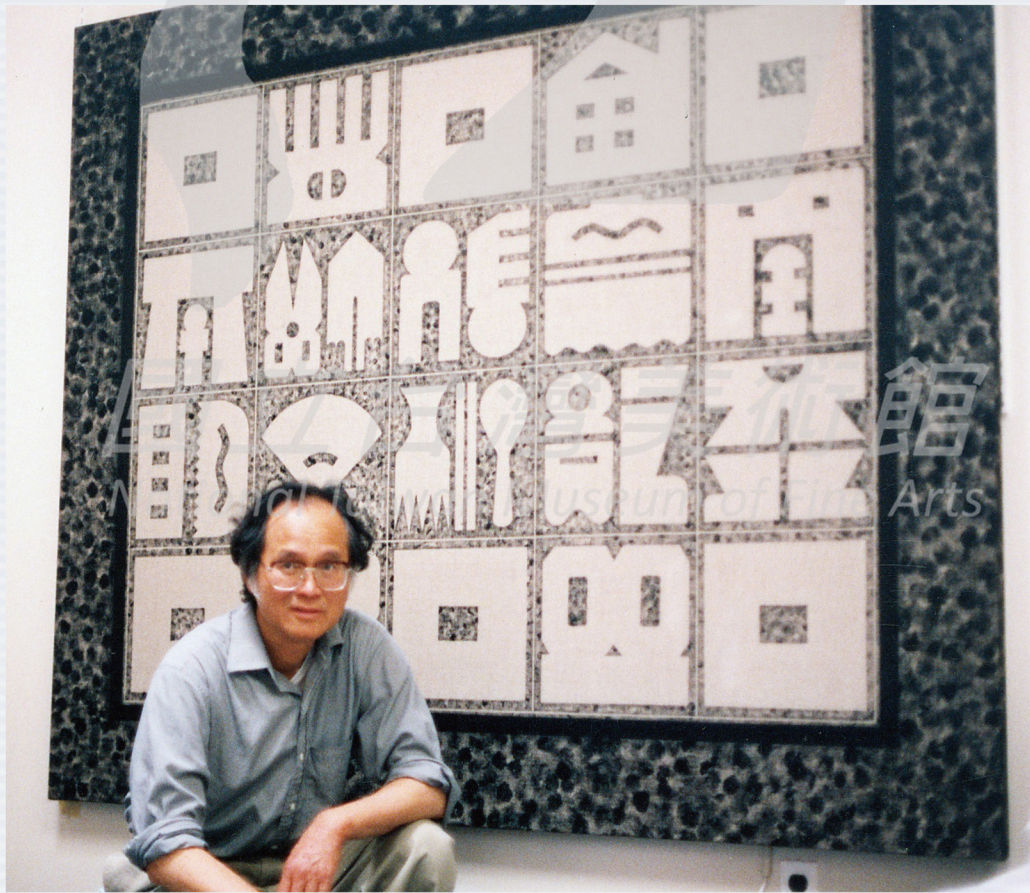


四・擴展「版」圖

從旅法藝術家變成了旅美藝術家，感受到環境差異所帶來的文化刺激是極為不同的，也因此廖修平有新的創作想法慢慢醞釀出來。整體的畫面有著更為濃郁的傳統文化內容，因此其藝術表現是豐富的、神聖的。神祕氛圍與深刻性來自於這種具張力的視覺對話：天與地、內與外、凹與凸、正與反、上與下、左與右、陰與陽……那些充滿著衝突元素的組成，卻又如此祥和沉靜。欣賞廖修平的作品，飽滿的色澤與沉澱後的造形，引領觀者的心靈進入一種冥思、膜拜的境界……。



(上圖) 1999年廖修平攝於美國紐澤西州寓所畫室。

(右頁圖) 廖修平 生活(B) 2005 絲網版 63×46cm 第5屆埃及國際版畫三年展優選



普拉特版畫中心與 創意版畫工作室

【關鍵詞】

創意版畫工作室

(The Creative Printmaking Workshop)

廖修平短暫在普拉特版畫中心之後，接著轉往羅伯特·布雷克朋在1948年所創立的「創意版畫工作室」專心創作。年輕時他在聯邦藝術社群中心的計畫下學習各種版畫技巧。這為人稱「鮑伯」的版畫家於1971年成立「版畫工坊」，提供各國版畫訓練、創作、印製與交流的社群服務，對世界各國與紐約版畫創作與版畫美學觀念之發展有相當大的貢獻。2001年該工坊雖結束運作，但敦促了伊麗莎白基金會繼續其社區版畫的理想，2005年該基金會因此成立了「羅伯特·布雷克朋版畫工坊」，延續「版畫工坊」的精神與使命。

1968年底，原本活躍於歐洲近四年的廖修平出現在邁阿密，他是應邁阿密現代藝術館館長戴維士之邀，展出油畫二十餘幅、銅版畫三十幅及貼畫等，其中兩幅被該館收藏。順此，他舉家遷往美國，是他第三個等著他跨域的藝術異域。接著，中國文化基金會主辦他在美國舊金山友風畫廊的個展。一方面他也積極參加國內藝術活動：第十屆巴西聖保羅市雙年展、祕魯第一屆國際版畫展與中華民國第一屆全國書畫展。

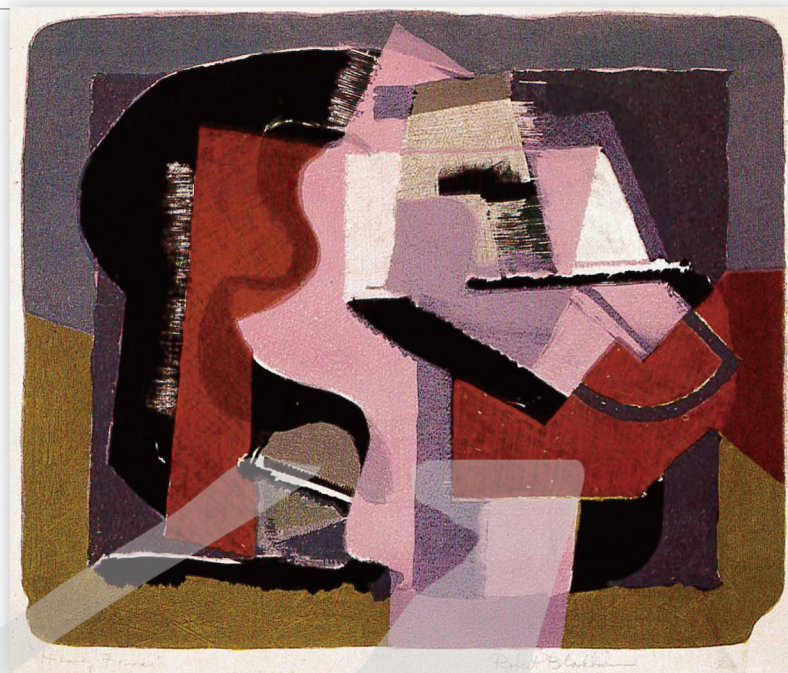
從旅法藝術家變成了旅美藝術家，廖修平的創作方向極為篤定成熟，沒有文化認同的苦惱，但也感受到環境差異所帶來的文化刺激是極為不同的，也因此有新的創作想法慢慢醞釀出來，他說：「紐約，迥然不同於巴黎，它是充滿動力，講求效率的工業化社會和機械文明構築出來的城市，紐約街頭的步調是緊張而急促的……在紐約，我了解自己必須拋棄這一切，機械文明帶給我藝術創作上另一種激盪和啟示，我必須盡快釐清自己的方向。」

環境改造人，人則回應環境，廖修平的創作軌跡，不再是歐系的幽微內斂，而是美式的明快開放，視覺景觀上如棋盤一般，再用這種狀態來把握著東方元素及鄉土符號，自然有著不同的呈現和詮釋。

經由海特的介紹，他進入了普拉特版畫中心，藉此取得美國居留機會；這一段滯美經歷是另一個藝術生涯的重要里程碑。當時普拉特版畫中心是個社會教育推廣中心，廖修平一星期去一次，協助器材等管理，也觀摩版畫老師的教學。和正式學院普拉特研究所（Pratt Institute）不同，那是由美國石油富商兼慈善家查爾斯·普拉特（Charles Pratt, 1830-1891）創立於1887年的一所學校，位於紐約布魯克林區，以建築、室內設計、工業設計、藝術聞名於世。但是，中心的機器只有

一部，學員又多，對創作有些干擾。當時版畫中心的主任愛欽堡教授推薦廖修平一幅版畫〈門〉作為當時中心的專刊《版畫》（*Print*）之封面。

一年後以邁阿密現代美術館展覽畫冊申請藝術家之身分繼續待在美國，並轉往羅伯特·布雷克朋（Robert Blackburn, 1920-2003）於1948年創立的「創意版畫工作室」（The Creative Printmaking Workshop）專心做版畫。布雷克朋先生以成立「版畫工坊」（The Printmaking Workshop, PMW）聞名美國紐約。這位人們暱稱鮑伯（Bob）的黑人是位相當受美國藝術界敬重、甚具影響力的傳奇版畫家。年輕時他在聯邦藝術社群中心（The WPA Harlem Community Art Center）的計畫下學習各種版畫技巧。1953年赴法學習學習版畫。「版畫工坊」於1971年成立，提供了各國版畫訓練、創作與印製的社群服務，對世界各國與紐約版畫創作有相當大的貢獻。這是一個國際化的工作室，來此創作的人來自世界各地，大家也會彼此交換作品。廖修平當時交換的一些作品，在師大國際版畫中心成立之時捐贈作為教學推廣之用。2001年因羅伯特辭世，該工坊雖結束運作，但敦促了伊麗莎白基金會（The Elizabeth Foundation for the Arts, EFA）繼續其社區版畫的理想，2005年該基金會因此成立了「羅伯特·布雷克



