

第三章 紐約時期照相寫實繪畫形成之因素與特質

1970 年代，從事照相寫實主義的藝術家受到畫廊的大力推廣，藝術市場接受度漸高之後，投入照相寫實行列的藝術家日益增多⁸⁰。夏陽於 1970 年代初始從事照相寫實的創作，並繼韓湘寧之後，成為當代推廣照相寫實繪畫 OK Harris 藝廊旗下的代理畫家之一。為進一步瞭解夏陽當初為何投入照相寫實繪畫行列，首先，就要對夏陽初到紐約時的藝術發展背景有更深一層的認識，藉此瞭解夏陽此時期畫作風格轉變之背景，並且從更多的角度去分析其選擇照相寫實的原因；其次，透過與描寫紐約城市之縱向分析及當代其他西方照相寫實畫家的橫向比較，就夏陽不同的成長背景，試圖發掘其創作之特殊性。最後，藉著與同為紐約華人畫家的韓湘寧、姚慶章等人的創作之比較，一方面可以瞭解這些海外華人照相寫實畫家的共同特色；另一方面也可以瞭解被稱為「對祖國最期待」的夏陽，與其具有共同背景的畫家比較時，究竟有多少的不同。

第一節 夏陽與紐約藝術環境之刺激

(一) 照相寫實主義成為 1970 年代紐約藝術潮流

60 年代末至 70 年代初的紐約藝壇有著多元的藝術面貌。此時期的藝術品，除了普普藝術、照相寫實、及觀念藝術的部分畫家，當時多半的藝術作品已不受限於掛在牆上的形式，甚至轉往室外發展；藝術家對於各種媒材的應用也不斷翻新，使藝術結合科技的形式日益顯著，例如，錄像藝術、裝置藝術等藝術形式相繼出現，不再限於所謂傳統的繪畫及雕刻類別⁸¹。其中，照相寫實繪畫即

⁸⁰ 統計數字中，在 1966 年至 1970 年 Illinois 大學修習攝影及電影攝影的人數由 132 成長至 4175 人。John Szarkowski, *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*, New York: Museum of Modern Art, 1978, p. 15.

⁸¹ Edward Lucie-Smith, *Movements in Art Since 1945*, London: Thames & Hudson, 2000, pp. 8-9.

夾雜於多元的藝術風貌之中，並成為紐約當時的藝術潮流之一，一些後來為人所熟知的寫實畫家，包含有 Alex Katz (1927-)、Alfred Leslie (1927-)、Robert Bechtle (1932-)、Rackstraw Downes (1939-)及 Philip Pearlstein (1924-)等人，其實這些畫家早期皆從事抽象表現的風格，直到此時才以寫實畫風聞名⁸²。而寫實風潮的興起究竟為何？同樣，夏陽早期亦從事抽象畫風，為何此時期也如這些畫家一樣開始從事寫實的畫風？又其如何在多元的藝術形式中，選擇照相寫實的描寫手法？皆需進一步探討。

首先，在照相寫實繪畫發展之前，寫實主義的繪畫在美國進展並非相當順利，主要是受到戰後歐洲抽象藝術的引進，以及許多藝評家提出反寫實的看法，其中 Clement Greenberg 即是顯著的例子。Greenberg 強烈反對寫實具象的表現手法，認為現代藝術應以單純的形式組成⁸³，成為抽象藝術最佳的捍衛者；其他藝評家如 Hilton Kramer 贊同 Greenberg 的觀點，貶抑寫實繪畫創作，將其列為阻礙革命的藝術形式⁸⁴；時代雜誌的藝評家 Robert Hughes，同樣以貶抑的口吻批評照相寫實主義⁸⁵。同時，藝評家指責藝廊業者操弄藝術市場，只為獲取利益。例如：Barbara Rose 斥責 OK Harris 藝廊老闆 Karp 推銷照相寫實的作品，因而僵化了藝術市場的發展⁸⁶。

1960 年代初隨著普普藝術形式的出現，寫實繪畫猶如復活，導致了此時誤將普普藝術與照相寫實繪畫視為同義詞的混亂情形，並將這類藝術皆灌上「新寫實」(New Realism)的標籤⁸⁷。當許多藝評家在批評照相寫實畫作的同時，稱呼這群藝術家為「新寫實」風格，含 William Beckman (1942-)、Katz、Alice Neel

⁸² Jr. Frank H. Goodyear, 同註 21, p. 19.

⁸³ Clement Greenberg, "Modernist Painting," in Gregory Battcock, ed., *The New Art: A Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton and Co., 1966, pp. 100-110.

⁸⁴ Hilton Kramer, "A Refuge from the Vexing 70s," in *The New York Times*, March 25, 1979, Section D, p.31; Hilton Kramer, "Critics = Style-Setters," in *Art and Antiques*, vol. 26, no. 12, February 2003, pp. 86-87.

⁸⁵ Robert Hughes, "An Omnivorous and Literal Dependence," in *Arts*, June 1974, p. 26.

⁸⁶ "Real, Realer, Realist," *New York*, 31 January 1972, p. 50.

⁸⁷ Jr. Frank H. Goodyear, 同註 21, p. 19.

(1900-1984)、Pearlstein 等畫家，由於此時尚未區分普普藝術與照相寫實之差別，故未給予明確界定的稱呼⁸⁸。

即便以上對照相寫實主義負面的評價層出不窮，亦不足以威脅寫實繪畫的發展，以下將針對照相寫實主義如何在這段期間逐漸受重視而崛起，甚至成爲一股風潮的背景，進一步論述。

60 年代末、70 年代初於美國相繼主辦以「寫實」爲名的展覽，舉辦的目的主要是爲了抗衡藝壇許久的抽象藝術，例如，1968 年在 Linda Nochlin 的指導下，Vassar College 的學生策劃以「今日寫實」(Realism Now)爲名的展覽，主要用以對抗 Greenberg 的形式主義⁸⁹；接著其他展覽，像是 1968 年的「真實的藝術」(The art of the real)⁹⁰，1969 年的於 Milwaukee Art Center 舉辦「新寫實主義的各種面向」(Aspects of a new realism)⁹¹，及 1970 年在 Whitney Museum 舉辦「二十二位寫實主義者」(22 Realists)展覽⁹²等。接連三年以「寫實」名義的展覽展出，策展人有意強調當代的「寫實」一詞，試圖重振寫實主義的繪畫風格。然而針對所展出的作品風格看來，並沒有明顯在寫實的特質上做出區別，多數仍延用「新寫實」的名稱加諸在照相寫實繪畫之上，而照相寫實主義僅能含混其中，尙未受到矚目，是故，這些展覽目的僅只能算是爲了突顯與抽象藝術之間的不同，而無法在寫實的範圍內有所突破。

除了這些展覽相繼舉辦，不可諱言地，當代的藝評對照相寫實的推波助瀾也是功不可沒。1960 年代末，許多藝評家在相關藝術書刊陸續登出探討寫實主

⁸⁸ Jr. Frank H. Goodyear, 同註 21, p. 27.

⁸⁹ *Realism Now*, exhibition catalogue, May 8- June 12, 1968, New York : Vassar College Art Gallery, 1968).

⁹⁰ E.C. Goossen, *The Art of the Real; USA, 1948-1968*, New York: Museum of Modern Art, 1968.

⁹¹ *Aspects of a New Realism*, exhibition catalogue, June 21- August 10, 1969, Wisconsin: Milwaukee Art Center, 1969.

⁹² James K. Monte, *22 Realists*, exhibition catalogue, February 10- March 29, 1970, New York: Whitney Museum, 1970.

義的文章⁹³。藝術史學者 Linda Nochlin 提出反駁 Greenberg 的看法，反對 Greenberg 所架設出來的現代藝術觀點，為寫實主義存在的價值做辯護⁹⁴；Linda Chase 亦從對照相寫實繪畫發展背景介紹，及畫家依附照片寫實描繪的主題中，來肯定美國照相寫實的價值⁹⁵。當時，這些為寫實主義辯護的人士，極力瓦解抽象藝術所建構出來的權威，大力讚揚寫實主義的存在。

然而就二十世紀美國寫實主義的發展看來，同時期，Frank Goodyear 企圖重新詮釋照相寫實繪畫與抽象藝術間的關聯，而不再是以二分法加以區別。1960、70 年代美國寫實藝術家皆自認為抽象畫家，其中許多藝術家一開始即以抽象藝術起家，基於抽象藝術在美國 60 年代大放異彩，當時對於抽象的肯定程度遠大於寫實。這些藝術家自認為在從事寫實繪畫的同時，主要仍是專注於畫面繪畫式的構成，諸如：構圖、線條、顏色及光線及筆觸等抽象性結構⁹⁶。故他們並非抽象藝術的反動，事實上，他們皆源自於二十世紀的抽象藝術。

此外，1960 年代後期普普藝術的發展，對照相寫實主義具有直接的影響。照相寫實主義與普普藝術一樣，採取了日常生活題材，利用照片做為創作來源，然而卻相異於普普藝術將形式簡化的特徵，照相寫實採取了精密地方式描寫畫面中每一個細節，並儘量填補照片中飽合豐富的色彩。不過，照相寫實也遠離了普普藝術中所使用的電影明星、戰爭與愛情故事等題材，一改任性放縱的一面。

1970 年代藝術機制及藝術市場運作對照相寫實的推動也十分重要，負責代

⁹³ Gabriel Laderman, "Unconventional Realists," in *Artforum*, vol. 6, no. 3, November 1967, pp. 42-46; Sidney Tillim, "A Variety of Realisms," in *Artforum*, vol. 7, no. 10, Summer 1969, pp.42-48; Alloway Lawrence, "Notes on Realism," in *Arts Magazine*, vol. 44, no. 6, April, 1970, pp. 26-27; William C. Seitz, 同註 29, pp. 58-72; Linda Nochlin, "The Realist Criminal and the Abstract Law," Part I, in *Art in America*, vol. 61, no. 5, September-October 1973, pp. 54-61, etc.

⁹⁴ Linda Nochlin, 同註 93, pp. 54-61.

⁹⁵ Linda Chase, *Les Hyperréalistes Américains*, Paris : Filipacchi, 1973, pp. 7-13.

⁹⁶ Jr. Frank H. Goodyear, "Contemporary Realism: The Challenge of Definition," in *American Art Review*, vol. 4, no. 6, November 1978, p. 56.

理照相寫實的藝廊紛紛出現，包含來自紐約的藝廊業者及收藏家，另外還有來自國外機構的贊助⁹⁷。約在 1970 年代，藝廊業者活動變得更為積極，不斷地在找尋新的藝術家，及推銷這一類的作品，紐約藝廊業者也開始與其他城市的業者合作，例如，以經理人本名做為藝廊名稱的 Louis K. Meisel 藝廊，大力推銷旗下畫家 Estes，將其畫作推展至紐約之外的波士頓等地，讓其它地方的觀眾亦可以欣賞到照相寫實的作品⁹⁸。同時，藝廊業者會在藝術相關雜誌刊登展覽訊息，或是將作品推展至其他城市的美術館及藝廊巡迴展出，藉此拓展了照相寫實主義的發展⁹⁹。直至 1970 年代初，照相寫實的風格已廣為各界所接受。

起初在 1960 年代末，雖有許多依照片來作畫的創作者，但他們少有共同的理念，甚至互不認識¹⁰⁰。唯一的共通點是，他們不約而同地開始使用照片作畫。這些藝術家作品的介紹，先後刊登於重要藝術期刊內，或在當代展覽中展露頭角，對藝術的影響漸漸發酵。對於他們有別以往的繪畫風格，若僅止解釋為使用照片的作畫方式，並不足以說明這些藝術家為何名列照相寫實畫家的行列之中¹⁰¹，在當時此種繪畫風格仍與許多其他藝術名稱有所重疊，例如新寫實(New Realism)、超寫實(Super Realism)或極端寫實(Radical Realism)等等，由此可知，顯然當代藝評家也難為照相寫實風格做一明確界定¹⁰²。直至 1980 年，Louis Meisel 才為照相寫實做出定義，其將照相寫實界定區分為五點，依序為：1.照相寫實

⁹⁷ Diana Crane, 同註 25, p. 134.

