

# 喬治亞·奧基芙的藝術

(德) BRITTA BENKE 著  
(英) 克倫·威廉姆斯 英譯  
康寧 譯

## 一、靈感和直覺

喬治亞·奧基芙(1887—1986)所獲得的巨大聲譽,和在美國藝術界的顯著地位,不僅僅是因為她的畫,而且還因為她獨特的個性——作為一名婦女,她在新墨西哥州的野外為自己建立了一種獨立的、傳奇式的生活,她以畫家為終生職業,總共超過半個多過世紀的時光,一段從美國早期現代派到具有抽象傾向的五、六十年代的時間,她的繪畫名聲,是強烈而又極具表現力的色彩與譯成密碼式的感覺的共鳴,形成于很多年以前她在橫渡大西洋的旅途中。她的主題——最主要是誇張的花和新墨西哥風景——反映了她與大自然的親密融合。

喬治亞·奧基芙成長于美國中西部,在威斯康星州起伏的大草原上。她生于1887年11月15日,是艾達·特·奧基芙和弗朗西斯·凱利克斯特斯·奧基芙的七個孩子中的第二個。奧基芙在父母的農場上度過了她的12年的孩提時代。在這12年的農場生活中,金色的玉米地給她留下了強烈而永恆的印象,這些印象在她後來的作品里,都得到一一體現。為了抵禦農園生活的孤獨,尤其在漫長的冬季,奧基芙家的孩子們在西部野外從音樂和冒險故事中獲得極大的樂趣。喬治亞和她的妹妹還去上繪畫課;為此她們被開車送往附近的城鎮。事實上,喬治亞在十二歲時就下定決心要成為一名藝術家。

十五歲那年,奧基芙全家從威斯康星南遷到弗吉尼亞州的威廉姆斯勃格。她被送往一所私立的查塔姆教會學院。在那兒當純真的奧基芙每每散步于環繞著小山的森林長路上,她的思想與情緒就能完全逃離學校的嚴格管束生活。喬治亞的天賦是被她的美術教師發現的,老師鼓勵她學習繪畫。在十七歲時,她邁進芝加哥美術學院。在學校,她參加了約翰·文德波開設的繪畫解剖學課程的學習。文德波強調直覺的作用是物理意義上的輪廓造型。喬治亞覺得這些課程非常有價值。1906年,由於患傷寒,她中斷了學習,這場嚴重的疾病使她又重新回到威廉姆斯勃格的家里,休養了好幾個月。

1907年秋天,她來到紐約,在當時最著名的美術學院“美術學生會”繼續深造繪畫,她參加了威廉姆·梅瑞特·蔡斯開設的課程。蔡斯把學生的注意力集中在作畫過程和顏色材料上,他要求他的學生每天畫一幅畫,通過這種訓練來強調作畫的價值重在其過程而不是最後的結果。然而,與芝加哥美術學院相比,這裡的教學更傾向於學習歐洲歷史和學習傳統名師的風格。“291”是唯一的能夠同紐約藝術界占優勢的保守文化相抗衡的畫廊,“291”是由一位名叫阿爾弗雷德·斯特格萊斯(1864—1946)的攝影師創辦的,並以其在第五林蔭道的房子門牌號碼命名。

在傳奇色彩濃鬱的1913年,早在“軍械庫展覽”以前(這次展出使歐洲先鋒派藝術為美國公眾所矚目),斯特格萊斯就把亨利·馬蒂斯和保羅·西隆尼等人的受贊美的、革命性現代作品在畫廊展出,奧基芙和學校的學生觀看了這些作品,正是1908年在“291”畫廊,她接觸到了奧古斯特·羅丹的作品。後來又看到了馬蒂斯、勃拉克、畢加索和美國人約翰·馬林、馬斯頓·哈特勃的作品。

1908年畫管蔡斯因為她的靜物畫在全班出類拔萃而獎勵了她,奧基芙仍舊對這種僅是提供模仿他人風格的教學深感沮喪和失望,再加上她的家境窘迫,她只得輟學,在芝加哥找了一份工作,作為商業畫家為一家設計公司作工,搞標志和廣告設計。直到1912年,她在維吉尼亞的大學里參加了一次夏令營活動,繪畫才再一次在她的生活中占據重要的地位,她參加了由阿隆·伯門特執教的美術班,伯門特提倡紐約的哥倫比亞大學教育學院純藝術派首領亞瑟·W·多爾的理論。受到東方藝術和新興藝術中裝飾性原則的啟發,多爾尋找到一種抽象、平面的風格,這種風格與純粹模仿自然的方

法大相徑庭。引用東方人的觀念和主張,多爾提出為了反映事物內在的精髓,要採用一種簡潔明朗的形式。奧基芙對多爾作品中強調的所有元素細致而均衡的布局非常感興趣——色彩、形狀、線條、量和空間——以此達到一種完美和諧的設計。

緊接著的1913年夏天,奧基芙作為伯門特的教學助理回到維吉尼亞大學。1914年秋,她重返紐約。這次,她跟隨多爾本人學習了兩個學期,由於伯門特的推薦,她讀了瓦西里·康定斯基的《論藝術的精神》,這本書剛剛被譯成英文版。康定斯基的基本觀點:色彩和形狀不應再是僅僅反映事物的外在特征,而應更多地反映藝術家的內心世界。這一點對奧基芙繪畫的目的產生了永久的影響。也正是在這段時期,她接觸了同代人亞瑟·德夫(1880—1946)的粉畫,德夫在他的作品中也採用了抽象的表現手法。奧基芙在他的畫中興奮地發現了許多與自己相同的藝術見解:用象征的抽象形式反映獨特的個人感受與體驗。

受這些新思想的啟發,1915年秋,喬治亞開始走自己的藝術道路。現在,以南卡羅來那州的哥倫比亞為基地(她在哥倫比亞大學任教),她創作了一系列著名的木炭畫。在後來談到關於這批畫的創作靈感時,她說:“我對自己說:‘我的頭腦中有與別人曾經告訴過我的不一樣的東西,形狀與想法離我近在咫尺,我很自然地用我的方式把它們描繪出來,好象別人什麼都沒有教過我一樣’。我決定重新開始——拋棄別人教我的東西,進行我自己的真正的思考……我是獨立而且相當自由的,以自我的不被人所知的方式工作——除了我自己之外,沒有人能說得出來。”奧基芙通過教育學院把這些新作拿給一位在紐約的老朋友看,這位老友又把這些畫給阿爾弗雷德·斯特格萊斯看。這些畫給斯特格萊斯留下了深刻的印象,他評價說:“這些畫是長時期以來,進入‘291’畫廊的最純粹、最好、最真誠的藝術品。”

在奧基芙的木炭畫中(為了強調它們在她和她的藝術中的重要性,後來她把這些畫稱作“特制品”)畫面上盡是些器官和幾何圖形的形狀,這些形狀中的一部分是對植物和幼芽的回憶,例如在1915年畫的《特制品第4號》中,結合裝飾味很濃的蔓藤花紋,它們產生了“新興藝術”綫性裝飾的吸引力,精心平衡的光與影反映了多爾所推崇的日本繪畫中的體系的影響,它強調明與暗關係的重要性是作品中很主要的方面。韻律,在這些畫中幾乎是音樂的因素。這同樣反映了多爾的另一個理論:音樂是一種完美的藝術,建築和詩歌同樣採用這種韻律的基本規則,在繪畫中,這種規則表現在曲綫的重複,它創造了一種非常和諧的效果。

1916年初夏——在沒有事先告知奧基芙的情況下,斯特格萊斯在“291”畫廊展出“特制品”系列和其他兩位畫家的作品。由於受到西格蒙德·弗洛伊德的理論和他對下意識與性的論述的影響,斯特格萊斯把奧基芙木炭畫中流動的綫條解釋為女人的直覺。

同年秋天,奧基芙來到得克薩斯州的科羅拉多大峽谷,找到了一份新的教師工作。斯特格萊斯贈送她“291”畫廊的最新出版刊物。奧基芙則以游歷得克薩斯州平原後新創作的系列水彩畫作為回報予他。壯麗的峽谷和宏大的光綫效果被概括成太塊的色彩對比。例如1917年畫的《紅色方山》中很自然、很強調感情色彩地反應了主題,透過強化和誇張的,千變萬化的色彩,我們可以看到畫家在大草原風光中的經歷對她產生的強烈的影響。1917年,斯特格萊斯為奧基芙舉辦了個人畫展,這也許是在“291”畫廊的最后一次展出,因為這幢建築將被拆毀。在最後時刻,奧基芙決定到紐約去。在紐約,斯特格萊斯第一次給她拍照,以她的畫為背景。他們繼續的合作和斯特格萊斯的支持給了奧基芙放棄教書生涯投身於純粹的繪畫藝術創作以極大的勇氣。1918年6月,她離開得克薩斯,來到紐約。

運用良好的直覺和明顯的抽象能力的組合,喬治亞·奧基芙形成了一

種通過幾何形體和器官來抽象表達的能力。這種能力使得她在她好不容易才開始的藝術生涯中達到一個較高的境界。在以後的數十年中，她將按照這種表達方式和藝術語言來從事繪畫創作。

