CITY *of* OTHERS

ASIAN ARTISTS IN PARIS 1920s-1940s

引言

在第一次世界大战（1914–1918）后的几十年间，巴黎成为一座“他者之城”——一个全球移民与来访者的汇聚点。到 1931 年，外国居民已占巴黎人口的 9%，其中包括来自亚洲及法国殖民帝国的新移民潮。这些新来者遇见了同样对法国和彼此感到陌生的群体。数百位来自亚洲的艺术家踏上旅程，受巴黎作为艺术中心的声誉所吸引。他们来自各自正经历现代艺术发展的地区，希望在巴黎进一步深化艺术实践并推进职业生涯。巴黎对艺术家而言既是一个充满创意活力、多元文化和机遇的地方，同时也是一个充斥着剥削、种族主义和抗争的空间。

《他者之城》从全新角度审视这一关键时期的巴黎现代艺术史。这段历史通常以欧洲中心主义的视角讲述艺术风格的演进，而本次展览则聚焦于亚洲艺术家的工作、生活和展览地点，通过五个“区域”重新勾勒了巴黎的艺术版图。“世界工坊”展示了装饰艺术工作室的环境；“殖民剧场”探讨了艺术与视觉文化如何被用于殖民宣传或反殖民抵抗；“表演与舞台”关注亚洲舞者登台演出的场所；“展览现场”呈现艺术家如何在沙龙和画廊展出作品；“工作室与街头”强调艺术与日常生活的联系。最后，“余波”揭示二战及战后去殖民化进程所带来的变化。

当时在巴黎的亚洲艺术家中，来自日本、中国和越南的艺术家在数量和影响力上占据了较大比例。本次展览汇集亚洲不同国家现有的研究成果，通过全新的比较研究方式，讲述这些艺术家的故事。

前言

在巴黎，来自亚洲的艺术家与文化上的“他者”相遇，同时自身也被视为“他者”。文化差异被进一步放大，而一些艺术家则借此机会从远方重新审视自身的文化根源。在他们的自画像中，艺术家展现了如何在这个陌生环境中游走，常以批判、戏谑或策略性的方式回望那些凝视他们的目光。

到 1920 年代，藤田嗣治已成为巴黎的明星人物，他极其擅长向公众展示自我。在一系列标志性的工作室自画像中，他运用精细的黑色墨线勾勒在粉白色背景上，这种创新技法展现了他对现代主义与日本绘画传统的双重驾驭。梅忠恕的自画像同样使用了巴黎观众熟悉的“亚洲”材料——绢本设色，但他为自身所塑造的形象却是现代波西米亚艺术家，叼着香烟，眉宇间流露出一丝戏谑。与此同时，裴云松则自我塑造为一位专业艺术家，身着西装领带和白色外套。这与他几乎同期创作的另一幅自画像形成鲜明对比，在那幅作品中，他将自己描绘成一位韩国萨满。这些自画像表现出流动且多变的身份——这是当时在巴黎的亚洲艺术家们共同的经历。

藤田嗣治

（1886 年生于日本；1968 年逝于瑞士）

《猫のいる自画像》 (*Autoportrait au chat / Self-Portrait with Cat*)

1926 年

布面油画、钢笔与墨水

1927 年艺术家捐赠

Musée des beaux-arts de Lyon 馆藏

B 1435

这幅自画像创作于藤田嗣治在巴黎声名鼎盛之时，展现了他作为一位现代艺术家的形象。其标志性的“锅盖头”发型、圆框眼镜以及一只金色耳环，凸显了其独特的风格。藤田以精致的猫咪绘画闻名，因此在此作中也画了一只和他相伴的猫。他盘腿坐在地上，桌面上的绘画工具——砚台、精细的日本画笔与墨水瓶——衬托出他的日本文化背景。画面中的双重签名（日文与罗马字母）以及身后的画布，进一步反映出他在巴黎与日本艺术身份之间的自由游走。

潘玉良

（1895 年生于中国；1977 年逝于法国）

《执扇自画像》(Self-Portrait)

1939 年

布面油画

安徽博物院藏

在这幅自画像中，潘玉良以沉静而自信的目光迎向观画者。此画创作于巴黎，她以简练的造型勾勒出自己鲜明的特征，短发波波头的造型流露出摩登女性的气息。尽管画中她手持一把折扇，但除此之外，她摒弃了所有对中国女性的刻板异域化表现。作为首批在法国现代艺术学院深造的中国女性之一，潘玉良勇敢地在男性主导的艺术界开辟自己的道路，并对中国现代艺术产生了深远影响。

世界工坊

“Art Déco”（装饰艺术）一词指的是一种新风格，这一风格因 1925 年巴黎国际装饰艺术与现代工业艺术博览会（Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes）而广受欢迎。它代表了一种现代化、简约且流行的艺术与设计美学。由于漆艺本身光滑且奢华的材质特性，它在这一时期尤为流行。旅居巴黎的日本漆艺家，如菅原精造和滨中胜，不仅与法国设计师合作，也创作出独具个人特色的作品。越南工匠同样活跃于漆艺制作领域，部分最早的现代漆画便诞生于河内，并曾在巴黎展出。

尽管部分漆艺家在当时的巴黎获得认可，并能以个人名义展览，但仍有许多工匠未获得认可。早在 1920 年代之前，巴黎便已形成对亚洲艺术的审美趣味，而装饰艺术运动进一步点燃了法国社会对“异域风情”的兴趣。这一概念指的是那些来自亚洲和非洲的形式与材料，它们被认为极具异域特色或外来风情。装饰艺术展现了对异国情调的无拘无束的追求。人们通过艺术与设计，包括时装、珠宝和陶瓷，唤起一种对“亚洲”的想象。

墙面图像

巴黎工作室中的滨中胜

摄影：马克·沃

原始拍摄于 1920 年代，2025 年复刻

图片来源：© 蓬皮杜中心，MNAM-CCI 康丁斯基图书馆，Dist. GrandPalaisRmn/Fonds Marc

Vaux

© ADAGP, 巴黎, 2025

滨中胜因其漆艺才华在巴黎享有盛誉，他的创新设计体现在屏风、家具和各类器物上。他摒弃了重复且刻板的“东方”意象，作品展现出对多元文化的积极探索，既可融入古典希腊神话，也可采用大胆的动物纹样或醒目的几何构图。令人惊讶的是，滨中胜于 1924 年抵达巴黎时，尚未接受过任何漆艺训练，但之后在当地师从同胞菅原精造学习这一技艺。滨中胜得以建立自己的工作坊，并带领一支工匠团队，是因为当时装饰艺术（Art Deco）风潮席卷欧洲，对漆艺的需求激增。这张由擅长拍摄艺术家及其作品而闻名马克·沃拍摄的工作室影像所示，传神地捕捉了滨中胜团队工作的情况。

里見宗次 (Mounet)

(1904 年生于日本；1996 年逝于日本)

左

《东洋への诱い (东亚交通社)》 (*Orient Calls / Oriental Tourist Conference*)

1936 年

纸本平版印刷

上

《K.L.M.》 (*K.L.M.*)

1933 年

纸本石版印刷

下

《ブルターニュのクレープ・ダンテル》 (*Crêpes Dentelles Gavottes*)

1929 年

纸本石版印刷

京都工艺纤维大学博物馆与资料馆藏

AN.4846-2 | AN.4885 | AN.4902-01

里见宗次 (Mounet) 在 1920 至 1930 年代的巴黎，成为一成功的，引领潮流的平面设计师。他为日本铁路设计的海报荣获 1937 年巴黎现代生活艺术与技术博览会 (*Exposition des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*) 金奖。这幅海报通过粗犷的抽象线条贯穿画面，生动展现了列车的高速行驶感。

