

# 季斯普·卡波葛羅西

Giuseppe Capogrossi, 1900-1972

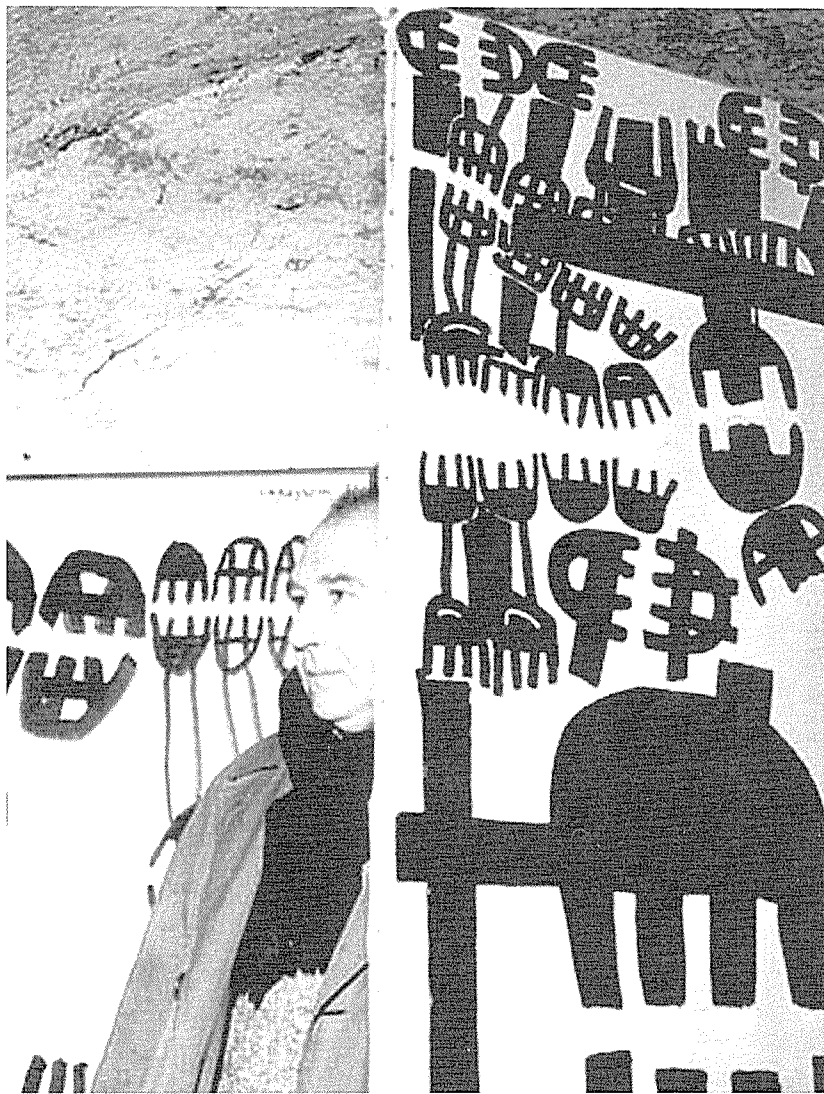
王哲雄

Che-Hisung WANG

國立台灣師範大學美術研究所前所長

實踐大學工業產品設計研究所專任客座教授

74-77



美國赫赫有名，擔任過羅斯福總統助理國務卿、福特政府副總統以及四度當選紐約州長的政壇風雲人物尼爾森·亞爾德利奇·洛克斐勒 (Nelson Aldrich Rockefeller, 1908-1979)，他也是一位成功的石油工業大企業家，同時更是一位人文素養相當深厚的藝術大收藏家。令人讚嘆的「洛克斐勒典藏」(The Nelson A. Rockefeller

Collection)，簡直就是一部活生生的「現代美術史」；尤其讓我們敬佩的是他對藝術和文化所懷抱的時代使命感與認知。他非常肯定地說：「藝術是它所屬文化的象徵。因此每一種文化必然有其本身的藝術風格」(William S. Lieberman text, *The Nelson A. Rockefeller Collection-Masterpieces of Modern Art*, Hudson Hills Press, Inc. New York,

1981, Introduction by Nelson A. Rockefeller, p. 12.)。這句話充分顯示了洛克斐勒對文化與藝術發展脈絡的清楚瞭解，以及他對不同文化所產生的不同藝術風格的尊重和包容，儘管他對現代藝術有較多的關愛，那是因為：「藝術就像負載著自己的靈魂、自己的表現形式，以及自己的信心之身體器官一樣。而這些因素都和藝術品創生的時代有極密切的關係」。(Ibid.)

