



帕洛克繪畫風格概論(上)

鄭慧華

國立臺灣師範大學美術研究所碩士

風格形成期

一、班頓對早年帕洛克藝術創作的影響

保羅·傑克森·帕洛克(Paul Jackson Pollock)於一九一二年一月二十八日，出生在美國懷俄明州(Wyoming)的科第(Cody)小城，農場上一個長老教會的家庭中，家中五個孩子裡排行老么。

雖然他的家庭並不富裕，但父母仍很注重精神教育，尤其是帕洛克的母親本身就對藝術有獨道的品味，因而也不難想像家中的五個孩子在耳濡目染下，也都在人生路上選擇了與藝術相關的職業。大哥查爾斯(Charles Ceil Pollock)出生於一九〇二年後來也成為一名畫家兼美術老師，對帕洛克的影響最大，他讓他直接地瞭解到當代藝術的發展與藝術的創造性。

一九二二年，查爾斯就讀洛城的「歐迪斯藝術學院」(Otis Art Institute)，一九二六年九月，轉赴紐約就讀於「藝術學生聯盟」(Art Student League)，並拜於當時美國頗有聲望的畫家班頓(Thomas Hart Benton)門下。

一九三〇年六月，查爾斯自紐約返回洛城。他和帕洛克藉著這次機會親臨帕莫那學院(Pomona College)，目睹墨西哥壁畫三傑之一——歐羅茲科(Jose Clemente Orozco)的壁畫「普羅米修斯」(Prometheus)。

一九三〇年九月二十九日，帕洛克跟隨著長兄的腳步來到紐約，在藝術學生聯盟註冊，亦向班頓學畫。與查爾斯一樣，他選了班頓的「臨場素描、繪畫與構圖」(Life Drawing, Painting, and Composition)一門課。班頓當時在美國藝壇，是「地域主義」(Regionism)繪

畫的忠實信徒。班頓宣稱他意欲力促本土美學觀的提昇，建立一套完全屬於美國的藝術價值觀，而他認為最有效的方法，便是忠實地呈現美國本土的風土人情，與自然景觀。

班頓對這個西部來的學生很有好感，一方面是因其大哥查爾斯的緣故，另一方面則是班頓看出了帕洛克藝術創作上的潛力。他鼓勵學生以具節奏感的弧形及半圓續列的移動方式，來展現畫面的空間。對於認為自己的作品總是「冰冷，且無生機」(cold and lifeless)的帕洛克來說，班頓所強調的特質，正能彌補他長久以來的缺憾。帕洛克努力地學習班頓所教的技法，並臨摹古代大師如葛雷科(El Greco)、魯本斯(Rubens)的構圖方式，特別是強調畫面的節奏感與動力感。

班頓努力地造就帕洛克成為美國新一代「地域主義」畫家，但帕洛克後來卻轉向擁抱抽象繪畫，並徹底地否定了他老師的風格。雖然帕洛克致力排除具象物體帶給他的限制而選擇抽象形式，然卻是實將他從班頓那兒學習來的「動力、節奏」的特質提昇成為繪畫的本體，而非傳達另一主題的媒介物。

一九三二年十二月，班頓離開紐約到印第安那州(Indiana)完成受委託的壁畫工作。對於帕洛克的創作風格，班頓已為他奠定了初步的雛型，也為他對另一位美國畫家萊德(Albert Pinkham Ryder)作品的認識開了一扇窗。萊德是十九世紀浪漫主義畫家，也是帕洛克承認他唯一「感興趣」的畫家。在「有騎士的風景」(圖一)中，畫面上具節奏性的波動感，令人聯想到班頓的基調，但是其中偏暗的色彩、幾近失控的筆觸與厚塗、圖中央動物屍骨所呈現出的死亡意象，卻是來自萊



圖一 帕洛克 有騎士的風景 II (Landscape with Rider II) 1933
油畫 尺寸不明 遺失

德的內涵。

我們並不難想像帕洛克傾向於萊德的創作內在意涵。之前，他早已反映出對只是「插圖式」地描摹風景感到厭煩，因為外在事物的形式並不能反映出帕洛克自身內在更深刻的感受。就這點來看，帕洛克的藝術創作確是傾向個人的、私密的內在情緒表現。然而，孤獨、不愉快的成長經驗帶給他最深刻的感受是不安、躁鬱與化不開的焦慮，這種種使得他的繪畫充滿浪漫式的悲劇性。

