



Development and Multidimensional Characteristics of Modern Print

現代版畫藝術的發展與多元風貌

高 實珩 Shih-heng KAO

法國巴黎第四大學藝術史博士
國立臺南師範學院美勞教育系助理教授

自十九世紀末以來，現代藝術呈現出多元化的面貌。隨著科技、傳播媒體的迅速擴張，新的藝術觀念不斷提出，藝術家所展現出的各種藝術形式，以及其所運用豐富、廣泛的媒材，更是令人目不暇給。版畫與繪畫、雕塑、立體造形、複合媒體創作等，便同屬於現代藝術中的一個表現形式，也具有同等重要的地位。但由於版畫與其他媒材最大的不同，在於兼具有間接性、複數性、輕便性與推廣性的特徵，加上版畫所涉及的各類版種，無論在技術層面與製作過程上，皆顯得繁複而冗長，往往超越了許多藝術家所能獨立完成的範圍，因此，版畫顯得比其他的藝術表現形式更特殊且似乎自成體系。事實上，現代版畫藝術無論在觀念上或使用的技巧上，都有極大的突破與創新，其所表達的意念與影像，也絕非單純的技法顯示而已。因此，我們在面對現代版畫作品時，應理解它的特殊性質與相關範疇，更不可忽略了版畫與現代藝術的互動關係，以及它在美術史上的重要意義。

關於現代版畫的定位問題，我們應從兩方面來看：

(一)從傳統到現代的角色轉變：版畫的起源甚早，與印刷術的發明有著非常直接、密切的關係。版畫的歷史可上溯至七世紀初中國唐代貞觀年間，以木刻雕版的方式大量複製佛教插圖，並東傳至朝鮮、日本。直到十四、十五世紀間，中國造紙術與活字印刷術西傳之後，歐洲的版畫技術才得以成功地發展起來。然而，無論是中國、日本的傳統版畫，長久以來做為宗教、插圖、裝飾以及民間藝術的傳播，或者西方原視版畫為大量複製與印刷的用途來看，版畫從傳統的

應用美術範疇，轉變成為具藝術性格的獨立創作形式，是經過一段長時間演化的成果，而十九世紀末、二十世紀初正是此重要轉變的關鍵點。

版畫角色突變的原因主要有三個：首先，由於一八三九年攝影術的發明，直接衝擊了版畫複製油畫原作以便推廣的目的；其次，在印刷技術不斷革新之下，照相製版的方式漸漸取代了手工版畫的印刷功能；最後，隨著現代藝術思潮與美術運動的湧現，特別是印象主義、後印象主義、表現主義以來的藝術家們，大膽地將其藝術訴求表現在版畫的領域，版畫因而擺脫了原來的應用技術層面，成為獨立的藝術形式，而這個現代版畫的新觀念，也刺激了中國一九三〇年代的新興木刻版畫運動。

(二)現代版畫的特徵：版畫的原始定義，是利用「版」做為媒介物，將欲表達之形象固定於版上，再透過「印」的方式，完成「紙」上的複數型態作品。因此，就版畫的用途而言，可分為：「原作版畫」(gravure originale)和「複製版畫」(gravure de reproduction)二種；就版畫的性質而言，又可分為：「自由創作版畫」(gravure libre)和「應用版畫」(gravure d'application)二種。西方的版畫歷經幾個世紀的演進，不僅在技術上將中國最初的木版畫(凸版)，發展成為銅版畫(凹版)、石版畫(平版)、絹印(孔版)等不同的版種，同時將凹、凸、平、孔版的觀念與其他創作媒材結合而產生新的藝術表現方式²。二十世紀的西方藝術家，對原作版畫與自由創作版畫的發展貢獻極大，如：畢卡索、米羅、達比埃斯、沃霍爾等，藉著豐富、多樣化的題材，與個人獨立風格的展現，提昇了版畫的地位，這些藝術家也將他



