

“足迹”小组留在现代艺术史上的足迹

李黎阳

20 世纪 50 年代，处于冷战背景中的西德，在政治上已坚定地站到了西方阵营，亲美反共已被奉为国策；而此时的东方阵营，从斯大林主义的教条化到斯大林主义的被推翻，政治风向标似乎也已发生某种微妙的改变。但随着苏联对匈牙利革命暴力镇压的披露，整个西方世界为之哗然。进而，左派激进主义的正当性开始受到普遍质疑，这使得本已复杂的国际形势更添复杂，策略与手段、阴谋与阳谋，政治舞台上的一幕幕活报剧，加剧了西德知识分子政治倾向的分化。而经济奇迹的到来，又使普通民众迅速沉溺于物质享受。思想的懒惰带来精神的干涸和文化的疲软，充满诱惑的美国文化随着马歇尔计划长驱直入，好莱坞电影、可口可乐、摇滚乐、黑白电视以及电视新闻中的各类新奇科技等等，快速进入到西德人的日常生活中，市场繁荣暂时麻痹了这个民族刚刚经受过浩劫的痛苦神经。这种现象引起了有识之士的警惕，他们通过发表演讲、撰写文章、创作作品来表达主张、唤醒民众。这其中也包括一些坚持政治理想的艺术家的呼声。

1958 年，慕尼黑美术学院的几位年轻毕业生创立了艺术家小组“足迹”（Gruppe SPUR），小组的核心成员由画家海姆拉德·普瑞姆（Heimrad Prem），海尔穆特·斯图尔姆（Helmut Sturm）和稍晚加入的汉斯·彼得·齐默尔（Hans Peter Zimmer）以及雕塑家洛塔尔·费舍尔（Lothar Fischer）组成。他们不满当时德国社会文化艺术因循守旧、明显滞后的状况，正如斯图尔姆所言：“我们是如此的营养不良，甚至抽象或立体派绘画都被视为一种反叛的迹象。”^[1]他们希望通过自己的艺术实践改变人们的观念，这几位由学院走出的青年不但反对学院派，还通过发表宣言、分发传单、出版杂志等带有政治挑衅性的艺术活动鼓动公众。其特立独行的生活方式和言行，很容易使人联想到早年充满虚无主义和乌托邦理想的达达主义者。

“足迹”小组曾于 1958 年发表了一份宣言，混合着对于文化复兴和文化批评的戏谑。他们不愿屈从于所谓反色情的枷锁，不愿与以小资产阶级的态度塑造的社会同流合污，讽刺和反叛成为他们的武器，其惊世骇俗的艺术创作——从今日回看，应该是其宣传攻势比创作本身更具挑衅性——却与当时的社会环境和道德观念发生了激烈的冲突，其不符合常规的言行多次受到教会和州政府的批评和处罚。因此，50 年代末至 60 年代初的西德普通民众将这些年轻人视为潜在的革命者。

当时，慕尼黑有一家主要经营“非形式艺术”（L'art informel）^[2]和“眼镜蛇小组”（CoBrA）^[3]作品的“凡·德·洛画廊”（Galerie van de Loo），这些年轻人从那里看到了“外面的世界”，这种直接表现无意识且无需通过理智检验的幻想的艺术形式使他们深受启发。不久后，在利奥波德大街

（Leopoldstrasse）举办的一个展览上，他们见到了丹麦画家、“眼镜蛇小组”的代表人物阿斯格尔·约恩（Asger Jorn），随后，约恩又介绍他们结识了法国思想家、“情境主义国际”（Situationist International，简称 SI）^[4]的创始人居伊·德波（Guy Debord），从而与以巴黎为中心的“情境主义国际”组织建立了联系。“足迹”小组成员当然希望通过加入由艺术家、建筑师和作家组成的国际先锋团体来参与国际运动，以逃离慕尼黑乃至整个德国的“文化荒原”，于是，在 1959 年召开的“情境主义国际”第三次会议上，他们正式加入了该组织。

