



英国拓展创意思维造型训练 DRAWING PROJECTS 创意素描工作坊

[英]米克·迈斯伦 [英]杰克·萨瑟恩 著 刘宁译

上海人民美術出版社

英国拓展创意思维造型训练 DRAWING PROJECTS 创意素描工作坊

[英]米克·迈斯伦 [英]杰克·萨瑟恩 著 刘宁 译

上海人民美術出版社

觉意识主要手段的重要性。参与这次出版的人员有安妮塔·泰勒 (Anita Taylor) 教授, 他是“艺术媒介设计”前副主席, 哲尔伍德绘画奖 (Jerwood Drawing Prize) 的联合发起人和主任, 大学前任教授。安德鲁·斯通耶、特里·墨菲之前任陶瓷业高级讲师。詹妮弗·维斯科是现任高级讲师, 插图专业 (荣誉) 学士。通过美术专业的 (荣誉) 学士学位, 以及艺术与设计学院其他的相似课程, 格洛斯特郡大学将继续

高度重视绘画以及与其他视觉艺术的广泛联系。

学生

感谢所有参与出版物研讨会的同学。他们是艾米·史密斯、安德鲁·戈麦斯、安纳·吉森、安纳贝勒·克瑞温-约翰斯、安东尼·班克斯、奥瑞列·朗格、巴塞洛缪·比尔、贝克·特纳、贝丝·科比、布莱欧尼·莱奥德、克里斯汀·巴耐特、克莱

奥·普里斯、大卫·帕尔、艾米莉·梅森、霍立·福特、杰德·休斯、凯特·霍尔福德、凯蒂·多兹沃斯、劳伦·威尔逊、劳里·布兰特、李·莫斯、莉莉·霍克斯、莉莉·马斯科、露西·艾沃特斯、梅兰妮·奇蒂、南希·特罗特、兰德里、丽贝卡·埃克罗伊德、罗伯·摩根、露丝·钱伯斯、山姆·柏林范特、山姆·希格利、西蒙·福克斯奥、斯蒂文·斯肯雷、苏菲·坎普、西奥·史密斯、托比·厄塞尔。

图书在版编目 (CIP) 数据

英国创意素描工作坊: 拓展创意思维的造型训练 / (英) 迈斯伦, (英) 萨瑟恩 著; 刘宁 译. —上海: 上海人民美术出版社, 2016.06

书名原文: The Drawing Projects

ISBN 978-7-5322-9874-7

I. ①英... II. ①迈... ②萨... ③刘... III. ①素描技法 IV. ①J214

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第072113号

Copyright © Black Dog Publishing 2012

本书简体中文版由上海人民美术出版社独家出版

版权所有, 侵权必究

合同登记号: 图字: 09-2012-890

英国创意素描工作坊

——拓展创意思维造型训练

著者: [英] 米克·迈斯伦 杰克·萨瑟恩

译者: 刘宁

统筹: 丁雯

责任编辑: 姚宏翔

流程编辑: 孙飘丝

封面设计: 郑旭冰

版式设计: 徐晓莉

技术编辑: 戴建华

出版发行: 上海人民美术出版社

(上海长乐路672弄33号 邮编: 200040)

印刷: 上海丽佳制版印刷有限公司

开本: 710×910 1/12 印张 20

版次: 2016年6月第1版

印次: 2016年6月第1次

书号: ISBN 978-7-5322-9874-7

定价: 75.00元

目 录

前 言

凯特·麦克法兰 (Kate Macfarlane) _4

引 言

杰克·萨瑟恩 (Jack Southern) _8

米克·迈斯伦 (Mick Maslen) _9

文 本

10_ 绘画

16_ 绘画作品

22_ 概念与感知

24_ 绘画创作

28_ 笔触与涂鸦

34_ 线与边

38_ 调子与光线

42_ 负形

44_ 选择

48_ 速写本

52_ 涂鸦

艺术家

54_ 科妮莉娅·帕克 (Cornelia Parker)

创作计划

创作计划1——控制

延长的手臂 _66

两支铅笔 _73

创作计划2——触摸

触摸物 _76

70_ 杰夫·昆斯 (Jeff Koons)

80_ 朱莉·马赫瑞图 (Julie Mehretu)

触摸式自画像 _84

90_ 克劳德·希斯 (Claude Heath)

创作计划3——弥合记忆缝隙

手眼同步 _97

偷窥 _107

一根线条 _118

带着线条散步 _129

重叠式绘画 _136

多重线条/笔触 _144

选择调子 _153

100_ 马丁·威尔纳 (Martin Wilner)

110_ 查尔斯·埃弗里 (Charles Avery)

120_ 吉玛·安德森 (Gemma Anderson)

132_ 蒂姆·诺尔斯 (Tim Knowles)

140_ 米克·迈斯伦 (Mick Maslen)

148_ 珍妮特·巴恩斯 (Jeanette Barnes)

156_ 凯特·阿特金 (Kate Atkin)

创作计划4——清晰可见的光

表现姿态的调子 _166

充满活力的调子 _172

没有轮廓线 _190

削减调子 _195

170_ 本尼迪克特·卡朋特 (Benedict Carpenter)

176_ 德莱顿·古德温 (Dryden Goodwin)

192_ 沙兹亚·西兹达 (Shahzia Sikander)

200_ 威廉·肯特里奇 (William Kentridge)

创作计划5——放慢观察速度

速写调子 _205

208_ 凯斯·泰森 (Keith Tyson)

创作计划6——有意的损害

重塑作品 _210

212_ 弗朗西斯卡·弗特 (Franziska Furter)

创作计划7——会思考的手

情感反应 _219

集体创作 _229

224_ 杰克和迪诺斯·查普曼 (Jake & Dinos Chapman)

附 录

234_ 材料和工具

238_ 词汇表

239_ 致谢

英国 拓展创意思维造型训练 DRAWING PROJECTS 创意素描工作坊

[英]米克·迈斯伦 [英]杰克·萨瑟恩 著 刘宁 译

上海人民美術出版社

目 录

前 言

凯特·麦克法兰 (Kate Macfarlane) _4

引 言

杰克·萨瑟恩 (Jack Southern) _8

米克·迈斯伦 (Mick Maslen) _9

文 本

10_ 绘画

16_ 绘画作品

22_ 概念与感知

24_ 绘画创作

28_ 笔触与涂鸦

34_ 线与边

38_ 调子与光线

42_ 负形

44_ 选择

48_ 速写本

52_ 涂鸦

艺术家

54_ 科妮莉娅·帕克 (Cornelia Parker)

