

陳昭宏：觀看的慾望

文/高博修，2019年12月 Sean Gaffney, December 2019

「畫家關注細微描寫擴及全貌，是個人心靈空間驅使，然而極端寫實作為一種縝密的載體構成精確的形式語言。」

一節錄自台北市立美術館「見微知萌→台灣超寫實繪畫」展覽畫冊

旅美藝術家陳昭宏的畫作受各大美術館館藏，包括紐約索羅門古根漢美術館、台北市立美術館、聖荷西美術館、與其他眾多知名的當代藝術機構，而他對於照相寫實與當代藝術的貢獻即便在今日都和1970年代一樣重要。就照片寫實主義而言，陳昭宏窮盡一生尋求這種複雜觀看模式的極致。

作為一種從大眾媒體與光學技術所衍伸出的流派，如此的觀看方式可能充滿著視覺與情境的陷阱。寫實主義總是令人聯想到普普藝術，因其所創作的主题也是大眾文化。但與其將大眾文化的符號賦予某種意義，陳昭宏與其他照相寫實先驅們則將這些符號轉化成自己的內容。從表面上來看，這些主题看似在展現大眾文化的價值，而非批判它們。這也許就是藝術界中流派時常互相發生衝突的原因，但如此的影像投射也揭示了抽象和表現主義無法做到的事情。也就是說，夠過照相寫實的繪畫技術，我們能看到我們的集體幻想。更重要的是，我們能看到我們是如何去幻想。

陳昭宏於1942年出生於台灣宜蘭，25歲時獲得建築工程學系工學士。這樣的教育背景意味著陳昭宏必定知曉精細與準確的建築製圖，而這卻也是他唯一受過的繪畫教育。無獨有偶，如此的背景賦予了陳昭宏對控制與精度的重要掌握。1968年，陳昭宏離開台灣去了巴黎，之後又去了紐約，並長住紐約直至今日。

移居紐約後，陳昭宏延續始於台灣的獨特人物畫像。這個階段的人物畫都看起來十分平坦，與後來的照相寫實相差甚遠，而這些人物都有著又大又圓的眼睛與觀眾相看。較特別的作品有1969年的「朋友」，描繪了一位頸部以下沈浸在水中人物。露出的體內結構就像鐘錶結構一樣細緻透明，水平貫穿了整個畫作，示意著陳昭宏與身體的關係還有對畫面無形卻又平靜的掌控。1970年所創作的女王也是這個階段的重要作品。和「朋友」相似，魯本斯克式裸體的伊麗莎白二世翹腳坐在一道分線上，與極簡的背景相逕庭。陳昭宏對身體的迷戀會在後期的作品中再次出現，而他對女性裸體的注意也會更加注入到畫布的視野之中。

兩年後，陳昭宏開始改變畫風。他的人物開始變得越加寫實，並且出現了更多空間上的構圖與光線。生活中的各種物件開始進入陳昭宏的話之中：杯子、人行道、窗戶。同時，他將人物置於畫布之外，只在畫布上留下身體的某些部位。至此，陳昭宏的觀看更為專注與細緻，即使他所捕捉的瞬間早已消逝。1973年作品「人行道-4」便具有這種短暫的時間性，比如跨半步的腿與拉長的陰影。更令人注意的事，這些人物已經不再和我們對視，因為他們沒有眼睛。當我們觀看時，可以感受到些許的焦慮。

陳昭宏與紐約這座城市在1970年代中的轉變顯而易見。他開始使用噴槍，繪製出了類似印刷的無筆觸風格。日常風格的主题也逐漸轉變為典型美國狀態的女體與休閒活動。女體上的顆粒是水珠與皮膚的紋理，陳昭宏開始越來越專注在一個主题上。這些獨特的畫作吸引了寫實主義和超寫實主義的擁護者路易斯邁塞爾的注意，並將陳昭宏納入第一波寫實大師（如查克克洛斯、理查德埃斯特斯、羅伯特貝希特爾）的名單中。儘管他在特定寫實主義圈外的成就與聲望還不那麼彰顯，但陳昭宏對於這個極具挑戰性的流派仍有很重要的貢獻。

時代背景在照相寫實主義中扮演了重要的角色，所以當觀看這些作品時也必須考慮到相關的因素。我們與陳昭宏的「海灘系列」所共享的視覺語言是由彩色底片所構成的，例如70年代流行的拍立得與

EACH MODERN

亞紀畫廊

Kodachrome，我們可以在「海灘系列」中看到這些底片的特有的色彩比表現。而陳昭宏之所以會發展出這樣的創作模式，也有特定的文化因素。1970年代中期，性解放運動已經從60年代的反文化運動普及到普通的美國中產階級，城市與社會也因此發生了變化，從陳昭宏的比基尼畫作中可以窺探到這一點。儘管此時的畫作可以被視為對於性幻想的表達，但也能看成一種更為開放、穩定、與輕鬆的社會文化轉變。與當時台灣所實施的戒嚴相比，陳昭宏所表現更多的是對社會解放的慾望，而非性慾。

儘管雖然陳昭宏的作品仍難避免情色與當代繪畫之間的緊張關係，他仍稱「色彩與空間，就是如此而已。每一件作品就是空間的細節並展性畫面的深度。」也許，我們觀看他的作品時需要移除固有的男性視角。陳昭宏對於繪畫的成就與貢獻不能因為情色的內容而被忽略。正因為情色，他的視覺語言就是我們真正的慾望，想看、鮮豔、而且新穎。

西方的藝術影響在陳昭宏的作品中其實有著明顯的影響。他的人物、設置、與物件都是西方的形式與風格。但當我們更深入的觀察後會發現，在這些西方構圖之下都暗藏著東方傳統元素。我們能從1972年的作品「談話」中看出這一點，該作描畫兩位只露出部分軀幹、比出手勢的人物正在談話。人物間刻意保留了大片的空白，僅用一種顏色填滿。

這樣的構圖使人聯想到南宋風景畫。這些畫作通常聚焦於較小、視覺更貼近、更親密的場景，而失去描繪細節的背景呈現了一種空的境界。只有顏色的空景時常出現在陳昭宏70年代的作品中，伴隨著匿名的人們露出部分的身體動作。

陳昭宏的畫作也與另一種南宋傳統技法「邊角之景」相互呼應。在這些畫作中，人物基本上都在某一個角落或邊緣，留下了大片的空白。1972年的「談話」與1973年的「人行道-4」都能明顯地看到陳昭宏是如何將人物放在畫面的邊上。如此的構圖其實也從70年到延續到了近年的「海灘系列」。在表現西方物件與技法的人物畫中，陳昭宏隱約地將他與中國傳統牽連到了一起。

觀眾對於陳昭宏的關注從過去一直延續到了現在。儘管藝術圈對於照相寫實主義有些許的懷疑，但該流派仍舊堅持走自己的路。他的畫作曾被收錄在由藝術潮流媒體 Juxtapoz 出版的「Hyperreal」中，該特刊也囊括了許多比陳昭宏年輕的照相寫實與超寫實主義藝術家。隨著照相手機的普及，藝術也發生了改變。在不再與普普藝術相提並論的前提下，照相寫實主義提問更多的是攝影如何欺騙我們的認知、攝影如何影響我們的生活、影像的自我展現、以及觀看影像的各種模式。在這個脈絡之下，陳昭宏的作品，雖然是裸體或幾乎裸體，但肯定不是赤裸裸的。它們關乎的是當代以及我們對於觀看的慾望。