

來自意大利的藝術

(意)吉爾曼諾·切蘭特 著
陳安健 譯

一個二十世紀意大利藝術展依賴於兩個形成對照的前提：一方面，考慮到一些根本性的變化也考慮到一些特別的事件，確信歷史會提供一個真實的記錄；另一方面，認識到了任何想對在意大利一個世紀的藝術創作期間所形成的風格進行批評性理解；以及想對其變化方式進行分析的試圖都取決於挑選者個人的經驗。(二十世紀的意大利藝術)終於重新集合了部分歷史性的經歷，包括最新的藝術。我們一直試圖了解是哪些藝術家，從“未來派”到“Informel”，從梅達多·羅索(Medardo Rosso)到奴希奧·方塔納(Lucio Fontane)，首先發起了這場至今仍在繼續的藝術浪潮。涉入一個總回憶的深處，我們開始了一個新的航程，起點是：在搜尋對當代藝術的多重性的產生有影響的意義和作用的過程中“已看到的東西”。

我們曾試圖盡量明確地，盡量堅決地走向包含代表意大利藝術的每一點的一個網絡的中心；但我們很快便發現這程嘗試只是幻想，是不可能完全實現的。然而，從諸多的藝術家的名字和藝術作品里我們可以找到某種參考次序和系統；他們構成了一段歷史，但這段歷史的形成是以其它那些缺席的人作出的奉獻為代價的。而那些出席的人就來幫助對這個意大利世紀，一個其輪廓仍然看不清楚且只有部分為人所知的世紀下定義。也許有人會說，關於他們共同走過的歷程和理論上的共識，組織者提出兩種觀點，一個是來自內部而一個是來自外部，一個來自意大利而一個來自英國；他們依靠一個減小的幻想的共同基本原則建立了一種形象和一段歷史。因此，這個展覽最終“發現了”貫穿這個階段的最能代表現代派和反現代派之間矛盾的著名的運動和人物。它並沒有離開其主流而陷入次要的旁枝側流之中；它是對從昂伯托·伯希奧尼(Umberto Boccioni)到吉奧爾吉奧·德·奇里科(Giorgio de Chirico)，從吉奧爾吉奧·莫蘭帝(Giorgio Morandi)到阿爾貝托·布里(Alberto Burri)，從皮埃羅·曼佐尼(Piero Manzoni)到詹尼斯·庫內里斯(Jannis Kounellis)的主要發展道路的頌揚。

可以肯定的是，探索貫穿二十世紀意大利藝術的這個航程是無窮盡的。我們可以把它叫做“來自”意大利的藝術的一個展覽，在這裡“來自”具有廣泛的意義。它既可以表示起源和出處，也可以表示一段距離。

此展覽覆蓋了一個具有歷史意義的階段：二十世紀初到現在，在這個時期里，意大利從一個以農民主導地位的社會和手工業經濟的四分五裂的國家發展成為一個工業化的富有的國家。同時藝術也受到了相對較快的發展過程的影響。它以連接未來主義的能量和阿爾特·坡維拉(Arte Povera)的神秘的比喻的速度發展，它在抒情主義和關心物質之間調節並從抽象發展到 Informel。

“來自”還表示那些使藝術——一種既轉向傳統又挖掘未知的藝術——能夠從廢墟和殘骸中產生的根源和聯繫。在德·齊里科的神秘創作中，在莫蘭帝(Morandi)的新柏拉圖主義和阿爾貝托·沙維尼奧(Alberto Savinio)的謎中都可以找到這種藝術。它經歷了“Valori Plastici”和“Novecento”運動並達到了在由當代藝術家所使用的新古典主義的和後現代派的變形過程中所描繪和塑造的思想。這種藝術頌揚了來自過去和現在之間的以及外向和壓制之間的奇怪和令人不安的共鳴的形而上學。形式和顏色“來自”於一個黑暗的意大利，意大利的這種在黑夜和矓傷之後對光明和和平的渴望產生了馬羅·希龍(Maro Siron)的都市噩夢和法烏斯托·米羅蒂(Fausto Melotti)的明快精雅。

從理論上講，一個對由藝術觀點相對立的兩派所提出的“真實”與“幻想”的這種分離的和相互對照的世界進行的討論可能會認可一種對在未來主義和形而上學之間；在抽象與肖像之間，在觀念主義和新表現主義之間的對立所進行的一個歷史性解釋。然而，此藝術展却重新確立了它們之間互補的特點。它將一切都放在同一標準上，挖掘它們的共同根源和隱藏的矛盾，並揭示出排除傳統特點的同時代性的許多涵義。在一間間展廳里，這個展覽將一件件作品和形象所表達的所有可能的意義和連續的變化交織在一起。這個關係網就因此

而構成了一個時期的結構圖，在這個結構里，古風和實驗，繪畫和雕塑，通俗藝術和抽象藝術或後近代藝術均有一席之地，並表達了一種超出其定義和類別的意義。

在這裡所展出的意大利藝術給出了一些通過它們意大利藝術才是，也將會是世界聞名的藝術的概括和參考點。藝術研究和改革不應滯留在已被征服過的領域，而應推向新的領域去面對其它發展的挑戰；在行為和思維的可視性模式的影響下，他們拋棄了“genius loci”的地方觀念，開始吸收其它國家的預言。因此，我們已對諸如此類的展覽中所出現的典型的沒完沒了的人名錄感到厭倦了，它們只會使我們感到迷惑。我們更願意採取一種嚴格挑選的方法，通過這種方法，參加者的作品有了活力並能呈現在公眾面前而不會掉進太多的象征性藝術作品的陷阱里。

這次展覽的目的是展現那些他們的新生和文化根源的特點使他們能夠表達一種“意大利身分”的藝術家和作品。而且，在意大利之外所舉辦的展覽中，“來自”還包含與名流化過程的(如果不是一種顛覆的活)一段距離。在這個過程中，這些藝術家在國際舞臺上經歷了磨難，因為他們不是什麼神秘人物而是一段不可逆轉的歷史格局的客觀參與者。他們的作品塑造，而且將會塑造好意大利文明的歷史記憶。的確，如果說十九世紀的精髓是法國藝術，那麼，在具有二十世紀末特點的藝術和設計，電影和建築方面的感覺的非永久性；快速的語言變化均應歸功於意大利的創新。

未來主義的難以捕捉的動態圖象清楚地展現了發生在現代生活快速的節奏中的都市風光的飛速變化，後來，方塔納(Fontana)和曼佐尼(Manzoni)又將其發展以尋求其非宗教的直線性和巨大的潛力。未來主義者的觀察和行動“消磨了”時間並導致產生了一種能賦予生命短暫的事物一種強烈的永久感的反不朽性。是史天前例的發展階段的力量——受伯希奧尼(Boccioni)和吉亞科莫·巴拉(Giacomo Balla)讚美的，由奧斯瓦爾多·里其尼(Oswaldo Licini)和埃米里奧·維多瓦(Emilio Vedova)重新喚起的而由魯希基諾·法布羅(Luciano Fabro)和恩佐·庫希(Enzo Cucchi)凍結的力量——把藝術家們團結了起來，儘管他們獲得這種力量的方式不同。這種能夠將在個人和群體中，在主觀和集體實踐中所看到的過去和現在；傳統的實驗之間的交叉點加以“標記”的錢力，對於意大利藝術的游牧式發展道路來說是獨一無二的。

戰後時期1944—1968的歷史和文化

在1943年至1945年推翻法西斯統治不能夠簡單地被認為只是一個政府的變更，它還具有促使意大利共和國誕生以及從最終分析來看，產生意大利共和國民主活力的政治上，精神上的意義。在1968年的那場帶有跟所有不同代人之間的沖突一樣的殘酷性的學生叛亂，認為前輩的鬥爭已保存於修辭學之中而不予考慮，因為在這些均為戰後出生的青年意大利人的俗用信條里有這樣一種主張，那就是：反法西斯抵抗運動跟他們對意大利帝國主義的矛盾的分析沒有什麼實際的關聯。那次叛亂象徵着意大利社會在這個二十五年的深刻轉變。

法西斯主義並不是因為反法西斯主義者的抵抗運動而垮臺，而是因為在戰爭中越來越多的失敗的壓力下，其王國內部的瓦解以及盟軍進軍西西里而垮台的。然而，在1943年7月25日的宮廷政變之後，意大利人不約而同地在北方和意大利中部組織起了游擊隊運動來反抗黑索里尼的獨裁共和國以及法西斯軍隊對他們國家的占領。儘管盟軍慢慢地打入意大利半島是打敗德國軍團的主要原因(那不勒斯於1943年9月被解放，羅馬和佛羅倫薩分別於1944年六月和八月被解放)，但是在“上意大利全國解放委員會(CLNAI)的政治領導下，軍

事抵抗運動有效地破壞了德國人的交通並解放了波倫尼亞(Bologna),熱那亞(Genoa),都靈,米蘭,威尼斯和特里耶斯特(Trieste)(圖一)。

抵抗運動構成了新意大利形成的決定性前提,既帶有積極的也帶有消極的影響。一方面來說,它保證了意大利人決定他們國家憲法體制的權利(而不是在被打敗的德國發生的那樣,把某個體制強加於他們身上),這個權利在1946年6月2日的全民公決中得到了維護,那次全民公決也決定了由共和國取替君主制度。另一方面,意大利南北之間在如此漫長的戰爭時期的分離以及盟軍拖延的控制,都削弱了“上意大利全國解放委員會(CLNAI)”所提出的“把風吹向南部”的激進主張。結果,消除法西斯主義者及其同盟者的願望因此而流產,而且法西斯所任命的官僚和司法機構都保持原封不動,進而使全國非集中化的建議被忽視了。在游擊隊領導人費魯西亞·帕里(Ferrucia Parri)領導下的解放政府被盟軍行政當局冷眼相待,而且許多不歡迎的前法西斯主義的自由民主的做法迅速地再次出現,尤其是在南方。廢除君主制,這看起來在1954年春就是肯定無疑的事,在十五個月後的全民公決中才被通過,而且在二千四百萬的選民中,只以二百萬人的多數而獲勝。

抵抗運動提供過一個值得贊揚的範例,那就是在敵後游擊隊員之間的深沉的意識形態上的不同服從於更大的,擊敗納粹和法西斯主義的需要。但是,這種團結隨著勝利的到來而迅速消失了,因為政治上和社會上的分歧不可避免地重新出現了。追溯起來看,在戰後最近的一段時期里的政治上有三個勢力盛行。從一開始,就存在一種顯著的政黨派的支配作用。“上意大利全國解放委員會(CLNAI)”的六個黨派把對戰爭的一般的潛伏的敵視集合成為一種有效的政治活動形式,這對於抵抗運動的成功是必不可缺的。在戰爭期間和戰後,關於意大利未來的討論跟他們維護他們黨派作為唯一合法的民主代言人的角色一樣值得注意,也跟他們對行政機構的經濟學和結構的忽視一樣顯而易見。被採納的這種按比例分配代表有名額的制度反映了各黨派之間對趨中性達成的共識,因為它保證了表決力直接地被轉換成議席的數目。它所產生的一個結果就是在議會里出現了至少九個至十個黨派,儘管從最開始,在1946年的戰後第一次選舉里只有三個政黨得到了實質性的選舉支持——基督教民主黨,共產黨和社會黨。

第二個特點是,焚蒂岡成功地清洗了它支持法西斯主義的污點並重申教會在意大利是已確定的價值觀念的支柱。教會已通過1929年的“契約”而重新獲得了在意大利社會內部的中心地位。法西斯一垮臺,它就確定了這程道德腔調並擴展了它的政治角色。在1946年的選舉中,基督教民主黨(DC)是以相對多數黨而出現的;它的領袖們,包括在帕里(Parri)下臺後當選為總理的阿爾希德·德·加斯佩里(Alcide De Gasperi)在內,他們的思想在法西斯迫害時期已接近於焚蒂岡的思想。而那個“契約”儘管侵犯了國家的獨立性,還是在新的憲法中得到了鞏固,特別是在教育和天主教會和其它宗教派別之間的司法憲法方面得到了鞏固。總的說來,教會通過兩種方式給基督教民主黨人提供一個獨立的意識形態和組織上的幫助的網絡。一是通過反對共產主義和強調傳統價值觀,另一方面通過意大利天主教行動(黨)的毛細結構和在主管教區內的權威性等級制度。“基督戰共產主義”,這條在1948年選舉中基督教民主黨的有力的口號由於教會隨時準備嚴重干預意大利政治而使之產生了非常良好的效果。