创作计划

创作计划1——控制

延长的手臂 _66

两支铅笔 _73

创作计划2——触摸

触摸物 _76

70_ 杰夫·昆斯 (Jeff Koons)

80_ 朱莉·马赫瑞图 (Julie Mehretu)

触摸式自画像 _84

创作计划3——弥合记忆缝隙

手眼同步 _97

偷窥 _107

一根线条 _118

带着线条散步 _129

重叠式绘画 _136

多重线条/笔触 _144

选择调子 _153

创作计划4——清晰可见的光

表现姿态的调子 _166

充满活力的调子 _172

没有轮廓线 _190

削减调子 _195

创作计划5——放慢观察速度

速写调子 _205

创作计划6——有意的损害

重塑作品 _210

创作计划7——会思考的手

情感反应 _219

集体创作 _229

90_ 克劳德·希斯 (Claude Heath)

100_ 马丁·威尔纳 (Martin Wilner)

110_ 查尔斯·埃弗里 (Charles Avery)

120_ 吉玛·安德森 (Gemma Anderson)

132_ 蒂姆·诺尔斯 (Tim Knowles)

140_ 米克·迈斯伦 (Mick Maslen)

148_ 珍妮特·巴恩斯 (Jeanette Barnes)

156_ 凯特·阿特金 (Kate Atkin)

170_ 本尼迪克特·卡朋特 (Benedict Carpenter)

176_ 德莱顿·古德温 (Dryden Goodwin)

192_ 沙兹亚·西荻达 (Shahzia Sikander)

200_ 威廉·肯特里奇 (William Kentridge)

208_ 凯斯·泰森 (Keith Tyson)

212_ 弗朗西斯卡·弗特 (Franziska Furter)

224_ 杰克和迪诺斯·查普曼 (Jake & Dinos Chapman)

附 录

234_ 材料和工具

238_ 词汇表

239_ 致谢

前言

凯特·麦克法兰 (Kate Macfarlane)
伦敦客厅^①研究员/副馆长

本书对绘画的探索和创新模式的发掘,充分展现了作者对绘画的热爱。两位艺术家都是聪明的年轻人,他们对绘画媒介的全部热忱以及他们所付出的一切使得《英国创意素描工作坊》这本书与众不同,备受青睐。杰克·萨瑟恩 (Jack Southern) 和米克·迈斯伦 (Mick Maslen) 在这本书里熔铸了他们多年以来在绘画基础教学和等级水平教学中积累的经验。它引领读者走进艺术的世界,得以一窥当代最有趣的艺术实践者的工作室以及他们的思想,目的是鼓励艺术实践者们在一系列特定条件下切实地进行试验和创新。《英国创意素描工作坊》丰富而刺激的内容为那些希望探索新绘画方法的人们提供了切实可行的指导。约翰·罗斯金^② (John Ruskin) 1857年撰写的《绘图要素》取代了当时的绘画指南,这些绘画指南的目的“是使学生具备用铅笔和水彩灵活绘制速写作品的能力,以便去模仿二流艺术家的一些作品”。

《写生画册》是当代艺术家菲奥纳·班纳 (Fiona Banner) 正在创作的系列作品,作品表明罗斯金并没有消灭掉此类绘画指南,并且证实了这种创作仍在继续。班纳收集了一些这种类型的指南,用指南中倡导的方式绘制了一个封面,保留里面的空白页,将它们转换成一本速写本。《英国创意素描工作坊》则代表了另外一种颠覆此类指南的方式,新颖而有启发性。其理论和练习相结合的独特模式鼓励读者创作出自己的艺术作品,并帮助他们掌握实现创作目标的方法。我们见证了简洁的方法是如何造就非常恢宏、成功的艺术作品的。该书传递出这样一个信息:绘画是艺术实践多样性的基础。源自主体兴趣和激进观念的创作方法被认为是创作出震撼人心的艺术作品的根本要素。该书与罗斯金的《绘图要素》不同,例如,后者采用的是极为规范的、灌输式的语气 (不

是通过良好的训练和指导去欣赏透纳 (Turner)、丢勒 (Dürer)、伦勃朗 (Rembrandt)、列奥纳多·达·芬奇 (Leonardo da Vinci) 以及其他画家的艺术作品)。本书所介绍的是当代绘画方法。入选本书的艺术家们注重创作计划,在某些情况下,他们提出的方法等同于绘画技巧。书中所选的艺术家们可以让读者对当代艺术实践有更充分的了解。

《英国创意素描工作坊》一开始讨论的是观察和绘画的重要性,从童年开始直到教育过程中的绘画方法和绘画哲学。当包括练习实践在内的创作内容潜移默化地鼓励更多读者投入到绘画活动之中时,读者也逐渐地被吸引到了创作世界之中。这些实践课最初是针对小型工作室、有限的材料和日常生活中常见的对象与主题而设计的。这些方法消除了心理和实践中的障碍,使读者能够利用有限的工具创作出属于自己的作品。几次研讨会也证明了:对绘画基本理论的思考促使学生不断探索和形成自己的理解,这些理解与当代艺术中所包含的各种各样的活动、材料和过程有着密切关系。

《英国创意素描工作坊》介绍了一些重要的艺术实践者的激进观念和画作,具有一定的启发性。大部分艺术家的创作实践都有作品加以支撑和印证,这些作品多是没有公开展示过的。即使是博物馆的藏品,也大多是被搁置在档案箱或抽屉中的,而不是在画廊中进行展出的作品。正如书中所指出的,很多绘画作品的敏感性和关注点并不完全归功于它们的创作者。另外,与艺术家之间的谈话也很有启发性。它们都是日常讨论式的,并不是事先设定的问题。通过阅读这些访谈,我们可以暗自接触到一些激发艺术创作的最具激进性和批判性的观念。他们成长过程中的偶然事件和活动在新鲜、真诚的交流中显露出来。有些似乎是很平常的活动——例如科妮莉娅·帕克 (Cornelia Parker) 童年生火的职责——却为之后的艺术发展打下了基础。我们发现学习和从事绘画的方法多种多样,而且,开放的观念和极简的实验过程可以创作出充实而有力的艺术作品。本书论证了绘画在当代艺术中的重要作用,驳斥了将其作为附属性和边缘性媒介的观点。“绘画是艺