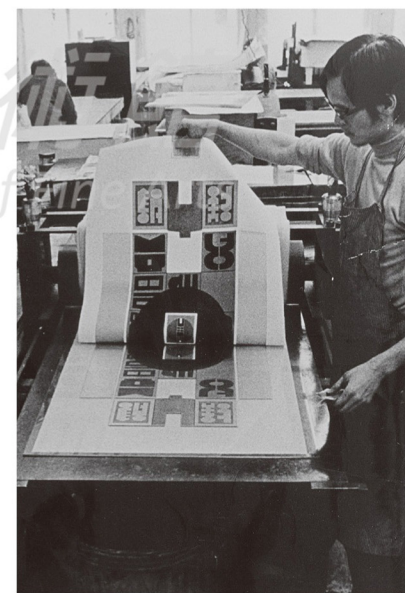
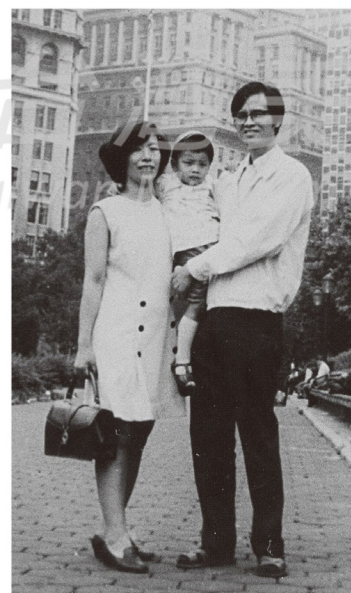
羅伯特·布雷克朋
堆疊的造形 1958 石版畫
40.64×50.8cm

（左圖）

1968年底，廖修平夫婦初抵美國，抱著大兒子攝於紐約上城公園。

（右圖）

1969年，廖修平於普拉特版畫中心任助教，印製作品〈太陽節〉。

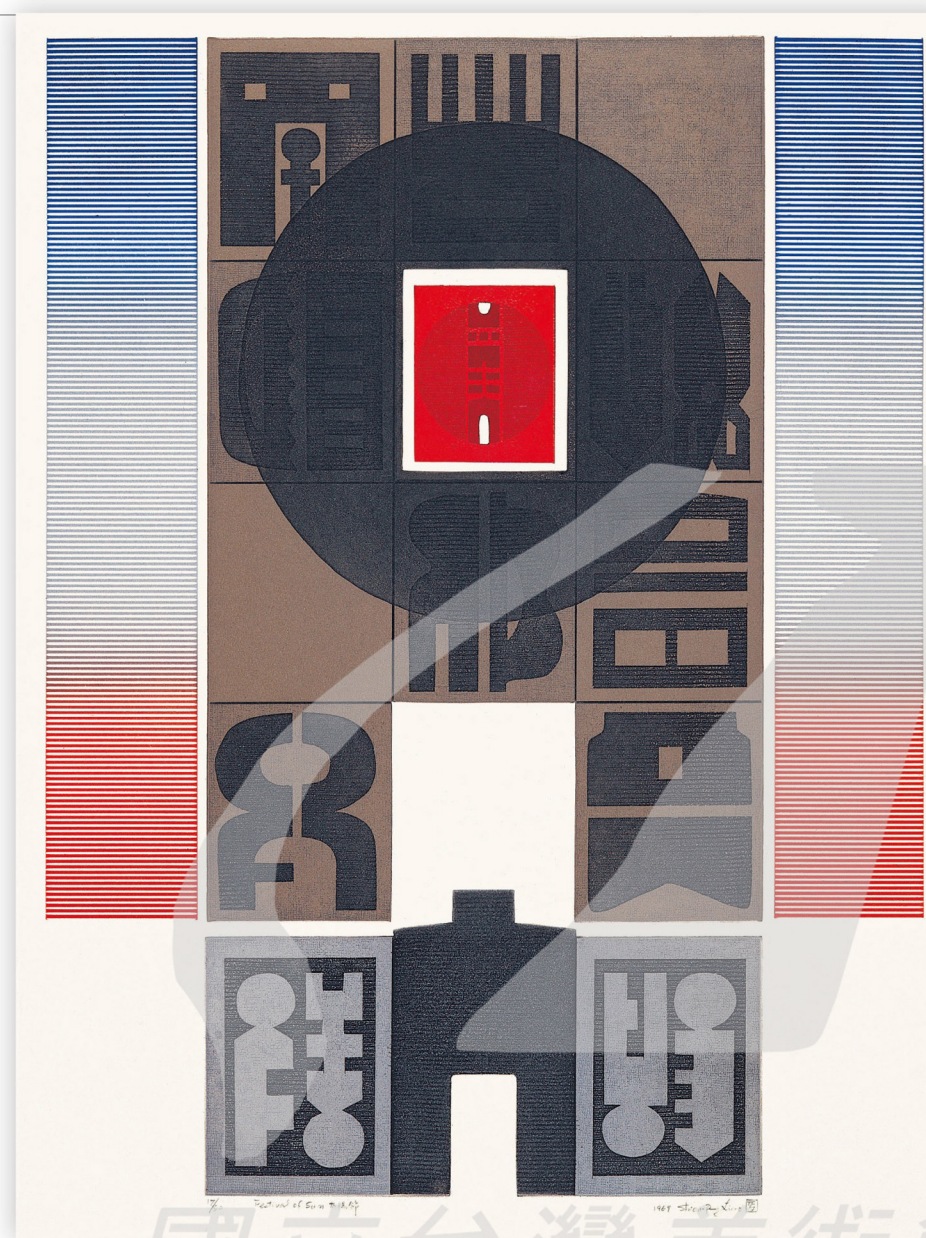


朋版畫工坊」(The Robert Blackburn Printmaking Workshop, RBPMW)，延續「版畫工坊」的使命：社群運作、專業版畫創作、族群與性別平等精神。其作品具實驗性、繪畫性與批判性，樸素地探索形式與材質肌理的構成關係，常以不規則橢圓及長方形配入不同脈絡，讓觀者進行視覺的介入與超越。他說：「我喜歡作有形的創作，或利用生活中相關的形象去表現令我深刻感受的事物。」這讓我們不禁聯想到廖修平作品中規則的圓形與長方形的實驗，以及他未來推動版畫的理想，是否受到這位先生的啟發？至少，我們將知道，廖修平的版畫使命，將如布雷克朋先生，爾後成為臺灣、大陸等地版畫的關鍵推動者。因為同為有色民族，廖修平常為這位黑人在美國所遭受申請經費困難之待遇抱不平，因此偶而也伸援幫忙。羅伯特身為黑人，承受了更多種族與文化差異之壓力，但他是位極為包容、慷慨的藝術家，曾有人這樣描述他的理想：「在工作室中肩並肩，藝術家、黑人、白人、年輕的、年老的、美國人、外國人，都將藝術視野展限於版畫中。羅伯特·布雷克朋相信藝術家所灑下的光照射我們所有人。」一位學者更推崇說，他體現了「多元文化」(multicultural)這個字眼，表彰他跨越族群障礙的精神，以及用版畫藝術發揮影響力的成就。1988年，他獲得紐約州長獎；1992年，獲得麥克阿瑟獎，該獎在肯定持續創性之工作且獲非凡成就者；1994年，成為國家設計學院永久會員。

對任何一位藝術家而言，技巧發展是重要的，但是創作理念更是扮演關鍵的角色，他心知肚明，在巴黎的那番自我辯證必須要在紐約再次反思一遍：「但是，該運用什麼樣的語言來表達自己與眾不同的藝術風貌？卻讓我思考了相當長的一段時間，所以這段時間的作品也就十分混亂。」蛻變之期，掙扎難免，藝術家的創作醞釀，預示著新的轉型與可能性。

藝術太陽的祕密

在創意版畫工作室的日子一如在十七號版畫工作室，「綿爛」工作。



[右圖]

廖修平 太陽節
1969 蝕刻金屬版
66×52cm
臺北市立美術館典藏、國立東京近代美術館典藏、
1970紐約第28屆奧杜邦
藝術家首獎、第7屆東京
國際版畫雙年展佳作