這個概念，正好可以幫助我們去解讀義大利畫家季斯普·卡波葛羅西 (Giuseppe Capogrossi, 1900-1972) 非常個人化的符號所建構的繪畫風格。藝術史清楚地告訴我們一個弔詭的事實：一方面似乎在開導「藝術風格」貴在它是「獨一無二」的創新觀念，但另一方面卻又暗示，太過於個人化的「別出心裁」，卻會陷入「曲高和寡」的危機，最後的命運跟「無創意」的藝術家是一樣的結局。卡波葛羅西的作品完全符合上述洛克斐勒對藝術的正確看法，它反映了義大利當時的時代性，也創出獨一無二的時代風格。惟後續唱和者不多，時間久了就會慢慢被冷落或淡忘；因為人們還有比「前衛」更前衛的藝術，比「現代」更現代的創意要去關懷，這本來就是人類思想進步的原動力，是一件好事。只是身為藝術史的研究者，筆者不能跟一般的藝術愛好者一樣心存風格好惡的成見。

筆者常常在想一個問題：維梅爾 (Jan Vermeer de Delft, 1632-1675) 這位十七世紀的荷蘭大畫家，如果不是因為在兩百年後，法國的名藝術批評家

多黑-布荷傑 (Thoré -Bürger) 於一八六六年在他所主編的《美術彙編》(La Gazette des Beaux-Arts) 發表對維梅爾的研究，發現該畫家的特殊優點和品味，而再度使這位被遺忘百年的藝術家，重新活絡在後人的腦海裡，否則，維梅爾很可能在藝術史的聲望與地位就不是今日這樣了。卡波葛羅西去世才十三年，而且生前也不是泛泛之輩，曾經於一九二八代表義大利在「威尼斯雙年展」展出，並且揚名於德國卡塞爾 (Kassel) 的第二屆「文件展」(Documenta II, 1959)；一九六五至一九七〇年，任教於「那布勒斯美術學院」(Académie des Beaux-Arts de Naples)；義大利政府也在他過世後兩年 (1974)，隆重地選在羅馬的「國立現代美術館」(Galleria Nazionale d'Arte Moderna) 為他舉辦了一次回顧展。不過，後世對他極端個人化的符號文字圖像也許認為既無從瞭解其「形式美」，又無法體驗其「崇高」的內涵，所以接續研究他的人相對地並不熱絡，筆者擔心再過一段時日後，卡波葛羅西的「能見度」會愈來愈低，到那時真是何其不幸！

卡波葛羅西於一九一九至一九二三年在羅馬大學攻讀「法律學」(義文：giurisprudenza)；大學畢業後的第三年 (1926) 他開始跟隨費里斯·卡瑞納 (Felice Carena) 學畫，於是在次年決定前往巴黎發展，這一待就是五年 (1927-1932)，這段時期，他主要是在「立體主義」的影響下畫具象繪畫。一九三〇年卡波葛羅西參加第十七屆威尼斯雙年展之後，除

了二次世界大戰期間停展，他幾乎是「威尼斯雙年展」的忠實支持者；從一九三四、一九三六、一九四八、一九五〇、一九五二、一九五四、一九六二、一九六四和一九六八，他都應邀參加展出；自一九三五年起，他也多次應邀參加「羅馬國際藝術四年展」(Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma)。(http://www.artantide.com/artisti/BiografiaArtista.php?idArtista=51)

從巴黎回羅馬之後，卡波葛羅西旋即與卡格里 (Corrado Cagli, 1910-1976) 和卡乏利 (Emanuelle Cavalli, 1904-1981) 一起在一九三二年創立「羅馬藝術群」(Gruppo Romano)，三人同時在「羅馬畫廊」(Galleria di Roma) 聯展。一九三三年十二月，三位藝術家的作品又到巴黎的「邦傑昂畫廊」(Galerie Bonjean) 展覽，而藝術批評家華德馬爾·喬治 (Waldemar George) 使用「羅馬畫派」(l'Ecole de Rome) 的字眼來介紹他們的作品。(Ibid.) 卡波葛羅西此時的畫風是以沈悶的調性，畫著全然具象的風景、靜物與裸體；而且似乎是受到「形而上繪畫」(Pittura metafisica) 直接的影響。

