

美國石版畫之發展與現況

張心龍

一、石版畫的萌芽

版畫藝術在歐洲從十五世紀開始便蓬勃發展，有著悠久的傳統。但美國卻一直到十九世紀末才開始對版畫發生興趣，而當時受歡迎的版種只限於雕凹版和木版，石版畫一直沒有受到重視。從歷史的記載中，美國第一部石版畫機是由一位費城的畫家奧蒂斯(Bass Otis)在一八一九年設立的，而他所製作的石版畫也被視為美國第一件藝術石版畫（有別於機器大量印製的平版畫）（註一）。十九世紀期間，雖然也有幾位畫家從事石版畫的創作，如寇爾(Thomas Cole)、藍瑪(William Rimmer)、亨特(William Morris Hunt)、惠斯勒(James A. M. Whistler)、潘乃爾(Joseph Pennell)和摩朗(Thomas Moran)等，但整個社會對石版畫的態度仍然非常曖昧，一般群眾喜歡商業平版畫的表現能力，因此商業性的平版畫甚受歡迎，但由於這種製作只是滿足群眾的口味，不強調創意，所以在藝術界一直沒有受到重視。而藝術性的石版畫則限於器材與技術，使很多畫家望而卻步，也是石版畫無法盛行的主要因素。

不過其中一位版畫家潘乃爾卻對美國的石版畫發展有非常重要的貢獻，他早年活躍於歐洲與美國，透過與歐洲的接觸，使他很早便認識到石版畫的優點，加上他與惠斯勒非常熟稔，受到惠斯勒的影響而對石版畫產生鍾愛。他熟知當時法國年輕一輩藝術家所製作的彩色石版畫，如羅特列克(Toulouse-Lautrec, 1864-1901)的紅磨坊(Moulin Rouge)海報，波納爾(Pierre Bonnard, 1867-1947)的鮮艷彩色石版畫。受到這些刺激，他在一八九三年接受英國版畫師湯瑪斯·魏(Thomas Way)的邀請前往倫敦製作首件石版畫。他又在一九一四年前往德國柏林的潘版畫室(Pan Press)印製了兩幅優美的石版畫，其中《米穀升運機—漢堡港》(圖一)一畫充份發揮出石版畫的特色，在此潘乃爾使用藥墨(Tusche)和粗獷的筆觸營造出風暴來臨的陰暗氣氛。

為了提倡石版畫，他更說服安溫出版社(Unwin Press)出版有關石版畫的畫，由他與他的太太伊莉莎白(Elizabeth Robins Pennell)一起撰寫，結果《石版畫與石版畫師》在石版畫發明後的百年紀念日在倫敦和紐約同時出版(註二)。這本書是以藝術史的角度

度把十九世紀從事石版畫創作的傑出版畫家和石版畫的歷史詳細書寫，可說是第一部以嚴肅態度撰寫石版畫的書籍。除此之外，他更孜孜不倦地到處演講，並以美國版畫家的身份參予歐洲和美國各種藝術展覽的評審工作，這些活動都使他成為當時提倡石版畫最有力而重要的人物。但是他的努力卻因第一次世界大戰的爆發而告中斷，直到戰後一九一七年他回美國定居後才再展開演講、教學和寫作來推廣石版畫的發展。潘乃爾雖然長期居住在歐洲，但「他對美國石版畫的發展貢獻至深」(註三)，有人稱他為美國石版畫之父，相信很多藝術史家都會同意這個說法。

二、廿世紀初的轉機

在第一次世界大戰結束之後，大批的美國藝術家紛紛前往歐洲，一方面是仰慕聞名已久的咖啡館文化和波希米亞式的生活方式，但同時也是希望找尋在美國無法獲得的知性刺激和感性衝盪。法國與德國一直保留著石版畫的傳統，而優良的版畫師也不缺乏，自然吸引了很多美國藝術家對石版畫的興趣。其中一位巴黎的版畫師德荷貝(Edmond Desjobert)與美國藝術家的關係最為密切，與其他傲慢的巴黎人不同的是，德荷貝使美國藝術家有賓至如歸的感覺，因此他的版畫室在當時便成為美國藝術家聚會和工作的地點。德荷貝的長處是無論藝術家要求多複雜的製版方法，他都很有耐性地嘗試以達到藝術家的要求。德荷貝的石版印刷具有一種細膩而豐富的調子，成為他的一大特色。他喜歡使用從中國、日本或印度進口的柔薄光滑的紙張來印刷，這種紙可以保留石版上所畫的細膩調子，加上使用法國製的優良油墨，遂使作品產生如夢如詩的情調。其中最常與他合作的兩位美國畫家是迪恩(Adolf Dehn)和日裔的國吉康雄(Yasuo Kuniyoshi)(圖四)，他們兩人的作品都強調精細的筆觸，因此藉著德荷貝的印刷技巧而更彰顯他們的特色。迪恩的石版畫被茲格羅沙(Carl Zigrosser)形容為「石版畫中的迪布西……他以尖銳或鈍拙的鉛筆或臘筆…又畫又刮的種種方式…讓自己的情緒在版上盡情發洩。」(註四)當他在一九二九年二月在魏喜畫廊(Weyhe Gallery)展出由德荷貝所印製的石版畫時，布朗(Bolton Brown)稱許他把石版畫往前推進一大步(註五)。而國吉康雄則喜歡用純粹的石版臘筆技法來表現豐富的調子，很少使用刮、擦的技法，只是使用尖銳的石版臘筆一層一層地建立調子，他在一九二八年在德荷貝版畫室所作的二十四幅石版畫可說是他一生中最出色的作品。

