第一章　史提海莫的繪畫風格以及與前衛藝術之關聯

本文以史提海莫在二〇年代成熟風格時期的藝術表現為主，希望能透過史提海莫與藝術、文學、社會此三項時代內涵為範圍的互動發展來一窺究竟。由於史提海莫並非是大眾所熟悉的藝術家，本章擬作史提海莫生平與風格簡介，以利後續主題之探討。

史提海莫的繪畫類型可歸納為三種：肖像（包括集體肖像畫）、靜物與記實性（documentary）繪畫（部分有集體肖像畫之特質）。本章首先分析影響史提海莫此三種繪畫類型並促其繪畫風格成型的來源，以便對史提海莫的繪畫特質有先備概念。在探討畫家於該時代藝術環境背景—前衛畫家團體活躍、紐約藝術市場急速成長—之中所處的位置之後，再在此基礎上以其肖像繪畫（portraiture）為主，討論其繪畫特質。

第一節　史提海莫的藝術類型與繪畫風格

弗洛琳．史提海莫 1874 年生於美國紐約州羅徹斯特（Rochester）一個德裔的猶太家庭，是五個兄弟姊妹中的第四個孩子。因為她的父親在其年幼時就離棄了家庭，所以史提海莫與母親家族間的來往更為密切。她母親羅塞塔（Rosetta Walter）出身於當時紐約赫赫有名的幾個家族之一，此外，又因為當時富商的聯姻關係，史提海莫一生都與諸如塞立格曼（Seligman）、古德哈特（Goodhart）、伯恩海默（Bernheimer）、比爾（Beer）、包斯泰特（Beustadter）、古根漢（Guggenheim）以及華特（Walter）等家族有密切的關係，而這些出身背景對史提海莫而言，其影響也是全面性的。

1892 至 1895 年間史提海莫進入紐約藝術學生聯盟（Art Students’ League），

主要師事考克斯（Kenyon Cox）與莫布雷（H. Siddons Mowbray）學習傳統繪畫技法與觀念，例如一張人體素描（圖 6）。往後幾年，史提海莫和母親與姊妹們往返美國與歐洲各國之間，到了 1906 年開始長期旅居歐洲的義大利、瑞士、德國與法國各國之間，直到 1914 年才返回美國。在旅居期間，她花了很多時間參觀歐洲國家主要的博物院、美術館，同時也在德國柏林、慕尼黑與司圖加特等城市的藝術學校學習，而她的妹妹艾緹更在這段時間在德國弗萊堡大學（the University of Freiburg）取得了哲學博士學位。1914 年，一家人因歐戰爆發回到紐約，從此史提海莫與均未出嫁的姐姐凱芮（Carrie Stettheimer）和妹妹艾緹以及母親一同定居在紐約市曼哈坦上城西區，亦再不曾回到歐洲。這一年的史提海莫已經四十三歲，才剛要開始在紐約的藝文社交生活並發展出自己的成熟繪畫風格。

史提海莫從歐洲帶回來的作品大部分是靜物畫與風景畫，在這些題材中，一部分反映了歐洲繪畫傳統，尤其是文藝復興時期繪畫與羅馬近郊古代建築與風景對她的啟發，例如 1907 年的《春》（Spring, 1907）（圖 7），史提海莫的花神芙羅拉有著與波提且利的花神（圖 8, 局部）相同的姿態與明顯的輪廓線，只是換上一襲當代時裝，穿上一雙高跟鞋；一部分反映了她在歐洲期間，生活與品味背後所接收的文化藝術內涵—工藝美/藝術、普遍流行的中國風或崇尚東方藝術的熱潮，她在 1901-1910 間完成的數件屏風作品皆有東方或確切地說有中國風味，例如一件壁爐用屏風（圖 9）的繪畫部分，位於中央的（可能是）艾緹還有兩個波斯裝扮的人物與一隻用後腳站立的動物，正或站或走在花朵的莖條上，它與另一件題為《中國走繩索者/ 遊戲》（Chinese Acrobats/Le Jeu）（圖 10）三聯屏風有類似的主題，都令人聯想到中國的雜技表演；支架的部分鑲有兩件門窗花板木雕，分別有「福祿壽喜」、「平安如意」等吉慶寓意，令人設想假如史提海莫曾經深究這兩件裝飾木雕的寓意，那麼另一件四聯屏風《亨莉塔、芙洛琳、華特與卡洛琳．史提海莫的肖像》（Portrait of Henrietta, Florine, Walter and Caroline

Stettheimer）（圖 11）以及多件瓶花靜物尤其題為「生日花束」，也許都帶有「歲歲平安」或「富貴平安」等之寓意。此外，她在巴黎期間還受到迪亞基列夫（Serge Diaghilev's）所創辦的「俄羅斯芭蕾舞團」（Ballets Russes）演出形式的影響，直接觸發其對舞台表演相關藝術設計的興趣，開始著手設計自己的一齣芭蕾舞劇《奧菲的四種藝術》（Orphée of the quat'z Arts），並陸續完成劇本、服裝道具草圖，只是可惜沒有實際演出，不過這跟日後湯森邀請史提海莫加入《四聖人三幕劇》的工作團隊，史提海莫會毫不猶豫地加入，想必是有前因的。另外，我們還可以從她的繪畫中看出其多方嘗試媒材的實驗態度，根據波明克的研究，史提海莫作畫的程序大概是「直接在未打底的畫布上用畫刀厚塗，隨後進行至少一次「清洗」的動作，把大部分前一次畫面上所畫的內容覆蓋過」[46]，而她在畫面上局部厚塗的技法一直持續到晚期，例如《暑熱》（圖 12，局部）到《藝術聖堂》（Cathedrals of Art, 1942）（圖 13，局部）。蘇斯曼認為史提海莫早期的作品反映了象徵主義與後印象派的影響，這些早期作品的特點是色彩厚重，但多是彩度不高的深褐色調子，而且營造出與那比畫派（Nabis）、德加（Edgar Degas）與馬諦斯等人作品中的相同氛圍[47]。總之，以上這些早期在歐洲所接受的教育養成與啟發，都是史提海莫的繪畫逐步建立成熟風格的根柢。

依照諾賀琳對史提海莫繪畫風格的分析，「她的成熟風格立基於各種不同類別的藝術…，從象徵主義到馬諦斯裝飾性的風格，以及俄羅斯芭蕾舞團（Russian Ballet）的佈景設計—例如巴克斯（Léon Bakst, 1866-1924）、比諾斯（Alexandre Benois）和貢　菪鼠翩（Natalya Goncharova）」[48]。除了上述在歐洲接觸的藝術表現形式，尤為特別的是，她的墨西哥籍友人，具有藝術/理論家身分的貝斯特—

[46] 參見:Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995), p. 33:" /…/from colored crayons on paper to oil applied thickly with a palette knife on rough, unprimed canvas. Although she would later go through at least one "purge," destroying large quantities of these early works."

