



► 高黄

◀ 莫奈蓝



# 艺术家与颜料之间，竟有这么多人不为人知的故事

崔璨

每个人都有自己偏爱的色感，并乐于在生活里筛选布置：衣料、口红、灯光、墙面、手机屏幕上回来比较的滤镜……对色感的充分练习，叫人觉得颜色是可以被轻松驾驭的。然而新近出版的《明亮的泥土》一书，似乎颠覆了我此前对颜色的认知。原来，颜色不应只被看作抽象的概念，就像法国艺术家让·杜布非说过的那样，“没有颜色这种东西，只有带颜色的材料”。

维多利亚·芬利的《颜色的故事》，米歇尔·帕斯图罗的《色彩列传》系列。与这些书相比，写《明亮的泥土》的菲利普·鲍尔拥有的职业化学家身份为人们开启了艺术史之外的崭新视角：艺术家如何戴着色彩材料的镣铐跳舞，化学工业的发展又如何为艺术家的创作逐步松绑。这本书传达了一个不应忽略的核心信息：“技术为艺术家打开了新的大门……把闪耀着光亮的新工具融入梦想家手中。”

## 被轻慢的色料

文艺复兴时期，画家逐步开始确认自己的“艺术家”的身份，对颜色的执迷或被视为“匠气”

不妨沉浸在“颜色”里，和自己的眼睛玩一场游戏：将结构、线条统统隐去，把人眼的自然世界想象成不同深浅颜色组合的结果——这实际上也可以想象成一幅绘画实现的过程：所有明暗和质地最终都是由颜料呈现出来的。这种过程与莫奈的建议很有些相像：“走到户外作画时，试着忘记面前的事物，诸如树、房子、田野之类的。就把这里看成一个蓝色小方块，这里看成一个粉红色长方形，这里看成黄色条纹，仅仅按照它看起来的样子来绘制，照搬颜色和形状。”

早期艺术家树立的精英标准，是要求把自己和古典时期以来进行绘画作业的奴隶和工匠们区分开来，当然紧要的就是拥抱严肃的纯粹科学；至于来自化学的颜料，与炼金术纠缠不清又过于实用，理要被掩饰掉一些亲密感才好。这当然不是说这一时期没有鲜艳的作品，而是说重视智识甚于工艺的艺术标准被确立了下来。

达·芬奇一定会对这种游戏嗤之以鼻——虽然他坚决提倡艺术家要尽可能准确地模仿自然，但他强调的通路更多是几何数学之类，而不是研究如何研磨色彩的石头。提香大量使用浓艳的色料，也曾被米开朗琪罗认为是次一等的绘画技巧。在佛罗伦萨的画家眼中，线构比色彩更重要。将“色”排除在艺术性的宣讲之外，可能和达·芬奇时代的画

家力求确认艺术家的身份不无关联。早期艺术家树立的精英标准，是要求把自己和古典时期以来进行绘画作业的奴隶和工匠们区分开来，当然紧要的就是拥抱严肃的纯粹科学；至于来自化学的颜料，与炼金术纠缠不清又过于实用，理要被掩饰掉一些亲密感才好。这当然不是说这一时期没有鲜艳的作品，而是说重视智识甚于工艺的艺术标准被确立了下来。

## 彩色土石的束缚

18世纪以前，使用群青绝不是随意的选择，因此当我们发现维尔给戴珍珠耳环的女孩头上用了群青，会留下更多感慨与想象

幸好艺术史没有忽略色彩，不过可惜的是，研究者们对运用色彩的兴趣远大于追问这些色彩的由来。似乎脱离了“颜料”的物质属性，抽象的“颜色”才可以更自如地穿行于理论探讨的句子中。偏偏艺术史是被物质材料把守的风筝，如果不考虑艺术家所用的物料及其在当时社会背景中的境况，那也就不能很好地理解艺术家的取舍与作品的价值。

