

ポロックとデ・クーニング —— そのライバル関係と相互影響

大島徹也

1942年、ニューヨークのマクミレン画廊で「アメリカとフランスの絵画」展が開催された。これは、マティス、ピカソ、ブラックといったヨーロッパのモダンマスターとともに、アメリカの当時無名の若手作家たちを並べたものであったが、その中に、のちにモダンアートを主導していくことになる二人の男がいた。ジャクソン・ポロック（1912-56年）とウィレム・デ・クーニング（1904-97年）である。

ポロックとデ・クーニングは、「アメリカとフランスの絵画」展を通じて互いの存在を知る。そして、1940年代後半から1950年代半ばにかけて、彼ら二人を中心とする抽象表現主義の台頭と隆盛の中で、強烈なライバル関係を築いていった。彼らの互いのライバル意識を物語るエピソードは、枚挙に暇がない。たとえばフィリップ・パヴィアは次のような激しい出来事を語っている。「彼〔ポロック〕はトム・ヘスの『抽象絵画』という本にひどく怒っていました。彼が言うには、その本は彼よりもデ・クーニングの方を良く扱っていると。と言うのは、彼は最終章まで出てきませんから。それで、クラブ〔8丁目クラブ〕でのある集まりの時に、彼はその本をくだらないと言って床に投げつけていましたよ」¹。他方、デ・クーニングは1956年のポロックの死後ほどなくして同じクラブで開催された「ジャクソン・ポロックを偲ぶ夕べ」という公開討論会で、「ジャクソンが氷を割った」というポロックへの有名な賛辞を発している²。デ・クーニングはまた、ジェームズ・T・ヴァリエールによる1967年のインタビューで、いくらかの嫉妬を含めて、次のようにポロックに敬意を表している。

ヴァリエール：彼〔ポロック〕は、自分が真の〔強調原文〕画家であることを知らしめようとしていたのですね？

デ・クーニング：ええ、そうです。彼は真の画家〔強調原文〕でした。彼は私に何度かこう言いました。「お前は俺よりもたくさんを知っている。だけど、俺はお前以上にものを感覚で感じ取るんだ」。私は彼のことが嫉ましかったですよ——彼の才能がね。それにしても、彼は非凡な人間でした。それはすごいことをよくしたものです³。

しかしながらその二年後、デ・クーニングは「ジャクソンが氷を割った」という1956年の言葉に、意味深にこう付け加えた——「しかし、私が彼にその手掛かりを与えてやったのです」⁴。

このようなライバル関係の中で、ポロックとデ・クーニングは互いに影響を与えもする。本論では、戦後美術の主要動向たるアメリカ抽象表現主義が孕んでいたこの一つの大きなダイナミズムの解明を試みる。

1942年の「アメリカとフランスの絵画」展のあと、1943年、ポロックはニューヨークの「今世紀の美術」画廊で初個展を開く。そして、1940年代のアメリカの前衛美術界で枢要な役割を果たしたその画廊で、1945年から1947年にかけて、さらに三度個展を行った。ポロックのそれらの個展はクレメント・グリーンバーグの強い関心を引いた。このモダンアートの主導的な批評家は、展覧会ごとにポロックを、「彼の世代の最も力強い画家であり、ひょっとするとミロ以後に登場した最も偉大な画家」⁵、「40歳未満の最も独創的な現代のイーゼル画家」⁶、「これまでのところで、若い世代のアメリカの画家たちの中で最も重要」⁷などと評し、一貫して強く支持していった。またその時期、ポロックとデ・クーニングはいくつかのグループ展で再び一緒に展示していた⁸。しかしながらデ・クーニングは、1947年になってもポロックのことをよくは知らなかったようである⁹。

ポロックとデ・クーニングが重要な前衛芸術家として互いをはっきりと意識するようになったのは、おそらく1948年のことである。その年の1月、ポロックはニューヨークのベティ・パーソンズ画廊で個展を開催し、初めて大々的にオールオーバーのボード絵画を展示した。それらの絵画は多くの否定や拒絶を招いたが、グリーンバーグはそれらを高く評価し、その個展の評の中で、ポロックは「20

世紀の最も偉大なアメリカ人画家」の呼び名にふさわしい存在であると力強く記した¹⁰。同年の秋には、『ライフ』誌が欧米現代美術についての大規模な会議を組織したが、そこでは1月のポロックの個展に出品された《大聖堂》(1947年, 図1)が議論の一つの的となった。この作品は多くの出席者から、「とても魅力的な捺染シルク」、「壁紙のためのパネル画」、「心地よいネクタイのデザイン」などと皮肉たっぷりの批判を受けた¹¹。しかし、グリーンバーグはそれらに抗してポロックの《大聖堂》を強く支持し、「この国でこのところ生み出された最良の絵画の一つ」¹²であると主張した。そうして『ライフ』誌は翌年、「ジャクソン・ポロック——彼はアメリカで最も偉大な現存画家か？」という歴史的な記事を発表することになる¹³。

他方、デ・クーニングの名も、1948年4-5月にニューヨークのイーガン画廊で開催された初個展によって、アメリカの美術界に鳴り響いていた。グリーンバーグは、「この堂々たる初個展」の評の中で、デ・クーニングを「我が国の最も重要な4、5人の画家の内の一人」と記した¹⁴。その展覧会に出品された《絵画》(1948年, 図2)は、ほどなくしてニューヨーク近代美術館に購入され、その年の10月に同館で展示された¹⁵。同じ頃開催された上記の『ライフ』誌会議では、ポロック、ウィリアム・バジオテス、テオドロス・スタモス、アドルフ・ゴットリーブとともに、デ・クーニングも「アメリカの若き過激主義者たち」として取り上げられ、

