

鲁迅美术学院 素描·现象 III

从常态到异象

FROM NORMALCY
TO ABNORMALITY



主编 刘仁杰
编著 于艾君

吉林美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

从常态到异象 / 于艾君主编. — 长春: 吉林美术出版社,
2009.1

(鲁迅美术学院素描·现象)

ISBN 978-7-5386-3046-6

I. 从… II. 于… III. 素描—技法(美术)—高等学校—
教材 IV. J214

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 204340 号

鲁迅美术学院 素描·现象 III
从常态到异象

出 版 人: 石志刚

策 划: 李功一 于艾君

主 编: 刘仁杰

编 著: 于艾君

责任编辑: 朱 循

技术编辑: 赵岫山 郭秋来

特邀编辑: 王 嵘

装帧设计: 王 嵘

责任校对: 孙 丽

出版发行: 吉林美术出版社

地 址: 长春市人民大街 4646 号 (www.jlmspress.com)

制 版: 沈阳大禹奥博电脑设计制作有限公司

印 刷: 辽宁美术印刷厂

开 本: 889 × 1194 毫米 1/16

印 张: 5/册

版 次: 2009 年 1 月第 1 版 2009 年 1 月第 1 次印刷

印 数: 0001—3000 册

书 号: ISBN 978-7-5386-3046-6

定 价: 149.00 元/套 (全五册)

鲁迅美术学院 素描·现象 III

从常态到异象

FROM NORMALCY
TO ABNORMALITY

主编 刘仁杰
编著 于艾君

吉林美术出版社



序 言

PREFACE

素描是古老的,又是现代的。这一观念在当今美术学院的造型基础教学中得到充分体现,形成了中国艺术教育特有的一片生态。

素描学习的目的是最终能够以个体生命形态的独特体验,采取创造性的表现方式,传达出个人对现实世界的感悟。可以这样认为:艺术上的绝大多数问题都需要在素描中解决,素描不成熟,艺术就很难成熟。因此,素描的重要性不言而喻。

我们的传统基础教学是以传授“再现性”的写实绘画技能知识为唯一目的。随着社会的发展进步,艺术观念的不断更新,在当代艺术多元发展的背景下,融合于传统与现代的教学模式便成为必然。近十年来,油画系的素描教学已将学生知识结构优化放在重要的位置。在传统艺术与现代艺术知识并重传授的前提下,突出创造能力的培养,主张学生积极的视觉思维和探索,强化视知觉能力与表现能力的训练;鼓励学生用自己的头脑思考,用自己的语言说话,逐步使学生的绘画技能与创造能力之间的关系处于相互支持、相互融通的状态。

这套丛书所选择的学生作品出自油画系三个工作室的不同年级,作品呈现出素描教学的开放性与艺术手法的多样性,基本上展现了油画系基础教学的面貌。《教师素描作品精读》选取了油画系部分在职教师的素描作品,以求呈现其素描实践的某种线索。于艾君老师在创作的同时,致力于素描的实践与研究。他为这套书的编写倾注了大量心血,其意在通过交流,提高我们的教学水平。

鲁迅美术学院油画系主任 教授

刘仁杰

2008年7月



油画系第一工作室教师张丹素描教学现场

从常态到异象

FROM NORMALCY TO ABNORMALITY

从常态中发现非常，从看似乏味的形象中发现并表达出“意味”，这是从写生走向写“我”的一个重要标志，也是素描的某种境界。这可能通过描绘过程中对形象的偶然发现继而落笔成真而得，也可能是作者独特的造型禀赋，一出手就非同一般(尽管有时候作者并不知晓)，还可能是作者通过阅读、体验与既往的技艺训练，沿着自己对形象的主观看法，去达到某种一己的造型理想。不管怎样，仅仅沿袭基本的、普通意义上造型技巧的素描是很难实现其艺术高度的。

在某些教学时段和课题要求中，因为基础程度和性情因素的差异，我们发现有些学生的作业不管怎么要求或“强制”，仍然距离那种传统教学中“好”的标准比较远，画面僵死、笔法刻板，有的作业琐碎，有的缺少丰富的层次，有的想画得“实在”却就是画不实。这个时候教师不能对其全盘否定，而是应该肯定他们作业中与众不同的地方，使之沿

杨威作品



着自己的性情和趣味出发，扬“短”避“长”，以自己的语言面貌去解决问题，完善画面，最终找到属于自己的解决之道。只要出乎性情、适当引导，“劣势”有时候反而会成为优势，“坏画”反而比“好画”更有力量。笔者不主张全班大一统式的素描教学，因为素描要解决的问题可能不全看当下，它必须与以后的艺术道路进行良性衔接。

