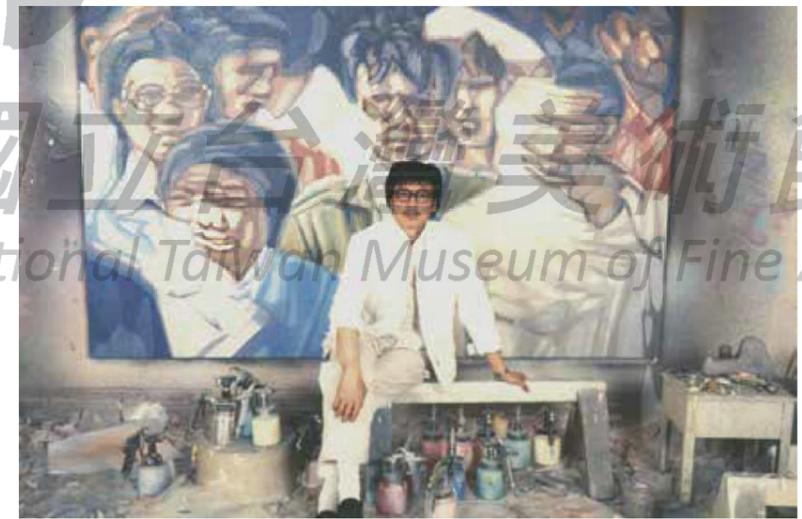


韓湘寧，  
〈中華路〉（局部），  
1991，水墨、紙，  
167×114cm。

## 5. 築夢而居 兩岸情

紐約可謂以現代畫家自許的韓湘寧的安身之鄉，其後幾經返臺、遊歷歐洲、前往中國，甚或在雲南設置工作室，超過半世紀的歲月中，臺北、紐約、大理三地，仍是他一生中最重要的根據地，分別代表他「青年」、「成年」、「壯年」三階段提供不同養分與刺激、建立身分認同的戰場與根據地。



1986年，韓湘寧攝於紐約工作室。

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

## 回歸的換日線

韓湘寧自1979年以來多次返臺的經驗中，屢屢讓他感到這個充滿成長記憶都市的巨大改變。臺北對他來說，不只是家園，更像是生命中的圓心一樣地存在，不論輻射多遙遠，永遠是他心之所繫、所寄之處；尤其作為一位懷抱「一心一意想做國際性畫家」宏大理想的藝術青年來說，臺北可謂其藝術生涯中真正的起跑點與養成所。1980年代之後，臺灣經濟起飛加上政治解嚴，為藝術環境的優化整備，以及藝術創作的表達自由提供諸多利基，文化建設成為國家機器新階段的施政目標。不僅畫廊產業蓬勃發展，因應「美術館時代」的來臨，專業展覽空間的相繼落成、策展人機制的逐步成形，帶動各種新型態、國際化展示或雙年展、獨立策展等的多元並進；同時，具有批判性及反體制精神的替代性空間，如「伊通公園」、「二號公寓」等也相繼出現，種種拓展都為進入當代、走向全球化而預做準備。

這些密集、急遽或挑戰社會既有尺度的改變，甚至遠較紐約更令人刮目相看，韓湘寧將其喻為「藝術氣溫」的提高，不只在藝術環境的整合及提升上，更多的是藝術機制的多樣化及平權化，已與當年「五月畫會」時期不可同日而語。在緬懷中，



上圖：  
1980年，左起：吳耀忠、韓湘寧、宋龍飛、張清治合影於臺灣。

下圖：  
1990年代，韓湘寧攝於「伊通公園」，後用於「卡拉OK」系列作品。



1980年4月，韓湘寧回臺灣時，參加藝術家雜誌舉辦與蕭勤、夏陽座談「藝術家在海外的處境」時留影。圖片來源：藝術家出版社提供。

就像是自西半球「逆向」跨越換日線重返東半球的旅程一般，穿越十餘年時間、空間隔閡的初次回歸，此地藝術圈的「溫和氣溫」讓他頓感自己「像候鳥一樣不定期地出現在臺北」的喜悅，透過重新歸隊的歷程再次連結並填補多年「不在地」的遺漏。這種身處在同一個世界不同時區的切身感受，肯定不斷加深韓湘寧對其「不是東西」理論的自我認知，形成因為彼此重疊才更加立體而真實的世界觀，回歸與遠離同在一線的兩端，互為起點與終點。

## 水墨點畫與中國初訪

韓湘寧初到紐約時，因為參觀旅美中國畫家刁德謙的畫室，因而立下購置自己創作空間的宏願，在幾年努力存錢的積攢下，終能在哈里斯畫廊樓上找到一個近1000平方公尺、即便是「破破爛爛」的大畫室兼展示場所，落實他的紐約畫家夢。

1970年代中期，韓湘寧攝於紐約蘇荷區的畫室。





1980年代，綠林湖工作室建設工程一景。

1983年，韓湘寧隨著藝術事業的不斷攀升與經濟能力漸入佳境，他另擇紐約上城綠林湖別墅設置新的工作室，開啟另一段全新的實驗旅程。評者述及此種畫風上的改變，主要是受到「新表現主義」（Neo-Expressionism）國際性復興運動潮流的影響，該藝術風潮自德國、義大利吹起狂風，並快速風靡全球，但名稱各異，在美國慣稱為「壞畫」（Bad Painting）或「新意象繪畫」（New Image Painting）。由於「新表現主義」的成形，來自於對極簡及觀念藝術的反思，鼓吹創作者個人情感的直接、原生、未刻意加工及主觀性的傳達，「繪畫性」重新被重視，同時強調對自身民族、歷史、神話及社會文化的再次探索。

