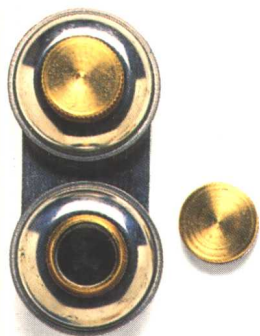


英国皇家美术学院绘画技法丛书

油画基础

[英]雷·史密斯 著 杨凤英 译



双口油壶(螺旋盖)



2号平头合成画笔



7号平头合成画笔



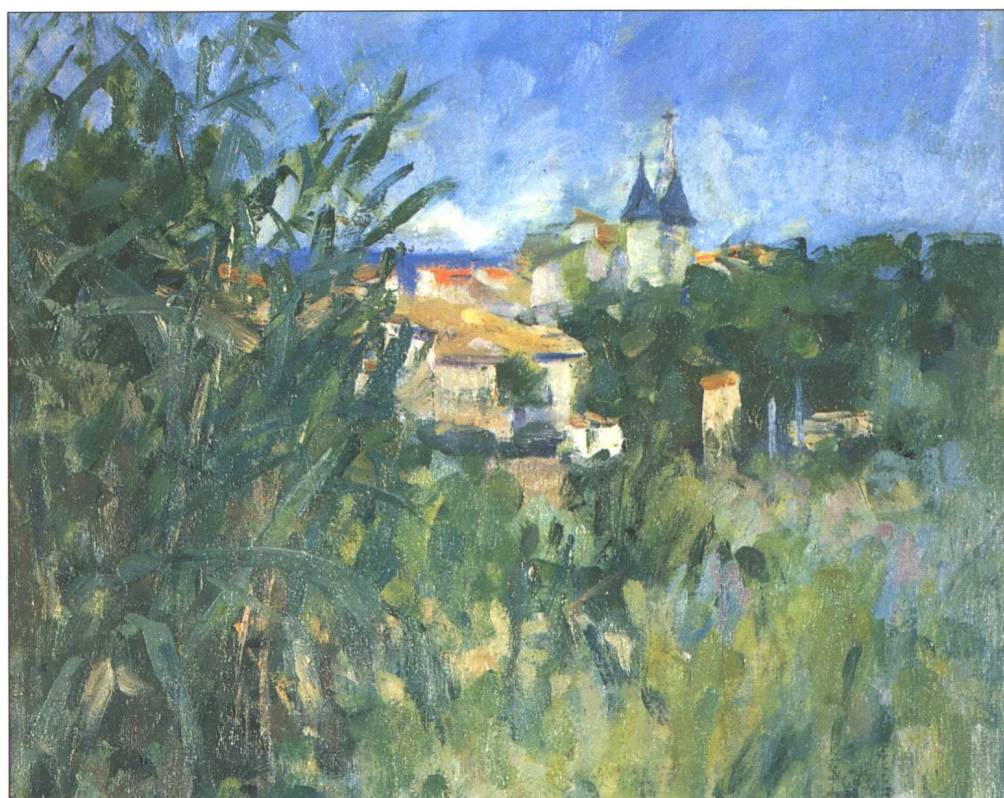
6号短平头鬃毛画笔



6号棒形鬃毛画笔



8号圆头鬃毛画笔



黛安娜·阿姆菲尔德·波佐尔斯, 1988



上光油



赭红



温泽蓝



温泽绿



熟赭



柠檬赭黄



钛白



亚麻仁油

涂有底色的亚麻布

12盎司亚麻布

涂有底色的棉布

10盎司棉帆布

画刀

大号画刀

调色刀

绷画布的内框

松节油

炭条

红木调色板

英国皇家美术学院绘画技法丛书

油画基础



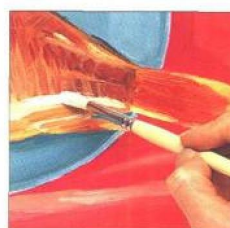
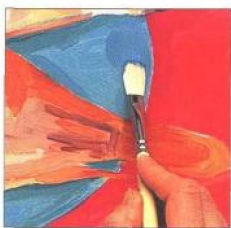
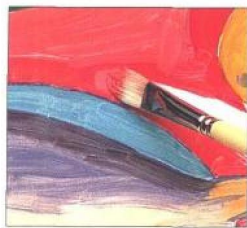
Q2



英国皇家美术学院绘画技法丛书

油画基础

[英] 雷·史密斯 著 杨凤英 译



吉林美术出版社

(吉)新登字 06 号



A Dorling Kindersley Book

Original title: DK ART SCHOOL: AN INTRODUCTION TO OIL PAINTING

Copyright ©1993 Dorling Kindersley Limited, London

简体中文版授予吉林美术出版社出版发行

吉林省版权局

图字 07 - 1997 - 151 号



油画基础 YOU HUA JI CHU

出版发行 / 吉林美术出版社

长春市人民大街 124 号

责任编辑 / 魏 冰

封面设计 / 魏 冰

装帧设计 / 赵岫山 魏 冰

技术编辑 / 赵岫山

译文审定 / 马文启

印 刷 / 深圳当纳利旭日印刷有限公司

版 次 / 1998 年 3 月第 1 版

1999 年 3 月第 2 次印刷

规 格 / 275 × 215mm

印 张 / 4.5

印 数 / 4001 - 8000 册

书 号 / ISBN 7 - 5386 - 0691 - 2/J·434

定 价 / 40.00 元

(版权所有, 不准翻印)

目 录



油画颜料的特性	6
简史	8

材料

油画颜料	12
油画工具与材料	14
颜色的选择	16
颜色的混合	18
低调与高调色彩	20
色彩的示范图例	22
油画笔	24
融合画法与干画法	26
透明画法与厚涂法	28
笔法效果	30
作画笔法的示范图例	32
选择基底材料	34
基底制备与涂底方法	36

技法

作画方法	38
创作构图	40
构图	42
构图的示范图例	44
白色底子上的作画方法	46
有色底子上的作画方法	48
白色与有色底子的示范图例	50
一次完成的画法	52
用画刀作画的方法	54
直接画法的示范图例	56
多层画法	58
按步骤作画	60
多层画法的示范图例	62
试验性的技法	64
上光与装框	66
术语汇编	68



