

高等教育“十二五”全国规划教材
中国高等院校当代艺术教育系列教材

无中生有

当代色彩基础教学

黄勇 著

人民美术出版社

 高等教育“十二五”全国规划教材
中国高等院校当代艺术教育系列教材

无中生有

当代色彩基础教学

黄勇 著

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

无中生有:当代色彩基础教学/黄勇著.--北京:
人民美术出版社,2010.7
ISBN 978-7-102-05208-3

I. ①无… II. ①黄… III. ①色彩学 IV. ①J063

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第137613号

选题策划:左筱榛

著 者:黄 勇

无中生有——当代色彩基础教学

出 版:人民美术出版社

地 址:北京北总布胡同32号 100735

网 址:www.renmei.com.cn

电 话:艺术教育编辑部:(010)65122581 65232191

发行部:(010)65252847 65593332 邮购部:65229381

责任编辑:左筱榛

封面设计:左小榕

版式设计:黎 琦 骆秋伟

责任校对:黄 薇

责任印制:赵 丹

制 版:北京杰诚雅创文化传播有限公司

印 刷:北京雅迪彩色印刷有限公司

经 销:新华书店总店北京发行所

2010年8月 第1版 第1次印刷

开 本:889毫米×1194毫米 1/16 印 张:8

印 数:0001-3000册

ISBN 978-7-102-05208-3

定 价:42.00元

版权所有 侵权必究

如有印装质量问题,请与我社联系调换。

总序

肇始于20世纪初的五四新文化运动，在中国教育界积极引入西方先进的思想体系，形成现代的教育理念。这次运动涉及范围之广，不仅撼动了中国文化的基石——语言文字的基础，引起汉语拼音和简化字的变革，而且对于中国传统艺术教育和创作都带来极大的冲击。刘海粟、徐悲鸿、林风眠等一批文化艺术改革的先驱者通过引入西法，并以自身的艺术实践力图变革中国传统艺术，致使中国画坛创作的题材、流派以及艺术教育模式均发生了巨大的变革。

新中国的艺术教育最初完全建立在苏联模式基础上，它的优点在于有了系统的教学体系、完备的教育理念和专门培养艺术创作人才的专业教材，在中国艺术教育史上第一次形成全国统一、规范、规模化的人才培养机制，但它的不足，也在于仍然固守学院式专业教育。

国家改革开放以来，中国的艺术教育再一次面临新的变革，随着文化产业的日趋繁荣，艺术教育不只针对专业创作人员，培养专业画家，更多地是培养具有一定艺术素养的应用型人才。就像传统的耳提面命、师授徒习、私塾式的教育模式无法适应大规模产业化人才培养的需要一样，多年一贯制的学院式人才培养模式同样制约了创意产业发展的广度与深度，这其中，艺术教育教材的创新不足与规模过小的问题尤显突出，艺术教育教材的同质化、地域化现状远远滞后于艺术与设计教育市场迅速增长的需求，越来越影响艺术教育的健康发展。

人民美术出版社，作为新中国成立后第一个国家级美术专业出版机构，近年来顺应时代的要求，在广泛调研的基础上，聚集了全国各地艺术院校的专家学者，共同组建了艺术教育专家委员会，力图打造一批新型的具有系统性、实用性、前瞻性、示范性的艺术教育教材。内容涵盖传统的造型艺术、艺术设计以及新兴的动漫、游戏、新媒体等学科，而且从理论到实践全面辐射艺术与设计的各个领域与层面。

这批教材的作者均为一线教师，他们中很多人不仅是长期从事艺术教育的专家、教授、院系领导，而且多年坚持艺术与设计实践不辍，他们既是教育家，也是艺术家、设计家，这样深厚的专业基础为本套教材的撰写一变传统教材的纸上谈兵，提供了更加丰富全面的资讯、更加高屋建瓴的教学理念，使艺术与设计实践更加契合的经验——本套教材也因此呈现出不同寻常的活力。

希望本套教材的出版能够适应新时代的需求，推动国内艺术教育的变革，促使学院式教学与科研得以跃进式的发展，并且以此为国家催生、储备新型的人才群体——我们将努力打造符合国家“十二五”教育发展纲要的精品示范性教材，这项工作长期的，也是人民美术出版社的出版宗旨所追求的。

谨以此序感谢所有与人民美术出版社共同努力的艺术教育工作者！

中国美术出版总社 社长
人民美术出版社

引言

近 20 年来，随着改革开放的日益推进，当代艺术在中国得到蓬勃的发展，这对于审美情趣和艺术教育都产生了较大的影响，不少艺术家和美术教育家都在思考美术教学的变革。1994 年中央美术学院王华祥先生就素描教学提出了“将错就错”的见解，在当时乃至现在都引起了较大的反响，对于当代美术基础教学的变革作出了深入研究。同时作为美术基础教学的重要组成部分色彩的教学研究也一直在不停地探索。而色彩教学应该遵循什么样的基本原则、采用哪些教学手段和科学的、有特色的方法才能获得更有价值的教学效果，这成了我这 20 年基础教学实践中的课题。