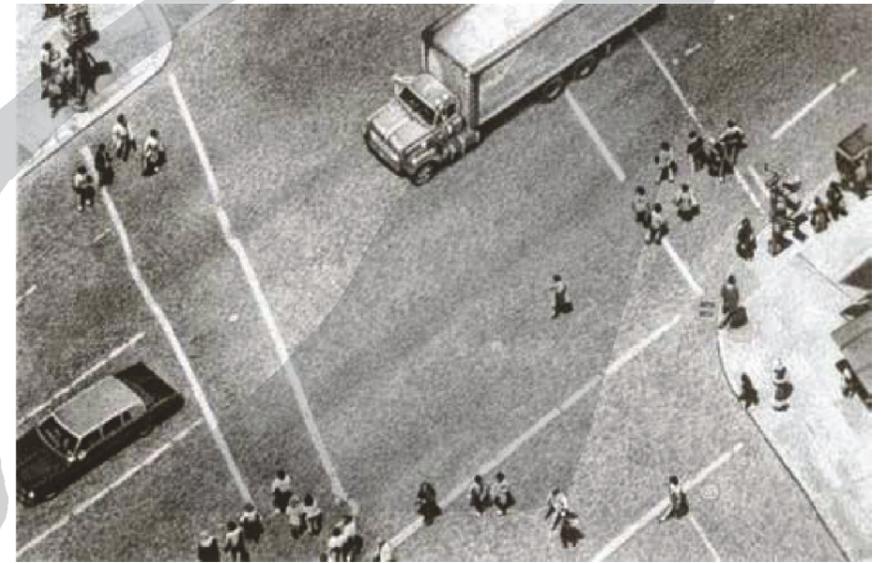
開始進入「新表現主義」掙扎轉換期的韓湘寧，再次面對必須重新歸零的抉擇，如同在「極簡」系列獲得普遍讚賞時選擇急流勇退的前例一般。不過，他這次並沒有澈底放棄照相寫實經營日久的創作手法，而是採取一種溫和漸進的熔接方式，在



1991年，韓湘寧（左）與參與《暗戀桃花源》紐約公演的林青霞（右）拜訪夏陽（中）於蘇荷區的工作室。

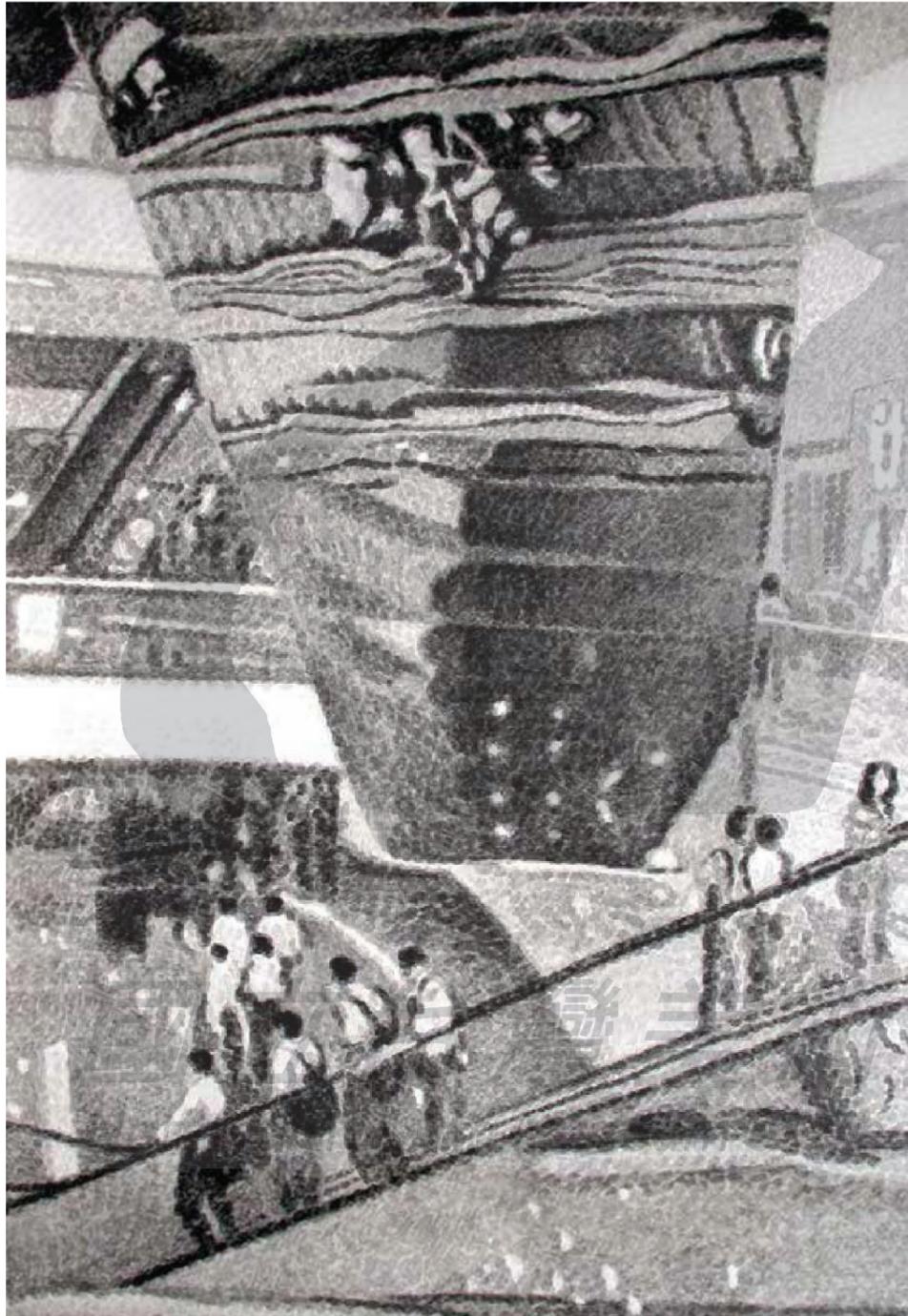
壓克力噴槍之外兼用畫筆，延續先前以科技工具再製點描派系列的噴畫白畫概念，轉而在水彩紙上以水彩和美式墨水進行「水墨點繪」（「墨點」）創作，呈現一種「異文化」跨接的異質演繹。這個兼用不同媒材階段的作品，例如〈過街卡車〉或〈街角等候〉所見，雖與「紐約街景」、「人物照相寫實」系列創作時間上相重疊，主題、取景亦一致，可以視為過渡時期的一種試作，然而對照之下，由於粒子粗疏、色彩

