ジャクソン・ポロックにおける無意識

── 1933-44 年のイメージの変遷をめぐって──

筧 菜奈子

はじめに

本論文を始めるにあたって、まずポロックの 3 つの言葉を引用したい。

> わたしは、芸術の源泉は無意識であるというヨーロッパの画家たちの考えに特に感銘を受けています。この発想は、こうした特定の画家たち［アメリカに移住してきたヨーロッパの画家たち］の動向よりも私に影響を及ぼしています。なぜなら、わたしがもっとも尊敬する二人の画家、ピカソとミロはいまでもアメリカの外にいるのですから。[1]

> 私の絵画の源泉は無意識である。[2]

> 無意識から描くならば、形象は必ずあらわれてきます。私達は皆フロイトの影響を受けているでしょう。私は長い間ユンギアンでした。[3]

これらの発言は、順に、1944 年、1947 年、1956 年になされたものである。このことから、ポロックは 1944 年から、死の直前に至るまで、自身の作品制作において「無意識」を重要視していたことが明らかとなる。

こうした指摘は、決して目新しいものではない。ポロック研究において、既に 1970-80 年代には、無意識を軸としたポロック作品の解釈が試みられていた。しかしながら、そうした研究を俯瞰した際に、ある顕著な偏りを指摘できる。それは、ポロックと無意識の関係を解釈する際に、多くの研究がポロックの描いた図像とユングが述べる無意識に関係する図像との類似点を指摘することに終始して

---

1 “Jackson Pollock: A Questionnaire,” (1944) *Jackson Pollock Interviews, Articles and Reviews,* New York: The Museum Of Modern Art, 1999, p. 16.（［　］は引用者）

2「マイ・ペインティング」の草稿(1947)、*Jackson Pollock: a catalogue raisonné of paintings, drawings, and other works,* edited by Francis Valentine O'Connor and Eugene Victor Thaw; v. 4: Connecticut, Yale University Press, 1978, p. 241.

3 Selden Rodman, “Jackson Pollock,” (1956) *Conversations with Artists,* New York: The Devin-Adair, 1957, p. 82.

いる、ということである[4]。そうした研究は、確かに、ポロック研究の重要な一面をなすものである。しかしながら、ポロックと無意識の関係を考察する際に、この観点からのみの考察では限界があるように思われる。何故ならば、ポロックがユング思想と関連すると思しき図像を描いていたのは、1939-42 年という限られた時期のことだからである。ポロックの上述の発言に鑑みれば、無意識はポロックの作品にその後も長く作用し続けていたことがわかるだろう。

以上の問題意識から、本論文では、ポロックと無意識の関わりについて、先行研究を包含しながらも、それらとは異なる角度から考察していく。その際に問題となるのは、ポロックが無意識を表象することに成功しているか否か、ということではない。ここで問題となるのは、ポロックはどのような図像を無意識の表象と見なしていたか、ということである。この視点の差異は重要である。何故ならば、無意識とは元来、その実体を立証することは不可能なものであり、それ故に、一体何が無意識の表象として正しいのかを定めることはできないからである。それに対して、「ポロックにとっての無意識の表象とは何か」を問うことは、無意識を意識し始める以前と以後のポロック作品の変遷を辿ることで可能になると考えられる。

従って本論文では、主に 1933-44 年の作品への考察を試みる。その理由は、この時期にポロックが様々な影響から無意識というものを重視していくからである。こうしたポロックの意向は、1938-43 年にかけて、ポロックが精神分析による治療を受けていることに顕著であろう。この治療は、ポロックのアルコール依存症のために行われたものである。数ある治療法の中でも特に、人間の精神と意識と無意識に区分することで治療を行っていく精神分析の治療法が選択されたことは、この時期に無意識という問題が、ポロックの中で重大な位置を占めていたことを示唆している。よって、本論文では、この時期を挟んだおよそ 10 年の作品変遷を辿る。そうすることで、ポロックがどのような図像を無意識の表象と見なしていたか、及びそうした図像はポロック作品にどのような変化を与えたのかを明らかにする。

以上の分析を行うために、本論文ではまず、ポロックの制作時期を① 1933-39 年、② 1939-42 年、③ 1942-44 年の 3 期に区分する[5]。1 節では、① 1933-39 年の

---

4 そうした研究としては、以下のものが挙げられる。Michael Leja, “Jackson Pollock and the Unconscious,” *Reframing abstract expressionism : subjectivity and painting in the 1940s,* Yale University Press, 1993, pp. 121-201.、及び Sue Taylor, “The Artist and the Analyst: Jackson Pollock’s Stenographic Figure,” *American Art,* Vol.17, No.3, Chicago: The University of Chicago Press, (Autumn 2003), pp. 52-71.

5 作品の制作年の記載については、ポロックのカタログ・レゾネ（*Jackson Pollock: a catalogue raisonné of paintings, drawings, and other works,* edited by Francis Valentine

精神分析を受ける以前の作品と、② 1939-42 年の精神分析期の作品のそれぞれの造形的特徴を考察していく。この考察を通して、①と②の期間で、ポロック作品が顕著な変化を遂げていることを明らかにすることができるだろう。

続く 2 節では、② 1939-42 年の作品にあらわれる図像が、具体的にどのような影響のもとに形成されたのかを考察する。ポロックと無意識の関係を考える際に、先行研究においては、ユング思想からの影響が主に指摘されてきた。本論文では、その他の影響について検討することで、ポロックが無意識を軸として多用な影響を受けていることを明らかにする。

最終節となる 3 節では、③ 1942-44 年の作品、すなわち精神分析による治療を終了した時期の作品について考察を行う。後に詳述するが、ポロックは 1944 年のインタヴューにおいて、過去の影響から脱し、自らの絵画を確立したことを示唆している。よって、ポロックがこの時期にどのように自己の絵画を確立していったのかについて、①、②の時期の作品と③の時期の作品の比較を通して明らかにしていく。

以上の考察を行うことで、ポロックがどのような図像を無意識の表象として重視していたか、及びそれらの図像がポロック自身の絵画形成に寄与する過程を明らかにすることができるだろう。

