

曖昧花語—郭維國生命中流轉的陰陽同體

Ambiguous Meaning Of Flower — The Alienable Androgyny Of Kuo Wei-Kui's Live

林祝安

Lin Chu-Ann

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系造形藝術碩士

摘要

此篇文章中，針對郭維國許多件作品當中較為吸引筆者的其中一件如圖一〈玫瑰玫瑰我愛你〉(2007)來做深入地探討與分析。文章一開始除了基本的圖像分析外，針對此圖像創造出的當代與歷史的對話、男性與女性的對話、自我與社會定位的對話來拉開郭維國私密的話語。

在圖像分析中，除了透過象徵物件的分析再闡釋外，也將透過與郭維國藝術家的訪談對照、歷史文件資料對照、作品風格意義與作品走向互為對照，再者此圖採用了一張女性主義崛起時期的游擊隊女孩狂囂顯眼的標識——猩猩頭套，結合了安格爾大宮女圖所產生的圖像，這樣的挪用和戲仿作品一一成列並被置放于藝術家的圖像中。而主角郭維國透露著一絲困惑與挑釁定目注視著觀者，似乎要訴說些苦難與焦慮，在這曖昧不明渾沌不堪的象徵世界中悄悄發聲。

【關鍵詞】 郭維國、挪用、戲仿、游擊隊女孩、陰陽同體

一、前言



(圖一) 〈玫瑰玫瑰我愛你〉，2007。
翻拍於大未來畫廊 2009 年出版的照鏡造境郭維國畫冊。

郭維國出生 1960 年於台灣台北，小時居住三重，十七歲復興美工二年級時便搬到石牌居住，之後繼而就讀文化大學美術系西畫組，而 1970 年代，正是處於戰後新生的一代已成長躍躍欲試的時代，但依舊處於戒嚴階段，經濟文化水準相對提升之下，也鼓舞了對於社會、文化上的關懷與認同，塑造出了當時流行的鄉土文化寫實主義(紀實)的風潮¹，如洪通、謝孝德、許坤成等，陳世銘、謝孝德、許坤成也都是文化大學台北畫派的老師²，這股風潮擴大影響至文學、政治、經濟和文化、藝術、音樂、戲劇等等，而時代風潮下的藝術風格連帶影響之後郭維國藝術創作的風格轉變。嚴格來說台灣前期美術或藝術發展完全憑靠西方外來藝

¹ 蕭瓊瑞：《島嶼色彩---台灣美術史論》(台北市，東大發行：三民總經銷，民 86)，頁 28-39。

² 顧正懿，《我和我的影子之間－郭維國〈暴喜圖〉系列研究》訪談，2008，高雄師範大學美術學系碩士論文，頁 181。

術思潮，或者是日本留下的油畫系統、日本膠彩、東方繪畫類或是本土中國漂流到台灣時水墨繪畫的書畫藝術，而郭維國就生存在這樣多元變化卻充滿疑惑困頓的年代中，1985 年即和文化大學美術系的校友組成了台北畫派：

「台北畫派」成立於國際冷戰解凍、共產集團分崩離析的時代，國際藝壇百花齊放，美術風潮呈多元交激並進而取代主流頭銜的態勢。俄國、東歐、中國大陸及第三世界的文化藝術資訊皆已流進台灣，使「台北畫派」成員的世界觀及美術史觀遠比六零年代的畫家更為開闊。在國內則經驗到後蔣經國時代過渡到解嚴、民間力量奔湧、威權體制解體、本土意識高漲、海峽兩岸交通的衝擊，因此「台北畫派」成員的大腦已能脫出冷戰及戒嚴的桎梏，重新自主的去各自去重建對中國及台灣的認識。³

後期遭遇藝術創作上的瓶頸，且因家庭經濟上的顧慮，而暫時停止創作三年，成立一間建築事務所轉而繪製建築透視圖賺錢謀生。之後，在 1992 年的夏天，吳天章與陸先銘的拜訪都給予郭維國想法上的觀念建議與藝術創作道路的支持與推動⁴，郭曾說吳天章在這段期間給予他的刺激非常的重要，是一位導致他開始重拾繪筆創作的重要影響者。⁵

台北畫派醞釀於 1984 年，正式成立於 1985 年，而臺北畫派的前身為 101 畫派⁶，台北畫派主要成員大部分也為文化大學美術系畢業之校友，大家有志一同共組台北畫派（台北畫派隨著文化轉變起伏交替下，在 1998 年轉變成了「悍圖社」），1987 年蔣經國宣布解除戒嚴後，台灣自由意識隨之迸發，青年奔放的觀念解放和言論自由的獲得使台灣的本土意識抬頭和鄉土文學的興起，帶動藝術家對於台灣本土認同意識的追尋，此時的郭維國連帶被整個國家意識所影響而創作出許多關於台灣一系列的作品，而這一系列台灣島嶼作品皆顯示出台灣島晦澀陰

³ 林惺嶽：《渡越驚濤駭浪的台灣美術》（台北市，藝術家，民 86），頁 217。

⁴ 陳琬雯：《聯想力如何應用於繪畫創作—當代藝術家郭維國個案研究—青春漂浪夢論藝術家訪談》，臺灣師範大學設計所碩士論文，2009，頁 194。

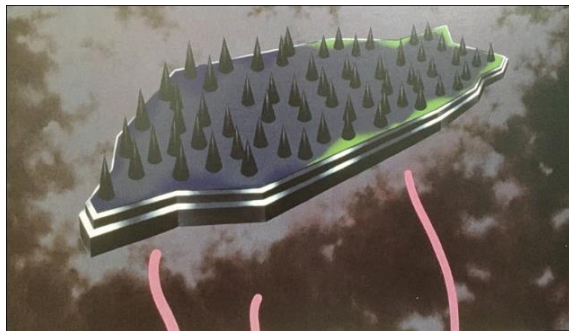
⁵ 顧正懿：《我和我的影子之間—郭維國〈暴喜圖〉系列研究》訪談，2008，高雄師範大學美術學系碩士論文，頁 173。

