

意大利当代超写实油画家

—— 卢西安诺·文特罗恩



江西美术出版社

意大利当代
超写实画家

卢西安诺·文特罗恩

编著 马林

江西美术出版社
中国·南昌

图书在版编目(CIP)数据

意大利当代超写实油画家卢西安诺·文特罗恩/马林编著.
—南昌:江西美术出版社,1998.11(1999.12重印)
ISBN 7-80580-534-2

I.意… II.马… III.油画—作品集—意大利—现代
IV.J233

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 52732 号

意大利当代超写实画家

——卢西安诺·文特罗恩

马 林 编著

江西美术出版社出版(南昌市新魏路 17 号)

新华书店发行

深圳利丰雅高电分制版有限公司制版

深圳宝峰印刷厂印刷

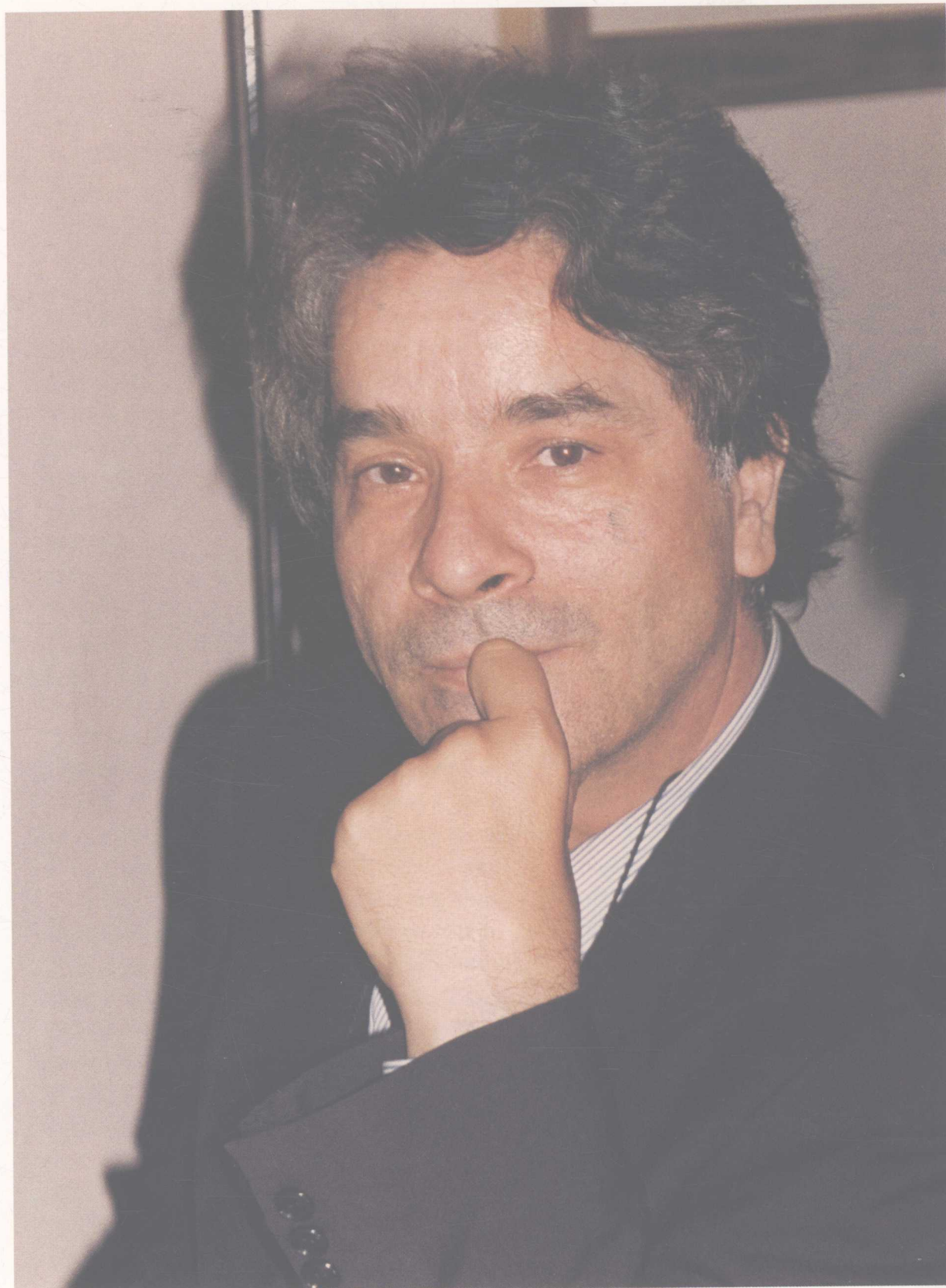
1998 年 11 月第 1 版第 1 次印刷

1999 年 12 月第 1 版第 2 次印刷

开本 787×1092 1/12 印张 7.5

印数 3 001—5 000

ISBN 7-80580-534-2/J·497 定价:58.00 元



画家卢西安诺·文特罗恩

目 录

关于艺术家卢西安诺·文特罗恩的创作

A·B·奥利瓦

/ 1

图版:

自画像	画布油画(100cm × 150cm)	1983年	/ 7
卡拉瓦乔	画布油画(70cm × 90cm)	1984年	/ 8
变形的静物	画布油画(49cm × 125cm)	1984年	/ 9
静物(系列)	画布油画(100cm × 100cm)	1985年	/10
静物与洋葱	画布油画(70cm × 100cm)	1985年	/11
静物(系列)	画布油画(50cm × 100cm)	1985年	/12
静物(系列)	画布油画(50cm × 100cm)	1985年	/13
静物(系列)	画布油画(100cm × 100cm)	1986年	/14
