

〔論文〕

ジャクソン・ポロックの絵画における裝飾性

笥 菜奈子

はじめに

本論文では、アメリカの画家ジャクソン・ポロック（一九二〇—一九五六）の絵画における「裝飾性」について考察を行う。「裝飾」とは意味の広い言葉であるが、本論文ではその一つ性質である「模様」、つまり物の表面に付される、ある秩序に則して並べられる形の意味で扱う。ここで注目したいのが、ポロックの絵画——特にその最盛期とされるオールオーヴァー絵画——について、画面全域を覆う反復的な線描を裝飾模様になぞらえる批評である。一九四八年に行われた座談会において、ヴィクトリア&アルバート美術館のディレクターであるレイフ・アシュトン¹は、ポロックの一九四七年のオールオーヴァー絵画《大聖堂》〔図一〕を、「色調と質が素晴らしい。それは大変魅力的な絹織物のプリントとなるだろう」と述べて賞賛する。一方で小説家オルガス・ハクスリーは同作品への落胆の意をあ

ジャクソン・ポロックの絵画における裝飾性

らわしながら、「壁を巡って際限なく繰り返される壁紙」⁽²⁾と評する。このように、批評のレベルにおいては、ポロックの絵画と、壁紙や布に施される装飾模様の類似性は指摘されてきた。ところが、現在までの研究の中で、ポロックの絵画を装飾性の観点から詳細に検討するものは管見の限り見あたらない。

そこで本論文では、ポロックの絵画作品にあらわれる装飾模様の性質に着眼し、それがポロックの絵画を構成する重要な要素であることを指摘する。第一節では、二〇世紀初頭からの装飾をめぐる批評的言説に依拠しつつ、これまでポロックの作品が装飾という観点から論じられてこなかった理由を明らかにする。その上で、第二節ではパブロ・ピカソやアンリ・マティスの絵画に描かれる装飾模様を指摘した上で、それぞれがポロックの絵画形成にどのような影響を与えているのかを検証する。続く第三節では、オールオーヴァー絵画がもつ反復的構造について分析を行い、またその源泉としてポロックの師であったトーマス・ハート・ベントンの構図法を考察する。

以上の結果を踏まえ、最終節では、ポロックの絵画が作家フランク・ステラに与えた影響を装飾性の観点から検討する。後に詳述する通り、ステラは、ポロックのオールオーヴァー絵画とケルトの彩飾写本における組紐模様との近似性を語り、抽象表現の新しい可能性を装飾美術に見ていた。ステラが自身の作品に一貫して、ストライプやドットなどの装飾模様を挿入し続けている点に鑑みれば、ポロックの絵画における装飾性を考察することはステラの作品理解にも大きな影響を及ぼすと考えられる。同時に、二〇世紀のアメリカ美術において装飾が果たした役割について新たな見解を与えることができるだろう。

一・モダニズムによる装飾の忌避

ポロックの絵画を戦後アメリカ美術の中心に据えたのは、周知の通り、批評家クレメント・グリーンバーグである。グリーンバーグはカントに依拠しつつ、モダニズムとは、そのメデイウムにおいて還元不可能な性質を強調することだと捉える⁽³⁾。そして、モダニズムの絵画とは、文学的物語性、彫刻的質感の表現を放棄し、絵画それ自体に不可避な本質である平面性を強調するものと定義された。その上で、マネ以降の西欧絵画にこうした還元の様子を見て取り、その系譜に属するピカソやマティス、ポロックの絵画をモダニズムの絵画と位置づけた。

こうしたグリーンバーグの批評には、装飾的な芸術に対して二〇世紀初頭に巻き起こった批判が多分に影響していると考えられる。一九世紀末にはアール・ヌーヴオーをはじめとして、装飾的な芸術が隆盛し、産業と強く結びついていた。しかし、二〇世紀初頭にアドルフ・ロースが、装飾を人間の原始的な欲望に根ざすものと否定したことで⁽⁴⁾、装飾はものの本質を覆い隠す不合理で不必要なものと考えられるようになる。こうした中で、パブロ・ピカソが一九〇〇年代後半より展開したキュビスム絵画は、当時の批評において、装飾とは区別されることでその独自性が論じられたのだ⁽⁵⁾。

こうした言説に影響を受けて、グリーンバーグは、ピカソらが分析的キュビスム期に展開した画面の切子面状の細分化を、画面の平面性を強調する試みと捉えた⁽⁶⁾。加えて、キュビスム絵画や同時期のアンリ・マティスの絵画にしばしば挿入される装飾模様は、画面の平面性を強調するための要素であると考え⁽⁷⁾。そして、ポロックのオールオーバー絵画をも、交錯する塗料の滴りやはねによって画面の平面性を強調していると見解づけることで、ピカソらの試みをさらに推し進めたものと位置づけた⁽⁸⁾。そしてポロック以後、モリス・ルイスやケネス・ノーランドらによる、色彩と画布を一体化させるカラー・フィールド・ペインティングの作品の登場によって、モダニズム絵画の純粹還元の試みは終局を迎えたとされる。

しかし、こうしたモダニズムの絵画における、色彩や線を強調する平面的な画面構成は、天野知香が述べるように、「結果として『文様』や『装飾』と呼ばれるものと往々にして境界を接することになる」⁹⁾。グリーンバーグも、抽象表現主義のオールオーヴァー構成の絵画が、装飾的な性質を持つていることには自覚的であった。一九五五年の論文「アメリカ型」絵画」の中で、グリーンバーグは、ポロックにさきがけてマーク・トビーが達成したオールオーヴァー構成について、「壁紙模様の要素のように一様に繰り返され等間隔に配置されたモチーフで端から端までを満たし、それゆえ、絵画をその枠を超えて無限に反復できるように見える」¹⁰⁾と説明している。