⁶ 顧正懿：《我和我的影子之間—郭維國〈暴喜圖〉系列研究》，2008，高雄師範大學美術學系碩士論文，頁 180。

暗的氛圍。在初出重回創作之時的個展作品以剛硬、黑色建築骨架、紅綠色鮮豔條狀物為畫面組成元素外，依舊不脫台灣政治意象探討風格，承襲自前期為謀生繪製的建築透視圖組成的鋼筋水泥建築元素融合而出的影像，而相同的是與暴喜圖系列一貫的黑紫紅色調，這種像是陰間遊魂或是詭譎黑色幽默的氛圍成為了郭維國作品最大的特色之一；在這台灣意識系列中繪製了多幅探討台灣本島的作品，細數就有五幅—1993 年〈台灣島〉(圖二)、1994 年〈台灣春秋 NO.1/2/3/4〉(圖三、四、五、六)。1996 年於北美館展出〈夜慾風景〉脫離之前的平面繪畫，轉而以當時新興的影像輸出和多媒材來創作，並以當時喧嘩流行的「情慾」主題為風格，創作了像是女性陰戶形狀的菱形結構—〈新樂園〉(圖七)，關於情色題材的表現手法，郭一方面是一種對於當下媒體亂象的反動，另一方面則是表現出長期戒嚴下台灣人意志上與身體上所產生的嚴重社會意識控制力，而赤裸的春宮秀也反映出政治上的極端狀態，關於情慾系列的作品，郭在 2002 年的自述中曾檢討：

展場那些視覺感官強烈的圖像及材質，無法真誠地表現內在心靈意涵，是空泛、不精確的。⁷

郭維國本身對於這時期的作品他自認為非常糟糕，跟隨著潮流根本沒有自己的定位，且無法確切傳達他心中對於當前台灣社會人民與自我的矛盾曖昧狀態。



(圖二) 〈台灣島〉，1993。



(圖三) 〈台灣春秋 NO.1〉，1994。

⁷ 王嘉驥：《情境劇場—論郭維國的繪畫及其發展》，〈台北市，大未來畫廊，2009 年 7 月〉，頁 24。



(圖四)〈台灣春秋 NO.2〉, 1994。



(圖五)〈台灣春秋 NO.3〉, 1994。



(圖六)〈台灣春秋 NO.4〉, 1994。



(圖七)〈新樂園〉, 1996。

在困頓與焦慮中，又停止創作兩年，直到 1997 年看著鏡中的自己，突覺茫然繪製出的自畫像帶給了他另一種思維和激發，開啟了柳暗花明—〈暴喜圖〉的系列。1998 年進入「悍圖社」並任首屆會長，2000 年於台北藝術大學美術系美術創作碩士班畢業。

上述簡要介紹郭維國歷程生平作品風格並以〈暴喜圖〉為主系列，各自區分成更細的柳暗與花明系列，可以有很清楚的脈絡可觀察到藝術家對於台灣整體社會與自身之間的認同與挖掘狀態，此文專注在郭於 2007 年創作的(圖一)〈玫瑰玫瑰我愛你〉一圖上，與其他作品相比較下，除了有明顯的與時代藝術作品對話的企圖心外，還挪用了游擊隊女孩的明顯圖像，借用時代語言和歷史意義，企圖想拉開一場對話或宣言，這樣的神秘性成為本章主要探討的焦點，游擊隊女孩出頭的一九八零年代，正值台灣經濟社會的大轉變，以往日據時代出外求學歸國的藝術家帶回的西洋藝術觀念像是抽象藝術、超現實(Surrealisme)、新表現(Neo-Expressionism)、新具象繪畫(New Figuration)(新具象 New Image)、普普

藝術 (Pop Art)、貧窮藝術 (Arte Povera)、福魯克薩斯 (Fluxus)、觀念藝術 (Conceptual Art) 等等的風格帶入都使得當代藝術呈現多元並繼的狀態，但台灣社會私底下依舊頻傳與自由言論相關的征戰與革命，像是 1980 年代發生的陳文成案／江南案／鄭南榕自焚案，這些歷史也使郭維國在台灣社會受西方藝術思潮和台灣本土自我認同影響最多元、目不暇給且曖昧多疑的時代，除了藉由西方游擊隊女孩的挪用來延展想法與對話外，郭更藉由繪畫自我與游擊隊女孩的肖像相對稱下，試圖去比較、訴說個人藝術路程的困頓、疑難甚至是挑釁，甚至是圖像當中男性與女性兩者間相對性別，所展開激烈喧囂的性別議題外，似乎也隱隱戲謔又嘲諷著自我藝術家的身份地位，抑或個人對於社會主體的追尋與國家意識的寄望⁸。

二、時代及創作背景

台灣於 1950-60 年代，是戰後台灣受西方現代主義興起的時代，西方的前衛藝術潮流一波波湧進台灣，在林惺嶽著作的《渡越驚滔駭浪的台灣美術》一書中，就對於 60 年代西方藝術新潮的影響多所著墨：

從六零年代已還，隨著西方美術新潮一波波的拍岸而來，激發了一波波的西化前衛運動，就讓我警覺到台灣的所謂「現代藝術」，實在太廉價了，大家陶醉在隨波逐流中輕快的浮沉，而忽略了根植實際生活的文化創作品質。僅僅速成的模仿新潮流派的模式或粗糙的加工改造，就足以登上「現代」的殿堂？⁹

而 1970 年代，正是處於戰後新生的一代已成長躍躍欲試的時代，但依舊處於戒嚴階段，經濟文化水準相對提升之下，也鼓舞了對於社會、文化上的關懷與認同，塑造出了當時流行的鄉土文化寫實主義(紀實)的風潮¹⁰，這股風潮擴大影響至文學、政治、經濟和文化、藝術、音樂、戲劇等等，而時代風潮下的藝術風格開啟當時就讀復興美工的郭維國，並連帶影響之後郭維國藝術創作的風格轉變，

