

【書評】

笥菜奈子『ジャクソン・ポロック研究 ——その作品における形象と装飾性』

松本理沙

フランク・ステラはジャクソン・ポロック(1912-1956)のオールオーバー絵画における反復構造を引き継ぎ、ミニマル・アートと呼ばれる作品を制作した。ポップ・アートの芸術家たちはポロックに批判的なまなざしを向け、アラン・カプロウはハプニングの概念をアクション・ペインティングから発展させている。改めて言うまでもなく、60年代にアメリカで花開いた豊かな芸術実践はいずれも、ジャクソン・ポロックに対する何らかの応答として捉えられる。

同時に、これらの実践から浮かび上がってくるのは、批評家クレメント・グリーンバーグと、ハロルド・ローゼンバーグの存在であろう。彼らが提唱した純粹還元としての平面性やアクション・ペインティングは、今なおポロックの絵画を理解する上で重要な概念となっている。これに対して、『ジャクソン・ポロック研究——その作品における形象と装飾性』における二人の批評家の扱いは慎重なものだ。本書は形象と装飾という二つの観点からポロック絵画を考察するものであるが、そもそもこれらの観点自体、グリーンバーグが平面性を擁護するために忌避してきたものである。その意味で本書は、グリーンバーグ的な解釈からポロック絵画を解放する試みとして捉えられる。

加えてグリーンバーグほどではないものの、著者はローゼンバーグの批評にも寄りかかることはない。象徴的なのは、アクション・ペインティングとしてのポロック像を流布させるきっかけとなった写真・映像作家ハンス・ネイムスによる写真と映像の扱いであろう。著者は第一部第一章でこれらの写真や映像を解析するが、そのとき着目されるのはポロックの行為というよりもむしろ、行為の結果描かれる形象や線描であった。こうした態度は、ローゼンバーグが「アクション・ペインティング」という語によってそぎ落としてきたフォルムや構成などの形式的側面を拾い上げるものとして理解することが可能だろう。

このようにして、著者は二人の批評家によって用意された言説をときに批判しつつ退ける。代わりに著者が依拠するのは、グリーンバーグとローゼンバーグ以後に生み出された豊富な研究成果である。著者によると現在、無意

識、トーマス・ハート・ベントンやジョン・グレアムといった他の画家からの影響、ネイティブ・アメリカンの造形、メキシコ壁画との関係性など、多方面からのポロック研究が進められているという(26)。これらの研究成果は本書にも存分に活かされている。例えば第一部第二章では無意識、ネイティブ・アメリカンの造形といった観点からの考察に加え、グレアムからの影響についても論じられているし、第二部第一章ではベントンからの影響が論の展開に重要な意義をもたらす。本書は、これらの研究成果を踏まえた上で、形象と装飾という新たな視点からポロックに光を当てる試みなのである。

それでは本書の流れを確認しつつ、その内容を理解していこう。本書は二部構成をとり、第一部では形象が、第二部では装飾が主題となる。第一部は、1947年から1950年の約4年間に描かれた代名詞的作品群「オールオーバー絵画」を扱う第一章から出発し、第二章においてオールオーバー絵画以前、すなわち1934年から1946年における絵画を、第三章においてオールオーバー以後に制作されたブラック・ペインティングを扱う。

第一部を読み解く上で要になるのは、オールオーバー絵画が抽象として扱われてきたことにより、それ以前の作品とそれ以後の作品であるブラック・ペインティングとの間には断絶があると捉えられてきた点である。特にブラック・ペインティングは、グリーンバーグやクラウスが「素質を無くした」、「終焉の始まり」などと否定的に称したことから、オールオーバー絵画の成功から一転、凋落期として捉えられる傾向が強い(75)。これに対し著者は、オールオーバー絵画を制作する技法をもとに、それ以前の作品やその後のブラック・ペインティングと接続させていく。

まず第一章にて著者が分析対象とするのは、ハンス・ネイムスによるオールオーバー絵画の制作過程を映した、未公開部分も含む写真と映像である。このネイムスによる写真や映像を MoMA の学芸員のペペ・カーメルは Photoshop によって解析し、オールオーバー絵画の初層には具象的な形象が描かれていると主張した。しかしカーメルによる画像改変の可能性などが指摘されており、未だ彼による主張の真偽は定かではない。そこで著者は Photoshop を使用し、カーメルによる解析を再現する形で考察を行っていく。

