

反文化到藝術主流之一



— 紐約塗鴉藝術

李美蓉 Mei-rong LEE

台北市立師範學院美勞教育學系副教授

哈克(Hans Haacke)曾說：「藝術創作的目標可涉及到每件事物，藝術家將日復一日的經驗融為創作觀；藝術被討論的，應是藝術家如何利用材料、技術，傳達其內心問題；況且藝術家並非獨立於社會，爲了生存，藝術家必須不斷地與其所生活的世界相互影響。因而理論上，藝術創作之目標，所涉及的範圍應是無限的。」(Smagula, Howard J., 1983, P.263)藝術因藝術家的經驗、情感、觀念的處理及呈現空間的擴大，其所牽涉的範圍已達無限。

如果藝術應是以普遍性的姿態引人去探索意象的無限世界，並與眾人共同分享；如果藝術與生活應是互融的，那麼紐約的塗鴉可以說是最直接的典型代表。談論紐約塗鴉藝術興起之前，若先思考傅柯(Foucault, Michel)的「權力結構」和英格(Yinger, J.Milton)的「反文化」等相關研究；就較容易瞭解塗鴉藝術爲何發生在紐約的地下鐵和某些街道，因爲紐約確實深含著塗鴉藝術的內在啓因。

壹、反文化活動的起因與特徵

一、對付權力壓抑可能形構的反文化活動

傅柯在探討「權力與真理」時，提及權力不是一個商品、一個地位、一個獎品或是一個策謀；而是政治技術貫穿於社會機體的運作。這些權力政治儀式的運作，建立了非均等的、非對稱的關係(錢俊譯，民84，頁238)。同時，他也在論及「從壓抑假想到生命權力」時，提到生命權力與一般權力是不同；生命權力是脫離權力作爲法律的表象並在其庇護下推進。但是大多數人都是從「司法—論述性的」觀點來進行權力的探討，因而權力和真理是絕對互相排斥。因而權力只產生「限制和缺陷」，它頒佈法規，然後司法言說便起著它的限定和約束作用；最終就是壓抑，法律強行制定，迫使服從(錢俊譯，民84，頁170)。既然在此觀點中的權力是和真理相排斥，那麼真理就必然含有追求自由的意思。

權力運作若讓司法言說起作用，也就會出現主

導性的規範和價值觀；但它既然又有著非均等的內在，社會中難免就會出現另一類屬於反主導性規範與價值觀的群體。而這一群體的活動，通常被視為是反文化的。

二、反文化的特徵

文化研究學者彌爾頓·英格(Yinger, J. Milton)的研究論述《反文化—亂世的希望與危險》(*Countercultures: The Promise And Peril Of A world Turned Upside Down* 1982)，就針對美國一九六〇年代到八〇年代的反文化，提出一些特徵。他認為美國此段時期的反文化人士，大多是做著新奇的夢，想創造嶄新的神話，塑造替代性的典範。這其中就有可能出現社會主導性規範的行為，而越軌可能性大的人，也就得先學會一個與眾不同的小團體之價值觀，再依照其價值觀行事。行為上的變化通常表現在先，之後其中一些人再想出或採納與他們經驗一致的解釋，並賦予它正義性，把它理性化(高丙中譯，民84，頁103)。英格的反文化研究所提及的一些特徵，概括了：

1. 高度工業發展的國家，反文化常出現在擠滿年輕人的社會或社區，且也較容易出現唱反調的運動(高丙中譯，民84，頁77)。
2. 反文化行為除了不從流俗外，它還是受到一定群體的支持；任何形式的文化都是一種群體現象，是一個共享的規範系統(高丙中譯，民84，頁43)。
3. 反文化所對峙的規範、觀念、行為與主導價值觀並不是正好一百八十度的對立(高丙中

譯，民84，頁103)。

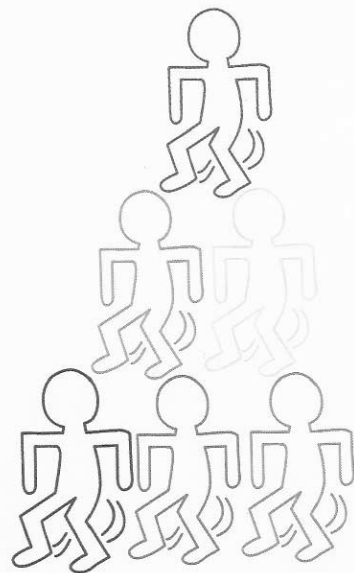
4. 反文化的結果是造成傾向無政府主義的浪漫主義、表現主義、神秘主義、或狂熱的政治和教育人士(高丙中譯，民84，頁105)。
5. 一種叛逆的藝術以其創新一採用從前禁忌的各種形式、聲音和觀念界定審美反文化(高丙中譯，民84，頁185)。
6. 反文化常借助隱喻、諷刺、漫畫的使用，來進行符號性倒置(高丙中譯，民84，頁212)。

