



面对彩色

清华大学美术学院教学

著 李木

明暗
照面
平面
形色
因为
静物
颜色
不是
色彩
分离
教师
吴冠中
到处
都是
颜料



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

主编策划 那泽民

J206. 3/5

2007

清华美院教学面对彩色

著 李木



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (C I P) 数据

面对彩色 / 李木著. ——上海: 上海书店出版社,
2007. 1

(清华美院教学)

ISBN 978-7-80678-648-2

I. 面... II. 李... III. 绘画—技法 (美术)—教
学研究—高等学校 IV. J21

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 144946 号

面对彩色

主编策划 那泽民

著 者 李 木

责任编辑 那泽民

整体设计 润泽书坊 + 刘焯 + 田磊

技术编辑 张伟群 丁 多

出 版 上海世纪出版股份有限公司上海书店出版社

发 行 上海世纪出版股份有限公司发行中心

地 址 200001 上海福建中路 193 号

网 址 www.ewen.cc www.shsd.com.cn

经 销 全国各地书店

制 版 上海精英彩色印务有限公司

印 刷 上海财经大学印刷厂

开 本 889 × 1194mm 1/32

印 张 3.5

印 数 3000

版 次 2007 年 1 月第一版

印 次 2007 年 1 月第一次印刷

书 号 ISBN 978-7-80678-648-2/J · 312

定 价 28.00 元

简历



1958年 生于中国

1978年 毕业于天津工艺美术学院

1982年 毕业于中央工艺美术学院

1982—1986年 任教于天津南开大学

1986—1999年 毕业于中央工艺美术学院

现任清华大学美术学院副教授

1995年 任中国油画风景展评委

1996年 赴法国巴黎国际艺术中心进修考察现代艺术

1996年 巴黎国际艺术中心举办作品展

1996年 法国枫丹白露举办作品展

1996年 参加全国青年油画展

1997年 任“中国油画静物展”评委

1998年 再次赴法国及欧洲考察访问

1998年 上海J.GALLERY举办个展

1999年 赴北非摩洛哥考察阿拉伯艺术

1999年 赴美国考察西方当代艺术及艺术教育

1999年 美国休士顿举办个展

1999年 参加全国美术作品展

2000年 参加芬兰“文化论坛”举办的美术作品展

2000年 日本福冈 Art Collection House Co Ltd举办个展

2001年 参加“艺术·科学国际作品展”获优秀作品奖

2002年 入选参加中国油画双年展

2002年 入选参加第三届中国油画展

2005年 巴黎BEI画廊举办个展

2005年 入选参加中国三十年油画作品回顾展

2005年 上海J GALLERY举办个展

序

首先我想表明的是,这不是一本有关绘画色彩技法的图书或教材,它应该是一本让大家通过色彩去感受世界、感受自己、感受人格的完善和发展的教材或书籍。因为我想让每一个阅读此书的人,每一个选修此课的人都能体会得到:从超越美术学科和绘画技巧的角度去了解色彩、认识色彩、运用色彩,对我们每个人来说是多么有趣和多么重要。艺术教育尤其是基础教育并不是专业技能教育,更不是一门行业技术教育。它不应该将专业技能训练作为办学的宗旨,从而回避教育在人们成长过程中所起的人文作用和所肩负的社会责任。所谓的面对色彩,其实是针对以往色彩教学中的法则而言的,是针对这些法则中的乏味、枯燥和残酷而言的,是针对这些法则中强求一律、扼杀个性的做法而言的。而所谓的法则当然是指在教学过程中,教学体制强加给教学双方的训练规则与衡量标准。在这个法则的框架下,教师将学生划分为画得好、画得比较好、画得不好的几类,学生被要求从画得不好的“进步”成为画得好的。学校则根据教师与学生绘画技能的好坏来判断、选择他们,他们也理所当然地根据自己“能力”的强弱向学校和社会索取补偿及回报。而所有这些在艺术教育法则名义下进行的训练、选择和交换都恰恰与艺术本身并没有关联,当然也没有任何趣味可言。因为这个过程从来都不曾涉及艺术教育的一个根本问题:这就是怎样面对人格的发展与完善。虽然说仅凭面对色彩这个概念,我们还无法全面地解答艺术教育的诸多问题,满足学生的各种需要,但我们却可以从面对色彩的角度去揭示这些问题、探讨这些需要。虽然说色彩教学也有其自身的方式和规则,但是这些方式和规则更多的是针对学生们的“眼”而不是他们的“手”的,因为只有“眼高”,才不至于“手低”。但愿在学习色彩和艺术的过程中,大家能用更多的趣味去化解太多的枯燥。



