

世界现代美术大师绘画技法

太阳以同心圆的形式散发着光和热。

象征着马尾的线条。

用土黄色点画。



快速画成的转折线条代表海的狂澜。

细小的红点和黄点。

北京工艺美术出版社

世界现代美术大师绘画技法

编译者：诸迪 江文
张琳 吴丹霞
鲁燕生 于冰
核校：李来泉

北京工艺美术出版社

(京)新登字210号

主 编: 韩茂堂

责任编辑: 毛白鸽 游 牧

装帧设计: 韩茂堂

世界现代美术大师绘画技法

诸迪 等译

北京工艺美术出版社出版
北京百花印刷厂制版印刷
新华书店发行

787×1092·1/16·8

1991年11月第1版

ISBN7-80526-076-1/G·28 定价: 35.00元

目 录

前 言	潘世勋
保罗·塞尚	4
苹果、瓶子和椅背	
爱德华·蒙克	8
嫉妒	
安德烈·德兰	10
伦敦桥水域	
亨利·卢梭	14
亚迪维亚之梦	
乔治·布拉克	18
壁炉上的单簧管和兰姆酒瓶	
帕布洛·毕加索	22
吉他	

瓦西里·康定斯基	26
小小的乐趣	
季诺·塞维里尼	30
光的离心膨胀	
马塞尔·杜尚	34
大玻璃	
胡皮·米罗	38
人投鸟一石子	
皮德·蒙德里安	42
红、黄、蓝构图	
费尔南多·莱热	46
带啤酒杯的静物	
爱德华·沃兹沃思	50
马赛港前	
皮埃尔·勃纳尔	54
窗口	
爱德华·霍珀	58
铁路边的房子	

保罗·克利	60
隐蔽所	
马克思·恩斯特	64
石城	
萨尔瓦多·达利	68
山湖	
弗朗西斯·培根	72
风景中的人物	
让·杜布菲	76
与杏子很相似的多特尔	
杰克逊·波洛克	80
整整五呎	
亨利·马蒂斯	84
蜗牛	
阿尔贝托·贾科梅蒂	88
坐着的安尼特	
贾斯珀·约翰斯	92
带四张面孔的靶	

彼得·布莱克	96
阳台上	
莫里斯·路易斯	100
菌丝	
罗伯特·劳申伯格	104
着陆第一跳	
安迪·沃霍尔	108
玛丽莲双联画	
弗兰克·斯特拉	112
鬣狗顿足舞	
理查德·汉密尔顿	116
走向更确定的宣言……	
罗伊·利希滕斯坦	120
在车中	
戴维·霍克尼	124
大水花	
卢西恩·弗洛伊德	128
大室内景	

前 言

北京工艺美术出版社出版的《世界美术大师绘画技法》一书现已问世，现在又出版《世界现代美术大师绘画技法》一书，编译者要我就本书内容写一些看法作为引言。

首先，我想一般地谈谈绘画技法参考书籍的出版问题。在欧、美和日本等国历来重视绘画技法书的编写与出版，目前在一般小书店中也随便可以找到几种甚至几十种，大型书店的书架上当然种类更是琳琅满目。就其体制大约可分为三类：第一类是一些早有定评不断再版的经典权威著作，包括绘画技法史的文献资料辑编、有关艺术用材料方面的科学论著。如奥地利道尔奈教授的《艺术用材料及在绘画中的应用》(1921年首版)，法国帕尔热的《绘画技法史初探》(五卷本，1897年本第一版)等，都是大部头。一般不附插图，资料详备但有些繁琐，内容信实读来会感觉艰深，在国内翻译出版这种书籍，目前可能还有困难。第二类属于绘画入门知识读物，或泛泛介绍工具颜料用法，或提供临摹范稿的画帖，较多是一些画家用图说形式介绍自己的画法。这类书对初学者可能有些帮助，但总的来看，多数出自一些品位不太高，技巧平庸的商业画家之手，最近国内出版机构亦有翻译出版者，其实是不必要的“盲目引进”。第三类层次介乎两者之间，编写力求突出要点，删繁就简，亦多用图说形式，但选择的图例是古代大师或现代名家的代表作品。有较多的细部放大图片，素描草稿，甚至有底层X光照片；有的还用连环图表模拟作画程序，技法之外并提供作画年代地点等背景材料，这种形式的绘画技法书近十几年才大量涌现。由于图文并茂，清楚明瞭，加上印刷精美、品位不俗，比较受画家和爱好者的欢迎。

其次谈谈有关这本书的内容。《世界现代美术大师绘画技法》收录了从塞尚起到近年才在世界画坛崭露头角的弗洛伊德为止的共三十余位现代和当代画家的作品。如果说目前中国画家对欧洲古典大师的技法还缺少深入研究的话，那么对这些现代巨匠的技法，恐怕就更缺少了解或十分陌生了。

任何时代任何风格的画家都要考究绘画技法，选择他认为合适的绘画材料。但我们也应该了解，随着时代的变迁，古代画师和近代画家的绘画技法观，已有了很大的不同。古典大师，从文艺复兴时代直到19世纪上半叶，他们的绘画技法和艺术技巧都是融合统一的。由此

