

# 现代艺术大师菲利普·戈斯顿传

罗伯特·斯托尔 著  
忻海洲 译

## 内容简介

尽管非利浦·戈斯顿去世时才六十六岁，在他那长达近五十年的艺术生涯中他却是位很活跃的画家，并且是他那漫长艺术生涯中那些艺术先锋中的一个核心人物。他的一生，从很多方面来说，就是一部记录了在本世纪内改变了美国绘画方向的那些思潮与事件的编年史。戈斯顿二十世纪三十年代时还是一位政治性的壁画家；到了四十年代，他已从公众艺术转而探寻一种更具个性化的视觉角度，来从事活人画，描绘那些常萦绕在他脑海中的孩子和身着戏服、表演战争和动乱场景的杂耍戏演员。在五十年代中，他的作品中的这种古典构图让位于被认为是代表着对抽象表现主义最具诗意的贡献的纯非写实主义绘画。在戈斯顿生命最后和最重要的岁月里，他的作品再一次发生了变化。七十年代，他在他四十年代所创作的绘画和壁画作品的形象上以及在他的抽象主义作品的那些正式的艺术语言中作画，随后他清晰地表达了一种怪诞而有如预言世界末日来临的观点，这种观点在最初引起了犹如荒诞的喜剧般的冲击，它的基本涵义也是复杂与不确定的。

戈斯顿的作品大都兼用了粗犷精细的手法，它们自始至终地表现了他的那种艺术感受力。从他的整个艺术生涯来看，在戈斯顿的宏伟志向与他对艺术和观念的强烈渴求、他的源于本性中的忧患意识与他的绘画方式中一种几乎是精巧而微妙的东西之间的那种显而易见的矛盾，使艺术评论家，有时也使他的崇拜者感到迷惑。他本来是一个极为健谈的人，而在本世纪四十和五十年代，他却是所有画家中最为沉默的一个；作为一个令人敬畏与具有判断力的知识分子的他，在七十年代用一种句法结构与意象的方式作画，震动了许多观众，他们觉得他是故意在用这样一种粗糙的方式。在作家们竭力想界定戈斯顿的对立性格时，他们常常以牺牲这种性格的其余方面作代价，而将注意力集中在某一方面。有些作家强调他的教养与博学，有的则看到的是他的强烈情感或他的矫揉造作。还有第三种倾向，对于研究他很有用，但无疑是存有疑问的，那就是试着在艺术家本人的性格与他的广博的文学修养和历史兴趣之间划出直接的联系来解释他的作品演变。但是，由此而来，在分析戈斯顿的作品时，将局部从整体中分离出来，或试图通过用外部的影响来描述作品，这种方法也因而会带来许多曲解。戈斯顿既非仅仅是一个设计家，也并非仅仅是一个综合者。由于他的艺术作品广泛地表达了美学与存在主义的思想，对当时美国画坛中许多占主导地位的正统观念提出了挑战，他在其艺术作品中公然蔑视那种简率的划分方式。

法国哲学家毛里斯·梅洛-庞蒂在他的那篇短小简练的论文《眼睛与头脑》中写道：“科学操纵着事物，却拒绝在那儿居住。”从大部分战后艺术已索离了它们的渊源，或者通过将自己的使命界定为将绘画的基本特性析离出来以寻求达到科学的那种客观性这种角度上来说，两者在这一点上可以说是相同的，即艺术“操纵事物，却拒绝在那儿居住。”然而，戈斯顿并没有将绘画视为一种基本而正式的事业，他也未简单地从他赖以描画的各种传统事物中“借鉴”想法和形象，对戈斯顿来说，绘画并非象它已存在的那样已达到很完善的程度了；它是一个不断改变着形态的过程；当艺术家面临着他所用的材料和他周围世界在不断发生着变化这种现实时，它揭示并改变着艺术家的本体。在二十世纪六十年代后期，戈斯顿不理睬当时所盛行的最简单艺术及反对用现成物制作艺术品的抽象主义趣味，开始着手在他以后的图形绘画中描绘艺术家与其作品间的关系。画家的密友，一幅遮掩在覆盖物下的肖像，或一颗肿大而警觉的脑袋，以及包围着它们的古怪而神秘的形象，便是那种极度焦虑的象征。最后，戈斯顿仿佛完全占据了他创作的作品并被它们完全占据。从这种局促的共生关系衍生的作品不仅折射出戈斯顿本人过去的经历和他带点怪癖的性格；而且为当时作了

