

Studio 138

3

Studio 138 3

目次

ルドンについての覚え書き	小池 隆英	4
描くこと・貼ること —— コラージュ表現を通じて	岸本 吉弘	12
描きたい何か	小川 佳夫	20
絵画のために —— なにかが何かになる前	中小路 萌美	25
描くことについて —— 色が絵画に成るまで	酒井 香奈	31
ドローイングと絵画のあわいにⅢ	山口 牧子	37
イメージの可逆性 —— 想起	好地 匠	45
言葉とおなじ	金田 実生	54
東京大都市圏の眺望	河名 祐二	57
モノクロームによる抽象表現	森川 敬三	59
ベルリン・ビエンナーレ、ドクメンタ、ヴェネチア・ビエンナーレ鑑賞レポート —— You Are Another Me (あなたはもう一人の私)	平野 泰子	62
パリ個展報告と雑記	吉川 民仁	69
抽象表現主義者たちの自主的集団活動 Part 3 —— 怒れる者たち (1950年)	大島 徹也	74
スタジオ 35 での芸術家討論会 —— 三日目 (1950年4月23日) 前半 ロバート・グッドナフ 編 / 大島徹也 訳		102
Studio 138 活動記録 2022-2023		113

ルドンについての覚え書き

小池 隆英

日本との関係

オディロン・ルドンを初めて知ったのは高校の入学の頃である。入学祝で買ってもらった印象派の美術全集の中の一冊がルドンであった。また、ルドンを最初に意識したのは、高校の国語の教科書に掲載されていた中原中也の「一つのメルヘン」という詩で、秋の夜の河原に硅石の粉末のような陽がさらさらと射している様子が書いてあった。そこに「淡い、それでいてくっきりとした影を落としている」¹蝶が登場してくるのであるが、暗闇の中で妖しく光るその世界がルドンの絵のようでもあり、硅石の粉末という言葉からルドンのパステル画の顔料を連想した。絵を描き始めた当初はルドンはマティスのような自分の制作に直結する画家ではなく、ドガのようなパステル画の名手の一人ぐらいの認識しかなかった。ところがその後、東京国立近代美術館の新収蔵品のコーナーで偶然このルドンの作品《若き日の仏陀》(図1)(現在、京都国立近代美術館所蔵)を見た。画面に後光が差しているような色彩の輝きがあり、ルドンの素晴らしさを実感して認識を改めた。キャプションを見てみると、土田麦僊、寄贈とあり、なぜ日本画家の土田麦僊がルドンを所蔵していたのか?その事がずっと気になっていた。後に2018年の三菱一号館美術館でのルドン展の図録掲載の安井裕雄氏の論考²と、関西大学の豊田郁氏の論文³を知り、日本におけるルドンの受容と日本画との思わぬ結び付きを知る事ができて謎が解けた。それによると、土田麦僊は1921年から1923年にかけてヨーロッパに遊学した折に現地で絵を購入している。その購入した中の一点がルドンのこの作品であるが、仏陀ということで日本画家の麦僊にとっては親しみやすかったのかもしれない。麦僊の師匠、竹内栖鳳もまたルドンを所蔵していた⁴。ルドンの作品は油彩でありながらパステルのような粒子を感じさせるマットな印象があり、日本画の顔料にも似ている。それが日本画家がルドンを好む理由では?と勝手に思い込んでいた。ところが、麦僊はアンリ・ルソーの絵も購入している。しかも麦僊は素朴派のルソーの絵が大のお気に入りだったようで、相当苦勞して絵を探して手に入れていて、これは意外であった。他にもルノワールやセザンヌなどを購入していて、麦僊が日本画という枠を超えて同時代の西洋絵画からも食欲に吸収しようとしていた事を知り驚いた。その麦僊が苦勞して購入したルソーの絵《牧場》は現在アーティゾン美術館(旧ブリヂストン美術館)に所蔵されているが、それは私にも馴染みのある作品で、高校生の頃に買った岡鹿之助著の『油絵のマティエール』⁵に掲載されていたものである。その油彩画家の岡鹿之助もルドンの影響を強く受けていて、ルドンのアトリエまで訪問している⁶。奇しくもこれで麦僊とルドンとルソーが繋がった。

豊田郁氏の論文掲載の麦僊の手記⁷によると、ヨーロッパ滞在中に色彩に目覚め、イタリアではフレスコ画を見て感動し、テンペラ画を試したり麻布のキャンバスに描くなど、いろいろと実験もしたようである。イタリアの美術学校には、美大の日本画科を出て留学してくる日本

人もいとイタリア留学経験者から私も聞いたことがある。確かにフレスコ画は油彩より日本画に近いし、油彩でもキャンバスの下地は膠を使うので日本画家の麦僊がイタリアに感激するのは理解できる。興味深いのは、パリの日仏交換美術展で見た日本画を麦僊は「透き通っている」⁸と指摘しているところで、「絹に描いた絵は一層透けて見えてよくない、絹地を用いるのであれば『うんと厚く胡粉をひくか、』」とも述べている。私が水彩の一種でもあるアクリル絵の具を大学の時に初めて使った時も麦僊と同じ感想を持った。それまで慣れ親しんだ油彩に比べ、透けてしまって心もとない感じがして、その時は直感的に麦僊のように膠で溶いた胡粉を塗って厚みを出して、アクリル絵の具の染み込みを抑えつつ重厚感をもたせようとした。また、アクリル絵の具は一旦乾くと洗い流せない特質があり、また油彩に比べて透けやすく、下に置いた色の影響を受けて濁ってしまう。そのため下地などは明るめにする必要がある。麦僊は岸田劉生の色彩を批判しているが、濁った色を絵の要素として雰囲気作りに利用しているのが麦僊には許せなかったのだろう。先日タイミング良くサントリー美術館の「京都・智積院の名宝」展⁹で麦僊の《朝顔図》を見てきた。予想通り、画面全体が明るく広がりのある作品だった。葉の緑色も不透明な強さと厚みを持ちつつ濁ってなくて、なんとと言っても画面の半分以上を占める生成り色の背景が圧倒的で、余白でありながらも手前の朝顔の葉の緑色と花の白色と青色を引き立てていて、“透けない”で色面として主張していた。堂本印象の八面の襖絵群の隣での展示であったが、小品ながら色面の拡張する感覚が伝わってきた。麦僊が言うところの“透ける”を考えてみると、透けて見えるとは物理的な支持体の布の厚みや絵の具の濃さの問題だけではなく、それより色彩の関係性に因る効果の方が大きい。麦僊は色彩のヴァールの感覚を日本画を通してヨーロッパで体得したのではないだろうか。

ルドン——黒の変容

年譜を見ると、ルドンで特異なのは50歳位までは木炭デッサンやリトグラフなどのモノクロームの作品が主で、よく知られた色彩豊かな油彩画やパステル画などの作品は50歳以降に制作されたという点である。モローより14歳若く、マティスより約30歳年長で、最後の印象派展である第8回展に油絵ではなく白黒の木炭画を出品している。印象派に対してルドンは否定的であったらしい。象徴派のマラルメなどの文学者とも交流し、それが世に出るきっかけにもなっている。独特の幻想的で世紀末的な世界を描いて、モローと共に象徴主義の画家としても知られている。特にモノクロームの木炭画の深みのある黒色が魅力的で、同じ木炭なのにこうも違うのかと受験生の頃に石膏デッサンで苦勞させられた者としてはなおさら彼の黒の深さに魅了される。

ルドンは単眼の巨人、キュクロブスや、目玉の気球の怖い絵(図2)でよく知られているが、特に目玉の気球は、水木しげるの漫画ゲゲゲの鬼太郎の目玉おやじのキャラクターデザインへのヒントにもなっている。ルドンは若い頃に植物学者アルマン・クラヴォーと親しくなり、彼の影響で顕微鏡で見た植物の世界に惹かれ、そのためカルドンの絵の背景には花だけでなく、微生物や植物の細胞のような不思議な形態がよく出てくる。また、版画家ロドルフ・ブレスダンにも弟子入りしている。ブレスダンの版画作品(図3)を見ると、画面から溢れ出るような鬱

蒼とした森の濃密な空間が画面にびっしりと表現されているのが印象的である。この画面をびっしり覆い尽くす感覚は水木しげるのようでもあり、体に纏わりつくアジア的な闇とも共通しているようにも見えて、日本の森と粘菌の学者、南方熊楠を思い出してしまう。特に師匠ブレスダンとの出会いは、その後のルドンの方向性を決定的にしたように思う。ルドンは建築を学ぶためにパリの美術学校を受験して失敗し、失意のうちに故郷に戻った時にブレスダンに弟子入りしている。ブレスダンは放浪の画家であり、ヴィクトル・ユゴーやボードレールにも支持されていたが、彼の引き籠もったような細密な怪しい世界は、その時の厭世的なルドンの心境とも合致したのかもしれない。ところで、劇作家の唐十郎もルドンの黒が好きようで、かつてテレビ番組の日曜美術館で「ルドンの黒を、彼の中から染み出した色であり、暗闇の向こう側から訪問してくる絵画」とも言っている。また、同番組で作曲家の武満徹はルドンの《閉じた眼》(図4)を好きな絵として挙げていて「閉じた眼」というタイトルの自作のピアノ曲まで披露している。また音楽家らしく武満は音楽の白色雑音についても述べていて、色彩の黒にはあらゆる色が含まれている事と絡めて、自然界のあらゆる雑音をも白色のランダムノイズとしているのが興味深い。ルドンの黒に魅せられた人が文学者や音楽家から漫画家に至るまで幅広く存在するのがルドンの特徴かもしれない。

逆光による画面構成と視線の誘導

ルドンの優れているところは、明暗の階調(調子)と色彩との絶妙なバランスである。高校生の時に初めて木炭の石膏デッサンを経験して、現実の世界はモノクロームの明暗のグラデーションに置き換えられる事を知ったわけだが、それを油絵に活かすとどうしても色が濁ってしまい、明暗と色彩の両立は不可能と思いついでいた。そんな時にルドンの《閉じた眼》が両立し得る事を教えてくれた。《閉じた眼》は明暗のグラデーションを使いつつ、最小限のアンバー系の茶と青と僅かな黄色だけで静謐で安らかな世界を生み出している。逆光の朝焼けのような空を背景にして、微妙なモノクロームに近いグレイトーンの中に豊かな色を感じた。明暗をグレイトーンを使って色に置き換え、そこに色相の強い色を加えて色相対比にまで持ち込む手法はゴーギャンやナビ派の画家を経てピカソの青の時代やバラ色の時代にも受け継がれているように思う。

この逆光の中に人物を妖しく浮かび上がらせる手法はルドンの絵によく見受けられる。逆光による明暗のコントラストは、画面をよりダイナミックに劇的なものに変えるが、一旦闇に紛れさせてから徐々にほんのりと淡い光で輝かせる手法は、ブレスダンやモローから学んだものかもしれない。この手法はルドンが初めて色を使い始めたときされている《刺繍をするルドン夫人》(図5)に既に現れている。ルドンはあえて顔をはっきり描きたくないのか、あるいは視線を避けたいのか、顔に対しても逆光の絵が多い。この絵を推察すると、いつものようにモノクロームの絵を描くつもりで描き始めて、かなり後になってから路線変更して恐る恐る色を使った形跡がある。ルドンにしては黒のせいで珍しく色が沈んでいるからである。ただしこのパステル画はルドンが40歳でカミーユと結婚した年の制作である。喜びに溢れて思わず心境

の変化で色を使ってしまったのか、奥さんのカミーユに色を使うよう頼まれたのかは定かではないが、この絵では夫人の横顔の右隣の背景のオレンジ色が起点になっている。控え目なオレンジ色ではあるが、モノクロームの画面に最初に置く時はかなり勇気が必要であったと思う。《花のコサージュを付けた婦人》(図6)の場合も、肖像画であるにもかかわらず逆光気味のため夫人の顔に光は当たっておらず、首と肩に僅かに当たっている程度である。顔の表情も反射光でかろうじて分かるだけである。土田麦僊旧蔵の作品《若き日の仏陀》も同様で、月明かりの夜空を魚眼レンズで撮ったようにも見えるルドンには珍しい不思議な背景の仏陀像であるが、光が当たっているのは手前の胸の辺りだけで、顔に光は当たっていない。顔の明確な描写を意識的に避けているようにも見える。

ルドンが逆光に拘るのは顔だけに視線が集中することを周到に避けて、視線を誘導して画面全体に眼を向けさせるためである。顔だけが突出したりせず人物が画面の中で静かに佇んでいる世界、全体を意識しながら、ひっそりとした灰かさを描くこと、その有り様こそがルドンが求めた世界である。それは木炭画や版画で培った闇に紛れた世界を経て辿り着いた境地ともいえる。

絵を描いていると煮詰まって膠着状態に陥ることがよくある。そういう時はそれまでの停滞したリズムを壊すために、絵と自分自身へのショック療法も兼ねて、敢えてヴァールールの合っていない強い色を置く。そういう動き出しのリズムを感じさせる絵がルドンにもある。それが息子のアリを描いた《アリ・ルドンの肖像》(図7)で、一見すると穏やかでアンティームなヴィヤールの絵である。しかし、このパステル画を見ていると、リアルな制作時の状況が浮かんでくる。まずは一旦画面全体を渋めの黄緑色で塗って暗くして眼を慣れさせ、その暗さの中で一筋の光を見つけ出すように探りながら、機が熟したら一気に明るく強い色、この白っぽい色を画面の人物を背後から照らすように大胆に顔の横に置く。その劇的な逆光の効果により、子供の体の左側のシルエットが強調され、その明かりの反射光で顔の左半分をほんのりと淡く浮かび上がらせている。それにより骨格が感じられるほど顔は立体的なり、激しい対比の効果は画面全体にまで波及する。そのようなリアルなプロセスが見える作品は他にもあり、同じく息子を描いた《子供》(図8)である。この作品も画面の半分がかなり強めのオレンジ色で覆われていて、より平面的なのが特徴である。子供の淡く白っぽい横顔が描かれているが、特に子供の部分がかなり薄塗りで支持体の紙や子供の下描きの線まで透けて見える程である。画面の右半分の強いオレンジ色が何を表しているのか判別できないが、抽象的な表現で興味深い。子供の首の所が横線で切れたようになっている。この線が窓枠だとすると、子供が透けて見えることから、窓の外からガラス越しに見た光景なのかもしれない。背景に溶け込んだ子供と直線によって浅い空間構成になり、オレンジ色の色面がより抽象度を増している。窓の縁に置かれた青色の花らしきものが、背景のオレンジ色と呼応して輝いている。ルドンのこの絵は何が描かれているかは問題ではなく、もはや色面による抽象画とも言える。ルドンの絵には内側から発熱しているようなほっとした暖かみを感じる。また、このオレンジ色にも黒を感じる。版画で得た黒の感覚は色彩を用いる様になった後年の絵にも通底していて、一見明るい色の作品で

も重しのように黒の意識が裏側から支えている。

ルドンの作品で唯一黒を感じさせない作品は、食堂の装飾用に描かれた、ルドンにしてみれば巨大サイズの《グラン・ブーケ》(図9)である。他の壁画は油彩であるが、この絵だけがパステルで描かれている。『ルドン——秘密の花園』展カタログ¹⁰によると、ルドンに食堂装飾画を頼んだドムシー男爵は、ルドンを滞在させミラノと一緒に旅行して食堂装飾画の綿密な打ち合わせをしている。他の壁画は装飾的で日本の障壁画に近い感じであるが、この《グラン・ブーケ》だけ違う印象を受ける。画面を見ると花の輪郭に沿って白い背景にグレイの隈取りが見える。この隈取りは白い画面でお馴染みの藤田嗣治がよく使う手法で、画面から対象物が浮かないように繋ぎ留める効果がある。つまりルドンは藤田が陶磁器の白を意識したように、黒ではなく、白い壁を意識してこの絵に取り組んだことになる。また、自分の背丈を超える真っ白な巨大なキャンバスを前にした時の、圧倒的な白の迫力がルドンの意識を変えさせたとも言える。食堂装飾画はマティスにおけるヴァンスの礼拝堂のように絵が飾られる場所の状況や光などを想定して描かれているが、特にデトランプ¹¹というそれまで使ってなかった絵の具でルドンは描いている。テンペラ的一种で、膠で溶くので油彩に比べて乾燥が早い事は推察できる。ナビ派の画家達がよく使っていて、ヴィヤールデがデトランプで描いた装飾画連作をルドンは見ていて、その影響から食堂装飾画に使ったらしい。かつて影響を与えていたナビ派の画家達から今度は逆にルドン自身が影響を受けて新しい世界に向けて貪欲になっている。《グラン・ブーケ》は、それまでの内なる黒の世界からルドンが初めて外に向かって意識が放たれた、変化の予兆を孕んだ唯一の貴重な作品であるかもしれない。

逆光を好む画家は細かい描写よりも暗さや雰囲気に関心を持って色や空間に拘りたく、全光の場合は物の表面や表情すべてを描き尽くしたい、という傾向があるように思う。黒の時代のルドンは初期の頃は全光を好み、全てを彫り尽くしたいという願望が見える。徐々に木炭の黒色に反応して雰囲気を重視するようになり、逆光好きへ徐々に変わっていった色彩豊かなパステルや油彩に移行できたように思う。それでも黒の世界から色彩の世界への変化は驚異的で同一人物とは思えない。ルドンはかなり珍しいタイプの画家で、私の中ではやはり銅版画家でもあったモランディと双璧である。

1. 中原中也「一つのメルヘン」『在りし日の歌』創元社、1934年。
2. 安井裕雄「浮遊する眼球、胡蝶の夢、再生の樹木——明治、大正時代の日本におけるルドンの受容」『ルドン——秘密の花園』三菱一号館美術館、2018年。
3. 豊田郁「土田麦僊——欧州巡礼とイタリア美術受容」関西大学学位審査論文、2018年。
4. オディロン・ルドン《花の中の少女の横顔》1900-1910年、岐阜県美術館所蔵。
5. 岡鹿之助『油絵のマティエール』美術出版社、1957年、229頁。
6. 安井「浮遊する眼球、胡蝶の夢、再生の樹木」170頁。
7. 豊田「土田麦僊」61～64頁。
8. 豊田「土田麦僊」62頁。
9. 「京都・智積院の名宝」展、サントリー美術館、2022年11月30日～2023年1月22日。
10. 安井裕雄「ドムシー男爵とドムシー城食堂の装飾」『ルドン』96～105頁。
11. 安井「ドムシー男爵とドムシー城食堂の装飾」102頁。

〔図版出典〕

- 図1 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:OdilonRedon-1905-Buddha_in_Young_Days.png
- 図2 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Redon.eyeballoon.jpg?uselang=ja>
- 図3 <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/35969>
- 図4 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Odilon_Redon_-_Closed_Eyes_-_Google_Art_Project.jpg
- 図5 <https://www.wikiart.org/en/odilon-redon/portrait-of-madame-redon-embroidering-1880>
- 図6 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Redon_-_Woman_with_Flower_Corsage_1912.jpg
- 図7 <https://www.artic.edu/artworks/68418/portrait-of-ari-redon>
- 図8 <https://www.wikiart.org/en/odilon-redon/the-child>
- 図9 <https://www.musey.net/19114>



図1 オディロン・ルドン《若き日の仏陀》1905年
油彩/カンヴァス 65.5 × 50.5 cm
京都国立近代美術館



図2 オディロン・ルドン《眼=気球》1898年
木炭/紙 42.2 × 33.3 cm ニューヨーク近代美術館



図3 ロドルフ・ブレスダン《善きサマリア人》1861年
リトグラフ/紙 56.4 × 44.4 cm 三重県立美術館



図4 オディロン・ルドン《閉じた眼》1890年
油彩/カンヴァス 44 × 36 cm オルセー美術館



図5 オディロン・ルドン《刺繍をするルドン夫人》1880年
パステル/紙 58 × 42 cm オルセー美術館



図6 オディロン・ルドン《花のコサージュを付けた婦人》
1912年 パステル/色紙 77.2 × 64.7 cm
イアン・ウッドナー・ファミリー・コレクション



図7 オディロン・ルドン《アリ・ルドンの肖像》
1896-97年 パステル/紙 44.8 × 30.8 cm
シカゴ美術研究所



図8 オディロン・ルドン《子供》1894年
パステル/紙 27 × 26.8 cm デイジョン美術館



図9 オディロン・ルドン《グラン・ブーケ》1901年
パステル/カンヴァス 248.3 × 162.9 cm
三菱一号館美術館

描くこと・貼ること——コラージュ表現を通じて

岸本 吉弘

はじめに

私はこれまで本誌『Studio138』において、創作現場の実際を紹介する論考を2度にわたり寄稿してきた。1号においては「立体制作」¹であり、2号においては「襖絵制作」²である。それらは私の本業である絵画制作からやや逸脱もした媒体であり試みでもあったが、従来の「キャンバスに油彩」という形式から離れた実践であるがゆえ、自身の絵画理念をも対照化する意義のある「挑戦材料」や「補完材料」として私のなかで蓄積されたのである。

さて、続いて本3号で紹介するのが「コラージュ表現（制作）」である。

「コラージュ（仏：collage）」は字義のとおりフランス語で「貼り付け」「糊付け」を意味し、多様な紙片類（色紙や印刷物、布）などの素材を貼り込むことで、積極的な画面構成を創出する絵画的手法（作品）である。

私はこれまで油彩小作品やドローイング作品において、さほど積極的ではないが、このコラージュ手法を採り入れた創作を幾度か試みてきた。それらの多くは画面上のアクセントとして、装飾的なテクスチャー効果として、また近年においては画面の「垂直的な要素（ストライプ）」を助長する要素として機能をしたのである。その手法にはダブローにはない（ドローイング的な）解放性も感取していたが、あくまでも「描くこと」を補完する方法・材料として「貼ること」が存在したとも言え、それは画面の部分感に留まった「副次的」な存在であったのである（図1～2）。そうした経緯のなか、コラージュそのものが主要素となる（「貼ること」が前面化する）制作に本格的に取り組みたいという欲求が高まってきたのである。それは「貼ること」そのものに備わっているであろう「即物性（もの）」や「平面性（たいら）」など（絵具による描画表現にはない）特性に強く惹かれるものがあったからであろう。そこに近作における色彩選択の拡張（変化）も加わり、色彩的な「コラージュ表現」への期待（イメージ）が何より膨らんできたのである³。

さて、歴史を俯瞰するとコラージュ作品の好例が幾つも存在する。なかでもアンリ・マティスの「カット・アウト」作品⁴の秀作は、大きなスケール感のもと色面同士が空間的に関係を結び、私たちに造形性を超えた至福感に近い感情さえ呼び覚ましてくれる（図3）。只、私がコラージュ作品として真っ先に思いつく例はマティスよりもやや時代を遡る。それはパブロ・ピカソの「パピエ・コレ（仏：papier collé）」作品⁵である（図4～5）。両作品ともに「貼ること（平面性）」そのものが画面構成に積極的に関与し、同時に「描くこと（空間性）」とも拮抗・共存している様子が窺える。作品はその両者の即興的・造形的なバランスのもとで緊張感を伴った表現として成立しており、コラージュ作品の模範例とも云えるのではないだろうか。なかでも興味深いのは「パピエ・コレ」の主眼は現実空間の再獲得にあったことである。それは直前の「分析

的キュビズム期（1909-11年頃）」において、対象の解体を過度に推し進め、その結果として対象を認識することすらできなくなったのであり⁶、そこで「貼ること」により対象再現への「振り返り」を意識したのである。しかしながら図5においては、更にその現実空間を平面的・造形的にも発展・解体させようとするピカソの気概も感じ取ることができる。こうした秀作とも云える先例や、対象と画面を再構築するであろう「広義でのキュビズム（パピエ・コレ含）」への関心が、今回の制作動機の形成に至る背景として存在していたのである。

ところで、抽象絵画が誕生してから既に久しい。20世紀初頭の動向であった「キュビズム」が契機となり、そこからの展開として「三大抽象絵画開拓者（マレーヴィチ、モンドリアン、カンディンスキー）」らが本格的な道を切り開き、更にその後を継ぎ「アメリカ抽象表現主義」の登場により豊潤期をも迎えたのである。そのなかでコラージュ表現は決して絵画の副産物ではなく、絵画史を進展・促進させる重責（役割）をも帯びていたのではないだろうか。

制作プロセス

今回の制作目標は、コラージュ手法があくまでも部分感に留まることなく画面全面に施し、「貼ること」と「描くこと」とを拮抗させながらも、内実のある「色彩的なストライプ」を創作することにあった。更に私は制作当初、次のように各々の「行為」の意味合いを敢えて対義的に理解をしていたのである。

- ・描くこと→具体的、空間的、収束、部分性
- ・貼ること→抽象的、平面的、展開、全体性

まず、支持体としてはB1サイズ（h72.8 × w103 cm）の木製パネル⁷を2枚準備した。その理由としては2作品を比較対称化しながらの制作が可能となり（そこに一定の差異をも見出すこともでき）相乗効果をも期待したかったからである。以下、順を追って制作プロセスを俯瞰したい。

最初の段階として、エマルジョンなどの下塗り等は施さずに、木製パネルにそのまま紙片類（色画用紙、包装紙、印刷物など）⁸を直に貼り込んでいったのである。（紙片はランダムに手で破いた不定形な形状のものや、鋏やカッターで切り出した直線的でシャープなものなどを豊富に準備していた。）無造作に偶発性を誘いながらの貼りこみを続け、時折、それに呼応するように木炭やパステルでアクセント（表情）も描き込んだのである。この「貼ること」「描くこと」が反復するような進行はタブロー制作でのプロセスと通じるものがあるが、「貼ること」と「描くこと」は根本的に違った行為でもあり、「貼ること」の方が、その実作業的な特性からか「描くこと」とは違った鋭敏（迅速）な画面展開が可能ともなったのである。

次の段階としてアクリル絵具⁹を使用し「色」で描くことを始めたのである。「描く色」と「貼る色」、この両者のテクスチャー的な差異（見映えも違う）は、制作中の私には新鮮味もあり心地良いものでもあった。その時点で徐々に「垂直ストライプ」を見出し、あたりをつけてい

くのである。しばらく「描く」と「貼る」の両行為が「垂直性」のもとで繰り返された。なかでもストライプは絵具で「描くこと」により現れ、そのストライプを壊し解体することが「貼ること」であったのである。

更に制作が進むなかで、時に一定の面積を大胆に覆うように貼り込みをし、(また時には)細かく「切り絵」のような微細な貼り込みを施す、といった具合に「貼ること」に幅が生じ始めたのである(それは「描くこと」においても同様であった)。そうした両行為の「イタチごっこ」的な展開により、自ずと画面は「飽和状態」に近づき始めたのである(この辺りの画面推移や心理状況などは通常のタブロー制作とほぼ同じ雰囲気でもある)。

そして制作も終盤に近づくと「描くこととしてのストライプ」から「貼ることとしてのストライプ」へと行為の内実も変貌し始め、当初に想定した意味合いの「逆転化・混在化」も始まりつつあることに気づいたのである。つまりそれは「描く→抽象的、平面的、展開、全体性」「貼る→具体的、空間的、収束、部分性」ということでもある。そうした状況で、「描く」「貼る」という各行為は当初の「限定性」ではなく、(やや大袈裟な言い方をすると)そこから解放され一種の「自在性」をも獲得したのである。こうして作品は一定の完成を迎えたのである(図6～9¹⁰⁾。

コラージュ表現の魅力は、貼られた紙片そのものが「絵の一部」や「絵そのもの」となることである。即ちそれは色面やテクスチャーとして、そのまま画面構成や装飾に直結すること(またそう実感ができること)でもある。それは絵具のような「塗り重ね」がもたらす複雑な表情とは違い、平面的な強度をも持つものであろう。それは極論すると、画面の「平面性」を確かめ、かつ逆説的にも示す行為であるのかも知れない。

部分と全体(気づきとして)

今回のコラージュ制作を振り返ると、そこには「画面を壊しながら組み立てる」という感覚や意識が私のなかで一貫していたように感じる。それは私の「キュビズム解釈」にもつながり、今回のコラージュ制作でより具体化・意識化したとも言える。更にそれは次にも述べる「部分」と「全体」という概念や実践を、再考する機会を私に与えてくれたのである。

近年、画面の「部分」や「全体」という関係性について考える機会が多い。手下のキャンバスに描くこと自体が局部的な行為でもあり、私は「描くこと」そのものが「部分的」な所作であると捉えている。勿論、「全体」を描き直すことも不可能ではない。しかしそれは極めて意識的かつ恣意的でもある行為だと言えないだろうか。しかし私のこれまでの制作は(ゲシュタルトさながら)画面の「全体の優位性」を意識した制作が大半でもあった(それはアメリカ抽象表現主義からの影響によるものでもあるが)、それがここ数年になると「全体」へのこだわりや「全体」からの発想(統一感や関係性)などは鳴りを潜め、むしろ「部分」への執着・関心が増し、「部分の優位性」をも意識している現状がある。それは「部分」から「全体」を発想もし「関係付け」や「括り」を模索しようとする姿勢である。恐らくこの両者間には一定の「因

果関係」と「相関関係」が成立しているのである。それは「部分」を「因」として全体という結「果」が生じ、また「部分」の形相に呼応し「全体」像を左右し決定もするというもので、即ち「部分」をあくまでも起点とした有り様である¹²。

こうした発想は近作の(色彩的)変貌とも無縁のものではない。そこには統一感のある色彩表現から、多色(3原色等)の採択という色彩変化が前提となっているのである。3原色ストライプの並置は、視覚的にも独立性が高く、記号的な意味合いをも内在する。それは視点を「部分」に留め、かつ「部分」が前面化もするものである。即ち3原色ストライプの使用が「部分」への注視という意識的な変化をも喚起させたのであろう。かつそれらと歩調を合わせるように「垂直ストライプ」の数も増えていったのである。それまでの全体的な構成具合や間合いを意識したようなストライプの入り方や位置・数ではなく、画面全体に均質的に(場合によっては)過密に「垂直ストライプ」が登場し始めたのである。(図10)