异象的认识基础——视觉力度

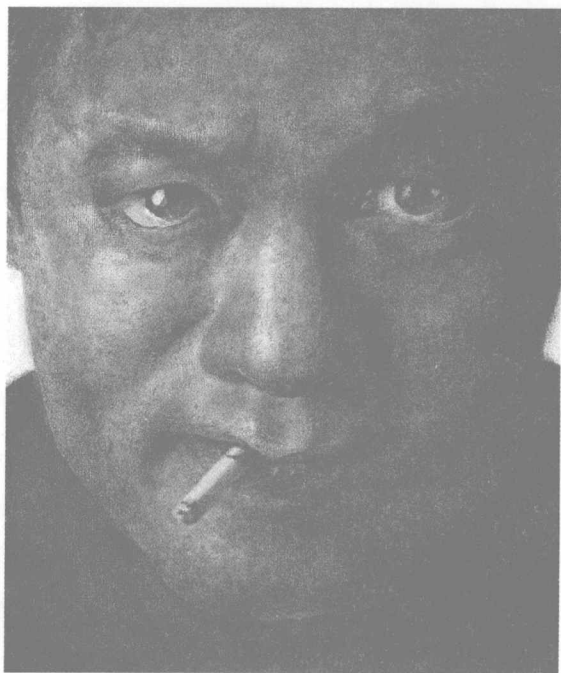
所谓视觉力度，是指视觉在接受图像信息时所感受到的审美强度。

已故美国著名学者苏珊·桑塔格在她的《反对阐释》一书中说：“……一个艺术作品之所以比另一个艺术作品更有兴味，并不取决于该作品的风格选择是否让我们注意到了更多的东西，而是取决于这种注意的强度、可信度以及是否机智，不管其焦距如何狭窄。”

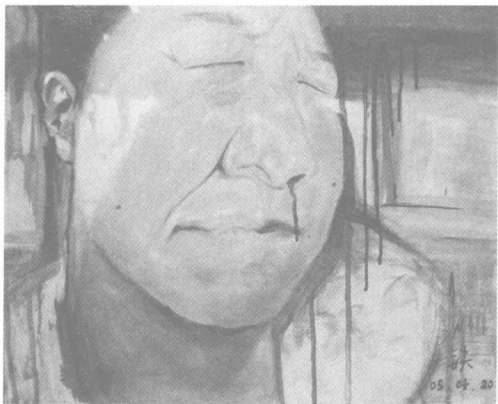
同样，视觉力度不在于你以何种风格或图式描绘了怎样的题材，而是在于你以何种机智或“反机智”的方式，一语中的地切入了题材所提供的艺术可能性。独特的造型形式、单纯或复杂而至单纯的图式、有意味的形象等因素，更容易产生更有效的视觉力度。艺术家的造型尺度、色彩的法度和可圈可点的具体描绘技巧都可能倾注在某一件素描作品中。

对于具体的素描作品来说，视觉力度既可以产生在各种相近的因素之间，也可以呈现为单一色调，一种看似单调实则充满号召力的笔势，整体的和谐“酿”成整体的视觉力度。这类素描强调聚合下的张力，画面内部各个元素基本呈现“聚合”的关系，如大部分的中国书法作品或木刻，黑白分明，画面只有黑白两种形象；也可以靠对比，靠不和谐因素使画面产生一种迸发式的视觉张力，在适度的协调中求不协调，在适度的分裂性中强调画面精神的统一。或许可以举一个大家都熟知的书法方面的例子，郑板桥的“六分半”书法，多种笔体在同一件作品中被天才地结合；还比如美国画家萨利的绘画，其作品就是各种不同感觉、不同风格的画面形象的拼凑，同样生发出一种别样的张力。

视觉力度源于由画面元素所致之精神或意味的相对清晰性，尽管艺术存在解读上的多义性。美国当代艺术家古德曼经常表现那种灾难性场面，在其中一件作品中，他选取燃烧的画面作为素描的题材，所呈现的只能是类似悲壮的画面气氛。笔者的《纸飞机》系列中也曾有类似关于燃烧的画面，画报的时尚信息与燃烧之间的冲突，其寓意也是不言自明的。产生视觉力度的前提是多方面的，不管怎样，它都要求画面情绪具有直接性和感染力，这说的也是素描语言上的准确性和说服力。力度不是一味强弱分明、一味画黑画重就可以表达出来的。画面效果的柔和、低调、灰暗、压抑，主题的抵



