

走近“学院与沙龙”

□钱晓鸣



《朱庇特与忒提斯》(布面油画) 让-奥古斯特-多米尼克·安格尔 作



《中国人》(青铜雕塑) 夏尔·科尔迪耶 作

1月31日至5月6日,“学院与沙龙——法国国家造型艺术中心、巴黎国立高等美术学院珍藏展”在中国国家博物馆展出。此展览集中呈现了从法国大革命到第一次世界大战期间的法国艺术以及以巴黎为中心的法国社会风貌,参展的103件学院派艺术精品均来源于世界闻名的巴黎国立高等美术学院和法国国家造型艺术中心。展品包括学院派代表艺术家多米尼克·安格尔、威廉-阿道夫·布格罗、让-巴蒂斯特·卡尔波、帕斯卡·达仰-布弗莱、保尔·朗度斯基等人的油画精品,以及创作了巴黎凯旋门浮雕《马赛曲》的著名雕塑家弗朗索瓦·吕德的雕塑作品。特别是安格尔的以《朱庇特与忒提斯》为代表的三幅油画精品,尤为值得关注。展览开幕前,该展览的几位策展人菲利普·杰奎琳、埃玛努埃尔·施瓦茨、吉奥雄等接受采访,讲述了展览背后许多鲜为人知的故事。

本次展览的藏品来源于法国国家造型艺术中心和巴黎高等美术学院,展览作品的创作年代集中在19世纪,且大师名作颇多。法国国家艺术中心成立于1791年,比凡尔赛宫从皇宫沦为废墟和卢浮宫成立艺术馆早两年,堪称法国大革命的产物。19世纪,经过大革命的洗礼,法国创造了无比辉煌的文化艺术,走向了世界文化艺术中心。在21世纪重现这一幕历史的高峰,正是当代法国人的“法国梦”。策展人的意图或许正

在于此:展示那个法国成为全世界文化艺术中心的“法国梦”时代,“学院与沙龙”是为了说明这个文化艺术的“法国梦”时代的产生机制,大师及其作品则标定了展览的高度。

菲利普·杰奎琳谈到,从1791年开始,法国国家造型艺术中心开始通过国家订购和从艺术家手中购买获取作品,巴黎国立高等美术学院则是从1817年迁址到现在所在位置。这就是为什么我们选取19世纪这样一个时期,因为它在两个机构的时间段上有相近的地方,巴黎国立高等美术学院是从卢浮宫迁出的,而法国沙龙展也是从卢浮宫沙龙厅开始的,于卢浮宫举办沙龙展之后再在大皇宫举办沙龙展。当时很多艺术家没有实际参与到法国大革命进程之中,他们希望在自己的作品中把想参与革命的气魄和思想体现出来。所以这些艺术家和他们的思想从19世纪一直延续到第一次世界大战,而且这个时间段也是法国美术史光辉灿烂的时期,从古典主义、浪漫主义、自然主义一直到立体主义时期,都产生于19世纪,也正是在这100年间法国成为世界政治、文化、艺术的中心,吸引了包括中国在内的许多艺术家前来学习、访问。

在谈及本次展览所涉及的两家机构时,菲利普·杰奎琳介绍道:巴黎国立高等美术学院、法国国家造型艺术中心是两个非常重要的机构,他们的藏品具有非常好的连续



《德沃里特与阿布鲁德人》(布面油画) 阿吉利·埃特纳·米凯龙 作



《钱塘江》(布面油画) 方君璧 作



《法兰西艺术家沙龙的一个周五》(布面油画) 朱尔·亚历山大·格伦 作

性,而且具有一定广度,有很多藏品是非常重要的国家藏品,特别是巴黎国立高等美术学院的藏品经历了4个世纪的持续收藏,从路易十四时期(1648年)成立的皇家艺术学院一直到现在。法国国家造型艺术中心的藏品包括从法兰西共和国成立至今的所有国家订购和购藏的藏品。

在展览中展出的一件名为《中国人》的作品格外引人关注,菲利普·杰奎琳谈到,这件由夏尔·科尔迪耶创作的雕塑作品反映了法国艺术家对中国人形象的认知与理解,当时这位艺术家创作了世界多个国家的不同人物雕塑,而保尔·朗度斯基的雕塑《大卫投石锁》曾于1900年获得罗马雕塑奖,该雕塑反映的主题来自于《旧约》中的一个故事,但是这一主题和宗教没有任何关系。《大卫投石锁》展示了大卫跟自由相关的主题,他手中所持的投石锁,在法文当中的另外一个意思也是自由。

