

國立台灣師範大學

美術研究所碩士班 西畫組 創作論文

## 微觀紀事—超寫實主義繪畫創作研究

Microcosmic Mementos—The Artistic Painting and Research on Super Realism

指導教授：顧炳星 教授

研究生：林正哲 撰

中華民國九十八年三月

# 目 錄

|                            |    |
|----------------------------|----|
| 目錄-----                    | 01 |
| 導論-----                    | 02 |
| 第一章 超寫實主義的開創與成立-----       | 03 |
| 第一節 超寫實主義與普普藝術異同-----      | 03 |
| 第二節 超寫實主義的奠定-----          | 06 |
| 第三節 歐洲的超寫實主義發展-----        | 10 |
| 第二章 超寫實主義的定義與發展-----       | 15 |
| 第一節 繪畫發展-----              | 15 |
| 第二節 結論-----                | 26 |
| 第三章 超寫實主義的影響與新寫實主義的現況----- | 28 |
| 第一節 繪畫影響與現況-----           | 28 |
| 第二節 結論-----                | 37 |
| 第四章 創作分析-----              | 39 |
| 第一節 題材的選擇-----             | 41 |
| 第二節 表現方式與過程-----           | 42 |
| 第三節 作品說明-----              | 49 |
| 第五章 結論-----                | 68 |
| 參考書目-----                  | 70 |
| 圖錄-----                    | 72 |

## 導論

二十世紀中期，第二次世界大戰前後，大多數的現代主義者認為拒絕傳統的觀念，反其道而行利用基本的方式便可創造出新藝術，於是現代主義藝術的各個流派逐漸成為藝術的主流<sup>1</sup>。

在這個整個世界藝術潮流中，比較遭到忽視的便是寫實主義藝術。很多人認為在前衛藝術的發展中，寫實主義基本上已經被淡忘、消失了。但事實並非如此，寫實主義從十九世紀以來到現代藝術的開始、發展過程中，都一直存在，到目前為止，一直都是藝術中一個重要的流派，並沒有因為現代藝術的發展而消失。

現代藝術的發展，其中最值得注意的是美國，在第二次世界大戰期間，美國逐步取代了戰前法國的地位，成為現代藝術的中心，而紐約更取代的巴黎，成為當代藝術的核心。

『由於生活不斷重複出現的工商產品、廣告等大眾化視覺符號現象的世界中，使得美國的寫實主義，在第二次世界大戰後經過發展，到六〇年代，演變出一個新的極端寫實風格』<sup>2</sup>因此可以知道寫實主義藝術在美國經過很大的改變，這是令人感到非常意外的。但是如果我們根據十九世紀寫實主義的繪畫風格，去比較美國在戰後的三、四十年的寫實主義繪畫風格，會發現寫實主義在美國已經不是一個統一的流派，而是非常多元的一個大型的藝術活動，其中包括了很多不同的形式和內容，參與寫實主義藝術的藝術家也形形色色，各式各樣，非常複雜。與十九世紀寫實主義的自然物、自然人、統一性與同一性相去甚遠。

---

<sup>1</sup> 從表現主義(Expressionism)、構成主義(Constructivism)、立體主義(Cubism)、達達主義(Dadaism)、現實主義(Realism)與未來主義(Futurism)等。西方評論界大多統稱為「前衛藝術」(Avant Grade)。

<sup>2</sup> 李美玲：《台灣現代美術大系-超寫實風繪畫》，台北市：文建會，2004，p.13

## 第一章 超寫實主義的開創與成立

在二十世紀一九六〇年代末到一九七〇年代初的美國，超寫實主義與普普藝術(POP Art)和反抽象表現主義(Abstract Expressionism)以及最低限藝術運動(Minimal Art)，已成為成熟且非常流行的藝術運動。在這些藝術運動之中，超寫實主義與普普藝術在背景與動機可說是非常類似。

### 第一節 超寫實主義與普普藝術異同

超寫實主義畫家理查·馬丁(Richard Martin)在一九七四年的超寫實主義展覽目錄中寫道：『雖然超寫實主義和普普藝術都借用照片等呈現影像，但兩者的差別，在於普普藝術仍用主觀的手法解說照片的內容，而超寫實主義是把人置於照相機鏡頭的視線下，客觀的把物體的形象呈現出來。』<sup>3</sup>

超寫實主義的風格特徵是高度的寫實主義繪畫和雕塑，稱為「超寫實主義」(Super Realism)或者「照相寫實主義」(Photo Realism)。而有些評論家為了區分一九七〇年代的「超寫實主義」藝術和一九九〇年代以來的「超寫實主義」藝術，所以又稱一九八〇、一九九〇年代的這類型為「新寫實主義」(Neo Realism)。

普普藝術是一九五〇、一九六〇年代發展起來的反主流文化之一，他完全破化壞了所有藝術遵循的藝術具有高、低之分，打破了原本公認的藝術的高級與嚴肅，風格特徵具有把日常視若無睹的生活內容、商業內容、新聞媒體報導的社會形象，利用商業符號的拼湊方式，使藝術家的情緒傾向中立的方式和絕對客觀的立場從事創作。

『向日常生活的工商業進軍，把大眾傳播的現成視像，做為繪畫的形象予以描寫，普普藝術的兩大手法，就由超寫實主義來繼承它。再者超

---

<sup>3</sup>李美玲：《台灣現代美術大系-超寫實風繪畫》，台北市：文建會，2004，p.13

寫實主義也向『最低限藝術』(Minimal Art)學到了最新的藝術哲學，那就是每一個物體都有其固有的形色之美，藝術家千萬不可支配它，唯有客觀而毫不具個性的把它呈現出來。』<sup>4</sup>在此觀念上，就會發現照相寫實主義藝術家與觀念藝術家也同時具有相同的動機和背景，他們做出的貢獻、投入的精力還不比觀念主義藝術家少，因此普遍認為照相寫實主義是普普運動的延申，這顯然是有所區別的。從時間上看，這兩個運動基本是並行的或普普藝術較早發起一些，很難說那個為主，那個為輔。應該是說照相寫實主義和普普藝術是互相影響的，也是並行發展的。

卡西米爾·馬勒維奇(Kasimir Malevich 1878-1935)說：『藝術再也不為政府或宗教服務了，藝術再也不用來敘述行為歷史了，它將僅僅用來表達客觀對象，表明簡單的客觀對象(指簡單的幾何形態)可以存在，並且能夠單獨存在，不依賴於其他的任何東西。』<sup>5</sup>也就是說純粹客觀的看待每一個物體，每一個物體都擁有其固有的形體與色彩之美，只有藝術家客觀毫不改變的將它呈現出來，才能表現其真實性。

要說明這個關係，最好的例子就是超寫實主義畫家馬爾科姆·莫利(Malcolm Morley 1931-)。莫利是出生於英國的畫家，其藝術事業是在一九六四到美國發展起來的。一九六五年莫利創作了〈克里斯多弗號〉(Christopher ship)〈圖一〉，大型輪船全貌的處理。一九六八年，莫利創作更具代表性的油畫在〈佛基山谷的美國有軍陸戰隊員〉(US Marine at Valley Forge)〈圖二〉。描繪了一個舉著美國國旗莊嚴地站在美國獨立革命聖地賓州的佛山山谷獨立紀念碑前的美國海軍陸戰隊員，表面充滿了愛國主義情緒，但在一九六五到一九六八年是美國國內反政府、反越南戰爭

---

<sup>4</sup>雄獅西洋美術辭典編委會：《西洋美術辭典》，台北市：雄獅圖書，1998，p.824

<sup>5</sup>王受之：《世界現代美術發展 Art Now》，台北市：藝術家，2001，p.54

達到高潮的時代，也是最缺乏愛國主義精神的時刻，他的這兩張作品是根據明信片畫的、非常逼真，卻與普普作品一樣，存在著明顯近似中立的動機。這張作品以表面毫無情感的表現手法，隱隱約約地傳達了對於國家、愛國主義這類在當時美國受到社會強烈批評的內容和表現形式的諷刺，而諷刺的手法卻毫無諷刺特徵，這點也和普普藝術極為接近，是當時超寫實主義異軍突起的重要代表作品。



圖一〈克里斯多弗號〉(Christopher ship)馬爾科姆·莫利(Malcolm Morley)

油彩/畫布

114.3×152.4 cm

1965

紐約梅瑟畫廊



圖二

〈在弗基山谷的美國海軍陸戰隊員〉

(US Marine at Valley Forge)

馬爾科姆·莫利(Malcolm Morley)

油彩/畫布

150×125 cm

1968

紐約梅瑟畫廊

## 第二節 超寫實主義的奠定

### 時代與環境背景

第二次世界大戰結束以後，由於美國的國力與財富上的優勢，使美國逐漸取代戰前的法國，成為世界現代藝術發展的中心，而紐約更取代巴黎，成為現代藝術產業的重鎮。到了一九六〇至一九七〇年代，美國不但已經成為現代化和高度資本主義的工商社會，出現的環境如下的城市環境與社會現象：<sup>6</sup>

- 一、 風格逐漸一致的玻璃帷幕高樓大廈，以及商店玻璃櫥窗林立於城市建築之中。
- 二、 生產線大量複製生產消費商品，陳列在超級市場、購物中心、精品店、汽車展示中心，及各種工業產品展覽的物質世界中。
- 三、 廣告媒體普及化：如報章、雜誌、電視、電影、畫冊、畫片、海報、明信片、商品傳單、型錄、電動霓虹燈、公路旁巨幅招牌等大量圖像和廣告符號，傳播、瀰漫於常民生活裡。

在這樣高度都市化的環境裡，藝術家的創作往往反應出所生活的環境。以大量的物質文化為描繪題材，在過往的藝術史中前所未見，工業化的產品與大眾傳播影像成為描繪的對象，也因與普普藝術互為影響、互為成長。

而真正開創和奠定了超寫實主義繪畫基礎，並且一直到現在為止依然在從事超寫實主義創作的是美國畫家查克·科羅斯（Chuck Close 1940-）。

---

<sup>6</sup>李美玲：《台灣現代美術大系-超寫實風繪畫》，台北市：文建會，2004，p.12

他在一九七〇年代已經創作出一定數量的超寫實主義作品，在藝術界引起廣泛的注意，而在一九八八年因脊椎的病變導致頸部以下活動困難，可是一直到一九九〇年代，他依然將畫筆綁在手上從事同樣類型的藝術創作，從而使他成為超寫實主義藝術最重要的代表人物。科羅斯的作品基本都是大尺寸的人物頭像，非常細緻，具有照片一樣真實性和照片的效果，從寫實的技法上看，可以說是非常成熟。

科羅斯的絕大部分作品都是根據照片，特別是使用照相機隨意拍攝的照片做為樣本描繪而成的。具有相對程度的隨意選擇題材的特點。他使用油畫、壓克力、水彩等各種不同的材料，描繪類型的題材，作品尺寸都很大。比如地在一九六七年創作的油畫〈巨型裸體〉（Big Nude）〈圖三〉，就是畫在畫布上的一個女性的裸體，尺寸很大但畫面中的細節卻鉅細靡遺，如果從印刷品上看這張作品，會以為是照片而已，毫無主觀情緒，好像僅僅為表現照片的效果而畫的。

『科羅斯說從一九六八年他最早開始創作第一張根據頭部照片畫的黑白〈巨幅自畫像〉（Big Self-Portrait）〈圖四〉，他當時注意到照片上中間部分的焦距準確，而照片邊緣部分則焦距模糊，這樣產生了準確和不準確焦距相對比的效果，他認為表現這種效果具有很大的意味。因此集中以照相寫實的方法來表現這種攝影的效果，之後開始轉到彩色繪畫上，依然維持這種方法，逐步成為他的風格特徵之一。』<sup>7</sup>在這之後一直到現在他創作出一系列以頭像為題材的作品，這些作品中具有非個人化（impersonality）、非個性化、絕對中立與客觀的特色。

另外一個與莫利、科羅斯具有類似重要代表性的超寫真主義畫家－拉

---

<sup>7</sup> Martin Firedman：《Close Reading Chuck Close and Artist Portrait》，New York：Happy N.Abrams，2005，p.91

爾夫·戈因斯（Ralph Goings 1928-）。他在題材上與早期的莫利、科羅斯的作品取材都不太一樣，他更注意社會、文化性的題材，而不是僅僅描繪肖像或者明信片而已，更加注意題材能夠產生和造成的聯想與隱喻性，一九七一年前後，他曾經創作了一個系列的作品，題材都是小卡車，而背景都是當時美國平常所看得到的都市街景。一九七一年所創作出的〈金色道奇〉（Golden Dodge）〈圖五〉就是非常具有代表性的作品。畫面上是一輛舊道奇小貨車停在一個維修站門口，街頭景象是最普通、最單調的美國小市鎮街景，平庸之極，也正是美國社會和文化的寫照，這種以平庸無奇的真實描繪方式，反映社會最基層文化現狀的方法，也是為何不同於莫利、科羅斯之處。