帕洛克迷亂模糊的創作道路，似乎出現了一道曙光，從墨國三傑的壁畫中得到靈感，到班頓對其創作形式改發與萊德內涵上的影響，帕洛克正走上極富表現性且充滿動力感的繪畫風格，然預示抽象繪畫的來到則在「全面構圖」(Overall Composition) (圖二)中出現端倪。這張圖的創作年代不詳，估計是在一九三四至三八年之間，圖中已沒



有更明確可辨認的體形，只有色彩、筆觸所造之的情緒感。在這張圖中，甚至預示性地出現了後來藝



圖二

帕洛克 全面構圖(Overall Composition)

約1934~1938 油畫 15×20"

Pollock/Krasner Foundational Courtesy
Jason McCoy Galleries NY

評家格林堡所標示的「遍及全面」(allover)形式——這種激進的構圖，打破傳統繪畫中有視覺中心的法則。但是帕洛克完全地應用遍及全面的方式作畫，一直等到四〇年代中期至後期才達到成熟。而這種「去中心」(decentralize)的構圖也成為帕洛克個人風格中重要的特質之一。

二、歐羅茲科對帕洛克的影響

帕洛克很早就接觸過墨國壁畫家的作品，在他高中時，就很熟悉里維拉(Diego Rivera)的作品。至一九三〇年，他前往紐約的前夕，目睹了歐羅茲科的「普羅米修斯」(Prometheus)(圖三)，更是埋下了他往後繪畫創作上再蛻變與突破的種子。

在帕洛克「女人」(圖四)一作中，明顯地受到「普羅米修斯」的影響。構圖上的安排回應了「普」作中巨人及圍繞其旁群眾的形式。主角巨大的形象佔據了整個畫面，四周圍繞的眾生群像代之以一個個禿頭的女生形象。調子上也一樣是晦暗的。

不僅是在形式上，而且是在內容上，我們亦可判斷出帕洛克奠基於歐羅茲科信奉尼采(Friedrich Nietzsche)的「阿波羅式」(Apollonian)與「戴奧尼索斯式」(Dionysian)二元論的創作內容。在「普」一作中，歐羅茲科表現了古希臘神話的主題：巨人普羅米修斯



圖三 歐羅茲科(Jose Clemente Orozco) 普羅米修斯(Prometheus) 1930 溼壁畫
140×342" Pomona College Claremont California



圖六 歐羅茲科 火人(Man of Fire) 1938~1939 溼壁畫
Hospicio Cabanas Guadalajara

圖四 帕洛克 女人(Woman) 約1930 油彩繪於纖維板上
141/8×10 1/2" Gerald Peters Gallery Santa Fe



圖五 帕洛克 火焰(The Flame)
約1934~1938 油畫 20 1/2×30"
Museum of Modern Art New
York Enid A. Haupt Fund

因從天神那兒偷火給人類，而被宙斯(Zeus)懲罰。圍繞在普羅米修斯旁邊的人對他偷來的火有著不同的反應：有些人歡迎，有些人逃避。它甚至呈現了一種圖騰式的觀念——創造與毀滅的一體兩面。而歐羅茲科更將它形容為人心深層內在的二元性。

在帕洛克「火焰」(The Flame)(圖五)一作中，似乎對這種二元論有所感應。其創作的靈感是來自歐羅茲科的另一幅作品「火人」(Man of Fire)(圖六)，然而在這幅作品中帕洛克的意圖不若歐羅茲科明顯。在歐羅茲科的作品中，出現了數個人物形象，而中央的人正被火焰所席捲。相反地，帕洛克的作品卻呈現了幾近於抽象的形式，使得其意義變得難以理解。但不可否認地，歐羅茲科的主題所產生出來的巨大能量感，給了帕洛克轉向抽象的啟發，並且讓「火焰」一作在形式上預示了「滴漏」(註二)繪畫(Dripping Painting)的來到(註三)。

