

緒論

一 創作動機與研究緣由

從古至今藝術反應人的心靈需求，對筆者而言創作是對內在抽絲剝繭的藝術行為，藝術探索與回溯過程從開展、摸索、感覺、思想、體悟、實踐上都包含自身發覺與人性痕跡，筆者試圖將自我體悟會同創作方式、手法與文字做階段性整合。

疾病從古延傳自今，但每個時代有不同的病症背後也有其不同原由，本世紀的疾病以慢性疾病居多。慢性病的成因，通常較為複雜，包含了許多外在因素（例如：感染、外傷、抽煙、喝酒．．．．）內在本因素（例如：個人體質、免疫機轉、內分泌因素．．．．）個人生活型態（例如：飲食、作息）甚至許多心理及社會因素在內。例如，我們常常會發現有些病人的病因可能和一些心理因素有關，例如壓力太大、緊張、神經質等等。早在1957年，心理因素會影響生理平衡而導致皮膚病發生的概念，研究顯示，「腦部的邊緣系統(limbic system)是『心理因素』與『生理因素』之橋樑。邊緣系統主管人類的情緒反應。一個外部的壓力源經過認知判讀後，會將訊息傳到邊緣系統，進而影響下視丘，引發一連串內分泌系統、神經系統、及免疫系統的反應。」¹

現代人普遍被各種慢性疾病蠶食，最終起源於內在心理因素、外在環境改變與自身壓力釋放不完全，進而造成身體機能慢慢失調，蘇珊·桑塔格說：「疾病是生命的陰面，是一個更麻煩的公民身份。每個降臨世間的人都擁有雙重公民身份，其一屬於健康王國，另一則屬於疾病王國。儘管我們都只樂於使用健康王國的護照，但或遲或早，至少會有那麼一段時間，我們每個人都被迫承認我們也是

¹ 楊孝友(2000)。《生活壓力與蕁麻疹之潛在因果關係探討》。台灣大學公共衛生學院流行病學研究所碩士論文，台北市。頁6

另一王國的公民。」²

筆者本身患有免疫系統失調慢性皮膚病，俗稱蕁麻疹、風疹或起清膜，身體對某些外來物質或刺激產生過敏反應。

筆者從小對於藥物總是極力抗拒，大約十四歲時身體狀況開始轉變，肌膚對於外界的抵抗力逐漸減弱引發「蕁麻疹」，在初期發病的黃金一個半月未妥善控制進而演變為慢性蕁麻疹，自此之後原本保護身體器官正常運行的皮膚失去應有功能，演變為必須仰賴醫師指定藥物來維持正常生活機能，自此之後身體狀況均交由它者（在此指的它者為未知過敏原和藥物）控管，身體變成過敏原和藥物的角力場域。過敏發生時全身奇癢難耐、似乎情緒緊繃找不到宣洩的出口，它像永無止境的不安分因子窩藏在身體並且遍佈全身，每一次發病的部位、區塊、形狀皆不相同，且具有蔓延特性，只要稍不注意便無限制擴散；有時它又像電玩「打地鼠」好不容易控制住一方另一方又出奇不意冒出來，像遊戲一樣永遠有驚喜等著我將它解決，但它似乎又是和身體玩永無止境的遊戲．．．．．，通常將它克制住最有效的方式即是藥物控制，往往藥效發作時身體是昏昏沉沉反應能力降低如同行屍走肉，所以在自身經驗中過敏和藥物兩者都是不受歡迎的外來入侵者，但是往往生活中都是兩者之一扮演我原先的生活角色，因此筆者對於自身從「主體」到「非主體」³的角色互相轉換始終充滿矛盾與難以適應，這段生活經驗促使筆者在藝術創作道路上對於疾病、身體等相關議題諸多投射，藝術創作亦成為自身溝通、對話的出口。

本論述將以 2005 - 2008 的作品意義詮釋，闡明筆者對於這段時期的內在體驗與外在反思，以及藝術作品的階段性成果，並試圖將自身與環境時代接軌。

二 研究範圍與方法

²蘇珊·桑塔格(Sontag, S.)《疾病的隱喻》(程巍譯)上海:上海譯文出版社。(2003) 頁5

³脫離原先主體的「另外一個主體」和「客體」兩者之間的模糊曖昧地帶。

這份創作論述的研究範圍以筆者進入研究所之後的作品為主，時間為 2005 - 2008 年。作品主要有四個系列「枷鎖」系列(2005)「長幅」系列(2006)「炫麗四乘 N 方」系列(2007 - 2008)與「爭鳴」系列(2007)，本論述針對各系列作品不同涵義與處理方式，採用各系列逐一解讀，並於最後做不同視角整合。

本論述的研究方法為內在層面的分析，主分背景分析、形式分析、意向分析，依序由作者、作品、時代、文化做探討及分析，批評以意向與學科綜合分析、形式的分析、意向的分析法三類為主軸。⁴

(一) 意向與學科綜合分析：先著重於自身潛在的心理層面背景描述與社會背景層面的互動關係，進而從背景層面影響與自身接軌。

(二) 形式的分析：分析作品的呈現方式，從造形、色彩、線條、構成、動線與形式間的關係所激起的審美感情心理象徵，以及歸納後的構成原理。透過形式特質傾向的歸納整理出重要意向。

(三) 意向的分析：意向分析包含兩層面(1) 心理意向 - psychological intention(2) 美感意向 aesthetic intention。注重於自身個性、感情、思想與觀眾之間的表達，即是作者以客觀化的身份闡述創作的初始原意、情感表現、想像與實踐的契合度。

三 解釋名詞

⁴王秀雄(2006)，《藝術批評的視野》。台北市：藝術家出版社。頁172 - 175

「蕁麻疹」

蕁麻疹 (u r t i c a r i a) 是一種皮膚過敏的最常見表現型式，疹子是從皮膚表面稍微鼓起的紅色斑塊，大多會癢，可以長在全身的任何部位。外表看起來很像是蚊蟲叮咬以後出現的疹子，但是蕁麻疹會不停地改變形狀，幾乎每分鐘都有變化。引起蕁麻疹這種過敏性疾病的原因很多，包括各種食物、藥物、感染、接觸的化學物質、物理因素、其他全身系統性疾病等。治療與預防只要是找出並避免過敏原，但是有一些蕁麻疹無法釐清過敏原為何；如果是感染等疾病所引起的蕁麻疹，當疾病康復的時候，蕁麻疹就會消失。蕁麻疹發作的急性期大多只需要使用對抗過敏反應的抗組織胺 (a n t i h i s t a - m i n e) 治療，大部分的蕁麻疹會在四十八小時以內緩解。少數的蕁麻疹會反覆發作，當其疹子持續發作超過六星期的時候，就稱為慢性蕁麻疹，這種情形常常需要類固醇治療。

「皮」

可做動植物體表的一層組織。如：「獸皮」、「皮開肉綻」、「樹皮」。亦可解釋為包裝東西的外皮，以為保護或美觀用。亦可解釋為「表皮」、「皮膚」，泛指事物的表層，皮膚的外層、高等動物身軀外部的皮膜，由外而內分有表皮、真皮和皮下組織三層，具有保護、呼吸、排泄或調節體溫等功用。「皮」泛指事物的第一印象，在此指的是視覺層面的皮，觀看、可視的。

在此「皮」除了上述各種意象延伸外，亦包含筆者對待研究所三年內影像作品的態度，從初期作品「枷鎖」系列，將皮膚影像放大輸出在相紙，之後用「搓」、「揉」等各種方式對待，在各系列經驗過程中，相紙對筆者而言如同事物的「表皮」，需要經過各種「美化」、「裝飾」過程而「完整」。