超寫實主義自從一九六〇年代末開始產生以來，一直沒有成為主流，卻也沒有消失，而其特徵依然是絕對客觀、寫實、中立性的，對於寫實技法具有很高的要求。其中比較另一個具有代表性的一個藝術家是查爾斯·貝爾（Charles Bell 1935 -1995），他描繪的對象非常特別，一九七〇年早期描繪賣場的販賣機，到了一九八〇年代景物轉變為賭場使用的彈子機局部，直到一九九〇年代後以彩色玻璃珠(玻璃彈子)為主題，描繪的方式仍然還是根據照片，照片的顏色可以感覺出充滿活力。在這段創作歲月中貝爾維持這種傳統的描繪創作方式。這三類型對象，都與美國賣場、賭場文化密切相關，因而自然具有美國的、俗氣的、庶民的、娛樂的、缺乏文化根源的，有如美國俗文化的縮影。雖然他的描繪形式上中立、冷漠。其實相當具有深層的文化諷刺意涵，不過表達方式隱隱約約，並不清晰而已。比如他在一九七三年創作的油畫〈口香糖球〉（Gumball II）〈圖六〉以及一九八一年創作的〈100 點的燈〉（100 Points When Lit）〈圖七〉就具有這個特點。



圖三〈巨型裸體〉（Big Nude） 科羅斯（Chuck Close）

油彩/畫布 297.2×642.6 cm 1967 Collection of Jon and Mary Shirley



圖四

〈巨幅自畫像〉（Big Self-Portrait）

科羅斯（Chuck Close）

壓克力/畫布

273×212.1cm

1969

Collection of Walker Art Center

Minneapolis



圖五〈金色道奇〉

（Golden Dodge）

戈因斯（Ralph Goings）

油彩/畫布

153×183 cm

1971



圖六

〈口香糖球〉（Gumball II）

貝爾（Charles Bell）

油彩/畫布

183.5×137 cm

1973

Louis K. Meisel Gallery



圖七〈100 點的燈〉（100 Points When Lit）貝爾（Charles Bell）

油彩/畫布

152.5×274.3 cm

1981

Louis K. Meisel Gallery

### 第三節 歐洲的超寫實主義發展

如果從歷史的角度來看，寫實主義繪畫帶有相當的『人文』風格，而且非常具有收藏價值，由於製作程序、技巧的複雜，一直都是收藏家與上流社會的典藏品。從十七世紀的歐洲中的荷蘭、法蘭德斯派的靜物繪畫中，那些作品所描繪的花卉、水果、瓷器已經到達擬真的地步，有些作品中描

繪達到驚人的精細程度，例如：昆蟲的觸角、蒼蠅的翅膀以及桃子表面的絨毛都可以依稀可看，其實已經具有超寫實主義的基本技法特徵了。

這種中立描繪客觀對象的方式，在二十世紀被超寫實主義畫家採用來描繪人物、日常生活題材，在手法上基本是相似的。值得討論的是與美國一樣具有高度工業化、商業化的歐洲，藝術家中卻少有人回響。雖然高度寫實主義繪畫的根源在歐洲，但是自從一九六〇年代開始，一直到現在為止，這類型繪畫在歐洲的藝術家中地位不高，也不太受到歐洲的收藏界重視，雖然這與歷史上收藏家的常態不太相同，但在美國，超寫實主義一直是藝術主流中的一個比較令人注目的種類，在歐洲卻往往停留在藝術家個體的探索中，比較少形成一種潮流。

『當時歐洲比較重要的藝術形式是超現實主義和蘇聯這些國家中主張的社會主義現實主義、社會寫實主義或者批判寫實主義（Socially critical Realism）。』<sup>8</sup>

歐洲較少從事寫實主義風格創作的畫家，但是他們的創作和美國超寫實主義畫家的創作，有更明確的觀念和內容，雖然比較不中立、比較不走絕對客觀主義道路。但也因此形成了歐洲特有的超寫實主義系統，與美國同時期的創作方式與內容相差很大。

較為典型的歐洲超寫實主義畫家有德國的傑哈特·里希特（Gerhard Rihter 1932-），他是多方面的藝術家，以全新的繪畫觀念與技法創作超寫實主義的作品。

『里希特在具象、抽象觀念中到處遊走，進退自如。他同時以幾種面目示人：早期直接採用照片複製寫實繪畫，繼而同時進入抽象。20 世紀 70 年代末其他開始所謂“灰色時期”創作，及用表現筆觸及黑白單色表現諸

---

<sup>8</sup>王受之：《世界現代美術發展 Art Now》，台北市：藝術家，2001，p.34

如雪山等場景性繪畫。這期間他的繪畫其實與早期繪畫是一脈相傳的，同樣採用照片的具象畫，所區別的轉為使用表現性筆觸。而這幾種不同的面目的展現則又體現他的觀念：繪畫形式存在著多樣性和可能性。』<sup>9</sup>

但他的寫實主義作品往往不具有美國當時明顯的商業性內容，這大約也是歐洲藝術和美國藝術之間很大的一個區別。『德國著名批評家克勞斯·霍內夫（Klaus Horneffer）在其〈當代藝術〉（Contemporary art）評論：里希特把攝影的真實性理解為本來意義上的現實，這是一種獨立的世界。因此，他的畫所反映的不是原照片中的世界，而是客觀現實的一部份攝影圖像。因此，經驗主義的真實性在里希特的藝術中以雙重方式—機械的方式和人為的方式—表現出照片和繪畫作品。』<sup>10</sup>由此可知里希特的作品是透過攝影鏡頭的過濾，客觀地運用照相寫實的繪畫方式表現出來。

在一九七一年創作的油畫〈明亮的波克〉（Brigid Polk）〈圖八〉〈圖九〉〈圖十〉〈圖十一〉〈圖十二〉一系列的作品，描繪的是當時西德極端分子和恐怖主義組織「紅軍」的一個成員肖像，這個年輕的女孩參與了恐怖主義活動，因此被捕。里希特使用她在被捕之前與在監獄中拍攝的照片、以照相寫實主義的方式描繪了她的肖像，這張作品感覺隱隱約約帶著政治諷刺的意味，運用客觀精細的描繪和灰冷的色調、筆觸處理上，可感覺作者是對這個女孩具有同情的，因此可明顯看出對於德國政權就具有明顯的批評色彩。

除了德國之外，長久以來，俄國藝術家在寫實主義時，也培養出傳統扎實的寫實技巧，在蘇聯強調社會主義、現實主義的前提下，大部分從蘇聯美術學院畢業的藝術家都已經具有很好的寫實技法，因此使用照相寫實

---

<sup>9</sup> 殷雄：《現代具象語言》，上海：藝術家上海書畫出版社，2006，p.76

<sup>10</sup> Klaus Horneffer：《當代藝術》，李宏，滕衛東譯，江蘇：江蘇美術出版社，1998，p.82

的方式，對他們來說並不困難。一九八〇年代，蘇聯面臨解體的混亂，不少藝術家也開始使用超寫實主義的手法來表現對政治改革帶來的心理動盪感，也屬於歐洲的超寫實主義的泛政治化發展內容。比如俄國藝術家西蒙·法比索維奇（Simon Faibisovich 1949-）在一九八九年創作的作品〈火車站上的士兵〉（Train Station：Soldiers）〈圖十三〉畫面上三個蘇聯士兵在火車站站台上吃冰棒、等火車，一反以往表現蘇聯士兵傳統的英雄主義、愛國主義，這張作品表現了反諷的、毫無英雄主義可言的平常生活現象，如果把這張畫與過去蘇聯傳統的愛國主義、人民英雄的歷史畫放在一起看，就可以看出俄國的新一代超寫實主義畫家在對待傳統題材與士兵消極的態度，有著淡淡的黑色幽默感，也具有強烈的政治意義在裡面。



圖八

〈明亮的波克〉（Brigid Polk）

里希特(Gerhard Richter)

油彩/畫布

175×175 cm

1971



圖九

〈明亮的波克〉（Brigid Polk）

里希特(Gerhard Richter)

油彩/畫布

175×175 cm

1971



圖十

< 明亮的波克 > ( Brigid Polk )

里希特(Gerhard Richter)

油彩/畫布

125×150 cm 1971



圖十一

< 明亮的波克 > ( Brigid Polk )

里希特(Gerhard Richter)

油彩/畫布

125×150 cm

1971



圖十二

< 明亮的波克 > ( Brigid Polk )

里希特(Gerhard Richter)

油彩/畫布

100×125 cm

1971



圖十三

< 火車站上的士兵 >

( Train Station : Soldiers )

法比索維奇 ( Simon Faibisovich )

油彩/畫布

284×190 cm

1989

## 第二章 超寫實主義的定義與發展

### 定義

在 1968 年到 1970 年期間，超寫實主義這一個名詞首次由紐約藝術經紀人路易斯·米塞爾（Louis K. Meisel）在懷特尼博物館（Whitney Museum）發行的刊物上寫「二十二位寫實主義藝術家」兩年後，路易斯應斯圖爾特（Stuart M. Speiser）的要求，被委託收藏大量的超寫實主義藝術家作品，因而發表五項定義，並且在這之後推動一系列名叫『1973 斯圖爾特的超寫實主義收藏』展覽。更在展覽後於 1978 數度捐贈給博物館。五項定義如下：

11

1. 超寫實主義藝術家需使用照相機和照片收集資料。
2. 超寫實主義藝術家使用一個機械或非化學性的方式將圖像轉移到畫布上。
3. 超寫實主義藝術家必需有技術能力將攝影繪製到作品上去。
4. 藝術家在展示如同 1972 年之前超寫實主義藝術家作品時，一定要考慮如何連結至其中一位超寫實主義藝術家。
5. 藝術家一定至少要致力於超寫實主義作品和展覽五年以上。

### 第一節 繪畫發展

雖然超寫實藝術家必須依附著照片以及熟練的繪畫寫實技巧，藝術家透過照相機，將所拍得的影像與訊息，利用照片的沖洗技巧，獲得適當畫面規格與成像，利用幻燈片或畫格（欄格）技巧將圖像放大，之後再利用有系統性的方式繪製到畫布上，經由重點性加強便會造成具有藝術鑒別力的模仿。但在美國新寫實主義畫家也不是一成不變，因此造成非常多元化

---

<sup>11</sup> Louis K. Meisel:《Photorealism》，New York，Harry N. Abrams Inc. Publishers，1980.，p. 12-13

的特徵，即便在照相寫實主義這個狹窄的創作範疇中，依然存在著多元化的發展情況。在同類型的創作技法基礎上，藝術家們在題材的選擇上也各有所好。

## 印刷品

『早期在紐約的藝術家已經使用照相寫實這種有趣的模式來描述想表達的圖像。如詹姆士·羅森奎斯特（James Rosenquist 1933-）的例子已經被注意到了，約瑟夫 Raffael（已經更名為 Joseph Raffaele 1933）創作的一系列作品中，運用如同羅森奎斯特的一些畫一樣，用手繪製的照相寫實作品。

與馬爾科姆·莫利（Malcolm Morley 1931-）和安迪·沃霍爾（Andy Warhol 1928-1987）相比較這些藝術家，科羅斯（Close）則運用更多方式。

莫利，是一位 Manhattanbased 英國出生的藝術家，在視覺藝術學院（SVA School of Visual Arts）結束教學後，大約 1965 開始，使用商業攝影的圖像來創作，例如這種主要看起來是觀光輪船的明信片和小冊子插圖創作內容，讓他與超寫實主義有了連結。但是在他的作品中所描述的主題大多是常見且帶有諷刺性。』<sup>12</sup>

在介紹超寫實主義與普普藝術的異同時，已將莫利所創作的作品大多利用有意涵的印刷品，但他當時仍與普普藝術有模糊不清的關係，由於他所取用的『複製』方式是用『手』去繪製，而非單純『剪貼』、『放大』而已，才使得他與普普藝術有相當大的不同，不過他之後沒有繼續沿著超寫實主義的方向發展，而逐漸轉化為新的表現方式，但是他的作品，卻為以後的超現實主義，或者稱為「照相寫實主義」繪畫的發展提供了參考的基礎。在作品〈洛杉磯電話簿〉（the Phone Book of Los Angeles）〈圖十四〉中對於故意撕破、污損和故意捏皺的質感，將一本陳舊的電話簿，鉅細靡