貳、紐約早期塗鴉藝術的起因與特質

藝評家史瓦茲曼(Allan Schwartzman)在一九八四年完成的《Street Art》將西蒙的紐約東下城的《住宅》(*Dwelling*)系列、克里斯多的《鐵製油桶牆》(*Wall of Oil Barrels-Iron curtain*)、荷勒(Jenny Holzer)的《彩色看板的陳腔濫調》(*Truisms on the Spectacolor Board*)等直接在街頭發表之作品以及紐約地下鐵塗鴉、街頭塗鴉作品均通稱為街頭藝術。本文所談論的塗鴉藝術是僅針對紐約的地鐵塗鴉和街頭塗鴉；主要在於論述其初始形構之內在起因，以及受過藝術訓練者為何隨後大量介入，並對藝壇造成的影響。

一、塗鴉起於紐約次文化群的反文化運動

一九六〇年代到八〇年代的紐約市區是個充滿熱忱又講求快速步調的城市，居住環境的狹隘把生活拋露在街頭；公共場所就如家的延伸區，街頭到處都有流浪漢。街道對流浪漢而言就是家裏



每個房間的通道，車站就是臥室；對一些小鬼而言，街道就是他家的草皮。紐約市這個同時擁有世界首富與赤貧如洗的城市，貧富之間有時甚至僅一街之隔。生活在此種社會中的壓力，已足以讓原屬於次文化的社會邊緣人物，形構成英格所謂的反文化小團體。何況紐約的貧民區裡，尚有著一群被視為社會問題的失學、失業的西裔或黑人年輕人。他們在反種族歧視、反戰、反性壓抑、反權力壓抑的運動思潮中，觸及到生存環境所帶來的種族問題、貧窮、就業的束縛；形成一股地域性的反文化社會行爲。塗鴉就起源於瀕臨毀滅的紐約社會邊緣，由一群可與當局挑戰的小孩們將大眾世俗文化的碎片再重新架築起來。它開始於六〇年代後期，至八〇年代盛行不衰。假如將塗鴉視為只是一些無聊毛頭小伙子，喜歡在公共場所塗寫名字的行爲而已，那我們就大可以對付環境破壞者的態度，一天之內將其清洗乾淨；但其實不然，在那段時期以及之後，已有成千的小伙子從事此遊戲。從七〇年代後期到八〇年代已有一群藝術家依此維生，以其錯綜複雜的觀念，努力追尋、發展其有獨特風格的塗鴉藝術。

二、塗鴉裡的陳腔濫調引用語談些什麼？

談到塗鴉，它就給予人兩極化的看法；但是大多數的人都將它視為破壞、汙損、瘋狂、侵犯、恐嚇；也有人認為它有獨特的真實美感，它是一群被壓抑、被剝奪權利的人們之表現；例如，卡吉(John Cage)就認為我們應珍惜每一個塗鴉記號(滕立平譯，民84，頁96)。既然塗鴉已是生活在

高度工業文化下的苦悶象徵，那麼它是如何表現呢？根據史瓦茲曼的研究以及筆者於八〇年代在紐約市地鐵所見，紐約市地下鐵及破落地區街道塗鴉的表現形式，不僅止於圖像，且常加入文字或附帶標題(圖1、2)。此類附帶標題往往才是塗鴉者所想表現的重點，它的內容究竟是什麼？

許多人常說：「我痛恨紐約市急速漫延的塗鴉」，而之所以如此，乃是他們通常以一種文化主體性的思考去規範社會應如何；並給予其文化思考正當性。因此，他們必須厭恨公共場所那神出鬼沒、到處可見之塗鴉引用語及塗鴉者的化名。塗鴉引用語的始作俑者是渾名「塔基183」(Taki 183)，他在一九六〇年代就開始在紐約183街附近的建築物、紀念碑、高速公路收費站、公園內的椅凳、地下鐵車站……等處，用噴漆大噴其化名一Taki 183及噴寫一些引用語。隨後，成群來自西裔及黑人中下階級之貧窮家庭的小伙子，也盡興地大量噴寫個不停。

