



4.

旅居紐約·投身新表現主義 (1981-1989)

在紐約接受東西文化的衝突、洗禮，從「自我」、「人」、「社會」、「文化」等議題，切入新表現主義的創作。楊識宏說：「過去是為藝術而藝術，現在是為人生而藝術，新表現主義等於再次重視人性，以及有關問題，所以即使畫面非常醜怪，但傳達的訊息與現代人息息相關，自然也就受到重視。」



【本頁圖】 張照堂鏡頭下的楊識宏，約 1984 年攝於紐約鐘塔工作室。

【左頁圖】 楊識宏，〈一個大朝代之興替〉（局部），1984，炭筆、壓克力、畫布，198×152cm。

[右頁左下圖]

楊識宏，〈悖論〉，1980，
壓克力、畫布，
152.2×127cm。

[右頁右下圖]

楊識宏，〈認同〉，1980，
油彩、畫布，177.8×127cm，
桃園市立美術館典藏。

1979年7月21日，楊識宏從臺北出發，先往東京，去池袋的西武美術館參觀荒川修作（Shusaku Arakawa）的作品展，那是一位在美國住了十八年的日本藝術家；再看了國立近代美術館的版畫雙年展，及巴斯金（Pascin）的紀念展。直到8月14日，才從東京搭乘九個鐘頭的飛機，抵達舊金山。俟抵達紐約，已是8月16日半夜11點多了。

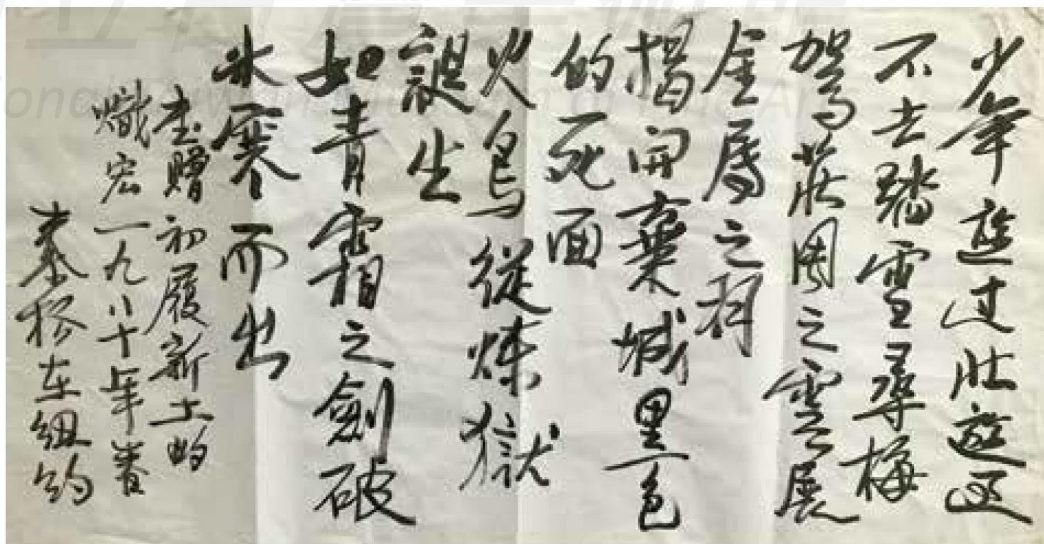
到達紐約的楊識宏，卜居皇后區的傑克森高地（Jackson Heights）；兩個月後，夫人便帶著小孩前來團聚。兩廳三房的空間，使他擁有一個小小的工作室。由於空間的限制，他開始一些「紙上作品」的創作；也享有當地華裔前輩畫家給予的溫情與鼓勵。

在異文化時空的身分認同

一年後，為了居留的身分與生活的問題，楊識宏兼職了一些夜間上班的美編、印刷工作，白天仍維持著逛畫廊的習慣，隨時留意新資訊的發展。

1980年代初期的紐約畫廊，已經開始揮別此前極限藝術、觀念藝術，甚至照相寫實主義的高峰期，畫壇重新回到一種講究「繪畫」的風尚。似乎這是一種世界性的風尚，從德國的新表現（Neo Expressionism）、義大利的超前衛（Transavanguardia）、法國的自由具

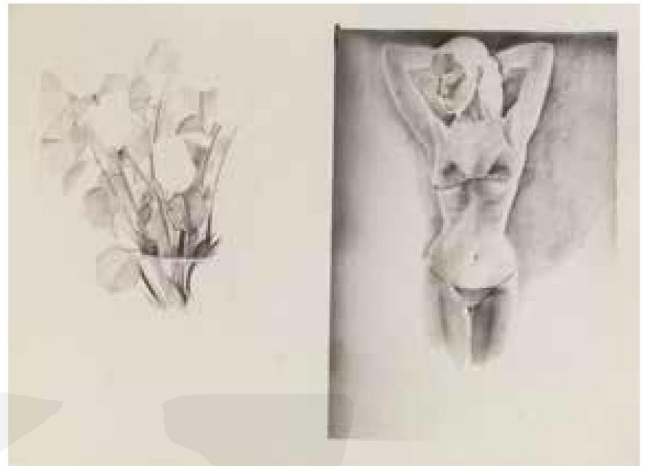
1980年秦松提筆贈詩，歡迎
初履紐約的楊識宏。



象（Figuration Libre），乃至美國紐約的新意象（New Image painting），「繪畫」逐漸成為一種「後現代」時代的新風潮。楊識宏適逢其盛，顯然他的藝術，在這個風潮中，無需捨棄或重新開始，而是只待開展、呈顯強度。

為了更專注於藝術的創作，他很快地辭去兼職，又在紐約十七街附近租賃一間百餘坪的畫室，勤奮工作。

〈悖論〉（1980）、〈認同〉（1980），都是這個時期的作品，結合類似攝影效果的中年男子，頭部都被一個正方形的黃色框框遮住，一如1969、1970年前後，對「自我」的分析與思考；此時的楊識宏在異文化的不同時空中，又有另一種新的「認同」危機與挑戰。同年（1980）的〈位置〉（P.66），將一個人影框限在畫面的左下角，全黑的背景，似乎



楊識宏1980年代初抵美國時的素描作品。



楊識宏，〈位置〉，1980，
壓克力、畫布，127×152cm。



正是楊識宏在這個文化調適期，心境最忠實的寫照。

1981年年中，知名的藝文記者陳長華前往紐約畫室，探訪這位曾經在臺北畫壇活躍一時的年輕畫家。走過黑暗、狹窄的木梯，來到三樓的畫室，她形容說：這百餘坪的空間，和自囚的「牢房」沒有兩樣；簡陋而老舊的家具，以及一批批有待完成的畫作。一個星期七天，楊識宏有五天時間待在這裡，週末才回到郊外家裡和妻兒相聚。

面對著楊識宏畫室中的作品，陳長華在〈楊識宏的畫室〉一文中用感性的筆觸寫道：「他的畫無聲的展現人類生死和都市人的苦悶，糾纏的現代生活理念，經由攝影、印刷和一些敏感的媒介組合。顏料在他情感裡溶化，形體超越現實。」

