

上海人民美術出版社

安 德 斯 羅

水彩
蛋彩
畫
素描
選



SHANGHAI REN MIN

ANDREAS WYETH

ANDREW WYETH ART
SHANGHAI REN MIN MEI SHU CHU BAN SHE

上海人民美術出版社

安德羅 魏斯

水彩
蛋彩
素描
選畫
彩

安德罗·魏斯水彩、蛋彩、素描选

责任编辑：邵传谷 装帧设计：陆全根

上海人民美术出版社出版

上海长乐路 672 弄 33 号

新华书店上海发行所发行 上海市印刷二厂印刷

开本 787×1092 1/12 印张 5

1993 年 12 月第 1 版 1993 年 12 月第 1 次印刷

印数：0,001—1,200

ISBN 7-5322-1236-X/J·1168

定价：42.00 元

安德罗·魏斯

——托马斯·荷文

何思广 译

安德罗·魏斯是二十世纪后半期中最令人琢磨不透、受到的评价又最不公平的美国画家。他的作品我们该如何认识？关于这个问题，那些严肃的批评家没有为我们提供任何线索。总的来说，严肃的批评家们不是忽视他，就是贬斥他——有的是为了些愚蠢可笑的原因，有的是因为感到在他们和他之间存在着某种审美观念上的冲突。几年前，希尔顿·克雷默(Hilton Kramer)曾不假思索地说，当他看完在大都会(the metropolitan)举行的魏斯的画展后坐上出租车离去的时候，他感到如释重负。因为魏斯在描绘卡纳在宾夕法尼亚的农庄时所采用的粪土似的褐色令他感到抑郁无比。纽约《时代》杂志的资深艺术评论家约翰·罗素又在给魏斯的信中说，和他通信都使人感到不舒服，因为魏斯的立场和他是对立的。对魏斯缺乏理解的还不止是那些对他持最严厉的批评态度的评论家。即使在他最忠诚的捍卫者中也有许多人不知魏斯究竟是何许人也。他们不知魏斯究竟取得了哪些成就，只以为他充其量是一个聪明绝顶的匠人或者是绘画艺术中一个美国式的圣殿骑士。

在美国绘画史上，我们究竟应该把魏斯放在怎样的位置上？审视过去四、五十年内涌现出来的无数风格、潮流倾向和形式而究其根本，合乎情理地讲，其中有影响的只有两种风格和三大潮流。这两大风格就是抽象的和现实主义的风格。前者人多势众，而且自视甚高；而后者从大体上来说既不合时尚，又乖戾无常。而三大潮流包括一系列的画派。这三大潮流是抽象表现主义、抽象印象主义和写实主义。其中的名家有动作画派的杰克逊·波洛克(Jackson Pollock)和诗情激发派的罗斯科(Rothko)以及贾斯珀·约翰斯(Jasper Johns)，还有强调观察的写实派的安德鲁·魏斯。人们对魏斯有严重的误解，因为他在创作上一直遵循现实主义画派中一种不受人欢迎、因而名声必然糟糕的风格。但是只要你不考虑什么时尚、流派和潮流之类的东西，而完全从艺术家本身的成就出发去研究那个艺术家，你的看法就会截然不同。这样你就必然会认为安德罗·魏斯是二十世纪后半期最重要的，最有新意的美国画家之一。

与许多和他同时代的、创作风格几乎完全属于抽象的画家相比，魏斯复杂多了。他的作品初看起来始终坚持以自然主义的手法来表现世界，但实际上却表现了不同程度的抽象。人们很少注意到，尽管他所画的缅因州和宾夕法尼亚州的风光、人物、农庄和农具始终是栩栩如生、真实可辨的，但是这些画在刚开始创作时却都是完全抽象的东西——一系列流动的、不拘一格的、浪漫的形

