



1
克里姆特
阿特湖上的卡默尔城堡
油画
110cm × 110cm
1908
布拉格国家美术馆

克里姆特的风景画：重建自然

Klimt's Landscape Painting: Reconstructing Nature

伊芙琳·贝内施 译者：何彤珊 Evelyn Benesch Translated by: He Tongshan

摘要：从1900年到1916年，克里姆特几乎每年夏天都会在奥地利的阿特湖地区避暑，同时绘制了大量的风景画，这些风景画占据了他全部作品大约四分之一的数量。克里姆特创作风景画可以视作是他探索人物画技法的延续，但他在风景画中更大胆地偏离传统手法、更自由地实验新的绘画语言。这些作品基本都是正方形构图，具有独特的观察视角，画面往往充满秩序又生机盎然，兼具装饰性与表现力。借助风景画这一题材，克里姆特在画布上重新建构了自然。

关键词：克里姆特，风景画，维也纳分离派

Abstract: Gustav Klimt spent almost every summer in Lake Attersee from 1900 to 1916 and created a large number of landscape paintings, which accounted for about a quarter of all his works. Klimt's landscape paintings can be regarded as a continuation of the figure painting techniques he explored, but in these landscape paintings, he deviated from traditional techniques more boldly and experimented with new painting languages more freely. These works are basically square composition, with a unique viewing point, which are always full of order and vitality, both decorative and expressive. With landscape painting, Klimt reconstructed nature on the canvas.

Keywords: Klimt, landscape paintings, Vienna Secession

在萨尔茨卡默古特消暑

1903年夏天，克里姆特离开维也纳到阿特湖度假，在一封从此地发出的信中，他描述了自己是如何带着一个“取景器”在乡间散步，从而为他的风景画寻找合适的主题的。借助这个简单但不失巧妙的装置，他将风景以正方形视角描绘出来，使之与其审美诉求相一致。同样地，他还用望远镜来帮助他筛选眼前的自然景色，并确定最终图像的初步样式。即使是在他1900年左右创作的最早的风景画中——那时很可能还没有开始使用这些辅助工具，克里姆特也以一种别具一格的方式重现自然，在由他自己的艺术原则支配的作品中，他于图像领域内重建了自然。

克里姆特在他的后半生全身心地投入到风景画创作中。他不下五十次地描绘过上奥地利州的阿特湖周围的乡村，这些画作展现了湖上风光、周围的树木丛林、村舍花园和当地建筑。除了描绘环湖的山川和沿岸聚集的小城镇的大幅的、全景式的风景画之外，我们还可以看到一些对某个花园的特写，以及对特定植物的描摹。自1899年起，他在画每幅画时都用了方形取景器：在这一经典几何形状的均衡平静中，他再现了繁茂的夏日风光。

克里姆特风景画的主题可以追溯到奥地利大气印象派的“熟悉的风景”（paysage intime）。¹也就是说，它们是“私人的”风景，是对自然的个人描绘，这与在19世纪上半叶仍在发展的那种古典的、英雄式的风景截然相反。克里姆特的风景画被描述为“消遣的片段”，很可能就因为它们是自发性的作品，艺术家本人在选择主题时不受限制，可以进行绘画上的实验，以及最重要的一点，是因为（几乎）所有这些作品都是他在萨尔茨卡默古特²（Salzkammergut）地区消暑时所画。只有少数几幅是他之后在维也纳的画室中完成的。这些非正式的风景画与他给那些维也纳社交名媛画的正式肖像相去甚远，后者是在冬季完成的有偿委托。令人惊讶的是，这些“冬季画作”和“夏季画作”作为相反的两极，与画家随季节变化的生活方式是相一致的：在冬季融入维也纳上流社会生活，跟他的母亲和姐妹们生活在一起，但是夏季则隐居在萨尔茨卡默古特，跟埃米莉佛罗吉（Emilie Flöge）一家住在一起，埃米莉是他长期以来的伴侣，也是他的姐妹。

克里姆特与大自然有着一种非同寻常的亲近：他喜欢待在户外，练习体操、摔跤和击剑，也经常远足。他还着迷于四季的流转，在1909年三月份写给埃米莉的信中，一反往常的简洁，他写到了画室前的花园：“今天路过我的花园时，那味道就像是春天的气息——鸟儿鸣唱、花蕾鼓胀，尽管只有一点，纵使冬日未散，这也足以改变这一天了！”