創作新階段·新表現主義

這個曾經自稱是「屬於都市文明的藝術家」，表面上是離開臺北



楊識宏，〈有門的風景〉，
1981，炭筆、壓克力、畫布，
152×198cm。

這個都市，前往另一個更大的都市——紐約；實際上，以一個東方畫家的身分，在那樣一個屬於西方社會的環境裡，一開始是很難找到切入、參與的管道。反而是那個原本被他自認「相當稀薄」的「中國古老文化」，開始在他孤獨而長期的創作思考中，逐漸呈現。經歷1979至1980年的一段摸索、過渡期後，到了1981年前後，風格開始趨於明顯，也進入創作的一個新的階段，可稱為「新表現主義」時期。

1981年的〈有門的風景〉，是這個時期常被提及的一件代表作品。那些在社會浮光中流動的人影已然不見，取代的是一種猶如中國古代版畫，或剔刻金彩山

1981年，朱銘（右4）在紐約舉行展覽，楊識宏（右1）與廖修平（右3）、秦松（右2）等在紐約之華人藝術家前往參觀支持。



水屏風中常見的圖形與線條，和一種接近低限的色面並置，中間擺置著一座凱旋門的造型，旁邊則還有一個幾何樣式的階梯。這座凱旋門，其實是華盛頓廣場上仿巴黎凱旋門而建的一個地標，楊識宏每天要從居住的十七街，穿過這個凱旋門，前往畫廊聚集的地方；楊識宏刻意把這個門的入口畫得特別狹窄，意味著要穿過這個窄門，才能進入紐約的現代藝壇。而右方的階梯，也意味著藝術家必須一步一腳印，拾級而上，才能進入西方的藝壇。畫面一分為二，右方的大塊色面代表西方的世界，左邊的山水則是東方的世界；這不是自然的分野，而是文化的界域。

這個始終以「人」為思考軸心的畫家，來到西方這樣一個社會中，似乎發現：人並非一種天下皆同的生物，以往從文字上讀到有關藝術、哲學、心理學的種種理論或分析，也只不過是西方思維下的一些片面而已；文化的異同，似乎更是人之為人，真正深層而核心的問題。什麼是美？什麼是醜？何者為是？何者為非？顯然也都因文化的不同，而有不同的思考與面對。

知名畫家兼文字評述者陳英德於〈楊識宏的繪畫——東方化境之表現〉中稱美〈有門的風景〉是「中式山水與西式色面的空無形成對照。」而評論家江衍疇則進一步在〈穿門出荒原，臨水照花影——楊識宏繪畫中的情境表現〉分析這件作品中的圖像語彙，指出：

經過留學、定居，藝術家來到一個關口，正如畫中出現的拱門、階梯，在界域分明的文化差異之中尋求溝通之道。依照拱門和階梯的方向來看，這樣的探尋並不是出東方的山川穿門而出，登級碰壁；反而是順階而下，穿過西方意識的黑暗，邁入空曠的林園當中。

以這張畫的年代背景，欣賞者無法不用後現代的觀點進行解析，臆測畫中的文化現象。不論這是否為藝術家的原初意涵，它卻也準確地反映了這股思潮的精華：對現代主義窄域統合的反抗、強調個人表現，以及重讀歷史的渴望。

……80年代的知識分子正從現代主義的長夢醒來，顧盼自己的存在。究竟單一的西方理論創建了什麼？又讓哪些資源消失破散？短

短數年之間，各族群對母體文化的探尋風起雲湧，形成創作的趨勢。楊識宏身處這股覺醒思潮的震央，他的作品呈現了對文化差異質疑、摸索和比較的思量。

從學生時期，由「自我」開始的生命思考，在臺北時期，進入了「社會」的層面。如今，則再擴大為更深層的「文化」思維之上。1981年的〈足跡〉，正是這個來自東方的知識分子，在西方社會摸索、探險的生命履痕。

這段時期，楊識宏已經在紐約經歷了他初期較為艱苦的適應期；一度（1981）他的居留申請證件，還被移民局遺失，險遭遞解出境的

楊識宏，〈足跡〉，
1981，壓克力、畫布，
153×198cm。





1982年於紐約蘇荷區視覺藝術中心展覽，與廖修平（左）、姚慶章（右）合影於展覽現場。

待的現代藝壇明日之星。也因為這些展出及評論，吸引一些收藏家注意到他的作品，並開始了收藏的行動。

1970至1980年代之交的紐約，已經取代巴黎，成為世界前衛藝壇的中心，三十幾座美術館，加上數百家的畫廊，成千上萬的各國各類的藝術家，都聚集在此；蓬勃、熱烈的藝術氛圍，讓長期嚮往藝術家生活的楊識宏，有著如魚得水的感受。

對於移居美國這樣一個決定，多年後楊識宏回憶說：

當時臺灣的環境，沒有辦法讓一個要從事藝術創作的專業藝術家生存，幾乎都是要到處教書來維持生計，那時候更沒有所謂「藝術市場」的觀念。我的畫在當時來說，又是比較當代的東西，所以勢必要離開臺灣另外找一片天地。

.....

剛到那邊的時候，一般人會有「文化衝擊」，但我倒是還好，因為在唸書期間，臺灣可以看得到的有限資料我都會看，也訂日本、美國、英國的藝術雜誌，所以對西方已經有基本了解，到了之後只不過是印證紙上所看到的。雖然沒有「文化衝擊」卻很深刻地感覺到東西方文化的差異，所以我在作品中特別強調「文化」的元素。最

命運。但堅定的毅力，仍使他在惡劣的環境和心情下，完成了1982年在蘇荷區（Soho）知名的蘇珊考德威爾畫廊（Susan Caldwell Gallery）及蘇荷視覺藝術中心的連續展出，並獲得紐約《每日新聞》的採訪報導；但更重要的，是《藝術雜誌》（Arts Magazine）對他的畫評，指稱楊識宏是極可期

早在臺灣的創作屬於自我的探索跟認同，後來受到班雅明（Walter Benjamin）跟普普藝術的影響，發展出「複製時代的美學觀」，然後又轉向對文化——東、西方和古代、現代的關注，把個人對歷史、文化、社會、生命的觀點全部都融合在畫布上。

楊識宏在紐約藝壇的迅速成功，固然來自他個人堅持的意志、勤奮的耕耘，和傑出的藝術才華；但不可否認，也有其幸運的機緣。誠如文前已揭，楊識宏進入紐約藝壇的1980年代初，也正是國際藝術潮流從觀念、裝置、身體表演等實驗性藝術行動中走出，重新肯定繪畫之道的時期。許多歐美藝術家，或上溯奇里訶（Giorgio De Chirico）、畢卡比亞（Francis Picabia）、馬格利特（Rene Magritte）的觀念餘緒，或近採杜庫寧（Willen De Kooning）、高爾基（Arshile Gorky）、瓊斯（Jasper Johns）、湯勃利（Cy Twombly）、迦斯東（Philip Guston）的紛繁語彙，再兼蓄波依斯（Joseph Beuys）、安迪·沃荷（Andy Warhol）等人的影響，多有闡發，而別出心裁。一時大家輩出，蔚成景觀，較知名者，如：德國的基弗（Anselm Kiefer）、巴塞利茲（Georg Baselitz）、李希特（Gerhard Richter），義大利的超前衛三C，以及法國的杜布菲（Jean Dubuffet）等；而光美國一地，就有：蘇珊·魯生柏（Susan Rothenberg）、菲雪（Eric Fischl）、施拿柏（Julian Schnabel）、巴斯奇亞（Jean-Michel Basquiat）、溫特斯（Terry Winters）等，繪畫重新成為當時的主流。這些藝術家，因超越「現代主義」的思考，而有「後現代主義」（Postmodernism）之稱。

