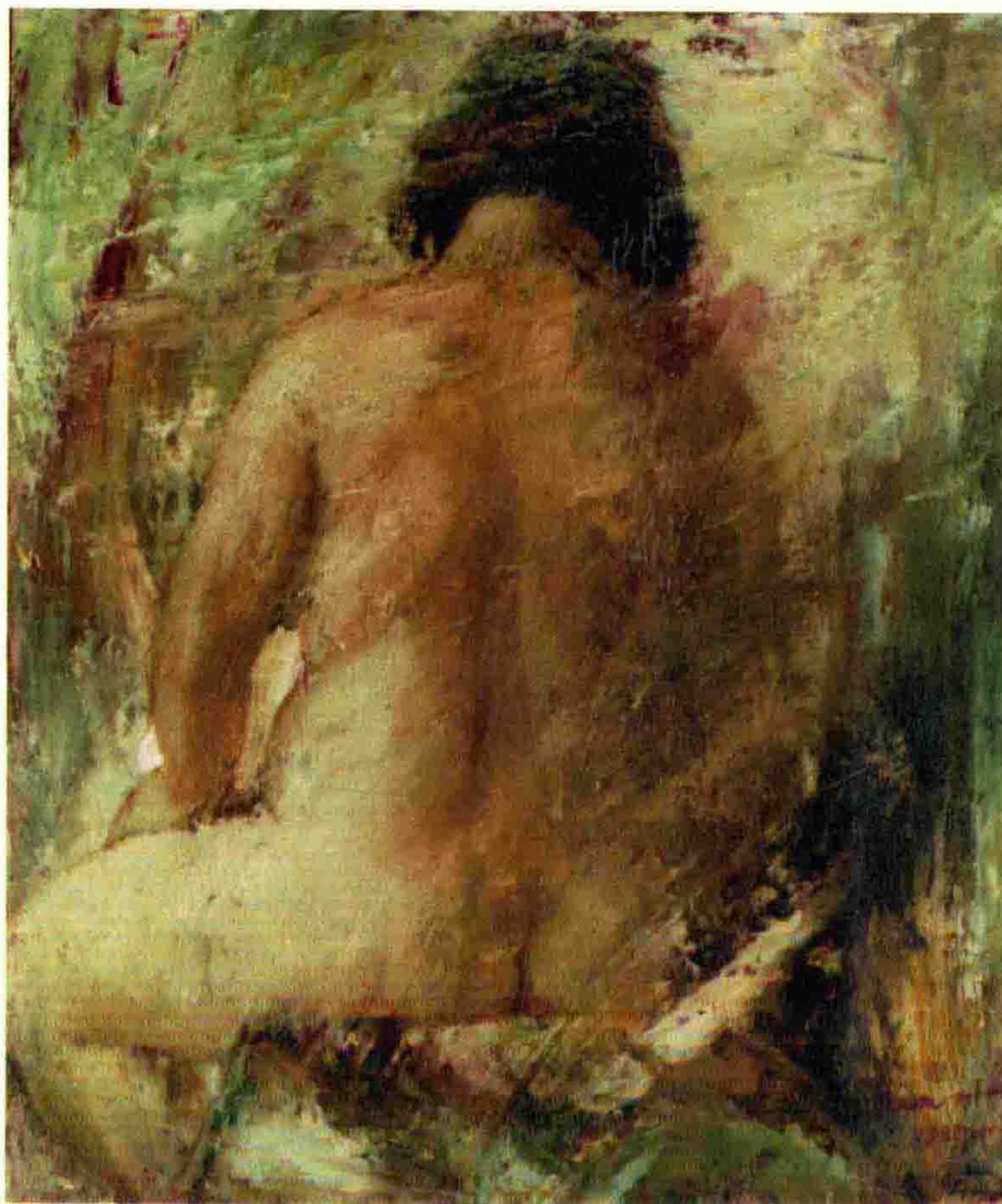


陈海油画选



THE IDEAL AND THE REAL
THE ART OF CHEN HAI'S OIL PAINTING

人民美術出版社

陈海油画选
The Ideal And The Real
The Art Of Chen Hai's Oil Painting

人 民 美 術 出 版 社

1994·北京

ISBN 7-102-01420-1



9 787102 014203 >

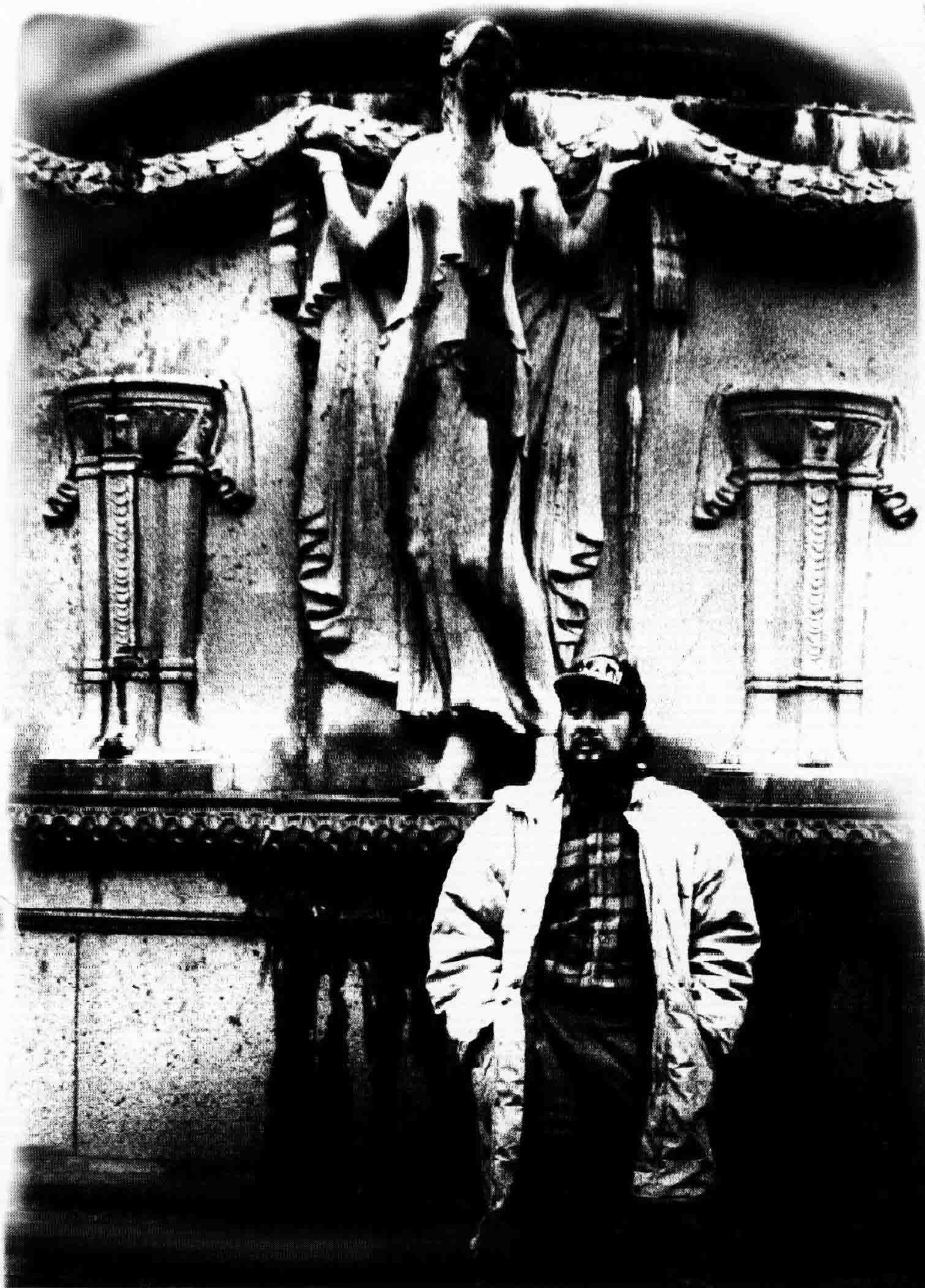
图书在版编目(CIP)数据

陈海油画选/陈海绘。—北京：人民美术出版社，1994.8

ISBN 7-102-01420-1

I. 陈… II. 陈… III. 油画—中国—现代—画册 IV. J223

中国版本图书馆CIP数据核字(94)第06578号



画家近照 摄于旧金山艺术宫 1993

理想与真实——论陈海的艺术

严善錞 邵宏 黄专

评论一个当代画家的作品，是一件比较困难的事，因为它缺少我们常常谈到的那种历史研究中的“距离感”，更何况本文所要讨论的画家陈海，又是一位生活在自己身边的朋友。这种时间和空间上的“亲近感”，打消了我们用现时流行的那种从“历史定位”角度评论艺术家的念头。因而，在这里我们只是采取了一种比较轻松的描述语言来谈论一下陈海的艺术，我们想，这种方式似乎与陈海的艺术态度及其艺术风格也有某种内在的相似之处。

现代的批评家们似乎已经养成了这样的一种习惯，他们拿到一件作品后，并不是先静下心来仔细地欣赏一番，也很少认真地想一下自己是否真的喜欢这件作品，或者再去问一下艺术家是如何创作这幅作品的。现代批评家们首先关注的是自己面对的这件作品的主题是否与正在走红的时尚合拍，当然，如果是唱反调的就更好，这样，他们便会毫不犹豫地写上一篇热情洋溢的评论文章。