因此，他在后半生，也就是从1900年左右——才开始画风景画这一点就更令人惊讶了。这似乎跟他与日俱增的内心出走的欲望有关，尤其是想逃离他承担的那些社会职责。彼时的克里姆特在文化政治领域内非常活跃，不仅参与了1897年维也纳分离派的创立，还卷进了为他在维也纳大学所作的壁画³。能获得认可的论战之中。他对这种平衡的寻求表现在他欣然接受了“非正式”题材的绘画，也就是说，寻求为自己而作的艺术，而不是为赞助人而作的艺术，同时还表现在他采纳了一种不受拘束的绘画态度，把传统的陈词滥调都抛之脑后。

但画风景画也意味着一种稳定的收入来源，尽管这一考虑相对而言不是很重要。自从围绕着他的壁画的纠纷以他与教育部的彻底决裂而告终，克里姆特就再也不寄希望于从奥地利政府那里获得任何委托。他在维也纳分离派的展览上向公众展出他的风景画，之后又在米特克画廊上展出这些作品。

不过，克里姆特选择风景画这个创作主题以寻求暂时的退避，首先是与大自然本身给他的直接灵感有关。这绝非巧合，因为他第一次创作风景画就发生在他跟佛罗吉一家在外消暑期间。此外，外出度假也证实了他想寻求僻静、不受打扰。自1897年之后，他每年夏天都会去萨尔茨卡默古特，通常会待上几个星期，随行的还有埃米莉，她的姐姐海伦妮·克里姆特（Helene Klimt）——古斯塔夫·克里姆特那位在1892年去世的弟弟恩内斯特·克里姆特的遗孀，还有海伦妮的小女儿，也叫海伦妮——克里姆特是她的监护人，以及这对姐妹的母亲芭芭拉·佛罗吉（Barbara Flöge）。

圣阿加莎和戈灵，1898和1899

圣阿加莎（St. Agatha）是克里姆特和佛罗吉一家的首个度假目的地，此处位于萨尔兹堡附近。这里还曾是奥地利风景画元老级的前辈鲁道夫·冯·奥特（Rudolf von Alt，

1812—1905）避暑的地方。很有可能是受此启发，克里姆特也选择到此处消暑。这样的夏日假期开始于1898年，而这一年他身上担负了诸多责任和委托。他第二次被推选为维也纳分离派的主席，这一年分离派发行了期刊《圣泉》，他还为之贡献了一些画作。同时他还忧心于给维也纳大学创作的壁画以及这些画带来的争议。

克里姆特待在圣阿加莎时画的风景画只留存下来了一小部分，其中就包括《雨后》（*After the Rain*）。这幅画描绘的是一个乡村果园，地平线被画得很高，同时还能看见背景中起伏的山坡。画面正前方的几棵树木是正视图，树冠可以延伸到画面上部边缘线以外，为前景提供过渡空间，前景则是俯视图——更确切地说是一种折叠的方式，从而为草地上的树木和小鸡留下了充足的空间。克里姆特以澄净的浅绿色、灰色和黑色，让小鸡身上的白色、鸡冠的红色以及前景灌木丛中花朵的缤纷色彩变得生机盎然。他向我们展示了田园牧歌般的风景，通过天气创造出稍纵即逝的效果：雨天的潮湿，草地在夏日的温煦中蒸腾，一层“玻璃”般的轻纱横亘在景色之上，让背景变得朦胧不清。

此画可以跟克里姆特在19世纪80年代早期创作的三幅小的风景画比较一番，这些速写般的画作采用了那个年代典型的棕色和绿色主色调。其色彩及其局限于小幅的、几乎私人化的对风景细节的描绘，都直接来自于大气印象派。相比于这些早期的、传统的画作，克里姆特在近20年之后采用新技法所画的风景画就更加引人注目了。即便《雨后》的主题最终还是来自于“熟悉的风景”的传统，但他在这幅画中第一次将其转变为对直接经验的事物的描绘。画中所运用的混合着白色的明亮色彩与19世纪绘画中常见的赭色阴影相去甚远，同时这也证实了他对法国和比利时印象派的研究。此时的克里姆特显然已远离了大气印象派画家们，不仅体现在主题和色调方面，还体现在他同时使用正视图和透视法的构图原则上——在接下来的很多年里他将继续发展这一原则。焦点不断变化的双重视觉系统，最初很有可能是他从浮世绘这种日本木刻版画里学来的，而且他自己就收藏了一些浮世绘作品。克里姆特对图像空间的建构经过了深思熟虑，将地平线画得很高，以树干作为主要的垂直元素，这将是他的风景画的一个典型