1980年代，巴斯奇亞與安迪·沃荷共同合作的作品。圖片來源：楊識宏攝影提供。



楊識宏多年後，應邀返臺，在母校國立臺灣藝術大學和國立歷史博物館合辦的一項學術研討會中，以〈論「繪畫」——當代繪畫的深層探討〉為題，發表演講，對「繪畫」在西方藝術史中幾次的起伏，證明「繪畫不死」的事實；其中論及1980年代初期興起的「後現代主義」，即謂：

後現代主義從觀念主義的殿堂升起。後現代主義是不純粹的，反對風格化與客觀性。它到處搜尋、掠奪、並再製過去。而且它的方法是綜合的而不是分析的。它是風格的自由也是自由風格的，玩耍的和充滿懷疑的；甚至質問「原創性」的價值。80年代的藝術是呈現空前未有的繪畫再復興風潮，繪畫不但未死，更席捲大西洋兩岸（歐洲與美國），所向披靡。80年代以前所有「繪畫已

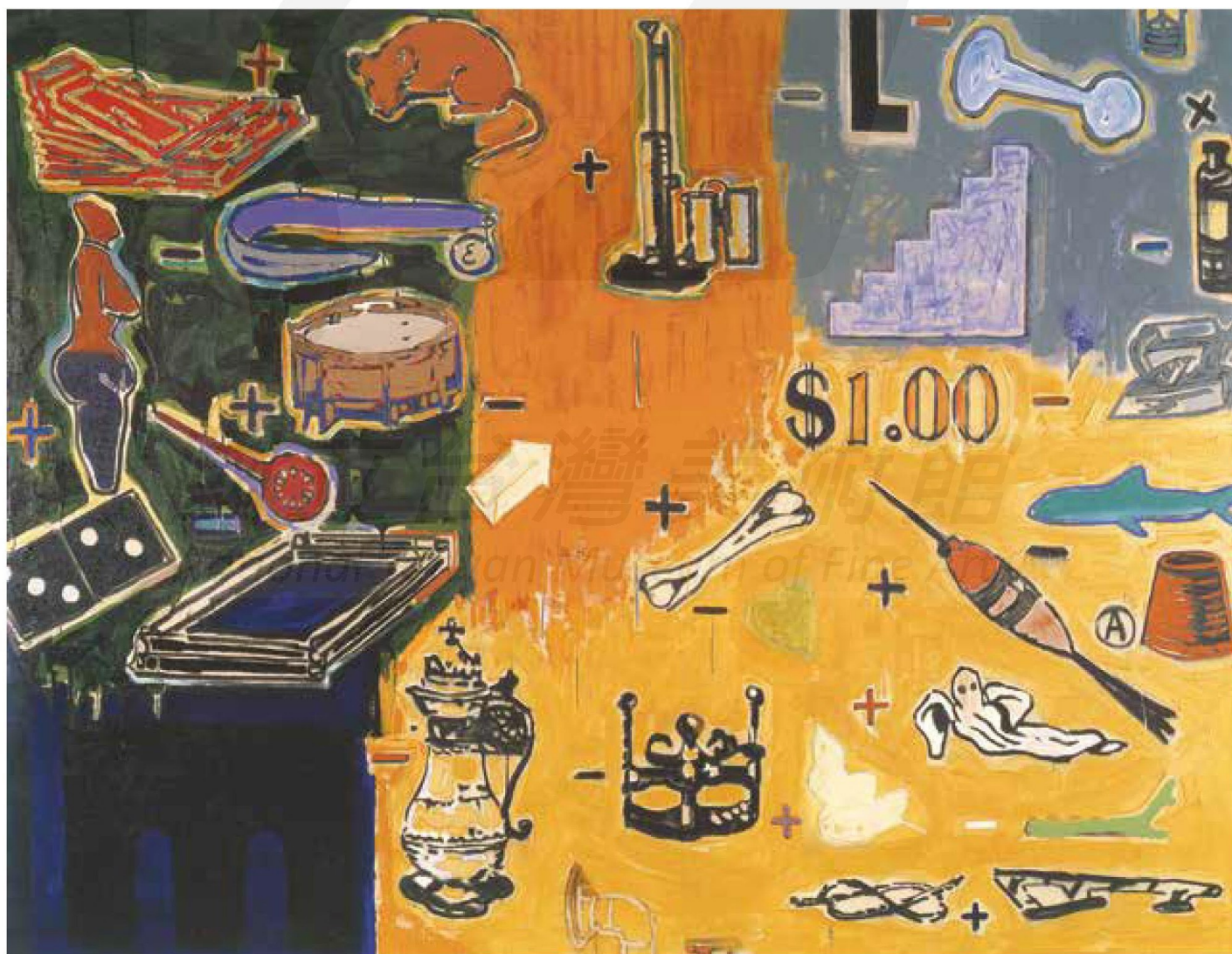
楊識宏，〈加與減I〉，
1982，炭筆、壓克力、
畫布，152×198cm。



死」的論述，幾乎變成夢囈。這時期的繪畫有些還追溯到19世紀的象徵主義與浪漫主義的傳統。強調「象徵」(Symbol)、隱喻(Metaphor)、寓言(Allegory)。它是心理學的、神話性的、精神性的。這種「回歸」也是後現代主義現象之一。特別是從表現主義的傳統中再造新境，一時蔚為潮流。

回到楊識宏的1982年，有一系列題名為〈加與減〉的作品，畫面跳脫原本人物或山水、風景的構成，回到完全的符號或圖像的並置與拼貼，正是對「後現代主義」主張的嘗試與落實；他也以這樣的作品展出於紐約蘇荷區的視覺藝術中心。

楊識宏，〈加與減II〉，
1982，炭筆、壓克力、畫布，
152×198cm。



[右頁左上圖]

1983年，在紐約另類美術館參與聯展，楊識宏與謝德慶（左）、琳達·莫塔（右）合影於展覽現場。

[右頁右上圖]

1984年，楊識宏在亞美藝術中心舉行個展，為前來觀展的藝術家張隆延與胡念祖先生導覽作品。

「後現代主義」興起進而達於全盛的時間，也正是楊識宏初抵紐約的時間，他的作品迅速融入這波時潮，也迅速竄出，獲得廣大的肯定與認同。同時，他也在1983年，首次將「後現代主義」一詞介紹到臺灣，在《藝術家》雜誌發表〈現代美術的辯證法：試析後期現代主義〉，引起當時年輕藝術家的熱烈討論；也被認為是「後現代主義」一詞在臺灣最早的提出者。1992年，楊識宏應北京中央美術學院邀請，擔任講座，也是以「後現代主義」為講題。

