

論傑克森·帕洛克均質（All-Over Technique）的純粹性

Research for the All-Over Technique of Jackson Pollock

造形藝術研究所理論研究類研究生 謝御婷 Hsieh, Yu-Ting

摘要

傑克森·帕洛克（Jackson Pollock，1912~1956）為美國藝術的代表人物，同時也是美國崛起於世界藝壇的重要關鍵者。他不僅代表了一個國家，也代表了一個風格（抽象表現主義），更代表了一個藝術市場轉移的「事件」（藝術主流自歐洲移至美洲大陸）。然而，這樣成功的因素不只是個人藝術成就而已；其背後更有民族意識和經濟政治發展的影響和操控，故伴隨而來的則是歐洲與美洲（美國）雙方不斷地爭議及討論。其中最為人爭議的就是「均質」（all-over technique）的形式表現，是這形式表現促使帕洛克登至高峰，也是這表現引來評價的兩極化。因此本文欲直接探討核心的爭議問題－均質。均質到底為何？其又為何能使帕洛克獨領藝壇？而「均質」係真的有這東西嗎？還是別人所附加給予的？另外，再試圖找尋帕洛克自己本身對於「均質」看法的評論或講述。此篇文章側重的不是要「推翻」帕洛克的成就，而是要試圖找尋、還原當初帕洛克繪畫的本質、表現的意涵，釐清帕洛克均質技法的定義。

【關鍵字】

傑克森·帕洛克、均質、抽象表現主義。

一、前言

傑克森·帕洛克（Jackson Pollock，1912~1956）美國抽象表現主義（Abstract Expressionism）的代表人物，首位提高美國藝術市場價值的人，也是首先將藝術中心從巴黎轉至美國的關鍵人物，更是一位被藝術史家定為美國當代最偉大藝術家的人。

然而至今，雖其藝術地位已被訂為如此崇高了，但其藝術手法和意涵仍為人爭議：藝術史家格林伯格（Clement Greenberg）贊許其藝術手法為美國前衛藝術的先驅者，擺脫了傳統繪畫長久以來的平面性問題，促使藝術走向純粹化；羅森伯格（Harold Rosenberg）則是發現其藝術過程重於結果的特點，甚至被葛拉罕（John Graham）視其繪畫為一種與天地萬物相通的精神表現。

但是，不可否認的是，當時持相反意見的評價倒是大有人在，如：庫伯（Donglass Cooper）見其作品後卻說：「別人認為這真是讓人大開眼界，不過，以個人立場來說，我覺得只是可笑」。¹而布魯諾（Bruno Alfieri）也說其藝術「全然談不上技巧，根本不成形，再說一次，簡直是胡鬧」。²

以上可知，對於帕洛克的崛起，不是每一位藝術史家或評論家都認同，而對其形式評價更是差異極大。其中最主要原因是在於「均質」（all-over technique）這觀點的提出，當一九四七年帕洛克《大教堂》（*Cathedral*）（圖二）之作出來時，格林伯格聲稱帕洛克意識到了繪畫形式問題、尋找到解決傳統藝術之法、成為了當時前衛藝術的代表人（此就是格林伯格以「均質」（all-over technique）來為推行之據）；他視其為劃時代之作，創時代之人，進而將其藝術推至高鋒。然而，帕洛克的畫真如格林伯格所定義的那樣嗎（指真的有行「均質」之）？真如格林伯格所說的：帕洛克企圖擺脫傳統繪畫嗎？帕洛克有意要使其繪畫走向一個純粹的形式主義嗎？

因此，我將從定義上來著手（何謂「均質」），查證帕洛克是否有此意；也從繪畫形式來探討，發現是否真有達到「均質」（因為格林伯格是從形式主義的觀點出發，故必然從形式分析來探討）；再從其本身曾經發表過的談話，及曾留下的紀錄（如帕洛克曾被德裔攝影家漢斯·納姆斯於一九五〇年所拍攝之照）映證。所以，以下我章節順序和內容為此：一、「何謂均質」，將定義拿出省視，並說明

¹ 《聽眾雜誌》，倫敦，1950年7月6日。

² 李家祺，〈美國抽象派畫家的先驅帕洛克[Jackson Pollock]—下〉，《藝術家》，第46卷3期（總期274），臺北：藝術家出版，民87年03月，頁421。

如何達到均質化的技法。二、「均質的影響」，則是說明其影響力和為什麼它能使帕洛克成功登上世界舞台的原因。三、「真的有均質嗎？」，就是依實際層面去討論帕洛克的作品，用形式分析、畫意（指題意跟作者欲表達之意）解構重新看待均質的問題，並提出證據來映證。四、「帕洛克在做什麼？」，則是我藉其曾公開發表過的言論來試說他對均質的看法。五、結論，則是闡述為何命此之名，及提出本文意義所在。下面便是展開這一脈的思索和線路。

二、何謂均質 (All Over)

