



吉姆·戴安

女人体绘画

[美] 格兰 编

■ 邱秉钧 译

美术出版社

J231 / <30>



吉姆·戴安
女人体绘画

[美] 格兰 编
邱秉钧 译

湖南美术出版社



女 人 体 绘 画

湖南美术出版社出版·发行（长沙市人民路61号）

责任编辑：郭 彤

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷三厂印刷

开本：787×1092毫米 1/16 印张：2.75 字数：1万

1990年10月第1版 1990年10月第1次印刷

印数：1—2500册

ISBN 7 - 5356 - 0392 - 0 / J · 337 定价：9.80元

吉姆·戴安简介

- 1935年出生于俄亥伯州辛辛那提市
- 在辛辛那提大学、波士顿博物馆学校以及俄亥俄州立大学学习，1958年毕业。
- 1958年去纽约，成为波普艺术家。
- 1967年去伦敦，1971年回到美国。
- 举办“形体素描：1975—1979”展览。
- 目前与家人住在佛蒙特州的帕特尼及纽约。

前 言

由于厌烦纽约的生活和艺术，吉姆·戴安离开了使他成名于波普艺术家的纽约，来到伦敦，作为侨居国外的美国画家在那里一过就是五个年头。1966——1969年，他漫无目的地生活，将画笔束之高阁，他的时间和过人的精力不是用在吟诗和作画，而是整日沉溺于欧洲的文化和生活方式之中。他注意到，在这一时期，他感到“身居于美国艺术之外”，到1971年，他决定回国，但不再住在纽约，他在佛蒙特州帕特尼的一个农场盖起了他的画室。在那里，通过一段时间与他的表弟一起作画，他对自己又充满了信心，正如他自己所说，他有潜力在后现代主义得势于一时的局面之外进行“严肃艺术”的创作。本书中的作品是吉姆·戴安自我流放和自我生涯再审视的结果，也是他回到美国八年来个人生活和艺术进程可以看到的结果。

本书所载的35幅作品是画家为展览而创作的，正如画家自己所表示的，这一组作品还可以在将来再画下去。这些最近的作品，尤其是1978年夏天以后的作品，包括11幅画模特杰西的；8幅临摹欧洲时装杂志照片；一幅和戴安一起工作的陶工的人体画。这些画从伦敦开始，到佛蒙特才画完。另外一张在伦敦画的模特，加上另一幅人体画中的南希·戴安的轮廓，也是在佛蒙特，照着南希画完的；画家的朋友佩基·斯敦的肖像以及两幅埃及雕像复制品习作，加上一幅仿德朗裸体画，上述作品构成了整个展览。这些作品是画家夏天在帕特尼画室创作的一组，其中一些是冬天他和家人回到纽约后重新画的。其中还有两幅特地写出了创作年代：三年中从伦敦到这里的模特（1976——1979）以及朦胧的模特（1979）。

这些作品从总体看，他们最突出的特色是同时表现了画家意念中斑驳陆离的兴趣和他关心的事物。他表达了他对德库宁的欣赏，这在他早期作的兰尼尔肖像中表现出来。同时他让人们知道他他要理解古代雕塑的愿望，书中的关于埃及题材的素描完全是学院式的，手法上不那么有表现力。他要人

们注意的是，所有的肖像都要服从于这样的目的，即在表现力上要达到他1974年在伦敦的展览会上看到的凡·高的一些肖像画的水平，他经常从那次展览的画册中寻找灵感。结果，我们看到有11幅画模特的素描，他企图精确地把握情调，富有表现力的姿势以及他喻之为“形体”的解剖上的“魔力”。