[47] 參見: Elizabeth Sussman, 〈Florine Stettheimer: A 1990s perspective〉, *Florine Stettheimer: manhattan fantastica*, (New York: Whiteny Museum of American Art, 1995), p. 45

[48] 參見: Linda Nochlin,〈Florine Stettheimer: Rococo Subversive〉, *Women, Art, and Power*, (London: Htames and Hudson, 1988), pp.111-112

毛嘉特（Afolfo Best-Maugard），其藝術理論似乎也是史提海末創作的靈感來源之一。此外，諾賀琳認為史提海莫還受到原始主義（Primitivism）藝術、民間藝術（Folk Art）與報刊雜誌中插圖漫畫（graphic stylishness cartoons）等表現風格的影響。除了以上諾賀林提出的影響因素之外，泰勒還加入了東方藝術表現風格的影響；波明克則點出相片攝影對史提海莫繪畫的影響。以下便針對上述提及的風格來源稍加討論。

在諾賀林所例舉的各風格影響可能來源中，若由象徵主義的影響來觀看史提海莫的作品，無疑必須去辨識其作品中具有內心自省與運用象徵隱喻表現的部分。雷諾茲（Donald Reynolds）認為象徵主義的畫家們「**他們對夢境的探索以及對人類感情的偏重雖然並不是總能產生所希望的結果，但他們確實創造了一種主體象徵的藝術，反映著時代的見解，表現生死、慾望、鬼怪、聖靈等等這樣的主題**。」[49]，史提海莫的表現主題雖然不在鬼怪、聖靈，沒有如莫羅（Gustave Moreau）在《顯現》（Apparition,1876）（圖 14）一作中對幻象顯現的描寫，但的確有如雷東（Adilon Redon）一般，曾對夢境或幻境進行描繪。以《音樂》（Music）（圖 15）為例，這個奇異的時空場景猶如夢境一般，尤其位在畫面中心的尼金斯基（Vaslav Nijinsky, 1890-1950）現身於類似曼陀羅（Mandorla）這種神聖象徵的光輪中，特別具有宗教神秘意味。十九世紀以來，隨著宗教神秘主義在社會的興起，視覺藝術也受到了一定的影響，例如上述象徵主義。值得一提的還有，十九世紀末葉，一位同時兼具了作家與評論家身分的宗教神秘主義領導人物佩拉當（Joséphin Péladan），自稱是最早發現初生基督的三位朝拜者（the three Magi）的後裔，他的中心思想便是男女合體，並在他的小說《兩性人》（*De l'Androgyne,* 1891）中傳達該項主題，他認為「**通過兩性的吸引以及隨後的結合，人類形象達**

[49] Donald Reynolds, *The Nineteenth Century— (Cambridge Introduction to the History of Art),* （Cambridge: Cambridge University Press, 1985）, pp.117-118: "If their explorations of dreams and their focus on the human emotion did not always produce the hoped for solutions, they did produce an art of subject and symbols that expressed the preoccupation of the age with such themes as death, sex, demonism and spirituality."

到完整。而藝術的作用是獨特的，因為是藝術而不是自然，創造了兩性同體的人，並把人類從追求性活動的完整中解救出來。」[50]，史提海莫後來在運用圖像時，將人物描繪為性別不辨的雌雄同體（androgyny），這一點似乎讓她的繪畫與象徵主義或宗教神秘主義有更進一步的關聯性存在。

其次，關於史提海莫的繪畫具有馬諦斯的裝飾性風格，也許應該說史提海莫具有與馬諦斯類似的裝飾性簡化才能。史提海莫早期對馬諦斯風格的借鑑極為明確，以畫家的靜物畫《花與壁紙/靜物第一號》（Flowers with wallpaper/Still life Number 1, 1915）（圖 16）為例，其不論色彩與構圖甚至表現主題均可視為對馬諦斯《餐桌上》（La Desserte, 1908）（圖 17）的風格表現習作。貢布里希對《餐桌上》分析道，「馬諦斯在把眼前形象轉換成裝飾圖樣這方面向前邁進了一大步。壁紙和上置食物的餐巾桌布花樣，兩者間的相互作用形成此畫的主要表現對象。〔…〕女人和樹的輪廓大大地被簡化了，甚至扭曲其形式以配合壁紙上的花朵。〔…〕雖然馬諦斯未曾片刻拋棄表現複雜微妙的風味，但此類畫鮮明色彩與簡潔輪廓中，仍有某種兒童畫的裝飾意味。」[51]，這段話同時可引用來說明史提海莫的《花與壁紙》，可見兩者風格的近似。《花與壁紙》畫面中，壁紙與花卉靜物，與桌布共同建構出畫面的和諧，花卉靜物配合壁紙作放射狀的扭曲安排，絲毫不覺互相干擾，尤其畫面中的蝴蝶與一隻珍禽點綴在花朵之間真假不辨，表現出另一番趣味；貢布里希的一段話也直接點出日後史提海莫成熟風格的三個特點：人與物輪廓的簡化、鮮明的色彩與兒童畫裝飾意味。

至於俄羅斯芭蕾舞團的佈景設計對史提海莫的影響，主要在於色彩的表現。以巴克斯為例，蘭伯特認為，「巴克斯設計的服裝上那種鮮豔的色彩，大紅、大綠、大紫，特別是橘黃色，配上史特拉汶斯基刺耳的音樂，引起了很大的轟動，

---

[50] Donald Reynolds, *The Nineteenth Century— (Cambridge Introduction to the History of Art)*, （Cambridge: Cambridge University Press, 1985）, p119 : " Through the attraction and subsequent union of male and female, the human from is made whole. The role of art is unique, because art alone, not nature, creates the androgyne and liberates man from sexually seeking his completion."

[51] 參見: E. H. Gombrich, *The Story of Art*,（London: Phaidon Press Ltd.,1995）, p. 573

取代了當時流行的柔和色彩。他所運用的東方圖形式樣也同樣震人心弦。巴克斯技高一籌，能把握過度鮮豔的色彩和裝潢，即使他人也模仿不及，他的芭蕾舞服裝與舞台布景支撐了一種富麗堂皇的風格，其延續之長，長於它本來應該維持的時間〔…〕」[52]（圖 18）。若依照蘇斯曼的研究，史提海莫早期的繪畫多是彩度不高的深褐色調子，那麼上述布景的特點應該就是俄羅斯芭蕾舞團對史提海莫的第二個具體影響。此外，該舞團對畫家還有第三個具體影響，那就是對該舞團首席尼金斯基的藝術表現的贊賞，使畫家回到紐約後仍不只一次將他描繪入畫，例如上述《音樂》中的尼金斯基，造型來自於其《玫瑰精靈》（Le Spectre de la Rose, 1911）（圖 19）一齣芭蕾舞劇，而在《粉紅甜心愛的戰爭》（Love Flight of a Pink Candy Heart, 1930）（圖 20）中，史提海莫的舞伴若推測為尼金斯基無誤，則造型來自《嘉年華會》（Le Carnaval）（圖 21）一齣。

泰勒針對史提海莫繪畫構圖的分析，認為她在描繪群像畫時，人與物件多避免重疊，即使在非常擁擠的構圖畫面，例如《班德的春季拍賣》（Spring Sale at Bendel's, 1921）（圖 22）、《亞斯伯瑞公園南側》（Asbury Park South, 1920）（圖 23）等，也都會讓人物保持個別清晰與完整，非常接近古埃及繪畫對人物表現的要求，因此「她的人物如果不是那麼『弗洛琳式』，那麼我會稱它們為埃及式的。」[53]。不過，同一種構圖特色，在泰克力丘（Pavel Tchelitchew）眼中則較接近於波斯細密畫（Persian miniatures）（圖 24）。的確，史提海莫描繪異國情調的偏好是早在歐洲期間就存在的，尤其她若干對波斯人物的描繪，例如上述 1910 年代所繪製的屏風或繪畫《洋傘》（Parasols）（圖 25），以及她為自己芭蕾舞劇《奧菲的四種藝術》的人物與服裝設計中加入的波斯元素，例如草圖（圖 26），這些都說

[52] Rosemary Lambert, *The Twentieth Century— (Cambridge introduction to the History of Art),* （Cambridge: Cambridge University Press, 1981）, pp. 48-49:" The vivid colors of the Bakst costumes, the barbaric reds, Green, purple, and above all orange, colors that echoed Stravinsky's harsh-sounding music, made a great impact and replaced the softer shades that had been in fashion. The oriental patterns and shapes were also striking. Bakst had the skill to handle an excess of brilliant color and ornament (though his imitators had not) and his ballet costumes and scenery kept a richness of ornament fashionable for longer than it might otherwise have been."