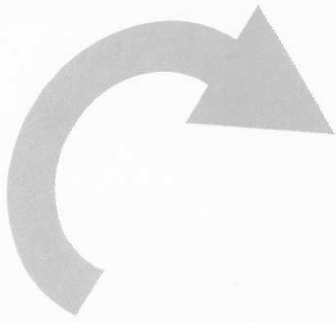
這些引用語，乍看頗似「Stay High149」、「Phase II」、「Stitch I」、「Cool Stan」、「Snack I」、「Barbara 62」、「Eva 62」、「Julio 204」、「Tracy 168」、「Super Kool 223」……等(Schwartzman, Allan, 1985, P.13)。開始出現這類引用語，雖然有些像人們過去常在旅遊勝地簽名；但它們的原始動機，不是一種紀念性，而是想引人注意，並期藉此新方式和他人溝通交流。當這種不須負任何法律責任的行爲，就像麥迪生大道上出現的競選廣告一樣，能達到既快又廣的驚人效果，著實令這群小孩狂喜興奮不已，故更加強



圖1 紐約地鐵塗鴉 1984 (張青峰攝影)



圖2 紐約地鐵塗鴉 1984 (張青峰攝影)



了他們噴寫的慾望。

三、塗鴉以書寫的正式性對付正式合法世界

塗鴉者何以選擇這種最正式的溝通語言——書寫語言，且還緊抱不放呢？這應從時代背景談起。一九六〇年代的美國，新左派運動，反種族歧視、爭取黑人人權、反戰、學生運動、婦女運動等等方興未艾，這一民主政治的象徵，導引塗鴉者決定猛擊紐約，攻擊這個他們認為充滿詐欺、陰險的社會，並利用公共場所來舒暢他們心中的怨怒。這些內容似乎都是想告訴人們：「我是存在的，你知道我的存在嗎？」。其實，當時紐約的有色人種年輕人、窮人在社會上確已形成一股巨大力量，一股屬於喧嚷、吵雜的力量。而今，以西裔、黑人居多的塗鴉者，他們又利用塗鴉引用語來對正式合法的世界開玩笑，以創造一個由冷漠平淡的渾名與理性世界的誑騙交織成的另類世界。他們想要說：「在這須要自我辯護、追求自我權益的時代，我要大聲的說，說我是個黑鬼，我為此感到驕傲。」

其實，我們所看到的塗鴉者世界，只是一種幻象；部份是真實的，但是也有部份是我們自行添加的。我們可以瞭解，卻無法產生隸屬感，我們可於其中來去自如，卻無法探知究竟。「引用語」就好像是他們的皮膚，它是一種預防環境感染的敏感保護層，有若紋身之為一種極富幻想的裝飾。

四、塗鴉，是否每人均可隨興而為呢？

塗鴉，是否每人都可以隨興而為的呢？不！早期塗鴉者通常都得先加入一個有若秘密組織的俱樂部，於其中，每個人都是平等的，不可擁有任何渴望鶴立雞群的野心。當然塗鴉作品也不須要



被人判定是
否具有足夠的、
特殊的吸引力；群體
塗鴉的唯一目的就是
完成作品。正因為從
事塗鴉是須要具有熱
忱，具有自我
肯定的態
度，以及
冒險的精

神，所以也唯有年輕人才能以遊戲的心情來完成整件作品。塗鴉者通常是被認為無所事事的小伙子，其中還有未滿十四歲者。從後來成名的塗鴉者所言，可知塗鴉之被年輕人肯定，乃因為它提供了年輕人一條走過自己內在世界的途徑，以其獨特的語言來傳達感情，並與人溝通聯繫。

在地下鐵連串的車廂表面或裡面塗鴉，大多須要同伙。七〇年代早期，地下鐵車廂塗鴉者尋伴的地點大多集中在149街及紐約市北布隆克斯大廣場；日久成群，並以一種令人羨慕的風格互相競爭。在排斥技法、強調想像力的意念中，他們開始了一種狂野形式的藝術風格戰（滕立平譯，民84，頁105）（圖3）。這群七〇年代反文化的年輕小伙子，在群體要求普遍化，無差異性，而若有人欲表現些微特異就會被示以蹙額、不悅之情；若有嚴重詆毀之事發生，就會被排除參與塗鴉資格的態度中，反而讓他們的塗鴉出現一種錯綜複雜的美感。

五、塗鴉是在危險中進行

以打擊當局決策為出發點的塗鴉行為，在年輕小伙子間造成一股狂熱，風格則由單一色彩的造型變化，再配以裝飾性文字為起始的狂野形式，至密碼式無法攻破的堡壘象徵，它們都給予藝術



諾克167(Noc 167) The Style Wars Car 1981重繪(局部)

