

## 湯姆·衛塞爾曼的《偉大美國裸體》系列初探

國立中央大學藝術學研究所 許晏溶

### 前言

1961年，年輕的湯姆·衛塞爾曼（Tom Wesselmann, 1931-2004）在 Tanager Gallery 的首次個展中展出《偉大美國裸體》（*Great American Nude*）系列，這個系列作品使他聲名大噪。而 1960 年代也是許多普普藝術家陸續進入藝廊與美術館開辦展覽的時期，此時正掀起一股普普藝術熱潮，然而評論家們對普普藝術的評價卻呈現兩極，有人認為普普更親近於大眾，拉近了藝術與生活的距離，有人卻認為這是對於消費社會的屈服，他們甚至認為藝廊被一群糟糕的事物入侵了。當包括衛塞爾曼在內的普普藝術家陸續開辦展覽時，收藏家與一般大眾反而比藝評家們更提前一步接納這股新浪潮的存在，也可見普普藝術所引起的正反輿論。

筆者將以《偉大美國裸體》系列作品作為本文聚焦的重點，全文分成三個部份，首先從美國普普藝術的時空背景來看待衛塞爾曼這件作品的生成條件，並且回溯其經歷的社會現象以及作品中的裸體女子所蘊藉的流行文化元素；再者，檢視作品的形式與內容取材，並且藉由比較與前人的異同來歸納出其個人的風格。最後，從《偉大美國裸體》的集合——拼貼表現形式小結衛塞爾曼所欲呈現的美國視界。

### 關鍵字

湯姆·衛塞爾曼（Tom Wesselmann）、《偉大美國裸體》（*Great American Nude*）、普普藝術（Pop art）、消費文化（consumer culture）

## 一、美國普普藝術現象——《偉大美國裸體》所處的社會文化

大都會美術館館長 Henry Geldzahler 評論 1962 年美國普普藝術現象時說到，他曾經造訪 Andy Warhol、Roy Lichtenstein、James Rosenquist 和衛塞爾曼的畫室，這些藝術家都獨自進行創作，並且不知道互相的存在，但是卻擁有著相同的圖像來源，也就是說在這些藝術家相遇之前他們卻已經在畫相同的東西，「就像是科幻電影般，處在城市各處的普普藝術家，對彼此並不了解，以嘲弄模仿的姿態崛起，然後蹣跚地帶著他們的畫走到你面前。」<sup>1</sup> 最終，於 1962 年在 Sidney Janis Gallery 舉辦的「新現實主義」(The New Realists) 展覽是 Andy Warhol、Roy Lichtenstein、James Rosenquist、衛塞爾曼和 Claes Oldenburg 等人第一次以普普的團體為名參與展覽。<sup>2</sup> 因此紐約的普普藝術在被統稱為一股運動之前，藝術家是自成一格的，這個現象不只是在紐約，在加州、倫敦以及歐洲其他各城市也是。對於這樣的巧合情況可以有許多的解釋，最直接的理由也許和當代豐富的視覺消費風景有關，再加上 20 世紀早期的立體派或未來派的助力的影響使然，然而，紐約的普普藝術則又多了與前代抽象表現主義之間的拉扯關係。<sup>3</sup>

普普藝術不僅從大眾文化中截取資源，亦將接受藝術的觀眾群擴大了，支持者之一的 Geldzahler 認為觀眾的增加是促進普普藝術的成功原因之一，但是評論家在面對這一個相同的新興藝術現象的同時，卻出現截然不同的對立輿論，比如說同樣在 1962 年，Gilbert Sorrentino<sup>4</sup> 就認為普普藝術落入了充滿金錢算計且觀者盲從的世界。<sup>5</sup> 無疑地，自一九五〇、六〇年代起，畫廊和博物館數量就因應潮流逐漸增加，而且藝廊與收藏家的角色開始比評論來的重要，Lucy Lippard 說：「罕見的是，比起許多評論和博物館，收藏家、一般大眾與雜誌《生活》(Life) 和《婦女家庭雜誌》(Ladies Home Journal) 都更早接受普普藝術。」<sup>6</sup> 至此，藝術界掀起了一股普普熱潮；它不僅將媚俗文化帶入了畫廊和博物館，迎合了一般大眾和新興收藏家，還可能取代了抽象表現主義的地位。<sup>7</sup>

<sup>1</sup> 原文：“It was like a science fiction movie—you Pop artists in different parts of the city, unknown to each other, rising up out of the mock and staggering forward with your paintings in front of you.” Tom Wesselmann, *A Cura di Danilo Eccher* (Roma: MACRO; Milano: Electa, 2005), p. 153.

<sup>2</sup> Doris Sara, *Pop Art and the Contest over American Culture* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2007), pp. 111-112.

<sup>3</sup> Tom Wesselmann (2005), pp. 153-155.

<sup>4</sup> Gilbert Sorrentino (1929-2006) 是美國文學家與批評家，也曾在史丹佛大學教授文學。六〇年代時擔任 *Kulchur* 雜誌編輯，且在 1965-1970 於 Grove Press 出版社工作。參考自 RSB: <<http://www.readysteadybo ok.com/minisites/sorrentino/introduction.html>> (2013/2/15 瀏覽)。

<sup>5</sup> Doris Sara (2007), pp. 107-108.

<sup>6</sup> 原文：“It’s rare that collectors and the general public, *Life* and *Ladies Home Journal* accept a new art before many critics and museum.” Doris Sara (2007), p. 111.

<sup>7</sup> Doris Sara (2007), p. 110.

