

# 約安·米琪爾

Joan Mitchell, 1926-1992

王哲雄

Che-Hsung WANG  
國立台灣師範大學美術研究所前所長  
實踐大學工業產品設計研究所專任客座教授



《無題》(Untitled) 1960 畫布上油彩 200 x 175.3 cm 約安·米琪爾的財產 (Estate of Joan Mitchell)

約安·米琪爾於1926年2月12日出生在伊利諾州 (Illinois) 芝加哥市 (Chicago) (部分資料載明1925年, 例如「約安·米琪爾基金會」(Joan Mitchell Foundation) 的版本, 但本文採取 Jane Livingston 於2002年為Whitney Museum 辦理的約安·米琪爾回顧展所編撰的目錄專輯: *The Paintings of Joan Mitchell*, Berkeley, CA: University of California Press, 2002; 因為Jane Livingston 根據的資料是米琪爾的筆記、書信和其他第一手重要文獻)。她的外

祖父, 史特羅貝勒 (Charles Louis Strobel) 是一位結構工程師和橋樑設計師, 芝加哥河流上的某些橋是出自他的設計。她的母親瑪莉盎·史特羅貝勒 (Marion Strobel) 和哈利耶特·夢露 (Harriet Monroe) 共同編撰雜誌《詩》(*Poetry*) 而有相當的名氣。約安·米琪爾的父親詹姆士·赫伯特·米琪爾 (James Herbert Mitchell) 是一位業餘畫家, 同時是一位出色的物理學家 (Jane Livingston, Berkeley, California, 2002, p. 10.)。年紀輕輕, 藝術才華畢露的約安·米琪

爾, 她父母親早已準備將來要送她到法國的一家私立「法蘭西斯·派克高級中學」(Francis Parker high school) 就讀, 並且大力支持約安·米琪爾往她的興趣: 繪畫發展 (<http://www.artsbma.org/mitchell.htm>)。1942年, 她先在「史密斯學院」(Smith College) 註冊, 讀了兩年之後就轉學到「芝加哥藝術學院」(The Art Institute of Chicago), 在這之間 (1943-1946), 她曾經利用暑假到中美洲的墨西哥旅行, 對歐洛茲科 (Orozco) 的作品印象深刻。1947

年獲得該學院「藝術學士學位」(Bachelor of Arts)；1948年獲得「芝加哥藝術學院」一筆獎學金，讓她有機會前往法國兩年；1950年回到美國「紐約大學」(New York University)接受「美術碩士學位」(M.F.A.)。她被視為紐約畫派「抽象表現主義第二代的領航畫家之一」，但是她表示自己並不喜歡，也不在意這種輕率的歸類與說法。(關於這點參閱：Jane Livingston, op. cit., p. 36.) (<http://encyclopedia.stateuniversity.com/pages/11601/Joan-Mitchell>)

米琪爾初到法國期間，受到梵谷(Vincent Van Gogh)、塞尚(Paul Cézanne)、康定斯基(Kandinsky)的啓示；而稍後於1950年代，在格林威治村(Greenwich Village)的「香柏酒吧」(Cedar Bar)和「抽象表現主義」的畫家有所交往，因而又受到他如高爾基(Arshile Gorky)、克萊因(Franz Kline)和德庫寧(William De Kooning)的影響，用筆開始變得比較狂野有力。1951年，她挑選數件作品和這些「抽象表現主義」的藝術家們，一同在「藝術家俱樂部」(Artists Club)舉辦而由卡斯特利(Leo Castelli)籌劃的「第九街展覽會」(Ninth Street Show)展出。

1952年，米琪爾的婚姻發生變故，她與從事出版業的先生羅塞特(Barney Rossett)經過三、四年的共同生活之後宣告離婚；戲劇性地，在同一年又和一位年輕的市場分析家亞倫·格林思篇(Alan Greenspan)結婚，但十個月後再度分手。於是，她只有更專注於創作，1953年在紐約的「馬廄畫廊」(Stable Gallery)舉辦個人展覽會；1955年米琪爾再度前往法國，在巴黎遇見法國籍的加拿大畫家傑昂-保羅·里奧貝爾(Jean-Paul Riopelle, 1923-2002)(參閱「藝術春秋」32)，後來兩人發展成爲生活與繪畫的共同伙伴，米琪爾和

他共同生活了將近二十五年(一直到1979年爲止)，他們之間的感情浪漫曲折、錯綜複雜，但是對兩人的藝術發展總算是起了豐富和陽光的效應(Ibid.)；當里奧貝爾在加拿大聽到米琪爾過世的消息，在心裡難過的狀況下，不到兩個月的時間，完成他這一生最後的一件壁畫鉅構(155 × 4039 cm)，使用壓克力顏料和噴漆，以30張畫集結成三組連作的敘述性大畫：《向羅莎盧森堡致敬》(*l'Hommage à Rosa Luxembourg*)，表示對她的懷念(此畫永久典藏於魁北克美術館)；從此以後，里奧貝爾就封筆不再畫畫。