しかし、エリサ・オーザーが詳細に指摘している通り、グリーンバーグは、絵画などの純粹芸術を工芸などの応用芸術よりも上位に置くために、装飾を単に表面を飾るものという意味で用いた¹¹⁾。ポロックの絵画についても、そのオールオーヴァー構成を壁紙などの装飾模様とは別様なものとして説明している。

奥行きに関するミニマルなイリュージョンの中でのかすかな変化によつて、ポロックは、さもなければ壁紙のようにくどくど見える色彩や形、線のパターンに、ドラマティックで絵画的な統一性をさらに吹き込むことができた¹²⁾。

あるいは、こうしたオールオーヴァー構成について、「肌理そのもの、明らかに感覚そのもの、反復の累積への絵画的なものとの融合は、同時代の感性における深層のようなものを代弁し、それに応じているように見える」¹³⁾と述べることで、こうした絵画には、現代的な感性に根付いた深い精神性が込められていることを示唆している。このように抽象絵画が高度な精神性を持つてことを説明するために、装飾はそれよりも下等な芸術として繰り返し援用されたのである。

こうしたグリーンバーグの装飾に対する批評的見解は、かつてグリーンバーグのもとで学び、その後独自の批評を展開したロザリンド・クラウスへと引き継がれる。クラウスは、ポロックの作品を装飾と形容することを拒否し、グリーンバーグの言葉を交えながら以下のように述べる。

抽象画家の最大の懸念は、単なる抽象、主題を知らない抽象、内容無き抽象を制作しているのではないかということであった。それに対する用語は——カンディンスキー、モンドリアンからポロック、ニューマンに至るあらゆる作家にとつての完全な蔑称——装飾なのである。「……」ポロックの絵画は、単なる装飾に過ぎないという度重なる非難の的となった——それがあまりに頻繁になされたので、クレメント・グリーンバーグは一九四八年のポロックの展覧会評で作品の分析と擁護に移る前に、『壁紙模様』というのはい聞き飽きた」と刺のある傍白をしたほどだ⁽¹⁴⁾。

同論内でクラウスは、抽象絵画を高度な精神性と主題を持つものと捉え⁽¹⁵⁾、反対に装飾を主題をもたない単なる造形とみなすことで両者を対照的に区別している。それゆえ、クラウスはグリーンバーグとは異なり、もはやポロックを始めとする抽象絵画の造形的特徴と装飾模様とを類比することはしない。代わりに、精神分析学の観点を取り入れることで、オールオーヴァー絵画を「視覚／光学的な充盈空間⁽¹⁶⁾」とみなす。そして、オールオーヴァー絵画の平面性が引き起こす蜃気楼のような幻惑性こそが、ゲシュタルト無き無意識の表象であると結論づけるのだ。

以上のように絵画のモダニズムをめぐる言説の中で、装飾は単なる表面を飾る模様として、高度な精神性を持つ抽象と区別された。その結果、ポロックの絵画についても、その装飾的特徴を考察することは忌避されることとなった。しかし、グリーンバーグがモダニズムの中心的作家として挙げていたピカソやマチスの作品には、装飾模様が重要

な要素として頻出する。前述の通り、グリーンバーグはこうした裝飾模様を、平面性を強調するための要素とみなしていたが、マティスは、「芸術作品にとって裝飾というのはきわめて貴重なものです。それは本質的な特性です」⁽¹⁷⁾と語るなど、裝飾の重要性を繰り返し主張していた。したがって次節では、ピカソやマティスの作品において裝飾模様がいかにか扱われているかを考察した上で、各々がポロックに与えた影響について考察していく。

二．ピカソ、マティスからの影響

ピカソやマティスの作品が、ポロックの作品に多大な影響を与えたことは、先行研究においてしばしば指摘されてきた。たとえばグリーンバーグは、ピカソのキュビズム絵画の構成方法がポロックの絵画全般に影響を与えていると主張する⁽¹⁸⁾。またエリザベス・ラングホルンは、ピカソがプリミティヴ・アートに影響を受けて描いた人体や動物の形象が、ポロックが描く形象に影響を与えていることを考察している⁽¹⁹⁾。あるいはエリック・デュ・シャッセーや大島徹也は、ポロックの一九四二年以降の作品が、線描や色彩の面でマティスに影響を受けていると論じており⁽²⁰⁾、確かにこの時期の作品から、ポロックは藤色やピンクといった、マティスが好んだ明るい色彩を取り込んでいることは明らかである。こうした指摘を踏まえ、本論ではピカソとマティスがポロックに与えた新たな影響を指摘したい。それは、模様や文字の描写、そして裝飾的構成である。

ピカソが一九〇九年から展開した分析的キュビズム期の作品の多くには、しばしば裝飾模様が描かれている。たとえば《バスの壘、クラリネット、ギター、ヴァイオリン、新聞、クラブのエース》【図2】では、画面中央の黄色い

面に、斜めの格子と丸、四角で構成された模様が描かれ、また面と面の間広がる空間にも無数の点描が付けられている。さらに一九一二年から制作されたパピエ・コレにおいても、新聞紙や文様が印刷された紙や布、木目、点描といった要素が多く挿入されている。このことから、キュビズム期に装飾模様は重要な要素として扱われていたことがわかる。

マティスの作品においても一九〇六年以降、装飾は画面を構成するための非常に重要な要素となる。たとえば《ナスのある室内》【図3】では、壁や床が紫色の花模様の反復によって覆われ、画面中央にはアラベスク模様と花柄が描かれた絵画が置かれるなど、室内空間全体が装飾模様に覆われて一体となつている。これ以降晩年に至るまで、マティスは一貫して作品に装飾模様を描き続けている。

