

ジャクソン・ポロック ——

オールオーバーのポード絵画の成立過程

大島徹也

ポーリングとオールオーバーネス

ジャクソン・ポロック（1912–56年）は1947年、「オールオーバーのポード絵画」(allover poured paintings) と呼ばれる一連の絵画の制作に着手する（図1）。その形式の革新的な構造や美術史上の画期的な意義については、これまでさまざまな機会に論じてきた¹。よって本論では、「ポーリング」(pouring) と「オールオーバーネス」(alloverness) という二つの要素を軸に、ポロックが彼の画歴の中でオールオーバーのポード絵画を確立するに至るまでの過程を体系的に考察してみたい。



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

「ポーリング」とは、床に広げた支持体に流動性の塗料を流し込んで (pour) 描く技法のことを指す (図2)。かつてポロックのそのような技法は通常「ドリッピング」(dripping)と呼ばれたが、ドリッピングとは、正確には塗料を滴らす (drip) ことを意味する。この技法がもたらすのは点的な効果であるが、実際にポロックが描いた絵を見ると、多くの場合、そこに主として現れているのは線的な効果であって、点的な効果はむしろ副次的ないし付随的なものである。これは、決して瑣末にして皮相的な問題ではなく、実にポロック芸術の本質と関わる注意すべき問題である。かつて若き日のポロックは絵画や彫刻といった芸術のジャンルについて言及する中で、「ドローイングはすべてのエッセンスである」²と語ったことがあったが、その考えは成熟期のオールオーバーのボード絵画にも通底している。上に指摘したとおり、ポロックがオールオーバーのボード絵画でまず第一に追求したのは線的な表現であったが、それは逆の方向からより深い見方をすれば、ポーリングという技法によるある種のドローイング的なものをもって旧套的なドローイングの世界を克服的に脱し、そこにおいて新しい種類の絵画を達成しようとする困難な試みだったのである。

他方、「オールオーバーネス」とは、画面上に中心-部分の関係を生み出すことなく、全体を均質に取り扱っているさまを指す。しかしながら、この用語についても注意が必要であり、次のような指摘がウィリアム・ルービンからなされている。「『オールオーバー』という用語は相対的なものである。……ポロックについて書く者がいかに頻繁に『オールオーバー』という用語を、まるで絵の構造が画面上どこでも文字通り同様であることを意味しているかのように使っていることか」(強調原文)³。ポロックの絵画がもし文字通りに均質なのであれば、それは、かつて彼の絵画を理解しない者たちから皮肉として言われた「壁紙」のごときものに墮してしまうであろう⁴。また、彼の絵画をさらに仔細に観察してみれば、しばしば彼のポーリングは余白を設ける形で枠の手前で内側に折り返してい



図2：制作中のポロック、1949年
Photograph by Martha Holmes

たり、また、同じ余白を設けるにしても、上端部ではより余白を多くし、下端部の方に絵の総体が落ち着くようにしたりしていることがある。それゆえポロックの絵画は、「オールオーバー」と一口に言えどもそれぞれ上下左右を持っており、たとえばモンドリアンの絵を天地逆にできないのと同様に、ポロックの絵もそうすることはできないのである。

ポロックの画歴において「ポーリング」と「オールオーバーネス」という二つの要素は時を違えて別々に現れるが、紆余曲折を経てやがて一つに融合する。そして、そこにおいて彼の革命的な芸術が生まれる。その過程を、これから系統立てて追っていこう。

ポーリングの技法の影響源

ポロックのポーリングは、主に次の三つにその源泉を求めることができる。一つ目はアメリカ先住民、とりわけナバホ族の砂絵である。ナバホの砂絵師は地面に腰を下ろし、手に取った色砂を指の先から少しずつ流し落として地面に絵を描いていく⁵。ポロックの伝記の作者ジェフリー・ポッターによれば、アメリカ西部に生まれ育ったポロックは少年時代、兄チャールズに連れられて、先住民の居留地で砂絵の制作を何度か見たことがあるという。その時の経験は将来に影響を及ぼすような強い印象をポロックに与えただろうと、ポッターは述べている⁶。この伝えられている初期体験の重要性もさることながら、ポロックが先住民の砂絵制作に触れ得たより近い機会としては、1941年にニューヨーク近代美術館で開催された「合衆国のインディアン美術」展があった。この展覧会では会期中のある期間、館内でナバホ族のシャーマンによる砂絵の実演が行われていた（図3）⁷。ポロックはこの展覧会で、その実演を見たと言われている。

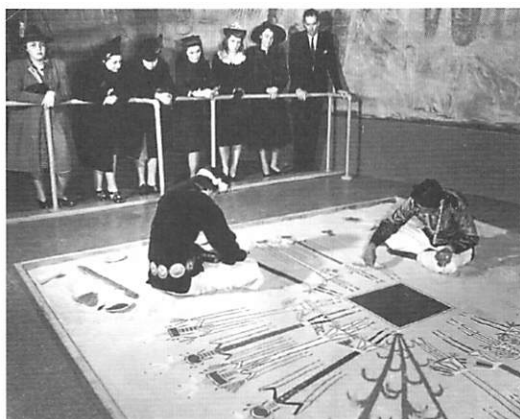


図3：「合衆国のインディアン美術」展
（1941年、ニューヨーク近代美術館）
でのナバホ族による砂絵の実演

1947年に『ポシビリティーズ』誌に発表した自らの制作方法についての有名なステートメント「マイ・ペインティング」の中で、ポロックは次のように述べている。「床の上では、私はより気楽でいられる。より絵に近くに、より絵の一部であるように感じられるのである。なぜなら、このようにすれば、その回りを歩き、四方から制作して、文字通り絵の中にいられるからだ。これは西部のインディアンの砂絵師の方法に似ている」（強調原文）⁸。アメリカ先住民の砂絵と自らの絵画の制作方法の共通性について、ここでポロックは、床の上で絵の中に入り込んで制作する点に言及しているが、砂絵師が手に取った色砂を流し落として描く点にも我々は同様に注目せねばならない。しかし、ポロックが塗料を流し込むのが、砂絵師が色砂を流し落とすのに似ている、と指摘するのは簡単なことである。アメリカ先住民の砂絵は、そのような単純なことではなく、より深いレベルでポロックのポーリングに影響を与えている。それは、ミディアムと交感するかのようなその直接的な扱いである。ポロックは支持体をイーゼルに立て掛けるのをやめ、床に広げた支持体の中に入り込むだけでなく、さらに、絵筆で塗料を支持体に擦り付けるのをやめ、塗料と支持体の間に絵筆という物が介入するのを排すことで、より直接的にミディアムを取り扱おうとしたのであり、そこにはアメリカ先住民の砂絵師の例が少なからず作用していたと思われる。

ポロックのポーリングの二つ目の源泉は、メキシコの壁画家ダヴィッド・アルファロ・シケイロスの「実験工房」である。シケイロスが1936年にニューヨークに開設したこの工房は、正式名称を「美術の現代的技法研究所」と言い、ポロックはその年、兄サンフォードとともにこれに参加している。翌年早くにシケイロスがニューヨークを離れると、工房はやがて解体してしまうが、そこでは壁画制作のための、また共産主義のデモ用の旗や山車のための新しい技法やミディアムなどの積極的な研究がなされていた。