[53] Parker Tyler, *Florine Stettheimer: a life in art*, (New York: Farrar, Straus and Company, 1963), p. 150:" If her persons were not as Florinesque, they would be—as I hinted above—Egyptian."

明史提海莫曾對波斯繪畫詳作觀察。如此看來，不論是「埃及式的」或「波斯式的」構圖形式，都能用來說明史提海莫二〇年代以後繪畫的構圖特點，但史提海莫本人與波斯藝術的關係卻是更為深刻的。

波明克研究史提海莫的肖像畫時，曾經舉出某些肖像構圖可能參考過攝影照片，例如她認為《霍夫神父的肖像》（Portrait of Father Hoff, 1928），「**這件作品有一種奇怪的生硬感而且對人物性格的描繪也顯得粗淺，可能是因為依據照片繪成的關係。**」[54]。照相攝影技術的發達以及對藝術創作的影響，已經由藝術史證明是不容小覷的，貢布里希將攝影藝術與諸如科技發展、心理學的研究發現等外在環境因素，列為影響當代藝術發展的九大因素之一，只是攝影藝術自十九世紀初葉發展以來就被繪畫藝術視為對手，不過，即使一度「『**攝影式**』（photographic）一詞在畫家與指導藝術欣賞的教師，變成了一個齷齪的字眼（a dirty word）」[55]，但至遲在六〇年代，藝術家就已紛紛啟用攝影為媒介，來創作從前被畫家視為禁忌的新奇效果。而不論史提海莫是否參照過攝影作品來作畫，她對相機/攝影這種已經發展了近一個世紀，不算新穎但在一般生活中每逢重大事件就必定出現，而且與她的肖像畫作一樣具有記實作用、具有相同的表現內容（人物），一定是相當自覺甚至是感到興趣的，何況她還有多位攝影師朋友，都成為她肖像畫的對象，例如《巴倫．德．梅爾的肖像》（Portrait of Boron de Meyer, 1923）（圖 27）、《阿弗列．史泰格列茲的肖像》，表示他們在史提海莫心目中所受到的重視。此外，我們從她的眾多作品中可以發現她常將工作中的攝影師描繪入畫，形成在內容上含有雙重記實的繪畫表現，例如在《選美比賽》（Beauty Context）（圖 28）與《鄉間的星期天午後》（圖 29）裏，工作中的攝影師便是史泰權（Edward Steichen）。提到史提海莫繪畫的記實性，我們若將其描繪生活場景時所透露的細節與時尚雜誌中所刊載的服裝設計宣傳圖畫兩相對照，便可以發現史提海莫的日

[54] Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer,* (New Haven: Yale University Press, 1995), p. 161:" the work is strangely wooden and the characterization superficial, possibly because it was painted from a photograph."

[55] **參見**: E. H. Gombrich, *The Story of Art,*（London: Phaidon Press Ltd.,1995）, p. 616

常生活便是宣傳圖畫上描繪的時尚生活，她由自己的生活場景構成了她繪畫題材的要素，例如早期對東方的品味生活，以《在中國屏風前的肖像畫》（Self-Portrait in front of Chinese Screen）（圖 30）對照圖中形式與圖樣相仿的屏風（圖 31）；休閒生活，以《沛雷西湖》（Lake Placid, 1919）（圖 32）對照圖中的同樣形式的小舟與洋傘（圖 33）；社交生活，如《給杜象的盛宴》（La Fête　Duchamp, 1917）（圖 34）對照晚宴場景中，同樣以燈籠串起的燈飾（圖 35）等，所以正如　蒲w衛克（Whitney Chadwick）所言，「她（史提海莫）很少將藝術生產與其美好的生活加以區分」[56]，這點她與同時代的歐姬芙正好相反，「她（歐姬芙）費其一生避免讓藝評家與善意的觀眾，從其作品中看出她的生活」[57]。

如前所述，史提海莫並非為大眾所熟悉的藝術家，不少藝術家辭典或藝評連史提海莫的基本資料都未加考證便逕付刊載，例如《美國藝術字典》（*Dictionary of American Art*）除了錯誤記載「史提海莫家的姊妹沒有一個出嫁」[58]（史黛拉 Stella Stettheimer Wanger，1890 年代出嫁後定居加州），還誤植畫家的卒年為 1948 年（實為 1944）；1963 年《藝術雜誌》（*Art Magazine*）為史提海莫（第二次）較大型的紀念展所寫的展覽短評，把畫家去世後首次回顧展的日期誤植為 1944 年[59]（實為 1946）；其他還有將史提海莫姊妹排行寫錯的等等。也許作為舞台設計者的史提海莫更被當時的人熟知，她為《四聖人三幕劇》（圖 36）一劇所設計的舞台布景與服裝令不少藝評家讚嘆蕾絲與玻璃紙竟也能創造出令人意想不到的莊重與尊貴。除此之外，史提海莫還是一位生前不曾公開發表詩作的詩人，史提海莫過世後，她的妹妹艾緹集結史提海莫在日記、便箋等手稿上留下的詩加以編排後，於 1949 以《水晶花》為名在紐約限量印行以為紀念，由於這些詩集就像她的日記一樣私密性很高，雖然詩集也可能經過艾緹的剪輯，但仍是我們一探畫家

[56] 參見: Whitney Chadwick，李美蓉譯,《女性，藝術與社會》（*Woman, Art and Society*）,（台北：遠流, 1995), p. 316
[57] 同上註, p.317
[58] 參見: Matthew Baigell, *Dictionary of American Art*, (Harper & Row, Publisher, 1982), p.340
[59] 參見: Reviewed by Donald Judd, Vivien Raynor, Sidney Tillim, *In The Galleries*, Arts Magazine, (vol. 38, no.3, Dec. 1963), p. 63

內心世界的第一手資料。

簡而言之，史提海莫二〇年代及其後的藝術風格是植基於歐洲裝飾藝術與純藝術的傳統，所發展出的有意識的現代主義風格。諾賀琳認為史提海莫為了發展自己的繪畫語言方式，不得不放棄她在世紀交替之際所學習的學院派的傳統形式價值，例如在藝術學生聯盟所學的裸體人體畫法等等的形式價值，同時還必須將現代畫派的抽象表現形式拋在一邊[60]。1934 年，史提海莫在接受紐約《太陽報》的訪談中曾經表示，她年紀很小的時候就開始畫畫，並以「噢！非常、非常多（的訓練）（Oh! Lots and lots of it!）！」[61]來表達她所接受過的正統藝術訓練，而談到她並未全盤接受那些訓練來發揮創作時，她說「相當高興它們沒有（被全盤接受）（rather glad it didn't）」[62]。在她那些表面上看來似乎沒有影響源頭的繪畫風格，其實所受之影響、所援用的各種藝術類別是極為廣泛，並須得一一探究方能釐清的，再者，她所呈現的繪畫風格雖然具備著高度的原創性，實則來自於她能把各種精心挑選的藝術資源或靈感來源轉化或假借成為自己風格的高度能力。

[60] 參見: Linda Nochlin,〈Florine Stettheimer: Rococo Subversive〉, *Women, Art, and Power*, (London: Htames and Hudson, 1988), p.114

[61] 參見: Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995), p.9

[62] 參見: Ibid., p.9

第二節　史提海莫與前衛藝術市場

史提海莫回到紐約定居後不久，開始籌備個人的第一次展覽，也就是 1916 年在紐約諾德勒畫廊（Knoedler Gallery）的展出。這次展出是其繪畫生涯中一個重要的轉折點，就整體而言，這段期間也是其繪畫風格的轉換時期。由於這次展出的不愉快經驗可能對其繪畫風格有所影響，且這次展出的意義應在於有助她重新思考繪畫的方向，甚至思考從事繪畫的目的。因此本節就從此次展覽的相關層面討論影響其繪畫風格轉變趨向之因素。