ポロックも、この両者からの影響を跡づけるかのように作品の内部に装飾模様を挿入している。ピカソのプリミティヴ・アートの造形に影響を受けて制作した《仮面》（一九四一）においては、背景に、灰色、黒緑、オレンジで構成された波打つ格子模様を反復して描いている。また《月女が円を切る》【図4】においても、青地の面の一部を埋めるように、鱗状の菱形模様を描いている。さらに、色彩や構図の面でマティスとピカソからの影響を特に強く受けているとされる《ティーカップ》【図5】や《鍵》【図6】においても、画面中央に格子模様を描いたり、三角形の面部分を点描模様で覆つたりしている。このように、単一の形象を反復させて、ひとつの面を埋めるという特徴は、キュビズムの構成を模倣した一九三八・四二年の作品にはじめてあらわれていることから、ピカソの影響を受けて形成された特徴であると言える。

さらにもう一点、ピカソとの共通点を語る上で重要となるのが、画面内に挿入される文字や記号の形象である。先に見た《バスの壘、クラリネット、ギター、ヴァイオリン、新聞、クラブのエース》【図2】とともに、例えば《ラ

ムムの壘と静物》(一九二一)など、ピカソはキュビズム期の作品の多くに文字を挿入している。こうしたアルファベットは、メイヤー・シャピロが「規則正しく配列された黒い構成単位による表面の模様を形成する」⁽²²⁾と指摘するように、意味の伝達を目的としているというよりも、画面を飾る要素として挿入されている。

ポロックもまた、多くの作品に文字や記号を挿入する。例えば《速記の人物》【図7】では、画面全体を飛び交うように多数の文字が描かれ、また《男と女》(一九四二〜四三)では黒い帯部分に数字、記号が描かれている。こうした文字は、ピカソが挿入する文字と同様、意味の伝達を意図しておらず、画面を飾る形象のひとつとして描かれている。これ以降、ポロックは文字や記号の描写を展開していく。一九四三年の素描《無題》【図8】では、画面全体を黄・赤・白・黒・青の鮮やかな記号的形象で覆っている。一九四四年に描かれた《夜の霧》では、白色の線描による〇や菱形といった記号的な形象が画面全体を覆うように連ねられている。さらにオールオーヴァー絵画の先駆けとなる作品《鍊金術》【図9】においても、アスタリスクや数字の4、横倒しになつた6が描きこまれていることがわかる。したがって、こうした文字や記号の描写が、後のオールオーヴァー絵画における錯綜する線描の端緒となつたことは疑い得ないであろう⁽²³⁾。

こうした要素に加えて、オールオーヴァー絵画を構成するにあつて、ポロックはマティスが達成した裝飾的構成をも念頭に置いていたと考えられる。マティスは、一九〇八年に「構成とは、画家が自分の感覚を表現するために持ち込むさまざまな要素を、裝飾的なやり方で調える技である」⁽²⁴⁾と述べているが、それを裏付けるように一九〇六年から一九一一年にかけて、室内空間に模様のある布や絵画をかけることで画面を構成した。たとえば先の《ナスのある室内》【図3】において、床と天井の区別は色面の微妙な区別でしか示されず、またそれらと中央の絵画の間にも明白な輪郭線は存在しない。そのため画面全体が模様の反復によつて——鏡や窓によつて時折分断されながらも——

一体化しているように感じられる。そのため、マティスの裝飾的構成とは、天野が「絵画空間において、個々のモチーフが有機的で統一的な裝飾をなすよう構成され造形されるやり方」²⁶⁾と考察するように、画面全体がひとつの裝飾模様であるかのように構成することだと考えられる。

ポロックが画面全体を文字や記号の形象で覆うようになったのは一九四二年の《速記の人物》【図9】からのことである。大島は同作品の背面に描かれている黒の平らな領域が、マティスの《金魚とパレット》（一九一四）の背景にある黒の平らな領域を受容しているとしている²⁶⁾。このように、この時期にポロックがマティスの影響を取り入れて新しい表現に着手していたことに鑑みれば、画面全体を文字や記号の形象で覆うという構成についても、マティスの裝飾的構成からの影響を見ることが可能である。すなわち、マティスが画面全体を模様の反復によって一体化したのと同様に、ポロックは文字や記号を画面全体に配置することで、全体を統一させているのである。これ以後オールヴァー絵画にいたるまで、こうした構成方法が用いられていることから、マティスの裝飾的構成がポロックのオールヴァー絵画の形成の一助になったと考えられるだろう。

以上より、本節では、ピカソやマティスの作品がポロックの作品に与えた影響について、これまで指摘されることのない側面について指摘を行った。それは、模様や文字、記号の挿入と、そうした要素の連繋による画面の被覆という特徴である。以上の指摘は、ポロックの代表作であるオールヴァー絵画に至る以前の作品に関してのものであったが、オールヴァー絵画に至ってもなお、ポロックの絵画は裝飾と類似した特徴を持っている。そこで次節では、ポロックのオールヴァー絵画が持つ裝飾的特徴を詳細に分析するとともに、そうした特徴の影響源についても明らかにしていく。

三．オールオーヴァー絵画の装飾性

冒頭で述べた通り、ハクスリーはポロックのオールオーヴァー絵画を「壁を巡って際限なく繰り返される壁紙」⁽⁷⁾と評していたが、この批評からは、オールオーヴァー絵画の装飾性を、その壁を覆う程の作品サイズと、反復構造に見ていることがわかる。一九九八年にペペ・カームルはオールオーヴァー絵画を制作するポロックの映像を解析したが、その結果、ポロックがキャンヴァスの左端から右端まで同じ動作を繰り返して単一の形象を反復させていることが明らかとなった⁽²⁸⁾。こうした反復構造は、ほとんどのオールオーヴァー絵画に共通する特徴である。たとえば、一九五二年の《ブルー・ポールズ》【図10】においては画面全体に八本の縦線がほぼ均等に繰り返されており、またその二年前に制作された《No.28, 1950》（一九五〇）においても、他の線よりも太く強調された四本の縦線の反復が画面を構築していることがわかる。

