

### 3. 為「現代藝術」再出發的出走

韓湘寧，  
〈紐約蘇荷〉（局部），  
1973，壓克力、畫布，  
290×182cm。



因為席德進自歐美遊歷返國的激勵，韓湘寧決心前往美國發展，1967年經由與畫廊的合作移居紐約，開啟進入第二階段的創作歷程。雖然一時之間屈居蘇荷區，然而在臺灣已經浸染現代思潮並不斷創新求變的他，居住在這個地區，對他而言顯然有如身處前衛藝術家搖籃寶地般地如魚得水。

在變動的政局激流中，總是身處世界「第一線」的韓湘寧，懷抱不斷躍進、創造標竿與自我跨越的理想，時間和空間的限制從未對他造成制約，他所創造的時代，就像多變卻脈絡清晰的各時期作品，至今仍急速滾動中，未曾止息。

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



1968年，韓湘寧與作品合影於紐約頂樓。

## 平行線的新舊論戰

從1956-1957年「五月畫會」、「東方畫會」成立迄於韓湘寧前往美國的十年之間，臺灣戰後畫壇一直陷於傳統與現代兩相對立的時代風暴之中。發生於1960年3月的「秦松事件」，正可視為是此種互鬥過程中被作為殺雞儆猴之用的祭品，同時殃及宛若新派陣營誓師大會的「中國現代藝術中心」的籌組成立，最後只能以胎死腹中的結局草草收場；十七個團體之中，「五月畫會」、「東方畫會」及「現代版畫會」的成員更身先士卒，帶領集結。其後，1961-1962年間徐復觀與劉國松（1932-）數場在媒體上有關現代繪畫的公開筆戰，其後並有臺大教授虞君質加入論戰，因而喧騰一時，甚至引起當局的關注與調查。雖然如此，各種有形無形的壓抑似乎更堅定這群年輕成員的改革意志，成為其一生推進現代化的動力，猶如楚戈（1931-2011）的評語「他們已開始以一個現代主義的擁護者，展開了與傳統主義的鬥爭」（五月畫會評介）所述一般。



秦松，〈春燈〉（一說〈春望〉），1960，油彩、紙，53.5×78.5cm，臺北市立美術館典藏。此作品被指控暗藏「倒蔣」，而後引發「秦松事件」。



1960年3月，「中國現代藝術中心」成立大會於臺北美國新聞處大禮堂舉行，楊英風（立者）發表演說。圖片來源：財團法人楊英風藝術教育基金會提供。



1962年，劉國松留影於國立歷史博物館「五月畫展」現場。

戰後以來的革新派美術，基本上採取兼容「現代的」與「東方的」兩種元素，前者可謂以西方現代主義為核心匯聚而成的形式概念，後者則是自民族或文化根性出發的一種精神指標，以楚戈對劉國松「太空」系列作品的評論：「他顯然是深受紐約畫派的影響。曾經有一位畫家把『紐約』的風格生硬的搬到中國來，結果因兩邊不討好而澈底的失敗，現代他已猛然覺悟，返回到中國文人畫的老套裡去了」為例，很容易可以理解。楚戈並補充說，劉國松調和東西元素的作法，並非意指其澈底接受紐約抽象畫派的形式及技法，而是藉以形塑個人現代風格（楚戈所謂「推出自己商標式的形象」）的一種「態度」。

雖然同為五月畫會戰友，韓湘寧對於東西兩方關係如何的立場，與劉國松相當不同。韓湘寧在1960年代初期這段新舊派論爭正甚囂塵上期間，並未加入戰局，然其後不久即提出的「不是東西論」，可以視為是其對該論戰終結後的一種反思式的個人檢視。韓湘寧不贊成二分世界的看法，一方面認為破除文化壁壘有其必要性，並須循序漸進、「無意地」觀其自然發展，而非「刻意地」強迫彼此；另一方面，20世紀以來的藝術發展已經不斷超越國籍及疆域，所有反映當代現狀的創作，都

1967年，左起：彭萬墀、姚慶章、丁雄泉、韓湘寧和劉國松（右1）等人留影於紐約丁雄泉畫室。





應該被視為「世界文化的產物」。不僅如此，歷經兩到三年之間的醞釀，該論點因而促使其邁向世界大熔爐的理想終能付諸實現，更進一步成為開創出不同階段實驗性創作生涯的火苗藥引。

從傳統與現代之爭，擴充到東西文化之爭，戰後數十年之間美術現代化的進程，似乎仍持續在正反各表的平行線之中。這些論爭，對韓湘寧來說，大多只是不斷往自己身上添加「框框」的一種畫地自限或庸人自擾而已。在後來的論點演繹中，他更歸納說：

直到今天，每一位藝術工作者都會經常被問起：「你是畫『國畫』還是『西畫』？」如果簡單的問答，我會很無奈地

韓湘寧，  
〈Painting 29-12〉，  
1967，油墨、紙，  
100×100cm。



韓湘寧，  
〈Painting 29-22〉，  
1967，油墨、紙，  
89×89cm，  
丹佛美術館典藏。

說：「西畫」，並且很悲哀地補上一句「現代的」，如果再加上強調一些「本土的」，那就更時髦不過了。因為「國畫」已經被「紙與墨」的「框框」框牢了……

這段話語，雖然帶有反諷意味，卻很能看出他對「不是東西論」內涵的再次擴充，同時展現創作者一生應該追求跨越框架的宏觀視野，所謂某類某家的說法或在藝術家身上套用標籤的作法，都已經是不合時宜的陋習陳規。



