháp calo, nên ông cũng không thể coi phương pháp colodion mới là một sự can thiệp vào bản quyền của ông. Để bảo vệ lý lẽ thứ nhất người ta đưa ra các bằng chứng về việc Reverend Joseph Bancroft Reade đã sử dụng trước phát minh của Fox Talbot về phương pháp nhiếp ảnh có dung dịch acide Gallic (điều khẳng định này mãi sau này mới được chứng minh là sai). Do nội dung vụ án cực kỳ khó khăn về vấn đề hóa ảnh đã làm cho vị thẩm phán hết sức bối rối. Nên ông đã thú thật với hội đồng xét xử:

"Năm được vấn đề đã là khó khăn quá rồi, vì tôi không hiểu tí gì về lĩnh vực này... Đáng tiếc là tôi phải nói là đem qua tôi không hề chọn mất vì vụ này".

Tuy vậy, trong lúc ông đưa ra câu hỏi cũng chính là lời giải oan cho bên bị. Ông nói: "... Liệu acide Pyrogallic có phải là một hóa chất tương đương của Gallonitrat bạc hay không; kể cả khi nó khác ở chỗ nào đó về hình dạng, tác động với các hoạt chất khác và về thành phần? Nếu đúng, thì bị đơn có tội, nếu không thì rõ ràng anh ta vô tội".

Sau khi hội ý một tiếng đồng hồ, hội đồng xét xử tuyên một bản án gồm hai điểm:

Họ nhận định bị đơn vô tội. Nhưng họ cũng khẳng

định rằng Fox Talbot là người phát minh đầu tiên và thực sự của phương pháp calo - "*Theo nghĩa quyền sáng chế: ông là người đầu tiên đã đưa ra công khai phương pháp này*".

Trong một bức thư gửi cho vợ, Fox Talbot viết: "*Hội đồng xét xử ít hiểu vấn đề và dựa vào ý thẩm phán, mà thẩm phán lại phạm những sai sót khủng khiếp. Vì thế chúng ta không thể bằng lòng chấp nhận được.*"

Tuy vậy, Fox Talbot không đẩy vấn đề đi xa hơn nữa. Ông quay về tập trung hoàn thiện một phương pháp cơ quang để tái tạo các bức ảnh. Phương pháp này được ông đăng ký bằng sáng chế vào năm 1852 (xem tiếp ở chương 14).

Khi Fox Talbot qua đời năm 1877, lúc ông đang dịch tài liệu từ tiếng Assyria. Việc công bố về phát minh phương pháp âm bản - dương bản không được đăng trên tạp chí nhiếp ảnh mà đăng trên tạp chí "Văn kiện" (Transaction) của Hội Khảo cổ học Kinh thánh.

Chương 7

Mối quan hệ giữa nhiếp ảnh và nghệ thuật tạo hình

Từ xa xưa, người ta cho rằng chỉ có bàn tay con người mới có khả năng biểu hiện lên mặt đá, kim loại, vải gai hoặc tờ giấy... những gì mà mắt người nhìn thấy. Nhận thức đó tồn tại cho tới khi phát minh ra dụng cụ ghi hình bằng cơ khí - chiếc máy ảnh - cách nay vừa tròn 160 năm, ngày mà Viện Hàn lâm Khoa học Pháp công bố phương pháp làm ảnh Daguerre, 1839 (Daguerrotype). "Những bức vẽ bằng ánh sáng" đầu tiên của loài người đã gây nên một ấn tượng lạ lùng, và cũng từ đây nổ ra một cuộc tranh luận khá sôi nổi và dai dẳng; về vai trò vị trí của nhiếp ảnh trong các ngành nghệ thuật tạo hình. Người thì chê bai hết mức, kẻ ngợi ca không tiếc lời.

Ngay từ lúc phương pháp Daguerre vừa công bố, sau một thời gian tìm hiểu, nhà họa sĩ cổ điển Pháp Paul Delaroche* đã vội kêu lên: "*Hội họa đã chết từ hôm nay*".

* **Paul Delaroche** (1797- 1856), họa sĩ cổ điển Pháp một trong những họa trò giỏi của Cros, ông được công chúng Paris mến mộ vì những bức tranh lịch sử. Những bức tranh này mang phong vị lãng mạn.

Cuộc tranh luận nổ ra lúc lắng xuống, lúc bùng lên, tưởng như không bao giờ dứt. Song điều đó nói lên sự quan tâm của công luận xã hội, của quần chúng đối với nền nghệ thuật non trẻ này. Mặt khác nó cũng nói lên mối tương đồng giữa nhiếp ảnh và hội họa, đều có cùng một phương pháp thể hiện của không gian ba chiều thành không gian hai chiều trên mặt phẳng. Nếu có khác chẳng trước hết là phương tiện thể hiện. Một bên là chiếc "bút lông", một bên là chiếc máy ảnh.

Trong cuộc tranh luận đó, họa sĩ Paul Delaroché, là người đầu tiên lên tiếng về cuộc thi đua không tránh khỏi, thậm chí còn "cạnh tranh", giữa phát minh mới này với các ngành nghệ thuật đã được thừa nhận. Các ông thợ khắc những người độc quyền tái hiện các bức tranh và các công trình nghệ thuật thời bấy giờ - đặc biệt hoang mang lo sợ phải bỏ nghề. Nhiều văn nghệ sĩ thuộc nhiều xu hướng khác nhau, trong đó có nhà thơ lãng mạn Pháp Lamartine* đều chú ý đến phương pháp làm ảnh Daguerre. Người ta đều cho rằng nhiếp ảnh "đe dọa" trực tiếp nghề khắc.

Rõ ràng ngay từ buổi đầu ấy, nhiếp ảnh - một hệ quả của ánh sáng - đã bị người ta cự tuyệt không công nhận vị trí tất yếu của nó và không thừa nhận nó là một bộ

* *Alphonse de Lamartine* (1790 - 1869), nhà thơ lãng mạn Pháp, có cảm tình với cuộc cách mạng tư sản Pháp 1789.

môn nghệ thuật. Trong một bài luận văn về nghệ thuật, người ta không ngớt bài bác rằng "Ảnh không thể nào truyền đạt thành công vẻ đẹp cao nhất của tác phẩm nghệ thuật của tâm hồn, tư tưởng, tình cảm người nghệ sĩ".

Nhưng khi kỹ thuật chụp ảnh bằng phim kính và in ảnh lên giấy đã thực sự bước vào đời sống xã hội và sau khi xuất hiện các phương pháp sao lại ảnh, tranh bằng quang năng, cơ khí để đưa vào sách, tạp chí, các ấn phẩm mỹ thuật thay thế cho bản khắc, đồng thời ảnh chân dung bắt đầu phổ cập thay thế cho tranh truyền thần, thì nhiều người đại biểu cho "nghệ thuật cao siêu" thực sự lo ngại rằng "nghệ thuật bằng máy móc" mới mẻ này sẽ tiến xa hơn người ta tưởng. Họ cho rằng "nhiếp ảnh là cái gương, phản chiếu tự nhiên" không hơn không kém, nó tiếp thụ các hiệu ứng quang học, tức là những thứ làm cho cái gương - một chế phẩm công nghiệp giản dị - giàu óc tưởng tượng đến kinh ngạc. Thậm chí người ta còn ví nhiếp ảnh với hội họa cũng giống như người chơi nhạc rong ngoài phố với nhà soạn nhạc thiên tài Beethoven* hay Mozart**. Nụ cười hơn, có người gán cho nhiếp ảnh là một chiếc đàn dương cầm lần lượt phát ra những âm thanh khi thì thô thiển, lộn xộn, khi thì êm ái dịu dàng. Nhưng cái âm thanh đó không phải phát ra từ tâm hồn

* **Beethoven** tên đầy đủ: Ludwig Van Beethoven (1770 - 1827) nhà soạn nhạc nổi danh người Đức

** **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756 - 1791), nhà soạn nhạc thiên tài người Áo

con người mà từ các hiện tượng tự nhiên, từ máy móc...

Thật ra những lời nhận xét đó hoàn toàn sai lầm, chúng tỏ sự hiểu biết của họ về nhiếp ảnh quá nghèo nàn ít ỏi. Bởi ngay từ buổi bình minh của mình, nghệ thuật nhiếp ảnh chẳng những không lấn át các nghệ thuật khác mà còn góp phần làm cho nghệ thuật khác thêm phong phú, sáng tạo, ngày càng phát triển. Đồng thời dần dần nhiếp ảnh cũng xua đuổi ra khỏi lĩnh vực của mình hững "ký sinh trùng" nghệ thuật làm tổn hại đến cái đẹp kiêu diễm trước con mắt công chúng. Mặt khác ngày càng ra sức khai thác kinh nghiệm của nghệ thuật hội họa, tìm cách sử dụng thành tựu của hội họa để làm phong phú hơn cho nghệ thuật của mình.

Điều này thể hiện rõ trong quan điểm của nhà phê bình nghệ thuật người Anh ở bài "Bàn về nghệ thuật nhiếp ảnh" (On Art - Photography) ra vào năm 1861: *"Cho đến nay nhiếp ảnh nói chung tự làm hài lòng với việc diễn tả sự thật. Nhưng phải chăng không thể mở rộng khoảng không gian hoạt động của nó? Và liệu nó có thể phân đấu theo hướng mô tả cái đẹp?"*

Thực ra các nhà nhiếp ảnh chân chính không hề đặt nhiệm vụ cho mình sao chép hiện thực, mà nhiệm vụ này được giao cho nhiếp ảnh dịch vụ và một phần cho nhiếp ảnh khoa học. Sẽ thật phi lý nếu cho rằng vì "cái dụng cụ quang học - chiếc máy ảnh" mà không thể sáng tạo nghệ thuật được và không thể làm được các nhiệm vụ phức tạp

như miêu tả tính cách và tâm lý nhân vật. Các nghệ sĩ có tài trên thế giới luôn luôn đề ra cho mình nhiệm vụ bức thiết hàng đầu là diễn đạt tính cách và tâm hồn con người chứ không phải chỉ phản ánh hình hài bề ngoài như người ta vẫn bài bác.

Nhưng như chúng ta đã biết, trong thời kỳ đầu điều kiện kỹ thuật chưa đáp ứng được yêu cầu nghệ thuật, thì nhiếp ảnh còn phải chịu ảnh hưởng nặng nề của nghệ thuật tạo hình. Các hình thức xây dựng hình ảnh không thoát khỏi sự vay mượn, kinh nghiệm truyền thống của hội họa, từ bố cục, cách sắp xếp trang phục cho đối tượng, đường nét, tư thế đến cách chiếu sáng, chọn bối cảnh, màu sắc. Vì thế người ta vẫn chưa tìm thấy trong ảnh dấu hiệu của sự khái quát hình tượng - một đặc trưng vốn có, không thể thiếu của nghệ thuật.

Nhiều nhà nhiếp ảnh trong quá trình sáng tạo, đã thử sức với việc diễn tả theo lối ẩn dụ, bằng nhiếp ảnh. Năm 1843, John Edwin Mayall, người Philadelphia, Mỹ làm mười bức ảnh theo phương pháp Daguerre, minh họa cho "Lời cầu chúa Trời". Khi người ta đem những bức ảnh này trưng bày ở London. Vài năm sau đó, những bức ảnh này được các tạp chí nghệ thuật Anh đón nhận nồng nhiệt. Năm 1848, ông sáng tác sáu tấm ảnh minh họa lại bài thơ "Giấc mơ của những người lính" (Soldier's Dream) của nhà thơ Thomas Campbell. Tại triển lãm ảnh quốc tế năm 1851 ở Cung Pha lê London, các nhà

chụp ảnh theo phương pháp Daguerre của Mỹ cũng trưng bày các bức ảnh mang tính biểu tượng (Allegoric): Martin M. Lawrence trưng bày một bức ảnh khổ 33x43cm chụp ba người mẫu. Một người nhìn về bên trái, một người nhìn thẳng ra phía trước và một người nhìn sang phải, với dòng chú thích: "Quá khứ, hiện tại và tương lai". Từ bức tranh nhỏ "Giờ giấc" (the Hours) của Edward Green Malbone đã gợi ý cho ông sáng tác bức ảnh này. Bức ảnh này nằm trong loạt ảnh làm theo phương pháp Daguerre, nhờ đó mà Lawrence nhận được một huy chương. Nhưng người làm ra nó chính là người thợ chụp ảnh của ông là Gabriel Harrison, người mà về sau đã than phiền trong bức thư gửi cho tờ "Diễn đàn" (Tribune) của New York: "*Tại sao người ta không ghi tên người trực tiếp chụp ra bức ảnh đó*".

Theo lời bạn bè của hai nhà nhiếp ảnh có tiếng Hill Adamson rằng trong số ảnh của họ có nhiều bức ảnh theo phương pháp calo được thể hiện lại theo những đoạn nhất định các cuốn tiểu thuyết của Walter Scott*. Nhìn những bức ảnh này ta thấy rõ ở các trang bị kỳ sĩ và những chiếc áo thầy tu. Tác động của những bức ảnh này và các bức ảnh làm theo phương pháp Daguerre mang tính ẩn dụ, tượng trưng đối với tình cảm người xem,

**Walter Scot (1771 - 1832) nhà văn nhà thơ nổi tiếng của Anh quốc, người Scotland. Có nhiều tác phẩm được công chúng hâm mộ: Phu nhân vùng hồ (Lady of th Lake). "Bài ca người hát rong cuối cùng" (The Lady of the Last Minstrel)...*

trước hết là có sự chọn lọc tinh tế, trang phục, và tư thế các người mẫu đứng chụp. Có thể nói đó là những "bức ảnh sống" được các nhà sân khấu nghiệp dư dựng cảnh.

Về kỹ thuật chiếu sáng, cũng như các thủ thuật nghiệp vụ khác không có gì đặc biệt. Đó là tiền đề mở đầu cho loại hình nhiếp ảnh sân khấu sau này.

Với việc cải tiến không ngừng phương pháp colodion, nhiếp ảnh ngày càng trở nên hấp dẫn hơn. Đội ngũ các nhà nhiếp ảnh nghiệp dư ngày một đông đảo, những người nhìn nhận mối quan hệ giữa nhiếp ảnh và nghệ thuật tạo hình bằng con mắt ít thiên lệch hơn các nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp.

Năm 1853, "*Hội Nhiếp ảnh London*" (Photographic Society of London) được thành lập đến 1894 đổi tên thành "*Hội nhiếp ảnh Hoàng gia Anh quốc*" (Royal Photographic Society of Great Britain). Vị chủ tịch đầu tiên của Hội là ngài Charles Eastlake. Ông vốn là một nhà nhiếp ảnh nghiệp dư, mặc dầu trong Hội do ông lãnh đạo có nhiều người là nhiếp ảnh chuyên nghiệp và cả nghiệp dư. Trong các cuộc sinh hoạt của Hội vai trò của các nhà nhiếp ảnh không chuyên cũng có tiếng nói khá mạnh. Tại cuộc họp đầu tiên của Hội, ngài William Newton, một họa sĩ chuyên vẽ tranh trong Hoàng cung đọc một bài tham luận về chủ đề: "Nhiếp ảnh nhìn theo góc độ nghệ thuật". Ông phản bác ý kiến rằng nhiếp ảnh là một môn nghệ thuật độc lập và khuyên các nhà nhiếp ảnh nghiên cứu để tạo ra nhiều bức ảnh phục vụ cho họa

sĩ nên điều chỉnh sao cho các bức ảnh đó kém nét đi một ít.

Quan điểm này hoàn toàn không có gì mới lạ cả. Ngay từ năm 1842, Lebours đã khuyên các nhà nhiếp ảnh chụp theo phương pháp Daguerre, khi chụp ảnh chân dung những người có nhiều nếp nhăn trên mặt, nên chọn độ mở ống kính tương đối lớn để tạo ra hình ảnh nuột nà, êm dịu, mơ màng mà các nhà họa sĩ thường gọi "không nét" (flous). Lời khuyên nghị của ngài William đã gặp phải một sự phản đối kịch liệt đến nỗi ngay sau đó, ông đã phải thanh minh rằng ông chỉ muốn nói đến các bức ảnh chụp "nhằm mục đích phục vụ cho hội họa" còn nói chung ảnh càng nét càng tốt.

Thời bấy giờ, các loại nhũ tương bạc mới chỉ nhạy với phổ màu xanh (xanh cô ban) trong dải quang phổ của ánh sáng. Thời đó khó có thể chụp được các đối tượng màu đỏ hoặc màu xanh lục. Chẳng hạn một lá cờ đỏ tươi một chữ thập ngoặc màu xanh lục, hiện lên trên ảnh chỉ là một màu đen ngòm. Các màu thuần khiết, đơn sắc (monochromatic) ngoài cầu vồng ra, hầu như không có trong tự nhiên. Phần lớn các màu sắc chứa các thành phần màu xanh nhiều ít khác nhau. Trên bầu trời thành phần màu xanh cực mạnh, nên khi chụp các bức ảnh có phần bầu trời, thì phần bầu trời luôn luôn quá sáng, nếu như thời gian lộ sáng đặt trùng cho phong cảnh phần dưới mặt đất. Phần bất sáng mạnh như vậy trên bản âm sẽ đen kịt, khi ta in sang dương bản, bức ảnh phần trời

sẽ trắng bọt. Nếu người ta chụp trực tiếp hướng ống kính vào mặt trời, trên âm bản thường sinh ra những vết trong suốt hình tia sao. Khi sang ảnh sẽ hiện ra những vết sao đen. Do hiện tượng này, khi người ta chụp theo phương pháp colodion ướt để chụp phong cảnh có bầu trời bằng âm bản, thì bầu trời đen không đồng nhất mà trên phim có những vết ít đen hơn. Do đó khi sang ảnh sẽ tạo lên mặt ảnh những vết loang lổm đốm. Vì thế trước khi làm ảnh, người ta phải chấm sửa phim ở những đường viền phong cảnh và phần trời khi phóng ảnh dùng bản che bằng giấy hoặc que quẩn bông.

Để khắc phục tình trạng này, người ta còn sử dụng một phương pháp nữa là chụp một lúc hai âm bản cho một phong cảnh. Một phim chụp phần mặt đất. Phim kia chụp phần bầu trời cho lộ sáng thời gian ngắn hơn, phần này chủ yếu ghi lại bầu trời xanh và những áng mây trắng. Mỗi một phim sẽ được tẩy xóa những phần không cần thiết. Sau đó được ghép lại và in sang ảnh.

Nhà nhiếp ảnh Gustave Le Gray, nổi tiếng Paris, khi chụp ảnh về biển đã sử dụng kỹ thuật này và đã tạo ra được nhiều bức ảnh đẹp gây xúc động lòng người. Năm 1856, các bức ảnh này rất được hoan nghênh tại cuộc triển lãm ảnh ở London. Với bức ảnh mang tính biểu tượng "Hai đường đời" do Oscar G.Rejlander, một công dân Thụy Điển làm việc tại Wolverhampton của nước Anh, chụp năm 1857, trong đó ông đã sử dụng thành thạo kỹ thuật chụp phối hợp nhiều âm bản trong một

cảnh cùng một lúc. Ông đã dựng một sân khấu rộng và treo bức ảnh biểu tượng, trong đó ông mô tả một ông lão đáng kính đang dẫn dắt hai người trẻ tuổi bước vào đời: một người hiền từ, tốt bụng, từ thiện, chăm chỉ làm ăn, một lòng tin tưởng ở Chúa. Trong khi đó người kia cố tình dứt ra khỏi ông già dẫn đường và lao vào các hoan lạc của thế giới, được hình tượng hóa bằng các hình ảnh khác nhau hiện thân của sự chơi bời, trác táng, rượu chè trụy lạc và nhiều thói hư tật xấu khác. Cuối cùng anh ta bị điên loạn đi đến tự vẫn. Trung tâm của bức ảnh giữa hai trạng thái đối lập, có một hình ảnh tuyệt đẹp tượng trưng cho sự hối hận và hình ảnh của hy vọng.

Để tạo được bức ảnh đó có lẽ phải cần tới một hiệu ảnh khổng lồ và một loạt người mẫu để ghi lại hình ảnh này trên một âm bản duy nhất. Nhưng thay vào đó, Rejlander đã kiếm sự công tác của một đoàn nghệ thuật biểu diễn lưu động gồm nhiều diễn viên tài danh. Ông chụp thành từng nhóm trong đó có sự tính toán theo tỷ lệ độ lớn tương ứng với khoảng cách mà từng nhân vật xuất hiện trước người xem bức ảnh này. Trong các âm bản khác, ông chụp các người mẫu của sân khấu. Tổng cộng ông chụp ba mươi âm bản, những âm bản đó được tẩy bỏ những phần không cần thiết để có thể ghép lại với nhau như một ảnh ghép. Sau đó ông in ảnh của từng âm bản ở những phần cần thiết, phần còn lại ông dùng bản che che lại. Ông đã phải làm cật lực trong 6 tuần mới xong bức ảnh đó với khổ 70 x 40,5cm - Rejlander, sáng tác bức ảnh này cốt để trưng bày tại cuộc triển lãm "Đồ

châu báu nghệ thuật" (Art Treasure Exhibition) năm 1857 tại Manchester, một trong những triển lãm quan trọng nhất của thế kỷ XIX. Để cạnh tranh với Cung Pha lê London, người ta đã xây một tòa nhà riêng cho công cuộc triển lãm này. Trong lâu đài đó, người ta có thể xem hơn 1.000 bức tranh của các nghệ nhân cổ được trưng bày theo thứ tự thời gian lịch sử và cũng trưng bày khá nhiều bức tranh đương đại, ngoài ra còn có nhiều bức đồ họa, các bức khắc đồng, các hiện vật nghệ thuật và nghệ thuật khắc trên ngà voi từ các vùng persic, Ấn Độ và Trung Quốc. Trong phòng triển lãm còn trưng bày gần 600 bức ảnh. Cuộc triển lãm mang lại uy tín ngày càng tăng làm phấn khởi môi trường mới trong thế giới nghệ thuật. Trong số 600 bức ảnh nghệ thuật được trưng bày ở triển lãm thì bức ảnh "Hai đường đời" của nhà nghệ sĩ Rejlander thành công hơn cả. Bức ảnh này đã được Nữ hoàng Victoria* mua lại. Người ta chào mừng bức ảnh như là một tuyệt tác nghệ thuật lớn và nó trở thành bức ảnh đẹp nhất thế giới của thể loại "ảnh liên hoàn" từ xưa tới nay.

Rejlander coi đây là một ví dụ điển hình về việc máy ảnh có thể giúp ích cho nhà nghệ sĩ như thế nào trong việc phác họa các bố cục, một công việc tốn khá nhiều công sức. Do đó ông tuyên bố là ông không thể tìm được một phương pháp nào khác để có thể tạo cho ông khả

* *Nữ hoàng Victoria (1819 - 1901), lên ngôi Nữ hoàng Anh năm 1837, năm bà lên 18 tuổi. Trong 63 năm trị vì của Victoria, Vương quốc Anh không ngừng phát triển. Anh trở thành nước giàu có nhất thời bấy giờ.*

năng cao hơn, nhanh hơn, chính xác hơn để tạo ra chân dung các nhân vật mang trang phục khác nhau, cũng như thể hiện các đường nét đẹp của con người. Tuy nhiên thời đó ảnh khỏa thân nói chung chưa được mọi người hưởng ứng. Tại các cuộc trưng bày triển lãm hàng năm của Hội Nhiếp ảnh Edinburgh (Edinburgh Photographic Society), người ta chỉ trưng bày "mặt phải, đứng đắn" của nhiếp ảnh.

Rejlander làm một loạt khảo sát tính cách của các cậu bé sống lang thang, bụi đời, các nhóm thuộc các loại người và các chân dung tự họa với những cử chỉ mang chất kịch tính. Bởi ông là một diễn viên. Ông say mê nghệ thuật hóa trang, và ông đã tự chụp ảnh mình trong bộ trang phục của người anh hùng dân tộc Italia Garibaldi*, người cả dân tộc Italia thời bấy giờ hết sức ngưỡng mộ. Trong quá trình sáng tạo, ông luôn luôn quan tâm tới việc thể hiện các cảm xúc như sợ hãi, hoặc ghê tởm, vui, buồn, hờn giận v.v... của nhân vật, còn Charles Darwin** thì đã sử dụng một số ảnh chụp của Rejlander cho cuốn sách của mình: "*Sự biểu lộ của những cảm xúc của con người và thú vật*" (The Expression of

* *Giuseppe Garibaldi* (1807 - 1882): Nghĩa quân Italia, người đã có công thống nhất nước Italia. Năm 1860, ông cầm đầu đội nghĩa quân áo đỏ và khởi nghĩa thành công ở Sicily - Khi Italia trở thành một quốc gia thống nhất, dưới quyền cai quản của Victor Emmanuel, tên tuổi của Garibaldi vẫn rất nổi tiếng.

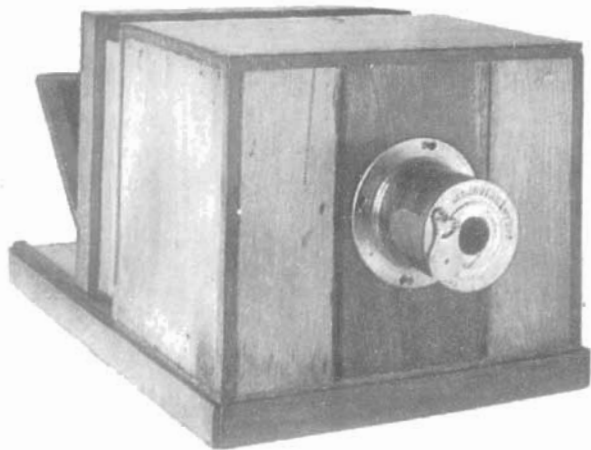
** *Charles Robert Darwin* (1809 - 1882) nhà sinh vật học nổi danh của nước Anh trong thế kỷ XIX. Cha đẻ của thuyết tiến hóa và thuyết chọn lọc tự nhiên.

Emotion in Man and Animals - 1872). Charles Darwin còn sử dụng một số chân dung trẻ em của Rejlander. Trong số đó có bức ảnh một đứa trẻ đang khóc một cách khá ngộ nghĩnh đáng thương đã thành công tới mức mà người ta kể rằng bức ảnh đó Rejlander bán được hơn 250.000 tấm. Ngoài ra, Rejlander là người đầu tiên tạo ra tấm ảnh cho lộ sáng hai lần. Đó là bức ảnh "*Những thời kỳ khó khăn*"

Henry Peach Robinson, họa sĩ và là thợ chạm khắc, ông bắt đầu chụp ảnh vào năm 1852 ở Leamington nước Anh. Ông trở nên nổi tiếng với bức ảnh "Sự héo tàn dần" (Fading away) bức ảnh mô tả một cô gái sắp chết và bố mẹ cô đang rất đau sầu muộn, với dòng chú thích ảnh: "*Con người đẹp không gì sánh được mà tình yêu và sự chiêm ngưỡng không thể ngắm nhìn khi mà trái tim không còn đập, các đường gân xanh xao như những con suối lượn qua cánh đồng tuyết trắng, các đường nét thật đáng yêu đẹp như đá cẩm thạch biết thở. Tất cả đều phải ra đi? - Shelly*".

Bức ảnh này được ghép từ năm âm bản. Và Robinson kể rằng: Diễn viên chính là một cô gái xinh đẹp, khỏe mạnh, tuổi khoảng 14 đầy sức sống. Bức ảnh làm ra để có thể khẳng định rằng "*người ta có thể làm diện mạo của cô, một người con gái đầy sức sống khỏe mạnh, phải giống với diện mạo của một người sắp trút hơi thở cuối cùng*".

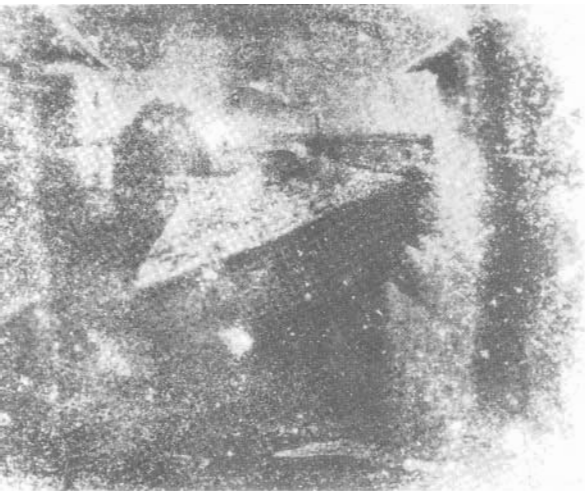
Xem bức ảnh, công chúng bị một cú sốc bởi chủ đề đó. Người ta cho rằng việc ghi lại một cảnh đau lòng là vô vị. Nhưng ngày nay, một sự phê phán như vậy không còn



1. MÁY ẢNH DAGUËRRE, 1840.

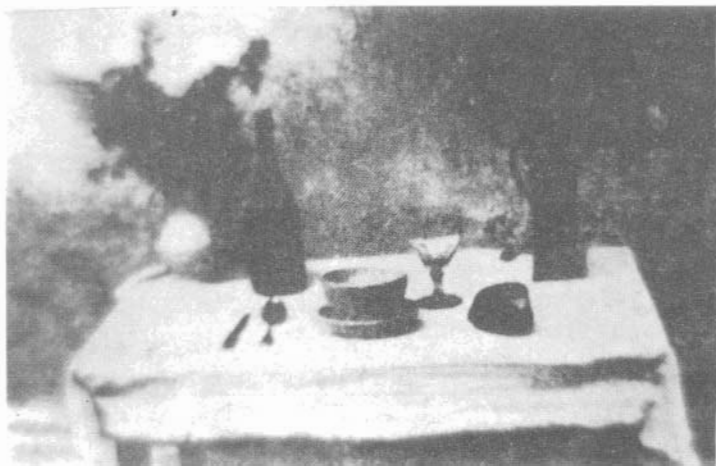
2. LOUIS J.M. DAGUËRRE,
"Tĩnh vật", 1837.

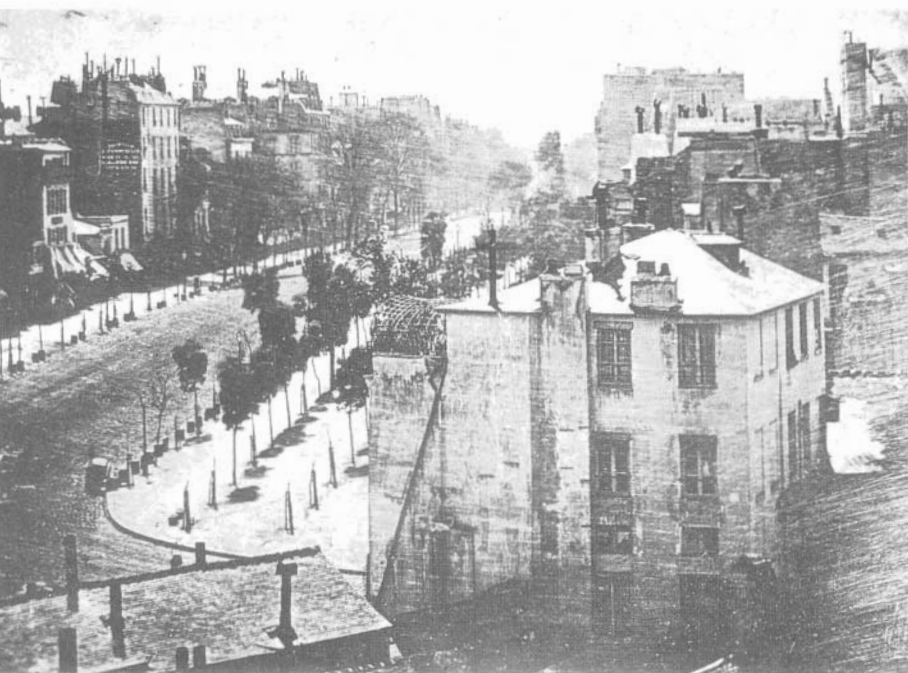




3. N. NIEPCE, "Nhìn từ cửa sổ phòng làm việc ở Le Gras", khoảng 1827.

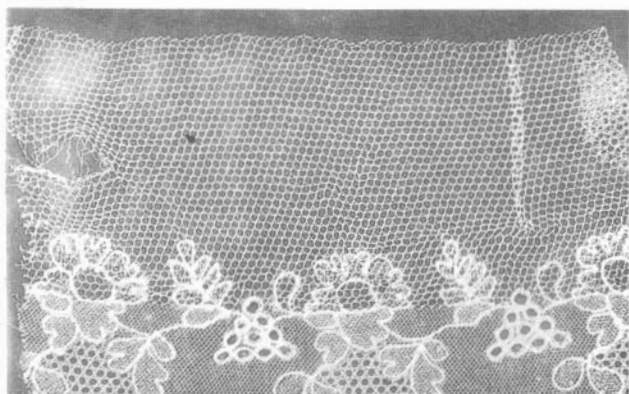
4. N. NIEPCE, "Chiếc bàn ăn", khoảng 1827.

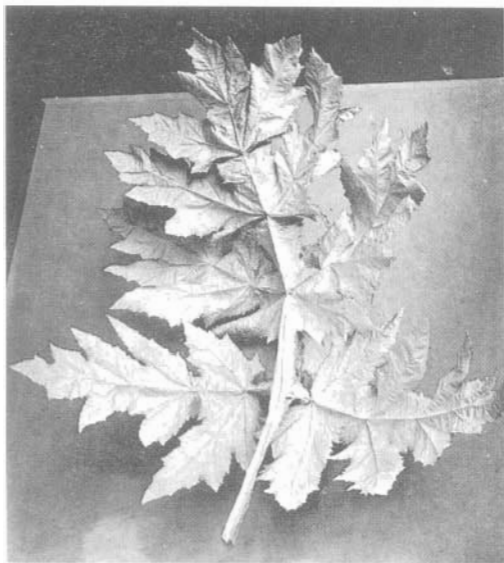




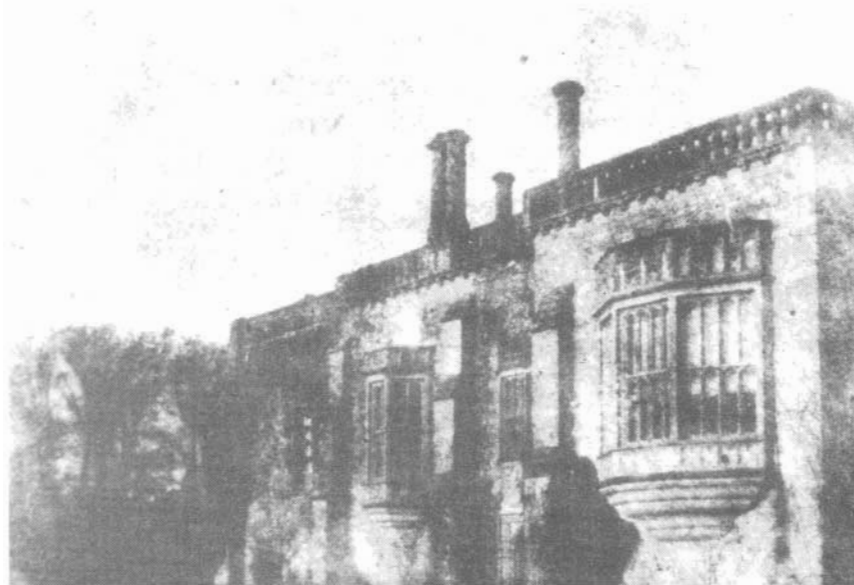
5. LOUIS J.M. DAGUÈRE
"Nhin về đại lộ Nhà thờ",
Paris, khoảng 1838.

6. W. H. FOX TALBOT,
"Mẫu đăng ten", khoảng 1844.





7. CHARLES AUBRY.
"Chiec lá", 1864.



8. W. H. FOX TALBOT.
"Lacock Abbey", 1839.



9. 1 A WETHERBY.
"Chân dung tự chụp với
máy ảnh Daguerre", 1855.



10. P. G. JOLY DE LOTBINIERE,
"Cột trụ ở Athen", khoảng 1839.



11. ROBERT CORNELIUS,
"Chân dung tự chụp", 1839.



12 KHUYẾT DANH.
"Academie", khoảng 1845.

13 KHUYẾT DANH,
" Bà J. Elisha Whitman và
con trai", Khoảng 1854.



14. ANTOINE CLAUDET.
" Ảnh gia đình" Khoảng 1852.



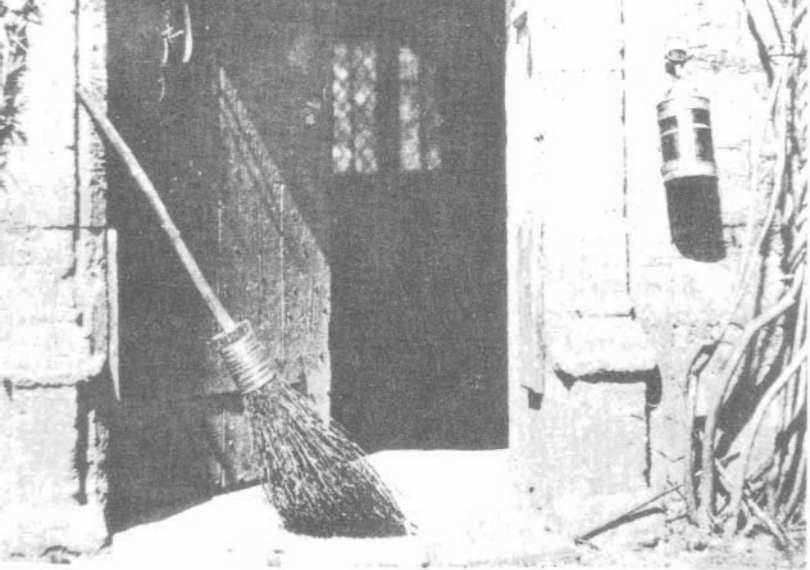
15. CHARLES RICHARD MEADE.
"Chân dung Daguère", 1848.



16. GEORGE N. BARNARD.
"Vu cháy nhà máy xay xát", 1853

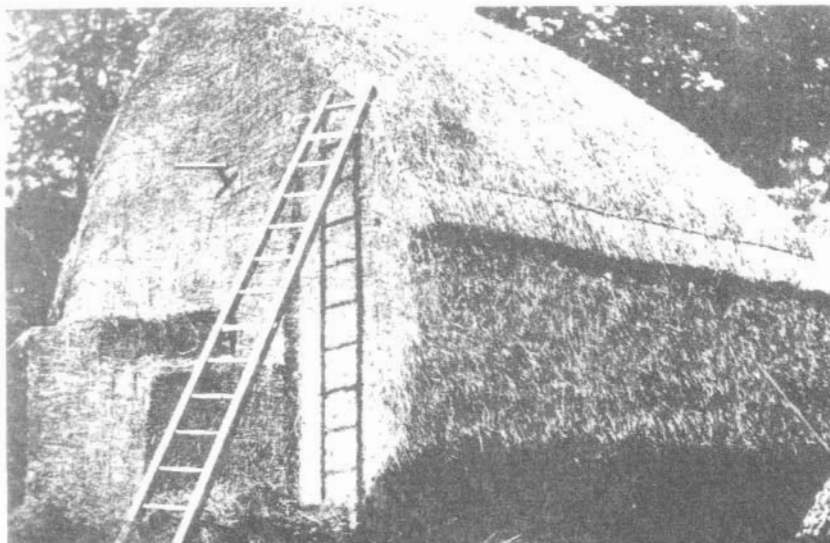


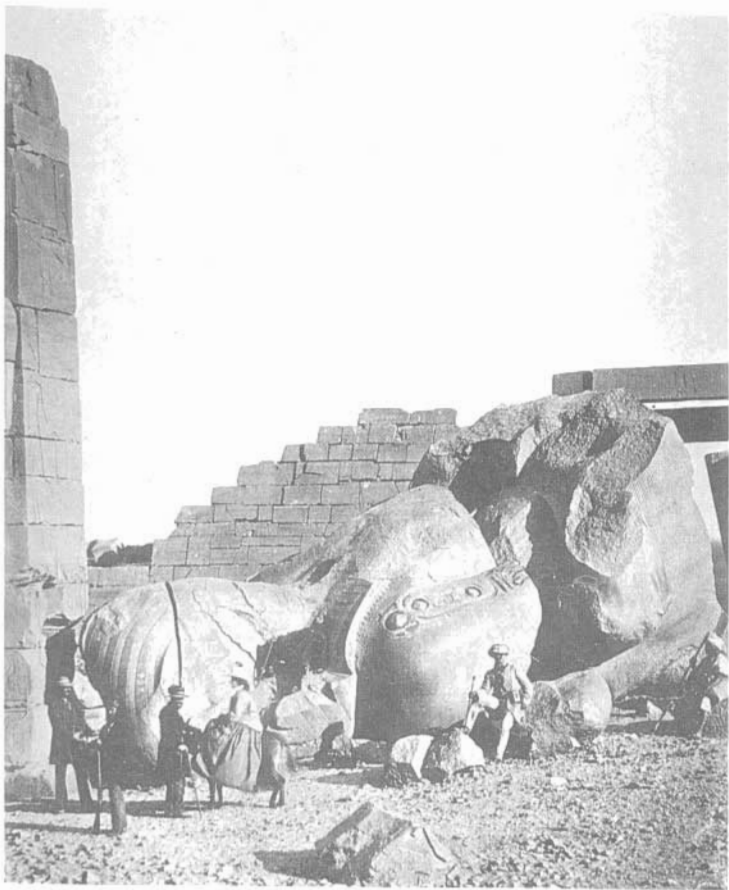
17. CHARLES NÈGRE.
"Henri Le Secq trên tháp nhà thờ Đức Bà"
Paris, 1851



18. W. H. FOX TALBOT.
"Cảnh cửa mới" 1844-46

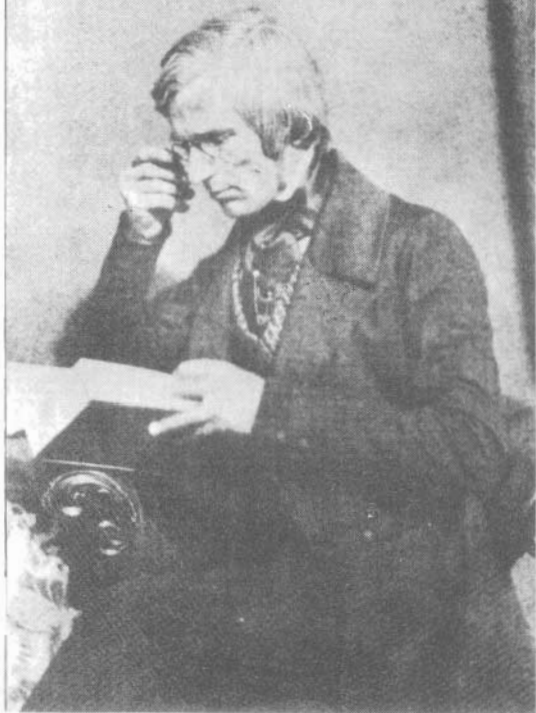
19. W. H. FOX TALBOT.
"Mái rạ", 1843.





20. FRANCIS FRITH,
"Bức tượng khổng lồ bị đổ nát", khoảng 1858.

21. W.H. FOX TALBOT.
"Chân dung Claudet" Khoảng 1845.



22. DAVID OCTAVIUS HILL.
"Đại úy J. Glencairn Burn"
Khoảng 1845.



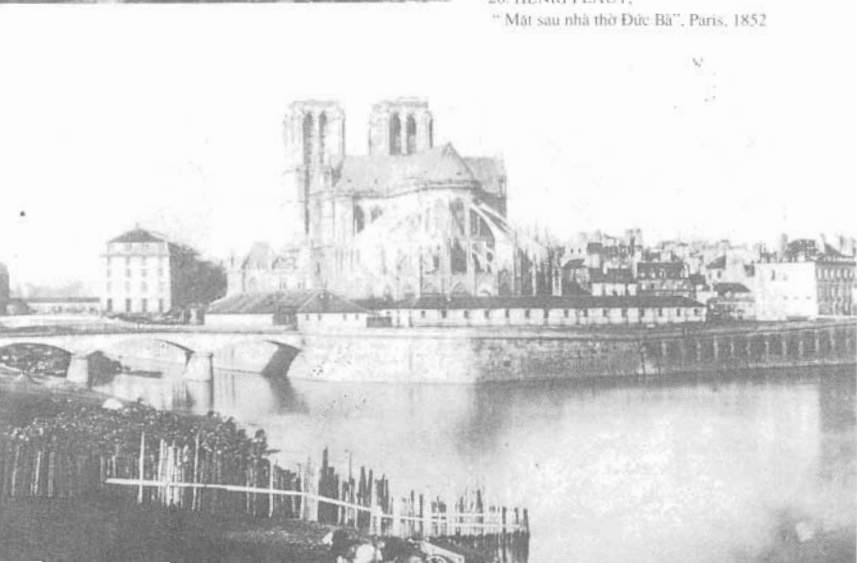
23. DAVID O. HILL.
" Những người vợ của
những ngư dân", 1845.



24. MAXIME DU CAMP,
"Tượng thần Abu Simbel, 1850"



25 CHASLES NÈGRE.
"Côté tỉnh dầu ở Grasse", Pháp, 1852



26. HENRI PLAUT,
"Mặt sau nhà thờ Đức Bà", Paris, 1852

giá trị nữa. Song chúng ta chớ có hiểu lầm rằng đó là sự biểu hiện đa cảm của thời Victoria. Vì thời bấy giờ trên các bức tranh thường người ta diễn tả các cảnh còn đau lòng hơn thế nhiều. Nhưng sự thực rõ ràng rằng bức ảnh cho thấy: Sự diễn tả bức ảnh này trung thực và người ta cảm nhận ở bức ảnh đúng như hiện thực hiển nhiên đó. Tuy nhiên cái do con người dựng lên trong đó, cũng không thoát khỏi sự phê bình chỉ trích. Từ "Công báo Văn chương" (Literary Gazette) khuyên: *"Người ta cần chăm chú ngắm nó một phút và tất cả hiện thực tàn mất, khi mà các thứ trang trí lấn dần vào trung tâm sự chú ý"*.

Lời phê phán như vậy đến từ nhiều phía và đã gây nản lòng người xem. Năm 1859, Rejlander đã viết cho Robison:

"Tôi đã quá mệt mỏi với nhiếp ảnh cho công chúng, nhất là với các ảnh ghép, vì ở đây chẳng những không kiếm được gì mà cũng chẳng có danh giá gì, chỉ có sự cầu nhau, nhận định và giải thích lộn xộn. Vì thế, triển lãm tôi chắc chắn chỉ gồm có các đồng đồ nát - phủ đầy cỏ và các phong cảnh, chẳng có ảnh chân dung nữa - và chỉ có thế"

Tuy vậy, Robison vẫn tiếp tục sáng tác nhiều ảnh nghệ thuật. Có lẽ ảnh hưởng của Robison còn lớn hơn thông qua các hoạt động văn chương của mình. Năm 1869 ông cho ra mắt bạn đọc cuốn *"Hiệu quả hình ảnh trong nhiếp ảnh"* (Pictorial Effect in Photographic). Cuốn sách được công chúng hưởng ứng nhiệt liệt và phải tái bản nhiều lần và được dịch ra nhiều thứ tiếng nước ngoài như Pháp, Đức. Ông còn cho xuất bản cuốn sách giáo

khoa rất súc tích, ngắn gọn nói về phương pháp sáng tạo ra bức ảnh nghệ thuật. Nó là một cuốn sách phổ cập nhưng mang tính hàn lâm khoa học. Robinson đã sử dụng các bức ảnh của mình, các bức tranh khắc cũng như các bức chụp lại tranh của Benjamin West*, J.M.W. Turner**, William Mulready***, David Wilkie**** và của các nghệ nhân khác thời Victoria, trong đó có cả nhà chuyên vẽ minh họa, Myles Birket Foster. Robinson tuyên bố mục tiêu của mình là:

"...Việc diễn tả các quy tắc để làm chủ được bố cục ảnh. Trong chừng mực nào đó, các quy tắc này có thể áp dụng được với một đối tượng nhưng thường phụ thuộc vào sở thích và cảm giác nhất định của mỗi người. Chúng ta biết rằng các quy tắc hội họa có tác động rất lớn đối với nhiếp ảnh. Những quy tắc chung này được làm sáng tỏ qua các ví dụ mà trong đó có sự bất chước trung thực,

***Benjamin West** (1738 - 1820) họa sĩ lịch sử và vẽ chân dung người Mỹ. Nhưng sống gần hết cuộc đời nghề nghiệp ở Anh. Ông đã vẽ những bức tranh nổi tiếng: "Cái chết của Wolfe" (1770); "Thân chết trên lưng chú ngựa xanh xám" (1802) v.v...

****Joseph Mallord William Turner** (1775 - 1851) họa sĩ người Anh. Ông có nhiều tranh phong cảnh nổi tiếng ở thế kỷ XIX như: "Ngư phủ ở trên biển" (1796); "Những cánh quan kỳ thú ở bờ biển miền Nam nước Anh" (1826) v.v...

*****William Mulready** (1786 - 186), họa sĩ gốc Ireland nhưng hoạt động nghệ thuật ở Anh. Ông nổi tiếng với bức tranh "Đám đánh lộn bị ngăn chặn" (1816).

******Sir David Wilkie** (1785 - 1841), họa sĩ Scotland, bức tranh nổi tiếng của ông: "Những nhà chính trị ở làng"

chính xác dù không mang tính hội họa, thì nhiếp ảnh không thể nào vươn tới giá trị nghệ thuật”.

Sự phong phú về ý tưởng và khéo léo về thực hành là những điều kiện rất cần thiết đối với nhà nhiếp ảnh để đưa việc sáng tạo tuân thủ những nguyên tắc mô tả theo các quy định hình thức mang tính học thuật. Vì vậy trước khi bấm máy, thông thường Robinson phác họa sẵn bố cục cho bức ảnh sẽ sáng tác. Nếu ông muốn làm một bức ảnh ghép, thì ông chụp riêng từng người mẫu, hoặc chụp nhóm nhiều người. Sau đó ông chọn ra những nhân vật nào cần thiết cho bức ảnh ghép thì ông mới làm ảnh. Nói một cách khác khi định làm một bức ảnh ghép, ông đã có chủ định sẵn từ trước. Khác với các họa sĩ khi vẽ thiên nhiên, họ mang giá vẽ đến thực địa, còn Robinson tái tạo thiên nhiên dưới ánh sáng trong hiệu ảnh, mọi cây cối đều được gắn vào một tấm để có bánh xe, ông tạo ra con suối dùng nước thoát trong buồng tối, còn mây được vẽ lên tấm phong nền. Nói tóm lại ông muốn chụp một cảnh thiên nhiên nào đó, ông dựng cảnh đó y thật trong buồng chụp. Và ông giải thích cho người mới vào nghề nhiếp ảnh:

“Tất cả mọi xảo thuật, thủ thuật... đều có thể phục vụ cho nhiếp ảnh, một khi anh ta dùng chúng như là phương tiện cho nghệ thuật của mình chứ không phải để làm sai lệch tự nhiên... Nghĩa là bắt buộc anh ta phải tránh bỏ cái tầm thường, tro bụi, xấu xí, tránh các hình thức thô thiển và cố gắng sửa chữa bỏ cái không đẹp mắt”.

Lúc này trên báo chí và trong các cuộc hội thảo diễn ra một cuộc tranh luận khá gay gắt giữa các nhà nhiếp ảnh nghệ thuật. Một mặt, Robinson viết rằng, các bức ảnh đẹp có thể được tạo ra "nhờ phối hợp giữa cái thực và cái nhân tạo" nhưng mặt khác ông lại đề cao "nhiếp ảnh là hiện thực, là sự thể hiện lại một cách tuyệt đối ánh sáng, bóng tối và hình dáng.... ngoại trừ tất cả những cái mà nhà hội họa, nhà điêu khắc có thể làm được. Nhà phê bình nghệ thuật Jabez Hughes, tuy rất khen ngợi các tác phẩm ảnh của Rejlander và của Robinson, nhưng ông phản đối quyết liệt loại ảnh ghép liên hoàn (ảnh phối hợp nhiều phim); ông nói: *"Nếu một nghệ sĩ phát triển một ý tưởng và đưa ngay nó lên tranh thì anh ta sẽ tỏ dài rằng anh ta bị bắt buộc phải làm từng mẫu một, rằng anh ta không thể thực hiện ý nghĩ trong đầu mình bằng một nét vẽ. Thật tự hào cho nhiếp ảnh rằng nó có thể làm được việc đó"*.

Đặc trưng tác phẩm ảnh của Julia Margaret Cameron thuộc hai thái cực khác nhau khá rõ rệt. Các ảnh chân dung năng động của bà thuộc vào loại ảnh chân dung quý phái nhất, gây ấn tượng nhất, trái lại các ảnh trang phục người mẫu của bà hoàn toàn bám vào phong cách của các họa sĩ thời tiền Raphael.

Tại Vịnh Freshwater (Freswater Bay) trên đảo nhỏ Wight Anh quốc bà Margaret Cameron cùng chồng là một viên chức nhà nước, họ có những người bạn văn nghệ

sĩ và các nhà khoa học kỹ thuật nổi tiếng như :

Tenyson* ; Herschel, Darwin; Carlyle** Browning*** Longfellow****. Đến gần tuổi 50 bà mới bắt đầu vào nghề nhiếp ảnh. Với bức chân dung "Annie, thành công đầu tiên của tôi" chụp năm 1864, đã làm cho tên tuổi của bà nổi tiếng. Bà hướng ống kính về phía bạn bè và hình như sự thành công của bà trước hết nhờ vào sức mạnh nhân cách của bà có sức thuyết phục đối tượng mô tả cộng tác với mình. Trong cuốn tự thuật: "Tuổi trẻ nhà kính của tôi" bà đã diễn tả cảm xúc của mình khi đến với nhiếp ảnh chân dung mạnh mẽ như thế nào? bà viết:

"Khi tôi tiếp xúc với những người đàn ông đứng trước máy ảnh, tất cả tấm lòng tôi đều dồn vào việc thực hiện nghĩa vụ là ghi lại cho được những sâu thẳm bên trong

* **Alfred Tenyson** (1809 - 1892) nhà thơ nổi tiếng Anh quốc. Ông có nhiều bài thơ hay: *Cái chết của vua Arthur (Morte d'Arthur)*; *Lâu đài Locksley (Locksley Hall)*...

** **Thomas Carlyle** (1795 - 1881), nhà văn hóa triết học, sử học Anh. Ông mang nặng tư tưởng sùng bái cá nhân mang tính chất phản động rằng sức mạnh tạo ra quyền người mạnh phải cai trị kẻ yếu.

*** **Robert Browning** (1812 - 1889) nhà thơ Anh. Ông có nhiều tập thơ khá nổi tiếng như: *Chuông và lựu đạn (Bells and Pomegranates, 1842 - 1846)*. *"Đêm giáng sinh và ngày phục sinh" (Christmas Eve and Easter Day, 1850)*.

**** **Henry Wadsworth Longfellow** (1807 - 1882) nhà thơ Mỹ thế kỷ XIX rất nổi tiếng với các tác phẩm. Những tiếng nói của đêm (*The Voices of the Night, 1838*) và tác phẩm *Evangeline, 1847*.

cũng như những nét đặc trưng bên ngoài của người đàn ông đó. Một bức ảnh được sáng tạo ra theo cách như vậy và sau đó dường như bức ảnh là hóa thân của một lời cầu nguyện”.

Để dẫn thân vào con đường mà mình đã chọn bà đã phải vượt qua bao nỗi khó khăn về kỹ thuật và trong quá trình đó bà sẵn sàng dùng mọi cách để đạt được hiệu quả cao nhất. Các bức ảnh có vết xước hoặc không nét bà luôn luôn tỏ thái độ không đồng tình, cũng giống như sự kêu ca phàn nàn của các nhà phê bình. Trong một bức thư gửi ngài John Herschel bà viết là bà hy vọng *“có thể nâng nghệ thuật của mình lên trên nhiếp ảnh thông thường, lên trên việc vẽ bản đồ và tạo ra hình dạng và đường viền tuyệt đối không đều đặn, đơn điệu, về cách diễn tả chân tay và cơ thể hết sức uyển chuyển. Muốn vậy tôi phải chủ động điều khiển độ nét. Vì thế ảnh của tôi bị coi là không nét và bị phê phán. Thế nào là sắc nét ? và ai có quyền quy định thế nào là độ nét đúng ? Sự phấn đấu của tôi là nâng giá trị của nhiếp ảnh lên ngày một cao hơn, tạo cho nó tính cách và tác động của một bộ môn nghệ thuật bằng cách tôi gắn hiện thực cuộc sống với cái lý tưởng và trong khi đề cao nội dung tư tưởng của ảnh vẫn không chịu hy sinh cái đẹp”.*

Ảnh của Margaret Cameron, thường lấy hết chiều rộng của phim, bố cục rất đơn giản, một đặc trưng của ảnh làm theo phương pháp Calo lúc ban đầu. Các bố cục ảnh của bà phần lớn chịu ảnh hưởng lối bố cục của họa sĩ

George Frederick Watts*, một người bạn thân của bà, đặc biệt là trong các ảnh về trang phục "những bức ảnh sống động" các cảnh do những người thân trong gia đình và bạn bè dàn dựng lại theo các tác phẩm văn học. Bà rất ngưỡng mộ ảnh của Rejlander và bà đã mời ông này đến Freshwater Bay, để nhờ ông ta giúp và với vốn kiến thức, hiểu biết rộng về nhiếp ảnh của ông. Nhưng có lẽ bà học được nhiều nhất, như chính bà nói, là ở nhà họa sĩ kiêm nhiếp ảnh David Wilkie, người đã chụp ảnh cho bạn bè trong trang phục thời phục hưng. Năm 1864 trong bức thư gửi cho William Michael Rossetti, bà viết: *"Tất cả nỗ lực để có được thành công là nhờ vào ấn tượng nghệ thuật chụp ảnh đẹp của ông (Wilkie) mang đến cho tôi"*. Các bức ảnh minh họa của bà cho tác phẩm: "Những chuyện tình thơ mộng của Nữ hoàng" (The Idylls of the King), các nhóm người tôn giáo, các nghiên cứu của bà về những đứa trẻ, bà thường lấy dáng các thiên thần hoặc trong *"Thần vệ nữ, người mắng mỏ Cupido và lấy mất đôi cánh của nó"*, đều có phong cách thể hiện hoàn toàn đối ngược với các ảnh chân dung rất mạnh mẽ của bà. Ngoài các bức chân dung thể hiện các nhân vật quan trọng, phần lớn tác phẩm của bà đều chìm đắm trong sự đa cảm và sự đồng điệu thuần túy với hội họa. Tuy nhiên Margaret

* *George Frederick Watts (1817 - 1904), họa sĩ và nhà điêu khắc Anh. Năm 1843, sau khi ra trường, ông đã chiếm được giải thưởng trong cuộc thi trang trí tòa nhà Nghị Viện.*

Cameron hoàn toàn ý thức được điều đó - bà đã viết lên khung giấy có dính bức ảnh của bà dòng chữ: Tôi “hoàn toàn theo kiểu tiên Raphael”.

Ngày càng có nhiều người say mê với nhiếp ảnh, tìm thấy ở nhiếp ảnh nỗi đam mê đến kỳ lạ. Trong những năm 60 của thế kỷ XIX Bà Clementia Hawarden đã chụp nhiều ảnh cho người thân trong gia đình và sáng tác một số chân dung toàn thân với ánh sáng lung linh đầy sức sống, về những cô gái trẻ trong những bộ trang phục lộng lẫy, kiêu sa của thời hoàng kim Vitoria, có một vẻ đẹp dịu dàng ngược hẳn với chân dung mạnh mẽ của Margaret Cameron. Các công trình của bà được Lewis Carrol* ngưỡng mộ.

Ông là nhà văn nổi tiếng nhưng cũng là một người rất say sưa với nghệ thuật nhiếp ảnh, ông đã chụp nhiều bức ảnh về những đứa trẻ gần gũi, quen biết và những nhân vật nổi tiếng đương đại. Ông chụp Victor Hugo** lúc sống lưu vong trên đảo Jersey, con trai ông và nhà thơ danh tiếng Auguste Vacquerie. Ông đã sáng tạo ra một loạt các bức ảnh lạ thường vào những năm 1853 - 1854. Trong

* *Lewis Carrol (1832 - 1898) nhà văn nổi tiếng Anh, tên thường dùng là Charles Dodgson với tác phẩm nổi tiếng: "Alice trong xứ thần tiên" (Alice in Wonderland)*

** *Victor Hugo (1802 - 1885), nhà thơ, nhà văn Pháp năm 17 tuổi ông giành được 3 giải thưởng thơ. Năm 1840 ông bị trục xuất khỏi nước Pháp và sống lưu vong từ 1851 - 1870. Những tác phẩm nổi tiếng của ông: "Thằng gù ở nhà thờ Đức Bà" (The Hunchback of Notre Dame 1831); "Những người khốn khổ" (Les Miserables, 1862).*

các bức ảnh đó, tràn đầy thơ mộng, mỗi tác phẩm hầu như đều mang một ý nghĩa tượng trưng: các vách đá mà Victor Hugo ưa thích, nơi nghỉ ngơi của ông dưới những cành nho đầy hoa lá trong vườn nho xanh tươi. Ngoài ra còn có một loạt ảnh trên đó chỉ thấy có các bàn tay của Hugo và của vợ ông. Rõ ràng trong lĩnh vực nghệ thuật nhiếp ảnh, phương pháp đặc tả kỳ thú này của Lewis Carrol thể hiện một ý tưởng, một cách nhìn mới. Victor Hugo đặc biệt rất quan tâm đến những bức ảnh này, đến nỗi ông còn vẽ theo một âm bản Carrol chụp một con đập chắn sóng gỗ ghề, ngoằn ngoèo bám đầy hà. Ở đây thể hiện rõ một cảm giác về vẻ đẹp bất ngờ của việc đảo sắc ánh sáng trong hình ảnh của âm bản.

Như trên đã trình bày, rõ ràng giữa nhiếp ảnh và hội họa có mối quan hệ đồng cảm khá sâu sắc. *Nếu các nhà nhiếp ảnh tìm thấy ở hội họa sự khích lệ về nghề nghiệp thì các họa sĩ lại nhìn thấy ở nghệ thuật nhiếp ảnh một đồng minh rất hữu ích.*

Chúng ta không biết nhà nhiếp ảnh nào đã làm loạt ảnh cho nhà họa sĩ tiền Raphael là Dante Gabriel Rossetti* mà ngày nay được lưu giữ ở Bảo tàng Victoria và Albert, nhưng chúng ta biết rằng tháng 7 năm 1865 chính nhà họa sĩ dàn dựng thế đứng chụp của người mẫu và ông đã sử dụng những bức ảnh này để vẽ bức "La Reverie". Nhiều nhà họa sĩ thế kỷ XIX, tỏ ra rất cảm ơn

* *Dante Gabriel Rossetti (1828 - 1882), họa sĩ kiêm nhà thơ Anh. Năm 1848, cùng với Hunt, Millais, ông thành lập Hội ái hữu tiền Raphael (Preraphaelite Brotherhood)*

các nhà nhiếp ảnh tài ba. Eugène Delacroix* đã dàn dựng các tư thế của những người mẫu khỏa thân cho bạn ông, Eugène Durieu chụp và thường sử dụng những bức ảnh này để làm phác thảo cho các bức tranh của mình. Trong một bức thư đề ngày 7 tháng 3 năm 1854, gửi cho bạn là Constant Dutilleux, Delacroix không dấu diếm niềm tự hào của mình đối với nhiếp ảnh.

"Tôi thật lấy làm tiếc rằng một phát minh tuyệt vời như thế lại ra đời muộn như vậy - tôi nghĩ cái tác động đến nghề nghiệp của tôi. Cái tác động đó đã mang lại kết quả rất nhanh chóng cho tôi - khi mà thời gian, tôi có thể giành cho những nghiên cứu kỹ lưỡng có hạn: Đó là sự thể hiện có thể sờ thấy được công việc vẽ theo tự nhiên, cái mà chúng ta luôn chỉ có hình dung tương đối không hoàn chỉnh về nó".

Năm 1849, họa sĩ Gustave Courbet** đã sử dụng một bức ảnh người mẫu khỏa thân đưa vào bức tranh "Xưởng vẽ của nhà nghệ sĩ". Họa sĩ Jean Francois Millet***

* *Eugène Delacroix* (1798 - 1863), họa sĩ vĩ đại nhất trong phong trào lãng mạn Pháp. Ông nổi tiếng ngay từ bức tranh đầu tiên: "Chiếc thuyền của Dante" (Bảo tàng Louvre, Paris)

** *Gustave Courbet* (1819 - 1877), họa sĩ Pháp, tự học là chính ông được coi là lãnh tụ của trường phái hiện thực, với những bức "Đám tang ở Ornans"; "Những người nông dân ở Flagey"...

*** *Jean Francois Millet* (1814 - 1875) họa sĩ, nghệ sĩ đồ họa người Pháp. Năm 1837, ông vào làm việc tại xưởng vẽ của Delaroche ở Paris. Những bức tranh đầu tiên là các cảnh sinh hoạt theo các giai thoại và thần thoại. Bức tranh thành công nhất của ông là: "Kính chiếu" (L'Angelus, 1859).

thường khuyên học trò của mình là Edward Wheelwright rằng có thể nghiên cứu một cách tuyệt vời các nếp gấp trên quần áo và các chi tiết khác của trang phục nhờ các bức ảnh.

Một số nhà họa sĩ khác tuân theo ảnh để vẽ một cách mù quáng, và bố cục toàn bộ bức tranh rập khuôn theo bức ảnh. Điều này trước hết ứng với việc vẽ chân dung. "Chân dung tự họa" của họa sĩ William Etty*, hầu như chẳng có gì khác hơn là một bản sao phóng to của một bức ảnh làm theo phương pháp calo mà Hill và Adamson đã chụp năm 1844 trong một chuyến đến thăm nhà họa sĩ ở Edinburg. Nhiều họa sĩ Mỹ khi chọn thể vẽ và khi phác họa các nét mặt của các nhân vật nổi tiếng đã dựa vào các bức ảnh chụp theo phương pháp Daguerre. Nhà họa sĩ nổi tiếng Charles Loring Elliot khi vẽ bức chân dung nhà văn James Fenimore Cooper** đã xuất phát từ một ảnh làm theo phương pháp Daguerre do Mathew B.Brady chụp. Việc sử dụng các bức ảnh làm theo phương pháp Daguerre của Elliot để vẽ tranh đúng theo nghĩa của nhà nhiếp ảnh Brady nói trong bức thư gửi cho Samuel F.B Morse năm 1855. Trong thư ông hỏi Morse

* *William Etty (1787 - 1849) họa sĩ Anh, chuyên vẽ tranh khỏa thân. Ông sống nghèo khổ gần suốt đời. Tranh ông thường bị đá kích vì bị coi là khiếm nhã.*

** *James Fenimore Cooper (1789 - 1851), nhà văn Mỹ. Năm 31 tuổi mới có sách xuất bản. Từ 1826 - 1833 theo gia đình sang ở châu Âu. Cuối đời về ở Cooperstown. Cuốn tiểu thuyết "Người điệp viên" (The Spy, 1821), là tác phẩm đầu tay nổi tiếng của ông.*

cách nhìn nhận "về sự hỗ trợ mà phương pháp Daguerre đã làm được cho các bộ môn nghệ thuật gần gũi như hội họa, điêu khắc, chạm trổ v.v... Trong thực tế, tôi đã phấn đấu làm hết sức mình để cho nhiếp ảnh trở thành một đồng minh hữu ích của người nghệ sĩ". Rất tiếc là người ta không rõ sự trả lời của Morse cho bức thư này như thế nào cả.

Đối với các họa sĩ theo trường phái hiện thực của nước Anh thời Victoria thì nhiếp ảnh tỏ ra là một hành động nghĩa hiệp hoàn toàn, mặc dầu họ ít khi nói ra điều đó. Chẳng hạn như William Powell Frith* nhà họa sĩ được ưa chuộng thời Victoria, vào năm 1893 mặc dầu đã khẳng định "Theo nhìn nhận của tôi, nhiếp ảnh không mang lại một lợi ích nào cho hội họa", nhưng ngay năm 1863 tạp chí "Photographic Notes" đã viết:

"Vào một ngày đua ngựa, ông Frith nhờ cậy người bạn của ông là Robert Howlett, người đã dùng hết khả năng chụp ảnh nhiều nhóm hình thù kỳ lạ từ mái của một chiếc xe ngựa cho ông. Nhờ vậy họa sĩ của bức tranh nổi tiếng "Ngày hội đua ngựa" đã nhận được nhiều tài liệu dùng cho việc nghiên cứu rất bổ ích cho việc vẽ bức tranh nói trên, tất nhiên ông không hề nguyên xi tất cả vào tranh những thứ mà hai nhà nhiếp ảnh Rejlander và Robinson đã làm, ngược lại ông chỉ chất lọc lấy những

* **William Powell Frith** (1819 - 1909), họa sĩ Anh ông bắt đầu sự nghiệp bằng tranh minh họa sách. Ông có nhiều bức tranh thành công: "Ngày hội đua ngựa"; "Ga xe lửa"...

chi tiết, những động tác cần thiết để thể hiện lại chúng với dấu ấn của thiên tài thực sự".

Cũng tạp chí này thuật lại rằng Frith đã giao cho Samuel Fry chụp một loạt âm bản cỡ 63x45 cm. Những bản âm này đã giúp ông dựng thành công bức tranh "Cuộc sống trên sân ga" rất nổi tiếng thời bấy giờ.

Kỹ thuật ảnh cũng giúp cho các thợ khắc chạm và thợ in một phương pháp mới: in bản kẽm bằng kính. Trong phương pháp này, người ta tạo ra một âm bản rồi từ đó làm ra các phiên bản trên giấy ảnh. Người nghệ sĩ dùng dao khắc lên tấm để đã phủ lớp nhũ tương bất sáng. Các đường khắc sẽ cạo bỏ nhũ tương. Phương pháp này trước hết được các thành viên của trường phái Barbizon* ưa chuộng trong những năm 1850 của thế kỷ XIX, Adelbert Cuvelier đã giới thiệu phương pháp này cho họ. Jean Baptiste Corot** đã làm với phương pháp in bản kẽm kính đạt được kết quả mỹ phẩm nhất. Ông đã làm được 66 tấm kẽm kính in.

Trong lúc đó các nhà phê bình nghệ thuật không chấp nhận nhiếp ảnh như là một bộ môn nghệ thuật. Để bênh vực cho nhận định của mình, họ đưa ra so sánh giá trị

* *Trường phái Barbizon*: của nhóm họa sĩ Pháp lấy tên theo tên của một ngôi làng nhỏ nằm ven rừng Fontainebleau, nơi họ đã ở 5 năm cuối của thập niên 1840. Người đứng đầu trường phái này là Théodore Rousseau.

** *Jean Baptiste - Camille Corot (1796 - 1875) Họa sĩ Pháp, ở tuổi 26, ông bỏ nghề thương mại để theo đuổi nghệ thuật.*

nghệ thuật giữa bức ảnh và bức tranh. Họ cho rằng bức tranh được sáng tạo ra từ tư duy trí tuệ và được thể hiện bằng bàn tay của họa sĩ. Còn bức ảnh, đó là kết quả của máy móc và các biện pháp kỹ thuật. Đây là một sự đánh giá hết sức thiên cận. Dem đặc thù "máy móc" của nhiếp ảnh để so sánh với "bàn tay" của họa sĩ quả là khập khiễng. Máy móc đối với nhiếp ảnh chỉ là phương tiện, nó giống như chiếc "bút lông" đối với họa sĩ.

Trong nhiếp ảnh có yếu tố ngẫu nhiên người ta tận dụng như một lợi thế nhờ nắm vững kỹ thuật và có cách nhìn nhạy bén, cảm xúc tinh tế, đưa đến việc xử lý sự kiện rất có hiệu quả. Những bức ảnh tình cờ "chộp" được hay tình cờ bắt gặp thường là những tác phẩm sống động có giá trị về nhiều mặt, bắt nguồn không chỉ ở khả năng làm chủ phương tiện kỹ thuật (máy móc) mà còn bắt nguồn từ khả năng tư duy sáng tạo của nhà nhiếp ảnh. Vì thế không phải bất cứ nhà nhiếp ảnh nào có phương tiện trong tay đều có thể nắm bắt thành công được các yếu tố ngẫu nhiên ấy. Chỉ có những người giàu kinh nghiệm, có tư duy sáng tạo, làm chủ được kỹ thuật mới chộp được những pha ảnh tình cờ có giá trị. Bởi vì họ có một bề dày vốn sống, có tay nghề cao. Tuy nhiên không loại trừ hiện tượng ngẫu nhiên. Đã có những bức ảnh xuất sắc mà người chụp hoàn toàn chưa nổi tiếng trước đó. Lẽ tất nhiên đối với những người này, sau tiếng vang ấy cũng rất khó có một tác phẩm thứ hai có giá trị.

Hiển nhiên, một nghệ sĩ nhiếp ảnh nhất thiết phải có một số thiết bị cần thiết và phải nắm vững và làm chủ được các phương tiện kỹ thuật đó. Muốn vậy, ngoài kiến

thức khoa học kỹ thuật, kinh nghiệm nghề nghiệp, còn phải có đầu óc sáng tạo nữa, thì việc sử dụng thiết bị kỹ thuật mới mang lại hiệu quả tối ưu.

Nhiếp ảnh là một bộ môn nghệ thuật phản ánh hiện thực trung thành và nhanh nhạy nhất trước hết là nhờ công lao của các nhà khoa học kỹ thuật, các nhà công nghiệp với các tiến bộ khoa học kỹ thuật do họ sáng chế, phát minh. Nhiếp ảnh thừa hưởng thành tựu đó và làm phong phú thêm nghệ thuật nhiếp ảnh bằng trí tuệ và tài năng của nhà nhiếp ảnh. Cũng như hội họa và điêu khắc... lao động của các nhà nhiếp ảnh thuộc loại lao động nghệ thuật. Chính họ là tác giả của những hình ảnh, hay gọi đúng hơn là những "tác phẩm", hình thành trên mặt phim hoặc giấy ảnh. Một nhà phê bình nghệ thuật người Pháp nói có lý rằng: *"Khi một nhà nhiếp ảnh giao cho khách hàng của mình một tấm ảnh (dù là phim dương bản hay giấy ảnh), thì cái đó không gọi là "sản phẩm" của nhà nhiếp ảnh mà là sản phẩm của các nhà sản xuất phim, giấy ảnh. Còn công việc của nhà nhiếp ảnh nằm trên tờ giấy ảnh hoặc miếng phim đó. Và cái công việc ấy phải được gọi đúng tên của nó là "tác phẩm" cũng như tác phẩm văn học nghệ thuật khác vậy"*.

Trong lúc đó nhà nghiên cứu nghệ thuật Ba Lan từ chỗ thừa nhận tính chân thật, tính tài liệu của ảnh đó là sức mạnh của nhiếp ảnh, để đi đến kết luận vô lý rằng: *"Chính do tính chân thật, tính tài liệu của nhiếp ảnh mà người ta cho rằng nhiếp ảnh không trở thành nghệ thuật,*

rằng nhiếp ảnh không thiết tha với các tiêu chuẩn thẩm Mỹ mà họ chỉ nhất mực trung thành với chức năng thông tin tài liệu". Do sự hiểu biết phiến diện, nhiều khi cái từ "nhiếp ảnh" đối với họ mang ý nghĩa tiêu cực. Họ lấy nhiếp ảnh để lên án các bức tranh và các tác phẩm điêu khắc, mà trong mắt họ, chúng không thoát khỏi sự diễn tả lại thuần túy về bên ngoài. Họ còn gán cho "chủ nghĩa nhiếp ảnh" trong tranh.

Năm 1859, Hội nhiếp ảnh Pháp (Société Française de Photographie) sau nhiều cố gắng thuyết phục khá lâu, cuối cùng được Bộ Văn hóa Pháp cho phép tổ chức một cuộc triển lãm ảnh bên cạnh trưng bày tranh hàng năm của các họa sĩ tại "Lâu đài Lớn" (Grand Palais). Nhà thơ Pháp Charles Beaudelaire * đã gay gắt chỉ trích triển lãm này:

"Nếu môn nhiếp ảnh có khả năng bổ sung cho nghệ thuật trong một số chức năng của nó, thì ngay sau đó, nghệ thuật sẽ bị nó đẩy lùi hoàn toàn và bị làm hư hỏng... Vì thế nó (nhiếp ảnh) phải quay về với nghĩa vụ đích thực của mình là người phục vụ cho các môn khoa học, kỹ thuật và môn nghệ thuật. Nó chỉ là người phục vụ thấp hèn như dùng để in sách và việc ghi tốc ký, những thứ

* **Charles Beaudelaire** (1821 - 1867) nhà thơ Pháp ông viết nhiều bài phê bình nghệ thuật, dịch thơ của Edgar Poe. Năm 1857 xuất bản tập từ "Những bông hoa tội lỗi" (*Flowers of Evil*, 1857), thơ ông sâu thẳm, đầy hương thơm, màu sắc và âm thanh, mở đầu cho trường phái thơ ấn tượng.

chẳng thay thế cho văn học nghệ thuật. Nhiếp ảnh chỉ có thể giúp nhanh chóng làm đầy cuốn album của du khách và cho con mắt anh ta sự chính xác mà trí nhớ của anh ta thiếu hụt, nó giúp trang trí cho thư viện của các nhà nghiên cứu tự nhiên, làm cho các con vật to lên dưới kính hiển vi và giúp củng cố giả thuyết của nhà thiên văn học, khi nó trở thành người thư ký và người viết biên bản cho những ai đó trong nghề nghiệp của mình cần đến sự chính xác tuyệt đối, thì không có gì tốt hơn là nhiếp ảnh. Nhiếp ảnh còn có khả năng giữ gìn các đồng đồ nát, các cuốn sách, các bản khắc và các bản thảo bị đe dọa hư hỏng, khỏi bị lãng quên. Nó còn giúp giữ gìn những thứ quý giá mà hình dạng của chúng đang tan biến và chúng đòi hỏi một chỗ trong các kho lưu trữ, trong ký ức của chúng ta, chỉ ở những trường hợp đó, nhiếp ảnh được cảm ơn và ngợi khen. Nhưng khi nó vươn tới địa hạt tinh thần và óc tưởng tượng, tới tất cả những gì chỉ sống nhờ linh hồn con người, thì khi đó chúng ta hãy coi chừng !”.

Trái lại một số người khác lại quá đề cao nhiếp ảnh. Họ cho rằng: “ Các tác phẩm tạo hình hiện có đến ngày nay đã nói dối, có khi nói dối hoàn toàn, trái với chân lý tồn tại trong thực tế, rằng nghệ thuật (hội họa) sẽ phải đứng im vĩnh viễn trước tính năng động và sáng tạo của nhiếp ảnh... Hội họa sẽ phải tái hiện theo sự chỉ dẫn của nhiếp ảnh”. Chính trong bối cảnh, năm 1856, Stasov (nhà phê bình nghệ thuật người Nga) lại viết một bài báo quan trọng để nói lên quan điểm mới của mình về nhiếp

ảnh. Trong bài báo đó, ông đánh giá nhiếp ảnh một cách thận trọng hơn, khách quan hơn, coi nhiếp ảnh là một trong những vấn đề cốt yếu nhất của thời đại không thể nào bỏ qua được, không chỉ trong giới hội họa mà cả trong công chúng nữa. Nếu chúng ta nhớ lại mười năm trước đó 1846, khi nói về nhiếp ảnh Stasov không tiếc lời chê bai chiếc máy ảnh hình hộp là "giả dối", các lớp cảnh truyền đạt chưa đúng, tông màu thường sai lệch. Nhưng chẳng bao lâu với thành tựu của nhiếp ảnh, đã làm thay đổi toàn bộ suy nghĩ của nhà phê bình. Stasov nhận xét: *"Kỹ thuật nhiếp ảnh hoàn toàn phục tùng con người và người nghệ sĩ nhiếp ảnh dùng nó làm công cụ để sáng tạo"*.

Gần nửa thế kỷ trôi kể từ ngày công bố phương pháp Daguerre, đã diễn ra biết bao thay đổi trong con người của các nhà phê bình nghệ thuật đặc biệt là nhà phê bình Stasov về cách đánh giá cái "nghệ thuật máy móc" này. Song có một điều lý thú là dù người đó ở nước nào, đại diện cho khuynh hướng nghệ thuật nào đều luôn theo sát từng bước đi, những thành tựu của nhiếp ảnh.

Dù sinh sau đẻ muộn, ngay từ buổi đầu, nhiếp ảnh đã được đánh giá cao, được công nhận là một phương pháp tái hiện làm tăng cường vẻ đẹp các bức tranh, bức vẽ, các tác phẩm điêu khắc. Nhiếp ảnh còn được coi là người trung gian nối liền đối tượng với họa sĩ, là tài liệu thay thế phác thảo.

Một điều rõ ràng là khi kỹ thuật nhiếp ảnh chưa cao (công nghệ chế tạo máy ảnh chưa hoàn thiện, kỹ thuật in

tráng chế tạo phim, ảnh còn nhiều khiếm khuyết...), chưa đủ điều kiện thỏa mãn những tư duy sáng tạo bay bổng của nghệ sĩ, không đủ khả năng giúp cho nhiếp ảnh xây dựng hình tượng khái quát và chùng nào còn vay mượn hội họa các phương pháp tạo hình và quy tắc bố cục v.v... Kể cả những tác phẩm của các nhà nhiếp ảnh có tài cũng không thể so sánh với tác phẩm hội họa.

Sai lầm chính ở đây của các nhà nhiếp ảnh, của các nhà phê bình và cả công chúng thưởng thức ảnh là thường lấy những tiêu chuẩn, những phương pháp tạo hình, các khuynh hướng nghệ thuật, cũng như phỏng theo các luồng nghệ thuật, cũng như phỏng theo các thể loại hội họa cổ điển để sáng tác, để đánh giá, phê bình và thưởng thức. Các nhà nhiếp ảnh trong khi sáng tác đã tự giác tiến tới chỗ vay mượn của hội họa cách truyền đạt các hiệu quả mỹ học. Còn các nhà phê bình nghệ thuật, trong khi phân tích tác phẩm nhiếp ảnh, họ khen chê theo các tiêu chuẩn truyền thống đã hình thành trong nghệ thuật tạo hình mà không đặt tác phẩm nhiếp ảnh vào trong đặc tính cơ bản của ảnh đánh giá.

Xét về bản chất của nghệ thuật nhiếp ảnh, thì cái mạnh nhất và là điều cơ bản nhất, làm cho nhiếp ảnh khác với hội họa, điêu khắc, đồ họa... là sự phản ánh thực tế mang tính tài liệu nghệ thuật.

Đối với hội họa, đồ họa, hoặc điêu khắc, những gì mà người nghệ sĩ muốn đưa vào tác phẩm là những cái người nghệ sĩ nhìn thấy và cả những cái họ tưởng tượng ra.

Nhưng với nhiếp ảnh, chỉ có một khả năng duy nhất là ghi lại cái có thực, cái mà người nghệ sĩ nhìn thấy, sờ thấy trong thực tế.

Như vậy, nghệ thuật nhiếp ảnh có một ưu thế tuyệt đối so với nghệ thuật tạo hình ở tính chân thật về tài liệu mà nó chứa đựng. Do đó nếu chúng ta công khai thừa nhận nhiếp ảnh như "tranh vẽ" sẽ không đưa nghệ sĩ nhiếp ảnh lên tuyến đầu nghệ thuật, thì chúng ta cũng phản đối mọi thủ pháp "tẩy xóa", sao, chồng phim... làm mất tính chân thật về tài liệu của ảnh. Nói như vậy không có nghĩa nghệ thuật nhiếp ảnh không cho phép dung nạp các thủ pháp kỹ thuật, nhưng với điều kiện nó không làm mất bản chất của nghệ thuật nhiếp ảnh - tính chân thật và không phá hoại tính đặc thù của nghệ thuật nhiếp ảnh - tính tài liệu. Đó chính là mấu chốt cơ bản làm cho nghệ thuật nhiếp ảnh khác với hội họa, điêu khắc. Và cũng chính vì điều này mà đại gia đình nghệ thuật tạo hình đã dành cho nghệ thuật nhiếp ảnh một chỗ đứng xứng đáng mà không một ngành nghệ thuật nào thay thế được.

Chúng ta khẳng định rằng, nhiếp ảnh chỉ có thể trở thành nghệ thuật nếu có con đường riêng độc lập. Cũng như hội họa, không thể là một nghệ thuật chân chính nếu nó cứ bắt chước nhiếp ảnh.

Trong thực tế, thời kỳ đầu một số nhà hội họa đã dùng ảnh làm tài liệu xây dựng tác phẩm, nhưng họ không biết sử dụng mặt mạnh của nhiếp ảnh mà bê nguyên xi

vào tác phẩm. Vì vậy ngay từ đầu trong hội họa đã xuất hiện khái niệm "chủ nghĩa nhiếp ảnh". Ở đây nhiếp ảnh không có lỗi, sai lầm thuộc về các nhà hội họa đã bắt chước nhiếp ảnh một cách máy móc. Ngược lại các nhà hội họa sẽ không có lỗi, khi các nhà nhiếp ảnh xây dựng tác phẩm đã vứt bỏ mọi đặc điểm cơ bản của nhiếp ảnh và bắt chước hội họa hoàn toàn.

Rõ ràng trong hội họa có "chủ nghĩa nhiếp ảnh" cần lên án, nhưng lại có "quan sát bằng nhiếp ảnh" tức là cách cảm thụ các hiện tượng, sự vật một cách nhanh chóng như nhiếp ảnh, lại làm cho hội họa phong phú thêm.

Vào những năm cuối của thế kỷ XIX, một khuynh hướng mới xuất hiện ảnh hưởng sâu sắc đến nhiếp ảnh, đó là chủ nghĩa ấn tượng (Impressionism)* bắt nguồn từ nghệ thuật tạo hình. Các nhà nhiếp ảnh ham hiểu biết nhận thấy rằng, tính chính xác, tính tài liệu, tính chân thật, tính tự nhiên của việc phản ảnh truyền đạt không gian, hình khối, không thể đưa nhiếp ảnh đến đỉnh cao của nghệ thuật, thế là họ đua nhau hướng nhiếp ảnh tới các nguyên tắc của hội họa ấn tượng. Những người đi theo khuynh hướng này cho rằng mọi chi tiết trong bức

* Chủ nghĩa ấn tượng (Impressionism) cho rằng nghệ thuật diễn tả ấn tượng của sự vật ấy gây ra đối với cảm xúc chủ quan, thường diễn tả một ấn tượng, một cảm giác thoáng qua, không miêu tả chi tiết cụ thể của hiện thực. Hội họa ấn tượng xuất phát từ Pháp vào nửa sau thế kỷ XIX.

ảnh rõ nét tất cả các lớp cảnh không phục vụ gì cho mục đích nghệ thuật cả. Cho nên họ làm ảnh mờ, gạt bỏ mọi chi tiết phụ. Có người còn chủ trương tảo bạo hơn, chụp ảnh không cần ống kính, chỉ cần ánh sáng chiếu qua một lỗ nhỏ gây ấn tượng" mà thôi.

Với chủ trương đi tìm "cái mới", một số nhà nhiếp ảnh đi theo nhóm Đa đa*, lại hướng nhiếp ảnh theo khuynh hướng trừu tượng** (Abstractionism) trong hội họa. Họ đề cao nhiếp ảnh vô đề, nghĩa là giải phóng nhiếp ảnh ra khỏi chức năng phản ảnh và thông tin. Trong lúc đó một số nhà nhiếp ảnh khác đi vào bắt chước kỹ thuật đồ họa. Họ say sưa đưa đồ họa hóa học (Materiographism) vào nhiếp ảnh bằng cách sao phim nhiều lần, in chồng phim. Bản thân nhiếp ảnh còn sản sinh ra khuynh hướng riêng như "duy họa" (Pictorialism).

Tuy nhiên các nhà nhiếp ảnh dù đi theo khuynh hướng, trường phái nào đi nữa, họ có thể đạt được một số hiệu quả nào đó, chẳng hạn một số chân dung của

* **Khuynh hướng trừu tượng** (Abstractionism) một loại hình nghệ thuật không thể hiện những đối tượng dễ nhận biết, nghĩa là đơn giản hóa một cách tối đa hình thức của đối tượng, xây dựng đối tượng phi biểu hình cơ bản và diễn đạt tự do theo ngẫu hứng.

** **Đa đa (Dadaism)** Trào lưu văn nghệ tiểu tư sản vô chính phủ, chống lại xã hội tư bản rối loạn và vô lý, phản ánh sự chán chường đối với nền văn minh phương Tây. Xuất hiện từ 1916-24, nó mở đường cho chủ nghĩa siêu thực.

David Khin* đã lôi cuốn người xem hồi bấy giờ và được khen "đẹp như tranh", bởi lẽ phương pháp diễn đạt của ông chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa ấn tượng, đang được nhiều người ngưỡng mộ. Nhưng về lâu dài nó sẽ bị tàn lụi và không tồn tại.

* **David Khin** (1802 - 1870) họa sĩ kiêm nhiếp ảnh Scotland.

Chương VI

Nhiếp ảnh phản ánh hiện thực

Nhiếp ảnh ra đời đầu tiên với một mục đích rất khiêm tốn, đối với các nhà họa sĩ, nhiếp ảnh là để làm tài liệu cho việc xây dựng tác phẩm, còn đối với đại đa số công chúng yêu thích nhiếp ảnh sử dụng với mục đích rất giản đơn chỉ là một phương tiện ghi lại thế giới xung quanh họ để làm tài liệu để lưu niệm... Phương tiện mới này có vẻ có khả năng diễn đạt các chi tiết vô cùng tinh tế và phong phú. Nó ghi lại nhiều hơn những gì mà nhà nhiếp ảnh nhìn thấy trong khoảnh khắc bấm máy. Và kết quả của nó có thể nhân bản lên hầu như vô hạn. Phương tiện này cung cấp cho công chúng không biết bao nhiêu là tài liệu trên nhiều lĩnh vực khác nhau với sự dồi dào chưa từng có. Các nhà nhiếp ảnh trên toàn thế giới ghi lại lịch sử nơi xuất xứ của tấm ảnh. Những tấm ảnh đó cho thấy ở các vùng xa xôi, hẻo lánh, thường chưa được khai phá bao nhiêu và những con người sinh sống ở đó thật là khổ hạnh nghèo đói biết nhường nào? Họ còn chụp các thắng cảnh du lịch, cũng như những thành tựu mới trong kiến

trúc trong khoa học kỹ thuật. Nói tóm lại vào những năm cuối thế kỷ XIX, nhiếp ảnh bước đầu đã đi vào đời sống xã hội, phục vụ con người trên nhiều phương diện. Chính công lao đó của nhiếp ảnh đã được nhà thơ Pháp Charles Baudelaire tán thưởng, và cũng đã được Elizabeth Eastlake* nêu bật trong tiểu luận "Nhiếp ảnh" (Photography) của mình xuất bản năm 1857 trên tờ "Tạp chí hàng quý" (Quarterly Review) ở London. Nhưng theo quan điểm thẩm mỹ của bà rằng trong đại gia đình các bộ môn nghệ thuật không có chỗ đứng cho nhiếp ảnh: *"Tất cả những cái được gọi là nghệ thuật, là phương tiện phục vụ cho nó, nhưng không phải là mục đích thực sự, thì nhiếp ảnh là người môi giới thích hợp... Nhiếp ảnh chỉ là nhân chứng cho tất cả những gì xuất hiện trong cái nhìn của nó. Các ảnh chụp của nó không sai một li vì lợi ích kỹ thuật, nghệ thuật của nhà kỹ sư, của địa chất học, của lịch sử tự nhiên, của những sự kiện thực tế ở dạng thuần khiết nhất, nghiêm chỉnh nhất. Mà các điều thực tế lại không thuộc lĩnh vực nghệ thuật và cũng không thuộc phạm vi mô tả mà chỉ là một hình thức, một phương tiện giao tiếp mới giữa người với người - không là thư mà cũng chẳng phải là thông điệp và tất nhiên không*

* *Elizabeth Eastlake* (1809 - 1893) bà là một gương mặt tiêu biểu của giới văn học nghệ thuật Anh. Bà viết nhiều sách về nghệ thuật, dịch từ tiếng Đức ra tiếng Anh cuốn "Những kho tàng nghệ thuật Anh" của Waagen... Bà là vợ của họa sĩ, nhà viết sử nghệ thuật, nhà quản lý hành chính người Anh ngài *Charles Lock Eastlake*.

thế là bức tranh - sự giao tiếp may mắn làm lấp khoảng trống giữa những người đó"

Có những nhận định này cũng là điều dễ hiểu, bởi buổi ban đầu, dù có những tiến bộ về kỹ thuật, và nhiếp ảnh dù đi theo khuynh hướng này trường phái kia, dù là theo hội họa tự nhiên, hội họa hiện thực, hay trừu tượng... nhiếp ảnh cũng chỉ có thể đạt đến một số tiến bộ trong phản ảnh, mô tả, chứ chưa thể trở thành nghệ thuật khái quát tổng hợp được.

Cùng với sự ra đời của các loại ống kính có tiêu cự dài, ngắn, khác nhau, máy ảnh cỡ nhỏ đã trở nên phổ cập, phim đã đạt được độ nhạy khá cao v.v... tạo điều kiện thuận lợi cho các nhà sáng tác tự do duy tư hình tượng. Các nhà nhiếp ảnh có phong cách sáng tác mới đã kịch liệt lên tiếng chống lại việc nhiếp ảnh cứ tiếp tục đi theo con đường của các ngành nghệ thuật tạo hình truyền thống. Một thời kỳ mới của nhiếp ảnh bắt đầu. Một cuộc tìm tòi cho nhiếp ảnh có tiếng nói riêng, giải phóng nhiếp ảnh ra khỏi khuynh hướng bắt chước hội họa. Đó là thời kỳ nhiếp ảnh bước đầu rời khỏi phòng chụp chật hẹp đi vào đời sống xã hội. Nhiều nghệ sĩ nhiếp ảnh hăng hái đi sâu miêu tả cuộc sống.

Roger Fenton, người đã từ bỏ nghề luật sư đến với nhiếp ảnh và đã trở thành một nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp đầy tài năng. Ông là người đầu tiên rời bỏ phòng chụp dần thân vào cuộc sống để mô tả cuộc sống. Ông đã mang đến cho người xem bộ ảnh chiến tranh Crimea

khốc liệt, đầy đau thương, gây xúc động lòng người. Và công trình nhiếp ảnh đầu tiên của ông là loạt ảnh chụp theo phương pháp Calo, chụp trong chuyến đi Nga, ông đã thực hiện cùng người bạn là Charles Vignoles, một kỹ sư xây dựng giao thông, lúc đó đang phụ trách xây dựng cho Nga chiếc cầu. Fenton là thành viên sáng lập Hội nhiếp ảnh London (Photographic Society of London) và chẳng bao lâu ông đã nổi danh qua các ảnh chụp về kiến trúc giàu chi tiết và rất đồ sộ và các ảnh tĩnh vật được bố cục chặt chẽ và rất lạ mắt gây hứng thú đối với người xem. Tuy ông sử dụng các tấm colodion, nhưng lớp nhạy sáng được ông làm theo một phương pháp riêng, hoàn toàn khác với cách của Archer. Ông là người được Nữ hoàng tín nhiệm giao cho ông chụp ảnh cho gia đình Hoàng tộc và mọi thứ của cải của Hoàng gia. Và sau đó Fenton trở thành nhà nhiếp ảnh cho Bảo tàng Anh và làm hàng ngàn bức ảnh về các hiện vật và tác phẩm nghệ thuật được sưu tầm và lưu giữ ở bảo tàng. Do ảnh của ông có chất lượng kỹ thuật cao, có giá trị nghệ thuật lớn nên ông đã được một hiệu buôn bán tranh là Thomas Agnew và Son ký một hợp đồng giao cho ông chụp ảnh cuộc chiến tranh Crimea*.

Để phục vụ cho công việc chụp ảnh chiến trường, ông mang theo một chiếc xe có trang bị một buồng tối vì ông

* *Cuộc chiến Crimea (1853 - 1856) diễn ra giữa một bên là Nga và bên kia Thổ Nhĩ Kỳ, Pháp, Anh và Sardina (một đảo lớn ở Địa Trung Hải phía tây nước Italia)*

chụp theo phương pháp colodion ướt. Ông mang theo người 5 máy ảnh, 700 tấm kính, hóa chất, lương thực thực phẩm và thức ăn cho ngựa và các phụ tùng đồ nghề khác. Ông mua 4 con ngựa ở Gibraltar. Tháng 3 năm 1855, chiếc "xe chụp ảnh" (Photographic Van - Van có nghĩa là: xe hàng) được cập bến đưa lên bờ ở Balaclava thuộc bán đảo Crimea. Và trong vòng không đầy một tuần, ông cùng trợ lý của mình là Marcus Sparling và dụng cụ máy móc đã đến tiền tuyến.

Chiến trường Crimea diễn ra trên những vùng đồng bằng rộng lớn, dân cư nghèo nàn. Qua những bức ảnh đầy máu và nước mắt, người ta không thể hình dung nổi là trong những đường tên mũi đạn, trong khói lửa của chiến tranh, nơi bom rơi đạn xé, cái chết là cầm tay làm sao ông có thể chụp được một khối lượng ảnh khá đồ sộ như thế! Từ dải đất hẹp mà người ta gọi là "Thung lũng của tử thần", ngày 24 tháng 4 năm 1855, Fenton đã viết thư cho gia đình: *"Tôi đưa chiếc xe ra đến tận chiến tuyến, nơi tôi cần phải đến, rồi đi bộ lùi lại một đoạn và tìm đến vị trí có thể quan sát toàn trận tuyến. Khi tôi mới rời bước thì một đám khói, bụi mù mịt, ở đằng sau một khẩu đội pháo nằm ngay trước mặt chúng tôi báo hiệu là có cái gì đó đe dọa tính mạng đang nhằm hướng chúng tôi. Chúng tôi không nhìn thấy vật phóng ra, nhưng lại một đám khói, đất mù mù nữa bốc lên gần chúng tôi hơn, chúng tôi nó đang bay đúng về hướng chúng tôi, chỉ một*

loáng sau, tôi đã nhìn thấy nó bò về phía chúng tôi. Rõ ràng vị trí do tôi chọn để chụp ảnh nằm trong tầm bắn của đối phương, buộc lòng tôi phải chọn một vị trí khác với thế nhìn khác nên tôi không hoàn toàn ưng ý lắm. Vị trí này cách vị trí tốt nhất mà tôi đã chọn ban đầu khoảng 100 mét”.

Quang cảnh mà Fenton chụp về Balaclava, về một hải cảng đầy ắp tàu bè, về một đoạn kè biển chất đầy dụng cụ chiến tranh, một sự ngổn ngang sắt thép, chứng tỏ một sự hỗn loạn đặc trưng cho một cuộc chiến vô tổ chức này. Trong số 300 âm bản mà Fenton đã chụp đa số là chân dung các sĩ quan mặc quân phục nghiêm chỉnh và ảnh các toán quân đang hành quân. Từ người lính đến sĩ quan, mọi người thường xuyên quấy rầy ông, nặng nề đề nghị ông chụp giúp cho bức chân dung để gửi cho gia đình để báo rằng họ đang sống và đang chiến đấu. Ông từ chối chụp những ảnh đó, ông viết: *“Người ta chẳng giúp tôi đưa chiếc xe đi chuyển từ chỗ này sang chỗ khác. Trời nóng gân như không chịu nổi. Mỗi khi cửa xe được đóng lại để tráng phim ảnh thì mồ hôi túa ra đầy mặt mũi tôi, và chảy như nước mắt... Thuốc hãm, ảnh nóng tới mức hầu như tôi chẳng thể nhúng tay vào”.*

Tháng 7 năm đó, từ chiến trường ông trở lại nước Anh với một thân hình ốm yếu, tiểu tụy, mắc bệnh tả, kiết lỵ. Tại London và Paris người ta tổ chức triển lãm ảnh của ông chụp. Một số ảnh được xuất bản dưới dạng bản khắc gỗ in trên tờ “Tin tức London bằng ảnh” (Illustrated

London News) và nhà buôn tranh Agnew bán các bức ảnh của ông được bồi trên giấy cứng có lồng khung với dòng chú thích ảnh rất hấp dẫn. Lúc bấy giờ tờ "Thời báo London" (Times of London) viết: *"Nhà nhiếp ảnh đi theo đoàn quân hiện đại phải bằng lòng với việc nghỉ ngơi sau cuộc chiến đấu, và đó là thời điểm ông có thể ghi lại mọi sự hiện diện trong sự lặng yên"*.

Đối với một công chúng vốn đã quen với những tưởng tượng như xưa nay mà họ đã được xem những bức tranh của các họa sĩ mô tả trận chiến kiểu lãng mạn đầy khói lửa và những cuộc chém giết đầy hỗn loạn, xác chết nằm ngổn ngang trên bãi chiến trường, thì các bức ảnh này của ông chụp tỏ ra tẻ nhạt, bình thản, đơn điệu. Tuy nhiên người ta vẫn nhận ra ở chúng là một bằng chứng hiện thực. Tờ "Times" nhận xét: *"Bất cứ thứ gì ông ta chụp trên chiến trường đều là thực và người lính bình thường cũng được ghi chân dung chính xác như một vị tướng"*.

James Robertson, thời đó là thợ khắc chính của xưởng đúc tiền xu của Vương quốc Osman ở Konstantinopel đã chụp được sự thất thủ của quân Nga ở Sewastopol. Năm 1857, James Robertson là phóng viên nhiếp ảnh chính thức của đội quân Anh quốc được phái sang Ấn Độ để dẹp cuộc nổi dậy của những người lính bản xứ ở Bengal trong quân đội thực dân Anh. Tại đây ông làm việc cùng với Felice Beato. Các bức ảnh của họ chụp cuộc vây hãm Lucknow vào năm 1858 đã có một tác động mạnh đối với

người xem. Những tác phẩm đó cho thấy một sự thật trái ngược đến phũ phàng bên cạnh những lâu đài nguy nga tráng lệ, những kiến trúc một thuở huy hoàng xen với những bộ xương người bạc phếch, những chiếc đầu lâu lằn lóc của những người lính phòng thủ đã ngã xuống trước làn đạn hung hãn của kẻ xâm lăng. Sau đó Beato đi tiếp sang Nhật Bản, Trung Hoa. Các bức ảnh của ông chụp về cuộc đánh chiếm Nam Kinh của quân đội Anh, Pháp vào năm 1860, gần cuối các cuộc chiến tranh thuốc phiện đã cho thấy một sự thật thê thảm đáng ghê sợ. Đó là một cuộc chiến tàn phá nặng nề nhất trong lịch sử Trung Hoa, hàng triệu người chết, hàng trăm thành phố làng mạc bị tàn phá. Xác người nằm ngổn ngang khắp đó đây, những người chỉ trước đó ít giờ đã ngã xuống trong các cuộc chiến đấu ác liệt.