## 二、藝術家的圈子

在紐約，奧基芙先是住在阿爾弗雷德的侄女的一個小畫室里，在這兒阿爾弗雷德·斯特格萊斯開始很細致地給她拍照。在他搬進來同她住在一起以前不久，他終於拋棄了他的不愉快婚姻。他們相互之間的感覺沒有界限。“我們談了幾乎所有的事情，我們把許多年都壓縮到了一個星期之中——我認爲沒有任何事情能比得上它。”斯特格萊斯在給他的姐姐的信中寫到。在他比小23歲的喬治短身上，斯特格萊斯發現了他攝影的一個新的靈感源泉。他研究她嬌柔的身體，她皮膚的肌理，凸出的面頰骨，還一次次地沉醉於她美麗、細長的雙手。沒有一個輪廓和角度能夠逃過斯特格萊斯的贊美，奧基芙的形象盡情出現在他照像機的鏡頭里。

從1917年到1937年，斯特格萊斯着手編輯一本以奧基芙的首像爲主題的攝影畫冊，每張照片象一塊馬塞克一樣，用變化的背景、角度和燈光記錄了她個性中的每一個不同的側面。許多年以後，奧基芙回憶道：“他對肖像的認識并不僅僅是一張照片。他的夢想是從一個孩子出生的時刻開始，拍攝這個孩子在他長大成人的過程中所有的行爲並且包括他的成年生活。作爲一幅肖像，它將是一篇用照片寫成的日記。”與他們相識的早期年代拍攝的照片相比，那是在1918年到1922年間，當時斯特格萊斯把攝影的注意力集中在她的身體上，後來他採取了更整體的手段，強調她的整個人。

從20歲開始，阿爾弗雷德·斯特格萊斯就獻身於藝術攝影，後來又投身現代藝術。他身邊的奧基芙被介紹給紐約先鋒派藝術最前列的美術家、作家、評論家和攝影家。在斯特格萊斯作爲“291”畫廊的主人的早期年代里，他曾主張歐洲現代主義藝術，但是因爲第一次世界大戰的結束，他轉而只關心美國藝術，傳播一種獨立於歐洲流派的藝術表達形式成爲他的任務。他相信這一點已經通過一小群作爲媒體的藝術家而得到最好地實現。圍繞在斯特格萊斯周圍的畫家有：亞瑟·德夫（1880—1946）馬斯頓·哈特勒（1877—1943）約翰·馬林（1870—1953）和查爾斯·德姆斯（1883—1935）攝影家保羅·斯傅德（1890—1976）和喬治·奧基芙。在他的畫廊，或者“實驗室”里——他喜歡這樣稱呼它們（在“291”以後，包括在1925年第一個開設的“私人畫廊”和後來的“美國寓所”）斯特格萊斯一直爲藝術家能被社會所承認而奮鬥着。

在奧基芙周圍環境中的所有藝術家，她覺得使自己感覺最強烈的是亞瑟·德夫。由於受法國哲學家亨利·柏格森（1859—1941）的理論和德夫本身對直覺的強調這兩者影響，德夫獲得了一個基於大自然的基本形式的抽象詞匯；直覺。這個在斯特格萊斯的圈子裏的人們賦予了極大重要性的因素，在奧基芙和德夫的作品中都能有特別的表現，並且是在相同年代的作品中表現出來。奧基芙贊賞德夫作品中表現出來的單純和與大自然的緊密聯繫。她是最早買他的畫的人之一。奧基芙同時覺得自己的審美觀和查爾斯·德姆斯十分相近。這兩位藝術家都喜歡水果和花。德姆斯把它們繪畫在透明感覺的水彩畫中。實際上，他們曾經正式地就適合作畫一幅大型的有關於花的畫。

在紐約生活的早期年代里，奧基芙一絲不苟地進行着油畫創作——繼續畫她的抽象的風景畫。象馬斯頓·哈特勒和亞瑟·德夫一樣，她也開始探索繪畫和音樂的相似之處。對奧基芙來說，在她的一生中，音樂的就治地位甚至超過了美術。在哥倫比亞教師學院，她懷着極大的興趣看了阿隆·伯門特的教學，按照多爾的原則，放一曲音樂，然後教授他的學生用畫來表達他們聽到的抽象音樂。多爾認爲音樂的抽象內容是無法表現的藝術的最好典範。奧基芙在自己1919年的一些油畫作品中，採用了她老師的主意。他在這段時間里，還給她介紹了使她非常傾心的斯坦頓·麥克唐納·懷特的明快的抽象畫。

奧基芙對音樂的反映，體現在她的兩幅作品《桃紅色和藍色》與《藍色和綠色》的色彩組合中，她把所用的色彩巧妙配合，同時富有想象力和和諧結合起來，表達出最大能量的表現效果。彷彿它們因此希望能給予畫的內部洪亮音響的聲音，畫面的色彩擴張着藝術家的想象力。運用的形式仍然對自然的表現保持着聯繫，然而相當松散。

斯特格萊斯在1917年到1925年間還沒有自己的展室。1921年準備在安德森畫廊辦一個作品展，展出的照片有一半是關於奧基芙的攝影作品，許多都是裸體的。結果，奧基芙發現自己被追成爲斯特格萊斯的模特和思想，成爲人們注目的中心。然而，作爲一名獨立的藝術家，應該擁有自己的權力。在同年發表的一篇文章中，馬斯頓·哈特勒成爲第一個定義“奧基芙藝術的性方面”問題而引起公眾注意——這也是斯特格萊斯對作品作出的解釋。奧基芙認爲哈特勒的說法相當可笑，她被這篇短文深深地傷害了，她承認：“我幾乎落淚了，我以為我不能再面對這個世界了。”

1923年，斯特格萊斯在安德森畫廊舉辦了另一次展覽，這是專爲奧基芙

本人舉辦的她的第二次個人展。斯特格萊斯兩年前的展出造成了一個非傳統的和無拘無束的女畫家形象已經給人們留下永久的印象。評論家現在也就以相應的眼光來解釋奧基芙的畫，展覽極具吸引力，招來了很多觀衆，使奧基芙在紐約出了名。她的名聲就這樣建立起來，不僅僅在於她是位不墨守成規的不尋常女性。斯特格萊斯的圈子裏的藝術家經常在Adirondack山的，喬治湖度過夏季的月份。在這兒，斯特格萊斯的家族擁有一座倚湖而建的大房子，斯特格萊斯和奧基芙大概是從1918年開始在這兒度過他們的夏天。正是在這兒——與大自然靠得更近的地方，奧基芙完成了她一生中的大部份作品。他們只是從11月份才開始艱難地往返紐約。奧基芙把一個破舊的茅草棚變成一間畫室，她稱之爲“小草棚”。斯特格萊斯也共同分享着喬治湖這片動人的風景地——靈感的源泉：湖水、天空、雲彩、附近的山脈，農舍和馬棚。他們變革了一些理念；比如，在斯特格萊斯1922年拍攝的一組雲彩作品中，他又重新表達了喬治·奧基芙一年前已經表現過的導致自然形式的抽象派藝術中的一些觀念。

當斯特格萊斯正在他的攝影中表現自然的抽象品質時，奧基芙把注意力更進一步地轉移到反映客觀現實的藝術世界。斯特格萊斯拍攝的有關她的照片，對她具有很大影響。從拍攝的第一瞬間開始，奧基芙對這些照片就感受非常喜歡。其他的著名攝影師也捕捉到她的形象的魅力，他們是：安賽爾·阿道姆斯，阿諾德·紐曼，菲利浦·哈斯曼和紐瑟夫·喀什，這些人使她成爲世界上被拍攝得最多的婦女之一。

柔和地調整受光部和背光部，還有無盡的閃爍的陰影，斯特格萊斯對光綫的巧妙運用提示了奧基芙身體的質地與形體美“我可以看到我自己在（斯特格萊斯的照片中）”她承認道：“這幫助我去說出我想要說的事情——在畫中”奧基芙作爲一個畫家，對美學的宗旨和她的那些同時代的攝影師們完全一致，對於他們來說，攝影師的目的——也就是他們所需求的被他們稱作“純攝影”的藝術，集中體現在嚴謹的構圖，適當的光綫，精密的對焦和最後印刷的外表質量之中。

在年輕的攝影師保羅·斯傅德的作品中（奧基芙於1917年第一次看見這些作品）她已發現攝影中特別吸引她的一個方面。受傾向於立體主義畫家的影響，斯傅德從很近的地方拍攝很普通的東西，用對應的光綫，放大的效果使現實主義的形式溶入於抽象的幾何組合的結構中。斯傅德把抽象派畫法的原則用於攝影的這項改革激起了奧基芙的強烈興趣。她熱情地給斯傅德寫信：“我相信我已經看見了物體而且是按照你拍攝它們的方式來看——這不是很有趣嗎？在我的頭腦中讓斯傅德爲我自己照像……我認爲你已經讓我看見，或者說感覺到新的色彩，我不能向你把它們表達出來，但是我想我將會把它們創造出來。”