左圖—雷諾瓦 女子畫像
1892 石版畫 52x40.5cm

右圖—羅特列克 54號船艙的旅客
1896 石版畫海報 60x40cm



杜米埃 通司諾曼街
1834 石版畫



諾爾德 學者
細點蝕刻銅版畫 27x29.5cm

們的版畫與繪畫、雕塑等共同視為其藝術表現之一部份。

現代版畫的範圍在深度與廣度上皆擴大了，其特質與影響如下：(1) 藝術家的參與，使藝術內涵的表達更獲重視；(2) 技術上的提升，使版畫家不再滿足於某些版種的製作，照相製版、混合版、併用版或加入電腦影像的運用更加普遍；(3) 新媒材的不斷擴張，使版畫已不再限定為紙上的作品，施印於各類材質（例如：布、壓克力、不銹鋼、塑膠等）、立體版畫以及與其他媒材合併表現的作品逐漸出現；(4) 版畫複數性的定義在當代版畫中受到挑戰，「單刷版畫」(monotype) 由於其具有版畫的「間接性」特徵，有時亦可被認定為版畫創作。而另一方面，許多西方藝術家同時善用版畫的「複數」觀念，不僅致力於原作版畫書籍、藝術海報等的製作，更引用至繪畫的領域；(5) 由於版畫在製版與印刷的過程頗為複雜，相對需要仰賴更精密的機器設備以及人力支援，因此，專業的版畫工作室普遍在歐、美、日等國家設立，藝術家往往親自繪稿、製版後，委託版畫技師印製完成，也有專為業餘愛好者所設供教學之用的工作室，使現代版畫亦朝向推廣性質發展。

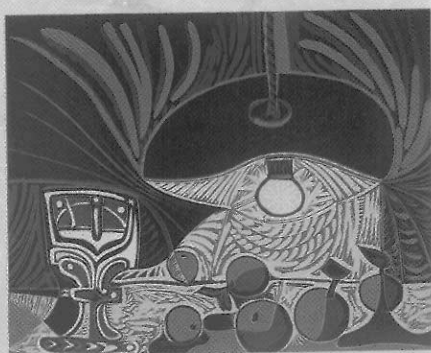
在藝術家與版畫家不斷的努力推展下，現代版畫從技術性層面擴展為藝術表現的性質。今天的版畫隨著藝術思潮不斷演進，無論是強調藝術觀點、重視形式創新、訴求社會內涵、結合科技媒材或凸顯獨特的趣味性與技巧，其展現的多元化型態與多樣化手法，標示著全新審美觀念的來臨。究竟版畫有何魅力，吸引藝術家不斷地在此領域發揮？版畫與現代藝術的相關性如何？版畫藝術又是如何影響美術史的發展？我們需從不同的角度與觀點來探討這些現象。

版畫與現代藝術潮流的共生關係

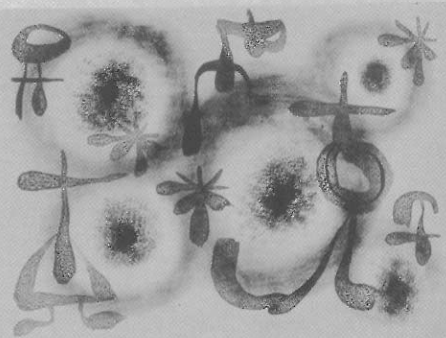
從十九世紀後半的現代藝術潮流中，許多藝術

家已將版畫納入其表現的媒材之一，在其中注入了創作意念。印象主義時期的藝術家，對版畫所能呈現的特殊效果與強烈的線條、明暗對比展現了極高的興趣，例如：馬奈(Manet)、雷諾瓦(Renoir)、竇加(Degas)、畢沙羅(Pissarro)、西斯里(Sisley)較傾向於將版畫視為素描的延伸，製作了許多以黑白為主的銅版畫作品。寫實主義時期的杜米埃(Daumier) 與後印象主義的羅特列克(H. de Toulouse-Lautrec) 都致力於石版畫技法的革新與應用，前者藉版畫的傳播特徵，將社會寫實的主張呈現在其政治諷刺漫畫中，後者製作為數眾多的彩色石版畫海報、插畫，以獨特的手法描繪出十九世紀末的現實生活。高更(Gauguin) 則受到日本浮世繪與民間版畫的影響，以大溪地為主題的線性陰刻木版畫，呈現出一種粗獷、原始的風格。歷經這些現代主義初期畫家的努力，藝術的視野更為寬廣，並為此後的版畫藝術發展奠定了一個堅定的基礎。

