

Title	<論文>ジャクソン・ポロックの作品の装飾的受容
Author(s)	笈, 菜奈子
Citation	ディアファネース -- 芸術と思想 = Diaphanes: Art and Philosophy (2017), 4: 51-70
Issue Date	2017-03-30
URL	http://hdl.handle.net/2433/226500
Right	図版は未許諾のため非公開
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

【論文】

ジャクソン・ポロックの作品の装飾的受容

笥菜奈子

はじめに

「ジャクソンの絵は、枠組みのない空間 [Unframed Space] のようなものよ」*¹——1950年のバートン・ルーシェによる取材の中で、リー・クラスナーは夫であるジャクソン・ポロックのオールオーバー絵画をこのように形容している。ここから遡ること数ヶ月前、彼女と全く同じ言葉を用いてポロックについて論じた者がいた。ニューヨーク近代美術館の建築・デザイン部門のディレクター、アーサー・ドレクスラーである*²。彼は、建築家ピーター・ブレイクが作成したポロックのための美術館の模型に対して、この「枠組みのない空間」という言葉を用いたのだが、それはこの建築空間の中で、ポロックの絵画が無限に増殖していく様を示した言葉であった。

後に詳しく検討するように、ブレイクはポロックの作品を、室内空間の装飾のように用いていたのだが、この他にも、ポロックの作品が装飾として使用された例はしばしばある。たとえば、個人の邸宅の壁を飾るための壁画、教会建築の窓飾り、そしてファッション誌

*¹ Berton Roueché, “Unframed Space,” *The New Yorker*, New York: Condé Nast, No. 24 (August 5), 1950, p.16. [] は引用者。

*² Arthur Drexler, “Unframed Space: A Museum for Jackson Pollock’s Paintings,” *Interiors*, New York: Billboard, 109, No. 6 (January), 1950, p. 90.

におけるモデルの背景として作品は使用されたのである。後に見ていくように、こうした個々の例についての先行研究は数多く存在するものの、ポロックの作品が装飾として受容されているという側面に焦点をあてて、これらの例を統一的に検討する研究はこれまで存在しない。そこで本研究では、ポロックの作品が室内空間の装飾として用いられた例を具体的に上げながら、装飾として受容された理由と、その意義について検討していく。

本論第1節では、ポロックが空間を飾る目的で描いた初めての壁画作品に着目し、後のオールオーバー絵画につながる特質が、この作品においてどのように獲得されたのかを考察する。さらに、ポロックを壁画制作へと向かわせた人物として、上述の建築家ブレイクに着目する。ここでは、ブレイクがポロックの作品を装飾に近いものとして扱っていたことが明らかとなるだろう。続く第2節では、ポロックが装飾を施す予定であった教会建築計画について議論を行う。美術史家や批評家の中には、ポロックの作品を装飾として扱うことに否定的であった者が多くおり、この教会建築計画にポロックが参加していたことも否定されていた。彼らの言説を追うことで、いかなる論法でポロックの作品を装飾とみなすことが否定されたのかを確認する。最終節となる第3節では、写真家たちがポロックの作品を室内装飾のように写し出していたこと、ならびにそうした写真作品が後の作家にどのような影響を与えたのかについて議論する。以上を通して、ポロックの作品が、20世紀初頭に位置づけられた、上位の絵画、下位の装飾という区分への再考を促すものであることを指摘したい。

1 壁画と建築

ポロックは十代の頃より、建築の壁面などに描かれる壁画作品に強い関心を抱いていた。18歳の頃には、メキシコ出身の壁画作家ホセ・クレメンテ・オロスコの新作を見るためにカリフォルニア州ボモナ大学まで赴き、オロスコが開催した壁画制作の講座にも出席している*³。その後、1935～42年にかけては、公共事業促進局（WPA）の連邦美術計画に加わって、公共建築を飾る壁画を制作し、その合間の1936年からはメキシコ壁画運動の作家ダヴィッド・アルファロ・シケイロスの実験工房で制作補佐をしていた。1939年の春には、ピカソの《ゲルニカ》（1937）がニューヨークのヴァレンタイン・デューデンシング・ギャラリーで展示されたことで、多くの芸術家が壁画制作に関心を持っていたと

.....
*³ *Jackson Pollock: a catalogue raisonné of paintings, drawings, and other works*, Francis Valentine O'Connor and Eugene Victor Thaw ed., Vol. 4, Connecticut: Yale University Press, 1978, p. 209.

いうが*⁴、この時期のポロックの素描にも《ゲルニカ》に由来する牛や馬の図像が頻出することから、ポロックもそのうちの一人であったことが窺える*⁵。

こうした影響のもと、ポロックは1943年に自身にとって初となる壁画作品《壁画》【図1】の制作を行う。これは、ポロックのパトロンであったペギー・グッゲンハイムから、彼女の邸宅の玄関ホールを飾るために依頼されたものである。作品のサイズは、グッゲンハイム邸の壁面に合わせるために、縦243cm、横603cmと、それまでのポロックの作品と比べて格段に大きいものとなった。1947年以降に制作される一連のオールオーバー絵画の多くが、壁を覆うほどの大きさであることから、先行研究において、この《壁画》の制作こそが、オールオーバー絵画の重要な契機であることが指摘されてきた*⁶。ポロック自身も、次のように語ることで、《壁画》の重要性を示唆している。

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。*⁷

ここでは、オールオーバー絵画がイーゼル画と壁画の中間の状態のものであることが示唆されているが、これはすなわち、オールオーバー絵画が壁画を目指しながらも、キャンバスに描かれているという状態を示していると考えられる。このような作品を制作するきっかけは、《壁画》の制作において、壁画をキャンバスに描くという経験をしたからであろう。なぜ《壁画》は、壁面ではなくキャンバスに描かれたのだろうか。グッゲンハイムは、ポロックに絵画を依頼する際の経緯を次のように記述している。

賃貸契約書にサインした後で、新しい家の室内装飾についてバーで思案していた。

.....
*⁴ Francis V. O'Connor, "Jackson Pollock's Mural for Peggy Guggenheim: Its Legend, Documentation, and Redefinition of Wall Painting," *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The Story of Art of This Century*, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2004, pp. 150-169.

*⁵ CR506, 507, 521, 536r, 536v, 537rなどの作品にそうした描写が見られる。

*⁶ Yvonne Szafran, Laura Rivers, Alan Phenix, and Tom Learner, "Jackson Pollock's Mural: Myth and Substance," *Jackson Pollock's Mural: The Transitional Moment*, Los Angeles: Getty Publication, 2014, p. 72.

