



费顿·焦点艺术家

PHAIDON · FOCUS


杰克逊·波洛克 JACKSON POLLOCK

---

# JACKSON POLLOCK

杰克逊·波洛克

著：[美] 海伦·A. 哈里森 译：王晓丹

 广西美术出版社



---

PHAIDON · FOCUS

费顿·焦点艺术家

---

5	“让力量和动作变得可见”
7	自我发现
14	焦点①《无题》（《自画像》），约1930—1933年
18	焦点②《火焰》，约1934—1938年
21	寻找途径
34	焦点③《诞生》，约1941年
39	逐渐成熟
56	焦点④《壁画》，1943年
60	焦点⑤《速写人物》，约1942年
63	新的开始
78	焦点⑥《炼金术》，1947年
83	停留于空间里的记忆
100	焦点⑦《1949年1号作品》
104	焦点⑧《1950年29号作品》
107	图像随性而来
116	焦点⑨《1951年8号作品——“黑色流”》
118	焦点⑩《蓝色枝条：1952年11号作品》
123	落幕
142	年表
145	扩展阅读 / 图片版权
146	作品列表

---

---

# JACKSON POLLOCK

## 杰克逊·波洛克

著：[美] 海伦·A. 哈里森 译：王晓丹

 广西美术出版社

---

PHAIDON · FOCUS

费顿·焦点艺术家



---

5	“让力量和动作变得可见”
7	自我发现
14	焦点①《无题》（《自画像》），约1930—1933年
18	焦点②《火焰》，约1934—1938年
21	寻找途径
34	焦点③《诞生》，约1941年
39	逐渐成熟
56	焦点④《壁画》，1943年
60	焦点⑤《速写人物》，约1942年
63	新的开始
78	焦点⑥《炼金术》，1947年
83	停留于空间里的记忆
100	焦点⑦《1949年1号作品》
104	焦点⑧《1950年29号作品》
107	图像随性而来
116	焦点⑨《1951年8号作品——“黑色流”》
118	焦点⑩《蓝色枝条：1952年11号作品》
123	落幕
142	年表
145	扩展阅读 / 图片版权
146	作品列表

---



# “让力量和动作变得可见”

杰克逊·波洛克（Jackson Pollock, 1912—1956）的艺术代表着一种精神力量，这股精神力量弥漫于 20 世纪中期的美国文化里。他出于本能地将情感、思想以及其他不可捉摸之物融于他的绘画中，使得他那些抽象的图像具有一种非凡的直接性，而他对于液体颜料的熟练应用，加之如同舞蹈般的动作以及大幅度的手势——事实上他的画笔极少触及画布表面——已经决然地打破了绘画传统。乍一看，波洛克充满力量的作画方式看似在创造一个混乱的迷宫，然而假使仔细观看的话，有力且有韵律的结构便会跃然纸上，显示出不可思议的复杂性和深层意义。波洛克以液体颜料为媒介远不是为了哗众取宠、标新立异，而是因为这种媒介对实现他的绘画目的非常重要。事实证明，他的这种方法对于表现不可预见的内容来说是一种理想的媒介，他试图通过绘画内容来表达一点：“让力量和动作变得可见——让记忆停留于空间之中”。此种闪念般的主题需要一种全新的方法来驾驭；正如波洛克所言，“新的需求需要新的技巧”。

在那些诋毁波洛克绘画价值的人看来，波洛克代表着一种负面的、由来已久的美国形象——鲁莽、出言不逊、无教养的牛仔。尽管波洛克是在美国西部长大的，但是他并非不懂世故，或者未受过教育。他在高中时期便为艺术所吸引，之后跟随 20 世纪 30 年代一位顶尖的具象画家托马斯·哈特·本顿（Thomas Hart Benton, 1889—1975）接受专业的艺术训练。在吸收了多方面的影响之后——从墨西哥壁画到美国本土艺术、超现实主义以及欧洲一流的现代主义作品等——波洛克综合了这些影响力，摸索出一种独特的方法，这一方法无论是在主题上还是技巧上都使其超越这些影响本身。1943 年，他的首次个展开幕了。此次展览是由纽约现代艺术博物馆绘画和雕塑部总监，即见识广博的詹姆斯·约翰逊·斯威尼（James Johnson Sweeney）策划的，他赞美了波洛克“火山喷发”式的才能。之后，波洛克便成为现代艺术中勇于打破旧习的标杆人物。

