

水彩大师教程

(美) 爱德华·H·贝茨 著

当代美国水彩
技法丛书

广西美术出版社

[桂]图登字 20-98-107 号

当代美国水彩技法丛书③·水彩大师教程

原作名: Master Class In Watermedia

出版者: 广西美术出版社

版权中介: 广西万达版权代理公司

作者: (美) 爱德华·H·贝茨

译者: 赵伟飞 陈 军 邹建萍 姚健雯

审 译: 梁明玉

责任编辑: 林柳源

监 制: 吴纪恒

发 行: 广西美术出版社

地 址: 广西南宁市河堤路 14 号(邮编: 530021)

制 版: 西麦电脑制作分色有限公司

印 刷: 精一印刷(深圳)有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/16 9 印张

印 数: 3000 册

出版日期: 1999 年 5 月第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-80625-675-X/J · 547

定 价: 一套七册 **343.00** 元(每册 **49.00** 元)

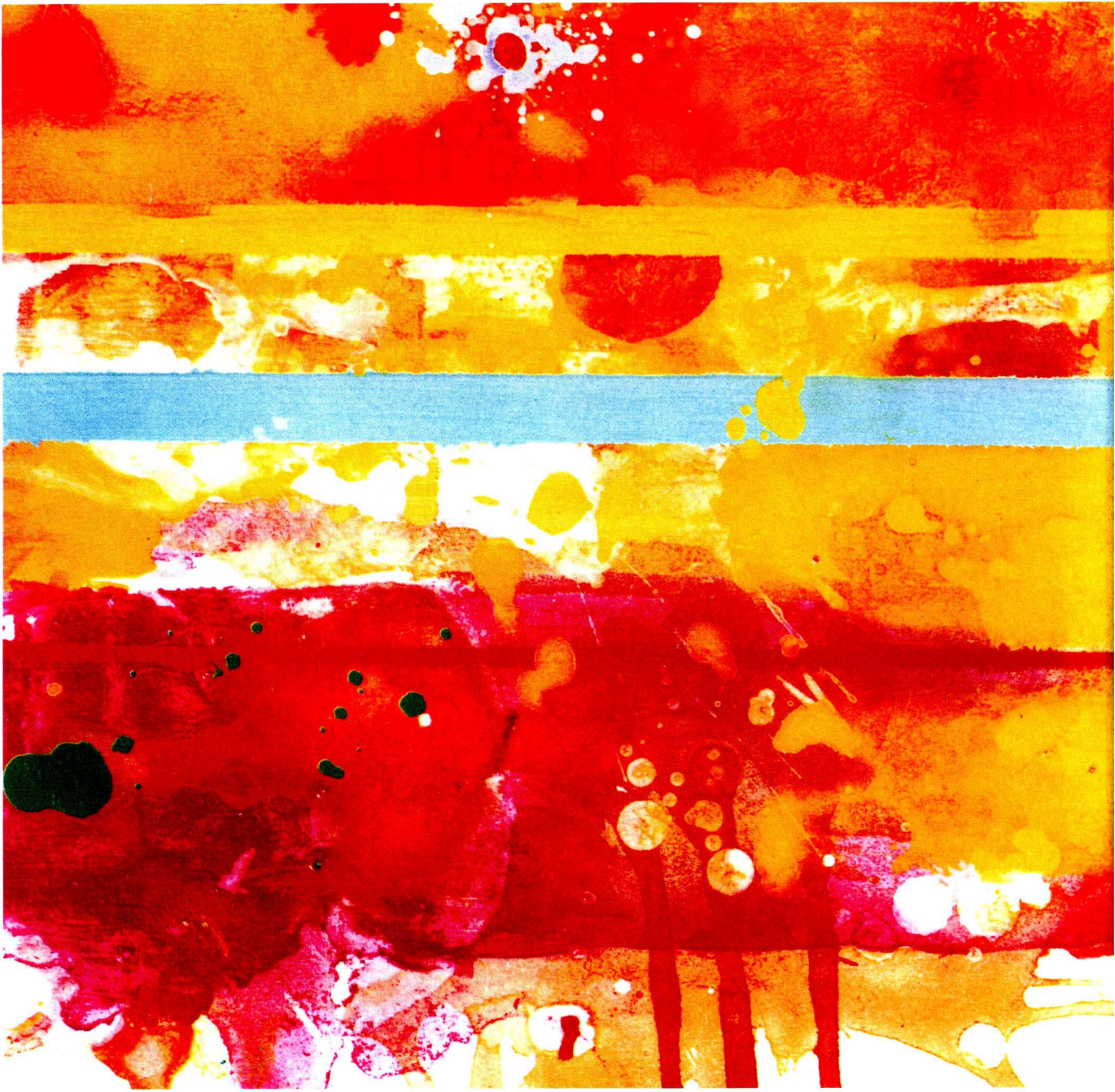
版权所有

翻印必究