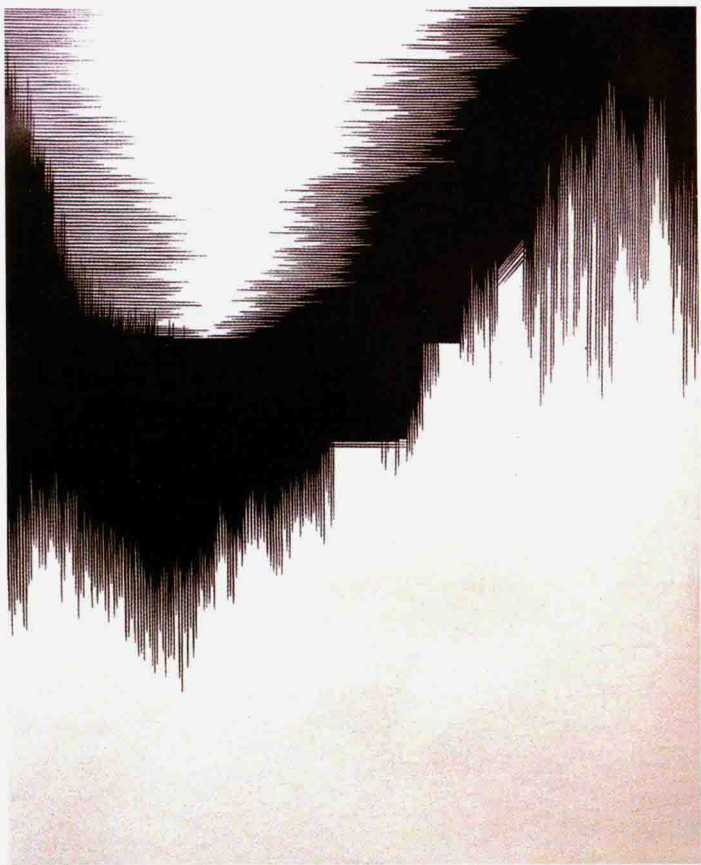
① 客厅 (The Drawing Room), 是英国也是欧洲唯一一座公共的非营利性艺术画廊, 专注于当代国际绘画艺术的投资和收藏。——译者注

② 约翰·罗斯金, 英国美术批评家。——译者注



术家心灵的窗户”这种老生常谈作为一种对艺术过于简单、片面的解释也通过当代艺术家的创作实践彰显了出来。我们在这本书中可以看到，科妮莉娅·帕克将一系列加工过的材料作为绘画线条，清晰地突显于真实空间之中。她把自己的所有作品进行了分类，包括二维或三维的，就像对绘画的分类那样。

杰夫·昆斯 (Jeff Koons) 运用比较传统的绘画方法来创作雕塑，其雕塑和造型都有一种再创造式的戏剧效果。我们很少能看到反映他如何创作的速写，但这一点并不奇怪。我们发现很多艺术家都会同时对某一种形象很感兴趣，但是他们的表达方式却截然不同。德莱顿·古德温 (Dryden Goodwin) 的肖像画常用各种各样的线条去勾勒或反复勾勒对象的轮廓和特征。这种过分执着的观察方式似乎是在建构对象的同时又在解构着对象，类似于阿尔贝托·贾柯梅蒂 (Alberto Giacometti) 的作品。查尔斯·埃弗里 (Charles Avery) 画作中的人物完全源自想象，其创作方法与其创造的人物之间保持一种亲密关系，完全摒弃观察活动。凯特·阿特金 (Kate Atkin) 用相片作为其绘画的基本元素，而不是用它们构成数量有限的、(她认为) 品质较差的快照。弗朗西斯卡·弗特 (Franziska Furter) 也不以绘画作为其主要的创作基础，而是从日本漫画 (Manga) 到其他出版物中的插画，将其按照一定比例彻底改变后用于作品创作，徘徊于具象和抽象之间。与之不同的是，马丁·威尔纳 (Martin Wilner) 和凯斯·泰森 (Keith Tyson) 创作的作品则囊括了我们的自恋文化和我们日常生活中的过量信息。朱莉·马赫瑞图 (Julie Mehretu) 创作的层状抽象作品汇集了不同的具象模式，包括地图和轴测图。威廉·肯特里奇 (William Kentridge) 通过反复修改的炭笔画来表达某种政治趋向。杰克和迪诺斯·查普曼 (Jake & Dinos Chapman) 颠覆了文化、政治图标和语言，向自满和顺从发起挑战。文艺复兴盛期的绘画被认为是最重要的学习典范，当时的绘画观念与思想、知识有着密切的联系，因此绘画是一项很受尊重的技能。大英博物馆近期举办的文艺复兴绘画展充分印证了：绘画是一种具有很高的智慧和探索思想的创作，与我们的感觉和知觉有着密切的联系，而不



是与之相背离。皮耶罗·德·科西莫 (Piero de Cosimo) 的1461年/1462年的作品融合了真实与幻想的风景元素；安东尼奥·皮萨内洛 (Antonio Pisanello) 的《倒吊者C》(约1433) 描绘了六具腐烂程度不同的尸体；列奥纳多·达·芬奇的头部肖像细致研究了老年男子的容貌特点。这些艺术家懂得旧图重现^③ (修改、变化的部分) 的重要作用在于它能表现出生动的姿态动作，暗示出某种偶