更にそうした意識変化(部分への執着)は、本誌でかつて紹介した「立体制作」や「襖絵制作」とも無関係なものではない。「立体制作」では粘土という材質を介在したテクスチャー感覚・認識が前提としてあり、それは私にとって感覚的かつ局部的なものであり、全体像をさほど意識する必要すらない構造となっていたのである。更に「襖絵制作」では4連結の可変連続性という日本古来のフォーマットの採用もあり、そこでは1枚の部分感が前面化し他3枚と関係性・運動性を結ぶものであり、それは1枚の大きな絵を4分割するのではなく、1枚の絵が派生・増幅し4枚(全体)になる感覚に近いのである。両者ともに「部分」を始点とした発想・実践が内包していたことを改めて気づき、そうした流れが今回のコラージュ制作にも有機的に(必然的にも)つながったのであろう。

ここで、今回のコラージュ制作直後のタブロー作品を紹介したい。(図11)

本作《Toys》¹³は4連結の木製パネルで組成された1枚ものの大作であり、上記のコラージュ作品とも並走し制作したものである。それは先述の襖絵フォーマットにも親和性を結び、かつ今回のコラージュ制作におけるパネル使用とも関連するものである¹⁴。堅牢なパネルは、キャンバスのような柔軟性に乏しく強硬性が高いものである。制作当初、そこではこれまでの「描く行為」が全く通用せず「撥ね返される」ような感覚しかなく、それが制作前半における戸惑いやストレス(足枷)となったが、逆にそれが乗り越える課題ともなったのである。制作が進むなかで次第に「慣れ」も生じ、制作後半においては、絵具を「貼り付け」「置く」(ような)という予定調和的な打開策(制作手法)に至ったのであり、それは一種のコラージュ的な感覚であったとも言えよう。

色彩的にはこれまでの青系統による空間的な画面統一は薄れ、ベースにしたのは明るめの色(白やグレー系統)であり、それによりストライプ(3原色や他)がより強調もされ、「部分」に意識を向かわせようとする。そこには統一された一挙性を希求する姿勢はなく、むしろ「部分」をつなげ「全体」へと派生していくような画面展開が主となった作品である。それは解釈の仕

様によっては「多視点的（キュビズム的）」とも言え、同時に（色彩ストライプにより）画面を解体するような感覚・行為につながるものだと発想している。

恐らく、本来この「部分」という概念には「全体」を内包・内在し、かつ解体・破綻もさせる特性（魅力）があるのではないだろうか。

-
1. 岸本吉弘「制作ノート——立体制作を通じて」『Studio 138』1号（2021年）、20～25頁。
 2. 岸本吉弘「垂直性の周辺——襖絵制作を通じて」『Studio 138』2号（2022年）、17～24頁。
 3. 本務校である神戸大学国際人間科学部での担当授業「絵画アート実践1、2」（2年生選択）において、3週にわたり「抽象的なコラージュ課題」を実習させており（2021年以降）、その受講学生たちの真摯な創作実践から、少なからず刺激を受けたのも今回の制作動機につながった一つの間接的要因である。
 4. 1940年代初頭から、マティスの健康状態（腹部癌の手術も経験）は芳しくなく、絵画や彫刻の制作はほぼ出来なくなっており、そうした環境下で始めたのが「カット・アウト」の紙コラージュ作品である。まさにそれは「打開策」でありながらも、結果として多くの意義深い作品が誕生もしたことから「怪我の功名」とも言える。なかでも図1《かたつむり》《オセアニアの記憶》は晩年のマティス作品なかでも重要な位置を占めるものである。
 5. 「コラージュ」が貼り付けて制作された造形作品そのものを指すのに対し、「パピエ・コレ」はフランス語で「何かをのり付けた紙」という意味で、厳密にはコラージュの前段階に当たる絵画技法を指す。類似する用語として「アッサンブラージュ（仏: assemblage）」があるが、これは「寄せ集め」「継ぎ合わせ」を意味し、云わばコラージュの立体版として理解しても差支えないだろう。
 6. キュビズムのハードコアは先行した「分析期」と言える、そこには「解体と構築」を同時並走させる意義や魅力があると個人的には考えている。それは「崩しながら≒組み立てる」ような創作感覚でもあろう。またコラージュ手法は「分析期」にも部分的であるが登場もし、「パピエ・コレ」への橋渡しともなったのである。「分析期」において「貼る行為」は（浅い奥行き空間として統一された）均質画面に「表面（物理的）」を敢えて認識させる機能をも果たした。これは絵画空間を思考する上で非常に興味深いことである。
 7. 糊を使いながらの貼り込み作業を受けとめる支持体には、一定の抵抗感や硬さも必要となり（柔軟性のある木枠キャンバスではなく）頑丈なシナベニアの木製パネルが採択するに至った。またサイズについては「貼る」という作業内容や展開効率なども考慮し、あえて大作を避ける方向とし、ヒューマンスケール内の手頃なB1サイズにすることとした。
 8. 紙片類は、色画用紙や包装紙など（豊富な種類や量）が幸いにして手元にあった、それは実家の稼業であった文房具店の閉店（実父の他界のため）時の戦利品である。
 9. これまでもドローイング作品（中型や小型）などは、水溶性絵具（アクリル絵具が主）で描くことが最も多く、（2021年度に制作した「襖絵」もアクリル絵具であり）その流れも受け、今回も制作展開の効率や、貼られる紙との「馴染み」などを考慮し、アクリル絵具を選択するに至ったのである。
 10. 画面の側面に眼を向けると、貼り込んだ紙片類（レイヤー）の重なりが確認でき、そこから制作手順なども垣間見ることできる。

11. 「部分」や「全体」というキーワード以外に、垂直ストライプに移行後（この10年近く）の間、「距離」という概念に関しても思考を巡らせている。それは何よりも私にとっては大きな課題であり、「部分」や「全体」とも密接に関係もする内容であるが、敢えてこの「距離」については、紙面を改め詳細を紹介したい。
12. 絵画を志す者であれば、こうした「部分」と「全体」の関係性について思考することは当然である。私の考えとしては、キュビズム（特に分析期）やそれ以前の筆触分割のモネ絵画（特に晩年の睡蓮）、またポロックのオールオーバー絵画にも共通することであるが、均質空間に近づくにつれ「一挙性」や「平面性」が増し、そのなかでは「全体性」も去ることながら、「部分性」の方が強調もされると認識している。そこではむしろ「部分」に「全体」が内包されるという発想も少なからず存在もするのである。勿論、それらはヒエラルキー的な優劣や序列ではないことも加えておく。
13. 近年はタイトルにも変化が生じている。これまでは《union》《United》など統一性を示すような文言を採択していたが、直近では《Toys》《pool》（2022年）といった漠然（無秩序な）とした「集合体」や「場」を指す文言の起用へと移行している。更に本作《Toys》に関しては「玩具」「ぐだらないものたち」という意味合いがある。それは卑近な子供玩具（ブロックや積木）への日常的な接点が発端ともなる。その部分集会的な構築性や、色見本的とも言える色彩集合に、間接的に惹かれていたのであろう。
14. 大作クラスでの木製パネル使用は学生時代（大学院修士制作）以降の試みである。三六サイズ（182×91cm）の自作木製パネルを4連結することで1枚物の大作を形成する形式である。本作は東京のギャラリー「数寄和」での2022年秋の個展「岸本吉弘展」時の主要出品作であり、このフォーマットは数寄和社長の岸田憲和氏からの助言に端を発したものである。

〔図版出典〕

図1～2, 6～9, 11 岸本吉弘 撮影

図3 <https://www.henrimatisse.org/the-snail.jsp>

図4 <https://www.1stdibs.com/introspective-magazine/mashup-at-the-vancouver-art-gallery/>

図5 <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/joan-eardley>

図10 南野馨 撮影



図1 岸本吉弘《Untitled vol. I》2020年
アクリル、貼り紙、木炭/紙
39.5 × 35 cm 作家蔵



図2 岸本吉弘《Untitled vol. V》2020年
アクリル、貼り紙、木炭/紙 21 × 54.5 cm
齋の郷現代美術館



図3 テイト・モダン(ロンドン)で2014年に開催されたアンリ・マティス「カット・アウト展」での展示風景
㊤アンリ・マティス《かたつむり》1952-53年 グワッシュ、貼り紙/キャンバス 287 × 288 cm テイト・ギャラリー
㊦アンリ・マティス《オセアニアの記憶》1952-53年 グワッシュ、貼り紙/キャンバス 284 × 284 cm
ニューヨーク近代美術館



図4 パブロ・ピカソ《ヴェー・マールのボトル、グラス、新聞》
1913年 貼り紙、油彩、木炭/紙、マウント 62 × 48 cm
ノルトライン・ヴェストファーレン美術館



図5 パブロ・ピカソ《頭部》1913年
貼り紙、木炭/厚紙 43.5 × 33 cm
ローランド・ベンローズコレクション



図6 岸本吉弘《コラージュの絵 I》2022年
アクリル、木炭、貼り紙/パネル 72.8 × 103 cm
作家蔵



図7 岸本吉弘《コラージュの絵 II》2022年
アクリル、木炭、貼り紙/パネル 72.8 × 103 cm
作家蔵



図8 岸本吉弘《コラージュの絵 II》(部分)



図9 岸本吉弘《コラージュの絵 II》(部分)



図10 岸本吉弘《絵画》2022年
油彩、蜜蝋/キャンバス 194 × 486 cm 作家蔵



図11 岸本吉弘《Toys》2022年
油彩、蜜蝋/パネル 182 × 364 cm 作家蔵

描きたい何か

小川 佳夫

何かを描きたいと思い、絵を描き続けている。何かとは見極めがたい。描きたい何かを考えていきたい。

明度の高い黒色

私は神楽坂で絵画教室を主宰している。そこでは、絵に魅せられた方たちが熱心に制作に勤しんでいる。ある日の夜間クラスで、鉛筆デッサンをしている A さんから「どれぐらいの濃さの色調で描いたらよいものか」と机に敷かれた布の描写について質問があった。モチーフのシチュエーションは、白い壁の前に焦げ茶の布に覆われた机が設置され、その上に複数のオブジェが置かれている。A さんは壁を含めた全体の光景を描いている。各モチーフの形は既に正確に描かれていた。教室は天井に蛍光灯の光源があるため、机上の焦げ茶は対面照射で明るい。白い壁は斜めからの照射で机上より幾分暗い。質問の詳細は、白壁よりも濃い色の焦げ茶をどれぐらいの黒さで描いたら良いのか、という内容だった。白色（単色）のモチーフであれば基本的に明るいところは白く、暗いところは黒くなるため、明度に沿った表現が可能だ。しかし上記の光景では、実際に暗いはずの壁は白くなり、明るいはずの布はより黒くなり、明度に沿った表現の原則が反転する箇所が生じる。

私は A さんに「机上のモチーフの影をできるだけ黒くし、布の陰影のコントラストに沿って描写すれば、結果的に机上全体のトーンが濃くなるので、布の色調に近づけられる」と説明した。最上の黒色を設定しそれを基準とすれば、焦げ茶も色調の対比から濃い目のグレーになる。また陰影のコントラストをできる限り正確にすれば、対面照射された明るい布の描写は可能と考えた。当たり障りのないアドバイスだった。

A さんの疑問をその後も私は思索していった。それは明度の低い白色に対しての明度の高い焦げ茶色の表現、つまり鉛筆デッサンによる明度の高い黒色の表現方法だ。しかし A さんの「どれぐらいの濃さの色調で描いたらよいものか」という質問には答えが見つけられなかった。というのも、色調は作者の色彩感覚に根差し作者個人が決定していく領域と思えたからだ。絵には暗めも明るめのトーンもありえる。そうであれば焦げ茶をどれぐらいの黒さにするかは、A さんの感覚に委ねられる。また明度の高い焦げ茶を黒色に書き替える色彩の選び方には、これといった指針がないように思えたからだ。

その後別の機会で、デッサンを翻訳に譬えて話してみた。私は翻訳の知識はほとんどないが、妻が携わっていることもあり傍らで仕事を垣間見ている。そのような事情もあり、明度の高い焦げ茶色を別色の黒色で書き替えることは、翻訳の作業に相通ずるのではないかと素人ながら思いついた次第だ。それから、二つの共通点を踏まえ「鉛筆デッサンはモチーフを別色彩である白黒に置き換える。同様に翻訳も違う言語に置き換える。絵を描くこととは翻訳をすることのようだ。これら二つは対象を表現することを目的としている」と伝えた。デッサンにおける

「対象を表現すること」とは、焦げ茶を黒に置き換えながらも、そこに現れるモノトーンの風景が、モチーフの自然な佇まいを彷彿させるように描くことなのだろう。そこでのカギは作者が選択（翻訳）した色彩にある。そして、選択決定させる色感が最も重要になってくるのだろう。

英語から日本語への翻訳の場合、英語の知識があることは当然としても、大事なのは日本語力だという。出版社を営んでいた知人も同様にそのことに言及していて、日本語力に秀でていくという意味で池澤夏樹氏のことを例に挙げていた。英語で書かれた文章には、当然英語圏の文化的バックボーンがある。同様に我々の母語である日本語も日本語圏の文化的バックボーンがある。英語の文章を日本語に翻訳することは、母語で捉える作業であり、その中でも自然な語感を併せ持っている人が日本語力に長けた人ということらしい。母語という言葉は、英語では“mother tongue”だ。直訳すれば母の舌になる。母の舌によって発音されるものが、大半の人が最初に耳にする言葉だろう。言葉を話し始めるときは母の話し言葉に依るところが大きいのだろうから。そのように幾世代にもわたって言葉は踏襲され、言語感覚が培われる。

色彩の決定

改めて色彩の置き換え、つまりは色彩の決定の話に戻したい。色彩を選ぶことは、先に触れたように感覚の領域であり、各個人の色感に依るところが大きい。以前 9 歳の少女が教室で鉛筆デッサンを始めたとき、初めて描いたモチーフのリンゴについて「赤いものを黒い鉛筆で描くのが難しかった」と話した。少女のストレートな感想に不意打ちを食らったような衝撃を受けたが、それはあまりに正論で大いに共感できた。A さんのケースでも同様に、他の色彩に置き換えるという、少女と同じ類の難題に向き合っていた。デッサンに限らず油彩や水彩などでも同様に、無数にある色彩の中から色を選び作り、描く。最終的な色彩決定は個人の色感に委ねられるのだろう。

実際の制作では、明度の高低など二の次になっていることは多いように思える。例えばこげ茶の布が本物以上に黒くなり、美しい漆黒に描画されたとすれば、その際、正確な光の照度など、科学的根拠や情報に重きを置いていることはあまりない。描き手は、先述した「自然な佇まいを彷彿させる表現」をただただ目指しているのだろう。その過程で、多くの色調は誕生する。色彩の決定、あるいは発見とは、対象を彷彿させる手段として探し求め、自らの感覚で掴むものなのだろう。

唯一なもの

私は今まで多くの絵を描いてきた。完成のタイミングを自分なりに見つけて描き続けてきた。そして毎回、これだというような感触を得たところで完成としている。これだというタイミングを得るまでは、繰り返し何回も描いている。『Studio 138』誌 1 号で「鏝は幾度となくアプローチしたが、最後に二回塗布された状態が『唯一なもの』になった」¹と書いた。繰り返し描いていたものはまだ唯一ではなかったのだ。ではなぜ、「唯一ならざるもの」と「唯一なもの」とがあるのだろうか？両者を分けるものは何か。

唯一なものとは、端的に言えば「彷彿させる表現」ではないか。根拠として挙げられるのは、

二十歳過ぎまで描いてきた具象画の手法である。「自然な佇まいを彷彿させる表現」に躍起になっていた。そして、今でも制作時には当時の感覚がある。そして作品完成時に得る感触は、当初からいずれの作品でも変わらない。常にその感触を逃さぬよう待ち構えている。譬えるならば、完成の感覚は、絵具の混濁から一気に解放されるようなもので、カタルシスとさえ呼べそうだ。その感覚を再現することで作品は完成されてきた。つまりは、十代の頃からその時々、指導者から学んできた、絵を描くうえでの物の見方や描き方を、自らの試行錯誤を通して身内に根付かせてきたということだろう。前述した母語を引き合いに出すなら、絵画での「マザー・タング」に相当するものは「完成時の感覚」なのではないかと思える。

それでは、何を彷彿させたいのか？土方明司氏は「沃野にも似た豊かな色面に、突如、啓示のように出現する鮮烈な鋭い線。それは精神が発する光を思わせる」²と評された。私は二十歳過ぎまで、光による明暗の調子を駆使してモチーフを描いてきた。その後モチーフからは離れたが、調子描法は変わらずに継続し、絵画制作を続けている。制作の際、実景の光はなくなったが、画面には光らしき存在が、現れては消え、また現れる。そして最後に筆を置いた時、そこには「光を彷彿させる表現」がある。それが私の絵画だと考える。これを以前、「記憶の底の光景」と表現した。記憶の底とは、モチーフが除かれたことで、画面そのものを凝視し、掘り下げるようにして出現させた色彩と、それに伴って現れた形、双方が絡み合ったイメージだ。

瞬間を描く

『Studio 138』誌1号で私は、「過去の筆致は過去の感覚の総体であり、未来の筆致は新しく加わってくる感覚なのだ。そして、過去と未来の筆致が一致した時、絵は完成する。これが、完成の感覚と感触が合致した瞬間だ」³と書いた。

改めて過去と未来の筆致を考えてみたい。過去の感覚の総体とは、還元すれば人の身体そのものになるだろう。それでは未来とは？未来には経験がなく、形がない。また範囲も未知である。未来は捉えどころがない果てしない空間のように思える。

作品の完成は過去と未来の筆致が一致した時、すなわち唯一なものを獲得した瞬間になると書いた。瞬間とは過去も未来も存在しない状態で、時間軸は喪失する。前述した自身の絵画における「唯一なもの」とは、過去も未来もない「永遠の総体」と言えないか。未来にも過去にも属していない淵、繋ぎ目のないはずの両者のあわいに一瞬垣間見える「淵」のようなもの。



図1 小川佳夫《異国の香料がけぶるように》2022年
油絵具／麻布、木枠 162×130.3 cm 作家蔵

1. 小川佳夫「私の描き方——自作を振り返って見えたこと」『Studio 138』1号（2021年）、58頁。
2. 土方明司「小川佳夫展に寄せて」『小川佳夫 2018—2019』パンフレット（2019年）1頁。
3. 小川「私の描き方」61頁。

絵画のために ― なにかが何かになる前

中小路 萌美

はじめに

今回は、ある展覧会に向けて書いたテキストをきっかけに考えていたことや、制作中に感じていた「沈む」という感覚、そしてよく質問されることがある「いつ完成となるのか」について、いま言葉にできることを書いてみたいと思う。

なにかが何かになる前

2022年11月19日～12月3日に gallery N 神田社宅（東京）にて開催した個展「なにかが何かになる前」（図1～4）。その際に寄稿したテキストは以下のものである。

何気なく風景を見ていると、ふと目の前のものがよくわからないなにかにみえる瞬間がある。

驚き、よく見ようとするがそれはもうみることはできず見知ったものになっている。

「なにか」は、一体何なのか。

単に見間違えただけかもしれないが、いま自分が見ている世界はこれが本当に全てで、正しいのか。

知覚していないだけで一瞬みた「なにか」がいるせいかいがあるのではないかと考えてしまう。

それをみた時——見ることを意識せず無意識に全体を捉えているような時——まなざしは風景を通り越した向こう側を覗いているような気がする。

「なにか」は知覚の周りに漂っているものなのかもしれない。

そんな、なにかが何かになる前の、ゆらゆらと曖昧なものを色やかたちで捉えようとしている。

ドイツの生物学者であり哲学者であるヤーコプ・フォン・ユクスキュル氏は、世界は客観的に存在する訳ではなく、私たちそれぞれが知覚によって構築した主体的な世界であるという。つまり、大きな世界の中に生物が存在し、同じものを同じように見ているというわけではなく、個々の生物がそれぞれの発達した感覚器官によって独自に捉え構築した世界としての環境が無数にあるということである。

これを環世界（Umwelt）と言う。



図2 小川佳夫《北風よ、吹け》2022年
油絵具／麻布、木枠 162×130.3 cm 作家蔵

犬は視力が低い代わりに聴覚・嗅覚が優れており、音と匂いで世界を捉えている。鳥は人に比べ錐体細胞がひとつ多く、紫外線をも捉えられるため、人よりもはるかに多くの色を認識できるという。この事は犬も鳥も私たちが見ている世界とは全く違った世界を見ていると言えるだろう。

私はものを見ている時（あるいはみていない時）自分の体のひと回りかふた回り、ほんの少し大きな範囲に感覚が伸びている瞬間があるような気がする。目で見ている空間だけでなく、後頭部の斜め後ろの少し離れたところがヒリヒリしたり、地面よりも下の方に気配があるように感じたりするのだ。

他の人の感覚はわからないが、もしかするとこれは私独自の知覚であり、同じ人間同士であってもそれぞれ少しずつ見えているものが違うのかもしれない。

コンセプトの説明をする際、「見ることを意識せずぼんやりと全体を眺めているような時、形の意味がわからず不可解なものがみえることがある。単に見間違えただけかもしれないが、今はもう使わなくなったヒトの野性、本能的な部分が別せかいのなにかをかうじて捉えたのかもしれない」と話しているが、まさにその本能が自分の環世界（Umwelt）の端にほんの少し触れた「なにか」をみたのだ。

なにかがいる「別せかい」とは、風景を通り越した向こう側、自分が知覚している世界のその先にある。

そして「なにかが何かになる前」とは、まさにこの出来事を端的に表した言葉であり、コンセプトである「見えているけれどみえないもの」と同義と言えるかもしれない。

まなざしや感覚によって世界を構築しながら、無意識に風景を通り越し、なにかに触れ知覚しては（あるいは知覚せずに）、新たな世界を知り（あるいは知らずに）、また遠くをみる。この一連の営みは時々起こることなどではなく、常に繰り返し連続しているのではないだろうか。

自身の感覚で受け止めた世界は、他の人とは何かが違う、ずれや歪み、あるいは鮮明な部分がありながら、層のように積み重なり厚みのある空間が構築されるのだろう。

世界（せかい）は人の、生物の数だけある。

沈む感覚

以前、和紙にアクリルを使って描いたことがあった。それは殆ど初めてと言っていいくらいのことだったが、これが非常に描きにくかった。紙が絵の具を吸い込むからというだけでなく、まるで色が向こう側へと落ちていくようで全く思うような空間が作れないのだ。筆数が増えるほど遠ざかるような感覚だった。

これに似たような感覚が普通の油彩での制作中にもある。もちろん紙のように向こうへ落ちるほどの感覚ではないが、層を重ねるごとに奥へと向かってゆくような感覚だ。

私はこれを色やかたちが「沈んでいる」と言っていた。

この感覚は透明色・不透明色、色を乗せた順番などに関係なく起こり、また沈むように感じ

ていた箇所が手前に出てくるように見えることや、逆に手前にあるように感じる箇所が奥へと沈むように見えることもある。

この沈むという言葉は制作中何気なく思っていたが、空間が画面の奥へ向かうように感じることを「奥行き」というより「深さ」という言葉にすることでそう感じた理由がわかったような気がする。

言葉そのものの意味としてはあまり違いはないのだが、「自分がどこから絵をみているのか」を表そうとすると微妙な差があるように思う。あくまで私の感覚的なものかもしれないが、「奥行き」は絵の外側に立ち一定の場所から見ているようで、「深さ」は絵の内側に入り空間の中から見ているように感じる。

私は作品を見る時、視線だけでなく自分そのものも絵に深く沈み、絵の中を泳いでいるような感覚になる。そこはプールのように一定の深さと水温の穏やかな水の中ではなく、様々な潮の流れがぶつかり、深さも温度も場所によって違う海のような場所だ。

決して表面だけではわからない。深く入らなければ見えないものが沢山あるから、沈むようにみってしまうのだ。

この感覚は環世界（Umwelt）とも繋がりがあのような気がしたのだが、今はまだうまく言葉にする事はできなかった。今後制作を通してより考えを深めたいと思う。

「いるべき場所にいる」こと

「いつ完成となるのか」という質問に対し、「動かなくなったら」と答えている。

風景をきっかけとし描き始めるが、完成図を持たずにキャンバス上でどンドン層を重ねながら描く手法の為、私自身もどんな作品が生まれるのかわからない。様々な色やかたちが生き物のように生まれては動き回り、消えてはまた生まれを繰り返した先に、これ以上動かないと思う瞬間が訪れる。

感覚的なことなので説明が難しいのだが、そこで手を止めるようにしている。これは色やかたちが「いるべき場所にいる」と言う状態なのだろう。

画面に現れるかたちは何かに似ているようで、なにかはわからないもの——私はむにやむにやしたものと呼んでいる——である。

これは「何か」に似ているように見えてもいいが、「何か」になってしまっただけではない。重要なことはあくまで「描くこと」であり、風景を再構成したその先に生まれたかたちそのものに意味はないからだ。だからそうある為に、色やかたちがいるべき場所にいる状態にしなくてはならない。

1号にも記述したが、カンヴァスに向かって描いている最中にドローイングを描くことがある。カンヴァス上に現れたかたちを紙に鉛筆で描き写し、ドローイングを重ね、そこで生まれ

たかたちをキャンバスへ戻す。これは一定の距離からだけでなく位置を変えてかたちと対話し、いるべき場所を探る為だ。

余談だが、これはかたちがあって色があるということではない。色はかたちをつくり、かたちは色をつくっている。

いるべき場所を探すことはとても難しい。1mmでも2mmでもずれてしまっはいけない。その場所が私の絵には重要なのだ。

ただ、手を止めてしばらくたってから稀に「まだ動く」と気づくことがある。それは何らかの不自然さや物足りなさといった、わずかな違和感を感じるからだ。そうした時は加筆をしている。

上でも述べたが、私にもどのような作品が生まれるのかわからず、生き物のように動くむにゃむにゃしたものはどうなりたいたのかを読み解きながら描いている。一度手を止めたその時は作品の声を聞ききったと思っていても、改めて対峙するとまだ動きたいという主張に気がつく場合があるのだ。

それは単に対話が足りず読み解ききれていなかった場合や、一度作品と距離をとった事で目が新鮮になり新たな対話の糸口を見つけた場合、または自分本位で色やかたちを動かしてしまっておりその不自然さが目についた場合である。

いつだって作品と慎重に対話をしているつもりだが、描く時間が長くなるにつれ距離が近くなり、視野も狭くなってしまふ。読み解けず色やかたちがうまく生まれないとどんどん自分本位に動かしたくなってしまふが、目を凝らし対話すること、描くことを怠ってはならないのだ。

おわりに

今回のテキストに上がったまなざしや、環世界 (Umwelt)、なにかが何かになる前、深さ、いるべき場所といった言葉は、これから制作を後押ししてくれる言葉になるような気がしている。

以前よりも絵を描くことが楽になってきたように思う。楽というのは容易にというわけではなく、呼吸の仕方がわかってきたような感じだろうか。

これはこうした言葉たちに出会えたことも影響しているのかもしれない。



図1 「なにかが何かになる前」展
gallery N 神田社宅(東京) 2022年 11月



図2 「なにかが何かになる前」展
gallery N 神田社宅(東京) 2022年 11月



図3 「なにかが何かになる前」展
gallery N 神田社宅(東京) 2022年 11月



図4 「なにかが何かになる前」展
gallery N 神田社宅(東京) 2022年 11月



図5 中小路萌美《からる》2022年 油彩／カンヴァス
130.3×162.0 cm 作家蔵 photo：O Gallery eyes



図6 中小路萌美《こーこ》2022年 油彩／カンヴァス
130.3×162.0 cm 作家蔵 photo：O Gallery eyes

描くことについて——色が絵画に成るまで

酒井 香奈

色の在り方

完成と判断した作品が鑑賞者に関わるには、作品の中での色の在り方が大きく作用していると考えられている。

色は、絵の中に何が描かれているかを認識する前に感覚に触れ、作品と鑑賞者とを繋ぐ共通言語のような役割を果たし、作品と鑑賞者のコミュニケーションを可能にするための重要な要素となっている。

モノトーン制作

学生の頃から30代にかけての制作は、モノトーンで描くことがほとんどであった。記憶を元に、絵画を骨格（モノトーン的空間）と表層（色彩）として分けし、色の使用は最小限に抑え、身体力（ストローク）で強引に描いていた。

まずは身体が自然に作りやすい楕円を、ストロークによって一気に描き、その楕円を内と外との境界としてとらえ、さらに線を加えて描いていた。（図1）楕円のフォルムには自己を投影しやすく、自身を囲み、内と外を繋ぐ入り口のように感じていた。

そして、このストロークを用いる制作を続けるうちに、線や形が画面に決まった余白や空間を生んでしまう問題にぶつかっていった。

これを解決するには、さらに描き続けるしか方法はないと思いながらも、描いては壊し、また追いかけ描き、完成を待たずに、また壊すといった葛藤が続いていた。これには、当時続けて家族や友人を突然失った経験が影響していたかもしれない。

そのような制作の中でも、少しずつ画面を壊すことで、なにか揺らぎのような触知的なものが見えてくる瞬間があり、徐々に色によって画面を覆うようにしてストロークを壊していくようになっていった。

この時期の葛藤と矛盾を抱えながらの制作は、たとえ壊してしまったとしても、また画面に向かうことで、次への可能性を実感させるもので、以前より描きたい気持ちを強くする経験となった。

そして、自身を癒すかのように、画面を壊しながらも色を使い始めたことをきっかけに、絵画への関心は自然と「内と外」から「色と光」へと移っていき、楕円のストロークをきっかけとしたモノトーン作品には、徐々に色が変わり、形象へのこだわりも持たなくなっていく。制作と自己を無理に切り離さず、日々の生活の中で生まれる心の流動性を感知した上で、毎日の記憶を刻むような制作をするようになり、色の現れ方・在り方が絵の中での重要な要素となる現在の制作へと変化していった。（図2）