波洛克不仅在国内取得了成功，尤为重要的是，他是第一位在欧洲受到严肃对待的美国艺术家，而至此他本人则从未去过欧洲。与他同时代的其他艺术家相比——他们抱团融入了抽象表现主义的浪潮里——波洛克以其大胆和丰富的想象力突破了欧洲的绘画传统——站在了诸如巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso, 1881—1973）、亨利·马蒂斯（Henri Matisse, 1869—1954）以及胡安·米罗（Joan Miró, 1893—1983）等大师的对立面。他的赞助人佩吉·古根海姆（Peggy Guggenheim）曾宣称，波洛克成功地挑战了这些大师的至尊地位，并称他为“自毕加索之后最伟大的画家”。兴许波洛克的同行抽象表现主义画家威廉姆·德·库宁（Willem de Kooning, 1904—1997）总结得更为恰当，他曾宣称，“杰克逊破冰而行了”。





# 自我发现

[1]

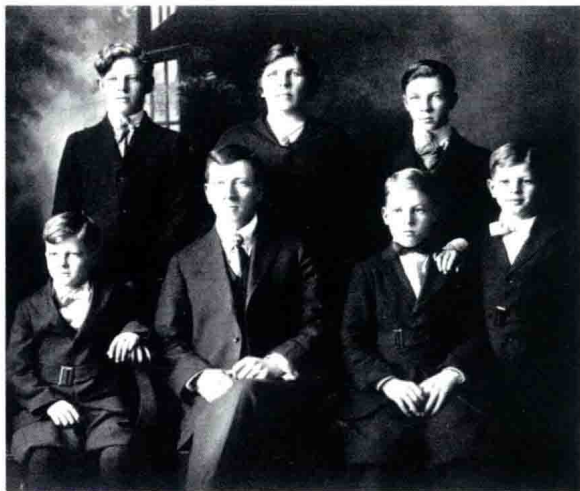
从表面上来看，在改变美国艺术风格一事上，其他艺术家的可能性似乎不见得就比波洛克小。波洛克是五个儿子中最小的一个，他的父亲勒鲁瓦·麦科伊·波洛克（LeRoy McCoy Pollock）是一个潦倒的爱荷华州农民，而他的母亲斯特拉（Stella）是一位努力奋斗、吃苦耐劳的人。波洛克于1912年出生在怀俄明州的科迪（Cody, Wyoming）——他的父母为了改善生活搬到了此地。波洛克的一生深受酗酒、抑郁症以及自我怀疑的折磨。他早期的作品深受本顿的影响——本顿痛斥抽象性是精英主义的、无意义的。每当波洛克置身于上流社会和职业圈子中时，总感到无法自处，惶恐不安；他的西部背景和沉默寡言的性格注定使他成为纽约大都市中放荡不羁的艺术家圈里一个局外人。波洛克这种郁郁寡欢的性格以及与周遭环境格格不入的境遇，对眼下讨论的主题有何帮助呢？

我们这里讨论的是一个关于内容和风格的问题。1943年，在波洛克在古根海姆的本世纪艺术画廊（Art of This Century Gallery）举办首次个人画展后不久，画家马克·罗思科（Mark Rothko, 1903—1970）、阿道夫·戈特利布（Adolph Gottlieb, 1903—1974）以及巴尼特·纽曼（Barnett Newman, 1905—1970）撰写了一则联合声明，提倡将抽象风格作为写实主义的解药，并痛斥写实性是一种图像欺骗把戏。他们没有将画布作为观看世界的一面镜子或者窗口，相反，他们的目标正如他们所言——“再次肯定绘画空间”，即画布表面的重要性。然而，否认艺术错觉并不意味着消除绘画内容。“一件空洞无物的好画作是不存在的，”他们争辩道，“我们认为主题是至关重要的。”

那么，什么是主题？超现实主义艺术强调无意识状态下浮现于脑中的图像，受到这一理念的影响，罗思科、戈特利布以及纽曼将艺术定义为“深入未知世界的一次奇遇”——借此含蓄地表明未知世界要优越于已知世界，而此时这个已知世界已经卷入了第二次世界大战之中——同时他们还宣称：“作为艺术家，我们的作用在于让观者以我们的眼光来看待世界，而不是从他们自身出发”。正如波洛克后来所总结的那样，“绘画意味着自我发现”。它的目的在于发明一种新的绘画语言，并借助这一洞察力进行交流。波洛克心怀这一雄心壮志。他在艺术圈初次登场时，便使纽约的先锋艺术家觉察到了他的潜力。眼下的问题是，他是否能够实现投注于他身上的各种期望。