油画颜料的特性

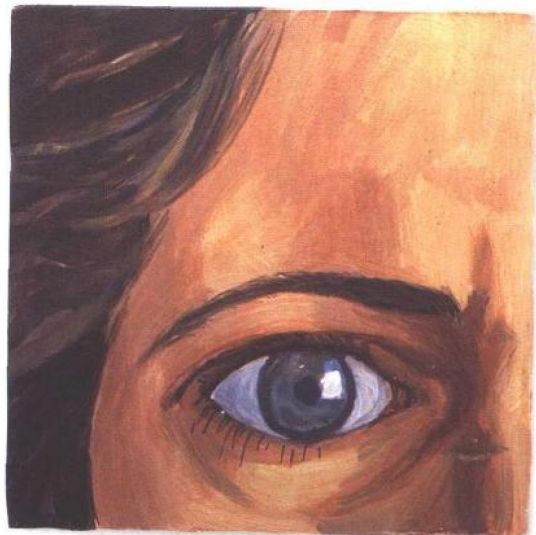
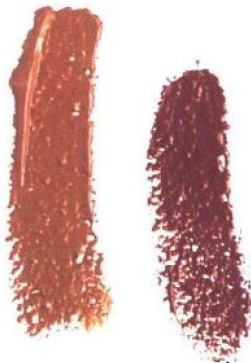


几百年来，油画颜料一直非常受欢迎的原因之一是，这种绘画材料具有广泛的适应性，可用于许多表现方法。由于油画颜料干得缓慢，在被涂用后的一定时间内，画家可对画面上的色彩进行修改。正是这一特性使油画颜料特别适用于一次完成的直接画法（见 52—53 页）。用直接画法，油画颜料可以准确无误地表现出画家对图像的直接感受。涂敷到画面上的一层颜料干后，便可以用各种画法在其上面覆绘，下面原有的色层既不会被破坏，也不会被溶解，这就是说画面可逐渐形成相当复杂的颜料结构，产生不同的效果。

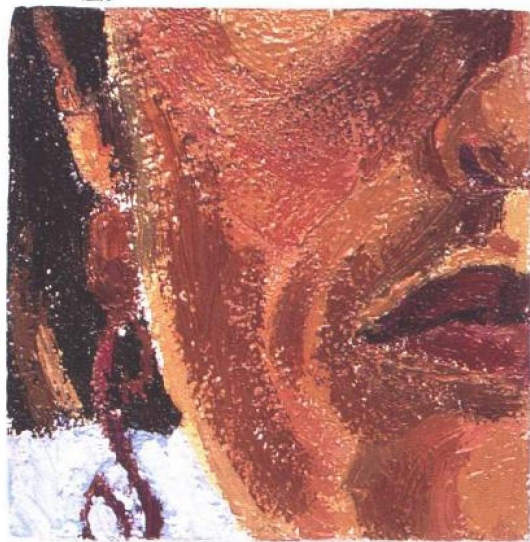
油画颜料纹理的变化

如果把管装的油画颜料用鬃毛画笔直接厚厚地涂敷到画面上，画出来的作品具有浓重的、厚涂的风格。这样的画面具有厚重结实的颜料层，足可以保持住由画笔或画刀所画的笔痕形状，不管是豪放的还是轻柔的笔触都能保持原状。这种画法可以使绘画具有一种真正的坦率与自然的感觉，并且在绘画风格与画家之间产生一种直接的联结符。油画颜料可以调得稍微稀薄一些，调到奶油般的浓度时，用来作画其画面效果

像珐琅般的平滑光亮。如果用无色酒精或松节油可以把油画颜料调得非常稀薄。用这种非常稀薄的颜料勾勒底稿构图是最理想的，或者使用按配方调制的透明色勾图稿，用调色油也能调制出透明色。这种调色油能够把透明的颜料调配成透明着色剂，涂于画面上可以使显现出来的底层颜色变得柔和起来。还可以使用鬃毛画笔涂敷或轻擦粘稠的未经混合的油画颜料，产生干画法与薄擦的纹理。还可以用软毛画笔把干稠的颜料擦抹在比较平滑的画面上。在所有的绘画技法中，油画颜料是一种最合适于融合技法的颜料，一种色彩或色调的颜料可以均匀地，几乎是特别微妙地溶进另一种颜料之中。