*⁷ 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。

[……] 私たちは数週間、エントランスホールのすばらしい装飾方法について考えることに夢中だった。[……] 私はジャクソン・ポロックに、幅 23 フィート、高さ 6 フィートの壁画を描いてもらうことにした。マルセル・デュシャンがキャンバスに描かせるべきだと言った。そうでなければ、私がアパートを去る時にその作品を捨てなければならぬから……。*⁸

ニューヨークを離れてヨーロッパに移ることを計画していたグッゲンハイムにとって、作品が移動可能な状態であることは重要であった。それゆえデュシャンの意見は採用されたのだが、このことから、オールオーバー絵画の契機となった《壁画》の性質、すなわち画面の大きさと、支持体としてのキャンバスの使用は、どちらも周囲の要請から獲得されたものであることがわかる。

ところで、ここでグッゲンハイムが室内を装飾するという明確な目的のもとに、ポロックへ絵画を依頼したことは、特筆されるべきであろう。ポロックにとって、室内の壁を装飾するという依頼は初めてのことであり、その制作に影響を及ぼしていると考えられるからだ。クラスナーによれば、ポロックはこの壁画を制作するために、自分の家の壁を剥ぎ取り、そこにキャンバスをたてて制作していたという*⁹。それゆえ、通常のイーゼル画とは異なった状況で、つまり限りなく壁画制作と近い状況で、ポロックはこの作品を制作していたと言える。こうした状況で描かれた《壁画》には、それまでの作品とは異なる特徴がある。それは、縦方向に伸びる黒い線が、横方向に繰り返されるという反復的な構造である。

ポロックと交流のあった彫刻家ハリー・ジャクソンは、ポロックが《壁画》を制作する際に、師であるトーマス・ハート・ベントンの教えに従っていたことを証言している*¹⁰。ベントンは 1926-27 年の論文において、横長の画面にリズムを形成する方法を、垂直線や曲線といった単純な線を用いて図示していた*¹¹【図 2】。ポロックのカタログレゾネを編集したフランシス・オコナーは、ジャクソンの証言に鑑みながら、ポロックがベントン

*⁸ Peggy Guggenheim, *Out of This Century: Confessions of an Art Addict*, New York: Universe Books, 1979, pp. 295-296. □ は引用者。

*⁹ Barbara Rose, "Jackson Pollock at Work: An Interview with Lee Krasner," *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, New York: Museum of Modern Art, 1999, p. 40. (Originally in *Partisan Review*, New York: Partisan Review, 47, No. 1, 1980.)

*¹⁰ O'Connor, 2004, p. 161.

*¹¹ 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, pp. 95-96: V , March 1927, pp. 145-148.

の構成方法に従って《壁画》を構成したことを指摘している*¹²。ここで重要であるのは、このベントンの構成方法が、パルテノン神殿のフリーズの構成に範をとって形成されたということである。すなわち、ポロックは空間を装飾するという目的で絵画を制作しようと考えた際に、意識的であれ無意識的であれ、師であるベントンが建築装飾の構成から取り入れたリズムを導入したことになる。

《壁画》で新たに獲得された、画面全域に同一の線描を反復するという構成は、1948年以降のオールオーバー絵画にも引き継がれる特徴である*¹³。したがって、この《壁画》には、オールオーバー絵画へと引き継がれる3つの重要な特質が胚胎している。こうした特質のうち、画面の大きさや支持体の選択については、周囲の要請によるものであった一方で、この反復的な構造は、ポロックが自ら選択したものであるという点で意義深いことであろう。

この後、ポロックは1950年にもキャンバスで壁画を制作している。《インディアンレッドの地の壁画》と題された作品は、建築家マルセル・ブロイヤーが設計したベルラン・ゲラー邸のリビングルームの仕切りとなる壁に設置された*¹⁴。ポロックの作品の中で、壁画と題される作品はこの2枚のみである。しかし、ポロックは1949年には以下のように記すことで、新たに壁画の注文を取ろうとしていること、そしてこの方向に自身の作品の可能性を見出していることを示唆している。

私はある代理人を通じていくつかの壁画の注文を取ろうと考えているということを書いておきたいと思います。[……] 私にとって、この方面に自分の展開の可能性を広げることは、重要なことだと感じているのです*¹⁵。

ここで言及されている代理人が誰であるかは明確ではないが、その可能性の1人として、1949年頃にポロックに複数の壁画制作を依頼していた建築家ピーター・ブレイクの存在があげられる。ブレイクは、1948～50年にニューヨーク近代美術館の建築・デザイン部門のキュレーターを務めた人物で、ポロックとは1947年から親交を持っていた*¹⁶。

.....

*¹² O'Connor, 2004, p. 162.

*¹³ Cf. 拙論「ジャクソン・ポロックの絵画の装飾性」『哲学』関西大学、二〇一七年、三五号、一～二五頁。

*¹⁴ O'Connor, 2004, p. 160.

*¹⁵ *Jackson Pollock: a catalogue raisonné of paintings, drawings, and other works*, Vol. 4, p. 245. [] は引用者。

*¹⁶ Helen A. Harrison, "Painting as Walls: Peter Blake, Jackson Pollock, and the Myth of Ungramed Space," delivered on 21 March 2015 at the 11th Biennial Symposium of the Latrobe Chapter of the American Institute of Architects in Washington, DC, 2015, http://www.academia.edu/11793290/Paintings_as_Walls_Peter_Blake_Jackson_Pollock_and_the_Myth_of_Unframed_Space (2017/3/9 確認)

ブレイクはポロックのアトリエを訪れた際に、オールオーバー絵画が壁や床を取り囲んでアトリエと融合しているような感覚を持ったという^{*17}。この経験から、ブレイクはポロックの作品を展示するための美術館の設計に取り組むことを決意する。この美術館についてブレイクは次のように説明している。

私はポロックの作品の、大規模でいささか抽象的な「展示場」をデザインした——「理想の美術館」とでもいうべきものである。そこでポロックの絵画は、大地と空の間に浮遊し、無限に拡張するために、鏡張りの壁の間に置かれているのだ。^{*18}

