

人美版高等院校艺术专业系列教材

中国重点美术学院系列教材·西安美术学院

# 综合材料版画技法

主 编：杨 锋

人 民 美 術 出 版 社

北 京

# 中国重点美术学院系列教材·西安美术学院 编写专家委员会名单

主任：王胜利 朱恪孝  
副主任：王 晓 孙黎明 赵万东 郭线庐  
          韩宝生 贺荣敏 贺 丹  
委员：李 青 石 村 姜怡翔 潘晓东  
          杨 锋 陈云岗 任焕斌 彭 程  
          吴 昊 张 莉 赵 农 赵 健  
          彭 德 周晓陆

图书在版编目(CIP)数据  
综合材料版画技法 / 杨锋主编. -- 北京: 人民美术出版社, 2012.4 (2021.9重印)  
中国重点美术学院系列教材  
ISBN 978-7-102-05852-8

I. ①综... II. ①杨... III. ①版画技法 - 高等学校 - 教材 IV. ①J217

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第050615号

策 划：王 远  
主 编：杨 锋

人民版高等院校艺术专业系列教材  
中国重点美术学院系列教材·西安美术学院

综合材料版画技法  
ZONGHE CAILIAO BANHUA JIFA

编辑出版：人民美术出版社  
(北京市朝阳区东三环南路甲3号 100022)  
www.renmei.com.cn  
发行部：(010) 67517602  
网购部：(010) 67517743

责任编辑：王 远  
再版编辑：沙海龙  
封面设计：王 可  
版式设计：张钟心 王莉莉  
版式制作：刘益春  
责任校对：马晓婷  
责任印制：宋正伟  
制 版：朝花制版中心  
印 刷：雅迪云印(天津)科技有限公司  
经 销：全国新华书店  
版 次：2012年5月 第1版  
印 次：2021年9月 第4次印刷  
开 本：889毫米×1194毫米 1/16  
印 张：8  
印 数：9001-11000册  
ISBN 978-7-102-05852-8-01  
定 价：65.00元

版权所有 侵权必究  
如有印装质量问题影响阅读，请与我社联系调换。  
(010) 67517812

人美版高等院校艺术专业系列教材

中国重点美术学院系列教材·西安美术学院

# 综合材料版画技法

主 编：杨 锋

# 目 录

## 第一章 综合版画概述 1

### 第一节 版画版种的基本概念 2

知识链接：创作版画的标准 / 版画签名要求

### 第二节 综合版的基本概念 5

知识链接：谁发明了综合版？

### 第三节 综合版实验认识 8

知识链接：综合版的特征

### 第四节 综合版画的实践基础 10

#### 一、纸张的性能认识 10

经验提示：熟悉纸张性能

#### 二、水性与油性材料认识 11

技法介绍：水油分离对印技法

#### 三、关于“印” 13

#### 四、关于数字版画 13

#### 五、传统版种的再认识 14

##### 1. 反识 14

技法介绍：亚克力板刮刻技法

技法介绍：平版机械对印

技法介绍：手工拓印技法

##### 2. 从复数、复印，看版画的状态 20

#### 六、关于技术 22

#### 七、版画元素的立体方式 22

综合版画基础认识实训课堂作业 24

## 第二章 金刚砂制版技法 25

### 第一节 金刚砂技法概述 26

#### 一、选择砂的类型 26

#### 二、选择更细的金刚砂做成稳定的基版 26

#### 三、实物（现成品） 27

### 第二节 金刚砂印制的必备条件 28

#### 一、制版材料 28

知识链接：纸板与纸的区别

经验提示：白胶调粉

#### 二、制版、印刷工具 31

经验提示：综合版调墨

#### 三、印纸、布料 34

经验提示：印刷过程吸油纸观察

### 第三节 金刚砂技法的制版、印刷方法 35

#### 一、制版步骤 35

1. 调胶 35
2. 刷胶 35
3. 喷砂 35
4. 烘干 36
5. 处理金刚砂版面 36
6. 图像拷贝 36
7. 拷贝完成 37
8. 绘制 37
9. 绘制细节 37
10. 打磨 38
11. 涂漆片 38
12. 制版完成 38
13. 机器压印 38
14. 印制完成 39

#### 二、印刷步骤 40

1. 润版 40
2. 刷墨 40
3. 压墨 40
4. 刮墨 40
5. 刷墨 41
6. 打墨 41

7. 擦版 41
8. 解墨 41
9. 整版滚墨 42
10. 滚墨 42
11. 湿纸 42
12. 准备印刷 42
13. 压印 43
14. 揭画 43

知识链接：印刷极限与艺术媒介

### 三、套色演示 44

1. 已做完的版面 44
2. 局部刷墨 44
3. 打版 44
4. 滚白墨 45
5. 滚色（一）45
6. 滚色（二）45
7. 印刷完成后的效果 46

知识链接：综合版套色方法

### 四、实物拼贴制版技法 47

1. 准备材料 47
2. 粘贴铁丝网 47
3. 粘贴金属钥匙 47
4. 粘贴瓦楞纸及纱布 48
5. 版面刮胶粉 48
6. 版面刮砂 48
7. 版面喷砂 48
8. 其他方法 49
9. 磨边 49
10. 封涂漆片 49
11. 印刷后的效果 50

### 五、制版提示 51

1. 刮砂 51
2. 胶粉绘制 51
3. 白卡纸拼贴印刷效果 51
4. 胶汁流淌效果 52
5. 线的绘制 52
6. 厚胶粉堆积效果（左图） 52
7. 纯白胶绘制效果（右图） 52

8. 干丝瓜瓤、铜丝、人发、草席的印制 53
9. 毛巾与纱布的制作效果 54

技法介绍：综合材料水印 / 金刚砂技法布面印刷 / 一版四色叠印 / 铁板印刷

### 第四节 金刚砂制版技法示范作品 57

金刚砂技法实训课堂作业 64

## 第三章 木版凸凹印技法 65

### 第一节 木版凸凹印概述 66

- 一、选择板材 66
- 二、制版 67
- 三、磨蜡 67
- 四、添加材料 67

知识链接：木版凸凹印的几个概念

### 第二节 木版凸凹印的必备条件 68

- 一、木版 68
- 二、制版工具 68
- 三、漆片 69

### 第三节 木版凸凹印的制版方法 70

#### 一、制版步骤 70

1. 处理版面 70
2. 刻制 70
3. 绘制 70
4. 磨边 71
5. 泡制漆片 71
6. 封涂漆片、打蜡 71

#### 二、制版提示 72

1. 残版加胶砂制版 72
2. 用加立德粉的白胶画出亮部 72
3. 木板残片印刷效果 72
4. 刨花拼贴制版 73

经验提示：合理利用材质

5. 磨光的版面上刻制细线的印刷效果 73

### 第四节 木版凸凹印示范作品 74

木版凸凹印实训课堂作业 80

第四章 脱胶版画技法 81

第一节 脱胶技法概述 82

知识链接：脱胶版画的发展

一、指画 82

二、擦绘 82

三、涂胶 83

经验提示：胶的选择与调制

四、烘干 83

五、脱胶 83

知识链接：脱胶技法与“求异思维”

