

和你有关 ——皮耶尔卢卡·切特拉的作品

《台上露脸》和《女士们先生们》是皮耶尔卢卡·切特拉于2018年为在深圳美成空间举办个展而完成的两个系列画作。二十多幅画作所涉及的即严肃又诙谐的问题实际上与皮耶尔卢卡多产的创作经历有着相当的连贯性，是通过大胆的技法尝试创作出的新作品，利用转引名画的系列作品《台上露脸》以及以剧场效应、观众与作品人物之间互看的目光来达到互换和颠覆角色效果的系列作品《女士们先生们》。

《台上露脸》

《台上露脸》是在单色绒布背景上的一些截取自人物形象的面部和双手，没有时间和空间上的确定成分（裹在衣服里的身体、背景、轮廓）：面部和双手传统上被认为是解剖结构组成中最难画的部分，但也是最容易识别的部分。面部和双手悬空出现在柔软单调的绒布表面上，他们来自甚至相当遥远的时期，是明确地转引和重新诠释那些古代画作的结果，这显示了皮耶尔卢卡与前辈作品和前辈大师之间的一种非常紧密但又独立和创新的脉络和关系。切特拉有一种与生俱来的积极和建设性的态度面对生活的方方面面，甚至遭遇的挫折也被他快乐且严肃（以系列作品的形式）地变成了取舍裁剪的动力，营造出一个自主的空间展开与古人的对话。在《台上露脸》系列里，与原作的对比前所未有地更直接了当和更尖锐深刻，尽管只是部分地忠实原作，引用却是显而易见的，他毫不掩饰对大师们的热爱和迷恋，但这不妨碍他对钟爱的样板进行修改转换为自己的表达。

我反复琢磨了不加修饰的表面，在单色背景上布置绘画元素所产生的效果，并在脑子里对比中国传统绘画中留白空间（虚）的重要性。在传统中国画里，观众自然地在内心完成未画出来的部分，这样观众主动和个性化地参与作品的创作。而在这些皮耶尔卢卡的作品里，“虚”却隐藏和置身在一个非常复杂的“实”之中，也许正因如此才获得了相反的效果——即把注意力吸引到绘画的部分，与原作的形象相比更加强调现在呈现的部分。同时邀请对引用的作品

再次回顾重温，这样用局部和反思来丰富原作的内容，因此“虚”是一个注定原样保留的“缺陷”，亦如在西方绘画中常见的那样，一种如同东方传统中有启示和依据作用的元素。

奇怪的是一位意大利画家今天竟然还热心于“模仿”，由于坚实和普遍接受的传统，他的中国同行在多个世纪里卓越地把模仿作为实践上的炫技，而今天正是在深圳的大芬村有对很多西方作品的复制，复制品销往全世界满足那些只有见到被认可的形象才能安心的公众的需求。视觉上的习惯和时间的流逝使得具有创新才情和大胆质疑的作品也能被接受，然而这些作品已经失去了原来的意义，在不可预见和无法回避的审视中被人们“消化”接受。中国导演余海波在其影片《中国梵高》中也很敏锐地谈到了这个问题，他正好生活在深圳。电影的主人翁是一个自学成才的湖南画家，在数十年模仿荷兰伟大艺术家（梵高）的作品之后，在一次荷兰旅行中终于看到自以为了解透彻的原作，这才明白自己充其量是个肤浅的形象“复制者”，终于感到有必要“创作”一些自己的东西。切特拉作为意大利人，是一个像在中国那样绘画传统如此令人肃然起敬和高不可攀的国家的公民，在这样的国度里任何人拿起画笔接近传统都会觉得手腕发抖，但是他不把这个现实看做是负担或制约，而看做是立足的坚实基础，并由此出发去进行当代探险。他最喜欢的作品包括从卡拉瓦乔到伦勃朗，从格莱科到圭多·雷尼和委拉斯凯兹的画作，他以自己的方式而不是从历史和文献学的角度去观赏大师们的作品，重新赋予它们与时俱进的当代含义，不惜把这些作品从无限景仰的高位上请下来，让作品更亲近因而重新充满活力。每个人都知道接近某些事物的最佳方式是把它变为己有。

再说模仿的习惯在意大利也有大量的文献记载：的确人们知道在十六和十七世纪的罗马“从整体上看，临摹在当时已经远远超过了创作，并不仅仅是因为‘在画家队伍中充斥着大量的临摹者’，他们肆无忌惮地复制‘他们或其赞助人所喜欢的任何画作，只要有人买就行。’以至于在首都，特别是在十六世纪末和十七世纪初的几十年间，形成了一个‘拥有很多画家为之工作的繁荣的复制品市场’。”（见理查德·斯皮尔《为赚钱而画 十七世纪罗马画家的经济状况》一书）。