この「理想の美術館」が実現することはなかったものの、ブレイクが残した 30cm 程度の模型から【図 3】、無機質な横長の四角形の建築物が想定されていたことがわかる。壁や屋根はガラス張りで、四方の壁や中央の壁にはポロックの作品の複製が貼り付けられている。ガラスの壁ゆえに、内部からは作品とともに周囲の景色が、外部からは美術館の内部と作品が見えるのだ。ここで特筆すべきは、屋根のガラスと中央に置かれた鏡が生み出す効果であろう。絵画は天井のガラスに反射して垂直に繰り返され、さらに鏡に反射することで水平に繰り返されている。この効果によってポロックの絵画は、ブレイクが述べる通り、大地と空の間に浮遊し、鏡と壁の間で無限に広がるのである。

模型には 8 枚のオールオーバー絵画が配置されているが^{*19}、このうち《No. 24, 1949》(1949)と《No. 10, 1949》(1949)に関しては、絵画の一部が切り取られて拡大されている。また他の作品も壁のサイズに合わせるために、比率が変更されている。このことは、ブレイクがオールオーバー絵画を、通常の絵画のように扱っていないことを示している。すなわちここでは、一枚の絵画それ自体が重要なのではなく、絵画が反復されて建築の全面に広がっていくという状態こそが重要なのである。

弧を描くメッシュ地の金属板（これもまた円の繰り返しである）の手前には、ワイヤーと石膏でつくられた彫刻が置かれているが、これはブレイクの依頼でポロックが模型のために制作したものである。彫刻は 3 体作られ、うち 1 体には塗料がかけられており、あたかもオールオーバー絵画の錯綜する線を立体化したものようである。

このモデルは、1949 年にベティ・パーソンズ・ギャラリーでのポロックの個展に展示

* 17 Steven Naifeh and Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga*, South Carolina: Woodward/White, 1998, p. 588.

* 18 Peter Blake, *No Place like Utopia: Modern Architecture and the Company We Kept*, New York: Knopf, 1993, pp. 111-112.

* 19 使用されている作品図版は以下の通り。《鍵》(1946)、《サマータイム、No. 9A, 1948》(1948)、《No. 17A, 1948》(1948)、《No. 1A, 1948》(1948) 8、《錬金術》(1947) (部分)、《No. 17, 1950》(1950)、《No. 24, 1949》(1949) (部分)、《No. 10, 1949》(1949)。

されたが、当時これを見たドレクスラーは次のように批評している。

この計画は、絵画と建築の再統合を提唱している。ここにおいて絵画は建築でもあるのだが、この時、絵画はメッセージや内容を持たない。その唯一の目的は、鑑賞者の空間体験を高めることである。^{* 20}

メッセージや内容がなく、ただその色や形によって空間体験を高める絵画とは、限りなく装飾に近いものであろう。こうしたドレクスラーの見解を踏まえて、さらにウィリアム・カイゼンは、「ポロックの絵画は、[ルードヴィヒ・ミース・ファンデルローエの] バルセロナ・パビリオンの中央の壁にある外装の石のように機能するのだ。つまり装飾的な表面である」^{* 21} と述べて、ブレイクの建築においてポロックの作品が装飾として扱われていることをより明確に指摘している。

以上のようにグッゲンハイムやブレイク、それにドレクスラー、カイゼンは、ポロックの作品を室内装飾とみなしていた。しかしその一方で、美術史家や批評家たちの中にはポロックの作品を装飾とみなすことに否定的な者も多くいた。中でも批評家ロザリンド・クラウスは、ポロックが教会建築の装飾をする予定であったことを強く否定している。そこで次章では、まずこの教会建築計画の実態を検討する。その上で、ポロックの作品を空間装飾とみなすことを否定する者たちの論について検証していく。

2 教会建築計画と装飾否定

ポロックは1950年の夏より、友人のトニー・スミス、アルフォンソ・オッソリオとともにニューヨーク州ロングアイランドに初の私設カトリック教会を建築する計画に携わっていた。この計画は1952年まで存続したものの、実現には至らなかったため、先行研究では、スミスが残した素描《カトリック教会のための素描》【図4】、および模型《教会(模型)》【図5】に沿って議論が展開されてきた。

スミスが残した素描の上部には、俯瞰で捉えられた教会の天井部分が色鉛筆によって描かれ、下部には中心の断面図がモノクロームで描かれている。また模型からは、連結した六角形の部屋を、地上から伸びる幾本もの柱で支えるという構造が意図されていたことが

^{* 20} Arthur Drexler, 1950, p. 90.

^{* 21} William Kaizen, "Framed Space: Allan Kaprow and the Spread of Painting," *Grey Room*, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 39, No. 13, Fall 2003, p. 87.

わかる。美術史家 E. A. カーミーンは、1982 年の論文において、自身によるオッソリオ やスミスへのインタビューに基づきながら、教会の天井部分はガラスの天窓で覆われる予定であったこと、そしてそのガラス部分にポロックが黒一色のポアリングによる装飾を施す予定であったことを明らかにしている*²²。その証拠に、スミスの残した素描の天井部分には、ポロックの絵画を表現したと考えられる蛇行する黒の線描が描き込まれている。

しかしながら、こうしたカーミーンの主張に対して、クラウスは 1982 年および 1985 年の 2 本の論文の中で疑義を呈している*²³。クラウスによれば、カーミーンの見解は全て根拠が無いものであり、ポロックがこの計画に携わっていた可能性は極めて低いという。というのも、この教会建築はクライアントも敷地も具体的に想定されていない単なる構想にすぎず、ポロックへ依頼があったかすら定かではないからだ。しかし、トニー・スミスの研究者ロバート・ストールによって、この建築計画のクライアントが当時 MoMA の学芸員であったジェイムス・ジョンソン・スウィーニーであったことが明らかにされている*²⁴。スウィーニーは、マティスによるヴァンスの教会の装飾に感銘を受け、ポロックへ現代建築様式の教会に飾る作品を依頼したという。1951～52 年のポロックの書簡にも、教会の話題は何度も出ており、この時期にポロックが建築計画に携わっていたことは確かに裏付けられる*²⁵。

スミスは、1952 年にクライアントや資金援助者たちに向けてプレゼンを行い、教会の素描および模型をこの時に提出している*²⁶。これらについてクラウスは、素描の天井部分に描かれている黒色の線がポロックの絵を示しているという根拠がなく、さらに模型にもポロックが制作する予定の天窓のモデルが組み込まれていない、と主張する。確かに素描の黒色の線がポロックの絵を示しているという証拠はないものの、1950 年の秋に行われ

*²² E. A. Carmean Jr, "The Church Project: Pollock's Passion Themes," *Art in America*, New York: Brant Publications, summer 1982, pp. 110-121.