“情境主义国际”是 20 世纪五六十年代欧洲政治风暴中的弄潮儿，它不但是后马克思主义哲学中的重要批判力量，还是媒体理论的重要开创者，并对现代城市规划作出过积极的贡献。但该组织从来没有一个严格意义上的定义，也没有明确的章程。德波曾在 1957 年 5 月“情境主义国际”成立前夕撰写的“关于情境的建构和国际情境主义趋势的组织及活动条件的报告”中宣称，他们认为这个世界必须被变革，情境主义就是要对这个束缚人的社会和生活进行彻底的解放和变革。这句话为我们理解情境国际进而更深入地理解“足迹”小组具有重要的意义，他们都是想进行一场文化革命，通过文化革命最终实现他们的政治理想。

“足迹”小组的这些年轻人所编的同名杂志《足迹》于 1960 年首次出版，先后共出版了 7 期，但却因其“攻击性”，不仅一再与巴伐利亚教会和州政府发生冲突，也受到一般公众的排斥。1961 年，他们与后来在柏林创办“一号公社”（Kommune 1，昆策尔曼 1967 年与他人共同创办）^[5]的迪特尔·昆策尔曼（Dieter Kunzelmann）一道，为他们在慕尼黑名为“介入艺术”（Engagierte Kunst）的展览制定了“一月宣言”（也称为“高迪宣言”）。事实上，“足迹”小组的宣言和展览首先是针对艺术的挑衅，而非社会的变革，因此他们最初对自己的定位是“无用”而非“先锋”，对执政制度和公约的态度是“抵制”而非“颠覆”，但在经济奇迹尤其是重整军备的敏感时期，却被拖入了政治讨论的漩涡，以至于他们的工作受到干扰，无法正常运行。在阿斯格尔·约恩的兄弟约尔根·纳什（Jorgen Nash）的帮助下，他们移至瑞典南部印制出了第 6 期《足迹》杂志。小组成员将这种情况视作一种“战略转移”，因此为这期杂志加上了“流亡者”的标题。但不久，他们便受到了进一步的惩处。1962 年 5 月，所有版本的《足迹》杂志均被没收，昆策尔曼、普瑞姆、斯图尔姆和齐默尔也因传播淫秽作品和

亵渎上帝而受到指控，他们都被监禁了 5 个月。由于遭到刑事诉讼，“足迹”小组不仅在慕尼黑“艺术之家”（Haus der Kunst）的展览遭到取缔，也从此被排除在德国的各类艺术奖项之外。

事实上，“足迹”小组与“情境主义国际”在具体的原则、方法和目标之间始终存在着分歧，在伦敦召开的“情境主义国际”第四次会议期间（1960 年 12 月），这种分歧演变为难以调和的矛盾。围绕着“情境主义国际在多大程度上是一个政治运动？”这一问题，参会各方展开了讨论。为了明确与会者的意见，德波建议，每个人都以书面形式填写一份调查问卷，问卷的内容为是否认为“社会中有可以依靠的力量？什么力量？在什么条件下？”一天之后，“足迹”小组成员对调查问卷作出了共同回应，他们强烈怀疑工人们对于主导他们运动的官僚机构的革命能力，认为情境主义国际组织应该准备通过动员为当前社会所不容的前卫艺术家来实现自己的计划。这一质疑无产阶级革命的立场，引发了激烈的辩论，受到大多数成员的批评。尽管“足迹”小组最终撤回了这一声明，但裂痕已然形成。之后，在瑞典哥德堡举行的第五次“情境主义国际”会议上（1961 年 8 月），约恩建议将各国的出版物统一为一个期刊，将用英文，法文，德文和瑞典文翻译成四个版本。“足迹”小组原则上同意该提议，但却迟迟不予执行，并于 5 个月之后，在来自情境主义国际组织、核实统一进程的新增编委阿提拉·科坦尼（Attila Kotányi）和杰奎琳·德·容（Jacqueline de Jong）不知情的情况下，出版了与情境主义国际组织的观点有相当大分歧的第七期《足迹》杂志。由于他们完全无视情境主义国际组织的纪律，使得德波开始怀疑他们实际上并不理解和同意情境主义国际的主张，而是要利用该组织的声名以获取在艺术市场上的成功。最终，“足迹”小组于 1962 年 2 月被驱逐出该组织。但在两个多月后，当“足迹”小组遭到德国国内司法起诉之时，德波却由衷表达了对于这个团体的尊重与支持，他致信法庭庭长，为“足迹”小组辩护，称他们是德国二战之后第一个重新出现在国际平台上的德国艺术团体，并已被真正进行前卫艺术实验的不同国家的文化先锋认同为平等的伙伴，而那些当时在德国享有盛誉的艺术家和知识分子不过是迟钝和胆怯的进口旧观念的模仿者。德波以十九世纪波德莱尔（Charles Pierre Baudelaire）和福楼拜（Gustave Flaubert）曾因“色情”和“不道德”受到起诉、而当时的判决在很长一段时间被当成法官们可耻的愚蠢行为的证据为例，警告庭长引以为戒，因为“在历史上，艺术自由总能战胜诉讼。”^[6]

