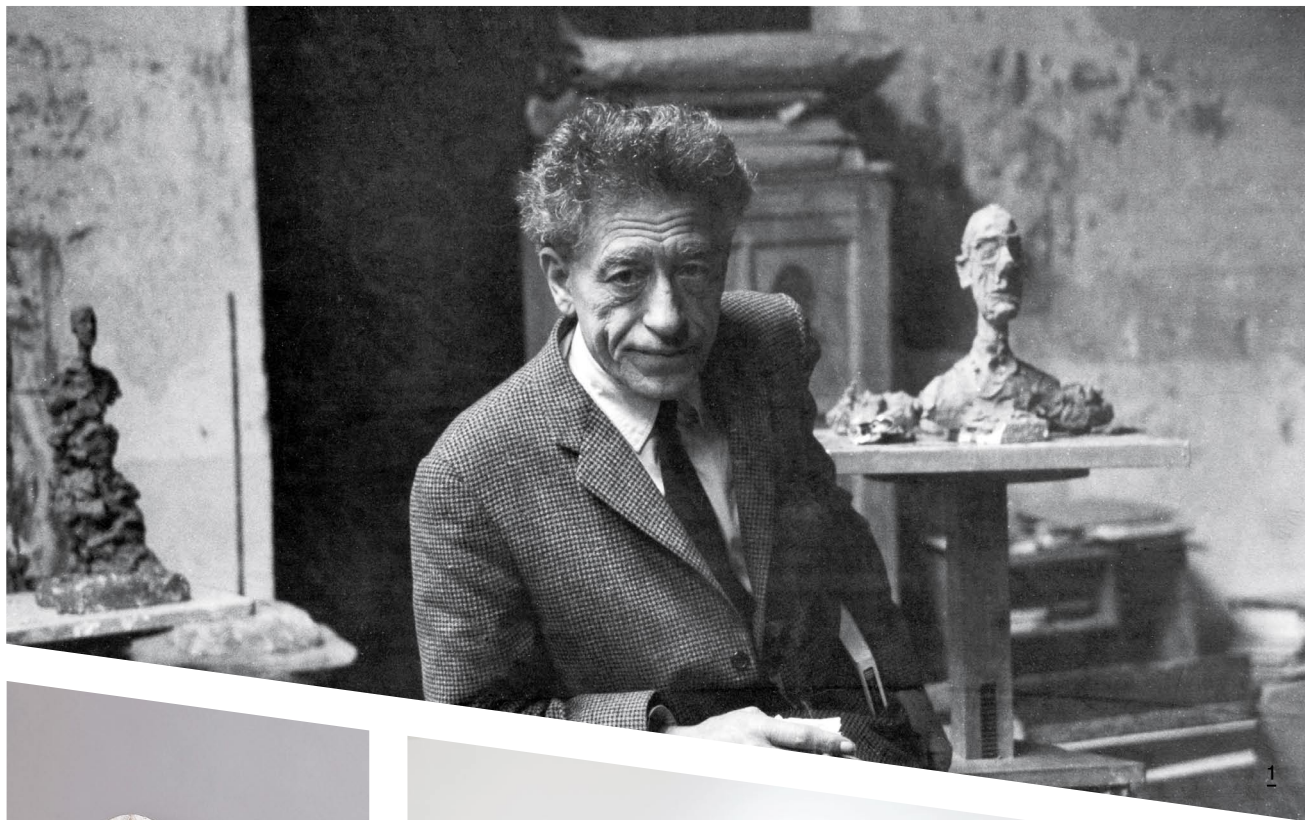




(Estate Giacometti / Fondation Giacometti + ADAGP Paris, 2015)



2



4



3



5

(余德耀美术馆供图)

被神话的贾科梅蒂？

文 / 曾焱

2016年3月22日，余德耀美术馆与巴黎贾科梅蒂基金会上海共同启动“阿尔贝托·贾科梅蒂回顾展”，加入到纪念这位20世纪雕塑大师逝世50周年的全球展览热潮中。

接近和背离

为什么总有一些艺术家，会比另外一些即便同样伟大的艺术家更能获得知识分子的偏爱，并通过他们的著述而再度加冕？

在观看贾科梅蒂大展的过程中，在阅读让·保罗·萨特和让·热内关于他的那些无法不令人着迷的文字时，这个问题都在不断干扰我。

相似的感受已不止一次出现。在毕加索和马蒂斯之间，毫无疑问，毕加索在身前身后，都拥有数量更为庞大的不厌其烦的讲述者；对于凡高和高更来说同样如此，他们通过一个世纪以来获得的文学“对话”而成为传奇，在神话化的程度上，显见超越了以单纯艺术经验而言更能代表现代主义的马勒、塞尚。