*²³ Rosalind E. Krauss, "Contra Carmean: The Abstract Pollock," *Art in America*, New York: Brant Publications, summer 1982, pp. 123-132, and "Reading Jackson Pollock, abstractly," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985, pp. 221-242 [「ジャクソン・ポロックを読む、抽象的に」『ユリイカ』小西信之訳、青土社、一九九三年、二月号〔一八三～一九九頁〕].

*²⁴ Robert Storr, "A Man of Parts," *Tony Smith: Architect. Painter. Sculptor*, New York: The Museum of Modern Art, 1998, pp. 10-35. Harriet F. Senie, "Re-Approaching Tony Smith," *Sculpture*, 1998 (November), <http://www.sculpture.org/documents/scmag98/tsmith/sm-tsmth.shtml> (2017/3/9 確認)

*²⁵ ポロックの一九五一年一月の書簡には教会建築のための素描をスミスが取りにくる旨が書かれ、その次の手紙においては、オッソリオにヴァンスにある「マティスの教会とデザインを見たことがあるか」と問うている。その翌月の二月の終わりに、ポロックはオッソリオへ宛てて、スミスが新しい家のデザインを二件行ったが、「教会について新しいことは何も無い」と書いている (Cf. *Jackson Pollock: a catalogue raisonné of paintings, drawings, and other works*, Vol. 4, 1978, pp. 257-258)。

*²⁶ Cf. Steven Naifeh, and Gregory White Smith, 1989, p. 681.

たウィリアム・ライトによるインタビューの中で、ポロックは「ガラスに描いた絵画を現代建築へ取り付けることに大きな可能性を感じている」と語っていた*²⁷。この事実を鑑みれば、同時期にスミスによる現代的な教会建築の天窓部分をポロックが制作する予定であった可能性は極めて高いと考えられる。さらに模型の窓部分についても、他の建築のためのスミスの模型を参照すれば*²⁸、スミスは常に窓部分をボードで作成していないことがわかる。そのため、教会のための模型においても天窓部分が作成されていないことは、不自然なことではないだろう。

何故クラウスは、執拗なまでにポロックの教会建築への参加を否定したのだろうか。それは、カーミーンが、1951年から制作される一連のブラック・ペインティングが、この教会装飾の経験から生じたものであると主張したからだと考えられる。この主張に対してクラウスは、ポロックのブラック・ペインティングに関する発言、「私はこの頃カンヴァスに黒で一連のドローイングをしています——初期のイメージのいくつかが甦ってくるとともに。非具象主義者たちは混乱するでしょう——そして単にポロック作品は撒き散らしだと考えている子供じみた連中も」*²⁹を引き合いに出しながら、次のように反駁を行う。

[ブラック・ペインティングには] ポロック自身が断じている「初期のイメージ」との繋がりだけでなく、そこには、単なる装飾を絵具を撒き散らして描いているに過ぎないと三年間にわたって非難されてきたことに対する応酬の含みがあるのである——曰く「壁紙のパネル」、「縄としみの無意味なからまり」、曰く「つまらぬ内容」——こうした誤説はポロックをとりわけ怒らせた。*³⁰

ここでクラウスは、ポロックが非難するところの人物を、ポロックの作品を装飾と形容する人々に置き換えている。すなわち、クラウスの主張は、ポロックは自身の作品を装飾と形容されることに憤慨しており、それゆえにブラック・ペインティングが装飾的なプロジ

*²⁷ Jackson Pollock, "Interview with William Wright" (1950), *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, New York: The Museum of Modern Art, 1999, p. 23.

*²⁸ 例えば、1960年に建築されたパーソンズスタジオの模型《パーソンズスタジオ（模型）》（1959）を参照。

*²⁹ *Jackson Pollock: a catalogue raisonné of paintings, drawings, and other works*, Vol. 4, 1978, p. 261 [アルフォンソ・オッソリオ宛の手紙、一九五一年 六月七日付「A・オッソリオ宛書翰」『ユリイカ』川田都樹子訳、一九九三年、二月号、九九頁] .

*³⁰ Krauss, 1985, p. 237 [一九四頁] . [] は引用者。また引用内の「」部分は、クラウスによる以下の文献からの引用である。"Round table on Modern Art," *Life*, 1948, cited by B. H. Friedman, *Energy Made Visible*, New York: Mc Graw- Hill, 1972, p. 125; Douglas Cooper, *The Listener*, July 6. 1950, cited by Friedman, p. 155; and Howard Devree, *The New York Times*, Dec. 3, 1950 cited by Friedman, p. 167.

ェクトから形成されたというアイデアは容認できない、ということになる。

ポロックの作品を装飾から遠ざけようとするこのクラウスの主張は、彼女がかつて師事していたクレメント・グリーンバーグの見解に依拠したものである。現にクラウスは、1948年のポロックの展覧会評に際してのグリーンバーグの『『壁紙模様』』というのは聞き飽きた^{*31}という発言を別の論稿で引用してもいる^{*32}。この発言からは、グリーンバーグもまたポロックの絵画を壁紙模様とみなすことに否定的であったことがわかる。しかしながら、オールオーバー絵画が発表された当時には、グリーンバーグはそれらの絵画が装飾的性質を持っていることには自覚的であった。1948年に、グリーンバーグは以下のように述べている。

この「オールオーバーな」絵画は、成功すればやはり演劇的に壁に掛けられようが、装飾——無限に反復できる壁紙模様に見られるようなもの——に甚だ近づくことになる。^{*33}

しかし、近藤學が詳細に指摘している通り^{*34}、グリーンバーグにとって、絵画の本質である平面性を追求した結果、絵画が単なる装飾模様と化すことは避けなければならない事態であった。グリーンバーグはモダニズムの絵画の特徴をその自律性に見ており、他の物への付加物である装飾はその考えに反するものだったのだ。そこでグリーンバーグは「視覚的イリュージョン」という概念を提唱することで、ポロックの絵画が装飾とは別様であることを説明づける。

画布に或る刻印が付されるやいなや、画布のリテラルで純然たる平面性は破棄されるのであって、画布の上の刻印というものは、モンドリアンのような芸術家が付したのであっても、やはり或る種の三次元を喚起する或る種のイリュージョンなのだ。ただし、今やそれは厳密に絵画的で、厳密に視覚的なイリュージョンである。オー

.....
* 31 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.

