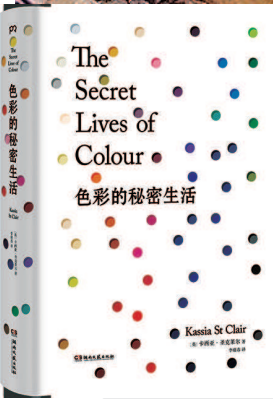


没有颜料管,就不会有印象派画家



《色彩的秘密生活》
【英】卡西亚·圣克莱尔 著
李迎春 译
湖南文艺出版社

接触过颜料的人都知道,混合的色彩越多,得到的颜色就越接近黑色而非白色。据说在伦勃朗的画作中,那些复杂、暗淡、巧克力色的阴影仅仅是他把调色板剩余的所有颜料混合起来,然后直接涂到画布上的结果,因为人们后来在不同的层次发现了不同的颜料。

从古至今,寻找更加丰富、更加明亮的色彩素来是艺术的基本使命。新近由浦睿文化和湖南文艺出版社合作出版的《色彩的秘密生活》一书,带领读者从75种色彩中窥见色彩之于艺术、文化等领域的影响。巧的是,此前生活·读书·新知三联书店出版了《颜色的故事:调色板的自然史》一书,其中部分片段正好与前者在绘画史中的色彩美学上互相观照。本期“艺术”,我们对两本书中相关内容进行摘编整理,以飨读者。

——编者

◀《白色交响曲第一号:白衣少女》
惠斯勒

▼《阿尔诺菲尼的婚礼》
范·艾克



相关链接

◆ 惠斯勒的完美白色

惠斯勒的画——现在挂在华盛顿国家美术馆——画的是一位穿着白色长袍的女人。她站在白色的窗帘前,手中拿着一支百合花。所有的白色给出的效果能闪人的眼睛,但当你定睛去看这幅画时,雪盲的感觉令你产生一种奇异的视觉效果。

这幅画最早展出是在1862年的伦敦。起初,画的名字叫做《穿白衣的女人》,10年后,惠斯勒给画改了个名字,叫《白色交响曲第一号:白衣少女》。

在惠斯勒的时代以及之前的几个世纪,用白色作为画的背景,十分不同寻常,而惠斯勒还用刺目的白色做前景,这一点颇令当时人恼怒。铅白当时主要是用来做“初稿”或是涂抹画布底色,使之更亮,或者用来调和其他颜色,使颜色稍亮一些,或是用作最后的高潮部分和用来“点睛”,画出眼中的闪亮部分。铅白一般不用来做背景,背景要么由黑色和阴影构成,要么是成片的风景区或是室内景物,以便为画面主体创造一个合适的环境。惠斯勒完全可以不用铅白,这样他就不会因为铅中毒而偶感小恙。但他没有。如果人们问他这个问题,他很可能指责其他白颜色不够透明,或是给出其他有说服力的解释。但也许问题的实质其实十分简单——也许是不够油滑,也许是浓度不对……那些颜色感觉不爽! 题图:惠斯勒《白色交响曲第一号:白衣少女》(局部)



◆ 特纳最爱红色

伦敦的国家美术馆收藏了特纳最著名最宝贝的一幅作品:《战斗的泰梅尔号》,它战毁后的最后停泊地,1838》,画家自己称之为“我亲爱的”。画的是一艘1798年建成有98门炮的战舰,它最大的辉煌是与纳尔逊的胜利号旗舰一起奠定特拉法尔加战役的胜利。当特纳画这艘战舰的时候,这只船因为经历了后来30多年的相对和平时期,毫无用武之地,已经沦为面目可憎的残骸。

1859年,在这幅画收归伦敦国家美术馆三年后,馆员们的便条显示,那时它就出现了毛病。“在玻璃下面,此画保存完好,但在船体上出现了微小的(沥青)裂痕;太阳周围的颜色也产生了变化”,一位馆员匆匆写下了这些字句。这种颜色的变化是因为特纳为了达到垂死的船体上一轮垂死的大阳的最佳效果,毅然放弃了所有他所熟悉的颜色——包括朱砂红、深茜红、红赭,甚至那种淘汰的容易褪色的胭脂红——他的调色板刮刀这次刮出来的是一种全新的颜色:赭红。

这种猩红色,或者就称为碘化汞,是由伯纳德·科图斯发明,乔治·菲尔德评论说:“要画红色天竺葵,没有其他颜色能与之匹敌,但它的美却与花一样短暂。”由于鲜红的赭红极其闪亮夺目,特纳还是很高兴地赌了一把。兴之所至,似乎只有用这赭红,才能对得起那珊瑚般绚烂的云霞,即使褪色也在所不惜。结果却使后人步入美术馆时只能睹画思红,凭空想象,想象那份卓尔不群的美丽了。