1983年，他將畫室遷往翠貝卡區（Tribeca）的赫德遜街，與早先旅此的行為藝術家謝德慶分租一個空間。同時，作品也獲藝評家推薦，參展知名的五十七街西葛現代畫廊（Siegel Contemporary Art）的聯展，博得好評。

【關鍵詞】後現代主義（Postmodernism）

後現代主義是20世紀下半葉發生於繪畫、建築、音樂、文學和哲學等領域的重要思潮。後現代主義並非專指某種理論或立場，而是以反對「現代主義」中既有的標準與典範為核心，許多不同學說的統稱。以藝術領域而論，後現代主義包含了如女性主義、多元文化、解構主義等，強調藝術品的創作與鑑賞沒有絕對標準，並解放了藝術參與的定義。

楊識宏於〈現代美術的辯證法：試析後期現代主義〉文中如此介紹後現代主義的興起：「從羅馬、柏林、倫敦、紐約到巴黎，所謂新一代正雷厲風行著一種從前現代主義所最忌諱的繪畫：插畫式的、說故事的、不協調的、醜拙樣式的具象繪畫。……他們對統宰美術運動已久的抽象藝術、極簡藝術、觀念藝術等作無情的摧毀。……這個潮流的走向已形成一個國際性的運動。……這些特異的歐美年輕一代的新繪畫，較諸現代美術史上其他時期之藝術，都顯得背悖乖逆，於是有所謂『後期現代主義』的提出，用以分化兩者所歸屬的特殊美學範疇。……它一方面是暗示所謂的『現代主義』已經不存在了；一方面也是說現代主義所迴避的正是後期現代主義的根本精神。」（編按）

楊識宏1983年於《藝術家》17卷5期所發表的〈現代美術的辯證法：試析後期現代主義〉。





翌年（1984），便成為該畫廊的專屬畫家；並在紐約市亞美藝術中心（Asian American Arts Centre, AAAC）舉行紐約的首次正式個展，由州政府補助出版的畫集，也獲得著名評論家姚約翰（John Yau）的作序。

一連串的努力與初步的成功，也使楊識宏獲得美國P.S.1「國家工作室計畫」（National Studio Program）獎助，提供位於「鐘塔」（Clocktower）工作室兩年的使用權，這是臺灣藝術家獲得這項榮譽的首例。同年（1984），他也順利取得美國永久居留權。

【右中圖】鐘塔工作室外觀。

【右下圖】與「國家工作室計畫」之各國藝術家攝於鐘塔，前排右二為楊識宏。

【左下圖】鐘塔工作室1985年1月「國家工作室計畫」聯展海報。



[右頁上圖]

楊識宏，〈季節雨〉，1982，炭筆、壓克力、畫布，152.5×198.2cm，高雄市立美術館典藏。

[右頁下圖]

楊識宏，〈有羊頭的山水〉，1983，炭筆、壓克力、畫布，170×220.9cm，臺北市立美術館典藏。

1984年年初，先在亞美藝術中心舉行在紐約的首次個展，當地華裔藝壇前輩都前來參觀、鼓勵。年中，離開臺北五年的楊識宏，帶著初步的成功和畫作，回到臺北，在新象藝術中心舉行個展；隨後又轉往高雄中正文化中心。這批新作，除了類如前提那些帶著中國傳統版畫山水圖形的構成外，另外，又加入了更多化石、骨骼、女人、植物、貝殼、偶像……的圖像。可以看出這個時期的楊識宏，對文化的關懷，也已由較大而空泛的所謂中西對照，進入了許多難以分類的考古及原住民文化範疇，其中臺灣的原住民圖像，如排灣族的百步蛇陶壺，和臺大人類研究室日本人收集的大型木雕女祖先像，也都進入了畫面。另外，一個被斧頭嵌入的樹頭圖形，也重覆出現；那或許是一迫害的印記，包括人對人、人對自然的種種強暴。〈自然的祭典〉（1982-1983）、〈有羊頭的山水〉（1983）等，都是這個時期的代表力作。而在這些充滿圖形暗喻與並置多義、被稱作「新表現主義」的作品後面，楊識宏終極的關懷，仍是圍繞著「人」的主題思考。在臺北接受記者訪問時，他說：

過去是為藝術而藝術，現在是為人生而藝術，新表現主義等於再次重視人性，以及有關問題，所以即使畫面非常醜怪，但傳達的

[左圖]

楊識宏歷年蒐集的貝類、化石、松果等。圖片來源：王庭玫攝影提供，攝於2020年。

[右圖]

楊識宏畫室的收藏櫃裡擺滿從世界各地蒐集的各式靈感物件。圖片來源：王庭玫攝影提供，攝於2020年。







楊識宏，〈自然的祭典〉，1982-1983，炭筆、壓克力、畫布，152.5×198cm，桃園市立美術館典藏。

訊息與現代人息息相關，自然也就受到重視。（採自徐開塵，〈楊識宏帶回繪畫新潮〉）

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

抽象繪畫·傳達詩學的美學特質

顯然相較於五年前那個強調複製美學的楊識宏，五年的旅美歷程，已經讓他更為深沉與開闊。他對人生的觀察，也不再計較感官表面的美醜，或個人一時一地的遭遇感受，而進入一種人類整體文化的命運與走向。或許也可以用較為簡單的說法：這個時期的楊識宏，已經完全脫

