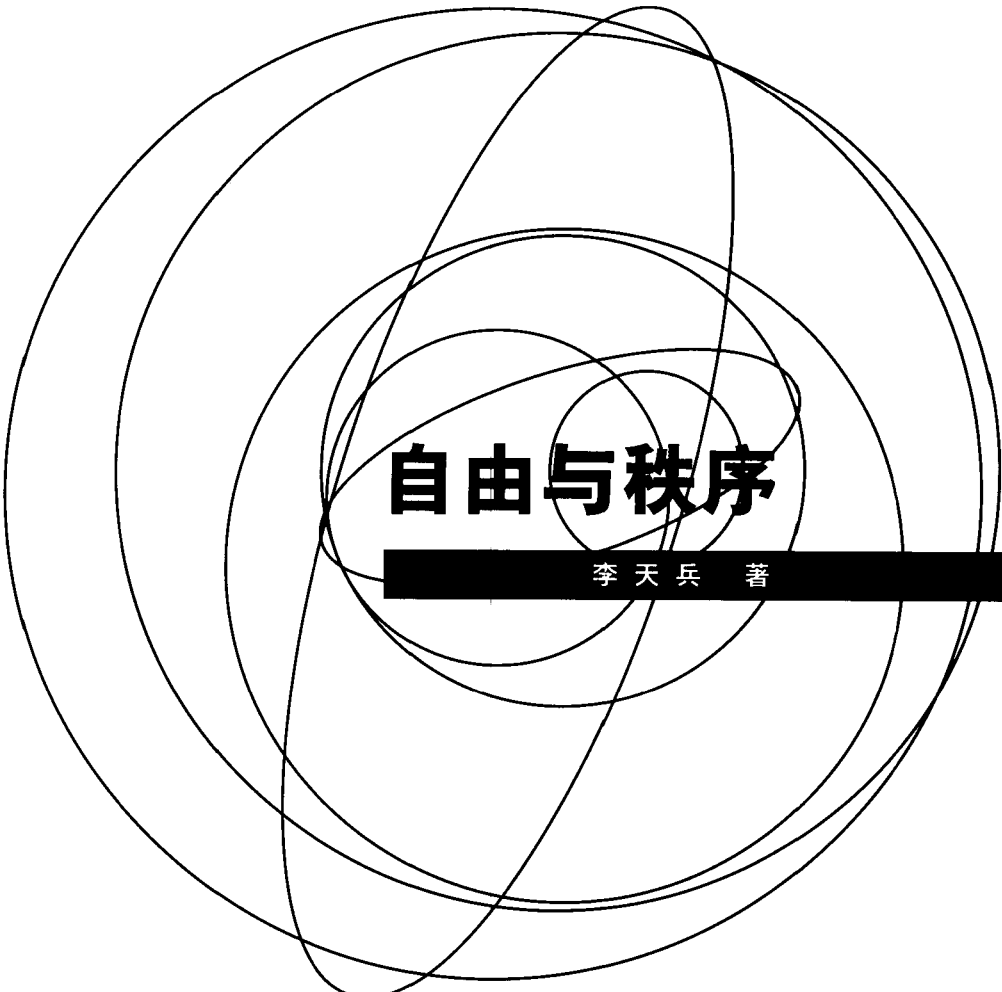


5156.5
L34
巴黎国立高等美术学院绘画系
ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DES BEAUX-ARTS
DE PARIS



自由与秩序

李天兵 著

人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

自由与秩序：法国巴黎国立高等美术学院 / 范迪安主编. —

北京：人民美术出版社，2001（世界著名美术院校教育丛书）

ISBN 7-102-02287-5

I. 自… II. 范… III. 法国巴黎国立高等美术学院—概况 IV. J156.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 04306 号

自由与秩序

法国巴黎国立高等美术学院绘画系

出版发行：人民美术出版社

（北京北总布胡同 32 号）

制版印刷：北京慕来印刷有限公司

经 销：新华书店北京发行所

2001 年 4 月第一版第一次印刷

开 本：889 毫米 × 1194 毫米 1/16 印张：10 $\frac{3}{4}$

印 数：1-5,000 册 定 价：69.50 元

目 录

总 序

引 言

2

第一章 从历史中走来

5

第一节 往昔荣光

6

第二节 改革时代

10

第二章 内在的秩序

19

第一节 导师工作室制

20

第二节 三个环节

24

第三节 课程

28

第四节 进与出

42

第三章 维利科维奇工作室

51

第一节 初识教授

52

第二节 教与学之间

54

第三节 走向社会

64

第四节 同窗

70

第五节 为师之言

82

第四章 并存的学派

87

第一节 波尔坦斯基工作室

88

第二节 佩罗工作室

108

第三节 迪肯工作室

112

结束语 学院与当代艺术

117

附 录

报考资讯

160

教授简介

161

作者简介

165

引言

巴黎国立高等美术学院（以下简称巴黎美院）这个名字，在小时候读《徐悲鸿一生》时就已经知道了。那时的她对我来说是异国美术的最高殿堂，是非常遥远而又不可及的。从20世纪初到中叶，林风眠、徐悲鸿、吴作人、吴冠中等前辈艺术家曾先后在那里学习深造，后来他们都成为中国美术的开拓者和播种人。应该说，巴黎美院与中国美术的现代史是紧密相连的。

巴黎美院在19世纪可谓盛极一时，并在当时的西方美术界占有举足轻重的地位。进入20世纪后，当社会上正在轰轰烈烈地进行立体主义运动、野兽派运动、超现实主义运动时，这所法国美术教育的大本营却依然置身其外，继续着其罗马奖的准备与评选，继续照抄着人体与静物。相对于德国包豪斯等新兴办学体制的兴起，它逐渐走向了下坡路。历史传统延续下的体系越牢固，经历的时间越长，改革的难度就越大。20世纪的巴黎美院除了靠几个毕业于这里的大师撑着，几乎与现代艺术无缘。任何事物都会在发展到极盛之后走下坡路，而直至滑到一定低度时，才会逐渐意识到危机并进而开始反省与自我调整。对巴黎美院来说，这一转折点就是1968年的学生运动。从70年代起，她为了适应社会的发展，便向当代艺术敞开了大门，并进行了一系列大幅度的改革，进而重新跨入了当今世界最重要的几个美术学院的行列。她的经验告诉我们：美术学院闭关自守、死抱传统与过去，则将走向危机；反之，采取开放的心态，与社会文化和当下艺术的发展趋势紧密结合，则能葆有鲜活的生机。