1．1933-39 年の作品と、1939-42 年の作品比較

本節では、まずポロックと精神分析との出会いについて概観する。その上で、精神分析との出会いがポロック作品に及ぼした影響を考察するために、① 1933-39 年の精神分析を受ける以前の作品と、② 1939-42 年の精神分析期の作品における造形的特徴を考察する。

ポロックが心理学やユング思想に関心を抱き始めたのは、一般に 1934 年頃のことだと推測されている[6]。この年にポロックは、ニューヨークのシティ・アンド・カントリー学校の管理人として働いていたが、そこでユング心理学に造詣が深い教師のヘレン・マロットと出会っている。ポロックは、このマロットを通じて、精神分析学に次第に強い関心を抱いていったと考えられる。というのも、ポロックが精神分析による治療を受ける際に、このマロットの友人から医師を紹介

O'Connor and Eugene Victor Thaw; v. 1-4: Connecticut, Yale University Press, 1978.）に従った。ポロックの初期作品は明確な年代特定が未だなされておらず、一様に 1933-39 年と表記されている。そのため、本論文でもこの期間を一つの区切りとして採用することとした。

6 Cf. Leja, 1993, p. 141.

されているからである[7]。

ポロックは 1938-43 年の 5 年間に 3 人の医師からの分析を受けている。1938 年から 1939 年初頭にかけてフロイト、ユング派双方の理論を用いる医師ジェイムズ・ウォールのもとで治療を受け、1939 年初頭から 40 年の夏まではユング派の医師ジョセフ・L・ヘンダーソン、41 年の春から 43 年には別のユング派の医師ヴァイオレット・スタウブ・デ・ラズロのもとで治療を受けている。中でもポロックは、ヘンダーソンへ、治療期間中に多くの素描を提出していた[8]。これらは、1970 年にクライド・L・ワイサフによって『ジャクソン・ポロック――精神分析用ドローイング』[9]と題して展示された。このことによって、以降、これらの素描から、ポロックの性格や療養の経過を読みとるというような心理学的解釈が行われるようになった[10]。しかしながら、ヘンダーソン自身が述べるように、これらの素描は純粋に治療のために用いられたものではない。分析にあたって、ポロックの言葉数が極めて少なかったために、ポロックが自発的に持って来た素描を、コミュニケーション手段の一環として使用したものである[11]。したがって本研究では、これらを含めたこの時期の素描に対して、上記のような心理学的解釈を行うことはしない。それよりも、精神分析を受ける以前に描かれた素描との比較を行うことで、精神分析期に新たにあらわれる造形の指摘を行っていく。

精神分析を受ける以前の素描、すなわち① 1933-39 年の素描における顕著な造形的特徴は、以下の 2 点である。1 点目は、【図版 1】《人物による構成》（1933-39 年）にあらわれているように、複数の人物像を隙間なく組み合わせるという造形である。この作品では、力強い直線によって縁取られた複数の人物像が、迷路のように折り重ねられながら釣り鐘状に構成されている。1933-39 年頃のポロッ

---

7 紹介された医師は、1939 年から 1940 年にかけて治療を行ったジョセフ・L・ヘンダーソンである。

8 ヘンダーソンに提出された素描は全部で 69 葉あり、両面に描かれているものを数えれば 83 点にのぼる。

9 Cf. C.L Wysuph, *Jackson Pollock: Psychoanalystic Drawings,* New York, Horizon Press, 1970.

10 そうした解釈を行ったものとして、Joseph Lewis Henderson, *Jackson Pollock : A Psychological Commentary,* 1968 at Analytical Psychology Club.〔「ジャクソン・ポロック―心理学的註釈」『心の危機と臨床の知 11』川田都樹子訳、甲南大学人間科学研究所、二〇一一年、九七～一一七頁〕、及び藤枝晃雄『新版　ジャクソン・ポロック』東信堂、二〇〇七年を挙げることができる。

11 ヘンダーソンは、この点について以下のように語っている。「言葉数がきわめて少なかったので、私たちに共通の言語を見いだすのが非常に困難で、私は彼を十分に治療できるかどうかおぼつかなかった。しかしながら、彼がそれまでの経験を描いた一連のドローイングを私のもとに持ってきたことで、コミュニケーションは可能になった」(Henderson, 1968.〔九七頁〕)。また 1977 年に、作品の使用を巡る裁判の中で、ヘンダーソンはこれらの素描が医療手段のためのものではなく、治療とは無関係であったことを証言している（cf. Henderson, 1968.〔一一五頁〕)。

クの素描に描かれる対象としては、人物像が大半を占めている。そして、その多くが【図版 1】《人物による構成》と同様、複数の人物像の組み合わせで画面を覆い尽くすという構成になっている。こうした特徴は、キャンヴァス絵画においても見られる。例えば【図版 2】《無題（人物と旗による構成）》（1934-38 年）においても、茶褐色を基調とした画面に、旗を持った複数の人物像が隙間なく組み合わされている。ここで人物像は、互いに半ば融解しながら重なり合い、上方へ大きく旋回するリズムを作り出している。

2 点目の特徴は、線が密集し、それ自体で自律した形象となることである。こうした特徴は、例えば【図版 3】《無題》（1933-39 年）の素描に見ることができる。同作品の画面下部には、無数の線がいかなる形体をかたどることもなく密集することで、一つの場を形成している様子が見てとれる。1 点目の特徴と同様に、キャンヴァス絵画においてもこうした特徴は見ることができる。【図版 4】《無題（オーヴァーオール・コンポジション）》（1934-38 年）では、黒色で下塗りが施されたキャンヴァスに、白、黄、赤色の絵具が荒々しい筆致で折り重なるように描かれている。それぞれの色彩は均等に配され、画面全体を覆うための反復するパターンを形成している。この作品における筆致もまた、具象的な形体をかたどることはなく、密集して描かれることで画面全体を構成している。筆致の集積によって画面全体が覆われるという点で、この作品は後のオールオーヴァー絵画を予期させるものとして重要と言える。

