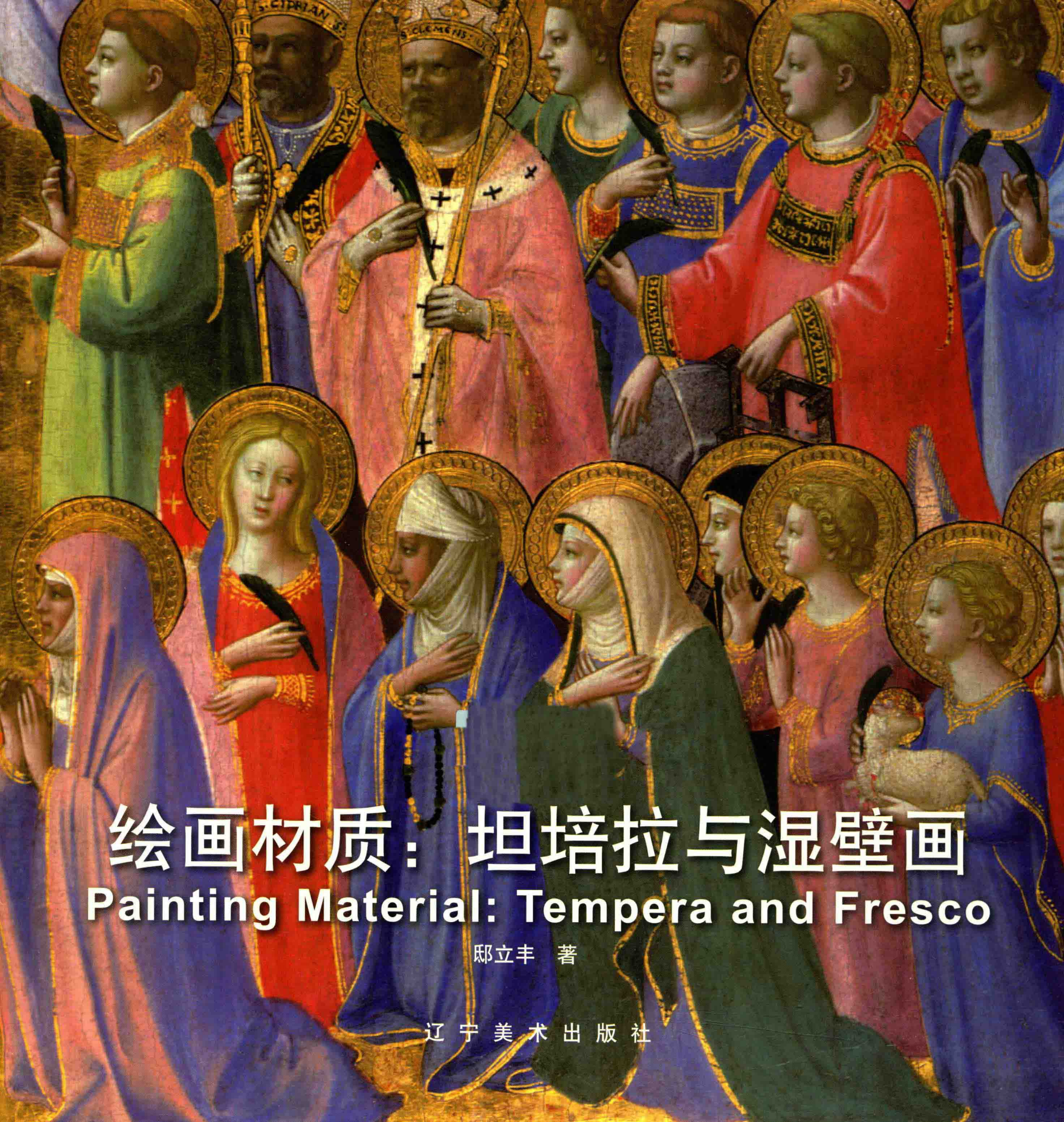




绘画材质：坦培拉与湿壁画

Painting Material: Tempera and Fresco

邸立丰 著

辽宁美术出版社

绘画材质 坦培拉与湿壁画

Painting Material: Tempera and Fresco

邸立丰 著

辽宁美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

绘画材质 : 坦培拉与湿壁画 / 邸立丰著. -- 沈阳:
辽宁美术出版社, 2013.8

ISBN 978-7-5314-5529-5

I. ①绘… II. ①邸… III. ①油画技法-研究②壁画-
材料-研究 IV. ①J213②J218.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第176252号

出 版 者: 辽宁美术出版社

地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

发 行 者: 辽宁美术出版社

印 刷 者: 沈阳市博益印刷有限公司

开 本: 889mm×1194mm 1/12

印 张: 14²/₃

字 数: 200千字

出版时间: 2015年9月第1版

印刷时间: 2015年9月第1次印刷

责任编辑: 光 辉

封面设计: 刘志刚

版式设计: 刘志刚

责任校对: 吕佳元 李 昂 吕 雪

书 号: ISBN 978-7-5314-5529-5

定 价: 148.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

http: //www.lnmscbs.com

图书如有印装质量问题请与出版部联系调换

出版部电话: 024-23835227

代 序

重读经典

——读邸立丰所著系列丛书有感

回望中国百年的艺术史，是一个整体价值观念激烈动荡的时期。西方艺术的所有思潮，所有绘画形式几乎同时涌进，一代又一代的中国艺术家在其中择取不同的养分，建构自身的美学意识，试图寻求走向世界的途径，因而形成了独特的中国艺术现象。

尽管现代主义的艺术表现形式多样化，但这并不是说，中国写实主义艺术传统成为艺术形式中的末路，我们应该看到，这个贯穿人类整个文明史并教会人类如何认知自我和世界的手段，在今天社会突显变化激烈，艺术语言多元并存之时，依旧有着自身独特的魅力特征，写实传统除其语言媒介的意义之外，其内部所包含的文化和审美意识，或多或少，时断时续地在中国艺术的文化情境中起着作用，从近年来写实主义转换成当代艺术的例子上来看更是明显。由此看出，相互包容、相互吸收的态势取决于我们如何认识当代性问题，而非是写实主义本身。

