

ジャクソン・ポロックの《壁画》

—イーゼルと壁画の中間的機能をめぐって

Jackson Pollock's *Mural*

— A Halfway State from Easel to Mural

岸 みづき

KISHI, Mizuki

In July 1943, Jackson Pollock was commissioned to create a mural-sized painting for the entrance hall of Peggy Guggenheim's town house in New York. He painted the work, titled *Mural*, in December 1943 or during the first weeks of January of the next year. Later, Pollock described this work as a precedent in a new genre of "large movable pictures which will function between the easel and mural", which he intended to create.

This paper aims to demystify this function between easel and mural through the examination of the formal structure of *Mural*, shedding light on the importance of figurative forms he drew in the work.

First, I will examine the way in which he made the composition, comparing it with Picasso's "curvilinear cubist" paintings around the second half of the 1920s, which Pollock studied at that time. Second, I will analyze the formal structure of the work by introducing Rosalind Krauss' interpretation of Picasso's collage which redefines collage as Saussure's sign system, a relationship between signifier and signified. And Finally, I will discuss the work's effect towards viewers and consider its quality as a mural.

Like Picasso, Pollock made small planes in his *Mural*. However, unlike Picasso's, Pollock's planes don't function as signifier since they don't have difference. He, instead, introduced pictographic figures among the planes and emphasized materiality of them to give viewers spatial and tactile effects. By doing so, *Mural* functions as a field in which viewers can perceive graphic signs physically. To conclude, this field is the half way state from easel to mural that Pollock aimed to realize.

Keywords: Jackson Pollock, Abstract Expressionism, *Mural*

はじめに

戦後アメリカの抽象表現主義を代表する画家のひとりとして、ニューヨークで活動したジャクソン・ポロック(1912-56年)は、画家としてのキャリアを開始して間もない1943年から1944年にかけて、《壁画》と題された大画面の作品を制作した(図1)。同作品は、その名のとおり、ペギー・グッゲンハイムの私邸の玄関ホールの壁面として制作されたもので、47年以降の代表的なドリップ絵画(図2)に先駆け、ポロックが最初手がけた縦247センチ、横605センチの大画面の絵画作品である。

この《壁画》に関して、同作品のみに焦点を当てた研究はほとんどなされていないが、おおかたのポロック研究者は、同作品をポロック絵画の展開における重要なターニングポイントと見なしている。その代表としてエレン・ランドーは、《壁画》を「[[ユングの] 治療的な図像源泉に依存し、そこにヨーロッパの近代美術の革新を組み合わせる方法から脱し、急速に度合いを増す非具象性へ、そして自立へと移行しはじめる」契機と位置づけ、ポロックがこれまで強く影響を受け作品に導入してきたピカソやインディアン美術のモチーフや、ユング心理学で「元型」と呼ばれる象徴的なイメージから離れ、ドリップ絵画へと結実する独自のより抽象的な形式へと転換する過渡期にあたる作品である¹⁾と見なしている¹⁾。

つまり、従来の見方では、《壁画》はドリップ絵画のような抽象的な形式を予兆する作品として重要であると考えられているのであるが、こうした観点には問題があるように思われる。というのも、「具象」対「抽象

(または非具象)」という対立を採用してしまうと、ポロック作品を具象的か抽象的に二分することになり、《壁画》のような作品にみられる、具象か抽象かどちらとも言えないような曖昧な状態について分析することが困難になるからである。そして、そうした中間的な状態は、具象から抽象への移行を示すものと判断され、それ以上の詳細な分析がなされなくなってしまう。これは抽象的なドリップ絵画を終着点とみなし、そこから過去の作品を遡及するという単線的な見方であり、筆者はこうした見方には異議を唱えたい。《壁画》は、単に具象から抽象への過渡的な状態を示すのではなく、何らかの意味的な必然性をもって両者のあいだに位置し、抽象と具象という二項対立とは別の観点から記述されるべきではないだろうか。

実際、具象的、抽象的といった見方にとられることによって、《壁画》という作品が有する特異性が看過されているように見える。従来の研究は、同作品をポロックの同時期の他の作品と同列に扱っているが、《壁画》には他のイーゼル画とは異なる性質がある。それはこの作品が、個人の邸宅のために注文された壁画であり、なおかつ建築物の壁面に直接描かれるのではなく移動可能なキャンバスに描かれているという点である。つまり本作品は、壁画としての機能をもった、「移動可能なタブロー」なのである。こうした《壁画》の機能上、制作上における特殊な条件は、作品の形式と無関係ではなく、そこに何らかの影響をおよぼしているのではないだろうか。

ポロックの自身の言葉によれば、《壁画》はイーゼル画と壁画の中間をなす、新しいジャンルの絵画である。彼は1947年のグッゲンハイム助成金申請書において、以下のように記している。

私は、イーゼル画と壁画の中間的な機能を果たすような、大きくて移動可能な絵画を描こうと思っている。このジャンルにおいて私は、グッゲンハイム氏のために描いた一点の大きな絵画ですでに先鞭をつけている。[中略] イーゼル絵画は瀕死の形式であり、現代の感覚の傾向は壁面の絵画 [wall picture] ないしは壁画 [mural] へ向かっていると私は考える。イーゼルから壁画への完全な移行には、まだ時は熟していないと思っている。私が描こうと思っている

