



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts



3.

轉往版畫創作的複製美學 (1976-1980)

楊識宏在1976年初次出國，先後到日本、美國，停留三個月，接觸到西洋美術原作，在紐約進入普拉特版畫中心研習現代版畫的製作，開始投入現代版畫及攝影的探討。



【本真圖】

楊識宏攝於《藝術家》雜誌社舊址，約1978年。圖片來源：何政廣攝影提供。

【左真圖】

楊識宏，〈無法連接的空間〉，1975，絹印，78×53cm，國立臺灣美術館典藏。

1976年，楊識宏有了一次海外之旅，赴日本、美國等地旅行。尤其在紐約停留了三個月，第一次真正接觸到西洋美術原作，也飽覽各個美術館與畫廊。同時，又進入普拉特版畫中心（Pratt Graphic Art Center）研習石版畫、銅版畫的製作，也開始熱中於攝影，累積許多作品，且受到好評。

紐約之行，讓楊識宏見到了許多定居此地的臺灣朋友，心中也下了前往紐約定居創作的決心。此後回臺的幾年間，幾乎就是在為赴美定居作準備。

投入現代版畫及攝影的探討

這段期間，他兼了許多工作，為建築公司規劃的案子，都創造了高銷售的佳績，成為廣告、企劃界炙手的紅人。同時，也在藝專兼任講師，且更花費許多時間、心力，在攝影的探索上。多元的興趣，使楊識宏結交了一群跨界的藝文界朋友。當年的日記，很能反映他當時的生活狀態和心情：

1976年赴美旅行，於紐約長居三個月，與華人藝術家合影，上排左二為楊識宏。



1977.2.28 我今天早上真正體會到「午夜夢迴」這種感覺是什麼感覺。昨晚到雷驤家喝酒，酒過三巡之後，雷突然用他結實的右掌拍著我：「你搞什麼嘛？三十歲了還一事無成！」就這麼一句，



1976年後楊識宏開始熱中攝影，累積了許多作品且受到好評。



1970年代中期，與丁雄泉（右）合影於圓山飯店。

使我作起自譴的惡夢，夢見自己又即將赴另一異鄉去開拓自己的前程，那種無依無助的虛無感，使我醒於清晨冷冽死白的光線裡，竟然再也無法入睡，只是清晨的六點鐘，一個無業的男人的無可奈何的早晨。

即使是再一次安撫自己，我也應該立刻起身，痛下決心，作好某些事情，……且一定要把它作成。重新恢復學生時代那種處心積慮的模樣，像個不懈不捨（的）傢伙，時刻充滿著不可觸摸的異樣敏感，一心一意的勤奮工作。

我真希望每天早上醒來，都是如此這般的憂心忡忡、無法成眠。看著熟睡的妻與小孟子，心裡有無限的感傷，歲月是無情的可怕，這床上的兩人，為我活了這些時日，我也為他們活了這些時日。我如果有什麼作為用死以贖的目標，就是「攝影、電影、小說、繪畫」了。二十四至二十五歲繪畫、三十歲攝影、三十五歲電影、四十歲小說？（或者說著述）。

不論是版畫、攝影，乃至電影，都是隨著媒體時代來臨而興起的藝術手法；對某些傳統的藝術家而言，這些都和真正的「藝術創作」還有一定的距離；但楊識宏顯然對這些新媒材的表現，有著相當的認識與期待。在一次接受作家心岱的訪談中，楊識宏就清楚地表達了自己對攝影的看法，以及攝影在個人藝術創作上的意義。他說：

大約十年前，攝影還不算是一門很嚴肅的藝術，可是十年後的今天，在美國，攝影的地位愈來愈重要，也被公開認可，各美術館、博物館都收藏有攝影作品；攝影變成了一種藝術的表現媒介，尤其是觀念藝術家，他們沒法向觀眾展示他們龐大的作品，只有提出照片來展覽了。因此，不可否認的，攝影便以不可阻止的姿態，被歸入了藝術的範疇。我之所以熱中，也是因為發現攝影具有極大的表現性與可能性。