作为一名在美术学院有着二十多年油画教学经验的教师，邸立丰很敏感地注意到这些问题，在思考这些问题的同时，写出了大量的教学笔记。今将这些随时记录的点滴体会与总结整理出版，既可以看出邸立丰教学中的刻苦勤勉与严肃思考，又可以使我们通过一位富有原创精神的艺术家的视角，向我们提供了一种对艺术史的洞察力，让我们以全新的眼光去看那些我们已经很熟悉的经典画作。

这套系列丛书的现实意义就在于邸立丰所提出的一些明确观点，例如，他认为油画艺术的精神性与品格、个体生命价值与艺术精神的判断与取向和艺术创作生命的整体价值坐标的确立必定是一个漫长而持久的过程，人作为艺术家表达的主体，人的复杂性决定了艺术家的复杂性。艺术家，尤其是转型时代的艺术家，必然是会从人的生存现状及生命本质中寻找自己的精神和品格，进而又提出在这样的背景下艺术家最重要的才能和基本素质是什么的问题。

同时，邸立丰通过大量分析传统艺术大师的作品图解来解释和说明物理、几何等科学知识 with 艺术法则，通过科学性的研究，以自己的观看方式在科学和艺术史之间架构起桥梁，打开了一个直到不久前还无人在意的研究领域，虽然有些结论仍待商榷，但不妨

碍我们重新审视和思考传统艺术大师无论在技能还是创造力领域的伟大之处。

卡尔维诺说过“一部分经典作品是这样一部作品，它不断在它周围制造批评话语尘云，却也总是把那些微粒抖掉。”经典是永远不过时的，艺术史上的经典作品在任何时代都散发着一一种特别的诗意与美感。邸立丰在自己的书中，不止一次的赞叹那些经典作品所承载的复杂和永恒性。这样，他也从另一个角度审视了能够成为经典作品的标准。邸立丰在自己的书中，不止一次的赞叹那些经典作品的标准。他认为，人只有在具体的生存环境里，个人的感觉由于其针对性和冲突性，才能感知人与社会间形成的生命张力。才能显示一名艺术家的真挚和激情，这一切都是创作经典作品的首要条件。所有艺术大师都是这样去做的，也更彰显传统写实艺术的可贵。而邸立丰自己的艺术创作中，他也是遵循这一原则，努力地研究与实践。

呈现在我们面前的这套丛书，是邸立丰多年的教学思考和创作总结，是作者试图深入西方艺术史中探究写实主义传统的同时反观自我，是试图通过重新解读经典来恢复当代艺术的一个再创作过程。我相信，对中国的写实主义艺术创作，特别是年轻的学子们是大有裨益的。

鲁迅美术学院副院长 教授 李宝泉

2013年5月7日

导言：坦培拉与湿壁画的概念与来历

坦培拉

坦培拉是早期欧洲画家们经常使用的绘画方法。

在木板上用蛋黄和水调和颜料粉绘画。这样的方式在中世纪以平面和装饰为特征的绘画中取得了很好的效果。

坦培拉是英语Tempera的音译，来源于古意大利语，意为“调和”“搅拌”，后泛指一切由水溶性、胶性颜料及黏合剂组成的绘画，也常单用于鸡蛋等乳性胶黏合剂组成的绘画。坦培拉并非只使用蛋液，也使用其他材料做媒介，所以音译较为恰当。

