



Title	J・ポロックのドリップ絵画：生命的な主題をめぐって
Author(s)	仲間, 裕子
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1988, 22, p. 47-69
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/48143">https://hdl.handle.net/11094/48143</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## J・ポロックのドリップ絵画

——生命的な主題をめぐって——

仲 間 裕 子

ジャクソン・ポロック (1912—1956) は、戦後、アメリカ美術に新しい波を引き起こした抽象表現主義の中心的存在である。

ポロックのドリップ絵画は、従来の絵画を打ち破る革新性を持っていた。その革新性とは、第一にカンヴァスを水平に置き、その上に四方から全身を使って絵具を滴らせる手法、第二にこの手法によって描かれた均質なオールオーバー構造である。ドリップ絵画の研究者は、したがって、制作過程を重視したアクションの問題と、オールオーバー構造の平面性や視覚性といったフォルムの問題に取り組んできた。アクション・ペインター論のハロルド・ローゼンバーグは前者に属し、キュビズムの平面性との関連を指摘したクレメント・グリーンバーグや、ドリップ絵画を視覚的フィールドと称したマイケル・フリードは後者に属している。

しかし、このようなポロック研究は、抽象表現主義が新造形主義や構成主義の厳密な幾何学的抽象を擁するAA (アメリカ抽象主義芸術家協会) への反発から生まれ、本来は作品の主題・内容・意味を重視した運動であった

歴史性を無視するものである。ウィリアム・バジオテス、ロバート・マザーウェル、マーク・ロスコ、デーヴィド・ヘヤー、バーネット・ニューマンが中心となって、一九四八年に「芸術家の主題」と名付けられた学校を設立するまでに至ったことは、抽象表現主義の主題意識の強さを物語っている。

アドルフ・ゴットリーブ、ロスコ、ニューマンは、一九四三年、ニューヨーク・タイムズ紙にステートメントを送っているが、ここにAAAに対立した抽象表現主義の主張がある。

「何を描こうとも、それが巧みに描かれている限り問題はない、とする考え方が画家の間に広く認められている。それはしかしアカデミズムの本性だ。何について描いたものでもない良い絵などというものはあり得ない。われわれは主題がきわめて重要であり、しかも、悲劇的で永遠な主題だけが確かなものであると主張するのだ。われわれが原始美術や古代美術に精神的親近感を抱いていると公言するのはそのためである」。<sup>(1)</sup>

このステートメントに見られるように、ニューヨークでは一九三〇年代から四〇年代にかけて、戦争によって荒廃した人間性を高めるものとして、プリミティヴ・アートが人気を博していた。近代美術館でも「アフリカン・ニグロ展」(1935)、「ヨーロッパとアフリカの先史岩壁画展」(1937)、「アメリカン・インディアン」の美術展」(1941)など画期的な展覧会が次々と催された。このような文化的風土に加え、カール・グスタフ・ユングの「集合的無意識論」の概念に刺激され、多くの抽象表現主義の画家が彼のいう「元型」や神話的象徴に注目し、人間の内面に着目した運動を展開したのである。

最近のポロック研究では、抽象表現主義の歴史的観点をふまえて、ドリップ絵画を主題のある抽象画として捉える傾向にある。<sup>(2)</sup>一九七〇年代からユング派によるポロックの象徴分析が盛んになったが、それに加えて、ポロック

とアメリカン・インディアンの美術の関連を追求した研究が注目されているのも、内面性を重視したポロック研究の動向を示している。

### 一 ポロックとプリミティヴ・アート

抽象表現主義の画家のなかでも、とくにポロックは、プリミティヴ・アートから大きな影響を受けたが、それは一九三九年頃から四二年頃のドローイングにおいても著しい。これらのドローイングに描かれたアメリカン・インディアンやアフリカの諸部族の仮面や儀式の用具は、おもに当時の展覧会に出品されたものや、ポロックが一九三〇年から三五年に収集したBAE（アメリカ民族学局）の報告書（1881, 1889—90, 1900—01年）に掲載されていたインディアンの美術や工芸品から借用されたものと思われる。ポロックにとって、BAEの報告書はインスピレーションの源泉として大きな意味を持っていたようである。ジャクソン・ラッシングは「牡狼」や「秘密の守護者たち」などの一九四〇年代前半の作品とインディアン美術との具体的な関連性を指摘している。<sup>(3)</sup>

一方、ポロックは一九三九年から四〇年にかけて、アルコール中毒の治療をユング派の精神分析医から受けたが、精神分析の為に提出されたドローイングに見られるように、ポロックの関心は、男性と女性の対概念である太陽と月、鳥と蛇、あるいはマンダラといったユングの象徴に向けられていた。