開始的時候，她和里奧貝爾於1959年住在巴黎，1967年又搬遷到巴黎西北一小時車程的郊區：濱臨塞納河的維特宜(Vétheuil)小城(莫內曾經於1878年4月至1881年11月在該城住過，並擁有一間工作室)，儘管他們過著與外界比較疏離的生活，但是他們的住家座落於一處丘陵上，眼望一片廣闊的田園和蜿蜒的塞納河水，米琪爾的抽象繪畫一直存在外界風景的隱約提示，她自己也說過，雖然她的繪畫是抽象的，事實上這些作品都是「涉及來自外界風景的感覺」([http://www.atermannmodern.com/artist/60/Joan\\_Mitchell](http://www.atermannmodern.com/artist/60/Joan_Mitchell))。她使用橙色、粉紅、金黃和鮮綠等多色亮麗的顏料來表現所看到的鄉野光線。再說，她並未中斷創作和展覽，繼續和紐約、巴黎的畫廊保持聯繫與規律的展出。1971年，米琪爾接受俄亥俄州的「邁阿密大學」頒發的「榮譽博士學位」，1987年，她的母校「芝加哥藝術學院」同樣也頒授「榮譽博士學位」給米琪爾。

根據她的好友瑪莉盎·索默爾斯(Marion Somers)的敘述，米琪爾留給人的印象是「堅強、果斷和獨立」(*Creative exit-death of artist Joan Mitchell-Obituary*, [m0425/is\\_nl\\_v53/ai\\_15383253/print\)。但是自從1980年代起，她的健康逐漸走下坡，雖然她還是繼續創作和到美國旅行。1992年10月，在短暫的參觀於紐約舉行的「泰勒版畫發表會」\(Tyler Graphics Workshop\)以及完成一系列版印作品之後，米琪爾便匆匆回到巴黎，米琪爾的身體狀況因爲肺癌和咽喉癌惡化，已經是岌岌可危，10月30日這位抽象藝術的「獨行俠」，在當地的「美國醫院」\(American Hospital\)與世長辭，享年六十六歲。\(Jane Livingston, op. cit., p. 46.\)](http://findarticles.com/p/articles/mi_</a></p></div><div data-bbox=)

1982年，「巴黎市立現代美術館」(Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris)曾經爲約安·米琪爾舉辦過回顧展，這是該美術館有史以來，首次爲美國女性藝術家舉辦個人展；1988年，法國文化部提名頒授米琪爾爲「藝術與文學騎士」(Commandeur des Arts et Lettres)的榮銜，次年獲得法國「全國繪畫大獎」(Grand Prix National de Peinture)；1991年又獲得「巴黎市藝術大獎」(Grand Prix des Arts de la Ville de Paris)繪畫類的首獎。曾經爲米琪爾在1974年舉辦「十年回顧展」(*Ten Year Retrospective*)的「費特尼美國藝術博物館」(Whitney Museum of American Art)，在米琪爾過世的1992年，即時舉辦「約安·米琪爾的粉彩」(Joan Mitchell Pastels)紀念展；在2002年米琪爾逝世十週年，「費特尼美國藝術博物館」，再度追念這位極具個人特色的抽象藝術傑出女畫家，隆重推出「約安·米琪爾的繪畫」(*The Paintings of Joan Mitchell*)大型巡迴回顧展：首站在紐約的「費特尼美國藝術博物館」(2002年6月20日至10月6日)；第二站是阿拉巴馬州伯明罕的「伯明罕美術館」(Birmingham Museum of Art, Birmingham AL, 2003年6月27日至8月31日)；第三站是德



《城市風景》(City Landscape) 1955 畫布上油彩



《此地》(Ici) 1992 畫布上油彩 260 x 400 cm

克薩斯州「福特沃爾斯現代美術館」(Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth, Texas. 2003年9月21日至2004年1月4日)；第四站是華盛頓特區的「菲力普典藏館」(The Phillips Collection, Washington D.C., 2004年2月14日至6月16日)。