态、形状、黑白色的细部或者是如强弩般遒劲有力的笔触和线条，现实在其中只是隐约可见而已。对魏斯来说，画家在刚开始创作一幅画时“几乎完全是借着一股冲动，这种冲动就像一杆标枪，飞速地追踪着一个目标”。作画单靠蛋彩颜料、水粉和画笔是毫无用处的，而必须能体验到一种浪漫的、无拘无束的刺激，这种刺激从一开始就伴随着直接观察物体和现实所给人带来的快感。

对魏斯来说，直接的观察远远不止是观察表面现象。“我从不追去追寻某种东西的意象或幻觉，”他说道，“我寻找的是真实，是对一个主题的真实感受以及这一主题的立体感……我想看到的总是一个三维的东西，而不是在我面前的一个僵化的画面，像十九世纪的美国错视画派画家威廉·哈纳特(William Harnet)所作的那种画。我想让自己的绘画技巧和所画的对象一起活起来。我想达到的是那种把抽象和现实结合起来时所产生的原始效应。”魏斯所说的原始，指的是人们在像奥尔布莱希特·丢勒这样的北方文艺复兴时期画家的作品中所看到的效应，即真实和对真实的刻意否定的混合，这种混合产生叫人无比惊讶的效果。丢勒是他所始终推崇的画家。

魏斯从不局限于某一反复出现的主题，尽管人们在这点上的印象正好与此相反。尽管看上去他很迷恋于他的创作主题，实际上他对这些主题并无兴趣。这正如他自己所说的：“最后我超越了主题，因为它对我而言不止是一个意象，它还有许多其它的含义。”魏斯的作品是机缘和本能的产物。只有当艺术家被激动——几乎到了狂躁不安的地步，他的作品才会成功。一幅画必须产生得自然而无拘束，必须是个有机的整体——从某种意义上来说，它必须出自于灵感。我必须小心，才能使自己不被绘画的技巧束缚住，才能使自己的作品避免僵化、呆板。有时候我在作画时有意识地去避免技巧上的娴熟，而相反使自己的笔触显得比较笨拙。”这些话听上去很可能出自于一个抽象表现主义者之口。

但他的话我们能当真吗？这些话会不会是信口开河、华而不实的胡诌？粗粗地浏览一下他的那些作品给人的感觉是，他一心一意想做到的只是画家的如实。他能够看到事物的表层，但他能洞察其内在的实质吗？能的，他能做到，而且还比任何人所认为能做得更好。多研究研究他的作品，有眼力的人就能发现，魏斯不纯粹是个现实主义者，也是个动作画派画家，还是一个浪漫主义画家——一个不断在转向、变化和探索的艺术家。他到不久前才刚刚变得完全成熟。想到这一点就会让有些人感到惊讶无比。

尽管他声称不相信作画要靠技巧的娴熟，并时而对之嗤之以鼻，但他对绘画的材料却视若神明。材料对他的创作比对任何其他画家的创作的影响都大。对他而言，每一种媒体都是一种心境。认识这一点是认识这个艺术家的开端。

“素描是一种非常感情化的、动作很快的、变化突兀的媒体。起先，我可能在画一座山，在它的明暗、色彩和层次上下功夫……突然之间，我被我所画的对象吸引住了，被它吸了进去，渗透到了它的内部。于是我就给它涂上一层深黑色，并用力向下摁着铅笔，把铅笔也折断了……任何一种媒体都是抽象的，但对我来说铅笔最抽象。”

水彩画更自由，也更狂放。这是一种永远无法驯服的东西。“水彩画的唯一优点就是你能通过画笔把你当时的感性表现出来。”

干笔画法用来创作更深沉的作品，或者在创作进入了感情很深切的阶段时用。“我用一支较小的画笔，在颜料中蘸一下，再把笔上的毛舔开、舔平，并用手指捋去其中很多的水和颜料。这样，剩下的就只有极少量的颜料了。”干笔画是将颜料一层一层涂上去的——是一种不折不扣的精编细织的过程。