創作者另一種啓蒙作用。塗鴉造成狂熱的主要原因，是它是在危險充滿刺激的情況下，進行的小團體叛逆行爲。通常，塗鴉者都會在夜間時，集合在布隆克斯(Bronx)到布魯克林(Brooklyn)線上的起點，之後，就摸黑到地下鐵備用車停車場，拿出早已預藏在該地的噴漆，依藍圖快速噴寫。塗鴉者有時還得爬到高達二呎的火車頂上工作，以使長達五十呎的火車廂能整體被繪滿。甚至，也得在距離己身二呎外，尚有急速前進的地下鐵火車與你擦身而過的情形下進行工作。這種工作狀況既刺激、又危險，但卻又令人興奮不已。塗鴉者總自以爲是藝術明星人物，但又不期盼追求更進一層的藝術教育。塗鴉開始盛行時，紐約市市長宣稱要花費六百五十萬美元來洗除塗鴉（滕立平譯，民84，頁96）；塗鴉者聽到政府耗資龐大的想消除它們，再看到路過者見到作品後臉上的驚嘆表情，這雙重因素，更加強了他們塗鴉的慾望。

一九六〇年代「塔基183」(Taki 183)出現後，就有成群的追隨者加入，以一種獨特的視覺語言及溝通系統，創作出他們所推崇與關注的事。他們總認爲，在此民主政治的社會裏，如果仍有人必須因貧窮、種族主義、年紀等問題而遭受束縛；那麼利用塗鴉這種方式來追求悠閒感，倒也不足爲過。雖然塗鴉常是成群的集體合作，以讓他們的渾名出現率提高，影響力擴大；集體塗鴉者也不可有突顯個人特異的行爲，然而，在此看似真誠的合作中，事實上仍有階級之分。譬如助手級的人物就只能做一些無關緊要的模擬，及注意警察的出現(Schwartzman, Allan, 1985, P.16)。

參、塗鴉風格戰的影響

一、風格戰爭—優越的驅策力

歷經多年來，塗鴉的風格並非一成不變，例如，早期塗鴉喜好用非雙關性引用語，如「煙縷的符號」及「哈囉」等，而「Stay High I49」那頭頂上冒著一圈圈煙縷的男人就是早期塗鴉的代表性作品。接著，是將文字形式箭矢化變成王冠，讓它戴在人物頭頂上以示莊嚴。後來，以耀眼、醒目、突出爲目標，開始以高彩度噴漆在地下鐵或大街道上大寫自己的渾名，並以對比色或黑色將其圈圍，甚至又以鑲條、斜紋、星形、西洋棋盤或圓點花樣等裝飾，希望將名字凸顯出來的風格，簡直讓人眼花撩亂(圖4)。

隨後另一波以改變自我的象徵形式出現，內容大都爲卡通影片中的英雄人物，如巨大的怪獸、唐老鴨、卜派……等兒童心目中的英雄明星。這些人物大多以被攻擊的姿勢出現，可是它的引用語又告訴你：「不要怕，沒有危險。」或以靜靜凝視的眼神盯著路過行人，當你走過後再回頭瞧它一眼，英雄的臉上卻被密密麻麻地寫滿字。此類風格在七〇年代中期的紐約地下鐵裡已觸目皆是。塗鴉的背景愈來愈趨複雜，噴漆也因裝置的改良而使功能發揮到極至；燃燒的太陽、星星、子彈劃風而過，颯颯的聲光、風景、自畫像、抽象符號……等，已組合並重生出另一有趣的畫面(圖5)。



二、塗鴉者企圖使塗鴉成為合法化的藝術

塗鴉者一再企圖使塗鴉成為合法化的藝術，而政府當局則繼續掃除這他們眼中造成城市髒亂的東西，因此雙方各顯神通。政府當局藉大眾傳播媒體聲明，塗鴉是一種野蠻行爲，是一種犯罪行爲，他們像埃及金字塔墓裏的象形文字，是難以瞭解的。藝評家、作家也不斷的批評紐約塗鴉是一種恐怖的、破壞的、污染的，塗鴉者甚至應該被罰勞動服務。但是塗鴉者卻反駁說：「紐約市在塗鴉出現前已一團髒亂，民眾揮霍救濟金的墮落行爲到處可見，而塗鴉何辜呢？」引用一句塗鴉者的話：「我們又不偷你的皮夾，甚至也未將車廂清潔的表面扯去。」(Schwartzman, Allan, 1985, P.16)

塗鴉之所以被認為是野蠻的行爲，乃是它不斷的挑起反文化、甚至反社會的行爲。一再扯出以富裕態勢出現的紐約市那刻意被遺忘的舊創，它也是年輕小伙子的傷痛組織。政府不但不注意他們的傷痛之因，不去瞭解，反而斥責他們是破落城市的最大破壞者，因而塗鴉者愈來愈多，甚至擺出誰是主控制者的挑戰姿態。想想有名望的商人花大把的金錢在車廂內大做小廣告，而塗鴉的小伙子只不過稍微掠取一小部分，說出自己的心事而已，又何妨呢？何況大件的塗鴉作品並不易見，通常出現不久就消除。