但儘管帕洛克在形式、精神上呼應了歐羅茲科的創作，但他們在藝術上的意圖，卻不相同。歐羅茲科明白地宣揚社會主義目的下的訴求。然對帕洛克來說，如同他未受到班頓保守的「地域主義」影響一樣，他也沒有被這股強大的極左派思想所動搖。因為外在的因素並不是他創作的目的，他將歐羅茲科的方式，轉向一種內在的、自省的發展；同樣是極具表現性，帶有暴力、不定感，充滿儀式、祭典式的神秘色彩，卻是以個人的情感為出發，所描繪的完全是一幅幅他內在的世界。

三、參與聯邦藝術計劃：

一九三〇年代中期，美國正處於經濟恐慌時期(the Great De-

pression)，社會上滿是找不到工作的年輕人，帕洛克也處於失業的危機中。一九三五年，羅斯福總統的一項藝術計劃，拯救了許多像帕洛克一樣面臨生計問題的藝術家。這個名之為「聯邦藝術計劃」(Federal Art Project)(註四)的官方機構，以一筆充分的資金，募集了當時一批「合格的」(eligible)藝術家，從事政府的藝術計劃，政府再付予他們不算太優渥的薪水。帕洛克由於其特立獨行，不擅於社交的個性，無法待在有與其他共同合作的壁畫部門，他最後選擇了獨立的繪畫製作部門(easel division)。帕洛克自一九三五年加入，一直待到一九四三年這個機構被解散為止。中間幾度中斷，大部份都是因其酗酒及心理問題入院治療的關係。

然而，這個原以協助失業藝術家美意而成立的計劃，卻在八年後，因政治因素而被解散。原來經由墨西哥壁畫活動而得來的成立構想，最後也諷刺地成了終結它命運的起因。墨西哥藝術家對政治的高度關切，致使成為他們創作的動機，而美國當局則認為效法這股風氣對聯邦藝術計劃的進行，是具有破壞的煽動性及危險性。

聯邦藝術計劃不僅被政治勢力介入，更侵犯了藝術創作上的自由。當局要求藝術家們如同班頓一樣，從事「地域主義」式的題材。而這麼做的目的是為了服務大眾、聯結個人與社區團體及聯邦政府。此目的所隱含的強烈政治企圖，引起了許多藝術家的反感。

聯邦藝術計劃的整體方向，最後傾向於一種狹隘的「地域觀」與「國家主義」(Chauvinism)。一九四四年帕洛克也在陳述中提到：「這種孤立的美国繪畫，在三〇年代

裡很普遍，我對此感到很荒謬。就如同要創造一種完全美國式的數學或物理學一樣荒謬。」(註五)

抽象表現主義畫家們所展現出來的態度，亦與當時世界的緊繃情勢有關，戰爭即將爆發，政治上的混亂，加上大家對政治立場的喪失信心，致使藝潮流轉向「為藝術而藝術」(Art for art's sake)的訴求。藝術家也不願再做為政治爭鬥下被利用的工具而紛紛放棄以寫實的形式批判社會問題，而開始擁抱歐洲的現代主義。

一九四三年，聯邦藝術計劃被解散，帕洛克也歷經了動盪不安的二十歲。帶著他與生俱來的悲劇性色彩，個性中不安憂鬱，走向人生中的另一段旅程。

超現實主義與心理

分析式繪畫時期

一、帕洛克與超現實主義

到了一九三〇年代晚期，從帕洛克的一些繪畫作品中(詳細日期已不可考)，我們可以發現，承襲自班頓、萊德及墨西哥壁畫家們的風格為主開始有了轉變。而引發帕洛克高度興趣的則是畢卡索(Picasso)與超現實主義的畫家。

二次世界大戰前夕，歐洲許多超現實主義畫家為了躲避戰禍，紛紛移居美國。其中包括了馬塔(Echaurren Sebastian Matta)、坦吉(Yves Tanguy)、恩斯特(Max Ernst)、馬松(André Masson)及布賀東(Andre Bréton)等人。這些歐洲當代藝術的大師們在美國的出現，鼓舞了美國年輕一代的藝術家，並讓他們瞭解到超現實主義的真義，毅然決然地放棄了平