蛋彩画是魏斯从他的内兄、已故的彼得·赫得(Peter Hurd)那里学来的。他用这种画法达到了登峰造极的效果。这种画法

揉素描、水粉和干笔画的因素为一体,宜于用来表现严肃的思想和情感。正如人们所熟知的那样,这种画法是把一种特别干的颜料与蒸馏水及蛋黄调和在一起。在谈及这一媒体时,魏斯激动了起来:“我认为,我之所以迷上了蛋彩画,真正的原因是我爱这样调制出来的颜色的质感:这样调配出来的泥土色、灰褐色、赭色、红色、印度红和紫红都是无与伦比的。”他崇尚蛋彩画所具有的自然特质,因为这种自然特质令他想起勃兰迪文河谷(Brandywine River Valley)的干土。有人责备说我的画色彩太暗,但我所用的色彩与我居住的乡村的颜色却如此相似。冬天宾夕法尼亚这个地方的颜色就是这么个样。假如我看到一只蓝色的小鸟或某种别的自然的东西,它一闪而过且色彩鲜艳,我是一定会喜欢的,但我最喜欢的还是自然的色彩。我实在喜欢蛋彩画,因为它给人一种单调、迷惘和与世隔绝的感觉——一种近乎孤独的感觉。

在画一幅蛋彩画时,魏斯一开始的用笔是粗疏的,随后再渐渐细致起来。画蛋彩画时要用大片的色块,而且要慢慢地一层一层地上色,就像“地球本身的构造那样”。但魏斯不想靠自由发挥来获取画面的动感。“动感来自于你对画面的布局,”他解释道,“仔细使画面达到平衡,就能制造出动感。我所寻觅的是一个瞬间,但这是一个一晃而过的有动感的瞬间,不是一个凝固的瞬间。”

他承认,在画蛋彩画时,他要很小心,才能避免太工于技巧的完美。如果他所做的一幅画太工于技巧,到头来他总会发现这幅画他自己是不喜欢的。

他所用的材料也反映了他精神上的和体力上的耐力。一个观赏者在看他的作品时要记住,素描是最快、最容易、也最省力的。在画了数月蛋彩画因而感到疲乏时,他就会改画水粉画。一旦感到精力有所恢复时,他就会再折中一下,牺牲画水粉画那种无所羁绊的自由而改画干笔画。在这之后,也许他会再重新开始画蛋彩画,从而又进入了一个层层上色的缓慢而又艰难的创作过程。

在魏斯的蛋彩画中,在结构上花工夫最大、而又最有意识地避免过于拘谨的作品之一是《远雷》(1961年)。在这幅画中,他以喜悦的、富有诗意和启发性的笔触描绘了他的妻子贝特西。画面是缅因州的一块草坪,贝特西正在草坪上打瞌睡,身旁放着一盒醒目的紫蓝色的乌饭树浆果和一副闪闪发亮的黑色双筒望远镜。画面上的云杉画得如此神奇,像警卫似笔挺地直立着,警惕地守护着贝特西,提防着即将来临的暴风雨。这幅画古朴典雅、布局严整、意蕴抽象——和蒙得利安(modrian)的任何作品一样,体现了画家的精心构思。在这幅作品中,深刻的人性和个性的一种近乎隐而不露的方式和几何造形上的稳重感结合在一起,其色彩运用耐人寻味。观赏者只需仔细看看画面上的草地和蕨类植物,就能发现其中蕴含着惊人的活力,还能发现画家在描绘它们时几乎是信手拈来的,天然而无矫饰。画家在处理每片草叶的明暗关系时都很谨慎,但又不显得呆板拘谨。这是一幅配了现代韵律的丢勒的《草坪》。

但《远雷》最引人注目的地方却在于它的氛围中有一股溢出于画面之外的生动可感的气息以及画家所捕捉到的动势。空气中夹杂着杉木的气味和一股咸咸的气味。天色渐晚时的气温、薄暮时太阳留下的还未散尽的余热以及阴影下刚刚出现的凉意,这一切都被表现到了前所未有的水平。而且,此时一切都凝固了,只剩下了雷雨前一瞬间所特有的动势。这些因素结合在一起,深深地渗进了我们的意识。