静物与花	画布油画(200cm × 150cm)	1987年	/15
香粉(局部)	画布油画(100cm × 100cm)	1987年	/16
静物(系列)	画布油画(100cm × 100cm)	1987年	/17
静物	画布油画(100cm × 150cm)	1988年	/18
幸福的拉拉	画布油画(120cm × 150cm)	1988年	/19
泥块	画布油画(100cm × 100cm)	1988年	/20
静物(系列)	画布油画(50cm × 70cm)	1988年	/21
静物(系列)	画布油画(60cm × 70cm)	1988年	/22
变形的静物	画布油画(100cm × 250cm)	1989年	/23
静物(局部)	画布油画(50cm × 70cm)	1989年	/24
静物(局部)	画布油画(50cm × 70cm)	1989年	/25
榴子(局部)	画布油画(50cm × 70cm)	1989年	/26
静物(局部)	画布油画(85cm × 120cm)	1989年	/27
秋季(局部)	画布油画(50cm × 70cm)	1989年	/28
榴子(局部)	画布油画(50cm × 70cm)	1989年	/29
静物(系列)	画布油画(50cm × 70cm)	1989年	/30
静物(系列)	画布油画(50cm × 100cm)	1989年	/31
静物(系列)	画布油画(50cm × 70cm)	1989年	/32
静物(系列)	画布油画(50cm × 70cm)	1989年	/33
秆细的草根(局部)	画布油画(180cm × 130cm)	1989年	/34
秆细的草(局部)	画布油画(150cm × 100cm)	1990年	/35
大蒜	画布油画(60cm × 90cm)	1990年	/36
花	画布油画(100cm × 90cm)	1990年	/37
透明的热带植物	画布油画(100cm × 70cm)	1990年	/38
夜间	画布油画(100cm × 50cm)	1991年	/39
静物(系列)	画布油画(70cm × 150cm)	1991年	/40