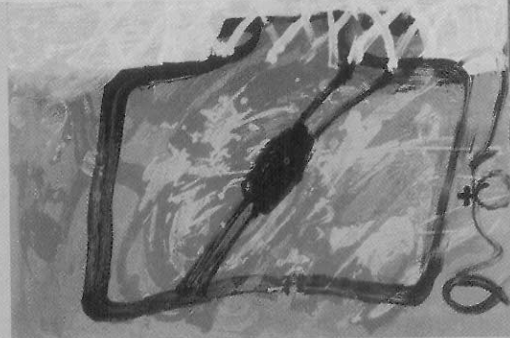
十九世紀末到二十世紀初的表現主義畫家，為了呈現對現實社會的不滿或內心焦躁不安的情緒，尋找一種藝術創作的絕對自治精神，曲扭、變形與尖銳的社會訴求成為其基本的表現特徵。表現主義的先驅孟克(E. Munch)認為：「藝術應是用我們的血與心吶喊出來的」⁴，他並為了擴張對大眾的影響力，採取與油畫相似的主題，製作出約八百張的各類版畫作品，他的木刻版畫更大膽使用複雜的混色，甚至印出木板紋路，極具原創力。受到羅特列克、梵谷(Van Gogh)、高更、孟克、瓦隆東(Vallotton)版畫的啟發，大部分的表現主義畫家，例如：德國橋派(Die Bruke)的克爾赫納(Kirchner)、黑克爾(Heckel)、諾爾德(Nolde)等，都將木刻版畫視為重要的表現媒材，甚至轉變為一種戰鬥武器，畫面中直接刻出的簡化形體結合強烈鮮明的色彩，散發出深刻動人的感染力。柯勒惠支(K. Kollwitz)的蝕刻銅版畫與石版畫作品，則藉戰爭、政治、社會運動的題材，表達出大戰期間歐洲人的苦悶、鬱卒、悲傷和不安



畢卡索 燈下的靜物
1962 橡膠版畫 53x63.8cm



米羅 獵人與植樹節
1948 石版畫 26.5x36.5cm



達比埃斯 金魚缸
1980 石版畫 78x103cm

的氣氛。

野獸派畫家在強調本能、放任直覺的觀念下，注重結構性與節奏性的美感，特別是色彩的大膽運用與造形的直率，亦形成不同的個人風格。馬蒂斯(Matisse)在一九〇六年後開始放棄木刻而改作石版畫、銅版畫，甚至單刷版畫，他追尋一種極為安靜、平衡、純粹的畫面，而唯有版畫中尖銳、細膩的線條，才得以凸顯裸女輪廓的絕對性與唯美觀點。盧奧(Rouault)的創作觀念也延伸至蝕刻銅版畫的領域，呈現出與其油畫相似的沉鬱風格。德朗(Derain)與杜菲(Dufy)皆曾為阿波里奈(Apollinaire)的詩集作插畫，他們的插圖融入了野獸主義的繪畫特徵。尤其是杜菲的《禽蟲吟》(Bestiaire)版畫集，透過黑底白線木刻技法的表現，更增添一種直樸、簡約的整體美感。魯迅在一九三〇年代將杜菲這本《禽蟲吟》以及柯勒惠支的版畫集引介到中國，出版後引起極大的回響，也為中國的現代木刻版畫運動注入一股新生的力量。

立體派的畫家畢卡索(Picasso)與布拉克(Braque)、勒澤(Léger)、葛里斯(Gris)等人都製作了許多版畫作品，對版畫觀念的提昇與技法的改進貢獻良多。畢卡索在一九〇四年搬進蒙馬特「洗衣舫」工作室開始，作了一系列藍色時期的蝕刻銅版畫，此後，他隨著各時期的表現形式，創作了數量龐大的版畫。從這些直刻法、細點腐蝕法的銅版畫以及石版、橡膠版等作品中，看出