⁸ 顧正懿，《我和我的影子之間－郭維國〈暴喜圖〉系列研究》訪談，2008，高雄師範大學美術學系碩士論文，頁 176。

⁹ 林惺嶽：《渡越驚濤駭浪的台灣美術》(台北市，藝術家，民 86)，頁 211。

¹⁰ 蕭瓊瑞：《島嶼色彩---台灣美術史論》，(台北市，東大發行：三民總經銷，民 86)，頁 28-39。

而這樣鄉土寫實主義的背景也許就是造就了郭維國最後〈暴喜圖〉系列作品依然回歸寫實描繪的技法來創作的的原因之一。

當時師大的老師及學生都在畫照相寫實，…其實只是將一張照片畫出來，裡面有沒有隱藏著什麼我個人的情感，其實沒有的。那接下來從這張寫實到一個似循環，其實到現在回來又畫寫實…¹¹

1978年復興商工二年級郭維國以寫實技法描繪公車車頭，台灣於1970年代當時正流行著鄉土寫實主義(紀實)的藝術風潮，而時代風潮下的藝術風格連帶開啟郭維國之後陸陸續續的藝術風格轉變的起點；郭維國於1980年考取文化大學美術系，當時文化大學美術系的校風較自由，而1980正值台灣經濟社會的大轉變，以往日據時代出外求學歸國的藝術家帶回的西洋藝術觀念像是抽象藝術、超現實(Surrealisme)、新表現(Neo-Expressionism)、新具象繪畫(New Figuration)(新具象 New Image)、普普藝術(Pop Art)、貧窮藝術(Arte Povera)、福魯克薩斯(Fluxus)、觀念藝術(Conceptual Art)等等的風格帶入都使得當代藝術呈現多元並繼的狀態，而此處筆者提及西洋藝術史上於一九八五年，有一群匿名女性藝術家和藝術工作者組成了「游擊隊女孩」(Guerrilla Girls)，發音相似於大猩猩(gorilla)，所以這個團體出沒時，總是在頭上戴著大猩猩的面具。她們沒有固定的成員，但每一位參與此團體的人(包括男性)都有著對女性藝術與美學的相當信仰。她(他)們如游擊隊般出現在藝術的各個領域裡，以尖酸諷刺但幽默的方式檢視著藝術界對於女性的不平待遇，亦因此平反了不少藝術界對於女性藝術家的封殺，游擊隊女孩曾發表了這樣的宣言：

我們從不評判藝術。我們不斷地發起運動，旨在終結歧視。因為這個原因，我們對於使得女性藝術家分道揚鑣的問題不感興趣。¹²

這樣的宣言說明了當時美國風起雲湧且激烈又昂揚的女性主義藝術的崛起，1980

¹¹ 陳琬雯：《聯想力如何應用於繪畫創作—當代藝術家郭維國個案研究》-青春漂浪夢論藝術家訪談，臺灣師範大學設計所碩士論文，2009，頁192。

¹² 廖雯：《不再有好女孩了：美國女性藝術家訪談錄》(台北市，藝術家出版社，民國90)，頁117。

年代下的西洋美國如此突飛猛進(圖二)，但同時代下，台灣社會私底下依舊頻傳與自由言論相關的征戰與革命，像是 1980 年代發生的陳文成案／江南案／鄭南榕自焚案，這樣相對差異下的社會樣貌同樣地影響在郭維國處理畫面物件的風格上，以寫實手法呈現風格外其畫面物件都各自帶有自我個人性的象徵意涵；當時的郭維國以最初開始的寫實技法並受台北藝術大學創作風格影響轉變成帶有超現實主義風格的畫風，郭維國曾說：

…；在當時接收到一些訊息，所以在那時我就畫了一張這種要超現實的味道，但還是寫實的，而我內心仍然覺得想要改變什麼，想改變創作的方式及內容，所以這裡面可以看到其實有在綁東西，…¹³

而當時約 1993-1999 年的創作作品中已經可看見之後暴喜圖作品的某些意象影子，像是紅絲帶、紫紅色調、糾纏焦慮的意象等等，這樣的風格延續了當時台灣發生的種種政治抗戰發生的鬥爭場景，產生了非常的相似的意象，像是二二八的紅絲帶／刺鐵柵欄／烽火連天的臺北城樣，紅絲帶的飄揚或是紫灰色的失望天空，糾纏焦慮的思想控制等情緒，這些圖像可以從 1993 年〈台灣島〉(圖二)、1994 年〈台灣春秋 NO.1/2/3/4〉(圖三、四、五、六)或者 1997〈向 228 致敬〉、1997-1998〈紅色台灣 1688〉(圖八)、1997-1998〈我的心毛毛的〉(圖九)、1999〈紅絲帶〉(圖十)甚至是延續這樣隱約暗喻的口吻描繪著烽火連天的臺北景象：2002〈月光下〉(圖十一)。



(圖八)〈紅色台灣 1688〉，1997-1998。

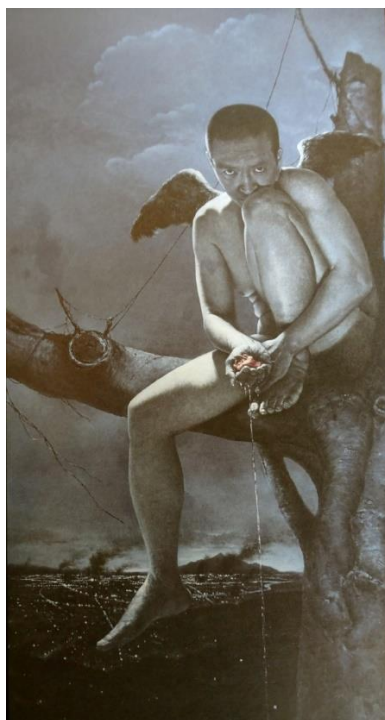
¹³ 陳琬雯：《聯想力如何應用於繪畫創作—當代藝術家郭維國個案研究》-青春漂浪夢論藝術家訪談，臺灣師範大學設計所碩士論文，2009，頁 192。