圖七 帕洛克 誕生(Birth) 約1938~1941 油畫 46×21 3/4"
Tate Gallery London



圖八 愛斯基摩面具(Eskimo Mask) 約1900 木、角、羽毛
University Museum University of Pennsylvania Philadelphia

凡的地域主義與社會寫實主義風格與主題。

在接觸超現實主義之前，帕洛克對「無意識」觀念有具體的認知，可向前推至一九三七年。在他讀到一篇名為〈原始藝術與畢加索〉(Primitive Art and Picasso)的文章中，即已受到了啟發。而這篇文章的作者約翰·葛拉罕(John Graham)與帕洛克結識於一九四〇年秋，當時這位五十九歲，身兼畫家、收藏家、藝評家、經紀人、作家等多重身份的蘇聯籍友人，在帕洛克仍默默無聞時，就相當肯定他的天份，並給予帕洛克很大的支

持(註六)。

帕洛克經由他的文章，不僅對「無意識」觀念有具體地了解，更接觸到了所謂「非西方藝術」(Non-Western Art)。葛拉罕將畢卡索的作品與原始藝術的概念相連結，且讚美畢卡索不僅超越且延續了「原始藝術」(Primitive Art)的視覺語言。

因為這篇文章的影響，使帕洛克的繪畫有所轉變，在其畫作「誕生」(Birth)(圖七)中，可明顯地看出在造形上受到阿拉斯加愛斯基摩人的一只面具(Eskimo Mask)(圖八)造形的影響。在這張圖中，有種狂暴、忿怒的爆發力，如同畫題所暗示，它呈現了生產的景況，然而形象卻非顯而易辨，我們能辨認的，僅是一系列如愛斯基摩人面具般的造形。面具的造形中，眼鼻已被扭曲，這令我們聯想到畢卡索的創作中類似的變形方式，在這裡，我們也察覺帕洛克挪用來自畢卡索的大膽創新，同樣取材自非西方藝術形式，淺薄的空間處理等手法。帕洛克的創作儘管來自西方大師深遠的影響，但是也清楚展現了屬於「美國人」的作品特質，因為帕洛克創作的內容已撥動了美國本土文化的聲弦，色彩上亦使用印第安藝術中傳統的紅、白和藍。在這層獨創性上，已預示了他往後的突破，與成為代表美國畫家的第一人。

非西方藝術、原始藝術與無意識之間的內在關聯，不難令我們聯想到榮格(C. G. Jung)的心理學。葛拉罕所述「原始藝術」與無意識之

間的關係，較之超現實主義所信奉的弗洛伊德心理學，事實上更接近於榮格的理論，在伊底帕斯的故事中，弗洛伊德已瞭解到這古老神話與人類心理中兩性定位的關聯，到了榮格，則更進一步地找出了這種「依底帕斯情結」並非人性的個案，而是不分種族、國界、歷史階段，潛藏在所有人類心靈中共同的「集體無意識」(Collective Unconscious)。這種「集體無意識」即一種潛在意識「原型的呈現」(Archetypal Manifestation)，而這種人類之間的相似性，乃是來自心靈的遺傳(註七)。

美國的藝術家，接觸了超現實主義的理論，轉向內在情緒特質的創作訴求，在一次世界大戰時期，又融合了榮格心理學的觀念與原始主義，建立了另一種視野的美學。這種結合了神話與無意識的藝術創作，取代了原有的傳統美國風景繪畫，而成為後來「抽象表現主義」的中心主題，當然帕洛克的作品也不例外。

二、接受韓德森醫生的心理治療

一九三九年初，帕洛克因為嚴重酗酒的問題，而被送到韓德森(Dr. Joseph Henderson)醫師那兒接受治療。這位醫師是榮格學說的信奉者，帕洛克接受了他持續十八個月的治療。在接受韓德森治療之前，認識葛拉罕時，甚至更早以前，帕洛克可能就已對榮格心理學有所瞭解，因而也不難想像帕洛克並不排斥韓德森的治療方式，但儘管在心理學理論基礎上他倆已有了共鳴，韓德森仍是覺得要與沉默寡言的帕洛克溝通，是件非常困難的事。因此，韓德森建議並鼓勵帕洛克接受治療時，帶他的作品來，期能幫助他們之間的溝通以使治療能順利進行。在這段期間內，帕洛克