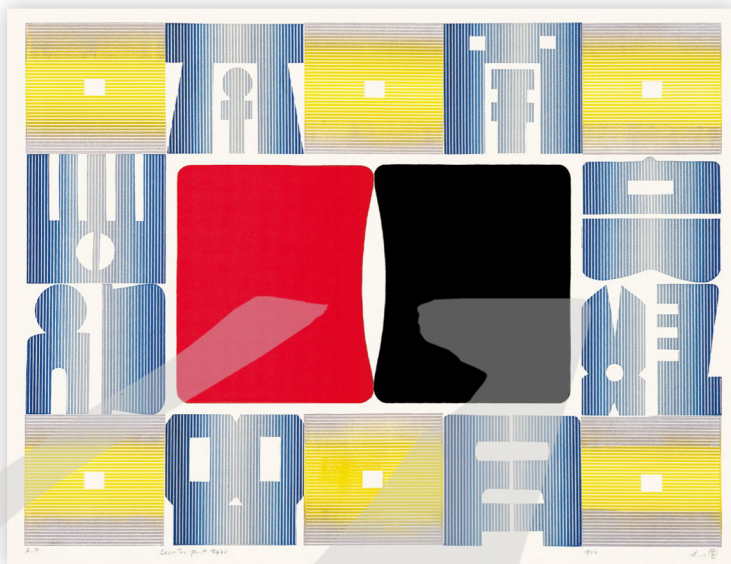
因為手常常被油墨染黑，洗了也沒用，一下子又要工作，所以沒有必要清潔得太徹底。為了能掌握時間持續工作，餐點是紫菜包飯糰。又因紫菜與手都看起來黑黑的，有時想客氣與別人分享而被婉拒。版畫中心的友人說，看廖修平的黑手就知道有多認真工作。苦盡甘來，1970年起，「藝術的太陽、星星和月亮」升起了：

我國旅美畫家廖修平，最近以其版畫作品〈太陽節〉參加紐約Audubon Artists第28屆年展，獲得版畫部門首獎，包括獎牌及獎金。(《聯合報》，1970.3.19)



[左圖]

奧杜邦筆下描繪的鳥，同時具有科學價值及藝術的深度。



[右圖]

廖修平 相對 1972
蝕刻金屬版 51×69cm
1972年巴西聖保羅國際版畫展購藏獎

[右與左圖]

廖修平 靈與肉 1975
蝕刻金屬版 60×45cm

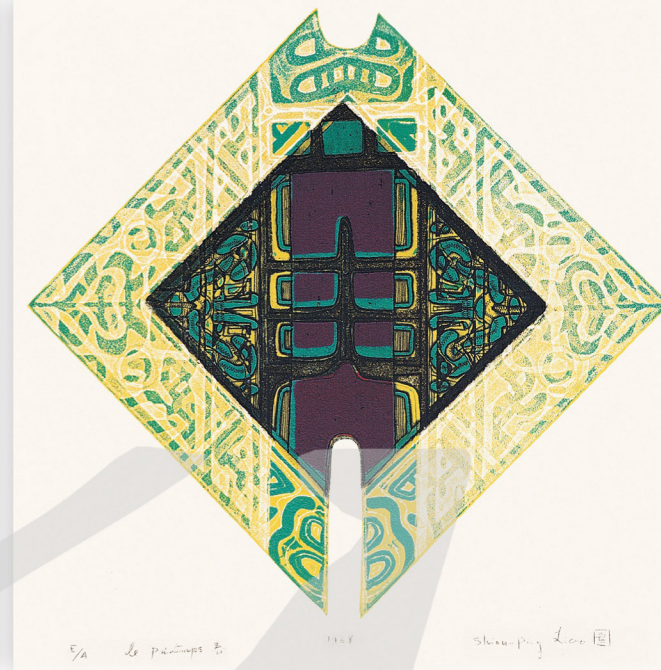
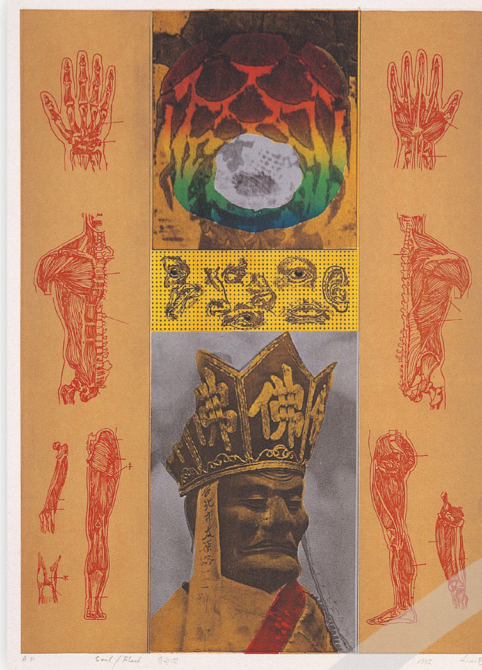
我國旅美畫家廖修平，最近應紐約布魯克林美術館邀請，參加6月2日到9月6日在該館舉行的第十七屆全美國版畫雙年展，他的銅版畫作品〈月亮節〉尤其引人注目。（《聯合報》，1970.6.28）

廖修平獲獎的奧杜邦藝術家展是美國相當有歷史的藝術家協會，成立於1942年，起先由一群紐約藝術家組成的「華盛頓高地專業藝術團體」（Professional Arts Group of Washington Heights），以藝術家兼鳥類學家約翰·詹姆斯·奧杜邦（John James Audubon）命名。無疑地，這個獎肯定了廖修平在紐約的創作路線。接著其他的「藝術之門」也敞開了：

我國旅美現代畫家廖修平的一幅彩色銅版畫〈正義之門〉，上月初為英國倫敦一家專門收藏版畫名作的維多利亞與亞爾伯博物館高價收藏。……他首次代表我國，分別在東京和京都國立近代美術館參加國際版畫雙年展，他的作品〈門和畫家〉及〈太陽節〉，在本屆來自四十一個國家一百六十八位版畫家的作品中，榮獲佳作獎。（《聯合報》，1971.1.3）

我國旅美畫家廖修平的版畫〈曙〉，最近在第卅屆紐澤西州畫家和雕刻家協會展中獲獎。（《聯合報》，1971.4.26）

其它藝術活動的訊息也不絕如縷：巴西聖保羅第十、十一屆國際雙



[右上圖]

廖修平 春 1968
蝕刻金屬版
30.5×30.5cm
臺北市立美術館典藏

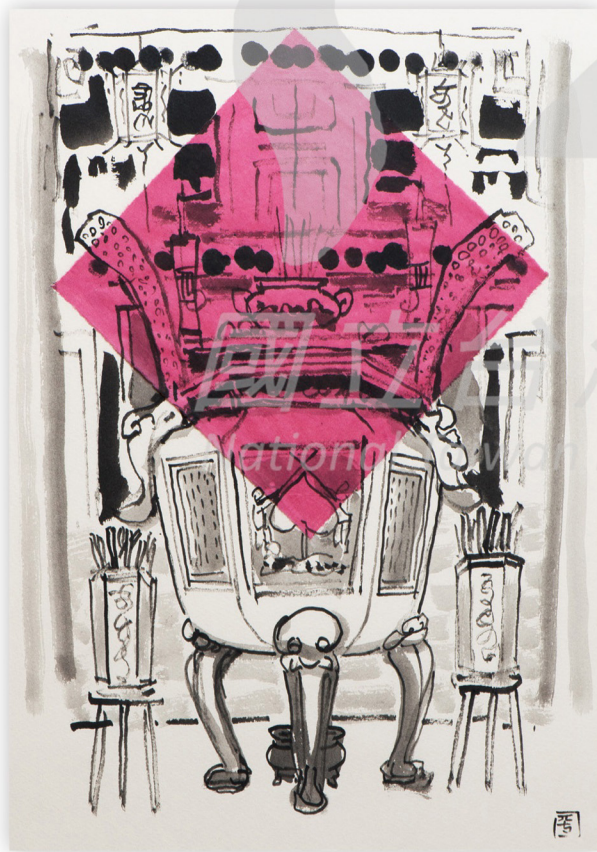
[右下圖]