* 32 Krauss, 1985, p. 237 [一九四頁].

* 33 Clement Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture" (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, pp. 222- 223 [「イーゼル画の危機」『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄訳、勁草書房、二〇〇五年、八〇～八一頁].

* 34 近藤學「絵画の危機、彫刻の優位——1940年代のクレメント・グリーンバーグ」『西洋美術研究』No.7、三元社、二〇〇四、一〇八～一一三頁。

ルド・マスターたちは、自分がその中に歩み入るのを想像することができるような、奥行きを持った空間のイリュージョンを作り出した。だが、モダニズムの画家が作り出す同種のイリュージョンは見入ることしかできない——そのイリュージョンの中は、文字通りの意味でも比喩的な意味でも、眼によってしか動き回ることができないのである。^{* 35}

ここでグリーンバーグが言う「視覚的イリュージョン」を持つ絵画とは、平面でありながらも、眼によってのみ動き回ることのできる空間を生じさせるものことである。そしてポロックら抽象表現主義の絵画は、鑑賞者が想像の中でのみ入ることのできる空間を生じさせるがゆえに、単なる装飾とは異なるというのだ。

このように、絵画の形式的特徴を超えて、そこに精神的な性質を付与するという論法は、ポロックの絵画を装飾とは異なるものと見解づける論者に共通するものである。たとえば、先のクラウスも、ポロックの絵画が「主題」を持つと主張することで、主題を持たない装飾と区別している^{* 36}。美術史家メイヤー・シャピロもまた、ポロックの作品を装飾と見なすことには否定的であった。彼は 1956 年の論稿の中で、抽象表現主義の作品が建築装飾に用いられやすい傾向にあることを認めながらも、これらの絵画がいかなる装飾とも類似していないことを強調している。さらに、以下のように述べることで、ポロックの作品を装飾と見ることは誤りであることを主張する。

ポロックの《No. 1》や《秋のリズム》は、装飾とするにはあまりに力強く、熱意がこもったものである。遠くから見てのみ、つまり、作品の表面や制作に秘められた個性と、細部のあらゆる情熱や幻想を見失った時のみ、人は、その装飾的な様相を全体の本質的な特徴と間違えうるのだ。^{* 37}

しかしながら、こうした批評がポロックの絵画に付与しようとする精神性——グリーンバーグの「視覚的イリュージョン」、クラウスの「主題」、シャピロの「力強く、熱意がこもったもの」——とは、いずれも鑑賞者が主観的に作品から汲み取るしかないものでもある。いみじくもシャピロが示している通り、こうした主張は逆に、彼らの言う精神性を除外し

.....
* 35 Clement Greenberg, "Modernist Painting" (1960), *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, pp. 222- 223 [近藤、二〇〇四、一一二頁] .

* 36 クラウスは、ポロックの絵画は「無」という主題を持つがゆえに単なる装飾とは異なる主張する。しかしポロックが自らの絵画の主題をそのように語ったことはない(Cf. Krauss 1985, p. 237 [一九四頁])。

* 37 Meyer Schapiro, "The Younger American Painters of Today," *The Listener*, London: British Broadcasting Corporation, January 26, 1956, p. 147.

て作品の形式的特徴のみを見れば、ポロックの絵画が装飾的性質を持っていることを浮き彫りにしているとも言えよう。すなわち、ブレイクやスミス、オッソリオがポロックを建築装飾に用いようとしたように、ポロックの絵画に装飾的性質を見てとることは、当然の態度なのである。

以上を踏まえ、続く第3節では、ポロックの作品を写した写真に焦点をあてる。写真は二次元的な表現方法であるがゆえに、オールオーバー絵画が持つ装飾的な特徴を実際よりも強調する。そしてその結果、オールオーバー絵画は画面内の装飾的要素として写し出されることになるのだ。

3 作家たちによるポロック絵画の受容

1951年に、ポロックのオールオーバー絵画はファッション雑誌『VOGUE』3月号の誌面を4頁にわたって飾った*³⁸【図6】。しかし、それは美術作品の紹介として掲載されたのではない。衣装を着てポーズをとるモデルの背景として作品は使用されたのだ。撮影者はイギリス出身の写真家セシル・ビートンである。

こうしたポロックの作品の扱いについて、美術史家ティモシー・クラークは、「ポロック側のコピーを売った」*³⁹と述べる。すなわち、『VOGUE』の読者層であるアメリカ東海岸の上流階級の女性たちに向けて、ポロックの作品を受容することが高度な文化的態度であるということを示したというのだ。アンネ・ゾルは、クラークの見解を踏まえながら、これらの誌面には、アメリカのフランスに対する文化的超克という明確な主題が込められていると主張する*⁴⁰。つまり、フランス風のデザインでありながらも、アメリカ製のドレスを着た女性が、アメリカ人画家による最前衛の絵画の前に立つことで、もはやアメリカの文化こそが至上のものであることを示したというのだ。このように、両者は『VOGUE』の誌面から政治的意図を読み取ることで、ポロックの作品が単なる壁紙として扱われているわけではないことを主張する。

しかしながら、これらの写真があくまでもモデルとその服に焦点をあてていることは強調されなければならない。絵画を見せることを第一の目的とする写真の構図とは異なり、

*³⁸ *Vogue*, New York: Condé Nast, 1 March, 1951, pp. 156-159.

*³⁹ Timothy J. Clark, "Jackson Pollock's Abstraction," *Reconstructing Modernism*, Cambridge: The MIT Press, 1990, p. 190.

*⁴⁰ Anne Söll "Pollock in Vogue: American Fashion and Avant-garde Art in Cecil Beaton's 1951 Photographs," *Fashion Theory*, 2009, vol. 13, p. 30.