二〇年代間在巴黎創作石版畫的美國畫家除了迪恩和國吉康雄外，還有戴維斯

(Stuart Davis)、洛左維克(Louis Lozowick)和魯爾蘭(Andree Ruellan)等人。戴維斯在二〇年代末期以立體派的技法表現巴黎街景，這些石版畫反映出一位美國現代主義畫家眼中的巴黎精神，可說是他創作生涯中的重要作品。當他在三〇年代初回到美國之後，馬上揚棄所有精巧的技術，只用黑、白兩色來處理畫面，比他的巴黎時期作品更為抽象。這些畫家回到美國後，把他們在歐洲學到的石版畫知識傳授給美國的版畫師。其中一位著名的版畫師密勒(George Miller)出身自石版畫印刷的世家，並在美國石版畫公司(American Lithographic Company)當試版的主版畫師。他在一九一七年開設自己的版畫室，專門替藝術家印製版畫，與他合作的第一位畫家是史端納(Albert Sterner)，之後便是貝婁斯(George Bellows)。貝婁斯是美國早期一位以描繪美國生活面貌的重要畫家，由於他具有豐富的插圖經驗，因此對於直接在石頭上描繪毫無困難。當他開始嘗試製作石版畫時，很快便被這種媒體吸引住，並在自己畫室中裝設石版畫機和其他器材，當他印製石版畫時，他會請密勒到他畫室中替他印試版的作品。貝婁斯的石版畫作品題材比他的油畫更為豐富，從描繪童年的記憶，到紐約市的生活狀況或社會事件、中產階級的悠閒生活方式等，把美國風光一一記錄下來。其中《星期天上教堂》一作是他童年在俄亥俄州居住時的一段記憶，每個禮拜天貝婁斯全家坐馬車上教堂時的景色。畫中描繪他的父親與路人打招呼，而年輕的貝婁斯穿著漿燙得畢挺硬直的禮服，很不舒服地擠坐在馬車內，充份表現出他對當時這種宗教活動的諷刺。

洛左維克在二〇年代活躍於美國的石版畫界，他在一九二〇年前往歐洲，在柏林居住了四年，因此接觸到石版畫藝術，他以一貫幾何式嚴謹的線條來描繪美國景色。早期的《城市》(Cities)系列反映出他受德國和蘇俄藝術家所提倡的機械美感觀念。他回到美國之後更熱衷於石版畫的創作，同時獲得無數版畫展覽的大獎，其中《布魯克林橋》參加第三屆美國石版畫展(The Third Annual Exhibit of American Lithographies)而獲得柯林斯獎(Collins Prize)，畫中放射狀和垂直線條的纜索構成優美的幾何畫面，正是他的代表性作品。

洛杉磯的石版畫萌芽期

洛杉磯在二十世紀初仍然是一個文化沙漠，與今天的蓬勃藝術環境有天壤之別，直到一九二〇年洛杉磯郡立美術館(Los Angeles County Museum)才首次展出第一個前衛藝術的展覽，經過這個展覽之後，「洛杉磯獨立藝術家團體」(Los Angeles Group of Independent Artists)在一九二二年正式成立，以對抗當時極為保守的「加州藝術俱樂部」

(California Art Club)，其主要成員包括麥當勞—韋德 (Macdonald-Wright)、班頓(Thomas Hart Benton)、克雷斯努(Peter Krasno)等畫家。傳統上版畫界是保守藝術家的一個堅固陣營，而「加州版畫家協會」(Print Makers Society of California)也像「加州藝術俱樂部」一樣充滿了一些以描繪浪漫式的風景畫為滿足的畫家，我們可從其中一位會員的話看出這種心態：「我們為什麼要把好的保守作品讓位給一些我們不喜歡的作品？……唯一不同的是保守派的版畫通常構圖嚴謹而描繪精細……。」(註六) 當時的版畫都是以腐蝕版畫為主，石版畫是非常少見的媒材，而洛杉磯最早以石版畫來創作的都是曾在其他地區學過石版畫的藝術家，像柏蕭爾(Doug Parshall)是從紐約的藝術學生聯盟(Art Students League)中出來的，索爾(Henrietta Shore)則曾在墨西哥學過石版畫。只是這少數的幾位畫家仍然無法在洛杉磯發揚石版畫的藝術，直到二次世界大戰之後才開始有版畫師為藝術家印製版畫，也展開了洛杉磯的石版畫發展。

三、經濟大蕭條時期的危機

當一九二九年美國股票市場崩潰之後，全國進入經濟蕭條時期，這種現象對石版畫的市場沒有直接的影響，因為在經濟景氣的時候，石版畫的市場也不大，所以即使在全國經濟萎靡之際，藝術家製作石版畫的數量也沒有多大改變。但是對於版畫師來說，這種現象很快便影響他們的收入，像密勒的版畫室，在景氣的時候，他有很多建築師客戶來印摩天大樓的設計圖，可是到了一九三〇年，這批重要的客戶幾乎完全消失了，靠著少數藝術家來印石版畫的收入根本無法維持版畫室的開支。到後來他實在撐不下去，只好把過去累積下來的「版畫師試版」(Printer's Proof)作品拿出來拍賣(註七)，同時到學校去教版畫課來貼補收入。

(一)聯邦藝術計劃的影響

當羅斯福總統(President Roosevelt)在一九三三年上台的時候，美國的藝術市場幾乎完全消失，而藝術家的經濟狀況更是窘困。為了援助美國的藝術發展，新政府開始設立一些機構來支持藝術家繼續創作，其中聯邦藝術計畫(Federal Art Project)是唯一援助版畫的機構，這是聯邦第一計劃(Federal Project No.1)下的其中一環，另外還包括對戲劇、音樂與文學創作的援助(註八)。這些機構的成立，對美國藝術界有如注下一劑強心針，同時對石版畫的發展更有突破性的貢獻。據辛辛納提美術館(Cincinnati Art

