

DASHI DE SHOUGAO

大师的手稿

理查德·迪本科恩 弗兰克·洛布德尔

主 编 孙建平 康 泓 编 著 刘 悦



河北出版传媒集团
河北美术出版社



DASHI DE SHOUGAO

大师的手稿

理查德·迪本科恩 弗兰克·洛布德尔

主 编 孙建平 康 泓 编 著 刘 悦

策 划：曹宝泉 苏征凯
责任编辑：苏征凯 杨 硕
装帧设计：苏征凯 李 华
责任校对：李 宏

图书在版编目(CIP)数据

大师的手稿. 理查德·迪本科恩 弗兰克·洛布德尔
/ 刘悦编著. — 石家庄：河北美术出版社，2013.5
ISBN 978-7-5310-5282-1

I. ①大… II. ①刘… III. ①油画—作品集—美国—
现代 IV. ①J111

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第312383号

大师的手稿
理查德·迪本科恩 弗兰克·洛布德尔
刘悦 编著

出版发行：河北美术出版社

地 址：河北省石家庄市和平西路新文里8号

邮 编：050071

电 话：0311-85915035 0311-85915045 (传真)

网 址：<http://www.hebms.com>

制 版：石家庄市翰墨文化艺术设计有限公司

印 刷：河北新华联合印刷有限公司

开 本：635mm×965mm 1/8

印 张：9

版 次：2013年5月第1版

印 次：2013年5月第1次印刷

印 数：1~4000

定 价：30.00元

为恢复“素描”的本来意义而努力

在中国，素描的概念已经被浅薄化、庸俗化。我们到书店里看到那些冠名以“素描”的作品，会觉得非常失望。由此，学生对素描的概念理解越来越狭隘。

素描（drawing）是画家表达语言的一种最基本的方式，它常常与“创作”紧密相关。

画家掌握素描的本领首先是为了认识客观物象和刻画客观物象，这是画家在初级阶段要达到的能“刻画”的目标。但是，一个画家的更重要的使命是“表达”，就是在掌握一个最得心应手、最能适合自己随心所欲使用的语言功夫后，要去表达一个作为社会存在的艺术家对自然及一切美好的东西的讴歌，抒发自己对这个世界的爱和憎。所以历来的画家们都认为素描是艺术的灵魂，绘画的生命。艺术家们在素描中进行的语言尝试和造型尝试，最终都落实在了他的艺术创作中。不能表达艺术家情感的素描不会是好的艺术。由此，我们必须学会用一种崭新的方法观察周围的形态世界和生存环境，从而发现自己的观察方式。只有在这种观察方式的帮助下，我们才能创造出属于自己的有生命力的艺术语言和艺术形式。素描不仅是一种绘画的技术手段，更是一种思维方式。可是在我们当今急功近利的文化环境中，素描的主观创造功能日趋弱化，已从“表达”退化为“刻画”。

作为与素描关系最紧密的速写（Sketch），在西方艺术词典中的解释是指“作品或作品部分的粗略草图，是艺术家对光影构图和全幅的规模等要点所作的研究和探讨，它是全幅图画的初步构图”。而在我们的词典里，似乎也仅是指“快速的素描”，它的创作的功能就更无从谈起。所以，我们在编辑这个画册时，不得不抛开素描和速写这两个最普通的最应采用的词，而使用“手稿”。

我觉得，一个有志于创造的美术学子最应具有的能力就是自由创造的能力，落实在语言的铸就方面，也就是主动经营画面的能力。我们以往学院教育的最大弊病就是科班了几年，只学会照抄对象，只会刻画具体的人头、人体或自然景物，而不能随心所欲地组织一幅理想的表达自己感受的画面。所以，我总是希望我的学生重视掌握经营画面构图的能力。我觉得，我们的教学大纲和具体课程安排应该从始至终把创作放在第一位。但是，应该有非常具体可操作的课程。不要光是具体地塑造一个头像、一个人体，而始终把把这个具体的东西塑造和整体把握画面结合起来。

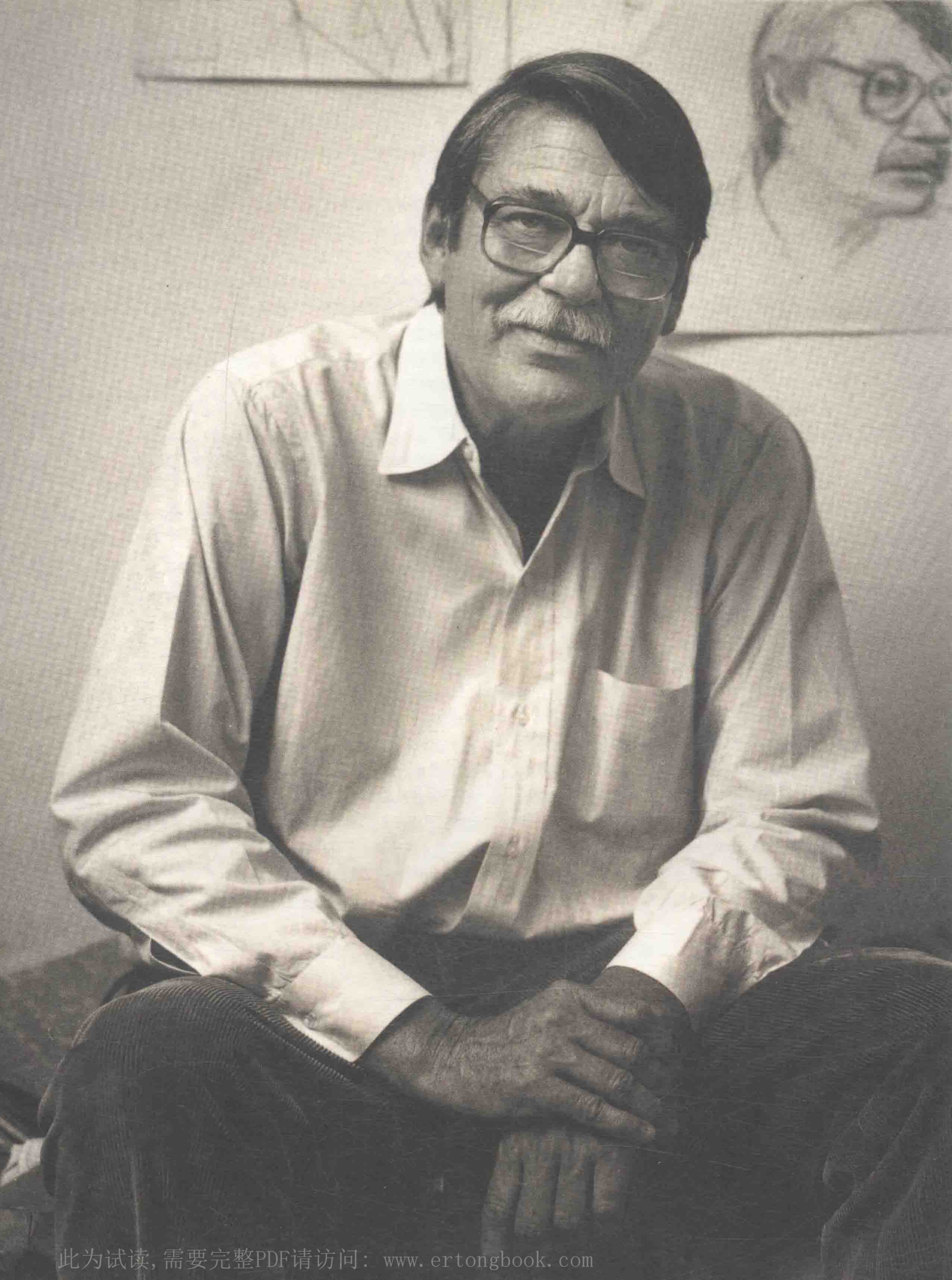
我一直把培养学生的敏锐感觉能力训练当作教学的根本，所谓感觉能力就是体现着人对可视形象的形象思维能力，这关系着绘画者艺术生命的生死存亡。塞尚也说过，没有感觉就没有绘画。对任何事物无动于衷、没有感觉的人不会在艺术上有所发展。但在培养感觉能力的同时，创造能力的培养更是我们始终强调的，也是我们这个课程的宗旨。我们的教学以往多注重训练学生模拟客体——自然物象的本领，而缺乏引导学生如何挖掘主体——艺术家自己的内心潜藏，来完善个人化的语言表达能力，构建属于自己的语言系统。我在教学中不断完善可行性的课程训练，并且将造型语言的艺术化过程转换成可操作的具体训练办法。