因為普普藝術時常伴隨著幽默的表現手法，加上令人熟稔的圖像，可以讓觀者輕鬆面對和親近作品，但是卻也曾被評為陷入了一種較為膚淺的觀賞層次，因此許多普普藝術家們也不甘只被當作「普普」藝術家，而宣稱自己是藝術家。如同在 1963 年衛塞爾曼就說：「普普藝術最糟糕的地方就是來自於他受讚美之處」，此外又說：「它們開始成為一種懷舊的崇拜，像是瑪麗蓮夢露和可口可樂之類的事物，觀眾所聯想的和藝術家所運用的題材是不相干的。我利用廣告看板的圖像是因為它是真實的，是某物的特殊再現，不是因為它來自廣告看板。」<sup>8</sup> 雖然如此，這些藝術家的作品題材或是風格表現依然借用自消費社會的物件；因此，無論藝術家的意圖是要諷刺嘲弄抑或是重新定價這些消費物件，他們都依然脫離不了普普色彩，也與身處的社會大有關係。

美國普普藝術家都經歷過三〇年代的大蕭條以及第二次世界大戰(衛塞爾曼參與過韓戰<sup>9</sup>)的抑鬱時期，但是此刻的社會不同，它已經逐漸向一個欣欣向榮、消費社會發展的局面邁進，所以他們正歷經著一個轉變的階段。普普藝術即大量運用消費社會的符號，姑且不論他們對於當代社會的正反態度，就參與新興社會的現象而言，它們不僅是一種藝術的革新也可以當作一種文化現象的剖面。即使當時的紐約當代藝術館(MoMA)館長 Peter Selz 批評普普藝術過於媚俗，但是從另一種態度來看，Geldzahler 卻認為普普藝術是一種對於社會狀態的回應，這些作品能重新強化我們對於這些日常物件或影像的經驗。<sup>10</sup> 而衛塞爾曼作品中的女人，無論是在畫面裡或是在現實生活中，都處在五〇、六〇年代的美國文化氛圍，所以藝術家甚至可以預期他的觀眾在面對這些女性裸體時都不會感到陌生。在這一系列的作品當中，衛塞爾曼選擇以女性裸體當作主角，雖然這並不是一個新的題材，但是藝術家將她放在一個室內或是私人的私密空間，無非想要使她的形象更貼近當代，也更集中於精簡和局部化的女體。衛塞爾曼說他作品中的女人非要指涉誰，也無關特定族群，但是事實上這些女人都來自固定的模特兒，

<sup>8</sup> 原文如下：“Some of the worst things I've read about Pop Art have come from its admirers.”、“They begin to sound like some nostalgia cult - they really worship Marilyn Monroe or Coca Cola. The importance people attach to things the artist uses is irrelevant. My use of elements from advertising came about gradually. One day I used a tiny bottle picture on a table in one of my little nude collages. It was a logical extension of what I was doing. I use a billboard picture because it is a real, special representation of something, not because it is from a billboard.” 除了衛塞爾曼，本文主要關注在五位紐約普普藝術家，分別是 Andy Warhol、Roy Lichtenstein、Tom Wesselmann、James Rosenquist 和 Claes Oldenburg。引用與參考自 Lucy R Lippard, *Pop Art, New York* (N.Y: Thames and Hudson, 1992), p. 80.

<sup>9</sup> 1953 年衛塞爾曼應徵入伍而暫時中斷學業，在參戰期間萌生了自己將終身投入藝術的想法，他趁著軍隊的空閒時間繪製描繪苦悶軍旅生活的諷刺漫畫，這個時期所練就的簡約風格一直保持到他成熟時期的具象藝術。Tom Wesselmann (2005), p. 158.

<sup>10</sup> Doris Sara (2007), p. 113.

或者就是他的妻子，甚至她們身形特色和畫作是可以互相呼應的<sup>11</sup>；雖然如此，對衛塞爾曼來說這些作品不是肖像畫，畫作所再現的是普遍概念中的女人形象，就「只是」女人。<sup>12</sup>

那該如何解釋衛塞爾曼作品的女性裸體以及她所體現的美國社會文化？發生在藝術家身上的幾個重要事件或許可以用來理解內容的意涵，在五〇、六〇年代時期，亨利·米勒的小說《南迴歸線》<sup>13</sup> 在美發行，率直的性描寫風格不僅影響衛塞爾曼，也顯示了美國對於性與猥褻的態度轉變，也因此開始有許多過去禁止的刊物開始解禁販售。法院之於猥褻法案的修正和金賽報告的問世，對於社會都造成震撼與影響<sup>14</sup>，不僅如此，《花花公子》<sup>15</sup> 與其它男性雜誌的成功、美女掛報（pinup）的流行以及口服避孕藥的合法化和廣告當中的色情圖像都是喧騰一時的現象。而這時衛塞爾曼畫中出現的美國國旗、國家元首肖像，就像是在說明有了國家對修正案的決策，才確保他的作品並非「猥褻」的藝術，也可以看出時事對於他創作的影響。<sup>16</sup>

此外，第一段婚姻的結束和失業使他灰心喪志，一度放棄藝術，幸而遇上了後來的妻子 Claire Selley，她願意當他的裸體模特兒，衛塞爾曼開始與她交往，就在此時，1959 年的夏天他進行了裸體畫的拼貼創作，由此看來，他對裸體繪畫的興趣似乎也與現實生活的境遇有關。之後，衛塞爾曼開始定期與佛洛伊德學派的精神分析師見面，去幫助他解析出現在夢裡面的情色內容，透過精神分析他

<sup>11</sup> 《偉大美國裸體》的大部份模特兒都是以他的妻子 Claire Selley 為主，她和衛塞爾曼一樣也是柯柏聯盟學院的學生，因此而相識，並於 1963 年結婚。John Wilmerding, *Tom Wesselmann: His Voice and Vision*, (New York: Rizzoli, 2008), p. 39.

