

繪畫

微疆界與歇斯底里的圖騰像

Territory Microcosmic and Totem Hysterical / Huang, Hai-ming

黃海鳴

摘要

無疑的，巴斯奇亞的「塗鴉藝術」反映了都會中飽受挫折的弱勢族群或次文化族群的生存鬥爭、他們強烈受挫的感情狀態及要求宣洩與自我認同、肯定的需求。

這篇文章，不是要更深入談這個不斷被重複的問題及延續這種討論的方式，而是要回到作品內部的空間，看看作品內部的邏輯是否反映了次文化或弱勢族群在社會中的地位。當然我不把「反映」這兩個字解釋為「寫實地」把「迫害」的場景畫出來，而是把畫面本身看成一個小社會，看成一個權力、疆界爭奪的場地。這時是那些符號——帶有小族群或個人圖騰性格的歇斯底里化的強烈符號——之間的爭奪、集結及與外面一個更廣大的匿名的、陰沉的勢力相抗衡。

於是，首先提出畫面內的微觀權力地圖分析，指出其中可共存及競爭的大量異質的疆界。接著，我把整個畫面，包括它所處的背景，看作是「複雜力量探測器」。看看這個微觀權力、力量探測器探出了那些「傷害的力量及衝突的力量」。

最後，我們才比較可能檢驗，那些作品到底有沒有發揮力量，發揮了那些力量，或是早已經變質，或成為形式化的反覆製造。在文章結束前也稍觸及台灣形成類似藝術的條件。

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

壹、前言

巴斯奇亞的塗鴉作品，帶著迷人的傳奇性，正式登陸台灣本土。他的傳奇性自傳包括他早發的成名與早發的死亡，以及他在廣義權力論述中所能佔有的位置，已有很多文章談論過。他抗議白人所製造出來的冷酷又疏離的世界，卻又在他所抗議的白人世界中獲得誘惑人的名利，並在其中逐漸異化的事實，也有人談過。省美館館刊《臺灣美術》希望我另闢角度來討論，這倒給我一個大難題。基本上，還是很難離開這個範圍，所以我將巴斯奇亞討論再拉回到更繪畫性的角度來分析。

我想，這樣做至少可以在一大堆非常有趣、傳奇的「外在分析」之後，補充一些書面的「內在分析」，雖然這樣做可能不太適當。認真的讀者一定知道，他的創作有不同的生活背景，他的成名因素相當複雜，只談畫面內部顯然有問題，至少也會十分無趣。不管怎樣，這一定會大大地減低了這篇文章的可讀性。當然，我也自問，如果用「細膩的內在分析」是否真會減低他作品的趣味及感動？當然，肯定會；但不要一下就否定「分析」的功能，事在人為，總可以找出一種稍算兩全齊美的方法。首先，我必須考慮的是，如何在分析中還能保持造型符號的感覺性或多感覺性的強度。

當然，我也不會傻到認為一種「純繪畫性分析」就能解決問題。我的研究方法是：試著在繪畫的「微觀空間」中，找到與其在真實「巨觀社會」中的處境的某種「同構的關係」。由於這一些想法，我決定試著談巴斯奇亞的塗鴉繪畫中的「微疆界與歇斯底里的圖騰像」。無疑的，整個巴斯奇亞個人的神話也都圍繞在權力疆界，與那個「個人——少數族群」圖騰之上。試問，假如他作品中沒有實際的這種「微觀世界」內的表現，單憑他的社會角色就能被炒作到這種程度？

貳、畫面內的微權力地圖分析

先借用「拼圖式的製圖學」的觀念來解釋巴斯奇亞作品的主要結構。這「地圖」不光是一些拼不攏的「物質性片斷」所組成，同時也是一些散發強度感覺波又相互局部重疊的疆界，在其中常住著某種「圖騰形像」或一些「故事」。

我必須先給一個粗略的模型：在圖畫中，一般有一個統一的透視空間，那是由一個視點所統合的空間。當一個畫面有好幾個視覺透視點時，如果指的是同一個對象，或有因果關係，統合仍有可能。但如果語言系統不同，對象也不同，因果關係也不清楚時，那也許只能用一個人的不連貫的、精神分裂地喃喃自語，與