这是在光滑的木板上所画的油画效果，画的表层覆盖着一层薄薄的透明色层。

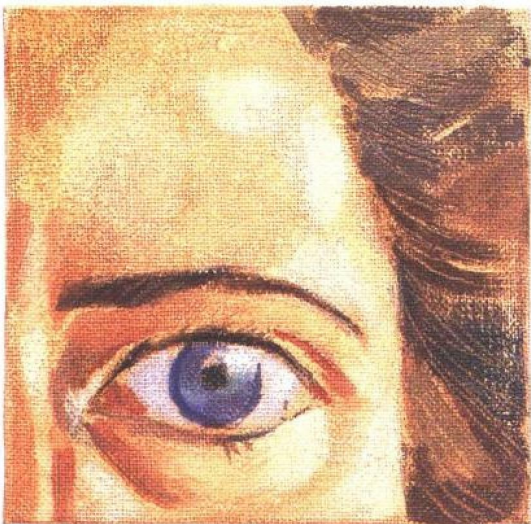


这种粗糙的木板油画强调厚涂画法的厚重、浓稠的色彩效果。

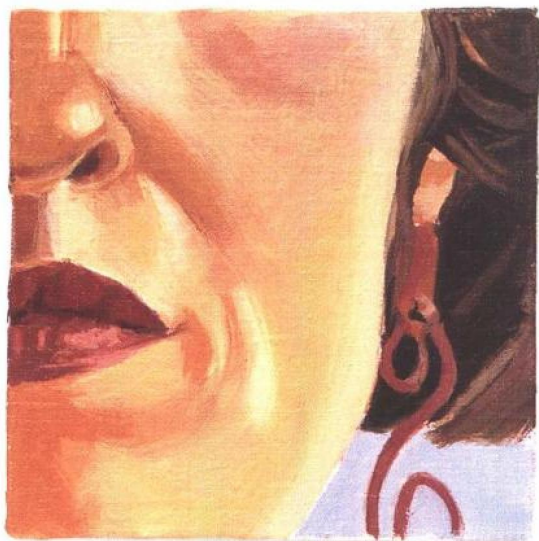
油画颜料的性质

油画颜料区别于其它绘画材料的特性之一是色彩丰富，并且具有厚度。这是因为研磨色料所掺入的干性油具有相当高的折射指数（反射与吸收的光量）。白垩是不透明的白色颜料，当加入亚麻仁油调制时，也会变成透明色。颜料折射指数各不相同，很大程度是折射指数决定着色料在油中是呈透明、半透明状态还是呈不透明状态。与其它绘画材料相比较，油画颜料在利用颜料的透明与不透明的不同性质方面是最有成效的。例如，在纯白的底色上涂

敷一层薄薄的透明油画色，这种画面具有的色彩饱和度与厚度是用其它绘画材料难以实现的。



这是在涂底的画布上用干画法画出来的油画纹理效果。



这种精美细密的油画布允许使用融合画法，可使每一着色的笔触均匀地融合到一起。

用油画颜料创造不同的画面效果

展示在这里的四种画面效果表明：在不同的基底上，用不同方法画上去的油画色，具有不同的特点。左上图是在光滑的木板上画出来的画面，具有清晰可见的和不融合的笔触，画面显得生硬、无纹理。在画面上，涂敷一层薄薄的、暖调透明色，加重了画面的色调，并且使得面部显得更加具有内聚力。左下图的板面油画具有一种粗糙的表面效果，是用厚涂笔法在粗糙的基底材料上涂敷了粘稠的油画颜料。这种基底凸凹不平的纹理自然使画上去的每一笔都产生斑斑驳驳的效果，形成极其厚重而又极其粗糙的绘画风格。右上图是画在粗麻布上的油画效果，这是涂了一遍单色调底色的粗糙亚麻画布，面部和头发都清晰可见，画布和颜料浑然成为一体。用干画笔擦抹到粗麻布上的颜料，在麻布纹理凸起的地方形成网目状的纹理效果，但头发的浅色发丝是用笔杆的尖端刮出来的（称为刮除法）。右下图展示出在平滑的画布上，以融合法画出来的画面效果。亮部与暗部的色域都是用不同色调的色彩精心融合起来的，色彩之间的过渡均匀而微妙。



简史

油 画材料。这种欧洲最普通的绘画材料是在 15 世纪慢慢发展起来的。在 15 世纪以前，板上绘画的常用材料是蛋彩，但是蛋彩颜料缺乏用干性油溶合颜料的那种柔韧性。油画颜料还具有融合的性能，并且能对画面上的颜色进行修改，它的透明性使得画面调子的色域变得更宽，色彩对比更加响亮。

蛋彩画颜料向油画颜料过渡的例子在北欧以及在 15 世纪末的意大利都可寻觅得到。早期的油画作品先用蛋彩画颜料作画，然后再涂抹油画色，覆盖在蛋彩颜料层上面的油画色层都是薄薄的透明色。这里展示的几幅绘画作品，是蛋彩颜料与油彩颜料用于同一色层中的实际例证。

虽然人们都普遍认为油画的发明者是 15 世纪初期的凡·艾克兄弟——杨·凡·艾克（1395—1441），他促进了油画材料的发展进程，并且使用了透明画法——事实上，油性树脂光油与干性油的使用早在 8 世纪便有记载。意大利画家开始仿效荷兰人的绘画方法，用不透明的色彩画底层色，然后再用浓艳的透明色涂敷。

油画颜料的发展

15 世纪，当油画颜料这种新的绘画材料传播到意大利的时候，像皮耶罗·德拉·弗兰西斯卡（约 1410/20—92）这些艺术家们的早期作品仍然以蛋彩颜料为主。在威尼斯，乔丹尼·贝里尼（1430—1516）开始拓展色彩的厚度与层次的丰富性，其作品可能使用了

杨·凡·艾克：阿诺芬尼夫妇像，1434，82 × 60cm（32 × 23 英寸）

这幅 15 世纪最著名的肖像画采用了油画颜料，不过底层颜色可能是用蛋彩颜料画的。凡·艾克运用这种新的绘画材料使画面效果非常响亮，色域的变化范围扩展得特别宽，窗子表现得深远，光线也清晰明亮。

油画颜料。他通常先用蛋彩颜料画底层色彩，运用交叉的排线塑造形体，但是在作品完成的后期阶段使用油画颜料，因此他所画的图像具有几乎可以触摸得到的真实的形体感。佩鲁吉诺（1445 或 1450—1523）和拉斐尔（1483—1520）都是这个时期使用两种颜料作画的艺术家。拉斐尔使用的纯白色经久不变，而他画天空用的蓝色由于使用了稍微带点黄味的胡桃油作溶合剂，不如他用亚麻仁油调制的其它

柯西玛·特拉：预言者，15 世纪中叶，116 × 71cm（45 × 28 英寸）

这是意大利人初期的油画作品，描绘一个缪斯的肖像，开始用蛋彩着色，然后使用油彩重新着色，塑造形体，表层透明的油画色层加重了画面色彩的深度，颜色变得华丽而有光泽。





提香：劫持欧罗巴，1559—62，185 × 206 (73 × 81 英寸)

这幅作品表明，提香的油画向他最后期的非常豪放的风格转化，他用各种不透明的颜色，以流畅的笔触描绘各种形体，然后用透明色罩在上面。这幅作品具有生动的韵律感，欧罗巴骚动的身躯与天上那些飞翔的人体相呼应。