<sup>12</sup> Steven Henry Madoff, *Pop Art: A Critical History* (Berkeley: University of California Press, 1997), p. 351.

<sup>13</sup> 亨利·米勒（Henry Miller, 1891-1980）的《南迴歸線》（*Tropic of Capricorn*）於 1934 年在巴黎首發表。這部小說有露骨的性描寫，曾經被禁止發行，在美國直到 1961 年才發行。衛塞爾曼當初是創作的閒暇之於為了打發時間而看。“Tom Wesselmann and the Americanization of the Nude, 1961-1963,” (1990), Vol.4, No. 3-4: 117.

<sup>14</sup> 金賽報告（Kinsey Reports）是關於人類性行為研究的兩本書，分別為《男性性行為》（*Sexual Behavior in the Human Male*, 1948）和《女性性行為》（*Sexual Behavior in the Human Female*, 1953），由 Dr. Alfred Kinsey 等人共同出版。David McCarthy, “Tom Wesselmann and the Americanization of the Nude, 1961-1963,” (1990), Vol. 4, No. 3-4: 103。參考自維基百科：[http://en.wikipedia.org/wiki/Kinsey\\_Reports](http://en.wikipedia.org/wiki/Kinsey_Reports)（2013/1/4 瀏覽）。

<sup>15</sup> 《花花公子》（*Playboy*）於 1953 年在芝加哥初次發行。參考自維基百科：<http://en.wikipedia.org/wiki/Playboy>（2013/1/4 瀏覽）。

<sup>16</sup> 另一本俄國作家拉迪米·納博科夫（Vladimir Nabokov, 1899-1977）極具爭議的小說《蘿莉塔》（*Loita*），描寫一位自歐洲來到美國的主角，愛上繼女的亂倫情節，此本小說的背景和《偉大美國裸體》系列如初一轍，當男主角欺騙蘿莉塔，帶著她四處遊玩的約會場景就和衛塞爾曼時常使用的背景一樣，而且他經常留有窗外的風光景致就像一種出遊的暗示。David McCarthy (1990), pp. 117-118.

開始對於性進行探討和評估，他的拼貼手法和此種分析方式的概念類似，都必須將內容描述和呈現，此系列作即是將這些女子展示給外界看，再讓大眾去檢視與詮釋。<sup>17</sup>

身處於戰後的美國社會，衛塞爾曼對這些性與性別的議題是有所關注的，對他與其他同時期的藝術家來說，他們都期待著戰後的美國社會的性／性別改革，更促使他去完成這件系列作品，<sup>18</sup> 透過作品的呈現方式，無論是題材內容或色彩都可以看出這些女性的圖像和戰後美國的社會文化是相關的，我們可以將他的概念化女人更精確的看成是美國化的女人。因此，下一小節筆者將進入作品的內容分析探討。

## 二、《偉大美國裸體》系列與衛塞爾曼

自 1961 年起《偉大美國裸體》這個系列就一直持續發展，持續了數十年，總共有一百幅的作品，最後一幅是 1973 年的《偉大美國裸體系列一百號》，至此做為這個系列的句點。衛塞爾曼的作品主題無疑與傳統的繪畫相關，他選擇以傳統的女性裸體當作這個系列作的題材，但是表現手法已經不同以往；《偉大美國裸體系列一號》（1961）【圖 1】是這個系列作的重要開路先鋒，它首先大抵奠定了接下來三年的作品風格。而在《偉大美國裸體系列二十六號》（1962）【圖 2】可以看到與法國繪畫中的女性裸體傳統的對照，他直接將美國與歐洲的女性形象並置，尤其是左後方的女性維持著一個端莊且拘謹穩重的模樣，這個圖像來自 Henri Matisse 的《羅馬尼亞襯衫》（*Roumanian Blouse*, 1940），而前方的女子裸體處在畫面的中央並且橫躺著，但是身體早已超出了畫幅之外，所以並不完整。<sup>19</sup> 兩者之間不僅有女性氣質差異對比，後方女子的眼神恰好落在前方的誇張身軀上，似乎也讓雙方正在交流著。而 Matisse 是衛塞爾曼此系列構圖的參照標準，從兩件 Matisse 作品可以看出，分別為 *Blue Nude/ Memory of Biskra*（1907）【圖 3】與 *Large reclining Nude/ The Pink Nude*（1935）【圖 4】，它們的水平構圖方式，人物傾躺在色彩豐富的背景以及手臂伸向頭部彎曲的姿態明顯的影響到衛塞爾曼的創作。<sup>20</sup>

參觀博物館的經驗與藝術學院的藝術史課程為衛塞爾曼提供了一些前例範

<sup>17</sup> David McCarthy (1990), pp. 116-117.

<sup>18</sup> David McCarthy (1990), p. 104.

<sup>19</sup> David McCarthy (1990), p. 104.