要知道何謂均質 (all-over technique)，那就得先了解帕洛克是如何繪畫，運用了那些技法。首先，須知道帕洛克的繪畫深受超現實主義(Surrealism)的「自動性技法」(Automatism)影響，我們可見其早期之作《月亮女人》(*The Moon-Woman*) (本文頁3，圖一)，而這種技法就是採取了佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)的潛意識概念，排除合理性的有意安排，完全由「任意」與「偶然」來達成記述的任務³；也就是將偶然性運用到繪畫上，讓畫家以身體介入，不事先預想該如何繪畫。不過，帕洛克與超現實主義的差異處就是，他後來竟讓整個畫布都以這種無需打底稿或先描繪的方式處理。

其中，帕洛克就是採取「滴淋法」(dripping)的技巧：讓沾滿油料的刷子自空中滴向地面，隨手來來回回的擺動；亦是這種技法成就了一九四七年《大教堂》(*Cathedral*) (圖二)之作。也是這滴淋法使得格林伯格(Clement Greenberg)提出「均質」(all-over technique)，就是依靠滴淋的方法，使顏料淋滿畫布，讓畫面均勻佈滿色彩、線條、形體等，達到一個均勻、均質的效果。

再來，就是滴淋的技巧很重要的一點，就是無法在架上繪畫，因為會受地心引力的影響，畫面會呈現有拉力引導視覺的效果。所以，要採取滴淋技巧最好的方式就是將畫布放置地上；而這部份，其實也與帕洛克早期受印第安人砂畫(peinture de sable)的影響有關。

總之，所謂的「均質」，就是一種使畫面均勻地佈滿色彩、線條、形體等效果，而帕洛克就是使用「滴淋」技法來達成這樣的效果，且滴淋技法要達成均質化的效果則還需要注意到作畫時畫布該擺放於地面上，避免地心引力所使顏料、線條呈現一重心傾斜的現象，以上就是何謂均質、該如何做到均質及應該注意什

³ 參閱來源於：http://content.edu.tw/junior/art/tc_wc/History/west/ch10/c3.htm

麼事項才能達到均質。



【圖一】：
傑克森·帕洛克(Jackson Pollock),《月亮女人》(The Moon-Woman), 1942. 90 x 65cm (35.5 x 23.6").



【圖二】：
傑克森·帕洛克(Jackson Pollock),《大教堂》(Cathedral), 1947. Enamel and aluminum paint on canvas, 71 1/2 x 35 in. Dallas Museum Art.

三、均質（All Over）的影響

由上段文章的介紹，可知均質的作畫方式主要有二點：（一）全然地使用滴淋技巧（dripping painting）；（二）非架上作畫（即作畫時將畫布放置於地面上作畫）。而今我們回首帕洛克一直為人所讚許的，就是他利用此二種特殊之法達到均質效果，所以要論均質之影響，則須先討論此兩種要點有何獨特性，及又有何影響力，以下便是關於這兩點的討論：

（一）滴淋法（dripping）：

由先前討論技法時，已先知道「滴淋法」就是讓油料滴淋至全畫面，以一種身體介入繪畫的方式進行（此也包含了作畫過程的重要性）。⁴也就是哈德·羅森伯格（Harold Rosenberg）於一九五二年所提的「行動繪畫」（action painting）。⁵於

⁴ 見本文，頁3。

⁵ 參閱來源於 Wikipedia 網站：http://en.wikipedia.org/wiki/Action_painting

其中我們便可知道帕洛克是使用刷子或木棍等工具來進行，以上均被人視為是擺脫傳統繪畫方法和工具之因素。

(二) 非架上作畫：

「非架上」作畫，即是作畫時將畫布放置地面進行，不像傳統一樣將畫布放置畫架上。其中我引馬勒維爾 (Motherwell) 之論述，便可知非架上作畫的價值性：

- (1) 將畫布放置於地時，視覺會認為畫面是齊頭的，不像畫布直立時分上下左右。
- (2) 可解決「空間」問題，因平放置地上會使畫家失去產生三度空間的幻象，即指失去地平線的概念，而是直接進入真實的三度空間。就如同將地毯掛起來般，當畫布被直立起時仍保有藉支持（地面）產生的平面性。則此部份也就是解決了「空間」問題。
- (3) 可以妥善地控制顏料，因為如此採用滴淋 (dripping) 畫法，可使顏料不受地心引力的控制，亦即不會產生暗示空間的縱線。
- (4) 可以層層交疊的作畫。⁶

其實馬勒維爾會如此地解釋帕洛克這樣的作法，是因為其認為帕洛克是爲了「擺脫傳統繪畫空間」的問題，也就是承認繪畫的平面性，不再像以往的傳統藝術一直在刻意營造三度空間、透視關係（這也是現代藝術不同於傳統藝術的特徵之一）。