「膜」

膜可以是一種隔閡，例如身體構造「皮膚」，是由一層或多層緊密相接的細胞被覆在動物體表和各器官的內面或構成腺體，具有保護、吸收或分泌等功用。

「透明膜」，母子間聯繫隔著一層透明膜，它可以阻隔一切對外聯繫，又具有內在保護，與母體雙向溝通的功能。

創作的材質方面，它可以是「塑膠膜」同時具備「透明膜」作者與作品間溝通聯繫的橋樑，亦代表「皮膚」感覺、呼吸等的系統構造。身體感受上「膜」、「皮膚」是一個外面世界和過敏的交界處，以自我為主體的身體內界線來說，「膜」是個觸媒，遇到刺激可對內引發一連串全身系統性疾病。

「膜」代表一種雙向溝通過程的方式，自身經驗中「膜」亦是讓外界引發內在疾病的橋樑。

「身體疆界」

「疆界」(zone)可解釋為區段、範圍、區域，或特定區位劃分的指稱。

「疆界」包含心理和外界的關係和身體內游移兩種意涵，表達身體與意識的交互關係。

在此「疆界」帶有界線、跨越界線意味，內與外聯繫 心理和外界的隔閡或者是外面世界和心理的關係，皆是由身體或意識作為疆界、區域的概念出發；內與內聯繫 發作狀態下過敏在各個部位游移的過程。

第一章 西方藝術史的參照與對應

藝術行為、創作作品都和環境、時代背景、歷史脈落等相聯繫，因此解析自身創作行為時必將自身放入藝術史的洪流中從中尋找定位點，將自身與前人參照比較。

十八、十九世紀歷經啟蒙運動、工業革命，藝術家開始關心「藝術自由」，產生浪漫主義、寫實主義等等流派，直到十九世紀中葉，攝影術的產生對於西方造成相當大的衝擊，同時期表現主義繪畫處於一種反抗的心態，開始關心人的心理狀態，支持某種新的內在世界的自發性與強度，追尋超越的精神表達對於焦慮、挫折、憤怒等心情，從感官式的單純和原始的色彩中獲得力量。隨後存在主義帶領下探討表面之下的真實存在，傑克梅第(G i a c o m e t t i A l b e r t o 1901 - 1966)的作品將人物拉長、成為像枝條一樣且瘦骨淋漓的人物造形，幾乎否定主題的有機存在，正因為如此更接近真相，更接近人的人格核心。此派的代表人物，各有主張，但皆不離人的「存在」意義，要人真誠而勇敢地面對自身，選擇成為自己。本章由表現主義、存在主義之後探究至二十一世紀藝術多樣化的實踐方式，作為自身創作與歷史的對應。

第一節 表現到新表現身心相關議題探討

人類的軀體是抽象思維心靈的居所，在透過軀體的肢體語言的喻意中，人類以複雜多變的形式與樣貌將內在的情感與思想呈現出來。人類生命的歷程當中，無以避免的存在著理性與非理性的交織與爭戰。喜、怒、哀、樂、愛與恨、善與惡、殘酷與驚恐等等，都是透過軀體的內感應與外顯露來作為感知的傳輸訊息。十九、二十世紀直至今日這類的議題反覆被探討，在自我創作歷程的回歸探源上以孟克(Edvard Munch 1863 - 1944) 培根(Francis Bacon 1909 - 1992) 克里門蒂(Francesco Clemente 1952) 等薰陶至深。

孟克(Edvard Munch 1863 - 1944)《病中的孩子》1885 - 1886年，《病房中的死亡》1893年兩件作品靈感來自於孟克童年時得到肺結核嚴重的差不多死去，而在他14歲時，姐姐蘇菲死於肺結核。這些生病、死亡經驗在他的心靈烙下深刻的印象。兩件作品人物面部表情蒼白毫無血色，畫面背景使用了大量藍綠色，背景處理手法看似帶有揮灑的風格，色彩筆觸與空間構圖相合一皆在畫幅中打轉，每每畫面中有可能喘息的空間部分他皆使用厚重、深沉或高彩度的手法讓空氣凝結，手法帶有某種視覺壓迫性，孟克處理空間氛微並不希望有任何開放的可能性，或許是過往經驗造成潛意識對於未來沒有任何期許的悲痛與絕望，這類情感投射的畫面處理方式自他22歲時便可見端倪，直到30歲《吶喊》1893年趨向成熟，這幅畫中孟克表現了極度不安的個人體驗，並將他的不安傳達給觀畫者，他說

「一天晚上，我沿著一條小徑散步，一邊是城市，另一邊是腳下的峽灣。我疲乏不堪、病魔纏身。當我停下腳步，朝峽灣的另一方望去：太陽正緩緩西落，將雲彩染成血紅。我彷彿聽到一聲吼叫響遍峽灣，於是我畫了這幅畫，將雲彩畫得像真正的鮮血，讓色彩去吼叫。」⁵

⁵ 《巨匠美術週刊 孟克》。台北市：錦繡出版事業有限公司。頁10。



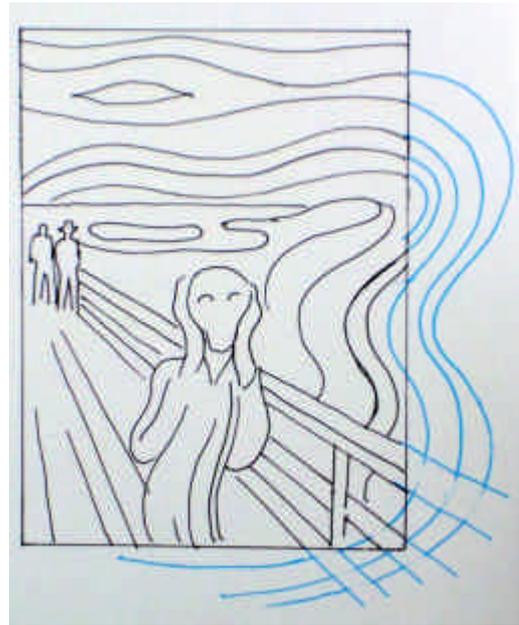
【圖 1】左，孟克，《病中的孩子》，油彩、畫布，119 x 118 cm，1885 - 1886



【圖 2】右，孟克，《病房中的死亡》，油彩、畫布，134 x 160 cm，1893



【圖 3】左，孟克，《吶喊》，油彩、畫布，94 x 73 cm，1893



【圖 4】右，《吶喊》解析圖

《吶喊》中運用《病中的孩子》《病房中的死亡》背景、空間氛微處理方式，色彩上除了先前慣用的藍、綠、深褐色外，早年使用的土褐色轉換為似血的鮮紅顏色，如同他說天空如血般暈紅，紅色的天空與橋墩相互呼應將畫面完整包覆，如同【圖 4】，迂迴流動的結構以畫面中人物為中心向內緊縮，而畫中人物對外

叫喊又與天地背景空間相合而一，似乎不管他如何喊叫都在這框框中迂迴，出不去更不會有人聽見。「長幅」系列（頁 4 1、4 3）以拼接方式構成，若以圓弧狀呈現，他沒有明確的起點與終點。眾多單張影像交疊成為動作的多種延續方式，在有限空間中視覺動線無限蔓延。《吶喊》由嘴部至橋墩延伸至天際，天際與海景交接向外迂迴銜接到橋墩 身體 嘴部，經由視覺動線重複達到無限輪迴。人物面孔、嘴部為畫面中心，故無數重複狀態均由嘴部做為起點與終點；「長幅」為狹長圓桶狀，背景單純 主體皆為手部動作環繞，形成搔抓掙扎痕跡無限重複。