时装杂志素描，主要选自英国的《时髦》杂志，它们都标志着戴安的创作进入了一个新领域，这种创新意味着不在模特前作画是可能的，它表现了画家对质量高于商业照片的肖像画的兴趣，这是他在美国的杂志中看不到的。最后，他不断地借鉴他喜爱的艺术家的作品——从德迦、毕加索、蒙克到巴尔蒂斯，尤其是巴黎画派，这一点可以在“仿德朗的裸体”中看到，他的素描方法，在某些时候，甚至于人物的垂直度方面，都反映了他对贾戈麦蒂作品的研究和欣赏。

追寻画家的根源能使我们更好地了解吉姆·戴安，或者为我们了解他的艺术提供新的基础，但最终的结论是：这些作品是他的，是根据他自身经历而创作的，同时也表达了他永远离开波普艺术舞台的愿望。六十年代后期他在伦敦和巴黎的展览作品中充溢这种表现主义的气质，但真正达到成熟的还是在这个题为“形体素描：1975——1979”的展览之中。

康斯坦斯·W·格兰

1979年6月

与画家的对话

下面节选的是 1979 年 1 月至 4 月康斯坦斯·W·格兰与画家之间进行的对话片断。

问：约翰·拉塞尔有一次曾说过，你用你的艺术“超越了以往被看作是不可动摇的地位。”是不是不顾后期现代主义传统画肖像就是接近一种不可动摇的地位？

答：不，我不这么认为。这是最明显的要做的事情。从我们上次谈话以来，虽然我说过我喜欢帕特尼的与世隔绝，但我发现我成了一个吃闲饭的人，我不断地看透生活，看透我自己的生活的，看透世态，企图弄清我正在做的事情，企图走到我自己的前面去，做一些我自己真正喜爱但从来很难做到的事情。我喜欢我做过的有些事情，但我又讨厌它们。它们对我来说并不满足。我停止下来，又回到以往中去，象 1975 年那样画肖像。我最近读到过一个人做了一个心脏外科手术，我想到这个手术。他描述了这个手术是怎样做的。我认为它们（以往的事情）把箭毒作为一种麻醉药，它“停止”了身体。这就是我感觉的方法。我停止了我所谓的艺术，企图孤独地坐下来，更加努力地寻求。我教自己如何寻求，去发展工具，以使最终做出更有意义的东西来——不是从荒诞的方面讲更有意义，而是对观众以及作为一种艺术经历来说，对我本人也更有意义。我还没有达到这一点。但是，我正在接近艺术并且从只是寻求中转开，寻求是一种练习，我不想只是单纯地练习。我不拒绝过去。只是就我个人来说大不相同，不一定（比以往）更好些，而是能够使自己稍为舒适地生活下去。这一切导致了我现在正企图去做的东西，你知道，这不是企图把写实主义拉回来。这样做我毫无兴趣，那些所谓的写实主义画家们大部分对我也不感兴趣，虽然在我的技巧达到炉火纯青时，巴特斯曾对我发生过兴趣。我要的是一种更健康的大的艺术。我现在寻求的是德·库宁、培根和贾戈麦蒂。至于我的同代人中，我感兴趣的是特定的作品。当然，我也追求毕加索和马蒂斯。

问：这些作品的感受力和技巧使人想起贾戈麦蒂，他在完成一件作品方面所感受到的挫折，还有他在头部精心构思的程度，在此基础上一个新的头像才得以产生。

答：的确如此。我从我得到的头像可以画一百幅素描。我确实是擦了又擦，总想画得更好，我也知道我能画得更好，整个素描过程构成一种历史和以往我从未取得过的实体。

问：在我们第一次谈话中，你提到了涂盖层，无论是以往的或现在的，你都把它们归入“拜占庭”。

答：是，换种方式说是东方的，多层的，我认为就象我们纽约的社会一样。涂盖层和反复皴擦不是在我遇到的挫折中出现，而更多的是来自我能一再构思的信心，正因为这种特殊的练习，我知道我将会得到比我弃之不理所得到的更多。

