

形态与意图

素描书

于艾君 / 著

A BOOK OF SKETCHING AND DRAWING
CONFIGURATION & INTENTION



辽宁美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

素描书/于艾君著. —沈阳:辽宁美术出版社, 2005.12
ISBN 7-5314-3480-6

I. 素... II. 于... III. 素描—研究 IV. J214

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第133343号

素描书

策划/王嵘

作者/于艾君

责任编辑/王嵘

装帧设计/王嵘

制版/沈阳市冠华电脑设计责任有限公司

印刷/沈阳市第三印刷厂

技术支持/姚红斌 李慧君 杨晓刚

技术编辑/徐杰

责任校对/张亚迪

出版发行/辽宁美术出版社

经销/全国新华书店

版次/2005年12月第1版

印次/2005年12月第1次印刷

开本/889mm × 1194mm 1/16

字数/210千字

印张/20

印数/3000

书号/ISBN7-5314-3480-6/J·2387

定价/58.00元

邮购部地址:辽宁省沈阳市和平区民族北街29号

辽宁美术出版社 邮购部 邮编:110001

邮购部电话:(024)23414948

E-mail:lnmscbs@mail.lnpgc.com.cn

http://www.lnpgc.com.cn

图书如有印装错误请与印刷厂联系调换

J214/197

2005

素描书

形态与意图

A BOOK OF SKETCHING AND DRAWING

于艾君 / 著

1508

AD

阿尔布雷特·丢勒 (1471-1528, 德国):
《老者像》。纸上水彩、铅笔并以羽毛笔蘸
白垩提亮。



吉姆·戴恩(美国):《被扭绞的年轻躯干》。1989年。油画棒、丙烯、木炭和水彩画于纸上丝网印刷的图片。112.4×147厘米。



于文君：《纸飞机·比翼之一》。2003年。素描纸，铅笔。77 × 87 厘米。

目录 Contents

序 韦尔申

第一部分 素描原本

素描说⁰¹²

素描的基本演化脉络⁰¹⁴

素描作为意图⁰¹⁵

素描作为原本⁰²⁰

素描作为观看方式和阶梯⁰²²

素描教学的基本方向⁰²⁵

素描教学中的主观性形态⁰²⁸

具象素描的永恒性⁰³¹

素描的“准确”与“精确”⁰³⁶

必然的细节⁰³⁸

对素描作品的欣赏和解读⁰⁴²

文艺复兴时期的素描技法特色⁰⁴⁵

素描教学选介⁰⁴⁷

素描话题⁰⁵⁷

素描的用途⁰⁵⁹

第二部分 素描的基本元素

线⁰⁶²

调子⁰⁷⁴

质地⁰⁷⁹

第三部分 基本概念知识和要领

基本概念与知识⁰⁸⁶

基本要领¹⁰⁸

肖似 逼真与写实¹¹¹

第四部分 传统素描题材

静物素描¹¹⁸

景物素描¹²²

人物素描·肖像¹²⁸

人体素描¹⁴³

第五部分 素描志

美学意义上的素描类别¹⁵⁶

相关知识要点¹⁵⁸

写形状

“记录性”素描¹⁷²

第六部分 自由素描

自由素描的特质¹⁸⁰

从绘画性的角度考查自由素描¹⁸²

“创作性”¹⁸⁶

在“象限”与“自由”之间¹⁸⁹

对“写生”的追问——自由素描

的“前夜”¹⁹⁰ **35** 自由素描的“真实”¹⁹² **36** 自由素描的空前独立性¹⁹³ **37** 自由素描的建构因素¹⁹⁴ **38** 综合的想像力²¹⁷ **39** 表现类素描与写实类素描²²² **40** 自由素描的设计性²²⁶ **41** “自由素描”个案举例²²⁶ **42** “坏画”

²³⁰ **43** 素描中的“色彩”²³³ **44** 自由素描的当代性²³⁴ **第七部分 素描材质** **45** 概述

²⁴⁶ **46** 素描的材质及其性能²⁴⁷ **47** 其他材质及其基本技巧²⁵⁶ **48** 素描的技术问题²⁵⁷ **49** 素描的保存²⁶¹

第八部分 国外具象素描个案研究 50~59 安东尼奥·洛佩兹·加西亚/ 赫伦韦

恩/ 基塔伊/ 列奥那多·达·芬奇/ 阿尔布莱特·丢勒/ 佩尔梅科/ 奥德·诺德鲁姆/ 凯绥·珂勒惠支/ 文森特·凡·高/ 葛饰北斋^{264~278} **第九部分 相关理论摘要** 塞尚/ 凡·高/ 蒙克/ 雷东/ 马蒂斯/ 康定

