

Nguyễn Đình Đăng

Sơ lược về **kỹ thuật vẽ sơn dầu**

Mục lục

	trang
Lời nói đầu	<u>3</u>
I) Kỹ thuật quan trọng như thế nào?	<u>4</u>
II) Tóm tắt lịch sử kỹ thuật vẽ sơn dầu	<u>5</u>
III) Vật liệu vẽ sơn dầu	<u>14</u>
1) Vật liệu đỡ	<u>14</u>
2) Màu	<u>17</u>
3) Dung môi, chất tạo màng, chất trung gian, dầu bóng	<u>24</u>
4) Bút lông	<u>26</u>
5) Quy định về an toàn	<u>27</u>
6) Ánh sáng trong studio	<u>28</u>
IV) Kỹ thuật vẽ sơn dầu cổ điển	<u>29</u>
1) Kỹ thuật Flemish	<u>30</u>
<i>Kỹ thuật của Jan Vermeer</i>	<u>31</u>
2) Kỹ thuật Venetian	<u>36</u>
3) Kỹ thuật vẽ trực tiếp	<u>37</u>
4) Đổi mới nhờ Rembrandt	<u>37</u>
<i>3 nguyên tắc cơ bản của kỹ thuật vẽ nhiều lớp</i>	<u>37</u>
<i>Một số công thức pha dầu vẽ</i>	<u>38</u>
V) Tôi vẽ như thế nào?	<u>40</u>
Lời kết	<u>44</u>
Tài liệu tham khảo	<u>45</u>

Lời nói đầu

Nhận lời mời của Ban Mỹ thuật Hiện đại (Ban MTHĐ), ngày 8/1/2009 tôi đã nói chuyện với sinh viên mỹ thuật, một số họa sĩ, nhà lý luận phê bình mỹ thuật, phóng viên một số tờ báo, và những người quan tâm về kỹ thuật vẽ sơn dầu tại Đại học Mỹ thuật (ĐHMT) 42 Yết Kiêu – Hà Nội. Buổi nói chuyện đã thu hút khá đông người nghe. Sau khi nói chuyện, tôi còn được trả lời nhiều câu hỏi.

Theo yêu cầu của nhiều người quan tâm, tôi đã biên soạn bài nói chuyện của tôi thành dạng văn viết dưới đây cho dễ đọc, đồng thời bổ sung một số chi tiết, cũng như trả lời kỹ hơn một số câu hỏi mà, do thời gian eo hẹp, tôi đã không làm được tại buổi nói chuyện.

Thâu tóm chi tiết về toàn bộ kỹ thuật vẽ sơn dầu trong 5 – 10 thế kỷ, lại còn thông thêm cái đuôi của hơn 30 năm kinh nghiệm bản thân, là một điều không thể làm được trong vòng 2 – 3 tiếng đồng hồ cũng như trên vài chục trang viết. Việc này đòi hỏi một khóa giảng vài học kỳ kết hợp lý thuyết với thực hành, như đã và đang được tiến hành tại các đại học mỹ thuật của các nước phát triển, và cần biên soạn một cuốn sách dày hoặc giáo trình tỉ mỉ. Vì thế, tại buổi nói chuyện cũng như trong bài viết này, tôi chỉ có thể đi lướt qua phần lịch sử với một số danh họa tiêu biểu nhằm minh họa cho việc phát triển kỹ thuật sơn dầu, nhấn một số chi tiết về họa phẩm, nêu tóm tắt 3 kỹ thuật vẽ sơn dầu cổ điển chính. Cuối cùng, để khỏi quên mình, tôi giới thiệu vài nét về kỹ thuật vẽ sơn dầu của bản thân.

Chắc chắn bài viết không tránh khỏi thiếu sót. Vì vậy, tôi hy vọng nhận được góp ý từ phía độc giả để có thể đưa vào những bổ sung và/hoặc sửa chữa cần thiết, với mục đích duy nhất là giúp ích cho tất cả những ai quan tâm tới kỹ thuật vẽ sơn dầu, để họ có thể dùng bài viết này như một trong những nguồn tham khảo hay tra cứu.

Nhân đây, tôi muốn cảm ơn Ban Mỹ thuật Hiện đại, cụ thể là bà Bùi Như Hương và ông Phạm Trung, đã mời tôi nói chuyện, và cảm ơn ĐHMT Hà Nội đã đứng ra tổ chức buổi nói chuyện này. Tôi cũng cảm ơn họa sĩ Lê Huy Tiếp, họa sĩ Vũ Huyền, và các thính giả khác mà tôi không biết tên vì những nhận xét quý giá và những câu hỏi sâu sắc đã giúp tôi hoàn thiện bài viết dưới đây. Tôi đa tạ tất cả các thính giả đã lắng nghe tôi nói chuyện từ đầu đến cuối trong suốt gần 3 giờ đồng hồ hôm 8/1/2009 tại ĐHMT Hà Nội, mặc dù nhiều người hôm đó đã phải đứng nghe vì không có đủ ghế ngồi trong hội trường.

Nguyễn Đình Đăng

Tokyo, 16/1/2009

I Kỹ thuật quan trọng như thế nào?

Sẽ là một sai lầm khi nói rằng sơn dầu là “*chất liệu của nền dân chủ*” để rồi “*ai cũng biết vẽ mà không nhất thiết thành họa sĩ*”. Đúng, không ai cấm bạn dùng dùng bút lông hay dao vẽ bôi màu sơn dầu lên canvas (của bạn). Nhưng điều đó không có nghĩa là bạn biết vẽ sơn dầu. Cũng vậy, dùng ngón tay gõ, thậm chí cùi tay nện lên phím đàn piano để phát thành tiếng, thậm chí thành một giai điệu nào đó không có nghĩa là bạn biết chơi đàn, và cái thứ âm thanh phát ra đó không phải bao giờ cũng là âm nhạc.

Có lẽ chúng ta không nên quên rằng, trong lịch sử - theo Aristotle (384-322 TCN) - từ “nghệ thuật” (*ars* tiếng Latin, *τέχνη* [tekhnē] tiếng Hy Lạp) vốn được dùng để chỉ những hoạt động của con người dựa trên các quy tắc và kiến thức. Thực sự, trong thời Cổ đại (t.k. 6 TCN – t.k. 4) và Trung cổ (t.k. 5 – t.k. 15) người ta chia nghệ thuật làm 7 ngành nghệ thuật tự do: Trivium (tam khoa): Văn phạm, Hùng biện, Logic, và Quadrivium (tứ khoa): Số học, Hình học, Thiên văn, và Âm nhạc (lúc đó là môn duy nhất của mỹ thuật). Hội họa và điêu khắc lúc đó chỉ được coi là nghề thủ công. Dần dần các họa sĩ và nhà điêu khắc xuất chúng được ngưỡng mộ như những người rất giỏi quy tắc và kỹ thuật để có thể định hình hỗn mang, tạo nên sản phẩm có giá trị thẩm mỹ từ sự hỗn loạn. Tới khoảng năm 1500 các nhà nhân văn Phục hưng tại Ý đã thành công trong cuộc đấu tranh đưa hội họa, điêu khắc và kiến trúc thành các môn của nghệ thuật tự do.

Dùng sơn để vẽ như thế nào là điều rất quan trọng đối với họa sĩ, liên quan đến việc tạo ra một hiện thực bằng tranh. Điều này có thể sánh ngang kỹ thuật chạy ngón tay, dùng cổ tay, cơ thể để làm phát ra âm thanh đối với một nghệ sĩ piano, hay toán học và kỹ thuật lập chương trình đối với nhà vật lý lý thuyết, bởi thiếu nó mọi cảm xúc, trực cảm của nghệ sĩ hay nhà khoa học sẽ chỉ dừng ở mức nghiệp dư, ẻo lả, không mấy giá trị. *Tính tự do trong biểu hiện chỉ trở thành nghệ thuật chừng nào cảm xúc được chế ngự bởi kiến thức, lý trí và kinh nghiệm.*

Chẳng những các họa sĩ mà các nhà lý luận phê bình mỹ thuật, hay tất cả những ai viết về hội họa như các nhà báo cũng cần biết về kỹ thuật vẽ sơn dầu, cho dù ở mức phi thực hành. Lí do thật đơn giản: Nếu không hiểu kỹ thuật vẽ sơn dầu thì không thể khen đúng hoặc chê đúng một bức tranh sơn dầu cũng như tác giả của nó được.

Người ta thường cho rằng các đại danh họa bao giờ cũng hay về mọi phương diện trong nghề. Đó là một sự nhầm lẫn. Các thiên tài cũng từng mắc lỗi. Thí dụ điển hình là Leonardo da Vinci:



Leonardo da Vinci (1452 - 1519) "Bữa tối cuối cùng" (1495 - 1498), 460 x 880 cm, Nhà thờ Santa Maria delle Grazie, Milan

Bức “*Bữa tối cuối cùng*” (*Il Cenacolo* hay *l’Ultima Cena*), hỏng ngay sau khi vẽ xong, vì đại danh hoạ Phục Hưng... không hiểu kỹ thuật vẽ tranh bích hoạ. Ông đã dùng tempera (màu trộn lòng đỏ trứng gà) vẽ bức “*Cenacolo*” lên tường đã được phủ bằng gesso, mastic và hắc ín, khiến tác phẩm bị hỏng rất nhanh.



Peter Paul Rubens, bản chép lại (năm 1603) (Louvre) dựa theo một phiên bản khắc năm 1558 của Lorenzo Zacchia: Nhóm cướp cờ trong “Trận đánh ở Anghiari” của Leonardo da Vinci (1505)

Sau thất bại này, ông rút kinh nghiệm. Lần này ông dùng sơn dầu vẽ bức “*Trận đánh ở Anghiari*” lên tường. Ông đã thử nghiệm vẽ lớp lót bằng encaustic – màu trộn với sáp ong - mà ông đọc được trong bách khoa toàn thư “*Lịch sử tự nhiên*” của Pliny (viết năm 77) [Xem [1]: Book 35, Chapter 41]. Theo kỹ thuật này, lớp lót sáp ong phải được hơ nóng để màu phủ phía trên có thể dễ dàng hoà với nhau. Leonardo đã cho đặt một lò than gần bức tường, song sức nóng làm sáp ong chảy ra, rớt xuống sàn cùng với màu. Thất vọng, ông bỏ dở bức bích hoạ. Leonardo dường như đã bỏ qua cảnh báo của Pliny rằng encaustic là thứ không dùng để vẽ lên nền ẩm (tường) được [Xem [1]: Book 35, Chapter 31(7)], trong khi đó trời lại mưa to trong ngày đầu tiên khi Leonardo vẽ màu lên lớp lót. Vì vậy, sinh viên hội họa cần quên cái “mác” thiên tài đi, mà cần hiểu cặn kẽ các vấn đề cụ thể có tính chất thực hành trong nghề.

III Tóm tắt lịch sử kỹ thuật vẽ sơn dầu



Chân dung để táng trên xác ướp (98 – 117), encaustic trên gỗ

Nền văn minh cổ xưa nhất ở vùng Địa Trung Hải, bao gồm La Mã, Hy Lạp và Ai Cập (t.k. 6 TCN – t.k. 4) đã biết trộn các hạt màu tìm thấy trong thiên nhiên với sáp ong (encaustic) để vẽ. Từ cuối thời La Mã cổ đại (t.k. 4) cho đến đầu thời Phục Hưng (thế kỷ 15), kỹ thuật cổ đó dần dần được thay thế bằng sơn dầu và tempera (màu trộn lòng đỏ trứng gà). Lúc đầu, ở Hy Lạp và Ý người ta dùng dầu olive, có nhược điểm là rất lâu khô.

1) Kết quả nghiên cứu gần đây nhất cho thấy sơn dầu đã được dùng để vẽ từ thế kỷ 5 – 7 tại Tây Afghanistan (12 trong số 50 hang tại Bamiyan). Các nhà khoa học từ 3 trung tâm nghiên cứu của Nhật, Pháp và Mỹ đã dùng các phương pháp khác nhau để phân tích hàng trăm mẫu thử. Họ phát hiện ra rằng những bức họa trên tường hang ở Bamiyan được vẽ bằng màu, trong đó có vermillion (sulfide thủy ngân) và lapis lazuli (gần Bamiyan có mỏ lapis lazuli), trộn với dầu hạt thuốc phiện và dầu walnut (hạt cây óc chó), với một kỹ thuật vẽ nhiều lớp, có cả láng màu, tương tự như kỹ thuật vẽ sơn dầu của thời Trung Cổ sau này [2]. Từ đó, có vẻ như kỹ thuật vẽ sơn dầu đã được lan truyền sang phương Tây theo con đường tơ lụa.



Tranh sơn dầu từ thế kỷ 5 - 7 (phải) tìm thấy năm 2001 trong hang ở Bamiyan (Afghanistan) (trái) (theo kết quả nghiên cứu của các nhà khoa học Nhật - Pháp - Mỹ công bố 4/2008)

2) Tu sĩ **Theophilus** (~ 1070 – 1125) là người công bố cuốn sách đầu tiên đề cập tới kỹ thuật vẽ sơn dầu nhan đề “*Schedula diversarum artium*” (Latin, Danh mục các nghệ thuật khác nhau) hoặc “*De diversibus artibus*” (Latin, Về các nghệ thuật khác nhau) (khoảng 1125). Cuốn sách viết bằng tiếng Latin, gồm 3 tập. Tập 1 viết về cách chế tạo và sử dụng họa phẩm như sơn dầu, mực, kỹ thuật hội họa. Tập 2 viết về chế tạo kính màu và kỹ thuật vẽ trên kính. Tập 3 viết về kỹ thuật kim hoàn, và cách chế tạo đàn đại phong cầm. Đó là cuốn sách đầu tiên trong lịch sử đề cập tới sơn dầu. Trong thế kỷ 19 và 20 cuốn sách đã được dịch ra 9 thứ tiếng (Anh, Pháp, Ba Lan, Hung, Đức, Ý, Nhật, Rumania, và Nga).

3) **Cennino Cennini** (khoảng 1370 – 1440) (người Ý) viết cuốn “*Il libro del'arte*” (Cẩm nang nghệ thuật) (khoảng 1437) [3]. Sách gồm 6 chương, 128 mục, giải thích chi tiết về các hạt màu, bút lông, bảng gỗ, vải dán trên bảng gỗ, nghệ thuật bích họa, các thủ thuật, vẽ lót, vẽ phủ bằng tempera trứng, kỹ thuật vẽ sơn dầu, đặc biệt, trong chương 4 mục 91 và 92, ông mô tả khá kỹ cách chế tạo dầu lanh đun trên lửa và dùng nắng mặt trời. Ông cũng mô tả cách nghiền ultramarine với dầu lanh, sáp ong, và nhựa mastic.

4) Trong cuốn “*Cuộc đời các họa sĩ, nhà điêu khắc và kiến trúc sư xuất sắc nhất*” (*Le vite de piu eccellenti pittori, scultori e architettori*) [4], Giorgio Vasari (1511 – 1574) cho rằng kỹ thuật sơn dầu mà chúng ta dùng để vẽ đến ngày nay đã được **Jan Van Eyck** (1395 – 1441) (hay John of Bruges) (phát âm: [yan van aik]) sáng

tạo ra vào khoảng 1410. Điều này đã gây ra một sự ngộ nhận rằng Jan Van Eyck là người “phát minh” ra sơn dầu. Thực ra, thành tựu thật sự của riêng Van Eyck là ở chỗ ông đã chế tạo ra được một chất varnish (vernish) dựa trên dầu tạo màng (chủ yếu là lanh) dùng làm chất kết dính các hạt màu. Bí mật của ông đơn giản như sau: Ông đã trộn màu với hạt thủy tinh, than xương, và dầu lanh rồi đun sôi lâu cho đến khi được một hợp chất đặc sánh. Dầu lanh làm màu khô nhanh hơn nhiều. Van Eyck chỉ công bố bí mật này vào năm 1440 ít lâu trước khi ông chết.