问：你是否倾向于展示你作为一个画匠的能力而不是象早年崇拜德·库宁时那样了？

答：是的，那时我要的是一种粗旷有力的艺术，而更主要的是，我没有足够的画匠的本领。最近，这成了我一个巨大的负担，因为这曾多次阻止我的思考，它也使我现在画素描比画油画更容易些。

问：这些素描很接近于油画，实际上，把它们叫做油画不一定不合适。

答：我认为是对的。静物画以前对我来说也很重要，但现在我喜欢更自由些。于是，我教自己一种以往从未经历过的绘画方法。这种方法就是说明，但并不就此为止。我想继续进行下去。还应该说明一下刚刚发生的事情，几年来，我担心太严肃。现在，我只对严肃艺术感兴趣。因此可以说我对所有艺术都发生兴趣——那些能击中要点的艺术，有时会很成功。你知道，贾戈麦蒂的素描不总是很成功的。几年来，我下了很大功夫研究他的素描，几乎每天都要看看，它们不是总击中要点，但凡是击中要点的，都是我要达到的。对德·库宁我也有同样的感觉。抽象的，具象的，它们到底有什么区别？！

问：你在“1970—1977年的吉姆·戴安版画展图录”中提到，因为你用一个夏天的时间与你的表弟一起画画，所以对具象的素描产生了兴趣。

答：不是那时我才对具象的素描产生兴趣，这种兴趣我一直是有的。实际上，1957年以来的自画像现在也可以画出来。我相当熟练（这种技巧），经常回顾以往，但没有时间去搞。我和我的表弟一起长大，他比我小十一岁。他是一个相当好的画匠。总之，他和我，还有其他孩子每天都画——那年夏天是每天晚饭以后都画，这使我回到艺术中来。他经常与我谈论艺术和其它事情，我们象发疯似地作画，他是在一位五十年代曾在牛津的拉斯金学院学习的老师那里学习绘画。他所持有的方法相当程度上来自塞尚，我从来不能用他那种方法作画，但其从容不迫的笔触迫使我再次思考。

问：这是不是1971年你刚从伦敦回来的事？

答：是。我感到自己是在美国艺术之外。听起来可笑，因为我当然比其他很多人名气大，但这种名气是与波普艺术相关的坏名气，不是因为我自己的艺术。他把我拉回来。他告诉我，人们认为我是一个严肃的艺术家，也很浪漫、富有感情。我认为自己不是一个现实主义画家，而是一个浪漫主义艺术家。

问：是不是表现主义画家？

答：表现主义画家，的确，在我们的时代，这是我们心里不得不有的一种交叉，这是一种一直存在的说法。我不这么认为。我把自己自然地倾向于表现主义看作是一种很大的优点。这是一条成为美国浪漫主义画家的路，我刚读过一本有关19世纪美国怪诞画家的活页书，作者提出，在美国写实主义硬币的背面是怪诞。我的确感到自己是在硬币的背后。我当然怎么也不会认为自己是个写实主义画家。我被写实主义几乎弄得狼狈不堪。我认为它很美，但它对索然无味的生命多情的描写多少是心地狭窄的美国佬眼光。

问：那末，你很明显地对那些有目的的不带表现主义的艺术不感兴趣。

答：是，完全如此。我对这种艺术不感兴趣。我对它很不了解，另一方面我认为其中一些很漂亮。但我决不摹仿它。

问：是不是你和你的表弟以及你的孩子在一起画的素描促使你画1975—1979年的系列素描？

答：不，它们只是促使我对艺术变得更严肃。使我作为一个艺术家，不是荒唐地看待自己。

问：在伦敦时，你一直作版画，你说过，版画制作是你唯一真正地搞具象的地方。你在创作所有的具象版画前是不是都画素描，或者只是包含在那本小说里的八幅事先画了素描？

答：只是这八幅。

问：那时，你是否感到做你不想做的事情是一种冒险，因为版画不知为什么不象素描和油画那样精确？

答：对，在版画制作这一点上，我只是喜欢才搞的。我现在制作的版画是独特的，因为它们互不相同。我给它们编号是因为这是你做的事情。

问：你总是搞系列画。你把它们看作是有头有尾的系列吗？

答：没有终结。我只是要一些与前面一些同样大小的纸。第一批素描画在小一点的纸上，现在我要的纸的厚度是以前的两倍，因为我经常在整张纸上不断地擦。我要真正地能够在纸上刮。

