

3.

旅居紐約的藝術生涯

1970年姚慶章從臺灣遠赴美國紐約這個大都會闖蕩，當時他所接觸到的多為超寫實主義的畫風，由於這種繪畫表現手法與他原先所熟悉的技法大相逕庭，使他內心產生極大的衝擊與震撼。紐約環境複雜充滿繽紛的形色風采，現代建築物矗立，店家商標市招競豔，無論在白天或夜間燈飾千變萬化，宛如大千世界裡的萬花筒，姚慶章感受到當時的藝術潮流氛圍，於是投入超寫實繪畫的挑戰長達十年光景。他以照相機取代眼睛，精心選擇所要攝取的對象，他的作品主要以現代都市反射光影所產生的能量感影響觀者的視覺，藉由建築結構、反光、鏡映，以繁複的色彩層次和縱橫交織的精微準確畫面，建立起個人的藝術語言。



【本頁圖】

1970年姚慶章（左2）出國時，與大哥姚慶政（左1）、女兒書寧、妻張和珠（右2）、母親（右1）合影於機場。圖片來源：江怡霖提供。

【左頁圖】

姚慶章，〈銀行反映〉，水彩、紙，53×37.5cm，1982，臺北市立美術館典藏。

[右頁上圖]
姚慶章，〈手〉，油彩，
145×172cm，1972。

[右頁下圖]
姚慶章，〈模特兒在畫室（二）〉，油彩、畫布，
183.3×152.4cm，1973，
臺北市立美術館典藏。

青澀闖蕩紐約，藝壇掙扎立足

1965年，姚慶章自師大美術系畢業，服完兵役後，按照師大規定開始到中學教書，他一方面教書一方面創作，他的美術課程雖受學生喜愛，但內心中仍有想衝向世界一探世界藝壇的慾望。此時他的作品入選日本東京國際青年榮譽獎，又獲得巴西聖保羅雙年展入選，更加強了這種想出國闖蕩的決心，當時遇上祝融之災打擊雖沉重，幸而小夫妻和孩子均安保無恙。姚慶章當時在臺灣時期的繪畫傾向抽象主義，他的繪畫表現手法具有原始的生命力，畫面呈現沉鬱深層的氣質與氛圍，也賦有一種文學的詩意，此時可說是姚慶章繪畫抽象融合超現實的時期。

1966年姚慶章在中學擔任美術老師，大約教完一年書之後，由學長劉國松幫忙安排，在美國芝加哥的「地窖畫廊」（Cellar Gallery, Chicago）做了一次個展。當時在臺灣出國相當困難，還沒有開放國外旅遊觀光，如果沒有考上公費留學或沒有國外機關公司邀請函聘書，就不能出國。劉國松為協助他，特別請芝加哥一間畫廊發邀請函給姚慶章，由於這封邀請函才辦成了美國簽證，開啟他赴美闖蕩之路，為此姚慶章日後不斷