第二节 脱胶技法的必备条件 84

一、胶 84

二、纸张 85

三、油画颜料 85

四、其他材料 85

第三节 脱胶版画的制作方法 86

一、制作步骤 86

1. 裱纸 86

2. 封边 86

3. 绘制 86

4. 封胶 87

5. 擦色 87

6. 二次封胶 87

7. 烘干 88

8. 纱布转印 88

9. 刻线 88

10. 制作龟裂 89

11. 冲胶 89

二、制作提示 90

1. 调胶 90

经验提示：桃胶的调制比例

2. 调色与上色方法 90

3. 无底色胶版 90

4. 未加洗衣粉的桃胶的制作效果 91

5. 加洗衣粉胶的制作效果 91

6. 加洗衣粉胶的制作效果 91

7. 原胶加水的制作效果 91

8. 加不同量洗衣粉和水的制作效果 91

9. 干、湿线刻技法 92

10. 纱布转印效果 93

11. 底色渐变效果 93

12. 线与色块叠加的应用技法 93

13. 喷胶 94

14. 胶液流淌的效果 94

15. 龟裂效果制作 94

第四节 脱胶版画的示范作品 96

技法说明：图片复制脱胶技法

写生脱胶技法

脱胶版画技法实训课堂作业 100

第五章 作品欣赏 101

后记 122

# 第一章 综合版画概述

第一节 版画版种的基本概念 2

第二节 综合版的基本概念 5

第三节 综合版实验认识 8

第四节 综合版画的实践基础 10

一、纸张的性能认识 10

二、水性与油性材料认识 11

三、关于“印” 13

四、关于数字版画 13

五、传统版种的再认识 14

六、关于技术 22

七、版画元素的立体方式 22

## 第一章 综合版画概述

在进行综合版画（以下简称“综合版”）学习之前，应该对版画的历史以及各个版种的技术作简要研究。由于综合版是集版画的多种技术而形成的，因此综合版的学习者更要对版画形成的历史有所认识，要从发生学的角度看待画种现象，以便从原始的动机中理解版画行为，从中寻找版种延伸的理由与探索的方向。

中国版画史是附会在其文化史中，追寻其刻、印的行为，使我们产生一个宏大的版画概念，促使我们对现存的版画范式、符号产生解构与重组的欲望。但从技术层面讲，中国式的刻、印与符号都已分解在版画行动与过程之中。

其实我们今天所说的版画是一个西方造型艺术中的表现语言。西方的版画历史，是可分段、分版种的历史，技术演进有其文化渊源以及近现代工业化的背景，而由工业到艺术继而成为一个丰富的艺术表现语言，是在艺术家的直接参与下发生的。

中国版画史常常是被看成版画作品的历史，而非版画家的历史，纯粹版画家的存在还是在近代从美术史中寻找出来的。今天，版画在中国依然存在着，而且拥有一个强大的版画艺术家群体，在正规的美术学院均设有完整的集创作、研究、教学为一体的系室。



杨锋《连环咒》金刚砂 80cm × 70cm 2010 年

### 第一节 版画版种的基本概念

在美术学院的教学，版画是美术学中的一个学科方向。在版画方向中，分别以平（石版画）、凹（铜版画）、凸（木版画）、漏（丝网版画）、综合（综合版画）支撑这个学科方向，通常称为版画版种或版种教学。版画技术的形成与出版史上的印刷技术有关也与当今的印刷技术发展相关联，它表现为版画艺术中的技术性特征。版种学习自然就是具体掌握制版、印刷的程序和方法。

在版画中，版种与版种之间的技术差别比较大，往往是某一特定版种的材料、工具以及印刷方法不能兼容其他版种。因而，以往的版画家常常只是某一版种的专家，而不一定对所有版种都有所涉入。如果你随意翻翻版画集，可能会发现其对版种的称谓比较混杂，铜版画可能被称为腐蚀版、蚀刻版、金属版、凹版、锌版等。

于是识别版种名称就成为了解版画技术的途径。

版种识别与名称的确定是建立在版画艺术实践与印刷工程学的概念之上的。现在的版种名称有：木刻、铜版、石版、丝网等。这是因为版画创作使用木、铜、石、丝作为媒材，并成为沿袭的制版材料。这种分类与称谓会随历史惯性一直延续下去。因为，材料与印制方法产生的艺术趣味不会因为替代了材料而退出人们的观看习惯与艺术意愿，其材料工具的特征会长久地暗示出艺术语言的归属。但以传统材料作为识别版种的方法，会因为大量替代材料的出现而产生概念的混乱，艺术家们的随意命名也给初涉版画的观者进一步解读版画制造了困难。

目前版画命名的情况是：①版材命名；②制作方法命名；③印刷原理命名——三种命名方法并存，没有统一的规定。版画版材又随时代的发展而处在变化当中，例如，仅木版就有木刻、麻胶版、木口、石膏吹塑版等等，铜版早已由锌版替代，还有纸版、塑料版等；而丝网只要有孔可漏色的材料即可。近年来版画界倾向于用印刷工程学原理中平、凹、凸、漏的施印方法来区分版种。最终材料识别法与制版命名法改为印刷原理识别法。对于综合版的概念、关系材料与印刷方法，在这里作了简短说明，以下章节关于版种概念以这一节的概念为基础。

知识链接：创作版画的标准

创作版画有两个问题需要说明：1960年在奥地利维也纳举行的国际造型美术协会会议中，对“怎样才能称为版画原作”的议案做出三项决议，即作为创作版画的标准是：

1. 为了创作版画，画家本人曾利用石、木、金属和丝网版材参与制版，使自己心中的意象通过原版转印成图画。

2. 画家自己，或在其本人监督指导下，自其原版直接印刷而得的作品。

3. 在这些完成的版画原作上，必须有画家的签名并要标明试作或套版编号。

附带两项规定：

1. 印刷用的版中图形不固定的独幅作品（“独幅版画”）不被认为是版画。

2. 版画原作除了要有作者签名外，还得附加试印、原作编号或限定版次记号。

（引自陈聿强《现代版画的国际规范》，载《美术》1986年第5期。）

这五十年前的五条规定，今天来看还是有效的，只是笔者认为需要适当修改：

1. 任何材料上生成“版”的概念并取得痕迹的办法。

2. 制作过程只要能体现画家的意图。

3. 版的存在方式有不确定性，印次多少不能作为决定是否成为版画原作的标准，如此独幅版画也是版画原作。

知识链接：版画签名要求

版画原作作品左下角标明印数与印张。印数编号一般是用阿拉伯数字的分数形式写成的，如22/49，表明该画共印制了49张，此为第22张。右下角是作者的签名和制作年代。

除了写有印数编号的作品的原作外，版画家可以留下印刷总数十分之一左右的作品由自己保管，或作其他用途。这些作品的印数编号的位置上应写代表以下不同意思的缩略字母：

1. “A/P”即“Artist’s Proof”——艺术家版样。也可写成“A.P.”，或全称。在使用法语的国家和地区，写“E/A”，或“E.A.”，是法文“Epreuve d’Artiste”的缩略语。

2. “P.P.”即“Printer’s Proof”——艺术家给印刷技师的赠品。

3. “H.C.”即法文“Hor’s Commerce”——非商业性的作品，有这种签字的作品一般不出现在市场上。

4. “ATL.”即法文“Atelier”（画室、版画工场）的缩略语，有这种签字的作品是留在版画工场的样板。

5. “B.N.”即法文“Bibliothque Natioale”（艺术家存放于国家档案室的作品）的缩略语。

6. “L.C.”即“Library of Congress”，是艺术家存放在图书机构的作品。

这个规定除基本要求与第一条外，国内目前基本无人遵守。我想过于繁缛的“行业规定”可能并不适用于艺术家，也不适合“变化中的印刷”——综合版。但简单地用铅笔签序号与作者名字却有着经典的文化意义。