Museum)在一九五〇年舉辦的一系列彩色石版畫覽時，格魯殊維茲(Gustave von Groschwitz)在展覽目錄中表示美國在一九三六年以前一直沒有多少彩色石版畫的製作，直到紐約市的聯邦藝術計劃成立之後才輔助了大批的彩色石版畫製作，其數量之多比以前的總和還要多(註九)。格魯殊維茲在一九三五年至一九三八年之間擔任聯邦藝術計劃的版畫部監督(Supervisor)，因此對當時石版畫的發展推廣扮演很重要的角色。他個人對石版畫發生興趣是因早期受到一位版畫家赫克曼(Albert Heckman)的影響，而在聯邦藝術計劃的版畫部時，更認識了其他對石版畫深具熱情的藝術家，因此而與石版畫種下不可解的情緣。當聯邦藝術計劃的版畫工作室還未設立之前，所有的製版印刷都是在外面的版畫室完成的。密勒、法德蘭(Jacob Friedland)、邦內(Will Barnet)都曾為這個部門所援助的藝術製作過版畫，到了一九三六年，聯邦藝術計劃的版畫工作室在紐約市三十九街成立，而擔任版畫師的是經驗豐富的華爾(Ted Wahl)、柏洛卡(Joseph Peroutka)和史柏列克尼(Nathaniel Spreckley)，並由藝術家林巴克(Russel Limbach)作技術顧問。

在這所版畫工作室營運期間，一共製作了一百三十幅彩色石版畫，其中大部分是四、五色印刷的，而參予的藝術家包括法德蘭、林巴克、戴維斯、洛左維克、阿貝曼(Ida Abelman)、白蘭治(Arnold Blanch)、甘索(Emil Ganso)、曼德爾曼(Beatrice Mandelman)、馬靠(Jack Markow)和窩杰爾(Joseph Vogel)等人(註十)。對這些藝術家來說，聯邦藝術計劃版畫工作室所提供的器材，經驗豐富的版畫師和格魯殊維茲的大力支持，使他們可以儘情地嘗試石版畫的各種可能性，我們可以大膽地說，若沒有聯邦藝術計劃的支助，石版畫的發展必會延後數十年。據藝術史家阿殊頓(Dore Ashton)的看法，認為「從四、五十年代的重要藝術家所說的話，可知道聯邦藝術計劃的設立，給他們一種藝術村的歸屬感。他們常常表示當時的藝術家就像其他人一般在挨餓的邊緣上，而聯邦藝術計劃則是他們的一張飯票……但最重要的貢獻則是使藝術家有機會碰面。」(註十一)波洛克(Jackson Pollack)在一九三〇年從洛杉磯搬到紐約去，並在藝術學生聯盟中跟隨班頓(Thomas Hart Benton)學習繪畫。他開始的時候對石版畫並沒有什麼興趣，後來受到哥哥查爾斯·波洛克(Charles Pollock)的影響，才在一九三五年夏天參予聯邦藝術計劃的製作，但他當時參加的是繪畫部門，只私下到華爾的版畫室去製作石版畫。波洛克這時還沒有發展出他的抽象表現主義風格，只跟隨班頓的田園式題材，同時受到施奎亞羅斯(David Alfaro Siquieros)的影響，開始嘗試即興與意外的效果表現。

(二) 紐約市以外的聯邦藝術計劃

當紐約市的聯邦藝術計劃版畫室成立之後，美國各地的聯邦藝術計劃版畫工作也相繼成立，華爾成爲紐華克(Newark)版畫室的石版畫師，阿諾德(Grant Arnold)則成爲伍士托(Woodstock)版畫室的版畫師。加州也分別在舊金山和洛杉磯成立了聯邦藝術計劃的版畫室，伯強恩(Ray Bertrand)在舊金山版畫室當畫師，而溫特(Kail Winter)則任洛杉磯版畫室的版畫師。這時全國在九個州成立十六個版畫工作室，其中紐約州有五個，加州有四個，康乃狄克州(Connecticut)、新澤西州(New Jersey)、佛羅里達州(Florida)、瑪利蘭州(Maryland)、密西根州(Michigan)、俄亥俄州(Ohio)和賓州(Pennsylvania)各有一個(註十二)。這些版畫室比紐約市佔優勢的一點是不受政府太多約束，而缺點則是器材不如紐約充足，也沒有足夠的設備來印製彩色的石版畫。

四、第二次世界大戰的中斷

由政府援助的聯邦藝術計劃在一九四三年結束，版畫工作室停擺，所有的版畫師都轉到別的行業去，美國也在一九四一年介入第二次世界大戰。密勒雖然因超齡而不需服兵役，但在戰爭期間，物資缺乏，人心惶惶，也沒機會再作版畫了。其他的版畫師如洛杉磯的基斯勒(Lynton Kistler)把版畫室關掉，轉到東岸的政府機構工作，阿諾德則前往華盛頓政府作海岸和地質測量的調查。

不過石版畫面臨最大的問題是紐約新一代的藝術家對石版畫缺乏興趣，當時的幾位重要畫家如馬哲威爾(Robert Motherwell)、波洛克和羅斯科(Mark Rothko)都在海特(William Hayter)的十七版畫室(Atelier 17)製作雕凹版畫，因爲他們可以在海特的版畫室裏碰到從歐洲逃難到美國的一些大師。雖然歐洲的畫家一向視版畫爲他們創作中的其中一環，但這種態度卻沒有改變美國畫家對版畫的偏見。當時的藝術創作是強調觀念爲主，因此很反對社會寫實的繪畫和版畫的非直接性表現方式，對這些前衛藝術家來說，版畫(特別是石版畫)根本無法表達他們的精神和觀念。