シケイロスの工房でのさまざまな実験の中でも、彼らがスプレーガンやエアブラシを使って合成塗料やラッカーを吹き付けていたことはよく知られているが、さらに、工房でポロックとともに働いていたアクセル・ホーンによれば、彼らはラッカーを絵の表面に流し込んだり（pour）、滴らしたり（drip）、撥ね掛けたり（spatter）、投げつけたり（hurl）していたという⁹。この経験がポロックのポーリングに影響を与えたことは疑いない¹⁰。しかし、その指摘も再び、正しいながらも単純に過ぎるものである。後で考察するように、ポロックが芸術家として自己の絵画制作においてポーリングを始めるのは1942年のことであり、1936年のシケイロスの工房でのポーリングの体験からは六年の隔りがある。その体験が先

例としてポロックの頭にあったことは間違いのないとしても、より深い問題として、ポロックはシケイロスの工房で、新しい技法やミディアムに対する積極的な実験精神こそを学び取っていたのだ¹¹。

ポーリングに関してポロックは、シケイロスの実験工房でもう一つ重要な問題を学んでいる。それは、「統御された偶然」である。再びホーンによれば、彼らはいったん塗布したラッカーを剥がした時に生じる無限に多様な偶然的効果に着目し、シケイロスはそこから「統御された偶然」の理論とシステムを作り出した¹²。この「統御された偶然」というのは、ポロックのポーリングにも大いに通じている。ポロックは1950年に次のように述べている。「経験からして——塗料の流れをコントロールすることは可能であるように思われます。大部分はね。私は用いません——偶然¹³は用いません——なぜなら、私は偶然を否定しているからです¹³。ここで、「私は偶然を否定している」というポロックの言葉をそのまま文字通りに受け取るべきではないだろう。その言葉はすなわち、ポロックは流動性の塗料を滴らし、注ぎ、撒き散らすことによって、絵画制作に偶然性を持ち込んでいきはしたが、それでも塗料の流れに対するコントロールを確かに保とうとすることで、その偶然の行方をきちんと手の内に引き込んでいたということの意味している¹⁴。

ポロックのポーリングはさらに、シュルレアリスムのオートマティスムと深い関係を持っている。実にポロックのポーリングは、彼がシュルレアリスムのオートマティスムのコンテキストに触れた時、彼の中でかつての砂絵やシケイロスの実験工房の体験も一緒に呼び起こされつつ、それらが内的に統合されて彼の仕事に発現してきたものであった。アンドレ・ブルトン¹⁵は1924年に発表した『シュルレアリスム宣言』において、シュルレアリスムを次のように定義している。「シュルレアリスム。男性名詞。心の純粹な自動現象^{オートマティスム}であり、それにもとづいて口述、記述、その他あらゆる方法を用いつつ、思考の実際上の働きを表現しようとする。理性によって行使されるどんな統制もなく、美学上ないし道徳上のどんな気づかいからもはなれた思考の書きとり¹⁵。このように、シュルレアリスムは無意識が持つ創造力を見出し、それを芸術制作に利用した¹⁶。一方ポロックは、1947年の「マイ・ペインティング」の中で次のように述べている。「絵の中にいる時、私は自分が何をしているのか気づいていない」（強調原文）¹⁷。これは、ポロックの絵画制作において無意識が作用していたことを表している。実にポロックは、「マイ・ペインティング」のドラフトでは、次のようにはっきりと書いていた。「私の絵画の源泉は無意識である」¹⁸。また1944年には、「芸術の源泉は無意識であるという彼ら〔当時のヨーロッパの芸術家たち〕の考えには、特に感銘を受けている」¹⁹

とも述べていた。

ポロックは芸術創造における無意識の機能について論じているジョン・グレアムの論文「プリミティヴ・アートとピカソ」²⁰に深い関心を抱いていた。また、「私たちは皆、フロイトに影響を受けていると思います。私は長い間ユングの徒でした」²¹と述べていることなどから、フロイトやユングの理論について大なり小なりの知識を持っていたと思われる。そのような中、無意識ということに関してポロックのポーリングの実践に直接的な影響を及ぼしたのは、シュルレアリスムのオートマティスムであった。ポロックは1942年、シュルレアリストたちと親交のあったロバート・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原理について詳しく学んでいる²²。ポロックはリー・クラズナーおよびウィリアム・バジオテスとともに、それ以前からその原理についてある程度知っていたが²³、いずれにせよポロックは、無意識の創造力を実際に自らの絵画制作で発揮する手法について、シュルレアリスムのオートマティスムの原理からインスピレーションを得たのである。しかしポロックは、無意識に沈潜するだけではそこで得られる真の絵画形成力は不十分であることも理解していた。かくしてポロックは無意識の力を意識的に絵画形成の方へと差し向け²⁴、意識と無意識の妙なるやり取りの中で描画してゆくことになる。

ポロックのポーリングの影響源については、その他具体的に、マックス・エルンストの「オシレーション」(oscillation、振動)やハンス・ホフマンのポーリングがよく取りざたされる²⁵。1942年、エルンストは缶の底に小さな穴を開けて紐で吊り、その缶に塗料を入れて、床に平らに置いたキャンパスの上で振り回し、缶から流れ落ちる塗料に軌跡を描かせた(図4)。シュルレアリスム/エルンスト研究の側、さらにはエルンスト本人などからは、オシレーションと呼ばれるこの技

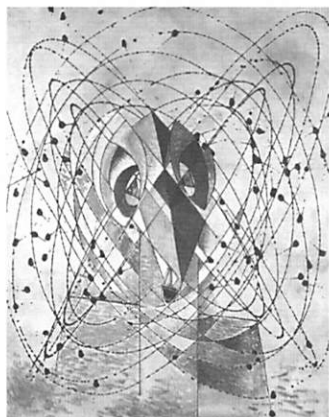


図4：マックス・エルンスト《非ユークリッド的な蠅の飛翔に気をそそられている青年》1942, 1947年
油絵具・エナメル塗料、キャンバス 82×66 cm

法がポロックのポーリングに影響を与えたという主張がしばしばなされてきたが、これに対してルービンは次のように反論している。「問題となっている絵を一目見さえすれば、[塗料缶の] 旋回によって決定されるあらかじめ機械的に運命づけられたそのパターンが、その五年後のポロックのボード絵画の曲がりくねり、気ままに即興的な構造とはまったく共通性がないということがはっきりする」²⁶。

またホフマンについては、1940年という制作年の入った《泉》(図5)や、1942年という制作年の入った《風》といった作品があり、そこではポーリングが大々的に行われている。しかしながら、ホフマンによるそれらの制作年については、シンシア・グッドマンから疑義が呈されている。グッドマンによれば、1943年半ばにシドニー・ジャニスが「アメリカの抽象美術とシュルレアリスム美術」展の出品作選定のためにホフマンのスタジオを訪れた時、同展に出すべきものはジャニスにとって一点もなかった。そのおよそ半年後、ホフマンは同展出品に値する絵画を描いたが、それとて《泉》や《風》に比べれば、キュビズムの顕著な影響下にまだ具象性を強く留めたものだった。こうしてグッドマンは、《泉》の制作年を1944-45年、《風》の制作年を1944年頃に修正している²⁷。とすれば、ポーリングに関してホフマンからポロックへの影響はなかったどころか、むしろホフマンの方こそポロックに影響を受けていたということになる。