斯基/ 柯科施卡/ 保罗·克利/ 阿波里奈尔/ 勃拉克/ 毕加索/ 蒙特里安/ 布朗库西/ 汉斯·霍夫曼/ 培根/ 列奥那多·

达·芬奇/ 亨利·摩尔/ 鲁道夫·阿恩海姆/ 丹纳^{280~288}

[附录一] 相关的术语名词
[附录二] 部分作者/作品索引 主要参考文献 后记 于艾君

当我们把素描——其基本的物质形态是纸上绘画——这个属于老生常谈的话题放到当代文化的背景中加以考察，就不能不发现，它除了一度被混淆为基础或基本功的全部内容和含义以外，还可以使我们联想起“理性”、“设计性”、“纯粹”、“朴素”等更为本质的相关品质，这可以说是素描在美学意义上的延伸。

当然，在“学院”的前提下，所谓基本功并没有过时，更没有变得无用，而是随着社会生活、文化现象等大的时代因素的变化而得以演化和拓展，作为行使基本功职能或方式之一的素描当然需要适应不同时代中不同艺术取向对基础的“各取所需”的要求。我们看到，当代，尤其当代国内素描教学与研究已经从以往单一的“再现”式写实面貌，渐变为多种语言方式并存这样一个基本情况。各种文化艺术现象、时尚、娱乐——包括韩剧、卡通文化，各种“玩酷”的前卫艺术，当然，更有经济转型期的难以节制的物欲对人的精神领地的威胁等，使美术之外的因素对人——尤其是当代知识分子的人生观、艺术观进行着“和平演变”，这在许多人尤其是青年学生的创作和生活的细节中已表现得尤为明显。这个时候，我们在何种意义上重新树立——“大素描”的观念，在深度继承学院素描传统的前提下，以当代的视角拓宽基本功的内涵，真的是一个大问题。它需要在“写形状物”的同时对素描进行文化上的梳理，包括概念阐述、技法精要，关涉当代图像的现象研究等等为引发点的对素描的“全景式”关照。

就是说，素描不仅是作为基础，对其他媒介或方式的造型艺术“输出”给养，同时，在将其作为当代视觉文化一部分的前提下，素描更要吸收其他艺术表现方式的长处和经验，进行“内部”的语言转换和“自由”意义上的艺术反哺。

以往的素描教材更多探讨共性意义上的技术，近年虽多有国外翻译教材的介绍，仍如隔岸观火，难以对我们的素描教学和具体创作实践提供有针对性的、较为系统的研究借鉴。本书作者于艾君近年一直致力于基础素描的研究与教学，颇有心得。可贵的是他并没有仅仅重复素描的既往经验，而是试图在教学中引导学生从既往对素描的狭隘理解和技能掌握走向开放的“素描文化”，从“基础”的技艺出发去认识具有内省倾向的其他艺术景观中的有益部分，从而为素描找到文化上的定位。因此，这本书无论在对学院基础教学的经验探讨或理论补充的意义上，还是以平实、客观的笔调对以“文化视角”关照素描并使之成为当代视觉经验一部分——的“自由素描”的理论阐述上，或建立在作者对包括自己素描作品的集成展示与技艺剖析的意义上，都是值得向大家推荐的。我们期待它的出版。

