

## 六·藝術的秩序

廖修平的超穩定水平垂直結構有強烈的文化能動性，這種創作模式有著藝術史的宏觀意義，深入了文化差異下不同藝術的對等對話之可能。作品中的秩序感有著深刻的藝術的意涵與本土文化的聯繫，更明確的說這是「東方的次序感」，是一種有策略性的抵抗，以裝飾的設計風格抵抗、重構西方繪畫性的表達風格，進而達成藝術主體性的建立。他充分運用傳統的圖騰，以現代的方式表現本土圖騰，包含著藝術、文化與個人的理念，有著更豐富的層次。



上圖 廖修平長子廖瑞琪 (AKI) 耶魯大學畢業時的合照。左起：廖修平夫婦、長子廖瑞琪、蕭明賢夫人、次子廖瑞遠、蕭明賢。  
右圖 廖修平 今夕何夕 2007 絲網版、紙凹版 77×56cm 國立臺灣美術館典藏





## 創作系列與特徵發展

廖修平有系列創作的習慣，和西方一些藝術家研究造形、構圖有異曲同工之妙，是創作研究與研究創作的結合。例如，現代藝術之父塞尚的「聖維克多山」系列為的是研究畫面空間的關係。他的系列作品和藝術學習歷程、生活經歷的觀察反思有密切關係，右頁（表二）依其主題特徵之發展約略羅列，為創作系列之基礎：

## 評「藝」廖修平

如果就一些核心的概念來理解廖修平的版畫藝術成就，我們大概可以從過去一些評論掌握到幾個面向，例如他在藝術教育上推動臺灣版畫所扮演的關鍵角色、重大貢獻與深遠的影響，以及個人活躍在國際版畫界與藝術圈所獲致的高度肯定，因此諸多評論者的共識：「臺灣現代版畫之父、推動者、播種者」的敬稱實其來有自。除此之外，他的符號、圖騰、民俗的創作風格大概是出現最頻繁的了；他以特殊的設計與構成形成鮮明的跨

文化風格則是許多文論所探討的焦點之一。王秀雄教授認為廖修平在各個創作階段都有著強烈的以母文化為基底而建立自我特色之意識，因而「在臺灣美術史上建立其獨特的東方趣味風格」。王德育以變革與常態來概括廖修平的創作，前者指的是「根植於臺灣文化精神的宗教情懷」，後者則是以符號「反映人類的集體潛意識」。梅丁衍分析

1991年，廖修平夫婦於紐約Soho區喜格瑪畫廊個展時留影。



【表二】

（依作品出現時間排序）

系列	描述	時間
風景油畫	印象派手法加上厚重筆觸和原色、暖色的地景、廟宇描繪	1955-1966
回文	石版黑色回型文拓印，以圖像之密與鬆表現	1962-1964
廟飾	廟宇裝飾圖案構成	1965-
門、菱形（春聯）	蝕刻金屬，菱形、上下鏤空、五構面中央門柱	1966-
經衣	紙錢圖騰（生活工具簡化的符號）	1968-
漸層色	色彩漸層、密橫線	1969-
七彩彩虹	色彩漸層（呈現虛實）	1971-
金、紅、黑與凹凸	金銀色亮紙、凹凸版	1972-
浮雕畫	圖騰浮雕（木板圖騰重疊出立體效果）	1973-
朝拜者與廟門	彩虹人與門飾（以照相錦集的方式表現民間節慶活動）	1975-
供桌與香爐	香爐灶形與牆面神像	1975-
蔬果花葉	方網格背景，蔬果擺列，色條，紙凹版（Collagraphy）與絲版併用	1978-
文人雅聚（壺杯瓶罐）	方網格或全黑背景，茶壺與杯、瓶罐排列	1979-
水彩	靜物水彩畫家上彩虹提示、留白（餘白）	1979-
石樹庭園	網格背景，園景石、花葉（顯示季節與人生情景之變化）	1982-
彩虹陰影	物件陰影以彩虹提色	1982-
立體造形	門、節慶之柱	1983-
木頭人	木偶、木盒、彩虹	1984-1988
山水	山樹擺設，方格，菱形，彩虹緞帶，三橫構圖（有感懷環境污染，懷念過往之好山好水）	1984-
迷彩	背景與瓶器（隱喻各國人種象徵與相聚之景）	1990-
節慶生活	經衣圖案宮格	1992-
四季之敘	置物櫃，主題造形置中，多色變化	1994-
桌上杯壺	紙凹版構成承座，上置杯壺瓶	1998-
結與默象	繩結，黑框，黑色瓶罐，經衣圖案，鐵釘木板（以黑白呈現，具社會批判性）	1999-
夢境	手形，黃土（悲情、掙扎、求安寧）	2004-
弧形經衣	方格經衣圖案，搭配隆起部分（製造立體的錯覺、現代感）	2005-

廖氏的道教圖騰「具有東方性現代藝術的創見」。在西方人眼中，他的作品也走跨文化的路徑。甚至早在1976年文化大學客座教授菲利普·古德（Philip Gould）於「廖修平浮雕畫·版畫展」就已注意到：「廖修平以