题图:特纳《战斗的泰梅尔号》(局部)



◆ 范·艾克画上的铜绿

铜绿的制作过程通常与铅白类似,也就是通过解析金属,让铜经历一次醋浴。几个小时后,猩红色的金属和红酒醋充分混合,形成绿色沉淀。

使用铜绿最了不起的例子,是范·艾克画于1434年的《阿尔诺菲尼的婚礼》。这是艺术史上最有争议的画——主要因为它的形状,或者更可能是因为穿着这裙子的青年女人的体态形状,她看上去好像是怀孕(尽管有些评论家争辩说她根本没怀孕)。但为什么她需要穿着绿色的裙子呢?在15世纪的布鲁日,新婚的人总喜欢展示他们的财富,更倾向于穿着昂贵的胭脂红的服装来抬高自己的社会地位。而这幅画于伦敦国家美术馆的画,是目前最有争议的15世纪绘画之一:很少有人能够同意画中含义,这幅画是否是一幅婚礼绘画,都还没有结论。

画上一对夫妇站在一间装饰得很华丽的房间里;那穿着毛领披风戴着巨大帽子的男人看上去很老,很冷漠;而女人根本没在看他,两个人都好像流露出一种深深的悲哀。多年来,这幅画被认为是一幅有钱的商人乔瓦尼·阿诺菲尼和他的年轻新娘乔瓦那的婚礼画。

我看这对夫妇,总觉得他们就像偷吃禁果之后的亚当和夏娃,只不过换成了范·艾克同时代的服饰而已。看到窗台上翻倒的水果,我这种感受更强烈了。如果这就是画家的本意,也许这就能解释女人身上的豹纹服饰之谜。她的衣服是绿色的——因此象征着生育和花园。它用的是铜绿色,一种使铜加入杂质制成的人造颜色。尽管今天这颜色与范·艾克画它时一样明亮,但画家本人不可能确定地知道,他保存颜色的新技巧将能够持续数百年,也不知道这技巧还会以他的名字命名。对他而言,铜绿就是一种带有引诱性质的绿色颜料,有时还会变黑;也许,正是一种形容人性堕落的绝妙颜料。

题图:范·艾克《阿尔诺菲尼的婚礼》局部



颜料推动了文艺复兴?

“色彩之于形象,有如伴奏之于歌词;不但如此,有时色彩竟是歌词而形象只是伴奏。”

——丹纳

公元一世纪,古罗马博物学家老普林尼声称古希腊时期的画家只会使用四种颜色:黑色、白色、红色和黄色。他的话无疑有些夸大其词——古埃及人至少在公元前2500年就发现了制造亮蓝色颜料的方法。但早期的艺术家确实多半只能使用少数几种从土壤或植物中和昆虫身上提取的颜料,这也是为什么史前洞壁上的壁画呈现出阴郁的色彩。

人类从一开始便有足够的土红色和黄棕色可用。已知最早的颜料使用可追溯到约35万年前的旧石器时代早期,史前民族能够从灰烬中提取一种深黑色,有些白色颜料可以从土壤中获取,另外一些则是早期化学家在公元前2300年前后制造出来的。在19世纪工业革命的带动下,越来越多的化学物质作为工业副产品被制造出来,有些成了极佳的颜料和染料。比方说,苯胺紫便是威廉·珀金在1856年研制治疗疟疾的药品时偶然发现的。

一些现成的颜料和其他颜料的出现,对整个艺术史的构建提供了一定的帮助。考察中世

纪泥金手抄本时代,我们会发现黑色与白色毫无变化,但金色、红色和蓝色等明快的颜色开始出现。几个世纪后,丰富的颜料种类再加上现实主义表现手法和复杂的光影处理手段,令文艺复兴时期的艺术家或早期绘画大师受益匪浅。也有一些同时期的作品没有完成,只留下简单的人物素描,那是因为艺术家买不起完成画作所需的昂贵的颜料。以群青为例,这种颜料十分昂贵,通常需要委托出钱购买,艺术家根本无力负担。委托人也常常感到有必要在书面合同中明确艺术家在创作作品时使用什么价位的颜料,以及哪个人物应该穿哪种颜色的衣服,以防手头拮据的画家使用廉价的替代品蒙混过关。