珍贵的竹篮(系列)	画布油画(100cm × 120cm)	1991年	/41
高山上的石榴	画布油画(50cm × 70cm)	1991年	/42
静物(系列)	画布油画(50cm × 70cm)	1991年	/43
珍贵的竹篮(系列)	画布油画(100cm × 120cm)	1992年	/44
台上的竹篮	画布油画(100cm × 150cm)	1992年	/45
静物(系列)	画布油画(70cm × 100cm)	1992年	/46
静物(系列)	画布油画(90cm × 120cm)	1992年	/47
静物(系列)	画布油画(50cm × 70cm)	1992年	/48
葡萄藤枝(系列)	画布油画(90cm × 110cm)	1992年	/49
马尔堆的榴子	画布油画(50cm × 70cm)	1993年	/50
静物(系列)	画布油画(50cm × 90cm)	1993年	/51
非宗教的节日	画布油画(138cm × 180cm)	1993年	/52
回到ULISSE时代	画布油画(130cm × 180cm)	1993年	/53
憔悴的花	画布油画(150cm × 100cm)	1993年	/54
阿美利亚之光	画布油画(150cm × 150cm)	1994年	/55
阿美利亚的回忆	画布油画(150cm × 150cm)	1994年	/56
松球	画布油画(50cm × 100cm)	1994年	/57
氧化的铁	画布油画(70cm × 100cm)	1994年	/58
爱伦娜的大蒜	画布油画(90cm × 60cm)	1994年	/59
佐尼(ZERI)肖像	画布油画(160cm × 90cm)	1994年	/60
美国喜剧明星WOODY	画布油画(90cm × 100cm)	1995年	/61
冬季的竹篮	画布油画(77cm × 100cm)	1995年	/62
中国瓷	画布油画(60cm × 90cm)	1996年	/63
红色的叶	画布油画(90cm × 130cm)	1996年	/64
阿内罗阿的西瓜葡萄	画布油画(100cm × 100cm)	1996年	/65
克莉丝蒂娜的竹篮	画布油画(70cm × 100cm)	1997年	/66
对比	画布油画(70cm × 100cm)	1997年	/67
科拉比亚的竹篮	画布油画(100cm × 120cm)	1997年	/68
南瓜	画布油画(70cm × 100cm)	1997年	/69
葡萄	画布油画(90cm × 130cm)	1997年	/70
南瓜叶片	画布油画(90cm × 100cm)	1997年	/71
红叶	画布油画(90cm × 110cm)	1997年	/72
秋叶(系列)	画布油画(120cm × 120cm)	1998年	/73
无题	画布油画	无年号	/74
回到了阿美利亚	画布油画	无年号	/75
秋天	画布油画	无年号	/76
卢西安诺·文特罗恩艺术简历			/77
后 记			/79

关于艺术家卢西安诺·文特罗恩的创作

卢西安诺·文特罗恩作品的基础进一步证实了我所有的观点。它亲近一个主题：挪借手法。在我看来，它极具讨论性。再没有比它更成话题的了。挪借手法是否仍有可能在当今的文化和历史中展示风采？它能否持续到20世纪末，乃至下一个千年末呢？

同时，我们必须询问我们自己，艺术中的符号是什么？它是在想象空间中的时间凝结，像一段时光的隔离，艺术家企图坚持其行为，使之能穿越历史长河并促成其风格特征的不朽。

我总认为各种符号都各具特色，一部分塑造历史，一部分实际上因挑战其当下，直到目前才被认可。它们在空间顾及上的成功，不仅制约了它们的时代且能预见未来。

第一大符号自然是那个著名的十字架形，它在大战前显现给帐篷下的康斯坦丁大帝时，十字架上用拉丁文刻着“靠此取胜”。它不是宣传品，不是新式装甲，也不是击败敌人的刀剑。更精确地说，是一种幻象，是一个显圣节的符号。它代表信心，不是在战争方面，而是在信仰上。不管怎么说，十字形符号支配了那个时刻，那个适逢其会的时刻。在皮耶罗·德拉·弗兰西斯卡画于1466年的作品《康斯坦丁的梦幻》中，十字形使战争延迟了。

