

Alfred Stieglitz 與美國現代藝術

國立中央大學藝術學研究所 王資淳

前言

在編寫頁數較多的世界藝術史中，除了繪畫、雕塑、建築之外，也會加入攝影的討論。攝影能進入藝術史的範疇，是經過許多人的努力而達成的。阿爾弗雷德·史蒂格利茲(Alfred Stieglitz, 1864-1946)以美國攝影藝術家的身分聞名藝壇，並透過攝影雜誌 *Camera Work* 的出版，為攝影爭取藝術地位。他主編的 *Camera Work*，早期的內容與刊名一致，以攝影為主，後期的內容卻逐漸加入現代藝術的介紹。從後期內容的轉變上，我們窺見史蒂格利茲的另一個身分，亦即美國現代藝術的塑造者。史蒂格利茲的這一個面向，在世界藝術史的書寫中較少出現，相較之下，在現代藝術史裡面是比較有機會被提到的。

美國現代藝術初期的發展，有一部分圍繞在史蒂格利茲圈子(Stieglitz Circle)上。藝術家身分的史蒂格利茲，未曾轉向繪畫創作，始終以攝影作為創作媒材，然而，贊助者身分的史蒂格利茲，對現代藝術的關注卻多數落在繪畫創作上。他以經營畫廊的方式支持現代藝術的創作者，前後主持過三個畫廊，依序為 291 畫廊(291 Gallery)、親密畫廊(Intimate Gallery)與美國人的地方(An American Place)。由於美國人的地方已經是成熟完整的畫廊，所以，本文主要聚焦在前面兩個畫廊，亦即 291 畫廊與親密畫廊。觀察經營方式的轉變，從中討論美國現代藝術是如何在史蒂格利茲的操作下浮出檯面，進入收藏。後半部以史蒂格利茲圈子的核心人物，約翰·馬林(John Marin, 1870-1953)為例子，觀察史蒂格利茲是如何透過自己的方式，行銷自己畫廊的藝術家作品。

關鍵字

阿爾弗雷德·史蒂格利茲(Alfred Stieglitz)、史蒂格利茲圈子(Stieglitz Circle)、291 畫廊(291 Gallery)、親密畫廊(Intimate Gallery)、約翰·馬林(John Marin)

一、美國藝術環境

(一) 19 與 20 世紀之交的美國藝術

美國與歐洲因為先天環境的不同，使得藝術發展的面貌也不一致。美國作為資本主義經濟體系的楷模，許多藝術活動自然與商業活動相互結合。藝術品的展銷方式，多數也以私人畫廊為主。相較之下，歐洲的藝術活動由文化圈菁英組成，擁有一個自足的環境，因此有利於產出富於思辨的高藝術。

回溯美國藝術史的發展，在十八世紀時，美國繪畫雖然是英國繪畫的一個分支，卻能在題材上表現獨有的地方性特色。十九世紀前半葉，美國藝術家跟隨巴黎、羅馬或慕尼黑學院的新古典主義或浪漫主義。二十世紀之交的美國，流行著嚴格的寫實主義 (hard realism)，例如湯馬斯·艾金斯 (Thomas Eakins, 1844-1916) 的作品就傳遞出，他是一位擅長運用明暗對比法的寫實巨匠。十九世紀後期雖然有惠斯勒 (James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903)、薩金特 (John Singer Sargent, 1856-1925)、卡沙特 (Mary Cassatt, 1844-1926) 等等的美國移民，他們居住在倫敦或巴黎，接觸到印象派的風格，但他們對美國的影響卻是十分稀少的。

1908 年 2 月在馬克白畫廊 (Macbeth Gallery)，八位美國藝術家聯合展出，獨立藝術家展 (Exhibition of Independent Artists)，目的在於反抗美國學院派對藝術的限制。這八個人後來被稱作是垃圾箱畫派 (Ashcan School)。可惜的是，他們的影響力沒有被持續下來。反而是經營畫廊的史蒂格利茲，為美國藝術圈帶入最初的歐洲前衛藝術作品，並且發掘美國現代藝術家的價值，持續支持他們在自己的畫廊中展出，對日後的美國藝術圈產生不斷的影響力。