很明显，“足迹”小组的被处罚，主要是因为他们对社会禁忌的挑衅。若将“足迹”小组放在西方现代艺术史的整体背景中来分析，我们可以看到，即便是在那个时代，他们在形式语言上也并无颠覆之举，他们仍在坚持基于自由的实验

精神的经典现代主义传统，只不过在其中加入了带有时代性的“内容”和情感。他们的着眼点并不在于艺术形式和艺术观念的创新，这大概也是他们不久就被六十年代风起云涌、花样翻新的各种艺术流派迅速淹没，而后又被艺术史忽略的一个原因。

然而，在当时“非形式艺术”几乎已成为一种新的学院派形式的背景下，为艺术注入“内容”本身，便具有那个时代特定的价值与意义。对于他们来说，形式是为内容服务的。普瑞姆和斯图尔姆于1960年合作的一幅作品，便体现了他们将分析立体主义与表现主义合二为一的风格尝试。（图1）这幅作品在文献记载中有三个标题：《基督受难》（Passion）、《背负十字架》（Kreuztragung）和《垮台》（Sturz）。普瑞姆在拜访他的出生地卢丁（Roding）附近的瓦尔德巴赫（Walderbach）修道院教堂之后，曾打算完成耶稣受难的一系列画作，这可能就是这幅画标题的来源，它们应该被理解为痛苦、耶稣受难或世界末日的隐喻。画中，支离破碎的身体和孤立的头部，清晰地表达了忧虑和恐惧、痛苦和伤害。画面中间的人物，是一个大张着嘴巴、手臂伸展开来的女人形象，仿佛正在发出痛苦的呼号。这件作品的关键点在于所谓的面具风格（Facettenstil），其面具般的头部的迂回排列使人想起了漩涡的运动，并产生了类似吸力的效果，非常像在德国南部发现的巴洛克式天花板画。从视觉语言来看，应该是普瑞姆描绘了人物图像紧凑的“同心圆”部分，而斯图尔姆则完成了周边区域。斯图尔姆通常表现出一种更强烈、更广泛、更充满张力的与画面空间的对抗，经常侵略性地超越画面的框架。在他们创作这幅作品的那段时间，斯图尔姆受到了意大利艺术家埃米利奥·维多瓦（Emilio Vedova）作品的影响，而普瑞姆则更多地关注德国艺术家马克斯·贝克曼（Max Beckmann）及其第一次世界大战时的作品。熟悉贝克曼作品的人一眼就可以看出这幅作品与贝克曼的《夜》（Die Nacht, 1918-1919年）之间的渊源关系。普瑞姆不仅从贝克曼早期人物画汲取“营养”，还从晚期哥特式艺术中觅得“精髓”，通过对蕴含着激情的耶稣受难的表达，隐喻人类所经历的浩劫。