吴冠中先生说：“我认为形式美是美术教学的主要内容……理解对象的美感，分析并掌握构成其美感的形式因素，应该是美术教学的一个重要环节……”由此可见，提高学生基本素质是色彩教学最根本的原则，研究视觉基本规律是最重要的教学内容。艺术讲究传承和发展，我们今天的教学是面对 80 后、90 后，只谈传统，不说当代，这未免过于保守和不切实际。事实上，由于资讯的发达，学生对风起云涌的当代艺术早就产生了莫大的兴趣和极大的关注，尽管现代主义之后的后现代理论至今都未能定论，但教学中引入当代艺术的研究成果和正在研究的课题作为与传统的联系和对话元素是可行的、必要的。我想，“无中生有”可以阐述我的理念。其中的“无”是从“有”到“无”，即通过学习掌握传统经验总结出来的基本规律，使其成为共识。而以此为起点寻找新的视点和观念，是为从“无”到“有”。“无中生有”是拥有一定的基础知识和基本技能之后以新的角度、方式在实践中运用，是创新的前提，是色彩教学要求和当代艺术创作的新高度。

这本书汇集了广州美术学院造型基础部一年级色彩课留校的部分作品，也选入了 20 世纪以来部分国外现当代艺术作品以及有代表性的中国当代艺术作品作为参照。其中主要渗透我在广州美术学院造型基础部色彩教研室工作 6 年来的种种思考和尝试，并通过此书展示教学观念和引导学生对于色彩基本规律从认知、理解到掌握运用的演变过程。

1

第一章 当代绘画中色彩倾向分析 ...002

第一节 关于当代艺术002

一、纪实的绘画性005

二、绘画性的观念005

三、观念化的绘画性008

四、波普化的绘画性009

第二节 当代绘画中的色彩倾向010

一、色彩的减化或平面化010

二、主观色彩、反自然色彩010

三、色彩对比的扩大、缩减010

四、色彩纯度的强化和弱化013

五、色彩肌理的拓展015

2

第二章 色彩基础知识018

第一节 色彩发展的梗概018

第二节 光色原理020

第三节 色彩的要素020

一、色相020

二、明度021

三、纯度021

第四节 色彩的调配021

一、原色021

二、间色022

三、复色022

第五节 色彩的对比022

一、色相对比022

二、纯度对比022

三、明度对比022

四、冷暖对比022

五、补色对比023

第六节 色彩与情感024

第七节 关于色调025

第八节 关于写生色彩的基本原理029

一、光源色029

二、环境色030

三、固有色030

四、同时效应030

五、色彩调和031

目 录

3

第三章 形式美的基本法则034

第一节 点线面035

一、点035

二、线036

三、面037

第二节 构成规律039

一、组织结构039

二、绘画语言044

4

第四章 色彩课堂教学048

第一节 基础教学的衔接048

一、对学生状况的认识048

二、对课程设置的理解决049

三、作业周期049

第二节 色彩课堂教程049

一、摆作业049

二、构图049

三、感性表现050

四、塑造052

五、协调整理054

六、关于材料057

5

第五章 色彩静物教学062

一、静物课程设置062

二、静物教学要求062

三、学生作业063

6

第六章 色彩人物教学088

一、人物课程设置088

二、人物教学要求088

三、学生作业089

7

第七章 色彩风景教学108

一、风景课程设置108

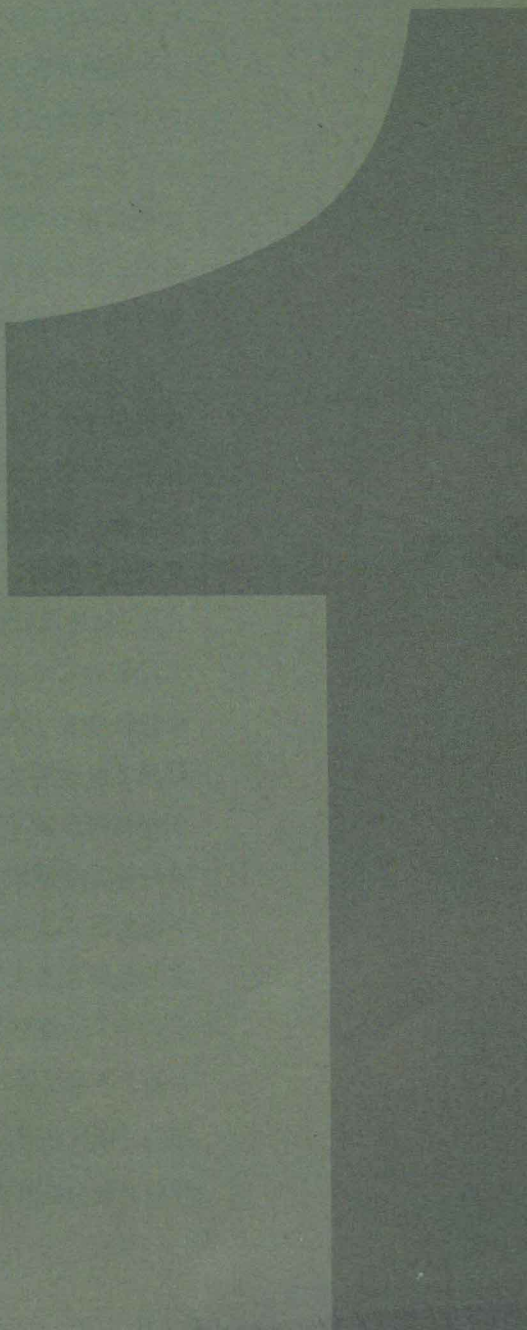
二、风景教学要求108

三、示范作品108

四、学生作业114

后记122

第一章 当代绘画中色彩倾向分析



第一章 当代绘画中色彩倾向分析

20 世纪中后期，新中国成立之后，中国经历了“文革”的洗礼，随后 80 年代改革开放带来的西化热潮，以及市场经济的转型，和短时间内接触到大量来自发达资本主义国家的商业及文艺资讯，于是催生出了当代中国艺术。

