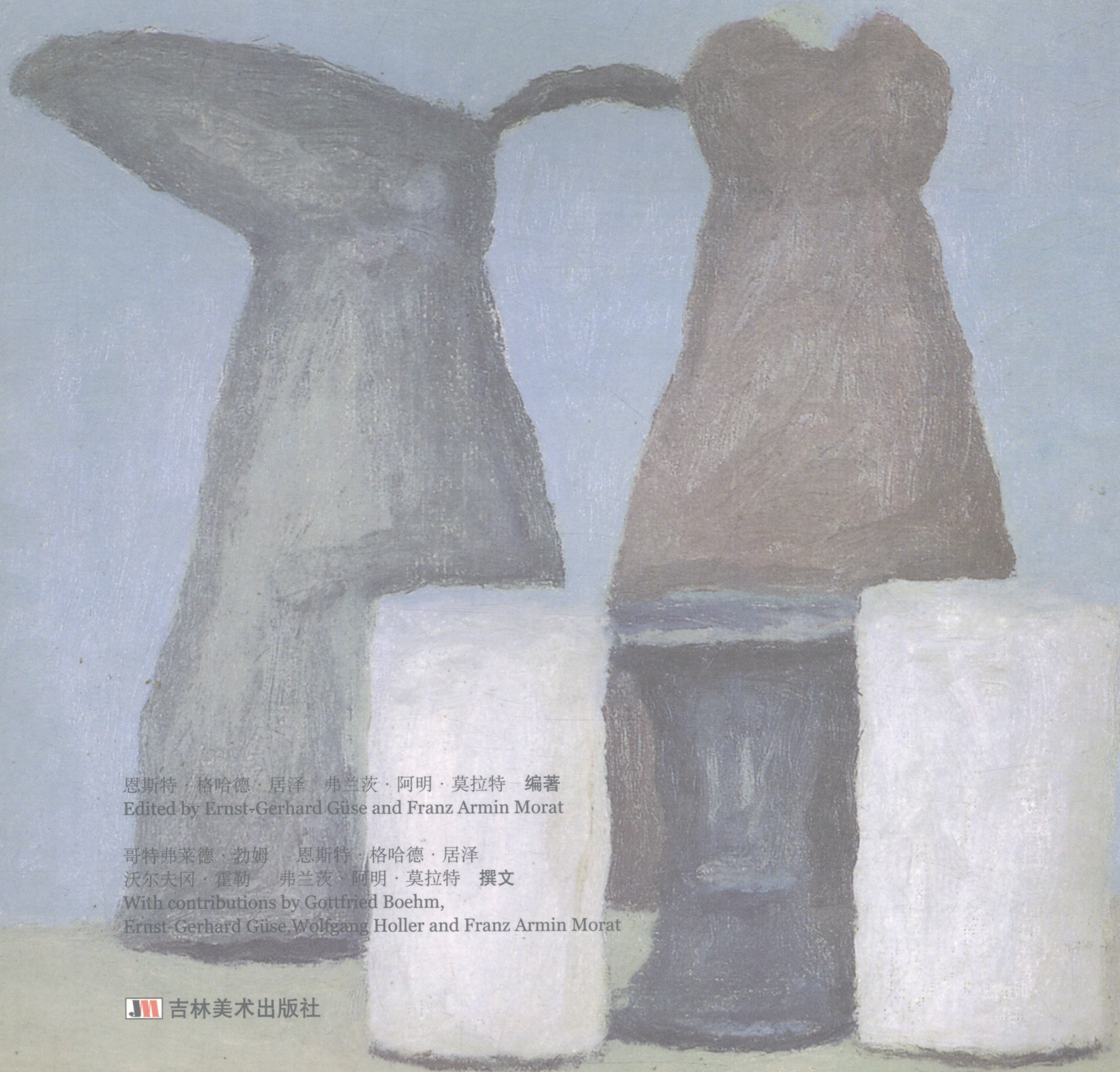


乔治·莫兰迪

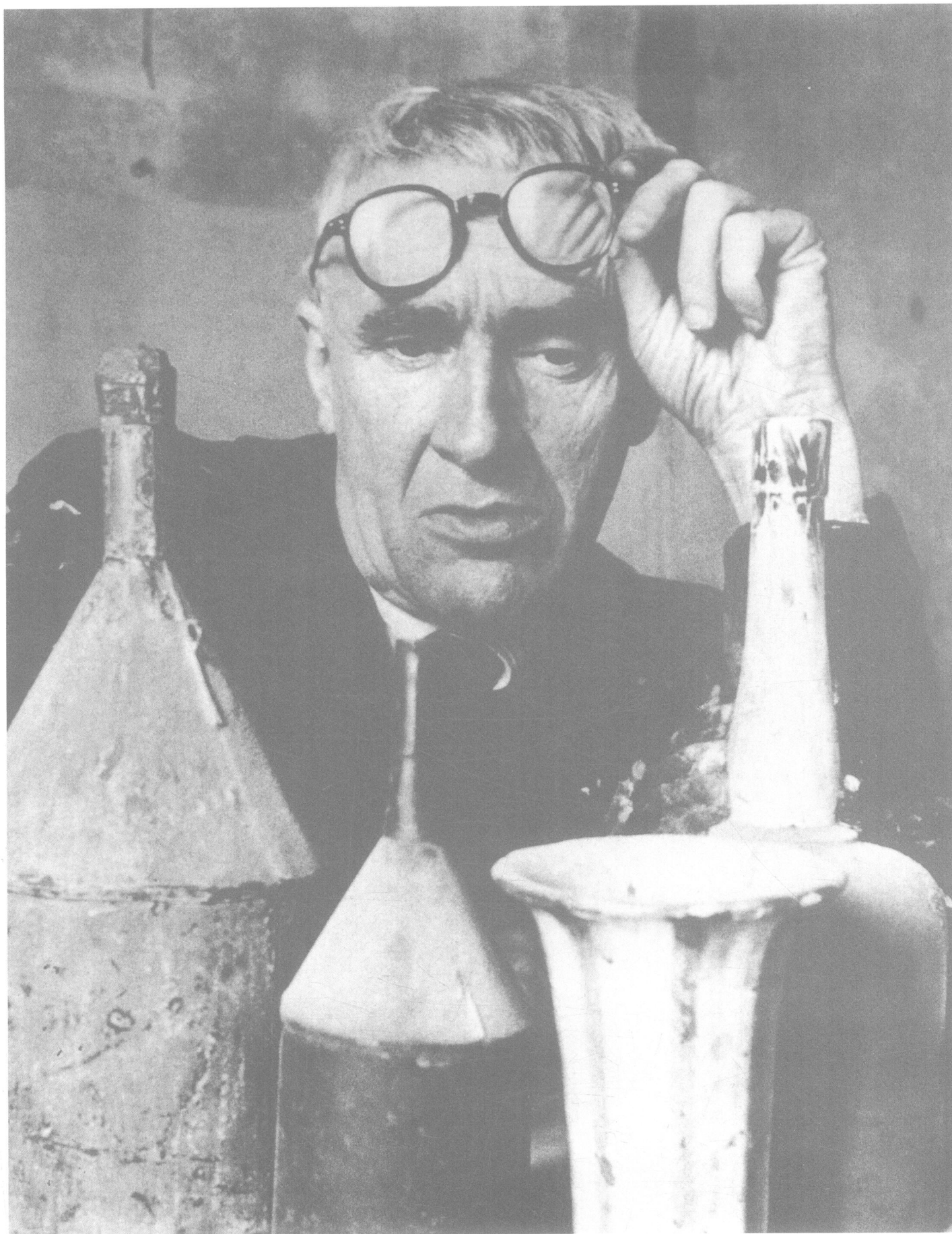
GIORGIO MORANDI



恩斯特·格哈德·居泽 弗兰茨·阿明·莫拉特 编著
Edited by Ernst-Gerhard Guse and Franz Armin Morat

哥特弗莱德·勃姆 恩斯特·格哈德·居泽
沃尔夫冈·霍勒 弗兰茨·阿明·莫拉特 撰文
With contributions by Gottfried Boehm,
Ernst-Gerhard Guse, Wolfgang Holler and Franz Armin Morat

乔治·莫兰迪
Giorgio Morandi



乔治·莫兰迪

Giorgio Morandi

油画 水彩 素描 铜版画
Paintings Watercolours Drawings Etchings

恩斯特·格哈德·居泽 弗兰茨·阿明·莫拉特 编著
Edited by Ernst-Gerhard Guse and Franz Armin Morat

哥特弗莱德·勃姆 恩斯特·格哈德·居泽
沃尔夫冈·霍勒 弗兰茨·阿明·莫拉特 撰文
With contributions by Gottfried Boehm, Ernst-Gerhard Guse,
Wolfgang Holler and Franz Armin Morat

李笑男 黄继谦 译

封面 静物 1962年
封底 静物 1957年
第2页 莫兰迪肖像 1953年

PRESTEL VERLAG

Original title: Giorgio Morandi: Paintings, Watercolours, Drawings, Etchings

Copyright © Prestel Verlag, München Berlin London New York, 1999, and for the artworks of Giorgio Morandi, VG Bild-Kunst, Bonn 2006

图书在版编目(CIP)数据

莫兰迪/莫兰迪绘.—长春:吉林美术出版社,2007.6

ISBN 978-7-5386-2243-0

I.莫… II.莫… III.绘画—作品综合集—意大利—现代 IV.J231

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第081796号

图字 07-2007-1608

【意大利】

乔治·莫兰迪

Giorgio Morandi

出版人 石志刚

出版 吉林美术出版社(长春市人民大街4646号)