<sup>20</sup> John Wilmerding (2008), p. 72. 下個世紀的例子如 Velázquez, *The Toilet of Venus* (1649-50), 模特兒的臉龐是透過邱比特手持的鏡子才被看見。

本，談到繪畫裸體模特兒的傳統自文藝復興時期開始就有紀錄，最早於 16 世紀威尼斯文藝復興的 Titian 和 Giorgione 就開始繪畫這種撩人的裸女姿態，前者作品如 *Venus of Urbino* (1538) 幾乎已經是藝術史上的經典；神祕的妓女顯露出一種肉體的感官快感，畫面中的侍女和狗更增添場景的私密性，此外，將裸女與窗外景致並置的手法在衛塞爾曼作品也依然可見。若要說到洛可可時代與衛塞爾曼比較相關的則是 Goya 的 *The Naked Maja* (1800) 【圖 5】和 *The Clothed Maja* (1800) 【圖 6】，像是肖像畫般的繪製讓作品具有獨特性，而且也有特定人物的指涉，女子的姿態優雅誘人但是不帶有寓言性的意義，這種依相同尺寸和相同姿勢重新繪製的新穎作法亦是衛塞爾曼關注的地方，例如《偉大美國裸體系列三十六號》【圖 7】和《偉大美國裸體系列三十八號》【圖 8】的對比。新古典主義的 Ingres 的 *Large Odalisque*(1814) 結合了古典的純潔、理想主義與近東的浪漫異國情調結合，她情感豐富且彎曲的身軀，適時使畫面平衡的右手和右方垂綴而下的藍色帷幕也啟發了衛塞爾曼。最後，不能不提 Manet 的 *Olympia*，這件作品在關於性的突顯以及簡化的形式都可以從衛塞爾曼的作品看到直接的呼應，他將女子的樣貌精簡並且把特色放大，時常只保留嘴唇、乳房與陰毛等特徵。<sup>21</sup>

《偉大美國裸體》系列開始發展時，藝術家是先有這個主題的構想才開始系列的創作。這系列的大部份裸女都是各種傾躺的姿勢呈現，時而正面時而背面，唯一不變的是身體的背後經常以直線調來映襯，一直到系列的中段部份才出現完全正面的裸體【圖 9】和黑人模特兒【圖 10】。調色盤顏色的使用限制也是這個系列早期的執行重點，以國旗為基調，作品中時常出現白底藍色的星形、紅底白色的星形或是代替星形的藍色圓形以及間距不等的紅白條紋，幾個例子當中甚至可以看見直接懸掛的國旗，為了補充這個象徵，他偶爾也會放上幾張美國歷任總統的肖像。<sup>22</sup> 此外，從這個系列開始他對作品的尺寸開始有較多的考量。過去，他認為他是一個比較「私人的」(intimate) 畫家，因此他只選擇能夠放在腿上方方便作畫的尺寸，1960 年時的作品 *Nude with Parrot No. 1* 還與一般尺寸無異，但是到 1960 年晚期的《偉大美國裸體系列六號》與 1961 年的《偉大美國裸體系列十二號》都有四平方英尺的大小，而 1963 年的《偉大美國裸體系列三十號》甚至有四乘五英尺，這樣的發展一直持續著，並且越來越趨近於真實生活的尺寸。<sup>23</sup> 除此之外，作品的形狀也不侷限於方形，而開始出現圓形浮雕、垂直和水平的長方形或是橢圓形的畫布和木板。<sup>24</sup>

<sup>21</sup> John Wilmerding (2008), pp. 73-77.

<sup>22</sup> John Wilmerding (2008), p. 79.

<sup>23</sup> Steven Henry Madoff (1997), p. 350.

<sup>24</sup> John Wilmerding (2008), p. 79.

在作品中幾乎見不到繪畫的筆觸痕跡，甚至是明暗的深淺變化，乍看之下，畫面多由各種形狀的色塊拼接，顏色多用平塗，整體就像拼貼出來的作品。衛塞爾曼曾說過因為作品的尺寸越來越大，因此他繪畫的部分不得不越來越多，這也是拼貼媒材所無法完成的地方，因此，不僅在這件作品，在其他作品當中也是如此。但是他之所以將筆觸的效果降之最低，讓作品看起來像拼貼的另一個原因是，這樣可以讓畫面中的物件看起更像從真實世界所截取的，但是整件作品仍然屬於繪畫。<sup>25</sup> 衛塞爾曼也似乎喜歡讓他的作品重疊於繪畫與拼貼之間，他說到：「我對於把作品集成類似於繪畫感到興趣，而不只是繪畫，我喜愛如此應用是因為它能與繪畫之間有永恆的相似性。」<sup>26</sup> 其實這件系列作品開始發展的時候，衛塞爾曼花了近一年的時間去解決具象與抽象之間的難題，最後他選擇了前者。然而，他為了將所有的感官感受都能兼容在他的作品當中，才逐漸發展出現成物拼貼，所以後期他逐漸開始結合現成物，利用來自美國生活可見的商業廣告填滿裸體女子背後的空間，《偉大美國裸體系列三十九號》是第一件結合現成物的作品，另一方面，雖然他不斷在作品中懸掛著一些傳統裸體繪畫，就像上敘所提過的《偉大美國裸體系列二十六號》，但是他也會使用到其他畫作，例如梵谷的向日葵或是達文西的蒙娜麗沙。

紐約的普普藝術家經常被問到是否喜歡他們的作品主題，根據 Dorothy Seckler 所說，這個問題就像是問塞尚喜不喜歡蘋果、Géricault 之於屍體或是 Picasso 之於吉他一樣的無意義。這裡所要突顯的問題在於，普普藝術對於事物的諷刺似乎取決於觀眾的反映，卻不是藝術家的意圖；應該要說，即使諷刺性幽默就是原先的意圖，那麼這依然是繪畫中比較次要的。普普藝術家必須抓住觀眾的注意力，並且讓觀眾以全新的視野來看待藝術，所以，即使他們的確和城市的各種新興現象很親近，卻並不代表他們會全然替這些事物背書。<sup>27</sup> 不過，通常他們對於他們作品中所操弄的物件都很熟悉，這和他們擁有的廣告藝術背景有關；就像 Warhol 是個成功的鞋子插畫家、Rosenquist 有過繪製廣告看板的經驗，衛塞爾曼則是曾經學習當一個漫畫家，但是到頭來藝術家仍然是他們首要的志業，並且將精力都投注於繪畫上。<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Carol Anne Mahsun, *Pop Art: The Critical Dialogue* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1989), p. 125.