通常人们以画家使用的颜料来鉴别各类画种，以颜料中所含的黏合剂（媒介）来为颜料命名，即色粉与油黏合是油画颜料；色粉与阿拉伯胶黏合是水彩颜料；色粉与植物胶或骨胶黏合是中国画颜料；色粉与蜡黏合是蜡笔或彩色铅笔；色粉与鸡蛋等乳液黏合就是坦培拉颜料。

坦培拉的特殊性质在于它是一种乳液黏合剂，乳液是一种多水而不透明的乳状混合物，含有油和水两种成分，多使用蛋黄或全蛋为乳化剂，然后打入适量的亚麻仁油和树脂油。在乳液中，油分子稳定地分散于水中，两者结合可以得到一种强有力的乳浊液，将这种乳浊液调和色粉，加水稀释描绘于画面，数秒钟后就能变干，随着时间的推移结膜、变硬，坚韧牢固，不再为水所溶。欧洲古代画家发现并运用了乳液的亲油亲水性，发明了坦培拉绘画。除鸡蛋坦培拉外，还有水胶坦培拉、干酪素坦培拉等。

坦培拉颜料多水时薄如水彩，透明流畅；少水时则饱满沉稳，适于精细描绘。坦培拉绘画有绸缎般的悦目光泽，自然、柔和是其特色。由于颜料能速干，画家们在绘制过程中无须等待，可连续作画，缺点是不能像水彩那样晕染，产生“水味和湿气”。坦培拉绘画稳定、牢固，最能保持颜料的鲜艳度，寿命比其他画种（包括油画）长。

用鸡蛋调色作画可追溯到古希腊和中世纪，属坦培拉的雏形。据说13世纪佛罗伦萨画家契马布埃首创坦培拉技法，其弟子乔托加以完善，后来此技法盛行于意大利、尼德兰和法兰德斯等国家和地区。油画的形成发展，使它一度受到冷落，当代艺术家在研究古典绘画作品时重新发现了它的艺术价值，并且开始探索坦培拉绘画更广泛的表现空间。

湿壁画

湿壁画（Fresco）是油画成熟以前最有代表性的一种绘画形式。其历史可以追溯到中世纪壁画，甚至更早的古希腊墓室壁画。湿壁画在文艺复兴时期达到鼎盛，文艺复兴盛期以前的许多杰作都是湿壁画。像米

开朗琪罗的西斯廷礼拜堂壁画、拉斐尔的《雅典学院》等。直到文艺复兴盛期以后，湿壁画才逐渐被日趋成熟的油画所取代。镶嵌画则是拜占庭艺术的代表之一。它糅合了希腊、埃及和近东艺术，具有东方的装饰趣味，对欧洲中世纪壁画产生了重要的影响。可以说，湿壁画、镶嵌画以及坦培拉这三种材料技法形式，既富有历史感，又有丰富的艺术积淀；既能呈现明确的艺术风格，又能为我们提供完整成熟的技法体系。它们不仅是传统风格的壁画材料技法形式，而且是传统艺术中具有代表性的经典形式。

湿壁画的原意是“新鲜”，是一种十分耐久的壁饰绘画。制作时先在墙上涂一层粗灰泥，再涂上一层细灰泥，然后将大型的草图描上去，再涂第三层更细的灰泥，这就是壁画的表层。由于灰泥会干掉，因此涂的面积以一日的工作量为限。然后将溶于水或石灰水的颜料，画在湿的灰泥上，由于颜料干了以后会变淡，因此着色时要斟酌浓度。这种技法兴起于13世纪的意大利，而16世纪趋于成熟，15世纪之前，马萨乔的壁画便属于湿壁画，到拉斐尔之前，其技法已经完全成熟。米开朗琪罗所使用的颜料都是由他自己发明和调制的，都是独特而新颖的。

这种绘画方法要求画家用笔果断而且准确，因为颜色一旦被吸收进灰泥中，要修改就很困难了。所以并非所有的画家都能胜任这一艰苦而繁复的工作。在墙壁上作画时，不必等墙皮完全干燥后再画，而是在墙灰湿漉漉尚未全干的时候就开始作画。这样，画上去的色彩容易渗入潮湿的墙皮里，色彩与墙皮混在一起，不易脱落。