談到米琪爾的繪畫，1950年代初期，她幾近風景畫的作品風貌已趨成熟：畫面結構在「均勻遍佈」(all over)的大體系下，讓筆觸略微集中於中央部位，線條與色彩之間的角色呈「共生」而非「競爭」狀態。像《無題》(Untitled, 1951, oil on canvas, 182.88 x 198.12 cm)和另一幅《無題》(Untitled, 1952, oil on canvas, 197.48 x 182.88 cm)已經在替未來的作品《鐵杉》(Hemlock, 1956)與《喬治·偉恩在巴恩斯小海灣游泳，但天氣開始變得非常涼》(George Went Swimming at Barnes Hole, But It Got Too Cold, 1956)的風貌鋪路，也就是說，從色彩調和及線條充滿能量的雙軌，發展到明顯載負著來自不同方向動作和姿態的線條優先。看起來線條非常感性、奔放，節奏快速，但卻是掌控得極有

秩序和組織。

繼1950年代晚期動態亢奮的線性結構，六〇年代初期到中期，米琪爾的筆觸和線條傾向草書式的書寫性動作，畫面布白的技巧極為細緻，經常運用空白之處，經營虛無飄渺和能見實體的想像空間，同時靈巧地使其自然形成光線的效應。其次，米琪爾在這個時期的作品中，加進稀釋垂流的自動性上色技法，或以較淺淡的色調塗抹未全然乾涸的線條或色塊，造成周圍迷濛的漸層效果，色彩和線條流動感的節奏也更加快速。《幸運之7》(Lucky Seven, 1962, 200, 7 x 189, 2 cm)、《夏牟尼克斯-阿爾卑斯山峰》(Chamonix, about 1962, oil on canvas, 200 x 217.2 cm, Museum of Fine Arts, Boston)明顯地是來自外界風景的感覺，布白靈妙，它是光線也是高山積雪；《無題》(Untitled, 1964, oil on canvas, 194.3 x 113.8 cm)的滾流自動技法，都是這時期的典型。米琪爾六〇年代晚期的繪畫風格，在表現技法上有相當不同的轉變：一向以線條凌駕色塊之上的她，突然以筆觸和色塊取代了線條，比如《下水位》(Low Water, 1969)已經是在

為1970年的《莎莉你好》(Salut Sally, 1970, 莎莉是約安·米琪爾的姊姊)，一種比較非激昂動態少線條的風格作準備。

1970年代的風格轉變，事實上尚有其更特殊的原因，那就是和1967年搬遷到巴黎西北的維特宜有關連。莫內都會情不自禁受到當地天候變化的景觀吸引，曾在該城住了將近四年的時間，並畫了不少維特宜的四季變化與晨昏光影的系列作品，特別是雪景與塞納河面冰崩的壯觀場面，相信郊區的景色與光線同樣會感動米琪爾的心緒。所以《沙丘》(Dune, 1970)、《沙灘》(Plage, 1973)、《麥草》(Straw, 1976)、《綠樹》(Green Tree, 1976, oil on canvas, 279.4 x 180.3 cm, Kukje Gallery)等環境生態的題材較多，筆觸的重力取代過去奔馳飛揚的線性優先態勢，而色彩的使用決定在維特宜的環境，像1983到1984年總共畫了二十一幅(編號從0到20)的《大河谷》系列(La Grande Vallée)，畫面滿滿填上力重如山的彩色筆觸而不留空隙，這種畫風一直持續發展到八〇年代中期。1985年之後，筆觸又回歸到寬度大致相同的「色

帶」，進而成為線的「同位格」，同時也由靜態漸漸激奮起來，它們既是蓄勢待飛的「色帶」，也是能量十足的「線條」，彼此互相交疊穿梭，顏色飽滿俐落少有濃淡漸層，畫面圖式依舊採取居中而向外擴展的模式，這是他1990年代的最後風格；當然九〇年代也出現一些六〇年代曾經有意無意從「向日葵」獲得的意象之抽象作品，如雙連屏的《向日葵》（*Sunflowers*, 1990-91, diptych, 280 x 400.1 cm, collection of John Cheim）及《無題》（*Untitled*, 1992, 280 x 360cm），正如米琪爾所說，她要让她的繪畫「傳達向日葵凋零之刻的感覺」（to convey the feeling of the dying sunflower）。

從1960開始採取「雙聯屏」、「三聯屏」、甚至「多聯屏」畫布的創作理念，其實並非米琪爾的新創，回顧「中世紀」和「文藝復興時期」的宗教藝術，他們的祭壇畫，就是以這種方式呈現；用於表現英雄式大規格畫面的近代畫家還有帕洛克以及更多的年輕當代藝術家，為了突顯畫面敘述性的感染力和繪畫顏料跨越畫框界線的超卓技術而常常使用聯作的形式。米琪爾會喜歡用「雙聯屏」、「三聯屏」或「四聯屏」的原因，是起於她年輕時期的工作室很小，要畫稍大一點的畫只能一塊一塊畫完再拼接，後來她換了大的工作室，單獨的畫布規格都超級大，但以前養成的聯作習慣他還是會偶爾運用。雖然米琪爾身材高大、腿部修長，活像個「大男孩」，巨大的畫幅固然能使她更豪邁的自由揮灑，但工作起來也很辛苦，不過她倒是可以同時畫兩幅以上的大畫布。她的畫布規格不但高度很高，長度也是比其他人來得長。帕洛克最大的作品也只不過二十英尺左右的長度，而米琪爾的《粉紅生活》（*La Vie en Rose*, 1979）卻超過二十二英尺；至於《湯姆你好》（*Salut Tom*, 1979）更是超過二十六英尺（*Cf.*