Thế giới bước vào những cuộc chiến tranh lớn như Chiến tranh Crimea (1854 - 1856) Cuộc chiến tranh Nam - Bắc ở Mỹ (1861 - 1865), làm nảy sinh loại ảnh mới, nay gọi ảnh phóng sự. Tiêu biểu cho loại ảnh này lúc bấy giờ ở Anh có Roger Felton với bộ ảnh phóng sự về chiến tranh Crimea. Ở Mỹ có hai nhà nhiếp ảnh Mathew Brady và Alexander Gardner, họ đã theo đoàn quân ra trận. Năm 1861, khi cuộc nội chiến Nam-Bắc ở Mỹ mở ra, các nhà nhiếp ảnh tiếp nhận tin này không nặng nề lắm. Một bài báo đăng tải trên Tạp chí nhiếp ảnh Mỹ (American Journal of Photography) đã giải thích: "*Một cảnh trận mạc là một mô típ quen rû đối với nhà nghệ*

sĩ - bất kể họ là họa sĩ, nhà sử học hay nhiếp ảnh. Chúng ta hy vọng sẽ nhìn thấy một bức ảnh về trận tới... Nhà nhiếp ảnh chắc ít gặp nguy hiểm trong công việc này, vì anh ta phải tránh ra khỏi súng, nếu không, hóa chất, phim của anh ta mất tác dụng".

Brady, nhà nhiếp ảnh theo phương pháp Daguerre trước đây, đã nhận ra rằng người ta đã đánh giá thấp các mối nguy hiểm và các khó khăn của nhiếp ảnh chiến tranh. Và với việc xuất bản tập "Những hình ảnh lẫy lừng của nước Mỹ" (Gallery Illustrious Americans) đã thôi thúc ông đặc biệt quan tâm đến lịch sử, và cần phải chú ý đến các tư liệu ảnh. Tất cả những mối quan tâm đó đã phục vụ Brady ghi lại cuộc chiến bằng ảnh. Nhờ có quan hệ mật thiết với các chính khách quan trọng, đây quyền lực trong giới chức, ông đã được phép đi vào những vùng chiến đấu ác liệt, cùng đi với ông còn có những người cộng tác đặc lực, làm công cho ông có khả năng chụp ảnh thành thạo.

Cùng với các nhà nhiếp ảnh của mình, ông vội vàng xông ra mặt trận, nơi mà chiếc xe chụp ảnh của ông đã trở thành vật quen thuộc của người lính chinh chiến. Họ gọi nó là "Chiếc xe vô danh" còn Brady là "người chụp ảnh vĩ đại" đối với họ. Ở chiến trường không chỉ có quyết tâm và lòng can đảm, mà còn phải có khả năng chịu đựng nhiều phút trong bóng tối đen ngòm của cái buồng tối lưu động tạm bợ rất dễ hư hỏng ấy để chế tấm các tấm phim hoặc tráng các tấm đã chụp với một sự thận trọng cẩn

thận hết mức, trong lúc mặt đất rung lên, khói đất mù mịt và những tiếng nổ inh tai nhức óc của trận chiến ác liệt. Bản thân không một tác sất để tự vệ và biết rất rõ rằng chiếc xe chụp ảnh là mục tiêu của những họng súng của kẻ thù, các nhà nhiếp ảnh rõ ràng đang đứng trước hai làn đạn một mất một còn. Các nhà nhiếp ảnh đang đùa với sinh mạng để cứu các tấm ảnh không chỉ để cho thế hệ của họ, mà còn để cho các thế hệ mai sau, biết rõ thế nào là một cuộc chiến tranh. Brady suýt tử trận trong một trận đánh ở Bull Run. Đã ba ngày không nhìn thấy bóng dáng ông, người ta coi ông đã bị mất tích hoặc ngã xuống dẫu đó trên trận địa, cho đến khi ông lần mò về đến Washington trong đói khát và tiêu tụy. Người ta nhìn thấy ông run rẩy trong bộ áo khoác dài tránh bụi và từ trong chiếc áo thò ra thanh kiếm của người lính "Zouave"* - như người ta thường gọi những người lính trong một số trung đoàn tình nguyện - đã tặng cho. Chưa kịp nghỉ ngơi, phục sức, Brady đã vội vàng sắm một số dụng cụ máy móc mới, tập trung các thợ ảnh tay nghề cao của mình lại rồi hối hả lên đường ra lại mặt trận. Từ "Thế giới" (World) xuất bản ở New York đã viết về ông:

"Nhưng cảnh ông Brady ghi lại về những sự kiện xảy ra trên chiến trường... là những tài liệu vô giá của thời kỳ vũ bão đó với vẻ đẹp đã được ông chọn lọc kỹ lưỡng và thực như những cuốn sách của thượng đế... Tác giả của

* *Zouave* - lính zouave, một loại lính bộ binh của Algérie.

những nguồn tài liệu có một không hai này đã tiến hành làm hết sức thận trọng và trở thành một phóng viên nhiếp ảnh chiến tranh đầu tiên của thế giới, và được thừa nhận trong giới nghề nghiệp của mình ở Mỹ... Đội quân nhiếp ảnh của Brady được nồng nhiệt chào đón ở các quân đoàn của chúng ta, cũng quen thuộc và có mặt khắp nơi như đội quân khí cầu hay các đơn vị thông tin, điện báo và điện tín. Họ đã tham gia vào tất cả các giai đoạn gian khổ đầy chết chóc máu đổ dầu rơi của các cuộc hành quân chiến đấu. Họ đã vào tận chiến tuyến, nơi cái chết rình rập từng phút từng giây và đã ghi lại những nỗi đau xé ruột xé gan của những thương binh tại trạm quân y tiền phương và sự lạc quan yêu đời của người lính ở trại dã chiến cũng như những cảnh phô trương hùng tráng của các cuộc duyệt binh ở mặt trận. Trong số các tấm ảnh đó còn có những đám mây đen của cuộc chiến, những ánh chớp xanh lè phát ra từ nòng súng giữa trời đêm, cảnh hoang tàn và đau thương trên bãi chiến trường đầy máu xác chết, ngổn ngang dụng cụ chiến tranh..."

Bằng tài năng và phương tiện kỹ thuật vốn có, Brady và những người thợ tài ba gan dạ của ông đã chụp đủ mọi khía cạnh của cuộc chiến tranh mà họ chứng kiến. Đó là: Các bãi chiến trường những đồng cỏ nát, đám sĩ quan mặt mũi hốc hác, đen sạm vì khói thuốc súng, các toán quân tiêu tụy lê bước, cảnh thương binh nhấc bước lùi về phía sau, những khẩu pháo nặng nề nhích dần lên phía trước, xác chết, tàu bè chìm nổi, đường sắt cong queo... Và khi chiến tranh kết thúc, hòa bình được vãn hồi, họ

đã chụp được hơn 7.000 âm bản. Đại bộ phận số phim đó ngày nay được cất giữ tại Cục Lưu trữ Quốc gia (National Archives) của Hoa Kỳ và tại thư viện của Quốc hội Mỹ (Library of Congress). Có lẽ Brady là người đầu tiên có đầu óc làm tư liệu ảnh của cuộc nội chiến. Điều này được biên tập viên tờ "Tạp chí Nhiếp ảnh của Humphrey" (Humphrey's Journal of Photography) viết đăng tải trong số ra ngày 15 tháng 9 năm 1861 rằng Brady dự định quay lại mặt trận lần thứ hai, ông tỏ ra rất ngạc nhiên, những người khác không theo gương ông ta. Nhưng chẳng bao lâu sau đó đã có hàng chục nhà nhiếp ảnh ra chiến trường. Chỉ riêng quân đoàn trên sông Potomac đã cấp cho họ trên 300 giấy thông hành. Trong số những thợ chụp ảnh của Brady theo ông ra chiến trường nổi bật hơn cả là Alexander Gardner người phụ trách hiệu ảnh ở Washington từ năm 1858, Timothy H. O'Sullivan và George N. Barnard. Gardner chia tay với Brady vào năm 1863, đồng thời lập đội nhiếp ảnh riêng của mình trong đó ông kéo theo cả O'Sullivan và những nhà nhiếp ảnh khác. Nguyên nhân của cuộc cãi vã và phải chia tay nhau là vì Brady từ chối nêu tên các nhà nhiếp ảnh của mình mặc dầu những bức ảnh ấy chính do họ chụp và không cho phép họ giữ các âm bản mà họ đã chụp riêng cho mình trong thời gian rối rãi.

Năm 1865 -1866, Gardner xuất bản hai tập sách ảnh của mình "Sách ảnh phác thảo về cuộc chiến tranh" (Photographic Sketch Book of the War) với 100 ảnh từ âm bản gốc. Mỗi bức ảnh đều có kèm theo một trang viết. Trong đó có một số ảnh nổi bật nhất từ thời nội chiến.

Tên của những người đã chụp các âm bản và làm ảnh đã được liệt kê chính xác và rõ ràng.

George N. Barnard một thời gian làm việc cho hiệu ảnh của Brady ở Washington và đã chụp tại bãi chiến trường Bull Run cho ông Brady sau những ngày khó khăn dành dật từng tấc đất, cuối cùng các quân đoàn của Liên minh tái chiếm được, đã trở thành người chụp ảnh chính thức cho tướng W.T. Sherman trong cuộc hành quân của vị tướng này từ Tennessee qua Georgia đến Nam Carolina. Năm 1866, Barnard công bố một tuyển tập các bức ảnh ông chụp về nội chiến. Tập ảnh giới thiệu đầy đủ các bãi chiến trường, những trận địa dựng vội vàng, các cầu cống, đường sá, xe lửa được các đội công binh xây dựng và thành phố Atlanta bị phá hủy trong đổ nát. Các bức ảnh của Barnard chụp gây một ấn tượng mạnh đối với người xem là ở sự tàn phá dã man của chiến tranh xen lẫn với những phong cảnh nên thơ yên ả thanh bình giữa hai trận đánh, khi tiếng súng tạm ngừng nổ.

Nhưng những hình ảnh gây ấn tượng nhất của cuộc nội chiến là những bức ghi lại những xác chết cứng đờ đen sạm nằm ngổn ngang trên bãi chiến trường đang chờ được mai táng vội vàng trong những lúc ngừng bắn ngắn ngủi sau mỗi trận đánh. Từ "Thời báo" (Times) của New York số ra ngày 20 tháng 10 năm 1862 trong bài xã luận viết: Các tài liệu bi thảm đó có thể có tác động như thế nào đối với những vùng mà chiến tranh chưa bò đến:

"Các bức ảnh của Brady"

Những hình ảnh người chết ở Antietam

... Ông Brady đã mang đến cho chúng ta một hiện thực đáng sợ và sự nghiêm trọng của chiến tranh. Tất nhiên ông không mang theo các xác chết và không đặt chúng vào vườn trước nhà chúng ta hoặc lên đường phố chúng ta, nhưng ông ta đã làm một điều gần như vậy. Trên cửa vào hiệu ảnh của ông có một tấm biển nhỏ đề: *Những người chết ở Antietam. Thường xuyên có rất nhiều người bước lên bậc thềm, bạn hãy theo họ rồi sẽ tìm thấy người ta chăm chú xem các bức ảnh chụp quang cảnh các bãi chiến trường đáng ghê sợ này, chụp ngay sau tiếng súng tạm thời ngừng nổ.*

Các hình ảnh đó rõ ràng một cách đáng sợ. Bằng một kính phóng đại người ta có thể nhận rõ nét mặt của những người lính ngã xuống. Tốt hơn là chúng tôi không phải, và không muốn, chúng kiến trong phòng trưng bày ảnh cảnh một trong số những phụ nữ có chồng con ra mặt trận đang chăm chú nhìn các bức ảnh, thoát tiên họ đã phải ngất xỉu vì đã nhận ra dấu đó trong những thi thể cứng đờ vô hồn nằm ngổn ngang trên bãi chiến trường là chồng, đứa con trai hay anh em ruột mình".

Kể từ thời Phục Hưng, trong các bức tranh chiến trận, người ta đã diễn tả vô khối xác chết. Nhưng những người chết ở đó trên bức tranh là sản phẩm của đầu óc tưởng tượng phong phú của nhà họa sĩ. Ngược lại người xạ thủ chết ở trên bức ảnh của O'Sullivan là chân dung của một người thật có tên tuổi và địa chỉ... Người đàn ông này đã

từng sống một nơi nào đó trên đất nước của Hợp Chúng quốc Hoa Kỳ, anh đã ngã xuống chính tại nơi đây trước làn đạn độc ác của đối phương mà O'Sullivan trông thấy như thể trong khoảnh khắc anh đã trút hơi thở cuối cùng không một lời trăng trối với vợ con hoặc bố mẹ, anh em...

Đó là nền tảng của sự khác nhau lớn, cơ bản về mặt tâm lý giữa nhiếp ảnh và các bộ môn nghệ thuật khác. Chính yếu tố hiện thực đó đã làm cho nhiếp ảnh gây ấn tượng lớn hơn rất nhiều so với bất cứ thể loại thể hiện hình ảnh nào khác. Về vấn đề này Wendell Holmes* đã phân tích:

"Tất cả những gì mà nhà nghệ sĩ sẽ bỏ sót hoặc thể hiện lại không đầy đủ, được nhà nhiếp ảnh nhận lấy với sự cẩn trọng vô cùng và làm hoàn chỉnh ảo giác. Hình ảnh một chiếc trống sẽ là cái gì nếu như không có các vết? trên mặt căng của nó, chỗ dùi trống hàng ngày đánh vào đã làm cho da trống ở chỗ đó tối màu đi"

Máy ảnh có khả năng tuyệt đối có thể giữ lại những gì có thể nhận ra trên mặt kính mờ. Nếu như chúng ta ở đó thì chúng ta cũng nhìn thấy như vậy. Chúng ta cũng có thể sờ thấy nó, đã có thể đong, đo, đếm nó và quan sát những gì hiện ra bên ngoài nó, thực như chính nó có,

**Wendell Holmes tên đầy đủ Oliver Wendell Holmes (1809 - 1894), nhà văn nhà thơ Mỹ, có tài viết luận văn và trào phúng. Tác phẩm nổi tiếng của ông " Vị chúa tể ở bàn ăn sáng" (The Autocrat of the Breakfast Table, 1958), chống lại chủ nghĩa thanh giáo và chủ nghĩa nô lệ.*

không hơn không kém. Nhưng cũng có người lặp đi lặp lại rằng, cái đó chẳng có gì khác hơn là một ảo giác. Các mô-típ ảnh có thể được thể hiện sai lệch méo mó và làm giả theo ước muốn chủ quan của nhà nhiếp ảnh. Ngày nay chúng ta biết điều đó rất rõ và thậm chí đôi khi say sưa thưởng thức điều đó, nhưng dù hiểu biết như vậy vẫn không thể nào lay chuyển nổi lòng tin không nói thành lời của chúng ta về tính trung thực của nhiếp ảnh.

Lòng tin bất rã sâu đó về tính hiện thực của nhiếp ảnh đã giải thích tại sao các ảnh chụp những người đã chết, những ngôi nhà đã biến mất tan nát trong chiến tranh lại mang đến cho người xem một nỗi sâu muộn, cảm động đến như vậy. Chẳng có lời nào, một bức vẽ chính xác nào, lại có thể làm hồi sinh một khoảnh khắc đã qua một cách đầy ấn tượng và toàn diện như một bức ảnh được thể hiện tốt của một tay máy dày dặn kinh nghiệm và hiểu biết.

Chiến tranh đã kết thúc, đất nước hòa bình và ổn định, cả nước Mỹ lao vào xây dựng hàn gắn vết thương chiến tranh, nhiều nhà nhiếp ảnh chụp ảnh nội chiến, gờ theo các đội quân xây dựng đường sắt xuyên lục địa, hoặc theo sát các đoàn trắc địa. Nhiếp ảnh chiến tranh không chỉ làm cho họ dày dặn với nỗi gian lao đi lại, đói khát, bệnh tật và chết chóc... mà còn rèn luyện cho họ nâng cao nghiệp vụ, tay nghề trong việc sử dụng thành thạo phương pháp chụp ảnh Colodion ướt rất nhiều phiền phức đặc biệt trong những điều kiện cực kỳ ngặt

nghèo khổ trương của chiến tranh, mà lại đòi hỏi thao tác cực kỳ thận trọng.

Alexander Gardner đi chụp cảnh xây dựng chặng đường sắt phía Đông tức là đoạn Liên minh đường sắt Thái Bình Dương (Union Pacific Railroad) từ Missouri qua Kansas đến Hays City, nơi sẽ gặp tuyến đường chính. Sau đó cùng với đoàn trắc địa nhằm hướng Tây Nam đi qua Colorado, New Mexico và Arizona vào vùng Sierra Nevada cách Missouri 1700 dặm về phía Tây, đúng như ông đã ghi chú thích cho một bức ảnh chụp đèo Tejon ở California.

Năm 1868, ông cho xuất bản một tập Album ảnh in trên loại giấy ảnh Albumin dưới nhan đề "*Qua lục địa trên đường sắt Thái Bình Dương của Kansas*" (Across the Continent on the Kansas Pacific Rail road). Cùng năm đó, con đường này đổi tên thành con đường "Liên minh Thái Bình Dương" (Union Pacific).

Các tác phẩm này không chỉ là tư liệu sinh động về việc xây dựng đường sắt mà chúng còn cho một hình ảnh thực về cuộc hành trình xuyên lục địa đầy gian lao nguy hiểm mà cái chết cũng luôn luôn rình rập trên một chiếc xe ngựa phủ bạt.

Chính đại úy Andrew Joseph Russell là người được chứng kiến khoảnh khắc lịch sử khi mà các đường ray Liên minh đường sắt Thái Bình Dương và Trung tâm Thái Bình Dương (Central Pacific) gặp nhau gần

Promontory, bang Utah, và người ta đóng chiếc đỉnh cuối cùng vào lúc 12 giờ ngày 10 tháng 5 năm 1869. Cũng có mặt tại đó trong giờ phút lịch sử này còn có các nhà nhiếp ảnh tài ba thuộc giáo phái Mormon là Charles R. Savage và Alfred A. Hart người vùng Sacramento. Các bức ảnh của họ chụp về cuộc "hội ngộ của đường ray" được in đi in lại nhiều lần trong các tạp chí "Tuần báo của Harper" (Harper's Weekly) và tờ "Công báo cảnh sát" (The Police Gazette).

Các nhà nhiếp ảnh cũng đi theo các đoàn thám hiểm của Nhà nước tại các vùng miền Tây. Trong cuốn sách "Một cuộc du ngoạn ở Canyon" (A Canyon Voyage) của mình, Frederick S. Dellenbaugh mô tả là các trang bị máy móc, dụng cụ chụp ảnh đã trở nên nỗi lo sợ cho đoàn thám hiểm nghiên cứu vùng Grand Canyon do thiếu tá John Wesley Powell lãnh đạo năm 1871 như: "Mang máy ảnh trong chiếc hộp chắc chắn lên các sườn núi dốc dựng đứng, là một công việc nặng nhọc và nguy hiểm, nhưng cũng chưa thấm vào đâu so với hòm hóa chất, các hộp phim. Song những thứ này vẫn còn là nhẹ hơn rất nhiều so với các quái vật làm bằng tối trông như một cái đàn óc quay tay khổng lồ. Bằng tối này mới chính là nỗi kinh hoàng ghê sợ, nỗi lo lắng của đoàn thám hiểm, vì người ta phải mang nó lên đỉnh núi dựng đứng trên những độ cao 200 mét đến 300 mét.

Đoàn đã đi nhiều dặm và qua những vùng đất khó khăn nguy hiểm, nhưng trở về cũng chỉ hai bàn tay

trắng. Hai nhà nhiếp ảnh đã làm một cú mạo hiểm tạt vào Kanab Canyon, nhưng cũng không mang về được một âm bản nào. *"Có gì đó không ổn với nhũ tương bạc, còn con ngựa mang máy ảnh đã quy xuống một sườn núi và nằm đúng lên chiếc máy ảnh buộc lên trên đống hàng hóa. Cũng chẳng cần nói thêm gì nữa, sau đó chiếc máy ảnh sẽ ra sao?"*

Các nhà nhiếp ảnh của đoàn thám hiểm lần lượt rời bỏ đoàn bởi nhiều nguyên nhân khác nhau. Trước tiên là E.O.Beamer, sống ở New York sau 11 tháng làm việc cực nhọc không kết quả đã cãi vã rồi bỏ đoàn ra về. Trong lúc đó James Fenneroe từ Salt Lake về vì bị ốm. Còn lại John K.Hillers, người chèo thuyền cho đoàn thám hiểm được hai nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp đào tạo trong công việc tại hiện trường đã trở thành nhiếp ảnh. Hillers cùng đi với Powell trong các chuyến thám hiểm từ 1873 đến 1879 và sau đó được cử phụ trách nhiếp ảnh của Cục Địa chính Hoa Kỳ (United States Geological Survey) mới được thành lập Tomothy H.O'Sullivan, một trong những nhà nhiếp ảnh chiến tranh gan dạ nhất, dạn dày sương gió, năm 1867 đã đi cùng đoàn thám hiểm địa chất của Clarence King đi khám phá vĩ tuyến 40. Đoàn gồm 17 thành viên dân sự, 20 lính kỵ binh xuất phát từ San Francisco đi qua vùng Sierra Nevada đến Hồ Muối Lớn (grand Salt Lake). O'Sullivan có trong tay 2 con la và một người dắt la. Tại Virginia City bang Nevada, ông chụp ảnh các hố đào vàng, ông dùng đèn chớp Magiê, một thứ

đền khá nguy hiểm, tai nạn có thể xảy ra bất cứ lúc nào khó lường trước được, đặc biệt dưới lòng đất lại gần như là một kiểu tự sát vì khí bắt cháy nổ có thể xuất hiện mọi chỗ. Trong một chuyến đi ngắn ngày vào vùng sa mạc, cách phía nam Carson Sink khoảng 100 km, được trang bị một buồng tối là một xe quân y sang trọng có 4 con la kéo. Ông chụp nhiều đụn cát di động cao 150 mét.

Năm 1870, O'Sullivan lưu lại Panama và chụp ảnh cho đoàn thám hiểm Thomas Oliver Selfridge trong vùng Vịnh Daria. Một năm sau đó, ông lại theo đoàn thám hiểm địa chất - địa lý của George Montague Wheeler. Có lẽ O'Sullivan là nhà nhiếp ảnh thám hiểm dày dạn nhất cả nước Hoa Kỳ. Ở phía Tây Nam, các cuộc phiêu lưu lớn, các mô-tip tuyệt vời đối với ống kính của nhiếp ảnh, đang vẫy gọi ông. Ông lại lên đường theo đoàn thám hiểm đợt đầu tiên đi dọc sông Colorado đi về phía thượng nguồn. Trong một trạm nghỉ cách đập nước Hoover bây giờ khoảng 50 km về phía hạ nguồn gần Boulder City, O'Sullivan đã chụp được một trong những bức ảnh đẹp nhất của ông. Phía trước là chiếc thuyền "Picture" của ông với chiếc lều màu đen truyền thống ở gần bờ sông. Nước sông Colorado có vẻ phẳng lì một cách giả tạo, do thời gian lộ sáng lâu, đằng sau nổi lên các nét viền tối của vùng Black Canyon, trông có vẻ đe dọa. Khi nhóm người đến khu vực, mà ngày nay gọi là Lake Mead, bị ngập nước thì việc đi tiếp gặp rất nhiều khó khăn. Điều này thể hiện rõ trong nhật ký của Wheeler: "*Những con*

thuyền đi vào cổ họng của Black Canyon mà không biết cái gì đang ở đằng trước. Cho tới lúc đã vấp phải vài ghềnh đá nhưng chưa có thác nước lớn nào, dựa vào kinh nghiệm thời bấy giờ, chúng tôi dự đoán chắc còn gặp nhiều khó khăn hơn đến khi tới được cửa sông Diamond Creek (nơi họ sẽ gặp bộ phận đi đường bộ)". Toàn bộ giấy tờ tài liệu của Wheeler đều bị rơi mất, khi thuyền ông bị lật úp; đành phải tạm dừng chân ở trại nghỉ số 28, gọi là "Trại dơi", tại đây dự trữ lương thực hầu như đã cạn kiệt, đến mức Wheeler đích thân canh giữ lương thực và trong cuốn nhật ký của mình, ông phàn nàn là không có thứ gì để sắp một chỗ ngủ với một chiếc gói đầu tử tế cho mình. Và sau một tháng, đoàn người thám hiểm gập ghềnh như kiệt sức đã đến được Diamond Creek.

Một số ảnh trong những bức ảnh đẹp nhất được O'Sullivan chụp trong chuyến đi thám hiểm mà nhóm của ông đã tiến hành vào năm 1873 đã được đưa đến trưng bày ở Vườn Quốc gia Arizona ngày nay gọi là "Canyon de Chelly". Quy mô đáng kinh nể của Canyon được thể hiện rất tốt trong các bức ảnh đó. Trên một bức ảnh chụp với ánh sáng chiếu xiên thấy rõ từng lớp đá của bức tường Canyon. Hai hình người nhỏ xíu đứng trên đỉnh đồ nát của ngôi nhà trắng (White House) nổi tiếng trong một hẻm núi đá cách đáy lòng suối hiện nay của Canyon khoảng 15 mét (đúng như dòng chú thích dưới ảnh đã ghi). Hai thành viên khác của đoàn thám hiểm đứng giữa đỉnh đồ nát nằm ở dưới đó, một trong hai

người giữ sợi dây người ta dùng để treo lên vách đá.

Năm 1870 William Henry Jackson nhập vào đoàn thám hiểm nghiên cứu và đo đạc các vùng phía tây do nhà địa chất học Francis Vandiveer Hayden lãnh đạo. Thời trai trẻ, ông từng làm thợ tô mầu ảnh cho các hiệu ảnh khác nhau ở Vermont. Nhưng rồi thời cuộc đã kéo ông sang miền Tây với nghề chăn dắt gia súc, ông trôi dạt dần từ Missouri đến Omaha ở bang Nebraska, nơi ông trụ lại vào năm 1867, cùng với người em trai mở một hiệu ảnh. Omaha là một thị trấn trên tuyến đường sắt khá rộn rịp, nên nghề chụp ảnh chân dung ở đây có thể kiếm chác được. Nhưng công việc nhiếp ảnh của hiệu trở nên tẻ nhạt với Jackson, ông để cho em trai mình đứng chụp chân dung ở cửa hiệu, còn ông đi khắp miền quê chụp ảnh những người dân da đỏ (người Indian) bản xứ và phong cảnh đồng quê. Năm 1869 ông vác máy ảnh lần theo đoạn đường sắt mới xây dựng, từ điểm giao nhau của hai đoạn đường ở Promontory Point, ông đi về hướng Đông Nam đến tận vùng lân cận của Salt Lake City (thành phố Hồ Muối). Ông mang theo 300 tấm phim kính, một số máy ảnh, thiết bị tráng phim và hai chiếc lều bạt, một ông dùng làm buồng tối, một để ông ngủ. Trong ba tháng ròng rã ông đi được khoảng 200 km. Khi Hayden nhìn thấy các ảnh phong cảnh được Jackson sáng tác trong chuyến đi này đã gây cho ông niềm xúc động tới mức Hayden đã mời Jackson tham gia nhóm trắc địa. Trong cuộc thám hiểm năm 1871, Jackson chụp

rất nhiều ảnh về núi Rocky (Rocky Mountain), nhất là ở vùng Yellowstone (vùng đá màu vàng) với các suối nước nóng và quang cảnh đồi núi đặc sắc của nó, mà không mấy người có thể tin được nếu chưa một lần đặt chân lên mảnh đất hoang dã đẹp kỳ diệu đến lạ kỳ này. Gần cuối đời mình, trong cuốn tự thuật "Thời gian chụp ảnh", (Times Exposure) Jackson đã hồi tưởng lại: Các bức ảnh ông chụp đã "góp phần vào một sự nghiệp tốt đẹp: Nghị viện đã tuyên bố vùng Yellowstone là vườn Quốc gia cần được bảo tồn mãi mãi cho con người. Cuộc bỏ phiếu thông qua đạo luật này tại nghị viện không có một phiếu chống. Và ngày 1 tháng 3 năm 1873, đạo luật được thông qua với chữ ký của Tổng thống Grant*.

Cũng như đa số các nhà nhiếp ảnh, trong các cuộc hành trình di chụp ảnh, Jackson thường mang theo vài chiếc máy ảnh, một phần để đề phòng rủi ro, một phần là để có thể chụp với các âm bản khổ lớn nhỏ khác nhau, tùy theo đối tượng mô tả. Mặc dầu vào thời bấy giờ, chiếc máy phóng ảnh đã ra đời người ta đã có thể phóng được các ảnh cỡ to từ một âm bản nhỏ. Nhưng nói chung chất lượng phóng chưa thật tốt, có lẽ độ sắc nét và tông màu chưa tốt lắm, nên các nhà nhiếp ảnh thích in trực tiếp từ âm bản, đặc biệt khi cần một lượng ảnh lớn để gửi đi các nơi và bán. Chỉ riêng phong cảnh bao la hùng vĩ của miền

* *Ulysses Grant* (1822-1885) Tổng thống thứ 18 của Hợp Chúng quốc Hoa Kỳ. Ông là tổng thống 2 nhiệm kỳ. Nhiệm kỳ I vào năm 1868, nhiệm kỳ II năm 1872. Là ứng cử viên tổng thống của Đảng Cộng hòa.

Tây nước Mỹ cũng đòi hỏi các ảnh chụp khổ lớn. Năm 1875 Jackson đã làm cho thế giới nhiếp ảnh sùng sốt khi ông cho vận chuyển một chiếc máy ảnh khổng lồ chụp loại phim kích cỡ 50 x 60 cm lên núi Rocky. Ông đã chụp 12 bức ảnh khổ lớn đó và ông đã ghi vào công báo chính thức của chính phủ rằng "Đó là các tấm ảnh lớn nhất mà người ta đã sử dụng tại nước này trong nhiếp ảnh dã ngoại - Chúng cho ta một ấn tượng về sự hùng tráng đích thực và sự rộng lớn của phong cảnh đồi núi mà các máy ảnh chụp cỡ phim nhỏ hơn không thể nào thể hiện được một cách đầy đủ phong phú".

Biên tập viên tờ "Nhiếp ảnh Philadelphia" (Philadelphia Photography) cũng có những lời khen ngợi đối với những bức ảnh cỡ cực lớn này:

"Xem kỹ các bức ảnh này, chúng ta sẽ trầm trở và ngạc nhiên. Trầm trở bởi phong cảnh bao la trên đất nước chúng ta hầu như không có nước nào sánh được, và bởi các tác phẩm cực kỳ đạt ở khổ cực lớn này, trong đó mỗi bức ảnh đều là mẫu mực về mặt bố cục, ánh sáng và nó gây một sự cuốn hút rất lớn đối với người xem nhờ tầm xa và phối cảnh của nó. Ngạc nhiên còn ở chỗ là một công việc như vậy lại có thể tiến hành ở những vùng hoang dã của núi rừng Rocky, đó là những nơi mà hầu như người ta khó có thể đặt chân đến, thế mà nhà nhiếp ảnh lại phải đưa tất cả mọi thứ công kèn nặng nề tới đó bằng những con la và là nơi mà nhà nhiếp ảnh phải tiến hành công việc trong những điều kiện khó khăn thiếu thốn

nhất. Đa số các nhà nhiếp ảnh nhìn nhận việc làm chủ được các tấm phim kích cỡ 50 x 60 cm trong những điều kiện thuận lợi nhất đã là một thành tích lớn..., nhưng ông Jackson đã chứng tỏ mình là loại bậc thầy không chỉ ở các nguyên tắc nghệ thuật chi phối các tác phẩm như vậy, mà còn là người làm chủ tất cả các hoàn cảnh diễn ra xung quanh để đạt được thành công với kết quả cao nhất, xuất sắc nhất mà nhiếp ảnh có thể gặt hái được. Nói tóm lại dù trong hoàn cảnh khó khăn, ác liệt nào, Jackson luôn luôn chủ động trong mọi tình huống để quyết tâm giành thắng lợi cao nhất".

Dù ông đã công bố như vậy, nhưng thật sự Jackson không phải là người duy nhất đã chụp loại phim cỡ cực lớn. Carleton E. Watkins và Aadweard Muybridge trước đó đã từng chụp phong cảnh hùng tráng của thung lũng Yosemite ở Bắc California với các loại máy ảnh cỡ cực lớn.

Không chỉ ở Mỹ mà trên khắp thế giới người ta liên tục tiến hành các chuyến thám hiểm chụp ảnh. Năm 1857, nhà khảo cổ học người Pháp Désiré Charnay đã chụp các đồng đồ nát thuộc thời tiền Columbia ở Mexico và Yucata và sáu năm sau chụp cảnh đời sống người thổ dân ở Madagascar. Samuel Bourne thì xâm nhập vào vùng Himalaya vào năm 1863 với một đoàn người và súc vật có 30 thổ dân mang vác hành lý và các trang thiết bị làm ảnh, ông đã lên tới độ cao 4500 mét. Hai anh em Louis Auguste và Auguste Rosalie Bisson du hành cùng

Napoléon đệ tam và hoàng hậu Eugénie từ Paris sang Thụy Sĩ năm 1860, đã chụp một loạt ảnh đặc sắc các phong cảnh vùng Alpe. Francis, Frith du hành từ năm này sang năm khác từ London đến Ai Cập và đến đất thánh Jerusalem. Năm 1858 ông chụp một loạt phim âm cỡ 40 x 50 cm trong những điều kiện cực kỳ khó khăn gian truân ở sa mạc. Francis Belford được Nữ hoàng Victoria chọn để tháp tùng Hoàng tử xứ Wales trong chuyến đi của ông sang Trung Đông từ năm 1862. William Stillman chụp ngôi đền Akropolis ở Aten với tất cả chi tiết hiện lên rõ nét. Henry Beaufoy Merlin và người kế nhiệm là Charles Bayliss chụp hàng nghìn bức ảnh về các bãi đào vàng ở Australia.

Tại vùng Viễn Đông các nhà nhiếp ảnh Nga đã hăng hái đi sâu miêu tả cuộc sống. Nhà nhiếp ảnh chân dung. Noviski, người kế tục sự nghiệp của Peterov trong Hội Daguerre đã ghi lại hình ảnh những người nông dân Nga, nghèo khổ dưới sự đàn áp bóc lột của địa chủ và Sa hoàng. Bức ảnh "Đau khổ" của ông, tiêu biểu cho khát vọng sáng tạo của các nhà nhiếp ảnh những năm cuối của thế kỷ XIX. Cùng đường hướng sáng tạo đó, phải kể đến bức ảnh "Phía xa" của Peterov. Bức ảnh thể hiện một ngày mưa ẩm ướt. Vệt sáng lượn quanh co trên mặt đường, rồi mất hút trong không gian yên ả đã để lại cho người xem một cảm xúc lâng lâng.

Tại Anh, nhà du lịch John Thomson, hội viên Hội Địa lý Hoàng Gia (Royal Geographical Society), suốt bảy

năm rông rã ông sang tận Á Châu, đến vùng Đông Nam Á chụp ảnh xứ sở Angkor, Malaixia, và nước Trung Hoa. Thomson không chỉ quan tâm đến phong cảnh mới lạ mà còn rất chú ý đến phong tục, tập quán của những người dân sống ở đó. Bốn tập album ảnh của ông "Hình ảnh đất nước con người Trung Quốc" (Illustrations of China and its People), xuất bản tại London năm 1873, đã trở thành một tài liệu tóm lược về dân tộc học rất có giá trị, nó được nhiều nhà khoa học quan tâm. Tập ảnh chỉ cho thấy rằng có nhiều cách khác nhau để sưu tầm tư liệu ảnh.

Sau khi trở lại London, ông đi sâu vào đời sống của người lao động, ông chụp những tầng lớp người nghèo của London từ một góc độ nhìn mới lạ. Năm 1877, Thomson cho xuất bản tập ảnh gồm 36 ảnh cùng với bài viết về xã hội học của Adolphe Smith. Tập sách ảnh có tựa đề "Cuộc sống đường phố London" (Street Life in London). Các bức ảnh được thể hiện theo phương pháp Woodbury. Kỹ thuật in rất khá chính xác không kém gì ảnh gốc.

Trong lời nói đầu của tập ảnh Thomson và Smith giải thích rằng họ đã *"áp dụng tính chính xác của nhiếp ảnh để biến cái nhìn thấy thành nội dung nghiên cứu của chúng tôi. Sự chính xác không thể nghi ngờ của các bằng chứng này đã tạo điều kiện cho chúng tôi giới thiệu những sự thực của những người nghèo của London. Sự thực này sẽ bảo vệ chúng tôi trước những lời phê phán"*

rằng chúng tôi đánh giá thấp hoặc cường điệu hóa các nét đặc trưng riêng chỉ mang tính cá thể của vẻ bên ngoài, chứ không phải bản chất của xã hội". Do sự mở rộng của các thành phố lớn ở châu Âu, trong nửa cuối thế kỷ XIX, người ta bắt tay vào các dự án phục hồi và xây dựng mới các đô thị người ta đã phá nhiều ngôi nhà cổ có ý nghĩa lịch sử. Ở Paris, London, Glasgow ... người ta bắt đầu sưu tập những bức ảnh chụp về những ngôi nhà cổ bị tuyên bố phá bỏ, đó là những di sản kiến trúc của nhân loại cần được lưu giữ. Bộ ảnh tư liệu hoàn chỉnh nhất trong số đó là việc sưu tập có hệ thống, theo từng đường phố, các khu nhà lớn ngay giữa trung tâm Paris. Ngài thị trưởng thành phố trên sông Seine này, Nam tước Georges Eugène Haussmann, đã ra lệnh phá bỏ chúng để dựng lại tại chỗ đó các tòa nhà công sở, công viên và các đại lộ" (grands boulevards) đặc trưng cho hình ảnh Paris hiện đại. Charles Marville, trước kia chụp ảnh với phương pháp calo, khi ông chụp ảnh các ngôi nhà từ thời trung cổ cho "Ủy ban Bảo tồn các di tích lịch sử" (Commission pour la Conservation des Monuments historiques) vào những năm 1864 - 1865. Trong đó ông sử dụng các tấm colodion. Các bức ảnh ông chụp đạt được độ chính xác đến từng chi tiết nhỏ, làm hiện rõ các cấu trúc tinh tế nhất của viên đá lát đường thấy rõ từng vân đá li ti và của các bức tường bị rêu phong, của các bảng hiệu ở các cửa hàng và những gian trưng bày hàng để bán.

Năm 1808, Thomas Annan ở Glasgow đã nhận được hợp đồng, do những người được ủy quyền của thành phố Glasgow thuộc tỉnh Act, chụp các lối đi đẹp như tranh nhưng do lâu ngày xuống cấp, gỗ gề đầy ổ gà nằm giữa những tòa nhà nhiều tầng mà ở Glasgow cổ người ta gọi "hết thời hạn" và đã xuống cấp thành những khu nhà ổ chuột (slum). Hội chụp ảnh của London cổ (Society for Photographing Old London) được thành lập để chụp tất cả những di sản cổ đó. Từ năm 1872 đến 1886, Hội đã xuất bản cho các hội viên mình trên 120 bức ảnh mà Henry Dixon đã làm ảnh từ các âm bản của mình, của Alfred và John Boole.

Hàng triệu bức ảnh phong cảnh đẹp nổi tiếng chụp các thành phố, làng mạc cánh đồng, những di tích lịch sử, các nhà thờ cổ, các tòa nhà công sở mới xây dựng được sản xuất để bán cho khách du lịch.

Trong thời gian trước khi máy ảnh có tốc độ nhanh ra đời, và trước khi có các tấm ảnh bu thiệp in phát hành, những người khách du lịch thường sưu tập các bức ảnh bằng loại giấy Albumin, chụp các thắng cảnh nổi tiếng mà họ muốn giữ để làm kỷ niệm chuyến đi, họ dán cẩn thận những bức ảnh này vào album.

Nhu cầu sưu tập về các thể loại ảnh ngày càng nhiều, đội ngũ các nhà nhiếp ảnh không những nhiều lên mà có sự chuyên môn hóa, có người chuyên đi sâu vào thể loại ảnh phong cảnh, có người đi vào mảng ảnh kiến trúc, một số ham thích chân dung.v.v.. Sự đòi hỏi sử dụng ảnh

ngày một nhiều khiến người ta đi đến quyết định thành lập các nhà xuất bản ảnh có một đội ngũ chụp ảnh riêng để phục vụ cho công tác xuất bản. Trong cơ quan số người làm công tác sao chụp lại ở phòng chụp nhiều lên. Một trong những hiệu ảnh lớn nhất là do Francis Frith mở sau khi ông từ Ai Cập trở về nước Anh năm 1860. Tại hiệu ảnh của ông ở Reigate, ông lưu giữ trong kho hơn một triệu tấm ảnh.

Ở Scotland George Washington Wilson và James, Valentine cũng thành lập những nhà xuất bản tương tự. Các tấm ảnh in trực tiếp trên giấy albumin mẫu mờ gà, được sản xuất với số lượng cực lớn. Hàng ngày người ta cho lộ sáng hơn 1.000 tờ giấy 50 x 60 cm, 1.300 khung để in ảnh, mỗi khung mang một âm bản kính, ép trên tờ giấy đã lộ sáng (phủ lớp bất sáng), rồi đưa ra phơi sáng trên một giá đỡ vững chắc dưới ánh sáng mặt trời. Các giá đỡ này được chuyển dịch trên các đường ray nếu bỗng nhiên khi trời đổ mưa, thì người ta có thể nhanh chóng đẩy chúng vào nơi an toàn.

Tại xí nghiệp in Wilson ở Aberdeen, các giá đỡ sao chụp chiếm một diện tích 2000 mét vuông. Thời gian lộ sáng thay đổi tùy theo cường độ của ánh nắng và mật độ phim dày hay mỏng của bản âm. Sau này, con trai của Wilson, nhớ lại rằng thời gian lộ sáng dao động từ 15 hay 20 phút đến hai ngày và ước tính số lượng sản xuất trung bình hàng ngày tới 3.000 bức ảnh. Có từng bộ phận riêng dành cho việc tạo mẫu, hãm rửa nước và làm khô. Với

phương pháp đó hàng năm có thể tiến tới mức hàng triệu.

Người ta gọi cách thể hiện y trang, trực tiếp các khía cạnh đặc trưng về các địa điểm và về các sự vật của các nhà nhiếp ảnh Frith, Wilson, Valentine và một loạt các nhà nhiếp ảnh khác trên khắp thế giới là "trắc địa học". Năm 1861, Jabez Hughes sử dụng khái niệm "nhiếp ảnh cơ học" (Mechanic photography) để phân biệt nó với cách tiến hành của các nhiếp ảnh theo đuổi mục tiêu thẩm mỹ và nhìn thấy trong nhiếp ảnh một phương tiện để thể hiện cái "tôi" của mình ngoài mục đích thương mại: *"cần hiểu cái tôi" thật đúng: tôi hiểu khái niệm "cơ học" (mechanic) không phải theo nghĩa đánh giá thấp. Trái lại, theo tôi tất cả những gì phải được ghi lại hình ảnh chính xác như nó tồn tại và ở đó, tất cả các phân tử phải sắc nét và hoàn hảo như nhau thì cần được quy vào khái niệm đó. Lẽ ra, tôi cũng có thể dùng khái niệm nhiếp ảnh "y trang", nhưng khái niệm thứ nhất (cơ học) đối với tôi tỏ ra hay hơn nhiều. Từ những lý do dễ nhận thấy, bộ phận này của môn nhiếp ảnh sẽ luôn được thực hành nhiều nhất, và ở đâu sự thật y nguyên, không thể chối cãi được đòi hỏi thì ở đó nó là cách duy nhất đáng tin cậy.*

Các bức ảnh chụp trắc địa đặc trưng hầu như bao giờ cũng hoàn chỉnh về kỹ thuật, nét nét, tái tạo một cách xuất sắc các tông màu đậm nhạt và thường có thêm các đám mây được ghép vào một cách khéo léo từ một âm bản thứ hai. Tên bức ảnh được in vào cạnh dưới của âm

bản. Vì vậy sau khi in ra ảnh, dòng chữ tên ảnh màu trắng hiện lên.

Các bức ảnh của những nhà xuất bản này phần lớn là các sản phẩm bình thường tẻ nhạt, thiếu sức cuốn hút. Những bức ảnh như thế không mang phong cách riêng của từng nhà nhiếp ảnh (tên của họ hiếm khi được nhắc tới). Nhưng thỉnh thoảng người ta cũng gặp phải những cảnh đường phố đáng chú ý, các phong cảnh nên thơ hoặc các trang trí nội thất trông khá lộng lẫy.

Khi các loại buu ảnh trở thành một của người tiêu dùng, Frith và Valentine đã sản xuất đưa ra thị trường hàng nghìn tấm. Các hãng sản xuất ảnh do hai nhà nhiếp ảnh này sáng lập vẫn tiếp tục giữ vững hoạt động kinh doanh.

William Henry Jackson thành lập một doanh nghiệp hoàn toàn tự trị như thế tại Hoa Kỳ. Sau khi thôi làm việc cho các dự án trắc địa của chính phủ Mỹ, năm 1883, ông thành lập Công ty nhiếp ảnh và xuất bản W.H.Jackson (W.H.Jackson Photograph and Publishing Company) ở Denver. Công ty này hợp nhất với công ty xuất bản Detroit (Detroit Publishing Company) vào năm 1847. Jackson đưa toàn bộ lưu trữ âm bản của mình vào tài sản chung của công ty. Không có một thông tin nào để lại cho biết những bức ảnh nào trong số hàng nghìn bức ảnh mang hiệu W.H.Jackson và công ty thực sự là do W.H.Jackson chụp.

Các thành tựu công nghệ lớn của thời đại công nghiệp

cũng thường được chụp lại, nhất là tại nước Anh, nơi Philip Henry Delamotte đã ghi lại các hình ảnh về việc xây dựng lại Cung Pha lê ở Sydenham năm 1853-1854, nơi Robert Howlett năm 1857 chụp ảnh cuộc hạ thủy chiếc tàu thủy lắp đầu máy hơi nước mang tên "Vùng Viễn Đông vĩ đại" (Great Eastern và nơi James Mudd lập một bản kiểm kê tài sản bằng ảnh các đầu máy xe lửa do hãng Beyer - Peacock chế tạo thời đó ở Manchester.

Các nhà nhiếp ảnh mang theo máy ảnh lên không trung để chụp bề mặt đất. Ngay từ năm 1858, Nadar đã chụp bức ảnh từ trên không đầu tiên về làng Petit Bicêtre ở vùng ven Paris. Đó là một phim dương bản colodion mà ông phải khó khăn lắm mới chụp được, bởi vì khí thoát ra từ khi cầu làm cho dung dịch nhạy sáng cho phim không còn thuần khiết. Đáng tiếc là bức ảnh này không giữ được đến ngày nay. James Wallace người vùng Boston đã gặt hái thành công hơn: Năm 1860, ông cũng chụp một số không ảnh về Boston, Providence và Rhode Island. Vài năm sau đó Nadar lại bay lên không phận của Paris trong một khí cầu chằng dây và dùng một máy có nhiều ống kính chụp được không ảnh thành công đầu tiên về thành phố thủ đô này.

Gần như tất cả các nhà nhiếp ảnh được nói đến trong chương này đều chụp ảnh theo trường phái lập thể; bên cạnh các âm bản riêng lẻ khổ lớn. Các cặp ảnh chụp bằng máy ảnh hai ống kính, khi người ta quan sát chúng qua một ống kính lập thể (Stereoskop), sẽ tạo ra một hiệu quả không gian ba chiều thật đáng kinh ngạc và cung

cấp một kho tàng thông tin dồi dào mang tính hiện thực đối với các tư liệu ảnh.

Hiệu quả đáng ngạc nhiên của ảnh lập thể có xuất xứ ở chỗ là người ta mô phỏng cái nhìn bằng hai mắt. Thông thường ra thì chúng ta nhìn thế giới bằng cả hai con mắt. Các hình ảnh tạo lên trên võng mạc ở hai mắt khác nhau chút ít, do vị trí không gian khác nhau của hai mắt và sự kết hợp giữa hai cảnh đó trong não bộ là một yếu tố quan trọng để chúng ta cảm nhận được khoảng cách. Trong một cuộc khảo sát kinh điển được Hội Hoàng gia Anh công bố ở London năm 1838, ông Charles Wheatstone mô tả hiện tượng này một cách đầy ấn tượng. Ông cho đăng tải bài tường thuật của mình trong tờ "Văn kiện triết học" (Philosophical Transactions) của hội Hoàng gia, trong đó ông minh họa bằng các phép họa hình viển của các vật thể hình học được nhìn từ mỗi con mắt một. Các phép họa này được ông đặt vào một dụng cụ do ông thiết kế mà ông gọi ống kính lập thể (Stereoscop). Trong các tấm gương của dụng cụ đó Wheatstone nhận ra hình thù 3 chiều thay vì sự diễn tả trên một mặt phẳng, hình thù này đúng là hình phản chiếu của vật thể được dùng để làm các phép họa. Hiện tượng này được thể hiện tương đối rõ qua các phép họa hình viển.

Wheatstone còn nói rằng:

"... bởi giá mà người ta cho thêm vào đó bóng mờ đậm và màu sắc, thì rất có thể người ta lại cho rằng sẽ đạt

hiệu quả hoàn toàn hay một phần là do chính các yếu tố vừa nêu; còn trái lại nếu không dả động gì đến các yếu tố này, thì không thể có sự nghi ngờ vào hiệu quả hoàn toàn do sự cảm nhận đồng thời hai hình chiếu đơn thị - một hình chiếu trên mỗi võng mạc - . Nhưng nếu để tạo nên một hình ảnh trung thực của các đồ vật thực tế, thì người ta hoàn toàn nên dùng bóng mờ đậm và màu sắc để tăng cường hiệu quả. Sự chú ý kỹ lưỡng sẽ làm cho nhà nghệ thuật có khả năng phác họa hay vẽ hai ảnh thành phần để sự cảm nhận trong não bộ của người xem sẽ có được ấn tượng về sự trùng khớp hoàn hảo với đối tượng được mô tả.

Nhưng trên thực tế khó mà đạt được độ chính xác về đồ họa như thế, mặc dầu về mặt lý thuyết người ta có thể nêu ra. Song sau khi bộ môn nhiếp ảnh ra đời và phát triển đã cung cấp phương tiện để biến lời tiên đoán ở trong bài viết của Wheatstone thành hiện thực. Về sau ông viết: "Đầu năm 1836, chừng 6 tháng sau khi bài viết của tôi được đăng tải trên tờ "Văn kiện triết học" (Philosophical Transaction), giới nghệ thuật nhiếp ảnh trở nên quen biết với tôi, và ít lâu sau, theo lời đề nghị của tôi, ông Fox Talbot - nhà phát minh - và ông Collen, một trong những người đầu tiên tận tụy với nghệ thuật nhiếp ảnh, đã vui lòng làm cho tôi các ảnh theo phương pháp Talbot (Talbottype) lập thể, chụp các tranh khổ lớn như thật, các tòa nhà, và cả những người trần mắt thịt nữa". Các bức ảnh lập thể đầu tiên này không tìm thấy nữa,

nhưng một số trong số đó năm 1841, đã được trình bày tại Viện khoa học Hoàng gia Bruessel.

Mãi tới khi ông David Brewster phát kiến ra một dụng cụ khá công kênh để quan sát các ảnh lập thể vào năm 1849 thì loại ảnh lập thể này mới trở nên có ý nghĩa thực tiễn. Chiếc ông quan sát lập thể (Stereoscop) của ông về cơ bản bao gồm một hộp dạng hình chóp cụt. Ở đỉnh của chiếc hộp có gá 2 thị kính với tiêu cự 15 cm. Ở đáy hộp là một khung để lắp 2 ảnh cạnh nhau, khuôn khổ mỗi cái là 7,5x7,5 cm. Mặt sau của hộp là một tấm kính mờ, do đó người ta có thể quan sát các ảnh trong suốt (phim dương bản) nhờ ánh sáng khúc xạ qua kính mờ, trong khi có thể chiếu sáng các ảnh làm theo phương pháp Daguerre và các phiên bản ảnh trên giấy bằng cách mở một cửa ở mặt bên, được mạ bạc ở phía trong.

Các thấu kính sử dụng có hình nôm, chúng tạo nên những lăng kính lái đường nhìn làm cho mắt ta thấy được hai hình, mặc dầu khoảng cách giữa hai hình lớn hơn khoảng cách giữa hai thị kính.

Duboscq & Soleil, một hãng sản xuất dụng cụ quang học và dùng trong khoa học tự nhiên ở Paris đảm nhận việc sản xuất hàng loạt chiếc Stereoscop của Brewster cùng với bộ ảnh do Jules Duboscq làm theo phương pháp Daguerre. Năm 1851, một chiếc Stereoscop đã được đem trưng bày ở Cung Pha lê ở London. Công chúng khi xem rất kinh ngạc. Chính Nữ hoàng Victoria rất phấn khởi và khích lệ Brewster. Brewster đã tặng Nữ hoàng một chiếc

Stereoscop, do chính tay Brewster trực tiếp làm cho bà. Và lập tức ảnh lập thể trở thành phổ cập rộng rãi trong công chúng - Brewster nói về sự tiêu thụ:

"Người ta ước tính trong thời gian qua đã bán được hơn nửa triệu dụng cụ này... Tại tất cả các nơi trên thế giới, các nhà nhiếp ảnh bận bịu với việc chụp các ảnh song thị cho dụng cụ này; tại các di tích đổ nát của Pompeji và Herculaneum; trên các sườn núi và trong các thung lũng của Thụy Sĩ; trước các di tích của Cựu Thế giới và Tân Thế giới; giữa các con tàu tại các thương cảng chúng ta; trong các Viện bảo tàng cổ và hiện đại; trong lĩnh vực đời sống tâm linh của gia đình..."

Một số hãng bắt đầu chuyên sản xuất hàng loạt và tiêu thụ trên toàn cầu các ảnh lập thể. Hãng sản xuất Stereoscop London (London Stereoscopic Company) do George Swan Nottage lập năm 1854 có thể là nhà sản xuất đầu tiên các loại hàng này; riêng trong năm 1862, hãng đã bán trên một triệu bức ảnh. Việc sưu tầm các ảnh lập thể trở thành một và cho tới khi các tạp chí có minh họa ảnh ra đời vào cuối thế kỷ XIX thì hầu như trong các hộ gia đình nào cũng có một chiếc Stereoscop. Nhà văn kiêm thầy thuốc Mỹ Oliver Wendell Holmes là một nhà sưu tập hàng hải loại ảnh này. Trong tờ "Nguyệt san Đại Tây Dương" (Atlantic Monthly) ông đã nói rõ ý kiến của mình về phương pháp này bằng những lời hùng

biện, và vào khoảng năm 1860, bản thân ông tự thiết kế ra một chiếc Stereoscop kiểu mới. Tuy nó vẫn dựa trên thấu kính của Brewster, nhưng dễ sử dụng hơn và việc sản xuất loại máy Stereoscop cải tiến này được Joseph L. Bates người vùng Boston đảm nhận.

Đáng chú ý là trong quá trình phát triển của mình, chưa bao giờ loại ảnh lập thể cuốn hút các nhà nhiếp ảnh như là một hoạt động nghệ thuật say mê đến thế. Chính ưu điểm của loại ảnh này là tạo ra một ảo giác chiều sâu của hình ảnh rất đáng kinh ngạc, lại được các nhà nhiếp ảnh cảm nhận như là quá gần hiện thực. J. Craig Annan, một trong những người phát ngôn phong trào nhiếp ảnh nghệ thuật, năm 1892 đã viết:

"Tác động lập thể có gắng theo hướng mô phỏng tự nhiên, trong khi nhiếp ảnh thông thường hoặc nghệ thuật đồ họa chỉ nhằm vào việc thể hiện một dấu ấn của tự nhiên. Với mục tiêu cao hơn của mình, phép lập thể dễ thất bại hơn nhiều so với nỗ lực thể hiện một ấn tượng về cái chúng ta thấy trên một mặt phẳng ít đòi hỏi cao siêu hơn mà mang tính thực tế hơn".

Nhưng dù cho ảnh lập thể đã không có sức cuốn hút đối với những người nhìn nhận mục tiêu và tính thẩm mỹ của nghệ thuật đồ họa nguyên thủy, nó cũng đã là phương pháp lý tưởng để phác họa các thông tin trực quan. Những người thực hiện giỏi nhất phương pháp này

chính xuất thân từ đội quân các nhà nhiếp ảnh nghiệp dư và chuyên nghiệp say sưa với cái nhìn thuần túy của thế giới. Ảnh chụp lập thể cho ta một phép sao chép hiện thực chứ không phải là một hình ảnh bố trí.

Một đặc điểm của ảnh lập thể là độ lớn biểu kiến của nó. Khi hai ảnh thành phần hoàn toàn phù hợp nhau thì chúng không còn gây tác động như các phiên bản ảnh cạnh dài 7,5 cm (cỡ ảnh thường dùng lúc bấy giờ) mà là như một hình ảnh duy nhất lớn như thật.

Do các khổ âm bản bé nên các máy ảnh lập thể chỉ được chế tạo với các ống kính có tiêu cự tương đối ngắn. Nhờ đó mà có thể làm các ảnh lập thể của các vật đang chuyển động. Tiêu cự của ống kính là một đặc điểm cố định quyết định là tại điểm nào thì tạo ra một ảnh sắc nét của một đối tượng ở cách xa tại điểm vô cực. Người ta có thể hình dung tia sáng xuất phát từ một vật cách xa như một tay đòn mà điểm tựa nằm ở chỗ tia sáng xuyên qua ống kính và kéo dài tới điểm hình thành nên một ảnh sắc nét. Khi điểm cuối tay đòn di chuyển thì hình ảnh tại điểm cuối kia cũng di chuyển; và nếu cánh tay đòn phía sau ống kính càng ngắn (điều này phụ thuộc vào tiêu cự ống kính) thì hình ảnh càng ít di chuyển. Do vậy mà thông qua việc sử dụng một ống kính có tiêu cự ngắn, có thể giảm sự dịch chuyển của hình ảnh trên tấm phim. Trong thời gian chụp (lộ sáng) không có độ nhòe

mờ đáng kể.

Các ảnh lập thể vào cuối những năm 50 của thế kỷ XIX với tên gọi "ảnh chụp một thoáng" lần đầu tiên làm cho người ta thấy được các pha chuyển động trong cách đi của động vật và người mà cho tới khi đó, người ta chưa bao giờ cảm nhận được. Các nhà nhiếp ảnh học được cách ghi lại cả các chuyển động thoáng qua thành hình ảnh.

Chương VII

Ảnh chân dung

Như trên đã trình bày sau khi kỹ thuật colodion ướt ra đời, được nhà điêu khắc người Anh Frederick Scott Archer cải tiến. Ông đã làm các tấm kính nhạy sáng bằng cách dùng chất colodion phối hợp với các muối bạc, nhờ đó mà độ nhạy của bản chụp tăng lên đáng kể. Thời gian lộ sáng trong phòng chỉ còn khoảng 2 đến 3 giây là đủ. Phát hiện mới của Scott Archer đã mở ra một thời đại mới của nghệ thuật nhiếp ảnh. Và trong vòng một thập kỷ phương pháp này của Scott Archer đã hoàn toàn thế chỗ cho phương pháp Daguerre cũng như phương pháp calo của ông Fox Talbot và chiếm ưu thế tuyệt đối trong thế giới nhiếp ảnh cho đến năm 1880.

Nguyên nhân cơ bản làm cho phương pháp calo bị loại sớm khỏi nghề nhiếp ảnh vì do cấu trúc sợi của mặt giấy phủ chất bắt sáng quá sâu sùì, không mịn, làm chi tiết ảnh bị mất đi nhiều, vì vậy người ta nghĩ ngay đến kính thủy tinh có bề mặt nhẵn láng có thể thay thế cho đế bằng giấy. Để liên kết các muối bạc với thủy tinh, người

ta đã làm thí nghiệm đủ các loại chất khác nhau, cả với chất nhầy dính của loài ốc sên, nhưng tới khi dùng lòng trắng trứng mới đạt kết quả phần nào. Đây là công lao nghiên cứu của Claude Félix Abel Niepce Saint Victor, một người anh em họ của Nicéphore Niepce phát minh ra năm 1847. Phát minh của ông nhằm tạo ra bản âm bằng kính có lóng một lớp albumin (lòng trắng trứng) bắt sáng. Phát minh này được nhà hóa học Chevreul báo cáo trước Viện hàn lâm Khoa học Pháp vào ngày 20 tháng 10 năm 1847.

Các bản âm kính lóng lớp albumin bắt sáng có rất nhiều ưu điểm có thể so sánh được với các ảnh làm theo phương pháp Daguerre về sự rục rờ và độ mịn bóng của ảnh. Loại âm bản để bằng kính có phủ lớp nhạy sáng có thể để lâu đem dùng vẫn tốt. Chẳng hạn nhà nhiếp ảnh người Anh Felice Beato, năm 1857, chụp ảnh vụ nổi dậy của những người lính bản xứ trong quân đội Anh ở Ấn Độ, đã dùng loại kính đã phủ lớp bắt sáng trước đó mấy tháng tại Athen, Hy Lạp - Nhưng nhược điểm của của bản âm albumin là độ nhạy còn thấp. Khi dùng một ống kính có tiêu cự lớn, (khoảng 80 cm) và cường độ ánh sáng tương ứng với độ mở $f/72$, Beato tính toán thời gian lộ sáng phải là 3 giờ đối với những vật được chiếu sáng tốt. Để khắc phục tình trạng này, Beato đã cho ngâm các tấm chụp nhiều giờ trong dung dịch acide gallic bão hòa. Nhờ thế ông đã thành công trong việc rút ngắn thời gian chụp xuống chỉ còn khoảng 4 giây. Kỹ thuật này mãi tới năm 1886, ông mới công bố, khi nó đã lỗi thời từ lâu. Tuy các tấm chụp albumin đã không được sử dụng rộng rãi, song

với chúng một số nhà nhiếp ảnh đã làm được một số ảnh kiến trúc đáng chú ý. Như tập ảnh chụp về thành phố Paris của Henri Plaut và Renard năm 1852. Từ tập ảnh này H.Fontenoy sau đó cho in vào trong tạp chí "kỹ thuật in ảnh" (Imprimerie photographique) của mình tại Paris.

Colodion là một dung dịch đặc sánh của Nitrocellulose hòa tan trong cồn và ete nó khô nhanh và tạo nên một màng rất chắc, không thấm nước. Trong y học người ta dùng nó để bịt các vết thương nhỏ trên da. Archer bấy giờ cho Iôdua Kali vào Colodion và phủ chất sên sệt này lên tấm kính mà ông đã nhúng vào một dung dịch Nitrat bạc dưới ánh sáng cực yếu. Lúc này các ion bạc sẽ liên kết với các ion Iốt và tạo nên trong dòng colodion chất Iôdua bạc nhạy sáng. Ông lắp tấm kính đó vào máy ảnh và cho lộ sáng (chụp) chừng nào nó còn ướt. Sau đó nó được lấy ra khỏi máy và tráng trong acide Pyrogallic và hãm hình trong thiosulphat natri ($\text{Na}_2\text{S}_2\text{O}_3$): Tiếp đó rửa nước sạch, sấy khô. Tất cả các thao tác đó phải được tiến hành nhanh trước khi colidion khô đi. Nếu lớp colodion bị khô thì ban thuốc hiện và ban định hình sẽ không có tác dụng nữa. Vì vậy thời bấy giờ các thợ ảnh không được rời xa buồng tối. Khi chụp ảnh ngoài trời, nhà nhiếp ảnh phải mang theo một loại buồng tối di động, thường là một chiếc xe thùng hoặc một cái lều bạt trong đó các hóa chất và dụng cụ tráng rửa ảnh. Ngoài máy ảnh, còn phải mang hộp đựng tấm kính chụp, và không thể quên chân máy vì thời gian lộ sáng vẫn còn khá lâu, không cho phép nhà nhiếp ảnh giữ máy ảnh trên tay sẽ bị rung, ảnh sẽ

nhòe. Trong tờ tạp chí "Hướng dẫn chụp ảnh" (photographic Manual) của mình số ra năm 1863 N.G Burgess viết: *"Thời gian lộ sáng là một việc hoàn toàn thuộc về ước lượng và kinh nghiệm tay nghề. Không thể đưa ra một quy tắc nhất định, nhưng bình thường lúc sáng trời thì khoảng 15 giây đến một phút là đủ"*.

Đồng thời với việc ra đời tấm colodion ướt, mà người ta gọi phương pháp colodion ướt, thì trên các lĩnh vực kết cấu của ống kính máy ảnh và kỹ thuật sao chụp cũng có những cải tiến kỹ thuật đáng kể. Ống kính lần đầu tiên được thiết kế riêng cho mục đích nhiếp ảnh. Đó là loại ống kính chụp chân dung của Petzval ra đời năm 1840. Trong các bức ảnh được chụp với ống kính này, ta thấy ở các góc ảnh độ nét bị giảm đi rõ rệt. Điều này dường như chỉ là một khiếm khuyết về mặt lý thuyết trong việc chụp ảnh chân dung. Vì ở đây người ta ít chú trọng các phần bên biên ảnh cho lắm. Nhưng đối với việc chụp ảnh phong cảnh ngoài trời đặc biệt là các ảnh chụp kiến trúc thì ống kính có trường ảnh phẳng thật sự là cần thiết không thể thiếu được - tức là một ống kính không làm biến dạng ảnh theo hình cầu làm cho các đường thẳng bị cong đi một ít trên ảnh. Năm 1866, hai nhà quang học Aldolph Hugo Steinheil ở Munich và John Dallmeyer ở London, cùng đồng thời và độc lập với nhau thiết kế hai ống kính gần như trùng khớp với nhau, mà trước đó giữa hai ông không hề có một mối quan hệ nào, và cũng chưa bao giờ là bạn cùng nhau trao đổi cả. Loại ống kính do

hai ông thiết kế chế tạo gồm hai thấu kính ghép đối xứng được gắn keo với nhau và đặt trước cửa điều sáng. Như vậy, có thể khắc phục đáng kể độ biến dạng ảnh theo hình cầu và khắc phục đến một mức nhất định biến dạng do thấu kính. Cả hai loại thấu kính này có góc mở 25° và cường độ ánh sáng của chúng tương đương với độ mở chế quang từ $f/6$ đến $f/8$. Steinheil đặt tên cho ống kính của mình là "Aplanat" còn Dallmeyer thì gọi là "Rapid Rectilinear". Những cái tên này đã trở thành khái niệm chung để gọi các loại ống kính được phổ biến rộng rãi ở các nước thuộc dòng Ăng-lô Xác-xông. Và chẳng bao lâu nó chiếm lĩnh được thị trường, được người sử dụng ưa chuộng nhất trong các loại ống kính, cho đến khi bị thay thế bởi loại ống kính anastigmat vào năm 1893. Loại ống kính này có thấu kính không làm biến dạng ảnh.

Vào lúc này trên thị trường đã xuất hiện loại giấy ảnh có tên là "giấy ảnh albumin" gọi như thế là vì loại giấy này được phủ một lớp lòng trắng trứng. Loại giấy này ngày càng phát triển thành vật liệu làm ảnh thông dụng nhất. Loại giấy albumin này là do Blanquart Evrard, chủ hiệu ảnh chụp theo phương pháp calo ở Lille phát minh ra vào năm 1850. Quy trình sản xuất giấy albumin tiến hành như sau: Blanquart Evrard cho phủ lên giấy một lớp lòng trắng trứng có hòa bromua kali và acide axetic (CH_3COOH). Sau khi để khô, ông đặt tờ giấy này lên trên bề mặt dung dịch Nitrat bạc (AgNO_3), đựng trong một chiếc chậu to, rồi tiếp tục để cho tờ giấy khô.

Giấy bắt sáng đặt úp lên âm bản được ép giữa hai tấm kính, xung quanh có khung và đưa toàn bộ ra phơi ánh sáng trong khoảng vài phút, cũng có khi vài giờ, cho đến khi ảnh hiện lên. Tấm ảnh (phiên bản) được làm ngả sang màu nâu đậm bằng cách ngâm trong dung dịch clorua vàng, sau đó cho định hình trong thiosulfat natri. Cuối cùng rửa nước thật kỹ và sấy khô. Để tạo độ bóng cho bề mặt tấm ảnh, người ta thường ép tấm ảnh trong máy ép cực bóng giữa một tấm kim loại và một trục quay được đốt nóng.

Loại giấy có phủ lớp bắt sáng này được các hãng lớn sản xuất và bán ra thị trường, các nhà nhiếp ảnh mua về là có thể in ra ảnh được ngay. Để sản xuất được loại giấy có phủ lớp bắt sáng các nhà sản xuất phải dùng một lượng trứng rất lớn. Trong các xí nghiệp sản xuất loại giấy ảnh này người ta tuyển các cô gái suốt ngày chỉ có một việc là bóc tách lòng đỏ trứng ra khỏi lòng trắng trứng. Riêng lòng đỏ trứng người ta dùng để chế tạo loại da bóng. Theo tài liệu lưu trữ, người ta nói rằng một xí nghiệp giấy albumin ở Dresden (CH liên bang Đức ngày nay) lớn nhất thế giới lúc bấy giờ mỗi ngày đã dùng 60.000 quả trứng cho việc sản xuất giấy ảnh.

Một nhược điểm rất lớn của các loại giấy ảnh trên giấy muối bạc và cả giấy albumin là chúng không bền màu, nhất là khi hãm hình chưa đủ thời gian, rửa nước không sạch các hóa chất vẫn còn bám dính trên mặt ảnh, các thành phần acide và lưu huỳnh ngấm trong bìa các tông

dùng để dán ảnh, hoặc keo dán ảnh là những nguyên nhân làm cho ảnh bị vàng ố và phai bọt màu. Trong những năm 50 của thế kỷ XIX, những hiện tượng bay màu, ảnh bị bọt và hoen ố đã làm cho các nhà nhiếp ảnh và khách hàng của họ hết sức lo ngại.

Năm 1856, nhà khảo cổ học và là người bảo trợ nghệ thuật giàu có người Pháp là Honoré d' Albert, Duc de Luynes đã treo 10.000 quan Pháp cho Hội Nhiếp ảnh Pháp làm giải thưởng. Trong đó 200 quan cho một phương pháp chế tạo giấy ảnh có thể bảo quản được, nghĩa là nước ảnh không bị phai, không bị hoen ố, và một giải ở mức 8.000 quan cho việc phát minh phương pháp cơ quang học cho việc tái tạo các bức ảnh qua khâu in ấn.

Sau một thời gian khá dài kiểm định các sáng kiến của hơn 20 nhà nghiên cứu thử nghiệm được nộp cho Hội đồng xét thưởng. Cuối cùng người ta đã trao cả hai giải cho Adolphe Louis Poitevin. Đó là phương pháp sao bằng giấy phủ chất cacbon. Phương pháp này của ông đáp ứng mọi yêu cầu của cuộc thi do Duc de Luynes đặt ra trong bản thông báo "Giải thưởng nhỏ" (Petit Prix) đăng trong bản "Tuần trình" (Bulletin) của Hội Nhiếp ảnh Pháp, có đoạn viết:

"Trong số các nguyên tố thì cacbon là nguyên tố dễ bảo quản nhất. Như vậy chúng ta tái tạo các ảnh chụp bằng chất cacbon, thì có lẽ chúng ta tạo được cơ sở cho khả năng bảo quản ảnh lâu dài như cách chúng ta đã làm hiện có trong các cuốn sách ảnh và chúng ta hầu như không thể mong muốn và hy vọng gì hơn thế"

Phương pháp thứ hai của Poitevin. Voi phương pháp này đã mang lại cho ông giải thưởng lớn "Grand prix" là kỹ thuật in thạch quang, ngày nay gọi in bằng ánh sáng (hay colotype) - xem thêm ở chương XIV - Cả hai phương pháp đều dựa trên tính chất của bicromat kali ($K_2Cr_2O_7$) làm thay đổi độ hòa tan trong nước của các chất koloid như gôm arabic (keo dán), albumin và gelatin tùy theo thời gian chúng được phơi ra ánh sáng dài hay ngắn, đây là một hiện tượng đã được biết đến từ lâu.

Trong phương pháp sao in bằng chất cacbon, người ta trộn các phần tử cacbon với gelatin và bicromat kali. Giấy được phủ bằng nhũ tương này được sấy khô, khi cho bắt sáng qua bản âm, gelatin có pha trộn bicromat kali trở nên không tan trong nước tùy theo lượng phơi sáng lâu hay mau (càng phơi sáng lâu độ hòa tan sẽ ít và ngược lại). Phần nhũ tương không được bắt sáng được rửa tan vào trong nước, khi đó chỉ còn lại chất mầu chứa trong gelatin nằm lại. Tất cả các hóa chất được rửa sạch và do đó bức ảnh (phiên bản) trở nên dễ dàng bảo quản lâu dài. Tuy vậy việc tái tạo bằng phương pháp sao in vẫn hoàn toàn không đạt yêu cầu vì việc phơi sáng phải chiếu từ mặt sau của giấy, nên bức ảnh không hoàn toàn nét. Ông Joseph Wilson Swan người Anh ở Newcastle - Upon - Tyne đã phát hiện ra nhược điểm này và đã khắc phục được. Ông đăng ký bằng sáng chế cho phương pháp sao in lại trên giấy cacbon vào năm 1864. Phương pháp này lập tức được truyền bá rộng rãi. Các nhà nhiếp ảnh có thể mua loại giấy này, có tên gọi là "giấy mầu" (giấy

pigment) vẽ dùng. Đây là một loại giấy cực mỏng có phủ một lớp gelatin trong đó có chứa các phân tử than hoặc một loại chất màu (pigment) khác. Trước khi đem dùng, người ta phủ lên một lớp nhạy sáng bằng cách nhúng tờ giấy vào một dung dịch bicromat kali khi tờ giấy đã khô, ép tờ giấy tiếp xúc dưới một âm bản và cho phơi sáng. Sau đó đem tờ giấy rửa nước cùng với một tờ giấy trắng. Khi hai tờ đã ướt dầm, ta vớt chúng ra, ép chúng lại với nhau qua một trục ép lăn, và rửa lại trong nước nóng. Chất gelatin chưa bị lộ sáng sẽ tan ra trong nước, bấy giờ nhà nhiếp ảnh có thể bóc tờ giấy mỏng mang chất màu (chất pigment) ra. Khi đó chất màu tại các điểm đã bắt sáng không tan trong nước mà lại in sang tờ giấy trắng kia. Nhưng bức ảnh này là bức ảnh ngược nên nó được in sao lại một lần nữa.

Các bản in bằng chất cacbon, không chỉ dễ bảo quản mà dải phân sắc đậm nhạt của chúng cũng rất phong phú tinh tế. Lúc đầu người ta gọi kỹ thuật này là kỹ thuật "in than - cacbon", thật ra không đúng hẳn, vì sau đó các loại giấy màu - giấy Pigment có nhiều màu khác nhau rất dồi dào. Hãng Autotype Company, người giữ độc quyền bản quyền của Swan ở London cung cấp các loại giấy Pigment với hơn 50 màu khác nhau. Lúc bấy giờ hầu hết các nh nhiếp ảnh thích chọn các màu nâu đỏ gần giống như các bản sao trên giấy albumin đang được ưa chuộng.

Tất cả các bức ảnh ở thế kỷ XIX, là những bức ảnh in trực tiếp qua âm bản, nên có cùng khuôn khổ với âm bản,

thỉnh thoảng cũng có người làm ảnh phóng to. Cuối những năm 50 của thế kỷ XIX, lần đầu tiên các loại máy phóng ảnh dùng ánh sáng mặt trời gọi là "Solarcamera" (máy phóng ảnh ánh sáng mặt trời) được đưa vào sử dụng. Hệ thống quang học của chúng có cấu tạo tương ứng như một máy đèn chiếu phim kính. Trong đó gồm một thấu kính hội tụ, có kích thước khoảng như âm bản, trực tiếp nhận ánh nắng, qua một thấu kính thứ hai, ảnh được rọi lên một giá đỡ có căng phẳng một tờ giấy albumin. Máy phóng solar - camera dùng phổ biến rộng rãi nhất có cấu trúc bao gồm một hộp kín, không thể lọt sáng; có thể đặt ở ngoài trời - thường đặt trên mái buồng tối hiệu ảnh. Thời gian lộ sáng khoảng hàng giờ, đôi khi vài ngày và nhiệm vụ của thợ học việc là làm sao cho máy luôn luôn hứng được ánh sáng, ống hứng ánh sáng hướng trực tiếp về phía mặt trời.

Ngay từ thời đó, người ta đã biết làm các bức ảnh chân dung lớn bằng người thật, cho tới cỡ 180 x 300 cm, nhưng chất lượng các ảnh phóng to này rất bị hạn chế, bị rạn, ảnh không mịn, đôi khi phải chấm sửa hết sức công phu và tốn kém. Năm 1864, Marcus Aurelius, một nhà nhiếp ảnh có tiếng thời bấy giờ người Philadelphia, Mỹ đã viết:

"Kể từ khi đưa ra các loại máy phóng ảnh Solarcamera, các bức ảnh lớn bằng người thật và các bức chụp phóng to ngoài cỡ khác, nói chung đã gây ra sự chú ý trong công chúng chơi ảnh. Do những nguyên nhân thuộc về phương pháp và cũng do những nguyên nhân khác, các bức ảnh cỡ lớn này, phải có sự gia công thêm

của những bàn tay nghệ nhân hơn bất kỳ loại ảnh chụp nào khác".

Cũng từ thời gian này, từ nước Bỉ người ta tiên đoán rằng "tuong lai của nhiếp ảnh là ở giải pháp thực tế cho việc phóng to các bức ảnh được chụp từ phim âm bản nhỏ". Nhưng rồi phải hai thập kỷ sau, việc phóng ảnh mới được sử dụng rộng rãi, sau khi phát minh ra loại giấy ảnh có độ nhạy sáng cao. Một bản âm yếu (chụp thiếu sáng) trong đó các lớp bạc có sắc hơi sáng, các bóng tối thì trong suốt. Khi in, phóng sang dương bản (giấy ảnh) nền sẽ tối đen. Năm 1839, ông John F.W Herschel đã quan sát thấy hiện tượng đó. Nhưng mãi sau khi Archer đã công bố các chi tiết về phương pháp colodion của mình và trên các tạp chí của Anh đã đăng tải các bài viết về việc tận dụng hiện tượng này cho phương pháp colodion thì việc quan sát của Herschel có một ý nghĩa thực tế. Chính Archer đã mô tả quá trình bạc đi của các ảnh theo phương pháp colodion một cách khá tỉ mỉ trong cuốn sách nhỏ của mình được xuất bản lần thứ hai vào năm 1854.

Các dương bản theo phương pháp colodion trực tiếp này có một sự giống nhau đáng ngạc nhiên với những bức ảnh làm theo phương pháp Daguerre, nhất là khi ta gắn chúng vào các khung giống nhau. Tại mỹ, loại ảnh làm bằng phương pháp colodion trực tiếp được phổ biến cực kỳ rộng rãi. J. H. Croucher đã cung cấp mọi yếu tố kỹ thuật cần thiết trong việc chế tạo loại giấy ảnh này trong

cuốn "*Phuong pháp trực tiếp để thu được kết quả trong việc làm ảnh*" (Plain Directions for Obtaining Photographic Pictures) được xuất bản năm 1853. Tại Philadelphia, năm 1854 người ta trình diễn làm thử công khai phương pháp này và một năm sau M. A. Root đã đặt cho các loại ảnh đó cái tên "*Ambro*". James A. Cutting đăng ký bằng sáng chế cho cải tiến phương pháp: Ông cho thêm vào colodion chất long não và bromua kali rồi dùng nhựa Canada (một loại nhựa để gắn kính quang học vì loại nhựa này có chiết suất giống kính) gắn tấm phim với một tấm kính để. Cutting kiên trì theo dõi các nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp có áp dụng kỹ thuật của mình mà không hề có một giấy phép. Ông đòi 1.000 đôla đối với một thành phố có 5.000 dân, còn đối với thành phố đông dân hơn thì tiền bản quyền sẽ nhiều hơn tương ứng.

Loại ảnh làm theo *phương pháp Ambro* thường không rục rở bằng ảnh làm theo phương pháp Daguerre, những dễ chế tạo hơn và đặc biệt chúng làm hấp dẫn các nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp là việc khách hàng có thể lấy chúng về ngay được. Mặc dầu vậy, phương pháp này cũng chỉ tồn tại trong một quãng thời gian ngắn. Trên tạp chí nhiếp ảnh Mỹ (American Journal of Photography) số ra năm 1863, có đơsạn viết: "*Hiện nay người ta dùng các tấm kính ít hơn so với các tấm tôn kim loại cho ảnh ambro. Nhưng rồi phương pháp ambro cũng chẳng được sử dụng lâu dài mà chỉ một thời gian ngắn, sau đó đã trở thành lỗi thời*".

Ngoài ra còn có phương pháp ước: ảnh chụp trên tấm tôn thay vì bằng kính, người ta phủ lên các tấm tôn trắng đã sơn đen một lớp nhũ tương nhạy sáng. Nhà phát minh ra phương pháp chế tạo các tấm kim loại phủ sơn là Hamilton L. Smith, và năm 1858 ông đã chuyển giao bằng sáng chế của mình cho William Neff và con trai của Neff là Peter.

Năm 1856, những tấm kim loại đã chế tấm theo cách này đã được Neff và con trai ông cũng như Victor M. Griswold đã bắt đầu đưa vào sản xuất đại trà, mang tính kinh doanh. Gia đình Neff gọi phương pháp này là *phương pháp Melain* (melainotype), trong khi đó Griswold quyết định đặt tên cho sản phẩm của hãng mình là ảnh làm theo *phương pháp sắt* (Ferrotypes). Nhưng mãi về sau người dân Mỹ quen gọi *phương pháp làm bằng tấm tôn* (Tintype) vì để bức ảnh làm bằng tấm tôn. Do ảnh làm trên tấm tôn nên không bị vỡ và bề mặt của chúng ít bị xây xát, người ta có thể gửi chúng qua đường bưu điện cho bạn bè người thân, mang trong ví theo mình hoặc cất giữ trong album ảnh mà không bị hư hỏng. Khách hàng sau khi chụp, chỉ đợi một lát là đã có ảnh mang về ngay. Loại ảnh này giá cả thấp không chỉ vì vật liệu làm rẻ mà bởi vì nhờ người ta sử dụng loại máy ảnh có nhiều ống kính cùng một lúc có thể chụp được nhiều ảnh. Sau khi tráng rửa xong, tấm ảnh có thể cắt rời thành từng ảnh cho khách hàng.

Phương pháp làm ảnh tấm tôn không phức tạp, khá

đơn giản, thời gian làm ảnh không lâu, ảnh khá bền không bị hư hỏng, bảo quản được lâu. Vì thế được nhiều khách hàng ưa chuộng. Nhiều người chơi ảnh sử dụng phương pháp ảnh trên tấm tôn để chụp những bức ảnh kỷ niệm cho những chuyến đi du ngoạn, chụp cho bạn bè, gia đình, chụp chân dung. Ảnh phong cảnh, di tích ít thấy làm ảnh theo phương pháp này.

Về cơ bản phương pháp ảnh làm trên tấm tôn (Ferrotipe) như là một biến tướng của phương pháp Daguerre, một phương pháp đã lạc hậu. Nhưng nó lại rất được công chúng thời bấy giờ ưa chuộng. Thật vậy trong cuốn *"Phương pháp làm ảnh trên tấm tôn và nó được làm như thế nào"*, Edward M. Estabrooke đã viết: *"Kể từ năm 1860 đến nay, người ta không thể thống kê chính xác số lượng của chúng được sản xuất và bán ra trên thị trường"*. Và ông đi đến kết luận: *"Tôi ước tính số lượng của chúng lớn hơn là của tất cả các loại ảnh khác cộng lại"*.

Nhưng không phải phương pháp ambro mà cũng chẳng phải phương pháp Ferro đã giết chết phương pháp Daguerre, mặc dầu giữa các phương pháp có một sự cạnh tranh kịch liệt. Song cuối cùng tất cả các phương pháp đó đã bị một phương pháp thứ ba tiến bộ hơn, hợp với thị hiếu người tiêu dùng hơn, thay thế. Đó là *phương pháp colodion* còn gọi *phương pháp ảnh danh thiếp* mà André Adolph - Eugène Disdéri đã đăng ký bằng sáng chế ở Pháp. Tên gọi phương pháp nói lên rằng các ảnh chụp

này có kích cỡ giống như các loại danh thiếp thông thường: Đó là các giấy ảnh cỡ 6 x 9 cm.

Để chụp được các loại chân dung nhỏ như vậy, đầu tiên Disdéri chế tạo một âm bản (tức chụp một âm bản), nhà nhiếp ảnh phải sử dụng một loại máy ảnh chuyên dùng đặc biệt có 4 ống kính, trong máy có một hộp đựng phim, có thể dịch chuyển qua lại trong máy. Phim âm bản được chế tạo theo phương pháp ướt. Trên mỗi nửa tấm phim chia ra làm 4 miếng. Mỗi một miếng là một lần lộ sáng. Như vậy cả miếng phim sẽ có 8 lần lộ sáng và ta có 8 ảnh. Và mỗi lần bấm máy ảnh trên tấm âm bản ta sẽ có 8 bức ảnh chân dung. Nhờ thế mà các thợ chụp ảnh và nhân viên buồng tối in rửa ảnh có thể tăng năng suất.

Disdéri, là một người giỏi, có đầu óc quảng cáo thu hút được công chúng, hệ thống sản xuất hàng loạt chân dung này trở thành nổi tiếng trên thế giới. Một người Đức hồi đó đã viết: *"Hiệu ảnh của ông bây giờ thực sự là ngôi đền của nhiếp ảnh. Một hiệu ảnh có một không hai về sự lộng lẫy và thanh lịch. Nơi này đã cung cấp ảnh chân dung và mỗi ngày thu được số tiền không dưới 3.000 đến 4.000 quan"*.

Disdéri, một người giàu có, một mạnh thường quân của nghệ thuật nhiếp ảnh, một thời đã được truyền tụng khắp Paris. Ông qua đời năm 1890 ở một bệnh viện công cộng Paris, trong tình trạng mù và điếc và hoàn toàn nghèo khổ - Bởi ông đã trở thành nạn nhân của phát minh của mình. Do kỹ thuật và phương pháp làm ảnh

ông đưa ra có thể nhai lại một cách dễ dàng, cho nên các nhà nhiếp ảnh trên thế giới, những người chẳng có tài ba gì hơn là một người thợ ảnh, đã bắt đầu làm ảnh chân dung kiểu danh thiếp và đã chiếm lĩnh thị trường.

Hiện tượng đó lan tràn khắp thế giới đặc biệt sang Anh quốc. Tại đây sau cái chết của chồng Nữ hoàng, trong một thời gian ngắn người ta đã bán được 70.000 chân dung của ông. Và nó cũng sang cả bên kia bờ Đại Tây Dương. Tại nước Mỹ mỗi ngày người ta bán được 1.000 tấm ảnh chân dung thiếu tá Robert Anderson, người anh hùng của xứ Fort Sumter.

Thoạt đầu, tất cả mọi người đều được chụp chân dung toàn thân. Loại ảnh danh thiếp vốn nhập cảng từ Pháp, lúc đầu gây cho người Mỹ một ấn tượng buồn cười (có lẽ vì cỡ ảnh quá bé nhỏ) Vì thế Abraham Bogardus, một nhà nhiếp ảnh theo phương pháp Daguerre có thâm niên ở New York, trong tập hồi ký của mình, ông hồi tưởng lại: *"Cái vật bé nhỏ; một người đàn ông đứng cạnh một cột xé rãnh dọc, chụp toàn thân, đầu ông to khoảng gấp hai đầu đinh ghim. Tôi buồn cười về cái đó và không ngờ rằng chính tôi là người sẽ làm mỗi ngày một nghìn bức như vậy trong một ngày không xa nữa"*.

Đa số ảnh cỡ danh thiếp dưới dạng ảnh chân dung nói chung giá trị thẩm mỹ không cao. Người ta không cốt diễn đạt tính cách đặc trưng của đối tượng mô tả thông qua nghệ thuật chiếu sáng khác nhau phù hợp với nội tâm nhân vật hoặc thông qua việc chọn một tư thế nhất

định của người mẫu hay nữa là một nét mặt đầy gợi cảm... Các bức ảnh kiểu danh thiếp nhỏ đến mức hầu như không thể nghiên cứu kỹ các khuôn mặt. Hơn nữa việc ghi hình diễn ra rất nhanh cốt sao có một bức chân dung, do đó hơi đâu thợ chụp ảnh chú ý đến nét mặt của cá nhân. Để lưu giữ các ảnh danh thiếp của bạn bè, người thân hoặc các nhân vật nổi tiếng, vào khoảng năm 1860, người ta bắt đầu sử dụng các loại album ảnh có đóng bìa khá công phu và đẹp. Người ta dễ dàng đút các ảnh danh thiếp có khổ thống nhất (6 x 9 cm) trên khắp thế giới vào các khe đã làm sẵn của cuốn album.

Lúc này, album gia đình trở thành một bộ phận không thể thiếu của gia đình theo trào lưu Victoria*. Và do đó nhiều ảnh danh thiếp còn lưu giữ lại đến ngày nay. Là tư liệu của quá khứ, cho nên chúng thường gây một ấn tượng mạnh và thú vị.

Các nhà nhiếp ảnh chân chính, nghiêm túc hơn là những người làm ảnh có khuôn khổ tương đối lớn, họ không bắt chước làm kiểu ảnh danh thiếp. Do đó ta thấy ảnh chân dung của họ mang một giá trị nghệ thuật khá nhất của thời gian khoảng giữa thế kỷ XIX. Cũng trong khoảng thời gian này ở Pháp xuất hiện một trường phái nhiếp ảnh phát triển một phong cách táo bạo, mạnh mẽ của những nhà nhiếp ảnh đầy cá tính, những người có

* Vì loại ảnh này phát triển mạnh từ sau cái chết của chồng Nữ hoàng Victoria.

tên tuổi đã làm cho Paris trở thành một trung tâm của đời sống văn học nghệ thuật.

Những người nổi bật nhất trong những nhà nhiếp ảnh đó phần đông xuất thân từ các tầng lớp "các nhà lãng mạn trẻ" của khu Latinh, những người sống cuộc sống của những kẻ lãng tử (Bohème), những người gọi là họa sĩ loại hai, của những kẻ vẽ biếm họa và của nhà văn.

Có thể nói đó là thời kỳ của các nhà nhiếp ảnh chụp chân dung. Nổi bật nhất trong số những người chụp ảnh chân dung thời bấy giờ trước hết phải kể đến Nadar. Tên thật của ông là Gaspard Félix Tournachon. Là bạn thân và là tác giả của những bức chân dung chụp cho tất cả các nhân vật có tên tuổi trong giới chính trị và văn học nghệ thuật của thời đại mình. Là một họa sĩ, ông vừa vẽ vừa viết cho các tạp chí hài hước và tự thành lập tờ báo "Tạp chí hài hước" (Revue Comique). Năm 1851, ông đề ra một kế hoạch xuất bản bốn bức in thạch bản lớn với các bức biếm họa không quá đáng lắm về gần một nghìn nhân vật của Paris có tên tuổi. Ông bắt đầu tiến hành thu thập chụp hàng trăm bức chân dung cho kế hoạch "các vị thần của Nadar" (Panthéon - Nadar) khổng lồ này. Căn cứ vào những bức chân dung đó, một số ông tự vẽ, một số khác do một nhóm nhiều họa sĩ mà ông đã tập hợp quanh mình cho mục đích trên. Ngoài ra còn có một số họa sĩ nữa do chính các nhân vật được vẽ giới thiệu đến vẽ.

Bức in thạch bản thứ nhất gồm 249 chân dung chân biếm, được xuất bản vào năm 1854. Giới báo chí và công chúng tiếp nhận sự xuất hiện những bức chân dung này một cách nhiệt thành. Năm 1858, trong lần tái bản người ta có sửa đổi đôi chút bản đã in; một vài nhân vật được thay thế bằng những hình mang tính thời sự hơn như chân dung họa sĩ Pháp Eugène Delacroix, nhà vẽ minh họa Gustav Doré* và nhạc sĩ Gioachino Rossini** nhà soạn nhạc Italia. Trong số ảnh Nadar chụp để làm bản thảo, chủ yếu là ông tiếp thu phương pháp Colodion. Năm 1853, ông bắt đầu chụp ảnh các nhân vật tên tuổi. Hiệu ảnh của ông chẳng mấy chốc trở thành nơi gặp gỡ của các nhóm mang tư tưởng tự do của Paris. Phong cách chụp chân dung của ông rất đơn giản và chân thật. Ông chụp các người mẫu của mình trên phông một mẫu, trong ánh sáng mạnh rọi từ trên xuống với một góc nghiêng 5°. Người mẫu thường ở tư thế đứng và chụp đến đầu gối. Ông ghi được các khuôn mặt ở những giây phút truyền cảm nhất. Sở dĩ ông có được những thành công như vậy trước hết các đối tượng đến chụp đại bộ phận là bạn bè quen biết của ông, nên ông nắm khá chắc tính cách của những người mẫu. Hơn nữa các bức ảnh chân

* *Gustave Doré* (1832 - 1883) họa sĩ minh họa ảnh nổi tiếng Pháp ở thế kỷ XIX cuốn sách có minh họa nổi tiếng nhất của ông là: "Địa ngục" (*Inferno*).

** *Gioachino Rossini* (1792 - 1868), nhà soạn nhạc Italia. Những tác phẩm thành công nhất của ông "The Barber of Seville, 1816 - và William Tell"...

dung của ông đạt được giá trị thẩm mỹ còn do khả năng quan sát tài tình của ông. Nadar có biệt tài quan sát khá nhanh và chính xác. Năm 1856, trong một bài đăng trên nhật báo, ông viết:

" Nhiếp ảnh là một phát kiến kỳ diệu, một môn khoa học đã thu hút những trí tuệ vĩ đại nhất của loài người, một môn nghệ thuật kích thích những nhà tư tưởng thông minh nhất của nhân loại, nhưng mỗi một thặng gốc đều có thể tiến hành được... Người ta có thể học lý thuyết nhiếp ảnh chỉ trong một giờ, các điều cơ bản của thực tiễn nhiếp ảnh trong một ngày. Nhưng cái mà trong thời gian đó người ta không thể học được là cảm thụ đối với ánh sáng... Ánh sáng ở trên khuôn mặt như thế nào? Và đã là nhà nghệ thuật thì phải nắm cho được cái đó. Người ta không thể học được trong một sớm một chiều về việc nắm bắt được tính cách của người mẫu như thế nào. Để tự mình có cách mô tả riêng mà không phải là một chân dung vô hồn. Thành công của một bức ảnh chân dung không phải đến một cách ngẫu nhiên. Người nghệ sĩ phải hòa mình vào người mẫu, phải nắm bắt cho được các ý nghĩ và thậm chí nắm thật vững cả tính cách của người đó nữa".

Nadar là một người làm việc hết sức kiên trì, không biết mệt mỏi. Ngoài công việc của một nghệ sĩ nhiếp ảnh chuyên chụp chân dung, Nadar còn tiếp tục làm công việc của một họa sĩ minh họa sách và viết tiểu thuyết. Ông thường xuyên bận bịu với các thí nghiệm này nọ để tìm cho mình một cách thể hiện độc đáo nghệ thuật. Ông

là một trong những người đầu tiên chụp ảnh chân dung bằng ánh sáng đèn điện. Với cách này, ông đã chụp được một bộ tư liệu về dưới lòng đất của Paris. Đó là nơi để các thi hài của những người chết và hệ thống thoát nước của thành phố. Ông cũng là người đầu tiên chụp ảnh trên không từ một khinh khí cầu vào năm 1858. Ngành hàng không đã trở thành nỗi đam mê của ông. Ông tự làm ra một trong những khinh khí cầu lớn nhất thế giới. Với giỏ treo gồm hai tầng. Đó là chiếc khinh khí cầu mang tên "Người khổng lồ" (Géant). Trong một chuyến bay tới Hamburg (Đức), ông suýt nữa mất mạng, vì khinh khí cầu bị sự cố, mất khả năng điều khiển. Ông và đoàn đồng hành và khinh khí cầu rơi xuống. Ngay từ lúc bấy giờ Nadar đã nhận định rằng tương lai của ngành hàng không thuộc về máy bay có động cơ và ông lập ra một hội khuyến khích các thí nghiệm tương ứng. Một trong các hội viên trình diễn một chiếc trực thăng nhỏ chạy bằng máy hơi nước trong hiệu ảnh lớn mới dựng mà Nadar vừa khai trương tại đại lộ Capucines sang trọng vào năm 1860. Bên trên mặt tiền của hiệu ảnh, ban đêm, nổi lên dòng chữ được thắp sáng bằng khí đốt, chỉ có một từ: NADAR. Trong và ngoài hiệu ảnh ông cho sơn màu đỏ. Bản thân Nadar cũng ưa thích mặc áo quần màu đỏ, để biểu lộ cảm tình của mình đối với cánh tả cộng hòa tự do. Làm việc cho hiệu ảnh của ông có 26 nhân viên. Có thể mô tả những người được đưa vào hiệu ảnh làm việc như sau: Nadar người đã chọn cho mình sự cộng tác của ông Walter Damry, người ở vùng Liège, một người trong những nhà nhiếp ảnh nghệ thuật được đánh giá cao nhất

ở Bỉ, làm công tác lãnh đạo hiệu ảnh. Paul Nadar, mặc dù mới 18 tuổi, đã là một người thao tác khéo léo, và giúp đỡ cha mình một cách đắc lực. Hai người giúp việc và một chân chạy trai trẻ làm hoàn chỉnh khâu chế tạo âm bản. Bốn nhân viên buồng tối phụ trách in rửa ảnh và tô màu. Sáu nhân viên chấm sửa phim âm bản. Ba nghệ nhân chấm sửa ảnh. Ba phụ nữ cắt xén ảnh và cho vào bao hoặc album. Hai nhân viên lễ tân đón khách và làm sổ sách. Cuối cùng 4 nam và một nữ làm công tác tạp vụ. Đó là cơ cấu của đội ngũ làm việc trong hiệu ảnh do nhà nhiếp ảnh nổi tiếng Nadar cai quản để chống chọi với mọi sự cạnh tranh trên thương trường và làm chủ môn nghệ thuật non trẻ này với bao khó khăn.

Nhiều hiệu ảnh của Nadar, là cơ sở nhiếp ảnh rất nổi tiếng, cũng được thành lập ở các thành phố lớn khác của Pháp. Do nhu cầu đòi hỏi chụp ảnh chân dung rất lớn và sự cạnh tranh mạnh mẽ của thương trường, nhưng vẫn giữ được tính nghệ thuật cao của ảnh nên việc phân công rành mạch công việc trong một hiệu ảnh là hết sức cần thiết. Nhà nhiếp ảnh, người về cuối cùng sẽ ký tên lên bức ảnh hoàn chỉnh, nhiều khi chẳng làm gì ngoài việc đưa khách chụp chân dung vào tư thế chụp sao cho đạt yêu cầu thẩm mỹ, thậm chí đôi khi cũng không làm cả việc đó nữa. Anh ta là người điều hành mọi công việc trong hiệu ảnh là chỉ đạo nghệ thuật của một đội ngũ nhân viên có trình độ kỹ, mỹ thuật cao. Để làm nên một bức chân dung nghệ thuật đòi hỏi có sự hiểu biết sâu sắc về các bộ môn nghệ thuật tạo hình như hội họa, điêu

khắc, đồ họa nghệ thuật... Rõ ràng thành công của một bức là công lao to lớn của cả một tập thể của những người lao động kỹ thuật, nghệ thuật, thậm chí của cả những người lao công lao động chân tay. Nhưng khi đánh giá thành tựu nghệ thuật, chúng ta thường quên ý tưởng một cá nhân sáng tạo, nên quy mọi thành công cho nhà nhiếp ảnh vốn đã nổi tiếng càng nổi tiếng. Nhiều khi tên hiệu ảnh đã trở thành thần tượng là động lực thúc đẩy cho việc kinh doanh phát tài. Nó trở thành nhãn hiệu khi đọc thấy, nhìn thấy là người ta nghĩ đến một sự thành công chắc chắn. Vì thế ở tận Péru, bên kia Tây Bán Cầu xa xôi, nhà nhiếp ảnh E. Maunoury đã khoe khoang rằng ông là "đại lý của nhà nhiếp ảnh Nadar ở Paris" và đóng dấu nổi lên mặt trước các ảnh chân dung danh thiếp ông chụp cho những người dân da đỏ (Indien) với chữ cái đầu "N" rực rỡ màu đỏ tía.

Con đường nghệ thuật của Nadar và con đường của đồng nghiệp cùng thời với ông là Etienne Carjat, người đã sáng tác nhiều bức ảnh chân dung nổi trội thời đó, có những sự giống nhau đến kỳ lạ. Giống như Nadar, Etienne Carjat là một người họa sĩ vẽ biếm họa và cũng xuất bản một tờ tạp chí. Cũng như Nadar, ông kết bạn với nhiều nhà văn nghệ sĩ có tiếng tăm, mà hiệu ảnh của ông khai trương vào năm 1860, đã trở thành nơi gặp gỡ của họ.. Sự thành công của hai nhà nhiếp ảnh này đều xuất phát từ sự khéo tay trong nghề biếm họa, một nghề muốn đạt được thành công trước hết phải nắm bắt cho

được các đường nét cơ bản đặc trưng khuôn mặt của từng người được mô tả. Về năng khiếu này cả Nadar lẫn Etienne Carjat, không thua kém nhau bao nhiêu, kẻ chín lạng người một cân. Tuy vậy, Carjat tỏ ra ít hào quang hơn và trong tác phẩm ít định hướng tư tưởng, nặng về phô trương hình thức hơn Nadar. Mặc dầu vậy, Etienne Carjat vẫn là nhà nhiếp ảnh có tài được nhiều người tìm đến. Chỉ riêng năm 1866 ông đã chụp được khoảng 1.000 ảnh chân dung. Trong số ảnh chân dung nổi bật nhất của Carjat có các ảnh chụp các vị: Daumier, Courbe và Baudelaire. Đặc biệt qua các bức chân dung mà nhà điêu khắc người Pháp Antony Samel Adam-Salomon chụp, công chúng yêu thích nghệ thuật nhiếp ảnh, tỏ ra cảm tài ông hơn. Trong khi chụp ông thường để người mẫu ở tư thế trong nguồn sáng chiếu chéo từ một bên, mà người ta thường gọi theo truyền thống là "ánh sáng Rembrandt". Xung quanh phòng chụp trang trí những tấm phông bằng nhung gấp nếp, cốt làm sao để tác động của bức ảnh giống như tác động của một bức tranh đối với người xem. Sau khi các bức ảnh đã hoàn thành (kể cả chắm sửa, tô màu - nếu có yêu cầu) ông dán từng bức ảnh lên một tấm bìa các tông màu xanh lơ rộng hơn bức ảnh. Trên đó có in dòng chữ "do nhà điêu khắc Adam-Salomon bố cục và chụp".