絵画は、その中間の状態という性格をもつであろうし、未来の方向性を指し示す試みとなるであろうが、完全に未来に行き着くわけではないだろう²。

ポロックは、イーゼル画と壁画の中間的な機能を果たす絵画の実現を構想するが、ここで彼が言う中間的な機能とはいったいどのようなものなのか。本稿は、以上の問題に着目することで、《壁画》の性質を明らかにすることを目的とする。以下では、《壁画》の形式分析を行い、作品の構造と機能の相関関係を明らかにする。まず、本作品に見られる「曖昧さ」の構造を、彼が参照したピカソの作例や彼自身の同時期の作品との比較を通じて詳細に分析し、次に《壁画》が独自に有する「壁画的」性質について考察する。

1. 《壁画》の制作と先行言説

ポロックは、1943年に《壁画》の注文主であるペギー・グッゲンハイムと知り合う。グッゲンハイムは前年の秋に「アート・オブ・ディス・センチュリー」と呼ばれる美術館兼画廊を開館し、30年代から蒐集してきた前衛的なモダン・アートのコレクションを展示すると同時に、第二次大戦から逃れニューヨークに亡命してきたシュルレアリストの展覧会を開催し、また若手アメリカ人画家たちに発表の機会を与えていた。彼女はまずポロックと友人のアメリカ人画家マザウェルに、展覧会のためのコラージュを制作するよう依頼し、その後ポロックは同画廊で43年に開催された「若手芸術家の春のサロン」に《速記の人物》を出品し、この作品は『ネイション』誌などで高い評価を得た。ポロックの作品に強い印象を受けたグッゲンハイムは彼と契約を結び、早くも同年11月には初の個展が開催される。以来、グッゲンハイムがイタリアに移住する47年まで、ポロックは同画廊においてほぼ毎年個展を行った。

同じく1943年の夏、グッゲンハイムはポロックに自邸のタウンハウスの玄関ホールの壁画制作を依頼する。後の移動を可能にするため、壁に直接描くのではなく、キャンバスに描くようにするようグッゲンハイムに助言したのはデュシャンであったという³。ポロックはキャンバスを自身のアパートに持ち帰って制作を行い、作品は翌年の1月に完成した。グッゲンハイムは1945

年の個展の際に自邸を開放し、《壁画》を一般に公開している(図3)⁴。

後に妻となるリー・クラズナーや近い友人たちの証言から、ポロックは同作品を、下絵も描かずに一晩で一気に仕上げたと考えられてきた⁵。しかし、後の調査研究によってそれは神話であることが明らかになり、一定の時間をかけ、加筆修正も行っていることがわかった⁶。画面全体は、素早い筆致で描かれた絡み合う線によって構成され、大部分は黒が用いられるが、青緑、赤の線も描かれる。また白と黄色が、纏れた線の間を埋めるように塗られている。

縦方向に連続して描かれる黒い線は、すべて上部が円形で、下部が二本の線に分かれている。これらの形状は、ポロックが以前から素描などで描いていた絵文字風の人体に類似していることが先行研究で指摘され、こうした絵文字風の人体は、ミロやクレアの作品や、先史美術の象形文字、北米インディアンのロック・アートを源泉としていると考えられている(図4)⁷。また、これらは群衆を示しているという可能性も示されている。友人のブーサの回想によれば、ポロックは《壁画》に着手する前夜、殺到する群衆と動物の夢を見たと言ったという⁸。

とはいえ、これらが群衆を表わしていることを示す根拠は、この絵の中には存在しない。そもそもポロックの素描を見なければ、これらが人体であると認識することさえ困難なほどである。それらは一見してそうとわかるよう明瞭に描かれているわけではなく、むしろ観者がそれを人物と容易に認定することを躊躇するような、曖昧さを残して描かれている。

2. 《壁画》の形式分析

おそらく、この曖昧さは、これら絵文字風の人体らしきものと、それらが置かれている場所との関係から生じている。先述のように、この作品は人体を表わす描線以外にも、無数の線が描かれ、画面全体をほぼ均一に埋め尽くしている。カンヴァスの高さとはほぼ同じ長さで描かれたおよそ15体の人体の間には、うねるような曲線が描きこまれる。こうして、恐らく最初に描かれたであろう絵文字風の人体は、絡み合う線のなかに埋没し、認識することが困難になって

いる。

これらの描線は、一見無作為に殴り書きされたかに見えるが、詳細に追うと、《壁画》はかなり明確な構成をもっていることがわかる。人体を示すと言われる黒い線はその周囲の空間に描きこまれた線と連続しており、互いに交差し合って画面を分割し、いくつもの小平面を生じさせているのである。ポロックは、こうした曲線による小平面の連続する画面を、ピカソの1920年代後半の作品に見られる画面構成の手法をもとに生み出したと考えられる。

ポロックとピカソの関係は、これまでの言説でもくり返し指摘されている。特にグリーンバーグやルービンによって、分析的キュビズムとの関係に焦点があてられ、ポロックがこれをさらに発展させ、ドリップ絵画において具体的形象を一切もたない平面的でオール・オーヴァな画面を完成させたことが高く評価されている⁹。ドリップ絵画のみならず、ピカソ作品からの影響は、1930年代の初期作品から見られ、ポロック研究では、ピカソとの関係に言及することで、ポロックをヨーロッパのモダン・アートの伝統の延長線上に位置づけてきた。1920年代後半のピカソからの影響も、ペペ・カーメルによってすでに指摘がなされ、この時期のピカソ作品に登場する交差する線が、1940年代以降のポロック作品に導入され、ドリップ絵画へと展開される過程が示されている¹⁰。しかしカーメルは、ピカソとポロックの形式上の類似点を、時代を追って挙げていくにとどまり、個別の作品についての詳細な分析は十分とは言えず、また《壁画》についてはほとんど言及していない。本稿では、カーメルの指摘を踏まえつつも、両者の類似点よりも差異に着目することで、ポロックがどのようにピカソの画面構成を受容し、変容させているかを分析する。そして《壁画》の画面構成が、そうした差異に基づいて成立していることを明らかにする。