是为序。

韦尔申

2005.10.28

第 一 部 分

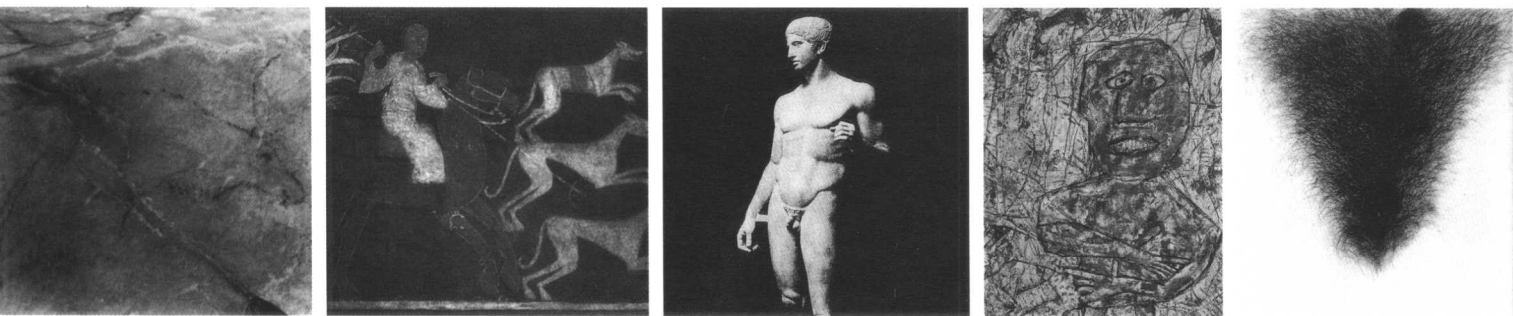
素描原本
The First Part
Origin Sketch

1 素描说

一提到“素描”，我们许多人头脑里一定会立即反应出那些在纸上用铅笔或炭笔所画的头像或人体——通常是单色的、挥洒自如并最终凝固在平面上的生动的、恒定的、与对象相像的形象。是的，这可以说是素描也是素描史的基础或者说基本形态。也可能有人会马上想到“质朴”、“朴素”、“一针见血”等等用于形容素描品质的词。都不错，可以说，素描的演化就是人类视觉“再现”梦想的演进，图 1-1~1-5 就展示了从远古岩洞里朴素抽象却形象感极强（因为当时技术手段

纪80年代的绘画，着力刻画头脑中的写实形象，小心翼翼的笔触和整齐的轮廓线。那时候，文艺复兴可以说刚刚过了临产期，画面还没有显示出欧洲文艺复兴盛期时的那种主动娴熟的再现技艺。后者如图 1-7。艺术家以铅笔这种简单的工具将“镜像”式的写实语言发展到某种极端，这就使这种通过某种写实方式达到的“镜像”具有了语言的性质。

“素描”，不得不说，它在绝大多数人的印象里是个具有西方色彩的词，这与国内现行高考体制下我们所接受的传统或接近传统的学院教育有很大关系。在造型艺术的范畴内，可以说，学院是素描的土壤，而素描既是艺术的本体形式之



从左至右：

图 1-1
《驯鹿》（城堡山钱币洞）。10000 年前。碳笔岩画。

图 1-2
圣包德略画师：《贝兰加圣包德略教堂壁画》。约 1125 年。现藏马德里普拉多博物馆。

图 1-3
《Doryphorus》。古希腊作品的罗马复制品。公元前 450—公元前 440 年间。

图 1-4
J·杜布菲作品。

图 1-5
吉姆·戴恩（美国）：《发》。1970 年。铅笔、牛皮纸。58.4 × 58.4 厘米。

的局限，相对于“镜像”式的绘画，它们的“写实”则呈现为抽象性的符号）的描绘，到古希腊罗马的再现技艺，中世纪的“禁欲”艺术，再到伟大的文艺复兴、新古典主义、现实主义、印象主义以至现代主义以后的素描发展史中的个案线索——素描其实在后期印象主义以后，就已经从原来对物象的纯粹记录，渐次转化为素描的元素服从且服务于内心对审美形象的需要，服务于视觉对“美”的多样化需求。也就是说，当人们不再满足于再现带来的官能享受和对视幻觉的单一需要，乏味于纯粹再现的素描技艺或美学探讨的陈词滥调时，素描就一点点地从以使用性为宗旨的实用性技艺转化为海阔天空的艺术。

尽管如此，素描其实仍可看作是心理和社会诉求的“再现”——只不过它变得由外而内——由对被记录的物象“镜像”式的展现转为内心的对被转述的“物象”的需要，尽管后者有许多时候以当代的视角使用和发展极端“镜像”式的素描语言。前者如图 1-6。可以看出，这件作于 15 世