普瑞姆作于1960年的《宣言》（Manifest）是受“情境主义国际”的传单和作品的影响产生的，画中，“足迹”小组的成员围绕着一个方形桌子而坐，尽管对于人物的描绘极为简洁粗略，但每个画家的脸仍可以清晰地分辨出来：留着胡须的普瑞姆位于左前方，他身旁的桌面上有一张写着SPUR（足迹）的传单和一个带有艺术家名字的标牌；他的左边是长着一张独特长脸的齐默尔曼；位于桌子上边缘的两个人物，左边戴着眼镜、留着胡须的是斯图尔姆，他旁边的是约恩，约恩的烟斗搁在他面前的桌上，烟斗右边还放着一张写着“Manifest”（宣言）

的传单；坐在右边的是团体中的雕塑家菲舍尔。在齐默尔右边的桌子上，摆着一张报纸样的纸张，上面写着“放了亚历山大·特罗奇”（Hands off Alexander Trocchi）。苏格兰作家亚历山大·特罗奇是 20 世纪 60 年代西方文学界最具代表性的人物，世人称他为“荒唐天才”、“颓废作家”，他当时因涉毒罪而入狱。这里的文字，显示了 1960 年 10 月 7 日由情境主义者和“足迹”小组分发的传单的标题，抗议对特罗奇的监禁，同时呼吁公众对艺术家的创造性和政治自由的宽容。这幅作品表明了处于社会边缘的艺术家的三种不同立场：被排斥者的痛苦处境、观察者的批判立场和政治活动家的坚定立场。

在 1962 年 5 月“足迹”小组被慕尼黑地区法院指控后，普雷姆恰好接到了艺术收藏家和实业家保罗·马里诺蒂（Paolo Marinotti，1959 年“足迹”小组成员通过约恩结识了来自米兰的马里诺蒂，从此拥有了这位热情的赞助人）为他在米兰的住宅绘制作品的委托（整幅作品是用来装饰门楣上方的一条饰带），在意大利的这项工作，为普雷姆提供了一个暂时避开慕尼黑这个“是非之地”的机会。

《只有战斗才能激励我》（Nur Kampf Stärkt Mich）是马里诺蒂的命题之作（这句话也被写在了画面的左上部），在画面的前景、中景和背景中，无数的人物、马匹和互相覆盖的扁平的身体纠缠重叠在一起，头部和身体由有机的形态构成，手臂、腿和细长物体成为构成画面的基础。总的来说，这幅作品给人以由许多碎片组成的马赛克的印象。画面以红色为主色调，普雷姆甚至还在显著的细部涂上了血红色喷剂。他还使用了白色、绿色、黑色和黄色作为一种故意安排的色彩组合。最深层的颜料层似乎被稀释得很薄，而上层则越来越无光泽。最后一道程序几乎类似于粘贴，普雷姆将之部分地“嵌入”潮湿的颜料中。在这幅作品中，具体的主题并没有突出地显现出来，在较低的位置，可辨认的马蹄、马的尾巴和独立的鞋子为马匹和骑手提供了线索和联系，战士们逐渐具体化了。血腥的刺伤是对战争的暗示。此画明显受到保罗·乌切罗（Paolo Uccello, 1397-1475）的三联画《圣罗马诺之战》（The Battle of San Romano）^[7]影响，但普雷姆显然只是对《圣罗马诺之战》的空间形式和色彩设计感兴趣，而历史战役在这里变成了一个无足轻重的因素。

10 年后的 1972 年，普雷姆以“只有战斗才能激励我”为题创作了另一幅作品，这是他从 1971 年 6 月的一次自杀尝试中慢慢恢复过来后创作的，此时，这句话已成为了他的座右铭。普雷姆始终把自己看作是一个社会的局外人，从“足迹”被指控的事件中，他感受到了社会对艺术家自由思想的排斥。事实上，艺术家之所以引起社会的不安，是因为他们扰乱了周遭环境的“睡眠”状态。普雷姆