肆、藝術菁英份子的反文化



圖4 李(Lee) 紐約麥迪遜街手球場塗鴉 1979
目前已毀



圖5 傅特拉(Futura 2000) 紐約市公園大道的塗鴉壁畫
1982



圖6 菲克諾(John Fekner) *Decay* 1979 紐約皇后區 車廂鏤板噴寫

一、學院派藝術家的跟進

當一群無聲息的塗鴉者開始於街頭建立起預期的力量的同時，一群受過學校訓練的藝術家也選擇了街頭作為展示場所，選擇以每日生活為題材，發出被藝術世界所拒絕的聲音。如果說塗鴉藝術家希望能如同現代藝術一樣，要求觀賞者以其個人觀點來欣賞；那麼八〇年代初期的街頭塗鴉，可以說是以一種更具普遍性且易被瞭解的語言來傳達其觀點，以使未受過美術教育的觀眾也能直接瞭解。

大多數學習藝術者在完成美術學校的教育後，就會想搬到紐約市。不為什麼，只因為那是藝術的主要活動區。從社會權利運動、女權運動中，讓藝術家也獲得另一種社會意識；從一些小事件、警告中，藝術家也期盼遁入自由的藝術庇護所。因而，他們開始厭惡藝術的殿堂，而期望他

們的藝術能融進民眾的社會，與民眾直接對談。在強烈的厭惡明星式虛榮，厭惡自己在欺騙的制度裏所獲頒的浮華，使得這群藝術家感覺到原有的世界已開始幻滅，墮落的可能性已出現。奪取權利感與面臨飢荒感開始互起衝突，厭恨之情油然而生。如果我們對對社會既有的傳統、既定的成功標準給予重新評估，並有足夠的理由去懷疑當前的世界，並重新調整人生觀，你須要一種比冥想藝術更有意義的藝術，你須要一種在今日人類生活中有若耶穌受難像之意義的藝術。藝術對人應有作用力，不能被分離主義的限制所限定，從事塗鴉的藝術家，在當前政府欲加之罪何患無辭的聲明中，在主流文化社會邊緣，終於在街頭產生新的美感。

藝術開始可以自由地去做它的公眾事業，雖然它不再擁有藝術界不斷的支持，但你仍會走向街頭，站在看似因生命力充沛，而造成行為過當惹人討厭者的一邊。你看到同樣屬於誇張化的墮

落，大城市的醜惡、污穢，無法再予修整且破碎得無法讓人使用的紐約城市。街頭塗鴉藝術家認為，當藝術家的社會將你棄在另一邊，讓你擁有你自己的世界，你會辨認出其他的流浪者，擁抱他們單純的莊嚴。街頭塗鴉藝術，那是不須要簽名，不必添加任何標題的藝術。約翰·菲克諾(John Fekner)就在南布隆克斯一棟無人居住曾遭焚燒的建築物上，用很大的字母寫上「Last Hope」，或以鏤板在皇后區的車子噴寫「Decay」(圖6)。當人們走過時既不能於視無睹，又知道他無法改變世界，只有大可坐下來靜觀其內在爆炸，做屬於自己的部分，擁有那幾乎沒有的勝利。而事情就是如此，一個個路過的人，可能重複著一樣的行爲；但也可能是下一個傢伙，下一個，下一個，直到情況有所改變。菲克諾的作品是在針對下一代提出警告，想想電視裡從晨間的新聞到週六的夜生活之事，無所不言；而當節目的內容都被混淆時，小孩如何能區別嚴肅與滑稽呢？

二、塗鴉藝術家與塗鴉者的差異

塗鴉者沒有傳統的包袱，可以自由創作，直接傳達其情緒；而受過學校訓練的塗鴉藝術家則以美學的態度來調和社會現況。他們排除塗鴉者的觀點，選擇有作用力的模式、記錄性的風格、無風格的風格、直接的接觸等，創造有作用的公眾藝術，以一種輕微的扭轉，將過去塗鴉作品的滑稽味消除而使之成為藝術作品。

塗鴉者以一種無特殊記號的簽名方式出現，製造突出群眾的風格，在此同時，塗鴉藝術家(街頭藝術家)則以一種去除個人化的風格融入群眾中，其作品風格有若廣告或政治宣言，以標準的印刷字體簽名。無名的塗鴉者為逃避而戰，他們追尋藝術家的熱情，認為一個人的貧窮就是另一個人自由的完美交換。塗鴉者以無名、扭曲的風

