

## 青春再來—郭維國的繪畫秘儀

### My Second Youth's Delight - The Occult Technique of Kuo Wei-Kuo's Paintings

文 | 陳懷恩

*生命的正午！青春再來！盛夏的庭園繁花亂彩！— 尼采，《善惡的彼岸》，1886*

在當代台灣藝術史的展示和論述中，郭維國是絕對不會被錯過的名字，他的作品更是台灣繪畫眾多金石之作中極其耀眼的存在。

從鑑賞角度來說，郭維國的繪畫技藝力追古典主義與巴洛克大師。所謂技藝 (Techne, Technique)，並非只是繪圖表現技巧或者製圖與構造的技術，技藝是一種感性的真理湧現方式，是藝術家讓事物及其本真在藝術界域中得以顯露的手段。若只針對繪圖表現技巧來說，郭維國的油畫技術和再現能力超強無比，其用筆瀟灑從容之處，更足以和當代世界油畫名家比肩；從製圖技術來說，他在複合媒材、基底肌理的材質運用轉換上，層沓自由，無入而不自得。但是從繪畫美學角度來看，我更重視他的空間幻象佈置方式。當畫面需要逼迫性時，郭維國就使用巴洛克的空間程式，讓畫面上的形象充分向前挑釁觀眾，當畫面需要東方文化傳統的聯想方式時，他就讓畫面以東方水墨的氣韻空間展示，需要顯示宮廷富貴氣息時，就用郎世寧與宮廷畫家所共構的平面花鳥邏輯來鋪寫。這些不同的繪畫程式，具都在他的筆下，自由流轉。

從藝術評論的角度來看，郭維國的繪畫又富含著相當飽滿的當代性。這種當代性在 1999 年之後表達得格外明顯，他以自我形象和角色扮演為繪畫主體的《暴喜圖》系列，畫面中的主角總是以無辜純然的眼神凝視觀眾，似乎呼應了村上隆以坦然的態度描述表達羞臊的事物。村上隆曾經主張：對於藝術，表面的美並不重要，個人的經歷和羞臊 (恥ずかしい) 才是重點，「藝術是從羞臊中發展出來的」。對於當代藝術而言，村上隆的說法有一定的準確度。18 世紀末期迄今，藝術家對人體的關注，讓裸露的身體成為視覺藝術的創作重心，裸體從早年的藝術養成訓練和歷史畫藝術類型，逐漸演變為現代主義形式實驗的重要類型，更在二十世紀末轉化為政治實踐及身份認同的場域。

然而不僅於此，郭維國三十五年來的作品，一直用繪畫來回應當代藝術對「社會性、政治性與影像式身體」的建構式和描述式的走向，與其對話。這個對話的艱鉅性在於：從 1980 年代以來，繪畫已經被降為視覺藝術的古老類型，科技影像與新媒體以政治正確性的姿態出發，無情的蔑視傳統繪畫所堅持的藝術神聖性。原先被認為藝術天才的畫者，如今喪失了保護圈的光環，從而必須付出更多的努力，好能夠在藝術世界裡頭進行一場又一場的無差別格鬥。

從《慾圖·吉祥》、《眾生之園》和《萬園有靈》以來，郭維國作品的主題與創作主體同一性，產生了辨識性

極高的風格。但是讓人更感興趣的在於他會虛擬式的讓表現者在場，當觀看者在面對他的作品世界時，表現者如同精靈般疊影在我們身邊，呼吸與氣息和我們共在，一起觀看作品上的形象。因此，本來是創作者以自我形象所進行的各種姿態，就成為觀看者當下的角色扮演影像。各種害羞、狂暴甚或猥瑣的樣態，就成為畫家與觀看者共同寄在的反身式影像。這種觀看經驗，讓作品不再是某個畫家和作者的自嘲和情慾告白，而是人對自身的揭露。

郭維國的作品中瀰漫著一種溫柔的悲傷，很像羅蘭·巴特。只是，羅蘭·巴特靠著閱讀和世界溫存，郭維國則無比信賴的依靠油畫。羅蘭·巴特毫不猶豫地陳述男性在語言中獲得的慾望滿足和彌天蓋地的情色慰藉，過去和未來是歷史藉以深度和意義的淵境，而當我們消除深度、瓦解敘事、向文本求歡、肆意愛撫凌虐語言文字時，通過這樣的情色遐想，才能將西方男性的永恆偶像唐璜圓滿化，才能將這個貪想撫觸世界全體，狂歡式的擁有、享受所有事物，和萬物產生歡情的絕對理念給予真正的現實化。