Jan Van Eyck (1395 - 1441):
trái: Người đàn ông đội khăn đỏ (tự hoạ?); phải: “Giovanni Arnolfini và vợ” (1434)
81.8 x 59.7 cm, sơn dầu trên gỗ, London National Gallery

Minh hoạ nổi tiếng nhất cho kỹ thuật của Van Eyck (kỹ thuật Flemish hay Flamand) là bức tranh “Giovanni Arnolfini và vợ”. Van Eyck vẫn dùng các hạt màu khoáng chất như các họa sĩ Ý, song dầu lanh đã khiến các hạt màu trở nên rực rỡ hơn, màu trông trong hơn vì các hạt màu được treo lơ lửng trong lớp dầu lanh, tạo nên hiệu quả quang học, và thiết lập một tiêu chuẩn trong hội họa mà cho đến tận ngày nay chưa có một chất liệu vẽ nào khác có thể vượt qua được.

Sau Van Eyck, kỹ thuật chế tạo sơn dầu đã được liên tục phát triển:

- Antonello da Messina (1430 – 1479) pha oxide chì vào sơn dầu để làm khô nhanh hơn. Thực chất đó là dầu hạt óc chó (walnut) đun với oxide chì.



Antonello da Messina
Trái: Tự hoạ (?). Phải: Đức Bà Maria trong lời truyền tin (1476), sơn dầu trên gỗ, 45 x 34.5 cm, Palermo

- Leonardo da Vinci (1452-1519) thêm 5 – 10 % sáp ong vào dầu lanh rồi đun ở 100° C để tránh màu quá tối. Giorgione (1477 – 1510), Titian (1488 – 1576), Tintoretto (1518 – 1594) cải tiến chút ít công thức của Leonardo.
- Vào thế kỷ 17, Rubens (1577 – 1640) dùng dầu hạt óc chó (walnut) đun với oxide chì và một số keo mastic hoà tan trong dầu thông để nghiền màu.
- Năm 1720 Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699–1779) đặt Charles Laclef - cụ tổ của gia đình Lefranc, lúc đó là nhà buôn các hạt màu - làm sơn dầu cho mình. Công nghệ sản xuất sơn dầu cho hội họa ra đời. Đó là hãng Lefranc & Bourgeois ngày nay.
- Năm 1841 John Goeffe Rand - họa sĩ Mỹ - đăng ký bằng sáng chế ra tube bằng chì để chứa sơn dầu. Năm 1842 Winsor & Newton (1832) sản xuất các tube sơn dầu đầu tiên có nắp đậy để bán cho họa sĩ.

Sự phát triển của kỹ thuật sơn dầu gắn liền với sự tiến triển của hội họa phương Tây. Thông thường sự phát triển này, được trình bày theo trình tự thời gian, đi từ Phục Hưng, Mannerism, Baroque, Cổ điển, Tân Cổ điển, đến Lãng mạn, Ấn tượng, Hậu Ấn tượng, Hiện đại, Hậu Hiện đại. Cuốn sách của Brian Thomas "*Vision and techniques in European painting*" (Longmans, Green & Co. , London, 1952) đã xem xét sự phát triển của kỹ thuật sơn dầu trên 4 phương diện: đường nét, tạo hình, sắc độ, và màu. Tôi nhắc tới cuốn sách đó là vì khi tôi chuẩn bị bài nói chuyện này, họa sĩ Lê Huy Tiếp đã than phiền với tôi về một số bài viết về kỹ thuật sơn dầu đăng trên Tạp chí Mỹ thuật gần đây. Trong đó có một bản dịch tiếng Việt (số 191, tháng 11/2008, tr. 10 – 13) từ bản gốc tiếng Anh tóm tắt cách trình bày của Brian Thomas, lấy được từ internet (<http://www.oil-painting-techniques.com/history-of-oil-painting.html>). Bản dịch đó, tiếc thay, mắc rất nhiều lỗi thông thường, cả về tiếng Anh lẫn tiếng Việt, chưa nói đến các thuật ngữ chuyên môn. Ngoài ra chính bản gốc cũng mắc một số lỗi về lịch sử hội họa khi nhận định về nhiều danh họa. Vì thế, tôi muốn nhắc đây lưu ý các bạn trẻ rằng **đừng dễ dàng tin vào bất cứ cái gì nếu không có chứng minh, và cách tốt nhất là tự mình kiểm chứng bằng nghiên cứu, tư duy của chính mình.**

Không thể bóc tách sự tiến triển riêng biệt của đường nét, hình khối sắc độ, và màu. Song, có thể nói, kỹ thuật vẽ lót và nhiều lớp của các họa sĩ xứ Flemish đã được phát triển rất phong phú. Nhờ đó thế giới trong tranh đã trở nên ngày càng giống thực và nhân bản hơn. Dưới đây tôi chỉ nêu các đại diện tiêu biểu nhất cho việc minh họa sự phát triển của kỹ thuật sơn dầu. Đa số tranh mà tôi chọn tôi đã nhìn thấy bản gốc.



Van Eyck, trích đoạn từ Ghent Altarpiece (1432)

Jan Van Eyck (kỹ thuật Flamand): (sẽ nói kỹ ở phần IV-1)

- vẽ lên bảng gỗ lót gesso
- dùng tempera để tạo khối và lên sáng tối đơn sắc
- láng nhiều lớp sơn dầu mỏng



Trái: Giovanni Bellini (1430 - 1516), Nổi khắc khoải trong vườn, tempera trên gỗ (~1465), 81.3 x 127 cm
Phải: Andrea Mantegna (1431 - 1506), Nổi khắc khoải trong vườn, tempera trên gỗ (~1460), 62.9 x 80 cm
London National Gallery

Giovanni Bellini (1430 – 1516) và Andrea Mantegna (1431-1506) đều từng là học trò của Jacopo Bellini – cha của Giovanni. Song, trong khi Mantegna có cách tiếp cận mang nặng tính điêu khắc, với đường chân trời thấp, và dùng luật viễn cận tuyến tính để tạo ra ảo giác về không gian với phong cảnh khô lạnh như kim loại, thì Bellini đã dùng màu để mô tả khí quyển trong tranh, làm mềm các đường viền đi, tạo nên sự thay đổi lớn trong hội họa Venetian, ảnh hưởng sâu sắc tới 2 học trò là Giorgione và Titian (Xem kỹ thuật Venetian ở phần IV-2).



Leonardo da Vinci: La Joconda hiện nay (trái) và La Joconda đã được “gỡ ảo” varnish (phải)

Leonardo da Vinci áp dụng kỹ thuật *sfumato* trong hình họa mà ông học được từ Andrea del Verocchio vào sơn dầu để làm biến mất đường nét, tạo nên ảo giác về chiều sâu. (Tiếng Ý: *sfumare* = biến mất, có liên quan đến *fumo* = khói). Verocchio đã dạy Leonardo rằng: “Hãy vẽ sao cho chỗ sáng và tối hoà vào nhau mà không cần gạch hoặc vờn, sao cho trông như khói vậy”. Ông chú trọng việc tìm hiểu cấu trúc hình, nhịp điệu trong tự nhiên, dùng sáng tối áp đảo màu.

Câu hỏi 500 năm: Leonardo đã dùng màu gì vẽ mặt Mona Lisa?

Tháng 4/2008 hai nhà nghiên cứu Pháp là M. Elias và P. Cotte đã công bố kết quả phân tích phổ ánh sáng phản chiếu từ 100 triệu điểm khác nhau trên mặt Mona Lisa (La Joconda) [5]. Họ đã phân loại được hiệu ứng khúc xạ ánh sáng gây bởi lớp varnish, lớp sơn phía trên và lớp lót phía dưới. Nhờ đó họ chỉ ra được chính xác pigment nào đã được dùng. Họ phát hiện ra rằng lớp phủ phía trên có độ bão hòa rất cao của pigment umber (nâu đen). Điều đó có nghĩa là lớp màu phía trên được vẽ bằng lãg umber - kỹ thuật Flemish trước đó chưa được dùng ở Ý. Sau đó họ so sánh phổ đã đo được với phổ mẫu thu được trên các pigments dùng trong thế kỷ 16 có phủ varnish đã được làm cũ đi bằng phương pháp nhân tạo. Nhờ đó họ có thể “rửa ảo” lớp varnish bằng kỹ thuật số, và xác định chính xác rằng lớp màu phía dưới cũng được vẽ lãg với tỉ lệ 1% đỏ vermillion và 99% trắng chì. Đây là công thức lãg các họa sỹ Ý thời đó thường dùng, song chỉ để vẽ lớp bề mặt chứ không để lãg lớp dưới.

Người ta cho rằng Leonardo và các họa sĩ Ý đương thời đã học được kỹ thuật lãg sơn dầu từ Atonello da Messina, người phổ biến kỹ thuật Flemish vào nước Ý vào khoảng 1450. Các nhà khoa học Pháp cũng dùng phương pháp nói trên để phân tích bức “*Người đàn bà và con chó*” được Leonardo vẽ trước đó (1490), song không tìm thấy lớp lãg nào.

Titian đã kết hợp tài tình của màu sắc cục bộ (local color) với sáng tối (chiaroscuro) tạo nên sự hài hoà giữa cái đẹp (beauty) (thể hiện qua màu sắc) và sự hùng vĩ, bí ẩn (sublimity and mystery) (thể hiện qua sáng tối). Joshua Reynolds coi trường phái Venetian là trường phái lộng lẫy nhất về vẻ tao nhã [6].



Trái: Giorgione (1477 - 1510) “Vệ Nữ ngủ” (1510), sơn dầu trên vải, 108.5 x 175 cm,
Bảo tàng mỹ thuật Dresden

Phải: Titian (1485 - 1576) “Vệ Nữ Urbino” (1538), sơn dầu trên vải, 119 x 165 cm,
Galleria degli Uffizi

Bức “*Venus Urbino*” thể hiện một phụ nữ trẻ nằm trong quang cảnh nội thất một cung điện thời Phục Hưng. Tuy thể nằm khá giống “*Venus ngủ*” của Giorgione (1510) - bức tranh đầu tiên trong lịch sử vẽ nude nằm như một chủ thể duy nhất (Titian là người vẽ nốt bức tranh của Giorgione sau khi ông này chết), song khác với vẻ xa xăm của Venus của Giorgione, Venus của Titian không có một tí gì là thần thánh, mà trông đầy vẻ khêu gợi nhục dục, mắt nhìn thẳng vào người xem. Con chó thường là biểu tượng của lòng trung thành, nhưng Titian đã vẽ con chó ngủ như muốn đặt dấu hỏi về sự chung thủy của người phụ nữ trong tranh.

Mark Twain khi nhìn thấy bức tranh này vào năm 1880 đã cho rằng đây là bức họa “*tục tũ nhất thế giới*”, rằng có lẽ nó đã được vẽ cho một nhà chứa, nhưng rồi bị từ chối vì quá “*nặng ký*”, rằng nó “*quá mạnh*” để treo tại bất cứ địa điểm công cộng nào trừ bảo tàng mỹ thuật.

Bức Venus Urbino đã gây cảm hứng cho Manet vẽ “*Olympia*” vào năm 1863 trong đó nữ thần ái tình đã được một cô gái điểm thế chân.



Caravaggio (1571 - 1610) “Bữa tối tại Emmaus” (1601)
sơn dầu, 141 x 196.2 cm, London National Gallery

Caravaggio mở màn cho hội hoạ baroque với phong cách vẽ hiện thực đến mức kinh ngạc, đưa sáng tối (chiaroscuro) thành một kỹ thuật xác định, tạo nên bi kịch và bí mật trong tranh (tenebrism) [*tenebra* (tiếng Ý) = *sự tối tăm*]. Ông vẽ rất nhanh, luôn từ mẫu thực, không bao giờ vẽ hình hoạ chuẩn bị mà dùng cán bút lông phác luôn hình lên canvas. Rất nhiều hoạ sĩ trẻ đương thời bắt chước Caravaggio. Họ được gọi là *caravaggisti* hay *tenebrosi*. Caravaggio có ảnh hưởng lớn tới toàn bộ hội hoạ sau ông với Rubens, Rembrandt, Vermeer, Velasquez, Georges de La Tour, Delacroix, Courbet, và Manet.



Rembrandt (1606 - 1669) “Đi tuần đêm” (1642)
sơn dầu, 363 x 437 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

Rembrandt đẩy chất bi kịch và chất thơ của Caravaggio lên đỉnh điểm, cảm thụ về hình rất sâu sắc.

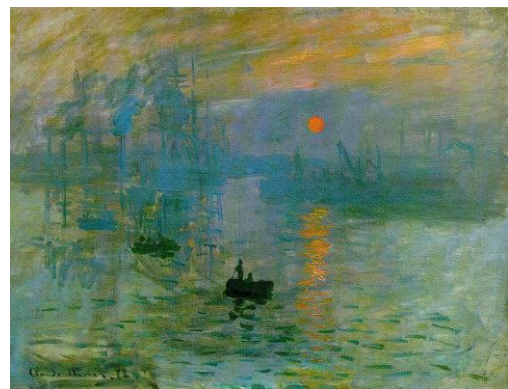


Trái: Jan Vermeer (1632-1675) “Người đàn bà rót sữa”, sơn dầu, 45.5 x 41 cm, 1660, Rijksmuseum, Amsterdam

Phải: Joshua Reynolds (1723 -1792) “Thần ái tình cỡi dây lưng Venus”, sơn dầu, 127.5 x 101 cm, 1788, Hermitage

Jan Vermeer (phát âm [yan phơmia]) là trường hợp đặc biệt của hội họa baroque, người tiền thân của hội họa ấn tượng và hiện đại [7]. Tôi sẽ trở lại với Vermeer ở phần IV-1.

Reynolds có biệt tài dùng sắc độ trang trí, hoà sắc trông giàu có, phong phú. Cách ông dùng màu nguyên chất đã mở đường cho Constable và các họa sĩ Pháp sau này. Tuy nhiên các thử nghiệm về kỹ thuật sơn dầu của ông phần lớn thất bại và ông bị mang tiếng là một họa sĩ kiệt xuất nhưng lại dốt về chất liệu. Các tranh của ông vẽ bị nứt rất nhiều.

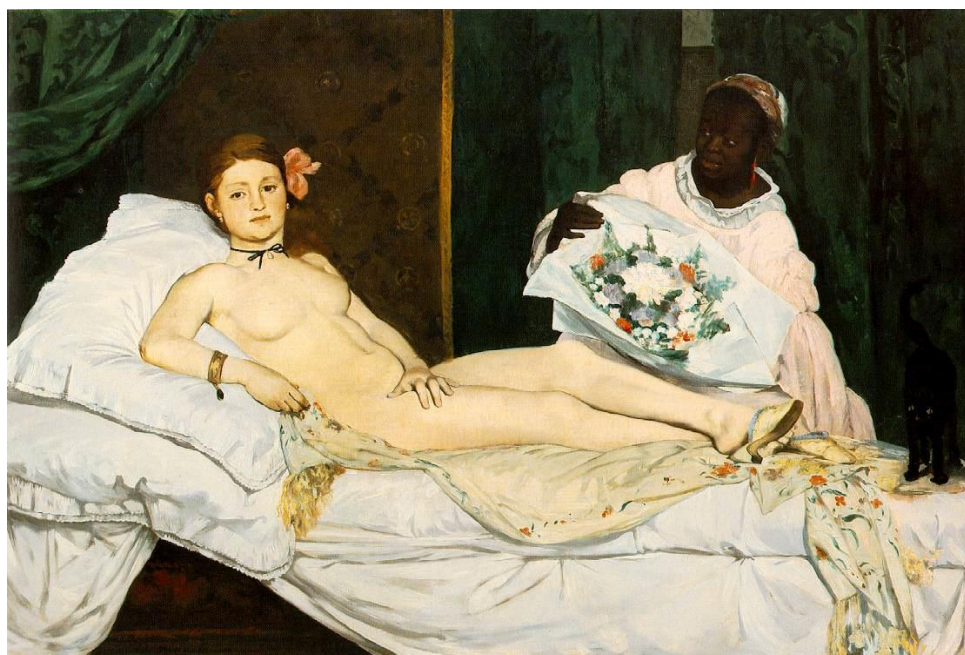


Trái: J. Turner (1775 - 1851) “Nước cạn trên bãi biển Calais” (1835), sơn dầu, 73 x 107 cm, London National Gallery

Phải: C. Monet (1840 -1926) “Ấn tượng - Mặt trời mọc” (1872 - 1873), 48 x 63 cm, bảo tàng Marmottan, Paris

Sang thế kỷ 19, các họa sĩ dần dần hy sinh sự chính xác của đường nét và sắc độ. Họ đặt hài hoà (harmony) làm mục tiêu, và đạt mục tiêu đó bằng cân bằng trong hoà sắc, màu nóng màu lạnh, màu cường độ mạnh với cường độ yếu. Các bức tranh vẽ nội thất tối tăm dần dần nhường chỗ cho các tranh phong cảnh sáng sủa. Turner có thể được coi là tiên phong cho trào lưu này. Tiếp theo là

Constable, các họa sĩ Pre-Raphaelites, Corot, Courbet, Manet, các họa sĩ ấn tượng và hậu ấn tượng. Có thể nói, với các bức tranh phong cảnh của mình, như bức “*Nước cạn trên bãi biển Calais*”, Turner mới xứng đáng là người khai sinh ra phong cách ấn tượng, trước Claude Monet gần 4 thập niên.