目录

序

- 一 明暗 001
- 二 黑白 002
- 三 夸张 005
- 四 虚实 007
- 五 多维空间 009
- 六 平面色彩 011
- 七 选择 013
- 八 变化 013
- 九 混乱与规范 015
- 十 形色分离 017
- 十一 现成物品 019
- 十二 过程 020
- 十三 艺术教育 024
- 十四 局限 025
- 十五 区别 026
- 十六 教师 026
- 十七 教学 029
- 十八 因为有教师吴冠中 029
- 十九 艺术与生活 031
- 二十 意大利画展 033
- 二十一 静物到处都是 035
- 二十二 颜色不是颜料 035
- 二十三 水粉情节 037
- 二十四 悦目 039
- 二十五 颠倒 039
- 二十六 印象派 039
- 二十七 界限 041
- 二十八 涂鸦 042
- 二十九 立体主义 043

三十 波普艺术 044

三十一 凡·高 046

三十二 康定斯基 047

三十三 莫迪里阿尼 047

三十四 固有色 049

三十五 假象 051

三十六 关联 051

三十七 色彩人物 053

三十八 风景 056

三十九 暗部 057

四十 亮部 058

四十一 色调 058

四十二 检测 058

四十三 冷暖 058

四十四 主动 059

四十五 完整 060

四十六 行为艺术 060

四十七 胆量 062

四十八 境界 062

四十九 自我 063

五十 远近 064

五十一 选美 064

五十二 基础什么都不是 064

五十三 油画是个老家伙 067

五十四 其实不是风景 069

一 明暗

在以往的色彩写生过程中,我们总是习惯将明暗关系等同于色彩关系,甚至是用明暗关系取代色彩关系。学生们花费了太多的时间和精力纠缠在色彩与明暗的辨别之中。大家看待事物、认识物体也总是习惯于先从明暗看起,似乎在绘画中有了明暗关系就有了一切,没有了明暗关系一切就都不存在了。这种在基础教学过程中普遍存在的“阴暗”心理,不仅阻碍了我们对绘画中色彩关系的正确认识和感觉,也束缚了



北京之夜 100 × 80cm 布面油画

我们对生活中色彩规律的重新开拓与理解,更是断绝了我们对未来艺术创作和探索的兴趣和可能。其实无论是在现实生活里还是在以往的艺术实践中,排除了明暗关系的物体所呈现出的色彩往往是最直接、最单纯的,是最生动、最纯粹的,同时也是最原始和最有力的,是色彩本身最真实的表达和最直接的体现。没有了明暗我们可以重新审视那些过去绘画赖以支撑的所谓空间。没有了明暗我们可以轻松地面对一件件、一个个崭新灿烂的物体,而不必机械地将它们描绘得七零八落、支离破碎。没有了明暗我们可以越画越轻松、越画越自由、越画越接近我们本来应该接近的最佳效果。

二 黑白

我们现在所说的黑与白并不是通常意义上的明与暗,那种将黑白混淆于明暗的认识是非常糟糕的。不错,在黑与暗、明与白之间我们总是能找到这样或那样的关联,否则大家怎么会习惯于光明和黑暗之说并将它们分别象征正义与邪恶呢。但是美术学领域中的黑白与物理、心理学领域的明暗是不可以相提并论的。且不说绘画中的黑白也是千千万万的色彩种类中的两个品种,并且会随着环境中其他颜色的改变而变化,单单就黑白颜色本身所具有和蕴涵的表现力而言就是巨大和无穷的。黑白不但可以造就空间、表达韵律和节奏,黑白也同样可以造就色彩、表达情感和精神。在黑白的世界中我们不仅可以同样感受色彩的冷