在二十年代初，一個藝術上新的客觀現實傾向，是另外一個國際間很少相互影響的現象，這個傾向一直沒有離開美國藝術家，如奧基芙和哈特勒。在奧基芙1920年畫的外表寫實的靜物畫《李子》中，這些水果被畫得難觀者的視點非常近，非常有誘惑力，畫面一直占滿並且延續到畫布的邊緣，象一張整齊的照片。每一顆單獨的李子在它們的總數和材料結構中幾乎都是實在的。然而和實物一樣的寫實主義不是藝術家的目的。因此，奧基芙在畫這些水果時，雖然描繪得很細微，但這些水果還是被嚴格地簡化了，只畫了它們的本質。奧基芙也同樣程度減少了李子的表象的精確性，她引伸了它們的色彩，增強了他們的上部，而非按照自然的外表。通過強化和放大她描繪的主體——一個將要完全形成她的藝術特點的手法，奧基芙立刻使自己從傳統的靜物畫樣式的負擔中解脫了出來。和喬治·奧基芙一樣，斯特格萊斯和他的朋友們也被康定斯基的理論和繪畫強烈地影響着。同樣地，一件藝術作品能夠證明藝術家對生活的觀察與體驗的視覺上的“當量”——一個產生於象征派的理論，在這個藝術家的圈子中也起着相當重要的作用。源於他們對自然和對美國風景的透視，這些藝術家都在探求一種表達方法，通過這種方法來再現他們對自然的體驗。這樣，1930年奧基芙寫信給克利夫蘭美術博物館館長威爾姆·米利克斯：“我知道我不能畫一朵花，一個明亮夏日早晨的沙漠中的太陽，但是也許用繪畫的色彩我可以向你表達我對花的感受或是在那個特定時刻花使我感覺到的重要意義。”

在藝術家看來，要把這種感受翻譯成爲藝術不需要完全按照表面形象，用抽象的風格也可以很好地表達。決定性因素是現實現象使你產生的感覺的深度，對奧基芙來說她的繪畫語言譜寫了抽象藝術和客觀物體和諧的樂章——抽象的描繪經常使她更靠近真實的本質。她說：“我非常驚奇地看到很多人把客觀性和抽象性分開。客觀寫實的畫不是好畫，除非它有好的抽象意義。一座小山或一顆樹不能形成一幅好畫，因為它們僅僅只是一座小山和一顆樹而已，正因為線條和色彩放在了一起，所以它們才能表達某種意義，對我來說，這是繪畫的非常基礎的東西。抽象經常是我唯一能夠使用它來到我的畫中，澄清我自己的不可捉摸的東西的最明確的形式。”在斯特格萊斯周圍的藝術家圈子中，存在着一種重要的關係，這種關係是通過一種理想的自然界景觀和對美國風景遠闊性的自我認識來表達的。這種關係也波及到奧基芙，使她進入這個圈子中相互影響和激勵的過程，雖然不論如何總是在一種表面的水平上，但是這種影響將引導奧基芙做出更加深入的類似情緒



的陳述，這將必然給予她的藝術一個新的方向。

### 三、鮮花和摩天大樓

喬治婭·奧基芙的藝術總是直接地反映她周圍的環境。以喬治湖周圍的風光為原型，在她二十年代早期以后的作品中，靜物、鮮花和紐約城市風光的油畫，占據了主要地位，甚至是還在麥迪遜讀書的時候奧基芙就被花的細微之處所吸引了，在那里，她的美術老師曾經帶了一株美國黃菖蒲花到教室來讓學生們看。

奧基芙從1918年開始畫花，但是直到1924年，也就是她和斯特格萊斯結婚的那一年，她畫了第一張放大的花。她最頻繁地被和這幅畫聯繫起來，這幅畫體現了她的作品的顯著特點。範汀·拉托爾畫的一幅小小的花的靜物畫引發了她採用放大的手法；“花相對來說比較小。每個人都與花有許多聯繫——花的想法……。靜物——用一種方法沒有人看見花——真正的——它們太小了——我們沒有時間，——而觀察需要時間，就像交朋友需要時間……。因此我對自己說，我要畫我所看到的東西——花對我意味着什麼，但是我要把它們畫得很大，他們會很吃驚，會花時間來看它，我甚至要讓忙碌的紐約人花時間來看我所感受到的花。”

1925年，她的部份作品被收集在斯特格萊斯在安德森畫廊舉辦的“七個美國人”畫展中，與馬瑞·德姆斯、哈特勒·德夫、斯傳德和斯特格萊斯的作品一起展出，公眾反應相當熱烈。從1918年到1932年，奧基芙畫了200多幅花的畫，在這些畫中，平常的開花植物，例如玫瑰、牽牛花、罌粟、山茶花、太陽花、荷蘭牡丹和水仙與稀有的花，比如黑蝴蝶花和外國的蘭花有同等的重要性。其中的一種她作了比實物大的處理的花是水芋百合，這隨即在公眾的眼

中成為了她的“標志”，並且被墨西哥畫家米格爾·科瓦羅比亞斯畫在他的關於奧基芙的漫畫《我們的百合女士》中。這幅漫畫于1929年在紐約發表。畫家第一次看見水芋百合是在喬治湖畔的一家花店里：“我開始對它們進行思考，因為人們不是強烈地喜歡它們就是強烈地討厭它們，而我對它們卻沒有任何感覺。”

在奧基芙的花卉畫中，正如1928年畫的《桃紅色上的兩朵水芋百合》所代表的一樣，整個畫面被一兩朵花所充滿。這是在非常近的情況下畫的，其結果葉子和莖的外部邊緣經常被省略了。這樣，更大的形象只能在觀眾的想象中來完成。通過放大，這些花被從它們的自然形態提取出來，形成了一種特殊的，特大尺寸的意義。非常近的色彩允許對單個的花的結構進行仔細的觀察。奧基芙畫的花沒有人工的加工；在這些畫中象蠟一樣的水仙的組織和天鵝絨一樣的蝴蝶花的纖維畫得一樣仔細，產生的物理上的硬度和持久性的最終印象是由于畫家採用了非常細密的、幾乎看不出來的筆觸作畫。奧基芙總是渴望技術上的圓滿，為了得到光滑的底子，她使用一種底漆，結合一種非常好的畫布。然而同時，在她的畫中又非常注重簡潔。這也許就是水芋百合這種結構單純而獨具魅力的花之所以能成為她最喜愛的主题之一的理由。她畫的花，經常只用花的局部的顏色，同時也是一種單色調的描繪，象它們的標題所指出的一樣，比如紅罌粟和黑蝴蝶花。為了對藍色有更深刻的了解，有一段時間奧基芙在喬治湖的花園里種了一園紫色的牽牛花。

她在給威廉姆·米利克斯的一封信中描述自己對色彩的感覺（這種感覺是表達她整個一生的最重要的東西）：“巨大的白色的具有金黃色花蕊的花是我對白色的描述——與從前白色對我的意義截然不同，我不知道中心到底是花還是色彩！我只知道把花畫得很大用來向你表達我對花的認識——如果沒有色彩，我對花的認識會是什麼樣的呢？……對

我來說色彩是世界上使得生命值得延續下去的最重要的原因之一。而且正如我所思考的關於繪畫，我嘗試用繪畫來實現為這個世界增添色彩——我所看到的生活。

和以其它物體為主题時一樣，奧基芙以一些花為主题畫了許多系列畫，謀求從不同的構圖中提煉主题。系列畫是她通過自己的工作來追求的觀念，並且有某種與日本畫的類似，在日本畫中同一個主题被新的變化的方式從不同的角度，和在一年中的不同時間里一次又一次地類似地畫出來。然而奧基芙並沒有因此與寫實派風格的繪畫保持界限。例如，在《美國黃菖蒲花》系列中，她連續畫了6幅，越來越趨向于抽象。在她的這個系列中，比在其他任何作品中都更能體現她通過簡煉的形式來反映思想的實質與精髓。在最后一幅畫中，所剩下的所有寫實部分僅是用簡化了的寫實手法畫的第一幅美國黃菖蒲花的一個富有特色的雄蕊。

奧基芙在她的花卉畫中引入的放大的手法和傳統的花卉靜物畫所使用的手法正好相反。她從很近的地方看花，效果就象是一只牛蠅或者蜜蜂看到的花一樣。這種效果可以和近距離的攝影相媲美。例如，十年前，埃德沃德·斯特恩所拍攝的水芋百合，雖然奧基芙和其他的畫家一樣，抵制其他人的作品對自己的藝術的影響，但是她的巨幅的花——就象前幾年的水果的靜物畫——也採用了保羅·斯傳德的攝影作品中採用的放大手法，她是在1917年第一次看到這種方法的，奧基芙在布面油畫中創新的放大手法是和官能主義同時興起的，對花和自然景物作極近距離的拍攝的不僅僅是保羅·斯傳德，而且還有在美國東海岸的伊莫金·庫寧哈姆和埃德沃德·維斯特恩。

奧基芙畫的花所散發出的優美和嫵媚可以看作是她對植物世界的博大的愛的表現。她對獨立的花的生命的崇敬，反映在她的行動中；有一次，她為

了趕在花凋謝之前畫完一幅畫而拒絕接見一位未預約的來訪者。奧基芙對單個形式的強調，和她推出的單個的，被放大到非常尺寸並且置于畫面中心位置的花，符合一種浪漫而高貴的欣賞方式，這種方式賦予主題一個擬人的效果。實際上她的探索可以恰當地用浪漫主義詩人威廉姆·沃德斯特斯的話來描述：“對於每一種自然形式，岩石，水果或花，甚至在公路上散亂的石子，我都賦予它們精神上的生命，我看它們產生感覺，或者把它們同某種感覺聯繫起來……”。