<sup>26</sup> Carol Anne Mahsun (1989), p. 125. 原文為：“I’m interested in assembling a situation resembling painting, rather than painting; I like the use of painting because it has a constant resemblance to painting.”

<sup>27</sup> Lucy R Lippard (1992), pp. 86-87.

<sup>28</sup> Lucy R Lippard (1992), pp. 87-90.

衛塞爾曼 1931 年出生於俄亥俄州辛辛那提，因為對漫畫感興趣使得他和藝術有了第一次的接觸，他在 1956 年於辛辛那提大學（University of Cincinnati）取得心理學學位，之後在辛辛那提藝術學院（Art Academy of Cincinnati）學習一年的漫畫，接著便前往紐約的柯柏聯盟學院（Cooper Union）追尋他對藝術的抱負，因為他對於平面藝術的喜愛讓他曾經立志當個漫畫家，所以基本上在他作品中出現的人物描繪方式可以讓人回想到他的漫畫學習歷程。<sup>29</sup> 而當他談到繪畫的時候，他說過他的理想典範是 Willem de Kooning（1904-1997），「de Kooning 對我來說是一個巨大的障礙，而且他的繪畫成就讓我幾乎要放棄，因為我想不到任何其他可以超越他的繪畫方式。」<sup>30</sup> 因此 de Kooning 對他來說曾是一個難以跨越的典範。

如果說 Matisse 為衛塞爾曼提供了最初的女裸體範本，那麼 de Kooning 描繪女性的表現對衛塞爾曼的創作方式也影響很大。因為 de Kooning 經常以雜誌上剪下的嘴唇拼貼到畫布上做為繪畫的開端，而且特別著重臉部的嘴唇與下巴部位。而柯柏聯盟學院就曾經將 de Kooning 的 *Woman* 系列當作課程教材，包括 *Woman I*【圖 11】，雖然這個系列的女人絕不誘人也無法引起女神般的想像，但是這種既非完全抽象又可以看見具象人物的結合方式給於衛塞爾曼很大的啓發，此外，以系列方式呈現出了一個普遍而非個人的形象的此種做法也同樣被他吸收內化了，例如《偉大美國裸體系列四十號》【圖 12】。<sup>31</sup> 儘管如此，衛塞爾曼為了避免雷同，也刻意作了一些區隔，就像 de Kooning 的畫面總是鬆散隨性，衛塞爾曼則較為緊密且結構嚴謹；前者的女性具有嘲諷意味，但是後者的卻不具此意圖。<sup>32</sup> 撇除這些差異，他至少成功延伸了 de Kooning 的獨特題材並且學習了他強而有力的藝術表現，<sup>33</sup> 他想讓他的作品像抽象藝術一樣能夠激動人心，他認為自己不但成功做到了，而且還讓作品涉入到現實的世界，<sup>34</sup> 因此，加上早期在藝術學院接觸到的拼貼技巧可以說是奠定他想要成為一位具象和使用物件的藝術家的理由。<sup>35</sup>

<sup>29</sup> David McCarthy, "Tom Wesselmann and the Americanization of the Nude, 1961-1963," (1990), Vol. 4, No. 3-4: 105. Steven Henry Madoff (1997), p. 350

<sup>30</sup> 原文: "de Kooning was an immense obstacle for me...I almost gave up painting because he'd done it already. I couldn't conceive of any other way of painting than de Kooning's." Steven Henry Madoff (1997), p. 350.

<sup>31</sup> David McCarthy (1990), p. 107.

<sup>32</sup> David McCarthy (1990), p. 108.

<sup>33</sup> 衛塞爾曼表達對 de Kooning 的推崇之處: "I always liked the way DeK jammed his ptgs& worked against the edges. No way to move then but forward or backward." John Wilmerding (2008), p. 67.

<sup>34</sup> John Wilmerding (2008), p. 67.

<sup>35</sup> Steven Henry Madoff (1997), p. 350.



### 三、徘徊在虛擬與現實之間——從《偉大美國裸體》系列看衛塞爾曼的「普普」藝術

延續上一小節所談的，衛塞爾曼並無意讓《偉大美國裸體》對於女性提出嘲弄，他甚至透過與傳統題材的連結，使作品帶有一絲高文化的意涵。但是，他也創造了一種現今與過往的對照，即是消費社會的所帶給他的感觸，於是第三節將透過他的表現方式來檢視他欲呈現的視界。<sup>36</sup> 雖然在藝術史上，拼貼早已不是新鮮事，而拼貼的技術在普普藝術當中依然可見，處在 1960 年代的衛塞爾曼也一定看過 Picasso 或是 Braque 的拼貼作品，只是，拼貼的材料來源早已不同，已從過去的酒吧和咖啡廳變成了消費社會的各種產物，像是包裝紙和廣告等等；因此，就如同漢彌爾頓（Richard William Hamilton, 1922-2011）一樣，他們所創造出來的拼貼，不再都是酒吧或咖啡廳，而是私人空間的室內一景，是滲透至家庭的。<sup>37</sup>