一生都在感觉和理智的矛盾之间挣扎，对于他来说，感觉和理性是两个互不相容的因素，甚至是相互竞争的对手。他将画布描述为结构和物质微粒分解的“战场”，似乎只能通过战斗证明自己的存在。为马里诺蒂别墅设计的壁画，曾以这样的方式为普瑞姆提供了一个存在的意义，但他最终还是选择在 1978 年结束了自己的生命。

与战后欧洲的许多艺术家一样，斯图尔姆的创作也带有混合着儿童画、原始艺术和抽象艺术元素的综合痕迹，但他似乎更注重直觉，酣畅淋漓的涂抹与挥洒更像是内在激情的一种释放。他发展出了一种反客观的色彩的空间，在作于 1963 年的《玫瑰红》（Rosenrot）中，自由多变的色彩的碎片在画中纠缠、漂浮，形成一种流动的运动感。整个画面呈现出一种反平面化的倾向，并且带有一种轻松、明朗的抒情意味。

相比于普瑞姆和斯图尔姆，齐默尔的作品显现出类似于法国艺术家让·杜布菲（Jean Dubuffet）的风格特征。事实上，他们二人也确有交往，并且杜布菲颇为赏识齐默尔。作于 1959 年的《上流社会》（Die oberen Zehntausend）由从背景中出现的同一模式的粗略的人物形象组成，这些人物形象明显受到儿童绘画的启发。在“足迹”小组成员中，齐默尔是最关心人物主题的艺术家的，因为他认为“没有人物的绘画实际上只是一种虚无主义的活动”。^[8]但事实上，在齐默尔的作品中，感受画中的总体氛围似乎比辨认单个的人物形象更为重要。在《无题》（Untitled, 1961, 图 2）和《北风》（Nordwind, 1963）中，尽管形式更趋于抽象，色彩变得鲜艳、明朗，但仍保留了刻意为之的原始艺术和儿童画风格的特征。

雕塑家菲舍尔在 1959 年参加了在乌尔姆举行的“青年艺术展”（Junge Kunst），并于 1960 年在曼海姆获得青年艺术奖。1961 年又因拿到马西莫别墅的奖学金（The Villa Massimo Scholarship）而在罗马待了 9 个月。在慕尼黑地区法院对“足迹”小组的诉讼中，菲舍尔没有被起诉，因为他 1961 年大部分时间都呆在罗马（受到最严厉指责的《足迹》第 6 期是在这期间出版的）。他后来也曾受到波普艺术一定程度的影响。其雕塑在风格上呈现出一种多样化的特点，造型简洁，倾向于有机和自发性的结构，例如创作于 1961 年的《俄耳浦斯》（Orpheus）、创作于 1963 年的《骑士船》（Reiterschiff, 图 3）和《魔术师》（Schwarzkünstler），天真稚拙，充满童趣。他重视形式与空间的关系，在材料的运用和处理上也多有新意。

“足迹”小组于 1965 年解体，但直到 1975 年，针对该组织的各项指控才最终被德国联邦宪法法院驳回。小组成员继续发展着各自的艺术，并先后投身于艺

术教育，例如普瑞姆曾任教于基斯林城堡的冬季学院，齐默尔曾任布伦瑞克美术学院教授，费舍尔曾任柏林艺术大学教授，斯图尔姆则先后任柏林艺术大学客座教授和慕尼黑美术学院教授。这些当年反体制、反学院派的艺术家的最终成为了新一代“学院派”。