その他にもポロックのポーリングの類例は多数あり、さまざまな者によってさまざまな物がポロックのポーリングに影響を与えた先行例として指摘されてきているが²⁸、この手の議論には切りがない。そのような状況にあっては、最終的に問題とされるべきは、ルービンも指摘しているように、誰がポーリングを先に始めたのかではなく、その技法をもってそれぞれの作家がなしたこと、その芸術的価値の大小の方であろう²⁹。エルンストのオシレーションもホフマンのポーリングも、ともに図-地、前景-後景、中心-部分等の観点において旧来の空間を抜け

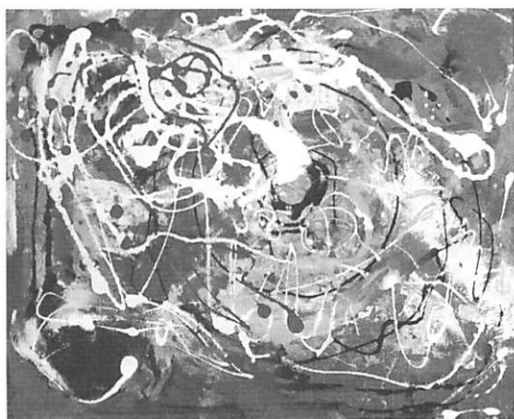


図5：ハンス・ホフマン《泉》1944-45年
油絵具、板 28.6×35.9 cm
The Museum of Modern Art, New York

出ていない。それに対しポロックのポーリングは、やがてオールオーバーネスと融合する中で、そういった因襲的な構造を克服した新しい種類の絵画を創造することになったのである。

ポーリングの技法の展開

アメリカ先住民の砂絵からはミディアムと交感するかのようなその直接的な扱いを、シケイロスからは新しい技法やミディアムに対する積極的な実験精神を、そしてシュルレアリスムからは無意識の創造力を利用するやり方を学んだポロックは、それらを吸収して自らのポーリングに着手する。ポロックのカタログ・レゾネの編者フランシス・V・オコナーによれば、ポロック自身の制作における最初のポーリングは、1942年頃に描かれた《男性と女性》(図6)に見られる³⁰。この作品では左上コーナー(図7)や、画面中央の三つのダイヤモンド形の右下あたりで、黒い塗料がいくらか流し込まれている。1942年は、ポロックの画歴において一つの節目となった重要な年である。その年ポロックは、絵画については《男

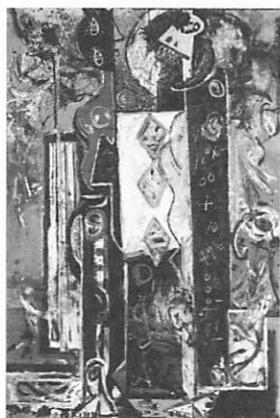


図6：ジャクソン・ポロック《男性と女性》1942年頃
油絵具、キャンバス 184.4×124.5 cm
Philadelphia Museum of Art

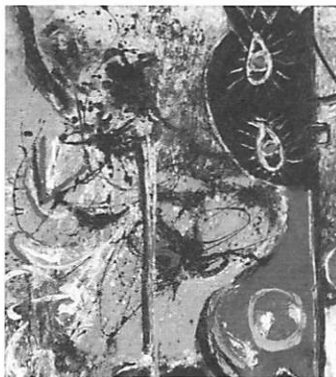


図7：ポロック《男性と女性》(部分)

性と女性》も含めてわずか三作しか描いておらず、点数こそ少ないものの、それらの新作をもってアメリカ現代美術界の第一線へと参入することになった。ここではポロックはピカソ、ミロ、マティスといったヨーロッパの現代の巨匠の仕事を積極的に吸収していたが、その傍らで、特にこの《男性と女性》においては、ポーリングも同時に行っているのは注目に値する。同作品では、ポーリングが生み出すダイナミズムによって、力強くもいささか静的なその絵の構図にさらなる活気が吹き込まれている。しかしながら、そのポーリングは画面全体に対する割合からすると控えめなもので、その時点では、ポロックのその技法の探求は非常に試行的なものであることが窺われる。さらに言えば、《男性と女性》では、ポロックはキュビズム的空間を基盤としてすでに実質的に出来上がった画面の上に二、三箇所塗料を注いでいるだけで、ポーリングはその絵の空間構造にまでは関わることなく、単に画面に新奇な表面効果を付与するに留まっている。

その後1943年には、ポロックのポーリングは大きな発展を見せる。この年ポロックは《ポーリングのある構成Ⅰ》、《ポーリングのある構成Ⅱ》(図8)、《水鳥》という三作を描いているが、ここでは、前年の《男性と女性》においては局所的



図8：ジャクソン・ポロック《ポーリングのある構成Ⅱ》1943年
油絵具・エナメル塗料、キャンバス 63.5×56.2 cm
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.



図9：ハンス・ホフマン《幻想曲》1944年頃
油絵具・デユコ・カゼイン膠、キャンバス 130.8×93 cm
University Art Museum, University of California, Berkeley

に行われていただけのポーリングが、まだ非常にまばらではあるものの、画面上で広い範囲にわたって展開されている。藤枝見雄氏はポロックの1943年のポーリングの探求を、《ポーリングのある構成Ⅱ》を取り上げて、ホフマンの《幻想曲》（1944年頃、図9）との比較において、次のように鋭く分析している。「色面を区切る規定的な線は方法的には同じだが、それが生み出す画面全体の空間は異なっている。ホフマンの作品では線によって区切られた部分が前景的な領域となって他から強く浮き上がり、画面は静的、求心的になっている。ポロックの線は、画面の内部を規定すると同時に、外縁に、外部に広がり動的、遠心的になっている。このことはホフマンよりも流動的な線の性質に基づいているが、それにもみ負っているのではない。ポロックは色面を作るために青い線を引いたが、この青は部分的な線としてだけでなく画面の上部や側面に面としても施されている。画面はこの青の動きによってホフマンよりも前景の領域の出現を意図的に抑制し横への広がりをもたらしめているのである。……ポロックの《ポーリングによる構成Ⅱ》は、不十分であるがオートマティスムがいかなるものとなるのか不明の空間に向けて用いられている。彼が突如としてイメージを抹消したのは、そのための一試行にほかならない。ポロックはここでオートマティスムを異なった絵画空間上の位相に連れ出そうとした」（強調原文）³¹。このように1943年のポロックのポーリングには、それを単なる新奇な表面効果の次元を超えて新しい空間構造へと繋げていこうとする画家の意思を見て取ることができる。