工人階級組織的強有力的作用組成了從法西斯主義中出現的意大利的第三個特征。迅速建立了一個單一聯盟(CGIL)的意大利共產黨(PCI)和工會主義者都在罷工運動和抵抗運動的軍事行動中吸引了並組織了大批人的支持。跟社會黨(PSI)一起,他們保證了在意大利社會里的群眾的政治存在與參與。在艱難的對在法西斯主義之後的這個共和國的鞏固過程中,把前法西斯主義的杰出人物統治論作為一個參考點,這些組織在教育那些先前被排除在外的工人階級和農民群眾接受自由和民主價值觀方面起了不可估量的作用。

這種傳播新價值觀的過程需要放在法西斯垮臺之後而同時爆發出的文化和社會活動的來龍去脈之中。新現實主義在1930年已經出現,而且它的文學和視覺原型是在戰爭年代出現的——埃里奧·維托里尼(Elio Vittorini)的小說《西里談話》(1941年),魯希諾·維斯康蒂(Luchino Visconti)的電影《Obsessione》(1942年)和《Crucifixion》(1941年)以及其它雷納托·古圖索(Renato Guttuso)的繪畫。從1945年到1950年初,意大利的具有創造才能的天才們再次證明了意大利在小說,電影和繪畫方面的國際級地位。這些天才包括:瓦斯科·普拉托里尼(Vasco Pratolini),凱沙爾·帕維斯(Cesare Pavese),貝普·菲諾格利奧(Beppe Feroglio),維托里奧·德·希卡(Vittorio De Sica),羅伯托·羅賽里尼(Roberto Rossellini),古圖索(Guttuso),卡羅·利維(Carlo Levi)以及其它許多人。新現實主義的焦點集中於發現一個流行的意大利以及人們多種多樣的日常生活,典型的就具有本地的和地區性的特點的生活形式。它表達了藝術家們在着眼于對脫離真實生活的日常問題的藝術傳統的攻擊中的政治承諾。

從政治角度來看,在知識分子這方面也可觀察到同樣的承諾。他們不只是關心反駁法西斯主義而是關心克服精華人物和“真正意大利”之間的隔閡。這種隔閡屬於一種在第一次世界大戰之前刻畫自由時代特點的分裂。這種態度,從那些開明的,精英的,文化水平很高的行動黨在1946年的選舉測試中下一步能上能下的徹底失敗里顯露了出來。隨着安冬尼奧·格拉姆斯希(Anfonio Gramsci)的《監獄筆記本》(1948—1951年)的出版,有關知識分子與群眾運動相

聯系的作用的理論的建立,為知識界的已建立起來的公開辯論增加了一個新的尺度。

意大利的知識分子要比講英語國家的知識分子享有更高的名聲且具有更大的影響。年事已高的哲學家貝內得托·克羅斯(Benedetto Croce)以不受日常政治衝突影響的高度,將“自由理想主義”的傳統價值觀擬人化。這種傳統價值觀賦予了知識分子明晰的,不同一般的作用。在克羅斯的理想主義里也包括格拉姆斯希的有爭議的馬克思主義觀點,以這種觀點,“有組織的知識分子”跟那些政黨一道,在連接和組織下屬階級方面起作關鍵的作用。他們之間有着共同的目標和抱負。對於格拉姆斯希來說,知識分子組成了一個廣泛的社會階層,與克羅斯“高級知識分子”的精英理論相反:它超越了傳統的階級劃分方式而將所有那些作用是傳播思想的人。從大學教授到小學教師和牧師,包括在內。格拉姆斯希的非常具有創造性的思考之所以對一直在擴大的意大利讀者群有吸引力,部分是因為它們是在能夠被馬上理解的意大利歷史和知識發展的框架上而系統地闡述的,也部分是因為它們是在與意大利社會里新的,有活力和組織性的群眾的存在相一致的,而對於這些人,格羅斯式的自由主義不能給予他們任何東西。毫無疑問,格拉姆斯希的“盟主權”概念,即:贏得群眾社會是政治控制的必要前提這一概念,作為一種抵抗基督教民主黨人進攻的手段,在知識分子當中具有越來越大的影響力。它為必定導致1968年的那場爆炸的精神上的變化作了創新的準備。

格拉姆斯希的思想對在帕爾米羅·托格利亞蒂(Palmiro Togliatti)(圖2)領導下的共產黨的政策起着中心作用。但正是知識分子對於意大利共產黨的重要性而使他們的關係很不協調。象維托里尼(Vittorini)這樣的知識分子強調區別政治和文化的重要性。政黨對文化和意識形態方面的問題的嚴厲干預無視了知識分子所習以為常的人生自由。這種干預以斯大林式的方法為典型并被托格利亞蒂在冷戰年代里的防禦性態度加強了。由於在1956年蘇聯入侵匈牙利之後所產生的危機,許多知識分子離開了共產黨,但並沒有放棄他們文化和政治密切相關的信條。

鑒於在戰爭災難和失去殖民地之後缺乏任何積極的民族主義,法西斯意大利之後的政治總是深受國際發展的制約,從某種程度來說是相互矛盾的。無論托格利亞蒂最初的期望是什麼,冷戰以及後來它的解凍都變成了意大利國內政治的試金石。美國的政治和財政援助促使吉烏色普·沙拉加特(Giuseppe Saragat)退出了意大利共產黨,並最終在1947年形成了社會民主黨;也促使德·加斯佩里在1947年5月被共產黨人和社會黨人的政府中開除,並在1948年七月從天主教和社會民主工會主義者的聯合聯盟CGIL中脫離出來。反對共產主義使政治和社會舞臺多元化,一方面加強了意大利共產黨與皮埃特羅·倫尼(Pietro Nenni)的社會黨的反法西斯主義的團結,而另一方面又在政黨和工會之間創造了極其密切的聯繫。

意大利毫無批評地與美國的世界政策保持一致對於重建經濟——既在資本主義發展的程度方面又在五十年代進攻工人階級組織方面——都具有深刻的影響。意大利資本主義在戰後迅速地得到了恢復,它響應世界的需要而擴大了生產,而世界的需求又在朝鮮戰爭期間(1950—1953)正在增長。西北工業三角的資本主義集團,既龐大又具備現代技術,主要依靠的是出口的增長,這樣使得經濟對國際貿易的波動尤其敏感。如果說以菲亞特(Fiat)為代表的主要私有製造商扮演經濟標兵角色的話,那麼大型公有企業——從法西斯那里接手並分為IRI和ENI(創建於1953年)——則在維護投資水平和就業水平方面完成了一個逆周期作用。

整個五十年代,由於有兩百多萬失業者而且經濟的結構性扭曲現象還沒有得到改變(一個落后的南方以及在農業,手工業和第三產業里的大規模的過分擁擠),反對共產主義的政治氣候促進了菲亞特通過歧視共產黨人統治的聯合聯盟(CGIL)戰勝了工人階級在工廠里的煽動。1957年所誕生的歐洲經濟共同體加速了發展的步伐,並且在1958—1963年間的所謂“經濟奇蹟”之後,由於免除了公共控制且傾向於對股票市場的操作,一個繁茂的資本主義的勝利看起來似乎是徹底的。而六十年代則令人驚奇地出現了一個基於中產階級和工人階級需要的國內市場,在意大利南部和中部;1951年有425,000輛汽車注冊,1961年2,449,000輛,而1969年達到9,173,000輛(圖3.4)。然而由於勞動力在意大利歷史上第一次開始枯竭,加之國際經濟發生了變化,工會又重新獲得了討價還價的權利。在這種發展與危機交替產生的背景下,六十年代是以勞工衝突為標志的時代。

意大利經濟的這種變革是在一個不斷嚴厲的政治系統內發生的。冷戰促使了一個政治分析家在一句著名的話里所描述的一個“不完整的兩黨系統”的誕生和持久。三個群眾性政黨在1946年春的第一次地方選舉中嶄露頭角:基督教民主黨,擁有大約40%的選票,共產黨和社會黨,擁有大約35%的選票。剩餘的選票,根據一般吸引大約90%選民的民意調查,被一些中間或偏右的在野小黨瓜分,它的獲得1%到7%的選票。這種選舉結構的穩定性加上冷戰意識形態上的分化,產生了一種由基督教民主黨永久執政和意大利共產黨永久在野的系統。中間派的小黨,在一個具有拜占庭式頑固性的政府危機的萬花筒里,與占支配地位的基督教民主黨的地斷時續。它們的這種接二連三地進進出出聯合政府(平均十一個月一次)掩蓋了這個系統潛聯合時的穩定性。冷戰後的國

際緊張形式的緩和在意大利政治里以一個特定的時間滯差反映出來，可能是因為基督教民主黨的和小在野黨的許多領袖們不願分享權力的結果。

這種政治系統的穩定性可以認為是，至少部分是，由於各黨派所扮演的持續性積極的角色而產生的。在英國和美國，流行的對政治無興趣和冷漠的模式只在選舉時才感到不便。與它們相比，法西斯意大利之後的這個社會已展示了很高程度上的政治活躍性(圖5)。超越對意識形態的忠誠來看，這無疑來源於由黨派和公民在他們共同支持的領域所形成的強有力的聯繫。這些聯繫不僅反映在各黨派巨大的規模上(意大利共產黨到1956年有兩百多萬黨員，基督教民主黨在1963年有一百六十萬黨員)，也反映在與不同黨派相聯系的密集的組織網絡上(工會，公司，天主教行動，運動俱樂部 and 大批其它協會)。政治多元化產生了共同的專有的天主教和左翼亞文化群，它們也起作物質協助網絡的作用。多年來，在天主教維內托(Veneto)就象在埃米里亞(Emilia)和圖斯卡尼(Tuscany)的“紅色地帶”一樣，毫無間斷的政黨對當地政府的控制和這種政黨屬的實體互相加強，並給社會和經濟活動提供了良機。特別對於共產黨人，通過這種組織來連接工人階級和農民的利益的能力是他們對付政府和工業進攻的有效防衛手段。至1960年，有越來越多的事實表明腐敗行為圍繞基督教民主黨對國家權力的壟斷而產生，這與共產黨在當地行政事務中的高效率形成了鮮明的對照。

在冷戰高潮時期，冷戰給基督教民主黨的領導人為他們獲得絕對多數以及用天主教價值觀重新征服意大利的目標提供了意識形態上的辨證。他們的目標在1948年的選舉里幾乎實現，當時基督教民主黨把它的選票占有率提高到了48%。但是，這種企圖在1953年的選舉中因為政府對選舉法向對執政黨有利的方向作了修改而產生了事與願違的結果。這種意識形態上的動力導致了天主教教義在意大利社會的各個角落里的強加于人，從教育界(在學校進行強制性的宗教教育)到文化界(電影審查制度)以及司法界(禁止離婚)。正是這場運動的力量，朗巴爾帝(Lombardi)神父的政治廣播(被稱為“上帝的麥克風”，一個徹頭徹尾的遵奉老電臺)，以及從1954年起，電視網和有聲媒體對“保護羅馬不受外界傷風敗俗行為的影響”的宣傳，給人一種意大利是一個由牧師統治的社會的印象。這一點只有在五十年代的西班牙和葡萄牙才可與之相比。回顧起來看，基督教民主黨及其同盟者在與自經濟和社會變革中所產生的不可避免的社會非宗教化打一場注定失敗的戰爭。

天主教完整主義者的這些做法只加強了絕大多數知識分子的反對情緒。的確，在這幾十年里是如此活躍的意大利文化，是以沒有天主教的感召而引人注目。儘管，例如羅賽里尼(Rossellini)肯定了他的天主教動機，但他的名聲和影響幾乎不取決於他的一部公開的宗教影片《聖·弗朗西斯之花》(1950)。值得討論的是，通過把所有那些非神職的知識分子，包括非共產主義者趨向自己的對立面，反教權主義的復活削弱了政府孤立共產黨的企圖。這一點在五十年代后期具有特別重要的意義。當時沒有間斷過的基督教民主黨的統治的一些後變得更清晰了，越來越多的腐敗現象，意大利資本主義，政府和官僚機構之間的緊縮聯繫，一個被政府操縱的南方出現了比以前任何時候都顯著的倒退以及政府在處理巨大的經濟快速增長所帶來的社會後果方面的無能……所有這些都吸引了來自知識分子和在文化事務方面有鑒賞力的領袖們越來越多的批評，進而使得反馬克思主義運動變得混淆並受到削弱。