形成的绘画风格一旦受到欢迎，形成画派，便会引起广泛的仿效和追随，大师的个人技法便会成为一种审美规范和流行样式。欧洲绘画史上的凡·爱克、提香、卡拉瓦乔、鲁本斯等都曾各领风骚几十年甚或几个世纪。他们的弟子传人要继承大师的衣钵，都必须首先学习、掌握他们的绘画技法作为入门途径，然后才可登堂入室有所成就。即使是作为欣赏者也要了解一些技法知识，方有可能内行地鉴赏玩味。这有如一些体育竞技运动，如足球比赛，不了解其比赛规则，不但做不了运动员，连做球迷也是没有资格的。因此直至今日，画家和学画者意欲借鉴传统绘画优秀遗产，依然要从研究大师的技法入手，甚至要经过模写仿效的必经阶段，具体了解他们是通过什么样的材料手段和制作程序，才达到艺术表现的得心应手和造型语言的完美无缺的，透过这些，才有可能窥见大师技巧的全部奥秘。

西方绘画在印象主义特别是塞尚之后，情况大不相同。倡导表现手法的自由探索，力图突破传统的程式，以前卫面貌出现的画家大多强调个性而排斥规范，他们不断推出又不断摒弃可能找到的种种新技法、新手段，包括引入大量非绘画材料和反造型的语言……，造成流派纷呈，各执各法，五花八门，千奇百怪的局面。故此，一些西方的技法专家认为：“印象派以后已经没有了技法”，至少可以认为已经没有了可以规范一代画风的技法标准。今天西方美术院校的学生学习现代绘画，已经不可能像过去学习传统绘画那样从研究定式定法入手，走从模仿开始达到创造的途径。1985年我曾在巴黎国立高等美术学院一个现代画室短期进修，画室教授从不传授技法，只是鼓励学生挖空心思去想新点子新花样。为了使几名中国来的进修生能准确领会他的艺术主张，特意从字典中找出一个法文词 Machiavétique，这个词的中国译意是“非常狡猾的，不择手段的和诡计多端的。”按照这种观点，技法当然无所谓好坏高低之分，最重要的是新奇和不雷同他人。

因此，我们对这本书中的现代绘画技法，不能期望得到全面有系统有体系的论述，而只能是一种风格迥异的个人样式手法和材料手段的展示。无疑，其中包含着许多突破前人技法体系的新鲜创造。一些古人曾用过的技法材料被异化被改造，一些曾被认为不能违背的古典技法原则被摒弃甚或反其道而行之，从来无人使用过的材料被引入，包括大量颜料以外的非绘画的材料，画笔之外的种种非绘画的工具，使用拓印、喷溅、照像转移、粘贴、装配甚至敲凿、磨琢、火烧，穿孔……种种非画家惯用的手段，这还不包括那些力图突破绘画甚至雕塑界限，突破平面甚至三度空间的种种新试验（还有这本书也无法介绍的如“空间艺术”、“光效应艺术”、“声像艺术”、“地景艺术”和“观念艺术”等等，显然其“技法”远远超出了造型艺术

的范畴)。了解这些新技法、新材料，包括合并使用的所谓“混合媒介”、“综合材料”，可以开拓我们的思路，启发我们的创造精神，吸取一些对我们有益有用的东西，但绝不能做简单的模仿。一方面，在现代绘画运动中，莫说抄袭、套用，甚至无意中的近似都是最受鄙夷的。另一方面，在某些最前卫的画家身上，技法甚至失去了原来的技艺的性质，变得与技巧无关并毫无价值，仅仅成了画家个性的象征和标记，一种形式语言的“专利”。最极端的例子，莫过于封塔那在画布上用刀划的大口子了。

这本书还告诉我们，虽然现代画家时常以反传统口号为标榜，但在他们的艺术实践中，不管他如何标新立异，如何偏执一端，最终并不能与传统完全决裂。不但具象绘画还要借助前人的写实技巧，“超级写实主义”即使仰仗照像机、幻灯机，但仍要过硬的造型功夫来保证绘画效果。而且“非具象绘画”“纯抽象绘画”，也依旧要讲究结构、空间、色调、线条……。我们在一般画册上欣赏蒙德里安作品，可能简单地将其技法误解为单线平涂的制图。细看书提供的局部画面，其用胶条粘贴手法做出的色域边缘，看似整齐却非整齐，似无意而实有意地保留斑驳错落的细微变化，不要感情色彩却并非完全排斥绘画趣味。又如约翰斯的《美国国旗》联作，其幽默感很大程度是依赖他采用的蜡彩技巧，和唯有这种技法才能出现的特殊的肌理效果，而这种热蜡画法恰恰是埃及、希腊古已有之的最传统的技法。在我们不易直接研究原作的情况下，这本技法提供的种种图例和解说，显然能起到一定的指引和辅导的作用。