翌1944年には、ポロックはポーリングの技法からいったん遠ざかる。1938年頃からポロックはピカソの芸術と深く関わり出し、それは最後まで明に暗に継続したが、特に1944年はピカソの存在が彼に逃れがたく重くのしかかっていたのであろうか、年ごとに見ると、全体としてその年はピカソ的な形体表現および空間表現が特に顕著である。クラズナーは、ポロックのピカソに対する関係について、次のような興味深いエピソードを語っている。

彼〔ポロック〕がピカソに敬服し、と同時にピカソと張り合い、ピカソを超えて行こうと欲していたことは疑いありません。私たちがイースト・ハンプトンに住む前ですら、こんなことがありました。ある時何かが落ちる音が聞こえました。そしてジャクソンが大声を上げるのが聞こえたのです。「くそっ、あいつが全部やっちゃった！」。私は何が起こったのか見に行きました。すると、ジャクソンはどこかを見つめながら座っていました。床には、彼が投げつけたピカソの画集がありました。³²

「イースト・ハンプトンに住む前」ということは、上のエピソードは1945年11月以前の出来事ということになるが、それが正確にいつなのかははっきりしない。しかしそういった状況は、ちょうど1944年のポロックの仕事によくあてはまる。そのような中、その年ポロックは《無題》(図10)などのいくつかのドローイングや水彩画で、飛沫的な効果をもたらすスパタリングを行ってはいるが、その前年に見せたようなポーリングへのまとまった深い関心は、とりわけ油彩画においては影を潜めている。そのようなところに、ポロックはポーリングの技法に未開拓の新しい可能性を感じていながらも、彼のその探求は決して一直線にスムーズなものではなく、それどころか、ためらいがちないし懐疑的で困難なものであったことが窺われる。それでもポロックは、1945年には《月の器》(図11)や《困惑の女王》などの油彩画で、再びまばらながらも画面上広い範囲にわたってポーリングを試みる。そしてその翌年、1947-50年のオールオーバーのボード絵画の前駆的作品である《黄色のコラージュ》(図12)と《自由造形》(図13)の二作が生み出されることになる。

1946年の《黄色のコラージュ》と《自由造形》ではともに、かつてなくポーリ



図10：ジャクソン・ポロック《無題》1944年
ブラッシュ・スパター・ペン・黒インク・色インク・スグラフィート、紙
47.6×61.9 cm



図11：ジャクソン・ポロック《月の器》1945年頃
油絵具・エナメル塗料、コンポジションボード 84.8×44.4 cm
The Museum of Fine Arts, Houston

ングが広範かつ密に施されている。しかしながら、いくつかの点で、それら二作は成熟期のオールオーバーのボード絵画とは一線を画されるべきものである³³。第一の点は、作品のサイズである。1947年のオールオーバーのボード絵画のほとんどが、少なくとも縦横どちらかの辺の長さが1メートル程度、あるいはそれ以上になるのに対し、《黄色のコラージュ》は61.5×48.7センチ、《自由造形》は48.9×35.5センチと、ともにかなりの小品である。また、《黄色のコラージュ》では、黒のポーリング自体は「オールオーバー」と言ってよいほどに展開されているが、いくつかの色面や色斑やコラージュされた新聞紙などを含んだ下層がはっきりと表面に見えており、画面全体としては中心-部分、および図-地や前景-後景といった旧套的な構造を払拭し切れていない。他方で、《自由造形》は赤茶色の下地が塗られた後、白と黒のポーリングのみで画面が構成されているが、成熟期のオールオーバーのボード絵画に見られる前景と後景が錯綜的に一体化したような構造はなく、絵は下から順に赤茶、黒、白、黒の四層にほとんど難なく分けることができる。これと同時に、最上層の黒のポーリングには強い求心性が残っており、そのため、全体としてその黒のポーリングが前景として他から強く



図12：ジャクソン・ポロック《黄色のコラージュ》1946年
油絵具・エナメル塗料・新聞紙コラージュ、メソナイト
60.5×48.0 cm 富山県立近代美術館



図13：ジャクソン・ポロック《自由造形》1946年
油絵具、キャンバス 48.9×35.5 cm
The Museum of Modern Art, New York

浮き立っている。こうして1946年の《黄色のコラージュ》、《自由造形》はともに、「オールオーバーのボード絵画」と呼ぶには未成熟なものである。しかし、来たるブレイクスルーを予感させる存在で、その前駆的作品としてポロックの画歴において非常に重要な位置を占めている。とりわけ《自由造形》は、かねてから探求してきたポーリングを画面上でそのみ全的に展開したらどのような結果が得られるのかを、まずは手頃なサイズのキャンバス上で試してみたというところのものであろう。こういった作品で当たりを付けたのち、1947年、ポロックは一連のオールオーバーのボード絵画の制作へと乗り出していくのである。

オールオーバーな様式の影響源

ポロックのオールオーバーネスについても、さまざまな者によってさまざまな類例、およびポロックへのその影響が議論されてきた。たとえばマーク・トビーは、彼が「ホワイト・ライティング」と呼ぶ一連の絵画において、1940年代はじめまでにオールオーバーネスに到達している（図14）。クレメント・グリーンバーグは、トビーの仕事について次のように述べている。「マーク・トビーが『オールオーバーな』——すなわち、壁紙模様の要素のように一様に繰り返され等間隔に配置されたモチーフで端から端までを満たし、それゆえ、絵画をその枠を越えて無限に反復できるように見える——デザインのイーゼル画を最初に制作し、それで最初に成功を収めた者であるというのは、年代的には事実かもしれない」。しかしながら、グリーンバーグは次のように続ける。「トビーは1944年にニューヨークで彼の『ホワイト・ライティング』を初めて発表した。ポロックは1946年の晩夏に彼自身の最初の『オールオーバーな』絵画を制作したが、しかしトビーのホワイト・ライティングは見てはいなかった」³⁴。このグリーンバーグ



図14：マーク・トビー 《夏の漂流》 1942年
テンペラ 71.1×55.9 cm

の否定に反し、トビーの画商マリアン・ウィラードによれば、トビーが1944年にニューヨークの彼女の画廊で《夏の漂流》(図14)などのホワイト・ライティングを発表したその時、ポロックはそれを見に来ていたという³⁵。ウィラードからその証言を得たエリザ・E・ラスボーンは、そうして次のように述べる。「芸術に対する彼ら〔ポロックとトビー〕のアプローチは根本的に異なっているものの、ポロックはトビーの仕事を見たことで、自分自身のオールオーバーな抽象への後押しを受けたのはほぼ疑いない」³⁶。

他方でグリーンバーグは、上に引用したトビーについてのくだりに続けて、もう一人の興味深い画家(図15)とポロックの関係について肯定的に言及している。「しかしながら遡ること1944年、ポロックはペギー・グッゲンハイムの画廊で展示された『プリミティヴ』画家のジャネット・ソーベル(彼女はブルックリンに住む一主婦であったし、今でもそうである)による一、二点の奇妙な絵画には注目していた。ポロック(そして私自身)は、幾分密かにこれらの絵画を賞賛した。そこには小さな図式的な顔のドローイングが描かれていたが、それは、際立って暖かい半透明な色彩のまだらな広がりの上や下にある細い黒の線による、目の詰んだ網目模様の中で消えかかっていた。その効果——そう、トビーの展覧会はその数ヶ月後に行われたのであるから、それは私がそれまでに見た最初の真に『オールオーバーな』ものだったのである——は奇妙に魅力的であった。後にポロックは、これらの絵画が彼に一つの印象を与えていたことを告白した」³⁷。しかしながら、その印象が具体的にいかなるものだったのか、残念ながらグリーンバーグは語っていない。