Originally published in the United States in 1994 by Watson-Guptill Publications, a division of BPI Communications, Inc., 1515 Broadway, New York, NY 10036, United States of America. (原版 1994 年由美国 BPI 传播公司下属的华森·哥特出版社出版, 美国, 纽约州 10036, 纽约市百老汇街 1515 号。)

水彩大师教程







当代美国水彩技法丛书

水彩大师教程

(美)爱德华·H·贝茨 著 赵伟飞 陈 军 邹建萍 姚健雯 译

广 西 美 术 出 版 社

第1页:

冉冉升起的云,1988年作,丙烯、梅森奈特纤维板,121.9cm
× 137.2cm,私人收藏。

第2—3页:

阳光海滩(局部),1992年作,防染剂、水彩、丙烯、绘图纸
板,356cm × 508cm(全图见第66页)。

第11页:引文引自安得鲁·莫尔罗斯的《没有围墙的博物馆:
沉默的声音》。此书版权1967年为马丁·赛克和沃尔伯格所有。引
语经班特姆·达波迪·黛尔联合出版社达波迪分社同意引用。

第50页:随插图的引文引自亨利·贝斯顿的《远离中心的房
子》。此书版权1928年、1949年、1956年为亨利·贝斯顿所有,1977
年为伊丽莎白C·贝斯顿所有。引语经亨利·霍特及联合公司同
意引用。