⁹⁸ John Arthur, *Richard Estes: The Urban Landscape*, catalogue exhibition, Boston: Museum of Fine Arts, 1978.

⁹⁹ 照相寫實畫作多為地方美術館收藏，與抽象表現、普普及極限藝術相較，則少有紐約博物館收藏。參見 John L. Ward, 同註 24, p. 131; 藝廊經理人會透過刊登最新展覽廣告，於雜誌與彩色頁的冊子等，並安排緊湊的巡迴展，也會將照相寫實的畫作送至較小的城市及各大學中展出，促進與大眾接觸的機會，藉此拓廣照相寫實繪畫的知名度。參見 Charles R Simpson, 同註 27, p. 37.

¹⁰⁰ Louis K. Meisel, 同註 23, pp. 18-20.

¹⁰¹ 1964 年 Deren Coke 的 *The Painter and the Photograph* 展覽目錄中，已對繪畫與照片之間在當代存有的偏見，提出回應，其表明將照片做為媒介的事實，在此之前已有許多人嘗試，包括有 Ben Shahn, James Gill 及 Francis Bacon，甚至還有 Fairfield Porter, Larry Rivers 及 Jane Wilson 有時也會使用。Van Deren Coke, 同註 32.

¹⁰² 當代藝術史學者 Udo Kultermann, Gregory Battcock, 及 Linda Nochlin, 皆未能明確將照相寫實與新寫實、超寫實、極端寫實等做區別。參見 John L. Ward, 同註 24, p. 267.

者利用照片、相機蒐集資訊。2.照相寫實者藉由機械或半機械的途徑將資訊轉換於畫布上。3.照相寫實者必須有將作品完成至接近照片的能力。4. 於 1972 年，藝術家必須已經展出照相寫實的作品，方可視為照相寫實的核心份子。5. 藝術家必須致力於照相寫實作品創作及展出至少五年¹⁰³；Christine Lindey 則將這些照相寫實主義的畫家加以分為三大類，分別為：1.創始者(pioneers)；2.以照片視覺為主題者(Photo Vision as Subject)；3.以相機做為工具者(The Camera as Tool)；同時區別新寫實與照相寫實的差異¹⁰⁴。經由上述兩者的整理與分析，使得照相寫實主義在藝術史研究上有了一個起步。

美國藝術家不斷面對當代再現藝術的考驗，而寫實主義的意涵也跟著受到變動¹⁰⁵。寫實主義的意涵在二十世紀是多元的，畫作畢竟是通過人為的活動，自然會有人為情感的投入，故不可能達到客觀真實的呈現，那麼所謂的寫「實」意涵究竟為何？Brendan Prendeville 指出歐洲繪畫寫實根基於中世紀晚期對繪畫中應用空間的概念，而文藝復興時期透視的發明回應了長期以來對世界詮釋的需求，將眼前的景致盡收在平面畫作中，而產生深度空間幻影，因此要區分畫作中主觀的表面詮釋及客觀的真實世界顯得格外困難¹⁰⁶。另外，畫家利用光影的統調及透視等技法的運用，在平面畫作中創造幻像，畫作中遠景的部分，事實上對於僅維持近距離觀看的觀者而言，也只是眼前的平面畫作，實際上為一個幻像的呈現，當它顯現現實生活的同時，越是個幻影的呈現。

¹⁰³ 參見 Louis K. Meisel, 同註 23, p.13.

¹⁰⁴ Christine Lindey 將從事照相寫實的藝術家區分為三大部分，分別為：1.創始者(Malcolm Morley, Audrey Flack, Robert Bechtle, Richard Estes, Chuck Close, and John Salt)。2.以照片的視覺性為主題，即可劃分成「傳統手法中以照片來作畫」(Richard McLean, Noel Mahaffy, Paul Staiger, John Clem Clarke, etc.)及「以照片觀看的方式」(Ben Schonzeit, Charles Bell, David Parrish, Ron Kleeman)。3.將相機做為工具，可劃分成做為「將相機視為一雙不偏頗的雙眼」(Tom Blackwell, Ralph Goings, Idelle Weber, John Baeder, etc.)及「對於關注形式上的重要性超過照片的視覺性」(Sylvia Plimack Mangold, Robert Cottingham, Don Eddy)。Christine Lindey, 同註 22, pp.7-22; 37.

¹⁰⁵ 美國二十世紀寫實主義依不同主題持續進行著：從都市寫實主義者，包含有 The Ash Can School 及 1930 至 40 年代社會寫實(第十四街學校及 Hopper 等)；二十世紀中葉以科技、工業為主題的精密寫實(Precisionism)；地方主義認同的寫實藝術；消費寫實的普普主義；應科技技術發展產生的照相寫實等。見 Stephen M. Leuthold, "Genre-lizing about Realism," in *Art Criticism*, vol. 12, no. 2, 1997, pp. 71-81.

¹⁰⁶ Brendan Prendeville, *Realism in 20th Century Painting*, London: Thames & Hudson, 2000, p.32.

對於如何定義視覺藝術上「寫實」的問題，Frank Goodyear 提出繪畫題材並非決定寫實的關鍵。對於美國寫實畫家而言，忠誠地觀察並非定義寫實的因素，事實上，繪畫方式及個別環境才是影響寫實畫作內容的主要因素。例如，Pearlstein 受限於畫室作畫環境狹隘，於是以近距離描繪模特兒，如同他畫中表現出人物以近距離描寫身體特寫一般¹⁰⁷。因此，對於現實事物的捕捉，會因為不同人的觀看，表達出不同的意涵，並受不同生活經驗之影響。是故，夏陽筆下的照相寫實繪畫所反映出來的真實性也有待討論，如此一來，使得夏陽用畫作記錄時代的說法令人懷疑，反而得針對個別畫家的經驗做進一步的探討。

（二）同儕與贊助者的激盪

這部份將針對夏陽選擇照相寫實之因素進行探討。對於夏陽初抵紐約時的創作，前面已描述他並未直接從事照相寫實技法，而是接續著早期「毛毛人」的符號，例如先前提過的作品《長城連作之一》及《長城連作》。顯然地，地域的切換並沒有讓夏陽立刻採取新的繪畫形式，所以需要從其他的因素去考量夏陽轉換繪畫形式的原因。

夏陽曾表示在結束毛毛人系列與創作照相寫實繪畫之前，他曾做過一些勳章、圖騰，並將圖案放大，像是可樂罐等¹⁰⁸。因此，夏陽在選擇照相寫實繪畫前，曾試圖嘗試其他媒材的創作，而非直接採取照相寫實的風格。這類作品由於未妥善保存，無法得知其面貌，然而這類以圖案放大的創作，可自夏陽於巴黎時期，僅留有一件，亦是唯一一件的大型作品《思想的盒子》(圖 91)中窺見一二，並據夏陽表示在紐約時也曾企圖製作類似作品¹⁰⁹。因此，由此件作品可

¹⁰⁷ Jr. Frank H. Goodyear, 同註 96, p. 54.

¹⁰⁸ 筆者與夏陽的訪談，2003 年 12 月 22 日。

¹⁰⁹ 同上註。

見夏陽即便換了媒材，仍不改「毛毛人」系列的手法。只是這種以運用其他媒材為主的創作形式，透過幾塊平面性繪畫架設的三度空間造型，實脫離不了早期於李仲生處所接受的繪畫訓練。初期照相寫實風格仍保有繪畫性，與夏陽原有採用的平面繪畫相符合，至於都市景物的描寫，更可以視為是大型的靜物素描。

至紐約後，夏陽曾攜帶「毛毛人」系列的作品至藝廊老闆 Karp 面前，但並未獲得 Karp 的青睞¹¹⁰，也因此刺激了夏陽興起嘗試別種風格的念頭。Karp 曾協助 Leo Castelli¹¹¹經營畫廊長達十年之久，並且幫助 Castelli 發掘新的藝術家，當時 Karp 正極度推崇普普藝術風格¹¹²。Karp 於 1969 年 10 月自創 OK Harris 藝廊，並看準藝術市場發展脈動將與攝影息息相關，成功地力捧數位後來知名的照相寫實藝術家，諸如 John Salt(1937-)、Marilyn Levine(1935-)、Robert Cottingham (1935-)、Duane Hanson (1925-1996)及 John de Andrea (1941-)等¹¹³。因此，從 Karp 所喜好的風格中，可見導致夏陽藝術風格轉化的背景成因，主要是為了進入當代藝術市場體系的動機，促使夏陽放棄「毛毛人」系列，並尋求立足紐約畫壇的一個轉機。

此時，同儕之間對於夏陽在藝術的選擇亦有一定的影響，特別是韓湘寧在其中所扮演的角色。由於夏陽因為英文能力不佳，一方面限制他吸收當時英文藝廊資訊的能力，另一方面，向外界推銷自己亦成為另一個難題。面臨如此局面，也加深了他對同儕團體訊息的依賴，而且運用與同儕團體中佼佼者相同的發展模式，可說是一種最保守卻也是最妥當的選擇。韓湘寧於 1967 年抵達紐約，比夏陽早一年至紐約，並已從事照相寫實的創作，成功地成為了 OK Harris

¹¹⁰ 見王嘉驥，同註 17，頁 123。

¹¹¹ Leo Castelli(1907-1999)，義大利人，1941 年前往紐約發展，1957 年開設第一家畫廊，並提拔了多位藝術家，如 Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Donald Judd 等人，成為影響當代美國藝術發展重要一員。參見 Laura de Coppet/ Alan Jones, 同註 73, pp. 80-109.

¹¹² 當時受到 Karp 重視的普普藝術家有 Lichtenstein, Warhol, Jim Rosenquist (1933-)等。Laura de Coppet/ Alan Jones, 同註 73, pp. 134-149.

¹¹³ 參見 Laura de Coppet/ Alan Jones, 同註 73, pp. 134-149.

藝廊旗下代理的畫家，並且於 1970 年在 OK Harris 藝廊舉行第一次個展，所以好友韓湘寧的個展舉辦成爲夏陽重要的參考對象。因此，雖然 Karp 曾拒絕夏陽的「毛毛人」系列作品，但於 1973 年，夏陽拿著自己初作的照相寫實作品找畫廊時，OK Harris 藝廊還是他的唯一選擇。由於 Karp 於 1969 年成立 OK Harris 藝廊，成爲首先推介照相寫實繪畫的藝廊，約於同時 Louis Meisel 等人也紛紛以代理該類藝術形式的作品著稱，漸漸地，其他藝廊陸續投入，帶動整個 Soho 地區成爲照相寫實藝術的發源地¹¹⁴。因此，對於夏陽而言，就當時推捧照相寫實藝術風格的畫廊之中，OK Harris 藝廊爲其理想中最佳的代理藝廊。

根據離散理論指出的現象，移居者到一個新環境後，常會受到相同文化根源的同儕份子之影響¹¹⁵，在夏陽身上，這種說法亦很明顯地得到印證。同時，亦反映出語言對夏陽所造成的隔閡與侷限，形成其面對外在環境的保守性格。在 Karp 接受夏陽初作的照相寫實作品，並成功地幫助夏陽賣出在紐約的第一幅畫後，他也成爲該畫廊的代理畫家之一，也使夏陽從此以海外華人藝術家的身分加入了當時照相寫實的風潮。

第二節 相遇異文化—夏陽紐約街景樣貌探源

(一) 照相寫實繪畫中紐約城市之風貌

照相寫實繪畫的題材舉凡人物、靜物，乃至風景畫等相當多元化，而就題材的分類上，不同的藝術史學者、藝評家等給予相異的分法。例如 Goodyear 將照相寫實藝術家所畫的題材分爲人物畫、敘述性繪畫、新風景畫(美國城市與鄉村)及靜物畫¹¹⁶；Ward 則依照時間先後，而非就題材上爲畫家做分類¹¹⁷；Christine

¹¹⁴ Charles R Simpson, 同註 27, p. 90.

