

林壽宇與白色震撼（一）

《台灣抽象藝術史》第廿六章

撰文·圖版提供／蕭瓊瑞

幾乎和1984年李仲生辭世同一時間，另一位影響台灣抽象藝術發展至鉅的前輩畫家，也在這時候回到台灣，並引發藝壇所謂「白色震撼」的效應，及「低限藝術」風潮，那便是旅英藝術家林壽宇。

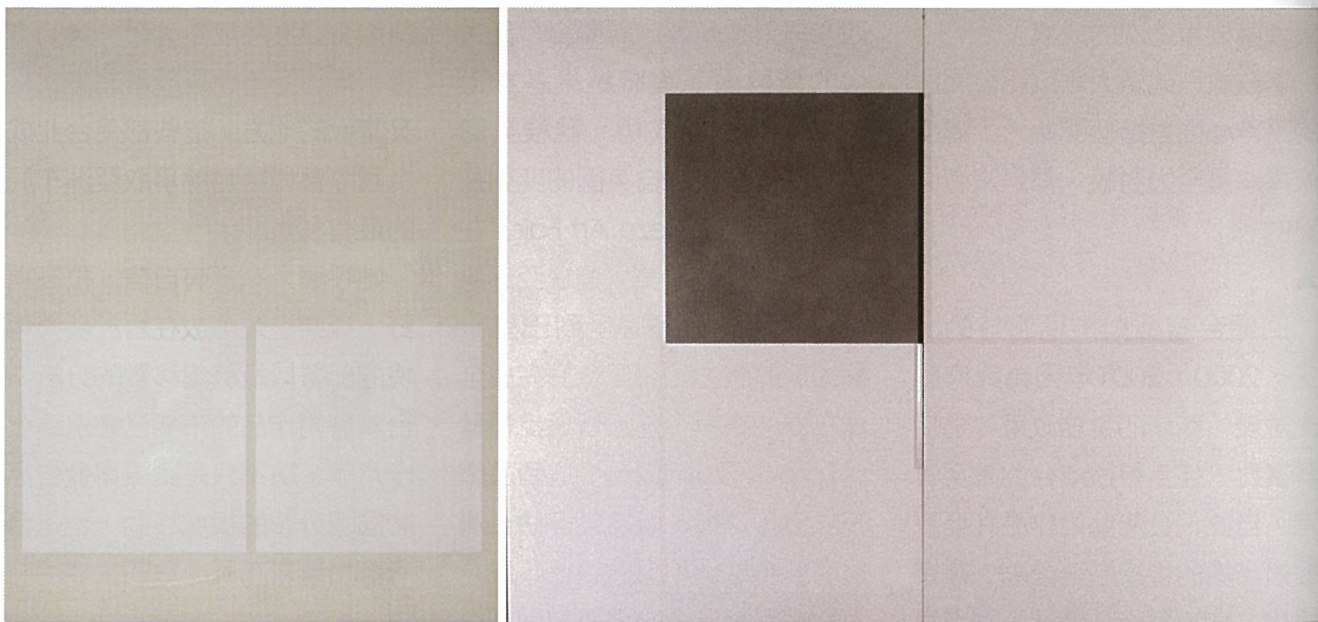
林壽宇出身台中霧峰林家，台北建國中學初中部畢業後，1949年赴香港完成高中教育；1952年，以未滿廿歲之齡赴英國留學。在倫敦綜合工藝學院讀完建築課程後，因偶然機會，投入自幼喜愛的繪畫創作，成為終生事業。早在1960年代，他即曾代表英國受邀參加德國卡塞爾文件大展，這是華人、乃至亞洲畫家的第一人；同時，他也是歐洲重量級馬波羅·新倫敦畫廊（Malborough New Landon Gallery）的經紀畫家。不過，當時台灣對他的了解幾乎完全空白。

林壽宇的繪畫創作，早期以具禪畫特色的風格出發，強調筆觸書寫的符號趣味；後受幾何抽象先驅馬列維奇（Казимир Северинович

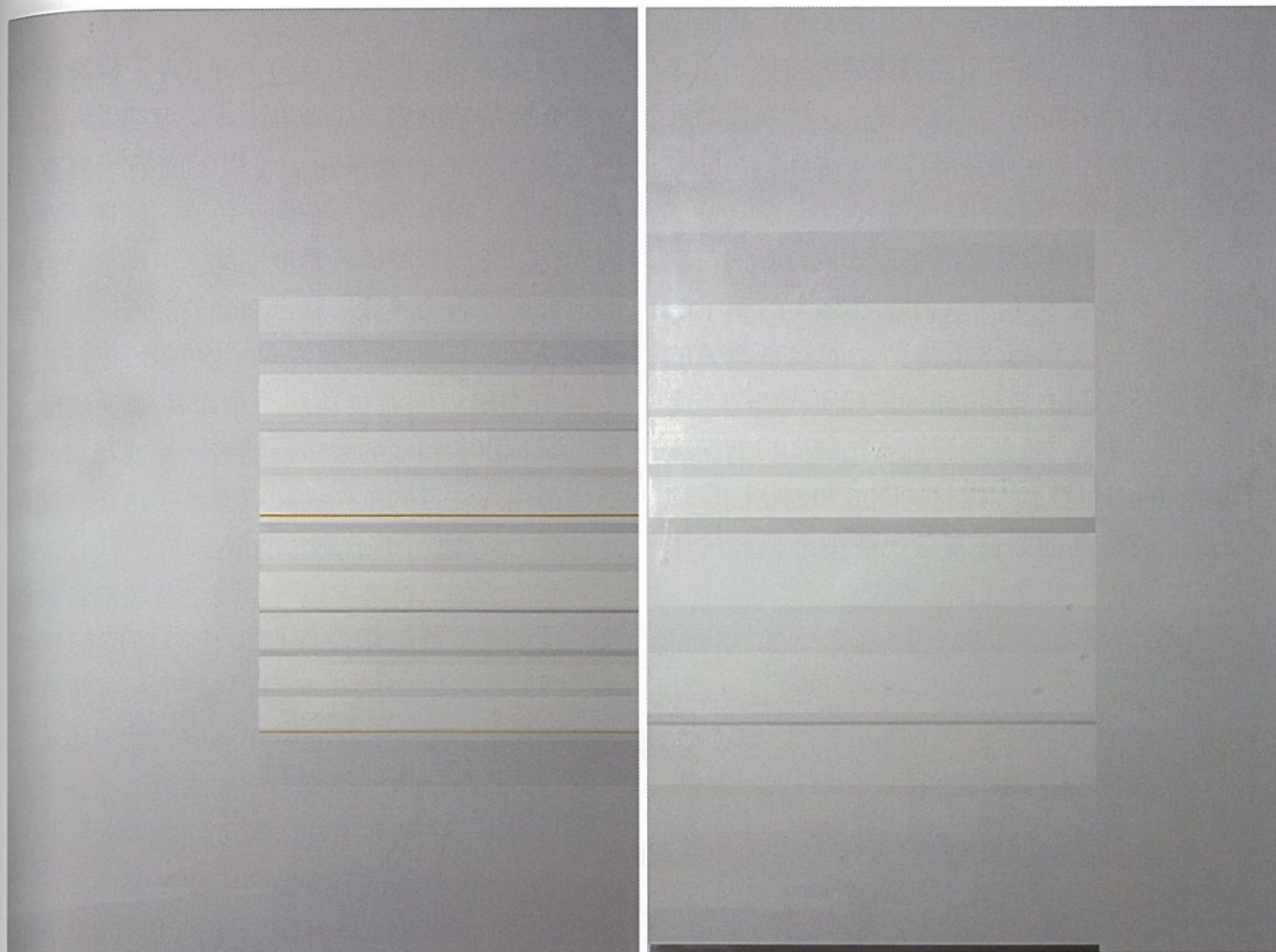
Малевич）及美國畫家馬克·羅斯柯（Mark Rothko）啟發，加上中國傳統哲學的老莊思維，在1950年代末，開始形成以純淨的白色，織構出極為簡潔卻又具複雜空間變化的個人風格，呈現深具精神性的畫面，也是國際藝壇「低限藝術」的代表性藝術家。