滴淋法的「擺脫傳統繪畫工具和方法」，及非架上作畫的「克服傳統繪畫空間的問題」，兩者的結合幻化爲一個看似極力挑戰傳統的「均質」化表現，而格林伯格便是藉此聲稱帕洛克爲美國前衛藝術的先驅者，擺脫了傳統繪畫長久以來的平面性問題，促使藝術走向純粹化，也就是和馬勒維爾一樣地認為帕洛克如此的作畫是有意挑戰、擺脫歐洲傳統繪畫。

無論帕洛克自己是否有刻意如此作爲，但無庸置疑的他已成爲形式主義的楷模，造就了一股「純藝術」的新勢力，也影響了一批講求過程、行動的藝術家，撤除了藝術與非藝術界限的創作者，而此者就是由均質 (all-over technique) 所引發的連鎖效應。

⁶ 陳貽怡，〈淺談有關波洛克 (Jackson Pollock) 作品的幾點爭論〉，《藝術欣賞》，第 1 卷第 3 期，板橋市：國立臺灣藝術大學，民 94 年 08 月，頁 12。原出處爲：Robert Motherwell, "Jackson Pollock: An Artist Symposium, Part I", *Artnews*, April 1967, p.65.

四、真的有均質（All-Over Technique）嗎？

要討論是否有真的達到均質，就得先分成幾點來討論之：第一，先從均質早先被提出之因來看，是由於形式主義者認為帕洛克企圖以「均質」達到純粹形式（也就是純粹繪畫）而創造出來的方法，但帕洛克是真的有形式主義般的想法嗎？其繪畫真的是純粹繪畫嗎？若帕洛克真的是以純粹繪畫的觀點出發，則他便是有企圖地達到畫面均質之效（先不論是否有達到），而格林伯格等藝評家所聲稱的擺脫傳統繪畫和挑戰歐洲傳統繪畫即成立，「均質」則理所當然地被視為帕洛克原有之想法和符實之評價。第二，若帕洛克真有企圖要走向純粹繪畫，那是否有達到均質的效果？即言，我們將檢視帕洛克的畫作是否有成功地製造均質效果。

以上兩點分析，係先檢視定義，談及定義的合理性及正確性；再來以純粹形式來觀之，觀察其形式是否真有達到均質，同時也可依形式來回推定義的合理及正確性。以下便是我的分析：

（一）以《整整五噶》（*Full Fathom Five*）來審查均質（all-over technique）的定義：

首先，先來研究畫作，題目命名為《整整五噶》（*Full Fathom Five*）（[本文頁7](#)，圖三），其中「Fathom」是「噶」的意思，一個測量水深的單位。⁷這題目係為帕洛克引用莎士比亞（William Shakespeare）名叫「暴風雨」（*The Tempest*）的劇。⁸此劇開演沒多久，便有一隻名叫艾瑞歐（Ariel）的精靈唱歌，這歌主要是要唱給劇中的王子聽，因為王子確信其父親遇到船難喪生，所以此歌的意義是在於精靈在引領王子相信有魔力這事，歌詞如下：

*Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes;
Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.*

(Tempest, I, ii)

再來，觀看帕洛克給予此畫的材料：釘子、鈕扣、香煙、火柴等，並將油畫

⁷ **Fathom** *n.* 噶（6英尺；183m），*vt.* 測（水的）深度。見楊竟邁等人著，《文馨最新英漢辭典》，臺北：文馨出版，民86，頁511。

⁸ Henry M. Sayre, *Writing about Art*, New Jersey: Prentice Hall, 1995, pp.61-63.

顏料鋪蓋之上，看不出這些東西的存在，如同這歌一樣，深埋這些「真實世界」的物品於畫中。而帕洛克除了將題目訂為「整整五疇」(Full Fathom Five)，與原先莎士比亞的「暴風雨」(The Tempest)相互應，在材料內容上的運用又隱含真實世界的東西，如此緊密致相扣的安排，使人直接與「真實」的概念聯想。

由以上可看得出此畫含有「繪畫平面性」和「真實世界」的內涵；即言此畫不再是那麼單純的形式為主，其實也附含了「意義」的層面，尤其從命名的刻意可知。

另一方面，再從帕洛克與其妻克萊斯勒 (Lee Krasner) 於一九五〇年在 *The New Yorker* 時的談話中，有討論到命名之事。⁹ 克萊斯勒提出：「數字是中性的，它們使人們看到了繪畫的本質——『純粹繪畫』」。¹⁰ 帕洛克針對他太太的論點再以澄清：「我決定停止增加觀者的困惑……抽象繪畫就是抽象的。它赤裸的呈現在你眼前。」¹¹

由以上對話，及發現帕洛克於《整整五疇》(Full Fathom Five) 之作品後，都將作品改以「編號」的方式命名，也就是於一九四七年後的作品都為編號命名。其實可知道，帕洛克在未與妻子談話前，未深切地探討純粹繪畫的本質，且在命名上都是深切地結合「真實世界」，如《月亮女人》(The moon woman, 1942)、《母狼》(She-Wolf, 1943)、《Blue (Moby Dick)》(1943)、《Composition with Red Triangles》(1945)、《Circumcision》(1946)、《Eyes in the Heat》(1946)、《Greetings》(1946)、《Grey Center》(1946)、《Something of the Past》(1946)、《The White Angel》(1946)、《Alchemy》(1947) 和《大



【圖三】：

Jackson Pollock, *Full Fathom Five*, 1947. Oil on canvas with nails, tacks, buttons, key, coins, cigarettes, matches, etc., 50 7/8 × 30 1/8 in. Collection. The Museum of Modern Art, New York. Gift of Peggy Guggenheim.