(圖九)〈我的心毛毛的〉, 1997-1998。



(圖十)〈紅絲帶〉, 1999。



(圖十一)〈月光下〉, 2002。

接續著家庭中發生的遽變，郭維國父親食道癌末期的無可醫治所帶給他的恐懼，使其內心存在著對於死亡和家庭男丁不長命的恐懼；恰巧在照顧病榻上的父

親這段時間接觸到法蘭西斯·培根 (Francis Bacon 1909—1992) 的作品，深受其繪畫中用冷靜理性的技法去處理內心潛意識中情緒矛盾、爆裂的畫面表現所感動，培根的畫作也促使郭維國對於寫實風格的強烈堅持，寫實迸發人類對於真實最可靠也最直接的信任；1984 年父親去世時，郭維國繪製了一件名叫「解剖」的三連作，其內容除了模仿培根技法和風格外也同時祭悼父親的死，在藝術家自己的作品論述中就曾提到：

這是 1984 時的作品，是文化畢業展的一件作品，這就是在畫我父親，延伸的意義是我的父親像被剝了皮般，只有軀殼及骨頭的作品。¹⁴

且與七位同學共組台北前進組藝術群，當時在 1986 年經文化大學美術系校友盧天炎、楊茂林、吳天章學長推薦下進入了台北畫派，1979 年底美麗島事件和 1987 年解嚴戒除都再再催化了 80 年代生猛又前衛的世代¹⁵，權威崩解下的台灣充滿著對於社會、政治與生存的反動、反諷與情慾，這個世代下，郭維國於 1993 年創作出許多與台灣本島政治或本土意識的作品，現在同為悍圖社成員當時為台北畫派的學長楊茂林和吳天章當時也創作出曾轟動於藝壇的政治議題作品；這樣的時代背景下，郭維國相對地感染著澎湃激昂的政治情緒與風潮，但他並沒有選擇同伴相似激情的發聲、激昂的情感，而是採用理性、剛硬、冷色屬於陽性的鋼條建築物與軟性、陰性、線狀的蟲體加入他慣用的紅紫色背景呈現著對於政治、社會的矛盾、反動與宣言 1992 年到 1994 年間，完成了許多以政治和體制為論述對象的作品¹⁶。而陰性化的圖像為 1994 年的〈新樂園〉最為明顯，這同時也暗示著之後作品當中時常出現的花朵、陰性化、陰柔、嬌媚、裸體、母性、死亡、爭鬥焦慮、陽具的象徵意象，而細看他的作品則可見藉由現實物件與潛意識來傳達的眾聲發言／多元解讀的象徵化隱藏意涵。

1983 年台灣第一座現代美術館—台北市立美術館開館，將更多的國外藝術

¹⁴ 陳琬雯：《聯想力如何應用於繪畫創作—當代藝術家郭維國個案研究》-青春漂浪夢論藝術家訪談，臺灣師範大學設計所碩士論文，2009，頁 193。

¹⁵ 李欽賢：《台灣美術閱覽》(台北市，玉山社出版：吳氏總經銷，1995 民 85)，頁 94-99。

¹⁶ 王嘉驥：《情境劇場—論郭維國的繪畫及其發展》〈台北市，大未來畫廊，2009 年 7 月〉，頁 20。

引進台灣，當時引進許多戰後稱霸的美國藝術思潮¹⁷，且多媒體、複合媒材、攝影、影像的運用也蜂擁而出，鼓吹藝術創作之餘也大推外國藝術現代展覽，這樣的時代背景下，郭維國經濟拮据狀態下無法負擔畫室經營辭去教職，與同事一起合作開設建築外觀圖繪製的工作，1992年吳天章和陸先銘探訪郭維國時，對他的藝術創作思想上有很大的鼓舞與期待，更加激勵了郭維國再次創作的決心，1993年第一次個展於台灣畫廊展出，1996年妻創辦向日葵托兒所於所中擔任接送司機並於1995/1996年左右郭維國申請到首次可以進入台北市立美術館殿堂展出作品，跟隨著藝術潮流總想做些創作上風格的改變，但這期間的作品卻不被他自己所認同，而成立12年的台北畫派於1997年宣告解散，1998年與盧天炎、楊茂林、吳天章、陳瑞文、陸先銘、李民中、楊仁明、連建興、賴新龍等人共組「悍圖社」，且擔任第一屆悍圖社社長，於同年重新檢視自己攬鏡畫自畫像，並創作出暴喜圖系列作品，這樣的過程郭維國堅定了繼續走向平面寫實繪畫的本質，就像「悍圖社」的宗旨一般，後期創作的〈暴喜圖〉系列所有作品都再再強調著個人自我思想意識，在訪談的過程中關於自己創作的物件與想法都有自己的一套思維模組，在油畫技法的自我訓練之下，他熟悉並強調地重覆繪製自我複本，延伸到最新的作品則是勇敢的捨棄自我複本而將其包覆於安定卻又張揚的靜物畫之下；郭維國叛逆的離開主流藝術潮流，轉選擇當時眾人號稱呆板、過時且宣稱：「繪畫已死」的平面繪畫，在陰性化的個性中潛藏著一股叛逆的激流，卻又在每幅看似平靜死寂陰柔的圖像中暴戾又乖張，藉由一面鏡子將其自身連結、穿透並展開了一幕幕情結在他/她和你我之間，視線讓彼此溝通，透過那兩個洞口：眼睛，被逼迫成為他一郭維國的替身，周婉窈曾在〈曖昧的臺灣人--日本殖民統治與近代民族國家之認同〉中述說被殖民國家台灣的曖昧狀態：

近代國家以政府的力量實施普遍教育，培養國民愛國意識……光復後，國民黨在台灣實施了另一套民族國家教育，但其效果被許多或明或昧的力量抵銷了。此一教育對不同的族羣和個人，產生的影響頗為不平均，……我們的社會目前在認同上發生嚴重的分歧，原因或在此。光復後打了大折扣的教育過