他们可以很轻松地用时下流行的那些文化概念和艰涩的哲学词汇把这件作品包装起来，然后把它放在五花八门的新浪潮中，作一番慎重其事的“学术定位”，接着，就再把它抛给传媒界的合作伙伴，利用手中控制的各种舆论工具，大张旗鼓地制造“新闻效应”。这不仅是今天的批评家推销自己学术观点的主要手段，也是与画商们联手运作、共同渔利的谋生方式。他们知道这种作品和这类文章很容易引起人们的关注——因为这个时代的人们深恐自己落伍，深恐别人说自己对新事物反应迟钝。事实上，这种追新逐异、关注舆论效应更甚于作品自身价值的倾向，不仅成了批评家们的一种职业本能，也已经成了艺术家们的努力目标。我们痛心、沮丧地看到，不少才华卓著的艺术家用赶上时髦的浪尖，放弃了自己喜爱的艺术母题和熟悉的表现手法，煞费苦心画起那种连自己的房间也不愿挂的新派画。他们不是静静地呆在自己的画室里，细心地研究一些画面上的具体问题。他们整天东



创作草图



创作草图

奔西窜，出没于那些时髦的“沙龙”和锤声“当当”的拍卖行，窥测文化动向，琢磨市场行情。我们已经面临了这样的一个时代：绝大多数走进美术馆和博物馆的人已经不知道自己面对的是否是真正的艺术品，他们多半是在猜测眼前这些死活看不懂的东西和报上的那些评论文章有什么关系，它们和最近几次拍卖行最叫价的作品是否同一种风格、或为同一画家所作，如果找不到它们的来头，他会惶恐地反省自己这两天是否没有读报、没有看电视。S.盖波里克在《现代主义失败了吗？》一书中这样写道：

“焦虑的对象”一词出于艺评家哈诺得·罗森堡（Harold Rosenberg）用以描述会让我们感到不自在的现代艺术，因为我们不知道自己面对的是否是真正的艺术品。面对一个令我们感到焦虑的对象，我们通常会有面对挑战的感觉，甚至还会感到困惑、不安、迷惘、或是沉闷乏味。我们很难理解那个东西为什么会是艺术品，我们甚至会怀疑它究竟算不算艺术。[1]