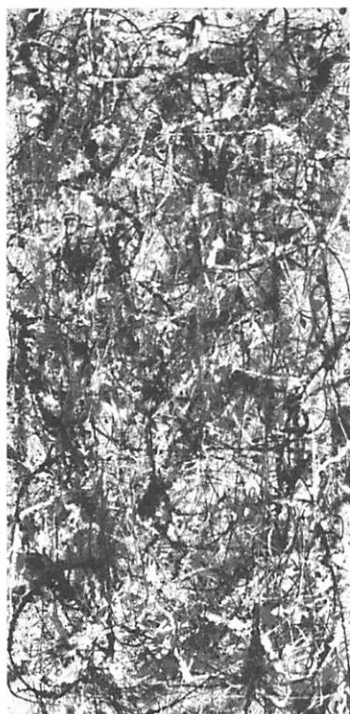


図1：ジャクソン・ポロック《大聖堂》1947年
キャンヴァスにエナメル塗料・アルミニウム塗料
181.6×89 cm
Dallas Museum of Art

デ・クーニングの《絵画》はジェームズ・ジョンソン・スウィーニーによって強く支持された。

デ・クーニングは1948年のイーガン展で、1946年から1948年の間に制作した〈白黒の抽象〉を主に展示したが¹⁶、それらの作品においては黒のエナメル塗料やジンクホワイトが特徴的に用いられている（図2、3）。デ・クーニングがそのような安価な画材を使用したことは、当時の彼の貧しい経済状況が一つには関係している。ニューヨーク近代美術館のドロシー・ミラーから電話があった時、彼女に掛け返すための金が無かったというのは、よく知られたエピソードである¹⁷。しかしながら、デ・クーニングが〈白黒の抽象〉と呼ばれる作品群において主に白と黒を用いたのは、おそらく経済的な理由以上に美学的な理由からであった。（実際彼は、より価格の高い有彩色が必要な時には、友人から金を借りるなどして入手していたようである¹⁸。）

そもそも白黒の絵画というのは、デ・クーニング個人の仕事の重要な一局面というだけでなく、1940年代後半から1950年代前半にかけて多くの抽象表現主義者に共通して見られた注目すべき現象であった。たとえばそれをリアルタイムに捉えた出来事として、1950年のはじめに「ブラック・オア・ホワイト——ヨーロッパとアメリカの芸術家の絵画」という展覧会がニューヨークのサミュエル・M・クーツ画廊で開かれている。そこではピカソ、モンドリアン、ミロらの作品と一

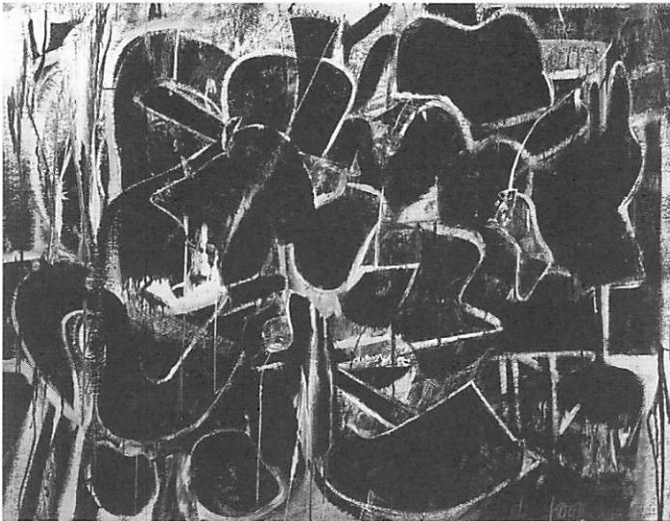


図2：ウィレム・デ・クーニング《絵画》1948年
キャンヴァスにエナメル塗料・油絵具 108.3×142.6 cm
The Museum of Modern Art, New York

緒に、ロバート・マザウェル、バジオテス、フリッツ・バルトマン、デ・クーニング、ゴットリーブ、ハンス・ホフマン、マーク・トビー、ブラッドリー・ウォーカー・トムリンといった抽象表現主義者たちの白黒の絵画が展示されていた¹⁹。フランツ・クラインはその展覧会には含まれていなかったが、1950年以降の彼の仕事は、抽象表現主義の白黒絵画の顕著な例を成している。1950年、クラインは厚く力強いブラッシュストロークで白黒の抽象絵画を描き始めた。彼はそれらの絵を、その年の秋にイーガン画廊で開かれた彼の初個展で展示した。そのような身振り激しい白黒の絵画は、クラインの代表的スタイルとなっていった。ポロックもまた、1940年代後半から1950年代前半の間、白黒の絵画を制作している。彼の1947-50年のオールオーバーのボード絵画の多くは、多かれ少なかれ色彩を含んでいるにせよ、基本的に白と黒の対比によって構築されている。そして、特に1948年には、白と黒のみでオールオーバーのボード絵画をいくつか描いている(図4)。(これは、一つには、その年の春のイーガン画廊での個展でデ・クーニングが発表した〈白黒の抽象〉の影響であろうか。) また、自らの主要なオールオーバーのボード絵画の一つとなる1950年の《ナンバー32, 1950》では黒のみで描き、そして1951年にはブラック・ポーリングに移っていった。

「明度対比、明と暗の対照や抑揚はかねてより、もっともらしい奥行きやヴォリュームのイリュージョンを生み出す上で、西洋の絵画芸術の基礎であり、その主要な手段であり、遠近法よりもはるかに重要なものである。またそれは、構造や統一性を生み出す主たる力である」²⁰。グリーンバーグは、彼の有名な1955年の

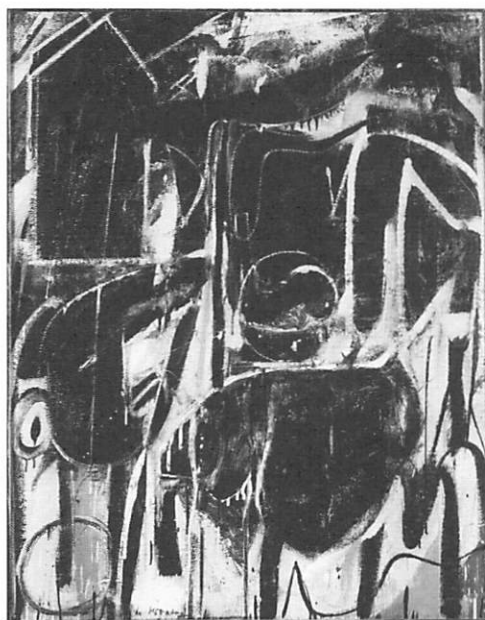


図3：ウィレム・デ・クーニング
《ブラック・フライデー》1948年
板に油絵具・エナメル塗料
125.1×99.1 cm
The Art Museum, Princeton University

抽象表現主義論の中でこう書いているが、デ・クーニングについて言えば、彼は〈白黒の抽象〉において色彩を排し白と黒による極端な明暗対比に集中することで、絵画空間の問題に深く取り組んでいる。そして、そうすることで、当時彼が囚われていた後期キュビズムを本質的に乗り越えようと努力している。特に注目すべきは、《絵画》(図2)のような作品では、彼が生み出す抽象的形体のほとんどは、白で輪郭付けられ、黒で塗られている。一方、背景の大部分は白で塗られている。結果として、この絵は白黒写真のネガを見ているような奇妙な効果を帯びている。