③ 旧图重现 (Pentimenti)，指将经过修改或颜料遮盖的原来笔画再现出来。——译者注



上图 弗朗西斯卡·弗特，《草图V》，2009，纸面铅笔画，140×110厘米。巴黎施莱克及兰格画廊提供。

左图 凯特·阿特金 (Kate Atkin)，《孤岛：花坛》，2006，纸面铅笔画，119×220厘米。艺术家提供。

然性因素。尤其是列奥纳多的《最后的晚餐》更加证实了这一方法的有效性。查尔斯·埃弗里 (Charles Avery) 也将这一方法运用到了当代艺术实践中。18世纪,随着艺术学院的发展,绘画抛开对生活的观察,注重学习削弱个性与变化来提取理念的技巧。学生们模仿石膏模型和雕塑,力求创造出符合新古典主义风格理想范式。威廉·布莱克^④ (William Blake) 强烈反对那种“谎言”和“愚昧”的说法,即“每个人所看到的各不相同”,在每个独立个体的观察过程中,所有的事物都具有全新的特性。半个世纪之后,约翰·罗斯金支持经验主义方法,并且建立了一套体系,所有学习绘画的学生都依照这种方法去发现、学习和了解。20世纪60年代和70年代是绘画史上的繁荣期。从20世纪40年代开始,一股暗流集聚能量,潜滋暗长,绘画媒介摆脱了与外部造型的关系,不再是绘画和雕塑最基础的但却总被忽视的垫脚石。这一时期开始质疑特立独行、曲高和寡的艺术作品的创作动机,挑战学科间的界线,这也为重新评价绘画材料提供了新的契机。正如《英国创意素描工作坊》所宣称的:绘画的很多魔法和力量都体现在活动和呈现过程之中。20世纪六七十年代,艺术的创作过程被认为至关重要,决定着作品的本质。理查德·塞拉 (Richard Serra) 曾指出,“除了画,没有其他作画的方法”,非常简洁地表达了这一趋势。绘画的重点是活动,即绘画活动本身,而不是活动的结果,塞拉的“绘画是一个动词”就概括了这一点。这股潮流让我们回想起某些艺术家的创作实践,如1949年,罗伯特·劳申伯格 (Robert Rauschenberg) 在人体素描课上背对着模特,在油画上刮刻出一系列神秘的线条和数字,作品命名为《带数字的白色油画》。与此同时,这一时期专注于造型样式的艺术家,如爱德华·鲁沙 (Edward Ruscha),将平面设计的技术和效果结合起来。生命活力灌注到艺术之中,冲破了“美术”的篱墙,各种绘画方式——绘图、速写和书法——被认为同样有效,尤其适合再创作。当杰出人才、绘画媒介与激进的理念、行为结合起来之时,绘画与艺术鉴赏力之间的关系就受到了挑战。梅尔·博赫纳 (Mel Bochner) 的作品《施工图和其他纸上的视觉物没必要视为艺术》中包括了他同事的报告、注释和速写,经过拍照之后装在文件夹中,放在基座上展示。这个作品是对“绘画活动一定关乎艺术家的触觉”这一观念的终极挑衅。

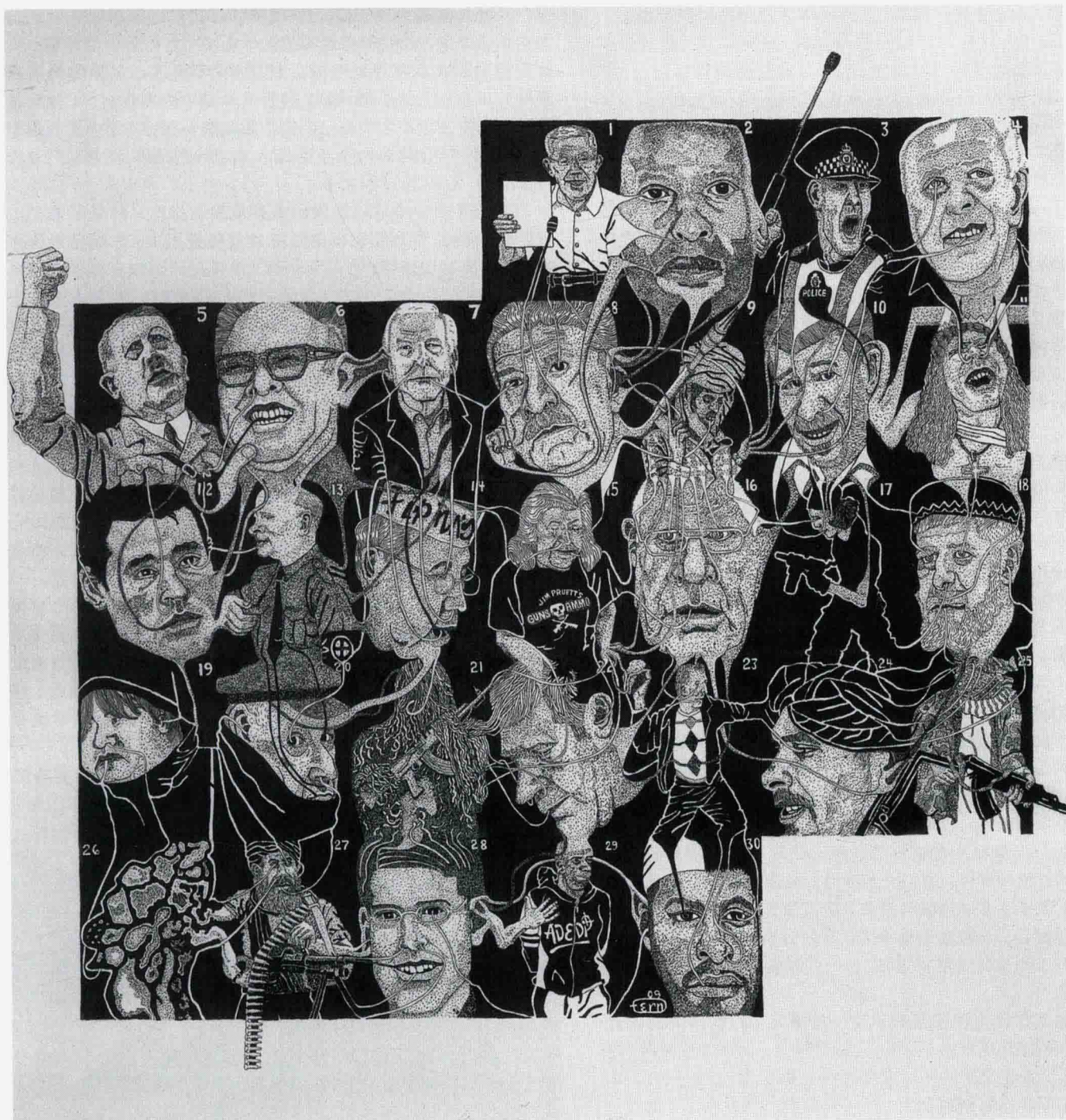
20世纪60年代,激进主义的艺术实践最终导致了“科德斯特里姆报告” (Coldstream Report) 的实施,该报告得名于斯莱德美术学院威廉·科德斯特里姆教授 (William Coldstream)。英国