廖修平 默象(八)  
1999 木版畫  
61×80cm  
國立臺灣美術館典藏

特有的藝術家天分，以西方形式將中國傳統圖像整合成不可分割的一部分。」著名中國藝術史學者蘇利文分析廖修平的創作，認為他採用中華元素並完美地與其他現代元素整合，是多元媒材的手法。美國西東大學曲培淳教授認為廖修平是「亞洲現代主義的先驅」，沒有走上大部分藝術工作者追求正統藝術的途徑，而是從臺灣民間擷取藝術的能量，有著千山唯我獨行的勇氣。也和曲教授持類似的觀察，蕭瓊瑞認為廖修平找尋東方傳統文化根源，著重在童年記憶中民俗色彩與宗教氛圍，而非主流中國藝術所展現的文人韻味。石瑞仁說他與西方藝術對話的策略是「有意透過藝術創作揭揚母土文化特質和標識自我身分」。上述的評析都共同指向廖修平藝術創作中一種鮮明的、意識性極強的理路：即跨東方與西方文化的策略。

追求創作風格是每個藝術家面對藝術志業的一個嚴肅課題。這個課題可以是個人層次的，但是也可以是更複雜的文化層次或歷史的層次，同時也因文化背景不同而有不同的命運軌道。西方主流文化下的創作者，兩

者往往可以是一體兩面地處理個人與文化的問題，亦即，一方面在題材與形式上追求個人風格，另一方面理所當然地反映或展現其文化背景。對於非西方文化的創作者，晚近的研究指出，將會面臨文化差異的衝擊，創作者此時被描述成「文化他者」，不斷掙扎於主體性的尋找過程之中。從訪談資料顯示，廖修平的確有過文化差異的掙扎，在體認身為東方人的處境後，決心創建自己的藝術語言，不再隨西方之波逐流。這種差異的經驗是需要條件的，可能需要經歷一段不是很平順的反思歷程，最後確認了未來的藝術路線與創作面貌。當身處於異文化中，他提出一個極為嚴肅的文化差異提問，這個尋找文化主體的動力就開始醞釀了：「面對著這麼豐富精深的繪畫傳統，帶給我內心強烈的衝擊與震撼，我不禁冷靜下來沉思……經過無數次思考；我決心：要找出真正屬於自己的藝術道路。」



廖修平於美國紐澤西州畫室。  
(Peter Liao攝，廖修平提供)





2008年，廖修平攝於臺北工作室。

2009年，廖修平攝於龍山寺前。（彭泰一攝影，廖修平提供）



他最後所選擇的，竟然是最原初、最熟悉的記憶：廟宇印象。民俗的符號、圖騰紓解了他的鄉愁與創作上的困頓，同時讓他找到了創作的曙光！過去的畫冊中，一張廖修平站在龍山寺前的照片是如此的自在，這恐怕是最合適用來解釋前述情狀的鏡頭了：在自己的文化中安身立命。

王秀雄認為廖修平的創作實踐是臺灣「後殖民」文

化的先行者，雖然沒有明顯意圖，無形中卻實踐了這種反思性的主體建構。後殖民主義主要建立在西方文化霸權的批判上，認識到一種「權力」與「論述」的不對等歷史情境，進而企圖打破西方中心論（或謂歐洲中

心論）的迷思，從而重新肯定文化認同與建立在地文化的自信心。筆者認為，藝術創作者對文化差異的敏銳感受，同時也反映在藝術主體性的追求與確認上，這或許已不再囿於某些特定的學說或理論，如後殖民主義批判等等言論，毋寧說是一種真誠的藝術良知、純粹的藝術直覺所致。不過，王秀雄教授所言主體性的省思的確是身為藝術邊緣世界的臺灣大多數藝術創作者必然面臨的問題，特別是他當時正經歷著創作路線的掙扎。廖修平的「頓悟」，顯示其在文化位置的不確定感中進行藝術主體性的反思與重構，一方面是調整他與西方藝術的關係，更重要的是重新審視他和母體文化的關係，做為再書寫與再現文化關係的基礎。此時，藝術定位不只是個



