

韓湘寧，
〈懷古（白馬非馬）〉（局部），
1960，油彩、畫布，
136×96cm，
國立歷史博物館典藏。

2. 省立師院與「五月」初遇

畢業展那年，「五月畫會」循例甄選會員，我應邀加入，在當時臺灣現代藝術啟蒙階段，幸運地成眾所矚目的藝壇新秀。以致，受寵的莽撞少年，自然沒有插班師大藝術系的意願。然而，學位並未影響我的創作歷程，反倒促使我以二十初歲之年入選數次國際藝術雙年展。

——韓湘寧自述

1960年，韓湘寧畢業展作品即呈現「超現實」的創新精神，展現其在創作上不斷革新的企圖心。隨後韓湘寧受邀加入「五月畫會」，正式成為風起雲湧的戰後美術「現代化」革命運動之一員，旋即轉向更前衛而實驗性的創作路徑。（編按）



五月畫會成員與畫友合影。右起：陳庭詩、莊喆、馮鍾睿、郭豫倫、韓湘寧、胡奇中。
圖片來源：藝術家出版社提供。

遷臺初期藝文界的危機

1949年12月，大陸淪陷，國民黨政府播遷來臺，蔣介石於隔年3月復職，直至1975年逝世，臺灣進入前後長達二十五年之久的戒嚴時期。除以「反攻復國」作為最大施政目標外，為防範共產勢力滲透，開始對共諜、臺獨運動及異議人士等進行鎮壓逮捕；同時，因為戒嚴令或勘亂時期懲治叛亂條例等酷法的相繼頒布，以冤案入罪或喪失性命者不計其數，藝術圈罹難受害者亦不乏其人。此前，陳儀接管臺灣之初，其文化政策以「增強民族意識，廓清奴化思想」作為首要任務，所謂「奴化」，即等於「去日本化」。更清楚地說，即為「臺灣過去在帝國主義者高壓統治之下，……在文化思想上散播了無數的毒素，使臺灣同胞日日受其麻醉與薰陶，對祖國觀念模糊，逐漸離心」，社會充滿仇對之氣，人心叵測不安。

基於提倡反日情緒的逐漸白熱化，清洗此種「無數的毒素」，霎時成為國民黨對臺民進行大規模「文化再教育」的最好藉口。1950年開始躍上檯面，並在省展部門餘波盪漾持續二十餘年的「正統國畫論爭」，可以視為這一波文化清洗運動造成的必然結果，對於戰後文化權力板塊的強勢移動或不平等再分配，產生決定性的致命一擊，不同族群之間的

矛盾、衝突或分裂的情形，亦日益嚴重。此種帶有意識形態挑釁或輕蔑意味的文化對峙，根據劉獅（1910-1997）在報章上的發言，甚至被認為對當時正在萌芽中的「新興藝術運動」可能造成影響及阻礙。可以想見，仍處戰敗頹喪陰影中的戰後初期美術，處於中、日、臺等認同錯亂夾縫的新興美術，如何找到一條得以



劉獅與其塑像合影。



《新藝術》雜誌第1卷2期之封面。圖片來源：藝術家出版社提供。

跨越族群、地域及意識偏見的道路，實困難重重。

臺灣戰後藝壇的新興美術運動，事實上直接來自抗戰以來迄於政府遷臺這段戰火斷續、「國難」未平之特殊時期，其時代精神可上溯或連結自五四運動、決瀾社。1948年6月，時任杭州中國美術學院院長的留法西畫家汪日章（1905-1992）發表〈十年來美術運動之檢討〉一文於上海《新藝術》雜誌，這篇文章主要檢視抗戰以來十年間美術發展的分與合，樂觀認為各美院舉辦展覽活動、美術館及博物院相繼落成皆有助戰後美術運動的持續推展，文末卻話鋒一轉極力呼籲「現在所要檢討的，就是如何建立新的美術」。令人訝異的是，不論戰爭或動亂何時消歇，以他這種學院領袖、藝壇菁英的特殊地位，倡導藉由美術運動喚起人們注意，據此建立「燦爛的美術世界」的正面理想，不啻民初以來新文化運動思潮的一種延續。

關鍵詞 ■ 決瀾社



決瀾社成員合影。前排左起：梁錫鴻、張弦、段平佑；後排左起：龐薰棻、楊秋人、陽太陽、倪貽德、王濟遠、周多、李仲生。

「決瀾社」畫會成立於1932年，共舉辦四次展覽，到1935年解散。第一次展覽時，由龐薰棻、王濟遠主導，倪貽德起草，發表〈決瀾社宣言〉，刊於1932年10月上海《藝術旬刊》第五期，宣言寫道：「……我們承認繪畫絕不是自然的模仿，也不是死板的形骸的反復…我們要用新的技法來表現新時代的精神……」

「決瀾社」的主要成員包括：龐薰棻、倪貽德、周多、吳大羽、林風眠、丁衍庸、王悅之、王濟遠、張弦、陽太陽、丘堤、陳抱一、衛天霖、李仲生、傅雷、趙無極等。他們自我期許能肩負起開創中國新興藝術的使命。（編按）