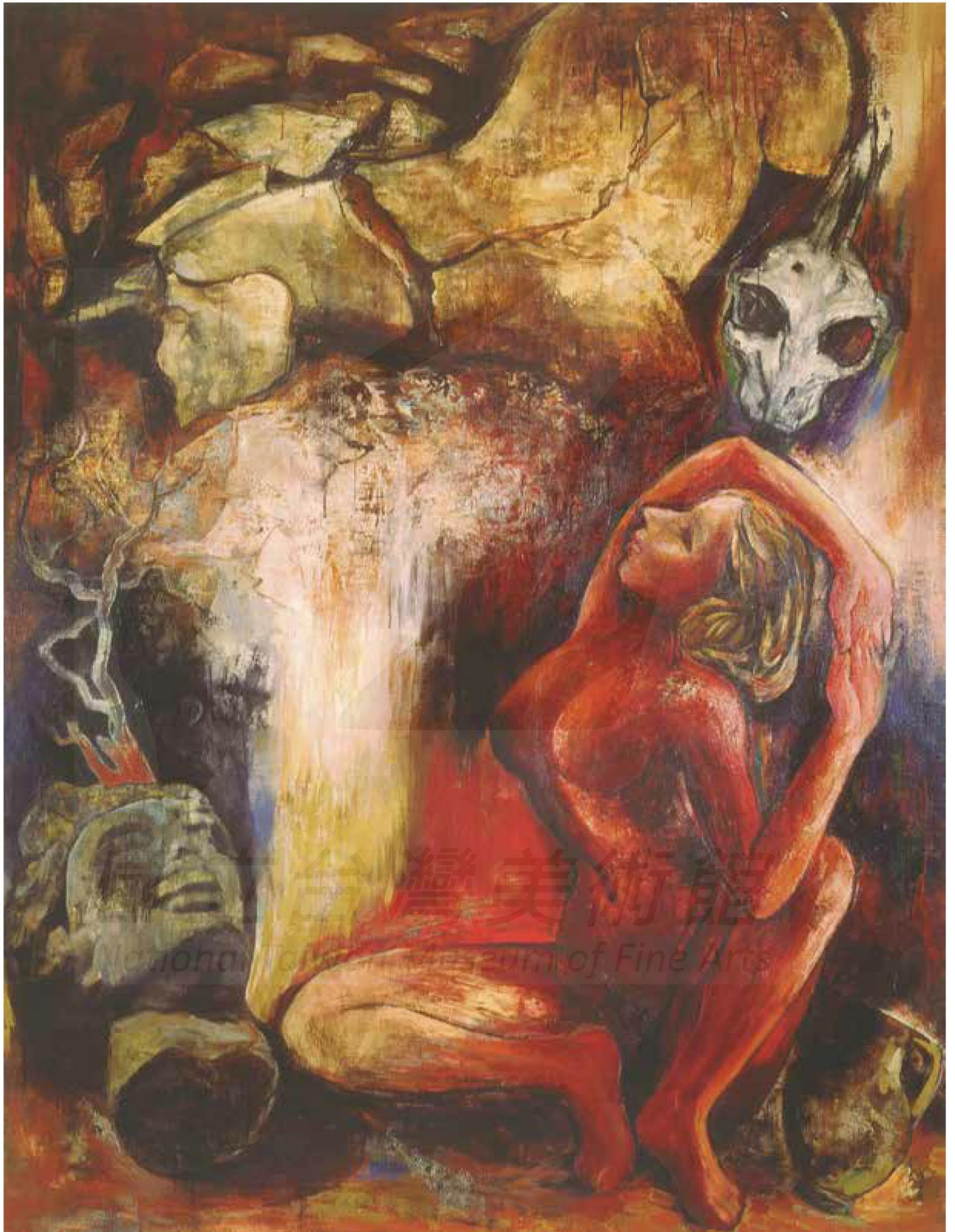


楊識宏，〈火鶴的狂想〉，1984，炭筆、壓克力、畫布，169.5×218.5cm，國立臺灣美術館典藏。

離臺北時期那個受設計、攝影影響的畫面思維，而在畫面上呈現了強烈而純粹的「繪畫性」與「表現性」。在鐘塔工作室的兩年間，楊識宏的創作進入另一個更純熟、自由的階段，放下原本類似木刻版畫的黑色線條，以炭筆、壓克力彩在畫布上進行更具表現力的揮灑，代表性的作品，如：〈火鶴的狂想〉（1984）、〈一個大朝代之興替〉（1984，p.62）、〈門後有什麼〉（1985，p.80）、〈崩〉（1985，p.81）、〈焦慮〉（1985，p.83）等，以及一些較為輕淡的紙上作品，如：〈生與死〉（1984）、〈歷史〉（1985）和〈愛的禁忌〉（1985，p.82）等。尤其值得注意的一點，是楊識宏在畫面經營中，藉由色相強烈的對比，比如黃與黑、紅與白等，



楊識宏，〈門後有什麼〉，1985，炭筆、壓克力、畫布，198×152cm。



楊識宏，〈崩〉，1985，炭筆、壓克力、畫布，219.5×170cm，國立臺灣美術館典藏。

[右頁圖]

楊識宏，〈焦慮〉，1985，
壓克力、畫布，198×152cm。

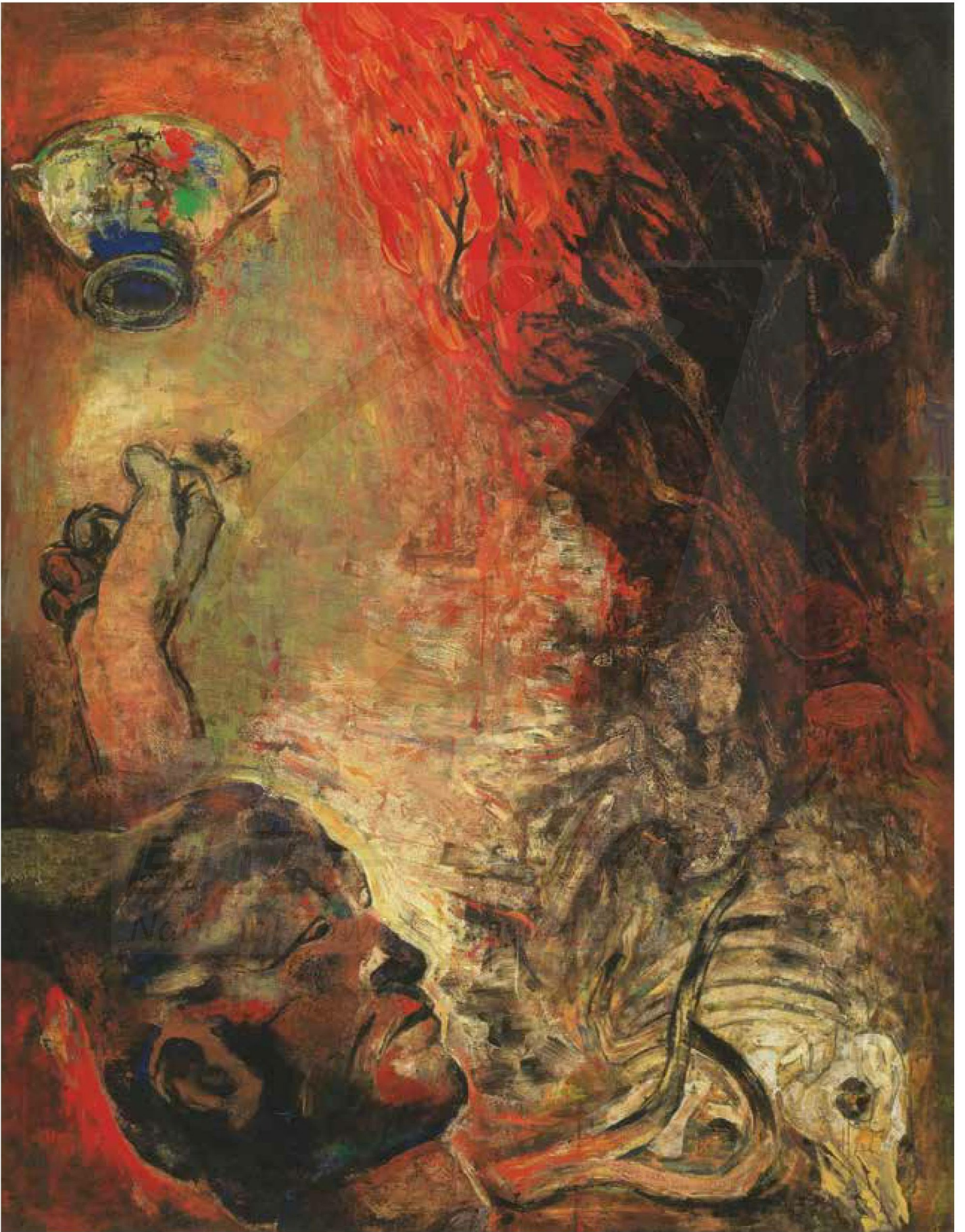


楊識宏，〈愛的禁忌〉（習
作），1985，壓克力、紙，
127×96.7cm。

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

營造出一種黝暗中神祕的光彩，既強烈又含蓄、引人入勝。這個特質也成為日後作品重要的風格標的，甚至成為作品的精神核心，充滿著東方浪漫、神祕的輝光，也隱藏著生、死、榮、枯的自然鐵則。他曾在〈寂靜的吶喊〉一文中說：

