



在弗吉哈質街的十七版畫工作室（最右者為海特本人）。（圖片來源：Hayter et l'Atelier 17, Imprimerie Union, Paris, 1993）

Legend of the Atelier 17

十七版畫工作室的傳奇

劉俊蘭 Chun-lan LIU

法國巴黎第四大學藝術史博士

臺北市立師範學院助理教授

在現代版畫史中，英國藝術家海特(Hayter, Stanley William)和他所創立的十七版畫工作室是絕無僅有的特例。既是版畫家也是畫家的海特是唯一與三〇和六〇年代間相繼出現的主要藝術潮流有密切關連的版畫工作者，而許多版畫傑作都是從他工作室的壓印機下完成。十七版畫工作室、海特、以及在此工作室發展出的一版多色技法（或稱海特技法）在現代版畫界中的激盪與迴響，無疑是當代版畫創作的重要源頭之一。

海特與十七版畫工作室的創始與更迭

早年學習化學的海特在決心轉行從事藝術創作後，在一九二六年春天來到巴黎。他先在朱利安學院(Académie Julian)中做了三個月的版畫，才於一九二七年在位於綠磨坊街的寓所裡安置了一個版畫工作室。同年，版畫室搬到秀費婁街(Chauvelot)，一九三三年又再遷址到首征街(Campagne Première)十七號，十七版畫工作室乃

因此得名。在三〇年代，這個剛具雛形的國際版畫工作室只能容得下六位藝術家一起工作，有限的空間迫使藝術家們必須分配他們使用的時段，這與後來日益壯碩的十七版畫工作室的規模實是不可同日而語。

藉由在巴黎及在其它國家陸續舉行的展覽，十七版畫工作室逐漸引起藝評及藝術愛好者的注意。然而，一九三九年秋天，二次世界大戰爆發，十七版畫工作室的巴黎時期因為海特及許多歐洲藝術家的遷居紐約而告中斷。

一九四〇年海特抵達紐約後，十七版畫工作室附設於新社會科學研究學院。在這個因納粹的緣故而於一九三四年由德國法蘭克福搬到紐約的著名學院中，海特處身於學術氣氛極為濃厚的工作環境。詩人如奧登(Auden, W. H.)，人類學家如勒維·斯多斯(Levis-Stauss, Claude)，心理學家如弗若姆(Fromm, Erich)都是海特的朋友，尤其是美學家爾恩漢姆(Arnheim, Ernest)和精神科醫生克里斯(Kris, Ernst)更與海特關係密切。

一九四五年，海特將十七版畫工作室從新社會



海特姆·巴黎 (1933年)

(圖片來源: Payter et l'Aterlier, l'Imprimerie Union, Paris 1933)

科學研究學院遷出，搬到位於第八街的藝術村的一層頂樓。雖然繪畫創作佔據他許多時間，他還是固定每星期至少到版畫工作室二次，並且在晚上五點到十點開授版畫課程。從這時期起，海特開始僱用助教，而他們的角色逐漸由於海特在美國各大學的課程和演講次數的頻繁而變得不可或缺。事實上，從一九四五年開始，海特陸續受到不同大學的邀約去主持它們的平面繪圖科系。喜歡獨立自由的海特，對這類的職務並不感興趣，他於是向它們推薦他最親近的工作伙伴。也就是藉由這樣的管道，海特的助教貝克(Becker, Fred)任教於聖路易大學，彼得迪(Peterdi, Gabor)到耶魯大學授課，拉桑斯基(Lasansky)在愛荷華州創立了一個舉足輕重的平面繪圖藝術中心，瑞迪(Reddy, Khrishna)接掌紐約大學平面繪圖系。透過他們，海特的技法和理念得到了更廣泛的推介。