こうしたオールオーヴァー絵画の反復構造の端緒となったのは、ペギー・グッゲンハイムの邸宅の玄関ホールを飾るために制作された作品《壁画》【図11】であつたと考えられる。というのも、ポロックはオールオーヴァー絵画を制作し始める一九四七年に、以下のように述べることで《壁画》の重要性を語っているからである。

私はイーゼルと壁画の間で機能する移動可能な絵画を描くことを意図しています。ペギー・グッゲンハイム女史の大絵画で、このジャンルの前例を制作しました。「……」イーゼル画は廃れつつある表現形式であり、現代的感覚の傾向は、壁に描かれる絵ないしは壁画へと向かっていると思います。イーゼルから壁画へと完全に移行するには、機はまだ熟していません。私が描こうと考えている絵は中間の状態に当たり、未来の方向を、そこに完全に到

達することなく指し示す試みとなるでしょう⁽²⁹⁾。

《壁画》の画面内部には縦方向に伸びる黒い線が、横方向に繰り返し描かれている。これ以前の作品においても、ポロックは様々な線描による形象を画面全体に描いているが、同一の形象を規則的に反復する構成をとるのはこの絵画が初めてである。同作品において反復される黒い描線は、上部が円形、下部が二股の線に別れており、ポロックが以前、アメリカン・インディアン⁽³⁰⁾の絵文字に影響を受け描いた人型の形象《無題》〔図12〕との類似が先行研究において指摘されてきた。《壁画》の形象の源泉が、インディアン美術に由来する絵文字であるならば、絵文字的形象の反復という《壁画》の構成上の特徴は、壁紙に付される一般的な装飾模様⁽³¹⁾の性質——同一の記号や文様の反復——との近似性を強めていると考えられる。

他方で、ステイヴン・ポルカーリは、ポロックのオールオーバー⁽³²⁾絵画の反復構造は、画家トーマス・ハート・ベントンの構図法に由来すると主張している⁽³³⁾。ベントンは一九三〇年から二年間アート・スチューデント・リーグでポロックの教師を務めていた人物である。一九三七年にはポロックと共同で壁画制作などを行っており、ポロックが死去する一九五六年まで交流は続いていたという。多くの場合、ベントンはポロックに与えた影響はポロックの初期の絵画に限られると言われるが⁽³⁴⁾、ポルカーリは、オールオーバー⁽³⁵⁾絵画の構成方法にも、ベントンは影響を与えていると考察する。

ベントンは、一九二六〜二七年に絵画の構成法についての論文を発表している⁽³⁶⁾。その第一部では、日本の浮世絵の明暗法や、パルテノン神殿のフリーズの構成などに範をとりながら、絵画の構成において均衡、連続性、リズムの三つの要素が重要であることが説かれる。またベントンは、絵画の理想的な構成について、再現的な形を省き、直線

と曲線のみによるパターンで図解している。ベントンは、とりわけ横長の構成に対してリズムを形成する困難さを述べ、フリーズや極端に横長の絵画のための構成を考案している【図13】。ここでは水平に繰り返される垂直線を軸として、直線と曲線が交錯しながらフリンジ状に連ねられて反復されている。

ポルカリーによれば、ベントンのこうした構図法は、まずポロックの《誕生》（一九三八〜四一）に明らかである。この作品における黒い輪郭線は、曲線と直線が織り交ざりながら、ベントンが示すように画面全体にリズムミカルに組まれている。続いて先にあげた《壁画》においては、横長の画面に、黒い直線が水平的に反復され、そのまわりに無数の有機的な曲線のフォルムが配置されているという点で、ベントンのアイデアを継承している³⁴。そしてオールオーヴァー絵画《ワン、No. 31, 1951》【図14】に至っては、横長の画面に同一要素が繰り返され画面のリズムを構成しているという³⁵。中央部分は線描の交錯で半ば不明瞭となっているが、画面の両端であらわになつて下層に目を向ければ、ポロックが垂直的な線を最初に配置して、その上に黒、茶、灰、白による線描を重ねることがわかる。これはベントンの提案した画面に垂直線の反復を想定し、その周囲に曲線や直線を配する構図と近似している。

こうしたベントンの構図法は、一九世紀末からアメリカで試みられた、工業製品を洗練化させるための教育法に影響されて出来たものである³⁶。この時期にそのような教育法があらわれた理由についてバーバラ・ジャフィーは以下のように考察する。

「一九世紀末に」教育者たちは次のような新しい一致した意見に達した。つまり一八八九年のパリ万博におけるアメリカの裝飾的・応用芸術的な製品への評価の低さである。そして、より広範な方針における教育が、学生の美への正しい理解を高め、究極的には美しいものをつくりだす能力を高めるだろう、と議論した³⁷。

そして一九世紀末から二〇世紀初頭にかけて、アメリカでは構図法についての著書が多く出版されるようになった。製品をより洗練されたものにするという実践的な目的を達成するために、教育者たちは、整然さや正確さ、質感、想像力を重視する指導法の開発を試みた。その際に参照されたのが、日本の文様や浮世絵の構図、古代ギリシャ、エジプトの構図法や装飾模様作成法であった。たとえば、ウォルター・スミスは古代ギリシャやエジプトの文様などに鑑みながら、いかに美しい図形を描写するかを説いている³⁸。またフェノロサと親交のあったウエスレー・ダウは、日本の浮世絵や装飾文様などの構図を多数参照しながら、構図法について解説している³⁹。

ジャフィーによれば、ベントンはこうした専門家たちと親しく、特にダウの見解を参照して自身の構図法を組み上げたという。また、ベントンは「日本の浮世絵を見続けることを通して私は、自分の絵画をはつきりとしたパターンで改作することを学び、また北斎などのような作家を通して風合いを獲得した⁴⁰」と語ることで、自身の作品におけるパターンの重要性を表明している。それゆえ、ベントンの構図法は、古代ギリシャや日本などの装飾的パターンに基づいて組み上げられたと考える良いだろう。したがって、その影響を受けたポロックのオールオーヴァー絵画もまた反復的なパターンを持つに至ったのである。