提及中国当代艺术，人们习惯将其与行为艺术、表演艺术、观念艺术、影像、新媒体等实验性和观念性较强的艺术形态相联系，也热衷于谈当代艺术的批判精神、反抗意识等。其实诸多因素的变革都不免围绕视觉来进行，而色彩作为视觉规律的重要部分渗透其中，当然是当代艺术中值得研究的。

第一节 关于当代艺术

范迪安先生对“现代艺术”的看法，可从两个方面看：

第一，“现代艺术”是西方 20 世纪以来的占主导地位的艺术形态。从 20 世纪初开始，随着西方社会进入现代时期，出现了与古典艺术和近代艺术不同面貌的现代艺术，它的突出特征是在艺术形式上不再以写实的风格为主，而是体现艺术家个性的观念和形式语言，并且形成了许多艺术流派，一个时期以某种艺术流派为主导。如我们比较熟悉的立体派、未来派、超现实主义、抽象主义、波普艺术、照相写实主义，等等。当然，无论何种艺术形式，其所反映和表现的都是现代社会变化给人们带来的社会心理特征，都是艺术家对艺术表现形式的探索。其中的积极成果丰富了人们的审美经验，开拓了艺术的视觉表现空间；其中的问题是因为缺乏共同的艺术标准和过分的个性化，在艺术上也就不免良莠不齐，有的脱离公众，走向极端。

第二，在各国的现代化过程中，都出现与自身社会发展特征相关的、具有自己文化内涵的“现代艺术”，在内容上反映了社会现代化的进程，在艺术形式上体现了现代精神。由

于西方发达国家在现代化进程上的先行，西方“现代艺术”对全球的影响是相当大的，但这并不意味着各国的艺术就是西方的翻版。中国的艺术在 20 世纪的百年发展中，就有自己鲜明的文化上的“现代性”。

“当代艺术”在时间上指的是今天的艺术，在内涵上也主要指具有现代精神和具备现代语言的艺术。之所以现在的展览普遍用“当代艺术”的提法，是因为用“现代艺术”的名词容易与已有过的“现代派艺术”混淆，同时，“当代艺术”所体现的不仅有“现代性”，还有艺术家基于今日社会生活感受的“当代性”，艺术家置身的是今天的文化环境，面对的是今天的现实，他们的作品就必然反映出今天的时代特征。

当代艺术的艺术性由于其语境的特殊，已经融入到艺术表现的多元汇合中，我们无法用一种方法或形式去指涉艺术性是一种形式关注，它恰恰是超越于形式的心理形式、观念形式、情感形式，是由于艺术历史文化的建构和积淀，艺术已经被赋予的形式含义灌注到了艺术家的作品表现中。

回顾中国现当代艺术的历史，有助于我们理解当代艺术的表现形式，尤其是色彩的表现倾向。建国初期，中国的绘画基本上建立在

学习前苏联的古典主义写实绘画基础之上，其特点是注重传统的写实性基本功训练。接受过学院科班教育的学生普遍具有很强的写实能力，艺术家们喜欢将其称为“手头功夫”，这种能力以真实再现客观物象为目的。“手头功夫”形象地表明了这一时期艺术家对绘画的手工操作、手工制造形象的迷恋，也显示出对“绘画性”的迷恋。在美术学院的教学当中，无论是以徐悲鸿为代表的法国现实主义学派，还是“马克西莫夫训练班”所提倡的社会主义现实主义，对“绘画性”的强调是贯穿始终的。在这里，人们把“绘画性”看成了绘画的根本特性，是绘画独特的形式语言构成。在现实主义艺术中，那是唯一独立于题材、文学性之外的东西，是绘画的魅力之所在。客观的写实色彩是当时美术学院训练的重要内容。

70年代末至80年代初，随着新的思想解放运动的开展，“绘画性”的问题，被形式美等问题所取代，其中的代表性人物就是吴冠中先生。他在1979年第5期的《美术》上发表了《绘画的形式美》一文，此文引发了旷日持久的对绘画形式美感的争论。从某种意义上说，追求绘画形式的美感，可以在形式结构的美感中体现出绘画性，这一特点在‘85新潮期间，通过对西方早期现代主义艺术诸流派的绘画语言进行全盘的模仿和借用得以实现。一时间，印象主义、后印象主义、野兽派、德国表现主义等成为中国艺术家津津乐道的话题。绘画群体在全国各地纷纷成立，其中较为重要的有1979年在北京成立的“无名画会”，同年成立的还有“星星画会”以及该画会在随后的近两年时间里举办的三次影响深远的“星星美展”。

随后，伤痕美术、乡土现实主义、怀斯风等各种艺术流派在绘画风格样式上进行了有益的尝试，而不仅仅局限于对西方早期现代

主义诸流派的单纯模仿和借用，油画民族化的问题此时也进入理论与实践的视野之内。

中国绘画现代化的道路上，就这样以关注形式美、追求形式结构的现代性或民族化拉开帷幕。此时的中国前卫艺术除了关注绘画的精神性以外，就是对“绘画性”的深入思考和实践，而且，对“绘画性”的追求，目的也是为了更好地表达绘画的精神性。