在 19 世紀後半期的美國畫家中也可以發現與此類似的觀點，這些畫家在他們的花卉畫中延續了畫花的浪漫主義傳統，經常是在一個非常近的距離上反映。這樣馬丁·約翰遜·海德把一支單獨的木蘭放在畫的正中央，使它成為觀眾集中的注意力的中心的這種安排，顯示了與奧基芙在她的靜物畫中一次又一次地表現出來的對花的個體的專注有着相同的重視程度。通過它詳盡的特征和平滑而亮澤的葉子，海德畫的這枝木蘭與奧基芙 1928 年畫的《東方罌粟》的頭狀花序以同樣的方式贊美了花的客觀美和圓滿性。

1924 年，奧基芙開始投身於一種更加寫實的描繪方法。正如她自己宣稱的，她因此希望能夠駁斥從很早開始就被強加到她的抽象作品上的關於“性藝術”的說法。按照二十年代的美國人和醉心於西格蒙德·弗洛伊德的最新理論的說教公眾的社會文化，奧基芙的大尺寸的花和放大的植物構造的細節被歸因於不加偽裝的性愛的本質。奧基芙自己不管這種解釋：“好——我讓你們花時間來看我所看到的東西，當你們花時間真正注意我的花的時候，你們完全是把自己對花的認識加到我的花上，並且你們好像我對花所看到和想到的就是你們所看到和想到的那樣來評論我的花。——但我并不是這樣。”

是的，有的植物的生殖器官與人類的相似，並且因此奧基芙對開着的花的詳細的反映的確能喚起一種明確的與自然的性的聯繫。但是這是奧基芙的作品的感官上的特點，也是賦予她的畫深度和力量的一個原因；最終的解釋出來了，對斯特格萊斯和斯傳德給她拍的照片和她對把一個主體從比它大的組織上分離出來的技巧的精通，使她在 1922 年得出了以下的格言：“沒有任何事情比完全的寫實更不真實。……僅僅通過選擇，淘汰和強調，我們才能得到事物的真正含義。”

在她對事物的“真正”含義的探索中，奧基芙用好幾種方法來表現本體的多義性，在《粉紅色上的兩朵水芋百合》中桃紅色的背景形式的含意是多義的、模糊的。很難解釋在這樣的背景上來描摹花的組織結構，畫面的光綫和葉子的立體感也有助於使內容複雜化。在第一眼顯得是一個反映它自身的自然畫像，在更近的距離來觀察，就變成了截然不同的東西，這種分離和錯亂的效果是由對花的明顯的放大而產生的——事實上，奧基芙在油畫中的花有實物那麼大，從這個角度來說，奧基芙的畫很接近二十年代歐洲藝術的潮流，包括在美國產生影響的魔幻寫實主義。按照當代歐洲藝術傾向，在寫實和對物體的精確的描繪背後，存在着完全不同的事實，雖然物體的自然外表可以被保留下來，但是沒有絕對純粹的描述。為了能夠看見事物的精髓，主題的外部形式被簡化了，必須深入地觀察每一個細節，以便向觀眾展示它的全部。

在二十年代，成為她的繪畫的第二大主題是紐約的城市。用它們簡化了的、在幾何上縮減了的形式，光滑的擦亮的表面，它們與精確性建立了清晰的聯繫形成當代美國寫實主義的多樣性。畫家和攝影師都以一種很精確的風格來工作，這種風格的特點是客觀性、同樣的焦點和精確性，並且他們的主題經常是重複的。這種類似在奧基芙的畫中很明顯地能夠找到。

由於奧基芙對一種特別的形式——在這里是摩天大樓——的迷戀，導致了她在 1925 年畫出她的第一幅城市風光作品《紐約月色》。這種迷戀在她的作品中不斷增長，在這個階段，使她產生靈感的高聲伸入天空的城市建築只是很簡要地被畫在朦朧的街燈中。那年秋天，奧基芙和斯特格萊斯搬到了希爾頓酒店，較早地結束了這一年。他們在那兒租了一套兩間的房子，先在 28 樓，後來在 30 樓，那時，絕大多數的摩天大樓的高層層都是官方使用，奧基芙和斯特格萊斯是首批住入曼哈頓的高層建築的人。從他們房間所看到的全景重新喚起了畫家把紐約城畫入油畫中的興趣。奧基芙的那些認為創作建築主題畫是他們自己的領域的男同事，認為這是不可能的，奧基芙使他們的觀念發生了改變並且以她的成功證明了他們的錯誤：她的關於紐約城市的畫在展出的第一天就賣出去了。

她所選擇作為主題的摩天大樓反映了在“喧鬧的二十世紀”圍繞着“大中心車站”興起的現代建築學風格。雖然紐約直到二十世紀三十年代才形成了它的空中輪廓的特點，但是象發射臺和希爾頓酒店這樣的大樓的規模和紀念意義，（奧基芙在它們附近的畫室中，對這些大樓的結構產生了興趣）使它們成為現代化的標志。歐洲的畫家比如馬塞耳·杜桑和弗朗西斯·皮卡比亞十年前已經勸告他們的美國同行採用紐約的建築來表達現代年代的特點。但是直到現在，到了二十世紀二十年代美國的畫家才開始注意到他們的四周。

奧基芙對現代建築物的贊美，就象在她從 1925 年以來的畫中反映的一樣，可能是受到了克勞德·布萊格登的影響，他是一個她所結識的也住在希

爾頓酒店的建築理論家。在一篇關於最近完工的希爾頓酒店的短文中，布萊格登寫道：“不僅僅因為這座摩天大樓是美國精神的象征——不安定的、離心的、危險地搖搖晃晃的——而且它是建築領域中唯一真正的新奇的發展，這種發展是我們無可爭議地需要的。”

奧基芙的關於紐約城市和它的建築的畫幾乎可以看作是與她的其它作品的對比。在她對於 1925 年到 1930 年期間完成的 20 余幅反映城市風光的油畫中，她引用了一個新的“維”——時間，這在她的其它系列作品中是沒有的。“她的”紐約，例如我們在她的油畫中所看到的紐約，是在周圍氣氛中的和夢幻中的，用奧基芙自己的話來說：“一個人不能把紐約畫成它原來的樣子，而應畫成它使你感覺到的樣子。”

這種適應感覺的看城市的方法，是她和其它藝術家所共同具有的。例如，美國作家杜魯門·卡普特許多年以後在談自己對紐約的感受時就與奧基芙的畫所反映出來的東西相共鳴：“這是一個神話，城市、房間和窗戶、霧氣朦朧的街道；對任何一個人，對每一個人，都是一個不同的神話，一個幽靈的腦袋，有閃着柔和的綠色和玩世不恭的紅色的交通燈眼睛，這個漂浮在河面上的小島象個鑽石冰山，把它叫作紐約，隨心所欲地為它起名字；名字很難確定，因為一個人只是在尋找一個城市，一個得以栖身，失去或發現自己的地方，來做一個夢，證明你畢竟不是一個丑小鴨，而是精彩的、值得愛的……”

奧基芙從底層畫了好幾幅不同的希爾頓酒店，從描繪形式上講，這種透視畫法強調了建築物的垂直性。正如建築學家李·克巴西亞所說：“紐約是個垂直的城市。”在她的眾多的城市風景畫中，奧基芙從仰視的角度，表現出了對這種垂直的“維”的敬意。然而她的興趣不是因為單獨的建築物本身，經常是將建築的輪廓和窗戶畫得簡明扼要，這種簡化的手法強調了建築物的外部形式和正面的形式特點。這種在建築物表面幾乎沒有深淺反差的手法增加了它們的舞臺景致感覺，它們實際上就是另外一些東西的背景——城市天空中變化的燈光的背景，少量的天空的裝飾，隱約顯現在聳立的摩天大樓和相對縮小的成排的建築物之間，顯出了在大都市也能看見的無掩飾的地平綫。

為了在一天中的不同時候和不同的天氣里反映大氣中的紐約城，奧基芙分享了斯特格萊斯在他的照片中所作的努力。斯特格萊斯從十九世紀九十年代就開始拍攝紐約的照片，他也在特別的大氣條件下抓住紐約城——例如在雨中或在一場暴風雪中，並且是在白天和夜晚的不同的時間里。在他的許多照片中，例如 1920 年的《雄心勃勃的城市》，他對紐約的感受和奧基芙非常相似。

在她使用極端的透視畫法畫城市這一點上，奧基芙必然要利用攝影師的眼光。例如，在二十世紀初期，攝影師兼畫家查爾斯·席勒（1883—1965），（雖然他自己從沒有真正成為斯特格萊斯集團里的一員，但是他和斯特格萊斯周圍的藝術家圈子有着密切的聯繫）與保羅·斯傳德合作拍了一部短片名叫《曼哈頓》。影片從非同尋常的透視的角度展示了城市——從極端的鳥瞰和仰視的眼光去看，席勒隨後將這種顯著的透視效果畫在了他的油畫上。奧基芙一定非常熟悉這部短影片和它的極端的角度，這從她自己 1932 年的作品《曼哈頓》中可以看出來。這里，紐約的摩天大樓的三個視圖被畫上去的延伸到整個畫面高度的黑色條帶分隔開了——幾乎象保持着聯繫的樣張。