Alphonse de Lamartine, người từng gọi nhiếp ảnh là

* *Rembrandt*: tên đầy đủ Rembrandt Harmensz Van Rijn (1606 - 1669) nhà hội họa và là nhà điêu khắc lừng danh Hà Lan ở Thế kỷ XVII

"Sự đánh cắp thiên nhiên" đã phải thừa nhận: "Sau khi chúng tôi đã chiêm ngưỡng các bức ảnh chân dung mà Adam Salomon, nhà điêu khắc nhạy cảm, người đã bỏ nghề hội họa, điêu khắc, để đi vào nghệ thuật nhiếp ảnh, đã chụp trong ánh nắng sáng tươi, chúng tôi đã phải từ bỏ nhận định rằng nhiếp ảnh là một nghề lao động thú công chân tay. Nhiếp ảnh là một bộ môn nghệ thuật, nhưng nó còn hơn một bộ môn nghệ thuật nữa, vì nó là một hiện tượng mặt trời mà ở đó người nghệ sĩ công tác với mặt trời".

Khi người ta tổ chức một cuộc triển lãm ảnh của Adam-Salomon, tại Hội Nhiếp ảnh Edinburg thì nổ ra một cuộc tranh cãi: Phải chăng tác động của những bức ảnh này là do việc chăm sửa? Mãi khi người ta nghiên cứu kỹ các bức ảnh này bằng kính lúp phóng đại, người ta mới vỡ lẽ rằng: thực tế, các bức ảnh đã được Adam-Salomon chăm sửa lại.

Việc chăm sửa ảnh chân dung đã được đưa ra tranh luận từ khi Franz Hanfstaengl, nhà nhiếp ảnh chân dung hàng đầu của Đức, đã trưng bày tại cuộc triển lãm ảnh quốc tế ở Paris năm 1855 một phim âm bản đã được tu sửa và khi hai tấm ảnh: một được làm ra từ miếng phim chưa tu sửa và một tấm cũng làm ra từ miếng phim đó nhưng sau khi đã được tu sửa (retouche); Và theo hồi tưởng sau này của Nadar, rằng từ đây bắt đầu một thời đại mới trong nhiếp ảnh. Việc Franz Hanfstaengl đã tiến hành tu sửa (retouche) trên âm bản mà không làm trên

ảnh đã làm cho người ta không thể tin, đến nỗi người ta đã phải dùng đến một phương pháp kiểm nghiệm hơi thô thiển bằng cách đem tẩy trắng hoàn toàn một bức ảnh trong số các bức ảnh của ông với chất Xyanuya Kali, nhưng vẫn không tìm thấy một chút dấu vết của mực vẽ dùng tu sửa ảnh.

Theo lời Nadar, mặc dầu phương pháp này đối với các nhà nhiếp ảnh sẽ rất tốn kém và đòi hỏi tay nghề thành thạo. Nhưng việc tu sửa phim đã trở thành một việc thường nhật của các hiệu ảnh, vì bấy giờ khách hàng luôn luôn đòi hỏi cần phải làm mịn màng da mặt của họ, hãy bỏ đi nét mặt thường ngày thật một cách vô cảm, để tạo nên một khuôn mặt xinh xắn hấp dẫn hơn, muốn vậy phải bỏ đi những nếp nhăn, khử đi các nét, các vết, các nốt nhỏ nhỏ làm mất đi vẻ đẹp của khuôn mặt. Khách hàng không chỉ đòi hỏi tu sửa âm bản để sao cho bức ảnh trở nên diệu nghệ hơn, mịn màng hơn trẻ trung hơn so với tuổi đời, mà đôi khi họ cũng yêu cầu nhà nhiếp ảnh tô mầu nhẹ lên ảnh cho họ hoặc phủ lên mặt bức ảnh một chất chống phai mầu dưới tác dụng của ánh sáng. Vì vậy hầu hết các hiệu ảnh lớn đều có tuyển một số nghệ nhân làm công việc tô mầu.

Ở Mỹ, ảnh chân dung khá nhất xuất hiện từ các hiệu ảnh của các nhà nhiếp ảnh chụp theo phương pháp Daguerre trước đây. Nhà nhiếp ảnh Brady tiếp tục sáng tác để làm giàu thêm bộ sưu tập chân dung những nhân vật đương đại nổi tiếng của mình. Trong đó nổi tiếng

nhất là các bức ảnh chụp Abraham Lincoln*, người mà người ta đồn thổi cường điệu rằng nhờ bài diễn văn của ông đọc ở trường Cooper Union - College tại New York và nhờ các ảnh chụp của Brady đã đưa ông vào được Nhà trắng.

Ngày 9 tháng 2 năm 1864, Lincoln ngồi để chụp bức chân dung mà người ta in trên tờ giấy bạc 5 đô la bấy giờ. Những bức ảnh này thuộc loạt những ảnh chụp theo yêu cầu của họa sĩ Francis B. Carpenter, người đã ghi vào nhật ký của mình rằng: người chụp bức ảnh chân dung Lincoln là một người thợ chụp hình của Brady tên là Anthony Berger.

Vào khoảng năm 1860, các nhà nhiếp ảnh chân dung bắt đầu đổi phong đơn giản mà họ thường đặt phía sau người mẫu, kể từ khi phương pháp ảnh Daguerre ra đời, bằng một bức phong được vẽ cầu kỳ tốn kém. Các đạo cụ dùng làm bối cảnh mỗi khi chụp đều làm bằng giấy bìa cứng như: các cột xẻ rãnh dọc, các hàng rào kiểu ở nông thôn, những hòn đá nằm rải rác và các gốc cây nằm giữa đám cỏ nhân tạo. Chiếc ghế dùng ngồi chụp chân dung được thiết kế khá cầu kỳ. Đôi khi còn có trang trí ở hai bên hông ghế. Phía sau thường có tấm dựa đầu. Và giờ đây sở thích về khuôn khổ ảnh của giới chơi ảnh đã thay

* *Abraham Lincoln* (1809 - 1865) Tổng thống Mỹ thứ 16 từ 4/3/1861 - 14/4/1865. Sau khi nhậm chức Tổng thống cuộc nội chiến Nam - Bắc xảy ra. Ngày 1/1/1863 ông đọc bản công ước Tự do cho các nô lệ.

đổi lại, ảnh nhỏ cỡ danh thiếp được thay thế bằng ảnh khổ lớn hơn. Đặc biệt ảnh treo trong phòng loại giấy bóng láng cỡ 14 x 10,5cm và trên giấy các tông khổ 16,5 x 11,5cm xuất hiện đầu tiên ở nước Anh vào năm 1866. Nhu cầu cần có nhiều ảnh diễn viên để quảng cáo. Vì vậy một số nhà nhiếp ảnh chuyên đi sâu vào chụp nhà hát, sân khấu. Bức ảnh có sức thu hút người xem chính là nhờ tài nghệ diễn xuất của người diễn viên. Tại các hiệu ảnh, ảnh sân khấu được dựng lại và diễn viên sẽ diễn lại các động tác của mình trước ống kính máy ảnh. Và người thợ ảnh có nhiệm vụ bấm máy đúng kỹ thuật. Cho nên thành công của bức ảnh trước hết phụ thuộc vào khả năng diễn xuất của diễn viên, họ có khả năng thể hiện tính cách nhân vật của mình hay không?

Một trong những nhà nhiếp ảnh sân khấu kỳ cựu nhất phải kể đến Napoléon Sarony, ông sinh tại Canada năm 1821, năm mà người trùng tên với ông nhưng nổi tiếng thế giới (Napoléon Bonaparte)* qua đời.

Năm 1846, ông cùng với Henry B. Major thành lập cơ sở in thạch bản mang tên Sarony & Major tại New York. Năm 1856, ông sang Anh quốc thăm em trai của mình là Oliver Francis Xavier Sarony, đang làm nhiếp ảnh ở đó. Sau chuyến thăm này, ông chuyển sang làm nghề nhiếp ảnh và mở một hiệu ảnh riêng tại Birmingham - Anh

* *Napoléon Bonaparte* (1769 - 1821), Hoàng đế nước Pháp có biệt tài về quân sự, chính trị, kinh tế và văn hóa, còn gọi là *Napoléon đệ nhất*

quốc. Năm 1864, ông trở lại New York; các ảnh chân dung chụp ở hiệu ảnh của ông đều có chữ ký rất đặc trưng của ông, rất bay bướm và trở nên nổi tiếng. Để đưa người mẫu vào tư thế chụp mà ông cho là đẹp, hoặc để điều khiển công việc, ông dùng đủ mọi hình thức như tâng bốc, diễn trò... nếu không được ông còn dùng cả hình thức hăm dọa. Khác với các nhà nhiếp ảnh khác có sở hữu những cửa hiệu ảnh lớn, thường coi nhẹ công lao sáng tạo của những người thợ chụp, ngược lại ông luôn luôn đề cao vai trò của người đứng máy như nhà chụp ảnh Benjamin Richardson; Trong một lần trả lời phỏng vấn của một nhà báo, ông nói *"Khi tôi đã chọn được một tư thế chụp cho người mẫu, thì anh ta (Richardson) đã sẵn sàng, ông là một nhân viên chụp ảnh lâu năm của tôi, đã có thể nắm bắt các ý tưởng thể hiện của tôi một cách thành thạo và mau lẹ"*. Và người thợ chụp ảnh của ông Richardson nhớ lại:

"Thỉnh thoảng, khi tất cả đã yên lặng trong ánh sáng chéch từ bên trên xuống, bỗng nhiên người ta nghe thấy tiếng bước chân của ông ở cầu thang, đằng sau ông là nửa tá người cần chụp ảnh"

- Lắp phim vào, ông bạn!

"Vâng thưa ngài!" tôi đáp. Rồi sau đó một cảnh nhộn nhịp xảy ra một hồi. Khi ông ấy (Sarony) chụp ảnh chân dung cho võ sĩ quyền anh Tim Mace, trong chuyến viếng thăm đầu tiên của ông này tại đây, ông ấy nhảy nhót quanh nhà võ sĩ, dậm vào ngực vào sườn võ sĩ đến mức là vô địch quyền Anh, lấy làm ngạc nhiên, nhưng việc đó

làm ông ta hết sức thích thú”.

Trong những câu chuyện với khách hàng, Sarony thường phàn nàn về sự vội vã trong nghề của mình: *“Các vị thử nghĩ xem tôi phải chịu đựng như thế nào... Các vị hãy hình dung sự tuyệt vọng của tôi đến mức nào! Suốt ngày tôi phải suy nghĩ bố trí các tư thế chụp cho từng người mẫu và phải chăm lo, quan tâm đến từng li từng tí cho những bức ảnh tiếp tục ra sau này. Mọi người lại cần đến tôi. Bởi không ai khác là tôi đã làm thỏa mãn phần nào nhu cầu thị hiếu thẩm mỹ của họ. Và khi đó tôi bán lên, tôi chịu đựng mọi căng thẳng đang thúc dục. Tôi chết vì nghệ thuật đích thực. Toàn bộ vốn liếng tri thức nghệ thuật nhiếp ảnh của tôi, đối với tôi không đáng giá một xu. Chính từ bản thân tôi, tôi chỉ có mong ước một điều là tạo ra các bức ảnh để kết nối hàng nghìn, hàng vạn hình hài chứa trong sự tưởng tượng của tôi. Cái thì làm cho tôi vội đi, cái thì chất thêm gánh nặng lên đôi vai vốn đã quá yếu ớt”.* Và cứ như thế, thời gian vô tình cứ trôi trong sự bận rộn, ông tranh thủ cố dùng chính thời gian rảnh rỗi còn lại trong cái gọi là “tổ ấm” của mình, để vẽ các mô-típ như *Thần Vệ Nữ đang tắm* hay *Thần Zeus (Dớt)*.

Ngược lại ông, dùng nghệ thuật nhiếp ảnh để bổ sung cho hội họa của mình, còn các nhà nhiếp ảnh khác cho rằng máy ảnh tạo cho họ khả năng cạnh tranh với họa sĩ và họ đã bị lôi cuốn vào cuộc thi đua với môn nghệ thuật có truyền thống lâu đời này - và trước hết họ bắt chước nó.

Chương VIII

Nhiếp ảnh động

Các ảnh chụp sớm nhất không ghi lại được các chuyển động, do độ nhạy của phim quá thấp, thời gian lộ sáng quá lâu. Nên nhiếp ảnh thời bấy giờ không có khả năng ghi lại những hình ảnh chuyển động, mà nếu có chụp được thì hình ảnh bị mờ nhòe, không trông rõ. Những thành tựu phát minh của Daguerre nói chung được khen ngợi nhiệt liệt, tuy vậy vẫn có tiếng chê bai, trách cứ rằng trong việc chụp vật di chuyển, ông kém thành công hơn nhiều khi thể hiện các tĩnh vật, đặc biệt là các công trình kiến trúc. Thậm chí vào năm 1839, một nhà phê bình còn đi tới mức khẳng định rằng nhiếp ảnh sẽ không bao giờ thể hiện được vật thể chuyển động mà "không nhờ tới trí nhớ". Nói một cách nôm na rằng nhà phê bình đó khẳng định như đinh đóng cột rằng nhiếp ảnh không thể ghi được các vật thể chuyển động. Muốn thể hiện được sự chuyển động của vật thể phải cần tới trí nhớ của con người, tức là chỉ ghi lại sự chuyển động của vật hoặc là vẽ hoặc là viết.

Ở ngoài trời, dưới ánh nắng chang từ thời ấy người ta cũng đã chụp được những bức ảnh động, nhưng đó là trường hợp ngoại lệ ngẫu nhiên. Năm 1858, trong cuốn "Sổ tay chụp ảnh" (Manual of Photographic Manipulation) của mình, Lake Price viết:

"Nếu chúng ta muốn tìm các khả năng tạo cho bức ảnh một uy tín lớn hơn về nghệ thuật và một sự quan tâm của công chúng mạnh mẽ hơn theo một hướng nhất định... thì chính là ở chỗ làm thế nào để có thể đẩy nhanh quy trình cải tiến trên về quang học và hóa học đến trình độ người ta có thể chụp bất cứ cỡ và loại ảnh nào trong khoảng khắc mà không bị nhòe mờ; Chúng ta hy vọng một ngày không xa nữa, với sự tiến bộ vượt bậc của khoa học, kỹ thuật trên các lĩnh vực cơ, quang và hóa học sẽ mang lại nhiều thành tựu bất ngờ cho bộ môn nghệ thuật này. Quang cảnh của các thành phố khi đó sẽ không trông giống như một thành phố đang gặp phải nạn dịch hạch, bởi các đường phố, quảng trường trống trơn, (vì lộ sáng lâu không bắt được các vật động) mà sống động với nhiều dân cư đi lại làm ăn tấp nập muôn mẫu muôn vẻ".

Các bức ảnh chụp đầu tiên mà trên đó đã ghi được các chuyển động là quang cảnh các đường phố của các đô thị lớn, có những người bộ hành nhỏ xíu. Năm 1859, George Washington Wilson đã chụp đoàn người đi qua phố "Hoàng tử" (Princess Street) ở Edinburgh và cũng trong năm đó Edward Anthony chụp một loạt ảnh với không gian ba chiều (lập thể) về giao thông đường phố của New

York. Trong đó có cả những ảnh chụp vào lúc trời mưa. Ông đã gửi một vài bức cho Thomas Sutton, người xuất bản tạp chí tiếng Anh "Số tay Nhiếp ảnh" (Photographic Notes). Và trong bức thư đề ngày 29 tháng 8 năm 1859 gửi cho Sutton, Anthony đặt ra câu hỏi: "Nếu ông có trong tay một vài bức ảnh tương tự ở châu Âu, thì chúng tôi rất muốn biết, những tấm ảnh đó so với ảnh của chúng tôi như thế nào?". Sutton đã trả lời vấn đề này trong tạp chí mình như sau: "Chúng tôi có thể nói là chưa có bức ảnh nào có thể so sánh với các ảnh của ông gửi tới, trừ hai hay ba ảnh trong số ảnh kia nhất của ngài Wilson". Còn bản thân nhà nhiếp ảnh Wilson viết: "Các bức ảnh của Anthony chụp với thời gian nhanh hơn thời gian chụp của tôi nhiều và tôi phải kiếm một "hộp tối" (máy ảnh) để có thể mở và đóng nhanh". Các bức ảnh chụp quang cảnh không gian ba chiều (lập thể) nhìn xuyên qua tấm kính mờ được Claude - Marie Ferrier, A.Ferrier và Charles Soulier làm vào năm 1860 tại Paris. Và những bức ảnh này được trưng bày triển lãm ở Paris. Lập tức ngay sau đó tờ "Tin Nhiếp ảnh" (Photographic News) đăng bài khen ngợi, coi chúng là ... "Các thứ hoàn hảo nhất của thể loại này mà con người từng tạo ra... Không có một hình dáng nào trong số một nghìn hình ảnh khác nhau là không nét cả: khách bộ hành, xe cộ chuyển động theo đủ mọi hướng - đều thấy rõ mọi chi tiết nhỏ nhất và không có một chi tiết nào là bị mờ nhòe. Các hình người ở dưới bóng dâm của các cột điện đều được tái hiện hoàn hảo,

mặc dù thời gian lộ sáng không quá một phần của giây."

Đối với Oliver Wendell Holmes, người chuyên nghiên cứu các dạng di của con người một cách khoa học, thì cho rằng các bức ảnh như thế có một giá trị cực kỳ lớn. Ông còn là một thầy thuốc, nên càng tích cực quan tâm tới việc thiết kế chân tay giả cho những thương binh bị cụt chân, cụt tay trên các chiến trường của cuộc nội chiến. Trong tờ "Nguyệt san Đại Tây Dương" (Atlantic Monthly) số ra tháng 5 năm 1863, ông đã trình bày rõ lý thuyết của ông dựa trên "... một nguồn mới, chỉ mới tiếp cận được trong những năm vừa qua và theo như chúng tôi biết, chưa từng được sử dụng để làm sáng tỏ các vấn đề của chúng tôi, cụ thể là bức ảnh chụp trong nháy mắt... Chúng tôi đã chọn lựa một loạt các ảnh chụp trong giây lát về các không gian đường phố, quảng trường ở Paris và New York mà trên những bức ảnh đó ghi lại hình ảnh nhiều người đi bộ, trong đó thể hiện nhiều giai đoạn của động tác phức hợp trong cách đi của mỗi người mà chúng tôi đang nghiên cứu".

Bài báo này của Holmes được minh họa bởi những bức tranh khắc gỗ do Felix O.C. Darley làm, dựa theo các ảnh chụp. Holmes nhận thấy rằng các tư thế được nhận ra trên các bức ảnh này khác xa một cách bất ngờ so với quy ước thể hiện thông thường từ nhiều thế kỷ trước. Ông rất lưu ý đến độ dài của bước chân và tư thế gần như thẳng đứng của bàn chân của một trong số các hình người. Về một số hình của những người khác mà chân họ trông như

đang treo lơ lửng trong không khí, Holmes viết: *"Một số trong các tư thế này có một kiểu cách mà không một nghệ sĩ nào lại dám thể hiện hình một người đang đi như vậy cả"*.

Nhưng đó chưa phải là vấn đề mạnh dạn mà là vấn đề khả năng nhận biết, bởi vì con mắt người hoàn toàn không thể nhận ra các pha chuyển động chỉ diễn ra trong vài phần giây. Sự khiếm khuyết này trong khả năng nhìn của con mắt người về sau còn được biểu diễn một cách có sức thuyết phục hơn, khi Eadweard Muybridge trình bày bằng các ảnh do mình chụp để cho thế giới thấy một con ngựa phi như thế nào.

Thời bấy giờ thống đốc bang California là Leland Stanford sở hữu một đàn ngựa đua. Ông đặc biệt rất tự hào về chú ngựa Occident. Theo tờ tạp chí "Alta" xuất bản ở San Francisco số ra ngày 7 tháng 4 năm 1873 thì *"... Ông ta mong muốn những người bạn của mình ở nước ngoài cùng mình vui thú với việc ngắm những con ngựa đang phi, nhưng không biết nên làm như thế nào để thực hiện được việc đó, cho tới khi một người bạn đề xuất 'ý kiến là nên giao cho ông Muybridge chụp ảnh các con ngựa đang phi nước kiệu - Người ta mời ngay ông Muybridge đến và thiết tha đề nghị ông giải quyết cho vấn đề nêu trên, trong khi đó nhà nghệ sĩ này do dự cho rằng không thể làm được việc đó"*.

Muybridge, nhà nhiếp ảnh nổi tiếng thế giới về các bức ảnh khổ lớn chụp thung lũng Yosemite, sinh vào

năm 1830 ở Kingston trên sông Thames của nước Anh. Ông đã lấy cái tên khá kỳ cục Eadweard Muybridge với suy nghĩ rằng đó là dạng gốc tiếng Anglo - Saxon* gọi tên thật của mình là Edward James Muggeridge. Ở California ông đã chụp ảnh bờ biển Thái Bình Dương cho chính phủ Mỹ, tháp tùng đoàn thám hiểm đến Alasca khi nước Nga đã mua vùng đất này năm 1869. Ông là người đầu tiên phát minh ra nút bấm máy ảnh (thay cho việc mở đóng hộp tối).

Ông là người có nhiều kinh nghiệm bổ ích cho nghề nghiệp nhiếp ảnh. Phóng viên tờ "Alfa" viết tiếp: "*Người ta tập trung tất cả các tấm ga (tấm vải) trải giường trong vùng chung quanh các trang trại ngựa để tạo nên một phòng nền trắng, để cho đối tượng chụp được nổi rõ trên đó, rồi huấn luyện cho con "Occident" một thời gian cho tới khi con ngựa không còn ngần ngại chạy qua đoạn đường có căng phòng trắng. Một vấn đề đặt ra lúc này là làm sao để ghi lại được hình ảnh một vật thể đang chuyển động (con ngựa đang phi nước kiệu) với tốc độ mười một mét trong một giây? Các thử nghiệm ban đầu với việc mở và đóng máy ảnh (hộp tối) không đem lại kết quả nào trong ngày đầu (vì việc theo tác đóng mở nắp máy ảnh quá chậm) "sang ngày thứ hai, khi người ta tăng tốc độ đóng mở nắp máy ảnh, thì người ta chỉ mới ghi lại, được một bóng đen không rõ ràng. Ngày thứ ba, ông Muybridge đã suy ngẫm kỹ vấn đề này và đã nghĩ ra*

* Người Anh gốc Anglo - Saxon

một nút bấm máy để sao cho khi bấm nút, chiếc lò xo được thả lỏng hai tấm màn lần lượt trượt song song qua hai ống kính máy ảnh đặt ngang và khi đó hai tấm màn để lộ ra một khe hở rộng 3mm trong một phần trăm giây. Khi con ngựa chạy qua, ông tức thời bấm nút, nhờ đó ông đã ghi được hình con ngựa "Occiden" lên âm bản ở trạng thái đang phi nhanh. Ông đã chụp được bức ảnh chú ngựa "Occident" đang phi nước đại rất hoàn hảo, được nhiều người ca ngợi".

Nhưng các thí nghiệm chụp thử của ông tạm thời phải ngưng lại vì ông phải ra hầu tòa vào năm 1874 vì tội giết nhân tình của vợ mình. Mặc dù ông được trắng án, nhưng ông vẫn rời bỏ đất nước, bỏ những công trình đang làm dở dang cho ông Stanford.

Năm 1877, Muybridge lại bắt tay làm tiếp các thử nghiệm của mình và đã mạnh dạn gửi một bức ảnh cho biên tập viên tờ Alta. Trong một bức thư kèm theo ông giải thích rằng ảnh đã được chụp trong khi "Occident" phi nước đại qua trước mặt tôi với tốc độ đúng 2,06 mét/giây, trong khi thời gian lộ sáng (thời chụp) nhỏ hơn 1/1000 giây... Bức ảnh được chấm sửa bình thường như bao tấm ảnh có giá trị cao thời đó, nhằm mục đích thể hiện rõ các chi tiết của bức ảnh. Về các mặt khác, bức ảnh sau khi đã chấm sửa kỹ vẫn giống y chang như nó được tạo ra trong máy ảnh. Nhưng việc chấm sửa lại là một sai lầm của nhà nhiếp ảnh gây cho người xem mỗi nghi ngờ về tính chân thật của bức ảnh. Vì vậy, buộc lòng

Muybridge phải làm lại từ đầu, nhưng lần này ông không chỉ sử dụng một máy ảnh như trước mà ông sử dụng một loạt các máy ảnh.

Muybridge đặt cạnh đường đua ngựa 12 máy ảnh, mỗi máy đều có nút bấm có tốc độ chụp ít hơn 2/1000 giây. Các nút bấm máy được nối với các tiếp điểm và chằng qua đường đua, trong khi chạy, con ngựa sẽ vấp phải các sợi dây và giật dứt hết sợi dây này đến sợi dây khác và thông qua một hệ thống công tắc điện sẽ tác động lần lượt vào các nút bấm của máy ảnh. Các máy ảnh lần lượt được chụp và cho ta một loạt âm bản ở những thời điểm khác nhau trong quá trình phi nước kiệu của con ngựa. Trên các bức ảnh chụp tuy chỉ có thể nhận ra các đường nét đường viền quanh của con ngựa, nhưng chúng cho thấy rõ ràng trong một pha khi chạy nước đại cả 4 chân ngựa đều ở trong không trung - điều làm cho mọi người hết sức ngạc nhiên là nó chỉ xảy ra khi cả 4 chân chạm lại dưới bụng nó, chứ không phải khi các chân trước vươn về phía trước, các chân sau duỗi về phía sau như các họa sĩ thường vẽ về các con ngựa phi. Để kiểm chứng điều này, người ta rà soát lại trong hàng loạt ảnh chụp về con ngựa phi không có một ảnh nào cho thấy tư thế rất thông dụng này trong hội họa và điêu khắc. Các bức ảnh ông chụp ra trông rất là ngộ.

Ở Mỹ và các nước châu Âu như ở Anh, Pháp, Đức, Nga... người ta cho in tái bản các ảnh này rất nhiều. Trên tạp chí "Khoa học Mỹ" (Scientific American) in trên

trang đầu số ra ngày 19 tháng 10 năm 1878, 18 tranh vẽ lại theo ảnh chụp của Muybridge. Sáu tranh vẽ con "Abe Edgerton" trong khi đi, còn 12 tranh vẽ chính con ngựa đó đang phi nước kiệu. Người ta yêu cầu đọc giả cắt các ảnh này ra dán lần lượt lên băng giấy và quan sát chúng trong "ống ló" (Stroboskop), một ống đồ chơi được yêu chuộng thời đó. Đây là một ống hình trụ tròn để hở phía trên với các khe hở đứng ở thân, ống hình trụ được gắn lên một trục đứng quay được. Các bức vẽ về các quá trình chuyển động mà người ta gắn vào bên trong hình trụ và quan sát qua khe hở của ống quay, khi ống đã quay người ta sẽ không nhận ra những hình ảnh riêng rẽ nữa mà nó hòa quyện lại thành một chuỗi động tác liên tục và như vậy tạo ra một ảo giác về một chuyển động liên hoàn không tách rời từng giai đoạn một của động tác. Về việc này biên tập viên tờ "Khoa học Mỹ" (Scientific American) viết: *"Bằng cách đó có thể nhìn thấy không chỉ các pha riêng rẽ trong chuyển động của một con ngựa đang phi nước kiệu hay nước đại, mà cả chuyển động thực của nó thể và tứ chi như nó trải qua các pha động tác khác nhau khi đi chuyển"*

Với một dụng cụ tương tự như vậy mà Muybridge gọi là Zoogyroskop hay Zoopraxiskop, năm 1880, ông dùng để chiếu các ảnh ông chụp lên một màn vải tại Trường nghệ thuật tạo hình California (California School of fine Arts) của San Francisco. Người xem có cảm giác các bức ảnh đang học cách chạy.

Được kích thích động viên bởi các công trình của Muybridge vào năm 1883, nhà cơ thể học người Pháp Étienne Jules Marey, người chuyên đi sâu nghiên cứu vấn đề dịch chuyển đã thiết kế một loại máy ảnh có thể cho phép ông làm một loạt các lần lộ sáng lên cùng một miếng phim duy nhất. Trong đó ông cho một người đàn ông mặc quần áo đen, vẽ lên tay chân họ những đường màu trắng, để cho họ di chuyển trước một phông màu đen và cho lộ sáng nhiều lần trên cùng một miếng phim. Kết quả cho ta một biểu đồ tuyến tính các chuyển động của tay và chân. Về sau ông cũng chế tạo một máy ảnh với bằng phim di động (như kiểu phim quay) để cho mỗi lần lộ sáng sẽ cho một tấm phim âm bản riêng biệt.

Nhà họa sĩ theo trường phái hiện thực người Mỹ Thomas Eakins* rất cảm kích trước các ảnh chụp con ngựa đang phi nước kiệu của Muybridge. Ông có một loạt các bức ảnh đã được công bố nhờ đó ông đã chế tạo thành công các phim kính dương bản (Diapositive) để giảng dạy tại Viện Hàn lâm nghệ thuật Pennsylvania (Pennsylvania Academy of the Arts): năm 1879, ông vẽ bức tranh "*Một sáng tháng Năm, trong công viên*" trên bức ảnh nhìn thấy có hai cỗ xe tứ mã của bạn ông và của Fairman Rogers. Các tư thế của 16 chân của 4 con ngựa kéo, được ông vẽ khá chính xác theo các ảnh chụp của

* *Thomas Eakins* (1851 - 1938) ông vừa là họa sĩ vừa là nhiếp ảnh và là một nghệ sĩ đàn dương cầm.

Muybridge. Rogers , người cũng rất cảm kích trước các ảnh chụp và mời Muybridge trình bày một số báo cáo ở Philadelphia. Các bản thuyết trình này được đón nhận một cách nhiệt thành của thính giả tới mức ông Hiệu trưởng Trường Đại học Pennsylvania ngỏ ý muốn trả trước cho Muybridge 5.000 đô la, cho một hợp đồng để tiếp tục các công trình của ông tại Philadelphia dưới sự bảo trợ của trường. Muybridge đồng ý tiến hành ký hợp đồng, người ta lập một Hội đồng và Eakins được cử làm phụ trách dự án. Được Muybridge hỗ trợ Eakins thiết kế một máy ảnh có một ống kính và một băng phim di động, tương tự dụng cụ của Marey. Bằng cách đó, ông đã có thể ghi lại các chuỗi hình ảnh về các nhà điền kinh đang thi đấu.

Từ mùa xuân năm 1884 đến 1885, Muybridge chụp khoảng 30.000 bức ảnh với các trang bị cải tiến. Các nút bấm máy bây giờ có đồng hồ kiểm tra, nên người ta có thể cho lộ sáng tùy theo ý muốn. Người ta dùng 3 máy ảnh, mỗi máy có 13 ống kính (một ống kính dùng để dò tìm, còn 12 ống kính dùng để chụp) để chụp phía trước, phía sau và bên cạnh. Nhưng điều quan trọng nhất là nhờ có các tấm phim khô phủ gélatine mới được đưa ra thị trường. Với loại phim này, người ta có thể đạt được các ảnh chụp có chất lượng rất cao, tinh vi và thời gian lộ sáng sẽ rất ngắn.

Năm 1887, Muybridge công bố kết quả của những nỗ lực của mình là làm được 781 bản in bằng ánh sáng.

Người ta có thể mua lẻ từng chiếc, hoặc đóng thành mười một tập dưới đầu để chung "Sự dịch chuyển của thú vật" (Animal Locomotion). Giờ đây người ta không còn tìm thú vui trong những con ngựa phi mà mượn đủ các con vật từ vườn thú Philadenphia để chụp ảnh. Nhưng các công trình có ý nghĩa nhất là việc thể hiện hình dáng con người, đặc biệt hình dáng nữ thanh niên, một bông hoa đẹp nhất trong các bông hoa mà thượng đế đã ban cho con người. Những người mẫu nam và nữ giới phần lớn được chụp khỏa thân và vận trang phục, trong đủ các loại, kiểu di động: đi, chạy, khi bước lên bậc thềm, khi cúi xuống và khi nhảy.v.v... Thậm chí Muybridge chụp ảnh một thiếu nữ đang đặt một xô nước lên vai một thiếu nữ khác và một bà mẹ đang đánh một đứa con. Ý đồ của ông là tạo một vụng tập cho các nghệ sĩ, một cuốn sách tra cứu trực quan về các dạng chuyển động của con người và động vật.

Các bức ảnh chụp về chuyển động tương tự cũng được Ottomar Anschuetz sáng tác cùng thời gian đó ở Lissa (ngày nay là Leszno - Ba Lan). Các bức ảnh ông chụp trước đó là ảnh chụp các cuộc tập trận và về các động vật được ông thực hiện với chiếc máy ảnh do bản thân ông thiết kế chế tạo được trang bị một nút bấm để cho phép thời gian lộ sáng cực ngắn. Năm 1884, ông đã làm một chuyện động trời thời bấy giờ, đã khiến cho giới nhiếp ảnh sửng sốt, bàng hoàng bởi các bức ảnh của ông chụp những con sếu đang bay. Ông đã chế tạo một loại máy

ảnh có thể chụp lần lượt một dãy các bức ảnh để tạo ra hàng loạt ảnh về người và động vật. Ông dùng chiếc máy chiếu của mình có tên là Electro - Tachyskop để chiếu những bức ảnh này và khi xem, người ta thấy các hình ảnh này di động. Các tấm phim kính dương bản được lồng vào khung và đặt vào sau thấu kính của máy chiếu. Các phim này được quay chuyển liên tục. Khi một hình ảnh (ở phim kính dương bản) đi vào vị trí chính diện với thấu kính thì đèn ống Geissler bật sáng chiếu hình lên màn hình nhỏ.

Các ảnh chụp của Muybridge và của những người đi tiên phong khác đã làm sôi động giới nghệ thuật. Qua các ảnh chụp về các tư thế của con ngựa đang phi nước đại một số người tỏ ra nghi ngờ không tin tưởng lắm. Họa sĩ August Rodin* công nhận rằng họa sĩ người Pháp Theodore Géricault** thể hiện không đúng những con ngựa đang phi nước đại. Nhiếp ảnh chụp tức thời đã phủ nhận Géricault. Tuy vậy Géricault đúng, còn nhiếp ảnh sai. Vì hình tượng do họa sĩ xây dựng nên sinh động hơn. Do đó bất luận thời đại nào, hầu hết các họa sĩ khi vẽ con ngựa đang phi nước đại bao giờ cũng ưa thể hiện chân trước và sau đều lơ lửng trên không, chứ không dính liền

* *August Rodin (1840 - 1917) nhà điêu khắc nổi tiếng người Pháp. Một trong những tác phẩm vĩ đại của ông là bức tượng bằng đá cẩm thạch Roméo và Juliet.*

** *Theodore Géricault (1791 - 1824) họa sĩ Pháp. Ông là người đại diện tiêu biểu cho trường phái lãng mạn.*

mặt đất. Việc cho thấy những bánh xe của một chiếc xe đang chạy với những chiếc nan hoa khá nét trông có vẻ phi lý. Nhà chạm khắc, in thạch bản kiêm họa sĩ minh họa người Mỹ tên là Joseph Pennel đã phát biểu trước các hội viên Câu lạc bộ Nhiếp ảnh London rằng: "*Khi bạn chụp ảnh một vật thể đang chuyển động thì ấn tượng về chuyển động bị mất đi và nó lập tức đứng im. Một ví dụ rất kỳ quặc để minh họa cho ý kiến này là việc đã xảy đến với một họa sĩ Mỹ sau lần xuất hiện những bức ảnh Muybridge đầu tiên chụp các con ngựa đang phi. Họa sĩ này vẽ một cỗ xe ngựa đang chạy nước kiệu nhanh trên đường. Ông vẽ đi vẽ lại và chụp đi chụp lại những con ngựa phi nhiều lần, cho đến khi nắm bắt được gần đúng các chuyển động của chúng. Ông nghiên cứu các bộ chân ngựa và thể hiện một cách tuyệt vời. Bây giờ ông tiếp tục cho thêm cỗ xe vào. Trong các bánh xe, ông vẽ rõ từng nan hoa, nhưng tất cả trông như đang xảy ra một sự khô cứng hoàn toàn. Chẳng có tí chuyển động nào trong đó cả. Bây giờ ông mới xóa đi các nan hoa và vẽ cho cỗ xe đáng về chuyển động. Nhưng bây giờ lại trông như thể là trong khoảnh khắc tiếp theo, cỗ xe sẽ đề lên con ngựa đang đứng yên*".

Gần như chắc chắn là Pennel đang nói tới bức tranh "Một sáng tháng Năm trong công viên" của Eakins, bởi vì sự mô tả của ông đúng như hình ảnh trong bức tranh này. Chính vấn đề của những chiếc bánh xe của cỗ xe đang chạy khi bị chụp ảnh trở thành "khô cứng" đã làm

bận tâm suy nghĩ của nhiều nhà nhiếp ảnh trong một thời gian dài. Nhà nghiên cứu nhiếp ảnh W.de.W.Abney thích "*Cái khối cuộn tròn lại*", *trông giống như bông, tỏa ra từ điểm trung tâm*" giống như bức minh họa của tờ "Punch" do John Leech vẽ. Ông đi đến kết luận là các ảnh chụp trong khoảnh khắc là không thực và không chuẩn về mặt nghệ thuật. Người ta chỉ có thể nhận ra bằng mắt các tư thế kỳ quặc thường thấy ở người hoặc động vật trong những bức ảnh đó, nếu được chiếu sáng bằng ánh chớp và ông khuyên các nhà nhiếp ảnh chỉ nên thể hiện các pha chuyển động gần với thời điểm đứng yên. Đối với P.H.Emerson, một đại diện của giới nhiếp ảnh nghệ thuật thì "*Không có gì phi nghệ thuật hơn là các tư thế nhất định của một con ngựa đang phi nước đại mà người ta không bao giờ thấy bằng mắt thường, mặc dầu chúng tồn tại trong thực tế và đã được ông Muybridge ghi lại*".

Năm 1855, J.M.Taupenot (1824 - 1856) công bố phương pháp colodion khô, hay còn gọi là phương pháp gélatine bromua bạc. Loại phim được phủ lớp Gelatine này mà ông Muybridge sử dụng trong các thí nghiệm về sau được phát triển nhiều do nhu cầu sử dụng tăng về loại phim tấm khô. Các tấm phim khô này làm cho việc xử lý tiếp ngay sau khi lộ sáng là không cần thiết nữa. Đầu tiên người ta theo đuổi ý tưởng cho vào colodion một chất hút nước ví dụ như mật ong, đường, xi rô dâu, glicerine hoặc cả bia để ngăn không cho chúng khô

nhANH để việc tráng phim có thể để lUI lại một thời gian sau khi đã chụp. Nhưng sau đó B.J.Sayce và W.B.Bolton vào năm 1864, chỉ ra rằng người ta có thể không cần dùng đến dung dịch bạc nữa, bằng cách phủ lên tấm để kính một lớp nhũ tương colodion, mà chất colodion này trước tiên được pha trộn với bromua amoniuM và bromua cadimi rồi sau đó trộn với Nitrat bạc. Các tấm phim kính này có thể dùng được ở trạng thái khô. Người ta đã có thể sản xuất chúng hàng loạt dưới dạng công nghiệp trong các nhà máy. Nhiếp ảnh không cần phải thêm động tác tự chế tạo tấm phim như trước nữa, họ chỉ còn một việc tập trung suy nghĩ để sáng tạo nghệ thuật. Công ty sản xuất phim miếng khô và giấy ảnh Liverpool (Liverpool Dry Platte and Photographic Printing) đưa ra thị trường các loại phim bromua colodion khô này lần đầu tiên vào năm 1867. Nhưng để có được ưu điểm là tránh được phiền hà rắc rối mất thời gian của phương pháp colodion ướt, thì người ta lại phải chấp nhận sự giảm sút rõ rệt về độ nhạy của phim. Sayce và Bolton giải thích là các tấm phim đầu tiên của họ nếu đặt độ mở của ống kính máy ảnh tương đương $f/24$ cần thời gian bắt sáng (thời chụp) là 30 giây. Thời gian lộ sáng cho tấm phim khô này trung bình dài gấp nhiều lần so với phương pháp ướt.

Năm 1871 trên tờ " Nhật Báo nhiếp ảnh Anh quốc " (British Journal Photography) đăng bức thư của một thầy thuốc Richard Leach Maddox , trong đó mô tả nhũ

trương gelatine mà biên tập viên tờ tạp chí cũng gọi là "*phương pháp khô nhất trong các phương pháp khô*". Maddox để cho gelatine trương lên trong nước, cho thêm bromua cadimi vào dung dịch và sau đó thêm nitrat bạc. Các hóa chất phản ứng với nhau và tạo thành các tinh thể bromua bạc được phân bố đều trong lớp gelatin. Ông cho phủ lớp nhũ tương này lên để tẩm phim và để khô trong bóng tối. Maddox giải thích là do công việc trong phòng khám bệnh quá bận rộn nên ông đề nghị những người khác tiếp tục làm từ chỗ ông bắt buộc phải dừng. Về sau ông còn nói thêm rằng, ông đi đến suy nghĩ dùng gelatin không phải vì phương pháp coldion ướm tỏ ra không thực tiễn đối với ông mà là do trong ngôi nhà kính nóng bức, nơi ông đeo đuổi các công trình thử nghiệm về nhiếp ảnh vi mô của mình, ông đã không chịu nổi mùi ete.

Bảy năm trôi qua cho đến khi phương pháp không mùi của Maddox được phát triển tiếp, trở thành một kỹ thuật ứng dụng được vào thực tế. Cải tiến đầu tiên là rửa chất nhũ tương đã được nghiên cứu sẵn và qua đó loại bỏ các muối hòa tan còn lại không phản ứng với các ion bạc. Richard Kennett triển khai ứng dụng đầu tiên ở Anh năm 1873: ông ép chất nhũ tương khi nó còn ở trạng thái đông lại như kéo qua vải lanh thô và cắt chúng thành từng sợi hay ép qua lỗ thành "sợi bún", chúng được dội nước trong một giờ rồi đem lọc. Năm 1878, Charles

Harper Bennett nảy ra ý nghĩ là trước khi đem rửa, nên ủ chất nhũ tương vài ngày cho ngấu ở nhiệt độ 33°C mà người ta gọi hiện tượng "chín muối" của nhũ tương. Ông nhận thấy chất nhũ tương này nhạy sáng hơn nhiều. Dưới ánh sáng mặt trời người ta chỉ cần thời gian bắt sáng vài phần giây. Vì vậy, người ta đã ghi lại được các hình thù đang nhảy múa và các cây hoa được tưới nước, mà các tia nước bắn xuống vẫn được nhận ra đã làm cho giới nhiếp ảnh kinh ngạc khi những bức ảnh này được trưng bày ở Hội Nhiếp ảnh Nam London (South London Photographic Society). Một thời đại mới của nghệ thuật nhiếp ảnh bắt đầu.

Năm 1879, biên tập viên tờ "Nhật báo Nhiếp ảnh Anh quốc" (British Journal Photography) viết rằng: "*Sau này người ta sẽ nhìn lại năm này như là một trong những thời kỳ đáng ghi nhớ nhất trong lịch sử nhiếp ảnh thế giới*". Lời tiên đoán của ông trở thành hiện thực. Trong tất cả các câu lạc bộ ảnh, những nhà nhiếp ảnh trên toàn thế giới đều nói đến gelatine:

"Tiếp tục và tiếp tục, như nó đông dính lại!"

Ôi Gelatine người ta dùng máy để sinh nhai kiếm lợi

*Colodion - anh chàng tế nhạt - những tháng ngày
oanh liệt đã qua rồi.*

Mày hãy nhường sân bãi cho tấm phim phủ gelatine"

Các nhà chế tạo phim Anh, ở châu Âu và Mỹ bấy giờ đã bắt đầu cung cấp các tấm phim hoàn chỉnh cho người

sử dụng. Các tấm phim đó được đóng gói vào bao bì rất cẩn thận. Các khó khăn đã hành hạ các nhà nhiếp ảnh trong một thời gian dài về cơ bản đã được giải quyết. Giờ đây di chụp đã ngoại các nhiếp ảnh không phải mang theo buồng tối như xưa nữa. Các nhà nhiếp ảnh có thể đi khắp nơi với hành trang gọn nhẹ dễ vận chuyển. Hơn nữa các tấm phim giờ đây giữ được độ nhạy sáng không đổi hàng tháng trời và có thể để một thời gian dài sau khi phim đã được chụp rồi mới tráng, cũng không ảnh hưởng gì đến chất lượng phim.

Edward L. Wilson, biên tập viên tờ "Các nhà Nhiếp ảnh Philadelphia" (Philadelphia Photographer) thuật lại cho các hội viên "Hội Nhiếp ảnh Quốc gia" (National photographic Association) rằng năm 1882 ông đã chụp ảnh bằng loại phim gelatine tại Địa Trung Hải. Các tấm phim này đều được chuẩn bị sẵn ở Philadelphia, và ông mang theo " *chụp suốt trong chuyến đi và sau khi chúng đã đi qua 3.000 Km đường thủy, trên lưng lừa và lạc đà qua vùng sa mạc đầy nắng cát, qua Đại Tây Dương và Địa Trung Hải, qua vùng núi non của A Rập, qua đất nước Ai Cập rộng mênh mông và qua các nước đầy nóng bức khác của vùng Phương Đông xa lạ, sau đó lại được đem về tráng rửa ở Philadelphia và kết quả của những phim tráng dang nằm trước mặt các vị. Với những tấm phim ướt chắc chắn chẳng làm nên trò trống gì. Tấm phim khô muôn năm!*".

Việc hoàn thiện chất nhũ tương trong công nghệ sản

xuất phim không chỉ dẫn đến việc làm chủ, phân tích và tổng hợp các chuyển động của các vật thể, nó còn kéo theo cả việc tiêu chuẩn hóa các vật liệu ảnh. Đồng thời tiếp tục nghiên cứu một cách khoa học quá trình chụp ảnh và việc mở rộng tính nhạy sáng ra đối với vùng màu xanh lục, vàng, da cam và đỏ của dải quang phổ.

Năm 1876, nhà khoa học tự nhiên và nhiếp ảnh nghiệp dư người Anh là Vero Charles Driffield thuyết phục một người bạn và đồng nghiệp là Ferdinand Hurter tham gia vào đề tài thích nhất của mình. Hurter viết: *"Nhưng đối với một người như ông, đã quen với phương pháp mang tính chính xác, khoa học, thì làm công việc mang tính nghệ thuật thời kỳ đó hoàn toàn chỉ dựa trên các quy tắc đơn giản và người ta ít hiểu biết về các cơ sở của nó là không thể chấp nhận được"*. Nên họ tiến hành một loạt các khảo sát về tương quan giữa thời gian bắt sáng (tức lượng sáng tác động lên tấm phim) và độ dày hay mức độ tối của phim (tức là số lượng bạc bị khử bởi tác động chung của ánh sáng và tráng phim). Để làm thí nghiệm họ dùng một chiếc máy tự tạo từ một chiếc máy khâu cũ và một ngọn nến làm vật chiếu sáng tiêu chuẩn, họ cho tuần tự các tấm phim chịu tác động của lượng sáng tăng lên. Họ đo lượng bạc lắng xuống trong quá trình tráng của từng tấm phim một hay độ dày phim cũng như mức độ tối đi của các âm bản theo phương pháp quang học bằng một máy đo sáng do họ tự làm lấy. Trên cơ sở các số liệu đó, họ đã có thể tính "tốc độ" bắt sáng của

nhũ tương (tức là độ nhạy sáng của phim).

Tháng 5 năm 1890, Hurter và Driffield đã tường thuật lại thí nghiệm này trong tờ "Nhật báo của Hội Công nghiệp hóa chất" (Journal of the Society of Chemical Industry) Họ mở đầu bản tường trình của mình bằng một câu đã trở thành kinh điển:

"Việc tạo ra một hình ảnh hoàn hảo thông qua nhiếp ảnh là một nghệ thuật; việc chế tạo ra một âm bản hoàn hảo về mặt kỹ thuật là một khoa học"

Đối với các nhà nhiếp ảnh, công trình của hai ông có một ý nghĩa lớn lao không chỉ về mặt thực tế mà cả về mặt lý thuyết, nó giúp cho việc đơn giản hóa quá trình tráng phim ảnh. Hurter và Driffield đã chỉ ra rằng đối với mỗi tấm phim có một thời gian tráng tối ưu phụ thuộc vào độ sáng của đối tượng chụp, thành phần của thuốc tráng và nhiệt độ của thuốc tráng. Người ta có thể tráng các âm bản trong bóng tối tuyệt đối bằng cách nhúng chúng vào thuốc tráng trong một thời gian hoàn toàn có thể xác định tùy thuộc vào nhiệt độ của dung dịch tráng, chất thuốc tráng và tính chất của nhũ tương phim. Vì thế không cần thiết phải theo dõi quá trình hiện ảnh chậm chạp dưới sáng sáng đỏ. Hơn nữa các tấm phim đều nhạy với ánh sáng của tất cả các màu, kể cả màu đỏ trong bóng tối cũng sẽ bị đen và không thể xử lý tiếp được.

Các tấm phim colodion ướt và các tấm phim Gelatine đầu tiên như đã nói ở phần trên, chỉ nhạy với ánh sáng lam, trong khi đó nó không phản ứng với màu lục, vàng,

da cam và đỏ của quang phổ.

Năm 1873, Hermann Wilhelm Vogel, giáo sư môn hóa nhiếp ảnh tại trường đại học Berlin, Đức phát hiện ra rằng người ta có thể làm ra một chất nhũ tương nhạy với các mầu, bằng cách trộn thêm các chất mầu nhất định hấp thu các mầu mà loại nhũ tương cũ không có khả năng nhạy sáng được. Các phim có trộn chất mầu lam (B) trở nên nhạy với vàng (Y), các tấm nhuộm lục (G) sẽ nhạy sáng sáng đỏ cánh sen (M) và các tấm trộn chất mầu đỏ sẽ nhạy với màu lục-lam (cyan-c) cũng như tất cả các mầu quang phổ nhìn thấy khác.

Vogel mô tả phát minh mang tính thời đại đó là "làm nhạy quang học" ở trong một bức thư đề tháng 10 năm 1873. Bức thư này được đăng trên tờ "Tuồng trình" của Hội Hóa học Đức số ra ngày 10 tháng 11 năm 1873:

"Từ các thí nghiệm này, tôi tin là đã có thể kết luận chắc chắn rằng chúng ta đã có thể làm cho bromua bạc nhạy ánh sáng đối với bất kỳ mầu nào, cũng như tăng độ nhạy ánh sáng đã có đối với các mầu nhất định, chỉ cần cho thêm một chất kích thích sự phân hủy hóa học của bromua bạc, chất đó hấp thụ mầu tương ứng và không hấp thụ mầu khác."

Tuy Vogel vẫn còn dùng các tấm phim colodion để chụp, nhưng trong những năm 80 của thế kỷ XIX, quá trình "làm nhạy quang học" cũng được áp dụng trong việc chế tạo các tấm phim khô gelatine. Đầu tiên người ta chỉ mở rộng phạm vi nhạy sáng của các tấm phim đến các phần quang phổ da cam, người ta gọi các tấm phim

này là "phim chính sắc" (Orthochromatic - nhạy với tất cả các phần quang phổ trừ màu đỏ). Về sau người ta đã làm được loại phim nhạy với cả màu đỏ "gọi là phim toàn sắc" (Panchromatic - nhạy với tất cả các màu sắc).

Trong thời gian giữa hai thế kỷ (XIX sang XX), các nhà nhiếp ảnh có trong tay không chỉ có phim âm bản toàn sắc, có thể bắt nhạy với tất cả các màu sắc có trong thiên nhiên, mà họ còn nhận được những phương tiện phụ trợ mới mang tính sáng tạo nghệ thuật. Đó là các tấm kính lọc màu (Filter) mà người ta đặt trước ống kính máy ảnh, với từng loại kính lọc màu này, người ta có thể nhấn mạnh một số màu nhất định, và đẩy lùi hoặc làm mờ nhạt các màu khác. Bây giờ người ta không chỉ chụp ảnh được các đám mây xanh mà còn cho bầu trời mọi độ đậm nhạt mà mình mong muốn. Thoạt tiên người ta không chấp nhận các bầu trời bị "điều chỉnh" này. Năm 1905, người ta vẫn còn phê phán một phong cảnh được chụp với một kính lọc màu vàng đậm, tạo ra các đám mây màu trắng trên nền "bầu trời có độ tối như đêm" Họ cho như vậy là sai với thực tế, Và nhà nhiếp ảnh nghiệp dư đã gửi bức ảnh này cho tạp chí "Kỹ thuật chụp ảnh" (Camera craft). Sau đó nhà nhiếp ảnh đã nhận được lời khuyên của tạp chí cần cân đối lại sự lệch lạc này khi làm ra ảnh từ âm bản. Khi phim có thể nhạy sáng với tất cả các màu sắc nhờ việc phát minh các chất màu mới trong những năm 20 của thế kỷ XX, thì chất nhũ tương đã nhanh chóng được sử dụng khắp nơi.

Gần như đồng thời với việc đưa vào ứng dụng các tấm phim khô Gelatine này làm phim âm bản, người ta cũng bắt đầu sản xuất hàng loạt giấy ảnh loại mới, sẵn sàng được đưa vào sử dụng. Người ta phân biệt hai loại giấy:

- Giấy sao chụp, giống như giấy albumin, để in vật trực tiếp đặt lên giấy rồi chiếu sáng trời hình ảnh sẽ nổi lên, sau đó cho vào hãm hình.

- Giấy ảnh: loại giấy này có độ nhạy cao, nên có thể dùng ánh sáng nhân tạo, như qua máy phóng. Giấy này qua xử lý tráng rửa để hiện hình ảnh.

Các giấy sao chụp lúc đầu được phết một lớp nhũ tương clorua bạc - colodion. Năm 1867, Emil Obernetter bắt đầu chế tạo loại giấy ảnh này tại xí nghiệp của mình ở Munich. Từ năm 1885, con trai ông là Johann Baptist Obernetter sản xuất một loại giấy tương tự có chất nhũ tương gelatine. Một năm sau Raphael Eduard Liesgang người Duesseldorf đặt tên loại giấy này do ông sản xuất là "Giấy aristo" (quyền quý). Giấy này cũng được công nhận là giấy sao chụp clorua bạc - colodion.

Giấy sao chụp aristo được đặt dưới một âm bản trong ánh nắng, thời gian lộ sáng khoảng vài phút, đôi khi tới hàng giờ cho đến khi hiện ra một bức ảnh rõ rệt, nó được nhuộm thành màu nâu socola bởi clorua vàng, cho vào hãm, rồi rửa nước, sấy khô. Muốn cho ảnh bóng, người ta cho qua một máy ép có trục ép được nung nóng. Cho đến khi kết thúc thế kỷ XIX, các loại giấy này gần như đẩy lùi hoàn toàn loại giấy albumin. Chúng còn được sử dụng

cho đến khoảng năm 1920 và sau đó chỉ còn dùng làm giấy in ảnh làm maqnet.

Ngày nay loại giấy ảnh là phổ biến nhất để làm vật liệu sao chụp, nó vừa có độ nhạy cao, tiện lợi, nhanh chóng.

Năm 1879, hãng chế tạo phim tấm Mawson và Swan ở Newcastle của Anh, bắt đầu phủ lên giấy với một chất nhũ tương gelatine nhạy sáng tới mức người ta chỉ cần cho bắt sáng nhanh dưới một bóng đèn điện hoặc ánh sáng khí đốt và sau đó có thể xử lý y hệt tấm phim. Việc kết hợp kỹ thuật ảnh với kỹ thuật điện - một trong các đối tác là Joseph Wilson Swan, thời đó đã bỏ công sức phát minh ra bóng điện của mình, độc lập với Edison - làm cho việc phóng ảnh trở thành một qui trình thực tế và ngoài ra còn cho phép sản xuất các ảnh với số lượng lớn, điều mà cho tới lúc đó nhiều người cho là không làm được. Năm 1895, hãng nhiếp ảnh tự động (Automatic Photographic Company) ở New York khoe rằng họ có khả năng chế tạo 157.000 bức ảnh hoàn chỉnh trong một ngày làm việc 10 tiếng. Một cuộn giấy bromua bạc dài 900 mét, rộng 90 cm "chạy qua một hệ trục cán dưới một cái khung có đặt hai âm bản hoặc nhiều âm bản, nhờ một hệ thống tay đòn nó tự động ép từ phía dưới lên các âm bản và trong khoảnh khắc đó, các bóng đèn điện đặt bên trên các âm bản tự động bật sáng để cho bắt sáng, sau đó được tự động cuốn băng giấy tiếp cho tới khi đoạn giấy chưa lộ sáng chạy đến dưới âm bản và được cuốn lên một trục

thứ hai. Nhờ một hệ thống máy, cuộn giấy đã lộ sáng xong qua một hệ trục cán đưa giấy đến bề thuốc tráng.

Đồng thời với việc tiếp nhận rộng rãi các loại vật tư ảnh mới này, các ống kính máy ảnh, và máy ảnh được liên tục cải tiến. Các loại ống kính "Rapid Rectilinear" hay "aplanate" (ống kính tương phản) đã được sử dụng rộng rãi từ 1866 đã đưa lại kết quả tốt, nhưng góc mở của những loại ống kính này còn tương đối hẹp, chỉ khoảng 25° . Nhưng khi thiết kế cho độ mở ống kính lớn thì gây ra tình trạng ảnh thiếu sắc nét và các nhà thiết kế không khắc phục được các lỗi quang học như chứng loạn thị (astigmatism) với loại thủy tinh hiện có. Nhưng rồi người ta cũng giải quyết được vấn đề này khi hãng Schott ở Jena, Đức, một hãng chuyên sản xuất thủy tinh quang học, năm 1886, đã sản xuất được loại thủy tinh barium-crown, loại thủy tinh này có chỉ số khúc xạ lớn hơn bất cứ loại thủy tinh nào được sản xuất ra cho đến lúc đó. Và với loại thủy tinh này người ta đã có thể giảm được nhiều lỗi quang học nguyên nhân gây ra làm cho ảnh không nét, đặc biệt giảm được độ loạn thị (astigmatism). Thành công nhất trong số các loại ống kính là loại ống kính chỉnh thị (anastigmatic), đó là loại ống kính có thấu kính đôi được gọi là ống kính "Dagor" của C.P.Goerz ở Berlin, được sản xuất 1893, có góc mở 70° với độ mở tối đa $f/7,7$ và ống kính "Tessar" của hãng Carl Zeiss Jena được đưa ra thị trường năm 1902, có độ mở ống kính tối

đa $f/4,5$ với góc mở là 50° .

Trong những năm tháng mà các phương pháp làm ảnh theo Daguerre, phương pháp calo và phương pháp colodion, các nhà nhiếp ảnh đã cho lộ sáng một cách đơn giản là mở nắp ống kính của máy ảnh, rồi sau vài giây hay vài phút đậy lại. Nhưng bây giờ độ nhạy sáng của âm bản đã được nâng cao, đòi hỏi phải chia thời gian chụp ra thành các phần của giây được quy định sẵn một cách tuyệt đối chính xác.

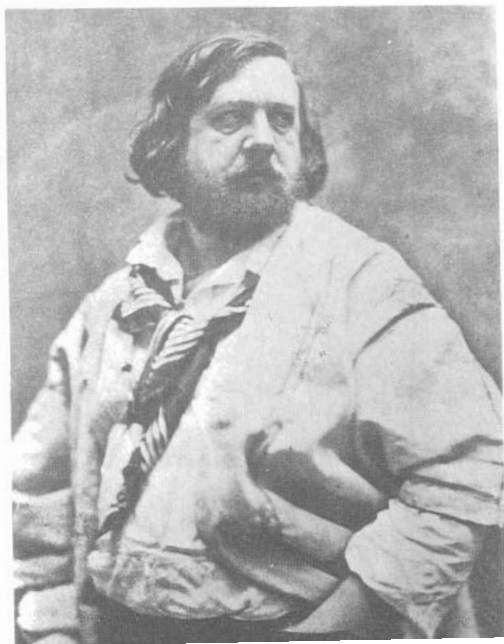
Để làm được điều này, đòi hỏi các nhà sản xuất máy ảnh phải chế tạo được loại ống kính có các loại cửa chập (obturateur) khác nhau. Thông thường là loại "cửa chập ở giữa". Còn có người gọi cửa điều sáng. Cửa chập ở giữa được đặt giữa các thấu kính của ống kính máy ảnh. Người ta còn gọi là cửa chập trung tâm. Cửa chập này gồm một dây cốt và một hệ thống lò xo điều khiển các lá thép xoay đi xoay lại. Loại cửa chập ở giữa đơn giản gồm 3 hoặc 4 lá thép xoay đi xoay lại và khi ta bấm máy, cửa chập sẽ xòe ra để lộ phần giữa ống kính.

Ngoài ra người ta còn chế tạo một loại cửa chập khác. Cửa chập này gồm hai tấm rèm bằng vải đen (ngày nay bằng các thanh thép đen kết nối lại với nhau kín sáng) đặt ngay trong thân máy trước mặt phẳng tấm phim, đúng ngay tiêu điểm của ống kính, nên còn gọi là cửa chập tiêu diện, hoặc cửa chập tiêu diện rèm. Hai tấm rèm này được cài vào hai trục bánh xe với một cơ cấu lò xo. Khi người ta bấm nút tốc độ thì hai tấm rèm đó chạy



27. KHUYẾT DANH.

"Máy chụp Jupiter", đặt trên
mái phòng chụp của Van Stavoren
Nashville, Tennessee, khoảng 1866

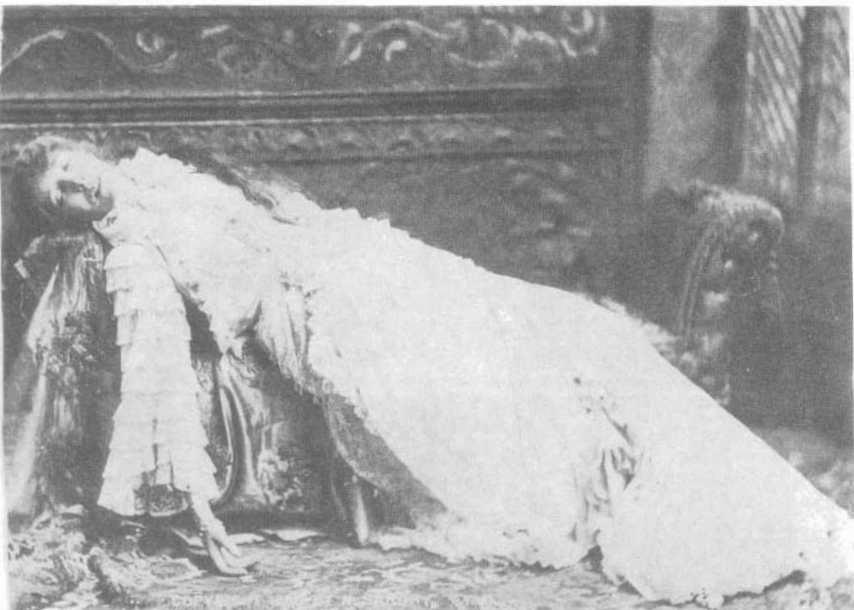


28. NADAR.

"Chân dung Theophile", 1857



29. NADAR,
"Người mẹ nhà nhiếp ảnh", 1853



30. NAPOLÉON SARONY,
"Cô Sarah Bernhardt", khoảng 1880

31. H. PROBINSON,
"Trên đồng cỏ", 1888





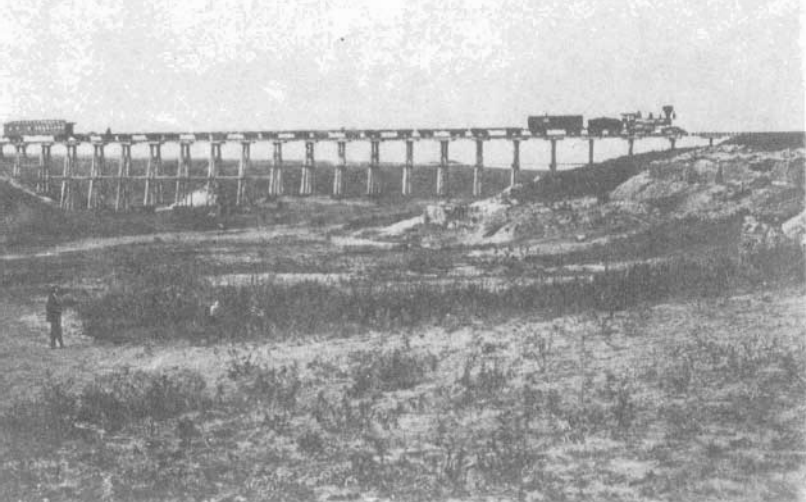
32. JULIA MAGARET CAMERON.
" Bà Herbert Duckworth
(Sau gọi là bà Leslie Stephen), 1867



33. FELICE BEATO,
"Tạ bán doath bộ tham mưu
mặt trận Pektang", 1860



34. KHUYẾT DANH,
"Cái chết của người lính", 1865



35. ALEXANDER GARDNER.

"Vùng kê cận Fort Harker ở Kansan", 1867



36. ANDREW J. RUSSEL.

"Liên minh đường sắt Thái Bình Dương

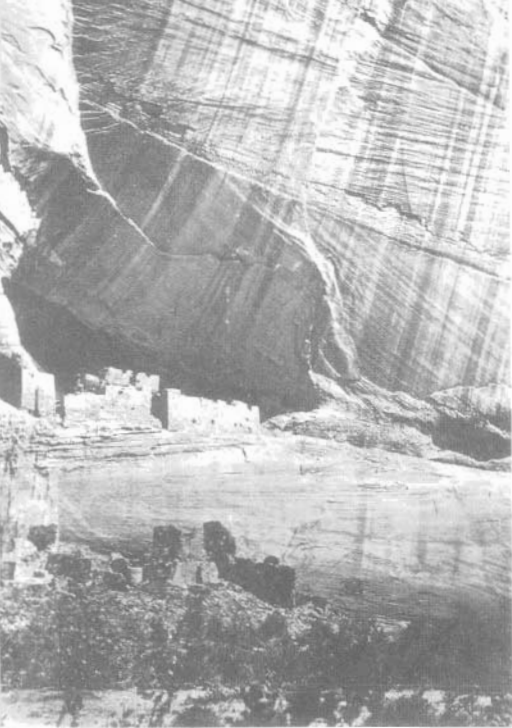
"Liên minh đường sắt Thái Bình Dương", 1869



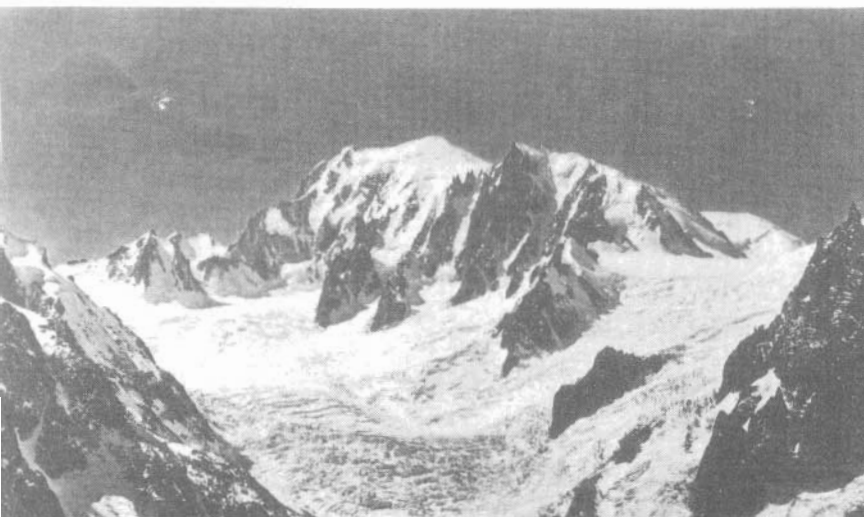
37. ANDREW J. RUSSEL,
"Cuộc hội ngộ các đường sắt ở
Promontory bang Utah", 1869



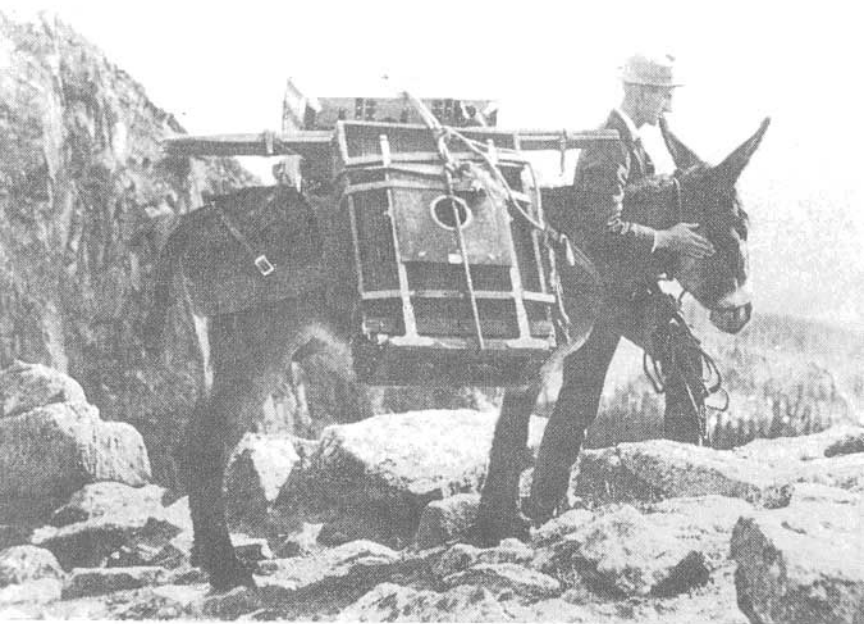
38. JOHN K. HILLERS.
"Một phế tích ở gần Fort Wingate,
New Mexico", 1879



39. TIMOTHY H. O'SULLIVAN,
" Một phế tích cổ Canòn de Chelle,
New Mexico", 1873

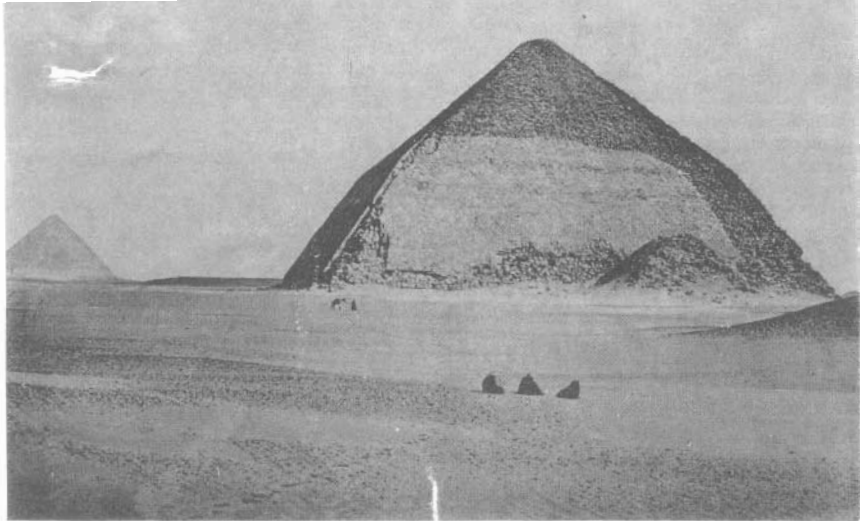


40. L. BISSON VÀ A. BISSON,
" Núi Alpe", 1860



41. W.H.JACKSON.

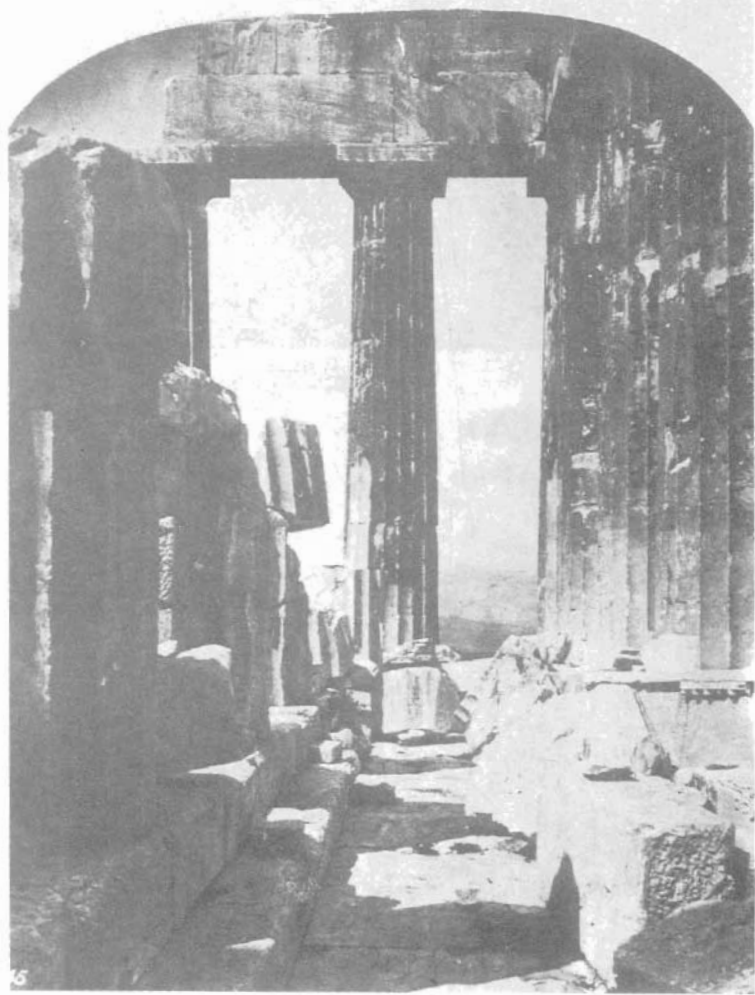
"Phu giúp nhà nhiếp ảnh". Khoảng 1885



42. FRANCIS FRITH,
"Kim Tự Tháp Ai Cập",
1858



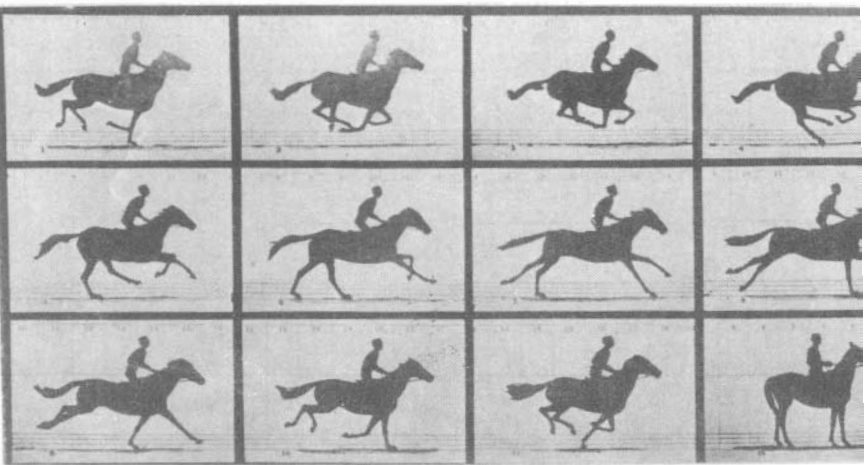
43. JOHN THOMSON,
"Phố thuốc bắc Quang Châu
Trung Quốc", khoảng 1868



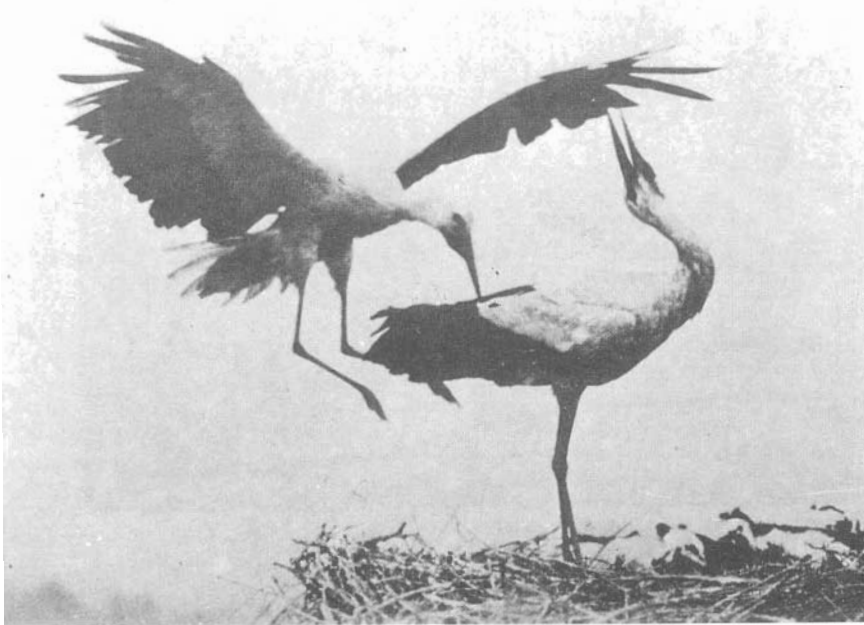
44. W.J.STILLMAN.
"Đền thờ Parthenon, Athen", 1869



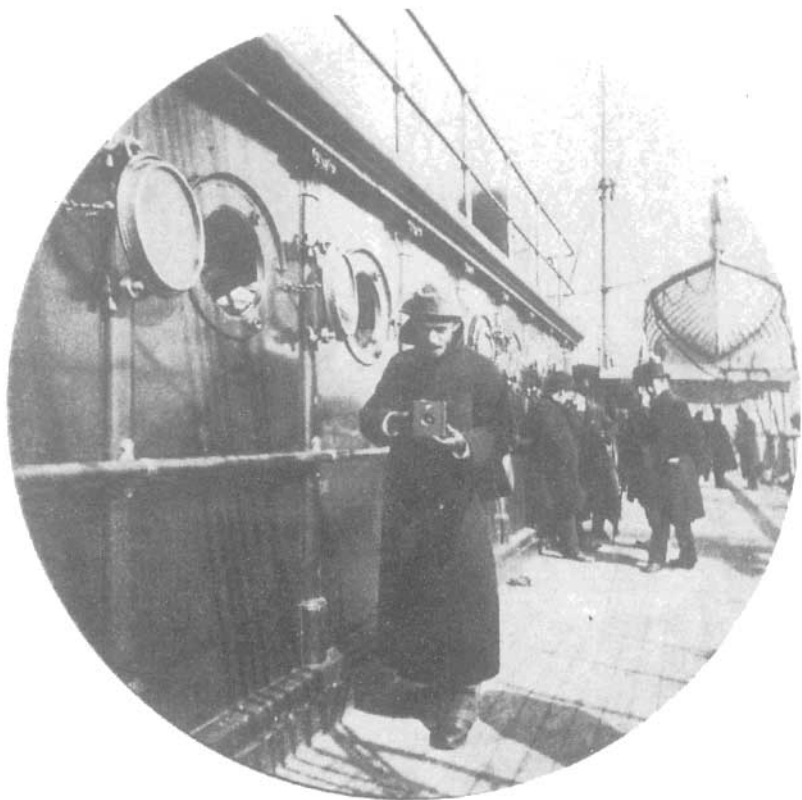
45. GRAP G. PRIMOLI.
"Luyen ngựa, Roma", 1890



16. E. MUYBRIDGE.
"Vô ngựa", 1878



47. OTTOMAR ANSCHUETZ



48. F.F. CHURCH.

"G. East với chiếc máy ảnh Kodak
trên bông tàu S.S. Galia", 1886



49. PAUL MARTIN,
"Người phụ nữ bán tạp chí và
báo ở London", khoảng 1895

50. JACOB A. RIIS.
"Căn hộ của người gốc Italia,
buôn bán đồng nát ở New York", 1888



tính tiến song song với nhau để lộ ra một khe hở rộng, hẹp khác nhau tùy theo nút điều chỉnh tốc độ đặt ở trên thân máy. Trong khi hai rèm chạy, khe hở này sẽ quét lên toàn bộ bề mặt của miếng phim. Nhờ thế kiểu phim được lộ sáng. Do đó vị trí của loại cửa chấp này đặt trong thân máy, nên thời bấy giờ người dân ở các vùng Anglo-Saxon thì gọi là "cửa chấp tiêu diện" (Focan-Plan-Shutter), ngược lại người dân ở khu vực nói tiếng Đức thì thường dùng khái niệm "cửa chấp khe hở". Gần cuối thế kỷ XIX đã định được chính xác thời gian lộ sáng tới 1/5.000 giây.

Trong thời gian này, các loại máy ảnh cầm tay bắt đầu xuất hiện. Các nhà nhiếp ảnh, giờ đây đi chụp dã ngoại không cần phải vác chân máy đi theo. Trên thị trường người ta bán các loại máy ảnh cầm tay với nhiều chủng loại rất phong phú. Một vài loại trong hộp lắp phim của máy ảnh có thể chứa một số tấm phim, cho nên các nhà nhiếp ảnh có thể chụp kế tiếp nhau một lúc chục tấm. Công việc chụp ảnh trở nên nhanh chóng. Hơn nữa với loại máy ảnh gọn nhẹ này người ta có thể chụp ảnh mà đối tượng không hay biết, nên có người gọi nó là "máy ảnh thám tử" hay "máy ảnh bí mật". Nhiều hãng sản xuất máy ảnh đã đặt cho chúng những cái tên đầy óc sáng tạo. Dưới đây là tên một vài loại máy ảnh khá phổ biến vào cuối thế kỷ XIX như:

Hàn lâm (Academi), Con át rô (As de Carreaux), Máy ảnh nhỏ (Brownie), Buckeye, Bulls Eye, Comfort, Compact, Cosmopolite, Cyclone, Delta, Demon, Eclipse,

Escopette, Fallowfield Facile, Filmax, Frena, Harvard, Hawk - Eye, Hit-or-Missit, Instantograph, Kamaret, Kinegraphe, Kodak, Kombi, Kozy, Lilliput, Luzo, Nodark, Omigraph, L'Operateur, P.D.Q (Photography Done Quickly - Ảnh chụp nhanh), Photoret, Photosphere, Photake, Poco, Simplex, Takiv, Tom Thumb, Velographe, Verascope, Vive, Weno, Wizzard, Wonder...

Để chọn được một chiếc máy cầm tay vừa ý giữa hàng hà sa số máy ảnh của rất nhiều loại khác nhau, quả thật là nỗi gian truân vất vả, vì vậy đã làm cho H.P Robinson có ý nghĩ khá độc đáo:

"Tôi viết tên của khoảng 500 kiểu máy ảnh cầm tay lên từng mảnh giấy riêng lẻ, cho chúng vào một cái mũ, rồi xóc đều, đoán nhờ một em bé lấy ra một trong các mảnh giấy đó, tờ giấy ghi loại nào mình mua loại đó. Như thế là một sự tiết kiệm lớn. Tôi đã tiết kiệm công sức cho việc kiểm tra lại một nghìn phương pháp khác nhau ít nhiều có cùng một kết quả".

Trong số các loại máy ảnh đó thì máy Kodak nổi tiếng hơn cả, do George Eastman* phát minh và chế tạo, ông còn là nhà chế tạo loại phim khô, người ở Rochester bang New York. Kiểu máy này xuất hiện trên thị trường vào năm 1888. Chính ông Eastman đã giải thích cái tên này như sau:

* *George Eastman (1854 - 1932), người Mỹ ở Rochester bang New York, người sáng lập công ty sản xuất phim ảnh Kodak.*

"Đó là tập hợp các chữ cái theo một cách hoàn toàn tùy tiện, cả tên cũng như từng phần không dựa vào một từ có sẵn nào. Tôi đã nghĩ ra một tập hợp chữ này, sau một thời gian dài tìm kiếm một từ thỏa mãn mọi yêu cầu đối với một nhãn hiệu hàng hóa. Trước hết nó phải ngắn gọn, dễ viết, dễ đọc, và để người ta không thể nhầm với tên khác, nó phải có một tính cách riêng mạnh mẽ, đặc trưng và phù hợp với những quy định luật lệ của các nước về nhãn hiệu hàng hóa".

Máy ảnh Kodak đầu tiên đưa ra thị trường là máy ảnh hình hộp có kích thước 8x9x16 cm với một ống kính cố định có tiêu cự 27 cm, độ mở của ống kính f/9. Nó có một cửa chụp hình ống hoặc hình trụ khá tinh vi. Nó hoàn toàn khác với các loại máy ảnh cạnh tranh với nó là ở việc sử dụng một cuộn phim có đủ chỗ cho 100 âm bản tròn với đường kính mỗi âm bản là 65 mm. Đầu tiên người ta gọi loại phim này là "phim bóc được" (stripping film) trên nền giấy, và được phủ một lớp gelatine nguyên chất, rồi lại phủ một lớp nhũ tương gelatine nhạy sáng; sau khi tráng, chất gelatine đã đóng rắn mang hình ảnh được chuyển từ nền giấy sang một tấm kính. Người ta gọi loại phim này là phim đế giấy. Quá trình thao tác hơi khó khăn này đã trở nên không cần thiết nữa, từ năm 1891, hãng Kodak đưa ra thị trường loại phim nhìn thấu qua được trên đế làm bằng chất Celluloid. Từ đây trở đi, bản chụp mới được chính thức gọi là PHIM.

Tuy nhiên đóng góp quan trọng nhất của George

Eastman không phải là ở việc thiết kế chế tạo máy ảnh này, mà là ở chỗ ông đã cung cấp cho khách hàng của mình một dịch vụ ảnh. Khi người ta mua một máy ảnh thì nó đã được lắp một cuộn phim gồm 100 kiểu chụp, với giá 25 đôla bao gồm cả công tráng phim và in ảnh. Từ một âm bản chụp đạt yêu cầu, người ta sao ra một bản bằng cách in tiếp xúc. Các tấm ảnh được dán lên tấm các tông to hơn, màu nâu sôcôla có viền vàng. Người có chiếc máy Kodak, không phải lo nghĩ gì nhiều ngoài việc hướng ống kính vào đối tượng và bấm nút chụp và lên phim cho lần chụp tiếp theo, và lên lại cơ cấu của chụp bằng cách kéo sợi dây. Câu quảng cáo của Eastman:

"Bạn bấm máy, chúng tôi làm phần việc còn lại" (You Press the Button, We do the Rest) là hoàn toàn đúng trong mọi trường hợp, điều này có tác động rất lớn đến công chúng ham mê chơi ảnh. Năm 1891, tờ tạp chí "Harper's Magazine" viết:

"Người ta nghe nói về nó (chiếc máy ảnh Kodak 100 kiểu) ngoài phố trong xe lửa, trong nhà hát và bất cứ nơi nào có đàn ông và đàn bà tụ tập. Các tờ tạp chí hài hước đã nhại lại nó, các chính khách đã biến tấu nó, và người ta sử dụng lại nó như là một vấn đề mấu chốt về lý luận hoặc để tô điểm cho một câu chuyện".

Các tấm phim khô rất tiện dụng, sẵn sàng dùng được ngay với độ nhạy cao chưa từng có thời bấy giờ, điều kiện tráng phim và làm ảnh cũng cực kỳ thuận lợi. Các loại ống kính có độ mở lớn, tốc độ của chụp nhanh, với loại

máy ảnh cầm tay gọn nhẹ. Tất cả những tiến bộ kỹ thuật đó đã tạo điều kiện thuận lợi cho các nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp và nghiệp dư tay nghề không cao phát triển ngày một nhiều. Được giải phóng ra khỏi những vất vả trong phương pháp ướt với trang bị kỹ thuật cồng kềnh và các thao tác, quy trình phức tạp của nó, người ta bắt đầu đi sâu chụp đủ loại đề tài: Chụp chân dung nhóm toàn thể gia đình với những tư thế nghiêm nghị, các cuộc du ngoạn và đi chơi thăm viếng dã ngoại, các phong cảnh đường phố, làng quê, tất cả những gì yêu thích và quý giá đối với người ta, cái nằm ngay trước mặt, hay xung quanh ta và cả những thứ ở xa mà người ta chỉ nhìn thấy trong chuyến đi. Eastman gọi chiếc Kodak là:

"... Một cuốn sổ dùng ghi chép hình ảnh. Bằng cách đó nhiếp ảnh có thể làm cho có khả năng tiếp cận đối với bất cứ người nào muốn ghi lại hình ảnh của cái anh ta thấy: Một cuốn sổ ghi chép bằng ảnh chứa các tài liệu lâu bền về nhiều thứ mà người ta chỉ nhìn thấy một lần trong đời và tạo điều kiện cho người ta may mắn bên ánh lửa lò sưởi ở nhà có thể trở thành hình ảnh kỷ niệm, nếu không thì sẽ phai mờ và biến mất trong trí nhớ".

Người ta gọi những bức ảnh này là "cú bấm bắt chọt" (snapshot), một từ xuất xứ từ cách nói của người thợ săn dùng để chỉ phát súng đang ở tư thế bên hông không ngắm kỹ. Chiếc Kodak đầu tiên cũng giống như nhiều "máy ảnh thám tử" khác (máy cầm tay), không có bộ phận ngắm: khi chụp người ta chỉ ống kính về phía đối tượng chụp và bấm máy. Bộ phận ngắm được thiết kế lắp vào trong các kiểu máy sau này chỉ cho các hình ảnh

bằng con tem thư. Khi dùng loại máy ảnh có bộ phận ngắm thì việc bố cục ảnh kỹ lưỡng hầu như ít người thực hiện vì đa số các nhà nhiếp ảnh "bắn nhanh" chủ yếu hành nghề kiếm ăn, nên không có thiên hướng nghệ thuật.

Đối với các nhà nhiếp ảnh quen với việc nghiên cứu hình ảnh ở độ lớn thật trên tấm kính mờ của các máy ảnh đặt trên chân máy, trước khi họ cho tấm phim bắt sáng (trước khi chụp), thì bộ phận ngắm của các máy ảnh cầm tay thông thường họ không sử dụng được. Nó không đủ độ chính xác, mà đó lại là điểm cơ bản để đạt được thành công về mặt nghệ thuật của một bức ảnh. Ngoài ra các nhà nhiếp ảnh này không thỏa mãn với việc chỉnh độ nét chỉ bằng cách ước lượng khoảng cách giữa ống kính và đối tượng chụp, hoặc nhờ vào bảng độ nét sâu. Trước khi bấm máy, các nhà nhiếp ảnh này muốn trông thấy hình ảnh: như máy ảnh nhìn thấy trên tấm kính mờ.

Để đáp ứng nhu cầu đó, trong những năm 90 của thế kỷ XIX, các hãng chế tạo máy ảnh đưa ra thị trường một loại máy ảnh với bộ phận ngắm kiểu mới. Trên bộ phận thứ nhất ta lắp một ống kính để lộ sáng cho phim. Trên bộ phận thứ hai cũng lắp một ống kính có cùng tiêu cự dùng để ngắm hình, lấy nét. Cả hai bộ phận ghép với nhau cùng trên một mặt phẳng của ống kính. Vì vậy việc ngắm nét điều chỉnh thống nhất. Ở phần trên của máy ảnh ngắm có lắp một tấm kính mờ có độ lớn bằng âm bản. Bên trong gắn một tấm gương ở một góc chéo 45° so với trục quang của ống kính. Hình ảnh vật qua ống

kính vào gương. Gương sẽ phản chiếu hình ảnh lên kính mờ như máy ảnh hộp tối (camera obscura) của thế kỷ XVIII. Một hộp che sáng có thể gấp lại để che chắn tấm kính mờ để khi quan sát có thể thấy rõ hình ảnh trên đó. Chiếc máy ảnh có tên Cosmolite do E. Francais chế tạo ở Paris năm 1889 được tiêu thụ ở Anh qua hãng Stereoscopic Company dưới cái tên "Máy ảnh cầm tay với 2 ống kính cho nghệ sĩ" (Twin Lens Artist Hand Camera) và các ưu điểm của nó được nêu tóm tắt ngắn gọn "*có thể điều chỉnh độ nét, đồng thời nhìn thấy được hình ảnh của vật rất rõ ràng*".

Nhưng thực ra đó không phải là một bản sao đích thực của vật chụp, vì thấu kính của bộ phận ngắm nằm ở vị trí khác trong không gian so với thấu kính của ống kính chụp. Do thị sai của bộ phận ngắm mà hai ảnh của một vật được nhìn từ 2 góc nhìn khác nhau một chút. Đặc biệt khi vật chụp ở gần máy ảnh, thì độ thị sai càng lớn, nghĩa là hình ảnh sẽ chụp và hình ngắm có lệch nhau. Để khắc phục sự không khớp này, người ta cho ra đời một loại máy ảnh phản quang bằng gương một lỗ ngắm. Chiếc gương bây giờ được chuyển vào trong lòng của máy ảnh. Nhờ một hệ thống lò so tinh vi khi bấm máy, nó từ vị trí 45° so với trục quang học của ống kính sang vị trí nằm ngang. Chiếc máy ảnh Graflex của Mỹ (đưa ra thị trường 1904), chiếc Soho Reflex của Anh cũng được sản xuất sau đó 3 năm (1906), là các máy ảnh tiêu chuẩn của các nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp có thiên hướng đi theo con đường nghệ thuật, đều được sử dụng suốt trong hai thập kỷ đầu tiên của thế kỷ XX.

Từ việc giữ lại được các chuyển động của con người và động vật bằng máy ảnh cầm tay, một bước tất yếu để dẫn đến việc tái tạo lại chuyển động trên phim - Phim điện ảnh ra đời. Điều này ngay từ năm 1860, ông John F.W.Herschel đã dự báo trước một kỹ thuật như vậy chắc chắn sẽ xuất hiện trong tương lai ông nói:

"Không có gì tỏ ra chắc chắn đối với tôi hơn là khả năng chụp một bức ảnh giống như một phát súng bắn nhanh và giữ nó lại trong 1/10 giây; và... có thể có một cơ cấu nào đó để có thể đặt một tấm phim đã chế tác trong vòng hai hay ba phần mười giây, chỉnh cho nét, cho lộ sáng rồi kéo phim đó sang tiếp tục với tấm phim khác. Sau đó đánh số và cho hiện hình và định hình trong bóng tối".

Ông đề xuất nên cho xem những phim này trong một máy chiếu "Phanakistokop" một dụng cụ đã thường dùng để trình bày các bức vẽ theo thứ tự liên hoàn; dụng cụ này gần giống chiếc đèn chiếu Stroboskop mà ông Muybridge dùng để cho người ta xem các bức ảnh thứ tự liên hoàn về các con vật đang di chuyển. Herschel tiên đoán:

"... Việc thể hiện các ảnh di động - tức tái hiện cảnh động như thật tất cả các khía cạnh của cuộc sống thực tế sôi động và việc truyền lại cuộc sống thực tế đó cho các thế hệ mai sau. Việc tái hiện một trận đánh, một cuộc hội thảo, một buổi lễ, một trận đấu võ, một vụ thu hoạch mùa, một cuộc hạ thủy con tàu... Tóm lại tất cả mọi sự kiện xảy ra trong xã hội trong nháy mắt người nghệ sĩ cảm thấy thú vị đều có thể ghi lại".

Trong những năm 90 của thế kỷ XIX, các nhà phát minh trên khắp thế giới đã bỏ bao công sức, mồ hôi, tiền của để độc lập nghiên cứu phát triển một dụng cụ như ông Herschel đã hình dung trong đầu. Giải pháp là đưa phim cuộn vào sử dụng có thể được quay từng khúc một, nhờ đó mà sau khi đã lộ sáng kiểu thứ nhất xong thì nhờ một cơ cấu cơ khí đẩy một phim khác chưa bắt sáng vào thế chỗ cho tấm phim vừa bắt sáng và tiếp tục cứ thế mãi cho đến khi hết cuộn phim. Người ta tính ra rằng trong một giây, dụng cụ này có thể lộ sáng với tốc độ 16 lần hoặc hơn thế. Và thế là chiếc máy đầu tiên mang tên Kinetoskop do Thomas Alva Edison chế tạo chả mấy chốc đã được hưởng ứng như một hình thức giải trí mới cho con người.

Đó là một chiếc hộp để nhòm vào có một thị kính mà qua đó người ta có thể quan sát một vòng vô tận của phim dương bản cỡ 35 mm. Vòng này quay được nhờ một động cơ điện với tốc độ 48 hình trong một giây giữa một bóng điện và một cửa chấp tự quay. Khi nhìn vào hình ảnh hòa với nhau tạo thành liên tục và tạo ra một ảo giác về chuyển động của vật thể. Edison giao việc thiết kế chế tạo các máy này cho một nhân viên có tài của mình là William Kennedy Laurie Dickson đảm nhiệm.

Tháng 4 năm 1894, ở New York người ta khai trương phòng xem phim Kinetoskop đầu tiên. Tháng 5 cùng năm, loại máy chiếu này lần đầu tiên đến Chicago, tháng 6 đến San Francisco và tháng 10 năm 1894 đến Paris và

London.

Mặc dầu bước đầu được yêu thích, nhưng các máy Kinetoskop vẫn không đáp ứng được các đòi hỏi của công chúng một cách mỹ mãn. Các hình ảnh quá bé và chỉ cho từng người một quan sát. Vì vậy các nhà phát minh châu Âu và Mỹ tiếp tục độc lập nghiên cứu để chế tạo một loại đèn chiếu để chiếu các phim của Edison hoặc các băng ảnh tương tự lên màn ảnh như khi trình diễn đèn chiếu (Laterna magica). Máy chiếu đầu tiên ra đời và lập tức thu được thành công lớn, đó là chiếc Cinématographe của hai anh em Louis và Auguste Lumière*. Ngày 28 tháng 12 năm 1895, họ tổ chức một buổi trình chiếu một số phim ngắn tại Grand Café ở Paris. Về chủ đề các phim này tựa như các ảnh chụp mà các nhà nhiếp ảnh nghiệp dư làm với các máy ảnh cầm tay: một đoàn tàu chạy vào ga, các công nhân rời nhà máy của anh em Lumière đi nghỉ trưa, một thuyền đánh cá vào cảng. Phim "Người làm vườn" (Le Jardinier), người ta còn gọi: "Người tưới cây bị dội nước" (L'Arroseur arrosé) cho thấy người ta có thể kể một câu chuyện với các hình ảnh chuyển động như thế nào: thoạt đầu người ta trông thấy một người làm

* *Louis Lumière (1864 - 1948) nhà phát minh sáng chế người Pháp. Ông là người sáng chế ra máy chiếu phim và máy quay phim. Ông là cha đẻ của nghệ thuật điện ảnh. Năm 1920 ông là viện sĩ Viện Hàn lâm Khoa học Pháp.*

* *Auguste Lumière (1862 - 1954), anh ruột của Louis cùng với Louis phát minh và sáng chế ra máy chiếu phim Cinématographe.*

vườn đang tưới cho bãi cỏ, một chú bé đang dẫm lên ống cao su, ngạc nhiên vì bất thành linh nước không chảy nữa, người làm vườn nhìn vào miệng ống, trong lúc cậu bé đã nhấc chân lên khỏi ống nước và một tia nước mạnh bắn vào mặt người làm vườn, ông này quăng ống xuống, đuổi theo thằng bé, tóm được rồi cho nó ăn một trận đòn.

Cuối năm 1896 ở các thành phố lớn ở châu Âu và Mỹ, người ta tổ chức trình chiếu phim thường xuyên bằng các máy Vitaskop, American Biograph, Theatrograph, Photo-Tachyskop, Bioskop và một loạt các máy chiếu được thiết kế tinh xảo khác. phương pháp được mô tả ở trên là để chế tạo hàng loạt các bức ảnh lập tức cũng được áp dụng sản xuất số lượng khổng lồ các bản sao phim cần cho trong và ngoài nước. Phương tiện truyền bá của thế kỷ XX, phim đế celluloid đã ra đời, lập tức nó phát triển một cách nhanh chóng. Sự phát triển của ngành sản xuất phim rất nhanh với tốc độ đáng ngạc nhiên mang tầm quốc tế, và làm thành một chủ đề riêng của lịch sử ngành phim trong lịch sử phát triển của nhiếp ảnh.

Một cải thiện có ý nghĩa nhất trong kỹ thuật đồ họa ra đời trong hai thập kỷ cuối cùng của thế kỷ XIX là việc hoàn thiện phương pháp tự động (Autotype), tạo điều kiện có thể in hình ảnh đủ kiểu cùng với dòng chữ. Từ đó nghề phóng viên nhà báo nhiếp ảnh xuất hiện và nó gây tác động trực tiếp đến công việc của các nhà nhiếp ảnh. Bởi vì tất cả các nước trên thế giới bấy giờ người ta cho

xuất bản các tạp chí, niên giám có in ảnh nhằm cung cấp cho các nhà nhiếp ảnh nghiệp dư. Năm 1900, riêng ở Mỹ xuất bản 12 ấn phẩm loại đó, ở Anh mười, ở Pháp chín, ở Đức và Áo, bảy và mỗi nước châu Âu khác 1 hoặc hơn. Chúng chứa đựng các lời khuyên và hướng dẫn. Các giới thiệu, trung bày, chỉ dẫn các sản phẩm mới, và các mục trao đổi sôi nổi có các câu trả lời cho các câu hỏi kỹ thuật. Một số thậm chí mời chào phê bình nghệ thuật qua bưu điện. Đa số các tạp chí thường kỳ được minh họa bằng nhiều bức ảnh của các nhà nhiếp ảnh quen biết và không quen biết. Đối với hàng ngàn độc giả thì các tạp chí ảnh như vậy là nguồn tài liệu bồi dưỡng và gây cảm hứng cho bạn đọc.

Nhiều trong số tạp chí này là các cơ quan chính thức của các câu lạc bộ ảnh nghiệp dư thời bấy giờ phát triển nhanh chóng nhiều lên dần. Năm 1893 tờ "Niên giám Nhiếp ảnh Mỹ" (American Annual of Photography) công bố một số danh sách ghi 500 các hiệp hội như vậy - hơn một nửa số đó là ở Vương quốc Anh và các thuộc địa của Anh. Trong các hiệp hội đó có các nhóm gồm những người nhiệt tình, họ gặp nhau ở nhà riêng hay ở các công sở công cộng. Cũng như các hội lớn có các phòng riêng của mình với các xưởng được thiết kế nội thất thuận tiện cho nghề chụp ảnh, các buổi tối và được trang bị các cơ cấu máy móc hiện đại nhất. Họ đứng ra tổ chức các cuộc trưng bày ảnh và các bài thuyết trình, xuất bản sách, tạp chí và đôi khi còn có cả thư viện. Câu lạc bộ của các nhà

nhiếp ảnh nghiệp dư ở Viên (về sau đổi thành câu lạc bộ Viên). Ở Đức có hội khuyến khích nhiếp ảnh nghiệp dư ở Hamburg. Pháp có câu lạc bộ ảnh Paris, Anh có câu lạc bộ máy ảnh London. Ở Mỹ có hội các nhà nhiếp ảnh nghiệp dư New York và câu lạc bộ máy ảnh New York. Tất cả các tổ chức này đều có một vai trò vượt xa cái mà người ta thường gọi với từ "câu lạc bộ". Trong các thành viên của họ có những người mà báo chí gọi là các nhà nhiếp ảnh nghiệp dư "nghiêm túc" hay "tiến bộ". Các nhà báo, nhà văn và nghệ sĩ không có ý định làm nhiếp ảnh như là nghề nghiệp, bấy giờ nhận ra rằng chiếc máy ảnh là một phương tiện trợ giúp hữu ích cho công việc của mình. Họ thường đến với nhiếp ảnh bằng cách tự học, họ thường cũng tạo ra được những bức ảnh đẹp có giá trị nghệ thuật cao vượt xa những bức ảnh chụp có tính chất ghi chép.