不同人的喃喃自語來解釋了。但當這畫面不是一般畫面，而是各種大小、顯形、隱性的權力分屬於不同的主人——所要搶奪的牆壁，這是與實際權力及疆界有直接關係。因此，如果一幅塗鴉缺少了真正的權力、疆界的爭奪及只是一個人躲在私有的、保護的空間中喃喃自語，不管用一種語言或幾種語言，都將成為虛飾形式遊戲。簡單的說必須是真正的多雜音的喧譁騷動，才能保持他應有的強度。這一點可能就是它最大的不同，一般畫家可以模仿這種趣味，但卻很難模擬由真正的多個體間所形成的喧譁、騷動：一個圈內的畫家，可以挾原有的生活經驗，保持這種強度，但一旦脫離這種生活太久，又只由畫家一人來模擬這種多雜音的強烈喧譁，那是注定要每下愈況，越來越均質，越來越形式化，特別是依據合同，在短時間製造一大堆。

巴斯奇亞的畫不用透視學空間，也不用方格子的連續空間。這兩種空間都是均質及連續性的空間。用最簡單的語言來說，他的整體畫面中又有一些小的畫面，有些直接用框框來區隔，有些則由於「文字的書寫空間」與「手繪圖型空間」的不同性質而有所區隔，有些則由虛空間來區隔。

但情況要更複雜：例如在書寫文字空間中，有大小及不同字體族群的並置及重疊。例如在手繪圖形空間中，有時由於尺寸比例尺的不同，或述事系統不同，而區隔出不同的空間疆界。這些性質不同的空間疆界可以巧妙地相融，但也巧妙的區隔。在這些空間疆界之間，又常使用半透明的重疊，及不透明的塗抹和掩蓋的手法，除了產生一些肌理的趣味外，還牽涉到淡入淡出的時空感覺，也許也牽涉到地盤的爭奪。當然光用「疆界區隔」來說明是絕對不夠的，至少是非常的抽象。其實，在各種不同方式界定的疆界中央，常住著放射強力神經波的怪人、怪圖形、聳動的文字、述事…。

1979年5月份，巴斯奇亞就曾跟麥可·霍曼、尚南·道生(Shannon Dawson)、文森·嘉洛(Vincent Callo)聯手成立一個樂團，巴斯奇亞負責演奏單簧管、合成樂器，整個樂團的風格和特長逐漸走向爵士樂、龐克搖滾樂、合成、流行音樂，也就是一般人所謂的「噪音音樂」。在某種程度而言，他的畫與他的音樂有某種同構的關係，事實上，大多數的塗鴉藝術所畫的文字都是一種我們在漫畫中所常見的「擬聲字」，這種字形本身就像是會發出噪音似的。那麼，這種「噪音音樂」從「權力、疆界」的角度看來，具有甚麼意義呢？

依據法國學者賈克·阿達利在《噪音——音樂的政治經濟學》中說：我們不是用色彩或形式，而是用聲音及對它的編排來形塑社會。與噪音共生的是混亂，

與音樂共生的是權力。「當噪音入侵人類的時間，當噪音變成聲音之時，它成為目的與權勢之源，也是夢想——音樂——之源。它是美學漸進合理化的核心，也是殘留的非理性的庇護所；它是權力的工具和娛樂的形式…從這個觀點來看，所有音樂與任何聲音的編制都是創造或強化一個團體、一個集體的工具，將一個權力中心與其附屬物連結起來。」簡單的說，噪音音樂是反對被納入一個一統的權力中心，而要保持在一種游離而各自發出不可化約的噪音。這種噪音之間的並置事實上牽涉到非常複雜的力量。