颜色。到了16世纪的前10年，油画颜料在意大利才被画家们普遍使用，成为主要绘画材料。

从威尼斯画派的后期画家提香（1487/90—1576）和丁托莱托（1518—94）的作品中，我们感受到构图的酣畅与表现技法上的自由。这些艺术家使用的油画颜料都是现在所用的颜料，他们运用这种新的自由表现手法创造出大量的杰作。由于油画颜料的灵活性，允许他们不仅在开始阶段，而且在整个绘制过程中去作一系列较为自由的探讨。

简练的画法

17世纪画家的作品一般都以简练的方法画出来，通常是在涂色的基底上作画。这种基底被涂成中间色调，亮部涂敷不透明的色彩，而暗部则涂抹薄薄的透明的重色。像卡拉瓦乔（1571—1610）和委拉斯凯兹（1599—1660）这些风格多变的艺术家们，都使用这些重色的涂底，以加强对比的强烈效果，并造成梦幻般的光感。伦勃朗（1606—69）

经常使用双层涂底的画布，用红玄武土（粘土）或红赭石色颜料涂第一层底色，用灰色或褐色颜料覆盖在上面。他画的人物形象似乎是从深暗背景中凸现出来的浮雕。鲁本斯（1577—1640）也用类似方法作画，他经常用鬃毛画笔在白色底色上盖一层暖色系的黄褐色颜料。这种底层色调有助于他自由地塑造形体，显示他的绘画风格。



伦勃朗：自画像，1669，87 × 71cm (33 7/8 × 27 3/4 英寸)

这幅作品是伦勃朗在生命中的最后一年完成的，画布的底子涂的是深褐色，脸部的笔法强劲有力，涂的是浓稠的铅白。这些厚涂的笔触充满着活力，形成脸部的肌理。这幅自画像描绘出正直庄重而又泰然自若的神态，利用他头部的摇曳不定的光影加强了画面的重心感。



拉塞尔·鲁伊斯克：瓶花，1800，57 × 43cm (22 1/2 × 17 1/8 英寸)

鲁伊斯克是荷兰17世纪成就卓越的静物画家。她采用通用的技法，以红棕色的底子为基础，描绘亮部时涂以不透明的浅色颜料，描绘暗部时则用透明的重色颜料覆盖在红棕色底色上。这种底色具有使花朵从阴影中突现出来和集中焦点的效果。每一片花瓣和叶子都是用极细腻的融合法画出来的。

特殊的添加材料

从17世纪到19世纪之间，油画的画面呈现几种合成物质的色层结构，可能含有一些难以制造的物质材料。英国艺术家乔治·斯塔布斯（1724—1806）的某些作品中，使用了用于干性油混合的蜡与树脂的混合剂。某些艺术家使用的那些材料，现在看来是不稳定的，例如：乔舒亚·雷诺兹爵士（1723—92）把油、树脂与沥青的混合溶剂用到了画面上；庚斯博罗（1727—88）则另辟蹊径，他通常使用特别稀薄的色彩作画，他使用一种稀释剂，把用于干性油溶解的颜料溶液调制成相当稀薄的色彩。

对18至19世纪的绘画研究有限，但是从许多这个阶段作品的保存情况来判断，可以得到这样的结论：越是用比较简单直接的绘画技法与绘画材料，绘制出来的画面越是坚实可靠。

方向的变化

在19世纪，许多艺术家为了抵制学院的传统惯例，走出画室，面对自然，直接利用外光描绘风景。同时，由于新的绘画颜料的发现与发展，结合新的色彩观念，导致新的绘画运动，即印象主义绘画的产生。例如像莫奈（1840—1926）和雷诺阿（1841—1919）这些艺术家画出来的作品并不比过去的那些油画复杂，但是他们的作品具有鲜艳明快和直接画上去的感觉，所以画面显得相当新颖。现在看来，分离的笔触组成了印象派作品的画面纹理与特征。色彩从来没有像现在这样成为绘画的焦点，新的颜料可以满足艺术家们对于明亮、饱和的原色与间色的大量使用的需要。

印象派画家首先开始改变绘画观念，并对油画技法进行了新的探

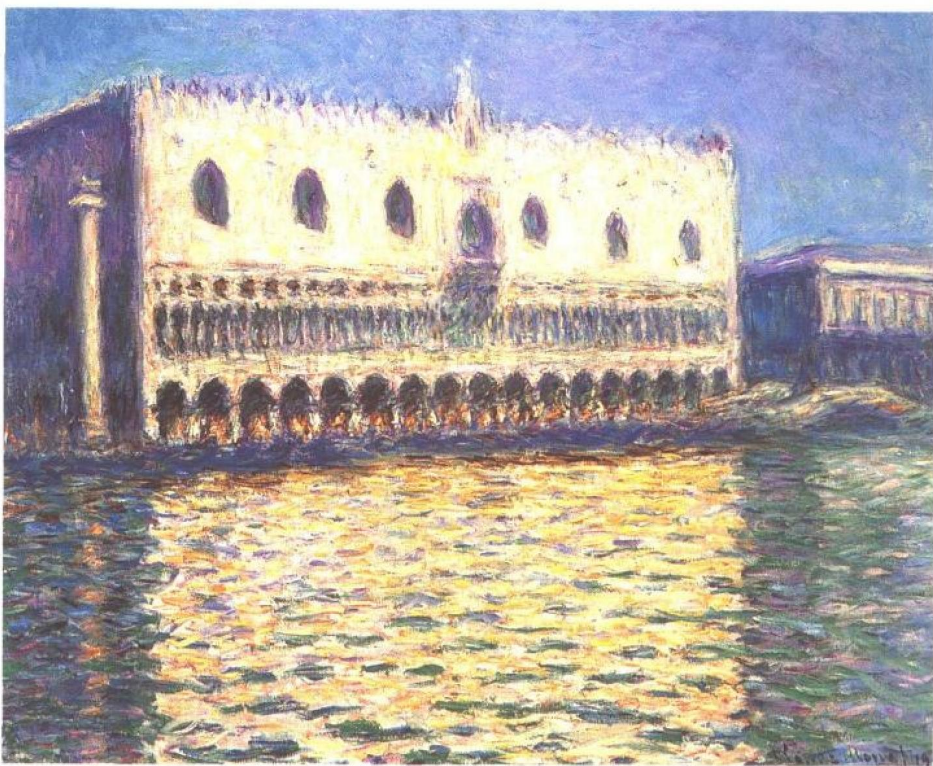
索，导致高更（1848—1903）和凡·高（1853—90）时代的后期印象派画家们更进一步地改革油画技法。立体派画家布拉克（1882—1963）以及毕加索（1881—1973）和德国表现主义画家柯尔希纳（1880—1938）与诺尔德（1867—1956），全都使用那种适应性强的调色油作画，使油画在艺术风格与技法上都产生