畢卡索精通各類版種與技巧，可說是一個全方位的天才藝術家。特別是一九六〇年代左右，他製作的一系列以人物或靜物為主的橡膠版畫，採用了自己改良的一版多色、逐次遞減的刻印技法，畫面中粗獷的線條刻痕在層疊、厚實和強烈色彩的烘托下，形成其個人獨特的晚年風格。

現代版畫中的東方趣味

正如十九世紀日本浮世繪版畫對歐洲印象派畫家造成的震撼一般，東方藝術再度深刻而廣泛地影響了二十世紀的西方繪畫與版畫藝術。無論是線條性的、符號性的、空間性的、書法方式的、甚至形而上的理論，都造成不同的啓發與暗示作用，畫面中也顯現出一種結合東方趣味的特殊效果。

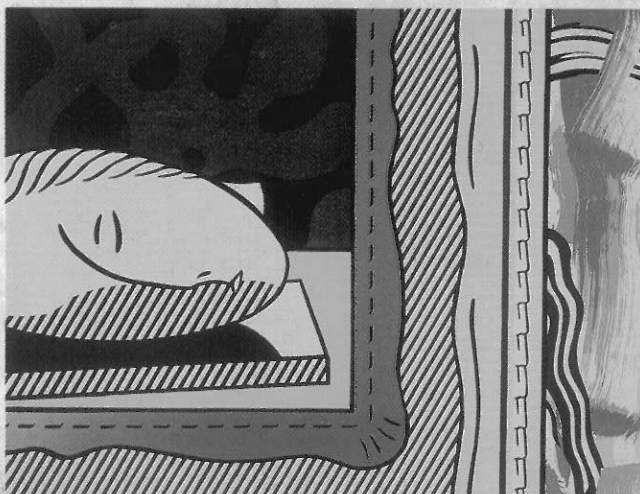
對超現實畫家米羅(Joan Miró)而言，版畫是一種「訊息的擴張」(l'élargissement du message)。由於版畫具複數且便於運輸的特性，他因此認為：「銅版或石版作品可以輕易地到一個國家或一些偏遠的地區展出」……「一幅油畫通常是唯一的，也僅能被一位收藏家所擁有，但一幅版畫，如果印成七十五張，世界上便有七十五個人收藏我的作品；如此一來，我也就擴大了七十五次的訊息影響了！」由此可見米羅對版畫終生不渝的熱愛，以及他廣泛涉獵所有版種和製作數量驚人版畫作品之動機所在。



上圖左-阿蘭欽斯基 AL ALMON
1980 蝕刻銅版、石版畫
93x95cm

上圖中-梵維爾德 戰鬥
1974 石版畫
88x62.8cm

上圖右-羅森奎斯特
歡迎來到水星
1989 石版、拼貼
86 3/4" x58"



中圖左-沃霍爾 瑪麗蓮·夢露
1967 綉印
92x92cm

中圖右-沃霍爾 康貝爾湯罐頭
1968 綉印
每個81x47.6cm

下圖左-李奇登斯坦
兩張作品：睡著的繆斯(繪畫系列)
1984 石版、木版、綉印
37 3/4" x48 7/8"

下圖右-羅森柏格
蘇聯/美國之陣式II
1988-90 照相腐蝕、
細點蝕刻凹版、拼貼
7' 4 1/2" x52 1/2"