我畫了十多年的繪畫，在五年前開始拍照，很多人不以為然，但我



1970年代楊識宏在臺北與畫壇友人合影，左起朱為白、楚戈、何政廣、李錫奇、蕭勤、文霽、劉國松、李文漢、席德進、吳昊、楊識宏。
圖片來源：楊識宏攝影提供。

想這兩種媒體只有相輔相成，而沒有什麼壞的影響，兩種表現方式在我心中是一樣的重要，只是選擇時要採取最適合、最有力的形式。比方說，現在有一車禍，那瞬間的動作發生，用繪畫表現一樣可以，但我想如果用電影或攝影，把那瞬間凝結起來，所造成的視覺震撼力會比繪畫更大。繪畫要做成這種效果，除非拷貝攝影，但這樣已失去了繪畫本身的本質。繪畫講求平面性、繪畫性、造型、色彩，但攝影有很厲害的一點，往往我們的肉眼看到的和它看到的不一樣。比如說現在我只看見面前的電視機，但若用機器拍下它，卻發現還有地板的紋路、牆壁的灰塵、油漆的剝落等都被拍下來了。因為經過光學、物理學，還有顯影時的化學過程，所以把這些真實、細微的呈現變得很尖銳。（採自心岱，〈畫家的底片——楊識宏特寫〉）

【楊識宏鏡頭下的臺灣文化人】

約莫三十年前，當我還是一個狂熱的藝術青年時，對影像有一種傾倒的執迷。經常透過相機鏡頭來窺探這個世界；對生活裡的諸「象」有無限的好奇。——楊識宏，《臺灣文化人攝影紀事》，2004。

1970年代末，楊識宏在臺灣藝壇已打開知名度，熱中攝影的他，透過藝文交誼或工作機緣，拍攝、記錄了許多臺灣藝文圈人士。



[右上圖]

臺灣最早的人體模特兒——林絲緞。

[左上圖]

瀟灑浪漫的席德進。

[下圖]

為《時報周刊》所拍攝的胡茵夢專題，1978年攝於板橋林家花園。

[右頁上圖]

至彰化拜訪臺灣抽象繪畫先驅李仲生。

[右頁左下圖]

畫壇「變調鳥」李錫奇，約攝於1975年。

[右頁右下圖]

領導「雲門舞集」、發展臺灣現代舞的林懷民。



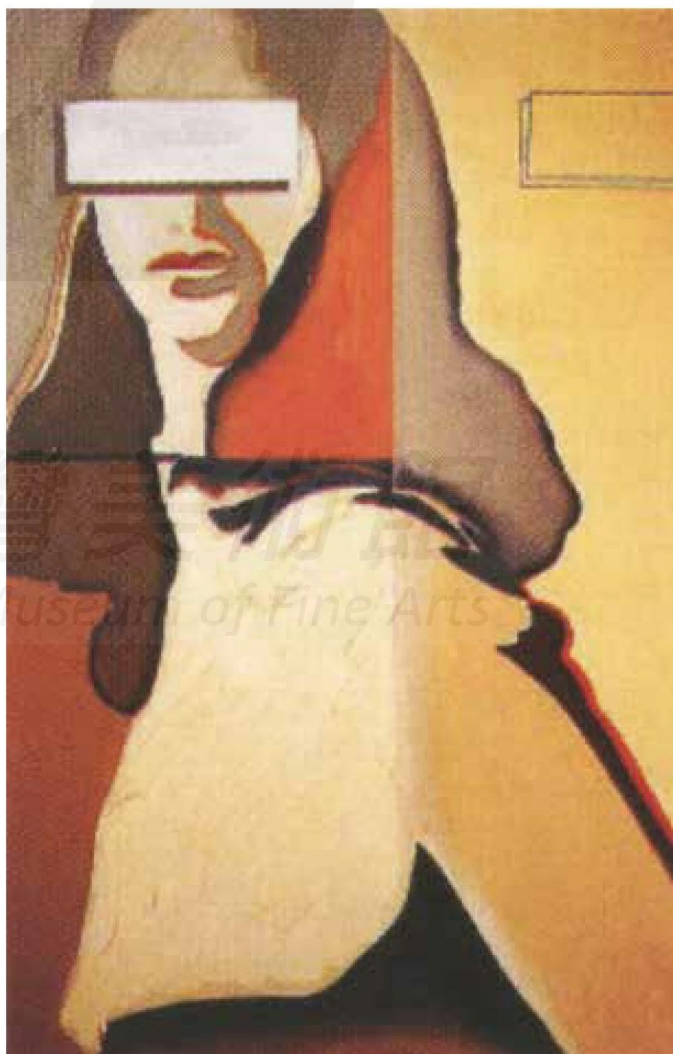
複製時代美學創作

也正是基於這種認識，楊識宏在這個時期，形成了他「複製時代美學」的一套創作理念。這套理念的形成，與他對攝影的認識、旅美的經驗，和從事的廣告設計、印刷出版等工作，加上對電影的熱愛，具有高度的關聯。