代言，并且改变了美国绘画后来的发展方向。

## 一、开始

非利浦·戈斯顿一九一三年六月二十七日生于蒙特利尔。他们一家在本世纪初从奥德萨移民而来，并在蒙特利尔——就象当时的纽约一样，是逃离俄国的犹太难民的主要人口港——落了脚。一九一九年一家人再次迁移，这次则迁往了洛杉矶。戈斯顿的父亲本希望能在那里寻找到一种经济保障，而不幸的是他的希望再次幻灭了，于是他在第二年自杀了。然而，那个对父亲紧闭着的崭新世界都对他的儿子敞开了大门。在那里长大的戈斯顿似乎克服了他失去亲人的创伤，并在后来的岁月里完全从他那是移民家庭的身份中走了出来。

到十三岁时，戈斯顿已画了大量的画。戈斯顿隐居在只有一盏淡淡灯亮的大房间里——这是一个在他七十年代的作品中随处可见的形象——他从滑稽报纸上一些粗犷的闹剧故事中汲取灵感。在他母亲的鼓励下，戈斯顿很快便报名参加了科利弗兰漫画学校的一门函授课程，但他很快就发现自己对这种商业性插图的刻板而机械的手法感到厌倦了。只有当戈斯顿进入了位于洛杉矶市中心的手工艺高等学校后，他才第一次真正接触了绘画，并结交了一位同样对艺术也很感兴趣的朋友。这位朋友便是杰克逊·波洛克。他俩一起师从于一位极具才华但却性情古怪的老师弗里列德里克·约翰·圣弗朗·希万科夫斯基的门下。他给他们讲解奥斯本斯基和科利希那穆提的神秘主义，并通过他所收集的大量的艺术杂志和文学刊物，向他们介绍现代艺术，尤其是立体派画家的作品。尽管戈斯顿和波洛克都被希万科夫斯基的那种宁静平和的哲学理念所深深吸引，但由于他们骨子里都有一种根深蒂固的反叛精神，他们便通过代表一篇攻击性的文章讽刺这个学校英语系的保守主义和学校对体育的过分关注而宣泄了他们的这种情绪。他们立即被开除了。波洛克后来又重新考回到这所学校，而戈斯顿却独自走他的路了。

戈期继续独自一人作画，他打各种短工来维持生计，其中一份工作使他来到了好莱坞的后摄影棚。由于戈期顿长得英俊潇洒，有点象个花花公子，他被聘为临时演员，扮演了从非洲巫医到阁楼里的艺术家等形形色色的角色，他一生对电影的热情，不仅反映在他喜欢好莱坞的狂妄剧上，而且表现在他很早就对亚历山大·多夫岑科和塞哥·艾生斯顿的激进电影感兴趣上，因而就有了他后来亲临拍摄现场观看电影制作过程的动机。

一九三零年戈斯顿准备尝试再次进学校读书，然而他的热情再一次被挫伤了。他荣获了奥提斯艺术学院的奖学金，却发现他不是获准去研究他当时正在模仿的文艺复兴时期的画家，而是学校希望他搞学究式的模制艺术品以及仿效弗兰斯·哈尔斯那种温和的艺术手法；换句话说，也就是要他接受一种成为一个传统的肖像画家的训练。戈斯顿对这种规定感到很沮丧，于是决定使他的工作在视觉上更费神——或许仅仅是出才一种讥讽——一天他将他要临摹的所有石膏像都堆积在一起来画它。那是一种预示了那些充满了他七十年代作品中物品的皱型的主题。

