

YOU HUA JI FA

黑龙江美术出版社
祝福新 刘仁杰 编著



法國 克勞德·伊維爾
油畫 技法

黑龙江美术出版社

祝福新 刘仁杰 编著

黑龙江美术出版社

法國 克勞德·伊維爾 油畫 技法

责任编辑: 张可欣

封面设计: 章 新

版式设计: 李文越 张 弩

译 文: 张 燕

法国克劳德·伊维尔油画技法

祝福新 刘仁杰 编著

黑龙江美术出版社出版

黑龙江新华印刷厂印刷 黑龙江省新华书店发行

开本: 787×1092 毫米 1/24 印张: 2 1/3

1990年3月第1版第1次印刷 印数: 1,876册

ISBN 7-5318-0067-5 / J·68

定价 8.50元

序

克劳德·伊维尔于1988年6月应鲁迅美术学院的邀请，举办了油画技法材料研究班。30名学员来自全国各地，他们是中国艺术院校的教师和中青年画家的骨干。参加盼望已久的克劳德·伊维尔油画技法材料研究班学习，是一次对西方绘画流派系统研究和了解的好机会，从做画布、画笔、颜料以至具体的作画过程，学员和专家一起进行实践，作了从来未有过的极好尝试。

“幻境画”派的画家克劳德·伊维尔是法国当代的著名画家，他独特的油画技法，必将对发展中国油画艺术带来巨大的影响，为此，在中国也会有风格迥异的作品不断涌现。

这本小册子较为详细的介绍了克劳德·伊维尔的油画材料和技法，希望通过它的传播，能有更多的画家进行新的尝试，从而丰富中国画坛。

目 录

一、画家与幻境画	(1)
二、材料与技法	(4)
(一) 油质底画布	(4)
1. 材料准备	(4)
2. 绷画布	(5)
3. 刮胶底	(6)
4. 刮土红色底	(7)
5. 刷银灰色底	(7)
(二) 媒介剂的制做	(8)
1. 材料准备	(8)
2. 熟核桃油的制做	(9)
3. 玛蒂脂光油的制做	(10)
4. 媒介剂的制做	(11)
(三) 油画颜料的制做	(11)
1. 材料准备	(11)
2. 颜料粉的研磨	(12)

3. 做成锡管颜料·····	(12)
(四) 画笔的制作·····	(14)
1. 材料准备·····	(14)
2. 圆头笔的制作·····	(14)
3. 尖头笔的制作·····	(16)
(五) 其他绘画工具的准备·····	(16)
(六) 作画程序·····	(17)
1. 摆静物勾小稿·····	(17)
2. 素描稿·····	(18)
3. 透稿·····	(18)
4. 定稿·····	(18)
5. 铺第一遍色·····	(19)
6. 着色的第二阶段·····	(20)
7. 着色的第三阶段·····	(22)
8. 上光·····	(23)

一、画家与幻境画

克劳德·伊维尔是法国当代的超写实主义画家，更确切地说，他是一位当今世界上少有的、技艺精道的幻境画派的著名画家。

幻境画派是在19世纪70至80年代在美国兴起的流派，于本世纪40年代又找到了知音。这个流派是由一群作品题材广泛的幻境画风格的静物画家组成的，如维廉·麦克斯、哈尼特、约翰·弗利德里克、比托等人，已在美国艺术史上占有着重要的地位。许多人都想模仿哈尼特、比托、哈伯里的风格，可没有一个人能成功地欺骗观者的眼睛而成为哈尼特、比托、哈伯里的继承人。一百年后的今天，幻境画在法国巴黎出现和再生，而最成功的就是当代画家克劳德·伊维尔，他的幻境画在世界各国引起了轰动，现在，正以其强大的生命力影响着世界画坛。