この誌面では、絵画はポーズをとるモデルの背後に隠され、焦点を外されているのである。最初の見開きの左頁では、部分的に映し出された《ラヴェンダー・ミスト》(1950)の前で、パールブルー色のドレスに身を包んだモデルが扇子を持ってポーズしている。右頁のローズ色のドレスと薄いショールを身にまとったモデルの背後には、1950年に制作された《No. 27》と、《No. 28》の右端が写し出されている。この両頁においては、絵画に焦点があたっていないことに加えて、モデルの輪郭を際立たせるために、その周囲の絵画部分の色調が白くとばされている点にも特徴があるだろう。次頁には、スカート部分が斜めに張り出した黒いドレスを着たモデルが、《秋のリズム、No. 30》(1950)の前に立っている。今度は絵画にも焦点があっているものの、絵画とモデルとの距離が近いためにモデルの影が絵画に落ち、色調を変化させている。また、モデルの黄土色の髪色、黒色のドレスは、絵画の色調と一致しており、モデルと絵画とが一体となることが意図されているかのようである。

最後のモノクローム頁には、再び《ラヴェンダー・ミスト》の前に立つ女性の写真と、「ジャクソン・ポロックの抽象画」と題された短い文章が掲載されている。記事には、背景となっているのがポロックの作品であることや、ベティ・パーソンズ・ギャラリーで撮影されたことが記載されているものの、個々の作品のタイトルや制作年などが記されることはない。クラークが述べるように、ポロックのコピーを売ることが企図されているならば、これはあまりに杜撰な紹介とも言えるだろう。またイギリス出身であるビートンが、アメリカのイメージ戦略にどこまで熱心であったかも定かではない。その一方で、ビートンの他の作品に目を向ければ、彼がモデルの背景にしばしば装飾的な背景を配置していたことが明らかとなる。たとえば1927年のジョージア(サチェバレル夫人)の写真では、背後にロココ調の装飾のつい立てが置かれている【図7】。他にも1956年のマリリン・モンロー、1960年のオードリー・ヘップバーンの写真においても、背景には反復する模様が用いられている。さらに1938年にビートンは、写真家ジョージ・プラット・ラインズに自身の姿を撮影させているが、その写真においても花柄の壁紙の前でポーズをとっている【図8】。すなわち、ビートンにとって反復する模様は、人物を引き立てるための重要な要素であったのである。それゆえ、ポロックのオールオーバー絵画も、装飾模様と同様の効果を発揮するものとして使用されたということは疑い得ないことだろう。

ビートンの写真のように、オールオーバー絵画の前に人物が存在するという構図は、なによりもまず、ポロックの制作風景を撮影した写真においてとられた構図であった。ポロックは、ルビー・ブルクハルトやハンス・ネイムスといった写真家たちによって、オールオーバー絵画を制作する姿を1948年頃から複数回撮影されているのだが、そのいずれにおいても、壁や床に置かれたオールオーバー絵画に囲まれた姿でポロックは写し出されているのだ。ハプニングの創始者であるアラン・カプロウは、1958年の論考「ジャクソン・ポロックの遺産」の中で、こうしたポロックの写真に掲載しながら、その作品の意

義について次のように述べている。

ポロックが非常に大きなキャンバスを選択したことは、たくさんの目的に資するものであるが、私たちの議論のために重要であるのは、壁画サイズの絵画を制作したことによって、ポロックの絵画は絵画であることをやめ、環境 [environments] となったということである。^{* 41}

カプロウはポロックから得られた見解を、自身の作品に反映させてもいる。1961年に発表した《庭》は、住宅の中庭に無数のタイヤを乱雑にばらまき、その上を鑑賞者に自由に歩かせるという作品であったが、カプロウは、タイヤの上に立っている自身の姿を上方から撮影させている。その写真は、著書『*Assemblage, Environments and Happenings*』に掲載されているのだが、その左隣には、ネイムスが撮影したポロックの写真が並べられているのだ^{* 42}【図9】。両者のキャプションには「Environmental Painting」と記されており、オールオーバー絵画に囲まれてドリッピングをしているポロックの写真と、カプロウの《庭》がともに、環境を形成する作品であることが示されている。

この著書の別頁には、ポロックの写真が「LITTLE MAN IN BIG SEA」の文字とともに掲載されている【図10】。ここでは、撒き散らされた塗料の広がりを見立て、小さな画家の存在と対比させている。これらの記載から明らかであるのは、カプロウはポロックの作品の一枚一枚を重視しているのではなく、複数枚の作品が一体となってひとつの場をなしている様子を重視しているということである。もちろんカプロウは、ポロックの作品を装飾的要素として扱っているわけではないが、ポロックの作品の反復性こそが空間全体に統一感を与えていることに言及している^{* 43}。

ネイムスの写真に写し出されたオールオーバー絵画について、批評家ジャン・クレイは、エドゥアール・ヴェイヤールの絵画に描きこまれた壁紙との類似を指摘している。ヴェイヤールの絵画は、画面の大部分を壁紙や服の反復模様で覆うことに特徴がある。模様の合間に描かれる人物は、あたかも模様と一体となっているかのように描かれ、画面を平面的に見せるのだが、クレイによれば、ネイムスの写真もヴェイヤールの絵画と同様の特徴を持っているという。

* 41 Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock," *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, New York: The Museum of Modern Art, 1999, p. 87 (originally in *Art News*, No. 6, October 1958, pp. 24-26, 55-57).

* 42 Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, New York: H. N. Abrams, 1966, pp. 142-143.

* 43 Kaprow, 1999, p. 87.

ネイムスの写真の中の壁面、カンヴァスの断片、きれはし、流動的な身体、顔の断片は、ある時はアトリエの場面や空間の奥行きにぴったり沿っているが、またある時は、元の間から分離して表面を形成し、支持体の平面となる。^{* 44}

クラウスが批判しているように、確かにクレイの主張は、写真と絵画を同一視しているという点に問題があるだろう^{* 45}。しかしながら、クレイの述べる壁紙というモデルは、カプロウのポロック解釈を理解する上でも看過すべきではないと考える。というのも、ネイムスの写真は白黒写真であるがゆえに、写し出された複数枚のオールオーバー絵画の色彩による差異を消失させ、同種の線の反復というその構造を際立たせているからだ。奇しくもカプロウは、《庭》において同一のタイヤを床に無数に敷き詰めており、写真においてそれらは黒い円の反復となって写し出されていた。このことから、白黒写真によって一層あらわとなったオールオーバー絵画の反復的特徴こそが、カプロウに強い印象を与えたことが浮き彫りになっている。後のインスタレーション・アートにカプロウの思想や作品が影響を与えていることに鑑みれば、オールオーバー絵画の反復的構造や、それらが一体となってアトリエの壁を覆う様が写真によって強調されたことは、非常に大きな意義を持つと言えるだろう。