格大寫其引用語及渾名，只是為強化其個人化的意圖；而受過學校訓練的塗鴉藝術家(街頭藝術家)，卻主張以合作的聲調來擊破個人化的遊戲。

伍、塗鴉成為公眾的象徵

一、地鐵車廂塗鴉的重繪

最大的塗鴉列車「煽動號」(Burners)，曾被交通當局視為隱藏之犯罪行爲的結果，而以機械將它磨除；但到了七〇年代晚期，它又被複製重繪。「煽動號」的重繪意味車廂塗鴉已受到某種程度的接受；然而當李·癸諾尼斯(Lee Quinones)與其助手完成《幹!醒醒吧!》(Bombed)那高十二呎、長五百呎列車塗鴉，由紐約地下鐵道駛到十四街，候車旅客見了，歡欣雀躍，頻頻高呼；四十二街稍微冷淡，只說：「哇!看!那是什麼?」；五十九街的人只瞧它一眼；八十六街車站候車旅客多，不過他們連看也不看一眼；一二五街車子正好靠站，每個人無暇他顧，車門一開，他們就穿過作品進入車廂，才發覺怎麼連窗戶也塗了畫呢?有人根本不知這是塗鴉藝術，有人認為紐約市開始想做點好的改變，有人則認為此應是交通當局委託人繪的壁畫……(Schwartzman, Allan, 1985, P.5)。由李·癸諾尼斯的隨車觀察，可發現塗鴉的被接受仍是其區域性；而此正符合了英格所列的反文化特徵之一。

二、學校藝術教育對塗鴉的認同

紐約的塗鴉藝術在七〇年代晚期，已一發不可收拾；隨之



圖7 哈林(Keith Haring)
紐約市Bowery和Houston街附近的壁畫
1982 已毀



而來的是大學推薦許多已完成藝術教育的藝術家到此從事創作，促使塗鴉藝術成爲一超越當局影響力的公眾藝術。例如，哈林(Keith Haring)就畢業於紐約藝術學校的白人中產階級家庭份子。從事此一藝術創作的藝術家，其最大的特色是他們認爲藝術應直接與社會群眾接觸，與生活融合；它不是街頭無禮的行爲，它有文化，有美學，更具有藝術的永恆性。

哈林的即興素描創作，一筆勾出輪廓的方式，已成爲新的塗鴉象徵(圖7)。藝評家理卡德(Rene Ricard)認爲這種風格就像人們視若無睹的國際公路標誌，讓人誤以爲它們是原本就存在的事物，並無任何個人意識的介入(Schwartzman, Allan, 1985, P.62)。一九八二年藝術家利懷尼(Les Levine)重複車廂小廣告的手法，在地下鐵諸多列車每隔二個車廂就貼上一張印有一對穿著現代、色彩鮮明，酷似美國名畫「美國哥德」人物構圖的亞裔年輕人的海報，上面寫著「我們不害怕」(圖8)。利懷泥的海報出售著一種觀念，一種對付攻擊性行爲最好的方法是冷靜、自信的觀念。他是「以火攻火」的方式來對付人類心理，想想乘客在車廂內看到那麼多減肥廣告、電腦廣告……等，當看到「我們不害怕」的海報時，一開始會懷疑，它到底是賣什麼呢？最後才意會到，它只是在爲「免於害怕」做廣告而已(Schwartzman, Allan, 1985, P.62)。

陸、邁向反文化的最後邊界

一、街頭塗鴉的新價值觀

出自學院的街頭藝術家，他們的地位一旦從塗鴉者中脫穎而出，他們便開始成爲頑強的真實世界中的貪婪人物。他們企圖爲目前的體系建立一套有利的新價值觀，用以逃避美學的規範。他們選擇美國治安最危險的地區—南布隆克斯(S. Bronx)鄰近地帶作爲鼓勵此一塗鴉文化的聖地，以及自負的態度，相信自己的作品可以跨越各文化階層皆迷戀。一九七八年，艾因斯(Stephan Eins)脫離蘇荷的世界，在南布隆克斯一家商店的正面開設了「時髦展覽館」(Fashion Moda)(Schwartzman, Allan, 1985, P.78)(圖9)。顧名思義，「時髦展覽館」是一個爲藝術、科學、保險、技藝、荒謬可笑而存在的地方。它的哲學建立在「藝術創作可以在任何地方產生」的大前提下，從而推演出藝術可以爲任何人，爲懂得藝術與不懂得藝術的人，受過藝術教育與未受藝術教育的人，中產階級與貧窮人家而做，而喜愛。同時形成了當地藝術家與居民可以在城裏相互產生關係，互爲影響；國內和國外的藝術社會可以交換創作概念與分享創作精力的狀態。換句話說，也就是塗鴉者、街頭藝術家、學院派藝術家的作品均可掛於該館的牆上。在此前哨建立之下，塗鴉納入了藝術的潮流。塗鴉被視爲藝術品展出。