克劳德·伊维尔于1930年出生在巴黎的一个贫困之家。父母离婚后，他和母亲一起住在巴黎南部的一个普通居民区。因为经济困难而无法到艺术学院学习，一位小学美术老师让他考入了装璜设计学校，从那时开始，他坚持去美术博物馆欣赏和临摹，画周围的风景，同时晚上去一个普通业余大学画模特。1943年他念完装璜设计学校后，开始作为一个自由设计师为印刷公司工作。那时，他租到一个小房间作为画室，把画送到巴黎艺术沙龙展出，23岁时，在巴黎举办了第一次“现实主义”个人展览，公众对他的作品所产生的兴趣使他决定不再为那个印刷公司工作了，于是与一位老画家共同租用一个画室，并与欧洲几个现实主义艺术家团体一起展出作品。1958年，法国著名的出版家弗拉马瑞为克劳德·伊维尔出版了绘画专集。1969年，他结识了加拿大画商杰克·布劳克，在其画廊举办了三次画展，又在纽约文化中心、在华盛顿考柯伦美术馆举办了包括六十幅作品的回顾展，与此同时，他在蒙帕拿租到一间画室，从那时起，开始认真的研究起关于油画技法方面的问题。之后，克劳德·伊维尔与巴黎的阿兰·波龙多画廊、波恩的弗瑞伯豪斯画廊，以及柏林的瑞德曼画廊保持着经常性的联系。最近，在瑞士举办的大型回顾展中，克劳德·伊维尔的作品获得了各国画家的关注。

战后，强大的抽象艺术运动垄断了法国以及西方世界的艺术舞台，虽然抽象艺术的前驱们已

经不在了，但他们的一些学生仍然十分活跃。抽象艺术舞台的另一部分是“后立体主义”，毕加索、勃洛克、马蒂斯还活着，大多数学生和青年画家十分迷恋这种艺术倾向。而克劳德·伊维尔并没有为之所动，相反，维米尔和拉图尔在巴黎的画展却使他决定成为一个现实主义画家。在那个时代，现实主义是完全过时的东西，没有几个艺术家能献身于此，直到后来，当所有西方城市都建立了自己的现代艺术馆之时，一部分艺术家和公众已经对“前卫派”产生了厌倦，现实主义才在艺术世界中取得了新的位置。从克劳德·伊维尔的作品在近15年中所获得的成功和影响，可以鲜明的看到这一点。

克劳德·伊维尔的幻境画达到了画面不复存在的时刻。当他更真实地描写真实的时候，他是想欺骗还是想使事情明了，所创作的目的在于使我们承认被画出的物体的真实存在，他成功了，终极之点是当人们相信着了色的画布已不复存在了，只有静物还留在那里的时刻，他把这个时刻称为“神思入境”，画家和对象溶于一体，画家的签名刻在金属上，取代了画中机器上的工程师的名字，画家与它们结合在一起，“真实”已不再是“现实主义词汇”中所解释的东西，而成为他与公众的幻觉游戏。当创作达到高潮时，画家变成了一个观众，一个假想的旁观者，分享着他的困惑，“真实”一词已经飘浮在画与静物中间；画面看来既真实又不真实，当然，人是不会永远受欺骗的，可是即使你明白了你看到的是什么，也不明白是怎样上当的。

幻境画的难度就在于它要使极其平坦的画面具有深度，使得人们错把一个再现了的物体当成真实的东西。想到可以欺骗人们的眼睛是多么有意思，但这种欺骗是不会长久的，被画物的深度越小，真实效果的保持便越久。幻境画是在平面上再现三度空间，因此它是一种翻译，矛盾的是写实主义是抽象的顶点，当人们说：“它是真实的”时候，恰恰相反，它只是对真实的反映。

人们在看一张照片上的东西的时候，就象看真实的东西一样，并不在意，可是如果有人花时间真实地画出那些东西，就会变得格外有诱惑力了，它将会使人消融。

幻境画的技法乃是风格的消失，不带笔触的描绘展示了画家的愿望，这里的技巧正是用来掩饰所有笔触效果的，而一旦你感到这是一个画在画布上的绘画，幻境画就不再具有迷惑力了。在欣赏幻境画的时候，除了画家最关心的场景和构图安排之外，你不会发现他是怎样处理的，而只

是跟着他从一个作品到另一个作品。画家总是尽力让物体自然地存在,按着它们应该存在的样子,一个挡着一个,画家在越来越多地隐藏自己,有意思的并不是画家本人,作为一个人,他没有什么真正的意义,而他的作品却有着独特的趣味。每个人都有自己对绘画的见解,这正是绘画有价值的地方。画家应该有自己的动机,完全不用顾及他人的看法,画家是在独特的手法中隐藏自己,人们的思想却在作品前消融。