攝影上的透視應用在 1926 年的《城市之夜》中，表現得特別明顯，在這里，奧基芙把摩天大樓畫成透視產生的畸形，就像把一架照像機直接向上對着同一景觀所能拍攝下來的一樣。這樣高聳的建築的平行而陡峭的表面，就變成了菱形的圖案，一種被認為是垂直收斂的效果。

在她的城市畫中，奧基芙賦予了光綫特別重要的意義。在 1926 年巧妙地描繪的《太陽下的希爾頓酒店》中，她抓住了眩目的太陽光的一閃即逝的效果，它能打破城市居民對殘缺的太陽的習慣。對他們來說，完整的太陽的光綫照射到摩天大樓下的狹窄的街道上這種不習慣的景象實際上只是一種經驗。整個畫面充滿了漫射的從朦朧的雲層中撒下來的光。耀眼的光綫的印象不僅僅是由畫的上方照耀着酒店表面的明亮部分來強調的，而且——更重要的是——“太陽點”不規則地散布在畫面上，它們的半透明材料使它們具有了獨特的環境氛圍。通過它們不規則的位置和半透明性，這些太陽點成功地產生了與用一個照相機對着太陽拍照而產生的相同的朦朧發光的效果。在對着太陽拍照時，光綫反射到鏡頭表面，然后在膠片上成像，圍繞着明亮的太陽中心擴展開的光暈這也是奧基芙從照片中常常注意到的。

這樣，奧基芙關於紐約的畫就精巧地畫出了大城市的光綫條件，在這里自然光綫很少直接地照在建築物上，而常常是反射。反射的視覺印象還反映在她 1926 年畫的《紐約希爾頓酒店 NO. 1》中，在這里，方形的窗戶被畫成許多灰色和白色的陰影，引起了光綫的不規則地分布的效果，這樣，一格格窗戶玻璃有了不同的反射。

對奧基芙來說，白天和晚上的每一個小時都有其自己的重要意義。在她的紐約夜景畫中，畫家的城市風光畫中的環境氣氛達到了頂點，主要是由大城市的人工的燈光占據了統治地位；明亮的窗戶、高聳的建築上光華四射的

燈、耀眼的頂燈、照亮了的廣告牌，交通燈和霓虹燈廣告——曼哈頓好像是一座燈的城市。這些作品的起因，其中包括1929年的《夜紐約》，是從奧基芙的高層公寓的窗口中所看到的景致，在這裡，以勃克勒酒店為前景，她能看到沿着萊克星頓大道的夜晚沸騰的交通景象。象在《夜紐約》中一樣，她經常畫俯視的城市的概括的景觀。她抓住了一系列緊接着發生的瞬間的印象。但是在這麼高的高度上，人的眼睛很難對準焦距，而且只能一個一個地看景物。奧基芙產生了從攝影上的視覺角度，用鳥瞰的透視方法來作畫的靈感，她使用特殊的長焦鏡頭，可以使她看到城市布局的細節，它的格局和表面。

攝影家斯特格萊斯、斯傳德和席勒都贊同哲學家亨利·勃格遜的觀點，就是人的精神不能充分地把握時間的流逝；為了達到對事物的真正的理解，時間需要被打斷。他們都認為，在這裡，照片就起到了一個相當重要的作用，因為它提供了一個抓住一個時刻，並把它留在膠片上的機會。他們還認為，照片不僅僅是能抓住一個時刻，而且能夠抓住並反映事物的精髓。斯特格萊斯認為天氣和環境是一個攝影師能夠拍出“真正”的照片的唯一條件。

攝影上的透視和繪畫上的構成，例如光線的反射就成為了奧基芙通過它們來表達她對大都市的浪漫感覺的活躍的設計因素。在她為試圖將瞬息萬變的客觀世界集中在她的畫里所作的選擇中，奧基芙受到了她周圍的攝影師們的啟發，對這些攝影師來講，在照相機中抓住瞬間的印象同時也包括了發現所選的主題的全部內涵的可能性。喬治娜·奧基芙的繪畫的杰出成就應在於她使觸摸不到的紐約城的非凡的魅力和吸引力變得可以看見。

#### 四、沙漠風光

1927年的兩次重大胸部手術，再加上她的私生活的緊張和斯特格萊斯對另一個女人產生了興趣，導致了喬治娜·奧基芙，朝着二十年代的末期，更加注意她自身的發展和強化作為一個畫家的自我意識。在走她自己的路的同时意味着她把自己從斯特格萊斯的統治下越來越解放出來。在斯特格萊斯身邊進行自我實現的鬥爭是相當困難的，就象奧基芙多年以後在下面這段話中說到的一樣：“……他的破壞性的力量和他的建設性的力量一樣具有破壞力——兩種極端走到了一起，這兩個方面我都經歷過，並且生存了下來，但是我認為我是在不得已的情況下才離開他的——為了生存。”

1929年夏天，奧基芙接受了梅布爾·道奇·露漢的邀請，到道斯去拜訪她。（她是個富有的作家而且酷愛美術，喜歡有很多畫家在她身邊）。路上陪着她的是攝影師保羅·斯傳德的妻子畢卡·斯傳德。奧基芙第一次看到新墨西哥高原上的深深的峽谷和覆蓋着森林的山脈是在1917年，去科羅拉多路上，并被深深地吸引住了。“我立刻愛上了它”她後來回憶到：“從那時起，我總是要回到這兒來”。喬治湖畔的矮山和丘陵的田園詩一般的景色和永久的飽和的綠色陸地，不能給奧基芙長期的創作提供充足的素材，她需要她作為一個孩子時在其中長大的和作為一個年輕婦女時在得克薩斯北部的平原上又重新找到了的那種廣闊而開放的空間。從十九世紀中期開始，許多作家和畫家由於受到新墨西哥州的引人注目的高原的沙漠風光和它的強烈的陽光的吸引，紛紛來到這裡。在新墨西哥住過一段時間的D·H·勞倫斯的抒情的詩句，也許是大西南帶給畫家的魔力的最好的表達。“……當我看見在聖非沙漠上空高高閃耀的明亮而堂皇的清晨時，有種東西停留在我的靈魂中，我開始等待。在高高的天上有一種壯麗，有一種鷹一樣的王者之氣。……在新墨西哥壯麗而狂熱的早晨，人被驚醒了，靈魂中的一個嶄新的部分突然被喚醒了，舊的世界煥然一新。”

奧基芙和她以前的畫家一樣，開始的時候覺得把這種新發現的風光的神奇的美很完善地畫在油畫中是很困難的。馬斯頓·哈特勒（在幾年以前，他也是梅布爾·道奇·露漢的客人）在給斯特格萊斯的一封信中描述了新墨西哥州的風景給畫家帶來的挑戰：“這個國度非常美麗，同時也非常困難……，這不是一個光線照在物體上的國度。這是一個事物處於光線之中的國度，因此這是一個存在着新的光線的問題的形狀的國度。”

採用大量的反映新墨西哥的文化和傳統的主題，奧基芙慢慢地感覺到了進入這種風光的路徑。她特別地被蘭切斯德陶斯的西班牙傳道教堂所吸引，這些教堂源於十八世紀，有自然的磚砌的牆和清晰的圓形的外形。她畫了好幾幅教堂，從不同的角度，在陽光中和在陰雲中。

在這些1929年的作品中的另一個經常重複的主題就是懺悔派的黑色十字架（懺悔派是一個以其教條主義而聞名的宗教派別）。這些紀念性的十字架、西班牙教條的標志，散佈在新墨西哥的沙漠中，“對於我來說，畫這些十字架就是一種畫這個地方的方法”，奧基芙後來寫道。

《勞倫斯樹》也是在新墨西哥的第一個夏天畫的，反映了對植被和風景的另外一種印象。這幅高大的松樹的戲劇性的畫像是在凱瓦內切畫的，D·H·勞倫斯幾年前在這裡住過，奧基芙也在这里逗留了一段時間，當她躺在



它的一根枝條上時看見那棵高高聳立的松樹的形象時受到啟發，她畫下了通過樹枝的間隙看到的繁星點點的夜空。有條理的畫面提示了一種畫的二維平面性，就象在日本藝術中可以見到的和多爾所推崇的。樹干、搖曳的枝條和樹葉在這裡都被簡化成一種平面的結構。從下方的不尋常的、傾斜的透視，刺激了觀察者的眼睛，產生了一種樹是傾倒了的印象，看這幅畫的唯一“正確”的方法，就是與畫家採取同樣的傾斜方向。

在這裡奧基芙給一架極度傾斜角度的照相機拍攝下來的“光學上真實的”照片提供了一個用繪畫產生的等同品；和在她早些時候的摩天大樓的作品中一樣，照片在這裡也啟發了奧基芙對透視的選擇。一棵從下部朝上方拍攝的松樹同樣會產生和《勞倫斯樹》一樣的二維平面性效果。同時，這種傾斜的透視強調了樹的巨大和雄偉。作為對角線的樹干，從畫的右下角指向上角，引導着（觀看者的）眼睛向上直到空中的星星。而且，奧基芙對繪畫元素的極端的簡化使得沒有其他任何東西來分散觀看者的注意力，創造了一個觀看者與所畫的物體直接對話的空間。