しかしながら、② 1939-42 年の精神分析期の素描においては、上記の 2 点のような特徴は次第にあらわれなくなっていく。代わりにあらわれてきた造形を概観すれば、その特徴は以下の 3 つに大別できる。

1 つ目として、象徴性をもつとされる図像の描写が挙げられる。例えば、【図版 5】《無題》（1939-42 年）では、画面下部に蛇や女性の図像が、また中央下部には人物を交差する 2 本の線で貫くことで、その垂直軸を強調するような図像が描かれている。こうした図像は、分析医であったヘンダーソンによって、ユングの提唱する象徴的図像と関連するものとみなされた。この解釈によれば、蛇は人間の本性の象徴であり、月や女性の像は男性に潜在する女性像アニマの象徴、人間の垂直軸を強調する図像は理想的な強い自我の象徴である[12]。ヘンダーソンはこうした図像を、ポロックが何にも依らず、心のうちから自然に湧出したものと見做した。しかしながら、前述した通り、ポロックはマロットを通じてユング心理学についての知識を得ていた。またポロックの分析医であったデ・ラズロは、ユン

12 Cf. Henderson, 1968, 一〇二〜一〇九頁

グ心理学と関連する図像の意味をポロックに説明したことを証言している[13]。以上のことから、ポロックがユング思想に関連する図像を知悉していた可能性を捨象することは不自然である。この時期のポロックの素描には、他の図版から模写された図像が多く描かれており[14]、ポロックが他から積極的に図像を取り込もうとしていた様子が見てとれる。こうした事実に鑑みて、ユング的図像とされるものもまた、意図的に模倣された図像の一部であると考えられる。

この時期の素描の特徴の 2 つ目としては、アメリカン・インディアンに由来する図像を挙げることができる。ポロックが幼少期を過ごしたアリゾナ州フェニックスの近くには、アメリカン・インディアンの遺跡が多くあり、ポロックは幼い頃から兄弟とともに、こうした遺跡を探索していた[15]。また、ポロックの蔵書を見れば、『アメリカ民俗学局報告』を 10 巻分所持していたことがわかる[16]。この著作はアメリカ先住民族への調査の報告であり、インディアンの生活様式や文化、絵文字などを図版付きで掲載している。ポロックは精神分析を受ける時期よりも以前から、こうしたアメリカン・インディアンに関心を抱いていた。しかしながら、ジャクソン・ラッシングが指摘するように、作品にその影響があらわれるのは 1939 年以降のことである[17]。例えば【図版 6】《無題》（1939-42 年）では、画面左下に、羽飾りをつけたインディアンの横向きの顔が描かれている。この他にも、【図版 7】《誕生》（1941 年）のようなキャンヴァス作品には、インディアンの仮面に着想を得たと考えられる図像が画面の中央に 2 つ連ねられていることが

---

13 Cf. Elizabeth L. Langhorne, “Pollock, Picasso and the Primitive,” *Art History,* New Jersey: Wiley-Blackwell publishing, (March 1989), p. 71, 76.

14 模写された図像としては、ピカソ（CR506,507,521r,639）、イスラム美術（CR584r/v）のものが挙げられる。

15 Cf. W. Jackson Rushing, “Native American Culture and Abstract Expressionism,” *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985,* Los Angels: Country Museum of Art & New York: Abbeville Press, 1986, p. 281〔部分訳：「儀式と神話　アメリカ先住民文化と抽象表現主義」富井玲子訳『ユリイカ』一九九三年、二月号、二〇四頁〕.

16 W. E, Powell, *Publications of the Bureau of Ethnology*, vol. 1, 3, 6, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, Washington: Smithsonian Institution Press, 1881-1901.ラッシングによれば、これらの著作は 1930-35 年の間に、ポロックとその兄弟によって購入された（Cf. Rushing, 1986, p. 281.〔二〇四頁〕）。

17 ラッシングは、ポロックにアメリカ・インディアン美術の影響があらわれるのは、1938 年からのことであると指摘している。「ポロックのアメリカ先住民美術との芸術的対話の第一期である 1938 年から 47 年において、ポロックは無意識的な心に入り込むために、インディアンの視覚文法や古代のモティーフを用いた実験をおこなった。」(Rushing, 1986, p. 283.〔二〇六頁〕)。この年代のずれは、ポロック作品の明確な制作年代が定まっていないことに起因していると考えられる。なぜならば、ポロックのカタログ・レゾネにおいて 1939-42 年とされる作品を、ラッシングは同論文内で 1938 年と表記しているからである。

わかる。

精神分析期の素描にあらわれる特徴の 3 つ目は、以上の 2 つの造形的特徴と密接に関連した形であらわれる。それは絵文字的図像の描写である。例えば【図版 8】《無題》（1939-42 年）のような素描には、人物や動物をかたどった線的図像が、隣り合う図像と接触することなく、水平に四段並列して配されている。こうした図像は、アメリカン・インディアンの使用していた絵文字と酷似していたことから、象形文字的図像であることがこれまで指摘されてきた[18]。しかしながら、インディアンの絵文字に由来する図像以外のものもまた、絵文字や象形文字に類比されることは注目に値する。先に挙げた、ユング的形象が描かれた作品【図版 5】《無題》（1939-42 年）においても、隣り合う形象は、決して重なり合うことはなく、均等な大きさ、間隔で配列されている。沢山遼はこうした、ポロックの素描に見られる図像の特性を、「無数の形象が同一スケールで並列的に列挙される象形文字的法則（ピクトグラム）」[19] と記述し、この特性が以後のポロック作品において重要であることを主張している。

以上、本節では、ポロックの① 1933-39 年の精神分析を受ける以前の作品と、② 1939-42 年の精神分析期の作品における造形的特徴を概括した。その結果、①と②の時期の作品には、全く異なる性質の造形があらわれていることが明らかとなった。では、精神分析期の作品にあらわれる造形はいかなる背景や意図のもと描かれたものなのであろうか。それらは、この時期にポロックが重視しはじめた無意識と、いかに関わるものなのであろうか。続く 2 節では、以上の問いを解決すべく、無意識という観点からポロックに影響をあたえたものについて考察していく。