特征。令人惊讶的是，从克里姆特的第一幅风景画开始，画作中所看到的自然就是经过人工拼凑重建出来的——虽然艺术家通过感官印象直接感受到了这种自然。

1899年夏天，克里姆特跟佛罗吉一家去了戈灵。在这次假期创作的作品中，有一幅叫做《池塘边的清晨》（*A Morning by the Pond*），他在此首次使用了正方形构图，此后，他的风景画无一例外都是这种构图。跟之前那幅《雨后》一样，这幅画地平线被画得非常靠近画面顶端，将画布上的大部分空间都留给了作为画作主题的池塘，再一次给人一种画面是折叠着的印象。水面一半在森林的暗影中，一半在明亮的晨光中。这无疑是在克里姆特最接近象征主义的一幅风景画。画面中空无一人，针叶树倒映在水面上，池塘在晨曦中闪烁着微光。静止的风景和凝滞的水面散发着一股神秘的氛围，笼罩着整个画面。总体色调基本上是柔和的，被淡淡的粉色和白色绘成的阳光以及水面倒映的云朵照亮。水——包括了从无限、从死亡到梦境、到无法表达的情欲等多重涵义——是无数象征主义绘画和文学作品中的重头戏。在绘画领域，象征主义那种浸透着一种思慕感的难以捉摸、朦胧不清的氛围，最有力地体现在费尔南·克诺普夫（Fernand Khnopff）的画作中，他的画作在1898年的分离派展览上向维也纳公众展出且大获成功。克里姆特见过克诺普夫夫人，在对风景的沉思式诠释上也非常接近克诺普夫，因此，他在1901—1903年这一阶段描绘树林的画作很有可能受到了克诺普夫那种神秘、有氛围的画作的影响。

阿特湖：利茨尔贝格，1900—1907

1900年之后，克里姆特和佛罗吉一家每年夏天都在阿特湖周围消遣几个星期：从1900年到1907年在西北岸的利茨尔贝格（Litzlberg），1908年到1912年在差不多跟利茨尔贝格相对的东北岸的卡默尔（Kammerl），1913年去了北端的泽瓦尔辛（Seewalchen），1914年到1916年又去了东南岸的魏森巴赫（Weissenbach）。克里姆特最经典的阿特湖风景画就是他在利茨尔贝格时画的。

在阿特湖边的第一个夏天，他们暂住在利茨尔贝格啤酒厂。这一全新的环境显然启发了克里姆特。他享受户外的生活方式，在

湖里游泳或者去远足，他甚至很有可能还有一条小船。

1900年夏天，他画了至少五幅画，在一封寄往维也纳的信中，他写道：“我在这里有五幅正在创作的画，第六块画布还空着；也许我会把它就这样空着带回家。另外五幅我想我可以画完。这些画的主题有湖上的风景、牛棚里的公牛、沼泽池、一棵大杨树和一些小白桦树。不幸的是，这些画作一有进展，我的创作欲望就松弛了。”可以确定的是，这里提到的五幅风景画分别是《阿特湖》（*On Lake Attersee*）、《沼泽池》（*The Marshy Pond*）、《黑牛》（*The Black Bull*）、《大白杨树I》（*The Large Poplar I*）和《农舍与白桦树》（*Farmhouse with Birch Trees*）——这些都是他风景画中最重要代表作。在此处发展出来的这种风格上的特征，也将在他接下来的绘画作品中起到决定性的作用。

在《沼泽池》和《农舍与白桦树》中，克里姆特沿用了在之前的夏天就已经引起他兴趣的一些主题。《农舍与白桦树》展示了他逐步在画作平面上“重建”自然的过程：地平线被画得很靠近画布顶端，从而使草地更加突出，通过细窄的垂直树干，画面被构成一个坐标系，而这些树干又被画布顶端完全截断了。《阿特湖》则是另一种例子，即画家用非同寻常的构图视角，来展现对自然的一种更极端、更不常见的视觉印象。这幅画实际上就是在纯粹画水，水面似乎漫溢出了画布边缘。水面上只有利茨尔贝格岛，在画得很高的地平线处像一片乌云一样出现在画面里。富有生气的湖面，看起来是逆光的，在笔刷“扫”过的地方闪烁着光芒，这些笔触朝着地平线方向越来越小，逐渐融合到一起。笔画在又轻又薄的前景中看起来几乎是无色的、接近于未完成的感觉，往画面深处去，则逐渐变成绿色，直至变成蜡笔般的蓝紫色。

两年后，克里姆特又回到相同的主题，创作出了《阿特湖上的岛屿》（*Island in Lake Attersee*）。利茨尔贝格岛顶端也被画布的上边缘裁切掉了，岛屿出现在一片金色的光线里，完全被湖水包围着。这幅画的构图非常大胆——湖面几乎延伸到了画布顶端，湖本身似乎被折叠了，观者被带到极其接近水面的地方。同时，画面中光线和阴影的区域似乎正在沿着同心圆从背景中向前景