¹¹⁵ Paul Gilroy, 'Diaspora,' in *Paragraph*, vol. 17, no. 1, 1994, pp. 207-212.

¹¹⁶ Jr. Frank H. Goodyear, 同註 21.

Lindey 則依時間性及針對畫家應用相片上的不同層度做分類¹¹⁸。不論是在何種分類法之下，無疑地，紐約城市風景為照相寫實主義畫家筆下重要的題材之一，而究竟這時期的畫家所描寫的紐約城市特質為何？而夏陽自其中汲取了那些元素？又此與夏陽筆下表現特質之差異為何？此小節將針對描繪紐約城市風景部分進行探討。

1. 西方照相寫實畫家筆下的商業化城市景致

在照相寫實畫家之中，描寫紐約城市風貌最著名的畫家莫過於 Estes¹¹⁹。Estes 自 1967 年始轉以照相寫實描繪手法，描寫都市建築玻璃窗之反射。由於早年受到學院習畫背景的影響，Estes 多以人物描寫為主，宛如大型速寫習作，待離開藝術學院後，開始嘗試描寫建築題材¹²⁰，並著重玻璃反射的效果及消費文化的描寫。Estes 於 1968 至 1969 年完成的 *The Candy Store* (圖 92)，描寫一家名為「Nuts Candies」的甜點店面，於玻璃櫥窗內部上方掛著紅色霓虹燈管，其下擺設各種款式的花生製點心，有的以罐裝呈現、有的則攤開擺放，並在每種款式旁標有價格，中間黃色柱子以照明燈打光，上面貼有一張「供應印度花生」的字樣。而從玻璃櫥窗反射下，可見對街建築物、路上兩名行人及停靠路邊的車輛等，讓玻璃櫥窗內看到的不只有甜點，而是平面上又推展出的另一空間；同樣，透過玻璃窗可觀看室內，即內部天花板上點亮的日光燈，而畫面左方為商店入口處，一進去即是店家櫃台，由於室外明亮的光線使得內部看起來較為昏暗，不管室內或室外，Estes 將其刻劃得極為細緻。

¹¹⁷ John L. Ward, 同註 24.

¹¹⁸ Christine Lindey, 同註 22, pp. 7-22; 37.

¹¹⁹ Estes 早期生長背景及習畫過程，1936 年生於伊利諾州，1952 至 56 年就讀於芝加哥藝術學院 (Chicago Art Institute)，於 1959 年至 60 年前往紐約定居工作。起初在雜誌做插畫謀生，利用晚上作畫，1960 年代早期以人物描寫為主。

¹²⁰ Essay by John Canaday ; Catalogue and interview by John Arthur. John Arthur, 同註 98, p. 15; 23.

一直到 1970 年代初, Estes 仍舊喜愛描寫商店的正面, 如另一件作品 *Helene's Florist* (圖 93), 畫面從右方直射而入的溫煦陽光, 將中央紅色霓虹燈標示的「Helene's Florist」字樣突顯出來, 招牌之下有遮陽棚, 以防止陽光直接照射前方繁盛的花卉, 店家左邊排放整齊的各種花束及盆栽, 叢密的花卉植物遮掩了店家大半個門面, 僅留右方入口處; 畫面右方一家店面較小的理髮店, 以玻璃展示櫃排放商品, 下方可見擺設著各種理髮用品, 大小玻璃罐裝的容器整齊排放成一列, 而玻璃上寫著「Billy's Barber Shop」, 店內可見座椅及鏡子, 然而門可羅雀的景象, 未見任何顧客的踪影。

將焦點轉至商業要區及觀光景點——時代廣場, 原本應人聲鼎沸、車水馬龍的商業城市景象, 在 Estes 筆下的紐約市竟呈現出寂靜冷清的一面, 如 1974 年作品 *Canadian Club* (圖 94), 描寫日正當中時刻, 陽光自左上方直射而下, 前方馬路及右方一整列的建築物被陽光照射下顯得格外刺眼, 而左邊街道上空無一人的場景, 僅留下路過者所製造的零星垃圾, 在馬路上即便遠處可見來車, 畫面前方的馬路占去大半的面積, 卻仍是空盪盪一片。位於路中央的廣告招牌, 其上寫著「Canadian Club」、「Coca Cola」及「Sony」等字, 顯得特別顯眼, 於「Coca Cola」廣告看板的左下方, 透露當時的氣溫為華氏 76 度, 令人質疑的是, 在如此宜人的天氣, 馬路上竟沒有任何人跡出現, 顯示畫家有意將人物去除。

Tom Blackwell(1938-)同為擅於描寫紐約城市的照相寫實畫家, 喜好以模特兒櫥窗做為主題, 如作品 *Sequined Mannequins* (圖 95)描寫模特兒櫥窗的一隅, 內部可見兩名男模特兒前後站立, 身著黑衣黑褲, 前方男子右手舉起輕觸肩膀, 左手微彎, 面容呈現沉思狀, 後方站立者微露出半個頭部, 倚著前方模特兒。由於櫥窗位於建築物的一角, 故兩旁皆有大片玻璃落地窗, 下方有一橫牌, 標示著店名「Bergdorf Goodman」。由於玻璃櫥窗所在的位子, 前方玻璃窗上所處理的空間, 不只有對街反射的倒影, 亦可觀得左側玻璃後方對街的行人、車輛

與房子，玻璃櫥窗上所見的東西，不再只是爲了保護櫥窗內部的模特兒，而是將整個櫥窗四周的環境一一記錄，透過模特兒身後的暗色柱子遮飾，將不同方向的街景連繫起來，不論是對街斜陽照射下的建築物、馬路上車輛壅塞的場景，或街道上披戴厚重衣物的行人，均皆收納於玻璃櫥窗上。

Blackwell 另一作品 *Sakes & Company* (圖 96)，同樣描寫模特兒櫥窗，以側面攝取鏡頭，櫥窗內除了兩名女子模特兒外，旁邊亦擺有盆栽、模特兒海報、椅子及地毯等，玻璃櫥窗上亦可見到斜對面反射的街景，一幢幢高聳的辦公大樓比鄰排列，遮蔽了遠方的天際，同時，玻璃窗上亦反射街道上的行人、路牌及路燈，構圖方式猶如立體派將畫面予以大小塊面的切割，呈現出分散的點、線、面元素一般。

Estes 筆下的城市描寫刻意強調人煙稀少的商業城市景觀，於 Don Eddy 的畫作中更強調商品細膩的描寫。1974 年 Eddy 的作品 *Hosiery, Handbags, and Shoes* (圖 97)，描寫女性用品店的玻璃櫥窗，去除了店面入口處，僅將櫥窗局部放大，內部琳琅滿目的商品，無不令人眼花瞭亂，含有各種款式及花色的襪子、手提袋及女性用鞋，層層疊疊的擺放方式讓人目不暇給；再者，玻璃櫥窗上反射對街商店及招牌，讓觀者的眼睛不知該停留於何處，不留予觀者任何喘息欣賞的時間，所畫的內容物之多，更甚於 Estes 筆下的店面。

Eddy 除了描寫許多女性用品店的櫥窗之外，更細膩手法特寫玻璃杯，如作品 *G-III* (圖 98)，三層玻璃櫃上皆擺放著同款的玻璃杯，在玻璃與玻璃之間，光線的反射及層層透光的效果，讓反射的玻璃面及光線交錯重疊，造成畫面上令人暈眩的混亂色光。Eddy 從商店店面進一步著重在販售商品，精密地刻劃玻璃特質，將玻璃器皿上的多層交疊的效果描寫得淋漓盡致。

Eddy 刻意描寫琳琅滿目的商店物品與玻璃反射的光線效果，強調多而複雜的組合，相反的，Cottingham 則著重描寫商店外局部放大的廣告招牌，場景顯

得簡單許多。1984 年 Cottingham 的作品 *Hot* (圖 99)，由畫面只見招牌三字「HOT」，簡單的構圖與用色，陽光自左方斜射而下，白色的字面加上暖色調的背景，讓觀者不得不仔細觀賞霓虹燈的構成；另一作 *Barber Shop* (圖 100)，不同於 Estes 所描寫的理髮店面，Eddy 主要強調招牌的局部描寫，一面藍色牆上僅描寫理髮店特有的旋轉燈飾招牌，紅、藍、白三色組成的燈飾位於畫面中央偏左，陽光自左上方直射而下，突出燈飾的立體感，格外搶眼，在此同時，這些霓虹燈招牌也算是二十世紀商業城市中不可或缺的視覺象徵。

上述照相寫實藝術家筆下的城市風貌，不外乎著重於商業城市消費的一面，皆喜好描寫陽光照射下的商業場景，漫射的陽光使得畫面中各種物品更顯清晰，也使得夾雜於商品中的價格標籤一併突顯。而有的店家為推銷商品刻意加強廣告用詞。同時，藝術家也注意到消費商圈中的廣告看板，城市中聚集了大量的招牌符號，及隨處可見的霓虹燈飾，這些商業符號改變了當代人們對城市景觀的視覺印象，成為此時期都市市容重要的構成成分。

這些照相寫實藝術家所描寫的畫面，皆是經由親自從城市街上拍攝收集得來，並於沖洗後，再將圖片一一組合而成，例如，由 Estes 在準備 *Downtown* (圖 101) 一作時，事前的拍攝工作，已捕捉了許多由不同角度拍攝的鏡頭得知，為要完成一張圖，得事先準備多張相片以利選取最佳畫面構圖，Estes 集合了多張照片的組合(圖 102)，與夏陽在選取照片時的情形如出一轍，成為許多照相寫實畫家的共同經歷。因此，這些畫家所描寫的畫面，皆是以一個行人所見的角度去捕捉，透過行人的高度所觀得的城市景象。此外，畫家們有意將繁華的都市去除人物的描寫，Estes 表示在拍攝時間選擇上，會刻意挑選假日才外出，因為「一般工作天時交通擁塞」¹²¹，可見 Estes 從選擇拍攝時間上，即打算去除車水馬龍、人聲鼎沸的時刻。

¹²¹ Harry F. Gaugh, "The Urban Vision of Richard Estes," in *Art in America*, vol. 66, 1978, p. 135.