あるいは、バーニス・ローズはアンドレ・マッソンの版画の影響を指摘する。1944年から1945年にかけてポロックは、ニューヨークのスタンリー・ウィリアム・ヘイターの版画工房「アトリエ17」で版画制作に従事し、《無題》(1944-45年



図15：ジャネット・ソーベル《音楽》1944年
デュコ、キャンバス 61.0×44.5 cm

頃、図16) などの一連の作品を制作している。この工房には第二次世界大戦の戦火を逃れてフランスからアメリカに移ってきたマッソンも出入りしており、ローズによれば、マッソンはそこで1941年に《恍惚の(陵辱されて)》(図17) というドライポイントを制作している。ローズはマッソンの《恍惚の》とポロックの《無題》を取り上げて、次のように主張している。「このマッソンのより抽象的でオートマティックな線の構成とポロックの1945年の版画のオールオーバーな構成の類似点はあまりに密接で、偶然のものではありえない。おそらくポロックはこの版画を見る機会があったと思われる。マッソンはヘイターの工房で1945年まで制作していたので、たぶんヘイターがオートマティックな技法の例として、ポロックにその版画を見せたことがあったのだろう。……《恍惚の》は、その線的な構成を通じてマッソンとポロックを結び付けるものであり、マッソンはポロックにオールオーバーな構成への重要な鍵を与えたのである」³⁸。ローズはさらに、ポロックのオールオーバーな様式の発展に対するミロの影響も指摘する。ミロは1945年に、ニューヨークのピエール・マティス画廊で彼の〈星座〉シリーズ(1940-41年)を展示していた。ローズはそのシリーズの中の一点である《女流詩人》



図16：ジャクソン・ポロック《無題》1944-45年頃
エングレーヴィング・ドライポイント

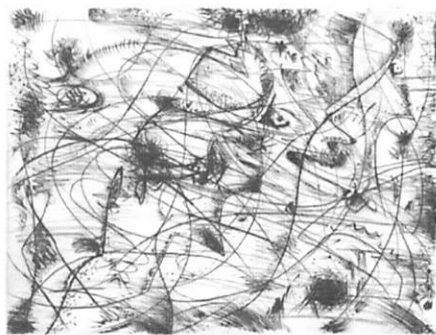


図17：アンドレ・マッソン《恍惚の(陵辱されて)》(《誘拐》) 1946年頃
ドライポイント

(1940年、図18)を取り上げて、「その形状はもちろんだが、オールオーバーな構成や湾曲した線のリズムは、ポロックの1945年の版画に対して直接的な刺激を与えた」³⁹と述べている。それでもローズの見解では、より重要なのはやはりマッソンの方であり、彼の《恍惚の》こそが、「幾何学的なミロのオールオーバーなパターンを、連続的で表現主義的な線的構成に変容させる」作用をポロックに対して果たしたのだとしている⁴⁰。しかしながら、上に言及したマッソンの《恍惚の》については、その一エディションを所蔵しているニューヨーク近代美術館は、その作品の制作年を「1946年頃」に（また、タイトルを《誘拐》に）修正している⁴¹。この新しい制作年が正しいのであれば、もとよりポロックの《無題》に対するマッソンの《恍惚の》の影響はありえないことになる。

これに対しバーバラ・ローズは、あくまでミロの影響を重視する。バーバラ・ローズはバーニス・ローズと同じく〈星座〉シリーズに着目し、そのシリーズ全体について、次のように述べている。「『星座』シリーズはオール・オーバー・ペインティングの急進的で新しい解釈を提示した。それを実際に完全に理解できたのはポロック一人であった。事実、それによってポロックは己の宇宙的なヴィジョンを爆発させるためのキーを手に入れたのである。《星座》においてはミロの線による編目組織は色斑と交差し、透明の地の上を漂うように空間に吊[る]されている。多くの点において、特に色の淡彩によって暗示された広漠とした空間も含めて、《星座》シリーズはポロックに固定された視点に基づくイメージから脱却する道を示した。……《星座》シリーズは構成の秩序の新しい解釈を提示し、それはポロックに『オール・オーバーな』ドリッピングによる絵画を生み出させた」⁴²。ミロはピカソと並んで、その頃ポロックが最も敬服していた芸術家であった。ミロの〈星座〉シリーズの絵画世界にポロックが感銘を受けたことは想像に難くない。

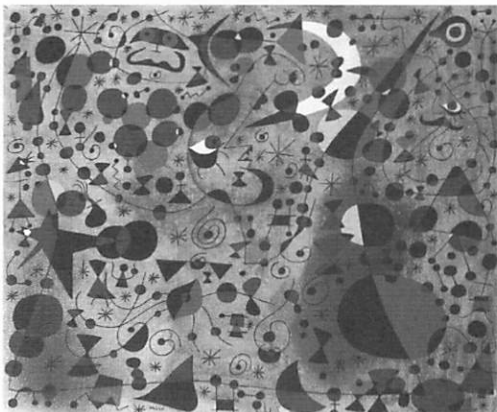


図18：ジョアン・ミロ《女流詩人》1940年
グワッシュ・油絵具のウォッシュ、紙
38.1×45.7 cm

その他にも影響関係が考えられうる類例はいくつかあろう。しかしながら下に考察するように、そもそもポロックのオールオーバーネスは、トビーであれソーベルであれマッソンであれミロであれ、あるいは他の何であれ、そのような外的な要因によるものであるよりはむしろ、ポロック自身が画家として本来的に備えていた傾向から発現してきたものである。そしてそれは、ポロックが自分の抱えていたある重要な問題と向き合い、それに対して道を開こうとする中で、ミロらの仕事が触媒のようなものとして一部作用したかもしれないにせよ、本質において内的に発展していったように思われる。

オールオーバーな様式の展開

上に見たポロックのオールオーバーな様式の類例はすべて1940年代のものであった一方、ここでポロック自身の画歴を振り返ってみると、1930年代、すなわち彼の画歴の初期の段階で、すでにポロックはのちの自身のオールオーバーネスを先取りしていたことが分かる。1934-38年頃の作品に、《オーヴァーオールな構成》(図19) というものがある。この作品はもとは無題で、《オーヴァーオールな構成》というタイトルはカタログ・レゾネの編者が付けたものである。したがってポロック自身が「オーヴァーオール」(overall、「端から端までの」) という言葉がこの作品について使ったわけではないが、彼のオールオーバーな傾向は、38.1×50.8センチの小品とはいえ、この作品において早くもはっきりと現れている。そこでは、下端部に黒の不規則な帯状の領域が構図の土台のようにして存在しているものの、赤、黄、白、黒それぞれの色の細かなストロークが、ほぼ均等に分散しつつ画面を埋め尽くしている。このようなオールオーバーなポロックの初期作品は他にはなく、かくしてこの《オーヴァーオールな構成》は孤立した作例