郑宏祥作品



铁锐戈作品

抗性或叛逆性，甚或其他状态等，这些“不积极”却意味清晰的情感调子都是画面在情感上的体现，都可以形成让人过目难忘的视觉力度。

技巧引申

传统素描体系强调对物象的忠实记录，强调作画的程序性和科学性等规范师承，在画面中尽可能弱化个性对客观的强加。传统的学院派素描贴近对象但又似乎远离对象——所谓“贴近”指的是它所反映的客观性，“远离”的意思是在相当长的一段历史中，所有素描所摹写的对象在美学意义上基本都是接近的状态，作者对对象的“发现”因素少了些，对象的记录只是对客观不同程度、不同角度的模拟。当代的许多自由素描在外观上看可能远离了对象，但它在揭示对象某一方面的特质时则是“贴近”对象的。它们采取相反的道路进入内心，但殊途同归。

尤其在记录性素描中，只有“二度现实”，也可以说是被“忠实转述的现实”和被“唤起的客观对象”，而艺术家个人的“肖像”则相对隐蔽。那些看起来明确无误的形象——也许我们会立刻辨认出它们属于我们过去或经验的一部分——使我们产生一种审美上的“安全感”，并且代替或掩盖了我们的真实所见，同时也抑制了我们对某种“意外效果”的期待，而后者正是当代自由素描的“长项”。我想这一切缘于古典素描的“服务性”目的，在那些精彩而忠实的素描面前，我们往往看不见技巧，至少是一目了然的技巧，我们的眼里最初只有被忠实转述的对象。可以说，对技巧性的最高要求就是不见技巧，使技巧在对象面前不同程度地“隐身”。

对于现代以至后现代艺术视野中的许多素描来说，应物所象之形自成一个相对封闭的、可以自我阐释的系统，它们行使着高度符号化的功能。在照相机发明以后，即使那些基本沿用古典素描技法的、写实技艺高超的素描家——他们的艺术也是寻找的结果，而不是如古典素描时期对对象的本能跟从——其极致的“表形”也是为“表意”而来的，从而体现艺术家不同于古典素描时期的艺术观。

“现象”的素描

一般来讲，“现象”这一术语用于表述特殊、非凡之物，即非同一般的事物。从这个观点出发，我们当然可以把杰

出的艺术归结为现象一类的艺术，包括某些素描。说起现象论，它最早是康德（1724—1804）提出的一个理论，它所考虑的仅仅是事物的外貌，而不是事物的总体特征及其内涵。黑格尔（1770—



崔清楠作品



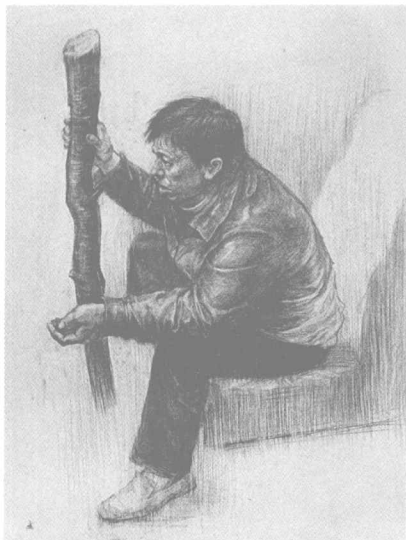
常亮作品

1831) 在 1807 年发表的《精神现象学》中对内在感受进行了探索和探讨——对他来说，存在与思考是具有同一性的。黑格尔曾经说过：“自然法则、人类进化、艺术和宗教的历史，以及人类智能的自我检查和自我分析，所有这一切实际上同时构成了天地万物的精神属性。”这一理论适用于任何一种创作过程，包括音乐等其他非视觉艺术。艺术与一切有助于艺术创作的潜在因素是分不开的。

既能以非凡的技巧呈现那些“莫须有”之物，也能在司空见惯的事物中发现新鲜的视觉意义——所谓从常态到异象，这是“现象”给予素描的启示。它启示我们，不仅需要着眼于传统的题材和对物写生，素描的对象还包括那些难以表述的事物或对它们的感受。有一句老话也适用于素描，“我们不是在画对象，而是画对对象的感觉或反应”。的确，艺术中关乎美的现象只能以感官来感知、感觉，而最终又将通过视觉形象重新回到感觉。作为艺术的素描就是通过“转述的科学”使得这前后两个感觉得到重合。显然，在这一过程中，非理性是激发理性的灵感，是转化成具体形象的基础。现代心理学认为，没有任何一件事情是人类合乎逻辑地进行思考并合乎逻辑地加以实现的。这种非理性的重合法则对素描尤其是自由素描的实践非常有启发性。