当前公众仍然要求画家为其作品署名,而克劳德·伊维尔喜欢把名字画在静物上,因为人们总是不厌其烦的寻找,因此作者是藏不住的。

绘画的目的是引导人们认识到他们所无能承认的自身矛盾。当人们观看一幅抽象画时,上面没有与真实对照的爱昧不清,这里存在着对表达的要求,或者,仅仅存在着对美学上的快乐的需求,这里存在着潜意识的自身矛盾。完全任意的绘画是不存在的,任何绘画中总是有着空间和色彩的组织及表现出的情感,当然,人们完全可以不去观察这些因素,而且也不可能首先注视到这些因素。比如,我们可以通过表面色彩和形式等概念,把伊维尔的画当作抽象画来欣赏,即使他们拒绝了解作者要表达什么东西,他们也会感到除了色彩的平面以外,画中还有更多的发人深省的活力。在荷宾,瓦萨雷利和迪文斯的画中,我们发现了同样的愿望,他们都极力回避这个“画出来的画”这个事实,理想的情况大概是象照相机一样地去画,不带任何感情,然而,摄影师却有感情,有些人错以为幻境画是无感情的,当一个人走钢丝的时候也是无感情的,可他或她却是个人,而且钢索走得很成功。绘画就象钢索上的一个平衡动作,它能够把周围发生的事情置之度外,使动作做到极限。幻境画家非常注意观察周围的一切,并按照简化的状态安排它们,可是一开始的作品构思却经历了一段极其复杂的阶段,只有广泛地探索各种可能性的时候,才能做出一些非常有意思和单纯的事情来。如果你问一位科学家:“你最后悔的是什么?”他总是说:“没能成为一个创造者。”对于画家和科学家一样,这个道理就是他们扩展了人类对自然的观察。使用形象再现现实时,使其具有夺人魂魄的力量不是一件容易的事,这是一个再创造的漫长过程。一个艺术家的头脑中蕴酿着某种想法,这个想法几星期甚至几个月在头脑中盘绕,这是画家表现出的疯狂也同样会使人震惊。至于对象的选择,不管当初多么不成熟,在几个月漫长的工作过程中,意识里

的动机会变得越来越清晰，在这个过程中，无法分析自己的动机，只能追踪其某一部分，所有模糊的、遥远的动机都与我们生命最初的经验有关。不能分辨梦幻和现实的儿童比我们更接近真实，因为客观的现实是不存在的，有的只是影像，从“神思入境”达到了绘画不复存在之点。

幻境画的约束太严格，很少有人画，必须略带疯狂地去坚持。开始时有某种快乐，可很快就变成了一种强制，它要求注意力极其集中。带着感情作画时，艺术将是一件愉快的事情，而当你强制自身以纪律的时候，你就会觉得是另一码事了。带着一种强烈新鲜感去作画，心理便充满了人人都具备的幻想。

幻境画中有着深刻的、内在的效果，如果你的目的在画中过于显露，你就不会传递给别人什么，幻境画的表面看来是臂肌分理、暴露无遗，而它的内在却是博大精深。画的妙处就在于藏而不露，最神秘的信息才是最强烈的信息。

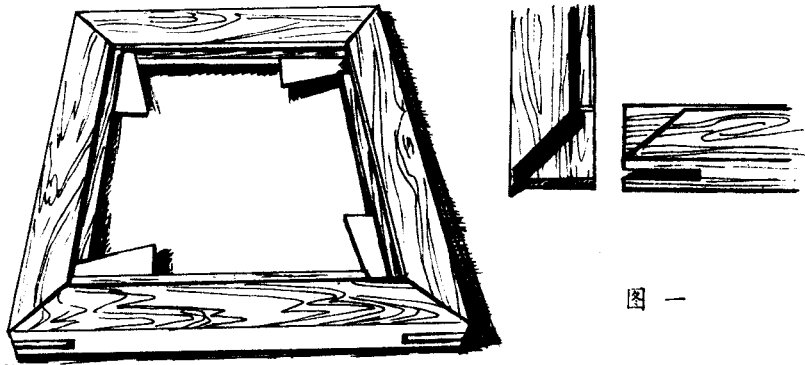
二、材料与技法

（一）油质底画布

任何绘画都要依托在我们叫做基底的某种材料上，比如远古人的岩画是画在石壁上；早期的蜡画、蛋彩画是画在木板上……。油画底是由基底和涂料层两部分组成，而伊维尔先生使用的基底是绷在木框上的亚麻布，涂料为四层：一层胶料，一层土红色涂料，其他两层为银灰色涂料。颜料粉是与调合油混制而成，因而做成的画布为油质底画布。