确实，对于今天的人来说，谈论艺术已经不是一件愉快和赏心的事，它只是让人感到疲惫、无奈、甚至是恐惧，就象我们谈论乏味的股票和期货交易那样。我们不知道人类的这出捣毁自己辛勤建筑起来的艺术圣殿的悲剧还要历时多久，也不知道明天或者后天还会有几百种新的流派出现。但是，我们相信人类总会慢慢恢复这样的信念：无论对于艺术家还是观众来说，艺术应当令人愉快，令人惬意，应当是一件想干和乐意干的事。在这种疲惫、麻木的艺术氛围中，唯一可以使我们感到欣慰的是，为数不少的人已经对那种不断地用新概念来武装艺术，或者用金钱哄抬艺术的做法开始厌倦，他们平心静气地回到自己的家中，轻松地躺在沙发上，一边听着愉快的音乐，一边欣赏着刚从画廊里买回来的那幅自己真正喜欢的画。我们也看到，有的画家开始把自己的智慧目光从眼花缭乱的创新浪潮中收缩回来，将其深情地瞥向平静、优雅的画面。我们甚至还发现，有的画家似乎一开始就没有对追逐时髦产生兴趣，他们一直坦然、真实地过着自己的艺术生活，画自己喜欢画的画，干自己喜欢干的事。

我们认识的陈海，基本上属于那类过着自己真实生活的画家。和同时代的中国知识份子的子女一样，在那个不堪回首的年代，陈海也有过一段非人的生活经历，为了挑起家庭的生活担子，他当过童工，扛过比自己重几倍的木料。但是，

他却一直没把这种痛苦的情愫带进自己的艺术。他不是颜回那种“不堪其忧”、“不改其乐”的“贤人”，但他也从未有过“以贫骄世”的念头。和一个正常人一样，他希望自己能过上一种比较宽裕、舒适的生活。因而，当有人提出一个合适的价格来收藏他的作品时，他会欣然接受。他坦率地承认看到别人发财的时候自己心里也会发痒，并曾干过一些与绘画无关的挣钱活，但总是因为提不起精神，或者说是缺乏这方面的才能最后又操起自己的本行来。他希望自己的作品能被人们欣赏，但如果没人理会，他也不会感到伤怀，甚至装出一副“孤芳自赏”的样子，因为他只是在想画的时候才画，也只是画那些自己爱画的画。他在一篇探讨当代艺术问题的文章中这样写道：

绘画在今天看来，因为东西方的互相渗透，中国画与西洋画的界限亦已难于区别，艺术与非艺术的界限亦日难区分，以致人人都可以成为艺术家，谁也不能规定艺术必须怎样。其实所谓艺术不过是人们在衣食住行之余进行的多种精神活动的一个部分而已，并不会影响人类的生存问题。我觉得艺术家并不象我们所说的那么重要，那么了不起，我不相信绘画能揭示多少生活的深度。其实我们画画只是出于喜欢，并非为了去“教育”别人什么，艺术家与教育家、政治家从事的毕竟不是一回事。

.....

但不管怎么说，有人类存在，艺术也还是会存在和发展下去的，而人们的文化素养、欣赏水平也在逐步提高，差异也永远存在。每当我的同一幅作品引起不同层次的观众的不同反应甚或曲解时，我都不