www.jlmspress.com

[德国] Prestel Verlag出版社授权出版

编著

恩斯特·格哈德·居泽 Ernst-Gerhard Güse 弗兰茨·阿明·莫拉特 Franz Armin Morat

撰文

哥特弗莱德·勃姆 Gottfried Boehm 恩斯特·格哈德·居泽 Ernst-Gerhard Güse

沃尔夫冈·霍勒 Wolfgang Holler 弗兰茨·阿明·莫拉特 Franz Armin Morat

译者

李笑男 黄继谦

责任编辑 尤雷

助理编辑 柳甬泽

装帧设计 小欧

技术编辑 赵岫山 郭秋来

发行 吉林美术出版社图书经理部

制版 吉美雅昌彩色制版有限公司

印刷 北京盛通彩色印刷有限公司

出版日期 2007年6月第1版 第1次印刷

开本 889×1194 mm 1/12

印张 14

印数 1-2000册

书号 ISBN 978-7-5386-2243-0

定价 68.00元

前言

7

哥特弗莱德·勃姆 Gottfried Boehm

乔治·莫兰迪的艺术观念

9

图版：油画

21

恩斯特·格哈德·居泽 Ernst-Gerhard Güse

乔治·莫兰迪的水彩画

69

图版：水彩

76

弗兰茨·阿明·莫拉特 Franz Armin Morat

作为素描画家的莫兰迪

95

图版：素描

97

沃尔夫冈·霍勒 Wolfgang Holler

作为版画家的莫兰迪

129

图版：铜版画

135

图版目录

152

生平

159

参考书目

166

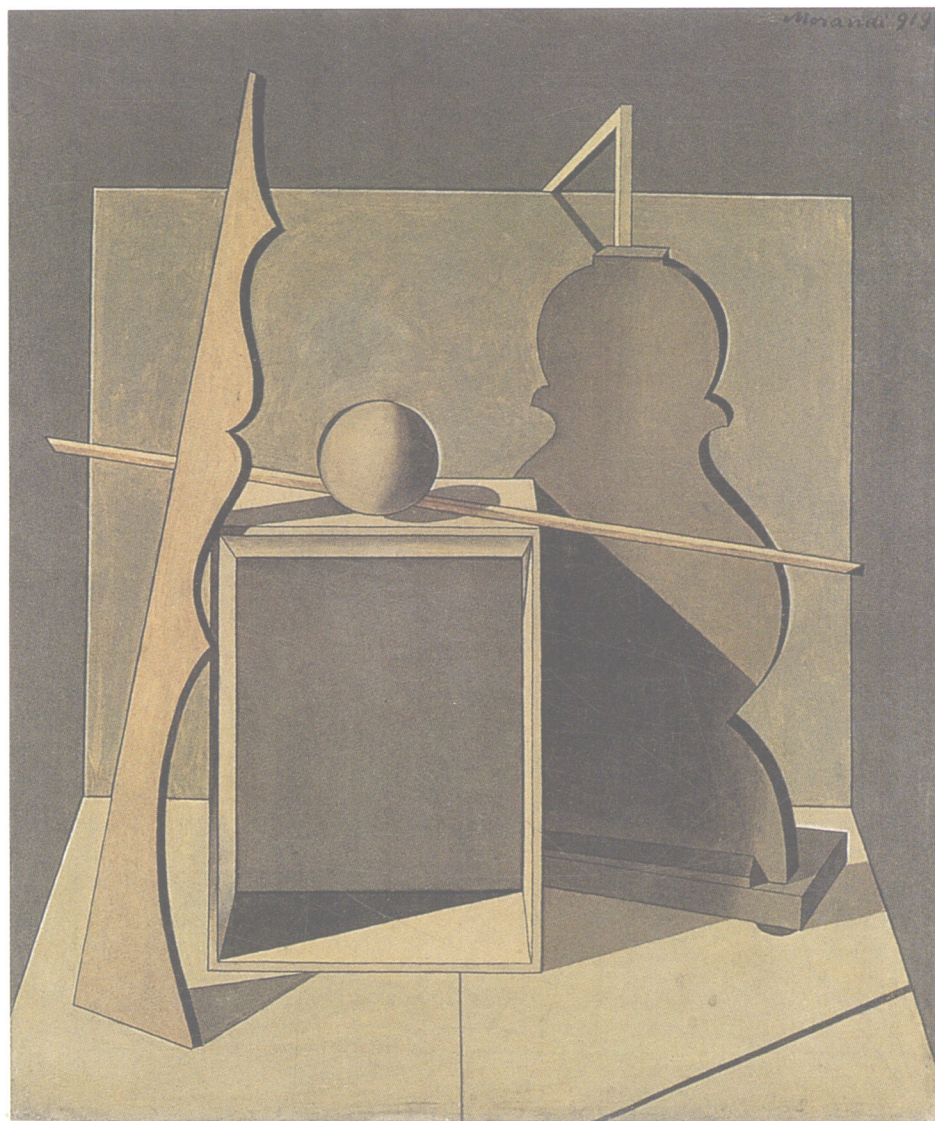


静物 1914年

前言 Foreword

“他生活和工作的区域都是在这个中等大小的起居室中。这间屋子的一个窗户朝向一个种了树木的小院子。看过他作品的人都应该熟悉这些透过窗户看到的景物，因为这是他经常反复描绘的主题。这个房间里有他的小床，一张老式的组合桌，一个书架，还有他的画架。在这些东西的四周是那些放在架子上的，为我们所熟悉的瓶瓶罐罐。这些酒瓶、花瓶、大水罐、厨具以及罐头瓶，默默无语地伫立在那里。”这就是沃纳·哈夫特曼 (Werner Haftmann) 所描述的莫兰迪在博洛尼亚的芳达扎 (Via Fondazza) 的公寓。在那里，莫兰迪和他的三个妹妹一起生活，苦心孤诣地作画，研究如何画那些日常生活用品。这些物件对他来说，足以在那些静物油画中、在那些水彩画中、在那些版画中创造出诗意的空间。莫兰迪一生几乎没有离开过他的家乡博洛尼亚，他从没有到过巴黎——这个曾经在20世纪前50年中艺术家为之魂牵梦萦的地方。尽管如此，莫兰迪的艺术——植根于意大利传统绘画——还是获得了国际声望，莫兰迪是20世纪最为杰出的艺术家之一。有批评家说他性格古怪，像个和尚，又像个圣徒，绝不被艺术奴役。他的全部作品与形而上学、宗教或者政治及任何规划性没有任何关联。“客观抽象”是莫兰迪艺术观念的标签，他的艺术在保留形象的同时强调了形式因素。莫兰迪崇拜意大利文艺复兴时期的艺术家乔托、乌切洛、马萨乔和弗兰切斯卡，还有被我们称为“最伟大的静物画家”夏尔丹，以及静物大师柯罗 (Corot)。他拥有一幅塞尚的作品，一幅修拉的作品，这两个人都为莫兰迪的绘画提供了无尽灵感。

对于莫兰迪作品有限的母题，即便是那些外行的观众，也会被作品中充满冥思感的静物所吸引。这些静物需要我们凝思，它们教会我们观看。“莫兰迪终其一生都是在画那些瓶瓶罐罐，”豪斯特·比奈克写道，“与那些充斥在我们周围的色彩斑斓的绘画相比，莫兰迪的作品更多是在诉说生活，诉说真正的生活。”



静物 1919年

乔治·莫兰迪的 艺术观念

I

在世纪的转折点上，我们的历史观念正在发生转变。对于潜藏在历史巨变背后那些戏剧性地改变艺术面貌的内驱力，我们依旧知之甚少，价值重估依旧还在进行中。某个艺术家或者某件艺术作品被以新的方式所审视，对于很多事情，我们将重新认识，莫兰迪的作品也是一样。他的作品不能仅仅被认为是“古典主义”的，认识莫兰迪作品本身也是一个更为深刻的理解过程，他的作品为我们开创了新的认识方式。现在出版有关莫兰迪作品的书籍正是时候。首先（这当然也是最重要的），本书中的作品呈现出与莫兰迪美术馆所收藏作品不同的面貌，其中包含了很多莫兰迪被广泛认识之前的作品¹。这些作品对于重新塑造一个艺术家形象而言是很重要的资料。它们凸显出莫兰迪晚期作品的意义，他那令人惊奇的素描技巧以及他对于水彩的复兴，通过这些作品被更清楚地展现出来。认识莫兰迪必须参考这些作品，尽管我们也不能忽视其他的作品。