1. 材料准备

标准内框（图一）内框木料要选用干燥的、无蛀孔的杉



图一

木或松木。过硬的木料不宜钉画布，四角要求开卯衔接，内框里边四角要钉上楔子，便于随时调整画布的松紧。

亚麻画布： 用做画布的还有棉布和大麻布等纺织物。但亚麻布在受潮湿空气、气温变化等外来影响时比其它画布耐久、不变形。亚麻布是最为理想的画布。（图二、见彩页）

绷布钳、皮钉、兔皮胶或猪皮胶。

铅白颜料粉、赭红颜料粉（天然赤铁矿石研磨而成）、红铅粉（红丹）、铁黑颜料粉。

熟核桃油或熟亚麻仁油；生核桃油或生亚麻仁油。

刮刀、画刀、竹片（图三）

研磨器（碾子）石板、（图四）

排笔或板刷、扇形笔、容器若干。

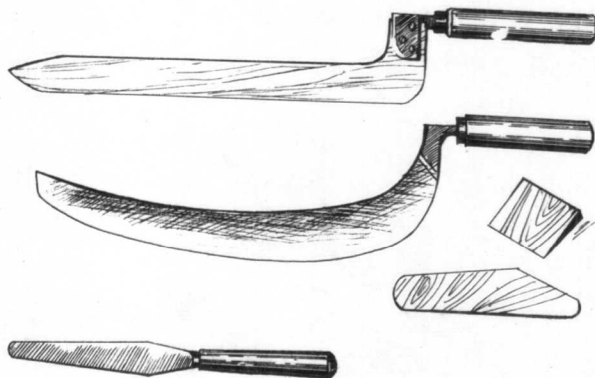


图 四

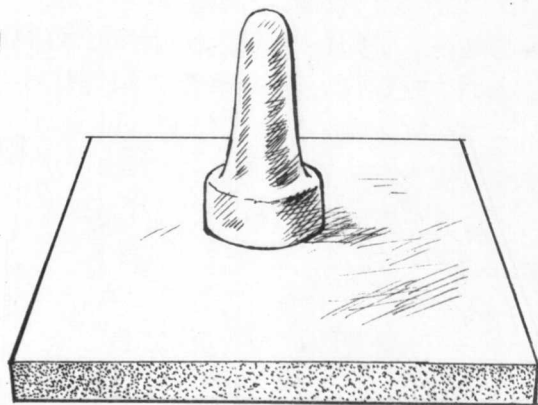


图 三

2. 绷画布

首先剪好一块画布，再将画布的一面固定在画框上，从中间钉上三颗钉，用绷布钳垂直拉另一面，钉上两颗钉，然后以这种方法钉另外两个边。以十字形向四边钉，拉布的力量要平均，布的自然经纬线应该平行。钉距为一个绷布钳口的宽度，大约四厘米。一般钉子不要一次钉死，但

带楔子的标准画框钉子要钉死。小画一般是竖着绷，大画可放平绷。钉子要选用防锈的，如果钉子没有镀铬或防锈漆，可将钉子放到光油里浸透晾干即可。

3. 刮胶底

取适量皮胶块用布包住，用锤子将其砸成小碎块后放入容器中，倒入凉水浸泡六小时后胶将变软，然后把凉水倒净，再倒入温水用勺搅动使胶化开。水与胶的比例不定，可凭手试粘性，皮胶液的浓度，以半流质为适中。化胶的水温为摄氏25度至30度之间，待温度降至17度时（也可根据气温作适当调整），便可往画布上刮胶。

将钉上画布的内框平放好，画面朝上，用勺将皮胶液倒在画布中部一侧，马上用特制的木刮刀横刮胶液，（图五）再上下、左右铺刮，直至全张画布都刮到胶液为止。把多余的胶刮回容器里。注意刮胶时要保持胶的温度，不然胶液冷却就变得粘稠，所以要求刮胶时动作要敏捷，要快。刮好的画布不要用手触摸，否则胶液会透到背面。稍候胶液变粘时，将画刀放扁一些再刮一次，把多余的胶刮下，再将画框反过来，把部分渗到背面的胶液也刮去。