Khi người phóng viên cảnh sát của New York tên là Jacob A. Riis, bắt đầu lên án các điều kiện sống thống khổ mà những người dân nghèo kém đặc quyền phải sống trong các khu ổ chuột cạnh Lower East Side New York với tỷ lệ tội phạm cao, ông đã nhanh chóng nhận ra rằng những dòng in, bài viết không có đủ sức thuyết phục và ông phải quay sang với nhiếp ảnh kèm theo đèn chớp.

Năm 1888, tờ "Mặt trời" (Sun) New York công bố 12 bức vẽ theo ảnh chụp của ông, thêm vào đó là một bài viết với đầu đề: "Các ánh chớp từ các khu ổ chuột" trong

đó có đoạn viết:

"Trong thời gian vừa qua có một nhóm bí mật đã gây cho thành phố ban đêm bất ổn. Các cảnh sát viên ngồi ngủ trên đường phố, các khách thường xuyên của các hắc điểm trong chỗ trú của họ, những kẻ du dương và những người lang thang trong những nơi gọi là chỗ ở của họ và tất cả những người thuộc về mặt ngang ngạnh, gây huyên náo của cuộc sống ban đêm ở New York, bây giờ bản thân họ phải ngạc nhiên và sợ hãi vì một hiện tượng kỳ lạ. Trong bóng tối, họ nhìn thấy ba hay bốn hình người, một cái kiềng ba chân huyền bí. Các chuyển động có vẻ ma quái, rồi thì một ánh chớp chói lòa và tiếng những bước chân chạy vội vã và những người khách bí ẩn biến mất, trước khi những người gặp phải cảnh trên có thể định thần và nhận thấy được cái gì đang xảy ra".

Những người đột nhập vào cuộc sống đó là Riis, hai nhà nhiếp ảnh nghiệp dư Henry G. Diffard và Richard Hoe Lawrence (còn là hội viên của Hội các nhà nhiếp ảnh nghiệp dư New York) và bác sĩ John T. Nagle ở sở y tế. Mục tiêu của ông là làm một sưu tập các ảnh chụp để sản xuất các phim kính dương bản nhằm *"Chứng minh sự bẩn cùng và các tệ nạn mà việc mô tả thuần túy không làm được, những thứ ông đã làm quen trong 10 năm hoạt động của mình và đưa ra những biện pháp và hướng giải quyết để cải thiện tình hình"*.

Trong những năm 80 của thế kỷ XIX, kỹ thuật tái tạo còn chưa đạt tới trình độ để người ta có thể in các bức ảnh

trên các báo hàng ngày và các bức vẽ rộng bằng cột báo không có tính thuyết phục. Năm 1890, khi cuốn sách nổi tiếng của Riis "Một nửa kia sống ra sao" (How the Other Half Lives) xuất hiện nó gồm 17 minh họa theo phương pháp tự động (autotype), nhưng với chất lượng chưa cao. Độ mịn của hình vẽ và độ nét còn chưa đạt yêu cầu. Người ta làm các hình vẽ theo 19 bức ảnh, một số bức trong đó có tên: "Kenyon Cox, 1889, vẽ theo một bức ảnh".

Tất cả những điều đó dẫn đến việc người ta không chú ý đến công trình nhiếp ảnh của Jacob Riis trong một thời gian dài cho đến khi Alexander Alland, cũng là một nhà nhiếp ảnh vào năm 1947, ông cho phóng to một số ảnh khá đẹp từ các âm bản kính chính gốc. Các ảnh phóng to này được Viện Bảo tàng thành phố New York mua theo đề nghị của ông. Cuộc trưng bày do Viện tổ chức và việc xuất bản sau đó các ảnh chụp khá nhất in vào trong tập "Máy ảnh Hợp Chúng quốc Hoa Kỳ" (U.S.Camera, 1948) đã chỉ rõ rằng Jacob Riis là một nhà nhiếp ảnh có tài năng.

Các ảnh chụp của ông rất chân thật và có sức cuốn hút, cũng khắc nghiệt như các cảnh tiêu điều mà chúng thường diễn ra. Với một cảm giác không thể nhầm lẫn, Riis chọn nơi đặt máy ảnh của mình thể hiện ý điển đạt của ông một cách hiệu quả nhất. Trong cuốn sách thứ hai của mình "Những đứa trẻ nhà nghèo (Children of the Poor) ông còn cho ta hiểu đôi chút về kinh nghiệm của

ông:

"Cách đây không lâu tôi cùng với chiếc máy ảnh đã bị đám các bà phụ nữ giận dữ đuổi khỏi khu phố của bọn tội phạm. Khi tôi rút lui còn bị họ ném gạch đá và hét to lên rằng đừng bao giờ bén mảng đến đây nữa... Thường thường bọn trẻ biết rất rõ chúng muốn gì và chúng kiếm cái đó bằng cách nào nhanh nhất. Tôi thường luôn nhận ra điều đó khi tặng hoa hay chụp ảnh. Sự quyết tâm muốn được "nháy" mới thôi của chúng mỗi khi chúng thấy xuất hiện một tay máy, mà phải chụp chúng trong tư thế oai nghiêm nhất, trang trọng nhất do chúng nghĩ ra. Điều đó luôn là một sự cản trở lớn nhất đối với tôi trong khi mình muốn đạt kết quả"

Riis và những người bạn đồng nghiệp thuộc vào số những người đầu tiên dùng đèn chớp Magné ở Mỹ. Loại đèn này do Adolf Miethe và Johannes Gaedicke người Đức phát minh năm 1887. Diffard đã thay đổi đôi chút của người Đức vì nó có vẻ nguy hiểm cho người chụp, bằng cách ông cho chất Nitrocellulose vào một lượng gấp đôi bột Magnésium và đốt hỗn hợp này trong một chiếc bát kim loại.

Vì hỗn hợp này bắt cháy cực nhanh - chỉ trong một nháy mắt - tuy vậy nó là một tiến bộ đáng kể so với chất Magnésium phát sáng nhiều giây liền mà O'Sullivan đã dùng ở các mỏ đào vàng tại Virginia City. Riis đã thành công trong việc sử dụng có hiệu quả ánh chớp này với sự

chính xác tuyệt đối. Các bức ảnh của ông chụp các căn nhà ổ chuột đã thấy rõ cả những cảnh tiêu điều bên trong của các căn phòng ẩm thấp bẩn thỉu, tuy vậy nhưng nét mặt của những người phải sống cả đời trong đó suốt từ thế hệ này sang thế hệ khác thì vẫn dẹt dẹt.

Riis luôn luôn đồng cảm với những người ông đã chụp, những anh bạn trẻ trong hẻm, cướp sạch một xe tay trên đường phố, cũng như những cư dân trong ngõ cụt nọ mà họ phải sống "chui lủi chẳng khác nào bọn ăn cướp", những người đang nhìn qua các cửa và từ các hè nhà hướng vào ống kính một cách hồn nhiên. Ý nghĩa của những bức ảnh này là ở chỗ chúng không chỉ cho ta biết mà còn làm cho ta xao xuyến, xúc động. Ý nghĩa và tính tư liệu chân thật của bức ảnh hòa làm một và mặc dầu nó không mang tính thời sự nữa, nhưng cái mà những bức ảnh chứa đựng sẽ còn được giữ gìn chùng nào xã hội còn quan tâm đến số phận của những người nghèo khổ này.

Nhà văn Emil Zola* đến với nhiếp ảnh vào năm 1887. Ông đã chụp được những bức chân dung đầy sáng tạo gây được những ấn tượng mạnh mẽ về những người thân trong gia đình, quang cảnh thành phố Paris và một loạt ảnh về triển lãm quốc tế năm 1900 và về tháp Eiffel.

* *Emil Zola* tên đầy đủ *Emil Édouard Charles Antoine Zola* (1840-1902), nhà văn hiện thực Pháp.

Người ta cho rằng trong các bức ảnh của ông có chứa đựng chất liệu ban đầu cho các cuốn tiểu thuyết theo chủ nghĩa hiện thực của ông, nhưng những bức ảnh đó mãi đến cuối cuộc đời của ông mới xuất hiện và mọi người mới biết, nghĩa là sau khi ông đã đạt được những vinh quang về văn học. Chất lượng của những cuốn tiểu thuyết này hoàn toàn dựa trên khả năng quan sát chính xác của E.Zola mà ông đã truyền sang lĩnh vực nghệ thuật nhiếp ảnh. Ngay từ năm 1864, ông đã so sánh sự nghiệp của mình với nhiếp ảnh: *"một sự tái hiện chính xác, chân thật và vô tư"*. Năm 1900 ông đã nói với một phóng viên:

"Xin lỗi tôi đã để ông phải chờ. Nhưng vì giờ này tôi thường dành cho "thứ tiêu khiển" mới của tôi, đó là nhiếp ảnh. Khi ông tới đây đúng là lúc tôi đang tráng phim mà tôi đã chụp chiều nay tại triển lãm. Mỗi người cần có một thú vui. Tôi thú thật là đặc biệt say sưa với thú vui của tôi. Theo tôi, không ai có thể khẳng định là đã thực sự nhìn thấy một vật nếu anh ta chưa chụp một bức ảnh về nó, bởi vì bức ảnh sẽ để lộ một khối lượng lớn các chi tiết mà ta không thể nhận biết được bằng cách khác".

Cả nhà văn Giovanni Verga^{*}, đại diện chính cho chủ nghĩa sát thực Italia, ông cũng say mê chụp ảnh. Trong các ảnh của ông chụp về thành phố và con người trên đảo Sicin cũng thể hiện thái độ và sự đồng cảm giống như

^{*} *Giovanni Verga (1840 - 1928), nhà văn nhà viết kịch Italia, xuất thân từ một gia đình quyền quý, khuynh hướng chính trị tự do. Ông học luật, tham gia hoạt động yêu nước.*

thái độ và sự đồng cảm đặc trưng cho các tiểu thuyết và câu chuyện nặng nề, gắn liền với cuộc sống thực của ông.

Họa sĩ Edgar Degas* cũng rất quan tâm đến nhiếp ảnh. Ông vẽ theo các ảnh chụp về ngựa của Muybridge và bản thân ông cũng trở thành một nhà nhiếp ảnh hăng hái. Năm 1895, ông đặt mua hàng chục tấm phim, tự in tráng rửa phim ảnh. Rất đáng tiếc đến nay chỉ còn lại một số ít ảnh của ông chụp, thường là các ảnh chụp trong nhà với ánh sáng nhân tạo. Về đường nét, bố cục của những bức ảnh này gợi nhớ tới các tranh vẽ của ông mặc dầu không có dấu hiệu, chỉ dẫn nào cho thấy về việc ông đã trực tiếp dùng chúng làm các tài liệu nghiên cứu trước để vẽ.

Edouard Vuillard** cũng không chỉ là họa sĩ mà còn là nhà nhiếp ảnh nổi tiếng: Ông dùng loại máy ảnh Kodak, vào những dịp hội hè, lễ lạc, ông đặt máy lên một chiếc bàn hoặc ghế nào đó rồi chia về hướng những người khác của mình và để nghị họ ngồi im trong chốc lát để cho ông

* *Edgar Degas* (1834 - 1917) Họa sĩ người Pháp. Ông từng bày tranh với những họa sĩ thuộc phái trừu tượng, như Monet, Renois. Ông còn là một nhà điêu khắc có tài, tác phẩm điêu khắc của ông trông rất sống động như: "Vũ nữ mặc váy xanh" (*The Blue Dancers*, 1890) "Người phụ nữ với hoa cúc" (*Femme aus chrysanthème*, 1865).

** *Edouard Vuillard* (1868 - 1940). Họa sĩ nghệ sĩ khắc tranh thạch bản Pháp. Ông là thành viên nhóm Nabis cùng với Denis và Bonnard. Tranh của ông chịu ảnh hưởng của Gauguin và của cả Puvis de Chavannes.

bấm máy.

Cùng thời gian này, ngài Benjamin Stone, một thành viên của Nghị viện Anh cũng ngày càng quan tâm đến các tư liệu về những tập tục truyền thống và thói quen, nhất là những thứ đang có nguy cơ mất đi. Vì vậy ông đã dùng tài sản của mình để làm tư liệu ảnh mô tả tường tận về các lễ hội dân gian của quê hương ông và về đời sống nông thôn nước Anh. Ông kêu gọi các nhà nhiếp ảnh nghiệp dư làm những tư liệu tương tự tại các vùng quê hương của họ, về những ngôi nhà cổ lịch sử, phong cảnh, lễ nghi, đời sống nhân dân. Năm 1897 ông thành lập "Hội thu thập tư liệu nhiếp ảnh quốc gia" (National Photographic Record Association) với mục tiêu lưu giữ các ảnh chụp về các đề tài nói trên tại Bảo tàng Anh quốc và trong các thư viện địa phương.

Adam Clark Vroman, một người bán sách báo ở Los Angeles, trong những năm 1895 và 1904 đã thu thập được một số tư liệu ảnh rất quý và đầy xúc động về những người da đỏ thuộc vùng Tây Nam nước Mỹ. Cái khó khăn lớn nhất mà ông gặp phải là ở các nhà nhiếp ảnh chụp theo kiểu phóng sự, chụp nhanh, chụp bất ngờ không những quá rối ông trong công việc mà còn làm cho người dân da đỏ sợ chụp ảnh, cho nên ông chỉ có thể chụp được những bức ảnh chân dung nghiêm túc của họ, khi ông kết giao thân tình với họ một khi họ tin tưởng vào ông.

Những tư liệu dày công nhất, tốn kém nhất về đời sống của người da đỏ, trước hết phải nói đến tư liệu của Edward S. Curtis người Seattle, Mỹ. Nghề của ông là chụp ảnh chân dung và ông đã dành trọn cuộc đời của mình cho công việc này với sự hỗ trợ tài chính của người chủ ngân hàng John Pierpont Morgan. Từ năm 1907 đến 1930 xuất hiện 20 tập gồm bài viết và có nhiều ảnh minh họa và 20 tập với các bản khắc ảnh dưới dấu đề. "Dân da đỏ miền Bắc Mỹ" (The North American Indian). Tổng thống Roosevelt* viết lời nói đầu. Ảnh của Curtis chưa mang đầy đủ tính khách quan chân thật như ảnh của Vroman, vì một phần do ông tiến hành công việc của mình với một cái nhìn khác của một nhà nhiếp ảnh da trắng được sự tài trợ của một chủ ngân hàng. Còn đối với Vroman, thì những người da đỏ vùng Tây Nam là một dân tộc sống động mà ông luôn luôn khâm phục lối sống chân thật của họ và ông đã từng cùng ăn, cùng ở, cùng sống với họ. Đối với Curtis thì người da đỏ "một giống người đang biến mất" mà ông cần ghi lại các tập tục, truyền thống của họ trước khi họ bị diệt vong. Xuất phát từ suy nghĩ và mục đích rất khác nhau, cho nên kết quả ảnh của hai người cũng hoàn toàn khác nhau mặc dầu

* *Roosevelt: Theodore Roosevelt (1828 - 1919) Tổng thống thứ 26 của Hợp Chúng quốc Hoa Kỳ (1904 - 1909) ứng cử viên của Đảng Cộng hòa.*

vẫn là một đối tượng mô tả là người dân da đỏ. Đối với Curtis ghi lại hình ảnh của người dân da đỏ chỉ với một mục đích làm tài liệu cho hậu thế trước khi chủng tộc này bị diệt vong. Vì điều này, nên thường làm cho ông đặt người được chụp vào tư thế đôi khi trông như là dựng lại, thiếu tự nhiên, hình ảnh rất gương gạo, thực tế là ông đề nghị những người da đỏ mặc lại những trang phục của tổ tiên họ mà đã bị bỏ từ lâu để chụp. Tuy vậy xét về tổng thể thì các tác phẩm của ông cũng góp phần tài liệu cho các nhà nghiên cứu nhân chủng học.

Bên cạnh đó còn có các nhà nhiếp ảnh khác mà mối quan tâm của họ đối với lĩnh vực này vượt ra ngoài khuôn khổ lập tư liệu thuần túy. Họ say sưa với quan điểm cho rằng nhiếp ảnh là một trong những bộ môn nghệ thuật và có một vị trí nhất định trong đại gia đình của nghệ thuật tạo hình. Với sự nhiệt tình và sự hiến dâng, họ đã khám phá ra những tiềm năng về nghệ thuật của nhiếp ảnh. Và hơn thế nữa họ còn đấu tranh cho quan điểm của mình. Là nhà nhiếp ảnh nghiệp dư, họ ít khi để ý tới mặt tài chính trong công việc của mình và các giới hạn nảy sinh từ vấn đề kinh tế. Họ cũng chẳng bao giờ suy nghĩ về sự tách bạch giữa nhiếp ảnh nghiệp dư và chuyên nghiệp. Họ tự do trong việc thí nghiệm và họ có óc tưởng tượng phong phú và có ý thức từ bỏ những nguyên tắc, suy nghĩ lỗi thời. Phong cách của họ được

phổ biến rộng khắp và trong vòng một phần tư thế kỷ, họ ngự trị trên sân khấu nhiếp ảnh với cái tên "nhà nhiếp ảnh nghệ sĩ" (Pictorial Photographers).

Chương IX

Nhiếp ảnh thuần túy

Vào những năm đầu của thế kỷ XX, các nhà nghệ sĩ tiến bộ thuộc đủ các lĩnh vực khác nhau bắt đầu tìm kiếm một môn nghệ thuật mới dựa trên các tính chất và các đặc điểm không thể nhầm lẫn được với các phương tiện thể hiện khác. Nói một cách khác bộ môn nghệ thuật mà họ tìm kiếm không hề vay mượn hoặc chịu ảnh hưởng của một môn nghệ thuật nào cả. Khẩu hiệu của họ là "Hình thức nào nội dung đó" (Form follows function). Bây giờ các kiến trúc sư đang bắt tay thiết kế những ngôi nhà chọc trời, thay vì bắt chước cách bài trí của lối xây dựng bằng gạch ngói kinh điển thì chúng được làm theo kiểu khác biệt là bê tông cốt thép. Các nhà điêu khắc bắt đầu coi trọng giá trị bề mặt của đá cẩm thạch được chế tác thô bằng đục rồi làm phẳng và đánh bóng nhằm để bắt chước sự mềm mại mịn màng của làn da hoặc những nếp gấp của bộ trang phục. Các họa sĩ cấp tiến cảm nhận nhiếp ảnh như là sự giải phóng đối với họ. Thật vậy họ cảm thấy nhiếp ảnh giải thoát họ khỏi sự cần thiết phải

vẽ các bức tranh theo trực quan. Từ đó trường phái lập thể, nghệ thuật trừu tượng, ấn tượng... ra đời.

Sự hăng hái đi tìm cái mới của các bộ môn mỹ thuật cũng tác động mạnh đến nhiếp ảnh. Nhiều nhà phê bình nghệ thuật tìm thấy những lời khen đối với "những bức ảnh trông ra đáng là ảnh" và không có bất cứ một tác động nào dù là rất nhỏ đối với các tác phẩm của các nhà nhiếp ảnh nghệ thuật làm cho họ muốn dùng để mô phỏng vào trong bức tranh của họ về cấu trúc bề mặt của bức tranh, những cái được sáng tạo ra bằng những phương tiện thể hiện hoàn toàn khác. Trong các loại báo chí nhiếp ảnh bấy giờ xuất hiện những bài viết ca ngợi "nhiếp ảnh thuần túy". Trong một cuộc tọa đàm về cuộc trưng bày ảnh của "Hội Nhiếp ảnh Ly Khai" tại Viện Carnegie (Carnegie Institute) vào năm 1904, thông thường có rất nhiều lời khen ngợi, ngược lại nhà phê bình nghệ thuật Sadakakhi Hartmann đã lên án mạnh mẽ phương pháp in cao su, phương pháp mờ ảo glyzerin và việc dùng tay sửa chữa tô, chấm... âm bản và ảnh. Ông kêu gọi các nhà nhiếp ảnh nghệ thuật hãy "thẳng hướng" tiến lên. Ông viết:

"Các bạn hiểu thế nào là "nhiếp ảnh thuần túy" (Straight photography), có thể các bạn sẽ hỏi, các bạn định nghĩa được không? Thế thì điều đó đơn giản. Bạn hãy phó mặc cho máy ảnh, cho con mắt, cho sở thích riêng và sự hiểu biết tường tận về bố cục ảnh, bạn hãy chú ý mỗi thay đổi của màu sắc, ánh sáng và bóng tối, hãy

ngiên cứu kỹ đường nét, bố cục, sắc màu và sự phân bố không gian, đồng thời kiên nhẫn chờ đợi khoảnh khắc mà đối tượng có sức biểu hiện cao nhất, có sức cuốn hút nhất để bấm máy. Thành công hay thất bại của bức ảnh chính là giây phút ấy.

Tóm lại là bạn hãy tạo bố cục bức ảnh mà bạn muốn chụp thật kỹ càng để tạo ra được một âm bản tuyệt đối hoàn hảo và không cần hoặc cần rất ít việc chỉnh sửa, cắt cúp. Tôi không phản đối gì việc tô, chấm sửa ảnh, lược bớt và nhấn mạnh một chi tiết nào đấy trên bức ảnh, rõ ràng việc đó không đi ngược lại tính chất tự nhiên của phương pháp nhiếp ảnh. Nhưng các vết sửa chữa, và các nét bút vẽ không thuộc về bản chất của nhiếp ảnh. Ngay cả hiện tại cũng như trong tương lai, tôi hoàn toàn phản đối việc sử dụng bút vẽ, phản đối việc chấm sửa, tô điểm, vẽ chì, cạo lên tấm phim âm bản cũng như ảnh, tôi cũng phản đối phương pháp cao su và phương pháp mờ ảo glyzerin, nếu người ta muốn dùng chúng để đạt được một sự mờ ảo.

Mong các bạn hiểu đúng ý tôi. Đối với tôi, người làm nhiếp ảnh không nhất thiết phải bó buộc mình trong khuôn khổ các phương pháp và các chuẩn mực học thuật đã quy định. Tôi không bao giờ mong muốn tính nghệ sĩ của nhà nhiếp ảnh ngày một kém đi, ngược lại anh ta cần làm một cách nghệ thuật mạnh hơn rất nhiều, nhưng chỉ bằng phương tiện chính đáng - phương tiện chính thống nhiếp ảnh - Tôi không mong gì hơn là nhiếp ảnh nghệ

thuật sẽ sớm được thừa nhận như là mỹ thuật. Tôi bám chặt vào mục tiêu và lý tưởng cơ bản này:... và tôi đã kiên quyết đấu tranh cho mục tiêu đó trong nhiều năm nay, và tôi đang và sẽ mãi mãi đấu tranh cho lý tưởng đó. Nhưng tôi cũng phải nói rằng người ta chỉ có thể đạt được mục tiêu lý tưởng đó là nhờ "nhiếp ảnh thuần túy".

Tất nhiên nhiếp ảnh thuần túy không phải bây giờ mới xuất hiện, nó có một truyền thống lâu đời như chính bản thân ngành nhiếp ảnh. Chỉ có điều giờ đây người ta thấy rõ hơn tác dụng của nó và đang phấn đấu cho nó trở thành đường hướng chính của nghệ thuật nhiếp ảnh. Thật vậy ngay từ phương pháp Daguerre đã là một phương pháp hoàn hảo, nên hầu như không phải tô điểm, sửa chữa gì cả. Và ở phương pháp calo, tuy thường thường người ta hay tăng độ thấm của các âm bản, bằng cách đưa các chất màu chặn ánh sáng lên mặt sau của đế giấy, nhưng rõ ràng ít khi đạt được một sự biến đổi căn bản hình ảnh thu vào máy. Nói một cách khác, phương pháp calo về cơ bản không làm thay đổi bản chất của hình ảnh, cho nên cùng với phương pháp Daguerre, phương pháp ca lo vẫn giữ được nhiếp ảnh thuần túy. Mãi tới thời đại colodion, người ta mới dùng đến việc tô sửa các ảnh chân dung, nhưng vì các lý do trang điểm hơn là lý do thẩm mỹ. Do để làm vừa lòng các khách hàng, quý bà, quý cô, người ta phải xóa đi các điểm biến dạng nhỏ trên khuôn mặt và làm giảm các dấu vết của thời gian, để làm cho khuôn mặt quý bà quý cô đẹp hơn, mịn màng hơn, gợi cảm hơn.

Đặc biệt đến những năm đầu của thế kỷ XX, các

phương tiện thông tin đại chúng nói nhiều đến nhiếp ảnh thuần túy và sẵn sàng công nhận nó là phương tiện thể hiện chính đáng nhất của nghệ thuật nhiếp ảnh. Trong một bài báo sau này Hartmann viết:

"Cách bố cục của các bậc thầy xưa, vẫn được áp dụng hàng thế kỷ nay, đã đi qua giai đoạn suy tàn và qua việc vẫn tiếp tục áp dụng và đã biến hóa thành quy ước thuần túy. Nó đã ngày càng trở nên rập khuôn hơn cho đến khi bố cục theo trường phái ấn tượng gây nên các kích thích mới bằng cách khám phá các khu vực cuộc sống cơ cực và thử nghiệm các cách nhìn không như thường lệ và tiếp tục tìm kiếm các khía cạnh mới. Ở đây đã chịu ảnh hưởng lớn của nghệ thuật Nhật Bản và nhiếp ảnh chụp nhanh. Các phương tiện thể hiện hình ảnh của nhiếp ảnh trở nên vô cùng đa dạng, đại chúng và phổ thông, nhưng lại luôn luôn gây bất ngờ. Đó là sự không tuân theo quy luật, sự không hoàn hảo và nhiều thiếu sót trở thành phổ biến, nhưng đồng thời lại có một sự dồi dào độc đáo về quan sát cá nhân gây xúc động và các cảm giác đủ loại... Nhà họa sĩ tạo bố cục bằng cách anh ta để trí tưởng tượng tác động. Nhà nhiếp ảnh lý giải nhờ tính bột phát khả năng đánh giá của mình. Anh ta tạo bố cục nhờ con mắt".

Mặc dù Stieglitz nhiệt liệt ủng hộ các nhà nhiếp ảnh chống nhiều âm bản để tạo ra tác phẩm ảnh, và dùng nhiều bản âm sao chụp để ghép lại và bản thân Stieglitz cũng tự mình thử nghiệm với phương pháp in cao su và phương pháp glyzerin. Nhưng trong những năm cuối đời,

ông lại tuân thủ rất chặt chẽ các yếu tố cơ bản cả nhiếp ảnh: máy ảnh, ống kính và nhũ tương bất sáng. Năm 1901, Charles H. Caffin viết về Stieglitz như sau:

"... Một đại diện nhiếp ảnh thuần túy" từ lòng tin đến tình cảm. Ông chụp chủ yếu ngoài trời trong cuộc sống thường ngày, thời gian lộ sáng khi chụp rất ngắn và ông chụp mọi người trong tư thế tự nhiên, bất ngờ. Nói một cách khác ông để cho người được ông chụp tự chọn tư thế và trong công việc sáng tác ảnh, ông luôn luôn tuân thủ chặt chẽ các phương tiện nhiếp ảnh. Có lẽ có thể liệt ông vào một trong số những người theo trường phái ấn tượng, vì ông lên phương án hoàn chỉnh cho bức ảnh trước khi tìm cách chụp, cố gắng tạo ra ở đây các tác động của tính thời sự sống động và giản lược việc chụp để tạo nên hình thức thể hiện đơn giản nhất của nhiếp ảnh"

Năm 1907, Stieglitz chụp bức ảnh "Boong giữa" của chiếc tàu thủy, một bức ảnh mà sau này ông cho là khá nhất. Trong cuốn nhật ký của mình ông hồi tưởng lại là trong một chuyến đi du lịch sang châu Âu, ông đã qua boong hạng nhất của chiếc tàu thủy sang trọng mang tên "Vua Wilhelm Đệ Nhị" (Kaiser Wilhelm II) như thế nào và bỗng nhiên ông nhìn thấy một vật:

"Một cái mũ rom tròn, ống khói chia về bên trái, cầu thang đi về bên phải, cái cầu treo với tay vịn bằng các mắt xích tròn, rồi thì sợi dây đeo quần màu trắng đeo trên lưng một người đàn ông trên boong dưới, các hình

dạng tròn của một hệ thống bánh xe sắt, một cột buồm tạo thành một tam giác từ bầu trời.

... Tôi nhìn thấy mối quan hệ của các hình dáng, thấy một bức ảnh gồm toàn các hình dạng hình học, rồi một cảm giác ào đến, tôi thấy hình như đây chính là cuộc đời của tôi".

Ông chạy vội vào cabin của mình lấy chiếc máy ảnh camera Graflex và hy vọng các hình hài ông đã nhìn thấy không dịch chuyển trong lúc ông chưa kịp bấm máy. Khi ông quay lại, mọi sự vẫn như trước khi ông quay đi và ông vội vàng bấm máy. Bức ảnh là kết quả của việc nhìn nhận trong tích tắc chủ đề và hình thức. Điều này thể hiện "tính bột phát và khả năng đánh giá" cũng như sự nhanh nhạy về "bố cục nhờ con mắt". Đây là lời nhận xét chân thành của người bạn ông là Hartmann. Ở đây, ông không đặt mình vào một hoàn cảnh xác định như khi ông chụp bức ảnh "Mùa đông trên Đại lộ số Năm". Vì thế để chụp được bức ảnh này, một bức ảnh mà ông đã xác định trước, nên buộc lòng ông phải kiên nhẫn chờ đợi "cho đến khi sự kiện diễn ra như kịch bản ông đề ra", không một giây chần chừ, không cân nhắc, nhanh chóng bấm máy và ông đã thu hình ảnh vào ống kính đúng như điều ông muốn.

Do đó sau khi chụp xong âm bản, ông làm ảnh ông không phải cắt cúp lấy một ly.

Stieglitz rất đổi vui mừng rằng bức ảnh "Boong giữa"

của tàu thủy lại được các nhà danh họa Pablo Picasso* thích thú. Ông tổ của trường phái lập thể** hồi đó đang sáng tác bức "Các cô nàng ở Avignon" (Les demoiselles d'avignon), một bức tranh sẽ đánh dấu bước ngoặt trong sự phát triển phong cách nghệ thuật của thế kỷ XX.

Vào thời kỳ đó, được sự hỗ trợ và kích thích động viên của Steichen, Stieglitz bắt đầu dồn sức cả cho hội họa cấp tiến và điêu khắc bên cạnh việc tham gia tích cực nhiệt tình với nhiếp ảnh. Trong thông báo đầu tiên của "phòng trưng bày thuộc Hội Nhiếp ảnh Ly Khai" tại số nhà 291, Đại lộ số Năm, New York có nói rằng từ nay về sau người ta không chỉ trưng bày các ảnh chụp mà cả "các sản phẩm nghệ thuật khác mà Hội đồng thỉnh thoảng sẽ mua". Cuộc trưng bày đầu tiên của Stieglitz theo kiểu vừa ảnh vừa họa vào năm 1907 dành cho bức họa của Pamela Coleman Smith, về phong cách chúng gợi nhớ lại các họa sĩ lãng mạn Đức cuối thế kỷ XIX - "Phòng trưng bày thuộc Hội Nhiếp ảnh Ly Khai" gồm 3 phòng. Phòng lớn nhất có kích thước 4,50 x 5,10m; Phòng thứ hai 4,50

* **Pablo Picasso** (1881 - 1973), Họa sĩ nhà điêu khắc, nghệ sĩ đồ họa, thợ đồ gốm, nhà vẽ kiêu, nghệ sĩ đa tài nổi danh nhất của thế kỷ XX, người Tây Ban Nha, sống lâu ở Pháp.

** **Trường phái lập thể** (Cubism), một phong trào hội họa, điêu khắc được nhìn nhận như một trong những khúc quanh quan trọng trong nghệ thuật phương Tây. Phong trào nào do Picasso và Braque (họa sĩ người Pháp) đề xướng. Trường phái lập thể dứt khoát đoạn tuyệt tư tưởng coi nghệ thuật là mô phỏng thiên nhiên, đã một thời chi phối hội họa và điêu khắc châu Âu từ thời Phục Hưng.

x 4,50m và phòng thứ ba chỉ rộng 4,50 x 2,50m. Nhưng trong không gian chật hẹp đó được Steichen hỗ trợ, Stieglitz đã trưng bày các bức tranh và các tác phẩm điêu khắc mang tính tiên phong nhất mà công chúng Mỹ từng thấy. Đó là các bức họa của Auguste Rodin, tranh màu nước và bản in thạch của Paul Cézanne* các bức họa và tượng của Henri Matisse** và Constantin*** Brancusi, các bức vẽ theo trường phái lập thể của Pablo Picasso, George Braque**** và Francis Picabia. Và chẳng bao lâu sau người ta cũng cho trưng bày các bức tranh của các họa sĩ người Mỹ bên cạnh các bức tranh của các họa sĩ châu Âu. Đó là các tác phẩm của họa sĩ John Marin*****; Marsden Hartley*****

* **Paul Cézanne** (1839 - 1906) Họa sĩ Pháp, cùng với Gauguin và Van Gogh, ông là họa sĩ hậu ấn tượng vĩ đại nhất là nhân vật then chốt của sự phát triển nghệ thuật thế kỷ XX.

** **Henri Matisse** (1869 - 1954), họa sĩ nhà điêu khắc, nhà đồ họa, nhà vẽ kiểu người Pháp. Ông cũng là chủ sôđi của những khuynh hướng nghệ thuật của thế kỷ XX.

*** **Constantin Brancusi** (1876 - 1957) nhà điêu khắc Rumanie hoạt động chủ yếu ở Paris. Ông là một trong những nghệ sĩ được kính trọng nhất và có ảnh hưởng nhất ở thế kỷ XX.

**** **George Braque** (1882 - 1963) Họa sĩ Pháp người cùng Picasso sáng lập trường phái Lập thể.

***** **John Marin** (1870 - 1953) họa sĩ Mỹ. Từ 1905 - 1910 hoạt động ở châu Âu.

***** **Marsden Hartley** (1877 - 1943) họa sĩ người Mỹ. Tranh của ông tiêu biểu cho xu hướng hiện đại trong nghệ thuật châu Âu.

Max Weber* ; Arthur Dove** và về sau là của họa sĩ Georgia O'Keeffe***. Các nhà nhiếp ảnh bất bình và bực bội về việc Hội nhiếp ảnh Ly Khai coi trọng các tác phẩm nghệ thuật không thuộc lĩnh vực nhiếp ảnh đến như vậy. Trong một bài xã luận đăng trên tờ "Công việc nhiếp ảnh" (Camera Work) giải thích rằng "Số nhà 291" - như người ta thường gọi tắt "Phòng trưng bày tranh nhỏ" (Little Galleries) - là phòng thí nghiệm một trạm thử nghiệm và không thể được xem như là phòng trưng bày nghệ thuật theo nghĩa truyền thống"

Khi "Hội của những nhà họa sĩ và điêu khắc Mỹ" (Association of American Painters and Sculptors) đã lên kế hoạch tổ chức một cuộc trưng bày quốc tế lớn vào năm 1913 về hội họa và điêu khắc đương đại tại "Armory" của New York, một nhà kho quân dụng của Trung đoàn 69, thì ban tổ chức cũng hỏi xin ý kiến của Stieglitz. Ông tuy không tham gia tích cực, nhưng viết bài cho tờ báo "Nước

* **Max Weber** (1881 - 1961) họa sĩ người Mỹ gốc Nga. Hơn bất cứ họa sĩ Mỹ nào khác, tác phẩm của Weber tổng hợp những phát triển mới nhất của nghệ thuật châu Âu đầu thế kỷ XX. Ông ở Paris vào những năm 1905 - 1908. Ông chịu ảnh hưởng của phái dã thú. Ông học với họa sĩ Matisse 1908.

** **Arthur Dove** (1880 - 1946) họa sĩ Mỹ. Ông bắt đầu vẽ tranh từ 1930. Trước đó ông làm nghề minh họa sách. Năm 1910, ông bắt đầu vẽ tranh trừu tượng

*** **Georgia O'Keeffe** (1887 - 1986), họa sĩ Mỹ, một trong những nhà tiên phong của trường phái hiện đại Mỹ.

Mỹ" (American) của thành phố New York ra ngày chủ nhật, dưới nhan đề "Hoạt động chung đầu tiên để làm sống động nghệ thuật", một bài giới thiệu trước với lời lẽ rất mạnh, trong đó ông kêu gọi độc giả đến xem triển lãm. Và lần đầu tiên sau 14 năm, ông cho trưng bày ảnh chụp của riêng mình trên các bức tường của ngôi nhà số 291". Qua đó ông muốn giới thiệu cho công chúng thấy cái gì làm cho nhiếp ảnh trở nên không thể lẫn lộn với hội họa và điêu khắc, cũng như "phòng trưng bày Armory" (Armory Show) đã phổ biến cho mọi người thấy cái gì làm cho hội họa trở nên không lẫn lộn với nhiếp ảnh. Qua hai cuộc triển lãm: nhiếp ảnh và hội họa, ông muốn nói với mọi người rằng nhiếp ảnh là nhiếp ảnh và hội họa là hội họa. Nhiếp ảnh mang đặc tính hội họa thì sẽ không còn là nhiếp ảnh, ngược lại hội họa mang tính chất nhiếp ảnh thì sẽ không còn là hội họa nữa.

Phòng trưng bày ảnh của Stieglitz gồm các tác phẩm ông vừa mới sáng tác ở New York: Đó là các nhà ga xe lửa đang ghép nối toa tàu, các khu nhà chọc trời của New York, các bến cảng trông như đang mọc ở dưới nước lên, là những chiếc phà tự hành, những chiếc tàu viễn dương. Bấy giờ ông cũng có chụp một số ảnh chân dung, ngày qua ngày, tích góp lại thành một trưng bày về các nghệ sĩ, những bạn bè thường lui tới tham gia vào các hoạt động ở ngôi nhà "số 291". Họa sĩ Konrad Kramer đã mô tả cuộc triển lãm dành riêng cho Stieglitz vào năm 1912 và giới thiệu quá trình chụp của ông:

"Trang bị của ông rất đơn giản. Ông dùng máy ảnh chụp phim cỡ 20 x 25 cm mà ống xếp bằng da đã bị rách được khâu túm lại bằng dây buộc và dán bằng keo. Ống kính của hãng Steinheil, không có khóa bấm máy. Ông chụp ảnh chân dung trong một căn phòng nhỏ hơn 2 phòng của ngôi nhà "số 291" dưới ánh sáng chiếu qua một lỗ nhỏ trên mái. Ông dùng các tấm phim của hãng Hammer, thời gian lộ sáng khoảng 3 giây.

Trong khi chụp, Steiglitz dùng một tấm phản xạ lớn chao đi chao lại để điều khiển nguồn sáng từ trên rơi xuống. Để có một phim âm bản hoàn hảo, ông chụp tất cả 9 kiểu. Sau đó chúng tôi lui vào phòng trang điểm, nơi đồng thời cũng là buồng tối của ông. Các phim được tráng từng tấm một trong một cái chậu. Sau khi tráng xong toàn bộ âm bản, ông chọn hai âm bản tốt nhất để làm ảnh bằng cách cho in tiếp xúc theo phương pháp platine, rồi đưa ra phơi sáng. Ông giữ gìn âm bản rất cẩn thận còn hơn cả chị đầu bếp chăm sóc các miếng bánh bích quy của mình. Sau khi bức ảnh hoàn thành ông cho phủ một lớp sáp sao cho bức ảnh thêm độ bóng và sáng hơn"

Cũng cần nhớ rằng trong khi Stieglitz phủ lên mặt tấm ảnh một lớp sáp để làm tăng "độ bóng và độ sáng" cho bức ảnh, đối với lúc này việc đó coi là chuyện bình thường cần làm để tăng thêm độ hấp dẫn của tác phẩm, nhưng cũng việc làm như thế, trước đó vài năm là "không nghệ thuật". Và đối với các ảnh làm theo phương pháp

sắt cũng như vậy, nhưng năm 1913 thì Stieglitz lại mỉa mai "Cái trò bôi bẩn trong phương pháp cao su có ít giá trị thẩm mỹ hơn là một ảnh làm theo phương pháp bình thường".

Năm 1917, ngôi nhà 291 bị phá bỏ, đồng thời đánh dấu sự chấm dứt của Hội Nhiếp ảnh Ly Khai và phòng trưng bày 291 cũng mất luôn. Nhiều hội viên quay lưng lại với nó. Steichen gia nhập quân đội Mỹ. Clarence H. White mở đầu một trường phái nhiếp ảnh đặc biệt có nhiều ảnh hưởng và cùng với Getrude Kaesebier và Alvin Langdon Cuban thành lập một tổ chức mới vào năm 1916, lấy tên là "Các nhiếp ảnh gia hình họa Mỹ" (The Pictorial Photographers of American).

Ngay sau chiến tranh thế giới thứ nhất, với những sáng tác của mình có chất lượng tốt, Stieglitz đã vươn tới đỉnh cao mới. Năm 1921 ông tổ chức tại "phòng trưng bày Anderson" (Anderson Galleries) một cuộc triển lãm ảnh ông đã chụp trước đây và sau này. Các bức ảnh chân thật đến một cách kinh ngạc và nó có sức cuốn hút đối với công chúng. John A. Tennant, một biên tập viên và là người xuất bản tờ "Nhiếp ảnh - Tiểu hội họa" (Photo - Miniature), trong bài giới thiệu triển lãm này, ông viết:

"Chưa bao giờ người ta làm quan trọng hoá một cuộc trưng bày ảnh cá nhân đến như vậy. Các bức ảnh thuộc loại nào mà gây nên sự sôi động đến như thế? Không có gì khác, đó là các ảnh chụp chân dung thuần túy. Nhưng đó là những kiểu ảnh gì vậy? Khác với những bức ảnh mà người ta thường thấy tại các cuộc triển lãm trước đây

chăng? Vâng, chính thế! Vậy, nó khác thế nào? Đây là điểm mấu chốt của vấn đề. Nếu bạn có thể nhìn thấy chúng dù chỉ một lần thôi chắc sẽ lập tức nhận ra sự khác biệt đó. Có thể giải thích qua một điểm như thế này: Ở các ảnh chụp mà chúng ta vẫn thường thấy trưng bày, vẻ đẹp bức ảnh với thang màu được thể hiện một cách tùy tiện, còn đồ vật chỉ thấy một mô típ, đồ vật được thể hiện như nhà nhiếp ảnh đã nhìn thấy hoặc cảm nhận nó như là một sự cất nghĩa, giải thích, ngược lại ta thấy ở các ảnh chụp của Stieglitz, đồ vật được biểu hiện trong bản chất riêng của nó, hoặc trong tư cách riêng của nó và nó được biểu lộ trong sự phối hợp tự nhiên của ánh sáng và bóng tối, không bài trí, sắp xếp, không cất nghĩa, được diễn tả một cách đơn giản với một kỹ thuật điêu luyện, nhìn vào bức ảnh hình như nó muốn nói với chúng ta một điều gì đó gây xúc động... Ngoài ra còn có thể nói nhiều nữa về sự khác biệt giữa những bức ảnh thấy trong các triển lãm và ảnh Stieglitz trưng bày lần này. Trong đó có nhiều chân dung của những người mà tôi khá quen biết. Đôi khi chỉ là một bức chân dung độc nhất vô nhị, đôi khi thể hiện nhiều bức, mỗi bức diễn tả một khía cạnh khác nhau của những người được chụp để rồi được trình bày cạnh nhau tạo nên "một chân dung" của con người cụ thể với những đặc điểm nội tâm cụ thể.

Đó là chân dung đích thực của những người này, với một vẻ thân mật, quyến rũ, được phát tiết ra ngoài với cá tính riêng biệt, mà khi nhìn vào chính thị người ấy chứ không phải ai khác. Nếu chỉ nói các bức chân dung này giống như thật, điều đó quá rõ ràng, nhưng những tác

phẩm này còn đi xa hơn nữa nó hàm chứa tính sống động, bắt được "cái thần" của từng người tạo cho người xem cảm giác như thực. Chúng gọi lên một ấn tượng như thể là ta đang ở trong sự hiện diện của đối tượng mô tả. Nói khác đi ta đang sống những giây phút với nhân vật được chụp của Stieglitz. Đặc biệt tất cả các tác phẩm không mang một chỉ dẫn nào về nhà nhiếp ảnh, hoặc về cung, cách thể hiện của anh ta, không một cố gắng nào nhằm cắt nghĩa, giải thích, không dùng xảo thuật về ánh sáng hoặc sử dụng ống kính gây ảo giác. Tôi không có cách nào để diễn tả tốt hơn và hoàn chỉnh hơn là phải dùng cụm từ: ảnh chụp thuần túy, chân thực... Chúng gọi lên trong tôi một mong muốn hãy quên đi tất cả các ảnh chụp mà tôi đã nhìn thấy cho đến nay, bởi các ảnh chụp mà tôi nhìn thấy ở đây gây một sự xốn xang xâm chiếm lòng tôi, các bức ảnh này thật hoàn hảo về kỹ thuật, thật thỏa mãn về các tính chất khá tinh tế làm nên cái mà chúng ta vẫn quen gọi là tác phẩm nghệ thuật".

Trong lời giới thiệu cho tờ Catalog, Stieglitz nêu rằng cuộc triển lãm này là "Sự chỉnh lại sắc nét một ý tưởng... Các ông thầy của tôi là Cuộc sống - Lao động - Thường xuyên thử nghiệm... Mỗi bức ảnh tôi làm, cả khi nó được làm ra từ cùng một âm bản như trước, cũng mang lại cho tôi một kinh nghiệm mới, một vấn đề mới. Nhiếp ảnh là sự đam mê cao độ của tôi. Tôi say mê với việc tìm ra sự thật".

Những bạn bè, quen biết Stieglitz hiểu rất rõ sức

mạnh trong tính cách của ông và người ta cho rằng lý do làm cho ông thành công trong nhiếp ảnh chân dung là hình như ông có một sức thôi miên nào đó tác động lên người mẫu của mình. Thực ra không phải như vậy. Để chứng minh cho điều này, Stieglitz chọn cho mình một đối tượng mô tả mà ông không thể nào và chẳng bao giờ gây ảnh hưởng được: bầu trời và đám mây... Ông viết:

"Tôi muốn chụp những đám mây để tìm ra được là tôi đã học được gì trong 40 năm lẫn lộn với nghề ảnh. Thế hiện quan điểm sống của tôi bằng những đám mây, chứng minh rằng các ảnh chụp của tôi không phải là nhờ đối tượng và cũng không phải nhờ những đặc quyền riêng: Mây trời chung cho tất cả mọi người, chưa bị đánh thuế, không mất tiền".

Ông đã chụp hàng trăm bức về mặt trời và mây. Thường ông dùng máy Graflex 10 x 12,5 để thể hiện chúng. Ông tráng phim làm ảnh với những dụng cụ mà một nhà nhiếp ảnh nghiệp dư đều có, làm ảnh trên giấy gelatine bạc bằng cách in trực tiếp. Ông gọi các ảnh đó là "các vật tượng dương" và sắp xếp chúng lại thành từng nhóm ảnh, đầy sức biểu hiện, mang một nội dung ẩn dụ đầy sức thuyết phục - "một bãi cỏ ướt sũng nước mưa, lấp lánh"; "những bàn tay phụ nữ; mặt bàn tay áp vào nhau áp giữa hai đầu gối"... Trong các ảnh đó ông thấy có những cái tương ứng với ý nghĩa của mình, các hy vọng, các khao khát đối với sự tuyệt vọng và những nỗi sợ hãi. Khi quan sát từ một khoảng cách, nhiều bức ảnh trong số đó làm chúng ta thu vị với các sắc đen đậm, các sắc xám

trung gian mờ mờ, và các ánh đèn sáng trắng. Đó là các yếu tố trừu tượng của nhiếp ảnh, vì trong chúng, hình thức được coi bỏ khỏi ý nghĩa trực quan của nó. Nhưng thật lạ lùng, người xem không có một thoáng nghi ngờ người ta đã thấy gì trên các bức ảnh đó. Với sự bất chợt nhận ra rằng hình thức, cái làm con mắt say mê, đi đôi với nội dung, ý nghĩa, và người ta rơi vào sự ngạc nhiên là cần phát hiện vẻ đẹp trong cái thường ngày - Bởi chính đây là sức mạnh biểu hiện của nhiếp ảnh: nó có thể thu vào ống kính của mình cái quen thuộc thông qua tư duy của người nghệ sĩ làm cho nó mang một ý nghĩa mới, một nội dung mới, một ý nghĩa đặc biệt và khắc lên nó một dấu hiệu riêng của cá nhân nghệ sĩ".

Trong số các ảnh chụp cuối cùng của Stieglitz được sáng tạo trước khi ông từ bỏ nghề chụp ảnh vào khoảng 1937 vì lý do sức khỏe có các bức ảnh chụp về New York được ông thể hiện từ các cửa sổ của những cao ốc và các bức ảnh chụp các bãi cỏ non tươi trong khu vực quanh nơi ở cũ của gia đình ông tại Lake George. Trong thời gian này, ông vẫn không bỏ bớt sự gắn bó với nghệ thuật hiện đại. Trong phòng trưng bày của mình tại New York mang tên "Một địa chỉ Mỹ" (An American Place), ông tiếp tục các cuộc trưng bày tranh và đôi khi còn trưng bày ảnh cho đến khi ông qua đời năm 1946. Stieglitz luôn luôn có mặt trong các cuộc hội thảo nghệ thuật và một vài nghệ sĩ trẻ đã nhận được lời khuyên và sự gợi ý chỉ tình của ông. Và sau này họ đã trở thành những nhà nhiếp ảnh Mỹ có danh tiếng.

Trong hai số ra cuối cùng của tờ "Công việc nhiếp ảnh"

(Camera Work) của những năm 1916 và 1917, Stieglitz giới thiệu các bức ảnh của một gương mặt mới Paul Strand. Đó là các bức chân dung đầy ấn tượng mà Strand chụp "trộm" bất ngờ trên các đường phố bằng chiếc máy Graflex và một loạt ảnh mà trên đó sự nhấn mạnh nằm ở hình thức và cách trình bày bố cục: những cái bát nữa trầu tượng, một cái nhìn từ trên cầu xuống, một bức chụp kiến trúc đặc trưng bởi những thành xà chịu lực của một hàng rào gồm những thanh gỗ. Stieglitz viết về các bức ảnh đó:

"Chân thật, thuần túy một cách táo bạo và không dung nạp kỹ xảo". Chúng toát lên một sự định hướng lại nghệ thuật ảnh, và cần phải phát huy hơn nữa truyền thống nhiếp ảnh thuần túy của những năm sau chiến tranh thế giới thứ nhất. Năm 1917, Strand viết:

"Nhiệm vụ của nhà nhiếp ảnh là nhìn thấy các giới hạn và các khả năng trong lĩnh vực của mình, vì sự trung thực là một tiên đề nhất thiết phải có không kém gì trình độ biểu biết những tri thức cần thiết để đạt được sự thể hiện sống động - Điều này đòi hỏi sự tôn trọng đối tượng đang hiện diện trước ống kính, nó chỉ được biểu hiện qua các tương phản sáng tối, nhờ một thang sắc độ được chia nhỏ đến vô cùng vượt qua mọi khả năng bắt chước của bàn tay con người. Người ta đạt được sự thể hiện tối ưu cái đang hiện diện mà không cần dùng xảo thuật, hoặc sự sắp xếp chủ quan của nhà nghệ sĩ, nhờ áp dụng các phương pháp nhiếp ảnh thuần túy". Đó là nhiếp ảnh

chụp bất ngờ tức thời, một phương pháp phóng sự.

Strand là một trong những nghệ sĩ nhiếp ảnh đầu tiên phát hiện ra vẻ đẹp của nhiếp ảnh nhờ máy móc chính xác. Ông làm một loạt ảnh chụp chiếc máy quay phim Akeley của mình (ông vốn là nhà quay phim) và các máy tiện cơ khí ở khoảng cách cực kỳ gần. Và trong một chuyến đi đến Maine, ông nhận thấy rằng, bệ gỗ, các khung cửa, cây cỏ và các vật dụng khác của thiên nhiên sẽ đẹp làm sao nếu được quan sát gần. Trong một bài giảng cho học sinh trường Nhiếp ảnh (School of Photography) của Clarence H. White năm 1923, ông kêu gọi hãy lưu ý kỹ càng khả năng làm thủ công của nhà nhiếp ảnh và giải thích rằng cần giải phóng nhiếp ảnh ra khỏi sự bá chủ của hội họa và cần nhận thức rằng chiếc máy ảnh có khía cạnh nghệ thuật riêng của nó.

Tác phẩm ảnh của Strand có một sức mạnh và độ vững chắc lớn. Trong các tác phẩm của ông có một cái gì đó mà người ta hiếm khi gặp trong nhiếp ảnh: Đặc điểm của chúng là tính trữ tình. Luôn luôn tìm tòi những sắc thái riêng từng nơi và những con người đặc trưng sống ở đó. Ông chụp con người trong bối cảnh của mối quan hệ thân thiết con người và quê hương của họ. Ông còn là tác giả của nhiều cuốn sách ảnh:

Cuốn thứ nhất "Thời gian ở nước Anh mới" (Time in New England - 1950) do bà Nancy Newhall xuất bản. Bà đã chọn một số bài viết về nước Anh mới (New England) từ thời kỳ giữa thế kỷ XVII đến nay để thuyết minh cho

các bức ảnh. Lời bình và ảnh bổ sung cho nhau để làm rõ những vấn đề mà nhiếp ảnh muốn trình bày. Để làm cuốn "Mặt bên của Nhà nước Pháp" (La France en Profil, 1952), Strand đã tìm được một người cộng tác đặc lực đó là Claude Roy. Còn nhà viết kịch bản và làm phim người Italia là Cesare Zavattini viết lời cho cuốn sách ảnh "Un Paese" (1955) gồm các ảnh chụp về làng quê của ông là Luzara.

Về sau này ông còn làm một số sách ảnh giới thiệu các nước như: Quần đảo Hebrid, Ai Cập, Gana... Ông qua đời năm 1976, tại làng Orgeval, Pháp.

Năm 1914, Charles Sheeler* bắt đầu dùng máy ảnh để khám phá vẻ đẹp kiến trúc Mỹ, quê hương ông và với vẻ chân thực tự nhiên, ông chụp các kết cấu của những bức tường bằng gỗ sơn trắng, dầm giải nắng mưa cùng các hình dạng chữ nhật cân đối của các kho chứa cỏ vùng Pennsylvania. Sheeler trước hết ông là một họa sĩ có tài và có một sự nhạy cảm đặc biệt đối với tính đặc thù của nhiếp ảnh. Ông nói với người viết tiểu sử của mình là Constance Rourke:

"Tôi ngày càng coi trọng nhiếp ảnh hơn bởi các thứ mà chỉ có nó mới làm được chứ không phê phán nó bởi các

* *Charles Sheeler* (1883 - 1965), họa sĩ nhà nhiếp ảnh Mỹ nổi tiếng nhất của trường phái chính xác (Precisionism). Giữa những năm 1904 và 1909 ông đi châu Âu nhiều lần, và vứt bỏ bút pháp táo bạo của thầy dạy ông là Chase để theo phong cách nghệ thuật hiện đại châu Âu.

thứ mà người ta chỉ có thể đạt được trong lĩnh vực khác. Trong hội họa tôi luôn quan tâm đến các hình dáng tự nhiên và tìm khả năng làm thế nào có thể sử dụng tốt nhất để tăng hiệu quả của phác thảo. Trong nhiếp ảnh, tôi đã cố gắng cải tiến trang thiết bị để có thể ghi lại các sự vật kẻ cận thật chính xác”.

Đóng góp quan trọng nhất của Charles Sheeler cho nhiếp ảnh là sự cất nghĩa tinh tế về hình dáng và cấu trúc, kết quả sáng tạo của con người trong các ảnh chụp về kiểu hóa trang châu Phi (1918), kiến trúc công nghiệp của nhà máy Ford ở River Rouge (Sông Hồng), 1927, Nhà thờ lớn Chartres, 1929; và trong các ảnh chụp về các tác phẩm điêu khắc cổ mà ông làm cho Bảo tàng Metropolitan (Metropolitan Museum) ở New York (1942 - 1945).

Edward Steichen, lúc còn tại ngũ trong quân đội Mỹ, ở mặt trận Marne lần thứ 2 được giao các công việc trong bộ phận do thám không trung, một vấn đề đặt ra cho ông là làm sao chụp không ảnh đảm bảo nét, chi tiết rõ ràng, độ tương phản cao - Ông đã bỏ công nghiên cứu và ngày càng tỏ ra thích thú với những bức ảnh thuần khiết này, nên năm 1920, ông vứt bỏ các bản in cao su, thôi nghề hội họa và đi vào học các kỹ thuật của nhiếp ảnh thuần túy bắt đầu từ bước cơ sở đúng như một người mới nhập cuộc. Ông tự đề ra cho mình những nhiệm vụ khó khăn như tái hiện các nét tương phản gay gắt giữa một tách uống chè (mẫu trắng) và dải lụa đen. Được trang bị các kỹ năng bậc thầy đó, cùng với sự nhạy bén tuyệt vời về hình dáng

và khả năng ghi lại trong ảnh tính cách riêng của từng người mẫu, ông bắt tay vào việc nâng công tác minh họa tạp chí lên một trình độ sáng tạo (xem thêm chương XIV).

Một số nhà nhiếp ảnh trẻ đầy triển vọng ở New York, trước hết là Paul Outerbridge Jr., Ralph Steiner và Walker Evans, trong những năm 20 đã nhanh chóng nắm bắt tính nghệ thuật trong nhiếp ảnh thuần túy. Các ảnh tĩnh vật chuẩn xác của Outerbridge và các tác phẩm của Steiner chụp các ngôi nhà chọc trời vươn lên dốc đứng của New York và các hình thức kiến trúc dân gian được quốc tế công nhận. Còn Evans đặc biệt rất quan tâm đến phong cảnh nước Mỹ. Ông cũng có chụp kiến trúc, nghệ thuật dân gian biểu hiện trên các biển tên cửa hàng cửa hiệu và các bảng yết thị và cảnh sinh hoạt của con người trên các đường phố - Ông chụp tất cả những cái đó với tính nhạy bén, bấm máy đúng thời cơ đã làm cho các bức ảnh của ông vượt lên trên tính tự liệu thuần túy. Ông trở nên nổi tiếng nhất bởi những tác phẩm sau này làm cho "Trại quản lý an ninh" (Farm Security Administration) mà qua đó ông đã góp phần vào việc hình thành phong cách tự liệu đặc trưng cho các dự án chính phủ (xem thêm chương XIII).

Khoảng 1920 Edward Weston sống ở California, ông là người được phòng trưng bày ảnh của London (London Salon of Photography - tổ chức kế nhiệm của Linked Ring) bầu làm hội viên danh dự, bắt đầu kiểm điểm lại các tác phẩm của mình một cách nghiêm khắc. Cho đến

lúc đó, các tác phẩm của ông phần nhiều mang dấu ấn của cách vẽ mềm mại nhưng cũng đã chứng tỏ một cảm giác chính xác đối với hình dáng và ánh sáng. Ông thử nghiệm với các bố cục một nửa trừu tượng. Trong bức "R.S - một chân dung" ông đặt nửa đầu trên của người mẫu, một cách mạnh bạo và không theo khuôn mẫu truyền thống, xuống dưới một số các tam giác và đường chéo. Một phần ảnh khỏa thân của phụ nữ từ vòng tròn của bộ ngực và đường chéo của một cánh tay cũng là ảnh trừu tượng.

Trong một chuyến đi đến New York, năm 1921, Weston đã tìm gặp Alfred Stieglitz. Stieglitz tiếp ông hết sức niềm nở, nhưng không được như ông từng hy vọng. Từ năm 1923 đến năm 1926, Weston sống ở Mexico, nơi ông kết bạn với nhiều nghệ sĩ của nhiều trường phái gọi là thời kỳ "Phục hưng" của Mexico. Đối với ông thời kỳ này là một giai đoạn quá độ, giai đoạn tự phân tích và xác định hướng đi cho chính mình, mà ông đã ghi trong cuốn Nhật ký của mình một cách bộc trực khác thường. Từ hai xu hướng mà ông nhận thức trong các tác phẩm cận đại của mình: trừu tượng và hiện thực, thì ông cho xu hướng thứ hai - hiện thực - mạnh nhất và là xu hướng tạo điều kiện nhiều nhất để thể hiện một cách sáng tạo. Ông viết:

"Người ta nên dùng máy ảnh để chụp ảnh cuộc sống, để tái hiện bản chất thật sự và sự tinh túy của chính sự vật, dù đó là thanh thép đã đánh bóng vô tri vô giác hay là xác thịt sống động... Tôi sẽ không bỏ qua khả năng nào có thể ghi lại các cảnh trừu tượng thú vị, nhưng tôi tin chắc rằng người ta chỉ có thể đến với nhiếp ảnh thực sự

thông qua chủ nghĩa hiện thực".

Đối với ông, kỹ thuật với nghệ thuật tạo nên một thể thống nhất trong nhiếp ảnh. Ông viết tiếp: *"Nếu tôi không đưa ra một âm bản khá về mặt kỹ thuật thì giá trị về mặt cảm tưởng hay của cá nhân trong bức ảnh đối với tôi hầu như bằng không"*. Ông đơn giản hóa các phương pháp, ưu tiên in tiếp xúc hơn là phóng ảnh, thích dùng giấy gelatine bạc để làm ảnh hơn là với bản in platine mềm hơn. Ông thay ống kính chụp mềm dịu bằng ống kính Rapid Rectilinear rẻ tiền, nhưng cho ảnh rất sắc nét. Độ mở của ống kính có thể đạt đến $f/5,6$. Ông nói, *"chùng đó đã có thể thỏa mãn nỗ lực đạt độ sắc nét cao của tôi"*.

Quan trọng nhất ở phương pháp của Weston là ông kiên trì tu tưởng rằng, trước khi chụp nhà nhiếp ảnh cần tạo cho mình một hình dung chính xác về kết quả cuối cùng. Ngay từ năm 1922, ông đã viết: *"Sự thử thách thực sự không chỉ về kỹ năng mà còn ở tính sáng suốt trong ý tưởng không phải nằm ở chỗ người ta sử dụng bất kỳ một âm bản nào để chỉnh lý tiếp, mà là ở khả năng nhìn thấy bức ảnh hoàn chỉnh với tất cả các tính chất và sắc độ mong muốn trên tấm kính mờ trước khi chụp"*.

Weston làm ảnh theo phương pháp này đạt đến sự điêu luyện. Ông đòi hỏi ảnh phải rõ ràng về hình dáng, mỗi chi tiết ảnh cần được viền sắc nét, chất liệu đường nét, cấu trúc của các vật cần tác động lên tri giác như thật. Trong một thời gian dài ông nhìn nhận rằng chiếc

máy ảnh trông thấy nhiều hơn con mắt trần là một trong những điều kiện kỳ diệu lớn lao của nhiếp ảnh. Trong ảnh phong cảnh của Weston chụp mọi thứ đều nét, từ cận cảnh, trung cảnh đến viễn cảnh: Khi ta ngắm nhìn cũng vẫn cảnh đó trong thiên nhiên thì mắt ta thu nhận lần lượt từng chi tiết một. Luôn luôn chuyển dịch, nhảy từ điểm này qua điểm khác, đổi mắt dò lần lượt toàn cảnh và gửi các thông tin về não bộ, nơi sẽ từ đó tạo ra hình ảnh tổng thể. Trên các bức ảnh của Weston, các chi tiết hình như được nén lại và giảm ước nhiều nên khi dò theo từng bước, người ngắm chỉ phải huy động cái cổ ít hơn rất nhiều, vô tình người xem cảm nhận điều này như là sự nhẹ nhõm về sinh lý. Trong bài: *"Mỹ thuật tổng quát trong nghệ thuật nhiếp ảnh"*. Có lẽ đây là công trình nghiên cứu sớm nhất về nghệ thuật nhiếp ảnh từ giác độ của các học thuyết hiện đại về tâm lý học và sinh lý học về tri giác quang học mà năm 1909 Willi Warstat cung cấp một phân tích súc tích khía cạnh đó của cơ chế nhìn. Ông cho rằng các nhà nhiếp ảnh trong "cuộc chiến đấu với chủ nghĩa hiện thực" của mình, cần tránh nén lại một số lượng rất lớn các chi tiết. Nhưng Weston không hoàn toàn sống trong sự căng thẳng luôn luôn với chủ nghĩa hiện thực. Cách nhìn của ông đưa ông đến cách tiến hành thẳng hướng với tính chân thực cao, qua các vẻ bên ngoài với tác động đầy ấn tượng. Tuy nhiên người ta cần lưu ý rằng việc tái hiện chính xác các chi tiết không phải tiêu

chí duy nhất của Weston; mà nó được hướng theo sở thích, óc tưởng tượng và cảm giác về hình dáng của ông.

Năm 1937, ông nhận được một học bổng của Tổ chức Kỷ niệm về Guggenheim của John Simon (John Simon Guggenheim Memorial Foundation), ông là nhà nhiếp ảnh đầu tiên nhận được vinh dự này. Ông mở rộng phong cách thể hiện của mình, các chủ đề trở nên phong phú hơn và các tác phẩm về sau của ông chứng tỏ một tình người sâu sắc, nhiều trí tuệ hơn. Các bức ảnh chụp cuối cùng có cấu trúc phức hợp cũng hết sức mạnh mẽ của ông ra đời tại vùng Point Lobos ở bờ biển California, nơi ông rất yêu mến, cách nơi ở của ông là Carmel không xa lắm. Nhưng đáng buồn thay, nhà nhiếp ảnh đầy tài năng của chúng ta lại mắc chứng nan y Parkinson, nên đã phải bỏ dở công việc chụp ảnh mà ông yêu tha thiết biết nhường nào. Ông qua đời vào đầu năm 1958 tại Carmel.

Con trai ông là Brett Weston cũng bắt đầu nghiệp bố chụp ảnh vào năm 1925 lúc ông 13 tuổi, khi sống cùng cha ở Mexico. Các ảnh của ông chụp từ thời niên thiếu đã cho thấy một phong cách riêng và một cảm giác rõ rệt về các hình thức bóng đen và các cấu trúc. Ví dụ như bức ảnh "Mái tôn" (1926). Brett chính là người phát hiện ra sự phong phú đẹp nên thơ của vùng Point Lobos, nơi ông và cha ông rất hay đến đó để chụp ảnh. Các tác phẩm của ông về sau được đặc trưng bởi các bố cục mạnh mẽ, chúng đưa tới những ý tưởng trừu tượng mạnh mẽ, nhưng không vì thế mà người ta không nhận ra đối tượng

chụp hoặc chủ đề của tác phẩm.

Năm 1939, một số nhà nhiếp ảnh trẻ đầy tài năng rất cảm kích và trân trọng Edward Weston và tác phẩm của ông, họ đã cùng nhau tập hợp lại trong "Nhóm f/64" (Group f/64). Họ chọn ngôn từ kỹ thuật này bởi họ thường chụp ảnh với độ mở ống kính rất nhỏ để cho các hình ảnh một độ nét cực đại từ tiền cảnh cũng như hậu cảnh. Những thành viên sáng lập: Ansel Adams; Imorgen Cunningham, John Paul Edwards Sonya Noskoviak, Henry Swift, Willard Van Dyke và Edward Weston. Tuyên ngôn hoạt động nghệ thuật của Nhóm f/64 là diễn đạt một thuyết thẩm mỹ với những nguyên tắc chặt chẽ của nó nhìn từ góc độ ngày nay thì nó có vẻ giáo điều: *"Không thuần khiết" là bất cứ bức ảnh nào không sắc nét ở mọi chi tiết, không được làm ảnh bằng in tiếp xúc trên giấy đen trắng có độ bóng cao và gắn lên bìa các tông và bất cứ bức ảnh nào mà ở đó đã có làm một thao tác nào đó hoặc trong cách lựa chọn đối tượng biểu hiện sự đi ngược lại thực tế.* Thuyết thẩm mỹ đó là phản ánh sự phản kháng gay gắt đối với phong cách yếu đuối, tình cảm phổ biến thời bấy giờ trong các nhà nhiếp ảnh nghệ thuật ở California. Người xem đã từng chiêm ngưỡng những bức ảnh mang tính chất giai thoại, rất đa cảm, gọi tình, được tô mầu bằng tay của nhà nhiếp ảnh. William Mortensen, Bảo tàng lưu niệm của M.H.Young ở San Francisco, năm 1932 đã tổ chức một cuộc trưng bày ảnh, trong đó nhóm f/64 lần đầu tiên tự giới thiệu về mình.

Trong nhiều năm liên tục Nhóm f/64 là hội nhiếp ảnh cấp tiến của Mỹ. Và cả sau khi giải thể, những ảnh hưởng của nhóm này vẫn còn. "F/64" trở thành một biểu tượng thường dùng cho ảnh chụp thuần khiết, nhân này người ta cũng gán luôn cho những nhà nhiếp ảnh không liên quan gì đến nhóm f/64, nhưng tác phẩm của họ mang tính thuần khiết.

Trong việc chụp ảnh, trong các bài viết, cũng như trong công việc giảng dạy, Ansel Adams đã biểu dương một cách nổi bật các khả năng mà nhiếp ảnh thuần khiết đem lại với tư cách là phương tiện diễn đạt. Đầu tiên Adams đi vào con đường âm nhạc, nhiếp ảnh chỉ là công việc giải trí, nhưng rất trân trọng nghệ thuật nhiếp ảnh. Năm 1930, ông làm quen với Paul Strand, các ảnh chụp của Strand đã cho ông thấy rõ giá trị của nhiếp ảnh thuần khiết và đã gây ấn tượng rất mạnh đối với ông, và từ đó ông nguyện hiến dâng trọn đời cho nghệ thuật nhiếp ảnh. Năm 1935, ông được quốc tế công nhận trong lĩnh vực nghệ thuật mới này. Khi nhà Xuất bản tạp chí "Điện ảnh" (Studio) của London cho ra mắt bản đọc cuốn sách giáo khoa của ông mang tên "Làm một bức ảnh" (Making a photograph), cuốn sách được mọi người hân hoan đón nhận trước hết bởi chất lượng của các hình minh họa của ông. Các bức ảnh được thể hiện rất trung thực đến nỗi người ta không coi đây là phiên bản của ảnh. Khi thể hiện chất liệu một hòn đá bị phong hóa, một vật làm bằng thủy tinh hay da thít khuôn mặt một thiếu

nữ nào đó... chưa bao giờ được một nghệ sĩ nào tái hiện một cách xuất sắc đến kinh hoàng như Adams. Năm 1936, tại phòng triển lãm "An American Place", Stieglitz đã trưng bày tác phẩm của Adams. Tất cả những bức ảnh này của ông mang tính nhạy cảm, chân thật một cách hiếm có. Là một người luôn luôn ủng hộ tư tưởng bảo vệ thiên nhiên và môi trường, ông còn là một nhà leo núi cừ khôi, Adams yêu sự hoang dã và ông di chuyển về chụp phong cảnh. Các ảnh chụp phong cảnh của ông đầy ấn tượng và được đăng tải trong rất nhiều cuốn sách, mà chính ông lại là người sinh ra và trông nom chúng từ khâu tuyển chọn, trình bày in ấn... Cũng giống như Strand và tiếp nối là Emerson, Stieglitz và Coburn, ông đi sâu vào nội dung cực kỳ khó khăn của kỹ thuật chụp lại theo phương pháp cơ quang. Ông đã làm ra được các phiên bản ảnh mà đúng ra đó là công việc của các nhà in ấn và ông đã kiểm tra các bản in thủ trực tiếp tại bàn ép máy in để cho các kết quả thu được gắn với ý tưởng ban đầu của ông một cách tối đa.

Trong một bài thơ tuyệt vời của bà Nancy Newhall ngợi ca đất nước và con người với nhan đề "Đây là đất nước Hoa Kỳ" (This is the American Earth, 1960), trong đó sử dụng khá nhiều ảnh của Adams và một số nhà nhiếp ảnh khác.

Adams sử dụng nhiều loại máy ảnh khác nhau và thường xuyên thử nghiệm với các kỹ thuật mới. Trong khả năng của mình, Adams đã tạo ra một công cụ hỗ trợ tài tình, cực kỳ tiện lợi dựa trên các nguyên tắc sử dụng

một máy đo ông sáng chế để đo độ nhạy, từ đó xác định được thời gian lộ sáng và thời gian hiện hình cho chính xác, nó cho phép các nhà nhiếp ảnh có thể kiểm soát chính xác vật liệu phim giấy ảnh của mình. Cái đầu tiên Adams hướng dẫn cho các nhà nhiếp ảnh tập sự là kiểm tra tính chất nhũ tương bất sáng của ảnh bằng cách xác định sự tương tác qua lại giữa 4 yếu tố chính sau đây; nhưng không phải dùng phép thử trong phòng thí nghiệm mà bằng trang bị thông thường do ông tự chế tạo. Bốn yếu tố đó là:

- Độ nhạy của phim âm bản
- Thời gian lộ sáng
- Độ sáng của đối tượng chụp
- Hiện hình ảnh

Trên cơ sở của những số liệu này, ông có thể đạt được bất cứ sắc độ mong muốn nào trong các âm bản và có thể xác định trước các sắc độ tạo thành bởi các độ sáng khác của đối tượng. Sự phân chia sắc độ ánh sáng và bóng tối vô cùng tinh vi mà người ta thường gặp trong tự nhiên, được Adams chia thành 10 khoảng. Khoảng số 0 là màu đen. Khoảng số 9 là màu trắng. Giữa các điểm cực này là 8 sắc màu xám khác nhau. Trong đó khoảng 5 là màu xám trung bình, không phải theo các chuẩn mực khách quan mà là theo cảm nhận chủ quan. Bên cạnh đó khoảng 6, là màu xám bạc, gây cho nhà nhiếp ảnh ấn tượng sắc độ của làn da bình thường được chiếu sáng rõ. Bằng một dụng cụ quang điện đo độ sáng, Adams đo độ

sáng ở các phần khác nhau của cảnh cần được chụp. Các số liệu đo đạc này có liên quan đến thời gian lộ sáng và quá trình hiện hình bản âm, cho nên các nhà nhiếp ảnh có thể thấy trước toàn bộ dải sắc độ của bức ảnh sẽ hình thành. Bằng cách đó mà nhiếp ảnh có thể làm chủ chất nhũ tương như nhạc công làm chủ nhạc cụ của mình vậy. Nhà nhiếp ảnh không phải dựa vào các phỏng đoán, kinh nghiệm nữa mà để thời gian đó, công sức đó tập trung vào các vấn đề thẩm mỹ, khi biết chắc rằng các kết quả của mình không chỉ sẽ hoàn hảo về kỹ thuật mà còn tái tạo sự cất nghĩa chủ quan của anh ta về cảnh chụp. Nhờ có sự thành tạo về kỹ thuật đó và một tâm hồn nhạy cảm sâu sắc, có cân nhắc đối với các khu vực của trái đất chưa được đặt chân đến nên Adams đã quyết định đi chụp những phong cảnh tuyệt vời ở miền Tây nước Mỹ và ở Alaska. Bức ảnh "Mount Williamson - cơn dông nổi lên" là một hình ảnh cổ sơ, nhưng thật hùng tráng, như thể đưa ta quay trở lại những buổi đầu hình thành thế giới.

Rõ ràng nghệ thuật nhiếp ảnh đã được công luận đánh giá khá tốt qua các công trình của các nhà nhiếp ảnh có tên tuổi, như tập sách ảnh của nhà nhiếp ảnh người Đức Albert Renger - Patzsch. Cuốn sách của ông mang tựa đề "Thế giới thật đẹp" xuất bản năm 1928 được ca ngợi là một tác phẩm xuất sắc có thể so sánh ngang hàng với trường phái Tân khách quan trong hội họa. Các bức ảnh của ông mang tính chân thật đầy ấn tượng: Với lối chụp cực kỳ gần về cây cỏ, hoa lá, động vật, những

cảnh buồn tẻ trên đường phố, các công trình công nghiệp uy nghi, các chi tiết máy móc, các tính vật với những sản phẩm công nghiệp... đã gây một sự xúc động thực sự đối với người xem. Cùng với cách nhìn rất mới của Patzsch, đã tạo nên một ấn tượng mạnh trong công chúng. Khi bình luận về những tác phẩm của Patzsch, Thomas Mann* viết: "Có một vài điều khẳng định trong khối đồ sộ đó - và nói chung là như vậy ở tác phẩm của con người đam mê theo kiểu cách riêng này. Cái cụ thể, khách quan, được nhận ra trong vô vàn hiện tượng, được chắt lọc, đề cao, làm sắc nét, làm cho có ý nghĩa, được cho một tâm hồn. Tôi biết là nghệ thuật, người nghệ sĩ đã không làm cái gì khác ngoài những điều đó". Bản thân Renger - Patzsch nhận định một cách đơn giản: "Do vậy chúng ta hãy để nghệ thuật cho các nghệ sĩ làm và hãy tìm cách bằng các phương tiện của nhiếp ảnh để tạo ra các bức ảnh có thể khẳng định mình qua chất lượng ảnh mà không phải vay mượn từ nghệ thuật khác".

Nhiếp ảnh nghệ thuật ngày càng được đề cao vào cuối những năm 20 của thế kỷ chúng ta và đem lại sự công nhận tuy muộn màng đối với một số nhà nhiếp ảnh thuộc thế hệ già hơn mà công lao của họ bị một số nhà nhiếp ảnh tự gọi là nghệ thuật bỏ qua. Chẳng hạn khi Jean

* **Thomas Mann** (1875 - 1955) nhà văn tư sản Đức xuất sắc, được tặng giải thưởng Nobel năm 1929 về văn học. Những tác phẩm nổi tiếng của ông: "Gia đình Buddenbrooks" (Die Buddenbrooks 1901); "Núi thần" (Der Zauberberg)

Eugène Auguste Atget* mất vào năm 1927, thực tế ông chẳng có tên tuổi gì, ông chưa hề được trưng bày ảnh ở một phòng triển lãm nào cả. Đặc biệt trong số vài nghìn bức ảnh ông chụp từ năm 1898 về thủ đô Paris yêu dấu của mình, chưa có một bức ảnh nào được đăng tải trên báo chí hoặc tạp chí nào đó. Các cảnh chụp đường phố của ông được các họa sĩ dùng làm mẫu vẽ. Cũng có một số nhà siêu thực luôn nhạy cảm với không khí ưu tư mà một bức ảnh tốt có thể tạo ra một cách đầy ấn tượng như thế, thì họ cũng có sử dụng một vài ảnh ông chụp để in vào tạp chí của họ "Những người siêu thực cách mạng" (La revolution Surrealiste). Atget từng ra khỏi học nghề thủy thủ, sau đó quay về làm diễn viên ở tỉnh lẻ, nhưng chẳng thành đạt cho lắm, rồi vào năm 1898 sau vài lần thử vào nghề vẽ, nhưng gặp nhiều khó khăn, cuối cùng ông quyết định đi vào nghề ảnh lúc ông ta hơn 41 tuổi. Một người bạn của ông là André Calmettes đã kể lại "Một thời gian dài, ông có tham vọng làm một bộ sưu tập tất cả những gì mang tính nghệ thuật và đáng vẽ ở Paris và vùng phụ cận". Atget tự coi mình là "nhà nhiếp ảnh cho các tác phẩm nghệ thuật" (Photographe d' art) và trưng biển quảng cáo do chính tay ông viết "Những tài liệu cho các nghệ sĩ" (Documents pour artistes) lên ở cửa ra vào tại căn hộ của ông trên tầng 5 của ngôi nhà chung

* *Jean Eugène Auguste Atget (1857 - 1927) sinh ra và lớn lên ở gần Bordeaux. Bố mẹ mất từ sớm, lớn lên trong sự nuôi nấng của người bác.*

cư số 31, đường Campagne Première. Tại đây ông cũng đặt một buồng tối. Phần lớn công việc của ông là chụp các công trình kiến trúc lịch sử của Paris. Ông đã chụp một loạt hàng rào sắt có trang trí mỹ thuật và một số ảnh khác về các giếng nước ở Paris. Ông chụp các bức tượng trong công viên Versailles và các bức tượng trên các nhà thờ từ thời trung cổ Paris. Ông đã bán các bức ảnh đó cho các viện bảo tàng ở Paris. Tuy vậy, ông cũng không tự giới hạn chụp trong phạm vi các tác phẩm nghệ thuật và các di tích lịch sử mà ông còn mở rộng đề tài chụp tất cả những đường nét đặc trưng Paris như: mặt tiền của các cửa hiệu, phương tiện giao thông đủ loại xe cộ, những người dân bán hàng rong trên phố, những đứa trẻ bán báo, bánh mì hoặc những người lao động đẩy xe cút kít. Ông chụp ảnh trong các cung điện, nhà ở của thị dân và vùng ngoại ô thành phố. Ông chụp cả hoa lá, cây cỏ mùa thu. Mỗi chủ đề như vậy được ông phân loại riêng với hàng trăm bức ảnh. Bởi thế như Calmettes viết: *Atget là một người sưu tầm.*

Trang bị máy móc dụng cụ làm ảnh của ông khá đơn giản: một máy ảnh cỡ lớn 18 x 24 cm, dùng phim kính, một chân máy. Ống kính gồm một thấu kính, cho nên ảnh thường nét không đều (nhất là hai bên mép phim), để khắc phục tình trạng này ông thường khép ống kính rất nhỏ. Người ta không biết ống kính của ông tiêu cự bao nhiêu. Bởi sau khi mất ống kính cũng mất theo, nhưng theo nhận định của các chuyên gia kỹ thuật có lẽ tương đối ngắn. Bởi vì nhiều bức ảnh ông chụp cho thấy từng

phối cảnh rất dốc và ở các mép trên của nhiều tấm phim âm bản chỉ thấy đế kính và thể hiện trên ảnh là một vệt đen. Ông in các phim kính này lên giấy ảnh Aristo bằng ánh sáng ban ngày và dùng chlorua vàng để tô điểm màu sắc. Như vậy, rõ ràng cách tiến hành làm ảnh của Atget cơ bản thuộc về phương pháp ở thế kỷ XIX và khi người ta quan sát các bức ảnh của ông thì người ta thường khó tin được rằng phần lớn chúng ra đời sau năm 1900. Rất hiếm hoi lắm ông mới chụp các bức ảnh mà người ta thường gọi là chụp trong khoảnh khắc: các vật chuyển động thường bị nhòe và chỗ nào ông chụp ảnh có người thì rõ ràng ông đề nghị họ đứng làm mẫu cho ông chụp. Nhưng mỗi bức ảnh tĩnh vật, kiến trúc, đồ vật... mà Atget chụp thì chi tiết hiện lên rất rõ nét đáng ngạc nhiên.

Trong số hàng ngàn bức ảnh của Atget có những bức vượt ra khỏi ảnh tư liệu mà đạt đến trình độ nghệ thuật đầy chất thơ, bởi Atget có một sự nhạy bén trực giác đặc biệt. Ảnh của ông bao giờ cũng mang đậm tính nhân bản, một tình người chan chứa chân tình, mặc dầu trong nhiều tác phẩm của ông không có một thực thể người nào cả, nhưng khi xem ảnh ta vẫn cảm thấy ấm áp tình người trong ảnh của ông.

Các ảnh chụp trong nhà của ông nhiều khi gây cảm giác như thể ông chụp họ tại căn hộ của họ, chứ không phải tại căn hộ của ông, bởi con người trong ảnh của ông rất tự nhiên thoải mái như ở nhà mình vậy. Nếu chụp ngoài trời, ông thường chụp buổi sáng sớm, để khỏi bị

quấy rầy bởi những người tò mò, hơn nữa không khí ban mai trong lành rất phù hợp với phong cách ảnh của ông, dịu dàng. Ảnh của Atget thuần túy thuộc về ảnh không dùng xảo thuật đồ họa, hoặc ghép.

Giữa ảnh của Atget chụp về Paris thủ đô nước Pháp và ảnh quang cảnh Berlin thủ đô của nước Đức của nhà nhiếp ảnh người Đức cùng thời với Atget là Heinrich Zille có một sự trùng hợp đến kỳ lạ. Cả hai đều chọn cảnh giống nhau: đường phố, mặt tiền cửa hiệu, những người bán hàng rong trên phố, chợ búa, những khu dân cư nghèo. Bằng tất cả những sự nhạy bén đối với thế giới thành thị và tất cả thiện cảm đối với giai cấp công nhân, với một chiếc máy nhỏ cầm tay, Zille đã chụp các bức ảnh cho một mục đích: đó là tài liệu gốc cho các bức vẽ của ông xuất hiện trên các tạp chí phổ thông dưới dạng minh họa. Trái lại, đối với Atget thì tính bất động của chiếc máy ảnh cỡ lớn đặt trên chân máy và thời gian lộ sáng dài - do phim kính có độ nhạy thấp, ánh sáng yếu, ống kính có độ mở nhỏ - do đó gần như bắt buộc Atget trong khi chụp phải cân nhắc kỹ lưỡng, vì thế ông đã đạt được thành công. Mặc dầu vào giai đoạn này phim, giấy, máy ảnh đã phát triển, người ta có thể dễ dàng chụp bức ảnh trong khoảnh khắc với máy ảnh cầm tay, nhưng Atget chọn phương pháp cổ. Atget không phải là người không am hiểu về nhiếp ảnh. Phương pháp của ông chọn, bắt nguồn từ sự cân nhắc có chủ định.

Julien Levy, chủ một phòng trưng bày nghệ thuật ở New York và kết thân với những nhà siêu thực chủ nghĩa (Surrealiste) hồi tưởng lại rằng có lần Man Ray đánh

tiếng cho Atget mượn một máy ảnh cầm tay nhỏ, nhưng Atget cảm ơn và không để ý đến điều đó. Ông phàn nàn là: *"ảnh chụp nhanh, sẽ nhanh hơn khả năng suy nghĩ của ông"*.

Như vậy rõ ràng trong quá trình phấn đấu cho nhiếp ảnh có tiếng nói độc lập là cả một chặng đường đấu tranh đầy gian khổ và thử thách để tìm hướng đi. Ở Mỹ tiêu biểu là: "Hội nhiếp ảnh Ly khai" và sau đó là "Nhóm khẩu độ f/64". Tại châu Âu người khởi xướng cho đường hướng phát triển mới là nhà họa sĩ kiêm nhiếp ảnh László Moholy - Nagy* người Hungarie. Ông kêu gọi các nhà nhiếp ảnh đi vào cuộc sống chụp các hiện tượng cuộc sống với cách thu hình phối cảnh bình thường, tự nhiên nhưng với cách nhìn mới, không bình thường, tức là có khám phá sáng tạo. Nhiếp ảnh có khả năng biểu hiện những gì mà "bàn tay" của nhà họa sĩ, hoặc đồ họa không biểu hiện nổi. Không những thế nhiếp ảnh ngày nay còn có khả năng khám phá sáng tạo ra cái mới trong thế giới quen thuộc, có khả năng biến cái huyền bí trở nên bình thường, làm cho cái bình thường, giản dị trong đời sống thành những hình tượng nghệ thuật.

Trong lúc đó ở Liên bang Xô Viết (cũ) một Phong trào nhiếp ảnh phát triển khá rầm rộ mà tiêu biểu là nhà

* *László Moholy - Nagy (1895 - 1946) họa sĩ kiêm nhiếp ảnh người Hungarie và trở thành công dân Hoa Kỳ năm 1944. Sau khi tốt nghiệp ngành luật ở Đại học Budapest ông gia nhập quân đội tại Thế Chiến thứ Nhất. Ông là một người đa tài, ông còn là một nhà văn, nhà điêu khắc có tài.*

nhiếu ảnh Rotchenko*. Ông đề xướng nguyên tắc "thể hiện cái bình thường, quen thuộc bằng cách nhìn mới, khác thường". Điều này thể hiện rất rõ trong tập ảnh "Cây thông" của ông. Bằng cách nhìn từ góc lên ngọn, ông đã tìm ra chất thơ mới cho nghệ thuật nhiếp ảnh. Tập ảnh *Thành phố* lại được chụp ở góc độ cao, từ trên nhìn xuống qua các mùa khác nhau. Qua đó Rotchenko đã nêu lên tính muôn hình muôn vẻ của nhiếp ảnh trong việc quan sát và miêu tả thiên nhiên. Theo ông nghệ thuật nhiếp ảnh phải trở thành tiếng nói mạnh mẽ thôi thúc thời đại mới tiến lên. Và nghệ thuật nhiếp ảnh không chỉ thể hiện chủ đề, nội dung đề tài mà cả trong phương pháp tạo hình mới, tất cả phải biểu thị được yêu cầu của thời đại. Đó là lối chụp hình nhằm khám phá ra phẩm chất thâm kín của đối tượng.

Sau Rotchenko, ở Đức có nghệ sĩ Pat cũng nỗ lực khám phá cái đẹp của thế giới tự nhiên với tập ảnh *Thế giới thực vật*. Bằng sự sáng tạo, tâm hồn nhạy cảm, ông đã tìm ra được sức hấp dẫn lạ thường của những búp non trên thân cây già cỗi để nói lên tính bi kịch của cây cổ thụ và tính trơ tình của búp xanh non.

* *Alexander Mikhailovitch Rotchenko* (1891 - 1956) nghệ sĩ nhiếp ảnh nổi tiếng người Nga. Ông còn là họa sĩ làm việc cho các nhà hát và xưởng phim. Ông có nhiều bức ảnh nổi tiếng: "Đi biểu tình", "Bà mẹ"; "Đưa ngựa" v.v... Ông đi vào lịch sử nhiếp ảnh Xô Viết (cũ) như là một nhà khám phá sáng tạo đặc biệt trong lĩnh vực ảnh chân dung.

Chương X

Nhiếp ảnh nghệ thuật

Nhiếp ảnh là một bộ môn nghệ thuật, điều này đã được Rejlander và Robinson kết luận từ những năm cuối thập kỷ 50 của thế kỷ XIX, đặc biệt từ khi tấm phim khô ra đời đã làm thay đổi căn bản các phương pháp nhiếp ảnh, tạo điều kiện khá thuận lợi cho các nhà nhiếp ảnh tâm huyết dễ dàng thực hiện ý tưởng nghệ thuật của mình. Thực tế đã chứng rằng Robinson là người đi đầu trong việc sáng tạo những ảnh nghệ thuật. Những công chúng thích ảnh vẫn đặt mua dài hạn các bức ảnh của ông đưa ra hàng năm. Nhưng thời đó đại đa số phòng trưng bày ảnh, trên các bức tường phòng triển lãm người ta treo từ chân tường đến trần nhà những hình ảnh đời thường giàu chất hài hước, những phong cảnh trữ tình, những bức chân dung khô cứng, guồng gạo - đặc trưng của lối chơi hội họa hàn lâm.

Với quyết tâm làm một cuộc thay đổi về nhiếp ảnh và làm cho thế giới nhiếp ảnh rung chuyển, Peter Henry Emreson, đã tiến hành cuộc chiến đấu chống lại lối chụp

ảnh bố trí sắp đặt theo một công thức cũ rích kiểu dáng hiệu ảnh cứng nhắc và những tấm ảnh in ra từ sự ghép các âm bản khác nhau, để tạo ra một hình ảnh không có trong thực tế mà nó được hình thành từ sự suy nghĩ chủ quan của nhà nhiếp ảnh. Vũ khí của ông để chống lại lối chụp xa-lông cổ điển là bằng những bức ảnh sống động của chính mình, những bản thuyết trình, những bài luận văn và bình luận trên báo chí.

Tháng 3 năm 1886, Emerson đã có một bài phát biểu trước câu lạc bộ nhiếp ảnh London về "Nhiếp ảnh là nghệ thuật hình ảnh" (Photography, a Pictorial Art). Emerson phê phán mạnh mẽ John Ruskin là "người coi trọng quá mức hình thức bên ngoài của văn học nghệ thuật" vì ông ta đã phủ nhận mọi liên quan giữa nghệ thuật và khoa học, gièm pha các sách vở của Robinson là "tinh hoa của những nguy hiểm văn học và của những sự không hợp thời về nghệ thuật".

Trước công chúng của mình, Emerson đã trình bày một lý thuyết về nghệ thuật dựa trên những nguyên tắc khoa học. Ông khẳng định rằng nhiệm vụ của người nghệ sĩ là học làm theo cách tác động của thiên nhiên lên con mắt, ông tuyên bố nghệ thuật điêu khắc Hy Lạp bức tranh "Bữa cơm tối" của Leonardo da Vinci cũng như các bức họa của Constable*, Corot** và trường phái Barbizon là

* *John Constable* (1776 - 1837) nhà họa sĩ Anh, cùng với Turner được coi là một trong số họa sĩ phong cảnh vĩ đại nhất của Anh quốc.

** *Jean Baptiste Camille Corot* (1796 - 1875) họa sĩ Pháp, ở tuổi 26, ông bỏ nghề thương mại theo đuổi con đường nghệ thuật, và ngay từ đầu ông đã có thiên hướng mạnh mẽ về tranh phong cảnh.

đỉnh cao về sự thành đạt nghệ thuật của mọi thời đại. Quyển "Số tay quang học sinh lý" của Herman von Helmholtz đã gây được ấn tượng mạnh đối với con người làm nghề y này. Emerson đã trích dẫn bài viết của Helmholtz và coi Helmholtz như là một nhân vật có uy tín nhất về vấn đề thụ cảm thị giác.

Emerson đã đi đến kết luận rằng nhiếp ảnh "hơn hẳn chạm trổ, điêu khắc gỗ và vẽ bằng than" về những khía cạnh liên quan đến tính chính xác của sự diễn tả lại theo phép phối cảnh. Nhiếp ảnh chỉ thua kém hội họa về mặt thiếu màu sắc và như ông suy nghĩ, nhiếp ảnh không có khả năng để diễn tả lại sự phối gam màu chính xác (do phim ảnh màu chưa ra đời).

Cũng trong năm này, trong một đợt xuất bản với số lượng hạn chế, ông cho công bố tác phẩm của mình "Cuộc sống và phong cảnh vùng Norfolk bao la" (Life and Landscape on the Norfolk Broads). Đó là một bộ sưu tập gồm 40 ảnh, mỗi bức ảnh được dính trên tấm bìa cứng và ghép thành một tập sách xinh xắn. Các ảnh này ông chụp ở vùng Đông Anglia và đã thể hiện được cuộc sống khác thường của người dân ở đó. Sau lần xuất bản này, ông tiếp tục cho ra mắt bạn đọc những tập sách ảnh tương tự trong đó có kèm theo bài mô tả phong tục và tập quán của người nông dân cùng những đồ nghề chạm khắc của họ. Ảnh được in ra từ các âm bản. Ở đây nhiếp ảnh là một bộ phận không thể thiếu của những nghiên cứu về phong tục - Các ảnh chụp thường được làm trong những điều kiện khó khăn và luôn luôn theo yêu cầu

dảm bảo tính khách quan tối đa tại hiện trường. Không mang chút đa cảm và không có sự tô vẽ phi tự nhiên nào, tất cả chúng thể hiện tính đối lập sâu sắc với các bức ảnh nghệ thuật của Robinson và những người kế nghiệp ông ta.

Sau khi nổi danh trong giới nhiếp ảnh, Emerson bắt đầu trình bày các ý tưởng thẩm mỹ và kỹ thuật của mình trong một cuốn sách giáo khoa dưới nhan đề "Nhiếp ảnh thiên nhiên dành cho sinh viên nghệ thuật" (Naturalistic Photography for Students of the Art). Cuốn sách không có hình ảnh minh họa - độc giả được chỉ dẫn rằng có thể xem ảnh trong cuốn "Những hình ảnh về cuộc sống ở vùng Đông Anglia" (Pictures of East Anglian Life, 1888). Emerson đã tặng cho các câu lạc bộ nhiếp ảnh ở Anh một ấn bản đặc biệt với một bức ảnh không có trong "Những hình ảnh về cuộc sống ở vùng Đông Anglia" và một trang in lời nhận xét về các bức ảnh của ông. Trang này được dán vào phía trong của tờ bìa đầu sách. "Nhiếp ảnh thiên nhiên" mà người ta gọi là "trái bom trong âm pha chèn" là một sự pha trộn kỳ quặc của sự thật và sự nhầm lẫn. Emerson đã thể hiện ở đây lịch sử nghệ thuật đã bị làm méo mó và một lần nữa ủng hộ cho lý thuyết của Helmholtz về sự thụ cảm quang học. Tuy nhiên những lời khuyên thực tiễn của ông thường lại hoàn toàn hợp lý, và ngày nay người ta vẫn có thể tiếp thu được vài điều khi đọc cuốn sách của ông. Emerson đánh giá rất cao

nhiếp ảnh và hiểu về những khả năng và hạn chế của phương tiện truyền đạt này.

Trang bị mà ông khuyên nên dùng rất là đơn giản: một máy ảnh có kính mờ hay hơn là dùng máy có kích cỡ tấm chụp nguyên (165 x 216)mm, một chân máy chắc chắn và một ống kính có tiêu cự tương đối dài -Tối thiểu dài gấp đôi so với cạnh dài nhất của tấm kính chụp. Trong con mắt của ông thì những máy ảnh cầm tay dùng sẽ không đạt yêu cầu. Ông phản đối việc phóng to ảnh. Theo ông thì không có mối liên quan nào giữa độ lớn ảnh và chất lượng nghệ thuật của ảnh cả; ông nói "*Một tấm ảnh nghệ thuật cỡ một phần tư (83 x 108 mm) cũng có giá trị như một trăm tấm ảnh thường thấy với cỡ (90 x 75 cm)*". Ông khuyên bạn đọc in ảnh trực tiếp từ phim ngay trong ngày vừa mới chụp hình, ông cho rằng "*chùng nào ấn tượng của những gì hình dung được còn mới mẻ*". Ông phản đối việc chỉnh sửa ảnh, ông cho đó là "*một quá trình mà qua đó một bức ảnh đẹp, xấu hoặc tầm trung bị biến đổi thành một bản vẽ xấu hay là một bức ảnh tồi. Kỹ thuật của nhiếp ảnh là hoàn hảo, nó không phải dựa vào những trò chấp vá ấy*". Về in ảnh, ông khuyên nên dùng hai phương pháp in platin và in quang hóa hoặc khắc hình trên tấm đồng.

In Platin dựa trên tính chất của những muối Ferri (hợp chất của sắt hóa trị 3), dưới tác động của ánh sáng bị biến đổi thành muối ferro (hợp chất của sắt hóa trị 2). Với sự có mặt của muối sắt hai tạo thành, muối platin

trong calcium oxalat bị khử thành platin kim loại và platin này bền vững hơn bạc rất nhiều. Điều đó khiến cho bức ảnh được tạo ra theo phương pháp này có thể giữ được rất lâu. In platin đã được William Willis phát minh ra năm 1873, tại Anh. Khi hãng platinotype (Platinotype Company) của ông đưa ra thị trường loại giấy ảnh dùng ngay vì đã được làm nhạy sáng trước, nhờ đó phương pháp nhân bản (sang ảnh hàng loạt) mới này nhanh chóng được mọi người cực kỳ ưa chuộng. Đối với Emerson thì tính bền vững của những tấm ảnh in platine là rất quan trọng, nhưng chất lượng thẩm mỹ đối với ông tỏ ra còn quan trọng hơn nhiều. Ông thích ảnh đạt được độ mịn cao, về sắc độ ảnh và những sắc màu xám trung tính có thể đạt được theo cách này; ông khẳng định "*Không có gì sánh được với bản in platine, khi chụp ảnh có tác động của bóng râm và phong cảnh bầu trời đầy mây trắng*". Và ông phê phán rằng công ty Platinotype đã cố kiên trì việc tạo ra những bản sao rục rờ: "Người ta chỉ có thể mong rằng họ sớm thôi đi việc ủng hộ tư tưởng sai lầm cho rằng để sử dụng loại giấy ảnh này thì cần có những âm bản tốt, nghĩa là đạt được độ phân vạch cao, cực nét, độ tương phản mạnh - Ông viết tiếp:

"Mỗi một nhà nhiếp ảnh quan tâm lo lắng đến sự thịnh vượng và tiến bộ của nhiếp ảnh cần phải cảm ơn ông W. Willis, rằng ông ta đã đưa đến một phương pháp mà nhờ đó người ta có thể tạo nên những tác phẩm có thể

dua tài được với bất cứ phương pháp đồ họa nào khác về phương diện nghệ thuật... Chưa có nghệ sĩ nào có thể thỏa mãn với việc chỉ theo đuổi nhiếp ảnh như là nghệ thuật duy nhất, khi chỉ có phương pháp nhân bản phi nghệ thuật theo kiểu như các phương pháp thông dụng trong thời kỳ trước khi in platine ra đời.

Nếu như việc khắc ảnh trên tấm đồng và in platine một khi nào đó rơi vào sự lãng quên thì có lẽ chúng ta sẽ không bao giờ chụp một bức ảnh nào khác nữa”.

Khắc ảnh hay chạm ảnh là một phương pháp tạo khả năng tái hiện lại những hình ảnh đã chụp nhờ có mực in. Phương pháp này dựa trên phát minh của Fox Talbot năm 1852 (xem chương IV). Cũng như Emerson, nhiều người cũng ứng dụng phương pháp này, trước hết từ một âm bản, người ta sang ra một phim kính dương bản. Dùng một tấm giấy mẫu trên bề mặt phủ một lớp gélatine với chất mẫu đỏ nhạt và được làm nhạy sáng trong dung dịch biromat Kalium. Dùng một trục cán đều và sau đó phơi khô. Tấm giấy mẫu cùng phim kính dương bản được đặt ép mặt thuốc vào nhau để trên bàn in và chiếu sáng lên. Tùy theo lượng chiếu sáng lên giấy nằm phía dưới qua bức ảnh trên phim kính, lớp gélatine sẽ không hòa tan nữa.

Bây giờ tấm đồng đã được rắc một lớp bột bitume de Judée (xem chương I) và hơi nóng nhẹ để cho các hạt bột nhỏ bám lên mặt tấm đồng. Tấm giấy mẫu được dán ép lên tấm đồng đã phủ chất bitume de Judée, dùng nước

Ấm để bóc tách để giấy ra vì nhờ có nước ấm chất gélatine đóng rắn nằm lại trên mặt tấm đồng với những phần sáng nổi lên và phần bóng tối nằm thấp ở dưới. Sau đó tấm đồng được cho ăn mòn trong một dung dịch sắt clorua, dung dịch này ăn mòn sâu, nông khác nhau vào mặt tấm đồng tương ứng với độ dày ở từng phần của lớp gélatine. Bây giờ đem đánh bóng bề mặt tấm đồng và có thể chấm sữa đôi chút, sau đó có thể nhuộm màu lên và tiến hành in trong một máy in ép áp lực.