意大利社會的這種不可逆轉的變革在六十年代由於大量的群眾示威游行反對一個基督教民主黨領導人；菲爾蘭多·湯波羅尼(Fernando Tambroni)建立一個依靠新法西斯主義者支持的政府的企圖而非常顯而易見。隨着經濟奇跡的結束，它曾引起的社會失衡的規模就需要緊急的國家干預。雷尼的社會黨已逐漸從意大利共產黨中脫離出來。社會主義與六十年代初政治語言的設計有聯繫而意大利共產黨進入政府則既保證了更強的經濟發展方向；也保證了擴大的議會為基礎的支持。事實上，最終由基督教民主黨領袖阿爾多·莫羅(Alao Moro)在1963年完成的從“中間派”向“中間偏左”的政黨聯合的痛苦轉變，沒有實現置於社會黨人政府責任設想里的巨大的希望。計劃經濟所達成的只有電業方面的國有化，而意大利共產黨，在它的左翼退出之前只代表13%的選民，未能阻止基督教民主黨的控制甚至沒有能影響它的政府體制是不是為奇的。也許這種意大利政治生活中的新氣象最能看到的效果是曝光了大範圍的腐敗行為以及當地共產黨幹部喜歡權力成果的快活感。由於除共產黨外沒有選擇左翼而引起的失望是1968年叛亂的一個促進因素。

然而從對政府里政黨的失望來解釋1968年的那場完全意料不到的和深刻的危機會顯得誤導。如果1968年在戰後意大利歷史上代表一個重大轉折點的話，那麼它的根本起因就存在於在意大利社會里的結構性變化之中，也存在于以遇到新的需要而無動於衷為特點的(甚至在向左翼傾斜之後)一個政治制度顯而易見的缺乏想像之中。

這種變革的速度和深刻性也不能被夸大。移民在意大利並不是什麼新現象，而西歐在五十年代里對勞動力有不斷的需求。但是隨着工業增長的加速，從南方到北方的內部移民顯示出了迄今為止想像不到的規模。1951年後的十年里，有一百七十五萬人(居民人數的10%)從南方移民，而到1971年為止有二百三十萬人移民。這個自從統一之後伴隨意大利歷史的“南方問題”，突然從一個人口過多的問題轉變成為了一個農業和村莊被遺棄婦女、兒童和老年人的

問題了(圖6)。

在北部城市出現了人口爆炸；都靈，菲亞特的心臟，在十五年里人口翻了一翻，有七十萬南方移民，而羅馬從1951年的一百六十萬人增加到1971年的二百七十五萬人。公共住房，學校、醫院、照明，交通都沒能及時地，合適地給予提供，即使提供了，常常也是很勉強的。北方政治家們繼續苦心經營當地行政事務，而對於緩和傳統的對南方人的敵意和蔑視却做的很少。在公共企業的官僚機構和就業增大了但在公共服務方面却失敗了。維斯康蒂(Visconti)的“羅科(Rocco)和他的兄弟”(1960)戲劇性地描繪了城市化的這種新奇過程的悲慘性。

從政治上講，意大利共產黨的反抗在城市中通過這樣大規模的移民而得到了加強。而與之相對，在工廠對非技術勞動力的巨大增長以及工作方法的改變，削弱了工會與大多數工人之間的聯繫，也削弱了對他們需求的理解。正如在法國一樣，工會在1968年令人驚奇地到了工人示威游行的打擊，儘管他們以令人驚奇的速度與這些新的需求保持了一致。

經濟的快速增長和城市化給人們的收入帶來了快速的增長，而且也使人們的期望越來越高。因為有了好的食物和自來水，人們的健康水平得到了提高。而由於放棄了農業，大家族式的家庭已越來越少，年青夫婦們作為獨立的生活單位而建立了家庭，而且出生率也下降了。電視(在1963年有四百萬合法擁有者)，摩托車和小汽車在擴展現代文明信息的同時也增加了城市的噪音。總的說來，宗教價值觀隨着非宗教化的加速而經歷了一切危機：在1956—1968之間，每周參加教會活動的人數中，成年人從69%下降到48%；而加入當教士行列的人數則暴跌。由於教皇約翰十三世(1958—1963)開始讓意大利教會不再嚴重干預政治事務，基督教民主黨的教會派就因此而敗落了。

1968年的那次叛亂，在意大利就跟在法國和美國一樣，是以大學學生的示威游行開始的。在大學里，學生們在圖書館，演講廳里抗議和靜坐示威，而老師們在巴黎著名的“五朔節”之前還經常出現。因此，對於這次叛亂的直接解釋就在于：作為一個社會機構的大學沒有能夠預料到由於學生人數的增加而產生的各種需要。然而更深層次的原因在於前幾年的文化變化。意大利永遠都是文化開放的社會，渴望吸收其它國家的智慧產品，而又自己的成慶反而非常謙虛。除在自然科學領域外，大學早就停止了扮演外國文化傳播者的角色。商業出版家，尤其是埃依羅迪(Einatdi)和費爾特雷里(Feltrinelli)給那些受過教育(以及未受過教育的)的人們提供了社會和人類科學，文學和藝術方面的最優秀的意大利和國外著作。他們為1968年的學生領袖提供了突出的文化修養。反法西斯主義，這個在老一代知識分子中極為流行的世俗信條，在新興的資本主義意大利似乎是不合適宜了。含蓄地表現在他們反對文化獨立行為上的傑出人物統治論，在一個格拉姆斯希的“有組織的知識分子”模式的讀物里受到了遺棄。這種模式作為一種生活方式強調與有政治意識的工人們的日常生活。

1968年不僅僅是一個學生叛亂，也不僅僅是一個參與者與大學之間的矛盾(圖7)。它迅速地且以高度的自發性擴展到工人以及左翼中產階級支持者中間。它向整個“系統”不僅向基督教民主黨也向共產黨，不僅向資本家也向工會，不僅向越南的美帝國主義也向意大利國家，不僅向教會也向家庭，不僅向大學也向自戰爭以來的西方發展中的價值觀，發起了挑戰。在意大利，如在其它地方一樣，1968年的抗議運動最終未能推翻這個系統。但是人們在以後相當長的時間里仍能感覺到它們對更年青的幾代人，更多的是在個人和社會方面而不是在政治方面的影響，因為1968年標志着一個時代性的變化。

現實主義和戰後辯論

緊接着第二次世界大戰的幾年是以一場充滿熱情，範圍廣泛的藝術辯論為標志的。這場辯論是一次雖在一九四五年之後沒有突然出現，但根深蒂固的文化危機。它的起源可追溯到戰爭爆發之前，但它是在火熱的抵抗運動中走向成熟的。這是一個在回顧對戰後十年的各個方面而進行的辯論時不可忽視的事實。

年輕一代的知識分子、藝術家和批評家在法西斯主義統治的第二個十年里成熟起來。他們對那種閉關自守的社會制度和政治文化提出了質疑並加以完全拒絕的作法是值得贊揚的。他們追尋到了一種跟歐洲、尤其是前半個世紀的文化發展的嶄新的良好關係。他們不僅抵制了帶有浮夸性和民族主義的弦外之音，而且還抵制了那些不充分關心人類命運的表達形式。因此，吉奧爾吉奧·德·齊里科(Giorgio Chirico)的形而上學的藝術看上去就太難以捉摸了，而抽象派的範例畫又被認為是太美學化了。這些各類畫家的風格的共同基點是一般的表現主義，有時具有模糊的抒情或戲劇性，有時又充滿了一種堅決的抗議感。

這些立場觀點加上要克服地方主義的迫切願望，在《Corrente》雜誌上傳播開來。這本雜誌是在1938年1月和1940年5月在米蘭出版發行的。從這本雜誌里，人們第一次見到了：吉恩保羅·沙特雷(Jean Paul Sartre)，馬丁·黑德格爾(Martin Heidegger)和路德維格·克拉格斯(Ludwig Klages)；保羅·欣德米斯(Paul Hindemith)，貝拉·巴托克(Bela Bartok)和阿羅德·斯科恩博格(Arnold Schoenberg)；福蘭茲·卡夫卡(Franz Kafka)，占姆斯·喬依斯(James Joyce)和埃

內斯特·海明威(Ernest Hemingway)這些名字,更不用提塞爾吉·埃賽寧(Sergey Esenin),加西亞·諾爾卡(García Lorca)和T.S. 依利奧特(T.S. Eliot)以及意大利人尤吉尼奧·蒙塔雷(Salatore Quasimodo)和沙爾維托爾·庫阿西摩多(Salvatore Quasimodo)的詩了。全國各地區最活躍和最進步的力量一同匯集到Corrente 里面來了。總的說來,它扮演了一個為那些具有各種不同觀點而又由于他們都摒弃法西斯統治下令人窒息的文化氣候而聯合起來的藝術家和知識分子提供組織性媒介的角色。

但是在戰爭開始時,Corrente 內有一群人覺得要制定一套超出美學含意的更精確的原則。在1942年的最後一個星期和1943年的第一個星期之間所起草的一個文件對理解緊接着戰爭之後所採取的許多立場觀點是十分重要的。它是一個正確的宣言,要不是警察進行了一些逮捕活動,它也會原封不動地被發表。對這個聲明作出貢獻的人有:畫家恩尼奧·莫羅蒂(Ennio Moricci),依爾內斯托·特里卡(Ernesto Theccam),埃米利奧·維多瓦(Elio Vedova),布努諾·卡西納里(Bruno Cassinari)討論拉菲爾·德·格拉達(Raffaello De Grada)和馬里奧·德·米切里(Mario De Micheli);以及來自羅馬的雷納托·古圖索(Renato Guttuso),他直都與Corrente 的那組人保持着密切聯繫。

關於其他一些事情,這個宣言宣布:“我們要討論繪畫的革命性作用。我們不想為了繪畫而繪畫,而最近的一些趨向的不切實際的東西却是這樣的。我們希望繪畫成爲一種共同的情感,成爲發展共同老向的工具……把流行的形象作爲我們圖片化語言的基礎對我們來說是重要的……我們控拆長輩的意大利繪畫沒有貼近生活……我們將把我們的畫與我們的旗幟一起升起來!”