提出了六十九張素描作品，與一幅膠彩畫送給韓德森，作為他離開紐約前往加州臨行前的禮物。

但這並不表示，帕洛克的繪畫作品是特別為治療而作。相反的，帕洛克只是從他平日的創作中挑選出作品來，帶給韓德森看。

這裡必須澄清的一點是：這些用於分析的素描作品，不應被特別看待，或從帕洛克的作品中區分開來。它們與帕洛克同時期其他的繪畫或素描作品並無不同；但是由於韓德森醫師的提議，以及原來帕洛克對榮格心理學的瞭解，導致了一些史學家誤解了所謂「心理分析式素描」(Psychoanalytic Drawings)的意義，而錯誤地致力於研究帕洛克繪畫圖像中的「榮格式的內容」(Jungian Content)。

這一系列的素描與榮格心理學說之間的關係相當微妙，帕洛克的確從理論中找到了某些創作基礎，但卻非替榮格作註解。進一步研究的話，可以發現之所以會有這層矛盾誤謬，在於這些理論家曲解了榮格的理論，他們將「無意識的心理學」與「具思考性的圖像學」混淆。就如同戈爾登(Donald Gordon)所說：「並非榮格先發明了神秘的意象，那是創作中的藝術家自發的無意識狀態。」(註八)換句話說，我們不可將心理學上的分析與原本作者的意圖混淆，作者創作的動力可能來自夢境、神話、幻想或某種程度的無意識狀態，然心理分析式的內容並非作者的意圖，對於帕洛克的繪畫，我們亦能肯定地這麼說，而帕洛克他自己也相信無意識

在創作中扮演的重要角色。所以，在他的作品中，已預設了一種不可名狀與不可解釋的狀況，它不是為榮格學說做解釋，相同的，榮格的理論亦無法解釋(explain)他畫中的內涵，但可以確定的是，榮格的理論能夠「給予」(give)他的作品某些意義(註九)。

三、畢加索繪畫語言對帕洛克的影响

榮格相信藝術來自於無意識心靈，來自潛藏的最原始的意象，藝術家必需抓住這樣的靈感，然後形之於藝術的形式中。這個理論對三〇年代晚期的帕洛克來說並不是什麼新鮮的論點，而且他也開始嘗試著在創作中表達他最深層的直覺與本能。這時，他所面臨的問題卻是找尋一種能傳達這種概念的形式語言，榮格並不能幫助他解決這個問題，但是畢加索可以。

畢加索一直是帕洛克最尊敬的畫家，而且在帕洛克的繪畫創作發展中，扮演了極重要的角色，影響帕洛克最深的是其一九三七年的巨作「格爾尼卡」(Guernica)。它的出現，就像聖主顯靈一般，喚醒了他創作的知覺，並讓他開始逐漸走向抽象繪畫，過去的歲月中，他因忠於班頓地域風景式的風格，而忽略了在歐洲立體主義對傳統繪畫所掀起的革命。在目睹了「格爾尼卡」之後，他清楚地瞭解到畢加索才是當代最偉大的藝術家。

這當然激勵了帕洛克的創作，一九三九年左右，他以「立體主義」風格創作了不少小型的作品。在他的素描簿中，更是充滿了「格爾尼卡」形式元素變形、變化的習作，這些素描作品中，大約有一半他給了韓德森醫師。畢加索的繪畫語言給了帕洛克深刻的影響，並不表示帕洛克一成不變地挪用，相反的，「格



圖九 帕洛克 無題 約1939~1940 鉛筆繪於紙上 15×11"
Noriko Togo Collection Tokyo

爾尼卡」激起了帕洛克最猛烈的競爭力，而從這個時期開始，他的作品比以往更加地具有獨立性(註十)。除了形式上的影響，對帕洛克來說，「格爾尼卡」更是具體揭示了葛拉罕的論述：現代的藝術語言及古老神秘的主題，可同時地被運用，其所產生出來的力量，將比其他方式都來得強烈，現代藝術與原始藝術之間並沒有任何的矛盾與違背。