現在の作品をモノクロにして過去作と比べてみると（図3、図4）、意外ほど画面を構成する構図や空間などの要素は変わっていなかった。作品の構成に大きな変化がなかったにもかか

ならず、以前に比べ作品への声を聞くことが増えたのも、色の作用が大きいことを示していると言えるだろう。

色の思考

物質としての素材や色材を、絵画に成す為には、描くという言葉よりも、色を使用して思考していく、という方が、制作を表す言葉として近いように思う。

色の思考とは、制作の理論や方法を見出す為の思考ではなく、自身にとっては新たな経験となるか、鑑賞者にとっては何等かを想起できる表現に成りえるかを見極める為の思考である。

日々の記憶を元に、現在・過去から新たなところへ向かう為、色で問うて、色で答える、といった色の思考によって制作は進んでいく。

記憶を元に色を選択して画面に置き、さらに色を重ね、その色を残すか、さらに重ねるか、色の思考を繰り返していくことで視覚や主観を超えた所にある色を探るきっかけとなっていく様は、自身を通して社会に向き合うことへと通じているように思う。

色と記憶の関わり

制作において、元にして記憶は、視覚的な鮮明な記憶や、言葉で説明できる具体的な体験から来る記憶ではなく、その日の制作中に画面を見ながら、ふと浮かんでくる曖昧なものが多い。重要な記憶であるかなどの吟味は特にせず、制作の時点で意識に残った記憶に伴って感じられる色を選び、顔料を水で薄く溶いて重ねながら描き進めていく。

制作の中で思い出される記憶の断片を、色として画面に置いても、最初は単なる絵の具の滲みや色面であるが、あまりコントロールせずに絵の具の作用・水の作用を受け入れながら重層させていくと、絵画を作る為の違う記憶が呼び起こされ、平面的だった画面の色が、だんだんと空間の色へと変化していき、さらに違う記憶を刺激し、色が色を呼ぶような制作となっていく。

記憶の色を探り絵の具に置き換える時、視覚以外にも音や匂い、空気感、触感、その時々感情などが重なる中で感じられる色を選択している。記憶は、真空の静止画ではなく、終わりのない空間として存在し、かといって動画のようでもなく、断片的に前後を伴って現れて、色も曖昧に複数存在しているので、描く時はその一つ一つを追うように、色に置き換え画面に散りばめていく。この時、水の現象によって、描いている時に見える色と乾いた色に違いが生まれる。濡れ色(図5)と渴き色(図6)とのギャップは、現実と自身の記憶のギャップとも重なるような気もしている。水性の絵の具は、濡れて光沢のある時は、重ねた色に対比が生まれ、視覚的な深さや高さといった空間を感じさせるが、乾くと平面的にレイヤーが統合されてしまう。そこへ、さらに薄く透明な色を重ねていくことで、次第に空間的なものが見えてくる流れは、記憶を呼び覚ます感覚にも似ている。また、多くの水で溶き描くことで、かなりの部分を偶然性に委ねることになり、絵の具のコントロールは難しくなっていくが、かえって毎回の記憶と色とのやりとりを新鮮にしてくれるように感じている。

何も浮かばない、無風・無音のような状態のような日もあり、その場合は、無理に色は使わ

ず、白の顔料を重ねながら、また次への記憶・色を期待し、待つような制作をしている。

白色は、重ねることで、今までの色を下層に保ちながらも、また新たな絵画の場へと向かう状態に戻してくれる。白を使用する時は、どんなものにも平等に降り積もる雪の記憶が作用しているのかもしれない。

色と音と拍子

描くうえでは、まず描くことありきで、視覚でとらえたことを具体的に表すことや、理論的なことを準備してから制作に取りかかることはないが、身体的な動作経験の感覚は作品全体の流れや動きに、少なからず影響を与えている。とくに音楽的な感覚は、無意識に作品に現れているように思う。

私の育った地域では、子供の頃、祭囃子、特に和太鼓に触れる機会があった。祭囃子には楽譜はなく、節はあるが、変拍子的で、場の空気を読みながら進んでいく。その都度、音の前後の気配と余韻、間を重んじながら進め、終わりも、他者の歩みや拍の取り方に合わせ、その場に委ねることが多い。音を刻んだだけでは音楽にはならず、場に共鳴しながら、色々な楽器と重なることで、だんだんとお囃子となっていき、演奏の中で、時に大きくなったり、静かになったり、激しく重なったり、止んだり、その場の気配が大きく関係する。演者以外の人の声や周りの音も融合していく。場の時間の流れも影響し、昼と夜でも速さや強さが変わってくる。

こうした場の空気を読み取りながらのお囃子の即興性は、自身の絵画表現と重なっているように思う。

変拍子的な節・節の合間の呼吸・はざまへの意識・行間を読むように余白を探る和の音の感覚、それらを持って、色を支持体に乗せ、そのきっかけを受けて、また次の色を重ね、その色の対比が身体的拍子を呼び起こし、強弱を生みながら進める制作は、音楽を描いている訳ではないにしても、演奏の感覚に近いものがある。

音を音楽にするように、色を絵画として完成させるには、先に述べたような色の思考を繰り返し、画面上の色の積層から空間を感じ、記憶を呼び起こす光の感触があるかどうかを見極め判断できるのかどうか重要であり、現在の自身への最大の問いとなっている。

色の感触 完成の色

制作が演奏と重なるとはいえ、一日長時間の制作は、直近の経験が影響してしまうので、複数の画面を用意し、一つに集中しすぎないように制作している。

複数の画面を眺めながら、朝と夜の短い時間に、自分自身との問答のように色の受け答えを繰り返していくと、日数をかけても、完成が見えないこともあり、短い時間でも、あっという間に手が出せなくなり、完成を迎えることもある。

完成の見極めは、大げさに言えば、世界の中から自己を見出し、自己から世界を見出すような、内と外とが大きく関わっていると実感する瞬間で、その関わりの中にある、目には見えない、でも感じることを描いた作品が、色となり光となって鑑賞者に共鳴し届いた時に、本当の意味での完成を迎えるように感じている。

単なる白い平面へ、色と身体のリズムという普遍的なものを投じていくうちに、何か理屈では言い表せない心が動く新鮮な未知な瞬間をつかみ、絵の中の空間に初見の感覚を見出せた時、表面をそぎ落とした、在るべきものが見えてくるように思う。

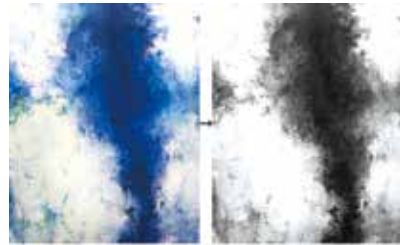
自己に触れて、他者に触れる光や音のような絵画を目指し、色が絵画に成るまで、記憶を元にした色の思考による制作を続けていきたいと思う。(図7)



図1 酒井香奈《Untitled 1994-1》1994年
アクリル絵具、木炭/ジェッツ、寒冷紗、パネル 181.8×227.3 cm 作家蔵



図2 酒井香奈《色が鳴く》2022年
木炭、顔料、アクリルメディウム/石膏地、寒冷紗、パネル 33.3×24.2 cm 個人蔵

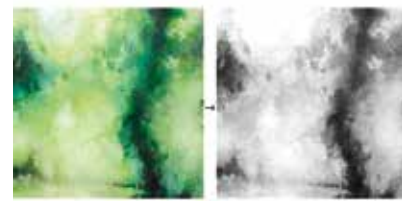


《青が立つ》2020



《Untitled》1995

図3 酒井香奈《青が立つ》2020年と《Untitled》1995年の比較



《陽のあいだ》2019



《untitled》1999

図4 酒井香奈《陽のあいだ》2019年と《Untitled》1999年の比較



図5 酒井香奈 制作途中経過／乾燥前



図6 酒井香奈 制作途中経過／乾燥後



図7 酒井香奈 2022年展示風景「いろをきく」Sakuragi Fine Arts

序

『Studio138』誌1、2号で、「ドローイングと絵画のあわいに」という、制作者の視点で書けるテーマを選び執筆した。ドローイングと絵画の間で、モチーフやイメージを実際に作品として視覚化できる時も、脳裏に留まるままのこともある。私が絵画制作を試行錯誤する中、この先ずっと続くテーマであろう。引き続きこのテーマで書くことにする。

現在私は、水彩や墨で紙にドローイングし(図1)襷を寄せた和紙に、顔料、岩絵具、麻ササなど混ぜたミクストメディアで絵画制作している(図2)。ドローイングと絵画制作の間で、画用紙(支持体)の白い余白にもう一段階、モノトーンの階調による画面全体のイメージを自身の脳内で組み立てている。色面絵画では、一筆、一色、手を入れるごとに画面の空間性が変化していく。どのような奥行きと空間で仕上げるか簡単なようで実は奥深い。今号では、モノクロームドローイングと色彩絵画の間でその可能性をどこまでも追求した画家、ジョルジュ・スーラについて、以前、ニューヨーク近代美術館で見た展覧会とその図録を基に考察してみる。

ジョルジュ・スーラのドローイング

私はイギリス留学中、2007年の冬休みにアメリカへ行った。その際、ニューヨーク近代美術館での企画展「GEORGES SEURAT: THE DRAWINGS」(2007年10月28日～2008年1月7日)を観た。スーラと言えば、19世紀末フランスの点描画家として広く知られている。色彩によるドットが敷きめられたやや無機質な作風で堅苦しい印象を持っていた。しかしその展覧会で、のびやかな筆致で描かれたドローイング群に、これまでのイメージは覆され圧倒された。中でも紙にコンテ、クレヨンによるモノクロームの綿毛が舞うような線の集積で描かれた数々のドローイング(図3)は静謐な中にエネルギーを秘めている。展覧会図録では、ドローイング画像の表紙を開くと、人物や木々を描き留めたクロッキー帳が、見開き状態で並べられた素敵なデザインの装丁から始まる。続いて、エコール・デ・ボザール時代のデッサン、数々のコンテ・クレヨンのドローイング、色彩絵画の美しい図版などが掲載されている。序文に続いて本展キュレーターのジョディ・ハウプトマンの「INTRODUCTION / 導入」があり、そして6名によるエッセイが掲載されている。その中の一人、画家ブリジット・ライリーは「SEURAT AS MENTOR」というタイトルで執筆している。ブリジット・ライリーとジョルジュ・スーラの関係? 世代も画風も異なる二人の共通点を見つけられなかった私だが、「ドローイングと絵画のあわいに」をテーマに文章を書き始めて、改めてこの展覧会、及びライリーがいかにかスーラから影響を受けたか興味を抱くようになった。英文図録のライリーの章を、翻訳アプリ片手に読み進める。すると印象派と新印象派の違いについて再認識にもなり、ドローイングと色彩絵画についてさらに考察したい。

印象派と新印象派

印象派は、チューブ絵具の開発という時代背景の元、野外で自然や光からインスピレーションを受けながら制作した。また、絵具をパレットの上で混ぜず小さな筆触をキャンバスの上に並べる筆触分割の手法を生み出した。これにより、視覚的には筆触どうしが混ざって見える色彩効果の絵が作られた。新印象派はこの筆触分割をさらに発展させ、自然から離れ、造形的な手法の点描で描いた。「点描画では、この加法混色を避け、少しでも色を鮮やかに見せるために『視覚混合』と『補色対比』という方法を使います。ジョルジュ・スーラはミシェル＝ウジェーヌ・シュヴールールの『色彩の同時対照の法則』やオグデン・ルードの『近代色彩論』など、光と色に関する最新の理論から、印象派の『筆触分割』をさらに追求し、科学に裏付けられた描画を目指しました。そこで『視覚混合』では、パレット上で色を混ぜるのではなく、混ぜたい色を画面上に点で並置することによって、網膜上に混合された色彩を作り出します（並置混色とも言います。たとえば、青の点と赤の点を交互に並べて遠くから見ると紫に見えます）」¹と記事にある。

私は印象派の中でもクロード・モネの生き生きとした五感に響くストロークの魅力に惹かれ、新印象派の技法にあまり触れることがなかった。この図録をきっかけに、スーラ、そして新印象派について調べると、色彩画面の構築に学ぶことが多く、今更ながら、人の目にどう映るかを考えた色彩調和に気づく。遠くから見ると絵画全体に統一感を持った重厚な色彩が感じられ、近くで見ると絵具のドットのタッチがそれぞれ独立して目に映る、新印象派の点描画は、アンリ・マティスの点描画《豪奢、静寂、逸楽》（1904年）の制作に影響を与えフォーヴィズムが誕生。ジョルジョ・ブラック、パブロ・ピカソも、スーラの幾何学的な表現にインスパイアされキュビズムが生まれた。そしてゴッホやイタリア未来派にまで影響を及ぼしたことを驚かされる。

この優れた図録には、スーラの点描画を想起させるデッサンのみならず、コンテ・クレヨンの線の集積によるドローイング（図3）も多数掲載されている。スーラの代表作《アニエールの水浴》のための習作（図4）は、板に粗めの筆致の油彩で描かれており、モチーフと絵画空間、モノクロームと色彩絵画の間で、いろいろな技法を試みて制作していたことがわかり興味深い。

ジョディ・ハウプトマン——INTRODUCTION

図録の冒頭、ジョディ・ハウプトマンが、第1章「The Right Path / 正しい道」で取り上げた肖像画《アマン・ジャン》は、ジョルジュ・スーラが1883年のサロン・ド・パリへの初めての出展作になったドローイング作品である。アマン・ジャンは、その当時スーラとアトリエと一緒に使っていた画家で友人でもある。古典的な形式を思い起こさせるポーズの構図に、色調の塊は形式的な革新に取り組んでいる。アマン・ジャン自身この作品の重要性を理解しており、「スーラを正しい道に導いたのは、徹底的に理解したデッサンである」と述べている。友人や同僚、批評家の証言、そしてスーラの31年間の短い生涯における膨大な作品から、描くことがいかに重要か理解できる。スーラのドローイングは、大きなプロジェクトのための習作としてではなく、それ自体独立した作品である。画家にとって描くことそのものが重要な活

動であったことを証明している。

「現存する4冊のスケッチブックには、1877年から81年にかけて、スーラが公園や広場に出かけ、ベンチに座る人々や街を歩く人々、建物の細部を鮮やかに描いている様子が描かれている。スーラのキャリアを語る上で、彼のアカデミックな訓練と成熟したスタイルとをつなぐ重要な役割を担っている。日常的なものに注意を払い、クロスハッチングを造形のためではなく、表面上の光を表現するために用い、線は説明的な輪郭としてではなく、それ自体で作用するように見える」。さらに「スーラはこれらの技法をさまざまに駆使するようになった。それは、後に作家のエミール・ヴェルヘレンに語ったように、『日常的で時代遅れの慣習に損なわれた努力』に対抗して、『土地や土壌の地層の下から未知の石を発見するように、個人的に自分自身を（発見する）』試みだと語っている」²。そして「スーラが発掘したものに注目し、彼の歩んだ道の性格と質感を明らかにするためには、この『物質的な実体』を前景化することが不可欠である。スーラは、ごく初期に二つの素材を持ち込んでいる。ミシャレー紙とコンテ・クレヨンである。メディウムとは、一般に、油絵具、パステル、クレヨンなど、特定の顔料や描画用具を意味する。しかし、スーラにとってメディウムとは、顔料と支持体のことである。コンテとミシャレー紙が一緒になっている。この方程式における支持体の重要性は、単にメディウムとして認識されることをはるかに超えている。スーラは、この紙の質感を生かしたのです。クレヨンで紙の稜線をなぞり、独自のデッサン技法を生み出した。このように、濃淡のある色調を抽象化、簡略化することで、独自のデッサン術を編み出した。また、顔料を重ねることで、半透明のスクリムから不可解な暗闇まで、さまざまな濃度を作り出した。それは顔料の重ね塗り、放射状に広がる光を増幅させる遠近法、線と線の交錯などである。スーラは几帳面な性格の画家であったが、ヴェルハーレンは、彼の想像力の豊かさを強調しており、『技術者、リスキテイカー、発明家』と呼んでいる」³とある。

さらにハウプトマンは、紙の余白や素材について、スーラがどう捉え向き合っていたのか詳しく述べた後「スーラのドローイングは、都市と農村の生活、つまり現代的な交通機関と馬車、パリ郊外と牧歌的な風景などを題材にしたものが多いが、光と影、抽象と具象、物質と消滅などの探求は、彼のカラー作品に確実に影響を与えたと思われる」⁴と述べている。

この図録のドローイングを見ていると、スーラがクロッキー帳を片手に夕暮れ時パリの街角でモチーフを見つけてスケッチし、家に持ち帰り、コンテ・クレヨンで、画面全体が等価値のモノクローム世界に作りあげる姿が浮かんで来るようだ。孤高な画家と言われているようだが、パリの片隅に住む人々を静かに見守るスケッチからは、優しい眼差しを内に秘めていると感じ取れる。ハウプトマンは次章「The Aesthetics of Silence / 沈黙の美学」で、スーラは美学的あるいは絵画的な戦略として、現代にしっかりと根を下ろしつつも、永遠なるものに到達するために沈黙を用いた。そしてそれは、現代的な題材を取り上げながら、時代を超えたものとして提示する方法であり、距離、透明性、秩序を保ちつつ、現代性の移り変わる感覚を前景化する方法であるとも述べている。最後に、《アニエールの水浴》のための習作《エコー》（図5）について、「胴体を露出させ、両手を口元に当てた少年が、一枚の紙を手をしている。この固体の、ありえないほど美しいプログレを制作することで、スーラはこの郊外に出かける労働者階級の

若者を、古典的な彫刻に変身させた。この作品は、スーラが叫び、歌い、あるいは手を通して語りかけているように見えるが、他の作品と同様、完全に沈黙している。1880年代のモダンとクラシック、そして時代を超えて、彼は静かに、そして永遠に虚空に向かって叫び続ける」と締めくくっている⁵。

ジョルジュ・スーラとブリジット・ライリー

図録の終盤「SEURAT AS MENTOR / 指導者としてのスーラ」では、ブリジット・ライリーが1950年代に、アカデミックなドローイングを続ける中、大きな壁にぶつかり試行錯誤するうち、ロンドンのナショナル・ギャラリーで、スーラの《アニエールの水浴》に出会い、そこから多くの関心と呼び覚まされ模写や研究を重ねて、自らの作風を生み出すべく学んできた軌跡が、詳しく書かれている。

「1991年にパリのグラン・パレで開催されたスーラの生誕100周年記念展の批評の中で、私は彼のデッサン、特に色調の研究に重点を置いた。当時、私は自分のカラー作品から、絵画空間を構築するための明暗の尺度の重要性を改めて感じていた」⁶。さらに「アカデミックなドローイングを長年続けてきた私にとって、色の扱い方がわからないという思いがけない壁が立ちはだかった。1950年代後半になると、色彩は差し迫った問題となった。絵画を見たり、尊敬する画家の本を読んだり、様々な道を試したが、特にムンク、マティス、ボナールといった、色彩の扱いが大きな要素となっている画家たちは、みなアカデミックなバックグラウンドを持っていた。ボナールの模写を試みたが、彼の思考回路にはついていけないようで、断念した。彼の作品は美しいが、即興的で、ほとんどアドホックな直感的反応の連続に依存しており、それがどのような順序で起こったのかわからなくなってしまう。ロンドンのナショナル・ギャラリーの《アニエールの水浴》の光は、徐々に前途を明らかにした。印象派の画廊の壁に掛けられたスーラの傑作は、この偉大な伝統の終わりと、絵画芸術の未知の未来の入り口に立っているように私には思えた。この絵の純粹さ、控えめさ、派手さのなさ、そして画家が仕事に取り組むほとんど非人間的な方法に、私は魅力を感じた。しかし、その謙虚さは、この絵の紛れもない壮大な構想を隠すことはできなかった。この驚くべき輝きは、明らかに色彩によるものである。そこで、スーラの小さな絵《クールブヴォワの橋》(図7)を模写してみた。オリジナルが持つ圧倒的な存在感に直面することがないのは助かる。複製画は7×8¼インチの大きさで、私の複製画は28×36インチのキャンバスに描かれた。これは、スーラの美しい点描画にこだわったのではなく、スーラの軌跡を追うために、より大きな筆跡を必要としたためである。この絵は、青と黄色が主体となっている。自然の尺度では、青は暗い色で、黄色は明るい色である。しかし、自然の摂理を逆にして、青を明るく、黄色を薄くすれば、色調の差がなくなるだけでなく、黄色の透明感の問題も少なくなる。黄色は明るい色として使えるが、輝きよりも不透明感や青白さを持つようになる」。さらに「彼の点描画のスケールが非常に小さいのは、色の相互作用を高めるために計算されているためだ。私の大きな筆跡によって、彼の光学的混合(顔料の物理的な混合とは対照的に、知覚された色を構成色に戻すこと)を分析することができた」⁷。そして「最も明るいのは土手に近い川です。そこには、非常に淡いブルーと対照的

なイエロー(黄土色に分解し、白で明るくしたもの)が互いに作用しあっている。ピンクによって和らげられ、多数の微妙な真珠光沢のあるグレーを生み出し、霧のかかった秋の川辺にいるような主要な感覚を確立しているのである。光学的な混合物によって生み出されたこれらのグレーは、絵画を通して取り込まれ、トーンを変えながら深みを増していく。このわずかな変化とともに、色の動きは川の広がりや横断し、栈橋や橋の反射を経て、橋そのものまで移動する。そして、対岸で再び明るさを取り戻し、空へと昇っていく」⁸と書かれている。その後スーラの模写により技法を理解した上で、自身も点描による何枚かの絵を描き、《ピンクの風景》ができたこととある。それは1959年の夏、イタリア、シエナに旅行し、太陽の光の経験了点描での色彩絵画にしたもので、彼女の代表作とされている。しかしその翌年、意外にもライリーはモノクローム作品を着手し始める。点描で光を捉えた絵画群は、オブ・アートと言われている作品を生み出すきっかけとなった。この新しい作品に着手したとき、多くの人から、彼女が1950年代を通じて学んだことを、すべて放棄したと思われたかもしれないそうだ。

「スーラとの出会いは、この基本的な問題を明らかにした以外にも、私のモノクローム作品制作の出発点になる結果をもたらした。今にして思えば、スーラは私のコントラストへの関心と呼び覚まし、強めてくれたのだ。絵画では、これは原則というより気質の問題である。画家の中には、形が持つ正の価値という観点から、ある形や色の価値を肯定的に考える画家もいれば、また、形と色の関係を対比的に考える画家もいる。スーラはこの後者に属する画家で、彼のデッサンを見れば明らかである。彼は、従来の色調の研究を、絵画のフィールド全体に及ぶ高度で抽象的な表現様式へと発展させ、明暗、黒と白の包括的な対立から具象的なモチーフを出現させることができたようにした」⁹。

ここまで読んで、ライリーの洞察力の深さに圧倒されると共に、色彩と色調の相互関係、スーラの方法論と利点を学んでいることがわかってきた。それはライリーのモノクロームの絵画にも色彩絵画にも反映されている。文のタイトルに「指導者としてのスーラ」とした所以がわかる。私自身、ライリーが考察しているスーラのドローイングには、かなり共鳴できるところがあるが、色彩絵画とドローイングの相互関係については気づかされることが多い。

さらにライリーは「ドローイングと色彩作業の関係は、明らかにスーラにとって大きな関心事であり、それは私にとって、以前の具象的な作品におけるのと同様に、抽象的な形においても重要であった。1960年代後半、私がストライプを使った最初のカラー作品《シャンツェ》や《晩秋》を制作したとき、なぜモノクロームの絵画で高度に発達した形式構造をカラーに使わないのかとよく訊かれたものだ。そのとき私が説明したのは、色彩関係のエネルギーが、説明や識別、あるいは単なる「穴埋め」といった他の目的を果たすことなく、独自の条件で発展できるようにするために中立的な形式が必要だった。私が非特異的な形として線を選んだのは、スーラが点を選んだことに触発されたからだ。線には方向性と長さがある。そのため、線はリズムを作るのに有効な“エッジの露出”を持っている。スーラの非特異的形式と私の形式の違いは、基本的に意図の違いだ。彼は、自然界における色の知覚を、その構成要素を分離・再構築することで表現しようとしたのに対し、私は、色彩の知覚活動を、キャンバスの上で解放し、整理したかった。しかし、色彩をどのように表現するかという共通の問題が残っている。そのため

には、やはりドローイングが必要である」¹⁰とも言っている。

結

「GEORGES SEURAT： THE DRAWINGS」という展覧会を、ニューヨーク近代美術館で見ていなかったら、点描というスタイルにとらわれて、私はジョルジュ・スーラの色彩絵画の成り立ちの素晴らしさに気づくこともなかっただろう。また、スーラとブリジット・ライリーについても、色彩を現す点と線という表面の形式の違いから、継承しているものが一体何なのか、当初は気づかなかった。しかし、ドローイングをもとにした空間は、人や風景、自然などによるモチーフの光を、紙、キャンバス、支持体を含めた絵具のメディウムの光に変えて、スーラは点で、ライリーは線（色面）で描く。実際の光をキャンバスの上の光に変えることに共通点があり、ライリーはそのことを「スーラの絵は、科学ではなく、無意識のうちに神秘的なものを提示している。もはや主題の中にあるのではなく、夕暮れや月光の中にあるものが、場所を変え、私たちの視覚の大きな謎と喜びの一つとして現れていることが素晴らしいのだ」¹¹と指摘している。

ジョディ・ハウプトマンの導入も、ライリーの研究も、スーラに対する敬愛の念にあふれ、ドローイングと絵画について核心をついた探求を提示している。美術館キュレーターのハウプトマンは、社会的な視点から語り、興味深く、ライリーは制作者として率直にスーラの作品の研究と分析から語っており、ストレートに伝わってくる。同じドローイングと絵画を手がける者として、過去の作品を受容する視点や方法、模写の解釈の仕方に学ぶべきことは多い。ドローイングと絵画のあいには、制作者の目と手の真実が如実に現れているドローイングと、表現する意図や色彩の見え方など考慮して制作する絵画の間で、（現代では、もはやその区別もいらぬかもしれないが）双方共に描ける喜びを持ち制作したい。

1. ノラの絵画の時間 <http://blog.livedoor.jp/kokinora/archives/1018334473.html>
2. Jodi Hauptman, *Georges Seurat: The Drawings* (New York: The Museum of Modern Art, 2007), 10.
3. Hauptman, *Georges Seurat*, 11.
4. Hauptman, *Georges Seurat*, 12.
5. Hauptman, *Georges Seurat*, 15.
6. Bridget Riley, "Seurat as Mentor," in *Georges Seurat*, 186.
7. Riley, "Seurat as Mentor," 188.
8. Riley, "Seurat as Mentor," 188-89.
9. Riley, "Seurat as Mentor," 190.
10. Riley, "Seurat as Mentor," 194-95.
11. Riley, "Seurat as Mentor," 195.

〔図版出典〕

図2 洲崎一志 撮影

図3～6 Jodi Hauptman, *Georges Seurat: The Drawings* (New York: The Museum of Modern Art, 2007), 16, 189, 199, 204.