在二十年代和三十年代間，美國的石版畫都是由當時知名的畫家所製作的，但到了四十年代和五十年代，版畫成爲版畫師的專利，其中原因是海特的重大影響，他使年輕藝術家視版畫爲一種老舊、保守的藝術表現形式。不過石版畫在四、五十年代間的風格比以前更爲多變，尤其是在加州，那裏的畫家很快便發現到石版畫的自動技法。這時美國藝壇正風行抽象表現主義，而石版畫的特性正適合這種風格的表現。在一九

四八年，舊金山的一群前衛藝術家如戴本寇恩(Richard Diebenkorn)和洛比戴爾(Frank Lobdell)開始以石版畫創作書寫式的抽象畫面。同樣的情形也在洛杉磯開始發展，如布克赫德(Hans Burkhardt)和伍爾法(Emerson Woelffer)的書法式石版畫，還有法蘭西斯(Sam Francis)的暈染表現，都為石版畫打開一條康莊大道。

(一)石版畫在學校的發展

二次大戰前的藝術學校中的版畫室都設備簡陋，即使在戰後進入藝術學校和大學的人數大量增加，因此有充裕經費購買版畫機、油墨、滾筒和石版等器材，但是其場地卻仍然局限在狹小的地下室或臨時教室裏面。不過也因為有這些學校的克難版畫室的存在，才使石版畫得以在美國繼續發展。更由於大戰關係，很多藝術家為了謀生而投入版畫教學上，其中包括麻省的班格茲(Ture Bengtz)；紐約的赫克曼、邦內和布拉克布恩(Robert Blackburn)；賓州的嘉納(Robert Gardner)、卡普蘭(Jerome Kaplan)和史普魯安斯(Benton Spruance)；中西部有安崔西安(Garo Antreasian)(圖四)、赫爾維(Arthur L. Helwig)、舍斯勒(Alfred Sessler)和韋狄芝(Emil Weddige)；南部則有杜里奧(Caroline Durieux)、蘇爾納(Richard Zoellner)；還有加州的柏強恩、高定(Leon Goldin)、海爾勒(Jules Heller)和奧利維拉(Nathan Oliveira)等人。這些藝術家有的是在石版畫室中當學徒而獲得經驗的，有的則是在藝術學生聯盟或芝加哥藝術學院中學習石版畫的，其他則曾前往歐洲學過版畫，因此經驗與水準也各不相同。其中一位在密西西比大學當美術系主任的藝術家尼爾(Reginald Neal)在任之時製作了一部叫「彩色石版畫：一種藝術媒體」的電影，是當時對石版畫作最完整介紹的電影。

(二)洛杉磯的發展

基斯勒在一九四五年從美國東岸搬回洛杉磯去居住，在第三街買了一棟房子，並在客廳設立了一個版畫室，決定要當一個全職的版畫師。他知道這件工作的困難，首先必須引起加州藝術家對石版畫發生興趣，因此他除了靠口碑之外，也印廣告傳單，並在學校和藝術協會中開講座，以吸引大眾的興趣。二次大戰之後，很多商業版畫室進入機器印刷(offset printing)，把原有的石版和手工操作的版畫機(hand press)丟棄，數以噸計的石版就此被丟到垃圾場或附近的河流或海灣中。因此找尋器材成為當時最大的問題，但基斯勒以最克難的方式來克服所有的困難，由於他的個性親切友善，加上對石版畫有無限的熱情，所以很快便獲得藝術家的愛戴。從一九四五年到一九五八年

間，與他合作的藝術家有白萊斯(William Brice)、蒂寶(Wayne Thiebaud)、韋恩(June Wayne)、倫德堡(Helen Lundeberg)和勒茲(Dan Lutz)等人。基斯勒在四十年代末期還與超現實主義大師艾倫斯特(Max Ernst)和曼·雷(Man Ray)合作過。當時這兩位藝術家在比佛利山莊(Beverly Hills)的考普利(William Copley)畫廊中展出超現實主義的畫展，考普利特別請基斯勒為曼雷印製第一件石版畫作品《成人的字母》，同時也為艾倫斯特在一九四九年一月間舉辦的回顧展印製限數的版畫畫冊。

這時洛杉磯的藝術界對石版畫仍然普遍地缺乏興趣，唯一的美術館洛杉磯郡立美術館從來沒有定期舉辦過當代的版畫展，而洛杉磯的幾個重要畫廊也對版畫不感興趣。這種現象同時反映在洛杉磯的藝術學院和大學間，與東部比起來，其版畫部門的發展非常遲緩。直到一九四五年為止，洛杉磯的學校完全沒有開設過石版畫的課。第一個石版畫的課程是由海爾勒在一九四五年年底任教南加州大學時開設的，他在臨時教室二樓的一個小房間裏設立石版畫工作室，由於他的推動，到了一九四八年，版畫室終於擴充到二樓整個空間，同時也吸引了很多有才華的學生前來學習，後來成為著名藝術家的有芬克(Joe Funk)、高夫曼(Craig Kaufmann)、派斯(Kenneth Price)和法蘭凱爾(Dick Frankel)等。海爾勒很快便成為洛杉磯石版畫界的靈魂人物，從一九五〇年到一九五二年間，他在南加州大學組織了一個全國性的版畫展覽，同時也在一九五八年出版了《今日版畫》一書，很快便被全國採用為教科書之用。他也創辦了《印象雜誌》，企圖為版畫界建立獨立的藝術地位，但由於時機尚未成熟，得不到群眾的支持，《印象雜誌》只出了四期便停刊了，不過這四期卻為早期石版畫發展留下極其珍貴的資料。