在紐約度過了十個寒暑之後，海特決定再返回歐洲。此時，十七版畫工作室已受到相當的肯定，而它的聲譽讓海特不僅想在巴黎重新安置一個工作室，還曾一度興起在倫敦設立另一個據點的念頭。他將紐約工作室托付給史若格(Schrag, Karl)管理，之後，海斯(Haas, Terry)、霍恩(Hoehn, Harry)、克里吉(Kleege, James)、葛瑞浦(Grippe, Peter)、凱茲(Katz, Leo)相繼接任。然而，無人能維持工作室在他領軍下的盛況，而一連串更換負責人的結果導致工作室走向的某種誤差。海特提到：「在返回紐約巡視後，我發現那些最深奧、最困難、但卻可能導向絕妙結果的研究都被放棄了。工作室裡持續進行的是一些容易而沒有什麼意義的活動。」¹紐約的十七版畫工作室終於難逃在一九五五年被關閉的命運。

巴黎的十七版畫工作室自一九五〇年起再度復活。海特先是租用弗吉哈賀街(Vaugirard)霞斯波太太(Mme Chassepot)的舊印刷廠，在經過一九五四、一九六一及一九六九年幾次遷徙之後，更迭不斷的十七版畫工作室終於在一九七七年於迪鐸街(Didot)十號落腳至今。

提昇版畫的原創性與追尋個人語彙的實驗室

提到海特與十七版畫工作室，今日已發展得相當成熟的一版多色技法自然是不能遺漏的環節。尖銳的觀察力、對材料特性的敏感度、加上持續不斷的實驗，海特以及十七版畫工作室的藝術家們發現了融合平版和凹版特性的版畫印製技法：運用軟、硬塑膠滾筒、配合不同層次的腐蝕，並利用油墨所含不同油量所產生的相拒或相混的物理反應，色彩繽紛的版畫只需壓印一次即可完成。相較於傳統的多版多色（套色法），這個技法實是簡便許多。

一版多色技法對於彩色凹版畫的貢獻已無庸置疑。然而，就如同我們無法以地點來界定十七版畫工作室一樣，這個常被統稱為海特技法的運用與推廣也不足以完全說明十七版畫工作室的特點。即使十七版畫工作室與它的創建者的關係密不可分，它絕非“海特畫派”的養成地。事實上，在十七版畫工作室裡並沒有傳統的師生制度，因為海特認為在面對不同狀況時，老師和學生一樣都必需學習。重要的是從實例中觀察，從經驗中找尋屬於自己的語彙。海特曾如此定義十七版畫工作室：「這是一個實驗室；到這兒來的人好奇地期待發現新的經驗……這並不是一所藝術學校，在這兒並沒有共通的法則，大家各取所需。」²

恩斯特(Ernst, Max)的例子便可說明海特堅持的實驗精神，以及他將偶然性納入版畫創作的理念。恩斯特事實上也是個勇於嚐試不同可能的藝術家，他肌理豐富、引人暇思的版畫就是大膽使用軟性防腐蝕劑拓印的實驗成果。一日，他誤將鋅版放入為銅版準備的強酸中腐蝕。鋅版由於快速的強酸腐蝕開始冒煙，海特發現後跑過去將鋅版取出放在水中沖洗，但他卻也因為這「不幸」的意外所創造的特殊效果驚喜莫名：線條被深刻



上圖 海特，「五個人物 (Cinq personnages)」，1946，37.6x60cm (圖片來源 Hayter et l'Aterlier 17, Imprimerie Union, Paris, 1993)

下圖 海特，「墜落的形體 (Falling figure)」，1947，45x38cm。(圖片來源 Hayter et l'Aterlier 17, Imprimerie Union, Paris, 1993)



腐蝕得就如同從版面割離一般，而整塊版就像一面斑駁老舊的牆，容許無限聯想。那些未經防蝕劑保護的面積，變成深度凹陷的表面，只有周圍輪廓部份才吸得住油墨——也就是後來所謂的「開放腐蝕」技法(morsure ouverte)——是另一個由於意外所獲得的神秘效果。

因此，十七版畫工作室裡並沒有即定的規則與教條，有的是對版畫創作各種不同可能的持續探索。海特並且鼓勵不經由預備素描或任何的即定圖案，直接在版上表現與構思。直覺與偶發性、甚至手勢(geste)與動作(action)成為創作的重要元素，版畫的原創性得到完全的提昇，而它相對於其他媒材的獨立自主性藉此受到再度的肯定。