韓湘寧，〈過街卡車〉，1984，水墨、紙，101×152cm。



韓湘寧，〈街角等候〉，1985，水墨、紙，101×167cm。





韓湘寧，〈香港購物中心〉，1991，水墨、紙，167×114cm。

右頁下圖：韓湘寧，〈北京的外國人〉，1980年代，壓克力、畫布，182×254cm。

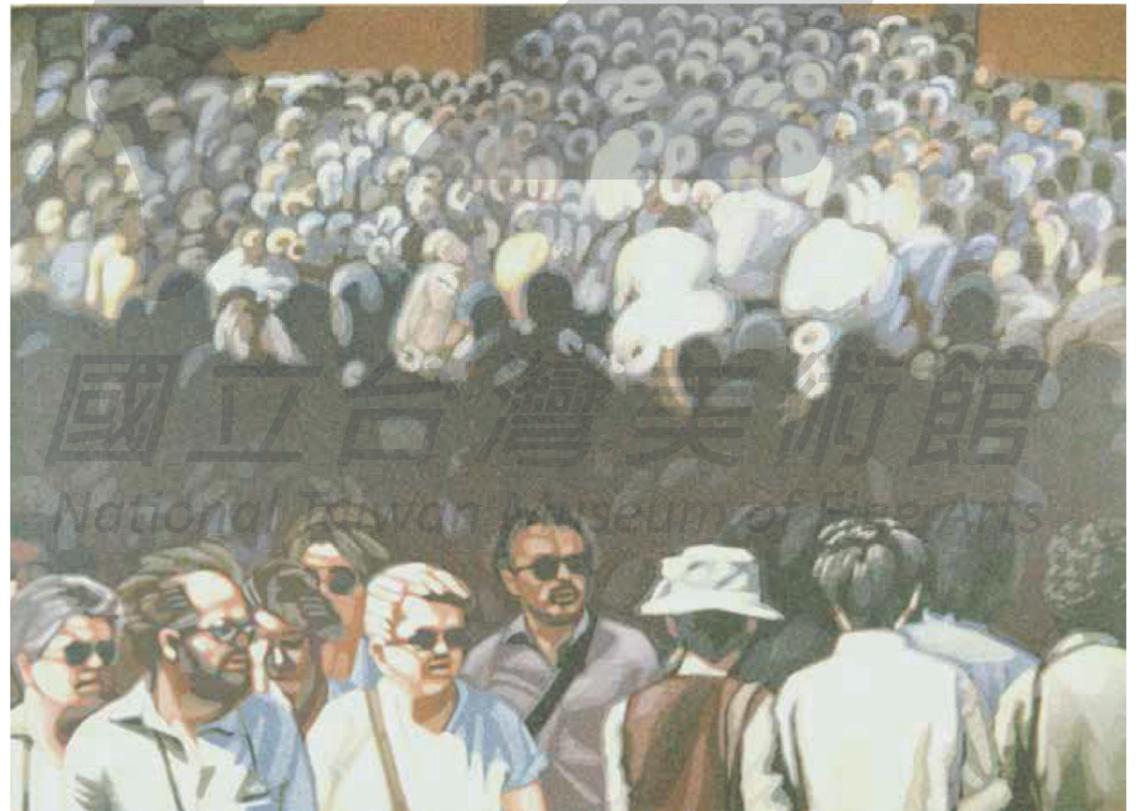


1970年代，後排左起：韓湘寧、宋懷桂、Amy、申學庸、琨妮、李文謙，以及前排右起：郭英聲、陳建中等人合影於巴黎。

閉與音訊渺茫的狀態。1986年，他終於迎來這個千載難逢的機會，抵達北京機場的那個瞬間，他說：「我有種完全不同於一般地旅遊心境，頃刻間我發現還有那麼多同胞與我們過著迥異的生活，而這樣的感覺，讓

表現單一的墨點，造成寫實度降低，以及脫離現實的聯想等等，難免引起熟悉前者觀眾某種程度的陌生感。

1970年代，韓湘寧自美前往英、法、西、葡等國遊歷，開拓眼界，1979年更完成環球旅行的壯舉，其足跡已遍布世界，唯獨他的出生地尚處在一個神祕、封





我第一次懷有遊子的心情」，當時中國仍處極度落後的狀態，看盡西方世界各種繁榮景象的韓湘寧，落差難以彌平，難怪頓時發出民胞物與的慨嘆。對他來說，重慶出生地或十歲前在戰亂中輾轉寶雞、湘潭、昆明各地的幼時記憶早已依稀模糊，所謂的遊子返「鄉」的心情，肯定彷彿杜甫「國破山河在」句中物是人非的景象，或者該說已無鄉可返的苦楚，正如「感時花濺淚」般地難以言表。