⁹ 同上，頁 61。

¹⁰ 原文為「Numbers are neutral. They make people look at a picture for what it is — pure painting」。資料來源同註 9，頁 61。

¹¹ 原文為「I decided to stop adding to the confusion.... Abstract painting is abstract. It confronts you.」。資料來源同上。

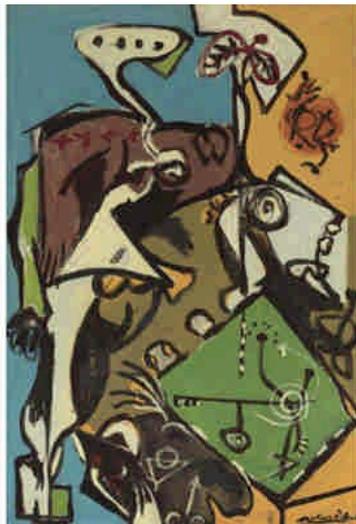
教堂》（*Cathedral*，1947）等一九四七年之前的作品。其命名都是與真實世界有密切聯繫的名字，且其中有些畫作又與作品內容十分密切結合，如《月亮女人》¹²、《母狼》、《Blue (Moby Dick) 》、《Eyes in the Heat》和《The White Angel》等（如以下圖四到圖六）。



【圖四】：
Jackson Pollock, *She-Wolf*, 1943.



【圖五】：
Jackson Pollock, *Eyes in the Heat*, 1946.



【圖六】：
Jackson Pollock, *The White Angel*, 1946.

而於一九四七年《整整五疇》作品之後的命名則都為編號的，《Number 1》（1948）、《Number 17》（1949）、《Number 22》（1949）、《Number 4》（1950）、《Number 17》（1950）和《Number 32》（1950）等（見以下圖七到圖十二），直到一九五〇年之後才又恢復以「非編號」的方式命名（即以附含意義的命名）。

¹² 見本文，頁4，圖一。



【圖七】：
Jackson Pollock, *Number 1*, 1948.



【圖八】：
Jackson Pollock, *Number 17*, 1949.



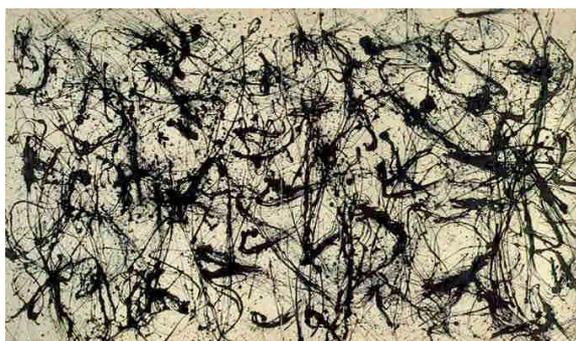
【圖九】：
Jackson Pollock, *Number 22*, 1949.



【圖十】：
Jackson Pollock, *Number 4*, 1950.



【圖十一】：
Jackson Pollock, *Number 17*, 1950.



【圖十二】：
Jackson Pollock, *Number 32*, 1950.

所以，我們除了從《整整五疇》與莎士比亞歌劇中歌詞的密切相關性觀之，還能從帕洛克與其妻克萊斯勒談話中分析，到直接觀看一九四七至一九五〇年的作品（在《整整五疇》作品之後的編號命名）來知道，帕洛克對於純粹繪畫是後

來才知道。當格林伯格聲稱一九四七年《大教堂》(本文頁 4, 圖二) 為均質畫之作時。¹³其實帕洛克還並非嘗試純粹繪畫, 且其後還有像是《Alchemy》(1947) 等作品出現, 這些都是格林伯格誤以為是帕洛克刻意運用均質之法, 走向純粹形式。

既然得知帕洛克於當時仍未意識到純粹繪畫, 且畫面命名與內容仍保有「真實」世界之聯想(即有「再現」的看法), 那麼格林伯格所聲稱的「均質」(all-over technique) 是走向純粹繪畫的意圖就不成立, 當然就沒有帕洛克的「均質」是企圖擺脫傳統繪畫和挑戰歐洲傳統繪畫的問題。

