

ジャクソン・ポロック——「線ならぬ線」の芸術¹

愛知県美術館 大島 徹也

はじめに

ジャクソン・ポロックの成熟期（1947-50年）の一連の絵画（図1）の制作技法は、かつてはよく「ドリッピング」（dripping：滴らし）と呼ばれていた。しかし、1978年に刊行されたポロックのカタログ・レゾネでは、「ドリッピング」に代わって「ポーリング」（pouring：流し込み）という用語が基本的に採用された²。これは、ポロックの技法を言い表す主たる用語の変更という単なる言葉上の問題ではなく、実にポロックの絵画の本質に関わる重要な問題である。ドリッピングの技法がもたらすのは「点」的な効果であるが、ポロックの絵画を実際に見てみれば、ほとんどの場合そこで顕著なのは、塗料がポーリングされることでもたらされる「線」的な効果であり（図2）、ドリッピングによる「点」的な効果は二次的なものであることに気づく。すなわち、線こそはポロックの絵画の主要な要素であり、成熟期のポロックは現代における傑出した線の画家であった。

しかしながら、ポーリングの技法をもってポロックが生み出す線には、伝統的な線のあり方とは異なる大きな特性がある。その意味でポロックの線は、「線ならぬ線」（line as non-line）とでも呼べるようなものである。そこで本論ではまず、ポロックの「線ならぬ線」の性質と美術史的意義を考察し、次に、彼の仕事においてその「線ならぬ線」をめぐって生じてくる「ドローイング」（drawing）と「ペインティング」（painting）と「ライティング」（writing）の関係性について考察してゆく。それによって、これまで注目されてこなかったポロックの成熟期の仕事のいくつかの側面を明らかにすることを試みたい。

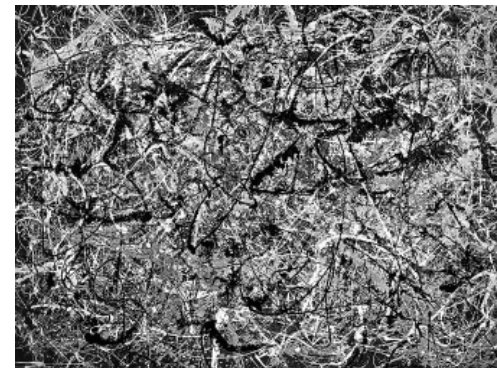


図1：ジャクソン・ポロック 《インディアンレッドの地の壁画》
1950年 油彩・エナメル塗料・アルミニウム塗料、キャンバス、板にマウント
183.0 × 243.5 cm Tehran Museum of Contemporary Art



図2：制作中のポロック、1950年
Photograph by Hans Namuth

線ならぬ線 Line as Non-Line

1世紀、大プリニウスは『博物誌』（第35巻）の中で絵画の起源について言及しており、絵画芸術は人間の影の輪郭線をなぞることから始まったと述べている³。このよく知られた伝説が物語っているように、西洋絵画の歴史において線は、具象的／抽象的を問わず何らかの形の輪郭を描くという役割を因習的に担ってきた。それは、20世紀前半における最大の造形革命であるピカソのキュビズムにおいてさえも変わることはなかった。

分析的段階のキュビズムの典型例として、ピカソの《マ・ジョリ》(1911-12年、図3)を見てみよう。この作品では、ピカソはツイッターないしギターを持った女を、鋭い黒の線を用いてたくさんの小さな幾何学的断片へと解体していった。完成された絵を見る時、そこに描かれているのが楽器を持った女であることを認識することはほとんど不可能である。しかし、根本的な問題として、そこでもピカソの線はなお、結果として生み出された個々の小さな幾何学的形体の輪郭線として機能している。続く総合的段階においては、ピカソは今度は対象表現をいくつかの平板な形体の組み合わせへと単純化していったが(図4)、そこでも彼の線はそれらの形体の輪郭を表し続けた。

形成期のポロックは、浅い絵画空間の中での固い黒の輪郭線による単純化された形体表現を特徴とするピカソの1930年代のキュビズムの強い影響下にあった(図5-6)。しかしながら、1965年にマイケル・フリードが指摘したように⁴、ポロックは1947年、ついに線を上記の因習的な役割から解放し、伝統的な意味でのいかなる形にも従属しない自立した線——換言すれば、自ら以外の何ものでもない線——で画面を埋め尽くし、新しい種類の絵画を生み出した(図1)。何らかの形の輪郭を描