海特的創作理念對現代版畫的發展影響重大。以紐約為例，在十七版畫工作室之前，版畫幾乎可說是與當代藝術走向無關的另類。尤其在美國聯邦藝術計劃的鼓勵下，大部份的版畫工作者全心投入的是版畫的大量複製而非創作本身的探究，並且以石版、木版和絹印為主要的版種，金屬蝕刻版畫的創作仍是個待開發的領域。一九四四年，海特集中工作室成員的前衛作品在紐約現代美術館展出，獲得了前所未見的迴響。不僅十七版畫工作室在美國文化發展中的角色受到完全的肯定，人們對版畫的狹隘的看法也因而扭轉。在作品的規格上，版畫不再局限於插圖尺寸，大件作品逐漸取得抗衡的地位，尤其在海特將手勢與動作納入創作要因的前題下，尺寸的需求已成為必然。在表現的題材上，版畫可觸及的範圍、訴求的對象變得與其它媒材一樣的廣泛。它自此成為前衛藝術的一員，原本只關注繪畫動向的藝術市場也開始留心版畫的發展。

展。海特和他的十七版畫工作室為現代版畫創作開啓新頁，波士頓美術館館長闕斯達克(Shestack, Alan)曾如此總結道：「許多繪圖藝術的史學家都強調海特在當代版畫發展中的重要性…但海特事實上不只是一位出色的藝術家，他甚至可說是現代版畫的源頭」³。

現代藝術家的會聚與交流

海特的個人魅力，以及他所堅持的實驗精神、反成規、反學院的自由的創作理念，使得十七版畫工作室自一創始便吸引許多不同國籍的藝術家而成為各類文化的交鋒處。從三〇到六〇年代主要的前衛藝術潮流並與十七版畫工作室關係密切。在這兒，我們可以輕易地找到超現實主義、抽象表現、眼鏡蛇、非形象(Informel)等藝術流派的理念精華。許多現代的版畫家、畫家、甚至雕塑家如——卡爾達(Calder)、賈克梅第(Giacometti)、菲立浦(Phillips)、或布賀若娃(Bourgeois)等——都曾是工作室的常客。

在那些曾經成為十七版畫工作室一員的著名藝術家中，米羅為受惠於此工作室甚多的版畫創作者之一。這位自三〇年代末開始出入十七版畫工作室的藝術家的作品在現代版畫界的份量已無須贅言。專研米羅版畫的學者杜邦(Dupin, Jacques, 1984)指出：「結識海特是米羅版畫發展中的重要關鍵。」⁴在他編列的米羅版畫目錄中，有二十六件金屬蝕刻版畫完成於十七版畫工作室。

亞雷欽斯基(Alechinsky)在一九五二與一九五三年間才接觸十七版畫工作室。但很快地，他被版畫這個特殊的創作媒材深深吸引。在他這時期所完成的極具實驗性的版畫中，完全顯示他此時所探究的主題：形式與內容的融合。在十七版畫工作室裡，亞雷欽斯基結識了許多著名的藝術家，如卡爾達和米羅等。並且就在他於世界各地（如弗羅倫斯或哥本哈根）開設畫廊的同時，他與海特策劃了許多有關十七版畫工作室的展覽。