Jane Livingston, op. cit., p. 165, plate 43；p. 167, plate 44.）

筆者在本文選了一幅米琪爾在1960年所畫的傑作：《無題》（*Untitled*, 200 x 175.3 cm），來說明她跟美國抽象表現的關連與差異，為了比較她在歐洲畫抽象畫與在美國畫抽象，到底有何特質上的改變，另外挑選了兩幅作品：分別是1955所畫的《城市風景》（*City Landscape*）和1992年的《此地》（*Ici*）來當輔助說明，期能作較合理的研判。

《城市風景》基本上是在米琪爾第二次到法國（1955）同一年稍前所畫的作品，和同年所畫的《哈德遜河》（*Hudson River Day Line*）是屬於同一類型的畫風，這種畫風，我們還沒有在紐約抽象表現主義的任何畫家中曾經發現過。中央部位的筆調似乎循著彼此呈橫向推擠、糾纏、掙扎、混戰、「無秩序」的秩序聚集，營造一股相對是比較內斂的能量，周邊簡化的塊狀造型，讓「密集」、「擁塞」的城市意象得到適當的緩和。筆者在思索：1948年當米琪爾首次到巴黎兩年，巴黎的「抒情抽象」正是方興未艾，特別是「潑色主義」的藝術家諸如沃爾斯、喬治·馬修和某些佛特里葉荷的作品，必然留給米琪爾相當深刻的印象，所以米琪爾這幅作品有歐風的「含蓄雋永」而無美國的「辛辣霸氣」。

《無題》（*Untitled*, 200 x 175.3 cm）與同一年畫的《貓穿越的小洞》（*Chatière*, 194.9 x 147.3 cm），兩幅作品的技法和色調如出一轍，除了畫面的結構略有不同。珍妮·李文斯頓（Jane Livingston）針對《貓穿越的小洞》這幅畫發表她的意見，說得一點也不錯：「米琪爾的敏感度，遠離了抽象表現主義畫家比較霸氣的用筆方式，而達到一種比較纖妙、精緻和抒情的風格」。（*Ibid.*, p. 25.）李文斯頓要強調的，其實就是她早先說過的話：「France

changed Mitchell's work perceptibly.（法國明顯地改變了米琪爾的作品）」（*Ibid.*, p.24.）。的確，此《無題》的作品與其說美國抽象表現主義的藝術家包括最接近她風格的帕洛克、德庫寧、法蘭西斯斯在內，他們的影響力左右了米琪爾，毋寧說受到喬治·馬修的啓示來得更正確。試看那急馳的線條和馬修直接從顏料管擠在畫布上而高出畫布的浮雕式處理更相近，尤其是那揮灑技巧恰如其分的控制能力，與馬修一樣神準，只是米琪爾畫面結構比較滿。李文斯頓認為即便與米琪爾過去畫風相較，也是明顯地「更法國化或更接近法國現代主義」。（Jane Livingston, op. cit., p. 25.）筆者願意在此再強調一次：米琪爾的抽象畫絕對與法國外界的真實自然有關連的，而且以她個人的情感來詮釋，難怪她不喜歡人家以美國「抽象表現主義」的「舊帽子」（Old Hat，米琪爾的用詞）戴在她頭上，她自我解嘲地表示寧願別人稱她的作品為「淑女繪畫」（lady paintings）（*Ibid.*, p. 36.）。

米琪爾最後一口氣停止之前所畫的《此地》（*Ici*）和雙連屏的《向日葵》（*Sunflowers*, 1990-91, diptych, 280 x 400.1 cm）都是晚期風格，帶狀筆法是線條也是色塊，一團團球狀物就是她以顏色的帶狀筆法，表現來自「向日葵」意象的抽象作品，是米琪爾獨創的另一形式的抽象表現主義，與美國的是平行的。

米琪爾逝世有點過早，以她的聰明才智，她將有一片天等她去開發，自己無法完成的事，好友瑪莉盎·索默爾斯說：「她（米琪爾）的最後希望是成立『約安·米琪爾爾基金會』來幫助畫家和雕塑家，以各種形式繼續藝術的傳承」（Marion Somers, op. cit.），慶幸的是，一切都如願而運作得很順利。