2. 1939-42 年の作品にあらわれる図像の源泉

本節では、前節で得られた結果をもとに、② 1939-42 年の精神分析期の作品に新たにあらわれた造形が、いかなる影響のもとに形成されたのかについて考察を行っていく。先行研究において、この時期の図像を無意識という観点から考察する際には、主にユング思想からの影響が語られてきた。しかしながら、前節で考

18「ポロック作品の中で、インディアン美術の影響を受けた最も早い例としては、1938 年頃のスケッチブックに観られる象形文字的なドローイングがあげられる。この主の意図的にプリミティヴなドローイングにおいて、そもそもの影響はシュルレアリスムのオートマティスムからではなく、むしろ象形文字の知識から来たと考えることができるだろう。」（Rushing, 1986, p. 284.〔二〇六頁〕）

19 沢山遼「ジャクソン・ポロック―隣接性の原理」『ART TRACE PRESS　第一号』ART TRACE 、二〇一一年、五一～五二頁

察した通り、必ずしもユング思想からの影響とは言えない図像もまた多く描かれている。そこで本研究では、ユング思想以外に由来する図像、すなわちアメリカン・インディアン美術に由来する図像、及び絵文字的図像のそれぞれが、いかなる影響のもとに描かれたものかを考察する。これら 2 つの図像を考察する際に要となる人物は、ジョン・グレアム（1886-1961）、及びジョアン・ミロ（1893-1983）である。

ジョン・グレアムは、ロシアからアメリカへ亡命してきた芸術家である。グレアムは絵画制作を行いながら、論文「プリミティヴ・アートとピカソ」（1937）[20] や著作『芸術におけるシステムと弁証法』（1937）[21] を発表することで、自身の芸術観を理論的に講じた人物であった。これらの著作がポロックに深い影響を及ぼしていることは、先行研究において指摘されている [22]。

上記の著作において、グレアムは一貫して、芸術の創造源として無意識の力を重要視している。グレアムは、無意識を「創造の要因と源泉であり、過去、未来のすべての知識と力の宝庫」[23] と捉えていた。その上で、芸術の目的とは、無意識への接近方法を鑑賞者に提供することであると主張する。そして、そうした芸術としてプリミティヴ・アートを重要視する。グレアムは、無意識と意識の作用を明確に区分した上で、白人と黒人の文明の違いを以下のように述べていた。

> 白人の文明は意識の拡大に基づいている。それは機械化された自らの活動に対する反応にともなった、抽象的な思考の発展に基づいている。その一方で、黒人の文明は、無意識の拡大に基づく。つまり自然やその神秘に対する反応と魂に直接的に接触することに基づいているのである。[24]

この引用箇所から、グレアムが、白人の文明を意識的なもの、黒人の文明を無意識的なものとして捉えていたことがわかる。グレアムは、同書の別の箇所で、黒人の芸術という言葉が、オセアニア、エスキモー、プレ・コロンビア、北アメ

---

20 John D. Graham, “Primitive Art and Picasso,” *Magazine of Art,* Washington, D. C: The American Federation of Arts, (April 1937), pp. 236-240.

21 John D. Graham, *System and Dialectics of Art,* Michigan: Delphic Studios, 1937.

22 Cf. Elizabeth Langhorne, “The Magus and the Alchemist: John Graham and Jackson Pollock,” *American Art,* Vol.12, No.3 (Autumn, 1998), Chicago: The University of Chicago Press, pp. 46-67.ラングホーンによれば、ポロックは「プリミティヴアートとピカソ」を読んだ後、その感想をグレアムに手紙で送っている。そして、1940 年秋から 1941 年 11 月の間に、ポロックは頻繁にグレアムのスタジオに訪問していた。

23 Graham, “Primitive Art and Picasso,” 1937, p. 237.

24 Graham, *System and Dialectics of Art*, 1937, p. 33.

リカの芸術を包含していると述べている[25]。つまり、グレアムは、アメリカ・インディアンもまた無意識を創造源にする芸術として捉えていたのである。

前節で指摘した通り、ポロックは10代の頃より、アメリカン・インディアンに関心を抱いていた。しかしながら、その影響が作品にあらわれるのは、1939-42年のことである。このことに鑑みて、ポロックは上記のようなグレアムの主張に感化された結果、作品にアメリカン・インディアンに由来する図像を描き始めたと考えることができる[26]。すなわち、ポロックは、アメリカン・インディアンに由来する図像もまた無意識と関わる図像として見なしていたことが明らかとなる。

また補足事項として、ポロックとピカソの関係についても、グレアムの影響という観点から考えることができる。グレアムは「プリミティヴ・アートとピカソ」において、ピカソがアフリカのプリミティヴ・アートから着想を得たことで、無意識へ接近する力を持ったと主張する。ポロックがピカソから影響を受けたと思われる図像を描き始めたのは、アメリカン・インディアンに由来する図像と同様、1939-42年の精神分析期の作品においてである。ポロックとピカソの関係性については、これまで様々な観点から語られてきた[27]。しかしながら、上述の事態に鑑みれば、ポロックがピカソを作品に取り入れたこともまた、無意識を創造の源泉とするグレアムの主張に影響を受けた結果であると考えられる。

それでは、精神分析期の3番目の造形的特徴として挙げられた、絵文字的図像はいかなる影響のもとにあらわれたものなのだろうか。ここで今一度、冒頭に挙げたポロックの発言に立ち返りたい。最初に引用した発言からは、ポロックが芸術の源泉を無意識とした芸術家として、ピカソとともにジョアン・ミロを重要視

---

25 Cf. Graham, *System and Dialectics of Art,* 1937, p. 136.

26 ポロック自身は、アメリカン・インディアン美術について次のように語っている。「わたしはかねがね、アメリカン・インディアンの美術の造形的質には非常に感銘を受けて来ました。インディアンは適切なイメージを手に入れるその能力において、また絵画的主題を構成するものについての理解力において、真の画家のアプローチを持っています。彼らの色彩は本質的に西部のものですが、彼らのヴィジョンは、あらゆる真正の芸術が有する根本的な普遍性を持っています。」（"Jackson Pollock: A Questionnaire," (1944) *Jackson Pollock Interviews, Articles and Reviews,* New York: The Museum Of Modern Art, 1999, p. 15.）