从这些作品当中我们可以看到,同样一个主题,同样一幅作品,可能会有很多引申含义。

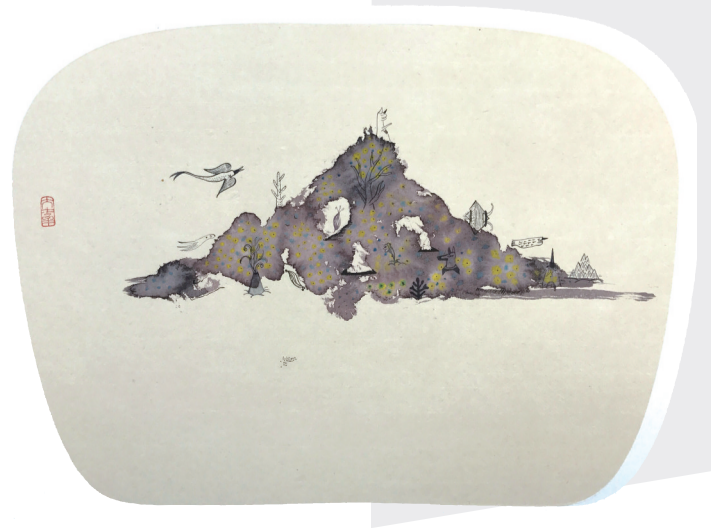
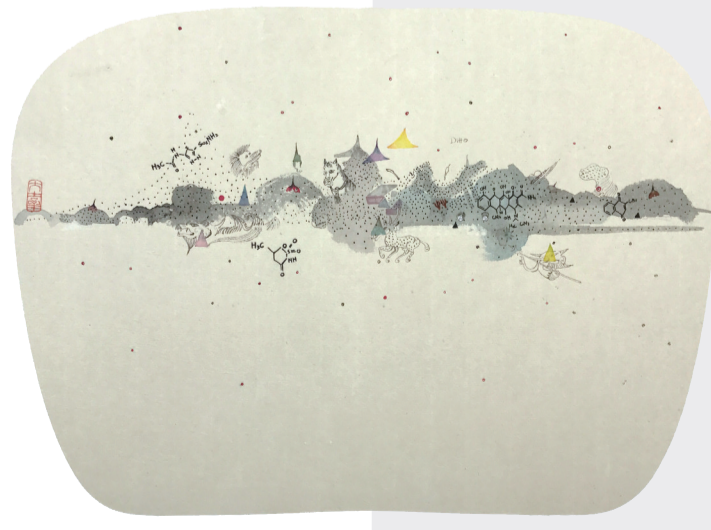
本次展览分“巴黎国立高等美术学院:美的圣殿”和“沙龙:美术舞台犹如时代的镜子”两大部分,其中呈现了四项主要内容:学院与学院的陈述、沙龙展、法国绘画艺术家和雕塑艺术家以及19世纪法国巴黎学院派对于中国的影响。

1911年,辛亥革命推翻了封建帝制,建立起现代国家形态的政府,各行各业、各界人士都在寻求振兴之路,以蔡元培、鲁迅等为代表的有识之士提出“美术革命”、“以美育代宗教”等主张。法国深厚的文化传统和巴黎国立高等美术学院悠久而丰富的教学资源,对20世纪中国美术精英团体有着巨大的影响,从蔡元培、林风眠、徐悲鸿、刘海粟、曾竹韶、滑田友、常书鸿、朱德群、吴作人、王子云等,一直到改革开放以后都是如此,法国文化的巨大影响力和前辈艺术家探索民族振兴的苦难辉煌,深刻地影响了一代又一代年轻学子。