図19：ジャクソン・ポロック《オーヴァーオールな構成》1934-38年頃
油絵具、キャンバス 38.1×50.8 cm
The Museum of Fine Arts, Houston

となつてはいる。しかし、同時期の《炎》(1934-38年頃、図20)や《人物と旗のある構成》(1934-38年頃、図21)などにも目を向けてみれば、言葉の厳密な意味において「オールオーバー」というのではないにせよ、ポロックは画面上のどこから始まるうねるようなリズムで全体を覆い尽くしてしまおうとする気質を、画家として元来持っていたことに気づく。

ポロックのオールオーバーな傾向が再び明確に現れるのが、1943年の《壁画》(図22)である。(この時点でポロックはなおも、先に見たトビー、ソーベル、マッソン、ミロの仕事のいずれにも触れていない。)《壁画》は、ポロックのパトロンだったペギー・グッゲンハイムの注文によって、彼女のアパートを飾るために制作されたもので、そのサイズは243.2×603.2センチにもなる大作である。キャンバスを支持体としているが、画面は文字通り「壁画」的なサイズで、太い黒の輪郭線による抽象化された人物像のようなモチーフで端から端まで反復的に埋め尽くしたオールオーバーな構成となっている。その巨大なサイズは画家自身の選択ではなく、注文主の指示によるものであったが、この作品においてオールオーバーな構成が壁画サイズの大画面でなされたことは極めて意義深い。ポロック



図20：ジャクソン・ポロック 《炎》
1934-38年頃
油絵具、メソナイト
50.8×76.2 cm
The Museum of Modern Art, New York



図21：ジャクソン・ポロック
《人物と旗のある構成》1934-38年頃
油絵具、キャンバス 27×29.8 cm
The Museum of Fine Arts, Houston

はオールオーバーのボード絵画に着手する1947年、グッゲンハイム研究奨励金の申請において、次のようなステートメントをなしている。

私はイーゼルと壁画の間で機能する移動可能な大絵画を描くことを意図している。私はペギー・グッゲンハイム女史の大絵画〔《壁画》〕で、このジャンルの前例をなしている……。

私はイーゼル画は廃れつつある表現形式であると考えており、現代的感覚の傾向は壁絵ないしは壁画へと向かっている。イーゼルから壁画へと完全に移行するには、機はまだ熟していないと思う。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しに指し示す試みとなろう。(強調原文)⁴³

ここでポロックは「大絵画を描くことを意図している」と明言してはいるものの、彼が本質において言わんとしているのは、決して単純に作品の大きさの問題ではない。ポロックは、現実の世界から分離した別の小さな自律的世界としてのイーゼル画の概念を超え出ることを目論んでいたものであり、そこではある程度作品の物理的な大きさが問題となってくるにしても、肝要なのは作品の画面を構成するその仕方である。ポロックが自らのオールオーバーな構成において追求したものの一つは、画面がその枠を越えて拡張してゆくような効果であった。それは彼にとって、因襲的なイーゼル画の範疇に収まらない、しかし、かと言って一般的な壁画の範疇にも入らない、新しい種類の絵画への可能性を孕んだものであった。すでに述べたように、1943年の《壁画》という作品の巨大な画面はペギー・グッゲンハイムから与えられた条件で、元々においてはポロック自身の意思によるも



図22：ジャクソン・ポロック《壁画》1943年
油絵具、キャンバス 243.2×603.2 cm
The University of Iowa Museum of Art, Iowa City

ではなかったが、ともかくも実際に壁画的なサイズのそのキャンバス画でオールオーバーな構成を試みたことは、1947-50年のオールオーバーのボード絵画の制作にとって重要な経験となったはずである。ここでこのように「イーゼル画の超出」という問題とオールオーバーネスを絡めて考えてみると、先に見たトビー、ソーベル、マッソン、ミロの仕事は、いずれもあくまでイーゼル画の範疇の内部での問題であり、ポロックのオールオーバーネスは、その意図において、それらとは一線を画するものである。

その後1944年には、抽象化された人物像によるオールオーバーな構成の点で、多分に《壁画》の流れを汲んだ《ゴシック》(図23)のような作品が描かれている⁴⁴。また、その年から翌1945年にかけて、すでに見たように、ポロックはヘイターの工房で《無題》(1944-45年頃、図16)のような版画を制作しており、そこではいくつもの線が、形象を描出する役割をひとまず離れて、画面上で縦横に自由に走り回っている。さらに、1945年頃に制作された油彩画《八の中に七があった》(図24)では、ポロックは黒の絵具を、いったん描き上げた画面の上に



図23：ジャクソン・ポロック《ゴシック》1944年
油絵具・エナメル塗料、キャンバス 214.8×142.2 cm
The Museum of Modern Art, New York



図24：ジャクソン・ポロック《八の中に七があった》1945年頃
油絵具、キャンバス 109.2×259 cm
The Museum of Modern Art, New York

チューブから直接絞り出して、全面にわたってアラベスクのようなドゥードリング (doodling、いたずら書き) を行っている。(この作品では、その黒の目くるめくドゥードリングの陰に隠れて目立たないが、画面上のいたるところで、さまざまな色の細いポーリングも施されている。) また、同じ頃に制作された《無題》(1945年頃、図25) では、下に見る1946年の〈草原の音〉シリーズの数点と密接な関係を持つオールオーバーな画面が生み出されている。

そうして《黄色のコラージュ》(図12) と《自由造形》(図13) の二作が描かれたのと同じ1946年、ポロックは初めてまとまった形でオールオーバーな構成を探求することになる。その年彼は、〈草原の音〉シリーズという一連の七点の油彩画を制作しているが、同シリーズの中の《熱の中の眼》(図26) など数点では、それまで《壁画》や《ゴシック》などで顕著に見られた形体を囲い込む太い黒の輪郭線は、無数の似たような重いストロークで覆われるようになり、画面の均質性が非常に高まっている。こうして1946年、ポロックのオールオーバーネスもまた、成熟の兆しを見せていた。



図25：ジャクソン・ポロック《無題》1945年頃
パステル・ブラッシュ・エナメル塗料・スグラフイート、
紙 65.4×52.1 cm



図26：ジャクソン・ポロック《熱の中の眼》1946年
油絵具、キャンバス 137×109 cm
Peggy Guggenheim Collection, Venice

オールオーバーのボード絵画の成立

1947年、ついにポロックはオールオーバーのボード絵画の創造に至る。そのプロセスについて、ウィリアム・ルービンは次のように述べている。「オールオーバーな様式が初めに来て、そしてそれが提出したあるいくつかの問題に対する解決策として、ドリッピング技法を引き出したのである。これは1946年の遅くに、《微光体》や《熱の中の眼Ⅰ》のような移行期の作品との関連において生じた」⁴⁵。しかしながら、ポロックのポーリングとオールオーバーネスの融合の仕方は、実際のところ、そのような一方的なものではない。本論で見たように、ポーリングの技法もまたポロックの画歴の中で、1942年頃の《男性と女性》(図6)以降、紆余曲折はありながらも展開してきていたのであり、それゆえポーリングがその展開の中で、他方ですでに実現されていたオールオーバーネスに到達していったというように見ることも、また大いに可能である。すなわち、決して《熱の中の眼》のような1946年のオールオーバーな絵画での絵筆による無数のストロークが、そのまま単純にポーリングに変化したわけではないのである。