¹⁷ 李欽賢：《台灣美術閱覽》，（台北市，玉山社出版：吳氏總經銷，1995民85），頁96-100。

程，造就了今天無數曖昧的台灣人。¹⁸

國家認同與民族認同錯亂、曖昧、混淆的樣貌一直都是台灣持續性呈現的狀態，這種狀態就像郭維國裸著上身扮演著冷感的台灣人、曖昧不明的台灣人、多種符碼的台灣人。

三、曖昧花語---圖像對話

分析〈玫瑰玫瑰我愛你〉此圖的正中央位置擺放著明顯的大玫瑰花與旁邊的兩個人剛好成為均衡的完美三角比例，玫瑰花造型開放，強而有力，細看其表面更細緻地表現了玫瑰花該有的細節和花脈，左右兩邊背景各放置了芭蕉樹和梅花樹，更加對照出對稱平衡的門聯樣貌，玫瑰花在此處有一個特別的象徵意涵，在郭維國以往的作品—台灣島系列作品中常出現台灣島嶼形象、花朵、鋼條與軟線，這樣以台灣島嶼為題材的作品雖往後沒再出現，但圖像內的象徵物件卻隨之安插在往後的每件作品中，以〈玫瑰玫瑰我愛你〉這件作品來說，玫瑰花就像之前的花朵意象，它在藝術家的創作脈絡中象徵的是政黨和慾望¹⁹，另一方面花朵延續前期作品而來，也充滿「性」的意象聯想，王嘉驥就曾在其文中探討過藝術家花卉的運用和象徵意義：

花瓣與花蕊明顯是由女性陰唇和乳房的簡化造形所構成，花梗長滿刺，不但給人荊棘的印象，同樣也有一種男性的蠕動感。²⁰

內容人物姿態乍看好似參考馬內〈草地上的午餐〉(圖十二)，但其實只是畫家利用草皮和裸露軀體的意象讓人產生不自覺地聯想，但這也讓人不禁莞爾想起〈草地上的午餐〉當時在沙龍發表時所產生的眾聲喧嘩和爭執²¹，同樣的三角穩定構圖也常常被往後的許多藝術家拿來挪用，而〈草地上的午餐〉主題借鑒了

¹⁸ 周婉窈：〈曖昧的臺灣人--日本殖民統治與近代民族國家之認同〉，《雄獅美術》，總號 307，民 85.09，頁 142。

¹⁹ 陳琬雯：《聯想力如何應用於繪畫創作—當代藝術家郭維國個案研究》—青春漂浪夢論藝術家訪談，臺灣師範大學設計所碩士論文，2009，頁 195。

²⁰ 王嘉驥：《情境劇場—論郭維國的繪畫及其發展》〈台北市，大未來畫廊，2009 年 7 月〉，頁 24。

²¹ 易樂：《你應該讀懂的 100 幅世界名畫》〈陝西師範大學出版社，2005 年 6 月〉，071。

16 世紀威尼斯畫派畫家喬爾喬內（或者是提香）的一幅名作〈田園協奏曲〉而來，非常巧地郭維國的油畫技法也從提香 Tiziano Vecellio（1485 ~ 1576）的繪畫臨摹學習而來²²，而此幅畫作的內容描繪著一群象徵高尚文流地位的男性與被物化的女性裸體為主，女性被當成物件和男性藝術家繆思對象而非生命體，整幅畫充滿一種男權文化體制下的粗獷描繪；而這樣的挪用是否也是當時郭維國試圖引起觀者或筆者的另一種聯想與象徵意義上的某些聯結，關於他以自我裸身的方式展現在當時民風保守的台灣所產生的喧嘩與驚愕；畫面中兩相對稱躺著的人物其一又挪用游擊隊女孩經典的怒吼猩猩頭，而游擊隊女孩的圖像（圖十三）則是挪用於安格爾 Jean-Auguste-Dominique Ingres（1780-1867）大宮女圖（圖十四）的戲謔形象，多層次的挪用使其畫面喧囂又吵雜，而其對稱的另一邊則是藝術家郭維國本人，在畫面的另一角，像是男主角女主角的劇情配置一般，呈現著大中至正的完美黃金三角樣。