著名的行動繪畫藝術家波洛克(Pollock, Jackson)與十七版畫工作室更是淵源匪淺。在一九四三年夏天於普林斯頓認識海特後，波洛克於次年秋天開始接觸十七版畫工作室。波洛克會受海特吸引其實是極自然的事。海特對於幻想的興趣、在表現中賦予速度與偶發性重要的角色、以及他對由直覺衝動創生的韻律的重視，都與波洛克所追尋的不謀而合。波洛克本人也承認除了班頓(Benton, Thomas Hart)之外，海特是他另一位老師⁵。海特當時在十七版畫工作室所進行的一連串實驗對波洛克影響重大。史蒂芬·朗(Stephen Long)就提到：「如果沒有海特和那些上百的超現實主義的滴瀝(drip)實驗，波洛克不會這麼快就到達顛覆歷史的關鍵時刻」⁶。海特本人回憶道：「藝術家們在工作室裡進行了數百次滴瀝創作的實驗，而我試著在無意識狀態下素描，然後再探討它發展的可能性。傑克〔波洛克〕和我常一起對此作討論，那時並有許多來自美國各地的藝術家向我呈現他們的無意識素描(dessins automatiques)」⁷。在波洛克於一九四四到一九四五年間所作的版畫中，海特的影響清楚可見。海特對於線條本身的自主性及表現力的強調、他將它用來勾繪也用來遮掩圖案的表現方式，讓波洛克印象深刻。就在此時，波洛克開始他一連串像是給圖案罩上一層網般的創作。波洛克在十七版畫工作室所完成的版畫可說是美國藝術家在抽象表現發展過程中的重要史料，也是貶斥認為蝕刻版畫這個媒材不適於作抽象表現之成見的佳例。波洛克出入十七版畫工作室這段時期，事實上在他整個創作發展過程中扮演著決定性的角色：「在一九四四年之前，波洛克都處於長期的摸索階段。但就在這一年的冬天，在最適宜的地點、在最好的時機中，他的風格起了徹底的轉變」⁸。海特和十七版畫工作室的影響力遠超過版畫的領域。

在三〇到六〇年代間，往來於十七版畫工作室的藝術家常都是西洋美術史上舉足輕重的大師。海特回憶道：「在任何時刻，我們都有在這兒碰

到恩斯特、馬松(Masson)、唐吉(Tanguy)…或雷傑(Léger)的可能…從這點來看，十七版畫工作室可說是西方文化的前哨」⁹。除了「生產」版畫的功能外，十七版畫工作室也是各方精英經驗交流、智慧激盪的據點。二次大戰爆發，許多藝術家遷徙紐約後，十七版畫工作室和他具雙語能力的創始者更成為藝術家們重要的溝通橋樑。不但避難的歐洲藝術家們在此再相聚，在這兒，他們也得以和美國的年輕藝術家們取得連繫。而他們在十七版畫工作室裡團結融洽的相處氣氛，曾在那兒工作過的李奧·凱茲(Leo Katz)見證道：「我們在十七版畫工作室可感受到一種不拘泥形式的親切熱忱…所有人都自願與他人分享理念與成果…施變得比受更重要…對此，我有一個最美好的回憶。那是在紐約新學院的小工作室中，昂德黑·海克茲(André Racé)剛完成他的「貝梭斯」(Perseus, 1945)而準備印刷。拉桑斯基、我、和幾個藝術家正好在那兒。有的裁紙，有的準備壓印機的墊布。開始壓印後，我拉緊墊布，另一位藝術家負責轉動版畫機的壓輪。我們全忘了到底那是誰的版畫」¹⁰。

十七版畫工作室裡精英薈萃，與當時前衛藝術的發展吐息相關。因而，「所有想身處活動中心者都想加入十七版畫工作室」¹¹。儘管在五〇年代後繼起的前衛藝術潮流如歐普和普普藝術與海特及大部份十七版畫工作室的藝術家們所追求的已大異其趣，十七版畫工作室的傳奇已深刻地寫在它與現代藝術脈動的互動關係以及與進出工作室的名家淵源中。

海特的接棒人之一 海克多·索尼爾(Hector Saunier)——訪談

一九八八年海特逝世後，十七版畫工作室交由海克多·索尼爾和胡安·瓦拉德瑞茲(Juan Valladares)接管，並自此更名為「對位

(Contrepoint)版畫工作室」。原籍阿根廷的索尼爾自一九六一年便加入十七版畫工作室，和海特關係密切。他不但是工作室的助教也是海特個人的印畫師，可說是最了解海特創作理念與技法者。與他的訪談，是探測昔日之十七今日之對位版畫工作室的轉變的最好觸角。

然而，傳統一問一答式的訪問在不喜歡拘泥於形式的索尼爾身上並無用武之地。再加上工作室此時正籌備參與義大利紀念曼特尼亞的版畫大展，以及他將於翌日動身前往日本作為期一個月的邀請演講，由訪問變為自由的對談並偶而因他必需上下設在一樓與地下室的工作室交代相關事宜而中斷。索尼爾的忙碌似乎也透露了這個曾名噪一時的工作室在今日的國際版畫界仍相當活躍。