(二) Alfred Stieglitz 生平

史蒂格利茲西元 1864 年生於美國紐澤西州，全家是德國移民。中學時期，史蒂格利茲的父親帶著全家旅居德國，希望讓孩子在德國接受更好的教育。西元 1881 年史蒂格利茲於柏林學習機械工程，修課期間，接觸到攝影，從此喜歡上攝影。1890 年史蒂格利茲回到美國，朝著攝影家的志願邁進。在美國參加攝影社團，編輯攝影雜誌。史蒂格利茲發行過一份精美的雜誌，名為 *Camera Work*。雜誌發行的時間比 291 畫廊稍早兩年，但幾乎是伴隨 291 畫廊而發展的。1905 年他與同好在紐約開設 291 畫廊，歷經十二年，在 1917 年結束。1925 年到 1929 年，四年的時間裡，租下一個較小的空間，開設他第二個畫廊，命名為親密畫廊。1929 年之後開設第三個畫廊，美國人的地方，直到 1946 年史蒂格利茲去世為止。史蒂格利茲是一位傑出攝影家，也是美國現代藝術的推廣者，他認為攝影是放在

整個藝術的範圍內，與其他的藝術種類如繪畫、雕塑有相關，¹ 因此在他的畫廊中，不僅展示攝影，也加入了許多現代藝術作品。圍繞著史蒂格利茲畫廊活動的美國藝術家有查理斯·德穆思 (Charles Demuth, 1883-1935)、亞瑟·德夫 (Arthur Dove, 1880-1946)、馬斯登·哈特利 (Marsden Hartley, 1877-1943)、約翰·馬林·喬治亞·歐姬芙 (Georgia O'Keeffe, 1887-1986) 以及保羅·史川德 (Paul Strand, 1890-1976) 等人，他們七人被稱作是史蒂格利茲圈子的藝術家。

二、Alfred Stieglitz 的畫廊

(一) 291 畫廊

291 畫廊因位於美國紐約第五大道兩百九十一號而得名，是史蒂格利茲與愛德華·史泰欽 (Edward Steichen, 1879-1973) 所共同開設的畫廊。畫廊成立於 1905 年，成立之初是作為攝影—分離派成員作品展出的場所，實際上它原始的名稱是「攝影—分離派的小畫廊」，但是以現代藝術史的眼光來看，291 畫廊的稱呼似乎更為知名與貼切。因為，自 1908 年在此展出羅丹 (Auguste Rodin, 1840-1917) 的畫作後，史蒂格利茲漸漸地將他的興趣轉向現代藝術的身上，接二連三地在 291 畫廊舉辦現代藝術的展覽。史泰欽在畫廊開幕的第二年，離開美國回到巴黎定居。史泰欽也認同史蒂格利茲對現代藝術的興趣，時常在巴黎尋找適合在 291 畫廊展出的作品，如同史蒂格利茲在巴黎的代理人一般。

不過，291 第一個展出的繪畫展覽在 1907 年 1 月，是美國女藝術家帕美拉·柯曼·史密斯 (Pamela Colman Smith, 1878-1951) 的作品。史密斯拿著自己的作品給史蒂格利茲看，幸運地得到他的支持。當時的史密斯並無法承擔展覽的費用，史蒂格利茲提供免費的兩個房間展示史密斯的作品，並答應不會對出售的作品抽成。在美國這樣講求商業利益的環境中，史蒂格利茲的作法間接給予藝術家經濟上的幫助。評論家詹姆士·哈內克 (James Huneker, 1857-1921) 也參觀了此次的展覽，並在 *New York Sun* 雜誌上描述到史密斯，認為她無論在性別或是在想像力上，都是稀有的。這樣的說法將許多觀眾帶入史蒂格利茲的畫廊中。² 史蒂格利茲對史密斯頗為著迷，在 1908 年和 1909 年再度展出史密斯的作品。一些沒有銷售出去的作品，成為史蒂格利茲的收藏，並在死後成為史蒂格利茲與歐姬芙在耶魯大學的檔案 (Alfred Stieglitz/Georgia O'Keeffe Archive at Yale University)³ 資料。

¹ 參考自 National Gallery of Art: < http://www.nga.gov/exhibitions/modart_1.shtm > (2013/2/10 瀏覽)

² D. Norman, *Alfred Stieglitz: An American Seer* (New York: Random House, 1973), p. 71.