另外, 我們再察看, 為什麼一九五〇年時, 帕洛克又開始重新命名了? 他當初企圖用「編號」方式欲使繪畫走向純粹的心態怎不復見? 首先, 我們先探勘他用了那些名詞來命名, 《秋之韻律: No.30, 1950》、《薰衣草之霧: No.1, 1950》、《Poured Black Shape I》(1950)、《Silver and Black》(1950)、《The Arts Manual》(1951)、《Black and White: No.6》(1951)、《回聲: No.25, 1951》、《Convergence》(1952)、《Blue Poles: No.11》(1952)、《藍棒: No.11, 1952》、《肖像與夢》(1953)、《Ocean Greynes》(1953)、《深度》(1953) 等等; 雖然這之中仍有一些畫是以編號的方式命名, 但是大部份都是以「有意義」的命名為主。

先以《秋之韻律: No.30, 1950》(如下, 圖十三) 之作品來看, 此作品尺寸之巨大顯然有受到他早期一九三五年時接受「聯邦政府藝術計畫」的影響(因為當時的工作就是繪大型公共藝術或壁畫), 還有「墨西哥壁畫運動」(曾受 Jose Clemente Orozco 和 David Alfaro Siqueiros 的影響), 更重要的是它藏有「文藝復興與印象派」風格的傳統要素, 令人容易聯想到莫內 (Claude Monet) 《睡蓮》系列和《Nymphéas》的作品(如圖十四、十五)。



【圖十三】:

Jackson Pollock, *Autumn Rhythm: Number 30*, 1950, 200x538cm, The Metropolitan Museum of Art.

¹³ 同註 7。1947 年帕洛克完成第一幅滴淋技巧創作的作品《大教堂》, 咸認為是使美國藝術與歐洲傳統拉開距離的關鍵之作。

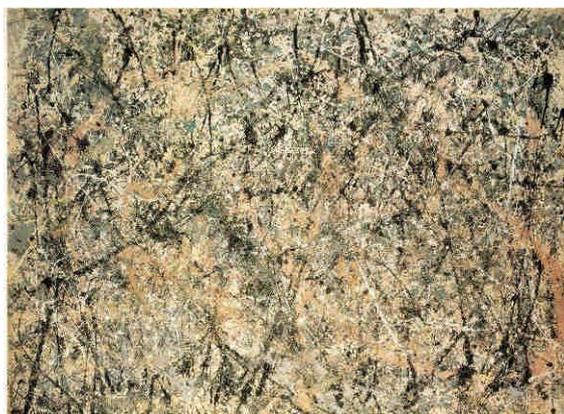


【圖十四】：
Claude Monet, *Waterlilies*, 1916-1923;
Orangerie, Paris.



【圖十五】：
Claude Monet, *Nymphaeas (Seerosen)*, 1920-1926;
Musee de l'Orangerie, Paris.

像是《薰衣草之霧：No.1，1950》也是一幅巨作，它一樣令人容易與莫內作品結合，它與《秋之韻律：No.30，1950》一樣帶有「文藝復興」與「印象派」風格的傳統要素外，其微妙的用色和細部線條描繪都同莫內般細膩（如圖十七），像是將自然、光線等以華麗方式呈現。且曾經帕洛克原僅只是要取名為「No. 1」，但是格林伯格建議他改換成引人遐想的「薰衣草之霧」。¹⁴藝評家也被其的優美色彩所吸引，而當時也因為他的用色太相近莫內的作品而大受批評。不過，依以上之事件可知：帕洛克為何會接受格林伯格的改名建議，係因他也承認這畫作與「自然」十分密切；所以也不排斥命名直接與自然聯繫，這又是一個與「真實」世界（即具象意圖，非純粹繪畫）連結的例子。



【圖十六】：
Jackson Pollock, *Lavender Mist: Number 1, 1950*,
1950, 221x299.7cm, National Gallery of Art,
Washington D.C.

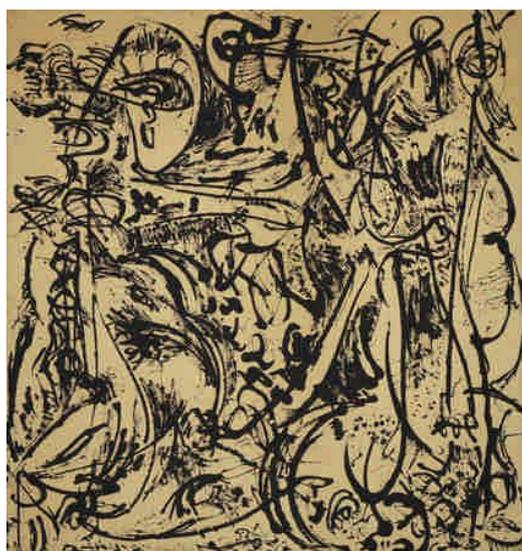


【圖十七】：
Claude Monet, *Water-Lilies*, 1904, 90 x 93
cm, Oil on canvas, Musee des Beaux-Arts,
Le Havre.