里见在 20 世纪 30 年代积极促成法日两国的广告设计交流，并组织相关展览。1941 年，他被日本军方派往西贡和曼谷，参与文化及宣传工作。二战结束后，他留在曼谷直至 1952 年，随后返回巴黎，并在法国和日本继续从事平面设计工作直至 1980 年代。

墙面图像

1925 年巴黎国际装饰艺术与现代工业艺术博览会，奥赛门
原始拍摄于 1925 年，2025 年复刻
© Albert Harlingue/Roger-Viollet

1925 年巴黎国际装饰艺术与现代工业艺术博览会 (Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes) 是当时最重要的建筑与设计盛会之一，共有 15,000 名参展者，包括来自亚洲的展商。法属印度支那地区由殖民政府委托建造展馆，向欧洲市场展示该地区的精湛工艺，包括精美的木雕、漆器、青铜器、陶瓷以及由印度支那新设职业学校的工匠和学生制作的织锦。

日本馆由山田七五郎和宫本岩吉设计，以传统工艺为核心，深受好评。然而，对部分日本工艺师而言，该展馆风格过于守旧，促使他们进一步倡导日本工艺的现代创新。相比之下，中国馆则面临不同的挑战，由于政府支持有限，展馆建设受阻。建筑师兼设计师刘既漂试图赋予中国传统形式现代感的诠释，以展现中国的进步。然而，该展馆在巴黎所受的关注有限。

前排

卡地亚巴黎 (Cartier Paris)
(创立于 1847 年)
腰带扣 (Belt buckle)

1928 年

翡翠、绿松石、蓝宝石、珐琅、黄金

中排 (从左至右) 卡地亚巴黎 (Cartier Paris)
(创立于 1847 年)
花瓶 (Vase)

1926 年，特别订制

黄金，镶嵌螺钿漆板 (laque burgauté)，漆艺

门廊重力座钟 (Portique gravity clock)

1927 年

缟玛瑙 (底座)、软玉 (柱与楣)，镶铂金、黄金、珊瑚、翡翠、钻石、红宝石、珐琅

手镯 (Bracelet)

1922 年

铂金、钻石、祖母绿、珊瑚、缟玛瑙

一款相同的手镯曾于 1925 年巴黎国际装饰艺术与现代工业艺术博览会展出。

后排 (从左至右)

卡地亚巴黎 (Cartier Paris)
(创立于 1847 年)

化妆盒 (Vanity case)

1926 年

黄金、铂金、珐琅、钻石，饰以“鹤喙”浮雕板 (bec de cigogne)

卡地亚纽约 (Cartier New York)

(约成立于 1909 年)

打火机 (Lighter)

1930 年

黄金、铂金、珐琅，镶嵌翡翠雕板、钻石、珊瑚

所有作品均来自卡地亚典藏

JA 05 A28 | LR 56 A30 | CS 14 A27

VC 14 A26 | OV 01 A26 | BT 56 A22

20 世纪 20 年代，卡地亚 (Maison Cartier) 作为知名的珠宝、钟表及奢华珍品制造商，在现代设计中大量借鉴亚洲艺术风格。品牌创始人的孙子路易·卡地亚 (Louis Cartier) 是一位艺术爱好者，他的收藏包括东亚漆器和瓷器，并拥有丰富的藏书供设计师参考。这些艺术资源被卡地亚工坊巧妙地重新诠释，并应用于化妆盒、打火机等奢华消费品。亚洲美学的影响体现在材质的运用，如翡翠、漆艺和黑色珐琅，以及器物的造型和装饰风格。例如，一款门廊座钟 (portique clock) 借鉴了日本神社鸟居的结构，并采用软玉 (nephrite) 制作流畅的柱身和楣梁。此外，卡地亚还采用“” apprêts 技法，即重新镶嵌预先加工的古董饰件，赋予其现代感。例如，金质花瓶 (gold vase) 镶嵌极可能来源于东亚的黑漆螺钿镶板，而门廊座钟、打火机和腰带扣均饰有精雕镂空翡翠板。

上方

尤金·皮鲁摄影工作室 (Studio of Eugène Pirou)

(活跃于约 1925 年，巴黎)

背景

1925 年巴黎国际装饰艺术与现代工业艺术博览会中，印度支那馆餐厅与吸烟室之间的隔屏

前景

1925 年巴黎国际装饰艺术与现代工业艺术博览会中，印度支那馆的红漆长沙发

摄影作品选自《巴黎 1925 年装饰艺术博览会中的印度支那》(L'Indochine à l'exposition des arts décoratifs, Paris, 1925)

这些照片被认为是尤金·皮鲁摄影工作室的作品。

新加坡国家美术馆图书馆与档案馆藏

漆器制作需要特殊技艺，即使如此，在巴黎，亚洲工匠的专业技术还是广受欢迎。到 1929 年，在巴黎的印度支那移民中，已有四分之一从事漆艺相关行业。装饰艺术 (Art Déco) 大师让·杜南 (Jean Dunand) 最早在第一次世界大战期间雇佣越南工匠，以漆艺处理军用战斗机的

机翼。战后，这些越南工匠继续在他的工作坊中专门负责精细工艺，如蛋壳镶嵌技法和制作豪华轮船的大型漆画装饰板等。

来自河内的漆艺作品也曾在巴黎展出。1925 年巴黎国际装饰艺术与现代工业艺术博览会上，印度支那馆展示了一间精美的漆艺吸烟室 (fumoir)。随后，在 1931 年巴黎国际殖民博览会 (Exposition coloniale internationale) 上，黎谱 (Lê Phổ) 以早期现代漆画作品参展，他为展馆设计的装饰面板草图亦展现出装饰艺术平面设计的影响。

让·杜南 (Jean Dunand)

(1877 年生于瑞士；1942 年逝于法国)

《森林》(La Forêt)

1930 年

金银漆，十二扇折屏

法国国家家具馆馆藏 (Collection of Mobilier national)

GME-7196-000

让·杜南是装饰艺术 (Art Déco) 时期巴黎最杰出的漆艺家，以其多变且富有实验精神的作品闻名。1912 年，他从菅原精造 (Sougawara Seizo) 那里学习了漆艺基础，但真正推动其漆艺创作的，是他在 1920 年代扩招的越南工匠团队。杜南的工作坊不仅生产花瓶、家居饰品和家具，更以大型漆屏风与装饰面板而著称。其中，他为豪华远洋邮轮 *SS L'Atlantique* (1930) 和 *SS Normandie* (1935) 创作了大规模的漆艺装饰，并在此过程中发明了一种在模制灰泥 (stucco) 上涂漆的新技法。《森林》(La Forêt) 也是杜南的大型漆艺杰作之一，这件宏伟的折屏描绘了一幅复杂的森林景象，风格化的树木、鹿群和飞鸟在金色背景上熠熠生辉，展现了装饰艺术时期漆艺的辉煌成就。

Phan Thảo Nguyên

(1987 年生于越南)

漆艺：Đình Văn Sơn (活跃于越南)

《魔弓 (漆时)》(Magical Bows / Lacquered Time)

2019 年

木板漆画，金箔、银箔、蛋壳、螺钿

新加坡国家美术馆馆藏

GA 1

在这件作品中，悬挂于空中的弩被施以漆艺并以珍贵材质装饰。通过对武器进行漆艺处理，Phan Thảo Nguyên 向第一次世界大战期间前往法国工作的越南工匠致敬。当时，这些工匠负责为飞机螺旋桨上漆，以增加其战斗力。

部分弩上镶嵌有国语字 (quốc ngữ, 越南语的罗马化书写系统) 残片，取自 17 世纪天主教徒本笃·善 (Bento Thiện) 撰写的最早国语字文献之一。其中的文字记录的是一张具有魔力的神

弓的越南传说“媚珠一仲水” (My Châu - Trọng Thủy)。Phan 在作品中结合越南历史与神话，展现了在殖民主义的语境下，文化接触和交流的诗意回响。