美术院校是社会文化的桥头堡，是一个社会的缩影，通过一个国家的美术学院，可以看出民族精神和民族文化的真实状态。中国社会正处在一个快速蜕变的时期，反映在美术院校上，则处在一个不断探索与调整，并与社会发展相适应的过程。在这一过程中，来自各个不同方面的信息是很重要的，它可以使我们在看得更广的情况下少走弯路。1999年夏天，当我随巴黎美院代表团来到北京与中央美术学院进行交流时，范迪安先生跟我谈到了组织一套介绍外国美术教学现状的丛书的想法。我觉得这是一件非常有意义的事情，同时也是一件非常及时的事情。对于中国的美术教育事业，我这个涉学尚浅的海外留学生虽然视野有限，但仍感匹夫有责。把我在巴黎美院将近三年的学习过程中了解到的有关情况提供给大家作参考，是我的义务，同时也是我非常乐意做的一件事。

在“参考”方面，我很同意鲁迅说过的借他人的“火”煮自己的“食”的观点，把人家的经验拿来，站在人家的肩膀上前进，这无疑能大大加快实践的进程。这是一个方法问题。但借火不能只借一处，而应该四处借来，边借边分析各种火的长处及对中国情况的适应性。同时在煮的过程中也不能因为食物的香味而忘了这些火是借来的，因为下次生火还得靠自己。另外更重要的是结果，即饭是煮给自己吃的。

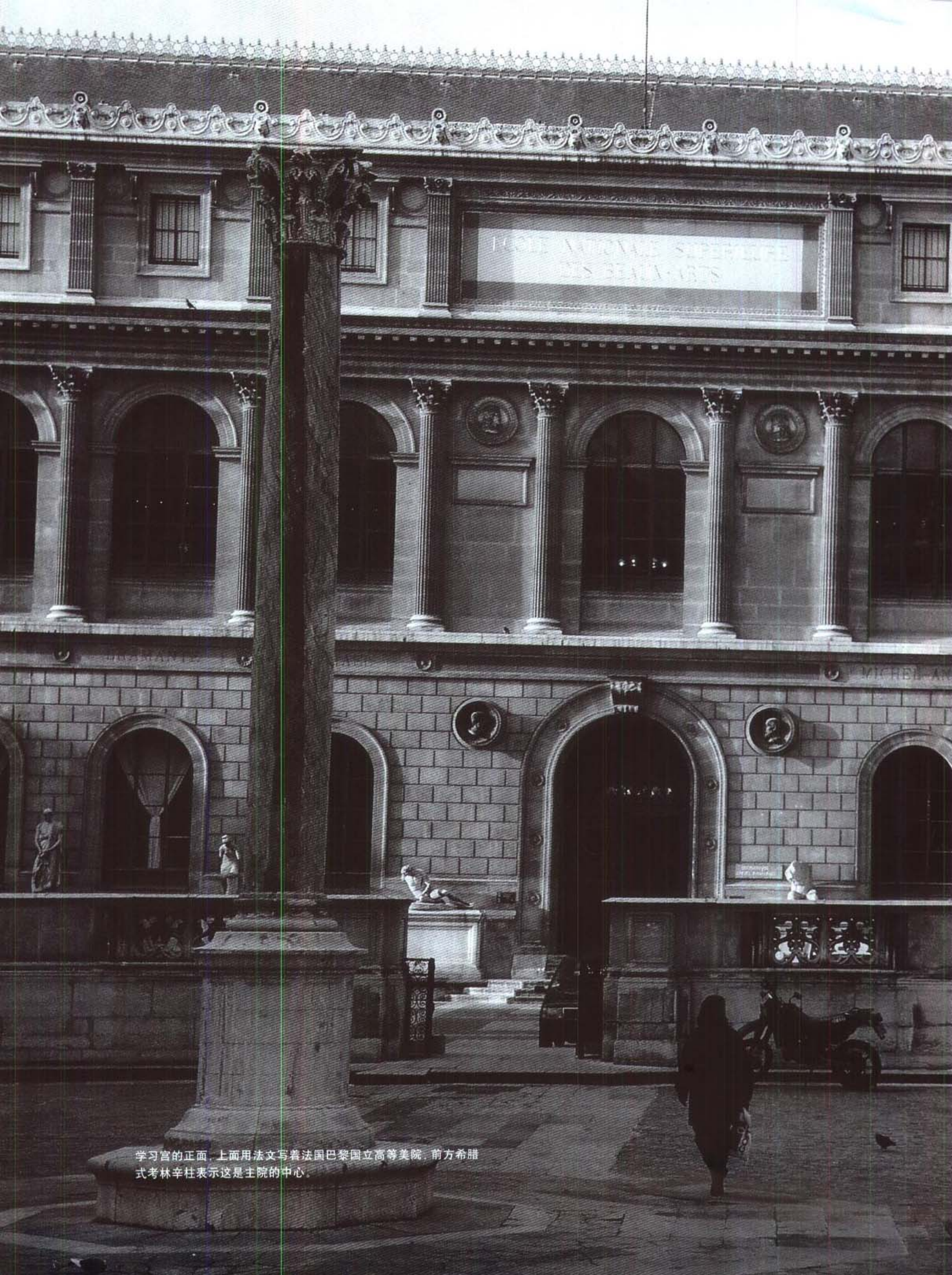
西方在潜意识中一直害怕中国的开放，因为中国人有一种异常巨大的对其他文化的消化能力，而其结果往往是反客为主。这是因为在经过一段时期的封闭之后，大家都强烈地意识到“饿”，这种“饿”往往是在开放中进行比较才能明显感觉到的。“饿”的初期往往是饥不择食，渐渐地学会看菜谱，选

