

# 視覺藝術概論 (之十一)

## 第四章 視覺藝術的媒材與技巧

### 第二節 繪畫

李美蓉 (作者為紐約州立大學藝術碩士)

繪畫是所有的視覺藝術中，吸引最多不同年齡、不同職業的人士熱衷去學習的藝術。造成此現象的最大原因，是今日的繪畫媒材與技巧具有相當的彈性與多樣性。有興趣學習繪畫的人士，都能自由選擇適合自己的方式，應用基本的技巧，來表現自己、娛樂自己。

繪畫最重要的元素就是色彩，雖然素描也曾利用色彩來表達，然而繪畫卻不能脫離色彩而存在。繪畫需要藉色彩變化，來表現與發展其它的視覺元素。那麼，色彩到底是什麼呢？它就是顏料的組合。顏料又是什麼呢？顏料即是由粉末狀或乾性的色素，與液狀的凝固液及溶劑混合而成之物。色素的成分，又分有機物與無機物兩種不同的類型。傳統的色素，大多取自有機物的色素；如黑色來自木炭，紅色來自甲蟲，黃色來自餵食芒果葉的牛之尿液，深紫色來自植物。此外，從泥土或礦物中，也可取得色素；如黃褐色與赭色來自泥土，白色來自鋅礦，黃色來自鎘礦，藍色來自鈷礦……等等。中世紀時，人們從半寶石成分的琉璃中，取得如天空般的藍色。由於此藍色很美且價格

又昂貴，畫家僅以其來繪天空與聖母的衣飾，表示對聖母的尊崇。而今，許多有機色素是取自煤渣；不過大多數的色素，已是人工製造的無機色素。因此化學工業的進步與否，可以決定顏料的色彩與穩定性，進而影響到畫家的創作表現。色素混合不同的凝固液與溶劑，就會產生不同性質的顏料。每一種性質的顏料在畫家進行創作時，通常必須混合其特定的稀釋液（溶劑），配合其應用的技巧，才能創造出藝術形式。

從人類的繪畫史來看，幾乎可以同時看到顏料的發展史。早期的畫家，必須自己研磨色素、混合溶劑與凝固液，來製造繪畫的顏料。如史前洞穴畫，就是繪畫者利用木炭在穴壁上勾勒輪廓後，再以泥土混合動物脂肪來塗繪。古代和中世紀的畫家，將色素混合阿拉伯膠、蜜蠟、蛋黃或蛋白、石灰水等，來畫室內或墓室內的壁畫，以及書冊插圖。十四世紀時，畫家在不斷地嘗試實驗中，將蛋彩畫的表面塗上透明的色料，以製造更明顯的明暗變化；進而演變到將色素混合植物來當顏料。十五世紀時，此油性顏

料經過改良，混合洋漆、松節油、亞麻仁油，成為今日所謂的油畫顏料。在化工科技進步的二十世紀，來自合成聚合物的壓克力顏料，給予繪畫者更多的選擇性。今日的畫家，除了為更具體、更完整地呈現某一特殊理念，而不得不尋找或自己製造所需的顏料外，大多是利用廠商提供的現成顏料與溶劑，再加以應用。總而言之，隨著藝術理念的改變，與科技的不斷發展，藝術家能更自由與多樣化地去選擇自己所需的顏料，應用自己的表現方式，來表現自己，傳遞情感與理念。

畫家除了選擇所需的顏料，配合顏料所需的工具與技巧外；還要尋找能永久性保留他製作的符號之物，即尋找保留藝術符號的支撐物，如牆壁、木板、紙、帆布……等。幾百年來，最普遍被選擇的材料，是紙、木板、帆布。畫家依自己所需，選取材料，而此三項之為大多數人所喜好，除了它們所具有的不同特性外，就是它們均讓畫家得以在更自由、更易活動的工作空間進行創作。至此，我們還是要再回來討論它們的特性。小型木製嵌板的材質相當輕、易攜帶，比織品材



質的帆布耐久；相對的，它的缺點是缺乏具有彈性的表面，畫家無法製造某些效果。帆布到十五世紀末，才成為油畫材料。以帆布完成的畫作易儲存，且油畫顏料乾後，表面會形成一具有彈性的薄膜，若畫在帆布上，配合帆布本身的彈性，可以在欲展示的國家或地方再裝內框，因而方便運輸。在易儲存與方便運輸的條件下，對畫家而言，是相當值得考慮的。薄的木板或紙張，非常適合以水為稀釋液的顏料。它們除了有許多不同種類的色彩、重量、質感可供選擇外，價錢便宜又易保留色彩符號。繪畫時，若選擇的材料不適當，會使畫者所應用的顏色被吸取，產生不飽和或鈍的色感。今日，大多數的材料商都會在嵌板、紙、或帆布表面加以處理，以方便畫者的使用。