³ 參考自 Wikipedia: < http://en.wikipedia.org/wiki/Pamela_Colman_Smith > (2013/1/11 瀏覽)

史密斯的作品實際上屬於插畫的類型。所以，即便他是這個畫廊最早展出個展的美國畫家，仍舊是被藝術史遺漏。不過，我們從這樣的小事件中可以發現，史蒂格利茲對新事物勇於探索的熱情，使他能在之後的日子中，有機會得到學習與轉變。另外，值得一提的是，當時知名的藝術評論家哈內克的出現。透過哈內克的文章，讓這場展覽的能見度變高。無論是否有助於史密斯作品的銷售，至少，291 畫廊因此變得廣為人知。⁴

1908 年 1 月羅丹在 291 畫廊展出五十八張繪畫，這是羅丹在美國的第一個個展。紐約的評論家對此次的展覽並非全是不友善的，不過 W. B. McCormick (生卒年不詳) 在 *Press* 中指出，這些畫作應該出現在雕塑家的工作室，而不是在公開展覽的會場上。羅丹的繪畫實際上是他雕塑的初稿，以簡單的輪廓框出模特兒的外型，再以單純的顏色為畫中人體敷色。這些作品，不是史泰欽與史蒂格利茲先前一起挑選的好的，⁵ 應該是由羅丹自己提供的。而且，羅丹對這一次的展覽頗為期待。⁶ 我們無法確定羅丹對待新大陸觀眾的態度是否稍嫌輕率，但 291 作為一個實驗性的畫廊，對作品的接受度是很大的，在 291 畫廊中，策展人與觀眾都處在學習與碰撞的階段。相較於同一年四月，291 畫廊將馬蒂斯 (Henri Matisse, 1869-1954) 與三個月前的羅丹作品一同展出，馬蒂斯的作品則遭受到極大的抗議。甚至到了 1912 年，在 *New York Globe* 上頭，亞瑟·霍貝爾 (Arthur Hoeber, 1954-1915) 仍對馬蒂斯在 291 展出的一些雕塑作品描述道：「那些似乎是一個瘋子的作品，(我們) 很難有耐心在這些，人類形式不可能做到的歪曲上。」⁷

即便受到攻擊，史蒂格利茲仍然保持穩固的信念，持續樂觀地去接受新的東西。他能夠包容不同的藝術形式，或著是藝術家表現中矛盾的觀點，以及使用不同媒材的作法。並且極力在自己主編的雜誌 *Camera Work* 中介紹現代藝術。他論述過一些繪畫和雕塑作品，其中包含羅丹和馬蒂斯的作品。史蒂格利茲認為那些作品是一種整合，透過它們能夠獲得新媒介的啟蒙。然而，大多數的人還是無法接受這樣的概念。⁸

1909 年 291 畫廊舉辦亞夫瑞德·莫瑞 (Alfred Maurer, 1868-1932) 與約翰·馬林的雙人展。兩位畫家皆是旅居巴黎的美國年輕人，接觸過歐洲前衛藝術觀念。兩人在早期階段都受到惠斯勒的影響，但是之後莫瑞的風格轉向馬蒂斯，表現出高調、活潑的色彩。莫瑞有三張油畫作品被高掛在展場上，亞瑟·戴維斯

⁴ Dorothy Norman (1973), p. 71.

⁵ Dorothy Norman (1973), p. 72.

⁶ 彼得·瓦森 (Peter Watson) 著，《從馬內到曼哈頓：當代藝術市場的崛起》，巖玲娟譯 (臺北：典藏藝術家庭，2007)，頁 205。

⁷ Dorothy Norman (1973), p.74.