出适合自己口味的佳肴。然而中国人的能力远远不止于此，往往在最后自创一套菜谱，里面所有的菜不仅最适合自己，还能让别人钦佩欣赏。中国的美术教育将会在不断吸收他人的优长的过程中更加充实和丰富自己，独创自己当代美术教育的“菜谱”，我坚信这一点。

每个人看事物都不可避免地带有主观性与不全面性，这是我在写这本书之前就已经意识到的。巴黎美院里每个教授、每个学生都有自己不同的艺术观点，对同一事物也会有迥然不同的看法。而我由于自身的文化背景与先前的经历，会在潜意识中更偏向于某种艺术形式或某种观点。为了尽量做到客观与全面，在写书的过程中，我大量地与其他工作室及在其他领域、其他艺术思维指导下工作的学生与老师接触，并在书中大量运用交谈、采访后进行整理的形式，以求比较客观地描绘出这所学院的文化与教学氛围。在这里，读者会发现，对同一个问题，同在一个学院里的人会有不同的回答。波尔坦斯基与维利科维奇教授在基础教学问题上的观点迥然不同，波尔坦斯基与佩罗教授在多媒体手段运用的看法上正好相反。这些都是十分正常的。这种“百家争鸣，各持一说”的现象，是在法国当前艺术与艺术教育界普遍存在的状况，也正是我在此书中所要反映的。

当然除了这些不同之处外，还有很多共性的地方。如西方的美术教学往往在一开始就鼓励学生建筑自己的个性，往不同的方向发展。记得有一次维利科维奇教授来工作室看完大家的新作后，说了一句：“非常好，大家都画得不一样。”也就是说，教授希望每个人的作品无论在表现形式、题材或是观念上都能与其他人拉开距离，包括与教授本人的。因为惟有独特的东西，与前人、他人一看就不同的东西，才能在当代艺术界脱颖而出。当代西方艺术的主要选拔标准是观念性、独特性、创造性强于技术性，当代艺术的很多作品是靠观念性与以往传统艺术拉开差距的。因此对每一位艺术家基本功的训练，也变得更广泛，不仅需要造型能力，同时更需要创造能力、思维能力。另外，当代艺术创作的手段也非常多，包括装置、行为、影像、文本等，绘画只是其中一种手段而已，因此巴黎美院鼓励学生在校期间能对各种艺术创作手段有一个初步的把握。比如说绘画系的学生不仅从事绘画，同时也应尝试一下摄影、雕塑、影像、声音处理、电脑等，通过这些领域的尝试，反过来对绘画就有另一种认识，一种不同于以往的思维，正如中国古训所讲的“功夫在画外”。艺术实际上是时代的反映，我们今天所处的社会，是不能与以往任何一个历史阶段相比的。各种工业技术的频繁更新，信息激增，每人每天都不可避免地面对各种目不暇接的工业形象：电影、电视、电脑、摄影、广告……在这样一个一切都变幻着的社会，艺术上的以不变应万变是一种消极的态度。作为一个现代的艺术家的不可能置这些于不顾，仍关起门来重复以前大师们的东西。在巴黎美院的学习过程中，一般造型能力的培养是必要的，这也就是为什么素描课与人体结构课为必修学分的原因，但这只是一部分。学生在校期间还需培养起成熟独立的艺术思维能力、对当前各种主要艺术表现手段的掌握能力。可以说，当代艺术向这些未来的艺术家们提出了更高、更全面的要求。

如此等等，都使我在写书的过程中感到重心不易把握。真实地和贴切地进行描述与介绍，是我的愿望，而作为为数不多的这所学院里的中国学生，使我感到承担这份工作的责任和分量。



学习宫的正面，上面用法文写着法国巴黎国立高等美院，前方希腊式考林辛柱表示这是主院的中心。

第一章 从历史中走来

今日巴黎国立高等美术学院进入校门后的大院。



第一节 往昔荣光

在本书的开头，我觉得有必要将法国美术教育及巴黎国立高等美术学院的发展梳理一下。法国美术院校的历史是与艺术家社会地位的转变、艺术表现手法与社会主导审美标准的变换紧密相连的。在中世纪的法国，艺术家被视为手工业者。随着手工业行会制度的进一步发展，其职业训练的法规化在1391年巴黎的行政文件中开始得以确立：作为“形象塑造者”的艺术家，必须经过专门训练，以防止由于不熟练或不专业而造成作品的粗制滥造与质量低劣。从那以后，要想成为一名受社会认可的画家，必须在十岁左右开始跟随师傅（产业主）学习绘画技巧，学徒过程得持续5~7年，一直到产业主颁发结业证书为止。然后还要为师傅工作一定期限，并在二十五岁左右画出自己的代表作，最后才能独立门户。而在此之前，一趟到罗马的旅行是最为理想不过的了。

许多世纪以来，罗马一直是法国艺术家的朝圣之地。正是在通往罗马的旅行中，很多艺术家、尤其是皇室的艺术学家们希望能以意大利15世纪建立起来的学院为模式，创立自己的法兰西学院。在他们的理想中，只有学院能够把那些真正的画家、雕塑家从手工业行业的工匠中挖掘出来。也就是说鼓励相对于手工业行业而更为“自由”和“纯粹”的艺术，艺术教育由此向近代模式发生了转向，如祖传秘方似的行业形式逐渐消失。在法国，早期美术学院教育对象是已经结束了学徒期的开业者，教学内容一方面为理论和文化，主要是古代文化、神的故事和圣经等，另一方面则是以素描为主的实践。因为素描作为一种真诚的艺术形式，既具有数学般严谨的客观性，也为油画的发展奠定了基础。1648年，法国建立了皇家绘画与雕塑学院。1796年，巴黎国立高等美术学院成立。和其他学院一样，教学内容主要是素描，从临摹