五、六十年代至今－石版畫室的黃金時代

五十年代末期和六十年代是美國石版畫的蓬勃期，主要原因是版畫工作室有了健全的環境和版畫市場，因此全國各地出現了大大小小的各種版畫室。其中最具影響力的是五十年代末期在紐約的長島成立的環球版畫室和洛杉磯的羅望子石版畫室。

(一)羅望子石版畫室的誕生

羅望子石版畫室(Tamarind Lithography Workshop)把美國的石版畫發展推至一個新時代，這個版畫室訓練出一批技術優良的石版畫師，這些版畫師散播至美國各地，為傑出的畫家、雕刻家印製出精美的石版畫，使美國的石版畫技術成為世界的佼佼者。

這種成果最大的功臣可說是韋恩(June Wayne)，韋恩出生在芝加哥，在她非常年輕的時候就決定輟學專心要做一名藝術家，她在十八歲的時候就在墨西哥市的藝術宮殿(Palacio de Bellas Artes)舉行盛大的個展(圖五)。在四、五十年代間，韋恩就已參加聯邦藝術計劃的活動，後來又在紐約的成衣工業中當裝飾設計師，所有這些經驗在她搬到洛杉磯之後都成為她的豐富資源，很快便成為當地現代主義藝術家的領導人物。

韋恩在一九五七年前往巴黎，跟隨杜拉西亞(Marcel Durassier)學習石版畫，她發現很多石版畫技法在美國還沒有人知道，透過這次經驗，她深切了解若要使石版畫在美國發揚光大的話，必須先建立一個健全的環境。當她在第二次前往巴黎之前，曾與福特基金會的主任羅利(W. McNeil Loway)聯繫，談論如何振興美國石版畫的計劃，她提出當時美國石版畫的危機是越來越少懂得石版畫印刷的技師，迫得她必須前往巴黎學習與印製石版畫。經過多次的面談之後，羅利便請她寫一份計劃書。韋恩在一九五九年從巴黎回到洛杉磯後，馬上寫了一封長信給羅利，其中提到「我會從法國把優良的技師帶來美國一、兩年，請他們與藝術家合作，並訓練兩、三位學徒以繼承這種技術……一旦我把版畫室成功地運作起來，我會把這種經驗轉移到別的地點。」(註十三)

她在一九五九年七月十七日把設立版畫家的計劃書寄給羅利，計劃書中強調六個主要目的：1、訓練大批美國的石版畫技師；2、使美國藝術家對石版畫產生興趣，並有充足的石版畫常識；3、使藝術家和版畫家的合作關係更為密切，鼓勵兩者實驗這種媒體的各種可能性；4、刺激石版畫的藝術市場；5、幫助版畫師謀生，不完全依賴藝術家來印版畫的費用作主要收入；6、製作出一批品質優異的石版畫以提高石版畫的地位。韋恩同時也在洛杉磯羅望子大道上買了一幢建築物作為自己的畫室之用，並計劃若得福特基金會撥款贊助之後，便可在畫室後面加建作為版畫室的場址。由於這幢建築物是在羅望子大道上，這個名字既是所在地的地址，也無特殊含意，所以韋恩遂決定把版畫室命名為羅望子石版畫室。

福特基金會在一九五九年九月終於批准給羅望子石版畫室十六萬五千美元作三年的營運經費。這時韋恩卻面臨另一個難題，她原來計劃要請杜拉西亞來擔任主版畫師，但經過幾番商議，杜拉西亞不停提高酬勞，韋恩最後只好決定在美國找主版畫師。她曾在「版畫協會」的《簡訊》中看過一篇由安崔西安(Garo Antreasian)所寫的文章，其中一段表示「美國太少一流的石版畫工作室……在美國幾個重要地點設立一些大規模的工作室是非常重要的。……具有足夠技術與常識可以與歐洲抗衡的石版畫師更少得可憐。所需的訓練往往是一輩子的事，而且也是數代累積下來的經驗，但是我們必須

有這類品質的版畫師才能使石版畫發揚光大。」(註十四)這些話都與韋恩的想法非常接近，而安崔西安本人也是一位優秀的石版畫師，因此韋恩特別安排與他會面，商談邀請他到羅望子石版畫室工作的可能性，然後她又特別到印第亞普利斯(Indianapolis)去看安崔西安的版畫室，並一睹他所印刷的石版畫，事後韋恩表示：「他的石版畫技巧比我見過的任何人都要好，而他的彩色石版畫也與法國的一樣優秀。」(註十五)經過這次會面，韋恩決定聘用安崔西安為主版師，並請阿當斯(Clinton Adams)當副主任在一九六〇年七月正式開啓羅望子石版畫室的大門。

由於五十年代石版畫的沒落，因此石版畫器材的製造也減少，其中一些特別材料更停止製造，法國和德國製造的版畫紙也停止進口美國，所以羅望子石版室剛開始時所面臨的障礙實在非常艱鉅。不過這些障礙很快便因為這幾個人的努力而一一克服下來；而韋恩因在歐洲版畫室目擊到一些不誠實的行爲，因此她特別針對這些問題而訂下嚴格的石版畫道德標準，所有版畫的製作過程都詳細而準確地記錄下來，而所有的試版作品和限數作品印上版畫室和版畫師的浮印，以作保證。