简略地回顾一下油画的发展历程，我们发现：如果没有中世纪后期对于湿壁画技法的研究和发展，不可能推进坦培拉技法的产生和发展，而坦培拉技法又催生和发展了油画技法，使油画这种更完美的表现形式得以在北欧及全欧洲开展。而逐渐趋于完善的油画技法，更加推动了西方绘画的整体进程。许许多多的大师和其杰作的产生，都和他们对油画材料与技法的研究和完善密不可分。正是这种对用油、用色和用笔的独特的技法和整体表现，更加突显出欧洲文化的特色，掀开了西方的艺术在整个人类文化发展历史中灿烂的一页。把“材料”的运用和表现作为进入绘画本体的切入点，以此来进行对美感、形象思维和造型艺术规律的研究，肯定是一条正确的“入门”之路。静观西方当代艺术的发展、变化，深入对西方传统艺术的研究和探索，使许多中国油画家明确地认识到材料与技法对绘画本身的发展、对艺术本体规律的认识有着不可忽视的作用。

目 录

代序 重读经典——读邸立丰所著系列丛书有感

导言：坦培拉与湿壁画的概念与来历

第一部分 早期绘画材料基本支承物——板和布	001
古代的画作的依托材料是木板	004
画布的使用及各种光源对油画的作用	011
油画的支承物：木板、麻布、石膏、白垩	015
威尼斯的天气条件彻底使用了画布	020
第二部分 坦培拉	035
坦培拉的乳液配制与绘画方法	035
坦培拉绘画的方法	035
传统坦培拉绘画方法	035
桑德罗·波堤切利与坦培拉技术	039
安德鲁·怀斯：坦培拉技术的高手	044
艺术材料与艺术媒介	049
坦培拉材料的技术美	049
多层间接画法的技术美	050
坦培拉材料需要注意的问题	051
第三部分 壁画与湿壁画的技术方法	054
坦培拉与湿壁画具体画法	062
制作和技法	062
15世纪意大利湿壁画的制作方法	065
第四部分 意大利、威尼斯蛋彩与湿壁画	066
哥德时期	069
意大利文艺复兴时期	091
第五部分 梵蒂冈的湿壁画——纵观拉斐尔	147

第一部分 早期绘画材料基本支承物——板和布

通常，古典油画更多地选择画布作为依托材料，另外，根据效果需要，还采用木板和木板上绷布等形式。

(1) 以画布为依托材料，古典油画在画框、画布及画底制作上极其讲究成熟。

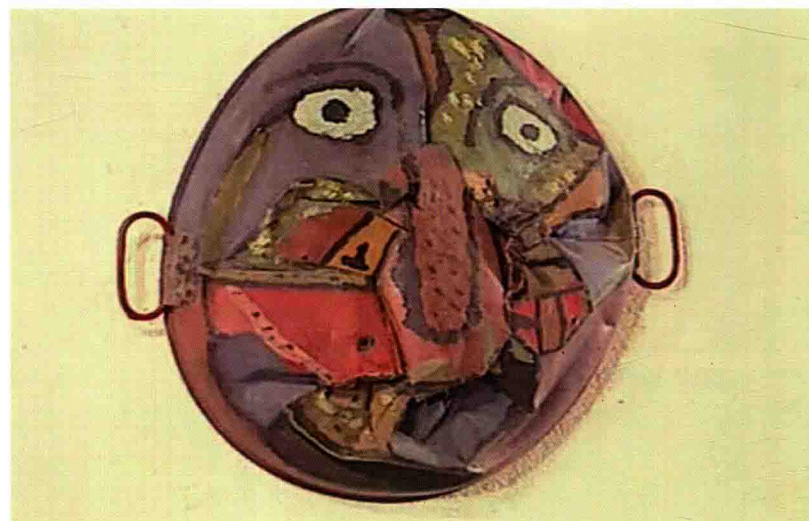
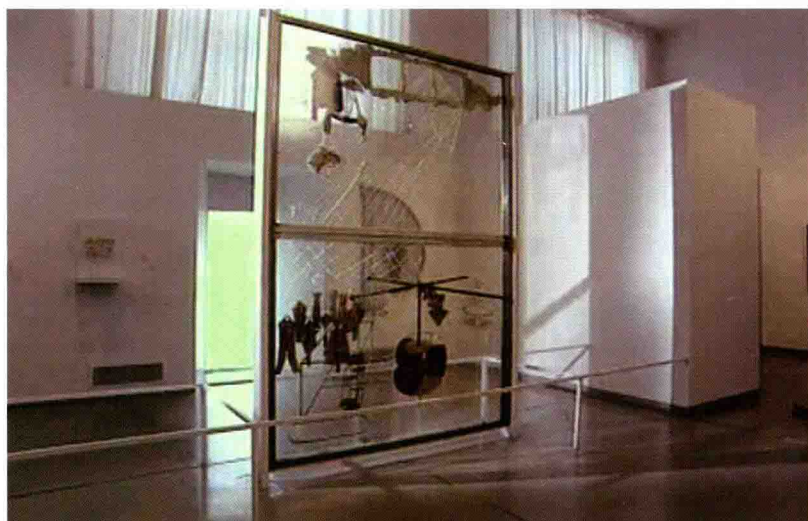
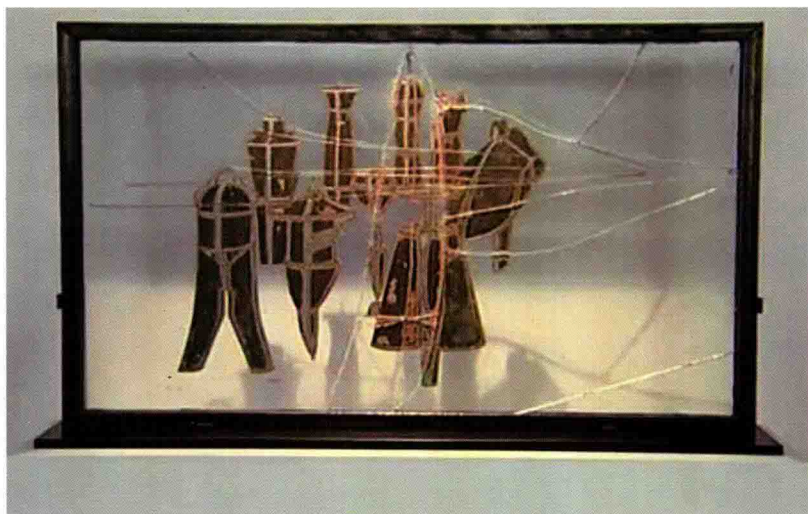
(2) 在木板等硬质依托材料上绘作品，也是古典油画创作中经常采用的一种方式。作画感觉直接、硬朗，可以使用刮擦等手段，有时也可以利用木纹的特殊效果，但此种方式要求木板必须干燥并洁净无尘，且幅面不宜过大，颜料也不宜太厚，绘制前最好能做一层胶底。一般稍大些的画幅，需要在木板背后钉制龙骨，龙骨间距保持30~50cm为宜，这样会比较牢固。木板依托材料在放置较长一段时间后，有时会因周围环境温度、湿度的变化产生一定程度的牵拉变形，并造成画面部分较厚的颜料层出现开裂现象，因此，采用木板上绷布的方法更为稳妥。和直接在画布上作画不同的是，用板上绷布的方法可