谁在选择或忽略？如果我们不把“时代”这个词看得过于俗套，可能就会发现，当哲学家或文学家选择来讲述一位艺术家，尤其是和他们同时代的艺术家，绝大多数时候，其兴趣并不完全在于图像、技巧等视觉形式呈现的特质；激发起他们热情的，往往是这样一种观察和想象，即艺术家如何以自己的方式应对时代。

如萨特，也如让·热内，对“艺术在人类处境中的地位”无不抱有强烈的探究愿望。萨特曾这样定义“天才”——有限的存在与无限的虚无之间的冲突。在他的思想维度之内，“冲突”是重要的，放置在艺术家身上，就是艺术与具体生活环境之间的那种对立冲突的关系，它可能存在于艺术家的经历，也可能存在于作品本身的呈现，或者，仅仅只是一种充满了迷

的生活方式。总之，在于如何对抗时代的趣味。

所有这些冲突，在贾科梅蒂的人生以及他的作品里，无不完备。

贾科梅蒂1901年出生在瑞士意大利语区的一个小村庄博格诺沃（Borgonovo），是新印象派画家乔瓦尼·贾科梅蒂的长子。从6岁到17岁，他在父亲位于斯坦帕的那间工作室里长大，并受教绘画和雕塑。他的模特仅限于家人：弟弟迭戈、布鲁诺和妹妹奥蒂莉亚，母亲安妮塔和父亲乔瓦尼。

但奇怪的是，他二十来岁就毫不费力地摆脱了父亲那种点描画法，做出了带有原始主义印记的扁平雕塑。在第一个展厅，迎面可见这部分早期作品，贾科梅蒂就像远古部落里第一次在石壁上刻画人物的人，任性、自由而无关美丑。自那以后，他的艺术再未和新印象派或者象征主义发生关联，就像母亲安妮塔后来感叹的一样：“无论如何，他没有做出什么美丽的东西出来。”

1922年，贾科梅蒂来到巴黎，入读位于蒙帕纳斯的“大茅屋学院”。此前因为父亲被任命为威尼斯双年展瑞士馆的评委，他已有幸到意大利游历了两回。在帕多瓦，他对文艺复兴早期大师乔托的作品表现得至为喜爱，并将自己归为同类。

到巴黎的头三年，贾科梅蒂师从罗丹的弟子、古典主义大师布德尔（Antoine Bourdelle）。然而再次令人惊异，这段经历就像父亲的画室一样，在他未来的作品里可以说是几无痕迹：1925年，贾科梅蒂在弗瓦德沃街建立第一间工作室，第一次独立展示自己的作品，引起人们注意的是一件明显受到立体派影响的躯干雕塑而不是那件传统的半身像。青年贾科梅蒂快步“路过”原始艺术、立体主义，之后便被诗人让·考克托等人带入了其时正炽的超现实主义艺术圈。在1931年被“超现实主义教皇”安德烈·布勒东正式接纳为成员之后，他有两年频繁出现在这个团体的重要活动中，也获得了包括画廊、艺术批评家和收藏家在内的人脉网络，在巴黎和纽约都举办了个展。

贾科梅蒂在巴黎有了名气，却没有像达利他们那样醉心于社交和攀升。1934年，是贾科梅蒂之所以成

1. 阿尔贝托·贾科梅蒂在工作室（摄于1961年）

2~5. “阿尔贝托·贾科梅蒂回顾展”现场展品



〔Estate Giacometti (Fondation Giacometti + ADAGP) Paris, 2015〕

《工作室的雕塑》(九),《无尽的巴黎》100号版,巴黎特里亚德出版社,1969年,42.5厘米×32.5厘米,石版画,作于1961年之前(Collection Fondation Giacometti, Paris, inv. 1994-0865-100)

为“贾科梅蒂”的第一个关键时间：他逃离热闹，遵从自己内心的感受，在画室里重新试验对具象形式的探索。新作《裸体行走》展示后，超现实主义成员十分愤怒，视之为公开背弃“纯象征之物”的创作主张，召开会议将他逐出了团体。