培根(F r a n c e B a c o n 1 9 0 9 - 1 9 9 2)—培根作品畫中人物身體往往略微捲縮但依然衣冠楚楚明確的坐著，畫中人物頭部、面部往往用筆刷快速狂掃過或是極度變形帶有原始意味的野性掙扎痕跡，如早期一幅《畫作》(1 9 4 6) 作品以圍有柵欄的弧形場景作為背景，後方有經過肢解的牛以類似釘刑受難姿態呈現，一名面容只描繪嘴部與下顎男士位於畫幅中央，上方撐了把黑傘，最前方充滿許多象徵欄杆的白色線條和肉塊，空間狹窄緊密，顏色以玫瑰色的各種明度彩度變化搭配肉塊與釘刑動物，使作品整體充斥著幾乎令人窒息氣味伴隨著腐臭、血腥等鬱悶感受。《教皇》(1 9 5 3) 這幅作品是模仿委拉斯蓋茲的《教宗英諾森十世肖像》(1 6 5 0) 兩幅作品相比除了人物坐姿、角度相同外，顏色線條空間處理方式皆不同，《教皇》著重在人物嘴部叫喊姿態和色彩筆觸線條相搭配，色彩以紫色、黃色互補色互相配合，原先的椅子培根用他特殊框線方式採用高明度、高彩度的黃色在略顯灰暗紫色相稱下更顯突出，直觀上畫面呈現遭到囚禁的瘋狂喊叫的人，情感投射的作畫過程中主角是誰已不再重要。

《三幅頭像習作》(1 9 6 2 - 1 9 6 3) 培根採用各種不同視點描繪頭像，與畢卡索不同，培根希望將人面部特徵真實呈現，因此不惜將面部扭曲翻轉，只



【圖 5】培根，《畫作》，油彩、畫布，198×136 cm，1946



【圖 6】委拉斯蓋茲，《英諾森十世肖像》，油彩、畫布，140×120 cm，1650



【圖 7】培根，《教皇》，油彩、畫布，153×118 cm，1953



【圖 8】培根，《三幅頭像習作》，油彩、畫布，35×30 cm×六幅，1962 - 1963

為了在畫作中呈現他想像中的樣子，他曾說到

「 嘴本應該放在這兒，但多研究一下，你才知道，嘴應該放到別處去。從某種意義上來講，在一幅肖像畫裡，外表最好像在沙漠裡一樣，顯得朦朦朧朧，並且讓它看起來是想像中的樣子。但在這同時，這種相似最好能夠逐漸地消失 。」⁶

「我喜歡嘴裡發出的亮光和色彩；就某種意義上而言，我總是希望能夠畫嘴，就如同莫內 (Claude Monet) 畫日出一般。」「我常被嘴的動作、形狀及牙齒所感動。有人說這些東西帶有各種性暗示，而我總是十分著迷於嘴和牙齒的外表。 我想畫吶喊更勝於恐怖。我認為，如果我有用心想過是什麼原因引起某人吶喊的，那麼將會使我所畫的吶喊更加成功。」⁷

從中可以了解培根對人物描寫著重在於對象物和他透過觀察、聯繫取得精神感官相互平衡，創作過程中培根對於嘴部尤其重視，培根一直對於嘴部的喊叫感興趣，他的喊叫像是撕裂般的吶喊，可能是無止盡的狂叫或是極度鬱悶的無聲暴力，畫中的嘴像是被撕裂的傷口，這個傷口可能是對於自身過去難以釋懷的舊傷口，最後他將這些舊傷口轉化為幽暗深不見底的黑洞。

孟克與培根兩人皆不約而同對於色彩的情緒方面有諸多描繪，尤其兩人都追求紅色的表現，紅色對他們而言像血、血腥的、鬱悶的象徵，以色彩分析而言「紅」是屬於激動的顏色，在自身創作中亦使用了大量的紅（暖）色調，主要來自過敏發生時皮膚表面稍微鼓起的紅色斑塊以及身體內在炙熱的經驗，作品中顏色的情緒方面與孟克「病房中死亡」、吶喊、培根「畫作」等三幅作品情緒雷同，皆是對不安分現狀的反撲，試圖將過多的壓力以鬱悶的色彩形式表現，這樣色彩表

⁶ 同註4。頁24。

⁷ David Sylvesters。《培根訪談錄》(陳品秀譯)。台北市：遠流出版。1995

現方式出現在「枷鎖」系列《枷鎖之二》(頁34)、《枷鎖之三》(頁35)、「長幅」系列(頁41-44)、「炫麗四乘N方」系列(頁47-49)與「爭鳴」系列(頁51-54)等作品。回溯孟克早年《病中的孩子》(頁8)25歲以前作品描繪死神、疾病陰影攏照皆使用偏於藍或綠的色彩，對他而言藍綠色等灰暗色系是將空氣凝結的色彩，它毫無活力沒有生氣但是似乎可以將空間、時間暫緩，在一切屏息的時空中似乎病人能將氣息以一種緩慢的方式延長，雖然看起來毫無希望但是似乎經過這樣處理可將時間凍結，至少不至於快速消逝，與自身創作對照《枷鎖之一》(頁33)、《枷鎖之四》、《枷鎖之五》(頁36)、《枷鎖之六》(頁37)色彩亦包含上述義涵，它們看起來不太新鮮沒什麼活力，但仍然是以微妙的狀態存活。



【圖9】克里門蒂，《無題》，油彩、麻布，198x236cm，1983

克里門蒂(Francesco Clemente 1952-)被歸類為80年代新繪畫藝術家，起源於1979年的「義大利超前衛展」⁸他們主張

⁸義大利藝評家Achille Bonito Oliva對此新藝術的主張是：藝術應該跳出前衛藝術的邏輯結構，應該回歸到它人性的、感性的、非語言辨証的傳統方向上，或簡言之，回到文藝復興以來藝術所標榜的想像世界。義大利的超前衛理論後來發展成80年代席捲西方世界的新繪畫觀念。在德國、英國及美國藝評家的理論架構不斷擴充下，超前衛演變成今日熟知的80年代新表現主義(Neo-Expressionism, 簡稱Neo-Ex),

用批判的手法來尋求「人」的復現，觀照「人」的問題。《無題》(1983) 畫中人物五官中皆各有人物面孔，或許是永無止境的循環，想要吶喊卻發不出聲欲哭無淚。克里門蒂說「我老是覺得我的畫就像是穿著戲服的象形文字，正在包裝自己或是在偽裝自己。他們具有象形文字的能力可以表達意思、使發生聯想 他們是一種關係領域，能與其他關係領域發生聯想，而不用訴諸於直接的隱喻。」其作品具有象徵和寓意的特性。

孟克、培根、克里門蒂等人長期藉由描繪人物反應內在情緒，其共通使用的象徵性符號為嘴部，孟克的《吶喊》將嘴部做為中心向外釋放與天際結合進入永無止境的輪迴狀態；嘴部對於培根一直無法取代，對他而言嘴部除了孟克的釋放之外還帶有慾望、權力等外在物質等誘惑交織，它包含了生活中一切權力慾望與人性之間無法取得平衡的釋放平台；克里門蒂《無題》內在情緒與培根雷同，皆是對於情感、慾望等不平衡的舒發，至此，嘴部包含語言、說話、吃、魅力等，它演變成帶有上述特徵象徵性符號，在自身創作中《炫麗四乘N方之二》(頁 48)、《炫麗四乘N方之三》(頁 49) 與《爭鳴》(頁 51) 系列皆用嘴部做為作品表現符號，作品中嘴部同時包含限制與無限延伸雙重意涵，在此除了代表身體最為主體的行動受限之外，病毒亦同時的無休止蔓延。

第二節 80年代後藝術家之影響

在各種五花八門表現形式詮釋作品的今日以草間彌生 (Yayoi Kusama 1929 -) 石晉華等人影響最深，他們作品離不開生老病死和身心禁錮等精神探討。

日本藝術家草間彌生 (Yayoi Kusama 1929 -) 看她的作品，必須了解她的精神異常以及由「性」到「社會群體」關係的迷幻心理。1993年發表的「鏡屋」Mirror Room，即是由草間彌生的「小圓點」註冊



【圖 10】草間彌生，《鏡屋》，複合媒材，1965

商標構成，「小圓點」可追溯至她在十歲所繪的母親素描，在母親畫像上，她已開始用小圓點佈滿畫面，始母親的臉孔彷彿長滿瘡點。她的「小圓點」有著精神病變式的菌點蔓延風格，充分說明她對充滿厭倦、病毒世界的觀感。這件病菌般圓點的鏡屋，呈現出其一脈理念下的現實幻象草間在相當早的創作時期就發展出了自己的特色，她善用高彩度對比的圓點花紋加上鏡子，大量包覆各種物體的表面，如牆壁、地板、畫布、家裡會出現的物品、還有裸體的助理。她自己的打扮往往也與作品有很高的同質性，並以短上衣和非常強烈的眼影妝聞名。草間曾說明這些視覺特色都來自於她的幻覺，她認為這些點組成了一面無限大的補捉網