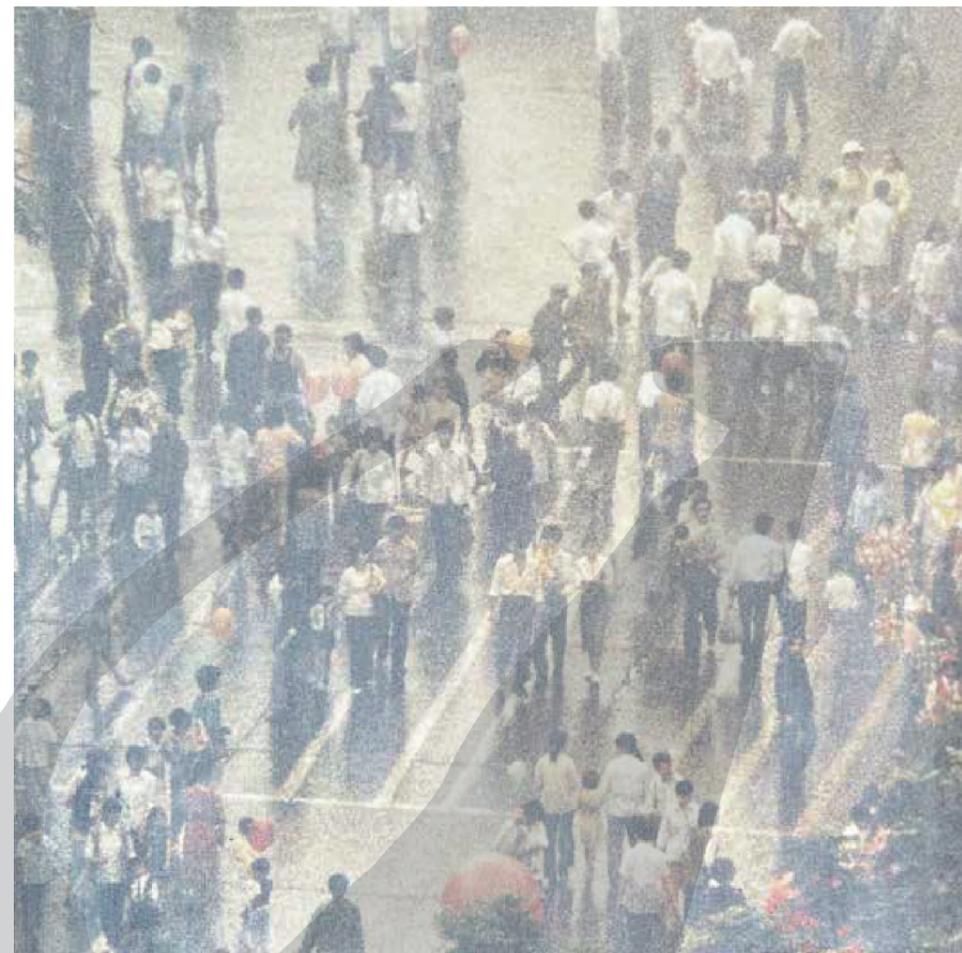
韓湘寧，〈80年代北京上班的人01〉，2017，微噴輸出、壓克力、畫布，100×150cm。

## 局裡局外人

此次中國行的所見所聞，肯定為韓湘寧個人的記憶拼圖帶來一定程度的衝擊與震盪，久久不能平息。除此之外，他利用良機拜訪北京中央美院，一路西趨途中停留西安秦始皇陵參觀兵馬俑，最後抵達終點站重訪出生地重慶，一圓多年的思鄉之情，而這次的故地重遊，同時為他下一個移居計畫開啟關鍵序幕。隔年，他以此次體驗為基礎首次完成「中國」題材系列，在香港舉辦個展及在上海參加聯展，作為即時回應。此後，他開始以報刊媒體的影像資料作為輔助，更積極關注近代史或共產