创作性

所谓创作性就是从泛泛的习作状态中出走，继而对“真理”式的经验有所怀疑，对主题的规定性产生一己的认识，并且在语言层面上有所发现和体现的意思。其实，我们在平日的素描实践或教学中所说的“关注画面本身”就有创作性的意思。这意思也可以说是指素描中，作者必须在画面与被落实到平面上的素描形象之间做出某种选择，必须体现出



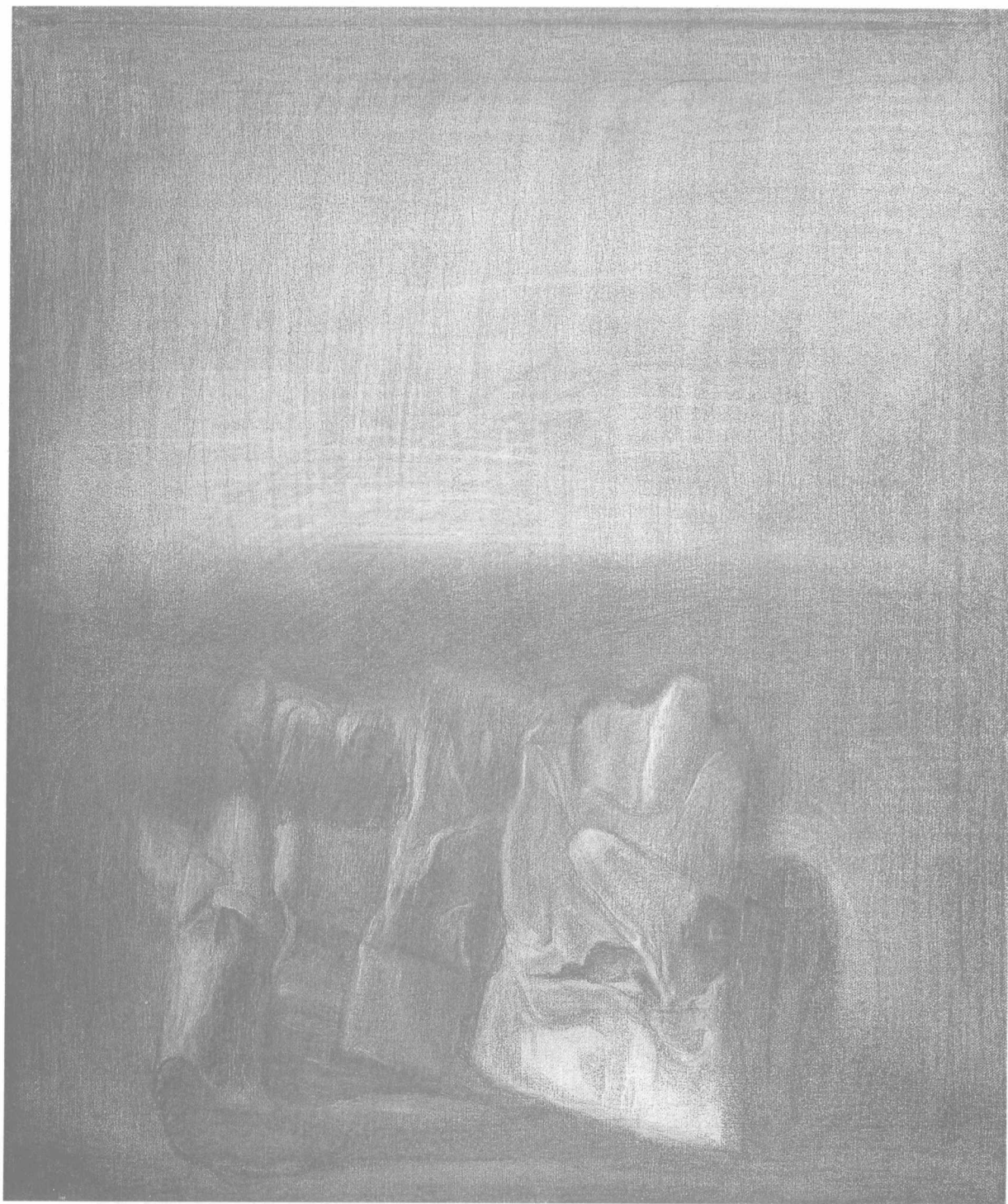
→ 彭涛作品、于晨巍作品

我们对造型的某种非一般性看法：要么如古典意义上的再现技艺，将结构、解剖等知性因素通

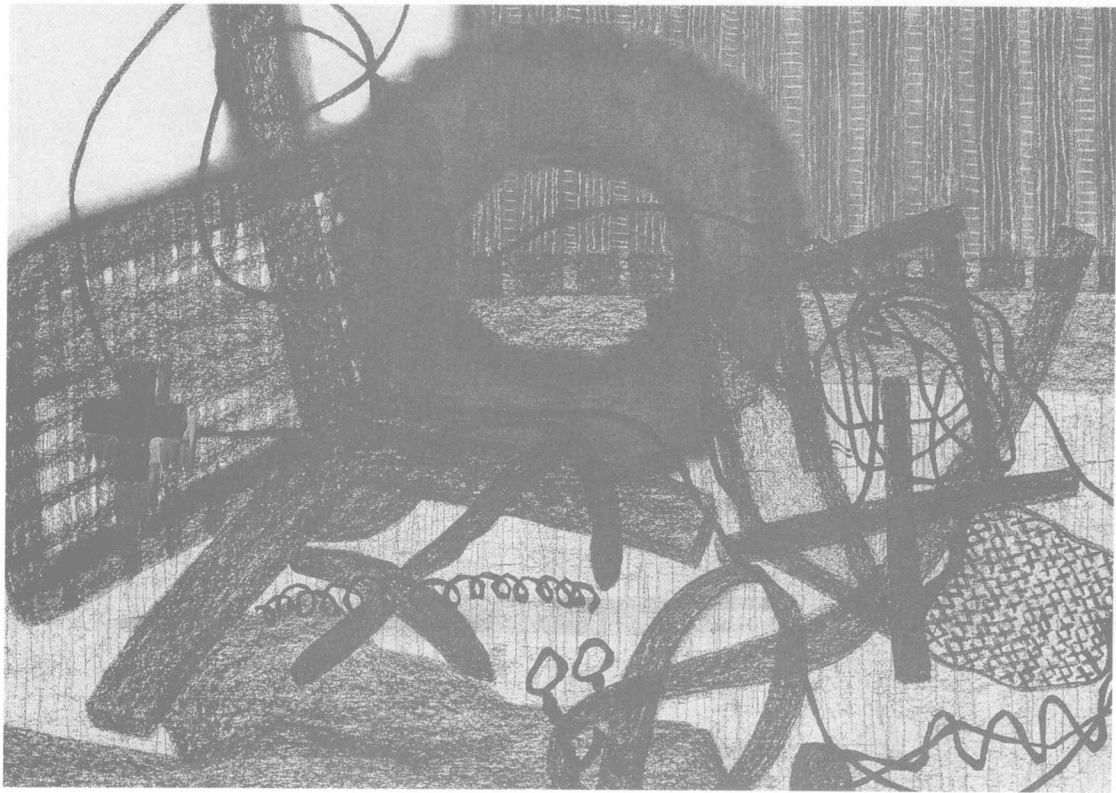
过可感的再现型形象表达出来；要么以抽象等其他非再现式语言手法“再造”形象——所谓创造性。相对于记录性的素描，创作性拉远了素描画面与对象之间的距离，打破了古典素描对视觉的再现甚至“镜像专制”。如佩尔梅科为我们展现的情感浓烈、造型古朴的素描意图；又比如沃曼的素描，画家通过非再现式写生再现了对象的情绪特征，画面线条和作画的情绪很贴切地与模特儿自身的情绪结合在一起，它们相互指代也相互体现。在许多学生的速写本中，我也曾发现以非写生方式表达了类似形象情绪的、好玩的作品。这种将“情绪”或者说由对象或想象中形象所提供的视觉引发点进行强调的做法，就使素描画面具有了某种超越记录功能的创作性。以“非再现”为主要倾向的语言方式也好，以对“再现”语言的继承或重新选择也好，它们都“再现”了被工业文明所浸淫的人类的当代情绪和美学介入。在自由素描中，对客观的转述方式成为艺术性的核心，素描家极端个人化的对素描物象的理解和表达几乎成为艺术性的全部内容，而不仅仅是前提。