那些即將寄往義大利參加紀念曼特尼亞版畫展的作品，完全凸顯了這個工作室相異於巴黎其他版畫工作室的特點：絕大部份都是抽象表現，而且以一版多色技法完成的彩色版畫為大宗。海特的影響在此明顯可見。索尼爾並毫不諱談海特在他個人創作歷程中所扮演的重要角色，他反問：「我怎麼可能不受海特影響呢？」

索尼爾提到，在各類媒介都可使用於藝術創作的今日，不少激進的版畫工作者無目的地放棄一些基本的原則和技法，為了創新而創新，很令人遺憾。索尼爾此語或許也說明了為何在工作室所見的都是「純粹」版畫，沒有類似融合拼貼或浮雕式的版畫作品。索尼爾樸實而毫不做作的創作哲學在他給版畫傑作所下的簡單定義中表露無遺：「一件在眾多版畫中特別吸引人去多看一眼的作品，就可說是一幅成功的版畫」。

對位版畫工作室仍沿續著海特時的助教制度。現今由九位較資深的工作室成員擔任。索尼爾和他的同事瓦拉德瑞茲一星期只到工作室二次，但除星期天外，工作室每天都開放。這與每星期只開放三或四天的巴黎其他的版畫工作室相較之下，實是自由許多。為了使工作室的成員能有充份的交流的機會，索尼爾堅持欲加入對位版畫工



右圖—現今由海克多·索尼爾(Hector Saunier)和瓦拉德瑞茲(Juan Valladares)共同主持的「對位版畫工作室」。(劉俊蘭提供)

下圖—海特的接棒者、「對位版畫工作室」的負責人之一海克多·索尼爾的版畫作品，「阿里巴巴(Ali Baba)」，1989，51x45cm。(李延祥提供)



5 11/12

12. 2. 89

18. 2. 89

作者者都必需登記註冊至少三個月以上。據他指出，工作室現在的成員約有五十名左右，包含不同國籍的版畫家或版畫愛好者，其中並有幾位來自臺灣，但以日本人佔多數。事實上，在索尼爾接受訪談時，在工作室裡埋首於版畫創作的，正是許多日本籍的成員。

面對十七版畫工作室所寫下的傳奇，今日的對位版畫工作室如何作承續或如何另創格局？它是否仍有美景可期？索尼爾的答案仍是一樣的簡單而踏實：「只要工作室能不斷地吸引世界各國的版畫工作者前來，持續不停地創作，對位版畫工作室就定會有它的長遠未來」。然而，對於這個工作室是否仍將菁英薈萃，索尼爾似乎較不樂觀：「在五十位工作室成員中如果有二或三個大版畫家就應算是不錯的成果」。對位版畫工作室是否能有另一番輝煌，相信只有歷史能夠測量。

筆者謹此感謝索尼爾先生提供相關資料、借閱版畫作品、並接受訪談。另外，也謝謝曾於一九九二至一九九五年間在「對位版畫工作室」裡工作過、現為「互動版畫工作室」的主持人之一李延祥先生的熱心幫忙，提供海特作品的圖片。

註釋

- 1 Interview de Hayter par P. Cummings, New York, 1971. Deposee aux Archives of American Artists, New York.
- 2 ESPOSITO, C.: «Hayter et l'Atelier 17», *Hayter et l'Atelier 17*, Musee du dessin et de l'estampe originale, Arsenal de Gravelines, 1993, p.11.
- 3 SHESTACK, Al.: *Atelier 17 and Modern Printmaking*, Middletown, 1961, these non publiee, p.22.
- 4 Cite par TONNEAU-RYCKELYNCK, D.: «Pourquoi Hayter et l'Atelier 17?», *Hayter et l'Atelier 17*, Musee du dessin et de l'estampe originale, Arsenal de Gravelines, 1993, p.6.