1959年，韓湘寧開始將生活周邊的雜物置於油畫作品中，如鐵絲網等，突破單一媒材的框架。



2020年，韓湘寧再現1959年的鐵絲網實驗作品，攝於樹林「而居當代工作室」。

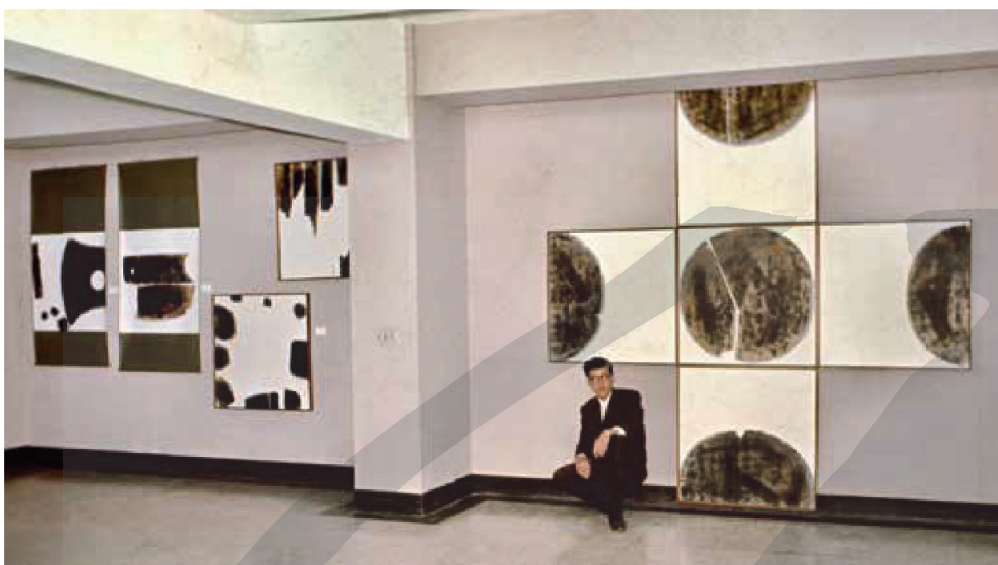
右頁圖：  
韓湘寧，〈緣分的肖像——Andy 01〉，2017，微噴輸出、壓克力、畫布，100×67cm。

## 來自新世界的召喚

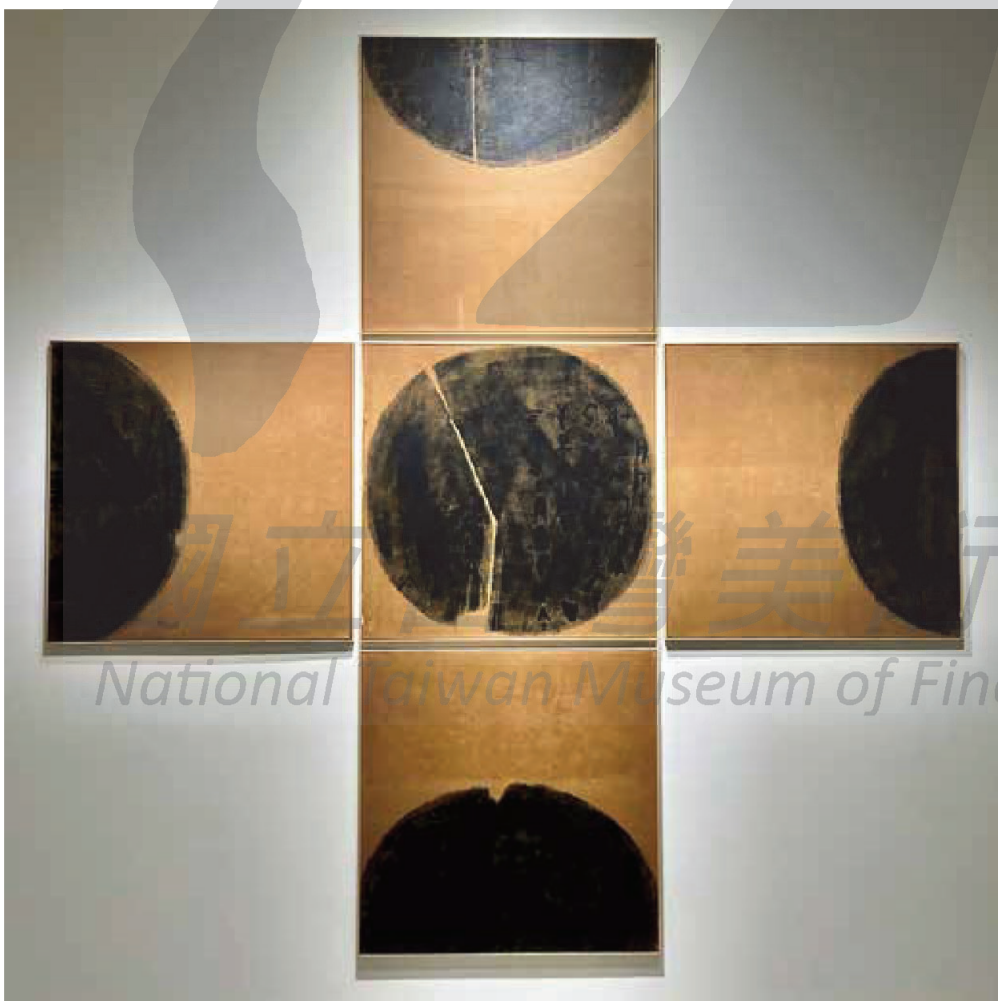
自1961年作品入選「巴西聖保羅雙年展」及法國「巴黎國際青年雙年展」開始，其後接二連三在澳洲、美國及日本各國展出，這些在國際上參展因而廣受肯定的經驗積累，為其多年來的努力帶來莫大的精神鼓舞，更堅定其「一心一意想做國際性畫家」的信念。對歐美現代藝術求知若渴的自我摸索，不斷為其實踐上述理想而延伸視角，1964年韓湘寧即已得知普普藝術的存在。席德進於1962年受美國國務院邀請及美國國際文化交流總署的資助，前往美國考察一年，隔年轉赴英國、義大利、法國、西班牙、比利時、荷蘭、德國、瑞士各國，滯留三年期間飽覽歐陸近現代藝術大師名作無數，返國後曾在美國新聞處分享有關普普藝術的演說，當時韓湘寧即在場聽講，聽完之後深受啟發，認為自己的「作品就變得更開闊而自由」。