---

<sup>12</sup> Christopher Finch：《Chuck Close Work》，New York：Prestel，2007，p.51

遺忠實的放大。



圖十四

〈洛杉磯電話簿〉

（the Phone Book of Los Angeles）

莫利（Malcolm Morley）

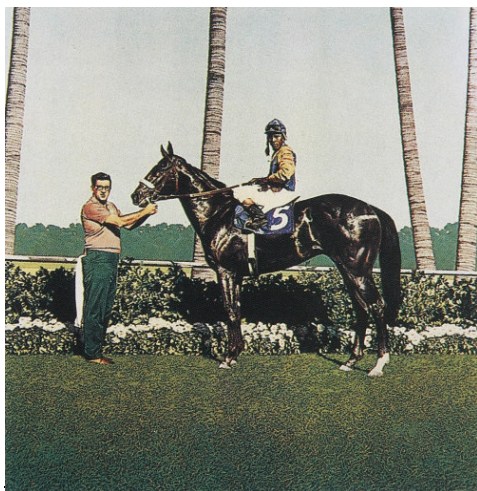
壓克力/畫布

213.4×182.9 cm

1971

路易斯安那 現代美術館藏

馬克利因（Richard Mc Lean 1934-），生於美國加州，曾經以雜誌上馬的圖片為主題，之後便成為他作品的特色之一，因為他的作品運用的都是來自於印刷品，較少使用照相機所拍的照片，所以常以印刷刊物為創作來源。『他說：它不僅是一張放大的照片，我想達到實際較高度的意識，使它成為令人驚訝和可接觸的物體，而不只像一張照片而已，在馬匹上的人比你實際看到他站在原野上還要真實。』<sup>13</sup>他自認為筆下可以勝過照片的寫實功力〈靜物與騎師布雷克〉（Still Life and jockey Blake）〈圖十五〉。



圖十五〈靜物與騎師布雷克〉

（Still Life with Blake Jokey）

馬克利因（Richard Mc Lean）

油彩/畫布

150×150 cm 1969

紐約 懷特尼美國藝術館

<sup>13</sup> ArtCyclopedia：〈Artists by Movement:Photorealism 1960's to 1970's〉  
<http://www.artcyclopedia.com/history/photorealism.html> 更新日期：2007

## 街景

理查·依斯特斯（Richard Estes 1936-）生於美國，由於成長、就學與就業背景皆在美國，對美國文化多所反思，擅長使用對比強烈的鮮明色彩，捕捉都市景觀中現代化的影像，尤其對於『對街的對街』映象相互交疊的描繪，令人嘆為觀止。記錄這些瞬息萬變的景象，自然要靠照相機去凝結畫面然後再轉繪、放大到畫布上，由於依斯特斯不使用噴槍，而是一筆一筆堆積而成。〈紐約市中心〉（New York downtown）〈圖十六〉



圖十六

〈紐約市中心〉

（New York downtown）

依斯特斯（Richard Estes）

油彩/畫布

122×152 cm

1978

羅伯特·科庭漢（Robert Cottingham 1935-），他對於美國街頭的各種各樣、形形色色的看板、霓虹燈牌很感興趣，認為這些標誌是代表美國商業化的象徵，因此在他的作品中描繪這些招牌，典型代表作品〈克里斯格〉（Kresge's）〈圖十七〉，表現了美國街頭的霓虹燈招牌，玻璃的反光色彩絢麗具有很強的裝飾性，也突出表現了美國商業化的特點。因為玻璃的反光，所以作品具有非常零碎的小塊組成的形式特點。



圖十七

< 克里斯格 >

( Kresge' s )

科庭漢 ( Roberl Cottingham )

油彩/畫布

244x168 cm

1984

唐艾迪 ( Don Eddy 1944- ) 生於美國南加州，因家裡從事汽車烤漆工廠，所以早年便學會使用噴漆，夏威夷大學畢業後，便將生活重心轉移到繪畫上，一九七〇初本來每年都有五到六幅畫，直到一九七六年爲了提高細膩度而減爲兩年一幅，題材由窗戶、汽車轉往街道上的櫥窗陳列商品以至繁雜的銀器、玻璃。代表作品<新鞋> ( New Shoes ) <圖十八> 與當時超寫實主義帶有反諷意味的作品有相當大的不同。



圖十八

< 新鞋 >

( New Shoes )

唐艾迪 ( Don Eddy )

油彩/畫布

161.8x121.2 cm

1973

美國麻省威廉城威廉學院美術館

拉爾夫·戈因斯（Ralph Goings）生於加州，畢業於加州藝術及工藝學院，進入薩克拉門多的州立學院進修，一九六〇年代後於紐約發展。戈因斯除了以汽車為主題的街景、加油站背景等。展現出美國文化中的消費文化及社會人文。在名作〈雙生泉餐廳〉（Twin Springs Restaurant）〈圖十九〉可看出對於美國基層的人文描寫。



圖十九

〈雙生泉餐廳〉

（Twin Springs Restaurant）

戈因斯（Ralph Goings）

油彩/畫布

122×167.5 cm

1976

## 人物

查克·科羅斯（Chuck Close 1940-）生於美國華盛頓，常駐紐約蘇荷區。科羅斯的巨幅人像的有三種不同的完成方式：一、黑白肖像方式：運用黑與白的調色，逐漸完成整張創作〈圖四〉。二、彩色肖像方式：起初使用調色完成，之後有用與印刷原理相同的『分色填繪』近似『印刷分版』，將照片分成紅、黃、藍、黑四色依序重疊畫在畫布上，作品〈約翰〉（John）〈圖二十〉就是利用此方法完成。三：小格式方式：在這方式之中又分為實驗與病後表現。實驗是於是將畫面分割成無數小方格，再加以填色、混色〈馬克水彩/未完成〉（Mark Watercolor/Unfinished）〈圖二十一〉。由於科羅斯在 48 歲時脊椎病變，導致頸部以下活動困難，在病痛之際仍孜孜於突破自己的畫風，也運用此方式〈自畫像〉（Self-Portrait）〈圖二十二〉。

有這三種方式可知科羅斯是個重『實驗』，以『實驗』證實『觀念』的藝術家。



圖二十

<約翰> (John)

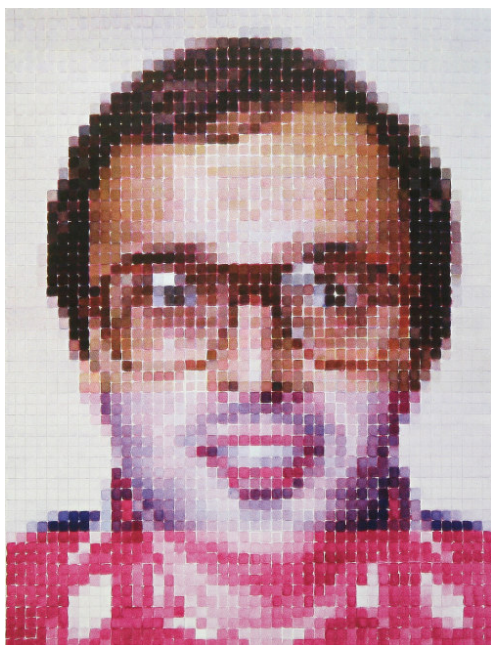
科羅斯 (Chuck Close)

壓克力/畫布

254×228.6 cm

1971-1972

紐約威爾敦斯坦畫廊



圖二十一

<馬克水彩/未完成>

(Mark Watercolor/Unfinished)

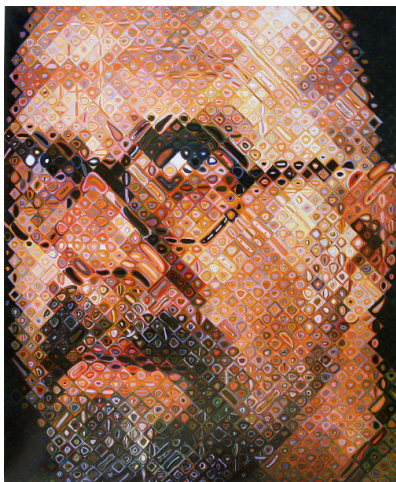
科羅斯 (Chuck Close)

(Chuck Close)

水彩、石墨/紙本

135.9×102.9 cm

1978



圖二十二

<自畫像> (Self-Portrait)

科羅斯 (Chuck Close)

油彩/畫布

259x213.4 cm

1997

菲利普·皮爾斯坦 (Philip Pearlstein) 他採取高度寫實的方法描繪了一系列的裸體人物，大部分取景都看不到人物的頭臉，僅僅是身體部分，『他的取景是構圖方式容易給人造成對照片剪切的假象，實際上皮爾斯坦的作品全部都是在畫室中寫生而成，這一點又有別於“超寫實主義”和“照相寫實”對寫生的拒絕。因此，體現了他對傳統繪畫方式的迷戀，所不同的在於他所強調的“看待事物的方式”』<sup>14</sup>比如他一九七三年創作的<坐在印度紅色地毯邊的裸女> (Female Modern Chair with Red Indian Rug) <圖二十三>以及<地毯上的裸女> (Female Modern with the Carpet) <圖二十四>就很明顯看得出他獨特的風格特色。他的裸體構圖有時候是單人，有時候是群體組合，但全都是在畫室中創作的，背景也因此都是畫室環境，可以說他的創作對象極為簡單，只有人體和畫室，因此人體的角度、姿勢、畫室的背景安排，就成為他營造與佈局的重點，也因此畫面中的視覺元素不多，因此他的寫實主義繪畫往往帶著一種抽象表徵。

皮爾斯坦認為：「對於二十世紀繪畫的人本精神已有貢獻；因為我把『人』從表現主義的痛楚苦悶中、從立體主義的扭曲切割裡、從色情藝術

<sup>14</sup>殷雄：《現代具象語言》，上海：藝術家上海書畫出版社，2006，p.92

的低俗淫穢內拯救解放出來。我使人物為他們自己而存在。我使『人』成為自然宇宙多種存在形式裡，有自己尊嚴的一種」<sup>15</sup>

他努力使模特兒在畫面中缺乏個人、性格及情感，而僅僅是人體而已，在描繪上非常細緻，對人體肌膚的表現也極為出色，但是並不去表現帶有個性的臉部，甚至故意掩蓋臉部，這樣就造成只有身體的表達，而沒有個人的性格在裡面。這是他使用的所謂絕對客觀方法以及絕對中立方式。因此他將寫實主義繪畫和傳統社會寫實主義強調人物應具有情感、性格方式表現出區別。



圖二十三〈坐在印度紅色地毯邊的裸女〉

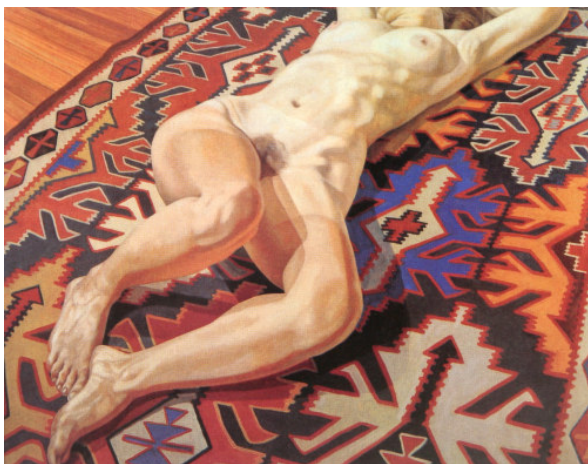
（Female Modern Chair with Red Indian Rug）

菲利普·皮爾斯坦（Philip Pearlstein）

油彩/畫布

122×106.5 cm

1973



圖二十四

〈地毯上的裸女〉

（Female Modern with the Carpet）

菲利普·皮爾斯坦

（Philip Pearlstein）

油彩/畫布

152×183 cm

1969

<sup>15</sup> 潘東波：《20 世紀美術全覽》，台北縣·汐止市：相對論出版，2002，p.284

亞爾佛德·萊斯里（Alfred Leslie 1927-）生於美國紐約，早期傾向抽象表現主義，一直到一九六〇年代才轉向超寫實主義，不過他依舊排斥使用相機與儀器。他認為在二十世紀裡，只有經過人工技術的證明，才能相信那是真的。代表作〈你的慈祥〉（the Kind of You）〈圖二十五〉，這張作品被認為可以與大衛（David Louis 1748-1825）的『瑪拉之死』相提並論。在畫中由萊斯里的妻子康斯坦絲·華斯特（Constance West）打扮成 Charlott Corday 拿著信，萊斯里以相當古典和邏輯性的方式解釋說：『我想巴爾札克曾經說過：當藝術開始墮落時，便有寫實主義出來挽救頹勢；這便是我們要為寫實畫家之全力恢復而奮鬥的理由。』<sup>16</sup>由此可知，為何在一九六〇年代之後轉向並投入超寫實主義的原因。在一九六二年萊斯里與強斯（Jasper John）、羅森伯格（Robert Rauschenberg）以及史坦奇威茲（Richard Stankie Wicz）在瑞士伯恩美術館推出的『美國四位現代大師展』中的表現，在藝壇上以非常具有聲望。