分析の結果、カーメルの主張を擁護し、ポロックがオールオーバー絵画において具体的な形象を描いたとまで結論づけることは困難であることが示された(50)。代わりに、ポロックのオールオーバー絵画には少なくとも二つの制作方法が存在したことが明らかとなる。一つは《No.27, 1950》や《No.29, 1950》のように、初層に線描による形象や様々な素材を配置し、その後それらを覆うようにドリッピングする手法、もう一つは、赤地の絵画のように、初層から同一の線描を水平方向に反復していく手法である。この二つの手法のうち、前者が続く章での議論において重要な意味を持つこととなる。

第二章ではオールオーバー絵画以前の作品において、先にみた第一の手

法が獲得されていく過程を追っていく。そのために著者が着目するのは、「無意識」という観点である。

著者はまず、精神分析を受ける以前の作品と、精神分析期の作品を比較検討していく。それにより、精神分析以前の時期にみられていた特徴が、精神分析期には失われていくことが示される。代わりにこの時期現れたのは、ユング心理学、ネイティヴ・アメリカンの美術、ネイティヴ・アメリカンの絵文字にそれぞれ関連する三種の形象である。これらはいずれも、それぞれ均等大きさや間隔で画面全体に配置されている点がオールオーバー絵画における初層の形象と酷似している。このことから、オールオーバー絵画における初層の描写は1938年～1942年に獲得されたと著者は推定する(60)。

さらに著者は1943年～1944年、1945年～1946年における作品の変化を詳細に観察することで、初層に何らかの形象や素材を並列配置し、それを線描で覆うというオールオーバー絵画の手法がどのように形成されていったのかを記述していく。このような分析を通して著者は、1938年～1942年に描かれ始めた文字や記号といった形象、及びそれを並列的に配置するという手法が、オールオーバー絵画の初層の描写へと繋がっていくことを明らかにするのである。

第三章では、オールオーバー絵画以後に位置づけられるブラック・ペインティングについての分析が行われる。ブラック・ペインティングは、抽象的な絵画を制作してきたポロックが1951年～1953年に突如具象に回帰し、描き始めたものであった。グリーンバーグやロザリンド・クラウドはこの抽象から具象への転換を否定的に捉えてきたが、著者は抽象から具象への移行という構図自体を問いに付していく。

本章でとりわけ注目すべきは、ブラック・ペインティングに描かれた形象と、過去の素描との関連性の指摘であろう。著者はここで、先行研究にて指摘されている、過去の作品に見出される形象との類似だけでなく、構成自体にも親近性を見出す(87-88)。この第三章での議論は、オールオーバー絵画の初層にも過去の素描と類似した形象が描かれているという第二章での議論と接続可能だ。この接続によって、ポロックが1939年～1942年の素描からブラック・ペインティングに至るまで、継続して形象を描いてきたことが示される。

以上のように著者は第一部での分析を通じて、オールオーバー絵画以前、オールオーバー絵画、そしてブラック・ペインティングを同一平面上に位置づける。これにより1934～1953年までのポロックの作品が、形象という一貫した視点によって捉えられるようになるのである。

第二部では、第一部で明らかにされたオールオーバー絵画の手法である線描の反復が与える装飾的な印象について掘り下げられていく。第一章ではオールオーバー絵画における規則的な反復が装飾的な影響によって獲得さ

れたこと、第二章ではポロック絵画における装飾的特徴が後の世代に与えた影響がそれぞれ明らかにされる。それにより、ピカソやマティスからポロック、そしてステラや「パターン＆デコレーション」（以下 P&D と表記）へと至る、20 世紀美術における装飾性の系譜が描き出されることとなる。

まず第一章では、ポロック絵画における装飾性について検討される。ポロックの絵画は、しばしば批評レベルにおいて装飾的であると称されてきた。にもかかわらず、グリーンバーグやクラウドによる批判が示す通り、装飾が芸術より低位のカテゴリとみなされてきたことにより、これまで十分な考察は行われてこなかった。しかし著者は、グリーンバーグが装飾に対して両義的な態度をとっていたことに着目する。彼は技巧上の単なる操作に陥った装飾を批判する一方で、マティスやキュビズム期のピカソの絵画に存する装飾性は認めていたのである(112)。