贾科梅蒂疏远了主义和宣言，重新回到20年代的方式，即参照模特进行创作。他让家人——早期主要是1930年搬来与他同住的弟弟迭戈，1945年后加入他的妻子安妮特和情人卡洛琳——以及朋友为他长时间保持姿势，“坐在很不舒服的厨房椅子上，挺得很直，静止，僵硬”，在这期间他不断地雕塑、绘画或素描。他寻求“再现所见”而非“再现所知”，但他从未觉得自己已经成功复现了所见，所以，他的作品经常在只有模特不再能出现在他眼前时才会完成。

伊波利特·曼德龙街46号

“对他而言，距离并不是一种随意的隔开，甚至也不是退缩。它是一种被环境、礼节和对困难的认可所需要的东西。它又是吸引力和排斥力的产物——如他自己所说的那样。”

当萨特在贾科梅蒂工作室看到那一批小雕像，《一个基座上的四个女人》、《明媚的早晨穿过广场的男人》……他被吸引，做出了这样的描述，他确信自己看到了“虚无”：

贾科梅蒂的每一件作品都是为自身创造的一个小小的局部真空，然而那些雕塑作品的细长的缺憾，正如我们的名字和我们的影子一样，是我们资深的一部分，还不足以构成一个完整的世界。这也就是所谓的“虚无”，是世界万物之间的普遍距离。譬如，一条街道本是空旷无人的，沐浴在阳光之下，突然之间，一个人出现在这个寂寥的空间，虚无亦作如是观。

贾科梅蒂其实早在1926年就搬到了这里，伊波利特·曼德龙街46号。但在被超现实主义团体逐出这个外部现实之后，46号的工作室似乎才变成了他退守自我的象征，就像包裹他生活的一层硬壳，上面被人写着：“离群索居。”他让所有的艺术创作都发生在这23平方米的栖身之地，直到最后离世。其间只有1942到1945年，因战争爆发，他曾短暂回到瑞士日内瓦避难。

战前的1939年，贾科梅蒂在蒙帕纳斯的咖啡馆里认识了萨特。此时的萨特也刚刚出版了成名作《恶心》。1948年，在哲学家的引荐之下，作家让·热内和他相识，并成为他的模特。于是，就像我们现在所看到的，因为这两个人的伟大的文字，《贾科梅蒂的绘画》和《贾科梅蒂的画室》，贾科梅蒂成为现在被世人所认知的“贾科梅蒂”：严肃的，孤独的……尤其重要的是，存在主义的。

萨特所见那些减小尺寸的细长人物雕塑，开始于战争那几年，是艺术家在日内瓦的旅馆房间里的创作。贾科梅蒂说，他试着减小雕塑尺寸是为了重现从远处观看人的视觉经验。“为了整体理解而不沉溺于细节，我需要远处观察。但细节依然干扰我……所以，我后退得越来越远，直到看不见人。”他日内瓦时期的作品只是变小了，小到可以装在火柴盒里带走。但到战后初期，雕塑形状变得越发瘦削，不断发展成他风格化的细长人物。

以萨特的观点：用以评判作品的法则，是我们自己构想出来的。我们在作品中认出来的，正是我们自己的历史、自己的爱和欢乐。“当我们想要见到我们的作品时，我们就再一次把它创造出来，我们在脑子里重复这个作品的各个制作过程。它的每一个方面都作为效果显示出来。”在贾科梅蒂的细长人像里，萨特以这种方式认出了“距离”，认出了他正在寻找各

种基石用以构建的存在主义。1943年，萨特完成并出版了他的哲学专著《存在与虚无》，从这个意义上，贾科梅蒂的作品也是萨特哲学的存在“证据”。

而让·热内，他从艺术家的作品里认出了“孤独”。在法国现代主义作家里，让·热内是经历极其特殊的一个：从小被遗弃，在教养院里长大，少年时期流浪、偷窃，多次入狱，在狱中开始写作《小偷日记》等小说和诗歌，被纪德、让·考克多和萨特等人惊为天才，几十位法国作家联名向总统请愿赦免热内。出狱后，他又以《阳台》等剧成为法国20世纪最具声望的剧作家之一。当热内进入这间地面一层的画室，目睹艺术家的手指沿着雕像移动，感觉“整个画室都颤动着，活了起来”。他的描述比萨特更具文学性：