ピカソは1920年代後半から、曲線によって画面を分割しながら具体的形象と背景を描き出す手法を新たに用い始める。例えば1926年の《画家とモデル》(図5)では、途切れることなく画面全体に行き渡る曲線が、人間の顔や身体の一部、そしてアトリエの床や壁面を連続的に描き出している。アルフレッド・バーはこの新しい形式を「曲線キュビズム」と呼び、分析的キュ

ピスムにおける直線を曲線に置きかえたものであると見なしているが¹¹、分析的キュビズムがひとつの対象を細かい無数の平面に分解するのに対し、この手法では同一の線が複数の対象の形態を形づくることに主眼が置かれており、たとえ一個の対象が分割されることはあっても、その識別は分析的キュビズムよりはるかに容易である。この手法の最初期の作例であるこの《画家とモデル》を、おそらくポロックは複製でも目にする機会はなかったが、アメリカでは、こうした画面分割を起点とするピカソの20年代後半以降の多様な展開を、1939年に近代美術館（MoMA）で開催されたピカソ回顧展で見ることができた¹²。

すでにポロックは、この分割の手法を《壁画》以前から導入している。例えば、1942年の《月女》（図6）においてポロックは、近代美術館所蔵のピカソの《鏡の前の少女》（図7）を参照し、月の形の頭部をもつ立像の身体を曲線のつながりによる分割の手法で描き出している¹³。また、彼は「月女」の周囲の空間を赤と緑で塗りつぶしているが、これもピカソが後に展開する新たな方法を導入したものである。ピカソは、例えば《青いアクロバット》（1929年、図8）のような作品で、曲線分割の構成によってできた形態の一部を残し、残りの部分を塗りつぶすことによって画面を構成する方法を考案していて、ポロックはこうした手法も同時に参照している¹⁴。

このようにポロックは、《壁画》制作以前から同時期にあたる42年から43年にかけて、ピカソの手法を自身の作品に取り入れている。しかしながら、両者の作り出す画面あいだには重要な差異が見られることは看過できない。そして後に明らかになるように《壁画》の画面構成はその差異の延長線上に位置づけられると筆者は考える。まずこれらの作品とピカソを比較すると、両者の輪郭線の扱い方が大きく異なっている。ピカソは曲線による分割と塗りつぶしによって、形象の輪郭を自在に変形し、新しい形態を生み出すが、ポロックの作品ではそれとは異なり、対象の輪郭は開かれ、断片化されているのである。例えば《月女》の人体を形づくる輪郭線は、その内部が外部と同系の色彩で塗られることで曖昧になり、さらに右下の平面の侵入によって輪郭自体が開かれる。その結果、人体は線的な骨組みのみを残し解体されたような印象を与えること

になる。つまり、ポロックはピカソと同様に画面の分割と平面の塗り重ねによって形象を浮かび上がらせてはいるが、ピカソとは違い、その内部にまで平面を侵入させることによってそのフォルムを壊しているのである。この傾向は《2人》（1943-45年、図9）においてより顕著で、グレーの面が人体の輪郭の内部まで入り込んで身体の形態は解体され、一部では輪郭線の断片のみが僅かに残されるのみとなっている。つまりポロックの画面では、周囲の平面が形象の輪郭線の内側に入り込むことにより、形象は、つねに周囲の平面によって歪曲され、解体される可能性にさらされている。

ピカソの曲線分割の画面では、輪郭線によって各対象や対象と周囲の空間とが分けられ、また塗りつぶしの画面では、特定の輪郭線が選択されることによって、形象が浮かび上がる。しかし《月女》や《2人》のようなポロックの画面では、輪郭線が、ある対象を他の対象や背景から切り分ける境界線としての機能を十分に果たしていないため、それらの関係は不明瞭である。そして《壁画》は、この相違点がより明確に示されている作品であり、この作品では、そうした境界としての輪郭線はすでに存在しない。《壁画》の画面は、ピカソ作品と同様に、小平面へと分割されている。しかし、それらの小平面は、具体的な形象を表わしていない。《壁画》における分割線は、対象を形づくる輪郭線ではないのである。その代わりとして、対象は別の方法で表わされる。つまり、輪郭線で囲われた形象の代わりに、絵文字のような、グラフィックな人体が導入されているのである。注目すべきなのは、これらの絵文字的人体の形象が、最初から輪郭線をもたないという特徴をもつ点である。したがって、これらの形象は、輪郭線によって生じる内部を持たないので、先に挙げた2作品のように、輪郭線の内部に別の平面が入り込むことによって形象が断片化されることがない。むしろ、輪郭線で囲われた面を持たず、線のみによって成り立つ《壁画》の人体は、小平面の間に位置し、自ら地を分割する線の一部となって小平面の連続を作り出しているのである。

以上のように、ポロックはピカソの曲線分割と塗りつぶしの画面構成の実践を独自に展開させ、《壁画》において絵文字的形象を導入することにより、ピカソとは異なる構造をもった画面を作り出した。絵文字的形

象の選択は、ミロや先史美術からの単なる引用ではなく、作品の構造そのものと結びついている。では、なぜポロックは形象に関し、ピカソと異なるアプローチを取ったのだろうか。そして、分割された画面に、輪郭線で囲われた形象ではなく、絵文字的形象を含ませることによって、作品の意味はどのように変わるのだろうか。