最后我还想提及，学习绘画技法需用技法书籍作为参考，但主要还需在自己的写生和创作实践中摸索、印证、体会。何况再好的技术书也可能有缺点，有失误，作者即使兼备美术史家的广博修养，画家的实际绘作经验和化学家的科学知识，面对欧洲数百年的绘画传统，要全面揭示历代大师巨匠的技巧奥秘也绝非易事。古代画家如凡·爱克的技法并无翔实的文献记载流传，今日种种研究，还只能是近似的猜测和模拟，众说不一，仍有争议。有关现代画家显然不乏资料，但不可能熟知每个人每幅作品的实际绘制过程，何况技艺的精妙常有不可言传处，就是准确无误的翻译，也是不易做到的。因此，我们在阅读这种参考书籍时，还要想到中国的两句古语，第一句是“开卷有益”，第二句是“尽信书不如无书”。

潘世勋

1991年辛未春节前五日脱稿于中央美术学院



保罗·塞尚

Paul Cezanne

(1839—1906, 法国画家)

静物：苹果、瓶子和椅背

1902—1906年作，铅笔和水彩(44.3 cm × 59 cm)

塞尚的绘画给19世纪的自然主义和20世纪的概念主义之间提供了一种可能是至关重要的联系。这主要是因为他的作品指向立体主义，而且在某些美术评论家看来，指向抽象主义，塞尚赢得了“现代绘画之父”的盛誉。

塞尚1839年生于普罗旺斯的埃克斯，是当地一位银行家的儿子。他是小说家埃米尔·左拉的同窗好友。他于1861年到巴黎学习绘画。在德拉克洛瓦、杜米埃、库尔贝和马奈的影响下，塞尚的早期油画大都颜色深暗，在题材和技法上都很激烈，油彩施得很厚重，和后来的很不相同。直到1870年，他才开始找到自己的方向。1872年，他在蓬图瓦兹结识了卡米耶·毕沙罗。在毕沙罗的帮助下，他在这里学习了印象派的绘画原则和技法，最主要的是，他懂得了运用纯净色彩和观察大自然的重要性。他后来曾说罗浮宫是“一本好书，但只是达到某种目的的一种方式”，他准备“再现自然中普桑式的画面”。大自然是他执着的追求和成功的关键。

由于对印象派那种转瞬即逝般的朦胧效应感到不满足，塞尚开始探讨运用从变化成平面的色彩中反映物体的体积和立体感的方法。这种对形体的感觉，在他的作品中和他那句常被引用的“把自然界的物体当作一些锥体、柱体和球体来看”的建议中，都强烈地表现出来。他最伟大的贡献是强调了色彩与明暗的不可分离，他将色彩的使用当做表现的工具，并作为事物基本形象的最终呈现。

塞尚一生大部分时间在普罗旺斯的埃克斯独自工作。虽然他的作品在他生前也可被称作某种程度的成功，而真正产生深刻、直接和持久影响的则是他死后

1907年在巴黎举办的展览。首先，它影响了毕加索和布拉克，那时，他们正为表现眼前的现实而艰难地探索着一种新的手法。这种手法就是后来的立体主义。其次，马蒂斯对塞尚也产生了浓厚的兴趣，他买下了《三个浴者》，这幅画后来给了他无穷的灵感。

塞尚的主要创作包括油彩和画布，或水彩和纸。对塞尚来说，水彩的自然流畅好像是油画外的一种放松，因为他把油画看成一个职业画家的伟大职责。“那张画画得还顺利，可日子过得真慢。”他在1866年6月30日致左拉的信中写道：“我得买一盒水彩，在作这幅画的空余时间我还可以画。”利奥内洛·凡图里在他论塞尚水彩的《塞尚的艺术与创作》一书的结尾中写道：“对于那些热爱塞尚的人们来说，他的水彩是他想象力的最珍贵的结晶。”在这些画中，我们能够触到画家灵魂的最深处。

“了解自然，就好比透过一层网看自然，这层网把自然译成按和谐的律法组成的一个个色块。这些主色彩就是这样通过调节得以分解。绘画有如把一个人的色彩感归类。”塞尚的这段话差不多就写于他创作《静物：苹果、瓶子和椅背》的同一时间。