了巨大的变化。超现实主义画家马克思·埃伦斯特（1891—1976）和萨尔瓦多·达利（1904—89）两人都以极富戏剧性的新方法使用油剂，达到把油剂混入软流质的模型中复制的技术，表现他内心的思想和无意识的欲望。埃伦斯特的作品表现的全都是幻觉，他发明或改革的绘画技法使他的作品形成复杂的纹理。



克劳德·洛兰：模仿者和纳西塞斯，1644，95 × 118cm（46½ × 37¼英寸）

像提香一样，克劳德把奥维德（罗马诗人）编写的故事画进他的风景画中，提香的作品动感强烈，克劳德的作品却是宁静的，画面上洒满了金色的阳光。他以这种静谧、温馨的田园风景强调人类交往的衰退，尖锐地讽刺自欺欺人的行为。



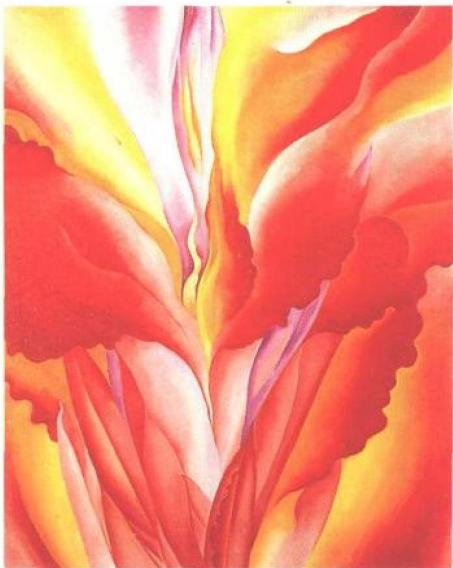
克劳德·莫奈：威尼斯大公宫殿，1908，81 × 98cm（32 × 38½英寸）
莫奈依靠色彩对比突出了阳光的灿烂

效果，纯净的黄色与紫罗兰色、蓝色与橙红色的对比，使得这座建筑物在天空和水上闪烁的光辉映照下发出灼热的光。



保尔·塞尚：绿苹果，1873，26 × 2cm (10¼ × 12½英寸)

塞尚的作品与那些坚持传统绘画形式的印象主义画家不同，他的独特之处在于色彩的运用和对形体构成的分析研究。这幅画是以暖调的橙褐色作底色，与冷调的、鲜明的绿色苹果形成对比。

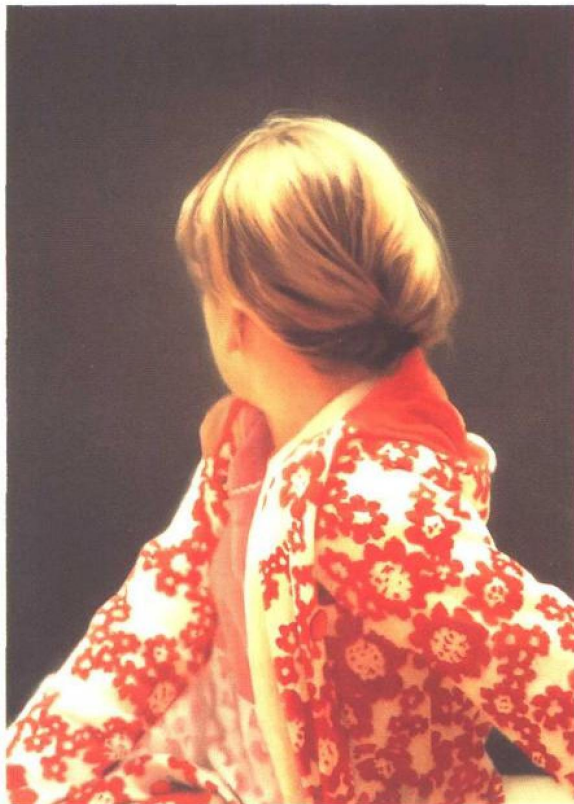


乔治亚·奥基夫：红色的美人蕉，1923，91 × 76cm (36 × 29½英寸)

这件作品与鲁伊斯克那种冷色系的宁静作品不同——奥基夫的花卉充满了热烈的色彩和生动的感觉。这些邻近色都是自然混合的，但是组合在一起形成了漂亮的花朵。

格哈特·里克特：贝蒂，1988，102 × 72cm (40½ × 28¾英寸)

这幅肖像具有强烈的力度感和紧张感。他把转过头对着什么东西的背面形象描绘得这么可爱，这个姑娘的本来面貌必定是纯洁而又美丽。里克特在成千上万的世人快照中，煞费苦心挑出这一张，让我们再一次认真地观察这张图片的内涵。



20 世纪的风格

现在，使用油画颜料能够画出各种风格的作品来。做为绘画材料中最主要的油画颜料，它的地位在20世纪得到了巩固。德国艺术家格哈特·里克特（1932—）一直在思考绘画与摄影之间的关系，他的60年代那些单色绘画作品，是以报纸图片为基础，利用融合画法画的。他找到了各种油画技法与柔和的，通常是模糊的照片之间的一种相互关系。