來自當時最為前衛的普普藝術影響，1966年，韓湘寧在海天畫廊的「中





1966年，韓湘寧參加臺北海天畫廊「中國現代油畫展」。



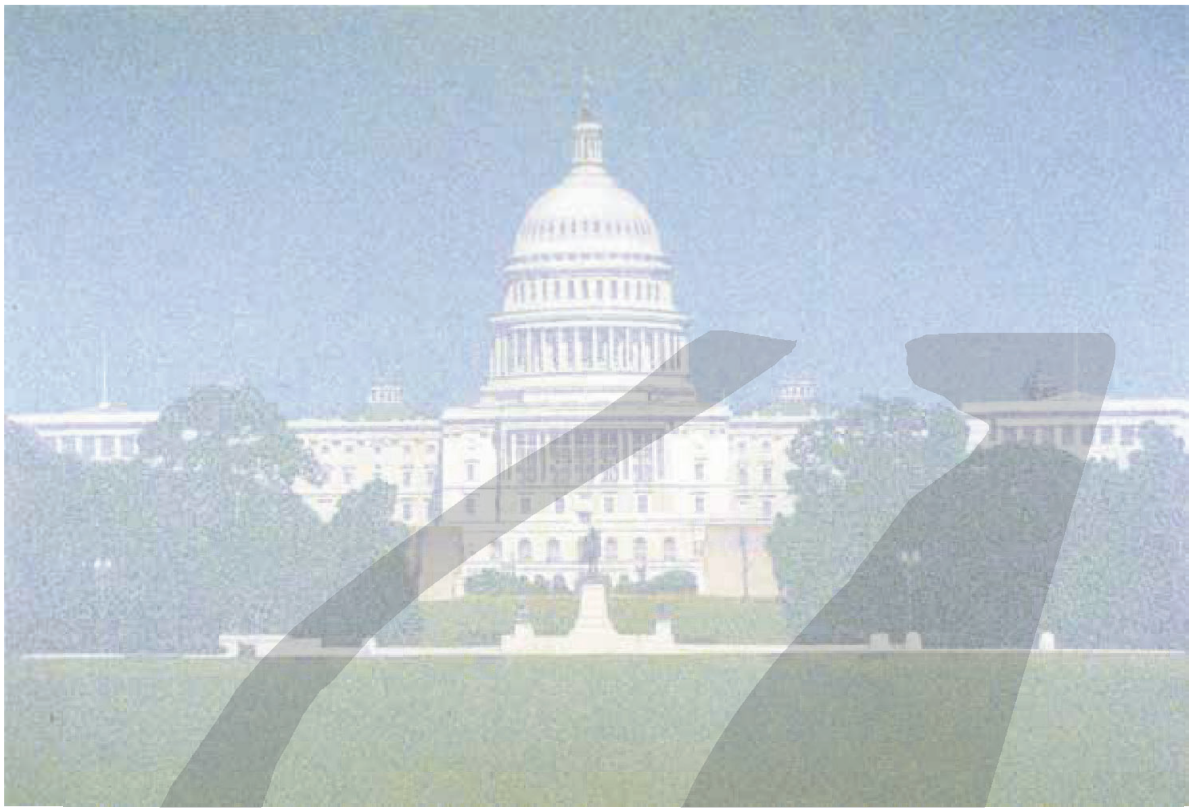
韓湘寧，〈上下左右中〉，1966，油墨、紙，274×274cm。



韓湘寧，〈永不毀滅〉，1960原作、2020重現，油彩、畫布，200×421cm。

國現代油畫展」等展覽中，開始嘗試將複合媒材或日常生活素材融入自己的藝術創作之中，例如直接將幾何圖案的印花布釘在油畫內框之上，或將《中央日報》、《今日世界》及《家庭婦女》等報章雜誌斜掛牆面之上，「把它當作一個概念來創作」。不論是對他個人或當時所謂前衛畫家而言，都是相當新鮮而別具意義的。當時曾在海天畫廊展出的〈上下左右中〉，是一件274×274cm五組件的超級大作，以十字形拼組而成，複合併用黑色油彩及墨汁，透過滾輪形塑全圓及半圓的幾何造形，營造日仄盈虧、輪迴運行的天體意象，氣勢磅礴。在形式及技法上，雖然延續1960年代初期的〈永不毀滅〉、〈凝固的吶喊〉等作的手法，持續活用商周青銅及玉石器造形、甲骨銘文，成為出國前形塑個人符號風格的主要元素，然而，已日益趨向抽象或幾何性的純粹探討。

開始提出「不是東西論」之時，韓湘寧「個人就有了從紐約再出發的宏願」，此種越來越清晰而強烈的內心召喚，走向世界、前往人類文化熔爐紐約的念想，不時觸動著這位早已懷抱鴻鵠之志的遊子的靈魂。為何選擇紐約的原因，他自己說：「在上世紀1960年代，在臺灣我們這些從事藝術工作的朋友都有一種共識，那就是世界的藝術中



心已逐漸地從巴黎轉向紐約」，基於兩次世界大戰對歐陸各國在政治、經濟及文化體系上的破壞，世界大環境及國際權力板塊的移轉，致使美國逐漸成為戰後超級強國，遠離戰爭廢墟、追求自由新天地的移民動向亦隨之蔓延擴散。韓湘寧並說：「我知道紐約比較適合，因為不需要帶許多錢去發展，可以打工謀生，同時我也認同抽象表現主義的畫家，很多都是從歐洲其他國家移民到紐約的藝術工作者」，兼具對戰後逐漸蓬勃的抽象藝術的興趣，加上如席德進等幾位前輩畫家的返國旋風……等原因，紐約已成為他實踐「美國夢」的最大嚮往之地。