献给爱迪斯

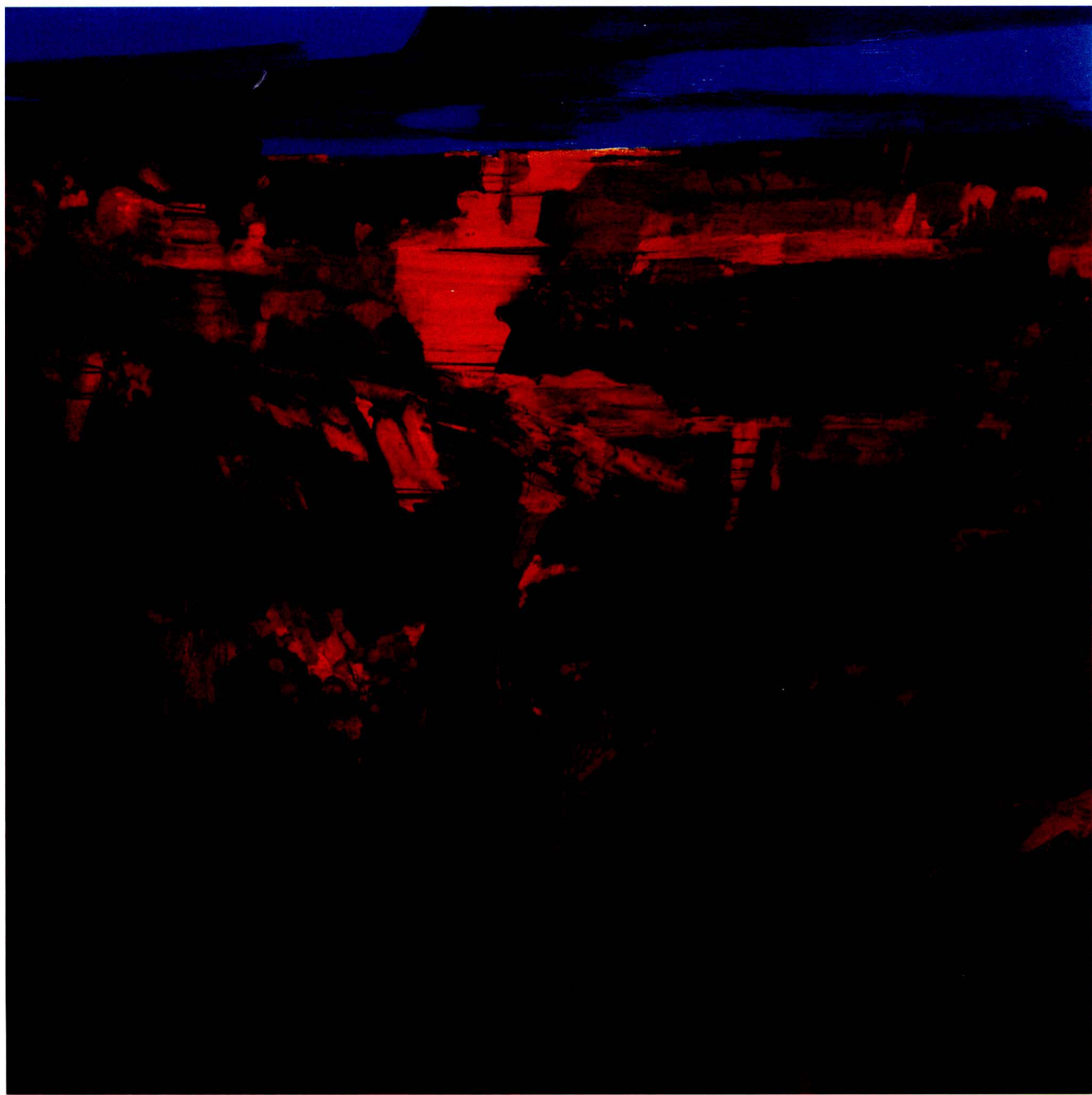
感谢：

坎得斯·雷妮，她认为把《水彩大师教程》进行修订成功的可能性很大。她并不是第一个建议我修订这本书的人，但我却听从了她的建议。

佐伊·阿奇利诺，她以自己的鉴赏力和辨别力在我的修订稿与原版本结合的过程中对底稿给予指导。同时，她处理视觉材料忠实可靠。凭心而论，与她一起工作确是一件乐事。

阿列塔·布克，他的激动人心的和富于想象力的设计相当程度上反映了本书的精神。还有爱伦·格力娜，她熟练地操作书的出版发行工作。他们各人所作出的贡献功不可没。

本书的出版是我个人一生绘画和教学的一种满足。如果没有这里所列的各位的职业作风和热情支持，我就不可能取得本修订版的成功。



峡谷, 1987年作, 丙烯、梅森奈特纤维板, 121.9cm × 121.9cm。

目 录

前言 (9)

序言 (11)

1. 实地写生 (15)

2. 画室写生 (25)

3. 根据照片创作 (37)

4. 绘画素材的其他来源 (47)

5. 透明水彩颜料 (57)

6. 不透明颜料 (69)

7. 拼贴画创作 (81)

8. 混合画料 (93)

9. 非画笔绘画 (103)

10. 从写实到抽象 (117)

11. 从抽象到写实 (127)

12. 归纳作品 (137)



早晨的海滨, 1970年作, 丙烯、梅森奈特纤维板, 57.2cm × 77.5cm,
伊利诺斯州利伯提维尔市霍利斯特公司收藏。



前言

本书原名《水彩画教程》，于1975年首次出版，分别于1979年和1981年两次重印，主要供具有一定的绘画基础和设计知识的画家使用。可以毫不夸张地说，这本书在当时受到了热烈的欢迎。但是由于全书只有32幅整页彩色插图，出版商最终决定停印。