纽约艺术村 100 × 80cm 布面油画



美丽的极点 100 × 80cm 布面油画

暖和辉煌,也能够体会彩色世界中所不具备的奇特和异样。我们对色彩的使用既是无限的也是有限的,因为我们太过依赖色彩所带来的情绪和诱惑。我们对黑白的使用既是有限的又是无限的,因为在一个没有色彩的艺术世界中,我们更容易寻找和获得灵魂的安慰和精神的释放。放弃黑白意味着承受色彩,而放弃色彩则预示着享受黑白,这恐怕是一个艺术家必须实践和体验的心路历程。

三 夸张

在绘画创作中,驾驭色彩的方式和程度是没有局限的,也是不应该受任何人为的因素局限的。任何色彩关系的搭配组合都不能从一而终、永恒不变,因为色彩或者说色彩关系以及它们的存在价值都是建立在多变和夸张的基础之上的。没有了变化,“彩”将失去“色”,没有了夸张,“色”将失去“彩”。历史的经验、科学的规律是为了方便我们与世界沟通、了解色彩,而不是为了作茧自缚地将自己封闭在一个对世界和色彩的固定理解模式之中。夸张不是为了“诋



卡萨布兰卡的咖啡 50 × 65cm 布面油画



慕尼黑印象 50 × 60cm 布面油画

毁”客观世界和艺术规律，夸张是为了重新更深入地认识客观世界与规范，因为今天我们所认识的客观世界和理解的规范也是因前人夸张和变换而得来的。

四 虚实

我国传统艺术中避实就虚、以虚当实的辩证关系,是对东方绘画中真实与虚拟关系最直接、最完整的体验。而西方传统艺术教育体系的虚实关系则是建立在物理学的空间意义基础之上的,它成功地将人的双眼与照相镜头进行了置换。它让人们的目光变得越来越准确、越来越科学,让人们越来越依赖照相技术,越来越随着照相技术的改变而改变,而改变的结果就是我们自己的观看能力最终的消失和被取代。本来艺术中的虚实关系只是相对存在的,所谓的虚虚实实、真真假假就是不断变化的,在这里没有绝对的实,也不存在绝对的虚。此空间可以实,彼空间也未必虚;彼空间可以虚,此空间也未必实。没有必须的实,也没有必须的虚。虚实不分前后,虚实可前可后。虚实不分强弱,强既是弱,弱也是强。虚实不分大小,大实若虚,大虚若实。虚实需要辩证地看,既要对立,又要统一。绘画所求的不是被虚实控制和利用,而是控制、利用虚实。



李木画室



水粉静物

五 多维空间

对多维空间关系认识的形成与确立,翻开了人类绘画历史崭新的一页,也让创作和观看绘画的人们从科学与艺术双重的角度,重新认识了他们眼中的事物和空间,而且在生活中、绘画中体会和表达这样的空间,并由此确立了不同于以往的、更加宽容的判断及分析事物的标准。过去人们对绘画空间的认识是建立在三维空间的基础之上的,相对于二维、四维空间的认识与表达,三维空间在表现方式和认识方式上都有相当程度的局限性和不科学性。因为在画面建立的所谓立体感,只不过是让我们的眼睛在特定的情况下所看到的事物为依据而建立起来的一种“假象”。人们在慢慢地习惯和认同这种假象的同时,也开始慢慢地不认同和不习惯存在于这种假象以外的“真相”了。这个所谓真相就是我们的眼睛所看到的以及所看不到的事物的不同角度和不同方面。在现实生活中,这些我们难以看到的或难以同时看到的事物,不仅存在而且起着非常重要的作用和具有非常深刻的意义。将那些我们的眼睛不能同时看到的事物,同时表现在同一个画面空间上,让三维空间拓展为四维空间,让“假象”转化为“真相”,让空间概念转化为时间与空间相融合的时空概念,不仅有益于我们拓展绘画本身的语言,也有益于我们重新审视和了解我们眼中的事物,并再次使我们获得不同的理解和判断。