皮耶尔卢卡与古代杰作之间的关系却不是被动的关系，不是作为纯粹的观察者那种发自崇拜的须仰视才见的感情关系，而是直接参与、诠释的积极对比关系。这个展览名为《和你有

关》，选择这个题目就是为了鼓励和邀请我们每个人投身到过往的事件中去，因为我们是昨天的孩子、也可能是父亲，如果时间真如佛教所相信的那样是循环往复的。这些《台上露脸》——在戏剧术语里指次要人物，暗示存在着更重要的演员、也就是主角，皮耶尔卢卡确认这个主角是观众——即观看作品的我们大家。观众才有承受所有目光关注的责任，他们才有完全解释自己角色这一自觉性的责任，而不是待在手机屏幕或其他媒介后体验作品的被动者，我这里间接指的是那种——如此流行以至被认为是正常的——在任何情况下都躲在手机或是其它科技产品后的坏习惯，以再现和报道事件为托词，而实际上为了（可能是不自觉的）与所见、所经历的事件保持距离，其危险在于会变成一切事物的旁观者，包括自身的存在。

看到皮耶尔卢卡如此随意地摆布公认的欧洲艺术杰作，有人可能会持怀疑态度。我认为他是在发挥当代性的最大潜力之一：即用批判的眼光有针对性地审视我们自身和周围发生的一切。切特拉通过绘画将其付诸实践，他与绘画语言有着日常的亲密关系。他在向我们观众发出邀请——隐喻地表达在他的作品里——让我们意识到每个行动、每个思想都积极地塑造着我们和其他人的生活。这是与那种表面上很艺术的态度相去甚远的立场。前者让我们作为无忧无虑的旁观者只去光顾那些我们周围世界明确划定的被改造成‘博物馆’的环境，因为有人承认这些地方的审美、文化价值。我们带着这些工具（指手机或其它设备）肤浅地进行摆布，卖弄的只是一种漫不经心的冷漠，刻意保持情感上的距离，让我们越来越像——据说注定要取代我们的机器人，我们最终失去了与我们的所见有关联的可能性。

皮耶尔卢卡按照与他个人和艺术史有关的标准来选择那些从中提取面部和双手的画作，与其本人经历和艺术经历相关是因为——绘画是他本人无法分离的部分。解剖部分凸显在背景上（我引用作者自己的原话）“明显带有弗拉芒巴洛克肖像艺术的品味，轮回再生的物质性被强调于画在绒布上的人物‘表皮’，突出于下面的单色平面。此外，绒布的不透明和吸附特性强调了巴洛克绘画珍视的技巧——明暗对比。”我知道在切特拉所选择的艺术家里，不是所有的名字都是东方朋友所熟知的：这正好是一个让绘画爱好者扩大自己知识面的极好机会。被用光强调的戏剧性场面，是皮耶尔卢卡深爱的老师和启蒙者卡拉瓦乔的拿手技艺，帮助他

灵活地表现位置的互换，因此——如我前面提到的——出现的面部和双手恰恰属于面对作品的观众，他们是生活这件大作品中的角色。

在绘画原作中只提取一个或多个人的面部和双手的选择，除了我已经说过的大刀阔斧地让他们脱离原背景之外，也令人回想起文献记载的习惯，特别是那些根据人物形象的多少来计算报偿的画家。在切特拉选取素材所涉及的时代，画家与委托者或购买者之间的经济关系十分模糊和随意，有时甚至令人非常尴尬。例如我们知道“圭尔奇诺根据‘订画人付费的慷慨’程度来决定所画人物的数量，亦如尼古拉斯·普桑‘从不为他的画作让价’，而圭多·雷尼的‘从不谈价’实际上隐藏着‘一种算计和碰运气的态度’”（斯皮尔语）。作为画家，皮耶尔卢卡不可避免与任意评判和混乱不堪的当代艺术市场氛围发生关系，但是以他对类似情况的了解（由于他很熟悉艺术史）使他能够以冷静和超级幽默的态度从容面对这一棘手的话题。

在重画面部和双手时，最初他的态度像是一个极致的模仿者，但是后来画到一定程度，当主题与其灵感几乎变成了一体的时候，他就凭借记忆继续画并随心所欲地改变被画的主体。不论是轮廓还是表情和动作都获得了现实的特征，不再具有原来的象征意义和内容，以此引导观众们进行概念练习，即通过“一个人格两重性的游戏，艺术对象和观众变成了一体，就像意大利艺术家朱利奥·保罗利尼在作品《看着劳伦佐·洛托的男孩》里所预见的那样”（切特拉语）。¹