以在画底上制作较为厚重的肌底，以硬质木板为支撑，充分使用刮擦、打磨等手段，制作出丰富的画面效果。

所以我们在学习欧洲古典油画技术的过程中强调对材料语言规律的研究、对材料表现方法的研究，主张材料与表现在这里既是物质材料的创造性运用，又是人文精神的表现方法，这是一个艺术整体。我们面对欧洲17世纪以前的古老传统，材料语言可作为一个物质和精神的基点，帮我们切入欧洲传统绘画演化的文化渊源，上溯饱满的人文精神的源头。精神穿透材料而存在，材料才具有生命力、创造力。我们的民族是一个文化悠久的民族，有其独立的文化特性和同化力，我们对外文化所做的研究和借鉴，其根本目的是完善我们民族自身的理论文化——古为今用，洋为中用，物为我用。实行强化材料语言的表现力的研究，强调领会材料运用的人文精神，同时重新认识并体验古人作画的思维方式和表达方式。

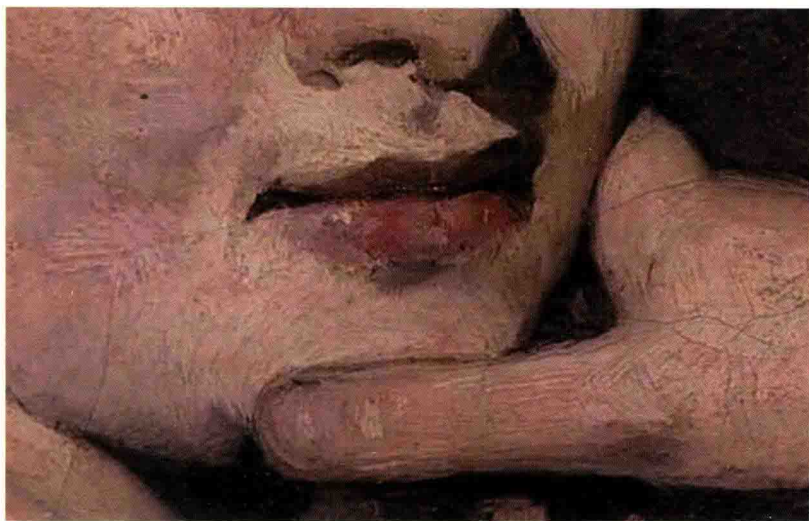
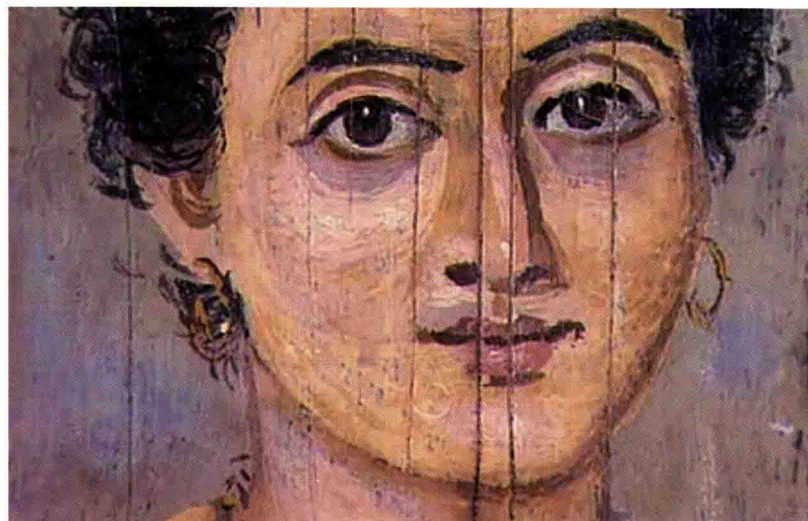


洞穴的岩壁、墙、兽皮、山羊皮、小牛皮以及用作色彩起稿的绵羊皮、植物纤维构成的纸张、动物纤维制成的丝绸、石头、史前的原始石块、古埃及时候的陶片、早些时候出现的大理石石板、雪花石板、天青石板等都可以用来绘画。所以说，人类周围所有的材料，或早或晚都曾经被用于做绘画的承载物，经过加工的玻璃、木头、金属，也很适合表现画家突如其来的灵感。