莫兰迪的作品呈现出对20世纪艺术历史的关心：他的一生都受到塞尚的影响（插图1和插图2）；他对于意大利绘画的“意大利性”的继承；他对于立体派影响的接受（插图3）；他对于“形而上”画派的借鉴（插图4）；他作为《造型的价值》（Valori Plastici）杂志圈子中的一员所受到的影响——这些名字和关键词展现了莫兰迪与20世纪艺术史的联系²。尽管莫兰迪与现代艺术圈子之间有着诸多联系，但对于很多观众和批评家而言，他依旧处在现代艺术史领域的边缘。

有关莫兰迪的历史地位和艺术地位的评价一直都依赖于现代艺术的定义标准。战后，现代艺术的历史被特征化为一个不断简化的历史，这一模式在艺术史研究中被普遍应用。根据现代艺术的不同发展阶段，我们可以由此判断一个艺术家是否已经过时。这一观点当然有其合理性：简化的确与现代艺术紧密相连；而且在20世纪50年代抽象主义已经发展为一种“国际语言”。对于很多现代主义艺术家和批评家而言，直到20世纪80年代，简化的观念依旧是一种或隐或显的艺术状态。那么，是不是战后所有的艺术发展都逃脱不了这样的逻辑？从“非正式艺术”、“取消画框”、“离开绘画”等艺术观念

1 莫兰迪艺术作品被接受的历史还没有人写过，尤其是德国和瑞士及阿尔卑斯山以北地区更加如此。沃纳·哈夫特曼曾经有所提及，包括早期柏林国家画廊举办的“年轻的意大利”展览中（1921年），也出现过莫兰迪的作品。众所周知，莫兰迪一生唯一一次出国是在1956年去温特图尔（瑞士北部城市）准备他的展览。可参见沃纳·哈夫特曼《一个画家生活的范例》，刊载于《乔治·莫兰迪，1890-1964，绘画，水彩，版画》，北部莱茵河西华里亚 Tübingen 艺术收藏中心展览图录，1989年，10页，20页。

2 德语资料参见杜塞尔多夫展览（1989年）的年鉴，275页。

到“极少主义”艺术，再到“观念艺术”，这一历史发展历程向我们肯定了这一历史必然性³。抽象主义最终被它的孩子消灭了——抽象绘画、抽象雕塑在观念艺术的名义之下消亡了。最终，艺术性的特征都归于那些看不见的理性行为之中。

在这样的情势当中，莫兰迪必然被视为是以一种无害的保守派的形象出现，以一种代表意大利的地方主义品味和绘画性文化的形象出现，他看起来是那么地缺乏现代感，他游弋在这个充满矛盾和冲突的现代社会中。



插图1
风景 1913年
画布 油彩 40×50 cm
博洛尼亚 私人收藏

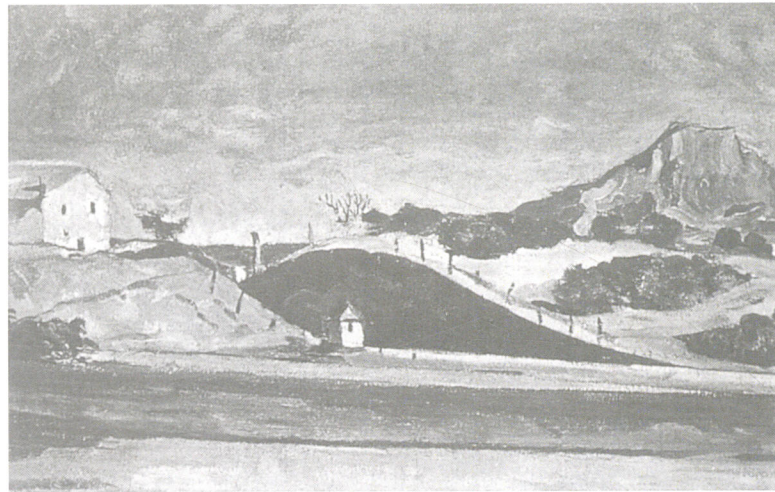


插图2
保罗·塞尚
有铁轨的路
约1870年
画布 油彩 80×138 cm
慕尼黑新美术馆藏

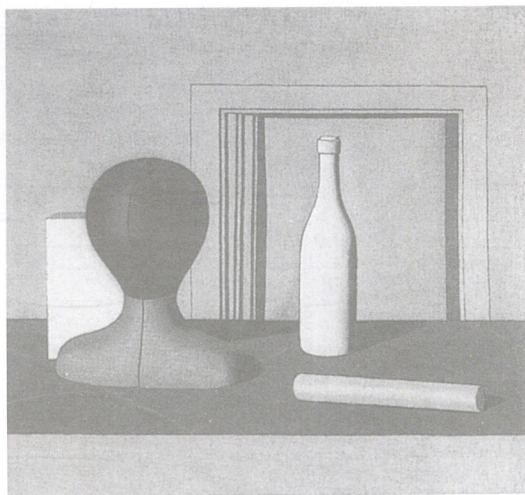
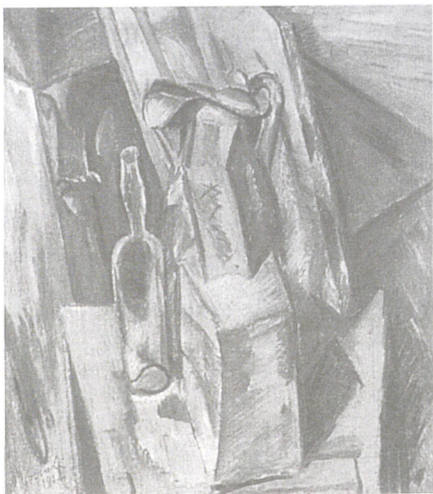
莫兰迪的艺术观念一方面被前卫主义所诟病，另一方面，又必须忍受一种无意识的政治批判。这些观点是由左派作家所形成的，他们将莫兰迪归为可悲的唯美主义的典型，一个非政治性的艺术家。莫兰迪被视为是一个自律艺术的战略家，一个中产阶级少有的反省者——这样的评论即便是在莫兰迪1981年第一次慕尼黑个人回顾展中依旧存在。同时，我们也看到，那些反对政治化的保守主义作家，他们认为20世纪的艺术作为一个整体是让人反胃的，也是悲观主义的一个源泉。在他们看来，莫兰迪的作品拥有一种疏离的平静，他们认为这是我们这个时代为数不多的财富。