这件事以后不久，戈斯顿便永远地离开了学校。通过他的一位朋友鲁本·卡第希，他结识了比他年长并且功成名就的艺术家洛塞·费特森。费特森充任了戈斯顿的导师，并积极鼓励他对诸如保罗·乌塞罗，马萨丘，卢卡·西诺利，安德利·曼特尼亚，米开朗基罗等艺术家的雕塑造型的兴趣。而其中还有最重要的一位，是皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡，他的作品沉静，几乎没有重量感，却又具有不朽的艺术价值，似乎预示了后来出现的立体派。皮埃罗的作品后来成了戈斯顿一生中的典范。费特森还使戈斯顿接触了超现实主义，德国艺术家纽尔·萨希里希凯的批判现实主义，也接触了意大利形而上学画家的作品——他们从新古典主义获取灵感而形成的现代主义对费特森本人

的作品产生了强大的影响。费特森带领戈斯顿和他的其他学生一起，来到瓦尔特·阿伦斯伯格——位在当时的美国极为寥寥无几的、敛聚了大量现代绘画作品的收藏家——的家里。在那里，就只有十几岁的戈斯顿第一次直接接触了帕布罗·毕加索、费尔南德·莱热以及基奥齐·德·契里柯的作品。

尽管戈斯顿与费特森在艺术品味方面相同，他却不太赞同费特森的社会观点，认为他是一个中庸、保守的、受德·契里柯的保守主义观点影响太深的人文主义者，而契里柯在第一次世界大战以后不仅摒弃了现代主义的美学观点，而且似乎倡导全盘复古。戈斯顿在一家工厂做零工时亲眼目睹了有人对罢工进行破坏，才意识到他和卡第希及画家赫尔曼·切里（他在一九三一年在斯坦利·罗斯书店和美术馆为戈斯顿举办了他的第一次画展）是同情左翼的，于是开始参加约翰·里德马克思主义者俱乐部的聚会。

并不仅仅是世俗事务的压力才使戈斯顿从“为艺术而艺术”的理想中抽身出来，也有美学方面的动机。一九三二年，戈斯顿和波罗克观看了约瑟·克勒蒙特·奥罗兹科在波蒙那艺术学院创作他的壁画《普罗米修斯》，也听了那位口若悬河又极具魅力的大卫·阿尔法罗·塞塞罗斯边在洛杉矶市市中心的一面外墙上作画边作关于壁画的讲座。戈斯顿既很反感戴文·里维拉的作品那种解构式的特质，也对奥罗兹科和塞塞罗斯的那种表现主义表示怀疑，于是萌发了创造一种象辉煌的文艺复兴时期所产生的那样的崭新的艺术形式的念头，就象墨西哥人一直在尝试着做的那样。

但是所有这些经历只不过更坚定了戈斯顿朝一条他已经踏上征程走的决心。到一九三一年，他已完成了他的首批公众性的作品，它取裁于那场沸沸扬扬的斯各兹波罗男孩带有种族主义的审判，是一系列便携式的板面油画。随后他便愤怒而又震惊地看到他的这组油画被“红色小组”的警察成员和一群专以画面上的黑人的眼睛和生殖器作为射击练习的靶子取乐的美国国家军的士兵毁坏。戈斯顿觉得以前凭想象而体会的那种对黑人的残害因此而变得令人不寒而栗地真实了。

然而，戈斯顿所面临的最大障碍，不是作品检查制度，而是缺乏空间。他需要墙。因此，在塞塞罗斯的资助下，戈斯顿和卡第希来到了墨西哥的摩列里亚，在前墨西哥国王马克西米连的王宫制作壁画。尽管这项工作及随后的一项——受委托为洛杉矶附近都阿特的一个肺结核医院的图书馆作壁画——将许多被遮掩的头像和其他具政治性意义的标志与炼金术及风格主义画家的空间力学都兼具了进来，它们却都是他们的主要而正式的正手好戏。这些作品对于戈斯顿和卡第希来说尤为特别的一点便是，尽管他们在工艺上仍然只是新手，他们却不仅透彻地理解了建筑式绘画的规则，而且还成功地做到了探知这些规则的极限。