大都市建築物的興起，街道成爲行人最主要的活動場所，亦是行人的意象經驗與商品交流的載體，形形色色的廣告招牌及櫥窗設計成爲吸引藝術家注目的焦點。廣告招牌傳遞著商品的訊息，櫥窗透露著消費流行的趨勢，兩者皆刺激著消費者購買的慾望，成爲當代商業文化交流的重要指標。現代城市的面貌強化了人類商業活動存在的真實，城市與人類經濟活動的頻繁，使得紐約市除了具體展現科技與建築的多元結合，商業活動也是構成都市興起的必要條件之一。富庶的消費生活反映在商家琳瑯滿目的廣告招牌，城市經濟發展的活絡更是吸引了大批移民工作者進入，如此多元的發展面向，促成了紐約市複雜異質的文化內涵。

當照相寫實畫家著重商業場景描繪時，回溯二十世紀初美國商業城市場景畫作上，實際深受歐洲藝術的影響，尤以十九世紀歐洲印象派風格爲主。隨著工業化普及，印象派畫家反映著工業時代的大都會樣貌，表現出畫家與城市景象之間緊密的關係，其描寫手法究竟與照相寫實畫家的城市風貌有何不同？而照相寫實畫家究竟是承襲傳統，亦或創新？以下部分將做比較。

2. 印象派畫家的城市特質

十九世紀末印象派主要呈現當時歐洲藝術中心巴黎，捕捉中產階級的休閒生活與城市街道的場景，以下將就印象派畫家筆下描繪街景人物、捕捉的角度及描寫的手法，與照相寫實繪畫作做比較。筆者將經由回溯的方式，進一步審視這些照相寫實繪畫中的城市特質。

對於捕捉當代的生活爲首要的印象派畫家們而言，畫作不僅是再現當代性，更是採取一種特殊的態度面對當下生活。Charles Baudelaire (1821-1867)指出此種態度產生於十九世紀，關乎現代性的獨特體驗，並且應用於藝術創作上，

其表示「藝術現代性中一半為短暫的、難以捉摸且附屬性；而另一半則為永恆、持久不變的¹²²」。短暫的特質意旨當代畫家直接呈現時下人們的穿著及行為舉止，並沒有固定的型式約束，不同於傳統學院派矯柔造作的姿態與神情；同時，恆久不變的一面意旨受人歌頌的現代生活特質。因此，印象派畫家極力捕捉現代生活的各種面相，透過即時性、現代性的描繪特質，呈現十九世紀的城市風貌。

十九世紀中葉，巴黎在拿破崙三世統治其間全力支持所任命的官員 Georges Eugène Haussmann(1809-1891)，經過二十年的整頓建設，讓中世紀的城市得以轉型成為現代化首都，畫家亦記錄著身處城市景致之改變¹²³。1877年第三屆印象派畫展中，Gustave Caillebotte (1848-1894)及 Claude Monet (1840-1926) 所畫的同名作品 *Le Pont de l'Europe* (圖 103、104)，皆呈現現代城市生活的一面。前幅畫作中描寫橋上的行人，有人佇足於橋旁，右方一隻狗背對而行，左方一對男女迎面而來，男女的服飾皆以當代紳士淑女的裝扮呈現，而在橋盡頭的另一端，可見濃密的煙霧繚繞而上。同樣具有景深的手法處理，在 Monet 畫中亦可觀得，Monet 採取仰視橋樑的方式，描寫橋墩下的鐵軌及火車頭，濃煙佈滿畫面各處，將橋及車站團團圍繞。然而兩者所採用的繪畫手法稍有不同，雖然皆在捕捉當下生活，Monet 多以即興隨意的筆觸，掌握煙霧環繞的氣氛，而 Caillebotte 雖然亦強調戶外光線的捕捉，卻對人物形體的掌握較為關心。

此外，Camille Pissarro (1830-1903)亦為知名的印象派城市畫家，*Boulevard Montmartre, Morning, Cloudy Weather* (圖 105)一作，筆下巴黎市容以鳥瞰方式呈現，記錄車水馬龍的街道與熙來攘往的人潮，街道兩旁種有高大的樹，然而樹梢上已不見葉片，只剩黑色枯瘦的枝幹，走在路上的行人披戴著厚重的衣物，

¹²² Charles Baudelaire, 'The Painter of Modern Life,' in *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Oxford, Phaidon, 1995, p.13.

¹²³ Francis Frascina, eds., *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven: Yale University, 1993, p.158.

透露寒冬的來臨。然而在如此嚴寒的氣候中，馬路上依舊可見來來往往的行人與馬車，這與照相寫實畫作中，風和日麗、溫煦陽光的氣候下，顯出人煙稀少的場面，有著天壤之別。

Pissarro 另一件作品 *A Pont-Neuf* (圖 106)，可見上方藍天白雲的晴朗氣候，橋上兩旁站滿了人群，畫家以黑色點描的方式勾勒出人潮，省去仔細刻劃著每一個人的表情及衣著，即是爲了要捕捉當下光影變化之結果，著重利用色彩中彩度及明度的高低變化，區分物體的輪廓。

1973 年 Claude Monet 作品 *Le Boulevard des Capucines* (圖 107、108)，畫家站在高樓陽台以鳥瞰方式描寫街景。寒冷氣候中，街道上車水馬龍，行人佈滿街道，熱鬧非凡的城市街景。人物皆以密密麻麻的黑點呈現，高大的路樹與左排房子皆以輕快的筆觸表現，朦朧的輪廓靠著緩和色調的變化做區別。上述畫家在表現城市之景時，皆以快速的筆觸揮灑，此種原因即爲印象派強調光線對物體上產生的變化所致，與注重陰影下色彩變化之奧妙，透過科學理性的分析下，將「光」當做唯一真實的描寫對象，因此畫家多採用即興寫生的作畫手法，深怕眼前稍縱即逝的光線不見，因此會在不知不覺中將描寫的物體形象破壞。

印象派畫家藉用輕快隨興的筆觸，捕捉當下光線的微妙氣氛，呈現中產階級嚮往的享樂天堂，事實上，此描寫都市的手法，廣泛地影響二十世紀初許多描寫紐約市的藝術家，只是他們將作畫的場景由巴黎轉往了紐約，改以記錄著紐約城市轉變之風貌。此時，藝術家即注意到紐約城市中人來人往的熱鬧景象，出生於德國的畫家 Joseph Oppenheimer(1876-1967)，1892 至 1894 年就讀慕尼黑藝術學院，於 1900 年至紐約，其筆下描寫的 *Madison Square* (圖 109)，可見其受過歐洲印象派的洗禮，畫家選擇以鳥瞰方式記錄紐約冬天街景，以細瑣意象的筆觸捕捉馬車及人物，並且於畫面右下方描繪商家陳列之景象，顯示此地當時經濟繁榮的盛況。同一時期，美國畫家 Paul Cornoyer (1864-1923) 所描寫 *Madison*

Square (圖 110)，描寫冬天 Madison 廣場之景致，灰暗天色下可見街上一排橫列的禿頂樹木，路上行人穿著保暖厚重的外衣，畫家以隨性恣意的筆觸與點景人物的處理手法，亦受到歐洲印象派畫法之影響。

在十九、二十世紀轉換之際，由於紐約市成爲世界各地移民嚮往的天堂，大量的工作機會，與戰後重要藝術中心的確立，紐約市成爲融合高度差異性的空間場域。自 1880 至 1919 年，高達一千七百萬的歐洲移民經由紐約至美國大陸，其中，不少移民選擇定居紐約¹²⁴。而紐約自此也提供了多位移民藝術家發揮繪畫才能之場域，針對他們描繪的主題與其自身特殊的身分緊密相連，如此異文化相遇的背景，激發了藝術家多元的繪畫靈感，同時滋養及豐富美國的藝術發展。

3. 二十世紀紐約城市外貌的轉變

二十世紀初，城市街道繁忙的景象加上工業場景亦成爲美國畫家喜好的題材之一。生長於紐約的畫家 Everett Warner (1877-1963)，表示紐約城市最令人震撼的莫過於「每日的商業活動、煙霧及蒸氣，加上十八世紀柔性外觀的建築…搭配舊街道背後新豎立的現代高樓」¹²⁵。Warner 的作品 *The Municipal Building* (圖 111) 中，描寫商業街區一隅，繁忙的馬車穿梭其間，畫面遠方高樓建築爲二十世紀初完成的市政廳，爲紐約商業及市政的中心，新舊建築並置於同一場域中，亦受到藝術家的注意。同樣，Warner 採取歐洲印象派的描繪手法，在前景陰影處以藍、紫色系的點描，人物表現也以簡易筆觸刻劃，顯示二十世紀初美國繪畫風格脫離不了歐洲藝術的影響。

¹²⁴ Elisabeth Sussman/ John G. Hanhardt, *City of Ambition: Artists & New York 1900-1960*, New York: Whitney Museum of American Art, 1996 .

¹²⁵ Helen K. Fusscas, *A World Observed: The Art of Everett Longley Warner, 1877-1963*, Old Lyme, Conn.: Lyme Historical Society, 1992, p. 24. 愈老舊的建築實際上建於十九世紀，而非十八世紀。

另外，自 1890 年代起摩天高樓向上空間的推展，二十世紀初高聳入雲的摩天大樓如雨後春筍般矗立在紐約的街道，改變了紐約市的視覺景觀。高樓大廈陪襯著繁忙的人潮，閃爍的霓虹燈及狹隘街區皆成為紐約城市最好的視覺特質，隨著時代的演進，藝術家所捕捉的城市面容亦不停地轉換，記錄著時代更替的痕跡。二十世紀初的紐約，大興工程建設，工廠及煙囪林立，加上納入大量的移民人口，並提供了巨大商業經濟交易場所，使得空間的規劃與利用成為處理曼哈頓經濟發展不容忽視的一環，更造就了曼哈頓島整體空間向上發展之關鍵因素¹²⁶。地狹人稠的地理環境自此融匯會了經濟、政治、技術和社會文化多元的面向，並且吸引了大批藝術家紛紛前往。

其他亦有描寫紐約城市的美國畫家，包含 Charles Sheeler (1883-1965)及 Georgia O'Keeffe (1887-1986)。Sheeler 的作品 *American Landscape* (圖 112)，描寫紐約市郊一座工廠，透過前方一道河水隔開城市與工廠，畫面遠處中央豎立一座黃色正排放廢氣的煙囪，而右方可見黑色大型機具，整張畫面以灰暗色調處理，在沒有任何人活動的踪跡下，顯得格外冷清。Sheeler 以商業攝影師出身，創作中很自然地引用照片做畫，並在作品中強烈地保留攝影單眼透視與各部分清晰的痕跡，將觀者的目光吸引至照片效果中的精密細緻之特質，此為促成照相寫實主義興起的一股不可忽視重要力量¹²⁷。

O'Keeffe 的作品 *East River* (圖 113)，橫長形的畫布上，以白、灰藍色調為主，經由中間河岸的分隔，鳥瞰城市對岸煙囪林立、煙霧瀰漫的工廠景象。另一方面，Edward Hopper 捕捉了都會中人與人疏離之感，將城市中的人物孤立，或甚至將人物抽離，如圖 *The City* (圖 114)，留下空曠的空間予人遐想，將城市中空曠沉寂之感描寫得淋漓盡致，也成為後來研究 Estes 商店街景的畫作時比較

¹²⁶ George J. Lankevich, *American Metropolis: A History of New York City*, New York: New York University, 1998, pp. 120-21.

¹²⁷ Sheeler 的作品可與精密主義(Precisionism)相提並論，包含有 Charles Demuth(1883-1935)、Gerald Murphy(1888-1964)、O'Keeffe 等人，他們皆使用歐洲幾何性抽象的方式詮釋現代工業文化。

的對象¹²⁸。約於 1910 至 1930 年代，美國藝術家常會認為紐約市象徵著機械時代最佳描寫的對象。為了使自己亦能晉升為現代藝術家，畫家們紛紛選擇了紐約市為繪畫主題。因此，不論在繪畫或攝影上，高樓、大橋、高架橋、工廠等成為紐約獨有的視覺標記。

二十世紀初現代建築的發展朝著單純幾何式的建築美學，捨棄已往奢華豔麗的外表，採用水泥、鐵、玻璃材料組裝成簡潔垂直的線性結構，並著重功能性及空間感，形成時下流行的「國際風格」¹²⁹。美國著名攝影師 Berenice Abbott (1898-1991)於 1939 年接受「國家藝術計劃」(Federal Art Project, 簡稱 FAP)，贊助拍攝紐約市¹³⁰，Abbott 除了採取仰角方式拍攝，突出建築物高聳不可抵擋的吸引力，及建築物垂直向上伸展的特質之外，如 *Cliff and Ferry Streets* (圖 115)；另一方面，她亦如同印象派畫家一般採用鳥瞰式的手法，記錄著街景流動的人潮，如 *Herald Square* (圖 116)。同時，Abbott 所捕捉的題材包含商店招牌、市井小販，題材範圍相當廣泛，展現紐約市多元的面貌¹³¹。此種攝影手法，在照相寫實畫家中又重新展現，像是 Malcolm Morley (1931-)以空照圖為主，描寫曼哈頓島的全貌。

變遷的城市景貌促使藝術家筆下的建築形體也隨之轉換，就描寫橋樑等大型建設者，包含有 Elsie Driggs (1898-1992)、Joseph Stella (1877-1946)等。Driggs 的作品 *Queensborough Bridge* (圖 117)，採立體派分割畫面的方式，將光線及陰影皆以塊面切割呈現。出生於義大利、於美國成長的畫家 Stella，其作品 *The Brooklyn Bridge* (圖 118)，利用黑色塊面的方式，描繪出布魯克林大橋的外觀，透過橋樑這扇視窗觀看紐約市容，其中畫面採對稱性構圖加上豔麗的色彩，大

¹²⁸ Estes 本身表示喜好 Hopper 的作品。Harry F. Gaugh, 同註 123, pp. 135-136.