现在，让我们来考察当今时代。处在工业主宰的社会里，我相信可口可乐商标已算是另一大符号。可口可乐的商标图式设计如此绝妙，以至它从未被更改。光阴荏苒，如今它已成为美国生活方式的象征——丰富多彩，充满竞争。对新世界的所谓新生代来说，它实质上支配着生活的方方面面：金融、战争、文娱、和平和快乐。可口可乐，以潜在的形式，成为了炼金工业的最新榜样。

众所周知，炼金术是在秘密状态下发明和持续的，炼金术士不会向公众泄露配方的秘密。他精心制造了一个金属变化的过程，从非常不足道的“主剂”到成金，后来向公众展示的仅仅是最后的成品。至于他精心制造的配方的成份，那是永不会交代的。美国立法机关对可口可乐公司严守配方秘密的做法表示默许。这是一种工业和炼金术之间奇妙的综合。如今我们拥有一大成果，被看成是确保胜利的商标，那就是“至高无上”的美国。

在当代艺术中，有人能识别用象征符号或挪借手段操作的微妙意向，但我却不愿大张旗鼓地下决断。让我们来探究毕加索的名画《格尔尼卡》吧，它的确展示了“前卫”艺术的可贵表现——置身于社会事业，向大众指明一种意义，一种交流，一种信息。那场大屠杀发生在周六的正午，集市的高峰时刻，广场上挤满了人。第三帝国的斯图卡式轰炸机，袭击了这个坐落在巴斯克地区的小村庄格尔尼卡，制造了历史上首例地毯式轰炸个案。

毕加索决定“掉价”，也就是说，采用立体派手法去实验，用友善的形式去接触社会，去指明一种创作——几乎全用黑白手法，能复制成巨幅广告，传递友谊，抗拒战争、恐怖、死亡和毁灭。

在战后的新前卫人士中，博伊斯把挪借艺术发展到了极致。他的许多作品里运用了十字架，营造了一种与德国浪漫主义文化息息相关的“氛围”，使日常生活化的材料附着了炼金术士的诡计。十字架常被作为施舍、施洗、赎罪和艺术家奇思妙想的作品里的标志。

可以说，如今已进入突飞猛进的时代。随着生活节奏的变换，随着遥控术、计算机技术和电子学技术的发展，与之相对应的符号表现便应运而生。因此，如果符号代表时空的结合，那么在空间中浓缩的短暂性影像的容量越大，被时间接受的可能性就越小。后来有人赞同这种引证的程序，认为它暗示了一种更加世俗的倾向，语义越平实，图像越平面化。

2 这种倾向并非始于20世纪，早在样式主义时代就已滋生繁衍。我们都知道那个时代，也就是文艺复兴时期。15世纪末，意大利艺术正登峰造极，整个社会却在经受一场深刻的认识论危机：美洲的发现冲击了传统的地理认识；宗教基础观点受到争议——天主教发表中心论和原始教义的宣言，马丁·路德主张新教，特兰多议会作出反宗教改革的回应；还有开普勒的发现——不是太阳围绕地球转而是地球围绕太阳转，因而不能只凭地球上栖居着按上帝的形象和嗜好创造的人类就说它是支配行星的中心。

还有马西利奥·费斯诺。纵观亚里士多德哲学到新柏拉图主义，他把人类思想结构断言为“焦虑症。”

此外，马奇阿维利的政治现实主义理论，掀开了政治冲突的理想主义的神秘面纱，揭示了政治斗争是帝王利欲熏心的产物。为了击败对手，他时而戴上伪善的面具，时而露出狰狞的嘴脸。最后，我以1527年的罗马之劫作为例证，查理五世和他的雇佣军队屯兵圣彼得大教堂整整一年并蹂躏了那座城市。