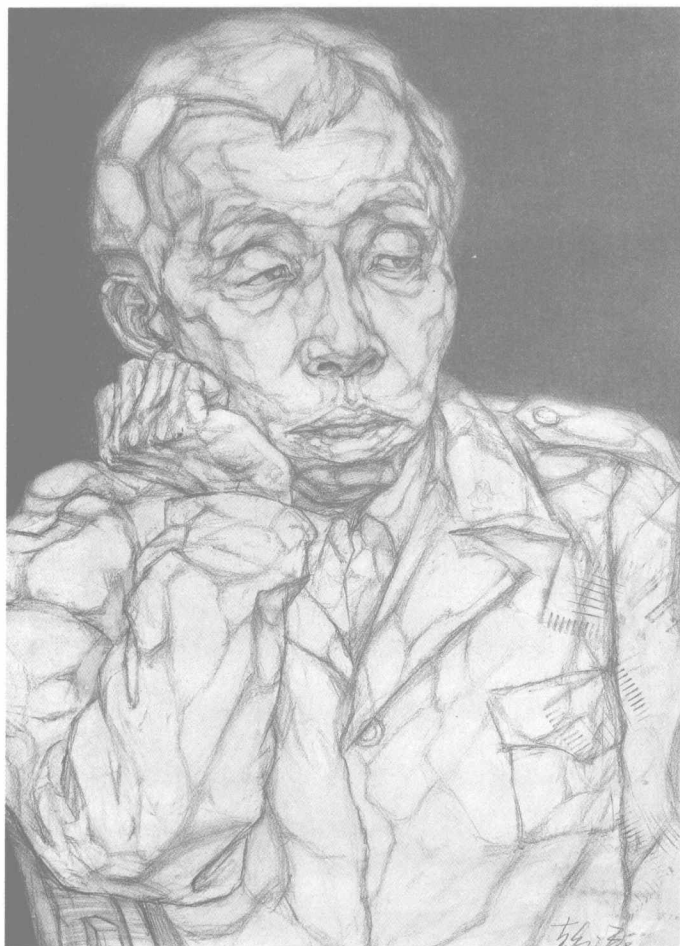
相比于古典素描使用具有“共通倾向”的视觉语汇，许多当代的自由素描从“平民”走向“精英”——追求素描语言的纯粹性与个人性（有的艺术家在画面中并置多个似乎不相干的图像，画面产生的新寓意并不是几个图像的简单相加，它们之间必定存在某种必然的一致性，哪怕出于作者的偶尔或反其道而为之）；同时，又以看似平常实则机智的“精英化”实现素描的“平民”意义——阅读上的意义（在许多照片风格的素描中，艺术家们不去表达什么重大题材，也没有对画面进行什么奇崛的造型改造，而以各自的笔法对普通照片进行了素描转换）。

自由意义上的素描解放了素描的视觉思维，客观上激活了对素描的多维度认知——看的多样化造就了实现素描作品意义的渠道的多样化。素描在获得独立性意义的同时，使解读或审美成为空前的问题和学问。现代或后现代工业文明时期的各种文艺思潮，使古典素描的再现技法体系不再能适应素描家的现代艺术诉求，他们使用个性化（或以“反个性”来成就个性）的甚至隐秘化的视觉语言，拓宽了素描既往的审美空间。至少，古典素描意义上的认知系统不再能发挥全部的效力。



