

Jackson Pollock の作品変遷からみる 文化変容と 21 世紀における芸術の概念についての考察

Study on concept of the 21st century's art seen from
Jackson Pollock's work style and the acculturation

池田雅広 池田広子

Masahiro IKEDA Hiroko IKEDA

要旨

本論文では Jackson Pollock の作品制作スタイルの変遷とそれに伴う文化変容の関係を検証し、21 世紀における芸術の成り立ちについて考察をおこなうものである。はじめに Pollock の初期から晩年までの作品から、制作過程における意識と評価の概要、Pollock の精神変化と作品への影響を分析した。つぎにフラクタル特性のもと Pollock 作品の魅力について考えることで、文化変容にともなう芸術の成立要件の遷移について把握し、旧来と現代の社会構造での芸術への価値観を比較し、その本質と経緯を見極め今後の可能性を示唆した。最後に新たな文化事象との関連による今後の芸術の社会的成立要件と過程の在り方についてまとめた。

キーワード: 抽象絵画, アクション・ペインティング, フラクタル, アメリカ文化, 現代アート, オタク, 情報通信技術

Keywords: Abstract painting, Action painting, Fractal, American culture, Contemporary Art, Otaku culture, ICT

はじめに

Jackson Pollock (1912-1956) は、1940 年代から 1950 年代に活躍した画家である。1938 年には急性アルコール中毒で入院し、その時ユング派の医師 Joseph L.Henderson (1903-2007) の精神分析療法を受けたことで、精神の内面や思考そのものを、色彩や抽象的なフォルムで描くようになった。彼の絵画作品の特徴は、イーゼル、パレット、絵筆といった通常の画材を使わずに、棒やナイフなどで絵具や塗料そのものを滴らせることで、流動性をおびた軌跡が特徴的に画面に残る描画方法と、塗料に砂などの異物質を加えることで何層にも重ねた厚塗りの手法を用いたことである。この特徴的な制作方法による作品は高く評価されるとともに、様々な批判と論争の的にもなった。当時においても高い評価があった反面、公衆の顔に向けて絵具を投げつけるようなもの等の潮笑的な評価もされた。しかし今日の評価は、筆で絵具を塗る代わりに撒き散らしたり、投げつけたりする所謂 Action painting [アクション・ペインティング] を着手した一人であり、アメリカ美術をはじめて国際的レ

ベルにまで高め、それまでの西欧絵画の伝統の終焉とともに、芸術の新時代をアメリカにもたらしたのである。

本稿では Pollock のスタイルとその変遷から文化への影響と 21 世紀における芸術概要について次のように章立し考察をおこなう。 Jackson Pollock の系譜と芸術概要、 作品スタイルの変遷からみた Action painting の本質的意義、 Pollock の抽象画に潜むフラクタルによる求心力、 Mondrian 作品との比較からみる Pollock の線と色の意義、 アメリカ文化における 20 世紀アメリカ現代美術としての Pollock、 Main culture と Subculture の相互作用による価値観の変化についてみていき、総括として Pollock の作品制作様式に潜む真意の分析から現代文化の変容と 21 世紀現代美術への影響を探っている。

I. Jackson Pollock の系譜と芸術概要

Jackson Pollock (1912-1956) は、Surréalisme〔シュルレアリスム〕¹の Automatism〔オートマティスム〕²の概念に関心を示し、作品制作における源泉として、無意識であることによる全般的イメージの「意味の把握」を最も重要なこととした。これは、建築雑誌『Arts & Architecture 61』における、「芸術の源泉は無意識にあるという彼ら〔シュルレアリストたち〕の考えにとっても感銘をうけました。」[谷川渥, ジャクソン・ポロック(SPECIAL FEATURE 現代アートの巨匠)]からうかがえ、また 1947 年『Possibilities 1』誌に発表した自らの制作方法についての有名な声明で、「私の絵画はイーゼルから生まれるのではない。絵を描く前にキャンヴァスを張ることはめったにない。枠に張っていないキャンヴァスを、硬い壁や床に釘で留める方がいい。私には硬い表面の抵抗が必要なのだ。床の上では、私はより気楽でいられ、より絵に近くに、より絵の一部であると感じられる」と述べており、彼の作品に対する制作概要と意義を窺い知ることができる。このようにキャンヴァスをイーゼルに立てずに床に置くという制作方法は、キャンヴァスと画家の対峙する固定化された位置関係を崩壊させると同時に、どの方向からでも制作し得る状況を瞬時に構築することで画家が画と「同化した状態」で作品を制作できるである。こうした手法はネイティブアメリカンの砂絵師の制作方法に似ており、Primitive Art〔プリミティブアート〕³からの影響といえる。Primitive Art からの影響がうかがえる言葉として先の『Possibilities 1』で「私はイーゼル、パレット、絵筆といった通常の画材をますます使わなくなってきた」というものがある。また Willam Wright によるインタビュー

¹現実を無視した世界を絵画や文学で描く芸術運動で、思想的にはジークムント・フロイトの精神分析の強い影響下にあり、視覚的には形而上絵画作品の影響下にあるとされる。個人の意識よりも、無意識、夢、偶然などの状態を重視し、オートマティスム(自動筆記)やデペイズマン、コラージュなど偶然性を利用した技法と深い関係にある。

²芸術におけるオートマティスムは、フランスの詩人でダダイストのアンドレ・ブルトンがおこなっていた詩作方法からきており、眠りながらの口述や、常軌を逸した高速で文章を書くなどの実験である。それは自分達の過ごす現実の裏側や内側にあると定義された過剰な現実「超現実」が表現し、自分達の現実も見直すことができるというものである。

³先史時代の原始的造形芸術。また、現代芸術において、特に未開民族の造形物に靈感を受けた表現。

ーで「偶然性など使いませんね。偶然を否定しているのだから。[...] 私は自分がしようとしていることやその結果生まれてくるものに対して全般的なイメージは持っているのです。」[エリザベス・フランク, 1989]と発言しており、その制作理論は Piet Mondrian (1872-1944) の抽象絵画理論に通ったものがあり、その理論の根底には、偶然的にうまれた事象(イメージ)ではなく、無意識によって生まれる必然的な事象(イメージ)を作品として発露することで、不変とは個別に対立し均衡を目指す人間の「精神の進化」そのものこそが彼の目指すものであったのではと考えられる。それ故、新しさへの挑発的なまでの挑戦的姿勢が、現在でも進行形の状態のまま鑑賞者に自らを作品に託すかたちで作品を残し、「具象的イメージ」と「非具象的フォルム」における心理を追い求めたことで、崇高で真摯、かつ激情的な彼の生き様につながったといえる。

彼の生涯について簡単にふれると、1912年1月28日、Wyoming州 Cody に生まれ、父 Leroy と母 Stella の間に生まれた五人の息子の末子であった。しかし Iowa 州に住んでいた幼少時に両親があいついで死亡したことで、隣人であった Pollock 家の養子になった。そのため血筋としては Ireland 系であり、Pollock の作品が本質的にケルト的⁴な特徴を持ち合わせているといわれるのである。彼は、17歳のときに長兄 Charles の薦めで、美術学生連盟〔The Art Students League of New York〕⁵で1920年代末から30年代に活躍した壁画家の Thomas Hart Benton (1889-1975) のもとで美術を学ぶことになる。