圖二十五

〈你的慈祥〉

（the Kind of You）

萊斯里（Alfred Leslie）

油彩/畫布

213.3×152.4 cm

1961

<sup>16</sup>潘東波：《20 世紀美術全覽》，台北縣·汐止市：相對論出版，2002，p.291

## 其他藝術型態

一九六〇年到一九七〇年代時，超寫實主義與其他類型藝術平行進行，但也有交錯的時候，這樣會導致雖使用寫實的手法來表現，卻帶有其他藝術型態在裡面，因此所表現主體也較為不同。這樣就會出現與其他類型藝術相重疊的觀念及元素。如超寫實主義畫家維傑·謝爾明斯（Vija Celmins 1938-）一九八九年所創作的作品〈無題〉（Untitled）〈圖二十六〉描繪的是日落時的海面景象，畫面呈現非常精細寫實，但由於主體單調，只有波浪的景象而已。這樣的圖像中的觀念與元素和極限藝術有相似的地方，由這例子可知超寫實主義與其他藝術類型有交疊的情況



圖二十六

〈無題〉（Untitled）

維傑·謝爾明斯

（Vija Celmins）

油彩/畫布

35.8×46 cm

1989

## 第二節

### 結論：

| 藝術家                        | 主要創作理念與觀點                            | 綜合                                                                                                            |
|----------------------------|--------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 莫利<br>(Malcolm Morley)     | 使用商業攝影的圖像來創作，作品中所描述的主題大多是常見且帶有諷刺性。   | 理念：<br>利用日常接觸到的人、事、物等景象，反映及諷刺消費文化。<br><br>觀點：<br>在作品中呈現出客觀、中立、理性的特點。<br><br>技巧：<br>大部分藝術家利用噴修技巧，但也有藝術家堅持使用畫筆。 |
| 馬克<br>(Richard McLean)     | 利用照片或印刷物創作，使作品不只像照片而已，達到比實際較高度的真實。   |                                                                                                               |
| 依斯特斯<br>(Richard Estes)    | 利用繪製方式使用對比強烈的鮮明色彩，捕捉都市景觀中現代化的影像。     |                                                                                                               |
| 科庭漢<br>(Robert Cottingham) | 利用美國街頭形形色色的看板、霓虹燈，認為這些標誌是代表美國商業化的特點。 |                                                                                                               |
| 唐艾迪<br>(Don Eddy)          | 以日常化的事物及景物為作品內容，與當時帶有諷刺意味的時代作品較不一樣。  |                                                                                                               |

|                             |                                               |  |
|-----------------------------|-----------------------------------------------|--|
| 戈因斯<br>(Ralph Goings)       | 利用汽車與人物街景諷刺美國消費文化與社會人文。                       |  |
| 科羅斯<br>(Chuck Close)        | 以實驗方式作畫，在繪畫之前先計畫，再逐步完成。                       |  |
| 皮爾斯坦<br>(Philip Pearlstein) | 利用畫室寫生的方式，在畫面中故意將模特兒臉部遮掩或去除，以達到客觀中立與傳統寫實繪畫區別。 |  |
| 萊斯里<br>(Alfred Leslie)      | 認為利用人工技術的方式，才能使作品與真實有所連結。                     |  |
| 謝爾明斯<br>(Vija Celmins)      | 雖利用超寫實的手法，帶畫面中所呈現的卻是其他的藝術型態。                  |  |

### 第三章 超寫實主義的影響與新寫實主義的現況

『與此同時，寫實主義藝術在美國也得到最大的發展，這是非常令人意外的。但是，如果我們注意美國寫實主義繪畫在戰後的三、四十年發展的過程，會發現寫實主義在美國已經不是一個統一的流派，而是非常多元的一個大類型的藝術活動，其中包括了很多不同的形式和內容。』<sup>17</sup>

第二次世界大戰後到一九八〇年，紐約取代巴黎成為當代藝術的核心，在此同時由於前衛藝術的發展，吸引了所有人的注意力。但寫實主義卻沒有因此而消失，而在一九八〇、一九九〇年進入所謂的『新寫實主義』時期，這不是一個全然新的主義，而是將超寫實主義融入其他的藝術流派之中。

#### 第一節 繪畫影響與現況

##### 印象與寫實

當代寫實主義中，另有一種較流行寫實主義手法，相較於超寫實主義的是不用照片，且畫面顏色帶有印象派作品的顏色。這類的作品相較於早期的印象派更具寫實，但與十九世紀的寫實畫有相當大的不同。

朱里奧·拉拉茲（Julio Larraz 1944-）在一九八五年創作的油畫〈獵人〉（The Hunter）〈圖二十七〉就是這風格的代表，這畫面中能和獵人有所連結的，只有右上角美洲野牛的牛頭，看似有所寓意在其中，有撰述曾說此畫中的室內為美國作家海明威在古巴的居所，但寓意為何，畫面中卻沒有清楚的交代。

---

<sup>17</sup>王受之：《世界現代美術發展 Art Now》，台北市：藝術家，2001，p.122



圖二十七

<獵人> (The Hunter)

拉拉茲 (Julio Larraz)

油彩/畫布

101.5×152 cm

1985

## 社會寫實

悉尼·古德曼 (Sidney Goodman 1936-) 在一九八七至九〇年所創作的油畫<廢物處理> (Waste Management) <圖二十八>，則利用比較強烈的對比手法，表現當前的社會寫實，諷刺過分物質主義的現象，這張作品讓人聯想起一九二〇、三〇年代於美國流行的社會寫實主義風格繪畫作品。



圖二十八

<廢物處理> (Waste Management)

古德曼 (Sidney Goodman)

油彩/畫布

246×200 cm

1987-1990

## 抽象寫實

羅伯特·伯米林 (Robert Birmelin 1933-) 生於紐澤西州，畢業於耶魯大學和倫敦斯萊德藝術學院，於一九六〇定居於紐約，則進一步利用抽象的佈局和方法，在把具體寫實的對象放入構圖之中，因而形成以寫實為基礎的抽象作品。也是當代寫實主義的非常獨特的現象。

伯米林在一次訪問曾說『作為一個藝術家，我發現自己在尋求視覺的結構，這將是一個積極的精神狀態、一種豐富結構空間，提供了一個簡單的，似乎可以預期的方向，然後自我顛覆，富有挑戰性的觀察者需要另一個視覺反思。這些畫生活中的思想，在空間的不確定性（一個太熟悉的空間，在一個世界令人困惑的選擇）。』<sup>18</sup>他利用了抽象的思考模式，進而發展抽象式的構圖觀念，因為他在尋求的是一個視覺性的結構，寫實只是他身為一個觀察者，所使用的紀錄方法。他在一九八七年創作的油畫〈手牽手〉（Hands interlocked）〈圖二十九〉，畫面中只有兩只握住的大手，描繪得非常寫實，把手放到如此巨大，這樣的構圖來自抽象的構造感，背景則可以看出有另外一個女孩在跟這兩只手後面，他的這種角度處理，其實是無法用照相的，需來自生活中的觀察與想像性的構圖。從這張作品來看人為構圖造成的空間感非常明顯，與新寫實主義繪畫之間逐步發展出一種內在的關係來，也就是伯米林所說的『另一個視覺反思』。不是只有在模仿攝影效果，甚至在角度和佈局的選取上也盡量達到攝影的效果，這種新關係的建立，是一九八〇年代以來在西方寫實藝術中的一個很大的發展。



圖二十九〈手牽手〉

（Hands interlocked）

羅伯特·伯米林

（Robert Birmelin）

壓克力/畫布

121.8×198 cm

1987

<sup>18</sup> Robert Birmelin：〈Peter Findlay Gallery Robert Birmelin〉，Peter Findlay：  
<http://www.findlay.com/pages/Birmelin.htm> 更新日期：2000.10.31

## 象徵寫實

艾普·戈尼克（April Gornik 1953-）是當代的寫實主義繪畫越來越離開原來照相寫實主義的基礎和範圍，在題材是越來越豐富，發揮的空間也越來越廣。如同把十九世紀一系列象徵主義的內容重新表現。例如在作品〈進入沙漠〉（Entering the Desert）〈圖三十〉在風格上具有象徵主義的色彩，把十九世紀浪漫主義和廿世紀初期美國象徵主義藝術，成為當代美國文化觀與價值觀獨特的作品。這個作品也對現代主義攝影產生影響，因此它大大跨越了超寫實主義的圈子，走出比較廣闊的發展途徑。在寫實主義中突破了超寫實主義的束縛，開拓比較具有內涵的、具有比較深刻的內容方向。



圖三十〈進入沙漠〉

（Entering the Desert）

艾普·戈尼克（April Gornik）

油彩/畫布

152x304 cm

1992

## 後現代寫實

『後現代主義（Post-Modernism）藝術運動是一九六〇年以來的文化、思想界的後現代主義運動的一個組成部分，在當代藝術發展中佔有重要的地位。他造成繪畫性復興，寫實主義手法的再次受到重視，以及它傳達出的後工業化的精神和理念，都使這個運動成為理論界非常注意的研究主題之一。』<sup>19</sup>後現代主義是針對現代主義而產生，現代主義代表了工業時期的文化和思潮。由於後現代主義的發展是處在商業化時代，因此具有濃厚

---

<sup>19</sup>王受之：《世界現代美術發展 Art Now》，台北市：藝術家，2001，p.130

的商品意識，而導致文化上的高度喪失。主要批評大量生產、複製、消費等文化是後現代主義的特色。

西班牙於一九三六年到一九四五年，經歷了西班牙內戰與第二次世界大戰，其間德軍、蘇聯、義大利幾乎將西班牙當成武器測試平台，戰後西班牙有如焦土，戰後由美國支持下成立佛朗哥獨裁政府一直到一九七四年。也因此西班牙藝術家在這種孤立的環境中，可以從探索繪畫中的思考性。

『在 1950 到 1955 年間羅培茲在西班牙馬德里藝術學院，他證明自己是個出色的學生，獲得許多獎。不過此時的馬德里正因戰後，被孤立於世界藝術舞台之外，有關現代及古典美學的知識與訊息對於羅培茲來說都非常有限，此時就連美術學院的圖文書都數量不多，能接觸到的是由阿根廷所印刷的。這可能是他為何引用畢卡索作品及其他大型前衛的雕刻的原因。1955 年羅培茲獲得獎助學金，使他得以前往義大利和法國旅遊，在義大利他看到羅馬地方的畫作有點沮喪（一種他從未見識過的畫風），也因此使他重新評估在西班牙作品與過去的學習歷程。』<sup>20</sup>

安東尼奧·羅培茲-加西亞（Antonio López-García 1936-）是一位寫實主義藝術家，他堅持將周遭的世界如同照片般忠實呈現。早期(大約從 1957 到 1964)他的作品傾向幻想，之後他放棄這方面的研究。在一九六〇年代中期後，便以瑣碎、片段、無關緊要的題材來表現周遭生活中的凌亂、不完整。這與之前作品相比較，它的存在顯示一種更深沉意涵的透露。羅培茲作品都與『現代物』、『生命』與『時間』相關連，都是平常周遭可見到的場景，廚房、廁所、門、窗…等。風景畫更以『人爲』所呈現的街景、

---

<sup>20</sup> José María Faerna García-Bermejo:《Antonio López》，Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2004, p.7

隧道、工地或花園等。作品〈Gran Vía〉〈圖三十一〉可讓人感受到社會的冷漠、缺乏人情味的諷刺與批判，這與照相寫實主義中客觀、中立性一致。

羅培茲認為：『觀察若用一種嚴肅態度，去分辨感受到所描繪的物體每天細節的改變，而忽略物體所散發的情感，將會構成極大的阻礙。』<sup>21</sup>羅培茲的畫作很寫實，但放大細節來看會發現，全變成大塊大塊的色塊堆疊而成的。那是經由創作持續的增減畫面進而導致顏料堆疊出事物的質感及體感。



圖三十一

〈Gran Vía〉

羅培茲（Antonio López）

油彩/畫布

90.5×93.5 cm

1974-1981

詹姆斯·都林（James Doolin 1932-）以洛杉磯市中心滿佈塗鴉的橋為主題，創作了不少類似的作品，抨擊工業化後時逐漸衰敗的現象，也反映出大都市較早發展地區大部分為民眾放棄的廢墟，演變成犯罪的溫床。他的作品〈橋〉（Bridges）〈圖三十二〉正是陳述這個事實。工業化時期給

---

<sup>21</sup> José María Faerna García-Bermejo：《Antonio López》，Barcelona：Ediciones Polígrafa，2004，p.6