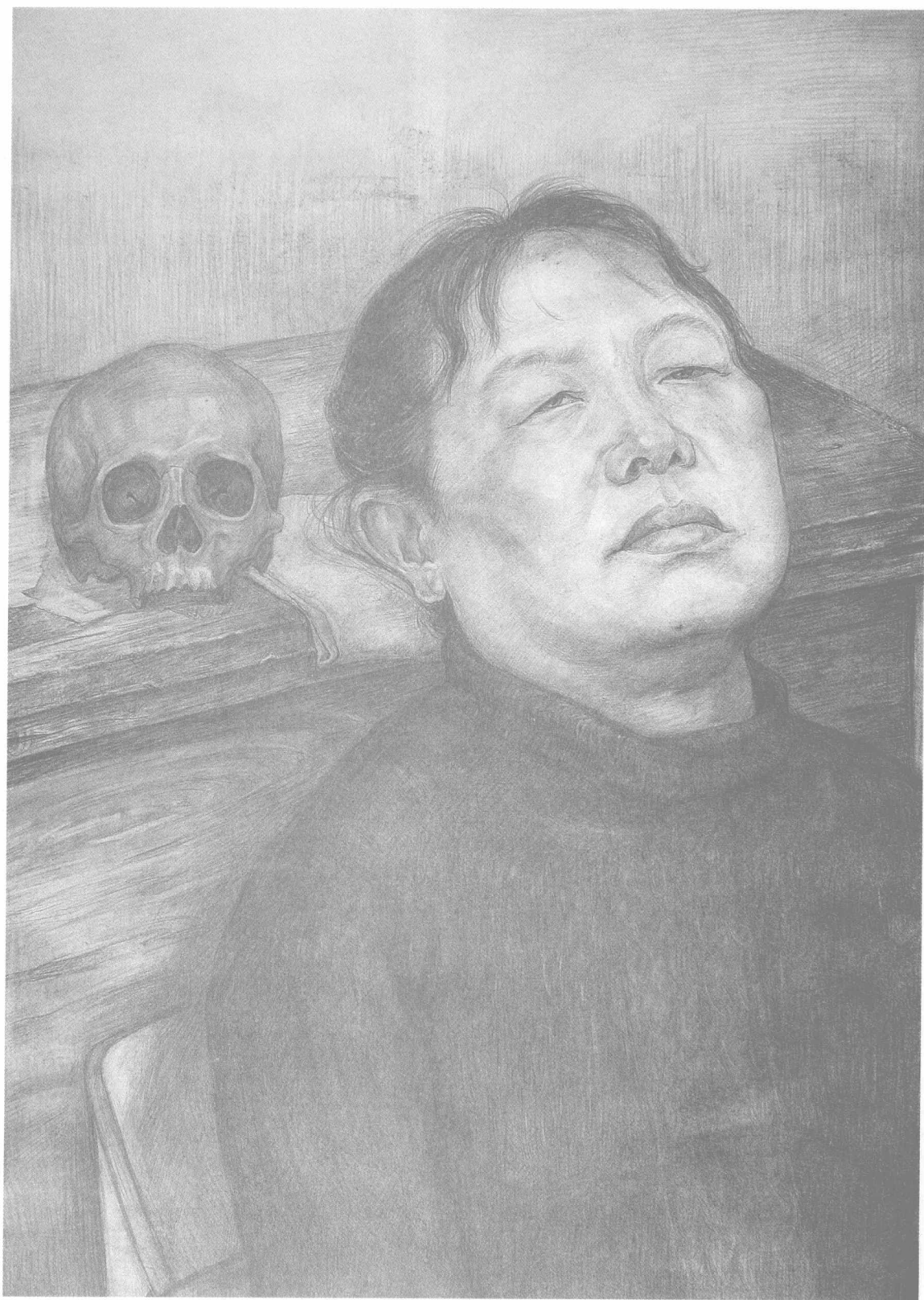
所谓“花非花，雾非雾”，可以理解成此物非彼物，也可以理解为以此说彼，后者通过前者被赋予意义。此习作表现的是几只做活时用的皮手套，堆在一起像受难的弟兄。油画布与色粉笔结合能产生一种奇特的颗粒效果。