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

廖修平 福 2015  
壓克力、金箔、畫布  
120×120cm

人的風格確立，更是創作者和自身文化的明確關係，也是在西方主流藝術中的自身定位。

## 重建現代藝術的「東方」秩序

從現今學理來看「東方」，它其實是個模糊、甚至是有問題性的概



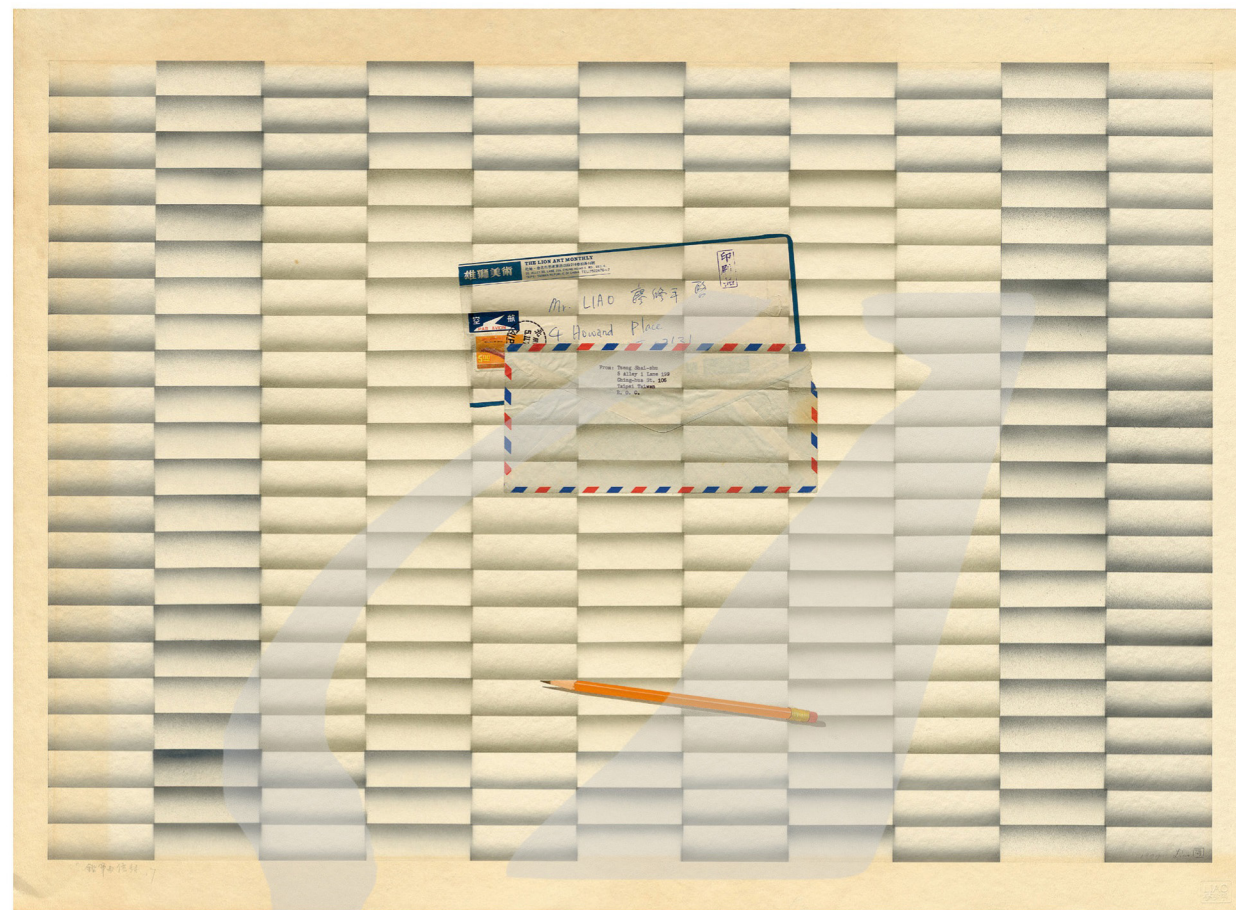
念，在文化區格上也並不清楚，可以指中東的回教文化、印度的佛教文化或中國文化。如果說廖修平在創作上的心路歷程以及創作實踐，展現一種堅定的、溫和而內斂的華人世界的「東方風格」，筆者認為是個允當的評價。

如果旅法、美時期的廖修平繼續專注於油畫創作，以他的才情與努力，肯定有一番傲人成績。他卻選擇一條迥異的路線：材質上專注於版畫，形式上採用排列與對稱的手法、風格上傾向裝飾性與設計、題材上醉心於民俗圖騰、色彩方面簡潔而飽和。石瑞仁指出這種安排聯繫著深沉的臺灣社會文化底蘊與人道意義：「展現出這些垂直性的關聯，將上述這類深層的文化內涵植藏在作品中……隱藏了對一個社會文化體系的精神傳達。」不過，最適合解釋廖修平的版畫作品這種強烈次序感的學說，莫過於藝術史學家龔布里區（Ernst Hans Josef Gombrich, 1909-2001）的《秩序感：裝飾藝術的心理學研究》（*The Sense of Order*, 1979）一書中的分析與例證了。王德育曾在評論廖修平的作品時簡要地比較，說明規則與簡化、幾何與反覆與人類心靈運作的密切關係，並評述廖修平創作中對秩序的追求有著深層的民族潛意識之表現，和上述石瑞仁的看法不謀而合。既然「秩序」是廖氏版畫作品的主要特色之一，因此有必要對《秩序感》中的相關要點著墨並延伸其意。同時，藉著造形心理學洞見，我們得以進入廖修平的既簡單又複雜、既親切又神祕的藝術世界中。

1999年廖修平於紐約版畫工作室。



（一）秩序感是與生俱來的一種內在生命感知與常規節奏，文化因此而得以發展，審美快感也據此而生，因此藝術創作也有此運作的現象。他說：「人類製作的圖案本身是為某些文化目的服務的。……在完全有控制的符號裡，我們可以察覺到一種對標準化和可重複形式的需求。甚至符號製作，如書寫藝術和繪畫藝術，也幾乎離不開那些被我比做內在動力裝置的生物節奏。」值得注意的是，相對