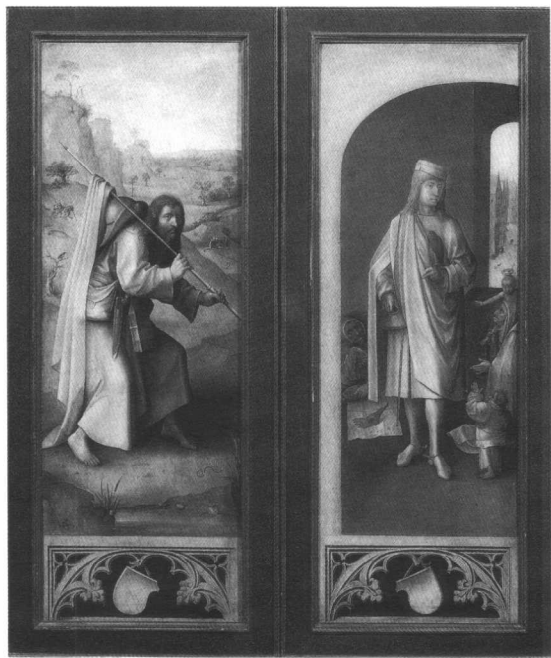


图 1-6
二联屏画。1482 年。
左：163.7 × 247 厘米；
右：127 × 247 厘米。

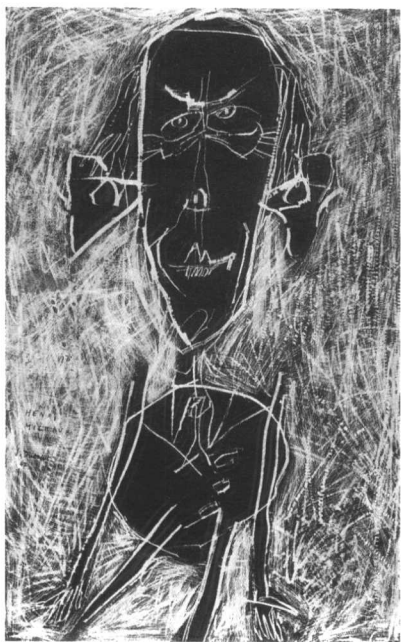


图 1-8
J·杜布菲：《Henri Michaux
的肖像》。1947年。板上
印度墨水。31.8 × 48.9
厘米。



图 1-7
J·凯莉：
《两个被废弃的轮胎》。
纸上铅笔。
20 × 23 厘米。

一，又可以将其作为艺术的土壤。说到学院，尤其对于国内来说，其积极要大于它消极的一面——使人的视觉认知渐成理性和系统——而且主要以素描的方式——通过传承中的技艺训练使得人们对“美”的需要成为可以向着良性延续的现实。

不难发现，汉语中“素描”这个词的定义很大程度上是在材料的层面上而言的。纸，包括早期由于纸张的缺乏而用于素描绘画的羊皮纸，涂了石膏层或经过其他技术处理的木板，铅笔和炭化铅笔，相对于油彩或石头来说，都是最方便最容易得到的，同时也是最容易使意图、想法立竿见影地外化为视觉形象的绘画工具。孩子总是最先注意手边的玩具或糖果——而有的大人不时地回过头来，在孩子身上发现那些从自己生活中消逝了的事物的“原本”。最直接的例子如杜布菲（图 1-4、1-8），他就直接在画面形式和涂写状态上追求或照搬儿童画的某些经验。当然，作为艺术家，他是在主动思考和寻求，而不是完全如儿童那样，在无知与无畏中进行自发式的绘画。

素描其实就属于这样一种可以将其发展成某种可能的“原本”。

承载素描的物质形态是简单的，但当我们注意到它作为“视觉产品”这一特性时，其他用于研究或阐释绘画甚或艺术的中国古代画论、源自西方文化体系的文化阐释学、文化理论和存在学、现象学等理论知识系谱，包括某些成功有趣的个人创作经验，都为素描艺术提供了理论注脚和生动的实践经验。由于教师的能力和课时等多种原因，素描很难在课堂上实现它的全面意义，很难在完成以技艺训练为主的作业同时完整地讲授、研究上述理论、认知等方面的问题。只能在平日的教学和实践逐渐体会、渗透和“有感而发”。