一九四〇年代末期，米羅在偶然的機會裡，第一次接觸了中國文字，立刻被這些有趣的符號與造字觀念所吸引。透過他豐富的想像力，直覺地將這些字跡簡化成形象，移花接木似的轉化或與其他符號合併，成為他獨特的繪畫語言。在一九四八年一幅石版畫《潛水者》中，首次見到了米羅企圖將他所「認識」的中國文字轉變為人體形象，安插在畫面中。米羅為詩人雷內查爾（René Char）詩集所作的石版插畫《獵人與植樹節》，以及為詩人雷里斯（M. Leiris）詩集所作的蝕刻銅版插畫《植物的瑣事》中，我們察覺一種所謂「米羅式的裝飾風格」—用刷筆任意揮灑出的線條，或似是而非的文字—形體內容，充滿著童趣、塗鴉式的美感，可說是一趣味式的結合。被他變成符號或藝術語彙的象形文字本身，不具任何可讀的或本質的意義，僅只成為他版畫中再創的元素，或說所引用的形體，都同時具有抽象的與象形的雙重特徵。一九六六年米羅赴日旅行之後，他便更深層次地接受了東方文化的洗禮，從而找到了強而有力的論據。此後的石版、金屬蝕刻版或單刷版畫中，也可明顯地見到他受東方禪學審美觀念的影響。他偏愛在白色的畫面上藉著汽水墨在石版上潑灑、自由流動的自然美感，或在銅版上撒佈松香粉後，以酸直接腐蝕所產生斑駁、犀利的蝕痕，橫添粗獷而濃黑的筆觸，甚至也加上拼貼的技巧，使畫面更加豐潤、深沉。米羅將版畫視為一種喚起大眾共鳴的憑藉，因此樂而不疲地陶醉在版畫千變萬化的世界裡。

屬於戰後「非形象」抽象藝術（L'informel）的西班牙畫家達比埃斯（Antoni Tàpies）善於應用各種不同的質材，不僅使他的作品具有一種更自由、更豐富的表現性，更值得注意的是，東方哲學思想對他的藝術創作有著極深遠的影響。達比埃斯一九四七年開始接觸版畫，最初是因為版畫幾乎動用了所有的素材與媒介，完全符合他對質材的熱愛，沈醉在不斷發明創造的喜悅中。他致力於改善每一種既有的傳統技法，同時又盡力開發新的

手法。而版畫裡「間離效果」的表現亦是非常符合他的需求，特別是與工業素材的合併應用。達比埃斯一九五九年後製作的超大型版畫亦是向傳統的版畫技術做挑戰。展現在觀眾眼前，通過繁複的版畫程序而印製出來的巨幅石版或金屬蝕刻版畫作品，其視覺震撼力也絕不亞於一幅大型油畫或雕塑作品。

達比埃斯的作品受到中國道家與日本禪宗的美學觀點影響極深，尤其表現在兩方面：（1）中國文化藝術思想的影響—空、無的空間觀念；（2）東方禪宗美學的影響—簡約的筆法與色彩。因此，在達比埃斯的金屬蝕刻版畫《繩之圓》（1969年）和《四角》（1970年）中，幾乎是在純白的空間裡做出一圈凸起的痕跡或在平面肌理中散佈幾個最簡單的刻痕，透露出作者對空、無空間概念的追求。此外在一九八〇年一系列的石版畫《山的形狀》、《瓶》、《金魚缸》等作品中，或輕巧地撇出了似是而非的形體，使渲染的線條成為白色空間中的獨語，或以一種禪畫中特有的簡約筆法，點出物體的雛形卻又用否定的方式刪去了它們。東方的美學、哲學冥思，似乎也激發出藝術家更敏銳的想像力。⁵

西方的畫家們同時也追求類似東方書法中一種直接、自發的行動以及全神貫注的精神。例如阿蘭欽斯基（P. Alechinsky）與杜貝（M. Tobey），所注重的是出自於本能的、即興式的抒發，也在符號—這種較能成為具體的影像上尋找一個著力點。阿蘭欽斯基一九六〇年代之後，以黑白為主的石版畫或細點蝕刻銅版畫中，利用拼合重組的片段圖像，形塑出具驚爆力的虛擬世界，在毛筆線條揮毫的速度中展現東方式的趣味，同時他經常以棉紙裱貼的方式，達到理想的「水墨渲染」效果。

我們在法國抽象派畫家哈爾同（H. Hartung）的黑白石版畫，以及蘇拉吉（P. Soulages）的蝕刻銅版畫中，則可以分析出是受到東方書寫方式影響或一

史帖拉 屠牛

1984 石版、橡膠版、絹印、手繪、拼貼

56 7/8"x53 3/8"



