

西洋巨匠美术丛书

克里姆特

KLIMT



文物出版社

西洋巨匠美术丛书

撰稿人 Angelo De Fiore
Gaspere De Fiore
M. Luisa Materzanini
Marina Robbiani
Sabine Valici

翻译 丁宏为 龚秀敏

策划 许爱仙 许钟荣

特约编审 佟景韩

执行编辑 庄嘉怡

责任校对 华新 周兰英

美术设计 宁成春

西洋巨匠美术丛书 克里姆特

出版发行 文物出版社
(北京五四大街29号) 邮编:100009
电话·传真:(010)64014662

印刷 东莞新扬印刷有限公司

经销 新华书店

开本 889 × 1194 1/16 印张: 2

版次 1998年6月第一版 第一次印刷
中文简化字版权 文物出版社所有

书号 ISBN 7-5010-1071-4/J · 436

定价 25 元

出版说明

本丛书原名《绘画大观》(Discovering the Great Paintings), 由意大利RCS集团FABBRI公司出版并授权台湾锦绣出版事业股份有限公司组织翻译, 出版中文繁体字版(原名:《巨匠美术周刊》), 与意、英、德、法、日和西班牙等八种语版, 在全球同步发行。现经文物出版社与台湾锦绣出版事业股份有限公司共同策划, 由文物出版社修订出版中文简化字版, 在海内外扩大发行。

本丛书由意大利美术家编辑并撰稿, 精选文艺复兴至20世纪西洋百位美术巨匠, 以解析名画为主, 图文并重, 分册逐人介绍画家生平、文化背景、艺术创作个性和风格以及流派的发展演变, 并附有“画家与时代”年表和名画收藏情况的资料, 是广大美术爱好者及美术家了解、欣赏和研究西洋美术不可或缺, 既丰富又轻松的读物。本丛书10册一批, 与“姐妹篇”《中国巨匠美术丛书》同时推出, 于1998年陆续出版发行。

《西洋巨匠美术丛书》全百册目录

文艺复兴

契马布埃	杜乔	乔托	马尔提尼
凡·艾克	安哲利柯	乌切罗	马萨乔
利比	法兰契斯卡	富凯	梅西那
曼帖那	梅姆林	波提切利	包西
达·芬奇	霍尔拜因	乔尔乔内	丢勒
格吕内瓦德	克拉纳赫	米开朗基罗	拉斐尔
提香	丁托列托	布鲁盖尔	维洛内塞

17—18世纪

卡拉瓦乔	鲁本斯	里贝拉	苏巴朗
凡·代克	拉图尔	委拉斯盖兹	洛兰
伦勃朗	牟利罗	维米尔	华托
荷加斯	卡纳列托	提埃波罗	夏尔丹
隆吉	瓜尔迪	庚斯博罗	弗拉戈纳尔

19世纪

福塞利	哥雅	大卫	泰纳
康斯泰伯	安格尔	热里科	柯罗
德拉克洛瓦	库尔贝	法托里	卢梭
马奈	毕沙罗	莫奈	德加
西斯莱	雷诺阿	塞尚	雷东
高更	凡高	修拉	劳特累克

20世纪

克里姆特	蒙克	康定斯基	波纳尔	马蒂斯
鲁奥	蒙德里安	杜尚	弗拉曼克	毕加索
克利	基希纳	莱热	莫迪里亚尼	恩斯特
波丘尼	布拉克	于特里约	基里柯	培根
柯柯施卡	夏加尔	达利		
米罗	马格利特			
古图索				

克里姆特作品藏馆一览

布鲁塞尔 斯托克利特宫

德累斯顿 画廊

日内瓦 埃里奇·雷德勒陈列馆

伦敦 国家画廊

慕尼黑 国立巴伐利亚绘画陈列馆(新美术馆)

纽约 大都会美术馆；现代美术馆

渥太华 加拿大国家画廊

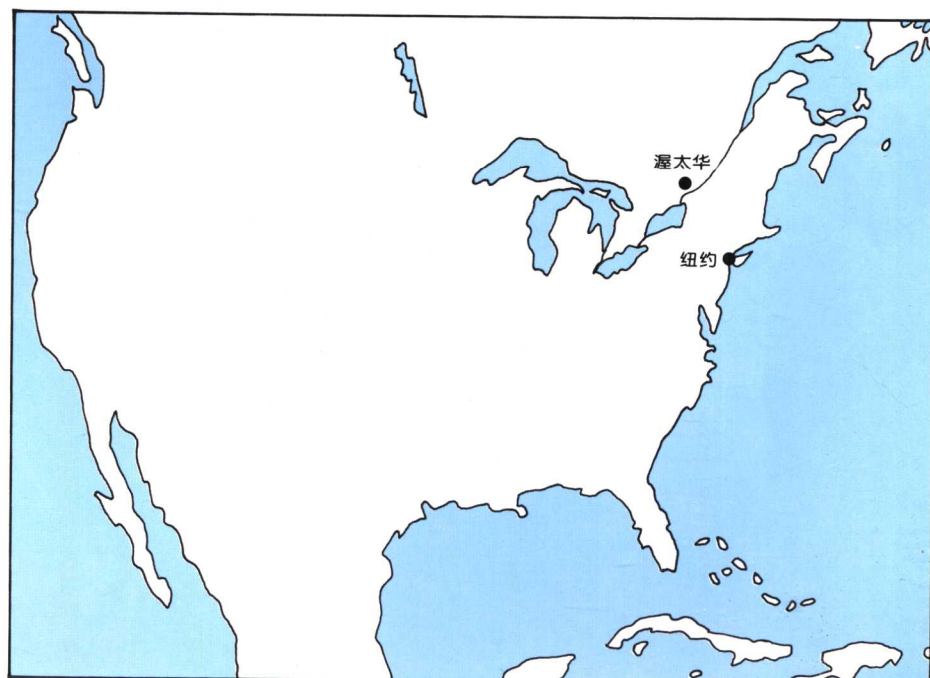
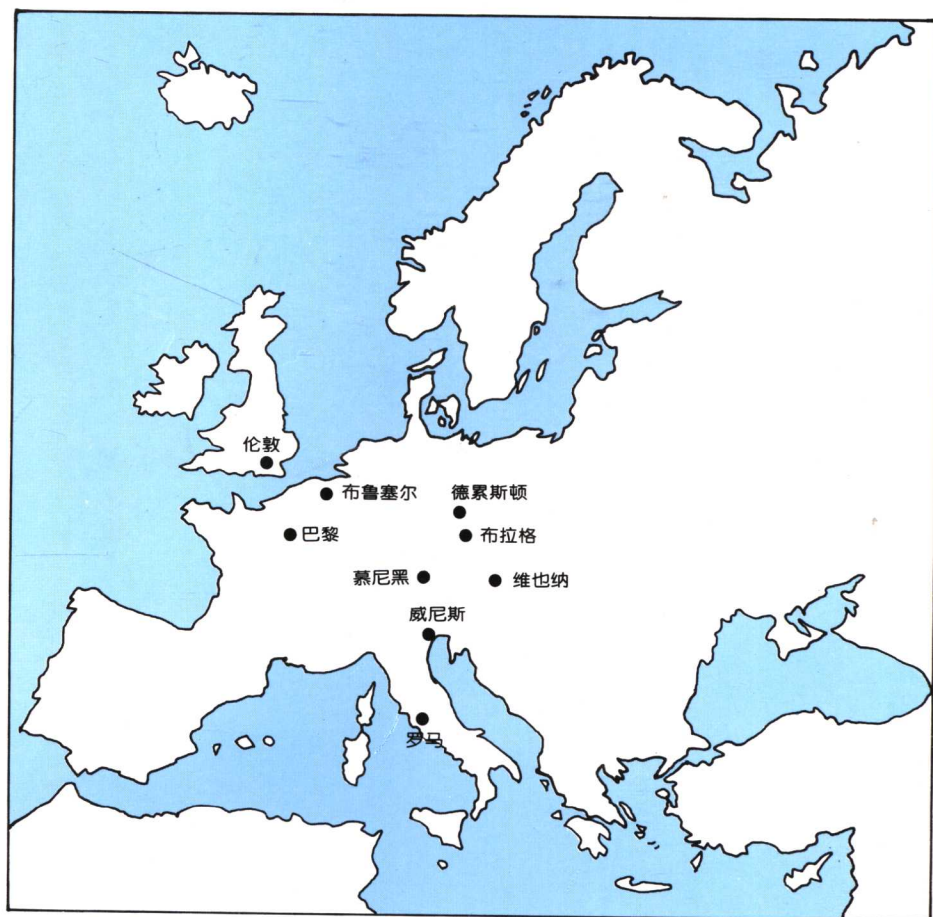
巴黎 奥赛博物馆