廖修平 鉛筆與信封 1977  
混合媒材 56×84cm

於秩序感的變異所產生的對照與延伸，在廖修平的作品中扮演重要的角色，他利用變形、肌理等效果讓畫面中的秩序感不至於過度僵滯，維持了一定的視覺的韻律與造形的生命力。

（二）再現、形式與目的：秩序與意義是相互作用的，規則的排列顯現某種意圖，而意圖則以某種圖案之規律性暗示其存在。人們的感知在此規律的顯現歷程中獲得確定，而確定感則進一步反映了形式上的秩序感。就這點而言，廖修平作品中的秩序感，是文化的次序與宇宙的運行規律，也可以說是一種特殊的華人世界的天地觀。

（三）重複是有意圖與功能的，重複改變了圖像的意義與價值：「一個有性格的個體便變成了一個個刻板的形象或對子。個體畢竟是個體，但是重複使我們忽視了這一特點；它使我們不去仔細尋找照片中的特徵，也





廖修平 孤煙（二聯幅）  
2007 壓克力、金箔、畫布  
92×184cm

不注意這一單個的形象，……任何東西一旦變成重複圖案中的一個成分，就會被『風格化』，也就是說，會得到幾何意義上的簡化。」就此，我們不能就簡單地以為廖修平作品中反覆與稍作變化的圖騰僅僅是無意識的排列組合或設計上的美觀需求，它們是民俗圖騰轉化為藝術圖騰後的祭儀性視覺再現，具有神聖的意涵，而且是整體的轉化。每當筆者端視他的作品，總有這種強烈的神祕感受與緩慢而深沉的律動。廖修平的創作把藝術的神聖與社會的神聖合而為一了。藝術的神聖性是文化神聖下的產物，又來自於社會的神聖意涵，那是宗教的情操。「藝術品 / 非藝術品」是如此的與「神聖 / 凡俗」一樣截然劃分，又是在激盪中如宗教儀式亢奮「拱」出虛偽的，卻又藉著外物得以表徵的東西——圖騰：每一件藝術品都是一個獨一無二的圖騰，是人類集體力量的展示場域，藝術品的神聖性在如此詰問與比照中呈顯出來。當我們理解這種關聯後，我們更能深刻體驗廖修平作品中反覆的圖像的那種原生力量。

（四）框架內的圖像特徵被強化了，更有「尊嚴」，是預期與注意力的中心：「框架，或稱邊緣，固定了力場的範圍，框架中的力場的意義梯度是朝著中心遞增的。這種組合牽引感是如此之強，以至於我們想

當然地認為，圖案的成分都應該是朝著中心的。換句話說，力場本身產生了一個引力場。」龔布里區特別點出對稱圖案所產生的內聚力與平衡感，「對稱的這一效果如此普遍地受到歡迎，致使世界上許多風格的建築師都不得不屈從於對稱原理。」廖修平是善用了這種視覺的力量，用框架的視覺力場轉換成文化符號的隱喻。



2000年「門戶之『鑑』——廖修平的符號藝術」個展於臺北市立美術館舉行。廖修平（左3）與恩師陳慧坤老師及師母（前排兩位）及陳郁秀（左），林玉山（右）、鄭善禧（右2）合影。

龔布里區認為西方人喜歡對稱的形式，而東方人喜歡微妙的平衡形式。這種分類因為是探討傳統紋飾，或許有符合之處，若放在現代的創作情境，可能就不一定如此。廖修平的作品就顯示這種大致的分類可能並不如此分別，對稱與平衡的形式都同時存在於他的作品中。這是跨文化的思維，同時兼顧這兩種文化經驗的對話與平衡。現代性的主體性反思讓他的作品突顯出「東方秩序」，這種次序感不同於龔布里區的圖像層次的次序感，但亦呈現一種文化的次序，或者更正確地說是特有的臺灣常民文化的次序，一個屬於在地的次序感。石瑞仁說：「廖修平的作品，除了訴諸門神、冥紙、春聯、吉祥紋樣及五形色彩等民俗符象來提供一種『指示性的訊息』，更重要的是，他發展出一種結構性的語言，深入詮釋了這個符

廖修平 希望之門（五聯幅）  
2007 壓克力、金箔、畫布  
194×550cm







2009年「福華人生——廖修平作品展」於北京中國美術館展出。

號群所隱喻的『臺灣文化特色』。……對『門』這格（個）符號的專注使用，實有突顯東西文化差異的企圖用意。」

不論何種形式的次序設計，我們必須承認廖修平是臺灣老中青輩藝術家中最能突破、最專注於經營次序感的創作者之一，並且深刻地聯繫到自身的文化體驗，是整體有機的聯繫。因而，我們可以肯定，他穿梭於理性、感性與知性之間，或所謂的「東方」與「西方」之間，採取了一種平衡藝術張力的有效策略。

## 裝飾作為一種抵抗的姿態與認同的呈現

如果說透視法是高度次序化的作為，那麼破壞系統化空間的抽象藝術是另類的次序。龔布里區指出現代抽象藝術是反對裝飾的，抽象畫家討厭

的詞莫過於後者。空間的營造是西方美術發展的指標，透視法可為代表。而抽象藝術的反動又是西方藝術另一場空間的革命——完全平面化的造形與跳脫造形的色彩。西方美術的視覺次序在這兩極之間的涵蓋面是相當廣泛的。極深度化與極平面化是處理畫面的兩種極端，而西方文化的強勢姿態又讓這種西方的空間感與視覺權力在他者文化身上有了強大的壓迫性。