戰後初期在臺美術革命正蓄勢待發捲起滔天巨浪，循著冷戰的徬徨氛圍以及對於大陸時期新興美術運動未竟志業的持續摸索，重新整裝以尋找可能、可用的方向。與緣始於1950年初揚起國族敵對風塵的「正統國畫論爭」情況相較，戰後初期幾乎同時在臺重啟的新興美術運動一開始即以大有作為的態勢，形成強烈反差。何鐵華（1910-1982）可謂推展新興藝術最力的代表性人物之一，來臺後重新營運「二十世紀社」，1950年冬更創辦當時最具影響力的《新藝術》雜誌，作為鼓吹塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906）以來西方現代流派前衛思潮最重要的陣地，並曾撰著專書呼籲國內對「新作風、新流派的產生」的重視，何鐵華最親摯的戰友莊世和其後並特別撰文聲援。



左上圖：
1973年，何鐵華攝於紐約畫室。圖片來源：藝術家出版社提供。

右上圖：
莊世和攝於作品前。他是何鐵華推動新藝術運動的戰友。圖片來源：藝術家出版社提供。

下圖：
「二十世紀社」社徽。圖片來源：藝術家出版社提供。

美育搖籃中的革命火苗

延續抗戰末期末竟的現代藝術改革運動風潮，最早的集結式展示、宣示，即為李仲生、朱德群、林聖揚、



左圖：
1979年，李仲生在咖啡店寫筆記的身影。圖片來源：何政廣攝影，藝術家出版社提供。

右圖：
1959年，「現代版畫會」創會會長江漢東（站排右3）與畫友們攝於「現代版畫展」會場國立臺灣藝術館門口。圖片來源：藝術家出版社提供。

《新藝術》雜誌第2卷第5、6期合刊封面，特刊主題為「現代繪畫」。圖片來源：藝術家出版社提供。



趙春翔、劉獅等人於1951年在臺北舉辦的「現代繪畫聯展」。這個展覽日後雖未再持續，卻可謂與何鐵華前後呼應，揭橥「現代繪畫」鮮明旗幟，藉以與傳統繪畫劃清界線，彰顯自由中國美術進入20世紀新時代的一種積極意志。不出數年，同樣標舉革命大旗的新世代團體應運而出，「東方畫會」、「五月畫會」、「現代版畫會」等的相繼成立，正預告一個新的英雄時代的來臨。作為中華正統的國畫頓時成為眾矢之的，例如李仲生即曾批評說：「今日中國畫之所以在國內則不能與西洋畫抗衡，在國外則僅為部分的欣賞家們當著古董玩賞」，最多只有「歷史性的價值」而已。

青年時期的韓湘寧，遞補進入省立師院藝術專修科就讀期間，從一年級開始即在懵懂中自行摸索油畫技法，為填補對西方美術愈加旺盛的求知慾，經常前往美國新聞處翻閱如《今日世界》等雜誌、資料，接觸紐約

現代藝術思潮，並在書店購買印象派、巴黎畫派莫迪利亞尼（Amedeo Modigliani, 1884-1920）等人的畫冊作為參考。此時，學院外部推動新興現代美術的風潮正方興未艾，對於這些充滿鬥志的年輕學子來說，自然具有極大的吸引力。加上前述受李澤藩老師在純藝術真諦方面的啟蒙，「每天不按課程表地作畫」，作品風格包含印象派、表現主義到超現實主義，或自許為「高更」等種種說法，都可視為其對跳脫學院體制、走向「現代繪畫」之路早已胸有成竹的事實。



莫迪利亞尼，〈裸婦〉，1917，油彩、畫布，73×116.7cm，紐約古根漢美術館典藏。

省立師大藝術專修科在學的短短二、三年期間，特意集中火力於油畫創作的他，以迅雷不急掩耳的速度，將西方19、20世紀重要美術流派及其風格演繹，同時進行一種「縮時式」的演練巡禮。一如自述中所謂，經歷「從印象、表現、到超現實主義」的不同階段，這種經由美術史演化／進化脈絡的重點跳躍學習，反映戰後初期臺灣新派／新興美術論述中對追求「世界性」或「時代性」表現極其重視的時代共識，以及其在韓湘寧這個世代創作者身上投射下的命定影響。從何鐵華的文字中可知，在1950年代諸種新興藝術形式之中，超現實主義繪畫堪稱青年作

韓湘寧，〈微噴再現1959作品 No.1〉，2022，微噴輸出、壓克力、畫布，52×100cm。



家最趨之若鶩的類型，造成競相模仿的情況甚或引起何鐵華的側目與憂心，韓湘寧師院畢業前夕的該類系列大作，正反映這種蓄勢待發的時尚流風。

從完成於1960年的油畫〈懷古〉（又名〈白馬非馬〉）一作來看，

韓湘寧，〈懷古（白馬非馬）〉，1960，油彩、畫布，136×96cm，國立歷史博物館典藏。





黑白褐對比強烈的色彩組合、大塊面平塗的樸素技法，以及去除空間感、立體感的畫面構成，呈現版畫拼組畫面元素所形成的極度扁平性。本作具有不合常理的反透視、缺乏體積及光線描寫及意義幽微等各種奇特因素，附中同學著名詩人方勺的藝評雖缺乏說明，卻仍將其歸類為超現實繪畫，甚至認為「發散一股強烈的詩的氣息」。其實，〈懷古〉所表現的主題來自戰國公孫龍的「白馬非馬說」，意指白馬由「白」與「馬」兩種概念組成，不等同於馬的單一概念，類似符號學中「意指」(signified)與「意符」(signifier)的辯證關係，具有抽象性與物質性的對比差異。本圖看似反映作者的潛意識或夢境，卻應理解為其受古籍論辯啟發而起的一種回應，以及獲得精神快感後的視覺化想像，猶如陶淵明「泛覽周王傳，流觀山海圖」之後感悟「俯仰終宇宙，不樂復何如？」般的身心超脫。而此種非具象非抽象、定義模糊的藝術手法，或許正適合用來進行天馬行空式的哲學冥思。