在此時期，動物間爭鬥與衝突的主題，也常出現在帕洛克的素描中，在油畫中反而出現較少。選擇這個主題的傾向亦是受到畢加索的影響，在一幅一九三九至四〇年間完成的素描「無題」(Untitled)(圖九)的主題中，幾乎是忠實地從畢加索一九三四年所作的「鬥牛」(Bullfight)(圖十)中衍生出來的。「鬥牛」這個主題，是來自西班牙文化與生活中的景象，畢加索使用這



圖十 畢卡索(Pablo Picasso) 鬥牛(Bullfight) 1934 私人收藏

方言式的語彙，來呈現侵略者與犧牲者的對立角色，兇殘與無辜、暴力與順從，除此之外，畢卡索更企圖反映政治上的議題與處境。然而吸引帕洛克的，不只是畢卡索賦予這些動物延伸出的意義的高超能力，還有他那種賦予畫面充滿衝突感與張力的能力，它的隱喻性甚於表面陳述、以暗示的手法取代清晰易見的呈現。

四、佩姬·古更漢與格林堡的出現在二次大戰期間，紐約藝術界中，沒有人能像佩姬·古更漢(Peggy Guggenheim)這樣，扮演著如此重要的角色。她是一位收藏

家、畫廊經營者、及藝術贊助者。一九三八年，她在英國倫敦經營一家畫廊，後來大戰爆發，她也像當時超現實主義畫家一樣，為求避難而移居美國。一九四二年十月，她在紐約開設「本世紀藝術」(Art of This Century)畫廊，經由在此安排的展出，使得美國的藝術家看到歐洲超現實主義的繪畫作品，並與超現實主義畫家結識。透過了馬哲威爾(Robert Motherwell)，帕洛克認識了佩姬·古更漢。

一九四三年四月，古更漢宣布成立第一屆的「春天沙龍」(Spring Salon)，它開放給美國所有年輕的



圖二 帕洛克 壁畫 (Mural) 1943 油畫 7'11 3/4" × 19'9 1/2" Museum of Art University of Iowa Iowa City



藝術家，鼓勵他們創作，並以競圖方式評選，入選者可在畫廊中展出作品。

「春天沙龍」於一九四三年五月正式開展，帕洛克的作品亦在其中，這對帕洛克來說，是創作生涯中一重要的轉捩點，默默無聞的他，此刻受到了評論者的注意，《紐約客》雜誌(The New Yorker)的評論者寇茲(Robert Coates)認為帕洛克的作品是此次眾多作品中，唯一能令人聯想到馬諦斯與米羅的，的確是令人眼光為之一亮的新生代藝術家(註十一)。

畫展結束後，這張畫並未賣出，但卻博得了藝評的喝采，而古更漢此時也開始考慮要為這位數月前，對她來說仍是個藉藉無名的傳統美國畫家，舉辦一次個展，他與帕洛克從此也展開了贊助者與被贊助畫家的契約關係。

一九四三年十一月十六日，帕洛克終於舉辦了生平第一場個展，這次雖未賣出一張畫，但仍是相當成功的。藝評家們為帕洛克創作中

粗暴且充滿能量感的特質所震撼，沒有人能夠忽略掉在他繪畫中這種粗野的力量，他們都一致認為，再經過一段時間的磨練與汲取經驗，帕洛克能夠成為全美國最傑出的畫家之一。

而這次個展最重要的意義，可能要算是格林堡(Clement Greenberg)對帕洛克的評論，與因此次展覽結下不解之緣的一段友誼。格林堡，這位當時代影響美國藝壇最巨的藝評家，雖然在此時尚未成名，但他始終極力地鼓勵帕洛克，並透過他所寫的文章，將帕洛克推上抽象表現主義發展中的中堅地位。