早期艺术家同色彩之间的关系和现代艺术家相比判若云泥。由于某些着色剂会与其他着色剂发生反应,艺术家在创作时需要考虑可能发生的灾难性的色彩组合,确保各种色彩不会互相重叠或过于接近。大多数颜料为手工制作,或是由艺术家本人制作,或是艺术家在弟子的

协助下在工作室中完成。制作过程因颜料的

不同而不同,有的需要将矿石碾成粉末,有的要处理具有技术难度甚至有毒的原材料。颜料还可以从炼金术士、药剂师等专业人士处购买。后来这些从事颜料生产和交易的人被称为颜料商,他们在世界各地采购各种稀有颜料。直到19世纪晚期,成品颜料的繁荣才让艺术家们真正受益(但即便如此,这些颜料的质量却并非总称尽如人意)。价格低廉的合成颜料,如蔚蓝、铬橙和镉黄,将艺术家从碾髓和出售劣质混合颜料的无良商人手中解放出来。那些劣质的颜料通常会在几周内褪色或与其他颜色及画布发生反应。1841年,随着金属颜料软管的发明,新的色彩让艺术家得以步出家门,用前所未见的最明快的色彩在画布上挥洒。难怪评论家们起初表现得无所适从:这种色彩前所未有,让人眼花缭乱。路易斯·勒罗瓦在《喧嚣》杂志上发表了一篇辛辣的评论,指责莫奈的《日出·印象》根本不是一幅完整的作品,只不过是未完成的草图而已。

到底什么是牛油果绿?

“一种颜色的最佳特征,是看到它的人都叫不出它的名字。”

——约翰·罗斯金

17世纪后半叶,一位名叫A·博赫特的荷兰艺术家做了一次尝试,企图将所有的已知色彩明确下来。博赫特创作了一本收录有800多种色彩手绘样本的图集,里面贴满了狭长的黑色注释标签,标签详细描述了如何配制各种水彩——从最浅的海泡绿到最深的绿。他并非唯一打算将所有已知色彩、色调和色度集成册的人。科学家、艺术家、设计师和语言学家都曾花费大量时间,试图通过色域指明方向,在所有标绘点注明名称、代码或参考网格。潘通索引式色卡是跨越语言和文化差异,准确锁定颜色的最著名现代解决方案,但这只是漫长求索过程中的一次尝试而已。

由于色彩不仅是现实存在,还是文化领域中的一种存在,这样的尝试从某种意义上来说永无止境。举个例子来说,有一种观点认为色彩可以分为两类:暖色调和冷色调。我们可以毫不犹豫地找出红色和黄色属于暖色调,绿色和蓝色属于冷色调,但是这种分类方法仅可追溯到

18世纪。有证据显示,蓝色在中世纪被看作暖色,甚至是最有活力的颜色。

社会对一种颜色的命名与它所代表的实际色彩之间也存在一定差异,并且这种差异就像有人阅尽百年间关于牛油果绿的定义也难云里雾里:牛油果绿是近似于牛油果皮的暗绿色吗?还是接近其外层果肉的黏土绿?抑或是类似牛油果果核的奶油色?但对于今天的人们来说,牛油果绿仍有其现实意义。

随着时间的推移,误差会变得越来越大。即便是图例之类的书面证据依然存在,我们观看某种颜色的光照条件也与其绘制之初有了天壤之别。这就与在电脑屏幕上看到的房屋涂料样本和在当地五金店及自家墙上看到的涂料颜色都有所不同。由于许多性能稳定的染料和油漆大多经过了改良,所以这些颜色本身恐怕早已发生了变化。因此,颜色应该被看作主观的文化产物;你无法为所有已知的颜色下精确的通用定义,就像你无法绘制梦想的坐标一样。

盛典红和哥本哈根蓝已经失去了其文化价值——它们丝毫无助于读者理解它所定义的颜色究竟是什么样子。出于同样的原因,就算有人阅尽百年间关于牛油果绿的定义也难云里雾里:牛油果绿是近似于牛油果皮的暗绿色吗?还是接近其外层果肉的黏土绿?抑或是类似牛油果果核的奶油色?但对于今天的人们来说,牛油果绿仍有其现实意义。

随着时间的推移,误差会变得越来越大。即便是图例之类的书面证据依然存在,我们观看某种颜色的光照条件也与其绘制之初有了天壤之别。这就与在电脑屏幕上看到的房屋涂料样本和在当地五金店及自家墙上看到的涂料颜色都有所不同。由于许多性能稳定的染料和油漆大多经过了改良,所以这些颜色本身恐怕早已发生了变化。因此,颜色应该被看作主观的文化产物;你无法为所有已知的颜色下精确的通用定义,就像你无法绘制梦想的坐标一样。