關於美國的拼貼的使用，在紐約抽象表現主義藝術家 Larry Rivers 和 Robert Rauschenberg 的作品中，是最早可以看出應用了當地現成物圖像的作品，之後的藝術家像是 Jasper Johns、Jim Dine<sup>38</sup> 和 Claes Oldenburg 則將這些現成圖像加以轉化過後才加入到他們模糊的繪畫當中，創作過程中經常會出現難以預測的效果；而 Lichtenstein、衛塞爾曼、Warhol 和 D'Arcangelo 則將它們置於精心策劃的抽象安排裡，他們的圖像構成則是符合既定模式的。<sup>39</sup> 雖然普普藝術家試著要保持自我的獨特性與風格，但有時仍很難避免與其他人的手法類似或是受到互相影響，就像衛塞爾曼的 *Bathtub collage*（1963）和 Jim Dine 的 *Bathroom*（1962）系列繪畫就有很類似的物件使用；除此之外，衛塞爾曼的拼貼又受到 Rauschenberg 的影響最多。<sup>40</sup> 總之，普普藝術再一次的利用了這些現成物，他們挑戰了觀眾的視覺印象，現成物的角色定位開始在觀眾的心中產生疑問；而衛塞爾曼現在作品當中的廣告圖像故而因此也產生意義。越到晚期，他將現成物與繪畫結合的拼貼作品就呈現一種既現實又虛幻的空間，而這種將藝術帶進現實生活

<sup>36</sup> David McCarthy (1990), p. 108.

<sup>37</sup> Donald Kennison and Jessie Washburne-Harris, *Pop Art: the John and Kimiko Powers Collection* (New York: Gagosian Gallery, 2001), p. 65.

<sup>38</sup> Jim Dine 與衛塞爾曼於 1959 年在 Judson Gallery 舉辦第一次的兩人聯展，Judson Gallery 是位於曼哈頓的藝術替代空間，兩位皆是創辦成員之一，同年 Oldenburg 也在此地舉辦個展。Tom Wesselmann(2005), p. 176.

<sup>39</sup> Lucy R Lippard (1992), p. 167.

<sup>40</sup> Tom Wesselmann, (2005), p. 165.

也是他欲追求的，或者說他認為由日常生活汲取而來的視覺刺激和藝術是不可分離的。<sup>41</sup>

衛塞爾曼結合物件的繪畫作品不同於其他的普普藝術家，他作品中的牆面的室內空間並非真正的現實環境，其他藝術家也未像他一樣將他們的畫裝飾在立體的空間，因此他的作品就像是生活中的一個片段。在《偉大美國裸體》系列之前的小型拼貼作品成為形成這件系列作的前身，接著他開始使用獨特的拼貼集合手法完成作品，直到作品尺寸越來越大才不得不放棄使用現成的媒材。與《偉大美國裸體》同期的作品為《靜物系列》(*still-lives*)，這個系列相較之下較不那麼抽象，也使用了更多的品牌商標。但是，就像許多普普繪畫一樣，在這兩件系列作品當中很多的品牌商標幾乎都沒有經過轉化，而在《偉大美國裸體》當中大部份的商品則被安排在較不顯眼的位置，既使如此，《偉大美國裸體》系列比起越趨樸素的《靜物系列》仍顯得更有樂趣和吸引力，色彩使用也較為鮮明；再與同時期的其他藝術家相比，當他們漸漸發展出現美學或是抽象風格的態勢時，衛塞爾曼還是保持著大量的廣告商業運用。<sup>42</sup> 例如《偉大美國裸體系列五十二號》【圖 13】，其靈感來自《花花公子》，位於中間的年輕男子，身旁站著一位自雜誌剪貼下來的玩伴女郎，玩伴女人的存在是為了提供性的娛樂消遣而非生殖，這位穿著非常有花花公子風格的男子就是一切的主導，這種現代的性觀念也影射了背後的商業化環境。

當衛塞爾曼在 Green Gallery 展出作品時，Brian O'Doherty 說過這是他看過的數個普普藝術展當中，最好的普普藝術個展，但是衛塞爾曼其實並不喜愛將自己定位為「普普」藝術家，因為這種分類方式總是容易淪為標籤化的印象，或是過份強調了大眾媒材的利用，而限制了媒材應用的來源；因此，當報章雜誌稱讚他的作品具有「更高的審美意義」時，他欣然接受，因為從審美角度來看他的作品會是他所希望的。但是這種說法卻產生了一個麻煩，因為我們不可能忽略掉他利用了雜誌上身材苗條的裸女圖片，也就是不可能忽略他的媒材選擇和創作方式。<sup>43</sup> 以《偉大美國裸體系列二十六號》為例，背景的可口可樂和蛋糕就像是暗示著女子的甜美、易消費但也用完即丟，酒瓶與男子的軟呢帽代表可以享用整個大餐的男性主人，蘋果在傳統上代表情慾的禁果，而貓則是一種不道德的象徵

<sup>41</sup> John Wilmerding (2008), p. 155+158.

<sup>42</sup> Lucy R Lippard (1992), pp. 111-112.

<sup>43</sup> 衛塞爾曼說他如果使用了「普普」這個字，那也是因為想要投機取巧的搭上普普熱潮所帶來的機會。他不同於 Warhol 真的喜歡現實的消費物，如 Campbell's Soup；衛塞爾曼所喜歡（或討厭）的是已經存在他畫布中的事物。Steven Henry Madoff (1997), pp. 347+351.