これを踏まえ、本書はまず、1938 年～1941 年頃からピカソとマティスの影響により装飾を作品内に取り入れたポロックが、それを独自に発展させていくことでオールオーバー絵画における反復的な線描を獲得することを明らかにする。

加えて第一部で論じたポロックによる二種類の技法のうち、第二の手法が、1930 年から 2 年間ポロックの教師を務め、古代ギリシャの建築装飾や日本の浮世絵のパターンに学んで自身の構図法を形成した画家トーマス・ハート・ベントンからの影響であったことも示されていく(122)。

さらに著者は、ベントンから影響を受けたこの第二の手法が作品に取り入れられたのは、ペギー・グッゲンハイム邸の室内装飾のために依頼された《壁画》(1943)以降であると主張する。したがって第二の手法は、ベントンの装飾的な手法から影響を受け、室内装飾の経験から獲得されたといえるのである。

第二章ではポロックにおける装飾的特徴が、後の芸術家らに与えた影響について論じられる。取り上げるのは、1951 年にファッション雑誌『ヴォーグ』三月号でポロックの絵画を背景に撮影した写真家セシル・ビートン、アラン・カプロウ、フランク・ステラである。ここでは、特に重要であると思われるステラについての考察を辿っていこう。

ステラは 1983 年から翌年にかけて行った講演において、エジプト墳墓の壁画や中世の写本装飾といった装飾芸術に源泉を求めることで、抽象絵画の新たな可能性が開かれると語った(143)。ステラはこれらの芸術が、遠近法による一貫した構造の絵画とは異なる絵画空間を形作る点に着目しており、ポロック絵画もまたその意味で評価されうるのだという。

このように装飾という観点からステラにおけるポロックからの影響を浮き彫りにすることは、20 世紀のアメリカ美術に新たな系譜を見出すことに繋がる(147)。というのも、ステラの作品が持つ装飾的な特徴は、1970 年代の終わ

りからアメリカで隆盛した P&D と称される動向に大きな影響を与えているからである。

P&D の作家たちはマティスやステラの影響のもと、装飾を主要なモチーフとした作品を制作した。さらに彼らは、大画面の使用やモチーフの反復といった、抽象表現主義やステラと同様の特徴を有している。事実 P&D の作家であるヴァレリエ・ジャウドンは、ポロックからの影響を公言しているという。

以上の点から著者は、ミニマル・アートの反動として理解されてきた P&D を、20 世紀アメリカ美術における装飾性という新たな系譜の上に位置づける。同時にこれは、ポロック絵画を 20 世紀美術における装飾の系譜に置き直すことを意味する。すなわち、ピカソやマティスの影響によって形成されたポロック作品の装飾性が、ステラや P&D に影響を与えたという変遷がここで示されるのである。

以上、本書の狙いを確認しながらその構成を辿ってきた。改めてまとめると、第一部は、1934～1953 年までのポロック絵画に形象という観点から一貫性を与えるという試みであったといえるだろう。これにより、抽象画の代名詞であるオールオーバー絵画を形象という観点から考察し直すこと、またその前後の作品との関係性の中で捉え直すことが可能になった。第二部では装飾という観点から、ポロックを経由した 20 世紀美術の新たな系譜が描き出された。こうした二つの観点からの考察は、具象と抽象、芸術と装飾といったありふれた二項対立の内では語り切れない、ポロック絵画の複雑さを示すものだったのではないだろうか。

最後に、本書がもたらす美術史的貢献について付言しておきたい。本書が考察する形象、及び装飾という観点は、ポロック自身の発言や、作品発表当時の批評に依拠した上で提出された着眼点である。したがって形象や装飾的側面は、ポロック絵画がその当初から有していた内容であったといえる。こうしてみると本書は、モダニズム絵画が内包しながらも、抽象と具象、芸術と装飾という二元論によって抑圧してきた可能性を改めて拾い上げる試みとして理解できるだろう。加えてそのようにモダニズム絵画をこれまでとは異なる観点から考察することは——本書が P&D を反ミニマル・アートではなく装飾という系譜の上に位置づけたように——モダニズム以後の芸術を再考する契機としても機能しうるのである。