その後、1935年から1942年に、ニューディール政策の一環として新進の芸術家に公共建築物の壁画や作品設置などを委嘱した WPA〔Work Projects Administration: 公共事業促進局〕の連邦美術計画の仕事をした。これには後年、アメリカ美術で名を成す Mark Rothko (1903-1970)、Willem de Kooning (1904-1997)、Ben Shahn (1898-1969) など多くの著名な画家も参加しており、そのなかで Pollock は壁画を担当し、予てより尊敬していた David Alfaro Siqueiros (1896-1974) などのメキシコ壁画運動の画家の助手を務めた。ここでキャンヴァスとは異なる巨大な壁面に、スプレーガンなどの絵筆で描く絵画とは違う作業環境に衝撃を受けたのである。また、この頃からアルコール依存症が始まり、ユング派の精神治療に通うようにもなっている。そのため、この時期の経験が Pollock 作品の特報を決定づける基になったといえる。

1940年代から50年代に、アメリカで抽象表現主義と呼ばれる絵画様式が台頭し、Pollock はその時代において最も重要な画家として注目されることになる。成功も掴みかけ、作品スタイルも完成期にあたるこの時代の絵画作品には、明確に何であるとわかるような「形態」が全く存在していないのである。それは多くの抽象画に見られるような「計算された構図」という「特徴も持たない」、彼固

⁴ケルト文化では、『ケルズの書』などに見られる様な捻れ繋がった螺旋模様や、動物をモチーフにした生命力溢れるデザインが特徴。

⁵The Art Students League of New York: アマチュアとプロのアーティストに幅広く受け入れられていることで歴史的に知られるニューヨーク市の西57番街にある美術学校。19世紀から現在まで、芸術界で大きな影響力のある芸術の学校であり、学生と教師陣の重要な作品を永久コレクションし、LINEA という芸術季刊誌を出版している。

有の特徴といえる。そのため The Museum of Modern Art⁶に所蔵されている代表的な作品《One : Number 31, 1950》¹は、一見すると無造作に絵具が撒き散らされただけのように見え、それは作業現場の床板と見紛うものともいえる。実際、当時の批評家は Pollock の絵を「単なる混沌」や「偶然によるでたらめのパターン」などと表現し酷評しているのである。このように当時は批判的な見解も多くあったが、この批判は既成の芸術観に捉われたものに過ぎないものであり、それまでの様々な芸術運動の黎明期にもいわれたものと同じであり、評価云々よりも、ただ当時の状況を理解するといった資料的な意味合い程度の事実でしかないと思われる。

作品《One : Number 31, 1950》においては、縦 530.8cm、横 269.5cm と非常に画面の中、滴らせた塗料で、躍動した線をつくり、他の線と交差させることで相互に統一した関係をつくっているのである。これは塗料の黒色、白色、茶色、と灰色、それとキャンヴァスの地の色が調和することで、線と色、そして面〔画面全体〕が、切り離すことのできない関係性うみだした、非常に高い次元の完成度の作品といえる。しかし、この線と色の不可分的な関係は、すべてがあらかじめ計算されて用意されたものではない。それは彼のこの時期の制作技法が、床に置かれたキャンヴァスに、棒に絡ませたエナメル塗料と絵具をキャンヴァスの四方八方から振りまくようにして描かれているためである。それゆえ Pollock は身体全身を使って画材を操り、いうなれば踊っている中で偶然に落ちた画材の軌跡ともいえるが、ただ偶然にうまれたのではなく、キャンヴァスと描くひと線ひと線と呼応しあい、自分自身の意識を作品中に溶け込ませ、彼の存在が作品そのものになることでうまれたといえる。

Pollock の妻 Lee Krasner (1908-1984) は、こういった制作光景について「何かに取り憑かれたように見えた」といい、当時の制作は、鬼気迫るほどの恐ろしい迫力で、制作に没頭し通常とは異なった意識状態である変性意識状態の一種「トランス状態」にあったことを認めている。このことについて Pollock 自身は『Possibilities 1』誌で「自分の絵の中にいるとき、わたしは自分がなにをしているかを意識しない。いわば、『なじんだ』状態を経て、はじめてわたしは何をしていたかを知る。わたしは変えることやイメージを壊すことを恐れない。それは絵が、それ自体の生命をもっているからであり、わたしはそれを全うさせてやろうとする。結果がめちゃくちゃになるのはわたしが絵との接触を失ったときだけである。他の場合には純粋な調和〔ハーモニー〕、楽々としたやり取り〔ギブ・アンド・テイク〕があり、絵はうまくいく」と説明している。アルコール依存や精神治療、また以前から日常的な関心事として慣れ親しんだ Cubism〔キュビズム〕⁷の分析手法や Surréalisme の精神分析といった、物事を分析的にとらえることへの関心が、強迫的なまでに突き進むことで精神状態が通常とは別のもになり、彼独自の描画法と作品をつくりあげることに繋がったといえる。

⁶The Museum of Modern Art, New York : ニューヨーク近代美術館は、アメリカ合衆国ニューヨーク市にあり、「ザ・モダン」と呼ばれるモダン・アートの殿堂的近代美術専門の美術館。英文名の頭文字をとった「MoMA (モマ)」の呼称で親しまれ、20世紀以降の現代美術の発展と普及に多大な貢献をしてきた美術館である。

⁷20世紀初頭にパブロ・ピカソとジョルジュ・ブラックによって創始された絵画様式。具象絵画が一つの視点に基づいて描かれているのに対し、いろいろな角度から見た物の形を一つの画面に収める方法で描かれた作品とその動向。

・ 作品スタイルの変遷からみた Action painting の本質的意義

- Benton と Orozco の影響と比較、そして独自性の萌芽

Pollock の作品スタイルを決定付けるものには 1947 年に確立した Action painting における Dripping や Pouring の技法がある。Action painting は、画材である絵具を絵筆で紙やキャンヴァスに意識的に塗るかわりに、垂らしたり、飛び散らせたり、流したりする方法で描く、動作〔Action〕自体を強調した絵画の制作方法である。その中でも Pollock の Dripping は、イーゼルを使わず、キャンヴァスを床に直に広げて、キャンヴァスの上を縦横無尽に動き回りながら描くのが特徴である。筆は画面に接して使うのではなく、絵具をたらず棒代わりとして使うことで、キャンヴァスを立体感のある絡み合った線状の文様で埋め尽くす。そのため画面は上下、中心といった位置関係を持っておらず、対象として「図」と「地」の区別もない抽象的な All-over〔オールオーバー〕⁸な平面が展開されるのである。Action painting においてキャンヴァスは、世界を再現するための物質ではなく、創作行為をするための場であると考えられている。そのため「キャンヴァスは闘技場である」といった見方がされており、Pollock に好意的な美術評論家の Clement Greenberg (1909-1994) などは、「Action painting による作品」そのものの「物質性」を強調し論じることで、芸術家の実存的な記録として「画面に固まって盛り上がった絵画表面の『絵具の物質性』」にこそ作品を理解するためのキーポイントがあるとした。しかし Harold Rosenberg (1906-1978) による見解は、Greenberg のそれに対する反証的批評として、完成した絵自体は「絵画の創作という行為や過程のうちに存在している現実の芸術活動の残留物であり『物質的な表明』にすぎない」としている。これは対象を「物質」ではなく画家による「制作活動自体」に変えて論じているのであるが、この論説以降およそ 20 年間は Rosenberg の「物質でなく行為としての芸術」という芸術の再定義は大きな影響力を持ち、60 年代以降に起こるハプニング、アースワーク、コンセプチュアル・アートといった、抽象表現主義以降の大きな芸術運動をうみだす基礎になった。