(Infinity nets), 代表了她的生命。1997年她在接受紐約時報記者訪問時, 提到她對於性的極端畏懼與幻想是一體兩面的。草間彌生的作品充滿草間彌生的個體感, 她的精神狀況介於「病」與「超越病毒」之間, 其中夾雜複雜的心理需要, 她清楚的掌握到病變的藝術曝光。

國內的藝術家石晉華(1964-)1993年赴海外駐村時有感於當時90年代台灣藝術界普遍關注於政治、社會、種族、經濟等問題, 藝術幾乎與意識形態的政治操弄相左右, 相較之下討論生命本質作品稀少, 由此之後石晉華作品開始以自體作媒介轉向身體議題探討。二000年發表的個展「走鉛筆的人」, 他的作品源自於個人因疾病(糖尿病)而承受的皮肉痛苦。一九九四年他開始蒐集他的醫療用品廢棄物, 密封保存、紀錄日期等;「健行日誌」則在每一次健行中紀錄、拍攝路途中所見, 以及當日的生理、心理狀況, 讓生活與創作疊合。他以身體為中介的作品中可見到一種反覆執著的行為, 反應人生中許多無常與荒謬, 他說:「人們大概不曾真正看透生活中的無奈與荒謬, 否則也不會有那麼多單調重複的作為和不經思考的禁忌。如果可以把人生所有的軌跡累積在眼前, 我們大概會訝異於生活中充滿了一再重複、不具意義、幾近荒謬的作為或營求。」

「走鉛筆的人」來自長期慢性疾病困擾, 因此作品大抵不離自我肉體的試煉, 但是, 肉體非僅他關心所及, 肉體的修煉, 更重要的是靈魂的探索, 對他而言「『身體被當成一個客體來研究』」身體作為主體的獨立性和自主性是石晉華探討的重點, 只是當身體陷入病痛之際, 不全然根據自己的意志存活, 必須仰賴許多有形或無形的外在物。

從石晉華系列作品以及我自身創作脈落中得知「身體」、「疾病」之類的作品往往尋求超脫肉體本身, 尋求生命的本質。觀察自己的身體, 越了解變越清楚明白創作者本身最大執著即是肉體本身。石晉華的創作主軸即是「看透」並「超脫」所有外在的束縛和侷限, 如同禪宗的思想「直修般若」, 他藉由將身體痛楚試煉瀕臨極限時從中尋求另一種心靈釋放。

第三節 小結

從表現到新表現主義都用繪畫的方式作為自我表現的途徑，並且都以人作為主要表現題材，從孟克、培根到克里門蒂以形式、色彩加以扭曲誇張，以達到自我表現目的，他們對人物題材的關心更甚於繪畫形式的關心，皆對於人物五孔琢墨甚深，尤其嘴部結構描寫更是畫中精隨所在，從孟克的無天際嘶吼般淒厲吶喊到培根帶有腐敗味嘶吼至克里門蒂七孔中還有臉孔循環不息無聲啞叫，嘴部作為象徵符號影響研究所「爭鳴」系列作品，百張多重影像疊合創造出嘴部感覺如同培根《三幅頭像習作》將各種人性掙扎、壓抑的情感用聯幅方式，將多樣化面貌呈現。

石晉華和草間彌生都是處理「病痛」、「超越病痛」，更而尋求生命的本質，我藉以他們相同議題的作品和自身作品作為對照，研究所初期的「枷鎖」系列，構思源自於草間彌生的「鏡屋」系列作品，記得多年前，草間彌生來台展出「菌點擴散」構思的作品，整間偌大的房間漆上鮮豔的顏色，房間內四面八方佈滿大大小小的黑色圓點，眾多的圓點造成視覺暫留和錯視，我當時身處其中覺得被強大的力量吞噬，但是整間房間的顏色華麗又奇幻，使人產生一種暈眩感，加上房間內的鏡子反射，頓時出現許多分身，似乎走入草間彌生的夢幻思想中，分不清真實和渾沌，因此對於草間彌生的「菌點擴散」這部分很感興趣，菌生圓點似乎因為「強制」從而強迫觀者接受。自身創作中，將草間彌生自動性不均勻散佈於空間各處的菌生圓點轉化為規則化安排的突起圓點，圓點突起是因為皮膚過敏產生的浮腫，而上面的符號則是象徵「藥物」的附加和控制，藉此思考究竟是「疾病」還是「藥物」的全盤控制，或是石晉華闡釋傅柯的身體建構的權力概念：「身體是一個戰場，它跟公共空間一樣，是知識與權力角力鬥爭的場域，從來我們並不真正擁有我們的身體，是所謂的『知識』以意識型態掌控了這團血肉。」

第二章 作品風格形成及演變

研究所四個系列作品中，初期「枷鎖」系列呈現方式、媒材、符號使用與另外三個系列不太相同。第二章描述初期「枷鎖」系列創作經驗，包括經驗回溯、媒材使用、媒材轉變以及創作心理生成基調等部份。

第一節 經驗回溯

接觸美術甚早，較有系統的美術教育接觸可追溯至高中時期，從高中創作思考繪畫類作品以來便是對於人特別關注，當時已迷上草間彌生的病菌圓點，她的圓點符號無論在空間處理、公共藝術中都以圓弧造形體加以”包裝”，在我看來都類似糖衣的毒藥，其看似美好想像背後的神經質早已超越一切，「她早已與疾病和諧共存」，這是我第一次與她對話的心得，這樣的共鳴也是自身經歷寫照投射。

自十多歲時罹患「蕁麻疹」，「蕁麻」顧名思義，就是得到蕁麻疹後，身體就像碰到蕁麻科植物後產生浮腫及火燒灼般的疼痛感。症狀發生時，皮膚上會突然出現一塊一塊、浮腫、發紅、很癢的膨疹圓點在皮膚蔓延，發病後數分鐘至數小時，即自行消退，消退後不留任何痕跡。一般常態下，往往使用抗組織胺加以控制，身體巖然成為藥物和過敏之間角力場域的關係。從病發至今已過了十多年服用、施打抗生素的日子，意識上，對於身體無法掌控的無力感越發強烈，過敏和藥物超過自身能主宰範圍太多太多。這樣無力的感受若以圖像投射，與基里柯(Giorgio de Chirico 1888 - 1978)《街道的神秘與憂鬱》較為類似。左邊是白色拱形建築，右邊由晦暗壓迫的建築體佔據畫中大半面積，其中包括一部卡開後車門的貨卡，但是無法得知其中是否暗藏陷阱，畫中

唯一代表的希望光線由上方協對角而來，身處在壓迫空間中更顯渺小的女孩往唯一出路飛奔而去，但在道路的末端暗藏著黑影，我們不知道黑影旁的尖銳物是否暗藏武器尖刀，畫中無法解讀的黑影、暗綠色的天空、壓迫的空間、神秘的貨卡顯示女孩即將前往的道路充滿沒有安全感的未知。



【圖 1 1】基里柯，《街道的神秘與憂鬱》，油彩、畫布，87 x 71.4 cm，1914

畫中傳遞出不安危險的氣氛，如同這自身目前面對疾病、藥物、未來未知的心情感受。十年來藝術創作經驗中，將生活經驗中身體、藥物等的未知、不安與接近窒息的壓力用藝術語言傳遞，創作中身體成為自身藝術探討的重心和議題。如同黛安娜·奧嘉蒂斯所說「身體即同時代表了慾望、貪念和愛憎的接收和發射來源，承載社會和國家教條，身體既是限制，也是辨識自我的主體和載體，人們終究必須面對自己身體的真實面」，以及芭芭拉·克魯格說「身體即是戰場」。他們在闡述身體觀念時是以倫理、道德、社會價值等宏觀的思想作為前提，在自身經驗中“自我的主體與載體”和“身體即是戰場”兩句話不失為另一種創作意念思考的解讀。