问：那末，这个展览不是结束，只是展示你从1974年到目前的系列画？

答：是，我感到达到一定的境界，我没有任何理由停下来。也许，当我们再次谈话时会有更多的东西，我也不知道。

问：能不能把你在巴黎展出的素描看作是不同系列的一部分？

答：完全不同。

问：那个系列也在进行吗？

答：是的，我这么认为。

问：它们看来更象素描，并且更少地使用线条。

答：是，它们更象素描，但当你再看的时候，可以发现它们笔触浓重。其中一些我不太满意。我象发疯似地把它们呈现出来。我希望在纸上能留下些东西。

问：我们现在看到的素描是肖像吗？

答：告诉我你的意思是什么。

问：贾戈麦蒂被说成是日益为相似所苦恼，鼻子按在脸上、下巴的角度总是一个样。

答：解剖学的刺激和浪漫情调——这是有关构造，有关绘画结构的最奇异的事情。这是一种光线从旁边打到鼻子上的方法；这也是为什么我总是喜欢画南希的原因，因为她是我最熟悉的对象。这个几年来一直和我生活在一起的女人是我很熟悉的对象，以致我没有必要去浪费大量的时间。我对光线打到这样特定的眼脸上的方式充满了兴奋。这种浪漫情调是奇异的。我想，从传统意义上说，这是肖像。它们不只是人物素描，我感兴趣的是相似。当没有相似的时候我不满意。这里面有两种素描，写生素描和参照照片的素描。对于那些看着照片画的素描，我对相似不感兴趣。我感兴趣的是真正地得到一些有表现力的东西。而对于人的写生素描，我感兴趣的是使肖像要做到“像”。

为此，我在佛尔蒙选择了我的邻居杰西作模特。我画她，因为她很瘦，肌肉发达，身体各部分轮廓清晰，尤其是锁骨区域和手臂与肩的交接部分。我发现，这在解剖学上来说特别刺激人，肌肉很清晰地显露。同时，她的脸也与众不同——一张带有神秘色彩的脸，特别有意思。我对南希同样感兴趣，当然原因是不同的。这就是我不断地画她们的原因。

问：那末，“像”，当我们将它与肖像联系起来时不如“光”、“表现力”和“解剖特性”那样重要了。

答：造型上来说，嘴唇和下面的牙齿是颞骨的一部分，它们的构成方式决定了上嘴唇，这的确使我感兴趣，也看到了生活曾经怎样影响到脸，以及经历的影响。在凡·高的单人体素描中，他真正看到了，而一旦他看到了，他的眼睛就象动物一样，探查到人们的心里和影子里去。

问：你所讲的对你来说是重要的素描和版画是否都是传统的表现主义画家的作品，如：凡·高、恩瑟。

答：还有蒙克。我现在正开始观察蒙克的作品。

问：有人说，你非要到“缺陷越来越小”，而且对作品完成状态达到某种程度的满足，但又“能‘有效地毁掉一件完成的素描’”时才开始作一幅素描。

答：对。不是即将完成，是即将疲劳。我只是再看看这些素描，看的过程使我感到紧张，我想继续干，但主要是疲劳。我便停下，因为我厌烦于继续在它们身上去工作。我失去了相当的兴趣，这必定会如此，否则，我将一无所有。在某个方面说，这大概是厌烦，我认为，“厌烦”不是一个恰当的词，我不认为一个人会真正厌烦。只是其它事使你停止下来。