此次展览实际上揭示了以法国国立高等美术学院为代表的教学传统对20世纪中国美术文化产生深刻影响的原因。沙龙美术展实际上是法国美术界的一个人才选拔机制,中国艺术家也曾有这样的选拔中脱颖而出,比如中国雕塑家滑田友在法国学习期间创作的雕塑作品《深思》就曾获得1943年巴黎春季沙龙金质奖章。菲利普·杰奎琳说,在那个特定的历史时段里,法国艺术家在绘画、雕塑、建筑等多个方面,都是中国现代性向之汲取灵感的源泉。我们非常荣幸地能够在整个展览的最后呈现在法国求学的中国艺术家所创作的作品,这两件作品一件是常书鸿的《病重的妻子》,另一件则是方君璧的《钱塘江》,虽然这两件作品是第一次世界大战后创作的,但通过这些作品观众能够了解到19世纪的法国美术对中国美术的影响。

在恒常与流变中

□弋舟



这些小画作于日常小憩时。之所以强调“日常”,是想区别于那种专门的、怀有“创作”企图的时刻。可现在意欲做出这般区别,我发现,原来准确的陈述又颇具难度。因为作画的那些时刻,似乎就没有一个“准确”的心情。它们真的是“小憩”时的产物吗?似乎也不是。事实上,完成它们同样令人有种“工作”的紧张感。裁纸,构图,铃印,一切都有着对于形式的强迫性要求——它们没有小憩的闲适。尽管我常常草率地将这些小画定义为涂鸦,可一旦认真追究,我就得承认,那些作画的时刻,自己依然致命的郑重。

所谓“致命的郑重”,可能是,内心其实是想要摆脱掉郑重的。然而,即便小憩,即便涂鸦,也依旧“致命的”无可松弛。但,它们的形制,又显而易见地无从被视为“创作”;并且,如果一定要在“涂鸦”与“创作”之间做出抉择,摇摆一番,我仍旧只能倾向前者。

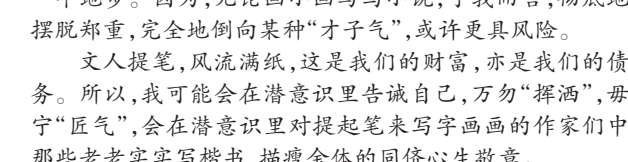
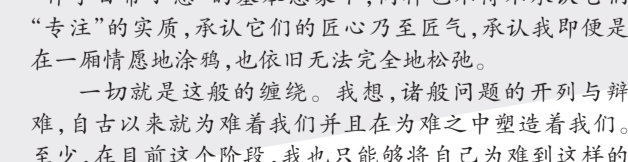
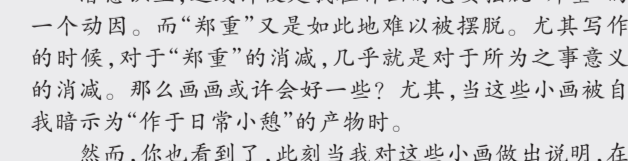
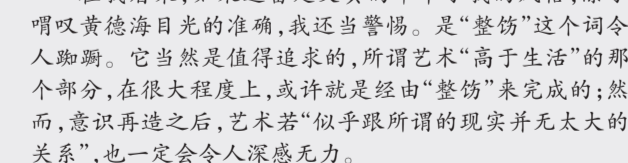
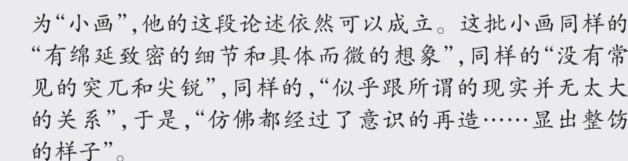
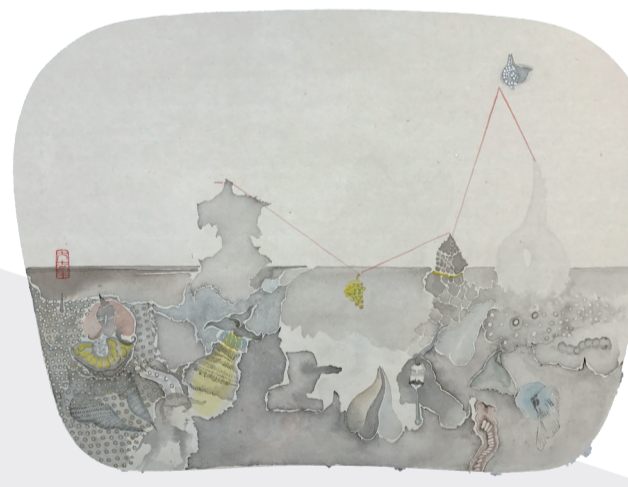
那么,为什么要摆脱“郑重”?为什么“郑重”挥之不去便会令人感到是“致命”的事儿?为什么,提笔时刻的“松弛”,会成为心底的盼望?