1977年年底，一個被藝術家自稱為「『複製』觀念的連作」的油畫個展，在臺北龍門畫廊推出。告別此前糾扭、破碎的人體，新作中的人物，都是一些不帶特性、也不帶情感，更無任何文學渲染的女性圖像；這些就像是經過再三影印拷貝出來的圖像，既是楊識宏從事設計工作每天接觸的素材，也是媒體時代來臨後最大的視覺元素，更是當代都會生

〔左圖〕
楊識宏1977年的作品〈複製時代的美學〉。

〔右圖〕
楊識宏1977年的作品〈複印的女人〉。





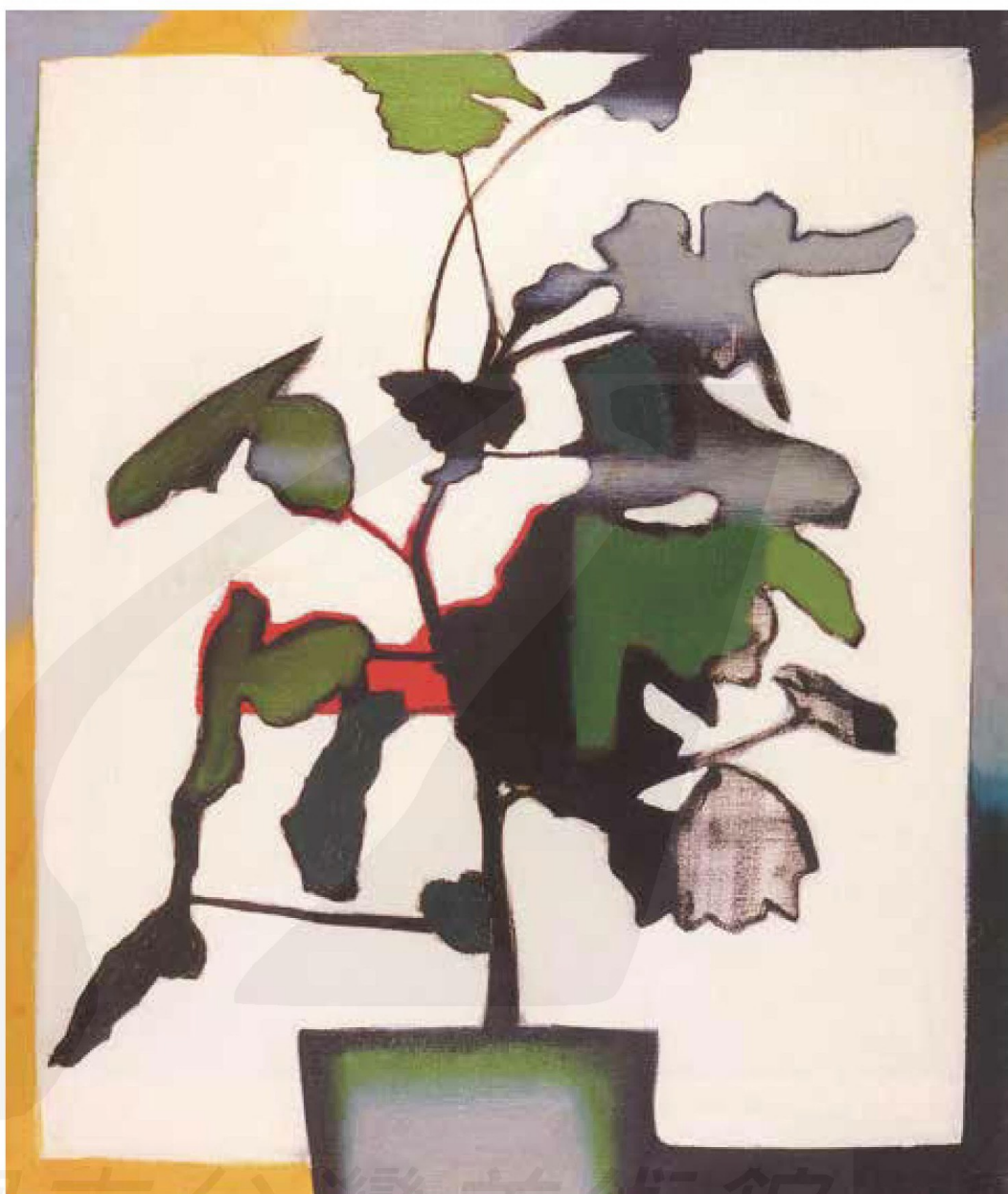
楊識宏，〈複印的過去〉，
1977，油彩、畫布，
89×116cm。

活中最典型的型態和象徵。楊識宏說：

我們處在一種人和物都逐漸模式化的世界裡，一種服裝或髮型的時髦可以由巴黎直抵臺北，歐美都市人們的生活習慣也逐漸成為我們的生活習慣。我們看電視、住千篇一律的公寓建築，個性和思想的雷同成了我們社會大眾的特色。所以當我看到複印機廉價而粗糙的快速成品時，覺得真是我們目前生活的一種象徵。

（採自春生，〈「複製」觀念的連作——楊識宏談自己的畫〉）

1970年代的臺灣藝壇，在美國超寫實主義的影響下，逐漸塑成一批對著照片描繪臺灣農村、鄉野的鄉土寫實畫家。楊識宏的作品，就某



楊識宏，〈複印的植物〉，
1977，油彩、畫布，
81×60cm。

種層面，與攝影及複製影像有關。但他關懷、表現的，卻是都會文明中的「複製美學」。〈複印的女人〉（1977，P50右圖）外，也有〈複印的植物〉（1977）和〈複印的過去〉（1977，P51）等等。

對都會生活，尤其是機械般不斷重覆的生活步調的批判，在1977年間，楊識宏以嘲諷的文學筆法，寫成了〈刷牙狂〉一文。

這篇小說，其實就是以畫家自己的生活場景為原型寫成。文中描述一個在建築公司上班的廣告設計師，他的理想是當一個可以「自由自在的為各種雜誌讀物畫些高級插圖的插畫家」；但偏偏他每天必須為這個