‘85美术新潮的群体现象最早是从“北方艺术群体”开始，提倡一种理性的绘画。此后全国各地产生的类似群体有几十个之多。可以说，‘85美术新潮无论在观念上还是在语言形态上，都在中国当代艺术的发展中占据重要位置，尤其是后者意义更为重大，是中国当代艺术由手工绘制形象向图像化转变的节点。

80年代中期，随着中国社会改革开放的深入进行，照相机、彩色电视等工业社会的机械产品进入到中国民众的家庭，全国各专业艺术院校也逐渐开始成立设计系，进行广告、商标、平面设计等的教学与研究。在此背景下，图像开始悄悄进入人们的日常生活和视觉经验中，‘85美术新潮的主将们似乎敏感到一个新的形象时代的悄然来临，他们从不同方面对此作出迅速反映。

90年代初，家用电脑、摄像机、录像机、VCD开始在中国普及。到了90年代中期，多媒体电脑、国际互联网、扫描仪、彩色喷绘等高科技图像制造手段在中国迅速发展，几乎人人都处于机械复制的图像世界的包裹之中。艺术家也和普通公众一样，拥有共同的视觉经验，这种视觉经验促使波普风迅速流行起来，这意味着中国当代艺术的语言更新开始全面转向绘画自身之外，即开始全面转向一个图像的世界。1992年的“广州油画双年展”上，波普风作为一个重要现象备受关注。同年在香港举行的“后89年中国现代艺术展”正式诞

生了“政治波普”的称谓。其后，波普风——政治波普的泛化，成为中国当代油画的主要形态。尽管波普风采用了与美国60年代流行的波普一致的称谓，但是其价值取向却各自有别：美国波普艺术是对商业文化和消费文化图像的直接挪用，中国的波普则主要是指一种绘画的风格或样式，而不是对消费社会的文化反应。在中国当代艺术语境中，波普风主要指的是当代油画对图像的复制而不是直接挪用，因此，绘画性在这一类作品中被彻底消解，这使得图像的多元转向成为了90年代艺术的主流。

90年代后期以来，当代中国艺术创作的一个重要特征就是图像的转向。所谓“图像的转向”，指的是在题材上普遍挪用流行图像、广告招贴和商业符号等，在制作上更多依赖图像的“虚拟性”和“后期制作”，其最突出的特征是以标志式的图式形成风格，并且还是一种

可以用社会学阐释文化意义的图像形式。但“图像的转向”也存在着许多问题和弊病，至少我们可以指出，在纷繁的图像符号面前，艺术家的主体性受到了挑战，由此出现了艺术意义的丧失（诚如艺术史家丹托所言“艺术之终结”），也即艺术家的思想观念被外部的图像生态所牵引，失去了艺术家自身的文化判断和立场，特别是基于现实进行思考、观察和感受从事创造的动机。与此同时，图像生态的变迁也易使艺术创造越来越多地陷入工具主义与形式主义的泥淖，甚至衍生出完全倚靠已有图像经验的情性和陈陈相因、相互模仿的陋习。