創作於1960年的〈Two White Squares〉，是林氏風格的較早期作品，在純白的背景中，再畫出兩個白色的正方形，且下沉在長方形畫面的下方邊緣，在看似純淨無垢的世界中，仍帶著一份似有若無的重量。1964年，他以〈Painting Relief 1-January-1964〉，代表英國參展德國卡塞爾第三屆文件大展並獲獎；這是一件結合鋁、油彩、有機玻璃和畫布的綜合媒材作品。

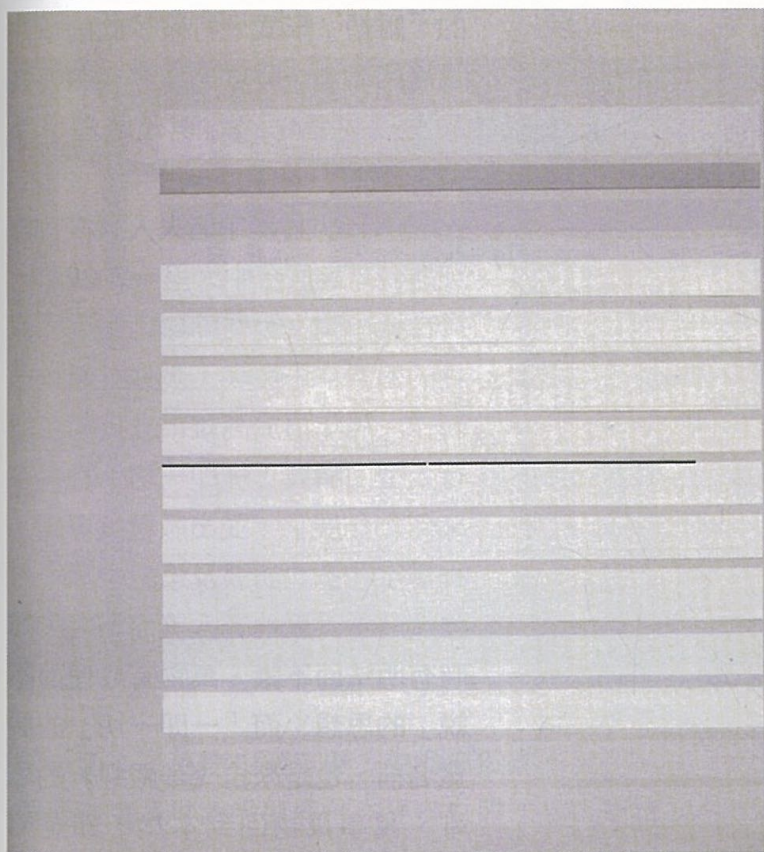
之後，林壽宇以英文名字Richard Lin發表創作，屢次獲得西方畫壇的多項榮譽，包括北愛蘭藝術管理委員會主辦的「英國公開繪畫展」首獎，並且在美國匹茲堡「卡內基國際美術展」中，與英國畫家法蘭西斯·培根（Francis



林壽宇 Two White Squares 1960 油彩畫布 156×131cm 高雄市立美術館藏
右·林壽宇 Painting Relief 1964 複合媒材 102×102cm



林壽宇 現代畫浮雕雙聯作 1967-1968 複合媒材 203.2×301.8cm 國立故宮博物院藏



林壽宇 第一個夏天 1969 油彩畫布 112×102cm 國立台灣美術館藏

Bacon) 同獲「威廉·佛瑞紀念收藏獎」等，更在1966年成為英國知名畫廊馬波羅·新倫敦畫廊經紀畫家，躋身國際一線藝術家行列。

1967至1968年間創作的〈現代畫浮雕雙聯作〉，也是在油彩畫布上再加入鋁條的媒材；這件作品後來由台北國立故宮博物院收藏，首開故宮典藏現代作品的先例。

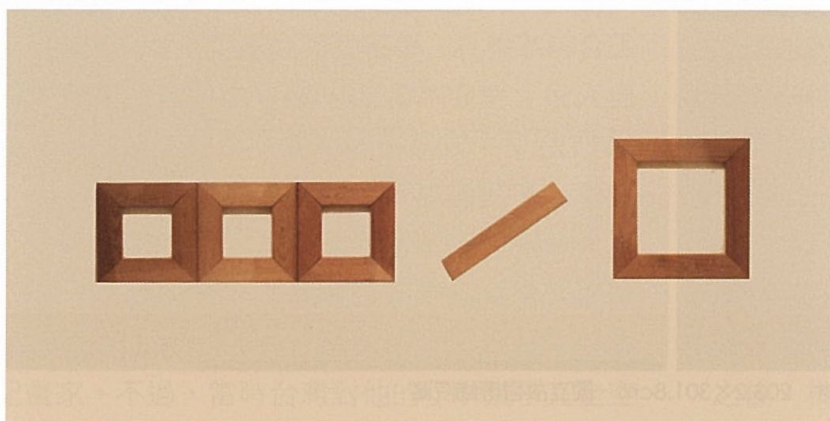
1969年林壽宇辭去教職，以避世的心情，全家搬到威爾斯西海岸的葛溫伏林莊園(Gwmfryn)專心創作。〈第一個夏天〉正是這個時期的作品，在不同灰階的白色平行色帶中，上方的灰，給人一種遼遠的感覺，而接近畫面中央的細黑線，則形成視覺焦點；那或許正是轉換自海洋遼闊平遠的視覺意象，也是生活心境轉換的自然映現。