図27：ジャクソン・ポロック《銀河》1947年
油絵具・アルミニウム塗料・小砂利、キャンバス
110.4×86.3 cm
Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska



図28：ジャクソン・ポロック《小さな王様》1946年頃
油絵具、キャンバス 110.4×86.3 cm

最後に、いま一つの興味深い例を見ておこう。ポロックは1947年、《銀河》(図27)という作品を描いている。この作品を「オールオーバーのボード絵画」と呼ぶべきかどうかは議論の余地がある。もしそう呼ぶのならば、《銀河》はポロックが最初に制作したオールオーバーのボード絵画の一つであろう。あるいはむしろ、1947年の作ではあれど、その前年の《黄色のコラージュ》や《自由造形》と同様に、オールオーバーのボード絵画の前駆的作品と見るべきかもしれない。そうだとすれば、この《銀河》は、ポロックのポーリングがオールオーバーネスに到達し、オールオーバーのボード絵画が誕生する直前の段階を示している。この作品は1946年頃に描いた《小さな王様》(図28)に加筆したものである。《小さな王様》の充填された抽象的な画面は非常に判読しにくいだが、たとえば画面上部中央に、真ん中に円のある逆三角形の形体が描かれているのが確認できる。それは、他の作品での同様の形体との関係から、人物像(小さな王様?)の頭部を表していると思われる。この作品は1946年に「今世紀の美術」画廊で開催されたポロックの個展に出品された。その後、1947年のある時、ポロックはその作品のあちこちに絵筆でアルミニウム塗料を上塗りし、さらに、黄色がかった白の塗料などを画面上広範にポーリングして《銀河》という作品に変えた。ここで思い出されるのは、「イメージにヴェールを掛ける」というポロックの言葉である⁴⁶。この言葉はクラズナーによれば、直接には、絵具チューブからの絞り出しによるアラベスク状のドゥードリングがなされた1945年頃の《八の中に七があった》(図24)について言われたものであるが⁴⁷、1947年の《銀河》にもよく当てはまる。ポーリングによるヴェールはまもなく画面全体に及び、そうして、旧套的なイメージの世界を克服した新しい絵画フィールドが生み出されるのだった。

ポロックのポーリングおよびオールオーバーネスの影響源についての、さまざまな者によるさまざまな指摘や主張は先に見たとおりであり、それらの議論の過熱した多様さは一種異常とも言えるが、それは取りも直さず、ポロックのオールオーバーのボード絵画がそれだけモダンアートのハードコアであることの表れであろう。ポロックにおいて融合し革新をもたらしたポーリングとオールオーバーネスの二要素は、その後また別々に後代に注目すべき影響を及ぼしてもゆく。それらについて詳述する紙幅はもはやないが、ポーリングはたとえばヘレン・フランケンサラーを介してモーリス・ルイスへと⁴⁸、オールオーバーネス

たとえばフランク・ステラへと流れ込み⁴⁹、それぞれそれらの作家による次の新しい重要な展開を引き起こしていった。ポロック自身がオールオーバーのボード絵画に取り組んだのは1947年から1950年までの四年間に過ぎなかったが、こうして彼のその一連の絵画は、モダンアートの展開における一大結節点として、その存在を美術史に深く大きく刻み込んでいる。

註

- 1 : 拙論 “Matisse’s *Jazz* / papiers découpés and Jackson Pollock,” in *Ils ont regardé Matisse: Une réception abstraite, États-Unis / Europe, 1948-1968*, ed. Éric de Chasse and Émilie Ovaere, exh. cat. (Le Cateau-Cambrésis, France: Musée départemental Matisse, 2009); 拙論「ポロックとデ・クーニング——そのライバル関係と相互影響」『愛知県美術館研究紀要』第15号（2009年3月）等を参照。
- 2 : Jackson Pollock to Stella May McClure, Sanford LeRoy Pollock, and Marvin Jay Pollock, 25 March 1933, in *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, ed. Francis Valentine O’Connor and Eugene Victor Thaw (New Haven and London: Yale University Press, 1978), 4:217, doc. 19.
- 3 : William Rubin, “Jackson Pollock and the Modern Tradition, Part I,” *Artforum*, vol. 5, no. 6 (February 1967): 19.
- 4 : See “A Life Round Table on Modern Art,” *Life*, vol. 25, no. 15 (11 October 1948): 62.
- 5 : ナバホの砂絵は本来、純粋な芸術作品ではなく、病を患った者の治癒のための儀式の一環としてシャーマンによって制作され、最後には跡形もなくすべて消されてしまう。
- 6 : Jeffrey Potter, “Jackson Pollock and Relationships,” *North Atlantic Review*, no. 10 (1998): 19.
- 7 : See “Art: Charley and the Grandson,” *Time*, vol. 37, no. 14 (7 April 1941): 68, 70.
- 8 : Jackson Pollock, “My Painting,” *Possibilities*, no. 1 (Winter 1947/48): 79.
- 9 : Axel Horn, “Jackson Pollock: The Hollow and the Bump,” *Carleton Miscellany*, vol. 7, no. 3 (Summer 1966): 86.
- 10 : ポロックが1937年頃に制作した《風景の中の人物像》では、ドリッピングないしスパタリング (spattering) が用いられている。
- 11 : たとえばポロックは、ポーリングを始め、それを発展させていく中で、自動車の車体塗装に用いられる「デュコ」というラッカーや、金属管等の塗装に用いられるアルミニウム塗料など、絵画用ではない塗料もしばしば用い、それぞれが持つ特性を巧みに絵画に取り込んでいった。
- 12 : Horn, “The Hollow and the Bump,” 86.
- 13 : Jackson Pollock, “An Interview with Jackson Pollock,” interview by William Wright (1950), in *Jackson Pollock*, by Francis V. O’Connor, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, 1967), 80.
- 14 : ポロックにおける偶然性の問題、および、このあとと言及する無意識の問題に関するより詳細な考察については、拙論「ジャクソン・ポロック——存在と生成」『絵画の制作学』藤枝晃雄、谷川渥、小澤基弘編、日本文教出版、2007年、307–10頁を参照。
- 15 : アンドレ・ブルトン『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』巖谷國士訳、岩波書店、1992年、46頁。
- 16 : シュルレアリスムのオートマティスムにおける無意識と意識の問題については、次の文献を参照。副田一穂「〈夢の絵画〉から『絵画の殺害』へ——ジョアン・ミロとシュルレアリスム」『愛知県美術館研究紀要』第15号（2009年3月）、11–13頁。
- 17 : Pollock, “My Painting,” 79.