おわりに

本論文では、ポロックの作品が室内空間の装飾として扱われてきた例について考察した。第2節で示した通り、美術史家たちや批評家たちがポロックの作品を装飾とは異なるものと評していたことには、20世紀初頭における、アドルフ・ロースやル・コルビュジエらによる装飾批判が多分に影響していることは確かであろう。彼らは、装飾を単なる視覚的な付加物と考え、本質的な要素ではないと考えていた。しかし、本稿で検討したように、ポロックの絵画は空間への単なる付加物として扱われていたわけではない。ブレイクの建築はポロックの絵画が壁として機能するように設計されていた。またビートンのファッション写真も、モデルと絵画の色調を呼応させて全体の印象を作り上げていた。そしてカプロウは写真から、ポロックの絵画がもはや壁画を越えて環境となっている様を見出していた。この時、ポロックの絵画は、従来の絵画や装飾の枠組みに入れることのできない

^{* 44} Jean Clay "Hans Namuth critique d'art," *Macula*, No. 2, 1977, Paris: Brochet, p. 25.

^{* 45} Cf. Rosalind Krauss, "Reading Photographs as Text," *Pollock Painting*, New York: Agrinde Publications, 1980.

新たな様態を示していると言えるだろう。絵画と装飾の枠組みへの再考を促すようなポロックの作品のあり方について考察したことは、ポロック以降に隆盛したインスタレーション・アートや、装飾を主要素とする芸術動向を考察する際に、重要な視座を与えるだろう。

図版



図1
ジャクソン・ポロック《壁画》
1943年、カンヴァスの油彩
605 × 243cm、アイオワ大学美術館蔵

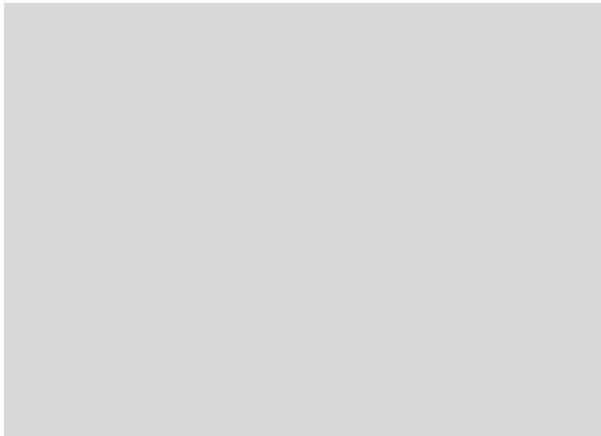


図2
トーマス・ハート・ベントン
“the Mechanics of Form Organization,”
The Arts: 1, November 1926, p. 288.



図3
ピーター・ブレイク
《タイトル不明（ポロックの美術館の
模型）》、1949年

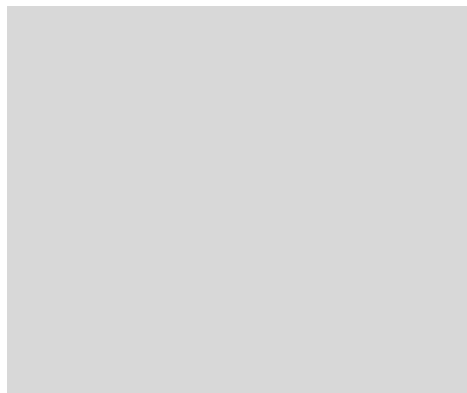
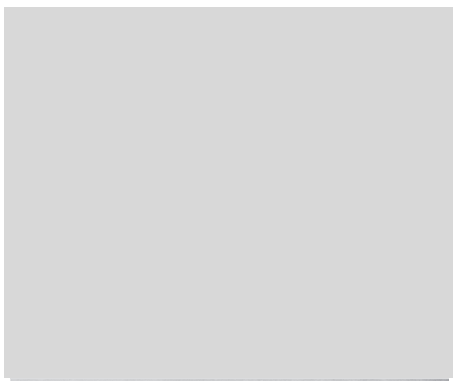