ではこの後世の芸術の展開に大きな影響を与えた Action painting、こと Pollock による Action painting 作品はいかにして生まれたのかについて検討したとき、Pollock 作品における All-over 的要素の発端は、初期作品である《Untitled [Naked Man with Knife] [ナイフをもった裸の男]》⁹と José Clemente Orozco (1883-1949) の作品を比較することにより制作スタイルの導出が垣間見られるのである。Pollock は、師である Benton を介して、憧れのメキシコの壁画家 José Clemente Orozco にはじめて出会い、後に Orozco とニューヨークの大学の壁画を描く機会にも恵まれた。Pollock はその壁画のモデルになるなど Orozco を非常に慕っており、それは彼がニューヨークに移る直前に Orozco のフレスコ画を鑑賞しに Claremont までわざわざ訪れていた事実からも窺い知れる。また、この時期に師事していた Benton からも影響を受けている。彼は Regionalism (地方主義) の代表的な画家であり、地方での素朴な生活情景を題材にすることで、アメリカ絵画の独自性を出すことを理

⁸「全面を覆う」という意味から転じた美術用語で、「ドリッピング」や「ポーリング」といった技法を開発し画面の全体を均質に処理し、絵画空間の中に一定の中心を持たせないことで平面性を重視する構造の作品。

念としていた。当然 Pollock も Benton に影響された風景画ⁱⁱⁱを描いているが、そこでは表面的な画法やスタイルの影響よりも後に Action painting で展開される境界性のない空間表現の礎をつかんでいたといえる。この後に Pollock は抽象表現に傾倒するに従い、主題を持った絵画制作を捨てていくのだが、そのことに関して Pollock は Benton のもとで学んだことで「主題を持つということに反発する強い動機になった」といっており、Benton のもとで学んだことは「否定的な要素」であったと述べている。しかし、Benton 自身も Regionalism に意義を見出す以前は、ヨーロッパへ渡り、Armory Show⁹の頃には既にパリのモダン・アートを吸収した前衛的な絵画作品を制作しており、それはヨーロッパで学んだ Paul Cézanne (1839-1906) や Cubism に由来する形態の分析と、画面のダイナミックなリズムと緊張関係を追及したものであった。そのため Pollock 自身は、直接的ではないにしても正当的で質の高い Cubism 的絵画の分析と概念を Benton からの影響として受け、自分のものにしていたのである。Benton のもとで受けた影響が彼自身も無意識のままに、後のダイナミックな律動感と明暗のコントラスト表現による作品を生み出す必然的要因につながったと考えられる。

Orozco からの影響は、Pollock の初期の作品である《ナイフをもった裸の男》と Orozco の作品《人間のふたつの本性》^{iv}の二作品を比べることで言及することができる。ふたつの作品は、力強く隆起した筋肉の表現、振りあげた手に持ったナイフ、背景にある鋭角的分割線といった具合に特徴的な共通点がいくつか指摘できる。それは模写とまでいかないまでも真似て描いたといえるほどに似通っている。そのため 1938 年から 40 年までの期間に制作された Pollock の油彩作品には、Orozco の作風から強く影響されたものが多くあり、その後の彼自身の作品スタイルに影響は強く反映されていたといえる。それとともに Pollock は、1935 年から連邦美術計画の仕事を経験したことにより大画面と遭遇(壁画制作)する機会をもったことが Pollock にとって非常に重要であったと Flannery O'Connor (1925-1964) は述べている。また 1936 年には、メキシコの壁画家 David Alfaro Siqueiros (1896-1974) の「実験工房」に参画したことで、彼の提唱していた「コントロールされた偶然」という、絵筆以外のスプレーガンやエアブラシの吹きつけによる描画、最新の合成塗料やラッカーなどを使用する手法を目の当たりすることで、完全に予期することのできない「色の広がり」の可能性に気付いたのである。そのため Pollock にとっては、壁画制作に関わったことが、後の彼のスタイル確立にはきわめて重要な経験と影響を色濃く残したと考えられる。こうした壁画制作と Benton からの Cubism 的な形態分解の影響を展開した結果から、Pollock は《ナイフをもった裸の男》で、立体造形を示す陰影表現とリズムカルでダイナミックに伸びる筆致に挑戦している。これらの新たな経験と試みによって画面には動的能量が注ぎ込まれ、Orozco 作品との決定的な差異を生むことになり、Orozco のただのモノマネに終始しない結果に繋がっているのである。また、共通する特徴だけを抽出して作品を比較しても、Orozco の作品では「地〔背景〕」として存在する空間が、Pollock 作

⁹アメリカ画家・彫刻家協会 (the Association of American Painters and Sculptors) により、1913 年におこなわれた美術展覧会のこと。正式名称「国際現代美術展」(The International Exhibition of Modern Art)。マルセル・デュシャンの《階段を降りる裸体 No.2》の賛否両論により、ニューヨーク・ダダの動きにつながるとともに、アメリカの前衛美術が開花に向かうきっかけになった大規模な展覧会である。

品では背景から全面に突出して、左右の人物の足を切断する分解的構図としての役割をもつものになっていることがわかる。これは「図」と「地」の関係を逆転させる空間演出であり、この画面構成からは「図」と「地」の関係を意識させない All-over 要素の萌芽を見て取ることもできるのである。この作品は Pollock の代表作ではないが、彼が分析的 Cubism 作品をしっかりと研究し作品制作に活かしていたこと、また感覚だけに頼る画家ではなかったということが見て取れる良作である。

もう一つ抽象的作品としては最も早い時期の作品である《Untitled [Overall Composition]》^vにおいては、Pollock の特徴的表現の「ウネリ」と「リズム」の元始をみることができる。制作時期としては Benton のもとで自身のスタイルを追求していた時であり、彼にとっては Regionalism の影響下にありながら、自身のスタイルを確立していった極初期の頃である。またこの描画スタイルは Surréalisme のオートマティスムの影響によるイメージの発掘からと思わせる側面がある。そのためこの作品は、彼が画家としてのスタイルの立脚地を固めたことを物語るような作品といえる。

- 具象的な線と抽象的な線の融合による面の存在

Pollock 作品を考える際に重要になることとして「Surréalisme に対する彼特有の吸収方法」がある。是枝開はこのことに関して、「人間や自然のイメージを完全に抹消してしまうことのなかった抽象表現主義の作家であるにもかかわらず、抽象・具象の区分はそのものが特別な意味を無さなった」[是枝開, 1994]と表現している。具体的には《Untitled [Overall Composition]》からは、赤、黄、白、黒の絵具が独特な筆使いで画面に盛り込まれているのに対し、同時期の作品《Composition with Figures and Banners [人物と旗によるコンポジション]》^{vi}を比較すると、一方では抽象的、もう一方では具象的な要素が強く出ていることがわかる。しかし、それ以上にこの時期としては異例ともいえる特徴として《Untitled [Overall Composition]》には「図」と「地」の関係が完全に同価値になっていることに気づくことができる。これは「地」の部分が「図」に等しく絵画のひとつの要素として存在し、「図」となりうる要素の質量が増えたことによるものといえる。それは、キャンヴァスの画面全体に描かれた線状の形をした「図」が、《Untitled [Overall Composition]》では画面サイズの小ささ故に「線」として存在する以上に、「線」の量が増大した状態になり、「線」としての要素よりもひとつの「面」として存在する要素になってしまったためである。これは画面のサイズと線を描画する際の描画速度が互いの関係としてミスマッチしたことに起因するものと考えられ、具象的でもあり抽象的でもあるという両特性をもった All-over な表現を実現した最初期の作品になったといえる。つまり、このことは Pollock スタイルの源流には「線」、「面」を同時に具現化する平面性のある三次元的な描写が、スタイルとして確立される以前よりあったということである。