プリミティヴ・アートやユング思想に関する知識をポロックは、主に、当時「芸術家としても鑑識家としても重要な存在」（グリーンバーグ）であったジョン・グレイアム著の「プリミティヴ・アートとピカソ」（マガジン・オブ・アート誌、一九三七年四月刊）から学んだと思われる。グレイアムはこのエッセイのなかで、エスキモーや



北アメリカン・インディアンの仮面、トリンギット族・クワキウトル族・ハイダ族の象牙や木に彫られた人間と動物の合体像を例に挙げ、「このようなプリミティブ・アートの喚起的な性格を通じて、過去の世代に蓄えられた知識が無意識の心となり、我々の意識にもたらせられる」と論じている。<sup>(4)</sup>ポロックの一九三〇年代末から四〇年代初の作品においても、仮面と人間や動物の合体像がもっとも重要なモチーフになっている。

この時期の作品には、陰影のある、威圧感に満ちた仮面の様々なヴァリエーションが描き出されているが、さらに注目されるのは人間や動物、あるいは想像上の生物の合体像である。ポロックのイメージは堰を切ったように流れ、自由奔放で大胆な合体像が数多く創造されている。女性の身体に馬の頭、そして顔に仮面を付けた像<sup>(図1)</sup>、牛と鳥と人間が複雑に重なりあった像——このようなエネルギーな合体像を、ポロックは晩年に至るまで描き続けるのである。

つづく一九四〇年代前半の作品では、仮面や合体像が全面に押し出され、神秘的な雰囲気強めている。これらの作品も、動物や植物や霊的なものが混在するコズミックな世界観を本質としたインディアンの美術が影響していると思われる。たとえば一九四三年頃の「月女が円を切る」<sup>(図2)</sup>は、インディアンの月女の伝説と、月は女性と無意識の元型とするユングの思想を根底としている。さらに左側の菱形模様をした尾のような形態をウロボロスの蛇と捉える解釈もあり、<sup>(5)</sup>この作品は根源的な生命や性の様々なイメージで織り成されているのである。

一九四四年の「夜のシリーズ」や、同年の「トーテム・レススニ」などに見られるインディアンの儀式とトミズムの世界は、現代人に未知の領域である野性的な力への果てしない願望を物語っている。ポロックは一九四七年からドリップによる手法が主流となる時期を迎えるが、その前年にも混沌とした自然界をイメージした「割

「3」を描いており、トーテミズムに関心を失なうことがなかった。

ポロックは一九四五年にニューヨークから自然美のあふれるロング・アイランドのイースト・ハンプトンに居を構えた。近くの小川の名をとった「アカボナック・クリーク・シリーズ」で転機を迎え、「鳥の努力」(4) (1946) のように色彩は明るく開放的な空間となり詩情性も加わる。このような傾向は、ワシリー・カンディンスキーの影響によるものと考えられているが、(一九四五年にカンディンスキーの回顧展がニューヨークで行なわれた)、しかし、ポロック絵画の主題は根本的には変化しなかった。様々に複雑化した動物の一群が、画面一杯に繰り広げるドラマ性のある情景は、自然の内的なエネルギーへの憧れである。ドリップ期(1947—50)を経た後も、一九五二年の「ナンバー8」(5)の耳のところがった動物や人間の眼が交錯する光景に見られるように、作品の主題は常に自然界の根源的な生命に存在していた。

## 二 造形的オートマティズムの影響

ポロックの作品は、明暗を強調した律動的なメキシコ壁画や、パブロ・ピカソのとくに「ゲルニカ」の習作やミノタウロスのシリーズの大胆で野性味あふれる表現力に影響された時期を経て、一九四三年に独特な造形空間へと大きく飛躍する。

たとえば「牡狼」(1943頃)は動物の体内に女性像を内包し、性的な意味を持つ合体像だが、前述の「月女が円を切る」と比べて形象が一段と抽象化され、黒を基調とした線の要素が強められている。またこの作品は形象と地が一体化するドリップ絵画への第一歩である。ロバート・グッドナフはすでにカンヴァスが部分的に水平に置か

れ、絵筆以外にもドリッパ手法が使われたと指摘している。<sup>(7)</sup>翌年の渦巻くような曲線で描かれた流動的な「ゴシック」<sup>(6)</sup>は、さらにオールオーヴァー構造に近づいている。このようなドリッパ絵画に向かって線が有機性を帯びていく過程には、ホアン・ミロのバイオフォーリズムや、シュールリアリズムのテクニクであるオートマティズムへの造形的な関心が見られるのである。