Emerson nhận thấy công việc khắc in ảnh trực tiếp cũng giống như khắc tranh truyền thống được thường dùng từ thời Rembrant. Trước hết ông giao cho các nhà chuyên môn sản xuất đồng tấm làm ra các tấm đồng có chất lượng và in ấn dưới sự giám sát của ông. Nhưng về sau tự tay ông làm tất cả các công việc.

Sự cố gắng đóng góp của ông giành cho phương pháp in và nhân bản đã nhận được sự đồng tình hưởng ứng của đông đảo giới nhiếp ảnh. Tuy nhiên lý thuyết của ông về độ nét và không nét của bức ảnh đã gây ra những cuộc tranh luận gay gắt. Ông lập luận rằng tầm nhìn của chúng ta được kết cấu không hoàn toàn thống nhất. Trong khu vực ở giữa thì các đồ vật như là rõ nét, trong khi càng ra phía ngoài rìa thì vật xuất hiện mờ nhạt ít nhiều. Nên ông khuyên rằng để tái tạo lại sự quan sát của con người bằng máy ảnh thì nhà nhiếp ảnh cần chỉnh ống kính không nét một chút, nhưng ông lại bổ sung thêm lời cảnh báo:

"... Cần chú ý rằng cái gọi là "bức ảnh mềm" này không được phép đi quá đà đến nỗi hình dạng của đồ vật bị phá vỡ, như vậy sẽ gây nên một sự chú ý quá mức của người xem, sẽ thu hút con mắt vào khoảng nhạt nhòa đó và làm phân tán đi sự hài hòa cũng chẳng còn hay ho gì giống như một bức ảnh có độ nét quá mức...

Không có một vật gì trong thiên nhiên được viền quanh sắc nét, tất mọi cái người ta nhìn thấy là người ta thấy nó ở trước một cái khác và những đường nét của cái được nhìn thấy chuyển dần sang cái khác đó thường diễn ra từ từ và không lộ liễu khiến cho người ta hoàn toàn không tài nào phân biệt được kết thúc cái này ở đâu và bắt đầu cái khác ở chỗ nào. Trong sự pha trộn đó giữa quá quyết và do dự, giữa đánh mất và tìm thấy, là một sự quyến rũ và là điều hoàn toàn bí ẩn của thiên nhiên".

Các tạp chí ảnh ở Anh đã đăng đầy những bức thư, trong đó người ta tranh luận gay gắt người ủng hộ cũng lắm, kẻ phản bác lý thuyết này cũng nhiều. " Như vậy, theo Emerson độ sắc nét tự nhiên của ảnh thực ra không có nghĩa là sắc nét mà là sự lờ mờ, nhạt nhòa, mờ sương... cái sẽ làm cho các thân linh phải khóc than, và các nhà nhiếp ảnh cần né tránh". Đó là ý kiến của một độc giả nấp dưới bút danh "Quan tòa" (Justice). Trong lúc đó George Davison đáp lại: "Đối với con người, kể cả đối với người của nhóm f/64, với chỉ số độ mở của ống kính nhỏ này (ông ám chỉ yêu cầu về độ nét tuyệt đối) thì không nhất thiết phải bỏ qua cái không tự nhiên của các chỗ nổi

ghép khi sao chụp đối với các bức ảnh phối hợp, hay không khí trong phòng chụp quá khó chịu làm cho dáng vẻ của các quý bà ở đó đang đóng vai người cắt cỏ hoặc đóng vai vợ của một anh dân chài". Robinson đã nổi cơn lôi đình lên rằng: *"Một con mắt khỏe mạnh chưa bao giờ lại nhìn thấy những thứ gì đó của một quang cảnh lại không rõ nét cả"*, đồng thời ông Davison nói bóng nói gió rằng các nhà tự nhiên rồi ra sẽ phải cảm ơn ông Emerson về những kiến thức trong kết cấu của bức ảnh. Emerson bác lại ngay: *"Trước tiên phải có ai đó chỉ cho tôi thấy rằng một phát biểu hay một bức ảnh duy nhất của ông H.P. Robinson đã có tác động dù nhỏ nhất đến tôi, trừ phi lời cảnh báo trước cho việc người ta không nên làm điều đó như thế nào"*. Nhiều người trong số ủng hộ quan điểm của Emerson đã coi thường ý kiến của Robinson. Và ở Anh những "bức ảnh mềm", mà người Anh gọi một cách hài hước "ảnh mờ nhạt" (fuzzygraphs) xuất hiện ngày càng nhiều với số lượng lớn.

Tháng giêng năm 1891 với một hành động dũng cảm và đầy cảm động, Emerson đã tự mình rút lại tất cả những gì ông ta đã lớn tiếng bênh vực một cách say sưa cho đến thời điểm đó. Ông giải thích rằng một họa sĩ nổi tiếng (tuy ông không nêu tên nhưng người ta có thể đoán biết đó là James McNeil Whistler* đã chỉ cho ông thấy

* *James Abbott McNeil Whistler (1834 - 1903), họa sĩ, nhà đồ họa gốc Mỹ, hoạt động và sinh sống chủ yếu ở Anh.*

rằng trộn lẫn nghệ thuật và thiên nhiên với nhau là một sự nhầm lẫn nguy hiểm, và những nghiên cứu khoa học xuất hiện mới đây của Ferdinand Hurter và Vero C. Driffield đã thuyết phục được ông rằng những tương quan của giá trị sắc độ được kiểm soát thông qua việc hiện hình nghiêm ngặt hơn rất nhiều so với giả thiết lúc ban đầu của ông.

Từ một trạng thái này ông chuyển sang một trạng thái khác hẳn, từ khi ông nhận ra sai lầm của mình. Ông cảm thấy thất vọng, Emerson đã vội vàng đi đến kết luận rằng nhiếp ảnh không phải là một bộ môn nghệ thuật. Trong một bài viết châm biếm được trang trí một riềm tang đen với nhan đề: "*Cái chất của nền nhiếp ảnh theo trường phái tự nhiên*" và ông tuyên bố:

"Những hạn chế của nhiếp ảnh lớn đến mức khiến cho nó, cho dù những thành quả của nó có mang lại một chút thú vui thẩm mỹ nhất định và đến nay cũng đang tiếp tục làm điều đó, mãi mãi vẫn phải bị coi là thứ thấp kém nhất trong tất cả các ngành nghệ thuật.. vì cá tính của con người nghệ sĩ ở đây bị hạn chế, có nghĩa là cá tính nghệ sĩ hầu như không thể có tác động. Sự kiểm soát hình ảnh chỉ có thể làm được trong một chừng mực rất hạn chế, thông qua việc điều chỉnh độ đậm nét và thời gian chiếu sáng khác nhau (nhưng điều đó có nghĩa là lần mò trong bóng tối), qua việc hiện hình (điều mà tôi nghi ngờ - ở điểm này tôi đồng nhất nhận định với Hurter và Driffield sau ba tháng rưỡi nghiên cứu vấn đề này) và

cuối cùng là thông qua những khả năng chọn lựa trong lúc in ảnh”.

Tuy nhiên, những khả năng quyết định nhất trong việc lựa chọn và loại bỏ bị giới hạn một cách rất rõ ràng, bị dồn ép vào những rào chắn đã được ấn định. Không một sự trình bày phân biệt nào là có thể, không có một sự che dấu một số phân - trừ phi bằng cách chấm sửa ảnh - không có sự nhấn mạnh nào - cũng trừ phi bằng cách chấm sửa ảnh - nhưng đó không phải là nhiếp ảnh thuần túy và nhiếp ảnh không thuần túy thì không có gì khác hơn là sự thú nhận những hạn chế của nhiếp ảnh... Trước đây tôi cho rằng - Huter và Driffield đã dạy cho tôi khác hơn - người ta có thể đạt được giá trị sắc độ trung bình với thực tế và có thể biến đổi được chúng theo suy nghĩ chủ quan thông qua việc hiện hình, nhưng người ta không thể làm được, cho nên thật là vô vấn khi nói về sự tái tạo sắc độ hoặc thậm chí sự tái tạo sắc độ trung thành với tự nhiên...

Nói tóm lại: Tôi đứng về phía những người nói rằng nhiếp ảnh là một loại hình nghệ thuật rất bị hạn chế. Tôi rất lấy làm tiếc rằng tôi đã có thể đi đến kết luận này”.

Nhưng Emerson đã không thể tìm lại được sự hứng khởi mới mà ông đã đem lại cho nhiếp ảnh trong một thời kỳ của sự xích lại gần chủ nghĩa hàn lâm và ông cũng không quay lưng lại với nhiếp ảnh. Liệu những ảnh khắc tinh tế trong cuốn sách của ông xuất bản năm 1895 nhan đề "Cây cỏ đầm lầy" (Marsh Leaves, 1895) bây giờ có

phải là "nghệ thuật" hay không? Dù sao đó cũng là những bức ảnh tốt nhất của ông. Sự rút lui ý kiến một cách can đảm của ông xuất phát trước hết từ khó khăn về thuật ngữ hơn là khó khăn về mỹ học - vì Emerson dường như đã đánh đồng "nghệ thuật" với "hội họa". Năm 1898, lần xuất bản này về cơ bản giống với hai lần trước, chỉ có đề mục ở chương cuối không phải là "Nhiếp ảnh, một nghệ thuật hình ảnh" nữa, mà là Nhiếp ảnh, không phải là nghệ thuật" (Photography - Not Art).

Nhưng lòng say mê của Emerson đối với phong cảnh những vùng nông thôn và ven biển đã được nhiều người tiếp tục. Một trong số đó là George Davison. Davison người đã tham gia vào việc thành lập chi nhánh của George Eastman ở Anh quốc, hãng sản xuất phim ảnh Eastman (Eastman Photographic Materials Company), sau này gọi tắt là hãng Kodak.Ltd - Ông là một trong những người lãnh đạo của hãng. Trong nỗ lực của ông hướng theo những loại "ảnh mềm", ông còn vượt qua lý thuyết của Emerson và thôi thúc ngày càng mạnh mẽ hơn để làm sao nhiếp ảnh được công nhận là một bộ môn nghệ thuật. Bằng sự hăng hái của một nhà truyền giáo, họ đã chuyển từ thế phòng ngự sang thế tấn công; và chẳng bao lâu cuộc chiến đấu cho sự thừa nhận nhiếp ảnh là một bộ môn nghệ thuật đã lan tràn ra khắp toàn châu Âu và ít lâu sau lan rộng sang cả châu Mỹ.

Cuộc "đấu khẩu" đầu tiên xảy ra ở Viên, nước Áo. Tại một trong những phiên họp đầu tiên của Câu lạc bộ

những nhà nhiếp ảnh nghiệp dư vào năm 1887, Nam tước Alfred von Liebig, một trong những người sáng lập Câu lạc bộ, đã giới thiệu với các thành viên mười bức ảnh khắc họa của P.H.Emerson và lưu ý rằng theo ông được biết, một loạt ảnh nguyên bản của ông ta (Emerson) được trình bày ở đây lần đầu tiên giành cho những người yêu thích nghệ thuật, sự quan tâm của họ không phải là những đồ vật được thể hiện mà là cách thức trình bày và nhìn nhận chúng. Năm 1891, Câu lạc bộ đã đi một bước mạnh bạo: Họ tổ chức một cuộc triển lãm với 600 bức ảnh của 6 họa sĩ và nhà điêu khắc, được chọn trong số trên 4000 bức ảnh. Một sự kiện như thế chưa bao giờ xảy ra; thế giới nhiếp ảnh đã không tin vào mắt mình. Hermann Wilhelm Vogel giáo sư nhiếp ảnh của trường Đại học Kỹ thuật Berlin đã viết: *"Tôi cho rằng một tiếng la hét phản nộ của đông đảo công chúng sẽ vang lên, nếu ban giám khảo của cuộc trưng bày tranh lại bao gồm toàn là các nhà nhiếp ảnh. Liệu người ta có được phép ngạc nhiên không? Khi các nhà nhiếp ảnh biểu lộ những thái độ tương tự.*

Theo tấm gương của nước Áo là tổ chức triển lãm những bức ảnh được lựa chọn chỉ căn cứ trên cơ sở chất lượng thẩm mỹ của chúng, năm 1893, tại London người ta cũng tổ chức cuộc triển lãm đầu tiên trong cả một loạt cuộc triển lãm mang tên "Phòng trưng bày ảnh" (The Photographic Salon). Những cuộc triển lãm với sự tham gia quốc tế này diễn ra trong các gian phòng của một cửa

hàng bán những tác phẩm nghệ thuật. Người đứng ra tổ chức là "Linked Ring" (Vòng nối), một nhóm các nhà nhiếp ảnh đã rời bỏ "Hội Nhiếp ảnh" (Photographic Society) do bất bình về việc tổ chức cao quý này tỏ ra rất ít quan tâm đến nhiếp ảnh nghệ thuật tức là không quan tâm đến "Nhiếp ảnh hình ảnh" (Pictorial Photography) như mọi người thường gọi. Mười hai người sáng lập ra "Linked Ring" là: Bernard Alfieri, Tom Bright, Arthur Burchett, H.H.Hay Cameron (con trai của Julia Margaret Cameron); Lyonel Clark, George Davison; H.Van der Weyde và William Willis; A.Horsley Hinton, Alfred Maskell; H.P.Robinson và con trai của ông là Ralph W.Robinson. Nhóm sáng tác ưu tú này đòi hỏi phải có:

"Sự giải phóng hoàn toàn cho nhiếp ảnh mang tính nghệ thuật, một bộ môn rất xứng đáng được mang danh hiệu đó, khỏi sự nô lệ mang tính cản trở và hạn chế vào cái thuần túy khoa học và kỹ thuật mà nó bị ghép vào làm một đả quỳ lâu rồi. Sự phát huy nhiếp ảnh với tư cách là loại hình nghệ thuật độc lập và việc tiếp tục phát triển của nó tới cái mà họ (các thành viên của câu lạc bộ) cho là miền đất hứa, khi theo cái nhìn nội tâm của họ về khả năng logic, thì triển vọng sẽ được mở ra.

Cuộc triển lãm bao gồm 300 bức ảnh được phân bố không đối xứng trên những bức tường được trang hoàng rất cẩn thận - sự khác biệt rõ rệt so với các cuộc triển lãm hàng năm của "Hội Nhiếp ảnh" (Photographic Society), ở

đây, trên tường được treo dây từ chân tường đến trần đủ các loại nhiếp ảnh không có lựa chọn, dù chúng mang tính khoa học, kỹ thuật hoặc nghệ thuật. Các nhận xét đặc biệt đề cao các công trình của nghệ sĩ lão thành H.P.Robinson, sau đó là các hình ảnh về thành phố cảng Whitby của Frank Sutchiffe, các phong cảnh theo trường phái ấn tượng của George Davison và các ảnh chân dung của Frederick Hollyer cùng J.Craig Annan. Các nhà phê bình nghệ thuật đều cùng có nhận xét giống nhau. Tạp chí có định hướng tiến bộ "Studio" tuyên bố *"Nhiếp ảnh đã đảm bảo cho mình bây giờ và mãi mãi sau này một vị trí xứng đáng chắc chắn là phương tiện truyền tải của sự diễn đạt nghệ thuật"*. Nhà phê bình nghệ thuật của tờ "Star" (Ngôi sao) thì trái lại cho rằng "nhiếp ảnh phòng chụp" (Photographic Salon) là một sự điên rồ liều lĩnh. Ông nói tiếp *"Dù nhiếp ảnh có đi tiếp và đi tiếp nữa, dù có thể phát triển và tiến bộ hơn thế nữa, dù nó có thể mang đến nhiều bất ngờ và phát minh cho chúng ta đi nữa, nhưng nhiếp ảnh sẽ không bao giờ đứng được ngang hàng bên cạnh các bộ môn nghệ thuật đồ họa"*.

Đặc tính của các câu lạc bộ nhiếp ảnh ở các nước cũng có sự thay đổi. Tháng 7 năm 1893, Câu lạc bộ ảnh Paris loan báo: "Triển lãm nghệ thuật nhiếp ảnh lần thứ nhất". Điều kiện để tham dự được ban tổ chức công bố in đậm trong thông báo: "Chỉ chấp nhận những tác phẩm ngoài sự hoàn hảo về kỹ thuật còn phải ở thứ hạng nghệ

thuật thật sự". Ban giám khảo gồm bốn nhà họa sĩ, một nhà điêu khắc, một thợ khắc đồng, một nhà phê bình nghệ thuật, ngài Thanh tra Quốc gia về mỹ thuật (Inspecteur National des Beaux - Art), cùng hai nhà nhiếp ảnh nghiệp dư nổi tiếng. Triển lãm diễn ra từ ngày 10 đến 30 tháng 01 năm 1894 tại phòng trưng bày nghệ thuật Durand - Ruel. Câu lạc bộ đã tuyên bố triển lãm là: *"Người dẫn đầu nghệ thuật nhiếp ảnh"*. Một vựng tập gồm 50 bức ảnh khắc được in ra để giới thiệu phòng triển lãm, sau đó còn tiếp tục ra một số tập khác cho đến hết năm 1896.

Tại nước Đức, trước hết là nhà nghiên cứu lịch sử nghệ thuật và giám đốc phòng trưng bày nghệ thuật Hamburg Alfred Lichtwark đã nhiệt tình ủng hộ nhiếp ảnh nghệ thuật. Bằng cảm giác nhạy bén, năm 1893, ông đã tìm kiếm được sự ủng hộ từ phía các nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp và nghiệp dư, khi ông đưa ra ý tưởng tổ chức một cuộc "Triển lãm quốc tế nhiếp ảnh của những người yêu thích lần thứ nhất". Ý tưởng tổ chức triển lãm quốc tế ảnh nghệ thuật đã trở thành hiện thực. Những người đến xem triển lãm đã rất ngạc nhiên khi được chiêm ngưỡng trên 6000 tác phẩm tại các phòng của một bảo tàng nghệ thuật. Ít lâu sau, Lichtwark đã hồi tưởng lại: *"Người đến xem cảm thấy như thể một hội nghị các nhà nghiên cứu thiên nhiên muốn dùng nhà thờ làm hội trường. Và như để thanh minh, ông giải thích rằng mục đích triển lãm là làm cho nền nghệ thuật chân dung đang mai một được tiếp sức sống mới. Ở đây không có chỗ*

cho những ảnh chân dung kiểu ở phòng chụp cửa hiệu cứng nhắc của các nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp với những nền phong vẽ, những trụ cột nhỏ sai lệch và những sự mô phỏng đồ vật một cách tùy tiện". Lichtwark quan niệm rằng những bức ảnh chân dung đẹp bất luận là theo phương pháp làm ảnh nào, sẽ chỉ có được từ những nhà nhiếp ảnh nghiệp dư, họ không cần quan tâm đến kinh tế và có đủ thời gian để thực nghiệm. Ông khuyên các nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp nên nghiên cứu công việc của các nhà nghiệp dư vì lợi ích của chính mình và nên làm theo họ. Lần đầu tiên người Đức mới nhận thức được về trào lưu mới của nhiếp ảnh nghệ thuật, lần đầu tiên họ biết được là người ta trình bày các hình ảnh thông qua việc chọn một trích đoạn và người ta sử dụng giấy sao bản mới thay giấy albumin như thế nào. Một sự khích lệ bất nguồn từ cuộc triển lãm tại phòng trưng bày nghệ thuật ở Hamburg. Lichtwark viết rằng: *"Những người yêu thích đã đổ xô vào với lòng háng hái tung bừng và chẳng bao lâu sau, cả những nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp cũng ào vào con đường mới mở".*

Những phòng triển lãm ảnh quốc tế này, bây giờ được tổ chức hàng năm, đã góp phần rất đáng kể vào việc tuyên truyền phong trào nhiếp ảnh nghệ thuật, nó mang lại những kích thích đi vào những con đường mới, đồng thời tạo cơ hội cho các nhà nhiếp ảnh được công nhận rộng rãi, cả ngoài giới hạn địa lý của một nước, vì các ảnh trưng bày được in ấn giới thiệu rộng khắp trên mặt báo, không chỉ đăng trên các tạp chí chuyên ngành ngày một

trở nên nhiều hơn mà cả trên những tạp chí có minh họa để làm thỏa mãn một số đông bạn đọc. Tập "Niên giám Nhiếp ảnh" (Photograms of the Year) bằng Anh ngữ đã đăng những bức vẽ họa lại của các bức ảnh đã trưng bày ở các cuộc triển lãm hàng năm và phóng viên từ mọi nơi đã đóng góp những báo cáo về các hoạt động nhiếp ảnh ở đất nước họ và gửi kèm các ảnh minh họa. Các phòng trưng bày đã góp phần vào việc hình thành sở thích cũng như dẫn dắt những người ưa thích nhiếp ảnh tham gia hoạt động nghệ thuật nhiếp ảnh, đồng thời thường xuyên là nơi thông báo các kỹ thuật mới về nhiếp ảnh.

Tại phòng triển lãm ảnh năm 1894, Robert Demachy, một trong những thành viên sáng lập Câu lạc bộ ảnh Paris và ông bạn người Anh của ông là Alfred Maskell, đã trình bày những phiên bản ảnh được tạo ra theo phương pháp cao su - bicromat. Phương pháp này là một sự đơn giản hóa kỹ thuật in than từ những năm 50, thật ra không có gì mới, nhưng tới thời điểm đó người ta chưa áp dụng cho mục đích nhiếp ảnh nghệ thuật. Nó đã tạo cho các nhà nhiếp ảnh những khả năng phong phú để trình bày hình ảnh, cho nên đã lập tức được tiếp nhận một cách hào hứng. Phương pháp cao su - bicromat dựa trên độ hòa tan trong nước của gôm arabic thay đổi khi có tác dụng của ánh sáng, nếu người ta trộn gôm arabic với calcium bicromat, ánh sáng tác dụng càng mạnh lên hỗn hợp cao su trộn với bicromat bao nhiêu thì hỗn hợp đó càng khó tan bấy nhiêu. Cao su đã sơ chế được trộn với một loại bột màu, thường là thuốc màu nước đơn giản

giống như các họa sĩ hay dùng và được phủ lên một tờ giấy vẽ. Sau khi đã khô người ta đặt tờ giấy đó dưới âm bản (2 mặt thuốc áp vào nhau) và phơi sáng ngoài trời. Bức ảnh sẽ hiện lên, khi người ta rửa tờ giấy đó bằng nước ấm. Quá trình "hiện hình" này xảy ra với một bút lông hay hãn hữu cũng theo phương pháp do Victor Artigue phát minh ra năm 1892, bằng cách người ta rót một hỗn hợp nước nóng và mùn cua nhiều lần lên tấm giấy. Nếu người ta xử lý phiên bản với nước rất nóng thì toàn bộ bột màu lại bị mất đi. Những chỗ bạc màu sau đó lại được tăng cường bằng cách phủ tiếp lên tấm giấy một lớp mới, đặt âm bản trùng khít lên bản sao đầu tiên và lặp lại toàn bộ quá trình này (tức đưa ra lộ sáng ngoài trời, rồi lại rửa nước ấm). Với cách này người ta có thể tạo dựng lên tờ giấy một hình ảnh có màu sắc khác nhau. Ngoài ra có thể kết hợp các phương pháp khác nhau: để tạo cho việc in theo phương pháp platine có độ đậm nét cao hơn, người ta có thể phủ gồm arabic lên nó và sao chụp lại lần thứ hai. Nếu người ta phủ lên tờ giấy rập bột màu sepia hoặc màu đỏ và trong khi hiện hình làm mất hết các chi tiết không cần thiết mà mình muốn loại bỏ, phần còn lại đem in, thì bản in bằng cao su sẽ cho thấy một sự tương tự đáng ngạc nhiên với tranh màu nước. Nhà phát minh ra phương pháp này là Rouillé - Ladévéze, đã lấy đầu đề quyển sách hướng dẫn do ông viết được xuất bản năm 1894 là: "Ảnh màu Sepia và ảnh màu đỏ" (Sépia - photo et Sanguine - photo).

Demachy đã học được ở ông phương pháp in cao su và

bắt đầu ngay vào việc tuyên truyền cho phương pháp đó, như là phương tiện truyền đạt nghệ thuật với những khả năng rất đa dạng. Damachy rất sáng tạo và trưng bày những phiên bản ảnh của mình ở nhiều nơi. Trong các bài báo nội dung rất phong phú, ông đã trình bày cặn kẽ về phương pháp này và bảo vệ trước các nhà phê bình nghệ thuật. Chính sự đơn giản của phương pháp này đã hứa hẹn: *"Quý vị hãy tưởng tượng có thể tiết kiệm thời gian đến như thế nào - hai, ba bút màu đặt lên trên một chiếc tách, một chiếc cốc uống rượu đựng đầy bột cao su, một ít bột bicromat, vài lần khuấy mạnh bằng một chiếc bút lông cứng, và thế là người ta đã có thể phủ lên giấy"*. Ông đã đối phó lời phản đối rằng in cao su không phải là phương pháp nhiếp ảnh thuần túy, mà dựa vào sự khéo léo thủ công, bằng lập luận là ông làm điều trái ngược với những gì mà các nhà họa sĩ đang làm, vì ông đã tách chất màu ra thay vì phủ nó lên. Ông không vẽ lên bức ảnh và cũng không bổ sung một chút gì mà chỉ làm cho nó hiện lên thông qua việc hiện hình với chiếc bút lông, khi đó ông chỉ thay đổi mỗi sắc màu và sắc độ.

Tuy vậy các nhà phê bình nghệ thuật vẫn luôn lưu ý về sự tương tự giữa phiên bản ảnh của ông và những bức họa hay tranh vẽ. Biên tập viên của tờ tạp chí "Nhiếp ảnh" (Photography) đã khẳng định rằng một loạt ảnh về những vũ nữ ba-lê đăng sau hậu trường đã cho thấy một "sự tương tự đến kỳ lạ với tác phẩm của họa sĩ người Pháp Degas và lấy làm tiếc rằng nhà nhiếp ảnh *"không*

đi xa đến mức để làm theo nhà họa sĩ vĩ đại trong những nghiên cứu chuyển động mà ông tiến hành".

Heinrich Kuehn và những người bạn ở Áo của ông là Hugo Henneberg và Hans Watzek trong phương pháp, cao su đã đạt trình độ tài nghệ vĩ đại. Dưới cái tên gọi "Cỏ ba lá" (có nghĩa bộ ba gắn bó), họ đã tổ chức những cuộc triển lãm chung. Họ đã tạo ra một phong cách rất đặc trưng riêng: Những phiên bản ảnh lớn (kích thước tiêu chuẩn của Kuehn là 50 x 100 cm), những bố cục mang tính cổ động trên giấy vẽ ráp thô với những mẫu thảm, phần lớn mẫu xanh da trời hoặc màu nâu.

Đối ngược hoàn toàn với các bản in cao su rõ ràng mang tính hội họa là các bản in platine của Frederick H. Evans, người đã đi sâu vào lĩnh vực chụp ảnh các nhà thờ lớn của Anh và Pháp. Vào năm 1900, in theo phương pháp platine đã được tiếng tăm đầu tiên khi Hội Nhiếp ảnh Hoàng gia tổ chức một cuộc triển lãm về những tác phẩm của ông và sau đó ông được bầu là thành viên của "Linked Ring". Ông là người bán sách, nhưng thực ra ông không phải là nhà kinh doanh. Cửa hàng sách của ông ở London* đúng hơn là địa điểm tụ tập của các nhà văn và văn nghệ sĩ. Evans là người đã môi giới cho họa sĩ trẻ tuổi Aubrey Beardsley* (ký một hợp đồng đầu tiên vẽ những bức minh họa cho cuốn "Cái chết của Arthur" (Morte

* *Aubrey Beardsley (1872 - 1908) họa sĩ minh họa sách người Anh, một nhân vật hàng đầu của chủ nghĩa Duy mỹ cuối thế kỷ XIX.*

d'Arthur) của Thomas Mallory. Như Evans nói thì ông tập trung cho cái đẹp của nhiếp ảnh xuất phát từ tình yêu. Người thầy của ông, George Smith, là một chuyên gia về nhiếp ảnh vĩ mô và là một người bệnh vực gần như cuồng tín cho nhiếp ảnh thuần túy. Ông viết:

"Tôi cho rằng những việc chăm sửa phim ảnh, loại trừ việc tẩy bỏ những lỗi không sao tránh được và do kỹ thuật, không phải là nghệ thuật mà là một sự thú nhân một cách đau khổ của sự bất lực không thể coi các loại ảnh chăm sửa là nghệ thuật chân chính được... Mà bằng cách chú trọng một cách tương xứng đối với việc lộ sáng cho âm bản, cũng như thế sau đó cho dương bản (ảnh), được như vậy thì tôi xin khẳng định là người ta có thể đạt được mọi hiệu quả nghệ thuật mong muốn một cách chân thật thông qua nhiếp ảnh thuần túy chứ không cần có sự chăm sửa nào".

Trong suốt cuộc đời chụp ảnh của mình, Evans đã luôn trung thành với quan điểm này. Những bức ảnh của ông chụp các nhà thờ lớn của Anh và Pháp đã đưa ra những giải thích về không gian bên trong đầy ánh sáng với các kích thước đồ sộ và sự đa dạng của chúng về những tác phẩm điêu khắc đá tinh tế. Trong một bài giới thiệu một bức ảnh chụp nhà thờ lớn Ely với nhan đề: "Đài kỷ niệm giành cho những người Norman". Ông nói ông chụp nhà thờ này để *"nói lên những sự tương phản về sắc độ; những bóng tối sẫm của những chi tiết còn lại của bức ảnh, bên cạnh đó là ánh phản chiếu đầy ắp*

tương của những chiếc cột và những vòm mảnh mai do ánh mặt trời vẽ lên mà người ta nhìn xuyên qua bóng râm thấy trong giáo đường ở phía xa, nhưng không quá gắt để làm cho những nguồn sáng đối ngược nhau mà là làm cho các độ sáng tối khác nhau rất hài hòa: cái tương lai hấp dẫn, mục tiêu phía bên kia, chứa đầy pháp thuật riêng như những vòm tối hiện thân của hiện tượng bị phủ bóng mà xuất phát từ đó, chúng ta hướng cái nhìn hy vọng sang phía bên kia".

Evans một trong những cây bút viết nhiều bài và là thành viên cực kỳ tích cực của nhóm "Linked Ring", trong nhiều năm ông là thành viên của ban tuyển chọn cho phòng trưng bày nhiếp ảnh (Photographic Salon) và chịu trách nhiệm dàn dựng, trang trí cho phòng triển lãm trưng bày ảnh.

Một trong số những thành viên tham gia xuất sắc nhất và được kính trọng nhất của các cuộc triển lãm này cũng như các cuộc triển lãm khác nữa ở châu Âu là Alfred Stieglitz* nhà nhiếp ảnh người Mỹ từng sống ở châu Âu. Ông là người dẫn đầu trào lưu nhiếp ảnh nghệ thuật tại Mỹ và đạt đến tiếng tăm quốc tế không chỉ với tư cách là nhà nghệ sĩ nhiếp ảnh, ông còn là người sáng

* *Alfred Stieglitz (1864 - 1946) nhà nhiếp ảnh tài ba của Mỹ. Thời thơ ấu ở New York, sau đó cùng gia đình sang châu Âu. Ông là một trong những người đầu tiên dùng máy ảnh cỡ nhỏ 24x36 cm. Năm 1902 ông sáng lập "Hội nhiếp ảnh Ly khai" (Photo Secession). Có nghĩa nhiếp ảnh ly khai khỏi hội họa truyền thống.*

lập ra Hội "Nhiếp ảnh Li khai" (Photo - Secession) vào năm 1902. Đây là một hội nhiếp ảnh nghệ thuật năng động nhất thế giới và với tư cách là người xuất bản và biên tập tạp chí "Công việc nhiếp ảnh" (Camera Work). Tạp chí này ra 3 tháng một kỳ, được trình bày rất lộng lẫy.

Năm 1881, vào tuổi 17, Stieglitz đã sang Đức học ở Trường Đại học Kỹ thuật Berlin. Và tại đây ông bắt đầu với công việc nhiếp ảnh. Khi đang là sinh viên Trường Đại học Kỹ thuật Berlin, một hôm ông nhìn thấy một chiếc máy ảnh trong một tủ kính của một quầy bán dụng cụ quang học. Sau này ông hồi tưởng lại - nó có vẻ như nằm ở đó để đợi ông bởi một sự định đoạt trước của số phận. Ông đã mua chiếc máy ảnh đó và đăng ký vào khóa học nhiếp ảnh do Hermann Wilhelm Vogel giảng tại trường Đại học.

Trước hết vì tầm quan trọng của những đóng góp khoa học của Vogel, nhất là trong lĩnh vực các chất nhuộm màu chính sắc (orthochromatic) - tái hiện lại các màu ngoài màu đỏ thành những sắc độ xám; người ta thường không để ý đến công việc của ông là nhà giáo và là người thúc đẩy sự nghiệp nhiếp ảnh nghệ thuật. Nhưng ít ra một phần ba của cuốn "Sổ tay nhiếp ảnh" của ông đã đề cập đến các vấn đề của thẩm mỹ học của nhiếp ảnh. Phần này được ông tiếp tục phát triển mở rộng và năm 1891 được xuất bản thành một tập riêng dưới nhan đề "Học thuyết nghệ thuật nhiếp ảnh" hay "Những nguyên lý

nghệ thuật của việc tạo ảnh". Đó là cuốn sách giáo khoa đầu tiên về đề tài nhiếp ảnh bằng tiếng Đức. Stieglitz đã học được ở Vogel không chỉ kỹ thuật tuyệt vời mà Vogel còn đưa ông vào con đường nhiếp ảnh nghệ thuật đích thực, trong đó trực tiếp Stieglitz đã định hướng theo H.P. Robison.

Là một sinh viên, Stieglitz luôn bận rộn với những thí nghiệm và báo cáo về những thí nghiệm đó mà ông thường đăng trên các tạp chí chuyên môn. Phương pháp làm mạnh lên những phim kính bất sáng quá ít (thiếu sáng) và làm giảm đi những âm bản bị lộ sáng quá nhiều (già sáng), và những lời khuyên về việc sao chụp trên giấy platine v.v... Thậm chí ông còn tìm ra một phương pháp nhuộm mầu giấy bằng muối platine và ông đã hết sức vui sướng khi giáo sư Vogel tưởng nhầm chúng là các bản in platine. Và ông đã gửi những ảnh chụp của ông đến triển lãm. Tuy nhiên, ở Đức ông chỉ bắt gặp sự quan tâm ít ỏi giành cho nhiếp ảnh nghệ thuật. Những tác phẩm của ông được công nhận lần đầu tiên vào năm 1887 ở Hội Nhiếp ảnh Anh quốc (Photographic Society in England). Trong một cuộc thi do tuần báo của Anh "Nhà nhiếp ảnh nghiệp dư" (The Amatleur Photographer) công bố lần đầu tiên ông đoạt giải: hai huy chương vàng, một huy chương bạc. Ban giám khảo không có ai ngoài Peter Henry Emerson. Trên tấm ảnh của Stieglitz người ta thấy một nhóm trẻ con Italia đang cười đùa bên cạnh

một cái giếng làng. Bức ảnh này đặt tên là "Một sự khô
hài hay", có thể còn thiếu hụt về chiều sâu, nhưng rõ
ràng nó thật và trung thực, chụp không chạy theo các
hiệu ứng các kỹ xảo và không ép buộc đối tượng vào một
sơ đồ bố cục hời hợt nào đó. Nói đúng hơn ông chụp ở
những khoảnh khắc tự nhiên, sinh động có sức biểu hiện
cao nhất. Emerson đã viết thư cho Stieglitz, nói là đối với
ông, đó là kiểu chụp thực sự bột phát duy nhất trong tất
cả các bức ảnh trên toàn thế giới gửi đến lúc bấy giờ.

Những tác phẩm khá nhất thời sinh viên được Stie-
glitz chụp trong chuyến đi sang Italia vào năm 1887.
Trong chuyến đi ông đã dùng tất cả 300 tấm phim đã phủ
chất bắt sáng với kích thước 18 x 24 cm. Vogel đã phát
minh ra loại phim chính sắc (orthochromatic) đầu tiên
này, nhưng việc sản xuất hàng loạt phim này thì ông
giao cho J.Obernetter ở Munich (Đức). Dựa vào tính
chính sắc của các phim này, Stieglitz với khả năng của
mình lại có sự trợ giúp của kính lọc màu vàng hấp thụ
những phần màu xanh lam mạnh của nền trời. Chụp
được phong cảnh vùng núi Alpe và những đám mây trời
khổng lồ bay lững lờ trên không.

Trên một bức ảnh có tên "Paula - những tia sáng mặt
trời Berlin", Stieglitz đã tạo ra một cái nhìn riêng, kiểu
mới về đồ vật: trong một căn phòng đầy ánh sáng mặt
trời được bức màn kéo lại một phần, chia ra thành 2 dải

sáng và bóng râm, người bạn gái trẻ của ông ngồi bên chiếc bàn và đang hí hoáy viết cái gì đấy. Có một vấn đề kỹ thuật là làm sao đảm bảo thể hiện được tỷ mỉ mọi chi tiết trong sự thay đổi cách biệt cực kỳ giữa ánh sáng và bóng dâm do phần bức màn che. Trên tường Paula đã treo bức ảnh "Con bão đang đến gần" đó là bức ảnh mà Stieglitz đã chụp vào năm 1887 bên hồ Comer. Mãi về sau này vào năm 1934, tình cờ Stieglitz bắt gặp lại một loạt những âm bản được chụp và làm ảnh từ thời sinh viên của ông. Từ một số âm bản trong đó có cả "Paula", ông đã làm ra ảnh và bản thân cũng rất ngạc nhiên là trong ý tưởng và cách thể hiện của các ảnh chụp này đã báo trước như thế nào về những bức ảnh chân dung trực tiếp và các ảnh chụp mây trời mà ông đang làm vào thời gian đó - ông gọi chúng là "những sự tương đồng". Trong triển lãm riêng của ông tại phòng tranh "An American Place" của New York, ông cũng đã trưng bày một cách đầy tự hào các bức ảnh của các thời trước.

Năm 1890, Stieglitz đến Wien, nơi ông muốn tiếp tục theo học tại Trường Dạy học và Thực nghiệm Đồ họa mới được thành lập, do Josef Maria Edler lãnh đạo. Ông gia nhập Câu lạc bộ những nhà nhiếp ảnh nghiệp dư và tham gia vào việc chuẩn bị cho phòng trưng bày Nhiếp ảnh tiếp sau. Lúc đó ông bị gọi về Mỹ để chịu tang cho chị gái.

Về đến New York, ông nhận ra rằng ở đây tuy có nhiều câu lạc bộ nhiếp ảnh và Hiệp hội nhiếp ảnh, nhưng các nhóm này không phải là được chấp cánh bởi lòng tin tưởng một cách quá say mê vào nhiếp ảnh nghệ thuật đang nhanh chóng lan rộng ở châu Âu thời đó. Ông được bầu vào Ban chấp hành của "Hội các nhà nhiếp ảnh nghiệp dư" (Society of Amateur Photographer của New York, trở thành chủ xuất bản tạp chí. "Nhà nhiếp ảnh nghiệp dư Mỹ" (The American Amateur Photographer) và đã làm cho người Mỹ chú ý đến tiềm năng thẩm mỹ của nhiếp ảnh mà họ chưa nhận thức, thông qua các bức ảnh và bài viết của mình, thông qua việc công bố những công trình của các nhà nhiếp ảnh khác, thông qua những thuyết trình và các buổi trình bày.

Bấy giờ, ông bắt đầu nghiên cứu phát triển kỹ thuật vượt ra khỏi giới hạn của những gì đã được chấp nhận. Đa số các nhà nhiếp ảnh nghệ thuật cho rằng sự việc sử dụng máy ảnh cầm tay để làm những công việc nghiêm túc là không xứng đáng. Ngược lại, Stieglitz cho rằng, đây sẽ là một sự thử thách. Ông mượn một người bạn chiếc máy thám tử cỡ 10 x 12 cm và đã chụp ảnh một chiếc xe chở hàng do 4 con ngựa kéo trên đại lộ "Số Năm" (Fifth Avenue) vào ngày 22 tháng 2 năm 1893, sau khi ông đã kiên trì chờ đợi ba tiếng đồng hồ trong con bão tuyết dữ dội. Trong tập hồi ký của mình ông đã viết :

"Khi làm việc với máy ảnh cầm tay thì kết quả phụ thuộc vào tính kiên nhẫn: chờ và chăm chú quan sát "đón khoảnh khắc mà tất cả ở trạng thái cân bằng và đạt yêu cầu đối với con mắt". Ông còn viết rằng ông làm ra các âm bản để sau này phóng ảnh to và ít khi sử dụng lại ảnh làm mẫu ban đầu. Ảnh mẫu ban đầu khi đi chụp về dùng làm tài liệu để chọn lựa ảnh đẹp và khi đã chọn được chiếc ảnh nào đẹp, ông chọn phim và cho phóng to, dùng vào công việc mà người ta yêu cầu. Như vậy để có một tác phẩm ảnh ra đời phải qua hai giai đoạn: đầu tiên là giây phút bấm máy, sau đó lựa chọn ảnh mẫu. Điều đó có nghĩa rằng khâu bấm máy sẽ là hết sức quan trọng, phải bấm đúng thời cơ ở khoảnh khắc có sức biểu hiện lớn nhất, nếu bỏ lỡ thời cơ hoặc sớm quá hoặc muộn quá, kết quả sẽ cho ta một bức ảnh không hồn. Nhưng đã có một âm bản tốt, nội dung tốt, ánh sáng tốt - nhưng khâu cất cúp ảnh trong buồng tối lại cực kỳ quan trọng, cất cúp một bức ảnh tốt nó sẽ góp phần nâng giá trị bức ảnh lên nhiều lần mà nhiều khi ngay bản thân người nghệ sĩ không ngờ tới. Do khâu cất cúp như vậy mà bức ảnh "Mùa đông trên đại lộ số Năm", Stieglitz sử dụng chưa đến một nửa của âm bản, mặc dầu trong khi chụp ông đã cố chọn góc độ và bố cục tương đối chặt chẽ để làm rõ chủ đề của bức ảnh.

Năm 1894, ông lại tiến hành một chuyến đi sang châu Âu. Chuyến đi này mang lại cho ông nhiều kết quả tốt đẹp. Tại Paris, thủ đô nước Pháp, ông đã chụp được bức ảnh đường phố một cách rất táo bạo "Ngày mưa trên đại

lô", trên bức ảnh cho thấy những viên đá lát đường ướt và trơn bóng chiếm đến một nửa diện tích mặt ảnh. Tại làng Katwijk thuộc Hà Lan ông đã chụp hàng loạt ảnh về những người dân chài địa phương ăn vận những bộ quần áo truyền thống. Tính hội họa của những môtip ảnh gọi cho người xem những bức ảnh này một tâm trạng nhớ quê hương tha thiết. Trong bố cục của những bức ảnh làm ta liên tưởng đến những bức họa của các họa sĩ Đức theo trường phái ấn tượng (Impressionism), những họa sĩ này cũng thường đến thăm làng này. Quả vậy người ta đã đem so sánh bức ảnh "Cô gái đan lưới" tác phẩm thành công nhất và được mọi người chú ý nhiều nhất của Stieglitz với bức tranh của Max Liebermann* cùng một đề tài này. Trong số những bức ảnh ông chụp tại Italia thì bức "Cậu bé lang thang ở Venice" mang tính cách giản đơn, trực tiếp, báo hiệu cho đường hướng sáng tác sau này của Stieglitz. Ông vẫn còn tiếp tục công việc thí nghiệm của mình. Bức ảnh "Những phản chiếu - Buổi tối" chụp vào năm 1896, mô tả quang cảnh khách sạn Plaza tại New York trong một buổi tối trời mưa nặng hạt, với ánh sáng của những ngọn đèn đường và ánh sáng từ những ô cửa sổ của các dãy nhà dọc theo đường phố hắt ra, in long lanh trên nền đá lát đường ướt sũng, là một thành tựu bậc thầy về kỹ thuật thời bấy giờ. Ông cũng tiến hành các thử nghiệm với phương pháp in cao su.

* *Max Liebermann (1847 - 1935) họa sĩ nghệ sĩ đồ họa Đức. Ông từng sống ở Paris. Ông là đại diện cho trường phái ấn tượng Đức. Năm 1899 ông lập nhóm Ly Khai Berlin.*

Cùng với bạn của mình là Joseph T.Keiley, ông triển khai một phương pháp có thể kiểm soát được giá trị sắc độ trong phương pháp in Platine. Bề mặt của các phiên bản được ông phủ glycerin và qua đó việc hiện hình bị chậm lại, nhờ đó người ta có thể đạt được sắc độ sáng hơn trong những phần ảnh nhất định. Ngoài ra ông và bạn ông còn đề ra một phương pháp để tạo sắc mầu của các bản in platine bằng thủy ngân và muối Uran tạo ra mầu da thịt rất tuyệt vời, để dùng làm ảnh chân dung.

Năm 1897, Stieglitz trở nên nổi danh thế giới. Người biên tập của một niên giám của nước Anh đã viết trong bản đánh giá về những bức ảnh của ông tại "Phòng triển lãm ảnh" ở London:

"Ông Stieglitz là một tài năng đáng khâm phục, khiến cho các nhà phê bình gần như không có gì để nói về ông. Năm này qua năm khác ông luôn tìm mọi cách để vượt lên chính mình một cách kín đáo, khiêm tốn, tuy nhiên vẫn với những phương pháp truyền thống, còn ở chỗ nào mà ông gây nên sự xôn xao thì ở đó ông dùng phương tiện phù hợp để thích ứng. Người ta ước gì, ông là người của Vương Quốc Anh để có thể tiếp nhận ông vào hàng ngũ của những chàng trai vĩ đại của chúng ta".

Nhưng Stieglitz lại là người Mỹ và ông ước rằng các nhà nhiếp ảnh nghệ thuật Mỹ không bao lâu nữa sẽ đuổi kịp người Anh. Người Anh đã nhận được nhiều giải thưởng ở khắp nơi. Ông muốn rằng các cuộc triển lãm ảnh nghệ thuật quốc gia rồi ra sẽ được tổ chức ở Mỹ và có

thể độ sức với các cuộc triển lãm ảnh nghệ thuật đang diễn ra hàng năm ở các nước châu Âu. Và ông thúc giục đồng nghiệp của ông một cách tha thiết:

"Còn chúng ta ở đây, tại Hợp chủng quốc Hoa Kỳ thì sao? Hỏi rằng chúng ta đã làm được những gì? Chúng ta chưa thoát được lối mòn cũ và giải thích với một cái nhìn vai và với vẻ tự thỏa mãn. Có thể ở nước ngoài cái đó là chấp nhận được, nhưng tại đây chỗ chúng ta thì chúng ta không và không bao giờ có thể tổ chức được một cuộc triển lãm, theo những nguyên tắc như vậy. Tôi muốn nói với quý vị rằng tôi không nghĩ như vậy... Chúng ta, những người Mỹ không thể chấp nhận việc đứng yên tại chỗ. Chúng ta có cơ sở vật chất tốt nhất, tất nhiên trong nhiều trường hợp nó còn đang ở ẩn, chúng ta hãy tìm cách khai thác triệt để, đưa chúng ra phục vụ dân sinh..., chúng ta hãy bắt đầu lại một lần nữa với một "phòng triển lãm ảnh hàng năm", nhưng cần được tiến hành theo những nguyên tắc chặt chẽ nhất.... Với sự thích thú cao, các nghệ sĩ nhiếp ảnh sẽ hiến dâng thời gian, sức lực và tiền bạc để đem lại một cuộc cách mạng trong ngành triển lãm nhiếp ảnh nghệ thuật của Hoa Kỳ".

Năm 1896, Stieglitz tham gia tích cực vào việc hợp nhất "Hội các nhà nhiếp ảnh nghiệp dư (Society of Amateur Photographer) và Câu lạc bộ Nhiếp ảnh (Camera Club) New York thành một Hiệp hội mới lấy tên là "Câu lạc bộ Nhiếp ảnh New York" (Camera Club of New York). Hiệp hội này có những gian trưng bày lớn. Stieglitz được bầu làm Phó chủ tịch và đảm nhiệm trực

tiếp lãnh đạo Hội với lòng đầy hăng hái. Một vài người gọi ông là nhà độc tài mới. Trong một bài báo giới thiệu về câu lạc bộ này, Theodore Dreiser đã viết rằng Stieglitz theo đuổi ba mục tiêu: *"Một là nhằm nâng cao trình độ nền nhiếp ảnh nghệ thuật ở đất nước này, hai là cho ra đời một cuộc triển lãm ảnh nghệ thuật quốc gia hàng năm và ba là để thành lập một Viện Hàn lâm nhiếp ảnh quốc gia"*. Là Chủ tịch Hội đồng xuất bản, Stieglitz đã làm cho tờ báo của Câu lạc bộ thành một tạp chí mang tầm quốc tế, được toàn thế giới chú ý. Đó là tờ "Số tay nhiếp ảnh" (Camera Notes) được xuất bản từng quý. Trên tạp chí này các bức ảnh của các hội viên và những người không phải là hội viên được sử dụng in vào tạp chí rất sang trọng và lộng lẫy. Bên cạnh đó là các bài viết giới thiệu tác giả và tác phẩm cũng như các bài phê bình về các cuộc triển lãm nhằm nâng cao trình độ nhiếp ảnh nghệ thuật. Ngoài ra Stieglitz còn tổ chức các cuộc triển lãm nhỏ mang tính chất nội bộ của Câu lạc bộ. Đặc biệt là cuộc triển lãm ảnh nghệ thuật do Hội Nhiếp ảnh Philadelphia đứng ra đăng cai vào năm 1898 tại Hàn Lâm Viện nghệ thuật Pennsylvania (Pennsylvania Academy of Art) là rất phù hợp với lý tưởng của ông về một cuộc triển lãm ảnh nghệ thuật của Mỹ. Cùng với nhà họa sĩ nổi tiếng William Merritt Chase*, Stieglitz lập ra một ban giám khảo thường xuyên và phòng trưng bày

* *William Merritt Chase* (1849 - 1916), nhà họa sĩ nổi tiếng của Hoa Kỳ. Ông định cư ở New York năm 1878, sau khi đã học ở Munich (Đức) 5 năm và trở thành nhà sư phạm quan trọng nhất của Mỹ về hội họa ở thế hệ ông.

Philadelphia từ đó trở đi được tổ chức đều đặn mỗi năm một lần và cũng từ các cuộc triển lãm ảnh nghệ thuật này đã phát hiện ra nhiều tài năng mới cho đất nước Hoa Kỳ. Qua các cuộc triển lãm các nhà phê bình nghệ thuật không ngớt lời khen ngợi những bức ảnh chân dung trẻ em và phụ nữ giản dị và tự nhiên của nữ nhiếp ảnh Gertrude Käsebier. Thời còn là sinh viên nghệ thuật ở Paris, ở độ tuổi trung niên bà đã đến với nghệ thuật nhiếp ảnh với một niềm đam mê và bà đã khai trương một hiệu ảnh chân dung tại New York vào năm 1896.

Clarence H. White người vùng Newark bang Ohio gửi đến các ảnh, trước hết mang đặc trưng gây cảm giác về tác động của ánh sáng, các bản in theo phương pháp paltine của ông về những thiếu nữ trẻ, họ vận những trang phục do chính ông thiết kế và được bố trí chiếu sáng rất tinh tế. Đó là nguồn sáng ban mai tự nhiên nuốt nà hoặc trong ánh sáng hoàng hôn rất trữ tình. Tuy vậy trong thời kỳ này do điều kiện kỹ thuật nhiếp ảnh chưa đáp ứng được yêu cầu nghệ thuật, nên nhiếp ảnh còn chịu nhiều ảnh hưởng nặng nề của nghệ thuật tạo hình từ lối bố cục, sắp xếp trang phục cho đối tượng đến đường nét, từ cách chiếu sáng đến chọn bối cảnh, màu sắc. Vì thế nói chung chưa tìm thấy trong ảnh dấu hiệu của sự khái quát hình tượng - một đặc điểm không thể thiếu của nghệ thuật.

Cũng vào khoảng thời gian cuối thế kỷ XIX một khuynh hướng mới xuất hiện ảnh hưởng sâu sắc đến

nhiep ảnh đó là chủ nghĩa ấn tượng (Impressionism) bắt nguồn từ nghệ thuật tạo hình. Bởi vì các nhà nhiếp ảnh ham hiểu biết họ cho rằng: *tính chính xác, tính tài liệu, tính tự nhiên, tính chân thật* của việc phản ánh, truyền đạt không gian thể tích, hình khối, không thể đưa nhiếp ảnh đến trình độ nghệ thuật được, thế là họ đua nhau hướng nhiếp ảnh tới những nguyên tắc của hội họa ấn tượng. Những người theo khuynh hướng này cho rằng, mọi chi tiết trong bức ảnh rõ nét ở tất cả các lớp cảnh không phục vụ gì cho mục đích nghệ thuật. Để phục vụ mục đích này họ làm ảnh mờ, nhạt vút bỏ các chi tiết phụ.

Với chủ trương đi tìm "cái mới" một số nhà nghệ thuật, theo nhóm Dada* mà tiêu biểu là Moholy-Nagy lại hướng nhiếp ảnh theo khuynh hướng trừu tượng (abstractio-nism) trong hội họa, họ đề cao nhiếp ảnh theo tư tưởng vô đề, nghĩa là họ muốn giải phóng nhiếp ảnh ra khỏi chức năng phản ánh và thông tin hiện thực. Và họ cho rằng có như vậy nhiếp ảnh mới trở thành nghệ thuật.

Trong lúc đó, bản thân một số nhà nhiếp ảnh đi vào

* *Dada*: Một phong trào phản kháng của văn nghệ sĩ Âu - Mỹ chống lại sự tự mãn. Phong trào này sinh ra do tâm trạng vô vọng vì thế chiến thứ nhất mà một số văn nghệ sĩ phản kháng lại bằng chủ trương vô Chính phủ. Cái phi lý và cái không hợp lý làm nổi bật và sự quan trọng trong cái ngẫu nhiên trong sáng tạo nghệ thuật được họ thổi phồng.

bất chước y chang kỹ thuật đồ họa, họ say sưa đưa đồ họa hóa học (materiographism) vào nhiếp ảnh bằng sao phim nhiều lần hoặc in chồng phim, hoặc đi theo khuynh hướng "duy họa" (Pictorialism).

Nhưng rồi từ khi máy ảnh nhỏ cầm tay ra đời, một thời kỳ mới, một bước ngoặt cơ bản mới của nhiếp ảnh bắt đầu. Một cuộc tìm tòi cho nhiếp ảnh có tiếng nói riêng, giải phóng cho nhiếp ảnh ra khỏi khuynh hướng bất chước hội họa. Bởi chúng ta biết rằng dù nhiếp ảnh đi theo khuynh hướng, trường phái nào đi nữa: hoặc hiện thực, ấn tượng hay trừu tượng, đồ họa, duy họa.... họ có thể đạt được một số hiệu quả nào đó lôi cuốn được một bộ phận công chúng nào đó... nhưng rõ ràng nhiếp ảnh chưa có thể có vị trí xứng đáng của ngành nghệ thuật thực sự.

Để tìm cho mình một con đường đến đích nghệ thuật, các nhà nhiếp ảnh nghệ thuật chân chính đòi hỏi rời khỏi phòng chụp chật hẹp, đi vào cuộc sống xã hội phong phú.

Ở Mỹ tiêu biểu cho lý tưởng mới này là "Hội Nhiếp ảnh Ly Khai" (Photosecession) do Alfred Stieglitz sáng lập đã kiên quyết đấu tranh cho nhiếp ảnh có tiếng nói độc lập. Stieglitz say sưa chụp những khu phố nghèo nàn. Cương lĩnh của ông thể hiện rõ trong tác phẩm: "Trạm xe cuối cùng, Sự nghiệp đôi bàn tay".

Cùng với Stieglitz, Eduard J. Steichen, một thành viên sáng lập Hội Nhiếp ảnh Ly Khai, người vùng Milwaukee, Mỹ cũng đạt được thành tựu đáng khâm phục qua các bức ảnh triển lãm ảnh nghệ thuật hàng năm của Mỹ vào

năm 1899. Khi ông vừa tròn 20 tuổi. Các phong cảnh theo trường phái ấn tượng "ảnh mềm" của ông như bức "Cái hồ đóng băng" thường được các nhà phê bình nghệ thuật quan tâm và bàn luận sôi nổi.

Một hiện tượng kỳ lạ nhất trong số các nhà nhiếp ảnh đi tiên phong ở Mỹ là Fred Holland Day người Boston (Mỹ). Ông đã làm cho giới phê bình chung hứng, khi vào năm 1898, ông dựng lại cảnh khổ hình chịu nạn của chúa Jesu để chụp ảnh trên một khu đồi ngoại ô Boston, mà ở đây ông xuất hiện như là Jesu. Trong các thành tựu đáng ghi nhớ của ông có việc ông giới thiệu về "Trường phái mới của nhiếp ảnh Mỹ" ở Châu Âu bằng một cuộc triển lãm lớn được tổ chức vào năm 1900 tại Hội Nhiếp ảnh Hoàng gia Anh (Royal Photographic Society). Trừ Stieglitz, người từ chối tham gia, còn đại bộ phận những nhà nhiếp ảnh cấp tiến Mỹ đều có gửi ảnh dự như: Day, Kaesebier, White, Steichen, Frank Eugene, một họa sĩ dùng kim chạm trở để vẽ lên phim âm bản để tạo ra ảnh và một người mới nhập cuộc Alvin Langdon Coburn, một người họ hàng của Day, người đã giúp ông ta trong việc treo các bức ảnh.

Vào hôm khai mạc cuộc triển lãm đã nổ ra một cuộc tranh cãi kịch liệt về những bức ảnh mang đậm phong cách ấn tượng: sự thiếu vắng đường nét, sự thay thế cấu trúc bằng sự ám chỉ thuần túy, sự phân bố diện tích không đối xứng, những sự cách biệt giữa mảng sáng và bóng râm, tất cả cái đó đã tạo một phản ứng rất khác

nhau trong giới phê bình và công chúng thường thức:

Tờ "Tin tức Nhiếp ảnh" (The photographic News):
"Trước mắt chúng ta chẳng có gì khác ngoài những ung nhọt của trí tưởng tượng bệnh hoạn được nuôi dưỡng bởi những hành động điên rồ của một vài kẻ mất trí... Đó chẳng qua là những cố gắng để bằng mọi giá trở thành phi học thuật, khác thường, lập dị".

Còn tờ "Nhà nhiếp ảnh nghiệp dư" viết: *"Chính vào thời điểm này chúng tôi không có ý định phê phán các bức ảnh của Mỹ, chúng tôi chỉ muốn giới thiệu chúng và khẩn thiết khuyên mọi người, những ai có điều kiện, hãy đến xem những bức ảnh đó. Đa số các bức ảnh mang một chút ít tính không xác định và hơi hợt thoáng qua, chỉ là sự ám chỉ các hình dạng, các cấu trúc để giành cho trí tưởng tượng một phạm vi vô cùng rộng lớn, người xem tha hồ mà suy tưởng. Nhưng dù sao sự tinh tế trong cách thể hiện, sự lựa chọn đề tài và kết cấu hình ảnh trong số đông các bức ảnh, cũng đã chứng tỏ một sự cảm nhận sâu sắc; nhưng nếu người xem chưa có đủ đầu óc tưởng tượng và khả năng cảm nhận thì tác dụng đối với họ chỉ là con số không".*

Ngược lại tờ "Nhiếp ảnh" (Photography) khẳng định:
"Chúng tôi không cường điệu hóa - hoàn toàn ngược lại - nếu nhận định rằng không có cái gì trong tất cả những gì đã xuất hiện kể từ khi công bố "nhiếp ảnh tự nhiên" (Naturalistic Photography) có thể sánh được với bộ sưu tập này. Với cuộc triển lãm ảnh lần này, Hội Nhiếp ảnh Hoàng gia đã đáp ứng các yêu cầu của nhiếp ảnh nghệ

thuat nhiều hơn so với việc tổ chức dù cho một trăm phòng trưng bày ảnh hoặc cũng cả một chuỗi "ảnh ghi chép" từ mặt đất tới mặt trăng".

Trong thời gian đó, Steichen đã khai trương một hiệu ảnh ở Rive Gauche thuộc Paris, phân chia thời gian làm việc của mình một phần cho hội họa và một phần cho nhiếp ảnh. Ông đã nhanh chóng trở nên nổi tiếng quốc tế vào năm 1901, khi ông tổ chức ở Paris một cuộc triển lãm riêng của ông. Ông đạt được sự điều luyện trong phương pháp in cao su - bicromat. Tại đây tên ông nổi lên như cồn trước hết nhờ các bản sao chụp lại nhiều lần trong các mẫu khác nhau. Trong số những công trình khá nhất của ông có các chân dung của các nghệ sĩ cùng thời. Ông kết bạn với nhà điêu khắc nổi tiếng August Rodin, người mà ông chụp nhiều ảnh chân dung, một phiên bản in theo phương pháp cao su - bicromat phối hợp từ hai âm bản, cho thấy hình bóng nhà điêu khắc vĩ đại này như bóng dáng của nhà "triết học" và đằng sau là tượng bán thân của Victo Hugo được đem trưng bày trong nhiều cuộc triển lãm ảnh. Steichen cũng sáng tác nhiều ảnh khỏa thân; với tác động của độ tương phản rất mạnh giữa phần cơ thể được chiếu sáng rõ và các nền tối gần như đen nhánh ở phía sau. Các bức ảnh này gây ra các phản ứng chế nhạo của các nhà phê bình nghệ thuật, trong đó có cả George Bernard Shaw*.

* *George Bernard Shaw* (1856 - 1950), nhà văn Anh gốc Ireland. Ông có cảm tình với Cách mạng tháng Mười Nga, kịch liệt đả kích xã hội tư bản Mỹ. Ông có nhiều vở kịch nổi tiếng như: "Ngôi nhà những trái tim tan vỡ"; "Vũ khí và con người" (*Arms and the Man*, 1894)...

Vào tháng 7 năm 1902 trên tờ "Quan sát Nhiếp ảnh" (Photographischen Rundschau), một tạp chí nhiếp ảnh hàng đầu của Đức đăng tải 12 bức ảnh của Steichen. Mỗi ảnh tràn rộng cả trang giấy, đi kèm theo là một bài bình luận ngợi khen của Ernst Juhl, một biên tập viên của bản báo. Sau khi tạp chí được phát hành, Ernst Juhl đã vấp phải một sự phản đối kịch liệt của bạn đọc khắp nơi trên nước Đức, đến nỗi Juhl cảm thấy phải rút lui khỏi cương vị biên tập của mình. Trái lại, ở Bỉ, tác phẩm Steichen được công chúng hết sức hoan nghênh. Bức ảnh "chiếc bình màu đen" của ông mà Juhl đã cho đăng, được chính phủ Bỉ mua lại cho Phòng trưng bày Quốc gia Brussel.

Còn vào tháng 10 năm 1902 ban giám khảo "Phòng trưng bày Mỹ thuật (Salon des Beaux - Arts) rất có uy tín tổ chức một cuộc triển lãm ảnh trên đồi Champs de Mars, Paris đã chấp nhận 10 bức ảnh, một bức tranh và 6 bức minh họa của Steichen.

Và cuối cùng, nhiếp ảnh cũng đã được thừa nhận chính thức là một bộ môn nghệ thuật. Stieglitz đã thuật lại điều này một cách tự hào trên tờ "Số tay Nhiếp ảnh". Nhưng đến phút chót, Hội đồng trưng bày triển lãm lại từ chối không trưng bày các bức ảnh của Steichen nữa. Đó là một đòn đánh mạnh vào Steichen. Tin này đến với Steichen ở New York tại Đại lộ số Năm, số nhà 291, nơi ông mở một hiệu ảnh chân dung. Sự kiện choáng váng này thức tỉnh Steichen, khiến ông nối lại tình bạn với

Stieglitz và như vậy đã hình thành một liên kết công việc mà về sau làm thay đổi cơ bản không chỉ nghệ thuật nhiếp ảnh mà cả các bộ môn nghệ thuật tạo hình khác.

Alvin Langdon Coburn, nghệ sĩ nhiếp ảnh trẻ nhất trong số các nhà nhiếp ảnh Mỹ mà Day đã giới thiệu tại triển lãm ảnh ở London năm 1900 và sau đó là ở Paris xuất thân ở Boston và khi còn là đứa trẻ, ông đã bắt đầu ham mê chụp ảnh. Lúc 15 tuổi, lần đầu tiên ông đã được trưng bày ảnh. Các bức ảnh đầu tiên của ông chụp phần lớn là ảnh phong cảnh với ánh sáng chéo xiên, tạo nên những đường viền mờ, tạo ra những lớp lang lóng lánh và về sau nó đã trở thành phong cách ảnh phong cảnh của ông. Ông còn đạt được thành quả đầu tiên qua các chân dung các nhà văn và chân dung các nghệ sĩ. Năm 1904, lần đầu tiên ông chụp chân dung cho nhà văn George Bernard Shaw, cũng là một nhà nhiếp ảnh nghiệp dư hăng hái. Bernard Shaw đã tiếp Coburn nhiệt tình, giới thiệu ông cả với các nhà văn đồng nghiệp khác và viết một lời nói đầu tuy hơi thái quá cho tập vụng vụng (catalog) về phòng trưng bày ảnh của Coburn tại Hội Nhiếp ảnh Hoàng gia London. Coburn cũng chụp ảnh quang cảnh các đô thị như Edinburgh, London, và New York với một tình cảm nhanh nhạy. Ông được Henry James giao cho chụp một loạt ảnh dùng làm ảnh trang bìa của 24 tập tiểu thuyết mới sắp xuất bản của mình. Trong quá trình sáng tác đó đã hình thành nên sự cộng tác tích cực giữa nhà văn và nhà nhiếp ảnh. Coburn không tìm cách minh họa cái mà James viết mà ông cố

gắng nắm bắt các địa điểm nơi xảy ra câu chuyện và bầu không khí của vùng chung quanh đó, nơi có sự hiện diện các hành động của nhân vật. Tại một trường học nghề ở London Coburn học cách làm các bản khắc ảnh để in. Ông đã dựng một bàn in trong hiệu ảnh của ông và ông tự tay làm ăn mòn các tấm đồng và in. Ông đã xuất bản một số cuốn sách với những bản khắc tự tay ông làm và in như các tập: "London", (1909) với lời nói đầu của Hilaire Belloc; "New York" (1910) với lời nói đầu của H.G. Wells* "Những thương gia" (Men of Mark, 1913), tác phẩm này bao gồm 33 chân dung.

Để làm cho nhiếp ảnh được công nhận rộng rãi hơn, ngày 17 tháng 12 năm 1902, tại New York, Stieglitz thành lập một hiệp hội mới mang tên "Hội Nhiếp ảnh Ly Khai" (Photo Secession). Ông chọn từ Secession dựa vào tên các nhóm nghệ sĩ đi tiên phong ở Đức và Áo, họ tự gọi mình là Secesionist và qua đó nhấn mạnh sự độc lập của họ đối với tổ chức học thuật. Trong số những người sáng lập "Hội Nhiếp ảnh Ly Khai" ngài Stieglitz, chủ tịch Hội đồng, còn có John G.Bullock, William B.Dyer. Frank Eugene, Dallet Fuguet, Gertrude Kaesebier, Joseph T.Keiley, Robert S.Redfield, Eduard J.Steichen, Edmund Stirling, John Francis Strauss, Eva Watson - Schuetze và Clarence H.White. Mục tiêu của Hội gồm 3

* *Herbert George Wells* (1866 - 1946), nhà văn nổi tiếng Anh. Những tác phẩm đầu tiên của ông là truyện kì dị về khoa học viễn tưởng như "Máy thăm dò thời gian" (*The Time Machine*, 1895); "Người tàng hình" (*The Invisible Man*, 1897)...

điểm: "Khuyến khích thúc đẩy nhiếp ảnh như là phương tiện để thể hiện nghệ thuật, tập hợp những người Mỹ làm nghệ thuật hoặc quan tâm đến nghệ thuật theo một cách thức khác, thỉnh thoảng tổ chức triển lãm ở những địa điểm khác nhau, không nhất thiết phải bó hẹp trong khuôn khổ của Hội Nhiếp ảnh Ly Khai hoặc chỉ của người Mỹ".

Sau ngày thành lập Hội, Câu lạc bộ Nghệ thuật Quốc gia (National Arts Club) chính thức mời đích danh Stieglitz tổ chức một cuộc triển lãm các tác phẩm nhiếp ảnh nghệ thuật Mỹ tại trụ sở của Câu lạc bộ ở New York. Trong cuốn "Niên giám nhiếp ảnh 1902" (Photograms of the Year, 1902) Stieglitz viết: "Tôi đảm bảo cho mình sự ủng hộ của tổ chức "Hội Nhiếp ảnh Ly Khai mới được thành lập thời bấy giờ và giới hạn trong một nhóm nhỏ và chúng tôi ra quyết định tiến hành cuộc triển lãm đã dự kiến dưới sự bảo trợ của nhóm này". Và như thế hình thành một cuộc trưng bày được chọn lựa rất cẩn thận, tập hợp lại theo một cách đầy hấp dẫn, rất riêng, không giống như thường lệ của các cuộc triển lãm thời bấy giờ. Cuộc triển lãm gồm 136 tác phẩm được lồng vào trong khung rất trang trọng của 32 nhà nhiếp ảnh, trong đó có 18 thành viên của "Hội Nhiếp ảnh Ly Khai". Một số nhà phê bình nghệ thuật có những lời bình tích cực. Họ nhìn thấy trong triển lãm này thể hiện nhiều các mối về các khả năng nghệ thuật mà nhiều người không thể ngờ tới. Tất nhiên có một số không ít thì lên án đây là một sự trình bày một cách tự tiện các tranh vẽ bất chước và nêu

ra câu hỏi liệu các nhà nhiếp ảnh có dự tính trước việc "lấy kính đen che được thiên nhiên" hay không.

Tháng 7 năm 1902, Stieglitz in lại các lời phê bình khen chê trong tạp chí "Sổ tay Nhiếp ảnh". Đó cũng là số cuối cùng của tạp chí này do ông xuất bản. Sự quyết tâm mà ông thể hiện trong việc phấn đấu cho sự công nhận nhiếp ảnh là bộ môn nghệ thuật tất nhiên không được tất cả các hội viên Câu lạc bộ ảnh đồng tình. Họ phê phán ông là tự đề cao trong việc lựa chọn các ảnh và một số người thậm chí còn nghi ngờ tính đúng đắn của ông trong công tác tài chính kế toán về việc sử dụng tiền bạc của Câu lạc bộ. Stieglitz cảm thấy bị bắt buộc phải rút lui khỏi vị trí biên tập và lập tức thành lập một tạp chí mới ra hàng quý. Đó là tờ "Công việc Nhiếp ảnh" (Camera Work) mà đích thân ông đảm nhiệm việc biên tập và xuất bản.

Giữa những năm từ 1903 - 1917, tờ tạp chí "Công việc Nhiếp ảnh" (Camera Work) đã xuất bản được 50 số. Trình bày bìa và thiết kế mỹ thuật đều do Steichen phụ trách. Các hình ảnh chủ yếu in theo bản khắc trên giấy Nhật Bản mỏng sau đó dán ảnh lên từng trang sách, thường là loại giấy cactông mỏng màu nâu hoặc lam. Số đầu tiên dành giới thiệu về Gertrude Kaesebier, số thứ hai dành cho Steichen. Và những số ra tiếp theo chủ yếu giới thiệu tác giả và tác phẩm của các thành viên khác của Hội Nhiếp ảnh Ly Khai như Henneberg, Watzek và những người khác.

Trong thời gian này nhiếp ảnh cũng được phương tiện thông tin đại chúng nhất là các báo và tạp chí quan tâm, đăng nhiều bài và ảnh nói về nhiếp ảnh. Một số báo đăng tải các ảnh làm theo phương pháp calo của Hill và Adamson, các báo khác thì đăng ảnh chân dung của Julia Margaret Cameron. Những nhà nhiếp ảnh thời đó trên thực tế họ đã bị lãng quên. Các báo còn cho đăng các bài bình luận ảnh của các nhà phê bình nghệ thuật và của những hội viên Hội Nhiếp ảnh Ly Khai, đồng thời cho in cả báo cáo về những hoạt động của Hội Nhiếp ảnh.

Như vậy rõ ràng tờ "Công việc nhiếp ảnh" vừa cung cấp một cách đầy đủ kỹ lưỡng các tư liệu về trào lưu nhiếp ảnh nghệ thuật, vừa thể hiện một cách tương xứng cái mà trào lưu này chưa đạt tới. Tạp chí được trình bày khá hấp dẫn đầy ấn tượng, đến mức sau mỗi số ra đều được các báo chí Anh bình luận sôi nổi như một cuốn sách. Người biên tập tờ "Nhiếp ảnh" (Photography) viết: *"Sự trình bày và thành công của tạp chí hoàn toàn mang tính chất đặc trưng cá nhân và chừng nào chúng ta chưa tìm được một Stieglitz của nước Anh thì tờ "Công việc Nhiếp ảnh" vẫn là độc nhất".*

Ngoài công việc xuất bản, Stieglitz còn tổ chức các cuộc triển lãm ảnh của các hội viên Hội Nhiếp ảnh Ly Khai và các nhà nhiếp ảnh khác. Trong đó, ông hết sức quan tâm chăm lo công việc quản lý, sự vụ như: tuyển chọn, trình bày vụng tập (catalog), vào khung, đóng gói và gửi cho các cơ sở trong và ngoài nước. Trong số các

triển lãm được tổ chức theo lời mời vào năm 1904 tại Phòng trưng bày nghệ thuật Corcoran (Corcoran Art Gallery) ở Washington D.C và tại Viện nghiên cứu Carnegie (Carnegie Institute) ở Pittsburgh. Các tập catalog giới thiệu các cuộc triển lãm này rất dày gồm những bức ảnh lấy từ tờ tạp chí "Công việc nhiếp ảnh" (Camera Work) dán vào. Qua cuộc triển lãm này cũng như qua bản báo cáo của ông Chủ tịch, người ta thấy được các công trình sáng tác của các nhà nhiếp ảnh Ly Khai (Photo - Seccessionist) ở châu Âu. Bản báo cáo của ông Chủ tịch về phong trào nhiếp ảnh của "Hội Nhiếp ảnh Ly Khai" được in trong tờ "Nhiếp ảnh Ly Khai", tờ thông báo chỉ dành cho các hội viên.

Trong các hiệp hội nhiếp ảnh khác nhau ở Hoa Kỳ, chỉ có Hội Nhiếp ảnh Ly Khai là ngôi sao tỏa sáng nhất, vì thế tất cả các cuộc triển lãm ảnh và triển lãm nghệ thuật quan trọng ở châu Âu, Hội Nhiếp ảnh Ly Khai đều được mời tham dự và thậm chí được mời tham gia ban giám khảo. Phạm vi hoạt động và ảnh hưởng "Hội Nhiếp ảnh Ly Khai" không những chỉ trong nước và cả quốc tế nữa. "Hội Nhiếp ảnh Ly Khai" trong khi đang tham dự cuộc triển lãm nghệ thuật Dresden, nước Đức và Bradford ở nước Anh, họ còn tham dự triển lãm ảnh ở Haag, nước Hà Lan, ở Paris Pháp và thủ đô Viên nước Áo. Qui mô các bộ sưu tập dao động trong khoảng từ 33 - 144 bức ảnh. Tổng số các bức ảnh được trưng bày tại tất cả các cuộc triển lãm lên đến 400.

Nhưng trong danh sách các thành phố có trưng bày ảnh của Hội Nhiếp ảnh Ly Khai ta thấy không có thành phố New York, bởi vì tại thành phố quê hương mình, thì Hội Nhiếp ảnh Ly Khai không có trụ sở. Mọi công việc đều được tiến hành tại nhà của Stieglitz, nói một cách khác, nhà của Stieglitz là trụ sở của Hội Nhiếp ảnh Ly Khai. Năm 1905, Steichen đề nghị với các hội viên của Hội là nên thuê hiệu ảnh số 291, đại lộ số 5 (Fifth Avenue) mà ông vừa chuyển ra khỏi đó. Đề xuất này được đại đa số hội viên chấp thuận và ngày 5-11-1905, một "phòng trưng bày nhỏ của Hội Nhiếp ảnh Ly Khai" (Little Gallery of the Photo - Seccession) đã khai trương với một cuộc triển lãm ảnh của các hội viên của Hội. Tiếp theo triển lãm ảnh nhân lễ khai trương là các triển lãm khác dành cho sự nghiệp sáng tác của các nhà nhiếp ảnh nghệ thuật quan trọng của châu Âu và Mỹ.

Phòng trưng bày ảnh (Photographic Salon) của nhóm "Vòng liên kết" (Linked Ring) ở London năm 1908, hoàn toàn mang phong cách thể hiện của Hội Nhiếp ảnh Ly Khai. Ba thành viên của Hội đồng giám khảo: Steichen, Coburn và Eugène là các người thuộc về Hội Nhiếp ảnh Ly Khai (Photo Seccessionist). Vào đúng hôm khai trương trụ sở, các nhà nhiếp ảnh giật mình khi thấy rằng hơn một nửa số bức ảnh được treo trên tường, là của các nhà nhiếp ảnh Mỹ. Sự bất bình của những người mà người ta đã từ chối nhận ảnh lớn đến mức mà tạp chí "Nhà Nhiếp ảnh nghiệp dư" (The Amateur Photogra-

pher) đã tổ chức tại các phòng biên tập của mình một "Phòng trưng bày ảnh của những người bị từ chối" (Salon des refusés). Liền sau đó, Stieglitz, Clarence H. White, Coburn và Eugene rút lui khỏi nhóm "Vòng Liên kết" (Linked Ring) trong sự phản đối, tiếp đó là Heinrich Kuelin và Nam tước Adolphe de Meyer cũng rút lui. Lập tức "Phòng triển lãm ảnh" (Photographic Salon) mất hết uy tín mà nó đã ngự trị trong suốt 15 năm qua. Triển lãm cuối cùng của nhóm "Vòng Liên kết" vào năm 1909. Để thay thế cho nhóm "Vòng Liên kết" đã lui tàn một số thành viên bảo thủ đã thành lập "Phòng trưng bày triển lãm ở London (*Salon of Photography of London*).

Sự xáo trộn này không mang màu sắc chính trị, mà nó chỉ phản ánh một sự thay đổi đột ngột trong cảm nhận mỹ học. Các tác phẩm của ba thành viên ban giám khảo cho cuộc trưng bày năm 1908: tức là Nam tước Adolphe de Meyer, Steichen và Coburn - đi theo một hướng hoàn toàn trái ngược với sự dè dặt thâm lặng của phong cách của trường phái ấn tượng trong nhiếp ảnh nghệ thuật. Phong cách này trong thời gian đó đã được chấp nhận.

De Meyer là người đầu tiên trưng bày ảnh vào năm 1894, bấy giờ làm về ảnh chân dung và ảnh chụp gần của tĩnh vật mà ông chụp với ống kính dẹt. Ống kính máy ảnh này tạo điều kiện thuận lợi cho các nhà nhiếp ảnh những khả năng thể hiện bằng quang học mà việc chỉnh cho không nét hình ảnh không cần thực hiện. Đối với các

loại ống kính dụ cho hình ảnh mềm này, sự sai lệch về tạo không gian của ảnh không cần phải điều chỉnh lại, do đó trên toàn bộ tấm ảnh không có chi tiết nào hiện ra thật sắc nét. Có những ống kính đặc biệt dùng cho việc chụp chân dung, người ta có thể kiểm tra được độ khuếch tán của ống kính. Dùng loại ống kính đặc biệt này để chụp ảnh ta sẽ thấy các điểm sáng nhô ra hình như sáng hơn theo kiểu như thể là chúng không phản xạ bởi ánh sáng rọi vào, mà bản thân chúng phát sáng.

De Meyer, đã bố trí sắp đặt một kiểu tĩnh vật - hoa và quả được xếp vào trong đồ đựng bằng thủy tinh - đặt lên trên một mặt bàn kính thủy tinh. Sự trong suốt của lọ hoa và mặt bàn, những sự phản xạ và sự tác động của việc khuếch tán của ống kính đã làm mất đi độ nét sâu của bức ảnh và gây khó khăn cho việc xác định vị trí tương đối của các vật trong không gian. Độ tương phản với độ mịn của những điểm sáng nhô ra là các sắc đen thẫm trước hết đó là các cuống hoa nằm trong các bình thủy tinh. Một nhà phê bình nghệ thuật đã ca thán về "nỗ lực mà người ta phải đưa ra để thâm nhập vào "bầu không khí" của mặt bàn, mà trên đó có một chiếc mũ nổi màu đen". Các bức này tách mình xa ra khỏi các khảo cứu thông thường.

Steichen trưng bày hai bức ảnh: "Ngày đua ngựa" và "Giải thưởng lớn" (Grand Prix), bức ảnh chẳng cho thấy trường đua ngựa hoặc những con ngựa nào cả mà là những quý bà quý ông khán giả trong ánh nắng rực. Đó

là các ảnh chụp tức thời và chiếc máy ảnh nhỏ cầm tay của một phóng viên mà ông mượn được. Đó là chiếc máy ảnh nhãn hiệu Goerz - Anschuetz. Bức ảnh "Flip - Flap" của Coburn, được chụp trong một công việc giải trí: hai giống khung thép đựng dưa được. Mỗi giống mang một buồng nhỏ cho hành khách, tạo ra phía trước bầu trời một mầu có hình dạng chữ "V" nhọn hoắt. Frederick H. Evans thấy bức ảnh chụp này đơn giản chẳng có ý nghĩa gì và than phiền với Stieglitz rằng bức ảnh của ông chụp ngôi nhà của Jeanne d'Arc ở Rouen đã bị từ chối. Đúng về mặt trí tuệ, Stieglitz cho rằng bức ảnh của Evans hoàn toàn trái ngược với các bức ảnh của Steichen và Coburn. Các bức ảnh của hai ông cho thấy một thế giới đương đại, trong khi các bức ảnh của Evans, những chỉ dẫn về hiện tại đã bị xóa bỏ. Để không thu những người bộ hành vào trong bức ảnh, mà dựa vào trang phục người ta có thể nhận ra thời gian sáng tác bức ảnh. Evans dùng bộ kính lọc mầu xám trung tính đặt vào trước ống kính và từ sáng sớm ông đã chụp. Buổi sáng sớm, ánh sáng nói chung còn yếu, hơn nữa dùng bộ kính lọc mầu nên thời gian lộ sáng cho một kiểu chụp phải kéo rất dài. Nếu như có một khách bộ hành, hoặc một cỗ xe xuất hiện, thì Evans chỉ việc đẩy nắp ống kính lại và chờ cho đến khi đường phố trống trơn hết người mới mở nắp ra chụp. Đối với Evans, bức ảnh "Flip - Flap" tỏ ra xấu xí đáng ghét, đến nỗi ông hoàn toàn không thể ca ngợi các cấu trúc hình học - kỹ thuật mạnh bạo mà Coburn đã có được trong quá trình hình thành bức ảnh. Cả đối với các bức

ảnh của Steichen ông cũng phê phán kịch liệt: "Các sắc của các bức ảnh đây mâu thuẫn, thật là khủng khiếp, không một tính uyển chuyển, không một chiều sâu, không có một sự phân chia lớp lang, không một sự chiếu sáng nào. Tóm lại: Nó không phải là một bức ảnh có giá trị nghệ thuật".

Hai năm sau đó Dixon Scott, nhà bình luận nghệ thuật sắc bén của tờ "Tin tức" (Courier) ở Liverpool viết nhân dịp khai mạc Phòng triển lãm ảnh ở Liverpool: "Các cảnh và các nhóm người được rút ra từ cuộc sống vội vã lộn xộn của hiện tại, bỗng nhiên nhận được ở đây một vai trò đặc sắc, thu được vẻ hào nhoáng mới và ý nghĩa mới. Như người ta thường nói: đó là chức năng đích thực của môn nghệ thuật mới này của chúng ta". Trong một bài báo với nhan đề "Sự phê bình mới" (The New Criticism), Evans đáp lại: "Có một điều là thời cơ và khả năng để chụp các sự vật sống động như thế là hiếm hoi đến mức như nghệ sĩ có năng lực, một khi anh ta nhận thấy một sự kiện như vậy, thì sự sẵn sàng ghi lại sự kiện đó không phải lúc nào cũng kịp thời cả. Hơn nữa các sự kiện sống động như vậy chỉ xảy ra một cách tình cờ và bất ngờ, tất cả những cái đó có ý nghĩa rằng chúng luôn luôn là ngoại lệ và không bao giờ theo một quy luật nào cả".

Năm 1910, "Hội Nhiếp ảnh Ly Khai" được mời đứng ra tổ chức một cuộc triển lãm ảnh nghệ thuật quốc tế tại phòng trưng bày nghệ thuật Albright (Albright Art Gallery) ở Buffalo. Hội Nhiếp ảnh Ly Khai, người đứng

ra tổ chức triển lãm đòi hỏi được toàn quyền hành động và điều đó đã được chấp thuận. Vậy là Stieglitz, với sự hỗ trợ của các bạn ông là Paul Haviland, Clarence H. White và họa sĩ Max Weber đã tạo cho bảo tàng một bộ mặt hoàn toàn mới. Họ căng lên tường những tấm vải xanh lá cây và xanh lam và treo 600 bức ảnh. Mỗi nhà nhiếp ảnh được mời đều có thể tham gia một lượng ảnh khá lớn đến nỗi xem qua ảnh người ta có thể biết được quá trình trưởng thành nghệ thuật của anh ta qua nhiều năm.

Đối với các nhà "Nhiếp ảnh Ly Khai" (Photo - Secessionists) thì việc có thể trưng bày các bức ảnh trong phòng triển lãm của một Viện Bảo tàng là rất mãn nguyện và việc Bảo tàng mua 15 bức ảnh từ triển lãm cho bộ sưu tập của mình và vạch kế hoạch bố trí một gian phòng để trưng bày chúng thường xuyên cho công chúng xem càng làm cho họ mãn nguyện hơn nữa. Bởi vì điều đó đã minh chứng cho niềm tin của họ rằng nhiếp ảnh xứng đáng được công nhận như là một bộ môn nghệ thuật tạo hình. Các nhà phê bình nghệ thuật gần như đồng loạt khen ngợi, triển lãm này như là sự giới thiệu ảnh một cách đầy ấn tượng nhất mà họ đã gặp. Nó được đúc kết từ sự phát triển của nhiếp ảnh nghệ thuật ở Mỹ và châu Âu. Để tổng kết rút kinh nghiệm, đồng thời trình bày qua quá trình chuẩn bị cho triển lãm, trong tờ Catalog, Stieglitz nêu lên các số liệu chính xác về thời gian chụp của từng âm bản và các bức ảnh được làm vào lúc nào. Một nhà phê bình còn đưa ra câu hỏi là phải

chăng với cuộc triển lãm này "Hội Nhiếp ảnh Ly Khai" muốn chào từ biệt? Nhà phê bình nghệ thuật năng nổ nhất thời kỳ đó, một con người cực kỳ nhạy bén là Sadakichi Hartmann, nhận xét rằng "đội quân các nhà nhiếp ảnh nghệ thuật đã chia làm hai phe" một phe ưu tiên "các mô-típ về hội họa và cách trình bày thể hiện theo hội họa", trong khi phía bên kia, ông ghép Stieglitz về phía này, được hình thành bởi những người tập hợp xung quanh các nguyên tắc của các mô-típ và cấu trúc nhiếp ảnh đặc thù. Thêm nữa, ông nhận định là "trong phe đầu sẽ trở nên buồn tẻ trông thấy...ngọn cờ đã cũ treo rủ và bếp lửa đã cháy hết". Nhưng thế nào là các mô-típ và cấu trúc nhiếp ảnh mà bản thân Hartmann đã nhấn mạnh trong bài viết của mình bằng chữ in nghiêng thì chưa được ông giải thích rõ.

Chương XI

Cuộc tìm kiếm hình thức thể hiện mới

Năm 1913, trong khuôn khổ một cuộc triển lãm ảnh cá nhân của Alvin Langdon Coburn, một thành viên của Hội Nhiếp ảnh Ly Khai (Photo-Secession), tổ chức tại Phòng trưng bày Goupil (Goupil Gallery) ở London, bao gồm một loạt ảnh phong cảnh trong đó có 5 bức dưới đầu đề "New York nhìn từ các nóc nhà của nó" (New York from its Pinnacles). Các bức ảnh này được nhìn từ góc độ cao xuống và phối cảnh bị xô lệch càng nhấn mạnh đến hình thức trừu tượng của các đường phố, quảng trường và nhà cửa. Nói về một trong những bức ảnh đó là bức "Một nghìn chiếc cửa sổ", trong tờ catalog Coburn viết:

"Về phối cảnh hầu như mang tính tưởng tượng như một hình dung khối, nhưng tại sao nghệ sĩ nhiếp ảnh lại không tự giải thoát mình khỏi các quy ước, các luật lệ đã lỗi thời, những quy ước đã bắt đầu bó buộc và giới hạn nhiếp ảnh mặc dù nó tồn tại chưa bao lâu, và sử dụng cho mình sự tự do thể hiện mà bất cứ bộ môn nghệ thuật

nào cũng phải có để tồn tại”.

Trên bức ảnh này trục quang học của máy ảnh hướng chéch nghiêng xuống dưới mặt đất, qua đó chúng ta bị mất cảm giác thăng bằng, còn các mặt trước nhà xuất hiện như những bề mặt hình thang mà đáy lớn nằm gần máy ảnh, nó được sắp xếp như trong bức tranh trừu tượng. Một góc nhìn cực rộng, còn làm tăng thêm tác động này. Để đạt được điều đó, thay vì dùng một ống kính thì Coburn chỉ sử dụng một tấm chắn có một lỗ nhỏ châm kim. Vì tất cả các ống kính góc rộng nó sẽ cho một góc nhìn lớn nhất.

Vài năm sau, Coburn làm ra các bức ảnh hoàn toàn trừu tượng nhờ một dụng cụ mà ông tự thiết kế dựa vào máy Kaleidoskop (loại ống xem hình nổi bên trong). Ông ghép 3 gương quay mặt vào nhau thành một lăng trụ tam giác rỗng, mỗi khi chụp, ta cho máy ảnh chụp xuyên qua ống trụ tam giác này để chụp các mẫu tinh thể và các mẫu gỗ được để trên một tấm kính (giống như chụp qua kính hiển vi). Bạn của Coburn là Ezra Pound, người phát ngôn của nhóm các họa sĩ trừu tượng tại Anh quốc với các công trình được giới thiệu dưới cái tên "Con lốc" (Vorticism) đã gọi công cụ này là "Vortoskop" và các bức ảnh làm ra nhờ dụng cụ này là ảnh Vort (Vortographies).

Năm 1917, Coburn trưng bày chung cùng với một số bức tranh tương đối mới của ông. Các bức tranh mang tính trực quan. Trong bài phát biểu của mình nhân khai mạc cuộc triển lãm tranh này, Pound đánh giá cuộc triển lãm tranh hết sức bình thường và tỏ ra coi thường chúng

là "theo đuôi chủ nghĩa ấn tượng" trong khi ông hết lời khen các bức ảnh được làm theo phương pháp Vortographies. Song bước đột phát của Coburn vào hướng trừu tượng chỉ ngắn ngủi và ông đã nhanh chóng dẹp bỏ Vortoskop.

Năm 1918, Christian Schad thành viên của Nhóm Dada ở Zuerich, làm các tác phẩm trừu tượng bằng các phương tiện nhiếp ảnh mà không dùng máy ảnh. Trở lại với các thí nghiệm đầu tiên của H.Fox Talbot, Schad đặt các hình cắt bằng giấy và các đồ vật phẳng lên giấy nhạy sáng; sau khi cho lộ sáng, ta có trên tờ giấy bất sáng đường nét hình dạng của các vật này theo một cách thức làm ta liên tưởng các tranh ghép thuộc trường phái lập thể gồm các mẫu cắt từ báo và các vật thể khác được dán lên màn vải.

Năm 1921, họa sĩ người Mỹ làm việc ở Paris là Man Ray* và họa sĩ người Hungarie hoạt động ở Berlin, Đức là László Moholy - Nagy bắt tay vào loại ảnh rayography** và các ảnh đồ họa (photogram). Trong kỹ thuật này họ đi xa hơn Schad và đặt cả những đồ vật

* **Man Ray** (1890 - 1976), nhà nhiếp ảnh Mỹ. Ông tên thật là *Emmanuel Redensky*, thường gọi *Man*. Ông là nhà nhiếp ảnh sáng giá nhất trong lịch sử nhiếp ảnh. Năm 1944 bức ảnh "Đen và trắng" (1926) bán với giá 2,7 triệu France. Bức "Nước mát thủy tinh" bán trên một triệu France. Ông là một trong những nghệ sĩ đầu tiên vượt qua tính hiện thực của ảnh để tạo nên một thế giới ảnh dị thường, duy cảm, một thế giới siêu thực.

** **Rayography** một loại ảnh đặt vật chụp lên giấy ảnh rồi dùng ánh sáng khác họa thành hình.

hình khối ba chiều lên giấy nhạy sáng. Như vậy họ không chỉ ghi lại được hình dáng đường viền của các vật thể mà còn cho cả bóng râm của chúng và nếu đó là những đồ vật trong suốt, nhìn xuyên được thì còn ghi lại được cả cấu trúc bên trong. Phương pháp làm ảnh theo kiểu này đáp ứng được sở thích của những người theo trường phái Dada và những người theo trường phái siêu thực (Surreal). Man Ray, cũng như Moholy-Nagy, sử dụng các bánh xe truyền động, các bộ phận máy móc nhỏ xếp theo các bố cục cổ điển mà có từ ban đầu. Các bố cục này có sự giống nhau đến một cách ngạc nhiên với các phác thảo của Francis Picabia* mà ông này cũng dùng dây cót, bánh xe răng của các pi-nông của một chiếc đồng hồ báo thức rồi nhúng vào chất mầu và in lên giấy. Các ảnh đồ họa về sau của Moholy-Nagy là các phác thảo được bố cục kiểu kiến trúc về ánh sáng và hình thức: đối với ông thì các vật thể mà ông đặt lên giấy ảnh trước hết là "*các tác phẩm biến điệu ánh sáng*" chứ không nhất thiết các vật thể có thể nhận dạng.

Trái lại, Man Ray chọn các đồ vật theo giá trị tập hợp của chúng trong 12 ảnh đồ họa của Ray (Rayogramm) mà ông công bố vào năm 1922 dưới nhan đề: "*Những không gian tuyệt vời*" (Les champs délicieux), chẳng hạn người ta có thể nhận ra một chiếc chìa khóa khách sạn có

* *Francis Picabia* (1879 - 1953) họa sĩ Pháp gốc CuBa - Tây Ban Nha, sau thời kỳ về theo trường phái ấn tượng, ông chịu ảnh hưởng của trường phái Lập thể. Ông là một trong những thành viên sáng lập nhóm "*Section d'Or*"

đề số phòng, một khẩu súng lục, một chiếc quạt, một con quay, một đoạn phim chiếu bóng... Trong bài mở đầu cho tập ảnh này, người bạn của Ray là Tristan Tzara viết:

"Nhà nhiếp ảnh bắt ngọn đèn có công suất hàng nghìn nến của ông, rồi tờ giấy nhạy sáng hút dần, hút dần chất màu đen mà các đồ vật thường ngày tạo ra dưới dạng hình bóng của chúng. Ông đã nhận ra sức mạnh của một ánh chớp kiểu mới, nhẹ nhàng, trội hơn tất cả nguồn sáng hiện hữu nhằm thỏa mãn thị giác. Sự biến thể cơ học chính xác, tinh vi và độc đáo đã được ghi lại giống như ta chải mái tóc bóng mượt bằng một chiếc lược ánh sáng".

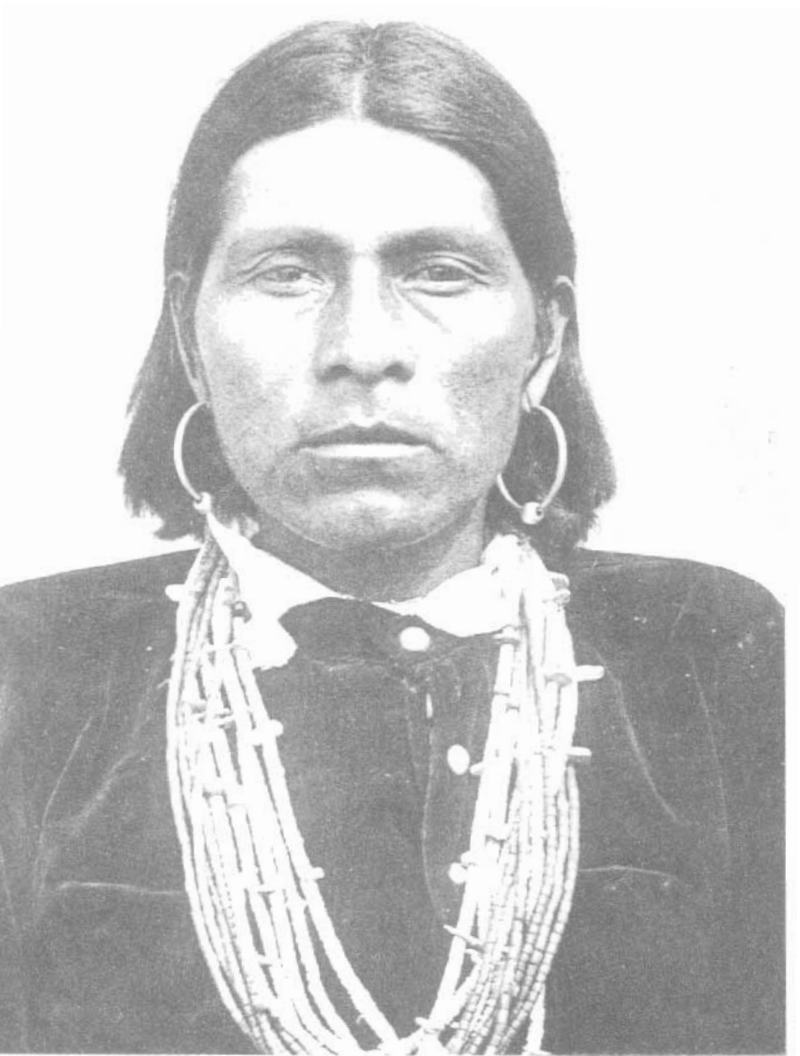
Mọi người đều biết khi ta không cầm máy ảnh nằm ngang mà xoay máy dọc để chụp kiến trúc thì tất cả các ngôi nhà trông như thế đã bị đổ nghiêng. Sự phối cảnh mang tính học thuật dựa trên những điểm giao nhau ở vô tận trên đường chân trời luôn luôn được đặt ngang tầm mắt chúng ta. Đó là một quy tắc giống như khi người ta ngược nhìn lên một ngôi nhà chọc trời hoặc từ mái của ngôi nhà cao tầng nhìn xuống. Hình chữ nhật của ngôi nhà trở thành hình thang mà cạnh đáy to nhất bao giờ cũng ở gần mắt ta. Ngay từ năm 1840, Arthur Parsey trong cuốn sách *"Khoa học của cái nhìn hay sự phối cảnh tự nhiên... Những định luật mới về quang học của máy ảnh hoặc phương pháp làm ảnh Daguerre"* (The Science of Vision; or Natural Perspective... Containing the New Optical Laws of the Camera Obscura or Daguerrotype) đã chứng minh rằng các đường thẳng đứng chạy chụm lại với nhau của hình ảnh trong máy ảnh thực tế là đúng về mặt toán học, và ông đi đến kết luận: *"Nghệ thuật đã*



51. JACOB A. RIIS.
"Những người ngủ trọ", 1887.



52. ALFRED STIEGLITZ.
"Chân dung G. O'Keeffe", 1922.



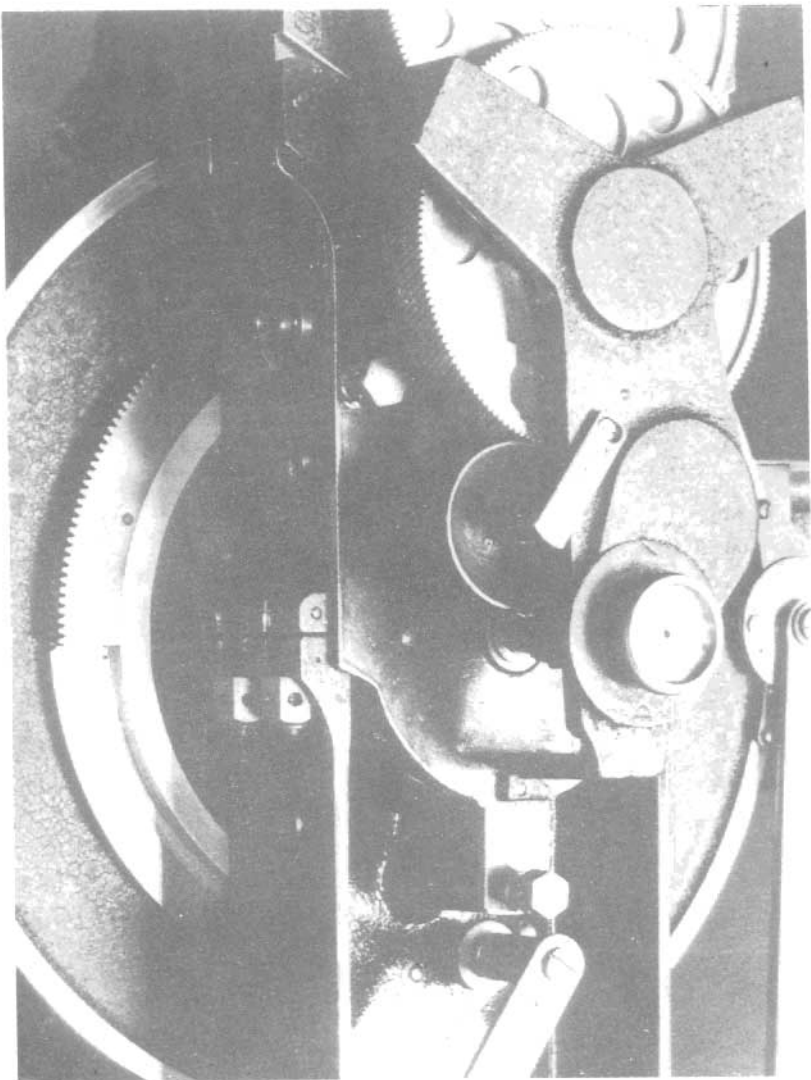
A.C. VROMAN,
"Chân dung phụ nữ dân tộc Hopi,
"arabi", 1909.