<sup>44</sup>，並使我們聯想到 Manet 的 *Olympia*，所以這是不是也暗示著這個大美國裸體也是一個放蕩的妓女？<sup>45</sup>

但是，如果消費的邏輯可以定義為一種符號的操弄，借用消費文化的藝術也因此需要符號的解讀，按照這種「邏輯」，普普藝術恐怕成為一種消費藝術；而藝術是否真的就像廣告一樣，不斷的循環在符號意義的解讀上，傳統再現藝術的崇高性是否也因此失去？<sup>46</sup> 這關係到普普藝術是否接受這樣象徵與詮釋的方式，雖然衛塞爾曼本人也拒絕任何對於他作品的過度圖像詮釋，然而，畫面中不乏容易被消費的大眾商品或是傳統上深具象徵意義的物件或繪畫，因此不難將它們與畫面中的主角—裸體女子做主動的連結想像。當衛塞爾曼被問到將各種再現物件擺放在一起的目的為何時，他不否認在它們之中存在各種可能，也就是說它們確實相異也確實互相作用。如果蘋果與香煙都是畫出來的，那它們就是一樣的東西，可是當一個畫出來的蘋果與從廣告剪貼下來的香煙圖案並置時，那麼它們不僅是兩個完全不同的東西，它們所隱含的各種意義也將會相互對比，然後產生交流。<sup>47</sup> 因此，雖然他並沒有一一解答作品中各個物件的意義，但是他認為他看似平靜的作品其實蘊涵著激烈的交互作用，筆者認為藝術家將現成物放入作品中，一方面能吸引觀者的注意，另一方面也刻意模糊了現實與虛擬的空間，讓現成物多了位於此作品脈絡的新意義，加上他不希望觀者被物件的標籤所局限，他冀望觀者對於他所創造出來的新審美環境有更多的關注，也說明了作品的不可不無可能。

## 小結

回溯檢視《偉大美國裸體》系列，衛塞爾曼借用了大眾文化的媒介創造出令人印象深刻的作品，美國文化對於性的改革爭議也同樣延伸至衛塞爾曼的作品中。然而他的作品竟也開始影響化妝品以及時尚廣告。<sup>48</sup> 因此，這件出現於 1960 年代的作品，因為普普藝術與大眾文化之間互相挪用卻也互相攻訐的曖昧關係使它更引起爭議，更不禁令人聯想到前衛藝術與媚俗的爭辯，除此之外，衛塞爾曼

<sup>44</sup> McCarthy 認為普遍來說貓都可以與放蕩、不道德的含義連結，他會如此分析畫中的象徵符號或許與他著文的重心是在於衛塞爾曼的裸體形象與性別革命等議題，因此，或許貓的普遍象徵意涵另有解讀，但是有 Manet 的 *Olympia* 前例，將此處的貓作此聯想似乎也無不可。David McCarthy (1990), p. 104.

<sup>45</sup> David McCarthy (1990), p. 104.

<sup>46</sup> Jean Baudrillard, "Mass-Media Culture," *The Consumer Society: Myths and Structures* (London: Sage, 1998), pp. 114-115.

<sup>47</sup> Carol Anne Mahsun (1989), pp. 125-126.

<sup>48</sup> 像是布隆明達 (Bloomingdale) 百貨打出 "The Great American Leg" 的襪子廣告標語，或是 CK 和 YSL 的香水廣告不斷出現幾近裸露的模特兒等等。John Wilmerding (2008), p. 80.

透過這件系列作品亦體現了他所觀察到的時事與美國社會。

Henry Geldzahler 曾形容普普藝術是一種「新的風景畫」(new landscape painting)，或者它更像是一種新的探究生活的紀錄。Rauschenberg 說繪畫和藝術與生活都有關，而衛塞爾曼則說繪畫和美與醜都有關，兩者都無法被創造，而他嘗試在兩者之間の間隙工作。<sup>49</sup> 於是，從作品題材和內容來看《偉大美國裸體》系列，它的確呼應了藝術史上的一些先例，但是也多了介於傳統美學與商業化脈絡的性質差異；衛塞爾曼不只是對於傳統的裸體進行「更新」，也不僅是反映戰後美國大眾媒體的性別與文化建構，對衛塞爾曼來說，這件作品帶有更深的個人經驗以及對於新興美國社會觀察，他的現成物圖像選擇應該是更具有意義而非偶然或隨機的，並且提供給觀者去對比這些作品與自我的生活經驗的異同，進而產生一個反思與詮釋的空間。<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Rauschenberg 先說“Painting relates to both art and life. Neither can be made. (I try to act in that gap between the two.)” 而衛塞爾曼稍則修改成“Painting relates to both beauty and ugliness. Neither can be made. (I try to act in that gap between the two.)” David McCarthy (1990), p. 108. 作者引用自 Dorothy C. Miller, ed., *Sixteen Americans* (New York: Museum of Modern Art, 1959), p. 58 與 Swenson, “What Is Pop Art?” p. 64.

<sup>50</sup> David McCarthy (1990), p. 104.