画室是虫蛀的木头、灰色的粉末做的。雕像是石膏的，露着绳线、麻草或铁丝的一头。涂灰的画布早已失去了在画具店里曾有的安宁。一切都弄脏了，废弃了，一切都不稳固并即将倒塌。一切都趋于融解，一切都在流动。然而，所有这些都被纳入了一种绝对的现实之中。于是当我离开画室，站在街道上时，我周围的一切也都没有什么是真实的了。我会这样觉得吗？在这间画室里，一个人慢慢地死去、消耗，并在我们的眼前变身为女神。

展览也在地面一层的展厅里复原了23平方米的工作室。贾科梅蒂曾多次邀请那个时代最顶尖的摄影师去拍摄他的工作场所和创作状态，比如30年代的曼·雷，50年代的布列松，所以，依据这些影像资料来复原室内状态并不难，但要让人体验到热内在文字中所描述的，一个吊灯的“最天真的赤裸”，或者一个物件那种“完全的孤独”，却是不可达成的。现任贾科梅蒂基金会总监凯瑟琳·格雷尼尔也指出，从30年代初到他去世，贾科梅蒂在伊波利特·曼德龙街的工作室里，主动成为当时最伟大摄影师的模特，强烈对比出现在每张照片中：破旧的四壁、灰尘中的雕塑与神态不懈可击、精心装扮的艺术家——镜头里的贾科梅蒂，“有利于他的神话的形成”，而他的工作室则成为“神话的形成空间”。

在所有拍摄他的影像里，1965年，布列松拍摄了令人难忘的，在雨中穿过工作室旁那条阿雷西亚街的贾科梅蒂。艺术家有一次在谈到他自己的一个小雕像时曾写道：“那是我，正冒着大雨奔向大街。”和他的小雕像一样，他细长，独自一人，弓身疾走在布列松的画面中央，距我们十步之遥。“无论我们怎么看，他总是保持着自身那既定的距离感。”

贾科梅蒂是艺术家中的“特殊存在”

——专访贾科梅蒂基金会总监、著名策展人凯瑟琳·格雷尼尔

文/曾焱

三联生活周刊：贾科梅蒂的作品和他身上所具备的什么特质，当时会如此吸引知识分子群体？

格雷尼尔（Catherine Grenier）：贾科梅蒂在蒙帕纳斯建立了一间狭小简陋的画室，里面挤满了他的作品，他整天待在那里，艺术家们总是接二连三地登门拜访，知识分子也经常光顾。他们的对话和讨论总是容易变成激烈的争辩，偶尔也有面红耳赤的挑衅与争吵，但是这些人依旧喜欢和贾科梅蒂交流。我认为，他们是在贾科梅蒂的作品中找到了对自己灵魂的阐释和关乎文学的哲理。

有个典型的例子是乔治·巴塔耶。在超现实主义时期，乔治·巴塔耶和安德烈·布勒东分别发起了不同的运动，人们要么站在巴塔耶的阵营里，要么支持布勒东。而贾科梅蒂与两个人的关系都非常亲密，因为他同时欣赏两种不同的思维：布勒东从精神分析和梦的概念中获取灵感，而巴塔耶深受尼采“暴力与性”的观念影响。贾科梅蒂之后又认识了剧作家贝克特、哲学家萨特，作家让·热内也是他的好友。让·热内在自己的写作和贾科梅蒂的雕塑、绘画之间找到了共通之处。我认为对这些人来说，贾科梅蒂是艺术家中的“特殊存在”，是那个时代至关重要的当代艺术家。

三联生活周刊：萨特和热内写贾科梅蒂，某种程度上是否制造了一种他的神话？比如夸大了孤独。

格雷尼尔：知识分子并没有影响贾科梅蒂，而是被贾科梅蒂所影响。萨特不仅从贾科梅蒂身上发现了新的灵感，也找到了对于自己文学理念的系统阐释。而对于贝克特，你在展览中会清晰地看到贾科梅蒂确实影响到他，比如为戏剧《等待戈多》再度上演制作舞台布景——不仅是在展览中还原的那些由贾科梅蒂亲自制作的道具，贝克特对于空间以及空间中的“形体”的概念等等，也都是从贾科梅蒂那里得来的。而通过雕塑《三个行走的人》，你又能找到贝克特的荒诞主义在贾科梅蒂身上的烙印。