《ブラック・フライデー》(1948年、図3)も同様であるが、この絵では、家や人間の指といった具象的な要素の存在によって、その効果はより強くなっている。

ポロックがデ・クーニングの1948年の個展を見たかどうかは明らかでない。しかし次のいくつかの出来事から、彼がデ・クーニングの仕事に関心を抱き、その個展を見に行ったことは大いに考えられる。まず、〈白黒の抽象〉の一つである《オレステス》(1947年)が、その個展での展示に先立って『タイガーズ・アイ』誌1948年3月号に、ポロックの《過去の何か》(1946年)とともに掲載されていた²¹。第二に、ポロックがデュビュッフェやトビーなどとともに論じられているグリーンバーグの重要なエッセイ「イーゼル画の危機」が、『パーティザン・レビュー』誌1948年4月号に発表された²²。奇妙なことに、デ・クーニングはこのエッセイの中で論じられていないにもかかわらず、同号には《絵画》を含む彼の4点の近



図4：ジャクソン・ポロック

《ナンバー26A, 1948：黒と白》1948年
キャンヴァスにエナメル塗料 208×121.7 cm
Musée national d'art moderne, Centre de création
industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris

作がすべてフルページで掲載されていた²³。(ポロックはそれらの号を両方とも所有していた²⁴。)第三に、1948年4月にデ・クーニングはイースト・ハンプトンを訪れ、そこでポロックに会っている²⁵。この時デ・クーニングは、当時ポロックの契約画廊だったベティ・パーソンズ画廊のすぐそばのイーガン画廊でまもなく開催されることになっていたか開催中であった自分の個展のことを、おそらくポロックに告知している。

ポロックはマティスの『ジャズ』(1947年)の直接的な影響のもと、1948年の遅くとも夏までにカット・アウト・シリーズに着手していた(図5)²⁶。他方、同年の春にイーガン画廊でデ・クーニングの〈白黒の抽象〉を眼にした時²⁷、ポロックはそれにも刺激を受けたのではないだろうか。《絵画》や《ブラック・フライデー》のようなデ・クーニングの〈白黒の抽象〉は、絵画の空間構造におけるネガーポジの問題を顕著に取り扱っていたが、それは、ポロックが自らのカット・アウト・シリーズで深く関わることになる種類のものではあった。マティスの『ジャズ』もまた、《フォルム》に典型的に見られるように、同種の問題を取り扱っていたが、ライバルのデ・クーニングが彼の野心作である〈白黒の抽象〉においてそれを鋭く探っていたのを眼にした時、ポロックはおそらく改めて自らのカット・アウト・シリーズへの刺激を受けたことであろう。

しかしながら、デ・クーニングの〈白黒の抽象〉とポロックのカット・アウト・シリーズの間には、モダニズム絵画の文脈において一つの決定的な違いがある。その違いは、輪郭線の問題と深く関わっている。既に述べたように、デ・クーニングは〈白黒の抽象〉において明度に集中することで後期キュビズムから抜け出



図5：制作途中の段階のポロックの《カット・アウト》

る道を探っていた。しかしながら、結局彼はそこで後期キュビスムの輪郭線を振り払うことができず、彼の線はなお旧套的に、平面化された形体を描き出していた。彼は、通常のネガーポジの関係が反転されたような空間の中にそれらの形体をうまく配しているが、因襲的な図-地、前景-後景の関係は基本的に保持された。かくしてデ・クーニングの〈白黒の抽象〉は、ポロックやもう一人の重要な抽象表現主義者バーネット・ニューマンの同時期の仕事と見比べるならば、忠実に言ってもよいほどに後期キュビスム的に見えもする。

ポロックは1947年に始まるオールオーバーのボード絵画において、マイケル・フリードが論じているように、線を、「輪郭を描き形体の境界を示すという仕事からついに解放した」²⁸。グリーンバーグは、「キュビズムとは形体を意味した」²⁹と端的に述べたことがあったが、具象的なものであれ抽象的なものであれ、三次元的なものであれ平面的なものであれ、通常何らかの形体が描かれれば、それは画面上に図-地、前景-後景、中心-部分といった関係を作り出して行き、それでは結局のところ、絵画はキュビズムが開拓した空間を抜け出すことはできなかった。この困難な状況にあってポロックは、ポーリングの技法による自由な線を画面上でオールオーバーに繰り広げることによって、そういった従来の絵画の構造を解体し、ポスト・キュビズムの新しい絵画空間を創出している。

他方ニューマンは、彼が「ジップ」と呼ぶ、画面を垂直に貫くストライプのよ

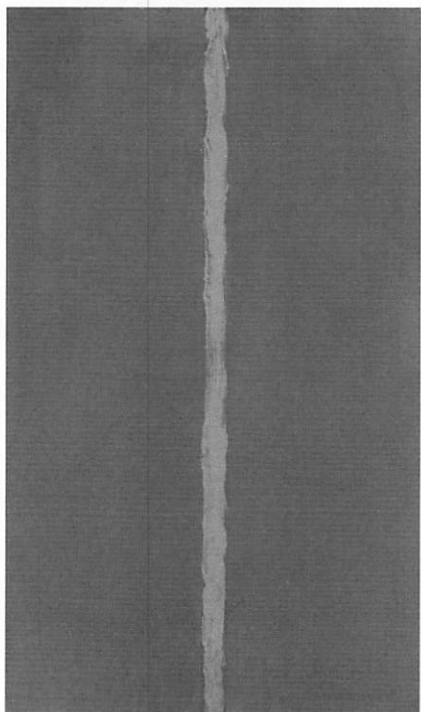


図6：バーネット・ニューマン《ワンメント I》1948年
キャンヴァスとマスキングテープに油絵具
69.2×41.3 cm
The Museum of Modern Art, New York

うな何かを描くことは描いた（図6）。しかしそれは、たとえばモンドリアンの線とは異なって、画面を二つの部分へと分割する線ではない。別の言い方をすれば、ニューマンのジップは、「フィールドを縦断する線として……ではなく、他の二つのフィールドの間にあるもう一つのフィールドとして」存在している³⁰。そしてニューマンのジップは、「その他のフィールドを息づかせ」ながら³¹、絵全体を統一する働きを持っている。ニューマンはジップの機能について次のように述べている。「私のジップは、絵を分割するのではないと思っています。いえ、それとはまったく反対のことをするのだと思っています。私のジップはフォーマットを半分に、あるいはどんなふうにでもいいですが、とにかく切ったりはせず、そのまさしく逆のことをするのです。つまり、それは絵を統一するのです。私のジップは一つの全体性を生み出すのでして、この点で私は、たとえばそれを別の観念で見ること、いわゆるストライプとして見るようなことから、感覚として非常に遠ざかっています」³²。「構成」とは部分の組み合わせによって一つの全体を作り上げることであるが、ニューマンの場合、絵は一に全体として在る。このようにしてニューマンは、因襲的な「構成」という概念と実践を克服した「脱構成的」な絵画を為しているが³³、そこで重要なのは、ポロックの場合同様、輪郭線と、それによって生み出される形体の問題である。ニューマンのジップは二つの色彩の広がりの中のもう一つの色彩の広がりであることを先に述べたが、それはすなわち、「形体」という概念から捉えるべきものではない。これについてニューマンは次のように語っている。