[左圖]
姚慶章與他初到紐約時的落腳處。1970年姚慶章甫移居紐約，與好友秦松同住於曼哈頓42街巴士總站前的房子，攝於1996年。

[右圖]
姚慶章（右）與劉國松，1994年攝於當代畫廊個展作品前。

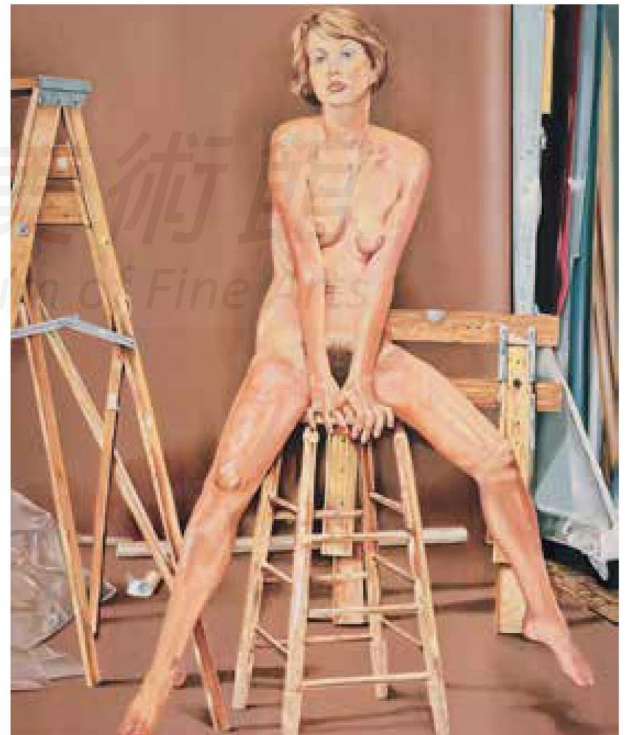


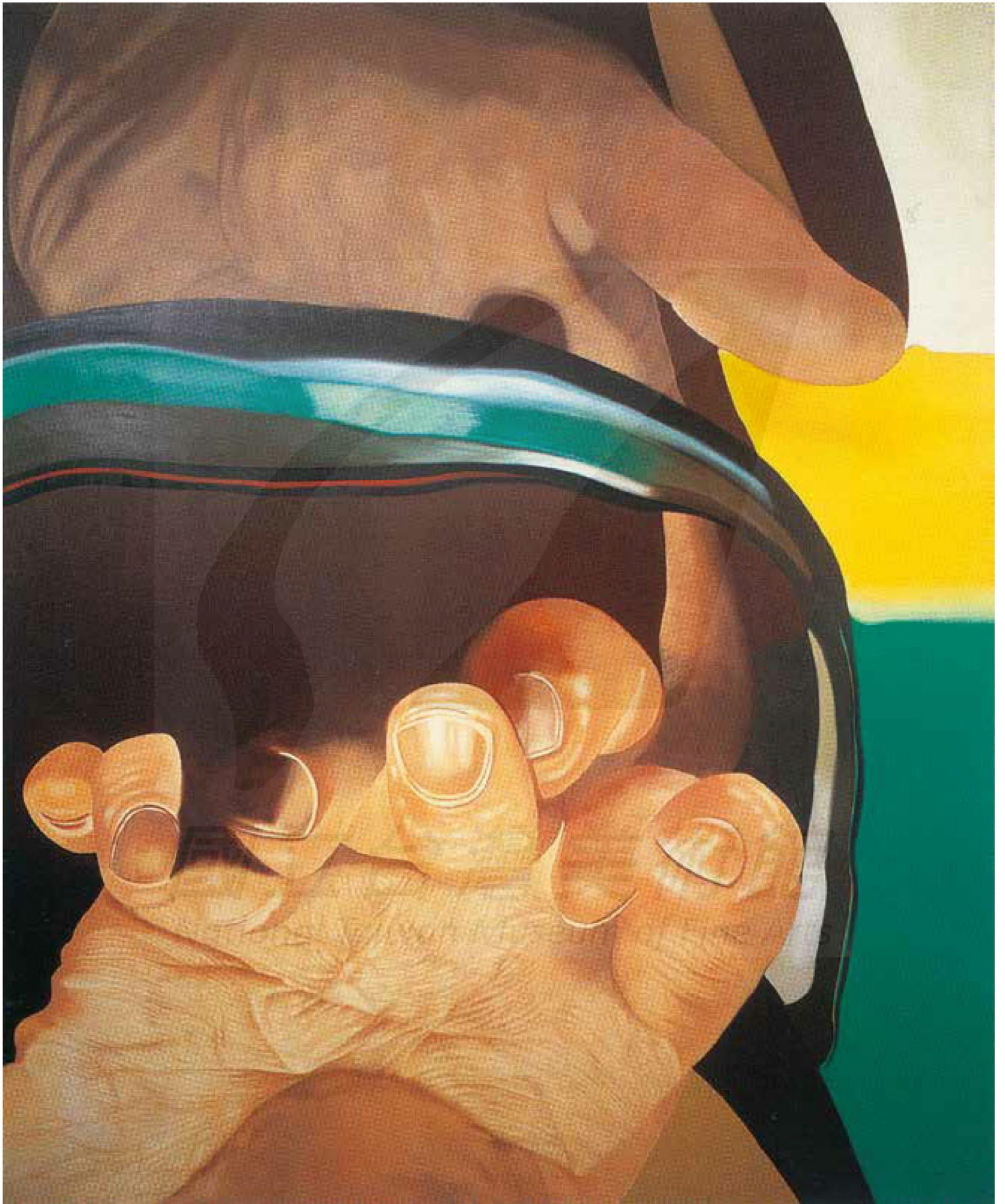


跟其他人表示：劉國松真的是他的恩人，讓他走向世界舞臺，完成一闖紐約藝壇之夢，可見姚慶章的真摯重感恩和重友情。

當時姚慶章親自飛到芝加哥參加開幕，這次展出相當成功，而藉由地窖畫廊的畫展牽線，又認識另一家畫廊且答應為他再做其他展覽。沒想到第二個畫廊並沒有存好心，在取走他的作品之後毀約行騙，姚慶章一時間再度落入異國困境劫難之中，帶去的作品都被侵吞了，現款也不夠，語言也不流暢，境遇非常之艱難。

當時姚慶章已辭掉臺灣學校教職工作，他





姚慶章，〈手〉，油彩，183×153cm，1972。



姚慶章，〈紐約人〉，油彩，111.76×101.6cm，約1973。

[右頁上圖]
姚慶章，〈無題〉，水彩，
46.4×67cm，1976。

[右頁下圖]
姚慶章，〈第一威斯康
辛銀行〉，絹印版畫，
50×71cm，1979。

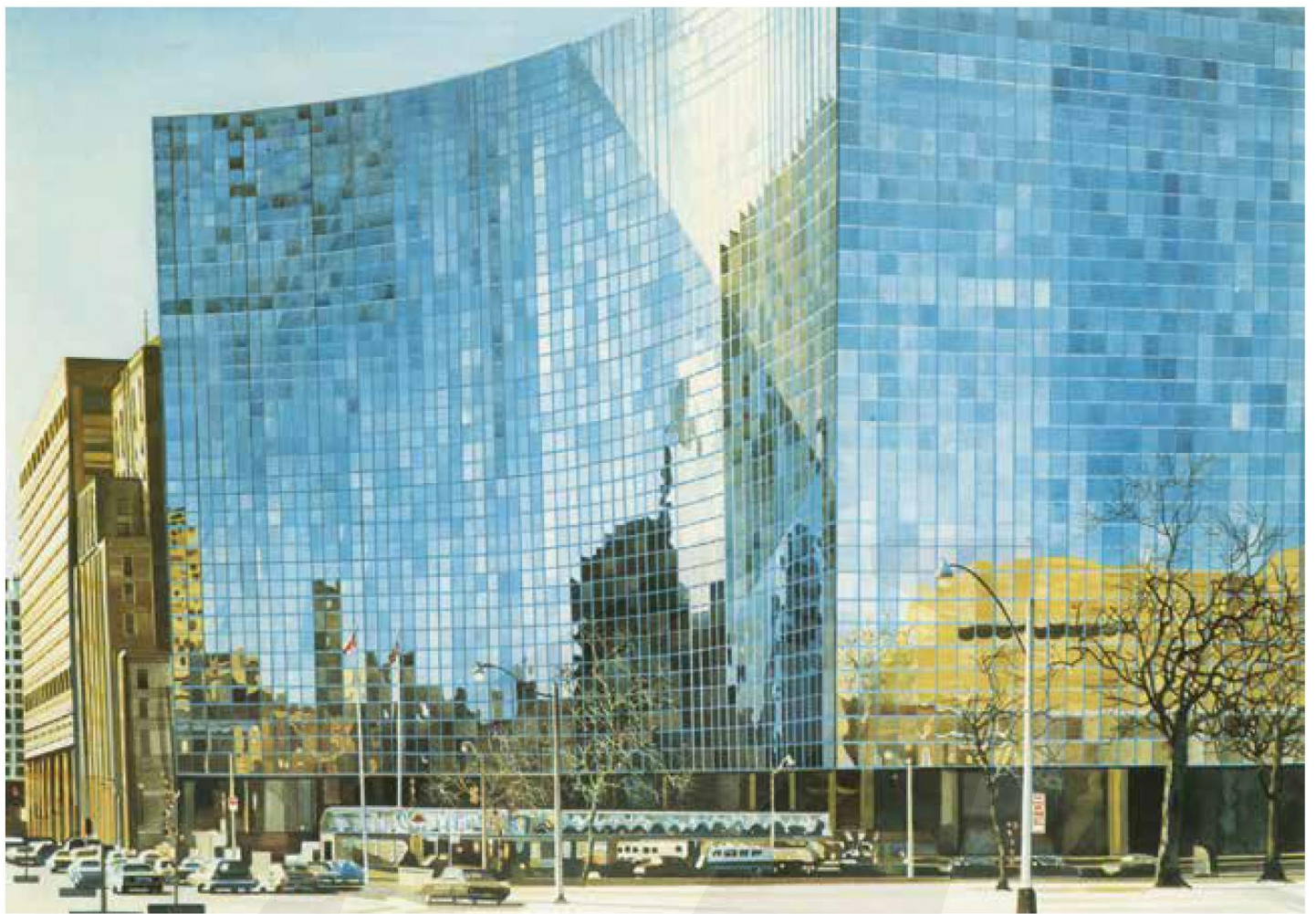
情願賠償公費也希望追求理想。可能是他在臺灣歷經一場火災打擊的夢魘，促使他想轉換環境出國重新開始，但萬萬沒想到在美國又遭遇困難，喪失手中最新創作的一批精華作品，真是福無雙至禍不單行，青澀闖蕩異國備嘗艱辛。