図3:パブロ・ピカソ 《マ・ジョリ》
1911-12年 油彩、キャンバス
100.0 × 65.4 cm
The Museum of Modern
Art, New York



図4:パブロ・ピカソ 《ギター》
1913年 油彩、キャンバス
87.0 × 47.5 cm
Musée national
Picasso, Paris



図5:パブロ・ピカソ 《鏡の前の少女》
1932年 油彩、キャンバス
162.3 × 130.2 cm
The Museum of Modern
Art, New York

くことが線の本質的な機能であったとすれば、ここに我々は、ポロックの線を「線ならぬ線」と呼ぶことができよう。

通常、具象的であれ抽象的であれ何らかの形体が描かれる時、それは画面上に図-地や前景-後景といった関係を生み出していく。その時、根本的な空間構造の問題において、その絵はキュビズムが切り開いた地平を抜け出すことはなかった。これは、モンドリアンやマレーヴィチの絵画(図7-8)についてもそうである——筆者は決してここで、彼らがなしたことの価値を減じようとしているわけではないが。実に彼らは、キュビズムをそれぞれのやり方で新しい方向に押し進め、偉大な抽象絵画を創造していった。しかしながら、少なくともポロックにとってキュビズムは1940年代半ばまでに、新しい創造的な展開のための足掛かりというよりはむしろ、打ち壊すべき足かせのようなものになっていた。その頃ポロックがピカソの画集を床に投げつけて、「くそっ、あいつが全部やっちゃった！」と叫んだというのはいく知られたエピソードである⁵。そのような困難な状況の中、形体に従属しない自由な線、すなわち「線ならぬ線」を錯綜させながら画面いっぱいに練り広げることで、ポロックは因習的な図-地や前景-後景の関係を克服し、キュビズム後の新しい絵画空間を実現したのだった。

ここで、ポロックが画面に塗料を流し込むポーリングの技法(図2)を用いて描いたことは重要である。ポーリングの技法は、ポロックの「線ならぬ線」の創出にとって本質的な役割を果たしていた。絵筆で画面に触れながら線を引いていく時、いかに自由にその線を引こうとしても、表面上で絵筆を動かすという因習的なジェスチャーのせいで、そこでは通常の線の気味、何らかの形を作り出している気配が表れてきてしまいがちである。ポロックの場合、彼の絵筆は画面に直接には接触し



図6:ジャクソン・ポロック 《トーテム・レッスン1》 1944年
油彩、キャンバス 177.8 × 111.8 cm
Harry W. and Mary Margaret Anderson

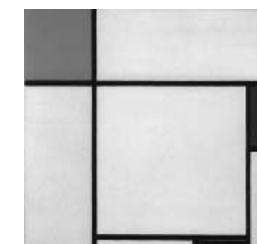


図7:ピエト・モンドリアン
《赤、青、黄、黒による構成》
1929年 油彩、キャンバス
45.0 × 45.5 cm Solomon R.
Guggenheim Museum, New York



図8:カジミール・マレーヴィチ
《黒の正方形》
1915年 油彩、キャンバス
79.5 × 79.5 cm
The State Tretyakov
Gallery, Moscow

ない。ポロックの線は、彼が空中で塗料を放ったあと、彼の手から離れたところに生まれる。ポロックの線のそのようなある種の自発性を含んだ生成の仕方が、「線ならぬ線」としての性質に大きく貢献していた。

ドローイングとペインティングの融合 *Unification of Drawing and Painting*

ポロックの「線ならぬ線」の芸術は、キュビズムとの関係とは別の観点からも大きな美術史的意義を持っている。ポロックの線について考える時、ある有名な論争のことがよく頭に浮かぶ。それは、「ディセーニョ」(〔伊〕disegno;〔英〕design, drawing)と「コロリート」(〔伊〕colorito;〔英〕coloring)の優劣をめぐるものである。この論争は、16世紀におけるミケランジェロのディセーニョとティツィアーノのコロリートの対立以来、美術の歴史において何度も起こってきた。17世紀にはブッサンとルーベンスの例がよく知られているし、19世紀にはアングルとドラクロワの例がある。そして20世紀前半においては、我々はピカソのディセーニョ(図3)とマティスのコロリート(図9)を対置することができるだろう。