1982年，林壽宇的作品首次由台北龍門畫廊引介回到台灣展出，隨即引發畫壇極大震撼，正是台灣美術史上所謂的「白色震撼」；做為當時展品之一的〈現代畫浮雕雙聯作〉，隔年即由國立故宮博物院購藏，再度引發注目。

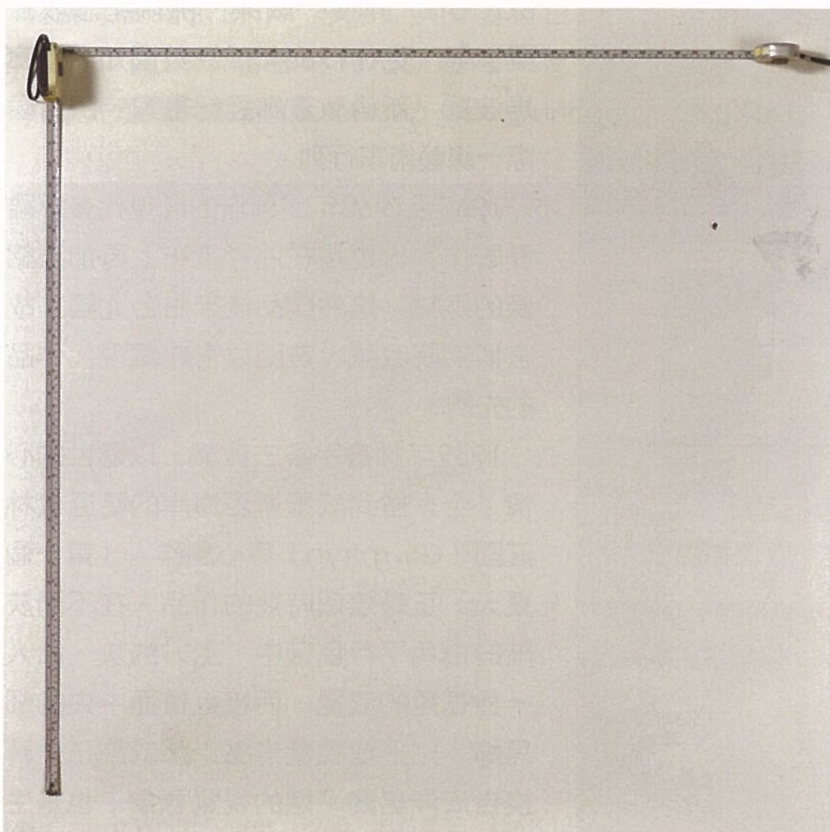
不過，俟1984年2月林壽宇正式返台後的首次個展中，他卻發表了一系列題名為「封筆」的作品，那是一些只有木框排列，而沒有繪畫的「作品」，或是由一卷拉開的皮尺所代表的「度量」；正式宣示「繪畫的死亡」，轉向具有三度空間特性的創作發展，媒材的開放和對空間環境的介入，也成為他對台灣當代雕塑最具體的影

響。

個展結束後的同年8月及隔年5月，林壽宇和一群年輕的追隨者，先後推出「異度空間—空間的主題、色彩的變奏曲」（以下簡稱「異度空間」）及「超度空間：空間、色彩、結構—存在與變化」（以下簡稱「超度空間」）兩檔於台北春之藝廊舉辦的展覽，對台灣趨於沉寂、保守的藝壇提出全新的視野與方向。俟1985年台北市立美術館舉辦開館後首屆「中華民國現代雕塑展」，林壽宇和他的幾位追隨者，都成為這次展覽中最引人注目的創作者和得獎者，也正式開啟了台灣「裝置型」現代雕塑的創作時代。



林壽宇 封筆一 1984 內框木材 75×150cm 高雄市立美術館藏



林壽宇 封筆二/度量 1984 捲尺、畫布 122×122cm 高雄市立美術館藏

林壽宇以一位成名藝壇前輩參與首屆中華民國現代雕塑展而獲得首獎的作品是〈我們的前面是什麼？〉。這件作品以四件一組、由三角形與矩形構成的鋼板，採不同的擺置方向，形成四向展開、相互呼應的空間裝置；放在美術館前的廣場上，讓觀眾由不同方向進入，在這四件一組的作品中來回穿梭，形成不同的指向與關係位置。這樣的「雕塑」形式，打破了此前單件實體的概念，開啟另種具空間特性又富形式變化的「現代雕塑」類型。

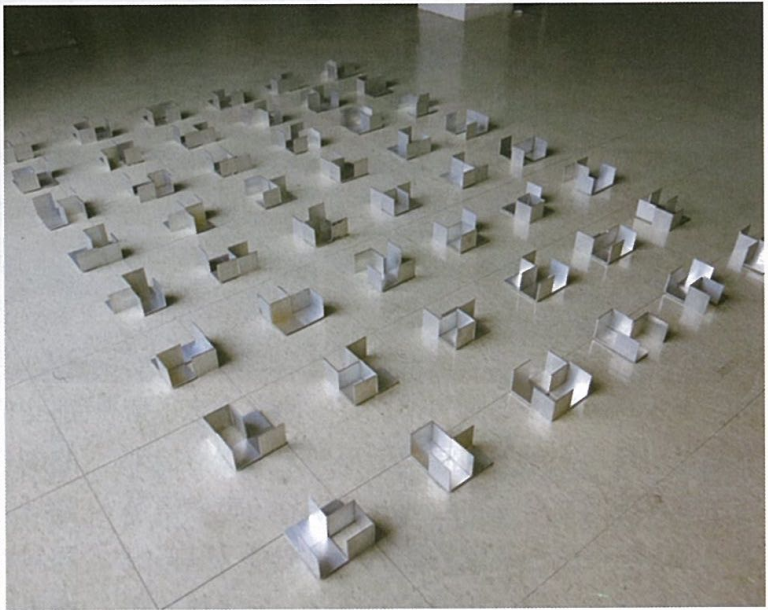
2002年，林壽宇偕夫人嚴筱良自英返台，定居台中大里。2009年，於台北學學文創空間舉行個展「理性的追索」，發表了幾件立體造形新作。隔年再於高雄市立美術館舉行大型回顧展「一即一切：林壽宇50年創作展」，並出版精美專輯。林壽宇在多次訪談及筆記中，一再強調莊子「天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說」的思想；而「一即一切」的展覽名稱，也是來自《華嚴經》的思維：萬事萬物回到本然，即是絕對、純然、無差別的「一」；「一