在杰克逊·波罗克——他自从一九三〇年以来一直住在纽约——的竭力劝说下，戈斯顿在一九三六年也迁居到那儿，并且立即与艺术作品进展管理局（WPA，刚刚在“罗斯福新政”中建立起的一个机构）的联邦艺术工程的（FAP）壁画部门签订了一项合约。由于戈斯顿已经掌握了壁画创作中所需要的技术，他便屡屡赢得了各项委托任务。他为WPA大厦在一九三九年纽约世界博览会上制作的室外壁画及位于皇后大街的昆士桥住房工程的指挥中心制作的室内壁画既受到了这个工程的高层主管，又受到了普通大众欢迎，《纽约时报》对世界博览会的那幅壁画给予了很高的赞誉。

戈斯顿白天投身于WPA所委托的那项工作，晚上则以模特儿作画，但他在这一时期创作的架上绘画作品存留下来的寥寥无几。他来到纽约的第一年创作的作品中最复杂并具有鲜明的政治意味的小型绘画是《袭击》，它通过图画对西班牙内战时期法西斯分子对广大市民的空袭进行控诉。《袭击》这幅作品具有不同寻常的圆形基底构图，画面充满了密集而按透视原理缩短的人物，就象戈斯顿最初的壁画一样，也算是他在构图和透视方面的一个尝试吧。他选择的作画手段与画面的形象和内容的配合得天衣无缝，在所描绘的被困困情景和法西斯的密集轰炸所产生的辐射式震动中，产生了一种具有运动感的视觉隐喻效果。

然而《袭击》，从严格意义上讲，即使在当时那种时代也算是一幅保守的作品。戈斯顿清楚地认识到这一点，当他越来越多地注意到由欧洲的现代主义所设置的范例被许多他的同代人效仿时，他开始对自己的工作前提变得没有把握了。一九三九年他在布奇霍兹美术馆中发现了马科斯·贝克曼的作品。同年，他看到了与《袭击》主题相同的《古尔尼卡》，戈斯顿还在现代艺术博物馆观看了一场重要的毕加索作品回顾展。在这段时期，戈斯顿也经常光顾位于华盛顿广场的一家半私人性质的A.E.加拉丁艺术品收藏馆。在那儿他研究毕加索的《三个音乐家》和莱热的《城市》，从中辨认出结构戏剧和乌塞罗与皮埃罗的作品的那种清晰性之间所蕴含的现代平行关系，因而找到了通往现在的桥梁。同时，戈斯顿也参与了与朋友及WPA的诸如波罗克（那时正受奥罗兹科和托马斯·哈特·本顿的影响），詹姆斯·布鲁克斯（学画于乔戈斯·布拉克和毕加索的综合立体派）和伯果纳·迪勒（WPA壁画部艺术指导及皮埃特·蒙德里安的新造型主义理论的清晰的阐释者）等的同事的论战。

现在戈斯顿所质疑的不仅是新古典主义的理想，也包括他自己一直在学习

的技术原理。这些日益增长的疑问由于与抽象派画家斯图亚特·戴维斯——有一天戈斯顿曾在与他相邻的画室里观察他作画——的偶然相遇而增强了。

戈斯顿回忆道：“他爬上脚手架，用画刀大片大片地往画布上涂抹着厚厚的颜料，然后下来，穿着一身吊带裤，抽着雪茄烟观察着效果。然后他又爬上梯子，将所有的颜料都刮落到地板上。我记得他的这种厚重的着色方法和他能够自由地改换作画进程在当时给我留下了深刻的印象。而我当时却呆在我的画室里，仍然沉浸在文艺复兴时期艺术的魅力中，却又不得不辛苦地画着我的大型漫画。”