27 例えば、形式主義的観点から語ったものとして、批評家クレメント・グリーンバーグによる議論が挙げられる。グリーンバーグは、ポロックのオールオーヴァー絵画を画面の平面性を主張するものと捉え、同じく画面の平面性の強調を意図したピカソらのキュビスム絵画を、形式的に引き継ぐものであると主張する。(Cf. Clement Greenberg, "'American-Type' Painting" (1958), *Art and Culture: Critical Essays, Vol. 3*, Boston: Beacon Press, 1993, pp. 208-229.〔「「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、一一一〜一四〇頁〕)

していたことがわかる。以下では、このミロからの影響を、無意識を軸として見ていくことで、ポロックの描いた絵文字的図像について考察を試みたい[28]。

ミロは、1920 年代半ばからシュルレアリスム運動に参加したスペインの画家である。シュルレアリスムは、よく知られているようにフロイトの著作『夢解釈』（1900）を理論的支柱とし、芸術創造の源泉として無意識を重要視した活動であった。つまりミロもまた、自身の創造の源泉として無意識を重要視した作家と言うことができる。

1930 年代のニューヨークにおいて、ミロの作品は多く目に触れられるものだった。例えば、ピエール・マティス・ギャラリーは、1932 年から幾度にもわたり、ミロの展示を行っていた。また、1941 年にはニューヨーク近代美術館にて、ミロの大規模な展覧会が開催されている。ポロックは、この展覧会のカタログを所持していた[29]。つまり、1941 年には既に、ポロックはミロの作品に触れていたことがわかる。

ミロは、シュルレアリスムと関係するようになってから、すなわち無意識を創造の要因とするようになってから、作風を大きく変化させている。それ以前は、フォーヴィスムやキュビスムの動向に影響を受けた作品や、対象の一つ一つを細密に描写した作品を描いていた。対して、シュルレアリスム運動に参加して以降、ミロは、画面全体を記号的形象で埋めた作品を描き始める[30]。例えば、【図版 9】《狩人（カタルーニャの風景）》（1923-24 年）においては、画面に浮遊するかのように描かれた三角や円の記号的形象が見受けられる。ポロックの 1942 年の作品【図版 10】《無題》（1942 年）は、このミロの作品と近似している。このポロックの作品では、ミロの作品と同様に、まず個々の図像が画面全体に点在するように描かれていることが指摘できる。また、それぞれ図像として、帯状のモチーフ、円から伸びる線、人物の足跡としての点線が描かれていることがわかるが、それらはいずれもミロの《狩人（カタルーニャの風景）》に描かれているイメージと

---

28 ミロとの関係を考察したものとしては、バーニース・ローズ（Bernice Rose, *Jackson Pollock: Works on Paper,* New York: The Museum of Modern Art, 1969）や、バーバラ・ローズ（「ミロとニューヨーク・スクール」『生誕 100 年記念　ミロ展　ピエール・マティス・コレクション』中村尚明訳、横浜美術館、1992 年）のものが挙げられる。しかしながらこれらは、ミロの作品がポロックのオールオーヴァー絵画の形成へ与えた影響について論じたものであり、無意識を軸としてその関係性を考察したものではない。

29 *Joan Miró*, New York: Museum of Modern Art, 1941.

30 フランソワーズ・ルヴァイアンは、ミロの描く形象を、意味と結び付く以前の文字図像であるとして考察を行っている。（Cf. Francoise Levaillant, *Massacre de signes,* Paris: Manufacture, 1995.〔『記号の殺戮』谷川多佳子／千葉文夫／太田泰人／廣田治子訳、みすず書房、一九九五年〕）

類似したものである。

では、ポロックが 1939-42 年の素描において、線的図像を、絵文字を想起させるような配置で描いたことには、ミロからの影響があると言うことができるだろうか。しかしながら、この当時、絵文字や象形文字と類比されるような図像を描いていたのは、ミロやポロックだけではないことに注意しなければならない。そうした造形は、アンドレ・マッソンやアントナン・アルトーといった、シュルレアリスム運動に参加し、その代表的手法であるオートマティスムを発展させる形で、独自の表現を獲得したとされる芸術家たちに共通の特徴であった[31]。

これらの芸術家が関わったシュルレアリスム運動は、フロイトの無意識や夢への考察を理論的支柱としていることは、既に書いた通りである。ポロックはシュルレアリスム運動が発案したオートマティスムの実験を何度か行っていたものの、その運動に直接的に参加することはなかった。しかし、フロイトの影響を受けていることは、冒頭に挙げた発言や、フロイトの著作『精神分析入門』(1917) を所持していたことからも明らかである。ここで、フロイトが、著作『夢解釈』や『精神分析学入門』において、夢の視覚像を象形文字や、絵文字で構成された判じ絵をモデルとして考察していたことは、注目に値する事実だろう[32]。これら

---

31 マッソンの記号性については前掲の Levaillant, 1995.を参照のこと。アルトーの象形文字性については、ジャック・デリダが指摘を行っている（Cf. Jacques Derrida, “La Parole Soufflée,” *L’écriture et la différence,* Paris: Éditions du Seuil, 1967, p. 288.〔「息を吹き入れられたことば」『エクリチュールと差異（下）』三好郁朗訳、法政大学出版、一九八三年、四五頁〕)。また、批評家ローレンス・アロウェイは、ヨーロッパのシュルレアリスム運動に影響を受けたアメリカの作家たちが、一様に有機的生命体のような線的図像を個別に描いていることを指摘している。アロウェイは、こうした動向を「バイオモーフィズム」と称し、ポロックをこの動向に含めて論じている。（Cf. Lawrence Alloway, *Topics in American Art since 1945*, New York: Norton, 1975, pp.17-24.）