至石膏像写生，最后发展到教学的中心内容，即人体模特写生。1863年，拿破仑三世对落选沙龙的准许，显示出对学院派以外其他艺术形式的接受。巴黎美院也在与此相应的一系列改革中转变为一所高等美术教育机构。除了进一步加强原来素描课以及解剖透视学、古代文化外，还增设了装饰绘画等实际操作与美术史、文学、历史等科目，但素描仍是教学的重点。学生每天都须在素描工作室工作两小时，每月更换一次的教授会在场监督并主要负责更改学生作品。与此相应的解剖、透视学课也占有很大的比重，主要由医生、学者主持。另外一直延续至今的导师工作室制度也是在这一时期创建的。刚开始时只开设了绘画与雕塑工作室各三个，以及两个版画工作室，后来逐步增加了木版、壁画工作室等。传统美院教学以“理想美”为其核心，艺术家须有熟练的造型能力（尤其体现在素描上），对人体结构、透视等相应的科学知识有精确的掌握，对造型对象的细节能观察入微。

为进一步传播这一“理想美”，高踞在所有美院之上的法兰西学院设立了很多竞赛，其中最高的是罗马大奖，获奖者可以到意大利的美第西斯艺术城（Villa medicea）居住和工作几年。如获此奖，可以说今后的艺术生涯已成功了一大半，并可据此进入学院的高层。而每次罗马大奖的主题与评委皆由法兰西学院决定。法兰西学院不仅牢牢控制着巴黎美院，即学校的教授基本由其成员担任或由其决定，而且还控制着外省的美术学院与各种私立美术学院。法兰西学院的十名院士从社会上的艺术沙龙、奖章与荣誉勋章的授予，到艺术作品的公共订件及制作等都具有生杀予夺的大权。

罗马大奖每年颁发一次。为了获取这一奖项，大量的学生意欲涌入巴黎美院，因为如果在外省美院或私立的“小学校”学习，则与罗马奖无缘。这就导致巴黎美院的声誉和门槛越来越高。当时的巴黎美院学制四年，每年只招一百名左右学生，远远满足不了社会的需要，于是入学考试竞争越来越激烈，考试的内容也异常复杂，先后各有六场。塞尚连考两次都未被录取，强烈的受挫感使他到晚年才向外人披露此中心曲。罗丹在罗马奖的激励下，三次报考美院，但是皆被拒绝，因为他的素描与雕塑缺乏当时学院派所要求的熟练准确的标准。通往罗马大奖的路走不通，失望的罗丹为了不增加家庭的负担，只好找一些装饰设计工作赖以为生。

从19世纪下半叶起，强大的学院派在其他艺术派别的冲击下日益脆弱，其社会地位与社会影响已日益下降。为了与美术学院相对抗，库尔贝（Gustave Courbet）在1861年创办了自己的绘画工作室，并宣称：“我不能教授艺术……因为我否认艺术教育，这个世界上不能再有美术学院，而只能有画家。”在他的工作室里，传统的人体模特被一只牵来的大红母牛代替，“一位大胡子教授来来回回走动并给学生们训话”的教学体制被打破。学生与老师之间更多的是一种合作与讨论的关系。库尔贝鼓励学生完全自由地表现自己的个性，并对社会上的艺术潮流抱着一种开放的心态去研究学习。可以说，在19世纪的巴黎画坛，巴黎美院总是一个让人议论的话题。

话分两边说，19世纪的巴黎美院又可谓人才济济。大卫、安格尔先后在这里担任领导职务，并且影响了美术教育。安格尔在当时强调素描的重要性，并指出：“学院只应教素描，素描就是一切，油画的绘制过程是非常简单的，甚至8天就可以学会。”同时，他还向当时传统的学院派及其体制宣战。1811



年，年仅十九岁的热里科(Gericault)进入美院盖兰(Guerin)的工作室，次年即获罗马奖的提名。四年后德拉克洛瓦(Delacroix)进入同一工作室，这两位大师堪称学院的骄傲，因为他们的巨幅油画后来肩并肩地挂在了卢浮宫法国绘画馆的主厅。

在拿破仑三世改革中建立起来的巴黎美院，导师工作室制度使教授的主导作用得以发挥，不同的教学主张也就自成门户了，这在他们的学生那里反映得最清楚。当时大部分教授的教学观念较传统与陈旧，但仍有部分教授并不主张压制学生个性，而是鼓励学生们在对技术熟练掌握后再进行个人发展。著名雕塑家马约尔(Mailliot)当时在巴黎美院就读，教授卡巴耐尔(Cabanel)对他说的第一句话是：“首先要好好学习如何画，然后你就可以逐渐很自然地找到你的个人方法，一切都将水到渠成。”他的话可谓当时教学观点的体现。热罗姆(leon Gerome)能让他的学生雷东(odilon Redon)震惊不已，连朴素派之父的卢梭(Douanier Rousseau)也着迷于他。居斯塔夫·莫罗(Gustave Moreau)的画室则像他的画一样神秘，因为野兽派大师们包括马尔凯(Marquet)、鲁奥(Rouault)、马蒂斯(Matisse)都出自这一画室。莫罗在当时学院派占统治地位的情况下，仍大力鼓励画室内的学生在绘画中发展自己的个性，实为难得。当时莫罗的教学有两个主要方向：一是通过卢浮宫向14、15世纪的德国、法国认真学习，尤其是从丢勒(Dürer)、达·芬奇、伦勃朗等古典大师的作品中汲取养分；一是力图让学生寻找到个人表达激情的方式。他一直强调激情在艺术创作中的重要性。此外，他力图让大家对艺术创造领域内的其他问题和社会上发生的艺术潮流产生兴趣。鲁奥是他当时在美院的几个得意门生之一，其后来苦涩的表现主义个人风格的形成与莫罗的教学方向可谓息息相关。马蒂斯的求学生涯也紧紧与莫罗相连，在他的求学初期，学院派的一些大画家指责他连“透视都不懂，根本就不可能学会画画”。1892年报考巴黎美院失败后，他在朋友的建议下来到该院的雕塑陈列廊写生，被正在那里的莫罗发现，立即破例让他进入自己的工作室学习。马蒂斯的父亲一直担心自己的儿子搞这行会饿死，甚至亲自来巴黎美院向莫罗询问马蒂斯是否有绘画天才。当莫罗如实地告诉他，马蒂斯是他至今为止发现的最有天才的几个学生之一时，父亲才肯继续向马蒂斯提供资助，直至他完成学业。马蒂斯在莫罗的教导下，为了抵制学院主义，不单经常去博物馆，也常走向街头在大自然中作画。有一次，莫罗在看了马蒂斯一张作品后说：“你简化得太多了”。但紧接着又说：“别听我的，我说的不重要，并不是教授说什么就是什么，做你想做的，那才是最重要的。”