创作草图



创作草图



石膏像 1978



肖像 (意) 莫迪格尼



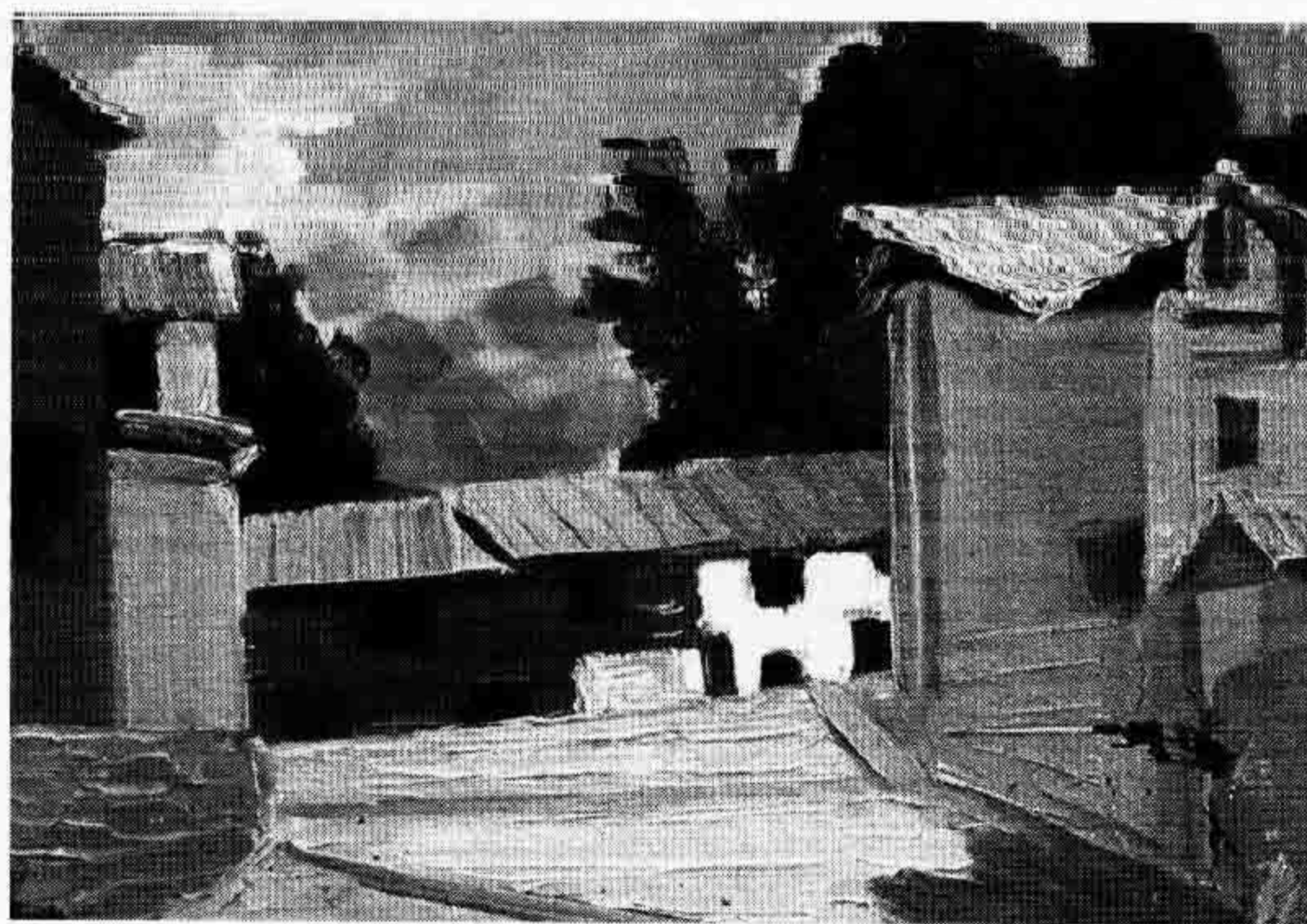
坐着的裸女 (意) 莫迪格尼

会感到满足或恐慌。世界大得很，干吗要求千篇一律呢！还是让人们自由选择吧。

在这个人人都可以成为艺术家的世界里，真正的艺术家应该抛弃多余的顾虑，既不必为“创新”烦恼，亦无须为“守旧”悲哀，……相信自己是自己的主宰——永远寻找自身潜在的创造力，真诚地去画。[2]

无论是对于艺术、还是生活，陈海一直保持着一种真诚、坦率、毫不掩饰、毫不做作的态度。也从不画那些自己不愿意画的画。应当说，这对一个生活在当代的艺术家来说并非易事。我们看到，在这个社会中，大多数的人都是在面具下生活着，尤其那些“名人”，因为似乎只有这样，他们才能显示出自己的“个性”，才能赢得别人的关注。

二



阳光下的 1973

和他同时代的画家一样，陈海对于油画艺术的认识也是从苏联式写实主义开始的。陈海的启蒙老师是他在云南艺术学院任教的叔叔陈绕光 and 婶婶李秀，据他自己回忆，就在中学毕业的那年，他便离开自己的老家海南，来到云南的叔叔家。在他叔叔和婶婶的指点下，开始接受比较系统的专业训练，从静物、石膏像、人像素描到户外速写、风景写生，这样，一画就是三年，打下了颇为坚实的基础。遗憾的是，我们现在已很难看得到他这一时期的作品，它们不是被遗失、毁坏，就是送给那些初学者们作为范本。

《阳光下的》和《小巷》作于1973年，是陈海在那个时期仅存的两幅风景画，也是他的第一次写生作业。虽然从整体上来说，它们还显得稚拙些，但笔触却十分大胆，色彩也颇为明快，显示了陈海良好的艺术感觉。

1975年，他被分配在海南的一个椰雕工艺厂当工人，在那个蔑视知识、丧失理性的年代，这种职业对于一个爱好绘画的青年来说，是相当难得的，因为它多少还是与绘画有些关系。当然，陈海是“开后门”进去的，而且是以一个姐姐和二一个妹妹下乡务农为前提的——陈海至今一谈起此事仍对她们感激不已。在这段

时间里，陈海又重温了生活的艰辛，也感到了艺术的魅力。他在工余之际拼命地画画，并利用一切机会外出写生。在没有模特的情况下，他就反复地对着镜子画自画像。他慢慢地体会着在云南学到的那些知识，和新结识的画友们彻夜交谈各自不成熟的艺术看法，这种生活虽然紧张、辛苦，但他却感到异常充实。

1977年中国恢复高考后，陈海以海南考区总分第一名的成绩被广州美术学院油画系录取。在这所中国南部最高的美术学府里，陈海和那些十几年积累下来的中南五省的绘画尖子们，玩命般地学习[3]。入学不久后，陈海的一幅十分地道的苏派石膏素描《阿里斯托芬》被浙江美术学院的学报《新美术》登载，后又被收入天津美术出版社出版的《素描丛刊》中，成为大学一、二年级学生的学习范本，这使他非常亢奋。自信激发了他对绘画的更加酷爱，他象一个天真、贪婪的孩子，痴情地收搜着眼前新奇的艺术世界。和全国其它美术学院一样，70年代后期的广州美术学院，传授的也基本上都是陈海熟悉的苏俄的那套教学体系。但是，年青人在经受进一步的严格的训练同时，已经开始把自己的艺术触角大胆地伸向了在当时颇有异议的印象主义、表现主义领域。梵·高、高更、莫迪格尼安尼等一些画风与苏俄画派迥然不同的艺术家名字，开始在他们中间慢慢地流传起来。他们偷偷地把那些陌生画家的笔触和色彩，别扭地塞入课堂作业中，引起了指导教师的困惑。没过多久，他们又把夸张的造型带进了命题创作中，招惹了一些不必要的麻烦。在陈海现存的二年级的一幅油画人体中，我们可以看到他对印象主义以



女人体习作 1980



人体习作 1980



胶园 1981



新郎新娘 1985

后的西方绘画的兴趣。这幅按当时的观点看来几近创作的人体课堂写生，显然违背了教学大纲中的忠实刻画对象的原则，女裸的轮廓均由红色勾出，就连头发、眉眼都不例外，背景由各种不同的几何图案组成，几近平涂，颇似克里蒙特的画风。不过，在作画的步骤上，我们还是能很明显地看出苏派的那种直接画法的痕迹。相比之下，作于三年级的油画《女人体》，对现代绘画的吸收就不那么生硬。这幅画粗眼看上去，也可说是苏派风格，但在不少具体部位（如肩、背、头以及右侧背景）的色彩、造型和笔触处理上，揉进了一些莫迪格尼、安尼和塞尚表现的手法（尤其是轮廓线的处理），显得比较自然。这幅画后来被收进《中国高等美术学院学生研究生作品集》中 [4]。《胶园》是陈海的毕业创作，白色的晨曦透过雾气弥漫的树林，衬托出三个采胶女工的丰腴身影。画面的空间处理虽然采用的是写实主义惯用的焦点透视法，但在人物和道具的造型及整个画面的色彩处理方面，却带有较强的装饰性。这幅画被刊登在多种报刊上，是一幅较受社会欢迎的作品，而陈海自己并不满意。确实，比起那些扎实而富有表现力的习作来，我们认为《胶园》这幅毕业创作并未反映出陈海真实水平来。在一篇自叙中，陈海坦