在魏斯的整个艺术生涯中,有两个地方和那么一些人对魏斯的创作产生了深刻的影响。一个地方就是宾夕法尼亚切兹堡的那个著名的农庄,原属已故的卡尔·卡纳。他是特别吸引魏斯的人之一。另一个地方当属缅因州的名叫奥尔森的一个人的房舍。在这个地方,他灵感突发,创作了他最著名的作品《克丽丝蒂娜的世界》。克丽丝蒂娜是他所迷醉的另一写生对象,这是从审美和

对人物的兴趣的角度来说的。库尼纳的农庄使他发生兴趣主要的原因是这个农庄具有使他久久难忘的勃兰迪文河谷的色彩,并且这个地方令人感到大地的力量。它具有经久不变的品质,有一种实在感。而缅因州使他入迷的原因则相反。缅因州给人的感觉像蛛网,颜色灰淡,经常刮风,天气多雾,有时还叫人产生听到阁楼上的骷髅格格作响时心里所生的那种感觉。

关于魏斯对座落在切兹堡的农庄所做的研究,人们主要的误会之一是认为魏斯被农家生活的诗意或庄稼人粗犷淳朴的个性迷住了。实际根本不是这回事。“我去那个农庄不是因为我对它有什么兴趣,也不是因为它在任何方面有田园的风味……是这个农庄所具有的抽象的、近乎军营味的特点引起了我的注意。这个农庄非常务实。卡纳家的墙是用厚实的砖头砌成的。走进那房子,坐在那喝散装啤酒或烈性的苹果酒是桩很有刺激性的事。冬天看着白雪覆顶的小山,秋天看着农田的黄褐色,都会使我想把这个地方画出来。但和以往一样,这个地方是我偶然碰上的。我没有认为它风景如画。它只是使我感到兴奋,而且纯粹是抽象地、纯粹是在情感上使我感到兴奋。”

如今,卡尔、卡纳已经作古,而且他的妻子也已步入垂暮之年,所以魏斯对这个地方已兴趣无多。但是早在六十和七十年代,魏斯曾在此画出了一幅又一幅力作,其意义远远不止是一个农夫的肖像或一幅以农庄为题材的画。

早在六十年代居住在卡纳家时,魏斯就创作出了他一生中给人印象最深的干笔画之一。这幅画题名为《小公牛》(第8页),是一个极好的例子,展示了“颜料层层覆加的精编细织”的过程,在表层下面有着无数层薄薄的涂层。《小公牛》是幅很大的作品,尺寸有20×24英寸大,而且看上去比实际尺寸还要大。它画面宽阔,展现了很大一个视域,而且画面上的景物质地多样,有卡纳的房舍墙壁粗糙的白色,也有栅栏门上颇吃得起份量的铁丝,还有公牛身上起皱的、疙疙瘩瘩的牛皮。公牛皮与触目的石头和灰泥墙浑然一体。那光秃秃的山丘是画面上唯一显得在漫漫岁月中不曾变过样的东西。但这实际上只是假象。只需再仔细看一眼,你就能发现这山丘也是皱皱巴巴、杂乱无章的,就好像是件被用得破旧的东西。那房舍、公牛、墙壁和山丘都具有一种不屈不挠的力量,而那扇铁丝栅栏门和电视天线看上去很丑陋,有一种令人不安的效果,更加突出了房舍、公牛、墙壁和山丘的力量感。