廖修平 夏 1968
蝕刻金屬版 30.5×30.5cm
臺北市立美術館典藏

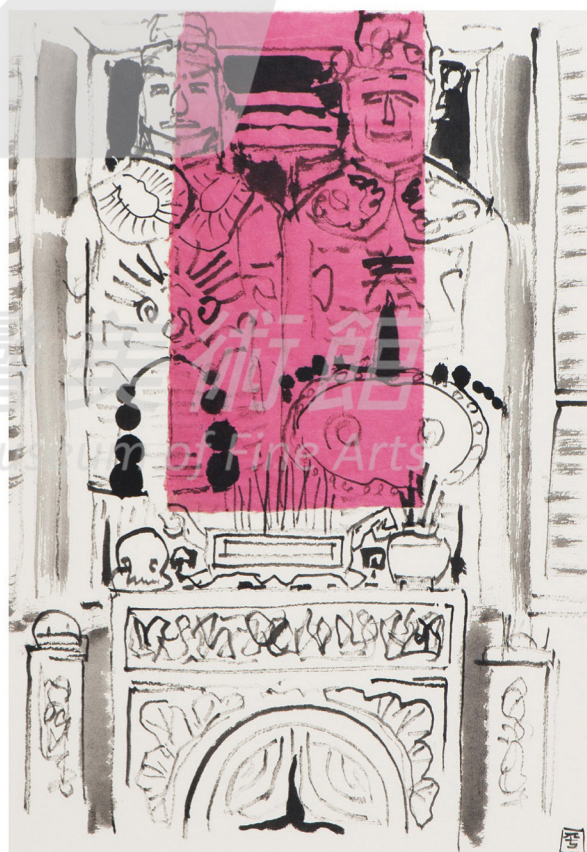
年藝展、祕魯利馬國際畫展、歐洲六國巡迴展、大阪萬國博覽會美術展、紐約布魯克林美術館邀請展、第五屆瑞士國際版畫三年展、韓國首屆國際版畫展、東京國立近代美術館第七屆國際版畫雙年展、智利第四屆全美洲國際版畫雙年展、加拿大國際版畫展（蒙特婁美術館）、國立歷史博物館當代畫家近作展覽。其中1971年的紐約惠特尼美術館全美版畫大展（Oversize Prints），廖修平的作品與傑斯帕·瓊斯（Jasper Johns）、羅伯特·羅森柏格（Robert Rauschenberg）等大師一起展出，畫冊中與普普藝術大師安迪·沃荷並列，是相當榮耀的經驗。此外，作品也被英國伯明罕市立美術館、樸茨茅斯市立美術館、維多利亞與艾伯特博物館、辛辛那提美術館、費城阿佛索帕藝廊、紐約公立圖書館等單位收藏。

作於1969年的〈太陽節〉（P.85），畫面中的造形元素、色彩計畫、創作技法、藝術表現特色等等方面，可以說是展現了廖修平數年來法、美

藝旅的集成，值得加以探究，以便我們能進一步了解其創作的內在理路與意涵。首先，留法最後一年(1968年)的〈春〉(P87右上圖)、〈夏〉(P87右下圖)、〈秋〉、〈冬〉四幅連作中有了一些明顯的線索：總是置於畫面中央底部，有凸點的長 n 造形、中間夾兩斷線（乍看之下像八卦「坤六斷 ☷」中的四斷）、再加上上面短 n 字型三部分，像是八卦「連中虛 ☵」的組合。除了這個主要組合之外，短 n 字上面有三個小方塊（因為兩個重疊菱形的 n 頂端的包覆而讓中間小方塊和三部分群聚），最上端是 n 底（內 U），整個中央支柱的主軸就是由這五個部分構成：凸點長 n、四斷、短 n、小方塊、n 底。五個構件代表什麼？首先，1966年的〈壽〉、〈香爐〉（水墨）、〈祈壽〉（油畫）(P.49) 中香爐上方及〈廟神〉身上的字畫書「壽」，以及1967年的〈門〉左右兩個壽字，都符合了這些組合的條件，造形看起來頗為相似。或者，將它們看成是門的組合，也頗有解釋



廖修平 香爐 1966 墨水、拼貼 44×33cm



廖修平 廟神 1966 墨水、拼貼 44×33cm

之空間。另一張1966年的油畫〈福〉也可以看出符號的設計組構。廖修平表示，門的造形是從各種傳統符號原素萃取、轉化而來，例如神桌布紋、中國花瓶瓶腳底紋等，經歷相當長的詮釋歷程才穩定下來。中央的五構件其實是門神，有腳、身體、頭冠和光環。門神兩旁的條幅類似篆書造形，是從福祿壽文字改變方向擺置而成，周圍再配以回文。門的造形也隱喻人生的軌跡，出生死亡，進進出出。1967年那首〈門〉(P.77)的詩道盡了他這番的文化體會。

不過我們可試著從其他更前後期作品的比較來推測另一種可能的解讀，和作者創作描述的意圖異曲同工的圖像詮釋，一個造形演繹的觀察：

· 凸點長 n：極似〈七爺八爺〉(P.74右圖)的人形，特

【關鍵詞】

符號

透過特定的造形表徵社會指涉意涵，其形成的過程有俗成、新創等方式，當代理論常以「再現」名之，有獨特的分析與理論系統，稱之為符號學。現代藝術中常重新組合現成的符號或改造之，一方面回應社會的意圖，二方面和既成語言對話、挑戰。廖修平版畫中的符號以「廟門」和「經衣」最為引人注意。他從傳統民俗中萃取元素，與現代構成融合為新的「現代東方裝飾主義」，成為國際知名的版畫藝術家。



廖修平 廟 1976 絲網版 75×51cm
國立臺灣美術館典藏、臺北市立美術館典藏



廖修平 廟神(二) 1964 油彩、畫布 163×117.3cm
國立臺灣美術館典藏



廖修平 來世 1972
絲網版畫、浮雕
49.7×46cm
國立臺灣美術館典藏、臺北市
立美術館典藏

別是肩膀的弧線、拉長的身形、身體中間的裝飾這三項特徵。1976年的絲網版〈往日〉的神荼與鬱壘的瓶形身體就可印證。但是，七爺八爺成雙，神像又是擺在畫面上方，不會是下面。若參照1970年的石刻金屬版〈門和藝術家〉、1976年的兩件絲網版〈廟〉（P.89左下圖）、〈朝聖〉的人形，應是仙界身形的凡間人類。（〈朝聖〉與〈香爐〉（P94）由紐約大都會博物館收藏）。

· 四斷：1966年的〈壽〉中香爐上方字畫書「壽」的四個橫短線，或更可能是門的結構，人進入廟內空間的第一道裝飾間隔。

· 短口：順著走進廟內，映入眼簾的是供桌。1966年的蝕刻金屬版〈廟神〉（P74左圖）下方供桌符合這個造形。內 n 乃是因為織錦桌布上的囍字或福字的圓形所形成。

· 三個小方塊：可能是供桌上的小香爐和供品的簡化，或獸紋眼睛上的裝飾眉。

· 口底：上方可能是奉祀的神祇及背後裝飾的簡化（中間圓形及周圍的下半部組合）或是香爐提把。1966年〈門（習作）〉的中間上半部，〈春聯〉（P66左上圖）下面的菱形，口底面積還可見一些線條組構；1967年的〈門〉則清楚顯示著攤平的服飾，應是神明的表示，最能說明口底的暗示。同時，它也在同一創作時間看到簡化成色塊的作品，甚至是神聖性的金箔顏色，如1966年的油畫〈門〉（P67）。

· 圓形：有時短口上方略去三方塊與口底，放置圓形，代表聖光。

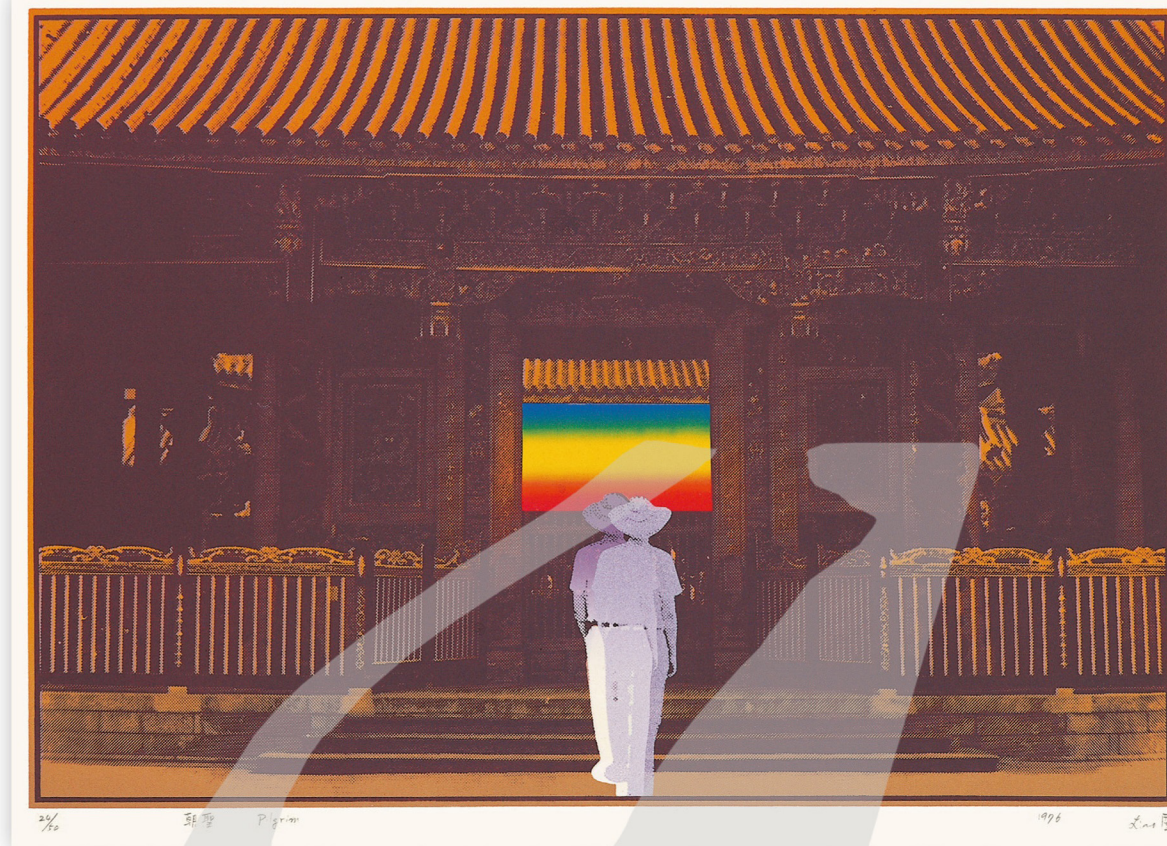
還應該注意的是，空間上這樣的視角是有變化的暗示：從正面的空間（人形背影）騰空為俯瞰角度，進而抽象化為圖騰的語意，一如日本留學時期的風景畫構圖，但更為澈底地平面化，他說：「為了充分地將自己