GA 2

在这件作品中，木制弩被施以漆艺，并以珍贵材质装饰。通过漆艺塑造武器的形态，Phan Thảo Nguyên 向第一次世界大战期间前往法国工作的越南工匠致敬，这些工匠负责为飞机螺旋桨上漆，以增强其战斗力。

部分弩上镶嵌国语字 (quốc ngữ) 残片，取自 17 世纪天主教徒本笃·善 (Bento Thiện) 撰写的最早国语字文献之一。其中的文字记录的是一张具有魔力的神弓的越南传说“媚珠一仲水” (My Châu - Trọng Thủy) 此外，白色大理石底座展现的是国语字中的声调符号和语法标记。Phan 在作品中结合越南历史与神话，展现了在殖民主义的语境下，文化接触和交流的诗意回响。

殖民地剧场

到 20 世纪 20 年代，巴黎已成为庞大法属殖民帝国的首都。在亚洲，法国的主要殖民地是法属印度支那 (今越南、老挝和柬埔寨)。巴黎既是殖民宣传的中心，也是反殖民斗争的舞台。艺术被用来推广殖民统治，例如在 1931 年巴黎国际殖民博览会 (Exposition coloniale internationale) 上，欧洲列强展示了各自的帝国。这场盛会吸引了超过八百万名观众，并以“一日环游世界”的口号进行宣传。

越南现代艺术在此博览会上首次获得国际关注，其中参展的艺术家包括黎谱 (Lê Phổ)、阮范政 (Nguyễn Phan Chánh) 和武高谈 (Vũ Cao Đàm)。此外，来自殖民地的艺术作品也经常在巴黎的特设沙龙中展出—如印度支那经济事务署 (Agence économique de l'Indochine) 和法国殖民地艺术家协会 (Société coloniale des artistes français) 的沙龙。

与此同时，来自法国与印度支那的反殖民运动者—包括越南未来领导人胡志明 (Hồ Chí Minh) —利用图像与文字揭露殖民暴力与剥削，其中 1931 年国际殖民博览会成为他们抗议的焦点。法国超现实主义团体的知识分子还与法国共产党合作，策划了一场反殖民的，名为《殖民地的真相》(La Vérité sur les colonies) 的“对抗性博览会”。

右上方

玛丽-安托瓦内特·布拉尔-德维 (Marie Antoinette Boullard-Devé)

(1887 年生于法国; 1966 年逝于摩洛哥)

巴黎国际殖民博览会印度支那馆室内装饰面板

1931 年

水粉、油画纸本

吉美博物馆-雅克·希拉克博物馆馆藏 (Musée du quai Branly - Jacques Chirac 馆藏)

75.2012.0.664

为筹备 1931 年巴黎国际殖民博览会，多位曾在殖民地工作或旅行的法国艺术家受邀创作新作品。玛丽-安托瓦内特·布拉尔-德维曾在 1920 年代初期广泛游历法属印度支那，这段经历很可能促成她受委托为印度支那馆创作长达 40 米的连续壁画。这幅壁画以金色背景衬托出色彩鲜

艳的印度支那各族群形象，体现了博览会艺术的整体风格——对法国殖民地人民的分类与展示。壁画的这一部分描绘了几位很可能属于赫蒙族（Hmong）的女性。

多雷宫外部与内部壁画景观

(Views of External and Internal Murals of the Palais de la Porte Dorée)

建筑师：阿尔贝·拉普拉德（Albert Laprade）委托创作，竣工于 1931 年

艺术家：

外墙：阿尔弗雷德·雅尼奥（Alfred Auguste Janniot）（1889 年生于法国；1969 年逝于法国）

中央大厅：皮埃尔-亨利·艾蒂安·迪科·德拉艾（Pierre-Henri Étienne Ducos de la Haille）（1889 年生于法国；1972 年逝于法国）

非洲厅：路易·布凯（Louis Bouquet）（1885 年生于法国；1952 年逝于法国）

亚洲厅：安德烈-于贝尔·勒梅特（André-Hubert Lemaître）（1885 年生于法国；1965 年逝于法国）

伊凡娜·勒梅特（Ivanna Lemaître）（1893 年生于俄罗斯；1973 年逝于法国）

图片提供：多雷宫 (Courtesy of Palais de la Porte Dorée)

© ADAGP, Paris, 2025

作为 1931 年巴黎国际殖民博览会的核心建筑，多雷宫（Palais de la Porte Dorée）以装饰艺术（Art Déco）的宏伟风格和殖民象征，展现法国的帝国愿景。环绕着外墙的由阿尔弗雷德·雅尼奥（Alfred Auguste Janniot）创作的巨型浮雕，灵感源自吴哥窟与婆罗浮屠等印度-佛教寺庙的浮雕艺术。该作品通过人物、动物和农作物的交织，象征着在法国统治下的和谐美好景象，隐喻法国帝国的繁荣与统一。宫殿中央大厅内，展现的是由皮埃尔-亨利·艾蒂安·迪科·德拉艾（Pierre-Henri Étienne Ducos de la Haille）绘制的巨幅壁画《法国对殖民地的贡献》（The Contributions of France to the Colonies），这一寓言式作品试图表现的是法国所谓的“殖民恩泽”。两间较小的厅房分别呈现不同的壁画：在非洲厅：路易·布凯（Louis Bouquet）绘制的《非洲对西方的贡献》（The Contributions of Africa to the West），强调非洲对建设和工业发展的贡献。在亚洲厅中，安德烈-于贝尔·勒梅特（André-Hubert Lemaître）和伊凡娜·勒梅特（Ivanna Lemaître）创作的《东方对西方的贡献》（The Contributions of the Orient to the West）则通过主要的宗教展示亚洲的特色。这些壁画采用了理想化的，充满民族志与经济想象的表现手法，掩盖了强迫劳动和殖民剥削的现实。

黎谱

（1907 年生于越南；2001 年逝于法国）

《幸福的年代》（*L'Âge heureux*）

1930 年

布面油画

美国私人收藏

此作品曾在 1931 年的巴黎国际殖民博览会印度支那馆和 1932 年的法国艺术家协会沙龙（Salon of the Society of French Artists）中展出。

在这幅充满神秘感的作品中，黎谱运用了一种独特的现代风格，以平涂的金色调色块结合纤细的轮廓勾勒。尽管画面色彩营造出对越南“黄金时代”的怀旧之感，但我们无法再画中人物回避

的目光与模棱两可的神态中，捕捉到一丝多愁善感的情绪。1931年，黎谱前往巴黎协助导师、艺术家维克多·塔迪厄（Victor Tardieu）筹备巴黎国际殖民博览会上的越南艺术展区，并展出此作。该作品备受好评，并于次年在法国艺术家协会沙龙中荣获银奖。这次巴黎之行成为黎谱艺术生涯的转折点，他最终于1937年定居巴黎并从事创作。

阮潘正

（1892年生于越南；1984年逝于越南）

《少女与鹦鹉》（*Jeune fille au perroquet / Young Girl with Parrot*）

1933年

绢本水墨、水粉

美国私人收藏

在1930年代，阮潘正的绘画作品经常从河内送往巴黎，在印度支那经济事务署（Indochina Economic Agency）展出。他以黑色与棕色调描绘的乡村生活场景，以其细腻柔和的风格在1931年巴黎国际殖民博览会上广受好评。然而，该机构的负责人因作品销售不佳而建议：

“如果你的绢画色调不那么单一，法国公众会更欣赏。”

这幅描绘少女喂养鹦鹉的作品，色彩比艺术家以往的作品更加鲜明，画面中出现了明亮的蓝色背景与生动的色彩点缀，或许正是受到这一建议的影响。

巴黎是来自法属殖民帝国及更广泛地区革命者的聚集地。一些人在抵达巴黎前已投入政治活动，另一些则在巴黎的求学或工作经历中逐渐激进化。反殖民运动者通常与法国共产党（Parti communiste français, PCF）结盟，该党是当时最支持反殖民事业的政治组织。1919年至1923年，胡志明（Hồ Chí Minh）在巴黎期间成为法国共产党的创始成员之一，并发表反殖民文章与讽刺漫画，为越南独立运动奠定思想基础。