- 18 : O'Connor and Thaw, *Catalogue Raisonné*, 4:241, doc. 72.
- 19 : Jackson Pollock, "Jackson Pollock," *Arts & Architecture*, vol. 61, no. 2 (February 1944): 14.
- 20 : John D. Graham, "Primitive Art and Picasso," *Magazine of Art*, vol. 30, no. 4 (April 1937): 236-39, 260.
- 21 : Selden Rodman, "Jackson Pollock," in *Conversations with Artists* (New York: Devin-Adair Co., 1957), 82.
- 22 : 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.
- 23 : See Ellen G. Landau, "Lee Krasner's Early Career, Part Two: The 1940s," *Arts Magazine*, vol. 56, no. 3 (November 1981): 88, n. 20. 現在「1940-41年」の作とされ《合作絵画》と題されている、パジオテス、ジェローム・カムロウスキー、ポロックの三人による共同制作の絵画があり、そこではすでにポーリングが用いられている。この作品の詳細については次の文献を参照。Jeffrey Wechsler, "Surrealism's Automatic Painting Lesson," *Artnews*, vol. 76, no. 4 (April 1977): 45-46.
- 24 : 藤枝晃雄『ジャクソン・ポロック』（新版）、東信堂、2007年、58-60頁参照。
- 25 : See, e.g., Francis V. O'Connor, "The Genesis of Jackson Pollock: 1912 to 1943" (Ph.D. diss., Johns Hopkins University, 1965), 236, n. 18.
- 26 : William Rubin, "Jackson Pollock and the Modern Tradition, Part IV," *Artforum*, vol. 5, no. 9 (May 1967): 30.
- 27 : Cynthia Goodman, *Hans Hofmann* (New York, London, and Paris: Abbeville Press, 1986), 44-45; Cynthia Goodman, *Hans Hofmann* (Munich: Prestel, 1990), 54-56.
- 28 : See, e.g., Jeffrey Potter, *To a Violent Grave: An Oral Biography of Jackson Pollock* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1985), 98-101.
- 29 : See Rubin, "Jackson Pollock and the Modern Tradition, Part IV," 28.
- 30 : O'Connor, "The Genesis of Jackson Pollock," 215-16; Francis V. O'Connor, "An Undeserved Pulitzer for a Pop Biography?," *New York Times*, 12 May 1991.
- 31 : 藤枝『ジャクソン・ポロック』、65頁、67頁。
- 32 : 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.
- 33 : 1948年1月のベティ・パーソンズ画廊での個展でポロックのオールオーバーのボード絵画が初めてまとめて公開された時にも、それら二作はそこに含まれなかった。
- 34 : Clement Greenberg, "'American-Type' Painting" (1955/1958), in *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), 217-18. 邦訳：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、2005/2010年（第1版第6刷）、124頁。
- 35 : Eliza E. Rathbone, *Mark Tobey: City Paintings*, exh. cat. (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1984), 73, n. 17. ポロックとトビーの関係の詳細については、次の文献を参照。Judith S. Kays, "Mark Tobey

and Jackson Pollock: Setting the Record Straight,” in *Mark Tobey*, ed. Kosme de Barañano and Matthias Bärman, exh. cat. (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1997), 91-114.

36 : Rathbone, *Mark Tobey*, 73, n. 17.

37 : Greenberg, “‘American-Type’ Painting,” 218. グリーンバーグ『『アメリカ型』 絵画』、124-25頁。なお、ジュディス・S・ケイズによれば、この引用文中の「ペギー・グッゲンハイムの画廊」は誤りである。1944年にソーベルは、ビューマ画廊での個展で《音楽》(図15)を含むいくつかの作品を、モーティマー・プラント画廊でのグループ展「アメリカの抽象美術とシュルレアリスム美術」で《音楽》一点を展示しているが、同年にペギー・グッゲンハイムの「今世紀の美術」画廊で作品を展示した記録は見当たらない。また、「トビーの展覧会はその数ヶ月後に行われた」というのも誤りである。グリーンバーグの言うトビーの個展は、1944年4月4日-29日にウィラード画廊で開催された。一方、ソーベルのビューマ画廊での個展が開催されたのは1944年4月24日-5月14日、モーティマー・プラント画廊での「アメリカの抽象美術とシュルレアリスム美術」展が開催されたのは1944年11月29日-12月30日である。Kays, “Mark Tobey and Jackson Pollock,” 99-101.

38 : Bernice Rose, *Jackson Pollock: Works on Paper* (New York: The Museum of Modern Art, 1969), 18.

39 : Rose, *Works on Paper*, 19.

40 : Rose, *Works on Paper*, 19.

41 : http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=105996 (2011年3月17日アクセス)

42 : バーバラ・ローズ、中村高明訳「ミロとニューヨーク・スクール」『生誕100年記念 ミロ展 ビエール・マティス・コレクション』横浜美術館、1992年、37頁。 See also William Rubin, “Jackson Pollock and the Modern Tradition, Part III,” *Artforum*, vol. 5, no. 8 (April 1967): 26-27.

43 : O'Connor and Thaw, *Catalogue Raisonné*, 4:238, doc. 67.

44 : ポロックはこの《ゴシック》について、次のようなメモを残している。「青い細部(壁画)三つの部分を持った黒人ダンサー——84½×56」。O'Connor and Thaw, *Catalogue Raisonné*, 1:98, 4:233, doc. 53.

45 : Rubin, “Jackson Pollock and the Modern Tradition, Part I,” 17.

46 : クラズナーは、B・H・フリードマンによるインタビューの中で、次のようなエピソードを語っている。「私は彼 [ポロック] の絵画が展開するのを見てきました。それらの多く、最も抽象的なものの多くは、多かれ少なかれ認識可能なイメージ——頭や、身体の一部や、空想的な生き物——から始まっていました。かつて私はジャクソンに、一定のイメージが露わにされた時点でどうしてその絵を終えないのかと聞いたことがあります。彼は言いました。『俺はイメージにヴェールを掛けたいんだ』」。Krasner, “An Interview with Lee Krasner Pollock by B. H. Friedman,” 7.

47 : William Rubin, “Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism, Part II,” *Art in America*, vol. 67, no. 8 (December 1979): 84, 86; C. L. Wysuph, *Jackson Pollock: Psychoanalytic Drawings* (New York: Horizon Press, 1970), 22.

48 : ルイスは、ポロックおよびフランケンサーラーとの関係について、次のように述べている。「彼女 [フランケンサーラー] は、ポロックと [自分にとって] 可能であることとの間の橋渡しでした」。James McC. Truitt, “Art-Arid D.C. Harbors Touted ‘New’ Painters,” *Washington Post*, 21 December 1961.

49：ステラは、彼の1958-60年のブラック・ペインティングの構図とポロックのオールオーバーネスとの関係について、次のように述べている。「私は、もしそれがポロックのようなものであるとするならば、いわばネガティブなポロック主義的なものを手に入れようと思いました。……私は均等性、一種のオールオーバーネスを得ようと思いました。そこでは強度、彩度、濃度が画面全体にわたって一定を保ちます」。William S. Rubin, *Frank Stella* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 29.