⁸ Dorothy Norman (1973), p.75.

(Arthur B. Davies, 1862-1928)⁹ 以每張美金 30 元的價格買了三幅畫。馬林的水彩作品在展場上被排成一列，但展出的期間沒有受到較大的重視。展覽過後，史蒂格利茲到馬林的工作室拜訪，看到擺放在工作室中的畫作時卻大為驚豔，當場向馬林買了幾張形式自由的水彩畫作。史蒂格利茲在反映上會有這樣的落差，除了與史泰欽當初選擇畫作的品味差異有關之外，可能也與油畫和水彩畫共同展出的方式有關。水彩畫中薄透的美感與油畫顏料濃厚的力度相比，乍見之刻，前者時常會被後者搶過風采，導致觀眾錯失的深入欣賞的機會。

1910 年史蒂格利茲和史泰欽安排一場作品展，由九位年輕的美國先鋒組成。九人之中包含德夫、哈特利、馬林、莫瑞、史泰欽、馬克思·偉伯 (Max Weber, 1881-1961) 等等。他們想要證明自己不單只是「馬蒂斯的普通門徒」，而是沿著獨立的路線，實現新的藝術理想。他們普遍背離了寫實再現的表現手法，反以色彩構成為目標。然而，同一年由羅伯特·亨利 (Robert Henri, 1865-1929) 領導的獨立藝術家展 (Exhibition of Independent Artists)，卻像是諷刺 291 的九人展一樣。因為獨立藝術家展出的作品，是先前被史蒂格利茲拒絕的。但是，史蒂格利茲事後說明，並非是參展的八人作品不夠優秀，而是 291 畫廊無法達到獨立藝術家展所想要表現的樣子。

史蒂格利茲圈子的藝術家除了歐姬芙之外，幾乎都遊歷過歐洲。所以，在這些成員的早期作品中，時常可以指出歐洲大師的影響力。雖然他們想要連接他們與馬蒂斯的關係，但實際上，有些人似乎和塞尚 (Paul Cézanne, 1839-1906) 更接近。例如哈特利的作品《風景畫二十五號》(Landscape No. 25, 1909)。塞尚的石版畫作品，要到同一年的年底才在 291 展出。之所以選擇提及馬蒂斯，可能是讓觀眾能回憶，展期剛剛結束的馬蒂斯展，又不必太早將塞尚曝光的考量。另一部分也許是馬蒂斯繪畫較為輕鬆愉悅的內涵，對美國觀眾來說，接受度較高。馬蒂斯作品追求的是，提供現代人心靈一個休憩的場所，這樣的條件，對終日處於緊張狀態，面對商業環境的美國人來說，無疑是一大福音。相較於理性思辯較多的塞尚作品，史蒂格利茲也是經過一番學習才領會的。

塞尚逝於 1906 年。隔年夏天，史蒂格利茲夫婦與史泰欽夫婦在巴黎參觀畫廊時，對塞尚的繪畫作品還無法理解。將塞尚的畫作當作是隨意的幾個筆畫，笑話了一番。¹⁰ 那時 291 畫廊尚未成為現代藝術展示的場所。塞尚的石版畫作品在 1911 年三月在 291 畫廊展出，這也是塞尚作品首次在美國展出。史蒂格利茲曾經提到，1911 年夏天，他與史泰欽一同前往巴黎拜訪馬蒂斯時，在馬蒂斯的桌上見到十二張塞尚的水彩畫，馬蒂斯向史蒂格利茲與史泰欽說明，那些作品是

⁹ Arthur B. Davies 是美國現代藝術畫家與贊助人。也是 1913 年美國軍械庫大展 (Armory Show) 的主要組織者之一。

¹⁰ Dorothy Norman (1973), p. 104.