腐朽與新生是自然運作的基本循環現象，就像白晝與黑夜。一個生命若不老朽死去，如何會產生另一個新生的生命呢？因此腐朽



也是美麗的，就如黑夜是美麗的一樣。生是一種存在，腐朽是另一種存在；甚至它比稍縱即逝的生更長，它有生之痕跡，是生之延長，是亙古常存的靜默真實；就像枯木、化石、骨骸是一種恆久的美與真實一樣。有些原始民族對人之自然死亡並不恐懼咒詛，反而是頌讚謳歌，因為它完成了自然循環的律則。一代腐朽，另一代才能新生。

人是從自然來的，最後也歸回自然。人對自然的眷念、感傷、懷舊、回應與調適一直是生命過程的一個情結。人與自然的關係是愛恨交織的，有敬畏也有怨懟，有感謝也有詛咒……；人向自然吸取、學習，也擯棄、破壞自然，但最後都逃不過自然嚴肅的定律。

傑出的藝評家廖仁義認為：

從這一時期楊識宏的作品構圖中，我們發現，楊識宏的內在情感元素遽然甦醒，存在的不安直逼內心，而流蕩在視覺經驗中的現實事件，也不斷地衝擊著他，形成了一種傷逝的焦慮情緒；也因此作品中，流露出他對於人類生命的不安與悲憫。而也就是經由這些情感元素，楊識宏的繪畫飽滿地傳達出一種詩學的美學特質，這個特質揉合了西方抽象繪畫的抒情性與東方風景繪畫的境界性。（採自廖仁義，〈生命榮枯的時間詩學〉）

另一位藝評家高千惠，在〈屬於東方草本的光華〉也特別指出楊氏作品中殊異的「光」、「彩」魅力：

光與色彩的神祕經營是楊識宏繪畫的一大特質，這項特質使他的作品能夠在東西兩方的藝術傳統中輝映出金碧浪漫的世紀末霞霏氣質。他一方面使用中國文人畫中的花卉植物與自然氣象為題材，一方面又放棄傳統文人畫中虛靈空洞的形而上觀，以西方觀物的色彩與形體情緒，作表現式的抽象意境陳述，並使其畫面意

象充滿了「奇異」的神秘氣氛。以東方藝術家的身份，楊識宏比當代旅居紐約的華裔藝術家群更傳統地挖掘了百年前的末世情感，並精巧地融入東方的視覺美學，兼容並蓄地捕捉到東西後現代國際美學的微妙品味。

1985年，楊識宏又在露絲西葛畫廊（Ruth Siegel Gallery）舉行紐約的第二次個展。獲得《藝術論壇》（Art Forum）的好評，隨即應邀至麻州大學畫廊（Herter Art Gallery）個展。

1980年代後期站穩紐約畫壇

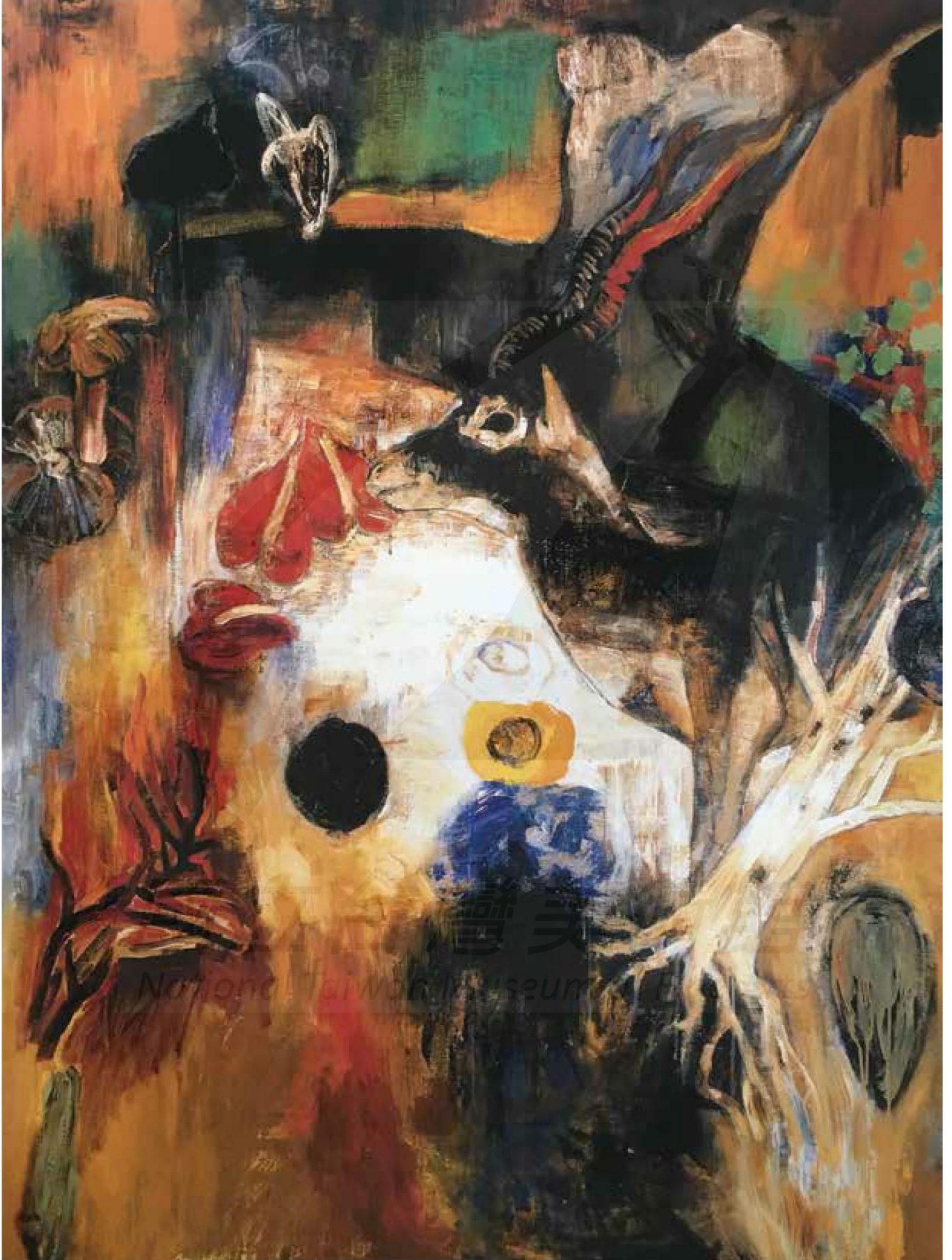
1986年，經濟稍微穩定的楊識宏，將住家和畫室由皇后區搬到蘇荷的布隆街（Broome Street）。同時，也有機會前往中國大陸西北地區旅行，遊歷了烏魯木齊、吐魯番、敦煌、喀什、西安、蘭州、北京等地。之後，又因同年在英國倫敦知名的費賓卡森畫廊（Fabian Carlsson Gallery）舉行在歐洲的首次展覽，也參觀了大英博物館。這趟古文明之旅，豐富了他原本一直自覺薄弱的文化傳統認識，自然也反映在他同年（1986）創作的語彙和思維上；