问：那末，也许这不正是厌烦，这是达到了你已经把你没有取得的（东西）轻视掉的地步。

答：是的。我现在已经尽了最大努力。我再也没有什么才能。我总是喜欢更好些。这使我如痴如狂，使我夜不能寐。我希望有更多的精力。我最理想的一天是在画室里画四小时静物，然后画三小时写生，然后一个人晚上画油画——永远不睡觉。现在每况愈下。这的确是我希望的。时间少，要做的事却更多。我二十三岁时精力旺盛，但不知做些什么。我要达到这个地步还有其它事情，但我不感到遗憾。我不想年轻。我想回到你问到过的那些事情上去。你说：“这一组系列画是不是与‘八张’之前的素描同时开始的？”它们是1974—1975年冬天开始创作的，我用了一年时间画素描。首先我画了四

幅南希的头像。

问：它们是这一系列画的一部分吗？

答：不，它们只是这种同样的纸上画的四个头像，但是头较小，在纸的中央。还有一些我参照照片画的素描，我还想继续画下去，象跳舞的人，两个舞蹈者。

问：这些不属于这一系列吗？

答：不属于。当时，我说过：“够了，我不想继续我作为一个现代艺术家的生涯了，我在这一点上做得很好。”我从学校要了模特和学生，每天画。此后，杰西来得更多些，我放弃了其他模特。我画了三幅杰西的素描，它们象一幅三联画，挂在我的卧室里。我喜欢从卧室里看农村的景象，有人说。它们真是铁蓝色素描。我突然意识到，我已经达到了某种状态，某个点，我从此可以重新干点事情，并把它看作是艺术，而不是练习。

问：那是1975年夏天，你当时在帕特尼工作？

答：对，那年的夏初。

问：是不是那时你开始作更多的经过推敲的素描来创作腐蚀版画？

答：是，但当时，我不知道它们会用来创作版画。它们开始是素描，我用一个夏天的时间画，直到我感到它们多少有点是艺术的一部分为止。杰西坐着，我有两个服装模特儿，我可以给她们穿衣、脱衣，还有一些人为我坐着（当模特儿）。我要完成五十幅素描，然后搞个展览。那年秋天才开始“八幅系列”。最后，我把素描拍成照片，放大，然后描到铜板上再即席创作。

问：带有文学内容的标题是后来才有的？

答：在腐蚀版画创作过程中取的，你说的对。

问：它们是否给作品增加了活跃的气氛？

答：是的。同时，它们也一定与作品的自由和不安定有关。

问：如果你把它们归入一种含义不明的小说，这总会使版画显得不那么严肃，你给每件作品取标题是不是用神话故事里用的方法来抓住作品的特色？

答：完全是，更接近些。也许你不会看它们，甚至把它们与贾戈麦蒂或其他什么人对立起来。我现在正在搞一组不带标题的作品。它们将是特殊的腐蚀版画的第二版。

问：你之所以选用标题是出于你长期的，连续不断的对文学的兴趣。否则，你可能会选择其它一些自我保护的形式。是不是你不断地把客体用作隐喻也是一种自我保护的形式？

答：是，是。

问：那末，只有当你自己开始感到愉快时，你就会把浴袍看作是绘画的媒介，而不是隐喻的肖像？

答：是的，你说得对，但不仅是我自己在心理上更舒适，而是从心理上更了解自己，作为一个艺术家自己更感舒适。浴袍只是浴袍。它们实际是什么就是什么。我现在感到它们是我能够画的属于我的一个图像。我为领悟到这一点感到自豪。要达到这种境地花费了我很多精力。