贾科梅蒂有意思的地方在于，他并不主流，而是尽可能抵挡主流的侵袭。他在具象艺术备受轻视的年代走上这条路，艺术市场上寂寂无名，画廊里也长达10年没

有他的展览，我想，正是这种“郁郁不得志”的特质吸引了知识分子。

三联生活周刊：贾科梅蒂在蒙帕纳斯的生活真如照片看起来那样穷困吗？生平介绍里说，他其实在1932年已有个展和收藏者。

格雷尼尔：他在蒙帕纳斯时期确实生活拮据，直到生命的最后几年也依然贫穷。他在加入超现实主义团体的早期偶尔还能售画，但1929年经济危机一来，两三次之后，他就再也没卖出过作品。1933年他是在纽约的朱利安·莱维画廊（Julien Levy）做过展览，不过一幅画也没卖出；达利也在同间画廊展出，却成功卖出好几幅作品。直到1956年在纽约皮埃尔·马蒂斯画廊（Pierre Matisse）办展时，他才靠卖作品赚到了钱。

贾科梅蒂那间小画室极为简陋，经常漏雨。刚开始他还在酒店里租房，后来就穷得付不起房租了，只能住工作室。50年代末，纽约皮埃尔·马蒂斯和巴黎玛格画廊开始大量销售他的作品，经济状况有所好转，但这已经是很晚期的事了。他过得穷困潦倒，一辈子都穿插着做点室内装饰的业务以谋生。

三联生活周刊：贾科梅蒂作品的最大收藏者是瑞士的贝耶勒（Beyeler）吗？

格雷尼尔：贝耶勒确实是贾科梅蒂作品的重要收藏家之一，而且在60年代担任过他的经纪商。贾科梅蒂去世后，遗孀安妮特也依然托付贝耶勒售卖他的作品。当时有一位名叫汤普森（Thompson）的美国收藏家，早在20世纪30年代就有了收藏贾科梅蒂作品的念头，并且到了巴黎，从艺术家手中直接买下了一批质量上乘甚至堪称完美的作品。他想用自己的收藏开一家博物馆，所以不仅收藏贾科梅蒂的作品，也包括其他知名艺术家的作品。但因为独子意外去世，他决定放弃一切，将自己的全部收藏转售。贝耶勒得知这个消息后，对另一位瑞士收藏家说：“天呐，我们的藏品中怎么可以少了贾科梅蒂，我们为什么不买下这批艺术品？”收藏家们聚在一起竞拍汤普森的藏品，后来这些被安置在苏黎世美术馆，成立了贾科梅蒂基金会。当时的基金会和我们现在的性质不一样，现在主要是从艺术家手中继承作品，而当时是由收藏家自己购买。贝耶勒对创办贾科梅蒂基金会给予了帮助。

三联生活周刊：贾科梅蒂现存于世的作品有多少？

格雷尼尔：具体数字我们还在研究中，目前还不清楚……我们展出了250件作品，那么他的作品数量肯定要比250件多，至于是否达到五六百件，现在还不得而知。

三联生活周刊：贾科梅蒂是个多产的艺术家吗？

格雷尼尔：他不是，毕加索才是。雕塑家作品会

比较少。布朗库西（Brancusi）一生中创作了诸多小型的身体雕塑，但数量也不算多。

三联生活周刊：说到布朗库西，他和贾科梅蒂有交往吗？

格雷尼尔：在贾科梅蒂心中，布朗库西堪称大师。贾科梅蒂比布朗库西年轻，当他开始在杜勒里沙龙参加展览时，有一次就在布朗库西的作品旁边，这让他很激动。在超现实主义时期，贾科梅蒂希望自己的作品能够像布朗库西一样，成为某种符号。他对布朗库西推崇备至，哪怕后来退出超现实主义团体了，布朗库西在他心中的地位也丝毫没有下落。

同为现代主义雕塑家，贾科梅蒂和布朗库西的差别在于：贾科梅蒂为大众所爱，而布朗库西则是地位尊崇，只有真正了解现代艺术的人才会对他狂热不已。贾科梅蒂的作品会触动普遍情感，因此相较于布朗库西，会更为流行。如果你策划一场展览，就会发现布朗库西的观众没有贾科梅蒂的多。

三联生活周刊：贾科梅蒂和巴尔蒂斯（Balthus）的关系如何？他们都被视为艺术家中的孤独者。

格雷尼尔：他们是很好的朋友，从上世纪30年代一直到超现实主义时期之后的那些年，始终保持密切关系。加入超现实主义团体后，贾科梅蒂和布勒东一起去拜访巴尔蒂斯，结果布勒东非常讨厌巴尔蒂斯，而贾科梅蒂却正好相反。他们的交往主要发生在50年代，因为都是具象派，有很多共同话题，尤其是对艺术史的看法。尽管两个人的作品风格截然不同，但仍然非常投契。