5 HASLAZ, P.: «S. W. Hayter: Pollock's Other Master», *Art's Magazine*, november, 1984, p.74.

6 Cite par ESPOSITO, *op. cit.*, 1993, p.15.

7 Interview de Hayter par P. Cummings, *op. cit.*, 1971.

8 FISHNER-RATUS, L.: «Pollock at Atelier 17», *Print Collector's Newsletter*, january-february 1974, p.165.

9 Interview de Hayter par C. Esposito, 1989.

10 Cite par ESPOSITO, *op. cit.*, 1993, p.14.

11 *Ibids*, p.15.

筆者謹此感謝海克多·索尼爾提供相關資料並接受訪談。

海特年譜

1901

十二月二十七日生於英國。

1913

開始嚐試繪畫。

1918-21

於王家學院學習化學與地質學，並在斯麥爾斯 (Smiles, Sanu)教授指導下寫作論文，開始接觸版畫。

1922-25

以化學家及地質學家的身份到阿巴登 (Abadan) 替英國—伊朗石油公司工作。

較投入繪畫創作，完成一系列他同事的肖像畫。

1925-26

返回英國，在英國—伊朗石油公司總部開畫展。

決定成為畫家後於一九二六年三、四月間到巴黎，居住於綠磨坊街 (rue Moulin-Vert) 五十一號。在朱利安學院作了三個月的尖針直刻和腐蝕版畫，並認識了海

奇(Hecht, Joseph)。

與艾蒂特·弗萊契爾(Edith Fletcher)結婚。

1927

在他的寓所安置版畫工作室：先是在綠磨坊街五十一號，後又搬到秀費雲街(Chauvelot)。

1929

第一次與超現實主義的藝術家接觸。

海特的長子大衛(David)出生。

1933

版畫工作室搬遷到首征街(Campagne-Première)十七號。與超現實主義的藝術家聯展。

1934

十七版畫工作室的藝術家在巴黎與倫敦首展。

1936

參與倫敦新博林頓畫廊(New Burlington Gallery)國際超現實主義藝術家聯展。

1937

受邀訪問西班牙。

1938

與超現實主義藝術家正式決裂。

1939

離開巴黎到倫敦。部份的作品由珮吉·古更漢(Peggy Guggenheim)運到美國，但那些遺留在巴黎工作室的都完全遺失。

1940

抵達美國，在加州美術學院授課。秋天時在紐約安頓下來，每星期在新社會科學研究學院(New School for Social Research)授課二天。附設於此學院的工作室仍沿稱十七版畫工作室。

次子奧吉(Augy)誕生。

1943

擔任費城版畫俱樂部版畫課程主任。

1944

紐約現代美術館十七版畫工作室成員作品展。

1945

十七版畫工作室自新社會科學研究學院遷至第八街四十一號。



索尼爾(圖中)正在版畫室裡與其助手們處理義大利參展的作品(圖左為至此研習的臺灣版畫工作者陳淑玲)。(劉俊蘭提供)

1949

授課於芝加哥藝術協會及紐約布魯克林學院設計系。

1950

決定回巴黎定居，十七版畫工作室於弗吉哈質街(Vaugirard)二七八號再度開放。一九五四年工作室搬到喬瑟夫·巴哈街(Joseph Bara)的弘松學院(Académie Ranson)；一九六一、六九年又遷到達蓋質街(Daguerre)七十七、六十三號；最後才搬到迪鐸街(Didot)十號。

1951

獲頒榮譽勳章(Légion d'Honneur)。

1955

關閉紐約的版畫工作室。

1958

與史考特(Scott, William)和艾爾米塔吉(Armitage, Kenneth)一起代表大不列顛參加威尼斯雙年展。

1960

贏得第二屆東京國際版畫雙年展大獎。

1968

獲藝術與文學協會騎士勳章。

1972

贏得巴黎市藝術大獎。

1978

獲選美國藝術與科學院院士，並獲明尼蘇達州漢姆林大學榮譽博士(Hamline University)。

1982

獲選皇家學院榮譽院士。

1983

紐約新社會科學研究院榮譽博士。

1988

大英博物館典藏海特所有的作品。

五月四日逝世。