林壽宇 我們的前面是什麼？ 1984 122×122×123cm 台北市立美術館藏



林壽宇 立體作品 2009 不鏽鋼 尺寸依場地而定



林壽宇 微塵（局部） 2011 鋁片 7.5×202.5×277.5cm

即一切」，萬物相融無礙，生命自然圓滿自足。
個展結束，林壽宇積極創作更多立體作品，為籌
設個人美術館做準備；唯隔年12月31日，即以

七十九歲之齡悄然辭世。

林壽宇辭世後，夫人將林氏大批創作慨然捐贈
高雄市立美術館，該館亦於2015年2月舉辦「剎那



林壽宇 遠山無盡碧層層（共7件） 1984 複合媒材 左起：38×63.5cm、72.5×72.5cm、113×79.5cm、112×112cm、183.5×122cm、244×127cm、294×127.5cm

即永恆—2015林壽宇捐贈典藏展」。隔年，林壽宇的〈遠山無盡碧層層〉及〈宇宙〉兩件作品，在其義子、國立台南藝術大學建築研究所教授王為河的規畫下，設置於桃園國際機場聯外捷運系統之台北站。

林壽宇當年的一批年輕追隨者，以「異度空間」與「超度空間」展覽中的參展者為代表，也都有同時包括平面抽象繪畫及空間裝置立體作品的創作傾向，依日後的持續表現觀察，除前面數章業已提及的葉竹盛（參閱《藝術家》520期）、陳幸婉（參閱《藝術家》523期）、程延平（參閱《藝術家》525期），莊普、賴純純、胡坤榮、張永村亦可為代表。

1947年出生於上海的莊普，兩歲時因戰亂隨家人遷居台北。他自小便展現對美術的興趣，小學四年級時，學校舉辦美術比賽，他當天忘了帶畫筆與顏料，情急下向同學借來剪刀，以撿拾來的樹葉等現成材料，拼湊成一件作品，竟然得了第一名。這個臨機應變的偶然，也揭發了莊普此後一生創作的主軸：想法重於技法、思想勝於媒材。

1981年，他結束國立台灣藝術專科學校（現國立台灣藝術大學）的學業，以及畢業後於西班牙馬德里藝術學院近九年的學習，回到台灣，此

時正是台灣政治、社會、文化即將面臨遽變的年代。1983年，莊普的首次個展「心靈與材質的邂逅」在台北春之藝廊和台中三采藝術中心推出，這檔透過繪畫物質性呈顯心靈精神性的展覽，在當時正逢鄉土寫實水彩繪畫達於高峰的年代，標示著台灣美術一個新階段的來臨。同年年底，台灣第一個現代美術館——台北市立美術館正式開館；隔年，莊普便以作品〈顫動的線〉獲得該館舉辦的「中國現代繪畫新展望展」首獎，這是帶著觀念藝術特質的抽象繪畫，在官方展覽中獲得首獎的第一次，也正式開啟了台灣當代藝術「美術館時代」的序幕。

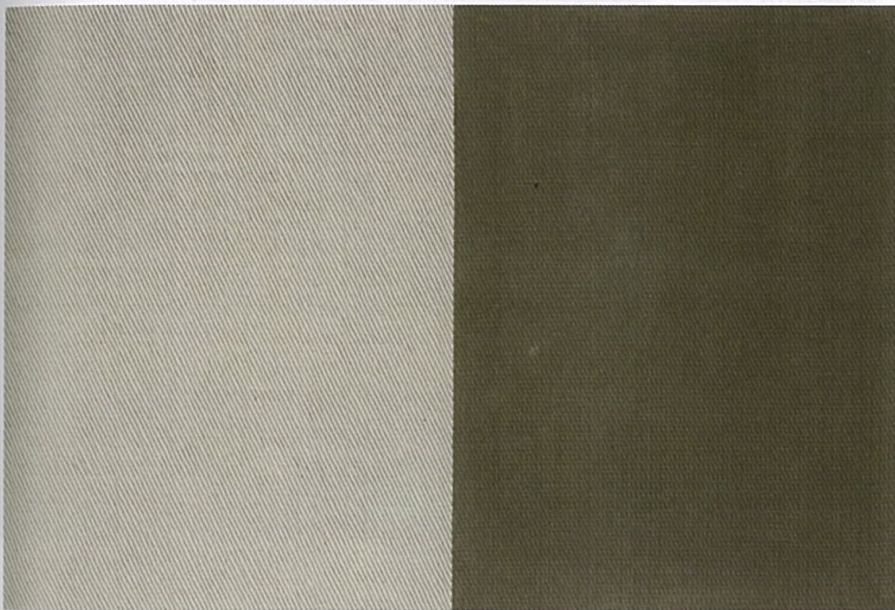
即使1982、1984年林壽宇的兩次個展，都給了莊普極大的震撼與實質影響，但事實上，早在1970年代後期，人在西班牙的莊普，已經展開他那些帶著觀念、材質、塗鴉、行動、低限等特色的創作。如：目前仍可得見的1978年的〈五張貼紙〉，就是在打了方格，再以鉛筆畫出輕重不同斜線的底紙上，貼上五張帶有墨痕的貼紙，最後再以塗鴉的方式，打破底紙的規整，賦之以自在流動的線條與筆觸。至於1983年的〈黑與白〉則是以黑白細線取代鉛筆線條，直接在畫面上編織構成，充滿細膩的勞動特質；而同年另件取名〈無題〉的作品，則是結合了印、畫、穿、貼等