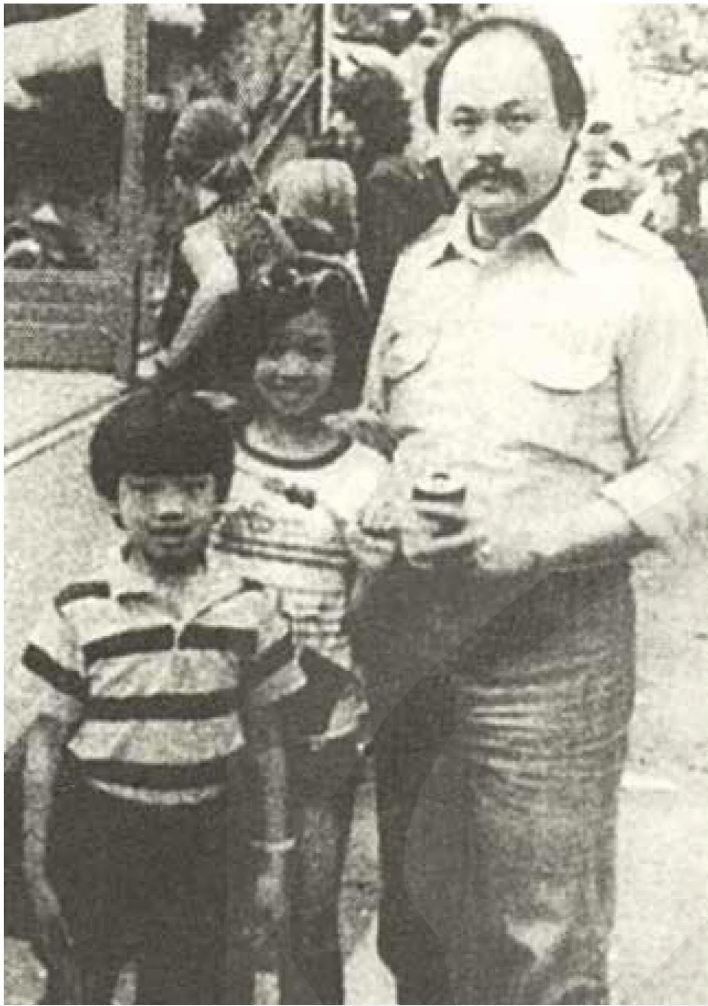
此時找介紹所介紹去打工，姚慶章猜想大概是去中餐廳洗碗，沒想到介紹所介紹的是在加油站洗車和替人加油的工作，姚慶章努力做了幾天洗車粗活兒，全身痠痛實在撐不下去，周圍工人都是體格高壯的黑人居多，這條路不是長久之計，他趕緊離開。拿著僅有的一點工資先填飽肚子，這時看見賣彩券廣告心想何妨背水一戰去試一下手氣？反正壞運已經走到盡頭了，總有轉運的時候吧？

誰知道上天給的考驗磨練並沒有結束！姚慶章賭的這一把又輸光

姚慶章，〈建築〉，油彩，
183×244cm，1974。







1978年，姚慶章與女兒書寧、兒子君翰，在曼哈頓的小義大利城遊覽。圖片來源：江怡霖提供。

了！他只得回到現實層面，這時只好再找介紹所，他跟介紹所的人表示自己擅長畫畫，介紹所就安排他去批發商業裝飾畫的工廠當畫匠，姚慶章雖然大學時代也打過外銷畫的工，但內心原先就排斥這種東西，認為這些不是藝術創作不能為之，但現在為了活下去必須找一份收入餬口，只好屈就，一口氣接了一百五十張，以姚慶章的技術及體力而言，應付這些大批裝飾圖畫綽綽有餘，他很快的趕製一批批圖畫，全部售光也迅速累積一筆金錢，工廠老闆還不相信他的數量這麼多、畫得品質這麼好、交貨這麼快，還以為他請了幾個畫匠一起做，不能相信這是他一個人獨力完成的。接下來又發訂單給他，他也集中精神每天拼命畫，因為姚慶章體力驚人、

下筆精準，能迅速完成畫得又快又好， 26×36 公分的畫他一天可以拼出二十張，從週一到週日全不休息。當時紐約其他畫家批評他大概完蛋了，就畫這種批發畫墮落了、變成商業畫匠了，誰想到姚慶章絕對不是這樣，他胸懷大志內心想的是他真正的藝術創作，但是為了賺錢他委屈自己忍耐兩年，也真正賺到一筆收入。

姚慶章並沒有迷失在賺錢容易的捷徑上，他日以繼夜工作累積了一筆錢，不忘初衷，趕快去畫材店買了最好的畫布顏料，跟批發裝飾商品畫一刀兩斷，開始回歸到自己真正創作的路上，並且買了機票把日夜思念的妻子和孩子接到美國來。此時，一個東方現代畫家在紐約的創作生涯才算真正開始。姚慶章這時有能力在蘇荷區買下超大畫室，畫室前後門跨在兩條街上，空間非常寬大，他憑著自己的繪畫技巧和過人意志力，打開了立足紐約的基礎，開始創造屬於姚慶章的藝術世界。

從抽象超現實到具象超寫實創作

二次大戰後，許多歐洲優秀的藝術家紛紛移居到美國，有的是因為政治因素被迫遷移，有的是為追尋更自由的創作環境，例如：杜庫寧（W. De Kooning）、蒙德利安（Piet Mondrian）、霍夫曼（H. Hofmann）、恩斯特（Max Ernst）、杜象（M. Duchamp）、羅斯柯（M. Rothko）、高爾基（A. Gorky），以及美國本土藝術家波洛克（J. Pollock）、史提爾（C. Still）、馬查威爾（R. Motherwell），這些藝術菁英聚集至紐約和優秀的美國藝術家相互交流，形成一股藝術新浪潮，史稱抽象表現主義（Abstract Expressionism）或稱紐約畫派。

抽象表現主義思潮使紐約成為現代藝術的重要都會。姚慶章認為美國現代繪畫當時已回到「繪畫本來的面目」，因為寫實主義容易普及，不像抽象表現、超寫實、低限主義、觀念藝術等需要理論基礎。寫實主義不需理論門檻使人群易於接受沒有距離感。而1980年代開始藝術的表現更加多元化，導致以純繪畫手段的畫家，必須更強調與精神性結合，以及從歷史中吸取養分，凸顯自己的繪畫功力、想像力和風格。



姚慶章位於紐約SoHo區寬敞明亮的畫室。



(上圖) 姚慶章創作超寫實作品時需要利用支架固定手腕，以達到精準的線條效果。

(下圖) 姚慶章坐在特製的電動升降椅上繪製大幅作品。

紐約此時是世界藝壇注目的焦點，二戰後已取代法國巴黎，所有最新的流派最敢衝的前衛藝術，都在紐約這個五光十色的大舞臺展現，全世界的藝術家、評論家、畫廊人、收藏家……都必須關注紐約的趨勢與發展，然而全世界優秀人才的集中也產生劇烈競爭，這就是紐約藝壇的生態，而其中藝術家聚集工作的焦點是蘇荷區。姚慶章在紐約蘇荷區買了大畫室，可以創作畫幅巨大、高3公尺以上的大畫，他坐在特製的電動升降椅上畫畫，用小筆一筆一筆塗繪。升降椅像一個梯子，下面電動輪子360度調整方向，面對巨幅作品可以調整畫家位置，配合畫面上任何一個角落去畫。

【關鍵詞】

紐約蘇荷區 (SoHo)

說到蘇荷區，許多人會聯想到藝術風潮和購物聖地，它位於紐約市曼哈頓島休士頓街以南一帶，19世紀時形成聚落，直到二戰後期從住宅區轉為製造業、工廠與批發商的聚集地，不久產業南移至紐澤西與布魯克林，人去樓空，留下五百多棟著名的鑄鐵屋 (Cast-Iron Building)，此時荒涼的蘇荷區被稱為「百畝地獄」(Hell's Hundred Acres)。

時至60年代，許多藝術家看上蘇荷區便宜的房租與廢棄工廠，這些廠房擁有高挑寬敞的室內結構，以及大面玻璃引入自然光線，廠房蛻變成為工作室，有利於藝術家進駐於其中創作，大街小巷充斥著前衛的藝術團體、商業畫廊，搬演著包含平面繪畫、音樂、舞蹈和戲劇等實驗性藝文活動，逐漸繁榮了蘇荷區的經濟命脈。今日的蘇荷區已不再是藝術重鎮，隨著經濟復甦造成物價上揚，藝術家與畫廊選擇遷出另覓據點，而此處的文藝風貌反倒吸引了精品名店和高級餐廳進駐，吸引海內外觀光客朝聖。