とくに一九四〇年代初にヨーロッパの戦火を逃れて、アンドレ・ブルトンをはじめとした代表的なシュールリアリストたちがアメリカに亡命し、ニューヨークに滞在したことは抽象表現主義の発展に大きく寄与した。抽象表現主義の画家たちが直接に影響を受けたのは、シュールリアリズムのなかでもサルバドール・ダリの幻覚を表現する具象的な様式ではなく、ミロやアンドレ・マッソンの有機性に富んだ抽象的な形態であった。彼らにとってオートマティズムは無意識性を重視した心理的な側面よりも、その造形性が重要であった。抽象表現主義の画家のなかでもっとも理論家であるマザーウェルは次のようにオートマティズムを定義している。

「マッソン、ミロ、ピカソなどの現代の巨匠が用いたような造形的オートマティズムは、実際にはほとんど無意識の問題ではないのだということが直ちに断言されなくてはならない。それは言うまでもなく、新しいフォルムを創り出すための造形的な武器である。それだけで二十世紀最大の形式上の発明の一つなのだ」<sup>(8)</sup>

ポロックはチリ生まれのシュールリアリストであるマッタの呼びかけで行なわれた、一九四一年から四二年の研究会で、マザーウェルやバジオテスなどの抽象表現主義の画家たちとともに、オートマティズムの可能性を探った。さらに一九四四年から四五年にかけて、版画家ウィリアム・ヘイターの「アトリエ・17」に亡命中のマッソンとともに参加することによって、オートマティズムの体験を深めた。ヘイターが「版画や他の芸術的な仕事のもっ

とも根本的なことは、潜在的なイメージを目に見えるようにすることである<sup>(9)</sup>と述べているように、ポロックにとってもオートマティズムとは具象性が内在する絵画空間を意味していた。「アトリエ・17」で制作されたドライポイントも、線構造の中に人間や多くのイメージが介在する構成になっている。ドリップ期に入っても、色彩を押さえたグラフィックな作品に具象的要素が見られるのも、このドライポイントがオールオーバー構造へと展開する重要な契機であったことを証している。

### 三 ドリップ絵画の主題性

フリードはドリップ絵画の革新性とは、線と色彩が自律性を持ち、線がもはや輪郭を描き、また形に境界をつける義務から解放されていると定義した<sup>(11)</sup>。しかしながら、主題意識を重視し、バイオモーフティック（生命的）な形態を好んだポロックは、ドリップ期の抽象絵画においても具象的な要素を完全に放棄したわけではなかった。

その代表的な例が、ドリッピングの網の目から出現したような形象を描いた倉敷の大原美術館蔵の「カット・アウト」<sup>(8)</sup>である。ここで、「カット・アウト」の特質について、この作品と対をなす「カット・アウト像」<sup>(9)</sup>とともに考察したいと思う。ポロックはまず一九四八年に、一点のドリップ絵画から切り抜かれた像を厚紙に貼った「カット・アウト像」を制作した。そして「カット・アウト像」から約二年後に、切り抜かれた像の周囲を別のカンヴァスに貼りつけて「カット・アウト」を完成させた。この事実を重視すれば、ポロックは何よりも切り抜かれたバイオモーフティックな像に関心があり、周囲にドリッピングをほどこすことによって、この像とオールオーバー構造の一体化を求めたと言える。フリードは「カット・アウト」の像を「オールオーバー構造の中の盲点」といった



視覚的な観点からとらえているが、<sup>(12)</sup>この像は盲点にしては自己主張が強く、あくまでポロックのバイオモーフイックな形態への傾倒を示すものであろう。「カット・アウト」とまったく同じ像を他の手段を使って、ドリッピングのみで描いているのもこの時期である。ポロックは有機的なミロ絵画からも刺激を受けつつ、生命力を明示する独自の形態を探索したのである。

「カット・アウト」がカンヴァスに紙を貼ったコラーージュであるのに対して、「くもの巣を逃れて・ナンバー7」<sup>(図10)</sup> (1949) はメゾナイト板に描かれたドリッピング絵画から表面を削り取るという手法が用いられている。画面から踊り出るようなグループ像の動的なイメージが、ドリッピングのダイナミックな線構造と相互作用し、全体に生命感のあふれる作品となっている。

ポロックはドリッピング絵画のイメージを明らかにするために、様々な手法に挑戦しているが「木馬・ナンバー10」<sup>(図11)</sup> (1948) もその一例である。この作品は玩具の棒馬の頭を茶色の綿カンヴァスに貼り付けた遊びの感覚が伴うコラーージュである。白を軸とするゆるやかなドリッピングの曲線は走る馬を潜在化し、画面にスピード感を与えている。また「白いインコ・ナンバー24 A」<sup>(図12)</sup> (1948) も同様に、白い鳥が意識的にオールオーバー構造の中央に加えられ、鳥の飛翔という動的なイメージが均衡のとれた線と色面構成によって表現されている。