首先，展覽若在商業藝廊展出，必與藝術市場機制產生關聯。紐約的藝廊一直以來便在藝術市場上扮演著關鍵的角色，尤其在武庫展覽之後，幾乎宣告了畫商或贊助者非凡的藝術前瞻力。今日紐約的藝術市場仍掌控在全市百餘家藝廊與藝廊機制運作之下，藝廊甚至凌駕了藝術家的角色，扮演起藝術創作的領航者。蓋伯利克(Suzi Gablik)在其《現代主義失敗了嗎？》(*Has Modernism Failed？*)一書導言中引述了一段 1975 年在墨爾本和阿德雷德（Adelaide）所舉辦的「藝術與語言」座談會的部分對話內容，蓋伯利克表明引用這段對話，「**是因為它為現代藝術作了一個見證**」[63]，其實這段話同時也揭示了她後續在書中的各項論點，為現代藝術家與觀看者、現代藝術與經濟市場的關聯提供一個說明例證。

藝術品買賣的市場發展已久，除了畫商與贊助者外，中產階級對藝術的品味也已在藝術市場躍升主導地位之一，這點不難在藝術史上找出前例，而以下的對話也應該會出現在藝術史上每一時期「前衛藝術」或「現代藝術」開始萌芽之際，例如出現在 1874 年第一次印象派聯展中莫內（Claude Monet）展出《印象.日出》；或 1905 年巴黎秋季沙龍中馬蒂斯和魯奧（Georges Rouault）等人展出其色彩強烈、筆觸粗曠的那些畫作；當然也可能發生在 1920 年代每一場紐約前衛藝術家們舉行聯展時的「藝術研討會」上。

---

[63] Suzi Gablik, 藤立平譯,《現代主義失敗了嗎？》(*Has Modernism Failed？*) ,(台北: 遠流出版公司, , 1991), p.5

筆者認為這段對話，有助於思考史提海莫在其所處的藝術環境下所面對的外部情況，而且即使對話中的藝術家　F不能代表史提海莫個人，卻可能代表該時代普遍藝術創作者的心理狀態與處境。本文願為對話略作分析，從這個角度來理解史提海莫：

聽眾：我感興趣的問題是—你想經由藝術創作完成什麼？….是為了自我表現和傳達訊息嗎？

藝術家：這就像跳上一列火車一樣，它是一種前往某地的交通工具，我可以問你為什麼要坐在椅子上。你們總是問為什麼？為什麼？我喜歡，如此而已。

聽眾：但是你喜歡很多事。例如去看馬戲表演—。藝術創作有哪一點是特別令你喜愛的。

藝術家：我同意藝術品不應該放在架上展示。….我的目標一直在改變，我每一幅畫的目標都不一樣。這兒的演講者一直在批評我，因為我不具真正的風格，他們認為我不知道自己在幹嘛。[64]

這段對話最明顯的一點，就是藝術觀看者與藝術家的互不了解，因為不了解還產生了敵對氣氛。觀者一開始就試圖要了解藝術家的藝術，提出「目的」的詢問，但大部分藝術家只能回答「我喜歡，如此而已」這類觀者聽來形同搪塞的說辭。其實，「我喜歡，如此而已」在知識論領域中屬於「外在論」（externalism）[65]的自圓其說方法，是有效圓說信念的方法之一，也是一種將理性和證據對信念的重要性降至最低的圓說法。（就像一個人陷入愛河，卻找不到理由解釋自己的愛時說：「我不知道，愛不需要理由吧。」）。但遺憾的是，大部分的觀者卻是屬

[64] 參見：Suzi Gablik, 藤立平譯,《現代主義失敗了嗎？》（*Has Modernism Failed ?*）,(台北: 遠流出版公司, 1991), p.6

[65] 參見：Stephen C. Hetherington, 林逢祺譯, 賈馥茗審訂,《知識之謎—知識論導引》(*Knowledge Puzzles: An Introduction to Epistemology*）, (台北: 學富, 2002), pp.149-160

於知識論的「內在論」（internalist）[66]者，他們認為理想證據的提出，乃是一個人自圓其說的關鍵條件，加上藝術家與觀者鮮少溝通的管道，所以，雙方基本上是很難取得共識的。而且觀者通常不願放棄親自與藝術家溝通的機會，此例中觀者藉舉例想引導出答案，藝術家則跳躍進另一層思考中，提出不願自己的作品被商品化，並說明自己的目標一直在改變，而且自己的每一幅畫的目的皆不相同，最後明顯地表達出自己的作品被批評為不具真正風格或不知所云等的不滿情緒。

其實，蓋伯利克在本書中也提出了史密森（Robert Smithson）、克里斯多（Christo）、拉汶(Les Levine)、科舒(Joseph Kosuth)等藝術家的例子，說明藝術家的作品剛開始被商品化時，藝術家就會因為要拒絕自己的作品成為商品而改變創作模式，並製作極端怪異且個人化的作品，只是不知何時、何因，不知是前衛藝術本身使然或外在環境變遷所造成，他們的藝術創作，亦即一種前衛藝術的概念，再度成為優良的行銷策略，而藝術品經紀人的一番話更是令人驚駭「**他們可以不理會我的意見，但是我只展出我喜歡的作品**」[67]，足以昭示其主導藝術創作的能力。所以，對話中的藝術家表面上說「我同意藝術品不應放在架上展示」，但最終又不得不為受到忽視而憂慮苦惱，因為在科層體制下，藝術家似乎妥協於現實環境中，無怪乎安迪．沃荷（Andy Warhol）說：「**人們為什麼要認為藝術家很特殊呢？它也只不過是一種工作罷了。**」[68]，因為並非每一位藝術家都具有崇高的創作理念，藝術家有時更要為生活的艱辛「變通」信念。

也許史提海莫對當時藝術市場的了解，就是從與諾德勒畫廊的合作點滴中學習來的。諾德勒畫廊成立於 1846 年，是紐約當時主要的畫廊之一，1900 年代，該畫廊不甘落後於前衛藝術的發展潮流，聘任史坦納（Marie Sterner）策劃一系

---

[66] 參見：Stephen C. Hetherington, 林逢祺譯, 賈馥茗審訂,《知識之謎—知識論導引》(*Knowledge Puzzles: An Introduction to Epistemology*), (台北: 學富, 2002), pp.162-172

[67] 參見：Suzi Gablik, 藤立平譯,《現代主義失敗了嗎？》(*Has Modernism Failed？*), (台北: 遠流出版公司, 1991), p.58

[68] 參見：同上註, p.55

列當代藝術展出，史提海莫就是在畫廊的這種動機下接受史坦納的邀請。諾德勒畫廊的所有人諾德勒（Roland Knoelder）曾經對史提海莫表示，他很喜歡她的繪畫，而且他的畫廊很需要「現代繪畫」（modern paint）的展出。不過根據史提海莫在日記上記載，「他顯得毫無興趣，彷彿當我們是小孩子在扮家家酒…可能他認為沒有人會來看這個展覽」[69]，史提海莫覺得她的專業備受忽視，直到畫展開幕，第一位參觀者塞立格曼（Eugene Seligman）出現，情況才有轉變，她覺得自己終於獲得應有的尊重，是因為諾德勒發覺她是塞立格曼家族的親戚。其他的例子也能說明著她對藝術市場的看法，例如，她把畫廊參觀者區分為兩類：「一類是彷彿生活中沒有藝術存在的人；另一類則是對商業感興趣的人」[70]；其次，她常藉由報刊資訊來了解藝術動向，並在日記中表達關切；最後，對於藝術在經濟市場中位置之所在，她在〈藝術的拼法開頭是 A〉（Art is Spelled with a Capital A）一詩中總結了自己的看法：

藝術的拼法開頭是個 A
資金是它的後援
愚昧無知也能令它左右搖擺
最重要的是它能獲取代價
以一種令人醺醺然的方式
萬歲— 萬歲—[71]

在她藝術生涯中選擇與藝術市場保持距離，顯示她是因為對藝術市場有了一番了解而採取的做法，也許此舉也顯示了她的洞見，既避免自己作品的商品化又可避免上述的一番對話，不必費心地為觀者解釋自己藝術創作的目的，雖然史

[69] Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995), p.71:" /…/and took no interest as if we were two children and might as well muse ourselves…possibly he thinks nobody will see the show /…/"

[70] Ibid., p.39: " /…/all sorts of people who looked as if there were no art in their lives—and others who were interested commercially, "

[71] Florine Stettheimer, *Crystal Flowers*,（privately printed, New York, 1949）, p.26: " Art is spelled with a capital A/And capital also backs it/ Ignorance also makes it sawy/ Hurrah—Hurrah—."