木版原版



别维克（英国）木刻 1797年



铜版原版

卢奇安·弗洛依德（英国）《爱尔兰男人头像》  
腐蚀版 1999 年

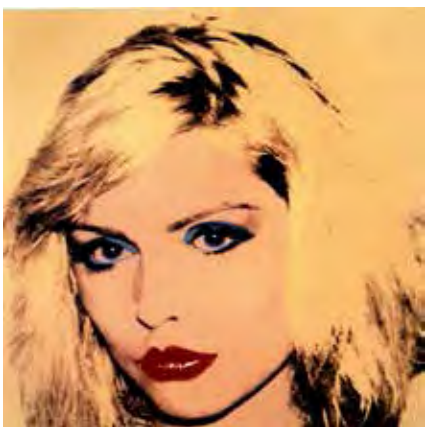
## 作品解析

在当代，版画家的身份一直是被质疑的。我们翻开美术史，众多的绘画大师几乎都有很浓重的版画情结，不管是为了复数的需要，还是对版画表现方法的迷恋，都在版画制作上突出了自己的个性。进入西方现代艺术以后，艺术家们不同程度地在应用材料方面结合了版画的制作元素，他们最重要的特点是不纠结于技术的经典性，而是从自己的创作观念出发，使一种元素扩大为个性表达的载体，同时也深化了版画表现语言的多样性，使材料、工具与版画产生了联系。贾科梅蒂的《男人头像》、杜布菲的《降落伞》同为石版作品，用传统的方法制作，但两个画家风格不同，所呈现的画面效果也不同，而这种区别有悖于传统的区别，使我们感受到材料和印制方法被画家的个性所覆盖，提升了传统技法在当下的活力。而安迪·沃霍尔利用照相术采集图像的办法，有异于纯粹收集素材。他在选取形象时以有利于丝网感光光的减弱中间色，来提纯形象的明确度，赋予了所谓以材料的眼光、表现工具的眼光。安迪·沃霍尔的创作方法是个典型的例子。

版种不再是风格样式的界定，而是艺术家风格的承载体，暗藏着艺术家在材料制作过程中，通过实验呈现个人意图的愿望。

贾科梅蒂（瑞士）《男人头像》石版 65cm × 50cm  
1963 年

让·杜布菲（法国）《降落伞》石版 1945 年

安迪·沃霍尔（美国）《黛比·哈里》布面丙烯加  
丝网印 106cm × 106.7cm 1980 年

安迪·沃霍尔正在用相机采集金发女郎黛比·哈里图像，后用丝网感光制版印制。

## 第二节 综合版的基本概念

以上讨论了版种材料、名称、要求等版画的基本概念,我们接着运用这个概念来看版画发展中的综合问题。

20 世纪五六十年代,西方对经典艺术样式进行过一场深刻的文化反思(参见“后现代主义”),这场后现代主义运动在艺术表现的各个领域产生了深刻的影响。这种影响也波及到我们今天的创作中,无论是艺术观念还是在表现形式方面,“综合”表现被自然推到了前沿。在多元的非视觉化的口号下,观念表达往往是生活化的材料选择,现成品与材料的解读,模糊了“艺术与非艺术”的界线,而多材料的混用又常常冠以“综合”的名义。在一段时间里,综合材料表现混同于观念表达。显然,综合版作为版画版种的存在,并没有深涉于综合材料的观念表达之中,版画也从没有以独立的画种走向艺术潮流的前沿。在大综合的概念中,“画种”意识被挤入了边缘,但广义上的综合概念却已经在各个传统画种间生根。认识到这一点非常重要。对传统画种的解构与重组,也往往借力于替代的新材料观的出现,也常常借用现存的印刷品与印刷方法的使用。形式主义中的“纯粹”成了“综合”的反面,综合体现了“解构”与画种重组的基础。有了这样的认识,它会促使我们进一步了解版画的性质,了解版画综合的目的以及综合版产生的原因。

早在 20 世纪 20 年代,海特(Stanley William Hayter 1901 年—1988 年)在法国巴黎、美国纽约创办了版画工作室(称“版画十七工作室”),制作了很多大师的作品。海特先生作为成功的艺术家以及版画教育家,分别在巴黎与纽约开设讲座和招收学生,以“自动叙述法”为口号。他一只手握住雕刀,下意识地在铜版上自由刻动,另一只手又不断地转动铜版,这个动作解构了制版过程的画稿复制性,“版”的自述提升了理性设计方式的偶然性把控的地位。20 世纪 80 年代后,当代艺术家达明安·赫斯特用此原理做出了《在漩涡中》(后有论述)。

海特先生改良了铜版套印技术,掌握了油墨性能在印制过程中的技术环节。他利用油墨黏性产生稀稠相斥的原理,将软硬不同的胶辊有效应用在凹凸不平的版面上,压印后会产生色彩混合。“凸凹并用”“一版多套”实际上已是版种综合的开始。



罗伯特·劳森伯格  
(美国)  
《Booster from  
the Booster and 7  
studies》  
石版、丝网版



斯坦利·威廉姆·海特(法国)“自动叙述法”作品 蚀刻

### 知识链接：谁发明了综合版？

版画家常常会被问起：谁发明了综合版？其实有了版种分类，就有人尝试版种接合施印，挪威表现主义画家爱德华·蒙克（Edvard Munch, 1863年—1944年）就常常把两个版种叠加印刷，这是我们发现最早的大师制作综合版的例子。而西班牙画家米罗（Joan Miró, 1893年—1983年）就有大量的铜版中加金刚砂制版的作品问世。



1983年，海特与廖修平于巴黎海特画室合影。

国内早在20世纪70年代后，就有部分版画家在材料与印制方法上创新，但都没有形成气候，也没有明确地提出“综合版”的概念。目前美术学院中的综合版教学，肯定与1990年台湾著名版画家、教育家廖修平先生在南京主持现代版画研习班有关。廖先生1965年入知名的版画十七工作室，随海特先生学习一版多色技术。在廖先生的著作《版画艺术》中，有关拼用版画、剪贴版画等介绍已在材料与印刷方法上形成了综合版概念，成为推广教学的利器。廖修平先生对我们今天兴起的综合版所起的作用尤为重要。1999年，他还在西安美术学院版画系演示了纸版拼用制作印刷技法，为坚守传统版种印制的时代，打开一扇窗。中央美术学院、中国美术学院20世纪90年代初就设立了综合版画的课程。目前西安美术学院的综合版教学成为版画的精品课程。广州美术学院版画系在李全民教授的推动下，综合版创作也成为其系的一个重要学科。

版画是通过“间接”的技术手段实现艺术目标的。它异于“直接”绘画的特点，是经过“版”转印到画面的一种艺术语言。它具有“印刷”个性化的语言特质。“综合版”不管怎么变化都是由版画的“版性”决定的。“制版”与“印刷”原理是识别版种的依据。



爱德华·蒙克（挪威）《吸血鬼》石版、木版 38cm × 54cm

1985年—1986年



杰昂·米罗《太阳崇拜》蚀刻凹版、金刚砂 105.5cm × 68cm

1969年



2010年8月，杨锋教授在挪威国家版画工作室演示综合版画技法。



刘益春《铁板上的历史印迹》摄影 2008年



廖修平《无语一》 丝网、纸凹版 87cm × 65cm 2009 年

目前综合版的概念是

1. 两个版种混印，如平版加凹版。
2. 一次性制版，多方法施印，如凹凸并用。
3. 多材料制版（用能产生肌理的材料拼版）。
4. 应用印刷原理一次性地直接表现，如转印、独幅等。

由此，不管是利用材料综合制版或多种印刷方式混用都在综合版的概念之中，也包容了非传统版画形式呈现的艺术表现形式。我们给定的这个“综合版”概念，是在传统技术走向现代艺术表现的过程中观察到的，更是对当下艺术突出材料、注重表现过程的领悟，也是画种“自律性”发展的必然。

这里要明确指出，“概念”是一种版种指认，是了解事物的开始，确定的概念不能替代实践过程，特别是版画发展现状，要随实践环节调整对综合版的认识。



代大权《重装的哈根达斯》 纸质凹印 2006 年



杨锋《小朋友的整齐队列》 金刚砂、瓦楞纸、胶粉 2011 年

### 第三节 综合版实验认识



《手印汉砖》31cm × 15.5 × 6cm (每制一批砖,制砖“工头”就会留下“手印”作为此产品的信誉证明。)