中移动，平静的涟漪延伸到无穷远的地方。

克里姆特用正方形作为一种理想的框架，因为在正方形中可以用静态的方式描绘正在发生的事情。因此《阿特湖》和《阿特湖上的岛屿》这两幅画似乎都表现了湖水在低语，这种平静中只有波浪轻微的起伏，同时又传递出一种淡淡的不安，而且从同一时期其他艺术家的画中也能觉察到这一点。

《大白杨树II》（*The Large Poplar II*）是克里姆特在信中提到的画作，也是他为数不多的捕捉到天气骤变的作品之一——暴风雨即将来临，这正是此地夏天时的典型天气。然而，最重要的是，《大白杨树II》是他对后印象派的探索中的一个重大进展。这幅画是他第一次在画面中运用短促、密集的笔触：充满力量感，明亮的橙色混合着紫色和绿色，制造出树叶在逼近的暴风雨中沙沙作响、随风颤动的效果。克里姆特在这里采用了后印象派的技法，用密集的、巧妙渐变的一个个油画笔触，使其在观众的眼中呈现为纯粹的颜色混合。他对点彩派画家特奥·范·里尔伯格（Theo van Rysselberghe）和保罗·西涅克（Paul Signac）以及分色主义的乔瓦尼·塞冈蒂尼（Giovanni Segantini）的作品肯定很熟悉——他们的作品都在分离派展览上出现过。但更令人惊讶的是，克里姆特应该是只学了所有这些趋势中的技术成分——在接下来的几年里，他还将不断地发展这种技术，使其臻于精湛。后印象派背后的那套理论似乎并没有能够影响到克里姆特当下或此后的作品。

在上文所引用过的信中，克里姆特还写道他正在画“（阳光下的）一小丛榉木”——被朝阳照亮的森林内部，林地上是红棕色的树叶，茂密的榉木拔地而起，地平线画得很高，上方是长条状的明亮天空。这幅画就是《榉木林I》（*Beech Forest I*），是他在1901到1903年间创作一组作品中的其中一幅，这组画画的都是利茨尔贝格附近的落叶林和针叶林。尽管这几幅极具氛围感的画作非常接近于象征主义的森林风景，但其中还有属于东欧传统的对落叶林抒情性的、略带忧郁感的描绘，尤其是在俄罗斯印象派的画作中可以找到这一点。

画于1903年的《白桦林》（*Birch Forest*）看起来就像是《榉木林I》中截取的一个细节，从铺满落叶的林间长出的白桦树树干被画成平面图样。这种将树林

画成装饰性的二维平面的做法，是否与他在1903年春天时看到的拉文纳镶嵌画给他留下的印象有关？尽管这些早期基督教镶嵌画的影响更鲜明地体现在他的人物肖像画中，但在他的风景画中仍然也能找到这种影响——例如同样可以追溯到1903年的《金苹果树》（*Golden Apple Tree*），以及之后给布鲁塞尔的斯托克莱宫绘制的饰带上的独特细节。

我们同样可以想象，克里姆特是如何带着他的“取景器”为《白桦林》选择合适的构图的，在1902年八月写的一封信中，克里姆特也提到了这一点：“我……通过我的‘取景器’……观察，就是一个在硬纸板上挖出的洞，为我想画的风景寻找主题……”克里姆特还在信上画了“取景器”的速写，跟他文字描述的一样，就是在一大块纸板上挖出一个正方形的孔洞。自1903年以后的风景画中，克里姆特可能都运用到了取景器，而且他逐渐开始从整体的自然中分隔出一些单独的主题，例如草地、树林或者花园。

与此同时，克里姆特对主题的选择也转向了一种新的方向。他不再画阿特湖及其周围的林木，而是画被人工耕种的自然：果园和村舍花园，以及其中种植的花草树木。后来又陆续在画面中加进了湖周围的各种建筑。但这些风景中依然空无一人。

在利茨尔贝格的最后几个夏天——从1904到1907年，克里姆特绘制了《树下的玫瑰》（*Roses beneath Trees*）等几幅极具夏日氛围的风景画。他运用那种受到点彩法启发的技法，即以细小、短促的笔触敷涂颜料，如同上一层釉彩一样，表现出了树木在夏日艳阳下的繁茂之景。由无数彩色笔点和笔触构成的草地就像是花纹图案，看起来似乎远远溢出了画面范围。克里姆特依旧避免使用直接光源，风景上覆盖着均匀的光线，看起来不受时间的影响，一派宁静和平静，通过正方形构图所传递出的和谐和均衡，这种印象又得到了进一步强化。