提海莫對自己的繪畫也許有令觀者滿意的說法，但卻可能是一開始就不打算說出來的。而另一方面，藝術家與觀者的對話仍持續著：

聽眾：你如何區別自己在從事藝術創作，或是在做其他事情？

藝術家：我不能…每一件事都是藝術，只是表現方法不同罷了。

聽眾：但是你這麼說毫無意義…

藝術家：但是藝術是一種特殊語言，他的詞彙和你所慣用的語言不同。例如，亨利，你是誰？你好嗎？…

聽眾：我是數理物理學的博士….我是有權問你對藝術有何看法的大眾之一

藝術家：繼續作畫不是更好一些嗎？到最後大家光談論藝術而沒有人畫畫了。那才真是無聊！

聽眾：如果你覺得這樣做不值得，你大可離開這裡。如果你不喜歡這種無聊的事，你何不拿起畫筆就在這裡作畫？[72]

這一段說明現代藝術在觀者中眼中顯得創作動機不明，因為藝術家創作目的不清，所以作品便常常成了「焦慮的對象」[73]。蓋伯立克提出現代藝術令觀者不安的事實之一如同弗萊（Roger Fry）所說的，「**當人們面對一件他們無法理解的作品時，很可能會認為這件作品是特別做來羞辱他們的，即一種被欺騙的感覺**」[74]，更糟的是，藝術家通常有自說自話的傾向，想退回一個私人的想像世界，如此使得別人不得其門而入。對話中聽眾自己做了一個「明確說明」的示範，並且說「我是有權問你對藝術有何看法的大眾之一」，不過，他顯然難以從藝術家那

[72] 參見: Suzi Gablik, 藤立平譯,《現代主義失敗了嗎？》（*Has Modernism Failed ?*）,(台北:遠流出版公司, 1991), p.6

[73] 參見: 同上註, p.69,「焦慮的對象」一辭出自藝評家哈諾德．羅森柏格(Harold Rosenberg)，用以描述會讓觀看者感到不自在的現代藝術，因為觀看者不知道自己面對的是否是真正的藝術品。而面對這樣一個「焦慮的對象」，觀看者通常會有面對挑戰，甚至感到困惑、不安、迷惘、憤怒或是沉悶乏味。

[74] 參見: 同上註, p.4

裡得到滿意的答案。觀者認為他是有「權利」的，那麼藝術家到底有無「義務」呢？最後兩句對話中藝術家顯然又想轉移話題，而這位聽眾則有非要他做出個實際行動來不可的強硬姿態。

史提海莫的中、後期繪畫若有退入個人異想世界的傾向，那極有可能是因為她的繪畫和她的詩作一樣，原本就不打算對公眾身分的觀看者公開或與公眾進行對話。她曾以驚懼的口吻向梵．維克登表示她很難想像自己的畫掛在別人家牆上的景象，尤其是「**試想，它就掛在一個男人的臥室裏！**」[75]。諾賀琳以《鄉間的星期天午後》來說明史提海莫畫作的私密性，「**這些屬於個人隱私的一類作品，姊妹們猶如生活在封閉國度裏的特權居民，這個國度也是史提海莫一家人進行休閒娛樂、社交聚會與郊遊野餐的地方。**」[76]。如此看來，與那些掛在公共場所的繪畫不同，史提海莫的畫作既然屬於其神聖不可侵犯的隱私權的一部分，當然她也就沒有向大眾解說作品的目的與對藝術的看法之義務。

蓋伯利克認為現代藝術家與社會格格不入與藝術的本質無關，藝術本質並無缺失，而是現代社會價值體系出了問題，沒有人必須為整個社會情況負責，但有責任試圖改進。其實蓋伯利克並不相信一位藝術家可以給予他的觀者生命的意義，但他能做的是豎立一個個人追求價值和真理的典範，而認識真理無關乎才能，在於有沒有這份心意。若照這個結論來看，史提海莫這位在老友梵．維克登眼中十足自我中心的畫家[77]，為這個社會盡了什麼心意？諾賀林在〈史提海莫：洛可可的顛覆者〉一文中闡釋其畫作彰顯了「藝術的社會意識」，筆者認為這便是最明確的一項。

---

[75] Parker Tyler, *Florine Stettheimer: a life in art*, (New York: Farrar, Straus and Company, 1963), p.24: "Suppose, it were to hang in the bedroom of some man!"

[76] Linda Nochlin,〈Florine Stettheimer: Rococo Subversive〉, *Women, Art, and Power*, (London: Htames and Hudson, 1988), p.114: " The social character of these works is of a very private kind. The sisters art privileged denizens of a most exclusive world, the world of the Stettheimers' entertainments, soirées and picnics."

[77] Parker Tyler, *Florine Stettheimer: a life in art*, (New York: Farrar, Straus and Company, 1963), p.xiii: "Florine was a completely self-centered and dedicated person: she did not inspire love, or affection, or even warm friendship, but she did elicit interest, respect, admiration, and enthusiasm for her work in art."

史提海莫對 1916 年的展出有何期待似乎已經難以探究，但展出的結果顯然是與期待有所落差的，她寫道，「並沒有賣出，實在令我詫異。」[78]，在 10 月 31 日展覽結束當天她的日記中記下，「沒有賣出任何東西！」[79]一句話。而沒有賣出任何一幅畫作是否意味著此次展出是「失敗」的？對藝廊老闆、對商品市場而言，的確是失敗了，但對史提海莫卻無關失敗。並且，有一點尚值得注意，那就是在此次展出之時，史提海莫的繪畫風並未完全成熟，此次展出的作品都算是她的早期作品，也許史提海莫對這次展出的「失望」感更大於「失敗」感吧！

1916 年的個展後，史提海莫不曾再舉辦個展，只有固定參加獨立藝術家協會（The Society of Independent Artists）年度或其餘偶爾舉辦的聯展。終其一生，史提海莫與這個機制保持既密切又疏離的關係，這種關係使得史提海莫的藝術普遍受到當時文藝界同儕的欣賞，卻得不到一般大眾的共鳴與回響。麥布萊記得他曾提醒史提海莫，不展出就將失去賣出畫作的場合，不過，同樣的話題屢屢再被她的藝術家朋友們提及時，「她總是微笑著說，她喜愛自己的畫作，她寧願自己留著」[80]。麥布萊還記得，「不只一位藝術經紀人表示過要為她舉辦展覽的渴望，但她總是因為這個或那個理由拒絕，最後，史提海莫小姐變成藝術經紀人圈內眾所周知的『難纏(者)』(“difficult”)」[81]，其實就史提海莫的性格而言本來就是難以取悅的，即使是親近的朋友例如史提格列茲也是被拒絕的藝廊經紀人之一。

史提格列茲繼「291」畫廊之後，在 1925 年底開設了圈內友人稱之為「The Room」的「親密畫廊」（Intimate Gallery），為「七個美國人」[82]包括馬林（John Marin）、歐姬芙（George O’Keeffe, 1887-1986）、朵夫（Arthur G. Dove）、哈特雷、

---

[78] Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995), p. 75:” I am not selling, much to my amazement.”