他學習的對象，他在當中獲得不少啟發。康丁斯基(Wassily Kandinsky, 1866-1944)在1911年底出版德文版的《藝術的精神性》(*Concerning the Spiritual in Art*)，史蒂格利茲摘要其中論及塞尚、馬蒂斯、畢卡索的部分，翻譯成英文，發表在 *Camera Work* 上頭。經由上方幾項事件，我們可以得知，史蒂格利茲也是經由學習，逐步了解現代藝術的欣賞方法，並且不忘透過自己的雜誌介紹給讀者，為自己畫廊的展出畫家做了有效的宣傳與教育。即便是在1910年塞尚展覽結束之後，仍持續關注與塞尚有關係的事物。推測史蒂格利茲已經了解，塞尚對藝術世界的影響性與啟發力，不只停留在歐洲前衛藝術上頭，就連美國的現代藝術也接收塞尚的成果，繼續向前。

1911年之後，除了1912年馬蒂斯繪畫與雕塑展、1914布朗庫西(Constantin Brancusi, 1876-1957)作品展、非洲雕塑展、畢卡索(Pablo Picasso, 1881-1973)與布拉克(Georges Braque, 1882-1963)繪畫雕塑展之外，¹¹ 其餘展覽的內容幾乎都是美國藝術家的作品，不論是雕塑或繪畫領域皆然。因為第一次世界大戰的爆發，讓291畫廊的財政逐漸吃緊，另一方面，一零年代末期的史蒂格利茲，感到自己在現代藝術中不確定的身分，令他感到焦慮，因此在1917年時結束了他在291畫廊的事業。

(二) 親密畫廊

結束291畫廊後，史蒂格利茲專心回到自己的攝影創作中，直到1925年秋天。第二個畫廊以馬林的展覽作為開幕，它是一個比291畫廊還小的空間，名字叫作親密畫廊(Intimate Gallery)。由於這個畫廊沒有留下攝影資料，現在只能透過文字中了解它的樣貌。

對照291畫廊擁有的開放性與實驗性，親密畫廊顯得較為隱閉與專制。就像是史蒂格利茲私人的講道壇一般，試圖以美國的現代藝術作為媒介，提供觀者一條通向心靈的小徑，引領他們最終進入精神深處。史蒂格利茲灌輸某種神祕的精神概念給參訪者，對於不能接受洗腦的觀眾，他也不會阻擋他們離去。此地空間雖然小，但是對參訪者來說，卻像是紛擾城市中的一個心靈的綠洲，能在此得到喘息。¹²

親密畫廊存在於291畫廊之後，也作為美國人的地方的基礎。美國人的地方已經是成熟而穩固的畫廊，有明確的衷旨，呈現出公開、正式的現代藝術畫廊樣貌。在291畫廊的展覽中，清楚可見它未脫歐洲藝術的影響。但是，到了親密

¹¹ 參考自 Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Little_Galleries_of_the_Photo-Secession> (2013/2/10 瀏覽)

¹² K. Wilson, *The Modern Eye: Stieglitz, MoMA, and the Art of the Exhibition, 1925-1934* (New Haven: Yale University Press, 2009), p. 25.

畫廊之後，史蒂格利茲已經對美國文化的認同產生自覺。親密畫廊展出的作品，脫離歐洲藝術，以史蒂格利茲圈子的藝術家為主，偶爾穿插著自己的攝影展。對於表現大方的美國人的地方，親密畫廊像是想要看清自己似的，朝著它精神的深層挖進。有了對自我的認識之後，才成就了自信十足的美國人的地方。

三、Alfred Stieglitz 與約翰·馬林

在史蒂格利茲圈子中，除了歐基芙之外，與史蒂格利茲最親近的藝術家莫過於約翰·馬林了。馬林首次公開展覽他那法尚未成熟的抽象繪畫，就是在 291 畫廊。在史蒂格里茲關閉 291 畫廊後，馬林成為史蒂格利茲各種活動的中心，而且這樣的關係是一直持續著的。這反應出馬林佔據在史蒂格利茲美學計劃中一個獨特位置上。1936 年時馬林在紐約現代美術館辦回顧展。在十一年後，馬林的作品巡迴在大都會博物館和波士頓美術館。前者的意義在，承認馬林對當時期的現代藝術有所貢獻，是前衛藝術的一份子。後者則表示出國家對這位藝術家的重視，並且提供他進入藝術史書寫的合法身分。在馬林去世之後的 1960 年代，已經成為美國藝壇裡重要的代表人物，這些成就與史蒂格利茲的行銷策略有著密不可分的關係。