線を引くということは、私のコンセプト全体の中心を成しています。ここで私が言っているのは素描〔強調原文〕のことではありません。素描は日ごろからたくさん描いてきてはいますけれども。そうではなくて、絵画の制作において線を引くという行為のことです。……もし私が何か貢献を為してきたとすれば、それは第一に自分のドローイングにおいてだと自覚しています。印象主義者たちは、彼ら独自のドローイングを通して世界の見方を変えました。キュビストたちも、彼らのやり方でドローイングしていく中で、世界を新たな見方で見ました。そして私は、自らのドローイングを通して、物を見るまた別の新しい方法を提示したのだと、そう願っています。輪郭線を用いたり、形体を作り出したり、空間を仕切ったりする代わりに、私のドローイングは空間を宣言するのです。私は空間の端切れを相手に制作するのではなく、空間全体を相手に制作するのです³⁴。

ポロックが、形体というものと向き合い、最終的にそれを描き出すのを回避することで新しい空間を作り出したとすれば、ニューマンの場合、彼は始めから形体ではなく空間という次元で絵画に取り組むことによって、ポロックとはまた別のやり方でポスト・キュビズムの新しい絵画空間を実現している。

サリー・ヤードは、デ・クーニングの《ブラック・フライデー》(図3)について、「『ブラック・フライデー』では、白と黒を、それが手前にあるのか奥にあるのか、輪郭線なのか形体なのか、光が当たっている所なのか陰になっている所なのか判断する一貫したやり方はまったくない」³⁵と述べている。しかしながらこのヤードの説明は、《ブラック・フライデー》(そして《絵画》)よりもむしろ、《無題》(1948-49年、図7)や《ナイト・スクエア》(1949年頃)のような、その少しあとのデ・クーニングの〈白黒の抽象〉のいくつかにより当てはまる。《ブラック・フライデー》や《絵画》では、白は基本的に黒い形体の輪郭線として機能しており、その関係上、それらの絵の空間構造は非常に固定されている³⁶。一方、《無題》や《ナイト・スクエア》では、白は輪郭線として機能することによって黒の形体を生み出す一方で、黒い背景の上の独立した要素として自らを主張する傾向を同時に見せている。(この傾向はおそらく、ポロックのオールオーバーのボード絵画の線の性質に影響を受けている。とりわけ《無題》において顕著な、ポロックのようなポーリングの技法の採用がそれを裏付けている。) かくして《無題》や《ナイト・スクエア》では、白と黒は観者のフォーカスに応じてその空間的位置を入れ替えていく。しかしながら、デ・クーニングはこの興味深い方向を十分に追求

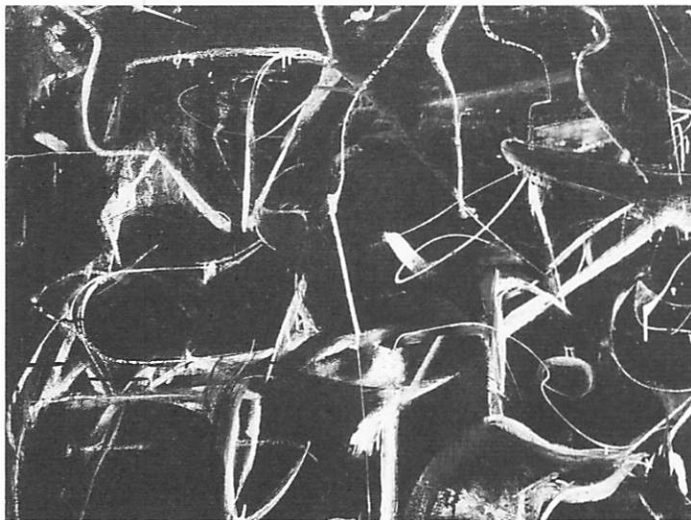


図7：ウィレム・デ・クーニング《無題》1948-49年
紙にエナメル塗料・油絵具 89.7×123.8 cm
The Art Institute of Chicago

することはなく、その他の同時期の絵画、またその後の絵画では、後期キュビズム的な輪郭線をあからさまに取り戻した。

一方ポロックは、1947年に始まるオールオーバーのボード絵画で、既にポスト・キュビズムの段階へと踏み込んでいた。そして、それらオールオーバーのボード絵画の様式的コンテクストの中で新しい種類の成形を実現すべく、1948年にカット・アウト・シリーズに取り掛かっている。《カット・アウト》(図5)、《リズミカル・ダンス》(1948年)、《蜘蛛の巣を逃れて》(1949年、図8)では、形体は絵具で描かれるのではなく、絵具の塗られた画面の一部分が切り抜かれることによって生み出されている。別の言い方をすれば、それらの形体は、それらの作品のオールオーバーな画面上で、物理的かつ視覚的不在として脱実体化されて在る。このようにして、それらのポロックのカット・アウト作品は、彼が最初オー



図8：ジャクソン・ポロック《蜘蛛の巣を逃れて：ナンバー7，1949》
1949年 繊維版に油絵具・エナメル塗料 121.5×244 cm
Staatsgalerie Stuttgart



図9：ウィレム・デ・クーニング《発掘》1950年
キャンヴァスに油絵具・エナメル塗料
203.5×254.3 cm
The Art Institute of Chicago