用笔把画布的侧面也刷上胶，目的是防潮，防钉子锈。刮胶的工作完成后，把画布吊挂在通风处，待干透后用浮石或细砂纸把画布上凸出的小毛结轻轻打磨掉，注意用力不可太大，否则会将胶磨掉。如果画布上有凸包，可将画布反过来放在平滑的石板上，用小锤轻轻将其敲打平。

刮胶的作用一方面是把画布上的小毛头粘盖上，另一方面是把画布的细孔封堵住，而防止颜料透过画底。

刮胶液是做画底过程中最难的一道，控制胶液的温度十分重要。因为胶温高则胶水会渗到画布背

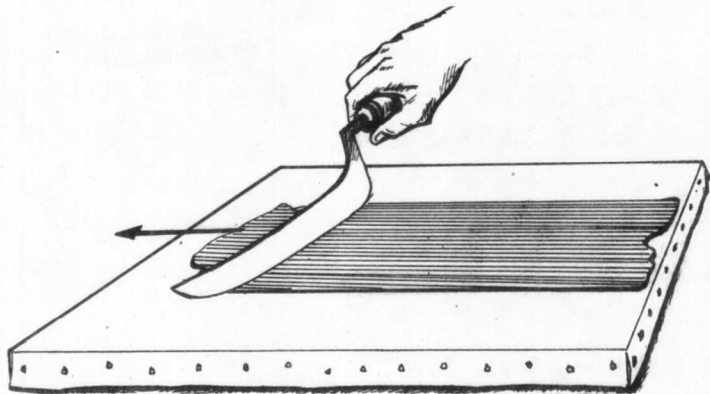


图 五

面，胶温低又刮不均匀，同画布结合效果也不好。胶液使用兔皮胶或猪皮胶都可以，以兔皮胶为最好。伊维尔先生认为我们现在常用做底的乳白胶对热、对酒精等反映都很敏感，做蛋彩画底可以，但做油画底不理想。

4、刮土红色底

取一份红铅粉，二份铅白粉和六份赭红粉放置石板上，将这三种颜料粉用画刀搅拌均匀，再一边用木片搅拌，一边将熟核桃油（熟油做法在第二部分中介绍）一点点往里加，直至调拌至类似一般油画色的干度。拌好后堆放一边，然后取回一点用碾子细细研磨，（图六、见彩页）研磨好后放置一处，再取回一点研磨，直至完全研磨完后，再加少量熟核桃油稀释。土红涂料便做成了。

把涂上胶晾干并打磨好的画布平放，取一定量研磨好的土红涂料置于画布中间一侧，用钢制刮刀把颜料刮均匀，方法同刮胶一样。再将画布上多余的涂料刮回容器中。然后用笔把画框边也刷好。

依前法把画布挂在干燥通风处阴干，最少放置两、三天，再用浮石或细砂纸打磨一遍画面，以求画面平整。

刮土红色底的目的是使画布不透光，红铅抗水性强，是刷铁皮的防锈漆用料，我们叫朱丹。伊维尔先生认为铅白是最好的画用白色，这种白复盖力强、干燥快、有沉稳感。钛白也可以使用，但干得太慢。使用赭红粉涂料也可以，但加铅白和铅红有防潮，干得快等优点。用亚麻仁油可以代替核桃油，但核桃油的质量为最好。铅白调胶作画容易变黑，这一点我们可以从中国古代作品中看到，但和油调合没有这方面的问题。要用刮刀刮上涂料，用笔刷画布容易产生气泡，作画时感觉不舒服。

16世纪至18世纪，几乎所有画家都直接在土红色底上作画，但是用颜色必须厚些，不然底层土红色将会透出。我们现在能从普桑等许多古代画家的作品中看到透出的土红底色。

5、刷银灰色底

取一定量的铅白颜料粉加进极少量铁黑颜料粉，铁黑比其它黑颜色干得快一些。黑色与白色的比例要根据所需的深浅而定，但颜色过深不好。如果用于画人体可渗些土红色。做成粉灰色底