## 早期艺术训练

1912年年末，在波洛克未满一周岁时，波洛克一家离开了科迪，在美国西南部一带几经颠簸，无处安身，1928年终于在洛杉矶定居下来。波洛克的长兄查尔斯很早就展现出在



1

波洛克一家，约1918年。（后排左起）查尔斯、斯特拉和杰伊；（前排左起）桑福德、勒鲁瓦、弗兰克以及杰克逊

艺术上的兴趣。鉴于这一家庭的工人阶级背景以及拮据的经济状况，让人颇感意外的是，他们的母亲斯特拉支持儿子的这一兴趣。在杰克逊步兄长之后尘，同样选择以艺术为事业时，母亲同样支持他的选择。根据查尔斯的妻子伊丽莎白所言，斯特拉“为她的儿子们选择艺术为事业而备感荣耀”。

起初，在思考应该选择哪个艺术门类作为日后努力的方向时，波洛克选择了雕塑，而不是绘画。他得到高中艺术老师弗雷德里克·约翰·德·圣·弗兰·舒万科夫斯基（Frederick John de St Vrain Schwankovsky）的鼓励，老师的超凡魅力就跟他的名字一样多彩。甚至在学习绘画和素描一两年之后，波洛克于1932年曾对其父亲说：“我仍然觉得雕塑才是我的艺术媒介。借助风镐，根据我自己的意图在一座山上雕刻出一件岩石作品，这样我才会感到满足。”毫无疑问，他肯定读过有人也做过同样的事情——格曾·博格勒姆（Gutzon Borglum, 1867—1941）在南达科的黑山上进行一项广为人知的总统山项目，并且这一项目已经持续了五年。不管怎样，尽管波洛克最终选择了绘画作为自己首要奋斗的目标，但是在他的整个艺术生涯中，他偶尔还会进行雕塑创作。这种想要在三维空间进行创作的强烈欲望表明了波洛克希望能够找到一种表达其想法和情感的对应物质材料。

[4]

在查尔斯的敦促之下，杰克逊于1930年秋天搬到了纽约，并注册了本顿的人体写生、油画以及构图等课程。从1930年9月至1932年12月两年多一点的时间里，他跟着本顿学习油画创作的基础知识。从这一时期幸存下来的少数几幅油画作品——黑色调的、令人感到焦躁不安的风景画及让人产生不祥预感的人物画，其中包括一幅情感紧张的小尺寸自画像——就可以看出他的作品从一开始便充满了深沉的、情绪化的内容。他还在课堂上画真人模特，并研习艾尔·格列柯（El Greco, 1541—1614）、米开朗琪罗（Michelangelo, 1475—1564）、勃鲁盖尔（Bruegel, 约1525/1530—1569）、鲁本斯（Rubens, 1577—1640）以及其他大师的作品。作家们常常会谈及波洛克是如何在早期艺术训练阶段苦苦挣扎，尤其会刻意指出他糟糕的绘画基本功，但事实是他早期的素描作品在功力上至少与很多初出茅庐的艺术

[7]

[5]

家的作品不相上下。本顿显然相信他具有某种与技巧同样重要的天赋，而这种天赋也许比起技巧来更有价值。他曾写道：“在那些具有逻辑性的作品中，他将事物的比例打乱，却找到了至关重要的韵律。”图像韵律（pictorial rhythm）——从字面上看，它指的是“有韵律的流动或者运动”——是波洛克天赋创造力最重要的一部分，也是他成熟期作品的标志性特征。

► 焦点 ① 《无题》（《自画像》），约 1930—1933 年，第 14 页

1934 年，本顿向波洛克推荐了一份在格林威治村城乡学校（City & Country School）任教的工作。尽管各种对于其人生境遇的表述中都认为，波洛克在那里的工作是门卫，但最近的资料表明他受聘的岗位是艺术教师。根据他的一位高年级学生琼·门登霍尔（Joan Mendenhall）所述，他当时负责一个与学校的历史课有关的艺术专题项目。“这个项目是关于系列壁画，”她解释道，“在一张大尺寸的棕色纸上打草稿，进而上油彩，画的内容是描绘美国西部各州的肇始和殖民历史。”