政治觀點，以便將共同的精神融合成一股強勁力量，並由此區分出，此類文化與我們過去認同的文化之間的差異性。「共同合作計劃群」認為塗鴉作品置於畫廊與地下鐵的意義是相同的，他們有其規矩，不介意他們的藝術是在街頭成長，反而認為在街頭成長會比在中產階級社會快速。

二、塗鴉原始精神的模糊化

包括了曾在時髦展覽館展出或於該館進行創作過，出身美術學校的五十位新人，在此時期也組成「共同合作計劃群」(Colab) (Schwartzman, Allan, 1985, P.78)。他們以反抗者的姿態出現，為反對一般藝術展出的方式而努力，在佈滿了砂礫、塵埃和現實生活更接近的場所，展出他們頗受社會爭論的作品。「共同合作計劃群」展出的場所包括閣樓、搖滾樂俱樂部、鄰近商店前、廢棄的建築……等，作品的內容則包括「向具有創作力的年輕人致敬」、「狗」、「宣言」、「房地掙客」……等。他(她)們於一九八〇年的《時代廣場》展，其展出地點就在紐約犯罪中心西41街與第7大道間的一家渡假指南中心(Schwartzman, Allan, 1985, P.82)。展出方式非常民主，有點漂亮，又有點艷麗、生氣、低俗浮華，那些帶有政治意味的作品填滿、甚至擠塞在整個空間內，暗示包圍著我們街頭世界的精神。

這時，藝術界及大眾傳播媒體開始注意這種將塗鴉作品與學院藝術家作品並列展出的方式。「共同合作計劃群」的成員時常聚會討論他們的

「時髦展覽館」的存在，則結合了受過藝術教育的藝術家的支持，由於他們的參與而使街頭藝術得以納入藝術之流，使塗鴉者為新生代接受。例如新美術館(New Museum)為「時髦展覽館」的成員辦了次展；而紐約最大交換場P.S.I.的「共同合作計劃群」舉辦藝術展「塗鴉、音樂、紐約人新頻道展」；未來藝術之星的支持者理卡德於「Artforum」雜誌極力推崇哈林(Keith Haring)、阿哈恩(John Ahearn)及巴斯奎特(Jean Michel Basquiat)、奎諾尼斯(Lee Quinones)、弗圖拉2000(Futura 2000)(Schwartzman, Allan, 1985, P.103)。

三、街頭塗鴉藝術家成為明日藝術明星

儘管接受傳統教育的街頭藝術家已形成一股頗具影響的作用力，並自立於藝術體系之外，與藝術市場的優勢勢力對應，但由於街頭藝術的作品太富生命力，以致商業性藝術世界也注意到他們，並開始接納他們、擁抱他們，也擁抱著這股社會運動。此時，我們不免疑惑，何以塗鴉者與