左二圖：
1961年，《文星》雜誌8月號封面，該期內文有詩人方勺（筆名）發表的〈「整元性成長中的宇宙」：韓湘寧及其繪畫〉，為早期少數深入描寫韓湘寧1960年代作品的評論。

右圖：
作者未詳，〈公孫龍〉，元代，水墨設色、紙，33.3×24.3cm，國立故宮博物院典藏。

從超現實到抽象的轉折

與〈懷古〉同時期的系列連作另有〈訪客〉及〈玄黃〉，或者舉行畢業展時另有〈禁〉、〈昨天、今天、明天〉等諸作展出，同樣都屬超現實風格，遺憾的是這些作品多已失佚，難以窺得全



韓湘寧，〈昨天、今天、明天〉，1959，油彩、畫布，100×217cm。此為韓湘寧參加臺師大畢業展的作品。

左下圖：
1962年，右起：莊喆、楊英風、孫多慈、韓湘寧、彭萬堉、廖繼春、劉國松參加國立歷史博物館「現代繪畫赴美展覽預展」，於館前合影。圖片來源：藝術家出版社提供。

右下圖：
1963年左右，「五月畫會」舉行畫展時成員及畫友合影。左起：韓湘寧、馮鍾睿、劉國松、張隆延、胡奇中、莊喆。圖片來源：藝術家出版社提供。

豹。然而，或因其畫風詭異、具有獨特而超越的個人色彩，據說當時「五月畫會」創始會員劉國松及郭豫倫在參觀展覽後，隨即邀請韓湘寧入會，此為其與該畫會結緣之由來。畢業之後，韓湘寧沿用師院時期以版畫滾筒作畫的技法，在家中違章建築創作的幾件幾何造形大型作品，幸運入選國外大展並參加「五月畫展」，成為其個人藝術風格標誌。他回憶1960年代「那時大家一心一意想做國際性畫家」，國內外不約而同的肯定大大增強其對選擇此種道路賦予極大信心，更成為他日後決定遠赴美國紐約圓夢的主要導因。

這些以滾筒創作、顏料在來回擦撥刮刷中，製造肌理層次變化豐富、點線錯落卻色彩對比強烈的「幾何抽象」油畫作品，



不只尺寸巨大接近百號，其意象至為鮮明、視之如泰山壓頂。在方勺的藝評中，此時的創作被視為進入蛻變期，正從先前〈懷古〉等帶有文學意味、潛意識等超現實風格的「半具象的單位造形」，猛然轉向「純抽象的塊狀構成」，不難看出韓湘寧正計



韓湘寧，〈膜拜〉，
1960，油彩、畫布，
155×99cm。

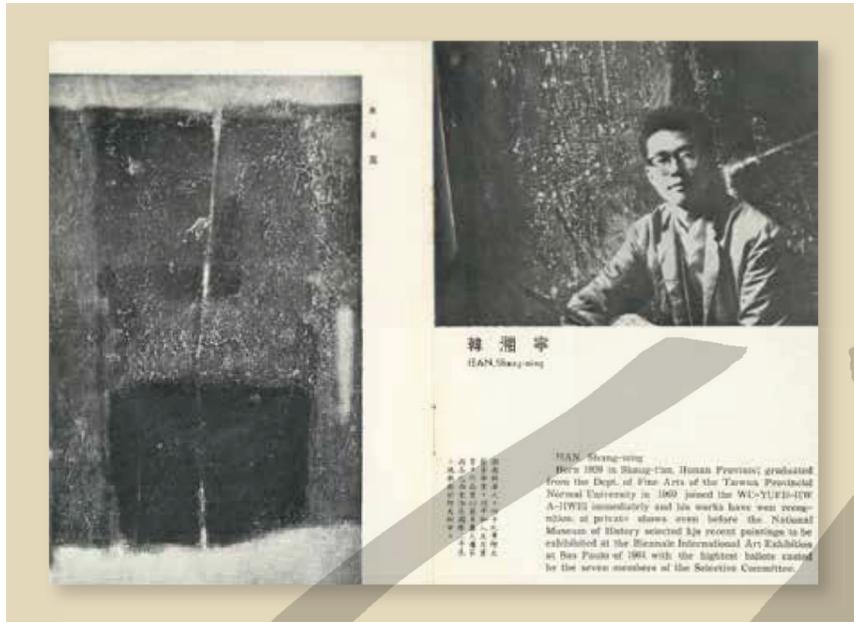
國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

畫性針對排山倒海而來的參展機會，提出具體因應作法的企圖。諸如〈祭〉、〈從前〉、〈末端〉、〈膜拜〉、〈崩潰之前〉、〈門神〉、〈殷其雷〉(P37)、〈事件〉、〈永不毀滅〉(P59)、〈凝固的吶喊〉、〈氓〉，都是這個系列最具代表性的佳作。