根据版种界定的原理,综合版很容易被简单地理解为甲版种加乙版种的模式综合,更容易产生以罗列材料为目的,陷入为综合而综合的怪圈。如果这样,我们会陷入为技术而技术的泥淖,失去综合的当代文化意义与画种延伸的根本目标。综合的目的本来就是为了丰富版画语言的表现性,以综合各种材料制作版画,是为了强化版种语言的表现力,以综合版种混印是为了增加技术的有效性。

转换传统制版材料,并施以综合印刷是目前综合版确定的方案。

#### 知识链接：综合版的特征

1. 改变了单一版种原有的趣味,淡化了传统版画概念中的版种形式特征,使版种物质化限制变为视觉的自由化表现,使印刷语言有了链接其他表现方式的可能。

2. 提升了材料语言的质感表达,使暗藏于物质中的细节有了视觉形式的解读与呈现。

3. 在淡化版种意识的同时,实践过程有了原始的动机,又可在图像生成上有效地借用当代技术手段。

4. 综合过程中的偶然性、可反复性,变为提升主体自由、把控制版过程的能力。



查克·克洛斯(美国)《莱斯利》指纹、绢、照相凹版  
115.3cm × 93.4cm 1986年

这个方案建立在对版画发展的思考上，是对“规模印刷”（商业印刷）“有意”的技术脱离，促使版画摆脱这种技术限定，使艺术最大程度地自由化，进入艺术家个性表达的“技术私有化”空间之中。

在综合版实践与发展过程中，对于版画的认知早已超越了传统画种的范畴。这些概念认识，多建立在对现代艺术的认知之上。它是在形式与个性化的目标下实现的，使今天“制版印画”的概念变得越来越模糊。在当代印刷技术已经进入无版（菲林）印刷的时代，作为版画家是否应该思考：离开制版印刷的版画还能剩下什么呢？我们试着建立这样一种版种概念：其一，充分理解传统版种的表现力量，在加深固定这种风格元素的基础上，形成一个可被指认的文化符号，脱离规范性制版模式，表现上直指风格样式，使版画在“虚拟印刷”时代再生。其二，应用综合印刷技术的变异，产生新的“个性化”的印刷语言，以延伸版画的历史。其三，返回到与“印”的艺术有关的起源问题，使印与复数、传播之间，找到物证与痕迹语言间的精神联系，在还原版画原初状态下再接艺术前沿。

以上是对画种—版画—版种—综合版的简要描述，试图从版种延伸、替换传统材料开始，到印刷手段的变化中建立综合版的基本概念，并把具有版画风格特征的，处于画种边缘的艺术表现都解读为综合版。这既是画种实验研究又是版画内在逻辑的演绎，是由先前的版画知识所支撑，以对综合版的假设为基础，由当代艺术发展现象作为引导，在技术层面上展开的讨论。版画综合版的探索没有固定的样式和完整的理论，它还有很多未知的可能性，期待诸多实践者的参与。

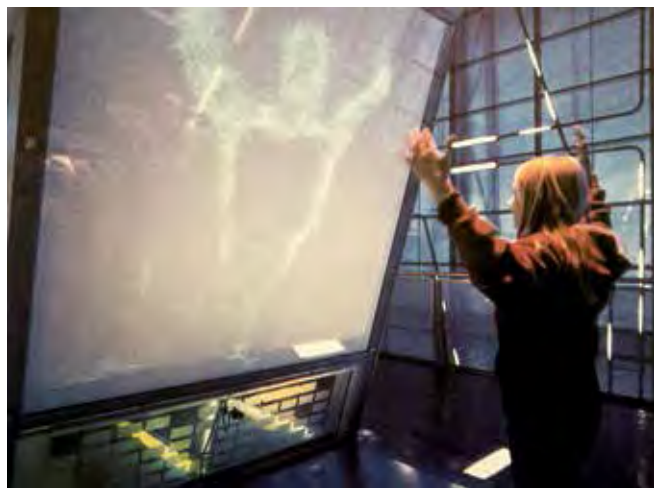
本教材旨在从综合版的基本概念上，讨论版种替换材料的制作步骤，希望能在艺术创作中反思传统，接纳更多的技术信息，调动主体的创造性。



《莱斯利》局部 指纹制版铜版凹印作品



娜塔莎·来苏尔 (Natacha Lesueur, 法国摄影家、造型艺术家) 《无题》(把文字印在人体上) 摄影 100cm x 120cm 2000 年



克里斯蒂安·穆勒 (Christian Moller, 德国建筑设计师、艺术家) 《互动艺术装置》(利用人的动作感光制版) 2000 年

## 第四节 综合版画的实践基础

版画材料与版种概念的再认识是综合版学习的实践基础。

在版种学习的过程中，学生往往会把思考限定在版种形式技术的固有模式中，因为传统技法的完美目标已是短时间内无法跨越的门槛，久而久之很容易产生对传统形式的被动依靠。而综合版的学习，要求及时地对基本用材作出本质性的理解，要求应用生活常识来释解材质的原始物性。从理论上讲，应该抛弃形式与物质相对立的传统观念。在综合版中，材料不是被动的，而是主动的。一件综合版作品诞生于材料与形式之间不断交换的过程之中。根据后面要深入探讨的课题，我们先设计综合版源头上的七个主题，以利于进一步理解综合版的实验手段。

### 一、纸张的性能认识

印刷随纸张的发明而发展，纸的品质又不断定义着版画的样式，对纸品的识别有文化学上的含义，也是版画创作所必须认识的。当然，版画对纸的原初理解是感性的，是作为承印物的粗细、厚薄、强弱的选择应用。而不同纸张用同样画材产生不同痕迹的认知练习，是强化对材质感知度的有效方法。在素描练习中，纸的材料特性几近消失，但造成差异的还有纸的色调、肌理以及工具的特性——蜡笔、色粉笔、墨水或炭精笔。这些基础的、对材料的认识在素描中往往被忽视。在这里专门提出，你将会观察到材料如何将自己的形式强加于艺术形式。有了对看似相同的物质，经过“涂绘”实践产生差异的经验，是建立综合版材料观的基础。

#### 经验提示：熟悉纸张性能

1. 同一纸张上应用钢笔（水墨）加炭笔（炭有亲水性）、铅笔这些早已习惯使用的绘画工具，能够认识松动、自由、流畅。这个练习可强化对材料的敏感度。
2. 不同纸张上的同一画材产生痕迹语言的物性思考，认知材料细微差异，形成画面对比，生发表现语言的例证。



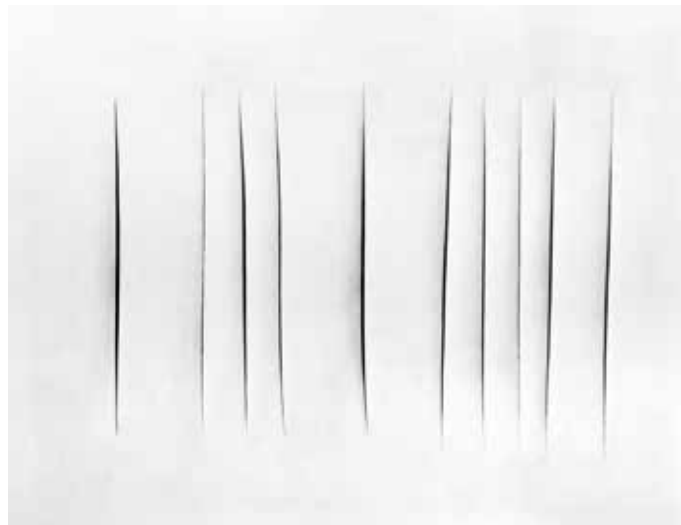
马克·罗斯科 (Mark Rothko, 1903 年—1970 年, 美国) 《无题》1958 年



