

一、創作理念

我的作品內容主要係依據我個人在國內和國外的林林總總生活體驗及觀察經驗中，從世間的許許多多的人、事、地、物之離合變易現象，不經意地發現其間潛藏著無數的神秘的互動關聯性，於是歸結出「秩序·非秩序」這個相當具有涵蓋性的創作大主題來。也就是說，各種要素間彼此密切互動所產生的調諧現象，我稱之為「秩序」(Order)，例如四季的變化、地心引力、日昇月落是不可改變的自然秩序。至於「非秩序」(Non-order)，則是指其中的疏離現象，例如人事、自然界的各種轉變等。不過，像水災、地震、火災雖屬自然現象，但是我仍將之和人為的戰爭等一併視為「非秩序」。其中技巧方面，我特重表現材質 (Material)、肌理 (Matiere)、圖像 (Icon)、符號 (Signifian) 之象徵意涵，以期形塑出屬於我自己個人的形式、符號，和彰顯我自己對萬物本質的看法，亦即呈現我個人的風格。我想藉此風格的表現，寄望觀賞者能夠再次省思人與自然、人與人、人與物等彼此之間的密切關聯性，進而更加愛惜大自然，尊重箇中的天然法則。

二、創作歷程 (1983 - 2000)

先簡述藝專學生階段，接著說明留學西班牙階段，然後談歸國任教迄今的創作活動。

a. 藝專至留西階段：

藝專階段我在國內所學的應該說僅限於基礎訓練，談不上創作。只是筆觸上、色彩上能夠做一些比較有個性的表達而已，亦談不上有什麼獨特的想法。當時我曾經暗自狐疑過，亦即：難道藝術就只能是這樣嗎？藝術不能是藝術家的語言嗎？如果個人的創作無法跟人產生對話，那有什麼意義呢？

此外，我也對當時光是偏重技巧的紮實描繪之教學方式產生懷疑，亦即：難道說學習藝術就只是包含素描的描寫工夫和對油畫材料、工具的認識與練習而已？

油畫在西方已經幾百年的歷史了，但是引進台灣則才短短幾十年的光景。那是個資訊極其不發達的年代，畢業後一直為了如何以藝術的形式來表現我個人的種種感受苦惱著，況且在技巧、形式、內容上也是尚在摸索階段。正因此才引發我下決心排除萬難後來遠赴西班牙留學。

眾所周知，西班牙的風俗、民情、文化洋溢著熱情、感性的氣氛，而當地紅色的土壤亦予人深富生命力與熱情的感覺。我就讀的馬德里皇家藝術學院 (The Highest ART College of Madrid) 是個歷史悠久的學校，訓練學生是從很傳統的寫實工夫開始，這其中包括對光影的處理和對炭色、構圖的處理等訓練。當然這是和西班牙的歷史、宗教、文化等傳統有很密切的關係。很自然地我在那樣的環境

中接受了這樣的訓練，從而促使我重新對自己過去習得的技巧做了一次大整合，所以也就較前更為紮實，無形中也慢慢意識到我這樣的技巧形式和自己的感受比較能吻合貼切，比較能觸及自己內心深處的美感。

b.返國高雄居階段：

在我的印象中，出國前台灣不論山川或人文景觀都依然保留著相當傳統調諧的風貌，人與大自然之間的互動也較平衡、平等。然而，回國後，因為經濟高度成長，到處大興土木，全台自然山河已經遭受極大的破壞。這給我是一大衝擊，因為人太過自私，太強調自己所需要的東西，所以往往會破壞大自然，忽視其他動植物的需求空間，縮小他們的生存空間。當時甫回國感受格外強烈，目睹這種改變，我曾經以一種感傷的心情運用多媒材或裝置藝術 (Installations) 的形式來表現我個人代替自然的控訴。

我的手法主要是採用取之自然被毀棄或遭人為破壞後殘存的物質做為創作材料，表現在畫面上時再把它們重新加以安排，讓它們彼此產生一種對話。

亦即，藉此當作我個人對自然遭受破壞的省思以及對人為破壞的一種控訴。例如 1984 年的一件作品「樹枝·焚」，其中折斷的樹枝寓著一種自然而然的破壞，不過它尚不致於對生態本身造成毀滅性的傷害，但是人為的焚燒乃是非自然性的破壞，這不僅會對自然界，甚至人類自己皆會造成極大的傷害。接著 1985 年的「抽象·物象」、「秩序與非秩序」等系列，我也都是使用多媒材的材質藉以表現我個人當時最為關心的這個環境生態問題。