[5]

“尽管当时杰克逊·波洛克才二十出头，”门登霍尔说道，“但是他对自己的教职工作非常认真。”从主题上来说，这一项目与本顿对于美国主题的重视是切合的，波洛克以其老师的分析性兼技巧性方法来处理这一项目。受到早期关于文艺复兴时期大师作品的激发，他起初画了一系列“带有强烈立体抽象性的图形”素描。学生也由此学习如何塑形和制造体积感及纵深感。“杰克逊向学生演示了如何运用炭笔的明暗变化来创作三维图形，”门登霍尔解释道，“下一步：通过善用从深到浅的广告颜料，深化这一过程。它的效果令人赞叹。波洛克的教学改变了我们学校单调的墙壁外观。”

波洛克未曾精通过学院式的素描，而同时他又非常善于画波浪式的图形、曲线以及回声图案，这些正是本顿图像组织理论的基础所在。这些基础构建可以是具象的，也可以是抽象的；波洛克在其一生的艺术生涯中，都在持续地运用它们。但是，在他其生涯后期，抽象表现主义在本顿招牌式的“美国风情”绘画中黯然失色，波洛克也慢慢脱离形式主义的影响。为了贬低其老师对其的深远影响，波洛克做了很多有违道义的努力，他只将本顿尊为“一个具有鲜明个性的，且需要对抗的人物”。

[2]

这种背弃根源于本顿作为所谓的“地方主义学派”的领袖地位，这一学派拥护一种观点，即人物主题应取材于对于“美国本土事物”的直接个人观察，如此才能区别于基于外国规则之上的“为艺术而艺术”的理念。当时，这种观念在巴黎的形式主义学派看来似乎是一种切实可行的选择，波洛克也全身心地拥护这一观点。正如他在 1933 年写给其父亲的一封信中所言：“（本顿）将艺术从沉闷的画室引到与他有关的偶发世界里。”两年前，他甚至为本顿的壁画作品《今日美国》（*American Today*）中的几个人物摆造型。《今日美国》是由一整套壁画作品组成的，其创作目的是赞美美国在面对每况愈下的经济困境时仍保持民族活力及乐观精神；同时他还为曼哈顿西十二街的新社会研究院（New School for Social Research）作画。



2  
 托马斯·哈特·本顿  
 《城市万象》(City  
 Activities), 《今日美国》  
 局部,  
 1930—1931年  
 蛋清和胶画颜料于亚麻  
 布, 镶嵌于木板上;  
 231 cm×409 cm  
 (91 in×161 in)  
 The Metropolitan  
 Museum of Art, New  
 York

## 墨西哥壁画家

在这段时间, 波洛克还见识了墨西哥著名的壁画家乔斯·克莱门特·奥罗斯科 (José Clemente Orozco, 1883—1949) 在同一栋楼里创作壁画。同时期墨西哥艺术群体中最著名的画家迪亚哥·里韦拉 (Diego Rivera, 1886—1957) 当时也住在纽约, 也给波洛克带来了许多启发。1933年, 他目睹了里韦拉在距离新学院不远处的新工人学校 (New Workers School) ——一个激进的工人组织——创作便携式板面壁画系列, 即从马克思主义观点出发而创作的极为坦率的《美国肖像》(Portrait of America)。目睹奥罗斯科和里韦拉作画兴许激发了波洛克也想在壁画上大显身手的欲望。壁画是一种有着悠久历史的艺术媒介, 但是要求很严苛, 需要艺术家使用水性颜料在特制的湿乎乎的灰泥上作画。据波洛克的一位同学纳撒尼尔·卡斯 (Nathaniel Kaz) 所述, 波洛克是几位在艺术学生联盟学院地下室的一间黏土屋墙壁上创作壁画的艺术师之一, 部分壁画现在仍可见。

奥罗斯科深深地感染了波洛克。除了钦佩其将一块巨大的墙壁空间化为一组前后具有连贯性的图像序列所具备的掌控力, 波洛克深受其充满表现力的图像和具有启示性的主题——涉及身体上的剧烈挣扎、情感的冲突以及彼此之间似乎要融合在一起的图形——所吸引。奥罗斯科对冲突和变形的强调引起了这位年轻艺术家的共鸣, 他在20世纪30年代后期创作的作品, 如著名的《火焰》(The Flame)、《火焰构图》(Composition with Flames, 1936年)以及《头像》(Head)等标志着他毕生追求万物共鸣的开端。