見過巴特的人說他陰暗而有魅力，他的哲學不也是陰暗而有魅力嗎？但是他畢竟是戀物癖者，是記號的眷戀者。巴特和所有法國哲學家一樣，堅持只跟概念、文本交歡，以確保慾望的哲學意味，也維持哲學的慾望成色，並且不至於淪落成現實上的縱慾者。這使得他的思想寫作不再具有現實的危險性——薩德的情色文學，在他的強探力索之下，不也成為一種溫馴和井然有序的世界？巴特是向所有情色狂想者和暴力份子發放身分證明，並且要求他們在各個特種場所排隊依序入場的社會工作者。郭維國不也是如此嗎？

繪畫，在西方從來都不是良善而溫和的，繪畫是陽性而充滿暴力的危險創造，我們可以憑藉圖像摸索、愛撫、嗅弄和親吻世界戀人的髮絲和每一吋肌膚，靠著繪畫深入戀人的身體，擁抱內在的意義，然後歸於無能的萎頓。不想射精，也不想讓世界達成高潮的男子，像羅蘭·巴特，像郭維國，他們努力延長著前戲和悠長的擁抱，幻想能夠沉睡在戀人綿長的呼吸韻律中，在浪行中忘記自己是個浪子，而最終卻發現自己還是在創造。

郭維國的圖像呼喚我們的閱讀，觀眾來到他由豐沛而巨量的圖像元素所建構的祭壇之前，無不躍躍欲試。對郭維國的圖像閱讀必須是一種有力度的圖像閱讀，更考驗著詮釋者及其詮釋的品位與趣味。然而，郭維國又是國內少數可以清晰梳理個人創作經驗，明察自我繪畫動向的繪畫工作者，因此，對他的繪畫所進行的閱讀，也不可能是任意和隨性的感覺流動。

從這個觀點來看，「圖像煉金術：郭維國的繪畫秘儀」所呈現的作品，圖像敘事更複雜。在我看來，郭維國的新作，不但延續先前通過巴洛克空間所安置的各種逼迫性圖像，藉以喚起各種符號與象徵的解答趣味，更重新考掘了達達與超現實主義的美學精神。新作畫面要素的結合方式，有些引用(而非挪用)古典建築、麗妲與天鵝、卡漫英雄、寵物、鐵皮機器人、汽車等文化經典元素，有些則是對自我作品的引用。這都讓人聯想到柏林達達主義宗師豪斯曼 (Raoul Hausmann, 1886 – 1971) 以及漢娜·霍克 (Hannah Höch, 1889 – 1978) 的原創拼貼與蒙太奇。達達與超現實主義藝術家開始運用裸體探究無意識狀態、深入記憶與夢中世界。

夢境事件表現為殘片，讓不同的現實並行共存，並且指涉著神秘的生命敘述以及性愛的幻想。

郭維國新作中對身體的描繪顯然又不同於傳統蒙太奇中所常見的殘肢片段，他不像傳統大師那樣，將不協調的物件併置於社會情境之中，以期快速的挑起政治批判。真理總是先被遮蔽，而後被時間揭露，展露其形態。換句話說，繪畫表達形式，總是會被各種複雜陰暗的物件所遮障。郭維國將自我形象與漫畫、玩具合體，時而交換，時而交纏，產製出新奇而怪異的形象。這些形象被冶煉為各種幽默而悲情的生命敘事，既富情愛遐思，卻又滿佈焦慮與滄桑。這是藝術家對生命的戀想，對一切都加以肯定的姿態。

我不由得想起尼采在哲學顛峰時期的一些詩句：「生命的正午！青春再來！盛夏的庭園繁花亂彩！.....我們一起慶祝勝利，慶典中的慶典，.....世界歡笑，恐怖的帷幕已經被撕碎，光與黑暗的婚禮開始。」郭維國的繪畫作品，呼喚著青春再來！肯定著生命的善惡、美醜、黑暗與光明，讓他們再來！