1970年底姚慶章從臺北遷居紐約，當時他所接觸到的多為超寫實主義的畫風，由於繪畫表現手法大相逕庭，內心產生極大的衝擊與震撼，紐約都市環境充滿繽紛的形色風采，現代建築物矗立，店家商標市招競豔，無論在白天或夜間燈飾千變萬化，宛如大千世界裡的萬花筒，姚慶章感受到當時的藝術氛圍，於是投入超寫實繪畫長達十年的光景。

1970年代美國超寫實主義畫家理查·艾斯特斯（Richard Estes）對姚慶章的影響最大，艾斯特斯的繪畫題材，主要表現大都市中建築物的玻璃或商店櫥窗中所反映的建築物為對象，街道錯綜複雜重疊，以表達都市生活的快速熙熙攘攘的複雜狀態，凸顯正視現代社會的生活，

【關鍵詞】

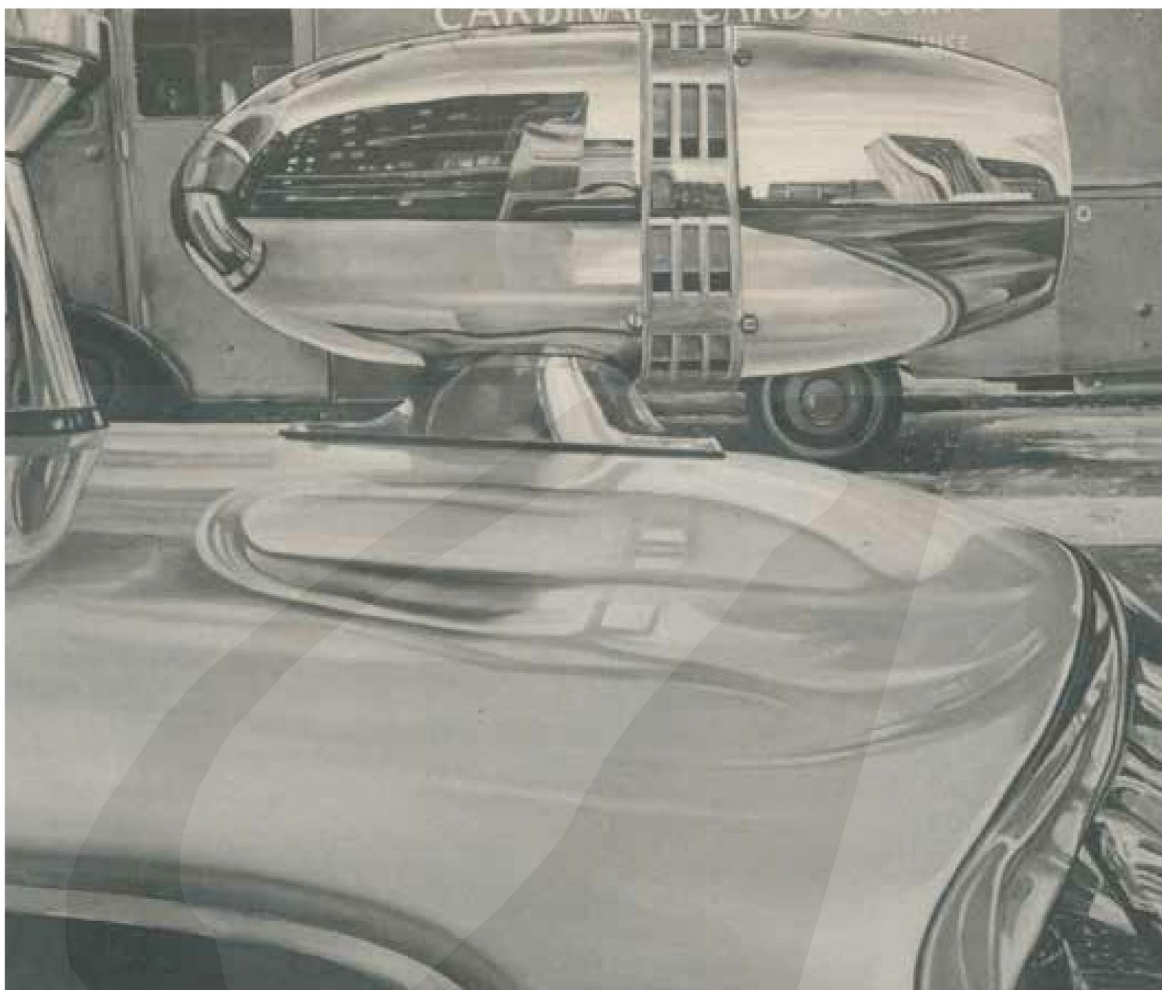
超寫實主義（Hyperrealism）

在現代美術的發展歷程中，70年代紐約的藝術思潮興起了超寫實主義（Hyperrealism），又稱照相寫實主義（Photorealism）。超寫實主義的繪畫表現手法，比寫實還要更精密，如同攝影般的客觀描繪，題材取自於大都市景觀多變的風貌，諸如：都市建築物的玻璃、商店櫥窗、汽車、招牌、街道景象以及櫛比鱗次錯綜複雜的光影變化。為了保持客觀描繪，畫家以照相機將要描寫的物象拍攝成幻燈片或照片，然後以燈片機將幻燈片的圖像投射至畫布上，然後再以自己訓練精湛的寫實技藝，在畫面上描繪出照相寫實的視覺效果，強調忠實呈現物象的視覺效果，絲毫不帶個人主觀情緒，在精神上是絕對客觀，是都市生活形態衍生的繪畫，呈現的是人工創造的自然景物。著名的美國畫家有佩爾斯坦（Pearlstein）、查克羅斯（Chuck Close）、唐艾狄（Don Eddy）、艾斯特斯（Richard Estes）、柯亭漢（Robert Cottingham）等。

超寫實繪畫是畫家心、眼、手交感匯集專注的極致表現，通常畫面的細膩筆觸幾乎融入整體圖像，具有超平順而勻淨的質感。對一般人而言，超寫實繪畫的語言常常具有相當的魅力，往往吸引藏家與眾多的藝術愛好者。理由是：這些作品圖像具體而微，並且與現實世界的視覺經驗共通，人們在欣賞畫作時，直接看得明白且能一目瞭然，容易引起觀者的共鳴，再者畫家思辨表現精湛的技藝被視為卓越的描寫能力。

超寫實主義是根據現代哲學中的距離論的觀念，認為傳統的寫實主義是強調作者的主觀情感，是主觀的寫實或人文的現實，而超寫實主義則是不含主觀情感，用機械式的眼睛進行觀察及反映現實。照相機使人更清楚地看到建築都市的廣袤深度和物質文明。一般而言，攝影是對真實世界最忠實的再現，究其緣由，乃因攝影的客觀形象與社會性顯然同樣重要。「機械之眼」的紀實完善就是根據客觀性和通俗美學的觀點而實現的，這種觀點不僅易於判讀，並且符合人們日常經驗的視覺感知。然而當攝影再度轉化為畫家筆下的圖像，在觀念上與媒介處理的空間組構與機遇已然改變。超寫實繪畫當中經由描寫物象所蘊含的時間性可分為兩個層面：其一是凝結掌握物象剎那間之永恆意象，其二是超寫實精心繪畫，必須耗費更多的時間與精神琢磨至真至善。