的艺术教育经历了彻底的变革。这些改变从生活空间开始,接着一组当代研究的核心课程被提了出来。这一系列“新艺术史”课程由马克思主义、女性主义、符号学、结构主义和心理分析等理论组成。20世八九十年代,理论被认为与实践同等重要,甚至更为重要,以往被忽略的艺术材料和创作过程也受到了关注。同时解放的还有:从20世纪60年代开始,艺术性学科之间的相互渗透滋养也使那些艺术实践者更加无拘无束。否定与某种特定媒介相关联的语言和规律也导致了一种“任意而为”的艺术创作方法的出现。先锋派的实践在反抗一致性的过程中不断发展壮大。或许到了重拾规则来抵制对抗的时候了?

《英国创意素描工作坊》复兴了那些在20世纪50年代被艺术学院和艺术工作室抛弃的绘画术语。通过这本书,我们可以了解色调、线条、轮廓,以及杰克·萨瑟恩和米克·迈斯伦在长期绘画教学中总结出的特殊术语,间接体验试验性的研讨,见证他们所建议的方法的实施过程和结果。可以说,复活的术语和此类练习为艺术家提供了必要的工具,可以充分挖掘出媒介之间的细微差别。不是根据其物理性质去考虑绘画,而是要将绘画视作是艺术家的呈现,其中一系列明晰的规则揭示出了非常复杂的理念。作者提出:“绘画者必须学会用谎言诉说真理。”它揭示了绘画的一个本质特征,在当代艺术实践者中非常流行。绘画的本质表明了其自身的欺骗性,它除了自身 (例如用于二维平面的石墨或其他材料) 没有其他的意图。无论什么形式的创作,都需要明白这个事实。查尔斯·埃弗里在与杰克·萨瑟恩座谈时曾说:“我将绘画视作是最重要的媒介。”绘画有助于调查和分析,因而不可避免地与真实性和理解力有着密切联系。绘画远离媚惑和夸张,追求真理和诚恳的倾向重新燃起了人们对艺术实践与艺术批评的兴趣。过去,绘画区分为截然相对的两极,但是今天,几乎每一种绘画方法和艺术实践都是有效的。当艺术家再次拥有观察和学习传统绘画技巧的快乐时,罗斯金经验主义的绘画方法也开始复苏。精巧的工艺和辛苦的工作应该受到尊重而不是横加批评。艺术家如吉玛·安德森 (Gemma Anderson)、沙哈泽·西坎德尔 (Shahzia Sikander) 等,他们专注细致的艺术实践过程充分展现出了艺术创作过程中的辛苦。《英国创意素描工作坊》表明,令人难忘的、永恒的艺术作品应该建立于实践基础之上,需要巧妙构思,仔细洞察,密切关注创作过程和材料。

版权: 凯特·麦克法兰, 馆长兼主任, 绘图室, 伦敦

^④ 威廉·布莱克 (1757-1827), 英国诗人、版画家, 浪漫主义文学代表人物之一。——译者注



马丁·威尔纳，《创造历史：2009年4月》，纸面钢笔画，29.2×29.2厘米。艺术家提供。

引言

杰克·萨瑟恩

本书是一个宏大的创作计划，一次大规模的座谈。你们从中可以看到，我们将广泛深入的对话整理加工，放到了书中。在过去的两年里，我们与导师、艺术家、馆长、研究人员以及学生一起工作。自始至终，持续不断的讨论和修改再次肯定了我们的好奇心，不断挖掘着自己对绘画可能性的理解。

在与形形色色的人一起工作时，我们的重点是理解绘画对每一个独立个体来说究竟代表和意味着什么。一个有趣的共同点浮现出来，那就是绘画媒介是如何既是私人的表达手段，同时又是一种安静、私人、隐蔽、内省的活动。绘画是一种输入和输出的方式，通过构思和理解，将直觉动作和情感体验充分释放出来。

自始至终，我们都认为艺术创作过程有着深远和重大的价值，大多数人都会参与其中，既包括那些缺乏绘画经验的学生，同时也有颇具建树的国际性艺术家以及该领域的专家们。

由此可见，本书是一系列环环相扣的绘画思想的漫步。它不是试图用死板的术语去界定绘画，相反，它代表了我们共同分享、集体探索的思考过程和绘画创作活动。从某种程度上来说，本书是在他人力量的激发下构想和实现的，真实地映射出了我们的绘画激情。

如此丰富多样的内容一一展现在这本复杂而多变的书中，其中包括我们收集整理经历和体验。它既是我和米克一起工作的这段日子的结晶，同时也是我们45年来作为艺术实践者和演讲者成果的总结。本书中积累的经验主要分为三个部分：核心文本、创作计划和当代艺术家的作品特征。

米克主要负责核心文本中的原创性内容。其中大部分来自米克在格罗斯特大学教授素描和油画基础课时长达20多年的教学笔记。在过去的四年中，我们一起工作，分享思想，验证和厘清问题，逐步形成了本书的核心文本。初识米克时，我们的观念和方法就不谋而合。一起融洽地合作，共同分享有意义的时间、思想和经验的工作伙伴太难寻求了，这一点激发了我实施这个计划的能量和动力。

我们的工作动力促使我和米克一起撰写了一系列的创作计划，初稿发表在2009年的《卫报》绘画导读上。之后经过修改，在为这次出版而特意组织的研讨会上进行了发布。研讨会于2010年4月和7月期间在格罗斯特郡大学的皮特威利工作室举办了两次，每次逾期两周的时间。