不难想象，“简化的历史”模型是建立于其实践之上的。当最终没有什么可简化的时候，反理性的生机论出现了。一种新的野性被呼唤，勇气被宣扬。在这一过程中，所有的现代艺术都成为历史。从那时开始，历史氛围变得有些清晰了。随着反现代主义者或者说是后现代主义者的反对，对于现代主义和现代艺术家的更为客观的评价开始了。莫兰迪也是一样，他现在被看做是拥有了“不同的眼睛”；争论再一次开始了。他的艺术是关于什么的？他怎样与现实联系？他采用什么样的形式？观众从他的艺术中理解了什么、经历了什么？尤其是：他的艺术观念是什么？

3 参见哥特弗莱德·勃姆的《构造物体：20世纪雕塑艺术》，1992年，15页。

II

对于这些问题的回答必须回到莫兰迪的作品之中。它们拥有自己独立的，或者是沉默的表达。这一结论来自于莫兰迪具有创造性的作品中专一的强度。它们不是来自于被画的对象，而是来自于观察对象的方式：莫兰迪完全排除了对于绘画主题的形象性选



择。在他最喜爱的两类绘画中，即静物画和风景画中，莫兰迪作品的主题是可见的环境。在他的“形而上”画派时期，莫兰迪可能有机会与超现实主义画派接触，从20多岁开始，他的作品仅仅以描绘自己与现实的关系为基础。代表这一新起点的关键作品是作于1920年的《静物》（图版1）。也许是巧合，20年以后（1940年左右），另外一个艺术家（他在探索无意识的图像世界方面更深入）走了与莫兰迪同样的一条路，这就是阿尔伯特·贾科梅蒂（Alberto Giacometti）。在经历了第二次世界大战期间的可怕危机之后，阿尔伯特找到了进入“原始图像”的道路。同样，莫兰迪从很早的时候就已经有了他自己要解决的艺术问题，也拥有了自己的艺术力量：这是一种直面客观事物⁴的观看方式。这两个艺术家之间的简单比较足以反驳那个流行的观点，即对于现实的近距离观察包含了静止的标准，其结果只能是现实主义。面对相同的事物，两个艺术家采取了完全不同的方式。但这两个人都知道如何建设性地，或者说知觉性地应用他们的眼睛。

插图3
静物 1914年
画布 油彩
73×64.5 cm
米兰 私人收藏

插图4
静物 1918年
画布 油彩
68.5×72 cm
米兰布雷拉美术馆藏

4 阿尔伯特·贾科梅蒂同样受到塞尚影响。他发现了“有确实的观看”和了解“已达成理解的深渊”。参见贾科梅蒂与乔治·夏伯尼尔关于塞尚的谈话：《我看见了什么》，阿尔伯特·贾科梅蒂著，1973年，32页。

当莫兰迪被称作是“瓶子画家”的时候，这一轻蔑的称呼意味着莫兰迪感兴趣于瓶瓶罐罐的图像研究。事实上，他感兴趣的是这些瓶瓶罐罐的容积。瓶子和罐子是现实的代表，揭示了它们自身的财富、它们的精华，一旦观看的眼睛想要了解这些瓶瓶罐罐的特征时，这些瓶瓶罐罐便以一种大量的、永不耗竭的方式展示了自己。我们因此勾画出了莫兰迪艺术观念产生的两个依据之一，即他所画的所有东西都是关于视觉经验的。

莫兰迪艺术观念产生的另一个依据与他对待历史的方式有关，尤其是艺术的历史。他将之理解为传统。在这个传统中，过去的方向是可以被一次又一次地更新的⁵。这种方式并非对于过去（传统主义）的胆小保留，而是在一个不同的历史环境中，对于过去馈赠的利用。经典现代艺术（塞尚、修拉、莫奈等等，直到柯罗）的绘画观念和各种研究成果，以及更早的意大利艺术，都隶属于这一传统。莫兰迪的色彩感觉与早期的波伦亚画派有相似之处，两者有相似的基础色调，而这种相似根植于艺术家所生长的那片土地的景色⁶。我们可以将莫兰迪的绘画与多梅尼基诺（Domenichino）的绘画进行色调上的比较。卡洛·卡拉（Carlo Carrà），这位莫兰迪艺术上的同路人，他重新发现了皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡（Piero della Francesca）。皮耶罗的影响在莫兰迪的作品中也还是能够寻见踪迹的。事实上，意大利早期文艺复兴时期的艺术，比如乔托、马萨乔和乌切罗的艺术，在20世纪早期莫兰迪的作品中以一种新的方式出现了。凭借这些丰富的传统遗产，莫兰迪获得了重要的进步⁷。莫兰迪的这些进步并不能完全代表他的风景画风格，但是却展现了一种世界性的视角。它们倾向一种平静，倾向一种不能被改变的连续性。莫兰迪的绘画传达给我们的是一种“永恒的”现实。在莫兰迪的“形而上”时期，这一永恒性影响极强，有的时候甚至是具有魔力的。后来，这一放大的共鸣被抛弃了，一种非情绪化的、冷静的凝视、完全的聚焦于现实的状态取代了前一种状态。这就是沃纳·哈夫特曼所说的“可见世界的原初坚固”，也是他转而定义“意大利绘画”⁸的观念。这一特点在上面提到的大师们的作品中也很明显地存在着。我们似乎可以文化性地定义这些特征，这是在意大利建筑和雕塑中作为意大利文化的表达，也是接近自然的表达，或者说是人们对于时间的感觉的表达。

现代主义运动经常被视为是打破传统的。这一观点需要修正。事实上现代艺术家建立了对于过去的新的不同看法。马列维奇、蒙德里安、康定斯基、毕加索的历史性自我感知，并没有企图通过走出历史来获得定义。而且，他们的意图在于彰显那些被历史掩盖了的或者被遗忘了的方面，比如拜占庭东正教绘画的观念，比如斯基的纳维亚人理解自然的方式，或者是地中海人的异教观念⁹。在这个意义上，莫兰迪的“意大利”性也是建立在一种现代艺术家的觉醒之上的。这不仅仅是描绘静物，而是作为一种隐喻来解释它们：关于光、空间、体积和时间。