這個宣言以一種含蓄的方式宣布了現實主義的前提。這是一個需要加以強調來反駁那些趨向於把現實主義解釋爲一種共產黨干預的產品的批判性理解的事實。那麼在那個時期人們期待的是什麼樣類型的現實主義呢?一篇地下出版物的文章說:“如果你不想掉進象阿拉根(Araon)同樣的錯誤——“社會現實主義”的錯誤里的話,就必須避免把現實主義理解爲真實主義或自然主義。”

對於這群藝術家來說,典型的藝術作品是帕布羅·畢加索(Pablo Picasso)的Guernica,這是一幅把繪畫自身與人類明確地聯合起來而反對歷史弊病的繪畫作品。但是這樣一幅範例畫對於那些仍在用凡·高(Van Gogh)的圖片性語言的或交織着微妙暗示的表現主義的藝術家來說是不能接受。這種情況對於,例如,雷納托·比羅里(Renato Birolli);再如雷納托·比羅里(Renato Birolli)與維多瓦(Vedova)來說也是如此。這種在方向上的差異預示着在戰後一個最終將分化Corrente 成員以及絕大多數意大利藝術家的深刻的分歧的開始。

同時,戰爭已是一個強大的團結力量。那些反對法西斯統治的藝術家,批評家和各種知識分子跟抵抗運動走到了同一條戰線上,而抵抗運動大部分是由共產黨員組成并由共產黨指揮的組織。游擊隊員們在大山里打仗或在城市里活動;許多人被你在集中營里受煎熬;而且還有許多人獻出了他們的生命。這種經歷在一大批藝術家和他們的作品里留下了深深的烙印。象比羅里(Birolli)和古圖索(Guttuso)在藝術觀點上相距甚遠的藝術家,在他們記錄納粹占領時期所犯下的罪行的一系列素描里不知不覺地取得了一致。

戰爭的結束迎來了一個新的紀元。藝術對抗和辯論也隨之在1944年6月4日解放的羅馬開始了。儘管每個藝術家在對於什麼是恰當的體現風格的手段上有馳向和猶豫,但是他們都認爲毫無疑問地需要一個社會的和政治上的承諾來提出問題並採取具體的行動。這也是那些後來會選擇抽象藝術道路的人的態度。例如,象阿奇爾·佩里里(Achille Perilli)這樣一個畫家,他在1945年10月寫到:“今天,沒有古老偏見的並通過過去的經歷而變得更加堅強的年青藝術家,想要重回現實,想轉向風景畫和人物畫,並且想從這些主題中既吸取和諧也吸取情感”。以一種相類似的精神,Aofe Sociaie 團體在1946年創立了一個小型討論性刊物,《La Fabbrica》。在那里象皮埃羅·多雷希奧(Pieso Dorazio)這樣的一個藝術家可以坦率地寫他的關於城市邊緣生活的流行詩歌:“現在的人就是這樣生活/他們工作服上沾滿了油污……”

在1947年的羅馬,皮里里(Perilli)和多雷希奧(Dorazio)與畫家吉烏里奧·圖爾卡托(Giulio Tutta)和雕塑家皮托羅·康薩格拉(Pietro Consagra)一道創立了月刊《Forma》,這個月刊在周年的四月發表了一個抽象藝術宣言。儘管Forma 藝術家們所作的是是一種美學式的選擇,明顯抵制現實主義的贊同線條,形式和色彩的純粹的表達性價值的觀點,但是他們仍然就政治承諾而言提出了他們的藝術任務:“我們宣布,我們是形式主義者和馬克思主義者,我們堅信,尤其是在今天,這個在我們社會里的進步因素必須維持一個革命性和先鋒性地位的時代里,馬克思主義和形式主義這些術語不是不機調整和的。”這些信念也被其他一些作比喻性藝術家所接受,例如以佛羅倫薩為基地的所謂的“古典抽象主義者”,他們的宣言宣布:“我們邀請藝術家們估量一下他們在社會里的地位并問他們自己,他們在爲誰工作,他們的藝術是代表哪種人的,他能夠具有什麼樣的關係——一句話,他們的直覺是什麼?我們邀請他們離開他們的畫室到活生生的擁有未來的人們當中去。”

在贏得自由較晚的北方也產生了激烈的爭論。埃里奧·維托里尼(Elio Vittorini)的雜誌《Il Politecnico》扮演了一個討論知識分子在戰後社會建設中起什麼作用的論壇的角色。維托里尼(Vittorini)自己擁護一個不受任何政治意識形態需要影響的外尊奉者文化。這個看法導致了一場與共產黨領袖帕爾米羅·

托格利亞蒂(Palmiro Togliatti)在新聞界的辯論。其它一些評論性刊物把注意力更具體地集中在藝術問題上,如《Il 45》,《Numero》和《Piffura》,它們的專欄里有許多已在Corrente 里出現過的名字。現實主義的這種進退兩難的窘境在米蘭的藝術家們中更尖銳地被感覺到了。在1946年3月發表在《Numtro》上的《Manifesto del Realismo》(現實主義宣言)里,莫羅蒂(Morici)和維多瓦(Vedova)的簽名在幾個更年輕的藝術家的簽名旁出現。這個宣言大部分都是理論性的,認爲政治承諾的問題是當然的,并回避緊湊的貫徹這個問題。儘管帶有命令式的口氣,但它所包含的思想本身就是有問題的;例如,它宣稱“現實是客觀存在的”,而同時它也辯論說:“在藝術里,現實不是真實的東西,也不是可由肉眼觀察到的現象,而是與現實一起變成一個整體的有意識的感覺。”因此,現實主義就不是“自然主義,真實主義或表現主義,而是當個人對世界的具體理解決定,分享,并與其他人的現實一致時,簡言之,當它根據現實本身變成一個普通的尺度的時候。”

這個宣言的綱要,也就是人們熟知的“超越古爾尼卡(Beyond Guernica)”,跟由羅馬(Forma)所提出的綱要相距甚遠。的確,來自米蘭的聲明由于它接受了表達的比喻性模式而揭示了Corente 的遺產以及要保持一種牽涉到很多藝術家經歷的複雜性的願望。爲了這個從根本上來說是異類的團體9包括從立體表現主義到自然主義的風格的團結,人們開始採取了幾個行動,最重要的就是1947年的Fronte Nuovo Delle Aci,它由十二名杰出的藝術家組成:比羅里(Birolli),古圖索(Guttuso),莫羅蒂(Morici),維多瓦(Vedova),圖卡托(Tutta),安東尼奧·科波拉(Antonio Corpora),尼諾·弗朗齊納(Nino Francina),佩里科·法茲尼(Pericle Fazzini),吉烏里奧·聖托馬索(Giuseppe Santomaso),阿爾曼多·皮茲納托(Armando Pizzinato),阿爾貝托·維亞尼(Alofero Viani)和來昂齊羅·萊昂納爾蒂(Leonillo Leonardi)。反過來說,《Fronte》是於1945年創立并包括卡羅·利維(Carlo Levi)和卡希納里(Cassinari)的(Nuova Scissione)的一個重組版。不象提及過某種正式的和技術上的標準的《Oltre Guernica》,《Scissione》的宣言只建議了一個普通的道德上的政綱,即:承認藝術家的道德責任。這個宣言稱:“十一個意大利藝術家意欲使他們的顯然是矛盾的傾向集中在一個會在將來出現的綜合體里,以辯證的形式來代替美學形式,這與以前所有那些由技術上的或至少是apriori的決定控制的綜合體形成了鮮明的對比……藝術不是歷史的世俗而是歷史本身,而歷史沒有人是不可能存在的。”

Fronte Nuovodelle Arfi 於1947年在米蘭組織了它的第一次畫展。目錄的引言是由討論家專吉烏里奧·馬齊奧里(Giuseppe Marchiori)寫的,他復興了1945年宣言的主題并強調,因爲每個藝術家都在“以他們自己的工作與他們自己的某些個性”作答,所以Fronte 不是一個因襲的團體。然而,非常具有啟示性的,儘管風格的多樣性,但是還是要檢查不同藝術家的重要的表現手法并且識別出共同的文化背景。里奧雷羅·文圖里(Lionello Venturi)介紹了古圖索(Guttuso)吉烏里奧·卡爾羅·阿爾岡(Giulio Carlo Aron)寫了有關比羅里的文章。那些漫着的抵抗運動的主題“合作與團結”,儘管Fronte 內部有矛盾存在,但是還是說服了評論家和藝術家來維護在法西斯主義和戰爭的黑暗歲月里所形成的共同理解。Fronte 是這種團結的最後的表現,并在1948年的威尼斯 Biennale(比耶那爾)上得到了國際上的承認。

在同一年里發生了一個小插曲,深刻地改變了那種容忍的心態和與政治意識形態不保持風格一致的狀況。至比所提及到的藝術家都是共產黨人或共產黨人的同情者。共產黨在知識分子里享有很高的聲望,它的文化政策(唯一一個由一個意大利黨派清楚地提出的政策)公開反對支持任何一種藝術趨勢。發表在這個黨的官方雜誌《Rinascita》上的有關對在那個秋天在柏羅里亞的Alleza Prina mwstra cella Cnlfara 舉行的 nazionale Dwrfe confenporanea 的討論因此非常令人吃驚。它對那個展覽(其中包括許多Fronte 和Forma 藝術家的作品)非常尖刻并有效地拒絕了給現代主義繪畫和雕塑以任何機會。它問道:“人們怎麼能把這些東西稱爲“藝術”或甚至“新藝術”,“他們怎麼能够在柏羅里亞(Bofrona)找到那么多願意使用他們的權威來公開地把這種恐怖和愚笨的展覽當作一個藝術事件加以認可的可尊敬的人呢?”

儘管這個評論簡短且顯然是急促而寫的,但是它具有重大的意義,因爲它的署名是“羅德里哥·的·卡斯塔格利亞”(Roderigo Castiglia),是托格利亞蒂(Togliatti)本人的筆名。藝術家們立即作出反應,首先是在下一期的《Rinascita》上的一封信,署名的是一群共產黨人,包括古圖索(Guttuso),馬里奧(Mario),馬法依(Mafai),圖爾卡托(Tutta),曾昂·西羅(Leonillo)和康薩格拉(consagra)。在其他事情上,這封信宣布:

“我們很清楚我們必須把我們自己從沒有內涵的理智化的藝術位置上解放出來,從脫離了世界問題的孤獨和悲觀的藝術位置上解放出來……但我們并不希望從過分簡單化的fabulaeracae 開始進行,把糧食與俗殼一起扔掉或把小孩和水一起倒掉。我們想用一種藝術所表達的可能性來豐富我們最近的經歷,這種可能性通過工人階級的號召斗争會真正變成一種經歷的……排除在歷史上是當代藝術里最高級趨勢的東西將會是逃避這種斗争,或至少把它局限於一種邊緣作法而不是把焦點對準它。”

毫無疑問這封信代表了決心改變意大利藝術現狀的大多數藝術家的心事。但是在這種總的信念之外,也存在一場同樣強大的運動,它象反對內容的

含蓄性那樣急切地想得到正式創造的新奇感，而正是在這一點上，意見開始有了分歧。在柏羅尼亞(Boloqna)的承場展覽上發生了一系列的辯論，導致了有的時候以不妥協和不容忍為標志的激烈火的對抗。Fronfe 的真正的結束的原因，可追溯到那些辯論的痛苦。

同時，政治形勢正在經歷一個深刻的轉變。在1947年上半年，那個曾在抵抗運動期間極各種反法西斯主義黨派捆在一起的盟約壽終正寢了，而且共產黨人從阿爾希德·德·加斯佩里(Alcide De Gasperi)的內閣以及基督教民主黨之聯合政府中被趕了出來。同時冷戰正威脅着人們，而在國內前綫，工廠工人和農民的煽動開始設想一切巨大的受歡迎的運動的大小。與這些事件的背景相對的是，美學狀況變得更加極端。如果從1945年到1948年象幕羅蒂(Morloff)，比羅里(Biroli)和圖爾卡托(Turcato)這樣的藝術家繼續把比喻性因素包括在，例如，1946年的“浴女”，“拿着玉米穗軸的農民”(圖1)，以及1948年的“聚合”，等作品里的話，那麼現在描述性的元素就趨于消失而贊同一種更含蓄和抽象的形式主義。相反，現實主義者的形象在題材方面越來越明晰，迅速地擴展了他們的說服力。古圖索(Guffuso)和皮茲納多(Pizzinafo)已跟 Fronfe 斷絕了聯系而且已經把許多其它包括一些更年輕代的藝術家聚集起來為他們的事業而奮鬥。

現實主義因此受到了當代社會政治變化以及藝術家們積極參與國家的新的民主生活的刺激。現實主義者象許多其他知識分子那樣，把他們自己與共產黨結盟。他們認為共產黨是最有效的革新力量，能够改變國家的歷史。這種忠誠是十分自然的并且也是自發的，是一個在戰前時期里得到培養並在武裝鬥爭的歲月里得到加強的相互理解的邏輯結果。也許有人會爭論說，現實主義者選共產黨作為他們政治文化代表，而不是共產黨選他們，這也反過來說明了為什麼現實主義者受共產黨的親暱了。

在表現形式方面，現實主義毫無疑問是緊接着戰後的時期內最有力的運動了。它不僅在美術方面，而且在文學和電影方面都吸引了追隨者。在1956年6月，首期《現實主義》雜誌在米蘭出版了而且成為了這場運動的官方機構。現實主義者追求一種克服在群眾和藝術之間的隔閡的創造性方法。這種隔閡具有傳統性并成為了現代意大利文化的特點。也追求一能够表達在國家的民主發展過程中國有的價值觀的能够用專廣泛交流的語言，而又不傷害美學標準。南方的農民把沒有耕作的地產充分來使這些地產具有生產性，在北方的工廠工人為更好的工作條件而在罷工……，這些都為一種政治保證的藝術提供了史無前例的主題。正如古圖索(Guffuso)在1943年寫到的那樣：“我越來越看重那些在大街的角落里在城市廣場的角落里的而不是在幾個專家偶爾去一次的博物館的悲傷氣分里的，你能够從中聽到一聲痛苦的尖叫，又能表現出憤怒，受和正義的繪畫。所有問題都變成了：有多少活生生的血肉能够放進一張畫或一本書里。藝術不是由對上帝的感激作成的，也不是作為表現的方式而作成的。上帝不重要；只有我們自己以及我們的血，智慧和精神生活才最重要。”