尽管这次的经历给戈斯顿留下了深刻的印象，他却又花了十年时间才摸索出一条与之相敌的、可以自由和自发地使用作画技法的方法。

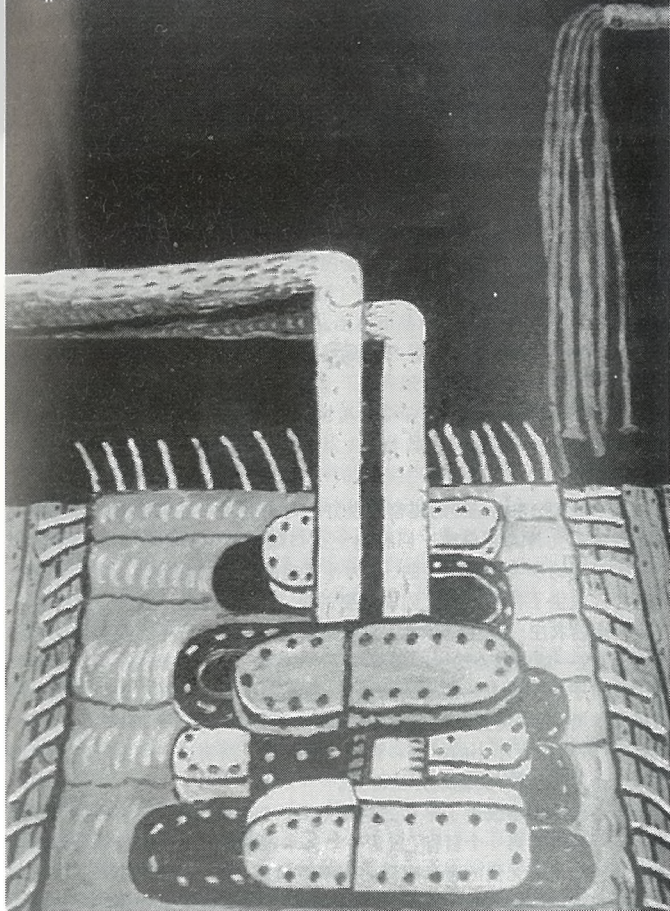
一九三九年，期待已久的欧洲战争爆发了，大西洋两岸的先锋艺术团体纷纷解散，人人都感到意志消沉。在随后的十年中，戈斯顿开始节减开支，并重新考虑而且做到了彻底的转变。戈斯顿后来回忆道：“一九四一年，当我不再相信我已经从事了八年的那种绘画形式，当我失去了我曾经所拥有的一切，并且找不到出路时，我进入了一个黯淡低落、痛苦万分的时期。我处在一种精神崩溃的状态中。”而具有讽刺意味的是，他所去的地方是爱奥瓦州的爱奥瓦大学。爱奥瓦州位于美国的心脏地带，是最负盛名的美国本土派画家格兰特·伍德的家乡。它那时封闭、保守，几乎不可能成为象戈斯顿那样一个四处漂泊的人的避难所。然而，戈斯顿逐步脱离了WPA，他需要一种手段来维持生计，而不是搞公众艺术。无论如何，后者的那种正观的限制和社会义务已使他越来越感到不耐烦了。此外，戈斯顿在一九三七年与他在奥提斯艺术学院的同学、画家兼诗人穆莎·麦克金结婚，并于一九四三年有了一个女儿。在爱奥瓦大学教书的职位使他能够养活家庭，并在十年以来第一次让他能够专心从事他的架上绘画。

尽管戈斯顿作为从事艺术职业的代表和一位现代主义的特使而受到学生的欢迎，他却对自己的作品怀有深切的忧虑，于是他再一次沉浸在文艺复兴时期的那些观点中。此外，尽管戈斯顿从未对波罗克和他的老师托马斯·哈特·本顿叫他出去画美国的自然风光的邀请动过心，他还是在那种宁静的小城市生活的氛围及爱奥瓦颇具地方特色的建筑中，发现了与之相匹配的，他曾在皮埃罗的作品和德·契里柯恬静朦胧的城市景观中所特别赞赏的那种永恒的韵味和几何式的布局。他后来谈说：“在中西都过的那种离群索居的生活，使我第一次能够发挥我个人的想象力。”然而，那幅充当他早期呆在爱奥瓦州所创作的最重要的作品的画——一个关于贫苦孩子们拿着临时武器在一个小巷中战斗的形象——只是他在昆士桥住房工程和一九三八年的一幅小型油画《搏斗者》中遗留的主题的继续。在戈斯顿所承认的是他的第一幅成熟的架上画《战争的记忆》（一九四一）中，艺术家从描绘城市景观转向了讽喻战争。然而，正是《战争的记忆》中粗犷而富有体积感的图形和复杂的空间力学创造性地译解了乌塞罗的《圣罗曼诺战役》和皮埃罗的《赫拉喀勒斯战胜了五斯罗塞斯》。《战争的记忆》与《搏斗者》及戈斯顿后期的壁画一样，体现了他在作品中为赢得象他所喜爱的文艺复兴时期艺术大师的画作中那种不朽的艺术价值所做的最后尝试。