從這時候起，奧基芙每年都有規律地要到新墨西哥州度過一段時間。她對獨處和安靜的永久的要求使她遠離了十九世紀末期以來在陶斯周圍建立的畫家的聚居地。從1931年起，她開始在陶斯西部的格蘭德河谷度過她的夏天，她在這裡的阿爾卡爾德小村租了一間農舍。她特別被外面黑色的方山和紅色的沙山的形狀所吸引，不論你走了多遠，這些沙山絲毫都不顯得離你近了一些。因為它們擁有非常有價值的色彩，這不毛之地的沙漠風光為她提供了作畫所需要的一切東西：“在數英里的荒原之內，畫家調色板上所有的大地的顏色都出現了，從黃褐色到黃色——橘黃色、紅色、紫色的土地——甚至柔和的綠色的土地。”

圓形輪廓的粉紅色和紅色的沙丘是奧基芙隨後幾年的畫中的特點。在1939年的一次展出的說明中，奧基芙表達了她對新墨西哥的沙漠的這種典型特色的特殊感受：“紅色的山丘對任何人的心靈的觸動都沒有對我的這麼深刻，我不知道這是什麼原因。紅色的山丘是寸草不生的荒原的一部分。荒原從我的門外延伸開去——一個山丘接一個山丘——紅色的山丘的土壤很顯然和你調和來作畫的顏料種類相同……你們從來沒有接觸過這種山丘——我們的荒蕪的土地——我認為是我們最美麗的地方，你們肯定從沒見過它，所以你們希望我總是畫花……。”

在她第二次或者是第三次到新墨西哥旅行之後，奧基芙帶着一套牛的和她在沙漠中發現的野生動物的骨頭和顛骨回到了東海岸。作為沙漠風光

大自然的一部分，這些骨頭對她來說與貝殼、石頭和花具有同樣的重要性：“我曾經在看見那些花的地方把它們采下來，曾經拾起過貝殼、石塊和小片木頭，在有這些我喜歡的東西的地方……當我在沙漠中發現這些美麗的白骨時，我同樣也把它們撿起來帶回了家……我曾經用這些東西來說明，在我生活的這個世界上，什麼對我來說是廣闊和精彩的。”

奧基芙(對很多人來講都會失措的)對她在沙漠的“戰利品”的接觸成為斯特格萊斯的作品《喬治亞·奧基芙：一幅肖像》的一部分，那些成為奧基芙隨後幾年的作品中的主要題材的骨頭和顛骨不可避免地會刺激評論家作出它們與死亡和掘墓盜尸的聯繫。然而在奧基芙的眼里，這些陽光曬白了的骨頭在精神上仍然是活着的：“這些骨頭好象是為一些熱烈地活着的東西建立的中心……即使它是寬闊、空洞而不可觸摸的——不是實物但非常美麗。”

奧基芙不尋常的將顛骨和人工的花放在一起(這種花是新墨西哥的西班牙教派人在葬禮中用的)賦予了看《牛顛骨和白布玫瑰》這樣的畫以超現實的神秘的氣氛。雖然好象是為了模仿勞特蒙特對超現實主義的定義：“一把雨傘和一架縫紉機在解剖臺上偶然相遇”，但是這種意想不到的牛的顛骨和兩朵人造的花的結合無論如何也可以看作是對現實本身的一種反映，斯特格萊斯的奧基芙手握牛的顛骨的照片同樣地提示了這種真實中的超現實意義。在奧基芙的畫中，對主體的裝飾是與它的驚人的對立面的有趣的怪事情結合起來的。多年以後，畫家說：“經常地，在我還沒有一點兒預兆的時候一幅畫面就在我頭腦中形成了。但是我比人們認為的更加接近真實。有的時候，我成了可笑的寫實主義。”

雖然在這些畫中，主題的最細微的組織和結構都被畫了出來(這些顛骨是奧基芙的所有作品中最寫實的部分之一)，但是它們——象她早期的作品一樣——仍然被加上了象謎一樣的背景。例如，在《牛顛骨和白布玫瑰》中，背景是一對擋住了另外的實物的簾幕呢？還是一些以它們的顏色和結構來使人們聯想起大漠黃沙的抽象的材料呢？

奧基芙在三十年代的最顯著之處就是她不斷取得的成功和不斷增長的聲譽。紐約的布魯克林博物館早在 1927 年就舉辦了她的第一次作品回顧展。隨後，她在她的領域中所做出的重大貢獻被用許多方式來加以贊譽。除了首都美術博物館買了她的一幅畫以外；她還被授予了名譽博士學位并被選為過去五十年中的十二位杰出婦女之一。除了其他公眾性的活動之外，1932 年奧基芙還應邀為新的城市音樂廣播大樓畫壁畫。與斯特格萊斯完全不同(他拒絕一切商業性的藝術)，奧基芙開始進行設計工作。然而，技術上的問題在不久以後就迫使她放棄了這個計劃。此後不久，奧基芙患了神經衰弱，和她隨後幾年得的那一場精神病一樣，這是她和斯特格萊斯之間的關係持續緊張的結果。喬治亞·奧基芙有整整一年都沒有作畫，只是在 1934 年回到了新墨西哥。

1934 年的夏天，在一個朋友的指引下，她發現了一個與她內心世界中的風景更加相似的地方。由於這里比阿爾卡爾德更靠近北方，在這里可以看到查瑪河谷的露骨的峭壁和雨水侵蝕的小山。從這個時候起，她夏天就在哥斯內切租一房子居住，這是一個孤立的休養農場。1940 年她買了自己的房子，離哥斯內切只有幾英里遠。僅僅裝備了最基本的必需品，把動物的顛骨掛在敞開的天井的外牆上，桌子上和書架上擺滿了岩石，這間屋子由於能看見紅色的峭壁的絕妙的全景，充滿了她的全部希望和欲望。許多著名的畫家、攝影家、收藏家和演員都到她的新家來看她。

對斯特格萊斯來說，(他於 1937 年由於健康原因被迫放棄了攝影，一年以後又得了第二次心臟病)，這次長期的分離是一種痛苦。日常的通信反映出這對夫婦的感情和精神狀況：“你在那兒的小山上能聽到一絲孤獨”奧基芙在 1937 年給斯特格萊斯的信中寫道。“這使我希望我能够在你的身邊呆一會兒——雖然我在這兒，但是我猜想我的一部分會成為在那兒的你的某些東西。”

在她三十年代的作品里的另一個主題的轉變中，孤立的動物的顛骨和新墨西哥的風光被結合起來放入了宏大的沙漠景觀之中。1936 年畫的《夏日》是這一組作品中給人印象最深的一幅。放大的鹿的顛骨，它的角延伸到了畫面的上部邊緣，高高地懸浮在起伏的沙漠風光之上。顛骨是正面的，直接吸引了觀看者的目光。野花在顛骨的下面，從一片燦爛的沙漠陽光中升起來，在山的外面，一場風暴正在聚集，雖然前景中是一個晴朗的夏日的天空。就象畫家想要用畫來說明作為新墨西哥的特色之一的相鄰而不同的氣候區域一樣。作品中的每一個元素和其餘的部分都是分離的；每一個都有它自己的透視，看的時候必須把它們看作是相互分離的主題。每個細節都表現得如此徹底以至于每一個部分都可以做為一幅新畫的起點。畫家所感興趣的是她的主題的個性的美，而不是把它們畫進畫里的過程。雖然用的是寫實的畫法，但是物體仍然是在空間和時間之中翱翔。通過對其中獨立的物體的仔細的思考，《夏日》更象一幅靜物畫而不是風景畫。

在 1937 年夏天畫的《從遠到近》中，奧基芙進一步加大了所畫的各物體間的差別，把一頭壯鹿的巨大的顛骨置于沙漠的小山的全景之上，壯鹿的角充滿了整個畫面，因此壓制了中景，使作品產生了一種古怪的超現實的特點。畫《從遠到近》所受到的啟發可能是在奧基芙 1937 年與攝影師安賽爾·

阿達姆斯一起去克拉雷多的一次旅途中產生的，她第一次遇到她的朋友安賽爾是在 1929 年。這幅畫反映了阿達姆斯本人對沙漠的一些認識，在給斯特格萊斯的一封信中，他把這些認識用攝影術語描述為：“天空和大地是如此的巨大，而細節又是如此的清晰和細膩，不論你在哪里，你都被孤立在一個宏觀和微觀之間的灼熾的世界之中。在這兒任何東西都在你的周圍，上面和下面，時鐘早就停止了。”

奧基芙的畫以一種驚人的形式抓住了新墨西哥的沙漠的浪漫的精髓，它的自然的廣闊和微小的細節，將近和遠并置在一起，就象在 1928 年的《桃紅色盤子和綠色的菓子》之類的工作中已經出現過的一樣，是一種“攝影的”特征。在這些給人留下深刻印象的畫中，奧基芙使用了一種攝影上的視覺技術，這可以把一個很近的景致和一個很遠的景觀聯繫起來，以此來找到一個强有力的形式并用它來表達她所生活的這個“廣闊而精彩的世界”。