明らかに具象性を含んだドリッピング絵画であるこれらの「カット・アウト」、「くもの巣を逃れて」、「木馬」、「白いインコ」に共通して現われているのは、均衡と統一性のとれた造形空間である。それは形象とオールオーバー構造が、決して背離するものではなく、それぞれの有機的な特質を生かした“生命的共存体”であることを示している。

## 四 「ナンバー32」(1950)と踊りの系譜

形象を面で表現したこれまでのドリップ絵画とは異質な空間を示し、線で描かれた形象が文字通り線構造に同化しているのが「ナンバー32」(図13)である。この作品はカンヴァスに直接デユコの黒一色で描かれ、そのダイナミックな表現力でドリップ絵画の代表作として評価されてきた。しかし、この作品の具象性はこれまでまったく見過ごされている。単に「本能的にマティスの『踊り』(一九一〇)に登場する連なった五人を連想する」といった指摘以上に考察されることはなかった。その理由はいくつか考えられるが、第一に、ドリップ絵画はフリードの見解のように、具象的な性格を追放した完全な抽象画と特徴づけられた為である。第二に、「ナンバー32」のスケールがポロックの作品の中でも特に大きい(269×457.5センチ)ために全体像が把握しにくく、まずはすぐれた絵具の物質性やダイナミックな線の動きに目が奪われるからである。

ここで、「ナンバー32」を具体的に検討し、踊りのイメージを明確にしたい。この作品は縦にほぼ三等分することができ、それぞれに踊る像が描き込まれている。この三人の踊り手の原型になったと思われるのが、黒地に白のドリッピングで描かれた「三人組」(1948)で、右の像が右へ、中央と左の像が左へ傾き、また広げた腕や足に「ナンバー32」と共通する踊りの仕草が認められる。「三人組」とともに、カンヴァスに切り抜かれた像がコラーージュされた「影・ナンバー2」(図15)(1948)の三人の踊り手の、とくに中央と左の像の膝の曲げ具合が「ナンバー32」と類似している点が注目される。

「ナンバー32」の踊り手のなかではとくに右側の横向きの像が明瞭だが、この像とほぼ同じく、右腕をあげ、身

体を右に傾け、頭から垂直線が上に抜けている胴長短足の像がドロージン (1946頃) (図17) にも描かれている。さらにもっと具象的に、お茶を飲むカップルをモチーフにした「ティー・カップ」 (1946) (図18) に同類の頭とがった横顔を持つ像が右に描かれているのである。以上の例から結論を導きだすならば、「ナンバー32」の右の踊り手は、一時のものではなく、ポロックのきわめて決定的な意味を持ったイメージであると思われる。

インディアンの踊りから取材した、一九三〇年代末の踊りのドロージン以後、ポロックは踊りを主題にして、「夜の踊り手」 (1944) など数点を描いている。なかでも「ゴシック」 (1944) (図9) はそれまでの縦長の直線体の踊り手から、リズム感あふれる曲線の踊り手に変化し、動的な性格を強めている。線の隙間に一部手足や顔を残しているこの作品に、ポロックは「青い細部 (壁画)、三つの部分のある黒人の踊り手たち」 (14) というメモをつけ、主題を明確にした点がとくに注目される。

ここに言及された壁画とは、前年作の大画面「壁画」 (図19) であると思われるが、ラッシングは最近、インディアンの美術とポロック絵画を詳細に研究し、縦長像が幾重にも描かれ永続的な動きを暗示するこの集団を、笛吹き(15)の踊る姿であると指摘している。女性が背中にしがみついた姿で表わされた、この笛吹きはホホカム、プエブロ、ナバホなどのインディアン神話に登場する豊穡や多産の精霊ココペリで、背中にこぶがあり、嘴を持つ。また、春に踊るために出現すると言われている。こうした、踊るココペリの特徴を重視すれば、「ナンバー32」の右の踊り手の背景にもココペリの存在を指摘することができるが、自然界の有機的な営みの象徴としてのココペリは、もはや既成の神話を越え、ポロック独特のイメージとしてエネルギーッシュな像となっている。ラッシングはまた「ナンバー10」 (1950) (図20) が、多産を象徴するココペリをイメージにした「二人」 (1945頃) と「妊娠」 (1946) を原型とする、男

女の性的な結合であることを指摘している。<sup>(16)</sup>

「壁画」や「ゴシック」を経て、ドリップ期に入って制作された「サマータイム・ナンバー9A」(1948)は、フリーズ状の細長いカンヴァスに連続する踊りの像を流動的に描き、熱気を赤・黄・青のまばゆい色斑で表現している。この「サマータイム」と比較して翌年の「ナンバー32」は、「サマータイム」の色彩を排除し、オールオーヴァー構造の特質である遠心性のダイナミズムの中心に、腕や足を大きくあげた三人の踊り手を置くことによって上昇するエネルギーを見事に視覚化している。