我费尽心机地收集那么多的大师手稿，我希望青年学生们再重新看看我们的先辈大师的作品。在大师的这些手稿里，不论是描绘的一个人像，一个场景的记录，一张草草勾勒的草图，一个关于造型的练习，在那里既可以看到一个艺术家对于艺术的真诚态度，又可以看到他们对于理想的追求。在那里可以看到他们诉诸自己的情感和精神表达的心灵轨迹，感受到他们对自然对社会的爱憎、关注、怜悯和悲悯之心——那是艺术家们的鲜活又脆弱、敏感又激情澎湃的心。

我非常理想主义地希望我的学生都随身带一个小本子，里面密密麻麻地记满了自己的探索过程：不仅仅有记录生活的速写，还要有追忆自己生命体验或奇思怪想的默写。有因自己强烈“内心、需要”而“有感而发”以表述朦胧的意象的草图，以及在形式上对自然物象的本质的变形探索。

一个艺术家要磨砺出既属于时代又属于自己的语言，确实是非常艰难辛苦的。现在的许多青年善于挪用别人已经成功的语言模式，他们全然不顾这些样式是否能体现自己对外部世界的感知，是否是内心深处真切体验的结果，对此我总是迷惑不解。如果都不去创造而追随别人。那么世界上还要艺术家做什么。当然，一个艺术家不可能完全不受潮流的影响，纵观前辈的诸多大师，他们的画风也或多或少打上时代的印记，他们的作品虽有当时潮流的共性的一面，但仍然可以辨认出各自的个性风格特点。我们不对吸收新锐潮流的东西，但我们希望在茫茫的作品海洋中，还是能够看到“你”的存在。

自从我与康弘编著的《大师的手稿》出版后，受到美术院校的师生以及那些在苦苦寻觅创作之路真谛的美术学子的青睐，给了我很大的鼓舞。这次我又发动我的几个朋友和学生把几个比较典型的大师的手稿编著成单集。总之，我希望读者能够从大师的形形色色的手稿以及他们的心路历程中得到启示，寻找属于自己的艺术道路，也希望我们的美术学院的教学改变那种片面地只培养学生的塑造能力而不关心学生的实际创造能力的现状。



目 录

迪本科恩和洛布德尔：两颗青藤 / 01

理查德·迪本科恩艺术生平 / 02

迪本科恩的纸上作品 / 06

弗兰克·洛布德尔艺术生平 / 44

周四：为了艺术的聚会 / 46



“我（迪本科恩）觉得‘所见’可看作是永恒不变的，这样的话在感知事物过程中是一成不变的，但一个人可以不断地在创作过程中不断感知，这个过程中各种观念交织，这种感知观念性的交织不同于具象性，我不是以不同的方式开始观察，而只是简单地观察不同的事物而已。”

——查理德·迪本科恩

迪本科恩和洛布德尔：两颗青藤

理查德·迪本科恩(1922~1993)和弗兰克·洛布德尔(1921~)是20世纪美国首屈一指的艺术大师。迪本科恩是20世纪60年代美国西海岸著名“海湾画派”的核心画家，后来以著名的《海洋公园》系列抽象作品声名远播。洛布德尔的独特的具有超现实的“生物符号”的抽象作品让他声名鹊起。

这两位艺术家的一生经历如同两棵生长在一起的青藤，彼此交集又各自繁茂。迪本科恩和洛布德尔都出生在20世纪20年代的美国，洛布德尔年长一岁。他们都自幼喜爱绘画，二战期间也都参军服役。早年的创作受到当时艺术潮流的影响，投身抽象表现主义的绘画当中。后来对具象艺术产生兴趣，迪本科恩甚至把创作重点转移至此。再后来两人不约而同地又全身心投入抽象创作中来。迪本科恩和洛布德尔都长期居住在远离纽约的加利福尼亚，他们曾经在同一所学校（加州美术学校）学习艺术，后来又任教于此。值得一提的是，迪本科恩和洛布德尔在加州美术学校任教期间，每周都聚在一起画人体素描，虽然这一活动出自艺术家的个人兴趣，但是坚持了很多年，积累了数量惊人的精彩作品。这些作品是他们毕生绘画有意思的组成部分，同时也是他们艺术经历中不可忽视的一章。这个活动不仅加深了他们彼此的友谊而且对他们的艺术创作起到重要的推动作用。迪本科恩和洛布德尔都很勤奋而且爱好广泛，喜欢音乐、文学等。他们俩的性格都有艺术家特有的敏感和率真的特点，迪本科恩喜欢在童年回忆中寻找灵感；洛布德尔更喜欢原始的艺术的创造力。