韓湘寧，〈氓〉，
1961 原作、2020 重現，
油彩、畫布，
200×140cm。



國立
National Ta



右頁圖：
韓湘寧，〈殷其雷〉，
1961，油彩、畫布，
180×100cm。

1961年，韓湘寧參加第5屆「五月畫展」展覽手冊內頁，左圖為參展作品〈殷其雷〉。圖片來源：藝術家出版社提供。

嘗試以作品名稱最為詭異的〈殷其雷〉來做解說。殷其雷三字，引自《詩經·國風·召南》之篇名，形容在山陽之處發出的轟雷巨響，象徵聖王詔令如雷貫耳，聖王恩澤普及萬民，肩負王命的君子士夫恪遵職守，因推行王政而忙碌奔波，使命未達則無法返家之意。不難想見，這件作品背後的微言大義昭然若揭，堪稱一位年輕畫家在藝途上胸懷遠大抱負，孜孜勤勉戮力於天賦使命，勤於開創而無怨無悔的自我寫照。就其畫面布局所見，偌大而沉重的長方黑色團塊分置左右兩側，其間一道宛若飛泉、電光奔洩而下的曲折裂罅，營造嚴肅、詭異卻有戲劇感的視覺衝擊；橫互畫面中上方的口

字狀白色迴框，將觀者的視線心思收攏其中，營造在蕭森冷冽卻意志堅定的氛圍中頂禮膜拜、如面聖靈的崇高感受。

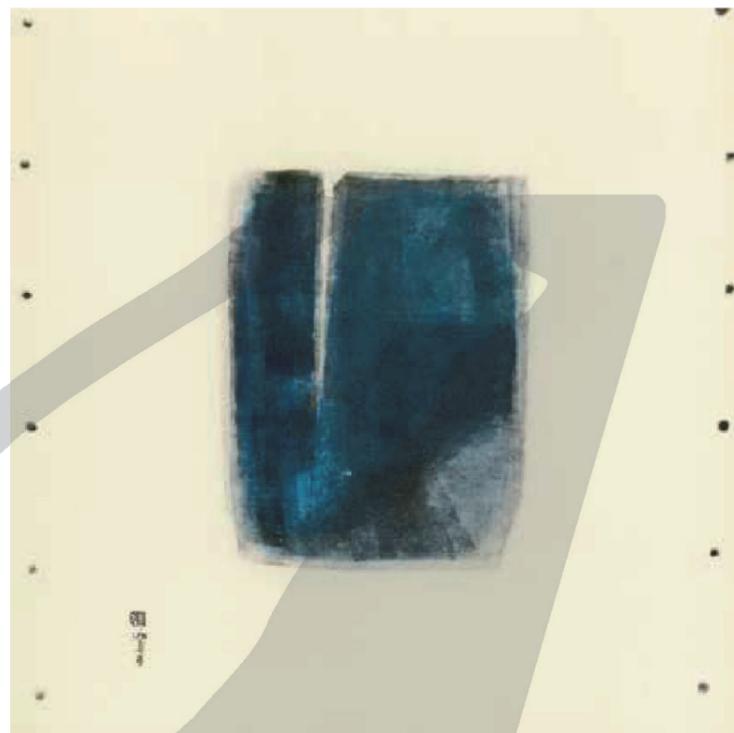
方勺情辭剝切的評論雖未進行充分的意義詮釋，卻認為這些作品具有「中國古藝術如銅器、碑拓及山水在色澤、意趣及境界上」所賦予的影響，



1961年，左起：郭東榮、劉國松、莊喆、顧福生、韓湘寧、胡奇中與馮鍾睿合影於第5屆「五月畫展」。



足供參考；此外，在破除既定的形象法則之外，畫面上強調黑白對應、虛實共存、方圓相間等特質，在當時媒體上更被稱為「墨色畫」，遊走於水墨與油彩、似與不似、手繪與即興藝術之間，一方面展示既實驗又前衛的西方現代技法，另一方面則反映與道家陰陽思想或禪宗漸頓悟性之間的緊密關係，形質與心性雖有離合，卻缺一不可的宇宙定律。就在1960年這一年之中，韓湘寧的繪畫創作產生從超現實到抽象的巨大轉折，此種結果，被方勺理解為「真正走上了他發掘『純粹的我之本體』(the solid ego)的路途」，以及「已能潛心內向地構造他『自我之宇宙』」，對其讚譽有加。