因而艺术家致力于从主观出发，抛弃了他所见客观世界的真实，图像中凝结的时空也因而变成个人冲突、怪癖和偏执记忆的产物。

这种引证的过程也演变成了复兴和发展新样式主义的运动，对此我已作过理论上的阐述。它不仅碰巧发生在70年代末而且发展到了全世界，那就是超前卫。

回到最初的问题上：象征符号能否持续到20世纪末，下一个千年呢？我相信文特罗恩的艺术勿容置疑是被这种企图所打动，旨在让短暂的东西持久，企图阻拦昙花一现，力求把一种时间的内涵凝集于自身。

现在的问题是当代社会是被代理的，就是说，是被遥控术、电视机所复制的。在这里，形形色色的事物泛滥于世，但却无一持久。我认为它缺乏记忆的条理性和建构性，这是工业技术造成的后果，与文特罗恩的企图相抵牾。文氏企图说服自己回到那种“立体感强而逼真的画图”——静物画的创作状态。

如果有人仔细观察例如保罗·乌切洛作于1456年的《圣罗马诺之战》这幅画的话，他一定会看到艺术家是如何处理表演问题的。那不仅要描绘出军队事件中真实的肖像，而且还存在着色彩的改观，不断使用“mazzocchio”使战马成了蓝色，螺旋形的帽子成了整幅画组成部分的一个重要环节。在画面空间中，军队、士兵、长矛和武器被安排得有条不紊。从自然的角度来看，它并不真实，但这种图解方式能生存到如今。如果用同样的眼睛，看1991年传播的电视节目：美军首次炮袭巴格达，或波西尼亚的战争，或我们曾在黑白片中看到的25年前的越南，我们会认识到遥控术不在于置身这种表演行为之中，而趋于坚持其报道纯纪实性新闻的义务。

电视就凝结着这个结论，它稍纵即逝，这种瞬间性要求的是另一时刻而非综合性，而实际上只有综合性才能指引艺术家作出定型。

电视传播的战争影像把邪恶的进程推向了洋洋大观的展示，实现了尼采关于“窗口表演”艺术过程的预言：一个展示自身的陈列柜。

这个陈列柜要求表演能在一瞥间投入所好，大众社会的一瞥要求陈列柜里的货物够大宗而不在于质量，够空间而不在于时间，够瞬间性而不在于其后的反映。

巴格达夜间的火焰奇妙地推进着一个不寻常的结局：几乎还是战时的硝烟中弥漫着欢乐的气息。宵禁时刻一到，城市的夜空就被耀眼的爆炸划破，像节庆的礼炮，那是绝不会拖延的，以致让人怀疑死神是否会伴随这耀眼的爆炸。在电视屏幕上，炸弹失去了它爆燃的功用，失去了语义上死亡的意义，只存留下纯视觉环节的瞬间，耀眼的一瞬间。

人类的遥控术改变了公众的视觉、期望和感受，它使在一定地理距离外发生的事件能及时，差不多同步出现在观众面前。时空并置。而文特罗恩的艺术过程正相反，时间凝结在空间中。在这种情况下，分歧越发增大，一个小而洪亮的电台扮演着调停者，以某种公断的方式作远程的伊拉克纪实新闻报道：这里出现短暂性的瞬间，它无力持久，这段时间不在于触及内涵的极限，但在平面化形式上却泛滥成灾。

所有这一切自然造就一种局势，它是遥控术的产物，从感觉上排除了时间。它接收事物然后让它掠过并不加以储存。这促进了一种反艺术的进程，这个进程背离了知识过程的反映，与多寇庇尔的策略相对立。多氏主张在空间中凝结影像，反对遥控术激活的虚拟的现实。一般来说，作为仪器，遥控机仅倾向展示可表演的影像，一种根据自己所报道的视觉重叠，它受电视机边框的制约。在电视机空间里，死亡仅仅是色彩、声音和一种立体要素，它不需要观者的知识，也无可能去体察痛苦和悲伤的反应。死亡简直变成只需瞥一眼的商品，观众见同类相食就好像它是件吸引人的事情。