学习宫大厅

当然，莫罗工作室只是一个特例，直到20世纪上半叶，在法兰西学院控制下的巴黎美院总是让教育与当时蓬勃发展的现代艺术脱节。长期以来，学院拒招女生（一直到1900年），学院忽略一切包括摄影在内的新技术，学院似乎与所有关于美术教育的反思对抗……毕加索当时大骂：“这还是美术学院吗？”二战后美国画家到巴黎美院参观时的感受是生活在一个“倒退的过去的时代”；法国当代著名抽象表现主义大师苏拉古(Soulage)考入巴黎美院后，反感于僵化的学院派教育而退学。直到五六十年代，巴黎美院的功能也只是进入专业艺术家生涯前的启蒙阶段。一些学生称：“在酒吧里聊天都比在巴黎美院里学到的多。”当时如果要学习当代艺术，最好是去私立画室，有许多画家的画室在当时就盛名一时。

巴黎美院悠久的历史也留下了众多的建筑，在校园里漫步，各个不同时期的建筑似乎带我们重温了一遍她的历史。修建于19世纪的学习宫正对着大门，它是一座非常美丽的建筑，由当时的著名建筑家迪邦(Dubab)设计。大厅顶部全为透光玻璃，厅内固定安放有很多古代雕塑以供学生们观摩写生，现在则偶尔成为进行巨幅创作或展示巨型装置作品的场所。巴黎每年都有好几次著名的时装展示会也在这里举行。建于17世纪的奥古斯汀堂(Chapelle des Augustins)现在成了古代雕塑陈列馆，里面保存有大量两百年前法国艺术家从罗马带回的意大利文艺复兴时期雕塑的复制品。建于同一时期的还有希迈大楼(Hotel de chimay)，现已成为工作室楼。其余的大多数建筑也都是在19世纪扩建形成的。巴黎美院最安静的地方叫“桑院”，院中有一古老的石头喷泉，四周的走廊上陈列有很多古希腊、罗马雕塑的大理石复制品，都有二百多年的历史。当年马蒂斯就是在这里写生时被莫罗教授发现的。几百年的历史为巴黎美院积累了丰富的藏品，包括从18世纪到1968年间三千多件罗马奖及其他大奖的获奖作品，一万多件各位大师的素描、六万多件摄影作品等等。这些都可以在学习宫的收藏馆内找到。