如：〈浮華世界〉（P.86）、〈回憶的微光〉（P.88上圖）、〈生與死〉、〈非洲〉等，及紙本作品〈未知領域之物〉。

1987年，除了在紐約麥寇沃斯畫廊（Michael Walls Gallery）的個展，以及和夏陽雙人展於紐約中華文化中心外，再度受邀回臺，在高雄社教館盛大展出，由當時

1986年初訪中國西北，眺望萬里長城。





楊識宏，〈浮華世界〉，1986，壓克力、炭筆、畫布，221×170cm。



楊識宏，〈陷阱〉，1986，壓克力、畫布，248.9×198.1cm。



楊識宏，〈回憶的微光〉，1986，炭筆、壓克力、畫布，
170×221cm。



的高雄市長蘇南成剪綵，作品受到甫解嚴且經濟快速成長的高雄少壯收藏家的青睞。同時，因一件展出的作品失竊，成為當時社會頭條新聞，也使更多的人認識到這樣一位傑出的藝術家。

不久，因臺灣駐中南美洲的文化參事曾長生的介紹與安排，楊識宏的作品得以前往哥斯大黎加的國家美術館畫廊展出；他也因此遊歷了中美洲

熱帶原始森林的奇觀。自然界旺盛的生命力，帶給他極大的震撼，也將他的創作，快速地推向一個成熟的高峰。這年作品有：〈假面的告白〉、〈自然循環的神話〉(P.90)、〈崇拜〉(P.91)，及紙本作品〈博物誌〉、〈自然生態中之鳥〉、〈自然隨筆〉等，一些植物的大量出現，同時畫面洋溢著某種神秘的氛圍。

同年(1987)，楊識宏的一本文字著述《現代美術新潮》(P.92)，由臺北藝術家出版社出版。這是楊氏在1981年，辭去兼職，專事創作後，大量撰述、書寫的重要成果。楊識宏藉由他對歐美藝壇新潮的深入掌握，



楊識宏，〈假面的告白〉，
1987，炭筆、壓克力、畫
布，248.9×198.1cm。

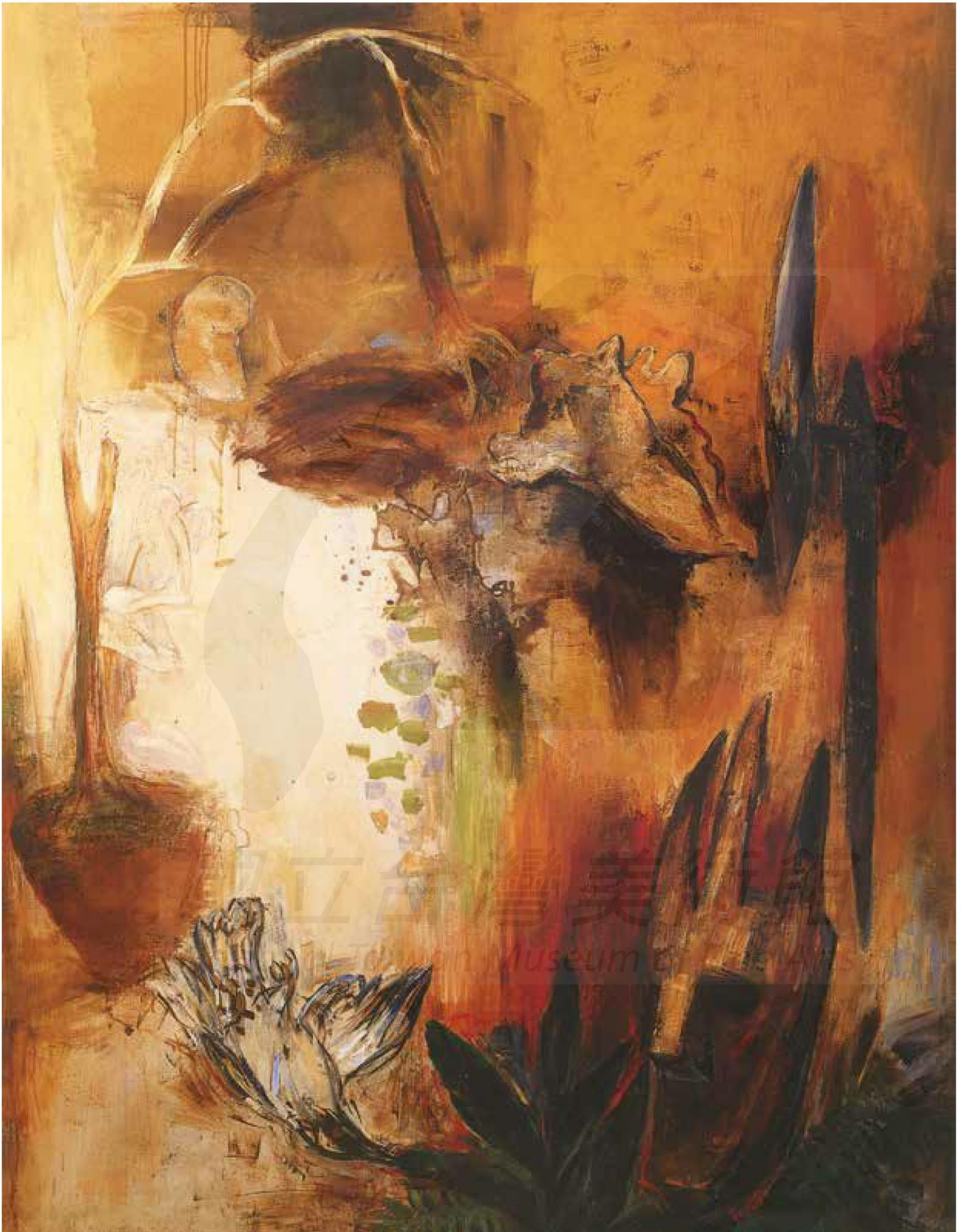


【本頁下圖】

1987年於哥斯大黎加國家美術館個展時與館長、館員合影於展覽現場。

【左頁下圖】

1987年楊識宏與夏陽(左)於紐約舉行雙人展，藝術家蕭勤(右)造訪。



楊識宏，〈自然循環的神話〉，1987，壓克力、畫布，223.5×172.7cm，國立臺灣美術館典藏。



楊識宏，〈崇拜〉，1987，炭筆、壓克力、畫布，198×152.5cm。



1987年，由楊識宏撰寫、藝術家出版社發行的《現代美術新潮》封面書影。

大量地選介當時重要的藝術家，尤其是在新繪畫創作上的大家，如：艾弗利（美·Milton Avery）、杜布菲（法）、佛洛伊德（英·Lucian Freud）、艾青斯基（比利時·Pierre Alechinsky）、維色曼（美·Wesselmann）、克伊亞（義·Sandro Chia）、魯生柏（美）、施拿柏（美）、隆哥（美·Robert Longo）、哈林（美·Keith Haring）、克羅斯（美·Chuck Close）、眼鏡蛇團體（COBRA），以及攝影手法的辛蒂·雪曼（美·Cindy Sherman）等，和紐約重要的畫廊、畫商、美術館等，這些文章定期發表在紐約的華文報紙《中報》及臺灣的《藝術家》雜誌。對當時甫抵紐約的華人藝術家，尤其是正在開放中的中國大陸藝術家，都產生重要