32 フロイトは夢を、視覚像と、その像を生じさせた思考の 2 つに区分する。夢解釈においては、夢の視覚像が持つ直接的な意味ではなく、その像を出現せしめた元の思考を突き止めなければならない。こうした夢の性質から、フロイトは、「夢の作業とは、夢の思想を象形文字に類似した原始的な表現法に翻訳しようと企てること」(Sigmund Freud, “Vorlesungen zur Einführung in Die Psychoanalyse,” (1917) *Gesammelte Werke, Bd. XI,* Frankfurt am Main: S. Fischer, 1966, p. 236.〔「精神分析入門講義」『フロイト全集 15』新宮一成ほか訳、岩波書店、二〇一二年、二八五頁〕) と述べるに至る。またフロイトは、夢の視覚像として、判じ絵の例を挙げる。この判じ絵の例において重要なことは、一枚の絵の中で図像が隣接して描かれていることである。フロイトは、夢を生じさせた思想がその論理的連関を、夢の視覚像の時間的・空間的接近として表現することに着目していた。こうした夢の性質もまた、フロイトが夢を象形文字として読み解く要因である。象形文字は、象徴的イメージが一つあるだけでは成立しない。同様の図像が規則性に基づいて複数個配列されている様相から、それぞれのイメージは論理的連関を持つ象形文字であると判断される。すなわち、視覚像から他の意味を想起すること、及びそうした象徴的イメージを隣接的に配置

の画家たちが、果たしてどれほどフロイトの理論に忠実であったかを証明することはできない。しかしながら、無意識に由来する図像を求めた結果、これらの画家たち及びフロイトの両者が象形文字や絵文字に類比される図像を希求したことは、無意識に由来する視覚像に対して、両者が共通の見解にたどり着いたことを示していると言える。ポロックがミロを、無意識を創造源とした画家として尊敬していた理由は、こうしたフロイトの理論を通して理解されるものと考える。

以上、本節では、② 1939-42 年の精神分析期の作品にあらたにあらわれる造形の源泉を、無意識を軸として考察した。その結果、先行研究で指摘されてきたユング的図像以外にも、ポロックは、グレアムやミロといった芸術家から示唆を受けた図像を、無意識の表象として見なしていたことが明らかとなった。しかし、こうした図像は、1948 年から描かれ始めるオールオーヴァー絵画においては、一切見受けられない。では、ポロックはこの 1942 年以降、どのようにイメージを変遷させていったのだろうか。その一端を明らかにすべく、次節では③ 1942-44 年の作品の分析を行う。そうすることで、② 1939-42 年に得られた図像をもとにしながら、ポロックが自身の絵画を築き上げていく様子が明らかになるだろう。

3. 1942-44 年の作品変遷

最終節となる本節では、③ 1942-44 年の作品、すなわち精神分析による治療を終了した時期の作品について考察を行う。この期間を 1944 年で区切った理由は、この年に行われたインタヴューにおけるポロックの次の発言に拠っている。

> 私の絵のところどころにアメリカン・インディアンの美術やカリグラフィーとの関連を見いだす人もいますが、それは意図的なものではありません。おそらく、初期の記憶や熱中の結果です。[33]

ここで、ポロックは、過去に自身がインディアンの美術やカリグラフィーへ熱中していたことを認めながらも、それらの影響がもはや重要ではなくなっていることを示唆している。したがって、この③ 1942-44 年の期間を考察することで、

することという二点において、夢は象形文字の性質と類似しているのである(Cf. Sigmund Freud, “Die Traumdeutung,” (1900) Gesammelte Werke, Bd. II / III, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1987, pp. 1-642.〔「夢解釈」『フロイト全集 4、5』新宮一成ほか訳、岩波書店、二〇〇七、二〇一一年〕)。

33 “Jackson Pollock: A Questionnaire,” (1944) Jackson Pollock Interviews, Articles and Reviews, New York: The Museum Of Modern Art, 1999, p. 15.

ポロックが過去に受けた影響を脱し、自らの絵画を確立していく様子を見てとることができるのではないだろうか。そのため、本節では、この期間に新たにあらわれる造形を指摘した上で、それ以前の①、②の時期の作品との比較を行っていくこととする。

1942-44 年に新たにあらわれる造形として、まず数字やアルファベットといった、明確な意味を想起させる文字の使用を挙げることができる。そうした文字の図像は、例えば、【図版 11】《速記の人物》（1942 年）に見ることができるだろう。この作品が描かれた年に、ポロックは、ロバート・マザウェルやウィリアム・バジオーツといった、シュルレアリスムの技法に詳しい画家らとともに、オートマティスムの詩的実験を行っている。それは、脳裏に浮かんで来る言葉と言葉を連結していくものであったと言う[34]。《速記の人物》は、この詩的実験の体験をもとにして描かれた作品である。画面は、青と黒の背景面で構成され、その手前に薄黄色の机、左右には棒状に単純化された人物像が二体描かれている。そして、二人の人物の間に飛び交う言葉が、文字や数字、線といった図像となって、画面全体を覆っている。ポロックは、無意識への関心からシュルレアリスムに接近し、その技法を試みた。しかし、オートマティスムにより浮かびあがった言葉を、それに対応するイメージに変換して描くことはしなかった[35]。そうではなく、この作品において見られるように、浮かび上がってくる言葉を、そのまま文字の図像に変換した。この作品では、文字の図像が、その他の図像と照応しながら画面全体を作り上げることで、作品の主要素となっていることが指摘できる[36]。

こうした文字の図像が、いかなる意図のもと描かれるようになったかは不明である[37]。画面内にアルファベットや数字を描くことは、ミロ作品の特徴でもあるため、その影響を推測することもできるだろう。より確かなことは、② 1939-42

---

34 藤枝晃雄、二〇〇七年、五四頁

35 ロザリンド・クラウスは、ポロックがオートマティスムの技法を受け入れなかったことについて、以下のように語っている。「私たちは、ポロックがオートマティスムのイメージに困惑し失望したことをバジオテスから伝えられている。そこからあれこれの形象を回復する場所としての無意識という概念、ある種の投影テスト、「いたずら書き読解」としての無意識の概念は、明らかにポロックが答えとして受け入れられるようなものではなかった」（Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious,* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, p. 282.〔「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、三六頁〕）。