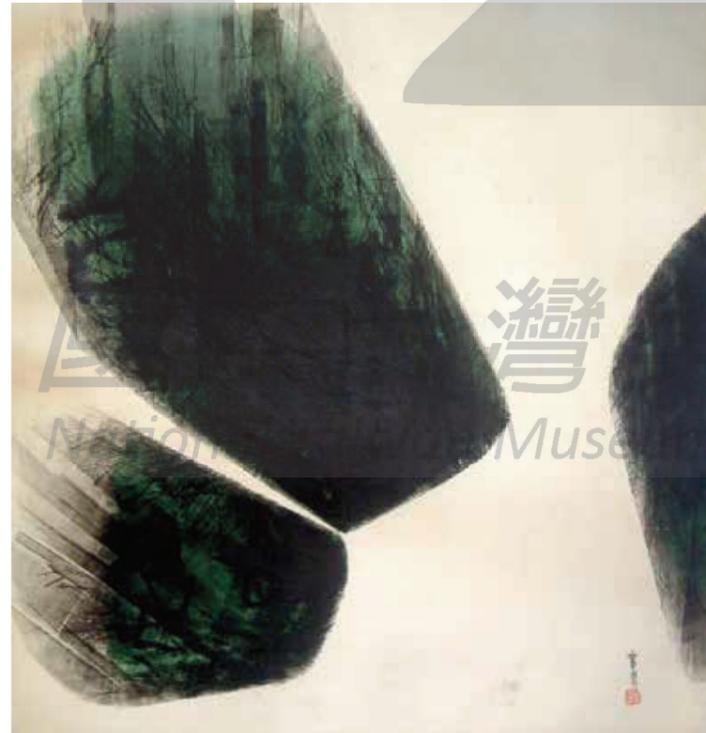


上圖：
韓湘寧，〈Painting 26-88〉，1964，
油彩、紙，90×90cm。

下圖：
韓湘寧，〈Painting 27-92〉，1965，
油墨、紙，100×100cm。

「白馬非馬」與 「不是東西」

超現實與抽象雖然風格迥異，然對這個階段的韓湘寧來說，卻有著極其緊密的依存關係，前者該說是後者的一種墊臺基石。二者差異即是形象愈趨於不可辨識、返回歸零的狀態，色彩、塊面、造形等「純粹」視覺元素成為主要的論述場域，此時，「關係」遂成為聯繫畫面各種純粹元素最重要的黏著劑。亦即，將超現實畫面上各種具象徵性、圖像性的「單位造形」（意符）予以解構之後，進入由色彩、塊面、造形所組成的單純「塊狀構成」（意指），去除前者具有的敘事性或文本脈絡性，走向精神意識的



上圖：
韓湘寧，〈Painting 28-55〉，1966，
油墨、紙，83×83cm。

下圖：
韓湘寧，〈Painting 28-76〉，1966，
油墨、紙，90×90cm。

自我顯現一途。由於不再受限於形體或形狀的拘限，這些抽象形象被解釋的範圍就愈趨擴大，產生無限想像的可能，「意指」與「意符」必須被建構在由色彩、塊面、造形等元素交織而成的「關係」網絡之中，始能匯聚意義。此時，觀者所見到的，與其說是意義仍待釐清的某種形象，毋寧更接近作者「自我之本體」或「自身之宇宙」的原初狀態。

藝術風格的轉變，代表創作者中心思想的改弦更張，或者跳脫自身既有局限的一種策略或行動。不過，藉由抽象走向「自我」探討的急遽改變，對接觸新興藝術時間尚淺的韓湘寧來說，是否是一種更符合時代潮流的「正確」選擇？誠如以上所述，二者間並非斷裂式或移植式的關係，而具有相輔相成的意義存在。除形式元素之外，在學理思辯上亦有一定的起承轉合步驟。而韓湘寧一開始急欲為其世代找到的，即是與上一代畫家之間的區隔，亦即區分前衛與現代、傳統與保守的差異，這種強烈自覺，促使其提前進入所謂「站出來的時候了」的階段。然而，不論是超現實或抽象，都只不過是其中一段嘗試性的短暫實驗而已，所謂前衛與現代，應該是不斷打破自我設限、大步往前邁進，以及追求更多可能性的「自我」，才符合其本意。

如果我們說，「白馬非馬說」的引用象徵韓湘寧透過西方超現實主義風格與東方古老哲學論辯進行初步的實驗性連結，而「不是東西論」的彙整提出，則代表其對當時流行東西二元論說法的調整與反駁，甚或成為主導後來創作的核心思想。在這短短數年之中，韓湘寧不僅體會現代藝術家的成功祕訣，必須兼備「時代性」、「個人面目」及「持久性」，同