馬林出身於紐澤西州，母親在他出生九天後便辭世，因此馬林由父親與兩位姑姑扶養長大。馬林曾短暫地在賓細尼亞理工學院就讀建築相關科系。然而在 1899 年時他決定追求自己的興趣，轉入賓細尼亞美術學院學習藝術。1905 年時與美國藝術學生聯盟團體一起在歐洲待了幾個星期。1908 年馬林在巴黎遇見攝影家史泰欽，透過史泰欽的介紹，在紐約開設畫廊的史蒂格利茲發現了馬林的作品。馬林的創作以水彩為主，早期的水彩作品中可以看出惠斯勒式氤氳的氛圍。馬林也製作蝕刻版畫，同樣有惠斯勒的影子在其中。惠斯勒雖然對美國藝壇沒有太多的啟迪作用，但是，他的作品在藝術市場中，接受度是高的。馬林部分的收入，來自他惠斯勒式的作品銷售。同時，馬林也創作了一些形式更自由、大膽、更具自我風格的水彩作品。這些充滿個人特色的作品，沒有出現在他第一次的 291 展覽中。這是由於，在馬林前一任的經紀人¹³ 眼中，這些作品是過於狂野的。直到展覽過後，史蒂格利茲到馬林的工作室後才意外地發現他的才華，並且給予支持。

史蒂格利茲的個性大膽，卻又能對自己的決定負責。第一次在馬林的工作室見到他的作品時，史蒂格利茲曾這麼對馬林說：「如果我是你，擁有你的才華，

¹³ 馬林的前一任經紀人是芝加哥的 Roullier 和紐約的 Katz。參考自 Dorothy Norman (1973), p. 97.

我將會叫你的經紀人和您的父親下地獄。」¹⁴ 並且當下買了他幾張水彩和粉彩作品。史蒂格利茲還提到自己如何回絕馬林父親的請求的。馬林父親曾到 291 畫廊請史蒂格利茲向馬林勸說，希望能讓馬林在早晨時，生產更多適合銷售的銅版畫，在下午才進行他那「瘋狂的」有商業風險的水彩畫。史蒂格利茲回應到「先生，在談論你的兒子約翰之前，我想問您的妻子，她是否認為，一個女人可以在上午當妓女，下午當處女嗎？」¹⁵ 史蒂格利茲就這麼地將馬林從過去的經紀人，以及馬林父親的偏見之下拉出來，而且給予馬林長達十六年的支持。我們可以在展覽的舉辦次數上發現，史蒂格利茲對馬林的重視。史蒂格利茲主持親密畫廊與美國人的地方這兩個畫廊的時候，每年都幫馬林辦展。另外，更象徵性的地位在於，這兩個畫廊的開幕，都選擇獻給馬林。

史蒂格利茲還替馬林培養了固定的贊助者，但是在不小心的狀況下，也是有與贊助者發生糾紛的時候。1926 年 12 月收藏家鄧肯·菲利浦（Duncan Phillips, 1886-1966）以美金六千元的高價買入馬林的水彩作品 *Back of Bear Mountain*。交易的內容是買主的個人隱私，但是，鄧肯·菲利浦卻控訴史蒂格利茲積極地利用這件事，來支撐馬林的藝術家的價值，以及作品經濟上的價值。沒有人可以肯定是哪一個人透露了這個交易的價錢。真相雖然難辯，但是，還是可以發現史蒂格利茲沒有錯過這個宣傳的機會。1927 年 4 月，史蒂格利茲印製了一本小冊子，在親密畫廊中發送，為這個事件做辯護。他將這個事件，以一種傳奇的方式訴說出來。並且在小冊子的最後提到：「在鄧肯·菲利浦離開畫廊之前，我告訴他，我感覺到他在 303 號房間（亦即親密畫廊）最後一撇的精神，將成為 303 號房間的一部分，而 303 號房間也將成為菲利浦紀念畫廊精神的一部分。」¹⁶ 藉著這樣一種文學性的口吻，粉飾爭論的難堪，並且轉移事件中物質層面的焦點，暫時沉陷在精神的關注上。