1988 年移居台北後，我在生活方面改變很大，和在高雄迥異，再也無法享受在南部的那種隱居生活。住在高雄時，我可以甚少和藝評界接觸，自得其樂地整理自己以前的作品以及默默從事創作，沒有外界干擾，沒有心理負擔。再加上在高雄生活水準較低，工作室空間大，可以從事裝置性的複合媒材創作，所以作品尺度都以正方形的大作居多。當時我習慣以兩張畫並置，製造一種對話的方式，例如人 VS 作品的對話、作品 VS 人的對話。

c.台北新店階段：

遷居台北新店後，給我感受最深的是初來時每逢傍晚碧潭一路走上山頂，螢火蟲到處翩翩飛舞，可是不出幾年螢火蟲越來越少見，自不用說，自然生態又遭破壞了。對於住在山區朝夕直接接觸大自然的我而言，這種生態環境遭受破壞的情形感受格外敏捷而且深切。

所以這個階段我的創作主題出現了「環境·生態」，而 1991 年則孕育出「逃避與批判」這類社會批判的作品，「閱讀狀態」是其中的代表性作品。其他也有以「形上與物性」為主題的作品，例如「咖啡袋」。

1992 年以「環境·生態」為主題的作品則有「長青樹一、二」等。換言之，環繞在環境生態主題的作品這時期開始有逐漸增多之趨勢。

【花·禪系列】

比諸前述的作品多半採行比較批判性的手法，「花·禪系列」以後的作品則轉向比較強調和諧的氛圍。這種轉變主要是因我個人覺得光靠批評對社會影響有限，並且對我個人情緒反而造成起起伏伏，於是孕育出後來的「花·禪」系列來。

在我的認知裡，花卉頗似修禪的人的心境，以平常心面對一切變化，它在該生長時生長，在該亮麗時亮麗，縱使有時枯萎卻不會遽亡。花的現象彷彿禪修，極其自在自然，和大自然環境共生共榮，這種相依相存關係給了我莫大的啟示。站在人的角度看，或許你以為他死了，其實則是另一個生命的開始，這讓我體悟到生命的循環。

或許就因持有這樣的體悟，所以其後的作品氣氛遂轉趨較為溫馨、平靜、和諧。具體的說，就是平面處理上我開始減弱以往的強烈筆觸與肌理，過去每有不滿不平皆採暢快宣洩的手法，這時包括此後則比較會往內心深入反省。

我覺得這對我的創作生活幫助很大，對外界的人、事、物的領悟力也從此加強許多，並且對自我了解也較前尤為深刻，再也不會過度陷入「我執」的困境，懂得用平常心待人接物。甚至於對生活的感覺也大不相同，一切的一切變得如此的自自然然，從容不迫。我想，所謂的生活禪大概就是像這樣從日常生活中順其自然地去體會禪意。

【海洋·生態系列】

我們人平日最常接觸到的多半是陸地上的景物，至於海洋中的景物，一般人則鮮少接觸。我覺得除卻較常見的魚貝類外，海洋中仍然潛藏著許多未知的東西，這引我感到興趣無窮，樂於去挖掘來做為創作題材，因為摸索開發各種未知的可能性，這本來就是我所謂的「秩序·非秩序」的範疇之一。這項動機堪稱即是我孕育「海洋·生態」系列的背景原因。

我愈來愈相信「秩序·非秩序」這個命題是一個龐大的思想體系，自然界的一切事物都在它的涵蓋範圍之內。彷彿正因有這兩股力量，才有一切的生命現象，才有千奇百怪的演變、演化，並且分秒都未靜止。

我個人鍾愛的反而不是屬於「秩序」的部分，因為秩序代表著的是一切演變後的結果，我比較喜歡在結果形成前的那個演變過程，也就是「非秩序」的部分。摸索作品中「非秩序」的層面，在試誤的過程裡我會面臨很大的衝擊，並且獲得許多意外的省思。或許這可以謂之為「海洋·生態」系列的一大特質。