例如，杜尚1915年的作品《玩棍机器》和1923年创作的《大玻璃》，那些人们眼中的废品，大大激发了艺术家的创作热情和灵感。

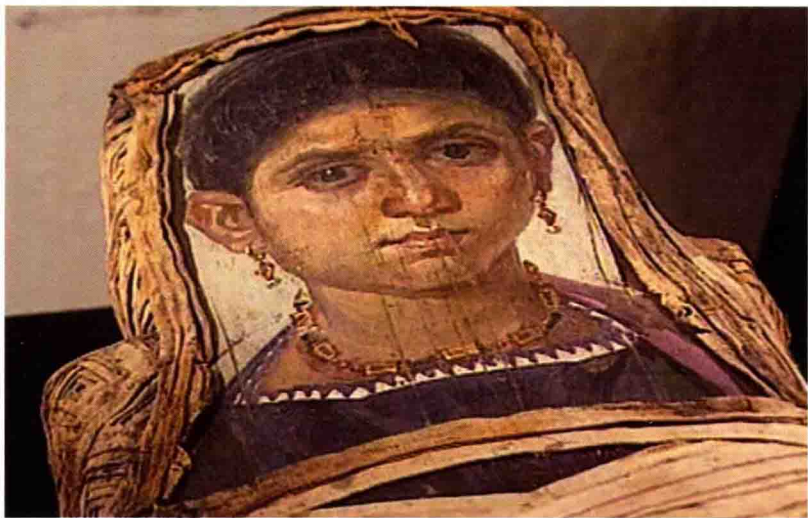
牛奶桶和垃圾桶盖子，都曾经被拿来作为材料使用。



在人类绘画史上，有两种材料从古代就作为支承物，占有统治地位，那就是木板和布。

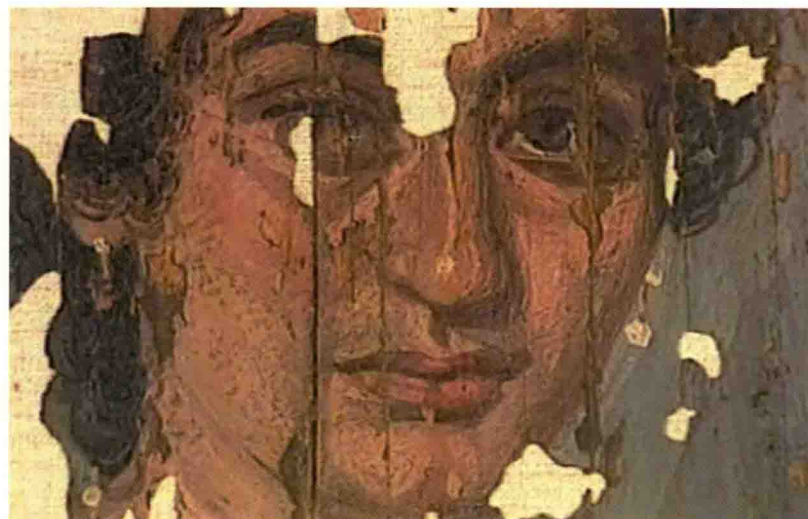
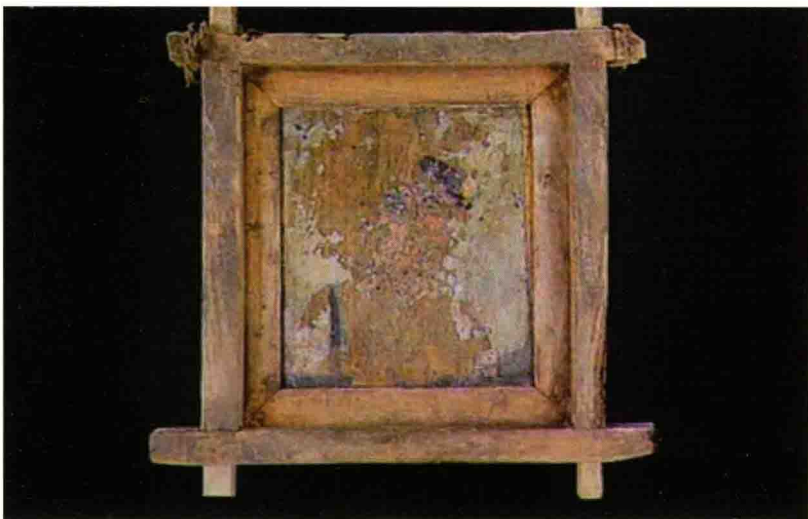
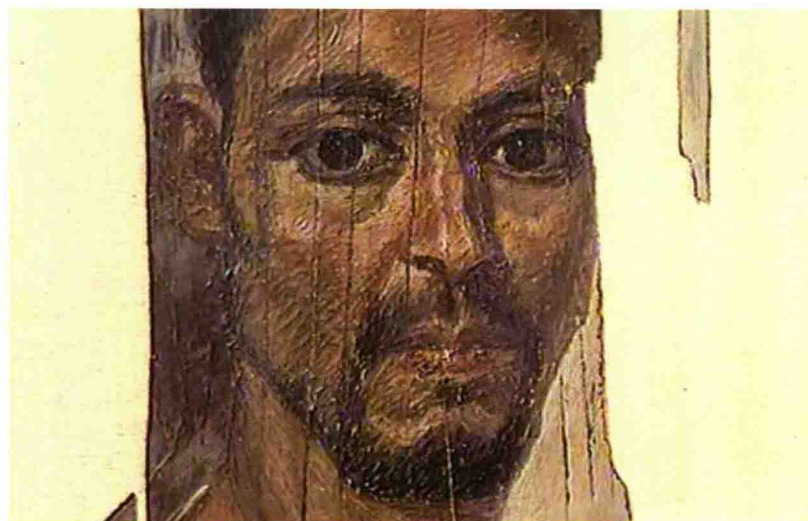
古代的画作的依托材料是木板