¹⁴ 參見〈美國精神的象徵--帕洛克(Jackson Pollock)〉，《藝術大師世紀畫廊》，第28期，頁24-25。
臺北：閣林國際出版，民90年05月。

《回聲：No.25，1951》（[本文頁 12](#)，圖十八）之作，甚至是被人聯想有造型圖案或阿拉伯風格的作品。¹⁵像是作品之左上方像是一個臉孔、腳形、耳朵或是牙齒、舌頭等人身上之器官（[本文頁 12](#)，圖十九）；而左下方部份則就帶有了阿拉伯風格的感覺（如圖二十），他以帶有羽毛感的筆觸去繪圖，每一條線都有其韻律、動感。而其於一九五〇年左右開始作了一系列「黑與白」（black and white painting）的作品，而這些作品大都是令人感到陰鬱的、焦躁不安的。其實這也與他後期的精神狀況有關，他後來曾說過他後期的畫都是在描寫他的夢境，也因為這樣發現他的畫都彷彿隱含著意涵，或象徵符號，所以有些部份又類似於他早期的作品（因為他早期有創作一些超現實的作品，也因接受過精神治療而研究過榮格心理學，此外，亦含一些原始宗教及印地安文化）。

所以，他後期的作品似乎離不開夢境或自身投射之想法和精神（像是《肖像與夢》的命名更可見）；而此便已非是純粹的形式主義，我們甚至可以說他較近似梵谷（Vincent Van Gogh，1853－1890）或高更（Paul Gauguin，1848－1890）的「後印象派」（Past Impressionism）的象徵、內心性格表現，也像是「超現實主義」（Surrealism）表達夢境、潛意識的東西，所以離純粹形式還有一段距離。然而，他晚期風格的轉變並非是極劇烈的，其實是與早期（指一九四七年之前）的作品相呼應，且在中期時（指一九四七至一九五〇年，主要被人開始宣稱有均質表現的時期）他作品仍可與「真實」世界相聯接，這也就說明了：他個人有一個他自己的主要主軸，而他一直與「真實」有所關聯，並非我們先前所誤以為的純粹繪畫表現者。不過，我們也由此可見他中期「均質」畫作的特殊與可貴了。



【圖十八】：

Jackson Pollock, *Echo: Number 25, 1951*, 233.4x
218.4 cm, The Museum of Modern Art, New York.



【圖十九】



【圖二十】

¹⁵ 參閱資料同上，頁 26-27。

(二) 是否有達到均質的效果？

假若如格林伯格說言的，帕洛克有企圖走向純粹繪畫，擺脫傳統，則他必然會刻意運用均質之法。我們便以德裔美國攝影家漢斯·納姆斯於一九五〇年所拍攝的照片檢視（如以下圖二十一到二十三）。



【圖二十一】



【圖二十二】



【圖二十三】

我們可發現帕洛克對於「邊界」的問題還是很小心翼翼（從圖圖二十一到二十三可見），他遇到邊界時，會留白或將線條轉折至內部，甚至他會停下來思索該如何繼續作畫（所以畫面有空白地帶）。而均質的作法就是要刻意地達成畫面的均勻，也就是說其於「邊界」時，應該是要「不在意」是否超出畫面（因為帕洛克線條轉折及留白，即因他在意邊界、框架的問題，所以其呈現之線條都是有很明顯的「方向性」），因為均質是一種連邊界都要均質化的作法才行，一種純然地形式主義的作畫方式。

且再觀看帕洛克的一些畫作，如右方圖二十四《無題》（1947），此畫亦是格林伯格聲稱的均質時期，但我們發現畫面的線條是偏重某些局部的，像是畫面中的右上方，線條較粗，墨色較重；且於上方中間偏左處，有多重環繞的效果，且線條具有強烈的指引性，此則就非均質了；而畫



【圖二十四】：

Jackson Pollock, *Untitled*, 1947.

面下方的粗線條雖已無上方線條重，但是其重疊效果（尤其是左下方）之明顯，故亦非均質。

再如《Number 32》（1950）（圖十二）雖然看似均質，實際上仍是有偏重之處，其粗線條像是以一「團」為單位去遍佈，但是團塊之遍佈又有大小之分，且團塊之間又有小線條聯繫，但聯繫的線條帶有指引，指引中又是不均勻地呈現（即線條有些地方粗，有些又極細），這亦是帕洛克的繪畫並沒有真的達成均質之效。

在顏色方面的均質，我們從右圖作品《Number 21》（1950）發現，雖然乍看是以白色為均質的主要色系，但是其他顏色於白色中分佈卻不均勻，像是右下邊的白色所接收其他顏色的部份較少；另外還有白色主體以外的顏色，可發現上方邊界處以黑色為主，下方及左右兩邊則是以土色系為主，此顏色之搭配就有以種輕與重的不平衡感，而且在白色主體中，黑色又再度出現其中（畫面中間偏右），視覺效果則愈加深其「非均質」之特性。



【圖二十五】：

Jackson Pollock, *Number 21*, 1950.