《树下的玫瑰》还值得我们特别留意一下，因为有一幅画着大致构图的铅笔素描稿跟这幅画有关。除了《加施泰因》（*Gastein*）有一幅素描稿之外，这幅非常粗略的草图是目前我们所知的唯一一幅由克里姆特所作的预备性的、可以跟最终完成的风景画对应起来的草图。常有针对这一问题的讨论，即其他类似的草图是不是有可能在1945年佛罗

吉公寓发生的火灾中被销毁了（屋子里藏有大量属于克里姆特遗产的素描本）？还是说他实际上通常不会为风景画作品画草图？只有在1917年的素描本中，我们能够发现，除了上面提到的加施泰因的画作之外的另一幅非常粗略的草图，但是无法跟任何一幅具体的画作联系起来，画的是湖水中倒映出的山坡，以及一些随手勾勒出的农舍和花朵。从他的侄女海伦妮那里我们得知，他“外出散步时常常短暂驻足片刻，在小本子上记录下对眼前风景的瞬间印象”。他很有可能先在画布上先画出大致的构图，用笔刷先薄涂一层，有时候还会用上炭笔勾画：例如，在现藏于匹兹堡的《果园》（*Orchard*）中，就能清晰地看到这种白描线条勾画出了背景中的小径及其左前方的玫瑰花丛。

从1907年到1908年间，克里姆特创作了一组“拟人化”的描绘花朵的作品。在《向日葵》（*The Sunflower*）中，埃米莉在画中被画成一株向日葵，地上鲜花盛开，向日葵耸立在满是野花的底座上。这株向日葵就在画面前景中，占据了整个构图的核心位置。紧凑的背景观者很近，让向日葵看起来像是一座纪念碑——这种构图方案和对空间的处理方法对克里姆特来说是全新的、非同寻常的，《村舍花园》（*Cottage Garden*）和《有向日葵的村舍花园》（*Cottage Garden with Sunflowers*）这两幅画也是如此。这里还采用了一种对克里姆特来说也是全新的绘画方式，即将颜料在色调上黯淡了下去，并且主要由饱和的绿色和红色构成，密密麻麻地画在一起，又寥寥几笔画出花朵。我们再也找不到一笔画出鲜艳的红罂粟花的那种明亮笔触了。利茨尔贝格的草地和花园画作中的轻快透亮似乎过时了，克里姆特画作中的一个新阶段已然开始。

阿特湖：卡默尔，1908—1912

1908年夏天，佛罗吉一家和克里姆特租下了位于阿特湖东北侧的一座别墅，跟湖西侧的利茨尔贝格差不多正好相对。很有可能就是在这年夏天，他开始使用望远镜作为构图方式：从远处观察，通过望远镜放大他要描绘的主题，以正方形构图将选定的主题记录下来。跟之前用过的“取景器”一样，这个设备让眼前的自然变得更有条理，便于画家本人随后可以在画布上“重建”自然。

这一年除了《有向日葵的村舍花园》之

外，克里姆特可能只画了另外一幅画，《阿特湖上的卡默城堡I》（*Kammer Csastle on Lake Attersee I*），是从别墅的船屋上向外画的卡默城堡。这座低矮的城堡朝向湖的那一面有着倾斜的屋脊，城堡侧面的建筑、小小的船屋和将这些部分连接在一起的高高的树篱，全部都平行于画面平面。灌木和细长的白杨树等植物点缀在大片浅黄色的墙壁上。整个画面以绿色系为主，配以赭色和一些白色；画中唯一的暗红色是泽瓦尔辛教堂的屋顶。平静的湖面上倒映着这些建筑和植物，强化了画面中的垂直元素——教堂的塔、白杨树和城堡的浅色墙面。这幅画表明他的绘画又有了一个新的变化，即构图上的稳固性，以及画面结构完全平行于图像平面。这种平行于图像平面的构图，在接下来几年所画的关于卡默城堡的画作中依然延用着。

到目前为止，克里姆特的风格发展大致上是有规律的。早期受到点彩派的西涅克和里斯尔伯格的影响，但并没有能引起他在风景画技法上的更大改变。同一年他看到的拉文纳镶嵌画对他风景画的影响也很有限。同样，他结识年轻的埃贡·席勒后也没有立即影响到自己的绘画风格和表达方式，甚至比不上他在1909年去巴黎和西班牙的所见所闻对他的影响。确实，1909年之后，在他的画作中能看到色彩运用上的逐渐进步，这无疑受到了马蒂斯以及野兽派的影响，他肯定看到了这些作品，以及塞尚的那些经典的结构性画作和更晚近一些的毕加索的立体派画作。但是，目前还找不到任何提到了他对这些作品的看法的书面材料，在回答他朋友关于“新绘画”的问题和对巴黎的印象时，据说他只简单说了那儿有“很多可怕的画”。在他从马德里写给埃米莉的明信片里，也是同样的简洁，说是就连委拉斯凯兹也令人失望：“昨天去了普拉多——非常好！——委拉斯凯兹真令人失望！”但他对格列柯印象深刻：“格列柯也很了不起！”