当魏斯将干笔画技法的坚韧和耐心与水彩画奔放而急促的笔触结合在一起时,他获得了难以思议的效果。1962年在切兹堡创作的《阁楼小屋》就是一个最好的例子,说明了这种结合和结合的效果。本世纪美国画坛上还没有一幅画能够超出它。刚开始作这幅画时,他只是信手涂抹水彩,想大块大块地涂上一层层薄薄的色彩。他在画纸上熟练地、迅速地涂抹着颜料,余下的没有涂色的地方是画纸的本色,看上去质地明亮、洁白,形成了画面上那条被子的花案中的块块白色。这块块白色在周围鲜艳的色彩的衬托下发出了耀眼的白光。正这样画着的时候,魏斯突然看着垫在模特儿头下的那只枕头入神了——他也想不起这是怎么发生的了。实际上那枕头只是一个放食糖的大口袋做的。“此刻要我歇手回家我才不干呢(那模特儿此时就睡在我面前),所以我抓起蛋彩颜料就干开了。”就这样一切变得认真了,而那幅干笔画就应运而生了。原先只是信手画画,想练练笔的,最终却成了件很认真的事。对所画的那个房间的气氛、那男人的性格、房间内的寂静以及画面中心的色彩及各物件之间质地上的对照等等,魏斯都一丝不苟地加以定位。画面上的中心事物——人、枕头和那条令人注目的被子——比实际的还要真实,尽管略显夸张,而且四周被热闹的、随意涂抹的水粉颜料包围着。这两者的混合产生的作品既富于艺术性,又极为抽象。

尽管很难说魏斯在四十年代末后五十年代创作的蛋彩画还欠成熟,尚在试验阶段,但其中确实有些地方不尽称意,只是尝试性的。这些地方和他用干笔画和水粉所作的初稿不能相比。初稿更好,更富有活力。他于1957年创作的描绘卡纳农庄的作品就

是这样的。该作品题名为《咖啡色的瑞士奶牛的牧场》(Brown Swiss)。这个作品的初稿就超出了最后完成的蛋彩画。但到了六十年代中期,在他熟知如何使蛋彩画材料所具有的那些相互冲突的特性达到精妙的平衡后,他的蛋彩画就达到了一个了不起的高度,而且其水平从此就再也没有下降过。1967年创作的《春泉》就是一个典型的例子。这是幅大型蛋彩画,画面上是卡纳家的加工牛奶的房舍,房舍外面的四周是奶牛,矩形的窗子画得一丝不苟,远处的山丘上看得出有白雪的痕迹,银白色的牛奶桶看上去像文艺复兴时仪仗队员戴的头盔,画面的近景是条饮水槽,看上去很结实耐用。这是关于卡纳农庄的作品中最有阳刚气的作品之一,巧妙地表现了这个地方的实在感,使人觉得这个地方坚如磐石,经得起岁月的考验,而同时这个地方又老而又不朽,处在不断的运动之中。在表现这一点时,画家魏斯显露出了抒情的诗意。他对自己的作品所作的解释反映了作品的深度,同时反映了他的总的美学观念和关于美的哲学观念。

“我开始创作《春泉》,是因为卡纳农场各种奇妙的声音攫住了我的心灵。有一天农庄四周潺潺的流水声引起了我的注意……我听见水在奔流,大自然本身也在奔流、在向外渲泄它自己。这幅画在发出许多声响。每一样东西都在发出声音,金属的牛奶桶叮叮咚咚的声音、牛蹄踩在地上的声音,潺潺的流水声等……这不仅仅是一幅田园风光画。”

在再现卡纳农庄时,魏斯经常按自己的意念改动原来的景物。有时农舍的窗户数目变了,有时周围的树木和树桩的位置又变了,再有的时候他又把安娜从牛奶加工间挪到了别处,因为这样使他感到又合乎画面的要求。但在关于缅因州的作品中,他又反过来特别注意细枝末节的真实:对某一天某一刻的总体感受,一个雾色笼罩的傍晚的确切的气温,某幢房子一边上的护墙板的确切数目等等。《向风的一侧》(第18页)风格非常朴实,所画的是奥尔森的房子向风的一侧。魏斯自己说道:“这房子几乎是我搭建起来的,我就好象是造这幢房子的人。”他把护墙板一一数过并逐一加以仔细观察。这幅画最感人的地方之一是画面左侧那一块窗子周围的地方,有一块玻璃破了,破洞用一块布塞了起来。那地方还有几块白色的木板,“这些木板是我按我住的房子的原样画出来的,”魏斯不无骄傲地说。使他迷醉的不但是奥尔森那幢如风中残烛的房子的宽敞,而且还有这幢房子的一砖一瓦,这些细小的东西在他脑子里都是一清二楚的,好象他就是房子的主人克丽丝蒂娜·奥尔森。