姚慶章，
〈警車之一〉，
油彩、畫布，
127×147.3cm，
1974。



姚慶章，
〈車之一〉，
油彩、畫布，
116.8×167.6cm，
1974。



予人強烈貼近生活節奏的感受。此外，另一位美國超寫實藝術家柯亭漢（Robert Cottingham）的霓虹燈廣告繪畫，對姚慶章亦頗有啟發。姚慶章開始繪超寫實畫時，以汽車發亮的部分所反映出的光影為表現重點，為了避免畫得像廣告畫，他並不描寫汽車的全身，而描寫車身的局部，如：車頭、車窗或側鏡等部分，其中所反映的圖像即為畫之主題。其次，他也觀察到許多大建築物本身均為玻璃帷幕所籠罩，在日間反映出周遭的其他建築物，和藍天白雲掩映成趣，姚慶章察覺到其中變幻莫測的細微，強調描繪鏡中反映出的人與物，突顯現代生活中錯綜複雜的情調。

姚慶章以照相機取代眼睛，精心選擇所要攝取的對象，他說：這就是我繪畫的開始，照相寫實主義不是單純憑藉主觀意念作畫，或機械的刻劃客觀景觀，而始終是憑藉時代的創造物，給作者主觀感受，來體現作者的繪畫意念。姚慶章的作品主要以現代都市反射光影所產生的能量感影響觀者的視覺，他藉由建築結構，以繁複的色彩層次和縱橫交織的畫面結構，建立起個人的藝術語言。姚慶章的作品予人真實與幻象的



攝影是創作超寫實作品的重要工具，姚慶章常帶著相機在街頭拍攝捕捉靈感。

交織感，當你真正感受其繪畫空間時，才能體會到其中充滿綿密的能量。

姚慶章的超寫實作品中，至1974年漸趨成熟，並成為紐約路易斯·K·馬歇爾畫廊（Louis K. Meisel Gallery, New York）合作的專屬畫家之一，該畫廊每年定期為姚慶章舉辦個展發表新作，至此姚慶章有了穩定發表新作的畫廊空間，他們的合作關係大約維持近十年光景，路易斯·K·馬歇爾畫廊專致力推介超寫實派畫家的作品，促使姚慶章的繪畫藝術邁向另一階段的重要經歷。

姚慶章早期的超寫實作品中，以汽車和警車為描寫對象皆作於1974年，繪寫車身的局部，車身因斜角度轉折而產生光影變化，讓觀者從不同的視角欣賞到日常生活中有趣的鏡像。這一時期姚慶章

姚慶章，〈路易斯·馬歇爾畫廊〉，油彩、畫布，81.3×111.8cm，1977。



描寫的大建築物，也大多以特寫局部表現為主，他尤其喜歡描繪建築物本身為玻璃所覆蓋的大樓，由於玻璃面有多種角度，因而形成變化多端的折射反映。姚慶章相當關注建築物之間的相互關係，以及街道上琳琅滿目的市招，例如：廣告、電線桿、路燈、路標、霓虹燈及紅綠燈等，這些景觀構成豐富的圖像。這一時期的「反映系列」(The Reflection Series)代表作品如：〈馬波羅書店〉(1974, P.48)、〈格林威治儲蓄銀行〉(1975)、〈漢堡王〉(1975, P.49上圖)、〈布威力銀行〉(1975, P.49下圖)、〈時報廣場銀行〉(1975, P.50-51)、〈CNA大廈〉(1976, P.52上圖)、〈7606〉(1976, P.56)、〈第一威斯康辛銀行〉(1976)、〈藍十字大廈〉(1976, P.53)、〈銀行〉(1977, P.52下圖)等。從上述這些畫作獨特取材，畫面表現純熟精湛技藝的色彩與結