譬如，90年代初开始出现的“平涂的观念”，而后直接衍生为“符号的泛滥”。当方力钧（图001）、岳敏君（图002）等人在平面化的背景上，用鲜艳的色彩、平涂的

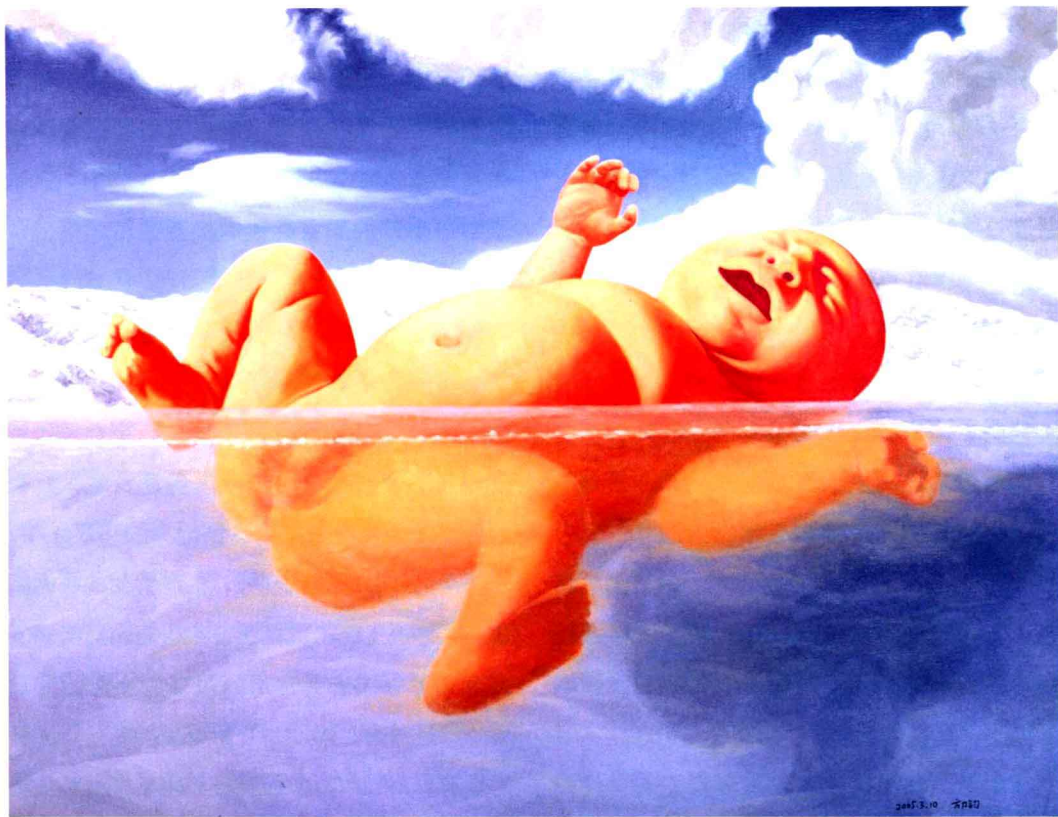


图001 方力钧《2005.3.10》140cm×150cm 布面油画 2005

方力钧作为中国后89新艺术潮流最重要的代表，与这个潮流的其他艺术家共同创造出一种独特的话语方式——玩世现实主义，其中尤以方力钧自1988年以来一系列作品所创造的“光头泼皮”的形象，成为一种经典的语符，标志了80年代末和90年代上半期中国普遍存在的无聊情绪和顽皮幽默的生存感觉。



图 002 岳敏君《公元 3009》300cm×400cm 布面油画

岳敏君从 90 年代初就在画布上着意一个有夸张意味的“自我形象”的塑造上，“它”有时独立出现，有时又以集体的面目亮相。“它”开口大笑，紧闭双眼，动作夸张，但却充满自信。“它”总出现在某种场合中，这些场合是有关于生存状态的、有关于成长历史的、有关于东西方文化关系的、有关于男女性别的、有关于全球化下的经济与政治事件的。但所有这些场合都在这种“自我形象”的放大夸张下变成了一场场的游戏，“我”好像不是成长在这样的一个环境里，而是恰巧出现在这里。

手法将各种现实的图像并置起来时，发现并置、拼贴、单一的形象创造可以成为一种当代艺术的创作方式，于是，图式化的制像方式应运而生。但随着王广义的“大批判”、方力钧的“光头”、岳敏君的“傻笑”等成功的“图式制像”的影响，铺天盖地的图像符号化创作却泛滥成灾。

梳理当代艺术历史，可以发现当代绘画在艺术语言的绘画性有着积极探索。这表现在：

一、纪实的绘画性

如刘小东（图 003）等“新生代”画家

采用的是传统现实主义的现成风格，吸收西方现代艺术的理念，通过纪实性的描绘或者运用形式的语言或形体的语言来追求真实性的表达方式。

二、绘画性的观念

类似于冷军（图 004）、石冲（图 005）的作品中所体现出的一种倾向，将传统的现实主义转化为观念设定与形式创造的意义表达。在石冲、冷军的作品里，绘画性的超写实语言和技法是用以复制他们的观念与装置的媒介。