ここでマティスに注意を向けてみよう。この20世紀の偉大な色彩画家は、彼の仕事における「線を引くこと」(drawing)と「色を塗ること」(painting)の関係性についての不満を、1940年にピエール・ボナールに次のように漏らしていた。

けさ、お手紙に接したときの私は打ちのめされてすっかり気落ちしていたところでした。そして、自分でもそうでありたいと願う気持はおっしゃる通りですが、とてもあなたの賛辞にはほど遠い状態でした。というのも、絵のなかで望み通りに自分を表現しようとしてもそれを妨げるような何か因襲的なもののために身動きならぬありさまだったからです。私のデッサン [dessin] と私の油絵 [peinture] は離れ離れになっているのです。

[……] 彩色の巧みな画家のデッサンが彩画であるわけではない。それに色彩の等価物を与える必要がある。そいつが私にはうまく行かないのです。 [傍点引用者]⁶

マティスにおけるそのような「デッサンと色彩の永遠の葛藤」⁷に優れた解決をもたらしたのが、切り紙絵であった(図10)。マティスの切り紙絵は次のようにして制作された。まず、助手がグアッシュで白い紙を彩色する。次に、マティスがハサミを用いて、その紙を望みの形体に切り抜いていく(図11)。そして、それらをピンで留めてゆき、コンポジションを作り上げる。前もって彩色した紙にハサミで切り込んでいくことによって、マティスは今や「輪郭をデッサンし、そのなかに色を置く代りに……色彩のなかでじかにデッサンする」⁸ことができるようになった

のだった。1951年にマティスは、自らの切り紙絵について次のように述べている。

私の場合、塗ること [peindre] とデッサンすること [dessiner] は一体をなしています。[……] 私は彩色された面の量を選び、それを自分のデッサンの感じにぴったり合うようにするのです。

[……] 色彩は単にフォルムに《着物を着せる》ということであってはならない——色彩がフォルムを構成するのです。 [傍点引用者]⁹

こうしてマティスは切り紙絵によって、「ドローイング」と「ペインティング」を彼独特のやり方で融合させた。そして、残りの人生をこの新しい手法の実践に捧げていった。

しかしながら敢えて言えば、芸術としての質の点において、概してマティスの切り紙絵は彼自身のかつての優れた絵画を超えるものではなかったと筆者は考える。そこにおいて注目されてくるのがジャクソン・ポロックである。すなわち、過去の優れた芸術に質の点で比肩しうる高みにおいて「ドローイング」と「ペインティング」の融合を果たしていたのがポロックであった。



図9: アンリ・マティス 《帽子の女》
1905年 油彩、キャンバス 80.6 × 59.7 cm
San Francisco Museum of Modern Art



図11: 切り紙絵を制作中のマティス、1946/47年



図10: アンリ・マティス 《海の動物たち……》
1950年 グアッシュ、紙
295.5 × 154.0 cm
National Gallery of Art, Washington, D.C.

ポロックは通常、いくつかの色彩の塗料を流し込んで描いていったが（図12）、そこでは彼の線は、いわば色彩それ自体でもあった。より具体的に言えば、ポーリングの技法から生み出される「線ならぬ線」によるポロックの絵画制作においては、線が引かれるのと同時に色彩が塗られることになる。またそれを逆に言えば、色彩が塗られるのと同時に線が引かれていくのである¹⁰。1950年、ポロックは次のように言っている。

私は人が素描に取り組むのと同じ感覚で絵画に取り組みます。すなわち、ダイレクトであるということです。私は素描に基づいて制作することはありません。下絵や素描や色下絵を最終的に絵画にすることはありません。¹¹

ポロックは決して派手な色彩画家ではなかったが、彼の絵画には自然や宇宙といった存在を想起させる深い玄妙さがある。そうして彼は、線を引き構図を作り上げるといふ行為と色を塗るといふ行為を、マティスの切り紙絵以上に理論的にも実践的にも融合させ、そこから壮大な絵画世界を創り出していった。そのようなポロックの仕事をディセーニョとコロリートとの対立という文脈に投げ入れて見る時、ポロックの芸術はその歴史的な問題を20世紀中葉、さまざまな抽象的表現の可能性が開かれた時代ならではの一つのやり方で止揚したものとみなすことができるかもしれない。

ペインティングとしてのライティング *Writing as Painting*

次に、「文字を書くこと」(writing)という新たな問題を導入しつつ、ここではまず、ポロックが「線ならぬ線」の芸術を実現する以前の彼の仕事について考察してみたい。