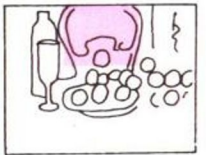
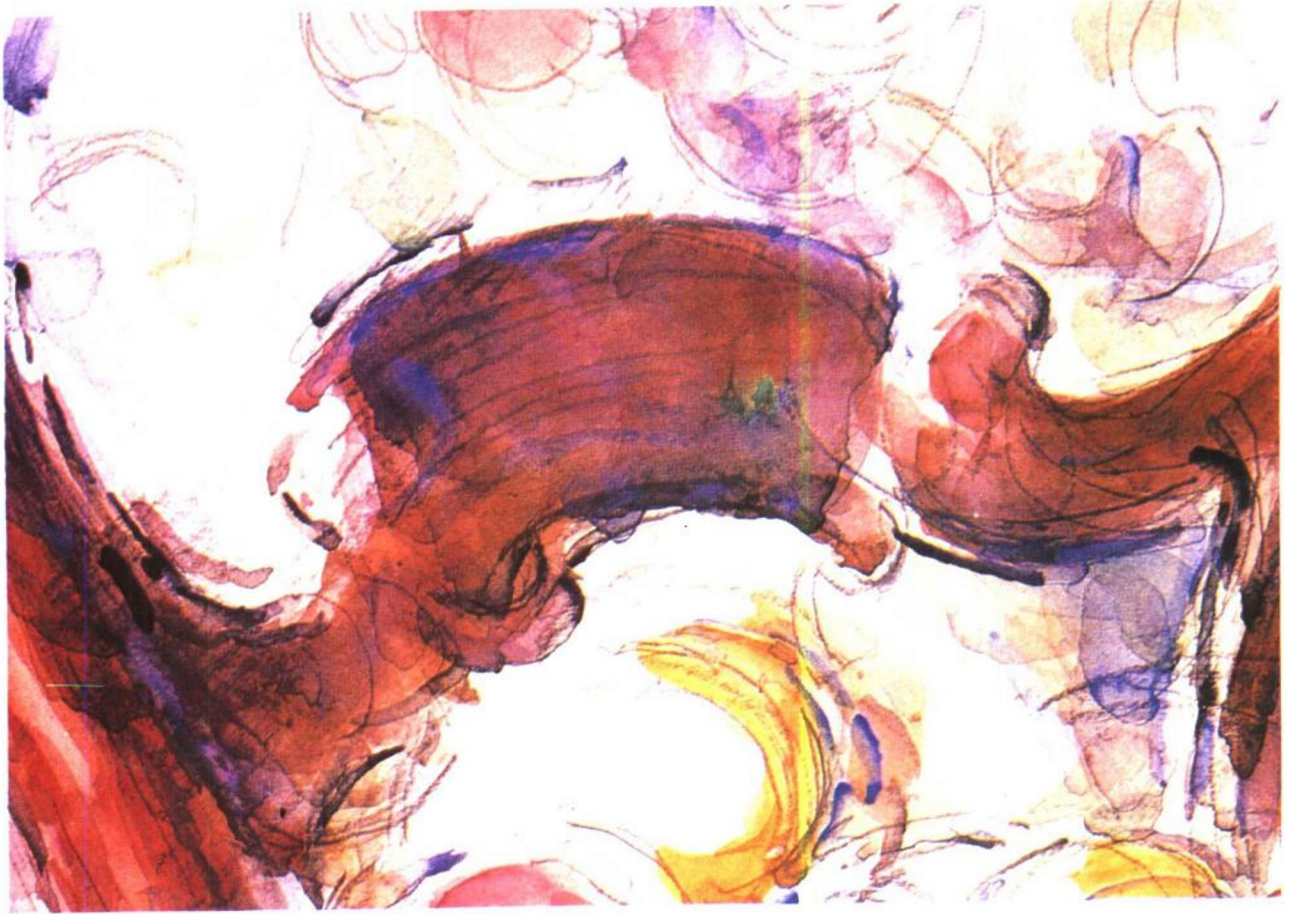
这幅作品绘于画家晚期比较成熟的时候。画的主题——伴有苹果的静物，是画家最喜爱的。尽管塞尚对大自然那样刻意追求，但是这一特定主题对塞尚却无关紧要。这幅静物作于20世纪初，这是一个对色彩的视觉效果和情感效果都进行了深入探索的时代。塞尚的色彩感不懈可击，而且常常用意深远。可是这幅浓艳的作品却大胆地使用了红、蓝两大原色。塞尚的一个突出的技法就是在纸上留下空白处，这在当时被认为是大胆的创新：用纸的自然暖色表现苹果的高光点。这样，画家既显示了质，也表现了光。这一方法始于塞尚努力突破印象派的技法之时，因为他认为这种朦胧效应未免失于轻浮。

这幅作品还代表了塞尚艺术视野的另外一个重要方面——风格和技法。如果观众把苹果盘左右对折时，他们会发现塞尚是从不止一个角度观察和反映眼前的景象，这样就打破了那种文艺复兴时期望远镜式的透视图。更为重要的是，这种视点的移动，可以看作是迈向立体主义的一步。

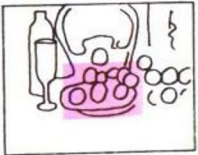
与塞尚的油画相比，这幅画的笔触大小更为不等。用来补充和强调苹果周围铅笔线的印记实际上就是用笔画出的，用的是一支小貂毛笔，或一支大笔的笔端。塞尚并没有在整张纸上不断地铺色。他用的是一块块大小不等的纯色块，使形体保持开放状态。透明水彩的敷设法使整个画面结构保持着悦人的连续性。



塞尚以审慎而生动的构思、对形体在平面上和在圆圈内的关系的执著探索，创造了这幅晚期的佳作。这幅作品反映了铅笔旋转、飘逸的线条；辛勤铺下的水彩的点点透明的笔触，在两者之间的空隙、裂缝和开放的空间形成强烈对照。