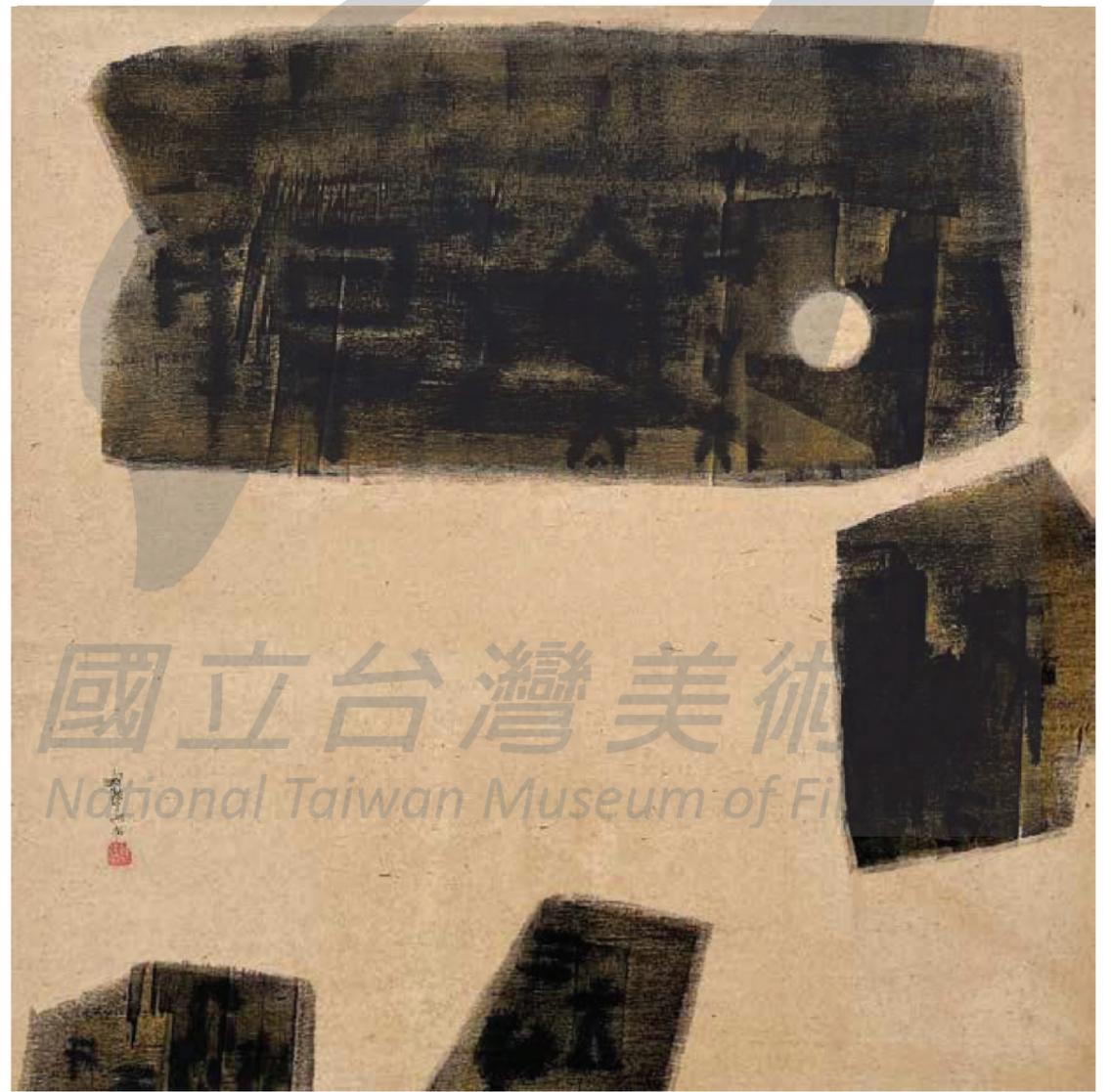


1960年代初期，韓湘寧與作品合影。

時更認為「20世紀的中期，已經走入了不是『東』、『西』的世界性時代」，建立跨越狹隘地理或國族意識形態框架，以及對世界正面開放的前瞻視野等。而上述超現實或抽象等兼具東西藝術形式、技法及哲學思維的創作手法，自然可以說是韓湘寧對自創「不是東西」概念進行身體力行的必然結果。