右頁上圖：  
韓湘寧，〈重慶鳥瞰01〉，2017，微噴輸出、壓克力、畫布，98×98cm。

右頁下圖：  
韓湘寧，〈六月，八九〉，1990，壓克力、畫布，76×112cm。

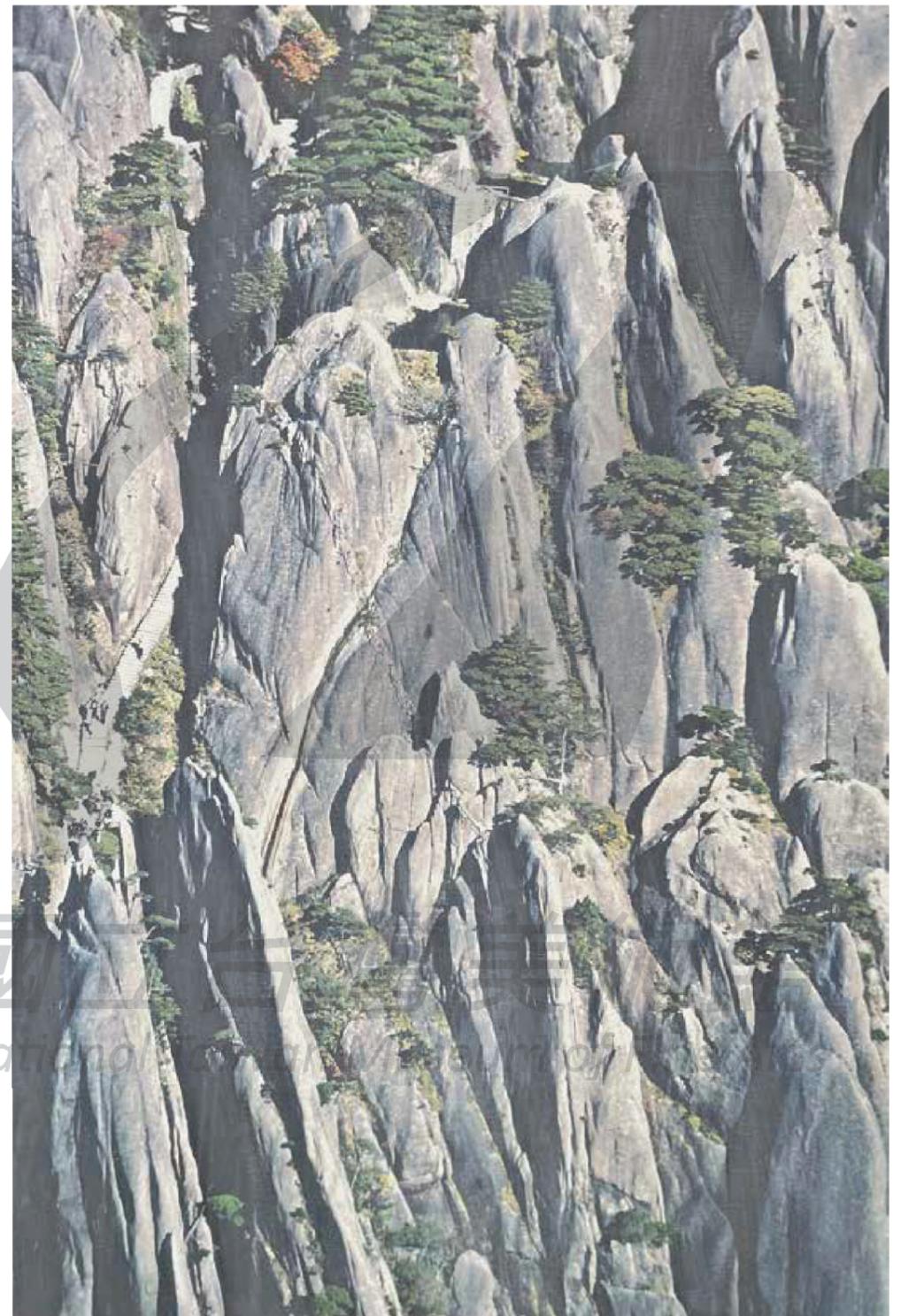


中國國內發生的事情，其中以1989年的「六四天安門事件」為代表。該鎮壓事件震驚全球，世界各大媒體爭相報導，引起國際高度關切，當時北京及清華各大學學生訴求民主的和平請願未果，引起各地學生抗議，示威活動壓力不斷升高，大批軍警圍攻下造成死傷無數，荷彈裝甲車駛入廣場，進行大規模逮捕，諸多民運領袖被捕處刑入獄、遭受秋後算帳……。

天安門事件隨著軍隊血腥鎮壓而宣告落幕，事發多年實仍餘波盪漾，至今追悼及相關檢討仍持續不斷。該年，韓湘寧正在中國旅行，首次攀登黃山進行攝影及錄像；五月前往上海途中，正值北京學運發生。隔年1990年，他兼用噴槍及「墨點」技法，創作數十幅連作，再現學生在廣場街頭勇敢發聲、控訴暴政、群眾受傷倒地（P119下圖）、醫護緊急救治傷患等場面，其中更以一男子隻身無畏生命危險挺立坦克及軍隊前方者，最令人震撼。之後，他多次往返於紐約、臺北及中國大陸之間，三

右頁圖：  
韓湘寧，  
〈陽光黃山04〉，1991，  
微噴輸出、壓克力、畫布，  
148×100cm。

韓湘寧，〈急救〉，  
1990，壓克力、畫布，  
112×168cm。





韓湘寧，〈黃山G〉，1991，水墨、水彩紙，167.6×113cm，國立臺灣美術館典藏。



韓湘寧，〈黃山K〉，1991，水墨、水彩紙，168×114cm，國立臺灣美術館典藏。



韓湘寧，〈臺北敦化仁愛圓環〉，1992，水墨、紙，66×105cm。



韓湘寧，〈臺北國會1〉，1991，水墨、紙，203×152cm。



韓湘寧，〈臺北國會5〉，1992，水墨、紙，66×101cm。

地都是他生命中不可分割的一部分，尤其是後續的中國之旅，年輕時無緣或來不及飽遊饒覽的故國山河，即便陌生，卻是他拼回殘夢的重要所在。其中，以1989-1990二度攀登黃山而完成的「黃山」連作最為顯目，深具文化符碼指標性的意象及意義，然而他坦誠那些看起來像是「『國畫』的奇峰秀崖」，著實讓他冒著被畫壇誤認為刻意「回歸」傳統的疑慮。

和這些虛無縹緲的水墨黃山實景相較，臺北、香港或紐約城市主題作品中街頭人車雜沓、市井喧囂的景象，彷彿處在平行時空下的不同國度，認同上的混亂可見一斑。1987年解嚴前夕，正逐步走向全面民主化的臺灣，各種抗議聲浪、行動不絕於途，該年在立法院出現首宗「國會打架」事件，在野議員抗議一黨專政、威



韓湘寧，  
〈臺北街頭群聚4〉，  
1992，水墨、紙，  
66×101cm。

權體制、政府黑箱作業等，此後數年該類肢體衝突、癱瘓議事之抗爭情事層出不窮，成為社會話題及國際新聞報導的頭條。韓湘寧對於中國大陸或臺灣政治事件的孰是孰非並不感興趣，和前者一樣，1991年他開始對解嚴後的國會亂象進行探討，例如立法院院長在鎮暴部隊「保護」下主持議事、群眾聚集街頭抗議遊行、立法委員出手群毆等畫面，都以一種旁觀、介乎局裡局外之間的鏡頭取景加以特寫，像是作為時代見證般地維持歷史書寫天平的平衡。