姚慶章，
〈格林威治儲蓄銀行〉，
油彩、畫布，
127×177.8cm，1975。

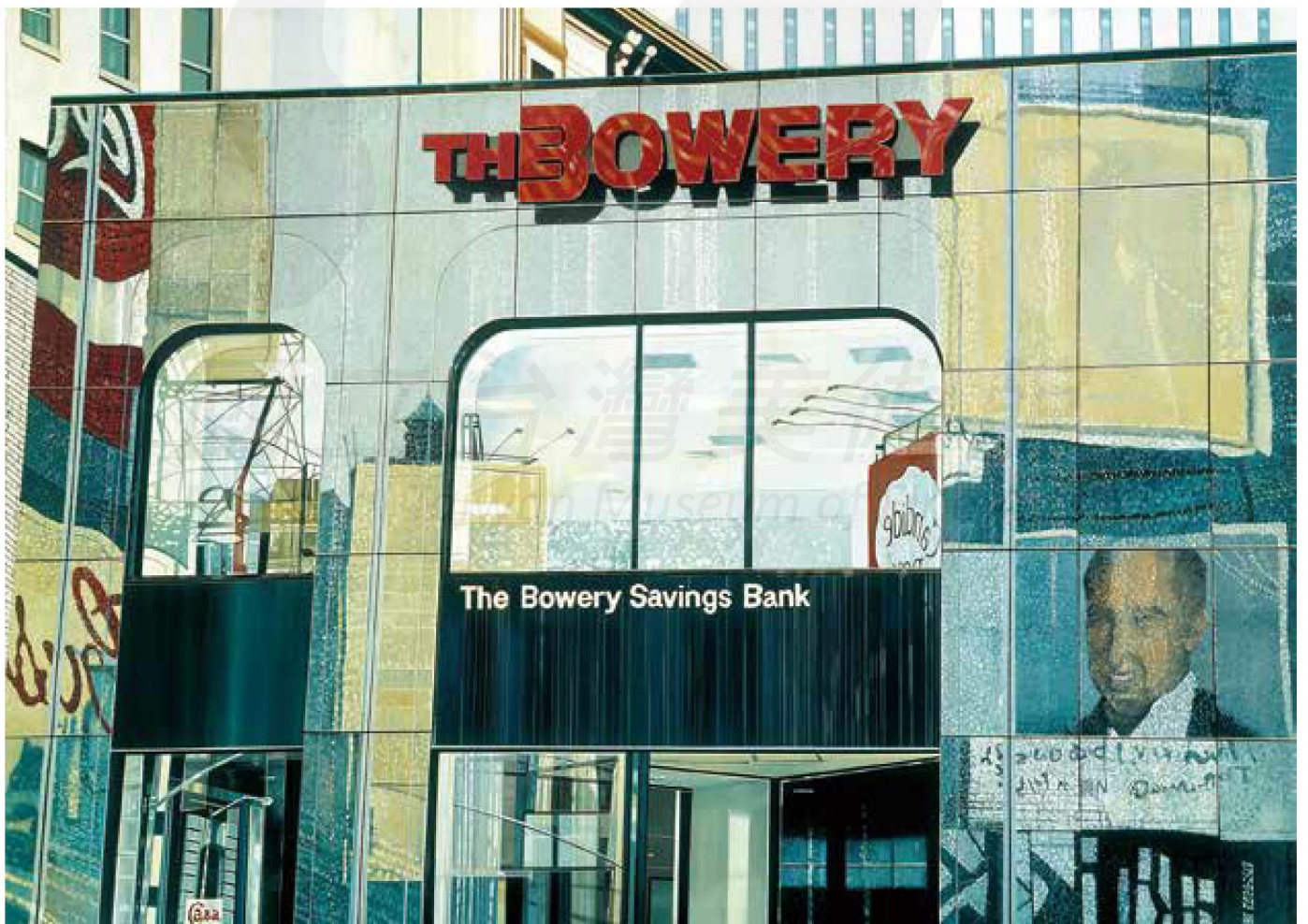




姚慶章，〈馬波羅書店〉，絹印版畫，72.5×52cm，1974。

〔右頁上圖〕 姚慶章，〈漢堡王〉，油彩、畫布，127×165.1cm，1975。

〔右頁下圖〕 姚慶章，〈街景系列：布威利銀行〉，油彩、畫布，125×164.5cm，1975，臺北市立美術館典藏。







姚慶章，
〈時報廣場銀行〉，
油彩、畫布，
182.9×243.8cm，
1975。

姚慶章，
〈CNA大廈〉，
油彩、畫布，
127×139.7cm，
1976，
高雄市立美術館
典藏。



姚慶章，
〈銀行〉，
油彩、畫布，
91.4×116.8cm，
1977。





構，姚慶章確是具備作為超寫實派畫家的繪畫實力，因而被視為超寫實派的健將之一。

姚慶章，〈藍十字大廈〉，
油彩、畫布，182×261cm，
1976。

而姚慶章選擇嘗試紐約此時最興盛的超寫實風格，要挑戰超寫實技巧對姚慶章而言也不是難事，他用了幻燈機把正片投影在巨大畫布上，打稿、上色……。姚慶章身處紐約市視覺所見最大震撼，是巨高聳立的摩天樓，那種忙碌繁茂壓迫感層層疊疊，複合而穿透的市容，和穿越在可見市容下夾縫中人們生涯流逝，時間空間交互鏡映，是時間帶領著空間？抑或是空間主宰著時間？在2D平面摩天樓玻璃帷幕映照出3D或4D宇宙幻影，姚慶章捕捉似乎恆定的高樓視象，也捕捉高樓反射層層交織、剎那即逝的光線，以及光線投射的倒影和再倒影。

同樣是超寫實繪畫作品，從東方畫家眼中看出去跟西方畫家眼中所見，感受必然不同。姚慶章漸漸摸索出自己的路，他融合普普藝術手法和照相寫實技巧，以全新的眼和心去擁抱紐約這個大都市，從他的繪畫中可以看出這個傲人城市的美和光榮，也看出穿梭在城市人們的卑微和

2014年，姚慶章作品參展臺北市立美術館聯展「見微知萌——臺灣超寫實繪畫」。圖片來源：劉永仁提供。



「見微知萌——臺灣超寫實繪畫」開幕，策展人劉永仁向來賓解說姚慶章生涯代表作〈藍十字大廈〉。圖片來源：劉永仁提供。



無奈，驕傲和低微形成強烈張力，在姚慶章繪畫作品中拉鋸著，在無奈中仍有歡樂，在壓力中充滿希望，這樣解讀姚慶章的高樓幻影是精微而真確的實象，正如佛教《金剛經》：「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀。」寫實與虛幻共存無誤，鏡映在剎那間揭示了實象之精微，而藝評家們再去區分具體和抽象之流派風潮，在姚慶章身上也無甚深究之必要了。

姚慶章作於1976年的〈藍十字大廈〉(P53)是超寫實畫作的重要轉折

代表作品，描寫建築物外觀的玻璃高度反差極為鮮明，這棟藍十字保險公司大樓有四十餘層，外表完全以玻璃築構而成，畫幅中原有建築物反映周遭建築物，形成光影交織互相掩映的多重圖像，尤其特別的是，原建築本身的直線呈現出筆直而整齊，和反映出來的建築物，線條是參差而扭曲，形成強烈的對比。〈藍十字大廈〉這幅畫作在沉寂多年後，在2014年於臺北市立美術館策劃的「見微知萌——臺灣超寫實繪畫」大展中展出，可說是姚慶章此時期最具代表性的一幅作品。

姚慶章超寫實畫的第二個新階段，似乎可以在〈第一威斯康辛銀行〉作品中看到端倪。他針對同一題材畫出系列作品，都以銀行的全貌為主體。〈第一威斯康辛銀行〉的實體結構外觀幾乎全是玻璃帷幕建築體，整體方塊組織，以直斜縱橫構成複雜結構，透明的玻璃反映周圍的

姚慶章，
〈第一威斯康辛銀行〉，
油彩、畫布，
127×177.8cm，1976。





姚慶章，〈7606〉，油彩、
畫布，152.4×213.4cm，
1976。

環境，銀行外有轎車停泊，整棟樓宛如一座巨大的立體玻璃鏡。然而在畫布上要表現出錯綜複雜的光影和內外層面，極不易處理，尤其經由玻璃反射多重透視光影變化，姚慶章以沉著穩健的畫筆細心描寫每一個局部透露出微妙的視覺空間，從而建立獨特的超寫實風格。

除此之外，姚慶章也挑選描寫有特色的建築，如〈銀行反映〉(P32) 它以正面垂直的玻璃窗來反映一棟全以玻璃窗構成的現代大樓，其兩旁則為稍舊的建築物，其一建於20世紀初，以紅磚砌成，另一則屬於30年代的樓房，以長方大石塊建成，這種新舊建築的對比，頗讓人深思對於居住空間的表現手法，以及追求建築求新求變的精神。又如〈7606〉畫作，它以斜角的玻璃大樓為主，反映出對面兩座半玻璃式的大樓，在近景處有兩個黃色的紅綠燈，一根燈柱及一個單行方向的路標，由於遠近

[右頁上圖]
姚慶章，〈工作的人〉，
油彩，72.4×93.3cm，1983。

[右頁下圖]
姚慶章，〈工作中的人〉，
1983。



[右頁上圖]
姚慶章，
〈格林威治銀行之二〉，
水彩，33×50.8cm，1980。

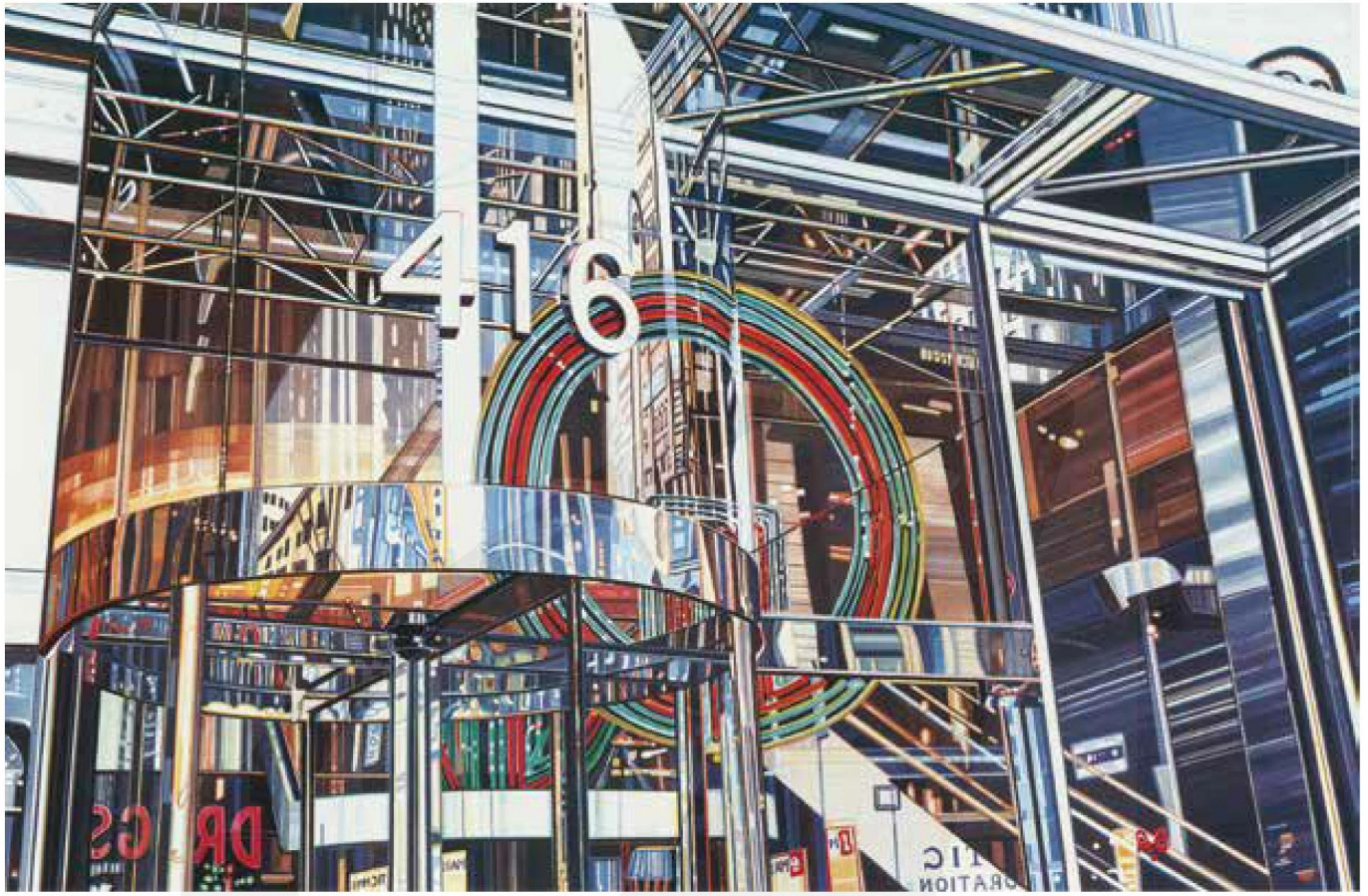
[右頁下圖]
姚慶章，〈喬瑟夫畫廊〉，
水彩，33.7×50.2cm，
1980。