¹²⁹ Kenneth Frampton 著，蔡毓芬譯，《現代建築史》，臺北：地景，2000，頁 248。

¹³⁰ Peter Barr, *Becoming Documentary: Berenice Abbott's Photographs, 1925-1939*, Ann Arbor: UMI, 1977, p.219.

¹³¹ 參見葉怡暄，《貝倫妮斯·阿比特的紐約市攝影作品研究》，國立成功大學藝術史研究所碩士論文，2003，頁 40-45; 51-54。

小相稱的圖形配置，富有幾何造型。

資本主義的壟斷是促成紐約經濟繁榮重要的幕後推手，高樓與大型公共工程的興建改變了二十世紀初紐約市市容，然而商業資金快速的運轉，卻也導致了極限狀態，於 1929 年 10 月 29 日紐約股市大崩盤，促使經濟大蕭條，如此巨變的衝擊，激發藝術家們敏銳的嗅覺，記錄著每一刻轉變中的城市。在經濟大蕭條之際，嚴重的生計問題衝擊紐約的藝術圈，藝術家放棄現代感的追尋，轉以較寫實深刻的描寫方式，捕捉城市居民的日常生活。Reginald Marsh (1898-1954) 出生於巴黎，於兩歲時舉家移民至美國紐約西州，1930 年代成為描寫紐約街景著名代表畫家。在 Marsh 筆下深刻描寫出都市夜總會及無奈的大眾生活，一群人正享受歡娛時刻時，另一群人卻遭逢生計困頓之難關，帶有濃厚的諷刺意味(圖 119、120)。來自俄國藝術家 Maurice Kish，年少時移居美國，定居布魯克林區，Kish 筆下的 *East River Waterfront* (圖 121) 有別於上述畫家，選擇寒冷、暗沉的色系呈現勞動者與工廠林立的場景，工廠排放的濃煙使得天際佈滿烏雲，黑色塵埃籠罩整個大地。兩者所呈現皆是社會上為人詬病的一面，不如先前歌頌工業文明的樂觀，轉以批判省思的角度。移民藝術家與美國當地畫家，主要受到歐洲藝術風氣影響，然而在選取題材上，移民藝術家多了與異文化接觸的差異。

此時期的藝術家受致於視覺環境景觀的變化，開始描寫新興工業化的場景；在經濟快速發展的狀態下，紐約吸引了許多來自異地謀生的移民。二十世紀初許多來自於歐洲的藝術家紛紛定居美國，並且將歐洲既有的描寫風格帶入美國藝術圈。然而美國在二十世紀的藝術發展下，呈現著更多元的城市主題，照相寫實繪畫中的寫實題材及技法使用，不同於十九世紀歐洲寫實中受限於當代事件的記載，及印象派中不經意的生活描寫。另外，1960 年代後普普藝術的加入，讓照相寫實繪畫的內涵拓展至與商業消費文化息息相關，此與十九世紀歐洲寫實繪畫確實有別。

1970年代的美國寫實意涵來自於多元性的建構，不同於前一世紀紀實的意義。此外，二十世紀初，許多畫家在描寫紐約市容的場景，受到印象派描繪的廣角視野之影響，至普普流行的時代，則轉移至商業物品的近距離觀看，整體脈絡發展下來，影響著照相寫實繪畫中城市主題的描寫。即便皆為城市主題，照相寫實主義放入更多關注於商業物質文明所帶來的衝擊，視覺重點多半擺在商品、商店門面，甚至是廣告招牌。但對於夏陽而言，雖然同樣在描寫紐約城市一景，其所採用的繪畫語彙沒有西方傳統的包袱，而且與其他遊子一般，多了些與異文化接觸的感觸。

(二)夏陽與西方照相寫實畫家筆下城市景象之比較

夏陽照相寫實畫作中，與西方照相寫實最大的差別莫過於移動中的人物，此種表現手法，來自於其所使用的攝影技巧，及其個人對於線性「毛毛人」的偏好。自十九世紀攝影術的發明以來，攝影與繪畫之間有著密不可分的關聯，攝影不僅改變了人類觀察世界的視野，也開拓了藝術家創作時重要的參考媒介。對於照相寫實畫家借用二度空間的平面呈現，包含有幻燈片、相片、投影或印刷物等，將這些平面的對象物再度轉介至畫布上，因而造成繪畫作品與攝影之間彼此層層環扣，真實的影像究竟為何，已非用物中物、畫中畫那般清楚分出界線。是故，此小節將針對二十世紀繪畫中如何捕捉移動人物的歷程，及攝影與繪畫之間交錯的應用等，做進一步探討。同時，將夏陽的作品與西方當代照相寫實畫家做比較，在不同背景下所呈現出不同的體會，如何具體呈現在照相寫實作品之中。

1. 西方照相寫實畫家筆下靜謐的城市空間

對於 1960、70 年代，藝術家與攝影之間的互動，Liz Wells 指出此時攝影有兩個平行的發展，一為普普藝術，一為觀念藝術。普普藝術的藝術家，包含 Andy Warhol (1928-1987)、Roy Lichtenstein (1923-1997)、David Hockney (1937-)及 Richard Hamilton (1922-)開始使用攝影表現生活題材及對消費主義的評論；而觀念藝術則將攝影視為傳達觀念的媒介，加強對文字傳達及脈絡詮釋，包含觀者對影像的回應，也因此強調觀念的運作而不是實際物體上¹³²。

照相寫實主義承襲著普普藝術使用攝影的技術，及日常生活的場景，題材主要是美國商業城市場景，像是街景、建築外觀、商業產品及中產階級生活形式，但若與 1930 年代著名的紐約攝影師 Abbott 作品相較，不同的是畫面中的人物多半予以抽離，或是將人物呈現為遠方路過的陌生人，表現出不清楚的臉部輪廓，或將人物置於陰影下，甚至背對著觀者的方式，而少出現明顯的人物主題¹³³。即便當時有依據人物主題照片來作畫，像是 Pearlstein、Chuck Close(1940-)等畫家，他們所注重的不是人物內在的描寫，而是將人物做為客體，並進行科學理性的分析¹³⁴。

西方的照相寫實畫家普遍重視以照片讓物體呈現清晰的狀態，像是移動中的人物、汽車等，皆被認為是干擾到靜態畫面的維持，應予以去除。著名的照相寫畫家 Estes 筆下描繪的紐約街景(圖 94、122)，描繪出商家林立、招牌琳琅滿目，卻在街道上表現幾近空無一人的特色，同時，其重視景深的運用，利用景深的效果不僅可以在平面的畫作中呈現出空間立體感，更可以拉長畫面的視野，使得觀點得以延伸至天際，並且達到層次分明的效果。關於其街道上幾近空無一人的表現手法，Estes 曾描述道：「我必須要將人物去除掉，因為它會讓

¹³² Liz Wells, *Photography: A Critical Introduction*, London: Routledge, 1997, p. 208.

¹³³ Diana Crane, 同註 25, pp. 87-90; John L. Ward, 同註 24, p. 280.

¹³⁴ Louis K. Meisel, 同註 23, p.101.

人分心。…我認為那是所有畫作的真理。畫作總是靜止的…然而如果你畫的是人物，我們往往會將其與移動連結在一起…。」¹³⁵

Katherine Jane Hauser 認為 Estes 的畫作顯示誘人的消費文化商品，雖沒有描繪人物，卻透過各式各樣的商品確認了人的存在¹³⁶。是故，城市成爲這些畫家筆下獨特的人工景觀，重新繪製了「資本」、「商品」、「空間」等元素，組合成城市中的複雜景象。因此，對於 Estes 而言，其相當重視物質面，甚至將人物以物品取代，這與先前提及夏陽描寫逛街女子的作品時，記錄消費的生活方式仍有所差別。

同樣地，以街景櫥窗爲題材的照相寫實畫家 Blackwell，亦重視物質文明的呈現，喜好描寫櫥窗模特兒，雖然其畫中會出現行人的踪影，但是這些大多是透過玻璃反射的行人，反而像是另類的櫥窗模特兒(圖 123、124)。Blackwell 提出照相寫實畫作所展現的特質應是去除主觀的分歧，並主要以精密正確的科技手法，表現冷靜、客觀、無情感、非戲劇性的美國生活¹³⁷。

此外，街景上眾多廣告招牌，作用在於吸引流動人潮停佇於前，甚至走進商店消費。Abbott 作品中已有拍攝招牌主題，透過描寫攝影作品的方式，重新詮釋當代霓虹燈的招牌。Cottingham 同樣崛起於 1970 年代初，其筆下擅於描寫的主題，莫過於商家的招牌，往往將招牌放大並精密地刻劃出來，讓人不禁讚嘆廣告招牌的誘人魅力，與其大大改變了二十世紀人類視覺的經驗(圖 99)。

因此西方照相寫實畫家 Estes、Blackwell 及 Cottingham 等人，在描寫街景時，不約而同地將人物刻意刪除，或將人物視爲點景，不足以成爲主題，因爲若在畫面中呈現人物，對他們來說成爲一種對靜態畫面干擾之因素，以致無法達成

¹³⁵ Linda Chase/ Ted McBurnett, 同註 27, pp. 78-79.

¹³⁶ Jane. K. Hauser, 同註 30, pp. 118-121.

¹³⁷ Linda Chase/ Ted McBurnett, 同註 27, pp. 73-89.

冷靜、無感情的目標。然而在夏陽的照相寫實作品中，他的畫筆卻展現出截然不同的風貌。同樣在描寫商業主題上，這些路上的行人在夏陽作品中卻是很自然的，對夏陽而言，行人即是街景的一部分，所以不會造成靜態畫面的干擾，夏陽提出他自己的觀點，認為「人與物的關係也是這個原則，像是同伴的關係，為一種共生體。…基本上以合乎自然為原則，並不特別去『役物』¹³⁸」。

此外，在 Estes、Blackwell 及 Cottingham 等筆下描寫街景的作品中，多強調點、線、面幾何塊面的組織架構，注重鮮明色塊的構成，並致力於照片中的質感¹³⁹，且照相寫實依著單眼相機所製造的強烈透視，轉化成畫面中街道明顯由前景向背景往後延伸的表現。這與夏陽在空間的塑造上明顯有別，其近景多以移動人物為主角，中景多以行人所經過商店店面或街道場景為背景，背景並多以簡單的平面處理，甚至使背景近乎平行，突顯人物主體的橫向線性表現，描繪人物移動的狀態，與靜態背景形成強烈的對比，這與上述西方畫家處理手法上，有著明顯的區別。

另外，Estes、Cottingham 等人的作品中，有的是透過了櫥窗與五顏六色的廣告招牌，顯示了商業行銷方式的轉變，以及商業行銷與大眾消費文化的密切關聯。明顯可知，與夏陽的畫作比較起來，紐約對 Estes 的印象就是繁盛複雜的商業活動。因此，上述的西方照相寫實畫家注重物質環境的細膩描寫，不論是廣告招牌或陳列商品，展現消費圈中被購買與被凝視的對象，並刻意將 1960 年代富商業氣息的紐約，描寫成寧靜的商業場景，亦即在將「人物」的影像刻意去除或不清楚的表現，有意表達人類消費文化圈中，以商品的存在反過來確立人的存在。

¹³⁸ 蘇鳳英，同註 13，頁 84-94

¹³⁹ Linda Chase/ Ted McBurnett，同註 27，pp. 73-89.