由于木板和布材料本身的脆弱，古代的画作很少能完好地保存到现在，因为作为承载材料，木头不仅怕潮湿也怕干燥，由此导致的收缩会使画面产生裂纹。



现今可以找到最早的在木板上的画是在埃及法尤姆地区墓里的木乃伊身上发现的，它们之所以能被保存下来，是因为特殊的环境条件和没有任何生物的密封环境，这些木乃伊裹着布条的脸上带有面具。

木头还容易受到白蚁、窃蠹的侵袭，它们在画板上挖出一条条通道，打出一个个洞。



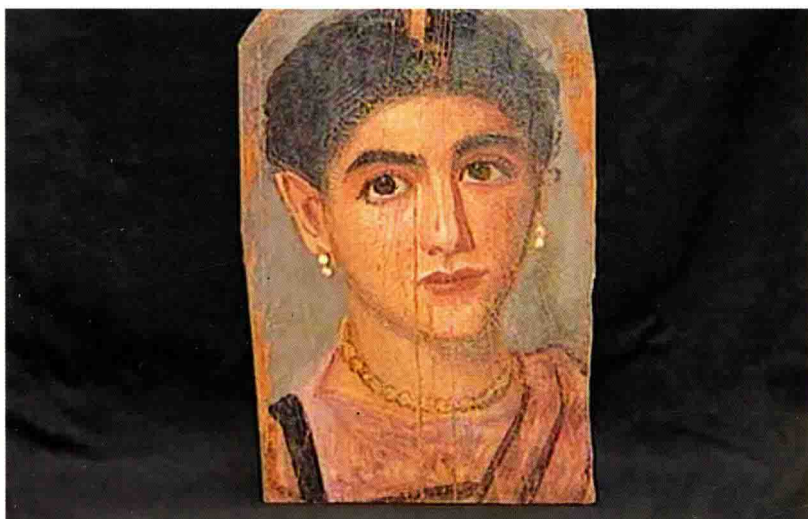
面具上绘着死者生前的真实形象，它有着木质的边框，上面保留着部分用于悬挂的绳子。面具的材质通常是埃及无花果木，这是一种在法尤姆地区很稀少的树种。