繪畫依使用媒材的特質，一般分為壁畫或濕壁畫、蛋彩畫、水彩畫、油畫、壓克力畫，以及應用二種以上不同的媒材之混合媒材藝術。它們各具有其歷史與特性。

**壁畫或濕壁畫** 藝術史上，人類最初始、歷史最悠久、最傳統的繪畫，就是壁畫。從史前的洞穴畫，到古埃及、希臘、羅馬、印度、以及亞洲文明裡，他們的古建築或帝王墓室、神殿、廟宇等，均常以壁畫來裝飾。目前所常看到被稱為「



圖1. 埃及 採野菜餵羊的少年 第十九王朝墓室壁畫 1304-1338 B.C.

圖2. 希臘 跳過公牛 邁諾斯王宮壁畫（神話畫）約1500 B.C.



濕壁畫」(Fresco)，是文藝復興時期，主要的繪畫表現形式。「Fresco」一詞，來自義大利文的「新鮮」之意。如此稱謂是要區別於過去所引用不同技法的壁畫，即乾性壁畫(Fresco secco or Wall Painting)。真正的「濕壁畫」則

稱為(buon fresco)。如此一來，也許我們可以排除史前的洞穴畫，只以類似水彩顏料，塗繪在灰泥牆壁的壁畫。乾性壁畫是將顏料，塗繪在已乾的灰泥壁上；由於顏料不易被壁面灰泥吸收，故易產生龜裂、剝落的現象。古埃及的金字塔





圖3. 羅馬 秘法教儀式禮 龐貝出土，秘法別墅壁畫(局部) 80 B.C.~AD.1



圖4. 歐克塞爾(Auxerre) 傳教的聖因提芬(St.Stephen Preaching) A.D.851

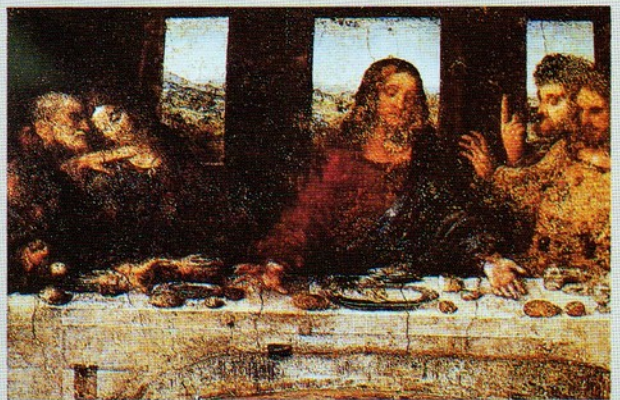


圖5. 達文西 最後的晚餐 濕壁畫 AD.1495-97

內壁畫(圖1)、希臘克里特島的諾索斯(Knossos)之邁諾斯王宮內，希臘最早的有關牛首人身怪獸神話的壁畫(圖2)，羅馬的龐貝遺址所出現於秘法(Mysteries)別墅的描繪宗教典禮儀式(圖3)，中世紀教堂裡的許多壁畫(圖4)，均屬乾性壁畫。到了十三世紀，才開始興起濕壁畫。濕壁畫就是在剛塗過灰泥，尚未乾的壁面上所繪之畫。由於壁畫就是繪在建築物的壁面上，因此作品常為巨幅畫作。畫家在必須配合灰泥乾燥的速度而工作的情況下，常會先繪好等尺寸、完整的巨幅草圖(Cartoon)

；之後，再依每日工作的進度，將草圖分塊轉拓輪廓線於未乾的灰泥壁，並開始將顏料和水，塗繪畫面。若進度未能如期，灰泥已乾，就必須刮去灰泥重抹，再轉拓輪廓線。故若近看濕壁畫，可得知其工作進行的始末。濕壁畫是將顏料融入濕的灰泥壁，與灰泥成一體，乾後形成的藝術形式。其所利用的顏料，常是抗石灰性顏料，如赭石、白堊、炭筆，及取自有機物的粉紅色，與黏土中的綠色，這些顏料被灰泥吸取，乾後色彩變得十分柔和；故濕壁畫常予人空幻柔和之感。至於色彩較鮮艷的礦物顏料，常是在

已乾的畫面上，再填加塗繪用。達文西在繪米蘭聖母堂(Sta. Maria delle Grazie)內的濕壁畫——《最後的晚餐》(The Last Supper, 圖5)時，就曾為配合其一貫的細心描繪的創作方式，嘗試以新的、慢乾性溶劑混合顏料來繪。但由於此溶劑不適合灰泥的特性，造成《最後的晚餐》一作的畫面很快就龜裂毀損。米開朗基羅受委託繪西斯汀教堂的濕壁畫時，非常小心地做事前準備，掌握顏料、媒材的特性，因此使其作品得以維持一段漫長的良好狀況。繪畫史裡，將米開朗基羅於西斯汀教堂創作的濕