城市帶來的各種消極的後果，也是藝術家的生活周遭環境，這種景象所造成的冷漠、骯髒、沒有安全感，透過繪畫表現當代城市邊緣的面貌，也藉此提出反思。



圖三十二

〈橋〉（Bridges）

都林(James Doolin)

油彩/畫布

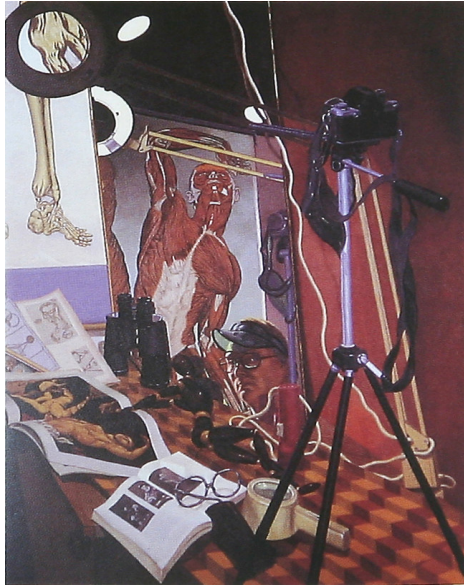
183x259 cm

1989

### 照相拼貼寫實

有一些藝術家為努力表現主題的思想，並使用照相寫實主義方式來創作，但在繪畫時不像影印機一樣複製，由於觀念及技法不同一九七〇年代，在創作上較無拘束。

傑克·貝爾（Jack Beal 1931-）作品裡時常將畫面擠得滿滿的，作品〈景觀〉（Scene of Sight）〈圖三十三〉，描繪的是工作室內零亂的物品照相機、三角架、放大鏡、眼鏡、望遠鏡、解剖圖、畫冊等，不過每件物品過於清晰反而出現不真實的感覺。有如一堆物品的拼合組成。形式結構是具有立體主義的手法或普普藝術的觀念。



圖三十三

<景觀> (Scene of Sight)

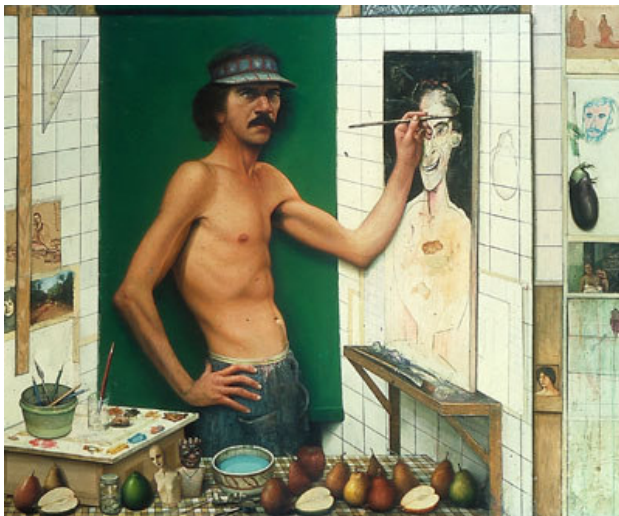
傑克·貝爾 (Jack Beal)

油彩/畫布

167×122 cm

1986-1987

格里戈里·基爾斯皮 (Gregory Gillespie) 的作品結構大多將人物把在正中心再搭配背景，使人物看起來有使命感，且由於人物與背景都極為清晰，手法比較典型的超寫實主義，人物毛髮、毛孔可清楚分辨，<作畫過程自畫像> (Myself Painting a Self-Portrait) <圖三十四>就是一個很好的例子。畫中有畫，一次表現多種含意，但每件物品皆可獨立成爲一件作品。這是絕對客觀、中性的超寫實主義、照相寫實主義作品中從來沒有的。



圖三十四

<作畫過程自畫像>

(Myself Painting a Self-Portrait)

基爾斯皮

(Gregory Gillespie)

油彩、鉛筆/木板

148×173 cm

1980-1981

伊司特凡·山度菲（Istvan Sandorfi 1948-2007）出生於布達佩斯，父親是 IBM 美國公司主任，由於一九五六年匈牙利發生政變，全家先逃亡德國之後居住於法國，革命的暴力和由政治系統迫害在十二歲的他心中留下強烈的印象。由於家裡經濟拮据，當他從藝術學校畢業後，以兼畫廣告為生。

『一九七三年於巴黎現代藝術博物館的個展，當時他以超寫實的繪畫風格吸引的許多注意力，也因此展開他的繪畫歷程。』<sup>22</sup>

山度菲的繪畫風格屬於超寫實主義，但他利用多重投影的方式，將幻燈片影像投影至同一個螢幕上，產生類似相機多重曝光的影像，並充分利用相機鏡頭，拍出有如魚眼鏡頭的效果，至今風格仍然相當特殊。由於早年的逃難經驗，殘破且帶有政治意涵的繪畫元素一再出現於作品中，使他的作品產生一種冷漠的疏離感。由於山度菲和科羅斯一樣，一直都使透過相機影像創作，可說是超寫實主義的實踐者。從作品〈你往哪裡去？〉（Quo Vadis）〈圖三十五〉便可看出。



圖三十五

〈你往哪裡去？〉

（Quo Vadis）

山度菲（Istvan Sandorfi）

油彩/畫布

175×175 cm

1995-1996

<sup>22</sup> John D. O'Hern and Gerard Xuriguera：《Istvan Sandorfi：works 1987-1997》，Paris：Editions Garnier Nocera，1999，p.11

## 第二節

### 結論：

| 藝術家                      | 主要創作理念與觀點                                   | 綜合                                                                                                                                                                                           |
|--------------------------|---------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 拉拉茲<br>(Julio Larraz)    | 不利用照片，並將畫面顏色帶入印象派作品顏色，但與印象派不同的是更具寫實。        | <p>理念：</p> <p>嘗試與其他藝術流派結合，創造出不同風格的超寫實作品。</p> <p>觀點：</p> <p>1.主觀的將畫面加入其他藝術流派。</p> <p>2.客觀的記錄並反應藝術家生活周遭的人、事、物。</p> <p>技法：</p> <p>1.與早期超寫實時期不同。大部分藝術家使用畫筆，但也有藝術家堅持使用噴修技巧。</p> <p>2.不完全依賴照片。</p> |
| 古德曼<br>(Sidney Goodman)  | 利用比較強烈的對比手法，表現當前的社會寫實，諷刺過分物質主義的現象。          |                                                                                                                                                                                              |
| 伯米林<br>(Robert Birmelin) | 利用抽象的思考模式，進而發展抽象式的構觀念，尋求一個視覺性的結構，寫實只是紀錄的方法。 |                                                                                                                                                                                              |
| 戈尼克<br>(April Gornik)    | 強調作品本身的內涵，結合象徵主義與寫實主義，使作品本身具有獨特的感受。         |                                                                                                                                                                                              |

|                             |                                                               |
|-----------------------------|---------------------------------------------------------------|
| 羅培茲<br>(Antonio López)      | 堅持將他周遭的世界如同照片般忠實呈現，瑣碎、片段、無關緊要的題材來表現周遭生活中的凌亂、不完整。              |
| 都林<br>(James Doolin)        | 利用表現當代城市邊緣的面貌，也藉此提出反思。工業化時期給城市帶來的各種消極的後果，這種景象所造成的冷漠、骯髒、沒有安全感。 |
| 貝爾<br>(Jack Beal)           | 所描繪物品過於清晰而造成不真實的感覺。有如一堆物品的拼合組成。形式結構上具有立體主義的手法或普普藝術的觀念。        |
| 基爾斯皮<br>(Gregory Gillespie) | 以較典型的超寫實手法將作品呈現客觀的畫面，有如紀錄一般。                                  |
| 山度菲<br>(Istvan Sandorfi)    | 利用多重投影方式作畫，作品中呈現出主、客觀交錯的影像。在技法上使用噴修與畫筆並行使用。                   |

## 第四章 創作分析

### 理念

筆者生活於二十一世紀的現代，與上一世紀的創作者在題材上無太大改變，在觀念上不斷演進，從一九六〇至一九七〇間藝術家的創作理念是利用日常接觸到的人、事、物等景象，反映及諷刺消費文化於作品之中並呈現出客觀、中立、理性的特點。大部分的藝術家利用噴修技巧。在一九七〇年代後至今三十年間，藝術家的創作理念嘗試與其他藝術流派結合，創造出不同風格的超寫實作品。在作品中卻出現主、客觀的風格差異，主觀的將畫面加入其他藝術流派，而客觀的記錄並反應藝術家生活周遭的人、事、物。此時的藝術家在技法上較早期超寫實時期不同。大部分藝術家使用畫筆，但也有藝術家堅持使用噴修技巧，由以上整理提供筆者許多創作的道路，而以下則以能適合的創作風格予以表現。

在參照新寫實主義的演變，畫面的呈現不再只是單純的客觀而已，藝術家雖然加入主觀的意念與其他流派，但大多還留有『最低限藝術』

（Minimal Art）的影子，這種以物體本身為表達的基本，而表達方式以最簡單的方式呈現，這種表現方式適合現代人的觀看模式，因此筆者運用這種方式加以擴大，而產生『孤立感』。

在筆者的創作之中，畫面呈現出以『孤立』為主的結構感，筆者認為在新寫實主義的繪畫進程，藝術家無論是客觀或主觀方式『敘述』畫面裡的物件，而物件的多寡與意涵在清晰度有相當大的關聯性，越是繁複的畫面，所表達的意涵越多，從主題到背景無不說明藝術家欲表達的意念。但如此多訊息，在現代人的忙碌生活步調中，觀者無法在短時間解讀或引起共鳴，於是筆者將物體『微觀』化，物件去繁化簡，藉此使靜物本身的意涵或暗示被放大，由於『孤立』可使觀者以『微觀』的角度將物件本身的

意涵清晰解讀，但這種『微觀』的方式會與物件產生一段距離，而這段距離能使觀者客觀的產生共鳴。

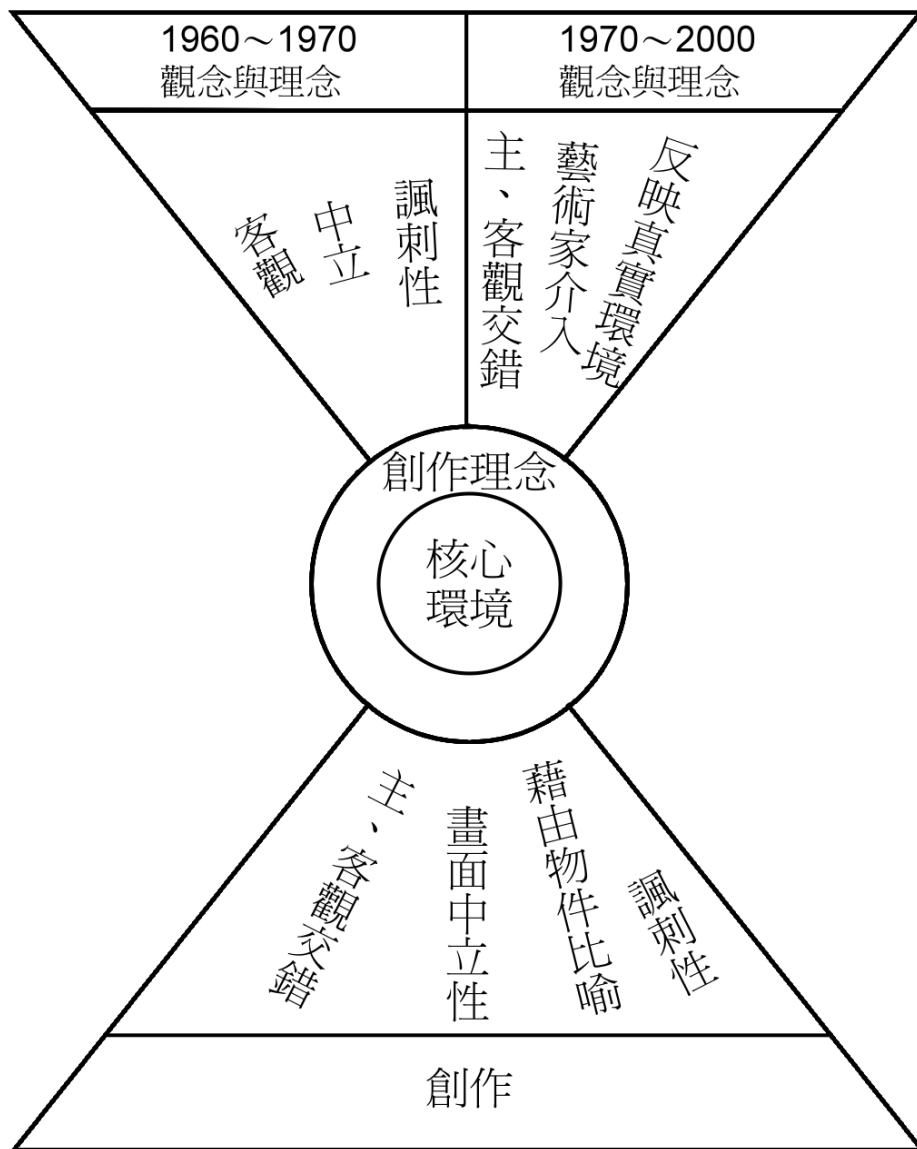
畫面的呈現是一『平面』方式呈現，而新寫實主義中藝術家大多是從平面（照片）繪製到平面（畫布）上，而在筆者的創作之中，認為平面是一種二度空間，而二度空間有一種『留白』的藝術性，是三度空間較難表現出的。於是筆者便將留白結合所描繪物件消失性、快速性，而產生出『虛化』的表現。在平面中敘述一個物件，為了讓物件更為清晰，筆者更將背景以留白、簡化處理，以呼應物件本身如同消失性的虛化。