伴随本书的创作计划所形成的作品出自之前和现在受邀参加的学生之手，他们来自英国的艺术院校，包括斯莱德学院、金斯密斯学院和法尔茂斯学院。他们之前都曾在切尔滕纳姆的格洛斯特大学学习过基础课程。与整个计划中的创作一样，我们鼓励学生们将方法整合到自己个体的和独特的观念之中。受到启发之后，他们雄心勃勃地参与并投入到当代绘画实践比较广泛的创作活动、材料和过程之中。

这使得研讨会得以反映和真实地传达出广义的绘画定义。研讨会的例证和力量现在通过这本书传播出去，并被导师和学生作为工具加以使用，也可为个别工具有限的创作者提供一种经济实用的方法。

从某种程度上来说，《英国创意素描工作坊》的目的是试图让绘画教学实践中的重要问题（一般与传统方法相关）重新浮现出来，并且运用于当代艺术教学之中。我们试图寻找学生们目前至关重要的基本问题，但是答案仍不明确。

在撰写计划的过程中，我们试图提出本质问题，探究绘画媒介，例如观察技巧和创作，并且通过哲学架构激发大家对视觉世界作出感受和情感反应。本书将绘画概念定义为“描绘性的视觉语言”，鼓励学生将绘画视作是一种手工制品，是用符号对体验反应的亲手记录。最基本的是，使学生学会如何用绘画——作为更好地培养视觉意识的基本手段——来观察世界。

我们希望这个计划能够从我们绘画教学的经验出发，激发出一种思维开放的发现意识。我们认识到，逐步熟悉那些陌生的事物，能够评价和了解过程中所做的努力，这在学习中是非常重要的。在此过程中，我们降低了绘画活动和绘画过程的难度，将其中的难点和“败笔”与绘画的解决方案融合在一起，这可能是本书的一个价值特征之所在。

当代艺术家的贡献主要是他们的作品以及根据采访完成的写文本，它们点缀于创作计划之中，体现出与计划内容之间的对话和联系。然而，正如德莱顿·古德温在本书一开始所指出的，“创作计划与艺术家作品之间的关系并不是明确的，但是，这要求并激发了读者逐步深入地理解不同形态的绘画实践之间的衔接和关系”。

艺术家们非常慷慨地贡献出他们的时间，因为从日常谈话发现，他们的创作过程都是很费时费力的。在艺术家工作室一起共度的时光中，我对他们的艺术实践有了进一步的了解。其间的交谈让我有了深刻的体验。

讨论过程中谈及作品的机会并不像我们通过展览和出版物接触艺术家时那样多。那些展现个人意味的作品或许只停留于观念发展过程和创作方法中的某一点。在很多集体交流对话之中，线性的和主导性的想法就会浮现出来，使我们好像洞察到了：它

们是何时形成,以及如何以不同方式在作品中重现的。

在书的后面,我们有一个章节用以感谢那些给予我们宝贵支持和建议的人们。我们也要特别提到那些对本书内容有直接贡献的人。其中包括,撰写前言的凯特·麦克法兰;撰写涂鸦章节中部分内容的比尔·普罗塞(Bill Prosser);撰写了创作计划之一的詹妮弗·维斯柯(Jennifer Whisker),她还在研讨会期间参与了一整天的教学会议。

感谢汤姆·洛马克斯(Tom Lomax)和山姆·柏林范特(Sam Belinfante)在研讨会期间讲了一天的课,感谢露丝·钱伯斯(Ruth Chambers)为本书所做的日常管理,包括誊写所有艺术家的采访。特别感谢黛尔·伯宁(Dale Berning)的全力支持,感谢在本创作计划后续与《卫报》合作时,她能够与我们一起工作。

需要注意的是,这个引言浓缩了我与米克在过去两年多的时间里对本书进展的共同思考和感受。对我来说非常重要的一点是,我很荣幸能与米克共事,并且很珍惜我们之间建立起的友谊。米克慷慨地与我分享他渊博的知识,这促进了我对绘画可能性的理解。米克是我真正的灵感来源,今后将继续如此。

米克·迈斯伦

我的优势在于,我给艺术和设计专业的学生教了30多年的素描和油画课。在教学生“如何作画”的过程中所形成的一系列笔记,后来大部分成为了这本书的内容。学生们说,“你最好教你最需要了解的”,在我看来千真万确。



刚开始作为一名艺术讲师时,我没有太多教学经验,绘画技巧也有限。对我来说,重要的是创造一个艺术学校工作室的环境,去探索和展现绘画活动,方法由学生和我自己决定。我的需求也是学生的需求,他们的也是我的。任何东西我都需要学习。

这种环境鼓励学生产生和分享观点,重新认识和评价差异。这是一个开放的空间,内容灵活多变,足以应对各种问题假设。在这样的空间中,他们可以感受到鼓舞和支持,可以消除自身的先入之见,可以冒险、失败,可以创作出“坏”的作品,并且可以缓解他们的恐惧和压抑。它是全新的、令人兴奋激动的。并且在他们学习的时候,我也与他们一起学习。我的角色是去认识、评价,并真实地反映出可以进一步加深我们所学东西的任何一种可能。我们相互教导,共同学习,不断重释我们的绘画目标和意图。

我们完全可以用自己的方式作画,但是有时却无法正确认识相对于我们的绘画方式来说比较独特的东西。我们不太确定别人如何看待自己的作品,甚至连我们自己也是如此。我们经常自欺欺人地认为它们比我们想象的要好,或者不如我们所想。

从某种程度上来说,它们总是不确定的,当我们改变时,我们看待作品的方式也会有所变化。我一直认为,可以轻松地“观察”别人的作品,但是必须自觉地“审视”自己的作品。它们似乎是活生生的,并且随着时间而改变,时好时坏。我当然懂得,不是它们在变,而是我在变。然而,我接受这一点,并且也很高兴自己能够这样说:当我改变时我仍然在学习。绘画是一种信仰活动。

2009年,本书的合作者杰克·萨瑟恩被问及是否愿意为《卫报》的“绘画导读”撰写一些绘画创作计划,他同意了,并邀请我与他一起合作完成。我们非常享受一起写作的创造性过程。与杰克一起工作时,我不断完善我的教学笔记,我们撰写的其他内容成为本书持续写作的基础。