在最近几十年中，许多艺术家一直在寻找使用油画材料画出特殊效果的方法，给我们提出了新的见解和内涵。意大利艺术家弗兰西斯科·克莱门特（1952—）、恩佐·库齐（1949—）和米莫·帕拉迪诺（1948—）的作品，虽然描绘的是个体的与个人主义的情感，但却表达出全社会的要求与愿望。英国艺术家卢西恩·弗洛伊德（1922—）的那些冷漠的、有影响的作品，所表露出来的那种紧张感与冲击力可能直接来自生活，而霍华德·霍奇金（1932—）对他描绘的主题完全没有体验，却以强烈的、有活力的色彩控制整个作品，结果使他的画作强劲有力。克里斯托夫·勒布伦（1951—）这样的艺术家的绘画，描绘的虽然是神话与历史故事中的人物形象，但是作品的外表、纹理结构和色彩完全保留着现代人的特点。

在美国和世界各地，许多艺术家开始在新的抽象的图形中寻找灵感，但是仍然使用着同样的，已经使用了五百多年的传统技法。

油画颜料

油

画颜料是用磨碎的颜料粉末，加入干性或半干性的植物油调制而成的，像亚麻仁油、胡桃油、红花油或罂粟油。这种油性结合剂使颜料显露出本身的特点，具有独特的奶油般的感觉。因为油反射并吸收大量的光线，混合在油中的颜料具有特殊的深度，色彩发生特殊的折射现象。油质保护颜料粉微粒，涂敷到画面上像粘上去的一样牢固。颜料制造商也用这种基本的混合方法，制造出一系列干燥时间比较一致、性能稳定的油画颜料。

干性油与半干性油

干性油和半干性油是由某些植物的种子压榨制取的，这种油的作用是把颜料粉末混合粘附在一起。其中最重要的亚麻仁油，它是金黄色的干性油，是用亚麻种子榨制的。尽管最现代的亚麻仁油是热轧的，但品质最好的还是冷轧的亚麻仁油。罂粟油是半干性油，是用罂粟花的种子制取的。罂粟油稍微带点黄色，长期以来普遍把它做为浅色颜料的溶剂，因为亚麻仁油比罂粟油的黄色更重，可能会使浅色颜料受到影响。用直接画法作画，一般

都用罂粟油（见 52—53 页），因为这种油需要长时间才能干燥。这就是说，颜料被涂敷到画面上以后，在一段时期内可以修改。红花籽油是用红花植物种籽制取的，这种油的色彩也很浅，并且干得缓慢，可以像使用罂粟油一样地使用。胡桃油是用胡桃树上的果实胡桃轧制的，过去很多人都用它调制浅色颜料。文艺复兴时期的许多作品，所用的白色和蓝色颜料的溶合剂都是胡桃油。胡桃油必须在新鲜时使用，因为它特别容易变质。

传统与现代画用油的调制

过去的画家们在他们的绘画溶剂(下图)中使用过许多种配料，致使画面变暗和产生龟裂。现在使用的重合(亚麻仁)油与松节油的混合溶剂，如果需要加树脂的话应该加很少的一点。

日晒脱色亚麻仁油

柯巴树脂上光油

黑油

雌黄颜料粉末

雌黄矿石

石青颜料粉末

蓝铜矿石

赭红颜料粉末

鸡冠石矿石

传统颜料的来源

传统颜料都是用自然物质制造的。矿物质的石青颜料是用蓝铜矿石磨成的粉末，它被用于群青颜料的底层铺衬色。制造红色和黄色颜料的鸡冠石矿石和雌黄矿石都是有毒物质，现在已不再用这两种矿石磨制颜料了。现在有许多种合成物质代替了原来的自然物质。

胡桃油

在过去的绘画中，胡桃油的使用比现在更普遍，因为它难以在锡管中保持很长时间。胡桃的含油量约为 65%。

罂粟种籽

罂粟花植株

罂粟油

罂粟种籽的含油量大约 50%。这种半干性油较亚麻仁油等干性油类干得慢，所以要想避免画面龟裂，必须保证完全干了再往上面覆盖色层。

油的吸收性

如果几种颜料粉末的颗粒形状、大小都一样,在做画时颜料同油的比例为 1:1 调制。实际上,要使每种颜料都达到相同的浓度,每种颜料都需要一种特定的油量。溶油量少的颜料缺少韧性,如果把溶油量少的颜料覆盖在溶油量高的色彩上面,画面可能产生龟裂。因此,画油画时应遵守“肥盖瘦”的原则(见 58—59 页)。



溶油量低的颜料
(50%或更少)

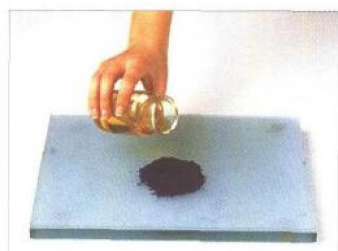
只有很少的几种颜料溶油量是低的:这里包括群青(上图),锰蓝和铅白。

溶油量居中的颜料(50%—70%)

镉黄、镉红(上图),氧化铬和象牙黑都属这类颜料。

溶油量高的颜料(70%或更多)

这类颜料包括熟赭、生赭(上图),熟褐、温泽蓝和温泽绿、茜草颜料、永固玫瑰红和钴类颜料。



1 ▲在玻璃板的中间放上一小堆颜料粉末,并把它们研磨得细一些,然后倒入少量的亚麻仁油。

混合油画颜料

自己调制油画颜料并不困难。要有一块磨砂玻璃板和一个平底玻璃杵(也有用自然材料做的,例如像花岗岩这样硬的石杵),一只大调色刀,冷压制取的亚麻仁油和一些颜料粉末。避免使用像铅白或钴蓝这类对人体非常有害的颜料粉。每逢调制颜料时,都应该戴上防尘面罩。



2 ▲用调色刀把油和颜料粉调成稠厚的浆糊状。你可能发现调配某种颜料比调配另一些颜料要容易一些。



3 ▲把研磨杵放在这堆颜料混合物上面,开始研磨。用调色刀刮掉研磨杵上的颜料,连同玻璃板边上的颜料都推放回玻璃板中间再磨。



4 ▲当这些颜料糊研磨成奶油状的浓度时,再把这些颜料糊装到不透气的玻璃瓶里收藏起来待用。

材料



玻璃板和研磨杵

现代的化学颜料

现在商店里出售的化学油画颜料都是管装的,绝大多数的制造厂商都生产两种系列的颜料:艺术家专用的和学生用的。艺术家们用的那种油画颜料质量较好,管里装的都是上等的颜料,含有干性油的比例最高。个别色彩特殊的管装颜料价格主要按制造这种颜料所用原料的价格而定。现在,大量价格便宜、鲜艳明亮而又不褪色的人工合成油画颜料都是很好的可用颜料。