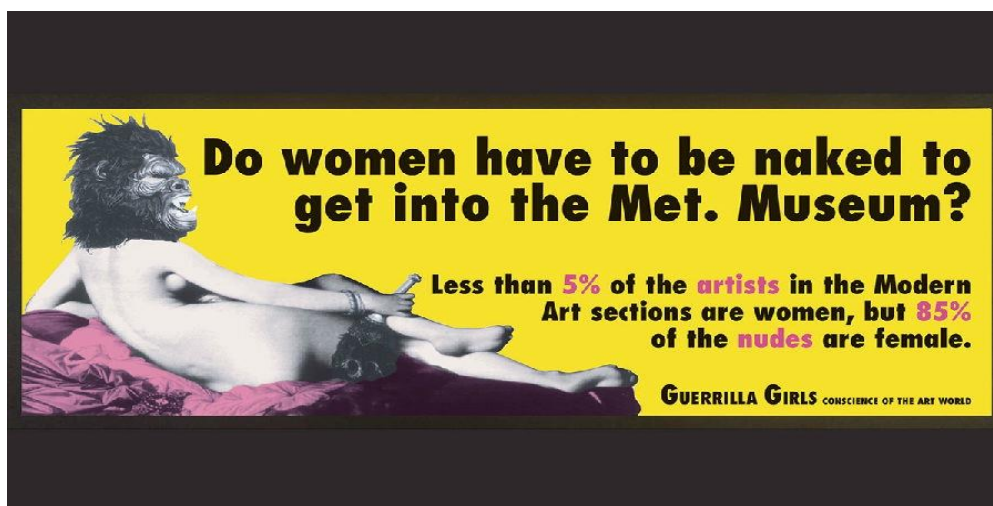


（圖十二）〈草地上的午餐〉。

（圖片複製於網址：

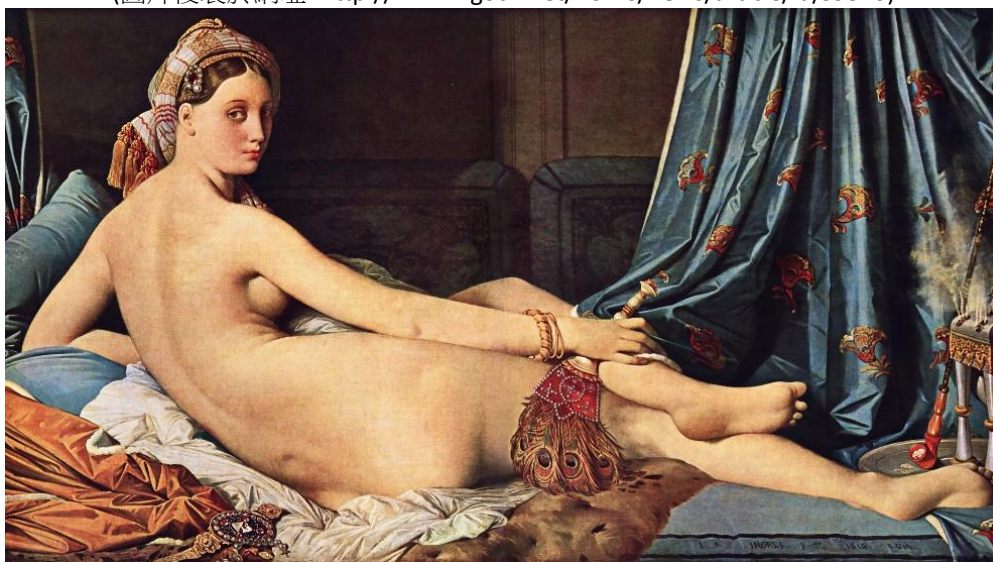
<http://www.titien.net/2008/05/10/%E9%A6%AC%E5%A5%88manet-%E8%8D%89%E5%9C%B0%E4%B8%8A%E7%9A%84%E5%8D%88%E9%A4%90%EF%BC%9A/>)

²² 顧正懿，《我和我的影子之間－郭維國〈暴喜圖〉系列研究》訪談，2008，高雄師範大學美術學系碩士論文，頁 182。



(圖十三)〈游擊隊女孩〉

(圖片複製於網址: <http://www.ngocn.net/home/news/article/id/89320>)



(圖十四)〈大宮女圖〉

(圖片複製於網址: <http://zh.wikipedia.org/wiki/大宮女>)

女主角本來手裡握著的羽絨刷戲謔地換成了好似男性生殖器的灌水氣球，手上和腳踝纏繞著郭維國畫作中經常出現的象徵物紅絲線，像古時候的傳說，姻緣由紅絲線緊緊牽繫著連接著彼此的緣分和感情，象徵著縫合與記憶的牽繫：

延續之前作品中紅絲線的意象，明顯述說著關於自我、身份、記憶、現實與認同等課題，而且，都帶有共同的意識形態，亦即假設一種處於分裂狀態的自我。如何為自我重建一個完整的身份與認同……影像的碎片與紅色絲線，扛起了記憶拼接的工程。²³

²³ 王嘉驥：《情境劇場—論郭維國的繪畫及其發展》〈台北市，大未來畫廊，2009年7月〉，頁34。

藉由這條紅絲線也將故事中的男主角郭維國接連縫合進同一齣屏幕中，郭維國的臉色神情惶恐緊張又困惑挑釁，充滿複雜情緒的臉龐，身上則揹著沾了血的動物皮毛與爪牙，顯現著爭鬥與競賽過後血腥又暴虐的殘酷，似乎象徵著時代進步進階當中所必須要留下的血歷史，在郭的作品脈絡中可以很清晰的辨識出毛皮象徵著張牙舞爪的欲望；而郭左手上像荊軻刺秦王般，暗中拿著一把半露的利刃，暗示著即將一觸即發的緊張氣氛，像似直盯羔羊的猛豹，在草叢中等待一躍而上的享受。

兩位主角的中間插著一支利箭，不知從哪個位置射出的恫嚇，上面則貫穿著一根截斷的香蕉，充滿十足挑釁與恐嚇的意味；前景放著一壺透明映著鮮紅蘋果的水瓶，咬了一口的蘋果象徵著慾望，而裝水的水瓶就象徵著女性的子宮，而香蕉的尖端剛好對準著水瓶，暗示著男性生殖器官的慾望渴求，但香蕉的尖端卻被截斷了，好似在說明著一種陽具慾望上的萎縮、禁忌與恐懼和糾結。畫面中的男女主角因為道具的擺設拉開了一種男女情感上的緊張氣氛，有種箭在弦上的緊繃感，後面背景的大片湖水也象徵著源源不絕的慾望，而世界一開始原生的兩種人類：亞當和夏娃的形象躺在大地之母的土壤上，整張圖充滿著情慾的喧嘩，但都掩飾在那晦澀陰暗又詭譎的黑紫色調之中，而挪用的人物角色圖像，都更加的令人聯想到男女之間矛盾困惑的情感愛慾、歷史性別對話、男女藝術家之間的淵藪與仇視，以及更深遠的牽扯出郭維國個人與台灣歷史脈絡中的反骨叛逆與戲謔中帶出家庭所影響產生的複雜多層的戀母弑父情結、陰性化的自我²⁴或者是對於父權的屈服和認同，投射大量地戀母情結卻潛伏著陰柔矯飾手法中男性長久受壓抑受挫的自尊與自戀欲望。²⁵

四、曖昧花語---雌雄同體

圖像中的郭維國比起以往圖像中的自我，較為惶恐又困惑但又在眉尾間透露著挑釁的味道，而面對著象徵著挑戰男性藝術家歷史地位的猩猩頭游擊隊女孩，

²⁴ 郭維國，《暴喜四十：自畫像中自我形象之探討》，2004，臺北藝術大學美術學系美術創作所碩士論文，頁12。

²⁵ 王嘉驥：《情境劇場—論郭維國的繪畫及其發展》，〈台北市，大未來畫廊，2009年7月〉，頁36。

顯得有點不知所措，採用游擊隊女孩圖像的此件作品，顯現的意圖除了引發男女間對立的敏感話題外，更深層地誘發觀者想像探索藝術家潛在的陰性化特質或者是說父權體制之中雌雄同體的矯飾手法，另外此圖更凸顯郭維國喜愛採用象徵隱喻手法中所隱含的多重符碼之解讀意義的神祕與深刻和多重解讀的陰陽曖昧性。