第二節 初期創作脈落發展

初期「枷鎖」系列分為媒材使用與心理層面發展兩部分探討。

(一) 複合媒材

大學至研究所初期皆使用複合媒材完成作品，主要影響來自於80年代新表現主義朱利安·施那伯（Julian Schnabel 1951-）與安塞姆·基弗（Anselm Kiefer 1932-）。朱利安·施那伯喜歡圖像和物件本身的感覺，將馬賽克的圖像和物件融為一體成為同一種東西，他覺得騷動和紛亂的外表，似乎反應自己當時的狀況。他說：「以技術上的專門術語來說，我喜歡那種作品每一個部分都一樣重要的感覺，不論是位置或顏色，甚至包括作品整體上的功能與將被擺置的地方。」又說「我要同時在一張畫裡得到視覺、聽覺及嗅覺的享受。這些感官經驗全都被生活給打散了。而這些感官的分離也讓我們失去了平衡。我以這種失衡為出發點，並試圖能夠創造出一平衡的新樂章。任何一個懷有特長的人都會失去平衡，但他們永遠會試圖要回到哪種平衡。」，朱利安·施那伯利用眾多碎裂盤子與造形、色塊在畫面中取得平衡，作品中斷裂線條的繪畫語言重複出現，暗示個人憤怒與焦慮，引發觀者情感波動。安塞姆·基弗擅長用木板、稻草、蠟燭等複合媒材如《畫等於燃燒》運用燒烤的技法象徵破壞也是一種新生。

施那伯和基弗雷同之處在於將「殘破」重新組合。施那伯習慣將盤子、杯子等物品碎化後固定於畫面做為肌底，將人物形象描繪於肌底之上，施那伯描繪的人物皆直視觀眾，使觀者看作品時接收到對象物的熟悉感觸，但是幾乎同時間視覺亦被眾多分割線（盤子接縫）干擾，變成既是熟悉物象卻又無法親近的矛盾感

受，故形成「失衡的平衡感」⁹；基弗為德國猶太人，特殊身分使他長時間探討戰爭、土地、種族等議題，作品時常出現被掠奪後殘破焦黑的土壤，涵蓋破壞與新生等意味，意圖含有對國家身分的尋求，以個人歷史的探究做為意義的來源，即對過往的克服和替代。

新表現藝術同期影響台灣藝術家注目，如楊茂林、吳天章等人成立101畫會，開啟台灣第一波對題材選擇重新思考和新的表現方式，在藝術中尋求新的平衡。我在媒材選用上受到台灣90年代與80年新表現主義藝術表現無所侷限的觀念影響，將感受用適當媒材傳遞變為為當時所關注的課題。複合媒材作品反應至初期枷鎖系列（2005）作品中使用影像、圖釘、貼紙、顏料等作為不同語境象徵符號。施那伯用盤子分割試圖從失衡中尋找平衡的方式也出現在「長幅」影像中，試圖從中拼湊出既破碎又完整的涵義。

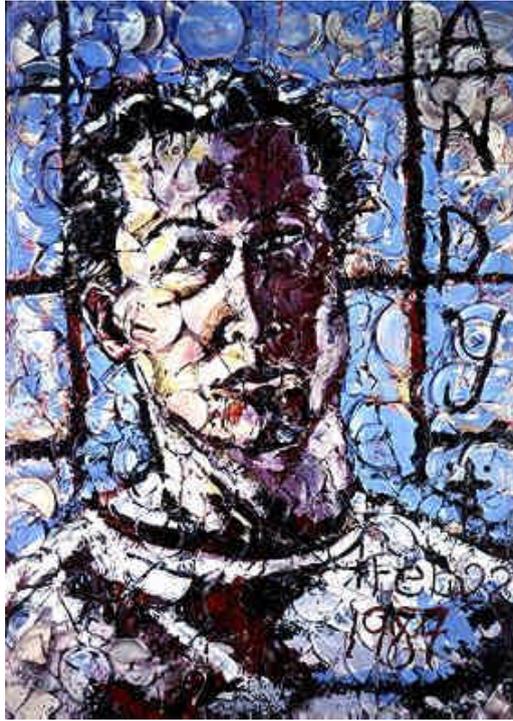
（二）「家」、「痂」、「枷」：創作心理生成基調

「家」，一般指稱居住的地方或是生活的場所，對一般人而言「家」應該是個避風港，讓人安心的所在之處，在此，我將軀體譬喻為「家」，是靈魂、思想居住的地方。「痂」是傷口癒合殘留的硬塊，與疤痕不同，痂是傷口復原時血小板自我保護的措施，若欠缺照顧隨時都有再度形成傷口的危機。「枷」則是象徵限制與規範的器物。在此「家」、「痂」、「枷」是初期的創作心情歷程，並因此衍生成「枷鎖」。

「枷鎖」系列的白色圓點有規律的排列著，乍看下，白色圓點像是有效率的散佈、有規劃性的整合，它有著按部就班，強制性的壓抑感受，因為白色圓點包覆住整個皮膚，形成一種，強烈鎮壓、無限延伸擴大的感受。接近畫面看，每個白色略為突起的圓點因為水的交溶和流動又形成各自不同的樣貌，有種不安定難

⁹ 眾多失衡交織，形成另一種新的心理、視覺平衡感。

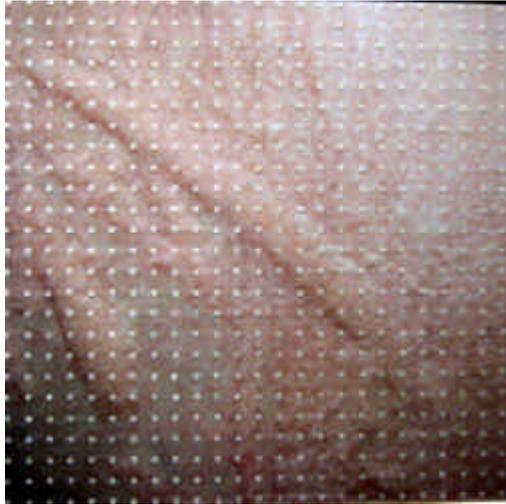
以掌控與獨特個性存在其中。對筆者來說白色的圓點象徵藥物，藥物像是救贖又像是一種加害物，它以規律、按部就班的姿態排列在身體上，象徵定時服用以及身體（主體）失去自由、無法自我掌控的概念，突起則作為皮膚和藥物之間的橋樑，變為他們產生互動的媒介。腳，主要是做為行走的功能，當初的構想為兩張（正面與背面）為一組，除了它在意義上被限制住之外，還有它在運動過程中被即時「定格」的感覺，藉由肌力拉扯過程表現處於正在運動中的狀態，再從中選擇一張肌力拉扯快要到達巔峰的影像用圖釘做「固定」，除了固定和運動為一種對比之外，它在運動巔峰被圖釘遍布的覆蓋上，圖釘企圖「束縛」它們，但是在想像中的下個片段腳有可能必須平穩踩在地面上，這張作品傳達即是在於瞬間動作的下一步以及運動與固定之間產生，它像是對「體制」(圖釘、藥物)的反抗，或許因為「反抗」也或許是「圖釘」本身的意涵，讓這件作品產生隱隱作痛的感覺。耳朵的影像上面我使用大量的白色小貼紙，它有個嚴格的標準，但是仔細看總是貼在不太正確的地方上，像是在大規則下的反抗，一種精神狀況不情願的反抗，它不斷重複的貼產生了歇斯底里的「行為」的痕跡，因此而看到身體經驗的事實，屬於有一點強迫症的表徵，藉此表達藥物日覆一日堆積，無奈但被迫接受、約束的感覺。