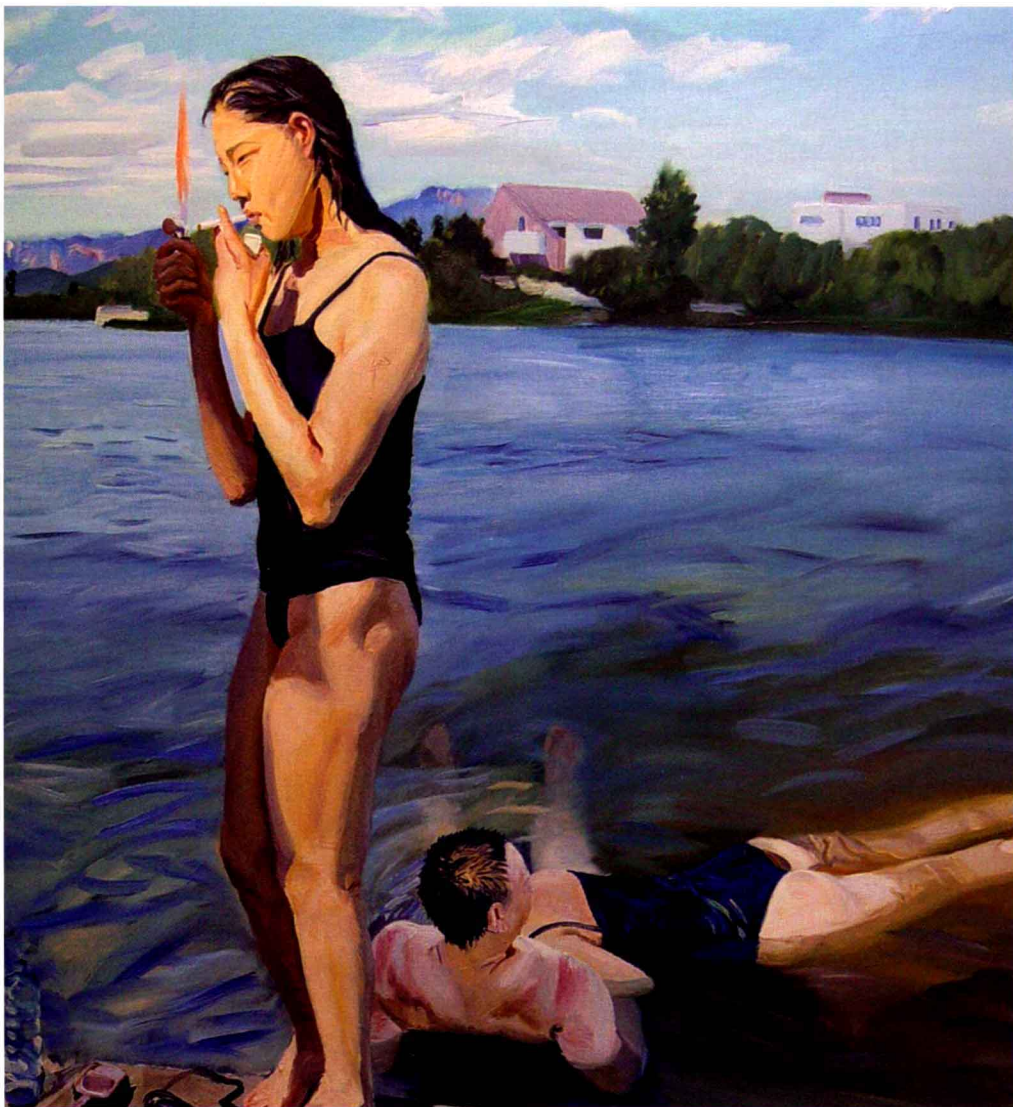


图 003 刘小东《水边抽烟》
160cm×137cm 布面油画 1998

刘小东感到世界上各种“主义”众多，而“现实主义”对于他来说具有纪实性和直接性，“我依托在这个基点上，心中感到实在”。即使在20世纪80年代后期现代艺术运动一统天下之时，刘小东仍旧坚持本分的写实主义，将目光聚焦于日常生活与熟悉人物。在那默默无闻的十多年中，刘小东仍旧坚守自身对于绘画的理念，着力表现普通人生存遭遇的独立与疏离，远离潮流与喧哗。