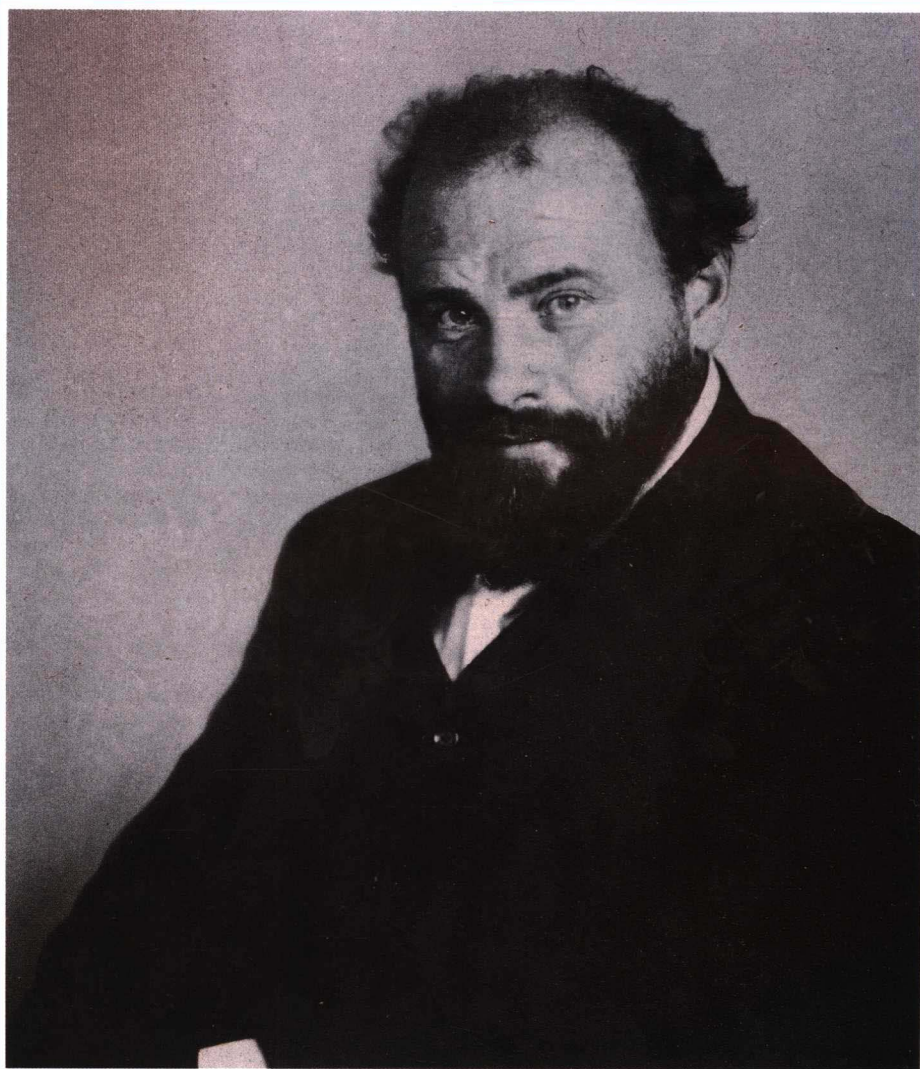
布拉格 国家美术馆

罗马 国家现代艺术馆

威尼斯 现代美术馆

维也纳 伯格剧院；艾伯第那绘画陈列馆；
美术史博物馆；奥地利美术馆；奥地利应用美术馆





古斯塔夫·克里姆特(照片),
奥拉·本达
摄于1908年,
维也纳,
奥地利, 国家图书馆藏。

克里姆特

(KLIMT)

虽然众人不予认可，
但他的朋友却仍然热爱和尊敬他。
就这样，
克里姆特也踏着所有伟大的创作者
所走过的孤独而神秘的路途。
那一丝不苟的创作态度和
无所畏惧的精神是他终身的伴侣。
只有死亡
才能阻止他永不停息的攀登。