研究这段历史，发现一个问题，就是在西方艺术史（包括德国现代艺术史）著作中，西方的研究者普遍对这一团体少有提及，究其原因，第一点，不可否认，当年的“封杀”在一定程度上影响了他们的创作和传播；第二点，也是最重要的一点，与激烈的言辞和行为相比，他们在艺术观念上并无显著建树，在艺术语言上也缺乏开创性，与同时代活跃于欧洲艺坛的“新理想主义”【neue Idealismus，包括“零派”（Zero）及其他动态艺术】、“新现实主义”（Nouveau Realisme）甚至之前的“非形式艺术”相比，便可看出，尽管他们的姿态更为激进，但在艺术上的创造却未能有效跟进，激情有余而创新不足。况且在小组解散之时，以巴塞利茨（Georg Baselitz）为代表的新表现主义（Neo-expressionism）和以里希特（Gerhard Richter）为代表的“资本主义现实主义”（Kapitalistischen Realisten）已开始活跃于西德艺坛，更不消说已先声夺人的波伊斯的“社会雕塑”（social sculptures）和其他各类观念艺术，因此，“足迹”小组在艺术史上很快便成了明日黄花。这也告诉我们，当艺术已通过与现代科技手段、与当代哲学思想的结合，创作出更能展现时代风貌的作品之时，执着于激进的政治口号的带有“说教性”的艺术，在已呈现出更加丰富、更加强悍的时代张力的视觉艺术（例如利用声光电等元素综合呈现的总体艺术）面前，就显得苍白无力了。毕竟，艺术尤其是艺术观念，是应该与时俱进的。

20 世纪 90 年代后，在撇开喧嚷的各类思潮、观念的热点，而以平常心对待艺术的多元共存的宽松环境下，“足迹”小组又被重新“发掘”出来，一些博物馆和画廊为他们举办展览、出版书籍，但在艺术观念和艺术形式日新月异的“当代”语境中，他们依然身处艺术舞台的边缘。回顾“足迹”在艺术史上的足迹，不但可以促使人们对艺术形式与内容间的关系做进一步思考，还可以启发人们对艺术与个人、艺术与社会、艺术与政治间的关系进行深入探寻。艺术很难摆脱政治的影响，但用艺术去做政治家的事，多半会事倍功半。因此，走向艺术自立曾经是、至今仍然是世界各国艺术家热衷的话题。再回到“足迹”小组，他们在艺术史中的身影至今茕茕孑立，这倒是一种正常现象，说到底，艺术史是梳理者的一种选择，许多游离于所谓“主流”之外的艺术都会渐渐被历史的尘埃所淹没。我想，“足迹”小组对于艺术史的贡献，更多的还是体现在德国哲学家伽达默尔（Hans-Georg Gadamer）所说的“历史地实现自身的人类精神的集体业绩”^[9]

上，他们充满内在张力的政治热情和文化理想，在理论与实践、社会活动与日常生活的矛盾中，逐渐发酵并持续对周遭的社会环境发生着潜移默化的影响。他们所崇尚的自由的社會和艺术“情境”，在今天看来，仍具有积极的现实意义。

载于《荣宝斋》杂志 2018 年第七期

^[1] *Gruppe SPUR*. 2nd ed. Munich: Galerie van de Loo. 1988, 16. (《足迹小组》，第二版，慕尼黑：凡·德·洛画廊，1988 年版，第 16 页。)

^[2] L'art informel, 非形式艺术(也有人译为“不定型艺术”“无定形艺术”)是指与美国的抽象表现主义,尤其是源自美国艺术家波洛克的行动绘画在欧洲并行发展的欧洲抽象表现主义,它旨在提供超越国家美学和意识形态的普遍的、非政治的艺术语言。“非形式”(informel)这个词是由法国评论家米歇尔·塔皮埃(Michel Tapié)创造出来的一个“专业术语”。