そのため Pollock 自身、「線」をあらかじめ多大な質的質量として表現するだけの技量を備えていたのである。制作作業そのものが、自分の意識とは無関係に無秩序な方向へむかうことにより「何をすることができ」、「何をすることができない」という可能性を測るための内面的物理量の増加による結果から、粘性の強い塗料、大型の画面、床に置いた描画法〔Dripping、Pouring〕をもちいるとい

う、所謂 Action painting に進む一連の過程をごく自然に自分のものにしたと考えられるのだ。そのため、きっかけは偶然的なものであった可能性はあるが、スタイルの確立という意味においては、必然性をもって Action painting という絵画技法に展開していったと考えるほうが適切といえる。しかし彼のスタイルは、段階的に進化と変化の過程を経てはいるようだが、そのことよりも局面と対峙した際の瞬発的判断処理によって、一つのまとまりとなる過程の中で、必然的に生じた変移と考えるほうが気質などを考慮すると適切なものかもしれない。それは不測の事態に直面した際に、意識的にその事態を収拾させる方法を知識から創出するのではなく、経験的感性からうまれたものといえる。

1946年頃に Pollock は、New York の Manhattan にある芸術家やデザイナーが多く住む町の SoHo から Colorado Springs に移り住み、大きなアトリエを構えて新たな制作環境のもと制作を開始する。この環境の変化と前後する時期に描かれた作品には滑らかに「走った線」が特徴としてみられる。「走った線」は様々技法で制作された複数のドローイング^{vii}から、具象的な形態もみられるが、それ以上に「軽やかさ」それに伴う「速度」が画面のなかから特徴として感じられるのである。これは線を無数に描くための「速度」によって、「線」の存在が「線」という対象であると認識させると同時に「線」とは別の要素の存在に変化ためといえる。それは時には「面」、時に「色」といった感じで常に何か別の要素へと変容することを自発的に行っているようにさえ思わせるのである。そのため、この時期のドローイングの「線」は描かれた瞬間に、画面〔キャンヴァス〕と一体化し、別の要素に変化する存在になっており、まさに無数の線は速度によって「コントロールされた偶然」を表現する要素として実現したといえる。彼自身これ以前より「線」が「面」となる要素をつかんでいたといえるが、この時期の複数のドローイングを経たことで、それまでの閉じられた空間に終始していた「線」が、開かれた空間を表現しうる「線」として、彼自身のスタイルにおける独特の「線の感覚」を導くことに繋がったと考えられる。それ故に、この年から本格的に Dripping 技法の作品を制作し始めることになったと思われる。

Pollock の代表作である大型の Dripping 作品と先のペン画などによるドローイングには、互いに「走った線」による画面構成という共通性が見てとれる。そのため彼の Action painting 作品は、小さなドローイング作品を描いた時と同様に、大画面であっても自由に流動する線が停滞しないことで、具象的要素と抽象的要素を融合した「線」と「面」の表現特性をもつことになったといえる。それは、ただ何となく考え事しているときにペンを回す仕草と同じ程度の次元で描いていたようでもあり、彼の Action painting は、「行為としての芸術」といった Action そのものに主体的な意味や意義はなく、ただ「自然な行為としての芸術」だったのではと考えられるのである。

・ Pollock の抽象画に潜むフラクタルによる求心力

- 複雑で自然に隠れた幾何学図形

Pollock が制作していた当時、自然は乱雑なもので、その振る舞いは基本的に不規則なものだと考えられていた。がその後、科学の進歩により自然現象は不規則ではなく、微妙な秩序が背景に潜んで

いるというカオス理論が生まれる。その理論に先んじ Pollock は作品中の芸術的表現で、自然界に存在する隠れた美の構造を表していたと Richard P. Taylor¹⁰は研究のなかで論述している。

例えば、Pollock の活動的で精力的なダイナミックさが生き生きと如実に表現されている代表作《Blue Poles: Number 11, 1952》^{viii}からは、キャンヴァスに絵具を何度も重ねることで、複雑に絡み合う「パターン」を構築し、自然に通じる美が表れている。これは単に塗料をばらまいただけではこのような作品にはならないのである。がとすれば Pollock のこのような作品は、誰にでも「できる」と思わせる芸術作品の代表といえるかもしれない。しかし実際に同じように描いてみても描けないのが、床板の汚れと彼の作品の決定的違いといえる。Diripping 技法を使えば、多くの人々が表面的形象は同じような作品が描けるだろう。しかし、作品表面に出現した形象は似てはいるが、見た人へ作用する本質的な表象には大きな違いが芸術には存在するのである。Pollock 作品には成熟した技法に支えられた秀逸な構成力により到達しえた表象があり、彼の作品における表象には、フラクタル図形のもつ特徴と共通する美があるとされる。

まず彼の作品を科学的に研究した Taylor の理論の前に、幾何学について簡単にふれておく。はじめにユークリッド幾何学〔Euclidean geometry〕とは、幾何学体系の一つであり、古代エジプトの哲学者 Euclides の著書『原論〔*Elements*〕』に由来し、証明するために推論を規則に従わせて構築した図形や空間の性質について研究する数学の分野である。19 世紀の非ユークリッド幾何学ができるまでは、唯一の幾何学体系でもあった。そして Pollock の時代から二十数年後の 1970 年代に、力学系の一部に見られる予測できない複雑な様子を示す現象を扱う理論としてカオス理論が生まれ、その過程においてみられる図形についての幾何学として「フラクタル」という概念が考案されたのである。フラクタル図形は、ユークリッド図形とはまったく違うものであり、その図形の一部を拡大すると自己相似性を示すものである。これはまったく同じパターンを示すのではなく、同じ統計的性質をもったパターンの繰り返しが出現する構造をもっているということである。自然の中にある空に浮かんだ雲や窓ガラスに付着した霜、葉脈などの多くが、この統計的自己相似性をもつパターンの繰り返し構造になっているとされる。

Taylor の研究による Pollock 絵画の分析を読むと、Pollock の絵はフラクタルであり、大から小まであらゆる拡大率であってもフラクタルになっていたとしている。Taylor の研究は、キャンヴァスに描かれたパターンを、コンピューターを使って定量化して分析した。この研究ではフラクタル解析の研究をしていた Adam Micolich と、画像処理技術に精通した David Jonas の 2 人を協力者としている。この研究によって自然界のフラクタル構造が発見される約二十年前に、Pollock はすでにそれをキャンヴァス上に表現していたとしている。ただし、ここで言及された Pollock 絵画はいわゆる Diripping による Action painting の作品についてだけである。が、それ以上に Pollock の絵画の魅力が、Action painting による行為として芸術的特性〔画面全体に描かれた塗料の軌跡の積み重ねによ

¹⁰オレゴン大学教授（物理学）、ニューサウスウェールズ大学で、Pollock の絵画作品の研究をはじめ、現在も Pollock 作品の解析とともに、さまざまな物理系のカオスとフラクタル理論を研究している。