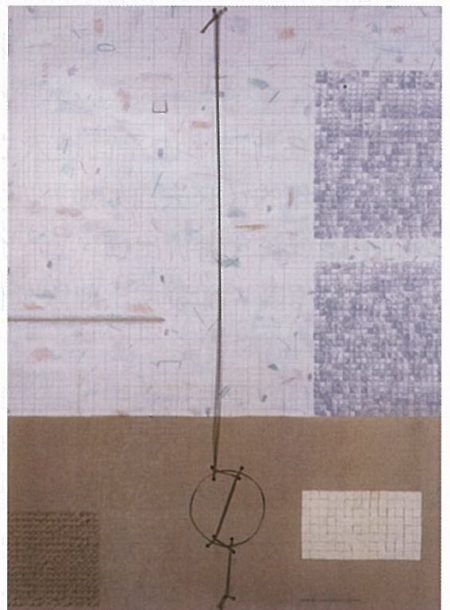
莊普 顫動的線 1984 複合媒材 264×169cm



莊普 五張貼紙 1978 素描 93×75cm



莊普 黑與白 1983 複合媒材 130×193cm 台北市立美術館藏 / 右·莊普 無題 1983 複合媒材 109×78cm



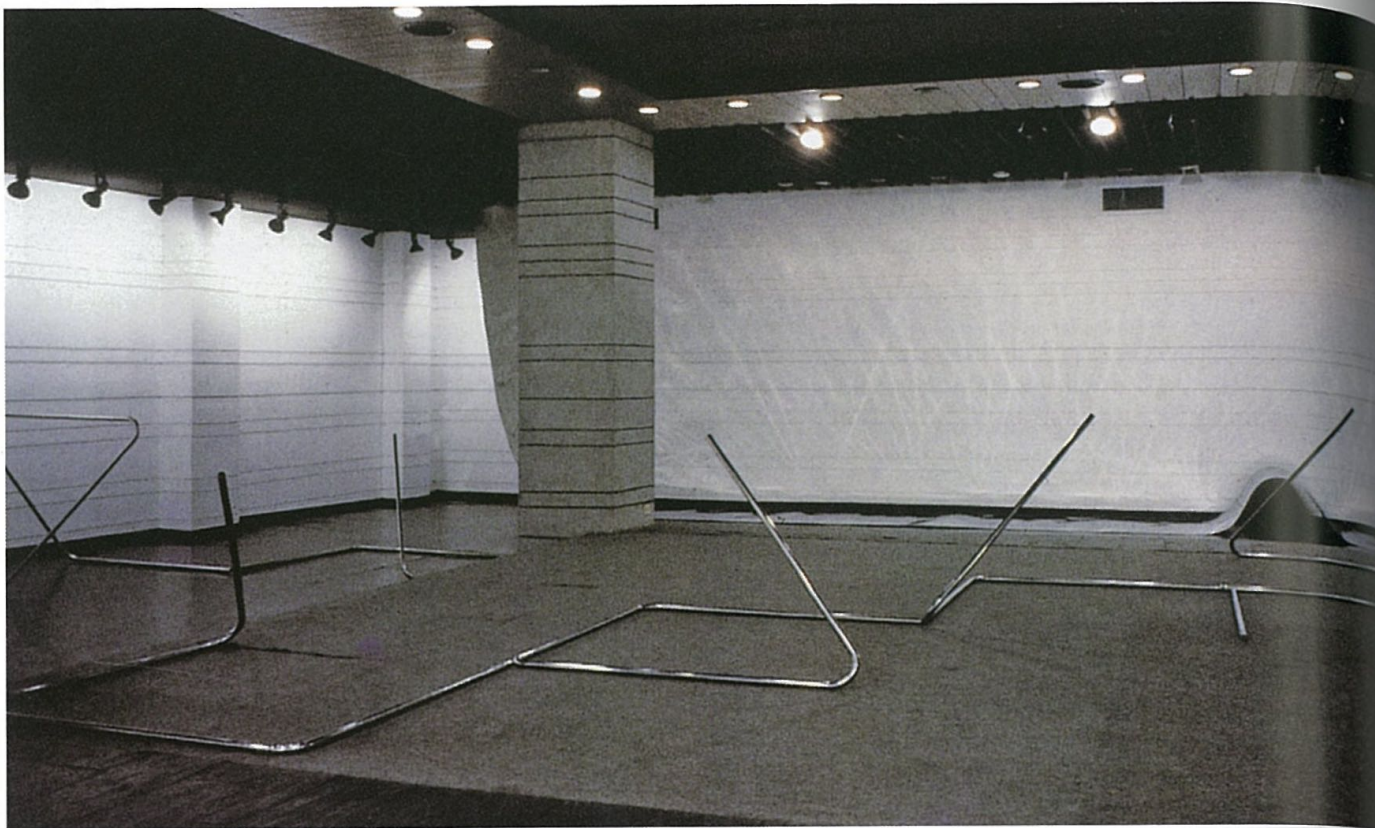
手法，讓人在綿密細膩的持續勞作中，窺見材質特性散發的詩意與思維。誠如他在日後的創作自述中所言：

我的時代是——1970年代末觀念藝術的氛圍／我的表達方式——以1公分見方的印章代替畫筆去章印出色彩和內容／整個過程裡不停的戳記／這種方法使我與畫布的距離更近／製作過程裡的每一分鐘，畫面都在改變／沒有急速心跳，只是機械

地重覆著個體動作／簡單的色形到幾乎是單色的畫面／在完成的作品中／出現以外在自然光源為主的物質／是探討內在深層的宇宙觀

不選擇繪畫性來製造一個「圖象」／而是採取好比「拓印—反照—迴聲」一般／一次次重複著「印證」「證明」這樣一個訊息／訊息中交互傳遞一個不是圖象的認知意義（2010）

1984年，在台北春之藝廊推出的「異度空間



莊普 來去自如遨遊四方 1985 壓克力畫布 129.5×189.5cm

—空間的主題、色彩的變奏曲」，和隔年以「空間、色彩、結構—存在與變化」為主題的「超度空間展」，莊普都扮演了重要的參與者與推動者。他也在此時，由平面進入立體創作行動，如：1985年的〈來去自如遨遊四方〉，以看似冰冷的不鏽鋼管，彎折出橫、直、斜幾個看似被制約的有限角度，卻發展出無限延伸、來去自如、遨遊四方的造形可能。

在被制約的理性規範中，藝術家以直觀、詩意的手法，發展出看似低限、實極細緻複雜，看似事先設計、卻又隨機自發的大批創作。1985年，他以「邂逅後的誘惑」為題，推出第二次個展，以方格蓋印的手法，已成為他在台灣當代畫壇的重要印記；也以這樣的創作，獲得雄獅美術社頒與的「雄獅雙年獎」。

1987年，台灣面臨戰後以來最大的變局，政府宣布結束長達卅六年的戒嚴統治，社會力迸發、言論解禁，藝術創作的方向也大幅調整，開始結合時事、關懷環境。莊普此時與一些藝術界的朋友，特別是同為林壽宇追隨者的賴純純等，先在1986年組成「SOCA現代藝術工作室」，參與許多具有公共關懷議題的展出；又在1988年組成



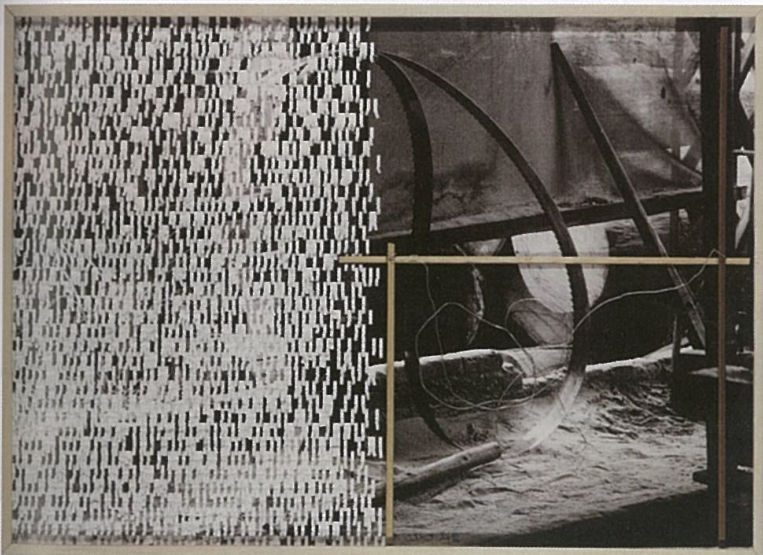
莊普 邂逅後的誘惑 1985 壓克力畫布 262×380cm

「伊通公園」，成為解嚴後最具代表性的當代藝術替代空間，提供年輕一代藝術家展演、發表的實驗空間，也培養出許多傑出的創作者。

1990年，莊普在台北市立美術館發表「軀體與靈魂之空間」個展。其中，以鋤頭、鐵板構成的〈勞動紀念碑〉，是為回應當時正在施工的台北捷運工程，既是對勞動階層的謳歌，也是對環境變遷的反思。而以十七個工地用的水桶，由大而小堆疊而成的〈精神之塔〉，固然也是對勞動者