子，底色接近人体皮肤颜色。

具体做法是：将铅白粉与铁黑粉放置石板上调匀，再将调配好的一半熟核桃油加上一半生核桃油的合成油与色粉混合，用木片拌匀，再研磨。研磨时起初用油要少一些，根据需要再慢慢加油。涂料要稀一些，刷上去以薄一点为好，把笔蘸上色再提起笔来，涂料象奶油似的流下来就可以了。铅白份量重，容易沉淀，用时要重新搅拌均匀。

将晾干的土红底画布平放好，用排笔或板刷蘸银灰色涂料均匀涂好画布，然后用扇形笔轻轻扫画面，使灰色中略透出一点土红底色，再用笔将四周边框刷上涂料，待这遍银灰涂料干后，再用排笔蘸很少量的银灰涂料薄薄刷一遍画面。

土红底一般晾两、三天便可涂银灰底，土红底干的时间过长再涂银灰底，两层底的结合稍差。

总之，理想的画底是：先刮一遍胶，再刮一遍土红色底，最后刷两遍银灰色底。土红底比银灰底厚，大约是灰底的三倍；刮胶是用特制的木刮刀，刮土红底是用特制的金属刮刀；银灰底是用排笔或板刷刷上。如果你想求得画底光滑，可用刮刀刮上银灰涂料，如果希望画面更光滑，可再用笔刷一遍银灰涂料，但用色要薄。便会得到十分理想的画底。

（二）媒介剂的制做

媒介剂的法文为 *Medium*，为中介、媒介之意。媒介剂的种类很多，以适于各种画法的需要。伊维尔使用的媒介剂配方是传统的。是用熟核桃油和玛蒂树脂光油这两种液体调合而成，这种媒介剂乃透明膏状，是传统油画透明画法不可缺少的材料。

1、材料准备

生核桃油（生亚麻仁油也可代替）。

一氧化铅（图七、见彩页）我们也叫它黄铅，黄丹，密陀僧，是一种催干剂。

一个洋葱或蒜头，一小块方面包。

瓷臼（图八）、加热器、陶锅（图九、见彩页）、



图八

漏斗、过滤纸、容器若干、烧杯。

玛蒂树脂（图十、见彩页）英文为Mastic，玛蒂树脂是由玛蒂树切口流出的软质渗出形成的通常呈浅黄到浅绿色，有光泽、透明、泪滴状的芳香树脂。玛蒂树是漆树科常绿灌木，生长在叙利亚到西班牙的地中海沿岸，特别是生长在希腊爱琴海沿岸。

在我国有一种进口的药用树脂和玛蒂树脂同被翻译为乳香，我们在药房买到的乳香不是玛蒂树脂，所以也做不成这种膏状媒介。目前我国进口极少量玛蒂树脂，要到化学试剂商店去买。

松节油（图十一、见彩页）松节油是从松柏科树木中取得的树液加以蒸馏精制而成。属于挥发性油。松节油的缺点是遇到空气就会恢复其树脂成份，而松节油的树脂是永远不会干的。所以

松节油是否纯净就十分重要。检查松节油是否变质的方法是：取一张白纸涂上松节油，待挥发后，纸上留下痕迹便不纯了，需要重新蒸馏。松节油要隔绝空气，密封在有颜色的瓶子里，放置阴凉处避光保存。

2. 熟核桃油的制做

将250毫升生核桃油倒入一只挂釉的陶锅内后，放在加热器上。加热器与陶锅之间应隔一块散热片，以保持适当的温度。取一个小洋葱去皮切成两半和一小片面包一起放入油锅内，加盖文火慢煮15分钟时，把研磨好的15克粉剂—氧化铅放进温度约摄氏70度的油锅里，搅拌溶解，再继续把油煮到一小时四十五分钟。全部煮油时间为两小时。煮油的温度应保持在摄氏100至110度之间。这个温度实际上为小火焖油，因为油的沸点是摄氏380度。看小洋葱冒泡的程度来控制温度。每隔20分钟可用玻璃棒略略搅搅油内沉淀的一氧化铅。倘若油中冒泡过多或冒油烟应立即把陶锅暂时拿下来或将火收小，千万不要把油煮至沸腾而烧焦。