图 004 冷军《五角星》45cm×45cm 布面丙烯 2001

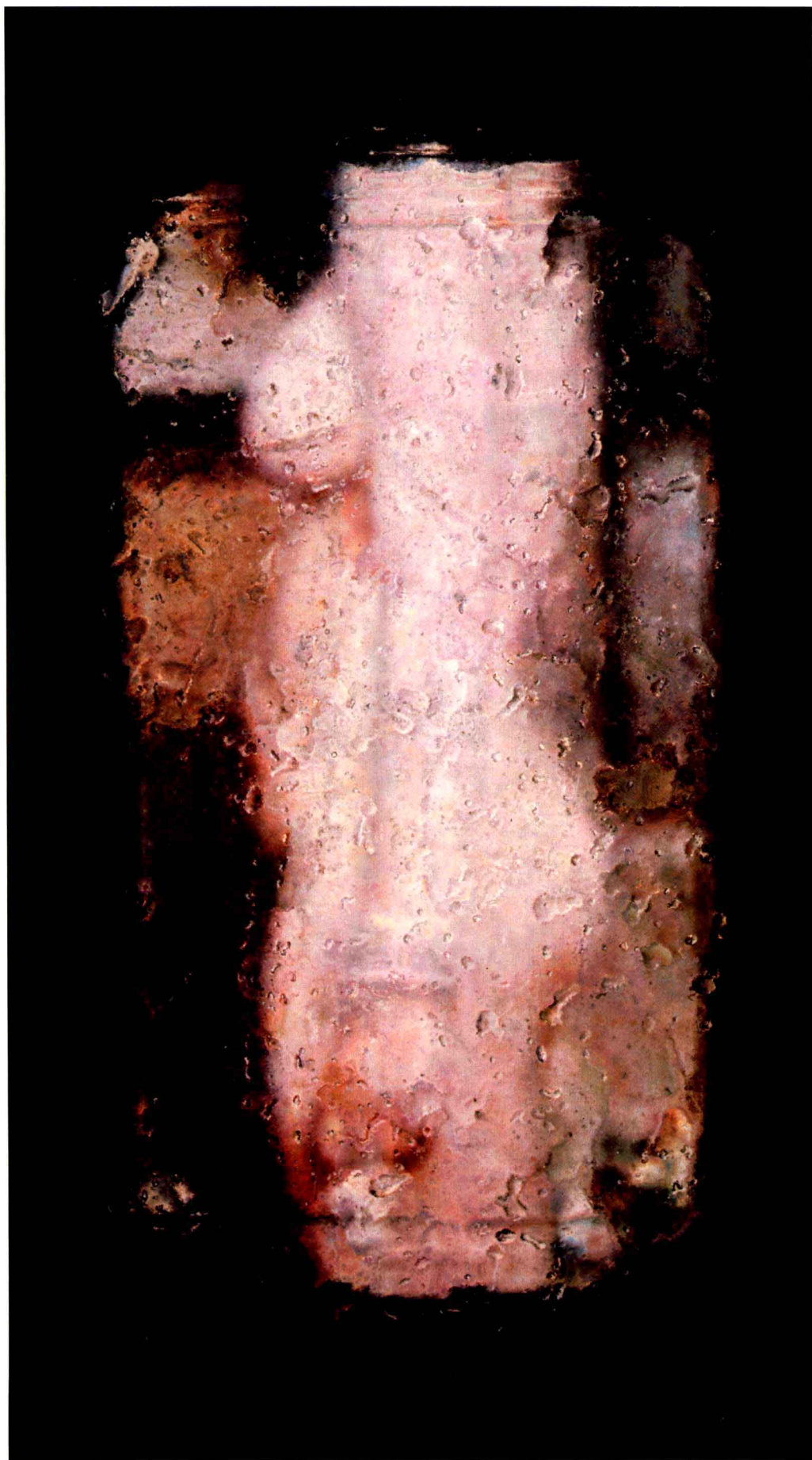


图 005 石冲
《空气和水的痕迹》
116cm x 96cm 布面油画 2009

三、观念化的绘画性

不少艺术家延续着新生代偏离学院艺术的个性化基础上的写实风格，但又有别于新生代那种只对个人经验的直白表述，进而转向观念参与了的题材表达。即是说，他们在艺术创作倾向上，既不是像古典艺术那样关注再现三度空间的技巧，也不是像现实主义那样关注客观事物的再现，尽管作品关注的是一种具像的再现形式，但再现形象不是客观的记录和现实的描绘，而是经过观念参与的现实，即包含了艺术家的价值判断与语言选择的“绘画性”。换言之，此种绘画性，是艺术家经过对现实的审视和对自我经验的剖析之后，试图把思想附加在再现的形式上，表现个体观念和题材中的当代性。刘炜（图 006）、周春芽（图 007、图 008）的作品就具备这些特性。



图 006 刘炜《花儿一号》68cm × 68cm 纸本油画 2005



图 007 周春芽《太湖石》200cm × 150cm 布面油画 2000

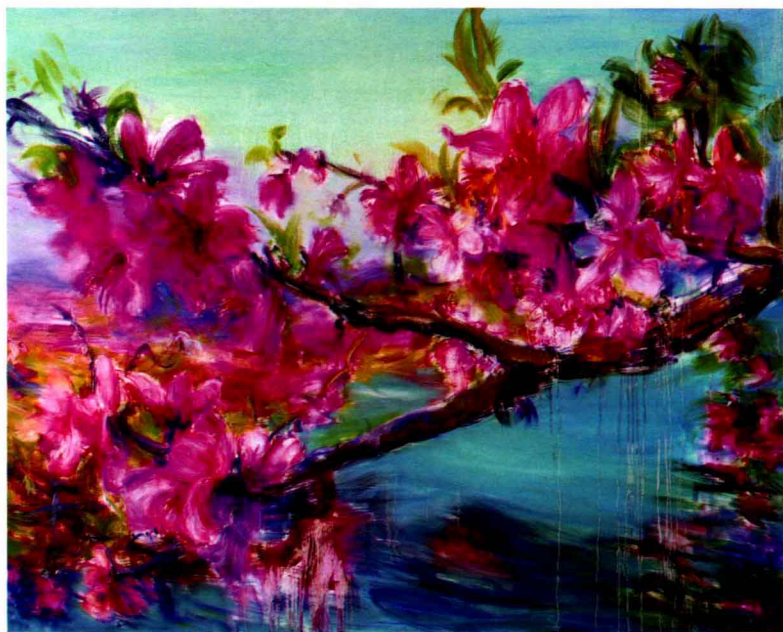


图 008 周春芽《桃花风景系列之湖上艳色》200cm × 250cm 布面油画 2006

周春芽可以说是当今架上绘画中对色彩把握出色的艺术家，反自然色彩的运用是他作品中的典型风格。他利用德国新表现主义的绘画方式、技巧来重新诠释传统绘画，并对色彩进行解构，打破物体固有的色彩形象，创造出有别于现实、理性、自然的色彩。猩红的山石、绿色的狗、红色或黑色的人体，以及绯红的桃花颠覆了传统的视觉形象，剧烈的色彩反差产生了奇异的画面效果，形成了强烈的画面冲击力和艺术个性。

四、波普化的绘画性

他们的艺术探索观点是，试图通过自己某种敏感重建一种新的视觉经验：既不同于直观描述性的写实修辞，也不同于缺乏绘画性语言的图式表述，而是在写实形式下找到一种精神观念的突破，使得艺术在视觉上兼顾寓意与修辞。从表面上看，此类艺术家的艺术特质既不同于“新生代”风格，也不同于石冲、冷军们复制观念与装置的超写实风格，也有别于王广义、方力钧、岳敏君们的图式摹

写，但他们又都有着一定的关系。采用的是日常的公共图像，是以传统的绘画方式对公共图像作出反应，但又不是那种学院式的画室作业，公共图像在这里只作为再现的题材和描述的对象。但情况往往是这样的，艺术家在一个现实的空间里面描述了图像的存在及其与环境的关系，在画面上图像的象征意义却超越了图像本身的意义。段江华的《天空》系列（图009）、何汶决的《看电影》系列（图010）正是这种波普化的描述。