米盖尔·巴塞罗 (Miquel Barcelo, 西班牙) 《新扑克牌》  
65.6cm x 50cm 1988 年



巴尔丢斯（法国）《赤裸上半身的男人像》火车餐车桌布碎片、铅笔  
8cm × 10cm 1948年—1949年



卢西奥·丰塔纳（Lucio Fontana, 1899年—1968年，阿根廷空间主义画家、雕塑家）  
画布上用刀子划出痕迹 118cm × 148cm



格尔哈特·李希特（德国）《印刷品上水墨描绘》48cm × 30cm



杰昂·米罗（西班牙）《女人、鸟和星星》纸板、石墨铅笔、炭笔、蜡笔、水彩  
27cm × 48cm 1977年

## 二、水性与油性材料认识

绘画材料指已成表现体系的传统用材，而所谓的综合材料常常超出这个范围，于是，从源头上了解“材料性”的练习，既针对绘画材料，也针对材料知识的普及。

“水油混印”早在传统的水印木刻中就曾出现过。这两种相斥的物质在具体材料表现中，“排水”与“亲油”的程度不同，可以制造丰富的画面效果。我们在源头上进行练习，是为了充分理解两种不同性质的材料产生偶然性效果的机率。“偶然性”异于“偶然”，是已知属性强行搭配产生的材料顽性留存，其不可控制与可控制之间是自然肌理的充分释放。它的存在与主体期待和认识不同，它超出个体的才能，是由材质构筑形式范例，产生矛盾。于是，认识“偶然性”与控制痕迹成为这个课题的重要内容。我们目前应用的传统绘画表现材料实际上只有水与油两种，它是表现材料的介质。同时，了解“水油相斥”也是综合材料版画运用的基本原理。



戈登·张（英国）《恐怖灾难（犬吠）》胶合板、焰花激光蚀刻板、存货单  
22.7cm × 28.5cm 2011年



1. 绘制



2. 压印



3. 刷墨汁



4. 完成作品

### 技法介绍：水油分离对印技法

1. 使用油画颜料在油画布或玻璃板（底板的材质肌理不同，可在转印中产生不同的印痕效果）上绘制作品，绘制的颜料可稍厚一些。

2. 将宣纸覆盖在绘制好的作品上，使用棕刷压印，力度适中即可。

3. 在转印完成作品的背面刷墨汁，完成水油分离。

4. 作品能体现底板材料的自然肌理和绘制的层次。



王倩《花》水油分离油画布转印，转印底板为细纹油画布 2012 年



《肖像》水油分离油画布转印



《草帽男》水油分离油画布转印，转印底板为亚克力板

### 三、关于“印”

版画创作中与“印”有关的讨论已有很多，并且还将继续讨论下去。但作为艺术实践来讲，若是试图摆脱这些讨论所暗示的“版画依附论”（版画依附刷印传播），版画的功能会消失与改变，画种也就失去意义，如果发展，也只能随传播方式的路径被动前行。其实“印”是直接取得痕迹最原始的方法。

“印刷”过去叫“刷印”，字面形象暗示出其作为传播手段的规模印刷方法。“印”则是先于印刷时代，即人们触摸材料的迹象。它有从自然印迹到人为印迹的发展过程（从人类肢体的印迹到捺印、孔印、模印、拓印）。“印”也连接了传播的历史，但原始的印迹冲动至今还是一种不可忽视的“亚肢体语言”，于是也成为了表达思想的视觉方式。例如，对一段残墙的自然痕迹产生幻想，继而有复制的冲动，面对生活用品有拓印的欲望等，都是先于版画印刷而存在的原始动机，又与版画制版冲动相联系。实物平面化印迹是制造绘画视幻的最初手段。“个性印刷”（版画）更能把握“印”的目的。我们回到“印”的原始理解上，它是在版画技术的范围内，对综合手段的扩展。

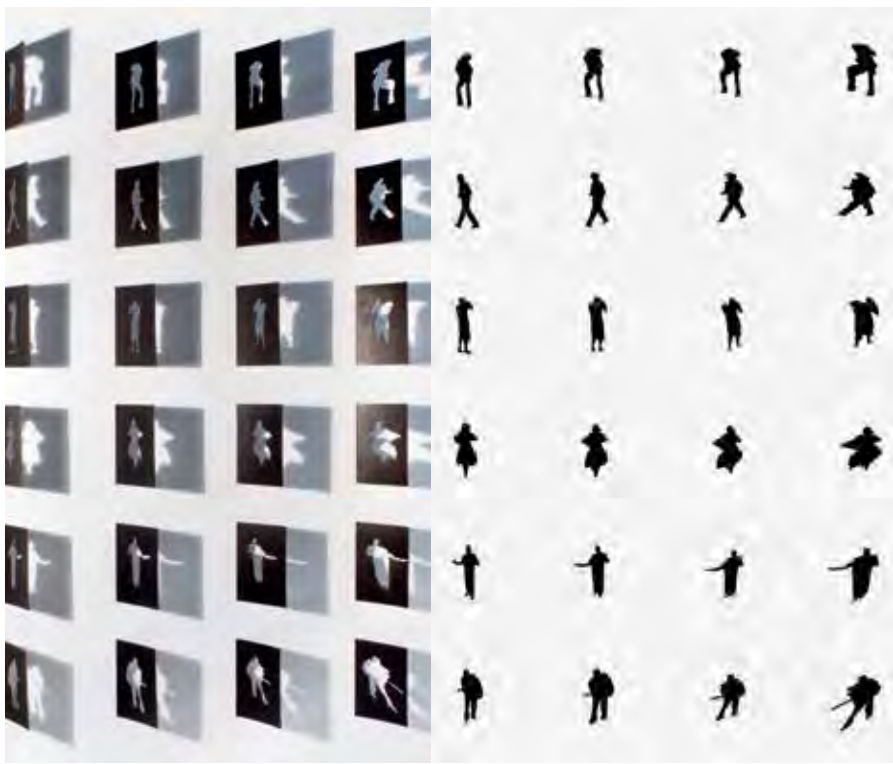


姚志辉《持花·观心》 数字印刷 84cm x 66cm 2010 年

### 四、关于数字版画

版画“版”的存在一直是一个物质化的表象，由“版”来决定一种艺术表现形式的存在，这是一个不争的事实，也是所有画种历史存在的基本模式。

而版画在“版”与“印”的技术环节上，最先触及了当代科技的冲击，由数字技术的虚拟印刷所形成“无版”引申出一个精神概念上的“活版”的存在。数码版画脱离了传统版画的制作，在其制作的流程中使用了Mac工作站、Wacom绘图板、Epson绘图仪等。在此工作平台支持下，传统版画的风格样式以虚拟的形式得到链接，产生了似版画而非传统版画程序制作的风格样式。这种“新版画”在各类的展览中时有出现，并还在争议之中。根据我们对综合版的定义，一切替换材料、一切新的印制方式都可接纳的建议，数码版画创作可在这个概念里得以顺畅地进行。



郭桂贤《游影》 左为黑板纸上刻出人形透光于墙上，之后把光影中变化的形象再刻成木刻（右）。



同一版面上三种印刷效果：凸印（上）、凹印（中）和凸凹并用（下）

威尔斯·布文森（法国）版种综合（石版底色上压印黑白木刻）  
2007年

## 五、传统版种的再认识

### 1. 反识

在版画作品中，是材料还是印刷方法决定了版种样式？其实形成一个版种范式是两种因素的综合体。但长期以来，认识版种风格是以简化的方式，是审美习惯产生的一个定式，如：木刻为凸版，铜版为凹版。其实凸凹印制是最初的材料认知，方法并不永远决定材料的归属。综合版画的材料性就是要对印制方式再认识，设定印刷方法在固定材料中的“反识”练习，打破版种固有认识，回到材料未形成审美定式的最初阶段，以寻求更多的可能性。