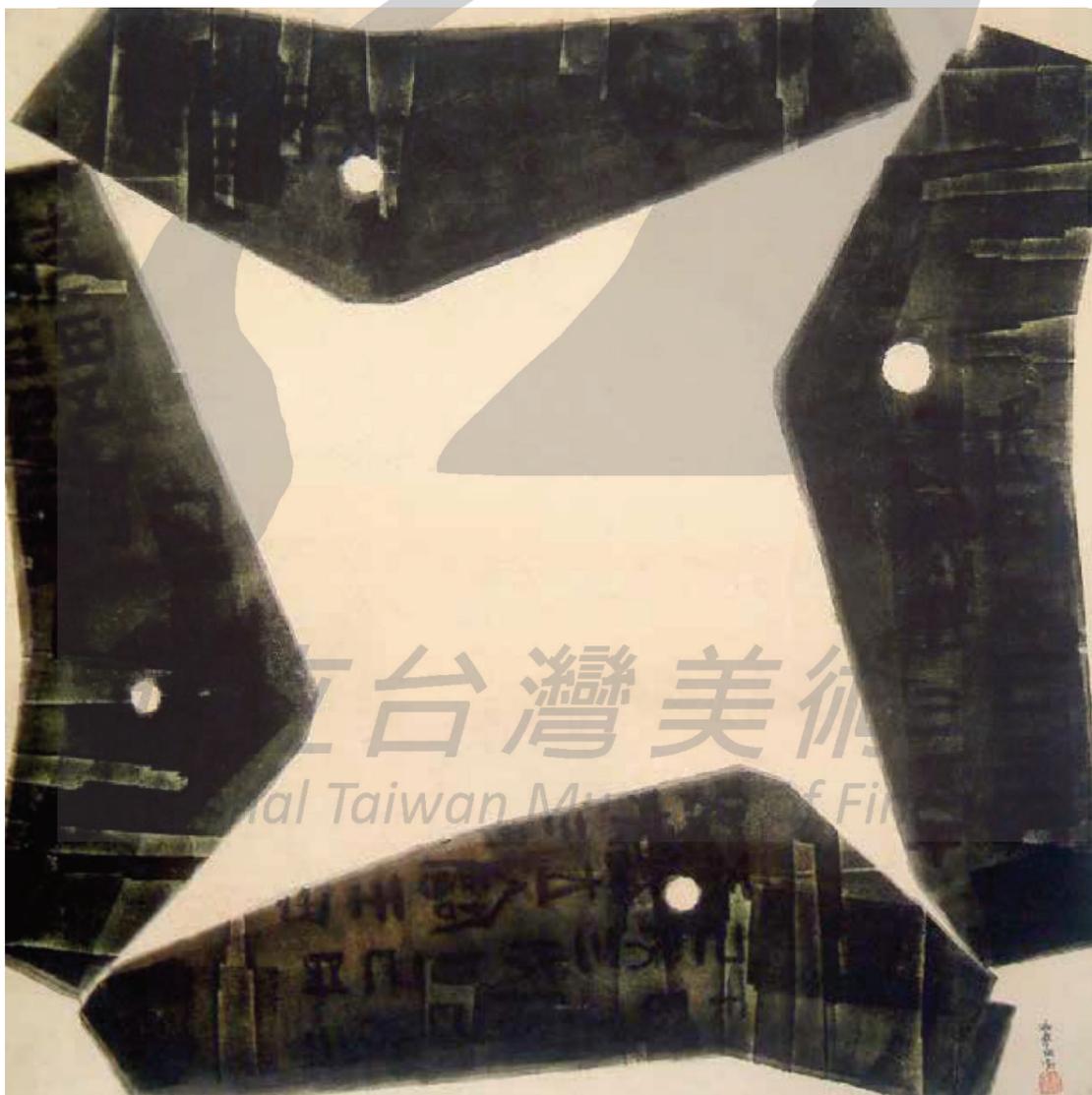
「不是東西」的論點，早在1965年韓湘寧受臺灣大學存在社邀請演

韓湘寧，
〈Painting 28-31〉，
1966，油墨、紙，
100×100cm。



講時即已提出。關於此點，韓湘寧曾有很明確的解釋，自述其中具有雙重意義：「一是強調藝術不是只為了描繪一個『東西』，用以來釋疑『抽象藝術』，同時也是說明，今日的藝術已不需有『東西』之分了」，總結兩種層次的意思來說，韓湘寧此時從事「抽象繪畫」之創作，在於對當時相對心態封閉、觀念陳舊的畫壇開拓新局，同時表示該類藝術並非西方人的專利，而是一種具有世界性的前衛藝術形式，鼓勵

韓湘寧，
〈Painting 29-44〉，
1967，油墨、紙，
100×100cm。



1966年，左起：余光中、
余光中夫人、胡奇中、莊
喆、陳庭詩、郭東榮、馮
鍾睿、韓湘寧等人合影。

國人應與時俱進、迎頭趕上。不難想見，1950年代末期至1960年代中期的近十年間，「抽象藝術」早已不是新聞，在世界各地早已雷厲風行地展開，然而不論是一般群眾或即便是臺大學生，甚或在藝壇中，接受及理解的程度依然淺薄，毋怪韓湘寧仍需「苦口婆心」地一再廣為宣傳。

國際參展的桂冠

1960年代之後，以美國為主導的抽象表現主義（Abstract Expressionism）風靡全世界，順勢成為臺灣戰後文化尋找時代出口的最佳依憑。韓湘寧前往紐約之前的十餘年間，與戰後這段夾雜於各種文化錯亂與世代衝突的時局相重疊，然而所謂「想做國際性畫家」這樣的胸襟與信念，不斷促使這位才二十出頭歲的熱血青年，提早確立他在現代藝術改革之路上冒險犯難、永不回頭的前瞻路徑。從畢業展時成為「五月畫會」一員之後，韓湘寧兼採個人及團體的方式在國內外藝術平臺上分進合擊，他自述：「在當時臺灣現代藝術啟蒙階段，幸運地成為眾所矚



1965年，韓湘寧首次個展在臺北國立藝術館（現為國立臺灣藝術教育館）舉行。



1965年，韓湘寧於臺北國立藝術館舉辦首展時的展場一景。

目的藝壇新秀」，顯示其積極又具明確目標的各種試驗，已獲得一定程度的認同。

1961年夏天畢業後的韓湘寧，一邊在母校師大附中實習執教，一邊則積極參與國內外各種「現代」藝術展覽。甫自臺師大畢業不久的韓湘寧，雖擁有嚴謹的學院寫實、印象派等扎實繪畫基礎，然其敏銳的眼光，已鎖定朝向更前衛的創作路徑。1961年，他這種剛從超現實風格轉化而來、視覺性強烈的抽象幾何造形作品開始受到青睞。此年年初即以〈末端〉、〈崩潰之前〉等作入選第6屆「巴西聖保羅雙年展」，於聖保羅市現代美術館展出；繼而在5月以五件「抽象」作品參加第5