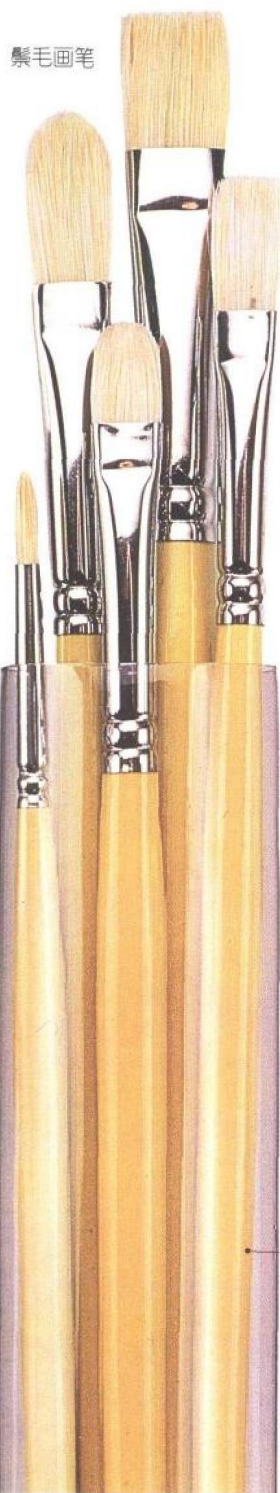
镉红是一种不褪色的不透明颜料,是 20 世纪早期的产品。

透明的人造群青代替了 19 世纪用青金石磨制的自然的矿物质颜料。

油画工具与材料

画 油画需要一些工具,最重要的是油画笔和用以作画的基底材料。画笔主要有两种类型:由猪鬃制造的硬毛画笔和由貂毛或人造毛制造的软毛画笔。还需要一定数量的稀释剂,例如松节油或白色酒精,用来稀释油画色和清洗掉多余的颜料。亚麻仁油,是油画颜

料的基本溶剂,也可用它调解色彩的浓度。你可以在不同物质的表面上画油画,并且创造出不同效果的纹理,但是油画家最经常使用的是画布和木板的表面。注意保持画具的清洁,并且要拧紧稀释剂的瓶盖,因为稀释剂是对人体健康有害的物质。



鬃毛画笔

画 笔

鬃毛画笔主要用来画油画,因为这种画笔很容易在有纹理的画布上涂抹。软毛画笔最适合于描绘细小的局部,画出来的效果光滑、平整、细腻。传统的油画笔都有长笔杆。画笔不用的时候,要妥善保管。



貂毛画笔



貂毛画笔

笔趾(尖)

笔踵

金属箍

调色刀

保护画笔的塑料套



亚麻画布

涂底色的油画布板

木制油画板

作画的表面

几乎任何材料的表面都可以用来画油画,包括石头、玻璃和金属。但经常用的还是画布和木板,例如胶合板、密度板与纤维板。商店出售的油画纸是用来试验你的设想和技法的好材料。

调色刀与画刀

调色刀是不可缺少的工具,可用于拿取调色板上的颜料和清洁调色板。画刀有另外的用途,它有不同的形状的刀片和手柄,是用来着色的。



画刀



油 壶

这是附在调色板上用以盛少量溶剂和画用油的小容器。

支 腕 杖

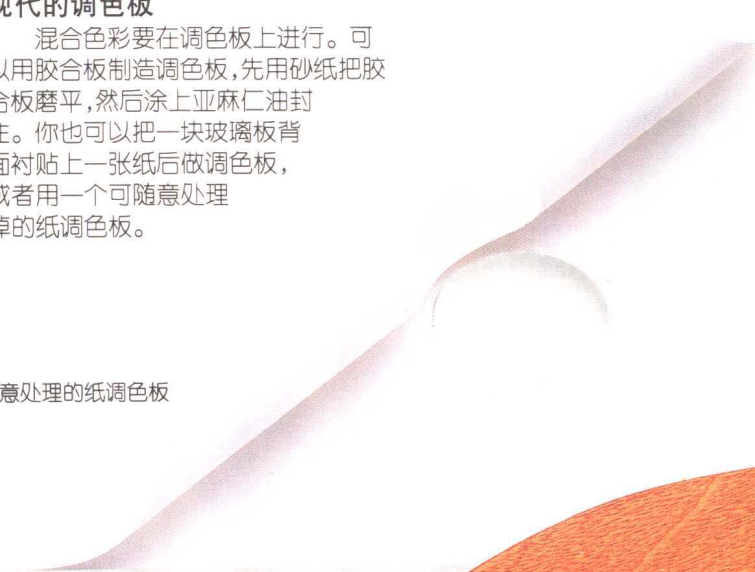
如果你在画面上某一特殊的部位描绘时,要想让手不颤抖,那么你就用一根支腕杖。支腕杖就是一根约 1.25 米长的轻竹杆,竹杆的一头用软皮革包扎成球型。如果你喜欢的话,你可以自己做一个。



现代的调色板

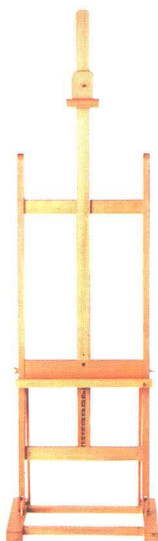
混合色彩要在调色板上进行。可以用胶合板制造调色板,先用砂纸把胶合板磨平,然后涂上亚麻仁油封住。你也可以把一块玻璃板背面衬贴上一张纸后做调色板,或者用一个可随意处理掉的纸调色板。