1967年，二十九歲的韓湘寧只攜帶足夠兩個月開銷的三百元美金，行李中塞滿新印製的數十本畫冊與近百幅的畫作，從高雄港登上遠洋客船出發，歷經三十餘天與數千哩的海上航行，繞道巴拿馬運河，終於風塵僕僕地踏上他心嚮往的土地。紐約，一個吸納來自世界各地前衛菁英、開展快速同步訊息交換，以及提供最自由多元創作舞臺的國際性園地，正等著他盡情擁抱與大展身手。他回憶來到紐約時的初心說：「紐約的『空間』，使我回到大型畫布，紐約的『藝術空氣』，再次激勵

韓湘寧，〈國會大廈〉，1972，壓克力、畫布，167×245cm。



1968年，韓湘寧拍攝的紐約蘇荷區街頭表演。

1960年代，韓湘寧（右）初至紐約身影。

了已非年少的我。此刻，我不企望征服紐約藝壇」，可以想見，紐約之大所容納的並非只是一個國際大都會的城市規模，包含人種、資訊、流行風尚、生活、物質、娛樂……而無所不包、更迭迅速。取代少年時「征服」嚮想的是「虔誠參與」，換句話說，要成為一位真正的國際性藝術家，韓湘寧還有很遙遠漫長的路要走，很多必修學分一一等

待補足。眼前所見，讓他自覺渺小而謙卑，秉持「不是東西」的觀念，「與其他來自各地的紐約藝術家一樣，打工、找畫室、創作」，就像忙碌穿梭於城中各角落與布魯克林（Brooklyn）、皇后（Queens）等區川流不息的人流與車陣，融入在地是成為紐約人的第一課。





韓湘寧，〈聽收音機的街人〉，1986，壓克力、畫布，182.5×253.5cm，臺北市立美術館典藏。



韓湘寧，〈梅西廣告 (This is Macy's)〉，1975，壓克力、畫布，134×213cm。

## 「蘇荷」藝術家的紐約夢

移居紐約初期，韓湘寧在相當簡陋而困苦的環境中生活與工作，一開始為求生活溫飽，他至少花費一年時間在廣告公司幫忙完稿，沒有創作，卻樂觀認為：「雖然完稿工作瑣碎而乏味，但是不用花腦筋，倒也不失為一條謀生之路」。在存到足夠的錢之後，韓湘寧即在紐約曼哈頓下城蘇荷區 (SOHO) 買下一間倉庫當作畫室，開始重新創作。省立師大畢業後，韓湘寧曾短暫在母校師大附中實習任教，其後因經濟考量及生涯規劃等問題，轉入傳播公司擔任美術設計，故而在紐約「重操舊業」，能力上算是綽綽有餘。朋友笑稱他為生活「下海」，他卻不以為

左上圖：  
1968年，韓湘寧攝於紐約大樓外的逃生梯。

左下圖：  
1968年，韓湘寧初至紐約，遷居下城（即蘇荷區）輕工廠區域的倉庫。

右圖：  
1967年，韓湘寧初到紐約，留影於巴內特·紐曼 (Barnett Newman, 1905-1970) 的雕塑作品前。



忤，認為只要時間分配得當，並不會影響本業，午休及周末閒暇餘時更以逛畫廊的方式來增廣見聞。不過，這種打工式的生活僅維持一年半左右，由於他的作品逐漸受到市場青睞，韓湘寧開始以每週兩天的兼差方式爭取更多創作時間，逐步朝向專業畫家之路邁進。

韓湘寧歷經生活和創作上巨大的環境變遷，尤其紐約和蘇荷區可謂當時世界各地藝術家及畫廊彙集匯聚之地，透過彼此的激盪、觀摩及批判，甚多前衛思想與主義流派前仆後繼孕育而生，此種在場刺激，不啻對他日後風格不斷轉變的創作路徑產生決定性的影響力。他曾說：「既然我換了一個創作環境，如果我繼續過去的繪畫風格，那就沒有什麼意義，更何況過去對我而言，其實是一個沉重的文化包袱」，亦表示：「我和當時一般年輕人赴美留學的心態不一樣，我是去選擇一個較理想的環境去創作」。可以想見，對當時正值創作慾望不斷膨脹、求新若渴的他來說，紐約才是可以盡情而自由地不斷吸收、深思反饋，以及

右頁上圖：  
1968年，韓湘寧初至紐約，投入蘇荷區倉庫的創作生涯。

右頁中圖：  
1963年7月26日，《中央日報》刊載龐圖國際藝術運動的報導。

右頁下圖：  
1968年，韓湘寧與倉庫內的大型畫布合影。

韓湘寧，《街頭速寫者》，  
1982，壓克力、畫布，  
152×228cm。



重新尋找自我定位的應許之地。在紐約這塊日新月異土地 / 藝壇上的所見所聞、所知所感，更因此為他出國前「不是東西」、成為「國際藝術家」等想法奠定真正落實的根基，最後並成為奉行一生的信念及精神基礎。

韓湘寧抵達紐約之時，抽象藝術逐漸出現更多分化，普普藝術的發展已「如日中天」，甚至即將從高峰走向沒落；硬邊藝術（Hard-edge Painting）、色域藝術（Color-field Painting）、系統派繪畫（Systemic Painting）等正值高峰時期，而逐漸被醞釀出來的極簡藝術（Minimal Art），正處於蓄勢待發的萌芽階段，逛畫廊時即經常看到這類作品，讓韓湘寧印象深刻。看慣紐約這些予人無限啟發的前衛風格，他語帶慚愧地說：「自己在國內畫的都是抽象表現主義之後的東西」，最多只是「加上蕭勤從歐洲帶回來的龐圖（源自義大利文Punto，意即「點」）空間主義（Spatialism），普普藝術是席德進介紹了一點」，深感自己和當時臺灣畫壇的狹隘與封閉。當時甚為活躍的藝術家、雕塑家，如：奧里斯基（Jules Olitski, 1922-2007）、諾藍（Kenneth Noland, 1924-2010）、史帖拉（Frank Stella, 1936-）、爾文（Robert Irwin, 1928-）、彭斯（Larry Poons, 1937-）等人的巨大作品，讓他深感震撼與折服，因此也嘗試準備8×12呎的大型畫布以