54. ALFRED STIEGLITZ.
"Mùa đông ở New York", 1893.

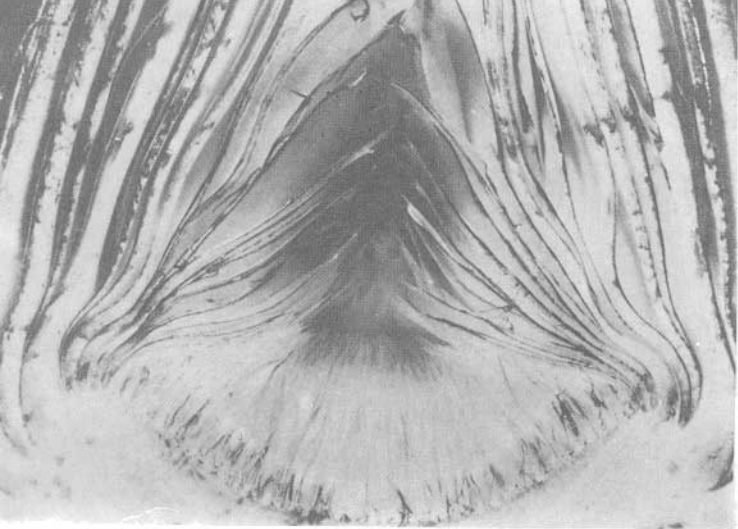


55. EDUARD J. STEICHEN.
"Rodin và người đang suy nghĩ", 1902.



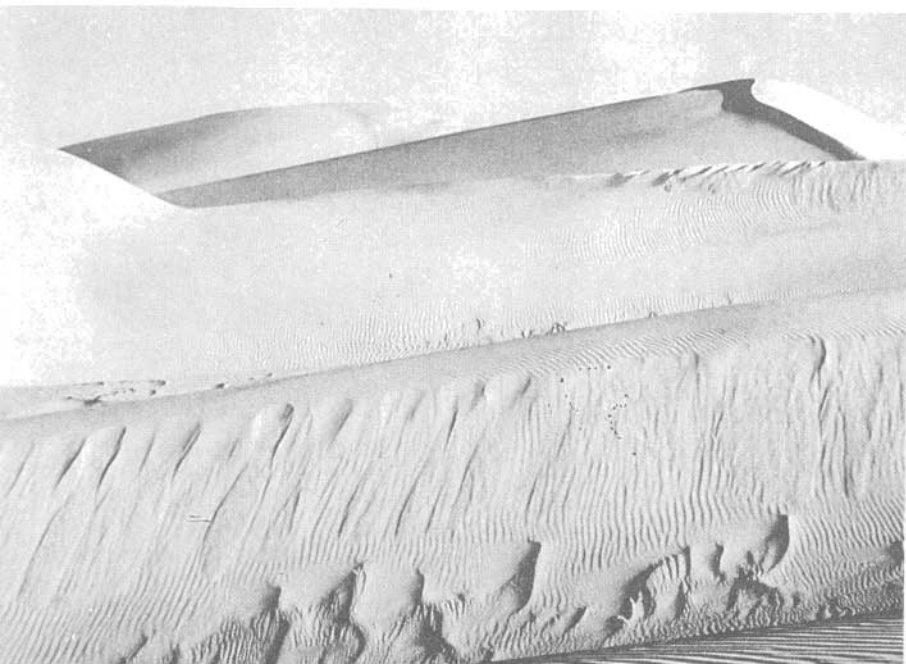
56. PAUL STRAND.

" Máy quay phim Double-Akeley, 1922



57. EDUARD WESTON,
"Mặt cát đôi thân cây actiso", 1930

58. EDUARD WESTON,
"Đôi cát", 1936.





59. ANSEL ADAMS.

"Núlliamson. Cón dónn báú". 1944.

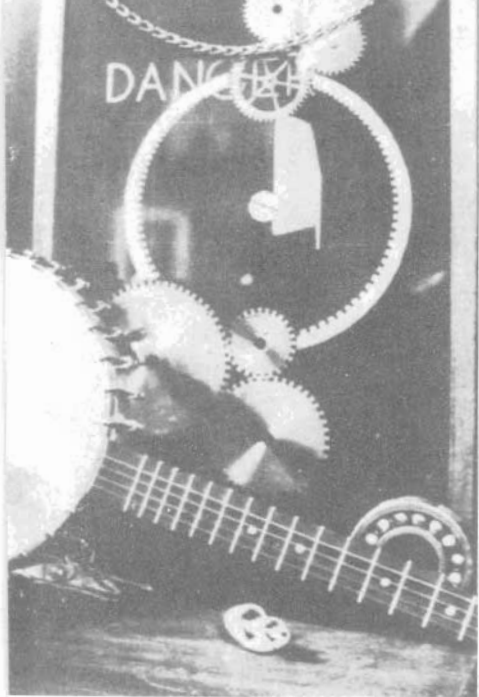


60. I. CUNNINGAM.

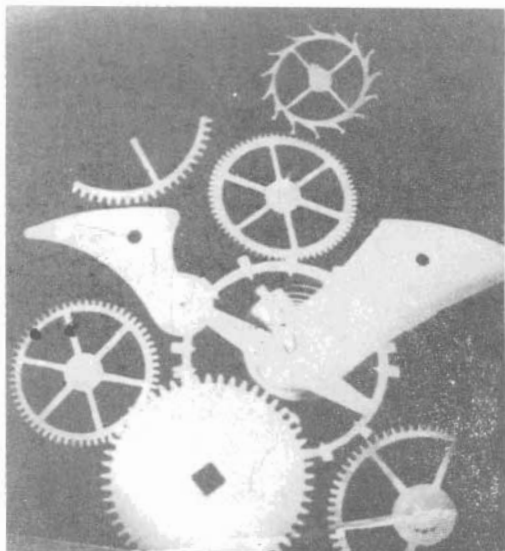
"Máú lá" Khoáúg 1929.



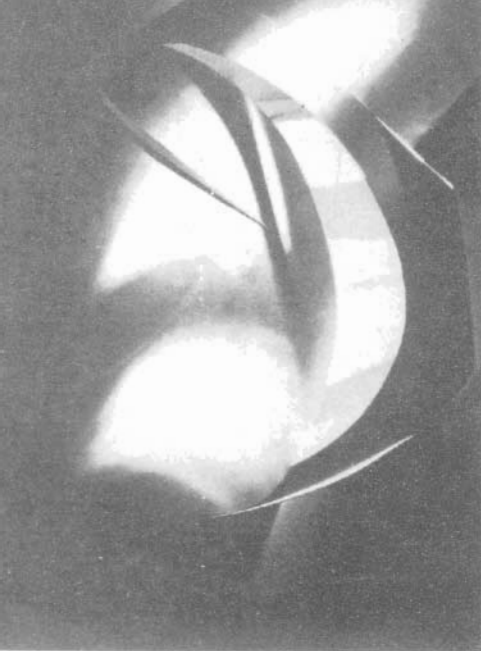
61. EUGENE ATGET.
"Người nhặt rác ở Paris", 1899-1900.



62. MAN RAY,
"Tinh vật", 1920.

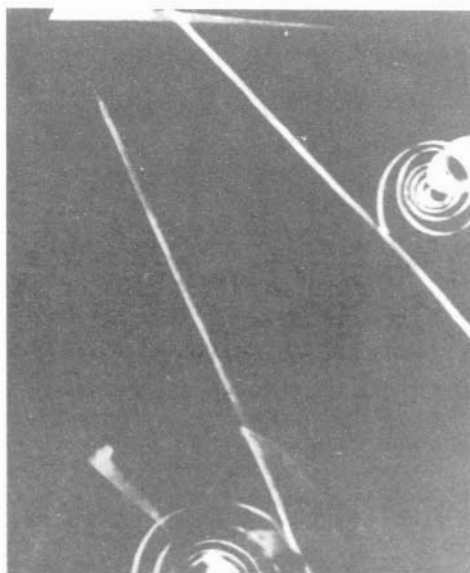


63. MAN RAY,
"Rayography", 1924

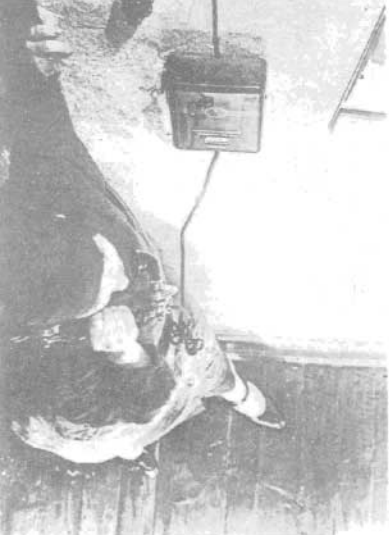


64. F. BRUGIERE,

"Ánh trùu tợng cấ giấy", Khoảng 1927.



65. LASZLO MOHOLY-NAGY,
"Photogram", Khoảng 1925



66. ALENXANDER ROTCHENKO.
"Người phụ nữ đang gọi điện thoại", 1928



67. MAN RAY,
"Những khuôn mặt", 1932



68. ALEXANDER RODCHENKO.

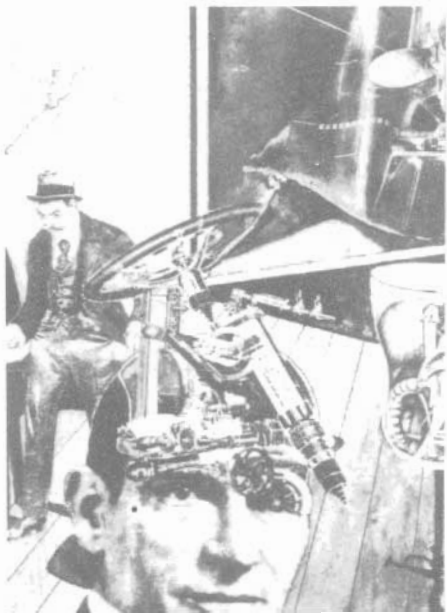
"Chân dung nhà họa sỹ Nga A. Severtko" 1924

69 ALEXANDER ROTCHENKO.
"Người lái xe", 1933.

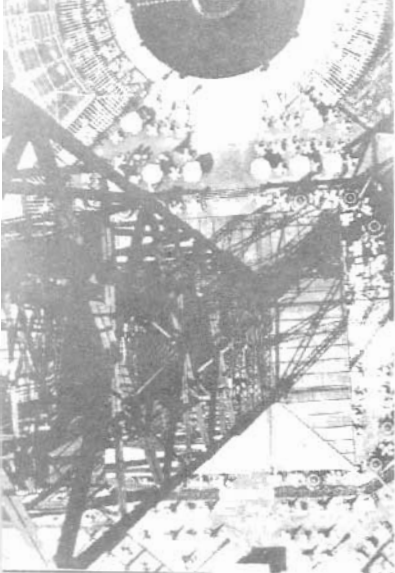




70. HANNAH HOECH,
"Nhà triệu phú, hay nhà tài phiệt".
1923



71. RAOUL HAUSMAN,
"Ông Tatlin ở nhà", 1920



72. LASZLO MOHOLY-NAGY
"Tháp phát thanh Berlin, khoảng 1928."

73. LASZLO MOHOLY-NAGY
"Ghen", 1927.



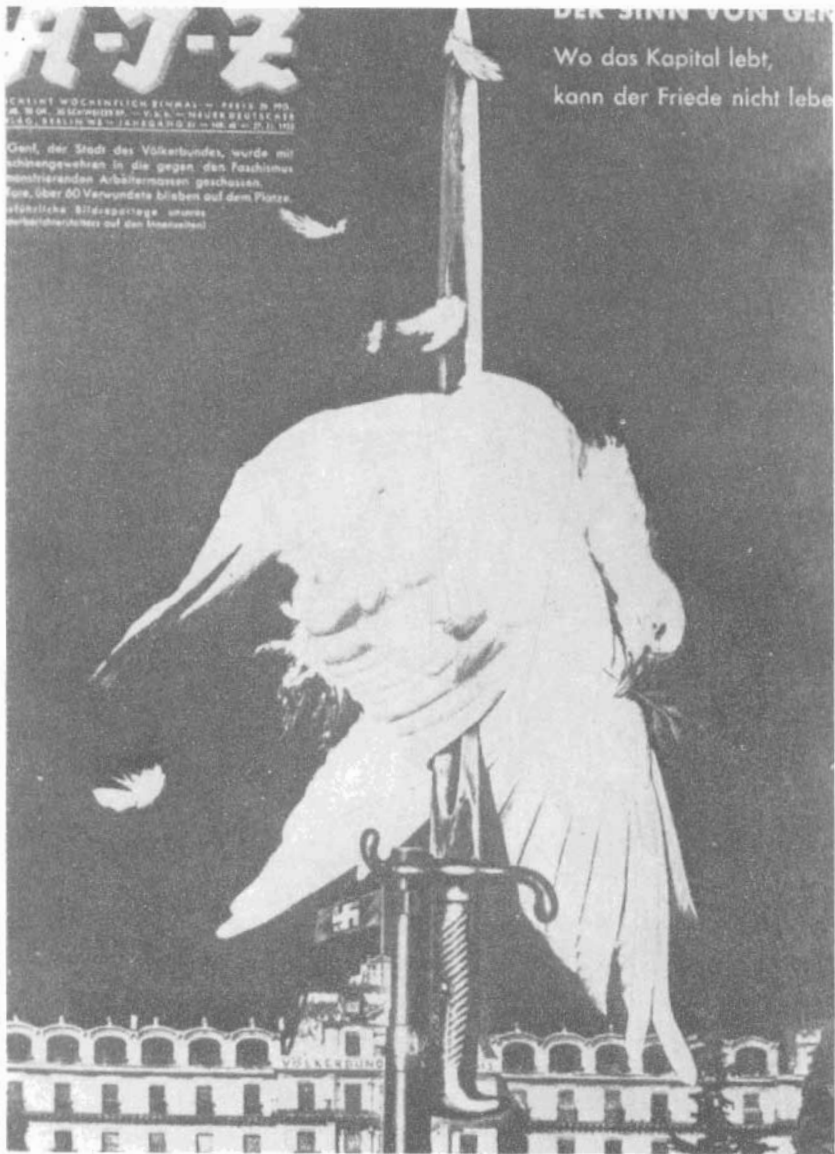
H-J-Z

ZEITUNG WÖCHENTLICH EINMAL — PREIS 20 Pf.
IN D. M. — VERLAGSSTELLE — U. S. S. R. — NEUER DEUTSCHER
VERLAG, BERLIN W. 8 — JAHRESABO 2,10 — NR. 6 — P. 1, 1932

Genf, der Stadt des Völkerbundes, wurde mit
Luftminen und Luftminen in die gegen den Faschismus
kämpfenden Arbeitermassen geschossen.
Zun. über 50 Verwundete blieben auf dem Platz.
Mehrfache Bilderpostage unseres
Kriegsberichterstatters auf dem Hauptplatz

DER SINN VON GENÈVE

Wo das Kapital lebt,
kann der Friede nicht leben



74. JOHN HEARFIELD.

“Ý nghĩa vụ tham sát ở Genève hôm 27.11.1932”



diễn tả các đồ vật trong phương thẳng đứng luôn luôn theo kiểu hình học nghĩa là theo như người ta không nhìn thấy chúng, còn trong phương nằm ngang thì diễn tả theo trục giác, nghĩa là theo như người ta nhìn thấy chúng". Nhưng các phát hiện của ông không được chú ý. Trong các sổ tay và các bản hướng dẫn người ta thậm chí còn nhắc nhở các nhà nhiếp ảnh nghiệp dư một cách rõ ràng là đừng bao giờ cầm đứng (đọc) máy. Nhiều máy ảnh cầm tay được trang bị ống thẳng bằng (Niveau), nhờ vậy mà nhà nhiếp ảnh có thể kiểm tra được là máy ảnh đã ở thế thẳng bằng nằm ngang chưa.

Tuy nhiên vào những năm 20 của thế kỷ chúng ta, các nhà nhiếp ảnh nhận ra rằng "Phép phối cảnh mới" đã tạo ra khả năng thể hiện rất phong phú đa dạng. Nhà kiến trúc sư Erich Mendelsohn, người đi đầu trong phong cách hiện đại mang tính quốc tế đã chụp ảnh các ngôi nhà chọc trời ở New York và các tháp chúa ngũ cốc ở vùng Trung Đông bằng cách hướng máy ảnh lên phía trên hoặc chúc xuống (nếu ở trên nhìn xuống). Năm 1926, các ảnh của ông chụp lần đầu tiên xuất hiện trong tập "*Nước Mỹ, cuốn sách ảnh của một nhà kiến trúc*". Một số ảnh trong đó thật khác thường đến nỗi chúng có vẻ như các hình ảnh trừu tượng và Mendelsohn cho là cần phải ghi rõ trong chú thích ảnh rằng đây là "*ảnh chụp đứng máy*". Kiến trúc sư người Nga là El Lissitzki đã viết về hình ảnh trong cuốn sách này:

"Thú vị một cách không sao bì được so với các bức ảnh và các bưu thiếp mà chúng ta biết về Mỹ cho đến nay.

Trước mắt chúng ta lần lượt đi qua các bức ảnh đặc biệt khác thường. Người ta phải nâng cuốn sách lên trên đầu và xoay tròn may ra mới hiểu được một số bức ảnh. Nhà kiến trúc cho ta thấy nước Mỹ không phải từ xa mà là từ bên trong, ông dẫn chúng ta qua các hẻm phố của nó”.

Người đồng hương của kiến trúc sư El Lissitzky là Alexander Rotchenko, người đã từ bỏ môn hội họa theo trường phái kiến trúc để trở thành nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp nổi tiếng của Nga. Ông coi thường lối chụp ảnh để máy trước bụng ở tư thế nằm ngang. Năm 1928, ông gọi những bức ảnh chụp theo kiểu như thế là “ảnh chụp từ rốn”: *“Trong nhiếp ảnh có nhiều góc độ quan sát. Chỗ của con người đứng trên mặt đất và nhìn thẳng trước mặt, hoặc như tôi gọi nó là ảnh từ rốn ra... Tôi đấu tranh chống lại quan điểm đó và sẽ đấu tranh như các đồng đội của tôi trong môn nhiếp ảnh mới... Các góc độ quan sát thú vị nhất hiện nay “từ trên xuống” và “từ dưới lên” và người ta nên theo hướng đó.*

Ảnh hưởng của ngành điện ảnh tiên phong đối với các hoạt động của bộ môn “nhiếp ảnh mới” không chỉ thể hiện trong các ảnh chụp dọc máy mà còn trong những ảnh chụp cực kỳ gần. Nhà họa sĩ trừu tượng Fernand Léger người bị cuốn hút bởi lĩnh vực điện ảnh và bản thân ông đã trở thành đạo diễn cho phim “Le ballet mécanique” (1924) viết:

** Fernand Léger (1881 - 1955), họa sĩ Pháp, từ khoảng 1909, ông đã gắn liền với hội họa lập thể, nhưng các hình thể đường cong và dạng ống của ông khác với hình thể rời rạc từng mảnh của Picasso và Braque. Có lúc người ta còn gọi ông là “họa sĩ hình trụ” (Tubiste)*

"Nó cần diễn tả cái gì? Câu hỏi này là vô nghĩa. Thí dụ: Năm 1934, tôi chụp rất cận một móng tay tân thời của một phụ nữ được gọt dũa rất đẹp, rất nổi bật, lấp lánh được chiếu sáng trung. Sau đó tôi chiếu nó lên trên màn ảnh với cỡ phóng đại khoảng 100 lần và gọi nó là mảnh vỡ của hành tinh. Mọi người đều trầm trồ về hành tinh của tôi. Hoặc tôi gọi nó là "Hình thể trừu tượng". Mọi người trầm trồ hoặc phê phán nó. Cuối cùng tôi nói lên sự thật - cái mà quý vị đang thấy là móng tay út của người phụ nữ đang ngồi bên cạnh quý vị. Tất nhiên là khán giả rời phòng chiếu bóng một cách bực bội và không thỏa mãn vì tôi đã đùa cợt với họ, nhưng tôi đoán chắc rằng những người đó sẽ không quấy rầy tôi thêm với câu hỏi buồn cười: "Nó cần diễn tả cái gì nhỉ".

Các nhà nhiếp ảnh nghệ thuật của những năm 20 của thế kỷ XX cũng khám phá các khả năng bất sáng hai lần. Một trong những kết quả thành công nhất là bức chân dung Alecxandr Sevtrenko của Rotchenko (1924) cho thấy nhà nhiếp ảnh ở thể trực diện và chụp nghiêng.

Các âm bản cũng được đánh giá lại. Moholy - Nagy viết rằng: "Sự đảo ngược các sắc độ cũng làm đảo ngược mối liên quan". Tính không thực của âm bản làm nổi bật các hình dáng và đường nét mà bình thường người ta không thể nhìn thấy.

Hiện tượng đảo ngược sắc độ mà các nhà khoa học gọi là hiệu ứng Sabatier cũng đã được sử dụng như là phương tiện dàn dựng, mà nhà nhiếp ảnh Man Ray là

bạc thấy. Nếu chất nhũ tương nhạy sáng đã được tráng hiện hình, nhưng chưa cho hãm hình, lại được cho lộ sáng một lần nữa bằng ánh sáng khuếch tán rồi lại cho hiện tiếp, thì bức ảnh cho thấy sự đảo ngược sắc độ ở tất cả các đường viền sắc nét. Các đường viền trên ảnh của một âm bản như thể bị thay đổi đen đi. Trong giới nhiếp ảnh nghệ thuật người ta gọi phương pháp này là "solarisation" (phơi quá sáng), hay là "hiệu ứng solarisation", trong khi các nhà khoa dành khái niệm này cho một hiện tượng đảo ngược tương tự được gây ra bởi việc bắt sáng quá mạnh, đặc biệt hay xảy ra trên các ảnh làm theo phương pháp Daguerre và các bản in theo phương pháp platine.

Man Ray cũng làm các ảnh kiểu âm bản, khi thì theo cách thông thường, khi thì sử dụng hiệu ứng solarisation. Ông làm mất độ nét của hình ảnh bằng cách chú ý tăng độ lớn của hạt bạc. Các phương tiện thể hiện như vậy được dùng trong các phương pháp nhiếp ảnh chính gốc. Ngoài ra, người ta còn phát triển các phương tiện khác để làm biến dạng ảnh chụp. Chẳng hạn người ta có thể cho chất nhũ tương gélatine một cấu trúc bằng cách cho âm bản chịu tác động của sự thay đổi nhiệt độ nhanh, qua đó tạo ra những đường rạn nứt dạng mạng lưới trên phim, thường là trong suốt. Hoặc cũng có thể để ở nhiệt độ cao làm cho gélatine chảy ra một chút để cho hình ảnh nhòe, biến dạng. Ngoài ra người ta cũng có thể tạo một hình ảnh dạng bóng mờ, bằng cách chồng so le một chút

giữa âm bản và dương bản để phóng ra một bức ảnh có bóng mờ, tất nhiên cả âm bản và dương bản đều được tạo ra từ một phim âm gốc. Tất cả mọi phương pháp này đều được các nhà nhiếp ảnh nghệ thuật luôn sử dụng. Họ có thể làm theo từng phương pháp riêng lẻ hoặc kết hợp hai ba phương pháp với nhau để làm sao thỏa mãn được những hình tượng mà họ mong muốn, bởi họ không bao giờ thỏa mãn với nghệ thuật nhiếp ảnh chỉ có thể làm ra những bức ảnh thông thường dễ hiểu mà chúng ta thường thấy.

Moholy - Nagy, nhà nhiếp ảnh tài ba, luôn luôn quan niệm rằng, máy ảnh là một công cụ để mở rộng khả năng thẩm mỹ thị giác. Có một lần ông đang xem một ảnh ông chụp chiếc cầu ở Marseille (Pháp) trước đó mấy năm, bỗng ông phát hiện ra một điều gì đó như thể là bức ảnh hoàn toàn mới và do một người khác chụp ! Ông thốt lên "*Ôi! một hình thức kỳ diệu làm sao!* và ông chỉ vào một cái rờng rọc "*tôi chưa hề thấy nó*". Đối với Moholy - Nagy vấn đề: ai chụp và vì sao lại chụp không quan trọng. Sự cố gắng tìm kiếm hình thức của ông đã đưa ông tới chỗ cũng đề cao các ảnh chụp mang tính khoa học và cũng như cho các mục đích khác. Điều quan trọng đối với ông là tìm thấy "*một cái nhìn mới*" trong những bức ảnh đó.

Tập sách "Hội họa, nhiếp ảnh và chiếu bóng" của ông xuất bản năm 1925, trong loạt các cuốn sách về nghệ thuật kiến trúc không chỉ chứa một tuyển tập những bức

tranh, bức ảnh mà bản thân ông cũng như những người khác chủ tâm giới thiệu những tác phẩm nghệ thuật, mà còn chứa một số lượng như vậy các bức ảnh chụp về thiên văn, ảnh micro (ảnh vi mô), ảnh chụp bằng tia Roentgen và kể cả ảnh báo chí thời sự.

Nhiều nghệ sĩ tiên phong khác cũng bị ảnh hưởng bởi các ảnh chụp mang tính chất khoa học. Marcel Duchamp*, người vẽ bức tranh "Khỏa thân xuống bậc thang" năm 1912, đã kể rằng các ảnh chụp cho bất sáng nhiều lần với thời gian lộ sáng cực ngắn do Etienne Jules Marey làm cho các khảo sát sinh học của ông đặc biệt gây tiếng vang hồi đó trong giới nghệ sĩ Paris.

Các họa sĩ theo trường phái tương lai cũng chịu ảnh hưởng mạnh bởi loại ảnh chuỗi nối tiếp. Bức tranh của Giacomo Balla** ra đời năm 1912 mang tên "Động thái của một con chó bị dắt", con chó hình như có nhiều chân và nhiều đuôi (chuỗi chân và đuôi liên tiếp nhau). Nhà nhiếp ảnh kiêm quay phim người Italia Anton Giulio * *Marcel Duchamp (1887 - 1968) nghệ sĩ và nhà lý thuyết nghệ thuật Pháp. Duchamp sáng tác không nhiều, nhưng hầu hết tác phẩm tranh của ông đều ở Viện Bảo tàng Philadelphia. Ông nổi danh với bức tranh "Khỏa thân xuống thang" (1912). Bức tranh là sự phối hợp trường phái lập thể và trường phái tương lai. Hiện vẫn còn lưu giữ ở Bảo tàng Philadelphia.*

** *Giacomo Balla (1871 - 1958), họa sĩ và là nhà điêu khắc Italia, một trong những họa sĩ hàng đầu của trường phái tương lai (Futurism). Sau cuộc thăm viếng Paris năm 1900, Balla đã mang về Italia sự xúc động về kỹ thuật vẽ từng điểm mẫu (divisionism). Ông nổi tiếng với bức tranh: Động thái của một con chó bị dắt".*

Bragaglia lại có quan điểm khác với Marey và Balla. Ông cho rằng các ảnh chụp theo chuỗi không có khả năng truyền đạt tính liên tục của các chuyển động và so sánh các bức ảnh của Marey với chiếc đồng hồ mà kim phút của nó cứ 5 phút nhảy tiếp một nấc. Để đạt được việc tái hiện của một quá trình chuyển động một cách động, Bragaglia chụp những người đang di động với thời chụp lâu (thời gian lộ sáng lâu). Ông gọi những tác phẩm ảnh này thuộc "trường phái động trong nhiếp ảnh" và ông cho công bố một số ảnh thuộc loại "nhiếp ảnh động" này trong cuốn sách ảnh của mình nhan đề "Tương lai của nhiếp ảnh động" (Fotodinamismo Futurista, 1913).

Nhà Kiến trúc Le Corbusier* chọn ảnh cho tựa đề cuốn sách của mình là "Nghệ thuật trình bày hôm nay" (Art decoratif d'aujourd'hui, 1925) là bức ảnh tháp Eiffel được chụp từ trên không xuống. Bức ảnh này cũng được Robert Delaunay** dùng làm mẫu để vẽ một bức tranh

* **Le Corbusier** (1887 - 1965) kiến trúc sư, nhà quy hoạch thành phố người Thụy Sĩ. Ông đã quy hoạch nhiều thành phố:

Năm 1922: Thành phố hiện đại (Ville Contemporaine)

Năm 1930: Mặt bằng cho thành phố Alger

Năm 1935: Thành phố tươi sáng (Ville Radieuse)

** **Robert Delaunay** (1885 - 1941) họa sĩ Pháp, ông là một họa sĩ gần như suốt đời thử nghiệm những tính chất trừu tượng của màu sắc. Ông là một trong những họa sĩ đóng góp cho trường phái Lập thể. Năm 1910, ông vẽ một loạt tranh về tháp Eiffel, với những hình thể rời rạc, phối hợp với màu sắc rung động. Apollinaire đã đặt tên "Trừu tượng nhạc điệu".

về tháp Eiffel mà Apollinaire* đã đặt tên cho là "Trình tượng nhạc điệu".

Le Corbusier cho rằng các bức ảnh in trong tạp chí Khoa học đại chúng là *"xé lẻ hiện tượng buồn cười dưới mắt chúng ta, các bức ảnh gây hồi hộp mang tính bộc lộ, gây chấn động hoặc các biểu đồ, ảnh minh họa, các hình người gây xúc động. Chúng ta tiếp cận sự bí ẩn của thiên nhiên bằng các phương tiện khoa học... Điều đó đã trở thành khúc nhạc dân gian của chúng ta"*.

Cái gọi là "thuật in ảnh" cũng chiếm được sự quan tâm lớn của công chúng. Khái niệm mới này được đưa ra chỉ mang tính kỹ thuật như chồng hình, ghép ảnh, cắt ghép ảnh, hoặc kết hợp giữa lời bình và ảnh. Việc cắt ghép và kết hợp một số hình ảnh không liên quan với nhau để thành một chủ đề mới là một trong những thành tựu quan trọng nhất của những năm 20, của thế kỷ chúng ta. Mặc dù thể loại ảnh cắt, ghép này không khác mấy so với loại ảnh "chụp kết hợp" của H.P.Robinson, của Rejlander và của các nhà nhiếp ảnh khác trong thế kỷ XIX, nhưng rõ ràng về nội dung và xu hướng hoàn toàn khác. Thực vậy trong khi các nghệ sĩ thời Victoria (Nữ hoàng Anh) sắp xếp các bức ảnh khác nhau như những phần của bức tranh cắt xếp lại với nhau để tạo ra một hình tượng tự các bức tranh hàn lâm, thì các nghệ sĩ

* *Guillaume Apollinaire* (1880 - 1918) nhà thơ Pháp tên thật *Wilhem Apollinaris de Kostrovitski* - Ông có nhiều tập thơ nổi tiếng: "Người phù phép hư hỏng", 1909; "Rượu", 1913...

nhép ảnh của những năm 20 của thế kỷ XX ghép các ảnh khác nhau về chủ đề, phối cảnh, tỷ lệ và kể cả sắc độ. Các bức ảnh riêng lẻ này tác động vào nhau, hoặc theo nghĩa tăng cường hỗ trợ lẫn nhau hoặc như những tương phản đối chọi nhau dữ dội. Rõ ràng là phương pháp sau này được khơi dậy bởi việc đưa chất liệu văn - chủ yếu là các bài báo - và các vật nhỏ nhỏ khác vào tranh vẽ trừu tượng. Các thứ này được dán lên màn vải và vì thế người ta gọi phương pháp này theo tiếng Pháp là "dán" (coller) hoặc là "cắt dán" (collage).

Cho nên có thể nói rằng việc cắt dán, ghép ảnh ở buổi ban đầu cũng có thể coi là một lĩnh vực nghệ thuật cho tới khi có sự xuất hiện nhóm các họa sĩ theo trường phái Dada. Wieland Herzfelde, người anh em của "nhà ghép ảnh" xuất chúng là John Heartfield (*để phản đối chủ nghĩa dân tộc Đức trong chiến tranh thế giới thứ Nhất, ông đã lấy tên mình bằng tiếng Anh, mặc dầu ông là người Đức*) đã mô tả phương pháp này trong tờ catalog cho Hội chợ Dada ở Berlin lần thứ nhất như sau:

"Hội họa đã từng có mục đích rõ ràng là truyền đạt cho người ta cách nhìn các sự vật, phong cảnh, động vật, công trình.... mà người ta không tận mắt nhìn thấy. Ngày nay, nhiếp ảnh và điện ảnh đã đảm nhận công việc đó và giải quyết nó hoàn hảo hơn rất nhiều so với hội họa ở tất cả các thời đại.

Nhưng hội họa không lui tụt cùng việc mất đi mục

dịch của nó, mà nó tìm kiếm các mục đích mới. Chúng ta có thể nói rằng tất cả các nỗ lực nghệ thuật, dù có khác nhau đến thế nào đi nữa, chúng đều có xu hướng tự thoát ra khỏi hiện thực.

Trường phái Dada là sự phản ứng đối với các cố gắng trong việc phủ nhận cái hiện thực, các cố gắng này là động lực của những người theo trường phái ấn tượng, (Impressionists), trường phái biểu hiện (Expressionists), trường phái lập thể (Cubists) và cả những người theo trường phái Tương lai (Futurists). Số trường phái này họ không chịu dấu hàng trước bộ môn nhiếp ảnh và điện ảnh.

Những người theo trường phái Dada phát biểu: nơi nào bình thường người ta phải dùng vô số thời gian, tình yêu và nỗ lực để vẽ một cơ thể, một bông hoa, một cái mũ, bóng người, hay vật v.v...thì ở đó chúng ta chỉ cần cái kéo để cắt các vật mà chúng ta cần ở các bức vẽ hay bức ảnh. Nếu đó là vật nhỏ gọn thì chúng ta cũng chẳng cần đến các mô tả nữa mà chúng ta lấy luôn chính các đồ vật đó như con dao nhỏ, cái gạt tàn thuốc lá, sách, vở v.v... Toàn những thứ đã được vẽ khá đẹp đang lưu giữ trong các bảo tàng nghệ thuật cổ, nhưng đó chỉ là ở dạng vẽ".

Các hình thức ảnh đại chúng trước hết là các bưu thiếp ảnh cầu kỳ cũng có ảnh hưởng lớn đến những người đi tiên phong George Grosz và John Heartfield là những người cố gắng dẫn dắt nguồn gốc của ảnh ghép của họ trở lại với những thông điệp vô danh mà họ đã gửi cho bạn

bè ngoài mặt trận trong thời gian xảy ra Chiến tranh Thế giới thứ Nhất. Họ kể rằng: *"Trên một tờ bìa cactong chúng tôi dán một cách lộn xộn các quảng cáo về các tập sách, tài liệu thương mại và thức ăn cho chó, các nhãn chai rượu mạnh và rượu vang, các bức ảnh từ các báo ảnh, được cắt ra một cách tùy tiện và xếp dán vào chẳng theo một nghĩa gì cả... Ghép vào với nhau theo kiểu chúng nói lên bằng hình ảnh điều mà nếu nói bằng lời sẽ không qua được sự kiểm duyệt.*

Về sau Hannah Hoech hồi tưởng lại là bà đã cùng Raoul Hausmann, người mà thời đó bà cộng tác rất nhiều đã phát hiện một bản in dầu treo trên tường một phòng của khách sạn, trong một dịp họ nghỉ hè ở bờ biển Ban Tích. Trên tranh là một người lính mặc quân phục đứng cạnh hoàng đế trẻ tuổi Wilhelm đệ Nhị, đằng sau là các trại lính và nhiều đồ quân dụng. Nhưng khuôn mặt người lính lại được cắt từ một bức ảnh khác và dán vào chỗ trống để dành sẵn trên bức ảnh in dầu.

Các bức ảnh ghép của Hannah Hoech rất phức hợp, đầy ấn tượng và cũng thường có vẻ đe dọa.

Trên tờ "Nhà triệu phú" (1923) có hai nhân vật trùm tu bản công nghiệp cầm các bộ phận máy móc trong tay. Giữa những cái đầu bị chặt vụn của họ, người ta thấy một khẩu súng cực lớn bị gãy ở chỗ cò súng. Hậu cảnh là những bức ảnh chụp từ trên không các thành phố lớn với một tổ hợp nhà máy khổng lồ, thêm nữa là một cỗ bánh xe cực lớn, có một chiếc xe tải kéo rơ móc chạy trên

đường.

Nhà nhiếp ảnh Raoul Hausmann mô tả việc ông làm bức ảnh ghép "Tatlin ở nhà" (Tatlin at Home) vào năm 1920 như sau:

"Một hôm tôi giở các trang của một tờ tạp chí Mỹ, cũng chẳng nghĩ ngợi điều gì. Bỗng nhiên, có một khuôn mặt của một người đàn ông lạ đập vào mắt tôi, và tôi cũng chẳng hiểu vì sao tôi tự khắc liên hệ tới ông. Tatlin, người Nga, người sáng tạo ra nghệ thuật máy móc. Nhưng tôi lại muốn tái hiện hình ảnh một người đàn ông không nghĩ gì khác trong đầu hơn là máy móc, xi lanh, động cơ, phanh và tay lái...

Vâng, như thế vẫn chưa đủ: Con người cần phải nghĩ về một cỗ máy lớn. Vậy là tôi tìm kiếm trong các ảnh của tôi chụp và tìm thấy bức ảnh chụp đuôi một chiếc tàu thủy với một cái chân vịt tàu thủy to, tôi dán nó ở thế thẳng đứng lên bức tường đằng sau.

Tôi nghĩ chẳng lẽ người đàn ông này lại không muốn đi xa? Thế là tôi cho luôn tấm bản đồ vùng Pommern lên tường bên trái.

Tatlin có lẽ cũng chẳng giàu có gì. Thế nên tôi cắt một người đàn ông đang đi với văng trán đầy lo âu từ một tạp chí Pháp, ông này đang lộn túi quần. Nộp thuế bằng cái gì đây?.

Tạm được, nhưng bây giờ còn thiếu một chút gì ở bên phải. Tôi liền vẽ một nhóm thợ may vào bức ảnh của

minh. Nhưng rõ ràng chừng đó vẫn còn quá ít. Tôi dành cắt hình ảnh các cơ quan nội tạng của cơ thể người ở trong cuốn sách giải phẫu, rồi dán chúng lên bức ảnh bán thân của hình người. Và một bình cứu hỏa thay cho chân. Tôi ngắm lại bức tranh một lần nữa. Được chẳng có gì thay đổi nữa. Tốt rồi. Vậy là xong".

Trước và trong thời kỳ Đế chế thứ Ba, Heartfield thường bình luận tình hình chính trị bằng các ảnh ghép cực kỳ sắc bén. "Ý nghĩa của Genève" một con chim bồ câu bị xiên trên một lưỡi lê, xuất hiện vào ngày 27 tháng 11 năm 1932, đó là ảnh đầu đề của tờ AIZ (Báo ảnh công nghiệp). Ông còn phác thảo nhiều ảnh bìa đầy tác động mạnh tương tự cho tạp chí này.

Alexandr Rotchenko cũng sáng tạo nhiều ảnh ghép về phong cách giống trường phái Dada, nhưng về động thái thì hoàn toàn độc đáo và theo ý riêng cá nhân. Đó là các minh họa bằng ảnh ghép cho cuốn "Pro Eta" (Về điều này) gồm những bài thơ của Wladimir Majakowsky, tạo nên một trình tự với tính liên tục đáng sửng sốt trong đó, khuôn mặt và những con mắt có tác động mạnh của một người đàn bà nhất định luôn tái hiện trong những tình huống cực kỳ khác nhau.

El Lissitzky tự làm một chân dung chính mình từ các bức ảnh ông chụp lấy nhan đề "Nhà thiết kế" (1927), một trong số ít các ảnh ghép cho bất sáng hai lần là ở đầu và tay được làm bằng các phương tiện nhiếp ảnh thuần túy.

Paul Citroen, thuộc nhóm làm về nghệ thuật xây

dụng, chồng các ảnh công trình xây dựng lên nhau thành một ảnh ghép có khuôn khổ 75 x 100 cm mà Moholy-Nagy có lần gọi là "biển mênh mong các bức tường". Các ảnh ghép của riêng Moholy-Nagy được Đặc trưng bởi tính giàu sáng tạo lớn và đôi khi là tác phẩm châm biếm trong tưởng tượng đối với ông. Trong bức ảnh "Ghen tuông" (1927), nhà nghệ sĩ bước ra từ một âm bản và để lại một khoảng trống, khoảng này được lấp bởi hình ảnh của một người đàn bà đang ngồi xổm dưới đất với một khẩu súng ở tư thế sẵn sàng bắn. Trong bức "Leda và co thiên nga" (1925), các yếu tố hình ảnh khác nhau được đưa vào một trạng thái cân bằng không khiên cưỡng bởi nhiều đường mảnh ngang dọc.

Năm 1929, "Hiệp hội trước tác Đức" - hội này ủng hộ việc khuyến khích kiến trúc và tạo dáng công nghiệp hiện đại - tổ chức ở Stuttgart một cuộc trưng bày khổng lồ có nhiều nước tham gia, dành cho "nhiếp ảnh mới". Dưới nhan đề "phim và ảnh" (Film and Foto) nó cho người ta thấy các công trình của các nghệ sĩ đã nói tới trong chương trình này, thêm vào đó còn có một nhóm nhiều bức ảnh của các tác giả người Mỹ được Edward Steichen và Edward Weston chọn lựa. Edward Weston cũng là người viết lời mở đầu cho tập catalog. Các đóng góp của các nhà nhiếp ảnh Mỹ rất được ca ngợi. Nhà nghiên cứu lịch sử nghệ thuật Carl Georg Heise nhìn thấy trong bức chân dung "Nhà thiện xạ - Manuel Hernandez Galván" đỉnh cao đích thực của toàn bộ trưng

bày.

Sau đó, cuộc triển lãm thành công này còn được tổ chức tại Berlin, Muenchen Wien, Zagreb, Baselve Zuerich, trong đó có sự thay đổi chút ít. Ngoài các bài giới thiệu chi tiết trên các báo hàng ngày cũng như trong các tạp chí nhiếp ảnh còn ấn hành hai cuốn sách "Con mắt nhiếp ảnh" (Oeil et Photo - Photo - eye) do Franz Roh và người thợ xếp chữ Jan Tshibold xuất bản, với lời văn viết bằng ba thứ tiếng và 76 hình đã cung cấp một tổng quan về cuộc trưng bày triển lãm và cuốn sách hướng dẫn rất sống động của Werner Graeff nhan đề "Xuất hiện một nhà nhiếp ảnh mới", đặc trưng bởi cách trình bày và sự tuyển chọn ảnh một cách rất mạnh bạo, sánh được với lời giới thiệu các khả năng thể hiện của nhiếp ảnh mới. Trong thời gian trưng bày cũng diễn ra một cuộc liên hoan phim, trong đó người ta chiếu những bộ phim nổi bật như: "La Passion de Jeanne d'Arc (Carl Dreyer, 1929); "L'Etoile de Mer" (Man Ray, 1928),"Chiến hạm Potemkin (Sergej Eisenstein, 1925); "Variété" (E.A. Dupont, 1925) và "Người đàn ông với chiếc máy ảnh" (Dsiga Wertow, 1928). Tất cả các bộ phim này do các đạo diễn và quay phim đều chụp ảnh hưởng của "nhiếp ảnh mới" làm ra. Và ngược lại các nhà nhiếp ảnh mới cũng học hỏi được ở các nhà làm phim. Còn thì trước đó cũng như sau đó chưa bao giờ hai lĩnh vực này lại có mối quan hệ chặt chẽ với nhau đến như vậy.

Chương XII

Ảnh chụp trong khoảnh khắc

Người ta đề xuất nên dùng loại máy ảnh cỡ nhỏ để làm các bức ảnh lớn, nhằm mục đích tạo thuận lợi cho công việc của các nhà nhiếp ảnh, đặc biệt trong những trường hợp đi chụp dã ngoại. Ngay từ năm 1840 John William Draper đã kể lại là ông đã làm được những bức ảnh phóng to từ phương pháp chụp Daguerre. Ông viết:

"... để tạo khả năng thu nhỏ bớt chiếc máy ảnh chụp theo phương pháp Daguerre xuất phát từ nguyên tắc chụp phong cảnh lên miếng phim rất nhỏ bằng máy ảnh rất nhỏ, rồi từ miếng phim nhỏ phóng đại lên kích cỡ mà ta mong muốn nhờ một loại máy đứng yên một chỗ (máy phóng ảnh)".

Trong quá trình hoàn thiện phương pháp Colodion, người ta đã áp dụng làm ảnh theo phương pháp phóng đại ảnh từ phim nhỏ. Năm 1858 "Thomas Skaife đã thiết kế một máy ảnh cỡ nhỏ với một ống kính có độ mở chế quang $f/2,2$ chụp với miếng phim có độ dài cạnh là 2,5 cm. Việc phóng đại được làm bằng tay: Âm bản được

chiều lên cỡ mà ta mong muốn rồi được sao in lại. Năm 1859 nhà thiên văn cung đình Scotland là Charles Piazzi Smyth trong một chuyến đi sang Nga, ông đã chụp một số phim âm bản với cạnh 2,5 cm và làm một số ảnh. Đó là cảnh đường phố Nowgorod, gây ngạc nhiên cho công chúng xem ảnh bởi tính rất chân thật và chất lượng ảnh tốt. Sáu năm sau đó, Smyth, tiến hành một chuyến đi thám hiểm Ai Cập để tìm hiểu Kim Tự Tháp Cheop và định hướng thiên văn của nó. Trong chuyến đi này ông cũng mang theo một máy ảnh con dùng cho loại âm bản Colodion ướt, có chiều dài cạnh là 2,5 cm. Về sau ông giải thích rằng sở dĩ ông dùng máy ảnh con, bởi vì ông không được nhà nước tài trợ cho chuyến đi thám hiểm, vì thế ông không đủ tiền để mua máy ảnh lớn, và phụ tùng kèm theo. Hơn nữa máy ảnh cỡ to cũng rất cồng kềnh nặng nề.

Năm 1869, tại Hội Nhiếp ảnh thành phố Edinburgh (Photographic Society of Edinburgh), ông đã trình bày một số ảnh phóng to từ các âm bản nhỏ chụp được trong chuyến đi thám hiểm Ai Cập và trình bày một bản báo cáo về kỹ thuật nhiếp ảnh của mình. Trong bản báo cáo này ông so sánh các "ảnh chụp những người nghèo" của mình với các ảnh từ một chuyến đi chính thức cũng đến đúng nơi đó của ông với sự hỗ trợ của "London giàu có" sau đó 4 năm. Ở đây ông lưu ý khán giả về một bức chân dung mà ông chụp người hướng dẫn khách tên là Ali Dobri đang đứng trước một trong những ngôi mộ nằm

phía đông Đồi Kim Tự Tháp lớn:

"...Mặc dù bức ảnh này được phóng to lên tới cỡ 20 x 25 cm từ một âm bản nhỏ có chiều dài cạnh 2,5 cm, và mặc dầu anh bạn A Rập đứng trước lối vào ngôi mộ chỉ chiếm một phần nhỏ của diện tích về mặt bức ảnh, nhưng người ta vẫn có thể nhận rõ rùng soi vải trên bộ áo quần của anh ta ở những phần không bị động dây, dịch chuyển theo nhịp thở của anh ta".

Còn đáng ngạc nhiên hơn về thành tựu kỹ thuật nói trên lại là phương pháp gia công xử lý của Piazzi Smyth mà ông so sánh với phương pháp in tiếp xúc truyền thống dùng cho các tấm phim lớn mà "London giàu có" đã làm. Ông viết:

"Giả sử bây giờ chúng ta cho rằng tất cả các âm bản cần thiết đã được chụp tại chỗ. Những người hầu của những người đàn ông giàu có đã mang những tấm phim lớn về nhà trong những hòm nặng và bắt tay vào in ra ảnh từ âm bản, theo các chỉ dẫn của ông với phương pháp đơn giản đặt chồng lên nhau và bằng cách ấy làm ra các bức ảnh, có thể in theo kiểu li tô hoặc in trên kẽm. Đó là một phương pháp tế nhị không mấy nghệ thuật, không mang lại một nguồn cảm hứng cho người xem. Vì bản thân dương bản chỉ tái tạo quang cảnh mà máy ảnh đã chụp tại chỗ theo phương thức thuần túy kỹ thuật".

Còn đối với người nghèo thì hoàn toàn khác, ông mang một chiếc hộp nhỏ của mình cùng với các âm bản nhỏ để vào túi áo vét và mang về nhà rất thuận lợi đơn giản.

Ông ngồi vào bàn trước một chiếc kính lúp không tán sắc... lần lượt xem tất cả các kiểu phim chụp khác nhau của mỗi hình ảnh và tùy theo sở thích mà chọn lựa những kiểu ưng ý, đồng thời nhớ lại bối cảnh mà mình đã chụp nó; phát hiện những chi tiết đặc thù mà trong khi chụp mình không nhìn thấy hết. Mỗi một kiểu phim chụp là một hình vuông, giờ đây nhà nhiếp ảnh sẽ quyết định cắt cúp ảnh ngang hay để ảnh đứng, hoặc lấy toàn bộ bề rộng của âm bản hay bỏ đi một phần để có bố cục tốt hơn giữa ánh sáng và bóng tối để tạo nên một sự hài hòa về màu sắc ánh sáng cũng như đường nét và góc độ. Hoặc để phần bầu trời hay phần tiền cảnh lớn hơn, hay vì một mục đích khoa học nào đó mà ta chỉ lấy ra một chi tiết nhỏ từ toàn bộ cảnh chụp, rồi từ chi tiết nhỏ sẽ phóng to nhiều lần để cho ta một bức ảnh rất lớn về chi tiết đó. Nói tóm lại chụp máy cỡ nhỏ vừa thuận lợi, chụp nhanh hơn, tạo điều kiện bấm máy đúng thời cơ và khi phóng ra ảnh ta có điều kiện cắt cúp như ta muốn.

Sau khi đã xem kỹ qua kính lúp và ghi chép lại những điều cần biết về kiểu phim mà đã chọn, đồng thời đưa tấm phim âm bản vào máy phóng để phóng ra ảnh theo kích cỡ mà mình mong muốn và cắt cúp theo ý đồ nghệ thuật hay vì mục đích khoa học.

Với sự ra đời của máy ảnh cỡ nhỏ cầm tay và các tấm phim khô ra đời vào khoảng cuối thế kỷ XIX và với sự hoàn thiện máy phóng ảnh và các loại giấy ảnh cực nhạy sáng, và phương pháp làm ảnh của Piazzzi Smyth, tức là

sau khi có âm bản, căn cứ vào mục đích sử dụng mà xác định trong số hàng loạt phim chụp, cần phim nào làm ra ảnh. Công việc này đã trở thành phổ biến diễn ra hàng ngày đối với các nhà nhiếp ảnh lúc bấy giờ. Nhưng lúc bấy giờ các sách hướng dẫn kỹ thuật chụp ảnh cũng như các tạp chí nhiếp ảnh người ta đưa ra những lời khuyên theo phương thức khác hoàn toàn. Người ta chỉ bày vẽ cho những người mới bước vào nghề cách hoàn thiện bức ảnh của mình bằng cách cắt cúp các phần rìa thừa không phục vụ cho nội dung bức ảnh hoặc gây khó chịu cho con mắt người xem, hoặc chỉ dẫn cách chọn lựa phần của miếng phim cần trích ra để làm ảnh, đồng thời khuyên nhủ phóng ảnh cần che chắn bằng cách dùng hai mảnh các tông hình chữ L.

Trừ cách làm riêng lẻ của Piazzi Smyth, còn đại bộ phận các nhà nhiếp ảnh trước đều tôn trọng nghiêm ngặt hình ảnh mà máy ảnh đã ghi được là một thể thống nhất, không thể cắt cúp bỏ đi, vì thế tất cả các ảnh làm theo phương pháp Daguerre, phương pháp sắt, hoặc ảnh chụp kiểu danh thiếp (carte de Visite) cỡ 6x9 cm và ảnh chụp nổi đều được làm theo khuôn khổ quy định sẵn.

Do chiếc máy ảnh cỡ nhỏ, nhẹ cầm tay dễ mang theo người trong lúc di chuyển, đi chụp dã ngoại đã dẫn đến sự thay đổi các phương pháp xử lý phim ảnh. Các nhà nhiếp ảnh có thể tăng số lượng chụp phim và làm ra ảnh và hình ảnh đã được máy ảnh ghi lại chỉ là làm cơ sở bố

cục cho khi phóng ảnh. Nghĩa là trong khi phóng nhà nhiếp ảnh có thể cất cúp ảnh chặt hơn làm nổi bật chủ đề của bức ảnh. Máy ảnh cỡ nhỏ cầm tay ra đời đã làm tăng khả năng mở rộng đề tài, đối tượng mô tả, nó mở ra cho nhiếp ảnh có khả năng tiếp cận dễ dàng với những đối tượng mà trước đó được coi là không thể tiếp cận đối với nhiếp ảnh.

Vào lúc giao thời giữa hai thế kỷ XIX sắp hết và XX đang đến, phạm vi hoạt động của chiếc máy ảnh cầm tay còn được mở rộng hơn nữa nhờ một loạt đổi mới kỹ thuật và công nghệ in tráng phim ảnh. Người ta đã thiết kế chế tạo được những ống kính khi chụp cho ta hình ảnh sáng rõ rất nhiều so với những ống kính trước kia. Những chiếc máy ảnh vốn đã gọn nhẹ, thời gian lộ sáng cũng nhanh hơn nhiều cũng đã được bán rộng rãi trên thị trường. Người ta có thể trang bị cho các máy ảnh những ống kính không chỉ cho ảnh sáng, rõ nét hơn mà có độ mở chế quang lớn hơn... Với máy ảnh cỡ nhỏ cầm tay sẽ chụp phim âm bản cũng cỡ nhỏ, rồi từ những âm bản nhỏ đó người ta dùng máy phóng, rọi to lên.

Nhà kỹ thuật Jules Carpentier, người đã sáng chế ra chiếc máy quay và chiếu phim cho anh em nhà Lumière gọi Cinematograph, năm 1892 đã thiết kế một máy chụp chính xác mà ông gọi "Photo-Jumelle) tạm gọi "máy ảnh ống nhòm" vì nó trông như một chiếc ống nhòm. Máy ảnh này có hai ống kính giống hệt nhau. Một ống kính tạo nên hình ảnh trên một tấm phim khô cỡ 4,5x6 cm, còn

ống kính kia sẽ tạo ra hình ảnh giống như hình ảnh trên miếng phim, lên một tấm kính mờ mà nhà nhiếp ảnh có thể nhìn thấy qua kính lọc đỏ, khi đặt sát mắt vào máy ảnh. Chiếc máy ảnh Photo - Jumelle được chế tạo theo những tiêu chuẩn cực kỳ chính xác. Jules Carpentier chỉ cho phép sai số không quá 1/100 mm, đó là một độ chính xác thật quá mức trong công nghệ chế tạo máy ảnh thời bấy giờ, khi mà ngành cơ quang chính xác chưa trở thành một ngành công nghiệp phát triển. Chiếc máy ảnh này có thể cùng một lúc lắp được 12 miếng phim tấm, mỗi lần chụp xong một tấm chúng được thay đổi tấm khác bằng cách kéo một thanh gạt bằng đồng thau ra để đưa miếng phim đã chụp sang hộp bên, đồng thời đẩy miếng phim mới chưa chụp tiếp theo vào. Qua một nút bấm tốc độ chụp, nối với lò xo cho phép thời gian lộ sáng 1/60 giây. Ống kính của máy ảnh này có tiêu điểm cố định vì Carpentier nhận định rằng các nhà nhiếp ảnh rất khó có khả năng chỉnh độ nét chính xác. Nghĩa là với loại ống kính tiêu cự cố định này (Fixfocus), nhà nhiếp ảnh khi chụp ảnh không cần phải lấy nét. Trong khi phóng phim âm bản nhỏ có thể lấy nét. Cùng kèm theo với chiếc máy ảnh còn có một máy phóng ảnh có ống kính với tiêu điểm cố định. Carpentier giải thích một cách tự hào rằng là với máy này, người ta có thể "dễ dàng" phóng to lên cỡ 16,5x12,5 cm từ các âm bản gốc nhỏ.

Chiếc máy ảnh Photo - Jumelle được nhiều người ưa chuộng và có giá trên thị trường, vì thế một số người sản xuất nhái theo. Photo - Jumelle, một thời trở thành chiếc

máy ảnh nổi tiếng, được tiêu thụ mạnh. Chẳng bao lâu sau đó người ta tiếp tục trang bị cho máy ảnh một loại ống kính có độ sáng mạnh hơn, nên độ mở có thể khép f/11. Đồng thời máy ảnh vẫn được tiếp tục cải tiến ngày càng nhỏ, gọn nhẹ hơn. Một loại máy ảnh gấp lại được có tên "Block - Notes" có thể bỏ túi áo của các nhà chế tạo L.Gaumont và Cie. Khi gấp đôi lại, chiếc máy ảnh có kích thước: 3x6x9 cm, nhưng vẫn chụp với phim tấm cỡ 4,5x6 cm.

Đối với Jaques Henri Lartigue thì chiếc máy ảnh Block - Notes là một "cái bẫy ảnh". Mới lên 6 tuổi, cậu bé Jaques đã bắt đầu chụp ảnh bằng chiếc máy ảnh lớn. Nhưng cậu kêu ca phàn nàn rằng, cậu không thể chụp được các trò chơi rất nhộn của cậu với anh trai và bạn bè cậu. Cậu bé Jacques nói "*Làm thế nào để ghi lại được cuộc đua xe đạp của chúng ta? các cuộc thi nháy của chúng ta? và các cuộc đua thuyền mô hình trên sông?*".

Trong dịp lễ Chúa giáng sinh (Noel), bố cậu mua cho cậu chiếc máy ảnh Block Notes mà nhờ đó cậu đã có thể chụp các hoạt động đáng chú ý và các trò vui nhộn của gia đình Lartigue như: thả diều, đua xe ô tô và với các chiếc xe máy tự tạo, các xe trượt băng có thể lái được, và các chuyến đi bằng tàu thủy có gắn tuốc bin và bánh xe quạt nước được vận hành nhờ một cơ cấu đạp xe đạp. Theo hồi tưởng của Lartigue, năm 1908, khi bỗng nhiên xuất hiện các máy bay với cấu trúc rất khác nhau, một số bay được, một số không, "tôi thường xuyên đến sân bay

Issy -les -Molineaux, nơi mà mọi người thường gọi là "hàng không" (aviation)". Tại đây cậu chụp khá nhiều phim và dần dần xuất hiện các bức ảnh mà cậu chụp về máy bay lúc cậu mới 12 tuổi. Những bức ảnh này là những tư liệu sống động nhất và chính xác nhất mà nhân loại có về việc ra đời của máy bay. Đối với Jacque, nhiếp ảnh hoàn toàn là một vấn đề của riêng cá nhân ông mà ông làm là để giải trí. Các ảnh Lartique chụp chưa bao giờ được trưng bày cho đến năm 1963 chúng mới được công nhận như là lời tiên đoán trước về cách nhìn của một Brassai hoặc của một Cartier - Bresson*

Mặc dù ngay từ năm 1902, nhờ có nhũ tương nhạy sáng, người ta đã bắt đầu chụp ảnh nhanh dưới ánh đèn sân khấu hoặc ánh sáng ban ngày. Mãi tới năm 1924, người ta mới có khả năng thực tế để chụp ảnh ở ánh sáng thường, khi ở Đức đã có hai loại máy ảnh xuất hiện trên thị trường đó là chiếc Ernno, về sau người ta đổi tên thành Ermanox của hãng Ernemann - Werke A.G và chiếc máy ảnh Lunar của Hugo Meyer. Cả hai loại máy này đều dùng phim miếng cỡ 4,5x6 cm để trong hộp kim loại. Loại máy này có tốc độ chạy cho phép (tốc độ của chập) là 1/1000 giây, có ống kính có độ sáng cực mạnh với độ mở ống kính ban đầu mới sản xuất là f/2, sau cải tiến

* *Henri Cartier Bresson (1908) nhà nhiếp ảnh nghệ thuật tiêu biểu nhất nước Pháp. Ông là nhà nhiếp ảnh luôn luôn quan tâm đến "Khoảnh khắc". Năm 1955 Viện Bảo tàng Louvre đã trưng bày 400 tác phẩm của ông chụp trong 1/4 thế kỷ.*

có độ mở lớn hơn $f/1,5$. Nhưng thực ra lúc bấy giờ người ta chưa biết đến các độ mở của ống kính có tiêu cự ví dụ như 100 mm đối với loại ống kính có tên Ernostar hay 95 mm ở ống kính Kinoplasmat trang bị cho chiếc máy Lunar. Hãng Ernemann - Werke ca ngợi loại máy ảnh của mình với lời quảng cáo rằng, ống kính có độ sáng cực mạnh sẽ mở ra một thời đại mới cho nhiếp ảnh và với thời gian lộ sáng ngắn và cực ngắn không cần đèn chớp, nhờ đó mà có thể tạo khả năng cho nhiếp ảnh tiếp cận với các lĩnh vực mới mà trước đây nhiếp ảnh chưa thực hiện được như: ảnh chụp gần, chụp trong nhà với ánh sáng nhân tạo, chụp ảnh trong nhà hát, chụp trên sân khấu đang biểu diễn, chụp ảnh trẻ em vui chơi và các loại ảnh khoa học, ảnh vĩ mô, vi mô....

Sau khi nhà nhiếp ảnh có hạng người Berlin, Đức là Erich Salomon biết về chiếc máy ảnh kỳ diệu này, từ năm 1928 ông đã dùng nó để chụp chân dung một số nhân vật có tên tuổi cho các báo ảnh. Khi ông xin phép được chụp ảnh trong các dịp lễ lạc trang trọng trong các phòng kín, thì lúc đầu bị người ta từ chối vì người ta nghĩ rằng một ánh chớp sáng lóa sẽ làm dán đoạn buổi lễ và sau đó để lại đám khói dày đặc trên đầu mọi người (do dùng loại đèn chớp magiê). Salomon đã thuyết phục họ bằng cách kín đáo chụp một số ảnh mà họ không hay biết và khi làm xong ảnh cho họ xem những bức ảnh mà ông chụp về họ. Từ đó ông nhanh chóng chiếm được cảm tình và lòng tin của các chính khách có tên tuổi và ông còn

được phép chụp ảnh trong các buổi gặp gỡ và trao đổi của họ. Ông còn được chụp các nhà ngoại giao đang nói chuyện với nhau rất say sưa và thân mật lúc 11 giờ đêm và vào một giờ sáng mệt mỏi rũ rượi họ ngã lưng vào những chiếc ghế bành. Có lẽ vì thế mà Aristide Briand nói rất có lý rằng: "Để tổ chức một cuộc hội nghị Liên hiệp các dân tộc người ta cần ba thứ: *"Một vài vị ngoại trưởng, một chiếc bàn và Salomon"*. Một nhà xuất bản báo ảnh ở Anh quốc, khi nhìn thấy những bức ảnh hoàn toàn khác với những bức chân dung trưng bày ở các hiệu ảnh thông thường mà người ta gọi là "ảnh thật thà" (Candid Photographs). Còn loại ảnh chân dung mà Salomon thể hiện dáng người rất tự nhiên, thoải mái, cởi mở như cuộc sống thường nhật, không bị gò bó gượng gạo, mà lúc bấy giờ người ta gọi là loại "ảnh không lấy dáng" tức loại ảnh không bố trí sắp xếp, chụp tự nhiên. Và cụm từ "ảnh không lấy dáng" đã nhanh chóng được sử dụng trong ngôn ngữ của người nói tiếng Anglo-Saxon. Năm 1933, Salomon chạy trốn khỏi chủ nghĩa Đức Quốc xã và sang Hà Lan. Nhưng sau đó ông đã bị bọn lính SS của Đức Quốc xã bắt đưa về trại tập trung Auschwitz, và ông đã chết tại đó vào năm 1944, trước khi chiến tranh kết thúc chưa đầy một năm.

Một người bạn đồng nghiệp cùng thời với Salomon là Felix H. Man, người có các phóng sự ảnh đăng trên các báo ảnh hàng đầu của Đức, Anh và Mỹ từ năm 1929,

chọn một cách đi của mình cũng tương tự như Salomon. Ông đã thành công trong việc ghi lại bộ điệu của các diễn giả khi đã đạt đến đỉnh cao của bài thuyết trình, hay chụp nhà chỉ huy dàn nhạc (nhạc trưởng) với chiếc gậy bắt nhịp ở những khoảnh khắc có tính quyết định của bản hợp xướng trong đêm biểu diễn. Đó là giây phút đạt đến đỉnh điểm của sức cuốn hút của bản nhạc.

Cũng như Salomon, thoát tiên Man dùng chiếc máy ảnh Ermanox với các tấm phim kính độ nhạy thấp và chiếc máy ảnh bao giờ cũng phải được lắp lên chân máy vững chắc và tốc độ chụp bao giờ cũng đặt ở vị trí "B" (thời gian tùy lựa chọn). Và Man chỉ bấm máy khi ông cảm thấy rằng bàn tay làm điệu bộ, hoặc chiếc gậy bắt nhịp đã vung lên ở cao điểm của chuyển động.

Nhưng rồi chẳng bao lâu chiếc máy ảnh Ermanox bị thay thế bởi chiếc máy ảnh nhỏ cầm tay gọn nhẹ, cơ động hơn dùng loại phim 35 mm, nhà nhiếp ảnh có thể lần lượt chụp một lúc 36 kiểu phim mới thay cuộn phim khác. Hơn nữa đây là loại phim vừa dùng cho điện ảnh, giá rẻ, chất lượng tốt. Chiếc máy ảnh đầu tiên dùng cho loại phim 35 mm là chiếc máy ảnh mang tên Leica. Chiếc máy ảnh này được các nhà nhiếp ảnh nghiệp dư và chuyên nghiệp ưa dùng và trở thành loại máy ảnh dùng phổ biến nhất thời bấy giờ.

Oskar Barnack, một kỹ sư thiết kế làm việc tại bộ phận nghiên cứu phát triển nhà máy quang học của E. Leitz ở Wetzlar, Đức, đã thiết kế ra chiếc máy ảnh này

trước Đại chiến Thế giới thứ Nhất. Năm 1924, hãng này nhận định rằng đây là cơ hội cho việc tiêu thụ loại máy này và đã đưa vào sản xuất hàng loạt. Cùng năm đó chiếc máy ảnh Leica đầu tiên đã được đưa ra thị trường. Loại máy Leica này lắp ống kính có tiêu cự trung bình 50 mm với độ mở ống kính là $f/3,5$. Cải tiến đầu tiên đối với máy ảnh này là ống kính có thể tháo lắp được, đồng thời hãng tiếp tục sản xuất các loại ống kính có tiêu cự và độ mở ống kính khác nhau, nhằm phục vụ các yêu cầu của các nhà nhiếp ảnh, để trong khi chụp người ta có thể thay đổi ống kính dễ dàng.

Năm 1932, hãng Zeiss Ikon đưa ra thị trường một loại máy ảnh tương tự như máy Leica, nhưng nó được cải tiến hơn lắp thêm một bộ phận đo khoảng cách được kết nối với một cơ cấu chỉnh sắc nét, nếu nhà nhiếp ảnh nào muốn đạt một hình ảnh sắc nét. Muốn vậy nhà nhiếp ảnh chỉ cần xoay ống kính sao cho hai hình ảnh trong ống ngắm trùng khít lên nhau. Đó là lúc đạt được hình ảnh rõ nét nhất.

Hãng sản xuất máy ảnh Leica bán ra thị trường loại ống kính có độ mở lớn $f/1,5$, có độ sáng cực mạnh đồng thời sản xuất loại máy ảnh mang nhãn hiệu Contax và nhiều loại máy ảnh chụp phim 35 mm khác.

Thêm một cải tiến quan trọng nữa là ống ngắm phản chiếu đã có thể nhìn thấy hình ảnh trên tấm kính mờ nhờ một lăng kính. Thí dụ như máy ảnh Nikon F, lúc bấy giờ

rất được ưa chuộng. Dựa theo kiểu này sau Chiến tranh Thế giới thứ Hai - một thời gian ngắn hãng Zeiss Ikon Dresden, Đức đã đưa ra thị trường loại máy mang nhãn hiệu Contax S.

Trong lúc loại máy ảnh cỡ nhỏ cầm tay 35 mm đang phổ cập, thì một số nhà nhiếp ảnh, đặc biệt các nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp vẫn ưu tiên dùng loại máy ảnh cỡ lớn chụp phim lớn như chiếc máy ảnh Rolleiflex do hãng Franke & Heidecke đã đưa ra thị trường từ năm 1929. Chiếc Rolleiflex là sự cải tiến tiếp nối của các máy ảnh hai ống kính đã ra đời từ những năm 90 của thế kỷ XIX, nhưng còn thô sơ đơn giản hơn. Chiếc Rolleiflex lúc này đã nhỏ gọn hơn, chắc chắn hơn rất nhiều. Rolleiflex chụp phim cuộn 12 kiểu âm bản cỡ 6 x 6cm. Chiếc Rolleiflex về sau được cải tiến nhiều, cơ cấu lên phim vừa làm nhiệm vụ đặt tốc độ chụp. Hiện nay máy Rolleiflex được cải tiến thành máy ảnh một ống kính có tên Rolleiflex SL66.

Vào năm 1948, một hãng sản xuất máy ảnh của Thụy Điển bán ra thị trường chiếc máy ảnh chụp phim cỡ lớn chỉ một ống kính có gương phản chiếu mang nhãn hiệu Hasselblad.

Phần lớn các phóng viên ảnh báo chí là những người đầu tiên sử dụng các loại máy ảnh nhỏ cầm tay. Ngay cả Erich Salomon và Felix H. Man những người ưa chụp phim cỡ lớn, cuối cùng đều cho là chiếc Leica ưu việt hơn

nhiều so với chiếc Ermanox. Alfred Eisenstaedt*, một nhà nhiếp ảnh nổi tiếng của Đức cũng dùng chiếc máy ảnh Leica để chụp cuộc chiến ở Etiopia; Peter Stackpole cũng dùng máy Leica chụp công cuộc xây dựng chiếc cầu Gate Bridge ở San Francisco, Mỹ, ông đã chụp cảnh công nhân lao động nặng nhọc và với sự trang bị bình thường nên gặp rất nhiều khó khăn trong khi thể hiện, chẳng hạn nơi đứng của nhà nhiếp ảnh rất xa đối tượng chụp mà không có điều kiện tiếp cận được. Thomas McAvoy đã đưa độc giả tạp chí "Time" vào tận phòng làm việc của Tổng thống Franklin D. Roosevelt** và họ đã thấy người lãnh đạo nhà nước đang làm việc cần mẫn qua các ảnh chụp tự nhiên, không sắp xếp, bố trí.

Các loại máy ảnh cỡ nhỏ cầm tay không chỉ tỏ ra có hữu hiệu đối với các nhà phóng viên ảnh báo chí mà chúng còn mở ra những khả năng hoàn toàn mới mẻ cho các nhà chụp ảnh nghệ thuật. Đối với các loại máy nhỏ

* *Alfred Eisenstaedt (1898-1995), nhà nhiếp ảnh nổi tiếng Đức. Xuất thân là một người quảng cáo hàng, nhưng vốn thích nhiếp ảnh. Đối tượng mô tả của ông là cuộc sống đời thường. Sau khi Hitler lên nắm chính quyền, ông sang cư trú ở Mỹ làm phóng viên cho tờ tạp chí Life. Ông chụp nhiều bức chân dung của các nhân vật nổi tiếng như nhà văn Hemingway, nhà hoạt động nhà nước Churchill rất sinh động.*

** *Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) là vị Tổng thống đặc biệt nhất trong lịch sử Hoa Kỳ, tổng thống thứ 32 đã làm tổng thống 4 nhiệm kỳ kéo dài từ 4-3-1933 đến 12-4-1945.*

này việc thao tác nhẹ nhàng, nhanh chóng, cho phép các nhà nhiếp ảnh lấy các góc ngắm hoàn toàn bất thường, gây cho người xem những cảm giác lạ, quyến rũ đồng thời cũng cho phép họ "chộp" được khoảnh khắc có sức biểu hiện cao nhất, có sức hấp dẫn nhất của dòng thác cuộc sống không ngừng trôi chảy.

Ngay từ năm 1915, André Kertész, bắt đầu đi sâu thể hiện những hình ảnh đầy gợi cảm mang đến cho người xem những nỗi xúc động. Đó là những bức ảnh được chụp tự nhiên về những con người và cảnh vật trong cuộc sống hàng ngày của họ.

Năm 1926, khi ông từ Hungari đến Paris, Pháp, ông đã thể hiện cảnh vật con người Paris trong những giây phút sinh động nhất, tự nhiên nhất mà những giây phút đó qua đi khó có thể lặp lại lần thứ hai.

Qua Andre Kertész, ông Brassai, cũng đã học được cách xoay xở lợi dụng các nguồn sáng trong những hoàn cảnh khác nhau để thể hiện đối tượng một cách sinh động nhất, đẹp nhất, đó một kinh nghiệm quý giá mà sau này, ông Brassai, một nhiếp ảnh gia người Pháp đã áp dụng một cách tài nghệ vào việc chụp ảnh ban đêm về Paris. Ông Brassai, cũng là người mở đường trong việc phát hiện các cấu trúc của các hình thức kiến trúc, điêu khắc của những thành phố lớn, nhưng không mấy ai chú ý như: những dòng chữ trên tường, các bức tường loang lổ dãi nắng dầm mưa và các hàng rào gỗ đã cũ kỹ theo thời gian năm tháng.

Ông chụp người một cách tự nhiên không hề gây phiền phức cho đối tượng nhưng chân thật và rất gợi cảm. Tư liệu ảnh của ông về các nghệ sĩ đồng nghiệp trong lúc đang làm việc rất phong phú và gây ấn tượng mạnh. Bản thân ông vốn là nhà điêu khắc và là họa sĩ.

Với óc tưởng tượng phong phú, không pha chút chủ nghĩa siêu thực nào (Surrealism), Bill Brandt, bắt tay vào chụp "những người Anh tại nhà mình"; các cuốn sách của ông như: "Người Anh ở nhà" (The English at Home -1936); và cuốn "Buổi tối London" (London by Night -1938) đã tạo nên một sự bổ sung cho cuốn "Đêm Paris" (Paris de Nuit, 1933) của Brassai. Với tính nhạy cảm và trí tưởng tượng lớn, Brandt đã chụp chân dung các nha văn nước Anh trong bối cảnh nhà ở của họ và những cảnh liên quan đến các tác phẩm văn học của họ; sau đó ít lâu, ông còn tạo cho mình một hướng đi mới, rất riêng đối với việc chụp ảnh khỏa thân.

Khi Julien Levy Gallery ở New York, năm 1933, lần đầu tiên trưng bày các ảnh của nhà nhiếp ảnh nổi danh Henri Cartier - Bresson, Pháp, để cho công chúng làm quen với loại máy nhỏ cầm tay, nhà trưng bày đã cho các bức ảnh này một khái niệm được lựa chọn một cách may rủi là "nhiếp ảnh phản tạo hình" (Antigraphic Photography). Khái niệm đó được đưa ra nhằm gợi ấn tượng rằng các ảnh chụp này của Cartier - Bresson, tất cả đều được chụp tự động và mang lại một vẻ đẹp lạ thường là nhờ sự may rủi. Những tác phẩm đó được gọi là "nhiều

y nghĩa, mâu thuẫn, phản trực quan". Bởi vì qua các tác phẩm Cartier - Bresson đã cho mọi người thấy cái không thực của thực tế, tính hiếu động của lũ trẻ đang chơi trên đồng đồ nát; thế giới mất đi một đứa trẻ, trong lúc nó đang bắt một trái bóng như bị thôi miên. Một người đi xe đạp bị các thanh đan của một hàng rào sắt cắt thành các vạch...

Người ta rất khó hình dung ra rằng các bức ảnh như vậy đã được bố cục một cách có chủ ý. Nhưng thực tế là vậy.

Cartier - Bresson đã thành công trong việc ghi được cái khoảnh khắc một phần mấy của giây, khi mà đối tượng biểu lộ khía cạnh có ý nghĩa nhất, hình thức có giá trị nghệ thuật cao nhất của nó. Đối với ông máy ảnh cỡ nhỏ, chụp phim 35 mm là một công cụ làm việc lý tưởng nhất hữu hiệu nhất, vì bất cứ lúc nào, hoàn cảnh nào, Cartier - Bresson đều có thể lập tức đưa máy ảnh vào hoạt động kịp thời, để bắt giữ được giây phút biểu hiện cao nhất trong dòng thác sự kiện. Trong khi ngắm máy, ông bao giờ cũng nghĩ đến bố cục của bức ảnh, ông nói ông không bao giờ chụp theo kiểu "có sao chụp vậy". Nói khác đi "sự tình cờ" trong nhiếp ảnh hoàn toàn xa lạ với ông. Ông rất thận trọng có tính toán đối với việc bố cục bức ảnh qua một bộ phận ngắm gắn trên máy. Và trong trường hợp đó ông luôn tận dụng toàn bộ diện tích của âm bản, nếu như nó góp phần cho nội dung bức ảnh trở

nên có giá trị.

Cartier - Bresson từ khi mua một chiếc máy ảnh Leica đầu tiên vào năm 1932 ông đã làm nên những công trình đầu tay khá hoàn chỉnh. Các công trình này thể hiện rõ sự quan tâm đến các vấn đề hình thức cũng như sự hứng thú được ghi lại *"cái khía cạnh trong cái thường nhật mà thông thường mắt ta không nhận thức được về thời gian và không gian"*. Dần dần hình thành trong ông mối quan tâm đến con người, đến những số phận của họ. Phần lớn các bức ảnh mang tính nghiên cứu hầu hết gần như các tranh biếm họa, chẳng hạn như các hình ảnh về cuộc diễu binh nhân dịp George đăng quang lần thứ 15 ở London vào năm 1938 mà trên đó người ta không thấy sự trang hoàng phô diễn lấp lánh mà lại chỉ là những người xem đứng ở vệ đường. Cartier - Bresson có khả năng đặc biệt nắm bắt được khoảnh khắc cao điểm, trong mọi hoàn cảnh tình huống của sự vật. Trong khoảnh khắc, hình ảnh sự vật liên tục vận động và được thu vào ống kính với một sự hài hòa về hình thức biểu hiện, cũng như nội dung với khả năng chụp nhanh liên tiếp nhiều kiểu ảnh bằng chiếc máy ảnh gọn nhẹ cỡ 35 mm. Hình ảnh tuy nhỏ, nhưng đã được ông tận dụng một cách thành công; khi chụp ảnh, ông làm việc rất chăm chú đến một điểm hưng phấn cực cao.

Việc phát triển các nguồn sáng mạnh nhưng vẫn di

chuyển dễ dàng đã tạo điều kiện thuận lợi cho các nhà nhiếp ảnh trong bất cứ hoàn cảnh nào, dù ánh sáng quá yếu không thuận lợi, với bộ đèn chụp ảnh mang theo, họ vẫn có thể chụp được bức ảnh rất dễ dàng. Kể cả những đối tượng di chuyển nhanh vẫn có thể bắt hình.

Loại bột cháy (magiê) dùng phát sáng trong khi chụp hình tạo điều kiện rất thuận lợi cho khoảnh khắc kể cả đủ độ sáng để chụp ảnh trong khoảnh khắc kể cả những hoàn cảnh hoàn toàn thiếu sáng như trong phòng tối. Loại ánh sáng này không bị ảnh hưởng bởi những nguồn sáng khác. Nó có độ sáng gần bằng độ sáng của ánh sáng mặt trời.

Năm 1925, Paul Vierkoetter đã đăng ký sáng chế cho một phương pháp hoàn toàn mới để tạo ra ánh chớp. Ông làm như sau: Ông cho hỗn hợp cháy vào trong một ống thủy tinh chân không (không có không khí). Ông cho một dòng điện yếu đi qua hỗn hợp cháy thì tức khắc nó bắt cháy và tạo ra một ánh chớp sáng rực trong một phần nhỏ của giây.

Năm 1929, J.Ostermeier đã hoàn thiện bóng đèn chớp, bằng cách trộn giấy nhôm vào trong hỗn hợp cháy. Tại Đức người ta bán loại bóng đèn này dưới cái tên Vacublitz (đèn chớp chân không); ở Anh Sashalit và Mỹ "Photoflash Lamps" (đèn chớp chụp ảnh). Ưu điểm của loại đèn chớp này không gây tiếng động và không có khói,

không ảnh hưởng đến không gian môi trường chụp. Vì vậy loại đèn này lập tức được các nhà nhiếp ảnh báo chí chấp nhận. Người ta nói rằng ở Mỹ loại đèn này được dùng đầu tiên để chụp. Tổng thống Hoover* trong lúc đang ký một đạo luật về hỗ trợ những người thất nghiệp. Lúc đầu người ta dùng "phương pháp đèn chớp mở", nghĩa là người ta cố định máy ảnh trên chân máy và mở nắp ống kính sẵn, rồi bật đèn cháy. Cho tới khi đèn tắt mới đậy nắp ống kính lại. Về sau người ta cải tiến làm cho việc chụp thuận lợi hơn, nghĩa là người ta lắp thêm một bộ phận đồng bộ để khi bấm máy thì đồng thời gây nên xung điện cho đèn chớp. Tất nhiên loại cải tiến sau này vẫn có thể áp dụng "phương pháp mở" và có thể cho đèn chớp chớp nhiều lần trên cùng một kiểu chụp nếu nhà nhiếp ảnh thấy cần thiết, nhưng với điều kiện để tốc độ cửa chụp ở mức "B". Bộ tạo ánh chớp bao gồm chóa phản quang, pin, bóng đèn có thể tháo lắp vào máy ảnh, mà cũng có thể cầm tay trong khi chụp.

Với trang bị đèn chớp, người ta có thể chụp khắp mọi nơi trong mọi hoàn cảnh. Nhưng kết quả cho ta một bức ảnh không thật như ý, nếu không muốn nói là không nghệ thuật, bởi vì trên bức ảnh chỗ nào có ánh chớp thì trắng bạch, chỗ nào ánh sáng chớp không tới được đen

* *Hebert Hoover (1878 - 1964) Tổng thống thứ 31 của Hợp chúng quốc Hoa Kỳ từ 4-3-1929 đến 4-3-1933.*

ngòm, hơn nữa nó còn tạo nên những bóng râm, trông rất khó chịu. Người ta gọi những bức ảnh như vậy là bức ảnh bẹt, phẳng không có hình khối.

Tuy vậy người ta vẫn có thể sử dụng loại đèn chớp này mà nguồn sáng phát ra từ phía máy ảnh để tạo nên những bức ảnh có giá trị nghệ thuật. Bằng cách này nhà nhiếp ảnh báo chí New York là Weegee đã chụp thành công những bức ảnh có những đường nét rất hào phóng, gây ấn tượng. Nhưng rõ ràng các ảnh chụp với sự chiếu sáng của đèn chớp kém xa các ảnh chụp trong nhà với ánh sáng tự nhiên và dùng máy ảnh cỡ nhỏ với ống kính có độ sáng mạnh. Những bức ảnh chụp với ánh sáng tự nhiên như thế làm cho chúng ta cảm thấy như chính mình đang sống với đối tượng và làm cho chúng ta cùng nhà nhiếp ảnh trở thành người chứng kiến các hoạt động thường ngày của họ.

Một cải tiến kỹ thuật nữa tạo điều kiện cho các nhà sáng tác ảnh nghệ thuật, nghĩa là không chỉ dùng một đèn chớp gắn trên máy (hoặc cầm tay) mà có thể đặt thêm một số đèn chớp nữa (số lượng tùy theo yêu cầu, nhưng thông thường không quá 3 đèn) ở cách máy ảnh một quãng và các đèn này được nối tiếp với nhau bằng một hệ thống dây điện, để sao cho khi bấm máy, đèn chính (đèn ở máy) phát sáng thì các đèn khác cũng phát sáng đồng thời nhờ kỹ thuật đồng bộ đa năng (multiple -

synchroflash). Với kỹ thuật đồng bộ đa năng này người ta có thể đạt được các hiệu ứng ánh sáng rất cao, người ta cũng có thể tăng cường bổ sung thêm cho nguồn sáng sẵn có. Ngày nay dùng nhiều đèn chớp khi chụp không dùng hệ thống dây điện để nối với máy ảnh, mà mỗi một đèn chớp lắp một bộ phận nhại (Telecomment), mà còn lắp ở máy. Khi đèn chính phát sáng, nhờ bộ phận nhại mà các đèn khác sẽ phát đồng thời. Những bức ảnh chụp với nhiều đèn chớp như vậy, nếu biết bố trí nguồn sáng hợp lý, sẽ tạo ra những tác phẩm nghệ thuật đầy gợi cảm.

Trong số những nhà nhiếp ảnh sử dụng kỹ thuật này đầu tiên, trước hết phải kể đến nhà nhiếp ảnh Margaret Bourke - White chụp cho tạp chí "Life". Ngay từ năm 1937 ông đã viết:

"Tôi rất cảm kích về khả năng tạo ra nguồn sáng phù hợp với ý đồ nghệ thuật của mình khi đã đặt các đèn chớp trong không gian chụp thay vì chỉ một đèn trực tiếp lắp trên máy ảnh như mọi khi. Tôi thao tác với các dây nối kéo dài dẫn đến một dụng cụ đồng bộ để nối trực tiếp với tốc độ của chụp, bởi vì tôi thường sử dụng hai, ba, đôi khi đến bốn, năm, sáu đèn rải khắp phòng. Với cách bố trí đèn chớp nhiều như vậy nó sẽ cho một chất lượng ánh sáng mềm mại, đều đặn, và bức ảnh có chiều sâu, hình khối nổi. Một thuận lợi rất cơ bản cho nhà nhiếp ảnh, là sau khi đã bố trí xong đèn, người ta có thể ngắm đối

tượng, chờ cho đến giây phút mà mình mong muốn và kịp thời bấm máy để ghi lại khoảnh khắc thân tiên đó thì đồng thời tất cả các đèn chớp cũng phát sáng. Tôi cũng cho rằng nó rất thuận lợi hữu ích trong các phòng tối như các hộp đêm (Night clubs). Trong những trường hợp đó, tôi thường đặt một máy ảnh có lắp một dây bấm máy xa trong một góc phòng nào đó, ngồi vào bàn cách máy ảnh một quãng và cũng đã đặt hệ thống các đèn chớp ở những vị trí cần thiết. Tôi ngồi chờ đợi, đến hàng tiếng đồng hồ khi mọi người hầu như không ai để ý đến có sự hiện diện chiếc máy ảnh ở đây. Và khoảnh khắc mà tôi chờ đợi đã đến, tôi bấm máy, tất cả các đèn phát sáng. Tôi đã làm xong bốn phần".

Barbara Morgan đã sử dụng thành công ánh sáng nhân tạo và đặc biệt là phương pháp "phát sáng đồng bộ" (Synchroflash), khi chụp các bức ảnh về múa ba lê. Những diễn viên múa ba lê chỉ biểu diễn riêng cho bà chụp và bà có thể bố trí nhiều nguồn sáng với lối chiếu sáng chuyên biệt cho mục đích chụp các bức ảnh về múa. Các bức ảnh của bà chụp, giờ đây không chỉ là các bản bản quang học mà đúng là bản giải thích về các động tác di chuyển tuyệt vời của diễn viên múa ba lê. Đối với Barbara Morgan thì ánh sáng là phương tiện truyền đạt. Không có ánh sáng sẽ không bao giờ có nhiếp ảnh. Bà nói:

"Tôi thật cảm ơn ánh sáng nhân tạo và sự tự do sáng tạo mà nó cho phép... Với kỹ thuật đèn chớp đồng bộ (Synchroflash) và ánh chớp điện tử, tôi có thể chiếu sáng cho cái gì tôi muốn và không ngoài cái tôi muốn. Bằng cách chiếu sáng mạnh hơn hoặc yếu hơn, tôi có thể tạo ra những vùng mang ý nghĩa khác nhau tùy ý thích của tôi. Trên cùng một đối tượng tôi có thể tạo ra một dung lượng tạo hình khối hay chỉ là độ phẳng. Bằng cách tôi kiểm soát hướng chiếu sáng và cả cường độ sáng (khoảng cách đèn chớp đến đối tượng, càng gần cường độ ánh sáng càng mạnh và ngược lại). Tôi có thể làm ánh sáng trở thành một người bạn năng động của các động tác múa, người bạn này thúc đẩy nhịp điệu hoặc giảm thiểu nhịp độ cũng như làm rõ nghĩa của màn múa. Ánh sáng là khuôn mẫu và là khoảng vận động thực sự trong tư duy của tôi...Đó cũng là lý do vì sao tôi làm nghề nhiếp ảnh".

Cũng có nhiều bức ảnh chụp múa ba lê là những bức ảnh chết, nhằm biểu diễn kỹ thuật. Đó là những bức ảnh bố trí, bắt diễn viên dừng động tác nào đó lại, và để cho diễn viên treo lơ lửng trong không gian cứng đờ. Ngược lại trong các bức ảnh của Barbara Morgan thì mỗi dáng hình đều có ý nghĩa của nó. Đôi khi cần thiết bà vẫn cho động tác "đóng băng" lại có khi lại cần một hình ảnh chao mờ để truyền đạt "không khí múa" của vũ ba lê, uyển chuyển mà thanh cao. Nhưng cũng có những bức ảnh

dùng đồng thời hai cách thể hiện để cho thấy động tác phần thì chững lại, phần đang chuyển động. Nhờ có kính nghiệm mà bà hình dung trước được, với ống kính mà bà dùng để chụp sẽ ghi lại được những cái gì trong khoảnh khắc của một phần mấy giây bất sáng. Bà không nhìn điệu múa với con mắt khán giả và cũng không là diễn viên mà với con mắt của nhà nhiếp ảnh đi tìm cái mới. Ngoài vũ ba lê bà còn đi vào những lĩnh vực khác của cuộc sống, với sự nhạy bén về ánh sáng và hình dáng. Trong tác phẩm của bà luôn luôn thể hiện tính nhân bản với sự ấm áp và tình cảm sâu sắc.

Trước đây bóng đèn chớp chỉ dùng được một lần rồi vút đi và thay bằng một bóng khác. Ngày nay nó đã được thay thế bằng các bóng đèn phóng điện trong khí Xenon. Trong đèn người ta lắp một tụ điện tích điện thế cao để khơi mào phát sáng. Những đèn chớp điện tử ngày nay cho phép chụp ảnh với thời gian lộ sáng tối đa nhanh một phần triệu giây. Đèn chớp điện tử hiện nay có nhiều loại. Có những loại mang tính năng rất đặc biệt như có thể xoay hướng đèn đi nhiều phía, chùm sáng phát đi xa hay mở rộng... Có thể gắn lên máy ảnh trực tiếp qua một tiếp điện, hoặc nối nó qua một dây dẫn rồi giữ cách xa máy một quãng... Trong khi chụp sử dụng nhiều đèn chớp có thể dùng dây dẫn để nối với đồng bộ, hoặc lắp các bộ nhạy. Khi đèn chớp chính phát sáng tức khắc chuyển

thành điện năng khơi mào cho các đèn chớp phụ khác.

Với đèn chớp điện tử, người ta cũng có thể lần lượt nháy nhiều lần theo những khoảng cách đều đặn lên vật chụp và để máy ở tốc độ "B". Khi nhận định đã đủ sáng theo yêu cầu thì thôi nháy và đẩy nắp ống kính lại.

Năm 1938, Harold E. Edgerton ở Viện nghiên cứu kỹ thuật Massachusetts (Massachusetts Institute of Technology) là người phát minh ra đèn chớp điện tử, đầu tiên ông phát minh ra đèn ống phóng điện trong khí tro và sử dụng loại đèn này để kiểm tra các chi tiết máy chuyển động cực nhanh: một chuỗi ánh chớp, mà tần số của nó tương ứng vận tốc vòng quay của một vật quay hoặc dao động đều, chiếu sáng vật đó tại mỗi ánh chớp trong cùng một pha chuyển động, cho nên nó có vẻ đứng yên đối với mắt người và máy ảnh.

Các bức ảnh chụp với đèn chớp ống (strobocop) ghi lại những hình dáng mà mắt thường không tài nào thấy được. Bằng cách này Edgerton đã tạo được các bức ảnh ngắt quãng, cực kỳ đầy trí tưởng tượng về các động tác và các đường đi chuyển của các vật di chuyển gần như với tốc độ ánh sáng. Gjon Mili đã sử dụng phương pháp bắt sáng nhiều lần này để ghi lại hình ảnh khua đùi trống hoặc một trích đoạn trong một vũ điệu balê. Ở đây máy ảnh vượt ra ngoài phạm vi cái nhìn thấy được sang một thế giới hình dáng mà thông thường nó khép kính trước

cái nhìn của chúng ta. Nói một cách khác với những nhà nhiếp ảnh "người trần mắt thịt" thì sẽ khó lòng phát hiện được cái đẹp của thế giới hình dáng....

Chương XIII

Ảnh tư liệu

Tính xác thực vốn có của một bức ảnh đã tạo cho nó một giá trị đặc biệt bởi nó là những chứng cứ hay là một sự xác nhận. Người ta gọi một bức ảnh như vậy là một bức ảnh tư liệu, đúng như định nghĩa được trích dẫn sau đây trong một cuốn tự điển: Tư liệu là *"Một văn bản, gốc hoặc chính thức được sử dụng để làm căn cứ bằng chứng hoặc chứng từ - theo nghĩa rộng nhất nó còn là tất cả những gì được viết như sách vở và các tài liệu mang lượng thông tin khác"*.

Nếu theo định nghĩa trên đây, chúng ta có thể coi mỗi bức ảnh là một tư liệu, nếu nó chứa các thông tin hữu ích về một chủ đề nhất định nào đó. Vì vậy mà các nhà lý luận nghệ thuật nói rằng, sự tồn tại của nhiếp ảnh trước hết là tính tư liệu của nó. Và *ảnh tư liệu là một thể loại độc lập, có tiếng nói riêng, rất có giá trị của hoạt động tạo hình nhiếp ảnh thuộc lĩnh vực báo chí, có khả năng phát hiện và phổ biến những tin tức có thật trong đời sống rất cần thiết đối với xã hội.*

Ngay từ thế kỷ XIX, khi nhiếp ảnh mới ra đời từ "tư liệu" luôn luôn xuất hiện trong mối quan hệ gắn bó với nhiếp ảnh. Ví dụ tờ "Tạp chí nhiếp ảnh Anh" (British Journal Photography) số ra năm 1889 đã đề xuất việc xây dựng một bảo tàng lưu trữ ảnh quy mô "sẽ thu thập thật đầy đủ các ảnh chụp về tình hình thế giới hiện nay". Tạp chí đó nhận định rằng các bức ảnh được sưu tập như vậy "sau một trăm năm thôi cũng sẽ trở thành những tư liệu cực kỳ quý hiếm". Họa sĩ Henri Matisse tuyên bố trong tạp chí "Công việc nhiếp ảnh" (Camera Work) số ra năm 1908, rằng "Nhiếp ảnh có khả năng cung cấp các tư liệu có giá trị nhất, về mặt này không một ai có thể tranh cãi, thì các bức ảnh đó đã có một tác dụng như các tác phẩm nghệ thuật... Bức ảnh đã ghi lại và cung cấp cho ta các tư liệu".

Như vậy rõ ràng không chỉ những nhà nhiếp ảnh, các nhà lý luận nghệ thuật phát biểu mà ngay các nghệ sĩ thuộc các lĩnh vực khác cũng thừa nhận rằng thuộc tính tư liệu của nhiếp ảnh cũng đã bao hàm giá trị nghệ thuật rồi. Do đó luận thuyết cho rằng "ảnh tư liệu không phải là ảnh nghệ thuật" không hề mấy may làm giảm giá trị xã hội của ảnh tư liệu. Ngược lại càng xác nhận vững chắc hơn bản chất độc đáo của nghệ thuật nhiếp ảnh. Bởi vì nói cho cùng, trong bất cứ trường hợp nào, xã hội bao giờ cũng cần biết sự thật một cách chính xác, nguyên hình nguyên trạng, tỉ mỉ, chứ hoàn toàn không cần người ta khoác cho nó cái vỏ nghệ thuật bên ngoài. Thí dụ xã

hội cần những tấm ảnh chân dung của một nhân vật nào đó để làm tư liệu, cần những tấm ảnh chụp về một sự kiện nào đó đang xảy ra trong nước hoặc trên thế giới, v.v...

Vì vậy nhu cầu về ảnh tư liệu rất lớn, người ta muốn hiểu đúng một đối tượng nào đó, muốn biết một sự kiện nổi tiếng đã xảy ra như thế nào. Ảnh tư liệu đáp ứng được mong muốn đó của con người. Bởi vì thông qua tấm ảnh, người chụp đã nói lên sự thật một cách hết sức khách quan, trung thực. Sự thật trong ảnh là sự thật tuyệt đối, là nguyên hình, chứ không bị bất cứ một nguyên nhân chủ quan nào chi phối.

Do tính chất quan trọng của ảnh tư liệu, nên ngay từ thời đó, tại Mỹ nhà nhiếp ảnh Lewis W.Hine đang làm một loạt ảnh rất có giá trị về những người nước ngoài nhập cư vào New York. Hine đã từng học môn xã hội học tại trường Đại học Columbia (Columbia University) ở Chicago và tại trường Đại học New York (New York University) đã nhận ra rằng chiếc máy ảnh là một công cụ quan trọng không chỉ cho các công trình nghiên cứu của ông mà cả cho việc phổ biến các khám phá đạt được qua việc nghiên cứu - Trong quá trình đi chụp, ông luôn luôn lo lắng cho sự an toàn của những người nghèo, thấp cổ bé họng, không đặc quyền đặc lợi, họ là những người dân lao động, chân lấm tay bùn. Trong những năm Chiến tranh Thế giới thứ Nhất, đánh nhau ác liệt, Hine đem theo chiếc máy ảnh của mình đến hòn đảo Ellis, năm

ngoài khơi đối diện với New York, nơi những người nhập cư từ châu Âu tới với con số lên đến hàng chục nghìn người đã được đăng ký. Ông đã theo họ vào các trại họ tạm trú, cuộc sống của họ ở đây rất mất vệ sinh, cực nhọc và lam lũ. Ông còn xông vào những căn "hầm toát mồ hôi" đầy khổ ải, nơi họ đang lao động cật lực để kiếm miếng cơm manh áo. Ông chụp ảnh họ và chụp cả con cái họ lem luốc đang theo đuổi các trò chơi của chúng giữa những thùng rác bẩn thỉu và đồ phế thải xu uế được thải ra từ những khu dân lao động nghèo đói đầy ắp của New York.

Cũng giống như Riis trước đó, Hine biết rất rõ ràng các ảnh ông chụp là các bằng chứng mang tính chủ quan và chính từ những lý do đó mà ảnh của ông mang đến cho công chúng đầy ấn tượng và thật dễ hiểu như là sự phê phán đối với các hậu quả của một hệ thống kinh tế tư bản chỉ mang lại quyền lợi cho một số ít người còn đại bộ phận nhân dân lao động lầm than, những người sống thấp hèn trong xã hội bị bóc lột và thống trị. Vì thế ông gọi các công trình nhiếp ảnh của ông là "những lý giải bằng ảnh", chúng được công bố dưới khái niệm "những tư liệu mang tình người" hay "những tư liệu mang tính nhân bản". Nhờ được đào tạo, rèn luyện đến nơi đến chốn, nên ông có thể nhận thức được vấn đề không mấy khó khăn các nguyên nhân sâu xa về mặt xã hội để dẫn đến sự nghèo đói, dốt nát bệnh tật của đại bộ phận nhân dân cần lao, và cuộc sống xa hoa nhung lụa của tầng lớp tư sản thống

trị.

Trong khi thể hiện chủ đề mà ông từng ấp ủ, ông không phí sức sa vào những chi tiết phụ, vụn vặt không quan trọng mà ông chủ yếu tập trung mô tả các đối tượng riêng rẽ điển hình mà ông có quan hệ với tất cả tâm tư tình cảm của mình. Vì thế khi nhìn vào toàn bộ tập ảnh của ông, mọi người đều có một cảm nhận rõ rệt về sự đồng cảm của ông với đối tượng. Đó cũng chính là giá trị đích thực của những bức ảnh ông chụp. Với chiếc máy ảnh cỡ 13 x 18cm của mình, ông chụp những đứa trẻ nhỏ thoắt đang phải cật lực vận hành máy móc trong nhà máy. Và bằng tỷ lệ so sánh giữa người điều khiển máy và các cỗ máy, đã mang đến cho người xem một cảm giác đau lòng, những người công nhân đó, thực sự là những chú bé. Các bức ảnh của ông được phổ biến rộng rãi. Và người ta gọi những bức ảnh này là "câu chuyện bằng ảnh" (Photo-story). Thật vậy những bức ảnh của ông không chỉ là các bức minh họa mà nó có sức nặng như lời văn của tác giả. Các bức ảnh của ông đã gây nên một làn sóng công phẫn trong dân chúng Mỹ, bởi qua các hình ảnh ông đã bóc trần bộ mặt thật của chủ nghĩa tư bản bóc lột sức lao động trẻ em. Chính vì những bức ảnh tố cáo này của ông đã dẫn đến việc ra đời các đạo luật chống lao động trẻ em của Hoa Kỳ.

Với tâm hồn của một nghệ sĩ nhiếp ảnh, Hine hoàn toàn không bó hẹp phạm vi thể hiện của mình trong việc phê phán xã hội một cách tiêu cực mà ông còn mô tả

những biểu hiện tích cực, lành mạnh, nhân bản giữa con người với con người mà mỗi khi ông gặp.

Năm 1918, Hine đã chụp công tác cứu trợ của Hội Chữ thập đỏ Mỹ tại Trung Âu và trong những năm về sau, ông tập trung miêu tả những người công nhân Mỹ. Năm 1932, ông đã chất lọc và tập hợp tất cả những bức ảnh nói về người lao động trong một ấn phẩm dưới nhan đề: "Con người và lao động" (Men at Work).

Cuốn sách ảnh này là tập hợp những bức ảnh khá nhất, rung động nhất của ông được chọn ra từ hàng trăm bức ảnh mà ông chụp về công trường xây dựng tòa cao ốc (Empire state Building) cao 102 tầng ở New York, ngôi nhà này xây xong vào năm 1931, lúc bấy giờ nó là ngôi nhà cao nhất thế giới - Ngày qua ngày, hết tầng này tiếp tầng khác, ông theo bộ khung thép leo lên đến trên cao. Cùng với công nhân xây dựng, ông ăn bánh mì nướng trên lò rên, dùng để nung các đinh tán và ông trèo leo khắp nơi, trên những độ cao cheo leo chóng mặt, chơi vui giữa các trụ sắt, trên vai còn mang chiếc máy chụp phim kính cùng chân máy và túi phụ tùng cần thiết, hoặc thỉnh thoảng ông còn vác cả chiếc máy ảnh Graflex 16 x 13cm khá nặng. Khi ông và những người công nhân xây dựng đã đạt được độ cao của tòa nhà, ông còn để cho cần cẩu đưa ông ra chơi vui giữa khoảng không thành phố, để từ vị trí treo lơ lửng này, ông đã ghi lại cái khoảnh khắc mà tất cả họ đều mong muốn đạt được, tức là đóng chiếc đinh tán cuối cùng ở đỉnh cao nhất của ngôi nhà chọc

trời. Những bức ảnh này, nội dung không mang một tí gì bi kịch; ông không chụp chúng với ý đồ gây sự kiện giật gân, mà ông chụp chúng với ý nghĩa là những tư liệu lịch sử, trung thực về một công việc của những người thợ Hoa Kỳ làm trong những điều kiện khá nguy hiểm.