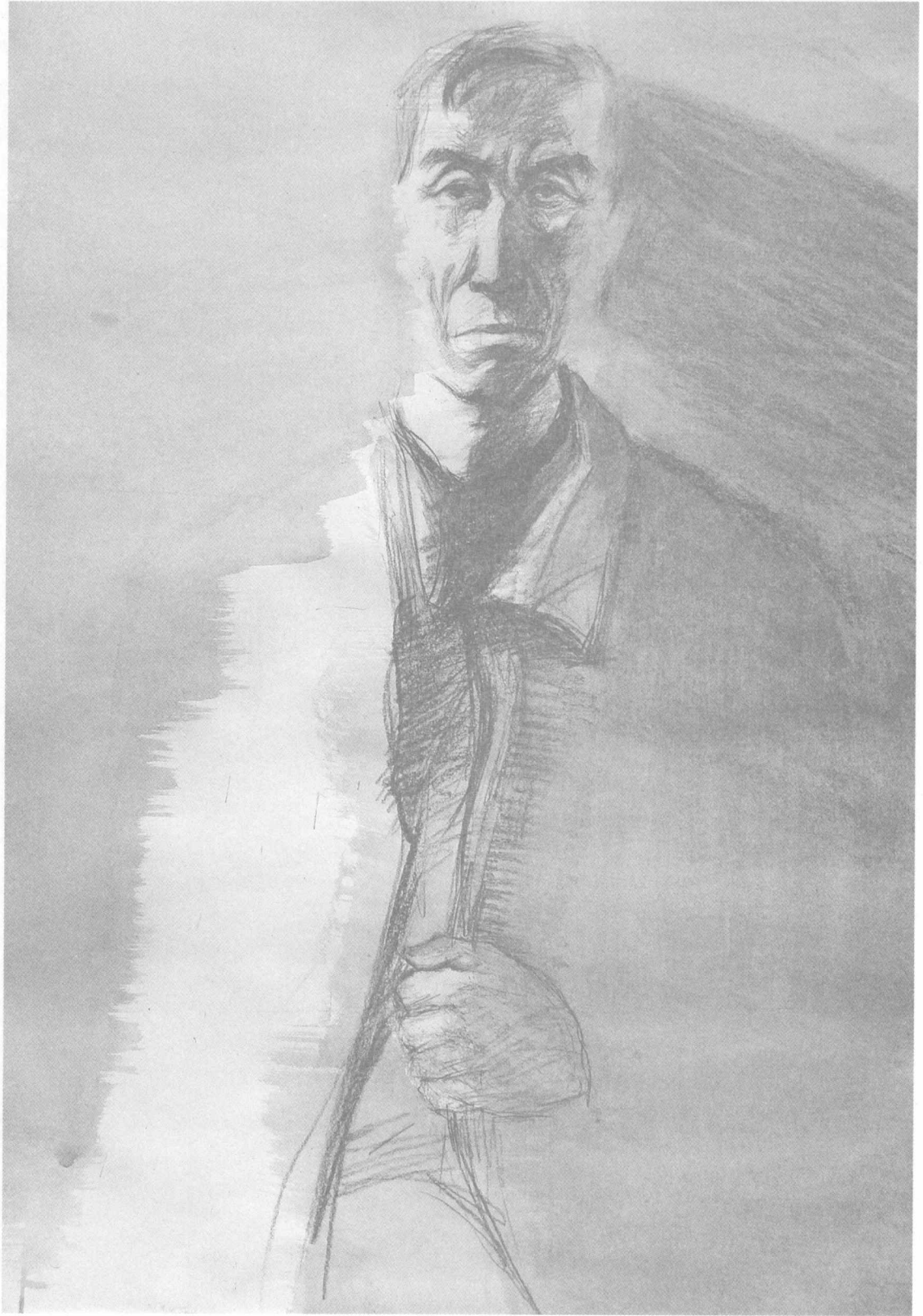




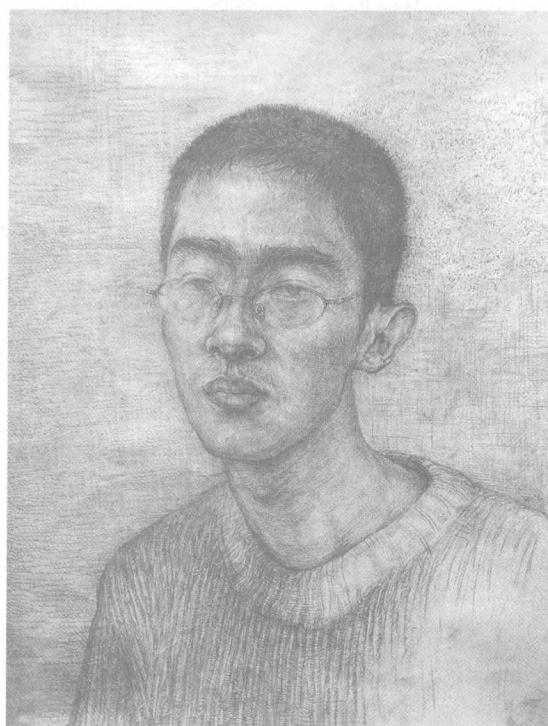
(左页下)

这幅作品的诞生，归功于伟大的自然和伟大的人类生活。庄严和简朴，崇高和简单，贵重和简陋，发泄和禁欲，一切东西都僵化了，几乎不可能有任何运动，只有成了骨头堆才算数。没有任何东西能离开痛苦，没有痛苦就没有意识，就没有文明。每一分钟都在流逝，我留不住它，我却喜欢它逝去。我对每一秒钟都感兴趣，我尽可能地把它用尽，一切出现的东西我都紧紧地抓住。我要通过这幅作品告诉所有生灵：“应该像钢一样美丽、坚硬，应该使人们对自己的存在感到羞耻。”（作者自述）









→ 这是一个有几分忧郁的男同学所画的素描自画像。笔触犹疑却较好地呈现了人物气质，细节虽看似琐碎却是整体画面构成的必要元件。有时候，看似不完美的技术恰恰是真诚、贴切的，技术必须产生方向才有它的意义。