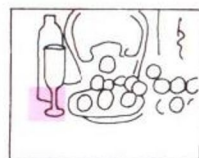


对这盘水果本身的处理表现出塞尚“未完成”技法的效果。果盘的形状从左边开始画，但使视角只能看到盘沿，当盘沿儿被遮住时就放弃不画了。盘中苹果同样处于不同的状态中，它们的形体在铅笔曲线的阴影中隐现，活泼动人。



原大细节。

塞尚把焦点高度集中在中心的主要部位。椅子弯曲的形状是用一系列大致平行的铅笔曲线画成的，同时木框两边的空间都有一股色块色点之流与之呼应。



瓶子和杯上的光泽比在木器和水果上的反光更为强烈，它是通过纵向排列的笔触紧扼着两个容器的轮廓而实现的，与铅笔的横线、斜线相逆。尤为有效的是对杯柄上球形的处理，这里用的是水彩的块和曲线，但它们又散开来描绘薄薄的杯底。在杯、瓶、椅子和果盘边沿之间的不确定的空间上，作者进行了刻意的加工。



塞尚在相似主题的另一幅油画中对这里用水彩细腻地表现出来的许多效果予以夸张。油彩材料本身的厚度给苹果增添了立体感，但却牺牲了色调的光泽，而且用更大胆的黑线代替了生气勃勃的铅笔勾勒。



爱德华·蒙克

Edvard Munch

(1863—1944 挪威画家)

嫉妒

1895年作，画布油画(67 cm × 100 cm)

爱德华·蒙克是挪威最伟大的画家和表现主义的主要先驱者之一。1883年他进入雕塑家米德松管理的克利斯地那素描学校。1885年他来到巴黎，首次接触印象派画家修拉、凡·高和高庚等人的作品。到巴黎之后，蒙克发现了线条和色彩的表现特性，决心放弃他先前的风格和主题，改而画“活生生的人们，他们呼吸、感觉、受苦受难，并彼此相爱”，企求在他的画中表达人类心灵中的各种状况。然而这些主题不止反映了揭开人类心灵的当代科学，也反映了当代的文学潮流：蒙克的作品和易卜生剧本主题之间的相似性常被提及。蒙克本人从早年即受疾病和绝望的缠绕。他十几岁时，母亲和姐姐相继死于肺病，他自己在1908~1909年冬也饱受精神衰弱的折磨。但他甚至能冷静地观察自己的神智状况。在他的作品中，令人记忆深刻、难以忘怀的是他的一组主题系列画。该组绘画创于19世纪90年代，1918年以后，蒙克将其命名为《生命之楣》。蒙克的作品饱含强烈的感情和情绪。例如，关于《生命之楣》，他写道：“这些绘画就是灵魂在生活中的精神状态和意念，这些东西同时也引发着男人和女人之间的战斗——人们称之为爱情。”《嫉妒》1895年作于柏林，属于组画系列之一。这幅杰出的作品充分体现了蒙克的非凡天才，他善于通过自传性主题创造富于永恒感召力和意义的令人难忘的形象，善于以其精妙的技法刻画复杂、细微、激烈、冲突的精神状态和思想面貌。

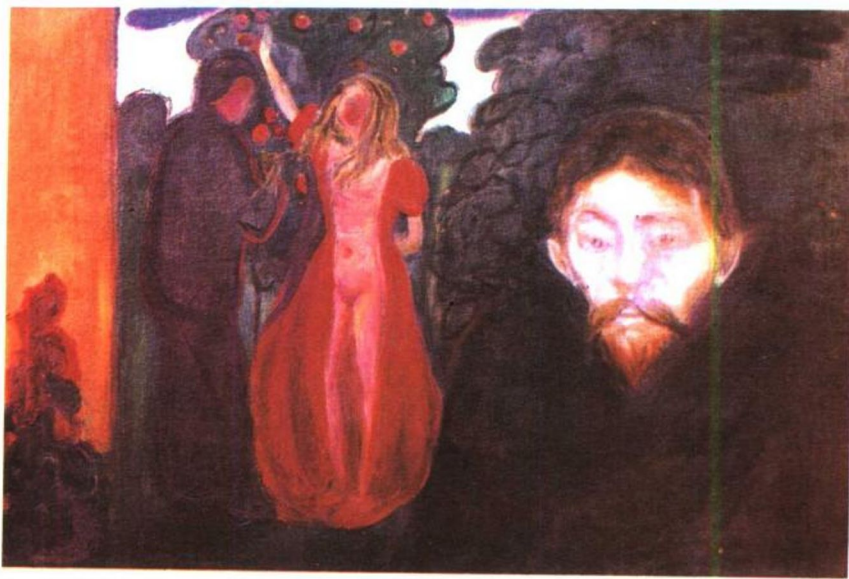
1893年3月9日，蒙克将一位年轻的挪威姑娘引荐给他在柏林的朋友们。她叫黛格妮·尤埃尔，是学习音乐的学生。尤埃尔的出现就好像是催化剂，立刻导致了这群朋友的关系破裂，因为他们当中有七个人，包括剧作