在這種流派里的具有導致大發展意義的作品，而且被該藝術家認為是他們的首件政治保證的畫，是古圖索(Guffuso)的完成于1940年的“逃出依牧網”，畫這幅畫的想法一年前他就有了，當時他服完兵役之後回到西西里島，并隨後在米蘭跟魯希奧·方塔納(Luccio Fontana)和依塔羅·瓦倫蒂(ITALO VAFENT)共用一間畫室。1940年該畫在“Premio Bergamo”上展出。在畫里，混亂中跑動的以及從

熾熱的跟他的肩膀相比呈紅色的滾動岩漿中逃跑的農民的形象最后掩了風頭。它在正在尋覓一種跟育從因襲態度和學院式風氣戰鬥的工具的更高級的評論家和年輕藝術家引起了非同一般的興趣；在此，古圖索(Guffuso)的“卡拉瓦格斯克(Canasaqqesqne)手法”和“潛在的種族和流行意義”等名詞第一次被提出。

古圖索跟他土生土長的西西里有着緊密的聯系，那里的風景，人民和歷史。從他年青時起，他就熟知了島上工人們的艱苦狀況。在戰後的歲月里，他就親自注視着在西西里發生的事件。他經常返回那里到鄉村的農民中去，到卡爾坦尼色塔省(Cayfanisefla)的礦工中去，到港口的搬運工人中去。但是；在1945年和1953年之間吸引古圖索(Guffuso)興趣的是農民主題。如果說在戰爭歲月里的農民運動類似于南方的一種“抵抗運動”是正確的話，那麼說這種運動在西西里已存在數千年也是正確的。但是在戰爭之後，“米佐去奧諾(Mezzoqiorno)”問題，它在知識分子中間總是一個引起詢問和辯證的題材，最終由于工人，農民自己的參與而具有了有形的力量，給現實主義者提供了他們最具熱情的和最具說服力的主題之一。

在以1950年的威尼爾斯·比耶賴爾(Venice Biennale)為開始的全國性展覽中，人們最栩栩如生地領受了現實主義藝術家們的精神飽滿的風采。這是現實主義的比耶賴爾(Biennale)。古圖索(Guffuso)展示了他那巨大的油畫《對西西里的沒有耕作土地的占領》(圖2)，在這幅畫里，他拋棄了先前支配着他作品的立體派體系，在這次比耶賴爾(Biennale)上他的繪畫開創了一種更流暢的，不太綱要式的風格，在他事業的剩余時間里他繼續使這種風格得到完善。

另一幅激起特別興趣的作品是《一個幽靈漫遊歐洲》(圖3)，是由皮茲納托(Pizzinato)于1948年為“共產黨宣言”一百周年而繪制的。在這幅畫里，地球的工人和機器的工人被置于一個有構成派和立體未來派元素的有進取心的節奏里，給革命的呼喚賦予了一個動態的，深刻的力量。吉烏魯普·齊加依納(Giuseppe Ziqaina) (圖4)，一個更年輕一代的現實主義者，以他對占領土地(這次是在北方)的描繪而吸引了很多的注意力。他用刺耳的紅色和綠色顏料描繪了靠得很近的一起行進的農民，他們身邊的身行車，高舉的鏟子，通過形式上的后立體派角度使畫面人物更加狂暴。其他現實主義者包括弗蘭科·弗朗西斯(Franco Francese)，倫佐·維斯皮格納里(Renzo Vespiqhani)，阿爾貝托·蘇格希(Alberfo Sughi)，奧古斯托·佩雷茲(Augusto Perez)和菲爾納多·法努利(Fornando Famlli)。1956年的比耶賴爾(Biennale)為阿格諾爾法柏里 Aqenore Fabbri 奉獻了一間展室，他的彩飾赤陶塑像是被撕碎了的肉的颜色，是憤怒和痛苦的隱喻(圖5)。在接下來的比耶賴爾(Biennale)上，利維(Levi)舉行了一個個人畫展，從地板到天花板都充滿了長拉柏里亞(Calabria)和奴卡尼亞(Lucama)農民的悲傷和會意的面孔(圖6)，這些面孔是他在1935—1936年里在南方被監禁期間首次遇到的。正如在他的文學傑作《基督在依伯里(Eboli)止步》(1945)里那樣，他以一種擺脫了唯美主義或異域傾向的方式用文件材料證明了一段鮮為世人所知的意大利歷史。在其他的意大利現實主義的重要的視覺宣言里還有特雷卡尼(Tveccani)的《返回佛拉加拉(Fraqala)》(1953)和《米利沙(Melissa)的土地》(1955年)，古圖索(Guffuso)的《布吉吾吉》(Booqie—Wooqie 1953)，齊加依納(Ziqaina)的《沙灘》(1956)以及由吉烏魯普·米格雷科(Giuseppe Miqneco)創作的一系列為里農民的粗糙形象(圖7)。



上：紅包谷(油畫) ABOVE: RED CORN (OIL - PAINTING)
右：多雲的晴天(油畫) RIGHT: SUNNY DAY WITH CLOUDS (OIL - PAINTING)
陳安健作 CHEN ANJIAN



現實主義者正在把他們自己，尤其在對越來越多的尖刻的敵意作出反應方面置於一個牢固的地位。結果，他們脫離了國防上的比喻性藝術的發展。到1955年，許多現實主義藝術家察覺到了修改那些正變成一種十分不可調和姿態的東西的必要性。但是，這場運動繼續團結一致不受破壞，一直到東歐黨內戲劇性事件以及1956年蘇聯入侵匈牙利。這些事件加速了在那一年里討論性刊物《Realismo》(現實主義)的停刊。如果沒有一個中心的參考點，那麼藝術家們就得依靠他們自己的智慧資源和對藝術問題的獨立的分辨能力了。

事實上，戰後的氣候已結束，而社團和宣言的時期也隨着它的結束而結束。從相對的陣營來看，Gruppo degli Offo 已在1952年的比耶那爾上現了，它把來自被解散的 Fronte Nuovodella Arfi 的剩餘藝術家聚集在它的領導之下，有：阿弗羅·巴沙爾德拉(Afro Basaldella)，比羅里(Birolli)，科坡拉(Corpora)，莫羅蒂(Morlotti)，馬提亞·莫埋尼(Maffia Moreni)，聖托馬索(Sanfomaso)，圖爾卡托(Turcato)和維多瓦(Vedova)里昂雷羅·溫圖里(Lionello Venfuri)推出了這種新的非比喻性畫家的聯合，它強調自主和自由的價值也許要比這個團體里的某些抽象藝術家可能期待的還要多：“這些畫家不是，也不希望別人認為他們是‘抽象’畫家；他們也不是，也不希望別人認為他們是‘現實主義’畫家。而他們建議打破在這兩個術語里因有的矛盾，以及一些，一方面要把抽象歸納為獨特結構以及，另一方面又要強調只會導致藝術自由和自發性的瓦解的政治因素的矛盾。”

在接下來的5年里，辯論的條件發生了變化，這種新的變化開創了當今藝術潮流的風格和概念。緊接着戰爭的時期現在可認為是具有更大超然性和歷史客觀現實性的時期，而那些年的爭議和分化已被多元論和容忍地接受表達形式的多樣性而取代。

作者：馬里奧·德·米切里
(mario De Micheli)

五十年代意大利藝術中的 Infonlel 和抽象派

在六十年代初期，一場命名為“至1957年為止的意大利的 Infonlel 藝術”的展覽開始在利佛爾維(Livorno)舉行。這個展覽的目的在于概括地調查那些在意大利能夠被看作是 Infonlel 藝術的權威性理解的藝術趨勢。把1957年選作截止時期是因為，在那以後，Infonlel 就在全意大利散布開來，失去了它的驚人的新奇感。緊隨這個展覽而來的部分是由于這樣一個事實，那就是許多給繪畫已由一些藝術家回溯過了是出現了這樣一種印象，即：Infonlel 在五十年代初期的意大利已經是一種普遍的現象了，是與在純抽象藝術方面的發展同時產生的。

事實上，在意大利的 Infonlel 的歷史是以頗不相同的方式呈現出來的。正如由評論家里昂雷羅·文圖里所領導的所謂“抽象——具體”所舉例說明的那樣，幾何派的或叫作後立體派的形式在1957年之前一直統治着非比喻性藝術。這種風格提供了一個對抽象藝術的一個“熱”的看法，所使用的是自然式的顏色和綫索起真實世界的風景以及對真實世界的敘述或情景，回憶和情感的在美感的發光體。這是那十年的主要的風格潮流；它的最具特點的樣本是畫家阿佛羅·貝沙爾德拉(Afro Basaldella)(圖1)，雷納托·比羅利(Renafo Birdi)，安東尼奧·科坡拉(Anfovio Scordia)，菲利普·聖多馬索(Flippo Sanfomaso)，安東尼奧·斯哥迪亞(Anfavo Scordia)和恩佐·布魯諾里(Enzo Brunori)。在1957—1958年左右，這些藝術家開始發展一種更濃的厚塗顏料，開始使他們的形式(結構)的輪廓更加清晰，並且開始標記和刮他們油畫的表面。但是，他們的形象里還是保留着“抽象——具體”的召喚性特點。

那麼什麼才是 Infonlel 的真正的標志呢？且讓我再次敘述一下我在利佛爾維(Livorno)值那次展覽之際所提出的定義。Infonlel 不簡單的是“無形式”的同義詞，而是“非形式”；它暗示，作為一個與現實仍然不一樣的種類或價值而對形式加以否定，儘管這個種類或價值可以代表它。它把形式視為一種根據安排而創作出的東西而拒絕承認它的存在。

然而，Infonlel 是由藝術家的手勢——“符號”的直接交流而控制着的；它是一種直接沉浸於現實自身的東西。這種手勢是這個藝術家活生生存在的直接描繪材料不會發展成形式，但是仍然是純動作，一種騷動中現實的表現。畫布不再是一個圖象的屏幕(假設這個圖象是比喻性的或抽象的)，它變成了藝術家和世界之間的一個實實在在的遭遇戰的舞臺；它是他“戰鬥”的戰場，它從這樣的戰鬥中產生了它的新的價值和重要性。意大利 Infonlel 絕不以一種統一的面孔出現，也永遠不會只具有一種特定的風格。與之相對，正如對它的各種支持者的調查所查明的那樣，它是以多種方法為標志的。

在五十年代初，幾個意大利藝術家可看作是朝 Infonlel 方向的更大的國際發展的一部分。米高·塔皮埃(Michel Tapie)于1952年在巴黎出版的那本名叫《Un Art Above》的書是第一個提供對這個新生的運動的調查(儘管這個調查具有偏視性)的文本。他介紹了一些意大利人吉烏色普·卡波格羅希(Giuseppe Capogrossi)和吉亞尼·多瓦(Gianni Douo)的作品，以及由兩個上一代藝術家馬里奧·希羅尼(Mario Sirois)和馬里尼(Marino Marini)所作的

樣本。而後者，盡管在他們的作品中出現了一種粗略的顏料的物質性和一種松散的手勢性特點，仍然來縛於兩戰之間歲月里的比喻性文化。雖然他們提供了一個近似的文體先例，但嚴格說來，他們並不屬於 Infonlel。