ポロックにおけるライティングの問題に関する一つの興味深い先行研究がある。ヘンリー・アダムズは、2009年に出版したトーマス・ハート・ベントンとポロックの関係についての研究書の中で、ポロックの形成期の代表作である1943年の《壁画》

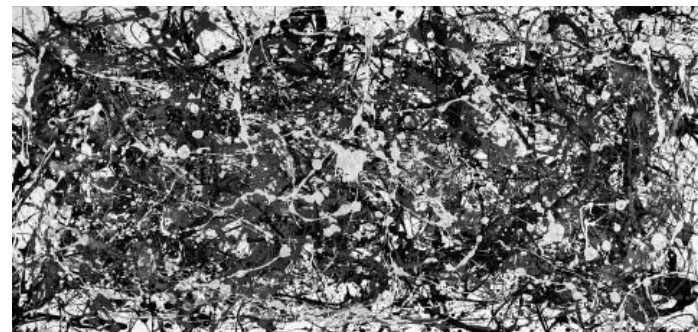


図12: ジャクソン・ポロック
《ナンバー8, 1949》
1949年
油彩・エナメル塗料・アルミニウム塗料、キャンバス 86.6 × 180.9 cm
Neuberger Museum of Art, Purchase College, State University of New York

（図13）に関するセンセーショナルな解釈を提出した。アダムズによれば、ポロックはこの巨大な絵画において、左下端での通常のサインに加えて、画面いっぱいに大きく「Jackson Pollock」という自分の名前を書き入れているという。アダムズはそれらの文字を図解しつつ（図14）、次のように主張している。「これは、どう考えてもたまたま一致したものではないだろう。[……] これらの文字すべてを正しい順に単に偶然に見出すということは、とてもありそうもないように思われる。そして、私が見分けることのできる限り、その絵画において他にいかなる名前も判読することはできない。実際、『Jackson Pollock』という文字が書かれているのは、この作品の意義との関係において道理にかなっている。《壁画》の大きなポイントは、ジャクソン・ポロックは偉大な画家であるということを宣言していることであった[……]。この絵画は本質的に、ジャクソン・ポロックにとっての大きな広告板である。彼はいったん自分の名前の文字を書き、そのあと、そこからこの絵画のイメージをぶら下げていったのである」¹²。

しかしながらアダムズの見解には、一つ重要な問題点がある。アダムズは、彼が主張するところの「Jackson Pollock」という文字全体における一筆一筆をポロックがどのような順序で書いたのか科学的に調査するなどして、自らの見解の裏付けは取っているのだろうか。どうやらアダムズは、単に表面的な見えからその絵の中にそれらの文字を読み取っているようである。アダムズは上記の2009年の研究書の刊行の直前に、そのような分析はこれまで行われていないし行われる計画もないということを告白している¹³。ポロックの筆順が明確にされない限り、筆者はアダムズ



図13: ジャクソン・ポロック
《壁画》 1943年
油彩、キャンバス
243.2 × 603.2 cm The University of Iowa Museum of Art, Iowa City

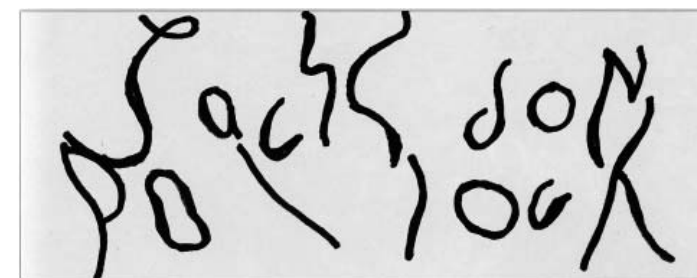


図14: 《壁画》における「Jackson Pollock」という文字のヘンリー・アダムズによる図解。
Henry Adams, *Tom and Jack: The Intertwined Lives of Thomas Hart Benton and Jackson Pollock* (New York, Berlin, and London: Bloomsbury Press, 2009), no pagination.