青成为圣母袍的标配，几乎可以反过来根据蓝袍来寻找画中的圣母。这个惯例一直延续到文艺复兴之后的很长时间。也正是这种珍贵，使得群青的使用本身就代表了一种虔诚的德行，那些定制品也显示着买家的财富和他们愿为信仰奉献的诚意。只要将群青贵过黄金的价格这一事实抛诸脑后，就必须承认：将选择蓝色的理由仅仅表述成它深刻而谦卑，功能性地与圣母品性相符，实在是有些太过孱弱单薄了。我们有理由认为，使用群青绝不是随意的选择，它必然是和某种慎重、珍视在一起，因此当我们发现维尔给戴珍珠耳环的女孩头上用了群青，会留下更多感慨与想象。

蓝色的历史恐怕是个有代表性的故事。优质的群青大概在13世纪前后开始在西方艺术中出现——群青来自稀有矿物青金石，这是一种高贵的蓝，是最珍贵的色料。整个中世纪，青金石都是最珍贵的阿富汗地区生产，简单的研磨会牺牲掉纯度，纯净群青的制备过程因而极为复杂，需要在碱液中多次揉捏，故此原料和制作的成本都极为高昂，只有画面上的神圣人物才配使用。擅画圣母的拉斐尔得到诸多包含使用群青要求的订单，很长一段时间里，群

青成为圣母袍的标配，几乎可以反过来根据蓝袍来寻找画中的圣母。这个惯例一直延续到文艺复兴之后的很长时间。也正是这种珍贵，使得群青的使用本身就代表了一种虔诚的德行，那些定制品也显示着买家的财富和他们愿为信仰奉献的诚意。只要将群青贵过黄金的价格这一事实抛诸脑后，就必须承认：将选择蓝色的理由仅仅表述成它深刻而谦卑，功能性地与圣母品性相符，实在是有些太过孱弱单薄了。我们有理由认为，使用群青绝不是随意的选择，它必然是和某种慎重、珍视在一起，因此当我们发现维尔给戴珍珠耳环的女孩头上用了群青，会留下更多感慨与想象。

▼ 马蒂斯《红色画室》



## 颜色的失落

鲜亮的米开朗琪罗让很多人无法适应。暗淡素朴的色调，似乎才能成全一种怀古，尽管那与当时的“真实”可能相去甚远

在画布上操纵色料的不仅有艺术家，还有时间。时间在色料上着力，从没有人能看到一幅画作最初与最终的样子，因为时间从未停笔。画家们总是在为不稳定的色料苦恼。在琴尼诺的手册上可以发现他关于朱砂的记录：“它就本性来说不该暴露于空气中，但在木板上要比在墙上更为持久；因为随着时间流逝，由于暴露于空气中，当朱砂被使用并放在墙上时，它会变黑。”许多中世纪木版画上圣徒的红色罩衫如今看来大多是棕褐色的。这种情况可能更早就被发觉了，庞贝古城的朱砂墙面就涂上了一层蜡以作保护。

更为观众所熟悉的是广泛的氧化和衰变，使画面变得黯淡、呈现灰度——有趣的是，我们往往把这种黯淡视为一种沉静，或者干脆宣称，那是“时间的痕迹”。值得提醒的是，这种时间画笔作用后的效果，才是我们对那一时期艺术品惯有的认识。希腊雕塑残缺，时有泛黄，有一种理所当然的美感，但想象它们光洁雪白，甚至带着刚雕琢完成时的粉屑呢？中世纪湿壁画神圣肃穆，但它们在当时或许斑斓耀眼。再比如秦

始皇兵马俑，当年被埋到地下时也曾被颜料装扮，我们尚可以从一些色料残片中复原它们曾经的信息。然而，我们真的会偏爱鲜艳锃亮的兵马俑吗？西斯廷教堂以米开朗琪罗的穹顶画《创世纪》和壁画《最后的审判》闻名于世。今年夏天走进这间教堂时，逼人的色彩提示我这是经年修复的结果。教堂的重修在1986年被提出后就遭遇诸多反对声音，在1990年代全面竣工。即便所有的清洗和修复都是最顶级的理念和操作，也保护了原作，人们仍认为用力过猛——人们大概无法适应如此鲜亮的米开朗琪罗吧。暗淡素朴的色调，似乎才能成全一种怀古，尽管那与当时的“真实”可能相去甚远。