[右頁上圖]

廖修平 朝聖 1976
絲網版畫 33×49cm
國立臺灣美術館典藏、臺北市
立美術館典藏、紐約大都會博
物館典藏

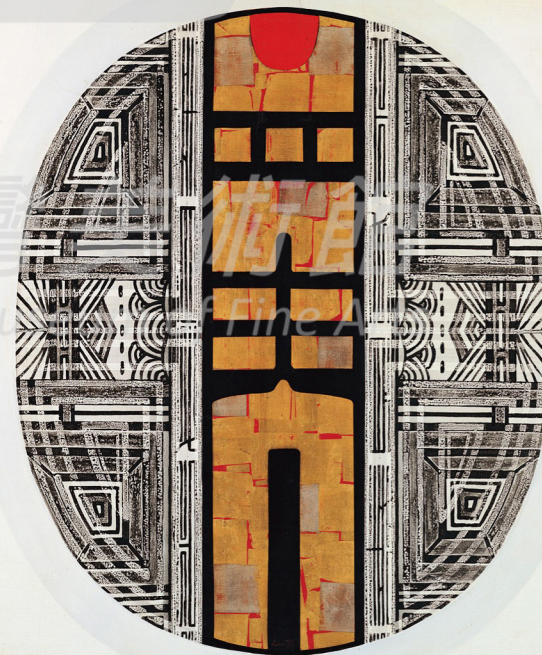
[右頁下圖]

廖修平 鏡之門 1968
壓克力、金箔、畫布
162×130cm
高雄市立美術館典藏



心中的意象表達出來，在構圖和表現形式上，我採用了鳥瞰式構圖取景，來破除某些空間或透視上的限制，……」。他自己剖析這個化繁為簡的「門」的造形組合：「這個時期的繪畫語言，不同於巴黎時期廟門的華麗繁複，我開始趨向一種較簡化的平面符號，藉著抽象構圖，來象徵天地、日月、陰陽，有點硬邊藝術的精華與簡潔，並且延續對稱的风格。」

硬邊繪畫（Hard-edge painting）一詞是1959年由《洛杉磯時報》藝術批評家朗斯納（Jules Langsner）和謝茲（Peter Selz）所共同創造，指涉色塊間的突兀轉換所形成的界限，但又形成整體的表現，和構成抽象、歐普藝術、後繪畫性抽象、色域繪畫





廖修平 東方節 1973
油彩、畫布、金箔
102×76cm

有關。但是，硬邊繪畫所標榜的形式的簡約、色彩的飽和、表面的簡練和形式安排的無關聯，和廖修平的創作意圖是相對的，因為有特殊的文化脈絡主宰作品中的造形與構成邏輯。也有論者說他的作品風格接近構成主義——強調透過物件之拼合所形成的動勢，實際上，這和其作品的形構與文化意圖還是有一段差距。席德進曾評論：

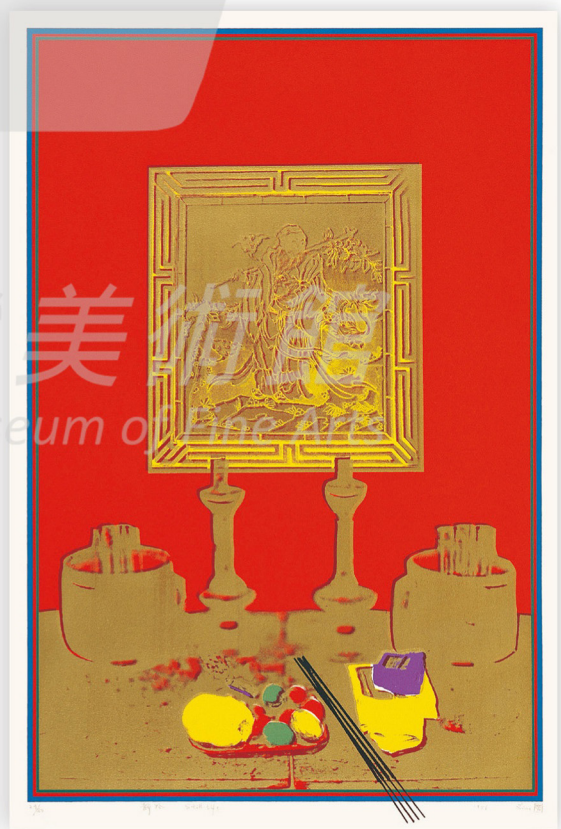
到了美國這個工業高度發達的國家，而紐約又是今天世界新藝術的交點，廖修平的作品經過這一環境的沖洗，變得更為純粹、洗鍊、堅銳，他用絕對的對稱的構圖，排列他那些由臺灣冥紙的木刻畫上的圖形……這些都成為他語言的符號，用黑、灰、土黃、朱紅、金、銀、再加上美國普普畫家用的霓虹色調，平直、端正、規整、俐落、工業化、機械化，並與世界繪畫潮流看齊。

發展這些符號之際發生了一段有趣的插曲：一位也是在布雷克朋工作室的韓國人抱怨他使用韓國國旗的圖像，讓廖修平感到非常莫名其妙。他其實是運用太極的陰陽概念逐步轉化而來，和韓國國旗一點關係都沒有，更何況太極與八卦源自中國。其實，藝術家轉化文化元素為藝術元素是很正常的，沒有人能獨擁符號的詮釋權。

另外，在造形排置上，廖修平並不依物件大小，而是依照「有意義的

[左圖]
廖修平 生活（A）2005
絲網版 63×46cm
第5屆埃及國際版畫三年展優選

[右圖]
廖修平 靜物 1976
絲網版 77×51cm





廖修平 香爐 1976
絲網版 33×49cm
臺北市立美術館典藏、紐約大都會博物館典藏

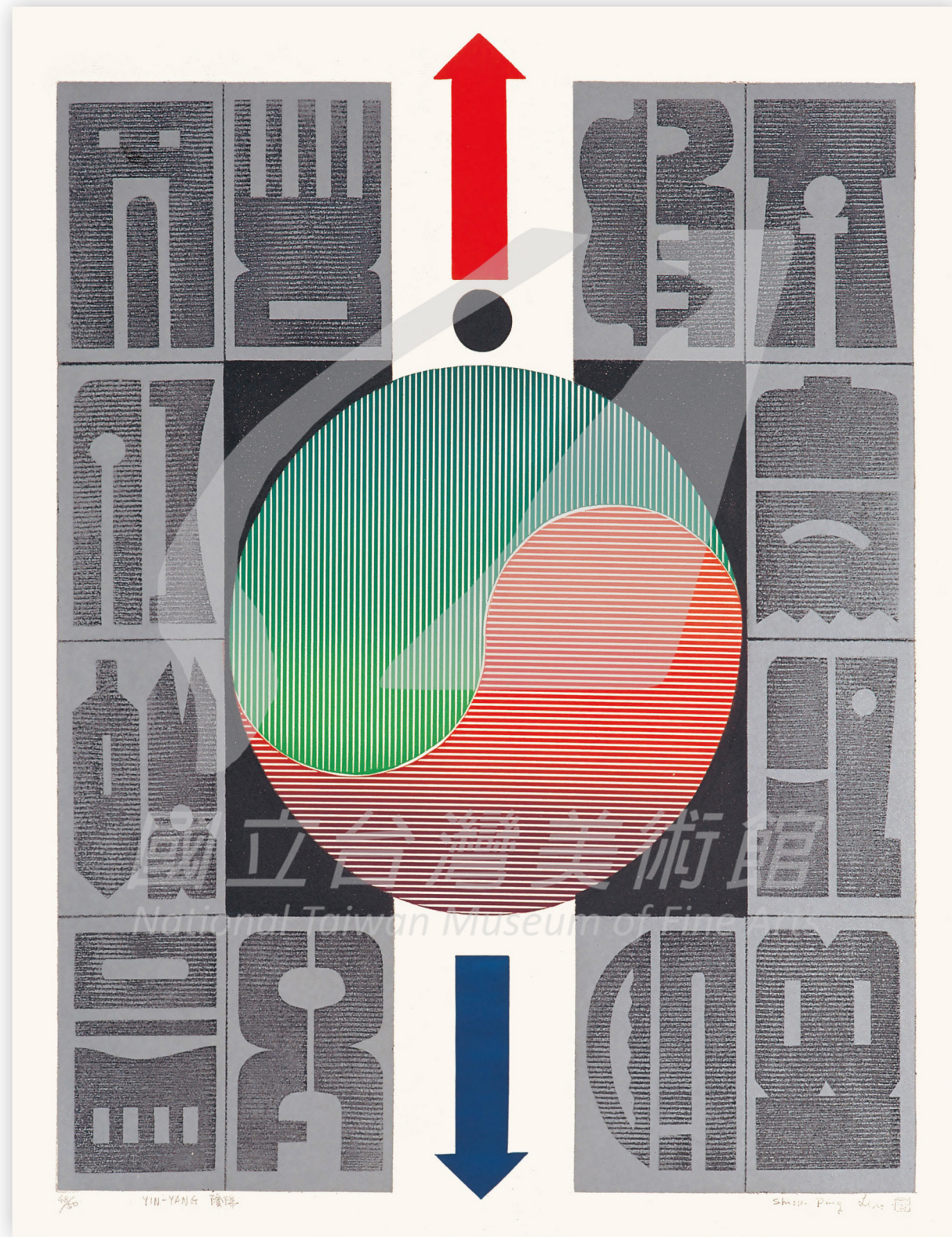
形式」來安頓。「有意義的形式」(the significant form)原指英國形式主義理論創建者克萊夫·貝爾(Arthur Clive Heward Bell, 1881-1964)於1914年所界定的：「共通美學的情感建立在線條、色彩的特殊組合之關係。」但是，廖修平的「有意義的形式」與「有意義的組合」並非無意識或抽離的安排，而是奠基在廟宇文化的轉化，與文化脈絡有著密切的聯繫，而不是貝爾