名副其實的意大利 Infonlel 是由其他藝術家特別是阿爾伯特·布里(Alberto Burri)，奴希奧·芳塔納(Lucio Fontana)和埃米里奧·維烏瓦(Emilio Vedova)所開創的。從最開始，這場運動就展示了兩種方法：一種是以美國動作畫繪畫那樣的方式使用了強調性手勢，另一種是一種對更屬於典型的歐洲 Infonlel 特色的顏料進行的一種獨創性的調查研究，(但是後一種方法與法國畫家吉思·伏特里爾(Jean Fautrier)的方法是不同的，他把重點放在濃的騷亂的顏料上面)。意大利 Infonlel 的獨創性也是由于未來主義傳統的出現而產生的。這個因素(這一點可以從個別藝術家的不同的形式中看出)既不是馬上可以辨認出的，也不是以昂伯托·伯希奧尼(Onlefo Boccioni)或吉亞科莫·巴拉(Giacovwo Balla)的作品的明確的引文為標志的，而是一種潛在的文化參考框架的一部分。

維多瓦(Vedova)在意大利是“手勢符號”和動作繪畫的最典型的代表。在他的1930年后期起的一系列素描里，由于不嚴格地受到了廷托雷托(Tinoretto)和皮拉內希(Pisanesi)的啟發，他採用了一種粗的、不規則的標記的圖示風格。1950年左右，他的形式上的頗為靜態的構圖發展成了一種動態的綫條網，雖然沒有形象化的引喻但與未來主義者的“力量的綫條”是相關的。這些綫條然後就失去了所有僵硬而變成了激烈的，戲劇性的標記，它顯示了畫家在他與畫布的遭遇戰中的戰鬥。

維多瓦(Vedova)的風格與美國抽象表現主義藝術的動作畫是不一樣的。它以動態的沖鋒以及一種能夠達到畫布以外的戲劇感而著名。即使沖動是如此的內在化，以致當它真正噴發時，它的力量就象一次爆炸那樣巨大，然而，未來派的“力本論”仍然是一個具體的先例。與其說維多瓦(Vedova)的力本論是一個對運動、機器和速度的慶祝會，不如說它是一種用于干預意識形態的一種激烈的侵犯和修正現實的願望。在六十年代初期，維多瓦(Vedova)他作了“Plurimi”，具有形狀不規則，顏料使用得不均勻，向外部空間突出的結構。這樣，象在本世紀初伯西奧尼(Boccioni)已擁護過的那樣，維多瓦(Vedova)的油畫找到了發泄它們膨脹的能量的出口，迫使觀眾“進入畫中去”。

相比之下，材料本身組成了由布里(Burri)發起的藝術革命，布里(Burri)曾因他的粗麻布片，“袋子”在五十年代初而名聲狼藉。他的新奇的方法具有國際性的回響，影響了在1953年認識了布里(Burri)並參觀了他的畫室的羅伯特勞深博格(Rolof Ranshenberg)。儘管採用發現的材料代替繪畫顏料和形式已在立體派的掛畫中以及庫爾特·斯威特爾斯(Kurt Schwitters)的達達派收藏品中被提前使用了，但布里(Burri)的發明却是更加激進，有一種前所未有戲劇效果和敏感性。再者，未來主義者以他們的“復唯物主義”的形式提供了一個前例。這種形形色色且不合規規的材料結合是由伯希奧尼(Boccioni)第一次採用，由尤里科·普朗坡里尼(Eurico Prampolini)(一個沒有伯希奧尼(Boccioni)留下的印象那么深的但一個非常有影響力的人物)延伸并由其它藝術家發揚光大到了一個其餘歐洲先鋒派無法比擬的程度。

布里(Burri)的“袋子”以及後來的木頭和鐵片作品在表達地利用材料方面超越了所有其他先驅者。那些粗麻布上的暴露的綫縫，撕碎了的邊緣和折疊，“木塊”上的焦痕標記以及“鐵片”上的勾槽，都說明材料本身變成了主人公。畫家介入了材料的組織性過程，他的手勢也使手勢本身成爲了一種完美的行為。這種“經歷過的時間”的存在性形象，就好像時間在它的消耗過程中被逮住了似的，加入了一場與布里(Burri)的通過他的安靜地紀念碑的地對材料的組織所取得的剛硬的空間觀的對話，通過這種方式，他恢復了一種形式感，不是作為一個傲慢的整體，而是作為從不斷的波動中獲得的一個時刻而恢復的。隨着歲月的流逝，“袋子”的那令人無法抵抗的新奇感毫無指向失去了它的鋒芒，使得它們的美更清晰地出現。然而那是一種來自于它們組成部分里因有的緊張力的美。

未來派的遺產的另一面可以從方塔納(Fonsana)的作品中看到；對一個時空新尺度的開創，以及對宇宙變動(而不是存在主義哲學)在藝術上的反應。在1949年，方塔納(Fonsana)創造了在畫布上戳穿的《洞》。這幅作品之後他創作了《砍痕》。這些行為對藝術家的手勢提供了一個創新的解釋，不是讓手勢落在畫布的表面，而是穿過它。方塔納(Fonsana)的並不帶有 Burri 施瑟他的材料上的那種幾乎是虐待狂似的創傷為特點的粗糙感。與之相反，他的手勢否定了畫布作為一個屏幕的功能，把它轉變成一個頗象雷達接收漫無邊際的天空中的頻率那樣接收動作的“三維平面”。Fonsana 的洞孔常常形成星座，這些洞綫使你想到了被群星刺破的天空而且是由象月球表面發光沙包或慧星尾巴那樣散開的礫石伴隨着它們。

方塔納(Fonsana)的刺痕不是把空間描述為一個抽象的整體，即一種真空，而是把它作為一種有實質的現象呈現出來，帶着“空間概念”這種不同一般的稱號，他的作品通過畫布和開口之間，以及數目跟它們的組合之間的關係喚起了一個新的圖案表現法。但是這些關係不應該被理解為簡單的“實心和空心”或“光和陰影”之間的關係，而應理解為在傳統的圖片空間的根基上打開一個開口的結果。遵循這些原則，方塔納(Fonsana)在1949年創作了他的第一個《空

問環境)，在這個作品里他有他特色的被砍過的，戳穿的結構垂懸在黑暗里閃着光輝，使觀眾進入了一個新的空間範圍里。這也預示了他五十年代的設施是什麼亮紅燈。

方塔納(Fanfana)的初次進軍 Infonfel 與那十年初期在米蘭的先鋒派的活動有關；即“空間派”和“核”運動。在1951—1952年，這些團體的擁護者們着手于用顏料進行早慧實驗，或把顏料灑在畫布上去多瓦(Cdova)恩里科·巴耶(Enrico Baj)色吉奧·單格羅(Segio Dangelo)或把它加工成互相纏繞的螺旋綫和全面布滿的手勢羅伯托·克里帕(Robeso Crippa)凱撒·佩維雷里(Cesare Peverelli)。大部分達到自由構形。在1953年，埃米里奧·斯卡納維諾(Evilio Scanavino)制作出了有他特色的鬼怪似的圖象，而幾年之後，阿諾多(Arnaldo)和吉奧·坡莫多羅(Gio Pomodoro)成為了意大利雕塑界的一種新抽象趨勢的領頭羊。儘管他們對材料的結構性處理與 Informel 有聯系，他們的作品，尤其是吉奧·坡莫多羅(Gio Pomodoro)的作品，置根於一種大體積形式的感覺中。

人們也應注意唐克雷蒂·帕爾梅吉亞尼(Tancredi Parmegiani)，一個一直在威尼工作到於1964年他英年早逝的畫家的油畫。到五十年代初期，唐克雷蒂(Tancredi)已發展了一個自己的 Informel 風格，以燦爛的有時互相交錯有時散開的象一個絕妙銀河元素手勢為特點。

在羅馬，Bnri 跟馬里奧·巴拉科(Mario Ballacco)，依托爾·科拉(Effore Colla)和卡坡格羅希(Capogrossi)一起在1951年短暫地附屬於 Gruppo Origine。在這些藝術家家中，只有雕塑家科拉(Colla)可與貝里(Bniss)連系在一起。在從事幾何抽象藝術一個階段之後，科拉(Colla)轉向組合雜亂無章的被丟棄的材料。他用生鏽了的金屬片進行創作，把它們變成奇妙的機械。這些作品使另一種意大利傳統——形而上學藝術的傳統的復活。那些奇怪的懸於時間之中的成因的齒輪看上去就象在“獎品”和吉奧耳吉奧·德·其里科(Giorgio de Chirico)的女模特兒之間的，和弗朗西斯·皮卡比亞(Francis Picabia)和馬歇爾·杜強普(Marcel Duchamp)的無功能的機器之間的一個十字架一樣。(圖4)。呆板齒輪的無效，與過大的而通常是動態的輪子，曲柄和油塞這些組件，形成了一種自相矛盾的對照。這種由時間消耗的物質感，喚起一種無聲的和靜止的存在感，將科拉(Colla)的作品與 Informel 藝術的美學連接起來。

羅馬的皮耶特羅·康沙格拉(Pietro Consagra)，都靈的昂伯托·馬斯托羅依亞尼(Undero Marfroidi)以及威尼的阿爾伯托·維亞尼(Albeto Viani)領導了戰後年代里的意大利雕塑界的革新運動。爾後，在1930年已是抽象派先鋒的法奧斯托·梅羅帝(fanso Meloffi)的作品里可以看到一種新的對雕塑的興趣，這種興趣跟對詩和音樂的興趣一樣。Meloffi 的由電綫，網和織物粒成的天綫式人形式或是完全的抽象物或是從對日常現實的觀察中得到的以及充滿精細的和有趣的驚訝的敘狀文。而且，Meloffi 的雕塑也回到了未來主義之中，由 Bolla 于1915年用“電綫，棉絲，金屬網，織物，金屬片和彩色錫鉛”創作的那個“塑料化合物”也是如此。但是在 Meloffi 的作品里；未來派的力本論被和諧的均衡論所代替。正如 Meboffi 操作他那馴服的材料那樣，自發和故意，水平和垂直，直綫和曲綫以對話和平衡的方式被結合在一起。

卡坡格羅希(Capogrossi)也屬於 Gruppo Origine。他的作品是戰後意大利非比喻藝術的最具創造性的範例。在1949年1950年，卡坡格羅希(Capogrossi)通過發明他的具有他特色的“核子”標記擴展了抽象概念的全部技能，在空間膨脹，擴展和分散，這些標記激發了對超越畫布平面的現象空間的感性認識。(圖5)。

改行進入抽象派早在1947年在羅馬隨着成員包括吉烏里奧·圖爾卡托(Giulio Tmavo)康沙格拉(Cozsagra)，阿齊里·佩里里(Adille Perilli)，皮埃羅·多拉西奧(Piero Dorzio)，安冬尼奧聖·菲利普(Anofonio Sanfilippo)和卡爾拉·阿卡爾里(Carla Accarli)的 Forma 團體的建立而開始的。作為戰後意大利給各界最重要人物之一的圖爾卡托(Twrcovto)也是最難以歸類的人物之一。儘管他與 Asraffa-Concreto 有聯系，但是他却暫時地涉足於幾何抽象派，然而他後來的作品並不愜意地適合於以上所給出的 Informel 的定義，因為他的作品具有持續的敘述性成分。他的形式的不斷的多樣化只有一個統一的特點：一種對顏色的不同一般的生動的和有創造性的使用。這種用色的鮮明性在他早期的四十年代後期的幾何組態中已經很明顯了，這種組態把畢加索的後立體派手法(在緊接戰後的年代里在意大利特別具有影響力)和1915年巴拉(Balla)的抽象畫的風格結合了起來。從巴拉(Balla)，圖爾卡托(Twocoo)身上產生了“刺入”空間的三角形的主題。在他更成熟的作品里。全面的構圖式格柵消失了，而出現了一種自由的由綫條組成的阿拉伯式圖案。

圖爾卡托(Tuocafo)喚起了一種既帶感性又隱喻的而且暗示宇宙的光的深度和空間。他想象出了其它一些帶有多孔的“半月形”，顏料表面的世界，或帶有他手勢痕迹的星狀旅行。其它通過使用強烈的顏色發光體創作出的形像具有稍縱即逝和朝生暮死氣分的特點。未來派的試驗性精神的一些東西也存留在圖爾卡托(Turcafo)把繪畫理解為一個無窮盡的探索場所這種比喻性的理解里。

多拉希奧(Dorazio)以對形式的一個有力的分析開始，修改它的表達可能性，一直到他的風格在1959年達到成熟為止。他那五光十色的符號的形狀雖然被改變了，但它們總是比圖案形式相互交織來創造一致性，明亮的頻率的振