【圖 1 2】朱利安。施那伯，《自畫像》，木板、油彩、盤子，1987



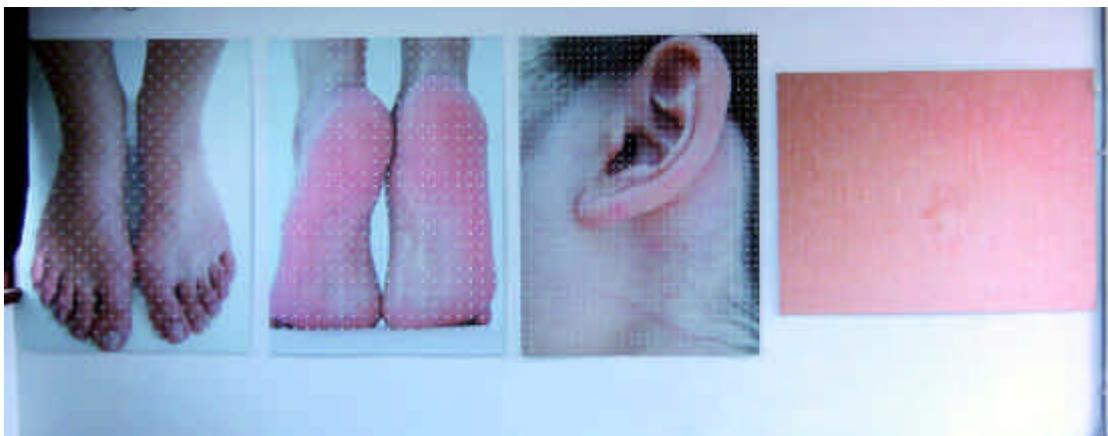
【圖 1 3】基弗，《畫等於燃燒》，畫布、油彩、複合媒材，300 x 220 CM，1974



【圖 1 4】郭珮甄，《枷鎖之一》，複合媒材，7 5 x7 5 C M，2 0 0 5



【圖 1 5】郭珮甄，《枷鎖之二》，複合媒材，7 5 x7 5 C M，2 0 0 5



【圖 1 6】郭珮甄，《枷鎖之三 - 六》，複合媒材，1 3 3 X 1 0 0 C M x四張，2 0 0 5

第三節 作品表現轉折

(一) 數位影像

一直以來我覺得材質、媒材自己會說話，他們有各自的語言，如同德勒之的觀念，材質會穿透感覺，材質有厚度，因此人們意識到材質的存在，材質本身介入感覺、感受，因此我選擇素材時從底材、肌理材到處理技巧，嘗試各種可能性，選擇適合的，借助不同材質傳達不同感受，藉此和畫面產生共鳴，貼近傳達意念。從大學至研究所系列作品，面臨幾次材質、媒介上的轉變。大學時期使用以繪畫為主的複合媒材表現，轉變至研究所構思「枷鎖」系列作品時重新面臨材質選擇，以可以表現出「觸摸」、「觸覺」、「膚感」的媒材為首要考量，當時受到中外藝術家影響，初步將影像做為媒介詮釋作品，「枷鎖」系列是初步涉足影像領域作品，製作過程經驗中影像質感呈現變成反覆檢討、改進的課題之一。台灣攝影從六〇年代以前用相機紀錄眼前所見之影像的寫實攝影，八〇年代對於歷史反動的報導攝影，九〇年代初期攝影影像被藝術家們應用於作品中，如吳天章(1956 -)《春宵夢》(1995)、吳瑪? (1957 -)《世紀小甜心》(2000)、姚瑞中(1969 -)《本土佔領行動系列》(1992)等將影像介入複合、裝置形式呈現，同時許多藝術家直接採用攝影創作，甚至將數位影像技術呈現於作品中，如李小鏡(1945 -)《十二生肖》(1996)、陳界仁《瘋癲城》(1999)、袁廣鳴《城市失格》(2002)等數位化處理作品將影像帶入另一種價值操作體系，影像發展至此製作過程與詮釋意義和過去視域已不同，研究台灣影像歷程時特別關注於後期數位化影像作品，尤其以畫面細膩質感呈現部分以及另一種於電腦中「繪畫」過程的滿足，因此後期創作中發展出「長幅」系列(2006)、「炫麗四成N方」系列(2006)、「爭鳴」系列(2007 - 2008)等以數位影像出發的作品。

（二）內涵轉變：「抑鬱」 - 「幻化」

「抑鬱」是對於週遭失去熱心、失望而演變為悶悶不樂的狀態。

「枷鎖」特色為被控制、被征服、被囚禁，在創作時的心理狀態是被動的，在此說的被動並非創作意願態度，而是對於自我身體意識 誰才是自我身體主宰這件事情的態度是被動的。「長幅」試圖呈現身體掙扎不停搔抓狀態的那段時間，各有不同搔抓方式、不同角度呈現，試圖重整不同時空中相同情感經驗，「長幅」由許多手指不同動向、騷動的意象構成。畫面中的手指看起來是由許多片段組合而成，實際上，每個片段間的手指動態互相連結，在畫面中它卻又是滿溢的被影像定格，因此無論是「枷鎖」外加的規律圓點或是「長幅」滿溢的影像，兩個系列試圖呈現當時身體失去主控權的鬱鬱狀態。

「幻化」¹⁰意思為變化。「炫麗四成N方」由騷動的各個部位如手指、嘴部組成巨大美好的圖樣，看起來是炫目美麗的，又同時包含生活的掙扎狀態，有時極美與極醜、掙扎與美好或許一體兩面，全看如何切入，或者它們本來就是共生的狀態。

¹⁰ 「幻化」佛教用語，指萬物了無實性。「萬物了無實性」即是世間沒有一定樣貌、心性、好壞等，亦沒有一定標準。

第四節 創作的共通性與發展傾向

(一)「構成方式」以中心性、水平性組成

甲、中心性：視覺在畫面中心到四周邊角的平衡感作用力幾乎相等，此種方式可產生一種穩定感。如「枷鎖」、「長幅」、「炫麗四成N方」、「爭鳴」系列。

乙、水平性：水平的構成方式和視覺觀看方式，即作品中造形動線具有橫向構成關係。水平性分為內形式與外形式，內形式指作品造形為橫式方向構成，外形式以作品尺寸比例為橫幅的寬形尺寸，本身即有水平暗示。如「長幅」、「爭鳴」系列。

(二)「片段」、「整體」

片段與整體是一體兩面相互比較衍生的問題，作品往往是經由單一元素，慢慢組構而成，經由組構影像加以延伸進而成為作品，所以在每件作品中不斷面臨片段、重組間相互整合關係。對自身而言，每單張影像只是片段，現實生活中影像擷取都只是事件的片段，將多重片段重新組合、整理，才是完整的影像。

(三)「呈像形式矯飾」

「矯飾」為過度誇張化狀態，「呈像形式矯飾」主要來自「矯飾攝影」的呈現方式，其主要特色為「極大」或「極小」的影像，由於市售相紙規格為16×20或20×24吋，因此在一般傳統攝影展形成不成文的影像尺寸，近年來由單一影像放大成牆面的巨大影像，如克羅斯(chuck close)197

9年發表七尺高的自拍照，面對如此巨幅的影像，觀者實際上有一種既熟悉又不熟識的視覺震撼，而「呈像形式矯飾」的替代方式之一則是用無數同尺寸小照片拼接成牆面大的影像，此種方式除了面積大小隨意控制外還強化破碎意象的意涵。

(四)「數位影像」 - 「合成影像」

「合成影像」將影像數位化進入電腦做數位化修改，例如影像增減、拼貼、調色變化等，數位化的合成影像從一開始影像擷取就沒有底片，不用藥水，一切影像從光線透過CCD (Charge Cou - pled Device) 紀錄在相機記憶體裡，也終結了暗房的存在，數位化的電腦影像處理軟體，可以讓創作者從一開始選取圖像到後面的影像完成輸出，前後連續工作，而且全程由電腦螢幕顯示，工作情況直接可觀察，並且隨時修改變動，比較接近於畫家在畫布上創作的情況。這樣影像呈現的流程改變以前對於影像的思考，如章光和說：「數位攝影之所以可以穿梭時空是因為它以一種後製作(post - produc - tion)的手法來創造影像，將不同時間與空間的因素混合在同一個畫面裡，因此也就會產生令人驚訝的大驚奇。 所以嚴格來說，數位影像是反偶然 反奇遇與製作驚奇的攝影做法，完全違反了巴特欣賞照片的想法。」