可以说，素描朴素的、有基础意义的手艺性与工业文明所催生下的现代或后现代艺术形态之间，以及具体到与上述理念支撑下的其他造型艺术之间不仅不矛盾，而且是一种相互促进，互通有无的关系。甚至还可以说，素描这门源自古老文明的手艺或者说文化，在当下文化背景下，如果需要被激发出更大的力量，则非有此认识不可

——就是说,在保持“写形状物”这一素描基本功能的前提下,更深入地研究和继承传统美术学院的素描艺术,注重素描对现实生活的艺术“汲取”,注重与当下文化的结合,发现并以艺术的方式提出问题。在此基础上探究实践素描艺术新的可能性,才可能赋予素描这门古老手艺以“常新”的当代性。

本部分着力探讨作为“原本”的素描,从具体的作品出发但又不仅仅局限具体的素描作品,同时,笔者试图通过本书来探讨一门研究视觉思维的形成和外化、绘画过程和行为,甚至关涉图像事件的学问。

2 素描的基本演化脉络

从本书开篇提到的一组图片中,我们可以清晰地感受到素描的发展演化脉络。从人类早期的岩画一直到表现主义画家的素描作品,再到当代的许多以写实面貌出现的“后现代”倾向的素描,从早期单纯却生动的简单形象一步步演化成以再现为技艺的对形象的“知性”审美,从“可见”

的形象到“可辨”的形象,随着人类认识物象和自我能力的提高,素描的形态又从“可辨”的形象发展到以再现为目的的“写实”,现代主义以后再发展到依稀可辨的形象,直至素描服务于艺术家个人性的创作理念。如今,素描在眼花缭乱的艺术现实下,一步步回归了素描的本意——就是说,它首先应该是“艺术”,其次才是“素描”。

西方的造型艺术体系不是一直属于“再现”的,我们所继承的学院艺术的源头是发端并最初成型于16世纪中叶才出现的美术学院。从古希腊罗马一直到文艺复兴以前,是大约一千年“基督教艺术”时期。那些介于抽象和具象之间的圣像画的基本特征属于非再现类的那一类艺术传统,它们以非凡的想像力和“重现”技艺再造人间天国的形象样板,以禁欲和安抚为初衷来教化当时的众生,尽管它与当今我们所强调的“非再现”在内涵上不是一回事,但其由厚重的材料和稚拙却虔诚的制作所阐发的某种崇高却是后世“再现”类艺术所不具备的。印象主义尤其是后期印象主义以后的素描,不再仅仅是记录客观,模拟照片式的戏剧性的现实,不再恪守以“为油画雕塑做铺垫”为己之全部责任的教条,而是变成了

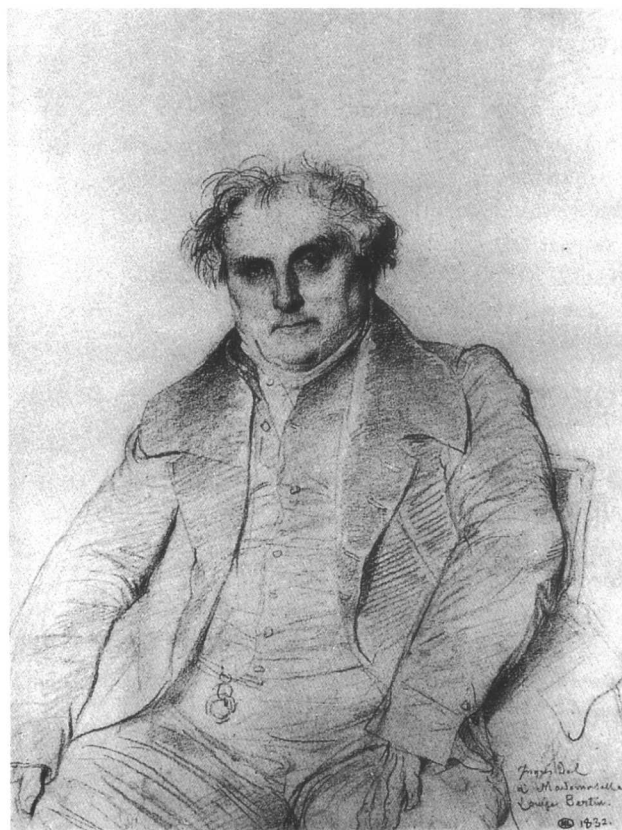
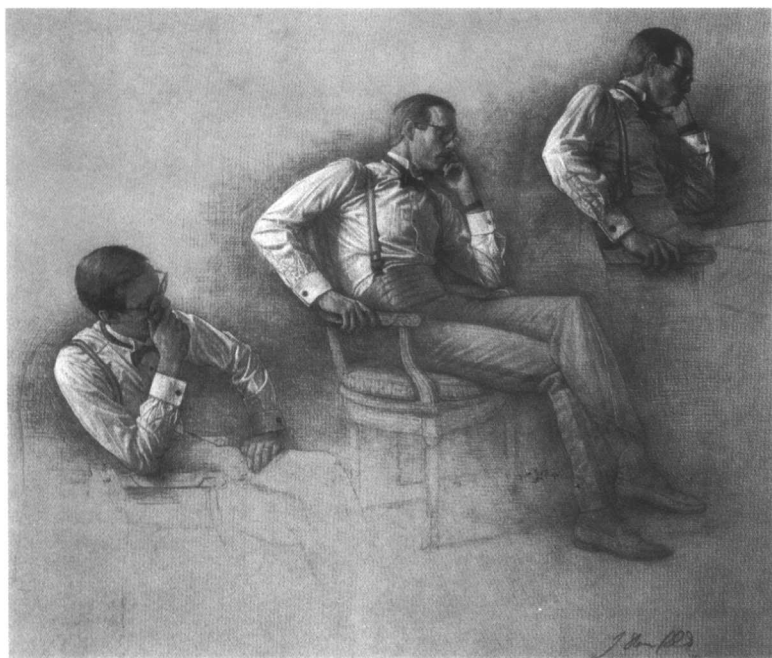
右:

图 3-1

J-奥古斯特·多明尼克·安格尔(1790—1867,法国):《劳艾斯·波丁像》。1832年。纸上铅笔。24×32厘米。

图 2-1

罗伯特(美国):《对“会面”的研究习作》。1984—1989年间。铅笔、水粉白。36.2×42.5厘米。



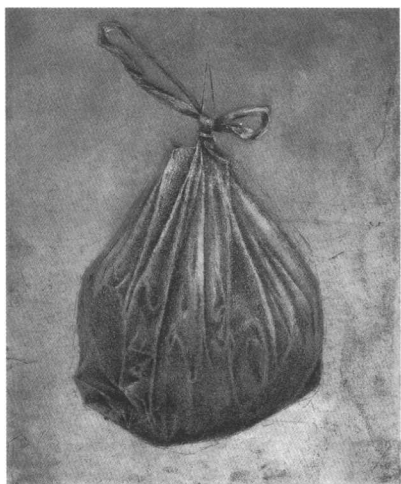
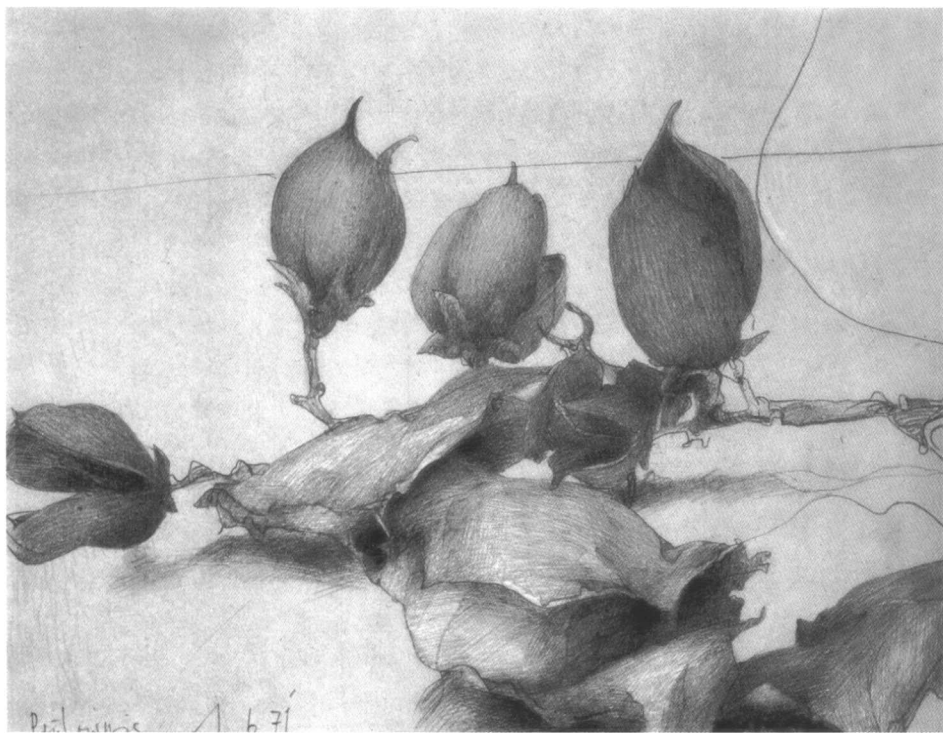