另外，馬林能在紐約的藝壇上持續受到關注，與史蒂格利茲善於利用出版物來做宣傳有關。史蒂格利茲圈子，除了藝術家之外，也包括藝評家。其中互動最親密的是羅森菲爾德（Paul Rosenfeld, 1890-1946）。羅森菲爾德與史蒂格利茲同樣是德裔猶太人，並且透過家人的婚姻關係，成為親戚。羅森菲爾德的職業是記者，除了史蒂格利茲圈子的藝評家身分之外，也是知名的音樂評論家。1920 年代開始，在 *Seven Arts* 為攝影的藝術性和自主性發聲，支持史蒂格利茲的攝影觀念。1924 年 4 月羅森菲爾德出版的 *Port of New York* 一書，此書可以當作是，支持史蒂格利茲的現代主義計劃中，最有力的藝術評論著作。

¹⁴ 引述自 Dorothy Norman (1973), p. 98. 或見 M. Brennan, *Painting Gender, Constructing Theory: The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001), p. 139.

¹⁵ 引述自 Marcia Brennan (2001), p. 139.

¹⁶ Kristina Wilson (2009), p. 45.

Port of New York 一書以羅森菲爾德從 1921 年開始，在期刊中發表的多篇文章為基礎，藉著一個共有的主題，統合而成的著作，用以闡明美國藝術和社會中最有前途和希望的新發展。雖然，這本書的作者以羅森菲爾德為名，不過，實質上是羅森菲爾德與史蒂格利茲共同完成的著作。寫作的過程裡，羅森菲爾德依序將歐姬芙、哈特利、德夫、馬林和史蒂格利茲等人的章節草稿，寄給史蒂格利茲校訂和註釋。史蒂格利茲則反過來提供四位藝術家的肖像照。因此，在 *Port of New York* 中，除了羅森菲爾德散文的描寫之外，史蒂格利茲的照片也對藝術家們，提供另一個角度的描繪。

從 *Port of New York* 一書的名稱上，不難發現這是一本與美國文化認同有關的著作。透過羅森菲爾德與史蒂格利茲通信的內容發現，兩人對自己美國身份的認同與自覺。他們發現法國文化對整個歐洲國家與美國的入侵，反省到自己過去對法國文化過度崇拜的狀況。這本書的發行在史蒂格利茲主持親密畫廊的時期，內容圍繞著史蒂格利茲圈子的藝術家作評論，馬林的篇章當然沒有缺席。

這樣的例子不只一個。1923 年史蒂格利茲尋獲席爾頓·齊內(Sheldon Cheney, 1886-1980) 的支持，將自己圈內的藝術家寫入他 1924 年出版的新書中，書的名稱是《現代藝術入門》(*A Primer of Modern Art*)。Sheldon Cheney 的句子是這樣的：「約翰·馬林和喬治亞·歐姬芙也許最自由和最快樂的美國人，他們已經從古老的繪畫範圍中逃離。」¹⁷ 並且讚賞馬林繪畫，能捕捉到即刻燦爛的光彩，在圖像上泛著令人悸動的情感。

1920 至 30 年代，史蒂格利茲圈子的評論家，多次運用華麗的修辭，連接馬林繪畫中的流動性質。1921 年 12 月 *The Dial* 雜誌上，一篇名為〈美國繪畫〉(*American Painting*) 的文章中，羅森菲爾德更運用弗洛伊德的學說，對馬林描繪紐約摩天大樓的水彩創作做了一番詮釋。挺立的摩天大樓譬喻成陽具，而馬林流淌的水彩則像是充滿生命力的精液。從此馬林的繪畫，授予史蒂格利茲圈子評論家一個獨特的陽剛概念。