3. 《壁画》の記号的構造

ピカソの輪郭線に囲われた小平面としての形象と、ポロックの《壁画》の連続する小平面の間に位置する絵文字的象は、絵画を支持体の平面性へと還元するモダニズムの視点から見れば、その違いはあまり大きくはないように見える。両者はともに、現実の対象や空間を再現することよりも、画表面の平面性を強調しているのだと言えるかもしれない。しかし、形象の性質という側面に目を向ければ、両者は大きく異なっており、それによって作品の意味も異なったものになる。ポロックの形象の性質を考える際、ロザリンド・クラウスによるピカソのコラージュ論は非常に示唆的である。

クラウスによれば、コラージュは指向対象の不在によって条件付けられ、各形態のあいだの差異の体系によって意味づけられるという記号的な性質をもっている。クラウスは、1980年に発表した「ピカソの名において」で、主として1912年から14年の間に実践されたキュビズムのコラージュを、「再現表象の諸条件を再現表象する」記号であると定義した¹⁵。つまり、分析的キュビズムが、物理的な現実空間やそこに存在する対象を描くイリュージョンをその構成要素へと解体するのに対し、コラージュがしていることは、そうしたイリュージョンを記号的に「書くこと」なのだという¹⁶。

記号とは、ある不在の指向対象 (referent) に対する、代用、代理、代役をすることであり、クラウスは、記号の条件であるこうした指向対象の不在が、コラージュの構成の条件であることを指摘した。ソシュールによれば、記号とはシニフィアンとシニフィエの関係によって成り立つもので、シニフィアンは文字や音声要素といった物質的な構成体であり、シニフィエは非物質的な観念や概念である。記号は、これら二つの結

びつきの機能によって、ある対象を示すのであるが、重要なのは、その際記号が言及する当の事物は、そこに存在していないという点である。(たとえば犬について言及するとき、「イヌ」と発音する音声であるシニフィアンと、「犬」という一般的な概念が結びついて犬の記号が成立するが、そこに現実的な犬の存在は何ら関係していない。) クラウスは以下のように述べる。

したがってコラージュが達成したのは、視覚的なもののメタ言語である。コラージュは、空間を用いることなく空間について語ることができる。[中略] この“何かについて語る”という能力が依拠するのは、個々のコラージュの構成要素が、対となるシニフィエのための物質的なシニフィアンとしての働きをするという能力である。つまりそれは、その指向対象が不在であることを意味する存在であり、指向対象の不在においてのみ意味をなす存在なのである¹⁷。

コラージュを構成する紙片は、それぞれ対象を示すシニフィアンとしての役割を負う。しかしそのシニフィアンとしての紙片は、指向対象そのものを直接的に表わしてはいない。ある紙片はテーブルを意味し、別の紙片は空間の深さを意味する。しかしそれらの紙片は、物質としてのテーブルを描写したものではないし、陰影法のようにものの奥行き感を再現的に表わしているのではない。「テーブル」や「深さ」といったそれらの形態の意味は、画面中の形態の体系、すなわち、他の紙片の形態との差異において決定されているのである (図10)。

それでは、コラージュの画面に貼り付けられた紙片が、実際に指し示しているのは何か。それは、その紙片によって覆われた地 (ground) の一部分である。コラージュにおける形象 (figure) は、それによって消去された地、覆い隠された場所を直接的に指し示す指標 (index) である。「あらゆるポジティブな記号は物質的指向対象の隠蔽や否定を伴う」とクラウスは言う。つまり、コラージュ紙片の形象は、地を覆い隠すことによって、「消去された地」を示し、画中に取り入れているのだ¹⁸。クラウスは、このことが、コラージュが言語的な記号として成り立つ最大の条件であると述べる。つまり、ある紙片は、現実的な物体 (テーブル) を再

現しているのではなく、その紙片によって見えなくなった支持体の一部分を直接的に指し示すインデックスであるということ、そしてこの前提の上に、各紙片の形態上の差異の体系が成立し、そうした差異のなかから意味（「テーブル」という概念）が生成することが、コラージュの意味作用の構造なのである¹⁹。

以上のようなクラウドの分析を鑑みると、前章で見た1920年代後半のピカソの、曲線による画面分割や塗りつぶしによる画面もまた、形象と現実的な事物との類似性は強まるものの、コラージュの意味作用の構造を有するものだと見なすことができるだろう。《鏡の前の少女》のような、曲線分割の手法では、地は余すところなく小平面に切り分けられる。それらの小平面は、コラージュ紙片が互いに重なることなく画面全体に敷き詰められている状態に相応し、各平面はまるでジグソーパズルのピースのように過不足なく地を覆い、それぞれがその背後の地の一部を指し示すのである。その上で、各平面は少女の顔や身体の部分、影、背景の壁紙模様といったものを表わすシニフィアンとなる。一方、《青いアクロバット》のような塗りの残しの画面は、いわばパズルのピースが抜けた状態であり、形象は、切り抜かれた結果曝される地の一部分を指し示す。つまり、分割された小平面としての形象も、塗り残しによる形象もまた、構造としてはコラージュの紙片と同様、直接的には地を指し示す指標であり、現実的な指向対象をもたないシニフィアンなのである²⁰。