參、複雜力量探測器

我覺得他的藝術的目的是：要使看不見的力量變成看得見，文字變成圖形，圖形與筆觸的衝動發出聲音；一張張如面具般的面孔，張大了嘴巴，露出牙齒、呲牙咧嘴，不是發出溫柔的聲音，也並非痛苦的聲音。如果我們喊叫，通常那是因為被那個超出感情及痛苦的極限，擾亂了整個情境的看不見的、不能感覺到的力量所折磨。那麼到底那些頭像想發出怎樣的的力量，我覺得那是一種純粹的感覺力量，它包含了所有感覺、將之發揮到極致的一種歇斯底里般的感覺；那是面對慾望的力量、死亡的力量、冷酷的力量、疏離的力量、鬼神惡魔的力量，而發出一種抗衡的、不知名的、純強度的複雜感覺。當身體對抗一些看不見的威力時，它只能對那些不可見的力量呈現本身「可見性」——就像狗聽到有「靈異物」接近，身體馬上發生變化。只有在這種「可見性」中，身體才能積極的搏鬥，才有勝利的可能。他的畫面正是探測出一堆不可見的力量。也許說得簡單一點，他的那一些歇斯底里化的個人圖騰，多少有點像動物在面對威脅時所作的一種裝腔作勢，故作可怕狀；人在出征時要在自己身上、臉上弄上各種花紋，或在面對威脅時面露兇狠、不屑，以便嚇唬敵人；但也像人在一大堆荒謬、敵意、疏離的世界面前所面露的訝異、無助。簡單的說，他承受、內化了社會給他的各種殘酷的力量，透過藝術語言的可見性及個人不可壓抑的狂野能量，再凝聚地散發出去，排泄在疆界的四處。

他的作品是許多看不見的力量的探測器，第一種力量可能是最基本的；或咆哮或喃喃地暴露自己挫折的慾望。第二種力量是「隔離的力量」：它們以平塗的色面支撐，佔領小土地，但也隔離在小土地中，只有群體的喊叫才交織成廣大又混亂、原始的力量磁場，否則就只有隔離，隔離在旁邊或隔離在後面，那是超大型大都會文明所創造的新沙漠——一種喃喃無趣的隔離空間。第三種是「變形的

力量」：當力量侵襲身體及頭部時，變形的力量就變得可見了！當人受到各種無形殘酷的力量襲擊時，就要把自己的臉變得更酷、更有能量，幾乎要從整個臉上、頭上發出咆哮及電波的程度，還有一些帶著光圈或天線。又當我們看到那些變形的「擬聲字」時，我們首先發現被壓扁為平面及抽象化的符號又恢復能量及恢復喊叫、自誇、炫耀的能力。而用文字塗鴉的藝術家正是要從扁平到恢復成一個充滿能量的變形蟲的階段過程中，一邊變形，一邊爆炸，一邊消失，有時也像一些從雲端出現的聖像或聖旨。第四種力量是「消失與替代的力量」：當人物變得模糊而與平塗色面或縱橫交錯的色斑與線條交融時，就顯現出來了！舊的過去，消失在遺忘之中，等待重新復出，要不就是等待被替代。第五種力量是異質覺能量的集結與狂歡化。

當各種力量都顯出時，那個圖形就成為在畫面符號叢林中「唯能量化」的「歇斯底里個人圖騰」。他的責任是佔領疆界，增強自己的可見度，他必須在符號、行為痕跡的聚落中以強度來佔領一個位置，要在不同的領土佔領中既共存又要發揮最大的能量。他要在鬼神、動物叢林中發出最大、最酷的喊叫聲。在這種游牧式的及瞬間佔領的身體、感覺及權力的空間中，聚集眾「唯能空間」在一起形成一種驚人的喧譁及噪音，形成一種原始力量的共鳴。這些戰爭，不但在社會邊緣的某一角落發生，也在一小塊畫面上發生。

肆、回到產生這種藝術的社會場

做這些作品的街頭藝術家大多是無聊又精力過剩，他們用強烈而混亂的即興做直接而本能的宣洩。對許多人而言，地鐵是唯一的出路，而巴斯奇亞也曾說，在沒有畫塗鴉藝術之前「我有滿身的精力而不知如何是好」。這個「飽受歧視的黑鬼，父母離異的孤獨兒，生活困苦的貧窮人，沒有受到良好的教育，一身的壞習慣…這不是標準都市裡的邊緣人嗎？就因為他的真實處境，他的壓抑和憤怒透過源源不斷的驚人創造力，才狂野地釋放出來」。