四. フランク・ステラへの影響

ポロックが後の世代に与えた影響は、先に述べたカラー・フィールド・ペインティングの作家たちだけではなく、ドナルド・ジャッドや⁴¹、アラン・カプロウへなど⁴²、幅広く跡づけられてきた。本論文では、第三節までに得ら

れた結果をもとに裝飾模様という観点からポロックの作品がフランク・ステラへ与えた影響を跡づけたい。

ポロックがステラに影響を与えたことは、既にマイケル・フリードが指摘している。フリードは、グリーンバーグの理論を引き継ぎながら、ポロックやバーネット・ニューマン、モリス・ルイスの絵画を、キャンヴアスの形体を強調するものと捉え、ステラやノーランドによるシェイプト・キャンヴアスの作品は、ポロックらの影響を受けて制作されたと主張する⁽⁴³⁾。

しかし、フリードの解釈においてはステラの作品が持つ裝飾的特徴については議論が行われていない。ステラは、マティスの裝飾的絵画に影響を受けているとしばしば語り⁽⁴⁴⁾、作品に一貫して裝飾模様を挿入し続けている。一九五〇年代後半からのストライプで構成された「ブラック・ペインティング・シリーズ」(一九五八〜六一)をはじめとして、「分度器シリーズ」(一九六七〜七二)における円の構成や「エキゾチック・バード・シリーズ」(一九七六〜八〇)におけるアラベスク的曲線、そして「イマジナリー・プレイズ・シリーズ」(一九九五〜九七)におけるコンピュータで作成したグリッド、ドットの挿入などである。ステラの作品全体を通して、裝飾模様は重要な役割を果たしているのだ。

ステラの裝飾への関心は、彼がプリンストン大学に提出した学位論文に既にあらわれている。後年のステラのインタビューによれば、ステラは、ケルトの彩飾写本についての論文の中で、ケルトの組紐模様とポロックのオールオーヴァー絵画とを同列に扱ったという。

論文を受け入れて貰えるように書き増しをしなければならなかったので、私は実際に、ケルトの彩飾写本を、ポロックについての事柄や裝飾の根本的な問題、つまり実際に裝飾を構成しているものや裝飾が芸術になる方法、装

飾が単なる装飾ではなくなるのはいつかという問題の中に含めた。私の議論は本質的にポロックとケルトの彩飾は両方とも芸術だというものである。あるものはたまたま絵画となり、またあるものは彩飾写本となる。しかしそれは両方とも芸術にカテゴライズされるもので、単なる反復的なデザインや平凡な装飾といった下位のカテゴリーからは遠く外れているのである⁽⁴⁵⁾。

ケルトの装飾は紐と紐を交差させてできる模様の特徴があり、紐があらわれては他の紐の下にもぐつて消え、またあらわれるという構成において、ポロックのオールオーヴァー絵画における交錯する線描と類似している。ステラは、ここで装飾が下位のカテゴリーに置かれていることを認識しながらも、芸術作品における装飾の重要性を示唆している。しかしながら、その後のステラの発言に鑑みれば、装飾こそが抽象芸術を発展させるものだともなされることかわかる。

一九八六年に出版された講義録『ワーキング・スペース』⁽⁴⁶⁾で、ステラは、今日の抽象絵画の空間が保守的で、窮屈なものになっている状況に苦言を呈している。そして抽象芸術の新たな可能性を拓くために、ラスコーやエジプト墳墓の壁画、中世の写本装飾、イスラムのタイルといった装飾美術に源泉を求めるべきことを語っている。加えて、ポロックのオールオーヴァー絵画についても、それが抽象絵画の空間の可能性を拡大する試みであるとして、再び次のように言及する。

我々はポロックを使いこなす必要がある。そこに可能性を見るからである。その可能性の内実は、動きの豊かな線のスPEED感、奥行きのない空間の圧縮と交錯、そして、抽象の具現にふさわしい物質性の美しさである⁽⁴⁷⁾。

すなわち、ステラはポロックの絵画が装飾模様と類似していることに加えて、その動きや空間、物質性の美しさによって、新たな抽象表現の可能性を開く端緒となると考えていたのである。

シドニー・テイリムが指摘するように、ステラのこうした思考は、その作品にもあらわれている⁴⁸。特に一九七六年以降の《パチャナク》（インディアン・バード・シリーズ）【図15】に代表される一連のレリーフ作品は、切り抜かれた金属板の立体的な交錯や、金属板の表面に激しい筆致で描かれた格子やジグザグの模様の特徴がある。既に尾崎信一郎は、これらの作品から惹起される視覚の惑乱がポロックの作品を想起させることを指摘している⁴⁹。『ワーキング・スペース』においてステラは、ポロックの絵画において、錯綜する線描が、時にキャンヴァスの表面上に、また時にその手前に浮かんで見えるという様子を重視していた。このことに鑑みれば、ステラのレリーフ作品における金属板の交錯は、ポロックの線描の交錯が生んだ空間性を推し進めるために構成されたと考えられる。そしてそれはまた、ケルト装飾とポロックの絵画を同等に捉えるステラの初期の考察にも反響しているのである。

おわりに

本論文は、ポロックの絵画における装飾性について考察するものであった。そのため、オールオーヴァー絵画以前の作品に描かれる装飾模様や、オールオーヴァー絵画が持つ装飾模様の性質について検討した。第一節で検討したように、ポロックの絵画は「壁紙模様」と評されながらも、装飾を忌避するモダニズム批評の台頭によって、その内実は検討されないままであった。しかし最終節で述べたように、ステラは上位の芸術、下位の装飾という区分を自覚し