上一章節針對圖像做了大致的描述分析後，此章節將更深入的探討圖內含意，玫瑰花或者是花朵的象徵除了令人聯想到愛情、性、慾望外，在郭維國以往台灣系列作品中更代表著台灣各政黨的代稱隱喻，人類從古至今創作的謬思與熱烈激情幾乎都不脫離愛、慾、性，這朵玫瑰花除了霸佔整張畫面主角的位置外，更令藝術家男性或女性皆供其膜拜，而圖象中雖然採用的是游擊隊女孩的圖象作品，但筆者曾經思考過藝術家總是調皮搗蛋的在作品中摻入多重自我的戲謔行為，就像他的作品一樣摘除了豬頭，是否也是藝術家本人，而此張圖是否摘除了猩猩頭，其實也是藝術家自我，而這兩者之間的相對性別或角色互換的對待中充滿了曖昧不明性與雌雄同體多重詮釋、多重解讀意義的象徵性存在：

雪曼作品的敘事結構總是充滿了曖昧的建構與明顯的心理懸疑，藉由拒絕表達固定意義，侵蝕作品的最終意義，展現到處都是漂浮多義的符徵

(signifier)，而沒有固定符旨 (signified) 的擬像世界，將詮釋權讓渡給觀者，因而開展了多重閱讀的可能。瓊斯就曾指出這個現象，認為雪曼的作品鼓勵觀者參與，觀者可以藉著與作品中人物的互動，來經驗自己的投資與慾望。...²⁶

而郭維國在作品展呈的「沒有固定符旨 (signified) 的擬像世界」，一種性別上的雜揉，這種雌雄同體、曖昧不明、給予觀者許多多重詮釋解讀方向的作品，劉瑞琪於文中提及此為後現代藝術的藝術走向，像是行為藝術、行動藝術、互動、偶發等等後現代藝術風格都是將藝術的主導權讓渡給第三個人---也就是觀者來給予詮釋，雖然雪曼和郭維國的作品不能與行為、行動藝術等等劃上等號，但在藝術家的思維中深深被其所影響，而它們的共通點就是：與世俗、歷史、社會溝通

²⁶ 劉瑞琪 著，《陰性顯影：女性攝影家的扮妝自拍像》，遠流出版，台北，2004，159 頁。

的渴望。

雌雄同體(Androgyny)這個詞彙，參照文化理論詞彙一書中，可獲得一些定義²⁷，曾經在通俗文化和性慾特質的操演觀念裡多所探討，而文中更點出這樣的詞彙通常又比較是男性而非女性的選擇，然而，韓福瑞(Martin Humphries)指出早期的男同性戀解放運動目標在於「打破女性氣質和男性氣概之間的分別」，以便創造「雌雄同體的世界……性別再也無關緊要」(Metcalf and Humphries 1985:71)。此篇提及的雌雄同體即代表著郭維國也象徵著郭維國圖像創造出的多重自我和多種觀視下的台灣人，雖然藝術家本人已結婚生子，但藝術家本人卻自述其感性與纖細的情感思維，複雜矛盾且易感的情緒常常冠於女性、陰性化的形象，源由於家庭中母親帶給他的影響²⁸，而藝術家本人卻宣稱每個人不管男女皆是有陰性、陽性的兩面存在，在脫離父權社會的道德文化塑造中，女性和男性都可能發展出不同的女性氣質/男性氣質，一個融合的陰柔氣質及陽剛氣質的雌雄同體思想和社會，而這樣的嚮往卻未必達成，在圖像中呈現的即是現實世界中的男女爭鬥或延伸的更深遠則是男性、女性藝術家身分地位的重視與否，再者其中的郭維國就像台灣面對著西洋藝術思潮進軍本島一般，充滿渴望、矛盾恐懼和更多的挑釁與本土上的堅強，解嚴前藝術風格的大張旗鼓、政治性的狂熱鼓譟轉換成解嚴後藝術風格上的喃喃自語、與內心對話或者是政治性冷感，而這樣的景況在胡永芬《台灣當代美術大戲：【議題篇】慾望·禁忌》中就曾提及²⁹：描述藝術家於歷史時代潮流下所被激發的陰性特質，欲望橫生下，它是一種對於主流藝術（父權中心）的反叛、逃離也是一種饒富趣味的迂迴作戰手法，使用一種雌雄同體，有時陰性柔軟有時陽性剛硬的雙面曖昧形式，宣告著自我與世界之間的對抗也同時表達自我在歷史潮流的激盪之中所領悟出的各種本土情緒和台灣社會真實樣貌。

²⁷ 彼得·布魯克(PeterBrooker)/王志弘、李根芳譯《文化理論詞彙》(台北市，巨流出版社，2003)，頁 12-14。

²⁸ 吳家綺，《郭維國〈暴喜圖〉系列之研究》，2006，成功大學藝術所碩士論文，頁 28。

²⁹ 胡永芬，《台灣當代美術大戲：【議題篇】慾望·禁忌》，2003 年，頁 25-28。

五、結語

圖像中兩個相對的袒裸軀體，說明著現實又醜陋的真實，游擊隊女孩圖像的戲仿加強了郭維國藝術家所要表現的衝突與失語的抗爭，在無言的畫作下，像是當時台灣戒嚴時代下的白色恐怖般，宣告著許多隱匿又象徵的摩斯密碼，透過郭維國的雙眼直視，我們穿透了裸露的軀體和游擊隊女孩的身軀，像是拉開歷史布幕一般，穿梭過去與現在時空的征戰與文筆討伐，從亞洲台灣社會中既定的男性、女性觀念的質疑與探討再至台灣（父權）單一中心論的社會意識觀³⁰，延伸至台灣藝術歷史上的失根狀態，對比西方國家的宏遠藝術史，則是存在對於自我認同的「無家」狀態的失落，用一種自傳式的寫實繪畫方式，企圖撰寫一部屬於郭氏的藝術史，而挪用了游擊隊女孩的圖像，像是革命的旗幟一般，對立性的畫面除了直接可觀看到的性別差異外，更包含了潛意識中，男性權威中心論與戀母弑父的陰性化情結，而這樣的潛意識相似于西方女性藝術家身分地位的追根溯源，以往西方藝術史中女性藝術家的消失，西方男性藝術家為中心的狀態，就像台灣在國際上的樣貌，無法被定位、無從追溯，像失根的蘭花，藝術家郭維國在經歷過戒嚴、解嚴後國家政治上的波折後，深感我們就像無法追溯和定位的西方女性藝術家群，呈現陰性化冷感內縮狀態，既想異軍突起做先鋒者又擔憂自我的霸權定位即是另一種強權壓制，在失根的土壤上，追求自我價值意義與社會定義，郭維國的自我就像圖像中的他既矛盾、焦慮又惶恐緊張，充滿複雜的情緒，曖昧不確定性的漂移更增添許多的不安全感，而紅色的絲線雖然好似可以追本溯源或是魂牽夢繫，但終究只是一條纖細又易斷的絲線，名義而已，口號而已，這樣的畫作呈現出的就是當時郭維國面對自我藝術家之羣和台灣當代大社會中所有的體認與感觸，化為一齣鬧劇，假借猩猩頭套，曖昧又戲謔地哈哈哈哈哈大笑而過，在笑聲中哭泣，搖曳不安的風中燭火就是郭維國，也同時是曖昧的台灣人。