家奥古斯特·斯特林堡和斯坦尼斯拉夫·普日贝谢夫斯基——这幅画前景中的男子——都爱上了她。尽管这些人大都推崇自由恋爱，然而他们之间的相互嫉妒终于促使亲密的友情化为仇恨。普日贝谢夫斯基最终和黛格妮于1893年9月24日结婚。结婚以后，仿佛是要用实践证明他有关潜意识战胜理智的医学理论，普日贝谢夫斯基仍然允许黛格妮同其他男人，包括蒙克继续来往。在这幅画的背景处，我们可以看到蒙克和黛格妮在一起犹如亚当和夏娃。这幅绘画将这些事件概括为一个现代寓言，揭示了爱情的毁灭性力量和胜利战胜死亡的创造性力量。

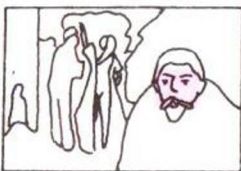
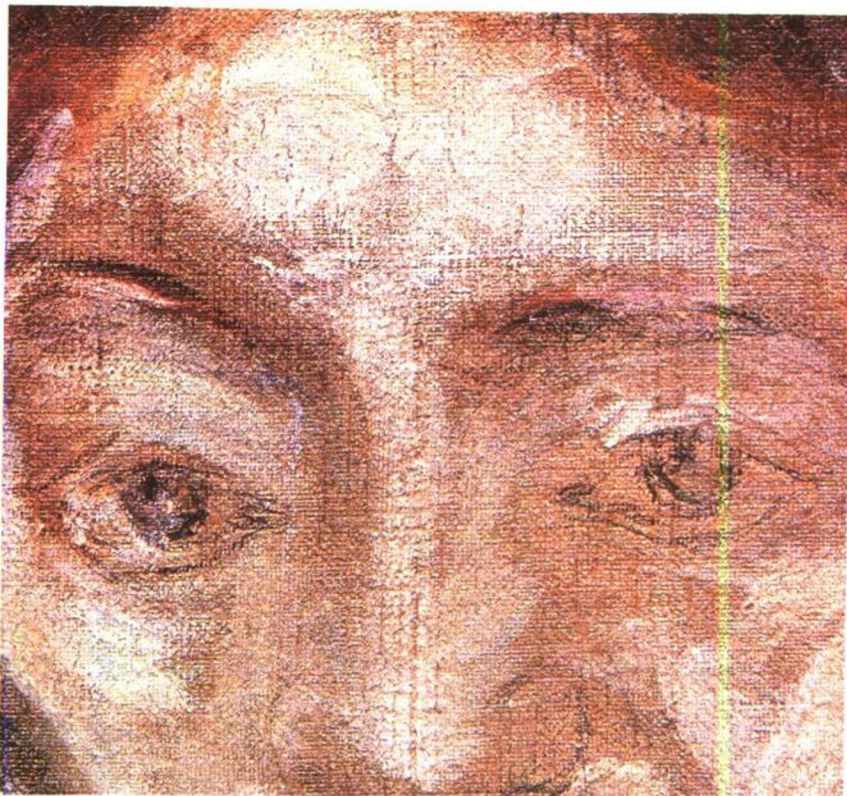
要概括蒙克的技法是很困难的，因为他的绘画的情绪因素支配了绘画的方法。而且蒙克的绘画方法也是非常象征化的。比如在这幅画中，蒙克显然利用前景左边的深红色百合花象征着艺术。尽管蒙克的绘画手法看上去也许是随心所欲而未经筹划的，但实际上在画布上打底稿时，画面的构图经过了认真地推敲。

一般均认为19世纪最后10年是蒙克最有收获的时期。1892年他应柏林艺术家协会之邀到柏林办展览，但他的作品因为引起太多的骚动而不得不提前结束，使得官方艺术圈因此而分裂，最后导致柏林分离派的成立。他的作品对桥派的艺术家有极深的影响。

在这幅画中可以清楚地看到将红、绿两色并置在一起，这是本画整个画面的特点之一。为了表现作品激情的主题，颜料的设置非常粗放。对蒙克来说，作品的情绪内涵决定着技法的变化。这幅画中，从妇女手臂位置的明显改动和天空中重叠的厚实的蓝色和白色，我们可以看到蒙克粗犷的技法。



在《嫉妒》中，心理的冲突是通过色彩的对比和技法的对照表现的。作品被分为两部分，一半明亮一半阴暗；红色与绿色相对设置，稀薄涂层与不透明厚层颜料相对设置。普日贝谢夫斯基脱离躯干的形象是用稀薄颜料画出的，面部色彩暗淡，与此相对照，妇女红袍的朱红色却厚重且不透明。三个人物形象由红色相联接——妇女长裙的红色与两个男子周围的红色相呼应。尽管颜料的设置显得非常随意，然而画面构图却没有太大的改动，这说明蒙克作画时是胸有成竹的。蒙克使用的技法手段众多，或用松节油薄涂、薄擦，或用干画笔在颜料层上刮，或反复涂抹。例如，在画普日贝谢夫斯基的工作衣时，深紫红色的颜料非常稀，以至在一些地方流淌下来。