動。(圖6)。多拉希奧(Dorazio)把藝術視為富有戰鬥性的活動，並且很關切地去理解繪畫的理性的和感性的精髓。在五十年代初期，他在巴拉的畫室里拜訪了巴拉(Balla)並發現了後者的未來主義“彩虹色的聯合洞察力”，從這些有趣的三角形的明亮時就如彩虹一般的格柵里，多拉希奧(Dorazio)繼承了一種對以結構性圖案而排列的顏色的安祥感。同時，在使用精確的模數來組織他的作品這方面，他受到了馬克思·比爾(Max Bill)的影響，當多拉希奧(Dorazio)的顏色總是受形式的限制時，他們却在五十年代後期的 Informel 氣候下發展了一種新的流動性；他那精妙的，多彩的“符號”的相互交錯在美國畫家馬克·多比(Mark Toley)的作品中也能找到，它們是最接近的對照體。

多拉希奧(Dorazio)對繪畫的理性基礎進行的堅韌不拔的調查得到了阿奇里·佩里里(Achille Derilli)的響應。阿奇里·佩里里(Achille Perilli)的作品顯示了對敘述性的更大的興趣，即使在抽象風格里也是如此。這種敘述性依靠的是在幾何的嚴密和“符號”的手勢性自動作用之間的對話而形成的。卡爾拉·阿卡爾里(Carla Accarli)的繪畫表現一種清晰和多情感的對世界的反應，通過栩栩如生的繪畫技巧和鮮明的色彩來表達生機活力。她的主題就象活生生的有機體一樣不斷地用偉大的有創造力的自由再創造出來，而她的色彩的試驗為1960年代的光效應繪畫(OP)藝術作了準備。

在1956—1957左右的羅馬，加斯通·諾維里(Gasfone Novelli)轉向了 Informel，把具有啟發性的顏料編織成不穩固的表面，用那些生機勃勃的，狂喜的手勢切入凝固了的顏料。這些手勢變成了他後來繪畫的絕對的風格。

在羅馬的舞臺上，多蒂·斯奇阿羅亞(Tofi Scialoja)也占有重要的地位。在他1956年到紐約的旅行之後，他引入了滴顏料的這一技巧並且在1958年開始探索“印記”技巧，一種把浸濕的紙塊或織物塊壓印到畫布上的重複手勢的抒情特點。(圖7)但是斯奇阿羅亞(Scialoja)的 Informel 風格的根源也必須在戰前時期里去尋找。當時他帶着由於濃厚的顏料溝道而變得真實的那些鬼怪圖象的油畫加入了斯古奧拉·羅馬納(Samolana Romana)的表達派。馬里奧·馬發依(Mario Mafai)是 Samolana Romana 的主要伸導者之一，他也在五十年代末和六十年代初用 Informel 試驗；他通過把繩子浸入顏料並把它施於畫布上來將他的衰敗的花(追溯到1930年)的素描轉化為純抽象畫。

雕塑家來昂希羅·來昂納爾帝(Leoncillo Leonardi)經歷了一個類似的從斯古奧拉·羅馬納(Samolana Romana)到 Art Informel 的過渡。1956年之後，他那陶瓷形式變得越來越具有結構性和自然性，表達樹的生長或開裂的岩石層次以及表達帶有人性感的疼痛。

這種 informel 的“自然主義”潮流在意大利北部很流行，在都靈，埃米利亞(Emilia)尤其是在 Informel 與空間派(Spaziale)和“核”(Nucleare)運動是對立的米蘭。在米蘭這個潮流的最重要的倡導者是恩尼奧·莫羅帝(Ennio Morlotti)他把他的風景和人物畫像推到了非比喻的極限，用他濃厚的顏料的物質性喚醒泥，土和萌芽。(圖8)。爾後，這種深重和分層的畫的比喻性特點以一種更明顯的方式重新出現。類似地，在埃米利亞(Emilia)的馬莎·莫雷尼(Maffia Moreni)然後轉向了比喻派，這之前他曾在五十年代以一種 Informel 風格創作，其特點是激烈的手勢起入濃厚，發光的顏料中去。

在那十年的初期的伯羅尼亞(Bologna)，瓦斯科·奔帝尼(Vaso Bendini)開始了一次對 Informel 的個人調查。他以一系列的用蛋黃調出的顏料所作的畫作為開始，這些畫里；幾乎感覺不到的一張臉的痕迹以禪宗式的集中的身動作用從黑色液體手勢中產生出來。奔帝尼(Bendini)的繪畫是對意大利 Informel 的最強烈和最精美的表達，並且一定程度上，它們材料的質量可與法烏特里(Fanfrie)的相比。

莫爾羅帝(Morlotti)，莫雷尼(Moreni)和奔帝尼(Beneini)的“自然主義”給它對材料痛苦的感受以及它的存在主義焦慮，與因在 Asraffa-Concreto 藝術家的繪畫里的一種具抒情詩般顏色而發光的自然景象形成了對照。的確，我們正在處理兩種對立的對自然的幻想。前者是 Nafura nafwans，一種正在萌芽的一種磁性物質的模型，它既表達物質上地體現產生和轉變的循環。而相反在 Asraffa-Concreto 藝術家的作品里，大自然通過綫條和顏料的阿拉伯式圖案被比喻性地喚起。想像和回憶重新創造了一個形式的世界：在阿佛羅(Afro)的作品里，處在有意識和無意識邊界上的如夢的和水下的形式。在科爾波拉(Corpora)的繪畫里，光輝的和被譜寫成音樂的形式，在聖多馬索(Somfowaso)的必定要喚起土生土長的威尼的液體透明性的油畫里，蒙上面紗的但又明快的形式。

由意大利畫家和雕塑家在五十年代所創作的作品的主要部分極為豐富和多變。戰後時期的藝術家們從來都不是孤立地進行創作的，而是與國際發展進行了不斷的對話。但是，在每個人的各自的風格里，人們可以了解到一種把這些作品與現代意大利傳統的歷史性和種族的特色連接起來的固有特色。

作者：馬烏里希奧·卡爾維希
(Maurizio Calvesi)

從外露的創傷到復活的軀體

魯希奧)方塔納和皮埃羅·曼佐尼
(Lucio Fontani and Piero Manzoni)

在歷史的長河中，往往可隨機地選出一些主要年代來代表從一階段到另一階段的發展歷程。然而，當魯希奧·方塔納(Lucio Fontana)和皮埃羅·曼佐尼(Piero Manzoni)相遇時，人們可以辨別出一特殊的、關鍵的文化時刻。其地點是米蘭；時間是1956到1958兩年間。為什麼要說出其精確的時間呢？1956年，吉亞姆皮埃羅吉亞尼(Giampiero Giani)出版了第一本權威性的、歷史性的著作“spazialismo”(空間主義；圖1)。同年，在整個荷蘭和法國的展覽中，與其相關的“Movimento Nucleare”(核運動)占居主要地位。方塔納是這種潮流的推動力。滿腔熱忱的曼佐尼也加入進來，他對這種全新的視覺文化極感興趣。這些年的活動在新雜誌“II Gesto”中均有記載。這本雜誌為藝術的推新提供了一交換觀點、思想的場所。這本雜誌的文字由批評家皮埃雷·雷斯坦尼(Pierre Restany)和吉羅·多爾弗雷斯(Gillo Dorfles)所著；圖畫由簡·杜布費特(Jean Dubuffet)和方塔納(Fontana)提供，及埃多爾多·聖古依內蒂(Edoardo Sanguineti)；蘭尼·巴雷斯特里尼(Nanni Balestrini)，塞里吉奧·丹格羅(Serigio Dangelo)和曼佐尼(Manzoni)本人這樣的年輕作家和藝術家。

1957年，依維斯·克萊恩(Yves Klein)在“Guido Le Noci's Applinaire”畫廊展出了11幅深蘭色的單色油畫。阿爾貝托·布里(Alberto Burri)的巨作“Neri”(黑人)也在Galleriadel Naviglio出現。同年二月和十一月，方塔納也在此展出了他的“Concetti Spaziali”(空間概念)。這三位藝術家在各種宣言中提出一系列回答。這些宣言中有包括曼佐尼在內的一群二十幾歲年輕人所寫的“Peruna Pittura Organica”(為了有機油畫)。這二位藝術家為如何攻克藝術中陳腐障礙樹立了榜樣。曼佐尼正式加入“Movimento Nucleare”，並與其全部國際成員在同年秋天簽定了Manifesto Contro Lo Stile(對風格的宣言)。

1958年，在阿波里納爾(Apollinaire)畫廊推出了簡·法烏特利爾(Jean Fautrier)的一人畫展。在Naviglio，方塔納又展出了他的最崇高、內容最少的作品。同時，曼佐尼已不再從事人物肖像，而開始了他的“無色”繪畫。方塔納和曼佐尼參加了在加納里亞、莫特納波里昂內(Galleria Montenapoleone)的展覽“L'Avanguardia”，其中還有弗蘭西斯·皮卡比亞(Francis Picabia)，安冬尼奧·聖·埃里亞(Antonio Sant'Elia)和恩里科·巴依(Enrico Ba)的作品。這次展覽同II Gesto第三期的出版同時舉辦。II Gesto第三期的穿孔封面是由方塔納制作的。

這一系列接觸不能說明方塔納和曼佐尼之間是父與子的關係，或是相互交換的關係。當時方塔納在權力的最高點，而曼佐尼是一位剛剛展露頭角的藝術家。的確，如果這些年他們能相互接近，廣泛、迅速地傳播思想，則對於確定方塔納所取得的成就和曼佐尼正在獨立地發展什麼都十分重要。1931—1934，方塔納以“travolette graffite”(帶創傷的碑)一針見血的強烈慾望出現。此作品的主體已表明他對傳統技術輕視、對無限空間的根基和延伸有所偏好。通過採用象自由漂浮人體的人物動作分解一樣的合并、分解方法，來表達他們對運動流體表面的感覺。大約在同一時間，方塔納制作出抽象的、喻意深刻的雕塑。它否定了充實與空虛之間、刻在物質上的圖案與刻在空中圖案之間的區別。(cat, 127, 128)方塔納所關心的是物質密度的變化。因為它可以使一氣團轉變為一可見形體，也可表明其變態的程度。

同樣，當他用亮漆裝點 Signorina Scudata(坐着的女孩，cat, 120)的身體，或用金鑲嵌細工來裝飾他1938年的12tratto(肖像)時，他都將其重點放在表面和體積上的變形。通過在畫布上剪切和穿孔，他將堅硬或凝固的物質變成了輕盈、發亮的肉體。Manifesto Blanco(白色宣言)出版一年以後，在1947年他制造的陶器雕塑中也可看到這種轉變過程。在堅硬組織之間光和透明的交替出現，給人一種在跨過門檻時的感覺。(cat, 129, 130)。在1949年，第一個Concetti Spaziali出現。最初他在紙上完成，後又在空中完成(cat, 153—17)，標志着此門檻終於跨過了。

穿孔的奇特出現，後來又被發展到在畫布表面切割，猶如一束光。它們都帶有藝術家對其最終效果的態度。(圖2)。因此，方塔納在碑和陶瓷雕刻作品中，他將材料的重量和硬度均減輕了。然後，他又在不透明的畫布平面刺孔，使其變得透明。他將其密度和拉緊度均減少了，從而賦予它一種上開運動的感覺。他非常清楚，這樣做既改變了其物理形式，也改變了其喻意。

從具體到非具體的變化過程確定了“想象”有其難以捉摸的特點。這種特點正是方塔納向“抽象”努力發展的基礎觀念。他的雕塑的虛幻特點，表明他試圖把藝術當作一種穿過物質和空間的方法。1949年，在Galleriadel Naviglio他設計并制作了“Ambinete spaziale”(空間環境)。在這幅作品中，當光穿過房間的建築物時，光所起的作用，即：非物質通道，決定了觀眾對周圍空間的感受。似乎這些非物質東西有能力穿過具體事物。一些對光敏感的表面停滯在空中，與光發生反應，從而產生一種反射光跳動，使人想起以前“Bortrait”的表面金光閃閃。現在，在環境的布設中，光和暗實際上是穿插着的，相互襯托。因此，人們可以認識到Concetti spaziali的洞和切口並不是無效的，而是表面的一種“倒退”：通向另一方向的一開口成了任意的。在自然界的光是“白色”的；在畫布上它是“黑色”的。它反映在某一空間的連續性中，反射方向的變化(圖3)。