5 这与塞尚的话很相似，“在看完卢浮宫的伟大作品之后，我们应该快快离开，通过接触自然回到我们自己的生活当中，带着我们自己的本能和艺术敏感。”引自《保罗·塞尚》，维拉德，1960年，第79页。

6 这在厄内斯特·斯特奥斯的谈话中被反复提及。参见他有关莫兰迪色彩的文章，见：《自乔托至莫兰迪的色彩研究以及其他一些研究》慕尼黑出版社，1983年，241页。

7 卡洛·卡拉在1924年出版的有关乔托的书这样写道：“乔托的作品对我们来说意味着更多的当代性……这主要是因为他是具有原创性的意大利艺术家之一，是西方视觉艺术领域最重要的先锋。而且，因为在所谓乔托的非完美形式中，我们发现了一种有价值的东西，让我们真实地面对自己。最后，因为杰出的现代艺术展览呈现出一种相似的非完美。不用一一列举那些名字，让我们去看看塞尚和乔凡尼的作品……”罗伯特·朗伊1927年在他的关于皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡的一篇文章中提到此点。

8 哈夫特曼，1989年（参见注解1），10页、13页。

9 青骑士年鉴应该可以被解释为一个记录历史性的前卫艺术家自我认可的记录样本。我们都知道，一个完全不同的历史秩序以此为契机开始了新的发展。据此，哥特艺术、民间艺术、非欧洲部落艺术以及城市艺术等与古典艺术、文艺复兴艺术一样具有了相同的层次。

主导莫兰迪艺术观念的两个依据都与塞尚有关，塞尚尊重“自然”，也效仿“卢浮宫”中的作品。尽管他们在历史根源上多有不同，但是塞尚依旧是理解莫兰迪的关键人物。人们经常寻求莫兰迪的作品在哪些方面与塞尚的作品相联系。不管是在原作还是在复制品中，都可以看出，莫兰迪曾经看到过塞尚的艺术作品，并且以创造性的方式发展了塞尚的艺术观念。他是众多现代艺术家中的一员，这些艺术家都以极为不同的方式继承了塞尚的艺术观念，他们是：马列维奇、马蒂斯、毕加索、勃拉克和蒙德里安。他们的共同点在于他们都没有去直接模仿塞尚，而是意识到，塞尚的作品具有更为根本的重要性。这些迹象可以在塞尚多方面的艺术中被看到。正是那些后来的丰富研究成果界定了塞尚的艺术，而不是那些肤浅的、所谓的“正确”观念界定了塞尚的艺术。

那么，到底是什么让塞尚的艺术那么影响深远，那么具有启发性呢？下面两点令人很感兴趣：即塞尚对于自然的知觉以及他改变了的绘画性观念。他著名的那句话，

“……我并不画我看不见的东西，我所画的一切都是实际上存在着的”，这句话也适用于莫兰迪的绘画¹⁰。但是“看见”这个自从乔托就开始应用的词，在这个句子中的意思究竟是什么呢？塞尚颠覆性的观察与他对于自然（像物品、人、山川、树木等）的精密审视相关。将世界作为一个外部的东西、作为一个谜团、作为一个难解之物来解释，这并不是什么新鲜的东西。样式主义艺术家和18世纪、19世纪的怪诞艺术家（皮拉内西、戈雅、德拉克洛瓦、布莱克等）就已经这样做了，他们感受和表达出人类与这个世界之间的失衡。当然，创造出个人对于现实的概念并不是塞尚的目标，塞尚追求作品的坚实基础。如果这些坚实的基础可以被发现的话，那么，它们必然与眼睛的观察相关，而不是与想象的梦境相关。塞尚强调系统的、批判性的凝视，这具有非常复杂的历史原因。可见的世界对于塞尚来说是如何丰富地（塞尚称之为“多样性”¹¹）呈现它自己的？很明显，在塞尚那里，可见世界本身已经不再被一种业已建立的秩序再现了。塞尚关于“视觉资料”（“感觉”）的论述中提到，这些被画的“视觉资料”仅仅意味着：“颜料”（也就是现实的外貌），它并不意味着将一个曾经存在的、可见的秩序转化到画布上。而且，通过应用绘画自己的秩序体系，绘画具有探索和拓展可见世界的功能。开放的、未完成的可见世界的本质激起了质疑，这一本质就是内在的异质性。

莫兰迪在他的“形而上”时期借用了这一异质性，他着迷于塞尚对于想象、构成和创造的拒绝¹²。他意识到很多大师已经通过创造性努力而发展出了把握最细微的感觉的方式。在莫兰迪的作品中，很少看到那些让我们回想起塞尚作品的“和谐的背景”，他的作品中包含更多的是塞尚把握观看的方式，这种观看方式为后来的艺术家与塞尚的联系提供了机会。当莫兰迪说“所谓的现实”（他说所谓的现实意思就是现实）的时候，他便再次受到了塞尚式的观察的影响。这个词不仅仅是指存在，而且指观察的结果：自然作

10 塞尚说过很多类似的话，比如维拉德曾经这样阐述：“绘画首先是一种关于看的事情。这一艺术的内容包含……我们的眼睛怎样思考……”维拉德，1960年，82页。（参见注释5）

11 塞尚，“无限的多样性”，参见P.M.多兰的书《关于塞尚的谈话》，1978年，103页。

12 乔治·莫兰迪：“至于其他的，我相信没有什么东西比现实更加超越现实，更加抽象。”这一言论可以在莫兰迪1957年发表的访谈中看到。当时莫兰迪受到塞尚（由三角形、正方形和圆形、球体、棱锥体和圆锥体所构）的比喻的影响。莫兰迪将这种观察方式与加利利奥·加利利（正确地）联系起来，但是毫无疑问，他的观点与塞尚也非常相似。这篇访谈请参见：拉斯姆博托·威特里的《乔治·莫兰迪》，1970年，97页。也可参见哥特弗莱德·勃姆的《保罗·塞尚—圣维克多山》1988年，6-120页，莫兰迪充分应用了词语“所谓的现实”将他对于现实的理解普遍性地融入到这一引用中了。