(二)環球版畫室

與韋恩截然相反的版畫室主人是從歐洲逃難到美國的塔提安娜·格羅斯曼(Tatyana Grosman)，她與她的丈夫摩里斯(Maurice Grosman)在一九四三年逃避納粹的迫害而來到美國。摩里斯是一位畫家，來美後在紐約靠印刷絹印藝術版畫來維生，當摩里斯在一九五五年心臟病發作之後，塔提安娜便肩負起事業經營的責任。她決定發行數量少而品質高的絹印版畫，邀請著名畫家來與摩里斯合作，但開始的時候，她還不知版畫原作和印刷品的區別，當她把印好的作品拿去給紐約現代美術館的李伯曼(William Lieberman)看時，李伯曼指出其中的差異，這時她才了解原來版畫原作是必須由藝術家親自在版上製圖。正好在這個時候，她在長島西伊斯力普(West Islip)住屋的前院發現了兩塊小石版，然後又意外地以十五美元買到一部二手的石版畫機，靠著這兩塊石版和版畫機，她開始出版石版畫並正式成立環球版畫室(Universal Limited Art Editions)。雖然塔提安娜對石版畫的印製一無所知，但卻毫不卻步。她與畫家里弗斯(Larry Rivers)是好朋友，很自然的第一件作品便邀請里弗斯來製作，當她前往里弗斯的畫室商談這事時，剛好詩人奧哈拉(Frank O'Hara)也在那裏，機緣巧合遂撮合了《石頭》(圖六)這套詩與畫配合的系列石版畫。塔提安娜在里弗斯和奧哈拉在石版上畫了圖之後，才開始找版畫師來印製。經過友人的介紹，她找到紐約的資深版畫師布拉克

布恩，布拉克布恩雖然自己開設了個人的版畫室，但他從一九五七年至一九六二年間一直兩地奔波地為環球版畫室印製版畫，其中合作的畫家包括法蘭西斯(Sam Francis) (圖七)、戴恩(Jim Dine)、強斯(Jasper Johns)、羅森伯格(Robert Rauschenberg)和法蘭根泰娜(Helen Frankenthaler)。

塔提安娜在營運的初期，版畫室就是設在家裏的客廳之內，直到印製的尺寸越來越大之後，她才買了一部更大的版畫機，放在車庫裏印製石版畫。當時來環球版畫室作版畫的畫家大都從來沒有做過石版畫，因此要說服他們克服這種恐懼而前來創作，實在需要很大的努力，不過靠著塔提安娜的魅力與堅持，終於把畫家們的疑惑攔在一邊，欣然前來與她合作。

(三)版畫工作室

塔提安娜所聘用的版畫師布拉克布恩在一九三八年便開始研習石版畫，先後在哈林社區藝術中心(Harlem Community Art Center)，藝術學生聯盟中學習，並跟隨邦內作助手多年。他在一九五三年到一九五四年間曾前往法國，回到美國後布拉克布恩便在一九四九年開設自己的版畫室，先是叫布拉克布恩版畫工作室(Bob Blackburn Workshop)，後來改名為創意版畫工作室(Creative Graphics Workshop)，到一九五九年又改為版畫工作室(Printmaking workshop)。他設立這個工作室的目的並非作營業之用，而是與海特的十七版畫室相抗衡，讓喜歡作石版畫的藝術家有一個地方創作石版畫。他並不以賺錢為目的，只是想提高年輕一代藝術家對石版畫的興趣。也正因為他的這個崇高理想，版畫工作室一直面臨經濟的困境，不過還好他有一群忠心的支持者，每個月都付他一點錢以作使用版畫工作室的費用。

(四)當代版畫藝術中心

另一位在紐約伍士托(Woodstock)設立版畫室的藝術家是露文格魯恩(Margaret Lowengrund)，她在一九二三年從費城搬到紐約市去，在藝術學生聯盟中跟隨潘乃爾學習石版畫，後來又去英國跟隨潘乃爾的朋友赫崔克(A.S. Hartrick)研習石版畫。在歐洲停留期間，她又到巴黎跟隨洛提(Andree Lhote)學習繪畫，並參加巴黎的秋季沙龍。回到美國之後，露文格魯恩定居在伍士托，並到紐約的社會研究新學校(New School for Social Research)中任教「彩色石版畫」。她注意到伍士托地區的藝術家沒有地方印製石版畫，遂在藝術家協會(Artists Association)的地下室裏開設版畫工作室。

她同時也在紐約市開了一家小畫廊，名叫「當代」，並在畫廊中設立了一個小版畫室。美國的版畫市場在五十年代間仍然未曾恢復，連密勒這樣資深的版畫室也面臨經濟的問題，更何況是新成立的小版畫室。但露文格魯恩卻完全無視這些困難，反而在第三大道和七十五街交界之處的一幢大樓中找到一個更大的空間來經營她的畫廊和版畫室，改名為當代版畫藝術中心(The Contemporaries Graphic Art Center)，並在一九五五年十一月正式營業。她開設當代版畫藝術中心的目的是邀請著名的藝術家來印製石版畫，再由她經營的畫廊出售。在她經營下所製作的石版畫可說是美國石版畫史中最傑出的其中一部分。合作的畫家包括戴維斯、艾華利(Milton Avery)、迪恩、史密斯(David Smith)、蘇德蘭(Graham Sutherland)和塔瑪友(Rufino Tamayo)等。但是不久她便面臨到強大的經濟壓力，一方面是藝術中心的租金昂貴，另一方面則是版畫銷售不如理想。為了求生存，露文格魯恩只好求助於洛克斐勒基金會，但這個基金會只輔助非牟利的機構，露文格魯恩便找柏拉特學院(Pratt Institute)合作，把版畫改名為柏拉特當代版畫藝術中心(Pratt Contemporaries Graphic Arts Center)。一九五六年十一月，洛克斐勒基金會終於同意撥下一筆為期三年的五萬元基金給這個版畫室。可是露文格魯恩不幸在次年意外去世，無法完成她對這個藝術中心的理想，雖然柏拉特在艾森伯格(Fritz Eichenberg)的領導下有很好的成績，但卻與露文格魯恩原來的理想差距很大。現在這個版畫藝術中心已改名為柏拉特版畫中心(Pratt Graphics Center)。