在接下来的一幅重要作品《这是我吗》（一九四五）中，戈斯顿再一次使用了男孩子作模型，就连他们的姿势也是按照皮埃罗和乌塞罗的风格来摆布的。《战争的记忆》的风格是逸事趣闻式的，而《这是我吗》上的人物则因害羞而扭捏作态；前者是假英雄式的，后者则显得沉默而忧郁。《这是我吗》的标题取自他妻子穆莎给他背诵的一首童谣，它讲述的是一个老妇人丢了她的本我的故事。这幅作品显示了戈斯顿对油画技艺已能自如运用，给人印象深刻；也表明他能够创造复杂又令人信服的空间幻觉。另一方面，这也显示了他对在何处运用那种技巧有种深切的疑虑。它是人为很精巧地在绘画的虚拟中绘制达到的沉思，是一架苦乐参半又充满诗意的“机器”。

尽管戈斯顿离群索居，思想也未定型，到第二次世界大战结束时，他已成了享誉全国的画家了。由于戈斯顿是卡内基艺术学院举行的美国艺术大赛绘画类第一名的获得者，他成了一九四六年五月号《生活》杂志的一篇文章的主角。《生活》杂志用这样的篇幅来报道象戈斯顿所在的圈子的人物还是破天荒的第一次，因为三年后它才登了另一篇题为《波罗克：他是当今活着的最伟大的画家吗？》的文章，是这篇文章揭开了新闻界大肆宣扬的序幕，使得戈斯顿的这位朋友成为五十年代最负盛名又声名狼藉的画家。

戈斯顿的首场个人画展于一九四五年在纽约的中城美术馆开展，受到艺术评论家的热烈好评。但画展的场面却被波罗克破坏了。波罗克在开幕式后举行的宴会上醉醺醺地出现了，随后便猛烈抨击说他的这位朋友的新作毫无疑问是属于传统作品，他背弃了他们曾对现代主义的共同约定，这次冲突不是他们之间的第一次，也不是最后一次。波罗克与戈斯顿之间建立在相互深深的尊敬基础上的紧张关系，反映了WPA中那样有相同的社会与美学理想的艺术圈子开始日益发生分化。尽管如此，在四十年代中期戈斯顿还是很敬佩波罗克，也没有对他在艺术上进行言辞锋利的攻击；反过来，波罗克也对戈斯顿的艺术才华和他作为建筑师能制作激发起人的想象的画面的精湛技艺



感到惊异和羡慕。

甚至于，在波罗克的质询面前，戈斯顿开始疏远那些他受到赞誉的作品，他后来公开这样做，批评《伤感时刻》——一幅出自一位女画家、风格柔和画面集中但基本上属于自然主义的作品，曾在《生活》上彩印出来——“太‘现实’了”。同时，与那篇文章一起刊出的一张戈斯顿在他画室里的照片隐约透露出他在绘画上所正选取的方向。尽管在布满纹路的照上那些画很难辩得出细枝末节来，照片上的他被一些他在那篇文章中所引用的具象主义作品的风格迥然不同的绘画所包围：由互相交缠的头像和符号组成的半抽象主义作品，看得出它受那幅剧烈动荡的准立体派作品，《古尔尼卡》的影响比德·契里柯的模糊的系列作品影响更深。尽管这些作品后来没有一幅幸存了下来，它们却是后来的两年里占据了戈斯顿主题作品的始祖。