原大细节

在画面前景明显位置的人物面部的右眼处，炭笔底稿清楚地显露出来，说明炭笔底稿的刻画在成稿形式时的重要作用。蒙克还使用暖色的中间调底色作为面部的局部色彩。蒙克使用颜色时非常敏锐。例如，眉毛和眼睛处的不透明白色就有细微的差别，前者中加了少许红色，而后者稍带蓝色。前额与面颊处的白色非常厚，中间夹些黄色，使得整个面部有种近乎鬼脸一般的苍白。



安德烈·德兰

Andre Derain

(1880—1954, 法国画家)

伦敦桥水域

1906年作, 画布油画(65.7 cm × 99.1 cm)

德兰与马蒂斯、弗拉曼克同为以“野兽派”著称的一个松散的巴黎画家团体的主要发起人。野兽派的全盛期是在1905年到1906年间,这期间,他们参加了秋季沙龙和独立沙龙的展览。1906年马蒂斯与德兰在法国南方沿海的科利尤尔建立起意义深远的合作关系,当时马蒂斯已被誉为20世纪最重要的画家,他的作品常常似乎在回避某些野兽派的定义特征。弗拉曼克与之相似,他被当作野兽派的原因更多的是由于他的无政府主义的刚愎性格的冲劲,而非出自他的画风本身。因此要说到典型的野兽派画家,我们就要转到德兰其人这一话题。

德兰生于距巴黎仅几英里远的塞纳河畔的夏图。他被送到巴黎去学工程学,但从十几岁开始,他对绘画便产生了更大的兴趣。他出于象征派的社交圈子,结识了许多作家和画家,其中也包括他在伽米奥学院遇到的马蒂斯。对他具有更直接的重要意义的是他与弗拉曼克在一列脱轨的郊区火车上的偶然的结识,他们彼此相互吸引,亲密协作,被称为夏图画派。1904到1907年间,是野兽派画家们对不断变换的画法进行热烈讨论和实验的活跃时期。

1907年初德兰转向人物画时,作品中已失掉了野兽派的斑斓色彩。在他为期10年的“哥德时期”期间内的所有作品,都格外的传统,这些画的特点是有坚实感和古典的单纯,因此他的绘画从容地避开了立体主义的革新。他的晚期作品质量不稳定,都属于19世纪法国学院派风格。

不论在美术史上还是在技法上,野兽派作为一个运动——特别是德兰的作品,——都可被当作后印象主义的总结。修拉、凡·高、高庚和塞尚的技法和成就经野

兽派艺术大师们演练发挥,展示了油彩在画布上的强烈的印象。修拉和西涅克的新印象主义推动了马蒂斯用纯色的小色点构成整个画面的实验,而且形成具有德兰、马蒂斯和布拉克早期作品特征的“破碎笔触”的野兽派风格。在1905到1906年间,高庚的平涂色技法在野兽派中占主导地位,不过许多画家将这些不同的手法结合起来运用(被称为“混合技法的”野兽主义)。在某种程度上,这些派系中都可感到塞尚的影响,但在1906—1907年间当这一影响进一步深入时,野兽主义失去了它的凝聚力。

色彩与表现成为野兽派画家们谈论的中心问题,也充满了他们的绘画内容。德兰曾就弗拉曼克的“用纯钴蓝、纯朱红、纯宝石翠绿”作画的戒条与马蒂斯进行争论。1905年7月德兰写信给弗拉曼克称他的“新的光的概念包含着对阴影的否定”,需要“根除有关使色调分裂的所有东西”以及开始关注那些“由于苦心经营出来的不谐调而具有表现力的事物”。

根据美术史家约翰·埃尔德菲尔德的说法,德兰在1906年第二次访问伦敦时所画的这幅《伦敦桥水域》是“他的野兽派艺术生涯中的一个顶峰”。他的伦敦系列作品展示出种类繁多的技法和题材,从令人眼花缭乱的色彩派的《大本钟》(1905)到温文尔雅富有奇趣掌故的《海德公园》(1906)、繁华喧闹的《里金特街》(1906),以及运用“混合技法”笔法潇洒的《夏龄桥》中水面的补色光斑和天空的稀薄的色块。

《伦敦桥水域》与许多伦敦系列作品,包括上述的三幅(尺寸相同,都是99.1 cm × 65.7 cm),对侧向的强调显示出德兰对广角效果的兴趣,从右下方沿对角线向画面中心突出的货轮成为画面的重心。这是他经常用来平衡上行及下行线条的精心处理,并且形成一种微妙的附属的对角线形式的手法。

野兽派画家常使用的某些油画技法反映出其题材的明显的偶发性。譬如具有自然的散射和折射光线趋势的水面成为用破碎的绿色和黄色笔触及点缀的中心,而船上的复杂的设备和货物却是用明亮纯粹的色彩像镶嵌画一般用色块填出来的。