——C·M·纳贝黑

古斯塔夫·克里姆特(Gustav Klimt)于1862年生于维也纳，1918年卒于该市——这一年不仅是克里姆特的辞世之年，也是维也纳的灾难之年。1918年秋天，奥地利帝国瓦解，维也纳不再是昔日帝国繁华的首都。克里姆特的名字从此便与那个时代以及曾在1900年左右繁荣一时的艺术紧密地联在一起。他的绘画大量采用浓重艳丽的金黄色，画中赤裸裸的情欲表现令人震惊，表现了他那个时代欧洲

艺术中的激进理论和思想。

克里姆特生于1862年7月14日，在七个孩子中排行第二。其父是一位黄金首饰工匠，系波西米亚农民后裔，其母是一位维也纳歌手；克里姆特家境并不富有，但却有艺术气息。他的两兄弟日后也成为艺术家。一个叫恩斯特(Ernst)，从事绘画艺术，后来与克里姆特合用一个画室，直到去世。另一个弟弟乔治则是雕塑家。

19、20两个世纪相交时期的

维也纳，是欧洲最古老的皇族所在地，其辉煌的文化遗产和尊严在当时的皇帝法兰兹·约瑟夫身上体现出来。自1848年起，他一直统治着一个多民族的帝国，这些民族除了都希望摆脱奥地利的统治之外，并无其他共同之处。然而，维也纳本身则是一个充满朝气的大都市，咖啡店里常云集着来自欧洲中部各地的艺术家和学者。

1876年，克里姆特进入维也纳艺术学校学习，一直待到1883年，此后他与恩斯特和他们的朋友法兰兹·麦希共同开设了一个画室。离开该校之前，他们已经为维也纳的斯特拉尼宫装饰过四个顶棚，并继续成功地完成了几项重要的委托，主要是在帝国各地的国家剧院进行室内装修，其中包括：卡斯巴德剧院、弗尤姆剧院、布达佩斯剧院，以及1886—1888年间为维也纳伯格剧院装饰的两个辉煌的楼梯厅顶棚。这些运用金黄色和华丽色彩的艺术实践，使克里姆特得到一枚金十字勋章，于是他的画室又受托创作四十幅油画，用来装饰



克里姆特在位于约瑟夫·斯塔德特街的画室花园里，约1910年。

艺术史博物馆的楼梯厅。克里姆特在壁柱之间画上象征艺术进步的代表人物。为创作出独具匠心的作品，他潜心读书，有时还借鉴古埃及和拜占廷时期的艺术。这些作品也获得巨大成功，他似乎即将在画坛上占有一席之地。

1894年，文化教育部指派克

里姆特画室为维也纳大学大厅装饰顶棚。克里姆特接受了任务并开始工作。他按照指定的题材装饰顶棚，画了《哲学》、《医学》（第4页）和《法学》。然而这次的成功却来之不易。

《哲学》曾获1900年巴黎国际博览会最佳外国作品奖，但却因其不合时宜的性爱主题使维也纳舆论哗然，并遭到猛烈抨击。一位批评家怒斥道：“对如此一幅色情绘画该做何论呢？这类低俗之物只能置于异教徒纵欲的洞穴里，而不该登上大雅之堂……”画中的裸女极富情欲色彩，但显得奇形怪状，她们相互缠绕在一起，或与骷髅调情，因此作品受到如此指责不足为怪。其他两幅也遭到指责，于是克里姆特不再继续这个项目（1945年的一次火灾中，这些作品基本上被焚毁）。此后他再也没有接受任何公共委托项目，但他对此并不在意。

1893年，克里姆特加入了官方的维也纳艺术家协会。置身于这样一个僵化、保守的团体（它曾禁

古斯塔夫·克里姆特在他的画室中，1912—1914年，右侧是克里姆特的情人艾米丽·弗罗格，1909年。



止过一次印象派画展),使克里姆特开始重新考虑自己的艺术理想。于是,他和志同道合的艺术家一起创办了自己的反叛团体,并在1897年被迫带着一批追随他的反叛者退出艺术家协会。

在这一背景下,维也纳分离派(Vienna Secession)——字义指与现存组织决裂——于1898年3月举办了首届作品展。12月又举办了第二届作品展。约瑟夫·奥布里奇特意为此修建了一座大厅,厅内的拱顶涂染成耀眼的金黄色,与分离派的风格正相吻合。克里姆特本人虽不善出头露面,但他还是被选为分离派的第一任主席,而且一开始就是这个组织的头面人物。他为该组织设计了首幅招贴画,表现忒修斯搏杀牛头人身怪。这具有明显的象征意味——牛头人身怪代表维也纳黑暗的、以营利为目的的艺术现状,而忒修斯则代表着分离派的自由精神。

分离派思想在某种程度上来自法国和比利时的当代艺术思潮,尤其是欧迪隆·雷东和皮维斯·德·夏凡纳等象征派画家那种装饰性的、非自然的和神秘的艺术风格。此外,威廉·莫里斯在英国发起工艺美术运动,鄙弃为维持中产阶级市场而进行的批量生产,这对分离派思想也产生了不容忽视的影响。所有这一切与克里姆特的奥地利传统风格,尤其是巴洛克式教堂辉煌的室内箔金艺术融合在一起,创造出独特的分离派风格。其特点是充满异国情调和灼热的情欲,并时时流露出非自然主义的色彩。这在作品《吻》中体现出来:两个恋人的躯体和脸庞,从僵直的、平面的金



分离派艺术家。从左到右:安东·斯塔克、古斯塔夫·克里姆特(坐在椅子上)、科罗曼·莫泽(在克里姆特前面)、阿道夫·博姆、伦兹(仰卧者)、恩斯特·斯托尔、李斯特、埃米利·奥里克、马克西姆·克兹韦尔、列奥波德·斯托巴、卡尔·莫尔、鲁道夫·贝彻。维也纳,奥地利国家图书馆藏。

色衣袍中显露出来,他们身后是一片溅满金色斑点的非真实的背景。

1905年,克里姆特与分离派发生争执,又与他的追随者一起退出该组织。也许他在性情上不适于出任这样一个组织的负责人,因为他不善于在激进派与温和派之间周旋。他毕竟创作缠身,不断有人要他画肖像。