我希望本书能够将我们在教学过程中从学生那里学到的东西继续传递下去。通过练习我们为本书设计了创作计划,你将会掌握绘画的活动过程,激励你满怀诚挚的兴趣去观察并描绘出你所生活的世界。

绘 画

会思考的眼睛

绘画活动的出现通常比幼儿成长期的书写活动要早，尽管这大多有赖于父母用什么概念去表述它。孩子们无法用语言去描述这种“自动涂抹”、随意涂鸦的行为，因此当父母问及“你想要画画吗”或“你在画画吗”时，不管他们说什么，孩子可能都会赞同。如果绘画行为一再受到鼓励，而且被不断加以肯定，孩子很可能就会习惯于这种行为和这一名称，并且想要多画一点。

儿童的乐趣在于动作本身以及最终留下的痕迹。在他们成长中的这个阶段（2-3岁），真正的问题不在于动作的名称。他们会将这种活动与材料、痕迹、名称，以及他们的努力是否得到鼓励联系在一起。他们不关心被称为“绘画”的东西是什么，并且，他们最终大多是乱涂乱画。

对于孩子来说，他们用铅笔、蜡笔或者钢笔在一张纸或其他东西上画出的黑色或彩色印记，是其手与胳膊“自动涂鸦”式运动的映射，是其存在的视觉化和外部肯定：它就是动作姿态的自身写照。

在他们成长中的这一阶段，这种有目的的活动和肌肉运动所形成的合成性笔墨痕迹大大扩充了绘画的内容。只有稍后（3-5岁），经过父母介绍，有了对绘画的概念之后，他们才开始画某些事物——如马、鲸鱼、妈妈、爸爸等等。

我先想，然后把想的画出来。——阿农（Anon，儿童）

涂鸦很快成为图画，并且带有语言陈述。他们被教会在画作上写下自己的名字，并且如果幸运的话，父母或老师会将其贴在适合的墙上，供人们观察和欣赏。这种积极的鼓励，可能会使他们想不断重复，继续画出其他作品。

随着孩子年龄的增长（5-7岁），视觉、触觉及其周围空间元素之间的关系更加协调，他们的感觉逐渐概念化，进一步固化为一种标签式的观念。绘画更像是图像创造，他们开始画代表和呈现出他们想法的形象，具有象征性并且有点先验性，但却可以辨识。

感知就是智力建构，如果儿童按照其构想作画，显然是因为想不到他就感知不到。——让·皮亚杰（Jean Piaget）

儿童画通常是将他们感觉喜欢画的客观对象作为一种“整

体”的感知体验具象化地体现出来。画池塘，他们会画出能够漫步的池塘形状、环绕池塘的围栏和树木、泛着波光的水面、水下的鱼，以及上面的蓝天和黄色的太阳。

这一阶段的绘画包含了孩子对池塘的所有知识和体验，作为一种整体的身体体验，是通过他们所有的感官，而不仅仅是通过眼睛或从单一视点感受到的。从某种程度上说，这是最好的儿童作品，这或许正是毕加索（Picasso）所要寻求的，他曾经说过，他花了80年的时间学习像孩子一样画画。

不幸的是，这种观察方式并没有在大多数孩子身上延续下去。作为成年艺术家，我们耗尽毕生时间，尝试重新发掘与生俱来的表达特性，重拾逝去的纯真时刻。很多艺术家都非常羡慕儿童画奇妙纯真的表达特点。

我的线条是孩子式的，但并不幼稚。要获得那种特性，你需要全身心地融入到孩子的行列之中，这一点很难造假。——赛·托姆布雷（Cy Twombly）

有时，我们所画的儿童式图像多是我们自己，以及对我们有特殊意义的事物——“我的房子”、“我的狗”、“我妈妈”等等，并且，我们会用自己独有的方式去画，有时也会不自觉地受到我们的教育环境和同辈人的影响。

环境会通过刺激、阻挠和赋予等方式，影响和塑造我们对生存世界的理解。我们将同辈和老师们的集体意识概念化为可以接受的“模式”，画出来的画就会是——天空总是蓝色的，太阳是黄色的，树干是棕色的，大部分物体都处于基准线上。

这一切表明，孩子的眼睛在早期充满好奇的阶段就失去了原本的纯真，逐渐世故的意识取代了对真实存在的观察。他所看到的，或者说佯装看到的是知识和逻辑所设定的。换句话说，他符合艺术目的的感觉意识由于掺杂了过多智力因素而逐渐崩溃了。——詹姆斯·苏力（James Sully）

幼稚园和小学老师往往鼓励孩子们“用心”画画，并将其作为一种自我表达的主要方法。对于大多数孩子来说，这是完全适合的，而且也创作出了一些动人的原创性作品。但是，如果教育环境继续将重点放在发展记忆力、智力、识字和算术等方面，那么，儿童将大脑感受到的图像进行视觉转换的能力往往会被忽视，他们的视觉本能也得不到发展。

人们很少要求孩子们画他们周围的世界，例如画他们的眼睛所感受到的树干的颜色。他们开始习惯于意识占主导的世界。

当儿童过了涂鸦期（约3-4岁），已经完全形式化的主体通

过语言将概念知识定型化，支配着他或她的记忆，控制着他们所画的作品。

绘画是基本语言表达的图像化阐释。当语言教育占主导时，孩子们就会放弃图像，几乎完全依靠于语言文字。

语言先宠坏绘画，然后将其完全吞噬。——卡尔·布勒 (Karl Buhler)

随着年龄的增长 (10-15岁)，儿童继续画他们想象中的事物，但也开始更加关注他们周围世界的样子。他们的焦点是如何成功地画出“成人式”的成熟画作，这正是他们的努力所在。他们认识到，为了画出比较成熟的三维画作，他们必须不断努力，同时改变先前孩子式的不成熟画法。



上图 丹尼尔·麦哲伦·马斯林 (Daniel Magellan Maslen) (5岁)，《爸爸》

右图 赛·托姆布雷 (Cy Twombly)，《勒达和天鹅》，1962，布面油画、铅笔画和蜡笔画，190.5×200厘米。利利·P·布利斯 (Lillie P Bliss) 捐赠 (交换)。纽约现代艺术博物馆提供。
版权：纽约现代艺术博物馆/佛罗伦萨斯卡拉 (Scala)，数码影像，2011。