Edouard Manet (1832 - 1883) “Olympia” (1863) , sơn dầu, 130.5 x 190 cm, bảo tàng Orsay

Olympia của Manet: Điều gây shock đối với người đương thời không phải là sự trần truồng của cô mẫu, mà là cái nhìn trực diện, và một lộ các chi tiết chứng tỏ cô gái là một gái bao hay gái điếm. Trong khi Venus của Titian che chỗ kín của mình một cách thanh nhã, Olympia của Manet bảo vệ của quý của mình một cách cương quyết như thể để khẳng định tính độc lập và ưu thế tình dục của mình đối với đàn ông. Manet thay con chó - biểu tượng của sự chung thủy - trong tranh của Titian bằng con mèo - biểu tượng của mại dâm. Olympia không thèm để ý đến bó hoa trong tay người hầu, có thể do một khách hàng nào đó tặng. Một số người còn suy diễn rằng cô ta nhìn về phía cửa, nơi người khách đang xông vào mà không báo trước. Lý do sâu xa của phản ứng quyết liệt của công chúng là sự sợ hãi tệ nạn đĩ điếm trong xã hội. Đối với họ, Olympia là một sự sỉ nhục về đạo đức.

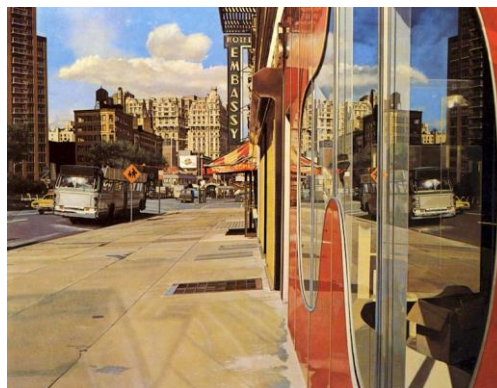
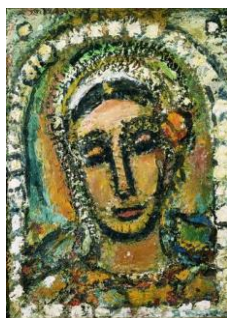
Manet là họa sĩ được đào tạo hàn lâm, song ông đã từ bỏ lối vẽ của họa viện thời đó, mà vẽ Olympia bằng những vệt bút rộng. Công chúng thời đó coi kiểu vẽ này là của trẻ con, vô học. Như vậy bức tranh gây “sốc” về cả 3 phương diện: hình thức, đề tài, đạo đức. Với Olympia, Manet đã bước qua vạch giới hạn của những gì được chấp nhận trong nghệ thuật đương thời chứ chưa nói trong xã hội.

Điều đáng ngạc nhiên là hội đồng mỹ thuật của Salon năm 1865 lại chấp nhận bức tranh. Nhiều nhà nghiên cứu cho rằng đó là do hội đồng không muốn bị mang tiếng là đã kiểm duyệt do bức tranh “*Ấn sáng trên cỏ*” của Manet bị chỉ trích mạnh 2 năm trước. Ngược lại, họ muốn để cho bức tranh và họa sĩ chịu búa rìu dư luận.

Thế kỷ 20

Đến đầu thế kỷ 20 có vẻ như sự phát triển về kỹ thuật sơn dầu đã hết. Những họa sĩ thời thượng bây giờ không còn nổi gót tiền bối nữa, coi làm như thế là tầm thường, thiếu cá tính (derivative), là thứ cấp. Về mặt kỹ thuật sơn dầu, thực sự không có gì nhiều để học ở đây, ngoại trừ xu hướng làm sống lại kỹ thuật của

các bậc thầy cổ điển như trong các tác phẩm của Salvador Dalí, kỹ thuật của một số ít họa sĩ thuộc fauvism (dã thú) [8] như Georges Rouault - đẩy impasto đến độ dày tối đa - hay photorealism (ví dụ Richard Estes).



Từ trái sang:

Salvador Dalí (1904 - 1989) "Giấc mơ gây bởi con ong bay quanh quả lựu một giây trước khi tỉnh giấc" (1944) 51 x 40.5 cm;

Georges Rouault (1871-1958) "Sarah", 1956, 55 x 42 cm;

Richard Estes (1932) "Hình phản chiếu của xe bus", 1972, 101.6 x 132.1 cm

III) Vật liệu vẽ sơn dầu

1) Vật liệu đỡ (support)

Support thường được chia làm 3 nhóm:

- Vật liệu có mật độ trung bình: bảng gỗ ép tốt hơn bảng gỗ; bảng gỗ tốt hơn bảng gỗ dán.
- Vật liệu nhẹ: vải (*canvas* hay *canvas*, từ gốc Hy Lạp κάnnαβις = *cannabis* = vải gai dầu): *vải gai dầu* (hemp) dai nhất, kế đến là *lanh* (linen), rồi *bông* (cotton), cuối cùng là *đay* (jute).

Gai dầu và lanh đã được con người trồng từ khoảng 10 ngàn năm trước. Sợi gai dầu và sợi lanh có tính chất khá giống nhau. Rất khó phân biệt canvas gai dầu và lanh bằng mắt thường. Các họa sĩ Phục Hưng và Baroque thường vẽ trên canvas gai dầu. Canvas lanh bắt đầu được trường phái Venetian dùng từ t.k.15 để vẽ các bức tranh cỡ lớn, và trở nên phổ biến từ t.k. 19. Canvas lanh của Bỉ (Belgium linen canvas) được coi là tốt nhất và có giá cao nhất. **Canvas sợi bông (cotton) kém dai hơn canvas gai và lanh nhiều, không giữ sơn tốt, hút ẩm mạnh, dễ bị ô nhiễm acid và tia cực tím làm hư hại, dễ mốc, dễ co giãn khiến mặt sơn dễ bị nứt**, không nên dùng cho những tác phẩm quan trọng. Canvas sợi đay yếu nhất, giòn theo thời gian, và dễ mục khi ẩm. Độ bền của canvas từ các loại sợi tổng hợp chưa đủ thời gian kiểm nghiệm.

- Vật liệu mỏng: giấy sợi bông tốt hơn giấy thường, kế đến là bìa, rồi giấy bồi.

Mặt support cần đủ ráp để sơn dính vào nhưng lại không được hút sơn để khỏi bị xuống màu, không được co giãn nhiều quá khi nhiệt độ thay đổi để sơn khỏi nứt vỡ. Vì thế vật liệu phải được xử lý (preparer, hay size (hồ) và prime (lót)).

Từ thế kỷ 15 ở châu Âu làm support để vẽ đã được coi là một nghề riêng. Họa sĩ được giải phóng khỏi công việc nặng nhọc đó, và chỉ cần mua support do thợ

làm sẵn. Ngày nay cũng vậy, tốt nhất là mua canvas đã được hồ lót sẵn ngoài hiệu. Canvas bán sẵn thường được chia làm 3 loại: mịn, trung, thô. Canvas mịn có giá cao nhất, kế đến canvas trung, rồi canvas thô.



thô



trung



mịn

Hồ (Sizing):

Có thể dùng acrylic priming dùng cho mọi bề mặt và cho mọi chất liệu. Nếu không có thể tự chuẩn bị theo công thức sau:

- tỉ lệ: 45 ~ 60 gr keo da trâu (hay da thỏ) / 1 lit nước lạnh
- vừa đun nhỏ lửa vừa khuấy trong nồi, nhưng không để sôi
- khi keo đã tan hết được dung dịch lỏng như thạch, thì để nguội đến nhiệt độ trong phòng (24 – 25 độ C)
- hâm lên cho thành lỏng
- dùng bút bẹt to bản phết lên canvas đã căng trên khung sao cho chất phủ chui vào tất cả các chỗ lõm
- để khô

Keo da (trâu hay thỏ) ngăn không cho linolenic acid trong dầu lanh ăn thủng canvas. Nhưng keo da có nhược điểm là hút ẩm khiến lớp lót bị co hoặc rộp dẫn đến nứt sơn phủ phía trên. Ngày nay nhiều người thay bằng acrylic gesso (Xem bên dưới).

Lót (priming) (ground)

Nền (ground) là lớp ngăn cách giữa support và sơn để sơn có thể dính tốt và bền, không bị xuống màu. Chất lót tốt nhất và thông dụng nhất là dung dịch gesso, có bán sẵn ngoài hiệu. Dung dịch gesso gồm bột thạch cao (calcium carbonate) trộn với keo casein (phosphorprotein của sữa, tiếng Latin caseus có nghĩa là pho-mat. Đun sữa với acid hoặc dùng acid lactic làm chua sữa để được casein) hoặc keo da trâu. Năm 1955 **hãng Liquitex (1933, USA) chế tạo ra acrylic gesso** (titanium dioxide + chất kết dính acrylic) dùng dung dịch nước, được nhiều họa sĩ ưa chuộng vì có thể dùng cho mọi chất liệu (sơn dầu, tempera, gouache, acrylic, v.v.) và lót mọi bề mặt.



Liquitex primer

Công thức đơn giản làm gesso:

- Ngâm qua đêm 85 gr keo da trâu vào 0.8 lit nước.
- Đun cách thủy, không để sôi, khuấy từ từ để tránh sủi bọt, cho đến khi được một dung dịch sền sệt. Thêm nước cho được 1 lit dung dịch.
- Trong khi vẫn tiếp tục đun, rắc vào khoảng 450 ~ 500 gr bột phấn (CaCO_3)
- Có thể thêm bột trắng titanium hay màu khác vào theo tỉ lệ
bột trắng titanium : phần = 1: 9.
- Khi dung dịch còn ấm, dùng bút bệt to bắn phủ một lượt lên canvas.
✧ Chú ý: Quét bút về một hướng
- Để khô (ít nhất 1 tiếng). Đánh giấy ráp. Lau sạch bụi.
- Phủ lượt hai (Quét theo hướng vuông góc với hướng lượt trước).
- Có thể phủ tới 5 lượt tùy theo (nếu dùng trắng titanium: 2 lượt, nếu dùng trắng kẽm: 3 – 5 lượt) .
- Để khô (qua đêm).

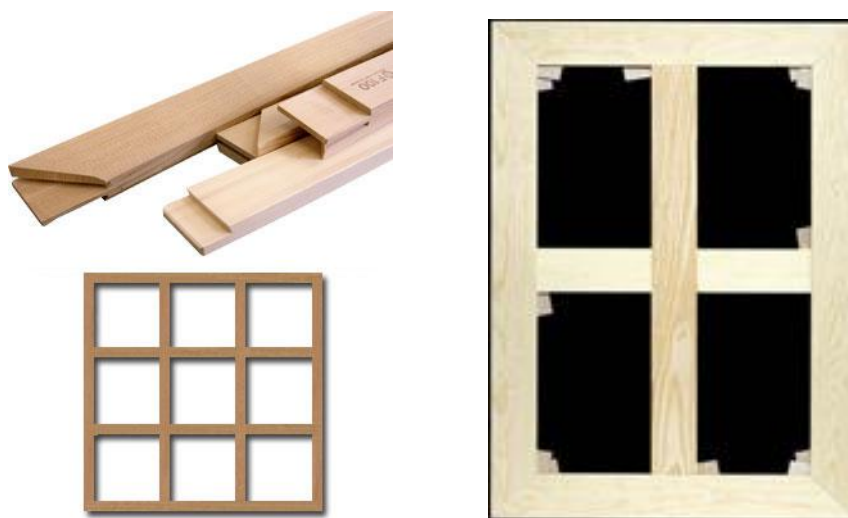
Chú ý: Trên đây là công thức cho support cứng, ví dụ gỗ. Để dùng cho canvas phải thêm vào, khi đun cách thủy, khoảng 20% dầu lanh đặc (đã qua xử lý nhiệt).

Công thức đơn giản làm lớp lót sơn dầu:

- Dùng dao vẽ trộn bột sơn trắng với dầu lanh ép lạnh để được một hợp chất sánh lỏng.
- Thêm gesso vào và trộn đến dạng nhão đặc.
- Pha loãng bằng dầu thông tùy theo ý muốn.

Khung căng canvas (stretcher = châssis à clefs, strainer = châssis ordinaire):

- Dùng khung ghép mộng (strainer), có nêm thì càng tốt (stretcher).



Tại châu Âu, Mỹ, Nhật, sát-xi (châssis) được bán sẵn theo kích thước đã được quy định. Ví dụ, theo kích thước tiêu chuẩn của Pháp (xem bảng dưới), thông dụng tại châu Âu và Nhật Bản, các khổ được phân loại thành F (figure = hình), P (paysage = phong cảnh), và M (marine = biển) theo tỉ số giữa 2 cạnh dài và ngắn của châssis. Tỉ số đó tăng khi đi từ F đến P rồi M, tức khổ tranh M thì dài hơn P, P dài hơn F. Khi nói bức tranh này có kích thước F100 (hay 100 F) có nghĩa là ~ 162 x 130 cm, P100 tức là ~ 162 x 112 cm, M100: ~ 162 x 97 cm. Ngoài ra còn khổ vuông, ký hiệu là S (square), với hai chiều có độ dài bằng nhau và bằng cạnh dài của cỡ F, ví dụ S100 tức là 162 x 162 cm.

N°	Figure (cm)	Paysage (cm)	Marine (cm)
0	18 × 14	18 × 12	18 × 10
1	22 × 16	22 × 14	22 × 12
2	24 × 19	24 × 16	24 × 14
3	27 × 22	27 × 19	27 × 16
4	33 × 24	33 × 22	33 × 19
5	35 × 27	35 × 24	35 × 22
6	41 × 33	41 × 27	41 × 24
8	46 × 38	46 × 33	46 × 27
10	55 × 46	55 × 38	55 × 33
12	61 × 50	61 × 46	61 × 38
15	65 × 54	65 × 50	65 × 46
20	73 × 60	73 × 54	73 × 50
25	81 × 65	81 × 60	81 × 54
30	92 × 73	92 × 65	92 × 60
40	100 × 81	100 × 73	100 × 65
50	116 × 89	116 × 81	116 × 73
60	130 × 97	130 × 89	130 × 81
80	146 × 114	146 × 97	146 × 89
100	162 × 130	162 × 114	162 × 97
120	195 × 130	195 × 114	195 × 97

Kích thước tiêu chuẩn của Pháp

2) Màu

a) Các hạt màu (pigments):

Các hạt vật chất khô có màu được gọi là hạt màu (pigments), hữu cơ (organic) tức có chứa carbon, hoặc vô cơ (inorganic), thường không có tính thẩm thấu hoặc thẩm thấu rất yếu trên các bề mặt vật chất mà chúng tiếp xúc. Vì thế cần chất kết dính để giữ chúng trên các bề mặt đó (trên giấy, canvas, gỗ, v.v.). Chúng không bị hoà tan trong các chất kết dính, song sẽ được phân tán treo lơ lửng trong chất kết dính. Một số hạt màu có nguồn trong thiên nhiên (ví dụ umber và sienna là đất). Các hạt khác là do chế tạo (ví dụ các màu cadmium).