図4
トニー・スミス《カトリック教会のための素描》
(右：部分) 1950-51年 紙に色鉛筆

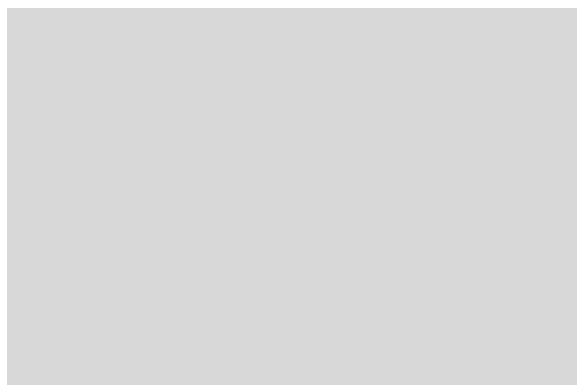


図5
トニー・スミス《教会（模型）》
1951年、木とカードボード、塗料、石膏、
17.2 × 47 × 73.7cm、オランダ美術館蔵

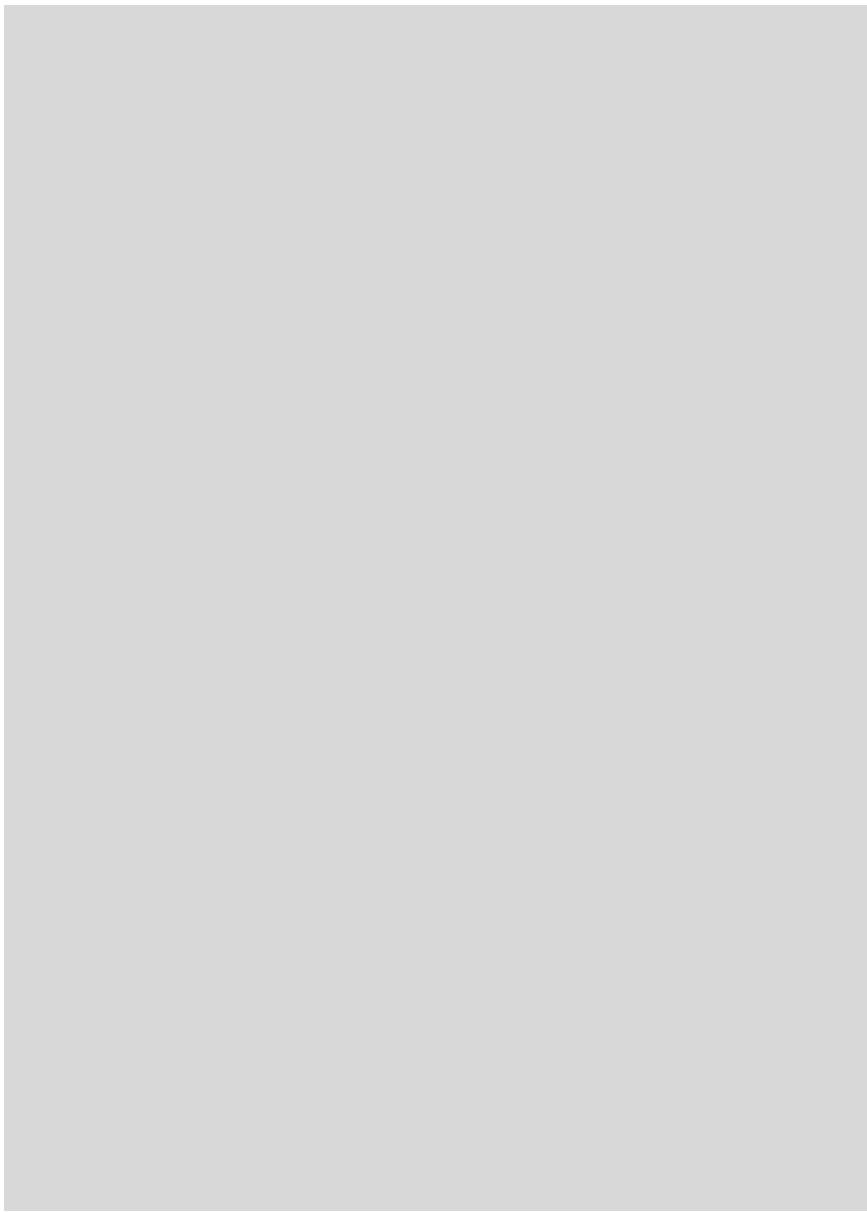


図 6
Vogue, New York: Condé Nast, 1 March 1951, pp.157-159. 撮影：セシル・ビートン



図7
セシル・ビートン
《ジョージア（サチエバレル夫人）》1927年

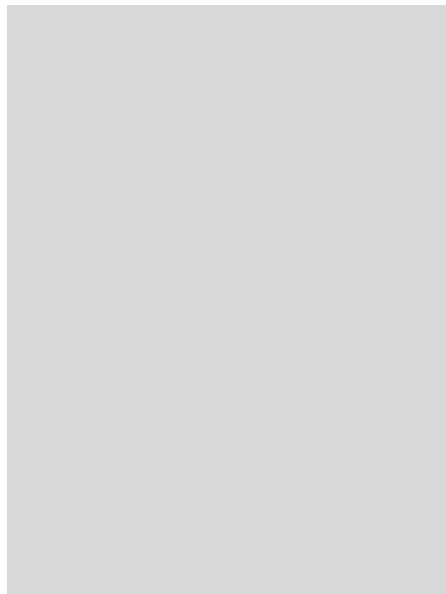


図8
ジョージ・プラット・ラインズ
《セシル・ビートン》1938年

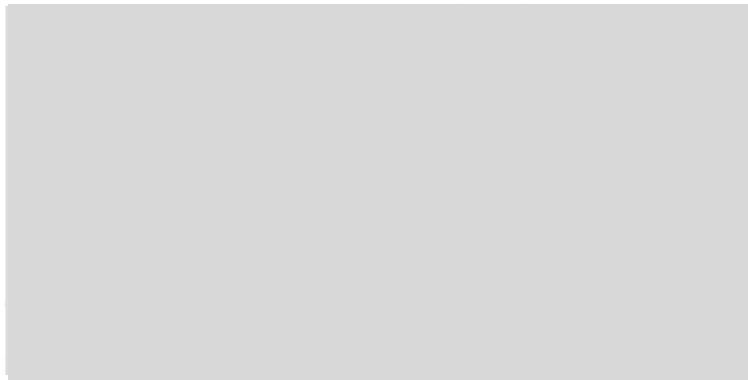


図9
アラン・カプロウ
『Assemblage, Environments and Happenings』1966年、pp.142-143.

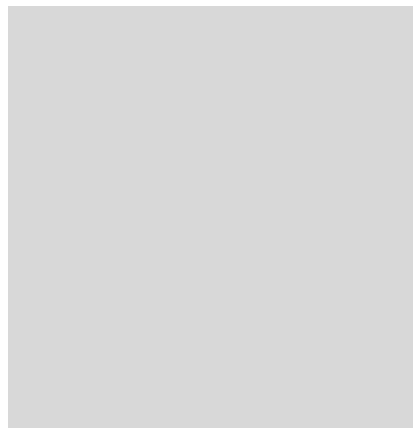


図10
アラン・カプロウ
『Assemblage, Environments and Happenings』
1966年、p.10.

Jackson Pollock's Works Accepted as Decoration

Nanako KAKEI

This paper aims to examine Jackson Pollock's Works accepted as decoration. Pollock's all-over paintings are used as elements to decorate spaces. For example, they were used as wall paintings to decorate houses, as a window decoration for a church building, and as a background for models of a fashion magazine. There are many studies on these individual examples. However, no studies examined these examples uniformly from the viewpoint of acceptance as decoration.

In first section of this paper, we examine Pollock's first mural painting to decorate Peggy Guggenheim's house in 1943. This work has important characteristics which are related to all-over paintings. Examining this mural will become clear how the characteristics of all-over paintings were acquired. Furthermore, I focus on the relationship between Pollock and architect Peter Blake. We will verify that Pollock's works were treated as decoration by Blake. In second Section, we will discuss a church building plan that Pollock was supposed to decorate windows. However, art historians and critics have denied that Pollock's works were regarded as decoration. We will examine how they deny decorative characteristics of all-over paintings. In third section, we discuss photographs which represent Pollock's works as parts of the interior decoration. In addition, we will verify that Allan Kaprow regards these photographs as important and take their feature into his works.

Through the above, this paper clarifies that Pollock's works were accepted as decoration, and such examples influenced later artists. These results urge to rethink modernism's idea that considers decoration as a mere visual adornment because Pollock's works aren't treated as such. Pollock's works is meaningful as a threshold to change the meaning of painting and decoration. These result contribute to consider installation arts and decorative arts prospered after Pollock.