る「図」と「地」が、All-over 的特徴をもつ)というだけでなく、フラクタル特性に恵まれていることに起因しているということは、彼の作品の魅力を理解するのに大いに役立つものといえる。それは、闇雲に塗料を重ねて描かれたかのような不自然な造形パターンが、自然界に存在する美と同じ様相をしていたことで、鑑賞する人々は難解であっても無意識に自然美的な印象として受け入れる作用が作品にあったと思わせるのである。

- フラクタル特性と美の関係

そもそもフラクタル幾何学の研究が始まったのは、比較的近年のことである。人間にとってどんなフラクタル図形が好ましいのかに関しては、IBM ワトソン研究センターの Clifford A. Pickover によるさまざまなフラクタル図形をコンピューターで合成し、多くの人々が好む図形を発見した研究がある。その中で人間はフラクタル次元 D^{11} が 1.8 の図形を好むとされている。その後、University of Wisconsin-Madison の Deborah J. Aks と Julien C. Sprott は、Pickover とは別の方法で生成した画像を使いフラクタル次元 D が 1.3 というもっと低い値が好ましいとする結果を出した。これらの結果からフラクタル図形を美しいと感じるかどうかや、図形描画の方法による違いは関係性のないものであると Taylor は仮定し、人々が好ましいと感じる普遍的なフラクタル次元 D について Pollock 作品を使い検証をおこなったのである。この研究では、先の研究と違い心理学者などの他分野の専門家に協力を仰ぎ、自然のフラクタル〔樹木や山並み、雲など〕、数学的フラクタル〔コンピューターで生成した図形〕、人間が描いたフラクタル〔Pollock 作品の断片〕といった 3 つのカテゴリーに分類して調べ、Pollock 作品の魅力とフラクタル幾何学について考察している。研究結果として、3 つのカテゴリーでフラクタル次元 D の値が 1.3~1.5 の範囲に分布するものが好まれることもわかったのである。

これらの研究から、自然界でのフラクタル構造の存在が発見される以前に Pollock はキャンヴァスの上にフラクタル特性をもった作品を描いていたのはわかったが、どのような経緯でそこに至ったのかは、その構造が発見される前なので、おそらく無意識的に画家として経験からくる「美しい」と感じる感覚を頼りにして、本能的にフラクタル特性をもった作品を制作したものと考えられている。先の Taylor の研究から、非常に興味深いこととして Pollock 作品のフラクタル次元 D の値は、彼が Dripping による作品を描いていた約 10 年間を通して上昇し続けたという。初期は 1.12 だったものが、晩年に近い 1952 年の作品では 1.7 の値になったとしている。多くの人が 1.3~1.5 という中間に位置する D の値を好むということは、Pollock 作品における評価とフラクタル次元 D の値には、それほど強い関係を示していないようにも思われる。ただ、フラクタル次元 D の値が高くなるということは、パターンが一層複雑になることであり、そこからは好感ではなく強い注意を引く作用になるのである。そのため画家の本能から D の値が高い作品がより芸術界における脚光としては好ましい状態になると直感し、複雑化したものを制作していたのではと推察できる。また Taylor はこの研究の

¹¹フラクタル幾何学において、より細かなスケールへと拡大するにつれ、あるフラクタルがどれだけ完全に空間を満たしているように見えるかを示す統計的な量である。

中で、一つの作品だけ1.9というDの値が非常に高い作品があったという。ただし、その作品はPollock自身が破棄し作品としては現存していないであるが、この事実は非常に興味深いことである。現存しないということは、過剰なまでに描画した作品は複雑になり過ぎ、注目される要素は増大するメリットはあったが、芸術的な美を含めて作品をとらえると望ましい作品ではなくなるということを感じ覚的に把握し作品制作をおこなっていたと考えられる。

. Mondrian 作品との比較からみる Pollock の線と色の意義

Pollock の《Painting [Silver over Black, White, Yellow and Red] [黒、白、黄色、赤の上の銀]》¹⁸におけるさまざまな線の表現は、それだけで自立した存在になっている。しかし、これらの線の「自立」をいわゆる抽象絵画における表現要素の線として混同するのは誤りといえる。なぜならば抽象絵画では、現実と自然のなかに照応は存在せず、ただ円や正方形など指示的な「図〔形態〕」がそこにあるだけだからである。Mondrian は著書『新しい造形 - 新造形主義』の中で、「芸術とはわれわれのうちにひそむ普遍的なものの直接的な表現であり、普遍的なものがわれわれの存在の外に的確に現われ出たものである...この活動には、生の悲嘆と至福のすべてが含まれている。悲嘆をひきおこすのは絶えず離別であり、至福を生み出すのは変わりうるものの絶えざる再生である。不偏的なものはすべての悲嘆とすべての至福を越えて存在する。それが均衡である。...この均衡から、この意識されないものと不変的なものから、芸術は生まれるのであり、それを意識していくにつれて芸術は目に見える表現を獲得するのである」[ピエト・モンドリアン, 1991]としている。水平と垂直の直交する線、無彩色と三原色のみで構成した作品を多く残した Mondrian は、著書から後年《Broadway Boogie Woogie》¹⁹のような作品を作成している。この作品も無彩色と三原色という色のみで構成されているが、《Composition with Yellow, Blue, and Red》²⁰などのオーソドックスな Composition 作品とは違い、色彩が情感豊かに多様に絡みあった印象をうける作品になっている。この《Broadway Boogie Woogie》と Pollock の《黒、白、黄色、赤の上の銀》の類似性として、線状文様の繰り返しによる面の構成があげられる。が、《黒・白・黄・赤の上の銀》で繰り返しられる線は、不定形に点在する黒色の上と下に重なりながら、黄色と赤色の有彩色の直線と曲線が画面を走るように描かれ、それぞれの線と色が自立することで、細かな面の要素がうまれている。一方、Mondrian の場合は、無彩色の白と有彩色の三原色だけを厳格に使うことで、正方形による連なりの構成で線を描いている。その結果、画面は静寂感のある「面」になっている。Pollock 作品も面の様相を示してはいるが、「面」の要素は垣間見られる程度で、「線」によって騒然とした「面」の深淺が感じられる程度であり、両作品とも面の特性を持つが、その性質は真逆といえるのだ。Pollock の描く線には、個々の線が偶然的で統一のないばらばらに乱れたものではあるが、偶然の関係に構成を印象としてあたえるよりも、線の集合による「固まり」として面の特性を創出することによる構成が作品全体の印象に深く結びつくものになっている。そのため画面は、天地、左右を超越した状態として、画面は集合と分解を常に繰り返す状態のまま作品として存在することに繋がっているといえる。

色彩についてみると Mondrian 作品には、有彩色の周りに無彩色を配置するという一定の決まりがある。これにより色同士がぶつかりあい、網膜上で起こる混色現象を回避している。また無彩色で区画ごとに分けることで、個別の空間としての表現もおこなわれている。そのため黒色と白色は画面構成するための分割要素としては機能するが、色彩要素としては特別な主張を持たないまま作品全体に必要な不可欠な存在になっているのである。一方、Pollock の作品では、黒い部分は画面の奥に後退しているようにも、前面に進出しているようにも感じられる色彩特性としては曖昧な両義性をもっている。それは黒と白の色の対比関係に銀色や赤色など有彩色が働くことよって対比を和らげる色彩効果が生み出されているからと考えられる。このことから、この作品における色彩は、「図」と「地」による対象の関係性の間に、色彩特性が加わることで、分割するための「線」とは異なる「面」として、画面全体を構成する要素に強く作用することで、Pollock の「線」の表現は深みを感じさせるのである。