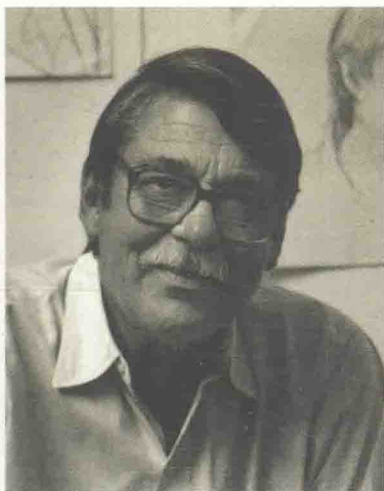
虽然他们有很多共性，但他们的作品却是鲜明而独特。迪本科恩喜欢用感性的、直接的方法表达周围环境激发的想象。画面由于反复修改带来许多不确定性，这种不确定性透露出不可名状的神秘感。犹如娓娓道来的诗歌，意境深远。洛布德尔的作品更像来自外层空间的礼物，带有生命的体温，深邃而又亲切。

迪本科恩和洛布德尔的作品的内涵远比语言描述的丰富。他们不仅是美国知名的艺术家，他们的勤奋和创造力也为人类绘画增加了一抹亮色。是什么驱使他们如此长期地从事一件工作？面对空白画布，又是什么让作品保持活力并充满意味？艺术家以及他们的作品值得细细地品读。



理查德·迪本科恩和弗兰克·洛布德尔
1959年

理查德·迪本科恩艺术生平



理查德·迪本科恩 1986年

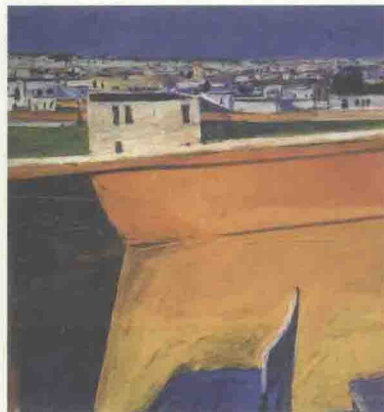
提到 20 世纪的美国绘画，是不能不提到理查德·迪本科恩的名字的。这位艺术家一生中大部分时间居住在美国加州，他的绘画作品却受到全世界的瞩目。他深受欧洲和美国艺术的影响，从霍珀到马蒂斯、塞尚、蒙德里安（尤其在他后期的创作中），这些大师的画面元素经常在迪本科恩的作品中浮现。另外他也或多或少地受到波纳尔的影响。虽然迪本科恩广泛而成功地借鉴了众多艺术家的特点，但他自己作品的风格仍然十分鲜明而独特，这是其他艺术家难以企及的。

迪本科恩的创作在抽象与具象的风格之间游走，坚定而自信，完全不受风格的局限。他早年的创作带有鲜明的抽象表现主义风格，随后十几年的创作转向具象风格。题材大部分是加州的风景、人物和静物。作品中独特的构图、流畅的笔触以及亮丽的色彩形成鲜明的个人面貌，给观众留下了深刻的印象。这个时期，迪本科恩与同时代的多名画家共同归为一个流派，称为“海湾画派”。后来艺术家再次把画风转到抽象，一直到他去世。他创作了著名的《海洋公园》系列作品。作品中冷峻的线条，极简的几何图形和开阔的色域使他的画面充满魅力。他毕生的作品很难从艺术风格上加以严格的归类，作品如此平和却又蕴含张力。细细品读他的作品，犹如听到画家心跳的节律，感受到画家对自然饱满的热情和对艺术无限的爱恋。

理查德·迪本科恩 1922 年 4 月 22 日生于俄勒冈州的波特兰，两岁时随他的家人搬到加利福尼亚州的旧金山，从四五岁开始画画。1940 年，他 18 岁那年，迪本科恩进入斯坦福大学，在那里他遇到了他的二位导师：维克多和丹尼尔。维克多教授向迪本科恩传授古典油画技法；丹尼尔与他一起分享了许多现代艺术，包括霍珀、马蒂斯、塞尚和毕加索的作品。这对迪本科恩的艺术之路产生了重要的启迪作用。霍珀式的几何造型和光影效果在迪本科恩后来的艺术创作中经常出现。当然，这经过了迪本科恩根据自己的性格和喜好的转化。事实上，光影是他作品中连接具象和虚拟空间的不可忽视的线索。

从 1943 年至 1945 年，迪本科恩在美国海军陆战队服役。他于 1943 年参军时，曾将一本关于塞尚的书塞进他那个随身的帆布袋。当驻防在弗吉尼亚州匡蒂科时，他参观了很多重要的现代艺术博物馆，包括美国纽约现代艺术博物馆、费城艺术博物馆和位于美国华盛顿的菲利普斯陈列馆。塞尚、冈萨雷斯、克利、米罗、罗斯科的作品对他产生了重要影响。在这段时间里，他尝试用水彩画创作表现主义风格的速写，后来，他继续驻扎在夏威夷，速写成为他的“战时”工作。1946 年退役后，他进入加利福尼亚美术学院学习，在这里他遇到了许多志同道合的人。尤其是大卫·帕克，年龄与迪本科恩接近，既是他的老师也是他的朋友，对他的艺术产生了重要的帮助。1947 年，迪本科恩任教于加利福尼亚美术学院。他的同事包括史蒂尔、埃尔默·比肖夫、哈塞尔·史密斯、爱德华和大卫·帕克等人。1949 年，他被授予斯坦福大学学士学位。

20 世纪 40 年代以来抽象表现主义在纽约备受关注，在第二次世界大战之后，艺术的重心由巴黎转到纽约。抽象表现主义成为先锋的艺术样式。在 50 年代早期，迪本科恩受抽象表现主义影响，并接受了它的表现形式。受到包括斯蒂儿、戈尔基、史密斯和德库宁等人的影响，创作了《阿尔伯克基》《瓦尔巴拉》《伯克利》等系列的抽象作品，显示了其出众的创造性。在美国西海岸，他逐渐成为一位著名抽象表现主义画家。在