1911年的夏天，克里姆特可能只在阿特湖待了十天左右，这期间他只画了一幅画：《上奥地利州的农舍》（*Upper Austrian Farmhouse*），被阳光晒得有点褪色的木板的蓝灰色，决定了整个画面的总体色调，基本上由和谐均衡的蓝色、灰色和绿色组成。在前景中，密密麻麻的笔触画出了缀满明亮的红色和黄色花朵的夏季草地。一棵巨大的梨树，起到了前景边衬的作用，打

开了朝向农舍的视野。克里姆特笔下的自然一如既往地枝繁叶茂，仿佛要溢出画面空间的范围。

接下来的几年，他画出了几幅出人意料的表现主义杰作。尤其是《卡默城堡前的大道》（*Avenue in Front of Kammer Castle*）这幅画，将一种新的方式引入他的风景画创作中：使用饱沾颜料的画笔，在画中加入浓郁的黑色、柠檬黄和紫色。因此，这些树的枝杈都用黑色线条勾勒出来，树干部分则是蓝灰色，其中掺杂着明亮的黄色和偶有的紫红色。构图非同寻常——大道两侧的树木延伸到背景深处，传递出强烈的透视感，深色的树冠排成一排，又强化了这种空间后退感，这种构图跟他对树冠的色彩选择相匹配——明亮的黄绿色，跟树干的蓝绿色和紫色形成鲜明的对比。这里，突然之间，我们看到了一种特殊的克里姆特式的表现主义的发端。

这一次，似乎也没有什么因素立刻就促使了这种改变。当然，克里姆特显然是受到了梵高及其色彩组合的影响，几年前他就在维也纳的分离派展览上看到过梵高的画作。但是克里姆特的这一进步，还有可能是对野兽派那些色彩斑斓的画作的迟来的反应，因为他最迟在1909年，就在巴黎见到了这些作品。不管是哪种情况，让人惊讶的都是他并没有将这些新的外部刺激立刻转化成自己的形式语言，而是过了一段时间之后，这些外部因素才能影响到他的绘画，这似乎成了他的艺术的一个特点。

1912年夏天，克里姆特还画出了《苹果树I》（*Apple Tree I*），这是他所有风景画里最为生机勃勃的画作之一。小小的、亮红色的苹果，在蓝绿色的树上格外显眼，树冠的形状又与果实的形状相呼应。克里姆特在薄薄的帆布上以极具力量感的笔触描绘这些枝叶，又以深色的线条勾画出掩映在枝叶间的树干的轮廓线。灰绿色的树干拔地而起，垂直于“水平”的草地。克里姆特对这种秩序感的喜爱，包括他运用的正方形构图，都贯穿于他风景画创作的始终。同一个夏天他画的另一幅画《果园与玫瑰》（*Orchard with Roses*），同样运用了这种具有秩序感的构图：姹紫嫣红的花园被画面左侧的一条小径围住，这条小径引着我们的目光向上，水平线消失在背景中的树丛中。这个构图非同寻常，因为它既回溯了克里姆特早期风景画中的那种抬高的地平线，但同时又通过背

景的三维性建立了景深感，这一点在他早期的风景画如《果园》中也可以感受得到。此外，《果园与玫瑰》还很好地展示了克里姆特是如何在一幅画中“重建”自然的。在这幅画中，玫瑰花和罂粟花盛开，苹果树上挂满果实，但这根本不符合自然生长周期。以艺术语言来描绘自然时的那种装饰性的、审美上的情感，被嵌入到对自然的描绘中，仿佛自然本身就具备了这样的情感。换言之，克里姆特并没有描绘自然，而是从自然中获取灵感，并以新的方式重建自然。

同一时期，一些能让人想起他风景画中的细节的小簇花朵和微缩花园景观，也出现在他的部分女性肖像画中。这种情况首次出现于《米达·普里马韦西的肖像》（*Portrait of Mäda Primavesi*）中，画中小女孩站立于其上的地毯在背景中变成了一片花园。在他1913—1914年间给米达的母亲尤金尼亚·普里马韦西画的肖像中，她穿的裙子就像是一块缀满花朵图案的挂毯。尽管如此，克里姆特却从未混淆这两种类型的画作之间的界限——他的肖像画并没有以花园之类的风景作为背景，他的风景画中也从未充斥着人物角色。