除了對帕洛克的讚美之外，格林堡還點出了帕洛克創作上的二個重點：(一)帕洛克的作品受到萊德的影響；(二)帕洛克的創作尺寸介於畫架式繪畫與壁畫之間。他預料帕洛克往後將傾向於喜好大格局的形式。事實上，到了一九四七年，帕洛克的確實現了格林堡的預言，他最大幅的作品達到了英雄紀念碑式的尺寸(9 x 20 呎)，而這幾近於大型壁畫尺寸的畫作，仍是與牆面分開的。

一九四四年一月，帕洛克完成了古更漢委託的大型畫作，他將此作定名為「壁畫」(Mural)(圖十一)。這幅作品展現了帕洛克創作邁

向成熟的特質，他依然維持著習自班頓的動力節奏感，並且預示了格林堡後來所稱的「遍布全面」(all-over)的構圖形式。他摒棄傳統繪畫中有視覺中心的構圖，試圖擴散視覺中心的注意力至整個畫面。古更漢給予這幅作品正面的肯定，格林堡也在看過之後，更加地確信年輕帕洛克的「偉大」(greatness)。除了延續與古更漢的合約外，帕洛克還受到另一項肯定：現代藝術美術館(Museum of Modern Art)終於決定買下他的作品「母狼」(The She-Wolf)(圖十二)。

第一次個展結束之後，帕洛克的聲望扶搖直上，但是他卻仍舊被



圖十二 帕洛克 母狼(The She-Wolf) 1943 油彩 膠彩 膠泥 417/8"×67" Museum of Modern Art NY

創作的壓力及酗酒的問題困擾著。一九四五年秋，他和妻子克萊斯娜（結識於1942年，葛拉罕所辦的畫展中）移居長島（Long Island），那兒的鄉村生活提供了帕洛克較大的創作空間，此後無論在風格或形式上，都有了戲劇性的轉變，畫面不僅朝向完全的抽象形式，更增強了情緒性的張力。

這幾年來，帕洛克像一顆原本全無光度的星子，逐漸成為美國藝壇中最具知名度的閃亮新星，他的作品所引起的震撼，助長了將世界藝壇的重心由歐洲巴黎轉移到美國紐約的力量。

註釋

註一 Stephen POLCARI: "Orozco and Pollock: Epic Transfigurations", *(American Art magazine)*, Summer 1992, p.44.

註二 「Dripping Painting」：滴漏繪畫，以潑灑、滴漏的技法為主，亦有學者使用「Pouring Painting」：傾流繪畫一詞。

註三 S. POLCARI: *op.cit.*, p.49，但在 Claude Cernuschi, *op.cit.*, p.27 中則認為除了是受歐羅茲科的影響外，還令人聯想到萊德，特別是使用厚塗，紅、黃、黑的基調，筆觸粗率，不規則且充滿暴力感。

註四 「藝術聯邦計畫」(Federal Art Project, 簡稱FAP)，屬於「工作計劃署」(Work Progress Administration, 簡稱WPA)以下的機構。成立於一九三五年，至一九四三年解散，在經濟恐慌時期，聘用當代的藝術家為其工作，其中許多藝術家在戰後都成為抽象表現主義運動中重要的代表畫家。

註五 F.V.O'CONNOR and E.V.

Thaw: Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné, 4Vols. New Haven, 1978; 本書以下簡稱CR，後加上冊數: CR4, P.232, 或參閱 *Modern Arts - Criticism: Pollock V3*, Gale Research Inc., London, 1993: (The idea of an isolated America painting, so popular in this country during the thirties, seems absurd to me, just as the idea of creating a purely American mathematics or physics would seem absurd.)

註六 Deborah SOLOMON: Jackson Pollock, Simon and Schuster, New York, 1987, p.103

註七 William J. RUSHING: Native American Art and Culture and the New York Avant-Garde, 1910-1950, A bell & Howell Company UMI, MI, 1994, pp. 422-434

註八 D. E. GORDON: "Pollock's bird or How Jung Did Not Offer Much Help in Myth-Making", *(Art in America)* October 1980, p.45: (It was not Jung after all who invented the mythic image in the first place, it was instead the autonomous unconscious of practicing artists.)

註九 Claude CERNUSCHI: Jackson Pollock: Psychoanalytic Drawings, Duke University Press, 1992, pp.29-30

註十 *Ibid.*

註十一 *Ibid.*, pp.132-133