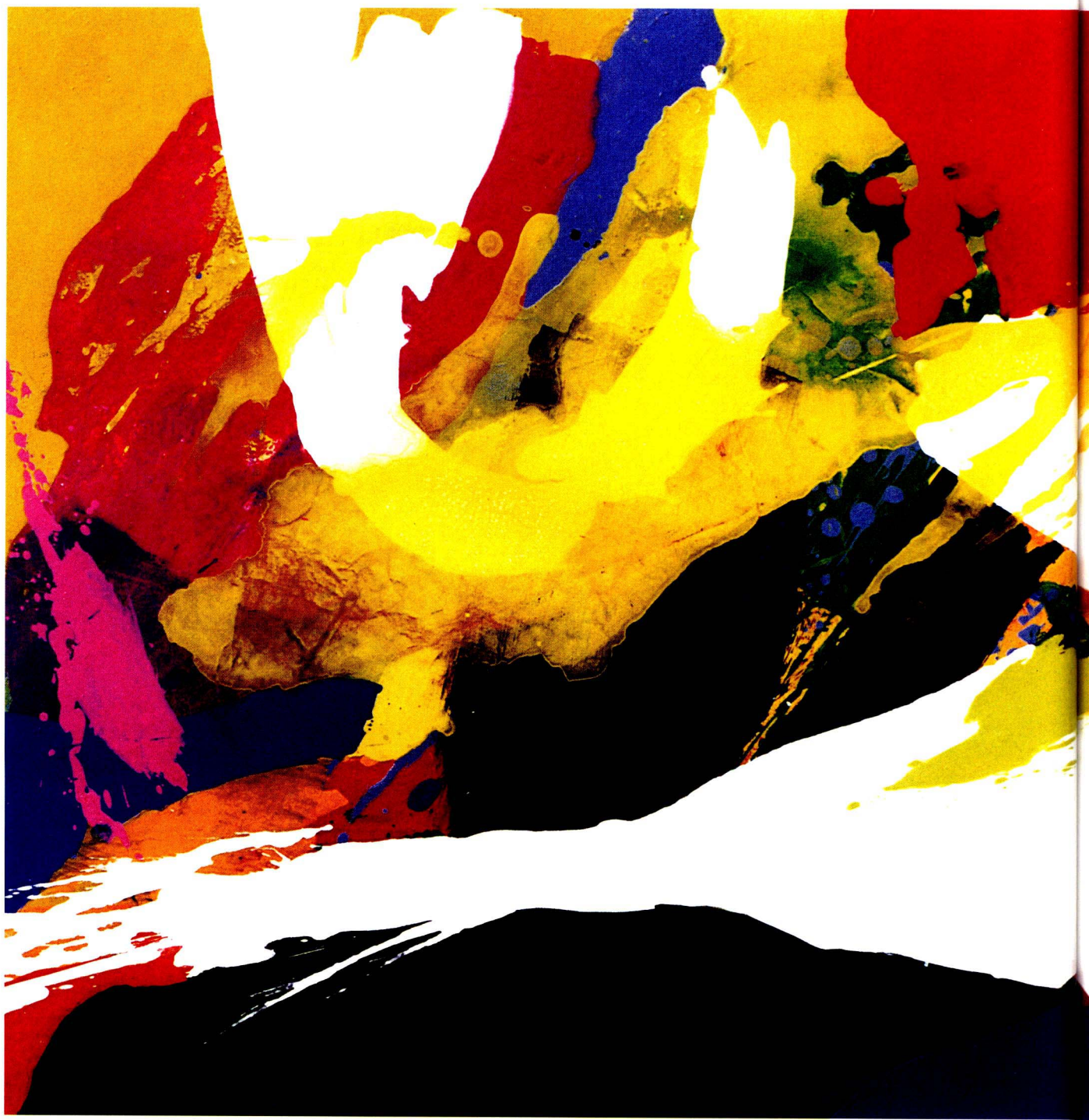
华森·哥特出版社高级编辑坎得斯·雷妮于1992年春天为修订原书与我联系。她时机选择得无懈可击。假如她早一个星期或晚一个星期打电话给我，我有可能会像几年前拒绝其他编辑一样拒绝她。但结果，她出其不意地使我同意了修订计划。

因此，这本书以崭新的面貌出现。内容基本与原书一样，只是某些方面有所扩充，其他方面则压缩，但基本保持原样。最新的特色则是增加了彩色插图。其中只有少数作品沿用了原版本，相当一部分

在重印时将黑白画改成了彩色。还有许多艺术作品是特地为此新版本而作的。在一些实例中，我甚至绘了一些在风格上不以我的作品主体为特征的画，以说明一些特别的要点。全书所强调的不仅仅是水彩画，它强调各种各样的以水为调和剂的画种。

关于传统的水彩画基本技巧的优秀书籍有许许多多，但从许多有经验的业余画家和专业画家、半专业画家的反应来看，可以说，这本书确实满足了一种需要。它打开了变化之路，为那些已经达到了一定的认可程度和专业技术水平，但又最需要知道下一步在发展自己艺术方面该如何走的画家们扩大了可能的绘画范围。