壁畫。視為濕壁畫的巔峯期代表作。

由於壁畫是與建築壁面結合一體，不可移動的作品，在此大前提下，畫家繪巨幅壁畫時，就必須搭建鷹架，再於鷹架上進行工作。鷹架與畫面的距離，決定了畫家工作的空間。通常，畫家都是在有限的肢體活動空間裡，創作壁畫；此造成壁畫的表現形式，常著重整體與空間的處理，至於細節部份的描繪

，就依情況而定。如馬薩其奧 (Masaccio) 的《被逐出伊甸園的亞當與夏娃》(The Expulsion of Adam and Eve, 圖6) 與《三位一體》(The Trinity, 圖7)，兩圖相較之下，即可看出工作空間對壁畫的影響。在《被逐出伊甸園的亞當與夏娃》一圖中，亞當那不自然、拙劣的手關節，及附加在亞當與夏娃身上的樹葉，與亞當上半身那自然主義、簡潔、清晰的手法

相比較，顯然可看出馬薩其奧工作時，手掌所能運轉的空間並不大，因而此畫的細節處就無法顧及。再看《三位一體》一畫，天父的頭部卻有著細膩的描繪。原來《三位一體》乃是龕壁畫，即畫在龕內；故鷹架與畫面的空間就較適合手的運轉，作品也顯得細膩且自然。據說，米開朗基羅繪西斯汀教堂濕壁畫時，無法忍受長期幾近半躺、伸直手臂的工作，因此在一幅諷刺畫裡



圖6. 馬薩其奧 被逐出伊甸園的亞當與夏娃 濕壁畫 約AD.1427

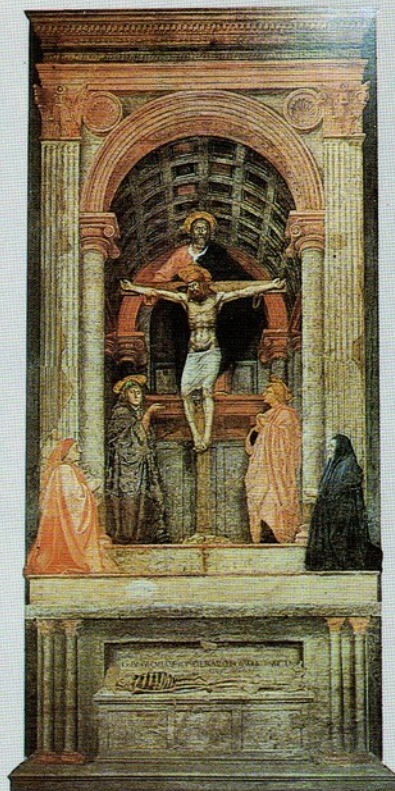


圖7. 馬薩其奧 三位一體 濕壁畫 AD.1425





圖8. 作者未詳 威爾頓雙聯畫(The Wilton diptych)  
約A.D.1377-1413



圖9. 梅西斯(Quinten Metsijs) 埋下聖體三聯畫(Triptych of the Lamentation of Christ)  
約A.D.1520-1540



圖10. 杜契奧(Duccio) 聖母子榮登聖座圖(The Maesta)  
多聯畫 A.D.1308-11

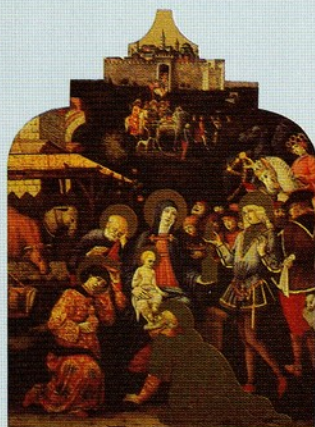


圖11. 喬凡尼(Benvenuto di Giovanni)  
東方三賢士來拜(The Adoration of the Magi)  
約A.D.1470





圖 12. 魏斯 克麗斯汀娜的世界 AD.1948

，將自己描繪成駝背的人。

**蛋彩畫** 蛋彩顏料是將粉末狀色素，混合蛋黃或蛋白而成。在繪作時，顏料須以水為稀釋液，再塗繪在已塗抹石膏水或動物膠的木板上。蛋彩畫的材料——木板，在繪圖之前的處理步驟愈精確，作品保存的時間就愈久、顏色愈不易剝落。

蛋彩畫在古埃及、希臘、羅馬時期已開始出現，到拜占庭時期才漸發展成一特殊的藝術形式。十五世紀以前許多教堂的祭壇，或是王

室貴族、名賈居家時所引用的可攜帶的小型祭壇畫，大多是以蛋彩畫的形式為主，但也有嵌板畫形式的出現。祭壇畫又有雙聯畫與三聯畫，或甚至多聯畫之分（圖 8、9、10）。出門時，小型祭壇畫可以摺疊，非常方便攜帶。蛋彩非常容易乾，乾後表面成形成一層無光澤的薄膜，不易褪色；且適合精細圖式的描繪。但蛋彩顏料也有其缺點，就是顏料乾後不易再上其它顏色，也不易混色，且會略為降低明度與彩度。蛋彩畫盛行到文藝復興早期；十四世紀時的蛋彩畫，甚至開始