我们改变对木版和铜版的印制方式，就可以观察到：木版凹印，除有铜版的细致外，又多了木版印迹。铜版凸印，制作方法更为简便，除保留了木刻刀法特征外，又使画面趋于坚实。这个观察很有启发性，认识了材质表现的多样性和表现过程的不确定性，强迫思维改变对材质的固有认识。凹印材料的改变扩展了凹印的表现领域，使凹印可完整地展示版上的所有的自然痕迹，有精密的金属版趣味的同时，又增添了非金属材料自然肌理，增加了画面的可读性。

而金属版凸印制作中有书写的味道，印后作品又有强烈的版迹，其意义还在于反向认识与互换材料产生的递增关系。其实这种方法，已见于早前的各种技法书籍，可以说是很传统的做法。但由于各版种过分从经验出发，把表现技术浅解为一种固定的模式，一味守望着纯粹的版种，使材料延伸版画的路径非常态了。



杨·巴克（挪威）在烫金的底色上印制丝网

作品利用金属工艺中烫金的技术，用自制方法压印在印纸上。过去这种工艺多用于传统印刷业中的书籍封面制作。作者巧妙地利用了这种技术，使丝网版画面色彩变得厚实。他的烫金工艺也成为其丝网版画作品的显著特征。此图是一个典型的个性化制版的案例。



卜嘉艺《撞墙》 亚克力板刻线 40cm × 55cm 2011 年



杨广红《夜市》 亚克力板用小型电动吊磨机制版 30cm × 100cm × 2 2011 年



余曼《瓶子》 塑料有机板 90cm × 58cm 2006 年

### 技法介绍：亚克力板刮刻技法

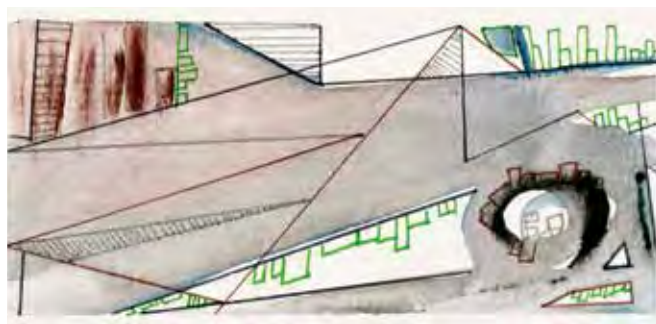
工具材料：底板选用亚克力板、塑料胶片、有机玻璃板等材料，以及钢针、小型电动吊磨机、美工刀、钢丝球、砂布等工具。

制作特点：在塑料片上刮刻出流畅的线条，由于版面光滑，利于擦墨，制作便捷。作品类似手绘草图，刻制过程有加火烧、打磨及化学处理等，画面更为丰富。其刻制的片段剪裁后可拼入其他板材中。

利用透明塑胶片刮出形象，除可印画外，还可利用原版的透明因素应用于实物上，透出实物本身的质地，使其与版上的形象综合。这个练习在有明确的版画性质的情况下，转变了“印”的性质，使“印”变为了“透”，产生实物所固有的自然痕迹，与人工制造形象有机地联系在一起，促使创作者注意环境中的艺术因素，也可作为对转印方式的多样性认识。



王辉《电线杆》 菲林片刮刻、凹凸并用印刷 100cm × 70cm 2009 年



吴娅妮《城市》 亚克力上刷色印制加手绘 20cm × 40cm 2011 年



1. 对印材料



2. 滚墨



3. 棉布绘制



4. 画笔绘制

## 技法介绍：平版机械对印

对印是取得痕迹语言最直接的手段，近年来美术学院里有不少专家在这方面进行了深入的探索。其基本步骤：

1. 先将准备好的基版清洗干净。
2. 均匀地滚上油墨。
3. 用油画笔勾画出轮廓，再用棉布擦出图像的色调和层次。
4. 调整画面，可用油画色、松节油、立德粉等制作特殊痕迹。
5. 用凹版压力机印刷完成。

基本用材说明：

基版：菲林片、PS版、铜版等。材料：油墨、油画色、碾子、毛笔、油画笔、松节油、立德粉、棉布、印纸、纸胶带等。

平版对印技法对手绘能力要求很高，它有表达的直接性，在取得绘画效果的同时，增添了印刷所产生的平面材料感，使肌理效果更集中。

平版对印也可产生复数，方法是油墨厚涂在印第一版时，压力可调到刚好附着油墨的状态，印第二版逐渐加大压力。这种渐增压力的方法，可一次复制出三张作品，但每一张作品虚实会产生一定的差别。这种印刷观察是进入综合版学习很重要的方面，也是区别于“规模印刷”无作品性格差异的重要观察点，虚实和版次都不是绝对的，它是根据作者的创作取向而选择决定的。

平版对印套色的方法：可分版、分色对版套印。但目前一般的做法是一次性在版上分区域绘制色彩压印。

其他对印方法如在平版上增加材料与混合使用不同性质的油墨等，还在尝试之中。要注意：在处理手绘痕迹和板材痕迹的时候，尽可能地掌握材料的属性，发现与应用平版对印在机械施印中的特性。



5. 机器压印后完成的作品 陶加祥《你好！》平版对印 70cm×50cm 2009年

# 西安美院毕业作品展卡

作者  画题 标签!画?

创作时间 2010.5 创作材料 松节油 丝网版墨

系别班级 

指导老师 

丁言伟《标签!画?》平版对印、丝网 245cm × 330cm 2010 年



姚佳《那一刹那Ⅲ》平版对印 130cm × 150cm 2008 年



1. 拓印版面——毛巾



2. 拓印材料



3. 用白芨水湿纸后压平



4. 用鬃刷打版



5. 用扑包扑墨

## 技法介绍：手工拓印技法

材料：

1. 版：可拓实物、人为制作好的印版。
2. 拓包：又称扑包或扑子。它是上色拓墨的主要工具。扑子的大小根据所拓对象而定。
3. 印纸：生宣或皮纸，多用扎花宣纸。
4. 墨汁，也可用油画色、铅笔、蜡笔、朱砂等进行拓印。
5. 砸刷：鬃刷、油漆刷、狼毫刷、毛笔等都可应用。
6. 白芨水：润湿宣纸用白芨水，它能使薄纸更好地贴附于被拓物的表面。
7. 喷壶、白毛巾。
8. 扇子、拓板。

主要类型：

一是扑墨拓法。

先将要拓的实物尽可能刷刷干净，用大小合适的宣纸盖上，用毛巾蘸水把纸轻轻润湿，然后在湿纸上蒙一层吸水的宣纸保护纸面。用毛刷轻轻敲捶，使湿纸贴附在该实物表面，随着它的痕迹而起伏凹凸。之后揭去蒙上的那层宣纸，等湿纸干到八九成，用扑子蘸适量的墨或朱砂，使其敷匀在扑子面上，向纸上轻轻扑打，形成拓片。

二是擦墨拓法。

主要用于拓印碑石。先把湿纸铺在碑石上，用棕刷拂平，并用力刷，使纸紧覆痕迹，再用鬃制打刷有顺序地砸一遍。待纸干后，用笔在拓板上蘸墨，用细毛毡卷成的擦子把墨汁揉匀，并往纸上擦墨，勿浸透纸背，使碑文黑白分明。擦墨三遍即成。