右頁圖：
韓湘寧，〈崩潰之前〉，
1960，油彩、畫布，
143.5×98.5cm，
香港M+博物館典藏。
此作曾參加第6屆「巴西
聖保羅雙年展」。



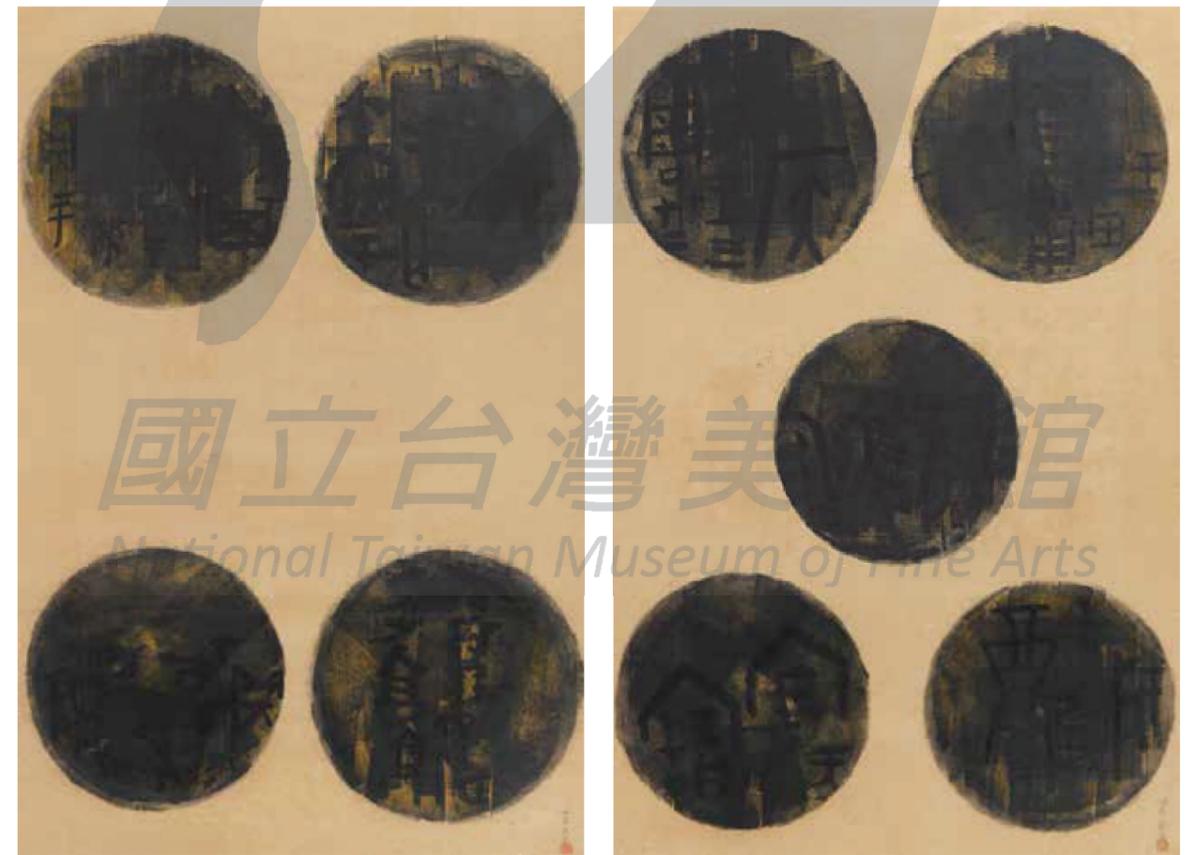
韓湘寧，〈事件〉，
1961，油彩、畫布，
180×97.5cm，
臺北市立美術館典藏。
此作入選第2屆「巴黎國
際青年雙年展」。

左圖：
韓湘寧，〈肆〉，
1967，油墨、紙，
150×100cm，
國立歷史博物館典藏。

右圖：
韓湘寧，〈伍〉，
1967，油墨、紙，
150×100cm，
國立歷史博物館典藏。

屆「五月畫展」；7月以〈事件〉入選第2屆「巴黎國際青年雙年展」，其後更在日本及世界各地展出，揚名立功於海外，聲勢如日中天。

由於跨國展出經驗的不斷積累，韓湘寧眼前的世界，已不再是屈居於違章建築之中或中學美術教師格局所能局限。他認為工業革命之後，世界的距離不斷縮短，各種文化的交錯浸染已不可避免，因此提出「20世紀的當代藝術，無疑的已是屬於『世界文化』的產物」這樣的說法，回應上述「不是東西論」的核心思想。此外，更仔細演繹說：「『不是東西』與『亦東亦西』是迥然不同，前者是『無意地』觀其自然，後者是『刻意地』中西合璧」，他自己支持前者，並將後者視為「包袱」，亦即「文化上的絆腳石」。



綜觀民國時期迄於戰後以來有關傳統繪畫改革或現代化的論爭，一直圍繞在東西文化主從關係的權衡上，其中採取「中西折衷」論者（亦即韓湘寧所謂「亦東亦西」）為數甚多，東西文化論戰甚或持續至今日而未能解決。韓湘寧將其視為「文化上的絆腳石」的說法，在某些人眼裡或許覺得偏激，卻反映其支持大破大立的信念與作法；同時，與其視山水畫「與今天中國的政治、文化以及生活方式早已脫節」，以及因交通及資訊發達造成「世界文化」早已形成的論點，前後相呼應。換句話說，美術界應放棄上一個世紀以來懸而未決且作繭自縛的百年包袱，試圖打破界線與國籍，進而成為「世界藝術」的一部分。隨著對國外藝壇最新狀況的掌握，同時基於此種全新認知的不斷發酵，踏出國門尋找寬大天地的計畫似已箭在弦上。



1960年代底，韓湘寧攝於臺北。圖片來源：藝術家出版社提供。

右頁圖：
韓湘寧，
〈Painting 29-11〉，
1967，油墨、紙，
90×70cm。