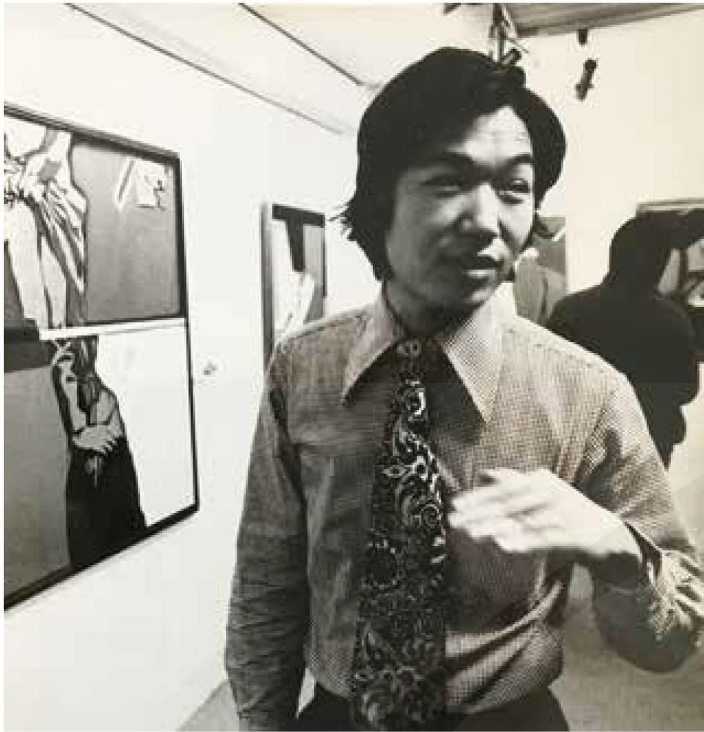
1988年，楊識宏於紐約《中報》發表的小說〈刷牙狂〉。

建築公司編些「花言巧語」的「美麗謊言」。

他以飯後「刷牙」這樣一個原本是看不慣、甚至看不起的行為，但相處久了，自己竟然也會不自主地跟著做起同樣的動作來。

這篇小說寫於1978年，十年後（1988）略事修改，才發表在紐約的華人報紙《中報》。

長年以來，始終渴望成為職業畫家的楊識宏，在必須設法累積經濟基礎的情形下，每天重覆做著商業攝影與設計的工作。設計用的方格紙、影印拷貝的圖稿，和作圖用的黏貼膠帶，構成了生活的大部分，也構成他「複製美學」時期的作品。「『複製』觀念的連作」中的作品，包括〈複印的植物〉（1977）、〈坐著的女人〉（1977, P55）、〈都市文明的震撼〉（1978, P56）等，都是取自雜誌或廣告相片中的一角，以色彩平塗的手法，強調出複印一般的效果，尤其是某些有著皺折的紙痕，乃至圖形下方記註的手寫尺