Cần phân biệt hạt màu với phẩm nhuộm. Phẩm nhuộm hoà tan được và thẩm thấu được. Có thể biến phẩm nhuộm thành các hạt màu bằng phương pháp hóa học, tức tách chúng ra khỏi dung môi sau đó hãm chúng bằng một chất vô cơ không màu (thường là muối kim loại như barium sulfate, calcium sulfate, aluminium hydroxide, aluminium oxide) để chúng không bị hoà tan. Những hạt màu loại này được gọi là *lake*. Ví dụ:

- Indigo (chàm) lake được chế tạo từ thời Ai Cập cổ đại từ lá cây tùng lam (woad), sau đó được nhập từ Ấn Độ;
- Hồng madder lake được lấy từ cây *thiên thảo* (madder). Màu tổng hợp (synthetic) được gọi là Azarin crimson;
- Carmine lake được chiết từ xác khô *con rệp son* (phẩm yên chi) (có ở các nước nhiệt đới, cận nhiệt đới, ở Nam Mỹ và Mexico)

Các hạt màu chế từ phẩm nhuộm thường bị phai màu.

Các hạt màu hữu cơ (organic) thường nhẹ, trong, có độ nhuộm cao (high tinting strength). Các hạt màu vô cơ thường là các hợp chất kim loại, đục (opaque), nặng, và đặc (như cobalt, iron, zinc, ...).

- Các hạt màu vô cơ trong tự nhiên như ochre, umber, sienna có trong đất có màu do oxide sắt, hydroxides, kết hợp với đất sét, phấn, và silica tạo ra.
- Các hạt màu vô cơ được tổng hợp trong công nghiệp thường là kim loại. Cũng có các hạt màu vô cơ tổng hợp thay thế cho các màu tự nhiên như đỏ mars và vàng mars.
- Các hạt màu hữu cơ trong tự nhiên thường được chiết từ thảo mộc hoặc động vật (thiên thảo, ngà voi, xương, cây nho)
- Các hạt màu hữu cơ tổng hợp là các hợp chất chứa carbon như quinacridone (đỏ - tím)

Các hạt màu được phân tích theo:

- **độ nhuộm (tinting strength):** Được thử bằng trộn màu với màu trắng theo tỉ lệ 1:10. Các hạt màu hữu cơ, đặc biệt hữu cơ tổng hợp, thường có độ nhuộm cao hơn các hạt màu vô cơ;
- **độ đục – trong:** Một số hạt màu hữu cơ hoàn toàn trong do cấu trúc phân tử, vì thế được dùng làm màu lảng;
- **độ bền đối với ánh sáng:** Một số hạt màu bền khi vẽ đặc, nhưng lại không bền khi vẽ loãng;
- **tốc độ khô:** Vermillion (đỏ son, đỏ thần sa, sulfide thủy ngân HgS) khi hoà với dầu thì làm dầu khô chậm hơn, trong khi cobalt làm dầu khô nhanh hơn.
- **độ hấp thụ dầu:** Một số hạt màu cần nhiều dầu hơn. Càng nhiều dầu thì càng dễ nứt.

b) Đặc tính của màu sơn dầu:

Phụ thuộc vào hãng sản xuất. Vì vậy cần đọc chỉ dẫn trên từng tube màu. Một số hãng nổi tiếng: Lefranc & Bourgeois (1720) [9], Winsor & Newton (1832) [10], Talens (1899) [11], Holbein (1900) [12], Kusakabe (1996), Matsuda.

Trắng:

- **Trắng chì** [carbonate chì PbCO_3 : là loại trắng cổ xưa nhất, **rất độc**, có độ phủ cao (đục), sắc ấm, và nhiều độ chuyển, khô nhanh, nhưng bị đen (chết, bần) theo thời gian. Vì độc nên ngày nay trắng chì khá hiếm, thường chỉ được bán cho họa sĩ trong tube nhỏ.
- **Trắng bạc:** [flake white (trắng vẩy) hay Cremnitz white]: carbonate chì + hydrate chì $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$, bị đen khi gặp sulphur hoặc khói. Tên gọi “trắng vẩy” (flake white) bắt nguồn từ cách sản xuất các hạt màu trắng chì (Xem bên dưới). Kremnitz hay Cremnitz là một địa danh ở biên giới Hungary – Slovakia, nơi có mỏ chì, còn Krems lại là một địa danh ở Áo nơi người ta làm ra carbonate chì.
- **Trắng kẽm** (oxide kẽm ZnO): độ phủ yếu (bán đục semi-opaque), không dùng để vẽ lót được, nhưng tốt cho vẽ trong, hoặc viền cận không khí. Trắng kẽm tinh khiết có sắc lạnh, lâu khô, khi khô tạo thành màng giòn nên dễ bị nứt nếu vẽ dày.

- **Trắng titan** (titanium dioxide TiO_2) được phát hiện năm 1821, được dùng thay thế trắng chì từ 1921 do công ty Mỹ sản xuất đại trà cho họa sĩ, có độ phủ rất cao, bền màu, khô nhanh, không độc, sắc lạnh hơn trắng chì nhưng ấm hơn trắng kẽm, ngả vàng theo thời gian, và kết sợi trong dầu, vì thế thường được trộn với 15 – 20 % trắng kẽm để khắc phục; được coi là màu trắng của thế kỷ 20. Không nên dùng quá nhiều vì trắng titan có xu hướng át các màu khác.
- **Trắng óng ánh (trắng xà cừ)** (iridescent white = blanc nacré): vẩy mica (khoáng chất silicate) phủ trắng titan, bán đục, phủ lên nền trắng đục cho một màng trắng óng ánh như điệp.
- **Trắng sứ** (ceramic white) (titanic acid strontium): mới được sản xuất gần đây (Holbein), không ngả vàng.

Phương pháp sản xuất trắng chì (flake white) cổ truyền [13]

Tôi tạm dịch phương pháp này là “hun dấm & ủ phân” kiểu Hà Lan (“stack” Dutch method). Các lá chì được đặt kê trên đáy các thố đất nung có khoang đáy riêng để chứa dấm (acetic acid) (ngập khoảng 1/3 thố). Các thố chì sau đó được đặt ngập trong phân ngựa và ủ trong nhà kín. Phân ngựa phân hủy sản ra nhiệt và khí CO_2 . Sau khoảng 3 tháng, hơi acetic acid và carbonic acid phản ứng với chì tạo thành carbonate chì và hydrate chì $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ bám trên các lá chì dưới dạng một lớp cùi màu trắng. Lớp cùi này được cạo ra thành các vẩy trắng chì (flakes), phơi khô, và nghiền thành bột trắng.



Các lá chì



Các lá chì trong thố chứa dấm



Nhà ủ phân



Ủ phân



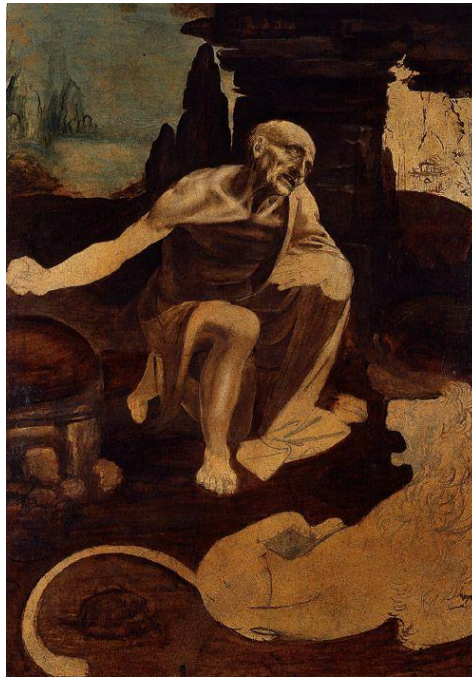
Trắng chì bám trên các lá chì



Vẩy trắng chì

Màu chết (màu vẽ lót) (dead colors):

- Dùng để phủ các vùng rộng trên tranh, trước khi vẽ chi tiết: đen mars ■, trắng titanium ■, đỏ Ấn Độ (Indian red) ■, vàng đất (ochre) ■, vàng Naples sáng ■, lục ngọc (emerald green) ■, xanh lam Sevres (Sevres blue) ■.



Màu chết trong bức
 “Thánh Jerome” (~1480) của Leonardo da Vinci, 102.8 x 73.5 cm,
 sơn dầu & tempera trên gỗ, Vatican

Màu láng (glazes):

- Trong hoặc bán trong: Alizarin crimson hay madder lake ■, gold ochre ■, nâu raw sienna ■, vàng chanh ■, vàng Ấn Độ (Indian yellow) ■, lục đất (terre verte) ■, burnt umber (nâu đen cháy) ■, raw umber (nâu đen sống) ■, trắng trong và trắng kẽm.

Màu trong (transparent):

- ■ Aureolin (vàng cobalt)
- ■ Permanent rose (hồng)
- ■ Permanent magenta (tím hồng)
- ■ Scarlet lake (đỏ tươi)
- ■ Lam cobalt (cobalt blue)
- ■ Ultramarine (xanh nước biển thẫm)
- ■ Viridian (xanh lục chrome)
- ■ Light red (đỏ nâu)
- ■ Gold ochre (vàng đất kim)
- ■ Burnt sienna (nâu Sienna nung)
- ■ Burnt umber (nâu đen cháy)

Màu đục (opaque):

- ■ Naples yellow (vàng Naples)
- ■ Cadmium yellow light (vàng cadmium sáng)
- ■ Cadmium yellow (vàng cadmium)
- ■ Cadmium orange (da cam cadmium)
- ■ Cadmium red (đỏ cadmium)
- ■ Cadmium red deep (đỏ cadmium tối)
- ■ Cerulean blue (xanh trời)
- ■ Chromium oxide green (lục oxide chrome)
- ■ Indian red (đỏ Ấn Độ)
- ■ Yellow ochre (vàng đất)
- ■ Mars black

Ký hiệu màu trong - đục:

Màu trong:	☐ T (transparent)
Màu đục:	☒ O (opaque),
Màu bán trong:	☒ ST (semi-transparent),
Màu bán đục:	☒ SO (semi-opaque).

Độ đục – trong của màu được xác định như thế nào?

Độ đục - trong của hạt màu (pigments) được đo bằng chỉ số khúc xạ ánh sáng (chiết suất) và kích thước của các hạt màu.

- 1) Chiết suất của một chất là khả năng làm lệch hướng ánh sáng khi ánh sáng chiếu vào chất đó. Đối với màu trắng, chiết suất càng cao và kích thước hạt màu càng gần kích thước tối ưu thì màu càng đục. Pigment trắng titan có chiết suất cao nhất, vì thế đục nhất, sau đến chì rồi kẽm. Tuy nhiên, khi trộn với các dầu tạo màng có chiết suất khác nhau, người ta có thể biến màu có pigment đục thành trong, vì độ đục bây giờ được đo bằng hiệu số giữa chiết suất của hạt màu và chiết suất của chất kết dính. Các hạt màu vô cơ (không chứa carbon) có chiết suất cao, trong khi các hạt màu hữu cơ (chứa carbon) có chiết suất thấp hơn nhiều, vì thế các màu vô cơ thường đục, trong khi các màu hữu cơ thường trong.

Dưới đây là bảng chiết suất của một số hạt màu và chất kết dính:

Chất trung gian:	Chiết suất
Không khí	1
Nước	1.33
Dầu tạo màng	1.4 – 1.6
Hạt màu:	
Talc (magnesium silicate)	1.55
Calcium carbonate (thạch cao)	1.58
Oxide kẽm (trắng kẽm)	2.01
Carbonate chì (trắng chì)	2.09
Titanium dioxide (trắng titan)	2.55 – 2.76

- 2) Kích thước của hạt màu cũng là một nhân tố quan trọng ảnh hưởng tới độ đục của màu. Khi kích thước của hạt màu tăng lên, đầu tiên khả năng tán xạ ánh sáng của màu tăng lên, đạt đến cực đại tại một kích thước nhất định - gọi là kích thước tối ưu. Sau đó khả năng tán xạ ánh sáng lại giảm xuống khi kích thước hạt màu tiếp tục tăng. Vì vậy độ đục của màu đầu tiên tăng theo kích thước hạt màu, đạt tới giá trị cực đại (đục nhất) tại kích thước tối ưu, sau đó giảm xuống khi kích thước hạt màu to hơn nữa.



Vì thế, trong khi không thể thay đổi chiết suất của hạt màu và chất kết dính, nhà sản xuất còn có thể điều chỉnh độ đục - trong bằng cách thay đổi kích thước các hạt màu.

Ví dụ, hãng Winsor & Newton có 2 loại trắng: (a) trắng bạc (silver white) 242, và (b) trắng trong (transparent white) 655. Cả hai loại đều có thành phần là trắng titanium (PW6) và trắng kẽm (PW4) trong dầu rum (safflower oil hay huile de carthame), nhưng loại thứ nhất (a) thì đục còn loại thứ hai (b) thì bán trong (semi-transparent). Trắng bạc H411 (blanc d'argent hay silver white, còn gọi là flake white hay Cremnitz white) của Holbein được làm từ carbonate chì (PW1) là bán trong, còn trắng bạc của hãng Maimeri (Italia), cũng được làm từ carbonate chì (PW1), thì lại đục.

Ngoài ra, trắng bạc $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ gồm khoảng 70% carbonate chì PbCO_3 và 30% hydrate chì Pb(OH)_2 . Hydrate chì làm cho dầu lạnh biến thành linoleate chì thường được gọi là xà-phòng chì, làm cho sơn trở nên trong hơn theo thời gian.

Như vậy, mặc dù titanium dioxide và carbonate chì là đục, song do cách nghiền với dầu tạo màng, chất trung gian khác nhau, và thay đổi kích thước các hạt màu, người ta có thể làm ra các màu bán đục hoặc bán trong từ các pigment đó. Vì vậy khi mua màu phải chú ý đến các ký hiệu trong, đục, bán trong, và bán đục ghi trên tube màu (Xem ảnh chụp một số tube trắng bên dưới)



Từ trái sang: trắng titan (dioxide titanium: PW6, **đục**) của Holbein, trắng bạc (carbonate chì: PW1 và oxide kẽm: PW4, **đục**) của Maimeri, trắng vẽ lót (khô nhanh) (PW6 và PW4, **đục**) của Winsor & Newton, trắng trong (PW6 và PW4, **bán trong**) của Winsor & Newton, trắng óng ánh (xà cừ) (mica và PW6, **bán đục**) của Winsor & Newton.

Các hoà trộn gây mất màu (màu bẩn, chết):

- Cerulean (xanh trời) + Indian red (đỏ Ấn Độ) hay ivory black (đen ngà voi)
- Cadmium yellow (Vàng cadmium sáng) + red earth (đỏ đất), cobalt violet (tím cobalt)
- Cadmium orange (da cam cadmium) + burnt sienna (nâu Sienna cháy)
- Ultramarine (xanh biển thẫm) + aureolin (vàng cobalt)
- Ultramarine (xanh biển thẫm) + zinc white (trắng kẽm): bạc màu, bệnh "ultramarine chết".
- Nền có màu nâu đất hoặc đỏ đất thường làm các nửa bóng (mid-shade) tối đi dần.
- Viridian (xanh lục) + cadmium yellow (vàng cadmium) chỉ bền nếu được trộn với zinc white (trắng kẽm).
- Naples yellow (vàng Naples) và cobalt violet (tím cobalt) **có thể** bị bẩn khi tiếp xúc với kim loại (dao vẽ).
- Vermillion (đỏ son hay đỏ thần sa) ngả đen theo thời gian vì sulphide thủy ngân dưới tác động của ánh sáng trong môi trường chứa ion chlor biến thành chất corderoite $\text{Hg}_3\text{S}_2\text{Cl}_2$. Chất này chịu phản ứng hóa học, sinh ra thủy ngân nguyên chất có màu đen. Vermillion trong tự nhiên có trong tinh thể cinnabar (thần sa) tức quặng thủy ngân, thường thấy ở các mạch khoáng chất thuộc vùng núi lửa hay suối khoáng.