ルオーヴァーのボード絵画において実現したポスト・キュビスムの絵画空間の新しく興味深い展開を示している。

その仕事の実質はどうあれ、デ・クーニングは1948年の個展によって、才能ある前衛芸術家としてアメリカ美術界に認められていった。その後彼の世間的な名声は、1950年に描いた巨大な抽象画《発掘》(図9)によってさらに確かなものとなる。この作品では、鋭い黒の線で輪郭付けられ、荒っぽいブラッシュワークで黄白色に塗られた抽象的な形体が、複雑に噛み合いながら画面全体を埋め尽くしている。この《発掘》は、それまでにデ・クーニングが制作した絵画の中で最大のものである。その激しい見かけと巨大なスケールが相俟って、画面は切り立つ断崖のような圧倒的な雰囲気満ちている。この作品は1950年の第25回ヴェネツィア・ビエンナーレに出品され、また、1951年1-3月にニューヨーク近代美術館で開かれた「アメリカの抽象絵画・彫刻」展では展示のクライマックスを成した³⁷。さらに、その年の10月、シカゴ美術館の「第60回年次アメリカ展」にも出品され、ローガン・メダルおよび買上げ賞を獲得した。

1950年6月、《発掘》が完成されヴェネツィア・ビエンナーレ出品のためにスタジオから運び出されると、デ・クーニングはすぐに《女I》(1950-52年、図10)の制作に取り掛かった。暴力的な筆致で獰猛な女性像を大胆に描き出したこの絵は、完成におよそ二年の月日を要した。そして、同様に〈女〉のテーマを扱った他のいくつかの絵画とともに、1953年にシドニー・ジャニス画廊で開催された彼



図10：ウィレム・デ・クーニング《女I》1950-52年
キャンヴァスに油絵具 192.7×147.3 cm
The Museum of Modern Art, New York

の三回目の個展でお披露目された。この〈女〉シリーズは美術界に大きな衝撃を与えた。デ・クーニングが具象的な像を回復したことは、当時の抽象表現主義的な潮流に反発していた再現的な画家たちを勇気づけるとともに、幾人かの抽象画家たちが具象的なスタイルに変化するのを促した。

抽象芸術の唱道者たちは、デ・クーニングの〈女〉を抽象芸術に対する裏切りとみなし、激しく批判した。デ・クーニングは、1960年のデイヴィッド・シルベスターによるインタビューの中で、〈女〉シリーズについて次のように述べている。

シルベスター：あなたが〈女〉を描き始めた時、あなたはご自分以外のいわゆるアクション・ペインターないしは抽象表現主義者の誰よりもあからさまに具象的なことをやっていたわけですが、これはちょっと困難な状況にあるとお感じになったでしょう。

デ・クーニング：ええ、ある芸術家や批評家たちは、そのことで私を攻撃してきました。でも、それは彼らの問題であって、私の問題ではないと思いました。実際私は、自分を非対象的な画家だというふうにはまったく感じていません³⁸。

ただ、デ・クーニングの具象的な像の回復は、1950年に着手された《女 I》において突然起こったわけではない。実際には、1940年代後半の〈白黒の抽象〉や



図11：ウィレム・デ・クーニング《女》1949-50年
キャンヴァスに油絵具 162.9×116.8 cm
Weatherspoon Art Museum,
The University of North Carolina at Greensboro

1950年の《発掘》といった抽象絵画に主に取り組んでいた間、彼はまた、1950-55年の〈女〉シリーズの前触れとなる女性像を、同様に暴力的な筆致で描いていた（図11）。彼はそれらの内のいくつかを、1953年のジャニス展での〈女〉シリーズの発表に先立って、1950年代初めに展示してさえいる³⁹。さらに、人間像はその頃のデ・クーニングの主要な抽象絵画のいくつかにも存在している。たとえば、ハリー・F・ゴークが指摘しているように、1949年の《屋根裏》（図12）や1950年の《発掘》では、複雑に噛み合った抽象的形体の間に、ピカソの《ゲルニカ》に描かれているような人間の頭部を認めることができる。ゴークはまた、《屋根裏》と《発掘》のそれぞれの中央のセクションに人物立像を見出し、それが《女I》へと繋がっていている可能性を指摘している⁴⁰。

同時期、ポロックもまたオールオーバーのボード絵画の陰で、カット・アウト・シリーズにおいて人間像に取り組んでいた。あるいは、ペペ・カメルが実証したように、ポロックは1950年のオールオーバーのボード絵画のいくつかでも、初層あるいは中間層で大雑把な人間像を描いていた（図13, 14）⁴¹。さらに、1947年から1950年の間に制作したオールオーバーではないボード絵画のいくつかでは、同種の大雑把な人間像を、網の目のようなボーリングで覆い隠すことなく顕わに描き出している（図15）。

かくして我々はここに、「抽象表現主義」と呼ばれる動向の二大主導者であるポロックとデ・クーニングの仕事に、具象と抽象の間での大きな葛藤を見出す。しかしながら、デ・クーニングのそれがそういう次元のものに留まったのに対し、

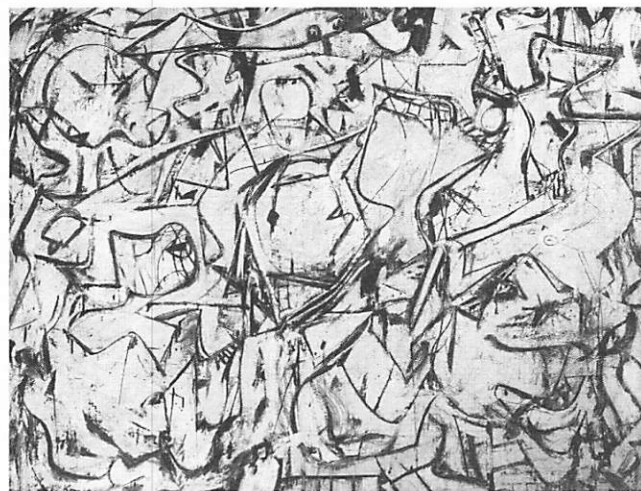


図12：ウィレム・デ・クーニング《屋根裏》1949年
キャンヴァスに油絵具・エナメル塗料・新聞紙の転写
157.2×205.7 cm
Metropolitan Museum of Art, New York

ポロックのそれは、より重要な問題と深く関わっていた。カット・アウト・シリーズにおいてポロックは、単に人物像のために人物像に取り組んだのではない。それは先に見たように、新しい種類の絵画空間の探求と密接に結びついていた。一方、彼がいくつかのボード絵画において人物像を描いた時には、彼はそれらが新しい種類の絵画空間に寄与するものではないことを（いやむしろ、妨げになることを）理解していた。かくして彼は、最終的にそれらをポーリングのオールオーバーな網の目の中に隠すか、あるいは、控え目に小さなサイズのボード絵画で時折見せるだけだったのであった。

ポロックは、デ・クーニングの〈女〉シリーズにひどく敵意を抱いていたようである。デ・クーニングの妻、イレイン・デ・クーニングによれば、「ジャクソンはビル [デ・クーニング] が人物像を用いたことに、あの〈女〉シリーズに反感を持っていました。『あのクソ』とか、彼が悪口によく使う言葉で罵っていたもの