## 人文地景的重勘

不管是親身體驗或運用新聞訊息、影像材料，韓湘寧以他已然發展成熟的照相寫實風格，象徵性地「參與」兩岸社會持續發生中的



韓湘寧，〈韓幹真跡〉，  
1992，水墨、紙，  
142×152cm。



韓湘寧，  
〈仿郭熙早春圖〉，  
1991，水墨、紙，  
213×152cm。

各種時局變動。1991-1992年，他秉持模仿秀拉時的態度，以「黃山」系列上使用的水墨點繪技法，再製臺北故宮唐代至兩宋巨匠韓幹、董源、范寬、郭熙、李唐等名作，在畫面上刻意用英文標示標題，強調「Made in U.S.A.」的「不在地」身分意識；1992年，他集結近年多種系列的創作



成果，在臺北舉行「從臺灣製造到Made in U.S.A.」個展，這個個展的題名或內容，雖然旨在突顯他對兩岸現況的看法，不過，更直接的目的，在於因應當時臺灣藝壇對解嚴、建構臺灣主體性議題的大規模論述，所提出的自我檢視。以「悍圖社」楊茂林（1953-）「Made in Taiwan（臺灣製造）」同名系列的作品為代表，這個詞彙一方面具有臺灣產品在國際行銷上獲得空前成功的品牌自豪，另一方面更成為彰顯久受壓抑的本土意識、重塑國族認同急迫性的表徵，可以視為1980年代以來民主化歷程在藝術圈引發的重要文化效應。

猶如在「天安門事件」或「臺北國會」系列所見，韓湘寧對於缺席或未及親自參與的「在地」藝術關懷行動，藉由這個展覽，改採以「不在地」的形式加以回

1992年，韓湘寧個展「從臺灣製造到Made in U.S.A.」展場一景。

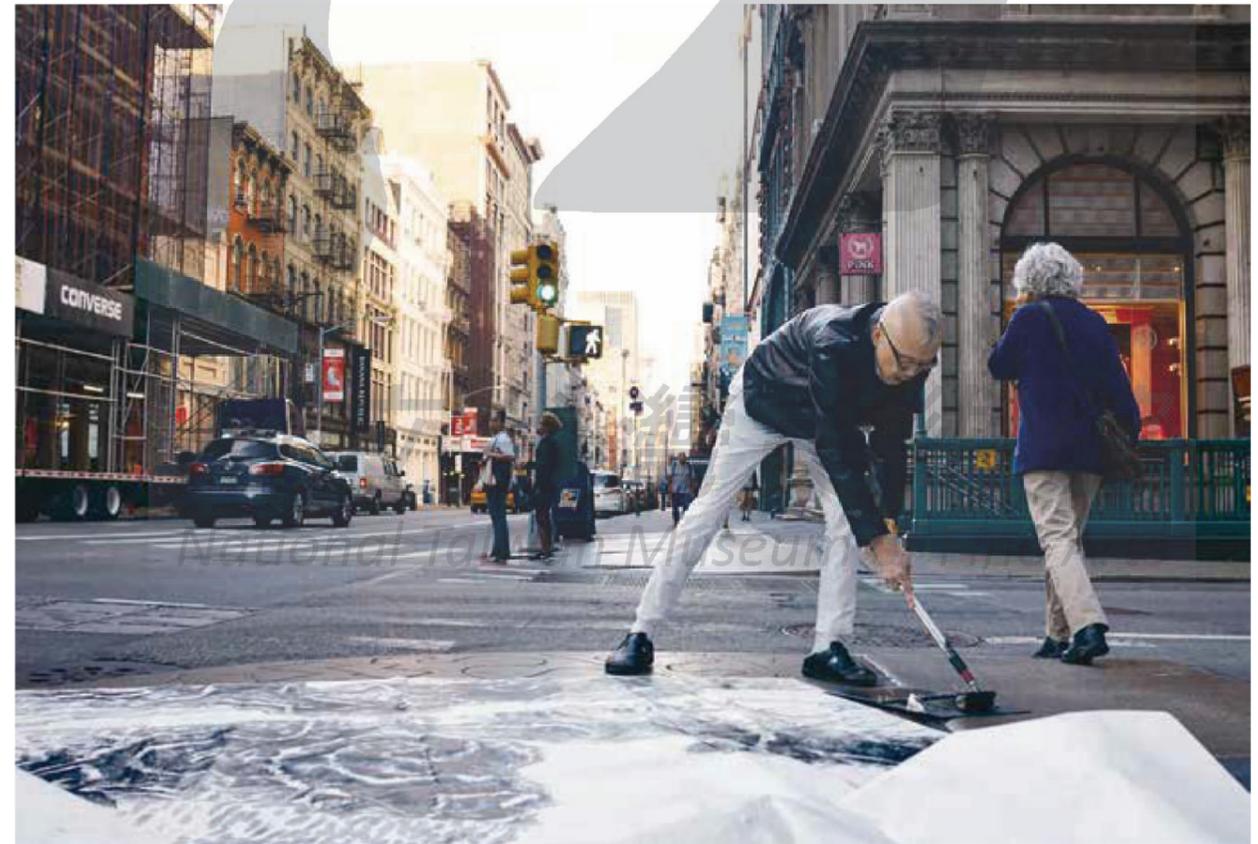
1997年，韓湘寧返臺期間，走上街頭。



應，「Made in U.S.A.」的設定，正作為他觀察、詮釋兩岸現實的一種手段及立場。這些系列如果無關政治，那麼韓湘寧真正關心的又是什麼？他說：「這些年來，臺灣大談本土也好，鄉土也好，甚至回歸也好，都是比較狹窄的，我仍堅持二十年前在臺大所講的『不是東西』原則」，不難想見，他以一個離開臺灣和中國多年在美遊子的身分，採取等距離三角檢視的方式，或許能更客觀、更符合他藝術主張中不分東西的初衷。他甚至自許說，這個展覽所呈現的並不是對傳統的「回歸」，而是走向世界之後的「再出發」。