『虛化』相對物件的『實體』，會使這種『相對性』更為強烈，這種於物體上『直接虛化』，而非遮掩、光線所造成。這是筆者較為主觀的表現，意圖將『環境』對『事件』的影響投射到畫面物體之中，也讓觀者感受物件的被敘述性。

工業化影響、網路虛擬世界來臨，這些皆導致觀念及物品的速食化，在筆者的創作之中，物像的意涵多半是被附加於其中，有的是社會議題、有的是人文議題。除了描繪的客觀之外，筆者將一部份的物件以主觀的消失虛化、透明化處理，這些被刻意『人爲』虛化的方式，象徵著被刻意忽視及侵蝕的意涵，甚至有速度感的產生。作為發想的對象即為環境，此所指的環境為自然、人為或意指為多重共生的型態。在環境中尋求變與不變的表徵，在虛化的畫面中代表著時間的快速消失性，也代表著靜物或事物本身無法恆久的事實。現代化是過程是一種不斷演進的當下，人們被培養成容易去忽略便利性的事物，但這些事物卻舉足輕重。以上為筆者所體會生活於當下的意象，且實際體現於圖上，我們雖無法離開這現實世界，但仍要有勇於反省的勇氣。

## 第一節 題材的選擇

筆者創作的題材多以室靜物畫居多，因為靜物最能體現我闡述畫面理念，在我的創作中先產生理念鋪陳出畫面。所以物象本生的意義是被附加上去的，而非物像本身所包含的意涵。這種象徵性與思考性，是依照當時的感覺而篩選的，進而繪入畫面後產生意涵。作品之中嘗試不使用主體與客體的概念，而是使用雙或以上主體比較，主題也在比較時被顯現出來。

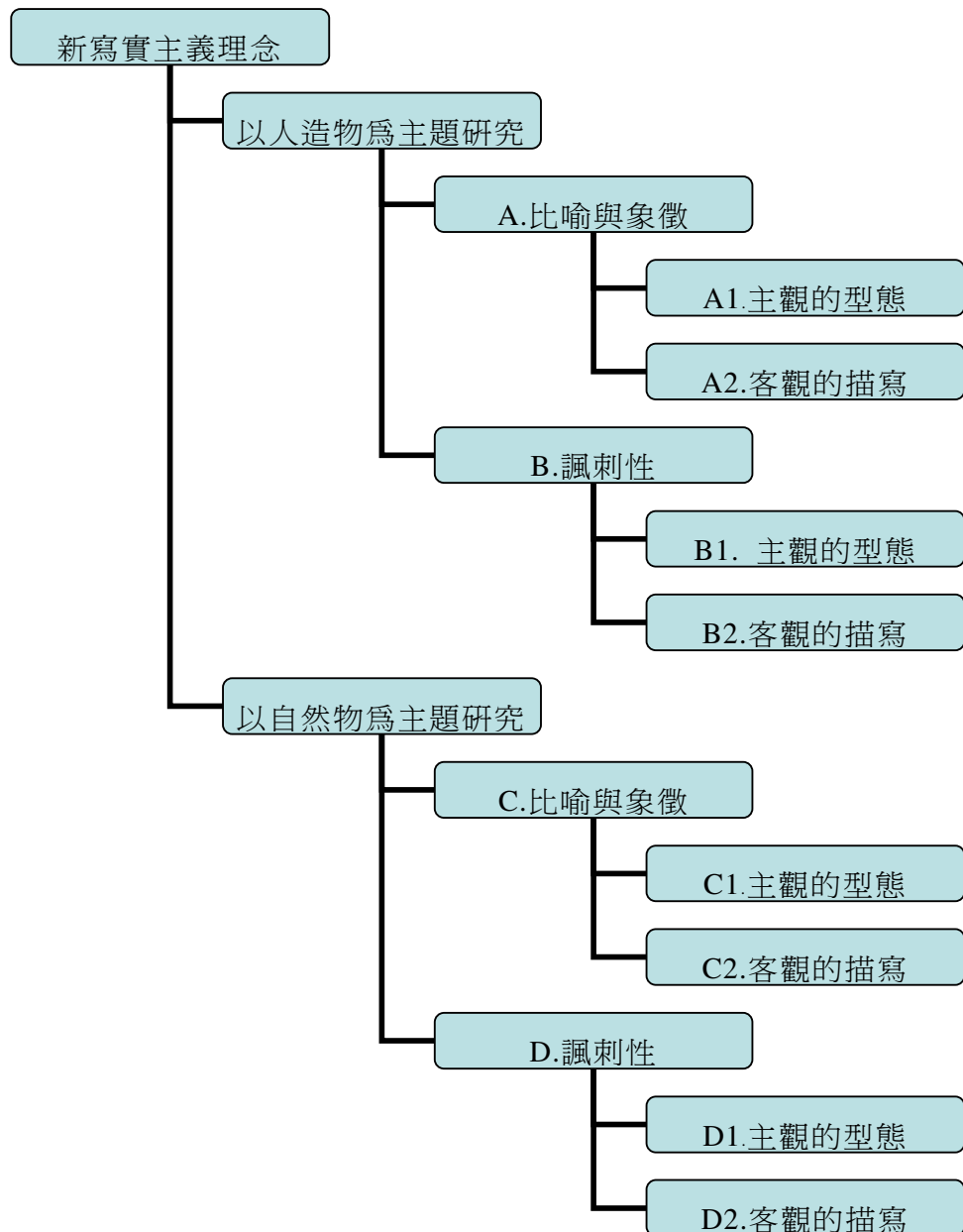


題材發展圖

## 第二節 表現方式與過程

### 表現方式

『寫實』不在細節的真實性，而是產生一種說服力，使觀看者容易受到畫面所感染。對於內心想表現的意象，這是一種具象、直接的方式。雖然這樣的創作速度很慢，也無法大量生產，但最能表現繪畫時感情的時間性。新寫實主義的表現，由題材的選擇而有所區別，以下列表分析。



## 過程

在研究所期間，學習到許多繪畫材料與技法的知識，便希望能運用於畫作之中，以求畫作能從基底材的選擇一直到畫面完成，能符合及檢驗所學習的歷程，也藉此嘗試探討材料的許多可能性。

在以下的內容中，選擇一幅畫作為示範，以圖片與文字搭配介紹。

1.內框的製作：以木樺方式將木條組合成內框，內框內的支撐架也運用樺接方式製成，此方法可避免金屬釘所帶來的氧化或膠著的不牢固。『良好的內框最好是活動組合的，而且還能兼有卡樺的設計。卡樺的主要用意在於能夠因應畫布因濕度所產生的伸縮變形問題。釘畫布時若有用力不均的問題，亦可用卡樺來調節畫布的鬆緊，而不必完全拆掉重繃。』<sup>23</sup>

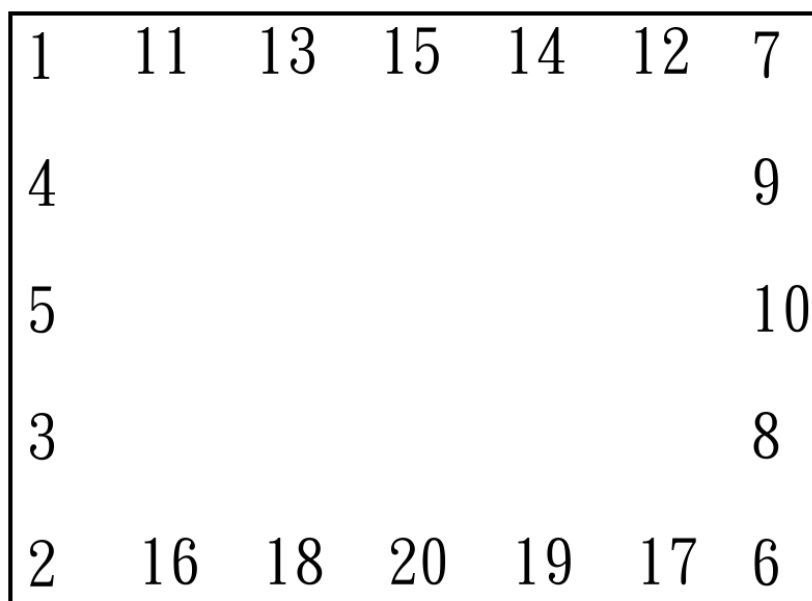


圖三十六 卡樺內框

---

<sup>23</sup>陳淑華：《油畫材料學》，台北市：洪葉文化，1998，p.88

2.釘畫布：因所使用的畫布爲生麻布，所以裱在內框上的釘定順序與已打底的畫布不同圖<三十七>、<圖三十八>。



圖三十七 生麻布的釘定順序



圖三十八 生麻布的釘定裱框完成

3.上膠：以免皮膠上膠於生麻布上，上膠可隔絕畫布與油料直接接觸，避免畫布變得脆弱失去支撐力。『上膠可增加畫布與打底之間的結合力，並可加強畫布本身的堅實度。』<sup>24</sup><圖三十九>



圖三十九 生麻布上膠

4.打底：將兔皮膠調和白堊粉以小面積方式接續塗滿畫佈，之後打磨不均勻之處，以製造出『吸收性底』<sup>25</sup><圖四十>。



---

<sup>24</sup>陳淑華：《油畫材料學》，台北市：洪葉文化，1998，p.96

<sup>25</sup>『吸收性底：即所謂非油性底或水性底，又名硬性打底。此類打底，顧名思義，較能吸收上層所附著材料與媒介劑，主要適用水性動物膠調和白堊或生石膏粉而成。』資料摘自陳淑華：《油畫材料學》，台北市：洪葉文化，1998，p.116

圖四十 生麻布打底

5.作畫：先將物件輪廓描繪於畫布上，之後以縫合方式接續將畫面完成。

為何選擇逢合法的原因在於，因為考慮畫面較大時，無法在一天的繪畫時間內鋪陳出畫面的均勻度，且因筆者以右手作畫，由左而右、油上而下不重複性的縫合可避免手或筆不小心的破壞畫面，由於小面積的作畫可使畫面細緻度不會因畫面大小而有所改變。以下畫面以四格為一組，逐一完成畫面的過程。

|   |   |
|---|---|
| 1 | 2 |
| 3 | 4 |

畫面構成順序

<圖四十一>、<圖四十二>、<圖四十三>、<圖四十四>、<圖四十五>



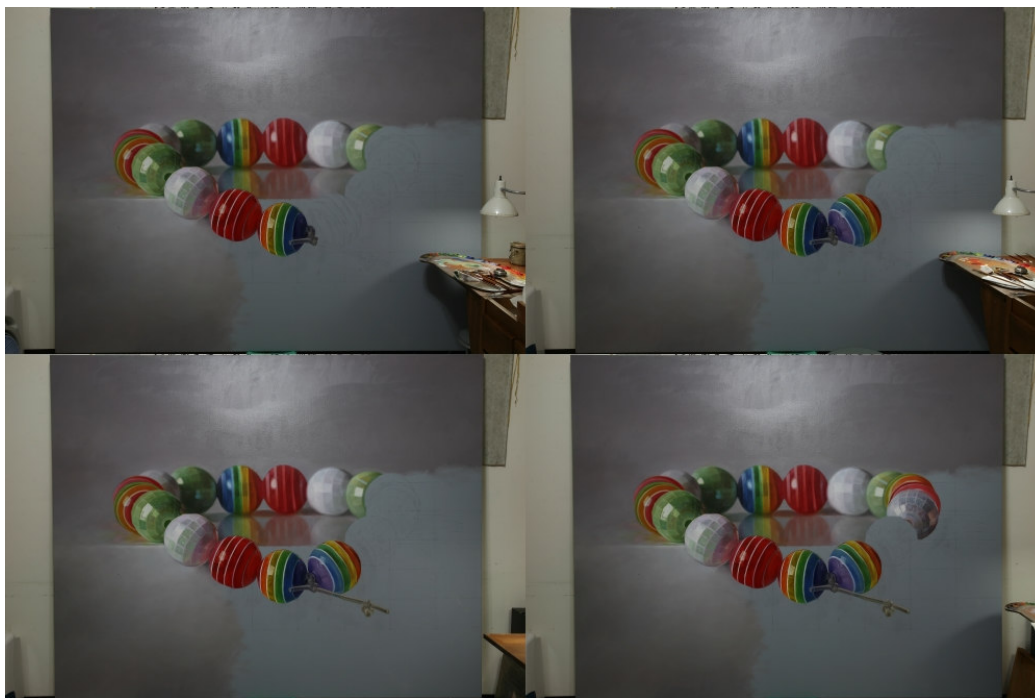
圖四十一 畫面構成順序一



圖四十二 畫面構成順序二



圖四十三 畫面構成順序三



圖四十四 畫面構成順序四



圖四十五 畫面構成順序五

### 第三節 作品說明

#### 作品 01 <理念：A1>

『Rubik's Cube』--魔術方塊，原來是匈牙利教師 Rubik 發明的一種智力玩具。但是到了一九七〇年代風靡了全世界，那種解開方塊時的過程，讓人產生一種即神秘且新奇的感覺，不知使多少人想擁有一個可以練習、把玩，一直到現在仍然是一種風潮。『把戲』就是這一回事，把原本需要細心處理的事情，變成一種隨時可完成的事，而在這過程中讓人產生眼花撩亂的感覺。