可任意处理的纸调色板



画 架

根据艺术家的需要,通常制作的画架有这样几种:简易的写生画架,为了到野外对景写生携带方便而做成折叠式的;沉重的室内用画架,画大幅画时使用非常舒适。有些艺术家喜欢把画悬挂在画室的墙上或者支立在桌面上作画。但是画架必须做得便于调整,使用时可以随意调动。

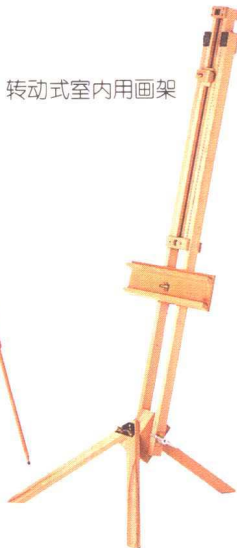


竖式室内用画架

写生画架



转动式室内用画架



红木调色板

这种肾形的红木调色板,带有特殊的深红褐色,最初是因为画家们都用涂有与此相类似的底色作画。这意味着调色板上的各种颜色可能看上去同画面上的色彩是一样的。



稀释剂的毒性

稀释剂会损害健康,用完后必须拧紧稀释剂的瓶盖,并注意保持画室通风良好。



稀释剂

作画时需要一些稀释剂,用来稀释调制油画颜料和清洗画具。也可使用白色酒精或松节油。



干性油

亚麻仁油是彩绘颜料的基本凝固剂,并且使画完以后的画面颜料干燥。用亚麻仁油改变颜料的浓度。



油画调色油

可增强油画颜料的粘稠度和光泽度。可以用经过提炼的亚麻仁油或重合亚麻仁油与松节油混合制取的调色油。



上光油

两种上光油都是为保护画面而制,一种使画面无光,另一种使画面有光。

颜色的选择

绝 大多数的艺术家都是在绘画的实践中学会了色彩的使用。绘画是一种个体的不断实践,不断有所发现的过程,因而任何两个使用相同色彩的画家,画出来的作品绝不会相同。然而不断实践的过程,对于他们观察理解油画的某些基本色彩理论是大有益处的。在理论上,画家只要有红、黄、

蓝三种原色,再加上白色,就可以混合出任何色彩来。实际上,要想混合出合适的、纯正色彩的颜料可能是困难的,例如,用同样的黄色加红色混合出纯正的橙色,或加蓝色混合出纯正的绿色都是不容易的。相反,使用一块有限的调色板,可调制出变化多端的色彩。

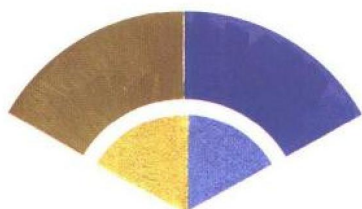
色 轮

这个色轮表现出红、黄、蓝三原色和由两种原色混合而形成的三种间色。这个色轮还表示出色彩混合的两种主要方法:外轮是不透明的色彩混合,而内轮是透明的色彩混合。



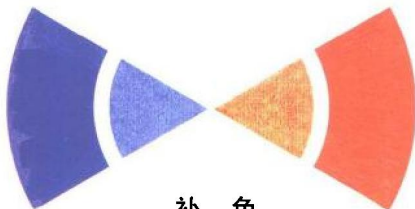
内轮上的这些色彩的色层都涂敷得相当薄,也就是很透明,涂敷在白色的底子上,显示出它们的准确色彩,并不像从锡管中挤出来的颜料画上去的。

外轮上这些不透明的色彩,是用浓的、非常稠厚的油画颜料涂出的,底子被涂敷其上的颜料遮盖住了。由于加进了白色颜料,透明的色彩也变成不透明的了。



邻近色

邻近的两种色彩具有某些相类似的颜色(本体或客体的实际色彩)。绿色的混合色中包含蓝色,蓝色使这些颜色形成色轮中自然的一环。在色域较宽的色轮上,邻近色排列的位置互相连接。



补 色

在色轮上排列位置互相对应的两色互为补色,补色并置产生最强烈的对比,互相间都能使对方显得更为鲜明。

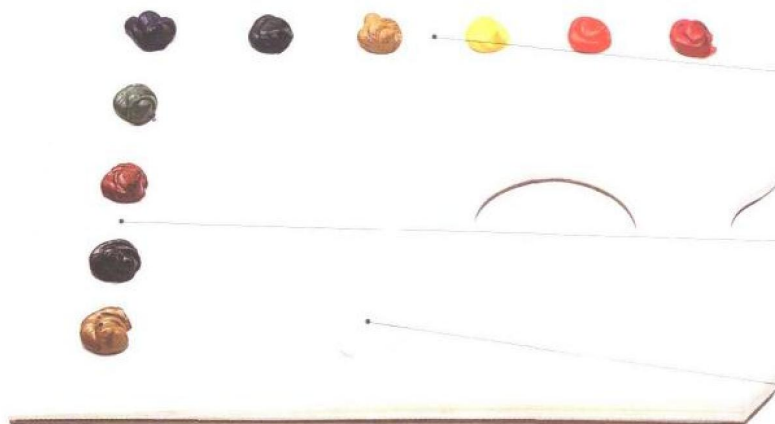


寒暖色

通常红色被视为暖色,而蓝色被视为冷色。实际上是按照它的色相和上下关连的色彩决定它是暖色还是冷色。这里的一种红色(左)是冷色,而另一种则是暖色。重要的是要明白色彩混合的道理,如果红色与蓝色混合便会产生比较冷的紫色。

调色板上颜色的排列

当你挑选调色板上的颜色时,试着选出每色系的寒暖色来,或者像温洋蓝这样的常用色。调色板上颜色的排列没有固定不变的规则,但是邻近色应互相邻接排列,白色颜料要单独排列。



调色板上边的6种颜色都是主要的原色,是兼有透明与不透明特点的颜料,按照色系的顺序排列的。

调色板侧面排列的这些颜料都含有天然的不透明土质颜料,都是色调比较柔和的低调色彩。

白色颜料单独摆放,距离其它颜料稍微远一些,因为白色颜料主要用于调淡其它色彩,并且使其变得明亮。