・アメリカ文化における 20 世紀アメリカ現代美術としての Pollock

Pollock の生きたアメリカは、さまざまな人種や民族的な背景をもった人々が共存する社会である。Pollock 自身も Ireland 系の血筋で、その作品にはケルト美術にある渦巻文様にみられる無限の繰り返しの特徴を見ることもできるが、それ以上に多民族が共存する社会ゆえの影響のほう作品には濃く表れていると思われる。彼の生きた時代は、WASP¹²を中心とするいわゆる白人至上主義的な価値観が強くあった時代である。1960 年代に公民権運動が活発になる前は、白人の美学がアメリカ文化の中心にあり、アメリカが文化的階級社会から脱し、様々な文化が民主的に共存する可能性を持つようになったのは Pollock の死後のことである。彼の死後に起こった、多種多様な人種・民族ゆえにおこった社会構造の変化は、美術以外の文学や音楽といった芸術分野でも影響は強くみられることになる。Pollock の生きていた当時、アメリカの画家たちにとっても伝統的ヨーロッパが美術の本場であり、アメリカ美術の発展は、ヨーロッパからの影響なしにはありえなかったのである。Pollock と Willem de Kooning (1904-1997) を頂点とする抽象表現主義絵画も「modernism 系の抽象画」としてとらえるなら、その本場はやはりヨーロッパ〔パリ〕であった。当時のアメリカでは Highbrow¹³いわゆるエリート文化で、恐らく多くのものが WASP 主体の白人文化と重なるものであったといえる。それは当時のアメリカ美術の芸術家として白色人種がほとんどであったことから推察できる。21 世紀になっても芸術的な事柄だけに関していえば、最先端の流行の芽を摘むことだけに焦点をあてれば、ヨーロッパのほうがアメリカよりも早く影響力があるといえる。しかし全世界への社会的な影響力の強さとしては、アメリカのほうが遙かにインパクトがあり、抽象表現主義以降のニューヨークに美術の現場が移った直後と現在とを比較してみても、文化的に作用する影響力はお互いにそれほ

¹² 「ホワイト・アングロサクソン・プロテスタント」(White Anglo-Saxon Protestant) の頭文字をとったとする略語で、アメリカ合衆国における白人エリート支配層の保守派を指す造語。

¹³ 20 世紀初頭から使われだした学問や教養のある人、知識人といった意味のアメリカ英語。

ど変わっていないと思われる。これには Greenberg の論評による功罪、戦火を避けるために移送されたヨーロッパの美術作品によって起きた人々の芸術への関心の場の移行、また大恐慌による経済的な理由など様々な要因が考えられるので単純なものではない。しかし、ヨーロッパから芸術の現場が移った事実は、それ以前よりも文化全体に大きな変化をもたらし、アメリカという国が多民族の社会構造だったからこそ、ヨーロッパとは全く異なる個性的な文化を形成することで、強大な影響力をもつことになり、新たな「表現」の潮流がうまれる要因になったことは意義深いことである。

Pollock の作品は、制作時期が進むにしたがい形態は徐々にあいまいになり、明確に識別しうる形態をもたなくなっていく。それは無意識に身を任せて描くことによる「無意識の領域」の表象といえる。これはアルコール依存による強迫性、またシュルレアリスムや心理学から影響を受けた精神状態によるものといえる。そのため、その制作過程の発展には、描くという行為における「集中力」の異常なまでの発達をみることができる。結果、発達しすぎた集中力をあわせもった制作は、自己と絵画の本質の様態を「物質として統合」した状態におくことで、絵画への深い究明と絶え間ない修練によって創出された彼独自のスタイル〔技術〕になったのである。Action painting という能動的動作により、制作行為と画面そのものが一体化され、作品自体に新たな「動き」の状態を与え、彼の意志とは別の「他なる意志」が作品に内在することになったといえる。そのため作品制作における彼の行為は、あらゆる論理性や理性といった人間の精神的な過程、それに基づく判断と指示を通さない行為として、意識的な欲求に基づかない純粋な行為となったと考えられる。そのため Pollock の制作活動には、理性、感情、本能などの要素すべてを含んだ、彼自身の全体的人格によって決定付けられる芸術に作用する「動き」が備わっているのだと考えられる。

Rosenberg による芸術の再定義以降、抽象表現主義作品の旨趣は、その後の芸術運動の礎になっている。そのことを物語るものとして Pollock 作品には、芸術を芸術として決定づけるための新たな「空間」と「速度」の概念があり、その後の芸術運動に展開されることを予想させる要素になっている。それは文化潮流の移行の速度と、Pollock の筆致速度が偶然にも結びついているようですらある。速度のある筆致で制作された Pollock の抽象絵画に見られるフラクタルは、伝統的絵画と同様に、現在進行形でもって芸術や文化に影響を与えているのではないだろうか。それは Pollock 作品におけるフラクタルが、シンボリックな力を持ち、正教における icon¹⁴の役割のごとく、偶像としての崇拜を禁止し、21 世紀の現代にいたるまで時間や物質的現象を超えた「真実のあらわれ」として人の心をつつ存在になっていると考えられるからである。つまり彼の作品から感じられる「速度」は、作品そのものもつ物質的空間性と時間に相互作用することによって、彼の生きた時空間とは異なる新たな時空間を漂わせる結晶として、現代また未来においても作品の本質部分は生き続けることによって、人々を魅了する存在になっているのだと思う。

¹⁴広義には聖画像一般を指す。正教会においては、イコンは信仰や崇拜の対象ではなく、信仰の媒介として尊ばれるものであり、信仰の対象となるのはイコンそのものではなく、イコンに画かれた原像のことになる。

． Main culture と Subculture の相互作用による価値観の変化

Main culture であつかわれる「芸術」は、伝統的な装いを身に纏った一般的好まれる傾向の強い芸術的表現をした作品である。これは 20 世紀以降に大衆文化が一般化したことによる変化はあるものの、こと「芸術」という意味合いにおいては、多くの人々に「芸術」として受け入れられ易い表現媒体、方法をあつかったものになるといえる。今日においても Pollock の作品に関していえば、抽象表現のため誰もが美しい表現と感ぜようような作品ではないかもしれない。しかし 21 世紀の現代において、そのような理解の難易の度合いよりも歴史的芸術価値によって Main culture であつかわれるような所謂「芸術」として受け入れられ易い芸術的絵画作品であるといえる。