黄色走廊 布上油画
177.8cm×170.2cm 1961年

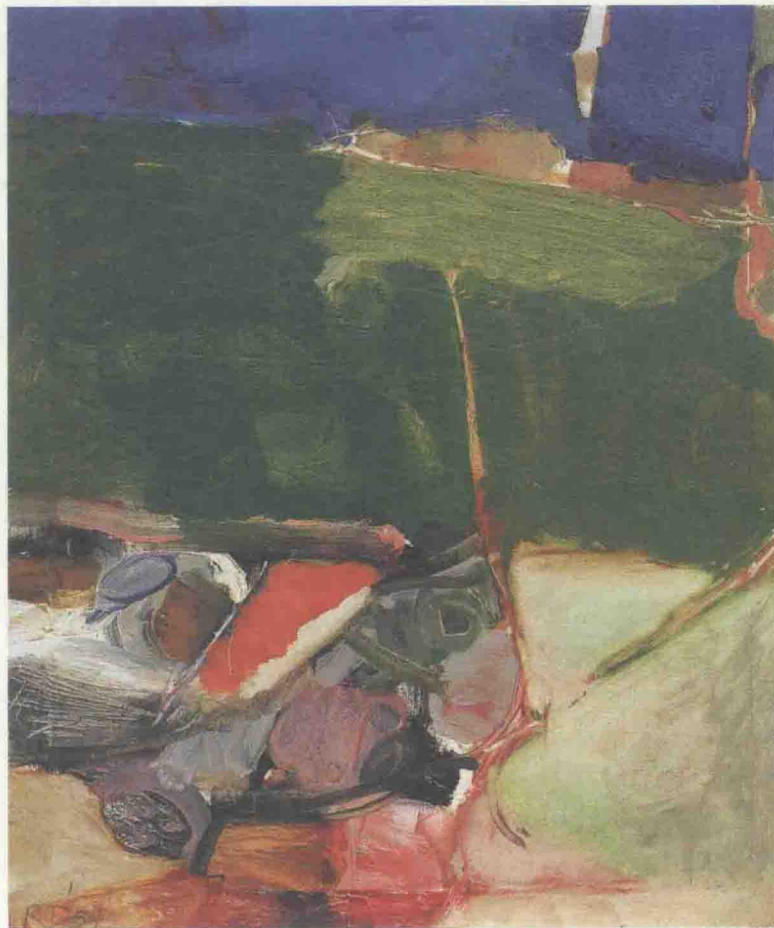
1950 年到 1952 年，迪本科恩进入新墨西哥大学美术系攻读研究生。这段时期，他沉迷于高空俯瞰地面的图形与地理特征，这些图像是他灵感的来源。他参考这些图像进行绘画的方式是全新的，他创立了“无景深绘画平面”的抽象绘画理念，与劳申伯格“无景深绘画平面”是同时代的。50 年代中期，迪本科恩已经成为一个重要的画家，风格跨越亨利·马蒂斯为代表的野兽派到抽象表现主义。

1955 年末，迪本科恩突然放弃了抽象绘画，转向具象。画风景、人物和静物画。他的风景来源于他周围的环境。加利福尼亚的城市以它的线条平坦而闻名。斜射的光线，平房建筑，波动起伏的草地和柏油路，被迪本科恩几何化、平面化成一种松动的笔触和巧妙的构图。这些因素在他后期的抽象作品中仍然可以找到。他的画室本身也是他看重的题材来源，但画室并非仅仅是他的题材来源，也是画家思考和冥想的地方。他画的最多的人物形象是他的妻子，也有职业模特儿。在画家独特的注视下，这些人物身上没有富于激情的描绘，即使有色情成分的人物身上，所有人也都带有一种略带忧郁的沉默，使他的作品保留一种不可捉摸的神秘感。他的静物作品很多带有性的暗示。饱满的西红柿和柠檬，水杯和张开的剪刀暗示女性，插在水杯里的尖尖的刀子则是男性的象征。有的静物被安放在画室桌子上，桌上堆满玻璃杯、眼镜、烟灰缸，画画用的笔和刷子都是画家的私人物品。从以上分析可以看到迪本科恩具象的人物、静物、风景对于“私密性”表达的关注。

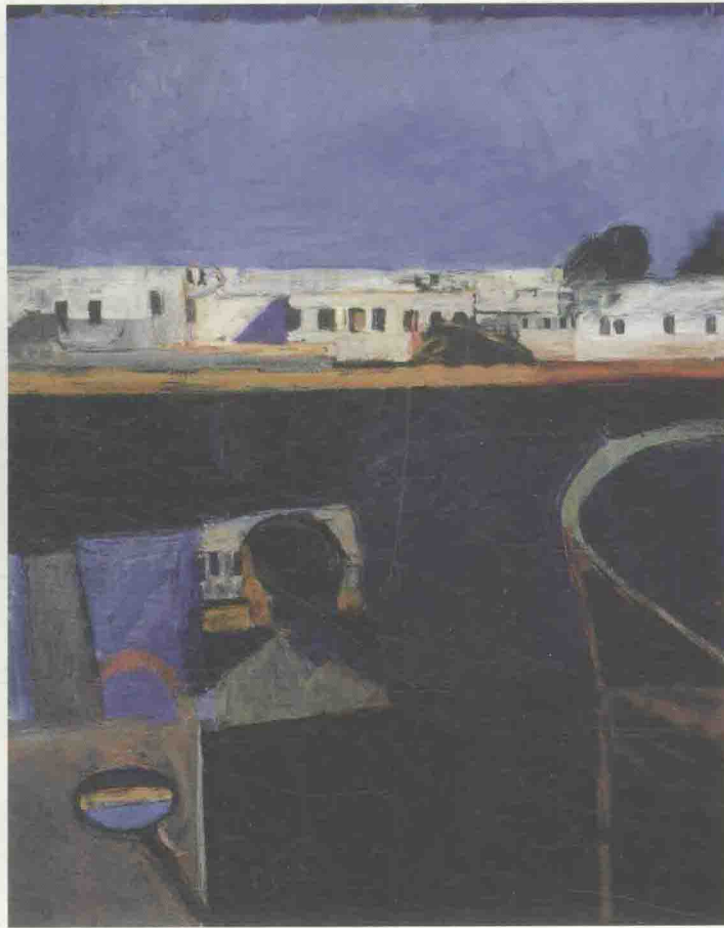
迪本科恩经常把多样的图像安放在同一个画面中，比如，1962 年的作品《室内和室外》中，肖像、静物和风景在同一张画里出现，这种形式集合了他大部分的视觉元素。《室内和室外》描绘的是他的画室。画中的背影是菲莉斯·迪本科恩（画家的妻子），右边