问：我们以前曾谈到过，如果这件作品对那些熟悉你六十年代作品的人来说面目全非的话，他们就会发现你在这些作品中有一种对画面的持续不断的兴趣——很性感，很突出，很美。

答：是的，我喜欢变动画面。

问：你说过，你想画油画——肖像油画。那末，这些画面看来性感的，多层次或“拜占庭式”的作品与油画有什么区别？

答：它们不是用色彩画的。

问：你的意思是专指油画？

答：是的，帆布油画。

问：但它们也是很复杂，有些成了纸上油画。

答：是的，工作量是相同的。

问：你认为它们会变成帆布油画吗？

答：是的。我一直在研究马蒂斯的素描，我感到能够自如地画一幅单线素描，但我所喜欢的马蒂斯的作品实际上是碳笔画，他们对我来说更重要。这是我的个性。

问：这意思是你通过画得很厚重的素描这样一种表现方法对你来说比直接的线构成的素描来得重要。

答：是的，我对速写不感兴趣。我对毕加索的单线素描很欣赏，推崇备至，但我并不认为它们可与他的“马克斯·雅可布”（油画）相媲美。

问：你以前提到过德加。你说过他的制图术是犹豫的，但你的思想和动机看来和他素描中的思想和动机相去甚远。

答：是的，我想它们不仅相去甚远，而且我没有办法去接近。近一、二个月来，我看了一本有关德加同类素描的书，我简直不能相信，这本书是如此精彩。它只是一幅小的人物素描。

问：你说过，你经过了一个观察大量古典艺术的时期，但最近，看得少了，因为你自己的素描很活跃。

答：对。我仍然去博物馆，看更多的古代艺术，因为我正企图了解雕塑。

问：你认为这些素描对你描述的你作品中的新方向是很关键的？

答：我希望如此。我喜欢油画。我能得到最大愉悦的方法不是要看着模特儿，因为那曾经是学习的方法，现在是出自抽象表现主义。我希望能够凭自己的想象来作画，不要模特儿。虽然，我发现模特儿那样使人产生灵感，我想把模特儿放在那里，但不一定老看着她，只是参照着看。我喜欢变，一变再变，并且一次又一次地参照从而打断画的进程。我不知道哪儿是终结。我很容易变成抽象派画家。我只是做一些我能够得以寄托的事，正如我对你说过，我总是把自己放在与历史敌对的位置上。

问：你在引用历史上对你的作品有用的方法时是否感到很自如？

答：我认为割断是不好的，不是引用历史。很多被称作后现代主义艺术的是那些慑于引用历史的人们创作的，因为他们害怕不被称为“新”才这样做的。

问：“新”是不是我们一直被教导要尊重的？

答：是的。这的确很叫人烦恼。我不是为具象艺术确定高度，我对此不感兴趣。这个词对我也无兴趣。再现性（描写性）艺术对我来说不感兴趣，只是严肃艺术——一种情感和浪漫，以及某种图像的艺术，不是一种权力的艺术或一个有权威的学院，使我感兴趣。我真正地需要时间来搞我自己的艺术，我需要精力，几年的精力。我对我的同辈——我的艺术家同行们感兴趣。我认为能成为艺术家是最好的事情，我对其他艺术家怀有崇敬之情。

问：你能否描述一下这些素描之中一幅的创作过程。

答：假如是画模特儿，就拿杰西为例吧，你永远也不会知道她摆什么姿势。我喜欢姿势总保持一个样。我不喜欢变动，但她是一位如此不同寻常的运动员，她能很长时间地保持一个姿势。

问：少动是很重要的？

答：是。静止地坐着很重要——但不象以往那样重要，因为我能够即席发挥。我喜欢发挥。但在以前，这是很重要的。现在，我对动，对抓住两个视域因而把它们互相抵消感兴趣。这样使素描更活更有生气。总之，她坐在椅子上，我就会说：“把手放在这里，不，不要放在那里。你舒服吗？”她变得局促不安，我也同样，然后我们开始画。