莊普 精神之塔 1992 複合裝置 360×69×69cm / 右上·莊普 勞動紀念碑 1990 鐵板、鋤頭 128×262×120cm
 右下·莊普 光與水的移位(局部) 1992 複合裝置 60×640×360cm 台北市立美術館藏



莊普 伐木廠 1993 複合媒材 75×105cm

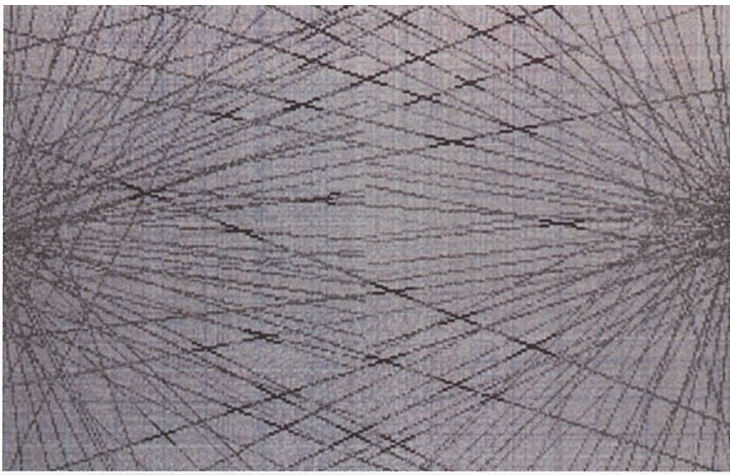
的謳歌，但更是對都市叢林的形成提出反諷與批判；那傾斜的圓柱形塔，一如《聖經》中的「巴別塔」，人類有意向上帝挑戰，上帝卻藉著一陣微風便瓦解了人類的狂想。那是對紛亂時局，乃

至歷史真相和狂言亂語的嘲諷，但卻出之以如詩般的形式語言。

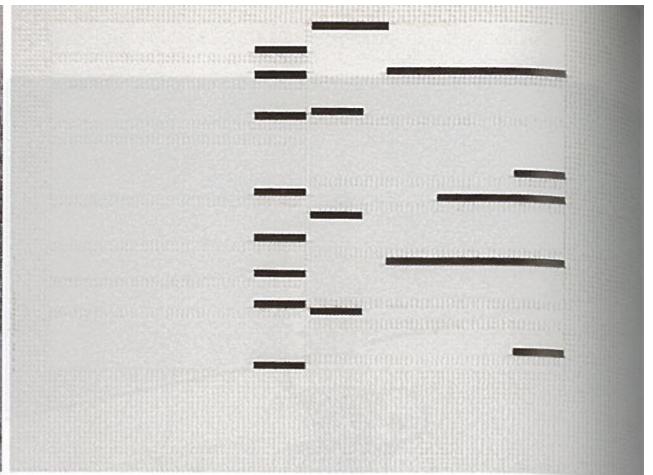
1992年，他再以〈光與水的換位〉一作，受邀參展台北市立美術館的「台北現代美術雙年展」，藉由玻璃特有的質感，映現出光和水在其間的折射、變化與映照，再一次呈顯他對媒材特質掌握的多樣性，與清澈、明透的詩意情境。

1993年，莊普的藝術創作有了明顯發展，便是對攝影作品或印刷圖象的運用。長期以來，莊普在平面上的蓋印手法，是脫逸圖象及形象制約；但

1993年之後，他開始以既成的攝影作品或印刷圖象為底稿，再於其上以蓋印覆蓋或以實物遮蓋，形成全新意涵，如〈伐木廠〉等。以往方格的蓋印方式，像是插秧、種稻的手法，由無到有，是一種修行的動作；如今的蓋印或遮蔽，



莊普 閃耀的交會 2008 壓克力畫布 200×300cm



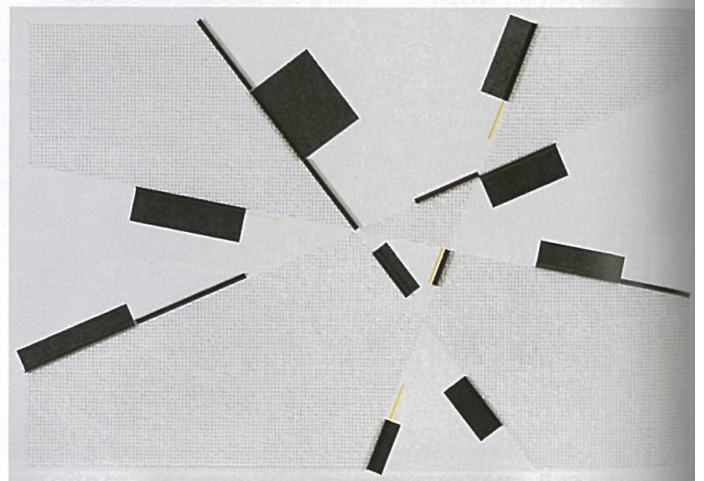
莊普 地景化 2016 複合媒材 97×130cm



莊普 晴日換雨 2017 壓克力畫布 194×130cm×3

則是逆向地由有到無，帶著否定、消除，乃至轉移、扭變的意義。這樣的動作，基本上是對現況的重新定義與評價，也讓我們想起莊普自述的一個童年故事：有一天，母親不知從哪裡拿回一幅風景畫，高高興興地在家中客廳懸掛了起來，莊普覺得那幅作品相當粗俗，於是趁母親不在，以白漆將它完全塗掉……。1993年的這批作品，明顯標示了莊普蓋印藝術的另一階段意義。

莊普作品中的詩意本質，原就不純然是視覺上的形色結構，而是帶著行動與思維的內觀特色，在看似不著一語的境況中，卻有諸多和現實間的牽扯與暗示。而這樣的牽扯與暗示，往往披露在那些如詩、如謎，又似無厘頭的作品標題上；事實上，不止標題，莊普的創作，不論平面、立體，始終有其「當下」意義的返照，他的作品也