視覺空間是文化空間的表徵，非西方的藝術創作者要在這美術的空間演進史中找出自己的空間法則是不容易的。從近代中國的歷史經驗可知，抵抗西方文化有幾種原則：「中學為體，西學為用」，或堅持中學或完全接納西學。在作為上則有引西潤中、強化國族主義或放棄過去的傳統完全接納西方。廖修平是有意識地在避開、改變、抵抗西方的畫面形式，而所採取的裝飾與排列的設計就是策略之一，民俗的色彩與圖騰正好有著主題與空間上的獨特性。

在一次訪問紀錄中顯示，廖修平的水平垂直構圖並非來自異文化，而是受到母文化的影響比較重：「左右對稱的構圖、強烈對比的色彩、無限繁衍的精神是廖修平的版畫一貫的特色。有人說這是他受到西方現代科技、工商業興盛的影響所致，廖修平否認這種論點，他

〔上圖〕2001年「版畫師傅——廖修平版畫回顧展」於國立歷史博物館展出時，廖修平（中）與「十青」成員們合影。

〔下圖〕廖修平與黃淑卿攝於松濤美術館。







廖修平 炎夏之金門（三） 2015 彩墨 31×41



2006年「第1屆臺北當代水墨雙年展：時尚水墨」。於臺北國父紀念館展出，廖修平攝於與黃淑卿合作之作品前。

〔右頁上圖〕 廖修平 富臨門（四） 2014 壓克力、金箔、畫布 122×122cm×3