始皇兵马俑，当年被埋到地下时也曾被颜料装扮，我们尚可以从一些色料残片中复原它们曾经的信息。然而，我们真的会偏爱鲜艳锃亮的兵马俑吗？西斯廷教堂以米开朗琪罗的穹顶画《创世纪》和壁画《最后的审判》闻名于世。今年夏天走进这间教堂时，逼人的色彩提示我这是经年修复的结果。教堂的重修在1986年被提出后就遭遇诸多反对声音，在1990年代全面竣工。即便所有的清洗和修复都是最顶级的理念和操作，也保护了原作，人们仍认为用力过猛——人们大概无法适应如此鲜亮的米开朗琪罗吧。暗淡素朴的色调，似乎才能成全一种怀古，尽管那与当时的“真实”可能相去甚远。

## 也在言语破碎处

词语似乎无法涵盖人们在色相间体会到的微妙感受。说起莫兰迪、马蒂斯们的时候，他们的名字像是各自的调色板

作家多丽丝·莱辛的代表作《金色笔记》用了五种颜色作为章节区分：黑色笔记描写非洲与种族；红色与革命相关；黄色是关于爱情；蓝色则是她的精神轨迹；最后的金色笔记是人生哲理——记忆的不同主题被归为种种颜色，气氛似乎就得到了恰如其分的说明——颜色是辞不达意时常被想起的另一套语言。

绚烂的星球拿出自己的色彩的泥土，让人临摹出一个新的色彩世界来。在《艺术与幻觉》中，贡布里希强调调材料是创作不可跨越的语言，艺术家“无法转录眼中所见，他只能把所看到的转化成他所应用的媒介的语言。他也严格地受缚于媒介所产生的色调范围。”然而艺术家也并非如此被动，他们也同样在与色料的周旋中呼唤着新的可能性。写到印象派画家时，鲍尔描述了这样一个场景：“自然是绚丽而相的一支轻快舞蹈，很难通过混合传统材料来模仿。他们需要一条更宽的彩虹。”

我也常怀疑，自己描述的红是否与旁人所讲的红是同一种。因着命名的任意性，这一切都无法察验。幸而这一切并未阻碍我们用色感交流视觉体验并因此得到快感——我们在说莫兰迪、马蒂斯们的时候，不仅仅是在讲一个个名字，还带出不同的属于他们的色团。他们的名字像是各自的调色板。

翻译是最难的事。Earth可以指石土、乃至我们站立的星球。把书名Bright Earth译成《明亮的泥土》固然是为了强调颜料这个对象，但也遗憾地少了另外一层会心之意——这个花花世界也是如此光辉炫彩的。绚烂的星球拿出自己的色彩的泥土，让人临摹出一个新的色彩世界来。在《艺术与幻觉》中，贡布里希强调调材料是创作不可跨越的语言，艺术家“无法转录眼中所见，他只能把所看到的转化成他所应用的媒介的语言。他也严格地受缚于媒介所产生的色调范围。”然而艺术家也并非如此被动，他们也同样在与色料的周旋中呼唤着新的可能性。写到印象派画家时，鲍尔描述了这样一个场景：“自然是绚丽而相的一支轻快舞蹈，很难通过混合传统材料来模仿。他们需要一条更宽的彩虹。”

## 相关链接

### 那些以艺术家之名命名的颜色

#### ◆ 克莱因蓝

“蓝色代表的是天空、水和空气，是深度和无限，是自由和生命，蓝色是宇宙最本质的颜色”，这是伊夫·克莱因眼中的蓝色。克莱因也凭着对蓝色近乎狂热执著的迷恋在米兰画展上展出了八幅涂满近似群青色颜料的画板，从此他自创的蓝色系列以“国际克莱因蓝”的名号正式亮相。与那些以获得艺术的生命力和张力而使用各种颜色的艺术家截然不同，克莱因更愿意回归单纯，因为他相信，“只有最单纯的色彩才能唤起最强烈的心灵感受力”。这些“单色画”不但没有形象，甚至没有一点一线，只是在画布上均匀地涂上一层颜色，因此许多人将他的画作归为抽象艺术，但克莱因却说，