図1 山口牧子《水彩ドローイング》2022年 顔料インク／木炭紙 22.3×17.8 cm



図2 山口牧子《Earth Spirit - 地表のリズムII》2022年 顔料、ミクストメディア／麻紙 162.0×194.0 cm



図3 ジョルジュ・スーラ《跳ね橋》(部分) 1882-83年
コンテ・クレヨン、ホワイト・チョーク/紙 24.5×31.2 cm
Collection of Dian Woodner



図4 ジョルジュ・スーラ
《アニエールの水浴》のための習作
1883-84年 油彩/木 15.2×25 cm
ロンドン・ナショナルギャラリー



図5 ジョルジュ・スーラ《エコー》
(アニエールの水浴のための習作) 1883年
コンテ・クレヨン/紙
31.2×24 cm イエール大学美術館



図6 ブリジット・ライリー
ジョルジュ・スーラ《クールブヴォワの橋》の模写
1959年 油彩/キャンバス
71.1×91.4 cm 個人蔵、ロンドン

見ること！ひとは欲するのだ。見ることを！もしかしたら私たちは見ることに以外に何ひとつとして欲してこなかったのではないか？¹

これはエレヌ・シクスーとジャック・デリダによる共著『ヴェール』の中に収められているシクスーのパート「サヴォワール」の印象的な結びの一節です。この自伝的短編小説のようなテキストは、生まれながらの重度の近視という「世界との間に広がっていた気も狂わんばかりの魔術」を患っていた「彼女」が矯正手術を受け、「近視というヴェールを剥す」という経験を通して、「裸眼で見る」という喜びを告白するという物語のような形式になっています。手術後「見ること」「見えること」の到来に夢中になり「世界に初めて目で触れる」という「奇跡」を手にした彼女でしたが、「見える」ようになって初めて、そこに秘められていたノスタルジーが去来します。それは、二度と戻ってこない不可逆な「近視」がもはや自己にとっての姉や母のような離れがたい身内のような存在であったということによるものです。この近視によって「見えないこと」を「見えること」へと矯正する一連の経験を、翻訳者である郷原佳以は、「自己が新たに生まれ変わることによって切り離された自己の一部に対する喪の経験の告白」²であると解説していますが、彼女（シクスー）は、

にもかかわらず、ひとはあんなに見たがるではないか。³

と述べた後、冒頭の一節でこのテキストを結んでいます。

『ヴェール』は、シクスーによるこのようなテキストに、同郷で生涯の特別な友であるデリダが応えるようなかたちで「蚕」というテキストを展開するという構成になっています。講演のために赴いたブエノス・アイレスやサンディアゴ、サンパウロへの旅の途上、飛行機の中などで執筆されたという「蚕」は、二人の人物による対話体となっており、その二人の対話者が「サヴォワール」や「ヴェール」をめぐる言葉の交わり合うというものです。しかし、その内容は「サヴォワール」の注釈というには、あまりにもモチーフやその内容が多様で哲学的示唆に富んでおり、ここではその深掘りからは逃げますが、そこには、絵画とも関わりそうな「視覚／触覚」や「交叉配列（キアスム）」といった、頁をあらためて考察したい問題が散在していて、大変興味深いテキストになっています。

私自身も、コンタクトや眼鏡での矯正がなければ日常生活がままならないほど強度の近視で、シクスーの言う「目にヴェールを被った」状態や「眼鏡は現実のほんの一端をつかまえるだけの頼りないフォークにすぎない」ということが実感をともなって理解できます。ともあれ、初めてこの一節に触れたとき、「見る」ということが、実制作や鑑賞などの受容を含めたすべての絵画体験において、その原初的な動機であることにあらためて気づかせてくれ、これほど勇

気を与えてくれる言葉はないのではないかと思います。何より、絵画そのものをモデルに述懐しているのではないかと感じたほどです。そして、この「見る」ことをめぐって、いくつかの作家の作品や自身で企画したワークショップでの体験等を参照しながら本テキストの歩みを進めていきたいと思います。

1. 鏡面としての絵

本冊子第1号において、「イメージの可逆性——その計画と設計」として、これまでの制作を振り返りながら、現在進行中の絵画作品の計画を、シモーヌ・ヴェイユが提唱した“中間だけにあるもの”という意味を持つ“メタクシュ”という概念を中心として立てました。それは、レイヤー状に重なった色紙のモチーフを、そのレイヤーが重なる順序を逆に入れ替えた2枚の絵を作成することで、あたかもイメージの表と裏から鑑賞しているような構造を持つ作品を試みることです。

つまり、これら2枚の絵は一見鏡合わせの構造になっているようですが、単に図柄を左右反転させたものに留まることなく、それぞれの絵が互いの裏から見た絵という関係を持ち合わせています。そもそも絵画は、物質的な二次元性を確保されたうえで、そこにあたかも奥行きがあるかのような空間を創出していくことに他なりません。(中略)この計画で私が試みようとしているのは、絵の中から外を見るということを表裏一對の絵を提示することで可能にすることです。これは、表と裏の絵を横に並べて同時に見せることで、その観念的な中間領域“メタクシュ”を絵画の中に探る試みです。⁴

並置された合わせ鏡状の2枚の作品。ここではまず、絵画の鏡面性ということについて考えてみたいと思います。

絵画の鏡面性を考えるとき、タブローの中に鏡そのものを描いたエドゥワール・マネの《フォーリー・ベルジュールのバー》(図1)を真っ先に思い浮かべることができます。この作品は、言うまでもなくマネの主要な作品のうちの一つですが、どこか物憂げで虚な表情を浮かべる女性と、彼女が寄りかかる手前のバーカウンター以外、タブローの全面が鏡の中の世界という大胆な構図になっています。そして、彼女と鏡の中で向かい合って対話しているかのように見える男性の存在が、バーカウンターを介してタブローのこちら側の現実世界をより一層強く意識させることに一役買っています⁵。この作品は、鏡の中に映る世界が、一見深い奥行きを持った絵画空間を表出しているように感じさせますが、実際には奥行きのほとんどない、極めて薄く硬い空間を持った絵画ということになります。マネはこの作品で、奥行きを描くことによって奥行きを否定していくという、鏡と絵の世界が競合的に鑑賞者に作用していくという仕掛けを作ったと言えそうです。視線を奥へと誘いながら鏡によって跳ね返してしまうように、虚構と現実の境界に揺さぶりをかけ、見る者をその間に宙吊りにしてしまうような挑発的な作品です。

もうひとつの例として、中西夏之の作品を取り上げてみたいと思います。画家として知られ

る中西夏之の作品には、タブローの他に《着陸と着水》や《二箇所》というインスタレーション作品群があります。中西の絵画を考える上でもとても重要な作品群ですが、ここでは、そのうち《二箇所》(図2)から鏡面性を抽出し、絵画作品との響き合いについて考察しようと思います。《二箇所》は、中西が教員をしていた東京藝術大学での退官を記念して行われた展覧会に発表されたもので、その作品を構成する主な要素には、美術館の床面に水平に張られた紗幕と、その紗幕に切り込みを入れて垂直に立ち上げたキャンバスが挙げられます。まだドロ잉等、何も施されていない手付かずの紗幕は、さながら絵画を思索するための舞台やフィールドのようでもあります。その紗幕には、水平面から垂直面に跨るように紫色のアクリル絵の具でドロ잉が加えられるのですが、それと平行して、足元の紗幕の上には、小剛球と言われる直径10ミリほどの金属製の球体がグリッド状に点々と置かれ、その間を埋めるように白い砂状の鉱物(ホワイトモランダム)が山型に盛られていきます。その白い砂状の物質の施工には、漏斗(じょうご)が用いられます。ご存知のように漏斗は、先端に短い管の着いた逆円錐形の器で、液体や粉末などを小さな口径の容器に移し替えるときなどに用いられる器具です。その漏斗の管先の出口を指で塞ぎながら中に砂を溜め、任意の場所で指を離します。すると、砂時計と同じ原理で漏斗の中の砂は、その管先から蟻地獄のように逆円錐形に落ちていき、その砂が紗幕を張った地表に再び円錐を形作るといった具合です。その円錐形は、落とす高さやスピードによって形がコントロールされますが、ここにもまた、ひとつの鏡面性を見て取ることができます(図3)。その様子を真横から見ると、漏斗から落ちる砂と地表に形作られた砂が、ちょうど「V」字が上下に反転して繋がった「X」字を形作っていることが確認できます。それは、さながらネガとポジの関係や、版のようにも感じることがあります。この2本の線が交叉する「X」は、中西の初期から中期頃の絵画作品の中にも無数に顕れ、空間を支える重要な要素となっています(図4)。この「X」が漏斗から地表に写しとられた砂をモデルにしていると考えことはもちろん短絡的ですが、中西は同展会場の入り口にも鏡を使った作品《擦れ違いの鏡》を出品していることや、その他に鏡を使用した絵画的実験を数多く残していることから、絵画の鏡面性について鋭く考察していたことは容易に想像ができます。また、そのことが晩年の「地塗反転」などの絵画作品に結実していくことは考えすぎではないように思われます。

さらに、「水面」をタブロー全面に描くことで、絵画をある種の「鏡面」として扱い、新しい地平を切り開いていったのはクロード・モネですが、中西がそのモネの《睡蓮》を観た時の印象をこのように回想していることも、とても興味深く感じます。

睡蓮の絵の前に立っていた。昨年の中頃か。画布はすべて水であるが水は見えない。水に映されたものすべては見えるが水は見えない。水は無い。

映されたものはすべて倒立像であって実際のものには描かれていない。見えるが何もない。これは絵だ、と思った。⁶

どうやら、絵画における鏡面性を指し示すものは、そのまま「境界」や「間」といった言葉にも置き換えられ、そこから“メタクシュ”という概念を考えることが可能であることを暗示し

ているようです。

2. 表と裏の絵

鈴木其一は《秋草・波に月図屏風》(図5)において、おもしろい試みを行っています。表面には藤袴や撫子などの秋の七草を描き、裏面には金泥のみで波上の月を描いています。その絹に描かれた2枚の異なる絵を、裏打ちを施さず屏風に仕立てているというものです。この屏風は、木枠に直接両面から絵絹を張っています。これを太鼓張りと言い、その結果、中にできる空洞によって裏面から光を当てると、金泥で描かれた波上の月が表面にうっすらと透けて見えるという視覚効果を持たせています。また、金泥による淡彩で描かれた裏面には、自ずと表の濃彩で描かれた秋の七草が透けて見えるという趣向になっています。裏面は落款まで金泥で書くというこだわりようで、その視覚効果を最大限に発揮しようとする意図が見て取れます。表だけでも裏だけでもなく、その両方からの作用で絵を作り出してしまふ、そもそも日本の寺院などに納められた襖絵は、表と裏、その両方から異なった趣で鑑賞することを目的として描かれていることがほとんどですが、其一はそこに光の演出を取り入れた相互浸透による効果を持たせていることに驚きを隠せません。

また、其一の作品には、他にも《暁桜・夜桜図》(図6)という作品があり、こちらは屏風状ではなく、2枚で1つの対幅に仕立てられた軸絵です。其一は朝／晩、明／暗、光／闇、などといった対概念を対比して描くことに長けていたようですが、本図においても、そのような意図を持って描かれていることがはっきりと見て取れます。一方は朝霧の中に朝日を浴びる桜が色彩を持って描かれ、もう一方では夜にシルエットで浮かぶ桜が、墨による抑えられた色調によって描かれています。これは、単に時間を変えて見た桜の絵とも取れますが、こうして2枚の絵を横に並置することで、同じ桜を表と裏から見たような印象を与えようとする其一の意図があるように思えてなりません。いずれにせよ、鈴木其一という絵師の先駆的で刺激的な実験は、「表」と「裏」という思考概念を通じて絵画を試みようとする、私の制作にも少なからず影響を与えてくれるものです。

さらに、絹絵の伝統的な技法として“裏彩色”という方法があることも忘れるわけにはいきません。この方法は、絵画だけではなく木版などの版画表現にも見られる技法ですが、特に支持体に絹などの薄い素材を用いる場合に、より効果を発揮します。その裏彩色を最も効果的に使った例が、伊藤若冲の《動植綵絵》です。若冲はこの技法を実に多彩に駆使し、多くの作品を残しました。言うまでもなく、裏彩色とは、裏から(も)彩色を施すことで、表に描かれたイメージ、特にその色彩、強いてはその空間性に大きな影響を及ぼすものです。裏から塗られた絵の具は、表面にまで染み込み、時に微妙な濃淡を生み、時に表面に施された色彩と混ざり合いながら新たな色彩に昇華していきます。浸透性のある絵の具が、表と裏の両方から微細な網目を持った薄い絹の膜面で繋がり合うといったところでしょうか。さらに、若冲はこの伝統的な技法を独自に発展させ、例えば、複数の蝶や葉を描くときに、裏彩色を施すものとそうでないものとの描き分け、見え方の差によって、それぞれの蝶や葉の距離感を微妙に変化させ、空間に奥行きを生み出すといった方法も用いています。

見ている絵が必ずしも見えている面からのアプローチだけではないということ、表と裏から相互に絵の具が浸透し、影響を与え合う極めて薄い膜面に描かれたものであるということの発見は、表から裏への、またその逆方向への行き来の可能性を示し、その“中間だけにあるもの”を広げるきっかけを与えてくれそうです。

3. 透明人間

ここまで、鏡面や表と裏からのアプローチを意識化することによって、その間にある膜面とイメージの位置とでも言うべきものが徐々に増えてきたように思います。

最後に、このテキストにも関連する自身で企画したワークショップにも簡単に触れておきたいと思います。

タイトルを《透明人間》と言い、「透明人間になる」がテーマのワークショップです。対象は、絵筆を持てる年齢の子どもから大人まで幅広く参加できるように設定しています。そのような、年齢や性別を問わない参加者が2人1組になることからこのワークショップはスタートします。参加者は、夫婦や親子、友人など、あらかじめ2人で参加する方がほとんどですが、中にはその場でパートナーを見つける方など様々です。支持体は木のフレームに張った1枚の透明ビニールシートで、描く対象は透明ビニールシート越しに見えるパートナーの全身像です。2人1組の参加者は、透明ビニールシートを挟んだ両側に向かい合わせに立ち、反対側に透けて見えるお互いを描き合います。この透明なビニールシートに肖像を描くことから、タイトルを《透明人間》としました。また、タイトルの響きが子どもたちの興味を掻き立て、楽しんで参加できることを願ってのことでもありました。(図7～8)

本来、何かの対象物を見ながら絵を描こうとすると、描かれる対象物と支持体の間には、ある一定の距離が生まれます。対象物と支持体、あるいは筆先を同一の視線上に置いて描くことは困難です。対象物を記憶し、視線を支持体へとスムーズにずらさなければ上手く写すことができず、この時の“ずれ”がデッサンの“狂い”を生じさせ、絵を描くことが得意でない者の手を煩わせているのではないかと思います。この点においても絵画と記憶は密接に結びついているとも言えるのではないのでしょうか。しかし、このワークショップにおいては、描く対象はビニールシート越しに透けて見え、それを線でなぞることによって“ずれ”は自ずと生じることなく、幅広い年齢層やスキルに対応し、誰もが楽しく絵に取り組めるようになっていきます(図9)。また、実際にパートナーを描き始める前には、練習として2人で協力しながら、「○」や「□」などの簡単な図形を描くことから始めるようにしています。プリントした図形を、一方がビニールシートに当て、もう一方がその線をなぞるといったものです。次に任意の点を決め、その点を起点に2人で同時に自分の思い描いた円を描く、といったことに徐々にステップアップしていきます。この円は、回る方向(上回りなのか下回りなのか、右回りなのか左回りなのか)やスピード、大きさに至るまで、すべてが相手との認識と異なり、そのすれ違いに驚くこととなります。しかしそれは、2人で力を合わせ、お互いの新しい一面を発見し合いながら1つの作品を完成させるための大きな足掛かりとなります。このようなステップを段階的に踏んで、実際にお互いの肖像を描き合います。最初は油性のマーカーで向こうに見える相手を

なぞっていきますが、当然その相手も自分を描いていることになり、動的なモチーフを捉えることに苦労しながら、最後は絵の具で彩色まで行きます(図10)。また、素材が柔らかいビニールシートのため、筆圧で相手の方へビニールシートを押し、相手からも押し返されるというような感触を得られることも重要な体験になります。そこで強く自分と相手とを隔てる“膜”や“間”や“境”に触れるといったことを肉体的経験として意識することができるからです。(図11)

このワークショップでは、「見る」ことと「見られる」こと、「描く」こと「描かれる」ことが、常に同時進行的に起こり得る場となります。透明だったビニールシートが徐々に線や色彩で埋まっていき、2つの肖像が重なり合い、もつれ合いながら1つのイメージを形成していきます。

そうして完成した参加者たちの作品は、表から見ても裏から見ても、どこをとっても色とりどりで華やかです。ここでは、もはや表や裏といった概念すら必要ないのかもしれませんが。ただ1つのイメージが、確かにそこで結ばれているだけです。並んだ2人の肖像は、鏡のようにすべてを映し、個性豊かな2つの眼差しの痕跡によって、その“中間だけにしかないもの”を指し示してくれているようです。(図12)

4. 結びにかえて

ここまで、いくつかの作例や自身で企画したワークショップでの体験に触れ、やはり絵画において「見る」ということの重要性、あるいは絵画は「見るもの」であるといった自明性にあらためて立ち返ることになりました。

「見る」ということはいったいどういう体験なのか。

夜、就寝のために明かりを消すと、当然のように真っ暗になり、それまで目の前にあった何もかもが無くなったかのように見えなくなります。しかし、その時になって初めて、朝目が覚めてから今までずっと目を開けていたことに気がつくことができます。世界と目が触れていたことに、見えなくなることで初めて気がつくのです。それは、感覚がスッと目の方へ帰ってくるような、とても心地の良い体験です。「見る」ということを考えるとき、いつもこのようなことを思い起こします。これほど当たり前に「見る」という行動がある中で、それが絵画とどのように関係してくるのか。そのような思いに堂々巡りしながら、本稿において第1号の続きとなるテキストを思索しました。最初に思い描いた着地点からは大きくずれ、幾分強引になってしまった箇所も多くありますが、概ねこのような考えを深めながら目の前の絵画を模索していければと思います。

1. エレーヌ・シクスー「サヴォワール」『ヴェール』郷原佳以訳、みすず書房、2014年、25頁。
2. 郷原佳以「訳者解説——「蚕」、あるいは脱構築の告白」『ヴェール』みすず書房、2014年、174頁。
3. シクスー「サヴォワール」郷原訳、24頁。
4. 好地匠「イメージの可逆性——その計画と設計」『Studio 138』1号(2021年)、45頁。
5. 中央にいる女性が俯き加減であることからわかる通り、実際は彼女と男性の視線は交わることなくすれ違い、2人は別の方向を向いていることがマルコム・パークの研究により指摘されています。ここでの画家の

視点は、バーカウンターより向かって右側寄りに位置し、したがって背後の鏡は左に向かって奥に窄まっていることとなります。にもかかわらず、タブローのほぼ全体を鏡で覆うことで、絵画に正面性を付与していることが、この作品の不思議さを強調しています。

6. 中西夏之「凹型の言葉、高梨豊の写真——M字型の絵を描きながら」『大括弧 緩やかにみつめるためにいつまでも佇む、装置』筑摩書房、1989年、115頁。

〔図版出典〕

- 図1 ミシェル・フーコー『マネの絵画』阿部崇訳、筑摩書房、2016年、8頁。
- 図2 『二箇所——絵画場から絵画衝動へ——中西夏之』展カタログ Plates/Texts、中西夏之展実行委員会、2003年、8頁。
- 図3 『二箇所——絵画場から絵画衝動へ——中西夏之』展カタログ NOTE vol.2、中西夏之展実行委員会、2003年、30頁。
- 図4 『中西夏之展——正面の絵 緩やかにひらかれゆくとき——』図録、西武美術館、1989年、53頁。
- 図5 『鈴木其一・夏秋溪流図屏風』展カタログ、根津美術館、2021年、100-101頁。
- 図6 『鈴木其一 | 江戸琳派の旗手』展カタログ、サントリー美術館、2016年、102頁。



図1 エドゥアール・マネ《フォリー・ベルジェールのバー》1881-1882年
油彩/キャンバス 96.0×130.0 cm コートールド・ギャラリー



図2 中西夏之《二箇所》2003年
寒冷紗、木枠、ホワイトモランダム、鋼球、棹秤、
リキテックス 10.0×10.0×2.95 m



図3 白砂(ホワイトモランダム)を漏斗で垂らす中西夏之



図4 中西夏之《紫・むらさき XVII》1983年
油彩／画布 227.0×181.5 cm
東京国立近代美術館



図5 鈴木其一《秋草・波に月図屏風》江戸時代後期
絹本着色 二曲一隻 39.3×135.6 cm
個人蔵(上が表面、下が裏面の風炉先屏風)



図6 鈴木其一《暁桜・夜桜図》江戸時代後期
絹本着色・絹本墨画 双幅 各 91.4×35.8 cm
黒川古文化研究所



図7 ワークショップ《透明人間》参加者作品
2005年(群馬県みなかみ町)



図8 ワークショップ《透明人間》制作風景
2005年(群馬県みなかみ町)



図9 ワークショップ《透明人間》制作風景
2009年(茨城県常総市)



図10 ワークショップ《透明人間》制作風景
2009年(茨城県常総市)



図11 ワークショップ《透明人間》制作風景
2005年(群馬県みなかみ町)



図12 ワークショップ《透明人間》
参加者作品展示風景 2009年(茨城県常総市)

言葉とおなじ

金田 実生

ラジオ局を変えたとなん、なんとも耳に透る曲が流れてきた。
小気味良くて軽妙。あつけらかんとしている。そこがいい。
初めて聴くというのに思い浮かぶ音と表情。たくさんの色が見えてくる。
絵を描いていて、知っている範囲をただ行き来していただけた時間、
その時ちょうど聴きたいような音だった。
少しなまくらだった感覚が音によって鳴り響いて、その先の軌道を指し示した。
その感触は張りがあって、でも疲労感も残っていて、
どこか運動した後の快さにも似ている身体感覚。
ラジオ局を選んだタイミングもその曲に出会った折り合いも
考えのギザギザとぴったりはまるものの形がある。

ちょうどぴったりという気分。
まぎれもなくぴったりの出会い。

マフラーを買って、作者がていねいに私の首に巻いてくれた。
ていねいに、しわひとつなく。一番良い表情が見えるようにていねいに。
とてもうつくしい色と絵様。これを買うとすぐに決めた。
そこには「こいするひと」と編み込まれている。
なんて素敵な言葉。
なんて素晴らしい作者の愛。
ラジオの時のようにまた目覚め、私はすっかりぴったりという出会いに満ちていた。
考えと時がまんべんなくおさまるものが世界にある。

20代に読んだ本だった。同調した。
その同調には、なにかソーダ水を飲みこんだヒリヒリするさわやかさとか、
甘いものに宿る満ち足りた感覚の他にどこか切なさがあった。
正直なふるまいに感じる、どこか不安で、安定していない鋭さ。
そして淀みなくきれいに洗い流された汚れのない言葉。
このような汚れのなさがしばしば若い時間を象っている。
まっすぐ進もうとする痛々しさ。
純度のひとつの形を思い出させられた。

絵を描くこと、
言葉もまた、絵と同様に
いじりすぎて言葉そのものの響きにこだわりすぎるとみずみずしさを失うことがある。
言葉も絵も細部と全体がある。
まっすぐな言葉がちょうどいい時、
ギザギザがまるきり重なる経験をする。



図1 金田実生《夜空とおなじ》2022年 油彩／カンヴァス 91×72.7 cm 作家蔵

渋谷に聳えてまだ間もない高層ビルに登った。屋上の展望台からは東京大都市圏のビル群が360度眺望できる。SF映画ではCGによる描写によって幻想的な世界や未来都市の風景が数多く描かれてきたが、ここから見る眺望は現実であるが故に、そして現実にもかかわらず、遙かに幻想的に見える。これだけ多くの建造物を地平線の彼方まで埋め尽くした人間の営みの執拗さは想像を絶している。

疫病、戦争、凄惨な事件、そして虚構のような出来事が次々に起こっているが、下界を歩いている時に囚われる鬱々とした不安や絶望感は、この眺望した景色を目の前に掻き消された。余りに強固な文明の姿が目飛び込んできたからだ。

見上げた摩天楼が近代の象徴だとすれば、今日では裾野に広がるどこまでも細かい無限のビジョンがそれに替わるのかもしれない。それはまるで鍛え上げ過ぎたグロテスクな肉体のような光景だ。

何より自分自身が夜郎自大にその中に暮らしていたことは表現にも甚く関わることだろう。



図2 金田実生《弾ける石》2022年 油彩／カンヴァス 38×45.5 cm 個人蔵



図1 河名祐二《study by collage》2022年 アクリル、岩絵具、写真/和紙 51×57.5 cm 作家蔵

書道から墨象へ

私は絵画制作と並行して書道も学んでいる。

昔から文字を書くことが大好きで、学んでいるうちにいつの間にか書道の世界に魅了されていた。文字の造形や墨の色、余白の美しさは絵画に通じていて刺激的だ。

一口に書道と言っても、「楷書」「行書」「草書」「隸書」「篆書」等の漢字があり、日本独特の書体である「かな」を加えれば6書体もある。私は「楷書」「行書」「草書」を練習し、現在は「かな」に取り組んでいる。テキストは古今和歌集の仮名序などの古筆である。その古筆を臨書、すなわち手本を熟覧しながら丁寧に写し取るのである。書かれた作品通りそっくりそのまま再現するのではなく「どのようにしたら手本のような美しい線を書くことができるのか」を探りながら腕に覚えさせる。この作業が実に楽しい。

私の場合、絵画制作では大きな平筆で画面を塗り広げるので、力を入れる事はほとんどないのだが、書道では、筆圧をコントロールすることで、様々な変化のある表現ができる。筆圧が無くても線は引けるが、筆圧を加える事で線の強弱、勢い、かすれ、などに表情や深み加わり、文字が平面から立体的に立ち上がって、情感までも込められるのである。

ところで、造形として書の美しさを追求していく「墨象」という分野がある。

戦前から戦後にかけて、欧米などの現代絵画や抽象画の影響を受け、文字に囚われていた書道から、文字性を捨て自由に表現する書道が創られた。その究極の形が「墨象」だ。

戦後の前衛書を発展させた代表的な書家の一人に宇野雪村¹がいる。宇野雪村は安藤聖空²との対談でこう語っている。

結局書、文字というものは分解すれば点と線ではないか、点と線によって紙の上に表現する世界には、文字という約束を離れて、別の組み立てで美しい世界はあり得ないのか、ということですね。大雑把に言えばこんなところからぼくらの仕事というのは発展してきたんです。³

先人が築き上げた技法を継承し、文字として意味ある形を再現する書道が、前衛書道になると可読性を超え、抽象的な作風となり、さらに墨象に至って、墨の造形美そのものを追求するようになったのである。しかしながら墨象がいくら抽象的な作風だとは言っても、もともとは書道から発生した以上、基本的な技法はもちろん必須なのだが。

モノクロームの作品制作

以前から墨とか絵具などの、単色による作品を描いてみたいと思っていた。

と言うのも、書道で経験している呼吸を絵画に生かしたら、どうなるんだろう、という気持ちがあったからだ。

そこで、墨液を使って抽象的な作品を制作した（図1）。

ドローイング的に即興で描いた作品だが、書道用の固形墨を擦り、ロールで購入したクラフト紙を支持体にして描いた。主に包装用に作られた安価なクラフト紙であるが、地色の薄茶色と墨のコントラストが面白いと思った。当初、紙のつやのある面に描いたのだが、出来上がってみると墨の色が過度に強く感じ、試しに裏側を見てみると程よい墨の色が滲み出ている。輪郭がぼやけ、表面に比べ曖昧で少し弱々しく見えたが、迷わずにこちらの面を完成作品とした。筆はデザイン用の平筆である。

サインであるが、私の場合通常画面には書かない。しかし、今作品には左下に落款を捺した。抽象的な絵画に朱色である印を使用するという、初めての試みである。

絵画と書道を往復して思うのだが、色彩のある絵画は作品を観た後に名残や、気配のようなものを残すが、墨象や書道は色彩が無いために、観る人に余韻や風情、味わいを残すようだ。そのふたつを融合していく面白さを、これからも追求していきたい。



図1 森川敬三《Untitled》2022年 墨液／クラフト紙 21.5×77.0 cm 作家蔵

-
1. 宇野雪村 1912～1995 前衛書の先駆者。
 2. 安藤聖空 1893～1983 現代かな書道 書家。
 3. 安藤聖空／宇野雪村『書の心』柏書房、1979年。

ベルリン・ビエンナーレ、ドクメンタ、ヴェネチア・ビエンナーレ鑑賞レポート ——You Are Another Me（あなたはもう一人の私）

平野 泰子

昨年の2022年8月にベルリン・ビエンナーレ、ドクメンタ、ヴェネチア・ビエンナーレを鑑賞するために、ドイツとイタリアのヴェネチアへ3週間の旅行へ行ってきた。2020年から猛威を振るったコロナウイルスの影響で、この3つの現代美術の祭典が同時期に開催されることは奇跡の年とも言われ、私にとっては2年待つことになったが、有意義な旅となった。

すでに多くのメディアが報じているように、西洋近代社会において今日の社会問題をアーティストが見解を示し、国際的な議論を促進することが、それぞれの国際展に共通した目的であろう。あらゆる分野でパラダイムシフトが囁かれる中で、私自身、無知でありながらも興味と義務感のようなものに駆られ行くことにした。ここでは、作家として自分の感想を記録するために、特に印象に残った作家や作品を挙げながら感想を述べたいと思う。

まずは一番最初に向かった先は、ドイツのベルリンで開催されたベルリン・ビエンナーレを鑑賞した。国際展では誰がキュレーターを務めるかも、展覧会の内容と方向性を表す重要な話題である。本展のタイトルは「Still present！（まだ存在している！）」とし、アーティストでもあるアルジェリア系フランス人のカデル・アッティアが務めた。彼は「修復」をコンセプトに文化的抵抗や個人のアイデンティティを再び取り戻すための手段として研究を続けている。会場には彼の作品や、ガラスの陳列ケースに並べられたアーカイブ資料、壁に貼り付けられた年表などが展示されていた（図1）。その他の作家も植民地主義、帝国主義、マイノリティの立場から問題を扱ったり、活動家の出版物や歴史的資料なども展示しており、どれも個人に根差す逼迫した表現で、過激なものも多かった。しかしここで思うのは、歴史の可視化、批評を巻き込もうとすることが、果たして実存への問いに変わるかは簡単なことではないと感じた。そんな世界に対する不毛な思いを抱きながら、本展のタイトル「Still present！（まだ存在している！）」と言うタイトルを改めて眺めると、私の知らなかったストーリーがありありとこちらに向かって来ている様な感覚になり、力のあるタイトルだと思いながら会場を後にしたのだった。

次に訪れた先は、ベルリンから高速バスで移動し、同じくドイツのヘッセン州にあるカッセルで開催されたドクメンタを鑑賞した。ドイツは電車が定時刻に来ないことで有名であり、また、この年の夏はドイツ全土で環境に配慮した対策として、特急を含まない交通機関が乗り放題という9ユーロチケットが売り出されたこともあり、かなりの混雑が予想されたため、時間はかかるが高速バスを利用した。ドイツらしい理由である。

さて、ドクメンタは、特に現代美術の歴史の中で先々の美術の概念を変えてきた重要な国際

展として知られている。本展では、初めて芸術監督としてアジアからインドネシアのアーティスト・コレクティブ「ルアンルパ」が選ばれたことで話題になった。このことから、これまでのヨーロッパ中心のアート界のパラダイムシフトを予感させていた。テーマは「ルンブン」（米倉の意味）、「No Art Make Friends（アートを作るより友達を作ろう）」など、目指したのは権力が集中せず、交流することで共同体へと還元するエコシステムを考えることだった。また、「グローバルサウス」という言葉もドクメンタで初めて知った。途上国と同様に使われるが、資本主義のグローバリゼーションによって、マイナスの影響を被る人々や場所を指す言葉だ。本展ではその地域からのアーティストやコレクティブの参加も多かった。これらの国際的な芸術展に新しい視点を持ち込むことは賛否両論を巻き起こす。1人のアーティストの作品ではなく、コレクティブの実験的な作品が多かったため、美術館で飾られる作品に対する質を問うような疑問や、特にメディアを騒がせたのは反ユダヤ主義の問題だった。これらの内容は多くのメディアで記事になっているのでここでは割愛させていただきたい。私の簡単なドクメンタに対する総評は、それらのメディアの印象とは裏腹に、全体的にお祭りの様な明るい雰囲気があり、美術館には託児所やキッズコーナー、自家栽培の食材で作った飲食店（本展の作品、プロジェクトである）があり居心地も良く、どの作品も新しい視点を与えてくれる内容で、実際に足を運ばないと得られない雰囲気がある素晴らしい展覧会だったと思う。そんな中、たくさんの作品を見た中で、特に私が気になった作家を紹介しようと思う。