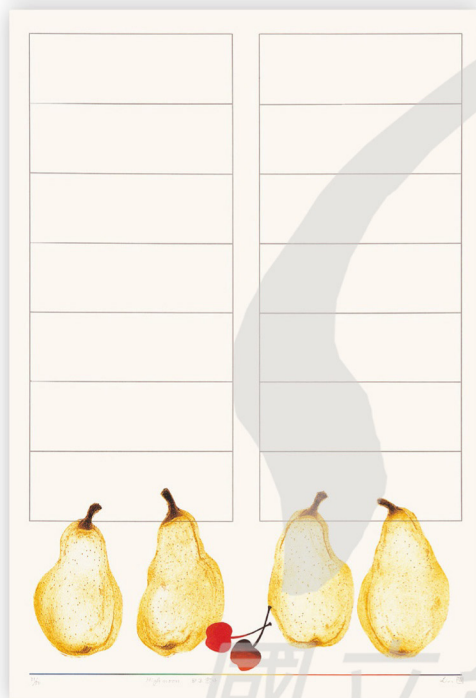
所謂的無歷史之超驗性(ahistorical transcendency)而只關心表面形式的關係。創作意識上，他有意挑戰現代藝術的規範，藉由傳統文化所傳承的集體記憶當作是抵抗的力量，例如引進西方構成所禁忌的對稱安排：「從父兄那而傳承了一種對秩序、精確與追求完美的個性，其實『對稱』不也多少寓含著中國人的生活哲理，……。」

有了上面的分析，回到〈太陽節〉(P85)一作就可更清楚把握其造形及背後文化隱喻的複雜性了，可謂畫中有畫、圖中有圖、圓中有圓、框中有框。畫面中上方紅色小方塊內有「中央支柱」的元素援引自〈春〉(P87右上圖)、〈夏〉(P87右下圖)、〈秋〉、〈冬〉等作，外包的圓形援引自〈鏡〉，也是民俗雙喜(囍)的轉用，彩虹漸層是他新開發的技術。其他黑灰圖案都未在1968年之前出現，顯然有新的啟發讓廖修平開發這些造形語彙。原來，他引進了「經衣」的圖案。經衣又叫做「巾衣」或「更衣」，是一種在於中元普渡時用來祭祀野鬼孤魂的紙錢。通常這種紙錢以黃色的長方形紙作成，通常是粗糙的，上印有衣物、鞋子、帽子、梳子、鏡子、剪刀、熨斗、扇子等各種日常生活用品或工具給「好兄弟」使用。經衣不同於「太歲」紙錢，是安太歲時所焚燒，一般祭祖拜神通常是金銀紙。任何紙錢，包括經衣，都是由印版大量印製，也屬民間版畫的一部分。廖修平是從師大學弟侯錦郎(1937-2008)那邊接觸到各種金銀紙圖案的。侯錦郎於1963年畢業於師大，也受教於李石樵、陳慧坤、廖繼春，成績優異，曾

[右頁圖]

廖修平 陰陽 1970
蝕刻金屬版 58.2×44.4cm
國立臺灣美術館典藏、1971
美國波士頓畫家展優選獎
、美國麻省DeCordova
Museum典藏





〔上圖〕
廖修平 茶壺 1984 水彩
尺寸未詳 私人收藏

〔下圖〕
廖修平 日正當中 1982
絲網版、紙凹版 59×41cm
高雄市立美術館典藏

於省展獲獎、畢業時水彩畫第一名、油畫第二名。1965年任《雄獅美術》雜誌主筆，兩年後赴巴黎攻讀漢學博士，曾任職於亞洲美術館（Musée National des Arts Asiatiques-Guimet）、巴黎第四大學，後擔任法國科學研究中心研究員。1984年因腦瘤退休後回歸創作。廖修平回憶：「適時，同是師大藝術系的學弟侯錦郎喜歡研究道教，收藏了許多臺灣民間信仰的冥紙、金紙，這些民間習俗的物品，無形中給了我創作上的靈感，我試著把冥紙上代表人間生活事物的房子、窗、剪刀、杯、盤、鞋子等一一溶進自己作品中，轉化成半抽象的幾何性的符號。」

於是，〈太陽節〉（P.85）就有了經衣的背景，在現代構成之形式之外加以突破，尤其是拼板組合成的整體畫面並非是一般長方形畫框，而是更接近供桌、神龕或攤開的傳統衣服。方塊的排列雖然配合經衣符號，其實已在先前作品中有了雛型，特別是引自廟宇的窗飾。整體的畫面有著更為濃郁的傳統文化內容，因此其藝術表現是豐富的、神聖的。神祕氛圍與深刻性來自於這種具張力的視覺對話：天與地、內與外、凹與凸、正與反、上與下、左與右、陰與陽、框架與文本、傳統與現代、本土與西方、神性與人性、裝飾與造形、內容與形式、敘

事與非敘事，甚至是藝術與非藝術等的對照，或如廖仁義所認為的〈樸素的符號·高貴的美感〉：「沉默而溫暖地關注著生活周遭的土地，從庶民日常生活中找到藝術元素，透過專業而嚴謹的藝術媒材與技法，創造出一件件充滿視覺美感與文化價值的藝術作品。他讓樸素變得高貴，讓平凡變得莊嚴。」那些充滿著二元的相對組成，卻又如此祥和沉靜，來自於他人類學式的造形探究，內涵原真的樸素，不同於一般的造形設計。欣賞他的作品，飽滿的色澤與沉澱後的造形引領觀者的心靈進入一種冥思、膜拜的境界。這種藝術形式表面上雖簡單，意義卻不膚淺。若我們跟他走過這一



〔左圖〕
廖修平 歲暮憶往 1982
美柔汀、紙凹版 61×45cm
國立臺灣美術館典藏、臺北市立美術館典藏、高雄市立美術館典藏

〔右圖〕
廖修平 月影乾坤 1981
絲網版、紙凹版 59×41cm
高雄市立美術館典藏

段文化蛻變的軌跡，就能理解每一個單純的造形背後都有著文化上的認同與思辯的故事，成就絕非偶然。成就絕非偶然幸獲，而是因為他努力地跨越了文化的界域，創造了藝術的新天地。誠如日本美術評論家小川正隆（1925-2005）對這位畫家於1974年初在大阪造形畫廊分店銀座造形畫廊個展的評論：帶有風土味，以抽象的基礎表現明快的形象，作品中所顯現的神祕宗教色彩，在歐美、日本藝術界中獨樹一幟。

除了〈太陽節〉的新創意與經衣符號，〈陰陽〉（P.95）的箭頭，特別是〈新希望〉中凹凸版、光亮紙材與金色、純黑紅的運用，都成為未來創作的主要元素。更純粹簡潔、更具現代設計感。總之，他在普拉特與布雷克朋這兩個版畫中心是有相當收穫的，特別是技法的開發和整合。他說：

尤其在進入紐約普拉特版畫中心後，我更發現版畫的技藝是日新月異，這時我由一版多色兼用的銅版印法，轉入金屬或非金屬的拼版法。滾筒上彩虹般漸層的色彩及運用壓作不上墨的浮雕手法，平版及絹印這些技法難不倒我，不論在單獨或混合使用，都逐漸運用自如。

[右頁圖]

2016年，十青版畫會起始會員鐘有輝教授（左）、筑波校友宮山廣明（中），以及本書作者廖新田教授訪談後合影。

1971年，廖修平創造獨特顯眼的七彩彩虹層版畫特色，〈陰陽〉（P95）獲波士頓版畫家展優選獎，並且隔年被在紐約更具規模且歷史悠久的美國版畫家協會（S. A. G. A）邀請擔任評審委員。一般來說擔任審查的地位崇隆，這是少有的情況，可見彩虹版畫所受到的重視。隔年，他又發展新的凹凸技法以及金銀紙，版畫的層次更為豐富與變化多端。