“我想使《向风的一侧》成为那幢房子的真实写照——不是一幅美丽的景物画,而是一幅真实得像照片似的画。我可以随身带着它,随时都能拿出来看上一眼。因为我知道这幢房子寿命长不了。我在内心深处感到,要不了多久,这幢房子就会消失踪影。它已经不牢靠了,就像晒干的泥巴一样处处开裂,像一个瘦得皮包骨头的人一样经不起风雨。我对世事的短暂易逝很敏感。”

对于许多观赏者来说,《向风的一侧》几乎太简略了,简略到了可以说画家是在故意玩弄极简派艺术的技巧的程度。然而这又是因为观察者走马观花的结果。这幅画的绘画语言一点都不简单。近景中的那只桶是一片大海,而靠近下水管尽头处的那只桶就像是鲁伯·戈德堡(Rube Goldberg)最复杂的作品中的一个引子。艺术家已明确了要描绘的东西,但却没有对它加以戏剧化的展开和发展。当观赏者最后看到画面上三条色彩时,它们就像燃烧的火焰一样,无竹葵的红色,二楼窗户上褪色的窗帘的桃红色和黄色,以及卷成一团的床单醒目的蓝色。青草、石块、金属、玻璃和布料是安德罗·魏斯作品中反复出现的主题。

克丽丝蒂娜·奥尔森于1969年亡故。此后,魏斯旋即以一个十四岁的芬兰姑娘席丽·爱瑞克森(第2页)(Siri Erickson)作为他的缅因州为主题的一系列作品的主要写生对象。席丽·爱瑞克森是奥尔森的再生。“这些关于年轻的席丽的画是关于奥尔森的画的继续,而同时它们又是对关于奥尔森的画的一种消解,象征着某种东西的解体和消亡。继这种解体和消亡之后,你忽然在

画家那儿看到了关于席丽的画,这些画热情洋溢,充满活力,焕然一新面貌。新的生命在这儿萌生,就像春天从地下萌发出来一样。”题名为《印第安之夏》(第24页)的席丽的画所表现的就是这样一种生命的萌发。它没有被理想化、浪漫化,而是很质朴率直的,但其中却跳动着希望的脉搏。环绕在姑娘头上的那一圈暗色此一时是真的松树,彼一时则成了对生命无常的本质的暗示。生命无常是时常占据魏斯心头的一个想法。《印第安之夏》是一首浪漫曲,但浪漫得有节制;它又是一部戏剧作品,但又是一部风格严谨的戏剧作品。

当魏斯放任自己的画笔去渲染一个场景的戏剧性时,他可以创作出登峰造极的佳作。但他不允许自己经常随便地这样做。他从不强求戏剧性的场景和时刻,而是靠偶然的机遇去捕捉这样的时刻。然后,如果这样的时刻或场景着实令他激动的话,他就会迅即而准确无误地画下去。这是他一贯的做法。这一点在《狼月》(Wolf moon)中可以看得很清楚。这幅画可以算是他最好的水粉画。那是1975年的冬天。有一天深夜一点钟时,他在卡纳家后面的山坡上寻觅创作素材。那天是满月,月光照亮了山上一块块开始融化的雪块。他看得入迷了。突然,他听到了一阵轻轻的,连续的声音,那是从柴间里发出来的。这是安娜·卡纳在劈烧早饭用的引火柴。魏斯听得入神了。最后,柴间的灯光和别处的灯火一样熄灭了,只剩下了一片寂静和月色、宽阔的房舍和山丘。“我用铅笔勾勒了一些素描,把当时的印象印刻在了我的脑子里,”他说道,“然后,我就奔跑着回到了我的画室,一口气用水粉把《狼月》画了出来——只用了一个或半个来小时。”他必须一口气完成它,因为他明白这幅画要么成功,要么就完全失败。第二天早晨一看,他明白自己成功了。