我很高兴这次有机会修订出版这本书。相信读者们从这本书中会比从旧版本中获得更多的乐趣和艺术上的激励。



涨潮, 1980年作, 丙烯、绘图纸板, 55.9cm × 76.2cm,
伊利诺斯州厄尔班那市布希国家公园收藏。



序 言

正如音乐家喜爱音乐而不是夜莺，诗人爱诗而不是落日，画家主要不是感应于图案和风景，而是爱画。

——安得鲁·莫尔罗斯

两次担任水彩画大展的评委间接地使我写成了这本书。在这两次大展中，评委们否决了许多完全合格——实际上高于一般水平的作品。可以说，一次受尊重的画展，在没有那些被否决的作品的情况下也可以举办。当时令我震惊，此后还在我脑中萦绕的是，由专业画家组成的评委觉得只具有高超的技艺或者能够令人目眩地运用绘画材料对画家来说是远远不够的。评委们似乎有一种默契，即参加大型国家展览的作品被想当然地认为技法上合格。假使考虑技法，那么就有一个大问题：画家如何运用这些技法？传达什么信息？

我想，评委们认为，画家有责任超技艺地发挥；有责任在使自然转化为画时超出描写性的模仿，具有独有的绘画语言；有责任画出具有激励和交际力的图画。对此，诗歌或几何比毫无想像力的对可视事物的罗列更为凝练。

作为对那些评委的作法的一种反应，我在课堂上和工作室的教学比以往更加强调在训练中必须打下牢固的基础，然后在运用这些训练法时具有认识、创造、即兴创作和发现的精神。当然，这种精神不是自身的终结，而是画家把他周围的世界与其个人内心世界综合起来的一种方式。

当你继续往下阅读这本书时，有一点几乎可以肯定是显而易见的，因此，我还是现在就承认吧——我具有分裂的人格：我既画写实画又画抽象画，我全心欣赏这两种不同主张的画，感应于其各自特有的性质。在我的书架上，梅林、波洛克、富兰肯塞勒和达·库宁等人的作品旁边摆放着科洛特、透纳、布迪纳和迪盖斯等人的作品。我没有刻意追求艺术上的特殊风格，无论是传统的还是现代的，我只是在寻求超越风格的东西：质。

在艺术上，我具有非常严谨的学术基础。我与列吉诺得·马舒一起研究实物素描，与乔治·布列吉门一起研究解剖，与罗伯特·布莱克门一起研究活体模型画，与威门·阿当斯一起研究肖像画，与罗伯特·菲力蒲、杰利·樊斯沃斯和约翰·卡罗一起研究人物画。在那些年里，我全身心投入到写实画中。

后来，画家兼版画复制匠亨利·斯顿伯格使我意识到可以在抽象艺术方面进行发挥。尽管在过去的40年中，我的作品主要倾向于抽象，但我仍然以完全清醒的意识继续愉快地画写实画。我画写实画并不是作为一种个人癖好，而是作为一种消遣——有些人打高尔夫球，而我画水彩画——同时，这也是一种定期加强与大自然接触的手段。

我把写实画作为主要素材来源使用也许与这一想法有关,那就是,“抽象”一词的拉丁词根意为从某物中“提取”。绘画时——无论是风景画、室内画、活体模型画、人物画或其他任何画种——画家观察自然,挑选、提炼并熟

练地使用某些要素,在设计上而不是描画上使主题达到一种高度感。

这种构图可以正式构思或自发地、随意地发挥,但所包含的一般过程通常是把主题拆开,然后重新组成一种更加强调线条、平面、形状、图案、颜色

和材料构成的相互关系的新形式。主题的作用并不等同于基本立意,它只确立了画面布局的基本框架。它既不是思想的转述,也不是表达思想的清单或文献,它只是艺术作品的一个工件而已。