2. 人物「動」態的捕捉—攝影與繪畫之交集與互動

1850 年代末期近距離鏡頭的發明促使人類可以拍攝移動中的人與動物，攝影自此展現了我們肉眼無法看見的細節，清楚地捕捉移動對象的外貌。這些對於攝影動作的研究並非單一照片可以一目了然，而是透過連續數張照片拼湊而成。直至 1882 年，Étienne-Jules Marey (1830-1904)才成功的將每秒連續動作放置同一張照片上，將攝影技術向前推進一步，因此，移動對象的研究是在 1870 年至 1914 年之間，透過一連串的實驗促使其成功¹⁴⁰。例如，Marey 拍攝飛翔中的海鷗(圖 125、126) 以慢鏡頭捕捉鳥類振翅展開的動作，使得人們對於行進中的生物有進一步的認識，也讓畫家開拓眼界。

二十世紀初藝術家們先後受此種技術發明的影響下，紛紛採取移動中的景象做為題材，此種「持續再現」的手法，讓藝術家思考繪畫中時間性與空間性的問題。Marcel Duchamp 的作品 *Five Silhouettes of a Woman on Different Planes* (圖 127)，首次於 1911 年法國秋季沙龍展出，經由切割分塊的手法，表現移動中的人物形體，透露攝影術中時間遺留的軌跡。1912 年 Duchamp 另一件作品，*Nude Descending A Staircase* (圖 128)，描寫一位婦人向下走階梯的連續動作，經由線、面的分割，呈現瞬間移動的狀態，並將不同時間的移動構成一幅畫作。Duchamp 此種表現手法，即受到 Marey 攝影的影響，使得畫家看到許多原本無法親眼目睹的移動狀態，透過攝影的媒介將之實現。

另一方面，攝影自發明以來，以追求精準呈現真實景象為主，對於這種將移動畫面的軌跡遺留在相片上，顯現出模糊不清的影像，似乎打破原先攝影最

¹⁴⁰ 包含有 Eadward Muybridge, Étienne-Jules Marey, Thomas Cowperthwait Eakins (1844-1916) and Thomas Whittredge Worthington (1820-1910)。Jean-Claude Lemagny/ Andre Rouille 同註 34, pp. 72-73.

初為捕捉精準事物的觀點，改變了人們的原有對攝影的習慣。未來主義藝術家 Umberto Boccioni (1882-1916)表示一匹在奔馳的馬不應只呈現四隻蹄，而是二十隻腳在快速地晃動，其並思索與應用於雕塑中¹⁴¹。如作品 *Unique Forms of Continuity in Space* (圖 129)，打破了物體清晰且明朗化的輪廓，將平面攝影移動效果具體化，並富涵機動性的特質。另外，1913 年 Giacomo Balla (1871-1958)的作品 *Swifts: Paths of Movement and Dynamic Sequences* (圖 130)，亦可以看出受自 Marey 的攝影作品之影響，畫中透過移動曲線及大小塊面的組成，展現移動力量的瞬間軌跡，破除物體既有的靜態外觀，讓整體畫面充滿活力¹⁴²。

未來主義藝術家們致力於推翻傳統學術性的繪畫，創造一個能夠表達當代生活形式的藝術，利用細瑣的色塊及切面，將物體與環境結合，強調「動」感的呈現，並堅信「動」為重要的當代特質。此種手法的運用，即需要歸功於攝影術的發明，及人們對動態事物的好奇心所致，讓藝術家觀得前所未有的生態景象。

對於捕捉移動中的物體，Eadweard Muybridge (1830-1904)拍攝圖片集成冊的著作同樣廣泛流傳於畫家手中(圖 131)，他解決了傳統以來對於描寫飛騰奔跑的馬，皆表現四腳離地的質疑，而成功地透過攝影清晰地捕捉馬匹奔跑的影像，也改變藝術描繪飛躍馬匹的刻板印象，因為馬匹實際上在奔跑中，四腳離地的時間相當短暫，而前後腳應不時著地的狀態¹⁴³。

Muybridge 的攝影引起許多畫家的注意，拓展藝術家的視覺經驗，如 Edgar Degas (1834-1917)、Thomas Cowperthwait Eakins (1844-1916)及 Bacon 等，促使當時對於模仿照片的畫法與習於傳統的畫法成為廣泛討論的議題¹⁴⁴。另外，1911 年 Bragaglia 的畫作呈現一連串連續性的動作，時間的軌跡也遺留在畫作內。

¹⁴¹ Angelo Bozzolla, *Futurism*, London: Thames and Hudson, 1977, pp. 79-85.

¹⁴² Aaron Scharf, *Art and Photography*, New York: Penguin Books, 1968, pp. 204.

¹⁴³ Philip Conday, "Seeing the unseen," in *Electronics Now*, Vol. 66 Issue 10, October 1995, p. 45.

¹⁴⁴ Van Deren Coke, 同註 32, p. 155.

於此期間 Bragaglia 鑽研影像模糊不清及中斷的現象，此種攝影開拓了人類視覺的限制，製造攝影作品中移動的人物扭曲形體，而背景空間卻不受影響之效果(圖 132)¹⁴⁵。Degas 曾鑽研馬匹行走的過程，將馬瞬間移動的姿態凝結成一幅靜態的畫作，作品 *The Jockey* (圖 133) 中，一位緊拉著馬脖子上環套繩索的騎者，身體向後傾靠，慾以繩索停止向前奔馳的馬，畫家即參照了 Muybridge 的攝影作品，捕捉馬移動瞬間的姿態(圖 134、135)。

畫家藉著攝影作品，看到了人眼無法見到的極限，讓此時期的藝術家嘗試不同角度的視野進行創作。攝影的出現曾造成多項的質疑，例如，攝影的真實性取代了畫家手製的繪圖；如今，畫家利用攝影的技術，拓展了作畫內容的廣度，因此攝影結合科學及技術的發展，在現代性的特質之內，提供了再現現代生活的寫實功能。巴黎在十九世紀歷經現代化工業的過程，從建築物外觀至文化體系的改變，對於畫家而言，亦在歷經一場現代化生活的考驗。是故，攝影並非取代了畫家，而是擴展了畫家作畫的廣度；同時，攝影引起藝術家重新檢驗與大自然的關係，成為創作時一個特殊的媒介。

夏陽將攝影中移動的人物效果轉換為畫布上模糊不清的身影，這樣的應用亦受到西方攝影術很大的影響。對於夏陽而言，這些在紐約街道上急急忙忙的過客即是主角，儘管身處紐約街道的行人表現出迷惘狀，也不一定知道方向，但是紐約始終是因人而出現的，紐約的繁榮也是建立在一群群名不經傳的小人物的基礎上，如 1978 至 1984 年間夏陽描繪一些城市邊緣被忽略的市井小民，如作品《交通警察》(圖 54)、《熱狗小販》(圖 55)、《電工》(圖 56) 等。所以在夏陽紐約時期的作品中，人物仍然是其關注的重點，這也成了其照相寫實創作的特色之一。

夏陽對於動態的捕捉，也是與其他西方照相寫實畫家有著明顯的不同。流

¹⁴⁵ Van Deren Coke, 同註 32, p. 166.

動人潮除了是街道的觀看者，亦成爲都市街道的一景，一種不固定、迅速流動的個體。夏陽曾以「人群」爲主題，如圖《人群#3》(圖 47)、《人群#6》(圖 48)等，主要描寫位於十字路口上穿越馬路的人群，顯現匆匆忙忙地狀態，已掩蓋了背景的車潮及建築物，如此更加強了動勢的效果。橫向拖曳的線條帶動了畫面韻律之感，也具體表現出紐約人的匆忙，雖然以慢速快門效果所呈現出來的橫線條，使得人物表現出模糊的動態感，但是換個角度來思索，如此的線條也可視爲他對於紐約這個城市特質的具體描述。因爲紐約這個高度商業競爭的城市，時間就是金錢，人人與時間賽跑，所以飄逸的線條也是可以展現出人物移動與時間流逝的快速效果，這與上述西方的照相寫實畫家在描寫寧靜的街景時，所偏重的角度有著天壤之別。

當觀者在觀看照相寫實的作品同時，它已經不再是透露所畫的物體，而是背後攝影的相片承載物，它層層涵蓋，猶如畫中畫。若說攝影者像一個生活記錄的觀察家，記載著生活多變的景象，其包含著攝影家創作的理念；那麼，照相寫實畫家即扮演著雙重角色，除了是畫家、亦是攝影家，作品的意念是經過層層地處理與變動，不再是單純的模仿照片如此簡單。

但藝術家專注於描寫照片，無可避免將受制於照片，因爲人眼是雙眼視覺，而相機是單眼運作；人無法同時注目多方焦點，但相機卻可以將所有畫面清晰入鏡；而人類所謂的客觀受制於機械的精準度，機器竟記錄的比人類來得真實等，諸多機械所帶來新的可能性，成爲時下討論的課題。Alwynne Mackie 認爲照相寫實的藝術家們對複製照片不感興趣，而是鑽研於使畫作看起來具有照片的質感¹⁴⁶。是故，照相寫實主義並非僅是複製照片，因爲畫作與照片尺寸的改變，同時改變人類視覺的經驗，轉換人類理解影像的習慣，皆可視爲對照片符號的使用進入另一層次；另一方面，藝術家選擇相機的操作方式亦影響照片呈

¹⁴⁶ Alwynne Mackie, "New Realism and the Photographic Look," in *American Art Review*, vol. 4, no. 6, November 1978, pp. 73-78.

現出來的品質。

在哲學的假設上，自柏拉圖哲學以來有一個理想的真實，而控訴畫家所描繪出來的畫面即為一個扭曲的事實¹⁴⁷，長久以來對於真實定義的探討，一直是眾說紛芸，藝術家若再藉由攝影媒材轉介，攝影本身的虛幻不實、似真似假的情節，究竟讓照相寫實藝術家最後捕捉到的，是真實亦或是假象？故說照相寫實藝術家引以自豪的最客觀的描寫手法，畢竟是錯誤的，因為從描寫攝影開始，攝影本身就難維持客觀。

透過上述比較，很清楚地可以得知來自異鄉畫家的夏陽，雖然採用同樣的照相寫實技法，也是以紐約作為主題，可是展現出來的特質卻與西方的照相寫實畫家 Estes、Blackwell 的作品大異其趣，更可以突顯出夏陽照相寫實的特殊性，以及令人反思形成此特殊性的原因。

第三節 華人畫家的紐約意象—以韓湘寧、姚慶章為例

在夏陽交友圈中，亦有許多華人藝術家相繼從事照相寫實的行列，諸如韓湘寧、陳昭宏、姚慶章等人。其中，韓湘寧與夏陽的背景相仿，例如出生背景、遷居來台的歷程、在臺參與畫會組織的經歷，與前往當代世界藝術中心紐約發展等種種背景上，皆有許多相似之處。而兩者先後抵紐約，皆從事照相寫實創作，其中所呈現的差異或關聯，值得進一步探討。

¹⁴⁷ Rupert C. Lodge, *Plato's theory of art*, New York: Russell & Russell, 1975, p.52.