結合金箔的裝飾，來做背景、人物頭頂聖光，或織物的細節處理；以象徵神聖的意義，並捕捉室內的光線（圖 11）。後來，油性顏料的出現，才漸漸取代了蛋彩畫的地位。二十世紀近代的美國畫家魏斯（Andrew Wyeth），再度引用蛋彩顏料，來創作其細膩、層次多變化的寫實作品，形成一特殊的風格。如作品《克麗斯汀娜的世界》（Christina's World，圖 12），可以看出魏斯充分地掌握蛋彩媒材所具有的特性，利用線性、明晰精細的手法，營造出富有變化的畫面。





圖 13. 加西亞(Stephanus Garica)  
受折磨的靈魂(The Torture of Souls) 約A.D.1050



圖 14. 沈周 山水畫 卷軸 明朝

圖 15. 唐寅 秋日泛舟漁釣 絹畫 明朝



**水彩畫** 水彩顏料是粉末狀色素與膠、蛋白或阿拉伯膠混合而成，屬水溶性顏料。水彩顏料可分為透明水彩與不透明水彩 (gouache)，不透明水彩，亦被稱為設計家顏料 (designer color)。這種分法，決定於畫者在繪畫過程中，對顏料的處理而定。通常，水彩顏料與水混合，塗抹在紙上後，會產生出特別清晰、明亮、透明感的畫面。但若一再重複塗抹，就會產生渾濁與晦澀感；若混合白色顏料就會失去透明感。西方藝術於古典時期，就引用了水彩顏料；中世紀的手抄本都是以水彩顏料（透明或不透明）來完成的（圖 13）。東方藝術，常利用不褪色水彩顏料，畫在紙上或絲上（圖 14、15）。不過，西方於油性顏料出現以後，油畫媒材漸漸成為繪畫的主要角色。水彩顏料的應用，就常限於速寫、或草圖素描。十八世紀，水彩媒材才再度躍上重要地位，自成一格。泰納 (Joseph Mallord William Turner) 就以稍似後來的印象派手法，完成許多水彩名作（圖 16）。嚴格地說，泰納早期的水彩畫作，僅能稱為上色素描（圖 17）。他在勾勒的圖式上，再上水彩顏料，以強化描繪對象的特徵。然而晚期之作，卻充分地發揮水彩的特性，畫面上氣勢雄渾。十九世紀的英國水彩畫畫家的風格，都屬華麗的表現手法（圖 18）。美國水彩





圖 16. 泰納 聖米契爾(St. Michael) 水彩畫 A.D.1828



圖 19. 荷馬(Winslow Homer) 瀑布下 大釋放(Under the Falls, the Grand Discharge) 水彩畫 A.D.1895



圖 17. 泰納 色彩的始末(Colour Beginning-Tivoli) 紙、鉛筆、水彩 A.D.1817



圖 20. 馬林(John Marin) 緬因島(Maine Island) 水彩畫 A.D.1882

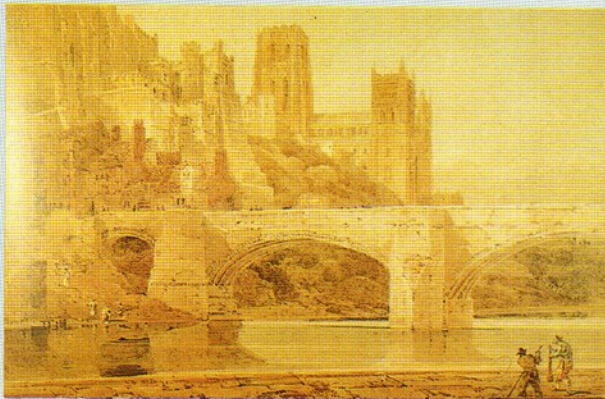


圖 18. 吉爾丁(Thomas Girtin) 達勒姆教堂(Durham Cathedral) A.D.1799

畫畫家則偏向以流暢、活潑的手法，來繪海景（圖 19）、建築，或室內景色（圖 20）。二十世紀的畫家克利（Paul Klee）利用水彩顏料，創作了許多有名的小幅畫作，不過在創作時，手法已相當自由。他有時利用紙張構造所具有的縫隙，來強化其輕抹或深塗顏料間所