的影響。大陸知名畫家陳丹青即謂：

初抵紐約，我帶著大陸繪畫的狹窄眼界闖入後現代文化叢林，茫然困頓，識宏君是給予我指教的良友。記得那時香港《中報》海外版文藝副刊每週刊布識宏君論述當代藝術的整版文字，或剖析個案，或介紹流派，或闡發義理，讀來精彩紛呈，文采斐然。我每週必遠去唐人街買讀，一期不漏，剪存至今。……80年代歐美新繪畫譜系，便是從識宏君當年「文字點將錄」中有所識得，而一讀之下，再往閱覽真跡，幡然意會之狀，可真快哉！我輩大陸學子久處文化斷層，一朝出外，心眼茫茫，實無以應對；此時，臺灣彼岸的同行先已行過的知識路徑，適足引領我們履踐照看，雖須人在域外歷歷親酌諸般文化的質感，然而有明智的同道在側，畢竟不一樣。此所以我對臺灣旅美畫家，尤其是識宏君，素來心存感激。（採自陳丹青，〈記楊識宏君〉）

而這些文章，透過《藝術家》雜誌的發表，自然也影響到臺灣本地正值社會變動、威權即將解構的臺灣藝壇；尤其當它結集出版的時分，正逢臺灣宣告解嚴的時刻，包括「101藝術群」在內的諸多年輕藝術

家，都坦承深受楊識宏介紹文章的啟發影響。

1980年代後期，楊識宏在美國紐約畫壇的地位已經站穩，且和許多國際知名的藝術家，都成了相當密切交往的好朋友。

1988年，一直服務於糧食局米穀檢驗所的父親，因糖尿病過世，帶給楊識宏對生命思索更深沉的感受。1989年，紐約州州長頒給楊識宏傑出亞裔藝術家榮譽獎項。

1988、1989年間的作品，帶著一種更成熟、乃至蒼涼與華美並置的特質，如：〈畫中有畫〉（1988，p94）、〈Primitive and Classic〉（1988-1989，p95）及〈對稱〉（1989）等。

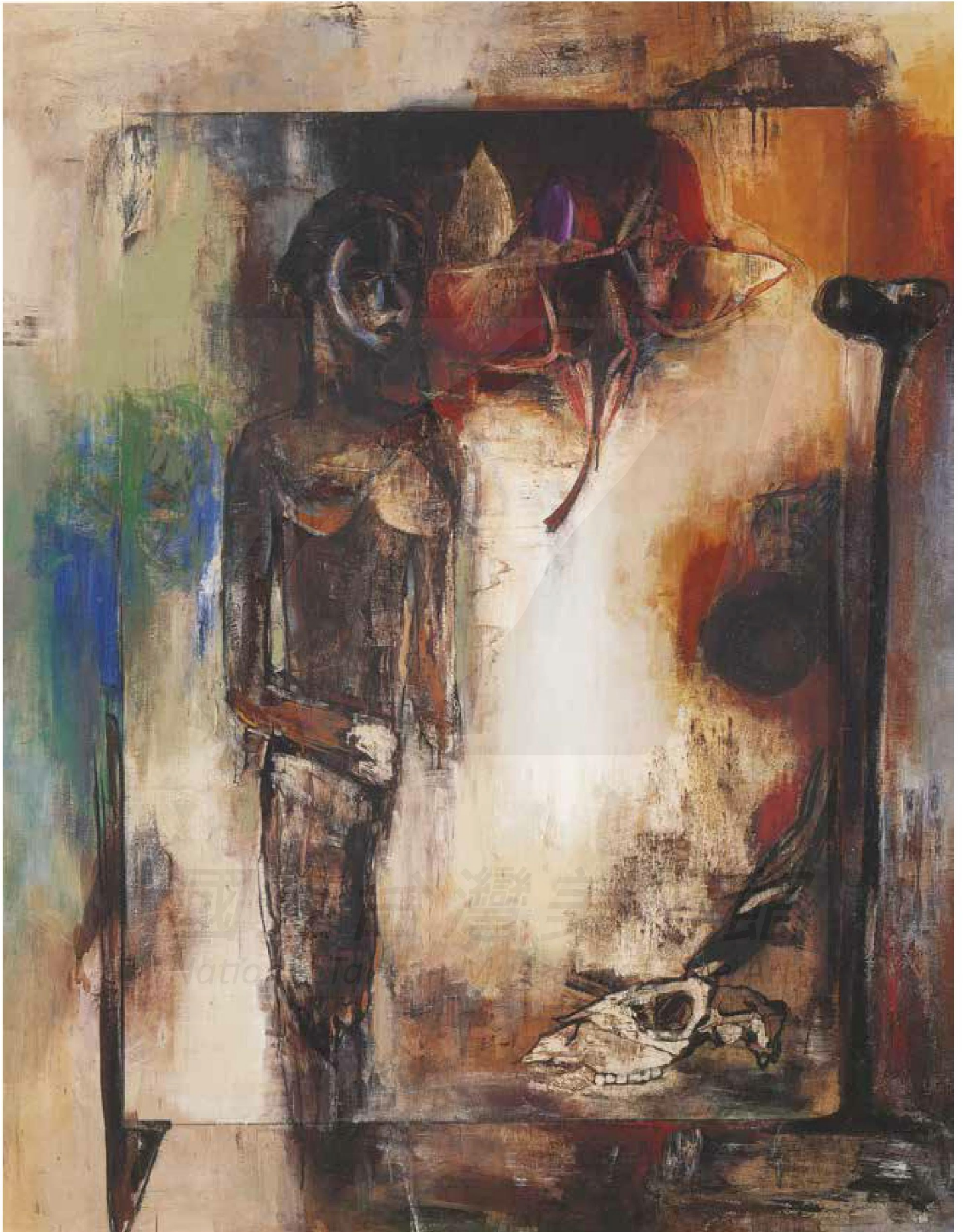
隨著1980年代的結束，楊識宏也在掌聲中結束他這個帶著流淚撒種與歡樂收割的創作階段，展開另一個新的創作旅程。



[上圖]
1989年，楊識宏（左）與陳丹青同獲「傑出亞裔藝術家獎」。

[中圖]
1988年，同樣居於在紐約的臺灣畫家姚慶章（左），以及韓國藝術家白南準（中）前來畫室拜訪。

[下圖]
楊識宏與艾未未（中）的交情維繫多年，攝於楊識宏紐約456畫廊個展現場。



楊識宏，〈畫中有畫〉，1988，炭筆、壓克力、畫布，223.5×172.5cm。



楊識宏，〈Primitive and Classic〉，1988-1989，壓克力、畫布，274×203cm。