の見解を支持することは基本的にできない。

とはいえ、ポロックが《壁画》の画面に「Jackson Pollock」という文字を書いたというのは、必ずしもありえないことではない。たとえばポロックが《壁画》と同じ年に制作した無題の紙のコラージュ作品がある(図15)。この作品は《壁画》と違ってポロックの仕事の中では非常にマイナーな存在であるし、また(アダムズの見解が正しいとすれば)《壁画》の場合のように画面全体の基本構造として機能しているものではないが、ポロックはこの作品において画面右側に黒のペンで彼の名前を縦方向に書き込んでいる(図16)。画面に対するそれらの文字の大きさや、それらの一部が鏡文字にされていたり、上下逆さまにされていたり、切り離されていたりすることから判断するに、ポロックはそれらの文字を通常のサインとしては書き入れている。すなわち、ポロックはそういった細かな操作を加えながら、彼の名前を表す「Jackson Pollock」という文字を、この作品におけるピクトリアルな要素として画面に導入しているのである。



図15: ジャクソン・ポロック 《無題》
1943年頃 油彩・インク・紙のコラージュ、紙
40.0 × 53.3 cm



図16: ジャクソン・ポロック
《無題》(部分)



図17: ジャクソン・ポロック 《男性と女性》
1942年頃 油彩、キャンバス
184.4 × 124.5 cm
Philadelphia Museum of Art



図18: ジャクソン・ポロック 《速記の人物》 1942年頃
油彩、キャンバス 101.6 × 142.2 cm
The Museum of Modern Art, New York

さらにポロックは1942年以降、彼の絵画作品の表面に、絵具を用いてさまざまな文字や数字をしばしば書き込んでいた。たとえば1942年頃の《男性と女性》(図17)では、画面右側の黒い垂直の帯状の領域に、「2」、「12416」、「10」、「49」、「89」といった数字が見られる。また、同じく1942年頃の《速記の人物》(図18)では、「N」、「6」、「24」、「E」、「P」、「3」、「W」、「8」といった文字や数字が画面上あちこちに見られる。それらの文字や数字の意味は不明である。それらはおそらく、ポロックの無意識から出てきたものであろう。1942年、ポロックはロバート・マザウェルから、シュルレアリスムのオートマティスムの理論について詳細に教えられていた¹⁴。またポロックは同年、マザウェルらとともにオートマティックな詩を何度か作ったことも知られている¹⁵。当時ポロックは、シュルレアリスムのオートマティスムの創造力を自分自身の制作に取り込むことを積極的に考えていたに違いない。そうしてポロックは、画面を活気づけたり、画面上でさらなるイメージを引き出していくための手段としてオートマティックなライティングを彼の絵画に導入した。我々はその間に、ポロックによる「ペインティングとしてのライティング」の実践を見出すことができる。

ドローイング-ペインティング-ライティング *Drawing-Painting-Writing*

上に見たように、形成期のポロックはオートマティックなライティングを意図的に彼の絵画に取り入れた。しかしながら、そのような直接的なライティングの導入以上に興味深いのは、ポロックが「線ならぬ線」の芸術を実現した成熟期に図らずも現れてくる、彼の絵画とライティングとの「親近性」である。

そこで主として問題となってくるのは、東洋の書との関係である。たとえばポロックが1950年に制作した《無題》(カタログ・レゾネ番号797、以下《JPCR797》、図19)や《(黒、白、グレー) / ナンバー11A, 1948》(1948年、図20)のような作品は、特に日本や中国の草書体の書を想起させる。では、ポロックは東洋の書について知っていたのだろうか。また、知っていたのであれば、東洋の書に対して実際どれほどの関心を持っていたのだろうか。

クレメント・グリーンバーグは、ポロック個人に対する東洋の書の影響についてではなく、より広く、抽象表現主義に対する東洋の芸術の影響についてであるが、非常にネガティブな見解を示している。1961年にグリーンバーグは、次のように述べている。

実際のところ、オリジナルの「抽象表現主義者」で、東洋の芸術に対して大まかな興味以上のものを感じたことがある者は一人もいない [……]。彼らの芸術の源泉はもっぱら西洋にある。そこに東洋の様態とのいかなる類似