这位身着僧侣式蓝色长袍的艺术家受到社交界妇女的青睐,无论是男爵夫人伊丽莎白·巴赫芬-艾希特一类的贵族,还是哲学家的妹妹玛格丽特·斯登伯罗-维特根斯坦(第12页)这样的知识型女性,均渴望让他为自己画像。但在所有这些他所熟悉,并为之作画或他所爱恋的女人中,只有一个人成为他长久的朋友,她就是艾米丽·弗罗格。她拥有维也纳最著名的一家妇女时装店,克里姆特曾为她设计服装和珠宝饰品(第2页)。二十七年里,她一直是他的情妇。克里姆特反复地为她画像,她的肖像反映出克里姆特从自然主义的画风过渡到平面图案的个人画风,后者接近拜占廷的艺术风格。尽管其肖像作品的背景部分愈来愈趋于形式化,但

脸部却总是保持着真实性。

克里姆特和许多世纪末的艺术家一样,着迷于“荡妇”,即那种诱人而又招致灾难的妖女题材,如他的《犹滴》(第6页)所示。比该画更不寻常的是《达那厄》(第16页)中赤裸而近乎暴烈的情欲,其风格类似《女人的三个阶段》(第10页)的无情笔触。他一生中还会绘制了许多田园式的风景画(第14页和20页),表现了他较易被人接受的一面。克里姆特从未忽视艺术整体的重要性,或艺术的装饰与美化作用。他在布鲁塞尔的斯托克利特饭店为一位比利时百万富翁绘制的镶嵌画即能证实此点。

在此后的年月里,他的作品享誉欧洲,一些城市相继举办过其作品展,如柏林,1909年;罗马,1911年;慕尼黑,1913年。1918年1月11日,他突发中风,1918年2月6日去世,仅仅九个月之后,第一次世界大战结束——曾经养育他而又排斥他的奥匈大帝国也宣告结束。

GV/TAV
KLIMT

《医学》草图

Estudio Para La Medicina

《医学》草图，1897—1898年，
画布，油彩，72×55厘米，
维也纳，私人收藏。



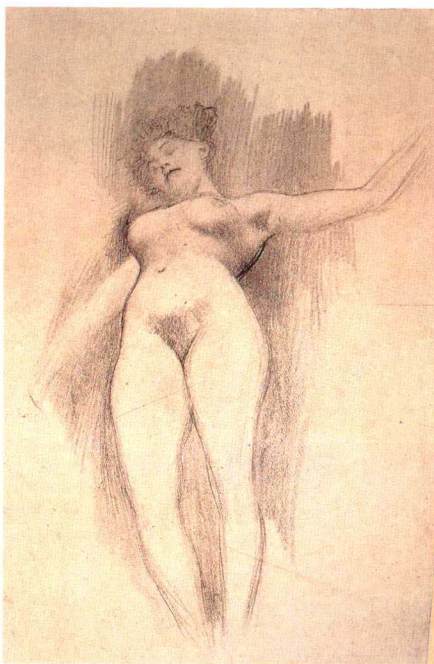
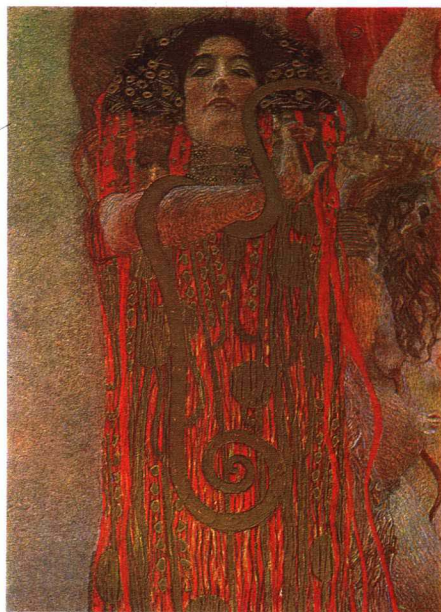
维也纳分离派的喉舌是《圣春》杂志(Ver Sacrum)，当时一些主要的艺术家都借这家杂志来表达他们对学院派正统艺术形式的不满。分离派风格掀起装饰性艺术的热潮，这使版画艺术重新成为时尚。装饰本身即是内容。《圣春》杂志与当时其他一些刊物均频繁使用饰带、图案和一些装饰性花纹作为点缀，它们都反映了分离派运动的特点。克里姆特所设计的图案井然有序而富刺激感，其线条纤巧而表现力强，因此，他的作品以及多产画家科罗曼·莫泽的作品备受欢迎。

左图是科罗曼·莫泽为《圣春》杂志设计的图案，1898年。

这件作品与其他作为同一批订件的绘画，曾惹恼了接受这批作品的维也纳大学以及为数过半的维也纳体面人士，但最终却确立了这位非凡艺术家的地位。在克里姆特帮助创建分离派之后的1900年，其作品《哲学》(为维也纳大学大厅绘制的三幅画之一)被公开展出，它使克里姆特的名誉大受官僚阶层的诋毁。可惜这三幅作品(即《哲学》、《医学》、《法学》)均于1945年焚毁，只有这类草图以及一些照片(右图是其中的一幅)留存下来。

这幅画显然不是要站在某个崇高的位置，向医学院的学生展示医学和卫生学的进步或功用，以作为对他们的激励。实际上，画中大多数人物的形态看上去并不健康。19世纪90年代，弗列德利赫·尼采的富有诗意的哲学影响了维也纳的许多艺术家。画面中身处地狱般螺旋纹之中的躯体也许体现了尼采关于永恒轮回的“黑色想像”。骷髅和死亡的躯体伸向或缠绕着主要由女性组成的裸体。只有画面中央代表许革亚女神(希腊神话中的健康女神)的躯体才显现出色彩的活力。她也许代表了女性的尼采式超人，若是这样的话，克里姆特就是无意识地将他对女性的同情混入尼采憎恨女人的世界观中。虽然象征派思想的影响在这幅画中显而易见，但它所蕴藏的活力和气魄却远远超出了象征画派的风格。

右图：《医学》细部，1900—1907年，油彩，画布，430×300厘米，1945年烧毁，在为它拍摄的照片中，只有这张是彩色照片(当时彩色照片很少见)。与其他两幅为维也纳大学大厅绘制的寓意画《哲学》、《法学》一样，传统的叙事风格让位于象征主义的暗示，这不仅对学院派的传统是一种挑战，也使保守的公众为之惊愕不已。