[79] Parker Tyler, *Florine Stettheimer: a life in art*, (New York: Farrar, Straus and Company, 1963), p.30:” Sold Nothing.”

[80] Henry McBride, *Florine Stettheimer*, (New York: the Museum of Modern Art, 1946), p.18:” she used to smile and say that she liked her pictures herself and preferred to keep them .”

[81] Ibid,, p.18:”More than one of the dealers expressed a desire to undertake it but each for one reason or another was refused, and in the end Miss Stettheimer began to be regarded by them as “difficult.”

[82] 參見: Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995), p. 162

史權德（Paul Strand）以及史提格列茲本人的作品提供陳列亮相的機會，至於第七位未定的藝術家，史提格列茲除邀請過德馬斯、畢卡比亞或拉謝茲外，也曾不斷地邀請史提海莫，希望她能進入「小房間」，只不過始終沒有如願。的確，即使史提格列茲一向不主張藝術商業化的取向，不贊成藝術成為大量消費的商品，藉由畫廊的展出與強力推薦，加上評論報導，上述藝術家在公眾之間皆能獲得不小的知名度，甚至有些能一舉成名。以歐姬芙的為例，她那被史提格列茲對大眾廣為介紹是具有「女性情慾」內涵而賣出的海芋系列，六幅畫作共價值兩萬五千美金，在二〇年代不是一筆小數目。但同一時間，史提格列茲以及評論家以佛洛伊德、女性情慾或女性主義等觀點的詮釋方式，卻都是歐姬芙本人無法苟同，甚至迫使她認為有必要採取行動加以否認、澄清甚至辯駁的。部分研究指出歐姬芙不得不在二〇中期之後逐漸放棄抽象繪畫形式以避開詮釋問題，「**如果二〇年代的評論家不用情慾、性別觀點加諸於歐姬芙的畫作上，歐姬芙也許就不用停止她早期抽象風格的創作，以避免評論家的過度聯想。**」[83]，如果真如上述，歐姬芙便與前述蓋伯利克所提出的史密森、克里斯多等人情況相同，是二〇年代受市場機制影響而改變創作模式的實例。波明克認為史提海莫與藝術市場保持距離並不表示史提海莫全然不在乎作為一個藝術家能獲得的名聲與認同，「**她常常忌妒歐姬芙在史提格列茲那裡獲得的贊助與賞識**」[84]，但既然史提海莫並不願意積極地展示自己的作品，又放棄史提格列茲樂於提供的機會，卻又為何忌妒歐姬芙的受到矚目？也許歐姬芙在藝術市場中的情況給了史提海莫更多的是負面的警示與前車之鑑吧！

[83] 參見: 楊純青, 《喬治亞・歐姬芙繪畫研究》, (台灣師範大學, 美術系西洋美術史組, 碩士論文, 2001), p.26

[84] Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995), p. 186:"Florine Stettheimer was not immune to the difference that recognition and fame made in an artist's career, and she often jealous of the interest and support given to O'Keeffe's work through Stieglitz's patronage."

第三節　「史提海莫沙龍」與紐約前衛藝術家

史提海莫與前衛藝術的關係還可透過她與前衛畫家的交往來了解，蘇絲曼認為某種程度上她的角色與史泰格列茲很相似，同是極度關切藝術發展的藝術贊助者[85]，她所舉辦的社交宴會被圈內人稱為「史提海莫沙龍」(Stettheimer Salon)，從 1910 年代末期起的二十年間，是紐約文藝界前衛藝術家們的聚會場所。就在史提海莫姊妹把自家客廳一變為紐約知名的沙龍之一之際，隨著 1926 年史提海莫全家的搬遷，「史提海莫沙龍」正式由紐約西 76 街移往西 58 街亞文花園大廈（Alwyn Court)，直到姊妹們相繼辭世。這個沙龍基本上由凱芮擔任女主人的角色，凱芮有一件花費將近十年時間成的大型娃娃屋[86]（圖 37)，根據蘇詩曼的研究，就是以亞文花園大廈的家為雛型設計完成，那麼這個娃娃屋也許可以為史提海莫的生活樣態或沙龍的情形留下一些依據，例如娃娃屋的客廳（the salon)（圖 38）是史提海莫一家人日常生活的主要場景；大廳（the ballroom)（圖 39）是史提海莫與藝術家們談論藝術的場景等等。至於另外兩位女主人在沙龍的情形，相較於艾緹的活躍，史提海莫本人則較顯靜默。「史提海莫沙龍」在夏季時，會邀請相同的一批前衛藝術家前往史提海莫家租賃在紐約郊區的幾處莊園，例如安德魯．布魯克莊園（The André Brook)、魯伯特．休茲莊園（The Rupert Hughes）作客；另外，史提海莫每完成一幅新作，亦會邀請這些朋友們到其位於西 40 街（Beaux Arts Building）的工作室舉行新作發表。史提海莫熱愛派對，甚至被現代人冠予「派對動物」(party animal）[87]的稱號，就像柯瑞（A. Corey）為掛在紐約布魯克林博物館的《暑熱》撰寫的說明牌寫道，「這沒精打采的慵懶—前冷氣機時期，太熱而不想移動一下、太熱而不能不煽動一下扇子，不找，也不看見的

---

[85] 參見: Elizabeth Sussman, 〈Florine Stettheimer: A 1990s perspective〉, *Florine Stettheimer: Manhattan Fantastica*, (New York: Whitney Museum of American Art, 1995), p. 41

[86] 凱芮的娃娃屋現收藏於紐約市立博物館（the Museum of the City of New York）常設展出。

[87] 參見網路資料：Paul Campanis, www.nisyros.net/personal_stories/paul_campanis/Stettheimer.htm: " Florine Stettheimer is private in feeling. She guards it even though she is what today we call a party animal."

母親的生日—令人無法從《大亨小傳》的場景中跳脫」[88]，筆者認為史提海莫家鄉間派對的情況更能令人直接聯想到費茲羅傑（F. Scott Fitzgerald, 1896-1940）在《大亨小傳》（*The Great Gatsby*, 1925）[89]第三章描寫蓋茲比（Gatsby）家中宴會的情景：

> 每逢週末，他的英國勞斯萊斯轎車好像變成公共汽車一樣，從早晨九點到深更半夜往來城裏接送客人，同時他的另一部旅行車也像隻黃色硬殼蟲，蹦蹦跳跳地，到火車站去接所有紐約來的班車。到了星期一，八個佣人，外加一個臨時雇用的園丁，用抹布、板刷、釘槌、剪刀等等工具忙著修補前一晚上被客人糟蹋的地方。
>
> 每星期五，紐約一家水　行照例送來五箱橘子和檸檬。星期一，橘子皮，檸檬皮變成一大堆稀爛的垃圾又從他家後門運出去，他廚房裏有一架榨果汁的機器，僕人只要用大拇指把機扭按兩百下，半小時就能壓榨出兩百個橘子的汁。
>
> 至少每兩個週末一次，大隊人馬從城裏某某名菜館下來，帶來幾百呎帆布帳棚和數不清的五顏六色小電燈，把蓋茲比偌大的花園佈置得像一棵聖誕樹。園宴的自助餐桌上擺滿了亮晶晶的冷盤，〔…〕大廳裏面，臨時設起酒吧，〔…〕酒吧裏面各式飲料一應齊備：葡萄酒、威士忌、蘭姆，名目繁多〔…〕[90]

也許我們可以用上述二〇年代這段郊區豪宅宴會情況的描述來比擬史提海莫在郊區莊園的宴會，例如在《給杜象的盛宴》畫面左上角畢卡比亞開著汽車，送來了宴會的主角杜象，中景花園中擺起了下午茶招待賓客，遠景中則時序已經到了晚間，花園一角撐起了一片帆布，又掛起了一串發亮的燈籠，一場戶外晚宴

---

[88] 解說牌原文: "The languid lolling — pre-AC too hot to move, too hot to be lift a fan, not look, not see mother's birthday— cannot flee possible scene from the Great Gatsby."