此外还有蜡墨拓、镶拓、响拓等。



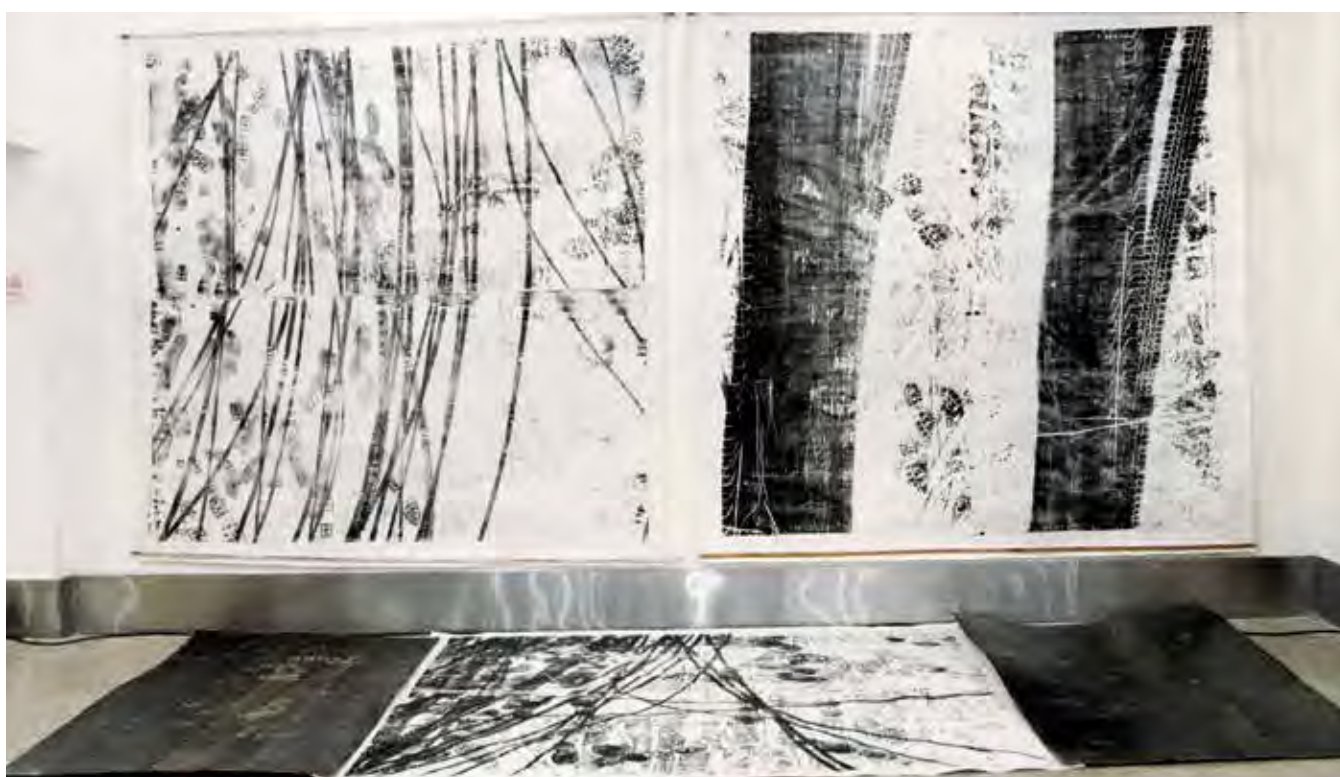
6. 完成的作品



2007年10月，西安美术学院版画系版种工作室2005级学生在贵州屯堡拓印一堵长12米、高2米的明朝时期修建的石墙。



2007年10月西安美术学院版画系版种工作室2005级学生在贵州屯堡拓印的“灌漑水车”。此拓印对水车上、下、左、右四个面及其内部结构都进行了分解拓印（见右图），一个具象的物件拓印后成为一幅抽象的图案。

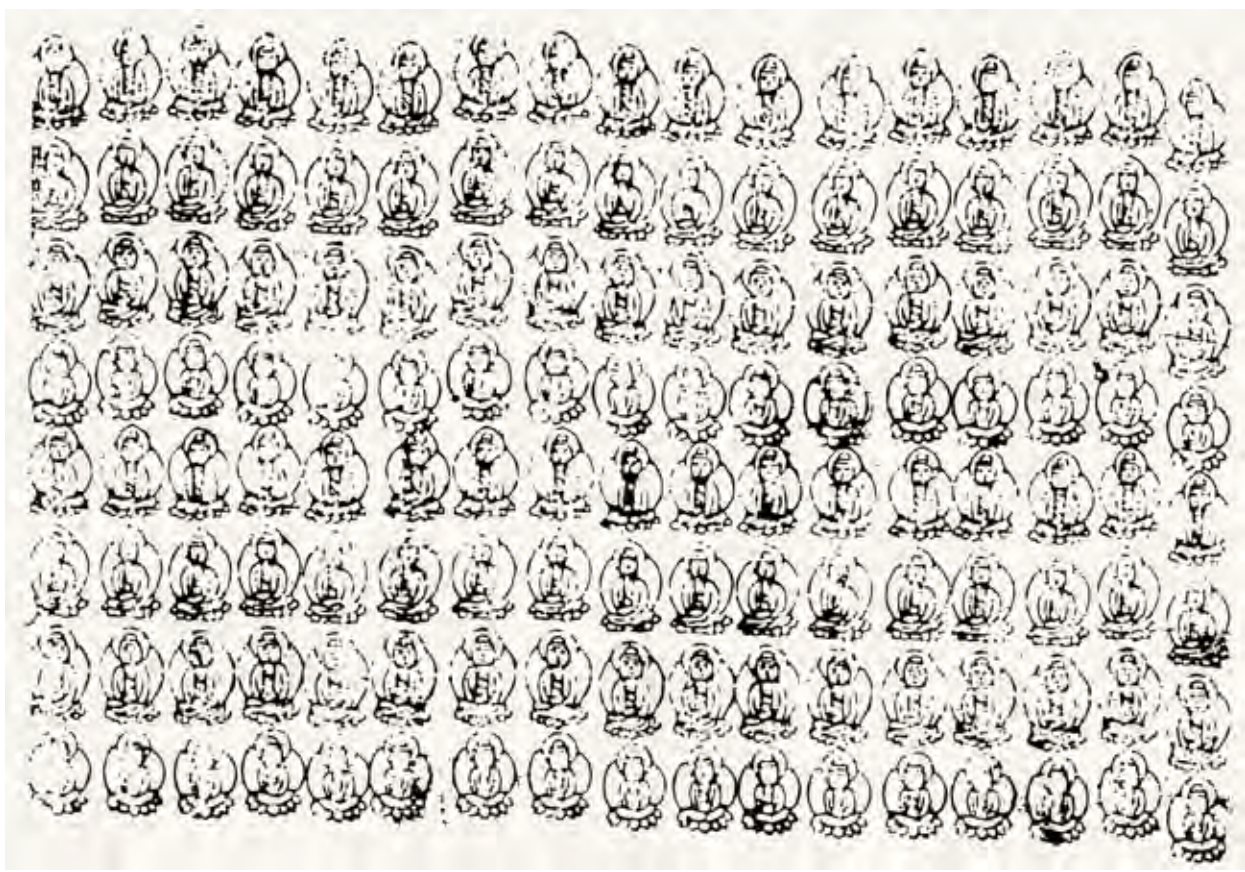


柏发《现场》 纸本拓印 270cm×270cm×3 2006年

## 2. 从复数、复印，看版画的状态

首先得提出，“复数”作为传统版种的依附概念已在艺术创作的变化中慢慢被弱化，“地道的版画”让位于具有版画特征的艺术创作，而复数出绝对稳定的“拷贝”成为规模印刷品的技术指标。现代艺术正是以“限量的”与“无数的”两个概念来初步界定艺术与商品。但进入当代，“艺术与非艺术”的界定失去意义后，这个问题变得复杂了起来，版画创作在复数面前常常让人解释为印刷品（这个问题还一直会讨论下去）。