マテュー・ローンはドリップ絵画の視覚的ダイナミズムを、第一構造形態、第二構造形態、マイクロ形態に分けることによって、それぞれのダイナミズムの働きを検討し、要となる第一構造形態の主流を占めるモチーフを「ポール」すなわち柱としている。<sup>(17)</sup>さらに、「収斂・ナンバー10」(1950)<sup>(18)</sup>の中央にある白く描かれた部分を三本の柱として書き起こし、<sup>(19)</sup>これらの柱が、遠心・求心・あるいは上下運動を起こすことによって相互の力の釣り合いを取っていると考えられる。しかし、この三本の柱も「三人組」や「ナンバー32」に似た踊り手を表わしており、「収斂」も踊りのイメージを含んでいる可能性が強いと思われる。ポロックが柱を好んだもう一つの理由として、柱のモチーフが元来、エーリヒ・ノイマンの言うように地母神信仰にちなむ生命象徴であることに注意したい。

## 五 結 び

ポロックは一九五〇年のインタビュで、現代作家が内的世界や感情を表現しようとしてしていると繰り返し述べ、「結果が大事であって、何かが表現されていたら、絵がどのように描かれたかは重要ではない。テクニックはステ

オートメントに到達するための手段でしかない」と語っている。<sup>(18)</sup>

ポロックはきわめて計画的に躍動感を軸とした構成を行なったが、そのため絵具も光沢のある工業用エナメルや光によって変化する銀のアルミニウム塗料を好んで使用し、さらにデュボン社に流動的な塗料を特別に作らせた。このような事実は、ポロックが素材や構成を含めた総合的観点から画面を有機的な力で充滿させようとしたことを如実に示している。しかし、先述の発言に見られるように、ポロックにとって何よりも重要なのは、作品の主題を表明する生命的な象徴であったのである。

一九四三年頃のドローイングには(図23)オートマティックな詩が書き加えられているが、ここに描かれている形象は、ポロックが一九三〇年代後半から四〇年代前半にかけて探し求めて得た、もっとも好んだ諸象徴である。蛇・鳥・牛といった動物像や男女の性的な結合に加えて、中央上部にある踊りの像には、「踊る努力」の文字が書き添えられている。これらの象徴がドリッピング絵画にも内包されていることは、「カット・アウト」、「木馬」、「白いインコ」、「ナンバー32」、「ナンバー10」においてすでに見た通りである。

このような生命的な象徴以外にも、「鍊金術」(1947)のオールオーバー構造に編み込まれた四と六の数字が、ユングによればそれぞれ「完全」と「両性具有者、あるいは男女の融合体」を意味すると、ジュディス・ウルフは指摘している。<sup>(19)</sup>

ロザリンド・クラウスはドリッピング絵画を、「線の母体への無特定な形象の浸透」<sup>(20)</sup>といった、形象・非形象の相対する二元的構造を持つ主題のある抽象画としている。そしてクラウスは自説を裏付ける事実として、ポロックがこのような構造で描かなかった年はないとして、一九四八年の「サマータイム」、四九年の「くもの巣を逃れて」、五

三年の「太平洋の灰色性」を例として挙げている。クラウスはしかし可能な例外として一九五〇年を指摘している。ところが、先に考察したように、ドリップ期で最も充実していた五〇年に制作された「ナンバー32」の具象性の発見は、ポロックのドリップ絵画をその原点に戻して、主題から再考するための一つの鍵になると思われる。

ポロックはドリップ絵画について以下の言葉を書き残しているが、ここにもその本質が語られている。

「テクニクは要求の結果である——

新たな要求は新たなテクニクを必要とする——

完全な制御——偶然の否定——

秩序のある状態——

有機的な強さ——

視覚化されるエネルギーとモーション——

空間に捕えられた記憶、人間の要求と動機——

受容——

(21)

ポロックがドリップ絵画を「空間に捕えられた記憶」と表現しているように、ドリップ絵画はまさしく「視覚化されたエネルギー」の空間に、過去から現代につながる生命的なイメージが盛られた統一体なのである。

ドリップ絵画は抽象・具象の概念を越えた根元的な性格を帯びているように思われるが、具象性を常に意識したポロックは、三年間のドリップ期の後、具象的絵画に戻った。彼は再び、動物や生物が分断された姿で合体された形態や、眼を強調した仮面をモチーフにして「太平洋の灰色性」(1953)を描き、内からこみあげるような力を表現