点が見出されようとも、それはせいぜい近似現象の結果であり、また少なくとも偶然の結果である。¹⁶

1950年に行われたインタビューの中で、ポロック自身は中国の文化や東洋の絵画について、次のように言及している。「あらゆる文化は、それらのその時の目的を表現する手段やテクニックを持っていました——中国文化、ルネサンス文化、あらゆる文化がです。[……] 私は床の上で描きますが、これは珍しいことではありません——東洋人はそうしていたのですから」¹⁷。それゆえ、ポロックは東洋の書について少なくとも何らかの知識は持っていたと思われる（メトロポリタン美術館などで東洋の書の実作品を見る機会もあっただろう）。しかし、筆者が現在まで調査してきた限りでは、成熟期のポロックが東洋の書に特別な関心を抱いていた証拠は見当たらない。デイヴィッド・J・クラークは、戦後アメリカ美術に対する東洋思想の影響についての彼の研究の中でポロックについて言及し、「東洋の書からの彼の仕事への影響の問題を手短かに考察しておくのは有益なことであろう」¹⁸と述べている。しかしながら、クラーク自身「手短かに」と言い添えねばならなかったように、彼はその考察を試みるものの、《JPCR797》(図19)を含むポロックの二、三の1950-51年の白黒の作品を東洋の書と皮相的に比較して、それらのポロック作品の「書との形式上の類似性」¹⁹を極めて簡潔に指摘するに留まっている。結局クラークは、成熟期のポロックに対する東洋の書の影響を裏付ける明確な証拠は、何も得てはいないようである²⁰。

ポロックに対する東洋の書の影響を探ろうとする上で特に注目すべき点の一つに、彼と同時代の日本の前衛書道との関係がある。1953年に大沢雅休は、「書と抽象絵画」と題された、吉原治良ら前衛画家や森田子龍ら前衛書道家たちによる座談会で、ポロックの絵画について次のような発言をしている。「ポロックというのは、私の見た作品は非常に少ないけれども、一筆でずつと書いてしまつて効果を出して近代美術館を飾つておるのですけれども、あれはほとんど書の世界にはいつておるのです。字じゃないかと思う、形はなしておりませんが……」²¹。ポロックの仕事は1951年の東京と大阪での《ナンバー11, 1949》(1949年、図21)と《ナンバー7, 1950》(1950年、図22)の二点の展示以来、日本の美術界で広く知られていた²²。大沢自身は1953年、《大法無法》(図23)などの書作品において、紙の上一面に墨を滴らしたり撒き散らしている。それらは、日本の前衛書道に対する成熟期のポロックの影響を示す最初の例のいくつかとして非常に興味深い。しかしながら、その逆の影響を明確に見つけることはやはりできない。ポロックの仲間の抽象表現主義者フランツ・クラインと関係の深かった『墨美』誌(森田子龍編集)が創刊されたのは1951年のことだったし、「戦後現代書の海外展では最初」とされる「書道



図19: ジャクソン・ポロック 《無題》 1950年 エナメル塗料・白色塗料、紙
28.2 × 150.0 cm Staatsgalerie Stuttgart

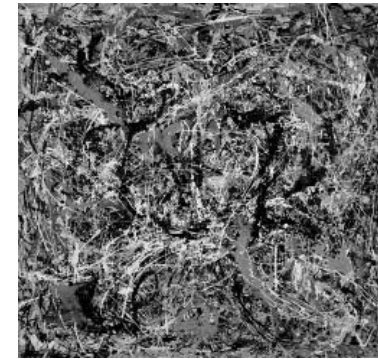


図21: ジャクソン・ポロック 《ナンバー11, 1949》 1949年
デュコ・アルミニウム塗料、キャンバス
114.3 × 120.0 cm Indiana University Art Museum

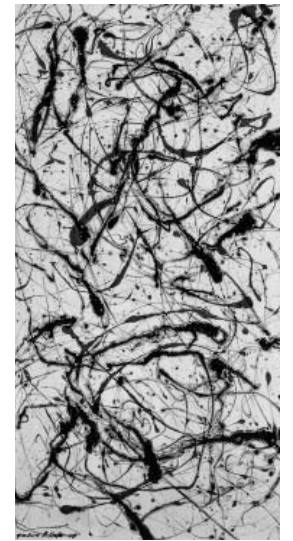


図20: ジャクソン・ポロック
《(黒、白、グレー)/ナンバー11A, 1948》
1948年
油彩・エナメル塗料・アルミニウム塗料、
キャンバス
167.6 × 83.8 cm Private collection



図22: ジャクソン・ポロック 《ナンバー7, 1950》 1950年
油彩・エナメル塗料・アルミニウム塗料、キャンバス
58.5 × 268.6 cm The Museum of Modern Art, New York