三、學理基礎

我的創作手法主要是將傳統繪畫一幅作品構成的要素之單一性還原後擴大再組合，亦即經由建構→解構→再構的創作過程。

在傳統繪畫中構成一幅完整畫作的主要因素，包括線條、色彩、光線、明暗、肌理、構圖等，這些都是構成一幅畫不可或缺的要素；但是在我的畫作中我想要表現的，並不是想要把這些要素統統容納進去，我希望將單一要素做一更大的擴充，以期發現其本身所具有的表情和美感。

依據我個人的經驗，我發覺每一個要素都可以單獨成立，可以單獨變成一幅繪畫很重要的表情或表現。在構思過程中，一般我都會就傳統對形式的描寫重新思考一遍，然後透過對內容對象的關懷，我會從原先的結構，經過一番解構的工夫，而解構後會產生許多新的可能性。這些過程會不斷回饋給我新鮮的刺激，於是再經由全盤性的省思才再加以呈現出來，此即我所謂再構（再建構）的過程。

我就是運用這三個步驟，在表現的題材及形式裡不斷地反覆運用，發現其中的發展空間很大。經過一再的實際演練，發現結構可以透過對物象的客觀描寫，然後不斷的轉化，甚至原先對同一個觀察對象所認定的美，也可以加以轉化。這樣會造成對原先的觀念不斷地揚棄，而最後當簡化到極致時，會形塑出意想不到的視覺效果。

當然，其中亦不排除理性思考的工夫和個人主觀的看法，有時將之進行複雜化。

以上就是我的繪畫過程中我經常使用的手法。其實，繪畫不一定單靠加法，其中也有減法，在各種過程中須不斷地來回運用加減法，這樣繪畫發展的空間會更大，而且會有無數極其微妙的發現，為自己開啟未知的視野。

◎ 線條表情

傳統繪畫最重視線條的表情，因為你要表現在你的畫面上的線條並不是直接加上去就是美的存在，它要如何和色彩產生關係，它要在畫中扮演什麼樣的角色，它要用什麼樣的工具來呈現，還有到底須用什麼樣的材質、顏料才能夠把它不同的表情呈現出來，這些都在抽象的藝術語彙裡是非常重要的基礎訓練。

若無此訓練的話，會停留在個人慣性的線條，所以這點我特別給自己嚴格的自我要求。

自然物和人所製造的物品物質，比如植物、生物、岩石、器具等等，不同的物體皆潛藏有不同的特性特質。就它們的表面線條來說，我個人常常思索是否可以將某物不作整體呈現而可以表現出其精神來，然後在作畫時會就其形象特地萎化它或顛覆它，例如刻意把強而有力的線條改成柔弱，將唯美的線條畫成醜陋，藉此以期在表達上不至於太受限於客觀現實。

A. 理性的線條：

這種線條是利用工具表現出一致性、精確性，所以比較精簡，講求達到視覺上很絕對的美感。以前一般人好像覺得當線條用工具來表現時會缺乏變化性，這是因為太過於強調用手的表現的緣故。

其實用工具所表現出來的線條也有無可取代的美感，例如筆直的感覺，要求其精簡、簡潔、一致、精確，此即理性的美感。

B. 感性的線條：

感性的美感線條係透過情緒的變化所呈現出來的個人情緒性線條，它可以反應一個人的喜怒哀樂。但會因選擇的材質工具之不同，而使得同樣的情緒性表現出來的張力有所不同，這是屬於比較感性、觸覺性的線條。

C. 潛意識的線條：

這是將顯意識降到最低的狀態下，所呈現出來的一種無意識且極其自然的書寫性線條。這往往是在塗鴉中不自覺所產生的線條，事後再重新閱讀或觀賞它時，往往會發現出一些很有趣的關聯性。

◎ 色彩

A. 暖色系：

這種色彩會造成畫面有種激盪的感覺，視覺官能上一種強烈的刺激，引發觀賞者情緒性的變化，反映創作者高亢的心情情境。

B. 寒色系：

這種顏色代表冷靜、理性。因為我的繪畫主題是在探討秩序與非秩序，尤其是非秩序的部分象徵混亂和不確定，所以色彩的選擇上比較適合運用暖色系。我個人覺得色彩和題材息息相關，例如我想要表現冷靜、神秘的感覺部分，泰半運用寒色調的色彩，因為我覺得這樣比較能發揮這樣的視覺效果。

C. 中間調色系：

這種色系予人祥和、優雅、柔和的感覺，參雜有粉色系、白色系。基於我個人對色彩的上述認識，遂影響了我個人在畫面上調色的比例。整體而言，我的畫作中使用中間調的色彩來表現的件數比例最少，只有花禪系列算是特例。這是由於我個人對色系的感覺，才促使我挑選它們，當然此外也具有象徵意涵。