利用学习宫大厅进行
巨幅创作的学生们。

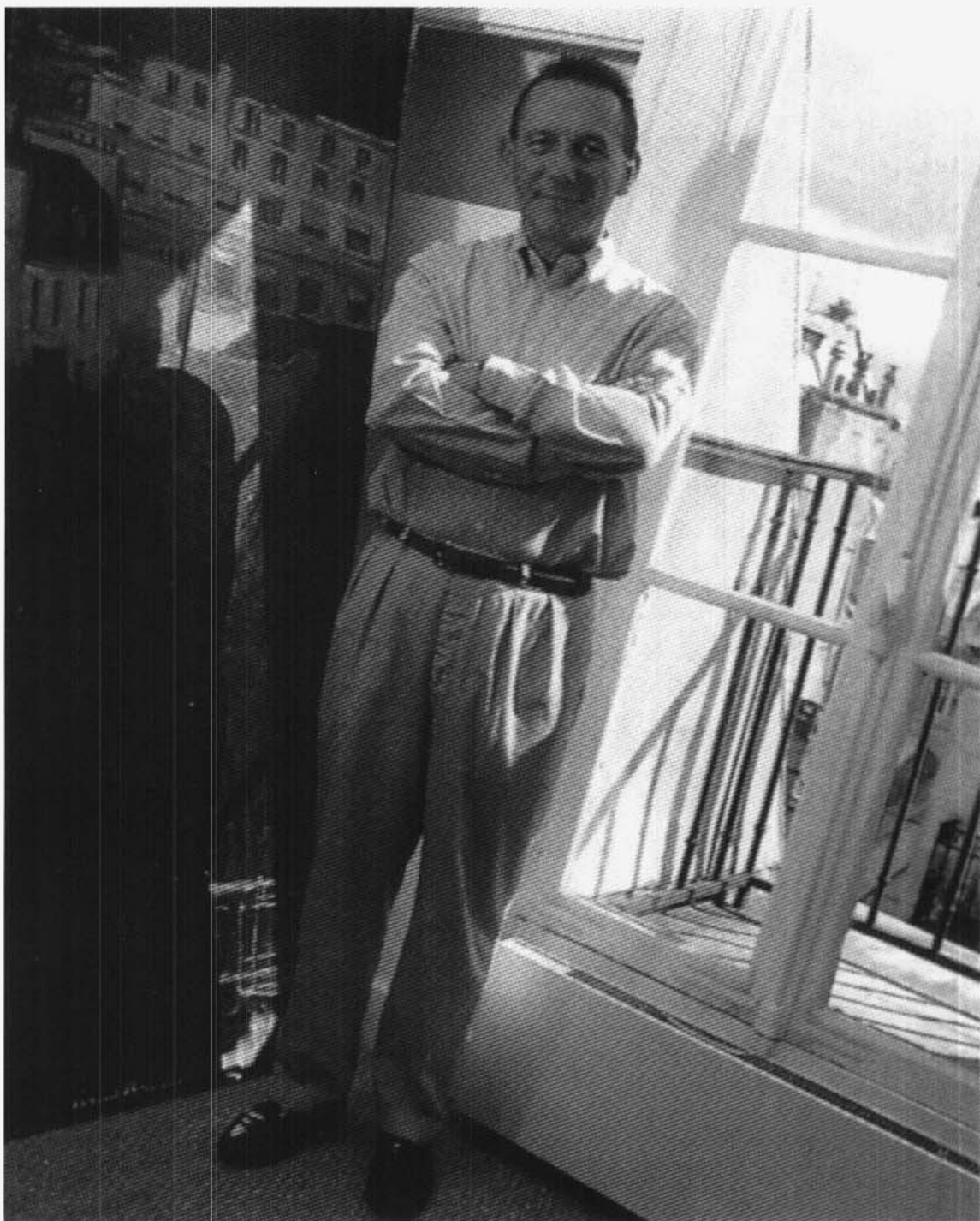


利用学习宫大厅展
示大型装置作品
迪尔特曼雕塑工作
室学生
马尔洛里



第二节 改革时代

西方艺术发展到20世纪60年代进入历史的又一转折点，博依斯(Beuys)所宣称的“所有的人都是艺术家”的观点在艺坛、文化界引起轩然大波。在传统教育与艺术观念中求生的巴黎美院原有体系，也终在1968年学生运动中受到严峻挑战。罗马奖被废除，过去高高在上的法兰西学院被逐渐架空，更似一个象征性的机构。从70年代开始，巴黎美院逐渐转向大课堂与开放的工作室，社会上的艺术家、艺评家、哲学家、历史学家、博物馆负责人等纷纷被邀请到学院与师生们交流、座谈。然而改革中最困难的，还是对教师队伍的重组。因为就某一些教师而言，正如许多艺术家所尖刻讽刺的那样：在巴黎美院终于找到了一个能混饭吃且过上清闲日子的地方。当然教师问题是巴黎美院改革中最



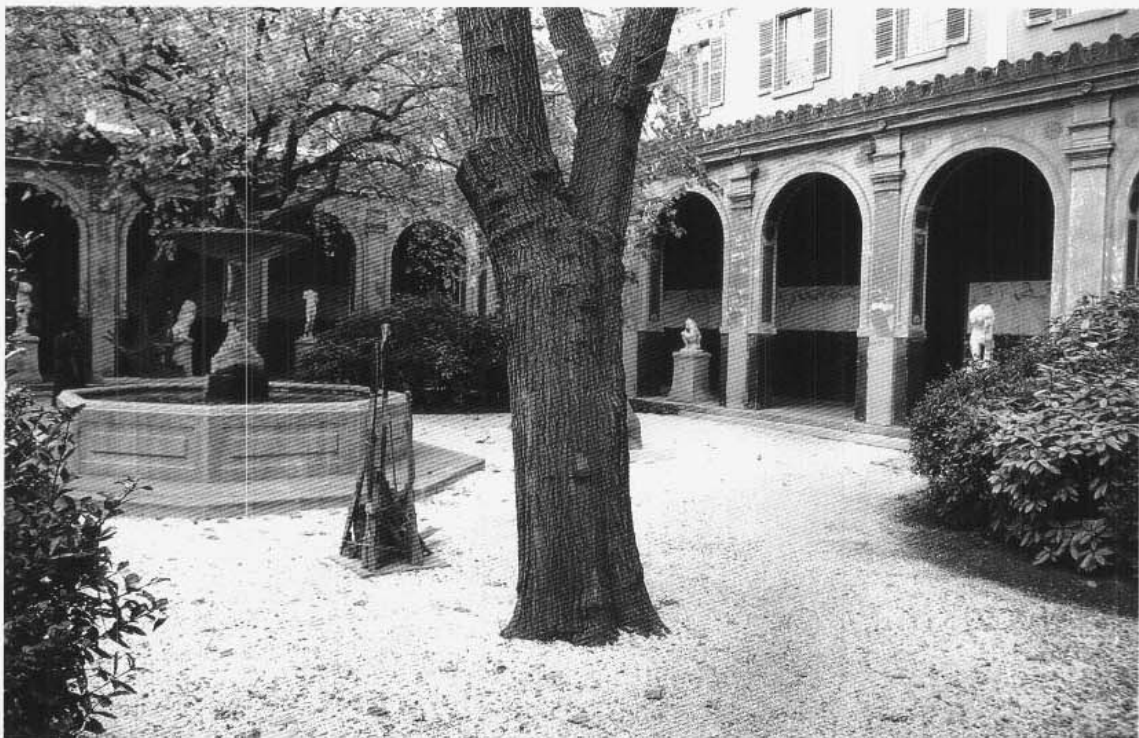
米肖院长

上层的问题，且触动人员最多、风险最大。尤其在西方社会，艺术潮流更新很快，今天大家都在谈论的艺术家，随着几年后新潮流的到来，也许会成为谁都不再谈的“老东西”；昔日艺术上的“征服者”在塞纳河后浪的推动下，转眼就成了“被征服者”。在巴黎美院，教授的职位成为敏感的话题。创新者呼吁着创新，保守者则仍然振振有词地固守。他们有些人仍然强迫学生不要顺应艺术潮流，而跟着他们所说的走，并引用瓦莱里（Paul Valéry）的名言：“艺术作品生于压制的环境而死于自由。”