ジュマナ・エミール・アブードというパレスチナ人の作家で、現在はエルサレムとロンドンを拠点にし、故郷であるパレスチナの記憶や、個人や集団の歴史を民話や民間伝承を用いながら表現している。今回の作品《The Unbearable Halfness of Being（存在の耐えられない半面）》（図2～4）はインスタレーションの作品として展示空間全体にタイトルが付けられ、水源の歴史について失われた民話を元実際に再訪し、水に係る民間伝承を繋げている。展示作品は映像作品と水彩のドローイング、蜜蝋ワックスを使った立体作品と様々である（映像作品は別会場）。展示会場には立体作品を入れる展示台に赤い布が敷かれ、その赤の強さとは対照的な、繊細な蜜蝋ワックスを使って型取った野菜や果物、カタツムリの殻、手で握ったように見える歯（グール、悪鬼の歯と書いてある）が置いてあり（図3）、壁には、水彩やペンで描かれたドローイング、布のタペストリーなどの作品がある。描かれているものは、女性や草木と形が分かるものから、風景にも見える線や絵の具のシミのような抽象的なドローイングがある（図4）。どの作品も作品それぞれを繋いでいたり、不足するものを補うような、または欠けている印象を与えている。ドローイングに関しては余白がそうさせている。歴史を説明的に可視化する表現が多かった中で、説明的ではなく断片的に作家の繊細な表現を用いてたところに作品の強度を感じた。

最後にドイツから飛行機で移動し、イタリアのヴェネチアを訪れ、ヴェネチア・ビエンナーレを鑑賞した。美しい運河と歴史的な街並みが旅の疲れを癒してくれたのだった。ヴェネチアではビエンナーレに合わせて近くで様々な巨匠の展示が開催されていたので、先にビエンナーレ以外の展示を紹介していく。

ヨーゼフ・ボイスの展覧会が、ヴェネチア・ビエンナーレと同じ本島にあるパラッツオチーニギャラリーで開催されていた。展覧会のタイトル「Finemente Articolato (伊)」直訳すると「手足が細い」を意味し、展示作品の《Backrest for a Fine-Limbed Person (Hare-Type) of the 20th Century AD (西暦 20 世紀の細腰人用背もたれ、ウサギ型)》(図 5) を指している。主に初期 (1950 年代) のドローイングを中心に構成されており、彼がその後の作品を作り出す上でイメージの元となるような人間と動物の姿を軸とした 2 つの重要なテーマを示唆する作品が集められていた。歴史的な建物であるギャラリーは、薄暗いが、作品に優しく当てた照明が彼のシンプルで力強いドローイングをより感慨深いものにさせていた (図 6)。《Untitled(AnimalWoman)》(図 7) では人間を前傾姿勢、四足方向にも見える形は身体を動物的に描いている。《Two Women》(図 8)、《Cervo》(図 9)、でも伺える様に人間と動物という、近代においては二極化されたものをドローイングではインクを使って外形的描き、(図 5) では立体的にそれらを融合しアニミズムの思想を想起させる。彼はその後のキャリアで、パフォーマンス、コンセプチュアルアート、ドイツ緑の党の創設者として政治にも関与し多様な表現をした。人間と環境のバランス、人類と動物の関係、民主的参加、戦争、メディアによる現実の非物質化など、今日の緊急な問題となっているテーマを先取りしていたと言える。大規模な展示ではなかったが、彼の重要なテーマについてフォーカスされており、現在の国際芸術展と合わせて鑑賞でき、改めて作品という物質について考える機会となった。

そして、今回のヴェネチア・ビエンナーレのタイトルは「The Milk of Dreams」と題され、シュルレアリスムの芸術家レオナ・カリントン (1917-2011/ イギリス人の女性作家) の小説から引用されている。58 国から 200 人以上の作家が参加しており、その内の 90% が女性あるいはノンバイナリージェンダー (自分の性自認が男性・女性という性別のどちらにもはっきりと当てはまらない、または当てはめたくないという考えを指す) の作家が占めたことも歴史に残るものとなるだろう。「身体の変容」、「個人とテクノロジーの関係」、「身体と地球の繋がり」と言う 3 つのテーマで構成され、人間の再定義を問いかけている。メイン会場となるジャルディーニとアルセナーレでは、80 国と地域のパビリオンがそれぞれ展示をしていた。その中で、テーマを私なりにより実感、考察できたと思う展示を紹介したい。

ルーマニアパビリオンで展示していたアディナ・ピンティリエの《You Are Another Me – A Cathedral of the Body (あなたはもう一人の私 – 身体の大聖堂)》(図 10) というビデオインスタレーション作品である。展示室は暗闇のなかに大きなスクリーンが並び、スクリーンに映し出された映像は消えたかと思うと、次は隣のスクリーンに映し出され、並べられたスクリーンに沿って自然と身体を移動し鑑賞して行く。その鑑賞の移動の中で中間に位置する場所では、空間が青い照明に包まれ、ロボットの様な仕器に液晶が付いている (図 11)。機械的で冷たい印象を与える会場の演出と対照的に、映像は同性愛者のカップル、障害者の活動家、トランスジェンダーのセックスワーカー等が裸で登場し、踊り、叫び、食事をし、ハグをするなど、親密なスキンシップをとる様子などが捉えられている。この展示は 18 歳以下の未成年は入場をすることができない。しかし、大胆に捉えられている性描写に不快感はなく、そこにはマイノ

リティを超えて、人間同士の素朴さや信頼感を感じることが出来た。社会に身を置く私たちが、普遍的や規範的な身体や思考を超えて行くことの美しさを表現している。すでに私達はコロナウイルスのパンデミックにより身体を親密なコミュニケーションから遠のき、身体と精神が孤立できないことを知っている。またバーチャル世界との距離感などそれらは社会的で支配的なパラダイムシフトが起きている現代に置いて、ビエンナーレのテーマである「身体の変容」、「個人とテクノロジーの関係」を再定義していると言える。「You Are Another Me (あなたはもう一人の私)」とあるように、この作品は会場にいる様々な身体や背景を持つすべての鑑賞者が、互いの違いを忘れ、作品を通して受容される装置として存在し、このような身体的な鑑賞体験は、より力強いものであると思うと同時に、身体とそれに関わる芸術の可能性を表明している。

そして彼女の作品の最良の部分は、メイン会場とは別のもうひとつの会場であるギャラリーの展示にあった。そのことは事前にネットの記事で知っていたので後日鑑賞した。本島の何気ない街中にあるギャラリースペースで見つけるのに苦労した。なぜならガラス張りの小さい商店の様な建物に、中はホワイトスペースとはいえ、作品らしきものは見当たらず、何度か通り過ぎてしまったが、よく見ると椅子に座って VR ゴーグルを装着している人が見えた (図 12)。ギャラリースタッフも 1 人しかおらず、メイン会場とは違う規模感に驚いた。鑑賞は 1 人ずつとのことで待ち、自分の順番になり VR ゴーグルを装着して鑑賞を始めた。VR 世界はギャラリーと同様に真っ白い空間であるが果てしなく広い。頭部を左右に振り視界を広げて行くと、自分の手や膝が見えた。VR 世界内でも現実と同じように座っており、手を動かすと現実世界と同期して自分の動きが見える。さらに横に頭部を振ると姿鏡があり、VR 世界内で自身の身体が鏡に写っている。なんとその姿は、私ではなくメイン会場で見た映像の登場人物だった。見ていた対象が、自分になっている。その姿のまま、事前に手渡されたリモコンを押すと VR 空間でメイン会場のようなスクリーンが現れ、映像の続編を、見ている対象になって鑑賞している。リモコンのボタンでスクリーンを選択し、登場人物が変わると自身の身体も別の人物に変わると言う不思議な体験をする。よく手を見ると、肌の色や体毛が違う。まさに見る見られるの関係性の変容、主体を作品へと委ねることで、作品自体や、あるいはその作品と向き合う場を「大聖堂」と指すのかもしれない。

以上で全てが、気になった作品の主観的な感想である。改めてここで紹介した作品は沢山鑑賞したごく一部であることを留意しておく。後日、スマートフォン機能にある万歩計を見みると 1 日約 3 万歩を歩いていたので、当初想定していたより体力も続き鑑賞できたと思う。大袈裟かもしれないが、作品からの力が私をそうさせたと言いたくなる。

初めて海外の現代美術の国際展に対して、漠然と曖昧な感覚として、自分は文化的アイデンティティを持っておらず、鑑賞を楽しめるのだろうかという不安があった。そもそも文化的であれ自己に対してであれ、アイデンティティを問うこと自体、近代的な問題で西洋の個人主義に発するのかもしれない。ここで社会学者のスチュアート・ホールの言葉を借りれば、アイデンティティとは、決して完成されない構成作用、プロセスとして「アイデンティフィケーショ

ンは、接合のプロセス、縫合、重層決定であって、包含ではない」、「運動に委ねられている」、「ひとつ以上のものの理論に従う」¹と多元的で重層的であることを強調している。確かに自己の意識は他者を知ることよりも先にあるものはないのだから。伝統的な芸術であれ現代的な芸術であれ、作品が持つ構造は、自己再帰的な作用を持ち、変化を受け入れ未来や他者に向かうことで今日の役割を果たすのではないだろうか。

-
1. スチュアート・ホール 『カルチュラルアイデンティティの諸問題——誰がアイデンティティを必要とするのか』 スチュアート・ホール、ポール・ドゥ・ゲイ編、宇波彰監訳・解説、大垣書店、2001年、10頁。

〔図版出典〕

図1 <https://12.berlinbiennale.de/exhibition/>



図1 アリエラ・アイシャ・アズーレイ
《THE NATURAL HISTORY OF RAPE》2017-22年
ベルリン・ビエンナーレ2022
クンストヴェルケ現代美術センター



図2~4 ジュマナ・エミリー・アブード
《The Unbearable Halfness of Being》2022年
ドクメンタ15(カッセル)



図5 ヨーゼフ・ボイス
《Backrest for a Fine-Limbed Person (Hare-Type) of the 20th Century AD》
1972年 鑄鉄 14.6 × 96.5 × 43.2 cm (ケース 184.2 × 152.7 × 61.6 cm) 個人蔵



図6 「Finemente Articolato」展 パラッツォ チーニ ギャラリー(ヴェネチア) 2022年



図7 ヨーゼフ・ボイス《Untitled(Animal Woman)》
1955年 鉛筆、水彩、ガッシュ、塩化鉄／紙 個人蔵



図8 ヨーゼフ・ボイス《Two Women》
1955年 鉛筆、水彩、ガッシュ、塩化鉄／紙 個人蔵



図9 ヨーゼフ・ボイス《Cervo》1956年 水彩／紙
個人蔵



図10～11 アディナ・ピンティリエ《You Are Another Me - A Cathedral of the Body》2022年
ヴェネチア・ビエンナーレ(ヴェネチア)



図12 アディナ・ピンティリエ
《You Are Another Me - A Cathedral of the Body》
ルーマニア文化・人文科学研究所ギャラリー前にて(ヴェネチア)
2022年

2022年11月17日から12月10日までギャラリーためながパリで2回目の個展をおこなった。前回は18年の11月だったので、今回で丁度4年経ったことになる。ワクチン接種は3回まで受けており、出入国には問題なかったので予定通りにパリに向かった。世界中がコロナ禍ではあってもヨーロッパでは人流の規制が以前から緩和されており、個人主義のお国柄でもあるので、やはり現地空港に降りてからはマスクを着用している人がほとんどいない。話には聞いていたが、別の世界に舞い込んでしまった気分であったし、マスクをしない顔を見ることに新鮮な驚きを感じた。おかげで、日本で3年近くマスクを装着していた日常から、たかだか1週間ではあったが息苦しい雰囲気から解放された日々を過ごした。街中を歩いてみてもいち早く普通の生活を取り戻しているように思った。気候は日本よりも一足早い冬の寒さを感じさせた。その頃東京はやや暖かく、で東京の最低気温がパリでの最高気温だったので、おおよそ10度前後の気温の差があったように思う。着いたその日は風と雨が多少強く、パリでは軽い嵐ということだった。ただ日本のように土砂降りという訳ではなく雨がまばらに降り傘がないと少し困るといったところだった。

翌日画廊に向かい。初日、ヴェルニサージュがおこなわれた。都合よく前日から降っていた雨も止みお客が引けるまで天気は持ち堪えていた。客足は夕方から賑わいだし、数少ないパリに居る知り合いも数人が駆けつけてくれた。今回は画廊の大きさと展示空間に必要なサイズや点数も大体は把握できていたので、初回ほど制作準備に不安はなかった。念の為にやや多めに作品は制作してありその中からのセレクトだった。全部で41点をパリに送り出した。既に発表している従来の色味（以前発表している系統の色味）に加え、今回は黒やグレー、それとchocolate cosmos色（茶系の紫色）を新たな試みとして制作してみた。パリスタッフからはグレーを基調とした作品の制作を依頼されていたが黒に関しては違っていたので、初めはセレクトから外されていて受け入れに少し抵抗があったが日本の担当者の苦勞のお陰でなんとか1点個展に含むことが出来た。chocolate cosmos色の作品は正に作品名もchocolate cosmosとした。花のコスモスと宇宙のコスモスの意味を重ねている。幸い新色として加えた作品は好評で、特に黒とグレーの作品は2点合わせてあるコレクターが初日に求めてくれた。また、chocolate cosmosの作品は比較的大きな作品であったが、日本に戻った後に売約になったと聞いた。

初対面の人には絵の説明もいろんな角度から求められるのだが、今回は以前に画廊で制作してもらっていた作家紹介の映像に仏語字幕が加わっていたこともあり、言葉が通じない本人に話しかけるよりもシャンパングラスを片手にその映像に見入っている人がほとんどだった。そうした中でも嬉しかったことは画廊に所属しているチェン・ジャン・フォン氏やジャン・ピエール・カシニョール氏などが来てくれたことだ。チェンさんには10月末に東京でお会いしていた

こともあり、義理堅く初日に来てくれたのだと感謝している。カシニョール氏は当画廊で長い付き合いがあり、日本でも人気のある画家だが本人にお会いするのは当然初めてだった。私が思っていたより若々しく、とても87歳には見えない方だった。奥様と一緒に来ていただけなので、記念に写真を撮ってもらった。私が密かにカシニョール氏に感服していた点はビリジャンに白を混色した時に出来る微妙な色味を醸し出すところにあった。またその色彩を魅力的にみせる他の色味の取り合わせも気が利いており画面に響きを与えている。私自身もビリジャンを多用して作品を作ることが増えてから、なおさら緑色と白が混色されてできる不思議な色合いに魅了されている。

グリーンは自然を象徴する山、森、林、植物といった固定概念に結び付き易い。だからグリーンの使用方が難しい。確かに具体的なイメージを想起されるため、グリーンという色の要素を扱う時にイメージから切り離して抽象的な色味だけを感じさせることは簡単ではない。そしてイメージと上手く結びつかない使い方がされるとグリーンが生に見えるなどといった指摘を聞くことになる。またグリーンの使用方が難しいと言われる要因として、一つに日本では信号機の色で青と緑が同じ意味として用いられることがあり、言葉の区別と内容が合わない曖昧さがあげられる。青と緑のそれぞれに類似する意味の重なりがあることが原因になっている。だが、それは人の目の機能と大きく関わり、視覚情報の色彩を識別する錐体細胞は生理学的にも緑色の色相変化がそもそも捉えにくいことが分かっている。緑から青への色相変化の中でも同じことが言える。その点、青も緑と同様に色への具体的なイメージが付随し易いが、色層の違いは細かく見分けることができるようだ。逆に言うと、緑の中には色相変化の区別がつけ難いことから自覚できない複雑な色味が存在するともいえる。先述したビリジャンへの白の混色で得られる不思議な面白さは、緑から青に変化するグラデーションの領域の中にある、緑とも青とも言えない微妙な色彩を現すことにあるのだ。描く上でも見る上でも視覚的に感じ取ることで理解できる色彩であり、明確には誰もそれを表現する言葉を持ち合わせていない。そんな特徴がこの混色にはあるのではないかと思っている。

私の場合、色彩は描く上での大事なモチベーションになっている。最近では四季をイメージできるモチーフから作品を制作していることが多い。それ以外に何があるの？と感じる人もいると思うが、それでも常に主体となる色彩が念頭にある。作品に画題を付ける時にどこかの風景、時間、季節、事などをイメージできて言葉にし易い事も有難い要素にあるわけだが、私の場合は必ずしも作品で表現したかったことと画題が一致するとは限らない。もちろん、作家によっては画題に意味を込め表現したかったことと画題の一致を大切にしている人もいるだろうが、私にとっての画題は作品を見る上での一つの手がかりにしか過ぎない。

今回の個展には妻と娘も同行した。それと妻の姉夫婦も予定を合わせて付き合いしてくれた。ちなみに姉夫婦はだいぶ前にパリに赴任していたことあるので、フランス語も堪能であり、懇意にしている友人たちもいることから観光先の選択や言葉には不自由しなかった。おかげで、

私が画廊に詰めていた時には別行動で目当ての場所や予定していた催しに出かけて行った。日曜日は私も合流して観光を楽しんだ。ルーブル美術館には4時間ほど居られた。対岸のオルセー美術館では丁度ムンク展も行われていたので足を運んだ。日本では暗く不安なイメージが先行することで知られるムンクだが、集められた油彩は鮮やかな色彩を伴い、うねる様な筆致には躍動感があって作品の明るさが印象に残った。また、海外では珍しく、会場はとても混雑していて日本の盛況な展覧会以上の賑わいを見せていた。

身内のイベントもあってイタリアで料理修行している息子がいよいよ今年の9月に結婚すると決めたので、この滞在の合間を縫って相手家族と顔合わせとなっていた。お相手はイタリアのお嬢さんで以前に日本で会っていた。ご両親にはiPhone越しの挨拶はしていたが、この機会にリアルでの対面となった。息子が働く系列店がパリにもあり、そこでささやかながら会食をして祝杯を交わした。

帰国する当日はフライト時刻が夕方であったので、姉夫婦とは空港で落ちあうことにして、時間の許す範囲で散策してみようとなった。家族3人でセーヌの川縁を歩きエッフェル塔まで行き、預けた荷物を取りに3時にホテルに戻る予定にした。戻る途中でギメ美術館に立ち寄った。入館予約が不要なだけあり、前日に行ったルーブルやオルセーとは違い嘘のように観覧者はいなく閑散としていた。3階にある中国・韓国・日本エリアでは我々が行くと奥の暗い展示室が点灯されていた様だったので、観光名所であってもシーズンオフは施設によって客の入りが大きく違うことを理解した。展示は駆け足で見たが、中国や韓国の文化とは違う繊細さが日本のものにはあり、ものに宿る美意識に反応し共感してしまうところに日本人を自覚した。ただ、4階にある中国工芸には家具や机などに施された螺鈿漆細工に目を見張るものがあった。漆工芸を専攻している娘はそれらに圧倒されている様子だった。出発から帰国までの短い一週間ではあったが場面ごとに記憶に残る良い時だった。



図1 個展風景 2022年11月17日



図2 個展風景 2022年11月17日



図3 個展風景 2022年11月17日



図4 ヴェルニサージュ風景 2022年11月17日



図5 吉川民仁《熾火》2022年
油彩／キャンバス 145.6×112.2 cm 個人蔵



図6 吉川民仁《雷雨》2022年
油彩／キャンバス 72.8×60.9 cm 個人蔵



図7 吉川民仁《chocolate cosmos》2022年
油彩／キャンバス 162.2×194.2 cm 個人蔵



図8 カシニョール氏と共に 2022年11月17日

抽象表現主義者たちの自主的集団活動 Part 3——“怒れる者たち”（1950年）

大島 徹也

「怒れる者たち」¹と呼ばれる、一枚の有名な芸術家たちの集合写真がある（図1）。そこには、次の15人が写っている。後列、左から、ウィレム・デ・クーニング、アドルフ・ゴットリーブ、アド・ラインハート、ヘッダ・スターン。中列、左から、リチャード・プーセット＝ダート、ウィリアム・バジオテス、ジャクソン・ポロック、クリフォード・スティール、ロバート・マザウェル、ブラッドリー・ウォーカー・トムリン。前列、左から、テオドロス・スタモス、ジミー・エルンスト、パーネット・ニューマン、ジェイムズ・ブルックス、マーク・ロスコ。抽象表現主義関連の書物でよく掲載されてきており、抽象表現主義者たちの「アイコン的イメージ」²ともなっている写真であるが、この写真はもともと、1950年12月に開幕予定の「今日のアメリカ絵画 1950年」という公募展（メトロポリタン美術館主催）に対して彼らが起こした抗議行動の一環として、同年11月に撮影されたものである。その抗議行動は、抽象表現主義者たちのいくつかの自主的集団活動の中でも、過激と言えるほどに特にアクティブであり、かつ、美術界のみならず世間的にも大きく話題となって、広く知られることになったものであった。

“怒れる者たち”（1950年）の理念的また人的なまとまりの背景には、〈芸術家の主題〉校（1948年10月～1949年5月）に始まりスタジオ35（1949年秋～1950年4月頃）へと受け継がれた金曜夜のセミナー活動、特にその締括りとして1950年4月21～23日にスタジオ35で開催された芸術家討論会（図2）^{アーティスト・セッションズ}が強く在った。そのあたりの経緯はどのようなものだったのか。また、彼ら“怒れる者たち”は上記の「今日のアメリカ絵画 1950年」展に関する何に、なぜ憤ったのか。そして、彼らの抗議行動はどのようにして実際に行われ、どういった反応が美術界や世間に引き起こされていったのか。本論では、そのような問題を取り上げつつ、“怒れる者たち”とは何だったのかを詳細に明らかにするとともに、1950年当時、抽象表現主義者たちがアメリカ美術界において置かれていた状況や、ヨーロッパの前衛美術に対してとった向き合い方について、本研究のPart 2³で一部なしたのとはまた別の切り口で考察していく。

「今日のアメリカ絵画 1950年」展の企画

1949年1月、フランシス・ヘンリー・テイラーが当時館長を務めていたメトロポリタン美術館に、アメリカ美術部門が、ロバート・ビバリー・ヘイル（アメリカ美術担当アソシエイト・キュレーター）^{コンテンポラリー}を長として設立された。そして、「この国の当代の諸々のクリエイティブな動向を概観する機会」となるような展覧会を同館で開催することが、同部門で検討され始めた。審査制にするのか招待制にするのか、審査員団を組織するならばそれをどんな職種（芸術家、批評家、美術館員など）の人間によって構成するのか、地域別の出品割当数を設定するのかどうか、賞を出すのか否か、などさまざまな問題が議論されていった。結局、公平性の観点から公募審査制にすること、実態としてきちんと全国規模のものにするために五つの地方審査員団（東部、極西部、中西部、南西部、南部）を置くこと、買上げではなく賞金による賞を出すことな

どに決まり、そのようにして当代^{コンテンポラリー}のアメリカ絵画の展覧会を行うことが1950年1月に一般に告知された⁴。その展覧会こそが、「今日のアメリカ絵画 1950年」展である。

1950年4月には、メトロポリタン美術館は上述のような展覧会条件を記載した「今日のアメリカ絵画 1950年」展の通知状と申込用紙を、およそ二万二千人の芸術家たちに発送した⁵。こうして「今日のアメリカ絵画 1950年」展の公募が開始となった。

その通知状と申込用紙を私は現在まで見つけられていないが、『アート・ニュース』誌1950年6・7・8月合併号や「今日のアメリカ絵画 1950年」展の図録には、同展の上記の五つの地方審査員団、および全国審査員団、賞審査員団の審査員のリストが掲載されている⁶。それらを見ると、たとえば本論冒頭に列記したような画家たちに直接関係する東部（拠点：ニューヨーク）の地方審査員団は、チャールズ・バーチフィールド（1893-1967）、国吉康雄（1889-1953）、レオン・クロール（1884-1974）、オグデン・プライスナー（1905-1983）、ヴァーツラフ・ヴィトラシル（1892-1984）、ポール・サンプル（1896-1974）という六名（全員画家）によって構成されている（その他ヘイルが、投票権のない助言者として、五つすべての地方審査員団に加わっていた⁷）。バーチフィールド（図3）と国吉（図4）は、周知の通り、アメリカ美術における1920年代から1930年代の主要な動向であるアメリカン・シーン（地方主義や社会派リアリズムなど）との関係の強い具象画家である。ヴィトラシル（図5）は当時、キュビズム系の半抽象から抽象の画家で、アート・ステューデントズ・リーグ・オブ・ニューヨークの教員もしていた人物である（その教員のキャリアや、1936年設立の芸術家団体「アメリカン・アブストラクト・アーティスト」の設立会員であったこと以外には、今日彼の存在は非常に希薄となっている）。クロール（図6）、プライスナー（図7）、サンプル（図8）はいずれも、程度の差はあれ穏健な部類の具象画家である（今日、これら三人の名を聞くことは、ヴィトラシルの場合以上にほとんど無い）。

人脈的な観点から上記の六名の画家と一名のキュレーターの関係性を見てみると、一つには、1950年当時、ヴィトラシルの他、国吉とヘイルもアート・ステューデントズ・リーグの教員をしていたことがある（ヘイルは画家でもあり、アート・ステューデントズ・リーグでは解剖学や素描を教えていた）。もう一つには、国吉とクロールは1947年設立の美術家組合の主要メンバー（国吉は初代会長）であったが、美術家組合は国吉、ジョージ・ビドル、クロールなど全六名からなる代表団を立てて、メトロポリタン美術館に対して、何らかの全国的な公募審査展を定期的で開催することを強く求めていた⁸。メトロポリタン美術館が「今日のアメリカ絵画 1950年」展を行うことになり、その東部の地方審査員団の審査員を選定することになった際、たとえばそれらの人脈が考慮されていたように思われる。

“怒れる者たち”の抗議の経緯

ニューヨークでは1950年4月21～23日、例の芸術家討論会が、スタジオ35にて非公開で開催されていた。“怒れる者たち”の団結・決起の発端は、その討論会の場で発せられたゴットリーブの提案であった。その提案やそれに対する議論は、出版された討論会録には掲載されておらず⁹、現存するいくつかのバージョンのそのドラフトでも記載されていないが¹⁰、B・H・

フリードマンが伝えているところによると、最終日の討論が終わろうとする頃、これらの芸術家たちで「今日のアメリカ絵画 1950年」展に抗議しようと、ゴットリーブが言い出した。彼ら計 25名の芸術家たちのうち、ゴットリーブを含む数名には、同展の申込用紙（1950年7月1日締切り）が届いていたという¹¹。先述のとおり、メトロポリタン美術館がその申込用紙を二万二千人もの芸術家たちに発送したのは1950年4月であったから、同月下旬のスタジオ 35での芸術家討論会の時点で、「今日のアメリカ絵画 1950年」展の企画は、アメリカの（特に、メトロポリタン美術館の御膝元のニューヨークの）美術界のホットな話題であっただろう。

「今日のアメリカ絵画 1950年」展に対するゴットリーブの抗議の趣旨についてはのちに詳しく考察するが、スタジオ 35の討論会の中では、集団的な抗議を行うということ自体は比較的スムーズに全体として決まった模様である。フリードマンによれば、そのゴットリーブの提案を受けて、ではどうやって抗議するかについて、その場で非公式の会話がなされ（記録は取られなかった）、メトロポリタン美術館の館長の上の総長に宛てて公開状を書こうということになった。かくしてゴットリーブは、討論会が閉幕したその日から、その手紙の作成に取り掛かった。途中、彼は文面に関して仲間たちに相談をし、特にニューマンとラインハートが手助けしたようである¹²。

公開状の完成

その公開状は、一ヶ月弱の日数をかけて、1950年5月20日付けで完成した（図9、資料A）¹³。その冒頭においてゴットリーブたちは、メトロポリタン美術館総長のローランド・L・レドモンドに対して、次のように宣言している——「下に署名した画家たちは、来る12月にメトロポリタン美術館で開催予定の巨大な全国的展覧会を拒絶し、その審査員団に作品を提出することはしません」。

その公開状には、次の18人の画家たちの名前が列記されていた。

ジミー・エルンスト	アド・ラインハート
アドルフ・ゴットリーブ	ジャクソン・ポロック
ロバート・マザウェル	マーク・ロスコ
ウィリアム・バジオテス	ブラッドリー・ウォーカー・トムリン
ハンス・ホフマン	ウィレム・デ・クーニング
バーネット・ニューマン	ヘッダ・スターン
クリフォード・スティール	ジェイムズ・ブルックス
リチャード・ブーセット＝ダート	ウェルドン・キーズ
テオドロス・スタモス	フリッツ・ブルトマン

また、その下には、「次の彫刻家たちも、この抵抗を支持しています」として、次の十人の彫刻家たちの名前も添えられていた。

ハーバート・ファーバー	シーモア・リプトン
デイヴィッド・スミス	ピーター・グリッブ
アイブラム・ラッソー	シオドア・ロザック
メアリー・キャラリー	デイヴィッド・ヘア
デイ・シュナーベル	ルイーズ・ブルジョワ