莊普 新境主義 2018 複合媒材 130×194×5cm

猶如他的心靈日記，每一件作品，都是每一個當下片段的存在印證。

1990年代後期，莊普對公共藝術的參與，也使他的創作更進一步與「公共」、「群眾」產生互



莊普 你是盡頭 我是石頭 他是骨頭 1998 白色大理石、黑色花崗石 950×1200cm



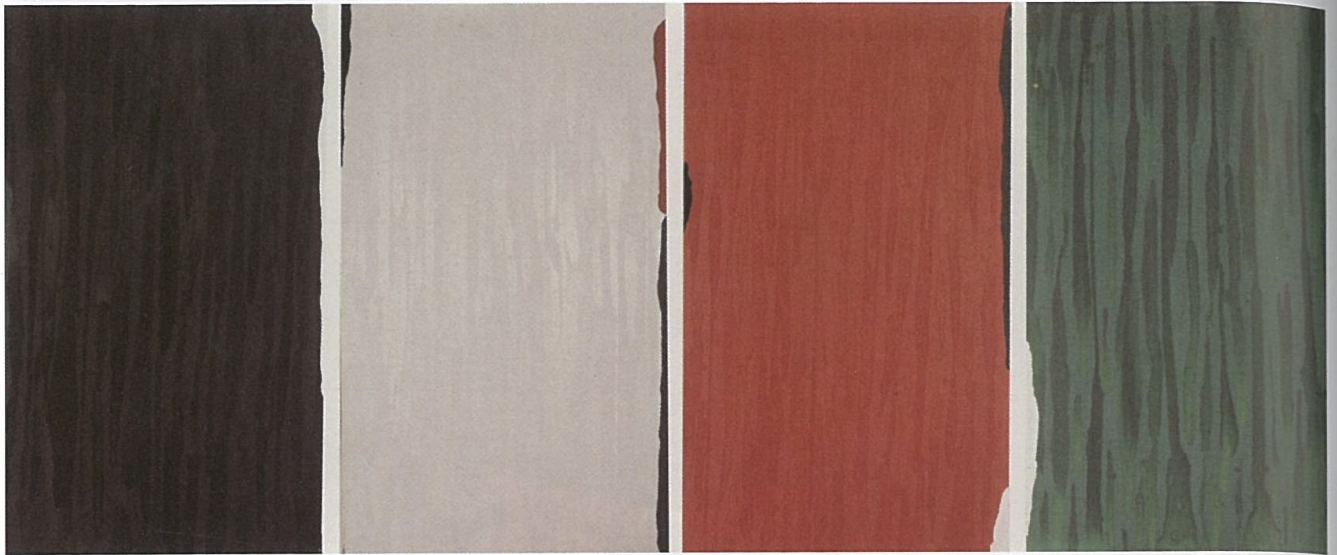
莊普 送給河流的一張床 1998 43張木床、檯燈、相片

動，但在形式上，則維持他一貫低限的本色，內涵上則在暗喻、顛覆間徘徊。

即使是2010年在台北市立美術館的大型個人回顧展，取名「莊普地下藝術展」，也是對相關單

位始終將美術館最好的一樓空間安排給中國的藝術家，而將地下室的空間用來展示本地藝術家的做法，進行隱性的自嘲與批判。

做為一位當代藝術家，無法以「抽象畫家」



賴純純 黑白紅綠四聯作 1983 油彩畫布 120×70cm×4 台北市立美術館藏

或「裝置藝術家」來界定莊普，他在看似詩性本質的含蓄、低限外觀下，其實帶有顛覆、反思的強烈前衛性；且創作之勤、媒材之廣，儼然成為台灣當代藝術「教父型」的人物。

在台灣當代藝壇，莊普的創作標示著低限藝術創作的典範，但又脫逸低限藝術的純粹，蘊含了諸多指事、暗喻、顛覆，乃至批判、嘲諷的意涵，一如他看似沉默寡言的外表，其實充滿質疑、批判的眼神，卻又始終保持著詩人般的優雅與含蓄。

1953年出生於台北書香家庭的賴純純，她的藝術就和她的人一樣，始終融和著兩種看似極端的元素：時而明麗端莊如城市菁英、時而質樸草根如村野鄉民。這兩種氣質的結合，就如同那些閃爍著多彩、迷離光芒的彩色壓克力，和巨大、燦黑的質樸原木，同時出現在她的展示室中一般，令人驚奇，也令人困惑。

1983年的〈黑白紅綠四聯作〉及〈紅黃綠七聯作〉，是奠定賴純純藝壇地位的重要創作，看似單純的巨大畫作，其實蘊含細膩多彩的匠心，這是1982年林壽宇作品首次在台曝光後，為賴純純帶來的重大改變。1982年也是賴純純結束紐約生活，決定回到台灣的一年。

這位傑出女性藝術家畢業自中國文化大學，



賴純純 紅黃綠七聯作 1983 複合媒材 210×92×12cm×7 台北市立美術館藏

先是留學日本東京多摩美術大學，取得碩士學位後又赴美國紐約普拉特版畫工作室研究。她是台北市立美術館開館初期，諸多不同類型的競賽展中表現最突出者，也在林壽宇策畫的「異度空間展」與「超度空間展」期間，從平面創作逐漸走向立體，推出「存在與變化」系列作品，後又成為1985年台北市立美術館「前衛·裝置·空間展」最耀眼的藝術家之一。1986年，台北市立美術館舉辦「中華民國繪畫新展望展」及「中華民國現代雕塑展」，賴純純同時獲得新展望獎及雕塑首獎的榮譽，成為台灣藝壇備受矚目的新生代藝術家。其中參展「第二屆中華民國現代雕塑展」的〈無去無來〉，幾乎就是對乃師1985年〈我們的前面是什麼？〉一作最直接的對話與回應；只是媒材上，由乃師較厚實的鋼材，轉為較



賴純純 樂 1985 複合媒材 315×440×420cm

賴純純 無去無來 1985 壓克力 由直徑380cm、厚2cm之圓板分割成8份組成4件 台北市立美術館藏



賴純純 讚美詩 1986 複合媒材 366.5×45.3×20.2cm×8 台北市立美術館藏

右·賴純純 位置/人 1992 石、木、麻繩 400×84×54cm 國立台灣美術館藏

具明淨與穿透特質的壓克力，外加明麗的色彩，在若虛實有、若實而虛的對應中，呈顯如佛家無去無來的滲透智慧。而獲得「新展望獎」的〈讚美詩〉，更顯現純淨的特質。這個時期的賴純純，不論是平面繪畫，或是立體的壓克力雕塑，都是以簡潔而大塊的色面做為主體；這些明亮而多彩的色面，不同於「低限主義」常用的幾何結構，而是採取流動的曲線構成；色彩自身的存在即為意義，它不必依附任何具體的圖象，也不必仰賴外加的象徵，一如花朵的盛開。以賴純純自己的說法，正是「……依其原貌、原性而存在於空間裡，佔據了各自合適的位置。」這個理念，