一九四五年，戈斯顿很想逃离爱奥瓦州，便接受了位于圣路易斯的华盛顿大学的一份教职。戈斯顿再一次在大城市安顿了下来，他便经常去光顾那里收集了大量重要的现代绘画作品的艺术博物馆，并通过一些途径接触到当地的私人收藏品，包括毕加索和马克斯·贝克曼的重要作品。这一时期，才华横溢的贝克曼给戈斯顿留下的印象特别深。戈斯顿对他的风格的吸收及脱离表现最为显著的便是作品《走廊之二》（一九四七）。《走廊之二》与戈斯顿在爱奥瓦州时开始画的装饰性横条的活人画在结构上很相似，描绘了一群似乎被绑在细长木条之间的杂耍戏演员，那些木条互相交叉，形成演员们所聚集演出的舞台。这些人物都用一些简洁的线条描画出，还带有戈斯顿以前的那种雕塑式风格的遗风。《走廊之二》使人想起贝克曼常用的、将轻松的娱乐与粗犷的用笔揉合于一体的风格——画面右边的杂技演员很可能便是借鉴于贝克曼的折叠式三幅画的《分离》——但在那位德国画家的作品里，那些狂欢节大屠杀的形象是用粗犷的笔触和丰富而奇异的色彩来处理的，而戈斯顿所用的色调则非常有限，所描绘的人物单薄而瘦弱。这几个被作者精心充塞在画面上的角色强烈地唤起人们对另一种令人惊悚的现实的联想：戈斯顿在纪录纳粹在二战中所犯罪行的新闻片中看到它的、象玩具一样堆积的尸体。尽管这幅作品并不是对那次大劫难的描绘，在作品中却能联想到影子。如果说《搏斗者》《战争的记忆》是对所谓无害的人侵的讽刺的话，《走廊之二》则是对战后不久立即重新形成的敌对的后果的一种讽喻。

《走廊之二》的灰暗情绪也反映了作者自己当时的精神状态。戈斯顿那时已近心力交瘁，由于古根海姆大学给他帮助，提供了一份高级成员的职位，他便于一九四七年从华盛顿大学不辞而别。他从此再也没有返回。他移居到纽约的伍德斯托克，在那儿买了一片地和一所小房子。戈斯顿定期返回曼哈

顿去观看画展，并和他的一些老朋友，象波洛克，马克·罗斯科，阿多尔夫·果特利，以及威廉姆·库宁——也经常拜访戈斯顿，保持联系。在此期间，他也与一位长期居住在伍德斯托克的布拉德利·沃克·汤姆林关系密切，后者将综合立体与新古典主义巧妙地融合起来，并用一种可与戈斯顿正在作品中采用的风格转变相媲美的方式发展成为一种纯书法形式的抽象艺术。

一九四八年，戈斯顿赢得了罗马艺术奖，给他提供了罗马的美国艺术学院的一份为期一年的薪金和一个工作室。戈斯顿第一次来到欧洲，他终于能够研习仰慕已久，却只能从一些复制品中接触的文艺复兴时期的经典作品了。在他旅行到西班牙时，他研究了艾尔·格列柯的作品；他在威尼斯逗留时，发现了提香和丁托莱托，他以前对他们的绘画技法不太感兴趣，这次迟来的艺术之旅是正当戈斯顿的作品真正处于一种停滞状态时到来的，对所选择的艺术典型的直接接触，终于将他从那种状态中解放了出来，揭开了他富有创造性的职业艺术生涯的新篇章。

四十年代晚期，戈斯顿很少作画，他自己也对这种减少作画的情况感到满意。但是，就象他整个艺术生涯中所遇到的那样，在创作出现危机时，他就常画一些速写。其中一些速写——对他在欧洲旅行时所看到的自然景物或建筑物作一些简练的勾勒——预示了他在五十年代所创作的第一批完全抽象主义的作品中所出现的不规则的几何形体。而另一些速写——开始所画的都很仔细地描画了形体，后来则变得更为轮廓式了——则是为当时正在进展的作品所作下的标记。