所謂「形而上繪畫」，它所訴求的並非是一種技法，也不是一種風格，而是一種藝術家「內在的態度」(attitude intérieure)；該運動的先驅是基里訶 (Giorgio De Chirico, 1888-1978)。勤於研讀哲學家叔本華 (Schopenhauer)、威寧格 (Weininger)，特別是尼采 (Nietzsche) 著作的基里訶，對未來主義代表的現代藝術所提出主張的貧瘠和老調，表示相

當的不滿，他要的是「一種依稀可見，更完整更深入的藝術幽靈」(基里訶的用語)；他藉著外在人們能辨識又看得見的「能見世界」(le monde visible)，導向內在神奇隱密無可捉摸的「看不見的世界」(le monde invisible)。基里訶進一步表示：「形而上審美觀是建立在對面積和體積運用細密而精確計算的基礎上」，「為的是讓藝術永垂不朽，藝術必須完全跳脫人類的情理與邏輯造成的誤謬。從這種方式，藝術作品將會接近夢境深刻的作品將是由藝術家從人性的最深奧之處掙取而來：那兒，沒有小溪流喘的聲音，沒有鳥兒的清唱，沒有樹葉飄落的沙沙作響」。(Robert Maillard, *Dictionnaire Universel de la Peinture*, t.5, S.N.L.- Dictionnaires Robert, Paris, 1975, p. 290.)

的確，基里訶經常借用一種寧靜沈寂的外在世界，有意無意地表露他潛藏內心深處的本性，引發出淡淡的憂愁與不安，正是基里訶自己所言：「我們利用繪畫來創造事物一種新形而上心理學。」(Edward Lucie-Smith, *L'Art d'Aujourd'hui*, Fernand Nathan, Paris, 1977, p. 44.) 基里訶對卡波葛羅西的微妙影響，那怕是到晚期所謂抽象形式的卡波葛羅西，依舊是持續發酵，容後在分析其作品《表面 No. 305》時再討論。

二次世界大戰前夕，卡波葛羅西因莫索里尼法西斯政權的肆虐而擔心遭受其凌辱，暫時停下畫筆不畫，因此關於他這段時期的繪畫經歷，幾乎可以說一片空白。大概在一九四九至一九五〇年戰爭結束之際，他才又重拾畫筆，開始繼

續他原本的具象畫風；不過在一九五〇年，卡波葛羅西卻突然轉向完全個人化的抽象繪畫。同一年他和亞爾貝托·布里 (Alberto Burri, 1915-1995)、柯拉 (Ettore Colla)、巴爾洛科 (Mario Ballocco) 創立「原初藝術群」(“ruppo Origine”，參閱《美育》雙月刊，第148期，國立台灣藝術教育館，〈藝術春秋36〉，2005/11，p. 65.)，大力推展回歸根本、簡化色彩、非描繪性的純抽象藝術。從此以後，卡波葛羅西以他自稱為「詞素」或「形態素」(morpheme)的單一「符號」為出發點，發展出有時密閉、有時開展的組合結構；最先只是使用黑、白對比的調性，接著他又使用各種色系來表現。而卡波葛羅西的「詞素」或「形態素」，樣子像是一種「爪形工具」(griffe) 或像英文字母M形狀的「三齒叉」(trident) (Robert Maillard, op. cit.)；當它們作各種組合的時候，人們的觀感：第一印象是單調的重複，接著就是思索卡波葛羅西為何要如此的原因。

也許現在就是分析其作品：《表面 No. 305》(Superficie No. 305) 最恰當的時刻。卡波葛羅西自一九五二年參與在米蘭活動的「空間主義」(Spazialismo) 藝術群之後，他作品的畫題都以《表面》系列編碼的方式出現。事實上，以封達納 (Lucio Fontana) 為核心，結合鐸瓦 (Gianni Dova)、克里帕 (Roberto Crippa)、裘伯洛 (Beniamino Joppolo)、卡絡濟 (Giancarlo Carozzi)、德路易基 (Mario Deluigi) 以及佩維瑞利 (Cesare Peverelli) 的空間主義者，他們的主張與觀念，除了和卡波葛羅西反對「描繪性的抽象繪畫」具有共識外，對「空間」的看法上似乎不是很契合。一九五一年，封達納在其「空間藝術的宣言」(Manifeste de l'Art Spacial) 曾經表明：「我不想要畫一幅畫，