「但是數位影像本身又無法從無生有，還是依照光學物理方式結取影像，因此也符合巴特的『此曾在』的觀點」¹¹。綜而言之，「數位影像」的「合成影像」它的確定性工作流程使的影像創作思考變的比從前理性，但其中亦包含曾經存在影像裡真實又模糊、親近又遙遠、令人瘋狂氣質的事物。

(五) 審美範疇

¹¹章光和 (1995)。《攝影不是藝術》。台北市：田園城市文化事業有限公司。頁93

「意象」由意與象構成，「象」是形的概括，是物留給人的反應或物給人的印象，「意象」是人物主體與景物客體的統一，在形式表現上，是每個個體間的情感交流、密切關係形成整體氛圍，使觀者須以形象的直觀來審美，「意象」也和主體有關，沒有主觀的投射，就不會有意象，意象誕生於主客交流的剎那，只有心靈化的瞬間，意象才有生命力接近生命體驗，如龐德說「一個意象是在瞬間呈現出一個理性和感情的複合體。」¹²。在自身創作中，內在與生命經驗的交織，衍生出主客交融的意象，例如「枷鎖」系列，由影像與外加物兩者密切關係，衍生出約束的感覺。

「寓意」是穿梭原文意之間的，一個主題是經由另一個主題闡述時，變有寓意性，它並非特定非表現單一意味，而是呈現多重曖昧，開放而豐富的想像空間，主張寓意者運用既存的形象與故事，但不改變它們原來的意涵，或是以新意涵來取代舊的時候，仍是依據原有的意涵架構；因此，寓意的「人為性」也是其力量之源。¹³

「寓意」包含「隱喻」與「轉喻」，以表意層次而言，轉喻是屬於表層意義，隱喻則屬於深層意義。轉喻是指利用兩種事物之間所具有的相鄰性關係，以從事比擬活動。當其中一項代替另一項時，就會呈現兩者語意相互置換的現象，因此有人稱轉喻是一種語意歷時性的表現模式。¹⁴隱喻是象徵一種，以一意象去代替另一意象，重點在於它們能夠認出兩個似乎不同的事物之關聯，當使用其中一項暗示另一項時，會呈現兩者語意壓縮的現象，因此有人稱隱喻是語意共時性的表現模式。¹⁵

第三章 皮．膜．身體疆界

¹² 費勇（1999），《言無言 空白的詩學》，廣東人民出版社。頁 4 3

¹³ 黃麗娟（1991）。《抽象表現主義》，遠流出版社。頁 1 3 2

¹⁴ 林瑞鴻（1995）。《悲劇意識與救贖之視覺藝術表現》。頁 1 6 6

¹⁵ 陸蓉之（1990），《後現代的藝術現象》，台北市：藝術家出版社。頁 5 2

初期「枷鎖」系列附加的白色圓點元素無論是顏料融合、白色貼紙、圖釘安插，圓點在每一行列之間都有既定作用的位置，像是眾多小兵平均分配安插在崗位上，目的是強力鎮壓防止身體各區域發生叛變動亂，圓點符號在畫面中是擁有強勢的主控地位，發展至「長幅」、「炫麗四乘N方」、「爭鳴」系列圓點符號轉而以影像相互銜接，經由接合過程中追求無限放大延伸。

過敏有時無論如何控制總是在其它部位出奇不意發生驚喜。現實生活經驗中這是永無休止的蔓延過程，永遠重複著發作 搔癢 浮腫 平息 發作等無限制循環。「長幅」、「炫麗四乘N方」、「爭鳴」等作品皆透過接合創造出無限放大特質，其中包涵單一圖像複製和多重圖像的結合放大的經驗。複製或延伸過程中沒有特定局限，它可被空間包覆，亦可以是突破種種限制衍生的病毒。

研究所2005 - 2008以「枷鎖」(2005)、「長幅」(2006)、「炫麗四乘N方」(2007 - 2008)與「爭鳴」(2007)四個系列創作為主，本章節中將以各系列作品做內涵等逐一分析。四個系列作品包含個人經驗中一天三次按時服用藥物，藥物全盤控制影響，至後期演變為過敏疾病以及自身對於藥物適應、融合、延展、擴散的表現。

第一節 枷鎖系列

「枷鎖」作為主題，是個指涉性、象徵性的議題。「枷」是古時套在犯人脖子上的刑具。用木板製成；「鎖」是拴在犯人腳踝上的刑具。「枷鎖」是古代套在犯人脖子上、拴在犯人腳踝上的兩種刑具。北史·卷九十四·流求傳：「獄無枷鎖，唯用繩縛。」三國演義·第六十八回：「只見枷鎖盡落，左慈臥於地上，並無傷損。」¹⁶，意義上「枷鎖」比喻束縛、壓迫。

「枷鎖」系列作為創作的內容趨向指涉性與象徵性的交會融合，由兩個母題（m o t i f）交會而成，一、身體、肌膚的影像；二、井然有序的白色圓點，兩者在並置、交疊。源起於按時服藥將身體嚴加控管的生活經驗。一天三次定時定量且日覆一日，類似機械運作狀態，背後目的則是平衡過度亢奮激動的過敏因子，因此「枷鎖」由這兩者的概念狀態發展，井然有序的機械化排列圓點和帶有發作傾向的皮膚影像或有其他反抗寓意的身體符號，兩者交互作用。

如果說強盜大肆掠奪因而官兵舉兵鎮壓，最後遭殃的都是原先居住於那裡的原住民和生態環境。若將「枷鎖」中發病的肌膚影像與象徵藥物的圓點比作強盜與官兵，那麼這系列訴說的主角即是隱身於這些元素後的「原住民」。

（一） 媒材、技法

「枷鎖」系列在初步構想階段以肌理感、觸感的圓點發想，草創時期以布面油畫為媒介，主要來自過去的大學時期創作習慣，在多次嘗試後選擇有厚度的影像輸出紙張做後製戳、揉等方式，傳達原初具有觸感、皮膚感的構想。經過「枷鎖」系列初步對影像作為創作媒介的方式後，逐漸對影像產生情感，並且以影像作為主要創作媒介，表現方式以「複合媒材」概念出發，即是將影像輸出後，外加適當的物質媒介統整性處理。2005 枷鎖之一、枷鎖之二、枷鎖之三將印有皮膚影像輸出作為基底，上面散佈著略為突起的白色圓點，白色圓點有規律的排列著，突起則作為皮膚和藥物之間的橋樑，變為他們產生互動的媒介。其

¹⁶ 中華民國教育部線上辭典，(2007, september 21)

<http://www.sinica.edu.tw/ftms-bin/dict/dict.sh?cond=%CFE%C2%EA&pieceLen=50&fld=1&cat=&uk ey=1912537260&serial=1&recNo=0&op=f&imgFont=1>

製作方式是將正在發作的皮膚（看起來不太新鮮卻又發腫）翻拍成影像，影像噴墨輸出後用壓印的方式將原點一個一個按照順序壓印成凸起的狀態，力道強弱不同，浮起的凸點亦有其強弱節奏變化，最後將白色水性顏料描繪在壓印出圓點的噴墨輸出上，水性顏料與噴墨顏料相遇自然交匯出不同變化，因此作品中每個圓點皆不相同，有融合、交匯、滲透的意涵在其中。2006 枷鎖之四、枷鎖之五、枷鎖之六，三張採用具象影像，將圖像輸出後分別用圖釘以及白色原點貼紙外加在影像前方，圖釘部分將各色圖釘安插在位置上，並以白色顏料一層層薄塗，因此厚薄不一的各個圖釘分散在作品上並且因為圖釘針頭高度比裱褙後的影像略高 0.5 公分，因此圖釘以半浮雕的姿態在影像前方。白色原點貼紙部分則是不斷重複的貼在影像上，每個位置採用略不相同的機率、次數、位置、重複貼黏的狀況產生不同變化。