「今日のアメリカ絵画 1950年」展に対する彼らの抗議の理由の考察に入る前に、ここで、このメトロポリタン美術館総長への公開状に名を連ねた上記の28人の画家・彫刻家たちと、スタジオ 35での芸術家討論会の出席者たちとの関係を、先に確認しておきたい。討論会に出席した画家たち（17人）のうち、公開状に署名していない者は、ジャニス・ピアラ、ノーマン・ルイス、ラルフ・ローゼンボークの3人だけである¹⁴。また、討論会に出席した彫刻家たち（8人）のうち、抗議の支持者として公開状に名前が記載されていない者は、リチャード・リップOLD 1人だけである。すなわち、スタジオ 35での芸術家討論会に参加した計25人の画家・彫刻家たちのほとんどが、その公開状に署名し「今日のアメリカ絵画 1950年」展に抗議したのだった。ここに、その二つの抽象表現主義者たちの自主的集団活動の密接な人的関係性が見出される。それは、もし前者の討論会における自由な議論の機会と参加者たちの連帯感がなかったら、後者の抗議行動はそれほどの規模と強度をもっては起こらなかったかもしれないとさえ思われるほどである¹⁵。

ところで、討論会には参加していなかったが公開状には参加したのが、画家ではスティール、ポロック、ロスコ、ブルトマン、彫刻家ではキャラリー、シュナーベル、ロザックである。スティール、ポロック、ブルトマン、キャラリー、ロザックについては、本研究のPart 2で見たように、1950年4月8日付けのロバート・グッドナフからゴットリーブへの手紙によれば、彼らは討論会への参加依頼は受けていた者たちである。またロスコは、ヨーロッパ旅行中でなければ討論会に出席していたと思われる¹⁶。ここで初めて名前が出てきたのはシュナーベルであるが、彼女は、1950年当時抽象表現主義の一大拠点となっていたベティ・パーソンズ画廊に、1947年頃から所属していた彫刻家である。同画廊には、彫刻家ではファーバーとリプトンも所属していたので、その人脈からシュナーベルも公開状に参加することになったのではないだろうか。

なお、「今日のアメリカ絵画 1950年」展という「絵画」の展覧会に対する抗議に上記の「彫刻家」たちが「支持者」として加わった理由としては、上に見たようなスタジオ 35での芸術家討論会からの流れがもちろん強くあったが、もう一つ事情があった。当時メトロポリタン美術館は「今日のアメリカ絵画 1950年」展（1950年12月8日～1951年2月25日）に続けて、そのような絵画の公募審査展を隔年で開催していくとともに、その合間の年には「彫刻」「素描」「水彩画」「版画」の分野での同種の展覧会を開催するという考えも公表しており¹⁷、その点で、上記の画家たちが「今日のアメリカ絵画 1950年」展に関して直面した問題は、上記の彫刻家たちにとっても他人事ではなかったのだった。実際にメトロポリタン美術館は、1951年には「アメリカの彫刻 1951年」展（12月7日～1952年2月24日）を、1952年には「アメリカの水彩画・素描・版画 1952年」展（12月5日～1953年1月25日）を開催している¹⁸。

“怒れる者たち”の抗議の趣旨

では、ゴットリーブをはじめとする“怒れる者たち”は、いったいメトロポリタン美術館の「今日のアメリカ絵画 1950年」展の何に、わざわざボイコットを公に表明するほど憤ったのだろうか。同展にどこか気に入らないところがあるのであれば、単に自分は同展のことなど無視するというスタンスをとることも、可能であっただろう。

レドモンド総長への公開状において彼らは、冒頭での応募拒否の宣言に続けて、次のように述べて同展の体制を批判している。

その展覧会の体制や、メトロポリタンの館長フランシス・ヘンリー・テイラー氏とアメリカ美術担当アソシエイト・キュレーターのロバート・ピバリー・ヘイル氏による審査員の選定は、同展に先進的な芸術が適正な割合含まれる可能性を保証するものではありません。[……]

テイラー氏はこれまでに一度ならず、現代絵画モダン・ペインティングに対する軽蔑を公然と表明しています。そしてヘイル氏は、先進的な芸術に対して周知のように敵対的である審査員団を容認している点で、テイラー氏と立ち位置を同じくしています。

すなわち、同館によって構成された審査員団の保守性や館長の日頃の反モダン志向などを考えると、「先進的」な——真の意味での「今日の」——アメリカ絵画に対して、全体的傾向として冷淡、あるいは敵対的ですからあることがすでに判ってしまっている同展に対しては、こちらから出品はお断りだというわけである。

テイラーのモダンアート嫌いについては、彼はたとえば1948年に発表した「モダンアートと人間の尊厳」という論文において、モダンアートの作家たちは抽象の追求によって「芸術を人々の共通の経験の領域から切り離し、私的なコミュニケーション——もしそれでコミュニケーションできるならであるが——の形態にしてしまっている」と述べている。そして、モダンアートの作家たちのことを、大空を飛び世界を揚々と見渡すワシと比べて、不毛の地を気取って歩く「胸の小さなペリカン」と侮蔑的に呼んでいる¹⁹。またカルヴィン・トムキンズによれば、テイラーは時々、ニューヨーク近代美術館(西53丁目11番地)のことを「あの53丁目の売春宿」と言っていたという²⁰。

メトロポリタン美術館の館長テイラーのそうした反モダンの態度は、1950年3月にボストンのインスティテュート・オブ・コンテンポラリー・アート、ニューヨーク近代美術館、ホイットニー美術館の三館が共同で発表したモダンアートについてのステートメントの内容と比較すると、いっそう際立ってくる。そのステートメントでは、その三館はモダンアートに対する理解と支援を、たとえば次のように表明している。

この時代における最も独創的で重要な芸術を生み出している [……] モダンアート [……] が引き続き有効であると信じていることを、我々は確言する。[……]

現代コンテンポラリーの芸術に関わる美術館の主要な義務は、新しい傾向や才能に対して理解力を持

つことであると、我々は考える。[……] たとえまだ広くは受け容れられていなくとも自分たちが良いと見なす芸術を呈示することが、美術館というものの務めであると、我々は考える。そうすることによって美術館は、大衆に対する長期的な責任を最もよく果たせると、我々は考える。[……]

思想や感情の表現、自由や秩序に対する人間の根本的な切望の表現としての抽象美術のヒューマニスティックな価値を、我々は認める。モダンアートはそのようにして、人間の尊厳に貢献する²¹。

先進的な芸術家のことを非社会的であると非難する者たちに反して、我々は先進的な芸術家の精神的、社会的役割を信じる。[……]²²

この種の美術界の動きに敏感なゴットリーブは、この三館の共同ステートメントのことを、1950年4月下旬のスタジオ35での芸術家討論会の時までに知っていただろう。とすれば、モダンアートないし先進的な芸術に対する上述のようなメトロポリタン美術館とニューヨーク近代美術館等三館の対照的な姿勢は、彼がその討論会で前者主催の「今日のアメリカ絵画 1950年」展への抗議を提案するに至ったことに、かなりの程度作用していたと思われる。

ここからは、「今日のアメリカ絵画 1950年」展では先進的な芸術が「適正な割合含まれる」可能性が保証されない、という1950年5月20日付けのメトロポリタン美術館総長への公開状におけるゴットリーブたちの批判の文言に着目してみよう。その言い方からすると、彼らは何も、同展で先進的な作品が主として入選することまでを期待していたわけではないだろう。彼らがそこで言っているのは、「適正な割合」の入選である。その時彼らがどれくらいの数字を念頭に置いていたのかは不明であるが、ともあれ、この審査員団では先進的な芸術は全体として、不当と言えるほどにほとんど相手にされない、彼らはあらかじめ悟ったのだ。たとえばキーズは『ネーション』誌1950年6月3日号に彼が寄稿した記事の中で、その審査員団を、「ジェリー・バイウォーターズ、エヴァレット・スプルス、ラマー・ドッド、レオン・クロール、ポール・サンプル、フランクリン・C・ワトキンズ等々といったアカデミックな者たちの強固な結社のごときもの」と評している²³。特に東部の地方審査員団について改めて見れば、それを構成する六名の審査員のうち、五名は一昔以上前のタイプの具象画家で、そうでないのはヴィトラシル一人であった。そして、そのヴィトラシルとて、今や「先進的」とは言い難くなったキュビズム系の半抽象から抽象の画家であった。また、地方審査を通過した作品を改めて審査して入選作品を決定する全国審査員団の審査員に任ぜられていたのは、ミラード・シーツ、ハワード・クック、ドッド、フランシス・チェイピン、ゾルタン・セペシー、プライスナー、モーリス・スターン、エスター・ウィリアムズの八名であったが、その中に抽象画家は一人もおらず、程度の差はあれ全員まさに保守的な画家たちであった。現在のアメリカ最先端の自分たちの絵画がそのような同業者たちからなる審査員団によって適正に評価されることはない、とゴットリーブたちが感じたのは、もっともなことであろう。

実際、「今日のアメリカ絵画 1950年」展の審査の結果は、次のようなものであった²⁴。応募作品総数= 6,248点。地方審査通過作品総数= 761点。全国審査通過作品(すなわち入選作品)

総数＝307点（うち27点は、27人の審査員からの1人1点の招待出品）。一等賞＝カール・ナース（図10）、二等賞＝リコ・ルブラン（極西部の審査員、図11）、三等賞＝国吉康雄（東部の審査員、図12）、四等賞＝ジョゼフ・ハーシュ（図13）、選外佳作＝エセル・マガファン（図14）およびサラ・プロヴァン（図15）。同展の図録には入選作品307点のうち52点しか図版（すべて白黒）が掲載されていないため、入選作品307点がそれぞれどういう絵であったのか詳しくは分からないが、それら52点の図版を見たり、出品リストで作家名を確認したりする限り、審査結果は、ゴットリーブたちが事前に予想したようなものと、全体として大して違っていないだろう。1950年時点で「先進的」と言える作品の受賞はゼロで、入選すら、307点中わずか10点程度（約3%）ではないだろうか。その中では、特にロルフ・スカーレットの非対象系の幾何学的抽象（図16）と、マーク・トビーのオールオーバーなホワイト・ライティングの抽象（図17）が目につく。ただ、スカーレットの幾何学的抽象の方は、同時期の抽象表現主義者たちの仕事と比べるとそこまでの先進性はなく、抽象表現主義者たちはすでに否定的に乗り越えている次元のものではあった。先進的な作品でどのようなものが審査員団に提出され落選させられていたかは不明であるが、いずれにせよ、「今日のアメリカ絵画1950年」展の審査における「先進的な芸術」の扱いは、大体上述のようなものであった。

“怒れる者たち”のうちの幾人かは、それぞれの言葉で彼らの抗議の理由について、個人的に語っている。たとえばマザウェルは、本研究のPart 2で彼らの芸術の動向に対する名称の問題について考察する中で言及したように、1950年10月27日に「ニューヨーク・スクール」と題した口頭発表を行っていた。1950年10月27日というのは、「今日のアメリカ絵画1950年」展の開幕（12月8日）の六週間前に当たる。そのような時期に行ったその口頭発表の中でマザウェルは、同展についても次のように短く述べていた。「ニューヨークのメトロポリタン美術館でまもなく開催されるアメリカ美術の巨大な展覧会に対して、スクール・オブ・ニューヨークの芸術家たちの多くが最近、署名して抗議を行いました、その抗議は、現代のアメリカ美術の展覧会であるということを中心的問題としていたのではなく、では実際誰が現代のアメリカの芸術家と見なされるのかという問題をめぐるものでした」²⁵。この言葉足らずのマザウェルの発言を解釈すれば、まず彼は、メトロポリタン美術館が「今日のアメリカ絵画1950年」展の文脈でよく使っている「コンテンポラリー当代の」という言葉／問題を、おそらく意識的に「モダン現代の」というそれにすり替えている。特に二度目にマザウェルが言っている「モダン現代の」ということは、「アドヴァンスト先進的」ということと（必ずしも同義ではないが）方向性を同じくするものである（前者における、特にその時期その時期の先端の部分が後者ということになるだろう）²⁶。マザウェルにとって同展に関して問題なのは、単に時代的に「コンテンポラリー当代」に生み出されているというだけの芸術ではなく、「コンテンポラリー当代」における「モダン現代」な芸術に対して、メトロポリタン美術館がどう向き合おうとしているのかであった。「今日のアメリカ絵画1950年」展においてメトロポリタン美術館は「この国のコンテンポラリー当代の諸々のクリエイティヴな動向」²⁷を審査を通じて捉え、世間に示そうとしているのだが、しかし、審査員団の顔ぶれを見ると、「コンテンポラリー当代」において「モダン現代」な方向を追求する芸術家たちに対する正当な評価は望めない。マザウェルによ

れば、これが彼らの抗議の理由であった²⁸。

他方ゴットリーブは、彼らが「今日のアメリカ絵画1950年」展に抗議した理由について、当時からおよそ四半世紀が過ぎた1973年に、ジャック・ブレッケンリッジに次のように語っている。「私たちの観点は、一つには、アメリカ美術の一大様相であった地方主義的な芸術への対抗ということだったと思います。地方主義的な芸術は偏狭で退行的なものだと私たちは感じていたのです」²⁹。リージョナリズム地方主義は1920年代に起こった愛国主義的で反モダニズム的な具象的動向で、1930年代にはアメリカ美術界において大きな勢力を誇った。美術史的には、地方主義は1940年代には後景へと退くのだが、前衛に限らないアメリカの美術界全体の現場では、1950年当時もなお「アメリカ美術の一大様相」であった模様である。上に引用した1973年のゴットリーブの発言によれば、そのような「偏狭で退行的」な「地方主義的な芸術への対抗」という側面も、彼らによる「今日のアメリカ絵画1950年」展への抗議にはあったということである。

しかしながら、1950年5月20日付けのメトロポリタン美術館総長への公開状のすぐあとにゴットリーブたちが作成し、再び全く同じメンバー（画家18名、彫刻家10名）で署名した別の一通の手紙があり、それを見てみると、彼らが「今日のアメリカ絵画1950年」展に反発した原因に関して、少し違った問題点を読み取ることができる。その手紙では、ゴットリーブたちは、彼らの抗議の理由を、より突っ込んで説明している。

メトロポリタン美術館総長への公開状のことが1950年5月22日にニューヨークの数紙で報道されると、翌23日には『ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン』紙が、メトロポリタン美術館を擁護する記事を掲載した。するとゴットリーブたちは、『ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン』紙に対して反論の手紙（1950年5月25日付け）を書いた（図18～19、資料B）³⁰。これが、上に言及した「別の一通の手紙」である。その中で彼らは、次のように述べて、「今日のアメリカ絵画1950年」展に関する彼らの抗議の要点をより明確にしている。

私たちが懸念しているのは、誰か特定の先進的な芸術家たちがその展覧会から排除されてしまうかもしれないということではなくて、同展における審査員の選定を見れば、どの先進的な芸術が選ばれて展示されようと、それは同館の真のポリティクスを隠蔽することがその根本にあるだろうということなのです。

彼らのこの主張を、同じ手紙の別の箇所でも述べられていることも参照しながら敷衍すれば、次のようになるだろうか。メトロポリタン美術館の「今日のアメリカ絵画1950年」展の審査員たちも、「適正」とは言えないまでもある程度のバランス感覚から、先進的な芸術を完全に排除してしまうということはないだろう。それゆえ、その種の作品も、厳正な審査の結果として、少しは見本的に（代表例として）入選することになるだろう。しかしながら、そのことを別の角度から考えれば、先進的な芸術に関してはそのような結果となることが予測される審査員団をメトロポリタン美術館は組織したわけで、そうして同館は、これまでおよびこれからの収集や展示における先進的な芸術に対する冷遇の大義名分を「今日のアメリカ絵画1950年」展に

よって得ようとしているかのようである。すなわち、先進的な芸術など公正に向き合わずとも、申し訳程度に扱っておけばよいというのがメトロポリタン美術館の内心（すなわち、「隠蔽」された「真のポリティクス」）なのであろう。——メトロポリタン美術館側の実情がどうあれ³¹、少なくともゴットリーブたちは、そのように考えていたのだった。

ゴットリーブたちは、メトロポリタン美術館総長への公開状においては、こうも主張していた。「およそ百年の間、文明に対して重要な貢献をなしてきているのは、先進的な芸術だけなのです」。にもかかわらず、自国随一の権威を誇るメトロポリタン美術館は、そのような大きな意義ある先進的な芸術の、その当代の担い手たちの仕事を日頃から冷遇してきている³²——「今日のアメリカ絵画 1950 年」展をめぐるゴットリーブたちの憤りの核心にあったのは、この問題だと思われる。「今日のアメリカ絵画 1950 年」展は、同館による先進的な芸術に対するこれまでの冷遇の一つの象徴的存在として、スタジオ 35 での芸術家討論会の討議的な勢いの中で、ゴットリーブによってタイムリーに槍玉に上げられたわけである。

たとえば『アート・ニュース』誌の編集長アルフレッド・M・フランクファーターは、「今日のアメリカ絵画 1950 年」展の応募締切り前に発行された同誌 1950 年 6・7・8 月合併号で、次のような意見を述べていた——“怒れる者たち”はメトロポリタン美術館総長への公開状を書いて同展の審査員団の保守性を批判しつつ、自分たちもとにかく応募はして闘うべきではないか³³。また、『アート・ダイジェスト』誌の編集長ポール・バードは、同展開幕直前に発行された同誌 1950 年 12 月 1 日号で、次のような見解を述べていた——もし“怒れる者たち”が応募していれば、「疑いなくその多くの者が入選しただろう。もっとも、彼らの絵画は、他の非常に多くの芸術家たちによる同類の仕事のごった返しの中で埋もれてしまったであろうが。彼らが恐れていたことの中には、そういうこともあったのではないだろうか」³⁴。しかしながら、フランクファーターの指摘は少し、またバードの指摘の後半は大いに的外れであるように思われる。“怒れる者たち”の真意は、「今日のアメリカ絵画 1950 年」展という一展覧会に入選することにはなかったのだらう。そうではなく、彼らは同展をいわばだしに使い、それを公にボイコットすることで事を荒立て、そうして先進的な芸術に対するメトロポリタン美術館のこれまでの消極的な姿勢を批判し、改めさせることにあったのだった³⁵。

ポロックの参加

抽象表現主義の旗手であり、抽象表現主義が語られる際には、通常もっともよく言及される芸術家の一人であるのに、「抽象表現主義者たちの自主的集団活動」についての本研究においては、ここまで非常に存在感の薄い者がいる。それはジャクソン・ポロックである。ポロックは〈芸術家の主題〉校の教員陣には入っていなかったし、同校およびスタジオ 35 での金曜夜のセミナーに講師として登壇したこともない（聴講に来ていた形跡もない）。さらに、スタジオ 35 での芸術家討論会については、ポロックは参加依頼されていたのに、おそらくそういう集まりは好まず、不参加であった³⁶。また、本研究の Part 4 で取り上げる予定の「ザ・クラブ」（1949～62 年頃）に関しても、ポロックはその組織の会員になることはなかった。

しかしながら、1950 年 5 月 20 日付けのメトロポリタン美術館総長への公開状の署名者の中

には、ポロックの名前もある。彼はそれまで、本研究で取り上げてきたような抽象表現主義者たちの自主的集団活動に対しては大きな距離を取ってきたが、この時彼は、その抗議行動には加わったのだった。ここでは少し、そのポロックの存在を中心にして、「怒れる者たち」という抽象表現主義者たちの自主的集団活動について見てみたい。

ポロックがメトロポリタン美術館総長への公開状に署名することになった経緯については、ポロックの伝記作者デボラ・ソロモンが、彼の妻リー・クラズナーへの取材をもとに詳しく伝えている³⁷。1950 年 5 月 17 日、ブルックリン（ニューヨーク）のゴットリーブの家では、ニューマン、ラインハート、ロスコらが集まって、その公開状の仕上げに入っていた。あと一人の署名を得る必要がある。ポロックである。（ゴットリーブたちにとって、彼らの中で当時最も前衛的な仕事をなしており、翌月に開幕する第 25 回ヴェネツィア・ビエンナーレのアメリカ代表の一人に選ばれてもいたポロックの参加は、不可欠だっただろう。）

そうしてニューマンが、ニューヨーク州イースト・ハンプトンのザ・スプリングス（ニューヨークから約 170 キロ）に住むポロックに、急いで電話を掛けてきた。ポロックはニューマンに対して、直接署名するためにわざわざニューヨークに数時間かけて出て来ることは丁寧に断ったが、その日のうちにゴットリーブに次のように電報を打った（図 20）。

私はメトロポリタン美術館の 1950 年の審査展に反対する手紙に署名した。

ジャクソン・ポロック³⁸

このように何らかの書面の形式でその公開状への参加意思を表明するというのは、ゴットリーブ（あるいはニューマン）の求めに応じてのことだっただろうが、いずれにせよポロックにとっては、口頭でニューマンに賛意を伝えるだけで済ますという選択肢もあったはずである。にもかかわらず、この時ポロックは、わざわざ電報を打つという労を取った。この抗議行動への自分の参加プロセスをきちんと形にしておこうと、ポロック自身考えたのだろう。すなわち、それだけ彼は、その抗議行動に意味を見出したのだった。

「今日のアメリカ絵画 1950 年」展に対する抽象表現主義者たちの抗議行動は、『ライフ』誌の関心を引いた。同展の開幕が迫ってきた 1950 年 11 月 24 日には、彼らの集合写真が、同誌のニューヨークのスタジオで撮影された³⁹。そしてその内の一枚が、同誌 1951 年 1 月 15 日号に大きく掲載された（図 21）。これが、本論冒頭で言及した「怒れる者たち」と呼ばれる写真（図 1）の初出である。メトロポリタン美術館総長への公開状に名を連ねていた画家たちは 18 人いたが、その集合写真には、その内の 15 人しか写っていない（支持者の彫刻家たち 10 人は、もともと撮影には呼ばれていなかった）。ホフマン、ブルトマン、キーズの三人はニューヨークを離れていたために、撮影に参加しなかったのだ。他方、スプリングスに住んでいたポロックは、今回は百マイルの道のりを厭わず、ロングアイランド鉄道を使って駆け付けてきた。この時ばかりは実際に自分で撮影会場に出て来ないとうとうにもならない。当初ポロック（や他の何人か）は大衆誌に集団で写るといふことには抵抗を感じたようだが⁴⁰、いずれにせよメトロポリタン美術館へのさらなる抗議のため、ポロックはその撮影にも参加した。ここで、「怒

れる者たち」と呼ばれるその写真を改めて見れば、撮影時、彼らがどの位置に付くかは各人の自由だったというが⁴¹、ポロックは、その抗議行動の中心人物の一人であるニューマンの真後ろ、中列のセンターに陣取ってさえいるのだった。

公開状の公表と反応

話を1950年5月に戻そう。上に見たように5月17日にはポロックの賛同も書面で確かに得られ⁴²、「今日のアメリカ絵画1950年」展をめぐるメトロポリタン美術館総長への公開状は完成した。誰がどのようにしてその公開状をメトロポリタン美術館に届けたのかははっきりしないが、ヘイルによると、その公開状は5月20日にメトロポリタン美術館に受け取られた⁴³。そしてフリードマンが伝えているところでは、翌21日、ニューマンがその公開状の写しを『ニューヨーク・タイムズ』紙に持ち込んだ⁴⁴。そうして翌22日には、同紙第一面の下部で、「18人の画家たちがメトロポリタンをボイコット——『先進的な芸術への敵意』を非難」という見出しのもと、彼らの抗議のことが記事にされた⁴⁵。この記事では、公開状の全文がそのまま転載されることはなかったが、多くの引用を伴って全文の内容が伝えられた。またその記事の最後には、同紙からメトロポリタン美術館にその公開状の件を問い合わせたものの、総長のレドモンドはヨーロッパにいて連絡がつかずコメントが取れなかったこと、そして、館長のテイラーとキュレーターへのヘイルはともにその公開状を自分で見るまではコメントを差し控える意向であることが記されている⁴⁶。

その公開状の写しは『ニューヨーク・タイムズ』紙以外にも、ニューマンか誰かによって持ち込まれていたようで、同じ5月22日のたとえば『ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン』紙にも、「18人のアメリカの芸術家たちがメトロポリタンのコンテストをボイコット」という記事が掲載されている⁴⁷。この記事でも、公開状自体は転載されていないが、そのかなりの部分の内容が伝えられている。

上記の5月22日の『ニューヨーク・タイムズ』紙や『ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン』紙の記事は、ゴットリーブたちの抗議を、一出来事として中立的に報道したものであったが、翌23日の『ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン』紙には、ゴットリーブたちの抗議を不当とし、メトロポリタン美術館を擁護する社説「怒れる18人」が掲載された⁴⁸（“怒れる者たち”という用語は、この記事のタイトルに由来する）。この記事において同紙は、メトロポリタン美術館は決してアメリカの現代絵画を軽蔑してはおらず、その18人の画家たちは事実を歪めて抗議している、という意見を述べている。するとゴットリーブたちは、その社説への反論の手紙を、メトロポリタン美術館総長への公開状に署名したのと同じ画家18名と彫刻家10名の連名で作成し（5月25日付け）、おそらく同紙に送っている。これが、「今日のアメリカ絵画1950年」展に関する“怒れる者たち”の抗議の真意の考察のために本論ですでに取り上げた資料B（図18～19）である。（『ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン』紙は、この手紙に対して反応することはなかったようである。）

その後、“怒れる者たち”による1950年5月20日付けのメトロポリタン美術館総長への公開状は、本論ですでに取り上げた『アート・ニューズ』誌1950年6・7・8月合併号に掲載の

フランクファーターによる記事や、『ネーション』誌1950年6月3日号に掲載のキーズによる記事の中で、全文が転載された⁴⁹。

他方、そうしたジャーナリズムや批評の動きと並行して、当時ゴットリーブ、マザウェル、バジオテス、ホフマン、ヘアなどが所属していたサミュエル・M・クーツ画廊（ニューヨーク）のサミュエル・M・クーツが、“怒れる者たち”を画商として支持する動きを、水面下で起こしていた。クーツがラインハートに送った1950年6月16日付けの手紙があり⁵⁰、その中でクーツは次のように書いている。

“怒れる18人”による抗議の本質からすると、12月のMet [メトロポリタン美術館]の展覧会にこれらの芸術家たちの作品が展示されることはないでしょうから、私は決めました。そのMet展の時期にぴったり合わせて、私の画廊全体を使ってこれら18人の芸術家の展覧会を行おうと思います。

私は決して、“競合的”な展覧会をしようとしているのではありません。しかしながら強調したいのは、Metはこれらの画家たち——彼らは、Met自身のバリアによって妨げられてしまったわけですが——を含めることで、その展示を強化することができたらうに、ということです。

この手紙を、あの申立書に署名した18人の芸術家のそれぞれにお送りしています。夏季休廊となる6月30日より前に、お返事いただけますでしょうか。あなたの絵画一点を出品してよいか、お教えください。

レイ・パーカーが、1951年1月にウルファート&ドロシー・ヴィルケに送った手紙の中で述べているところでは、クーツによるこの展覧会企画に対して、当該の18人の画家のうち何人かは賛成であった。しかしながら、スティル、ニューマン、ラインハートの三人は、“怒れる者たち”の抗議は自分たちの宣伝のために行ったのではないと考えており、クーツの企画に否定的だった模様である⁵¹。結局その展覧会は、実現することはなかった。（もし実現していれば、クーツ企画の展覧会としては、1949年の「ジ・イントラサブジェクティブズ」展⁵²に続く、抽象表現主義史における重要な一出来事となったであろう。）

画商クーツが上記の18人のグループ展の企画を進めていた頃、別の75人もの画家たちは、“怒れる者たち”の抗議に対してメトロポリタン美術館を強く擁護する行動を起こしていた。1950年7月4日の『ニューヨーク・タイムズ』紙に掲載された記事「75人の画家たちは美術館が敵対的であることを否定」によると、7月3日、レジナルド・マーシュやミルトン・エイヴリーのような有名画家を含むそれら75人は、同様にメトロポリタン美術館総長への公開状というかたちをとって、「今日のアメリカ絵画1950年」展の審査員団やメトロポリタン美術館への彼らの信頼を表明した。そしてそれら75人は、「審査員たちが集まり、そして彼らの判定を公表するまで、彼らの審査を非難するのは不当であると感じている」と述べて、“怒れる者たち”の抗議を批判している⁵³。（“怒れる者たち”はこの批判を黙殺した。）

その後、すでに述べたように、『ライフ』誌が“怒れる者たち”の抗議に関心を示す。「今日

のアメリカ絵画 1950 年」展の会期中に刊行された『ライフ』誌 1951 年 1 月 15 日号には、同展についての記事「メトロポリタンとモダンアート」が掲載された⁵⁴。例の「怒れる者たち」の集合写真は、その記事の冒頭に、「怒れる先進的な芸術家の集団が展覧会に対する戦いを先導」というキャプション付きで登場している（図 21）。

「先進的」であること

先に見たように、テイラーは 1948 年末に、モダンアートの作家たちは「芸術を人々の共通の経験の領域から切り離し、私的なコミュニケーション——もしそれでコミュニケーションできるならであるが——の形態にしている」と述べていた⁵⁵。しかしながら、大衆にとってのモダンアートの難解さの問題はさておき、“怒れる者たち”あるいは抽象表現主義者たち自身は、大衆とのコミュニケーションを拒否しようとしたわけではなかっただろう⁵⁶。実際のところ彼らは、「抽象」の次元において、それぞれの個人的な絵画言語をもって、大衆との新たなコミュニケーションを、「神話」「悲劇」「プリミティヴ」「無意識」といったものの世界の探求を通じて試みていた⁵⁷。そして、そうすることで、偏狭なナショナリズムや地方性を克服した、先進的かつ普遍性ある芸術を目指していたのである。

ここで、“怒れる者たち”が好んで繰り返し用いている「先進的」という言葉について、改めて考えてみたい。その表現は、次の二つの次元の問題を含んでいる。一つは、すでに本論で詳しく考察してきたように、1950 年当時まだに一定の勢力を持っている地方主義などの、アメリカ美術における時代遅れの保守的な傾向への対抗である。そしてもう一つは、フランスを中心とするヨーロッパのモダンアートに対しての関係性である。その関係性には、1940 年代末を境に、次の二つの局面がある。それ以前は、アメリカのモダンアートは、「パリを後見とすること」⁵⁸で、換言すれば、先進的なフランス／ヨーロッパのモダンアートに追随することで、アメリカ国内での先進性を得ていた。しかし、抽象表現主義芸術の成熟によって、アメリカのモダンアートは、同時代のフランス／ヨーロッパのモダンアートと「完全に肩を並べて——あるいはわずかに先行してさえ」⁵⁹進み始める。この点では、“怒れる者たち”が自分たち自身について言っている先進性とは、それまでのフランス／ヨーロッパに対しての後進性を克服し、代わって世界的な先導性を少しなりとも獲得しているという意味も含んでいるだろう（美術界全体がそれを認識するようになるのは、もっとあとのことであるが）。