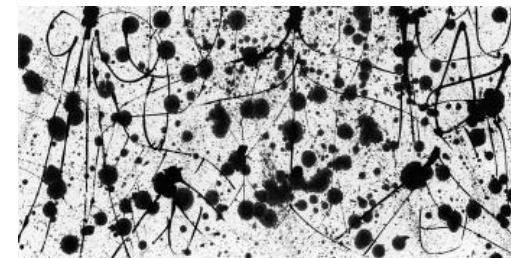


図23: 大沢雅休 《大法無法》
1953年
墨、紙 70.0 × 140.0 cm
群馬県立近代美術館

芸術院現代書道展」がニューヨーク近代美術館で開催されたのは1952年のことだった²³。おそらくポロックは、少なくとも《JPCR797》のような作品を描いた1950年までは、彼と同時代の日本の前衛書道家による作品についての具体的なことは、知りさえしなかったのではないだろうか。

かくして、他の抽象表現主義者のケースはさておき、成熟期のポロックの仕事の東洋の書との類似性については、筆者はグリーンバーグの「せいぜい近似現象の結

果であり、また少なくとも偶然の結果である」という見解に同意する。しかしながらここで、筆者は次のように考える。その類似性は直接的な影響によるものではなく近似現象ないし偶然の結果であるがゆえにいつそう意義深い、と。というのは、もしポロックが「文字の芸術」たる書を意識して描いていたのだったら、いかなる形——文字もまた形である——からも解放された、彼の芸術の核心にある「線ならぬ線」の特性は損なわれてしまっただろうからである。その時、彼が生み出す線は、多かれ少なかれ伝統的な線の性質を不可避的に帯びることになってしまったであろう。さらには、もしポロックが新しい展開を為そうとして東洋の書のモードを彼の仕事に戦略的に取り入れていたというようなことがあったとしたら、その時には彼のその意図が画面上で不快に透けて見え、彼の仕事は往々にして、浅薄なシノワズリーかジャポニスムのごときものになってしまったのではないかと筆者は推測する。

ここで改めて、顕著な例として《JPCR797》(図19)を見てみよう。この作品では、ポロックは白い紙の支持体に黒のエナメル塗料をポーリングし、「線ならぬ線」によって、それそのものとしてのイメージを三つ連続的に生み出している。この作品は、ポロックのカタログ・レゾネでは「素描」として分類されている。しかしながら、流し込まれたエナメル塗料が画面上で発しているペインタリーな効果を考慮すれば、この作品は紙を支持体としてはいるが、「絵画」と見なすこともまた可能であろう(実際、ポロックのカタログ・レゾネにおいて、エナメル塗料による彼の成熟期の他の紙作品で、そのような理由から「絵画」に分類されているものは少なからずある²⁴)。いずれにせよここで重要なのは、《JPCR797》を「素描」か「絵画」のどちらかに明確に分類することではなく、逆に、そのような分類におけるこの作品の曖昧な立ち位置を認識することである。この作品は、ドローイングの性質とペインティングの性質をともに備えている。そして、それが図らずも、東洋の書という別種の芸術との親近性を示す奥深い境地へと至っているのである。

《JPCR797》などの作品が見せている東洋の書との親近性は、作家の作為的な試みによるものではない。そういった作為は、すでに指摘したような皮相的で不成功な結果に陥る危険性を強く孕むものである。それらのポロック作品が含み持つ東洋の書的な趣は、その不作為性ゆえにこそ生まれ得ている。それらの作品はそうして成熟期のポロックの仕事の新たな側面を我々に開き見せているのである。

おわりに

本論ではまず、輪郭線や図地の問題に着目しながら、ポロック絵画の革新的な空間構造について考察した。次に、ポロックによる「ドローイング」と「ペインティング」の融合や、さらに彼の芸術における「ドローイング」と「ペインティング」と「ライティング」の調和について考察したが、それらはすべて、彼による「線な

らぬ線」の創出と実践に深く関わるものであった。

ここでとりわけポロックの芸術とライティングの関係について注目すれば、それは抽象表現主義におけるライティングの問題を考察する際にも、一つの重要なトピックとなるものであろう。1940年代から1950年代の間、ウィレム・デ・クーニング、リー・クラズナー、ブラッドリー・ウォーカー・トムリンといった他の多くの抽象表現主義者たちの仕事も、ライティングを含んでいたり、ライティング的なものへの傾向を示していた。ポロックの芸術とライティングの関係はまた、森田子龍に代表される日本の前衛書道と、フランツ・クラインに代表される戦後の欧米の抽象絵画の一動向との関係を考察する際にも、大きな論点の一つとなるものであろう。ポロックの「線ならぬ線」の問題は、このように彼自身の芸術を超えて出てさらに広く発展していく可能性を含むものであり、それについては稿を改めて考察することとしたい。