率地承认自己在主题性创作方面的不足，尤其是当他看到同时期四川美术学院学生的毕业创作时。他的这种对自己真实、坦然、谦逊的态度，是当代艺术家中最难得的一种品质，它不仅使他的艺术赢得了真正的观众，也使我们懂得了艺术在生活中本来的意义。



出嫁之前 1985



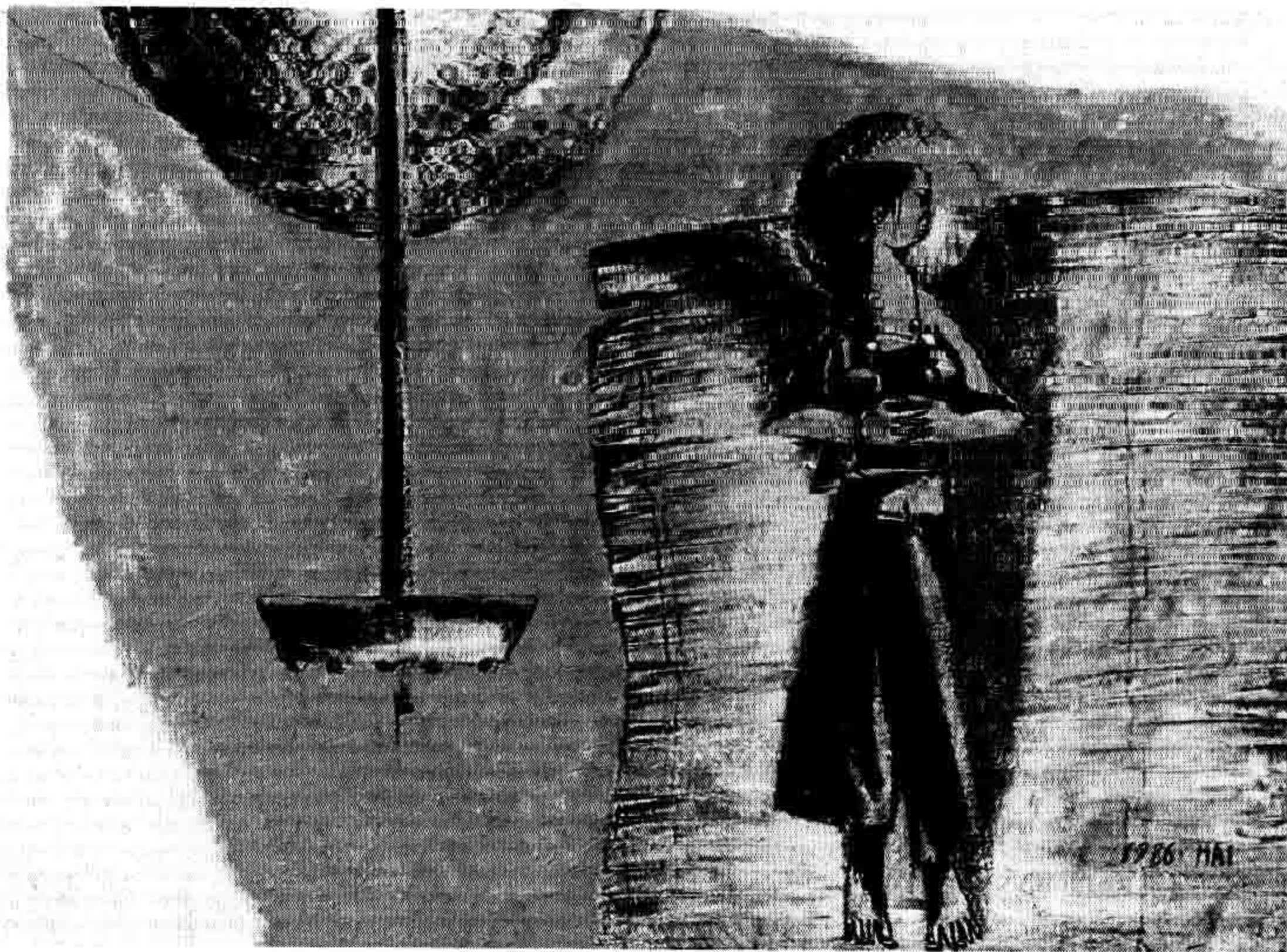
蓝色的天、金色的地 1986

《黎族婚礼》系列和《沙田女》系列作于八十年代中期，虽然这是陈海在这一创作高峰期的代表作，且被社会广泛接受 [5]，但从他前后的艺术风格来看，我们认为它们是过渡性的作品。代表中国参加《阿尔及尔国际艺术荟萃》并获集体金牌奖的《出嫁之前》，是《黎族婚礼》系列中的主要作品之一，画面的色彩非常强烈，几乎是由原色组成，且用笔粗犷，十分接近野兽派和表现主义的风格，

总体上比较协调。但在对某些局部的色彩、尤其是造型的处理上，就显得比较生硬，甚至有一种拼凑的感觉。持镜新娘的脸部、尤其是眼睛的画法，使人想到莫迪格尼笔下的人物，而直立在右旁的两位新娘伴女、以及侧身窥望的小孩的造型，则明显地留下了表现主义和巴巴的 [6] 痕迹。《新郎和新娘》是与《出嫁之前》同时刊登在《画廊》上的《黎族婚礼》中的另一幅重要作品，在响亮的金黄色——这是陈海最喜爱的色调上，曲折起伏的红纱巾、横穿画面的红绸带与悬挂中央的红鞭炮构成了一个颇有装饰意味的图形。人物的造型在写实中略带夸张，新郎头部的光影处理与画面其它地方的平涂手法不太协调，五官的黑线勾勒，也显得有些勉强。《沙田女》系列的创作前后历时三年，风格由84年稍带夸张的写实主义（如《晒谷场》、《七月》）渐渐演变到86年几近毕加索的立体主义（如《兰色的天金色的地》）。从这一系列的作品中，我们可以明显地看出陈海对抽象主义前的一些主要的西方现代绘画表现手法的尝试，当然，他始终把这种尝试建立在合乎自己个性的基础上。