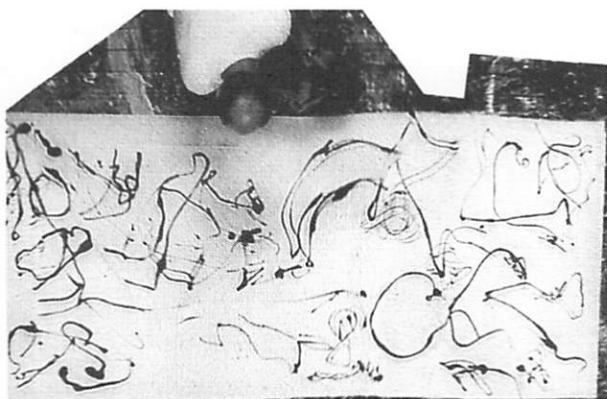


図13：ポロックの《ナンバー27，1950》の初層

(Pepé Karmel, "Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth," in *Jackson Pollock*, by Kirk Varnedoe with Pepé Karmel, exh. cat. [New York: The Museum of Modern Art, 1998], 109, fig. 39より)



図14：ジャクソン・ポロック《ナンバー27，1950》1950年
キャンヴァスに油絵具 124.4×269.2 cm
Whitney Museum of American Art, New York

です」⁴²。ポロックをしてデ・クーニングの〈女〉シリーズをそれほどまでに嫌わせたのは、その形式上の因襲性に他ならない。〈白黒の抽象〉や《発掘》などの抽象絵画のあと、〈女〉シリーズにおいてデ・クーニングのブラッシュワークはますます激しさを増していった。しかしながら、なおもデ・クーニングは後期キュビズム的な輪郭線を払拭することができずにいた。いやむしろ、グリーンバーグが言ったように、「その時のデ・クーニングの野蛮な方法は、投げつけられ捻じ曲げられた色彩の下で、古風と言えるほどに、また気遣わしげにキュビズム的であり続けたのだった」⁴³。コンラッド・マルカ・レリによれば、ポロックはデ・クーニングの1953年のジャニス画廊での個展のオープニング・パーティの席で、デ・クーニングをこう大声で非難したという。「ビル、やっちまったな。お前は人物像を描いている。くだらん。お前はいまだに同じことをやっている。いいか、お前は人物画家から一度たりとも抜け出しちゃいない」⁴⁴。ポロックがこう言った時、それは、単にデ・クーニングが人物像を描いていたからなのではなかった（人物像ならば、ポロック自身も描いていた）。そうではなくて、デ・クーニングが〈女〉シリーズにおいてもなお後期キュビズムを克服できずにいたことを、彼の同時代のライバルの画家として鋭く見抜き、そのことをこそ批判していたのだった。

1953年のジャニス展のあと、デ・クーニングは1955年まで〈女〉シリーズに取り組み続けた。彼は新しく描いたそれらの作品を、1955年にマーサ・ジャクソン

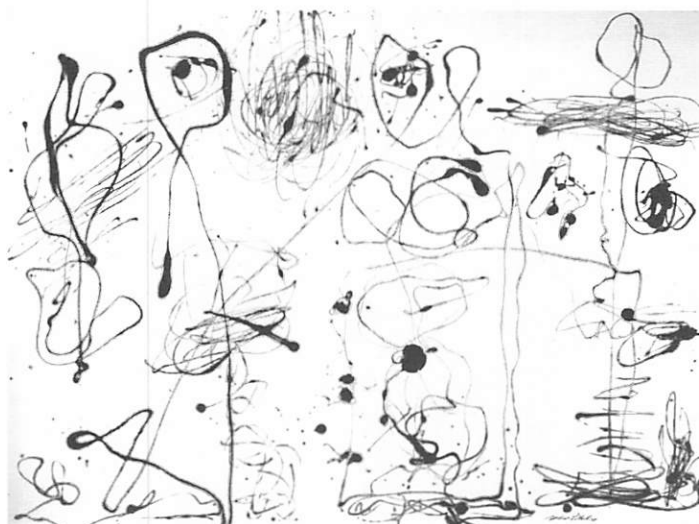


図15：ジャクソン・ポロック《ナンバー22A, 1948》1948年
 ジェッソを施した紙にエナメル塗料 57.1×77.8 cm
 The Museum of Fine Arts, Houston

画廊で開かれた個展で展示した。そして〈女〉シリーズのあと、同じ年、〈抽象的都会風景〉と呼ばれる一連の抽象絵画に着手した(図16)。それらの作品においてデ・クーニングは、1950-55年の〈女〉シリーズと同じ荒々しい筆致で、都会の光景とおぼしきものを抽象的に描いている⁴⁵。この〈抽象的都会風景〉は、1956年4月にジャニス画廊で開かれたデ・クーニングの個展で展示された。

1956年のデ・クーニング展は、ポロックとデ・クーニングのライバル関係を、その強度を保ったまま最終局面へと進めていった。当時、創始者たちの手による抽象表現主義芸術が隆盛を迎えていく一方で、1950年代半ばまでに、その動向の第二世代が台頭してきていた。それらの若い画家たちに対して最も大きな影響力を振るったのは、デ・クーニングであった。ポロックのオールオーバーのボード絵画は彼らの間でアヴァンギャルド・スピリットの象徴となっていたが、それらはデ・クーニングの絵画と比べるとあまりに独創的であり、あまりに個人的で、質の低い模倣に陥ることなくポロックの指し示す道を行くことは不可能であった⁴⁶。ポロックのオールオーバーのボード絵画は彼らにとって、現代絵画の一つの終着点のように見えたのだった。それは、ポロック自身にとってもそうであった。《秋のリズム》(1950年)や《一》(1950年)のような傑作を生み出し、それらを1950年の終わりにパーソンズ画廊での個展で展示したのち、彼はもはやオールオーバーのボード絵画を追求し続けることは不可能になっていた。「50年の展覧会のあと、次に何をすればよいというのでしょうか。彼はさらに同じことをするようなまねは



図16: ウィレム・デ・クーニング
《サタデー・ナイト》1956年
キャンヴァスに油絵具 174.6×201.9 cm
Mildred Lane Kemper Art Museum,
Washington University, St. Louis