1931年，法国共产党与反殖民活动家联合抵制巴黎国际殖民博览会的殖民宣传，并分发传单揭露殖民地的暴力与剥削。超现实主义艺术家群体亦发布两篇反博览会宣言，并与法国共产党合作策划了一场对抗性展览——《殖民地的真相》（*La Vérité sur les colonies*）。

这场展览设于1925年巴黎国际装饰艺术与现代工业艺术博览会的前苏联馆，除了展示反殖民及马克思主义口号，并也出了来自非洲、亚洲和大洋洲的艺术作品。然而，该展览最终仅吸引了四千名参观者，相比之下，官方国际殖民博览会的参观人数高达八百万。

表演与舞台

1920至1940年代的巴黎舞蹈界是一个充满活力的文化交汇空间。法国观众对“异域风情”的热衷，与来自世界各地的移民和巡回演出的舞者交相辉映，使得各国舞蹈传统在巴黎广受欢迎。然而，舞蹈也与殖民和剥削的不光彩的历史密切相关，特别是在世界博览会和殖民博览会上，来自法国殖民地的舞蹈团，被作为奇异的表演秀或为了满足殖民宗主国对“非我族类”的猎奇心态而展示的展览品。到了1920年代，亚洲风格的舞蹈已出现在巴黎的夜总会、音乐厅和剧院。其中，一些场所提供了充满挑逗意味的表演，它们往往与真实的舞蹈传统相去甚远，甚至只是夸张的刻板模仿。然而，另外的一些场所如旧鸽舍剧院（Théâtre du Vieux-Colombier）

等，则为舞者提供了创新实验的机会。在巴黎发展的舞者包括来自印尼的拉登·马斯·约贾纳（Raden Mas Jodjana）、日本的小森敏（Komori Toshi）以及印度的乌达伊·尚卡（Uday Shankar），他们在巴黎的演出经历推动了新编舞的发展。此外，Nyota Inyoka 起初在福里贝尔热（Folies Bergère）歌舞剧院亮相，后来通过研究巴黎博物馆中的印度雕塑，发展出对印度舞蹈的独特诠释。

对于来自亚洲的舞者而言，在巴黎取得成功需要在普及性、创新性和异域魅力之间微妙平衡，以适应当时的舞台文化和观众期待。

中山岩太

（1895 年生于日本；1949 年逝于日本）

《题名不详（肖像 [小森敏]）》

(Title Unknown [Portrait of Komori Toshi])

1927 年

纸本明胶银盐照片

东京国立近代美术馆馆藏

墙面图像

旧鸽舍剧院，巴黎

原始拍摄于 1939-1945 年，2025 年复刻

© Albert Harlingue/Roger-Viollet

小森敏是现代日本舞蹈的先锋人物，在这幅肖像中，他身着融合多重文化元素的服饰，沉浸于光影交错的氛围之中，展现出其独特的舞蹈风格。小森毕业于东京音乐学校，曾在巴黎的多个实验剧场演出，其中包括旧鸽舍剧院（Théâtre du Vieux-Colombier）。

摄影师中山岩太受舞者 Nyota Inyoka 的推荐，从纽约前往巴黎。在巴黎期间，他为《Femina》等顶级时尚杂志拍摄作品，并吸收了前卫摄影的最新潮流。回到日本后，他成为新兴写真（Shinkō Shashin / New Photography）运动的核心人物，推动摄影艺术向现代主义表达迈进。

中山岩太

（1895 年生于日本；1949 年逝于日本）

《巴黎之夜》

(*Paris by Night*)

选自《中山岩太摄影作品集 2010》

(From Nakayama Iwata's 2010 Portfolio)

1929 年拍摄，2010 年印制

纸本明胶银盐照片

东京国立近代美术馆馆藏

中山岩太将其摄影理念称为纯艺术写真 (Jun Geijutsu Shashin / Pure Art Photography)，通过光影绘画 (photogram) 与影像拼贴 (photomontage) 等技术，构建充满幻想美感的画面，本作为一例。

中山岩太毕业于东京美术学校，受舞者 Nyota Inyoka 推荐，从纽约来到巴黎。在巴黎期间，他为《Femina》等顶级时尚杂志拍摄作品，并吸收了前卫摄影的最新潮流。回到日本后，他成为新兴写真 (Shinkō Shashin / New Photography) 运动的核心人物，推动摄影艺术向现代主义的表达方式迈进。

左侧

欧洲新闻剪报与演出宣传册封面及内页

约 1920–1930 年代

新加坡国家美术馆图书馆与档案馆藏

上方

拉登·马斯·约贾纳 (Raden Mas Jodjana) 扮演阿周那 (Arjuna)，演出《金面具》(The Golden Mask) 与柯拉娜 (Kelana)

约 1920–1930 年代

新加坡国家美术馆图书馆与档案馆藏

下方

拉登·马斯·约贾纳 (Raden Mas Jodjana) 扮演阿周那 (Arjuna) 与柯拉娜 (Kelana)

约 1920–1930 年代

新加坡国家美术馆图书馆与档案馆藏

拉登·马斯·约贾纳自幼在日惹宫廷学习爪哇舞蹈。留学海牙期间，他开始职业舞蹈生涯，同时活跃于平面艺术创作。约 1920 年，他移居巴黎，在艺术家让·杜南 (Jean Dunand) 的漆艺工坊工作。在巴黎，他结识了剧场导演查尔斯·杜兰 (Charles Dullin) 和雅克·科波 (Jacques Copeau)，后者引荐他进入旧鸽舍剧院 (Théâtre du Vieux-Colombier) 的实验剧场圈。约贾纳在那里演出，并发展出融合爪哇人物角色舞蹈传统与现代心理表现的创新编舞。他还与妻子 Khourshed de Ravalieu 共同演出，后者是印度音乐的研究者。1920–1930 年代，约贾纳在欧洲多地巡演，取得了广泛的成功。

地图图像

世界工坊、殖民剧场、表演与舞台

此地图标识了在装饰艺术 (Art Déco) 运动中，亚洲艺术家与工匠所参与的工作坊与重要委托项目，并绘制了法国殖民帝国在各大博览会中的展示场所，以及亚洲舞者与剧团的主要演出场地。

这些地点的相互毗邻，揭示了设计和流行娱乐对“异域风情”的追求，以及殖民权力展演之间的交汇，展现了亚洲艺术家如何在巴黎的现代艺术、工艺与表演舞台上留下印记。

地图设计：Studio Crop.sg, 2025 年

展览现场

1920 至 1940 年代的巴黎为寻求艺术认可与职业发展的艺术家提供了多元展示平台。受巴黎艺术声望的吸引，他们穿梭于商业画廊、博物馆展览以及大型评审制的沙龙（Salon）等展览体系中。

不同沙龙展览各具特色。例如，秋季沙龙（Salon d'automne）因接受学院派与现代风格作品而广受欢迎，吸引了众多亚洲艺术家投稿。如果能在这些展览中崭露头角，就可能为艺术家带来作品被国家收购，或者举行个展的机会。

为了在竞争激烈的巴黎艺术界中提升自己的竞争力，亚洲艺术家们充分利用自己的人脉网络。

除了思考了个人与国家身份的问题，也需要考虑作品对公众的吸引力。

这一时期的法国艺术发展，正值第一次世界大战结束，战争的残酷促使社会对希腊-罗马传统与古典艺术产生新的兴趣，强调现实主义、平衡与和谐，这一趋势被称为“回归秩序”（rappel à l'ordre）。这一风格与许多亚洲艺术家的具象与学院派倾向相契合，使他们的作品在巴黎艺术界获得认可。