〔右頁下圖〕 廖修平 破曉 1974 壓克力、金箔、木板浮雕 122×112cm



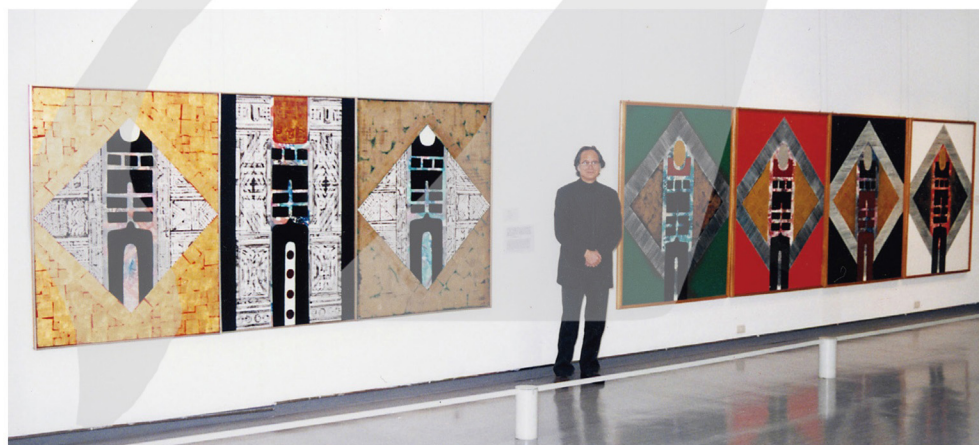
2014年高雄市立美術館個展，廖修平與工作室助手們合影。



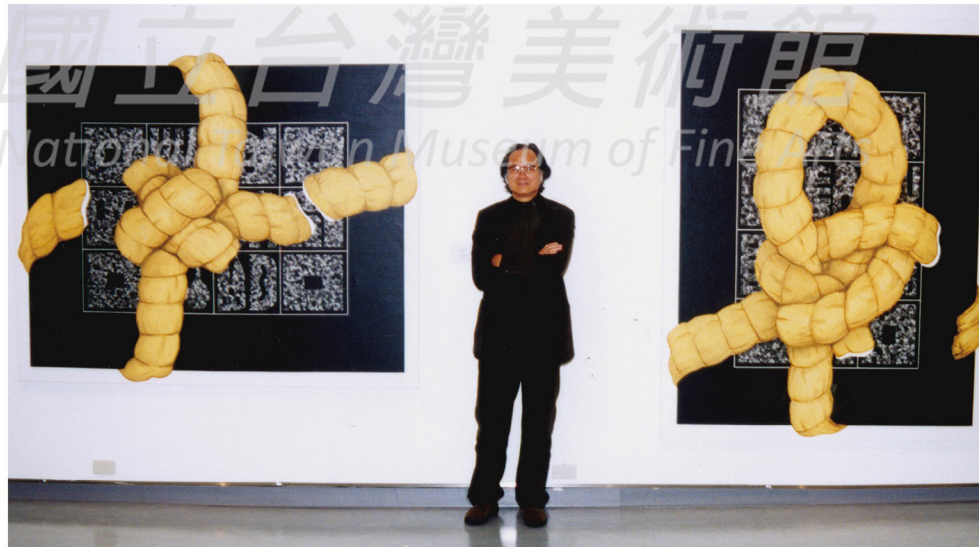
於高雄市立美術館  
廖修平(中)與大  
兒子一家人合影。



2000年，臺北市  
立美術館廖修平個  
展，與作品〈智慧  
之門〉與〈春夏秋冬  
〉合影。



2000年，廖修平  
於臺北市立美術  
館個展，背景作品  
為「結與默象」系  
列連作。



廖修平 默象(七) 2000 油彩、畫布 203×163cm 高雄市立美術館典藏



【右頁上圖】

廖修平 結（一） 2000  
油彩、畫布 163×203cm

【右頁下圖】

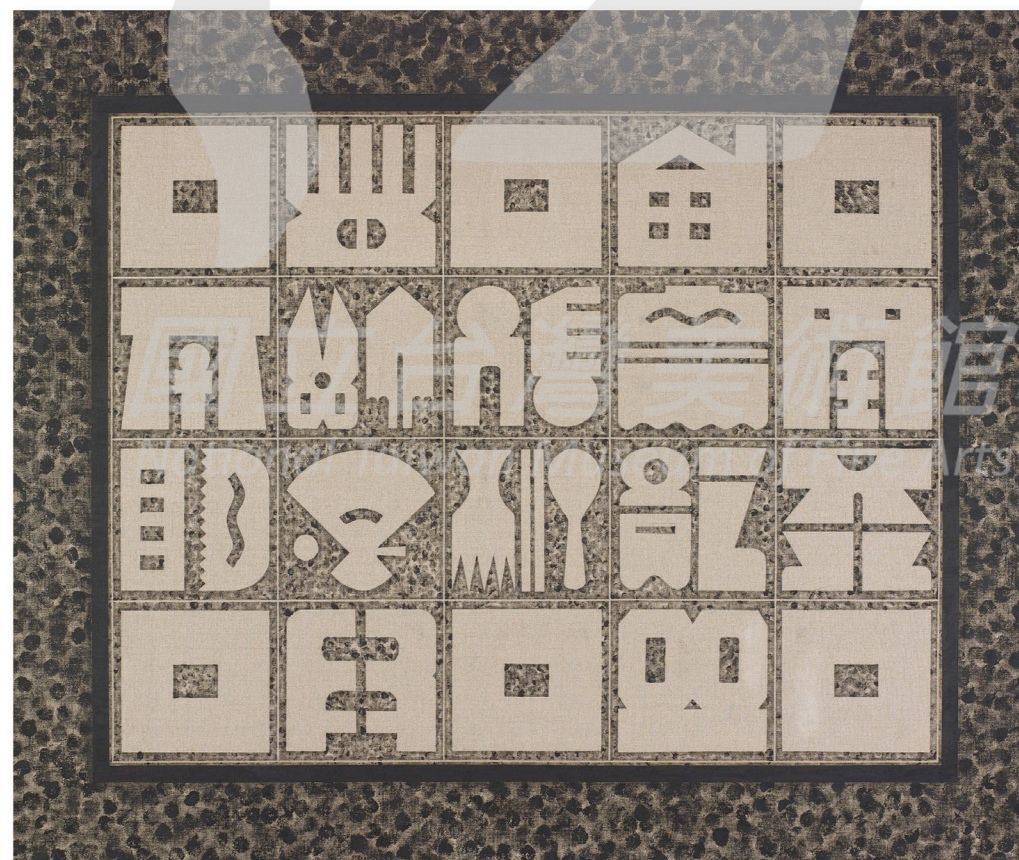
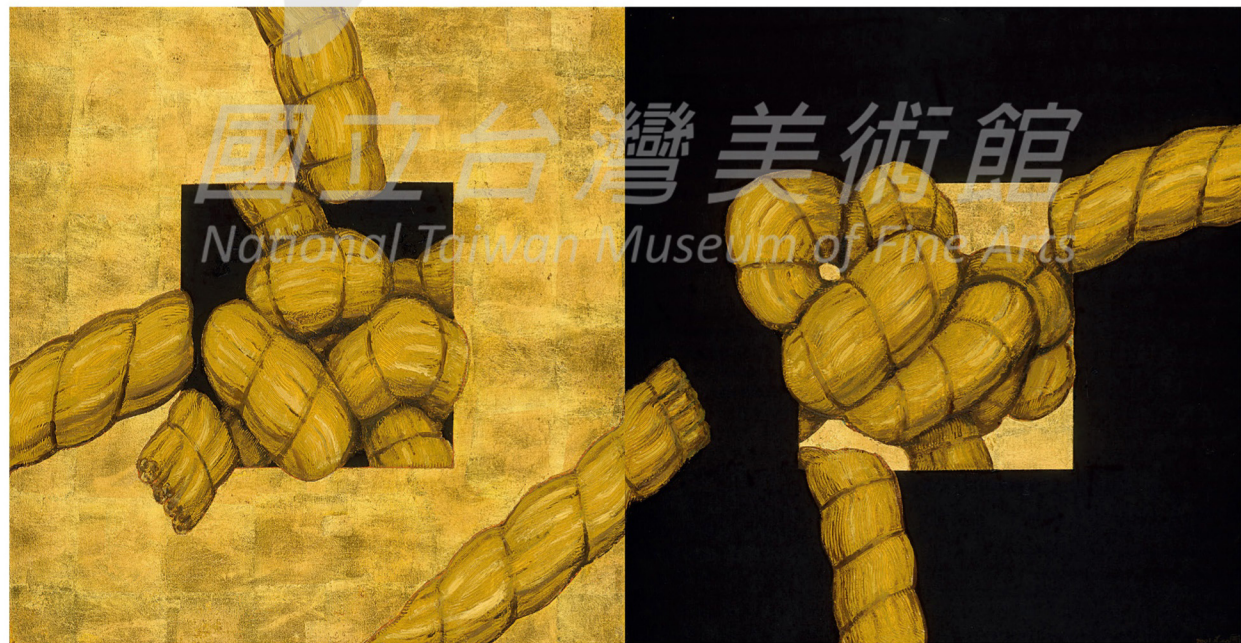
廖修平 默象（十一）  
2000 油彩、畫布  
163×203cm