では、ポロックがピカソの画面分割と塗りつぶしの手法を用いるとき、ポロック作品は同じ意味作用の構造を有しているのだろうか。そうではなく、むしろポロックの画面では、そうした構造が成り立たない点に特徴があると筆者は考える。たしかに、ピカソ作品と同様、ポロック作品でも、画面分割による形象や、その周囲を塗り重ねる色面は、支持体のインデックスとしての性質をもっている。しかし、そうした指標的性質の上に、形象間の差異による記号的な関係が成立しているかと問えば、そうとは言えない。というのも、《月女》や《2人》のような作品では、インデックス性があまりにも強められるために、各形象間の差異が弱められてしまうのである。前章で分析したように、ポロックの画面では、塗りつぶしの面の侵入によって小平面の輪郭線が曖昧になり、形象同士の差異が不明瞭

になっている。輪郭線はある形象を別の形象や地から分離させ、互いの形態の差異を保証する役割を担い、ピカソの画面においては、形象同士の差異が輪郭線によって保持されることで、記号として読むことが可能になる。しかし、形象の輪郭線が曖昧なポロックの画面では、そうした差異の体系がゆらぎ、記号として読解することが難しい。ゆえに、覆われた、あるいは塗り残された地を指し示すインデックス的な側面がより強調されるようになるのである。

このように、ポロックの分割および塗りつぶしの画面では、ピカソの画面に成立するような記号的構造が成立せず、意味作用がうまく機能しないという状況が生じているが、では《壁画》ではどうだろうか。《壁画》の連続する小平面もまた、それらが覆う支持体のインデックスである。しかし、それらは規則的に分割され、ほとんど同じ形態であるために、識別可能な形象をもたない。代わりに、この作品では曖昧だが識別可能な形象が、小平面同士の隙間に、画面を分割する線の一部として、表わされている。これらの絵文字的人体の形象は、これまでの形象とは異なり、地を覆うのではなく、地の裂け目に存在している。つまり《壁画》は、地のインデックスとしての小平面によって構成されている点は、コラージュやコラージュに連なる画面と同様であるが、絵文字的形象の導入によって、その意味的な構造は、クラウドがコラージュに看取した記号的構造とは異なるものに変質している。というのも、絵文字的形象は、コラージュ紙片とは異なり、シニフィアンとシニフィエの恣意的な結びつきによる言語的記号という性質よりも、むしろ類似性に基づいた再現的な性質をもっているからである。絵文字的形象は、人間の形に似ているために、人間を意味するものと認識されるのである。したがって、《壁画》の意味的構造は矛盾をはらむものとなる。すなわちこの作品は、地のインデックスである連続した小平面によって成り立ち、その画面空間からは現実的な指向対象を排除しているにも関わらず、そこから再現的なイリュージョンを含む絵文字的形象を立ち上げているのである。

4. タブローと壁画の中間

以上の分析から、《壁画》の画面は、コラージュの構

造を出発点としているが、連続する小平面のあいだに絵文字的形象を発生させるという独自の方法を導入したために、シニフィアンとシニフィエの結びつきからなる記号的空間が成立せず、指向対象の不在を前提とする空間にイリュージョン的な形象が存在するという、コラージュとは別種の構造を有することが明らかになった。そして、この矛盾をはらんだ構造は、この作品に固有の性質、つまり観者に働きかけるという「壁画的」な性質によって、新たな効果を生み出すことになる。

近代の壁画は、19世紀にヨーロッパ諸国で起こったナショナリズムに鼓舞され復興し、公共の場で大多数の観衆の目に触れるというその性質から、様々な社会的、政治的な主張のプロモーションとして使用されてきた。しかし壁画の性質はそうした啓蒙的役割だけに規定されるわけではない。小型で移動可能なタブローとは違い、建築空間の一部である壁画は、その画面の内部で自律する絵画ではなく、特定の空間の文脈に依存し、そこで観者に何らかの効果を与える機能を有する。モダン・アートのタブローは、こうした画面の外部との関係性を極力減少させることによって自律性を獲得してきたのであるが、《壁画》においてポロックが目指したのは、むしろこうした壁画的な、外部すなわち観者への働きかけだったのではないか。

まず、《壁画》が画面の外部に開かれ、観者に向かって積極的に働きかける要因として、その画面がグリッドを想起させる点が挙げられる。グリッドとは本来的には幾何学的な格子状の画面を指し、一見すると《壁画》のような曲線的な画面はグリッドと呼ぶのにふさわしくないようにも見えるが、分割された小平面はほぼすべてが同サイズで円形と菱形の間のような形状で連続していることから、グリッドの変形と見なすことも可能である²¹。

周知のとおり、グリッドは分析的キュビズムからモンドリアンへと至る展開で生じた、平面的で反自然的、反模倣的な極めて近代的な画面である。グリッドは、絵画芸術の純粋性や自律性を保証する装置であるが、ロザリンド・クラウスは、それが同時に作品の外部との連続性もちうるというまったく反対の性質もっていることを指摘している。グリッドが遠心性と求心性という正反対の性質をあわせもっていることを論じた1978年の論考「グリッド」において、彼女はその遠

心的な性質について次のように述べる。「グリッドはあらゆる方向に無限に広がって行く。ある所与の絵画または彫刻がそこに課すあらゆる境界は〔中略〕単に恣意的なものにしか見えない。グリッドの力によって、所与の芸術作品は、単なる断片、無限に大きな構造体から恣意的に切り取られた小片として提示される。こうして、グリッドは芸術作品の内側から外側へと作用し、私たちに、そのフレームを超えた一つの世界の認識を強いる²²。」ポロックの《壁画》の小平面の連続もまた、グリッドの遠心的な性質をもち無限の広がり暗示させる。