Tinh thể cinnabar trên quặng dolomite

Cường độ chia theo tốc độ khô:

Khô nhanh (trong vòng 2 ngày):

- Umber (nâu đen): bền, dẻo lỏng (flexible)
- Aureolin (vàng cobalt)
- Burnt sienna (nâu Sienna nung): khá mạnh
- Trắng chì: dễ hoà hợp

Khô vừa (khoảng 5 ngày):

- Cerulean (xanh trời): khá dẻo lỏng
- Raw sienna (nâu Sienna sống): bền, khá mạnh
- Xanh cobalt (cobalt blue): giòn
- Tím cobalt (cobalt violet): khá giòn
- Đỏ oxide sắt: mạnh
- Lục chromium oxide: khá dẻo lỏng
- Vàng Naples: mạnh

Khô chậm (nhiều hơn 5 ngày – 1 tuần):

- Lục đất (terre verte): mềm, dẻo lỏng
- Vàng đất (yellow ochre): khá mạnh
- Đen ngà voi (Ivory black): mềm, giòn
- Vàng cadmium: dẻo lỏng
- Trắng titanium: giòn

Khô rất chậm:

- Trắng kẽm: giòn
- Đen muội đèn (Lamp black): mềm

- Tránh dùng đen ngà voi (ivory black) để vẽ lót hoặc phác vì rất lâu khô;
- Những màu có chứa chì, cobalt, manganese làm tăng tốc độ khô, vì thế có thể trộn với các màu khác để làm khô nhanh lên, ví dụ khi vẽ lót;
- Đừng bao giờ để tranh khô trong tối vì màng dầu bị nổi lên trên bề mặt và bị vàng.

Độ bền (với ánh sáng):

Phân loại của Winsor & Newton:

AA: rất bền, A: bền, B, C. v.v.

- (i): 'A' có thể bị bạc màu nếu dùng với màu có (i)
- (ii): Không chắc đã chịu được ẩm
- (iii): Bị tẩy đi khi tiếp xúc với môi trường có acid (ví dụ trong không khí)
- (iv): Màu dao động: để ra sáng thì bị bạc đi, nhưng khi để vào chỗ tối thì lại hồi phục lại
- (v): Không dùng được với trắng chì pha loãng vì sẽ bạc đi
- (vi): Loại 'A' với màu hãm

Phân loại của Mỹ:

ASTM (American Standard Test Measure): I (tuyệt), II (rất tốt), III (khá), IV (trung bình), V (kém)

Phân loại của Anh:

Blue Wool Standard: 1 - 3 (bạc màu trong 20 năm), 4 - 5 (20 - 100 năm), 6 (rất tốt), 7 - 8 (tuyệt).

Một số hãng như Lefranc & Bourgeois, Holbein v.v. dùng sao (*) để chỉ độ bền phơi sáng. Màu càng nhiều sao càng bền.

Giá của màu phụ thuộc vào giá và hàm lượng hạt màu (pigments). *Màu hạng cho họa sĩ (artist grade)* được chế từ các pigments đắt tiền, có hàm lượng pigment cao, ít hoặc không có phụ gia, và được xếp theo series number, từ 1 đến 6. Số series càng cao giá càng đắt. *Màu hạng sinh viên (student grade)* được chế từ các pigment rẻ tiền, chứa ít pigment, nhiều phụ gia, thường có giá đồng hạng và không có series.

3) Dung môi, dầu tạo màng, chất trung gian, dầu bóng

a) Dung môi (solvent)

Dung môi là dung dịch để hoà tan sơn dầu trong khi vẽ, và rửa bút và palette sau khi vẽ. Dung môi tinh khiết phải có khả năng bay hơi hoàn toàn, không để lại dấu vết.

- **dầu thông** (turpentine hay pinen): dung môi độc hại nhất và nặng mùi nhất, bay hơi chậm, không thể thiếu khi vẽ vì là dung môi duy nhất có khả năng hòa tan nhựa Dammar;

- **xăng trắng** (tạm dịch từ "white spirit"): ít độc hơn turpentine, thường được dùng để rửa bút và palette. White spirit là sản phẩm dùng để tẩy rửa sơn, thu được sau một chu trình chưng cất phân đoạn dầu mỏ. Đầu tiên người ta chưng dầu thô (crude oil hay petroleum) thành dầu tây (kerosene) và naphtha (tên gọi chung cho nhiều hợp chất lỏng cháy được chứa hydrocarbons). Những sản phẩm đó lại được trải qua 2 - 3 bước chưng cất nữa để cuối cùng thu được các sản phẩm có nhiệt độ sôi khác nhau và đã được xử lý theo nhiều kiểu khác nhau.

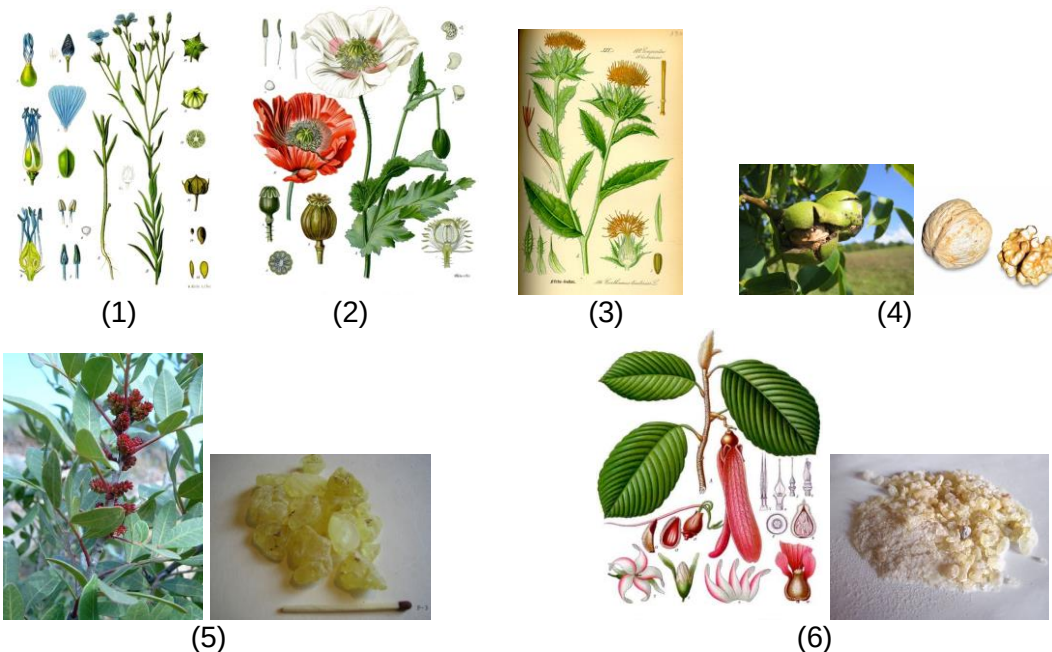
- **dung môi không mùi** (sansodor hay orderless solvent): dùng khi không chịu được mùi dầu thông, nhưng không tốt bằng, bay hơi chậm hơn dầu thông;

- **dung môi rửa tranh** (picture cleaner): dùng để lau vec-ni cũ bẩn khỏi tranh cổ. Phải rất cẩn thận khi dùng và phải dừng lại ngay nếu màu cũng bắt đầu thôi ra. Tốt nhất không nên tự làm mà nhờ cậy chuyên gia phục chế.

b) Dầu tạo màng (drying oils)

Dầu thực vật dùng để trộn hạt màu (pigments) làm nên màu sơn dầu, chủ yếu gồm

- **dầu lanh** (linseed oil = huile de lin),
- **dầu thuốc phiện** (poppy oil = huile d'œillette),
- **dầu rum** (safflower oil = huile de carthame),
- **dầu hạt óc chó** (walnut oil = huile de noix).



1: lanh, 2: thuốc phiện, 3: rum, 4: óc chó, 5: mastic, 6: dammar

Dầu lanh thường được đun lên, khiến dầu được cao phân tử hoá (polymerized) và ô-xi hoá, trở nên đặc sánh hơn và khô nhanh hơn. Tuy nhiên, ngày nay “boiled linseed oil” (dầu lanh đun) thực ra chỉ là một hợp chất của dầu lanh sống, dung môi dầu tây và hoá chất làm khô. Dầu lanh được xử lý nhiệt bằng cách đun trong xoong đáy kín (không tiếp xúc với oxy) được gọi là **stand oil**, đặc sánh như mật ong, và khô chậm. Stand oil tạo cho sơn một lớp men bóng. *Thêm quá nhiều stand oil sẽ gây ra hiện tượng mặt sơn bị nhăn nheo (gọi là da cá sấu).*

- **dầu lanh nguyên chất** (refined linseed oil): thông dụng nhất, song lâu khô;
- **dầu lanh ép lạnh** (cold-pressed linsed oil): hơi vàng, khô nhanh hơn, lỏng hơn, được ép từ hạt lanh không qua xử lý nhiệt (đun);
- **dầu lanh được tẩy** (bleached linseed oil): hơi đục, độ nhớt cao hơn một chút, khô nhanh hơn, được chế bằng xử lý nhiệt phơi nắng nhưng đáy kín để không bay hơi;
- **dầu lanh đặc** (thickened linseed oil): đục, đặc như syrup, rút ngắn thời gian khô, tăng độ bóng và bền của màng, được chế bằng phơi nắng nhưng để hở để bay hơi;
- **dầu động** (stand oil): khô chậm song tạo nên màng đàn hồi và dai, và không bị ngả vàng, tiện cho láng (glazing) và tủa chi tiết.
- **dầu thuốc phiện** (poppy oil): trong, không bị ngả vàng, khô chậm, hợp với các hoà sắc sáng.
- **dầu hạt óc chó** (walnut oil): tương tự dầu lanh, nhưng không bị vàng, được dùng từ t.k. 5, khô chậm hơn dầu lanh, thêm chì và dầu khô nhanh thì được dầu đen (black oil).

c) **Chất trung gian (medium)**

Thêm vào để tạo hiệu quả (thay đổi độ bóng, độ dày, tạo ra kết cấu, v.v.):

- Painting medium: làm loãng màu, tạo độ bền, chống ngả vàng, tăng thời gian khô;
- Impasto medium: dùng để vẽ đắp, khô nhanh, không bị vàng, nửa bóng;
- Oleopasto medium: dùng để vẽ đắp, khô nhan, không bị vàng, nửa mờ.

d) Dầu bóng (varnish)

Dùng để phủ lên tranh đã hoàn thành và khô hẳn (ít nhất 6 – 12 tháng sau khi tranh được vẽ xong) để bảo vệ và tăng hiệu quả quang học.

- Varnish bóng (gloss varnish): tạo nên lớp phủ rất bóng, không vàng theo thời gian;
- Dammar varnish: rất bóng, hơi vàng, và tối đi theo thời gian. Nhựa Dammar được F. Lucanus dùng lần đầu tiên trong hội họa vào năm 1828;
- Varnish mờ (matt varnish): tạo màng trong mờ, trước khi dùng phải hâm lại để dung dịch trở nên trong suốt (vì có sáp ong bên trong). Có thể hoà với gloss varnish để giảm độ bóng;
- Retouching varnish (dầu bóng để sửa tranh): xoa lên chỗ màu đã để khô khá lâu thì màu mới “bám” để vẽ tiếp.
- Wax varnish (vernix sáp ong): đặc, có thể phết lên mặt tranh, tạo nên lớp bảo vệ mờ nhất (matt). Khi khô dùng bút đánh bóng (như đánh xi giày);

4) Bút lông



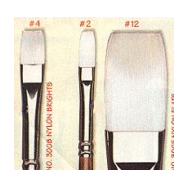
Lông kolinsky



Lông cứng (lợn)



Lông tổng hợp



Lông nylon

Bút lông mềm tốt nhất để vẽ chi tiết là bút làm bằng lông chồn Siberia (kolinsky), sau đó là lông chồn zibelina (sable). Bút lông lợn tiện cho vẽ màu chết, đi những mảng lớn khi vẽ lót. Bút lông tổng hợp tiện cho vẽ lảng. Bút nylon nói chung không bám màu, và sợi dễ bị cong vì nhiệt độ.



Chồn kolinsky (trái) và chồn zibelina (phải)



Bút xoa

Ngoài các bút bột và tròn, bút hình quạt thường được chuyên dùng cho vẽ xoa (làm mất vệt bút, hoà các chuyển độ vào nhau, v.v.)

5) Quy định về an toàn

Quy định của EU:



Độc hại (chữ thập chéo hoặc đầu lâu và hai xương)



Dễ cháy (ngọn lửa)



Nguy hiểm cho môi trường (cái cây khô và con cá chết)

Quy định của Mỹ:



AP (approved product): không độc



CL (caution label): cẩn thận

Ngoài ra trên các tube màu đều có ghi rõ cảnh báo ví dụ:

- nguy hiểm nếu hít phải dính vào da, hoặc nuốt (Harmful by inhalation, in contact with skin and if swallowed),
- gây khó chịu trong mắt hoặc trên da (irritating to the eyes and skin),
- có thể gây phản ứng với da (may cause sensitisation by skin contact),
- có thể làm hỏng phổi nếu nuốt (may cause lung damage if swallowed),
- cách li với trẻ em (keep out of reach of children),
- mặc quần áo bảo hộ và đi găng (wear suitable protective clothing and gloves).

Các chất độc hại:

- Những chất chứa dung môi (white spirit, turpentine, damar varnish, v.v.)
- Những chất chứa carbonate chì (trắng chì), oxide kẽm, xanh trời (cerulean blue), trắng titan, trắng kẽm.
- Những chất chứa cadmium, cobalt hoà tan
- Các dung dịch hãm (fixative)

Các biện pháp bảo đảm an toàn:

- Đọc kỹ chỉ dẫn trên tube màu

Trong xưởng (phòng) vẽ:

- đảm bảo không khí trong lành, thường xuyên thông gió;
- không ngủ trong studio trước khi cất kỹ đồ vẽ, đổ các dung môi thừa và vứt các rẻ lau sơn dầu đi, hoặc cất kỹ trong các thùng chống cháy;
- đậy chặt tất cả các dầu pha, tube màu, v.v. khi không dùng;
- đừng để màu dầu gần những chỗ dễ bắt lửa.

Trong khi vẽ:

- không ăn, uống, hút;
- hạn chế tiếp xúc da với dầu vẽ
- đừng ngậm bút, mút bút dính sơn
- hạn chế dùng ngón tay để xoa màu trên tranh (Hãy dùng bút xoa). Nếu vẽ bằng ngón tay thì nên đeo bao tay cao su (găng tay giải phẫu)

- đừng đổ quá nhiều dung môi ra hơn mức cần thiết cho một lần vẽ, vì dầu sẽ bay hơi nhiều vào không khí
- nếu chẳng may sơn hay dầu bắn vào mắt thì phải rửa ngay bằng nước sạch
- hạn chế hít hơi dầu
- lau sạch tất cả những chỗ dầu đổ ra
- cách li họa phẩm với trẻ em, súc vật, và thực phẩm

Sau mỗi lần vẽ:

- rửa sạch bút và palette, vớt dễ lau đi, hoặc giặt sạch.
- đeo găng tay cao su khi rửa bút và lau palette
- rửa tay thật sạch
- **đừng bao giờ dùng dung môi để chùi hoặc rửa tay**

6) Ánh sáng trong studio

- 1 – Ánh sáng ban ngày từ hướng bắc là tốt nhất (gián tiếp và không đổi cả ngày);
- 2 – Đèn dây tóc có ánh sáng ngả vàng – da cam nên các sắc lam và tím trên tranh sẽ bị yếu đi. Thành ra dưới ánh sáng ban ngày tranh trông sẽ quá lam.
- 3 – Đèn huỳnh quang có ánh sáng ngả lam - lục nên các sắc đỏ và da cam trên tranh bị xỉn đi. Thành ra dưới ánh sáng ban ngày tranh trông sẽ quá nóng.
- 4 – Công nghệ hiện đại đã sản xuất được các bóng đèn dây tóc và huỳnh quang có ánh sáng được điều chỉnh thành trắng như **ánh sáng tự nhiên** (hay ánh sáng ban ngày) gọi là **color corrected light**. Nên dùng những bóng loại đó nếu vẽ về ban đêm. Tốt nhất là cho ánh sáng chiếu từ phía sau 45 độ lên mặt tranh từ cả 2 phía.
- 5 - Nên vẽ trong nguồn sáng mạnh hơn là nguồn sáng của phòng treo bức tranh khi đã vẽ xong.