[89] F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Charles Scribner's Sons, New York, 1925

[90] F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, (New York: Charles Scribner's Sons, 1925), pp. 37-40 或參考，喬志高譯, 大亨小傳, (香港: 今日世界社, 1971), pp.41-42，作者將這一段故事發生的時間設定在 1922 年夏天，地點在紐約市郊區的長島。

正在進行著。值得一提的是，上述宴會都在美國施行禁酒令（Prohibition）[91]的期間舉行，蓋茲比家依然能提供各式的酒類，而史提海莫家，根據波明克的研究，宴會即使在施行禁酒的年代，也依然能在畫室的沙龍供應馬德拉白葡萄酒（Madeira）、香檳與蘭姆雞尾酒（rumcocktail）[92]等，絲毫不受法令的影響與限制。

華特森（Steven Watson）認為，支持當時美國前衛藝術團體並提供其發揮空間者，是紐約以及芝加哥等大城市中無數的沙龍、小雜誌與新興藝廊，「如雨後春筍般出現的藝廊，展示現代繪畫與雕塑；沙龍與『波希米亞』咖啡館提供那些文化前衛者討論自由體詩、自由戀愛與言論自由等議題的空間；小劇場團體的組成促使現代美國戲劇成型；本土詩人發聲，艾略特（T. S. Eliot）、摩爾（Marianne Moore）與威廉斯（William Carlos Williams）等人在實驗性雜誌上辯論，格林威治村充滿偶像破除與政治氣息」[93]。華特森以關鍵人物為基準將這些前衛藝術團體分成四個分別代表藝術或文學創作的圈子，分別是：史提格列茲圈子（The Alfred Stieglitz Circle）、杜象圈子（The Marcel Duchamp Circle）、葛楚．史坦圈子（The Gertrude Stein Circle）與龐德圈子（The Ezra Pound Circle）[94]。當然，這種分類方式只是某一基準下的概分，例如華特森將史提海莫及其姊妹歸在杜象達達主義這一圈子，可能由於杜象常是「史提海莫沙龍」座上賓的關係，但「史

[91] 美國實施禁酒令在 1920 年一月十七日生效，凡製造、售賣乃至於運輸酒精含量 0.5%以上的飲料皆屬違法，自己喝酒不算犯法，但與朋友共飲或舉行酒宴則違法。

[92] Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995), p. 94

[93] Steven Watson, *Group Portrait: the First American Avant-Garde*, (The National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, 1991), p.2:" art galleries sprang up to show modern paintings and sculpture; Salons and Bohemian cafés provided the sites for discussion of free verse, free love, and free speech; the formation of little theater groups marked the beginning of modern American drama; native poetic voices such as T. S. Eliot, Marianne Moore, and William Carlos Williams, debuted in the pages of experimental magazine; iconoclastic personal and political behavior dominated Greenwich Village."

[94] 參見: Ibid., pp.5-8, 史提格列茲圈子還包括：Marius de Zayas、Arthur Dove, Paul Havilland, John Marin、Agnes Ernst Meyer、Georgia O'Keeffe、Edward Steichen、Stieglitz Nilieu 等人; 杜象圈子還包括：Katherine Dreier、Man Ray、Francis Picabia、Charles Seeler、史提海莫姊妹、Edgard Varèse 等; 史坦圈子還包括：Mabel Dodge、Marsden Hartley、Fania Narinoff、Henry McBride、Walter Pach、Leo Stein、Alice B.Toklas、Carl van Vechten 等；龐德圈子還包括：Margaret Anderson、Arthur Cravan、H. D. (Hilda Doolittle)、T. S. Eliot、Jane Heap、Mina Loy、Harriet Monroe、Marianne Moore、John Quinn、William Carlos Williams 等

提海莫沙龍」的座上賓其實涵蓋了以上四個圈子內的人物，又例如史提海莫與史泰格列茲或史泰格列茲與達達，他們之間的關係都同樣深刻。史泰格列茲是四位關鍵人物中唯一的本土人士，也是一位為美國現代藝術發展竭盡心力的人物，由於他對現代藝術的推介，對本國年輕藝術家與因戰禍避居美國的歐洲前衛藝術家的鼓勵與善意，使他成為達達在紐約發展的重要人物，與杜象、曼．雷（Man Ray）都有交往，與畢卡比亞（Francis Picabia）的關係尤其密切。

史提海莫與紐約前衛團體之間的關聯，與前衛藝術家之間的互動是了解其繪畫的最佳途徑。整個二〇年代與前後幾年間，是史提海莫創作力最為旺盛的階段。1933 年以後她的創作減少，似乎把全部心力放在謳歌紐約的另兩幅系列畫上，但直到她去世之時仍留下未完成的《藝術聖堂》，以至於在大都會博物館中展示的紐約聖堂系列只掛出了三幅。在二〇年代的創作中，史提海莫大量描繪以親友為對象的肖像畫（包括群像畫），再加上其記實性繪畫亦具有群像畫的意味，這使她的肖像畫成為其繪畫中的主要類型。她的肖像繪畫基本上維持古典主義對肖像畫對象形似的要求，因此在形式、外觀上不同於同時期其他前衛藝術家拋棄肖像畫對象外形的表現方式。但在內涵上，卻與這些前衛畫家的表現方式有相近之處而有別於古典肖像畫法。

根據基爾（John Gere）在 1974 年對肖像（portrait）的定義，「**肖像是畫家對其繪畫對象有充分理解後，全神貫注於肖像畫對象的個人性格與特質繪製而成的形象**」[95]，根據這個定義，寫實畫法下要求的形似（likeness）顯然並非肖像畫的必要條件。就目的而言，除非它作為中上階級或特權階級的炫耀品，否則就表現創作或以實用性為目地而言，形似的確非繪製肖像的首要考量，例如在中國民間至今仍廣為採行的「追容」肖像畫法（圖 40），這種根據後代子孫相貌特徵來追溯先祖容貌的肖像畫，從不曾被子孫質疑是否真的是自己的先祖。有例如西方

[95] Jane Turner ed., *The Dictionary of Art*, (London: McMillan Publishers, LTD. 1996), p. 275:"/…/a portrait is an image in which the artist is engaged with the personality of his sitter and is preoccupied with his or her characterization as an individual."

宗教繪畫中，掛在教堂裏諸聖人的肖像也一樣符合這個定義，當然，除了該人物相貌已不可考的現實問題外，主要還是因為這些已經具有神性的肖像對象已經不能將其視為對單一個人的描繪。

基爾顯然必須先熟悉肖像繪畫的發展，才能做出以上的定義來涵蓋各種要求或立意不同的肖像形式，尤其二十世紀初前衛畫家的肖像畫已經不再依照傳統原則作畫。以史提格列茲圈子中的薩雅斯（Marius de Zayas）為例，他認為「**我們觀察對象物時，不能僅止於顯現於其外的生理特徵，還要分析其更深層的內在。**」[96]，《史提格列茲的抽象漫畫》（Abstract Caricature of Alfred Stieglitz）（圖41）便是一幅根據上述概念的製作，亦即他所謂的「純粹的肖像畫」（absolute portrait）作品之一。這幅肖像畫只選擇了少數史提格列茲的五官特徵，以部分來表現整體，例如圖中央兩個黑色的圓圈令人聯想到他的眼鏡；左下角畫有平行線的楔形圖案有如他整齊修剪的白鬍髭，但除此之外，就僅以幾何圖形來表現。依照薩雅斯自己的說法，那些成對排列在中軸線上的圓圈，得自於原始藝術的啟發，丹捷島（Danger Island）上的原始部落住民稱這些圓圈為「靈魂捕捉者」（Soul Catcher），是一種神秘力量的象徵。故這幅肖像描繪的是史提格列茲的內在精神，寓史提格列茲對於推展美國現代藝術的努力，有如最真實與最具影響力的靈魂捕手。

再以杜象圈子中畢卡比亞的《這裡，這是史提格列茲/信仰與愛》（Ici, c'est ici Stieglitz/ Foi et Amour）（ Here, This is Stieglitz/Faith and Love）（圖 42）為例，畢卡比亞也許受達達主義以現成物創作的影響，也許欲表達來到美國紐約這個工商大城之初，所給予他的衝擊與概念，他曾表示「**幾乎到達美國的同時，我就認識到這個現代城市的特質與創造力在於機械設施，機械已經逐漸地不再只是人們**

[96] Francis M. Naumann, *New York Dada: 1915-23*, (New York: Harry N. Abrams, Inc.,1994), P.15:" Where subjects were studied not only merely for their phusical appearance, but for a deeper analysis of their inner."