[12、36]

► 焦点 ② 《火焰》, 约1934—1938年, 第18页

## 西盖罗斯实验工作室

[3]

然而，在墨西哥壁画家中，对波洛克最终的艺术突破产生最直接影响的是大卫·阿尔法罗·西盖罗斯（David Alfaro Siqueiros，1896—1974）。在西盖罗斯位于纽约的“现代艺术技法实验室”——运转时间从1936年4月至1937年年初——波洛克学会了如何使用快速变干的硝基磁漆（nitrocellulose lacquer）画画。工作室里的一位成员阿克塞尔·霍恩（Axel Horn）曾如是说道：

我们……（在硝基磁漆）中混入木头、金属、沙子以及纸屑。我们用它给薄釉上色或者将它堆积成厚厚的一团。我们用这种硝基磁漆在图像表面进行泼洒、滴溅、猛掷……画面上出现的是无休无止的、变化不定的意外效果。西盖罗斯很快就构建出一套“可控的偶然性”理论和系统。

在查尔斯·波洛克看来，这种实验方法在“杰克逊的艺术风格发展过程中是一次关键的经历”。他相信“对常规绘画程序的违背、偶发性效果和尺寸所带来的某些妙趣，想必使他的想法受到了激荡，并且在日后会不经意地想起，如此使他的绘画风格逐渐走向成熟”。在跟本顿学习期间，波洛克并没有认识到西盖罗斯在其艺术发展中所起到的重要作用，兴许这是因为他并不欣赏墨西哥人的艺术作品。事实上，他感兴趣的并不是西盖罗斯的艺术，而是他所宣扬的打破传统的态度以及他所实践的大胆的革新技巧。

3

大卫·阿尔法罗·西盖罗斯和杰克逊·波洛克在纽约，1936年  
Archives of American Art,  
Smithsonian Institution,  
Washington, DC





4

《头像》(Head), 约 1930—1933 年

石雕

高 10.1 cm (4 in)

Collection of Jason McCoy, New York



5

《无题（模仿艾尔·格列柯作品所画的素描）》

[*Untitled (sketches after El Greco)*],

约 1937—1939 年

43.2 cm × 34.9 cm (17 in × 13 ¾ in)

The Metropolitan Museum of Art, New York



# 焦点 ①

## 《无题》（《自画像》），约1930—1933年

波洛克幸存下来的几件早期油画中有一幅自画像，这也是仅有的三幅自画像之一，是一幅小尺寸布面油画 [图7]，常常被读解为他备受困扰的性情的实证。这幅画极有可能是在他跟随本顿学画期间所作。从这一时期与波洛克相关的照片中可以看出，他是一个圆脸的、有魅力的年轻人 [图10]。然而在这幅肖像画中，波洛克双目圆睁，双颊缩紧，下巴紧绷，表露了隐藏于表面之下的焦虑状态。这幅画也体现了他对于艺术的强烈情感——正如这一时期他曾在致母亲的信中写道，“画画和雕塑本身就是一种生命行为”——同时也显示了他内心的不确定性，甚至恐惧感，害怕自己无法迎接这种挑战。像大多数青春期的少年一样，他也具有这一年龄所普遍存在的自我戏剧化特征，然而与大多数青少年不同的

是，在他成年之后，这种情绪上的喜怒无常一直伴随着他。

这幅肖像画兴许是他早期接受艺术训练时所做的技巧练习。从未经涂绘的画布边缘可以看出，波洛克是如何在原布面上先刷上一层丙烯底涂料（一层白色的底料），之后在底料上再涂上一层类似红玄武土的红色颜料，这种红褐色颜料过去常常被大师们用以制造底纹效果。为了给面部特征塑形，波洛克用了一层具有质感的厚颜料，几乎是以浮雕的形式来塑形。这些效果类似于画家艾伯特·平卡姆·赖德（Albert Pinkham Ryder, 1847—1917）创作的那些画面膨胀的作品 [图6]；赖德的视像非常怪异，不合常理，波洛克早在20世纪30年代在纽约目睹他的作品之前，就已经看过其作品的复制品。他这一时



6

艾伯特·平卡姆·赖德

《爱侣的小船》（*The Lovers' Boat*），约1881年

木板油画

28.9 cm × 30.5 cm (11 3/8 in × 12 in)

Smithsonian American Art Museum, Washington, DC