戈斯顿在一九五六年印制的作品目录介绍中写到：“所看见的和被称为画的东西是留下的东西——一种证据。”戈斯顿在四十年代后期所创作的三幅重要作品中的第一幅，《令人伤脑筋的人》，也是他的画作中运用这种绘画观念的第一幅作品。追溯到这幅作品创作时的草图的勾勒，你可以很清楚地辨别出隐没在浓黑和鲜红的、占主导地位的图形或是交织在这些形象上的单调白色的窗花格中的形象来：一只取裁于他三十年代早期作品、拿着鞭子扬起的三K党成员的手臂，来源于《走廊之二》、一只订了钉子的鞋底，以及清楚地表明了实际上包括了他在四十年代中期创作的所有作品的间隔的薄木条和剪贴图案。因此，《令人伤脑筋的人》既可以说是一份戈斯顿的作品清单，又是对那些长期萦绕在他脑海中的形象与构图的解剖，但最后成型的作品则具有一种戈斯顿以前从未达到的令人难忘而带攻击性的自然气度。在这里，绘画中的那种可触摸的神秘感取代了晦涩的象征主义。对戈斯顿六十年代作品的分析，使人联想到那种正规而又需要想象力的辩证法，正是在它的引导下才渐渐演变出作品《令人伤脑筋的人》。“我摒除了所有还不属于我的东西，以及在我身上太根深蒂固的东西……绘画成为你所了解的与你不了解的东西之间……现时与存留的记忆之间那种冲突的牵引力……它穿过一条狭窄的通道，从构思阶段到达了另一种状态——成为一个实体。”

戈斯顿四十年代后期的绘画中第二幅最重要的作品《回顾》，是他的意大利之旅开始前和结束后在伍德斯托克创作的。尽管他也曾把它带到罗马并打算在那儿完成它。正象它的标题所暗示的那样，《回顾》也是对以前的一些基本形象和程序的一次重新检查，但画面上那些图形的渊源就不象《令人伤脑筋的人》中那样容易辨认了。就象当时好几幅树胶水彩画中那些奇形怪状的多边形和数字一样——画在边缘毛糙的纸上的小型作品，在戈斯顿的作品中还没有先例——《回顾》中的图形也被布局在水平划分、自从底部靠上三分之二的画面空间里，就象古罗马城墙上镶嵌的图案断一样。在戈斯顿七十年代的作品中，将画布作这种类似的划分很普遍，而且不止一幅画的主题都是顶部散布着物品或悬挂着镜子或画的墙，或者是挡住一个人的视线但同时又展示给眼睛一些不完整的或神秘的形象的墙。一次，《回顾》这幅有深邃的空间背景和复杂的透视关系的绘画的设计者戈斯顿冥思苦想而陷入困顿之中，他便删去了其他所有的东西，只留下一些最无关紧要的斜线，这样它们便将画面背景向前推进，直到与画平面共存。被框进，放置或截取以后存留在画面上的便是那些其演进被中断，或者是又做了进一步修订的图案，它们在包围并衬托着它们的厚重的颜料的遮盖下彼此抵消或融合。

在《红色绘画》，戈斯顿最后一幅过渡时期的抽象主义作品中，甚至连形体与底色之间的这种程度的分离也消失了。《红色绘画》被安德鲁·卡恩达夫·里奇选为参加一九五一年在现代艺术博物馆里举行的美国抽象艺术作品精选展，它是首场同类性质、展示纽约画派成员的重要精选作品的展览，里奇选择《红色绘画》时它还与《回顾》很类似。然而到了展览开幕之前的这段时间里，戈斯顿已对它重新做了彻底的加工。在此期间，《回顾》画面上那些薄如饼的颜料块和稀薄的线条已变成了破损凝固的油画颜料块，或溶解为更淡的笔触，而画作的饱和红色底子似乎不仅从这些残存的形状和图案中流了出来，而且淹没和浸透了它们。对那些从一九四七年以来一直都不太了解戈斯顿的创作轨迹的人来说，《红色绘画》是一件粗糙而使人意外的作品，他们谴责它太简陋——一个毫无生气的残留物，毫无生还的意义。但对艺术家来说，它是他一直在追寻的一种崭新开始的一个明证。随着《红色绘画》的完成以及它所激起的反应，戈斯顿跨入了波洛克、洛斯科和库宁的行列，成为抽象表现主义的先锋。