◎ 肌理

在這方面，早期我比較喜歡運用較為強烈的筆調，運用比較厚實的筆觸，藉以製造出一些厚薄的筆觸變化，同時製造速度感來表現一些視覺效果以象徵對環境的衝擊或感覺。例如象徵未知的力量或強烈的力量可能會用激情的筆觸或肌理來表現。隱喻性潛藏性的會用比較薄的或是自動技法，以期暗示箇中未知空間的生命感或力量。

◎ 構圖

我常常喜歡用圖騰式的圖像或用解構的方式，將物體解構成一些局部，再來擇取我認為需要的局部，藉以呈現一種隱喻式的表達。至於非物理性的空間或是非具象的空間，我常常會處理成兩種以上不同空間使之邂逅或組合在一起。有時是用對比性的亮暗對比或大小的對比，有時則是圖騰象徵式的誇張排比。

◎ 光線

傳統繪畫要求合理的光線，在我的繪畫裡面我比較重視個人的理想光，也就是依靠個人美感來經營光點亮暗的分布視覺效果。

當然它也有一個客觀的光源做依據，但不是完全依賴它，客觀光源僅是提供自己參考而已，主要還是以表現所需要呈現的視覺效果來做明暗及色彩、彩度的處理。是故，在畫面上觀賞者可能無法判斷光源所在。大體上光的處理我是以個人對畫面的感覺及氣氛作為處理的依據。

◎ 符號、文字、圖騰

透過客觀的觀察，當我要把物質描繪下來後，我不會用原貌再現的手法，一般我都會再經過消化，使之轉變成自己個人性的符號、圖騰 (Totem) 或象徵性的文字，才呈現在我的畫面上。我認為這樣文字、符號、圖騰，和我個人的情感理念比較能貼切表達，比較不會是一種很形式化的視覺效果。

在符號上，我常常借用植物作生命的象徵，或是把樹根、樹枝整個濃縮，再擷取局部做為一個分布的安排。至於文字，則帶有符號畫，不一定是英文，甚至可能是阿拉伯數字或中文。文字經過一番解構拆解或故意錯開的手法，才來進行它在一個畫面上的安排。

圖騰則是以連續性的方式將圖像簡化成類似漫畫或美工設計的圖案，這對我來說比較少用。

四、內容形式

關於內容形式方面，在此擬分成三個項目加以剖釋：A:中心思想 - 「秩序·非秩序」的形成；B·中心思想與主題形式之間的關係；C.形式的發展過程。

A·中心思想 - 「秩序·非秩序」的形成

進入藝術學門以來，我一直在尋找創作的中心思想，想透過中心思想的指引，再去尋求貼切的形式以及更技巧的表現。然而，這種中心思想並不是那麼容易獲得，而是從自己過去的生活經驗中去反覆省察，並且透過對現實環境的各種現象進行反覆的印證，才使我漸漸感覺到彷彿存在著兩股力量。冥冥中也似乎可以感覺到是因有它們的存在與作用，才促使一切事物能夠向前推展，而且顯現活力與生動，予人感覺有生命的氣息。

我確信這才是我要追求的中心思想，我藉由它來陳述我對周圍事物的關懷問題。儘管生活裡再熟悉的事物，有時也會覺得心情煩亂，失去生活秩序，像這樣的情況每個人都會一再出現，但一般都不會原點打轉，我覺得這就是我們人的生命智慧的一種累積。大自然界中存活的今日的各種動植物又何嘗不是有生命起伏的問題？

我想，人與人的關係，宇宙所有的現象，都會有類似的這種情形。只是站在大自然的角度看，人所謂的秩序反而是大自然的非秩序，因為人是為人己身的利益去建構這個世界。

其實不論是縮小到個體的一個人，或是擴大到整個宇宙，秩序與非秩序的作用力一直都是存在著的，它支配著一切有機物無機物的運轉、循環。從宿命論來看，彷彿它是一種生命現象，具有生的一面，也有毀滅的一面。於藝術創作的道路上，我不斷在探索的就是各種生命跡象，我發覺藝術再怎麼發展終歸須歸結到對生命的尊重。這給我極大的省悟，也就是既然這兩股力量能統攝一切，可見它是無所不在，所以不論用什麼樣的題材、主題，都和它有關。