图2-2
S·库波尔(澳大利亚):
《静物·挂起的袋子》。
1995年。蚀刻。30×36
厘米。

左:
图2-3
H·詹森(1895—1967, 德
国):《花蕾》。1971年。纸
上色粉笔、铅笔。17.5×
22.5厘米。

具有开放性的“绘画”，准确地说是找回了原本就应该属于素描的“艺术身份”——自印象主义以后，素描开始跟随绘画等其他艺术形式回到艺术的根本，后印象主义的冠名者罗杰·佛莱认为，印象派之后的西方现代艺术发展趋向可以用“表现性”来概括，这个“表现性”即主要针对印象派而提出来的，着眼于反印象主义。佛莱认为，后印象主义（表现主义）并不关心对光色印象的机械记录，他们对印象派的兴趣毋宁是缘于印象派的发现有助于他们表现物象在心中唤起的情感，他们对待自然的态度是完全独立的。可以说，素描从此具有了一件绘画所应该具有的所有审美属性和美学特征，素描中的形象反映客观的“记录性”之重要特征渐渐被降低，或者说，客观形象渐渐退到艺术家作品意图的幕后，而作为艺术、作为艺术家的“我”渐渐浮现成为艺术现象的主角（这其中的多义性和利弊关系请容笔者将在别的文章中讨论）。即便是再现，也因某种“现代性”而与以往的写实素描有意味上的区别（图2-1~2-3）。素描的这种有趣的演化与绘画历史的演化，在时间和精神方向上是完全一致的，这可以说是素描自成体系的一条重要线索。

3 素描作为意图

我们通常所讨论或实践的素描，更多指的是在纸上以干性材质进行的绘画。从材料上看，这是被美术学院沿用的传统方式，在许多时候，素描的方便和直接性很容易使得画者排除其他媒材的操作技术和效果干扰，从而把精力放在对对象的深入研究与精确表现上，从中获得的造型能力将大大有益于日后的艺术实践。所谓基础与基础性，很大程度指的是这层意思。

同时，我们所探讨的素描，至少应该包含以下几个方面含义。其一，就是作为所谓基础的素描，其基本形态仍是纸上铅笔或炭笔绘画，题材仍沿袭传统的人物和风景，石膏像和人体素描，其目的仍是为使素描者获取“写形状物”之基本能力（图3-1、图3-2）；其二，它是作为与油彩、装置或影像等其他媒材并列的造型艺术表现媒介，从材质之特殊性出发考察、研究其艺术性，图3-3和彩图8是两件在这方面有代表性的铅笔素描，既可以利用铅笔的性能作再现式的精确性