與她之前的所有畫家都不一樣，她在其油畫中畫了從埃斯帕羅拉到埃比克的區域，這兒的每一個細節她都是如此的熟悉，至今這兒仍被認為是“奧基芙的國度”。靠了她的黑色的福特牌汽車(它的空間足夠作她的“畫室”，並能為她擋住夏日的驕陽和突如其來的傾盆大雨)奧基芙畫下了新墨西哥的更偏遠的地方。其中之一就是 1949 年畫的《黑色地方 1》，這兒以白色的沙灘為邊緣的黑色小山離哥斯內切有 150 英里遠。和她的花一樣，小山經常在她的畫中占據統治地位，放置入前景之中，從它們周圍的事物中孤立出來，以及沒有確定的地平綫，這每一種從自然中的“提煉”都吸引觀看者去看完更大的整體。用這種方法，奧基芙在一張畫中就成功地抓住了新墨西哥的風光的莊嚴和壯麗。圓形的小山的感覺上的質地是用非常細密的甚至看不出來的筆觸畫出來的。由此奧基芙巧妙地反映了在白天的沙漠陽光下的地方富有特色的外形，陽光把它的形狀投影到水晶的焦點上，反映了它們的輪廓和表面，好象把它們放置到了伸手就可以够着的地方。她畫了凹地和溝的地形，使人聯想到褶皺和人身體的外形。

通過作畫，奧基芙回到了她從前發現的形式。波動的形式和之字形的綫段在她的作品中隨處可見並且有無數的變化。周圍是典型的圓和螺旋的形狀，融入新的和諧之中。因此每一幅就好像是把大自然本身隱藏的幾何形的基本結構組合起來。奧基芙表達她對揭示這種“更深層次的東西”的渴望：“我覺得真正的生動的形式是個體的自然的結果，力求從精神在未知的冒險中，創造出生動的東西——哪里有對事物的經歷——對事物的感覺——哪里就有未知的部分——通過這種經歷產生了用未知來使這種未知部分變得已知的欲望。——我是說事物給人們表達了如此多的含義，使人們想把它記錄下來——描述下他們感覺到了但還不是非常清楚地理解了的東西……從某種角度上來說，我覺得每一個人出生時都很清楚，但是後來就毀掉了——從不同的方面。”好象正是奧基芙通過賦予鮮花，山脈、雲彩和水以一種“圖案”，使人們更加接近了一種稱為“創造的統一”的密碼——所有事物的相互和諧。

## 五、埃比克：庭院之門

在 1946 年春天，紐約的現代藝術博物館為喬治亞·奧基芙舉辦了一次回顧展。這是該館第一次以這種方式來贊譽一個女畫家的作品。六月，斯特格萊斯——這時他已 82 歲了——犯了嚴重的心臟病。和往年一樣正在新墨西哥度過夏季的奧基芙，立刻回到了紐約在斯特格萊斯去世的前幾天來到了他的身邊。在和斯特格萊斯相處的很長的這段時間中，奧基芙懂得了他的個性中的許多不同的方面。“那時我認識到了，就象現在一樣”，她後來寫道：“和他生活了三十年——我比其他任何人都知道得多——他的最壞和最好的地方，我認為是工作使我一直和他在一起——雖然作為一個人我也很愛他。”

在以後的三年中，奧基芙的大部分時間是在紐約度過的。她做了大量的工作，整理斯特格萊斯留下的藝術收藏品，把它們送給選定的美國協會。在這個時期，她很少作畫。她每次去新墨西哥州都花大量的時間來修補 1945 年在離哥斯內切幾英里的小村子埃比克買的那間現在已處於半荒蕪狀態的磚砌的小屋。她原先選中這屋子主要是看中了它的花園，她在園中可以種新鮮蔬菜。當修復工作終於結束的時候，1949 年奧基芙在新墨西哥州定居了，她夏天在哥斯內切度過，冬天就在埃比克。

她在二十世紀四十年代創作油畫的特點是一個單一的形體充滿了整個畫面，這反映了她作品風格的轉變。這些畫反映了現在已經成為她的家的這塊土地風景的新的態度。首先表達了她朝着更加簡捷和清晰的趨勢變化的，是她的那些關於被太陽曬白了的沙漠野生動物的骨盆的畫。在這些畫中(例如在 1944 年畫的《骨盆 III》中)，通過骨頭上的洞和窩可以看到蔚藍的天空，奧基芙喜歡新墨西哥天空的有力的藍色，這天空在她的畫中現在開始占有相當的比例：“當我開始畫骨盆的時候，我最感興趣的就是骨頭上的洞——我通過它們(洞)所看到的東西——尤其是就象人們想要看到更多的天空而不是大地時那樣舉起它們在陽光下對着天空時所看到的藍色……，對着藍天時它們是最美的。這種藍色，就象它現在一樣，在人類的所有破壞都結束

以後，還將永遠在那兒。”她在1943年開始畫的那些骨盆是放大的了，從非常近的視點透視過去，每一個骨頭都被抽象化了，其在畫中的作用僅僅是一個置于畫面中央的橢圓形的取景框。

奧基芙對埃比克的屋子的修復的強烈的專注（她是在一個朋友的幫助下自己完成的，持續了三年之久）也反映在了她的畫中。原來的磚結構的內院，還有特別是院子的黑門，啟發她創作了許多畫。從1946年的《庭院I》開始，從一個開着的院子，觀察者的目光被引導着通過圍牆的缺口看到背景上的一面牆，明亮、溫暖的沙褐色的磚結構建築和天空閃耀的藍色一起，喚起了一種炎熱的夏日和閃耀的陽光的景象。用強烈開放的和空曠的空間，畫家表達了一種沒有完工的建築的印象。《庭院I》就這樣表現了在那一年開始的，還沒有結束的對房子的修復工作。

奧基芙比在哥斯特內切更加有意識地布置她在埃比克的新家。每一個房間都根據她的需要布置得很簡單和稀疏，反映了她的審美觀。在屋子中最重要的一個房間里——她的畫室，巨大的窗戶可以使她看到整個查瑪河谷的全景。她允許自己沉迷于其中的為數不多的奢侈品之一就是對古典音樂的廣泛收集。除了她自己的畫以外，節儉的裝飾品中還包括有一些其他畫家的有限的作品，其中包括亞歷山大·卡德爾，亞瑟·德夫和烏塔格瓦·海諾西格。

用太陽曬干的粘土磚砌成的磚結構建築的平整和明澈，反映了一種從實用角度上考慮的審美觀和奧基芙高度贊揚的簡捷性。她把它畫入作品中，作為美國民族文化和新墨西哥州風光的特色標志。她對她的內院牆上的那扇黑色的門非常着迷，以致于直到1960年，它仍是她的作品中的主題之一。在例如象1956年的《天井和雲》這類作品中，自然的構圖元素例如牆、地面、地磚和天空都被描繪成大塊而單純的色塊。奧基芙的畫的內容實際上反映的是她面前的真實的景物，這個事實可以由馬爾科姆·瓦若恩拍的照片《奧基芙在新墨西哥州埃比克的家中的天井》來證明。使用不同的透視方法和變化季節條件，奧基芙用一種永久的形式成功地抓住了她的主題。用她的幾何上的最單純的藝術形式和壓縮精煉了的色彩，她好像是預先使用了“彩色領域繪畫”的元素，就象美國人肯尼思·諾蘭德和埃爾斯沃斯·凱利所描繪的那樣。“彩色領域繪畫”從五十年代末期開始將成為紐約藝術界的主流。

記者布蘭奇·瑪特海思回憶奧基芙在一件小事中所表現出來的獨特的觀察方法：一天，當這兩個女人一起出去散步時，奧基芙讓瑪特海思形容前方的景物。“我看見藍色天空下的綠樹，”瑪特海思答道：“你看見了什麼呢？”奧基芙的回答是：“我看見綠樹映襯下的藍色天空。”

1958年，奧基芙畫了《登月之梯》，以派得諾山為背景（這座山經常在她的畫中出現），一個梯子向上豎在夜空中。它的主體的異想天開的配合好象是被月光的咒語施了魔法一樣，給這幅畫賦予了一種超現實的魔力。約·米羅1926年畫的《狗望月而吠》與奧基芙的《登月之梯》有驚人的相似之處。兩位畫家都傾向於一種克服了經歷的局限性的出類拔萃的觀察方法。

一幅反映奧基芙在哥斯特內切的屋頂上的環境中的照片，再一次說明了畫家得到她的《登月之梯》的靈感是在現實中而不是在夢境中。在這里可以看到畫中出現的梯子靠在天井的外牆上，它從這兒伸向天空，背景是派得諾山的側影。在新墨西哥的印第安人的生活中，梯子起着很重要的作用。它們將地面和屋頂聯繫起來，他們在屋頂的高處可以和他們宗教信仰心目中的宇宙的力量直接聯絡，他們在這兒看太陽升起和落下。由于印第安人和大地的密切的關係，梯子可以被認為具有特殊的象征意義。通過把梯子從那種美國家鄉的場合中提取出來並把它升離地面，奧基芙成功地畫中產生了一種普遍的象徵，它不僅表達了自然和宇宙的聯繫，同時也觸及了新墨西哥的最早的居民的宇宙意識。