寸，和印刷時圖版邊緣成列的色譜，還有圖形因影印對色不準而產生的邊緣陰影，乃至黏貼在畫面某部位（如雙眼）的長短膠帶，都被如實逼真的用油彩描繪出來，形成一種極度寫實卻又冰冷、機械的畫面。



〔左圖〕
1979年，楊熾宏攝於阿波羅畫廊個展現場。



〔右圖〕
1979年，「楊熾宏油畫個展」邀請卡。

對都會生活的不耐，卻是必須天天面對；「複製美學」系列的作品，正是這段生活的紀實、感觸與昇華。

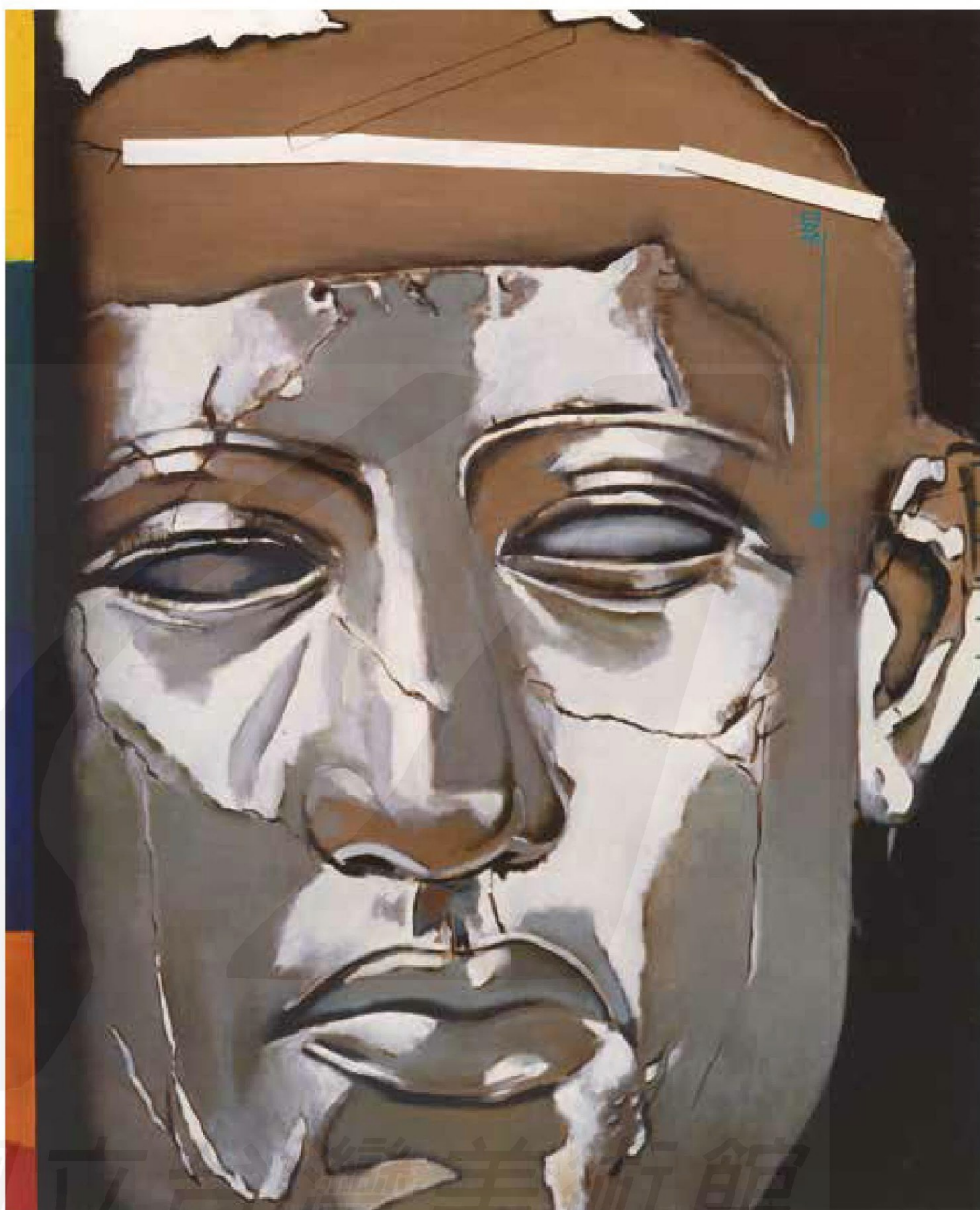
這系列作品，最後歸結成他1979年離臺前的最後一次個展。此次個展在臺北阿波羅畫廊舉行，仍以「楊熾宏油畫個展」為名，但畫展邀請卡上，以較大的字體標記著：「現代都市文明藝術的震撼！」底下的文字，則作：「他是集現代電影、攝影、設計、繪畫等多元媒體，而建立其獨特的表現形式。天生體性，他在擺脫傳統大自然的造化進入現實的文明社會後，他要尋求的就是如何在知性的都市裡，找到自我的內心世界。……」