海洋公园 67 号 布上油画
254cm × 205.7cm 1973 年



伯克利 33 号 布上油画 61cm × 50.8cm 1955 年



室内和室外 布上油画 213.4cm × 170.2cm 1962 年



海军夹克 铅笔 27.9cm×21.6cm
1943年



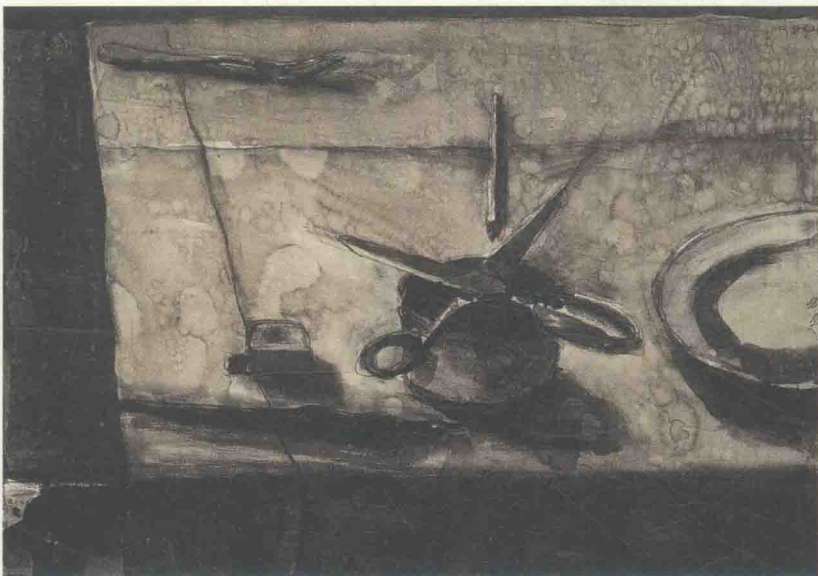
外衣 I 蚀刻版画
21.6cm×16.5cm 1990年

的座椅是他画室的物品，窗外的风景是他画室的窗外，这个风景出现过两次，一次是作为作品的风景元素，一次是女人面前的背景。桌上的放大镜是他常用来看画的工具，从一定距离透过放大镜可以呈现给他一个不同的视角，有时他也会通过他的镜子反射看自己的作品。通过这张作品，我们可以理解组成迪本科恩视觉世界的要素和这些要素在他艺术中发挥的作用。这种多元素对比的方式是迪本科恩的风景画的典型形式：室内和室外，保守和开放，自然和人为，个人和静物。多层次的空间与几何图形构成形式上的对比，这种既定的方式是迪本科恩惯用的手法。

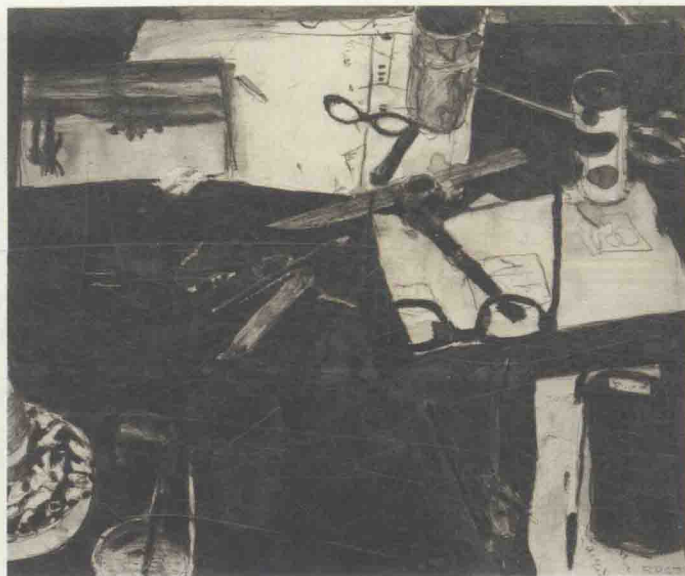
这段时间，迪本科恩与其他艺术家大卫·帕克、埃尔默·比肖夫和后来的弗兰克·洛布德尔定期画人体素描，他们几乎每周都聚在一起画素描。通常是每周四晚上，在彼此画室聚会，他们分摊模特儿费用，切磋绘画技艺，探讨艺术理论，分享写生的快乐。写生活活动一直持续到1966年迪本科恩离开加州美术学校。1956年3月，迪本科恩在纽约举办了第一个个人展览。这次展览帮助艺术家进一步确立了国际的声誉。迪本科恩的具象艺术融合了他对视觉空间的综合感受和自己艺术性的创造。迪本科恩和埃尔默·比肖夫、大卫·帕克、詹姆斯·威克斯等加州的艺术家被归为海湾具象画派，简称“海湾画派”。事实上，迪本科恩不希望被归于任何一个艺术流派。他写道：“我想大卫·帕克已经告诉你，埃米尔、我和他已经被贴上学院派的标签了，我们确实经常在一起聊天，经常互相看看作品，但我们并没有去推动某个艺术观念的形成，我们之间也没有保留一致的艺术观念。”他继续说：“我也说不清楚为什么我的作品中经常出现人物形象，我只能说，我是不自觉地用到他，想着用到人物也许能让我的画面看起来更好，也许更简单地说是因为人物形象在我的创作过程中很重要。”

迪本科恩的具象作品的成就在于，他的具象作品是一种绘画语言在形式上的延伸，一种更加丰富和微妙的色调，以及他在感官世界中挖掘的元素的巧妙组合。因此他不会被单一风格所局限。