試身手。奧利斯基有如磨砂玻璃般的細緻風格，以及帶有空氣感的輕薄色彩表現，形塑夢幻而具詩意的視覺意象，跳脫平塗色塊的凝重與呆滯，增加精神聯想的深度，得自於噴槍的巧妙運用。韓湘寧深受此種工具移轉的概念啟發，也開始以噴槍替代油畫筆，開創他初到紐約時「極簡」系列的不同技法及面相。



## 極簡白畫帶來的殊榮

在開始創作「極簡」系列之前，韓湘寧仍然運用先前的滾筒技法，在單色畫面背景中央繪製大小不同的黑色圓形，相互連結下產生有如自然天體運行般的軌跡，或純粹幾何符號與色域空間概念的雙重對話，成為一種具有過渡性及實驗性的階段創作，他自稱仍處於「抽象」時期。接著，由於自覺「時代性」的匱乏，他開始使用噴槍創造幾近「白畫布」般的一批作品（稱為「白畫」），諸如〈五秒之後〉、〈二十秒之後〉、〈六十秒之後〉等作所見。這些作



本頁圖由上至下：  
1960年代，韓湘寧以鮮明壓克力顏料、滾筒油墨繪於畫布，延續臺北時期的作品風格。  
1967年，韓湘寧攝於移居紐約後所作的第一批作品前。  
1970年代初，韓湘寧於以噴槍作畫的身影。



馬列維奇，〈至上主義構成：白上白〉，1918，油彩、畫布，78.7×78.7cm，紐約現代美術館典藏。

上圖：  
韓湘寧，〈二十秒之後〉，1970，壓克力、畫布，223×301cm，臺北市立美術館典藏。

品近看時只是一張純白的畫布，但遠看時因為光影折射的效果，可以隱隱約約看到在粉紅、粉綠、粉藍的底色上，有著排列整齊、大小均整的白色圓形矩陣，雖然可以看到與前一類作品之間的某種結構性的關聯，卻更接近馬列維奇（Kazimir Malevich, 1879-1935）「白上白」（White on White）的冷冽作風。很快地，他實驗數年的「極簡」已略有所成，1970年受邀在曼哈頓上城的法蘭茲畫廊（French & Company）舉辦來美國的首次個展，開啟「入主」蘇荷後創作生涯的另一個起點。

此外，在這個稱為「極淡彩點」的系列中，他更史無前例地將粉紅、粉綠、粉藍、粉黃、粉紫的壓克力顏料，噴在畫廊中的一間展廳的牆面、門片、燈源開關及門把上，跳脫平面繪畫性的單純思維，作風更為大膽。他自認為這件作品，不只具有觀念性，而且也是寫實性的，而且認為這種急速轉變的理由，是「因為感覺時代性、發展性不夠，又觀



本頁圖：  
1970年，韓湘寧在紐約法蘭茲畫廊展出「極簡」、「極淡彩點」系列。



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

察紐約畫家的作品，都跟生活有密切的關係，於是嘗試畫牆上電器開關等常見的景物。在工具和技法上，我喜歡實驗」所致。同一年，韓湘寧這一階段的極簡「白畫」，同時受到惠特尼美術館（Whitney Museum of American Art）駐館策展人馬西婭·塔克（Marcia Tucker, 1940-2006）的關注，受邀參加其在紐約視覺藝術學院（School of Visual Arts）策劃的展



本頁圖：  
1970年，韓湘寧將壓克力顏料塗滿法蘭茲畫廊展廳，包括牆上的開關。



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

覽「不可見的意象」(The Invisible Image)，成為該類創作的首次公開集結。當時參展者另有羅伯特·瑞曼(Robert Ryman, 1930-2019)、刁德謙(David Diao, 1943-)等人，風格各異，一時傳為佳話。法蘭茲畫廊的首次個展，可謂韓湘寧奠定其在紐約發展最重要的基礎，並給與莫大的自信。

不刻之間，生平中最重要的伯樂——O.K. 哈里斯畫廊(O.K. Harris Gallery)的老闆伊凡·卡普(Ivan Karp, 1926-2012)開始代理他的作品，此後聲名逐漸穩固，經濟條件亦逐漸改善。十餘年間，韓湘寧與紐約諸多知名畫家同臺共演，參加許多國際重要大館的展出，如：華盛頓赫胥宏美術館「黃金門：美國移民藝術家，1876-1976」(The Golden Door: Artist-Immigrants of America, 1876-1976)、紐約惠特尼美術館、布魯克林美術館、紐約市立美術館、日本東京都美術館、德國瑞克林豪美術館、芝加哥藝術館等。事實上，赫胥宏美術館(Hirshhorn Museum and Sculpture Garden)百位