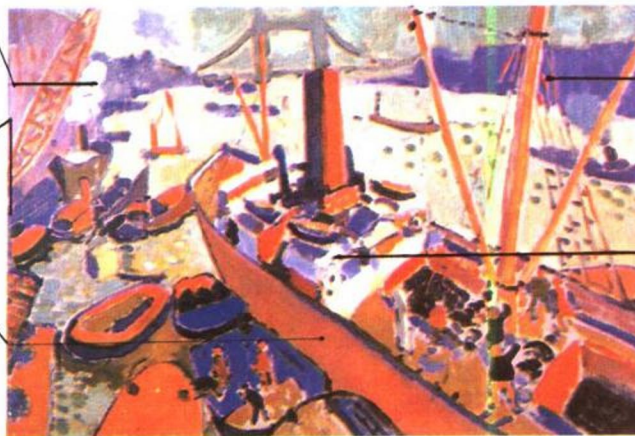
画面的其它部分用均匀分布的不同形态的色块衬托出大船的侧面和围绕它的驳船和拖船的部分形态。强烈的色彩集中在前景部分,画面的左边和上缘部分用笔较为松散,色调也较灰而闪烁。画面上三分之一部分升起的三处烟雾既自然又具有象征性地引发出远景的朦胧感。画面中主要的色彩是鲜红与深蓝色的潜在的冲突,这也是野兽派画家在许多方面的色彩探索中作出的主要贡献。



用杂乱的不同方向的笔触画出的烟柱。

用大笔刷出的红蓝对比的色带。

船侧舷的强烈的紫色。



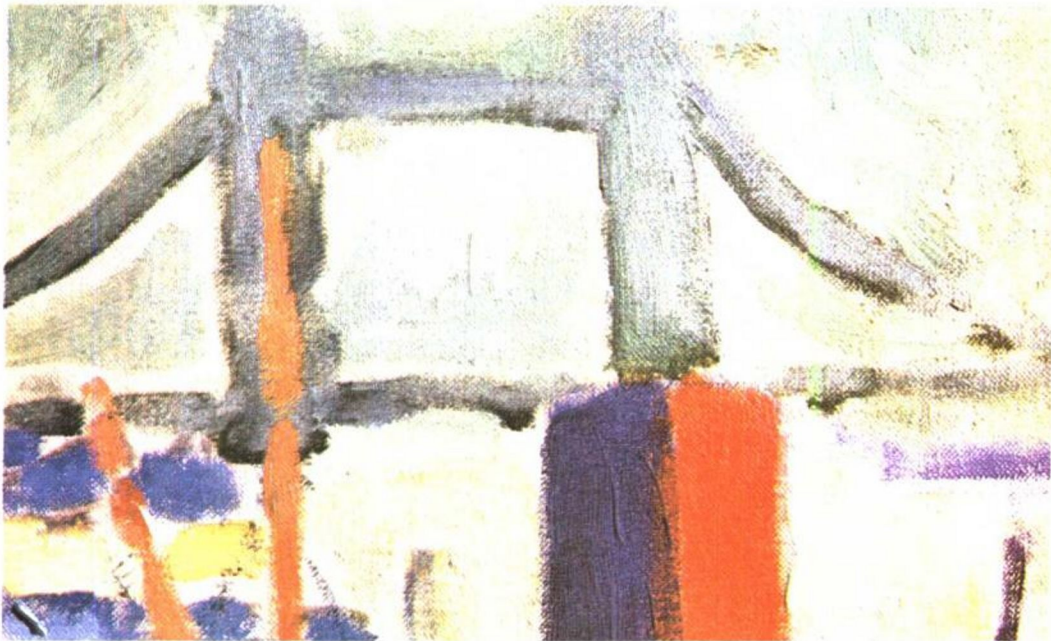
朱红色突出了船上的索具。

铅白色容纳并弥补了主烟囱周围的镶嵌般的色块。

德兰的《伦敦桥水域》是野兽派绘画特有的斑斓色彩的典范。形象、体积、深度和构图安排都从属于由补色块面构成的前景。大量留出的闪亮的白底显示出将轻率、偶发性和控制力融于一炉的典型野兽派特点，而构图的形态就是由此演化而来的。我们的注意力超出了塞尚式的“构成性”笔触或新印象派的小色点，而被各种不同的独立的色彩斑痕和律动在画面上的凝聚和冲突所紧紧抓住。



莫奈的《国会大厦》(1903)是运用油彩对大气色彩的一次探索,画面具有色彩运用上的整体统一性,野兽派大部分作品中寻求的并不是这种东西。莫奈将笔触揉混、弄模糊以获得一种灰淡而变化微妙的画面效果,形象被冷清的饱和色光线和只留下物象的隐约轮廓的迷雾所溶解。色彩很柔和,常常堆积成多层,以产生复杂的色调渐变效果。



德兰在这幅画的构图上缘部制造出距离效果,用在笔法有力的淡灰和奶油色低色调上巧妙地融入翠绿色的方法,表现出伦敦塔桥象征性的几何形态,由于距离很远而很少有黄色成分。此外画家还考虑到某些构图问题,如对主烟囱和右桥墩与前桅和左桥墩的垂直线的处理,以及附桅与桥的支撑梁之间形成的补角等。