種接近中國書法的感覺。蘇拉吉宣稱：「因為在一個平面的空間中，所有刷筆的筆觸重疊、交錯著，產生一個類似東方書法特質——即筆法藝術的

結構。但不同的是，東方的書法屬於一個先存的組織，在可以解讀的常理之中……我畫面中的線條非常寬，應被視為手勢運作的痕跡。我邀請觀者自行去發掘它們，它們是我靈魂深處情感表現的詩。」⁶儘管這些作品仍是從西方的表現方式出發，但東方藝術特質賦予他們的作品一種更獨特的趣味性和韻律感。

朝向更多元、更多樣化的藝術表現

一九六〇年代美國的普普藝術(Pop Art)，以消費的大眾文化為藝術主題，忠實再現某些現實片段，他們不僅以印刷、近似廣告的影像來傳達這種通俗性的藝術觀念，同時也將版畫做為主要表現媒材。印刷與版畫原理的大規模應用，成為這波藝術潮流的重要表現特徵，在藝術史上也是首次發生的。

沃霍爾(A. Warhol)、羅森奎斯特(J. Rosenquist)等結合印刷技術，並將影像符號化。沃霍爾選擇某些公眾人物的肖像，或者其他代表性商品，利用絹印的技法圖解分色感光後，重複、連續印在畫布上組構成一幅作品，例如：《伊麗莎白·泰勒》(1964年)、《艾維斯I和II》(1964年)、《十六個賈桂琳》(1965年)、《瑪麗蓮·夢露》(1962, 1967年)、《康貝爾湯罐頭200》(1962年)等。這些作品的主題與大眾生活息息相關，具有城市性格及社會意義，並由於重複、擴張的影像造成視

覺震撼的效果。羅森奎斯特因早期畫過廣告看板，影響了他繪畫與版畫中傳播意識的表達。他的平版單刷版畫《尖叫》系列(1986-87年)，以及混合版畫《歡迎來到水星》(1987-89年)，透過強烈、間斷的影像塑造出一種廣告訊息，尤其採用了照相製版的方式合成影像，甚至部分加入拼貼(collage)與單刷之手法，加深了觀者的印象。

李奇登斯坦(R. Lichtenstein)則喜愛以連環漫畫或印刷品放大的效果，做為表現主題。他一九八〇年代的版畫，例如：《繪畫》和《風景》系列，大多混合使用平版、木刻和絹印的技法，強烈誇張、擴大印刷物的色點與局部條紋，兼具一些裝飾意味，成為普普藝術中最強調通俗文化的作品。

同時期的美國藝術家羅森柏格(R. Rauschenberg)，以新達達(Neo-Dadaism)的觀念，在抽象表現主義、具象繪畫中結合照相版畫與實物的創作方式，拓展了繪畫的前衛實驗性質。羅森柏格一九五〇年代的作品大多是實物組合的立體雕塑，或者加入照片、報章雜誌等印刷物拼貼的油畫。自一九六二年起，他開始嘗試製作絹印與石版畫，而這些新媒材的試驗帶給他更多的靈感，因此，在同時期的繪畫中，例如：《曆書》(1962年)，他改以照相製版的絹印技巧結合油畫來表現。一九八〇年代末的《貝里尼》(Bellini)系列，以及《蘇聯／美國之陣式》系列(1988-90年)，皆採用照相腐蝕與細點蝕刻凹版，並結合拼貼或單刷技巧，將文藝復興時期的繪畫圖像或莫斯科、紐約的現實景象的片段，轉印連綴成這些巨大的混合版畫，部分的影像時而隱匿在一些繪畫性的筆觸之下，或重疊交錯在一起，營造出獨特的透明感與時代性，而前者是屬於「布質版畫」。此外，羅森柏格也嘗試製作了一些「立體版畫」，在他多方實驗改良下，不僅拓展了版畫原有的形式，也使當代版畫藝術更重視媒材的應用。