しようとしている。

このようにポロックは、確たるイメージで作品の主題性を維持続けた。ドリップ期においては、生命的な主題がもつとも有機性にあふれたテクニックと結びついたのである。ドリップ絵画がディオニソス的な生の肯定であることを「ナンバー32」を筆頭とする具象性のある作品が証明している。

#### 注

- (1) 三井寛『現代美術く——抽象表現主義から』文彩社、一九八五、一五八頁。
- (2) Rosalind Krauss, "Reading Jackson Pollock, Abstractly", in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, 1985, pp. 221-242
- (3) W. Jackson Rushing, *The Influence of American Indian Art on Pollock*, Master Thesis, The University of Texas, 1984.
- (4) Irving Sandler, *The Triumph of American Painting*, Harper and Row Publishers, 1970, p. 106.
- (5) Elizabeth Langhorne, "Jackson Pollock's 'The Moon Woman Cuts the Circle'", *Arts Magazine*, March 1979, pp. 128-137.
- (6) Gail Levin, "Miró, Kandinsky, and the Genesis of Abstract Expressionism", in: *Abstract Expressionism: The Formative Years*, The Whitney Museum of American Art and the Herbert F. Johnson Museum of Art, 1978, pp. 27-40.  
Bernice Rose, *Jackson Pollock: Works on Paper*, The Museum of Modern Art and the Drawing Society, 1969, p. 16f.
- (7) Robert Goodnough, "Pollock Paints a Picture", *Art News*, May 1951, p. 60.
- (8) ベーレン・ローヌ『二十世紀のアメリカ美術』桑原住雄訳、美術出版社、一九七〇、一七四頁。

- (9) Bernice Rose, *op. cit.*, p. 54.
- (10) 「ト・ロ・ク・ー・A」なびく へくと一九四八年の作品に多く。
- (11) Michael Fried, "Jackson Pollock", *Artforum*, September 1965, p. 14.
- (12) *Ibid.*, p. 15.
- (13) Werner Spies, "Die Freiheit des Jackson Pollock", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13. März, 1982.
- (14) *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, ed. F. V. O'Connor and E. V. Thaw, Yale University Press, 1978, Vol. IV, p. 233.
- (15) Rushing, *op. cit.*, pp. 46-50.
- (16) *Ibid.*, p. 57f.
- (17) Matthew L. Rohn, *Visual Dynamics in Jackson Pollock's Abstractions*, UMI Research Press, 1987, p. 47.
- (18) *Catalogue Raisonné, op. cit.*, Vol. IV, p. 251.
- (19) William Rubin, "Pollock as Jungian Illustrator: The Limit of Psychological Criticism", *Art in America*, December 1979, p. 82.
- (20) Krauss, *op. cit.*, p. 239.
- (21) *Catalogue Raisonné, op. cit.*, Vol. IV, p. 253.

(大学院後期課程学生)