1.韓湘寧畫中紐約人—中產階級的關注

韓湘寧出生於湖南，1951年與家人遷居來台，1960年畢業於臺灣師大藝術專科，是年，加入「五月畫會」，與身為「東方畫會」的一員夏陽，共同加入了戰後臺灣兩個活躍一時的繪畫團體；而夏陽同樣出生於湖南，1949年來台，1951年向李仲生習畫。兩人的差別在於進入學院與私下學藝的差別。

韓湘寧尚未出國前的畫作表現，如1961年所畫的《崩潰之前》(圖136)與《末端》(圖137)，前幅畫作以單純的紅色且不規則的形狀為底圖，其左下方有一深紅色圓形，中間一條深褐色、長條形狀的圖案，韓氏利用簡單的色彩及造型搭配構成抽象繪畫；後幅畫作則色調統一偏黃褐色，中間主要為不具體且深色的造型圖案，右上方一黑色圓形，畫面右邊為一淡灰色且不規則形圖案，圖形邊際有的清晰，有的則略顯朦朧。兩幅畫作的底層皆有斑駁不規則的痕跡，前幅底圖多以白色的點及似圓形的線條為畫面下方的筆觸痕跡，後幅畫作則多以粗糙不整的表面紋路為底層。另外，韓湘寧於1964年試圖將中國古錢的元素融入水墨創作中，如圖138及139，其構圖單純簡潔，以斑駁不齊的紋路效果表現古錢，並在深淺墨色變化中增加畫面豐富的層次感。

此種重視抽象繪畫構成或利用中國元素的描寫手法，卻在韓氏抵紐約後，此特質開始隱性化，甚至消失不見。1967年韓湘寧移居紐約後，所描寫的題材劇烈轉變，轉以大型橋樑場景，如作品《橋的局部，新澤西2》(圖140)及《紐澤西高架橋(局部)》(圖141)，兩幅畫作皆以俯視向上望，描繪紐約橋樑的一隅，透過緊密交會的樑柱，前後交錯的排列，受陽光照射下的小塊面顯得格外突出。

另外，描寫市郊外的工廠，包含有作品《煉油廠及橘色辦公室》(圖142)、《八根煙囪》(圖143)及《史特蘭發電廠》(圖144)。《煉油廠及橘色辦公室》描寫市郊一處煉油廠，中央處豎立高聳的工廠管線，旁邊及向後延伸可見數個直立的煙囪，另有許多平行電纜交錯於下方，而右下角處有橘色矮房的辦公室，

為整張偏暗灰色調中唯一一處暖色調。另外，《八根煙囪》描寫黃色屋頂的大廠房，其上整齊排列八根煙囪，左方亦有管線，在前方則堆放一些白色與紅色的貨櫃。而《史特蘭發電廠》前景處右邊以紅字顯示「STRICKLAND」，中景處則高高豎立一座電塔，電塔後方有著許多電變箱，遠處則另有兩處電塔，透過平行的電線貫串整張畫面。三幅圖中，畫家皆以個人攝影的角度取景，且多以遠距離拍攝工廠，空曠的場地上則無任何人影踪跡，只剩廠房的外殼與廣大的天際相伴。

另外，韓氏喜好以淺色系噴灑散置多處的小點狀，呈現朦朧的景致，甚至在《史特蘭發電廠》一作中，作品中的細點明度偏高，使得整張畫面影像更不清楚。而這些龐然大物與壯觀的景象，皆可說當時只有在高度文明的都會區才會出現，與美國早期描寫大工程的藝術家雷同，如 Charles Sheeler(1883-1965)所描寫工業化主題 *Landscape* (圖 145)，前景由中央向右後方延伸的鐵軌，左方一塊大石，中景左處有工廠及黃色管線，右方白色廠房之後，一座高聳的煙囪正冒著白煙，煙霧朝著右方飛去，而畫面最遠處仍有許多煙囪。對於初至紐約的韓湘寧，接受了西方精密描寫的方式，選擇美國工業煙囪林立的場景，做出如早期美國藝術家 Sheeler 相似的抉擇。

爾後韓湘寧的畫作隨著主題轉變，連所取攝的視角也隨之改變，如 1975 年的《麥西廣告》(圖 146)及 1977 年的《時代廣場：12:57 分》(圖 147)。《麥西廣告》一作中，描寫位於第七大道與第 34 街交叉的十字路口，韓湘寧選擇從俯視的角度眺望街角，右上方描寫麥西百貨公司，上面並一個紅色的星型商標，並寫著「這是麥西，世界最大的商店」，位於商圈的街角，在其兩旁的街道上自然可見絡繹不絕的人潮，馬路上車輛壅塞，十字路口上過馬路的人群，由於從上方俯視，行人猶如小螞蟻，車輛的體積也只積木般大小。

《時代廣場：12:57 分》一作描寫紐約著名景點—時代廣場，烈日當頭，街

道上有著來來往往的人潮，馬路上亦有許多穿梭的車輛，其中不乏黃色計程車，在圖中下方，尚有一排計程車排隊等著上前來的顧客。時代廣場位於第七大道與百老匯路交接處，沿路的廣告看板成爲不可或缺的点景物，圖中可見正中央的可口可樂紅白相間的廣告，左下角顯示時間的電子看板「12:57」，顯示正午時刻，下方另一個白底紅字「Castro convertibles」的看板右下方，簽上「H.N. HAN 1977」，爲韓湘寧的英文簽名及作畫年代。1970年代中期，韓湘寧偏好以高空俯視的角度描寫紐約街景，畫中人物僅像斑點一般大小，正好融入他噴點的作畫方式中，而巨型的廣告看板反而成爲注目的焦點，看板上顏色與文字的應用吸引了路過者的眼光，亦爲商業城市中常見的景象。

韓湘寧選取人群會聚的馬路口，特別強調人物周圍的環境，不論是商店的招牌、遮陽板、馬路及人行道等的處理，將人群夾雜於這些物質身旁，雖同一時期，夏陽也描寫十字路口上穿梭的人群，如《人群#3》(圖 46)、《人群#6》(圖 47)等，然而夏陽採取了近距離描寫路人，彷彿觀者也在人群之中。相對於此，韓湘寧所採取的方式，人物未成爲主角，反而成爲這些十字路口交會處的点景物，將人如小斑點狀呈現，如同小螞蟻般忙碌不停地行走。

韓湘寧至紐約後，嘗試以不同的角度捕捉所處的環境，從起初描繪大橋一隅的仰視，到以全景觀看工廠全貌的平視，直至有大都會人物出現的俯視，他不斷在更換自己所見的視野，也帶領著觀者從不同角度發掘紐約。約於 1977 年左右，韓湘寧開始描繪街上休憩的人們，其主題如同夏陽一樣，皆約於 1970 年代末、80 年代初，韓氏嘗試由行走的路人轉而關注停佇身旁的人們，與 1978 至 1984 年間的夏陽一樣描繪近距離觀照紐約市井生活。然而和夏陽強調人物強烈動態不同的是，韓氏畫中人物不是爲了生計，而是歇息者坐於一隅，如《喝咖啡的人》(圖 148)一作，一位年長的老先生坐於街道旁的椅子上，眼前的桌子擺放一只白色茶杯，他面向陽光照射的那方，額間緊皺，雙眼下垂，雙手交叉握於桌面下方，表情凝重憂鬱，一襲厚重衣裳，包括襯衫、紅色毛衣及褐色外

衣，顯出寒冬之中一位面向陽光取暖的年長者，於其背後有一條黑色鐵鍊，隔開了前面的老先生與後面的行人，至於畫面最遠處的行人已接近於小班點的呈現效果，不見清晰的人物外形。

《華盛頓廣場的音樂》(圖 149)一作中，前景四位年輕人坐於華盛頓廣場的一隅，最左邊一位金色卷髮的女子與其他三位分開而坐，女子坐於自己的藍色外套上，雙手向後支撐軀體，頭朝向畫面左方望去，腳邊放置深色背包，而右邊三位盤坐的年輕人，一男子手持吉他彈唱，旁邊一位男子背對而坐，最右邊一女子陶醉在男子彈唱的音樂聲中，而斜陽自右邊映照在這些年輕人的臉龐上，顯示在他們工作或課業之餘，尋找到休閒的片刻。位於他們身後，有一片濃鬱的樹蔭，其下設有鐵柵，遠景處則可見人群穿梭的街道及對街輪廓模糊的店面。

《Soho 星期六的下午》(圖 150)一作，如題目顯示星期六的午后兩名婦人愜意地站在街道旁，分別站在畫面左邊及右邊，採近距離的捕捉人物，左邊女子身著紫色細肩帶衣裳及裙裝，並繫有紅色腰帶，雙手插在裙子的口袋內，腳邊放有一只藍色手提袋；右方女子則穿著粉紅色細肩服及白色七分褲裝，並穿有膚色短襪及紅色鞋。兩位女子皆盤髮，神情愉悅地望向右方，似乎欣賞畫外一處的場景，在和煦陽光的照射下，品嚐一週片晌的休息時刻。

在韓湘寧這系列描寫街道旁休息人物的畫作中，人物的臉龐上沒有顯露出忙於工作的狀態，反倒是停佇觀賞眼前的事物，有的在喝咖啡、有的愜意自得地坐在廣場上或街頭嘻皮彈唱、而有的靠在牆邊偷閒，此時走動的路人反成爲了背景，襯托出前景停佇的人們。從韓湘寧所選擇的題材中可以很清楚地看出，此次描寫的對象皆是以能方便呈現靜態的效果爲主，這些在忙碌生活於大都會中，能夠放鬆自己的人們反而吸引了韓湘寧的目光。

另一方面，1980 年代初，韓湘寧的畫作中出現中產階級才有的休閒活動，

而生活在忙碌的紐約，懂得安排休閒生活，成為這些階層不可或缺的重要活動。

《池邊》(圖 151)描寫面向海邊的私人泳池一隅，前景可見泳池，池畔旁有遮陽棚與椅子三張，左邊一名男子躺在斜椅上，恣意地享受著陽光浴，泳池後端的圍牆背後，可見一望無際的藍天、海平面及樹叢。《游泳池邊，男與女》(圖 152)畫中前方為泳池，旁邊的平台上右方一位男子正舒適地享受日光浴，左方一名戴著墨鏡的金髮女子，正脫下圍巾，欲走入池中游泳狀。

韓湘寧描寫的內容主要為中產階級的生活模式，對照夏陽所捕捉的題材，人物為了生計而忙碌的工作者，是大相逕庭的。韓湘寧在選擇將人物融入照相寫實畫作中，企圖走出不同於西方照相寫實畫作的道路時，還是選擇了以傳統西方照相寫實重視城市工商業性質的一面，如描繪工廠、大橋的場景，及街道邊旁的大型招牌廣告。另外，自韓氏所選擇的題材中，他所描寫的休閒生活，尤其是泳池畔的中產階級，亦顯示韓氏所涉及的交友圈。由於韓氏在語文方面有一定的能力，深入美國當代藝術交友圈不是問題，曾經韓氏與美國當代抽象表現主義畫家 Willem De Kooning(1904-1997)做過面訪¹⁴⁸，而這方面若與夏陽相較，夏氏的交友圈似乎仍以華人朋友為主，加上語文也無法像韓氏一般流利，自然無法和西方藝術家做深入的對話，而導致所選擇的題材上面，夏氏會以身邊可取材的街上行人為主。韓氏雖也選擇了中產階級的生活，但由於個人所接受到的西方文化深度不同，產生了不同的創作取向。

2. 姚慶章紐約城市中絢爛的玻璃反射

1941 年出生於臺灣的姚慶章，畢業於臺灣師範大學美術系，於 1970 年底移

¹⁴⁸ 由《韓湘寧作品回顧展 1961-1993》畫冊中，一張拍攝於 1971 年的照片中，可見韓湘寧與一名黑人男子正於 De Kooning 畫室進行採訪狀。《韓湘寧作品回顧展 1961-1993》，臺北：臺北立美術館，1994。