加尔达湖，1913

1913年的夏天，克里姆特和佛罗吉一家去了加尔达湖（Lake Garda），在这里他创作了两幅画，分别画了马尔策西内（Malcesine）和卡索内（Cassone）的景色。克里姆特在画这两幅画时可能都借助了望远镜的帮助，通过这一设备来寻找并放大所要画的建筑和风景，接着又重新组合这些元素，使其能够与正方形构图和谐一致。

在《卡索内教堂》（*Church in Cassone*）中，立体的蓝灰色小石头房屋，以及画面上端相同颜色的教堂，就像是契合在一起的积木块。浅绿色的灌木以及几近于黑色的柏树突出了浅色的建筑物，同时柏树又充当了构图中的垂直要素。同时，这几乎也是他最接近塞尚或是毕加索和布拉克的画作——即使这次依然不是直接刺激下的反应。克里姆特似乎是突然借用了大量早先的“视觉记忆”，在合适的时机将其激活，并将其转化为自己的特殊的形式语言。

同样不能忽略的是《加尔达湖的马尔策西内》（*Malcesine on Lake Garda*）这幅画与席勒同一时期创作的城镇风景画之间

的近似性。克里姆特和席勒的初次相遇是在1907年，作为展览委员会的主席，克里姆特随即就邀请年轻的席勒参加了1909年的艺术展，席勒在这场展览中展出了好几幅作品并大获成功。

阿特湖：魏森巴赫，1914—1916

从1914到1916年之间，克里姆特和佛罗吉一家在阿特湖南端的魏森巴赫度过了他们的夏日假期。为了不受打扰，克里姆特住在离阿特湖约一公里外的守林人屋子，并以这个屋子为对象创作了两幅画。《魏森巴赫的守林人小屋II》（*Forester's House in Weissenbach II*）中使用了密集的黑色，以及红色和绿色这样的纯粹的互补色对比，都表明了他与席勒在艺术上的近似性。

克里姆特晚年创作的风景画使用饱和的色彩，许多画都以深绿色作为主色调。同时作为绿色的补充，还使用颜色较淡的阴影，往往掺杂着黄色，有时也有蓝色，并且着重突出红色用以补充绿色。他继续使用望远镜或是歌剧眼镜来观察远处的风景。在接下来两年时间里，他创作的下阿赫（Unterach）风景画也是以这种方式构思出来的。

创作于1915至1916年间的《利茨尔贝格凯勒》（*Litzlbergkeller*）画的是利茨尔贝格北部的一间酒馆，这是他早年在阿特湖时常去的地方之一。他向我们展示了这座有着倾斜屋顶的小型建筑物，周围树木环绕，可以直接俯视湖面，画作呈现为正面像，所以画家应该是从湖对岸画的这幅画。他很有可能又使用了望远镜或者观剧镜，放大要表现的对象，以使其平行于画面平面，并构造互相重叠的图层。这幅画还有一个特点，即画中的笔触密集地交织在一起，像是挂毯上交叠的经纬线。

1916年的夏天是他在阿特湖的最后一个夏天，克里姆特在魏森巴赫从七月初住到了九月初。这段时间他极为高产，创作了至少七幅风景画，包括《下阿赫的房子》（*Houses in Unterach on Lake Attersee*）、《下阿赫的教堂》（*Church in Unterach on Lake Attersee*）以及《阿特湖的下阿赫》（*Unterach on Lake Attersee*）。在这几幅画中他再次沿用了前几年的主题和构图。其中有几幅画直到画家去世前都未能完成，这就表明，实际上他有时只给这些风景画个略图，大致画出构图和色彩，然后在维也纳的

画室中完成这些作品。在此可以比较一下《阿特湖的下阿赫》和画于十多年前的《果园》这两幅画，前者没能画完，因此可以从中看到克里姆特的绘画过程。跟以精细的笔触和薄薄的、几乎像玻璃的颜料层所画就的《果园》相比，另一幅画就像是蘸满颜料的笔刷用力刷出来的，笔触非常有力，且有点缺乏条理。这幅画作似乎搁笔于在对画面进行整合的时刻，所以在山坡上的许多地方，薄薄的地面仍然闪烁着光芒。但不同于《果园》中同样可以见到的薄薄的地面，在这幅画中，它似乎正在等着与其他颜色融合——就像我们可以在更早的《利茨尔贝格凯勒》中所能看到的一样。同时，这幅画也再一次说明了克里姆特晚年的画风与席勒之间的近似性，体现在色彩的和谐与块状元素的使用中，最重要的是，体现在画中不仅用黑色来勾勒轮廓，还将黑色用作一种表现手段。