註

- 1: 本稿は、2013年9月19-21日に東京大学で開催された国際シンポジウム「SEN: 線と線ならざるもの」(<http://www.lu-tokyo.ac.jp/event/3246.html>)での次の筆者の英文発表原稿を、日本語訳しつつ本研究紀要のために再構成したものである。Tetsuya Oshima, "Jackson Pollock: Art of Line as Non-Line," *International Conference: SEN, On Lines and Non-Lines* (The University of Tokyo, 21 September 2013).
- 2: See Francis Valentine O'Connor and Eugene Victor Thaw, eds., *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works* (New Haven and London: Yale University Press, 1978), 2: vii.
- 3: プリニウス『プリニウスの博物誌Ⅲ』中野定雄・中野里美・中野美代訳、雄山閣、1986年/2001年(第6版)、1409頁。
- 4: Michael Fried, "Jackson Pollock," *Artforum*, vol. 4, no. 1 (September 1965): 15.
- 5: See Lee Krasner Pollock, "An Interview with Lee Krasner Pollock by B. H. Friedman," in *Jackson Pollock: Black and White*, exh. cat. (New York: Marlborough-Gerson Gallery, 1969), 7.
- 6: アンリ・マティス『マティス 画家のノート』ドミニク・フルカド編、二見史郎訳、みすず書房、1978年/1988年(第5刷)、211-12頁。
- 7: マティス『マティス 画家のノート』、218頁。
- 8: マティス『マティス 画家のノート』、289頁。
- 9: マティス『マティス 画家のノート』、293-94頁。
- 10: Cf. Bernice Rose, *Jackson Pollock: Drawing into Painting*, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art; New York: Harper & Row, 1980), 7.
- 11: Jackson Pollock, "An Interview with Jackson Pollock," interview by William Wright (1950), in Francis V. O'Connor, *Jackson Pollock*, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, 1967), 81.
- 12: Henry Adams, *Tom and Jack: The Intertwined Lives of Thomas Hart Benton and Jackson Pollock* (New York, Berlin, and London: Bloomsbury Press, 2009), 272.
- 13: Henry Adams, "Decoding Jackson Pollock," *Smithsonian* (November 2009): <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/Decoding-Jackson-Pollock.html>.
- 14: Robert Motherwell, "Concerning the Beginnings of the New York School: 1939-1943," interview by Sidney Simon, *Art International*, vol. 11, no. 6 (Summer 1967): 21.
- 15: O'Connor, *Jackson Pollock*, 26.

- 16 : Clement Greenberg, "'American-Type' Painting," in *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), 220. Cf. Clement Greenberg, "'American-Type' Painting," *Partisan Review*, vol. 22, no. 2 (Spring 1955): 188.
- 17 : Pollock, "An Interview with Jackson Pollock," 79-80.
- 18 : David J. Clarke, *The Influence of Oriental Thought on Postwar American Painting and Sculpture* (New York and London: Garland Publishing, 1988), 207.
- 19 : Clarke, *The Influence of Oriental Thought on Postwar American Painting and Sculpture*, 208.
- 20 : See also Barbara Rose, "Japanese Calligraphy and American Abstract Expressionism," in *Words in Motion: Modern Japanese Calligraphy*, by San'u Aoyama et al., exh. cat. (Tokyo: Yomiuri Shimbun, 1984), 38-43.
- 21 : 須田剋太、中村真、吉原治良、大沢雅休、森田子龍、有田光甫「書と抽象絵画・座談会」(『墨美』26号 [1953年8月] からの転載)『森田子龍と「墨美」』兵庫県立近代美術館、1992年、115頁。
- 22 : たとえば吉原治良は、『墨美』21号 (1953年2月) に掲載された彼のエッセイ「抽象絵画の余白」で、ポロックについて論じている。そこでは、《ナンバー32, 1950》(1950年) が写った制作中のポロックの写真も参考図版として添えられている。
- 23 : 天野一夫編『書と絵画との熱き時代・1945~1969』O美術館、1992年、116頁。
- 24 : See O'Connor and Thaw, *Catalogue Raisonné*, 2: 1.