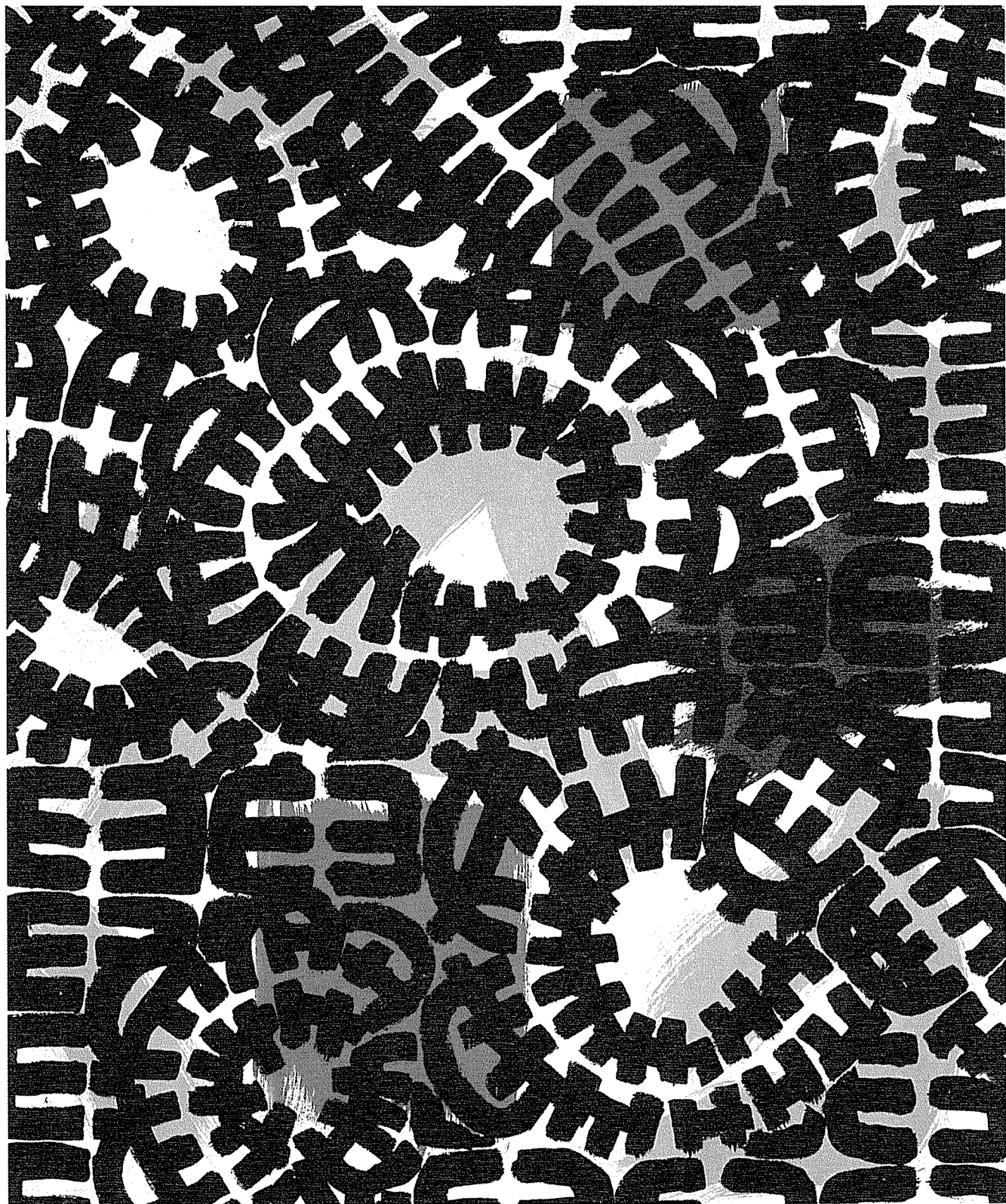
我要敞開空間，為藝術開創一個新的尺度，將藝術和宇宙太空牽上關係，有如太空的擴展，永無止境，遠遠地超過平面的影像。」(<http://www.mchampetier.com/sitephp/mouvement.php?mouvement=SPACIALISME>) 而封達納的作品，以切割或戳穿畫布及畫板，清楚表明他的新空間觀念；卡波葛羅西卻堅守他的表面空間至死不渝。關於一九五九年所畫的《表面 No. 305》作品，賀朗·龐霍滋 (Roland Penrose) 曾經在一九五七年，假倫敦的「當代藝術研究院」(The Institute of Contemporary Arts) 展出的「卡波葛羅西個展」展覽目錄的序言所描述的一段話，可以作為瞭解這位藝術家的符號世界之參考。龐霍滋寫道：「他個人的符號，特別是當它們以系列出現的時候，很像我們所不認識的一種語言之書寫字母，然而就符號的前後連續和組配來說均強烈地包容涵蓋一種意義的顯示…卡波葛羅西的畫作像是某些消逝已久的地方之見證…他作品簡潔明確的收拾，是既通俗又當代。與我們在任何城市裡都可以找到的包裝用紙是同一家族出來的。」(Roland Penrose, *Giuseppe Capogrossi, introduction du catalogue d'une exposition organisée à l'Institute of Contemporary Arts, London, 1957.*)