36 作品に数字や記号があらわれる作品として、他には、《男性と女性》(1942 年)、《傷ついた狼》（1943 年）、《銀河》（1947）等を挙げることができる。

37 ポロックは作品内にしばしば数字の 4 と 6 を描く。藤枝は「4 は複雑さ、6 は男性と女性の結合、両性具有性……を表象するユングの錬金術的な解釈によっているのかもしれない」（藤枝、二〇〇七年、八三頁）と類推しているが、定かなことは判明していない。

年の精神分析期の間に、ポロックが文字図像に強い関心を抱きはじめたということである。前節において、この時期の素描にインディアンの絵文字と類比される図像が描かれることを指摘したが、その他にイスラムの文字が描かれた作品も存在する[38]。しかしながら、② 1939-42 年の期間においては、文字図像は素描に描かれるに留まるものであった。キャンヴァス絵画において、画面を構成する主要なモチーフとして文字図像が描かれるようになるのは、1942 年以降のことである。したがって、ポロックは次第に、文字の図像を重要なモチーフとして選びとっていったと言える。

1942-44 年の時期の作品におけるもう 1 点の造形的特徴として、1939-42 年の素描において獲得された、絵文字と類比される線的図像も重要となる。② 1939-42 年の素描に描かれた線的図像は、沢山遼が「象形文字的法則」と記したように、隣り合う図像と重なることなく、均等な大きさ、間隔で配列されていることを 1 節において指摘した。③ 1942-44 年に至って、ポロックはこうした素描における特徴をキャンヴァス作品に取り込むことで、新たな造形を生み出していく。

1942 年までのキャンヴァス作品において、ポロックは、ユング的図像やインディアン美術に由来する図像を、主要なモチーフとわかるように、画面内に大きく描いていた。しかし、1943 年以降のキャンヴァス作品において、個々の図像は、大きさ、間隔ともに等価性を帯びはじめる。そうした特徴が顕著にあらわれ始めるのが、1943 年の作品【図版 12】《秘密の守護者たち》（1943）である。この作品は、画面両脇に二人の人物像、下部に狼と思われる図像、中央矩形部分には黒色で複数の線的図像が描かれている[39]。これらの図像は、全て同等の大きさで並列して描かれているため、この作品において、最も主要なモチーフを挙げることは難しい。また、画面全体を覆うように、黒、白、赤、黄色の線による図像が、隣り合う形象と重なることなく、並列して配置されていることがわかる。

こうした図像の配置法則は、【図版 13】《パーシパエー》（1943）において、更なる展開を見せる。この作品では、《秘密の守護者たち》と同様、画面の両脇に二人の人物が配されている。また、中央の楕円状の部分には、何らかの生き物と、それにまたがる棒状の人物が描かれていることが指摘できる[40]。そして、画面内

---

38 そうした作品としては、CR586, CR634v, CR645r, CR888 といった作品を挙げることができる

39 ラッシングは、インディアンの儀式の様子を描いた図版と比較しながら、左右の二人の人物を、題名通り秘密を守護する者、中央矩形部分を秘密が保持された祭壇、その内部に描かれた黒色の線描を文字図像とみなしている(Cf. Rushing, 1986, p. 287.〔二〇九頁〕)。

40 題名から推察するならば、この作品はギリシャ神話を題材にしたものと考えられる。この神話は、クレタ島の月の女神であるパーシパエーが白い雄牛に恋をする物語で

のその他の部分は、黒や白色で描かれた線的図像によって覆われている。これらの図像は、先述の《秘密の守護者たち》における線的図像と異なる様相を呈している。すなわち、この作品における線的図像は、隣り合う図像と途切れることなく連繋しているのである。中央の楕円状の部分を区切りとして、等価的に配された周囲の図像が、互いに連繋しながら、画面を装飾するように埋め尽くしている。この描写によって、同作品は以前のものよりも、画面全体の一体感を増している。

1944 年に入って、こうした変化はさらに推し進められていく。この年に描かれた【図版 14】《夜の霧》（1944 年）では、最上面に描かれた白の線描による個別の図像が、画面全体に連なっている。こうした線描の中には、∞や菱形といった記号的な形象が見られることから、文字に近しい図像が意図されていたと考えられる。しかしながら、全体として何が描かれているかは不明瞭であり、この作品から、もはやユングやアメリカ・インディアンに由来する図像を見つけることは難しい。つまり、1944 年に至って、ポロックは、こうした図像をあらわに描き続けることよりも、個別に配置した文字・記号的線描を連繋させることで画面を構成していくことを重視していったと考えられる。

こうした線的図像による画面全体の構成は、1 節で考察した通り、① 1933-39 年の精神分析を受ける以前の作品に特徴的な造形でもあった。今一度振り返れば、① 1933-39 年の作品に顕著な造形的特徴は、人物像を隙間なく組み合わせること、線の密集によってひとつの場を形成することであった。このことから、① 1933-39 年の作品と、③ 1942-44 年の作品は共通性を持っていると指摘することができる。つまり、両者は、図像を連繋して組み合わせること、及び線の密集によって画面全体を構成することにおいて共通性を有しているのである。しかしながら、③ 1942-44 年の作品において、組み合わされていった図像は、人物像ではなく、文字や記号的線描であった。これらの図像は、② 1938-42 年の精神分析期の作品から得られたものであると考えられる。したがって、ポロックは、③ 1942-44 年の時期に、② 1939-42 年の無意識の探求から得られた図像を、それ以前の① 1933-39 年に既に獲得していた造形的特徴に落とし込んでいったと考えられるのではないだろうか。すなわち、無意識の探究から得られた文字や記号的線描を、画面全体に連繋させることで、ひとつの場を形成していったのである。こうして、1944 年に生み出された線描の連繋による平面的な画面は、1948-50 年に描かれた

ある。物語の中で、パーシパエーは、中を空洞にした木製の雄牛の中に身をひそませて雄牛と交わり、人間の身体に雄牛の頭を持つ怪物ミノタウロスを産み落とす。中央部分の描かれた生き物と人物像を、雄牛とパーシパエーと考えることもできるが、両脇の人物像がこの神話といかなる連関を持つかは不明である。