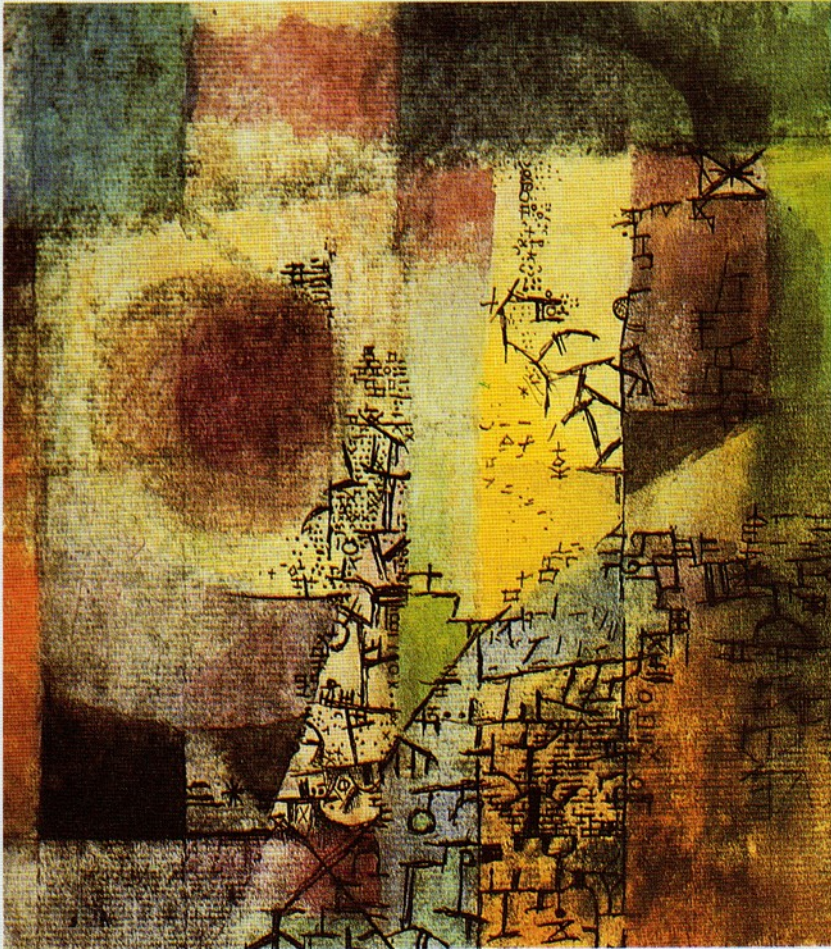


圖 22. 史丁 瘋婦 油畫 AD.1920

圖 21. 克利 無題(Untitled) 水彩、鋼筆、墨、厚紙板 AD.1914-18

形成的強烈對比。有時，則綜合利用版畫拓印、打濕紙張塗色、洗去顏料等方法，來製造混合的效果。克利的水彩畫，給予人強烈的文學性（圖 21）。水彩顏料的特性，如以水稀釋後易流暢地完成作品，具有明晰、清快感等，使它常成為圖書插畫的表現媒材。

**油畫** 油畫顏料是由乾性或粉末狀色素與油混合而成，油的特性會

決定顏料的品質。蛋彩畫盛行時，畫家為了保護蛋彩的畫面，在其上塗了一層油性透明色料，發現作品的明暗變化因此而更明顯。十四世紀時，法蘭德斯的畫家，利用因跨國貿易而取得的洋漆、松節油等，使油性顏料得以改進，並可引用為繪畫媒材。不過，油畫顏料成為繪畫的主要媒材，還是到了十五世紀時，經過梵·艾克(Van Eyck)兄弟的再改良顏料與工具以後的事

。文藝復興初期，畫家為了達成對畫面空間深度與色彩的豐富性的探討，常在畫面的上半幅薄塗一層半透明的暗色調或寒色調油畫顏料。十六世紀時，義大利的畫家，不再在木板上畫油畫，而改在帆布上畫。帆布材料具有彈性、質輕、價格便宜、易塗石膏水或白膠、白色顏料、油等，且尺寸較不受限制；再配合油畫顏料的慢乾性，藝術家可以長期修改、精細描繪，因而畫家





圖 23. 葛雷柯 五旬節 (局部) 油畫 1603-07



圖 24. 林布蘭 夜警圖 油畫 AD.1642

逐漸捨棄其它媒材，使油畫媒材躍上了五百年來尚未動搖的重要地位。

從整個繪畫史裡，我們發現作品的永久性，一直是畫家力求的。所謂永久性，是指如何使畫面的顏色不會褪色、剝落、龜裂、變色等。因此，即使是文藝復興時的大師，如達文西、提香 (Titian)、米開朗基羅，也不得不埋首於技巧的研究，以期在所選擇的媒材與材料之處理，能保留作品的耐久性。這種偏向技巧的問題，可從且尼諾·且尼尼 (Cennino Cennini) 與達文西所留下的有關繪畫理論論文看到。有人認為且尼尼的繪畫論文，就像本食譜；(註 1) 達文西則偏向解剖學、生理學、光學、透視學、與藝評。然而隨著工業的發展，