三联生活周刊：贾科梅蒂最开始到巴黎是师从布德尔，但为什么他好像完全没有受到老师的影响？

格雷尼尔：在美学上，布德尔对贾科梅蒂几乎没有发生任何影响。布德尔曾经担任过罗丹的助手，而贾科梅蒂受到了罗丹的影响，他的作品《行走的人》，对应了罗丹一件非常知名的雕塑，也叫作《行走的人》。

布德尔让贾科梅蒂接受专业的学院教育，但也因此令他对这种“依样画葫芦”的学院派很快感到厌烦。不过布德尔教给贾科梅蒂最为关键的一课，就是向他展示了多样文明的重要性，比如非洲文明、喜马拉雅文明、埃及文明等等。我认为贾科梅蒂在这一点上感触颇深，从他作为作品选择的参照物就能看出来。

三联生活周刊：法国艺术史家如何评论布德尔？

格雷尼尔：其实他并不在艺术史的评价体系之内，因为他的风格过于精神性、情欲化，并带有神话学性质。而且某种程度上，因为30年代正处在法西斯美学盛行的阶段，布德尔受到了这种风格的影响。但现在也有学者从不同角度来研究他，比如他作品中呈现的神话学层面。



(东德美术馆供图)

在展览现场复原的贾科梅蒂 23 平方米工作室

我认为人们对他的偏见比之前少了很多。

三联生活周刊：贾科梅蒂和上述那么多人都是朋友，为什么大家还是要用“离群索居”来形容他？

格雷尼尔：贾科梅蒂不同的地方在于，他会把一整天都耗在工作室里，和模特待在一起，只有晚上或半夜去咖啡馆的时候才表现得非常健谈，和人讨论各种问题。在 1950 年和安妮特（Annette Arm）结婚之前，他生活的常态就是如此。他那时甚至和任何女人都没有一场真正的恋爱关系，他经常去妓院，无意经营自己的感情生活。

三联生活周刊：安妮特又是怎样一位女性？

格雷尼尔：安妮特比贾科梅蒂小 20 岁，瑞士人。她最初是贾科梅蒂的模特，可以为他一坐几个小时，不分昼夜。但她也只是作为模特，而不是助手，弟弟迭戈才是他唯一的助手。安妮特年轻漂亮，令人过目不忘，贾科梅蒂经常带她一起去咖啡馆。但贾科梅蒂也有一些情人，特别是最后 10 年与他在一起的卡罗琳（Caroline），展览中也有她的肖像画。虽然我不理解这种开放的关系，但他们三个人都欣然接受这种奇怪的恋爱，而且彼此异常亲密。贾科梅蒂有情人，安妮特也和丈夫好友矢内原伊有过很短暂的婚外情。矢内原伊是一位日本哲学家，到巴黎后为贾科梅蒂当过模特，认识了

安妮特。贾科梅蒂不能生育，他和安妮特没有子嗣。

三联生活周刊：贾科梅蒂和贝耶勒有过交往吗？他对于自己的收藏家是怎样的态度？

格雷尼尔：他和汤姆森没什么私人往来，甚至有点讨厌他。贾科梅蒂不愿让收藏家到他的工作室来，收藏他作品的人也屈指可数。至于贝耶勒，贾科梅蒂和他关系不错，不过他人在瑞士，两个人并没有多少见面的机会。比起收藏家和画商，贾科梅蒂更愿意和知识分子交往。

三联生活周刊：你怎么看待达利和贾科梅蒂的不同？你曾担任蓬皮杜艺术中心副馆长，写过关于达利的书。

格雷尼尔：达利和贾科梅蒂其实有很多共通之处，尽管一个是名利红人，一个却深居陋室。在超现实主义时期，他们的关系一度非常亲密，贾科梅蒂有很多绘画都参照了达利的作品，他很看重达利丰富的、让他区别于任何人的想象力。另外达利和贾科梅蒂一样，同巴塔耶、布勒东都交情颇深。他最后跟随了布勒东，但我们都知道，他实际上想加入的是巴塔耶。贾科梅蒂则同时保住了和双方的交往。

达利也总喜欢把贾科梅蒂挂在嘴边。他说他一辈子都爱毕加索，也爱贾科梅蒂。☑

（实习记者王琪对本文亦有帮助）