また《壁画》が観者に働きかける第二の要因として、触知的効果がある。その効果はまず、縦約2.5メートル、横約6メートルというサイズの大きさによってもたらされる。つまりその大きさから、絵の前に立つと視界のすべてを絵が占めることになり、画面それ自体がひとつのフィールドのように知覚され、現実空間に取って代わる空間性をもつのである。そしてこの画面のサイズにより、面中を縦断する絵文字的形象のスケールが、ほとんど等身大に描かれることから、観者は二次元的で量感をもたない絵文字的人体から、「人間の気配」を感じとることになる。

触知的効果はさらに、色彩によっても生み出されている。これまでの作品と同様、《壁画》の連続した小平面もまた、絵の具で塗りつぶされている。しかし、他のタブロー作品の平面は、単色で平面的に塗られていたのに対し、同作品では複数の色彩で凹凸がつけられ、それによって触覚的效果が強くなっている。ポロックは小平面の輪郭の内部を白で着色するが、さらに随所に黄色を加えグラデーションによって奥行きを出している。また青緑色の線を絵文字的な人物の形象の横につけ、影のように人物を浮かび上がらせている²³。さらに、人物と小平面をつなぐように赤の線がところどころにつけ加えられ、人物を強調する緑の線とのコントラストを強める働きをしている。このように、ポロックは色彩の効果によって観者の目を、浮き上がる小平面の連続から人物の形象を見つけ出し、再び戻って、両者を行き来するよう誘導しているのである。

これらの効果、すなわちグリッドの遠心的広がり効果と触知的効果を用いることにより、《壁画》の画面では、観者が、せり上がってうごめく小平面の隙間か

ら人物像を身体的に認識する空間が形成されている。この経験は、分析的キュビズムの浅い奥行きをもつグリッド状の画面をみる経験とも異なるものである。キュビズムの絵を見るとき、私たちの目は面を追って画面を横滑りし、決して奥には行かないが、《壁画》を見るとき、観者の身体はフィールドとして広がる画面に包まれ、目は重なりうごめく線と色彩の間を分け入り、人間らしき形象を見出す。そしてその人間らしきものの認識は、それらが等身大として知覚されることによってより確かなものとなるのである。

以上のように、支持体のインデックスとしての連続した小平面と、イリュージョン的な絵文字的形象が同時に存在するという、一見不可解な構造をもつ《壁画》は、観者に対し触知的な働きかけをすることにより、現実の指向対象とも、記号的な意味作用とも結びつかない状態にある絵文字的形象を、手触りのある実体的な存在として立ち上がらせている。そして、こうした効果こそが、ポロックの言う「タブローと壁画の中間的機能」なのではないだろうか。形象を現実的な指向対象を持たない概念として表わすというコラージュの空間は、まさにタブローという、外部との関係が断ち切れ独立する絵画の中で成り立つものである。これに対し、ポロックの《壁画》は、そうしたコラージュの構造に基づきながらも、これをずらし、タブローの枠の外で、観者の身体的な知覚を通すことによって、はじめて「人体」と「空間」という意味が成立する絵画なのである。そのような意味の身体的認識こそが、《壁画》というタブローと壁画の中間的状态を前にして、はじめて可能になる経験なのである。

結びにかえて

本稿では、ポロックの《壁画》に焦点をあて、先行するピカソ作品および同時期のポロック自身による作品と比較することにより、この作品の独自性を浮き上がらせ、その性質を明らかにし、ポロックの目指した「タブローと壁画の中間」としての機能について考察してきた。しかし、ポロックの書いた1947年のテキストは、《壁画》について言及しているほかに、彼がこの年に着手しはじめるドリップ絵画のことを語っていることを忘れてはならない。本稿では、ドリップ絵画への

展開にまで踏み込むことはできなかったが、両者は網の目状に広がる線によって構成されているという点が共通している。さらに、1998年にMoMAで開催されたポロック回顧展の際に行われた調査によって、最も抽象的と考えられてきた1950年のドリップ絵画において、その最も下の層に絵文字的な形象が描かれていることがわかった(図11)²⁴。何層もの線の網の目によって見えなくなっているとはいえ、ドリップ絵画にこうした形象の層が存在することは見逃せない。なぜなら、ドリッピングによる線の網の目と、それが覆う形象とは、何らかの意味で関連付けられているはずだからである。今後稿を新たに、《壁画》とドリップ絵画の関係性に光をあて、ドリップ絵画におけるタブローと壁画の中間的機能とは何かを明らかにしてゆきたい。

註

1. Ellen G. Landau, *Jackson Pollock*, New York, 1989, p.147.
2. Francis Valentine O'Connor and Eugene Victor Thaw (eds.), *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, vol.4, New Haven, 1978, p.238.
3. Peggy Guggenheim, *Confessions of an Art Addict*, New York, 1960, p.106.
4. 《壁画》の公開、またその後のアイオワ大学への寄贈の経緯に関しては以下を参照。Robert Hobbs and Fredrick Woodard (eds.), *Human rights/human wrongs: art and social change*, exh. cat. Museum of Art, University of Iowa, Iowa City.
5. Steven Naifeh and Gregory White Smith, *Jackson Pollock: an American Saga*, New York, 1989
6. Kirk Varnedoe, "Comet: Jackson Pollock's Life and Work", in Varnedoe and Pepe Karmel, *Jackson Pollock*, exh. cat. The Museum of Modern Art, New York, 1998, p.39, and note 81, p.81. Carol C. Mancusi-Ungaro, "Jackson Pollock: Response as Dialogue", in Kirk Varnedoe and Pepe Karmel (eds.), *Jackson Pollock: New Approaches*, The Museum of Modern Art, New York, 1999, p.117-19.
7. Landau, *op. cit.*, pp.127-31 and p.147. W. Jackson Rushing, *Native American Art and the New York Avant-Garde: A Study of Cultural Primitivism*, Austin, 1995, pp.174-77.
8. Naifeh and Smith, *op.cit.*, p.468.