伊夫·米肖是法国当代著名的艺评家与哲学家，从1989年9月起由法国文化部指定在巴黎美院任职直至1995年。在六年任职期间，他持续对巴黎美院体

系进行了一系列大胆的改革。在他担任院长前,巴黎美院每个工作室的主任教授都有很大的权力,甚至在招生时就可以直接招进自己想要的学生。学生在某种程度上成为教授的私人财产,以至于很多学生在校学习了几年就只知道自己工作室的情况,米肖称之为“如在露天的自由市场里,各卖各的”。而且巴黎美院教授大都是从学生到临时雇佣人员或技术人员,再到助教,最后到教授这样一级级上来的,一旦正式任职就不能被撤消,就拥有了“终身制”保障的“铁饭碗”。在学生方面,记得徐悲鸿在他的回忆录中就提到当时的巴黎美院是进去容易出来难,学生可以一直在巴黎美院学习直至拿到所需的全部学分。这种状况到80年代时仍保持着,因此导致美院在1989年注册的学生人数有1200人,其中100多人已在巴黎美院呆了6年以上,最久的一个女学生竟已呆了14年。这与巴黎美院的教学空间面积及各种设备所能容纳的能力形成尖锐的矛盾,教学质量缺乏标准,教学条件也日见不足。米肖上任后,首先从学生人数入手,在3年时间内将学院注册人数减至500人左右;对入学考试严加控制,禁止教授在评审团里“各卖各的”;接着将精力集中在多媒体的发展上,相继在美院里建成大型的摄影基地、摄影与声音处理基地、信息基地、木工房与金属加工房等。当然在这期间也碰到了不少阻力,例如1990年建成的摄影基地开放时,因受部分教授鼓动的学生情绪激动地准备将其砸毁。原因是摄影怎么能在堂堂的美术学院有一席之地呢?在教师方面,米肖院长建立了“邀请艺术家工作室制度”,邀请法国或国际上知名的艺术家来院主持半年或一年的工作室,以扩大学生的接触面。在教学结构方面,将巴黎美院分为三个系:绘画、雕塑与多媒体。各系有自己相应的教授与工作室,每个系都有一位负责协调工作的教授,以负责系内各种想法、意见的交流,并帮助本系学生顺利完成其工作计划。另外还扩大了与国际上各大知名美术学院的联系,建立了学生交流体系。每年巴黎美院都会派出30-40名学生到其他国家的美术学院学习半年,由巴黎美院提供经费。相应地,那些外国的美术院校也派相同数目的学生到巴黎美院学习。经过米肖实施一系列大刀阔斧的改革措施后,巴黎国立高等美术学院在国际上的“当代”名声逐渐恢复了,逐渐走上了现代化发展的轨道。学生们走出自己的工作室,进入“邀请艺术家工作室”工作,进入各种多媒体技术基地工作,无形中激发和加强了学科之间的交流。每年竞争巴黎美院教授的名单中,在当代艺术界占一流地位的艺术家用了大多数,很多都是已经有了定评的大师级艺术家。像波尔坦斯基(Boltanski)、梅萨热(Anne Messager)、迪肯(Deacon)等当代名家,在1989年以后都成了美院的教授。

米肖认为,美术院校是没有固定模式的。这一世纪出现了很多结构轻便、带有实验性质的学校,如20年代的包豪斯(Bauhaus)、50年代的黑山学校(Le Black Mountain college)、70年代的挪注·斯高斯压艺术与设计学校(Nova Scotia College of Art and Design)、80年代的卡尔艺术学院(Cal' Art)等,都属于这种类型的学校,米肖称之为“别动队式学院”;另一类学院则是“大客轮式学院”。巴黎国立高等美术学院由于其规模、地位及历史,显然属于后者。在这些学院里,米肖认为可以做一些大的调整,但不能完全从零开始,只往一个方面发展而不顾及其他方面。作为“别动队式学院”,其成功往往在于任教的几位杰出的艺术家提出了一个好的方案,并由此决定学院的发展方向。但其持续时间往往不会很长,一般在十儿多年后,随着学校与教



桑院一角，大树
后为雕塑系学生
临时放置的作品。

授个人两方面的成功，随着教授间不同见解纷争的开始，各种问题就会接踵而来。而这与巴黎美院需要保持其教育和学术的持久性是不相吻合的。因此米肖认为巴黎美院要解决的是给学生们提供好的物质装备条件和高质量的对各种技术掌握的训练，使学生们在与学院教授或被邀请艺术家的交流中逐渐发现自己的发展方向。巴黎美院的教育不应是自上而下先入为主的，而应与每个学生的实际状况相配合，形成互动的教学教育模式。

巴黎美院的院长一般任期为5~6年。米肖在1995年任期结束后回到巴黎索邦大学继续做他原来哲学教授的工作。我经常在一些艺术杂志和报刊上看到他写的评论文章，谈他对当前艺术状况的一些问题的看法，推介一些青年艺术家（包括很大一部分巴黎美院毕业生）。他是一个很想认真做些事、改变一些东西，并很有胆量和魄力的人。他不怕来自社会上、艺术界的各种阻力并坚持与之斗争的精神让人钦佩，这一点，只要翻翻他在担任院长期间所写的大量的与各种改革反对者进行论战的文章即可看出。

米肖院长的锐气开启了巴黎美院的新纪元。1995年，阿尔弗雷德·巴克芒从回力球国家画廊主任职务调任巴黎美院接替米肖任院长。他在改革上属温和派，希望美院在前进的过程中不要有什么大波大浪。他在去年法国《美术》杂志上一篇关于当今美术院校在社会上的地位问题的专题文章中谈到：“在教育体系当中，美院的重要性是不容置疑的。这是一个教学与实验的场所。学生们是为了学到某些东西而来，技术与理论实践，包括最为当代的（最新潮的）观念，都是他们必须掌握的知识。在这里，他们既学习素描也学习影像技术与电脑。学院应该是一个自由的地方，各种领域互相冲撞产生火花的地方。学生来这里也是为了尝试他自己的东西，学院并不是把学生从生产线上生产出来，而是帮助他们建筑一个观察世界的角度。”从某种程度上说，巴克芒延续了米肖的改革体制，并将重点放在多学科、多领域的融合上。为此，我在最近专门拜访了巴克