随着时光的流逝，如果我们思考这个问题，还可以找出更多的证据。电视已成为公众控制的另一个辅助器(假体)：“杂品”(ZAPPING)。对观者来说，“杂品”(ZAPPING)是隐喻一种漆刷，正如漆匠能除去痕迹，观者也要求一种万能的感觉，能允许他通过转换频道来干掉任何角色，无论是故事经历，还是戏剧情境。

空间和时间的深层分歧是：电子空间里的观众靠转换频道就能删去死亡剧，而代之以公开的滑稽戏，喜剧或任何其他视觉事件。

它正显示无论遥控术怎样强制，对象征符号不会起作用，因为正如我已论述过的，如果符号是时间在空间中的凝结，那么图像的偏离阐明了永存影像的愿望，电视则公开宣布它对死亡影像的表现策略。遥控术对影像的持久性没兴趣，而在于图像的替换，在于互换性的存在，而我们知道死亡是不可替换的。

只有去掉内涵，缩减影像的语义，才允许存在这种可调整的进程。

因此，如果这就是绘画，那么文特罗恩重建的艺术符号到20世纪末，下一个千年末会怎样呢？

现在，让我们来考察意味着“虚拟的现实”的技术的进步。每个人都明白，虚拟的现实趋于发展一种关于现实的人类游戏。它很像人们操纵设备来玩的电视游戏。这种技术辅助让人们虚入一个不像是在电视机前的现实，而是一个圆形的现实，人们被置于风景之中。这种虚拟，因其可调整的特性，可向后朝前，从虚拟的现实回到自然的现实。在这种情况下，要设想主题意义和死亡的语义内涵是不可能的，因为死亡意味着斩断、杀害、战事的停止和彻底的毁灭。如果设想死亡的意义的话，那将不能在虚拟的现实和自然的现实间来回变化。

总之，工业技术、遥控术和电子学向我们宣示了一个虚拟的不道义行为。

这方面，我举一本书为例，对我来说它有了不起的真知灼见，书名是《莫雷尔的发明》，作者伯欧乙·恺撒，一个伟大的阿根廷作家，博尔赫斯的朋友和合作者。

这是本侦探小说，讲述一个被警察追捕的逃犯最后避难到一个小岛上的事。在岛上，逃犯发现了一幢宅第，他在那里观看人们的生活。屋里有灯，窗下、阳台上、花园里到处都是人。他躲到一棵矮树后面等天黑下来。这幢宅第里正在举行晚会，他渐渐移进时能听到声音，能听到别人的谈话，感觉像做了别人生活方式的秘密目击者，而这种生活方式是不属于他的。他发现，在某种程度上，由于他的确太接近这些人，反而他们的形象变得不真实，倒是宅第地下室的音响在潮汐的伴奏下表演着令人产生幻觉的影像。《莫雷尔的发明》是那种能真正指导未来生活的不朽的馈赠。

工业技术、遥控术、电子学创造了一个虚拟的不朽，文特罗恩的艺术正好相反。因为它使用了符号，即在空间中的时间的凝结，发展了一种自然的不道义：乔康达（指蒙娜丽莎）在利奥纳多死了478年后仍然保持着原貌。

在人类学水准上，存在着巨大差异。凝视乔康达，你会不断地从沉思到感动，从感动到沉思，不会很快抛开它的内涵，因为乔康达是一个创造性表现自身的影像。在这个创造性的过程中，事件或实体有它的主人公，且被艺术家确定在一个空间里，就像我们站在自己的面前一样。

但如果我们发现自己站在《莫雷尔的发明》这本书里的宅第前时，先会惊讶不已，随之幻想丛生，仿佛发觉自己正面对自己的翻版。此时不存在了，只有过去的物像在那里重复着自己。此时此刻令人困惑的是，虚拟的现实通过重复与瞬间相吻合，那恰好是电视媒体表现的瞬间。幻想是不需冥思、反省和集中的。

遥控术完全颠倒了艺术进程的新陈代谢，艺术忘记去记录它的作品，或者使艺术忘记去记录艺术家文特罗恩所选定的进程。而当遥控术提高到极限时，工艺过程也提高到了顶峰。我们都明白，壮观的极限实际上在于技术潜在的能力。