1922 年，国立网球场现代美术馆（Musée du Jeu de Paume）成为专门展出外国现代艺术的博物馆，其中关于日本与中国现代艺术的展览，突出了这些国家植根于自身文化身份的现代艺术表达。这些新颖且陌生的艺术风格，激发了巴黎观众的浓厚兴趣。

在 1920 至 1930 年代，国立网球场现代美术馆（Musée du Jeu de Paume）的核心任务是展出与收藏“当代外国艺术流派”。

1929 年，在日本政府的支持下，该馆举办了《日本美术展：当代古典派》（Exhibition of Japanese Art: Contemporary Classic School），重点呈现日本画（nihonga）。这一展览反映了日本日益民族主义化的文化政策，同时也是日本向巴黎观众展示“新”日本艺术面貌的努力之一。

1933 年，国立网球场现代美术馆迎来了由艺术家徐悲鸿（Xu Beihong）策展的《中华绘画展》（Exhibition of Chinese Painting）。展览汇集了多位杰出中国画家的作品，但不包含任何西方媒材的作品。这些展览促成了国立网球场现代美术馆常设日本与中国艺术展，并推动了法国政府对现代亚洲艺术的收藏。这标志着巴黎首次对亚洲现代艺术投入正式的体制上的支持，具有重要的历史意义。

板仓鼎

（1901 年生于日本；1929 年逝于法国）

《赤衣の女》（*Woman in Red Dress*）

1929 年

布面油画

松户市教育委员会馆藏

展览经历

1929 年以作品 *Femme en Rouge* 参加于巴黎文艺复兴画廊 (Galerie la Renaissance de l'art) 举办的“日本艺术家沙龙” (Salon des artistes japonais)。

板仓须美子

(1908 年生于日本; 1933 年逝于日本)

《午后, 贝尔·火奴鲁鲁 12》(*Après-midi, Belle Honolulu, No. 12 / Afternoon, Belle Honolulu 12*)

约 1927–1928 年

布面油画

松户市教育委员会馆藏

板仓鼎与板仓须美子夫妇于 1925 年抵达巴黎。鼎创作了一系列以须美子为模特的作品, 将她置于画面的中心——端坐于中央, 身穿鲜艳的红色裙装, 目光深邃动人。

在鼎的影响下, 须美子在巴黎开始学习油画。她的《贝尔·火奴鲁鲁》系列 (*Belle Honolulu*) 源于她与鼎前往巴黎前在夏威夷的美好回忆。该系列作品以简练的平面造型和浓烈的热带色彩结合柔和的粉彩色调, 呈现出天真而梦幻般的艺术魅力。

1929 年, 鼎的作品在巴黎展出, 而须美子的作品则在布鲁塞尔亮相。这些展览由日本艺术家协会 (*Association des artistes japonais*) 组织, 并得到日本艺术赞助人萨摩治郎八男爵 (*Baron Satsuma Jirohachi*) 的支持。然而, 他们的艺术生涯因英年早逝而被迫中断, 鼎在 28 岁时去世, 须美子则在 25 岁时离世。

巴黎的年度沙龙展为艺术家提供了一个开放的平台, 使他们能够展出并出售作品, 并与同行、竞争者及导师同场展示。对于亚洲艺术家而言, 沙龙的选择往往基于个人社交网络, 他们倾向于在友人或导师参展的同一场所展出作品。其中, 许多人将秋季沙龙 (*salon d'automne*) 视为理想的展览平台。

秋季沙龙成立于 1903 年, 涵盖多个艺术门类, 吸引了那些在学院派形式主义与先锋派之间寻求平衡的艺术家。其折衷的艺术取向与当时的美学潮流相呼应, 特别是 1920 年代兴起的“回归秩序” (*rappel à l'ordre*) 运动。该运动强调和谐与结构, 反映了战后社会对古典形式的复兴。这一趋势也与许多亚洲艺术家的创作方向契合, 使他们的作品在巴黎艺术界更容易获得认可。

顏水龍

(1903 年生于台南; 1997 年逝于台中)

《蒙特梭利公園》(*Montsouris Park*)

1931 年

布面油画

台北市立美术馆馆藏

于 1931 年巴黎秋季沙龙 (*salon d'automne*) 展出

蒙特梭利公园 (Parc Montsouris) 位于巴黎南部的国际大学城 (Cité universitaire) 旁，是法国及国际学生的主要住宿区。顏水龍曾与日本著名作家林芙美子 (Hayashi Fumiko) 一同造访此地，因此对这一景色极为熟悉。在这幅作品中，顏运用温和柔和的笔触描绘这一场所，以大面积的色彩铺陈营造深度与层次。这件作品与另一幅少女肖像画一同入选 1931 年巴黎秋季沙龙，这一成就很快在当时仍受日本殖民统治的台湾的日文报刊上得到报道，标志着他在国际艺术舞台上的重要突破。

海老原喜之助

(1904 年生于日本; 1970 年逝于法国)

《姐妹沉睡》(Sleeping Sisters / 姉妹ねむる)

1927 年

布面油画

东京国立近代美术馆馆藏

O00296

于 1927 年巴黎第十届楼梯沙龙 (10e Salon de l'Escalier) 展出

岡本太郎

(1911 年生于日本; 1996 年逝于日本)

《对位》(Counterpoint / コントロポアン)

1935 年创作, 1954 年重制

布面油画

东京国立近代美术馆馆藏

O00352

展览经历

1936 年，在由抽象创造协会 (Abstraction-Création，由巴黎的抽象艺术家于 1931 年成立的协会) 于巴黎策划的展览中无名展出。作品后由法国评论家皮埃尔·库尔西翁 (Pierre Courthion) 在艺术家首部专著《OKAMOTO》(巴黎: G.L.M., 1937) 中命名为《对位》原作后毁于火灾。到 1920 年代，从巴黎及其他欧洲艺术中心返回日本的艺术师带回了最新艺术思潮，拓展了日本国内艺术创作的风格选择。受此影响，与主流的沙龙展览比较，在巴黎的日本艺术家开始参与更具前卫性和多元化的展览。海老原喜之助受邀参加 1927 年巴黎第十届楼梯沙龙，与阿尔贝托·贾科梅蒂 (Alberto Giacometti) 和马西莫·坎皮利 (Massimo Campigli) 等艺术家同台展出。他的作品获得高度评价，并由知名艺术经纪人亨利·皮埃尔·罗谢 (Henri-Pierre Roché) 签约，后者为其在纽约策划了个人展览。

岡本太郎是当时抽象创造协会 (Abstraction-Création) 最年轻的成员之一，该团体自 1931 年成立以来，汇聚了探讨抽象艺术各种可能性的艺术家，包括纯抽象与超现实主义。岡本的作品融合有机与几何形态，以一条简洁的弧线穿插在空间之间，在深色背景中创造出微妙的平衡。

武高谈

(1908 年生于越南; 2000 年逝于法国)
《大官》(*Le Mandarin / The Mandarin*)

画背面: 两名年轻女子的习作

1946 年
绢本水墨、水粉

美国私人收藏

1939 年巴黎独立艺术家沙龙 (Salon des Indépendants) 展出了一幅与本作主题相似的作品

武高谈于 1931 年移居巴黎, 并在 1930 年代末确立了自己作为雕塑家和画家的职业生涯。他的作品曾展出于秋季沙龙 (salon d'automne)、独立艺术家沙龙 (Salon des Indépendants) 及多个小型画廊。这幅描绘身份不明的士大夫的肖像, 借鉴了越南祖先画像的正面构图, 但其简化的造型与斑驳的背景色处理却展现出现代感。尽管本作完成于二战后, 武高谈早在 1930 年代便已开始创作此类“士人肖像”。