B.中心思想與主題形式之間的關係

初期我是使比較抽象的形式，讓它們做一種很自然的對話，即：不使用知識性的基礎架構來做安排，而是用傳統的美學觀念來做安排。希望藉此呈現一種極為自然的對話，作品本身裡的對話和觀賞者之間，不必透過刻意的思想處理。

所以我初期的作品都是一些材質的相互邂逅，但其中有我自己對材質的喜好。因為某些材質對我而言有溫度、情感、感受、衝擊的感覺，以及個人過去的經驗與記憶等，故我才選擇它們作為我個人有意義的材質來表現。

至於在形式上，因屬當下思維的決定，而決定繫乎當時的事件，但這不是意指以後我一直都是如此。不過，不論使用傳統材質或複合媒材，基本上我的作品都具有感性、觸覺感和荒率的效果在內，予人視覺感上的某種不安。我想這些都是我的生活環境所造成的，以致影響到我的心理，從而很自然地在作品中呈現出偏向非秩序的感覺，亦即帶有亂與動的感覺。

可是經過一段日子，這種表現也慢慢地會趨向一種成熟、熟悉的形式來，亦即慢慢變成系統化、規律化，而成為一種可歸入「秩序」的現象。我認為，創作要有所突破，大抵需要透過非秩序的手段來作處理，非秩序開拓出新的領域後，接著就要有深度的探索，這時會歸納出一些比較有系統有深度的感覺，於是構成「秩序」的狀態。從早期的運用材質到後來的關心「環境·生態」以至「海洋」系列，我在主題、形式上都是維持著這個中心思想。

C.形式的發展過程

在形式發展上，我一直都是同時併用較為感性的表現主義(Sensitive Expressionism)和「熱抽象」(Hot Abstraction)的形式，題材的包容性相當寬廣，每個階段探索的亦未盡相同。

例如對政治生態、媒體的批判，我在批判社會亂象時是透過媒材整合，但是媒材整合有其慣性傾向的部份，當我事後再去審度時，我會把不要的部分去除掉。

五、技巧方法

我的創作手法比較重視透過自己的觀察及創作所累積的經驗進行一種整合，以這種過程中產生的想法作為依據，並非憑藉既有理論為依據。我個人比較傾向反對知識性的移植，喜歡從自己延伸出來

的環境中去成長、體悟、整理以形塑自己的體系。「秩序·非秩序」是我個人從台灣到西班牙，透過種種事物的變遷，才感觸到的邏輯。

至於什麼樣的藝術語言模式對自己最合適，這點我是偏向於感性層面，而在表達形式上多少是比較西方的。

比如表現有溫度的東西，在材質上我喜歡選擇比較有觸覺感的，比較屬於人性化的、有觸感的、有熱度的、並且也是生活週遭的自然物，甚至是我們使用過的一些現成物，因為我覺得經過我們人使用過後會殘留有人文的精神在裡面。其次，它們經過歲用的洗禮本身還會很自然的起了一些微妙的變化，包括色溫、肌理、造型等都會消失那些較為銳利、不調和的部分。

我的抽象屬於比較感性的抽象，不是像幾何結構、構成主義那樣很理性的抽象，所以在我的畫面上慢慢就會出現一些圖騰，它在生活裡面所代表的意義會影射到一些思維觀念的問題。尤其像年來常見的豆芽菜，我是利用種植綠豆來觀察它的生長，即使在同一個環境下培植，它長相並不一樣。植物尚且如此，何況是人？人都是有個別性的，不能期望大家在表現上都有一致性的想法，因此在創作形式上我覺得也是可以用這種方式去類推的。隨著生活歷練的改變，創作形式和技巧也要跟著改變。影響我風格的因素不會那麼單一，我認為一位藝術家在理念上及表現上必須深入，才不會侷限在偏狹的範疇。

1983年至1987年在高雄那段期間，我都是持著這樣的想法。高雄較台北原始而炎熱，氣候會影響人文環境，當時我呈現的都是運用比較劇烈的手法，借用材質本身的對話，不刻意用理性思考在結構上作何組合安排，所以這時期的作品就直接叫「秩序·非秩序」，讓其作對比、對話，有其共通性及同質性。我不想讓創作者介入太多的敘述，由觀賞者直接接觸作品時，自己直接和作品產生對話。當觀賞者接觸到這些作品時，自然產生一些視覺心理變化，這就類似花與賞花人之間的關係。我認為這樣才能產生一些真正的互動，而不是透過創作者直接表明要觀賞者一定須作何理解，每個人有每個人不同的審思層次，藝術本身也應該是這樣，這也是我的中心想法。