空間不同，運用黃藍色調的對比，在藍白建築物的掩映之上，形成相當突出細緻中的亮點的畫面。〈工作中的人〉（1983）油畫作品，刻劃建築物旁搭建鷹架場景，密密麻麻的挺拔支架充滿整個畫面，縱橫交錯的細條管狀，反映出懾人的光芒，工人似被光線照耀，整個人幾乎隱藏站在鷹架上，此作予人強烈濃厚的視覺能量感。

姚慶章的繪畫，主要以油畫、水彩及版畫技法來描寫複雜多重焦點的建築物，他繪寫技藝不僅運用自如，而且視覺效果各有不同，以油畫表現色彩飽和度最為鮮明，而且可以繪製出大型的作品，視覺感染力至深且廣。姚慶章製作版畫，經由絹版（又稱孔版）印製出超寫實的質地，其色調時而清晰，時而朦朧，同樣能展現其繪畫語言，版畫是限

姚慶章位於紐約SoHo區的畫室，正在為版畫註明版次與簽名。







姚慶章，〈紐約中央車站〉，水彩，31.6×43.2cm，1980。



姚慶章，〈第五大道商店櫥窗之二〉，水彩，30.5×46.4cm，1981。



姚慶章，〈櫥窗中的雕塑〉，水彩，30.8×46.7cm，1981。



姚慶章，〈櫥窗裡的雕塑〉，絹印版畫，30.5×47cm，1983。



姚慶章，〈休士頓街頭〉，
水彩，33.7×46.4cm，1981。

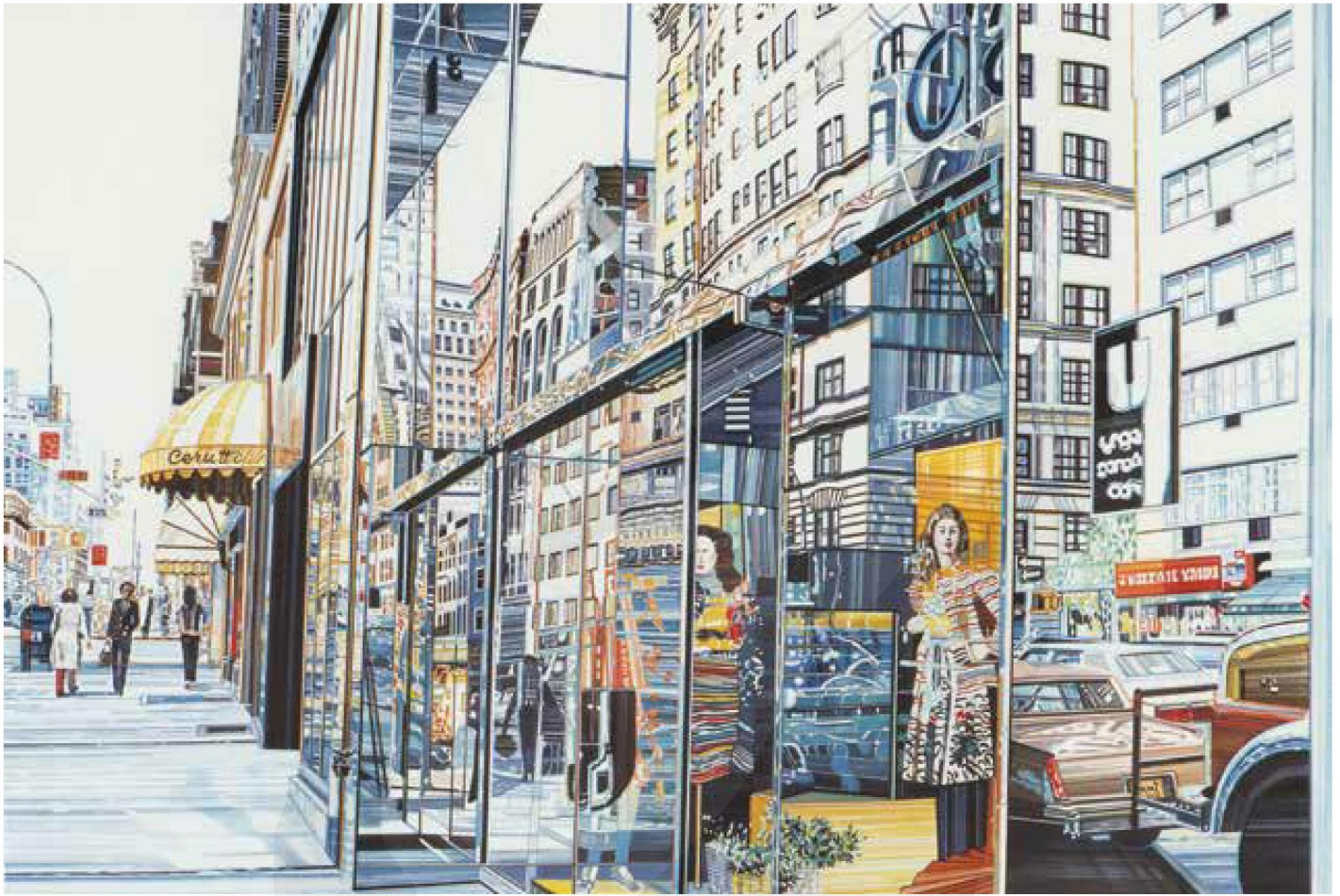
版複製，單價比較親民，易於讓喜歡者購藏，得以廣為流傳。1980年初期，姚慶章的城市景觀朝向更繁複多彩的描繪，這時的水彩畫泰半都是極盡用心的佳構。他利用攝影術完成了一系列取名「影像」的作品，發揮了玻璃多層反映的複像疊景的效果，寓真實於虛幻地傳達藝術家對都市的綜合體會。紐約都會不斷地感受來自四方的物質與非物質的形象、光線、動力、速度、聲響的感應衝擊，使人們心靈受到激盪神馳的魅力。