藝術家地位的提昇，繪畫如果說其技巧是始於對物理永久性的探討，那麼其終始目標就是美感的表現。這也是今日畫家的幸運之處。如將史丁 (Chaim Soutine) 的《瘋婦》(The Madwoman, 圖 22)，與艾爾·葛雷柯 (El Greco) 的《五旬節》(Pentecost, 圖 23) 相比較，就可看出此兩幅相距三百年的畫作裡，顏料的品質對畫家表現技法的影響。《瘋婦》一圖，史丁很直接地處理畫面暗的部份，是因為其利用高明度的白色鑄製顏料 (cadminumo) 與茜草色素製的透明紅色 (alizerins)。它們也相對地使得暗色調的部份更暗；這是葛雷柯時代所不能達成的效果。因為，當時並沒有如此化學性穩定，且耐久性的顏料 (指經陽光照射亦不

會變色的顏料)。此外，史丁可以直接在塗白底的畫布上，塗繪不透明的紅色；而葛雷柯則必須先自行塗亮光的白色底，再繪中性色的蛋彩顏料，最後再薄抹一層微紅的透明料。史丁可以用筆沾很多顏料，直接在畫面上流暢地營造曲扭的影子，狂烈的意象，但葛雷柯卻必須預先計劃好，如何營造那閃爍的效果。有趣的是閃爍、躍動的精神正是葛雷柯所追求的，史丁則是在傳達瘋狂的特徵、靈魂受所折磨的符號。

林布蘭的《夜警圖》(The Night Watch, 圖 24)，那神秘的影子，以及集中強調畫面中心的明亮處理，都是充分地發揮顏料的特性。

十九世紀時，印象派以前的油畫畫法大多為間接畫法，也就是要



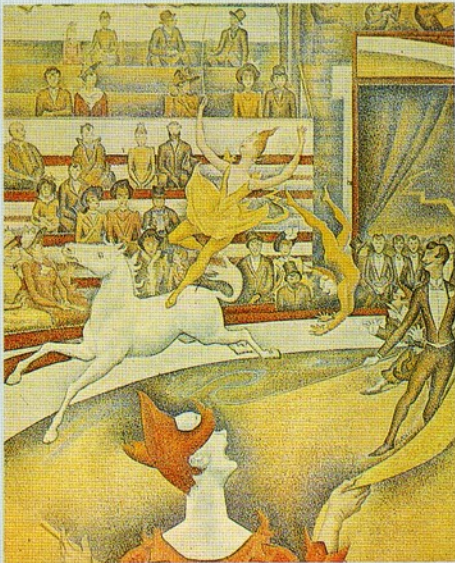
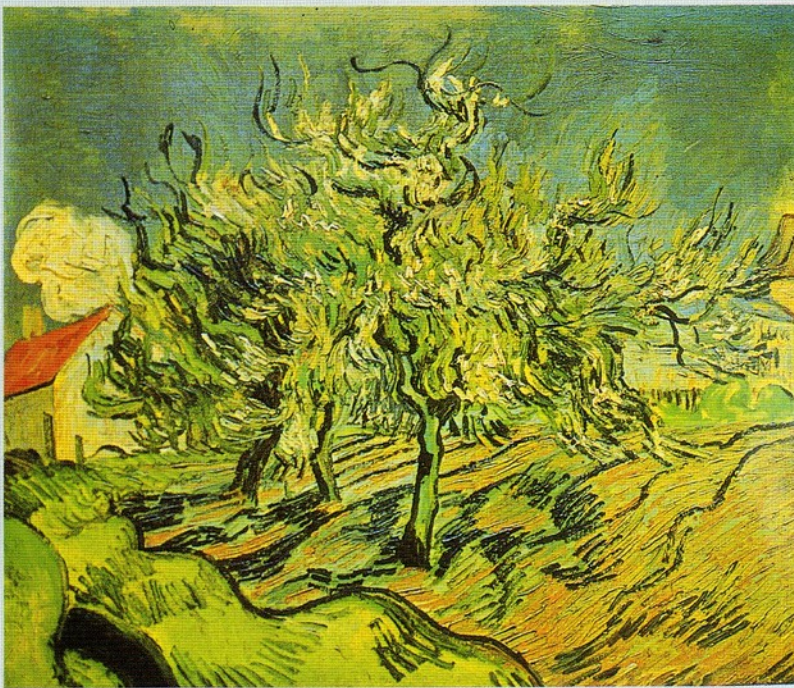