1986年，陈海由佛山画院调回母校，并被安排在版画系担任色彩教学。为了针对版画系的专业特征制定教学方案，他还搞起了独幅版画。在《版画系的色彩教学初探》一文中，他从“学好色彩知识”这一最基本，也是最容易被人们疏忽的目的出发，大胆地提出应当让学生自由地选择绘画工具的观点。三十多年来，我国美术学院的版画系的色彩教学一直规定只用水彩、水粉这两种材料，原因之一就是担心学生的专业思想受到影响，使版画系成为油画系。陈海认为，这种狭隘的专业主义观点

从根本上来说是违背艺术规律的。他让学生自由地选择自己感兴趣的材料和工具，因势利导地培养学生对色彩知识的把握，取得了明显的教学效果。陈海这种教学方式，不仅体现了他对艺术知识的科



晒谷场 1985



亚维农的少女 (西) 毕加索



沐浴 (法) 塞尚



农民 (罗) 科尔纳里乌·巴巴

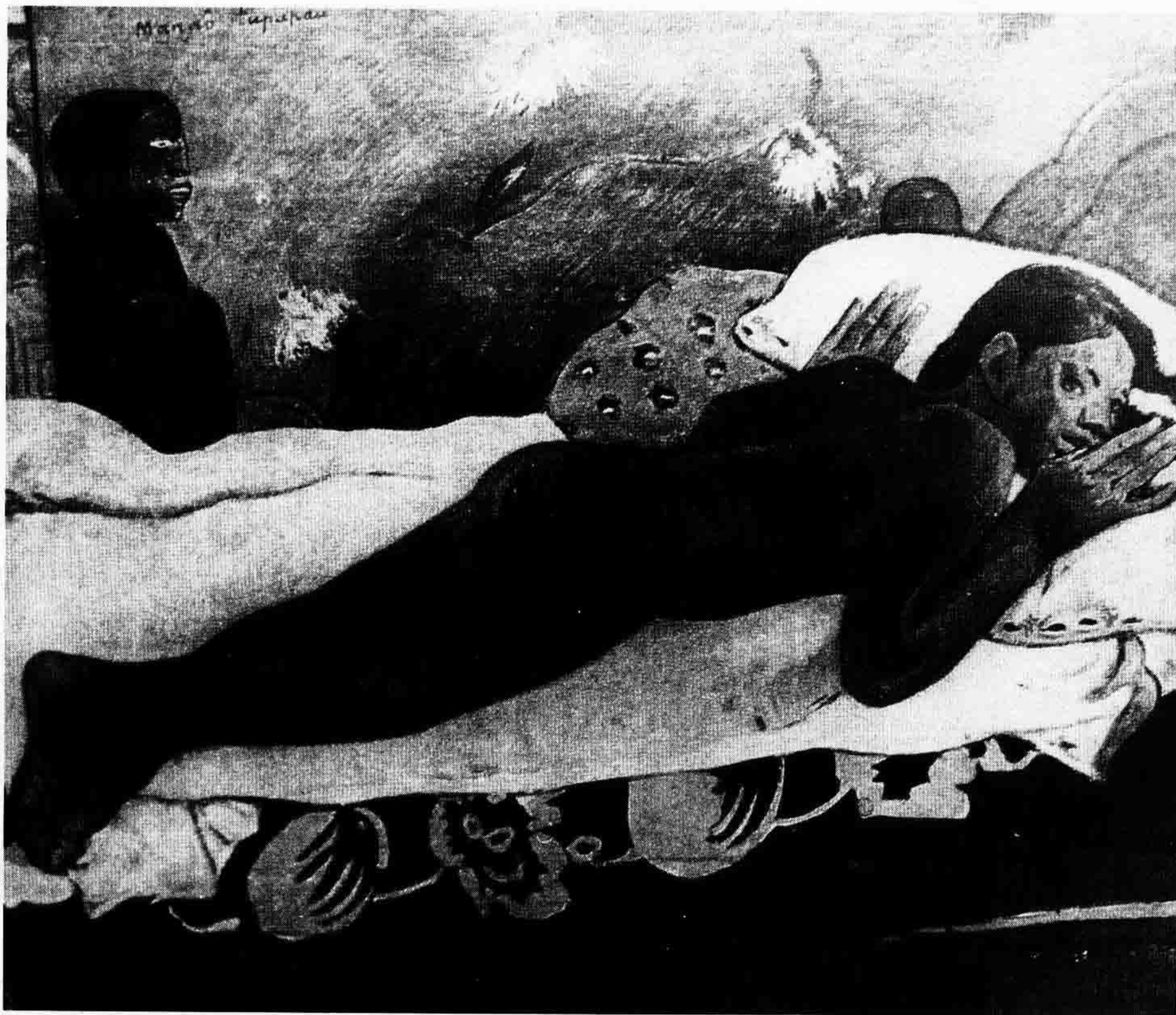
学态度，也体现了他作为作一个现代艺术家的民主、开放的宽阔胸襟。在繁重的教学（整个版画系的色彩教学由他一人担任）之余，他画下了

大量的人体写生，使自己的造型能力得到了进一步的锤炼，也为他在90年代初那出色的油画人体创作积累了丰富的素材（对于陈海的人体画我们将在下一节专门讨论）。

三

人体是陈海80年代后期艺术中一个主要的母题。就象他对其它绘画母题的那种自然而然的的选择一样，对于人体这一母题的选择，也不是一种刻意的追求——用一个更符合现代艺术性格的词说它是一种“发现”。也许是出于教学示范的实际需要，也许是出于进一步提高自己造型能力那种更高的学术动机，陈海以其充满魅力的线条，画下数以千计的人体素描，并从这美术学院最基础的训练对象中，发现了最合适自己的艺术母题。