9. ポロックと分析的キュビズムについては、グリーンバーグが1955年の論考「'アメリカ型' 絵画」において、ドリップ絵画の交錯する線や滴りが分析的キュビズムを引き継ぐものだと書き、戦後のアメリカ絵画が分析的キュビズムを乗り越える至ったことを高く評価したことを端緒として、これまでしばしば言及されてきた。Clement Greenberg, "'American-Type' Painting" in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol.3, Chicago and London, 1995, pp.224-25. William Rubin, "Jackson Pollock and the Modern Tradition", Part 3, *Artforum*, April, 1967.
10. Pepe Karmel, "A Sum of Destructions", *Jackson Pollock: New Approaches*, The Museum of Modern Art, New York, 1999, pp.71-72.
11. Alfred H. Barr, Jr., *Picasso: Fifty Years of His Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1946, pp.132-33. バーは、1923年から画面構成に曲線を多用する傾向が顕著になると指摘している。
12. *Picasso: Forty Years of his Art*, edited by Alfred H. Barr, Jr., Museum of Modern Art, New York, c1939. またこの方法は、第二次大戦中にニューヨークに滞在したエルンストやマッソンにも広がり、ポロックはグッゲンハイムのコレクションを通じて、こうした画面構成に親しんでいたと考えられる。Karmel, *op. cit.*, p.73-74.
13. Landau, *op. cit.*, p.69.
14. Karmel, *op. cit.*, p.79.
15. Rosalind E. Krauss, "In the Name of Picasso", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge and London, 1985, p.40.
16. *Ibid.*, p.37.
17. *Ibid.*, p.37-38.
18. *Ibid.*, p.37.
19. *Ibid.*, p.34.
20. またクラウスは、こうした構造により、コラージュ以後（総合的キュビズム、後期キュビズム）の展開において、地と図の反転が強調されるようになり、「形態のネガとポジとを不断に転移して行く」ことを指摘する。つまり、画面に貼り付けられ地を覆う「ポジティブな」形象のみならず、形象をくり抜いた面を重ねることによって生じる「ネガティブな」形象が登場し、地と図の役割が自在に転換していくのである。*Ibid.*, p.34.
21. この菱形に近い形状と黄色と緑と赤による色彩は、《鏡の前の少女》の背景の菱形の壁紙模様と類似している。
22. Rosalind E. Krauss, "Grids", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge and London, 1985, p.18.
23. アトリエで撮影された写真と、完成後の写真との比較により、この青緑色の線は、おそらく完成間際に加筆されたものだということが指摘されている。Mancusi-Ungaro, *op.cit.*, p.118.
24. Pepe Karmel, "Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth", *Jackson Pollock*, exh. cat. The Museum of Modern Art, New York, 1998, pp.87-137.

執筆者

岸 みづき
 KISHI, Mizuki
 芸術学部 美術史・文化財保存修復学科
 School of Art / Department of Art History and Conservation
 非常勤講師
 Part-time Lecturer



図1 ジャクソン・ポロック《壁画》1943-44年 243.2×603.2cm
The University of Iowa Museum of Art, Iowa City.