其实我们可以忽略这样的讨论，而是把“复数”转为技法的层面，这样“复数”就成为一种表现语言。从发生学的角度重新理解复数，从捺印与模印上，我们看到“一模多印”和“一模一印”是完全不同的两种境界。求得复数的心理需求，是人类原始的表达方式，它曾给人以循环、繁殖、空间的神秘联想。若从这点上去思考画面的复数存在，则印刷成品复数概念应存在于商品之中。



《千佛像》（捺印本，出自敦煌）唐代

复印，可以理解为寻求印痕的行动（原意为求图像的复数）。而现代机械复印技术却在图像的转换过程中产生“失真”，透出机械操作生成相似的、似乎绝对真实的迹象。这和“拓印”相似，图像“受知面”被人工与机械压缩为平面的、明晰的、“真实”的副本。“复印”与“拓印”在这里已脱离了“复数”原初的观念，或在求得复数要求中延伸了“手工”制作的精神诉求，但它无疑是作为版画发生学意义上的存在。版画发生于触摸到的实物（版）转变为视觉的方式，而由视觉的方式回到实物状态中的认识，是回避印刷商品功利性的前提。

版种存在的状态已严重地被商业行规所定义（如1960年的国际规定）。解决这个问题的当务之急是让版画再次回到其发生之初的状态中，而综合版的实践让多种非传统版画用材，陌生的、日常的材料进入，又从印刷原理上进行“试错”性应用，最大程度地占有表现空间，这样有可能使综合版的意义不再是形成的一个版画版种，而是艺术家的一个关于“印”的表现行动。

对印与复数形式形成的画面，给人以强烈的冲击力。这种原始的感受力是不同种族、不同国籍的人所共同具有的。无论是在历史上任何一个时期，版画艺术在这一方面具有先天的技术优势。



弗吉纳·赛尔维拉《闯入系列》（用丙烯把符号印在建筑物上）丙烯、黏合剂 约 1500m<sup>2</sup> 2006 年



蒂莫西·维纳（英国）《London 2012》实物、照片复印、凹印 2010 年



潘旭《小刀》实物、金剛砂、凸凹并用 2008 年



罗伯特·劳森伯格（美国）《错误的距离》（用植物染料转印在多层复合板上）1997 年

## 六、关于技术

谈论综合版的实践基础,不可能回避讨论技术问题。无论你从艺术史的哪个片段出发论及版画,总也绕不开技法。没有抽取技术的版画存在,只有独立的技术系统,以及无法替代的创作手法。但长期以来,版画的技术与观念、技术与艺术总是处于矛盾之中,这是因为现代主义技术内涵的转移和当代艺术观念去技术化的结果。应该说有画种就得探讨技术。我认为眼下的版画发展正从固有的版画观念出发,走向更为深入的技术观念中。“深入”指技术还原,回到可解、可读、利于操作的有效性中,形成一个替代版画“经典”样式的技术“范式”。这个范式是从技术本身与人类生活经验相关的,可利用多元的技术因素,从为制造视觉愉悦的有关风格样式的版种技术中解放出来,变技术无思为有思。版画技术认识的独立性,应指“印”的结果。一切取得印迹的技术都是有效的,而不是去附会与重复经典技法,这样,“综合”就变为多样性的代名词,综合版就成为有关“印”的技术,有关收集痕迹语言、述说生活经验的技术。

## 七、版画元素的立体方式

下面两张图同为传统技法制作,右图为毕加索的铜版作品,下面两张图为 Barthélémy Toguo 的木刻作品。毕加索利用高超的铜版技术,由形式和表现语言出发,阐释了其风格化的版画作品。Barthélémy Toguo 的作品利用木质及形状分块,以版画装置的形式出现,把现代生活施以文字符号化的表述,其木纹类似指纹,与文字内容交织在一起,明确地指射了自己的观点。

形式主义完成经典的印刷,而当代则把印刷制版过程与生活相联系,以印制的工具、材料、原版来诠释“版”与“印”的意义,让人联想到文学作品中倒述的语境。



毕加索(西班牙) 蚀刻法 9cm x 12.5cm 1968年



Barthélémy Toguo (1961年生,非洲喀麦隆人,居住在巴黎)《世界新顶点》装置、木刻块群 80cm x 100cm 2000年





雷切尔·怀特里德（英国）《挤压》 实物挤压版 69cm × 95cm 2010 年



克里斯蒂夫·卢斯《时间脱了节（三）》印在薄的白杨树皮纸上 300cm × 400cm 1995 年

版画元素以立体的方式呈现，成为近几年版画技术延伸的一个现象。它有别于波普式的“印刷”成品和现成品方式的展示，把个性化的版画制作分解成技术元素，应用在日常用品中，使版画最大程度地生活化，使版画回到社会关系之中，模糊了痕迹语言的独立性。还有一种方式，仍然是利用版画中的“版”与“印”的概念，解构其技术过程，分单元、分材料提纯技术的文化含义，以立体的方式图解观念，再使版画的技术环节所指成为无限扩大化的观念指涉。由这样的观念去揭示版画技术风格化的极端性所造成的精神隔离，其真正的意义在于用最坦白、最坦诚的方式建立一个可解、可读的大众化的文化平台。



蔡国强《不透明的纪念》组画之一 拓印 176—255cm × 130cm 2006 年



潘旭《西服》用布面印制的版画剪裁制作 89cm × 60cm 2010 年

## 综合版画基础认识实训课堂作业

根据综合版的基本概念,认识媒介与材料的物性是拓展版画表现领域的重要途径。本课程超越版种固定用材,超越标准“印刷”,将其确立为版种替代材料以及与“印刷有关”的内容,借助对印制效果的把握,进一步从源头上识别综合版。

实训内容及作业要求:

①通过对纸版凹印、水油分离法、塑料板刮刻、拓印法等四种技法的操作训练,认识材料的物性与印刷过程产生的艺术语言。

②通过讲解版种原理,使学生理解选择替代材料,灵活应用印刷原理。

③掌握印制程序方法,实现画面,能够体现出即兴的表达方式。

④本单元要求完成作业 8 幅(每种技法完成两幅)。

### 1. 灰卡纸刮刻



强健 15cm x 15cm

强健同学的作品充分利用纸质材料的特性和撕的方法,把纸板左边上刻下的图形粘贴到右边的撕过的毛底上,取得一阴一阳的图形效果,使画面产生了内在的联系,发挥了纸作为板材的自由性。



袁鹏博 26cm x 25cm



孙群超 15cm x 18cm

### 2. 塑料片刮刻



张紫微 29cm x 20cm 2012 年

张紫微同学的作品在塑料版上刻线加火烫,使作品有了线的流畅与块的浑然对比。画面形式是随材料工具运动的变化而变化的,体现了形式元素与情感的联系。



马超 29cm x 20cm



强健 29cm x 20cm

### 3. 拓印



冯倩格《商标》80cm x 80cm

冯倩格同学的作品《商标》,利用硬币、商标,用各色铅笔拓磨而形成画面。这种拓磨的手法本来是一个取得造型的游戏,但她在选择实物及其排列组合中体现出个人的态度,使作品产生了“拓”的意义,有了类似记录、见证的观念延伸,仿佛所有的生活痕迹都跟“印”有关。



学生集体拓印《万山粥堂长方桌》



施丹丹《书》31cm x 27cm

### 4. 油彩对印



刘诗羽 32cm x 35cm

利用宣纸从油彩上转印除黑色外的图形,再在纸背涂上水墨,产生渗透的方法,呈现出意外的印刷感。画面平整具有底板用材的原底肌理。刘诗羽同学的作品除了造型的饱满外,留下了笔意的率性。



张婧璇 37cm x 44cm



刘诗羽 25cm x 23cm



东野旭 33cm x 20cm