另外還有一點，也就是真實上帕洛克有很多作品邊界是留白的，但是到了美術館時，卻被其館中人員剪綵（因放置方便，即呈現之效），所以於今日所見之畫作有許多是第二手資料，人為改造的；故因此真實之樣貌，已非我們所以為的均質之作。

16

而依以上之分析，可見帕洛克非原意欲達成（均質），且真實之畫作並非我們所見的（指邊界留白），所以其「均質」就無法成立，又再一次地強調他非擺脫傳統繪畫，也非挑戰歐洲繪畫；且再以其繪畫工具觀之，其雖以創新之工具作畫。其實他也只是以刷子和木棍等東西取代傳統的畫筆而已，這是一種「替換」傳統的方式，而非「取代」、「革新」或「創造」傳統。

¹⁶ 同註 9，頁 64。

五、帕洛克在做什麼

帕洛克曾說：「當我在繪畫時，我不知道我在做什麼，只有過了一段認識期（acquainted）之後，我才知道我在做什麼。我不怕畫面被破壞（destroying）或改變，因為繪畫有它自己的生命」。¹⁷還有其曾提到，他認為羅森伯格和格林伯格都不懂他的畫，只有學者葛拉罕（John Graham）瞭解他的畫；係因葛拉罕真正注意到自然與帕洛克的關係，他在意形式以外還有別的意義。¹⁸因為他的畫總是深藏著形式以外的意義，一種蘊含著真實世界的相關性，也正因如此，更加地再次反駁了均質之意，再次推翻了均質之說，也證明了他只是一個愛好自然的人而已。

經過先前的分析，我們不難發現其與格林伯格所說的創新的藝術手法是有所差距，再經由他也曾公開批評格林伯格誤會了他的畫，我們可以加肯定他真的並非當初美國藝評上那樣所提倡、讚許的。而這一點我們倒可以說是美國當時藝術界的「文化手段」，也因此當時他的作品被人封為「美國式的繪畫」（American type painting）。

而摒除這些人為的因素，可發現「帕洛克並非是一個形式主義者，他一直是在做他想要做的事，縱使他還不明瞭他在做什麼。」。

六、結論

以上的論證雖發現了「均質」之疑惑，但其地位當初為何被提升至那麼高？其實於背後蘊藏了深厚的文化意義，一個藝術地位轉移的問題，一個戰後（第二次世界大戰）美國極力找尋自我的問題。當經濟重心移轉至美國時，文化仍被歐洲視為荒蕪之地，其自我認同便由此展開，而當帕洛克的崛起並非以一個「均質」所能論之。其實他的成功還包含了天時、地利、人和，而不論格林伯格等人是否真的知道其畫是否有意擺脫傳統，至少他已「看似」擺脫了傳統，並且使眾人重

¹⁷ 同上，頁 65。原文為：「When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of "get acquainted" period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own.」。

¹⁸ 葛拉罕（John Graham）知道帕洛克最終尋求的是一種心靈狀態的真實呈現，但並非狹隘的個人主義。他正藉由繪畫找尋一種與天地萬物相通的精神，至是那恒古不變留存在人類心靈中的共同記憶，也是一種自然的韻律。參見鄭惠華，〈「滴」出來的藝術--抽象表現主義大師帕洛克的繪畫歷程〉，《新朝華人藝術雜誌》，第 3 期，頁 20。臺北：時周多媒体傳播出版，民 87 年 12 月。

新面對繪畫問題，重新思索繪畫的可能性。

當然了，於當時之時代並非每個人都是對其持正面態度，例如庫伯(Donglas Cooper)：「別人認為這真是讓人大開眼界，不過，以個人立場來說，我覺得只是可笑」。¹⁹且美國自身對帕洛克也是一個搖擺的情況(《時代雜誌》：「誰挑選 Pollock 參加去年在威尼斯的畫展？只落得『大開眼界』的評語。 Pollock 帶了他得意的畫作到義大利，只能在威尼斯和米蘭的私人畫廊展出，而義大利藝評家卻回報『關閉畫展』。」)，這也意味了美國在找尋一種可以提升其民族自尊心的東西，一種渴望被承認、認可的心態。

而此文章雖單以「均質」來論是非，其實並非是否定了帕洛克的成就及評價，只是以一種還原真相的態度重新面對這項爭議，試圖為均質的定義再澄清。學者瑟納斯基 (Claude Cernuschi) 在其著作《傑克森·帕洛克：意義與重要性》(Jackson Pollock: Meaning and Significance)中一再聲明：「任何想要對帕洛克的創作有所評價並確立他的藝術史地位的人，都必須透徹地瞭解帕洛克這個人，而非僅從作品形式來判斷。」，這也就足以說明我們該如何看待帕洛克及其畫，而格林伯格就是忽略了這一點。不過，格林伯格的貢獻仍不可抹滅，雖然他在創建了「均質」的語法和詞彙時，未明確、精確地說明和使用，但他仍是發現帕洛克藝術之美的人，其不僅是提升帕洛克藝術地位的人，也是扭轉美國藝術價值者；且更值得談論的就是，他「均質」的提出，影響了後世對藝術的看法，也帶領了人們進入一個新的思維領域。