## 參考資料

### 書籍

1. Doris Sara, *Pop Art and the Contest over American Culture*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2007.
2. Francis, Mark, ed., *Pop*, survey by Hal Foster, London; New York: Phaidon, 2005.
3. Kennison, Donald, and Jessie Washburne-Harris, *Pop Art: The John and Kimiko Powers Collection*, New York: Gagosian Gallery, 2001.
4. Lippard, Lucy R, *Pop Art*, New York, N.Y.: Thames and Hudson, [1992], 1970.
5. Mahsun, Carol Anne, *Pop Art: The Critical Dialogue*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1989.
6. Madoff, Steven Henry, *Pop Art: A Critical History*, Berkeley: University of California Press, 1997.
7. Wesselmann, Tom, *A Cura Di Danilo Eccher*, Roma: MACRO; Milano: Electa, 2005.
8. Wilmerding, John, *Tom Wesselmann: His Voice and Vision*, New York: Rizzoli, 2008.

### 期刊

1. McCarthy, David, "Tom Wesselmann and the Americanization of the Nude, 1961-1963," *Smithsonian Studies in American Art*, Vol. 4, No. 3-4, 1990, pp. 102-127.

### 網路資料

1. RSB: <<http://www.readysteadybook.com/minisites/sorrentino/introduction.html>> (2013/ 2/15 瀏覽)
2. 維基百科: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Kinsey\\_Reports](http://en.wikipedia.org/wiki/Kinsey_Reports)> (2013/1/4 瀏覽)
3. 維基百科: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Playboy>> (2013/1/4 瀏覽)

## 圖版目錄

【圖 1】Tom Wesselmann, *Great American Nude #1*, 1961. Mixed media and collage on board, 122x122 cm, Collection Claire Wesselmann. 圖版來源: McCarthy, David, “Tom Wesselmann and the Americanization of the Nude, 1961-1963,” *Smithsonian Studies in American Art*, Vol. 4, No. 3-4, 1990

【圖 2】Tom Wesselmann, *Great American Nude #26*, 1962. Mixed media and collage on board, 152.4x122 cm, Collection of the Mrs. Robert B. Mayer family, Chicago. 圖版來源: McCarthy, David, “Tom Wesselmann and the Americanization of the Nude, 1961-1963,” *Smithsonian Studies in American Art*, Vol. 4, No. 3-4, 1990

【圖 3】Henri Matisse, *Bluenude*, 1905. Oil on canvas, 92x140 cm, Baltimore Museum of Art. 圖版來源: Wesselmann, Tom, *A Cura Di Danilo Eccher*, Roma: MACRO; Milano: Electa, 2005.

【圖 4】Henri Matisse, *Large reclining nude (The pink nude)*, 1935. Oil on canvas, 66x92 cm, The Baltimore Museum of Art, the Cone Collection, formed by Dr. Claribel Cone and Miss Etta Cone of Baltimore, Maryland. 圖版來源: The Athenaeum: <<http://www.the-athenaeum.org/art/list.php?s=du&m=a&aid=357&p=6>> (2013/1/29 瀏覽)

【圖 5】Goya, *The Naked Maja*, 1800. Oil on canvas, 98x191 cm, Museo del Prado, Madrid. 圖版來源: Wesselmann, Tom, *A Cura Di Danilo Eccher*, Roma: MACRO; Milano: Electa, 2005.

【圖 6】Goya, *The Clothed Maja*, 1800. Oil on canvas, 98x191 cm, Museo del Prado, Madrid. 圖版來源: Wesselmann, Tom, *A Cura Di Danilo Eccher*, Roma: MACRO; Milano: Electa, 2005.

【圖 7】Tom Wesselmann, *Great American Nude #36*, 1961. Mixed media and collage on board, 122x152.4 cm, Worcester Museum of Art. 圖版來源: Wesselmann, Tom, *A Cura Di Danilo Eccher*, Roma: MACRO; Milano: Electa, 2005.

【圖 8】Tom Wesselmann, *Great American Nude #38*, 1962. Oil and collage on board, 122x152.4 cm, The collection of Stavros Merjos and Honor Fraser. 圖版來源: Wesselmann, Tom, *a Cura di Danilo Eccher*, Roma: MACRO; Milano: Electa, 2005.

【圖 9】Tom Wesselmann, *Great American Nude #44*, 1963. Acrylic and paper collage on board with radiator, telephone, coat and door, 206x268x22 cm, Estate of Tom Wesselmann/Licensed by VAGA, New York, NY. 圖版來源: CHAA: <<http://www.unicamp.br/chaa/cursokatz.php>> (2013/3/12 瀏覽)

【圖 10】Tom Wesselmann, *Great American Nude #49*, 1963. Mixed media and collage on board, 48x64x1/2 cm. 圖版來源：Wilmerding, John, *Tom Wesselmann: His Voice and Vision*, New York: Rizzoli, 2008.

【圖 11】Willem de Kooning, *Woman I*, 1950-52. Oil on canvas, 192.7x147.3 cm, Collection, The Museum of Modern Art, New York. 圖版來源：MoMA: <[http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?object\\_id=79810](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79810)> (2013/1/29 瀏覽)

【圖 12】Tom Wesselmann, *Great American Nude #40*, 1962. Acrylic with collage on panel, 152.4x121.9 cm, private collection. 圖版來源：Edward Tyler Nahem: <[http://www.edwardtylernahemfineart.com/exhibitions/2006-06-08\\_objects-and-icons/](http://www.edwardtylernahemfineart.com/exhibitions/2006-06-08_objects-and-icons/)> (2013/1/29 瀏覽)

【圖 13】Tom Wesselmann, *Great American Nude #52*, 1962. Acrylic and collage on board, 152.4x121.9 cm, Collection Harry N. Abrams Family. 圖版來源：Artslant Worldwide: <<http://www.artslant.com/global/artists/show/9641-tom-wesselmann>> (2013/1/29 瀏覽)