図3 割礼 1946年  
ベギー・グッゲンハイム・コレクション



図1 無題 1939~41年頃  
個人蔵



図2 月女が円を切る 1943年頃 パリ国立近代美術館蔵



図6 ゴシック 1944年  
ニューヨーク近代美術館蔵



図4 鳥の努力 1946年  
—アカボナック・クリーク・  
シリーズ—  
ベギー・グッケンハイム・コ  
レクション



図5 ナンバー 8 1952年  
フィリップ・グッドウィン・コレクション

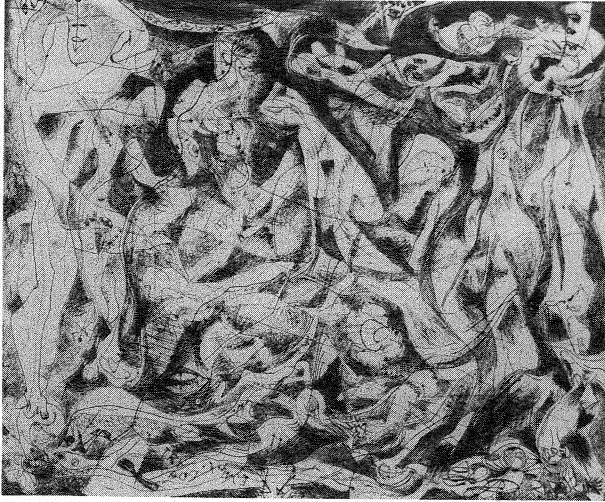


図7 無題 1944～45年頃 ニューヨーク近代美術館蔵

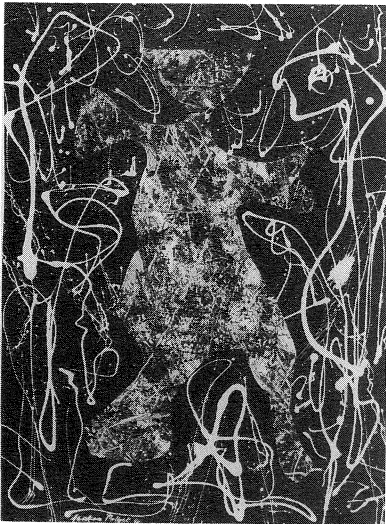


図9 カット・アウト像 1948年  
個人蔵

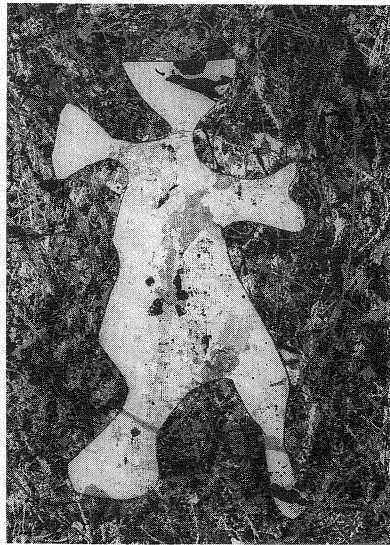


図8 カット・アウト 1948～50年頃  
大原美術館蔵



図10 くもの巣を逃れて：ナンバー7 1949年  
シュトゥットガルト国立美術館蔵

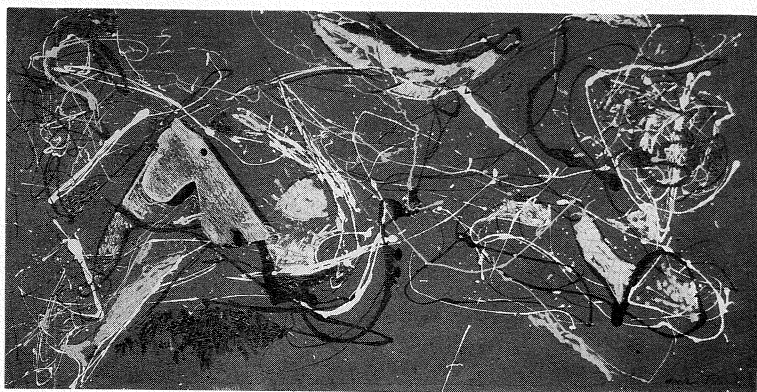


図11 木馬：ナンバー10A 1948年 ストックホルム近代美術館蔵

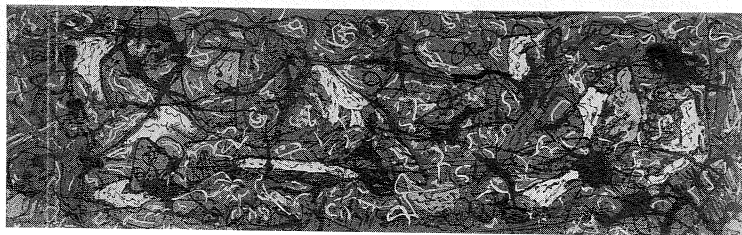


図12 白いインコ：ナンバー24A 1948年 ABC, Inc. 蔵