Chỉ số diễn tả màu [Color rendering index (CRI)]:

CRI biểu thị độ trung thực của màu sắc hiện ra dưới nguồn sáng khi so với nguồn sáng tự nhiên. CRI được đo từ 1 đến 100 %. Như vậy CRI càng cao thì khả năng diễn tả màu càng chính xác. Những nguồn sáng có CRI từ 85 đến 90 trở lên được xem là tốt để phân biệt chính xác màu sắc, còn trên 90 là tuyệt.

Nhiệt độ màu (Color temperature):

Nhiệt độ màu, được đo bằng Kelvin (K), chỉ màu của từng loại nguồn sáng riêng biệt. Năm 1880 W. Kelvin nung một khối than (vật đen tuyệt đối) và thấy rằng nó phát ra ánh sáng có màu chuyển dần từ đỏ sang vàng rồi lam trắng khi nhiệt độ tăng lên. Dựa trên sự phù hợp của màu nguồn sáng phát ra so với màu của vật đen tuyệt đối khi bị nung nóng, người ta xác định được nhiệt độ màu của nguồn sáng. Ánh sáng trắng ngả vàng có nhiệt độ khoảng 2700 K. Nhiệt độ màu càng tăng thì ánh sáng càng đi vào phần phổ màu lam tức là càng "lạnh" đi. Nhiệt độ màu từ một số nguồn sáng được chỉ ra trong bảng dưới đây:

Nguồn sáng	Nhiệt độ màu
Lửa diêm	1700 – 1800 K
Lửa nến	1850 – 1930 K
Đèn dây tóc	2800 – 3300 K
Ánh sáng mặt trăng	4100 K
Ánh sáng mặt trời giữa trưa	5000 – 5400 K
Ánh sáng ban ngày	5500 – 6000 K
Ánh sáng ngày nhiều mây	6000 – 7500 K
Ánh sáng RGB monitor (màn hình computer)	6500 K
Ánh sáng màn hình TV dùng bóng cathode	9300 K

Phần lớn các đèn dây tóc cho ánh sáng “ấm” (nhiều vàng và đỏ), trong khoảng 2800 – 3300 K. Để lọc ánh sáng vàng và đỏ, người ta thường phủ lên bóng đèn một lớp neodmium. Kết quả là, tuy các bóng có nhiệt độ màu khoảng 2800 K, nhưng nhờ có lớp lọc bằng neodmium, ánh sáng tỏa ra lại gần với bóng không có lớp lọc có nhiệt độ màu khoảng 5000 K hoặc cao hơn. Như vậy để có ánh sáng trắng hiệu quả gần như ánh sáng ban ngày nên chọn nguồn sáng (bóng đèn) có CRI từ 90 trở lên và nhiệt độ màu trong khoảng 5000 - 6000 K.

Hãng Panasonic sản xuất đèn huỳnh quang Pa-Look Premier $\mathcal{L}$ FCL gồm 3 loại: (a) phát ánh sáng trắng ấm (màu đèn dây tóc) (vỏ hộp bóng đèn có in màu da cam), (b) phát ánh sáng trắng tự nhiên (natural light) (vỏ hộp đèn in màu lục), (c) phát ánh sáng trắng lạnh (cool) (vỏ hộp bóng đèn in màu tím).



(a) trắng ấm



(b) trắng sáng tự nhiên



(c) trắng lạnh

Bóng có nhiều hình dạng và kích cỡ khác nhau, tuổi thọ 13000 giờ, và độ sáng sau 13000 giờ chỉ giảm đi 20%. Bóng hình vòng tròn (xem hình bên dưới) có các cỡ 9 (đường kính ngoài 12 cm), 15 (17 cm), 20 (20.5 cm), 30 (22.5 cm), 32 (29.9 cm), 40 (37.3 cm). Thông thường để tránh ánh sáng bị rung và tiết kiệm diện tích, có thể dùng nguồn sáng gồm 2 bóng đèn hình tròn lồng vào nhau, ví dụ cỡ 30 và 32. Các bóng cho ánh sáng trắng (tự nhiên) loại này FCL30ENW/28HL (cỡ 30) và FCL32ENW/30HL (cỡ 32) có nhiệt độ màu 5200 K.



IV Kỹ thuật vẽ sơn dầu cổ điển

Triết lý hội họa từ thế kỷ 17 [Vicente Carducho (1576 – 1638)]:

Ba giai đoạn phát triển của họa sĩ:

- Chép tranh
- Sáng tạo
- Hoàn hảo

1) Kỹ thuật Flemish (Flamand)

“Điều 7. Tất cả hội viên bắt buộc phải dùng màu chất lượng cao để vẽ, và không được vẽ trên bất cứ thứ gì khác ngoài ván gỗ sồi tốt đã được phơi thật khô, mỗi màu đều phải được vẽ lót trên nền hai lớp.”

Điều lệ năm 1546 của hội họa sĩ thành phố 's-Hertogenbosch (Hà Lan)

- Thường vẽ lên gỗ, phủ gesso trắng, đánh giấy ráp đến nhẵn bóng như đá hoa;
- Can hình họa lên dùng carton đục lỗ hoặc giấy can phủ bột than ở mặt trái, sau đó hãm bằng tempera hoặc màu nước;
- Phủ varnish (hoặc một lớp tempera trứng loãng và trong) lên toàn bộ (imprimatura). Màu của imprimatura (thường có sắc ảm: màu da, vàng đất, nâu, hoặc đôi khi xám) quyết định hòa sắc chủ đạo của bức tranh, để tạo hài hòa. Để khô;
- Vẽ lót đơn sắc (monochrome), thường bằng tempera trứng. Bắt đầu bằng lảng các bóng tối bằng màu trong. Sau đó đến các vùng rộng giữa sáng và tối, dùng màu bán trong và bán đục. Những chỗ sáng nhất vẽ sau cùng, bao giờ cũng bằng màu đục, và dày. Càng sáng thì càng dày;
- Bức lót khi hoàn thành trông tựa như phủ điều sepia. Để khô;
- Phủ một lớp lảng hoà trắng loãng lên trên. Để khô;
- Đi lại các khối cho rõ. Để khô;
- Lảng màu cục bộ, sau đó lên màu bằng sơn dầu với các độ trong và đục khác nhau.



Hubert và Jan van Eyck, “Ghent altarpiece” (1432) (trích đoạn)

Có thể thấy rõ lớp vẽ lót trên 2 bức giữa trong 4 bức liên hoàn trích từ bộ tranh bàn thờ ở Ghent do anh em Van Eyck vẽ.

Vẽ lót đơn sắc trong tiếng Ý được gọi là *verdaccio* (phát âm: ver-đạt-trô), bắt nguồn từ kỹ thuật vẽ *fresco* (tranh bích hoạ). Verdaccio thường được vẽ với màu đen mars pha với vàng ochre, được một hoà sắc phơn phớt màu lục xám hoặc ngả vàng. (Verde tiếng Ý là màu lục). Có thể thấy verdaccio trong nhiều fresco ở Ý, ví dụ phần nền trong các bích hoạ tại Sistine chapel do Michelangelo vẽ.



Michelangelo, Vòm trần Sistine (trích đoạn) (1508 – 1512), Vatican

Vẽ lót trong tiếng Pháp còn được gọi là *grisaille* (phát âm: gri-zay), chỉ loại tranh vẽ hoàn toàn bằng đơn sắc, có bóng màu xám (gris) hoặc nâu.



Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780 – 1867)
 Trái: Odalisque vẽ bằng grisaille (khoảng 1824 ~ 1834), 83.2 x 109.2 cm;
 Phải: Odalisque lớn (1814), 91 x 162 cm, bảo tàng Louvre

Kỹ thuật của Jan Vermeer

Jan Vermeer sinh năm 1632 tại Delft – một thành phố nhỏ nay thuộc Hà Lan, mà dân số vào năm 1600 là khoảng 17,500 người. Mẹ ông không biết chữ, còn bố ông là một người buôn tranh. Khi Vermeer lên 3 tuổi thì *Rembrandt* đã là một hoạ sĩ 29 tuổi danh tiếng tại Amsterdam. Khi Vermeer lên 6 tuổi, *Frans Hals* đã bắt đầu vẽ bằng kỹ thuật trực tiếp. Khi ông 12 tuổi (1644) và còn chưa học vẽ (3 năm sau, và kéo dài 6 năm), *Diego Velasquez* đã là hoạ sĩ của triều đình Tây Ban Nha. Bức hoạ đầu tiên của Vermeer chúng ta biết ngày nay được vẽ năm 1655 khi ông 23 tuổi. Dường như bố cục, đề tài của ông không khác mấy so với các hoạ sĩ tiền bối hay đương thời xứ Flander như *Ter Borch* (1617 – 1681), *Gabriel Metsu* (1629 – 1667), *Pieter de Hooch* (1629 – 1684), hay *Frans van Mieris* (1635 – 1681) – song ông đã loại tính cách “dân tộc” của ông – tính cách Hà Lan - ra khỏi tranh, mà chỉ tập trung vào hoà sắc và ánh sáng. Ngay từ khi

bắt đầu sự nghiệp của mình, ông đã chứng tỏ là người có khả năng đánh giá lại các ước lệ trong hội họa qua kinh nghiệm của riêng ông. Ta cảm thấy tình yêu đặc biệt của ông đối với những người và vật ông vẽ. Thế giới trong tranh Vermeer hiện ra hoàn hảo hơn thế giới thực. Ông vẽ rất ít, mỗi năm không quá 2 bức tranh. Ông mất năm 43 tuổi (1675). Trong toàn bộ sự nghiệp 20 năm sáng tạo của mình, ông chỉ vẽ 35 bức tranh. Sinh thời, ông chỉ được xem là một họa sĩ tỉnh lẻ, có mức thành công trung bình.

Jan Vermeer bị quên lãng gần hai thế kỷ, cho đến khi được nhà phê bình Pháp *Étienne Joseph Théophile Thoré* hay *Thoré Bürger* (1807 – 1869) tái phát hiện. Trong một bài viết đăng trên *Gazette des Beaux Arts* năm 1866, kết quả của 20 năm nghiên cứu, Théophile Thoré gán 66 bức tranh cho Vermeer. Ngày nay Vermeer được coi là một trong các họa sĩ vĩ đại nhất của thời hoàng kim Hà Lan (t.k. 17).

Palette của Vermeer [7]:

	xanh trời (azurite)		lục đất (green earth) (5)
	đỏ yên chi (carmine)		chàm (indigo)
	đỏ thiên thảo (madder lake) (4)		xanh biển thẳm (ultramarine)
	đỏ son (vermillion) (3)		nâu đen sồng (raw umber) (6)
	ochre đỏ (red ochre)		đen than (charcoal black)
	vàng chì-thiếc (lead-tin yellow)		đen ngà voi, xương (ivory black) (7)
	vàng ochre (yellow ochre) (2)		trắng chì (lead white) (1)



Chi tiết kỹ thuật của Vermeer:

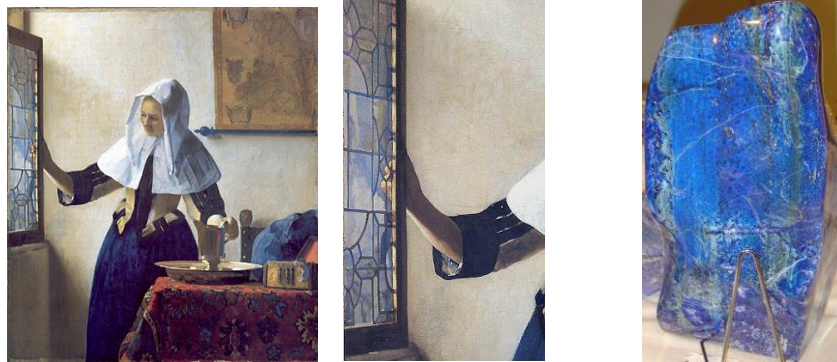
(i) Impasto



“Cô gái đọc thư bên cửa sổ” (1657 – 1659) 83 x 64.5 cm, Dresden

Vẽ *impasto* là đắp (hay trát) một lớp màu đục dày. Impasto thường được dùng để nhấn các chỗ quan trọng, nổi lên, vì lớp màu dày dễ gây chú ý so với nền mỏng xung quanh, đặc biệt là các chỗ được chiếu sáng mạnh. Trong bức tranh “*Cô gái đọc thư bên cửa sổ*” Vermeer đã vẽ impasto rất dày phần trán của cô gái, làm nổi cảm giác da thịt phản chiếu ánh sáng. Cổ áo trắng cũng được vẽ đắp bằng những vệt bút vòng cung. Phần sáng của áo vàng cũng được vẽ đắp bằng trắng chì trộn với vàng chì - thiếc - thứ vàng rực rỡ nhất dùng trong thế kỷ 17. Cái giỏi của Vermeer ở đây là lối vẽ đắp và cách dùng màu của ông đã làm cô gái trở thành trung tâm của sự chú ý mặc dù hình cô ta khá nhỏ so với toàn bộ khung cảnh.

(ii) Dùng *lapis lazuli* (ultramarine) đắt tiền



Từ trái: “*Người đàn bà với bình nước*” (1664 – 1665) 45.7 x 40.6 cm (New York Metropolitan Museum of Art; trích đoạn; đá lapis lazuli

Như đã thấy ở trên, bảng màu của Vermeer, cũng như của nhiều họa sĩ thời ông, rất hạn chế, chỉ gồm 10 – 12 màu. Song khác với đa số chỉ dùng màu lam azurite rẻ tiền, Vermeer đã dùng ultramarine thứ thiệt làm từ đá lapis lazuli, cho màu xanh nước biển rất sâu và trong. Đó là màu tối nhất sau màu đen trên bảng màu của Vermeer. Khi hòa với trắng chì, ultramarine của lapis lazuli cho hoà sắc rất rực rỡ ngay cả khi pha nhạt nhất. Ngày nay ultramarine thứ thiệt từ lapis lazuli không được sản xuất nữa, mà được thay bởi ultramarine tổng hợp. Trong bức tranh “*Người đàn bà với bình nước*” Vermeer đã sử dụng rất nhiều ultramarine (để vẽ cửa kính, áo, bóng trên tường, bóng của các vật có màu trắng dưới ánh sáng ban ngày mạnh, bóng trên khăn trải bàn v.v.) Ngay từ buổi đầu sự nghiệp, Vermeer đã phát hiện ra rằng ultramarine thứ thiệt, khi hoà với trắng chì, than xương, và nâu đất sống (raw umber), cho một độ phản quang rất đặc biệt dưới ánh sáng ban ngày mà không thứ màu lam nào khác có thể thay thế được. Phát hiện của Vermeer trong cách pha màu lam vào bóng tối đã được các họa sĩ trường phái ấn tượng áp dụng rộng rãi nhiều năm về sau nhằm tạo ra hiệu quả ánh sáng ban ngày tràn trề.

(iii) Láng



Trái: “*Người đàn bà rót sữa*” (trích đoạn). Giữa: “*Cô gái đội mũ đỏ*”. Phải: “*Cô gái đội mũ đỏ*” (trích đoạn)

Trong bức tranh “*Người đàn bà rót sữa*” Vermeer dùng ultramarine trộn với trắng chì để vẽ lớp lót tay áo. Sau khi lớp lót khô, ông láng bằng màu vàng trong (yellow lake). Kết quả cho màu lục rất đẹp, không thể nào đạt được bằng pha màu trên palette.

(iv) Dùng cán bút để vẽ

Trong bức “*Cô gái đội mũ đỏ*” Vermeer đã dùng cán bút lông vạch mấy nhát, làm lộ nền tối phía dưới, tạo ra bóng và các chỗ mỏng, trong, trên cổ áo trắng của cô gái.