另一方面，当尼采说世界将变得越来越像个展示自身的商店橱窗时，他已认识到这一点，甚至海德格尔也认识到了，纳粹也认识到了。不管你用什么厉害的方式，戏剧的，倒退的，都会得出这个结论。



画家文特罗恩与意大利
著名艺术评论家奥利瓦合影

技术进步的同时，世界变得没有意义。价值观不存在了，因而纳粹力图通过纪律来整肃无序：军队强制命令、血腥镇压、种族歧视。要求一切符合雅利安模式，抑或用外部的修补来替代世上语义的贫乏，意义的丧失。

当心，你思考遥控术和其激活的服务——新闻报道、天气预告、所有重要事情之后，你不会产生“卢德派”的态度(卢德派是17世纪末的组织，主张毁灭机器，因为他们相信工业文明制造了自然的死亡，从某方面来说是人类的毁灭)。阻止科技的发展显然是不可能的，但可以肯定遥控技术的发展也会莫名其妙地产生那些问题，而这正是艺术必须面对的。一段时间里的一种发明如此迅猛以致艺术很难把它公式化，很难在影像的空间里思考它。文特罗恩清醒地利用传统概念“立体感强而逼真的画”(假体)引导了一场英勇之战，使视觉幻想能欣赏或观察到整个物体而不是触及其表面或滥用遥控术。另外，有人拙劣地模仿这种艺术凝结，从图片到设置，制造电子欺诈，正如一种无能的怪诞症，或相当于人类的无所准备，不仅艺术家，即便整个人类，相比起社会的进步来说都显得准备不足。

我从未像现在这样相信文特罗恩的艺术正扮演着重要的角色。为什么?因为它正好从关于国家和个人的教条中抬起头来，摆脱了六七十年代盛行的沉重风格。我们可以推定艺术以其或然性和反权威性，能创设一种反映，能成为每个人找寻安宁的寄托，同时也能让人沉浸到复杂的思考状态。

电子学和遥控术实质上趋于促成人们的幼稚行为。观众不再怀疑每个问题的答案。他总是被置于一种消费者的“等待位置”。在那里，社会、生产、制度都令人满意。一个问题暗示着一种生产的要求，一种产品是一种需要的满足。

6

另一方面，艺术不是答案，也不是满足。文特罗恩的艺术是调查、是询问和暗示。重建人类休闲、思考的时刻是可能的。遥控术倾向于用它的能力去满足远距离的人们的需求。例如在美国，巡回电缆意味着和超市相干，家庭主妇能在自己家里订她想要的货并能接收到它。加利福尼亚还有人在实验远程忏悔，你向机器交代你的罪行，随后它会对每个特定的罪行给予相应的苦行指示。

这一方面暗示了辅助器的发展，从理论上来说影响不是消极的，它能改善人类的处境，实际上，人们聚合的潜在“杂品”(ZAPPING)要求一种心理上的“勃起”——用户至上。然而人们总是生活在一个更加孤独的空间里。在这个空间中，他是自己的仆人：在家里弄来必需品，去外边找寻满意物。总之，一个缘由——影响的轨迹秩序被重建了，艺术实际上是这一轨迹上的分支，它是第三者的桥梁，中断了复杂的事情。文特罗恩的艺术预示了一个空间的重开，把人类带回到了一个知识无尽的或然性的空间。

在这种情况下，绘画变成了开关房间里冰封的自然(生命)的设备并把它作为未来的回忆。

自然、生命与遥控术共处一室，相对而生。

A·B·奥利瓦



自画像 画布油画 (100cm × 150cm) 1983年



卡拉瓦乔 画布油画 (70cm × 90cm) 184年



变形的静物 画布油画 (49cm × 125cm) 1984年



10 静物(系列) 画布油画 (100cm × 100cm) 1985年



静物与洋葱 画布油画 (70cm × 100cm) 1985年