圖 25. 秀拉 馬戲團(The Circus) 油畫 A.D.1891



圖 26. 塞尚(Cézanne) 靜物與一籃蘋果(Still-life with Basket of Apples) 油畫 A.D.1890-94

圖 27. 梵谷 三棵樹與一間房屋(Three Trees and a House) 油畫



打底色，且分層上色，以達最後效果。到了印象派時期，畫家開始利用直接畫法，自由地在畫布上留下筆觸。如秀拉以明亮、對比的點狀顏色製造具有動感的畫面（圖 25）。塞尚則在色調轉換，平面與平面之間的關係中，大膽地直接引導觀賞者去注意物體的體積變化（圖 26）。直接畫法，使畫家不再如繪攝影照片般逐步、細節地處理畫面。梵谷甚至利用畫刀厚塗顏料，來製造如生命般的蠕動感，給予觀眾視覺性的觸覺感（圖 27）。厚塗、直接畫法的優點，是讓畫家得以自由地、情感化地、大膽地創作；而其缺點則是過度厚塗、且稀釋液如亞麻仁油或松節油的混合不當，有可能造成畫面的龜裂。美國畫家萊德 (Alberat Pinkhan Ryder) 為了製造其欲達到的效果，不但重複厚塗顏料，甚至有時改以動物



圖 29. 瓦沙雷利(Victor Vasarely)  
通過織女星(Veya Per)  
壓克力畫 A.D.1969

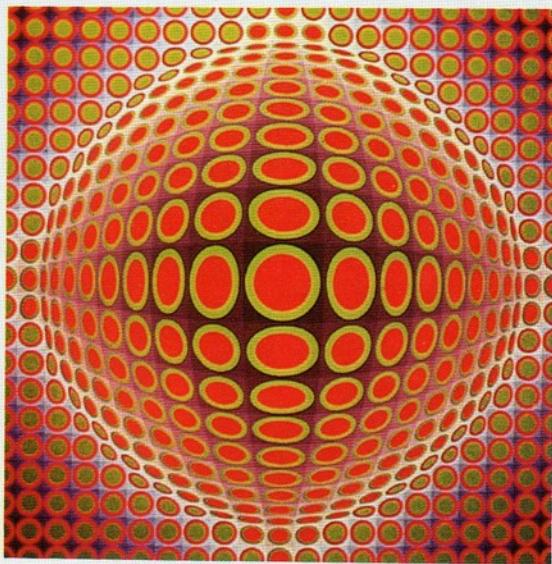


圖 28. 萊德 賽馬的死神(Death on a Pale Horse) 油畫 A.D.1895-1910

油，蠟或蠟燭油為稀釋液，反而造成其畫作難以保存（圖 28）。

今日回顧油畫繪畫史，確實令人不得想起於一五五〇年，瓦薩利（Giorgio Vasari）所說的話——油畫技巧的發明，是繪畫的一項偉大進步。（註 2）或許我們也該說，化工工業的發展，是繪畫發展的主因。

圖 30.  
艾迪(Dan Eddy)  
H的新鞋  
(New Shoes for H)  
壓克力畫 A.D.1973



**壓克力畫與其它新的媒材** 壓克力顏料是二十世紀的新顏料，其成分是色素與合成聚合物的混合，以水為稀釋液。壓克力顏料的出現，讓雄踞繪畫史五百年的油畫世界，產生非常大的震撼。它的最大特色是耐久性強烈於油畫顏料。以水稀釋以後可以大手筆地塗繪在畫布或紙上，很快地乾涸、不易褪色、具明亮感，有時常被當透明色漆使用。同時，它也適用厚塗法，畫家可藉平塗與厚塗顏料來產生肌理的對

比，並在其快乾性下，可以很快地重複進行畫面的處理。歐普藝術、照像寫實主義的畫家們，最喜歡利用壓克力顏料為創作媒材（圖 29、30）。現代的藝術家為了尋找能適切地反映自己內在的情感，與對外在世界的觀念，並取得永久性的材料之新表現方式，就會不斷地探討新的材料與技巧。畫家有時也會在傳統的材料中，再發展出具有

創造性的表現形式，在傳統的技法中，再追求新的美感呈現。波洛克就是在探討新的材料中，從五金店裡購得便宜的液狀油性漆與含金屬成分的亮漆為材料，以配合其潑灑、滴流的表現技法。而這種畫法若改以美術用品社裡的管裝顏料，所費的金錢是相當多，且工作進行時，也需費較多的時間來處理顏料（見第一節圖 1）。