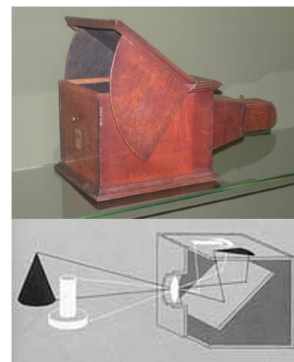
(v) Dùng camera obscura [14]



“*Người thuê đăng ten*”
(1669 – 1670), 24.5 x 21 cm, Louvre



(Trích đoạn)



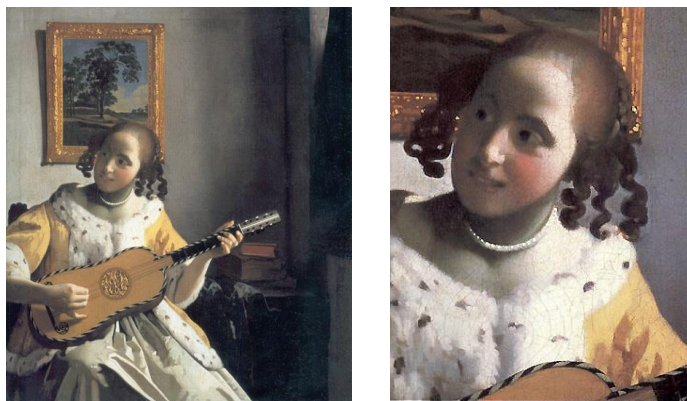
Camera obscura xách tay
năm 1686

Camera obscura (tiếng Latin: *camera* = căn phòng, buồng; *obscura* = tối) là một cái hộp (hay phòng) kín, mà một mặt (tường) có đục một lỗ nhỏ, còn mặt (tường) đối diện có màu trắng. Ánh sáng chui qua lỗ vào hộp (phòng), chiếu lên mặt (tường) đối diện một bức ảnh màu lộn ngược (đối xứng gương và quay xuống) của hình thực bên ngoài, theo các định luật quang học. Nhiều camera obscura có lắp thấu kính ở lỗ để có thể chỉnh tiêu cự cho ảnh được rõ nét mà vẫn giữ đủ độ sáng cần thiết, kèm theo một hệ thống gương giúp người vẽ có thể vẽ theo hình phản chiếu trên màn ảnh. Nguyên tắc của camera obscura đã được người Trung Quốc biết đến từ thế kỷ 5 TCN. Aristotle (384 – 322 TCN) là người đầu tiên nói tới nguyên tắc quang học của camera obscura. Nhà khoa học người Ả-rập Alhazen (965 – 1039) là người chế tạo ra chiếc camera obscura đầu tiên.

Bức “*Người thuê đăng ten*” là một ví dụ điển hình cho thấy Vermeer đã dùng camera obscura trong khi vẽ. Những tính vật được vẽ từ ảnh lệch tiêu cự (unfocused), bị nhòe đi như thường thấy trong ảnh phản chiếu của camera obscura đến nỗi các sợi chỉ thêu màu đỏ hiện ra như một đám bọt đỏ (xem hình trích đoạn bên trên). Vermeer đã tạo nên sự tương phản giữa hình người phụ nữ, được vẽ rất rõ, đang chăm chú làm việc giữa những đồ vật mờ ảo chìm trong màu sắc quang học. Mặc dù Vermeer có sử dụng camera obscura như một dụng cụ trợ giúp, bức tranh này là một minh chứng hùng hồn cho thấy không một thiết bị, hay máy móc nào có thể thay thế sự sáng tạo của họa sĩ.

(vi) Dùng lục đất để vẽ bóng tối trên da thịt (trường phái Utrecht)

Lục đất (green earth = terre verte) từng được các danh họa Ý thế kỷ 14 – đầu thế kỷ 15 ưa dùng để vẽ lót trước khi phủ màu da thịt, nhằm trung hòa nền trắng quá sáng phủ trên bảng gỗ mà thời đó thường được dùng để vẽ tempera. Kỹ thuật này dần dần mất đi khi sơn dầu thay thế tempera. Tuy nhiên các họa sĩ ở Utrecht (Hà Lan) sau này vẫn dùng lục đất để vẽ các chỗ tối trên da thịt, có lẽ vì một số đã học được kỹ thuật này ở Ý. Một số nhà nghiên cứu coi việc Vermeer dùng lục đất để vẽ bóng tối trên da thịt là bằng chứng rằng ông đã học vẽ ở Utrecht chứ không phải ở Delft – thành phố quê hương ông. Có điều lạ là ông chỉ dùng lục đất để vẽ bóng tối da thịt trong những bức tranh cuối đời ông chứ không phải trước đó (Xem “*Người chơi guitar*” bên dưới).



"Người chơi guitar" (1670), 53 x 46.3 cm, Kenwood

(vii) Tiền bối của pointillism, lập thể, trừu tượng, dripping



Trích đoạn "Người đàn bà rót sữa"

Vermeer dùng kỹ thuật chấm để vẽ tĩnh vật với bánh mì và giỏ trong bức "Người đàn bà rót sữa". Kỹ thuật đó sau này được các họa sĩ ấn tượng và tân ấn tượng Pháp phát triển thành pointillism - kỹ thuật vẽ bằng các chấm màu để khi nhìn từ xa thì chúng hoà vào nhau theo quy luật hoà sắc quang học, tức là: (ánh sáng đơn sắc) đỏ + lục = vàng, lục + chàm = lam, chàm + đỏ = tím, và tất cả các ánh sáng đơn sắc trộn với nhau thì cho màu trắng.



Trích đoạn "Người đàn bà viết thư và người hầu gái"



Trích đoạn "Người đàn bà bên đàn virginal"

Nét bút của Vermeer dần dần biến đổi từ tả rất thực đến ước lệ như khi vẽ các nếp tay áo trắng của người đàn bà viết thư. Mặt canvas lộ ra trong bóng tối của áo, trong khi các chỗ sáng được vẽ bởi các nhát bút chính xác như nhát dao cắt. Toàn bộ chi tiết, khi tách riêng, trông giống như một bức tranh nửa lập thể giải tích, nửa trừu tượng. Trong bức "Người đàn bà bên đàn virginal" Vermeer chỉ dùng vài vẩy bút với

màu xám và trắng để tả mạch đá hoa, tựa như kỹ thuật dripping của Jackson Pollock sau này.

2) Kỹ thuật Venetian



Trái: Giorgione (1477 – 1510): (được cho là bức) tự hoạ (trong trang phục của David);
Phải: Titian (1485 – 1576), tự hoạ (1567), bảo tàng Prado

Giorgione và Titian là hai đại diện xuất sắc của trường phái Venetian. Kỹ thuật Venetian tương tự như kỹ thuật Flemish ở chỗ dùng màu trong láng các chỗ tối, song có một số điểm khác cơ bản:

- Thay gỗ bằng canvas;
- Thêm dầu hoặc sáp ong vào gesso để cho dẻo hơn, thêm trắng chì và dầu lanh để làm lượt lót. Canvas được phủ (size) trước khi lót (prime), và không nhẵn bóng như trước (canvas khá rộng);
- Đường viền sắc nét và mờ được dùng kết hợp, tạo nên cảm giác thực, và không gian mờ ảo;
- Đầu tiên vẽ bố cục bằng màu nâu trong bằng tempera lên nền sáng, để thật khô;
- Vẽ lót bằng màu đục hoặc trong và không rõ đường viền để sau dễ sửa. [Michelangelo sau khi xem tranh của Titian đã nói ông rất thích màu sắc của Titian, song cho rằng trường phái Venice đã sai lầm khi không chịu học dựng hình hoạ cho giỏi đã. Theo Giorgio Vasari, Titian học từ Giorgione cách vẽ thẳng bằng sơn dầu, bỏ qua hình hoạ bằng phấn hoặc que bạc (silver point)]. Dùng ngón tay để xoá làm mềm các chỗ chuyển. Để khô dưới ánh sáng mặt trời để làm dầu hoàn toàn mất màu;
- Sau đó láng như kỹ thuật Flamand, và dần dần cho màu đục vào và vẽ ướt đến khi màu sệt lại thì để khô;
- **Titian phát hiện ra kỹ thuật “day” (scumble):** pha dầu vào màu đục làm màu trở nên nửa đục, rồi dùng bút lông cứng láng lên màu tối hơn (ngược với “láng”: màu trong và tối lên nền sáng). Cách này thể hiện da thịt khiến da như có phẩn, và viền cận không khí rất hiệu quả. Láng làm nền lạnh màu phát sáng ấm, còn day làm nền ấm trở nên lạnh hơn;
- Kỹ thuật vẽ “béo” trên “gầy”. Các lớp đều để thật khô rồi mới vẽ các lớp tiếp theo;

Về cuối đời mình, do nhận được nhiều đặt hàng, Titian đã bỏ cách vẽ nói trên, và thay bằng cách sau:

- Vẽ lót bằng màu đục đen, trắng và đỏ, dày cả chỗ tối lẫn chỗ sáng. Bức lót trông chi tiết như bức tranh đã hoàn thành nhưng đơn sắc và khá tươi. Bức lót được để thật khô;
- Láng màu.

Tuy nhiên những bức tranh giai đoạn sau này của Titian không bằng các tác phẩm ông vẽ khi còn trẻ (thua về độ trong và sự tươi sáng) .

3) Kỹ thuật vẽ trực tiếp

Vẽ bằng đầy đủ các màu, ướt lên ướt, từ đầu đến cuối, không cần lót, láng, day. Tất cả mọi màu (đục hay trong) được dùng như nhau và vẽ dày. Đôi khi kỹ thuật này được gọi là “alla prima” hay “premier coup”. Bức tranh phải tạo cảm giác như được vẽ chỉ sau một buổi, không ngừng. Trước kia các bậc thầy chỉ dùng kỹ thuật này để vẽ phác thảo. Những họa sĩ đầu tiên dùng kỹ thuật này vào tác phẩm hoàn chỉnh là *Franz Hals* (1580 – 1666) và *Diego Velasquez* (1599 - 1660). Kỹ thuật này rất thông dụng trong hội họa sơn dầu hiện đại.



Trái: bút pháp vẽ trực tiếp của Franz Hals
Phải: Diego Velasquez, “Vệ Nữ trước gương” (1647 – 1651)
122 x 177 cm, London National Gallery

4) Đổi mới nhờ Rembrandt

Rembrandt đã kết hợp tài tình cả 3 kỹ thuật nói trên. Mỗi một bức tranh của ông là một thể nghiệm, để tạo ra hiệu quả mà ông muốn. Ông dùng chiaroscuro rất tuyệt. Rembrandt vẽ lót đơn sắc trên nền đắp dày (impasto) với nhiều trắng. Sau khi lớp impasto đó khô hẳn, ông phủ màu lên, phần lớn là màu trong, song khi cần cũng dùng cả màu đục. Những điểm sáng nhất cũng được vẽ láng, còn các chỗ tối thì lại khá phong phú về sắc độ tối. Toàn bộ tranh có hoà sắc vàng, nên nếu dầu tạo màng có vàng đi một chút thì hoà sắc của tranh cũng không vì thế mà bị ảnh hưởng lắm.

3 nguyên tắc cơ bản của kỹ thuật vẽ nhiều lớp:

1. Béo trên gầy
2. Dày trên mỏng
3. Lâu khô trên nhanh khô

Như vậy mới chống được nứt sơ cấp.

[nứt sơ cấp (primary craquelure): do vẽ lớp trên khô trước lớp dưới,
nứt thứ cấp (secondary craquelure): do tuổi của tranh: dầu khô đi,
nứt cơ học: do ảnh hưởng bên ngoài như va chạm v.v.]

“Béo” tức là nhiều dầu tạo màng (dầu lanh) còn “gầy” là ít dầu lanh. Nếu vẽ ngược, tức lớp dưới “béo” (dày, hoặc lâu khô) mà lớp trên lại “gầy” (mỏng, hoặc nhanh khô) thì sẽ xảy ra hiện tượng lớp trên khô trước trong khi lớp dưới vẫn tiếp tục khô. Kết quả là lớp dưới kéo lớp trên tạo ra các vết nứt.

Chú ý:

- Đừng bao giờ pha trắng hoặc đen vào bóng tối: Bóng sẽ đục, mất trong, mất vẻ lộng lẫy, còn toàn bộ hòa sắc sẽ nặng và xám.
- Điểm sáng nhất trên da thịt không bao giờ là màu trắng tuyệt đối.
- Điều quan trọng để da thịt tươi mát, trong sáng, ấm áp là phải được vẽ bằng lảng nhiều lớp màu, sau không sửa lại nữa. Pha trộn trên palette làm mất sự tươi mát của da thịt.

Một số gợi ý tổng quát về màu da thịt:

(người Âu!)

1) Da bình thường

Lớp đầu: trắng chì (hoặc titanium), vàng đất (yellow ochre), nâu đỏ (burnt Sienna)

Lớp giữa: như trên nhưng tăng màu lên so với trắng

Lớp cuối: nâu đỏ, đỏ yên chi (carmine lake), nâu tối (umber)

2) Da mịn:

Lớp đầu: trắng chì, đỏ vermillion (đỏ son, độc vì có chứa thủy ngân sulfide mercury HgS), và vàng đất

Lớp giữa: nhiều vàng đất và vermillion hơn trắng

Lớp cuối: nhiều vermillion hơn

3) Da người nông thôn:

Lớp đầu: nâu tối (umber), trắng, một ít nâu đỏ, và lục đất

Lớp sau: Đỏ yên chi, nâu đỏ (sắc trong bóng tối)

Một số công thức pha dầu vẽ:

Dầu vẽ lót:

Dầu lanh đun : vecni Dammar : dầu thông tinh khiết = 1:1:5

Dầu vẽ lớp giữa:

1:1:4

Dầu vẽ lớp trên cùng:

1:1:3

Dầu lảng:

Cơ bản:

Vec-ni Dammar - 30 ml

Dầu lanh đặc – 30 ml

Dầu thông – 60 ml

Dầu oải hương (Lavender oil) - 1 giọt/10 ml (nhỏ vào trước khi dùng)

Hiệu quả kính màu:

Balsam Medium

Dầu lanh đặc – 60 ml

Vec-ni Dammar – 60 ml

Balsam - 30 ml

Dầu oải hương - 1 giọt/10ml (nhỏ vào trước khi dùng)

Trong mờ:

Velatura Medium:

4 phần Italian maroger

2 phần sáp ong

1 phần dầu thông tinh khiết

2 phần dầu lanh đun

1 phần dầu oải hương.

Italian maroger

(do Jaques Maroger pha chế ra)

trắng chì : dầu lanh sống = 1:10 vừa quấy vừa đun từ từ tới 430 độ. Khi dầu đạt nhiệt độ đó, sẽ chuyển màu thành đen. Giảm nhiệt độ xuống 380 độ, đun 1h20'. Để nguội tới 300 độ. Cho vào 1.5 phần sáp ong quấy cho tan. Đổ hợp chất vào lọ, để nguội, rồi đậy chặt.

Những điểm sáng tán xạ (như của Vermeer):

Venetian Glazing Medium:

9 phần vec-ni Dammar

9 phần dầu thông

4 phần dầu lanh đun

2 phần dầu oải hương

6 công thức đã mai một của các đại danh họa

(theo Jaques Maroger, 1884 – 1962)

Jacques Maroger là họa sĩ và từng làm giám đốc kỹ thuật phòng thí nghiệm của bảo tàng Louvre từ 1930 tới 1939 và là chủ tịch hội Các Nhà Phục Chế của Pháp. Ông nổi tiếng vì những phát hiện trong kỹ thuật vẽ sơn dầu. Năm 1937 ông được nước Pháp tặng Bắc Đẩu Bội tinh. Năm 1939 ông di cư sang Mỹ. Ông trở thành giáo sư tại Maryland Institute College of Art tại Baltimore vào năm 1942. Năm 1948 ông xuất bản cuốn sách “*Những công thức bí mật và kỹ thuật của các bậc thầy cổ điển*” (*The secret formulas and techniques of the old masters*). Trong cuốn sách đó Maroger đưa ra 6 công thức mà ông cho là các bậc thầy có tên dưới đây đã sử dụng:

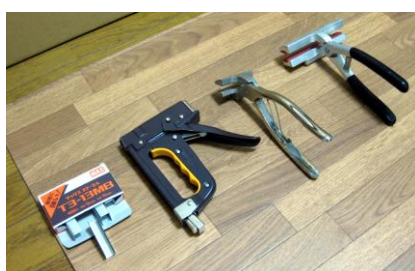
- 1) Atonello da Messina (1430- 1479): 1 (phần) vàng chì oxyde hoặc trắng trì nấu với 3 – 4 (phần) dầu lanh
- 2) Leonardo da Vinci: 1 trắng chì đun với 3 – 4 dầu lanh và 3 - 4 nước
- 3) Venetian (Giorgione, Titian): 1 – 2 trắng chì đun với 20 dầu thông hay dầu hạt óc chó (walnut oil) .