为时时变化的自然而存在。艺术本身承担了一种检验知觉的任务，允许我们将那些能够证明的内容分配给我们的视觉现实。

古老的、令人怀疑的、对于自然的模仿原则就这样彻底地结束了。自然没有指定一种秩序，艺术通过它自己的可能性和视觉方式来创造和彻底地了解自然。秩序并不是被发明出来的也不是被想象出来的，秩序是沉思的结果。莫兰迪最大限度地应用了这一观念，并且发展了它。在“模型阶段”中，那些瓶瓶罐罐执行了演员的功能，关于这一点，在下面将进一步讨论。首先简单地说一下塞尚转换了的图像方式，他让绘画成为一种拥有自律因素的活动，在其中可见事物被描述性地“现实化”了。绘画的双重本质——包含不同的要素以及展示主题——也可以在莫兰迪的作品中被看到，作品的色彩结构在形式和轮廓之间振荡：这两种观看方式相互交织。

IV

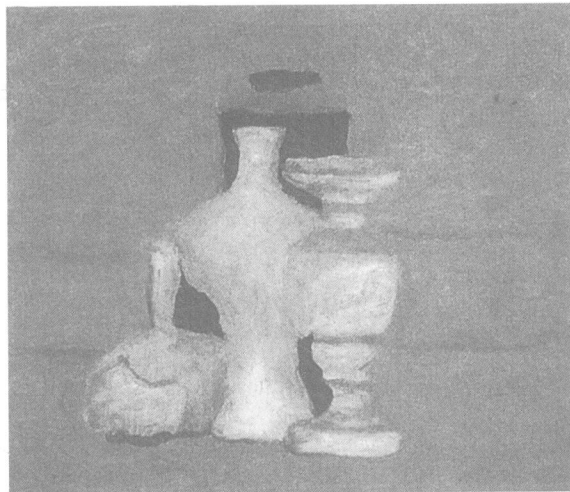
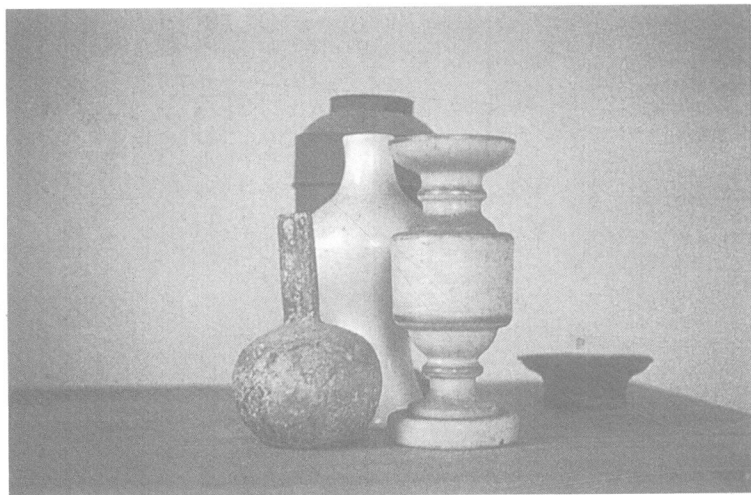
莫兰迪的绘画观念不仅被应用于其油画作品中，也被应用于水彩和素描作品之中。只有通过考察不同的技法和媒介之间被创造出来的变化和差异时，我们才能真正了解莫兰迪绘画观念的来源。这些差异之意义可以在此得以概括，可是却很难充分的探讨。

正如上面所说的，莫兰迪的艺术观念来源于对于“形而上”画派的祛魅能力，并且将之“经验主义”，比如将之转化为——观看。在这一点上，很难看到显而易见的进一步发展，比如说，籍里科就从“形而上”画派转移到了新古典主义。另一方面，毕加索也艰难地离开了立体主义的“死亡结尾”。然而，在20世纪20年代，毕加索也倾向于描述纪念性的古典人物。不论如何，同时期莫兰迪的作品逐渐意识到了观看的行为和绘画性元素的角色问题。很自然地，他忽略了修拉和莫奈（当然也包括塞尚）所呈现的技巧；他不想用点或者无定形的形状来排列现实。莫兰迪更愿意跟随从前的大师们，他注重色调，并且努力实现一种变化着的整体的色调。他让物体出现轮廓，以此让物体在二维的画面平衡中彼此联系。在莫兰迪的风景画中也可以发现类似的情形。他不仅像对待盒子一样对待房子，让房子隶属于静物状态，而且并置有机物（树、植物或者灌木丛）的复杂形式，比如山谷、小路、云彩——即风景画惯常的保留剧目——之间的“差异”都融入到平面的秩序当中去¹³。这样做的目的在于将那些自然中的可见事物简化到画布上，使之呈现，也在于这是进一步的深化发展。在绘画的肌理中，在笔触的痕迹中，在风景画的绘画构成特点中，主题需要一种逼真的原始性，需要一种魅力和气氛。这就是由作品本身所照亮的现实，这呼唤着真正的格里扎纳（莫兰迪居住的小山村，译者注），呼唤着真正的瓦

13 参见迈克尔·斯蒂夫的文章《莫兰迪风景画的空间研究》，1989年，49页。

罐，与此同时，通过艺术手段获得了新的发展。

我们不仅能够接受绘画与可见现实之间性质上的差异和两者之间的巨大鸿沟，我们也能理解莫兰迪为了融汇两者所做的创造性工作（插图5、插图6）。莫兰迪的目标并不是完美地复制可见事物，也不是仅仅通过非精确、明显地非聚焦与振荡感获得艺术的通行证。与之相反，他创造性的视觉方式为理解现实而服务。但是被理解的东西又是什么呢？莫兰迪在1957年1月6日的一封信中的简明陈述可能对我们有所启发：“现实世界对