[上圖]

1977年，廖修平應邀回日本母校筑波大學（前東京教育大學）設立版畫工作室並任教兩年半，圖為課堂教學情景。

筑波與西東

1972年秋，廖修平回臺演講示範，隔年春天受邀回師大任教，下一章將一併介紹他在這段時間服務鄉里的貢獻點滴。時序先跳到1977年的筑波大學與美國西東大學教學階段，這都是他在異域開創新局的歷程。

作為一位奉獻藝術的人，廖修平回紐約的家之路途似乎仍然遙遠，

師大客座結束後，他又風塵僕僕地轉往他的母校（筑波大學）設立版畫工作室。這位認真執著的老師到那裡給人的印象總是一致的。筑波大學版畫第一屆研究生宮山廣明（1979年畢）回憶道：「廖先生教學、創作都非常的認真，快速而且嚴肅。我們筑波大學部的一些學生，都一直想要跟他修習版畫，也有些用功的學生開夜車熬夜，可是幾乎沒有一位學生可以跟上他的腳步。……我可以體會廖先生對學生的那份熱忱，以及創作時的執著。」

不過，他也和學生一起包餃子、看電影，顯示他是位內心溫和、關懷學生的好老師。宮山廣明後來成為日本重要的版畫藝術家，特別擅長於金箔裱貼跟多色腐蝕版，也在日本成立了國際版畫交流協會（Printsaurus International Print Exchange



Association of Japan），曾經受邀在廖修平於2014年師大所成立的國際版畫中心講學。本書撰寫之際，宮山先生在南臺灣客座講學，在鐘有輝教授的安排下與他有短暫訪談。他說，當年的廖修平極為開放，學生有新點子都很能聽取接受，積極鼓勵學生參加國際比賽。並運用學生時期在日本所奠定的藝術人脈介紹給他的學生認識。學生時期的宮山廣明一開始不是要當版畫家，而是前衛藝術家，但在版畫中找到當代藝術的創作樂趣，因此才專注於版畫。宮山認為「臺灣版畫雙年展」是臺灣藝術的「奇蹟」，也是因為廖修平的熱心傳承。他自己個人非常感激，因為獲得第二屆版畫雙年展教育部長獎，而能讓沒沒無聞的他從此有機會跟日本及世界版畫藝術界交流。宮山廣明總結廖修平同時在扮演三個角色：藝術家、教師與領導者，打造一個活絡的版畫藝術平臺給未來世代的創作者。他的影響力在這樣的三方經營下發酵。他說，廖修平是日本版畫協會唯一的國際名譽會員，可見其受到尊崇的程度。對宮山廣明而言，廖老師教他「如何成為藝術家」（how to live as an artist），是他最大的感想。廖修平親眼見證法國藝術殿堂進而反思自身文化的藝術主體，為年輕學子指點出路，而不是一味地盲從學習西方。

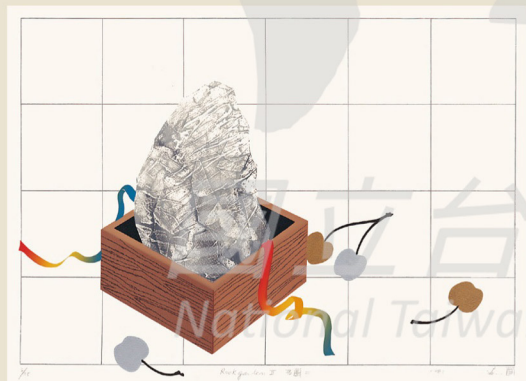
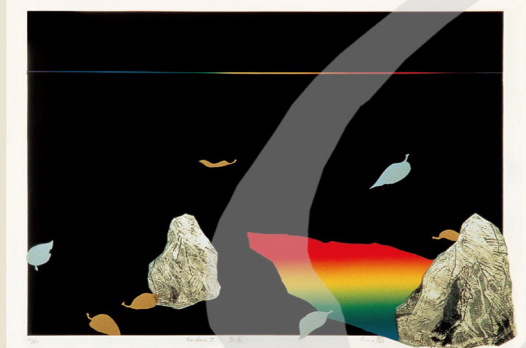
即便人在日本，國內版畫活動仍然常見他的身影，引介日本版畫家成為他的任務之一，如吹田文明（1926-）、北岡文雄（1918-2007）、中林忠良（1937-）、黑崎彰（1937-）、園山晴巳（1950-）等版畫家來臺講學示範，以及學者的交流如日本筑波大學教授林良一（1918-1992）、桑原住雄（1924-2007）。此時，他的作品又因環境的變遷而與時俱進，文化根源的大哉問在美國期間已獲得解決，他開始關注日常生活的美學趣味，並且開始創作帶有版畫風格的水彩畫。1979年10月，吳三連文藝獎頒授給他時的評語是：「能在樸素、簡潔的設色與線條中呈現了東方久遠的記憶，刻鏤出濃厚的東方色彩」。〈盛夏之畫〉、〈冬之祭〉這些作品，以過去垂直水平格局再加以淨化，把色彩凝聚為一兩道直線，最後在格子上擺放日



【關鍵詞】

臺灣版畫雙年展

中華民國國際版畫雙年展於1983年開辦，陳奇祿時任文建會主任，構思提升臺灣國際文藝水平的辦法，企圖推動臺灣成為亞洲藝術文化重鎮，在廖修平的協助聯繫下順利展開。辦理之宗旨在於促進國際文化交流，加強東西方藝術價值相互瞭解，並網羅世界各地版畫工作者之優秀作品，以提升我國版畫藝術之創作風氣與水準。臺灣版畫藝術發展蓬勃，人才輩出而獲得國際重視，臺灣版畫雙年展的帶動功不可沒。



常的物品、蔬菜、水果、茶杯等，並留下大片的空白是對中國山水畫的領悟。這些都是來自於在日本教學時期生活經驗所得到的啟發、轉化與昇華，所得到的昇華與轉化，蔬果的姿態其實象徵形形色色的人與人際關係。隱喻性更為內斂了，平淡中嚐得真滋味。

藝文記者陳長華報導他的創作新方向，作品中沒有沉重的傳統負擔，「生命不可承受之重」已遠去，取而代之的是輕鬆的微觀日常作息：

廖修平找到的「道路」是什麼呢？

5月中旬，他在美國費城華奈茨畫廊的個展，以及參加紐約的1981年國際藝術家邀請展的水彩作品，多少可以窺探他所掌握的藝術之道，那是白璧無瑕的、善良和寧靜的，細水長流的東方人氣質。廖修平在七年前開始嘗試水彩，那時候，他的版畫已經有個人的面貌和聲譽。一些反映日常生活的事物，像茶壺、果疏等走進他的繪畫，表現簡單的心靈語言，種下了日後在水彩方面發揮的根源。

1979年夏天，他結束日本筑波大學客座教授的職務，返回紐澤西畫室，專心研究水彩畫。在題材和技法方面，他沿續了版畫的風格；在製作

上，較大的不同是以噴槍代筆。他先用鉛筆打稿，再把膠紙鋪在畫面上，用刀割除上色的部分，以噴槍上色。……他的態度是冷靜的，精神是偏向於佛學禪意。他用更多的留空，強調無限延伸的冥想世界。水平垂直線條貫穿畫面，愈發增加對象的鮮明淨純感，也有一些他採用版畫所用的，在畫面打細格，再加入主題。廖修平的水彩注重左右物體的對稱，同時也為



[左圖]
廖修平 牆（三） 1988
壓克力 129×162.5cm

[右圖]
廖修平 窗（秋） 1988
壓克力、金箔
129×162.5cm

物體添加明顯的陰影。對稱的安排，反映他心中的平靜和秩序感；陰影的處理，則具有內心反省的意味。（《聯合報》，1981.5.14）

「看山是山，看水是水」的人生境界，看來是有了微妙的變化了。「淡泊以明志，寧靜以致遠」想必是他當下的心境吧？

1979年夏天，完成在筑波設立版畫工作室的任務之後，遊子累了。藝術家創作的衝動阻擋不了，即便日本京都一所藝術大學召喚邀約，他還是決心回紐約創作，並就近和親愛的家人團聚，同時在西東大學（Seton Hall University）授課，直到1992年因肺部長期吸入硝酸及溶劑導致身體惡化，醫生提出嚴重警告後才停止這份十三年的教職（西東大學位於紐澤西州的南橘鎮，為一所私立羅馬天主教大學，成立於1856年）。

異鄉遊旅數十載，1982年7月，廖修平在歷史博物館舉行大型的「廖修平編年版畫展」。荷蘭籍美術史學家，1977至1998年任職美國西東大學的藝術系主任曲培淳（Petra ten-Doesschate Chu）博士對他的創作有如下的回顧評析，總結出他兩階段創作的風格特徵，觀點相當具有代表性，尤其是最後的結論：