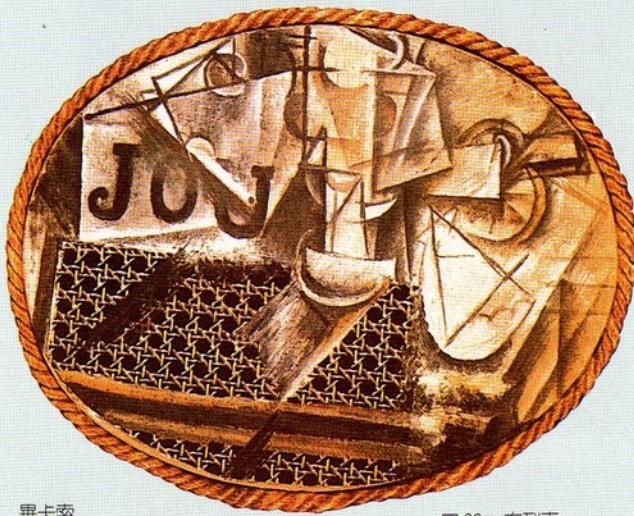


圖 31. 畢卡索  
有藤椅的靜物  
(Still Life with Chair Caning)  
拼貼 AD.1911-12

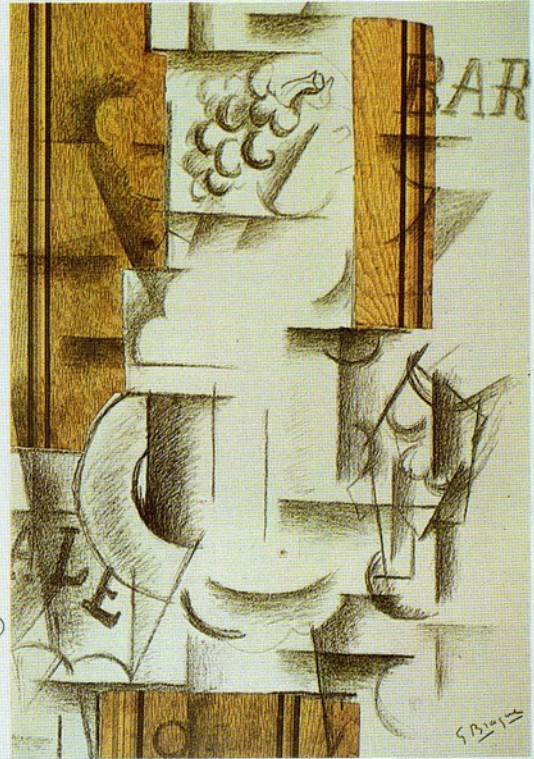


圖 32. 布列克  
水果盤和玻璃  
(Fruit Dish and Glass)  
拼貼 AD.1912

**混合媒材繪畫** 幾世紀以來，畫家就一直企圖在二度空間的平面，製造三度空間的幻象。二十世紀時，立體派的畫家畢卡索與布列克，開始在平面的畫面上，黏貼印刷物、人造物體等，形成所謂的拼貼藝術（圖 32、32）。拼貼藝術的再突出，就是藝術大膽地在畫面上，黏貼、釘上金屬物、人造纖維、木材、沙、圖片、文字印刷物、繩索……等。這種強化三度空間的理念追求，甚至使畫家在繪畫之始，就先自造三度空間形式的畫布、或畫版等，給予真正三度空間的框架。不過，也有畫家在堅持於平面的材料創作中，選擇二種以上的媒材，以期更具體地傳達理念。因此，二十世紀的繪畫，在強調創作理念，

期使人們瞭解藝術之觀念的重要性下，藝術家擴大了使用的媒材與技法，混合媒材成為新寵。

就此我們要強調，新的媒材、新的技法的出現，並不意味傳統的、過去的媒材與技法就會被拋棄。不同的藝術理念，會有不同的媒材與技法的表現方式，因此，今日的畫家是在更多樣的媒材與技法中，選擇適合自己的方式，來創作與發展自己的風格。

#### 註釋

- 註1. Edmund Burke Feldman *Varieties of Visual Experience* Third Edition, by Harry N. Abrams, Inc., 1987, p.225
- 註2. Jean-Luc Daval *Oil Painting*,

Published by Rizzoli International Publications, Inc. 1985 p. 11

#### 參見書目

1. Stella Pandell Russell *Art in the World*, Second Edition, by Halt Rinehart and Winston Inc., 1984
2. Edmund Burke Feldman *Varieties of Visual Experience*, Third Edition, by Harry N. Abrams, Inc., 1987
3. Jean-Luc Daval *Oil Painting*, Published by Rizzoli International Publication, Inc., 1985
4. Colin Saxton *Art School* Published by Chartwell Books Inc., 1981
5. Duane Preble with Sarh Prebel *ARTFORMS* Second Edition by Harper & Row, Publishers Inc., 1978