(五)羅望子石版畫的影響

到了六、七十年代，美國東西兩岸出現很多版畫工作室，其中絕大多數都是由羅望子石版畫室訓練出來的石版畫師所經營的。辛辛納提美術館的版畫策展人瑪麗·巴斯克(Mary Welsh Baskett)在一九六八年策劃了一個以美國版畫工作室為主題的版畫展，她在展覽目錄中表示：「在過去二十五年間，美國的版畫工作室中出現很多非常具創意的版畫藝術。」(註十六) 這些版畫室包括迪索托(Ernest de Soto)在舊金山成立「收藏家版畫室」(Collector's Press)、米蘭提(Jean Milant)在洛杉磯經營的「卷雲版畫室」(Cirrus Editions)、肯尼夫·泰勒也在洛杉磯創辦「雙子星版畫室」(Gemini G.E.L.)、李蒙(Jack Lemon)則到芝加哥開設「蘭福爾版畫家」(Landfall Press)、還有荷蘭德(Irwin Hollander)在紐約成立「荷蘭德版畫室」(Hollander Workshop)。其中最成功的可算是雙子星版畫室，它是由羅望子石版畫室的主任(Director)、肯尼夫·泰勒和兩位商人法爾遜(Sidney Felsen)、格恩斯坦(Stanley Grinstein)在一九六六年共同創辦的。開始時，雙

子星爲慎重起見，特別邀請在藝術界聲望卓越的畫家愛伯斯(Josef Albers)來製作第一套作品，泰勒用傳統的技术很精細地爲他印製了一套十六張的作品《白線方形》。接著又邀曼·雷·班·尙(Ben Shahn)等藝術家來，直到一九六七年羅森伯格的來臨，才打破了謹慎保守的傳統，他所印製的《增推物》(圖八)是當時歷史上最大的一幅石版畫，對傳統的技术作極度的挑戰，也開展了雙子星版畫室的創新精神。泰勒又在一九六九年與強斯合作《鉛浮雕》系列作品，這套作品加入很多新的元素，把版畫的定義重新界定，以致後來以尼龍膠爲奧登伯格(Claes Oldenburg)製作《冰袋》的雕塑複製。不過石版畫仍然是雙子星版畫室的主要創作媒材，三十多年來，幾乎大部分美國重要的藝術家都與雙子星版畫室合作過，其中包括史帖拉(Frank Stella)、凱利(Ellsworth Kelly)、賈德(Donald Judd)、李奇登斯坦(Roy Lichtenstein)、霍克尼(David Hockney)、金霍茲(Edward Kienholz)等。

六十年代以降，美國的版畫市場開始活躍起來，很多著名的畫廊都另設一個部門專營版畫藝術，如阿歷山大畫廊(Brooke Alexander)、佩斯版畫部(Pace Editions)、卡斯帖尼版畫部(Castelli Graphics)、馬寶露版畫部(Marlborough Graphics)等，他們都在藝術雜誌上刊登數頁的彩色廣告來宣傳新印製的版畫作品(17)。版畫在七十年代因經濟蓬勃而價錢激漲，但是到了八十年代早期，美國經濟衰退，版畫的價錢又馬上暴跌，可見版畫市場與經濟景氣有直接關連，不過比起三十年代來說，已不可同日而語。經過一個世紀的掙扎與發展，石版畫已成爲美國藝術的其中一員，它除了在技術上有突破性的發展外，同時也刺激了藝術家作各種探險性的實驗，徹底改變了石版畫的面貌。

注釋

註一：阿當斯(Clinton Adams) (1983)：美國石版畫家(*American Lithographers 1900~1960*)，p.70. The University of New Mexico Press, Albuquerque.

註二：Joseph & Elizabeth Robins Pennell (1898). *Lithography and Lithographers*. London and New York.

註三：William M. Ivins, *Pennell*, p.252.

註四：Carl Zigrosser. *The Artist in America, Twenty-four close-ups of Contemporary*, p.18.22.

註五：布朗是一位畫家，在倫敦居住過一年並在那裡學習石版畫，到了一九一八年，他回紐約設立版畫工作室，邀請當時著名的畫家貝婁斯(George Bellows)和史龍(John Sloan)與他合作製作石版畫。

註六：Ebria Feinblatt & Bruce Davis. *Los Angeles Prints 1883-1980*, p.8. 講這句話的人是加州版畫協會的秘書侯威爾·布朗 (Howell Brown)。

註七：密勒在一九三四年把他收藏的大部分版畫師試版之作拿到 Plaza Book Auction Corporation 拍賣。

註八：這個聯邦機構在一九三五年八月成立，直到一九四三年六月結束，共花費三千五百萬美元。Olin Dows.

The New Deal's Treasury Art Program : A memoir in O'Connor, New Deal Art Projects, p.12.

註九：Cincinnati Art Museum. *First International Biennial of Contemporary Color Lithographers*. Catalogue.

註十：Clinton Adam. *American Lithographers 1900~1960*, p.125.

註十一：Dore Ashton. *New York School*, p.44.

註十二：Richard D. Mckinzie. *The New Deal for Artists*, p.193-4.

註十三：Wayne to Lowry (21 April 1959). *Tamarind Archives*.

註十四：Garo Antreasian. *Special Problems Relative to Artistic Lithography*, p.11.

註十五：Wayne to Adams (30 November 1959). *Tamarind Archives*.