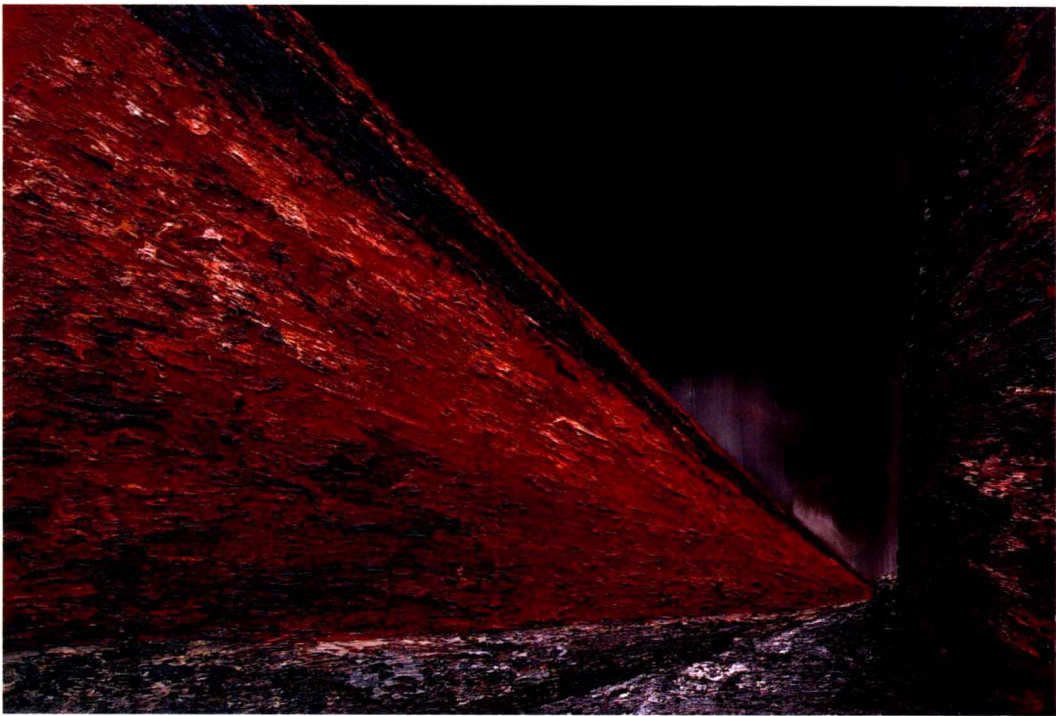


图009 段江华 《墙，6》
200cm × 300cm 布面油画
2008

段江华通过对各式各样充满历史感和文化象征的建筑和空间状态的描绘，形成了独特的纪念碑式的表现手法，而画面中天空巨大的面积和充满灵性的构成，看似简洁的用笔，其实都在表达人的生命本质是追求自由。虽然地上建筑不断更新、传世、乃至不朽，但天空总是灵动、充满生机，达到永恒。

图010 何汶决《看电影·活着》
90cm × 160cm 布面
油画 2007

20世纪80年代国人的家庭已经普及电视机的时候，影视的题材内容往往构成了他们成长过程记忆的主要图像资源。何汶决的《看电影》系列作品运用一种后现代的方式，挪用、复制、拷贝那些有着经典意味的电影画面。作品不断地重复着温暖的场景和回忆。因为难以获得的情结，所以无比完美与虚置、忧悒与惆怅，从而构成了何汶决固执的愿望，安静而潜隐在他艺术表达的欲望密码之中。



第二节 当代绘画中的色彩倾向

在了解当代艺术的大致状况之后，我们可以发现，无论这些绘画在任何方向进行取向，都离不开画面语言的选择与创新。色彩作为绘画中的重要视觉元素，是当代绘画语言拓展的关键。总的来说，90年代以来的中国当代绘画在色彩方面的探索体现在以下几个方面：

一、色彩的减化或平面化

“波普艺术”、“玩世现实主义”、“卡通绘画”等艺术形式在一定程度上是对传统的“绘画性”进行消解和向图像化的转化。它们在画面的色彩语言进行了减化或平面化处理，从而制造了独特的视觉效果。（图 011、图 012）

二、主观色彩、反自然色彩

主观色彩是指根据作者自身的感受，强

化或突出某种色彩以营造一种视觉感受和画面氛围，从而使作者的主观感受和精神张力在作品中得到呈现。

反自然色彩是对客观色彩进行解构，打破物体固有的色彩形象，创造出有别于现实、理性、自然的色彩。这种色彩关系强烈而奇异，极具视觉冲击力。（图 007、图 008）

三、色彩对比的扩大、缩减

对画面色彩对比度进行扩大，或者缩减，使画面呈现出异质的视觉效果，也是当代艺术色彩语言拓展的方向之一，表现特征如下：

1. 扩大明度对比，缩减色彩层次。减弱甚至去除中间色调，画面明度对比随之增大，产生类似版画的硬朗轮廓和色块，视觉效果生硬、果断、平面化。（图 013、图 014、图 015、图 016）

2. 扩大纯度对比，缩减客观色彩关系。刻意加大色彩对比双方的纯度，造成中度灰色域减少，从而使正常、和谐的色彩关系异化，

图 012 张晓刚《冥想者》
100cm × 85cm 布面油画
2005

西南艺术研究群体中“新具像”的主力张晓刚的绘画不同于王广义对两种文化图像的并置，他不直接挪用图像，而是通过消解人们对传统绘画的“绘画性”的认识和理解来达到他的目的。他采用流行于民间的炭精画技术的手法来塑造形象，并制作出类似于人们司空见惯的老照片色彩效果，用手工绘制类似于机械复制的图片的方式来消解和取代传统绘画的逼真再现。



图 011 王广义《大批判——百事可乐》101.5cm × 101.5cm
布面油画 2003

王广义先后尝试各种图像挪用的方式，来回避或消解学院主义训练出来的手工绘制逼真形象的状况，其大批判系列运用“可口可乐”、“万宝路”等商品图像作为美国消费文化的符号，与中国“文革”时期流行的非学院化的人物造型并置在一起。他把工业用磁性油漆在画面上进行大面积的平涂，产生了一种强烈的视觉冲击力。