人体作为一种艺术表现的母题，或者说是把人体与美联系在一起，在西方有着深远的传统，它的源头可追溯到古希腊的雕刻和瓶绘艺术，英国的美术史家克



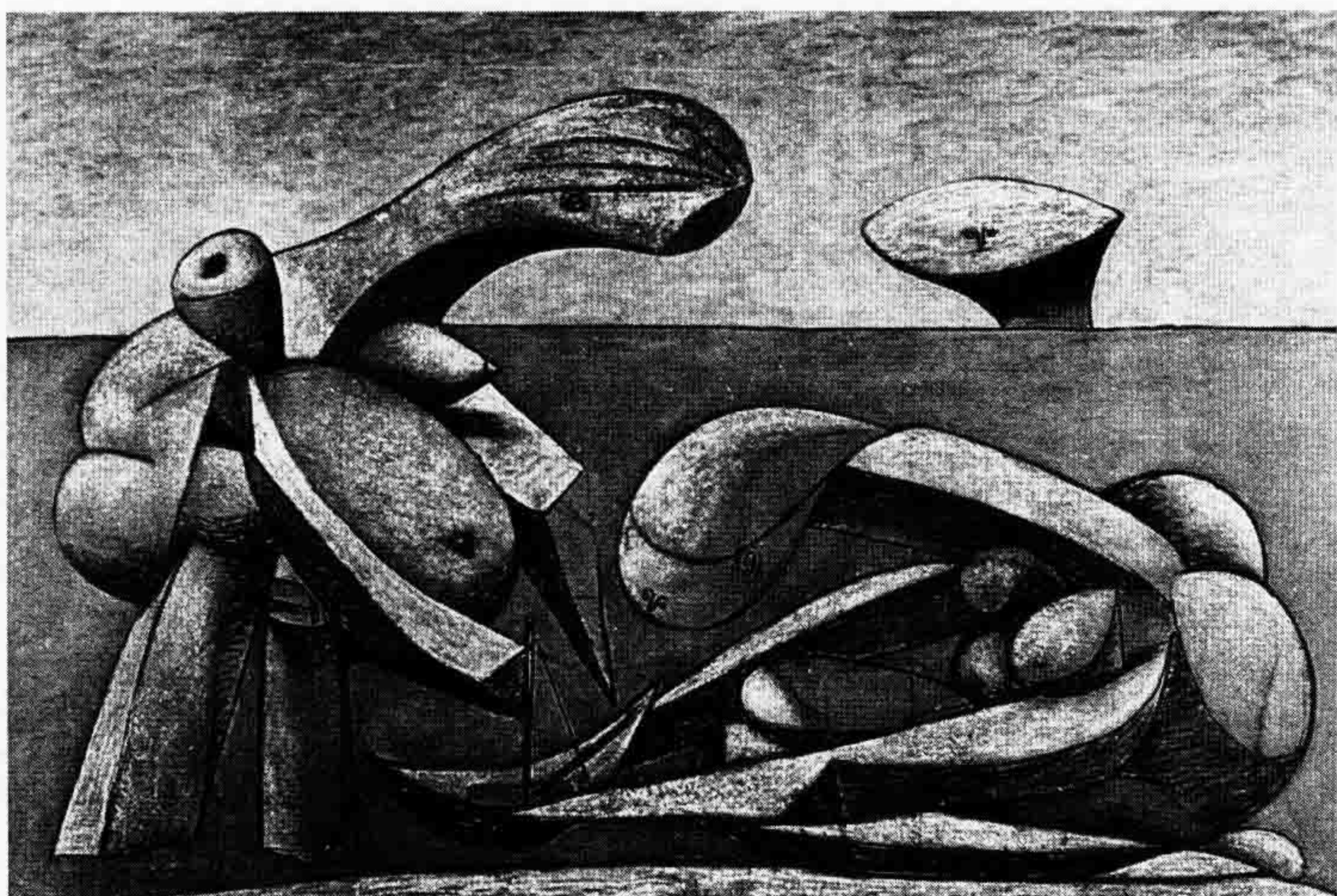
死魂的注目 （法）高更

拉克（K.Clark）还就此专门写过一部著名的小册子——《人体艺术》（THE NUDE: A STUDY OF IDEAL ART）[7]，据一些美术家们称，没有读过克拉克这本书的人，是很难理解人体在西方艺术史中的价值和意义的。我们知道，古希腊的智者柏拉图在其《会饮篇》中曾讨论过一对维纳斯，即天国的维纳斯和自然的维纳斯。按照后来的人文主义者菲奇诺（M.Ficino）的解释，前者是属于宇宙精神的领域，是纯理性的化身，她裸露的身体象征着普遍和永恒的美。后者属于宇宙灵魂的领域，是发生力的化身，她一般着衣，代表着基本美的具体形象。十六世纪的图像学家里帕（C.Ripa）也描写过一对拟人化形象，光彩照人的金发女郎是“永恒盛福”，她的裸体代表着对短暂的世俗之物的轻视；身着盛装的丰腴贵妇是“瞬间盛福”，她身上的珠宝象征着虚荣和转瞬即逝的快乐。尽管菲奇诺认为自然的维纳斯也值得赞美，但是，他和里帕一样，都把裸体的形象看得更神圣。

中世纪道德神学还告诉我们，西方人将裸体分为四类：一、“自然的裸体”，她代表人的淳朴状态；二、“暂时的裸体”，她表示人由于自愿或出于贫困而导致的物质匮乏状态；三、“神圣的裸体”，她象征“赤裸的真理”；四、“邪恶

的裸体”，她意味着人的贪欲、虚荣和一切恶劣的品质。西方人不仅把人体作为一个展示自己对美的理念追求的一种方式，也通过人体表达了自己对社会、对人生问题的一些重要的观念。然而，人体在中国却只有“邪恶的”这层意义。大概是在三十年代，茅盾先生曾经写过一篇文章，论述过明清时大肆泛滥的市井小说。他断言，在中国从来只有色情的描写而无色情的文学。所谓色情的描写，指的是单纯的两性性行为的铺陈，而色情文学则是通过对两性问题的研究来揭示一些广泛的社会问题。显然，在艺术上，中国人选择了另外的一个母题，来表达自己对社会以及美学问题看法的，这就是我们津津乐道的“山水”。中国的圣人孔子从伦理学的角度，将山水与人的品格联系了起来：“仁者乐山、智者乐水”，而中国的“业余画家”——那些喜好丹青的文人，也从“山水”那里找到了最合适展现自己艺术才华的各种素材。