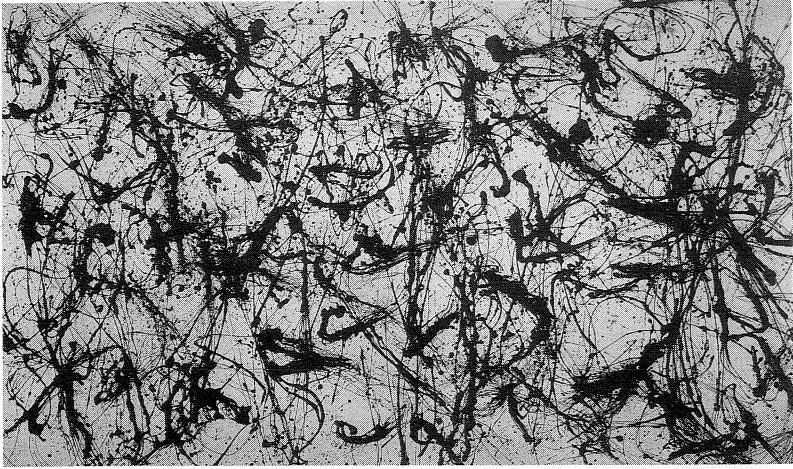


図13 ナンバー32 1950年 ノルトライン=ヴェストファーレン美術館蔵



図15 影：ナンバー2 1948年  
個人蔵

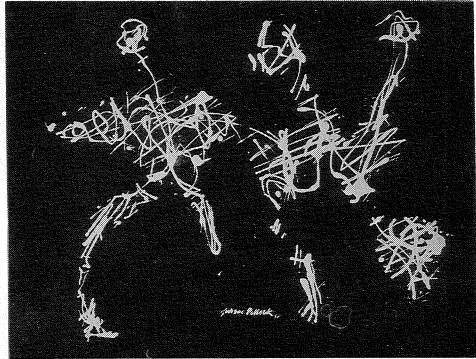


図14 三人組 1948年 個人蔵

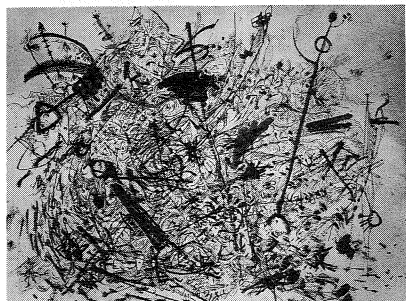


図17 無題 1946年頃 個人蔵

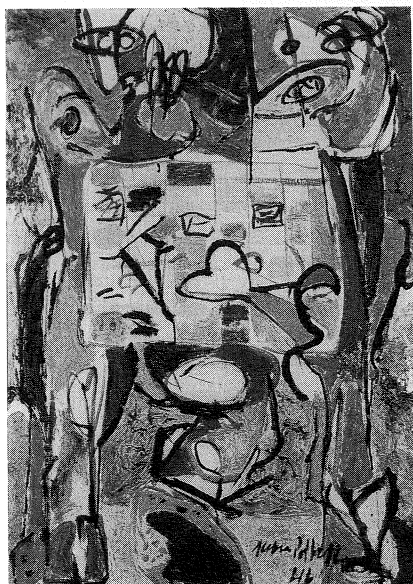


図18 ティー・カップ 1946年  
—アカボナック・クリーク・  
シリーズ—  
ロバート・エルコン・ギャラリー蔵



図16 ナンバー32(部分) 1950年



図19 壁 1943年 アイオワ大学美術館蔵

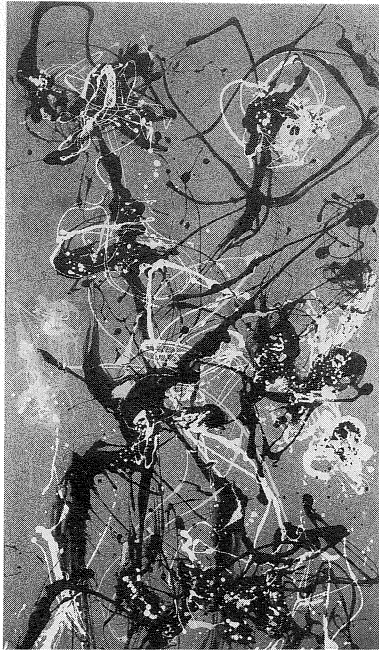


図20 ナンバー10 1950年 個人蔵



図21 収斂：ナンバー10  
1952年  
アルブライト＝ノックス・  
アート・ギャラリー蔵

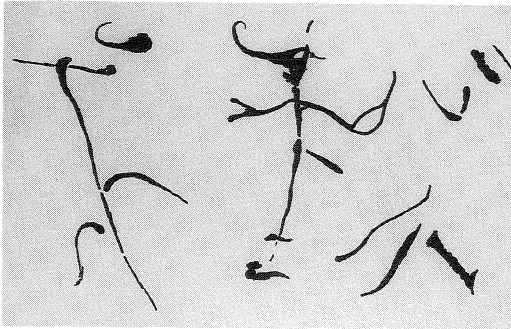


図22 収斂 1952年  
ローンによる書き起こし  
(ポール・モチーフ)

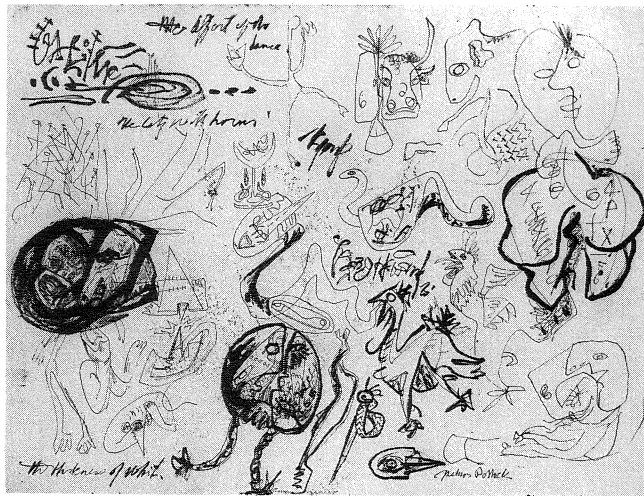


図23 無題 1943年頃 個人蔵