这件作品还揭示了艺术家的创作方式——他重复使用画布。在这幅正式肖像的背面, 是一幅轻松随性的两位越南女性形象, 展现了与正面作品截然不同的风格。

武高谈

(1908 年生于越南; 2000 年逝于法国)
《两名年轻女子的习作》(*A Study of Two Young Women*)

画背面: 《大官》(*Le Mandarin / The Mandarin*)

1946 年
绢本水粉

美国私人收藏

1939 年巴黎独立艺术家沙龙 (Salon des Indépendants) 展出了一幅与本作主题相似的作品

一幅作品的正反两面呈现出鲜明的对比: 正面是正式而内敛的肖像, 而背面则是随性的越南女性速写。艺术家可能出于经济考虑, 在薄绢画布的两面作画。由于这幅速写原本不打算被展示, 它在装裱时与正面的肖像方向不同, 导致人物看起来是倒置的。

梅忠恕

(1906 年生于越南; 1980 年逝于法国)
《歌手》(*La Chanteuse / The Singer*)

1944 年
绢本水墨、水粉

新加坡国家美术馆馆藏

2023-00422

1944 年展出于马达加斯加画廊 (Galerie de Madagascar) 的巴黎安南艺术展 (Exposition d'art annamite)。

在这幅对画家而言倍感亲切，以越南乐师为对象的绘画中，梅忠恕在绢上运用细腻的线条与柔和的色调晕染，展现出独特的艺术风格。作为一名熟练的音乐家，他不仅擅长绘画，也能演奏画中描绘的月琴 (đàn nguyệt)，以及笛子和古琴。

梅忠恕于 1937 年移居法国，与好友武高谈和黎谱一同定居巴黎。三位越南艺术家经常共同展出，推广他们在巴黎发展出的全新绢画风格。

裴雲成 (Pai Un-soung / 배운성)

(1900 年生于韩国; 1978 年逝于朝鲜)

《鲁宾斯坦肖像》(Portrait of Assia Rubinstein / 루빈슈타인 초상)

1930 年代

布面油画

大田法国文化中心馆藏 (Collection of Centre culturel français de Daejeon)

裴雲成是第一位在欧洲钻研学习的韩国画家。在日本殖民统治时期，他的欧洲艺术生涯得到了日本企业家三井高阳男爵 (Baron Mitsui Takaharu) 及巴黎法日协会 (Franco-Japanese Association) 的支持。该协会还赞助了他于 1938 年在夏邦提耶画廊 (Galerie Charpentier) 举办的个展。

这幅肖像的主角是艺术评论家阿西亚·鲁宾斯坦 (Assia Rubinstein)，他对裴雲成的个展大加赞扬：

“人们习惯于将非欧洲出生艺术家的创作归因于一种肤浅而模糊的‘异国情调’概念。但这个词不应被滥用来形容裴雲成绘画语言的独特性。”

在这幅肖像中，鲁宾斯坦的神情敏锐而富有智慧，流露出他与画家之间的默契。

张荔英于 1927 年抵达巴黎，继续她的正式艺术训练。她最早在上海接受俄裔画家维克多·波德古斯基 (Victor Podgursky) 的私人指导，随后进入纽约艺术学生联盟 (Art Students League) 深造。自幼在巴黎生活的经历使她精通法语，因此能够迅速适应在科拉罗西学院 (Académie Colarossi) 的学习，同时也积极参与其他自由画室与私立艺术学院的课程。

她的职业生涯正式起步于 1930 年，当时她的两幅作品入选巴黎秋季沙龙 (salon d'automne)。在接下来的十年里，她在巴黎的多个沙龙展出作品，包括杜伊勒里沙龙 (Salon des Tuileries) 和独立艺术家沙龙 (Salon des Indépendants)，共计展出 12 幅作品。1936 年，张荔英在巴雷罗画廊 (Galerie Barreiro) 举办了她的首次个展，展出了 42 幅作品，其中许多作品源自她与前科拉罗西学院导师夏尔·皮卡尔·勒杜 (Charles Picart Le Doux) 在普罗旺斯的绘画之旅。

墙面图像

刘海粟 (左) 与刘抗 (右) 在巴黎马恩河畔的诺让花园。

原始拍摄于 1931 年，2025 年复刻。

本部分所有复刻影像均由刘抗家族收藏。

© 刘抗家族

在欧洲旅居期间，刘海粟与他在上海美术专科学校的旧学生刘抗及陈人浩重新取得联系，并形成了一个紧密的艺术圈。三人共同旅行、写生，并参观艺术场所，包括著名雕塑家保罗·朗多夫斯基（Paul Landowski）的工作室及各大重要展览。这段法国经历对他们的艺术创作产生了深远影响，而刘抗的个人档案也为他们的艺术交流提供了宝贵的记录。

查尔斯·亚历山大·皮卡尔·勒杜 (Charles Alexandre Picart Le Doux)

(1881 年生于法国；1959 年逝于法国)

《养兔的农妇》(*La Fermière au lapin / The Farmer with the Rabbit*)

1935 年

布面油画

自 2001 年 3 月 7 日起寄存于皮埃尔·诺埃尔博物馆 - 上孚日山区生活博物馆 (Musée Pierre Noël - Musée de la vie dans les Hautes-Vosges)

法国国家造型艺术中心馆藏 (Collection of Centre national des arts plastiques)

FNAC 14533

《养兔的农妇》体现了皮卡尔·勒杜在现代主义冲动与古典构图秩序之间的平衡能力。作品对乡村生活的理想化描绘及其内敛的绘画处理，反映了战间期法国绘画中的“回归秩序” (rappel à l'ordre) 价值观。

皮卡尔·勒杜于 1900 年进入朱利安学院 (Académie Julian) 学习，随后就读于巴黎国立高等美术学院 (École nationale supérieure des beaux-arts)。他于 1904 年首次在秋季沙龙 (salon d'automne) 展出作品，开启了他长期活跃于巴黎沙龙的职业生涯，包括独立艺术家沙龙 (Salon des Indépendants) 和杜伊勒里沙龙 (Salon des Tuileries)。作为大茅屋画室 (Académie de la Grande Chaumière) 和科拉罗西学院 (Académie Colarossi) 的教师，他指导了包括张荔英 (Georgette Chen) 和罗杰·沙普兰-米迪 (Roger Chapelain-Midy) 在内的学生，他们在美学上与其理念一脉相承。

地图图像

展览现场

此地图标识了亚洲艺术家展出和销售作品的场所。各大沙龙展览通常在大皇宫 (Grand Palais) 的多个展厅内举办，而商业展览则遍布巴黎各大画廊。

展览场所沿塞纳河的集中分布突显了巴黎作为商业中心的活力，同时也显示出这一地区对寻求知名度和市场认可的艺术家的战略重要性。

地图设计：Studio Crop.sg, 2025 年

工作室与街头

巴黎的日常生活经历深刻影响了艺术家的创作。许多艺术家在作品中反映他们所居住的街景和遇见的人物。蒙帕纳斯 (Montparnasse) 是艺术家们聚集的热门地区，遍布画室、非正式或前卫的艺术学校，以及艺术家们经常光顾的咖啡馆。这种波西米亚式的环境营造了一种自由的创作氛围。藤田嗣治是蒙帕纳斯艺术群体中的重要人物之一，他成为巴黎画派 (École de Paris) 的一员。这一名称在 1920 年代初出现，用来指代活跃在巴黎的外国艺术家群体。尽管巴黎画派的艺术风格不尽相同，但这一社群的艺术家普遍关注具象表现，并在现代艺术实验中寻求突破。许多来自亚洲的移民艺术家，包括常玉和潘玉良，也选择定居在蒙帕纳斯或其周边地区。他们的艺术发展轨迹深受其所处环境的影响，在国际现代主义艺术社群的启发下，以个人化且独特的方式回应自身的文化传统。