从1964年秋季到1965年春季，迪本科恩穿越欧洲，有机会参观苏联艾尔米塔什博物馆等馆藏的马蒂斯的作品。1965年，当他回到海湾地区继续画画，他的作品对十年来



无题 墨水 水彩 30.2cm×42.5cm 1964年

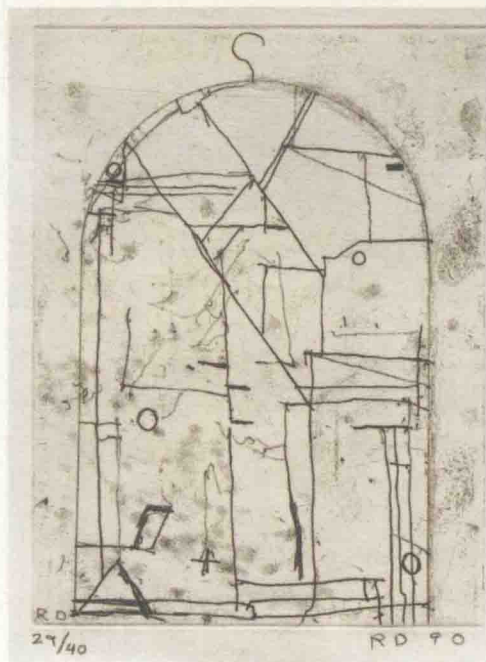


静物 墨水 铅笔 35.6cm×43.2cm 1967年

的研究作了总结。“延续、改变、发展”是迪本科恩的关键词，也是诠释他的艺术从具象到抽象的过程。1967年，迪本科恩回到抽象艺术的创作。1966年，他移居到伯克利的圣莫尼卡，在那里，迪本科恩接受了加州大学洛杉矶分校的教学职位。他在圣莫尼卡的新工作室坐落在被称为“海洋公园”的海边。画家从此开始海洋公园系列作品的创作。在这一过程中，他结束了他的最后具象绘画，创造了一种独特的抽象语言，一直发展到1988年，色彩以及构图变得更加丰富。迪本科恩的艺术灵感来自于太平洋的海湾，这里有开阔的线条、斑斓而亮丽的色彩。这一时期的作品是独特的几何风格，明显地区分于他早期的抽象表现主义时期的作品。《海洋公园》系列开始于1967年，持续创作超过25年，成为他最著名的作品，有超过140幅作品。作品基于从空中观看的景观和或许他的工作室窗外的景色。《海洋公园》系列把他早先抽象表现主义绘画与色域绘画和抒情抽象绘画联系在一起。在貌似轻松画面背后充满了情感的因素，反映出他用一生的奋斗来平衡他的困惑与矛盾，即作画时的激情与理性控制的矛盾。他认为画面所表达的精神应高于所运用的绘画技巧的价值。

1990年，迪本科恩任教于加州大学洛杉矶分校的时候，受Arion出版社邀请，创作了一系列版画为W.B. 耶茨的诗集配画。由于迪本科恩的健康原因，他在家进行创作，最终创作了6张蚀刻版画。迪本科恩对耶茨的最后一首诗《幽灵》有强烈的契合。它让艺术家深深的回忆起他四十多年前用铅笔画的素描，正是他的海军夹克，他母亲送给他的，存放在抽屉里。在诗人温暖句子的指引下，迪本科恩描绘了五张挂在衣钩上的外衣，逐步抽象的一个系列。前两张具象作品暗指他的海军夹克的素描，现在这件外衣属于平民了。接下来的几张作品的含义转变成一系列的带有隐喻的符号。第一张《外衣Ⅲ》画面用干刻的线描绘了一个拱形窗户，很像克利的风格。暗示一个笼子，充满让人紧张的东西，却又看不到。在拱形建筑顶端，描绘衣钩的细线并不显得突兀。《外衣Ⅳ》中，拱形变成有拉链的裹尸袋。在领子的地方开了一个V形的口，里面完全黑暗。最后一张《外衣Ⅴ》中出人意料的回归是相对具象的。它似乎意味着最后的主题，那就是，当躯体中的灵魂消失以后，还剩了什么？

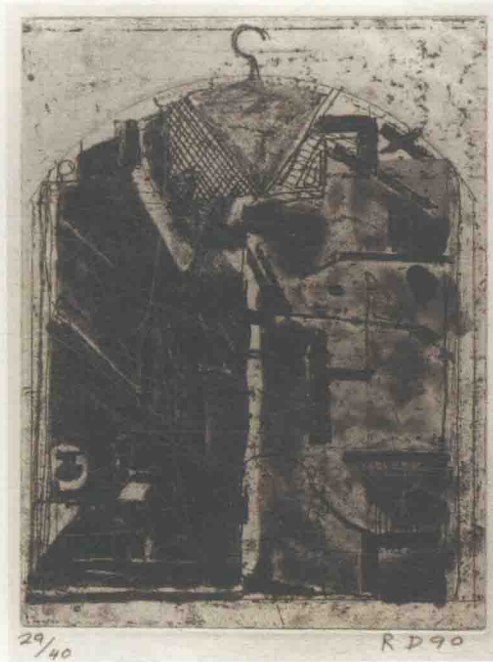
W.B. 耶茨的诗句在迪本科恩人生最后几年指引着他的思想和艺术。在1991年，他被授予国家的艺术奖章。1993年3月30日，理查德·迪本科恩因肺气肿并发症死在伯克利。



外衣Ⅲ 蚀刻版画 21.6cm×16.5cm 1990年

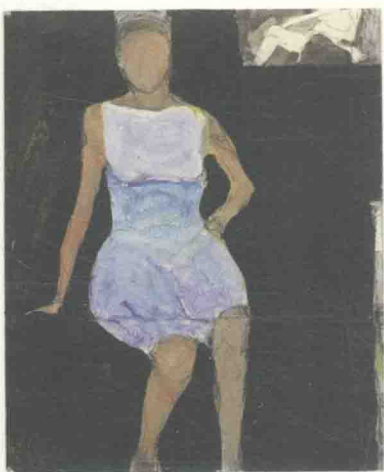


外衣Ⅳ 蚀刻版画 21.6cm×16.5cm 1990年



外衣Ⅴ 蚀刻版画 21.6cm×16.5cm 1990年

迪本科恩的纸上作品



无题 石墨水粉木炭 43.2cm×35.6cm
1966年

迪本科恩创作生涯的大部分时间是在纸上或速写本上完成的。他创作的主体不变：人物、静物、室内和风景。这些主体是具象绘画历史上的常见元素，而迪本科恩从传统中不断创新。他写道：“墙上的画作是一种态度，仿佛悬挂一种符号，是赋予情感的方式，包括他的美丽、吸引力和情感，如果可以的话，作品可以拥抱受众，吸引受众。”起初，迪本科恩从研究一个模特儿、一个静物或一个景点开始他的具象创作。他60年代早期的铜板和蚀刻版画是他具象风格的开端。迪本科恩描绘他记忆宝库里的点滴，这些记忆是通过观察和绘画的过程形成的。速写本、报纸、杂志、女模特儿摆着艺术家钟爱的姿势的照片、窗外的风景都可以引发迪本科恩的想象。