也或許藝術史如同帕洛克所言：「我不知道我在做什麼，只有過了一段認識期之後，我才知道我在做什麼。」，我們無法於當下立即判斷我們在做什麼，但無庸置疑的是，在過了一段時間後，我們才明瞭當初之意，也或許我們無法明瞭，但是我們必能感受其影響力。帕洛克的繪畫不就如此？

參考資料

(一) 書籍

1. 李家祺，《世界名家全集—帕洛克 J.Pollock》。臺北：藝術家出版，民 90 年。

¹⁹ 倫敦《聽眾雜誌》，1950年7月6日。

2. 何政廣，《歐美現代美術》。臺北：藝術家出版，民 83 年。
3. 楊竟邁等人著，《文馨最新英漢辭典》，臺北：文馨出版，民 86。
4. Henry M. Sayre, *Writing about Art*, New Jersey: Prentice Hall, 1995.
5. LandauEllen G, *Jackson Pollock*, London: Thames and Hudson, 2005.
6. Jackson Pollock, *Jackson Pollock*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1982.
7. Frank Elizabeth, *Jackson Pollock*, New York: Abbeville Press, c1983.
8. Friedman, Bernard Harper, *Jackson Pollock: energy made visible*, New York : McGraw-Hill, 1972.
9. Anfam, David. *Abstract Expressionism*. London: Thames and Hudson, 1990.
10. Buettner, Stewart. *American Art Theory : 1945-1970*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981.
11. Cernuschi, Claude. *Jackson Pollock: Meaning and Significance*. New York: HarperCollins Publishers, Inc.,1992.
12. Naifeh, Steven, and Smith, Gregory White. *Jackson Pollock: an American Saga*. New York: Clarkson K. Potter, Inc. Publishers, 1989.
13. Kingsley, April. *The Abstract Expressionism and the Transformation of American Art: The Turning Point*. New York: Simon and Schuster, 1992.

(二) 期刊

1. 鄭惠華，〈「滴」出來的藝術--抽象表現主義大師帕洛克的繪畫歷程〉，《新朝華人藝術雜誌》，第 3 期，頁 18-21。臺北：時周多媒体傳播出版，民 87 年 12 月。
2. 陳貺怡，〈淺談有關波洛克（Jackson Pollock）作品的幾點爭論〉，《藝術欣賞》，第 1 卷第 3 期，頁 12-14。板橋市：國立臺灣藝術大學，民 94 年 08 月。
3. 李家祺，〈美國抽象派畫家的先驅帕洛克[Jackson Pollock]—上〉，《藝術家》，第 46 卷 2 期(總期 273)，頁 440-449。臺北：藝術家出版，民 87 年 02 月。
4. 李家祺，〈美國抽象派畫家的先驅帕洛克[Jackson Pollock]—下〉，《藝術家》，第 46 卷 3 期(總期 274)，頁 414-427。臺北：藝術家出版，民 87 年 03 月。
5. 〈美國精神的象徵--帕洛克（Jackson Pollock）〉，《藝術大師世紀畫廊》，第 28 期，頁 2-32。臺北：閣林國際出版，民 90 年 05 月。
6. 王哲雄，〈傑克森·帕洛克（Jackson Pollock）〉，《美育》，第 114 期，頁 53-55。臺北：國立臺灣藝術教育館，民 89 年 03 月。
7. Robert Motherwell, "Jackson Pollock: An Artist Symposium, Part I", *Artnews*, April 1967.
8. Clement Greenberg, "La crise du tableau de chevalet", *Art et Culture*, Paris, Macula, 1988.

（三） 學術論文

1. 鄭惠華，〈帕洛克繪畫風格與意義〉。臺北：國立師範大學，美術學研究所碩士論文，民 84 年。
2. 黃真真，〈後現代碎形觀－美國新表現繪畫體現之社會心理〉。臺南：臺南藝術學院，藝術史與藝術評論研究所碩士論文，民 87 年。

（四） 網頁

1. http://content.edu.tw/junior/art/tc_wc/History/west/ch10/c3.htm
2. http://www.arttime.com.tw/eNewsEditor/eNews/eart_154.asp#2 <智邦藝訊>，154 期，2004.8.20
3. <http://www.sciam.com.tw/read/readshow.asp?FDocNo=175&CL=18>（科學人－Richard P. Taylor 撰寫〈這是藝術，還是混沌？〉）
4. http://www.ebaomonthly.com/window/arts/pollock/pollock_03.htm
5. <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9D%B0%E5%85%8B%E9%80%8A%C2%B7%E6%B3%A2%E6%B4%9B%E5%85%8B>（Wikipedia）
6. http://en.wikipedia.org/wiki/Action_painting（Wikipedia）
7. <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/pollock/>
8. http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_works_129_0.html（Guggenheim Museum）
9. <http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.000238.1>
10. <http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.000238.2>
11. <http://art.network.com.tw/01learn/ArtAppreciate/09PostModernism/005.asp>