幾乎也就成為賴純純之後創作的主軸思維。1986年，她創設「SOCA現代藝術工作室」，成為1980年代後期台灣現代藝壇最具指標性的重要團體之一。

在1980年代這些看似簡潔的造形和明麗色彩的創作，其實蘊含著賴純純用生命去開拓、實踐的藝術思維，使得她的作品始終擁有深沉卻含蓄的精神性與感染力。其中佛家思想更一度成為她精神探索的重要引導，尤其在1990年代前期的作品中，更展現了對生命、人際思考的深度。如1992年的〈位置/人〉以巨大的木頭垂吊，和下方具有刻痕的原石對應，給人宗教的聯想。



賴純純 同心 2003 鋼鐵烤漆 1200×650×900cm

生性熱愛旅行的她，大部分時間是在各地的美術館、藝術村中流連，至少從1988至1995年間，除了密集的各式聯展，光是她推出個展的地區，除台灣外還包括瑞士巴塞爾、法國拉圭培、美國舊金山、日本東京、澳洲雪梨和沃隆岡等地。其創作類型包括平面繪畫、雕塑、裝置，和觀念藝術等；至於運用的媒材，則涵括壓克力、油彩、墨水、竹紙、木石、石墨、鋁板、色粉、沙、麻繩和現成物等。做為藝術家的賴純純，比起其他藝術家，顯然更強烈地要求自我「不走別人已經走過的路」；因此，她的創作始終具有高度的實驗性與探索性，就連她的人生似乎也是如此。她曾說：「我一直企圖超越（或說是逃避，或說是叛逆）那層層固定化、習俗化、形式化、概念化，甚至落入循環的因果大轉輪。」

1990年代後期，台灣公共藝術興起，賴純純開始積極投入此一領域的經營。公共藝術提供了這位深具開創性與實驗性的藝術家，更大的探討空間與實踐機會；在這裡，她可以完成一般藝術家在工作室中無法完成的夢想，尤其那些具備迷人色彩與穿透特色的壓克力材質，擺置在巨大的公共空間中，顯然更具滲透與感染的力量。



賴純純 海洋大觀園 2005 複合媒材 200×3700×650cm

經歷將近廿年的公共藝術經驗，在21世紀第一個十年即將結束的時刻，賴純純開始感受到公共藝術的製作，冗長的協調過程與溝通方式，對自我創作能量是一種嚴重的損耗；她開始有計畫地自我調整，重新回到工作室中的創作，並持續展現旺盛的創作力。

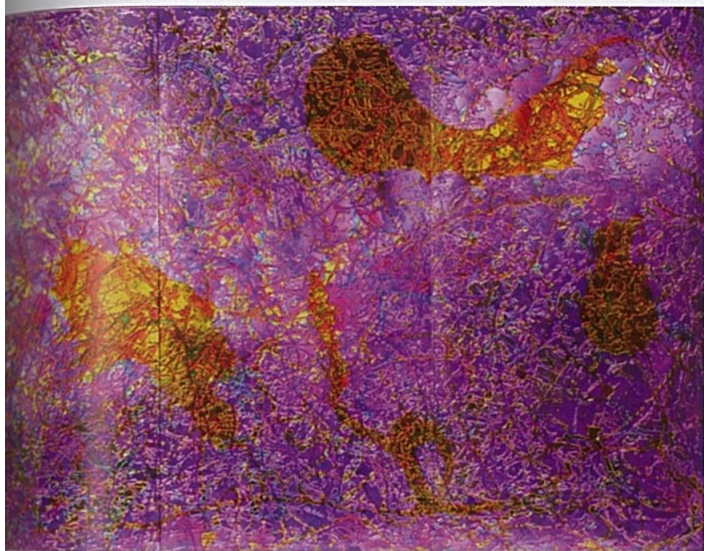
賴純純談到小時候和父親去看電影、選片的經驗。父親是片商，要看很多電影，小小的賴純純似懂非懂地跟著看，看到累了、睡著了，又醒來繼續看，在似睡似醒中，銀幕上的光影交錯，如真似幻……，一艘巨大的船在迷霧中駛來，是如此地巨大沉穩，又是如此地輕靈穿透……。正如在那厚重木石的創作中，出現壓克力的輕透、多彩，迷離中帶著一份絕對的存在感。賴純純藝如其人，看似衝突的因子中，隱藏著一份不變的堅持與高度的自覺。

2013年在台東美術館的「心·脈絡」個展，是回歸土地後的一次精采展出，也是與海洋的真正相遇。

想像那樣的一個世界：深沉在海洋的底層，陽光仍會透過起伏的波浪，在礁岩、沙石、海草之間，形成粼粼的波光。一切都被藍色的海水所包



賴純純 島嶼海國 2002 複合媒材 尺寸依場地而定／右・賴純純 島嶼迷航 2013 複合媒材 尺寸依場地而定



賴純純 閃亮的愛—粉紅 2016 複合媒材 240×360cm

裏，沒有雜聲、沒有噪音，只有「怦、怦、怦……」緩慢而富節奏的細微聲音，也只有自己聽得到，因為那是心臟跳動的聲音……。到了海洋的深處，人們只剩下一顆仍舊跳動的、溫暖的心，屬於海洋之心。沒有聲音，所以不必講話……。然而，只要那顆鮮活跳動的心持續跳動，便會有愛；因此人魚公主終於為了愛而出走，用聲音去換得一雙能在陸上行走的長腿，卻又為了表達這顆熱切跳動的心，違反了約定，說出了愛，終於變成了泡沫，回歸那日夜起伏、無言拍岸的大海。同樣地，「神鬼奇航」中的海盜，也

為了尋找那顆沉落海洋深處的心，永遠徘徊在幽冥和陸地之間，永不靠岸……。

年輕時候的藝術家，為了追求心目中理想的藝術，走過東瀛，去到紐約，最後又回到了島嶼的台灣。但飄泊的心，永不停駐。一直到了世紀之交的千禧年，她來到了台東的金樽海岸，迎接新世紀的第一道曙光，陽光從海洋的另一端跳躍而出，召喚心靈飄泊的遊子。兩年後的2002年，她重新來到都蘭海岸，那拍岸的波浪、那山脈的起伏，竟和她長期以來夢境中一再出現的景象，一模一樣。台東也就此成為她生命的原鄉、藝術的歸宿。

賴純純作品中的迷離與絕對，還不只是一種童年經驗的回溯，而是對生命原鄉的永恆追尋。那是屬於台東海岸山脈的故事，那是屬於太平洋鯨豚迴游的故事，也是人魚公主、神鬼奇航，人類追索心靈原鄉的故事。

2016年新作〈閃亮的愛〉，是以聚合樹脂為媒材，層層堆疊，多彩映照，成為深具迷離與深邃的巨大存在。2017年，於國立台灣美術館舉辦的大型回顧展「賴純純：仙境」，更是對她光影能量生命的一次總體現。●