說：『我的父親是建築師，從小我就看著建築圖長大，童年的記憶及故鄉的思念，才是這種風格形成的主因。』他接著又說：『我的作品建築的味道重，是因為我喜歡建築的骨骼，它象徵了堅定的毅力。』」

這裡突顯出廖修平藝術創作的另外一種價值，那是過去的藝術批評比較少論及的，就是以裝飾設計抵抗西方的透視空間與平面化空間，一方面展現本土文化的特殊性，但又由於裝飾與圖騰乃是世界普遍的視覺再現，因而有了廣大的溝通基礎。如果我們以為裝飾與象徵和藝術無關，是個嚴重的誤解，它們可說是西方藝術的源頭，也是世界上各種藝術發展的開始。裝飾與象徵不再是創作的核心概念，其實是現當代藝術演變的結果。廖修平重新以裝飾風格作畫，則是回到藝術的原初狀態。

就表面看，我們很難想像廖修平的超穩定水平垂直結構有強烈的文化能動性，因此，其創作策略與藝術價值是值得進一步探討的，因為這種創作模式有著藝術史的宏觀意義，深入了文化差異下不同藝術的對等對話之可能。當我們苦思各種方法、路徑來對抗西方以保有自身文化的特色時，廖修平作了極為出色而成功的示範。他並不孤單，例如席德進的普普風民俗油畫也有這種意味，不過，他的裝飾風格更澈底、更激進、更極限。歷

廖修平 結01-1 2001  
油彩、金箔、畫布  
91.5×91.5cm×2







廖修平 祈 (三) 2004  
油彩、色筆、金紙、拼貼、紙  
75×106cm

[右頁下圖]

2016年「版圖擴張——緣聚廖修平」於高雄文化中心。  
廖修平與黃淑卿合影。

史進程中，面對西方文化的衝擊，我們提出所謂的「現代性計畫」，而融合現代性乃是創作者面對自身區域文化的重要使命。總之，廖修平的創作融合了現代形式與裝飾傳統，並且進行一場穩定又堅持的造形革命與視覺革命，如果我們以「現代東方裝飾主義」來描述他的風格應該算是相當貼切的。

## 壓抑的次序與無常的生命

2005年，廖修平攝於長春路公寓「夢境」系列作品前。(郭東泰攝)

作為一位傑出的藝術家，廖修平不只專注於民俗圖騰的現代性創造，他也關心社會、也對個人生命中的遭遇有著深切的反省與回應。1999年的「結與默象」系列就是對臺灣紛亂社會所反映出來的圖像，干擾、不安，生活節奏裡的平和有序的框架被厚重的繩索給纏繞住，而繽紛的色彩則被濃重的色彩所干擾，彷彿是節慶中的烏雲與雷雨。對於這一點，王秀雄有精闢的分析：「長方形的框框意味著具有秩序與枷鎖的社會，另一方面，那交錯纏繞的繩索象徵著世事的複雜與多變。所以，長方形的框框與纏繞多變繩結的組合，正反映了秩序與多變間的對立與平衡，而沉默的黑像就反映著作者個人的自省，即以睿智之心，冷靜地批判社會與世事的種種現象。」

不過，他的表現不是高呼吶喊式的，而是以象徵次序、被約束的情況，冷靜地敘說著這種憂心。那是既沉重又沉痛的，發自一位藝術家的社會關懷。這也說明，廖修平並不自絕於社會環境，他以自己的方式介入社會，表現重重束縛的社會框架，雖然和當代藝術的社會介入方式不同，但情緒一樣是如此地深切真摯。