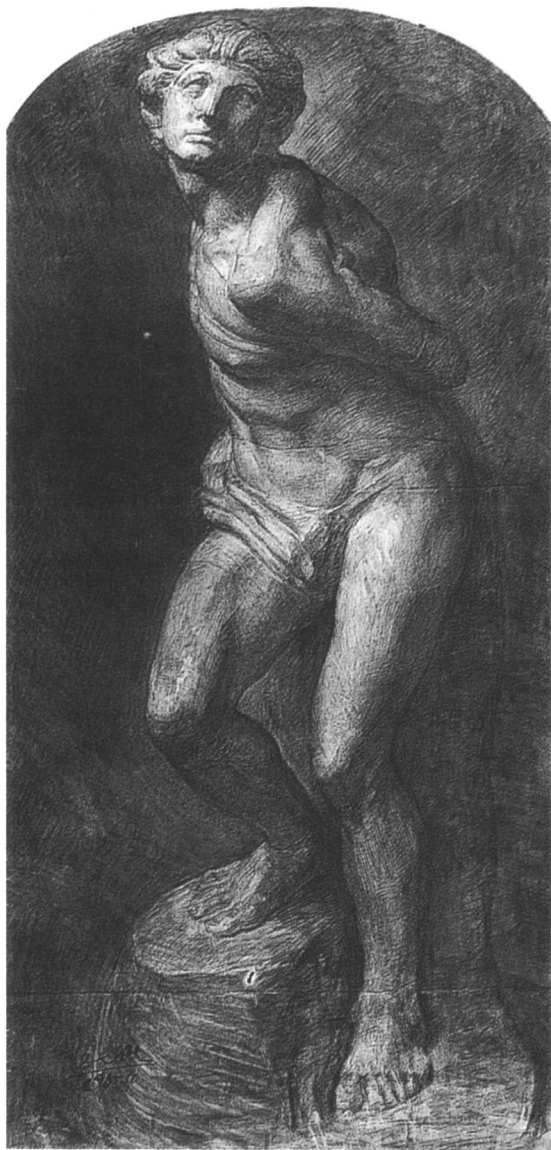


图 3-2
刘小东 (中国):
《大奴隶》。1980 年。纸上
铅笔。87 × 178 厘米。



表达,也可以使铅笔的“亚”质色调在画面中产生与木炭和油彩等材质相异的趣味;其三,广义地讲,“素描问题”不仅存在于纸本绘画,更从此延伸到其他各种造型艺术表现形式。如图 3-4。一件装置作品在视觉上可以被接受,原因之一就是“素描关系”在其基本视觉形态中得到了合理的空间延伸。可以说,素描是一个广泛存在于各艺术肌体中的基本“营养”元素。基于上述说法,素描,仍可以被视为造型艺术的基础——这个“大基础”的概念一定程度上使得我们拥有了较为宏观的素描视野,也便于进行对以素描为引发点的综合“艺术景观”的深入建构。

不仅那些古今中外出自美术学院的画家,终生不离素描,就连以其他表现形式闻名于世的艺术家的,也多从素描中受益,或在以素描为主要表现手段的绘画中“反哺”其艺术。比如雕塑家亨利·摩尔的与其雕塑齐名的素描(图 3-5、3-6)。日本著名电影导演黑泽明就常以素描的方式画剧情或气氛草图,作家雨果创作了许多具有素描特质的绘画等等,不一而足。素描作为意图的朴素呈现,不完全受着它是否是“基础”或“基本写实能力”的完善与否的制约。素描作者可以从形态学和其他认知观念入手,将意图转化为可见的

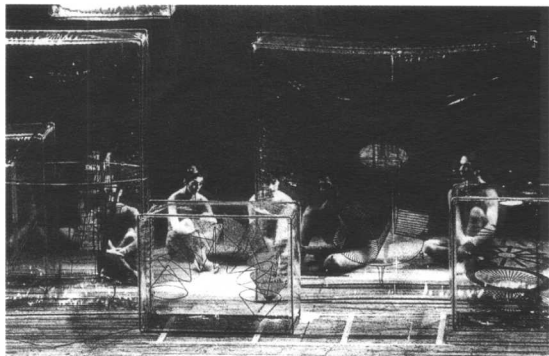


图 3-4
詹姆斯·约翰斯:《关于在布法罗的“环行时刻”的首演》。在杜尚的“大玻璃”基础上所做的装置作品。

图 3-3
刘朝晖 (中国):《牛仔裤》。碳铅笔。56 × 80 厘米。

作者说:“感知和材质是产生创作的源泉,我体验和表达视觉形象是从常见的视觉范围内深度挖掘,准确地将牛仔裤面料的纤维编织结构与之构成特点的肌理形体特点刻画出来,并清晰地将其质感、理解和感受思维信息图示给观者。最初的想法和最终的结果,使我在具体的语言运用中自觉的完成了一次审美能力的回归。”

上：
图 3-5
亨利·摩尔（1890—1986，英国）：《干活的矿工》。1942 年。色粉笔。49.2 × 49.5 厘米。



下：
图 3-6
亨利·摩尔（1890—1986，英国）：《在防空洞中熟睡的母子》。1949 年。混合材质：石墨铅笔、蜡笔、水彩、羽毛笔、墨水。43.9 × 48.5 厘米。