^[3] “眼镜蛇小组”(COBRA)是一个由比利时、荷兰和丹麦的画家、建筑师和作家组成的先锋团体,成立于 1949 年,COBRA 实际上是哥本哈根(Copenhagen)、布鲁塞尔(Brussel)和阿姆斯特丹(Amsterdam)的缩写,这个拼在一起的词恰好是“眼镜蛇”的意思。他们出版的一本杂志也以此为名。COBRA 拒绝现实主义和抽象艺术,通过连续不断的实验来寻求一种原初的和更直接的表达形式;同时,他们还提出了创造一个新的城市环境的思想。康斯坦特(Constant)进一步发展了这一思想,后来在“情境主义国际”那里形成了总体都市主义(“Unitary Urbanism”)的概念。

^[4] 建立“情境主义国际”的先驱是分散在整个西欧的各个团体,这些团体包括:眼镜蛇小组(即实验艺术家国际,The International of Experimental Artist,简称 COBRA,)、字母主义运动和字母主义国际(Lettrist Movement,简称 LM; Lettrist International,简称 LI)、包豪斯印象运动国际(The International Movement for an Imaginist Bahaus,简称 IMIB),后来德国的“足迹小组”(Groppe SPUR)也加入了情境主义国际。它们共同的目标就是文化革命。60 年代末“五月风暴”中学生贴出的许多著名的标语都出自“情境主义国际”。

^[5] 1967 年 1 月,“社会主义德国学生联合会”的成员在西柏林创建了“一号公社”。他们强烈反对战后看重表面道德的虚伪社会,排斥市民阶级的小家庭,指责那是压制情感的一种神经质强迫症的社会组合。他们倡导男女平等,并创建了托儿所和免费学校。年轻男女合租公寓,共用厨房、卫生间、浴室,这种充满挑衅性的男女混合公寓住房,彻底颠覆了德国传统社会的礼教习俗。

^[6] Published in *Guy Debord, Correspondence*, Vol. 2, 1960 - 1964., ed. Patrick Mosconi, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2001. (发表于《居伊·德波,书简》第二卷,1960-1964,帕特里克·莫斯科尼编,巴黎,阿特梅·菲亚德书店,2001 年版。)信件原文见网页 <http://www.schuebbeinc.com/about-gruppe-spur>

^[7] 《圣罗马诺之战》是佛罗伦萨画家保罗·乌切洛绘制的三幅蛋彩画,描绘 1432 年佛罗伦萨人和锡耶纳人之间发生的圣罗马诺之战,对揭示早期意大利文艺复兴绘画线条透视的发展有重要作用。三幅画长度均超过三米。根据英国国家美术馆的证据显示,这些画作是由佛罗伦萨的一个家族在 1435 年至 1460 年间委托乌切洛制作的,后来洛伦佐·德·美第奇买下了其中一幅,并将其他两幅搬到了美第奇宅府中。现分藏于伦敦国家美术馆,佛罗伦萨乌菲奇美术馆和巴黎卢浮宫。乌菲奇美术馆的藏品可能是这幅三联画中间的那一幅,且是仅有艺术家签名的一幅。虽然有所异议,但是一般都认为这一些列画的顺序应该是从伦敦国家美术馆、乌菲兹美术馆到卢浮宫。它们表现的是一天的不同时间,即黎明、正午和黄昏,而这场战役也只持续了八个小时。

^[8] HP Zimmer. *Selbstgespräch*, Bilder 1958-84 (Munich, 1984) 33. 【汉斯·彼得·齐默尔:《独白,绘画 1958—1984》(慕尼黑:1984 年版),第 33 页。】转引自 edited by Eckhart Gillen, *German Art——from Beckmann to Richter, Images of a Divided Gountry*, DuMont Buchverlag in association with Berliner Festspiele GmbH and

Museumspädagogischer Dienst Berlin, Cologne 1997, 156. (艾克哈特·基里恩编,《德国艺术—从贝克曼到里希特,一个分裂国家的图像》,杜蒙出版社与“柏林艺术节”有限公司及博物馆教育服务机构联合出版,科隆:1997年版,第156页。)

^[9] 加达默尔著,洪汉鼎译:《真理与方法》,上海译文出版社1999年版,第124页