速写本始终伴随迪本科恩的绘画事业。在速写本里，迪本科恩画下使他着迷的形象，这些形象主要来自现实生活。这些画跨越了速写到比较深入的作品。绘画材料包括蜡笔、铅笔、色粉、石墨、墨水、水彩、圆珠笔、钢笔、拼贴，往往把这些材料综合使用。这些作品弥漫着独特的个人气质。作品中显现了艺术家独特的眼光，现实引发的灵感就像迪本科恩头脑中的一道闪光，决定了作品的曲折的线条、幽默的形式、独特的细节。

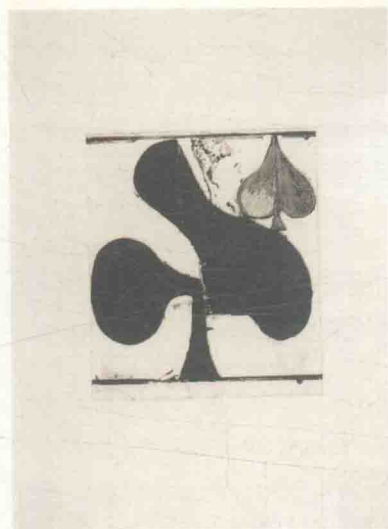
速写本充满了肖像和人物，大部分的形象来源是画家的妻子，也有职业模特儿，通常都是女性，偶尔也有男性以及画家朋友的肖像。画家的妻子有时躺在床上，坐在椅子上或朝地板弯腰，戴帽子，吸烟，喝酒，站着双手叉腰，穿竖条衬衣。她可能看书或透过肩膀看着正在观察她的画家。画家用各种形式把这些姿势记录在他的画里。速写本里同样有风景和静物的画面。

迪本科恩的素描中的形象通常充满整张纸，即使在极短的时间里完成的速写也很注重画面结构的框架。迪本科恩习惯把局部形象呈现出来，比如半个头、脚和身体等，表现出对画面生动构成的偏爱。迪本科恩常对同一个姿势描绘许多画面，通常用不同的媒介，以不同角度和距离，以及不同的完成程度，希望从中寻找出最合适的视觉效果，从而发展成完整的作品。有时候，他为增强构成效果，会故意夸张一些形式，手臂莫名增长，后背弯曲到不可能的程度。木炭和墨水混合使用，使画面颜色流动。迪本科恩用这个方法发现每一种媒介能呈现的效果以及他们之间的相互作用所得到的效果。

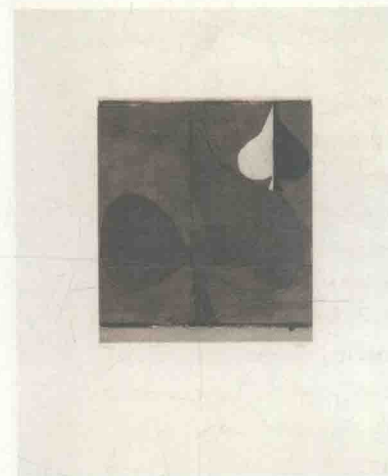
迪本科恩很在意画面空白处的完整处理。他经常考虑到将整张纸的每个部分，从上到下，从左到右。在他作品中，整体构成十分重要，他十分在意画面整体中元素间的相互作用：比如粗壮的斜线、明显的色调对比、跨出边界的部分更加引人注目，升高的造型、特定的动势以及精致的画面处理。迪本科恩对画面对角线也十分着迷，在许多作品中都能看到隐含的对角线的骨架作用。这已经成为他最常用的构图方法之一。

速写本中还有许多尖刻的自画像，单独的饱满的头像，或手里攥着画刀和画笔，或者拿着速写本躺在地上或站在画架前……他是自己最容易接近的模特儿。自画像为内向的艺术家提供一种有趣的品读自己的方式。

在迪本科恩的作品里经常出现有意思的图形，这些图形也可以看作对迪本科恩的另一种自我解读，甚至可以追溯到他的童年生活。在迪本科恩的作品里经常出现条纹图案，这种图案作为重复图式，作为笔触的记录，在他后来的抽象作品也出现过。条纹图案频繁出现是他对童年的追忆的体现，他从童年时代到高中一直使用条纹图案的床单。迪本



结合 蚀刻版画 78cm×56cm
1981年



结合 蚀刻版画 76.2cm×61cm
1981年

科恩对这种图案从心理上感到亲切。曾经画家的母亲要把床单捐给慈善机构的时候，迪本科恩又把它挽救了回来。所以条纹图案对迪本科恩有特殊的意义，它是温暖记忆的再现，是对心理的安慰。

在他作品中还会出现梅花和方片的图案。例如，迪本科恩的凹版画《结合》（1981年）以典型的多变部分和拼贴组成，生动地展示了迪本科恩的创作过程。这些在80年代创作的系列纸上作品以梅花和方块为主，迪本科恩将它们处理成一种符号，一种尽可能符号化的抽象元素。这种图案也可以追溯到画家的童年，当迪本科恩还是孩子的时候，他非常喜欢贝叶挂毯，着迷于圆桌骑士的传说，喜欢中世纪的纹章图案，还有他祖母玩牌时候看到的草花与方片图案。当然，这些图案不是简单的再现，而是通过迪本科恩特有的绘画手段展示出来。

一丝不苟的细节对迪本科恩来说并不重要。他不喜欢死板的再现方式。在传统绘画中的技巧和完整度与他的意图正好相反，但他一丝不苟地寻求画面构成上节奏的准确，保持他的意图和画面鲜活与本质的特征。他常常全神贯注地思考如何用墨水、木炭帮助