1950 年 4 月のスタジオ 35 での芸術家討論会では、一日目、現在のフランスの動向とアメリカの動向の関係が熱心に議論されていた。その中でマザウエルは、「カレ画廊で開催中の、この私たちの集団に近いと思われるフランスの若手画家たちの展覧会」のことに言及している。これは、その画廊名と開催時期から判断して、ニューヨークのルイ・カレ画廊で 1950 年 4～5 月に開催されていた「前進するフランス美術」展のことであろう。この展覧会には、アメリカの抽象表現主義者たちと同世代の、アンス・アルトゥング（ドイツ生まれ、図 22）をはじめとする、ジャン・バゼーヌ、モーリス・エステーヴ、アンドレ・ランスコイ（ロシア生まれ）、シャルル・ラピック、ニコラ・ド・スタール（ロシア生まれ）という計六名のフランスの画家が出品していた。シャルル・エチエンヌは、同展の図録に寄稿した一文の中で、「こ

こでアメリカに紹介されている六人の画家は、フランスにおける先進的な動きを先導する唯一の者たちでは確かにないのだが、現在フランスでなされていることの最も典型的な者たちである」と記している⁶⁰。マザウエルは——もし同展にジャン・フォートリエ、ヴォルス、ジョルジュ・マチューなどが含まれていたら、もう少し意見は変わっただろうが⁶¹——同展を観た感想を、次のように述べている。

その時、一枚の絵を「完成させる」ということにおいて彼らは私たちよりもはるかに大きな程度、伝統的な規準を当然のこととしていることに気付きました。その絵は現実の物体、美しく作られた物体であるという点において、彼らには真の「完成」がありません。私たちは「過程」に関わっているのであって、何が「完成した」物体であるのかは、さほど確かではないのです。⁶²

それに続けてホフマンは、「フランスの若手画家たちとアメリカの若手画家たちとの間にある違い」について、「フランスの絵には一つの文化的遺産があります。現代のアメリカの画家は、基盤なしに物事に取り掛かります」と述べている。そして、マザウエルが言ったフランスの若手画家たちの仕事の「真の『完成』」性を、「洗練と上質さに向かう制作」と言い換え、またアメリカの若手画家たちの仕事の「過程」性を、「新しい経験に向かう制作」と言い換えている⁶³。

もちろん「過程」ということのみが抽象表現主義絵画の重要な要素ではないが、彼ら戦後アメリカの先進的な芸術家たちは、たとえば「美しく作られた」伝統的な「完成」性を求めるのではなく、そういうものに比して「過程」性を特徴とした表現によって、それまでのフランス／ヨーロッパのモダンアートとは違った次元の絵画制作をなしてゆくのだった。

結語にかえて——1952 年の“怒れる者たち”

メトロポリタン美術館は、「今日のアメリカ絵画 1950 年」展に続けて、1951 年には「アメリカの彫刻 1951 年」という彫刻の公募展を開催した。1950 年の“怒れる者たち”の抗議の影響と思われる点として、その彫刻展では審査員団にデイヴィッド・スミスが入っている。さらに、リサ・フィリップスによると、同展ではファーバー、リプトン、ロザックも、審査員になることをメトロポリタン美術館から依頼されていたという（しかし、その三人は就任を拒否した）⁶⁴。また、同展の入選作品を見渡してみても、「今日のアメリカ絵画 1950 年」展の時よりは、「先進的」な動向への審査上の配慮が感じられる。同展のそうした傾向に対してだと思われるが、『ニューヨーク・タイムズ』紙がのちに伝えているところによると、「アメリカの彫刻 1951 年」展では、「今日のアメリカ絵画 1950 年」展の時の“怒れる者たち”と「同じように感情的」な反発が、今度は「保守的な芸術家たちの集団」から示されたという⁶⁵。

こうしてメトロポリタン美術館は、1952 年の「アメリカの水彩画・素描・版画 1952 年」展（12 月 5 日～1953 年 1 月 25 日）を企画するに際しては、その審査員団の在り方を大きく見直し、いわば〈保守系〉と〈モダン系〉の「二元的」な審査員団体制をとった。すなわち、応募者た

ちが、自分の仕事に対してより好意的だと思ふ方の入選審査員団を自分で選び、そちらに作品を提出できるようにしたのだった（その一回の審査で、入選／落選が確定）⁶⁶。また賞審査員団も同様の二元体制となり、かつ、賞の等級は廃止されて、その二種類の賞審査員団が、全入選者の中から計18人（「水彩画」「素描」「版画」の三分野から六人ずつ）を賞に選出することとなった⁶⁷。

しかしながら、そのようなメトロポリタン美術館による変更——館長テイラーの表現を用いれば、「欠点を補おうとする努力」⁶⁸——に対して、今度はニューマンが中心となって、スティール、ラインハート、ロスコ、ゴットリーブ、ファーバー、マザウェルの計七人が再び噛み付いた。彼らは1950年の「今日のアメリカ絵画 1950年」展の時と同様に、メトロポリタン美術館総長レドモンドへの公開状を1952年6月27日付けで作成しており（起草者はニューマンで、七人の連名）⁶⁹、その冒頭で、「アメリカの水彩画・素描・版画 1952年」展をボイコットすることを表明している。そして、同展の保守系／モダン系という二元的な入選審査および賞審査の体制は、公平性や平等性を装ってはいるが、それは、美術館がなすべき芸術というものへの真のコミットメントや、芸術家およびその仕事に対する敬意がメトロポリタン美術館には欠如していることを隠蔽しようとするものであると、厳しく批判している。別の言い方をすれば、保守系とモダン系に分けて審査するなどというのは、芸術に対する不誠実なごまかしであって、メトロポリタン美術館はアメリカの美術館としてアメリカの先進的な芸術と責任を持って向き合うことを放棄している、ということであろう。また、三日後の6月30日に『ニューヨーク・タイムズ』紙に掲載されたニューマンたち七人の抗議についての記事の中では、ニューマンのコメントが引用されており、そこでは彼は、メトロポリタン美術館による「現代的な抽象美術に対する軽蔑」を改めて問題視している⁷⁰。

1950年の“怒れる者たち”、そして1952年の「今なお怒れる」者たち⁷¹。彼らの抗議から感じられるのは、次の二つのことである。一つは、自分たちは同時代のヨーロッパの前衛と「完全に肩を並べて——あるいはわずかに先行してさえ」いるという自負である。（ニューマンは、上に見た1952年6月27日付けの公開状の中でも、「アメリカのモダン・アーティストの仕事の、疑う余地のない世界的な重要性」を主張している。）そしてもう一つは、しかしそれがゆえに彼らの中に募る不満、すなわち、メトロポリタン美術館からはそのことに対する理解が感じられないという彼らの憤りである。アメリカの美術館で最も権威あるメトロポリタン美術館に、ほかならぬ自国アメリカの優れた新しい芸術の価値を真に認めさせたいという強い思い。これは、美術史的に見て、パリからニューヨークへというモダンアートの中心の移動を先導する役割を担った1940年代後半から1950年代前半の抽象表現主義者たち特有の——すなわち、抽象表現主義より前のアメリカのモダン・アーティストたちには、客観的に言って、メトロポリタン美術館に対してそこまで強く主張する資格はなく、かつ、抽象表現主義者たちによる達成のあと登場してくるより新しい世代のアメリカの芸術家たちにおいては、そこまで激化する必然性のなかった——ものであっただろう。その特殊な背景の中で“怒れる者たち”が結束をし、本論で考察したような過激なまでの闘争の声を、1950年、メトロポリタン美術館に対して上げたのであった。

1. 原語は「The Irascibles」。「怒りっぽい者たち」などと訳すのがより正確であろうが、あまり語感が良くないため、同じ1950年代のイギリスのある一群の文筆家たちを指す「怒れる若者たち」(Angry Young Men)という呼称に引っ掛けて、本研究では「怒れる者たち」という訳語を用いたい。
2. Irving Sandler, *A Sweeper-Up After Artists: A Memoir* (London: Thames & Hudson, 2004), 29.
3. 大島徹也「抽象表現主義者たちの自主的集団活動 Part 2——スタジオ35 (1949～50年)」『Studio 138』2号 (2022年3月31日)、75～107頁。
4. Robert Beverly Hale, “A Report on American Painting Today—1950,” *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 9, no. 6 (February 1951): 162. See also Francis Henry Taylor, “A Report on American Art,” *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 8, no. 5 (January 1950): 133-34; Sanka Knox, “Competition for American Artists Planned by Metropolitan Museum,” *New York Times*, 1 January 1950.
5. その後、同展の情報が広まると、約三千人の芸術家たちからメトロポリタン美術館の方に、申込用紙の送付依頼が来たという。Hale, “A Report on American Painting Today—1950,” 163.
6. Alfred M. Frankfurter, “Vernissage: Blind Justice,” *Artnews* 49, no. 4 (June-July-August 1950): 15; *American Painting Today 1950: A National Competitive Exhibition* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1950), no pagination.
7. *American Painting Today 1950*, no pagination. ヘイルは、全国審査員団にも、投票権のない立場で加わっていた。Hale, “A Report on American Painting Today—1950,” 163.
8. Taylor, “A Report on American Art,” 133.
9. “Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” ed. Robert Goodnough, in *Modern Artists in America*, 1st series, ed. Robert Motherwell, Ad Reinhardt, and Bernard Karpel (New York: Wittenborn Schultz, 1951), 9-22.
10. George Wittenborn, Inc. Papers, The Museum of Modern Art Archives, New York, I.C.27-29.
11. B. H. Friedman, “‘The Irascibles’: A Split Second in Art History,” *Arts Magazine* 53, no. 1 (September 1978): 98. フリードマンが1950年4月のスタジオ35での芸術家討論会の場にいたとは考えられないので、おそらく彼は、後年ゴットリーブからその時の話を聞いたのだろう。なお、アドルフ&エステル・ゴットリーブ財団のサンフォード・ハーシュによれば、その通知状と申込用紙は、同財団には残っていない。Sanford Hirsch, conversation with author, 11 September 2017, Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York.
12. Friedman, “The Irascibles,” 98.
13. この公開状は、署名者用に加え、メディア等への配布用に、少なくとも数十枚印刷されている。図9はアドルフ&エステル・ゴットリーブ財団に保管されているもののうちの一枚で、その抗議に参加した者たちの多くの直筆署名が入れられている。Open letter from Adolph Gottlieb et al. to Roland L. Redmond, President of the Metropolitan Museum of Art, 20 May 1950, Adolph and Esther Gottlieb Foundation. 印刷されたその公開状は、パーネット・ニューマン財団などにも保管されている。なお、メトロポリタン美術館総長に送られた公開状の所在は不明である。
14. ピアラ、ルイス、ローゼンバーグが署名していない理由については、フリードマンは不明だとしている。フリードマンは次のように述べている。「ジャンス・ピアラ、ノーマン・ルイス、ラルフ・ローゼンバーグはなぜその手紙に署名するよう求められなかったのか。あるいは、もし彼らがそうするよう求められていたのであれば、なぜ彼らは署名しなかったのか。今では誰も覚えていない」。Friedman, “The Irascibles,” 102. 他方、アーヴィング・サンドラーは、“怒れる者たち”はそれぞれの所属画廊の関係でピアラ（ジャンス・ブシェ画廊あるいはカーステアーズ画廊所属?）、ルイス（ウィラード画廊所属）、ローゼンバーグ（所属画廊なし?）を除外し

- たと言っている。しかし、その理由はあまり首尾一貫したものではないし、サンドラーはその情報をどのようにして入手したのかも示していない。Irving Sandler, “The Irascibles” (1988), in *From Avant-Garde to Pluralism: An On-The-Spot History* (Lenox, MA: Hard Press, 2006), 231.
15. この1950年の抗議行動に先立って、1940年代にゴットリーブが先導したり、深く関わっていたいくつかの抗議行動については、ハーシュによる次の研究を参照。Sanford Hirsch, “The History of a Moment,” in *The Irascibles: Painters Against the Museum, New York, 1950*, ed. Bradford R. Collins et al. (Madrid: Fundación Juan March, 2020), 34-40.
16. 大島「Part 2」78頁、82～84頁参照。
17. Taylor, “A Report on American Art,” 134. See also letter from Francis Henry Taylor, Director of the Metropolitan Museum of Art to Adolph Gottlieb, February 1950, Adolph and Esther Gottlieb Foundation.
18. *American Sculpture 1951: A National Competitive Exhibition* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1951); *American Water Colors, Drawings, and Prints 1952: A National Competitive Exhibition* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1952). その後このアメリカ美術の公募審査展は、「絵画」「彫刻」「水彩画・素描・版画」のどの分野も、二回目は行われなかった。
19. Francis Henry Taylor, “Modern Art and the Dignity of Man,” *Atlantic Monthly* 182, no. 6 (December 1948): 30. その後、“怒れる者たち”の抗議が世間に知られるようになった際、『タイム』誌は「ペリカンたちの反逆」という記事を出している。“Art: The Revolt of the Pelicans,” *Time* 55, no. 23 (5 June 1950): 54.
20. Calvin Tomkins, *Merchants and Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum of Art* (New York: E. P. Dutton & Co., 1970), 309.
21. この「人間の尊厳」(the dignity of man) という語句は、テイラーの論文「モダンアートと人間の尊厳」における彼のモダンアート批判を意識したものであろう。
22. The Institute of Contemporary Art, The Museum of Modern Art, and Whitney Museum of American Art, “A Statement on Modern Art,” leaflet, March 1950, no pagination. このステートメントの途中でその三館は、伝統的な価値が創造的に利用される場合に限り、同時代の保守的・懐旧的な傾向に対しても理解を示してはいる。三館は、その後またモダンアート擁護に戻り、最終的に、美術館というものはできるだけ客観的、公平に活動することが大切であることを主張している。
23. Weldon Kees, “Art,” *Nation* 170, no. 22 (3 June 1950): 556-57.
24. *American Painting Today 1950*, no pagination.
25. Robert Motherwell, “The New York School” (1950), in *The Collected Writings of Robert Motherwell*, ed. Stephanie Terenzio (New York: Oxford University Press, 1992), 78.
26. スタジオ35での芸術家討論会では、ファーバーによって次のような発言がなされている。「もし私たちがこの集団の仕事に全体的に共通していることについて語ろうとしているのであれば、この集団の仕事はモダンで、先進的で、非アカデミックであるということが、ここまで言及されてきたと思います」。ロバート・グッドナフ編、大島徹也訳「スタジオ35での芸術家討論会——一日目(1950年4月21日)」『Studio 138』1号(2021年)、103～104頁。“Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” ed. Goodnough, 11.
27. Hale, “A Report on American Painting Today—1950,” 162.
28. マザウェルは、『モダン・アーティスト・イン・アメリカ』(1951年刊)に掲載のロバート・グッドナフ編「スタジオ35での芸術家討論会(1950年)」の序文のドラフトの中でも、次のように書いていた。「その抗議は、Met [メトロポリタン美術館] が現代の芸術家たちの展覧会を行うということを理由としてなされたのではなく、その展覧会には保守的な審査員団が選出されていることに基づいて、ならば誰が現代の芸術家であるのかということを経由してなされたものであった」(下線原文)。Quoted in postscript to *Artists’ Sessions at*

- Studio 35 (1950)*, ed. Robert Goodnough (Chicago: SoberSCOPE Press, 2009), 56. なお、出版されたその序文では、上に引用した一節は削除されている。[Robert Motherwell and Ad Reinhardt], introduction to “Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” ed. Goodnough, 9.
29. Jack Breckenridge, “A Conversation between Adolph Gottlieb and Jack Breckenridge,” *Phoebus: A Journal of Art History*, no. 2 (1979): 94.
30. 図18～19はバーネット・ニューマン財団に保管されている写しである。Typescript of a letter from Barnett Newman et al. to the editor of *New York Herald Tribune*, 25 May 1950, on deposit at the Barnett Newman Foundation, New York. この写しは、アドルフ&エスター・ゴットリーブ財団には残っていない。この手紙の書き手に関して、フリードマンは次のように述べている。「ゴットリーブ、ニューマン、ラインハートたちは、『ヘラルド・トリビューン』紙の社説への返答にすぐさま続けて取り掛かった。再び、ゴットリーブがその執筆のほとんどを行ったようである」。Friedman, “The Irascibles,” 100. この時もゴットリーブが署名集めを行っており、ゴットリーブ財団には、その手紙の署名者たちの多くの直筆署名が入った一枚の手書き文書が保管されている。Adolph Gottlieb’s notes to a letter to the editor of *New York Herald Tribune*, 24 May 1950, Adolph and Esther Gottlieb Foundation. しかし、ニューマン財団はその『ヘラルド・トリビューン』紙への手紙の書き手を「バーネット・ニューマンたち」としているため、本論の図18～19のキャプションでは「アドルフ・ゴットリーブ、バーネット・ニューマンたちから」とした。
31. 実際のところ、たとえばヘイルは1949年の時点で、メトロポリタン美術館の理事会に対して次のように述べて、「あるいくつかの先進的な動向」の収集を同館として始めていくことに前向きな姿勢を見せていた。「来年[1950年]には、当館のコレクションに重要な一群の名前が加えられるべきである。当館のコレクションは幅広くあるべきだと私は思っている。今はまだ欠けているあるいくつかの先進的な動向については、それらの代表例が入れられるべきであるし、また、国内の遠い地域ではよく知られているものこのこ[ニューヨーク]ではほとんど知られていないある画家たちも、当館は収集すべきである」。Quoted in Taylor, “A Report on American Art,” 135. See also Tomkins, *Merchants and Masterpieces*, 311. しかしながらヘイルのその発言も、逆の見方をすれば、それらの先進的な動向はそれぞれ代表例がいくつか収集されればメトロポリタン美術館としては当面充分で、現時点でそれらの先進的な動向の収集に特に力を入れていくつもりではないと言っていると解釈することもできよう。なお、客観的に見て、メトロポリタン美術館がニューヨーク近代美術館のようなモダン専門の美術館と違って総合美術館であることを考慮すれば、それは一つの妥当な、というより、真つ当な方針である。しかしながら、ともかく本論の焦点は、“怒れる者たち”自身がどう感じ、考えていたかであり、先進的な芸術に対するメトロポリタン美術館の向き合い方についての詳細な研究は、別の機会があれば、その時に行いたい。
32. 他方、ニューヨーク近代美術館は1940年代前半から抽象表現主義者たちの仕事を、少しずつではあるが着実に収集してきていた。また同館は、1951年1～3月に開催した「アメリカの抽象絵画・彫刻」展では、1950年のメトロポリタン美術館総長への公開状に署名した28名の画家・彫刻家については、そのうちの18名を同展出品作家に含めている。またホイットニー美術館は、アメリカ美術の年次展「ホイットニー・アニュアル」を開催しており、1940年代後半、抽象表現主義者たちも多くこれに選ばれ出品してきていた。メトロポリタン美術館総長への公開状の署名者28名に関しては、1949年のホイットニー・アニュアル(出品者総数192名)では、画家ではロスコ、マザウェルなど7名、彫刻家ではラッソー、スミスなど7名、計14名が含まれている。また1950年(4月1日～5月28日)のホイットニー・アニュアル(出品者総数182名)では、画家ではゴットリーブ、ラインハートなど6名、彫刻家ではファーバー、リプトンなど9名、計15名が含まれている。*1949 Annual Exhibition of Contemporary American Sculpture, Watercolors, and Drawings* (New York: Whitney Museum of American Art, 1949); *1950 Annual Exhibition of Contemporary*

- American Sculpture, Watercolors, and Drawings* (New York: Whitney Museum of American Art, 1950). 以上の問題に関しては、次のところですでに論じているので、そちらを参照されたい。大島徹也「抽象表現主義のニューヨーク」『西洋近代の都市と芸術 7 ニューヨーク——錯乱する都市の夢と現実』田中正之編、竹林舎、2017年、162～165頁。
33. Frankfurter, “Vernissage: Blind Justice,” 15.
34. Paul Bird, “Big Met Show Finds ‘Americans Now Speak Universal Language,’” *Art Digest* 25, no. 5 (1 December 1950): 7.
35. 1950年代、メトロポリタン美術館は抽象表現主義作品の収集に力を入れ始める。それは、アメリカ美術界における抽象表現主義に対する評価の高まりを受けてのことであるところが大きいにせよ、“怒れる者たち”の抗議がメトロポリタン美術館における抽象表現主義作品の収集活動に相当の作用を及ぼしたことは確かであろう。1950年代以降のメトロポリタン美術館による抽象表現主義作品の収集活動については、次の文献（同館の紀要の抽象表現主義特集号）を参照。*Metropolitan Museum of Art Bulletin* 44, no. 3 (Winter 1986/87). See also Beatriz Cordero, “Convergence and Divergence: The Irascibles and the Museum,” in *Painters Against the Museum*, ed. Collins et al., 82-85.
36. 大島「Part 2」82～83頁参照。
37. Deborah Solomon, *Jackson Pollock: A Biography* (New York: Simon and Schuster, 1987), 201-2.
38. Telegram from Jackson Pollock to Adolph Gottlieb, 17 May 1950, Adolph and Esther Gottlieb Foundation. ただし、サンドラーによれば、ポロックは“怒れる者たち”が一つのグループとして見られてしまわないか懸念していた。サンドラーは、「ポロックは、彼らがそうではないということが明確な場合にのみ、その手紙に署名しようとした」と述べている（しかしサンドラーは、その情報をどのようにして入手したかは示していない）。Sandler, “The Irascibles,” 231.
39. 1950年6月に『ライフ』誌のドロシー・セイバーリングがゴットリーブに、彼らの集合写真を何か一枚提供してほしいと申し出た。しかし、そのような写真は一枚もないので、どうするかゴットリーブたちの内で話し合ったのち、同誌の方で撮影することになったという。Friedman, “The Irascibles,” 102; Bradford R. Collins, “The Irascibles, *Life* Magazine, and the Story of Modern Art,” in *Painters Against the Museum*, ed. Collins et al., 54.
40. Sandler, *Sweeper-Up After Artists*, 29.
41. Friedman, “The Irascibles,” 102.
42. 図9の文書の右上には、ゴットリーブか誰かによる「+ J. P. ✓」という書き込みがある。これは、ハーシュによれば、その公開状に対するポロックの同意が得られていることを意味するものである。Hirsch, conversation with author, 11 September 2017, Adolph and Esther Gottlieb Foundation.
43. Hale, “A Report on American Painting Today—1950,” 163.
44. Friedman, “The Irascibles,” 98.
45. “18 Painters Boycott Metropolitan; Charge ‘Hostility to Advanced Art,’” *New York Times*, 22 May 1950.
46. 結局レドモンドとテイラーは、その公開状について、少なくとも当時表立って何か意見を述べることはなかったようである。ヘイルは、「今日のアメリカ絵画 1950年」展の開幕後、メトロポリタン美術館の紀要9巻6号（1951年2月）に、同展の報告文を寄稿している。その中でヘイルは、その公開状のことにも触れている。ヘイルは、その公開状に関する事実的なことを淡々と記述したのち、「上に言及した少数の先進的な芸術家たちの反抗は、もちろん遺憾なものであった。しかし、彼らが提案したボイコットに追従した者はちらほらただけで、それは〔同展の〕最終的な結果にはほとんど影響はなかった」と述べている。Hale, “A Report on American Painting Today—1950,” 163. しかしながら、いずれにせよ、その公開状に署名した18人の画

- 家の不在こそ、「今日のアメリカ絵画」と題された同展における最も痛い欠落と考えるべきであろう。
47. “18 U.S. Artists Boycott Contest of Metropolitan,” *New York Herald Tribune*, 22 May 1950. See also “18 Painters in Museum Strike,” *Daily News*, 22 May 1950.
48. “The Irascible Eighteen,” *New York Herald Tribune*, 23 May 1950.
49. Frankfurter, “Vernissage: Blind Justice,” 15; Kees, “Art,” 557.
50. Letter from Samuel M. Kootz to Ad Reinhardt, 16 June 1950, Ad Reinhardt papers, 1927-1968, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 1, Folder 69.
51. Letter from Raymond Parker to Ulfert and Dorothy Wilke, January 1951, Ulfert Wilke papers, 1934-1977, Archives of American Art, Smithsonian Institution; transcription by Lisa Cherkerzian, Ad Reinhardt Foundation, New York.
52. 大島「Part 2」80頁、87頁参照。
53. “75 Painters Deny Museum Is Hostile,” *New York Times*, 4 July 1950. なおヘイルによれば、その75人からの公開状は、6月12日にメトロポリタン美術館に届けられていた。Hale, “A Report on American Painting Today—1950,” 163.
54. “The Metropolitan and Modern Art,” *Life* 30, no. 3 (15 January 1951): 34-38.
55. テイラーのこのモダンアート批判は、1948年2月にインスティテュート・オブ・コンテンポラリー・アートが発表していた『モダンアート』とアメリカの大衆」というステートメントのことを思い出させる。そのステートメントにおいてインスティテュート・オブ・コンテンポラリー・アートは、ある時期からモダンアートは大衆から乖離し出し、結果、大衆にとって「難解」で「無意味」ですらあるものになってしまっているとして、モダンアートのそういうこれまでの方向性と現状を非難している（ただし、同時代の美術を専門とする同館は、新しい美術自体を軽視しているわけではもちろんない）。The Institute of Contemporary Art, “‘Modern Art’ and the American Public,” leaflet, 17 February 1948, no pagination. このインスティテュート・オブ・コンテンポラリー・アートの声明やそれと考えを同じくする美術評論家たちに対する抗議のための公開討論会が、(バジオテス、ファーバー、ゴットリーブ、グリッブ、ホフマン、マザウェル、ニューマン、ポロック、ラインハート、ロスコ、デイヴィッド・スミス、スタモス、トムリンを含むが、抽象表現主義者に限定されない) 36人のモダン・アーティストたちによって、1948年5月5日に、ニューヨーク近代美術館を会場として開催されている。See Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* (New York: Harper & Row, 1970), 213; Hirsch, “The History of a Moment,” 38-40. その討論会においてゴットリーブは「難解さ」と題した口頭発表を行い、ロスコ、バジオテス、ポロック、そして自分自身の名を挙げつつ、そのようなモダン・アーティストの仕事の正当性や価値を訴えた。Adolph Gottlieb, “Unintelligibility,” typescript, 1948, Adolph and Esther Gottlieb Foundation.
56. ヘアは例外かもしれない。彼は、1950年のスタジオ35での芸術家討論会では、「我々は大衆に受け入れられるべきではありません。大衆に受け入れられるやいなや、我々はもはや芸術家ではなく、装飾家となってしまいます」と言っている。グッドナフ編、大島訳「一日目（1950年4月21日）」102頁。“Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” ed. Goodnough, 10.
57. ファーバーは、1950年のスタジオ35での芸術家討論会において、「私たちは自分たちが意味していることを大衆に対して私たち独自のやり方で語っていくことになるだろう」と言っている。グッドナフ編、大島訳「一日目（1950年4月21日）」104頁。“Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” ed. Goodnough, 11.
58. Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism,” in *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, ed. Henry Geldzahler (New York: E. P. Dutton & Co., 1969), 361. (邦訳：クレメント・グリーンバーグ、川田都樹子・藤枝晃雄訳「抽象表現主義以後」『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄編訳、勁草書房、2005年、

143 頁。)

59. 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』藤枝編、114 頁。Clement Greenberg, “‘American-Type’ Painting” (1955/1958), in *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), 211. グリーンバーグは 1949 年の時点で、画家ではアーシル・ゴキー、ポロック、デ・クーニング、ゴットリーブ、マザウェル、ロバート・デ・ニーロ、彫刻家ではデイヴィッド・スミス、ロザック、リプトンの名を挙げつつ、次のようにも述べていた。「彼らのうちの三、四人は、世界の他所の同世代の芸術家たちによってなされている最良の仕事に匹敵しうる、と私は言いたい。それどころか、思い切った見解を述べれば、彼らは実際のところ、同じ世代のフランスの芸術家たちに先行している」。“A Symposium: The State of American Art,” *Magazine of Art* 42, no. 3 (March 1949): 92.
60. Charles Estienne, “Advancing French Art,” in *Advancing French Art* (New York: Louis Carré Gallery, 1950), no pagination.
61. 1950 年前後のアメリカの抽象表現主義とヨーロッパのアンフォルメルとの関係性についての詳細な最新の研究に関しては、次の文献を参照。Daniel Zamani, “A Dialogue of Equals: Abstract Expressionism and Art Informel,” trans. Melissa M. Thorson, in *The Shape of Freedom: International Abstraction after 1945*, ed. Ortrud Westheider, Michael Philipp, and Daniel Zamani (Munich, London, and New York: Prestel, 2022), 40-53.
62. グッドナフ編、大島訳「一日目 (1950 年 4 月 21 日)」108～109 頁。“Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” ed. Goodnough, 12.
63. グッドナフ編、大島訳「一日目 (1950 年 4 月 21 日)」109 頁。“Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” ed. Goodnough, 12.
64. Lisa Phillips, *The Third Dimension: Sculpture of the New York School* (New York: Whitney Museum of American Art, 1984), 99. ファーバーとリプトンは、一彫刻家として同展に応募することも拒否した模様である。他方ロザックは、同展に応募はし、結果、入選している。
65. “Museum Revamps Art Show Judging,” *New York Times*, 27 June 1952. この記事ではそれに関して、「最初モダニストたちが憤慨し、次には保守的な者たちがです」というテイラーのコメントも引用されている。
66. Robert Beverly Hale and Roland J. McKinney, foreword to *American Water Colors, Drawings, and Prints 1952*, 5.
67. “Museum Revamps Art Show Judging.”
68. “Museum Revamps Art Show Judging.”
69. Open letter from Barnett Newman et al. to Roland L. Redmond, President of the Metropolitan Museum of Art, 27 June 1952, on deposit at the Barnett Newman Foundation. バーネット・ニューマン財団には、ニューマンの手書きによるこの公開状の草稿も保管されている。
70. “Metropolitan Hit by 7 Modernists,” *New York Times*, 30 June 1952. なお、1952 年 6 月 27 日付けのメトロポリタン美術館総長への公開状に署名した七人のうち、少なくともニューマン、スティール、ラインハート、ロスコ、マザウェルの五人は、その抗議の時点でまだ一点も自作が同館に所蔵されていない。(ゴットリーブについては、1950 年のピクトグラフ《T》が、1952 年のどこかの時点で同館の所蔵[購入]になっている。ファーバーについては、1940 年の彫刻《再び戦う》が 1942 年に同館に収蔵 [購入] されてはいたが、これはまだ具象の時代の作品である。ファーバーの抽象彫刻が同館に収蔵されるのは、1965 年のことである [受贈:《ピラネージへのオマージュ II》1962～63 年]。)
71. 『ニューヨーク・タイムズ』紙はニューマンたち七人について、「彼らは自分たちのことを、今なお怒りっぽい [still irascible] と見なしている」と書いている。“Metropolitan Hit by 7 Modernists.”