楊熾宏在〈複製的美學和我的創作〉一文中，深入地自我剖析說：

……通常藝術家的情報來源可分為兩類，一類是從傳統文化，另一類是直接從生活環境裡。傳統文化深厚悠久的，是一大本錢也是一大包袱，對我來說，我所領受到真正中國古老文化的養分相當稀薄，我自知缺乏這個基礎，所以我創作的泉源就只有從「生活」裡去汲取了。我關心的是我所生活的這個時空坐標上



楊識宏，〈坐著的女人〉，1977，油彩、畫布，92×73cm。



楊識宏，〈都市文明的震撼〉，1978，油彩、畫布，160.5×129cm，臺北市立美術館典藏。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

的現實。事實上過去的藝術家他們所映現的真實也是當時的「生活」。藝術創作雖然有時帶領當時的生活思潮，但畢竟還是生活的一種反映吧！

我基本上是一個屬於都市文明的藝術家，因為我對「人」深感興趣。都市是人口麋集的地方，各式各樣的人和他們所形成的生活型態構成都市的環境。自古以來，人類大部分的文化都是在都市形成的，如果說現代文化就是都市文化也不為過。我喜歡以都市



楊識宏，〈坐著的人〉，
1979，複合媒材，
76×56.5cm。

文化作為我的創作內容，而採取的姿態則是淡然的、靜觀的。我不熱情地對都市生活加以褒揚、貶抑，或是歌頌與嘲諷。我把它看作是一種「現象」，我像是一面冰冷的鏡子，只反映出那個現象。

敏銳關懷·觀照生命

楊識宏就是以這樣一種敏銳關懷、卻又冷靜處理的手法，觀照這個被他視為複製時代的臺灣社會。這個時期的創作手法，頗為多元，從版畫、攝影，到油畫都有，但在阿波羅的展覽，則以油畫為主要；他擷取一些既平板、單調，又帶著流動感與不確定性的各種社會形象，來表達這個時代人們眼光所及的造型美感，也捕捉當代社會人心的某種不安、

楊識宏，〈露一腿〉，
1979，油彩、膠帶、畫布，
65×52.5cm。



虛華與苦悶。

在繪畫的語彙上，楊識宏的這系列作品，出現了大量的膠帶形象，透過細膩的描繪，讓人產生幾可亂真的錯覺。對膠帶的描繪，不只是繪畫技巧的展示與炫耀，其實也帶著深刻的人文意涵；因為膠帶可說是當代都會生活中的一項高度象徵。楊識宏說：