《黑色背景的裸女》，约1896年，突出白色亮部的铅笔画，45×32厘米，私人收藏。

这张素描近似独自浮在《医学》画面左侧的人体。但在油画中，她的头侧枕在右肩上，头发浓密，富刺激感，突出了躯体的旋转状态与飘浮效果。黑发也使臀部的曲线更明显。



《医学》草图，1898—1900年，铅笔画，43×29厘米，维也纳，艾伯第那绘画陈列馆藏。

克里姆特在描绘相互拥抱的躯体时采用了细巧精致的线条。他让模特儿不断移动，以便发现最佳的透视角度；他让他们变换姿势，并将两幅素描置于同一画面中，增强了动感。



犹滴(I) Judith(I)

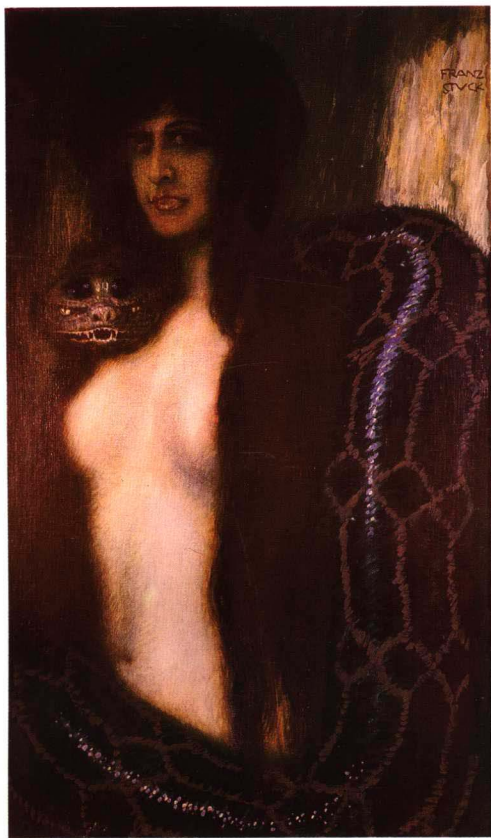
《犹滴》(I), 1901年,
画布, 油彩, 84×42厘米,
维也纳, 奥地利美术馆藏。



科罗曼·莫泽画的
装饰母题, 受艺术
家施里夫特·冯·
拉里施作品之启
发, 1900年。

这第一幅《犹滴》像因其新奇而狂放的想象而使批评界和广大公众为之惊讶和震撼。在《旧约·次经》中, 犹滴是一位贞洁的犹太烈女, 为了将拜突里亚城从亚述人的围困中解救出来, 她佩戴上珠宝首饰, 悄悄溜入敌人的营地, 见到亚述人的指挥官敖罗斐后, 她假装被他迷住, 但当走进他的帐篷与其示爱时, 却出其不意地砍下他的脑袋, 解救了她的城市。

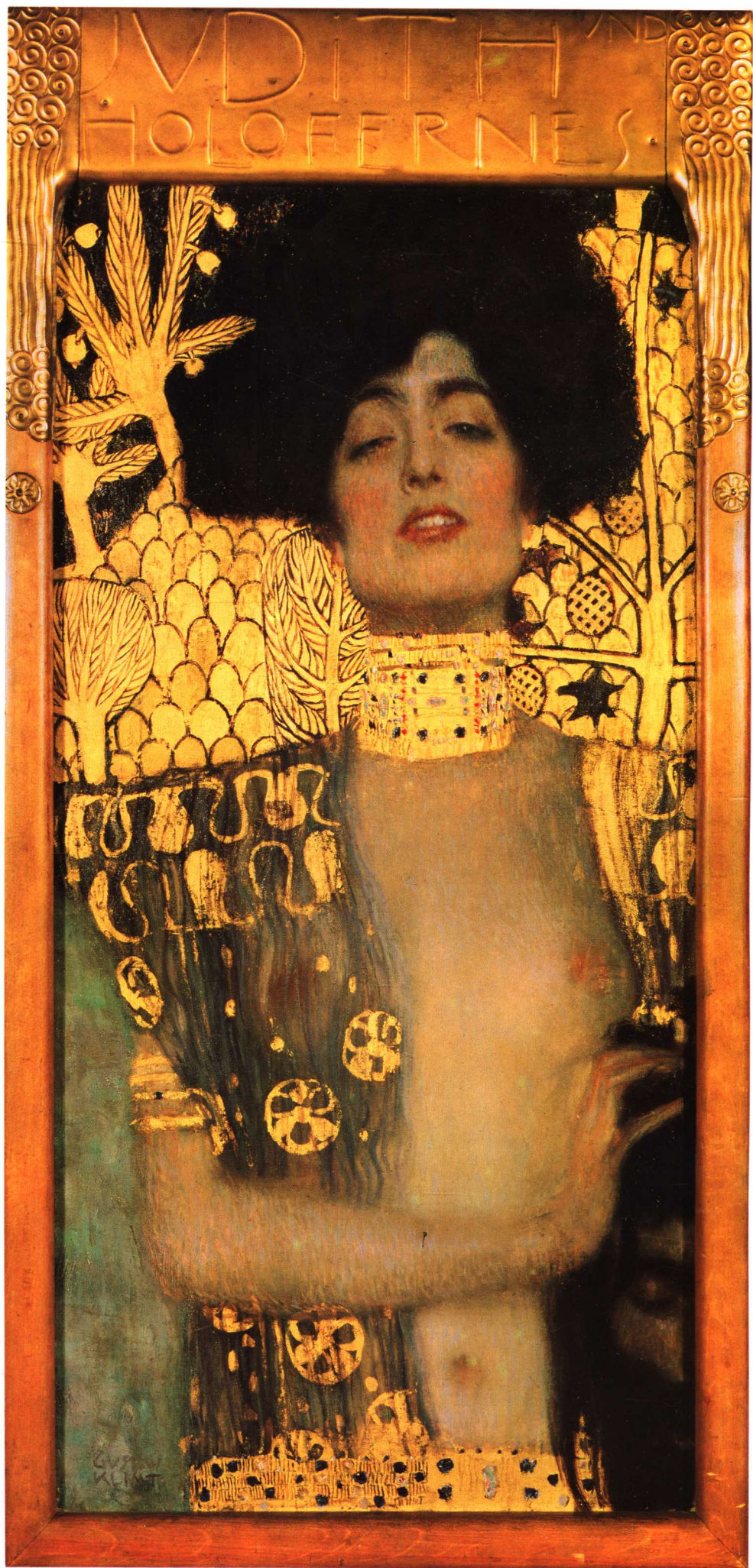
这个女人的故事酷似莎乐美。莎乐美砍下施洗约翰的头颅, 将其头发缠在自己的手指上。无论她是谁, 她都代表了一个典型的荡妇, 一个神话或一个幻象, 她为许多人带来创作灵感, 特别是奥斯卡·王尔德、奥布里·毕尔兹利、古斯塔夫·莫罗和法兰兹·斯塔克。她以当代女性的形象出现在画面上: 有着时髦的发式, 下巴给人以坚毅感, 面部表情令人十分不安。顾长的脖颈珠光宝气, 将她的脸庞与身体有效地分开, 这是克里姆特惯用的艺术手法。犹滴的头部与敖罗斐被割下的头颅相呼应, 后者几乎不在画框之内。金色与黑色支配着整个画面, 它们增强了犹滴近乎裸露的躯体的放荡感。她有着诱人的嘴唇和半闭的眼睛, 整个脸庞表现出典型的、使人毁灭的诱惑力, 这是因为犹滴是实体化的幻想。像爱与死这类人的感情的交织, 是克里姆特部分作品中所深藏的一个情结。