作为一个中国的画家，陈海为什么选择人体，而不是山水来作为自己不断表现的艺术母题，我们一直没有问过他本人。也许就象我们在前面猜测的那样，陈海自己也可能不会给大家一个明确答案。应当说，当陈海发现人体这一母题时，那道曾经悬挂在中国人眼前的“邪恶的”屏障已经得到了拆除，也就是说，陈海心里一定明白，自己的这一举措不可能产生惊世骇俗的“轰动效应”。在这一点上我们可以说，陈海对于人体这一母题的反复描绘，只能是出于学术的目的，或者



以玩具船嬉戏的少女 （法）毕加索



飘 1992

是出于一种无须深究的兴趣。

陈海的人体画，似乎没有十分明确的象征寓意，即便是他那套冠以《飘》、《悬》、《扬》等字眼的组画，我们也很难将其中的哪一幅归入上面提到的“自然”、“暂时”、“赤裸”、“邪恶”等任何一类中。作者本人从没有用文字的方式向观众阐述过其中的寓意（这是现代艺术家拔高



土耳其浴室 (法) 安格尔

自己作品的意义、为自己制造神话的最有效手段)，我们也无法从画面上那块飘浮的皱布与或坐或卧的女裸之间发现某种特定的意义联系。也许有些观众会从中找出某些蛛丝蚂迹，兴致勃勃地来一番大胆而富有想象力的猜测，但我们相信那样的结果一定很别扭、很勉强。当然，陈海自己是无所谓的，他一定会象我们在前面引述过的他的那段话中说的那样：“每当我的同一幅作品引起不同层次的观众的不同反应甚或曲解时，我都不会感到满足或惶恐。”

批评家杨小彦是陈海的同窗，他在一篇《人体作为艺术……》的文章中，这样谈到了陈海：

我想陈海应该属于潜心探索人体表现语言的那一类画家。他一直希望在以人体为母题的画面上创造出一种和谐的格局，从而把对人体的敏感隐藏在这种格局中。他的人体画有两部分，一部分是油画，另一部分是钢笔加水墨。两部分的画幅都不大，而且带有速写的性质，其实都是精意为之的结果。画油画时，他面临着两个方面的课题，一个是要摆脱课堂作业的影子，精细刻划，面面俱到，以显示其功力的不凡；另一个是要防止走入油滑，用喧嚣的色彩和虚假的笔触来掩盖感觉的贫乏。他希望在技术和感觉之间找到平衡的中介，这个中介属于他自己的。所以，在其画面上，他常常用笔触来破坏过于完整的造型，这种破坏恰到好处，



假寐的少女 (荷) 伦勃朗



海边风景 1987



速写73号 1988

以便在视觉上造成一种顿挫感，并以此增加母题的神秘性，这种处理的难度是，类似的破坏很难用理性来把握，它常常是偶然的，甚至是不可重复的。我看过陈海的很多这类作品，他不时遗憾地告诉我，某一张不理想，把握不了那种偶然性。但他仍是耐心地画下去，因为恰恰是这种遗憾形成了他探索的努力，促使他在新的一张中寻找到更好的结果。这种精神也贯穿于陈海的钢笔加水墨的人体作品中，只不过在这类画中，

要解决的问题变得更加单纯，而且要用新的材料来处理。就我个人的欣赏来讲，我更热衷于他的黑白作品，因为我觉得他对线条和水墨晕染的交错效果掌握得更加得心应手，因而作品显得更加成熟和耐看。

杨小彦的这番评述，为我们认识、或者说欣赏陈海的人体作品提供了清晰的路标。确实，对于陈海来说，人体这一母题没有人们通常所认为的那样具有特别的意义，也就是说，如果条件改变的话，他完全会有可能选择静物或风景来展开自己对于油画语言中的偶然性问题研究，事实上陈海在他的风景画中也确实有过一段对偶然性效果实验的经历（如1987年作的《海边小路》），只是他没有把它与习作般的精制刻画并置在一个画面上。

这里，我们来具体地分析一下他的几幅作品。《女人体5号》作于1990年，现为台湾的一位收藏家收藏。画面描绘的是一个曲着左腿、手托下颌的女模特，她的体态，是由起伏几乎相等的曲线勾勒而成，具有一定的装饰感。为了与躯干的造型保持一种协调的关系，陈海对女模特的头部也进行了稍带拉长的夸张处理，这与他通常所用的那些表现手法有些出入，可以说，陈海在这幅画的造型上是煞费一番斟酌的。画面的制作则与其它作品没有太大的区别，人体以较薄较淡的色彩层层涂染而成，并将褐色的轮廓线渐次罩上，然后再对某些局部进行较为深入但又不显生硬的刻画，直到完成时，画面的肌理一直保持了一种非常微妙、松软的效果。最后，他用粗阔的大笔调起浓厚、沉着的灰色，大胆、刚劲地向完整的画面抹去，短促而富有力度的笔触，围绕着女模特向外散开，犹如一阵强烈的飓风，而其中的一些笔触已经覆盖了女模特的肢体。从画面的整体效果来看，它呈现的是一种动与静、刚与柔、凝重与明快、粗放与细微的对比之美，在某种意义上我们可以说，它是安格尔的古典主义和德·库宁的抽象表现主义的复合体。《女人体9号》与前幅相比，显得要明快些，它是由先前的一幅简笔素描（《速写73号》）演变而来的。无论是人物还是背景，都画得非常轻松，尤其是头发的处理，充分发挥了油彩薄涂的效果。浑然的褐色底子上，几丝隐约的群青显得额外沉着、透明，除去底部的几道稍厚的笔触外，整个画面似乎没有多少具有明显覆盖力的颜料，显示了画家在一次性透明画技法方面的好修养。

《悬》作于1992年，画面的图式很容易使人想到达利的超现实主义风格，尤其是那块在空中飘浮着的红布，总象是在向观众暗示着某种东西。女模特正面而坐，双手举起，好象是要挡住自己的面孔，也好象要去撩开那块遮住视线的红布。



女人体5号 1990



悬 1992