1971年，韓湘寧首次在紐約O.K. 哈里斯畫廊舉行個展一景。

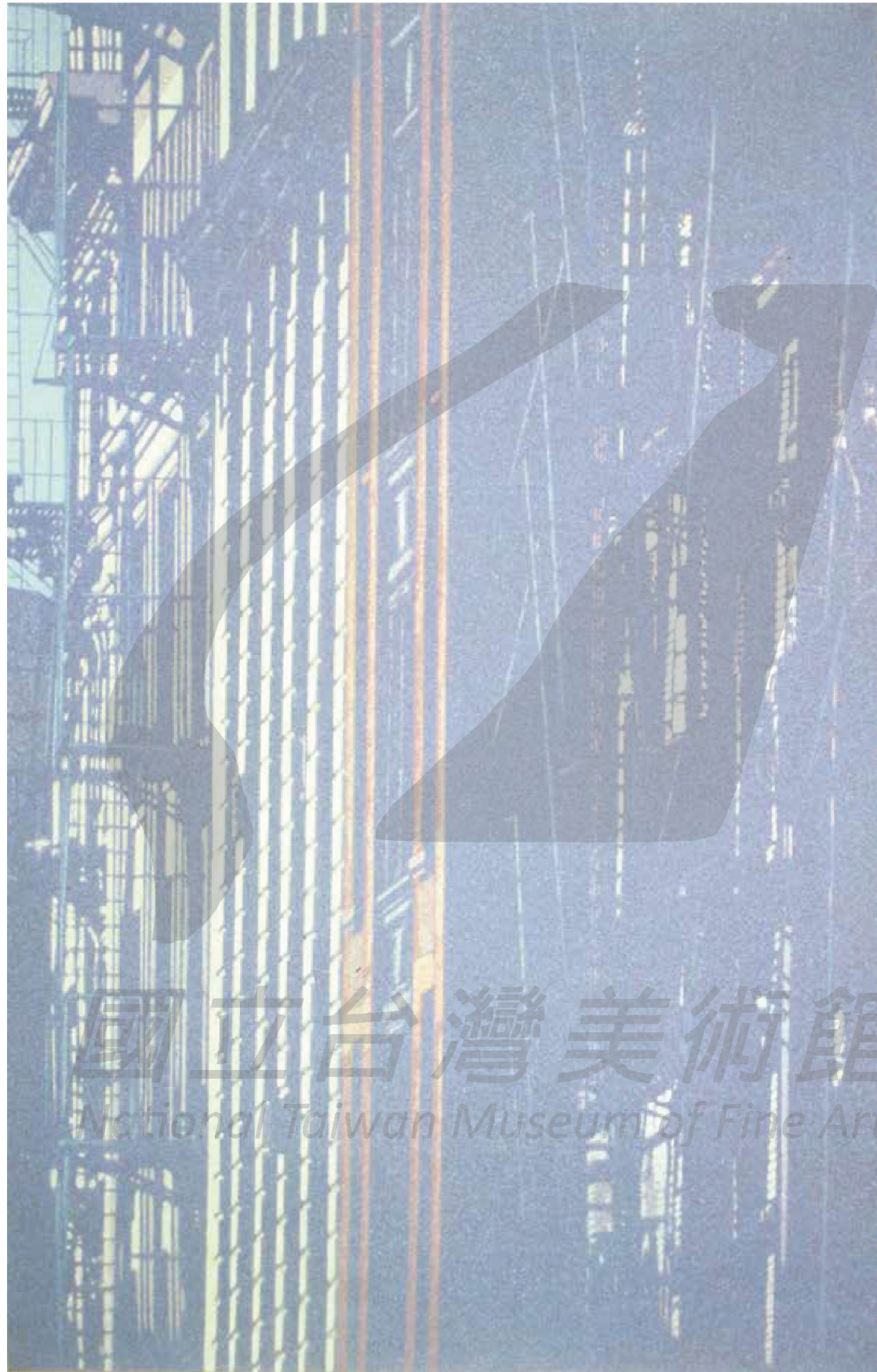


1969年，畫友們相聚於韓湘寧的紐約布隆街工作室。右前方為江賢二，後排右起：范香蘭、鍾才璇、于兆漪、秦松、姚慶章、韓湘寧、刁德謙，左前方半臥者為丁雄泉。



1970年，韓湘寧(左1)拜訪杜庫寧(右1)的畫室。

外裔參展畫家中，盡是美術史上赫赫有名的大師，如：蒙德里安(Piet Mondrian, 1872-1944)、艾伯斯(Josef Albers, 1888-1976)、羅斯柯(Mark Rothko, 1903-1970)、杜庫寧(Willem de Kooning, 1904-1997)、貝聿銘(1917-2019)、克里斯多(Christo Javacheff, 1935-2020)、哈欽森(Peter Hutchinson, 1930-)、阿曼(Arman Fernandez, 1928-2005)等人，都是他「少年時代嚮