芒院长,就巴黎美院当前的体制、它与传统及当下的关系、学生毕业后的前途,以及他去年4月份与夫人一起去北京的感受等问题向他请教,并将其基本观点整理如下:

美术学院应当对不同的视觉艺术形式有很大的开放性,这不仅包括传统意义上的绘画、雕塑,还包括当代社会一切与形象有关的艺术形式,如摄影、音像、信息等。巴黎美院在以工作室教学形式为基础的同时,提倡多学科融合与多样化,不仅体现在技术实践上,也体现在美学观念上。学生在进巴黎美院后,一方面应对自己的发展方向有确定的方案,同时也应当保持一定的不确定性,因为巴黎美院的教学目的之一是希望学生能时不时地走出自己的工作室,进入其他领域。如学生在绘画工作室学习的同时,也可在摄影、影像工作室学习。该学生也可以只从事绘画,这一切都很大的弹性。当然,巴黎美院鼓励前面一种情况,学院的教学很大一部分也是促进绘画、雕塑、多媒体三个领域之间的交流循环。多学科与多样性还涉及到文学、音乐、舞蹈、电影等,这些从传统看是美术的边缘学科,却与美术保持着非常直接的关系。它们之间互相影响,甚至融为一体的趋势在当代艺术上已经越来越明显。

对于教学的基础问题,巴黎美院希望学生进校后能在素描与人体结构这两方面打好坚实的基础;但另一方面,我们也希望学生从入学起就开始着手个人的探索与研究。学院的任务是尽量为他们提供各种可能性。传统的观点认为学生进巴黎美院后应先学好知识,然后再将学到的知识加以运用与实践。我们则认为,学生在打基础的同时就需要着手自己的个人探索。因此,我们一方面强调基础的重要性,另一方面给学生一定的选择自由权,并要求学生对自己的选择负责。如打算从事摄影、多媒体的,应在开始就参加与此相应的技术与理论课程学习。外省的美术学院一、二年级的基础课程抓得很紧,并且大都是必修的,在教学体制上与巴黎美院有很大的不同。我们这里以工作室为单位,在每个工作室里混合了不同年级的学生,在技术与理论课程的学习中也是这样,而外省美术学院的学习则主要以年级为单位。当然,这些都只是教学形式上的不同,而在实质上对学生们更为重要的是:在学习过程中与众多作为艺术家的教授们的接触与交流。这种关系,对学生艺术观念的形成有很大的影响。

巴黎美院的教学应避免强制性与决定性。为了让学生们在正常的教学之外能不断地与其他新的艺术形式、艺术观念进行交流,巴黎美院每年都短期邀请一批其他院校的教授在院内开设工作室,每周邀请院外艺术家、专家来院举办专题座谈。他们带来了许多新的观念与想法。当然,巴黎美院的教学是以固定教授们的长期教学为主,但不断进行一些高水平的、不同观念的交流,能够使学生进入到一些自己不熟悉或不习惯的领域,而这些领域是固定教授们由于其局限性而不能开辟的,这无疑是对主要教学的一种补充。这样的体制是美院的一个优势。在这种体制中,学生们可以根据自己的计划和需要设计自我。他们可以不断地找不同的教授,更换画室,所有这些都是很灵活的。在教学空间上,学院是很有限的,但在艺术形式、艺术观念与想法的多样性上却是无限的。我们应当让学生明白:艺术总是处在不断的发展变化之中,巴黎美院应当是这一现象的缩影,在这里应当提供各种各样的可能性供学生们选择。每年不断更换“邀请教授”,正是为了给稳定持续的正常教学带来更多的流动性。应当避免学生在进入巴黎美院,选定了一个工作室,然后就从一而终地只跟这位教授学。



笔者与巴克芒院长在一起

这曾经是巴黎美院的传统做法，但后来大家都认识到它的局限性，并在教学中应坚持多样性上取得一致的意见，主张在学生进行自我选择的过程中不能有任何强迫的做法。

巴黎美院曾经有过辉煌的历史，但同时也背起很沉重的包袱，它的名字让人想到最多的是过去而不是现在。当今形势不可避免的趋势是，美院与当下社会有很大的关联：艺术家们是现在正在进行创作的艺术家，美院的学生从某种意义上说是明天的艺术家，艺术理论上正在进行的争论也大都是涉及当代提出的最新课题。如何定义传统，我们大致是清楚的，它的基本方法，原则上仍然有效。人体写生在今天与过去一样仍是艺术教学的一个重要组成部分。但艺术界不断有新的艺术家涌现，并带来新的观念、新的表现手法，这些都不可避免地影响到巴黎美院的教学。巴黎美院从历史和传统中发展而来，但更多的是与现实的联系。传统和现实两方面不断地交错在一起，我们不应对立传统与当代，而应将其联系起来，使其与这个时代紧密相联而又合情合理。

在巴黎美院的绘画、雕塑与多媒体三个系之间，我们不会偏向于任何一种科目，而是试图在它们之间寻找到一种平衡。尽管在绘画系拥有更多的学生，每年有更多的毕业生，而多媒体今天已经涵盖着非常广阔的领域，而且在当下的艺术中占主流地位。因此，三个领域都是重要的，都有待于发展。

巴黎美院不是一个职业学校，即毕业证书并不能直接通向某种相应的职业，无论过去或现在。艺术家在社会上的地位都是非常微妙的。拥有了巴黎美院的毕业证书，并不能说明自己就是一个艺术家。因此，巴黎美院的教学要为学生今后的职业提供多种的可能性，如从事美术教学，从事社会上与形象处理有关的工作，进行文化的传播与交流等等。与职业学院相比，我们的教学内容并不是那么有针对性与确定性，这是我们学院的性质所决定的。在法国外省或国外的很多美术学院都设有强大的实用艺术系，我们这所学院则没有设计类的专业。这是因为考虑到巴黎已有国立高等装饰美术学院与国立高等实用美术学院这两