我的創作並不是要讓觀賞者和我是一致，亦即創作者、作品、欣賞者此三者成一等邊三角形。我重視的是一個藝術創作者在創作時要對自己有所交代，懂得如何選擇一個很貼切的形式來搭配內容，來表達自己的理念抑或想法。進而以生命投入的方式和自己的藝術結合在一起，讓它很貼切傳達你的感覺、理念，包括情感等。

1988年移居台北後，居家空間大幅改變，不大也不高，當時我苦思如何改變不讓自己受制於現有環境條件，我就開始用紙、布、色粉、石粉、沙、纖維等等來製造一些肌理，從厚變薄，在思維上也慢慢從比較觸覺感的表現進入比較形而上的表達，以一種比較抒情富有中國水墨味的表現手法表現我的抽象語彙。另外也用日常使用過的包裹、單據等跟生活有關的物件作為一種表現的要素，即使用有關紀錄生活的點點滴滴，讓它們和抽象的語彙作一組合，產生一種形而上的抽象思維。因其屬於很

物件性，形塑出來的衝擊很具震撼力，予人很矛盾和錯愕的感覺，這充分反映當時我在生活上感覺的不協調及生活步調的劇變。

居家空間的狹小自然只能創作比較小尺寸的水彩作品，及至後來有了工作室，我才開始使用傳統材料加上色粉、壓克力等。我並不排斥傳統材料，這時我展開研究傳統材質，包括油畫顏料混合不同的溶劑的效果及各種形式上的差異性，發現它們表現在平面繪畫上並不是那麼狹隘，反而有蠻多的新可能性，尤其戰後新溶劑的發明，反而有助於更多效果的產生，這促進我在材料上做了極大的改變。

至於在主題上，我使用符號"·"乃是意指一種比較性及提供觀者省思的空間，讓人聯想其相關性，是我一貫思想觀念的呈現形式。

「海洋·生態」系列中，因為它帶有濃稠的未知成分，等待我去挖掘新的可能性。雖然其中有些造型很適合變成抽象的表現，有形式上的美感，可是我並不喜歡只是形式的模擬而已，我喜歡把看到形式的感動將之轉化到自己所要表現的想法或感覺，讓它們融合在一起，變成一種圖騰符號在使用（例如貝殼）；但是在抽象的藝術語彙中，它不一定只是貝殼，而是一個符號，我是把它的物性減低，使之純粹化，變成造型在使用。不過結合在抽象畫中就變得有節奏律動感，加上顏色的運用，可能會有神秘、舒服等視覺效果。

六、藝術價值與貢獻

自己說明自己的創作具有甚麼藝術價值，這不免有些「老王賣瓜」之嫌，但勉為其難投射在台灣美術界的脈絡上，目前似乎亦可理出下列幾點：

1. 比諸台灣前輩畫家相對普遍傾向於客觀描繪社會、自然景物的作品風格，我則是積極在表現個人對社會以及大自然的獨自看法。
2. 台灣前輩畫家半喜用傳統材料形式，我則採用多媒材和半具象甚至非具象手法，並開發出不少嶄新的表現技巧和混合顏料的新法。
3. 主題方面，我著重雙要素互動方式，藉以擴增觀賞者的想像空間。
4. 另外，藝評工作者陳才崑則認為我在藝術創作上導入環境生態保護觀念上，在於台灣藝術界稱得上最為積極的數名中的一位。並且說，本人將類似東方書法和水墨畫的線條表現、空靈布局等溶入油畫中，相當成功云。

最後在貢獻上，雖然並非全屬個人功勞，但在帶動戰後台灣藝術創作風氣的活潑化方面，的確是在我和其他同時期歸國的藝術創作者合力影響下才掀起的。尤其是當前裝置藝術的蓬勃風氣，我們更是扮演過開風氣之先的角色功能。至於表現主義在台灣的開展及其表現性的豐富化、時代化、深入化、本土化等方面，或許我個人透過自己的創作活動亦曾略盡過棉薄之力。

出處：悲憫·大地，葉竹盛；台北市：悠閒藝術，民 89.12