ながらも、抽象絵画の新しい可能性を、ポロックの絵画の装飾性や、他の装飾美術に見ていた。このことは、単なる表面の飾り以上の価値を装飾に見出したという点で注目し値する。

こうしたステラの装飾性に影響を受け、一九七〇年代の終わりからアメリカでは、様々な文化の装飾模様を主要なモチーフとして作品を制作する「パターン&デコレーション」と称される動向が起っている。本研究において装飾という観点から、ピカソやマティスから、ポロックを経由してステラへと続く新たな流れを位置づけたことは、パターン&デコレーションなどの後の動向を研究する際にも重要な意義を持つだろう。

ポロックの作品については、本論文で検討したように、絵画内容に装飾的性質が見て取れるだけではなく、壁画や窓飾りといった建築を装飾するための目的でつくられたものも存在する。また、一九五一年には雑誌『Vogue』⁽⁵⁾において、ポーズをとるファッションモデルの背景として作品が用いられたことから、空間を飾る役割を担わされてもいた。こうしたポロック作品における別様な装飾的特徴の検討については別稿に譲るが、二〇世紀のモダニズム批評の中で設定された、上位の芸術、下位の装飾といった関係を融和させる在り方として、ポロックの絵画を検討することは意義深いと考える。

註

- (一) Leigh Ashton, Aldous Huxley and others, "Round Table on Modern Art," *Life*, New York: Time Inc, October 1948, p. 62.
- (二) Leigh Ashton, Aldous Huxley and others, 1948, p. 62.

ジャンクン・カロットの絵画における装飾性

- (3) Cf. Clement Greenberg, "Modernist Painting" (1960), *Aesthetics Contemporary*, Richard Kostelanetz(ed.), Buffalo, New York: Prometheus Books, 1989, pp. 195-201 (Originally published in *Forum Lectures: The Visual Arts in Mid Century America*, Washington D.C.: Voice of America, 1960) [「ジャンクン・カロットの絵画」『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄ほか訳 勁草書房 二〇〇五年、六一―七六頁]。
- (4) Cf. Adolf Loos, "Ornament und Verbrechen" (1908), *Adolf Loos: Sämtliche Schriften in zwei Bänden - Erster Band*, herausgegeben von Franz Glück, Wien: München: Herold 1962, pp. 276-288 [『装飾と犯罪——建築・文化論集』伊藤哲夫訳 中央公論美術出版、二〇〇五年]。
- (5) Cf. Albert Gleizes, Jean Metzinger, *Du Cunnisme*, Paris: E. Figuiere, 1912.
- (6) Cf. Clement Greenberg, "Collage" (1958), *Art and Culture*, Boston: Beaton Press, 1961, pp. 70-83, (Originally published as "The Pasted-Paper Revolution," *ARTnews* 57, New York: ARTnews, September 1958) [「コラージュ」『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄ほか訳 勁草書房 二〇〇五年、八二―一〇一頁]。
- (7) Clement Greenberg, "Picasso at Seventy-five" (1957), *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Bacon Press, 1961, pp. 59-69 [「七十五歳のピカソ」『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄ほか訳 勁草書房 二〇〇五年、一〇二―一一六頁]。
- (8) Cf. Clement Greenberg, "American-Type Painting," *Partisan Review* 22, New York: Partisan Review, Spring 1955, pp. 179-96 [「アメリカ型」絵画』『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄ほか訳 勁草書房 二〇〇五年、一二五頁]。
- (9) 天野知香「装飾と「他者」』『デザインの力』永井隆則編 晃洋書房、二〇一〇年、九〇頁。
- (10) Greenberg, 1955, p. 217 [一二四頁]。
- (11) Blissa Auther "The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg," *Oxford Art Journal*, Oxford University Press, April 14, 2004, pp. 339-364.
- (12) Clement Greenberg, "The Jackson Pollock Market Soars" (1961), *The collected essays and criticism: Vol.4. Modernism with a vengeance, 1957-1969*, edited by John O'Brian, Chicago: The University of Chicago Press, 1993, p. 110.
- (13) Clement Greenberg, "The Crisis of the Basel Picture," *Partisan Review* 15, New York: Partisan Review, April 1948, p. 484 [「ベール画の危機」『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄ほか訳 勁草書房 二〇〇五年、八一頁]。
- (14) Rosalind E. Krauss, "Reading Jackson Pollock, abstractly," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist*