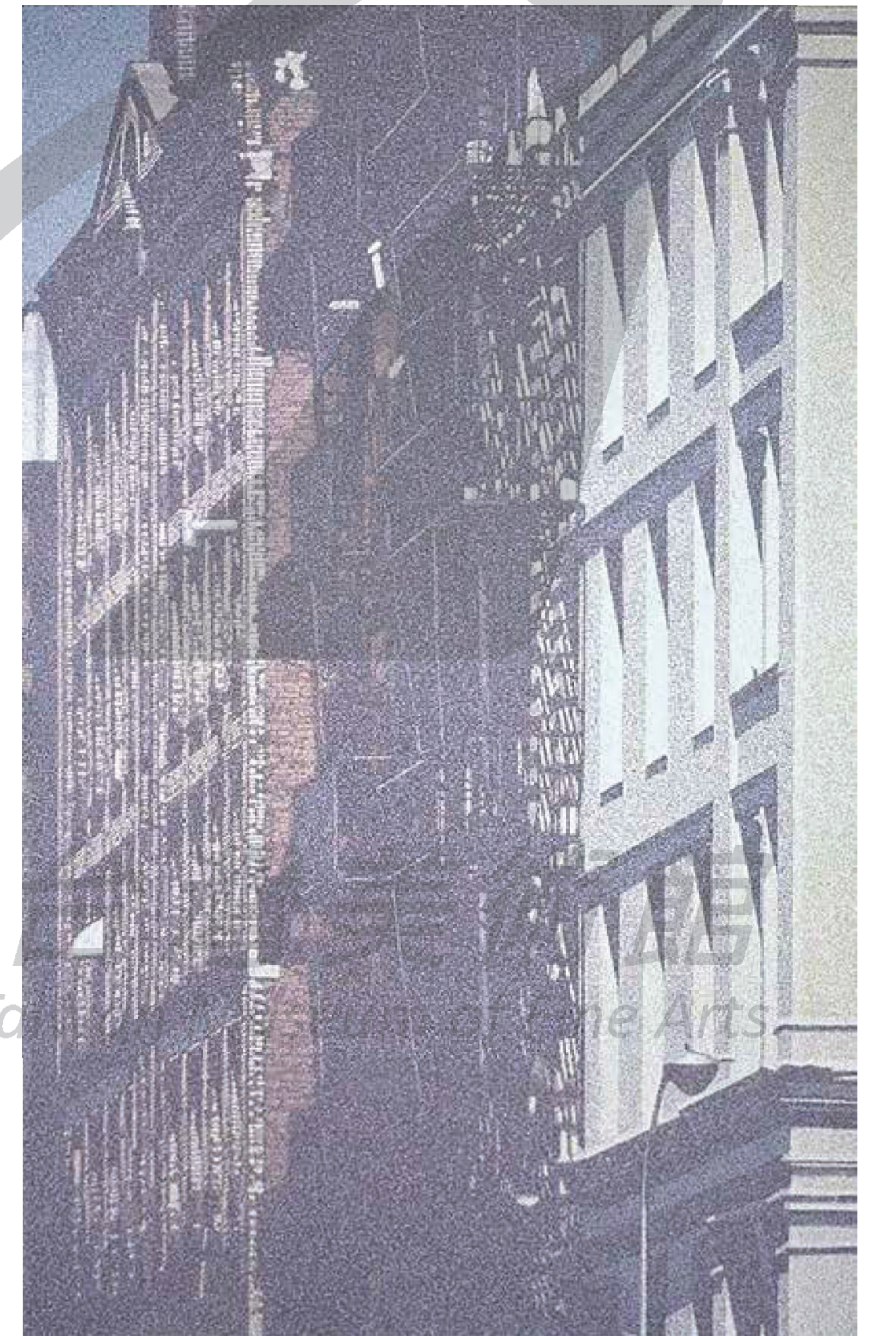


左頁圖：  
韓湘寧，〈王子街〉，  
1972，壓克力、畫布，  
289×183.5cm，  
臺北市立美術館典藏。

往的美術史中的大師們」，能夠名列其中可謂實現其「少年時代  
的梦想」。韓湘寧於1972-1973年完成的兩幅壓克力噴畫參展作  
品〈王子街〉（Prince Street）及〈SOHO西百老匯〉（SOHO-West  
Broadway），其後分別由臺北市立美術館及赫胥宏美術館典藏。

右圖：  
韓湘寧，〈SOHO西百老匯〉，  
1973，壓克力、畫布，  
290.2×183.4cm，  
赫胥宏美術館典藏。

左圖：  
1970年代後期，韓湘寧攝於赫  
胥宏美術館典藏其作品〈SOHO  
西百老匯〉前。



## 快速變動中的日常

這些得來不易的參展經驗及獲得大館典藏的殊榮，可以視為是「極簡」系列為其帶來的第一次彪炳戰功，同時被視為是韓湘寧藝術生涯中的一大巔峰。不過他卻自謙說：「並沒有成為紐約畫壇裡人人知曉的超級巨星，但在名利上我由衷地感到知足，能繼續畫下去就是我最大的願望」，雖然這些儼來的聲名，為其迎得實現紐約夢的重要一刻，他卻並沒有因此恃寵而驕。與其說是對正風起雲湧的極簡畫派風格的傾慕與追隨，在成功背後，韓湘寧真正受到震撼的卻是源自工具轉換促使創作者必須不斷摸索表現可能性的一種實驗精神，因此他說：「假如工具的可能性使我感到適切，我就嘗試著去開拓那些可能性」。對於工具或媒材的全面開放，加速這段吸納紐約畫派各種前衛運動所帶來的觀念躍進，也為丟棄傳統包袱找到預做準備的理由與方法。

這段準備蛻變的歷程，並不如預想中順利。個展之後的幾個月間，他因為瞭解極簡主義已經面臨發展瓶頸的事實，曾經一度停止作畫。或許這種類似無意識的色料操作，即便自己已經竭盡所能澈底實踐，卻不

右頁上圖：  
韓湘寧，〈紐約SOHO〉，  
1972年，壓克力、畫布，  
直徑120cm。

右頁下圖：  
1970年代，在法蘭茲畫廊  
展出以後，韓湘寧繼續以  
淡色點噴繪，放大幾幅秀  
拉的作品。



1970年代中期，韓湘寧於  
紐約工作室與作品合影。  
圖片來源：藝術家出版社  
提供。



可避免背後潛在的無力與疲乏；或許因為脫離現實生活太遠；或許是在觀念與現實之間徘徊拉鋸而舉棋不定，使其感到莫名的不安。由於相當熟悉噴槍的使用，韓湘寧索性開始利用印刷分色的方法，以壓克力顏料色點噴出具體形象，將自己在紐約現代美術館（MoMA）及芝加哥藝術學院美術館（The Art Institute of Chicago）見到法國19世紀新印象派畫家秀拉（Georges Seurat, 1859-1891）的八幅「點描派」作品進行十幾倍的放大，並自行設計構圖。他說：「用古人名畫為構圖，以自己的技、法表現方式，造成另一種風格」，言下之意，韓湘寧意圖透過工