问：你说“我们”，很有意思，你把模特儿看作是整个过程不可分割的一部分。

答：是的。好象我们都在画。

问：你用碳笔画？

答：是的。我开始用炭笔，然后几乎全部把它擦去。当然，你不能在这种纸上画，这种纸有气孔，像留在上面，我知道该从哪里开始，我开始在一个区域画，一直画，直到最后把它固定。然后，我用一个电砂轮或砂纸磨去一部分，有时是随意的，除非画得好，那是少有的。

问：你也用照相远近法缩小，上躯干和头一般比较小，而手不合比例地显得较大。

答：我这样做并不是有意识的。这一定是我如此看待事物的。同样，我已经改变了看事物的方法，因为我开始画的时候，我不用戴眼镜。现在模特儿坐得离我近了，我可以戴上眼镜，因为如果不戴，模特儿会看上去很模糊。最后，我只得坚持这样做，日复一日，直到我厌烦。虽然有时我也变换一下花样，然后又故技重演。作品的最后完成有大量的工作，没有人的时候，把有的部分全去掉，然后又全部地放回去，再敷以色

彩。

问：色彩是画的最后一道工序？

答：大部分时间是。我做了一些很亮的菘蓝染料，偶而整个地涂在画面上，然后马上固定它，所以很光亮，再在上面用炭笔作画。

问：当你用砂纸擦一幅画时，会产生粗糙的点刻的效果，就好象夸张一幅铜版蚀刻画的画面一样。

答：有时候是这样。有时候砂纸将画面起毛，暴露下面的白纸。我喜欢这样。这样做使画面分裂，显得更有意思，同时将你的注意力吸引到特定的地方。还有些时候，我用砂棍，不停地在画面磨擦，使画面变得很光很亮。这种方法很容易擦去上面的炭黑。比手擦省力。我的手把住画。这样整个画面都比较灰。最后，我只要上一层颜色，这是我创作理论的一部分，其方法和擦去的时候相同。我试用所有我要上的颜色，一定要做到满意。

问：色彩和模特儿毫无关系，只是当素描达到一种不那么依赖于画室现实的表现力时才产生出来。

答：对，那就是构思发生的时候，也就是色彩成为我自己的东西的时候。

问：我猜想，你把这些素描保留很长时间，然后，再一起把它们完成。

答：我画一幅素描，再画另一幅，然后回到第一幅，再回到另一幅上。有时，我只说：“它们不错，没有什么可做了。”

问：如果去年夏天我访问你在帕特尼的画室，我会看到很多作品挂在墙上。

答：是啊，它们都挂在墙上，整个夏天。

问：它们都在一定的时间内完成？

答：对，整个夏天。

问：最近，你告诉我，这些素描（人像素描）是你最重要最优先的作品，但现在你又说，你非常接近于搞油画，这些（素描）不再是进行中的最重要的作品了。

答：对！因为事情的进展就是如此。

问：那么，在画油画过程中，着色也是在最后？

答：我不这样认为。色彩在我开始时就用，因为我并不只用黑白两种颜色。

问：那末，当你画油画时，你就在这些素描色彩斑斓的底子上画？

答：我想是。我也不画素描。我直接画油画，正象静物不画素描一样。

问：你不规定对象？

答：用炭笔，画静物我不规定对象。不。我第一件事是涂底色把白色去掉。我不能肯定这些素描与画静物之间有什么差别。我的意思是，我现在关心的是“质量”。我不认为肖像对我来说是最后的出路。我正处于通常那种对艺术弄不清的状态。就这些。

问：在我看来，你刚才所说，这些素描是一个整体，这样，对你来说是一种更大领域里的探索，这种探索你好容易才开始，你不想用语言来说明的。

答：对。我认为，最重要的是做一些我能聊以自慰并感到自豪的事情。如果是一幅肖像，好，如果是瓶子，好，如果是别的什么，也好。我突然感到把自己框住是错误的，肖像仍然是我相信的唯一的東西，这要根据它带有多少情感以及里面有多少题材。这是我发现的最有意思的事情，否则，我将只画静物了。