人体研究 墨水 速写纸 27.9cm×35.6cm



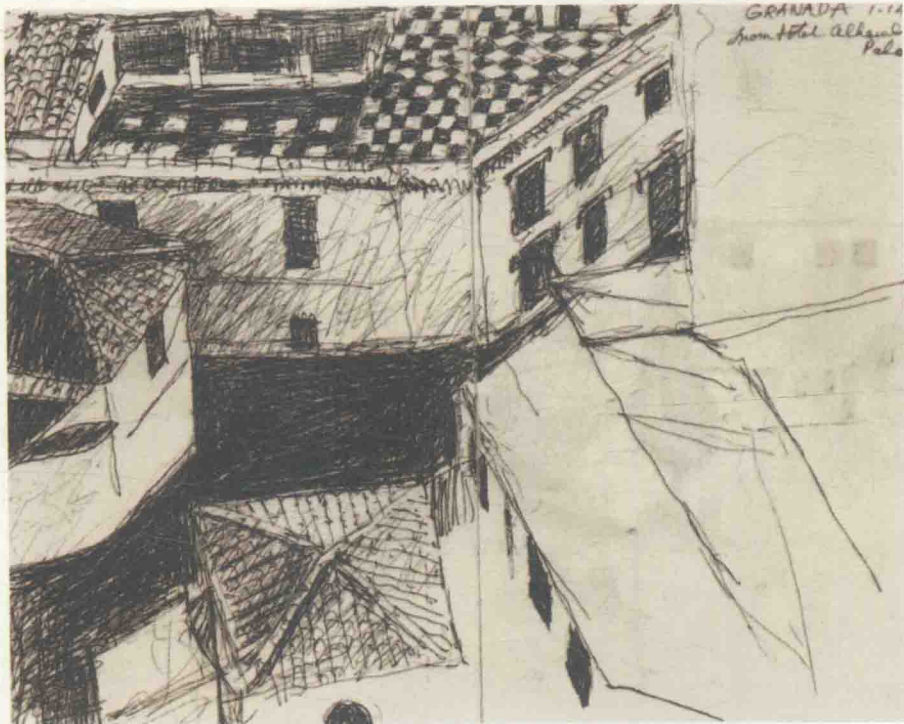
无题 石墨 圆珠笔
43.2cm×35.6cm 1967年

他完成作品。

迪本科恩熟练地使用各种材料完成丰富的效果。他热爱绘画，鲜活的笔触、巧妙的色调、洋溢的色彩、作品的张力都可以看出这一点。是否主题决定媒介？开始计划使用木炭画画，无论后来观察发生如何改变，仍然要用木炭画画呢？或者两者都是？迪本科恩的具象绘画较少是对主题近距离观察的结果，更多地是关心主题与抽象的绘画语言之间的关系。迪本科恩的素描比油画更能看出他在写生与媒介选择上的相互影响。

当迪本科恩使用钢笔的时候，他比墨水、水彩更关注边缘线的效果。但是钢笔的边缘线也有它的问题，就是显得单薄，没有木炭边缘线厚重。木炭的自由度就比较宽泛了，无论是线条还是色调。为了更好地使用钢笔，用钢笔修正画错的线条，或用水墨强调重点，迪本科恩用木炭作了大量尝试来发掘木炭更丰富的表现力或干脆直接用木炭画线条。就像画中呈现的女人，长长的手、脚和向前弯曲的身体，证明了迪本科恩的能力。事实上，修改后的线条会成为画面的一部分，而不仅仅是画错的线条。这些线条在创作的过程中有意被保留，例如，在炭笔画《端坐的裸体像》中，一些巧妙的线条填充在作品的空白处，这些线条让我们看到迪本科恩在创作过程中进行的多次修改和提炼，包括人物和环境的布局甚至每一个画面元素。重叠前后画面的技法在作品《J.A.D.I》中也同样发挥了核心作用，他能像马蒂斯一样，把画画得如此轻松。

从马蒂斯那里，迪本科恩借鉴了许多方法，比如铺设大面积的颜色，操控微妙的颜色覆盖在其他颜色之上，使底层颜色微微地显露出来。趁着颜色未干时候作画，不断刮掉颜色或罩染上颜色，但并不是用古代大师的方法。迪本科恩对视觉世界中光与色的相互作用很感兴趣，并寻找他们在绘画形式上的平衡关系。迪本科恩知道面对自然的绘画最重要的东西，使他的感受保持鲜活的是他认为没有什么精确的，一成不变的。模特儿的姿势，从窗外透过的光线都是不断变化的，这种变化也不断地改变局部之间的关系。随着一次又一次对对象的观察，画在纸上的笔触也是在不断变化的。因为对象本身是在不断流动的，它从来没有所谓“正确”，迪本科恩不停地改变画面，直到画面本身告诉



无题 石墨 圆珠笔 43.2cm×35.6cm 1967年



戴帽子的人体 铅笔 43.2cm×35.6cm 1967年

他停止，告诉他已经达到了“完整”。就像迪本科恩本人说的那样：“任何事物都是完整的，所有的局部都属于整体，如果你移动了其中的元素，那就改变了全部。”

一遍又一遍地观看一个物体不等于一遍又一遍地观看同样的一个物体。因为对于迪本科恩来说，现实的物体就是形式、光线、结构。

迪本科恩通常把对自然的观察重点从一个局部推到另一个局部，很少能看到全部。同样在画布和纸上，他也从一个局部开始画起，尝试使局部看起来“正确”。局部的“正确”往往依靠其他部分的整体和谐，随着迪本科恩对画面重点的推移，他的画面也不断变化，他用这个过程一遍又一遍地改变画面的重点。

有些时候最困难的任务是观看，真正的观看。“我（迪本科恩）觉得‘所见’可看作是永恒不变的，这样的话在感知事物过程中是一成不变的，但一个人可以不断地在创作过程中不断感知，这个过程中各种观念交织，这种感知观念性的交织不同于具象性，我不是以不同的方式开始观察，而只是简单地观察不同的事物而已。”比如一条弯曲的胳膊如何与一条弯曲的腿产生对比，照在一边的光线如何与另一边的光线进行对比？在大面积的纸和画布上的光线结构是如何全面控制的？如何使光线得到统一？使模特儿的姿势或条纹布上的玻璃杯看起来真实，是模仿看到的光线，还是像迪本科恩一样尝试使他们在纸上或布上关系准确。

总之，像解读其他任何一位艺术家一样，迪本科恩的作品中融入了作者观察和修正的过程，只是他艺术创作的一部分。更意味深长、更重要的解读是无形的。正如迪本科恩所说的那样，在他的创作过程中不断地感知绘画本身，可以使他拥有更独到的眼光、更敏锐的视觉、更丰富的感官。当然，还有更关键的，应该是观众对作品的进一步的解读。



有镜子的室内 水彩 木炭
43.2cm × 35.6cm



无题 铅笔 墨水 33cm × 27.9cm
1966 年



无题 水彩 墨水 35.6cm × 43.2cm 1967 年



无题 石墨 圆珠笔 43.2cm×35.6cm 1967年



无题 水彩 木炭 43.2cm×35.6cm 1967年