地图图像

工作室与街头

此地图标识了亚洲艺术家在巴黎的居所与工作室，主要集中在蒙帕纳斯 (Montparnasse) 及周边地区。该地区不仅邻近众多独立艺术学院，还孕育了一种强烈的艺术社群氛围，为艺术家提供了理想的创作环境。

亚洲艺术家在巴黎各区的分布，反映了他们随着个人发展和经济状况的变化，在城市中心与外围地区之间的流动。这一分布也凸显了他们与更广泛的巴黎文化景观的深度融合。

地图设计：Studio Crop.sg, 2025 年

清水登之

(1887 年生于日本; 1945 年逝于日本)

《巴黎夜街》(パリ夜街 / Paris At Night)

1926 年

布面油画

栃木县立美术馆馆藏

从窗边低头张望的人，到与女伴同行的水手、匆匆而过的神父以及酒吧门前的醉汉，清水登之捕捉了蒙帕纳斯街区夜晚生动热闹的瞬间，这一地区正是他工作室的所在地。他的戏剧化构图充满幽默感，甚至在细节处展现出敏锐的观察力，例如神父脚上若隐若现的鲜红色袜子。清水登之在抵达巴黎前，曾在美国生活了 17 年，从事亚洲移民可找到的各种零工。他最初在西雅图学习艺术，后来进入纽约艺术学生联盟 (Art Students League) 深造，并受教于约翰·斯隆 (John Sloan)。

马卡里奥·维塔利斯

(1898 年生于菲律宾; 1990 年逝于菲律宾)

《普托房屋》(Houses in Puteaux)

1937 年

布面油画

保利诺与赫蒂·奎收藏

马卡里奥·维塔利斯出生于菲律宾北伊罗戈省的拉波格 (Lapog, Ilocos Sur)，后来为寻求海外发展机会，先前往美国，最终于 1926 年移居法国，并定居在巴黎郊区普托 (Puteaux)。这幅《普托房屋》很可能是在现场创作的，作品将熟悉的街景重新构想为一个充满活力但和谐的构图。维塔利斯的艺术风格受到巴黎画派 (École de Paris) 的影响，他对密集建筑群的描绘展现出后印象派的结构探索，同时也借鉴了合成立体主义对平面和透视的碎片化处理。在普托的两位立体派艺术家雅克·维永 (Jacques Villon) 和罗伯特·德劳内 (Robert Delaunay) 早在二十年前便成立了黄金分割派 (Section d'Or)，他们的作品对维塔利斯产生了重要影响。他在几何构图的严谨性与空间中形态的抒情韵律之间找到了微妙的平衡，发展出独特的个人风格。

阿姆里塔·谢尔-吉尔

(1913 年生于匈牙利; 1941 年逝于巴基斯坦)

《无题 (披肩女子)》(Untitled [Woman Wearing Shawl])

约 1932 年

布面油画

达布里瓦拉家族收藏

作为一名混血艺术家，阿姆里塔·谢尔-吉尔在巴黎的艺术圈中深刻意识到自己所受到的种族与性别化视角的凝视。她受到法国艺术家保罗·高更 (Paul Gauguin) 的启发，同时又对其作品中的“他者”视角提出批判，并在此基础上开创了属于自己的现代主义艺术风格，突破了殖民时代的二元叙事框架。《披肩女子》描绘了一位身披鲜红色披肩的女子，她可能是罗姆人或匈牙利人，画面在洋溢着亲密感的同时，也流露出一种沉静而坚定的气质。女子的目光既不屈服，也不迎合，展现出一种独立的存在。这种表达不仅是对肖像人物个性的刻画，也反映了谢尔-吉尔自身对身份的复杂探寻—在一个试图以异域化刻板印象定义她的世界里，她既借鉴也抗拒这些标签，以此宣示自我。

《“游牧群”舞会》(Le Bal de la Horde / The Ball of the “Horde”) 由蒙帕纳斯艺术家，包括藤田嗣治共同举办

1926 年拍摄，2025 年编辑

单频道黑白影像，剪辑版本

(as of 16 March 2025, yet to be finalised)秒

GP 档案馆馆藏

墙面图像

1927 年，挂在巴黎蒙帕纳斯圆顶咖啡馆 (Le Dôme Café) 旁的第十七届法国装饰艺术家协会沙龙 (Salon de la Société des artistes décorateurs) 宣传海报

© Roger-Viollet

这段影像展现了 1920 年代蒙帕纳斯地区狂野、混乱且充满性解放气息的社交生活。它记录了“游牧群舞会” (Bal de la Horde) 的场景，这是当时蒙帕纳斯艺术家们每年举办的筹款舞会，以资助他们的创作。其中一幕可见日本艺术家藤田嗣治在舞池中穿梭而过。

然而，该影像也包含了一些无礼的文化挪用及“黑脸”表演。尽管本次展览的策展团队并不认同其中所体现的种族主义，我们仍决定展出这段影像，以反映当时社会普遍存在的观念——这些也正是来自亚洲的艺术家在巴黎所需面对的现实环境。

独立美术学院为艺术家提供了不同于巴黎国立高等美术学院的选择。科拉罗西学院（Académie Colarossi）、朱利安学院（Académie Julian）、朗松学院（Académie Ranson）、现代学院（Académie Moderne）和洛特学院（Académie Lhote）等机构强调创作自由，而非一板一眼的评论和传统教学。一些亚洲艺术家在多个学院之间学习，或同时接受巴黎国立高等美术学院的课程，沉浸在巴黎丰富多样的艺术表达之中。

这些学院在人物素描训练上的方法，与传统学院派有所不同。和解剖学上的精准相比，这些学校鼓励更具灵活性和实验性的构图方式，使艺术家可以通过现场模特进行创作。大茅屋画室（Académie de la Grande Chaumière）因其低廉的学费和自由开放的课程而备受欢迎，许多艺术家曾在此学习，包括阿德里安·谢尔-吉尔、刘海粟和刘抗，他们在这里与马尔克·夏加尔（Marc Chagall）和阿梅迪欧·莫迪利亚尼（Amedeo Modigliani）等艺术家并肩作画。

庞薰琹回忆了 1920 年代大石桥学院自由、轻松且富有创造力的氛围：

“蒙帕纳斯有好几所学院，最有名的是大石桥学院，早上或下午都可以去[...] 常玉会用毛笔和墨水速写，大家都认识他，每当他出现，周围的人都会围拢过来。如果模特的姿势有趣，他就画她，否则他会画身边的人，尤其是女性，每幅速写只需十分钟就能完成。”

从左至右

藤田嗣治（右）坐在巴黎圆顶咖啡馆（Le Dôme Café）外
原拍摄于 1920 年代，2025 年复刻

蓬皮杜中心，MNAM-CCI 康丁斯基图书馆馆藏

© 蓬皮杜中心，MNAM-CCI 康丁斯基图书馆，Dist. GrandPalaisRmn / Bibliothèque Kandinsky M5050_X0031_YFOU_3_03

藤田嗣治与自己的人体模型，巴黎
原始拍摄于约 1925 年，2025 年复刻

© Boris Lipnitzki/Roger-Viollet

雪—藤田嗣治的第三任妻子兼灵感源泉，—（卢西·巴杜）充当艺术家的摄影模特儿。

原拍摄于 1920 年代巴黎，2025 年复刻

© Albert Harlingue/Roger-Viollet

藤田嗣治（左）与前安南皇帝咸宜在巴黎会面

原拍摄于 1926 年，2025 年复刻

© Albert Harlingue/Roger-Viollet

盛装狂欢者，包括藤田嗣治及其第三任妻子及灵感源泉雪（卢西·巴杜），蒙帕纳斯，巴黎
摄影：Marc Vaux

原拍摄于约 1925 年，2025 年复刻

蓬皮杜中心，MNAM-CCI 康丁斯基图书馆馆藏

© 蓬皮杜中心，MNAM-CCI 康丁斯基图书馆，Dist. GrandPalaisRmn / Bibliothèque Kandinsky
M5050_X0031_YFOU_6_01