他們所畫的圖案，多少是一種邊緣人秘教的「圖騰」符咒。例如：那些「名字與數字的塗鴉」，那是只有「圈內人才看得懂的狂野風格的字體」，這些生活藝術家們希望「為鄉親們畫一眼就能認得出來的塗鴉畫」。有一些比較有政治意識的團體希望用「塗鴉藝術」來「填補藝術家與美國勞工階級之間的鴻溝」，並「串連藝術家和鄰近社區」。基本上這種藝術是「被壓抑和被剝奪權利的人們的個人表現」，是一種「反抗邪惡的工業文明的部落宗教」。它在被認定為當代藝術之前，

首先「就和新幾內亞的食人族在木棍上以骷髏來標示其領土一樣，塗鴉藝術家也宣佈佔領了這個機械化、工業化的地下世界。」「本只屬於街頭次文化的東西竟然大舉入侵藝術市場……」這是後來的再利用。

故意向法律挑釁，這也是這類作品幾乎必要的條件。對於一般大眾，對於管理的、警察的力量，塗鴉行為「象徵著冒瀆、社會失序和道德瓦解」，它是「對大眾交通工具合理使用權的侵犯」，它增加了大都會的「無法無天和危險感」，「車廂上塗鴉是一種恐嚇行為」，「應被送進勞改營」，有人建議「用受過訓練的警犬來攻擊在火車停車場非法塗鴉的藝術家。」正因這個對立性，反而成就了它亦創作亦宣戰的性格。「其中挑釁的成份令人心驚肉跳，正因為它逾越了法律的界線，反而鞏固了它的道德性和真實性」。有不少藝術家說：「如果塗鴉合法，情況就不同了；然而就是要冒著被逮捕的危險，工作起來才有意思。」試問，如果一切成為合法，藝術家成為被豢養的專屬藝術家，他的內在動力還能維持多久？剛才已經分析過，在畫面內有許多小的空間爭奪，有許多噪音喧譁，但真正的疆界爭奪的對象，則應該是將大都會的某些人的福利照顧得很好、把整個城市清一色圍成水泥圍牆、用生活品味來嚴格區分人群的一個非常強大但又面目模糊的集體統治、管理的力量。如果塗鴉藝術向此力量妥協，那也沒甚麼好玩的了。那一些分佔一小塊疆域的圖騰主人，雖然也爭奪，但那是要形成新聚落而與外面更無形的無生命力量來抗衡。

也因此，它像一個聯結器——與其它所有脫序的藝術結合，它對工業化的、粗暴的、巨大的、陰冷的、規格化的都會環境現成物大加塗抹，它挪用大眾消費文化產品——卡通人物、日常用品、電動玩具、報紙廣告、明星、超人、恐龍、手槍、飛機、狗、姓名、數字……，結合了抽象表現主義的奮力潑灑顏料、普普藝術的大眾流行文化符號……，從城市生活經驗中汲取靈感，將之轉化成歇斯底里可見的能量，有人稱讚「巴斯奇亞最強的地方，是他善於巧妙地將街道上、報紙上、電視中看到的影像，以及從海地繼承的靈性主義，融合在一起，加上他對現代藝術語言直覺、完美的掌握，呈現出如此吸引人的作品。」沃荷（Warhol）欣賞他，因為這個小子真夠粗野低俗，而克雷蒙弟（Clemente）之所以肯定他，因為這個小子揮灑得夠兇猛詭異。那是都會中飽受疏離冷落的人對於隔離、無生命的秩序及樣板化虛假商品消費社會的反撲。

伍、回到形成的理由與從台灣角度的思考

台灣這個門戶大開的慾望國度，對這種藝術是不模仿也難，這種藝術是青年大眾消費文明的最愛，早在台灣可能形成這種藝術之前，已經透過媒體、商品傳遍各處，以一種柔化的方式，合法地佔領各處，它讓我們多少認識「塗鴉藝術」，但也解除了它的戰鬥力。其實，這種藝術要模仿還真難，它複雜的能量是不可模仿的，態度也虛飾不得的，它不是生活悠閒的都會人組合很酷的形象片斷就能解決。那麼，如何找到生產這種「行為」的生活條件？藝術家又是否真在那種階級處境中，而不只是美學的挪用？