- 4) Peter Paul Rubens: 1 – 2 trắng chì nấu với 20 dầu lanh + một thìa dầu đen+ 1 thìa keo mastic. Thêm dầu thông và sáp ong.
- 5) Hà Lan: giống (4) nhưng không thêm sáp ong.
- 6) Velasquez: 1 rỉ đồng (verdigris) đun với 20 dầu lanh sống hoặc dầu hạt óc chó (walnut oil) .

Chú ý: Những công thức này **RẤT ĐỘC** vì hầu hết đều chứa trắng chì bị đun nóng!!

Kỹ thuật vẽ cũng nhiều như hoạ sỹ. Vì thế đừng cố hoàn thiện một lúc nhiều kỹ thuật. Bạn sẽ không có đủ thời giờ. Hãy chọn phương pháp tốt nhất phù hợp với mình, và thành thạo nó.

V Tôi vẽ như thế nào ?



(a)



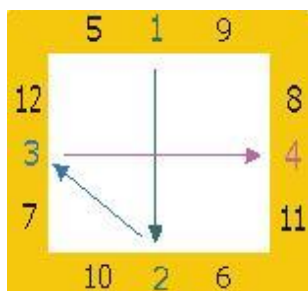
(b)



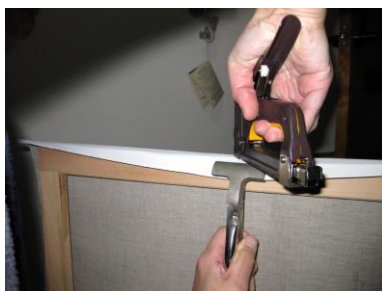
(c)

(a) kìm căng canvas và máy dập đinh; (b) và (c) canvas và châssis (cỡ F20)

Căng canvas từ điểm giữa các cạnh châssis rồi lan dần ra 4 góc theo thứ tự như đánh số ở hình dưới. Canvas phải thật khô (Đừng xịt nước hay làm ẩm phía sau canvas, vì làm như thế sẽ ảnh hưởng không tốt đến lớp lót canvas, tuy rằng canvas sẽ có thể căng hơn sau khi khô).



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)

Cách thức căng canvas:

- (a): thứ tự đóng (rập) đinh; (b): rập đinh từ giữa; (c): canvas với 4 góc còn chưa được căng hết; (d): canvas đã được căng xong; (e): gấp 4 góc phía sau cho đẹp

Làm lót:

Phủ 3 – 4 lớp acrylic “gesso” có sắc trung hoặc sẫm, màu ấm (ochre vàng, ochre đỏ), hoặc xám tùy theo ý tưởng. Đánh nhẵn bóng, nhưng không quá (để khỏi giảm độ bám). Bắt đầu bằng giấy ráp nước số 60 (kích thước hạt cát 265 μm) – 80 (~190 μm), sau chuyển sang rất mịn (very fine) số 120 (~115 μm) - 150 (~92 μm), 300 (~ 50 μm), sau nâng lên siêu mịn (super fine): 800 - 1000 (~ 20 - 18 μm), [1 μ (micrometre hay micron) = 1 phần triệu metre].



Holbein Acryla Gesso màu trắng, ochre đỏ, ochre vàng, umber cháy, và lam colbalt



Pha gesso



Phủ gesso; rửa sạch bút bằng nước lạnh; sau khi gesso khô hẳn, đánh giấy ráp

Can hình: [xem ảnh (a) – (d) bên dưới]

- 1 - Dựng bố cục bằng nét chì trên giấy vẽ bằng đúng kích thước bức tranh định vẽ;
- 2 – Can lại vào giấy can (a);
- 3 – Hoà ultramarine với dầu thông được một dung dịch lỏng có màu. Dùng bút lông bẹt to bản quét dung dịch đó lên mặt sau của tờ giấy can đã có hình vẽ (b). Để khô. Kết quả được một tờ giấy “than”.

4 - Gắn bản can đồ lên canvas (đã được lót) bằng băng keo. Dùng bút chì hay bút bi theo các nét vẽ trên bản can. Hình sẽ được can sang mặt canvas (c);
 6 – Hãm hình: dùng màu nước (ultramarine hay burnt sienna) tô lại (d).



(a)



(b)



(c)



(d)

Imprimatura:

Có thể phủ một lớp màu đất (như umber, sienna, v.v.) pha loãng với lanh: dammar : dầu thông = 1 : 1: 5 lên toàn bộ canvas. Để vài hôm cho thật khô.

Vẽ lót:

trắng lót (foundation white hay underpainting white), ochre vàng kim (gold ochre), lục đất (green earth), nâu mars (mars brown), hay nâu đất sienna cháy (burnt sienna), xanh biển thẳm (ultramarine). Dầu hoà theo tỉ lệ: lanh : dammar : dầu thông = 2 : 1: 10. Không dùng trắng kẽm để lót vì có thể nứt hoặc bong.

Vẽ lót càng kỹ thì khi vẽ màu sẽ càng ung dung.

Phủ màu:

- Dùng dung dịch vẽ (satin painting medium) pha với dammar varnish theo tỉ lệ 3 : 1, hoặc pha lanh : dammar : dầu thông theo tỉ lệ 1:1:3, rồi tăng dầu lanh (hoặc giảm dầu thông) dần dần trong các lớp trên.
- Dùng trắng titanium (pha trắng kẽm).
- Phủ màu chỉ sau khi lớp lót khô hẳn.

Láng:

Dùng dung dịch láng (glazing medium), làm loãng bằng dầu thông.

Cách vẽ như vậy còn cho phép tự chủ về hoà sắc (color control), và có thể tạo nên những hoà sắc đẹp với một palette ít màu.

Thông thường nếu trung bình vẽ mỗi ngày vẽ 3 ~ 4 tiếng vào các buổi tối, và toàn bộ các ngày thứ Bảy và Chủ Nhật, thì tôi mất khoảng 6 tháng để vẽ một bức tranh cỡ F130 (162 x 194 cm) theo kỹ thuật nói trên.



Nguyễn Đình Đăng
 “Kimono màu lam” (2008), F20
 trái: lớp lót; phải: bức tranh sau khi đã hoàn thành

Rửa palette, bút:

Nên rửa bút vẽ và palette ngay sau mỗi lần vẽ, dùng dao vẽ và giấy mềm (tắm white spirit hoặc dung môi tẩy không mùi) lau sạch màu thừa trên palette, vứt đi.

1- Lau palette bằng dầu tẩy không mùi.

2- Rửa bút bằng nước tẩy rửa cho sơn dầu (water-based supercleaner), sau tráng lại bằng nước lạnh. **Đừng bao giờ rửa bút bằng nước ấm hoặc nước nóng vì lông sẽ bị cong và rụng, còn phần đỡ kim loại sẽ bị gỉ ra.**

3- Sau khi rửa xong, dùng khăn vải bông hoặc giấy bản hay giấy làm bếp thấm nước khỏi đầu bút, rồi để nằm ngang, hoặc treo đầu quay xuống cho khô. Đừng bao giờ cắm đầu bút vào lọ dầu rồi bỏ mặc: lông sẽ bị gãy.

Varnish:

Dùng glossy varnish (satin) của Lefranc & Bourgeois. **Tranh phải để khô ít nhất 6 tháng rồi mới varnish.** *Chú ý:* trước khi quét varnish phải lau thật sạch bụi bám trên mặt tranh, và phải dùng bút thật khô, nếu không các hạt bụi và bột nước sẽ mắc lại trong varnish khi khô, rất xấu. Để tranh nằm trên mặt phẳng song song với mặt đất. Quét 2 lượt. Lượt trước phải khô hẳn mới quét lượt sau. Chỉ quét bút theo một hướng. Chọn ngày hanh khô để varnish.

Mục đích của tôi:

Kỹ thuật hoàn hảo

Bố cục đa chiều
 (không gian, thời gian, động học)

Đông & Tây kết hợp

Bí ẩn nội tại
 (mỗi bức tranh đều như có câu chuyện ẩn đằng sau)

Độc giả có thể xem tranh của tôi tại:
<http://ribf.riken.go.jp/~dang/page1VN.htm> (tiếng Việt)
hoặc
<http://ribf.riken.go.jp/~dang/page1.html> (tiếng Anh)

và các bài viết của tôi tại:
http://ribf.riken.go.jp/~dang/art_articles.html

Mọi ý kiến xin gửi tới email của tôi:
ndinh dang@gmail.com hoặc dang@riken.jp

Lời kết

Xuất xứ tại châu Á từ 10 – 15 thế kỷ trước, song dường như đã bị bỏ quên tại đây, kỹ thuật vẽ sơn dầu đã lan truyền sang châu Âu, phát triển rực rỡ từ thế kỷ 15, rồi sau đó lan ra khắp thế giới, được tái du nhập vào châu Á chỉ từ cuối thế kỷ 19 đầu thế kỷ 20. Hội họa sơn dầu thực sự được du nhập vào Việt Nam cách đây chưa đầy 100 năm, đánh dấu bởi sự ra đời của trường Mỹ thuật Đông Dương - tiền thân của ĐHMT Hà Nội ngày nay. Điều đó có nghĩa là, mặc dù có thể thành thực kỹ thuật vẽ sơn dầu, chúng ta vẫn thiếu hẳn một truyền thống hàng thế kỷ của hội họa sơn dầu. Truyền thống này được phản ánh ở sự thâm nhuần văn hoá châu Âu, sự tao nhã trong thị hiếu thẩm mỹ, sự tinh tế và sâu sắc trong việc thưởng thức cái đẹp và đánh giá cái mới trong hội họa sơn dầu, ở môi trường nghệ thuật bao bọc người châu Âu từ khi họ mới lọt lòng, được làm lễ rửa tội tại nhà thờ với đầy bức họa của các bậc thầy cổ điển treo trên tường trong tiếng đàn đại phong cầm hùng vĩ và âm u chơi một prelude của Bach. Làm thế nào để lấp được khoảng trống đó trong hội họa sơn dầu Việt Nam? Không có cách nào khác ngoài việc học tập và thực hành. Thế giới mở ngày nay với thông tin đa dạng hàng ngày tràn ngập internet và sự tự do đi lại cho chúng ta khả năng làm điều đó nhanh hơn người xưa rất nhiều.

Kỹ thuật vẽ sơn dầu đã được trình bày rất kỹ trong nhiều cuốn sách cũng như trên internet [15] – [18]. Tuy nhiên, theo hiểu biết của tôi, hiện vẫn chưa có một cuốn sách bằng tiếng Việt dạy kỹ thuật vẽ sơn dầu cổ điển kèm chi tiết về tính chất của màu sơn dầu, các dung môi, và dầu tạo màng v.v. như một cẩm nang để các sinh viên hội họa, các họa sĩ và giới chuyên môn trong nước có thể tiện sử dụng, tra cứu. Bài viết sơ lược này chỉ là một gợi ý cho một cách trình bày nhằm tiến tới việc biên soạn một cuốn sách như vậy bằng tiếng Việt.

Cho đến giờ, để tạo được ảo giác “rất giống thật” trong tranh, chưa có kỹ thuật nào vượt được kỹ thuật vẽ nhiều lớp của các họa sĩ Flemish, Phục Hưng, và Baroque. Dĩ nhiên, hình họa (drawing = dessin) đóng vai trò rất quan trọng để tạo nên hình khối (form). Vì thế, bên cạnh việc thực hành kỹ thuật vẽ sơn dầu, các sinh viên hội họa cần luyện cho mình một khả năng vẽ hình họa thật giỏi. Đừng quên rằng các bậc thầy của họa sắc như Leonardo da Vinci, Titian, Caravaggio, Rubens, Rembrandt, v.v. trước hết đều là những bậc “đại cao thủ” về hình họa. Ngoài ra việc quan tâm tới các lĩnh vực khác như văn chương, âm nhạc, khoa học, triết học sẽ chỉ làm phong phú và sâu sắc thêm các ý tưởng nghệ thuật trong sáng tạo hội họa.

© Nguyễn Đình Đăng, 2009 – Tác giả giữ bản quyền. Chuyên khảo này được viết với mục đích phổ biến kiến thức và truyền đạt kinh nghiệm. Độc giả có thể tải xuống miễn phí từ <http://ribf.riken.go.jp/~dang/kythuat/kythuatvesondau.pdf>, lưu giữ để sử dụng cho cá nhân mình. Mọi cách sử dụng khác như in ấn hoặc sao chép lại bài viết này, dù là một phần hay toàn bộ, để phát hành trong các ấn phẩm như sách, báo chí, giáo trình, luận văn, hay nhằm mục đích thương mại (kể cả lưu trữ tại các trang thư viện điện tử trên internet mà để đọc được hay tải xuống người đọc phải trả tiền để mở tài khoản) v.v. đều vi phạm bản quyền nếu không nhận được sự đồng ý bằng văn bản của tác giả.

Tài liệu tham khảo:

- [1] Pliny the Elder, *The Natural History*,
[http://en.wikipedia.org/wiki/Natural_History_\(Pliny\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Natural_History_(Pliny))
- [2] ABC News: Afghan caves hold world's first oil painting: Expert
<http://www.abc.net.au/news/stories/2008/01/26/2147150.htm>
- [3] Cennino Cennini, *Il Libro del'Arte*
<http://www.noteaccess.com/Texts/Cennini/>
- [4] Giorgio Vasari, *Lives of the artists*,
<http://www.efn.org/~acd/vite/VasariLives.html>
- [5] M. Elias and P. Cotte, *Multispectral camera and radiative transfer equation used to depict Leonardo's sfumato in Mona Lisa*, in *Applied Optics*, Vol. 47, issue 12, pp 2146-2154.
- [6] Sir Joshua Reynolds, in "Beauty and the language of form" (p. 22)
http://books.google.com/books?id=Xn9XVqngibcC&pg=PA22&lpq=PA22&dq=difference+between+Flemish+and+Venetian+techniques&source=web&ots=Fx0do7QdJ9&sig=sKYu_dDGqJYCYyviNUDA2f1ZXA8&hl=en&sa=X&oi=book_result&resnum=10&ct=result#PPA22,M
- [7] N. Schneider, *Vermeer (1632 – 1675), Veiled emotions* (Taschen, Köln, 1994);
<http://www.essentialvermeer.com/> by Jonathan Janson.
- [8] Tại Salon d'Automne năm 1905 nhà phê bình Louis Vaucelles đã gọi phòng bày tranh của nhóm Matisse, Van Dongen, v.v. là "cái chuồng thú" (Nguyên văn: "*Mais c'est la cage aux fauves!*") Từ đó nảy sinh ra tên gọi "trường phái dã thú" (fauvism).
- [9] <http://www.lefranc-bourgeois.com/>
- [10] <http://www.winsornewton.com/> [Có thể tải xuống miễn phí cuốn "*The Oil Colour Book – A comprehensive resource for painters*" (Sách về màu sơn dầu – nguồn thông tin toàn diện cho các họa sĩ) của Winsor & Newton (2001) tại http://www.winsornewton.com/assets/ocb_english.pdf]
- [11] <http://www.talens.com/>
- [12] <http://www.holbein-works.co.jp/english/index.html>
- [13] <http://www.naturalpigments.com/>
- [14] <http://www.vermeerscamera.co.uk/home.htm>
- [15] Ralph Mayer, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques* (Viking Adult, 1991);
- [16] Pip Seymour, *The Artist's Handbook* (Arcturus, London, 2003) (có thể tải xuống miễn phí từ <http://rapidshare.com/files/180507527/Artist-hungraphics.rar>)
- [17] Ralph Murell Larmann, *Art Studio Chalkboard – Information for artists and students* tại <http://studiochalkboard.evansville.edu/>
- [18] Daniel Burleigh Parkhurst, *The painter in oil*,
<http://www.artrenewal.org/articles/2002/Parkhurst/parkhurst1.asp>