法兰兹·冯·斯塔克《原罪》, 1899年, 画布, 油彩, 巴勒莫, 现代美术馆藏。斯塔克的影响, 以及类似这幅画中有着黑色长发, 腰缠一条毒蛇的荡妇形象, 在克里姆特的早期作品中有很明显的反映, 在两幅《犹滴》变体画中也有类似的表现。

《犹滴》(II), 1909年, 画布, 油彩, 178×46厘米, 威尼斯, 现代美术馆藏。在这第二幅《犹滴》变体画中, 克里姆特有意无意地对幻象进行了更深的研究。他的女主人翁(犹滴——莎乐美)暴烈地将手指插进男人的头发里。她硬实的躯体被衣袍的黑色螺旋纹所缠绕, 显出冷酷的淫欲, 这些与背景的暖色调以及华丽的装饰图案形成对比。她那钩状的双手放在腹部, 两侧有两条钳形的白色曲线包围着。其双手瘰疬状的收缩暗示死亡面前隐伏着情欲。受害者的头颅悬挂在那致命的指钩中, 古怪却又可怜, 被置于画面的角落。





山毛榉林(I)

El Bosque de Hayas(I)

《山毛榉林》(I), 约 1902 年,
画布, 油彩, 100×100 厘米,
德累斯顿画廊藏。



科罗曼·莫泽画的插图, 载于分离派第一届作品展目录, 1898 年。

克里姆特的作品一般不涉及冬天的景色, 因为, 正像大多数维也纳人一样, 他喜欢在萨尔斯堡的乡间度过夏天, 他在那儿创作了许多风景画。这些画虽然通常是在维也纳画室中完成的, 但最初几乎都始画于这里的乡间。但是, 与大多数德国艺术家一样, 他常被秋天凋零的景象和死亡的暗示深深地吸引住(或许就是因为这样, 也就不必再去描绘冬天雪白而沉寂的景象了; 因为有了深秋的萧瑟便已足够与死亡联想在一起了, 因此冬景也就显得直接而多余了)。所以在类似这幅画的早期风景作品中, 克里姆特不自觉地将自己对法国印象派画家的绘画手法的敬慕与典型德国式的忧郁情调融合在一起。

在这幅画中, 克里姆特描绘了深秋的浪漫景色, 其画法使人联想到法国新印象派画家乔治·修拉(Georges Seurat)的点彩法, 即用许多色点来捕捉光线。修长而幼嫩的山毛榉树干好像延伸不尽, 后面苍凉的地平线在画面中处于相当高的位置, 这是克里姆特风景画的特点。画面前景的树木被截去顶部和底部, 表现出他从印象派画家那里学到的类似摄影的技法。但画中神秘而郁闷的情调在感觉上则还是属于中欧或北欧的风格。



《竹》屏风局部, 水墨, 国立东京博物馆藏。20 世纪早期的先锋派艺术家对东方艺术题材尤为赞赏。当时出现了疯狂追求远东异国情调的时尚, 尤其是日本艺术, 它改变了后印象派作品的风格。远东艺术对许多画家来说是取之不尽的灵感源泉, 对克里姆特也是如此。



卡尔·莫尔(1861—1945)《黄昏》, 维也纳, 奥地利美术馆藏。莫尔是奥地利分离派创始人之一, 以画风景为主。在这幅画上, 两棵树相对弯斜, 几乎碰到一起。整个景色倒映在如镜的湖面上, 突出了红绿两色争艳的神秘黄昏气氛。





女人的三个阶段 Las Tres Edades de La Vida

《女人的三个阶段》，1905 年，
画布，油彩，180×180 厘米，
罗马，国家现代艺术馆藏。



古斯塔夫·克里姆特画的克里姆特传记插图之一，载于《圣春》杂志，1898 年，3 月。

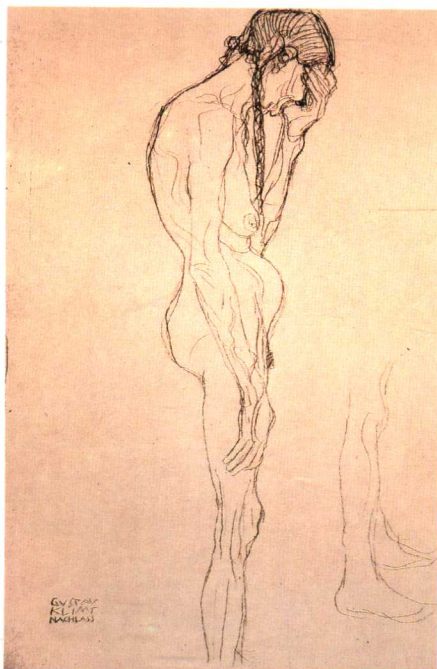
这一主题涉及人类生存的关键时刻，用女婴—美女—老姬的演变过程来表示。中世纪以来，这个主题曾使许多北方画家感到困惑。在许多画面中，旁侧的骷髅理所当然地增强了病态的情调，如《死神与生命》（右图）所示，是死亡的象征。它提醒人们，人世间的快乐到头来都只是一场梦，虚无空幻，所以灵魂就应随时准备迎接来世。

然而，克里姆特并不是一个基督徒，他的作品中也并未表现出企望上帝的拯救之意。正相反，这幅看似可怕，但却十分出色的画，它使人回想起伟大的写实主义画家丢勒或伦勃朗的风格，抑或预示了 20 世纪 20 年代的写实画派，如奥托·格罗斯，他讽刺了魏玛共和国的人们。但实际上，克里姆特对敬神与抨击社会均不感兴趣，他本人的内在思像才是其意趣所在。