參考書目

論文期刊、書籍書目資料

³⁰吳家綺，《郭維國〈暴喜圖〉系列之研究》，2006，成功大學藝術所碩士論文，頁 92。

- 顧正懿，《我和我的影子之間－郭維國〈暴喜圖〉系列研究》，2008，高雄師範大學美術學系碩士論文。
- 吳家綺，《郭維國〈暴喜圖〉系列之研究》，2006，成功大學藝術所碩士論文。
- 郭維國，《暴喜四十：自畫像中自我形象之探討》，2004，臺北藝術大學美術學系美術創作所碩士論文。
- 張晴文，〈世俗之難--郭維國 2005 年的「暴喜圖」系列與其後作品〉，《現代美術》，126 期，2006.06，頁 52-57。
- 賴九岑，〈構築於地下室的舞台--談郭維國「系列」作品中自我與情慾的確立與轉變〉，《藝術家》，57 卷 2 期總號 339，2003.08，頁 256-267。
- 滕淑芬，〈「暴喜圖」裡的哀樂中年--郭維國〉，《臺灣光華雜誌》，33 卷 6 期，2008.06，頁 116-123。
- 〈擁抱繪畫·無限歡喜--大未來畫廊郭維國個展「暴喜圖 3」〉，《藝術家》，56 卷 1 期總號 332，:2003.01，頁 582。
- 江衍疇，〈隱喻情境中的真實〉，《典藏今藝術》，123 期，2002.12，頁 64-65。
- 郭維國，〈郭維國「暴喜圖」(3)--記憶與情境的堆疊〉，《藝術家》，55 卷 6 期總號 331，2002.12，頁 516-517。
- 李維菁，〈郭維國--畫出自己的內在〉，《藝術家》，55 卷 4 期總號 329，2002.10，頁 380-385。
- 黃茜芳，〈水窮處見真我--郭維國的藝術創作歷程〉，《典藏藝術雜誌》，84 期，1999.09，頁 144-149。
- 陳瑞文，〈結構緊密與非結構緊密:郭維國繪畫的一些訊息〉，《現代美術》，68 期，1996.10，頁 33-35。
- 陸先銘，〈禁錮空間--蠕動的心靈狀態[郭維國]〉，《藝術家》，37 卷 6 期總號 223，1993.12，頁 429-431。
- 顧正懿，〈物件裡的逝水年華--「暴喜圖」裡的物質與記憶〉，《現代美術》，126 期，2006.06，頁 58-65。
- 林惺嶽，〈渡越驚濤駭浪的台灣美術〉，《藝術家》，台北市，民 86，頁 211
- 王嘉驥，〈情境劇場—論郭維國的繪畫及其發展〉，《大未來畫廊》，台北市，2009.07。
- 郭維國，〈2006 暴喜圖--柳暗與花明〉，《現代美術》，126 期，2006.06，頁 66-69。

- 楊茂林，〈從「臺北畫派」到「悍圖社」〉，《現代美術》，142 期，2009.02，頁 34-39。
- 蕭瓊瑞，〈認識臺灣人〉，《藝術家》，56 卷 5 期總號 336，民 92，頁 296-301。
- 蕭瓊瑞，林明賢，〈戰後臺灣現代藝術的發展〉，《典藏今藝術》，134 期，民 92，頁 198。
- 蕭瓊瑞，〈臺灣美術·百年風華= Taiwan Fine Arts, the Centurial Grace〉，《臺灣美術》83 期，2011，頁 4-39。
- 蕭瓊瑞，〈統整與深化--2009 年臺灣美術史研究概況= Integrating and Deepening--An Overview of Studies on the History of Taiwanese Art in 2009〉，《臺灣美術》，84 期，2011，頁 4-33。
- 姚瑞中，〈反政治或反藝術〉，《藝術家》，54 卷 6 期總號 325，民 91，頁 129。
- 姚瑞中，〈脫胎換骨--1995 年至 2005 年臺灣當代藝術發展的幾個面向= Thoroughly Remold Oneself--Taiwan Contemporary Art from 1995 to 2005〉，《臺灣美術》，64 期，民 95.04，頁 38-45。
- 廖雯著，《不再有好女孩了：美國女性藝術家訪談錄》，藝術家出版，台北，民 90。
- 彼得·布魯克(Peter Brooker)著/王志弘、李根芳譯《文化理論詞彙》，巨流出版社，台北，2003。
- 劉瑞琪著，《陰性顯影:女性攝影家的扮妝自拍像》，遠流出版，台北，2004。

網路資料

- <http://www.aerc.nhcue.edu.tw/paper/juin-3.htm>
- <http://www.macauart.net/Comment/ContentC.asp?cid=164&id=639>
- <http://www.yishushijie.com/magazines/content-381.aspx>
- <http://www.alternativearchive.com/caofei/article.asp?id=99>
- <http://www.titien.net/2008/05/10/%E9%A6%AC%E5%A5%88manet-%E8%8D%89%E5%9C%B0%E4%B8%8A%E7%9A%84%E5%8D%88%E9%A4%90%EF%BC%9A/>
- <http://www.ngocn.net/home/news/article/id/89320>