“艺术家，无论成名与否，都蜂拥至这些能容纳上千人的咖啡馆区。他们可以一整天只点一杯咖啡，畅谈艺术。”藤田嗣治于 1929 年如此描述塞纳河左岸的蒙帕纳斯（Montparnasse）。

受战后经济增长和繁荣的推动，1920 年代的蒙帕纳斯充满了乐观与创造力。这里成为来自世界各地的艺术家、作家、演员、舞者、音乐家，甚至政治流亡者和波西米亚人汇聚的中心，在咖啡馆和画室中激发灵感、交流思想。

早在 1913 年，藤田嗣治便定居蒙帕纳斯，并迅速与当地的外国艺术家建立联系，其中包括来自西班牙的巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso）、来自俄罗斯的夏伊姆·苏丁（Chaïm Soutine）、来自意大利的阿梅迪欧·莫迪利亚尼（Amedeo Modigliani）、来自波兰的莫伊兹·基斯林（Moïse Kisling）等人。1917 年，藤田成功举办了首次个人展览，1919 年在秋季沙龙（salon d'automne）上取得重要突破，并随后被任命为评审团成员，使他成为狂飙年代（les années folles，咆哮的二十年代）的标志性人物。在这一时期的照片中，藤田经常出现在艺术家群体的中心，展现出他独特的个人魅力。

滑田友

（1901 年生于中国；1986 年逝于中国）

《轰炸》（*Bombardement / 轰炸*）

1946 年

仿青铜质感的镀色石膏雕塑

自 2015 年 4 月 14 日起寄存于瑟努奇博物馆（Musée Cernuschi），巴黎亚洲艺术博物馆

法国国家造型艺术中心馆藏（Collection of Centre national des arts plastiques）

FNAC 6995

在这件作品中，雕塑家滑田友通过充满张力的动态构图，展现了战争的毁灭性影响。这座雕塑创作于他旅居巴黎期间，描绘了一位母亲紧抱着婴儿，另一名孩子紧贴在她身旁，他们的身体因恐惧和痛苦而扭曲。女子仰望的目光和退缩的姿态暗示着一次看不见的空袭。作品的戏剧性动态与强烈情感表达，既体现了滑田友在巴黎国立高等美术学院学习的西方雕塑传统，也反映了他对战乱故土的深切关怀。这件雕塑曾于 1946 年在瑟努奇博物馆展出，这是二战后巴黎首次举办的中国艺术展览，该展览同时标志着新的艺术方向，包括赵无极等新一代旅法艺术家的作品也在其中展出。

余波

二战的结束也终结了 1920 至 1940 年代巴黎独特的文化氛围。整个法国社会，包括艺术界，都在战后的岁月里艰难地应对战争创伤，以及在纳粹占领期间的道德困境。战前的辉煌时期如今蒙上了阴影，艺术家们纷纷寻求新的视觉语言，以摆脱与那段妥协岁月的关联。对于那些在战争期间留在巴黎的移居艺术家来说，战后带来了复杂的选择。1946 年第一次印度支那战争爆发，越南为争取独立而战，导致许多选择留在法国的越南艺术家数十年无法返回故乡。二战后滞留法国的中国艺术家，也同样必须面临在巴黎被边缘化和远离祖国的困境中挣扎。与此同时，战后全球范围内的独立运动和国家建设改变了世界权力格局。尽管仍有亚洲及其他地区的艺术家来到巴黎，但这座城市已不再像战前那样拥有无可争议的文化地位。新的艺术中心和文化枢纽在去殖民化的浪潮中崛起，逐渐确立自身的独立性与文化认同。战后时期标志着全球艺术体系逐渐摆脱等级化，进入更为多极化的时代。

梅忠恕

(1906 年生于越南；1980 年逝于法国)

《枫丹白露会议纪录片》(*Documentaire sur la Conférence de Fontainebleau / Documentary of the Fontainebleau Conference*)

1946 年

胶片转制为数码视频，单频道，黑白

总时长 42 分钟，展出版本片段 7 分 48 秒。

展出版本剪辑：Philmotion

字幕与翻译：Anne Fort、Cuong Ngo Mai、Emma Lingwood

梅兰芳收藏

胡志明于 1946 年再次访问巴黎，支持越南代表团与法国进行独立谈判。在此期间，他会见了许多旅居法国的越南侨民，包括艺术家梅忠恕、黎氏璐和武高谈。梅忠恕拍摄了此次访问的纪录片，该影片数十年后被赠予越南政府。武高谈则创作了一尊胡志明的青铜半身像，并铸造了一枚纪念奖章。

尽管旅法越南侨民对谈判抱有乐观态度，然而谈判最终破裂，第一次印度支那战争于同年爆发。武高谈和梅忠恕虽然选择留在法国，但由于他们曾与胡志明会面，因此受到法国安全部门的猜疑。武高谈甚至将他的雕塑模具藏于邻居家，直至 1967 年才取回。

常玉

(1895 年生于中国；1966 年逝于法国)

《仰躺粉红马》(*Pink Horse / 仰躺粉红马*)

1940 年代至 1950 年代

木板油画

私人收藏

LCF315

常玉的《仰躺粉红马》描绘了一匹孤独的马，静卧在空旷无垠的背景之中。这幅作品反映了他晚年对动物形象的浓厚兴趣。画中的马仿佛失去了重量，营造出一种孤寂与淡淡的哀愁，呼应了常玉在巴黎的经历——他长期面临经济困境，并在艺术界难以获得广泛认可。

尽管曾短暂注册于巴黎国立高等美术学院（École nationale supérieure des beaux-arts），常玉更倾向于在大茅屋画室（Académie de la Grande Chaumière）自由作画，并沉浸于蒙帕纳斯的咖啡馆文化，在日常生活中汲取灵感。他的艺术语言简练而精粹，往往以最纯粹的形式与构图来表达内在的情感世界。

沈远

（1959 年生于中国）

《垂钓巴黎的空气》（*Pêcher l'air de Paris / 垂钓巴黎的空气*）

2020 年

木窗框、竹子、铜线、玻璃、玻璃瓶、钢板

红砖美术馆馆藏

在这件作品中，沈远将一扇窗框转化为关于迁徙、记忆与思念的诗意象征，以“垂钓空气”这一隐喻表达游离于不同文化之间的状态。一根纤细的竹竿穿过窗框，悬挂着缠绕的铜线、口罩和玻璃瓶，呼应达达主义艺术家马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）1919 年的作品《巴黎的空气》

（*Air de Paris*）。1980 年代，杜尚的批判性艺术观念对厦门达达（Xiamen Dada）团体产生重要影响，沈远及其已故丈夫黄永砅均是该团体的成员。作品融合了个人经历与历史的艺术元素，将艺术家在巴黎的切身体验置于一个更长远的历史与全球视角之中。

潘草原

（1987 年生于越南）

《影的轮回（动态影像诗）》（*Reincarnation of Shadows [moving-image-poem]*）

2023 年至今

视频装置，三频道，每屏幕纵横比 9:16，彩色，有声（立体声），16 分 50 秒

艺术家自藏

由 Zink 画廊提供

2024 年韩国国立现代美术馆展览“身体的连接：亚洲女性艺术家”展出现场

在这部充满冥想的作品中，当代艺术家潘草原化身越南雕塑家点丰诗（Điễm Phùng Thị），后者于 1948 年抵达巴黎，正值越法冲突（第一次印度支那战争，1946–1954）爆发之际。作品通过档案、文本与表演交错的视觉叙事，探讨创伤如何在艺术中转化，并深受点丰诗在这一主题上深刻书写的影响。潘草原在作品中深入挖掘移民经验的复杂性：不仅关注初到异乡的不安，也触及返乡时纠结而痛苦的情感层次。