居美國，並從事照相寫實主義的繪畫。1962年，姚氏所繪的《鄉村田園》(圖 153)，描寫臺灣鄉間寬闊的金色稻穗之景，右邊前方一叢植物，左邊中間部分兩棵樹木後面，為數間紅瓦白牆的農舍，遠景處為遠山與天際交接。姚氏所用的色彩及描寫臺灣鄉野風景，深受到臺灣早一輩畫家的影響，而所從事的風景油畫筆觸分明，色彩鮮明濃郁，似印象派的表現手法。

1964年姚氏《無題》(圖 154)的作品，主要以暗紅色系搭配黑色粗厚的線條筆觸，厚重的堆疊技法，顯出層層肌理的變化，最上方中央處以紅色線條勾勒出方形、圓形及簡單的線條交錯；同年的另一件《無題》(圖 155)作品，因為黑白照片存檔，僅以畫面造型描述，由於以燒貼的方式完成，可見畫作上方一長方形紙及下方兩處圓形紙的邊緣皆有燒過痕跡，下方另以黑色線條的描寫，將此幅畫形成整齊的對稱式構圖。姚氏應用幾何造型的組合排列及線條的交織穿插，此種抽象造型的應用手法，與先前其描寫臺灣之景有著顯著的差異。

姚慶章初抵紐約之際，開始轉向描寫照相寫實繪畫，起初其所描寫的主題尚在實驗期，由人物的手及身體的描繪開始，作品《手》(圖 156)以細膩寫實的手法，描寫雙手交握的特寫，精密刻劃手部上的細紋，透過光線的照射下，有種神秘詭譎的氣氛。另一作《模特兒》(圖 157)描寫室內裸體模特兒，畫面左方一塊白布披在板凳上，白布垂掛朝右傾下，而短髮、西方人面孔的模特兒即以手臂倚著板凳、身體跪於白布上，模特兒油光閃爍的肌膚，顯得格外引人注目。姚氏著重於肌膚上的刻劃，與當時擅於描寫人體的寫實畫家 Pearlstein 之作有著相似之處，可見姚氏初至紐約對新的藝術訊息之吸收程度。

姚氏描繪人體的題材時間並不長，約於二、三年之後，即開始專注於紐約城市現代建築物中玻璃的反影為主，建築物為姚氏注重描寫的對象，窗戶、招牌等圖象裝飾著整張畫面，透過玻璃的反射拓展畫面空間，也與其他西方描寫城市的照相寫實畫家雷同。

1976年，姚慶章繪製《巴士》(圖 158)，描繪一輛藍紫色相間的巴士前頭前及右側前方，巴士正面上方標示著前往 178 街，而巴士前方的玻璃由於反光而無法清楚辨示司機及車上乘客面貌，由於僅擷取巴士前頭的一角，題材的選擇與 Estes 1968 至 1973 年間所繪的 *Bus Window* (圖 159) 有相似處。Estes 此張作品中，以近距離描寫巴士，車前方的擋風玻璃反射著對街的建築物，車前寫著「6808」數字，而執掌方向盤的司機臉部受到背光影響，偏暗而看不清楚長相。因此，由 Estes 的 *Bus Window* 一作可知，姚慶章的《巴士》多少有參照之意味，而此時期姚氏日益重視對玻璃反射的刻劃，可見 Estes 對姚氏之啟發。

另外，1976 年姚慶章描寫一張鏡中反射的自己，《銀行反映》(圖 160) 一作描寫商圈繁忙的街隅，姚氏選取一面大落地窗的建築物一樓做為場景，原來只是一面落地窗的平面，卻反射了所有對街的空間，讓空間的處理上更顯複雜。右邊可見一個旋轉門，由旋轉玻璃門上反射看來，一位穿著白底粉紅花色的女子遠離大門，而畫面左方亦有一門口，經由前方正面玻璃窗中間處以黑點連貫的裝飾，判別左方女子亦是鏡中反射之倒影，正中央一名男子，即是姚慶章本人，姚氏雙手舉起拍攝玻璃窗同時，亦將自己攝影時的影像留存於畫面之上，而原本在姚氏身後的十字路口、車輛及建築物，從畫面中看來，猶如是畫中往內延深的單點透視效果，如此玩弄視覺與空間的複雜性，在 Estes 的 *Double Self-Portrait* (圖 161) 一作中亦可看見。

姚氏選擇了銀行的店面，Estes 的 *Double Self-Portrait* 選擇了餐廳。大塊落地窗的店面，左方為雙門拉開的玻璃門入口，透過光線的照射反光下，可見玻璃窗所反射出來的對街風景及 Estes 本人，Estes 採用相機三角架固定位置拍攝，而他個人則雙手插腰、站於三角架旁邊，玻璃上亦可見 Estes 身後的馬路、停靠路邊的車輛及路樹，與姚氏不同的是，Estes 所選擇的玻璃反光是可以見到商店的內部擺設，黃色的天花板與正方形燈飾兩大長排，靠近玻璃處有一橫排紅色椅座的圓凳，內部右上方有黃色的櫃子，下方放有供應可口可樂飲料的機器，

內部由於關閉燈光的緣故，顯得較為昏暗，相較之下，室外烈日的照射下顯得格外明亮。

上述兩幅畫作皆是畫家本人面對玻璃窗拍攝之景，將自己的影像留存於玻璃窗反射之上，兩人所站位置皆位於畫面中央偏右，由玻璃反射中，畫家背面的街景與強烈的定點透視表現，人物自身形同玻璃櫥窗上的一個展示品。此外，畫面中建築物與玻璃窗構成水平與垂直線條縱橫交錯，整齊的線條均衡地散佈畫面四處，亦顯示姚氏身處於西方藝術環境之中，多少受到 Estes 之啓迪。

姚慶章對於建築物玻璃的反射效果處理有漸趨著迷的傾向。1975 年作品 *Greenwich Savings Bank* (圖 162) 為銀行正面近距離拍攝，畫面即透過每塊長方型的玻璃窗組成，畫面上面以白字寫出銀行名稱，上方則顯示出建築物鷹架的結構，左上方則表現對街建築物的場景，下方描寫銀行內部，有手扶梯及樓梯從一樓往二、三樓，而在樓梯結構中，不時穿插對街紅、白、藍三色的霓虹燈，尤以右方圓形的霓虹燈造型最為搶眼，整個燈飾的效果猶如片斷的點、線、面交織一起，隨著玻璃的反射面不同，對街的字型也呈現畸型狀。畫面正下方可見旋轉門入口，而左下角一暗處又似另外一個入口處。整體看來，畫面可依照描繪的不同物象進行分塊，然而在 1977 年，姚氏所描繪的同主題下(圖 163)，他以側面方式拍攝該家銀行，此時無法用很明顯的分塊界線做區別，而內部的裝設與外部街景的反影全部渾然成一體，連玻璃窗外框的不銹鋼金屬，亦反射對街的場景，與玻璃上複雜多變的影像相互呼應。

關於該銀行門面玻璃窗的描寫，姚氏嘗試以不同角度描寫，然而從玻璃窗上的反影觀察，似乎有更趨細分的狀態，畫面中猶如散置各處的抽象幾何圖形交錯，長條、方塊、圓點等成為構成畫面的重要元素。這種描寫手法類似於 Eddy 後來專注於玻璃杯的表現手法，也顯示姚氏受到西方照相寫實畫家深刻的影響。

小結

身處在國際大都市之中，城市的發展影響了人類對時空的觀念，並對速度和距離重新省思，亦改變了我們的美感經驗。嶄新的物質陸續進入我們的視野，物我的關係不斷調整，重新影響了我們對外界的認知方法。身為華人藝術家，同樣都進入西方照相寫實繪畫潮流中，地域的轉換對夏陽、韓湘寧及姚慶章在繪畫創作的選擇，不約而同採用了照相寫實主義的繪畫，皆選擇紐約街景的主題，與西方藝術的接觸後，他們對於自身文化的反芻，或是接納西方文化的程度皆有所差異。

夏陽予以重新反芻的線條表現，延續先前雜亂線性的使用，並受到西方藝術的啓迪，與攝影術的影響之下，將交錯的線條組成人物的形象，致使在紐約照相寫實藝術影響下，呈現紐約街道人物之景。畫中人物出現在紐約街道上任何一景，不論是商店前、十字路口等，皆表現移動搖晃的身影，僅保留靜態且不斷更替的環境背景。因此，夏陽筆下紐約城市的面貌，不僅只是城市街道的外殼，更加入模糊不清的人物形象。

自夏陽照相寫實作品中，「匆忙的行人」成為觀者的第一印象。然而，在冠上照相寫實的稱呼下，「寫實」的人物形象是否依舊寫實？畫中模糊的人物形象比不上 Pearlstein 筆下人物細膩寫實的刻劃，不規則的邊緣輪廓與面貌，消除了人物的真實身分，並且穿梭於商業消費社會中，其中，不安與不確定的狀態塑造了一種詭譎的氛圍。這種不易掌握的形體，成為畫中的主角，亦是寫實畫中最「模糊」的形象，正反映出畫中極度矛盾的現象。

來自異鄉的畫家夏陽，在西方社會體系中位屬邊緣性的地位，進入當地藝術機制體系，以照相寫實技法描寫紐約城市一景，採取了模糊的身影形象為主體，與其它畫家筆下的城市場景迥然不同。夏陽作畫的內容，正反映自身的思唯與生活行徑，對於游移不定的遷移狀態，其仍選擇維持對故國時局的關心，

甚至保有中國式的生活模式，在西方領土上找尋中國的「歸屬」，在「寫實」與「模糊」的矛盾之上，試圖建立一個新的「文化身分」，重新界定存在於這個獨特文化組合裡的「自我」。

同樣採取了西方當時盛行的照相寫實技法，韓湘寧則選擇將其原先在國內所畫的中國古錢特質予以隱性化。初至紐約的韓湘寧，描寫紐約工業場景、紐約人的忙碌以及休閒活動，其中，「點」狀的構成爲其重要的描寫手法。此種方式與其使用的壓克力顏料及噴槍有所關聯，並且製造一層朦朧的效果，與新印象派 Georges Seurat (1859-1891)以點作畫的方式雷同，透過許多不同點狀的色彩交疊，並經由視覺混色的方式塑造畫面中的空間感。而觀看的視角亦爲韓氏作畫特質之一，他利用不同角度的鏡頭，展現紐約市的多元面貌，而這種鋪陳的手法亦別於其他照相寫車畫家，反而類似於 1930 年代 Abbott 的拍攝鏡頭，呈現紐約市多元的面向。

韓湘寧之後加入紐約人物，並以近距離描寫，注重休閒生活的一面，顯示與夏陽不同的生活圈。韓氏在臺時期採取的繪畫手法，抽象圖形的構成，與至紐約後的城市風貌，展現不同的內在文化認同，同樣，姚慶章選擇同 Estes 表現紐約街景的手法，並加強了玻璃面反射，使得豔陽下的紐約市更加璀璨。線面交集的構成吸引著姚氏的注目，姚氏原本在臺時期原本富印象派特質的畫作，轉而關注抽象元素的應用，與精密地切割塊狀，顯示深受西方藝術之影響。

從以上分析中，可以清楚看出夏陽、韓湘寧與姚慶章在紐約時期繪畫主題的轉變，其實也正是三位華人畫家先後來到紐約這個新環境，從陌生到了解、至從了解到熟悉的過程。同時隨著居住時間越來越長，其繪畫主題關懷的觸角也漸漸地延伸地越廣、越長，只是相較於當地的西方畫家，三位華人藝術家對紐約主題上，在意義上不同於西方文化的脈絡發展。正所謂空間上的遷移迫使畫家對新文化再反思，經由空間的易位促使移轉的主體對自我認識的加強。