Pollock 自身、メキシコ壁画から多大な影響を受けたのちに自身のスタイルを手にしたことは先述したとおりである。これを文化的特徴でとらえるなら、それは所謂 Chicano 文化¹⁵からの影響を白人が受け、そこから発生した新たな事象が白人社会において大きな影響を持ったということである。Main culture の範疇は、それまであつかわれなかった文化的事象について、誰もが理解できるようなわかりやすい意味を付加することで、以外なほど簡単に大きな影響力を持って作用することがある。このような現象は当然のこととして、Pollock 以前でも、以降でも、大なり小なり起こった現象である。しかし、それは 1970 年以降の大衆文化の台頭を境に顕著な表れとして表出することになった。それを 21 世紀現代でいうなら、1990 年代後半から、それまでの Main culture であつかうには憚れていた視覚表現を備える文化的特徴に「オタク」という事象がある。90 年代になり Main culture の範疇の芸術に作用していった文化としてオタク文化の隆盛があげられるのである。オタクという語句そのものは日本から生まれたものであり、現在では日本以外の国でも使われる表現である。それ以前には、日本以外の国で同様にあつかわれるものが無かったわけではない。それは英語圏ならば Mania や Geek といった類の表現に近いものといえる。ではオタクとそれらの違いは何かといえば、オタク文化の背景から生まれた人々が思い描く「イメージ〔オタク像〕」があげられる。例えば日本のオタク文化で象徴的にあつかわれることの多いものに日本のアニメや漫画がある。1980 年代に「オタク」という言葉が使われ始めた頃と現在とでは、アニメそのものを受容する人々の感性とその社会構造がまったく異なったものになっている。その変化について芸術の範疇を踏まえて語るなら、現代美術家の村上隆(1962-)の活躍によってオタク文化がもつある種の閉塞性が昇華され芸術・文化に影響したことがあげられるだろう。村上は、日本のアニメがもつキャラクターの特性やアニメ内で画面転換などに使われた抽象的な造形表現に、美的価値を見出して自身の作品に反映し、それを芸術的文脈で物語る作品を発表することで、人々の関心や理解をアニメ果ては日本文化そのものに向かわせたといえることがある。これにより日本以外の欧米でいち早く高い評価を受けることになった。しかし、これは単に村上の作品に唯一無二の独自性があつたため、先の評価につながつたと考えるのは早計である。そもそも日本式方法で描かれたアニメには、その色使い、細かく描かれる人間模様など、それまでの

¹⁵メキシコ系アメリカ人が民族としてのアイデンティティーを持ち始めたことで、起こした文学的及び政治的運動を示す言葉。

欧米で描かれていたアニメとは違うことで、単純に欧米人の目には新鮮なものとして映っており、日本以外の各国で村上が芸術界で名を馳せる以前から日本のアニメは放送されていたのである。このことから、ある一定数の「オタク」とされる存在は各国にあり、その「オタク」が日本のアニメから日本文化にも興味を持つという流れの図式は出来上がっていたのである。そのため、村上による表現を受容する日本国外の人々の感性の素地は既に出来上がっており、村上の芸術を単純に独自性のある表現として評価したというものではない。また、彼が得た評価が日本の社会そのものに与えた影響はそれほど大きなものでもない。ただ村上のような表現をもちいる芸術家の存在が、一般的な人々が思い描く社会における「オタク」を、肯定的に許容する日本社会でのイメージをつくるのに一役買ったとするのは決して大袈裟ではないと思う。

そもそもオタク文化は、欧米的に言えば Subculture で扱われるひとつの事象である。ただし、日本における「サブカルチャー」と欧米における“Subculture”は、使われる際の用法が根本的に違うものである。欧米ではマジョリティによる Main culture に対する、マイノリティの文化事象を指してもちいられるのに対し、日本ではオタク文化を代表とする個人的な趣味・趣向に関することを指すことが一般的である。そのため日本で「オタク」というものが世に浸透してきた 1980 年代から 90 年代では、様々な誤解とともに否定的な意味合いを強くもっていた。しかし、90 年以降に誕生した若い世代は、「オタク」が従来もっていたネガティブなイメージとは根本的なところで異なったものと捉えている。そのため今日では、日本社会全体で共有していた「オタク」に対するネガティブな要素は希薄になり、日本が世界に発信できる現代日本文化の象徴のような存在として、日本政府さえも政策のなかに取り入れるに至っている。

現代は情報通信技術の発達による、垣根のない情報の結びつきによる新たな社会構造にある。それは端的に表現するならインターネットによる功績である。そのため現代のようなオタク文化に対してのイメージは、世代間で分類される文化的価値観や諸外国の価値観が、インターネットによって交錯することで、価値観の違うものが意図しない反応をおこしたことで従来の価値観が突発的に変移したものと考えられる。それは文化的側面から芸術を振り返った場合にも似たことがうかがえる。従来の価値観では往々にして単なる懐古的論説になりがちな芸術が、芸術とは無関係の社会的現象と結びつくことで新たな芸術への価値観がうまれてきていることである。それはまさに、ある時点において最良と思われないドロイング作品の「最良ではない表現」で表わされた物質的変化の事象に積極的かつ客観的に寄添うことで、それ以降に生まれる「最良の表現」につながるものを見つけだす画家の制作様式の変遷そのものと、そこからつくられる新たな芸術的価値と同義といえるのではないだろうか。

おわりに

現代美術のなかに、Highbrow と正反対の Lowbrow という語句を冠する芸術がある。Lowbrow

Art¹⁶というカテゴリーに分類される芸術は、旧来的な芸術のカテゴリーではまだ高い評価のものとはいえない。そもそも Lowbrow という言葉自体、Highbrow と対の「教養〔知性〕の低い人、〔趣味の〕低級な人」といった意味になる。社会における高い達成度を示している High culture に属する Fine Art (純粋芸術) と位置づけられた芸術の価値観では、Lowbrow Art は取るに足らない表現といえる。そのため従来の芸術観の範疇でとらえると低俗な作品に終始する可能性がある。しかし、その言葉からの意味合いとは逆に、今日の Lowbrow Art は 21 世紀の現代美術および文化に多大な影響を及ぼすものになっている。それは Street Culture¹⁷ から生まれた、Graffiti¹⁸、Tattoo¹⁹、Underground comix²⁰、Hot Rod などの Kustom Kulture²¹ といった Subculture の枠にも縛られない Alternative な表現である。ある種、芸術という縛りのない身軽な存在であるが故に、様々な媒体と複合的に結びついて展開することで大きな現象を起こすことに成功している。Lowbrow Art の源流は 1970 年代後半のアメリカ西海岸にみることができる。アメリカにおける文化的変革の芽の多くは、東海岸から生まれ、西海岸で開花し大衆化するといった傾向にあるが、起源からもおよそ三十年が経っており、いくら今日の Lowbrow Art 現象の発展した状況を踏まえても、その現象だけで芸術そのもの本場を東海岸〔ニューヨーク〕から西海岸に移らせると流れを作りだすといったことは想像できない。そもそもこの芸術の場の移動など自体が意味のないことなのである。それは Lowbrow Art そのものが大衆文化の一部であり、それよりも現代はインターネットによって情報そのものの方向性に対する概念がない社会構造といえる。それはインターネットの特徴である、情報の即時性、共有や発信、また年齢、性別、国籍、肩書きなどその身分にしばられない均一な関係性を人々に提供する技術とともに文化的事象になっているからである。今日の日本におけるオタク文化は、ある種の曲解とともに評価の素地作りが日本以外の現地でおこなわれたことで世界に認められた。その結果、自国の日本でも価値観に対して文化的に大きな影響を及ぼすに至ったという。この点を踏まえるなら、今後のネットワーク技術の進歩は、新たな芸術概念にも大きく作用し、ひとつの「ネットワーク文化」として新たな文化事象に拡大するものと考えられるのである。これは今後の 21 世紀芸術では、今日では

¹⁶1970 年代後半にロサンゼルスでアンダーグラウンド・コミックスやパンク音楽などストリートカルチャーを起源としておきた前衛的で反体制的な視覚芸術運動。ポップ・シュルレアリスムなどの呼称で表現されることもある。

¹⁷路上文化のことで、マイノリティやストリートチルドレンなどの下位集団が担い手である。独自の価値観と行動様式、話し言葉などが特徴。本来は社会の支配的な文化であるハイカルチャーに対するマイノリティの文化事象であるサブカルチャーを指す。