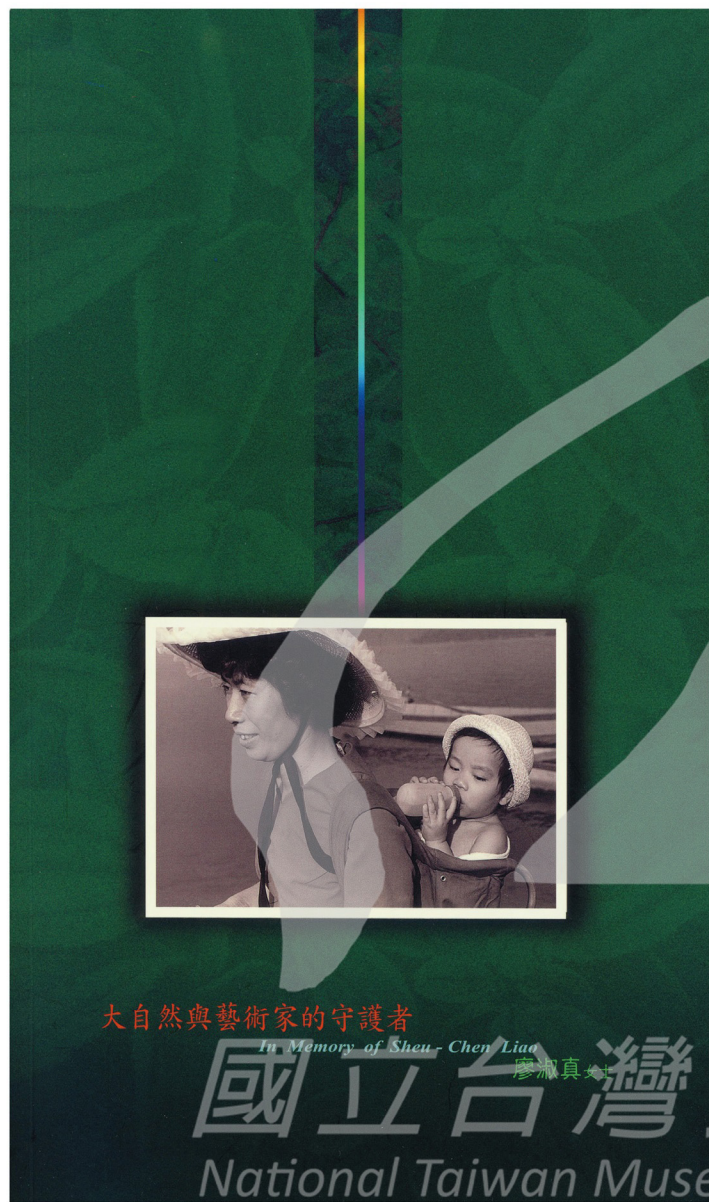


圖(三) 2016 混合媒材(壓克力、紙漿、木板) 163×136×28.5 cm

左頁上圖 廖修平 Drawing (7) 2005 油彩、金箔、拼貼 75×105.5cm

左頁下圖 廖修平 源 2005 油彩、金箔、拼貼、紙 115×178cm





【上圖】  
2002年廖修平妻子吳淑真過世，廖修平特別出版「大自然與藝術家的守護者——廖淑真女士」紀念冊。

【右頁圖】  
廖修平 無語（一） 2009  
絲網版、紙凹版  
86.5×61cm  
國立臺灣美術館典藏

「夢境」系列是2002年「藝術家的守護者」妻子吳淑真去世，廖修平在頓失摯愛後的創作轉向。此時的藝術家的情緒是徬徨與失落的。在紀念文中，廖修平透過每個字刻劃無比的沉痛與思念：「過去，不管我身在何處，心裡總是踏實和安定的，因為妳就在那裡等候我，為我安頓好一切事情，每次不管我遭遇任何困境和煩惱，只要妳在我身邊，總有辦法為我解決，如今妳驟然離世，生命裡所有秩序全都沒有了準則……心裡充滿了不可言喻的悲痛與徬徨……。」

那一段時間，他經常夢見一隻隻朝著天的手，姿態各異，彷彿敘述著無盡的過往記憶，又猶如像天乞求著、掙扎著人世的悲憫，讓他輾轉難眠。失序的心靈譜成了一首首人生與死亡的悲歌。那些被反覆使用的圖騰、冥紙、中國書寫，如今已成為悲歌裡的音符或曲調。手，是廖修平作品中少見的肢體表現，顯見這段命運

的衝擊是相當震撼的，生命的不可承受之重，因而失魂、失序。下面王秀雄的描述相當傳神：

有別於以往的拘謹、理性，講究構圖的和諧與精確，「夢境」系列注入了許多的不確定性與任意性，以往的溫文儒雅的藝術語彙，在「夢境」系列中被解放了，少了往日的秩序。

所謂「無語問蒼天」，當藝術家面臨生命的大哉問，瘦骨嶙峋的手取



A.P. 無語 (一) Speechless I. 2009 廖修平



代了符號，成為另一種符號。

廖修平作品中的秩序感有著深刻的藝術意涵與本土文化的聯繫，這種藝術秩序感，或更明確地說是「東方的次序感」，是一種有策略性的抵抗，以裝飾的設計風格抵抗、重構西方繪畫性的表達風格，進而達成藝術主體性的計畫。或如王秀雄所言「入世而後出世」的跨域。廖修平特別強調由臺灣觀點出發的臺灣美術，因為那是極為自然的藝術反射，從母土文化出發再跨越到其他文化。面對這一些既簡潔又有次序感的作品，觀者的美感經驗是強烈而深沉的藝術性審美經驗，而不是純粹設計目的感知。總之，廖修平的國際探旅與創作軌跡是戰後臺灣藝術發展的縮影。在版畫藝術推動上居功厥偉，典範之譽實至名歸。創作上，他以現代的手法重新詮釋、轉化本土文化，在全球與地方之間找到一個平衡點，因而開創出獨特的藝術風格。在廣獲國際肯定之際，同時也是臺灣藝術主體性的真正展現。

■ 感謝：本書承蒙廖修平先生授權圖版使用，以及臺灣藝術大學、師範大學、藝術家出版社、鐘有輝、黃進龍、張愛青等提供資料及圖版等相關協助，特此致謝。

2014年，廖修平於臺北過春節的全家福。