也许,于我而言,“郑重”已经构成了某种压迫,已经部分地损害着我的创作。这里所说的“创作”,是指我的小说写作。无可争辩,作为一个美术专业出身的人,如今我完全是被当做一个小说家来看待的。其间身份的转换,也与这些小画的定义一样令人难以准确地陈述。

事实上,从绘画到写作,这个“跨界”的行为,已经被人追究了无数次。为什么?是什么令你做出了这样的选择?画画与写作之间构成了怎样的关系?似乎这一切必然要有一个能够脱口而出的答案;也似乎,在这两门艺术之间,必定有着某种不言而喻的关联,早已被约定俗成,然后等着你再把它们交代一遍。这令人厌倦。如果真的有那些不证自明的事物,我们是否必须一次次地重复,一次次地巩固它们的不证自明?——然而,这的确又是必须的。就像面对常识,我们需要不厌其烦地重申。

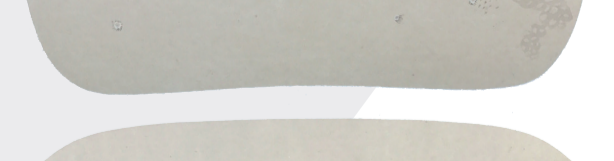
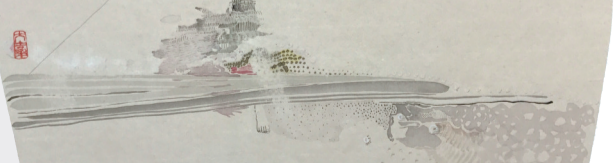
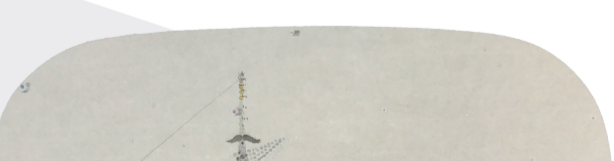
批评家黄德海论及我的小说时说道:那些小说中的平常日子,有绵延致密的细节和具体而微的想象,尤其是对人物内在情感的处理,揣摩功夫下得透,转折处布置精心,没有常见的突兀和尖锐,准确得或能看出作者深邃的用心。可等这一切困扰起来形成整篇,却又似乎跟所谓的现实并无太大的关系,现实中的干净或污秽,温存或敌意,仿佛都经过了意识的再造,笼罩上了一层明显的反省色彩,磨去了其中的粗糙感,显出整饬的样子。

不是吗,如果将这段话中的“小说”替换



艺术之事,恒常者何?流变者何?于我而言,或许,恒常者依旧是致命的“郑重”与“专注”,那相对的一极,“松弛”与“草率”,与流变中为我们构成审美里轻与重的平衡。在“小画”的心情中想象“大画”,这或许就是我今天有限的格局。我无力让自己更大,但也未曾甘心一味地小下去。

诚如黄德海在评论中对我的担忧:“自省同时流露出的自矜式的柔弱感,很容易把人捆绑在某些细致周密的固定频道——或者也可以这样来表述我的担忧,柔弱的自省有时会让人从生活的烟尘中拉出来,耽溺在意识的清静境界里,就如弋舟自己说的那样,过一种奇怪的‘二手生活’。”这便是我自己此刻对自己的担忧。好在,他把我近期的小说称为“盛放在栊格里的世界”——“安置了世界本身的粗糙和不完整,却不是削磨磨平,而后让它再生般地重生在虚构的世界里,就像古诗里的栊格,看起来每一处关键的平仄都不对,却在全诗完成后呈现了全备的美感。除了偶尔还是会流露出的幽僻孤独,那些亘古长存的山川、劲力弥漫的日常进入小说,打开了人内心的某些隐秘之处,勾勒出早已被现代小说遗忘的雄阔野心。阅读者或将缓缓感受到其中涵藏的巨大能量。”对我,这是有效的鼓舞。我想,他的如下言论,亦可作为这批小画的箴言——非关幽冷俏模样,庄严赋尽烟尘中。



作家水墨