他原来所画的铅笔素描和最后完成的水粉画相当不同。前者比较横幅较宽,显得低矮,而后者则是高耸的矩形构图。他把自己“弹射”到了高出房顶的空中,结果好象是他从房顶上飞了起来似的。他在画中强调了水塘的形状和一片结冰的地方,他在奔回画室时在那滑倒了。在作画时,他很激动。他知道他是在记录已过去的记忆和现在,但其中还有着那么一点未来。他在画纸的雪白之处外设了许多“华丽的黑色”。他说这幅画“几乎就是真实的不折不扣的写照,技巧的自由发挥恰如其分。”这幅画最奇特的地方是你可以从任何一个角度去看它,甚至可以把它倒过来看。这是个感染力极强的抽象的图形。

《狼月》中有一些细节很奇怪,反映了某些秩事,尤其是其中的覆盖着瓦楞形铁皮的柴间上的锯齿形白色。那形状令他想起了这柴间里的德国牧羊犬的尖细的牙齿。他特别突出这些锯齿形的白色,目的就是为了在自己的记忆中唤起对那条德国牧羊犬的形象。魏斯自己认为,那幅画就像一张涂了色的印第安人的脸,“暗黑色中露出了一片白得耀眼的牙齿。”《狼月》同时还画出了那幢房子,“一幢有很多怪异的特点的房子。”说真的,画家在画它的时候,不是站在这房子的外面朝里看,而是站在房子的里面朝外看,同时也在朝里面看。

安德罗·魏斯的艺术就是这样的表达了魏斯艺术抽象的种种美感,使它成为独特的语言,而他的画面又那么平易近人,使人们可以在他的作品中感到这种艺术抽象的魅力。

目 录

安德罗·魏斯 托马斯·荷文 何思广 译

彩色图版

1. 化冻
2. 狼月
3. 被踩踏的草地(1951 年作)
4. 告别(1952 年作)
5. 雪景(1953 年作)
6. 小丘陵上的牧草地(1957 年作)
7. 席丽(蛋彩画)
8. 小牛仔(1960 年作)
9. 浣熊(1958 年作)
10. 我的世界(1960 年作)
11. 远雷(1961 年作)
12. 春天(1964 年作)
13. 简陋房舍(1962 年作)
14. 卡纳肖像(1964 年作)
15. 挤乳室(1964 年作)
16. 少女头饰(1974 年作)
17. 巡视(1975 年作)
18. 向风的一侧(1965 年作)
19. 流浪汉(1964 年作)
20. 艾瓦洛和克丽丝汀娜(1968 年作)
21. 春泉(1967 年作)
22. 安娜·卡纳(1971 年作)
23. 古鲁尼尔人(卡纳夫妇)1971 年作
24. 印地安之夜(1970 年作)
25. 过错(1970 年作)
26. 窗边之光(1981 年作)

- 27. 夜间的窗子(1979 年作)
- 28. 集中营
- 29. 春(1978 年作)
- 30. 黑暗处的人体
- 31. 白天的梦
- 32. 大车(1981 年作)
- 33. 秋(1984 年作)
- 34. 休息
- 35. 破布、破布(1986 年作)
- 36. 黑丝绒上的人体
- 37. 人体
- 38. 穿外套的席丽
- 39. 树荫下

安德罗·魏斯的素描

- 40. 席丽(水彩画素材)
- 41. 席丽(蛋彩画素材)
- 42. 43. 席丽头像二幅
- 44. 席丽素描头像
- 45. 半身像
- 46. 《窗前阳光》(习作)
- 47. 《白天的梦》(习作)
- 48. 《黑暗处的人体》(习作)
- 49. 《集中营》(习作)
- 50. 人体习作
- 51. 黑丝绒上的人体习作
- 52. 人体习作
- 53. 人体习作



1. 化冻



2. 狼月



3. 被踩踏的草地(1951 年作)



4. 告别(1952 年作)



5. 雪景(1953 年作)



6. 小丘陵上的牧草地(1957 年作)