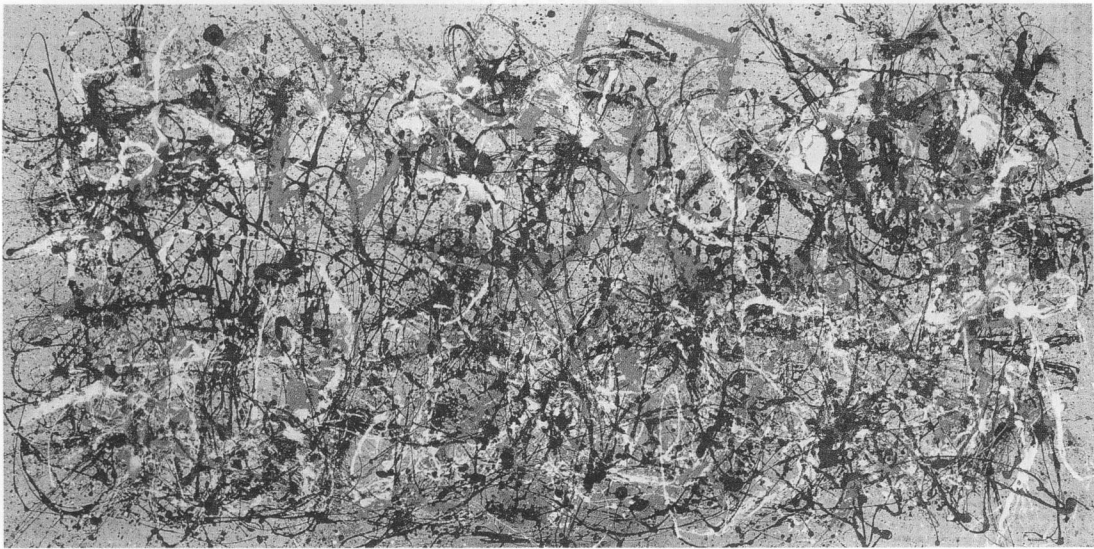


図2 ジャクソン・ポロック《秋のリズム》1950年 266.7×525.8cm



図3 ペギー・グッゲンハイムとポロック
(グッゲンハイム邸の玄関ホール) 1946年

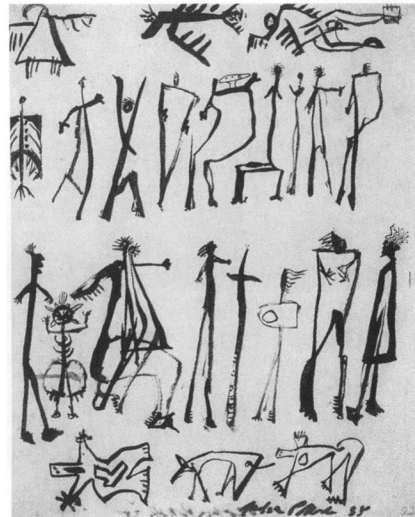


図4 ジャクソン・ポロック 無題
1939-42年 45.4×35.2cm

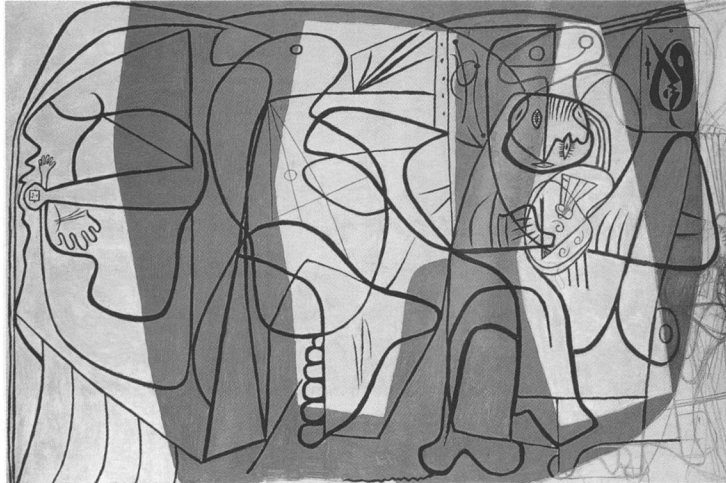


図5 パブロ・ピカソ《画家とモデル》1926年 137.5×257cm



図6 ジャクソン・ポロック《月女》
1942年 175.2×109.3cm



図7 パブロ・ピカソ《鏡の前の少女》
1932年 162.3 × 130.2 cm

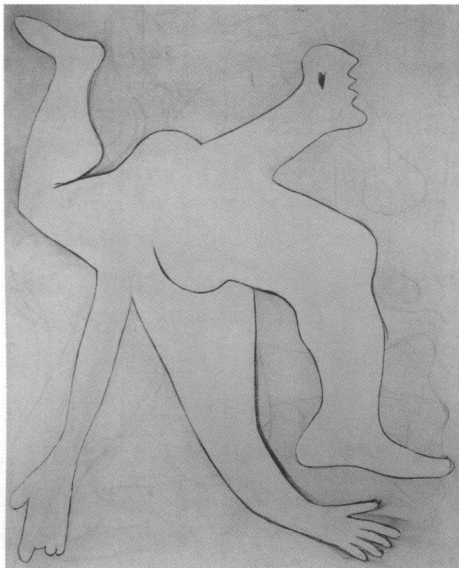


図8 パブロ・ピカソ《青いアクロバット》
1929年 162×130cm



図9 ジャクソン・ポロック《2人》
1943-45年 193×110cm

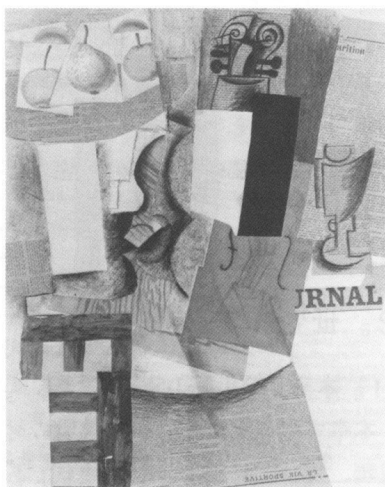


図10 パブロ・ピカソ《フルーツ、ヴァイオリン、
グラスのあるコンポート皿》
1912年

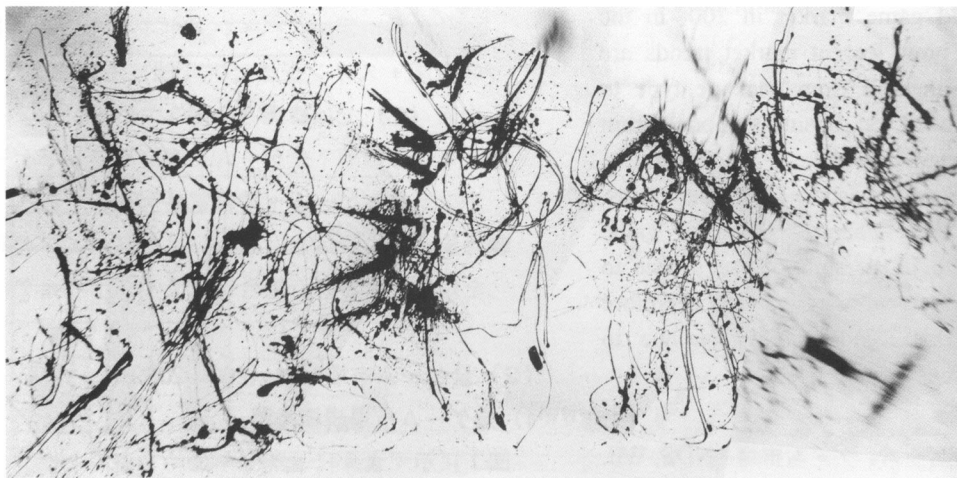


図11 ジャクソン・ポロック《秋のリズム》 制作初期段階の再構成