图十二

熟油的颜色变化亦可作煮油的标准。刚调进一氧化铅时油色近橙黄，煮至中间变成了灰色，烟油接近尾声时，油色渐渐变成浅棕。如果在最后15分钟前油色未变，可将火稍稍加旺，但切勿超过120度。温度太高煮出来的油颜色黑且干的慢。

熟油做好后，把过滤纸放在漏斗上过滤掉一氧化铅及杂质(图十二)。也可放久让其慢慢沉淀。

特别要注意：做好的熟油要存放在坚固的白玻璃瓶内，紧密封盖，瓶内尽量少留空气。熟油会因膨胀作用而胀破薄玻璃瓶。断了和空气的接触，熟油可保存长久。

把熟油放置在朝阳的窗下，一两个月后，油色会逐渐变得清亮。瓶底会有白色沉淀物，待用时再过滤一遍便可。

在做熟油前，一般都把生油放置一年。亚麻仁油可代替核桃油，煮出的颜色比核桃油红一些，用葵花籽油也可以。但无论用哪种油，都要纯净，否则不愿干。

煮油时放入洋葱和面包是为了看火候。用温度计测温度也可，但不如前者方便。白铅和红铅都可代替一氧化铅，但都没有一氧化铅质量好。一氧化铅有微毒，煮油的地方应选择通风良好的大房间。

3. 玛蒂光油的制做

取50克玛蒂树脂粒，挑去杂质后放入瓷臼内捣碎，把粉状玛蒂树脂倒进瓷锅或烧杯内，然后加入75毫升新蒸馏过的松节油。将容器放在加热器上，中间要加上一块散热板，使用小火让树脂慢慢溶化。要不断用玻璃棒搅动，树脂开始变软，然后粘成团状，最后逐渐溶化。

在整个过程中，火力不能太旺以防松节油急剧蒸发，能嗅到松节油味，说明温度过高，应从加热器上把容器拿下来。松节油易燃，滴入火中便着火，为安全应准备锅盖，如遇着火要立即盖上盖子。如果隔水加热会更好些。



·图十三

做成的光油内会有一些树皮、沙粒之类杂质，只需用一块尼龙袜或细沙布扎在瓶口上，将光油慢慢倒入瓶内，便能滤除这些渣滓（图十三）。然后再将光油倒入存放的瓶内，应齐口满，以尽量减少瓶内储存空气。勿把光油放在阳光下，应放置阴凉处。经数日沉淀后，光油自会澄清。

4. 媒介剂的制做

量好一份光油，再量好同等份量的熟核桃油，将两者同时倒入一只阔口玻璃瓶内，用玻璃棒搅匀，约5至15分钟后，两种油便混合而呈膏状（图十四、见彩页）。媒介剂便制成，要把它放进锡管内保存。

如果做媒介剂之前，把这两种刚做好的油存放一段时间作沉淀澄清，光油在5至15天，熟核桃油约一个月，留心瓶内勿积存太多空气，那么调合出来的媒介剂会很明净晶莹。

前节讲到做光油的玛蒂树脂和松节油的比例是以新收成的玛蒂树脂为准的。玛蒂树脂经过两、三年时间，鲜玛蒂树脂内的萜烯会挥发掉，玛蒂树脂粒会变得较轻，这时要将玛蒂树脂的份量稍为减少，否则制成后的光油会太稠，用它做媒介剂会过浓过硬，不好操作。

另一点要注意的是：这种膏状媒介剂只能是用玛蒂树脂光油调合熟油来做，其它树脂做成的光油都不能使媒介成为膏状。但熟油的品种不限，核桃油、亚麻仁油、葵花籽油等都可以用。这种媒介剂所以能成为膏状，实际上是玛蒂树脂和熟油里的一氧化铅结合时所发生的作用。

据说，这种膏状媒介剂的使用也是一种偶然有趣的巧合。十六世纪的画家作画时，在调色板上同时放置了熟油和玛蒂光油，有时也将它们调在一起使用，产生了奇异的效果，它们成为膏状。画家就用这种膏状物作画，因此就有了这种媒介剂。

（三）油画颜料的制做

古代大师作画所用的颜色都是自己做的。现代很多西方画家也继承了这一传统。自己制做颜色有许多优点：使用的颜料化学成份清楚，稳定；根据个人作画风格特点的需要，在做颜料时便可控制颜色干得快慢及稠度。

1. 材料准备