膠帶表示了「表面固著」、「哲學接合」，正好似現代過渡的生活形態，從開發中到已開發轉型期。膠帶的近便性、短暫性，接



楊識宏，〈複印與膠帶〉，
1978，油彩、畫布，
91×65cm。

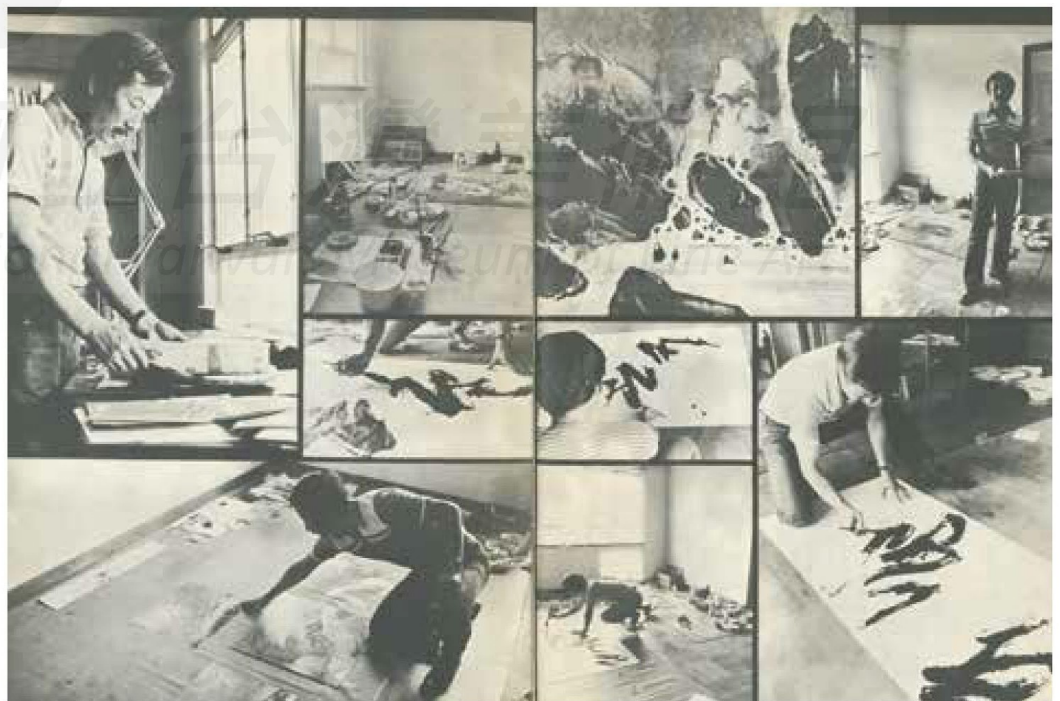
國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

合了兩個時空，也正像變幻多端的現代生活。（採自邱海嶽，〈楊識宏的膠帶哲學〉）

膠帶銜接兩種不同的物質，也銜接了兩個不同的時空。時空的跳接連合，其實一直以來，便是楊識宏創作的重要手法。這種來自文學寫

【上、下圖】

楊識宏於《藝術家》雜誌上的「攝影訪問」專欄，1987年9月首次訪問的對象為劉國松。圖片來源：藝術家出版社提供。



作的手法，或電影「蒙太奇」（Montage）技法的借用，其實自達達主義（Dadaism）的「拼貼」（Collage）以來，便是現代藝術的重要手段；而在楊識宏的這個系列，發揮得尤為澈底。他說：

如論及表現的形式，我的作品的基本樣式是具有影像蒙太奇或「意象的集錦」的傾向。我覺得現在我們所生活的時間與空間，是一種文化演化過程裡的「過渡時期」；一個舊文化的褪隱掙扎，另一種新的複合文化的興起，這是所謂開發中國家在轉型期社會之必經過程。轉型期社會的特徵之一，乃是不斷地吸收，於是各種文化情報的薈萃，經過傳統文化的過濾之後，新的文化型態乃脫穎而出。所以「情報的交累吸收、滲雜」就啟發我在創作上表現的意念，這也是我的藝術表現形式之基礎背景。當個體的內在感受與思維，接收到外來文化情報的衝擊之後，所引起的思想上糾葛的「意結」，正是吾人生活在這個時空下所時常有的心理狀態。（採自楊識宏，〈複製的美學和我的創作〉）

1979年移居紐約前與妻兒的家庭合照。

不過，這個時期的楊識宏也始終沒有中斷他在版畫、攝影上的持續創作。他是「版畫家畫廊」的專屬會員，也在1978年年中，和陳庭詩、李錫奇、李朝宗等，組成「版畫四人展」，前往東南亞巡迴展出。同時，也持續為《藝術家》雜誌撰寫「攝影訪問」的專欄，文字書寫和攝影同時兼辦。

1979年，在阿波羅畫廊的畫展結束，楊識宏告別居住了三十一年的土地，也暫別親愛的妻兒，前進紐約。先到日本東京，再轉往紐約。自信、奮進中，也帶著一種淡淡的孤寂心情。朋友們在北投為他設宴餞行，彷彿為一位即將上戰場的勇士餞別。