できなかったのです」⁴⁷——ポロックの妻リー・クラズナーはこう述べている。かくしてポロックは1951年、ブラック・ポーリングへと移っていったのだった。

一方、デ・クーニングは当時、具象と抽象の間を自由に行ったり来たりしながら己の芸術を発展させていた。そうする内に、デ・クーニングは彼の表現主義的スタイルの追随者を多く得、ニューヨークの美術界にいわば「デ・クーニング・スクール」を生み出していた。ポール・ブラックは、1950年代のニューヨークの前衛芸術家たちにとってのデ・クーニングのリーダーシップについて、次のように回想している。「シーダー・バーとクラブがダウントウンの美術界の中心だった。デ・クーニングとクラインが、若い従者やそう若くもない従者たちに囲まれていた。ポロックはスプリングスに出て行ってしまっていたし、ロスコ、マザウェル、ニューマンなどは近づき難く、若い者たちはあまり会うことができなかった。デ・クーニングが我々のリーダーだった」⁴⁸。デ・クーニングの名声はこうして1950年代半ばまでに揺るぎないものとなった。トーマス・B・ヘスは1956年のデ・クーニングの個展の評の中で、デ・クーニングを「世間に認められた抽象表現主義者のリーダー」と呼び、「デ・クーニングはピカソとミロに代わって、現役画家で最も影響力のある存在となった」と宣言した⁴⁹。

〈抽象的都会風景〉が展示された1956年のデ・クーニングの個展の二ヵ月後、再びポロックはデ・クーニングを批判している。その年の6月、セルデン・ロッドマンとの会話の中で、ポロックは次のように話している。「ビルは良い画家だけど、彼はフランス流〔強調原文〕の画家だ。彼のこの前の展覧会のあと、彼に最後に会った時、私は彼にそう言いました。……彼のこの前の展覧会の絵は全部、イメージから始まっています。彼はそれを覆い隠したり、あるいは覆い隠そうと努力していたけれども、それは見えています」⁵⁰。それらの絵は一見非対象的に見えるかもしれないが、しばらく画面を眺めてみれば、確かにポロックの言うように、何らかの具体的なイメージを根底に持っていることが見えてくる。それは荒々しいブラッシュストロークによって解体的に抽象化され不明瞭にされているが、そこに尚も残った多くの堅固な輪郭線がその存在を伝えている。デ・クーニングは形成期以降、成熟期に入っても、一貫してキュビズム的な輪郭線に取り付かれて来たが、ここでも彼はそれから離れられずにいる。そしてそのようにキュビズムを克服しきらぬままに、画面を激しいブラッシュワークによって荒々しくも、しかししっかりと手際よくまとめている。デ・クーニングについて「フランス流」とはこの謂である。

1956年8月の事故死の数週間前、ポロックはいま一度デ・クーニングについて語っている。愛人のルース・クリグマンに、デ・クーニング、クライン、マザウェ

ルの仕事との関連を尋ねられた時、ポロックはこう言っている。「デ・クーニングはその連中の中ではベストだ。あいつは本当にいい。それは俺も認める。でも、それは俺が関わっていることとは違う。……俺は空間を切り開く。だけど、あいつらは空間を閉じてしまうんだ」⁵¹。これらの言葉の意味を誰にもまして分かっていたのは、おそらくデ・クーニング本人であっただろう。「あいつは死んだ。終わったんだ。これで俺がナンバーワンだ」⁵²——ポロックが亡くなった時、デ・クーニングは思わずこう漏らしたという。

付記：本論は、筆者が2006年に『ABST』誌4号に発表した小文「抽象表現主義再考」と一部内容が重複している。

註

- 1 : Jeffrey Potter, *To a Violent Grave: An Oral Biography of Jackson Pollock* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1985), 122. ここで言及されているヘスの本は、Thomas B. Hess, *Abstract Painting: Background and American Phase* (New York: Viking Press, 1951).
- 2 : See Irving Sandler, *The New York School: The Painters and Sculptors of the Fifties* (New York, Hagerstown, San Francisco, and London: Harper & Row, 1978), 44-45, n. 28; B. H. Friedman, *Jackson Pollock: Energy Made Visible* (New York: McGraw-Hill Book Company, 1972), 253.
- 3 : Willem de Kooning, "De Kooning on Pollock: An Interview by James T. Valliere," *Partisan Review*, vol. 34, no. 4 (Fall 1967): 604.
- 4 : Quoted in Marla Prather, "Catalogue: 1946-1950," in *Willem de Kooning: Paintings*, by David Sylvester, Richard Shiff, and Marla Prather, exh. cat. (Washington, D.C.: National Gallery of Art; New Haven and London: Yale University Press, 1994), 96.
- 5 : Clement Greenberg, "Review of Exhibitions of Mondrian, Kandinsky, and Pollock; of the Annual Exhibition of the American Abstract Artists; and of the Exhibition *European Artists in America*" (1945), in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, *Arrogant Purpose, 1945-1949*, ed. John O'Brian (Chicago and London: University of Chicago Press, 1986), 16.
- 6 : Clement Greenberg, "Review of Exhibitions of the American Abstract Artists, Jacques Lipchitz, and Jackson Pollock" (1946), in *Collected Essays and Criticism*, ed. O'Brian, 2:75.
- 7 : Clement Greenberg, "Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock" (1947), in *Collected Essays and Criticism*, ed. O'Brian, 2:124.
- 8 : たとえば、"Group Exhibition," The Pinacotheca, New York, May 9-27, 1944; "Abstract and Surrealist Art in America," Mortimer Brandt Gallery, New York, November 29–December 30, 1944; and "A Painting Prophecy—1950," David Porter Gallery, Washington, D.C., February 1945.