業化社會常見常用的技術及工具，取代點描派畫筆手繪的複雜程序，以更便捷而快速的方法獲致類似的效果，並為其找到一條新路。

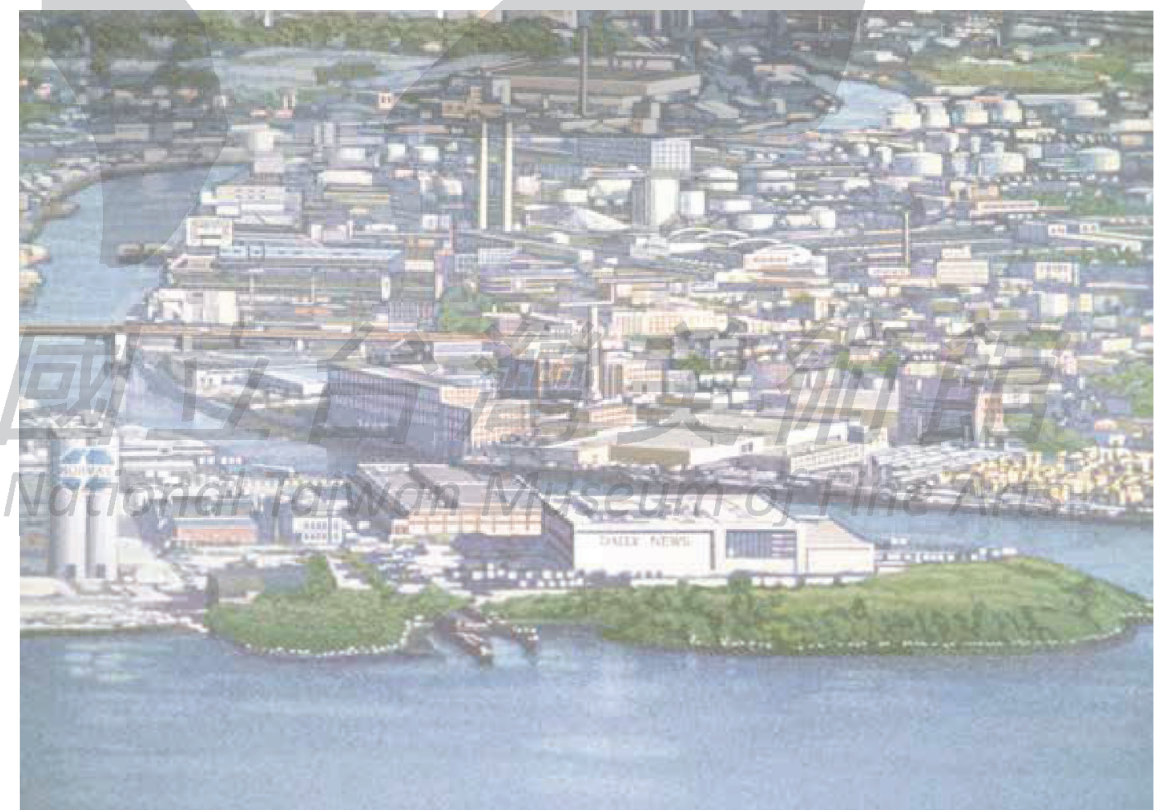
在這種實驗過程中，韓湘寧無意中發現秀拉作品描繪的都會男女

與日常生活，具有濃厚而親切的現實感與物質性，或者消費、階級與資本主義之間的連結關係，間接啟發他將目光轉向自身周遭，去尋找可以入畫甚或體現「真實感」與「在場性」的題材。自1971年以後，他開始體悟到紐約曼哈頓市中心、市內不同區域或連接紐澤西州之間，俯拾即是摩天大樓、工廠、鐵橋、高速公路、購物中心、街區、廣場、大型停車場、河道、港灣等，才是最能反映自己與這塊土地最為直接而親密關係的常時景物。韓湘寧將這類描寫紐約及其附近工業化都市景觀的風景畫稱為「非典型照相寫實」風格，在他赴美後發展出來的幾個系列之中，最為膾炙人口，迄於1982年，他與O.K. 哈里斯畫廊合作過四檔個展，聲名扶搖直上。這些作品的成形，來自先前極簡噴畫（亦即噴點白畫）技法的延用，另加入攝影機拍攝／取景的影像結合而成，然而，其出現的真正原因卻在於重返生活——另一種來自普普藝術的靈魂召喚，始終在其腦海中縈迴不去。

右頁上圖：  
韓湘寧，〈84公路〉，  
1980，壓克力、畫布，  
111×167cm。

右頁下圖：  
韓湘寧，〈每日新聞〉，  
1985，壓克力、畫布，  
172×248cm。

韓湘寧，  
〈蘇荷，星期六下午〉，  
1981，壓克力、畫布，  
152×228cm。



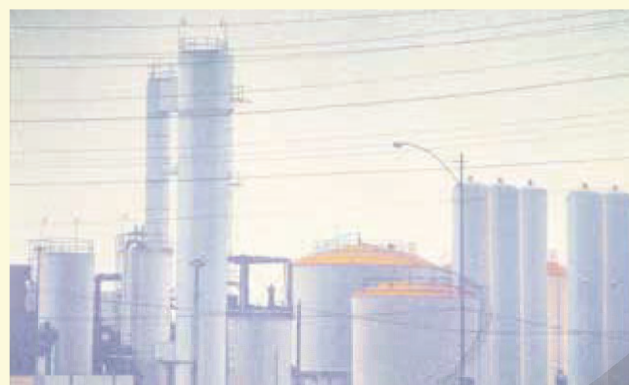
【韓湘寧的「非典型照相寫實」工業城景欣賞】



韓湘寧，〈BASF工廠〉，1973，壓克力、畫布，167×243cm。



韓湘寧，〈史特蘭發電廠〉，1973，壓克力、畫布，111.7×167.6cm。



韓湘寧，〈儲油廠〉，1973，壓克力、畫布，137.1×221cm。



韓湘寧，〈新澤西工廠〉，1972，壓克力、畫布，137×228cm。



韓湘寧，〈新澤西工廠〉，1972，壓克力、畫布，243×167cm。



韓湘寧，〈新澤西煉油廠〉，1972，壓克力、畫布，182×295cm。