也许与其他之前的系列相比，这里切特拉卓越的绘画练习伴随着不同层面上强烈的概念意义：除却作者本人提示的含义，每个人都能找到自己的诠释，这样做可以获得皮耶尔卢卡“期待”的其它不可预料和完全主观方面的效果，而这些方面在当代艺术欣赏中是至关重要和

1. 《看着劳伦佐·洛托的年轻人》（30 x 24cm, 1967年）是在乳化处理的布面上印制的摄影作品，按照原有尺寸再现劳伦佐·洛托的《青年人肖像》：是“在时间和空间上再造作者的原来位置（1505年）和这幅作品的观赏者的位置（现在）”。“作品是一个场景的心智镜子，因为在那个时刻让观赏者有置身于劳伦佐·洛托的位置和替换他本人的幻觉。不把它看作是作品，而是抽象的声明”（朱利奥·保罗利尼本人的原话）。劳伦佐·洛托（威尼斯 1480年——洛莱托 1556或1557年）是威尼斯文艺复兴的代表人物，曾活跃于意大利多个地方。

不可或缺的。的确今天的艺术语言利用的是各种（历史、地理、语义等）参考的开放和丰富，也许过去从未像今天这样如此繁多和复杂。

《女士们先生们》

被命名为《女士们先生们》的系列人物形象也属于画‘表皮’的一种，这些大小不同的人体形象和物体（椅子）被剪切下来，分别安置在墙面上。参照和背景的缺失使这些作品紧密联系于所置身的环境，同时在视觉上又很接近有血有肉的真实人物，虽然是在二维空间里，我肯定在弱光或远处（或对近视眼来说）这些形象会被误认为是真人。这些人物是观察我们的二维旁观者，在一个皮耶尔卢卡在此营造的观看和相互注视的游戏里，我们既是观众又是被注视的角色。用他的原话阐述：“在布上油彩画出并截取的人物被安置在墙上来模仿一个剧院或电影院。人物表现为坐姿并全神贯注，就好像正在观看演出。”而他们观看的演出正是我们自己，出其不意地被唤来扮演角色的观众。再次诠释切特拉的原话，“人物的大小不一，一些被安置在下面的大致是自然尺寸；其他稍微小一些的被安置在上面来产生些许透视效果。展览就像是在绘画语汇中人体构图和描绘的分析，放置作品的人物、布局 and 空间关系处理是以观赏一件艺术作品的考虑为基础的”。

与他过去画的人物不同（如我记得 2017 年在罗马空房里举办的《客》展览，其中正在脱换衣服的人物形象），切特拉塑造了没有自己独立‘生活’的一群人，但是都准备做一件事：往外看。他们只不过是观察者而已。一切都颠倒过来：名义上被用来观看的对象（绘画）取代了画中人物所看的观赏者，促使观赏者对自己被动身份的意义提出疑问。但是我们更仔细地观察这些人物，就会看到另一个让我们惊奇的绝非次要的特点：他们的长相无可置疑地是东方的。皮耶尔卢卡把他们画成这样是想暗示中国民众对西方表现出的关注，尤其最近几年更为强烈。我想“人物”向观看展览的（在深圳大部分是中国人）观众投来的目光会产生至少会让他们感觉有点儿不自在的效果，就像一旦感觉到被关注通常所引起的反应。这样我们明白了整个展览超越了绘画主题本身，（如一个视觉艺术家能做的那样）分析最近几年导致某些重大事件发生的政治社会环境。首先中国跻身国际经济和政治舞台，使得中文所称的一切非中国公民的‘外国人’既担心又好奇地关注着她。越来越明显的是被过分宣扬的全球一体

化，这个经常挂在嘴边却内容含糊的词，并没有缩小文化和‘观点’之间的距离。不同的人继续强调其自身的唯一性，而不是探索和发挥所有人共享的特性，尽管这些才是最重要的，首先应该认识到世界的同根同源和人类的共同命运。

我相信《台上露脸》和《女士们先生们》这两个系列能在观众中引起新的不同的自觉性，鼓励他们在‘观看’的行为中作为思想者和反应者感受到更多的情感牵连。此外，皮耶尔卢卡强调和要求恢复（在很多场合都被忘记了的）艺术家的作用，即艺术家不仅仅是美好和精湛技艺的传播者，我想对所有人来说更应明确的是我们对周围世界持个人批判立场的必要性。

莫妮卡·德玛黛

Vigolo Vattaro, 2018年3月9日

翻译 祁玉乐

感谢 张近慧