在点缀着繁花的地毯的衬托下，左侧的老女人显得衰老，身体轮廓清晰，手臂上的血管、干瘪下垂的胸脯、鼓起的腹部——一切都显出岁月的痕迹不留余地地停在人的身上，偏偏她又滑稽地模仿孕妇——如此更显示出无情的逼真笔法。而其旁的这位母亲是如此年轻，看上去仍似个姑娘，她的身躯也被拉长。她的头发缀满了花朵，一条透明的蓝色薄纱缠绕着她的腿部和臀部。她看似半睡，又像沉浸在母爱的冥想中，而将神态可爱的婴儿抱在胸前。



《死神与生命》，作于 1911 年之前，画布，油彩，178×198 厘米，维也纳，私人收藏。面对这一明白浅显的题材，克里姆特选择了象征主义的构思与风格，以达到自己的目的。他将画面分为两部分，左侧是死亡，僵直而孤独；右侧，生命在一团颤动的躯体中萌生。一侧是沉寂和冷漠，另一侧则是生命兴起的力量。



《女人的三个阶段》的两幅草图《老女人侧面裸体像》和《沉睡的孩子》（1904 年，铅笔，55×35 厘米，私人收藏）。克里姆特在创作主要作品之前，总要绘制许多



局部草图，挖掘题材的内涵。像对许多作品人物的处理一样，克里姆特让孩子陷入沉睡之中，睡眠既给人以保护又给人以启迪，沉睡中将会出现预示未来的幻梦。



玛格丽特·斯登伯罗-维特根斯坦肖像

Margaret Stonborough-Wittgenstein

《玛格丽特·斯登伯罗-维特根斯坦肖像》，1905年，画布、油彩，180×90厘米，慕尼黑，国立巴伐利亚绘画陈列馆藏。



古斯塔夫·克里姆特画的插图局部，载于《圣春》杂志，1898年3月。

卡尔·维特根斯坦，是一位富有的实业家，也是哲学家路德维格的父亲，曾在分离派初创时期给予大力资助。

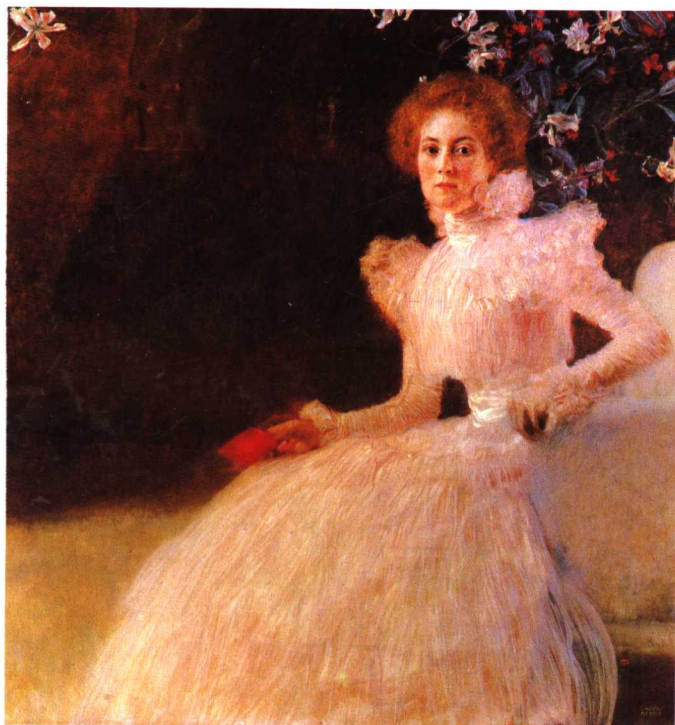
大约1900年以后，克里姆特成为维也纳最受欢迎的肖像画家（主要是为妇女画像，无论是贵妇人或知识型女人，都喜欢请克里姆特为她们作画），因此，他必然会被邀请为维特根斯坦的女儿玛格丽特画像。她不久前刚嫁给一个姓斯登伯罗的美国人，所以，卡尔·维特根斯坦请克里姆特为他新婚的女儿作画留念。然而，玛格丽特并不喜欢这幅肖像，以致它后来曾长期