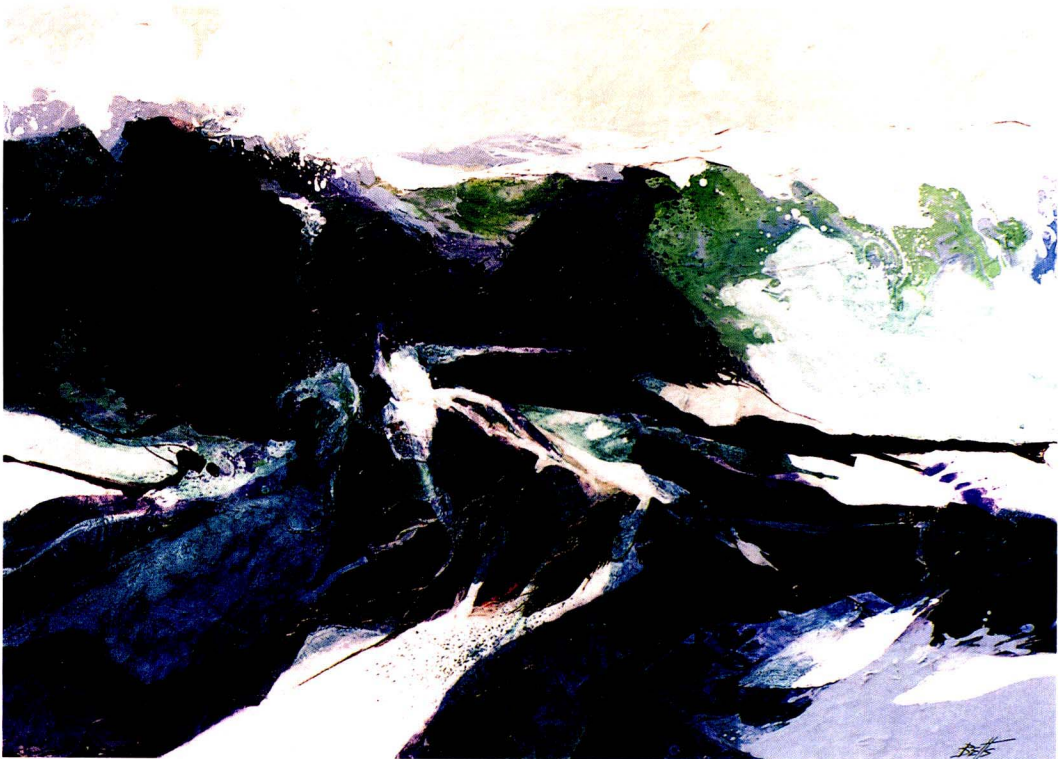
暴风雨之后,1973年作,水彩画,36.8cm×55.9cm,私人收藏。

这是用我一直认为都是自己最喜爱的一种绘画材料作成的写实风格的典型作品。因为我一直受到写实画的训练,而且我仍对周围的自然界极敏感,我继续画我所见,通过纸上水彩的直截了当和光彩分享我之所感。我不可救药地沉迷于此类绘画中,主要作为一种抽象绘画的步调的改变。



暴风雨海浪,1970年作,混合材料、绘图纸板,48.3cm×68.6cm,私人收藏。

这幅画代表了我“分裂的人格”的另一面。与其说是对眼中所见事物的写实,倒不如说是一种尝试。尝试把大自然的混乱归于条理;尝试从抽象的设计方面看事物;尝试重新组织而不是记录。我总觉得这远比写实绘画更令人兴奋和挑战性,虽然它们似乎完全不同,但我的艺术的这两方面是互相依存的。



我一点也不赞成在比喻的、写实的艺术与抽象的、非写实的艺术之间制造分裂或划分不存在的鸿沟。当然，在这个世界上，有足够的空间让两种风格并存，甚至两种风格集于同一画家身上。这并不是说现实主义作品必须受到反对，而是说它在许多情况下不需要体验或想像就可以作画。然而，从长远来看，画家不应该关心自己是否是传统主义者或现实主义者或介于两者之间，而应该以自己觉得最自然和忠实于自己的方式作画。大概你会说，这是一个你觉得不由自主必须那样作画而不是你认为你应该那样作画的问题。

这本书并不是要设法说服读者接受抽象画观点。它所谈论的是：我确信，作为画家，我们应该专注于作画艺术而不是照搬在明信片上见到的风景；我们主要关心的是艺术而不是轶事；一幅画应该比它的主题更重要。我时常想起画家杰克·托尔克夫，他在回答一位观众的问题时说：“向画家索要能让所有地方所有的人都能看懂的画，就是要求画家做远在他能力之下就能办到的事。”