當我在紐約市遇見廖修平的時候，他非常專心於「門」這個主題，這個於60年代末期出現在他的作品中的主題，對廖氏來說，是生命的象徵。

[左頁上圖]
1985年，廖修平雕刻銅版時攝於紐澤西州畫室。

[左頁中圖]
廖修平 庭園（二） 1983
絲網版、紙凹版
39.8×59.8cm
國立臺灣美術館典藏

[左頁下圖]
廖修平 石園（二） 1985
絲網版、紙凹版 33×46cm
臺北市立美術館典藏
大英帝國博物館典藏

[右頁1圖]

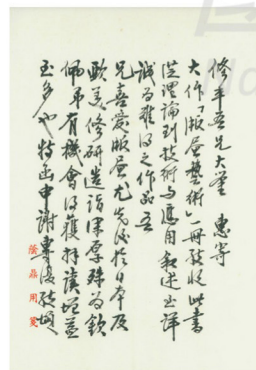
1988年，廖修平（中）與浙江美術學院院長肖峰（左3）及教授版畫的老師們合影。

[右頁2圖]

1988年，廖修平於浙江美術學院講學情形。畫面中右二站立的黑黑白領學生是馬峰輝。1988年畢業於浙江美術學院，獲中國美術學院藝術學博士，擔任浙江美術館館長期間曾邀請廖修平至該館展覽。

[右頁3圖、4圖]

1991年，廖修平於南京藝術學院現代版畫班講習時留影。



1974年，廖修平所著《版畫藝術》一書封面，以及1975年藍蔭鼎寫給廖修平的信函。

生命在此可視為一連串的門，向新的觀點開放，直到抵達最後帶引至永恆的門。……然而，到70年代末期，我們開始發現他的作品中出現了一個新的趨向。……1977到1978年的某些作品趨向上更為突出的特徵是傳統中國水墨畫日益加深的影響。這是廖氏和許多其他中國藝術家在青年時期有意識地和下意識地加以排拒的傳統，而現在開始有了親切的響應。成熟的藝術家重新去看中國古典畫，欣賞其傑出的簡純，蓄意的均衡，寧靜的和諧，與永恆的品質。……廖氏最近的版畫，大部分都有一般日常生活中的靜物形式……而以水平和垂直線條網絡連結起來的純白背景將這一切襯托出來。……這個由1970年代初期開始的……彩虹主題可以說是廖氏的標誌……對這位藝術家來說，彩虹是光明的圖案標誌，是希望與和平的一個優美古老的象徵。

古典中國繪畫雖然對廖氏的近作有著支配性的影響，但他沒有完全拋棄他早年對中國民俗藝術的偏愛。這一點可以從他喜歡使用金和銀色具體看出。金、銀二色傳統上一直算是「神聖彩色」，而廖氏卻用來給予他所描畫的物體一種特殊重要性，強調了簡單的東西的寶貴價值，因為它們自有其本身的意義，甚而含有暗示，引導我們去了解宇宙。（《聯合報》，1982.7.1）

其實，曲培淳夫婦與廖修平一家有三十多年的交情，早在1969年便認識，對他的創作歷程有深入的詮釋，特別是從國際學術的角度評價與定位。在曲先生眼中，廖修平雖表面嚴肅，卻是位隨和敬謹的紳士，是一位「樸素的貴族」。

三版獎學金、巴黎大獎、版畫大獎

廖修平尚未到大陸推廣版畫時，早已名聞遐邇了，原因是他的《版畫藝術》是在當地少數能接觸到現代版畫資訊的書籍。

1988年，他應浙江美院版畫系主任張奠宇（1955年畢業於浙江美術學

院，該院於1993年後改制中國美術學院，留校任教，致力於版畫教育工作，2000年出版《西方版畫史》）之邀至該校講學。張奠宇早先曾至紐約向廖修平請益，得到許多正面回應。當時大陸版畫還是以木刻為主流，廖修平帶入最新技法與觀點，雖然環境與溝通都相當困難，終能種下現代版畫的種子。杭州講學之後，他轉往中央美院，將數本《版畫藝術》數本贈送該系。1992年，廖修平應南京藝術學院版畫系主任張仲則邀請開講，鐘有輝、楊成愿示範，吸引大陸各地三十幾位藝術家慕名而來、齊聚一堂，欲窺大師風采。在該地舉行「三版展」（銅版、石版、絹版）之後，他個人捐助賣畫款一萬美元並設立「廖氏版畫獎助金」（第5-9屆），獎掖「三版展」優秀創作者。中央美院版畫系教授廣軍說：「恰在此關鍵時刻，廖修平先生通過開辦『現代版畫研習班』，具體地給予指導、幫助。他滿足了我們的渴求，告訴了我們迫切要知道的技術、技法、材料、觀念，又全部貫穿著一個『新』字。用『久旱逢雨』、『如獲至寶』來形容大家的心情一點不為過。看到廖先生的作品和看到他所介紹的當代國外作品，就強烈地感受到藝術形式造就的美感，不必說故事，精神性卻凸現出來，藝術的獨立得以實現。……廖先生著眼於大局，視提升中國版畫的整體水準為己任……由此透視到先生為人胸懷之開闊，品格之高尚。他的這種精神，令我們欽佩，值得我





廖修平 生活（二） 1974
壓克力、金箔、木板浮雕
122×112cm

們學習。」

這段文字敘述真切，更讓人對廖修平的「版畫之愛」動容。廣軍認為三版學員後來成為大陸現代版畫的骨幹或推手。2013年，廖修平再回到中國美術學院，該院網頁以「臺灣著名版畫家廖修平先生在版畫系交流講學」記載著他對大陸版畫發展的貢獻：

5月12日至5月15日，臺灣師範大學講座教授、著名版畫家廖修平先生應邀在我院版畫系交流講學。

此次在杭期間，廖修平先生……在版畫實驗室為版畫系學生介紹了臺灣現代版畫創作以及「臺灣國際版畫雙年展」的情況、講授和演示了版畫的新材料和新技法。……廖先生于學院學術報告廳為全校學生作了題為「版畫生涯」的學術講座……1988年，應時任浙江美術學院版畫系主任張奠宇教授的邀請，廖修平先生曾至我院交流講學，隨後並借南京藝術學院開設了「現代版畫研究班」，對推動大陸的「三版」——銅版畫、石版畫和絲網版畫的創作與發展做出了積極的貢獻。

廖修平不只是臺灣現代版畫的催生者，也是大陸現代版畫的教父，一位日本版畫家園山晴巳（1950-）曾這樣斷論著。

廖修平以具體行動證明了：藝術是無疆域之分的。不過，他的「版畫之愛」對臺灣這片母親土地奉獻更多。廖修平以三百五十萬售出其珍藏油畫〈廟〉（由高雄收藏家楊氏夫婦收藏），並以此為基金，於1993年與陳錦芳、謝里法創立財團法人巴黎文教基金會，而廖修平任董事長，陳錦芳、謝里法、王哲雄、廖修謙、鐘有輝、蔡義雄、曾龍雄擔任董事，主要目的是「以獎助青年留學研究藝術及藝術創作提高民生生活品質。保存藝術文化及促進國際藝術交流。」這就是「賣廟助學」的美談。巴黎三劍客並義賣作品，創立巴黎大獎，資助臺灣藝術青年走出去，一如他們當年的闖蕩。巴黎文教基金簡介摘要如下：



廖修平 四季之門（一～四）
2008 壓克力、金箔、畫布
162×520cm

三位60年代曾經留學巴黎，號稱來自臺灣的「三劍客」廖修平、謝里法、陳錦芳，有感於法國國立美術學院每年都會分別以繪畫、雕刻及建築等三個項目舉行競賽，獲獎學生可享有一年到羅馬的獎金，稱為「羅馬獎」（Prix de Rome）……三人便許下共同願望：將來有機會定要在故鄉臺灣設置獎學金鼓勵學子赴巴黎進修。這三位活躍於80年代國際藝壇的老朋友，重逢於90年代的臺灣，回憶起早年的奮鬥經驗，便努力去實現當年的夢想——設立「巴黎大獎」（Prix de Paris），提攜後進。

1995年，他又加碼將第二屆國家文化獎的獎金六十萬及賣畫所得（高美館收藏1967年油畫〈鏡之門〉）（P91）及銀行的購藏，共一五〇萬捐贈中華民國版畫學會成立「版畫大獎」。當時的學會理事長龔智明接受捐贈時致辭：「廖教授的目的便是要培育下一代版畫創作人才，鼓勵提攜後進。他的立意非常崇高……我想版畫界或是藝術界，承蒙廖修平教授的關愛及其崇高的情操，用心提攜栽培，我們都非常的感激他。」吳三連獎與行政院文化獎兩項獎金均贈與臺灣師範大學作為版畫類獎學金。

以2014年在師大催生國際版畫中心為例，個人捐款與捐贈經費及長年遊歷歐美在世界各地購買或交換而得的版畫原作幾百張作為觀摩教學之用，積極推動版畫中心邀請國外的版畫專家來臺講學並舉辦國際交流展。總之，廖修平不但急公好「義」，更是一位急公好「藝」的藝術家、藝術推廣者與藝術慈善家。

1993年，紐約蘇荷巴黎三劍客，左起：陳錦芳、廖修平、謝里法，計畫於臺北成立巴黎文教基金會，協助年輕學子到歐洲留學進修。