台灣也許還沒有所謂真正的「塗鴉藝術」，但生活中有類似的元素：漫畫文化中大量的擬聲文字、雜亂不堪爭相鬥豔的招牌文化、廁所文學（也許已被色情電話、色情電腦網路及各種形態的 Call in 網路和節目所取代）、書法文化，特別是玩弄具有邪靈力量的符號的符咒文化，還有最近新興的地下破爛藝術、後工業噪音藝術等。如果要發展我們的「塗鴉藝術」——這是一個很笨的問法，那麼接下來的問題是：1.我們吸收到的只是異化的塗鴉藝術的形式及認知？2.有無原始之感覺強度與個人化、小群落圖騰建構的企圖？3.有無那麼強又眾的次文化聚落？4.有無那麼多命定的邊緣人來積壓這麼可怕的能量？5.有那麼直接表現感覺的民性？6.它如何從現有生活經驗及現有藝術語言中來吸收、轉化？…我覺得北部的年輕地下藝術團體及南部的許多少壯的前衛藝術家似乎有這種潛力。

參考資料

藝術家本人及塗鴉藝術介紹部分：

《尚米榭·巴斯奇亞生平畫路歷程》，Richard D. Marshall 著，胡引玉、賴慧芸節譯，《臺灣美術》，第九卷第四期，省立美術館，1997年4月，頁71~80。

Suzi Gablik，〈現代主義失敗了嗎？〉(Has Modernism Failed?)，第六章《明亮房間裡的塗鴉畫》，遠流，中文版1995，頁95~106。

Martha and Henry Chalfant，《Subway Art》(地鐵藝術)，1984, Thames and Hudson Ltd. London, UK

倪再沁，〈巴斯奇亞傳奇的「色彩」〉，《藝術家》雜誌，263期，1997年4月，頁306~308。

本文寫作觀念的啟發：

賈克·阿達利，《噪音——音樂的政治經濟學》，時報文化，1995，頁25~28。

Gilles Deleuze 與 Felix Guattari 所合寫的《千高原》(Mille Plateaux), Minuit, 1980

Gilles Deleuze 所寫的《法蘭西斯·培根·感覺的邏輯》(Francis Bacon, Logique de la sensation), I.V.VII.VIII 章, Difference 出版社, 1984。

Gilles Deleuze, 《批評與臨床醫學》, Minuit 出版社, 1993。

「——如何在語言中再創造一種語言, 這種語言趨向它自己的極限或超越界外; ——如何使瘋狂的真實及精神狂熱的無限可能性, 登錄在這個語言過程中; ——為何界外的語言是用非語言的視覺及聽覺經驗所構成, 但又只有透過於語言才使界外的語言成為可能; ——為何作家們, 透過文字, 從此變成色彩藝術家及音樂家。」此文字見於本書另一邊的封面, 很能凸顯藝術家的使命要為少數族群創造少數族群的特別語言的觀念, 它似乎是為作家寫的, 但這種定義的作家的行為與塗鴉藝術家的塗鴉加書寫的距離究竟有多少, 值得探究。

台灣對塗鴉藝術的或近或遠的回應與關係：

〈1995 年後工業藝術祭——台北實驗藝術節〉, 《藝術家》雜誌, 244 期, 1995 年 9 月, 頁 316~317, 及散見於《破週報》中的大量報導, 台北的「在地實驗室」也收集此類藝術的檔案資料。

大便工作室的作品, 見《島嶼邊緣 8——假台灣人專集》(大量作品——作為插圖), 1993 年 7 月。

李俊賢, 〈黑色精靈大駕光臨, 台灣畫家各取所需〉, 《南方藝術》, 21 期, 1997 年 3~4 月, 頁 8~9。

《天堂島畫廊》——在高雄市翠華路鐵道旁的路一系列廢工廠中的塗鴉藝術作品。《南方雜誌》, 21 期, 1997 年 3~4 月, 頁 44~48。

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