1950年，奧基芙關閉了斯特格萊斯從前的畫廊“美國寓所”。並且整理他的作品到“鬧市”畫廊展出。從這些行政管理的煩惱中解脫出來後，她就更加安寧和獨立了。在五十年代初期，她第一次出國旅行。1951年，在作家斯帕得·約翰遜的陪同下，她到了墨西哥，她在墨西哥城認識了畫家迪戈·里維拉和弗雷德·卡羅。與米格爾·科瓦羅比亞斯一起（他曾于1929年把她畫入漫畫“我們的百合女士”中），她參觀了尤卡坦州和歐克斯卡的瑪雅遺址，這里成為她在墨西哥最喜歡的地方。奧基芙，她獨立于現代的歐洲趨勢而發展了自己的藝術風格。以前她從未去過歐洲。1953年第一次游歷了法國和西班牙。在馬德里的普拉多她對戈雅的畫和對東方畫家的作品表現出了同樣的熱情。對奧基芙來講，她覺得自己與講西班牙語的民族的文化有着最緊密的聯繫，墨西哥、西班牙和秘魯（她1956年去過那里），成為她在今後年代中將要經常重游的國家。

## 六、空間的廣博

奧基芙從1951年開始的國外旅行，在1959年的為期三個月的世界漫遊中達到了高潮。71歲的畫家游歷了印度、東亞和東南亞、巴基斯坦、中東和意大利。一年後又到了日本、臺灣、香港、東博塞、菲律賓和太平洋群島。她乘飛機在大洲之間的長時間飛行中所看到的景觀，給她的藝術提供了新的主題：

河流蜿蜒穿過荒蕪的沙漠地區。開創這個新的系列的用鉛筆畫成的速寫和單色的木炭畫，隨後被色彩豐富的油畫接替，例如《這是紅色和粉紅色》（1959年），《這是藍色和綠色》（1960年）和《藍色、黑色和灰色》（1960年）。在這個系列中，象以前的作品中一樣，奧基芙同樣表現出了對現實進行異化的興趣。

通過一種非常規的俯瞰的透視，這些新畫向通常的從水平軸的視點進行觀察的方法提出了挑戰。失去了常規的中心透視，這些從空中看見的景觀描繪了一種向下方而不是向遠方的深度。在紐約的“鬧市”畫廊舉辦的一次她的畫展期間，奧基芙很滿足地發現還有其他人用和她一樣的方法來觀察事物：“伊迪斯·阿爾伯特在那時仍是我的經紀人，她想知道畫的是什麼內容，她認為可能是樹。我認為她想什麼就是什麼——對我來說，它們只是一些形狀。但是有一天我看見一個男人來觀看阿爾伯特為我辦的展出，我聽見他說：‘這肯定是從空中看到的河流，’我非常高興，因為有人看見了我所看到的東西並以我的方式來講它。”

在六十年代前半期，從飛機上看到的周圍掠過的雲團同樣為更進一步的系列作品提供了素材。“一天，當我正在飛回新墨西哥時”奧基芙回憶道：“下面的天空是最美的固體的白色。它看上去是如此的輕柔和安全以至于我認為如果把門打開，我可以走出去踩着它們走到地平綫的盡頭。”

奧基芙于1965年，在她77歲的時候完成了《雲上的天空》系列中的第四幅，也是最後一幅作品。該畫高幾乎2.5米，長超過7米，這是她所有作品中最大的一幅。為了能放得下這幅巨大的油畫把哥斯特內切的車庫改造成第二個畫室是非常必要的。在這里，強健而精力旺盛的畫家每天從早上6點工作到晚上9點，為了在嚴冬到來之前將這幅畫完成（車庫沒有暖氣）。她為解決由于畫面巨大而產生的技術問題不知疲倦，在所有的時間里還要面對可能出現的毒蛇的危險。

《雲上的天空IV》中的小的橢圓形的雲，向着遠方的地平綫延伸，就象無盡的白色蒸氣地毯，可以被看作是大气品質的無形的“維”的標志。這些關於雲的作品同樣是以早些時候的“天井”系列中的空間關係為主題，但是力求達到一種更為深遠的無限性和普遍性。

緊隨着在馬薩諸塞的伍斯特美術博物館和在得克薩斯州的沃斯的亞蒙卡特博物館的兩次回顧展（這兩次展覽都強調了她60年代以後的作品），1970年在紐約的惠特尼美國藝術博物館那次重大回顧展，對觀眾接受她的藝術來講，是個轉折點。展出的巨大成功和這次展出使她的作品產生的全國範圍的知名度，鞏固了奧基芙在美國藝術界的“偶像”地位。評論家認為她是美國現代美術的一個重要先驅者——在抽象表達和色彩領域這兩個方面。喬治婭·奧基芙認為埃爾斯沃斯·凱利的作品非常具有吸引力，他的畫和雕刻（不管它們多么簡化），總是有生活中的原形，例如一座山的側面的彎曲的曲綫。“有的時候，我認為他的某一作品是我的”她在1973年的秋天說：“我真的有一次看着凱利的一幅畫，有一會兒，認為我曾經畫過它。”



和作家阿奈斯·琳一樣，喬治亞·奧基芙成了新一代女權運動的偶像和現代獨立的婦女的典型。接踵而來的獎勵和榮譽證明了她的成就已經得到了公認。1977年，她被杰拉爾德·福特總統授予了自由獎章——公民的最高榮譽。奧基芙還是紀錄片《一個畫家的肖像》中的主人公，這部影片由派瑞·米勒·阿達特制作，恰巧是在她90歲生日的那天在電視上播出。影片展示了畫家生活在與她周圍環境的絕對和諧之中，並且深切地反映了她和沙漠風光的諧調統一。

1971年，奧基芙的視力開始下降。雖然她周圍的景物變得越來越模糊。但她仍還能看清一些簡單的形狀和影子。1973年，朱恩·哈米頓，一個年青的制陶工，進入了她的生活。他們倆都從他們之間發展的關係中受了益：現在比以前更加需要別人幫助的奧基芙得到了哈米頓最好的照顧和關心，哈米頓促使她繼續作畫。她開始嘗試粘土——對她來講是一種新的材料。在哈米頓的鼓勵下，1975年，她又將她周圍的景觀中的顏色和形狀畫進了她的水彩畫和油畫中。（在一名助手的幫助下）。在接受過她的忠告的許多年青藝術家家中，哈米頓是唯一的一個她與之分享她的廣泛經歷的人。

在后來的年代里，哈米頓一直是她唯一的助手，幫助她準備展出和出版，並且陪伴她進行大量的旅行。她在1983年96歲高齡時進行了她的最后一次這樣的旅行，她去了太平洋岸邊的科斯塔瑞卡。1984年，由於健康原因，她離開了她熱愛的埃比克的房子去了薩塔佛。在這里，她和哈米頓及其全家在為她準備的一間平常的大房子里度過了她一生中的最后兩年，甚至在97歲高齡時，她仍然喜歡閱讀康定斯基的《論藝術的精神》的摘要。喬治亞·奧基芙死於1986年3月6日，在薩塔佛，享年98歲。按照她的願望，她的骨灰被撒在她非常熱愛的哥斯特內切的周圍。1987年，為了慶祝她的百年誕辰，華盛頓的國家畫廊舉辦了一次她生前曾經參加計劃的她的大型作品展。

她在世的數十年中，對奧基芙的作品討論局限於對被認為是她的作品中的根本的女性方面問題的注視。在她去世以後，更加有鑒別力的意見

才開始被提出來。奧基芙（她很少談到她的模型和來源，並且使自己遠離美術的賦予了理智的理論）不容懷疑地使自己成了一個完全沒有受到外界影響的直覺畫家。去掉喬治亞·奧基芙的藝術中的神秘化色彩的過程不容懷疑地被正在由華盛頓國家畫廊和喬治亞·奧基芙基金會合作籌劃的目錄畫冊的編寫推進了一大步。預計將於1996年出版，其中將收錄她一生中的2000多幅作品。

繪畫就是喬治亞·奧基芙的生活，她想讓自己作為一個畫家而被人們理解。她的畫反映了她相信大自然的力量和不朽——一種她在無數的風景和靜物畫中所表達出來的信念。她總是能夠接受同時代的其他藝術動向，特別是攝影，給她介紹了一種新的觀察事物的方法。她對美的認識——和諧、均衡、簡捷和雅致——與遠東的藝術和生活風格很相似。在這種風格中，即使是最小的日常事物都被賦予非常重要的意義。奧基芙喜歡中國畫，它的曠達的空間可以引起人們的深思。她的目的不是為作畫而作畫。雖然她的畫第一眼看上去很容易理解，但是要經過仔細的思考才能悟出它的真正含義。奧基芙對重複某些類型、形狀和印象以及用新的變化和聯系來重塑它們的特殊嗜好，可以看作是使她為了使那種擁抱和聯系着一切的絕妙的和諧變得可見而做的努力的一個特點。

喬治亞·奧基芙的藝術和她的個性密不可分，她的畫的簡捷、明晰和詩韻的特點同樣地反映在她的語言中。正是這種她的自身的統一性，成為了圍繞着她的神話的一部分，就象她的朋友安塞爾·阿達姆斯在她去世前3年說的：“她仍然具有一種我把它稱作神秘性的東西，這是無意識的，這就是奧基芙。她穿一定種類的衣服，用一定的方式，她是一個非常偉大的畫家。如果不是被深深感動了，沒有人會去看一幅畫，所以這種神秘性開始了並且一直持續着。”

譯自 Benedikt Taschen 《O'keeffe》