1999-2000年期間，韓湘寧突發奇想開始以拓印的手法，發展出再現臺灣、紐約及中國三地等街道地面現成物的「行旅圖」系列。他採取慣用的滾筒直接拓印地面的方式，其實和攝影工具的使用很類似，不僅顯

2000年，韓湘寧進行「行旅圖」系列創作，以滾筒拓繪紐約街頭的地面。





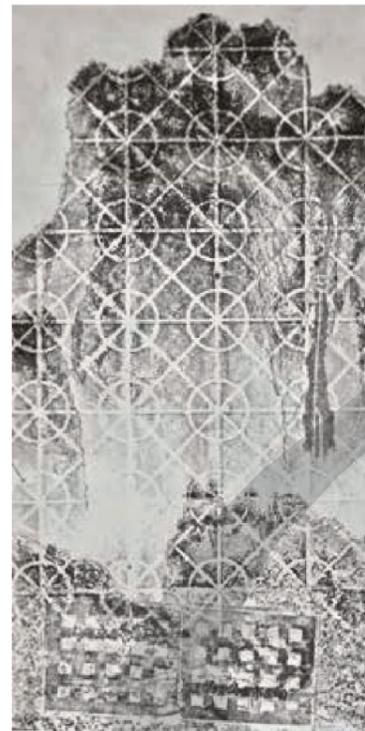
韓湘寧，〈韓湘寧行旅圖  
（北京自來水）〉，2000，  
油墨、滾筒拓印、  
聚乙烯纖維紙，  
230.5×115cm。

右頁左上圖：  
韓湘寧，  
〈韓湘寧行旅圖（臺南）〉，  
2000，油墨、滾筒拓印、  
聚乙烯纖維紙，  
230.5×115cm。

右頁中上圖：  
韓湘寧，  
〈韓湘寧行旅圖（天津）〉，  
2000，油墨、滾筒拓印、  
聚乙烯纖維紙，  
230.5×115cm。

右頁右上圖：  
韓湘寧，〈韓湘寧行旅圖  
（香港城市大學）〉，2000，  
油墨、滾筒拓印、  
聚乙烯纖維紙，  
230.5×115cm。

右頁下圖：  
韓湘寧，  
〈韓湘寧行旅圖（臺中）〉，  
2000，油墨、滾筒拓印、  
聚乙烯纖維紙，  
230.5×115cm。



示其在創作工具上沒有禁地的態度，同時具有即時記錄的田調特質。這個系列開始於他對都市街道人孔蓋的留意與勘查，鐵製人孔蓋其實是方便修理地下水道、電力線、瓦斯、電纜或光纖等管線的一種公共設施，由於蓋面有多種造形，並刻印設置單位、物件名稱、施設年代或警告標誌等文字訊息，加上意象簡潔鮮明的幾何圖樣裝飾，成為呈現該都市人文地理紋身的物質象徵。

## 「玩物主義」作為運動滾輪

在實際操作上，韓湘寧先以棉紙附貼蓋面，再使用版畫套色的技法，以滾筒沾上黑色、朱色油墨拓出蓋面上的文

字及圖案，營造類似版畫或廣告設計般的視覺趣味。在累積一定的拓印經驗後，韓湘寧更將這種原始素材配合原先預設好的畫面、區塊，進行第二階段的再製加工，以來自地面凹凸不平的拓痕，呈現山巖崖壁自身的肌理紋路，取代古畫皴法的束縛，可謂上述「水墨點繪」的一種改良或進階版。此外，由於可以標示所在城市的地名、物件等訊息，在與古代山水畫的對接過程中，營造一圖百樣的無限複製可能，



韓湘寧，「紐約地面拓繪」系列組圖，1990年代，油墨、棉紙、畫布，106×80cm×4。



右頁圖：  
韓湘寧，「各地城市地面拓繪」系列組圖，1990年代，油墨、棉紙、畫布，106×80cm×4。



展現科技時代的現代感，也藉由拓印文字模擬題識及落款功能，以暗藏作者記錄「在地」訊息的創作意圖。

來自於一支滾筒，韓湘寧在現代或當代藝術上數十年的自我啟蒙與多元開拓，可以說完全是無師自通，或者說來自於他天生喜歡發明、樂在發現及其觸類旁通所獲致的綜合成果。他認為藝術源於遊戲，因此他從玩滾筒開始，「後來玩噴槍、玩攝影、玩拓印、玩空間」，最後再玩「行旅」，這些軌跡自有其脈絡可循，就像一個機敏好動的小孩，不論身處何方，總有「玩不完」的遊戲等他去挖掘、探索和創造。從學生時代開始，他早已對中國文人畫的「強勢霸權」表示厭惡，他更綜合各種新奇嘗試稱之為「玩物主義」，藉以跟