做到这一步可能比较困难，而且学生们可能会出现这样的情况：如果他们所画的东西与其所见世界的“大脑图像”不吻合，他们会感觉自己缺乏视觉能力，因而变得非常敏感和尴尬，信心减弱，并且认定绘画不适合自己的。因为绘画一般被视作是一种天赋而不是可能习得的技能，因此他们欣然接受自己没有绘画天赋这样的“事实”。一旦他们认识到，他们试图画的世界看起来有点像一张照片，他们理性的大脑会使他们只赞赏与其所见事物相似的照相式的画作。如果他们继续画下去，他们就会开始复制平面的、二维的照片，因为这比画三维空间中“真实”存在的客体更容易。14-17岁之间的学生打发这段漫长时日的方式通常是躺在床上听音乐，以及为了满足自己的创造需求和取信于同龄人而去严格地复制照片。

学校里大多不重视教会学生用一种明确的方法检验三维世界的空间和客体，学习如何观察，并用绘画的方式将其画出来。只是假定：随着学生智力的发展，他们观察和绘画的能力也会提高。



不幸的是，大多数成年人的绘画技巧并没有超过那些放弃绘画的青少年。即使世界上到处都是受过教育的人，他们像世故圆滑的成年人一样看世界，但是画得却像青少年的一样。

大脑的两半球

普通心理学通常只是对左右大脑的某种偏侧性功能进行宽泛地概括。由于这些偏侧性功能目前还没有确切定论，因此需要认真加以思考。然而，人们普遍认为，两个脑半球共同工作，通过胼胝体共享信息，但同时又保留着各自的差异。左半球主要负责语言、计算和信息的理性处理过程，更侧重于线性的和逻辑性的思考。

显露出两个主要方面……即表现为两种思考模式，语言的和非语言的，分别体现于大脑的左右两个半球。我们的教育体系和传统科学往往忽视智力中的非语言模式。这就导致现代社会排斥大脑的右半球。——罗杰·W·斯佩里 (Roger W Sperry)

我们大多数学校不会投入太多时间培养创造性思维、直觉式的“片面思考”。而且，非语言活动如美术、音乐和体育往往被当作是副科，不受重视。

学生受教育的环境一般重视左脑，注重鼓励、培养理性和线性排列的秩序感、逻辑和理智。其核心统称为“3R”——读 (reading)、写 (riting) 和计算 (rithmatic)。国家课程中的科目类型、等级测试和竞赛测试是学校教育的主导范式。通过学习用老师的“正确”答案去回答老师的提问，学生们在鼓励下与体系达成共谋。学校侧重思维过程的培养，其中包括通过合理的争论去寻找“正确”的答案，并且愿意运用逻辑合理的思考方法去解决问题。这是好的，但是却更有利于那些左脑占优势的学生。

在《野兔、大脑、乌龟、思想》一书中，盖伊·克拉克斯顿 (Guy Claxton) 探讨了某一种思想，那就是“通常目的越单纯，越简单明了，就会越好玩、越轻松、越梦幻”，“……能够容忍模糊、短暂、易逝、边缘或暧昧的知识”。这是一个令我们沉思和允许思想游荡的地方，他称之为“乌龟精神”的地方，是一个无意识“慢慢积累，认知比较模糊”的地方——一个与创造性相关、思想“开放”的地方。创造性的群体——艺术家、音乐家、作家、画家、厨师、足球运动员、演员、科学家等等，他们一般能够用这种方式去思考问题。他们经常创造需要解答的问题。他们对问题的兴趣与对答案的兴趣同样多，甚至更多。

错误答案在探究不同问题时就成了正确答案。将收集错误答

案作为过程中的一部分。要提不同的问题。——布鲁斯·莫 (Bruce Mau)

学会如何提出相关领域的有趣问题是好奇心与探索精神最基本的特征，而且这也应该是每个人教育经历的核心。我们通过各种可以提出的问题的去观察我们的世界，并且通过提出“更多有趣问题”，去发现更多有趣的观察方式。这些“比较有趣的问题”可能更多地源于“乌龟精神”或者右半球，源于与无意识思维模式相关联的直觉，它可以让我们做出创造性的选择——“出乎意料，瞬间顿悟”。

教育的目的是什么？什么值得了解？我们如何去创造一个能够适合于“完整”的人，鼓励左右大脑同时发展或者其他思考方式的环境？

在学校里，习惯于“乌龟精神”的学生不会受制于老师的问题、顽固的观念和既有的习俗。他们潜移默化地学习——健康地质疑，无意识地吸收、提问，并提出有趣的观点。

他们大多思想开放、思维灵活——勇于探险，想象丰富，而且因为观点不同，所以他们在做判断时可以大胆质疑。

在教育环境中，这些学生可能让人觉得心事重重、“附庸风雅”、“有点不切实际”。艺术教室可以成为他们休息的避风港。对他们来说，艺术是一种放飞思想、无拘无束的东西，任何事情都有可能发生。它没有固定的界限，没有“正确”的答案，只有有趣的问题。它成为他们“存在”的方式，因为它是一个可以鼓励他们用自己的标准评价其个性和情感的地方。

对于那些为了合理地表现出视觉真实而大伤脑筋，放弃绘画的学生来说，学习如何作画需要他们重新界定绘画观念，或许还需要调整与之相关的思考和观察方式。这需要转变意识，对于有些学生，他们需要忘记大量东西，主要是那些已经定型的习惯和先入之见。为了做到这一点，重要的是设置适合的绘画条件，这样思想才会逐渐从左半球阻碍和校正的影响下，从过量的信息和日常生活的压力中解放出来，这些东西限制了我们的存在。观察是自由地发送和接收信息之间的一种灵活的互动活动，在这个过程中应该保持中立。观察应该无条件地、专注地移情于对象。

人们常说，列奥纳多画得好是因为他了解对象。实话说，他了解对象是因为他画得好。——肯尼思·克拉克 (Kenneth Clarke)