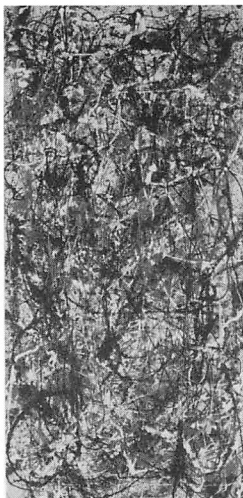
- Myths*, 1985, p. 237 (「ジャクソン・ポロックを読む」 抽象的だ)、『ユリイカ』小西信之訳「青土社」一九九三年二月号「一九四画」□は引用者。グリーンバーグの発言について「その出典は」その出典にちなむ。Clement Greenberg, "Review of Exhibitions of the American Abstract Artist, Jacques Lipchitz, and Jackson Pollock" (1948), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Vol. 2: Arrogant Purpose, 1945-1949*, edited by John O'Brian, Chicago: The University of Chicago Press, 1986, p. 75.
- (15) タンブスはロスコや「ローマン」・ブキウエルとらった抽象表現主義の作家たちが一九四八年に始めた美術学校の名前「芸術家の主題」[The Subjects of the Artists]から抽象表現主義の作家たちにならび「主題」をもつことが重要であったことを主張し、同じく抽象表現主義の作家でもあるポロックにとついてもまた「主題」は常に重要な関心テーマであったと述べている (Cf. Krauss, 1985, pp. 226-227 (一八七画))。
- (16) Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993, p. 307 (「視覚的無意識第六章」『重力 戦後美術の座標軸』小西信之訳「国立国際美術館」一九九七年「四二画」)。
- (17) Henri Matisse, "Entretien avec Léon Degand," *Écrits et propos sur l'art*, Dominique Fourcade (ed.), Hermann: Paris, 1972, p. 308 (「ジャン・レオン・デガンドの対談」『マティス 画家のノート』二見史郎訳「ちち書房」一九七八年「三七一画」)。
- (18) Cf. Greenberg, 1955.
- (19) Elizabeth L. Langhorm, "Pollock, Picasso and Primitive," *Art History*, Vol. 12, No. 1, March 1989, pp. 64-92.
- (20) Éric de Chasseay, *La Violence Décorative: Matisse dans l'art américain*, Paris: Jacqueline Chambon, 1998. ちち大島徹也「ジャクソン・ポロックのカミー・ヌアト・シリーズ——マティスとピカソの同化の試み」『鹿島美術財団年報』鹿島美術財団「二〇〇二年」一九九二二九頁。
- (21) こうした模様の描写は、明らかにキエリウストの構成を踏襲した一九三八〜四一年の作品CR69, 73, 75に、そのほかちち書房「ちち大島徹也」(Cf. *Jackson Pollock: a catalogue raisonné of paintings, drawings, and other works*, edited by Francis Valentine O'Connor and Eugene Victor Thaw, v. 1-4: Connecticut, Yale University Press, 1978)。
- (22) Meyer Schapiro, "Script in Pictures: Semiotics of Visual Language," *Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language*, New York: George Braziller, 1996, pp. 115-199 (「絵の文字の文法：視覚言語の記号学」『西洋美術研究 特集』)

ジャクソン・ポロックの絵画における装飾性

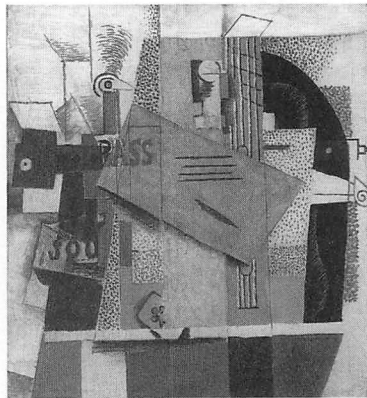
ジャクソン・ポロックの絵画における装飾性

- レロコン：美術における付随的なもの』木俣元一訳、三元社、九号、二〇〇三年、四二頁。□は引用者。
- (23) ポロックの描く文字や記号と、その変遷については拙論を参照のこと。「ジャクソン・ポロックにおける無意識——一九三三〜四四年のイメージの変遷をめぐって——」『あいだ／生成』あいだ哲学会、七月堂、四号、二〇一四年、二八〜四八頁。
- (24) Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Dominique Fourcade (ed.), Hermann: Paris, 1972, p. 42. 『マチスマ 画家のノート』二見史郎訳、みすず書房、一九七八年、四一頁。
- (25) 天野知香『装飾／芸術——一九・二〇世紀のフランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ、二〇〇一年、三五六頁。
- (26) Cf. 大島徹世『ジャクソン・ポロックのマチスマ受容』『美術史』美術史学会、五四号、二〇〇四年、六六〜八一頁。
- (27) Leigh Ashton, Aldous Huxley and others, 1948, p. 62.
- (28) Cf. Pepe Karmel, "Pollock at work: The Films and Photographs of Hans Namuth," *Jackson Pollock*, New York: The Museum Of Modern Art, 1998, pp. 113-116.
- (29) Jackson Pollock, "Application for Guggenheim Fellowship" (1947), *Jackson Pollock Interviews, Articles and Reviews*, New York: The Museum Of Modern Art, 1999, p. 17. □は引用者。
- (30) Cf. Ellen G. Landau *Jackson Pollock*, New York: Harry N. Ammans, 1989, pp. 127-131. 岸、二〇一一年、二八頁。またジャクソン・ラッシングは、具体的に「アリゾナ州南部のホムムカ文化の陶器に描かれた人体の形象を参考にしたと推測している。ポロックはアメリカ先住民族に関する調査報告書「アメリカ民俗学局報告」を十卷分所持していたが、ラッシングは報告書内の岩壁に刻まれた絵文字などの記述が、ポロックに影響を与えたと推測している (Cf. W. Jackson Rushing, "Native American Culture and Abstract Expressionism," *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, New York: Abbeville Press, 1986, pp. 284-285. 「儀式と神話 アメリカ先住民族文化と抽象表現主義」『ユリイカ』富井玲子訳、一九九三年、二五号、二〇八〜二〇九頁)。
- (31) Stephen Polcari, "Jackson Pollock and Thomas Hart Benton" (1979), *Jackson Pollock Interviews, Articles and Reviews*, New York: The Museum of Modern Art, 1999, pp. 192-201.
- (32) Cf. Berton Roueché, "Unframed Space," *The New Yorker*, New York: The New Yorker, August 5, 1950, p. 16.
- (33) T. H. Benton, "The Mechanics of Form Organization," *The Arts*: I, November 1926, pp. 285-89; II, December 1926, pp.