本頁三圖、右頁上圖：

2001年，韓湘寧參加「高雄國際貨櫃藝術節：貨櫃的101種想法」，於40呎的貨櫃內部展示「行旅圖」系列，外部拓印各地的「井蓋」，類似護照入境「過關」的圖章。

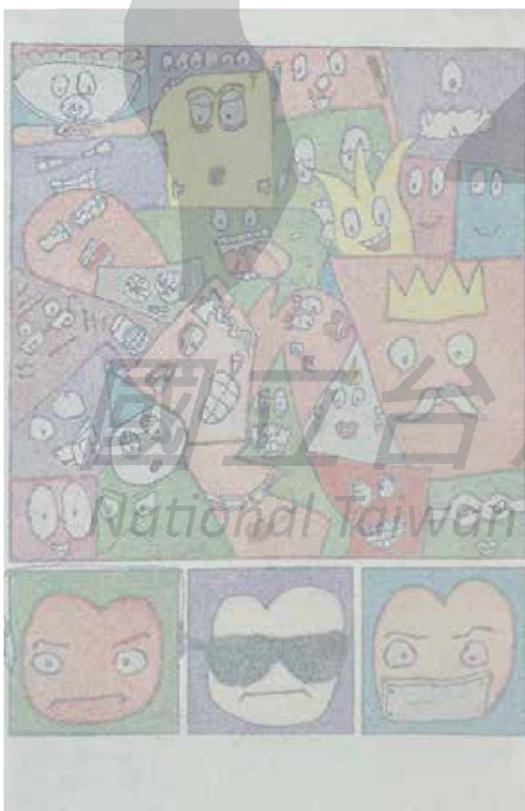
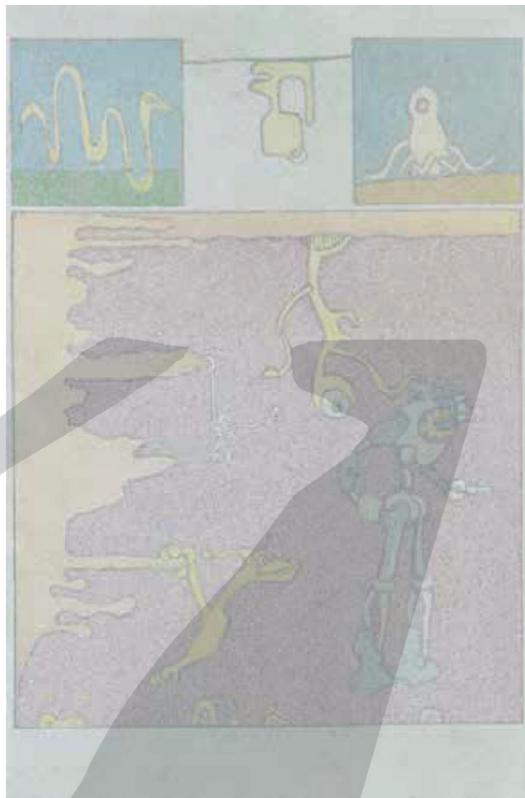


1990年代，韓湘寧攝於臺北街頭。



古代文人缺乏創意的「玩物喪志」說法進行區隔。此外，他也反對「技法傳承」這樣的金科玉律，鼓吹創作者「可以用跟生活有關聯的人、事、物，去做藝術」，紐約移居以來，他見證各種藝術運動與畫派的此更彼迭、消長興衰，唯一能夠不被潮流所淹沒的，就是隨時保持不設限、凡事勇於嘗試的遊戲心態。

要為已經發展一千年中國山水畫找到新的活路，首先必須鬆綁其受困於形式教條上的束縛，以及在政治、經濟、文化及生活方式上的種種脫節問題。在作為工業革命以來改變世界生產秩序的機械運作中，大量複製堪稱現代科技取代傳統人力的一種文明象徵，帶給世界無遠弗屆的發展可能與想像，



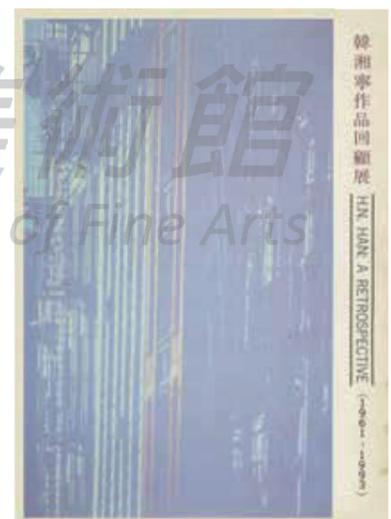
1994年，韓湘寧（綠衣吊帶褲者）的首次階段性回顧展於臺北市立美術館舉行。



左圖：  
1994年，「韓湘寧作品回顧展1961-1993」於臺北市立美術館展場一景。展出作品包括1960年在臺北的早期油畫、移居紐約的初期作品，以及逐漸形成的非典型照相寫實等作品百餘幅。

右圖：  
1994年，《韓湘寧作品回顧展（1961~1993）》展覽專輯封面，由臺北市立美術館出版。

而與時俱進的藝術創作更不能置身事外。對於現代技術、工具的運用，韓湘寧自認不是在追趕流行，甚至反對「潮流」這個詞彙，與這兩個字相較，他更喜歡使用「繪畫運動」，認為每一種運動都需要十年以上的時間沉澱，都會自成一個思想體系。但因為時代及思想飛速進步的關係，每一種運動不必然都要發展一百年才能功成名就，不斷地發現「就是另一個繪畫運動的產生」，已成為他創作生涯中最重要的信念。



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

左上、右上圖：  
韓湘寧，〈Jackie's Cartoon, H.N HAN Coloring 1〉，1996，壓克力、畫布，190×125cm。

韓湘寧，〈Jackie's Cartoon, H.N HAN Coloring 2〉，1996，壓克力、畫布，190×125cm。

左下、右下圖：  
韓湘寧，〈Jackie's Cartoon, H.N HAN Coloring 3〉，1996，壓克力、畫布，190×125cm。

1996年，韓湘寧的次女韓佳與父親合作的作品〈Jackie's Cartoon, H.N HAN Coloring 4〉合影。