Trong những năm 30 của thế kỷ XIX, một thời kỳ đen tối đang ập đến, lập tức nhiều nghệ sĩ trên nhiều lĩnh vực đã phản ứng. Trong hội họa có sự quay trở về với chủ nghĩa hiện thực (Realism) một cách rõ rệt. Noi theo những nhà vẽ tranh tường (Muralist) Mexico, các họa sĩ muốn có tác động giáo dục đối với công chúng bằng các công trình nghệ thuật của mình. Những nhà làm phim, bắt đầu sản xuất các bộ phim khác với những loại phim giải trí trước đây. Những bộ phim này bắt nguồn từ những vấn đề thực tế và những hoàn cảnh thực tế và trong đó, chính những người có liên quan lại hành động như là diễn viên. John Grierson, người phát ngôn của một nhóm người Anh giải thích rằng công chúng thích xem thể loại phim này với lý do:

"Trong sự trình bày và cốt nghĩa của các yếu tố thực như là một công cụ kiểu mới để gây ảnh hưởng trong cộng đồng; nó có khả năng mở rộng tầm hiểu biết, làm cho thế giới mới của sự sinh tồn của chúng ta với tư cách một công dân tiến gần đến sự tương tượng. Phim ảnh thể hiện khả năng làm cho cuộc sống đời thường của chúng ta thành một màn kịch và các vấn đề của chúng ta trở thành thi ca"

Loại phim ảnh ấy được người ta gọi là phim "tư liệu".

Là những nhà nhiếp ảnh xã hội, những người đại diện cho Hine rất ngại dùng từ "nghệ thuật" và nhiều sách vở tài liệu của phong trào này kiên trì giữ quan điểm rằng phim tư liệu không phải là nghệ thuật. Họ cho rằng *"Cái đẹp là một trong những mối nguy hiểm lớn nhất đối với công việc làm tư liệu"*. Nhà sản xuất kiêm đạo diễn phim Paul Rotha viết như vậy, đồng thời ông đi đến kết luận khá bất ngờ nhiếp ảnh đúng là dòng máu và là hạt nhân của phim, nhưng chỉ đóng vai trò thứ yếu, thậm chí nó tỏ ra có hại, nhất là ở những nơi nào mà nó quá tốt.

Tuy nhiên Grierson lại viết:

"Ngay từ đầu việc làm tư liệu vốn là một phong trào chống mỹ học. Lịch sử hơi bị làm rối, nhưng chúng ta luôn luôn đủ sáng suốt để dùng các nhà mỹ học mà cụ thể là họ thường làm cho chúng ta thích thú, và vì chúng ta rất cần đến họ. Thật là nghịch lý là chúng ta lại nhờ chính sự hỗ trợ tuyệt vời về mặt mỹ học thông qua những người như Robert Flaherty và Alberto Cavalcanti... để làm chủ được kỹ thuật cần thiết cho các mục tiêu phi mỹ học của chúng ta".

Công việc làm tư liệu là một dự tính dùng các tài năng nghệ thuật để đạt được cái mà Walt Whitman, dưới góc độ thơ trữ tình đã gọi là *"làm sinh động cái có thực"*

Khi những người làm phim bắt đầu nói về phim tư liệu, thì chỗ này hay chỗ kia cũng đã có những nhà nhiếp ảnh sử dụng máy ảnh của mình làm theo cách hoàn toàn

tương tự.

Năm 1935, Chính phủ Hoa kỳ đề nghị các nhà nhiếp ảnh này giúp đỡ trong cuộc chống suy thoái. Trong số nhiều cơ quan nhà nước mà Tổng thống Hoa kỳ Franklin D.Roosevelt cho ra đời bằng sắc lệnh của Tổng thống có cả cục quản lý định cư (Resettlement Administration) nơi được giao nhiệm vụ trợ giúp tài chính cho những công nhân nông nghiệp với số lượng rất đông lên đến hàng chục nghìn người và hàng vạn người thất nghiệp ở miền Trung Tây nước Mỹ không có vốn liếng để tăng gia sản xuất, hoặc do việc cơ giới hóa nông nghiệp; bị đẩy ra khỏi đồng ruộng của họ. Người đứng đầu cơ quan mới này là Rexford G.Tugwell, quốc vụ khanh Bộ Nông nghiệp và trước đây là giáo sư khoa học kinh tế tại Đại học đường Columbia (Columbia University). Tugwell đã cử học trò và là đồng nghiệp của mình trước đây là Roy E.Stryker làm trưởng ban Lịch sử và giao cho ông nhiệm vụ làm một bộ tư liệu ảnh quy mô lớn không chỉ về các hoạt động của cơ quan ông mà cả về đời sống người nông dân Mỹ nói chung.

Năm 1937, cơ quan này trực thuộc Bộ Nông nghiệp Mỹ dưới tên gọi "Cục quản lý an toàn nông trại" (Farm Security Administration - FSA).

Walker Evans, là một trong những nhà nhiếp ảnh đầu tiên làm việc cho dự án này. Cũng trong khuôn khổ đó, Evans luôn luôn theo đuổi mối quan tâm của mình về hai mặt của một vấn đề là thế giới hình ảnh và con người của

nước Mỹ. Ông đi về các vùng nông thôn miền Nam nước Mỹ lấy tư liệu về hoàn cảnh sống của những người nông dân lao động ở đó, số phận nghiệt ngã của những tá điền làm thuê cuộc mưu sinh, một nắng hai sương, dầu tắt mặt tối, ông mô tả cuộc sống của họ, nhà cửa rách nát của họ, những tài sản ít ỏi của họ, cũng như cách thức lao động và năng suất thu hoạch của họ. Ông còn giới thiệu về đời sống văn hóa và tâm linh của người nông dân Mỹ, ông chụp cả trường học, bệnh xá, nhà thờ và các cửa hiệu tạp hóa... Với chiếc máy ảnh 18 x 24cm, ông chụp các cửa hàng buôn bán cũng là nơi tụ họp của dân chúng địa phương. Ông chụp một số đường phố của các thị tứ, các bảng yết thị và một số xe hơi qua lại.

Một đặc điểm hết sức quan trọng mà Evans luôn luôn quan tâm là trong số các đối tượng ông đã chụp, nhiều thứ đã bị xuống cấp hư hỏng nặng, không được chăm sóc, tu bổ chu đáo, nhưng qua các bức ảnh chụp của Evans người xem cảm nhận được một điều rằng ông luôn tạo cho những thứ đó một giá trị độc đáo cần được bảo tồn và trân trọng - Về điểm này Glenway Westcott viết:

"Không chỉ có Evans mà những người khác cũng đã từng chụp các ảnh hoang phế, xuống cấp trầm trọng khá đẹp, nhưng sự kỳ diệu này cũng là một sự ăn may và vì vậy nó bị chìm đi trong số hàng ngàn bức ảnh như thế. Trái lại những bức ảnh của Evans là một sự mô tả có dụng ý là một sự tập trung để khơi gợi một vấn đề xã hội mà những tác phẩm là những mắt xích liên quan chặt

chẽ với nhau hỗ trợ cho nhau đó là: các thứ đồ gỗ mục nát, những chao đèn, tranh ảnh đầy bụi bặm, những tấm thảm ruồng mục, chiếc mũ rách lỗ chỗ... nói lên cuộc sống của một đời người trải qua bao cơ cực, bị bóc lột đến tận xương tủy. Thường thường ông Evans đề nghị những người cư ngụ ở đó rời căn hộ của họ, khi ông chụp ảnh căn nhà, nhưng từ những thứ chúng ta thấy hiện diện trên bức ảnh, chúng ta có thể dễ dàng hình dung ra cuộc sống cơ cực của họ như thế nào. Thỉnh thoảng trên những bức ảnh nào đó của ông, người ta thấy các dấu vết để lại trên bãi cỏ một chú chó nhà đã nằm đó đói meo và run rẩy. Điều này cho thấy chắc rằng những đồng loại của nó cũng đang trong cơn đói lá, bởi những ông chủ của nó bụng đang lép kẹp thì làm sao chúng, những gia cầm, có thể no được!

Đối với tôi thì sự tuyên truyền này còn có tác dụng hơn một sự tuyên truyền không cho ta một sự thưởng thức thẩm mỹ nào. Bởi vì khi tôi ngắm các bức ảnh, nó cho tôi một cảm hứng, cho nên tôi ngắm chúng cho đến khi sự thương xót và cảm giác xấu hổ đã hẳn lên trong tôi không thể nào quên được. Còn về các ngôi nhà rất khác thường, rời rắm và cổ xưa, với sự hoang phế, xuống cấp, đã đặt xuống một ánh ngọc trai, một bóng đen đau thương, những nốt nhấn thật chính xác như trong âm nhạc. Bạn hãy quan sát những bức ảnh đó. Tôi nhận thấy là chúng không té nhạt đối với tôi. Bạn hãy quan sát ngôi biệt thự

cổ mà các thành phần gỗ của nó trông như hằn dấu vết của nắng mưa như là dấu vết của một nu hôn"

Dorothea Lange, người vào năm 1935 gia nhập nhóm làm ảnh cho "Cục quản lý định cư" (Resettlement Administration). Bà vốn là chủ một cửa hàng ảnh chân dung ở San Francisco. Trong thời kỳ suy thoái kinh tế, bà rất động lòng khi nhìn thấy những đoàn người lê bước không nơi trú ngụ và những người tìm việc làm xếp hàng dài, bà quyết định phải chụp họ để đánh thức lòng trắc ẩn của những người khác mà bản thân bà đã cảm nhận.

Willard Van Dyke thuộc nhóm "Khẩu độ 64" (f/64) trưng bày các bức ảnh này do Dorothea Lange chụp tại Phòng triển lãm tranh ở Oakland. Tại đây, Paul S. Taylor, giáo sư khoa kinh tế tại trường Đại học California (University of California), khi được xem những bức ảnh này, ông cảm động đến mức, ông đã dùng các ảnh chụp của bà Dorothea Lange để minh họa cho một bản báo cáo nghiên cứu về tình trạng của những người công nhân nông nghiệp ở California mà ông vừa hoàn thành. Bản báo cáo này đã đến tay Tugwell và Stryker, liền ngay sau đó, hai ông đã mời nhà nhiếp ảnh nữ tham gia vào dự án của họ.

Các bức ảnh của Dorothea Lange chụp những người công nhân sống lang thang trong những chiếc ô tô đã mục nát, những người dựng lều cỏ trong những cánh đồng hoang mạc hoặc trên những đồng rác xu thối. Bà còn

chụp toàn cảnh bãi cấm lều của họ và chụp họ trong khi đang làm việc nặng nhọc trên cánh đồng cháy nắng, hoặc đang tùm nãm tùm ba bới đống rác xông lên mùi hôi thối nồng nặc. Đó là những tư liệu chuẩn xác, những lời bình luận làm rung động hàng triệu tái tim còn nhân phẩm. Vì những bức ảnh tự thân đã nói lên rằng nhà nhiếp ảnh nữ, chân yếu tay mềm đã lặn lội đến với những con người bất hạnh này bằng một sự đồng cảm sâu sắc và với sự tôn trọng cao cả đối với những người lao động nghèo khổ bị nhiều tầng bóc lột, hà hiếp.

Dorothea Lange đã biết cách làm cho một ngôi nhà bỏ hoang giữa một cánh đồng thẳng cánh cò bay, và những chiếc máy cày đang hồi hã cày xới đất, trở thành một định nghĩa đáng ghi nhớ của khái niệm "bị máy cày xua đuổi" (tractared - out). Khái niệm này đã được hàng ngàn nông dân bị đuổi khỏi ruộng đất của họ, luôn luôn nhắc đến với một lòng sục sôi căm ghét những kẻ đã tước đoạt không ruộng đất của họ.

Bức ảnh của bà chụp một nữ công nhân cùng với những đứa con đang sống lang thang được tái bản rất nhiều lần trong số tất cả các bức ảnh của FSA - Cục quản lý an toàn nông trại. Bà viết:

"Cách đặt vấn đề của tôi dựa trên ba điểm đã được cân nhắc kỹ lưỡng: Thứ nhất không được động vào, không tham gia vào, để sự vật diễn ra như nó có. Tôi không quấy rối cái tôi đang chụp, tôi không chen bừa vào và không bày bố cái gì cả. Thứ hai là ý nghĩa không gian. Bao giờ

tôi cũng cố gắng thể hiện cái tôi chụp như là một bộ phận của không gian chung quanh, như là cái gì đó có góc rẽ. Nói một cách khác chụp đối tượng trong mối tương quan với bối cảnh. Thứ ba là ý nghĩa thời gian. Ở tất cả những cái tôi chụp, tôi đều tìm cách chỉ ra rằng cái đó có một mốc thời gian nhất định trong quá khứ hoặc hiện tại”.

Họa sĩ Ben Shahn* chụp hàng trăm bức ảnh cho Stryker bằng máy ảnh nhỏ cầm tay dùng ống kính chụp xa (télé), do đó mà ông có thể chụp người một cách kín đáo, bất ngờ, khiến cho ảnh của ông rất tự nhiên. Các kiểu chụp chân dung không lấy dáng này, là ảnh chụp trong "khoảnh khắc", chúng thường mang đến cho người xem cảm giác nặng nề, nó giống với nghệ thuật điêu khắc và rất gần với tác phẩm của Henri Cartier - Bresson, người mà Shahn rất khâm phục. Những bức ảnh như thế khiến con người phải suy ngẫm rất lung.

Dự án của Cục Quản lý an toàn nông trại (FSA) bao gồm toàn bộ khu vực nông thôn của Mỹ. Các thứ tự là một bộ phận cấu thành rất quan trọng của cấu trúc hạ tầng nông nghiệp của Hoa Kỳ, cho nên không thể bỏ qua. Sherwood Anderson, tìm thấy trong hàng ngàn bức ảnh của Cục Quản lý an toàn nông trang (FSA) đủ tài liệu, để cho ông xây dựng nên cuốn sách tranh "Thành phố quê hương" (Home Town) của mình. Cuốn sách giới thiệu

* **Ben Shahn** (1898 - 1969) họa sĩ nhiếp ảnh Mỹ, sinh ở Lithuania, ông là nhà vẽ tranh tường nổi tiếng ở Mỹ.

mặt tích cực của đời sống làng xã rất đặc trưng Mỹ.

Hoạt động của Cục quản lý nông trại (FSA) tiến hành đều trong 7 năm, cho đến khi toàn bộ kinh phí được giao lại cho "Cơ quan tuyên truyền chiến tranh" (Office of War Information). Khi Đại chiến Thế giới thứ Hai nổ ra. Trong 7 năm đó, đội ngũ nhiếp ảnh làm việc cho Cục quản lý an toàn nông trại (FSA), ngoài Evans Lange và Shahn còn có các nhà nhiếp ảnh trẻ: Arther Rothstein, Russell Lee, John Vachon, Theodor Junge, Carl Carter, Marion Post Wolcott, Jack Delano; Carl Mydans và John Collier. Các kết quả công việc của họ ngày nay nằm tại Thư viện Quốc hội ở Washington (Library of Congress in Washington), liên quan với nhau một cách đáng ngạc nhiên, đồng thời lại mang tính chất riêng từng cá nhân. Mỗi nhà nhiếp ảnh đều đóng góp phần của mình; người ta cộng tác với nhau, trao đổi về các vấn đề và giúp đỡ lẫn nhau. Phạm vi lao động và mục tiêu tổng quát được Stryker xác định và kiểm tra, ông cũng truyền đạt cho các nhà nhiếp ảnh về các nguyên do về mặt xã hội học và kinh tế học của các nhiệm vụ mà họ được giao; đồng thời ông cũng động viên trí tưởng tượng và kêu gọi tính tò mò của họ. Stryker không phải là một nhà nhiếp ảnh, vì thế ông để cho từng nhiếp ảnh gia tự quyết định về các vấn đề xung quanh việc chụp ảnh như trang bị kỹ thuật, phong cách thể hiện, cũng như các hoạt động nghiệp vụ khác.

Như chúng ta đã biết ảnh tư liệu thường phục vụ trực tiếp như là một bộ phận tài liệu cho những công trình nghiên cứu khoa học, kỹ thuật, lịch sử xã hội và con người...

Bản thân ảnh tư liệu không chỉ có giá trị nội dung mà còn có một giá trị nghệ thuật lớn. Vì vậy nhiều nước rất quan tâm đến ảnh tư liệu. Ở Liên xô (cũ) người ta rất quý trọng những bức ảnh tư liệu như "Tên lửa vũ trụ trên bệ phóng". Nhà du hành vũ trụ đầu tiên của loài người Yuri gagarin*, bức ảnh "bề mặt mặt trăng". Ở Nhật Bản với nhóm ảnh "*Hồi loài người hãy nhớ tới Hiroshima*", một thảm họa nguyên tử do đế quốc Mỹ gây ra cho nhân dân Nhật bản ở hai tỉnh Hiroshima và Kanazaki. Ở Việt Nam "Nạn đói 1945" cướp đi 2 triệu sinh mạng đã được nhà nhiếp ảnh tài ba Võ An Ninh ghi lại.

Trong ảnh tư liệu, từ bố cục, cỡ ảnh, khoảng không gian, thời gian, mối tương quan giữa phần tối và sáng, tất cả đều nhằm phục vụ mục đích chính của tác giả là: ghi lại một cách khách quan, trung thực sự việc đang diễn ra trong một khoảnh khắc với đầy đủ tính chính xác, sự súc tích và trọn vẹn có thể được. Tất nhiên trong ảnh ta không thấy tác giả đâu cả không thấy hình dáng đã đành, mà cả tinh thần của tác giả cũng chẳng nhìn thấy.

* *Yuri Gagarin* (1934 - 1968), ông là người đầu tiên của loài người, bay vào vũ trụ, anh hùng Liên xô 1961, vào Đảng Cộng sản Liên xô 1961 Ông đã hy sinh trong một chuyến bay tập duyệt vào ngày 27- 3- 1968

Tức là chúng ta không nhìn thấy mối quan hệ của tác giả đối với đối tượng thể hiện, không thấy những đặc điểm về nhận thức, về cảm xúc và về cách đánh giá sự việc của tác giả. Nguyên nhân là vì các tác giả ảnh tư liệu không đặt ra cho họ nhiệm vụ là thông qua tác phẩm để cho chúng ta biết tác giả đã nhận thức, cảm xúc và đánh giá đối tượng như thế nào, mà đơn thuần họ muốn là một nhà nhiếp ảnh khách quan trung thực với đối tượng. Họ hy sinh cái "tôi" của mình cho mục đích ghi lại sự thực đời sống một cách khách quan.

Qua các bức ảnh tư liệu, các tác giả muốn nói với công chúng rằng: *"Các bạn chưa bao giờ được thấy cảnh tượng này đâu, bởi vì nó xảy ra hết sức bất ngờ. Còn tôi, tôi có nhiệm vụ chỉ ra cho các bạn thấy cái đó; Còn khả năng cảm thụ của tôi, cảm xúc và ấn tượng của tôi, các bạn sẽ không nhìn thấy trong tấm ảnh này. Những thứ ấy tôi không thổ lộ ra ở đây. Vì tôi muốn có một sự khách quan tuyệt đối"*. Đó là lời phát biểu đầy khiêm tốn của nhà nhiếp ảnh, nhà báo Liên Xô cũ Rotchenko.

Sau khi đã có ảnh tư liệu, người ta cần phải xây dựng tư liệu. Công tác tư liệu là một hình thức tiếp cận một chủ đề, nó không phải thuộc phạm trù kỹ thuật có sẵn, một sự khẳng định và không có sự phủ định... Quan điểm về tư liệu không phủ nhận các yếu tố sáng tạo, chúng vẫn là thước đo cơ bản của mọi công việc. Nó chỉ đặt ra các

giới hạn cho các yếu tố đó và cho chúng một định hướng. Như vậy trong ảnh tư liệu bố cục trở thành yếu tố trọng tâm và đường nét, độ nét... tất cả các yếu tố để tạo thành chất lượng của ảnh cốt để phục vụ cho một mục đích: mô tả một cách hùng biện về các sự vật bằng ngôn ngữ của các hình ảnh.

Nhiều nhà nhiếp ảnh đã nhận thức rõ vấn đề về tư liệu. Margaret Bourke-White, người nổi tiếng với tư cách là nhà nhiếp ảnh công nghiệp cho các tạp chí "Fortune" (vận may) và "Life" đã cùng với nhà văn Erskine Caldwell* bằng những hình ảnh chụp được ở các bang miền Nam, hai ông đã cho ấn hành cuốn "Bạn đã thấy khuôn mặt của họ" (You have seen their Faces, 1937). Trên tờ tạp chí "Life" số ra ngày 10/5/1937 đã dành 11 trang để đăng tải các bức ảnh mà hai ông chụp được ở Muncie thuộc bang Indiana; đó là thành phố mà Robert và Helen Lynd đã chọn để khảo cứu về xã hội học và năm 1929 cho xuất bản cuốn khảo cứu đó dưới nhan đề "Thành phố trung tâm" (Middletown, 1929) - Còn tiểu luận của Margaret Bourket-White được giới thiệu như là một "tư liệu quan trọng của Mỹ", nó cho thấy thành phố nhìn từ mặt đất và từ trên không, nó nói lên một sự

* *Erskin Dreston Caldwell* (1903) nhà tiểu thuyết Mỹ, thời thơ ấu sống lang thang ở miền Nam nước Mỹ. Ông viết truyện ngắn, tiểu thuyết, kịch phim. Cuốn tiểu thuyết nổi tiếng của ông "Jenny dùng như bán chất" (*Jenny by Nature*, 1961), lên án tệ phân biệt chủng tộc.

đối lập đến nghiệt ngã giữa những ngôi nhà của người giàu sang và của kẻ nghèo hèn và cùng với con mắt nhìn xuyên suốt đó, ông đã giới thiệu một cách sinh động cuộc sống của một làng quê Hoa Kỳ.

Berenice Abbott, người đã bỏ hiệu ảnh có tiếng của mình ở Paris vào năm 1929, nơi mà bà đã chụp nhiều bức chân dung các văn nghệ sĩ, để trở về Mỹ, quê hương bà và bà đã trở thành người thể hiện quang cảnh đô thị New York, bà đã đặt cho mình nhiệm vụ ghi lại bằng hình ảnh không chỉ vẻ bên ngoài của thành phố thủ phủ này và cả bản chất sâu xa nhất của nó. Lúc đầu bà làm việc một mình, bà đi khắp thành phố, về sau với sự hỗ trợ của bộ phận nghệ thuật của "Cục quản lý phát triển việc làm" (Work Progress Administration - W.P.A). Toàn bộ phim âm bản và ảnh ngày nay được lưu giữ ở Bảo tàng thành phố New York (Museum of the City of New York). Bây giờ những bức ảnh của bà đã trở thành nguồn tư liệu lịch sử quan trọng, bởi vì nhiều biểu tượng và các ngôi nhà bà đã chụp, trong quá trình hiện đại hóa thành phố, nay không còn nữa. Năm 1939, người ta xuất bản một cuốn sách ảnh dưới nhan đề "Thành phố New York đang thay đổi" (Changing New York, 1939). Quyển sách được tuyển chọn trong số ảnh tư liệu của Abbott.

Trong quá trình sáng tác, từ những kinh nghiệm và hiểu biết của mình, bà viết:

"Tạo chân dung của một thành phố là công việc cả một đời người của nhiều thế hệ và không một bức chân dung riêng rẽ nào là đủ cả, bởi thành phố luôn luôn biến đổi. Mỗi thứ hiện diện trong thành phố đều mang trên mình nó một mẫu lịch sử - cơ thể vật chất của nó làm bằng gạch, đá, xi măng, thép, kính, cả gỗ nữa và dòng máu của nó, con người đang hít thở. Những đường phố, các con hẻm, những toàn cảnh, các quang cảnh từ góc độ con chim (trên cao nhìn xuống) hoặc góc độ của con ếch (từ dưới lên), cái thanh tao và những điều chướng tai gai mắt, kẻ giàu và người nghèo, bi và hài, cảnh hoang phế và sự phồn vinh, các tháp chọc trời vĩ đại, những khu nhà ổ chuột ẩm mốc. Con người đang quần quật làm việc, con người ngồi mát ăn bát vàng, và những đứa trẻ đang chơi..." Đó là hiện thực cuộc sống của một thành phố, với chức năng là người chứng nhân của lịch sử, các nhà nhiếp ảnh cần ghi chép cẩn thận khách quan.

Trong cuốn "Hướng dẫn chụp ảnh tốt hơn" (A Guide to Better Photography) bà Berenice Abbott khuyên các nhà nhiếp ảnh nên sử dụng một máy ảnh lớn tối đa có thể để chụp ảnh vì với máy to này nó cho ta bức ảnh giàu chi tiết và cho lượng thông tin tối đa. Các bức ảnh như vậy không chỉ là những bức minh họa sự vật mà người ta có thể thu nhận ở chúng những nguồn tư liệu quý.

Ngay Fox Talbot trong cuốn "ngôi bút của thiên

nhiên" (The Pencil of Nature) đã viết:

Một điều thường hay xảy ra và cũng là điều tạo nên sự quyến rũ đối với nhiếp ảnh, là sau một thời gian dài, khi kiểm tra lại tư liệu, nhà nhiếp ảnh mới phát hiện ra rằng anh ta trong khi chụp một đối tượng chính thường bao gồm một số chi tiết sự vật nhưng lúc đó anh ta hoàn toàn không chú ý, nhưng khi phát hiện ra thấy những chi tiết ấy, thì rõ ràng đó là những yếu tố hết sức quan trọng đối với bức ảnh. Đôi khi nó còn là cốt lõi của bức ảnh. Thật vậy, những bức ảnh chụp các ngôi nhà, trên mặt tiền của ngôi nhà có thể người ta tìm thấy một dòng chữ khắc hay đắp nổi, đó có thể là năm tháng xây dựng, hoặc gia huy dòng họ, hay người ta phát hiện ra trên bức tường rào của chúng những tò niệm yết, những quảng cáo... mà có thể giúp cho nhà nghiên cứu phát hiện ra một vấn đề nào đó..."

Một vài chi tiết thường mang lại nhiều lượng thông tin là các nhà nhiếp ảnh tư liệu rất hay sử dụng các dòng in các chữ khắc hoặc viết vào tường làm một yếu tố có ý nghĩa về bức ảnh của mình. Chúng ta đã biết trong những năm 30 của thế kỷ chúng ta cuộc suy thoái kinh tế, dẫn đến đời sống cơ cực của người lao động, nhưng trong lúc đó trên các bức tường trong nhiều thành phố nhan nhản những quảng cáo, áp phích như nói lên một cuộc sống dư thừa phồn vinh. trong lúc đó hàng đoàn

người rách rưới lê bước không nơi trú ngụ. Nhưng tờ áp phích quảng cáo đã trở thành đối tượng chụp của nhiều nhà nhiếp ảnh. Những bức ảnh ghi lại cảnh trái ngược đối lập như thế gây một ấn tượng mạnh hơn nhiều là lời văn của nó.

Năm 1945, phát xít Nhật đã gây ra nạn đói làm cho 2 triệu đồng bào ta chết đói mà trong đó tỉnh Thái Bình, một vựa lúa của vựa lúa đồng bằng Bắc Bộ số người chết lại nhiều nhất, lão nghệ sĩ Võ An Ninh đã chụp bức ảnh: một cảnh chết đói ở cột số cách Thái Bình 2 km. Chỉ một dòng "Thái Bình 2 km" là một lời bình luận danh thếp kết tội Phát xít Nhật.

Một điều cần phải được khẳng định rằng dù một ảnh tư liệu có giàu lượng thông tin và đẹp đến mấy thì nó cũng không thể một mình tạo ra hiệu quả được. Trước khi bức ảnh có thể được chấp nhận như là ảnh tư liệu thì như một nghịch lý, chính nó phải được "lập tư liệu", nghĩa là nó phải được quy vào một thời kỳ nhất định và một địa điểm nhất định. Nói một cách khác ảnh tư liệu phải mang đầy đủ yếu tố không gian và thời gian. Một bức ảnh không bao gồm hai yếu tố đó không thể gọi là ảnh tư liệu.

Để có thể đạt được điều đó bằng cách người ta đặt nó vào một bối cảnh rộng lớn hơn, tức là người ta ghép cái quen thuộc với cái chưa biết nó có thể nằm trong một bức

ảnh. Một loạt ảnh được trình bày theo một thứ tự nhất định trên các bức tường của một triển lãm hay trên các trang của một cuốn sách có thể mang đến cho người xem về một giá trị tư liệu nào đó. Chẳng hạn Walker Evans, trong cuốn sách của mình nhan đề "Nhiếp ảnh Mỹ" (American Photographs), được "Bảo tàng nghệ thuật hiện đại" (Museum of Modern Art) xuất bản năm 1938, nhân cuộc triển lãm ảnh của ông, đã sắp xếp các ảnh chụp của ông thành 2 nhóm ảnh riêng biệt, và trong mỗi nhóm được sắp xếp theo trình tự của các bức ảnh để cho thấy trong nhóm thứ nhất "Diện mạo của một dân tộc" và trong nhóm thứ hai "Sự thật về cách biểu hiện đặc chất Mỹ". Các bức ảnh đều được đánh số và có thêm phần chú thích ảnh ở cuối mỗi chương - Còn trong tập sách "hãy để cho chúng tôi ngợi ca những người nổi tiếng" (Let us Now praise Famous Men, 1941) mà ông hợp tác với nhà văn James Agee để viết. Evans cho các bức ảnh của ông lên ngay ở trang đầu, trước cả tit sách và không kèm theo chú thích nào. Agee viết: *"Chúng không phải là để minh họa. Các bức ảnh và lời văn là ngang hàng nhau, không bắt buộc phụ thuộc vào nhau và hoàn toàn mang tính phối hợp"*.

Trái lại với cách trình bày sách nghiêm ngặt trên, Dorothea Lange và Paul S.Taylor tạo nên các quan hệ gần gũi giữa hình ảnh và lời văn trong cuốn "Sự rời khỏi

nước Mỹ" (American Exodus, 1939), bằng cách là họ in các bức ảnh cùng với các trích đoạn hội thoại mà họ đã nghe thấy hoặc nghe lờm được - Điều này cũng hoàn toàn phù hợp với tinh thần của nhiếp ảnh tư liệu.

Một phương thức khác cũng được vận dụng trong cuốn "Đất nước tự do" (Land of Free, 1938). Đây là một sưu tập các ảnh tư liệu phần lớn xuất xứ từ kho lưu trữ ảnh của Cục Quản lý an toàn nông trang - FSA. Mỗi bức ảnh trong tập này được Archibald Macleish vịnh một bài thơ, đây nhạc điệu. Về việc này, Macleish viết:

"Lúc đầu tôi có ý định viết một bài văn và các bức ảnh đó coi như là phục vụ cho bài văn đó như là lời bình bằng ảnh. Nhưng do sự thôi thúc và tính sống động độc đáo của các tư liệu Mỹ này lớn tới mức kết quả cuối cùng lại là sự đảo ngược phương án đầu tiên". Nghĩa lấy văn thơ bình ảnh.

Trong tất cả các ấn phẩm trên và các ấn phẩm tương tự như cuốn "Saint Petersburg của hai nhà nhiếp ảnh người Nga Sobolev và Kira Jarinova, hay cuốn "Praha ve fotografii" (Nhiếp ảnh Praha) của nhà nhiếp ảnh Karel Plicka, hoặc tập ảnh "Ấn Độ" (L'inde) của nhà nhiếp ảnh H.D.Shourie... đều có một điểm rất giống nhau là nó luôn luôn gây sự chú ý bởi các bức ảnh của những ấn phẩm trên đều giữ được sự độc lập của chúng. Chúng không phải là minh họa. Chúng truyền thông điệp hết như lời

văn và có khi còn có sức cuốn hút hơn cả lời văn sáo rỗng.

Năm 1910, August Sander là nhà nhiếp ảnh chân dung nổi tiếng của Đức, bắt đầu tiến hành một dự định đầy tham vọng: ông muốn làm một sưu tập quy mô về các kiểu con người Đức ở tất cả tầng lớp xã hội. Trong đó, ông không chú ý về tính cách cá nhân mà là về các hình dáng có tính đại diện cho những ngành nghề khác nhau và về những người thuộc các nhóm chính trị, xã hội, tôn giáo khác nhau. Ông đặt tên cho đề án của mình là "Những con người của thế kỷ XX". Năm 1929, xuất hiện tập đầu dưới nhan đề "Guồng mặt thời đại" trong một loạt 20 tập gồm toàn bộ ảnh của Sander. Song các tập tiếp theo không thể xuất bản được bởi thông điệp không nói thành lời của những bức ảnh này của Sander làm cho chế độ Đức quốc xã không hài lòng. Các bản chế bản của cuốn sách bị tiêu hủy, số sách xuất bản bị tịch thu.

Thuộc tính "tư liệu" như chúng ta đã trình bày và định nghĩa trên đây giờ không còn phù hợp nữa, bởi khái niệm ảnh tư liệu đã được mở rộng ra một phạm vi rất lớn. Nhất là từ sau Đại chiến Thế giới thứ Hai, thì định hướng cũ của ảnh tư liệu đã mất đi sức hút. Đặc biệt khi mà các ngành truyền thông đại chúng trong đó có báo chí phát triển như vũ bão, người ta bắt đầu đưa ra các khái niệm khác, thay cho từ "tư liệu" là "lịch sử theo định hướng thực tế" "theo chủ nghĩa hiện thực". Nghĩa là chất "tư

liệu" phải được định nghĩa qua các từ đó. Nói một cách khác tư liệu phải bao hàm ý nghĩa lịch sử và sự thật khách quan.

Chương XIV

Ảnh báo chí

Cùng khoảng thời gian với việc phát minh ra nhiếp ảnh, ngành báo chí có hình minh họa cũng ra đời, lĩnh vực này phát triển một cách nhanh chóng chưa từng có. Tuần báo đầu tiên của nhân loại, dành sự ưu tiên đăng tải nhiều ảnh hơn so với bài viết là tờ "Tin ảnh London" (Illustrated London News) thành lập năm 1842. Và chỉ ít lâu sau, một loạt tờ báo khác nối tiếp theo đăng ảnh nhiều hơn như tờ "Báo ảnh" Paris (L'Illustration, Paris); tờ "Báo ảnh", Leipzig (Illustrirte Zeitung, Leipzig); tờ "Báo ảnh Italia", ở Mailand (L'Illustrazione Italiana, Mailand); tờ Gleason's Pictorial Drawing-Room Companion (Boston); tờ "Harper's Weekly (New York) tờ "Frank Leslie's Illustrated Newspaper (New York); tờ Revista Universal (Mexico); tờ "A Illustracao (Rio de Janeiro)" và tờ "Illustrated Australiam News" (Melbourne)... Và chẳng mấy chốc hầu hết các nước trên thế giới đều có tạp chí được minh họa bằng ảnh ngày một dồi dào, được in ấn đẹp trên các máy in nhanh, đôi khi có

tờ đạt số lương phát hàng trăm ngàn bản mỗi số.

Khi mới bắt đầu có minh họa trong báo thì mọi minh họa đều là các bản in khắc gỗ được chế tạo theo các phác thảo vẽ hoặc vẽ theo các bức ảnh. Các nhà khắc gỗ không phải là các nghệ sĩ, mà chỉ là thợ thủ công khéo tay họ dùng dao chạm lẩn theo những đường mà người vẽ đã vẽ trước lên miếng gỗ và nạo gỗ dọc hai mép của đường vẽ đó và chạm đúng y hệt của bức vẽ. Để tiết kiệm thời gian, đôi khi người ta chia miếng gỗ ra nhiều phần để cho một số thợ cùng một lúc khắc, sau đó đem ghép lại với nhau. Chừng nào kỹ thuật in trên bản kẽm chưa phát triển, nghĩa là người ta còn phải chế tạo một bản vẽ sẵn cho mỗi bản khắc gỗ thì việc sử dụng ảnh chụp chưa đem lại kết quả nào. Đối với một số ít ỏi các bản khắc gỗ được chế tạo theo các ảnh chụp vào khoảng giữa thế kỷ XIX thì nói chung chất lượng còn quá kém.

Người ta đã nhận ra điều này, chẳng hạn khi người ta so sánh ảnh chụp tướng US. - Grant tại đại bản doanh của ông ta ở City Point, bang Virginia, với bản sao trên trang bìa của tờ "Harper's Weekly" số ra ngày 16/7/1964. Chỉ có dòng chỉ dẫn về tác giả "Ảnh chụp của Brady". Với tám ảnh này đã nói lên đầy đủ chất lượng ảnh in trên các báo chí lúc bấy giờ.

Thời bấy giờ, nhiếp ảnh rất có ít ảnh hưởng đối với báo chí có minh họa hoặc là báo ảnh, nguyên nhân chủ yếu là do kỹ thuật in ấn chưa đáp ứng đòi hỏi của ảnh tất nhiên trong đó còn bao hàm về phong cách thể hiện. Công

chúng độc giả đã quen với các bản in khắc gỗ và các nhà xuất bản cũng chưa thấy nguyên có gì phải thay đổi một hệ thống báo chí đang thành công. Các phần bài viết được xếp chữ theo bản xếp chữ chì đúc truyền thống và được gá vào khung cùng với bản khắc gỗ, các khối bản in khắc gỗ có cùng độ dày như khối bản chữ in. Cho đến thập niên 80 của thế kỷ XIX, không có phương pháp cơ quang nào để chế bản các bản in ảnh, để chúng có thể được in trên máy in nhanh cùng với phần chữ. Mặc dầu từ khi nhiếp ảnh ra đời nhiều thế hệ các nhà khoa học kỹ thuật, phát minh đã cố gắng làm rất nhiều thí nghiệm để tái tạo lại hình ảnh chụp bằng cách in mực in.

Trong các thí nghiệm của mình năm 1826, Niepce đã tích cực nghiên cứu để đưa ra một phương pháp sao chụp cơ quang mà nhờ đó có thể ghi lại hình ảnh trong máy ảnh lên một bản kẽm để rồi có thể in như một bản khắc đồng. Nhưng chỉ ít lâu sau khi công bố phương pháp Daguerre (1839), người ta đã biến chính các bản đồng đã mạ bạc thành các bản in lõm và nhờ đó người ta có thể in lên giấy. Một bản in thạch mang tính biếm họa của Théodore Maurisset từ năm 1839 với cái tên ngộ nghĩnh "Chúng diên của phương pháp Daguerre" (Daguerretypomanie) do Alfred Donné thực hiện. Điều này cho thấy Alfred Donné trong khi chụp ảnh, ông vẫn luôn quan tâm đến chất ăn mòn và máy in. Donné cho ăn mòn mặt tráng bạc màu sáng của các bức ảnh theo phương pháp Daguerre để chúng có thể hút mầu mực in và sau đó đưa

in chúng như một bản khắc đồng hay bản chạm trổ.

Ngày 3-9-1839, ông đã trình lên Viện Hàn Lâm Khoa học Paris (Academie des Sciences , Paris) công trình nghiên cứu của mình, nhưng tiếc thay Viện hàn Lâm Khoa học Pháp khước từ việc công bố phương pháp của ông.

Độc lập với việc nghiên cứu của Donne, tại Viên, Áo, ông Josef Berres đã phát triển một kỹ thuật tương tự. Trong một cuốn sách nhỏ nhan đề " Nghệ thuật khắc ảnh bằng ăn mòn " của mình được ấn hành như là bản in của cá nhân ra ngày 3-8-1940, trong đó có in năm hình và một bài viết ngắn, ông đặc biệt lưu ý đến một quang cảnh của nhà thờ Stephan của thủ đô Viên. Ông viết rằng đó là một tấm phim thành công nhất của ông, nên ông đã dùng nó in ra hàng trăm bản in.

Sau đó ông Hippolyte Fizeau người Pháp đã cải tiến phương pháp này bằng việc đưa vào áp dụng hai điều mới: Ông tăng cường các phần sáng mẫu của bức ảnh theo phương pháp Daguerre bằng phương pháp khắc điện hóa mới được phát hiện và tiến hành theo mẫu hình của phương pháp khắc đồng để "hạt hóa" tấm phim, tức tạo ra các "tram" sao cho các phần bị ăn mòn hút mẫu in tổng mẫu nhạt chỉ còn một nửa. Để làm được việc này ông dùng bột hạt rần của nhựa cây rắc lên tấm phim (tấm đồng) và hơ nóng cho các hạt bột li ti bám chắc vào bề mặt rồi sau đó cho ăn mòn. Để làm tập thứ hai mang tựa đề "Những cuộc dạo chơi của những người theo

phương pháp Daguerre" (Excursions daguerrienes, 1843) của tác giả Lerebour, Fiseau đã cho ăn mòn 3 tấm phim theo phương pháp Daguerre. Tuy nhiên phương pháp này không được phổ biến rộng.

Sau đó, các phương pháp sao chép bằng cơ quang thành công hơn được phát triển với việc áp dụng quy trình âm bản - dương bản.

Thất vọng về việc các ảnh làm theo phương pháp colo của mình không giữ được lâu, Fox Talbot tiếp tục các nỗ lực của Donné, Berres và Fizeau. Năm 1852, ông đăng ký một bằng sáng chế về một phương pháp để ăn mòn các tấm kim loại mà để từ đó có thể chế tạo các bản in với mẫu in giữ được lâu. Ở đây thoạt tiên ông phủ lên bề mặt các tấm này một dung dịch gelatine có trộn bicromat Kali. Trên tấm kim loại đã có chất nhạy sáng này, ông đặt một đồ vật lên chẳng hạn một cọng cỏ, rồi đưa tất cả ra ánh sáng. Do tác dụng của ánh sáng, toàn bộ bề mặt không bị vật che khuất trở nên không hòa tan. Talbot rửa tấm kim loại và làm hiện lên hình ảnh trên nền kim loại và ông cho ăn mòn phần này. Tuy nhiên đối với các vật thể lớn sẽ gặp những khó khăn: các phần được cho ăn mòn quá lớn, nên việc bắt mực in khó. Vì thế Talbot chia bề mặt này thành những điểm nhỏ (ngày nay gọi là tram) bằng cách cho ánh sáng chiếu qua một mảnh vải màn gấp lại (ngày nay thay tấm vải màn bằng tấm tram) và nhờ đó tạo ra được trên mặt phẳng tấm kim loại có hình vật lớn một mạng lưới nhiều điểm li ti, ở khoảng

cách của tấm mắt đọc thì trông như một màu đồng nhất. Trong mô tả sáng chế của mình, Fox Talbot lưu ý thay vì dùng vải màn có thể dùng kính có các đường kẻ rất mảnh đan chéo nhau, những đường kẻ đen này sẽ cản không cho ánh sáng đi qua.

Năm 1858, Talbot cải tiến một bước nữa phương pháp của mình bằng cách ông rắc bột nhựa cây rắn lên lớp phủ bicromat-gelatine. Như vậy rõ ràng về nguyên tắc ông tiếp nhận phương pháp của Fizeau. Kỹ thuật này Fox Talbot gọi là "chạm trở quang học" trở thành cơ sở của "chạm quang", phương pháp mà P.H.Emerson và các nhà nhiếp ảnh nghệ thuật vào thời điểm giao thời thế kỷ đã đánh giá rất cao như là một phương tiện để tái hiện trực tiếp các tác phẩm của họ.

Một phương pháp thứ 3 "in thạch quang" được Alphonse Louis Poitevin hoàn thiện vào năm 1855. Ông phát hiện ra rằng các chất cloid được cho thêm bicromat không chỉ trở nên kém hòa tan bởi tác dụng của ánh sáng, hơn nữa chúng còn có tính chất là chỉ hút mực in tại chỗ không bắt sáng và đẩy nước tại những chỗ đã bắt sáng. Ông phủ lên một tấm đá in đã tạc hạt với bicromat - lòng trắng trứng cho nó bắt sáng dưới một ảnh âm bản, rửa đi chất lòng trắng trứng chưa hóa rắn, rồi tiến hành in thạch thông thường.

Poitevin đã nhượng bán những phương pháp này cho nhà in thạch bản Paris là Rose Joseph Lemercier. Nhà in này đã ứng dụng phương pháp in thạch quang của

Poitevin để in ra các phiên bản rất xuất sắc từ các tác phẩm nghệ thuật, đặc biệt trong các lĩnh vực kiến trúc và điêu khắc.

Một phương án nữa gọi là "kỹ thuật in bằng ánh sáng" hay còn gọi là phương pháp colo (Collotyp), cho ta các bản in với chất lượng sắc độ cao cấp và độ mịn hạt cực cao.

Josef Albert ở Munich, Đức đã cải tiến phương pháp này vào năm 1868, trên cơ sở bicromat gélatine: ông tạo ra độ hạt mịn bằng cách sấy tấm để đã phủ chất bắt sáng ở trong lò, nhờ đó tạo các hạt nhẵn nhéo, gọi là "hạt nhẵn". Người ta còn gọi phương pháp này là phương pháp Albert (Albertotyp). Phương pháp Albert được phổ biến rộng trên toàn thế giới đặc biệt trong việc sao chép tranh và ảnh.

Một phương pháp tiếp theo dùng để sao chép bản gốc các bức ảnh một cách trung thực, gọi là phương pháp Woodbury (Woodberytyp). Phương pháp này do nhà nhiếp ảnh người Anh tên là Walter Bentley Woodbury phát minh ra vào năm 1866. Ông sao chụp các âm bản lên một lớp gelatine đã được làm nhạy sáng bằng bicromat Kali. Chất gelatin-bicromat Kali đem cho lộ sáng và sau đó cho hiện hình trong nước ấm để tạo nên bóng tối và vệt sáng của hình ảnh dưới dạng hình nổi. Từ các đường nét tối sáng này, người ta chế ra một khuôn bằng cách ép một khối chì vào hình nổi gélatine trên một máy ép thủy lực mạnh. Tấm in chìm bằng chì được hình thành bằng cách đó, người ta bôi mực in ở dạng keo lên

bề mặt có hình chìm và đặt một tờ giấy trắng lên đó và lăn đều. Lấy tờ giấy ra ta được một bản sao hoàn hảo của bức ảnh mà các tầng thứ về sắc độ được tái hiện qua các tầng thứ tương ứng về độ dày của lớp mực in. Đến thời điểm này, đây là phương pháp sao chép các bức ảnh trung thực nhất, hoàn hảo nhất. Tuy vậy chẳng bao lâu sau người ta không dùng phương pháp Woodbury (Woodburytyp) nữa, bởi vì nó khó làm và mỗi bản in phải được cắt bằng tay cho vừa khổ tấm phim, bởi vì mực in thừa sẽ phồng lên tràn ra biên giấy trong quá trình lăn mực.

Tất cả các phương pháp trên đây như chạm khắc quang, in thạch quang, phương pháp Colo (collo type), phương pháp Woodbury (Woodburytyp) và hàng chục kỹ thuật biến tấu từ những phương pháp trên, đều có chung một nhược điểm: người ta không thể in chung cùng với bản chữ.

Tuy bằng những phương pháp này, người ta đã có thể in các bức ảnh với số lượng lớn, nhưng các bản in ảnh được ghép riêng rẽ vào các cuốn sách hoặc tạp chí, hoặc tờ in ảnh phải được chạy qua máy in hai lần, một lần in ảnh và một lần in chữ. Từ những lý do đó, không một phương pháp nào trong số đó được áp dụng vào việc in báo và tạp chí khi mà mỗi máy in nhanh có công suất hàng vài nghìn tờ trong một giờ.

Sự phát minh ra "tấm in bán sắc" còn gọi phương pháp in ảnh (Autotyp), trong những năm 80 của thế kỷ

XIX đã làm thay đổi nhanh chóng bộ mặt báo chí đặc biệt báo ảnh, sách ảnh. Các con chữ in tạo nên những nét hình nổi, giống như con dấu cao su, mức in được bồi lên các nét chữ nổi. Để có thể in các bức ảnh cùng với phần chữ trên cùng một máy in, người ta cần một tấm kẽm in mà ở đó các phần sáng mẫu của bức ảnh nằm sâu hơn, trong khi các phần tối hơn của ảnh (phần ảnh ít được chiếu sáng) nằm cùng độ cao như nét chữ.

Phương pháp do Fox Talbot phát minh, khi sao chụp dùng một tấm kính có kẻ những đường mảnh cùng với bức ảnh, đã được một loạt nhà thử nghiệm sử dụng để chế tạo một tấm in hình nổi, nhất là Frederick Eugene Ives Stephan-Henry Horgan và Max Levy ở Mỹ cũng như Georg Meisenbach ở Đức. Về cơ bản thì phương pháp này là cách biến đổi một bức ảnh hoặc các bức tranh, biểu đồ khác, thành một loạt các điểm được tạo nên thông qua các khoảng trống giữa các đường vẽ ngang dọc trên tấm kính. Tùy theo sắc độ của bản gốc mà các điểm hiện ra to nhỏ khác nhau. Trước tiên người ta làm một bản sao âm bản hình ảnh bằng cách dùng một máy ảnh chụp lại bức ảnh qua tấm kính có kẻ ô lưới (tấm trame). Âm bản này được sao lên một tấm kim loại có phủ lớp bichromat - gélatine. Các điểm trên âm bản cho ánh sáng đi qua làm cho lớp phủ tấm kim loại ở dưới không hòa tan nữa, cho nên trong quá trình cho ăn mòn tiếp theo đó thì mỗi điểm riêng nằm nhô lên. Tấm kim loại được gá lên một tấm gỗ mà bề dày của nó ứng với độ cao của các con chữ in. Trên

các bản in hoàn chỉnh, ta không nhận ra các điểm mẫu rất nhỏ (điểm trame) để tạo ra các tầng thứ của bức ảnh từ nhạt xám đến đậm đen.

Việc hoàn thiện phát minh quan trọng này đúng vào thời kỳ mà bộ môn nhiếp ảnh đã xảy ra cuộc cách mạng kỹ thuật có ý nghĩa nhất kể từ khi công bố phương pháp làm ảnh của Daguerre năm 1839. Đó là sự ra đời loại phim khô, phim cuộn cỡ 6 x 9cm, phim cuộn có đục lỗ rãnh, đã tìm ra được các loại như tương nhạy sáng với tất cả màu sắc để sản xuất loại phim toàn sắc (Panchromatic), đồng thời các hãng sản xuất máy ảnh đã cho ra thị trường loại máy ảnh nhỏ cầm tay và loại ống kính chính thị (anastigmatic) đã tạo điều kiện thuận lợi cho việc làm ảnh nhanh hơn và dễ dàng hơn và nghệ thuật nhiếp ảnh giờ đây có thể mở rộng ra nhiều đề tài trên nhiều lĩnh vực của cuộc sống, xã hội.

Phương pháp in ảnh (autotyp) đã tạo điều kiện sao chép lại các bức ảnh với giá thành không cao lắm và với số lượng không hạn chế cho các cuốn sách, tạp chí và báo. Với việc đưa vào áp dụng phương pháp in ảnh toàn bộ vấn đề kinh tế của nhiếp ảnh báo chí đã trải qua một biến đổi cơ bản.

Tờ "Báo ảnh" (Illustrirte Zeitung) của thành phố Leipzig (Đức), số ra ngày 15 tháng 3 năm 1884 đã đăng hai bức "ảnh chụp trong khoảnh khắc" do Ottomar Anschuetz chụp trong các cuộc tập trận của quân đội Đức. Georg Meisenbach là người đã chế tạo các bản kẽm

này.

Ban biên tập tờ "Báo ảnh" Leipzig đã viết về việc này như sau:

"Có lẽ lần đầu tiên chúng ta thấy hai "ảnh chụp trong khoảnh khắc" được in đồng thời với bộ chữ in...

Thông qua việc phát mình ra tấm phim gélatine có độ nhạy cực cao và gần như cùng một lúc người ta đã chế tạo thành công loại phim chế bản dùng cho việc in ấn nhiếp ảnh đã được mở ra những con đường mới quan trọng. Khẩu hiệu của chúng ta bây giờ là "nhANH" chẳng những khêu chụp nhanh mà đặc biệt khêu nhân bản cũng phải nhanh. Về mặt này phương pháp Colodion cũ hiện tại đã bị vượt qua, hệt như cỗ xe ngựa đưa thư đã bị tàu hỏa vượt qua vậy".

Tuy nhiên phương pháp in ảnh chỉ khẳNG đình được tính ưu việt của mình từ từ qua từng thời gian, bởi các lý do về chất lượng thể hiện hơn là các lý do kỹ thuật. Thật vậy lúc bấy giờ độc giả ưa các bản khắc gỗ hơn bởi chúng có vẻ "nghệ thuật hơn". Khi được hỏi về vấn đề này, năm 1893, Tổng biên tập của tờ "Tin ảnh London" (Illustrated London News) giải thích: *"Tôi nghĩ dần dần công chúng chán ngấy sự tái hiện một cách thuần túy các bức ảnh... chủ định của tôi là rồi đây sẽ đưa lên mặt báo nhiều bản khắc gỗ hơn nữa trên các trang của tờ "Tin ảnh London" so với thời gian qua"*

Nhưng khi người ta muốn tạo nên một ấn tượng về tính thời sự và tính xác thực của sự kiện thì sự "tái hiện thuần túy một bức ảnh" có tác động đến công chúng rất

minh ma bản khắc gỗ không bao giờ có thể làm được.

Nhân kỷ niệm lần thứ 100 ngày sinh của nhà hóa học Pháp Michel - Eugène Chevreul năm 1886, con trai của Nadar là Paul đã làm một loạt gồm 21 ảnh chụp, cho thấy Chevreul đang nói chuyện với thư ký của ông và với Nadar bỏ và các ảnh này sau đó xuất hiện như là một "cuộc phỏng vấn bằng ảnh". Từ "Nhật báo ảnh" (Journal Illustré) số ra ngày 5 tháng 11 năm 1886, đã đăng tải toàn bộ 21 bức ảnh này của Paul. Một người tốc ký đã ghi chính xác những điều Chevreul đã nói trong khi chụp ảnh và các lời này được ghi dưới các bức ảnh như là lời chú thích cho ảnh.

Một cuộc phỏng vấn bằng ảnh thứ hai là với tướng Boulanger. Tập ảnh này xuất bản sau tập một khoảng 2 năm. Một vài bức trong nhóm ảnh này là hình tròn. Những bức ảnh này được chụp bằng một trong những chiếc máy ảnh Kodak đầu tiên đưa ra thị trường. Việc sử dụng một nhóm ảnh lớn như vậy hầu như không thể làm được nếu không có máy ảnh cầm tay và không có "phương pháp in ảnh", phương pháp này đã làm cho việc sao chép ảnh thuận lợi nhanh chóng trung thực hơn rất nhiều.

Năm 1895, Alexander Black đã sử dụng 33 ảnh chụp đem chế bản để in vào tạp chí "Scribner's Magazine". Trong số ảnh đó ông sắp xếp từng ảnh tuần tự như một phim chiếu bóng để minh họa cho truyện ngắn "cô Jerry" (Miss Jerry) của ông.

Tờ họa báo đầu tiên sử dụng ảnh chụp với một chủ

định trước, đó là tờ "Hình ảnh nước Mỹ" (Illustrated American). Trong số ra đầu tiên vào ngày 22 tháng 2 năm 1890, người xuất bản tuyên bố: Mục tiêu riêng là phát huy các khả năng mà đến nay hầu như chưa được khai thác bao nhiêu về chiếc máy ảnh và các phương pháp sao chép các hình ảnh do máy ảnh tạo ra. Số báo đầu tiên đăng 6 bức ảnh về hải quân Hoa Kỳ và 21 ảnh về cuộc trưng bày chó của câu lạc bộ Westminster Kennel (Westminster Kennel Club), 8 ảnh về tòa nhà sở bưu điện Chicago, 15 ảnh chọn theo chủ đề "Tùy theo sở thích của các vị", 6 phong cảnh di tích lịch sử của Bordentown, bang New Jersey, 14 ảnh về "chuyến đi Brazil" và 5 ảnh mới thời trang mới. Có 12 ảnh chụp về thư viện công cộng của Chicago (Public Library of Chicago) lần lượt được đăng trong các số tiếp theo của tạp chí. Về việc này ban biên tập viết: *"Đấy không phải là những phác họa tưởng tượng; chúng là cuộc sống thực tế nơi này, được tái hiện trên giấy, vì chúng nói lên nhiều hơn là bằng lời về tính hữu ích không lường của thư viện này"*.

Nhưng tạp chí "Hình ảnh nước Mỹ" (Illustrated American) đã phải thừa nhận rằng không thể chỉ dùng các ảnh chụp. Từ tháng này qua tháng khác, ngày càng có nhiều bài viết xuất hiện trên các trang báo và cho đến khi tạp chí đã mất đi đặc trưng ban đầu là "báo ảnh" của mình.

Về việc sử dụng các bức ảnh của các báo hàng ngày không bằng các tạp chí có minh họa ảnh. Điều này khẳng

định rằng không phải tin tức nào cũng có thể được minh họa bằng ảnh. Chẳng hạn các nhà ngoại giao ngồi quanh một chiếc bàn, họ đang bàn cãi tổ chức lại thế giới, nhưng ít nhà nhiếp ảnh thành công trong việc truyền đạt cho độc giả báo một ấn tượng về những căng thẳng trong việc bàn thảo giữa các ngoại trưởng in dấu trong một cuộc họp như vậy. Trái lại các nhà nhiếp ảnh có thể dễ dàng truyền đạt bi kịch của các tai nạn, các vẻ mặt lo âu của những người chứng kiến một tai họa hoặc một tội ác, hoặc giây phút quyết định trong một trận thi đấu thể thao một cách rất sinh động nhờ chiếc máy ảnh bấm đúng thời cơ. Ở đây nhà nhiếp ảnh không cần vận dụng nhiều kỹ năng nghệ thuật, hay cảm nhận ánh sáng và suy nghĩ về bố cục ảnh mà là cần sự mạnh dạn, thần kinh vững và anh ta phải làm chủ kỹ năng kỹ thuật chiếc máy ảnh và để cho việc sử dụng máy ảnh trở thành một phản xạ vô điều kiện.

Mặc dầu kỹ thuật của một nhà nhiếp ảnh báo chí không khác kỹ thuật của các nhà nhiếp ảnh khác, nhưng công việc của một nhà báo đòi hỏi anh ta phải trở thành một nhà nhiếp ảnh chuyên biệt bởi các yêu cầu riêng biệt đặt ra đối với sự khéo léo, tính mạnh dạn, lanh lợi, và có một tư duy sáng tạo khi giáp mặt với đối tượng, ngoài ra cần có tay nghề cao, có nhiều kinh nghiệm để phán đoán kịp thời mọi tình huống có thể xảy ra để chớp thời cơ kịp thời. Vì vậy đứng trước một sự kiện sắp xảy ra việc chọn vị trí, góc độ, tầm ngắm... đều phải được tính toán kỹ

lượng.

Việc bấm máy trong khoảnh khắc chính xác trở thành một vấn đề bản năng của nhiếp ảnh báo chí. Chỉ một phần trăm giây bỏ lỡ thời cơ do chần chừ là đã coi như bỏ một cú bấm máy có sức thuyết phục cao. Theo ông William Warnecke, phóng viên tờ "Thế giới" (World) của New York thì việc bấm máy đúng thời cơ cho từng khoảnh khắc là nhiệm vụ thường xuyên và hàng đầu của các phóng viên ảnh cho báo chí. Ông kể lại rằng, vào năm 1910, ông muốn chụp ông Thị trưởng thành phố New York William J. Gaynor trước khi ông này khởi hành đi nghỉ phép ở châu Âu. Nhưng tiếc thay ông đến muộn và mãi khi các nhà nhiếp ảnh khác đã biến thì ông mới tới nơi. Ông vội vã đề nghị ông thị trưởng gia ân huệ cho ông chụp một kiểu cuối cùng. Đúng trong khoảnh khắc đó, một kẻ ám sát đã nhả hai phát đạn từ một khẩu súng lục về phía ông thị trưởng. Trong cơn não loạn nổi lên lúc bấy giờ, Warnecke vẫn giữ bình tĩnh và chụp khoảnh khắc kinh khủng đó, lúc mà nạn nhân của vụ tấn công, may mắn thay không bị bắn chết, loạng choạng ngã vào cánh tay của một lực sĩ đi tháp tùng.

Sự tình cờ, ngẫu nhiên, thường tạo cho các nhà nhiếp ảnh báo chí những cơ may. Và khi đã gặp được cơ may, để thành công đòi hỏi nhà nhiếp ảnh phải bấm đúng khoảnh khắc, nếu chỉ cần chậm một nhịp thở thời cơ sẽ qua đi không bao giờ trở lại. Điều này đòi hỏi sự nhanh nhạy, thông minh tháo vát của nhà nhiếp ảnh báo chí. Tuy vậy cũng có những bức ảnh báo chí rất có ý nghĩa lại

không sinh ra một cách hoàn toàn ngẫu nhiên.

Một thí dụ điển hình là ngày 6 tháng 5 năm 1937, 21 nhà nhiếp ảnh cự phách của các tờ báo khác nhau từ các thành phố: New York, Philadelphia đã tề tựu tại Lakehurst bang New Jersey để đón phi thuyền "Hindenburg" lúc về tới đích. Mặc dù đó là chuyến vượt Đại Tây Dương lần thứ mười một của chiếc Zeppelin, nhưng đối với báo chí, tuy không phải là sự kiện mới, song vẫn là một sự kiện đáng kể cho báo chí làm một bài tường thuật. Chiếc phi thuyền oai phong tiến vào cảng từ phía Đại Tây Dương trong ánh hoàng hôn. Còn các nhà nhiếp ảnh sửa soạn bố cục, góc ngắm vị trí đặt máy... để chụp "những bức ảnh nghệ thuật cho các ban biên tập phóng sự, thì bỗng từ thân của chiếc tàu Zeppelin phụt ra những ngọn lửa. Sau 47 giây, phi thuyền Zeppelin đổ sập, oai phong chỉ còn là một đống hỗn độn các mảnh vỡ méo mó đang rùng rục bốc cháy.

Trong 47 giây kinh hoàng đó, mỗi nhà nhiếp ảnh có mặt đều chụp các kiểu ảnh mà đến hôm nay vẫn còn đáng ghi nhớ.

Jack Snyder chụp ảnh cho tờ "Record" xuất bản ở Philadelphia tuyên bố:

"Mười sáu năm nay tôi đã mang theo chiếc máy ảnh khắp nơi, nhưng chưa bao giờ tôi có một dịp để làm các bức ảnh thật khá. Tôi đã chờ chiếc "Hindenburg" hàng tiếng đồng hồ dưới trời mưa như trút nước, người ướt như chuột lột, nhưng chúng tôi vẫn kiên nhẫn chờ đợi, vì tôi

muốn làm một kiểu chụp gần. Tôi tự nghĩ: Tôi xếp hàng gần cột neo để có thể nhìn thấy người ta thả dây như thế nào, rồi tôi nghe trên đầu một tiếng răng rắc, một tiếng nổ to làm sao, và rồi ảm... Một ngọn lửa ghê gớm bốc lên cao, và sức nóng làm cháy sém tóc tôi".

Ông vội tìm nơi an toàn nhưng trước đó ông không quên bấm máy. Một nhà nhiếp ảnh khác chụp nhanh đến nỗi ông ta quăng các cuộn phim đã chụp lên mặt đất bên cạnh, không kịp nhét vào túi. Và mỗi cuộn phim ông chỉ chụp một hai kiểu vì ông ta sợ trong khi vội vàng mất bình tĩnh có thể dùng lại cuộn phim đã chụp. Trong trường hợp đó việc chụp chồng lên nhau là điều không thể tránh, kết quả xôi hồng hồng không. Tốt nhất dù tốn một ít phim mà đảm bảo an toàn "cuốn này hồng có cuốn khác, kiểu này hồng có kiểu khác". Vì sự kiện không bao giờ gặp lại cả. Trong khi ông chụp, thì một người giúp việc đã nhặt những cuộn phim chụp rồi gửi theo máy bay về New York. Tất cả các tờ báo từ các thành phố lớn nhỏ trên toàn lãnh thổ Hoa Kỳ đều tường thuật về thảm kịch này không phải bằng lời mà bằng hình ảnh thường được phóng to lên gần nửa trang báo. Tờ "Điện tín Thế giới" (World Telegram) có 7 trang đăng hình ảnh vụ phi thuyền bốc cháy. Tờ "Tám gương hàng ngày" (Daily Mirror) đăng ảnh liền 9 trang. Chưa bao giờ trong lịch sử báo chí thế giới nói chung và báo chí Hoa Kỳ nói riêng đã có một tường thuật ảnh đầy kích như vậy về một thảm họa xảy ra.

Cùng với kỹ nghệ in phát triển, nhiều nước trên thế giới phát triển rất mạnh. Tại nước Nga, nhiều tờ báo

thường xuyên đăng ảnh quần chúng cách mạng do Đảng Cộng sản Bolshevich, đứng đầu là Lênin vĩ đại, đang hùng dũng chiếm cung điện Mùa Đông và hình ảnh Lênin đang nói chuyện với quần chúng công nông Cách mạng ở Saint Petersburg...

Ở Việt Nam, một nước thuộc địa nghèo nàn và lạc hậu, năm 1935, trên tờ báo công khai của Đảng Cộng sản Đông Dương đăng ảnh cuộc biểu tình của quần chúng đòi tự do dân chủ.

Ở Trung Hoa, Nhật Bản, Ấn Độ ảnh báo chí cũng rất phát triển. Hình ảnh của tầng lớp công nông lần đầu tiên lên mặt báo.

Trong khi các báo ra hàng ngày sử dụng các bức ảnh một cách không đều đặn và số lượng không nhiều trên trang báo, thì các báo ra ngày chủ nhật đặc biệt quan tâm đến ảnh chụp đăng nhiều ở các phụ trương; Các bức ảnh này được chế bản theo phương pháp bản đồng in chìm (in lõm), một biến tấu của chạm khắc ảnh.

Eduard Mertens đã hoàn thiện phương bản đồng in lõm vào năm 1904 ở Đức, trong đó các tấm in chìm cho các tranh minh họa được cài vào một trục in, còn trục kia được cài bản in chữ. Với một máy in gồm 2 trục như vậy, tờ báo "Freiburger Zeitung", trong số ra dịp lễ Phục sinh năm 1910, đã in 10.000 bản một giờ. Về sau phần chữ của lời văn cũng được chuyển chung vào với bản in các tranh minh họa bằng phương pháp cơ quang, do vậy máy in không cần đến ông trục thứ 2.

Vào cuối những năm 20 của thế kỷ chúng ta, ở Đức có nhiều tạp chí ảnh hơn bất cứ nơi nào trên thế giới. Tổng cộng cả nước Đức có khoảng 5 triệu bản như vậy được bán mỗi tuần vào năm 1930, đến nay ít nhất có 20 triệu độc giả. Điều đặc biệt quan trọng và mới mẻ đối với ngành báo chí là trong các tạp chí này, người ta ghép các bức ảnh và bài viết với nhau thành một hình thức thông tin rất mới, mà ít lâu nay người ta gọi là "báo ảnh".

Ở Việt Nam ta, tờ "Báo ảnh Việt Nam" ra đời đến nay đã 40 năm có lẽ. Đặc biệt trong cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước, tờ Báo ảnh Việt Nam đã đăng tải kịp thời hình ảnh của quân dân miền Nam đánh thắng giặc Mỹ xâm lược, và quân dân miền Bắc đã đập tan cuộc chiến tranh đánh phá miền Bắc của giặc Mỹ với những hình ảnh đầy sống động như: "Đường Trường Sơn" (Văn Sắc) "Đường ra tiền tuyến" (Đình Quang Thành), "Hạ uy lực Huê Kỳ" (Quang Văn)... "Chạy đâu cho thoát" của Mai Nam, "O du kích nhỏ..." của Phan Thoan v.v...

Tại Đức vai trò dẫn đầu báo ảnh, trước hết thuộc về tờ "Báo ảnh Berlin" (Berliner Illustrierte Zeitung), được thành lập từ 1890; Tờ "Báo ảnh Munich" (Muenchner Illustrierte Press), thành lập năm 1923 và tờ "Báo ảnh Công nhân (Arbeiter Illustrierte Zeitung - AIZ) thành lập năm 1921 - Phong cách thể hiện mới bao gồm việc hợp tác tích cực giữa các biên tập viên và các phóng viên nhiếp ảnh. Khả năng mới của nhiếp ảnh nói chung, nhiếp ảnh báo chí nói riêng là việc sử dụng loại máy ảnh cầm tay

với các loại ống kính có độ sáng cao và phim giấy đã đạt được độ nhạy sáng rất cao được người ta sử dụng để đưa độc giả đến với các sân khấu sân diễn khác nhau của các phóng sự ảnh, thay vì chỉ mang đến cho độc giả một bài tường thuật hình ảnh" từ chỗ đó.

Các bức ảnh rất đáng ngạc nhiên của Erich Salomon chụp giới ngoại giao đang được chú ý đặc biệt. Felix H. Man cho ra một loạt ảnh "Một ngày bên Mussolini*"; Tim N. Gidal và người anh em ruột Georg chụp ảnh buổi biểu diễn ra mắt vở "Ba đồng hào" của Bertold Brecht**; Kertész chụp chuyến đến thăm tu viện của giáo phái Trappist. Alfred Eisenstadt tường thuật bằng ảnh cuộc chiến ở Etiopia.

Trong số các biên tập viên ảnh, thì Karl Korff và Kurt Safranski của tờ "Báo ảnh Berlin". Stefan Lorant của tờ "Báo ảnh Munich" là những phóng viên nhiếp ảnh đạt được nhiều thành tựu nhất. Giữa các nhà nhiếp ảnh và

* **Benito Mussolini** (1883 - 1945) trùm phát xít Italia từ 1926 - 1943. Năm 1940 liên minh với Hitler Đức Quốc xã. Năm 1943, ông ta bị lật đổ và bị bắt, nhưng được quân Đức cứu thoát. Khi phát xít thất bại, Mussolini bị treo cổ ở thành phố Milan.

** **Bertold Brecht** (1898 - 1956) nhà viết kịch nhà thơ Đức. Chiến tranh Thế giới thứ Nhất bùng nổ ông bị động viên vào quân đội. Kết thúc chiến tranh, ông chuyển sang hoạt động sân khấu. Ông viết nhiều vở nổi tiếng: "Tiếng trống đêm" (Trommel in der Nacht). Khi Hitler lên nắm chính quyền ông sống ở Mỹ. 1947 ông trở lại CHDC Đức và thành lập nhà hát nổi tiếng thế giới: Nhà hát Berlin (The Berliner Ensemble).

biên tập viên ảnh có một mối quan hệ thân hữu. Người này hay người kia nghĩ ra một ý sẽ được thảo luận kỹ giữa biên tập và phóng viên. Sau đó phóng viên nhiếp ảnh đi thể hiện, chứ không phải nhà nhiếp ảnh tự do lựa chọn đề tài cho mình, như trước đây họ từng làm, ngược lại đề tài là do ban biên tập gợi ý và được nhà nhiếp ảnh thống nhất - Sau khi chụp và làm ảnh xong, nhà nhiếp ảnh cung cấp ảnh hoàn chỉnh bao gồm cả phần chú thích cho mỗi tấm ảnh, cho ban biên tập. Và biên tập viên được phân công sẽ có trách nhiệm xử lý ảnh. Anh ta sẽ quyết định lựa chọn bức ảnh nào bao nhiêu ảnh, ảnh nào phóng to, nhỏ đều được biên tập viên trình bày thành một ma kết có kết cấu hữu cơ với nhau. Có thể có một bức ảnh khổ lớn mang tính vào đề ở đoạn đầu (còn gọi là ảnh định), sau đó là các ảnh chi tiết, cuối cùng là ảnh kết thúc - Chú thích cho từng ảnh hoặc nhóm ảnh cần được nghiên cứu rất kỹ lưỡng từ nội dung cho tới lời văn. Nội dung phải súc tích, lời văn phải trong sáng dễ hiểu, mang nhiều lượng thông tin để giải thích bức ảnh, nhưng không lặp lại giá trị phản ánh của bức ảnh

Giai đoạn tiền thân quan trọng này của ảnh báo chí châu Âu bị chấm dứt một cách thảm khốc khi Hitler lên cầm quyền vào năm 1933. Từ AIZ (Báo ảnh Công nhân), mang khuynh hướng cộng sản phát hành số cuối cùng tại Berlin ngày 19 tháng 2 năm 1933 và sau đó tờ báo này dời trụ sở sang Tiệp Khắc. Sanfranski và Korff làm ở tờ "Báo ảnh Berlin" đã chạy sang Mỹ tìm nơi ẩn náu và còn

có nhiều nhà nhiếp ảnh báo chí châu Âu cũng chạy sang đó. Mặc dầu tờ "Báo ảnh Munich" (Muenchner Illustrirte Press) không mang màu sắc chính trị, Stefan Lorant vẫn bị Đức quốc xã bắt. Nhưng là công dân Hungarie, ông được trả lại tự do, nhưng không bao lâu sau đó ông bị trục xuất về Budapest. Năm 1934, ông sang London, nơi ông thành lập tạp chí "Lilliput", sau đó ông lãnh đạo ban biên tập tờ "Báo ảnh tuần" (Weekly Illustrated) và năm 1938 thành lập tờ "Hình ảnh bưu điện" (Picture Post). Nhưng ông chỉ làm tổng biên tập cho tuần báo này trong một thời gian ngắn chưa đến 2 năm. Năm 1940, ông di cư sang Hoa Kỳ. Những người kế nhiệm ông vẫn giữ truyền thống tường thuật ảnh một cách sinh động vốn được phát triển tại Đức và để ra cho tờ báo một quan điểm chính trị rõ ràng hơn, công kích hơn và thiên tả. Trong khi khắp mọi nơi trên thế giới, người ta hy vọng là ngài Neville Chamberlain khẳng định nền hòa bình trên toàn thế giới bằng hiệp ước Munich, thì tờ "Picture Post" tố cáo những hành động dã man tàn bạo khủng khiếp của phát xít Hiler. Các nhà nhiếp ảnh của tòa báo, nhất là Kurt Hutton (Kurt Huebschmann), Felix H. Man và Tim Gidal từ Đức cũng như Bert Hardy và Leonard McCombe, đi hầu hết các nơi như lâu đài của vua chúa, các cuộc họp chính trị, các quán bar, nhà ga, các phòng phẫu thuật... để mang về những bức ảnh sống động nêu lên được vấn đề nóng hổi của thời đại. Để chụp được các bức ảnh này, các nhà nhiếp ảnh phần lớn dùng máy cầm tay Leica với

ánh sáng bình thường và họ chụp không bao giờ sắp đặt bố trí, mà chụp tự nhiên như cuộc sống vốn có thường ngày của nó. Mặc dầu các bức ảnh và bản ảnh in, thường thiếu độ nét và độ tương phản thấp, nhưng chúng rất có tác dụng, vì những bức ảnh đó rất thực, gây xúc động lòng người. Đáng tiếc, tờ báo lâm vào cảnh khó khăn về tài chính và phải đình bản vào năm 1957.

Phong cách ảnh báo chí mà các báo ảnh của Đức cũng như tạp chí "Vu" được thành lập ở Pháp năm 1928, với người tổng biên tập xuất sắc là Lucien Vogel đã tạo ra một dấu ấn mạnh và đã được các đồng nghiệp ở Mỹ nhanh chóng tiếp nhận. Chuyến đi thăm Mỹ của Erich Salomon vào năm 1929 tỏ ra cực kỳ có kết quả trở thành một sự kiện trong đời sống báo chí Mỹ: nhiều bức ảnh của ông chụp xuất hiện trên nhiều tạp chí "Time" và "Fortune" (Vận may) do Henry Luce phát hành. Vào năm 1934 Luce dự định lập một tạp chí mới có nội dung như là "Cửa sổ nhìn ra thế giới". Trong một tờ giới thiệu có đoạn viết:

"Nhìn thấy cuộc sống, nhìn thấy thế giới, chúng kiến các sự kiện quan trọng, quan sát bộ mặt của những người nghèo khổ; và các vé của những kẻ tự cao, tự đại; nhìn thấy các sự vật kỳ quặc, mới lạ: máy móc, quân đội, đám đông dân chúng, bóng tối trong rừng rậm và trên mặt trăng, nhìn thấy các tác phẩm của con người: các bức tranh, các tác phẩm nghệ thuật, các tháp và các phát kiến của con người; nhìn thấy những sự vật cách xa hàng

ngàn dặm; các sự vật bị che khuất sau những bức tường và trong các căn phòng; các sự vật mà người ta chỉ có thể tiếp cận trong sự nguy hiểm; những phụ nữ làm đàn ông thích; nhìn thấy và cảm nhận niềm vui trong khi nhìn ngắm; nhìn thấy và ngạc nhiên; nhìn thấy và học được ở đó".

Rõ ràng với tiêu chí này, tạp chí sẽ là một sự đúc kết cuộc sống của con người trên trái đất diễn ra hàng ngày. Để đạt được lý tưởng đó, ban biên tập muốn loại bỏ yếu tố "ngẫu nhiên" khi chụp ảnh và xuất bản ảnh. Muốn vậy cần có "chiếc máy ảnh được điều khiển bởi bộ óc" và người ta muốn "lấy ra từ trào lưu chính của ý thức về quang học của thời đại chúng ta". Số ra đầu tiên của tạp chí mới lấy tên là "Life" xuất bản vào ngày 23 tháng 11 năm 1936. Trên trang đầu của tạp chí đăng bức ảnh công nghiệp do Margaret Bourke - White chụp trong khi xây dựng đập ngăn nước vĩ đại gần vùng Fort Peck bang Montana, với phong cách thể hiện bức ảnh một cách mới lạ đã làm cho bà nổi tiếng ngay khi còn là nhà nhiếp ảnh cho tờ "Fortune". Nhưng trung tâm của phóng sự ảnh mở đầu cho cuốn tạp chí lại không phải là việc xây dựng đập nước, mà là cuộc sống của những công nhân xây dựng và gia đình của họ trong các thị trấn tạm thời tại vùng sơn cước hẻo lánh. Điều này đúng ra không phù hợp với nhiệm vụ của ban biên tập giao, ban này tuyên bố trong đoạn mở đầu.

"Cái mà bạn biên tập trông đợi để sử dụng cho một số báo ra sau này là các bức ảnh về các công việc xây dựng mà chỉ có Margaret Bourke-White là có thể chụp được. Cái mà sau đó bạn biên tập nhận được là các tư liệu làm động lòng về cuộc sống nơi biên cương - những bức ảnh như thế - ít ra đối với bà - thể hiện một sự giải bày"

Trong nhóm làm việc thứ nhất còn có ba nhà nhiếp ảnh khác: Alfred Eisenstadt người Đức, Peter Stackpol, nguyên là thành viên của nhóm "Khẩu độ 64 - f/64" và Thomas D. McAvoy. Tờ tạp chí "Life" công bố hai loại ảnh: Các bức ảnh báo chí mang tính thời sự, phần lớn do các hãng thông tấn cung cấp và phóng sự ảnh do các thành viên của nhóm phóng viên bản báo được giao nhiệm vụ thực hiện.

Độc lập với đề án trên, Gardner Cowles và người em ruột là John Cowles thành lập gần như cùng một lúc một tạp chí có minh họa tương tự với tựa đề "Look" (Nhìn). Số ra đầu tiên xuất hiện vào tháng Giêng năm 1937, tức là sau tờ "Life" ra số đầu tiên gần một năm - "Look" cũng "Life" dựa chủ yếu vào các phóng sự ảnh do phóng viên bản báo thực hiện mạnh hơn là dựa vào các tường thuật có ảnh minh họa mang tính thời sự do các hãng thông tấn cung cấp.

Cái phân biệt "Life" và "Look" với tạp chí ảnh ra đời sớm hơn trước đó không hẳn là ở số lượng các bức ảnh được xuất bản mà cái phân biệt trước hết là học thuyết về "chiếc máy ảnh được điều khiển bởi bộ óc". Một tiêu

lượn ảnh đặc trưng là kết quả của sự hợp tác chặt chẽ giữa những cái đầu của ban biên tập và các nhà nhiếp ảnh của nhóm làm việc thông minh và tháo vát. Nếu người ta quyết định làm một câu chuyện nhất định, thì trước tiên người ta tiến hành tra cứu cơ sở và một đề cương ảnh được viết ra để làm sao truyền đạt cho nhà nhiếp ảnh được giao thực hiện một sự thấu hiểu chính xác tối đa về thể loại các bức ảnh cần có, tinh thần và mục đích của chúng. Sau đó nhà nhiếp ảnh căn cứ vào đề cương chi tiết về ảnh để chụp. Số lượng ảnh chụp rất nhiều so với số ảnh được dùng về sau, bởi vì hầu như không thể liệu trước được là nhà nhiếp ảnh sẽ gặp điều gì khi ra hiện trường, hoặc ở hiện trường tại thời điểm chụp có thể xảy ra những sự kiện, hiện tượng mới mà ban biên tập không thể lường trước được. Vì vậy các nhà nhiếp ảnh thường chụp "thừa" còn hơn "thiếu".

Từ một đồng ảnh do buông tối cung cấp, các nhà biên tập sẽ chọn ra, thường không hội ý, trao đổi với nhà nhiếp ảnh, các bức ảnh mà theo họ sẽ kể lại câu chuyện một cách tốt nhất. Sau đó bộ phận họa sĩ sẽ dựng thành ma kết theo ý đồ của người biên tập và cuối cùng bổ sung lời bình hoặc chú thích.

Cách tiến hành này, rất phù hợp đối với các nhận định đầy ấn tượng và sự thể hiện rõ ràng chủ đề đã bàn. Thông thường trong các tạp chí đối với ảnh thường có xu hướng nhấn mạnh quá mức về chú thích.

Trong cuốn "nhiếp ảnh là một ngôn ngữ" (Photogra-

phy is a Language" của mình, John R. Whiting đã đưa ra một dẫn chứng để làm sáng tỏ: Ông in các chú thích ảnh của một phóng sự ảnh đặc sắc của tờ "Life" nối tiếp nhau mà không in ảnh kèm theo. Kết quả là một cốt chuyện về nhân cách, tuy hơi bị giắt cục, nhưng hoàn toàn trọn vẹn và dễ nắm bắt, mà các bức ảnh trong trường hợp đó chỉ còn như là một phần phụ mang tính tô điểm mà thôi. Whiting viết: *"Trong thực tế người ta rất hay nhớ lại tên bức ảnh, trong khi người ta nghĩ là đang kể cho ai đó về một bức ảnh trong tạp chí"*

Nhiều bức ảnh đáng chú ý ra đời trong hợp đồng với các tạp chí. Là nhà nhiếp ảnh làm việc cho tờ "life", W. Eugen Smith đã sáng tác một loạt ảnh về cuộc sống một làng quê của Tây Ban Nha mà người ta vẫn còn nhớ mãi, khi bản thân phóng sự ảnh đã bị lãng quên từ lâu. Mười bảy bức ảnh được đăng tải trong số ra ngày 9 tháng 4 năm 1951. Ban Biên tập Life lấy làm tiếc là chỉ chọn được ít ảnh chụp như vậy và nhằm mục đích quảng cáo đã in một tập gồm 8 ảnh khổ lớn. Những bức ảnh này in ra không có lời chú thích kèm theo, vì nó không giống như các phần của một phóng sự ảnh. Smith đã nói lên được không khí cuộc sống của ngôi làng và bản chất của cư dân bản địa một cách rất sâu sắc. Mặc dầu các bức ảnh mô tả một làng cụ thể của nước Tây Ban Nha, nhưng chúng cũng mang tính tổng quát như mọi làng quê xung quanh vùng Địa Trung hải, bởi vì qua các bức ảnh người ta nhận ra trong đó toàn bộ nền văn hóa của vùng Địa

Trung Hải. Người ta nói rằng "Cô gái dệt vải là bức ảnh về một phụ nữ làng quê trong khi làm việc, nhưng đồng thời nó trở thành hình tượng sâu sắc và vĩnh viễn như một bức họa của Michelangelo* về một trong ba nữ thân số mạng"

Alfred Eisenstadt tạo một loạt các kiểu chụp chân dung rất đẹp những nhân vật có tên tuổi người Anh. Các bức ảnh này được đăng tải trên tạp chí "Life" trong số ra ngày 14 tháng Giêng năm 1952. Khác với loại chân dung của các nhà nhiếp ảnh cửa hiệu, Eisenstadt không bố trí các dây đèn và đèn pha, cũng không dùng loại máy ảnh lớn cỡ 18 x 24cm phải cố định trên chân máy với một chiếc khăn trùm đen dùng để chĩnh nét. Đối với đối tượng ông không bao giờ dùng hóa trang để xóa đi những khiếm khuyết tự nhiên nào đó của người mẫu... Ông viết: "Tôi không làm theo cách của một số nhà nhiếp ảnh khi bắt tay vào công việc chụp với một trang bị đồ sộ, lỉnh kỉnh, mà tôi lại xử trí như một người khách đơn giản tình cờ có mang theo một chiếc máy ảnh cầm tay Leica, ba ống kính (một ống kính trung bình, góc rộng và một ống kính chụp xa - télé) và một chân máy nhỏ. Tôi không lưu lại ở đâu lâu hơn 18 phút".

Alfred Eisenstadt, cũng là một nhà nhiếp ảnh phóng

* **Michelangelo** (1475 - 1564) nhà danh họa, điêu khắc, kiến trúc sư, thi sĩ người Italia. Ông đã sáng tác bức tượng nổi tiếng "Đức mẹ Vierge và Chúa Hai Đồng" ông vẽ bức họa trên trần nhà thờ Sistine và là kiến trúc sư về mai ròm của nhà thờ thánh Peter ở Roma.

sự nổi tiếng. Ông quan niệm *"Phóng sự ảnh là một chuỗi ảnh phản ánh được nhiều mặt của một vấn đề của hiện thực khách quan, có một quá trình phát triển nhất định, mang một nội dung tư tưởng nhất định, thông qua sự đánh giá phân tích sự kiện và chọn lọc chi tiết của người phóng viên"*

Căn cứ vào ý kiến trên đây, rõ ràng ảnh phóng sự là một hệ thống ảnh nhưng nó phải có một ảnh chủ đạo, còn gọi là ảnh đỉnh, nếu là phóng sự ngắn, hay nhiều ảnh chủ đạo, nếu là phóng sự dài. Tất nhiên ảnh chủ đạo phải là những ảnh nêu được nét bản chất, tiêu biểu, điển hình nhất của sự kiện và được thể hiện bằng một hình thức nghệ thuật cao. Những ảnh còn lại là ảnh chi tiết, ảnh bổ sung.

Henri Cartier - Bresson, một trong những bậc thầy phóng sự ảnh đã viết: *"Mục đích của phóng sự ảnh là sự khám phá và biểu hiện tính cách con người. Tính cách này được thể hiện trong giây lát trước ống kính máy ảnh và nhà nhiếp ảnh phải tuyệt đối trung thành trước hiện thực khách quan và trước bản thân mình"*

Trong lúc đó tại đất nước Liên xô (cũ) nhà họa sĩ người Nga Alexander Mikhailovitsh Rotchenko nổi lên như một ngôi sao sáng trong làng nhiếp ảnh. Nhiều báo và tạp chí Liên xô và các nước đăng ảnh của ông. Tạp chí Lev, của nhóm văn học Matxcova số ra năm 1923, đăng tải nhiều ảnh của ông với tinh thần "khởi loạn" chống lại

mọi diễn tả bình thường, chỉ nhằm "phơi bày sự thực" mà không mang đến cho người xem cảm xúc.

Rotchenko đi vào lịch sử nhiếp ảnh Xô Viết (Liên xô cũ) như là một người khám phá sáng tạo đặc biệt trong lĩnh vực ảnh chân dung. Ông chụp hầu hết các nhà văn hóa xô viết, đặc biệt chân dung nhà thơ Mayacovski, Leviski... ông là người tích cực ủng hộ cho đường hướng phát triển *ảnh phóng sự*, đặc biệt loại ảnh *chân dung phóng sự*

Tờ Sự thật Thanh niên Cộng sản (Liên xô cũ) đã đăng một loạt ảnh của V.Pescov và đã nhận xét rằng: "*Từ trên máy bay lên thẳng, nhà nhiếp ảnh Pescov đã chụp nhiều vùng lãnh thổ chúng ta với nhiều góc độ khác nhau. Đó là một việc đáng khen*".

Các bức ảnh chụp về Chiến tranh Thế giới thứ Hai có một giá trị biểu hiện nhất và giá trị nhất. Để mô tả cuộc chiến tranh một cách sinh động, ban biên tập tờ "Life" đã tổ chức một lớp học cho các nhà nhiếp ảnh quân đội Mỹ, đồng thời cử các nhà nhiếp ảnh của bản báo ra mặt trận. Nhà nhiếp ảnh Eliot Elisofon túc trực tại Mỹ, William Vandivert ở London trong thời gian các cuộc không kích của quân Đức vào những năm 1940-1941 và sau đó ông sang Ấn Độ. Margaret Bourket White, một nữ phóng viên nhiếp ảnh tài ba được điều sang Italia và Nga, Eugene Smith ở Thái Bình Dương - Tại đây ông đã chụp được một số ảnh rất có giá trị, và ông đã phải trả giá với

một vết thương; Robert Capa* đã mô tả cuộc đổ bộ không quân và hải quân của quân Đồng minh vào Normandie. Về sau ông đã hy sinh trong cuộc giao chiến ở Đông Dương - Còn Edward Steichen** phụ trách bộ phận nhiếp ảnh của Hải quân Hoa Kỳ, dưới sự chỉ huy của ông, nhiều nhà nhiếp ảnh đã đạt được những thành công trong việc mô tả cuộc chiến tranh tàn khốc do chủ nghĩa phát xít gây ra.

Về cuộc chiến tranh giữ nước vĩ đại của Liên xô (cũ) nhiều nghệ sĩ nhiếp ảnh nổi lên như những ngôi sao sáng trên bầu trời nghệ thuật đó là A. Garanin với tác phẩm "*Cái chết của người lính*" (1942). A. Rotchenko với bức "*Cô gái với máy ảnh Leica*" (1934); Boris Inatovich nổi danh với bức "*Vận chuyển gỗ*" (1930).

David Douglas Cucan nhà nhiếp ảnh Mỹ chụp ảnh về cuộc chiến tranh thảm khốc ở Triều Tiên do đế quốc Mỹ gây ra. Một cuộc chiến tranh chỉ mang lại đau thương và chết chóc cho những người dân vô tội, cho những phụ nữ, trẻ em và người già.

* **Robert Capa**: Nhà nhiếp ảnh nổi tiếng Hungarie có em là Cornell Capa, cũng là một nhà nhiếp ảnh. Cả hai anh em đều là phóng viên ảnh của tờ "Life". Ông đã chết trong cuộc chiến ở Việt Nam ngày 25-5-1954

** **Edward Steichen** (1879 - 1973), nhà nhiếp ảnh nổi tiếng Mỹ, một trong những người sáng lập Hội nhiếp ảnh Li Khai. Ông là người chụp chân dung của những vận nghệ sĩ nổi tiếng thế giới như nhà điêu khắc Rodin, Hugo...

Một số nhà nhiếp ảnh có tiếng tăm như Bun-dô của Nhật Bản, ông đã theo gót các đoàn quân xâm lược Mỹ ra tới mặt trận và ghi lại cảnh lính Mỹ bắn giết những người nông dân Việt Nam vô tội, những cánh đốt nhà, mổ bụng con nhỏ... ông tập hợp tất cả những bức ảnh đó dưới nhan đề "Chiến tranh giải phóng" và đã xuất bản và đã gây nên một làn sóng phản đối chiến tranh của Mỹ ở Việt Nam rầm rộ khắp thế giới. Ở Mỹ phong trào phản đối chiến tranh, đòi cho con, em, chồng, cha của họ trở về nước.

Có thể nói cuộc chiến tranh Việt Nam do Mỹ gây ra đã thu hút một lượng phóng viên nhiếp ảnh, quay phim, truyền hình khá đông. Dưới con mắt của các nhà nhiếp ảnh phương Tây Cuộc chiến tranh Việt Nam là một cuộc chiến tranh man rợ nhất, ghê rợn nhất trong lịch sử chiến tranh của nhân loại. Đó là một cuộc chiến tranh tàn khốc nhất chưa từng xảy ra ở một cuộc xung đột vũ trang. Những cảnh nhà cháy, những người bị thương, những người hấp hối, xác chết ngổn ngang đen ngòm bởi bom na-pan, bom bi và chất độc hóa học... Tất cả được các nhà nhiếp ảnh mô tả một cách sinh động và thương cảm vì một dân tộc nhỏ bé, đất không rộng, người không đông, nghèo nàn và lạc hậu vẫn dám đương đầu với một siêu cường như Mỹ và họ đã thắng. Điều này thể hiện rất rõ trong các bức ảnh mẫu của Larry Burrows, người đã 9 năm lăn lộn với cuộc chiến ở Đông Dương để cuối cùng bị tử nạn. Khi chiếc máy bay chở ông ta bị quân dân Lào bắn rơi năm 1971.

Trong cuộc chiến tranh Việt Nam, các nhà nhiếp ảnh

hai miền Nam Bắc Việt Nam cũng có những đóng góp đáng kể với những bức ảnh nổi tiếng như bức: "Tài đạn" của Lê Chí Hải"; "Chiếm căn cứ dầu mầu" của Đoàn Công Tính; "Chạy dầu cho thoát" của Mai Nam; "Nhằm thẳng quân thù mà bắn" của Vũ Tạo; "Phúc Tân kêu gọi trả thù" của Vũ Ba; "Xẻ dọc Trường Sơn đi cứu nước" của Minh Trường; "O du kích" của Phan Thoan v.v...

Cùng với nhiều tờ báo khác như tờ Nhân Dân Quân Đội Nhân Dân; tờ "Báo ảnh Việt Nam" đăng tải rất nhiều bức ảnh về chiến tranh Việt Nam, đã gây xúc động hàng triệu, triệu người Việt Nam và nhân loại tiến bộ.

Trong lúc đó, tại Hoa Kỳ, vì lý do Kinh tế, một trong 2 tạp chí nổi tiếng của Mỹ là tờ "Look" ngừng ấn hành vào năm 1972, nhưng người trong cuộc thì giải thích rằng tờ báo ảnh "Look" ngừng bản là do sự cạnh tranh của Vô tuyến truyền hình. Ngay tờ "Life" cũng gặp phải cơn sóng gió, cũng vào năm 1972, tờ "Life" tạm ngừng xuất bản định kỳ như trước mà thỉnh thoảng chỉ ấn hành những số đặc biệt. Đến năm 1978, tờ "Life" biến thành tờ nguyệt san, mỗi tháng ra một số.

Cùng với các tạp chí chuyên in ảnh, các tạp chí Thời trang cũng thuộc vào số các tạp chí đầu tiên sử dụng ảnh chụp nhiều và đều đặn.

Tờ "Mốt thời trang" (Vogue) ra đời từ 1913, với việc in lại các bức ảnh của Nam tước A.de Meyer chuyên chụp cho tạp chí. Meyer đã tạo ra một phong cách thể hiện sự thanh lịch của các sáng tạo mốt, với một cảm giác nhiếp ảnh tinh tế trong sự sắp xếp bố trí dáng người rất hợp lý, duyên dáng.

Năm 1923, Edward Steichen, người ngay từ năm 1911 đã từng chụp các kiểu ảnh thời trang đen trắng và màu cho tạp chí "Nghệ thuật và trình bày" (Art et Décoration) gia nhập nhóm làm việc của nhà xuất bản Condé Nast. Ngoài các ảnh chụp một, ông còn chụp một số lượng lớn ảnh chân dung xuất sắc, có sức diễn đạt lớn về các nhân vật có tên tuổi và được đều đặn xuất hiện trên tờ "Mốt thời trang" (Vogue) và tờ "Vanity Fair" (Trang điểm hợp lý).

Các bức chân dung của các nhà văn, diễn viên, nghệ sĩ và các chính khách quan trọng ra đời như thế trong những năm 20 và 30 thế kỷ XX. Đây là một tập hợp chân dung không chỉ có ý nghĩa về xã hội, có giá trị nghệ thuật cao mà nó còn là một đóng góp quan trọng cho thế hệ này một cái gì đó tương tự như các ảnh chân dung của Nadar cho giới trí thức của Paris khoảng thập kỷ 50 của thế kỷ XIX.

Các ảnh chụp của E.Steichen rất trung thực, tác động của chúng dựa trên khả năng nắm bắt chính xác khoảnh khắc mà khuôn mặt biểu lộ tính cách rất riêng của mình, một nét rất đặc trưng, rất điển hình mà chỉ có ở đối tượng đó trong giây phút ngắn ngủi đó. Để bấm đúng giây phút điển hình đó, ông đã sử dụng ánh sáng nhân tạo có cường độ ánh sáng lớn và dựa trên cảm giác rất chắc chắn về hình thức. Steichen đặc biệt thành công khi thể hiện ảnh sân khấu. Trong tờ "Tạp chí Ảnh của Mỹ" (U.S.Camera Magazine), ông miêu tả ông đã chụp Paul Robeson trong vai "Hoàng đế Jones" như thế nào. Đồng thời tạp chí còn đăng thêm 28 ảnh mô tả cảnh một buổi tập nhập vai.

Trong bài viết của mình ông nói: *"Tôi thường xuyên thấy rằng, mỗi lần bắt đầu chụp, người mẫu hay tỏ thái độ, nếu nhà nhiếp ảnh xử lý không khéo, do vậy mà việc đầu tiên là tôi phải dốc toàn tâm toàn lực, hăng hái với công việc của mình... Nếu mọi việc diễn ra mau lẹ với sự hào hứng, người mẫu lấy được sự mạnh dạn từ ý nghĩ rằng anh ta làm tốt việc của mình. Thế là có sự giao cảm giữa hai người. Một tia lửa bắc cầu giữa người mẫu và nhà nhiếp ảnh. Khi người ta chụp ảnh cho một nghệ sĩ như Paul Robeson thì nhà nhiếp ảnh có trong tay một vật quý giá. Nói cách khác anh ta hy vọng nhận được rất nhiều mà chẳng phải mất một cái gì. Như vậy anh ta chưa tiến được bao nhiêu, nếu anh ta chỉ vì động cơ trục lợi mà sao lãng trách nhiệm của một nghệ sĩ, không lao tâm khổ tứ tận dụng mọi cơ hội để sáng tạo".*

Những bức ảnh chân dung gây xôn xao dư luận trong thập kỷ 20, 30 vừa qua được hình thành là theo yêu cầu của tạp chí chứ không phải theo đơn đặt hàng của những người được chụp, của người thân hay bạn bè họ.

Các nhà nhiếp ảnh của hiệu với hệ thống đèn chiếu sáng chuẩn hóa, các phòng màn, đạo cụ lộng lẫy của mình luôn luôn sẵn sàng bấm máy mỗi khi có người đến chụp. Họ kiếm sống bằng việc bán hàng tá các bức ảnh phóng ra từ các âm bản, được chám sửa khá kỳ công, rồi dính lên các bìa các tông có trang trí đường viền xung quanh một cách cầu kỳ. Tất cả các loại ảnh đó giờ gần như đã thuộc về dĩ vãng.

Yousuf Karsh, người đã học việc với John H. Garo tại Boston, đã đi khắp nơi trên thế giới để chụp ảnh các nhà

chính trị quan trọng và các nhân vật có tên tuổi khác. Khi đi ông mang theo bộ đèn chiếu sáng của hiệu ảnh, một máy ảnh cỡ 18 x 24 cm. Và như vậy ông có thể biến một căn phòng bất kỳ thành một hiệu ảnh và chiếu sáng những người mẫu của mình theo cách kinh điển. Đó là một phong cách đặc trưng của Yousuf Karsh.

Còn ông Cecil Beaton lại tiến hành theo một kiểu khác, ông rất coi trọng việc bài trí phòng màn mà thường rất tốn kém và được dành riêng cho mỗi khi chụp ảnh chân dung. Beaton hoạt động như một nhà nhiếp ảnh kiêm họa sĩ, ông làm cả công việc của người dựng sân khấu, điều này được thể hiện rõ trong tập ảnh của ông. Còn bạn của ông là nhà nhiếp ảnh George Platt Lynes đã qua đời năm 1956, lại phát huy các ý tưởng phong phú đến kinh ngạc khi để ra các tư thế chụp khác thường và sử dụng các chất liệu kiểu mới để diễn đạt được tính cách của người mẫu. Và cả Arnold Newman cũng ở trong nhóm này: Các chân dung của ông chụp đặc trưng ở cách sử dụng các đồ vật tiêu biểu cho nghề nghiệp hoặc sự quan tâm của người mẫu.

Philipine Halsman, Irving Penn và Richard Avedon thì không muốn cắt nghĩa tính cách của người mẫu của mình mà họ cố gắng tìm ra các khả năng trực quan tạo cho bức ảnh có sức cuốn hút mạnh mẽ.

Ngày nay, cùng với công nghệ in ngày một phát triển, không chỉ có tờ báo ảnh in nhiều ảnh, trong đó đại bộ phận là ảnh mẫu, mà các tờ báo ra hàng ngày cũng tăng lượng ảnh trong đó có cả ảnh mẫu, đã thu hút được độc giả.

Chương XV

Nhiếp ảnh màu

Ảnh màu ra đời cũng khá lâu không kém gì ảnh đen trắng. Thật vậy không bao lâu sau khi các nhà nhiếp ảnh tiên phong làm kinh ngạc cả thế giới bằng việc lưu lại hình ảnh đen trắng của thế giới xung quanh trên tấm kim loại hoặc trên giấy. Một số người bắt đầu nghiên cứu làm ra ảnh màu, mà bước thô sơ nhất, đơn giản nhất là người ta tô màu lên trên ảnh đen trắng gần giống với tự nhiên.

Nhưng để đi sâu vào nghiên cứu ảnh màu thì ngay từ thời Niepce đã có những dấu hiệu chứng tỏ ông ta đang tìm hiểu ảnh màu. Trong một bức thư gửi cho em ruột mình là Claude, ông đã kể về các nghiên cứu của ông trên lĩnh vực ảnh màu, ông viết: "*...anh còn phải tìm cách cố định màu sắc*" và khi ông đến thăm Daguerre năm 1827, trên đường sang London thăm em trai, ông đặc biệt quan tâm đến các khảo cứu của Daguerre cũng trên lĩnh vực ảnh màu. Trong bức thư gửi cho con trai Isidore, ông hào hứng viết:

"Ông Daguerre đã đạt đến việc có thể vẽ nên một số mẫu trong quang phổ ánh sáng, bằng chất hóa học của ông ta. Ông đã tổng hợp lại được bốn mẫu trong đó và bây giờ ông đang tìm cách phối trộn ba mẫu còn lại, để có được bảy mẫu cơ bản của dải quang phổ. Nhưng ông gặp nhiều khó khăn ngày một tăng lên trong việc biến đổi mà hợp chất này phải trải qua, để ghi lại được một số mẫu. Như ông ta đã trình bày với cha, ông ta hầu như không còn hy vọng gì vào thành công cả, và thực ra các nghiên cứu của ông cũng chỉ nhằm mục đích thỏa chí tò mò. Do các kết quả mà cha đã đạt được trong nghiên cứu ảnh mẫu, ông ta thiên về hướng ưu tiên dùng phương pháp của cha. Ông ta cho rằng, ông lấy làm thú vị về việc tạo ra các quang phổ nhờ vào một phương pháp đơn giản mà nó cũng dễ làm và nhanh, phương pháp đó cũng tương tự như phương pháp mà cha đang tiến hành. Ông ta đề nghị cha nên thực nghiệm với các kim loại mẫu để kiểm tra xem liệu các dấu để lại trên chất của cha có giống các dấu ấn để lại trên chất của ông ta hay không?"