我认为，有一点对于作为画家的你是重要的，那就是，作画时，发挥有可能的最细腻的技巧，然后除了用于展示你的精湛技艺或试图与照相机一比高低之外，把它用于达到某种目的。我倒认为是认为，假如你画抽象画，那是因为你已经显示出在传统模式上你能够权威性地绘画；你之所以选择画抽象画是因为你相信，这是你最自然的创作表达方式，而不是因为你希望这是一种掩盖你作为写实画家的缺陷的手段。

我极力主张你把传统画法作为出发点，热爱并尊重它而不是盲从。正如当代作曲家汉斯·沃尔诺·亨兹所说：“当我研究诸如‘费哥罗’乐谱时，我并不是要学习如何模仿莫扎特，而是要找出音乐里永恒的东西。”

因而我主要把这本书写给那些有写实绘画、构图、颜色和绘画技巧基础知识的画家。我对为完成某事而罗列一二三的方法不感兴趣。相反，我希望通过示范和举例打开其他通路，展现其他看法，揭示其他可能性，而不是谈论现有的、许多关于水彩画和丙烯画基本技

巧的书里早已充分讨论过的问题。

我最尊重的那类画是无法以刻板的方式学到的。最好的画家经过长期的探索、斗争、不断摸索、不断思索和反省——然后偶然地，在画了好几百幅之后，达到了他的艺术境界。没有任何一种方法可以保证成功或者在国家展览会上被接受，事情并非这么简单。那么，这本书主要就是写给那些希望开阔眼界、丰富自己的艺术、去掉旧习、用新方法观察事物和绘画的有经验的画家的。

经验少的画家也可以受益于后面几页所提出的想法。但是，我必须诚恳地提醒他们，只有那些对他们来说技巧是他们自身的一部分以至技巧不再重要的画家，实验的方法才被运用得最成功。无论如何，不能把创作技巧用来掩盖知识和经验的缺乏，也不能借此来逃避绘画要求和绘画训练。

这本书仅仅是一个出发点，紧接下去的是最具挑战性和最振奋人心的部分——而且是最难的——这全取决于你。



地中海，1988年作，
丙烯、绘图纸板，
38.1cm×50.9cm，
纽约市收藏世纪协
会。

这幅画随意地开始，但逐渐形成一个严密定型的要素与松散处理的颜色相结合并取得对立平衡的结构。这代表了与完全非写实接壤的抽象化的极端程度。主题靠被感知或感觉而不是用文字表达；没有任何可辨认的形体。这幅画作为一个整体对我来说比事实更重要。



天涯海角, 1984年作, 水彩画, 27.8cm × 35.56cm。

由于可能与最终完成的水彩画显得极相似, 在时间允许的情况下我会画水彩速写。这是一幅在康沃尔末端地区用15分钟或20分钟完成的实地速写。把细节忽略掉, 我的主要目的是获得使白色建筑物在几乎黑色的天空映衬下显得十分突出、醒目的显著效果, 因此其他白色被压弱以便提高对比度。

实地写生

由于大自然是大多数画家创作灵感的主要源泉,因此写生簿是必备的。不仅初学者要实地写生,画家一生都应坚持这项活动。

通过想象进行素描或绘画是不够的。我们惟一可画的是那些我们甚至是无意中观察到的东西,而大多数根据想象出来的形状或情形绘出的画缺乏说服力和真实性。因此,养成写生的习惯并持之以恒以及把写生簿收集起来以供今后不断参考,就很重要。

首先让我来解释与绘画相对的速写指的是什么。我把速写看作是对题材的直接观察所作的简单描画,它是轻松的、非正规的,它的主要作用是传递必要的信息和今后为画家在画室作画提供记忆帮助。速写不如绘画发挥得那么充分,通常最多不超过15分钟或20分钟就能完成。画家会在上面写上只有自己能明白的颜色标记和代号。速写只供画家本人使用。无疑这一点就是许多速写被收藏家如此欣赏的实质所在:速写是画家为自己而作,没有别人来看它是如何画成的,因此,速写通常比发挥充分的绘画更具自发性。

与速写形成对照,绘画以其本身的质量成为艺术作品。画家更有意识地描画,更注重细节和正规结构。有些画花一两个小时完成,而那些花几个星期甚至数月的作品几乎全部在画室完成。