最后的风景画——维也纳和加施泰因，1916和1917

在生命的最后阶段，克里姆特创作了两幅重要的风景画，不管是在主题上还是在处理手法上，这两幅画都跟他之前的阿特湖风景画截然不同，其中一幅画的是位于维也纳美泉宫的海神喷泉，另一幅画的是加施泰因的风景，此处是他和埃米莉自1912年之后就常去的疗养胜地。《美泉宫风景》（*Schönbrunn Landscape*）有着巧妙渐变的色调，是画家唯一一幅以维也纳为主题的画。此画作于1916年，从一个实际上需要我们俯下身的才能观察到的角度呈现了这片水池，将注意力引向平滑如镜的水面，以及水面上倒映出的深浅不一的绿色枝叶。背景的庭院中有着林荫道、灌木丛和零星几个散步的人（顺便提一下，这是唯一一次在克里姆特风景画里出现人物），以及在画面左侧伸向画面深处的树篱，在转角处画了一株垂柳。在这幅画里，克里姆特运用了一种对他来说异常复杂的空间情境和由彩色平面主导的绘画方式，这在他其他作品中是没有出现过的。

克里姆特的最后一幅风景画是创作于1917年的《加施泰因》，这幅画在性质上完全不同于之前的画作，实际上，这是他唯一一幅城镇风景画。但在1945年5月的因门多夫城堡大火中，这幅画被烧毁了。即便我们现在只能从黑白图示中了解这幅作品，

依然能看到画面相当黯淡。鳞次栉比的建筑物沿着西北朝向的斜坡渐次上升，被一条深渊般的纵贯画面的绿荫大道一分为二。建筑的细节——窗口、檐板和屋脊似乎都是用黑色笔触画出的。这幅画跟从魏森巴赫阶段之后的大多数后期风景画一样，他格外重视素描线条，尤其是轮廓线，以及对黑色的运用，这种表现方式也再次说明了他与席勒之间的相似性是不可忽视的。

受席勒的影响，克里姆特在风景画中采用一种富有表现力的方式，即以线条结构来构图，并由基本色构成强有力的形式语言。但同时，正如上文所说，他也采取了一种非常空间化的绘画方式，由大块平面构成画作，同时色调又起到决定性作用。这都不同于他早期风景画中那种被他赋予个人色彩的后印象派手法：巧妙渐变的色彩，细小、密实的笔触，最重要的是那种模糊不清的氛围，由此很难确定画的是一天中的哪个时分。为获得这种效果，克里姆特在画作中舍弃了阴影（因此也舍弃了时间性）和中心透视法则（因此也舍弃了错觉上的空间深度）。他早就开始使用的正方形构图进一步强化了画作本身这种精雕细琢的二维性，运用人造的消失点和取景器、望远镜以及观剧镜这样的“光学设备”，以在图像平面上重建自然。

在这些年的创作生涯中，克里姆特远离了象征主义式那种具有强烈神话色彩的自然观，转向一种受表现主义影响的绘画方式。因此他风景画的主题也发生了细微的改变——从未受人类影响的自然转向被人工改造过的自然景观，并且在很早之前，就从表现不具名的风景转向他亲身体验到的风景。然而，他对自然的深入探索，就像他诸多风景画中那种模糊不清的氛围一样，都根植于象征主义之中。有人试图将这种模糊不清的氛围等同于一种围绕着主体的“飘忽不定”的特质，也许这个主体就是画家本人，毕竟他在寻求着某种逃离。奥地利剧作家胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔（Hugo von Hofmannstal）在1907年左右写过一段话，这段话最终被认为是这个时代的特征，他说：“我们这个时代的本质是含混和模糊。它只能依靠正在消逝的事物，并且意识到其他几代人所相信的是坚实的事物，也是正在消逝的事物。”

[本文译自托比亚斯·G·纳特（Tobias G. Natter）主编《古斯塔夫·克林姆特：素描和绘画》（*Gustav Klimt: Drawings and Paintings*），2018，塔森出版社，书中收录文章“风景画：重构的自然”，已获作者伊夫林·贝内斯（Evelyn Benesch）和塔森出版社授权，译文有删节。]

注释：

1. paysage intime: 法语，意为“熟悉的风景”，是19世纪中叶的一种绘画风格。画面不以传达历史或宗教内容为目的，而是以略带浪漫化的方式描绘自然景观，为印象派的出现奠定了基础。
2. 萨尔茨卡默古特位于萨尔茨堡州、上奥地利州和施泰尔马克州的交界处，其名称源自德语的“Salz”（盐）和“Kammergut”（皇家领地），涵盖了76个大小湖泊和5座山群，是奥地利有名的度假区。
3. 此处的壁画指的是克里姆特在1894年受维也纳大学的委托而创作的天顶壁画，其主题分别是法学、医学和哲学，但他提交的草稿遭到了巨大的非议，最终被否决。他以此创作出的油画也在1945年被烧毁。