方塔納希望能使光和暗的相遇部分和分離部分均可見，這樣，在它們的交點會產生最強烈的光度。在Concetti Spaziali中這一目的通過一特殊處理方法達到了。為了強調光和暗的相遇，他開始用一種特殊的畫布，它能突出其光亮和彈性。這樣便使圖畫有一很厚的“外皮”。

表面上，它是單一色調，但其背後有種種密感，它產生了巨大效應：在Concetto Spaziale—Sole in Piazza San Marco(空間概念——在Piazza San Marco中的太陽，1961，圖5)中，這種效應從背後露出。這種“黑光”的可貴效應，在表面上帶有發光水晶的彩石綜迹中進一步得到加強。彩石上的透明液體閃閃發光。這種看上去柔軟的表面就象用兩種光產生的一種流體。

同樣，在Concetto Spaziale—Natura(空間概念——自然，1959)中，方塔納把粗糙的瓷器削光，以便有一光滑、反射性強的表面。這樣可從作品中心的切口產生一光亮。穿孔後，它可揭示出材料的許多層次，猶如性器官的內部皺褶。然後，其內部向前擴張，從而使一巨大的、可感受到的力量從物質釋放出來。

接着，方塔納開始更多地探索物質和慾望的隱含意義，減少其作品的物理存在，而去頌揚它們之後的內在含義。1958—1968年間，在Concetti Spaziali—Altes(空間概念——盼望)中，作品表面減弱了，失去了它的魅力。然而，切口却制作的更精確、更值得研究。(cat, 157, 158)。黑光切入長縫後，肉感的、浮腫的表面變得更亮、更透明，像一塊面紗，看上去更平靜，物質感大大降低了。黑光沿豎軸移動，此裂痕看上去象劇院中沒有燈光的觀眾廳。此時，能量從深處釋放出來。這種藝術作品有一種隱藏的圖象，它構成一種封閉的奇觀。因此，方塔納的最後一幅作品(1968)起名為Teatrini(小劇院)。

對方塔納作品中的空間能量進行簡短分析，有助於解釋六十年代初意大利藝術中的一些關鍵問題。其中，最主要的是透明圖片語言的概念。它與動作相連系，而不是藝術家的心理。藝術不是制作者自我主義的表現，而是頌揚其素材和內在特點。把傷口當作深淵的觀點很容易被羅馬和米蘭的藝術家進行各種各樣的解釋。這一深淵吞食了藝術家的本質，使素材真正的物理特點得以顯露。戰後，在羅馬，1948年這種可觸性、多媒介表面的未來主義傳統陡然興起。其代表為布里(Burri)的Paesaggi materici(物質風光)。在他的五十年代初的作品Gobbi(駝背)和sacchi(麻袋；cat 156—17)中，他將柏油和破布、粗麻布袋和油漆相結合，構成一塊既有實際物質又有基本意義的前所未有的可視地域。1956年，希·特旺布里(cy, Twombly)，後來詹尼斯·考內里斯(Jannis Kounellis)都對各種城市垃圾進行過調查。而弗蘭西斯科·羅·沙維奧(Francesco Lo Savio)却來清洗這塊地域，使其成為一種新的、充滿幻想的基地(cat 186)。

相反，在北方，材料却被巧妙地運用。畫布或油畫成了一塊“思維空間”。曼佐尼、恩里科·卡斯特蘭尼(Enrico Castellani)和年經的吉烏里奧(Giulio)對單色進一步研究，並推動了“白色幻想”。這種發展趨勢於1963年在純粹派魯希阿諾·法被羅(Luciano Fabro)的早期玻璃和鏡片作品中體現出。

曼佐尼是一重要人物。他堅信藝術在人思想與人體邂逅處。這種思想在1960年影響了“概念和行為”藝術。追憶其藝術生涯，人們可以看到，從一開始曼佐尼的“modus operandi”就反對把藝術看作是一被動實體，或看作僅僅是藝術家現實傾訴的一表面。而“Art Informel”的藝術家和“Movimento Nucleare”的某些成員認為這種觀點最正確的。的確，如果藝術成了完全幻想的空間，它便沒有代表、說明、表達等意義，僅是單純的藝術了。

1957年，通過對上述問題思考，曼佐尼發明了“無色彩”(cat 179)。他從一“tabularasa”開始，為實現其設想和打算，開始把畫布看作是一塊“自由之地”。這樣，它便不受色彩和喻意所限制，使其成為“一片無色”，即：僅是一平面，一塊無聲的畫布，一個最基本、最初級的標記。這種“無色”技巧消除了自傳因素和藝術家的神秘色彩，使畫布的各性與藝術價值相一致。畫布僅是一實體：它既不會表達，也不會解釋任何東西；它不是一種工具，而是一個充滿各種可能性的地方。曼佐尼說：“一幅畫因其存在而有價值，對它不需作任何解釋。存在是最重要的：兩種和諧的顏色，同一色彩的兩種陰影，已代表了一種關係。這種關係與這塊獨特的、無限的、絕對動態的表面所代表的意義無關。

在“無色”中，曼佐尼不再對畫布採取任何行動，也不再進入圖畫中，而讓它自立、自敘。問題是如何才能制出一塊全白的、完全無色的、不會產生任何現象的表面——一塊白色。但沒有南極或北極風光之意，也不會激起人們幻想，也不是一塊漂亮材料，一種知覺或代表物；一塊白色表面，僅是一塊白色表面，沒有其它任何東西。的確，最好只是一表面，沒有其它任何東西和意義。

曼佐尼曾把涂有白陶土的畫布作為一件藝術作品(cat, 180)。他精心設計，克服了物質與行為之間的具有美感的透明作用；他成功地將這兩要素區別開，使各自獨立。他即贊賞畫布，也贊賞他自己。因此，使“行為”畫家的價值(畫布、材料、自我、主題、生物運動和軀體)顛倒了；使它們自身獨立、更有意義。

1957—1958年，克萊恩(Klein)，加斯佩爾·約翰(Jasper John)和羅伯特·羅森博格(Robert Rauschenberg)打破了主題與圖畫之間的偶然連系。與他們相反，曼佐尼卻把畫布看作一塊各元素相遇的地方。而且，畫布和其它元素分開了，成為沿各自方向自我運動，自給的元素。對於曼佐尼來說，顏色與畫布并無關係。因此，它既不代表絕對，也不代表相對；它只能在其自身內部價值，無名、無色中揭示出。實體“畫”繼承了這種價值。這種畫不能與實體的各組成部分相結合，也不能再分解。因此，這種“無色”成為一塊完全的、連續的空間，它會一直延續，直到消失。而且它是由各種材料制成——木板、毛氈、面包、棉花、纖維、兔毛、石頭、聚苯乙烯——所有這些，實體“畫”中均充分採用，並使其自身也賦有意義。

曼佐尼真正感趣的不是物體、畫布、某種材料的內部東西。而是那些能

獨立存在的東西。因此，他没使自己投入到事物內部，而是與它們保持一連續的、平行的明確關係。并把這種具有諷刺意味的距離概念延伸到他與他自身之間的關係中。但是，這樣做幾乎使他跌入“抽象表現主義”的情感創作中。在他後來的一系列作品中，都表現出一種理智的自由，及行為和意識的清醒。這種理智使曼佐尼將各要素分離開，使它們各有其意。例如，一沒有特別意義的綫條，當它有了精確的物理尺寸，如米、厘米，或是精確到某年、某月的日期時，它便代表着具有一定意義的一事件。

1959年“Linee”(綫條)這一作品，就是用一印泥在一卷白紙上畫一條綫完成的。這些綫的長度各不相同，從2.85米到7,200米(cat, 182, 185)。有時在紙張的背面寫上日期。將紙卷起放入一黑色紙板管或特殊容器內。在它上面寫上制作日期和長度，這樣名稱也就形成了。那個長7,200米的綫，是于1960年7月4日下午4點到6.55，在丹麥的赫尼(Heming)的一家造紙廠完成的。當時，它裝在一大圓柱形容器內，外面有切成正方形的圖案，代表着一種藝術家的“無色”。

與用空間來代表抽象的實體相比，這些綫條是具體事件。它們代表大小和時間。他們的尺寸不規則，但很重要；他們是實際現象的文本。其中之一叫做“無限”。如果不考慮所有成分和尺寸問題，則可畫一無限長的綫。曼佐尼說：“在整個空間沒有尺寸”。他把“無限長的綫條”標籤貼到容器上。這樣，就產生了一條可信的、但不能延伸的，只能做為概念存在于頭腦中的綫。

曼佐尼的藝術觀念是冗贅的：一切事物均與其自身一致。他的藝術活動與其自身相一致；它是與他自身的一種直接交流。這就等于是處於極端痛苦下的暴露，是一種向肯定一個人的物理存在方向的變化。這種存在與一個人的呼吸和他的血液相聯系。因此，這位藝術家打算制做“小瓶容量的藝術家血液”。他的活動和制做僅僅是想把存在的時間跨度添滿；而且是為他本人，這正與他自身相一致。

1960年，曼佐尼的確制作并展出了他的大姆指指紋。1961年，在意大利又制作了不帶人工防腐劑的90聽“Artist's sbit”《藝術家的垃圾》的罐頭(每聽30克)。(Merdat's artistai 圖6)。這種垃圾的角克售價與黃金相同。這在藝術與其自身的特有認識中標志着一新階段。自身個性有了一定的藝術價值。這種

價值在公眾的具體或宗教術語中體現出。從而，公眾也就進入到與藝術的交流中。1960年7月21日，在米蘭，1961年在哥本哈根，當曼佐尼邀請公眾來“消費”藝術時，這種交流變成一身體和心靈上的事實。許多煮熟的雞蛋擺放在桌上，上面有曼佐尼的大姆指藝術指紋標記，然後把它們分發給公眾吃。

在“神奇基地”之后，有同樣的概念。這可追溯到1961年(cat, 184)。那是些柱脚，無論何人、何物站在上面，便成為一件藝術作品。而且，只要他們保持呆在上面，則它就一直是藝術作品。如果說每一個人都是可當藝術品的“跡迹”的制造者(呼吸(cat 183)、指紋、血液、糞便)，則“神奇基地”給所有的人提供了一種完全藝術變態的工具。羅森博格，梅爾斯·庫寧漢姆(Merce Cunningham)，凱恩(Kein)和阿蘭·卡普羅維(Allan Kaprow)“挪用”人體恣式和動作來作美學的或藝術的基礎。與他們的這種“掠奪”態度相比，曼佐尼放弃了此目的，他用行動表達了“愛的表達”。他沒有利用人體，但却頌揚了它，并把每個人看做是一個有生命的雕塑。通過在這些人體上簽名，發放真品證明，他已肯定了這些有生命的雕塑。證明這樣寫到：“此本證明某某先生已有我手的鑒名，故自今日起，將被視為一件真正的藝術作品。鑒名：埃埃羅·曼佐尼。”

對於曼佐尼來說，只有各性自身才能成為藝術。在現實中，它有一不受任何方式操縱的、實實在在的物質軀體。這種觀念在全世界流傳，包括地球上可動的或不可動的所有人，物體的各性。這是一最大的活雕塑。將世界變為一件藝術品的方法是“世界之基”——第3個“神奇基地”。在赫尼郊外的一公園內，放置着一平行鐵管，上面倒刻着：“Socle dl Monde, Socle magique n, 3de Piero Manzoni 1961—Hommage Galilo”。由于這塊基地自身是上下顛倒的，因此它包括了整個世界。

在用其自身制作藝術之后，曼佐尼又創造出世界復生的奇迹：“世界之基”將一切事物：動物、蔬菜和礦物質均變成了藝術品，藝術達到了最純狀態；它既不必說話，也不必辯解，僅是藝術本身。再引用曼佐尼的一句話：“什么都不必說；存在是最重要的。”與方塔納一起，他開辟了一個充滿各種可能性的、無限的藝術王國。

(意)吉爾曼諾·切蘭特

(Germano Celant)



向陽花(油畫)
陳安健 作
SUNFLOWER
(OIL - PAINTING)
CHEN ANJIAN