圖四十六 <把戲> 油彩/柚木、檜木

27x35 cm

2005

## 作品 02<理念：A1>

拼圖就像一個個獨立的個體，組合之後便會發生最大的影響力。若讓我們好好端詳欣賞每一個物件，會發現各具特色，彼此是不能被分離的。但也在這種狀態下容易遺忘或失去某一物件卻不自知。



圖四十七

<傾—在集合之前>

油彩/仿麻

53x45.5 cm

2005

### 作品 03 <理念：A1>

彈珠是一種始於一九五〇年而流行於台灣 20～30 年的『玩具』，遊戲的方法簡單多樣，也因此可說是台灣印象深刻的記憶之一。但『玩具』隨著時代變遷，此時已不常見到彈珠的蹤影。那種簡單的造型、優美的光影變化，只能存在記憶中，伴隨著類似的記憶物件。



圖四十八

<把戲系列—存在>

油彩/仿麻

53×45.5 cm

2005

#### 作品 04 <理念：A2>

物件的單一存在，我們通常稱之為『獨立』，但若特別放入一個與常態不同的環境中，便稱之為『孤立』。這是一種刻意的表徵，且帶有自我保護的意涵，這畫面中的背景刻意使用深色，意圖使這種自我保護轉變成一種故步自封、以管窺天的情境。



圖四十九

<孤島（一）>

油彩/麻布

53x45.5 cm

2005

## 作品 05 <理念：A2>

玻璃珠是許多記憶中的物件，代表著許多片段的集合，藉由物件涵意的轉化成一個屬於記憶的孤島。而玻璃杯是爲了營造出『看得見的透明』，對於個體孤立於透明之中，無言是一種介於保護與被保護、限制與希望停滯之間的氛圍，藉由畫面的物件表達出對人、對社會的反思。



圖五十

<孤島（二）保護-困>

油彩/麻布

38.5×45.7 cm

2006

## 作品 06<理念：D1>

不管在世界最原始的地方，還是在世界最先進的地方，都存在著公平與不公平的爭論。但鮮少人會去探討這些爭論的開端，不管是哪一物種，都有其標準，這代表著所有物種都具有先天的不平等，但由於道德社會的產生，導致以道德凌駕所有不平等的現象，也因為如此先天性的不平等也漸行淡化，取而代之的便是時下以『利』自持的社會不平等現象。就像魚一樣觀賞的總是細心呵護，可食用的魚終將成為盤中飧，這兩者其實變化總是迅速的。



圖五十一<承載>油彩/麻布 91×72.5 cm

2004

## 作品 07 <理念：C2>

人的五官各有其功能性，能辨別出世界上大部分的事物，而這些事物各有各的特色。姑且不論生物的衍生順序，可發覺不同的生物卻擁有相同的條件或特色，這種雷同性或許不只存在於『可看得到』的功能性下，也存在於其他五官可辨認之中，這系列作品著重在於比較後的發想與省思。



圖五十二

<雷同系列一>

油彩/麻布

53×45.5 cm

2006



圖五十三

<雷同系列二>

油彩/麻布

53×45.5 cm

2006

## 作品 08 <理念：C1>

佔據的積極結果為征服，為何以佔據為題材？這或許是自然界給人在思考的提示吧！在許多宗教的教義，可知生物的死亡便是另一種生活形式的開始，但這是否就不存在？即為死亡開啓了生命，所以當時間為停止的可能時，征服都可能只是空談，關係可從小朋友存錢買玩具、人與人之間的感情、國家與國家，一直到宇宙與穹蒼。



圖五十四

< 佔據 >

油彩/麻布 53×45.5 cm

2007

## 作品 09<理念：D2>

作為發想的對象為環境，此所指的環境為自然、人為或意指為多重共生的型態。在環境中尋求變與不變的表徵，鑽石是眾所皆知的寶石，但在細微的分析之後其元素與木炭雷同。而在佛教中的達摩以磨瓦為鏡的故事告訴他人，事物只是表徵，動機才是影響結果的最大因素。而當人們想要去改變（用方法影響）事物的途徑時，而事物變也會因這改變影響環境。



圖五十五

<企圖>

油彩/麻布

91×72.5 cm

2007

## 作品 10<理念：B1>

『現代化』是一種過程，是一種前往更美好未來的一種過程。『但這樣的轉變是否都是需要犧牲部分的美好呢？如此真的可以比較現代嗎？』這是於創作前的反思，於是在畫面中擺上現在人人可接觸到的承載物與食物，這樣的物建在日常生活中不斷出現，這與未進入『現代化』的世界相比，感覺更不美好，如同『方便總是帶來不便』只是多寡而已。



圖五十六

<現代化>

油彩/麻布

91×72.5 cm

2007

## 作品 11 <理念：B1>

在過去的觀念裡，平淡的形容詞不外乎就是『開水與白麵包』，但在現在化的社會中，隨手可得並不是平淡的事物。新聞、報紙、食物及各種接觸到的事物，不外乎帶有一種刺激，刺激著感官；刺激著購買慾。畫面中的事物可能是足以代表現在人們平淡的事物。



圖五十七

<開水與白麵包>

油彩/麻布

65x53 cm

2007

## 作品 12＜理念：B1＞

罐裝食品是大部分人在忙碌且飢餓時首選的食品之一，它可以保存食物在一定的狀態下，這樣的保存方式，使得食物的新鮮度加進了一些『人爲因素』，而食物在取出後罐頭本身即成回收物，這樣的『生活態度』，慢慢的影響到人們的日常生活中，而罐頭的對話猶如人們一樣，保存著他人需要的物品，等被使用後再回收去填充。



圖五十八

＜對話＞

油彩/麻布

91×72.5 cm

2008

### 作品 13<理念：C2>

『BLOG』中文：部落格，英文原意為小格子。在 WEB2.0 的時代中迅速為大眾們所使用，也因此產生許多現象，大部分為在網路上產生一個新的身份，新的個體，甚至新的人格。無論年齡、學歷、性別在網路上可以不必如同現實生活，也因此可以做出生活中做不到的事或說出說不出口的話。人在分裂（生活、網路）後，便會暴露出內在。



圖五十九

<分裂>

油彩/麻布

91×72.5 cm

2008

## 作品 14 <理念：C2>

紀念品的定義，在每個人的心中都有不同的形象，但商品化的結果，導致所前往景點販賣著相同的物件，有工業化製造的物品，也有當地的名產。大海擁有無窮的資源，人們從裡頭帶回能源、食物及數不盡的紀念品。而這些紀念品留住的是當時的回憶，還是一時的購買慾，人們習慣大都市的生活，用消費行為去消費看不見的資源。



圖六十

<他鄉>

油彩/麻布

91×72.5 cm

2008

## 作品 15＜理念：B1＞

畫面構成爲一個即將風乾的橘子與一張貼紙外框，橘子部分象徵著傳統靜物畫中的一角，代表著相對於現代或者可以說是傳統畫中既有的元素。而貼紙外框爲象徵現在有著作權或專利保護的圖像。著作權的保障好壞與否並不是需要被討論的重點，而是它限制著人們生活習慣於模式。舉例說明：圖像於產生者去世後五十年即可列爲公共財《著作權法。例外：文資法。》所以像奧塞美術館、羅浮宮可讓申請者入內臨摹等相關藝術創作，但是舉凡像迪士尼等卡通圖像（華特迪士尼於 1966 去世）雖未滿五十年，但在人們在生活中是常見的圖像之一，也因此圖像的學習與臨摹便構成犯罪的行爲。此圖針對此相對觀點而構成。



圖六十一＜表象＞

油彩/麻布 116.5×91 cm

2008

## 作品 16<理念：C2>

生命是一段特殊的旅程，無時無刻都在前進，只是每個人前進的方式不同罷了。這段旅程從開始到結束，沒有人能預知下一秒會發生什麼事，當然在宗教中或許事件本身並無好、壞之分。但倘若一個人在痛苦中進行這段旅程，任誰都會於心不忍。



圖六十二

<旅程>

紙本/炭筆

106×156 cm

2008

### 作品 17 <理念：B2>

速食文化本來源自於現代人的生活習慣，快速忙碌的步調中所演變而來的飲食習慣，在短時間內得到人類最原始的滿足，於是各種速食的發明，口味的變換，在這種毫無生活品質的狀況下求新求變，到頭來獲得的會是更速食的未來還是休閒一點？或者更應該從現在改變起。



圖六十三

< 漢堡 >

油彩/麻布

162x130 cm

2008

## 作品 18<理念：A2>

在作品『18』、『19』中是由相同理念所創作而成，人類在食物無匱乏的時期已開始使用野獸、礦石等物品，製作出屬於裝飾性的配件物。然而進入到信仰階段，這些配件物開始被賦予許多含意。一直到今天配件物的多元性已轉換成身上的元素，與衣物、髮型等造型搭配。手環是其中一個明顯的例子，無論色彩被賦予何種象徵，小朋友所喜愛的彩色串珠與佛教所使用的念珠，各有各的意涵，而『大同』在此象徵著廣大的包容性與存在價值。



圖六十四

<大同系列一>

油彩/麻布 227×182 cm

2008

作品 19<理念：A2>



圖六十五

<大同系列二>

油彩/麻布

227x182 cm

2008

## 第五章 結論

『藝術不應追隨在早已發現的真理後面一味進行重複闡述，而應該置身於發現生活中一切奧秘的前沿，不管這種奧秘算不算真理。』<sup>26</sup>創作即為藝術的實踐，在此次研究中創作的作品是將超寫實主義、新寫實主義所運用的方法，以內化的方式形成以『環境』為主的中心思想，在利用主題以隱喻、諷刺性的傳達，畫面安排也以中立客觀的方式處理，所描繪的主題也避免與其他藝術家產生重複，如同余秋雨先生所說，藝術是要前往一個未知的奧秘。

在創作中筆者所採用的主題大致可分為『人造物』與『自然物』。『人造物』的產生，在人類的觀點，早期是因為必要才被生產出來，直到工業革命後，『人造物』已超越早期的『必要性』，供過於求與供需不均，使人造物已不再只是生活中的必需品或娛樂品，背後的涵意已嚴重危及環境。

『自然物』的產生需要環境的配合，筆者將人類的行為與觀念投射到『自然物』中，以隱喻的方式表現出人類為了滿足自我需求，而所做出的行為反思。作品中以主、客觀的方式交互出現，將新寫實主義的精神放置於畫面中，但又以保持中立的方式完成作品，這樣才能使畫面以平靜且和緩的方式傳達筆者的理念，也使觀者不帶情緒性的接受並反思。

從文藝復興後的『寫實繪畫』中，多半屬於人文主義的寫實繪畫，從庫爾貝(Gustave Courbet 1819 - 1877)開始以描繪市井庶民為主題，藝術家將感情投入畫作之中以面對觀眾，雖然在當時描繪這類題材有如革命性的展現，但時至今日卻已常見。若畫面中以一種客觀或已被描繪者完全主觀的方式來展現，這樣才能使表達的意念得以直接、清晰的展現，與被描繪物保持一段距離，物體的本性便會反應、顯露出來。