結語

版畫的發展在整個歐美現代美術史上扮演了一個相當重要的角色。歷經印象主義、後印象主義、表現主義、野獸派、立體派畫家的努力提倡後，版畫成爲一種獨立的表現媒材以及技術性的傳播工具，使它從附屬於繪畫與雕塑的地位中解放出來。版畫並開始在後續發展的藝術潮流-超現實主義、抽象藝術、新達達、普普藝術、歐普藝術，甚至在觀念藝術與裝置藝術中，不斷蓬勃發展和維持其獨特的形式。

版畫爲現代藝術建立了新的美感價值，而版畫的現代意識也反應在兩方面：

(一)複製觀念的潮流：版畫不同於繪畫之處在於它探索的意義，以及涵蓋了所有介於現實與複製型態之間的可能範圍，而當代版畫又自然和繪畫與雕塑維持了親密的關係，它的「印刷傳播功能」也更受到我們的重視。因而，德國美學家班雅明(Walter Benjamin)認爲，我們的時代首先是被複製技術的顯現所標示的。版畫的迅速擴張固然是一種商業需求，但從另一方面來看，版畫也符應了一種接受從事物獨一無二的特徵到所有事物複製的潮流。

(二)技術與形式的應用：版畫的範圍與技術正在無限地擴張。從傳統的拓印、木刻、橡膠版、各種凹版技法、平版技法、孔版技法，演進到現代的照相製版、混合版、併用版、甚至加上拼貼與單刷技巧等的各式版種；版畫的尺寸從輕薄小巧進展到巨大宏偉；其表現形式亦從平面發展到三度空間的立體版畫，而幾乎所有的素材皆可被版畫所運用。版畫已經突破了傳統的範圍與限制，似乎我們也不得不面對這個新的趨勢與潮流，將其技術及特徵廣爲應用，並和當代藝術中的其他表現媒材連結在一起。

隨著社會與時代內容的改變，版畫因而呈現了不同的風貌，也顛覆了過去的審美價值體系。無論其本質是間接的、複製的、技術的、還是訊息



霍克內
一個塞里拉的影像II
1984-86
石版、手繪、拼貼
61 1/2"x42 1/4"

擴張的，現代版畫已進入一個更多元化、更多樣化、更個人化的表現領域。

註釋

- 1 據張秀民先生之考據，印刷術的發明約在七世紀初中國唐代貞觀年間(西元636年左右)。1966年在南朝鮮慶州佛國寺發現的《無垢淨光大陀羅尼經》(西元704-751年)爲世界現存最古老的木板印刷品。中國發掘出最古老的木版畫，是1944年在成都唐墓出土的《陀羅尼經咒》(肅宗至德二年，西元757年)，但以1907年在敦煌發現的《金剛般若波羅密經》(唐咸通九年，西元868年)最爲著名。參見：張秀民，張秀民印刷史論文集，1988年，北京，印刷工業出版社，p.48-51。
- 2 西方現存最古老的木版畫，是在法國發現一幅「耶穌受難圖」(《Crucifixion》，1375-1400年)的片段。銅版畫約於十五世紀上半葉，義大利的金銀匠首先發現鏤刻金屬印製圖案的技巧，隨後在佛羅倫斯發展了銅版畫，並漸取代木版畫成爲歐洲版畫主流。石版畫的技巧由德國的塞內斐爾德(Alois Senefelder, 1771-1834)於1798年發明，此後大量運用在印刷和藝術創作的領域。綉印則由英國的薩姆·西蒙(Samuel Simon)於1907年初步製作成功，兩次大戰期間傳播到歐美其他國家，後成爲現代版畫中運用最廣泛的版種。參見：Krejca, Ales, *Les techniques de la gravure*, 1983, Paris, Grund.
- 3 Cf. Taillandier, Yvon, *Miró à l'encre*, 1972, Paris, Jaquette spécialement conçue, p.59.
- 4 Cf. Adh'emar, Jean, *La gravure*, 1980, Paris, Presses Universitaires de France, p.109.
- 5 參見：高賈衍，「論東方藝術對西方現代版畫的影響-從米羅與達比埃斯的版畫談起」，第十二屆全國技術及職業教育研討會，1997年4月，藝術類，pp.141-150。
- 6 Cf. Soulages P., "Lettre à Cordon Washburn", Le 18 janvier 1968 à Paris.