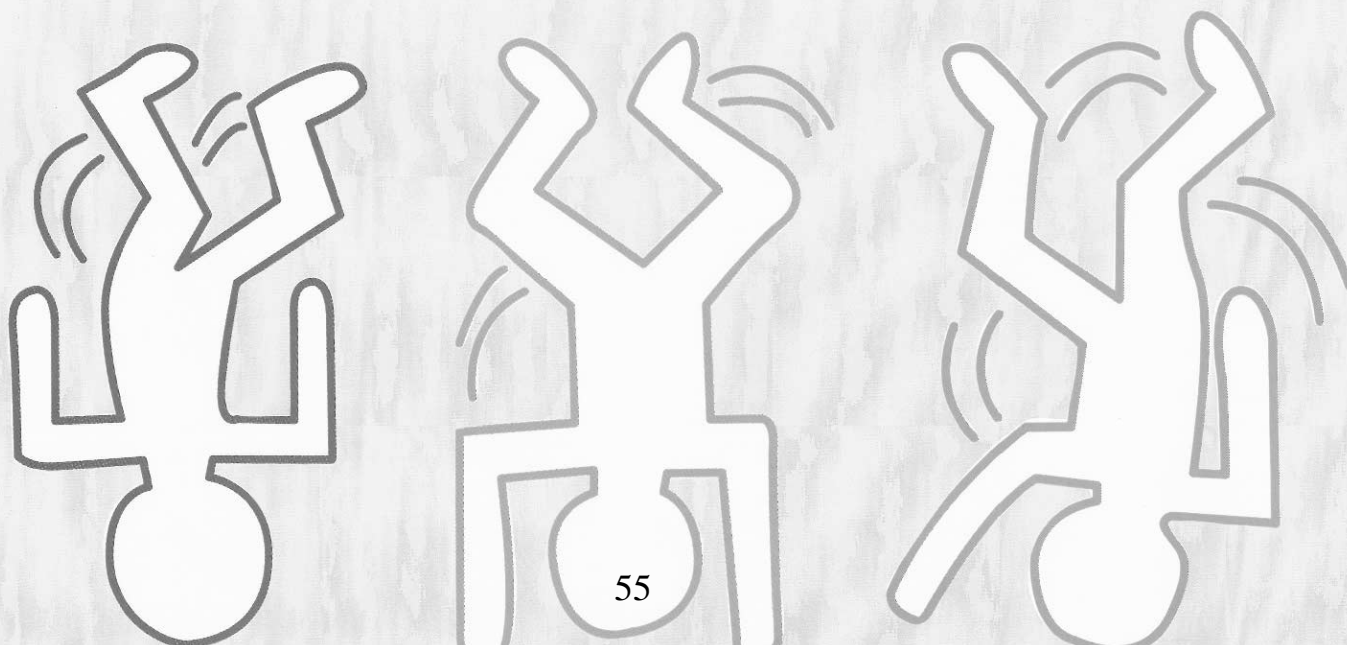




圖8 利懷尼(Les Levine) *We Are Not Afraid* 1982

街頭塗鴉藝術家之間會有如此巨大的差別性呢？主要原因是，街頭塗鴉藝術家大多受過學校美術教育，他們瞭解如何選擇目標，如何引用大眾文化的普遍性作為創作源泉，而此，並不是早期地下鐵車廂塗鴉者僅將大眾文化視為普遍性視覺言語所能及。

一九八二年時當塗鴉已漸成為藝術世界的用語。藝術世界意外的擁抱，使得塗鴉藝術家開始從事商業性活動(滕立平譯，民84，頁103)，而這些作品也就沒有當初那些為了追求自由而做的作品那麼具有紀念性，那麼強而有力；他們並沒有想要成為藝術家，而是市場的變化將他們轉變成為藝術家。不過如巴斯奎特、弗圖拉、奎諾尼斯等人以新鮮、清晰方式來表達複雜情緒的作品，確實帶給我們一些影響。

柒、結論

一、反文化動力消失的痛苦

當塗鴉者與街頭藝術家有著共同性的精神，當他們的方針交叉時，他們彼此互相歡迎，然而卻在「罪行」最盛的時候分散。塗鴉原先以一種殘存者、邊緣人物的路線發展，而今已邁向成功之道，他們歷經一個接一個的反權力戰爭，已戰成山頭之王，開始收穫成功之果，塗鴉已為眾所皆知。但是當街頭藝術家從塗鴉者中凸顯出後，他們的發展就已超越了地下鐵壁畫的短暫火花。

原先作為反文化行為的塗鴉，從一種自我表現的形式回到文化的起源，塗鴉者在石頭、樹幹上刻名字，在牆上亂塗政治宣言去引動反對者所想



壓抑的部分，選擇一不被認可的權力去訴說自己。但是，塗鴉一旦成爲一種美學、態度、不同風格的基礎，而對今日的文化有遠大的影響時，其精神與先期的塗鴉藝術之間的衝突就愈明顯，早期被視爲破壞公眾財產行爲的作品、地下鐵那流動的壁畫也就在痛苦中消失了。

二、塗鴉具體化消弭藝術與生活的界限

現代藝術家的「爲藝術而藝術」，讓他們自許已經奉獻一生給藝術。塗鴉者將他們反文化的精神，透過書寫與圖式展現在不停穿越的人群中。受過美術教育的街頭塗鴉藝術家，把藝術獻給了生活。塗鴉者把社會的不公平，赤裸的揭露出來。街頭塗鴉藝術家把藝術社會的不公平當作整個大社會不公平的一部分，將我們的注意力拖到我們每天視而不見的事上，企圖證明在我們世界中，視覺的特質是分享我們具有潛力的想像力。當公眾藝術透過歷史和世人見面時，八〇年代的街頭塗鴉藝術家也利用世界很公平地告訴我們「什麼是藝術」，而紐約街頭就是提供這些藝術家全新開始的一個場所。■

作者按一本文部份改寫自作者曾發表於《現代美術》第十九、二十期的環境藝術系列一與二。



圖9 時髦展覽館正門（Crash繪）

參考書目

- Schwartzman, Allan.(1984). *Street Art*. New York : The Dial Press.
- Smagula, Howard J.(1983). *Currents-Contemporary Directions in the Visual Arts*. New Jersey : Prentice-Hall, Inc..
- Yinger, J. Milton著，高丙中、張林譯（1995）。反文化：亂世的希望與危險。台北：桂冠圖書股份有限公司。
- Gablík, Suzi著，滕立平譯（1995）。現代主義失敗了嗎？台北：遠流出版事業股份有限公司。
- Dreyfus, Herbert L., Rabinow, Paul著，錢俊譯（1993）。傅柯—超越結構主義與詮釋學。台北：桂冠圖書股份有限公司。