（二）空間、構圖分析

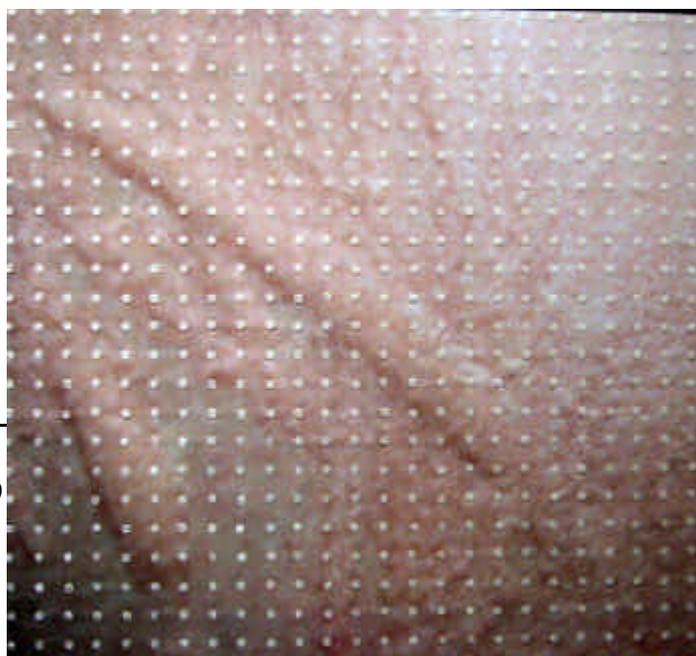
首先從尺寸談起，2005 枷鎖之一、枷鎖之二 的尺寸皆為 75 x 75 公分的方正外形，保羅克利和康丁斯基對於繪畫形式的基本理論中提出尺寸與張力的關係：「張力 (t e n s i o n s) : 任何一基本造形 (f o r m s) 的張力，是來自於形內和形外的力量之內在協調 (i n n e r c o h e r e n c e)，張力是相互的，其普遍來源是由力量同時在正反兩方向作用。」¹⁷，（在此保羅克利與康丁斯基提出的三個基本形為正方形、圓形、三角形）除了形式分析外，情感直觀上，正方形是一個中性基調，同時具備內斂與外放兩種特質。正方形的視覺與心理上的造型基調予觀者一種完整性、肯定感。綜合言之正方形的形內與形外的張力相互、同時具備內斂與外放兩種特質且具有完整性與肯定感。

其次，此系列顏色趨近統一，皆由肌膚與白色圓點構成。肌膚部分僅微調略紅與略藍 / 綠之差，以廣義色彩學分析，「紅色是激動的，使人想起火、血、革

¹⁷ 劉思量 (1999) , 《藝術心理學 - 藝術與創造》。台北市：藝術家出版社。頁 84、92

命等內涵；藍色像清冷的水」¹⁸，以情感分析，過於紅潤的肌膚似乎內在醞釀著某種不安分的情緒，而偏於藍綠色的肌膚則是讓觀者覺得不太新鮮、生病或死亡觀感。白色圓點，對筆者的意義則是指涉和象徵性的藥物縮影。

以構圖、結構切入，此系列作品多以垂直、水平或斜線交錯而成，單以直線而言，垂直和水平都是靜止的，而斜線，則具有基本的上昇和下降的動性。兩條斜線的兩個中心之間，即會產生動力的關係。「韻律 (r y h t h m) : 是指以繪畫元素之小單位加以重覆所產生的節奏和運動感，因為繪畫元素可以用長度、重量、質量等數量加以表示，所以韻率亦可用數字或數學式表示 如 4 如能化為 $2 + 2$ ，或 6 化為 $2 + 2 + 2$ 即是韻律。」¹⁹ 作品中以同等密度的線條做垂直、水平的重覆而產生規律性律動。



¹⁸ 同注 1 7，頁 1

¹⁹ 同注 1 7，頁 9

【圖 1 7】郭珮甄《枷鎖之一》複合媒材 7 5 × 7 5 C M 2 0 0 5



【圖 1 8】郭珮甄《枷鎖之一》局部



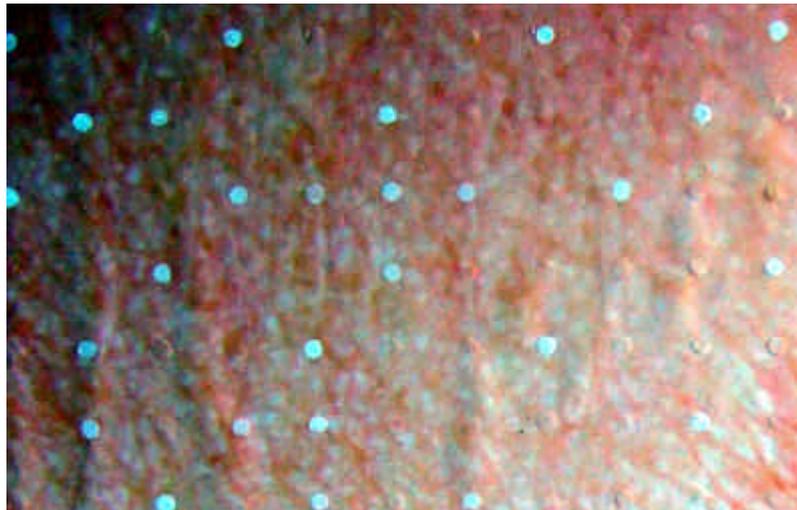
【圖 1 9】郭珮甄《枷鎖之二》複合媒材 7 5 × 7 5 C M , 2 0 0 5



【圖 2 0】郭珮甄《枷鎖之二》局部



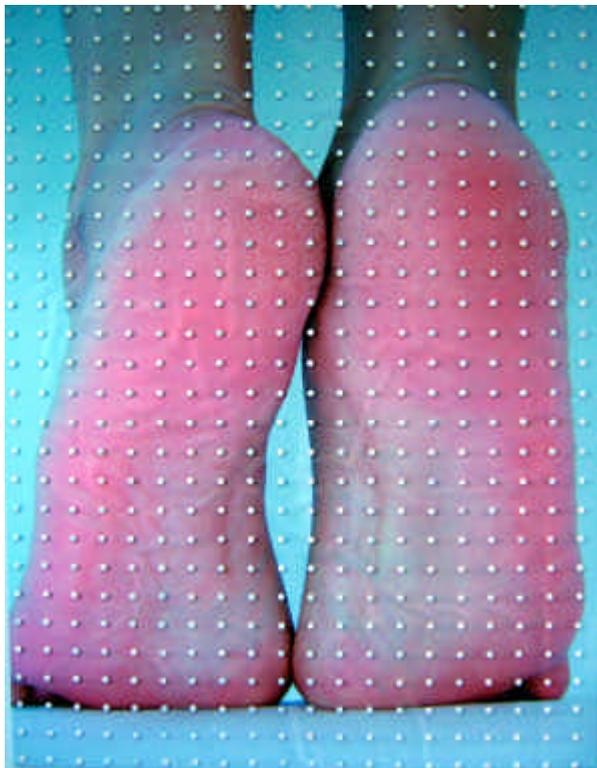
【圖 2 1】郭珮甄《枷鎖之三》複合媒材，100 x 133 cm，2006



【圖 2 2】郭珮甄《枷鎖之三》局部



【圖 2 3】郭珮甄《枷鎖之四》複合媒材，100 x 133 cm，2006



【圖 2 4】郭珮甄《枷鎖之五》複合媒材，100 x 133 cm，2006



【圖 2 5】郭珮甄《枷鎖之六》複合媒材，100 x 133 cm，2006



【圖 2 6】郭珮甄《枷鎖之六》局部