---

<sup>26</sup>余秋雨：《藝術創造論》，台北市：天下遠見，2006，p.116

『從傳達的功能來說，像梵谷(Vincent van Gogh 1853-1890)、賽尚(Paul Cezanne 1839-1906)似的加入了自己的主觀所表現出來的作品，則其特殊性愈濃時，所能瞭解的觀眾就愈少，傳達性就不普遍；反之，像超寫主義的作品，拋棄個人主觀的感覺，以大家共同的視覺(照相機)把它呈現時，則能被群眾了解，其傳達性就能更廣泛、更普遍了。』<sup>27</sup>當代藝術的環境是資訊快速傳播的社會，而藝術創作若能被廣泛的認同與探討，其所產生的共鳴會更大。筆者將日常生活中平凡的事物，以喻意或暗示的方式反應筆者身處的環境，唯有『微觀』方式，將事物的本質放大與觀看者產生共鳴，藉由不同的題材，體現出周遭環境的表徵。

物體孤立於畫面之中，是一種更清晰的方式，展現出畫面中物體的本質，也因為如此『孤立』，無論是藝術家或是觀者都需藉由『微觀』的方式去審視畫面，藉此可使觀者反思出觀看的態度，畢竟形象被重現，是一種『敘述』的方式。

當今有許多藝術家投入新寫實主義的藝術創作，雖然比起超寫實有更寬廣的創作彈性，但不變的是需要長時間的創作與技巧的磨練。由於身處多元的時代，所觸及的知識與科技不斷更新，雖然有許多媒體可運用於藝術創作之中，但利用『手工』的創作方式，是筆者認為最直接、最親近的方式，有一種無法被取代的感覺。二〇〇七年的十二月超寫實藝術家 Sandorfi 於法國辭世，是震驚藝術界的大事，在他重病時仍然執筆作畫，留下作品中述說著無盡的傷感。或許與科羅斯一樣，藝術是一種強烈的堅持、是一發自內心的信念，這也是筆者深信藝術有種無法言喻的力量。

---

<sup>27</sup>雄獅西洋美術辭典編委會：《西洋美術辭典》，台北市：雄獅圖書，1998，P.825

## 參考書目

### 中文圖書：

1. 王受之：《世界現代美術發展 Art Now》，台北市：藝術家，2001。
2. 李美玲：《台灣現代美術大系-超寫實風繪畫》，台北市：文建會，2004。
3. 余秋雨：《藝術創造論》，台北市：天下遠見，2006。
4. 陳淑華：《油畫材料學》，台北市：洪葉文化，1998。
5. 殷雄：《現代具象語言》，上海：藝術家上海書畫出版社，2006。
6. 雄獅西洋美術辭典編委會：《西洋美術辭典》，台北市：雄獅圖書，1998。
7. 潘東波：《20世紀美術全覽》，台北縣・汐止市：相對論出版，2002。

### 中文翻譯圖書：

1. Klaus Horneffer：《當代藝術》，李宏，滕衛東譯，江蘇：江蘇美術出版社，1998。

### 西文圖書：

1. Christopher Finch：《Chuck Close Work》，New York：Prestel，2007。
2. John D. O'Hern and Gerard Xuriguera：《Istvan Sandorfi：works 1987-1997》，Paris：Editions Garnier Nocera，1999。
3. José María Faerna García-Bermejo：《Antonio López》，Barcelona：Ediciones Polígrafa，2004。
4. Louis K. Meisel：《Photorealism》，New York，Harry N. Abrams Inc. Publishers，1980。
5. Martin Firedman：《Close Reading Chuck Close and Artist Portrait》，New York：Happy N.Abrams，2005。

### 網站資料：

1. ArtCyclopedia：< Artists by Movement:Photorealism 1960's to 1970's >  
<http://www.artcyclopedia.com/history/photorealism.html> 更新日期：2007
2. Robert Birmelin：< Peter Findlay Gellery Robert Birmelin >，Peter Findlay：  
<http://www.findlay.com/pages/Birmelin.htm> 更新日期：2000.10.31

## 圖錄

1. 圖一：馬爾科姆·莫利( Malcolm Morley ): < 克里斯多弗號 > ( Christopher ship )，油彩/畫布，114.3×152.4 cm，1965。
2. 圖二：馬爾科姆·莫利 ( Malcolm Morley )：< 在弗基山谷的美國海軍陸戰隊員 > ( US Marine at Valley Forge )，油彩/畫布，150×125 cm，1968。
3. 圖三：查克·科羅斯 ( Chuck Close )：< 巨型裸體 > ( Big Nude )，油彩/畫布，297.2×642.6 cm，1967。
4. 圖四：查克·科羅斯( Chuck Close )：< 巨幅自畫像 > ( Big Self-Portrait )，壓克力/畫布，273×212.1cm，1969。
5. 圖五：拉爾夫·戈因斯 ( Ralph Goings )：< 金色道奇 > ( Golden Dodge )，油彩/畫布，153×183 cm，1971。
6. 圖六：查爾斯·貝爾 ( Charles Bell )：< 口香糖球 > ( Gumball II )，油彩/畫布，183.5×137 cm，1973。
7. 圖七：查爾斯·貝爾 ( Charles Bell )：< 100 點的燈 > ( 100 Points When Lit )，油彩/畫布，152.5×274.3 cm，1981。
8. 圖八：傑哈特·里希特 ( Gerhard Rihter ) )：< 明亮的波克 > ( Brigid Polk )，油彩/畫布，175×175 cm，1971。
9. 圖九：傑哈特·里希特 ( Gerhard Rihter )：< 明亮的波克 > ( Brigid Polk )，油彩/畫布，175×175 cm，1971。
10. 圖十：傑哈特·里希特 ( Gerhard Rihter )：< 明亮的波克 > ( Brigid Polk )，油彩/畫布，125×150 cm，1971。
11. 圖十一：傑哈特·里希特 ( (Gerhard Rihter )：< 明亮的波克 > ( Brigid Polk )，油彩/畫布，125×150 cm，1971。

12. 圖十二：傑哈特·里希特 (Gerhard Rihter)：〈明亮的波克〉 (Brigid Polk)，油彩/畫布，100×125 cm，1971。
13. 圖十三：西蒙·法比索維奇 (Simon Faibisovich)：〈火車站上的士兵〉 (Train Station：Soldiers)，油彩/畫布，284×190 cm，1989。
14. 圖十四：馬爾科姆·莫利 (Malcolm Morley)：〈洛杉磯電話簿〉 (the Phone Book of Los Angeles)，壓克力/畫布，213.4×182.9 cm，1971。
15. 圖十五：連因·馬克 (Richard McLean)：〈靜物與騎師布雷克〉 (Still Life and jockey Blake)，油彩/畫布，150×150 cm，1969。
16. 圖十六：理查·依斯特斯 (Richard Estes)：〈紐約市中心〉 (New York downtown)，油彩/畫布，122×152 cm，1978。
17. 圖十七：羅伯特·科庭漢 (Roberl Cottingham)：〈克里斯格〉 (Kresge' s)，油彩/畫布，244×168 cm，1984。
18. 圖十八：唐艾迪 (Don Eddy)：〈新鞋〉 (New Shoes)，油彩/畫布，161.8×121.2 cm，1973。
19. 圖十九：拉爾夫·戈因斯 (Ralph Goings)：〈雙生泉餐廳〉 (Twin Springs Restaurant)，油彩/畫布，122×167.5 cm，1976。
20. 圖二十：查克·科羅斯 (Chuck Close)：〈約翰〉 (John)，壓克力/畫布，254×228.6 cm，1971-1972。
21. 圖二十一：查克·科羅斯 (Chuck Close)：〈馬克水彩/未完成〉 (Mark Watercolor/Unfinished)，水彩、石墨/紙本，135.9×102.9 cm，1978。
22. 圖二十二：查克·科羅斯 (Chuck Close)：〈自畫像〉 (Self-Portrait)，油彩/畫布，259×213.4 cm，1997。

23. 圖二十三：菲利普·皮爾斯坦 (Philip Pearlstein)：〈坐在印度紅色地毯邊的裸女〉 (Female Modern Chair with Red Indian Rug)，油彩/畫布，122×106.5 cm，1973。
24. 圖二十四：菲利普·皮爾斯坦 (Philip Pearlstein)：〈地毯上的裸女〉 (Female Modern with the Carpet)，油彩/畫布，152×183 cm，1969。
25. 圖二十五：亞爾佛德·萊斯里 (Alfred Leslie)：〈你的慈祥〉 (the Kind of You)，油彩/畫布，213.3×152.4 cm，1961。
26. 圖二十六：維傑·謝爾明斯 (Vija Celmins)：〈無題〉 (Untitled)，油彩/畫布，35.8×46 cm，1989。
27. 圖二十七：朱里奧·拉拉茲 (Julio Larraz)：〈獵人〉 (The Hunter)，油彩/畫布，101.5×152 cm，1985。
28. 圖二十八：悉尼·古德曼 (Sidney Goodman)：〈廢物處理〉 (Waste Management)，油彩/畫布，246×200 cm，1987-1990。
29. 圖二十九：羅伯特·伯米林 (Robert Birmelin)：〈手牽手〉 (Hands interlocked)，壓克力/畫布，121.8×198 cm，1987。
30. 圖三十：艾普·戈尼克 (April Gornik)：〈進入沙漠〉 (Entering the Desert)，油彩/畫布 152×304 cm 1992。
31. 圖三十一：安東尼奧·羅培茲-加西亞 (Antonio López-García)：〈Gran Vía〉，油彩/畫布，90.5×93.5 cm，1974-1981。
32. 圖三十二：詹姆斯·都林 (James Doolin)：〈橋〉 (Bridges)，油彩/畫布，183×259 cm，1989。
33. 圖三十三：傑克·貝爾 (Jack Beal)：〈景觀〉 (Scene of Sight)，油彩/畫布，167×122 cm，1986-1987。

34. 圖三十四：格里戈里·基爾斯皮 (Gregory Gillespie)：〈作畫過程自畫像〉 (Myself Painting a Self-Portrait)，油彩、鉛筆/木板，148x173 cm，1980-1981。
35. 圖三十五：伊司特凡·山度菲 (Istvan Sandorfi)：〈你往哪裡去？〉 (Quo Vadis)，油彩/畫布，175x175 cm，1995-1996。
36. 圖三十六：卡樺內框。
37. 圖三十七：生麻布的釘定順序。
38. 圖三十八：生麻布的釘定裱框完成。
39. 圖三十九：生麻布上膠。
40. 圖四十：生麻布打底。
41. 圖四十一：畫面構成順序一。
42. 圖四十二：畫面構成順序二。
43. 圖四十三：畫面構成順序三。
44. 圖四十四：畫面構成順序四。
45. 圖四十五：畫面構成順序五。
46. 圖四十六：林正哲：〈把戲〉，油彩/柚木、檜木，27x35 cm，2005。
47. 圖四十七：林正哲：〈傾一在集合之前〉，油彩/仿麻，53x45.5 cm，2005。
48. 圖四十八：林正哲：〈把戲系列一存在〉，油彩/仿麻，53x45.5 cm，2005。
49. 圖四十九：林正哲：〈孤島（一）〉，油彩/麻布，53x45.5 cm，2005。
50. 圖五十：林正哲：〈孤島（二）保護-困〉，油彩/麻布，38.5x45.7 cm，2006。
51. 圖五十一：林正哲：〈類一平等〉，油彩/麻布，91x72.5 cm，2004。

52. 圖五十二：林正哲：〈雷同系列一〉，油彩/麻布，53×45.5 cm，2006。
53. 圖五十三：林正哲：〈雷同系列二〉，油彩/麻布，53×45.5 cm，2006。
54. 圖五十四：林正哲：〈佔據〉，油彩/麻布，53×45.5 cm，2007。
55. 圖五十五：林正哲：〈企圖〉，油彩/麻布，91×72.5 cm，2007。
56. 圖五十六：林正哲：〈現代化〉，油彩/麻布，91×72.5 cm，2007。
57. 圖五十七：林正哲：〈開水與白麵包〉，油彩/麻布，65×53 cm，2007。
58. 圖五十八：林正哲：〈對話〉，油彩/麻布，91×72.5 cm，2008。
59. 圖五十九：林正哲：〈分裂〉，油彩/麻布，91×72.5 cm，2008。
60. 圖六十：林正哲：〈他鄉〉，油彩/麻布，91×72.5 cm，2008。
61. 圖六十一：林正哲：〈表象〉，油彩/麻布，116.5×91 cm，2008。
62. 圖六十二：林正哲：〈旅程〉，紙本/炭筆，106×156 cm，2008。
63. 圖六十三：林正哲：〈漢堡〉，油彩/麻布，162×130 cm，2008。
64. 圖六十四：林正哲：〈大同系列一〉，油彩/麻布，227×182 cm，2008。
65. 圖六十五：林正哲：〈大同系列二〉，油彩/麻布，227×182 cm，2008。