- 9 : See Mark Stevens and Annalyn Swan, *De Kooning: An American Master* (New York: Alfred A. Knopf, 2004), 243.
- 10 : Clement Greenberg, "Review of Exhibitions of Worden Day, Carl Holty, and Jackson Pollock" (1948), in *Collected Essays and Criticism*, ed. O'Brian, 2:203.
- 11 : "A Life Round Table on Modern Art," *Life*, vol. 25, no. 15 (11 October 1948): 62.
- 12 : "A Life Round Table on Modern Art," 62.
- 13 : "Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?," *Life*, vol. 27, no. 6 (8 August 1949): 42-43, 45.
- 14 : Clement Greenberg, "Review of an Exhibition of Willem de Kooning" (1948), in *Collected Essays and Criticism*, ed. O'Brian, 2:228, 230.
- 15 : Barbara Hess, *Willem de Kooning, 1904-1997: Content as a Glimpse* (Köln: Taschen, 2004), 26.
- 16 : チャールズ・イーガンによれば、その個展でデ・クーニングが展示した10点の内、8点は次の作品である。《8月の光》(1946年頃)、《ブラック・フライデー》(1948年)、《オレステス》(1947年)、《絵画》(1948年)、《郵便箱》(1948年)、《ヴァレンティン》(1947年)、《チューリヒ》(1947年)、《絵画》(1946年頃)。Charles F. Stuckey, "Bill de Kooning and Joe Christmas," *Art in America*, vol. 68, no. 3 (March 1980): 79, n. 7.
- 17 : Thomas B. Hess, *Willem de Kooning*, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, 1968), 51.
- 18 : See Thomas B. Hess, "De Kooning Drawings," in *Willem de Kooning: Drawings* (Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1972), 33.
- 19 : この展覧会のカタログのテキストはマザウェルが書いている。Robert Motherwell, "Black or White" (1950), in *The Collected Writings of Robert Motherwell*, ed. Stephanie Terenzio (New York and Oxford: Oxford University Press, 1992), 71-72.
- 20 : Clement Greenberg, "'American-Type' Painting" (1955), in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 3, *Affirmations and Refusals, 1950-1956*, ed. John O'Brian (Chicago and London: University of Chicago Press, 1993), 227.
- 21 : *Tiger's Eye*, vol. 1, no. 3 (March 1948): 101, 106.
- 22 : Clement Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture," *Partisan Review*, vol. 15, no. 4 (April 1948): 481-84.
- 23 : この号に掲載された残りの三作は、《ヴァレンティン》(1947年)、《チューリヒ》(1947年)、《茶と白》(1947年)。 *Partisan Review* (April 1948): between 448 and 449, between 480 and 481.
- 24 : 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), 4:198.
- 25 : Anna Brooke, "Chronology," in *Willem de Kooning*, by Harry F. Gaugh (New York: Abbeville Press, 1983),

- 123.
- 26 : See Tetsuya Oshima, "The Figure Reemerging: Jackson Pollock's Cut-Outs, 1948-1956" (Ph.D. diss., The Graduate Center of the City University of New York, 2008), 56-59.
- 27 : デ・クーニングの1948年4-5月の個展は、実際には6月いっぱいまで延長された。See Elaine de Kooning, "De Kooning Memories," *Vogue*, vol. 173, no. 12 (December 1983): 352.
- 28 : Michael Fried, "Jackson Pollock," *Artforum*, vol. 4, no. 1 (September 1965): 15.
- 29 : Clement Greenberg, "Louis and Noland," *Art International*, vol. 4, no. 5 (25 May 1960): 28.
- 30 : David Sylvester, "Interview with David Sylvester" (1965), in *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O'Neill (New York: Alfred A. Knopf, 1990), 256.
- 31 : Barnett Newman, "Interview with David Sylvester," 256.
- 32 : Barnett Newman, "Interview with Emile de Antonio" (1970), in *Barnett Newman*, ed. O'Neill, 306.
- 33 : ニューマンの絵画に関する「脱構成的」という概念については、多木浩二『神話なき世界の芸術家——パーネット・ニューマンの探究』、岩波書店、1994年、33頁参照。
- 34 : Barnett Newman, "'Frontiers of Space' Interview with Dorothy Gees Seckler" (1962), in *Barnett Newman*, ed. O'Neill, 251.
- 35 : Sally Yard, "The Angel and the *demoiselle*—Willem de Kooning's *Black Friday*," *Record of the Art Museum, Princeton University*, vol. 50, no. 2 (1991): 13.
- 36 : 《絵画》では、デ・クーニングはいくつかの白い輪郭線や領域を、白の絵具を塗布するのではなく、いったん塗った絵具を削り落として、下層の白いキャンヴァス地を露出させることで作り出している。それらに気づく時、この絵の空間構造はいくぶん複雑なものとなるが、それでも、それらはこの絵においてマイナーな仕掛けに留まっている。
- 37 : Hess, *Willem de Kooning* (1968), 74.
- 38 : Willem de Kooning, "De Kooning's Women: Interview with Willem de Kooning," interview by David Sylvester (recorded in 1960), *Ramparts*, vol. 7, no. 71 (1969). Reprinted in *Abstract Expressionism: A Critical Record*, ed. David Shapiro and Cecile Shapiro (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 225.
- 39 : 1949年の《女》は、1950年にジャニス画廊で開催された「アメリカとフランスの若手画家たち」展に出品されている。また、1949-50年の《女》は、1950年のホイットニー・アニュアルや、伝説的な1951年の「9丁目」展に出品されている。
- 40 : Gaugh, *Willem de Kooning*, 36.
- 41 : See Pepe Karmel, "Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth," in *Jackson Pollock*, by Kirk Varnedoe with Pepe Karmel, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, 1998), 87-137.

- 42 : Potter, *To a Violent Grave*, 162.
- 43 : クレメント・グリーンバーグ、大島徹也訳『『アメリカ型』絵画』『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄編訳、上田高弘、大島徹也、川田都樹子、高藤武允訳、勁草書房、2005/2008年（第1版第5刷）、119頁。
- 44 : Steven Naifeh and Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga* (New York: Clarkson N. Potter, 1989), 715.
- 45 : See Hess, *Willem de Kooning* (1968), 103.
- 46 : わずかな例外の内の一人がヘレン・フランケンサラーである。フランケンサラーはポロックの1947-50年のオールオーバーのボード絵画および、1951-52年のブラック・ポーリングに靈感を受けて、1952年、カラーフィールド・ペインティングの嚆矢となる《山と海》を生み出した。
- 47 : 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.
- 48 : Paul Brach, "Postscript: The Fifties," *Artforum*, vol. 4, no. 1 (September 1965): 32. 一方、ジェームズ・ブルックスはポロックについて次のように述べている。「画家たちの間で直接的なポロック・スクールというのはおそらく一つもなかった。なぜなら、彼の仕事は非常に異なった働き方をしたからである。すなわち……破壊者、解放者としてである」。「Jackson Pollock: An Artists' Symposium, Part 1," *Artnews*, vol. 66, no. 2 (April 1967): 31.
- 49 : T[homas] B. H[ess], "Selecting from the Flow of Spring Shows: 'Like a New Race of People,'" *Artnews*, vol. 55, no. 2 (April 1956): 24-25.
- 50 : Selden Rodman, "Jackson Pollock," in *Conversations with Artists* (New York: Devin-Adair Co., 1957), 85.
- 51 : Ruth Kligman, *Love Affair: A Memoir of Jackson Pollock* (New York: William Morrow & Company, 1974), 126.
- 52 : Stevens and Swan, *De Kooning*, 395.