生活的附屬品，它真正地變成了人們生命的一部分，也許是靈魂的一部分。」[97]，史提格列茲的肖像是他所創作的一系列共五幅「機械肖像畫」（mechanical portrait）之一，畫面中除了一架相機的結構圖示之外，畢卡比亞還用紅色勾畫出與相機不相干的兩個機械裝置—煞車桿與變速排檔，文字部分除了標示畫題的法文與刊物名稱「291」（作為 1915 年 7-8 月號的「291」期刊封面）外，還用哥德字體書寫了一個單字「理想」（IDEAL）於相機鏡頭之上。在畢卡比亞製作這幅肖像的這段期間，正是史提格列茲重新思考「291 是什麼？」（What is 291?）的時候，一方面「291」面臨了財務危機，一方面史提格列茲圈子也即將解散。從這些外在因素看來，畫面中的照相機的確讓人格外感到有解體之虞，這幅畫彷彿暗示了史提格列茲欲挽回頹勢的無力感以及他的目標遠大卻難以達成的無奈。諾門（Francis M. Naumann）甚至認為這些象徵物件暗示了「史提格列茲既然無力改變自己的情況，因此將無法再被視為推介現代藝術的指引力量。」[98]。不論如何，這是一幅以機械形象代替人物形象，象徵意味濃厚的肖像表現形式。

至於史提海莫的肖像表現形式，波明克為觀者做了總結，她認為早在 1915 年，史提海莫為劇作家霍普·伍德繪製《霍普·伍德的肖像畫》（Portrait of Hopwood, 1915）（圖 43）時，就已經預示了其二〇年代肖像繪畫的構圖形式，並把這此作視為史提海莫第一幅成熟風熟風格的肖像畫。筆者認為這件作品明確地標誌著史提海莫肖像風格的過渡階段，其一，此作在描繪人物時，較要求寫實的程度；其二，畫家並未進行畫面空間的拓展，因此無法像後期肖像畫一樣囊括入許多肖像人物的線索。伍德是一個成功的商業劇作家，在他一生完成的三十三部作品當中，而最成功的當屬《Fair and Warmer》（1916），恰好就是史提海莫在畫面上提示的這齣劇作，而伍德彷彿站在一張此劇的宣傳海報前，他雙手交疊夾著的也許

[97] Francis M. Naumann, *New York Dada: 1915-23*, (New York: Harry N. Abrams, Inc.,1994), P. 60: "Almost immediately upon coming to American, it flash on me that the genius of the modern world is machinery /…/, the machine has become more than a mere adjunct of human life, it is really a part of human life—perhaps the very soul."

[98] Ibid., P.60:" that Stieglitz is powerless to affect his situation, and thus, he can no longer be considered a guiding force in the promotion of modern art."

是一張宣傳紙或評論報導，他沉思的表情，似乎正憂心著演出的相關事物；其三，史提海莫成熟風格的肖像當中，已經沒有只描繪半身的肖像畫。到了 1920 年代，她所繪製的肖像畫愈發地複雜，「她對於並置肖像者的職業與喜好，以加強被描繪對象的識別度非常感興趣〔…〕，畫中包括肖像對象的若干線索，例如事業成就、嗜好、外形相貌，她再增加對他們性格象徵的描繪。在這些肖像畫中，史提海莫觀察的視角是深刻的，而當史提海莫隨意地合成其所認知的對象所具有的視覺形象、品格特質、生活場景與生命中的小插曲，其結果該肖像畫便傳達出畫家對抗視覺現實的聰明才智。」[99]。仍以《阿弗列・史提格列茲的肖像畫》為例，史提海莫描繪的史提格列茲，算來在肖像繪製那年是六十四歲，但畫面中的主人翁看來卻年輕許多，史提格列茲正位在自己的畫廊「房間」裏，身邊環繞著藝術品與藝術家，例如他背後掛著歐姬芙的作品《喬治湖》（Lake George），同時也是他的另一個居所，地上擺著三張分別寫著馬林、哈特雷與史權德三位藝術家名字的牌子，左右兩邊身在畫幅之外的人分別是持著細長枴杖的德馬斯與握著門把即將進門的巴倫・德・梅爾（Baron de Meyer），一旁還有坐著看書的朵夫，整幅畫暗示著史提格列茲是一位藝術市場經紀人與畫廊所有人，黑白的背景還暗示著他攝影師的身分。相較於薩雅斯與畢卡比亞，甚至歐姬芙、哈特雷、德馬斯與朵夫越來愈抽象形式的表現方式，史提海莫的繪畫雖然保留更多的傳統元素，但也以她自己獨特的構圖與表現方式顯現出其繪畫有別於傳統的現代性，筆者同意波明克的說法，「除了極少數的例外，與史提海莫 1920 年代肖像畫最具關聯性的並非同時代的現代畫家，反而是早期的肖像畫家例如馬內（Edouard Manet, 1832-1883）與梵・谷（Vincent van Gogh），還有就是康拉德（Joseph Conrad）、

[99] Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995), pp. 119-120 : " The Hoopwood portrait demonstrates that by 1915 Stettheimer was already interested in notion of likeness created by juxtaposing elements of the sitter's vocation and habits to assist in identification/…/. In addition to including clues as to the sitters' career achievements, habits and physiognomy, she added symbols of their personality. In these portraits, sight became insight, as Stettheimer freely synthesize attribute of the sitter's visual appearance, character, and behavior with elements in the environment recalling specific incidents and episodes in their lives. The resulting portraits convey intellectual as opposed to visual reality."

喬伊斯、普魯斯特友人梵・維克登等人的小說，在他們的小說中，主角的性格和生活形式是透過其行為、反應與該兩者的脈絡之顯現來揭示，而非透過對主角的表面描述。」[100]，史提海莫早期以馬內的《奧林匹亞》（Olympia）（圖 44）為原型，創作自己的裸體肖像畫《裸體自畫像》（Nude Self-Portrait, 1915-1916）（圖 45）可以說明兩者的影響關係，只是《奧林匹亞》畫中的花束到了史提海莫手上時，史提海莫已經將它轉換成自己的象徵符號。[101]

[100] Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995), p.120:" with few exceptions, the closest correlation to the portrait series that Stettheimer executed in the 1920s lies not with the modernist painters but with earlier *portrait l'apparat* by Manet and van Gogh, and with novels by Joseph Conrad, James Joyce, Marcel Proust, and her friend Carl van Vechten. In their novels, /…/ the protagonist's personality and lifestyle is revealed not through obsessive physical description but through the character's actions, reactions, and the context in which they are shown."

[101] **關於史提海莫《裸體自畫像》與《奧林匹亞》的研究，參見**: **劉瑞琪**, *Carnival Culture and Engendering of Florine Stettheimer*, (Doctoral Dissertation of Department of History of Art, Bryn Mawr College, 1999), p.178