註十六：Mary Welsh Baskett. *American Graphic Workshops:1968*. Catalogue for the Exhibition at the Cincinnati Art Museum.

註十七：James Watrous(1984). *A Century of American Printmaking 1800~1980*. The University of Wisconsin Press, p.283.

參考書目

1. Clinton Adams (1983). *American Lithographers 1900~1960*. The University of New Mexico Press, Albuquerque.
2. James Watrous (1984). *A Century of American Printmaking*. The University of Wisconsin Press.
3. Abrams/Block Gallery (1995). *Printmaking in America: Collaborative Prints and Press 1960~1990*. Northwestern University.
4. Susan Tallman (1996). *The Contemporary Print: from Pre-Pop to Postmodern*. Thames and Hudson.
5. Garo Antreasian & Clinton Adams (1971). *The Tamarind Book of Lithography: Art and Techniques*. New York .
6. Una E. Johnson (1980). *American Prints and Printmakers*. New York..
7. Francis O'Connor (1972). *The New Deal Projects: An Anthology of Memoirs*. Washington, D.C.
8. Ruth E. Fine (1984). *Gemini G.E.L.: Art and Collaboration*. Abbeville Press, New York.
9. Pat Gilmour (1986). *Ken Tyler: Master Printer and the American Print Renaissance*, Hudson Hills Press, New York.

評論

評論人---梅丁衍

這兩天的論文，偏向於地區性版畫，及其沿革史、推廣史的介紹，難免在時間上佔據比較長，而且這工作是吃力不討好，因為在講解過程中，必須大量使用別人的史觀，也比較看不出作者個人的見解。因為是階段性，且我們第一次辦這種國際版畫研討會，所以比較缺乏各國版畫的發展現況及資料文獻，在此提出個人的看法。我們知道張先生曾在雙子星版畫室工作，我們更期待將來他能將個人兩年生活及工作，及和其他藝術家交往的經驗，以主觀的角度和當前國內石版畫的現況做一比較，我想這樣的論述、了解對目前有所幫助。再接下來，再對他的論文提出個人意見。

一、是專業用詞的翻譯問題，例如昨日提到「糖水腐蝕」Suger Lift，國內廖修平先生直翻譯成「糖水」，所以沒有辦法傳達出到底是在製版過程或是印刷過程的腐蝕。再舉例論文 39 頁右半頁的英文部份，張先生引用到一些相關名詞，因為是談到美國版畫史，所以我以英文對照中文，在翻譯英文上的困難，不只是專有名詞上及談論藝術溝通的問題，其中所提到的「having found of each other」，心龍兄翻譯成：「藝術家有機會碰面」，其實在原文上要說得是比較複雜的，而是藝術家藉此發現，發現對方的創作而了解藝術，了解自己，而不只是碰個面如此簡單。因為張先生在論文中提到了 WAP(workshop for Project Art)的概念，workshop 是指工作場所，這是藝術家聯邦計畫中的一個項目，有繪畫、版畫等不同 workshop，這樣的工作場所，凝聚了美國 20 年代末期以來經濟大恐慌，藝術家失業率的情況下的徬徨。也就是說美國藝術史、石版畫的萌芽與發展，和其歷史、政治背景都有絕對的關係。這部份因為今天要談的是一般性的介紹，張先生可能暫時擱置。我在念這論文後，所要評論的挑戰性很大，所以不容易觸及到版畫或石版畫在美國運動史的角色。它為什麼發展成美國風格及和抽象表現主義之間的關連，我現在很快做一串連和補充。張先生剛才已點出來了，雖然幻燈片介紹的很快。在他點出的名單中，19 世紀初，那些間接對美國版畫史有影響之藝術家之風格，是我更感興趣，想知道的，過去我們把版畫放在藝術性的交流，不管是美國或歐洲，其實其中有一更大議題。因美國藝術從 19 世紀初一直在尋找自己的現代精神。歐洲在第一次世界大戰前的 DADA 達達運動，就是要反傳統，20 世紀初，1913 年美國軍械庫展，是把歐洲前衛藝術性的東西，拿到美國展，在美國的近代藝術史中的意義比較重，但可以看出並沒有和

版畫一同遭遇。版畫家及版畫師父被歐洲那深厚的傳統技術所吸引，所以不至於和所謂主流藝術前衛運動發生交流。這些都會延續影響美國近代藝術。30年代的聯邦計劃，傑森·波洛克原是共產黨員，羅斯福總統上任之後，美國社會主義思潮非常普遍，又有工人失業問題，又要補助藝術家，像傑森·波洛克比較關懷社會主義的繪畫性的畫家，他們會投入社會繪畫工作，波洛克之後，在寫美術史很尷尬不太願提。這的確造成波洛克在 WAT 的組織下，尋找版畫室，經他哥哥的介紹，開始做版畫，也因如此，後來他對前衛藝術較感興趣，所以他做石版時，有順勢他的抽象表現風格和石版畫平面性表達相結合，開拓了石版畫後來在美國逐漸發生到繪畫性裡面。我個人認為這些是很微妙的潛在於推動石版畫的改革。如果幻燈片中可以看到風格的改變會更清楚，這些前鋒者的風格，為什麼美國石版畫和抽象表現工作室蓬勃發展和全球的經濟有關。60年代邁克魯漢的「Media is massage.」（媒體就是馬殺雞）普普運動所帶出來的經濟的、文宣的、印刷業的、石版畫和繪畫性相結合，間接“刺激了石版畫的藝術市場”，43頁也看出美國積極，很願意和市場做一結合，不管經濟景不景氣，這和我們國內比較缺乏，最後一頁也提到，畫廊甚至設有版畫部門或發行版畫，並主動促銷，例如：Pace Castelli 對版畫的收藏，一定有幫助。