由于树木珍贵，所以所用的画板尺寸都很小且通常都只有几毫米厚。



在一些气候同样干燥的地区，比如思那伊山，我们找到了公元6世纪的小型画像——圣像。

画面的依托材料仍然是木板，但是这次更厚些，有3~5厘米，这幅画属于胶画，底色是红色或者黄色赭石绘成，还有的贴了金箔。通过实验室里一系列的研究，我们得到了一些确切信息，赭石胶画由蜂蜡绘成，木板为木头。



这位年轻女子的画像是公元前2世纪或3世纪所作，它有33厘米厚，20厘米宽。这幅画是使用熔化的蜂蜡在木板上绘制的。



圣方济各接受圣痕 乔托·迪邦多内，约1295—1300年，木板蛋彩画，313厘米×163厘米，罗浮宫



圣方济各接受圣痕 乔托·迪邦多内

艺术家使用常见的事物，它们看起来似乎刚从玩具店拿出来：灌木、小花、微缩房屋、一些动物，还有一些几何形的装饰。他坚持整体布局，只保留对他的目的不可缺少的东西。他也只选择新而耀眼的东西。放在一起，它们构成了圣人生活的独特总结，是他存在的个人履历。结果就像一段文字，所有不必要的东西都已经去除。树、礼拜堂、山，这是没有疑问的世界，是创世纪刚刚完成那几天、简单直接的世界。一个以大写字母开头的世界。

在画面下方，大地突然塌陷。在这自然的简单描绘中，乔托特意没有忽略这个险境。不管圣方济各这个世界中各种东西的外表，它还是避免了童话般的天真，画面的单纯并不是要消除其内在固有的危险：人类的堕落仍是我们应该畏惧的危险。



女子肖像，罗伯特·康平，约1430年，木板油画，40厘米×27厘米，伦敦国立美术馆

罗伯特·康平是第一个从全新的视角观察人的画家，能把人物的内心习性展现得淋漓尽致。在康平的时期，我们今天理解的“肖像画”还不曾出现。类似“画像”的绘画作品总是被派上别的用场，比如记录一个事件。

他的这幅作品，人物面部栩栩如生，从朴素的白色头巾中间注视着前方，充分显示了画家对光影效果的精湛把握。这幅作品图像峻锐，捕获着我们的视线，是尼德兰新画风的范例。肖像画由此开始较少展示家庭的共性，而着力描绘个人的精神风貌。



圣方济各接受圣痕 乔托·迪邦多内

在微缩的风景中，圣方济各单膝跪地。他可以很容易地从山上拔起那些树，或是采撷那里生长的野花。小小的粉色和白色的礼拜堂像洋娃娃的玩具小屋，除此之外什么都不像。这个世界对他来说太小了。可是并不重要，因为在这个时刻，一个难以置信的奇迹占据了他的整个存在。画面上端，肋生双翼的基督，从他的伤口中射出光箭。每一道光线，来自手上、脚上和他的身侧，穿透了僧侣的血肉，让圣方济各感受到基督受难时的痛苦。这就是圣方济各通过手脚与天堂连在一起的时刻。没有阴影和云彩的天堂，光辉灿烂胜过艳阳，金色的天空，在凡间完全无物可与之相比。

这微缩的大地不过只是经过之处，一个通向永恒的教堂门厅。乔托让人物充满雕像感，容不下其他东西与他分享这个面板。毋庸置疑，他不是要描绘这个事件可能发生的经过，或是圣人当时被发现的地方。画面中每个元素占据的空间，都与其

重要程度相匹配。这幅画是献给圣方济各的，所以他是最大的一个。基督如天使般的形象，与我们自己的现实相距甚远，也许画得稍微小一点，这也不会有什么不敬。他所在的空间，除了圣人之外，谁也无法触碰。



众多的科学技术让我们可以了解绘画作品的内部结构，有时等待专家们的是意想不到的惊奇发现，这座表现圣母仿大理石浅浮雕是15世纪的作品，它曾经开裂后被重新修补过，在修复这座浮雕时，修复艺术品的人在画面中加入了锉刀、钩针、铁丝和圆规。