姚慶章在水彩畫的表現，線條與色彩一絲不苟，處理手法仍然鉅細靡遺，水彩本身輕盈的通透性更為極致顯著。例如：〈格林威治銀行之二〉（1980，P.59上圖）、〈喬瑟夫畫廊〉（1980，P.59下圖）、〈紐約中央車站〉（1980，P.60上圖）、〈時報廣場咖啡店〉（1980）、〈第五大道商店櫥窗之二〉（1981，P.60下圖）、〈櫥窗中的雕塑〉（1981，P.61上圖）、〈休士頓街

〔右頁上圖〕
姚慶章，〈時報廣場咖啡店〉，
水彩，35.6×53.3cm，1980。

〔右頁下圖〕
姚慶章，〈時報廣場商店〉，
色鉛筆，28.6×42.5cm，
1984。





姚慶章，
〈Cerutti 商店櫥窗〉，
水彩，45.1×66cm，
1983。

頭〉(1981)、〈Cerutti 商店櫥窗〉(1983, P.64、65)等，比較其中〈Cerutti商店櫥窗〉以油畫與水彩兩種媒材繪寫近似相同的構圖及質感，惟尺幅差異大小不同，但兩者的視覺效果卻如出一轍，顯見姚慶章扎實的寫實功力，無怪乎抽象藝術家趙無極曾說：「姚慶章是實力派畫家，可與美國著名藝術家查·克羅斯(Chuck Close)、貝聿銘相媲美。」

畫家關注細微描寫擴及全貌，是個人心靈空間的驅使，然而極端寫實作為一種縝密的載體，構成精確的形式語言，既是姚慶章與生俱來的描寫能力，也是畫家當下勇於面對藝術思潮作出拼搏的精神，它激起人們對於超寫實技藝美感的視覺經驗。

由於超寫實畫構圖複雜，無論哪種技法都相當費工夫，必須以縝密思考、耐心和毅力來完成。姚慶章以精湛的畫藝與無比的耐力建立其視覺語言。此時的姚慶章似乎感覺能夠在紐約立足下來了，感到欣慰和滿

〔右頁上圖〕

姚慶章，
〈Cerutti 商店櫥窗〉，
油彩，106.7×142.2cm，
1982。

〔右頁下圖〕

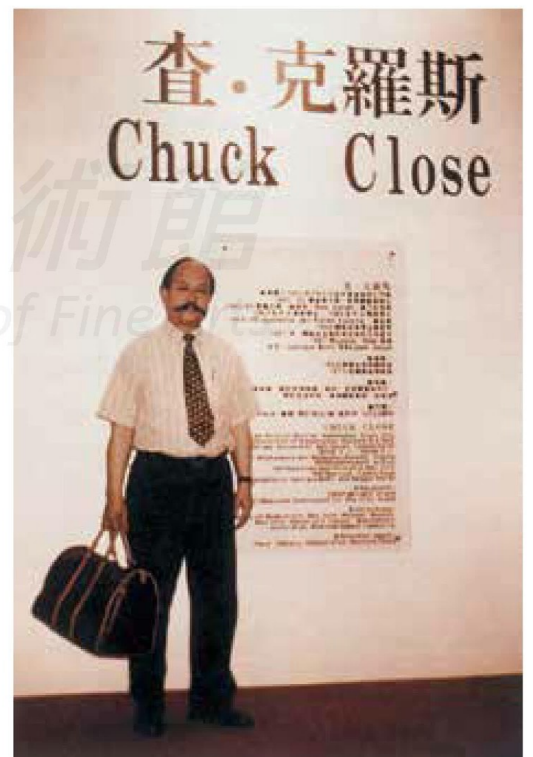
1994年，姚慶章推薦查·克羅斯到高雄市立美術館開館時展出，攝於「查·克羅斯版畫展」。



足，但是超寫實的風格是追隨潮流的挑戰，而並不是回歸內在的自我實現，他也漸漸領悟出這種內心呼喚的感覺。

藝術創作自主與開拓曝光機會

不僅是姚慶章，當時臺灣一批從臺灣旅居紐約的畫家如：夏陽、韓湘寧、卓有瑞、司徒強、陳昭宏……，都走照相寫實的路，他們一方面挑戰最流行的流派，一方面想要在趨同的流行性風潮中，研究出自己獨一無二、趨異的獨立性語彙。另外楊識宏與丁雄泉、黃志超、薄茵萍、莊喆卻另向操作，不跟隨市場主流風潮，還是畫自己特有的表現畫法。跟隨藝術潮流的掌聲與痛苦，或堅持自我的孤獨與自我實現，姚慶章曾與陶藝家李茂宗深談過此事，也





1977年，姚慶章全家合影於紐約。圖片來源：江怡霖提供。

1976年，姚慶章接受美國普普藝術家安迪·沃荷專訪，左為夫人張和珠。



流露出內心的矛盾掙扎。

任何一個專業畫家如何堅持藝術創作自主性？在與畫廊合作情況之下，協調妥協與堅持，並不是一件簡單的事，也沒有固定對錯。有的畫家有家庭支持，生活和創作就較寬裕，但是相對的妻兒家眷卻又增加開銷，沒有單身一人飽全家飽的瀟灑。

姚慶章在立足紐約後，思考長期居留的努力方向，他和張和珠育有兒子君翰和女兒書寧，為生計開支姚慶章與朋友合開了一間餐館，張和珠並考上房屋銷售仲介經紀人執照，他們的餐館名為「OHoSo」（春江水暖樓）是一間經營非常成功的高級餐廳，就開在西百老匯大街上，這條街是蘇荷區的主要大街，而餐廳是一家中西複合式格調相當高雅的餐廳，生意興隆，張和珠經營房地產生意也很成功。因為他們遷入蘇荷區時間較早，所以用很低的價格就購買到非常大



姚慶章，〈威斯康辛大廈〉，油彩、畫布，162×130cm，1979。



姚慶章，〈商店〉，水彩，30.5×46.4cm，1981。



1990年，謝里法相機快門下的姚慶章（右）與顧重光。

的房子，姚慶章擁有超大工作室，畫也賣得不錯，餐廳和房產生意很上軌道，加上姚慶章本身熱情四海的個性交遊廣闊，那段時期不少臺灣、大陸畫家或藝文界人士路過紐約必定拜訪他。

此時姚慶章已經蓄起八字鬍鬚，左右分開往上翹起；他的老同學顧重光在臺灣也成為享有盛名的畫家，兩人都蓄著鬍鬚、髮稀、炯炯大眼、敦厚壯實的身材，也都是一副藝術家氣派，很多臺灣人把兩人分辨不清，是姚老師？還是顧老師？1976年顧重光到紐約蘇荷也進駐一年，美國人更分不清楚了，大樓門房看到顧就打招呼：「嗨！姚！」經過街道又有位老兄誤把顧重光當作是姚慶章，「嗨！姚！」顧重光也懶得多作解釋就回答：「嗨！morning！」新朋友常弄迷糊分辨不清，這也是當時一個有趣談笑的話題。

姚慶章認為值得他感念的是支持他一路走來的老丈人張良典先生，老丈人的惜才和慈愛，深深鼓勵姚慶章夫婦在異域扎根茁壯，姚慶章在好幾本畫冊中都一再提起銘感在心，唯有經濟上沒有壓力才可能獨立創作，有了創作自由才有好作品出現，而動人的作品才更強大、能爭取曝光機會。

姚慶章，〈休士頓4〉，
絹印版畫，33×49cm，1983。





姚慶章，
〈休士頓之五〉，
水彩，
56.8×36.7cm，
1983。