◆ 提香笔下的蓝色

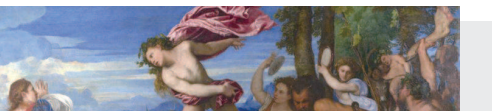
画家从使用上区分颜色:群青可以表现出天空的高度,石青则可以表现大海的深度。颜色越便宜,稳定性也就越差;在《埋葬基督》中,抹大拉的马利亚的袍子起初绝不是那种毫无吸引力的灰蓝色:它只是褪成了那种颜色——从海的颜色褪成了海草的颜色。

所有的青金石都含有二硫化铁的斑点——俗称愚人金——这使得最好的青金石更有一种逼真的苍老的感觉。毫无疑问,有些人认为这是神圣的标记:这是整个宇宙的石上缩影。看着它,我不仅想起了米开朗基罗的画,还想起了挂在它旁边壁架里的另一幅动人魂魄的油画。

那就是《帕里斯和阿丽阿德尼》,由威尼斯画派画家提香画于1523年。我喜欢它,部分是因为它的颜色,看上去好像来自于一只珠宝盒而不是颜料盒。

天空是最精美的群青色,左上角是七颗星的星群。这部分画面没有视角;几乎就像一幅平面的迪士尼卡通,我乐于想象这并非因为管理员摩擦画布用力太重,而是因为提香想让画面的这一角呈现出幻想的色彩。1968年,当这幅画被重新修复时,天空的颜色被转化成一种愤怒的暴风雨的颜色,大众不喜欢修复后的样子,他们认为这颜色太亮,反而喜欢无色清漆那种不那么绿的灰褐的颜色。据说,提香是个有品位的人;他绝不可能选择使用那种华而不实的闪闪发光的蓝色。

这些颜色引发了热烈的争论,甚至米开朗基罗也认为提香的颜色太过了一点。根据他的传记作家乔治·瓦萨里的说法,1546年,米开朗基罗去拜访了提香在罗马的画室。米开朗基罗后来评论说,他很喜欢这些颜色,但“很遗憾,在威尼斯的人们没有从小就会看如何画好画”。这是发生在16世纪意大利的一段十分重要的艺术争论。题图:提香《帕里斯和阿丽阿德尼》(局部)



◆ 黄色离奇消失事件

艺术世界至今悬而未决的谜团中,有一桩黄色离奇消失的事件。

1609年10月3日,彼得·保罗·鲁本斯和伊莎贝拉·布兰特在安特卫普的圣迈克尔修道院成婚。伊莎贝拉是颇有名望的市井、布兰特的女儿;鲁本斯在安特卫普有一间很大的工作室,而且刚刚被委任为宫廷画师。鲁本斯为自己和新婚妻子画了一幅双人肖像,画面充满了爱意和自信。伊莎贝拉戴着一顶时髦的草帽,颈部围着一圈硕大的褶皱,身上穿着一件绣着黄色花朵的长款三角胸衣;鲁本斯右手握着妻子的手,左手握着一把宝剑的柄,身上穿着华丽的紧身上衣,袖子是黄蓝相间的闪光绸,脚上穿着一双稍显怪异的葡萄酒色的紧身袜。鲁本斯画这些具有象征意味的金黄色要素,所用的颜料全都是铅锡黄。

从15世纪开始到18世纪中期,铅锡黄一直是黄色系的主色调。铅锡黄在1300年左右出现,先在佛罗伦萨出现在乔托的画作中,后来又相继出现在提香、托列托和伦勃朗等人的作品中。从1750年左右开始,不知出于何种原因,这种颜色的使用频率逐渐降低,最后在19世纪和20世纪的作品中彻底销声匿迹。更有趣的是,在1941年之前,甚至已没人知道这种颜色的存在。

1940年左右,慕尼黑德勒斯登研究所的一位研究员理查德·雅各比在工作时,反复在多幅作品的黄色颜料样品中发现了锡。这勾起了他的兴趣,于是他立刻开始试验,最终制造出一种结构紧密的黄色粉末,在油中非常显色且稳定性好,暴露在光线下也不受影响。雅各比在1941年将他的发现公之于众,整个艺术界大为震惊。铅锡黄的制作方法是因何原因以及如何失传的——正如所有的谜题一样,这个问题仍悬而未决。题图:鲁本斯《画家与夫人伊莎贝拉·布兰特》(局部)