于我的启发在于空间、光线、色彩以及形式。”¹⁴用另外的话说，不论展现在他眼前的东西是什么，它们都依赖于主题，它们都是作为空间、光线、色彩和形式的表现而吸引着莫兰迪。而知识（科学的、实践的等）的其他方式则关注事物的整体或者内容。艺术对于世界的理解所不同之处可以被莫兰迪这样的观念所证明，即莫兰迪忽略物质的物理属性，比如物质的硬度、表面的纹理等。在莫兰迪的凝视之下，物理属性是没有意义的。这样，空间、光线、色彩以及形式便是莫兰迪用来将他看见的东西转化为他所画的东西的方式。空间、光线、色彩以及形式既是可见世界的要素，也是创作的方式。视觉上清晰的现实与再现中的视觉元素之间的差异指示着上面所提到的真正的观看，比如看见现实，它不可避免地主导着莫兰迪的艺术观念。

第二次世界大战结束之际，莫兰迪的艺术达到了新的境界。除了从20世纪20年代他已经开始发展的艺术特征之外，他后来的作品还拥有一种确定的清晰性、含蓄的强调以及审慎的严格。

插图5
莫兰迪在格里扎纳工作室中的静物

插图6
静物 1963年
画布 油彩
30×35 cm
博洛尼亚 私人收藏

14 乔治·莫兰迪1957年1月6日的信件，参见拉斯姆博托·威特里的《乔治·莫兰迪》，米兰出版社，1963年。

对于莫兰迪艺术观念的分析需要检视他的个人艺术作品。面对莫兰迪的作品，有的人指责它们缺乏变化，缺乏主题，缺乏背景。这样的批评描述出这样一位艺术家：他研究艺术，可是缺乏创造伟大作品的力量。莫兰迪的小幅作品应验了这样的批评，他没有

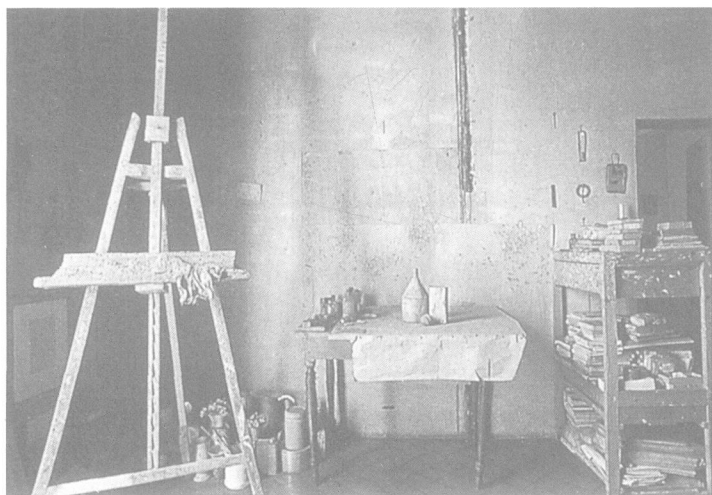


插图7
莫兰迪在博洛尼亚的
工作室

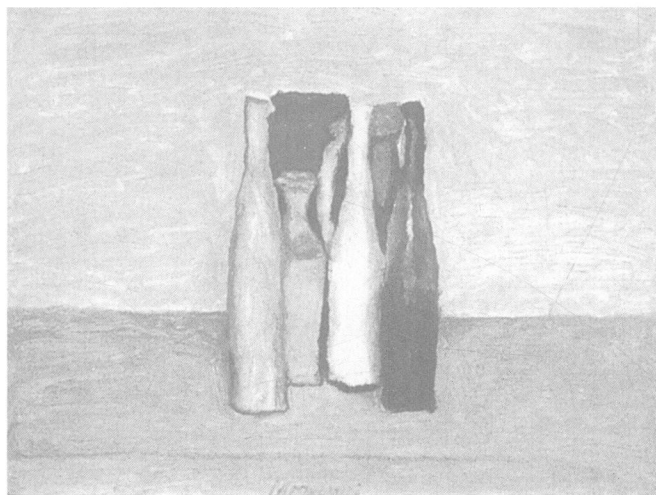


插图8
静物 1957年
画布 油彩
30×40 cm
私人收藏

力量创作更伟大的作品。但是，这样的作品是不是绘画的准备呢？艺术创作的习作是不是能够证明他是没有勇气继续前行呢？事实上，这些莫兰迪作品的沉默经历者，这些莫兰迪所描绘的物体至今在莫兰迪的工作室中还可以看到。它们伫立在那里，这些谦逊的英雄逃避着行动，偶尔被艺术家自己溅上些颜色（插图7）。

任何一个坚持这一令人失望观点的人，最终是难以用他们自己的眼睛观看的。因为真正的观看者将会认为，物体根本没有存在在“那里”，而是在绘画中发展自身。有的物体被彻底地伪装起来，几乎很难被察觉到，而且永远也不可能被清晰地定义。它们在具象与抽象的形式之间振荡（尤其在莫兰迪晚期的绘画与素描作品中），它们是那么地难以捉摸（图版87）。

在莫兰迪的绘画方式当中，他在物体之间建立了关系，这种关系非常有意义¹⁵。这些关系包含着替换，因此物体总是牺牲掉它们的自主性。莫兰迪后来开始将物体安排到一块或者一个形当中。这时候，轮廓成为两个或者多个物体分享的边界，既将物体分开，又将它们连接到一起（插图8）。独立的图像元素的边界可以独自发生作用，创造出令人惊奇的联系，这种联系并不仅仅是与被再现物体相一致的。瓦罐之间变得相似，并且是可以互相改变的，它们成为分散光的能量的渠道，就像在复杂的分配网络中一样。画面的结构并不是复制瓶瓶罐罐的形式，而是将它们从仅仅作为存在的状态中解放出来，赋予它们以新的张力和存在，赋予它们真正的重量。这让环境穿越瓦罐的形式，并且与瓦罐形成交流。有

15 也可参见雷莫·耶基姆斯对于莫兰迪素描的评论：《乔治·莫兰迪——油画，水彩，版画》，慕尼黑艺术之屋展览图录，1981年，76页。