Hình như Niepce ít thành công hơn so với công trình nghiên cứu của Daguerre, nhưng sự đón nhận một cách hồ hởi đối với các ảnh theo phương Daguerre (Daguerre type) đơn sắc, thực tế là không thể hiện lại được các mẫu sắc của vật, nhưng thoát đầu người ta coi cái đó là thứ yếu. Nhưng rồi chẳng bao lâu sau người ta cảm nhận được điều khiếm khuyết đó, và bấy giờ các nhà nhiếp ảnh theo phương pháp Daguerre bắt đầu tô màu lên ảnh

bằng tay. Bề mặt tấm ảnh được rắc bột màu khô một cách thận trọng. Không dùng màu nước, bởi vì người ta sợ làm ảnh hưởng đến sự tinh tế của bức ảnh. Do vì bức ảnh lúc bấy giờ làm bằng một tấm đồng có chứa bạc (từ muối bạc, chất bất sáng) và vàng (chlorua vàng, dùng làm cho màu rực rỡ). Vì vậy dùng màu nước bị loang lổ sẽ hỏng bức ảnh và rất lãng phí. Nhưng khi giấy ảnh xuất hiện thì người ta lại tiến hành một cách vô tư hơn nhiều. Một vài bức ảnh, do tham vọng quá lớn của nghệ sĩ mà đã tô màu quá đậm làm cho bức ảnh không còn giữ nguyên cái tinh tế ban đầu, bị biến dạng. Hầu như không có một hiệu ảnh nào là không tự khoe mình có một nghệ sĩ tô màu giỏi được thuê thường xuyên. Bởi công chúng giờ đây đã có ý thức đòi hỏi ảnh phải có màu sắc. Về sự mong muốn này của công chúng chơi ảnh cũng như sự đáp ứng của các hiệu ảnh đã được John Towler mô tả trong tờ "Nhật báo Nhiếp ảnh của Humphrey", (Humphrey's Journal of Photography) như sau: *Chúng nào kết thúc quá trình sấy thì bức ảnh được chuyển ngay cho nghệ sĩ tô màu để tạo cho nó những sự tinh tế cuối cùng bằng chiếc bút lông thần kỳ của anh ta... Các phần trên bức ảnh trước khi chưa được chấm sửa và tô màu thì thường chỉ là màu xám, chi tiết không rõ ràng, và sau khi được nghệ sĩ xử lý thì sắc thái bức ảnh rực rỡ hơn, rõ ràng hơn, dễ chịu hơn, ngoài ra anh ta còn tô màu nhẹ cho những gò má, đôi môi,...chấm tía lông mày lông mi... đã làm cho bức ảnh ánh lên sức sống mà trước đó nó không có. Nó có thể ví như làm cho một xác chết đang sống lại.*

Tuy nhiên những người sành điệu, tinh tế không ưa màu sắc sặc sỡ thái quá. Tất nhiên cũng có người thích một tương phản màu sắc mạnh, lòe loẹt. Đối với những sở thích như vậy thì người nghệ sĩ phải mạ vàng vào các vòng đeo tai, khuy cài áo, dây đeo đồng hồ và người ta cũng phải bôi màu sắc lên những chỗ khiếm khuyết vốn có trên khuôn mặt của quý bà quý cô, của các cậu quý tử. Thật đáng tiếc là các nhà nhiếp ảnh nghệ thuật thường phải ném những viên ngọc của mình cho những kẻ dâm dăng, trong khi đó lợi lộc của anh ta là bánh mì. Vì trong vai trò một nhà kinh doanh cũng có khi phải hy sinh tất cả ý tưởng đã hình thành trước, cho sự mong muốn của "thượng đế".

Trong những thập niên cuối cùng của thế kỷ XIX, người ta làm ảnh chân dung to phóng ra từ các âm bản thường ở trên vải lanh có phủ chất nhạy sáng, loại vải này thường dành cho nghệ sĩ vẽ tranh. Một nhà sản xuất loại vải cảm quang này đã giải thích một cách tự hào rằng chất nhũ tương trên tấm vải đã chuẩn bị của anh ta "mỏng tới mức chúng không làm rối cấu trúc sợi vải lanh và không mảy may ảnh hưởng đến tính năng tiếp nhận chất nhũ tương bất sáng.

Các thử nghiệm đầu tiên để tạo ra màu sắc không phải do tô mầu mà bằng kỹ thuật nhiếp ảnh. Bởi vì nhu cầu đòi hỏi ảnh mầu rất lớn, mà việc tô mầu không những không mỹ thuật mà còn không đúng với sự phong phú của màu sắc thực tế.

Tuy nhiên ngay từ 1830, bức ảnh mầu đã ra đời,

nhưng đó là ảnh một mẫu, đơn điệu và mau phai.

Năm 1850, Levi L.Hill một mục sư theo phái rửa tội, và là một nhà nhiếp ảnh theo phương pháp Daguerre, người Westkill, thuộc bang New York, Mỹ, tuyên bố trên báo chí rằng ông đã thành công trong việc cố định trên các tấm phim theo phương pháp Daguerre các mẫu sắc tự nhiên. Và ông đã trình cho những nhà chụp ảnh theo phương pháp Daguerre hàng đầu của Mỹ xem các mẫu thử của công trình ông làm và người biên tập tờ "Nhật báo của những người theo phương pháp Daguerre" (Daguerreian Journal) đã cảm kích trước công trình này nên ông đã viết: "*Giá mà trước khi làm xong bức "Làm rang rờ" của mình, Raffael* được xem một ảnh làm theo phương pháp Hill (Hillotype), thì có lẽ bút nghiên đã tuột khỏi tay ông và bức tranh vẫn là chưa hoàn tất*".

Giới chuyên môn muốn biết cụ thể hơn về kỹ thuật của Hill và người ta sẵn sàng trả cho Hill một khoản tiền lớn để mua phát minh của ông. Nhưng Hill chống chế: "Trả đến 100.000 đô la thì cũng không mua được phát minh của tôi". Ông nói "tôi có thể công bố phát minh của tôi khi nào tôi thấy thích hợp". Tháng này qua tháng khác người ta chẳng nghe thấy Hill nói gì cả. Cuối cùng trong một bài viết đề năm 1852, gửi tới "các nhà theo

* **Raffael** (1483-1520) tên thật Raffael Sanzio, họa sĩ nhà kiến trúc Italia thời Phục hưng. Ông có nhiều tác phẩm nổi tiếng. Đám cưới của "Đức Bà đồng trinh" (1504); "Disputa"; ông là tác giả thiết kế "Nhà nguyện Chigi" ở tu viện Sta Maria del Popolo.

phương pháp Daguerre của Hoa Kỳ và đồng đảo công chúng chơi ảnh", Hill tuyên bố rằng, ông chỉ khẳng định là đã làm việc phát minh, tuy nhiên khi hoàn thiện thì "các quỹ sứ vô hình của một quá trình nhiếp ảnh mới" đã gây khó khăn cho ông và ông không tài nào khắc phục được. Giới chuyên môn trở nên xôn xao, bởi vì qua lời tuyên bố vội vã của Hill, công việc kinh doanh của họ bị đình trệ, chịu thiệt hại lớn, vì mọi người còn mong ngóng để được chụp ảnh màu thực sự. Trên báo chí, công chúng chửi bới ông là tên khoác lác lừa dối. Nhưng rồi đến năm 1856, xuất hiện bài "Luận thuyết về in bằng ánh sáng" (Treatise on Heliochromy) của Hill, đây là một bản luận thuyết rối rắm, khó hiểu, chứa đựng một tiểu sử tự thuật và các biên bản, nhật ký thí nghiệm dài vô tận thay vì các hướng dẫn kỹ thuật. Người ta rất nghi ngờ là Hill đã đạt được một số kết quả nào đó, bằng chứng là các nhà chụp ảnh theo phương pháp Daguerre và nhất là các nghệ sĩ, các nhà khoa học có tên tuổi như Samuel F.B.Morse đều thống nhất cho rằng vấn đề ảnh màu của ông Hill đã có thể đẹp sang một bên.

Trong quá trình chụp ảnh, các nhà chụp ảnh theo phương pháp Daguerre, đã nhiều lần tình cờ phát hiện ra màu sắc trên tấm phim của họ. Niepce de Saint - Victor, cháu ruột của nhà phát minh, tức là con trai của Isidore, năm 1851 đã tạo được ảnh làm theo phương pháp Daguerre, có màu bằng cách làm cho các tấm bạc nhạy sáng bằng chất chlorua. Phát kiến này rất được hoan nghênh, nhưng không tài nào giữ màu lâu được.

Chỉ có một vài bản cát cẩn thận trong bóng tối thì có thể giữ lại được vài năm. Có lẽ Hill ngẫu nhiên đã theo con đường mà Niepce De Saint - Victor và những nhà thí nghiệm khác đã làm, nhưng về các nỗ lực của ông thì không thể nói gì chính xác hơn là điều mà người ta viết năm 1865 về ông sau khi ông đã qua đời: *"Ông luôn luôn bảo đảm rằng, ông thật sự đã chụp các bức ảnh có các màu sắc tự nhiên của chúng, nhưng điều đó xảy ra một cách ngẫu nhiên và các hóa chất mà ông đã dùng, ông không có khả năng chế tạo lại lần nữa"*.

Việc tìm kiếm một phương tiện nào đó trực tiếp nhạy mầu được các nhà khoa học tiếp tục nghiên cứu thí nghiệm. Năm 1891, Gabriel Lippmann, giáo sư vật lý tại Đại học Sorbonne, Pháp, hoàn thiện một phương pháp giao thoa bắt nguồn từ hiện tượng của một lớp cực mỏng, chẳng hạn một lớp màng dầu trên mặt nước, hoặc một lớp dầu trên mặt đường khi được chiếu sáng sẽ tạo nên tất cả các mầu sắc cầu vồng.

Từ hiện tượng này, Lippmann đã tiến hành thử nghiệm như sau: dùng một bản kẽm mỏng bóng nhẵn, trên phủ một lớp nhũ tương bắt sáng, liên kết với một lớp thủy ngân lỏng. Khi ánh sáng chiếu vào, hợp chất bắt sáng nhiều lớp tạo thành hình ảnh. Qua quá trình xử lý, bản kẽm mầu hiện ra chính xác và sáng. Nhờ vậy Lippmann đã thành công trong việc tạo ra mầu trung thực, nhưng đòi hỏi phải lộ sáng rất lâu và nhiều kỹ thuật phức tạp khác, nhất là trong khâu in tráng ảnh. Các kết quả của giáo sư Lippmann thật đáng kinh ngạc.

Năm 1908, nhân sự kiện này Steichen viết cho Stieglitz:

"Giáo sư Lippmann đã cho tôi xem các hình ảnh trong suốt của các tinh vật bằng một máy chiếu, các hình ảnh này thật hoàn hảo bằng màu sắc như các hình kính thông thường như khi tái hiện lại hình ảnh đơn sắc. Sự tái hiện lại sắc trắng càng đáng ngạc nhiên, còn hình ảnh mà anh em Lumière đã chụp khi họ cố gắng làm cho phương pháp này có thể sử dụng trong thương mại, một bức ảnh chụp một cô gái mặc váy kẻ ô màu nằm trên một bãi cỏ xanh đầy ánh nắng, thật là tuyệt vời; và người ta đã phải kêu lên rằng chỉ một Renoir tốt mới tìm thấy một độ sáng của các màu được như vậy".*

Nhưng đáng tiếc phương pháp của Giáo sư Lippmann không thích hợp cho việc ứng dụng vào thực tế và ngày nay đã lỗi thời. Chính bản thân Lippmann lúc bấy giờ cũng đã từng khuyên các nhà khoa học cần tập trung vào các phương pháp gián tiếp.

Chúng ta biết rằng từ năm 1802, nhà vật lý Thomas Young** sau khi làm thí nghiệm đã thông báo rằng thị

* *Pierre Auguste Renoir (1841-1919)* Họa sĩ thuộc trường phái ấn tượng Pháp. Những tác phẩm nổi tiếng của ông: "Những chiếc dù"; Sự thăm định của Paris ... Cuối đời ông bị bệnh thấp khớp, chân bị liệt, ông phải đi xe lăn. Nhưng ông vẫn tiếp tục vẽ cho đến khi qua đời.

** *Thomas Young (1773-1825)* nhà vật lý Anh. Mới 2 tuổi ông đã có thể đọc. Trong khi nhà Khoa học vĩ đại Issac Newton cho rằng ánh sáng là một chuỗi các phân tử thì Young cho rằng ánh sáng là một dạng sóng. 1801, ông là giáo sư Viện Khoa học Hoàng gia London.

giác của con người có thể lưu lại ba màu, trong đó phản ứng mạnh nhất với màu đỏ, xanh và vàng. Ông cũng gợi ý rằng từ sự phản ứng đó của thị giác, nhờ sự kết hợp màu với tỉ lệ khác nhau, tạo ra cảm giác nhìn thấy màu. *Chính những ý tưởng đó của Young đã hình thành nền tảng cho công trình Khoa học của James Clerk Maxwell**.

Cũng giống như lời tiên đoán của giáo sư Lippmann, giải pháp thực tế cho vấn đề ảnh màu được tìm ra bằng phương pháp gián tiếp.

Năm 1861, nhà vật lý James Clerk Maxwell đã thực hiện một thí nghiệm gây xôn xao trong Viện Khoa học Hoàng gia London. Ông đã chứng minh rằng người ta có thể tạo ra một màu sắc bất kỳ khi pha trộn các tỉ lệ nhất định của các ánh sáng đỏ, lục và lam. Ông chiếu lên màn ảnh ba hình ảnh trong suốt của một băng vải Tartan dệt các màu theo trang phục của người Scotland. Trước mỗi đèn chiếu ông đặt một máng bằng kính trong suốt, một cái đựng dung dịch màu đỏ, một cái đựng dung dịch màu lam và cái thứ ba đựng dịch màu lục.

Ông chỉ ra cách in một hình ảnh màu lên băng vải Tartan bằng cách cho lộ sáng hình chụp ba lần. Người thực hiện chụp cho ông là nhà nhiếp ảnh Thomas Sutton.

** James Clerk Maxwell (1831- 1879) nhà vật lý người Scotland. Năm 14 tuổi ông đã được Hội Hoàng gia Edinburgh mời tới trình bày công trình khoa học của ông về hình học. 18 tuổi viết luận văn về sự cân bằng của vật rắn đàn hồi, 25 tuổi giáo sư vật lý tại trường Marischan College Aberdeen.*

Ông lần lượt chụp qua ba máng đỏ, lam và lục. Một lần chụp để lọc ánh sáng màu đỏ, một lần với ánh sáng lam và một lần với ánh sáng lục. Từ mỗi âm bản in thành dương bản đen trắng trong suốt. Mỗi bản dương đen trắng trong suốt đó được chiếu lên một màn ảnh với ánh sáng màu thích hợp, những hình ảnh đỏ, lam, lục lần lượt hiện lên trên màn ảnh, tạo thành một bức ảnh như đối tượng chụp. Kết quả cho ta một ảnh màu. Tuy chưa hoàn hảo, nhưng đã chỉ ra tương lai.

Do James Clerk Maxwell "cộng" hay "kết hợp" ba ánh sáng đỏ, lục và lam lại với nhau nên người ta gọi phương pháp này là phương pháp tổng hợp cộng.

- Nếu người ta cộng hai ánh sáng màu theo tỷ lệ bằng nhau ta sẽ có những màu mới: vàng, cánh sen, lam lục. Đây là những màu phụ.

Đỏ + Lục = Vàng

Đỏ + Lam = Cánh sen

Lam + Lục = Lam - Lục

Nếu cộng ba ánh sáng màu đỏ, lục, lam với các tỉ lệ bằng nhau thì sẽ cho màu trắng.

Đỏ + Lam + Lục = Trắng

Lý thuyết này chỉ đúng với ánh sáng màu, còn nếu hỗn hợp các chất màu lại với nhau thì hoàn toàn khác.

Nhưng phương pháp tổng hợp cộng hiện nay không được dùng vì nhược điểm tạo ra các hình ảnh riêng biệt và khi chiếu cả ba phim dương lên màn hình đòi hỏi

trung khớp chính xác. Nhưng khi phát lại từng màu một, nó phụ thuộc một phần vào thành phần của tổng hợp cộng. Đặc biệt loại kính màu của tổng hợp cộng không đồng đều. Trong số phim kính màu của tổng hợp cộng chỉ có phim kính màu của hai hãng Dioptrichrom và Agfacolor là có màu sắc vượt trội hơn cả. Nhưng thời bấy giờ phim kính màu Autochrom của hãng Lumière lại chiếm thị phần lớn nhất. Dù đã đạt được thành công, nhưng loại phim kính màu sản xuất theo phương pháp tổng hợp cộng ngày nay chỉ còn được dùng trong vô tuyến truyền hình màu và phim màu điện ảnh.

Mọi người đều biết rằng, chất nhũ tương Clodion đã iốt hóa mà Thomas Sutton sử dụng để chụp thí nghiệm cho Maxwell lại không nhạy tí nào với ánh sáng đỏ. Đối với các nhà khoa học đây là một điều bí ẩn, vì trong một thời gian dài Maxwell đã làm cách nào để có thể đưa lại kết quả.

Nhân kỷ niệm lần thứ 100 ngày tiến hành thí nghiệm tuyệt tác của James Clerk Maxwell, Ralph Evans, một nhân viên bộ phận nghiên cứu của hãng phim Kodak đã đề xuất một giải thích kỳ tài mà ông chứng minh bằng cách lặp lại thí nghiệm của Maxwell. Các chất màu đỏ mà những người làm các băng vải được Maxwell sử dụng, không chỉ phản chiếu ánh sáng đỏ, bản thân chúng cũng phát quang và đó là sự phát quang mà Maxwell ghi lại như là "màu đỏ". Sau khi người ta tìm các chất nhũ tương toàn sắc (Panchromatic), nhạy với tất cả các màu quang

phổ, thì từ hệ thống chiếu sáng của Maxwell có thể tạo ra một phương pháp khả thi. Tuy nhiên cũng rất phiền phức vì mỗi lần muốn quan sát một bức ảnh màu người ta phải đặt ba máy đèn chiếu.

Thời bấy giờ người ta mới tạo ra được nhũ tương nhạy với ánh sáng màu lam, tím và cực tím. Cho nên Maxwell gặp nhiều khó khăn.

Năm 1873, Hermann Vogel đã tạo ra được loại nhũ tương nhạy với ánh sáng lục. Và mãi tới 1906, người ta mới tạo ra được loại nhũ tương nhạy với tất cả các màu của quang phổ, gọi là nhũ tương toàn sắc.

Năm 1892, Frederick E. Ives, người ở Philadelphia, Mỹ đã thiết kế chiếc máy ảnh tên là "Chromoskop", gọn nhẹ có thể mang đi mang lại được. Chiếc máy này cũng một lúc chụp được ba âm bản giống hệt nhau trong suốt. Mỗi phim âm bản được chiếu sáng qua một kính lọc màu tương ứng đỏ, lục, lam. Sau đó in sang ba phim dương bản và dùng ánh sáng màu thích hợp để chiếu. Kết quả trên màn hình cho ta một ảnh màu ba chiều rực rỡ, giống như thực tế một cách bất ngờ.

Nhưng khi nhìn qua thị kính của một dụng cụ quang học, hoặc nhìn lên màn ảnh trong một buồng tối, thì ta thấy ảnh đó khác với khi ta quan sát bức ảnh cầm trên tay.

Như trên đã trình bày, năm 1873, Hermann Vogel đã tạo ra được bản kẽm nhạy sáng với màu lục và mãi tới năm 1906, người ta đã tạo được bản toàn sắc (panchromatic) nhạy với tất cả các màu của quang phổ.

Vào những năm 1860, ở Pháp, Louis Ducos du Hauron, đang làm việc ở nông thôn và Charles Cros đang ở Paris, hai người hoàn toàn không có mối liên hệ nào cả, nhưng cả hai người cùng một lúc có ý tưởng về quá trình xử lý màu sắc. Đây là một trong những sự tình cờ kỳ lạ nhất trong lịch sử nhiếp ảnh. Mỗi người đưa ra một phương hướng tiếp cận mới: dùng thuốc nhuộm làm nền tảng cho tiến trình trừ màu. Louis Ducos du Hauron và Charles Cros gửi các báo cáo của họ cùng một lúc về Hội Nhiếp ảnh Pháp (Société Française de Photographie); trong phiên họp ngày 7 tháng 5 năm 1869, Tổng thư ký Hội đã mô tả các phương pháp của hai người gần như trùng nhau và đưa cho các thành viên Hội xem các mẫu thử của Louis Ducos du Hauron. Điều đáng ngạc nhiên hơn là sau đó hai nhà phát minh đã trở thành bạn thân của nhau, thay vì lao vào một cuộc tranh cãi về thứ tự trước sau. Cros có liên hệ chặt chẽ với các nhà nhiếp ảnh ấn tượng và quan tâm đến lý thuyết màu sắc hơn là đến việc tìm ra một phương pháp làm ảnh thực tế; trái lại, Louis Ducos du Hauron triển khai một loạt nghiên cứu phong phú. Những ý tưởng của Hauron dựa trên các nguyên tắc của các phương pháp tổng hợp cộng và tổng hợp trừ.

Cũng như Maxwell trước đây, Hauron dùng ba âm bản đen trắng riêng biệt cho ba màu cơ bản, bằng cách chụp qua 3 kính lọc màu đỏ, lam lục, từ đó ông làm ra ba

duyệt bản mẫu riêng biệt bằng cách phủ một lớp gélatine chứa thuốc nhuộm màu, lớp phủ này bù màu cho kính lọc màu tương ứng. Ví dụ âm bản được làm ra từ kính lọc màu đỏ, thì lớp phủ dương bản chứa thuốc nhuộm màu lam - lục, thuốc nhuộm này trừ (khử) màu đỏ. Công việc còn lại là các hình mẫu chồng khít lên nhau và hiện hình với ánh sáng trắng để in hình ảnh mẫu trên kính hoặc trên giấy.

Mỗi lớp phủ trừ một màu tương ứng dưới tác dụng của ánh sáng trắng. Phương pháp này do Hauron dùng in ảnh lên kính. Như vậy do Hauron làm theo phương pháp tổng hợp cộng của Maxwell. Nhưng ông cũng dự đoán nếu tiến hành theo phương pháp tổng hợp trừ sẽ tốt hơn. Những ý tưởng tiến bộ đó của ông phải đợi đến những tiến bộ trong nghiên cứu hóa học.

Với phương pháp tổng hợp cộng, nhiếp ảnh màu gặp nhiều khó khăn là phải lộ sáng ảnh thành ba bước riêng biệt qua ba kính lọc màu khác nhau. Đó là một công việc không những khó khăn mà còn tốn kém nhiều thời gian. Tuy vậy vẫn có nhiều người dùng phương pháp này và đã tạo ra được nhiều bức ảnh màu đẹp. Khoảng năm 1890, Heinrich Kuehn đã tạo ra một loạt ảnh tĩnh vật có giá trị nghệ thuật, nhờ kỹ thuật này.

Từ phương pháp này, người ta đã biến hóa ra nhiều cách khác nhau. Chẳng hạn phương pháp in "carbonyl": Từ một phiến âm bản màu, người ta chế tạo các bản sao đen trắng, sau khi cho hiện hình, chất nhũ tương gelatin

được bóc tách ra khỏi mặt nền, sau đó được nhuộm màu: lục - lam, vàng và đỏ cánh sen và được ép lên nền một tờ giấy mới.

Một phương pháp nữa gọi "quy trình truyền chất màu" (Dye Transfer - Process), cũng dựa trên việc chồng lên nhau ba bức ảnh. Ở phương pháp này, trước hết người ta cho các màng gelatine bất sáng, chúng thu nhận chất màu với lượng tương ứng với lượng ánh sáng nhận được, chất màu này được chuyển sang giấy bằng cách ép, sát màng gelatine lên giấy.

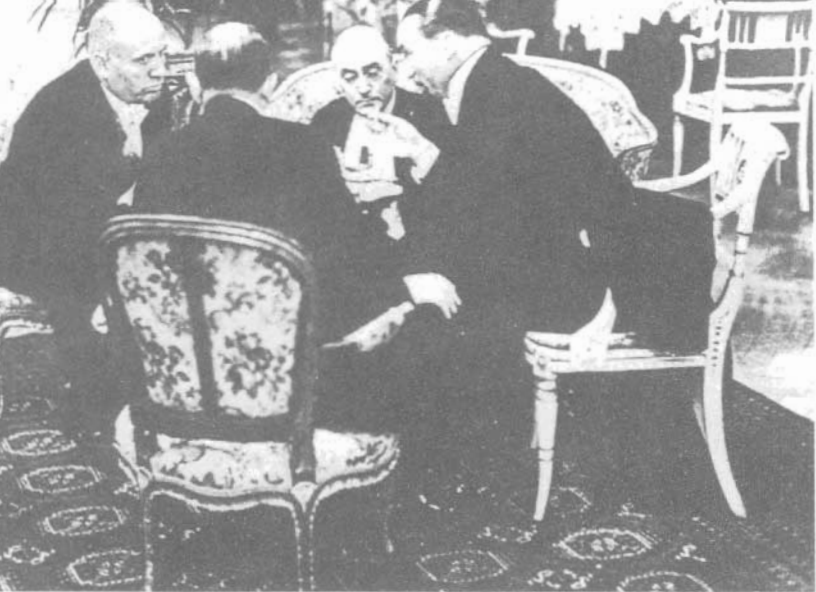
Nói tóm lại đối với tất cả các phương pháp trên đòi hỏi cần có ba âm bản riêng rẽ.

Nếu đó là một đối tượng không chuyển động thì phải chụp chúng liên tiếp ba phim cực kỳ giống nhau; nhưng nếu người ta muốn chụp một vật chuyển động thì cùng một lúc chụp ba phim. Đây là một điều rất khó khăn. Để khắc phục khó khăn này, người ta đã thiết kế một loại máy cùng một lúc chụp ba âm bản. Nhưng loại máy này rất khó sử dụng.

Năm 1890 hãng sản xuất máy ảnh Frederic Ives đã bán ra thị trường loại máy chụp ba âm bản cùng một lúc, dễ dàng sử dụng.

Tuy vậy ở thời điểm này, phương pháp tổng hợp cộng trong việc tái tạo màu của ảnh vẫn là phương pháp có hiệu quả nhất.

Năm 1893, John Joly, một công dân thành phố Dublin,



76. ERICH SALOMON.

"Cuộc hội đàm giữa Thủ tướng Đức H. Bruening, ngoại trưởng Đức J. Curtius, Mussolini và ngoại trưởng Italia D. Grandi", 1931.

77. HENRI CARTIER-BRESSON.

"Trẻ em chơi trên nền ngôi nhà đổ nát, Tây Ban Nha", 1934

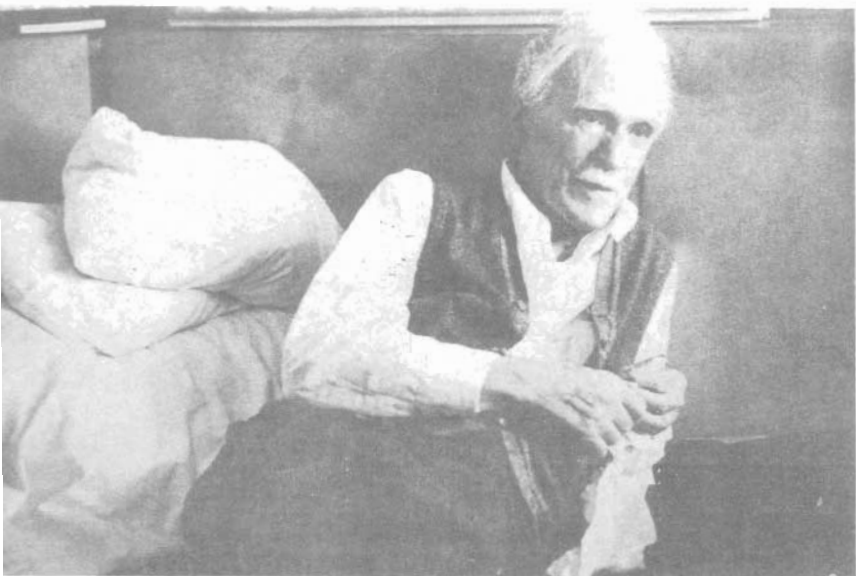




79. WEEGEE.
"Nhà phê bình", 1944



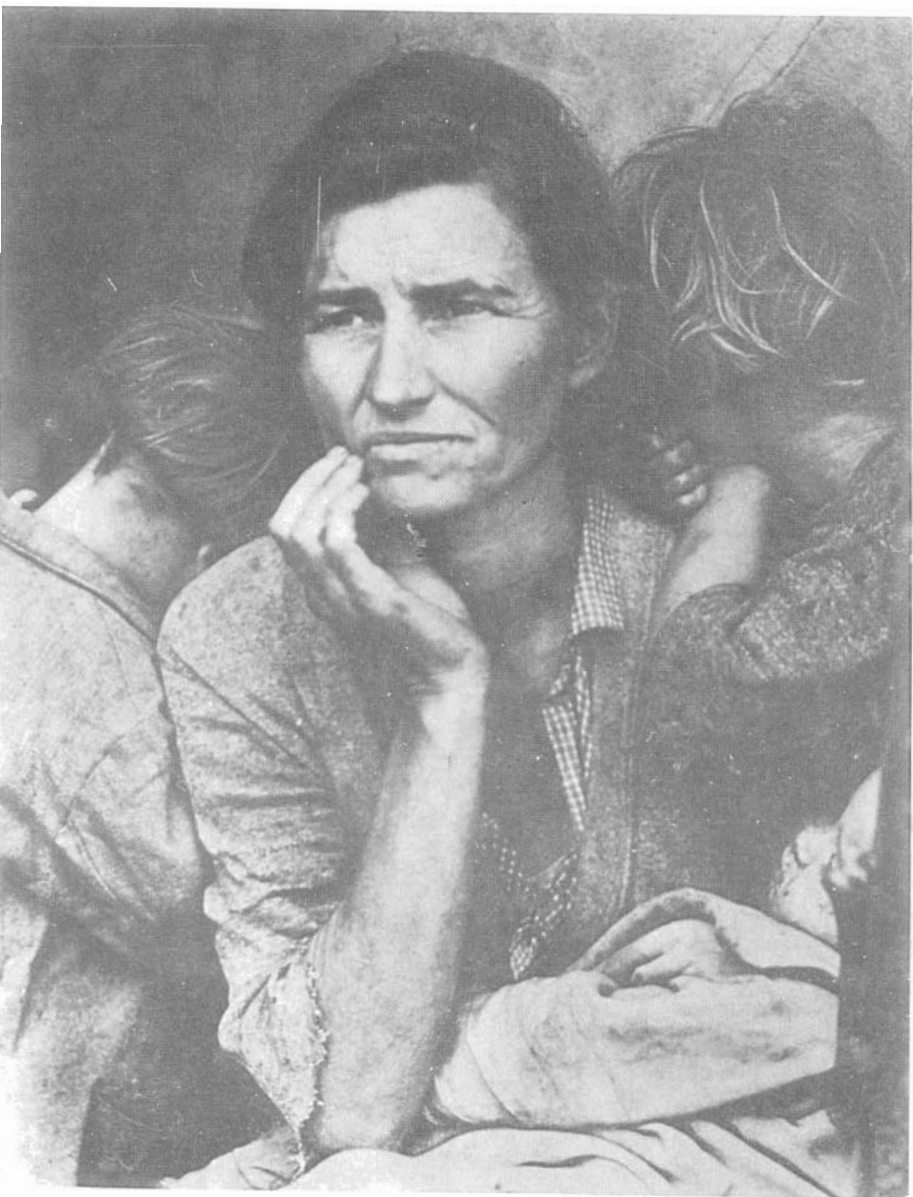
78. A. CARTIER-BRESSON,
"Hồng y Pacelli (về sau Giáo hoàng Pius XII)
trên đồi Montmartre, Paris". 1938



80. H. CARTIER-BRESSON,
"Alfred Steglitz", 1946.



81 BARBARA MORGAN,
"Martha Graham trong vở
"Là thư gửi thế giới", 1944.



83. ẢNH TULIÊU:
"Nhân dân Việt Nam đấu tranh
đòi tự do dân chủ", 1936.

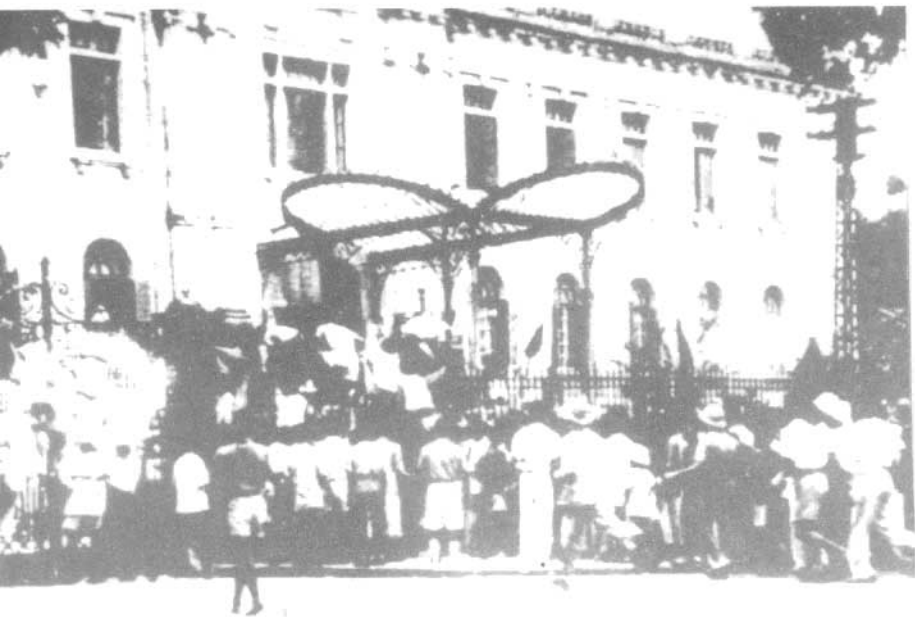




84. LEWIS W. HINE.
"Thợ dệt ở Carolina" 1908

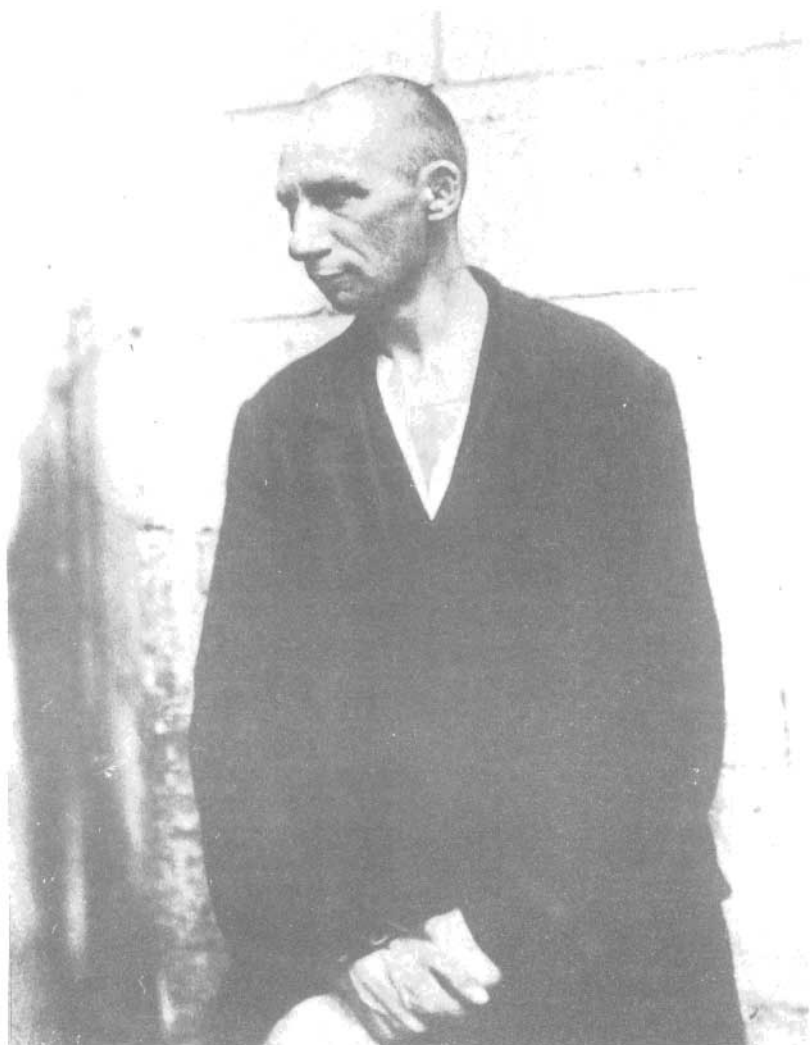
85. DOROTHEA LANGE.
"Bị máy cây xua dưới, Texas", 1938





86. ANH TỬ LIÊU

"Nhân dân Hà Nội cướp chính quyền
ở Bắc Bộ phủ ngày 19.8.1945"



87. AUGUST SANDER
"Thất nghiệp", 1928.

88. EUGEN SMITH.
"Người thợ may", 1951



89. OTTOMAR ANSCHUETZ.
"Tập trận ở Hamburg", 1884





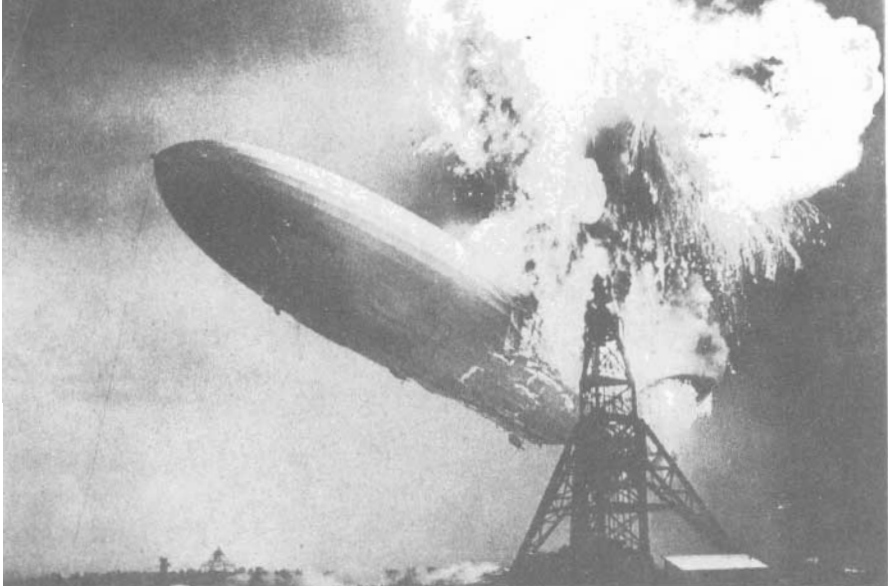
90. PAUL NADAR

"Bữa ăn phòng văn M. Chevreul,
nhân sinh nhật lần thứ 10, của ông", 1886

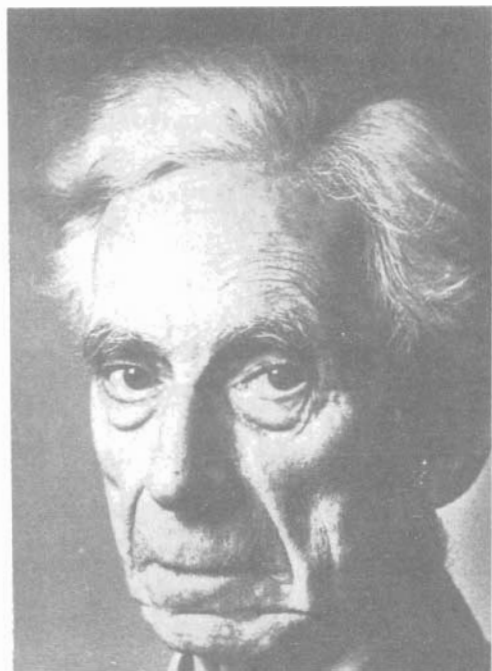


91. ANH TƯ LIỆU.

" Nguyễn Văn Trỗi trước mũi súng quân thù.



92. SAM SHERE,
"Tau Hindenburg bi n6", 1937



93. ALFRED EISENSTAEDT,
"Bertrand Russell", 1952



94. ARNOLD NEWMAN.
"Max ernst", 1942

95. MINOR WHITE.
"Ba cái một phân ba"





96. DIANE ARBUS.

"Những đứa trẻ sinh đôi", 1966.



97. GARRY WINOGRAND,

"Tuần hành vì hoà bình ở New York"

(1970)



98. PHAN THOAN,
"O du kích nhỏ,
thằng Mỹ lệnh khệnh bước cúi đầu", 1967.

99. TRẦN MAI HƯƠNG,
"Đánh chiếm Dinh Tổng thống ngay
Sài Gòn" 11g ngày 30.4.1975.



Ireland đã phát minh ra phương pháp tạo ảnh màu gần giống như quy trình của Hauron.

Theo quy trình của Joly, thay vì phải chế tạo 3 âm bản riêng biệt, ông chỉ chế tạo một âm bản có ba lớp màu và thay vì làm ra ba dương bản, ông chỉ dùng một dương bản có 3 lớp màu. Phương pháp này được áp dụng cho đến những năm 1930.

Tám ảnh màu mà John Joly chụp được từ năm 1893, bằng phương pháp chụp phim ba lớp màu, có nhược điểm không sắc nét, độ mịn hạt quá thô. Tuy vậy nó đã đạt được bước tiến dài trước khi có hãng sản xuất phim của Auguste và Louis Lumière ra đời. Tại nhà máy của anh em Lumière ở Lyon, đã sản xuất được loại phim kính vào năm 1907 và họ đã bán ra thị trường loại phim kính màu được sản xuất theo phương pháp nhuộm màu. Năm 1913, anh em nhà Lumière đã sản xuất mỗi ngày hơn 6000 tấm phim kính màu. Loại phim kính nhuộm màu giúp cho người chụp tạo ra ảnh màu tương đối đơn giản. Và phim kính màu nhà anh em Lumière chiếm lĩnh thị trường thế giới hơn 30 năm.

Phương pháp sản xuất phim kính màu đầu tiên là phủ lên tấm kính phim các hạt tinh bột được nhuộm màu. Một phần ba các hạt tinh bột được nhuộm màu da cam, một phần ba nhuộm màu lục và một phần ba nhuộm màu tím. Chúng được trộn sao cho ba màu được phân bố đều trên tấm kính phim. Tấm kính phim này được phủ tiếp một lớp hóa chất bất sáng. Người ta cho lộ sáng ở

mặt lưng (mặt sau) của phim. Sau khi cho hiện hình giữa chừng, ta dùng phương pháp đảo sáng (lộ sáng lần thứ 2, ngày nay dùng hóa chất) sẽ cho ta dương bản mẫu. Như vậy ta sẽ có một hình ảnh trong suốt tái hiện lại chính xác các mẫu sắc của vật chụp.

Nhưng khuyết điểm lớn nhất của loại phim này là chỉ hấp thụ được 2/3 lượng sáng chiếu qua, do đó cho ta bức ảnh bị mờ, không nét.

Việc hoàn thiện một loại phim với ba lớp nhũ tương bất sáng có thể sử dụng được trong bất cứ loại máy ảnh nào và chỉ cần một lần bất sáng cho mỗi hình ảnh đã đem lại tiến bộ lớn nhất trong lịch sử nhiếp ảnh mẫu.

Ngay sau khi các tấm phim mẫu của hãng Lumière mới bán ra thị trường thì Steichen đã chụp một loạt ảnh mẫu với loại phim mẫu mới của hãng Lumière và có cuộc trưng bày đầu tiên với các ảnh chụp phim Autochrom trong phạm vi Hoa Kỳ vào tháng 11 năm 1907 tại phòng triển lãm nhỏ của Hội Nhiếp ảnh Ly khai ở New York. Tại đây trưng bày ảnh của các nhà nhiếp ảnh: Steichen, Frank Eugène và Stieglitz.

Các hãng phim Dufaycolor, Agfacolor, Filmcolor và Alticolor (trong đó Filmcolor và Alticolor là do anh em Lumière phát triển nên) đã kết hợp được phương pháp đảo dương để hoàn thiện tấm phim Autochrom.

Trong qui trình tổng hợp cộng đang được nhiều hãng sản xuất phim áp dụng thì một phương pháp khác mới lạ, thuận tiện hơn, gọi là phương pháp "tổng hợp trừ".

Một đối tượng màu đen sẽ hấp thụ (hay loại trừ) tất cả ánh sáng chiếu vào nó, nó không phản chiếu cái gì và vì thế hiện ra màu đen. Một vật màu trắng phản chiếu tất cả ánh sáng chiếu vào nó. Nếu ánh sáng trắng chiếu lên nó thì nó sẽ phản chiếu sáng sáng trắng; nếu chỉ có ánh sáng màu đỏ chiếu lên nó thì chỉ có màu đỏ được phản chiếu. Nhưng một vật thể có màu hấp thụ (hay loại trừ) một phần ánh sáng, thì nó phản chiếu phần ánh sáng còn lại. Nếu ánh sáng trắng chiếu lên một vật màu đỏ thì các phần ánh sáng đỏ được phản chiếu, trái lại, các phần lục và lam bị loại trừ. Nhưng nếu ánh sáng đỏ chiếu lên một vật màu lam - lục thì không có ánh sáng lam và lục nào có thể được phản chiếu cả; trong trường hợp này, các tia đỏ bị loại trừ hoàn toàn và đồ vật đó có màu đen đối với con mắt của ta.

Phương pháp tổng hợp trừ không dùng các ánh sáng màu mà dùng thuốc nhuộm màu. Nó không kết hợp các màu sắc lại với nhau mà nó dùng thuốc nhuộm màu để loại trừ đi khỏi ánh sáng trắng, một số màu cấu thành nên ánh sáng trắng. Màu của thuốc nhuộm màu không phải là màu cơ bản (lục, lam, đỏ) mà những màu phụ (vàng, cánh sen, lục lam).

Những màu phụ có thể trừ đi từng đôi với nhau để hợp thành màu cơ bản:

Vàng (Yellow - Y) + cánh sen (Magenta - M) = Đỏ (Red - R)

Vàng (Y) + lam - lục (Cyan - C) = Lục (Green - G)

Cánh sen (M) + lam - lục (C) = Lam (Blue - B)

Muốn hiểu những hiện tượng diễn ra trong phim màu ta phải hiểu thế nào là màu cơ bản và màu phụ (còn gọi màu bù):

Ba màu cơ bản là: đỏ, lục, lam, với ba màu ánh sáng này hỗn hợp với nhau theo những tỷ lệ nhất định sẽ cho ta vô vàn màu sắc.

Ba màu phụ (bù) là: lam - lục (C); cánh sen (M) và vàng (Y). Cụ thể:

Lục + đỏ = vàng (màu bù của Lam)

Lam + đỏ = cánh sen (màu bù của lục)

Lam + lục = Lam - lục (màu bù của đỏ)

Năm 1812, Rudolf Fischer nhà khoa học người Đức đã chứng minh rằng các hóa chất được sử dụng trong quá trình tráng rửa phim có phản ứng với hợp chất halogen nhạy sáng có trong chất bắt sáng và làm thay đổi các hợp chất khác thành thứ phẩm nhuộm không hòa tan.

Từ những nhận định đó, Fischer đã đưa thuốc nhuộm màu trộn với hợp chất bắt sáng, phương pháp này được gọi là tổng hợp trừ mà cốt lõi là ba màng thuốc bắt sáng tiếp nhận riêng từng khu vực: Lam, lục, đỏ của dải quang phổ.

Cùng thời gian này, tại Mỹ Leopold Mannes và Leopold Godowski năm 1924 đã nghiên cứu thành công hợp chất bắt sáng trên phim có phủ hai lớp, trong đó một lớp phủ nhạy với màu lam và màu lục, còn lớp phủ kia nhạy với màu đỏ.

Để tạo mẫu trong ảnh Mannes và Godowski chồng âm bản kép với dương bản đen trắng sau đó ngâm chúng trong thuốc nhuộm.

Nhưng vào thập kỷ 20 của thế kỷ XIX, khi công trình nghiên cứu Fischer đã được công bố, nhiều hãng sản xuất phim đã thay đổi quy trình, bắt đầu nghiên cứu về cách dùng thuốc nhuộm trong hộp chất bắt sáng chứa ba lớp phủ.

Nhưng điều khó khăn với Mannes và Godoroski là không ngăn được các thuốc nhuộm lan tỏa từ lớp phủ của hộp chất bắt sáng này "thấm thấu" sang lớp phủ khác. Vì vậy hai ông chuyển hướng sang lĩnh vực thuốc rửa ảnh.

Năm 1935, loại phim sản xuất dựa trên phương pháp chồng mẫu của tổng hợp trừ sử dụng ba lớp phủ của hộp chất bắt sáng đã xuất hiện trên thị trường dưới cái tên Kodakchrome. Đây là loại phim 16 mm, đến 1937 hãng Kodak cho sản xuất loại phim mẫu 35 mm. Loại phim này là do Leopold Mannes và Leopold Godowski phát minh với sự hợp tác với bộ phận nghiên cứu của hãng Eastman Kodak (Eastman Kodak Company). Phương pháp này dựa trên việc hiện hình phim bắt màu (chromogen) với những chất gọi là "chất kết mẫu" do Rudolf Fischer đã phát minh ra trước đây. Nhưng với loại phim này, người chụp phim phải gửi cuộn phim đã chụp đến cho nhà sản xuất tráng. Đó là loại phim slide dùng cho đèn chiếu (còn gọi là phim mẫu đảo dương).

Cấu trúc của phim mẫu Kodakchrome như sau: lớp

nhũ tương trên cùng chỉ nhạy với ánh sáng màu lam (Blue-B). Đó là lớp lọc màu vàng (Yellow - Y), lớp này hấp thụ ánh sáng lam, nhưng lại để ánh sáng đỏ (Red -R) và lục (Green -G) đi xuyên xuống hai lớp nhũ tương nằm ở dưới nó, trong đó một lớp chỉ nhạy với ánh sáng lục (G) và một lớp nữa chỉ nhạy với ánh sáng đỏ (R). Như vậy ba màu cơ bản được ghi lại đồng thời khi cho lộ sáng để tạo thành ảnh ẩn. Trước hết phim được hiện hình thành một âm bản, rồi lộ sáng lần hai (nay dùng hóa chất) để đảo lại thành dương bản (vì thế còn gọi là phim đảo dương). Trong quá trình hiện hình lần 2 sẽ hình thành ở các vị trí tương ứng các màu bù là: vàng, lục-lam và đỏ cánh sen, trong lúc đó bạc kim loại bị thải. Quá trình này gọi là hiện màu. Lúc đầu người ta phải dùng các thiết bị phức tạp cho việc hiện hình và phải kiểm soát chặt chẽ rất chính xác về nhiệt độ, thời gian. Do vậy mà chỉ có chính hãng chế tạo mới có khả năng tiến hành in tráng.

Thế theo nhu cầu của các nhà nhiếp ảnh, cần có loại phim màu mà tự họ có thể tráng in ảnh được. Để đáp lại nguyện vọng đó năm 1936, hãng Agfa (Đức) đưa ra thị trường loại phim đảo dương (Slide) màu 35 mm với nhãn hiệu Agfacolor với loại phim này, các nhà nhiếp ảnh có thể tự tráng phim.

Năm 1942, hãng Ansco cho ra loại phim Anscolor, sau đó ít lâu hãng Kodak cho ra thị trường loại phim Ektachrome. Cả hai loại phim này, các chất kết màu nằm trong các lớp nhũ tương riêng rẽ. Nhưng các kỹ

thuật đó có cùng nhược điểm như phương pháp Daguerre và phương pháp Ferro: Với phương pháp đó, nó chỉ cho ta một bản duy nhất (ngày nay dùng một loại giấy mầu đảo dương để in sang ảnh).

Năm 1941, dựa trên nguyên tắc âm bản - dương bản, hãng phim Kodak đưa ra thị trường loại phim Kodak - Color. Về cấu trúc cơ bản giống phim Kodachrome, nhưng hình ảnh không đảo thành dương bản. Việc hiện hình với các chất kết mầu làm biến đổi mỗi chất nhuộm thành một hình ảnh mà mầu của nó là mầu bù đối với mầu của chất nhuộm tương được làm nhạy sáng. Như vậy một âm bản mầu thể hiện không chỉ một sự đảo ngược giữa sáng và tối mà còn đảo ngược của các mầu. Một phụ nữ tóc mầu vàng kim hiện lên trên phim âm bản mầu với bộ tóc mầu xanh lam và đôi môi đỏ thành lục. Chiếc áo mầu lục trở thành mầu đỏ... Từ âm bản này, người ta có thể tạo ra bất cứ bao nhiêu phiên bản, bằng cách lập lại quy trình trên giấy trắng được phủ nhuộm tương ba lớp như phim.

Năm 1947, hãng Eastman Kodak Company cho ra loại phim Ektacolor tạo điều kiện cho các nhà nhiếp ảnh tự làm lấy các âm bản mầu. Một đặc điểm quan trọng của phương pháp này là phim có chứa một "chất mầu" có khả năng tự động điều chỉnh lại các điểm không chuẩn trong việc tái hiện lại mầu (gọi là các mật độ phụ).

Về lý thuyết thì có thể chọn các chất mầu có thể hấp thụ hoàn toàn các mầu cơ bản, nhưng trong thực tế

không thể đạt được điều đó. Để điều chỉnh lại khiếm khuyết này, bản thân các chất kết mầu được gia thêm vào chất nhũ tương đã nhuộm mầu để hấp thụ đúng ánh sáng mà các nhũ tương hấp thụ sai.

Từ một âm bản Ektacolor có thể chế tạo ba mạng lưới gélatine (qua tám tram) cần thiết cho phương pháp "quy trình chuyển thuốc nhuộm" (Dye Transfer -Process) hoặc cũng có thể làm ảnh trên vật liệu dương bản.

Đối với việc tái hiện khi in, người ta chế tạo theo cách thông thường các ảnh chụp từ một phim kính mầu dương bản qua các kính lọc mầu cơ bản: từ mỗi âm bản là một tấm kẽm in. Giấy sẽ chạy qua 4 trục ép in với 4 mầu: Lục - lam, vàng, đỏ cánh sen và đen. Người ta gọi đó là bản in 4 mầu offsett.

Phim mầu, ngày nay được hầu hết các nhà nghiệp dư và chuyên nghiệp dùng rất nhiều, đặc biệt các nhà nhiếp ảnh quảng cáo. Các tạp chí ngày càng dùng nhiều ảnh mầu. Với sự ra đời của máy in 4 mầu 2 mặt, các báo hàng ngày hàng tuần cũng đã in nhiều ảnh mầu. Ngày càng có nhiều nhà nhiếp ảnh ưa chụp phim mầu, hầu như họ quên hẳn ảnh đen trắng, đặc biệt những người chụp ảnh dịch vụ, trăm phần trăm chụp ảnh mầu.

Ngay từ năm 1938, các nhà nhiếp ảnh Eliot Porter và Stieglitz đã chụp ảnh phong cảnh mầu.

Ernst Haas đã quay lưng lại với chủ nghĩa tự nhiên trong nhiếp ảnh, bằng cách thông qua việc cho lộ sáng 2 lần một cách có chủ ý, qua chuyển dịch máy khi ống kính

đang mở và qua sự lựa chọn các thời gian bắt sáng không bình thường, ông đã tạo nên bức ảnh đôi, có sức cuốn hút độc đáo. Nhà nhiếp ảnh Eliot Elisofon của tờ "Life" đã làm thí nghiệm với các kính lọc màu mà ông đặt trước ống kính hoặc trước nguồn sáng. Ông là nhà tư vấn cho các hiệu ứng ánh sáng và hiệu ứng màu giàu tính diễn đạt, ông làm việc ở xưởng phim Hollywood.

Nhà nhiếp ảnh màu đứng trước một loạt các vấn đề về thẩm mỹ. Con mắt người thấy màu sắc có phần khác với chiếc máy ảnh. Nên chăng các nhà nhiếp ảnh màu cần phải đi vào con đường chủ nghĩa tự nhiên và giới hạn mình lại như nhà nhiếp ảnh P.H.Emerson trong nhiếp ảnh đen trắng, ở việc tái hiện lại cái mà con mắt nhìn thấy? Hay là anh ta cần phải theo sự dẫn dắt của máy ảnh và tận dụng toàn bộ những khả năng của máy ảnh, có chú ý đến các giới hạn của nó? Hình như có những màu nhất định nào đó tồn tại trên các bức ảnh một cách nổi bật. Ví dụ như phim Kodak-chrome cho một màu lam đặc biệt đậm, có thể sử dụng một cách rất hiệu quả nếu không đòi hỏi tính chính xác. Giờ đây trên mọi lĩnh vực của đời sống xã hội và thiên nhiên người ta thường chụp phim màu, và hầu hết các nhà nhiếp ảnh đã thực hiện theo kỹ thuật mới. Mặc dù trong quá trình nghiên cứu có gặp nhiều khó khăn gây trở ngại cho việc thí nghiệm, nhưng người ta vẫn khám phá ra được các tiềm năng thẩm mỹ của các kỹ thuật màu này.

Trong quá trình sáng tác ảnh màu các nhà nhiếp ảnh

thường bị cám dỗ bởi những chủ đề có nhiều màu sắc phong phú, mà không chú ý rằng, mỗi khi dụng chạm đến mầu sắc, điều trước tiên là phải nghĩ đến cách sử lý về bố cục, phân bố,... của những mầu sắc đó của đối tượng. Nói cách khác, không nên quá say sưa với những đối tượng giàu mầu sắc, mà ngay cả những đối tượng mầu sắc nghèo nàn, vẫn có thể tạo ra được mầu sắc hài hòa. Đó chính là khả năng sáng tạo của nhà nghệ sĩ. Những bức ảnh đạt được mầu sắc tốt nhất, hầu như được hình thành từ những vật có mầu sắc vừa phải và đều đó được nhấn mạnh bởi một vệt mầu đậm đà gây những ấn tượng mạnh.

Sự khác nhau giữa nhà nhiếp ảnh nghệ thuật và họa sĩ, sẽ không đâu rõ ràng hơn, rạn rời hơn là ở nhiếp ảnh mầu. Mỗi sự làm theo hoặc bắt chước hội họa sẽ là bước thụt lùi là nỗi bất hạnh của nhiếp ảnh. Do sự độc đáo về phương tiện của mình mà cách nhìn của nhà nhiếp ảnh phải bắt nguồn từ thực tế khách quan, nếu nhà nhiếp ảnh cố tìm cách tạo ra một thế giới mầu sắc riêng, độc lập thì anh ta phải đương đầu với hai khó khăn. Các bức ảnh của anh ta không gì hơn là chất lượng không thể nhầm lẫn với một loại hình nào khác mà chúng chỉ có thể gọi đích danh là "nhiếp ảnh" và đồng thời anh ta nhanh chóng phải nhận thấy rằng chỉ với ba mầu cơ bản, chúng được biến điệu bởi ba chất nhũ tương bất sáng tuân theo định luật độ nhạy, thì rõ ràng khả năng thể hiện của nha

nhiếp ảnh không thể bằng khả năng của nhà họa sĩ, vì nhà họa sĩ có thể sử dụng tùy thích một loạt các chất màu khác nhau trên bức vẽ của mình. Rõ ràng điều này nhiếp ảnh không thể có được. Nhưng mặt khác thì nhà họa sĩ không tài nào thể hiện lại đối tượng với độ chính xác, độ trung thực cũng như độ mịn được như bức ảnh. Còn vấn đề thẩm mỹ là ở chỗ phải xác định khoảnh khắc thực sự của "nhiếp ảnh" trong nhiếp ảnh màu để tạo ra bức ảnh. Vấn đề này Edward Weston đã nói rõ trong bài viết về các công trình của ông được công bố từ năm 1947:

"Rất nhiều ảnh chụp, không phải là cái gì khác hơn các ảnh đen trắng đã được tô màu. Định kiến của nhiều nhà nhiếp ảnh đối với ảnh màu xuất phát từ chỗ họ không coi màu sắc là hình thức".

Weston, một họa sĩ đến với nhiếp ảnh màu rất muộn màng và trong lĩnh vực này, ông chỉ tạo ra được một số tương đối ít công trình. Bức ảnh "Mặt trận nước" (Waterfront) của ông năm 1946 đã cho thấy rõ lý thuyết thẩm mỹ của ông về màu sắc như là hình thức. Khi chúng ta quan sát bức ảnh thì không phải nội dung thông tin của nó làm chúng ta bận tâm, mà con mắt tìm thú vui ở sự biểu diễn và sự tương phản của các đám mây đỏ, lam và vàng. Người ta cần chú ý rằng chiều sâu không gian rất đặc trưng cho các bức ảnh đen trắng của Weston còn ở ảnh màu nhưng chỗ cho bề mặt rất được nhấn mạnh bởi các màu sắc.

Chương XVI

Những bước phát triển mới

Từ sau Đại chiến Thế giới thứ II, 1945, kỹ thuật nhiếp ảnh ngày càng đạt nhiều tiến bộ. Độ nhạy sáng của phim và giấy ảnh không ngừng được nâng lên. Việc lộ sáng đã bớt phức tạp và chính xác hơn, nhờ các loại đồng hồ đo sáng (Pose metre) với tế bào quang điện và máy đo sáng dùng tế bào quang trở cds đặt trong máy..., chúng không chỉ đo lượng sáng mà nó còn cho biết độ mờ của ống kính và thời gian chụp.

Sáng kiến quan trọng nữa là phát minh phương pháp Polaroid - Land của Edwin-Land vào năm 1947. Bằng phương pháp này người ta có thể trong vài giây đồng hồ đã có được một bức ảnh dương bản đen trắng và khoảng 1 phút cho ta một ảnh mẫu (và nếu cần có thể cho phim âm bản) rất hoàn chỉnh với các loại máy ảnh được thiết kế đặc biệt cho mục đích này. Kỹ thuật chụp ảnh lấy ngay dựa trên phương pháp khuếch tán muối bạc đã có từ 100 năm nay.

Máy ảnh polaroid có nhiều loại. Máy có thể chụp các

cỡ ảnh: 8,5 x 10,5 cm hoặ 8,2 x 8,6 cm. Máy có cửa chụp điện tử dùng bán dẫn do một tế bào quang trở cds nhạy điều khiển. Tốc độ chụp tự động từ 5 giây đến 1/500 giây, có tín hiệu báo cho biết thời chụp chậm phải để máy trên chân máy.

Máy polaroid dùng phim bắt nhanh. Cùng với sự ra đời của kỹ thuật chụp ảnh lấy ngay, trong thập niên 80 của thế kỷ XX một kỹ thuật nhiếp ảnh hiện đại ra đời, một loại nhiếp ảnh không dùng phim. Nhiếp ảnh số (Digital Photography). Nhiếp ảnh số là một thành tựu vĩ đại của công nghệ ghi hình và khôi phục hình ảnh. Trước khi nhiếp ảnh số ra đời, thì hình ảnh được ghi lên bằng hình hoặc đĩa hình. Nghĩa là hình ảnh được số hóa lưu giữ trong máy vi tính hoặc trong đĩa CD và qua mạng Internet, người ta có thể chuyển hình ảnh đi bất cứ nơi nào trên trái đất với thời gian nhanh nhất, chất lượng, màu sắc, độ nét chi tiết hầu như y chang bản gốc.

Chất lượng ảnh số hóa được đánh giá qua độ phân giải (tức là số điểm trên một đơn vị diện tích mà màn hình có được). Độ phân giải là thước đo độ sắc nét, độ mịn hạt của hình ảnh. Nghĩa là độ phân giải càng cao, thì độ sắc nét, độ mịn hạt càng lớn, ảnh càng đẹp. Thí dụ độ phân giải của một màn hình là 768 x 430 điểm (pixel), nghĩa là màn hình ấy theo chiều ngang chứa 768 điểm và theo chiều hướng 430 điểm (pixel).

Từ hình ảnh số hóa người ta đã chế tạo ra loại máy ảnh số (Digital Camera). Cũng như máy ảnh thường,

máy ảnh số có thể sử dụng nhiều ống kính khác nhau. Hình ảnh chụp được của máy ảnh số được lưu trong bộ lưu giữ của máy ảnh (giống như trong máy tính). Khi bộ lưu giữ đã đầy ảnh ta sẽ chuyển ảnh vào lưu giữ trong máy tính hoặc trong đĩa CD. Máy ảnh số có thể chụp với mọi ánh sáng, kể cả bức xạ hồng ngoại và tia tử ngoại. Có thể chụp cả phim màu, đen trắng và phim đảo dương. Theo thiết kế máy ảnh số hiện nay, khi chụp nhà nhiếp ảnh chỉ có một động tác duy nhất là ngắm khuôn hình (bố cục ảnh), còn mọi việc khác như tốc độ cửa chụp, độ mở chế quang, ngắm nét... đều do máy ảnh tự động thực hiện.

Máy ảnh kỹ thuật số còn có bộ phận "cảm quang" làm nổi rõ hơn các chi tiết ở những phần tối của đối tượng. Chất lượng ảnh phụ thuộc vào độ phân giải của máy ảnh.

Cũng vào những năm 1980, hãng SONY Nhật Bản đã sản xuất máy ảnh từ tính mang nhãn MAVICA, ghi hình ảnh lên một đĩa từ nhỏ, cho vào máy để xem hình trên màn hình TV. Dựa trên nguyên tắc vi mạch tổng hợp bất sáng (Charge Couple Device - CCD) hãng Kodak phối hợp với hãng Nikon Nhật Bản cho ra đời chiếc máy ảnh số đầu tiên năm 1990 với kiểu máy DCS -100, có độ phân giải thấp. Tiếp đó hãng Kodak cho ra đời loại máy DCS -200, gọn hơn và loại máy mới nhất của Kodak New Camera 2000, đạt độ phân giải cao gấp ba lần loại máy DCS - 200.

Năm 1995, hãng Nikon phối hợp với hãng Fuji chế tạo

máy ảnh số FUJIX - E2. Cho tới nay có những máy ảnh có độ phân giải rất cao như Kodak DCS - 420, ảnh có độ phân giải (3124 x 1012) điểm, hay JUJIX DS - 515 chụp với độ phân giải (1280 x 1000) điểm. Máy Catch Light có độ phân giải cực cao (2048 x 2048) điểm. Bên cạnh những máy ảnh số có độ phân giải cao, các hãng cũng bán ra thị trường những loại máy ảnh số có độ phân giải vừa phải như máy Casio QV - 10 chụp với độ phân giải (320 x 240) điểm, hay Olympus VC - 1.100 độ phân giải (768 x 430) điểm.

Máy ảnh kỹ thuật số gọn nhẹ, bền, không sợ va chạm, không bị ảnh hưởng bởi từ trường. Loại máy ảnh số Kodak DCS - 420 có bộ phận thu âm thanh cho từng ảnh, người ta có thể xem ảnh và nghe âm thanh trên máy vi tính và cả nghe nhạc nền, nếu ta thu nhạc. Đặc biệt có cáp ra cho Vidio hệ NTSC và Pal.

Về kỹ thuật có những bước phát triển vượt bậc, nhưng về phương pháp làm việc của các nhà nhiếp ảnh sáng tạo, hầu như ít có sự thay đổi, nhưng quan niệm đối với nhiếp ảnh như là một hình thức nghệ thuật đã có những chuyển biến đáng kể.

Đối với đa số các nhà nhiếp ảnh, máy ảnh chỉ là một phương tiện diễn đạt cá nhân, giống như chiếc bút lông đối với nhà họa sĩ, và họ đưa ra cho người xem nhiệm vụ khám phá ra ý nghĩa đạt được nhưng còn ẩn của bức ảnh. Nói một cách khác, mỗi tác phẩm của nhà nhiếp ảnh phải mang đến cho công chúng một ý nghĩa nào đó về

cuộc sống con người xã hội và thiên nhiên. Tuy nhiên một số không ít các nhà nhiếp ảnh cảm thấy bị bó buộc một cách không chịu nổi bởi các nguyên tắc của nhiếp ảnh thuần túy, một lĩnh vực xuất phát từ các giới hạn về kỹ thuật của phương tiện. Ý tưởng "hình ảnh hóa" trước, tức là cần tiến hành toàn bộ sự trình bày bức ảnh bao gồm bố cục màu sắc, đường nét, trước khi bấm máy, loại trừ khả năng thay đổi hình ảnh trong máy sau khi cho lộ sáng. Nhiếp ảnh hiện đại thường động chạm đến nhiều mô-tip mà ở đó trọng tâm thể hiện là cái thường không đáng kể ý, cái thường nhạt, cả cái khác thường nữa. Nói đúng hơn nhiếp ảnh hiện đại phải nhanh chóng phát hiện được những cái vĩ đại nhất trong những cái bình thường nhất. Vì thế ý tưởng định trước cả về nội dung lẫn hình thức cho một bức ảnh là điều không thể chấp nhận được đối với nhiếp ảnh hiện đại.

Việc tạo các hoàn cảnh và các diễn trường riêng cho việc chụp ảnh đã trở nên ngày càng được ưa chuộng. Giữa hội họa và nhiếp ảnh đã có sự phối hợp để tạo cho mỗi bên khả năng thể hiện sáng tạo hơn.

Trong những thập kỷ vừa qua tất cả các ngành nghệ thuật tạo hình đã có sự tiếp thu mau lẹ các phong cách thể hiện khác nhau của nhiếp ảnh.

Nhiếp ảnh hiện đại tiếp thu và ngưỡng mộ có chọn lọc các truyền thống của quá khứ, đồng thời tìm kiếm ý nghĩa trong cách nhìn mới về thế giới.

Truyền thống của nhiếp ảnh thuần túy thể hiện rất rõ

trong các công trình thiên về chi tiết của nhà nhiếp ảnh Minor White. Phong cách nhiếp ảnh của ông hình thành trong quan hệ lâu dài với Stieglitz, Weston và Adams. Là nhà kỹ thuật bậc thầy, ông đã tạo ra các bức ảnh cực đẹp. Ông chịu ảnh hưởng lớn từ các cuộc trao đổi lâu dài với Stieglitz, White đang thực nghiệm với "lý thuyết tương đương" của mình như là một phương tiện diễn đạt và tạo cho cái siêu nhiên một hình dáng. Ông gọi hình ảnh của nhiếp ảnh là một sự phản chiếu của không khí đánh lừa cảm giác, là ảo giác, và chiếc máy ảnh là cái máy biến hình; ông nói:

"Để đi từ cái sờ được tới cái không sờ được (một nhiệm vụ mà các nhà nghệ sĩ tài ba trên mỗi lĩnh vực phải đặt ra cho mình) là một nghịch lý, nhưng thường tỏ ra rất hữu ích. Nhà nhiếp ảnh, người muốn tự giải phóng khỏi sự khắt khe của thực tế trực quan mà anh ta phụ thuộc rất mạnh vào chúng, chỉ đạt được điều đó khi anh ta dùng ở đây một nghịch lý. Còn nghịch lý đối với bức ảnh không thể nhầm lẫn được là ở chỗ người ta sử dụng chiếc gương có trí nhớ, như thể nó là một ảo giác, như thể chiếc máy ảnh là một máy biến đổi hình và bức ảnh là một chất biến hình... Khi nhà nhiếp ảnh đã tự giải thoát khỏi sự khắt khe của các bề mặt, các cấu trúc, các nội dung và hình thức của bức ảnh thì anh ta hoàn toàn có thể sử dụng lại các chất liệu này trên con đường tìm kiếm sự thật đầy thơ mộng".

Như vậy, rõ ràng mục tiêu của White là làm cho các

bức ảnh vượt ra ngoài đối tượng ảnh. Hình thức bề ngoài của các vật tuy là cơ bản nhưng chỉ có ý nghĩa thứ yếu, bởi vì bức ảnh phải được chuyển biến thành một sự kiện mới mà sau đó người xem sẽ phát hiện ra. Không phải dễ dàng có thể xác định được ý nghĩa mà nhà nhiếp ảnh muốn tạo cho bức ảnh. Đối với tác phẩm ảnh "Ba cái một phân ba" của mình, White viết:

"Đôi khi chủ đề ảnh tỏ ra dễ xác định được chỉ cần một dấu đề để lưu ý quan sát bức ảnh kỹ càng hơn. Bức ảnh "Ba cái một phân ba" cần một dấu đề như thế, vì hình ảnh không giàu lượng thông tin, nó chỉ nhận được một ý nghĩa khi người ta xem xét mô-tip ảnh như kiểu một cái móc treo mà người ta treo các biểu tượng khác nhau lên đó (từ trái sang phải): những đám mây trong ô cửa sổ tuổi trẻ; vữa tường dưới những tấm gỗ che mái - tuổi trung niên; tấm kính vỡ - tuổi già. Điều kiện nào của sự ngẫu nhiên đã đưa nhà nhiếp ảnh đến đây đúng vào lúc sự nối tiếp của sự ra đời cuộc sống và cái chết xâm chiếm toàn bộ suy nghĩ của anh ta và anh ta thậm hy vọng có thể biến thành hình ảnh ý tưởng rằng mỗi một yếu tố trong đó tạo nên một phần ba cuộc đời của chúng ta? Phải chăng đó là nguyện vọng sâu sa của anh ta, cái gây nên sự biến hóa đó".

White say sưa vun đắp cho khả năng xử lý sự ngẫu nhiên. Trong bài tiểu luận "Tìm thấy nhiếp ảnh" (Found Photography) của mình, ông đã diễn tả một cách truyền cảm không chỉ do phương pháp mà cả cách tư duy về tình

thần của ông.

Trong lịch sử 160 năm nhiếp ảnh chúng ta đã từng bắt gặp nhiều bức ảnh mang tính ẩn dụ rõ nét. Trong thuở ban đầu của điện ảnh, người ta hay dùng các ẩn dụ nhiếp ảnh trực quan như phim: "Không khoan dung" (Intolerance - 1916) của D.W.Griffith là một ví dụ; ở đó chủ đề được thể hiện trong bốn loạt ảnh riêng biệt, rồi chúng bỗng nhiên được liên hệ với nhau một cách hoàn toàn thực tế theo kiểu so sánh. Bộ phim "Thói tham lam" (Greed, 1924) của Erich Stroheim, đã đưa biểu tượng đến sự tột cùng của sự so sánh: chiếc máy ảnh đã ghi lại tất cả mọi thứ làm bằng vàng (và trong các bức ảnh làm sau này cũng được tô màu vàng); một con chim bạch yến, được thả ra khỏi lồng của nó khi một người anh hùng ngã xuống, tượng trưng cho linh hồn người anh hùng. Người Nga trước hết là Sergej Eisenstein* và Wsewolod I.Pudowkin, đã sử dụng nhiều lần trong những bộ phim của họ các ẩn dụ trực quan mạnh mẽ và ngoài ra còn viết mô tả tường tận về công cụ thể hiện này. Người ta đã kết hợp các bức ảnh với lời, nhưng không phải theo kiểu minh họa và lời bổ sung cho nhau, qua đó có thể nhận ra những ý nghĩa mới. Trong tập "Thời gian ở Anh quốc mới" (Time in New England), một tuyển tập với các bài viết về Anh quốc mới và các ảnh chụp của Paul Strand,

* *Sergej Eisenstein* (1898-1948) tên đầy đủ *Sergej Mikhailovitch Eisenstein*, đạo diễn sân khấu và điện ảnh Nga. Ông làm nhiều bộ phim nổi tiếng: "Đình công", "Chiến hạm Potemkin", "Tháng mười",...

Nancy Newhall. Đó là bức ảnh chụp một cây chết khô bên cạnh một bài tường trình về thuật phù thủy, một phần núi đá dựng đứng đặt bên cạnh một bản trình bày của nhân dân chứng về vụ tàn sát ở Boston (Boston Massacre) ngày 5 tháng 3 năm 1770, ngọn tháp của một nhà thờ bên cạnh một bản tuyên bố bãi bỏ chế độ nô lệ, một quang cảnh biển rộng bao la bên cạnh bài tường thuật về một vụ đắm tàu. Tại cuộc trưng bày "Gia đình của người đàn ông" (The Family of Man) do Bảo tàng nghệ thuật hiện đại (Museum of Modern Art) tổ chức năm 1955 và trong triển lãm đó cuốn sách của Edward Steichen nổi bật lên như một ngôi sao sáng. Trong cuốn sách đó, Steichen không chỉ tập hợp các hình ảnh từ cuộc sống gia đình của con người trên khắp trái đất mà trong đó ông cũng đã sử dụng các bức ảnh làm ẩn dụ: Bức ảnh chụp "Núi Williamson" (Mount Williamson) một tuyệt tác của Ansel Adams tượng trưng cho việc tái tạo ra trái đất và một bức ảnh của Wynn Bullock chụp một đứa trẻ đang ngủ trong một cánh rừng hoang, tượng trưng cho việc tạo ra con người.

Còn đối với Aaron Siskind thì sự hấp dẫn của nhiếp ảnh thuần túy là sở sự biến hóa cái thường ngày thành các bố cục trừu tượng có quy luật riêng. Ông thể hiện cái

**Ansel Adams (1902-1984) nhà nhiếp ảnh nổi tiếng Mỹ. Ông là một trong những thành viên sáng lập. "Nhóm Khẩu độ F/64" (Group F/64). Mục tiêu chủ yếu của nhóm là "Nhiếp ảnh thuần túy" để đối lập với loại "Nhiếp ảnh nghệ thuật bất chức hội họa"*

đẹp về bên ngoài của các vật mà ông tách ra khỏi sự liên quan của chúng, do đó chúng ta có thể thấy chúng hoàn toàn khác trước. Ông giải thích, đối với ông điều quan trọng nhất là cần phải "*...thu hẹp thế giới trong phạm vi trích đoạn ảnh. Tôi tìm chất liệu trong cái thường ngày, cái thường bị bỏ qua, cái không quan trọng, cái không mấy ai chú ý - các bức tường rào, những phiến đá lát tường, những hàng rào sắt ở New York, và vô số những đồ vật mà con người đã một lần sử dụng rồi quẳng đi, các bức tường bê tông ở Chicago hằn dấu vết thời gian của nước và gió xâm hại, và các đường hầm tàu điện ngầm của New York - các tàn tích của thế giới chúng ta mà tôi kết hợp lại với nhau để chắt lọc cho chúng một ý nghĩa mới. Ở đây sự trung thành với đồ vật và với các công cụ của tôi, chiếc ống kính máy ảnh, là không thể thay đổi, sự biến hóa thành một đồ vật mang tính thẩm mỹ diễn ra trong cái nhìn của con mắt chứ không phải thông qua sự tác động thêm".*

Từ đó đã hình thành phong cách súc tích của Siskind, phong cách này chủ yếu chú trọng đường nét: Các đường viền sắc nét, các tương phản phải mạnh. Xem ảnh cảm thấy hình như bề mặt ảnh rất bình, không có chiều sâu. Các bức ảnh thường mang nhiều ý nghĩa và tạo ra trong người xem một sự căng thẳng giữa cái được biểu lộ và cái thể hiện như là phát hiện trực quan.

Nhân cuộc triển lãm năm 1946 tại Bảo tàng Nghệ thuật hiện đại, một nhà bình luận viết: "*Mối quan hệ*

giữa nhiếp ảnh và nghệ thuật trừu tượng là rất gần gũi và thách thức lẫn nhau... Chỗ nào mà Siskind phân lập và tổ chức các đồ vật vô tri vô giác, chẳng hạn như một miếng gỗ chắn, hay một mẫu giấy dầu có vẽ các ký hiệu, trong phạm vi của một ô hình chữ nhật, ông luôn luôn cân nhắc rất kỹ lưỡng". Siskind nhận xét: "Tôi xem bức ảnh như là một đồ vật mới mà người ta cân quan sát vì ý nghĩa riêng của nó và vẻ đẹp riêng của nó thể hiện một cách nhìn mà người ta hiếm khi bắt gặp ở các nhà nhiếp ảnh".

Các tác phẩm của Harry Callahans mang một vẻ đẹp trữ tình và biểu lộ sự sẵn sàng đón nhận thế giới bao quanh ta. Ông có một cái nhìn cực kỳ chuẩn xác: Với một ngon cò, một đường giây cao thế riêng rẽ, ông đã có thể điền hết cả một trích đoạn ảnh. Ông cũng đã thể nghiệm với việc cho phim lộ sáng hai lần trên một miếng phim. Các ảnh chụp của ông về những người khác qua đường trong ánh sáng chiếu chéch nghiêng có một sức mạnh đặc biệt.

Frederick Sommer, đầu tiên đã làm công việc của một nhà thiết kế cảnh quan và là nhà quy hoạch đô thị, trước khi ông trở thành bạn thân của Alfred Stieglitz. Và sau đó ông chuyển hẳn sang lĩnh vực nhiếp ảnh như là một phương tiện diễn đạt. Năm 1935, ông bắt gặp Edward Weston và viết cuốn *"Cách sử dụng dải các sắc độ theo kiểu mới của Weston đã làm cho các bức ảnh của ông có một ảnh hưởng mới đến nghệ thuật"*. Ít lâu sau, Sommer

bắt đầu chụp ảnh với chiếc máy ảnh cỡ 18x24 cm đã tạo ra các bức chân dung và chụp các mảnh vỡ của núi đá, các xác chết và các bộ xương động vật, các phong cảnh bao la của vùng Arizona, ngoài ra ông cũng thí nghiệm chụp, các kiểu ảnh cho lộ sáng hai lần và các loại ảnh ghép đầy hấp dẫn. Từ lâu ông vẫn ấp ủ sự quan tâm đối với chủ nghĩa siêu thực (Surrealism), đặc biệt là đối với các công trình của bạn ông là Max Ernst.

Paul Caponigro, khi bước vào sự nghiệp nhiếp ảnh chịu ảnh hưởng lớn của Minor White, ông đi sâu chụp phong cảnh và các tượng đài gồm những tảng đá lớn thời cổ ở Bắc Âu. Trong thời cổ đại, các tảng đá đồ sộ này được chôn lên cao vì mục đích tôn giáo; các ảnh chụp của Caponigro về các hình dáng mang tính tôn sùng này bao hàm một chút ý nghĩa tinh thần của chúng.

Trong khi các nhà nhiếp ảnh có tên tuổi về cơ bản đều tuân theo các nguyên tắc thẩm mỹ của nhiếp ảnh thuần túy, thì một số khác đã không giữ quy ước cổ điển không cho phép bất cứ việc xử lý thêm nào đối với một âm bản đã một lần cho lộ sáng hoặc một phiên bản dương. Trong số đó trước hết phải kể đến Jerry Uelsmann đã quan tâm đến việc làm các bức ảnh tổ hợp từ một số âm bản và trong kỹ thuật này ông đã đạt đến trình độ điêu luyện. Khác với những người đi tiên phong khai phá nhiếp ảnh tổ hợp trong thế kỷ XIX, từ việc kết hợp các bức ảnh hoàn toàn khác loại, Uelsmann đã tạo ra các bố cục kỳ lạ, thường gây ra những cuộc tranh luận, mang nhiều nghĩa

chẳng hạn như bộ mặt của Faust trong bức ảnh "Sự biến đổi tượng trưng". Ông gọi cách diễn đạt nhiếp ảnh của mình là "hậu trực quan hóa".

Sau một thời gian là phóng viên ảnh của tờ báo ảnh đạt được những thành công rực rỡ, do cảm thấy không bằng lòng với công việc hợp đồng với các báo ảnh và với những ép buộc phát sinh từ đó, nhà nhiếp ảnh người Thụy Sĩ là Robert Frank xin một suất học bổng John Simon Guggenheim và năm 1955 thực hiện một chuyến đi chụp ảnh xuyên qua Hoa Kỳ. Bằng một máy cầm tay 35mm, ông chụp cuộc sống đất nước và con người Mỹ: Ông đi vào mô tả cuộc sống của người dân lao động nông thôn, các cuộc duyệt binh, ôtô, các trạm xăng, chụp các bức tường dán la liệt quảng cáo, các quầy giải khát dọc đường, đường cao tốc băng qua sa mạc buồn tẻ. Chủ đề chính của những bức ảnh này là lá cờ của Hợp chúng quốc Hoa Kỳ, là vật trang trí khán đài, đang bay phấp phật trên các công sở hoặc cắm trên một bãi cắm trại trong sự huy hoàng của ngày quốc khánh của nước Mỹ mùng 4 tháng 7. Các bức ảnh của ông rất động bởi chúng được chụp trong sự bất ngờ, tình cờ và cấu trúc bức ảnh rất thoáng. Những bức ảnh này là một đối nghịch với các ảnh chụp hài hòa, thanh lịch của Henri Cartier - Bresson.

Về Henri Cartier - Bresson, Frank đã phát biểu như sau: "*Người ta có ấn tượng mạnh mẽ đối với Cartier - Bresson là qua vẻ đẹp của bức ảnh hoặc đơn giản hơn là*

qua bố cục". Trái lại, Frank không quan tâm đến vẻ đẹp mà đặc biệt quan tâm đến hiện thực một cách không khoan nhượng, dù cái kết quả không đáng phấn khởi, hoặc đáng ghét đến thế nào chẳng nữa. Walker Evans đã viết về các công trình của Frank: "Việc Frank đáp nghĩa lại nước Mỹ bằng nhiều nước mắt, một chút hy vọng và một sự quyến rũ riêng của ông có thể nhận thấy khi người ta... quan sát các bức ảnh của ông về con người, về phong cảnh đất nước, về những cảnh sinh hoạt ồn ào, chen chúc của các thành phố lớn và về những đứa trẻ đang sống dở, tức là những đứa trẻ nửa như quỷ sứ, nửa người. Với nhiều mỉa mai, cay đắng, nhưng khi ông quan sát một dân tộc nói chung thì lại có rất ít điều mỉa mai".

Các tác phẩm của Frank xuất hiện vào năm 1958, thoạt tiên ở Paris dưới đầu đề "Nước Mỹ" (Les American). Nhưng khi ấn hành ở Mỹ và ra mắt độc giả vào năm tiếp đó thì các nhà phê bình gần như đồng thanh phản đối: theo cảm giác của họ thì trong sự trình bày của mình về nước Mỹ, Frank hoàn toàn có chủ ý, nhặt ra những khía cạnh bản thủ, bị bỏ mặc, vô vọng, không có tương lai, không một lối thoát. Nhưng các bức ảnh này đã gây nên một tác dụng mạnh mẽ lên thế hệ trẻ nước Mỹ.

Trong các ảnh chụp, của Lee Friedlander về các cảnh đô thị lớn và các di tích đô thị cũng như cảnh các đường phố đều được chụp một cách tự nhiên, bất ngờ.

Các ảnh chụp đèn chớp của Garry Winogrand về các buổi hội họp công cộng thể hiện một sự đa dạng phong

phú trong cách chụp, có thể nói là đã giải thoát bức ảnh ra khỏi các giới hạn, do vậy mà nó không còn bị hạn chế ở trong khuôn ngắm hình chữ nhật, mà dường như nó đã vượt ra khỏi đó. Winogrand không thích nói về công việc của mình, nhưng nhận xét thường được trích dẫn và thoát tiên có vẻ đơn giản, ông nói: *"Tôi chụp ảnh để về sau thấy được bức ảnh trông ra làm sao"* là một biểu hiện coi thường, có thể cả sự hoài nghi đối với mô hình tiền trực quan hóa. Đối với ông, cũng như với nhiều nhà nhiếp ảnh cùng thời khác, ma thuật nhiếp ảnh là ở con mắt nhìn vạn vật của nó, nó nhìn thấy nhiều hơn con mắt người có thể nhìn thấy được trong tích tắc bấm máy và hình ảnh dễ biến mất được in chặt lên phim. Theo nghĩa đó thì chiếc máy ảnh là một dụng cụ mà nhờ nó có thể ghi lại một hình trước đó đã được trông thấy với tất cả các chi tiết: nó trở thành một công cụ làm sắc sảo cái nhìn của chúng ta.

Một sự quan tâm đến chủ đề đã đưa Diane Arbus tới chỗ chụp những con người bên lề của xã hội "bình thường" một cách chân thật không giả tạo: những người khổng lồ, những chú lùn, những anh chàng đồng cô, những người thích khỏa thân. Với khả năng cảm thụ lớn, bà đã chỉ ra tính chất bình thường của cái dường như không bình thường.

Một bộ phận lớn của nhiếp ảnh cận đại có chức năng về cơ bản là minh họa và gần với nghệ thuật sân khấu kịch hơn là với bản chất thật của lĩnh vực nhiếp ảnh đã

trở thành một phương tiện ghi hình. Chẳng hạn dựa vào phim chiếu bóng, Duane Michals đã tạo các chuỗi thứ tự các bức ảnh mang tính chất kể lại như "cái chết đến với người phụ nữ già".

Trong những thập kỷ vừa qua có nhiều thí nghiệm nhằm mục đích gắn quá trình nhiếp ảnh với các lĩnh vực khác nhất là hội họa và đồ họa. Trong khi các họa sĩ được thừa nhận như Man Ray, Moholy - Nagy và Charles Sheeler đã tách riêng một cách nghiêm ngặt cái họ đưa ra bằng chiếc máy ảnh và cái họ tạo nên bằng chiếc bút vẽ, thì các nghệ sĩ nhiếp ảnh của ngày hôm nay lại đưa các lĩnh vực lại với nhau theo cách mà theo tôi hầu như chẳng còn liên quan gì đến nhiếp ảnh. Thậm chí họ còn đưa những nguyên tắc, tiêu chuẩn của hội họa vào trong sáng tác cũng như phê bình ảnh.

Sau khi ảnh mẫu, một lĩnh vực sáng tạo - trong một thời gian dài bị hầu hết các nhà nhiếp ảnh bậc thầy sao nhãng, chẳng muốn ngó ngang gì, mà họ chỉ muốn sáng tác ảnh đen trắng, nhưng giờ đây nó lại được ưa chuộng ngày một nhiều. Tiếp nối truyền thống của Eliot Porter, Edward Weston, các nhà nhiếp ảnh đương đại như William Eggleston, Stephen Shore, Joel Meyerowitz lại sử dụng thái quá màu sắc sặc sỡ mà chất liệu mẫu ngày nay có thể tái hiện được một cách chính xác.

Ở mọi nơi trên trái đất, người ta ngày càng sẵn sàng

công nhận nhiếp ảnh như là hình thức nghệ thuật có hiệu lực và hữu ích. Việc xây dựng một bộ phận ảnh tại Bảo tàng nghệ thuật hiện đại (Museum of Modern Art) vào năm 1940, việc thành lập Bảo tàng nhiếp ảnh quốc tế (International Museum of Photography) tại nhà của George Eastman ở Rochester năm 1949, việc tổ chức các cuộc triển lãm quan trọng của các bảo tàng nghệ thuật lớn của châu Âu và Mỹ, sự quan tâm ngày càng gia tăng của các cá nhân, các tổ chức đối với nghệ thuật nhiếp ảnh, việc đưa công tác nhiếp ảnh vào chương trình giảng dạy của các trường Đại học và các Viện Hàn lâm nghệ thuật và việc ra đời của các tổ chức nhiếp ảnh nghệ thuật quốc tế như FIAP (Federation Internationale de L'art Photographique) v.v...

Tất cả những điều đó là các bước đi hướng tới một sự công nhận các khả năng phong phú ẩn náu trong chiếc máy ảnh thông qua cái nhìn của nhà nhiếp ảnh.

Ngày nay càng có nhiều người nhận thức được nhiếp ảnh là phương tiện biểu đạt và giao tiếp. Quá trình chín muồi trong các xu hướng nhận thức thẩm mỹ khác nhau, như đã đề cập ở trên, đang tiếp diễn. Để xác định các đặc điểm về phong cách của nhiếp ảnh ngày nay thì còn quá sớm, nhưng trong thực tiễn cuộc sống dần dần hiện lên một điểm chung khá rõ nét bất rã trong truyền thống: việc sử dụng trực tiếp chiếc máy ảnh cho điều mà nó có

thể làm tốt nhất, đó là sự biểu lộ, sự cất nghĩa và sự phát hiện thế giới của con người của xã hội và của tự nhiên.

Thách thức đối với các nhà nhiếp ảnh ngày nay là ở chỗ phải làm sao thể hiện được giá trị bên trong của sự vật bằng hình thức biểu cảm bên ngoài.

Chương XVII

Những niên lịch nhiếp ảnh *

Nghệ thuật nhiếp ảnh phát triển từ một cái buồng tối, hay một hộp tối có một lỗ nhỏ cho ánh sáng lọt qua để cho ta một hình ảnh đảo ngược. Đến thế kỷ XVI, người ta phát minh ra ống kính để lắp thêm vào. Đến cuối thế kỷ XVIII với sự phát triển của hóa chất đã làm cho mọi người nhận thức được rằng máy ảnh có thể dùng để nắm bắt hình ảnh vĩnh cửu qua tác động của ánh sáng.

1802. *Thomas Wedwood* và *Humgphry Davy* đã thí nghiệm thành công về tạo hình ảnh trên giấy và đã được hấp thụ ánh sáng bằng nitrat bạc, nhưng chưa định hình được, bởi chưa tìm được cách hãm hình.

1812. *William Wollaston* phát minh ra thấu kính hội tụ đơn

1819. *John Herschel* tìm ra chất định hình Hyposulfit Natri.

1826. *Joseph Nicéphone Niepce* chụp được tấm hình

đơn sắc đầu tiên bức ảnh "Bàn ăn"

1835. *William Henry Fox Talbot* tạo ra hình ảnh âm bản trên giấy tráng lớp bắt sáng Chlorid bạc. Đó là bức ảnh "Cửa sổ ngôi nhà Lacock Abbey ở Wiltshire".

1837. *Louis Jacques Mandé Daguerre* dùng tấm đồng nhẵn phủ Iodure bạc và đem lộ sáng khoảng 15 phút, sau khi hình nổi lên, ông dùng hơi thủy ngân phủ vào và dùng dung dịch muối ăn (sodium clorid) để định hình.

1839. *Daguerre* chụp được hình đen - trắng đầu tiên rõ nét, bền vững. Đó là bức ảnh "*Nhìn về đại lộ Nhà thờ*"

1839. Ngày 19-8-1839, Viện Hàn lâm Khoa học Pháp công bố *Phương pháp làm ảnh Daguerre*

1840. *Joseph Max Petzval* (Hungarie): chế tạo thành công ống kính chụp chân dung.

1840. *Alexander Wolcoth* (Mỹ) mở một phòng chụp ảnh chân dung đầu tiên trên thế giới tại New York.

1841. Fox Talbot tìm ra "phương pháp calo" (calotype), thu hình âm trên giấy bắt sáng rồi in sang giấy dương bản và xuất bản cuốn sách ảnh 1844.

1847. *Claude Niepce de St. Victor* dùng kính âm bản phủ một lớp nhũ tương bắt sáng albumen - base

1848. *Edmond Becquerel* đã ghi được mẫu sắc trên lớp chlorid bạc.

1851. *Frederic Scott Archer* phát minh ra quy trình collodion ướt

1853. *John Benjamin Dancer*: chế tạo thành công máy

ảnh hai ống kính.

1861. *William England* chế tạo ống kính có tiêu cự với độ mở thay đổi

1861 - *J.C.Maxwell* tạo được hình ảnh nhiều màu từ ba đèn rọi màu: đỏ, lục và lam gọi phương pháp tổng hợp cộng.

1869. *Ducos Du Hauron* một mình ở nông thôn tìm ra phương pháp chồng ba hình màu bù theo phương pháp tổng hợp trừ.

1871. *Richard Leach Maddox* dùng bản khô phủ lớp giêlatin chứa bromid bạc

1873. *J.Burgess* chế tạo thành công kính ảnh khô phủ giêlatin bromid bạc.

1875. *Ion Warnerker* chế tạo phim cuộn bằng giấy phủ lớp giêlatin

1878. *Edward James Muybridge* chụp được con ngựa đang chạy.

1882. Sản xuất thành công phim Orthochromatic (nhạy với màu lục, lam, không bắt màu đỏ).

1887. *Edward Bausch* chế tạo ra loại cửa chớp lá lam xòe và cửa điều sáng trong ống kính

1887. *Hannibal Goodwin*, nghiên cứu chế tạo phim cuộn để bằng cellulose.

1888. *Hãng Kodak* đưa ra thị trường loại máy ảnh chụp phim cuộn 100 kiểu.

1889. *Paul Rudoff* thiết kế ống kính chính thị

(Anastigmat lens), triệt tiêu được nhiễu quang sai

1889. *George Eastman*, chủ hãng phim Kodak sáng chế loại phim đế nhựa (Cellulose) thay cho kính ảnh.

1891. *Hãng Kodak* sản xuất phim cuộn có vỏ lắp vào máy ngoài sáng ban ngày.

1891. *Gabriel Lippman* làm được ảnh màu bằng phương pháp trực tiếp, chất lượng cao.

1892. *Frederic Ives* chế tạo thành công loại máy ảnh màu: "Kromoskop" chụp mỗi lần được ba âm bản tách màu riêng.

1892. Hãng Kodak do *George Eastman* sáng lập.

1893. *John Joly* làm ảnh màu bằng phương pháp chụp phim ba lớp màu theo tổng hợp cộng.

1900. Máy ảnh Kodak Brownie chụp phim cuộn đế nhựa, giá chỉ 1 đô la.

1902. *Arthur Traube* và *Adolf Miethe* tìm ra ethyl màu đỏ để hấp thụ màu đỏ.

1903. Anh em nhà *Lumiere* sản xuất kính ảnh màu autochrome.

1904. *Benno Homolka* tìm ra chất nhuộm pinacyanol nhạy sáng đỏ.

1905. Nhà hóa học *Schnitzel* đưa ra ý kiến chế tạo phim màu có 3 lớp thuốc chồng lên nhau. Mỗi lớp chỉ bắt sáng một khu vực nhất định của quang phổ.

1906. Phim toàn sắc ra đời (panchromatic).

1907. Tại Âu - Mỹ kính ảnh màu Autochrome sản xuất
1910. *Louis Dufay* sản xuất kính lọc riêng dùng cho phương pháp công.
1912. *Rudolf Fischer* phát minh ra loại hóa chất paraphenylen-diamin tạo màu phẩm, vừa có khả năng hoàn nguyên bạc kim loại trong quá trình tráng.
1919. Khám phá ra hợp chất cryptocyanin có khả năng nhạy với tia hồng ngoại
1921. Tìm ra lớp nhũ tương huỳnh quang nhạy với tia tử ngoại.
1924. Máy ảnh Leica 35mm do Oskar Barnack thiết kế được sản xuất đại trà.
1924. *Leopold Mannes* và *Godowsky* được cấp bằng sáng chế quy trình tráng hai màu cho phim hai lớp nhũ tương.
1925. Phát minh đèn chớp đốt cháy (flashbulbs)
1928. Máy ảnh hai ống kính Rolleiflex được sản xuất
1935. Sáng chế đèn chớp điện tử (electronic flash)
1935. Phim đảo dương Kodakchrome của hãng phim Kodak với 3 lớp màng thuốc cho điện ảnh được sản xuất.
1936. Phim Kodakchrome 35mm được sản xuất

1936. Phim Agfacolor 35mm bán ra thị trường, người sử dụng có thể tự tráng
1937. Sản xuất máy ảnh phản quang với ống kính đơn giản dùng phim 35mm đầu tiên là máy Exacta.
- 1942-45. Phim Kodakcolor ra đời.
1946. Hãng Kodak sản xuất phim màu đảo dương Ektachrome, người chụp tự tráng.
1948. Máy ảnh lấy ngay (Polaroid Camera) với ảnh đen trắng trong vòng 1 phút do giáo sư Edwin Land sáng chế.
1963. Ảnh màu lấy ngay đen trắng dạng bóc bỏ lớp phim âm.
1974. Ảnh màu lấy ngay
- Thập niên 90. Ảnh kỹ thuật số ra đời.

Tài liệu tham khảo

- 1 - Geschichte der Photographie
của Beaumont Newhall
NXB. Schirmer/Mosel
- 2 - Geschichte der Photographie
của Bertold Bailer
VEB - Fotokino - Verlag Leipzig - 1963.
- 3 - The Art of Color Photography
của John Hedgecoe
NXB. Simon Schuster INC.
- 4 - Sơ thảo Lịch sử Nhiếp ảnh Việt Nam.
Chủ biên: Lê Phúc
NXB. Văn Hóa - Thông tin
- 5 - Nhiếp ảnh mẫu hiện đại
Lê Thanh Đức
NXB. Văn Hóa - Thông tin - 1997
- 6 - Nghệ thuật nhiếp ảnh mẫu
Trần Mạnh Thường
NXB. Văn Hóa - Thông tin - 1998
- 7 - Tự điển Mỹ Thuật
Lê Thanh Lộc
NXB. Văn Hóa - Thông tin - 1998.

Mục Lục

160 năm Nhiếp ảnh

5

Sự ra đời của hộp tối

9

Phát minh

22

Phương pháp Daguerre

66

Phương pháp Calo của Fox Talbot

89

Mối quan hệ giữa nhiếp ảnh và nghệ thuật tạo hình

108

Nhiếp ảnh phản ánh hiện thực.

144

Ảnh chân dung

184

Nhiếp ảnh động

214

Nhiếp ảnh thuần túy

264

Nhiếp ảnh nghệ thuật

362

Cuộc tìm kiếm hình thức thể hiện mới

356

Ảnh chụp trong khoảnh khắc

376

Ảnh tư liệu

404

Ảnh báo chí

430

Nhiếp ảnh màu

466

Những bước phát triển mới

492

Những niên lịch nhiếp ảnh

510

Tài liệu tham khảo

516

LỊCH SỬ NGHIỆP ẢNH THẾ GIỚI

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HÓA THÔNG TIN

Chịu trách nhiệm xuất bản : Quang Huy

Biên tập : Mạnh Thường – Lê Phúc

Bìa : Tác giả

Sửa bản in : Tác giả

Trình bày : Quang Minh

Theo dõi in : Phương Dung

In 1.000 cuốn, khổ 13 x 19cm

Tại Công ty in chuyên ngành Lao động - Xã hội

Giấy chấp nhận đăng ký kế hoạch xuất bản : 501-CXB/ 35 -

VHTT ngày 10.3.1999

In xong và nộp lưu chiểu tháng 7.99

LỊCH SỬ NHIẾP ẢNH THẾ GIỚI



Giá: 55.000