借给奥地利画廊。但是，克里姆特所画的肖像几乎已被公认为是对美貌或身份的认可。

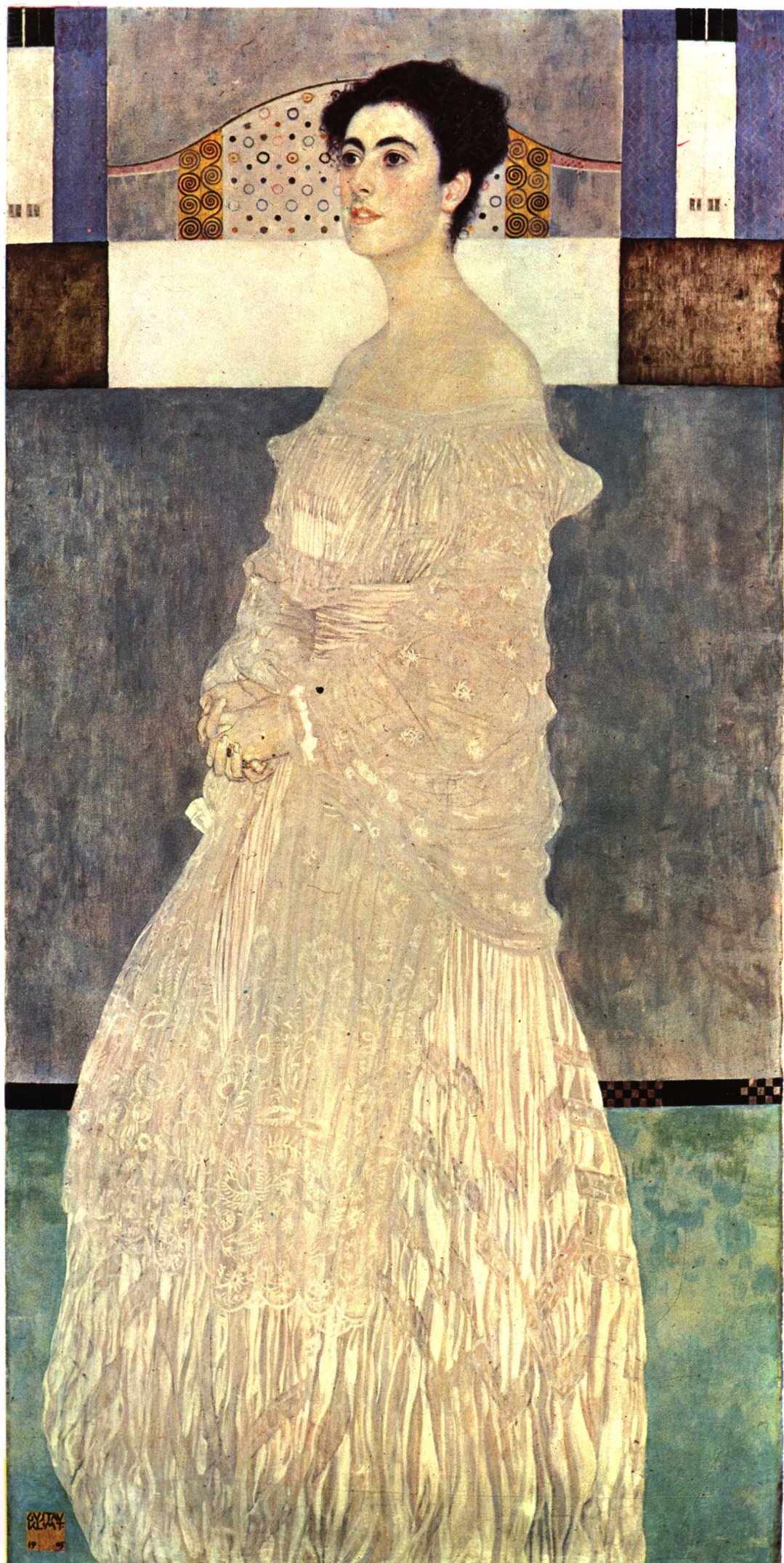
从文艺复兴时期和19世纪一些杰出的肖像作品中可以看出，艺术家们先研究人体结构，然后再给它“穿”上衣服，以使人体在衣袍褶层的遮盖下仍显得逼真。而克里姆特却与此相反，他喜欢剪影式的侧面像和纯粹的形式。所以其画面无深度感，但以丰富的装饰图案来增强其作品的典型特点。他在绘制肖像作品时，很少采用真实的背景。玛格丽特修长的白色侧面像装饰了一条花边披肩。这幅画是打算用来为路德维格·维特根斯坦设计的房屋作装饰的，他设想将整个房屋全部布置成白色。该房屋的风格参照了阿道夫·卢斯的苦行理论，由多块立方体构成，显得相当独特。



《索尼娅·尼普斯》，1898年，画布，油彩，145×145厘米，维也纳，奥地利美术馆藏。这是第一幅方形画面肖像，方形肖像很受分离派画家的青睐。克里姆特在此给人物画上了背景（花园或公园），并画出了当时常见的衣着，尽管粉色的褶皱使服装显得很华丽。画过这幅肖像以及另外几幅作品之后，克里姆特再没有采用过这种画法。这只是一幅很平常的肖像，毫无拜占廷的装饰风格特点，但蕴含着浪漫的情调。



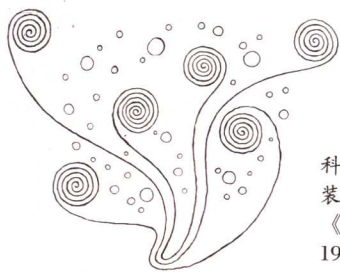
詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒《白色交响曲，1号：白衣少女》，1862年，画布，油彩，216×109厘米，华盛顿，国家画廊藏。这幅肖像的模特儿是惠斯勒的情妇乔安娜·赫弗曼，但真正的题材只是一些程度不同的白色调，惠斯勒因喜爱色彩和谐而对其着迷。这幅画遭到伦敦皇家艺术院的拒绝，但被巴黎的落选沙龙纳为展品，沙龙将这幅画解释为追念纯真的表现，但惠斯勒反驳了这种解释。在惠斯勒和克里姆特的肖像作品中，站立者所穿的蓬松白衣裙支配着整个画面。



葵花园

Jardin con Girasoles

《葵花园》，1905—1906年，
画布，油彩，110×110厘米，
维也纳，奥地利美术馆藏。



科罗曼·莫泽画的
装饰图案，载于
《圣春》杂志，
1901年。

克里姆特被认为是他那个时代最重要的风景画家之一。他眼前的景色能使他进入一种境界，像宝石一样使他发现创作的诱因，对他来说，一处景色就是一处静思的场所，它既是欢乐的泉源，同时也可能引来伤感。从19世纪90年代后期开始，他创作了许多风格独特的风景画。

克里姆特喜欢乘船游荡在奥地利的湖面上，他是属于第一批买汽船的人。他常常将船停在离岸十几米远的地方，以便选择最佳角度作画。他一边作画，一边享受大自然

的宁静和神秘。其早期风景画几乎全都是阿特西湖风光，他曾与其情人艾米丽·弗罗格和她的家人在阿特西湖畔度过快乐而有如蜜月的夏令时光。

克里姆特此时的笔法仍属典型的印象派画法，但他也表现出自己追求构图的意趣。比如他画中的地平线的位置不是很低就是很高，甚至完全消失，画布上只剩下由植物、叶子和花朵拼成的图案。

像《葵花园》这幅作品，既没有地平线，也没有任何空间纵深感。画家将焦点聚在某一个特定的地方，像摄影师为草原某一部局部拍摄的特写一样，使人联想到画面以外的整个草原。此画为纵向构图，由宽带状繁花图案构成，一朵朵向日葵在绿叶的海洋中飘摇，繁丽无比而又生机盎然。



左图：《向日葵》，1906—1907年，画布，油彩，110×110厘米，私人收藏。

向日葵的花盘高挂在由大花叶组成的塔形顶端，具有令人不安的拟人化特点。它使人联想到画家所作全身肖像的轮廓：画中（女性）模特儿的长颈项和漠然的脸庞从长裙中伸出，裙上的植物图案本身就像花朵。

右图：埃贡·希勒所作《向日葵》，1909年，画布，油彩，150×29.8厘米，维也纳，美术史博物馆藏。

作者在此画中采用了与克里姆特相同的主题，但没有拟人化的塔形构图，取而代之的是断断续续的线条，体现了希尔的典型风格以及他那独特的形式和色彩处理。