¹⁸スプレーやフェルトペンなどを使い、壁などに描かれる落書きのこと。スタイルや意味は多様であり、代表的なものに、スローアップとよばれる数分で描き上げる文字、三色以上の色をもちいて読みやすいフォントで描くブロックバスタ、多色をもちいて絵や文字をしっかりと描くピースがある。

¹⁹入れ墨、入れ墨模様のこと。一般的には洋彫りと呼ばれる方法と西洋的な図柄が施される刺青。それに対し日本に昔からある方法の刺青は和彫りとされる。

²⁰小規模出版社として刊行された漫画作品。その表現内容は 1960 年代カウンターカルチャーを反映して、事物に対する実験、ドラッグによる精神の変容、性的タブーの拒絶、既成の権威の嘲笑など。

²¹代表的なものは車の改造(Hot Rod)であり、1950 年代からカスタムカーなどの乗り物に関わる人々の髪形、ファッションなどを記述するのに使用される造語。

芸術となりえいものであっても、拡大する文化的価値と融合することで偶発的に文化的に価値あるものとして芸術性をもち、そのもの本来の意図とは無関係に勝手に「芸術らしき存在」から「芸術」という存在になりえる可能性があるといえる。それは今日の Lowbrow Art などのような主流文化ではない環境で創造された表現が、従来の芸術の価値観を变移させるほど影響を与えるものに至った過程からもみてとれるのである。

これは言うなれば、Pollock 作品の重なった線のように、縦横に張り巡らされたネットワークによって、情報が縦横無尽に共有や発信をしながら形つくことでうまれる新たな文化である。全体像をとらえたときに Pollock 作品で見られたフラクタル特性を伴う画像が浮かび上がるような文化的事象になる可能性があるのではないだろうか。なぜなら今後の芸術的価値観は、あるひとつの現象を文化的事象としてのみ捉えるのではなく、総括的に捉えながら細分化していくことになると想像されるからである。それは多種多様な人により無意識的に分析と構築が同時発生的におこなわれた経過そのものが、幾重にも重なりあうことで創出される「生きる表明」こそが、今後の芸術の概念に結びつくものになるからである。「文化」「事象」「作品」といった固定的な図式を必要とせず、常に変化し、増殖、分裂、合体し成長することによって概念という存在そのものの消失するとも考えられる。

参考文献

01. ベノワ・B・マンデルブロ 『フラクタル幾何学』 広中平祐訳 日経サイエンス、1984年
02. エリザベス・フランク 『ジャクソン・ポロック』 石崎浩一郎、谷川薫訳、美術出版社、1989年
03. ハーバート・リード 『芸術の意味』 瀧口修造訳、みすず書房、1990年
04. ビート モンドリアン 『新しい造形 - 新造形主義』 宮島久雄訳、中央公論美術出版、1991年
05. 村上隆 『スーパーフラット』 マドラ出版、2000年
06. 東浩紀 『動物化するポストモダン オタクから見た日本社会』 講談社、2001年
07. 笹田直人、堀真理子、外岡尚美 『概説 アメリカ文化史』 ミネルヴァ書房、2002年
08. ジャネット・ウルフ 『芸術社会学』 笹川隆司訳、玉川大学出版部、2003年
09. 山口 康男 『日本のアニメ全史 世界を制した日本アニメの奇跡』 テン・ブックス、2004年
10. レオンハルト・エマリング 『POLLOCK』 タッシェン・ジャパン、2006年
11. 宮台真司、神保哲生、東浩紀、水越伸、西垣通、池田信夫 『ネット社会の未来像』 春秋社、2006年
12. 藤枝晃雄 『新版 ジャクソン・ポロック』 東信堂、2007年
13. 藤枝晃雄、谷川渥、小澤基弘 『絵画の制作学』 日本文教出版、2007年
14. ベノワ・B・マンデルブロ 『フラクタル幾何学(上)』 広中平祐訳、筑摩書房、2011年
15. 是枝開 「ポロックの量と速度、そして線 アメリカが生んだ巨匠：ジャクソン・ポロック - 絵画、素描、版画 1930 - 51年」 『美術手帖』(695) pp.222-229、美術出版社、1994年
16. 川田都樹子 「ジャクソン・ポロック スタイルの変遷をめぐって」 『美術手帖』(750) pp.130-141、美術出版社、1998年
17. 谷川渥 「ジャクソン・ポロック (SPECIAL FEATURE 現代アートの巨匠 今こそ注目!現代アートの巨人たち)」 『美術手帖』(951) pp.36-41、美術出版社、2011年
18. リチャード・P・テイラー 「ポロックの抽象画にひそむフラクタル」 『日経サイエンス』(33) pp.62-68、日経サイエンス社、2003年

引用文献

Arts and Architecture 61. (1944).

エリザベス・フランク. (1989). ジャクソン・ポロック. (石崎浩一郎・谷川薫, 訳) 美術出版社.

ジャクソン・ポロック. (1948). My Painting. Possibilities, no. 1.

ビエト・モンドリアン. (1991). 新しい造形：新造形主義. (宮島久雄, 訳) 中央公論美術出版.

是枝開. (1994). ポロックの量と速度、そして線 -アメリカが生んだ巨匠：ジャクソン・ポロック-. 著: 美術手帖 695 (ページ: 222-229). 美術出版社.

谷川渥. (2011). ジャクソン・ポロック(SPECIAL FEATURE 現代アートの巨匠). 著: 美術手帖 951 (ページ: 36-41). 美術出版社.

図版脚注



i

Jackson Pollock, *One: Number 31, 1950*, 1950, Oil and enamel paint on canvas, 269.5 x 530.8 cm



ii

Jackson Pollock, *Untitled [Naked Man with Knife]*, 1938-41, Oil on canvas, 127 x 91 cm



iii

Jackson Pollock, *Go West*, 1935, Oil on canvas, 38.3 x 52.7 cm



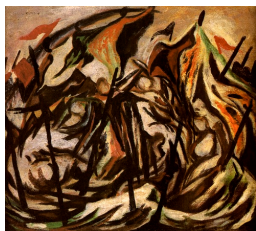
iv

José Clemente Orozco, *人間のふたつの本性*, 1922 (作品現存しない)



v

Jackson Pollock, *Untitled [Overall Composition]*, 1934-38, Oil on canvas, 38 x 50.8 cm



vi

Jackson Pollock, *Composition with Figures and Banners*, 1934-38, Oil on canvas, 27 x 29.8 cm



vii

Jackson Pollock, *Untitled*, 1946-47, Drypoint on paper



Jackson Pollock, *Untitled*, 1946-47, Ink on paper



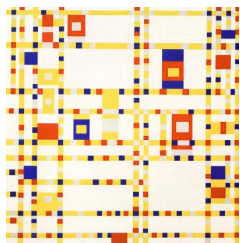
viii

Jackson Pollock, *Blue Poles: Number 11, 1952*, 1952, Enamel and aluminum paint with glass on canvas, 210 x 486.8 cm



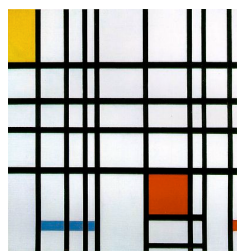
ix

Jackson Pollock, *Painting [Silver over Black, White, Yellow and Red]*, 1948, Painting on paper mounted on canvas, 61 x 80 cm



x

Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-1943, Oil on canvas, 127 x 127 cm



xi

Piet Mondrian, *Composition with Yellow, Blue, and Red*, 1937-42, Oil on canvas, 72.5 x 69 cm