“我不是抽象画家，相反是空间画家，具象艺术家，现实主义者，事实上去描绘那个空间我必须身在其中”。克莱因后来举办的轰动一时的“空无”展也暗合了他对自身如此精准的定位。尽管那次展览仅是一个空荡荡的画廊，但它完美地诠释了克莱因的信仰和宇宙观：超越有形之物达到无形之境，追求人的生命与宇宙精神的和谐统一。这件《空无》作品也在“单色画”的基础上朝着非视觉性、非物质性的观念艺术迈出了更远的一步。此后，克莱因创作的《蓝色时代》人体测量、雕塑《蓝色维纳斯》等都给世人留下深刻印象，他用个性化的蓝色为战后的欧洲艺术领域开拓了一个崭新的“感觉空间”。

#### ◆ 莫兰迪灰

近年来时尚界兴起“雾霾蓝”“高级灰”“虾米色”等，这些流行的色系来源于一个更高级的名字：“莫兰迪色系”。莫兰迪是意大利一位对灰色、简单、静物等元素极度痴迷的画家，可以称为“高级灰”的鼻祖。“低饱和度”和“高级灰调”可以说是莫兰迪作品的最大特点。莫兰迪在作画时，会先用一些鲜艳的色彩打个底，随后再覆盖上一层颜料，使得画面的每个色块都呈现灰暗的中间色。然而这些“蓝不蓝灰不灰”、看似孤冷而毫无生气的颜色经过莫兰迪精心巧妙地修改、柔化，不但不会沉闷，反而“由内而外”散发出来一种暖意，能让观者全身心地安静下来，直透心灵，治愈悲伤。莫兰迪的性情气韵正与他简约单纯的画作一脉相承——“不张扬却舒缓雅致”。他一生孤寂平凡，不曾娶妻，只厮守着生活中的坛坛罐罐，也因此被人们称为“僧侣画家”，一辈子关注的是生活中的细枝末节，因此杯子、盘子等静物成了他笔下的活物。“我相

信，没有任何东西比我们所看到的世界更抽象，更不真实的了。”莫兰迪曾说过的这句话表明了他的艺术创作理念。他将瓶瓶罐罐放置在极其简单的素描中，在真实的物象与笔下的自然中创造一个纯净、空灵的精神世界。

#### ◆ 提香红

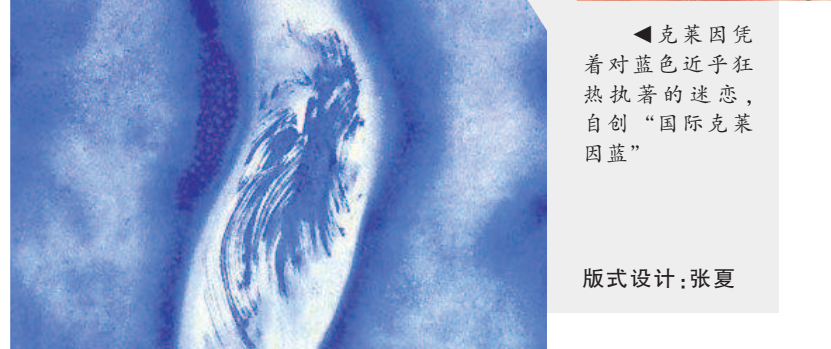
前段时间大火的魅族 Pro7 提香红系列，手机背面那抹优雅高贵的红色博得了许多消费者的青睐。说到“提香红”，可能许多人不知道这个名字的由来。它是意大利文艺复兴时期的画家提香·韦切利奥的名字命名的。提香擅长处理光线和色彩且用色大胆、鲜艳明亮，也正因此常被人们称作“色彩魔术师”。在作画时提香喜欢用红色打底，后续涂上其他颜色，使油画隐约透出微醺的金红色，洋溢着生命的活力和华贵之美。久而久之，这种独特技法呈现的高贵又神秘的“红”被称为“提香红”。（黄瑶 整理）



▲ 拉斐尔笔下着蓝袍的圣母



► 微醺的金红色在提香的画中格外醒目



▲ 克莱因凭着对蓝色近乎狂热执著的迷恋，自创“国际克莱因蓝”

版式设计：张夏

从《颜色的故事》《色彩列传》到新近引进出版的《明亮的泥土》，关于颜料的书籍，打开了我们对于颜色的认知。事实上，绘画与色彩相爱相杀的“纠缠史”，从来都是艺术史的重要组成部分。

——编者