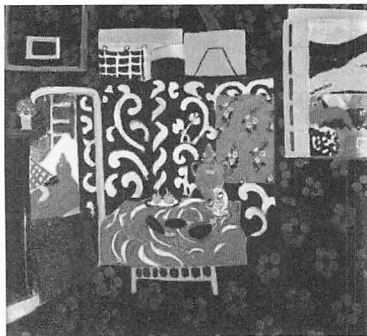
- 340-342: III, January 1927, pp. 43-44; IV, February 1927, *The Arts* pp. 95-96; V, March 1927, pp. 145-148.
- (34) Polcari, 1979, p. 198.
- (35) 『レカリーは、他にも《鍵》(一九四六)、『五尋の深み』(一九四七)、『大聖堂』(一九四七)といった作品を例に出して、ペンタゴンの構図法との類似を説明している。』
- (36) Cf. Barbara Jaffee, "Jackson Pollock's Industrial Expressionism," *Art Journal*, Vol.63, No.4, New York: College Art Association 2004, pp. 68-79.
- (37) Jaffee, 2004, p. 73. □ 『モリス』
- (38) Walter Smith, *Teacher's Manual for Freeland and Intermediate Drawing in Primary Schools*, Boston: James R. Osgood, 1875.
- (39) Wesley Dow, *Composition: A Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers*, New York: Garden City, 1913.
- (40) Thomas Hart Benton, *An American in Art*, Lawrence, Kansas: University Press of Kansas, 1969.
- (41) Donald Judd, "Jackson Pollock," *Arts Magazine*, New York: Art Digest, April 1967, pp. 32-35.
- (42) Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock," *ARTnews*, New York: ARTnews LLC, October 1958, pp. 24-26, 55-57.
- (43) Michael Fried, "Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons," *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago: University of Chicago Press, 1998, pp. 77-99 (Originally published in *Artforum* 5, Nov. 1966, pp.18-27).
- (44) Cf. William Rubin, *Frank Stella*, New York: Museum of Modern Art, 1970, p. 149.
- (45) Frank Stella, "Oral History Interview with Frank Stella," interviewed by Sidney Tillim, *Archives of American Art*, Smithsonian Institution, 1969, p. 25.
- (46) Frank Stella, *Working Space*, Cambridge: Harvard University Press, 1986 [『ローキーン・スペース 作動する絵画空間』辻成好・尾崎正晴監訳、福武書店、一九九九年]。
- (47) Stella, 1986, p. 60 [『(〇頁)』]
- (48) Stella, 1969, p.25.
- (49) 尾崎信一郎『絵画論を超えて』東信堂、一九九九年、七一頁。
- (50) *Vogue*, New York: Conde Nast, March 1951, pp.56-59.



【図1】 ジャクソン・ポロック《大聖堂》
1947年、カンヴァスにエナメル・
アルミニウム塗料、
181.61 × 89.06cm、ダラス美術館蔵



【図2】 パブロ・ピカソ《バスの壘、クラリ
ネット、ギター、ヴァイオリン、新
聞、クラブのエース》1913-14年、
カンヴァスに油彩、81 × 75cm、
ジョルジュ・ボンビドゥー国立美術
文化センター蔵



【図3】 アンリ・マティス《茄子のある室内》
1911年、カンヴァスに油彩、
212 × 246cm、グルノーブル美術館蔵



【図4】 ジャクソン・ポロック《月女が円を
切る》1943年、カンヴァスに油彩、
109.5 × 104cm、ジョルジュ・ボンビ
ドゥー国立美術文化センター蔵



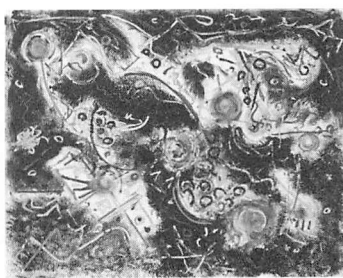
【図5】 ジャクソン・ポロック
《ティーカップ》1946年、
カンヴァスに油彩、
101.6 × 71.1cm、
フリーダー・バルダ・
コレクション蔵



【図6】 ジャクソン・ポロック《鍵》
1946年、カンヴァスに油彩、
149.8 × 213.3cm、エドワード・
モリス夫妻蔵



【図7】 ジャクソン・ポロック《速記の人物》
1942年、カンヴァスに油彩、101.6 ×
142.2cm、ニューヨーク近代美術館蔵



【図8】 ジャクソン・ポロック《無題》
1943年、紙にインク・アルミ
ニウム塗料、45.4 × 35.2cm、
メトロポリタン美術館蔵



【図9】 ジャクソン・ポロック《錬金術》1947年、
カンヴァスに油彩・エナメル・アルミニウム塗料・ばね、
114.6 × 221.3cm、ペギー・グッゲンハイム・コレクション蔵



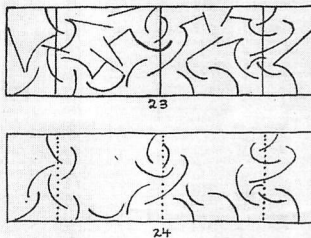
【図10】 ジャクソン・ポロック《ブルー・ポールズ》1952年、カンヴァスに油彩、
アルミニウム塗料、ガラス 210.2 × 487.6cm オーストラリア国立美術館蔵



【図11】 ジャクソン・ポロック《壁画》1943年、カンヴァスに油彩・アルミニウム塗料、
243.2 × 603.2cm、アイオワ美術館蔵



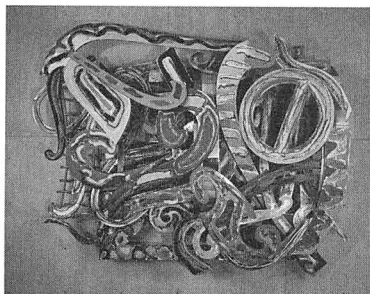
【図12】 ジャクソン・ポロック《無題》
1943年、紙にガッシュ、
58.1 × 73.3cm、
メニル・コレクション蔵



【図13】 T. H. Benton, "the Mechanics of Form Organization," I, *The Arts*, November 1926, p.288 より (部分)



【図14】 ジャクソン・ポロック《ワン, No. 31, 1950》1950年、
カンヴァスに油彩、269.5 × 530.8cm、ニューヨーク近代美術館蔵



【図15】 フランク・ステラ《パチャナク》
(インディアンバード・シリーズ)
1979年、アルミにミクストメディア、
233.7 × 307.3 × 91.4cm、
ボストン・ファインアート美術館蔵