馬林繪畫中反覆地出現一種結構性的設計。與傳統的水彩畫家不同，馬林不使用嚴格、準確的鉛筆畫草稿，而直接用較粗的炭筆拉線，或者直接以水彩構圖。之後，再敷上形式自由的水彩。導致評論家討論他的作品時，將之詮釋成同時存在著陰與陽、物質的和審美的、流體的和陽具的狀態。¹⁸ 從這些評論中能發現弗洛伊德理論的流行，但是，是否符合藝術家本人的意識，則是有待商榷的地方。羅森菲爾德曾在文章中提過馬林在 291 畫廊後方的房間中，受困於美學問題的探

¹⁷ Marcia Brennan (2001), p.141.

¹⁸ Marcia Brennan (2001), p.151.

討上。¹⁹ 雖然，291 畫廊存在於 1917 年之前，比羅森菲爾德 1921 年的文章要早，中間的時間足以讓馬林對藝術理論有更深的認識。不過，事實上，馬林這種線性和畫性結合的特色，在 1915 年前後已經顯著地出現在他的作品中。無論馬林真實的意念為何，重點在於史蒂格利茲圈子的評論家論述，讓馬林的作品佔據了刊物的討論版面。理論化藝術家的作品，可以說是讓作品進入博物館大門的第一步。

結論

史蒂格利茲對畫廊的經營方式，與他自身對現代藝術知識的增長相關。291 畫廊的展覽穿插著歐洲現代藝術與美國新生代藝術家的作品。他的意圖並不是要停留在任何完成的點上，而是想讓觀眾見識不同面向的作品，與公眾生動的想法作交流，希望觀者用自己的情感去回應藝術。這個時期正處於史蒂格利茲驚訝於歐洲前衛藝術，並且學習如何欣賞的階段，某種程度上來說，史蒂格利茲和一般美國公眾直率天真的態度相同。但是，比起一般人，史蒂格利茲更有機會直接接觸到歐洲的文化圈精英和巴黎的畫廊。史蒂格利茲從中發現巴黎的美好，但也發現它與美國的不同。史蒂格利茲沒有在美國絕望，反而發現它可以在這個缺乏中製造出新的機會。

親密畫廊時期，史蒂格利茲轉了方向，將自己的專注力放在培養小眾市場上。試著用一種傳奇的口吻來宣傳畫廊中的作品。對藝術作品精神層面的討論，導出藝術無價的概念，實際上只是模糊了藝術商品原有的標價。藝術作品從實驗性的衝撞，轉向崇高的膜拜性質，說明了史蒂格利茲對現代藝術認知的增加和日益成熟的銷售方式。除了自行在親密畫廊發送作品與拍賣資訊之外，史蒂格利茲也指導自己圈內的藝術評論家刊載文章，或發表著作，為圈內的藝術家作品提供理論化的基礎和宣傳。

馬林的藝術生涯與史蒂格利茲密不可分，一路從 291 畫廊到美國人的地方都有他的蹤跡。馬林與歐基芙、德夫同為史蒂格利茲圈子裡主要的藝術家，因此，藉由史蒂格利茲對馬林行銷手法的研究，同時也能窺看他對另外兩人行銷手法中重疊的部分。可以發現，史蒂格利茲對美國藝術家的提攜，以及他對作品銷售是積極而且具計劃性的。

¹⁹ Marcia Brennan (2001), p. 138.

參考資料

專書

1. 彼得·瓦森 (Peter Watson) 著,《從馬內到曼哈頓——當代藝術市場的崛起》, 巖玲娟譯, 臺北: 典藏藝術家庭出版, 2007。
2. Brennan, Marcia, *Painting Gender, Constructing Theory: The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
3. Norman, Dorothy, *Alfred Stieglitz: An American Seer*, New York: Random House, 1973.
4. Wilson, Kristina, *The Modern Eye: Stieglitz, MoMA, and the Art of the Exhibition, 1925-1934*, New Haven: Yale University Press, 2009.

網路資料

1. National Gallery of Art: <http://www.nga.gov/exhibitions/modart_3.shtm> (2013/1/10 瀏覽)