オールオーヴァー絵画を形成する端緒となったことは疑い得ないことであろう。

おわりに

本論文では、ポロックの 1933-1944 年のおよそ 10 年間の作品変遷について、ポロックの無意識への関心に着目することで考察を行った。1 節では、精神分析を受ける以前と以後の作品にあらわれる造形をそれぞれ詳細に検討した。その結果、精神分析期にポロックは、ユング思想に関連する図像、アメリカン・インディアンに由来する図像、絵文字に類比される図像を新たに描いていることが明らかとなった。以上を踏まえ、2 節では、特にアメリカン・インディアンに由来する図像と、絵文字に類比される図像がどのような影響のもと描かれたものかを明らかにした。ここではグレアムの著作、及びフロイトに影響を受けたシュルレアリストたちの動向を詳しく検討し、それらの図像をポロックが無意識の表象とみなしていたことを明らかにした。最終節となる 3 節では、1942-44 年の精神分析以後の作品を主に考察することで、無意識への関心から得られた造形が、この時期にいかなる変化をとげたのかについて考察した。その結果、ポロックは、無意識への関心から得た図像を、以前に得ていた造形に取り込むことで、1944 年以降に新たな作品を形成していったことが明らかとなった。

冒頭で述べた通り、ポロックは 1956 年に死去する直前まで、自身の作品における無意識の重要性を語っていた。したがって、ポロックと無意識の関係を考察するためには、1944 年から 1956 年に至るまでの作品への考察もまた必要となってくるであろう。その際に、本論文における、ポロックが無意識への関心から文字の図像を重要視していったという考察は重要なものとなるだろう。なぜならば、ポロックは、《銀河》（1947）といった殆どオールオーヴァーの作品や、オールオーヴァー絵画以降の 1951-53 年の作品に至っても、絵文字や数字、記号といった文字の図像を描き続けているからである。この点についての綿密な考察は別稿に譲るが、本論文をとじるにあたって、1944 年以降の作品を考える上での有益な視座を得たことを大きな成果としたい。

【図版 1 】

《人物による構成》
1933-39 年　紙に鉛筆、クレヨン
38.1 × 25.4cm　リー・クラスナー・
ポロック・コレクション蔵

【図版 2 】

《無題（人物と旗による構成）》
1934-38 年　キャンヴァスに油彩
27 × 29.8cm　ヒューストン美術館蔵

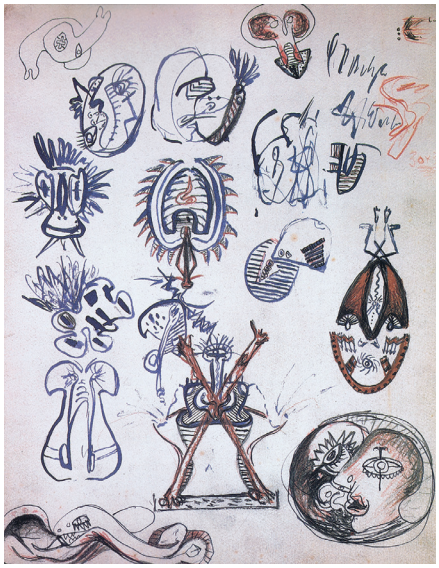
【図版 3 】

《無題》
1933-39 年　紙にペン、黒インク、鉛筆
28.2 × 19cm　リー・クラスナー・
ポロック・コレクション蔵

【図版 4 】

《無題（オーヴァーオール・コンポジション）》
1934-38 年　キャンヴァスに油彩
38.1 × 50.8cm　ヒューストン美術館蔵

【図版 5 】



《無題》
1938-42 年　紙にインク、ガッシュ
66 × 52cm　メトロポリタン美術館蔵

【図版 6 】

《無題》
1939-42 年　紙にインディアインク
45.7 × 35.2cm　ホイットニー美術館蔵

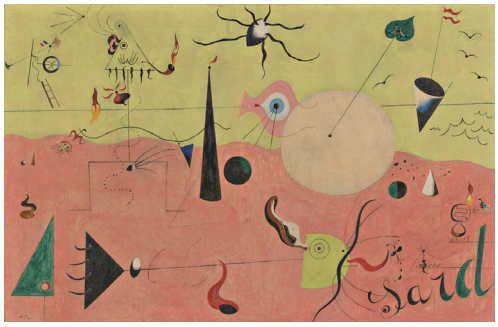
【図版 7 】

《誕生》
1941 年　キャンヴァスに油絵
116.4 × 55.1cm　テート・ギャラリー蔵

【図版 8 】

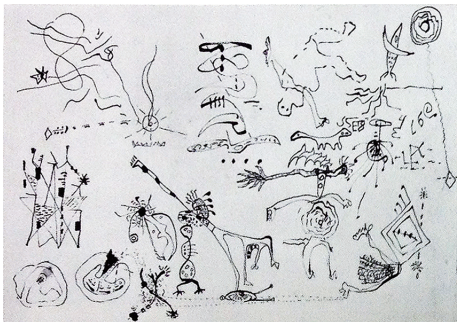
《無題》
1939-42 年　紙にインディアインク
45.4 × 35.2cm　メトロポリタン美術館蔵

【図版９】



ジョアン・ミロ
《狩人（カタルーニャの風景）》
1923-24 年　キャンヴァスに油彩
64.8 × 100.3cm　ニューヨーク近代美術館蔵

【図版１０】



《無題》
1942 年　紙にペン、インク
29.8 × 47.6cm　リー・クラスナー・
ポロック・コレクション蔵

【図版１１】

《速記の人物》
1942 年　キャンヴァスに油彩
101.6 × 142.2cm　フィラデルフィア美術館蔵

【図１2】

《秘密の守護者たち》
1943 年　キャンヴァスに油彩　123.8 × 190.4cm　サンフランシスコ現代美術館蔵

【図１3】

《パーシパエー》
1943 年　キャンヴァスに油彩　142.5 × 243.8cm　メトロポリタン美術館蔵

【図１4 】

《夜の霧》
1944 年　キャンヴァスに油彩　91.4 × 187.9cm　ノートンギャラリー蔵