的確，卡波葛羅西以「爪形工具」和像英文字母M形狀的「三齒叉」兩種「詞素」或「形態素」交互變化與連結，活像一幅古代羅馬鬥獸競技場和地下秘密通道的鳥瞰圖。當然，卡波葛羅西不是一位描繪性的抽象藝術家，所以他不希望透過純視覺的角度，而寧可以他的「詞素」(符號) 表達他的抽象概念。那些看起來很像羅馬廢墟的圖象，就等於基里訶借用的外在世界的幻影，組配的「詞素」引領我們進入的抽象概念，才是他真正的潛

藏世界，基里訶給我們的是死寂與不安，而卡波葛羅西給我們的，是「無機與無性」的「非人格化」的東西。龐霍滋提到卡波葛羅西的作品「既通俗又當代」，這一點倒是頗耐人深思的議題：因為這也是六〇年代「普普藝術」的特質；加上這件作品的製作年代又很接近。環顧義大利對英、美「普普藝術」浪潮的迴響，其腳步遠比鄰近的西班牙還要快速。例如亞達米 (Valerio Adami)、羅特拉 (Mimmo Rotella) 以及季拉迪 (Piero Gilardi)、皮斯托雷托 (Michelangelo Pistoletto)、葛諾里 (Domenico Gnoli) 等未來的「貧窮藝術」(Arte Povera) 藝術家對通俗題材和粗陋材質的品味。卡波葛羅西卻在他們之前就透露出對「大眾文化」通俗性感興趣的訊息，說他是義大利「普普意識」的先知當不為過。

卡波葛羅西生前應邀參加國際大展的次數相當多，也經常獲得獎賞；甚至在七十一歲的高齡，他還參加第十一屆聖保羅國際藝術雙年展，獲得主辦單位頒發的「雙年展二十年」(Vent'anni di Biennale) 成就獎；義大利教育部也在同年頒授「文化金質獎章」，感謝他對文化藝術的貢獻。他在世的時候已經出版三本關於他個人的專書：第一本是由法國名藝術批評家舍佛 (M. Seuphor) 執筆 (1954)；第二本同樣由法國名藝評家塔皮業 (M. Tapié) 執筆 (1962)；第三本由亞爾岡 (G. C. Argan) 和華玖洛·碟拉迺 (M. Fagiolo dell'Arco) 兩人共同執筆 (1967)。

一代倔強的巨匠：卡波葛羅西在一九七二年十月九日逝世，給西方美術史留下史無前例的「個人的」(personnel) 符號世界，也留下通俗「非個人的」(impersonnel) 典型。



《表面 No. 305》(Superficie No. 305) 1959 74×64 cm  
科隆·亞爾弗瑞德·歐托·穆勒 典藏  
(Cologne, collection Alfred Otto Müller)