[図版出典]

- 図 1, 10～13 *Life* 30, no. 3 (15 January 1951): 34-37.
- 図 2 “Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” ed. Robert Goodnough, in *Modern Artists in America*, 1st series, ed. Robert Motherwell, Ad Reinhardt, and Bernard Karpel (New York: Wittenborn Schultz, 1951), 8.
- 図 3 <https://whitney.org/collection/works/2565>
- 図 4 <https://whitney.org/collection/works/2333>
- 図 5 <http://www.artnet.com/artists/vaclav-vytlacil/fisherman-e2yC9CQrEy6VJvs1A9JcKA2>
- 図 6 http://www.artnet.com/artists/leon-kroll/summer-at-folly-cove-v2Tz9-x5yNTv-D_o0hJMg2
- 図 7 <http://www.artnet.com/artists/ogden-minton-pleissner/trout-fishing-torrey-creek-dubois-wyoming-IT8D3jtwfu6jikjl9JYGuw2>
- 図 8 <http://www.artnet.com/artists/paul-sample/autumn-norwich-4rG3zRPFzF5siGCGAZzIPA2>
- 図 9, 20 Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York.
- 図 14～15 *American Painting Today 1950: A National Competitive Exhibition* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1950), no pagination.
- 図 16 <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/012BDDD4B8C99A1D>
- 図 17 <https://www.sfmoma.org/artwork/51.3169/>
- 図 18～19, 21 筆者撮影
- 図 22 <https://www.moma.org/collection/works/78622>

[本研究は JSPS 科研費 JP18K00187 の助成を受けたものです。]



図1 “怒れる者たち” 1950年11月24日
Photograph by Nina Leen



図2 スタジオ35での芸術家討論会
1950年 Photograph by Max Yavno



図7 オグデン・プライスナー
《マス釣り—トローリー・クリーク、ワイオミング州デュボア》
1950年 水彩/紙 41.2 × 65.4 cm



図8 ポール・サンプル《秋—ノーウィッチ》
1950年頃
油彩/キャンバスボード 25.4 × 38.1 cm



図3 チャールズ・パーチフィールド
《12月のアキノキリンソウ》1948年 水彩/板
65.7 × 101.3 cm
Whitney Museum of American Art, New York



図4 国吉康雄《救出》1947年
油彩/キャンバス 101.9 × 76.4 cm
Whitney Museum of American Art, New York



図9 アドルフ・ゴットリーブたちから
メトロポリタン美術館総長への公開状
1950年5月20日
© Adolph and Esther Gottlieb Foundation,
New York, NY



図10 カール・ナース《籠の花束》1950年
油彩/キャンバス 91.4 × 121.9 cm
Metropolitan Museum of Art, New York



図5 ヴァーツラフ・ヴィトラシル《釣り師》1950年
油彩/キャンバス 60 × 45 cm



図6 レオン・クロール《フォーリー・コーヴの夏》
1950年 油彩/キャンバス 82.6 × 109.9 cm



図11 リコルブラン《百人隊長の馬》1950年頃



図12 国吉康雄《鯉のぼり》1950年
油彩/キャンバス 76.5 × 125.7 cm
福武コレクション



図13 ジョゼフ・ハーシュ《9人の男たち》1950年頃



図14 エセル・マガファン《ロンサム・バレー》1950年頃



図15 サラ・ブロヴァン《鳥、魚、果物》1950年頃



図16 ロルフ・スカーレット《ピカ・コット》1950年頃



図17 マーク・トビー《平原の上に書かれた》1950年
ミクストメディア／紙、メソナイトにマウント
76.5 × 101.6 cm San Francisco Museum of Modern Art



図18 アドルフ・ゴットリーブ、
バーネット・ニューマンたちから
『ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン』
紙編集者への手紙(1枚目/写し) 1950年5月25日
© 2017 The Barnett Newman Foundation

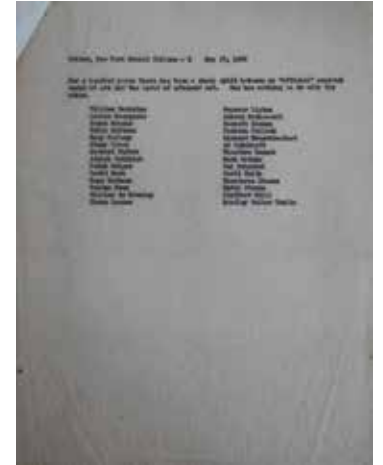


図19 アドルフ・ゴットリーブ、
バーネット・ニューマンたちから
『ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン』
紙編集者への手紙(2枚目/写し) 1950年5月25日
© 2017 The Barnett Newman Foundation



図20 ジャクソン・ポロックからアドルフ・ゴットリーブへの電報 1950年5月17日
© Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York, NY



図21 「メトロポリタンとモダンアート」『ライフ』30巻3号
(1951年1月15日)、34~35頁



図22 アンス・アルトゥング《絵画1948》1948年
油彩／キャンバス 97.2 × 146 cm
The Museum of Modern Art, New York
('前進するフランス美術'展出品作)

【資料 A】アドルフ・ゴットリーブたちからメトロポリタン美術館総長への公開状
1950年5月20日（大島徹也 訳）

1950年5月20日

メトロポリタン美術館総長ローランド・L・レドモンド氏への公開状

拝啓 下に署名した画家たちは、来る12月にメトロポリタン美術館で開催予定の巨大な全国的展覧会を拒絶し、その審査員団に作品を提出することはしません。

その展覧会の体制や、メトロポリタンの館長フランシス・ヘンリー・テイラー氏とアメリカ美術担当アソシエート・キュレーターのロバート・ビバリー・ヘイル氏による審査員の選定は、同展に先進的な芸術が適正な割合含まれる可能性を保証するものではありません。

上記二氏には、次の歴史的事実に目を向けてもらいたいと思います。およそ百年の間、文明に対して重要な貢献をなしてきているのは、先進的な芸術だけなのです。

テイラー氏はこれまでに一度ならず、現代絵画に対する軽蔑を公然と表明しています。そしてヘイル氏は、先進的な芸術に対して周知のように敵対的である審査員団を容認している点で、テイラー氏と立ち位置を同じくしています。

アメリカのすべての先進的な芸術家が私たちの抵抗に加わってくれるものと、私たちは信じています。

ジミー・エルンスト	アド・ラインハート
アドルフ・ゴットリーブ	ジャクソン・ポロック
ロバート・マザウェル	マーク・ロスコ
ウィリアム・バジオテス	ブラッドリー・ウォーカー・トムリン
ハンス・ホフマン	ウィレム・デ・クーニング
バーネット・ニューマン	ヘッダ・スターン
クリフォード・スティール	ジェイムズ・ブルックス
リチャード・ブーセット＝ダート	ウェルドン・キーズ
テオドロス・スタモス	フリッツ・ブルトマン

次の彫刻家たちも、この抵抗を支持しています。

ハーバート・ファーバー	シーモア・リプトン
デイヴィッド・スミス	ピーター・グリッパ
アイブラム・ラッソー	シオドア・ロザック
メアリー・キャラリー	デイヴィッド・ヘア
デイ・シュナーベル	ルイーザ・ブルジョワ

【資料 B】アドルフ・ゴットリーブ、バーネット・ニューマンたちから『ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン』紙編集者への手紙 1950年5月25日（大島徹也 訳）

1950年5月25日

ニューヨーク州 ニューヨーク市 18
西 41 丁目 230 番地
ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン
編集者様

拝啓 「怒れる18人」と題された1950年5月23日の『ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン』紙の社説では、次のように述べられています。「それらの芸術家たちにとって、信念に従って審査員団を批判するのは、ひとつの大切な事ではある。しかし、大宣伝された彼らのメトロポリタン美術館に対する抗議において含まれているような虚偽陳述——実際にそうするにせよ、言外にそうするにせよ——は確実に、彼らの大義名分を害することにしかならない」。

下に署名した芸術家たちは、その社説において、先進的な芸術に対するメトロポリタン美術館の敵意を「偽って伝えている」として非難されています。その根拠は、「28名の署名者のうちの11名」の作品が「メトロポリタンに所蔵されているか、同館の展覧会に出品されたことがある」というものです。私たちは次のことを指摘したいと思います。私たちのうちの当該の者による作品は、たとえば「勝利を求める芸術家たち」展で展示されましたが、これはメトロポリタンではなく、「勝利を求める芸術家たち」社という別団体によって組織されたものでした。あるいは、アメリカ国務省のコレクションの展覧会で展示されましたが、同展ではメトロポリタンは、アメリカ国務省コレクションの作品の選択に対する責任をはっきりと否認する掲示を出していました。最後に、あるいは「36歳未満のアメリカの芸術家たち」と題された展覧会で展示されましたが、これは『ライフ』誌が選んだ大量の若手芸術家の仕事の中から出品されたものでした（そして、そのうちのいくつかは同誌に図版が掲載されています）。別団体によって始められたそれら三展の会場をメトロポリタン美術館が提供したことで、それらに選ばれて展示されていたごく少数の先進的な芸術家たちに対して自分たちは大きな支持を表明してきたと同館が言い立てると思えません。ここ七年間にメトロポリタンが、多数のアカデミックな作品を購入してきたなかで、下に署名した集団の者たちの作品も少しは購入しているのは事実です。しかし、そのことが本当の承認として見なされてよいのかは、同様に疑わしいです。そのことは、先進的な芸術など、その二、三の例がメトロポリタンによって許容されれば、それでその威信上充分と言っているに過ぎません。このたびの問題における論点を偽って伝えているのは（恐ろしく早くメトロポリタンの味方をした）『ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン』紙の社説であって、下に署名した芸術家たちではないと主張しても、おそらく過言ではないでしょう。

ここで、メトロポリタン美術館総長への私たちのもとの公開状の要点を繰り返せば、こうです。「下に署名した画家たちは、来る12月にメトロポリタン美術館で開催予定の巨大な全国的展覧会を拒絶し、その審査員団に作品を提出することはありません。その展覧会の体制や、メトロポリタンの館長フランシス・ヘンリー・テイラー氏とアメリカ美術担当アソシエート・キュレーターのロバート・ビバリー・ヘイル氏による審査員の選定は、同展に先進的な芸術が適正な割合含まれる可能性を保証するものではありません」。いっそう事を明確にするために、私たちは次のように言いたいと思います。私たちが懸念しているのは、誰か特定の先進的な芸術家たちがその展覧会から排除されてしまうかもしれないということではなくて、同展における審査員の選定を見れば、どの先進的な芸術が選ばれて展示されようと、それは同館の真のポリティクスを隠蔽することがその根本にあるだろうということなのです。

この百年の間、「公認」のアカデミックな美術界と先進的な芸術の世界の間には、鋭い裂け目があります。それらは互いに何の関係もないものです。

ウィリアム・バジオテス	シーモア・リプトン
ルイーザ・ブルジョワ	ロバート・マザウェル
ジェイムズ・ブルックス	バーネット・ニューマン
フリッツ・ブルトマン	ジャクソン・ポロック
メアリー・キャラリー	リチャード・ブーセット＝ダート
ジミー・エルンスト	アド・ラインハート
ハーバート・ファーバー	シオドア・ロザック
アドルフ・ゴットリーブ	マーク・ロスコ
ピーター・グリッパ	デイ・シュナーベル
デイヴィッド・ヘア	デイヴィッド・スミス
ハンス・ホフマン	テオドロス・スタモス
ウェルドン・キーズ	ヘッダ・スターン
ウィレム・デ・クーニング	クリフォード・スティール
アイブラム・ラッソー	ブラッドリー・ウォーカー・トムリン

スタジオ 35 での芸術家討論会 ― 三日目（1950 年 4 月 23 日）前半*

ロバート・グッドナフ 編／大島徹也 訳

ロバート・マザウエル（モデレーター）： 私たち全員が書き留めた質問は、三つのカテゴリーに分類できます。それらは、部分的に重なってはいるのですが。一つは、歴史に関係する一連の質問で、グリッブさん、エルンストさん、ヘアさん、ラインハートさん、バーさん、ゴットリーブさんが出してくださっているものです。質問の中で数が一番多かったのは、厳密に美学的な質問で、創造のプロセスについてや創造的な作品の質についてです——これらはファーバーさん、ヘアさん、バジオテスさん、リッポルドさん、スミスさん、スターンさん、ホフマンさん、ピアラさん、ラッソーさん、ブルジョワさんによるものです。プーセット＝ダートさん、リプトンさん、トムリンさん、ニューマンさん、ブルックスさんの五名は、同じ質問をしてくださっています。それはコミュニティについての質問で、次のようなものです——我々を一つに結び付けるものは何か（もしそういうものがあるのなら）。全質問を、匿名もしくは名前を示して、私が読み上げましょうか？

全員： 名前を示して読んでください。

（注記：以下は、それらの芸術家たちの筆記による質問で、モデレーターのマザウエルによって音読された。）

ジミー・エルンスト： ここに集まっている芸術家たちは、モダンアートにおけるさまざまな先行の動向や集団によって展開された方法や理論を、どの程度利用しているのか。ここに集まっている芸術家たちは、個人的な語彙を探し求めているのか。そして、もしそうであれば、自分たちの観衆をその言語に慣れ親しませるのにどんな方法を採用しているのか。一枚の純粋な絵画は、自画像ではないのか。

*

アド・ラインハート： あなたの（芸術）作品はどのようなものか。あなたは、その製作^{プロダクション}を職業的な活動と見なすか。あなたは美術家組合に入っているか。なぜ入っているのか、あるいは、なぜ入らないのか。

*

アドルフ・ゴットリーブ： アメリカの先進的な絵画ないし彫刻とフランスのそれとの間に、何か方向性の違いはあるか。もし違いがあるのなら、その性質は何か。また、そ

* “Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” ed. Robert Goodnough, in *Modern Artists in America*, 1st series, ed. Robert Motherwell, Ad Reinhardt, and Bernard Karpel (New York: Wittenborn Schultz, 1951) の「三日目」の前半（17～19 頁）の訳。「一日目」と「二日目」の全訳は、本誌『Studio 138』の 1 号（2021 年）と 2 号（2022 年）に掲載済み。

れは何を意味するのか。

*

デイヴィッド・ヘア： あなたは、前もって形成された概念に基づいて制作するのか、あるいは、あなたの作品は、進行するにつれてそれ自体の靈感源となるのか。作品が生まれてくる間にそれに強いられる不可避の変更について、あなたはどう感じるか。成功だと口に出して言えるような成功、あるいは、言わねばならないことの自分にとっての重要性——あなたは、どちらが自分にとって根本的な価値があると感じるか。あなたは、自分が持っている主題を描くのか、それとも、描くことがあなたの主題（写実主義対抽象という意味ではなく、内容という意味における主題）なのか。自分の仕事は社会に対してどういう価値を持っているとあなたは感じているか。もし何らかの価値があるのなら、それがどんな変化をもたらしてほしいとあなたは思うか。また、それはなぜか。

*

アルフレッド・H・バー・ジュニア： あなたたちの傾向ないし動向にとって最も受け容れることのできる名称は何か。（それは抽象表現主義、抽象象徴主義、イントラサブジェクティヴィズムなどと呼ばれてきているが。）

マザウエル（モデレーター）： ここで、第二のカテゴリーを飛ばして第三のカテゴリーへと進み、この場に何らかの結束性があるのかどうかを問います。

シーモア・リプトン： この集団を歴史的に結び付けるものはあるか。

*

リチャード・プーセット＝ダート： 我々は、自分たちの間に何か結束因子ないし実際の共通要素を見出すことは可能か。我々全員がそれに基づいて語るだけでなく制作することのできる一つの共通目的を。もしかしたら各々は、何か一つの合意された主題、テーマ、アイディアないし問題に基づいて絵画を描くなり彫刻をするなりし、それらの作品を一緒に展示しているのかもしれない（私自身は、署名することもタイトル付けすることも好まないが）。

*

ブラッドリー・ウォーカー・トムリン： ここに集まっている画家たちが絵画平面について同じような見方を持っているとすれば、他に共通して持っていて一連の客観的な基準を確立するのに十分な造形的信念はあるか。オートマティックな手法的プロセスは排除しているが、潜在意識との関わりは含んでいるという絵画は、主観的という分類に必ず属するのか。

*

バーネット・ニューマン： 我々を芸術家たちの一つのコミュニティとして結び付けるものは何か。

*

ジェイムズ・ブルックス： この討論会がその一断面となっている芸術家たち。彼らのコミュニティを成立させる、彼らの仕事におけるいくつかの、いや最大の一特質とは何か。

＊

ラルフ・ローゼンボーク： このような集団をより永続的なものにするに関して、私たちは何をすることができるか。芸術的かつ社交的な関係で集まるということにおいては？

マザウェル（モデレーター）： ここからは、私には厳密に美学的な傾向にあると思われる一群の質問です。

デイヴィッド・スミス： 絵画は彫刻を先導しているのか、あるいはそれらは分離しているのか。

＊

アイブラム・ラッソー： 芸術の包括的な定義ないし説明が芸術家たちにはいまだ広く受け入れられてはいないことを認めるならば、この討論会のメンバーがそれぞれ「芸術とは何か」という問題に自分なりに回答をすれば、それは大衆にとっても、また仲間の芸術家たちにとっても同様に、大変興味深く啓発的だろう。

＊

ジャンス・ビアラ： 私たちのうちの多くの者のように、私は「ペインタリネス」の概念——絵画において最も人の心を動かすのは、まさにそのペインタリーな質であるということ——に育てられた。しかし、自分の好きな美術——たとえばスペインの美術、その情熱と威厳——のことを考えてみると、ペインタリネスはそのこと自体を超えた何かにも貢献するものではないかと思う。そうすると私は、モダンアートについてあれこれ疑問になってくる。結果として、現代絵画は自らを貧弱にさせているのか。それは避けられないことなのか。

＊

ハンス・ホフマン：^{クオリティ}質とは何だとあなたは考えるか。

＊

ヘッダ・スターン： 芸術とは、どのようにしての問題であるのか、それとも何をの問題であるのか。

＊

リチャード・リップOLD： 目下経験している不安、嫌悪、愛などの影響下で作品を作ることは可能か。

＊

ウィリアム・バジオテス： あなたは今日の美術動向において、何がより重要だと感じるか——直観か、それとも理性か？

＊

ハーバート・ファーバー： 諸芸術における純粋性は、ピンの先に何人の天使が立つことができるのかを議論するという中世的な概念にたとえられうるか。人類全体およびその人間的な関与を包含する現代的な観念とはもはや調和しない、純化され脱実体化された本質という概念。

＊

ルイズ・ブルジョワ： 芸術作品の発生。あるいは、芸術作品はどのような状況において生まれるのか。

1. 「発生」という用語の定義——創造の過程。それは、生まれつつある過程なのか、それとも生みつつある過程なのか。
2. 何が芸術作品を生まれさせるのか。その根源的な衝動は何か。何が芸術家に制作をさせるのか。制作は、意気消沈した精神状態から逃れること（空虚を満たすこと）なのか。制作は、自信あるいは愉悦を記録することなのか。制作は、形式上の問題を理解して解決し、世界を秩序だてなおすことなのか。
3. 芸術作品の誕生と進展の必要条件となるものは何か。
 - (a) 創造の行為の前：
 - 社会学的側面（周囲の状況や環境）。
 - 環境についてのテーヌの理論。
 - 個人的側面。
 - (b) 創造の過程の間：
 - 作品が制作されている間になされる経験。
 - メディアムの抵抗。
 - メディアムの特性。

マザウェル（モデレーター）： 事を早く進めるために、これら三つのグループのうちのどのカテゴリーから始めるか、投票を行うことを提案したいと思います。ここにいるほとんどの人たちは美学的な質問に関係していて、それを優先した方がいいと思っています。投票を行うのが望ましいでしょうか？

ラインハート： 実際には、二つのカテゴリーしかありません——歴史的なもの^{ジェネシス}とコミュニティは、実際のところ同じものです。コミュニティについての質問というのは、実際上歴史的な問題で、そして、美学的な質問よりも時間が掛からないでしょう。

マザウェル（モデレーター）： 創造の過程についての質問は、作品はどうやって生じるのかという問題を中心に展開する傾向があります。すなわち、作品は本当のところ何を示しているのか、その意味において作品の実際の内容は何であるのか、そしてその実際の内容は作品の始まりの時点でどれくらいはっきりと分かっているのか、です。そして、創造の過程についての残りの一連の質問は、質の問題——質とは何か——を中心に展開する傾向があります。しかし

ながら、それはまた、いくつかの社会的な問題——なぜ我々是一緒にいるのか——を含んでもいます。起源に関係する質問から始めませんか？部分的には同じことを言っている二つの相違する見解があったことが、初日、私にはかなり明らかなように思われました。一つは、作品はその始まりの時点で、暗示されたかたちでその結末を備えているという考えです。その結末が最初の思考の方向をたどっていくのであり、過程とは、その思考の方向と関係のないものを何でも取り除いていくことである、ということです。もう一つの考えは、即興による制作——盲目のスイマーのように始めて、途中で見つけたことがしばしば元の意図を変えていく——というものです。そのようにして制作する人たちは、靈感の問題に関わっています。これだけで、もう厄介だという人もいるかもしれませんが。

ファーバー： 私は、靈感については何も考えを述べていませんでしたが。

プーセット＝ダート： あなたは、作品とは発見の体験であると——自分は新しい石を掘り起こしているのだと——言おうとしていたのですか？

マザウエル（モデレーター）： 他のいかなる立場も、美とは何であるのかについての先験的な観念を含んでいる、とスターンさんは言っていました。

プーセット＝ダート： あなたは知らねばならないですよ、あなたが……

リップOLD（モデレーター）： <発言をさえぎって> 私たちはここまで、何か特定の問題が浮上した時のみ前進をしてくれています。そして、結論を探し回ってきています。私のやり方は、そこから始めるべき一つの問題があって、そしてその問題を続けていく、というもののように思われます。私は、そのことを説明しようと試みました。私は、これまでに提案された質問の中で、作品の発生に関係するものをいくつか取り上げたいと思います。

ファーバー： 一点の作品がどのようにして始められるのかというこの問題についてはどうですか？

リップOLD（モデレーター）： スターンさんの質問は起源に関係していると思います。私は、起源に関して尋ねたいと思います。それは、何か特定のことを述べることを欲するという問題なののでしょうか、それとも、どうやってそれを述べるのかという問題なののでしょうか？そして、その二つの問題はどこで交わるのでしょうか？私たちは、何か一つのメッセージを伝える必要性をもって制作を開始するのでしょうか？それとも、そのメッセージの述べられ方に興味を引かれるようになるのでしょうか？

ファーバー： 私が一つの過程として示唆したあの過程は、人が万華鏡を扱うやり方にたとえ

うるでしょうか？私たちの生きている世界に対して人が持つ関係性というのは、人がそこから出発する基盤のようなものかもしれません。あなたは、万華鏡を回せば、満足のいく形をなすイメージのところで回すのを止めます。絵画は、そのイメージの具現化です——そのイメージは、過程全体における一瞬に過ぎません。そして次には、あなたはまた万華鏡を回して、別のイメージを作るのです。

マザウエル（モデレーター）： 万華鏡の原理とは本質的に、「どのようにして」ということでしょうか、それとも「何を」ということでしょうか？

スターン： 芸術家自身にとっては問題は「美」では決してないと、私は思います。問題は、正確性、正当性、そして生命のそれです。

バー（モデレーター）： 美という観念に没頭するのは悪いことだということですか？

スターン： いいえ。しかし、それはどこへも通じていきません。なぜなら「美」は概念の問題だからです。

ニューマン： 「美」に対する関心は、「既知」のものに対する関心です。

プーセット＝ダート： 「美」は得難いものですが、それでも美は芸術にその意義を与えるものであり、「美」とは「未知」です。

ニューマン： 芸術家の意図とは、何か特定の物事に形を与えるものです。

プーセット＝ダート： 美術界においては「美」という言葉は信用できないとされるようになった、という感覚が私にはあります。今では「神」という言葉を使うことはできないと世間で言われているのを、私は聞いたことがあります。何か一つの言葉が陳腐なものになる時、そうになっているのはその言葉ではなく、それを使う人々の方です。

スターン： 私がここにいるのは、何事かを定義するためではなく、私が生命を与えたいという衝動を持っている対象に生命を与えるためです。私たちは、一般的な物事ではなく特殊な物事を生きる指針としています。

マザウエル（モデレーター）： スターンさんにとっては、自分が言っていることのために「美」を定義することは、必要ではありません。「美」は彼女にとって、靈感の根源ではありません。「美」は途中で発見されるものだと言っています。

ラインハート： この中に、自分を美的な物体の^{プロデューサー}製作者と見なしている人はいますか？

ゴットリーブ： 我々は常に一般的な物事ではなく特殊な物事に関わっているということについて、私はスターンさんに同意します。美学の一般的な議論はどんなものでも、哲学の議論です。いかなる結論でも、どんな芸術作品にも当てはまりえます。なぜ人々は自分がすることをそのようにするのか、私たちに対して彼らに話させたらどうでしょうか？なぜブルックスさんは渦巻く形体を用いるのでしょうか？なぜニューマンさんはまっすぐな線を？彼らが用いるそれらの特定の形を各人に用いさせているものは、何なのでしょう？

スミス： 私はスターンさんに同意します。「美」の問題は、創造者に靈感を与えるものではなく、認識の結果です。

リプトン： 私は、スターンさんの見解は妥当だと感じています。芸術作品は、最終結果です。(リッポルドさんによって系統立てて述べられた) もう一方の問題は、先験的な種類の見解です。私は、芸術についてのスターンさんの概念を、「美」との関係において理解しています。なぜ彼女は「美」に関心を持っていないが、それを議論しないままにしているのでしょうか？

* * *

ブルックス： 芸術家であれば自分独自の視点についての議論から始めてはどうでしょうか。

マザウェル (モデレーター)： <ブルックスに> 私は、あなたがなさっていることに非常に興味を持っています。それは、キャンバスの裏側に描いていくことです。

ブルックス： 私の制作は、はじめは即興です。未知のものをキャンバス上でできるだけ得ることが、私の狙いです。それから私は、熟考したり何か変更したりすることを始められるようになります。最初にするのは、未知のものを絵の表面上でたくさん得ることです。違う側へとキャンバスを通り抜けて制作するのは、未知なる攻撃です。形体がいくつか暗示され、それらがそれ自体を即興で作ります。すると私は、それらの形体を発展させることを開始するのです。ひどい混乱が生じることも、また因習的なものへと後退してしまうことも、時々あります。そういう時には、たとえば私はキュビズムに依拠してしまい、私の絵画は私にとってのその新しさを失ってしまいます。もし私が即興とのバランスを首尾よく保つことができれば、私の仕事はより大きな意味を得ることができ、一定の豊かさに達します。

ゴットリーブ： あなたのキャンバスの上で、一本の直線が発展していくようなことは、ありえないのでしょうか？一本の直線というのは存在的に排除されているのでそれは現れることはない、と考える傾向が私にはあります。渦巻く形体は、単に無意識的なプロセスの結果なので

はありません。

ブルックス： それは、あなたが思っているほど意図的なものではありません。私はそういうやり方の方が好きで、それが私のなせる限りなのです。

トムリン： 「オートマティック」という言葉と「即興する」という言葉は互換可能でしょうか？

ブルックス： いいえ、私はそれらが同義だとは思いません。

トムリン： あなたは、「オートマティック」なものが自分の仕事に少しなりとも入り込んでくると感じますか？

ブルックス： 私は、その入り混じりが何なのかを明確に示すことはできません。

ウィレム・デ・クーニング： 私は、絵画はすべて自由なものだと思っています。自分に関する限り、幾何学的な形体は必ずしも明瞭なものではありません。物事が、熟慮されているとか物理的に明瞭であるというのは、純粹に一つの視覚的な現象です。それは不確定性の一形態で、何かを説明することのようなものです。線を引いて何かを描写することのようなものです——線を引いて何かを描写するというのは、いわば簿記です。簿記とは、最も不明瞭なものです。

ラインハート： 幾何学を重視することは、「既知」を、秩序と知識を重視することです。

ファーバー： なぜ幾何学は渦巻く形体の使用よりも明瞭なのでしょう？

ラインハート： 可能であれば、私たちが用いる専門用語を整理しましょう。曖昧さというのは「ロマン主義的」な価値であり、明快さや「幾何学性」は「古典主義的」な価値です。

デ・クーニング： 私は美術における幾何学のことを言ったのです。幾何学はかつて、美術に抗するものでした——矩形の美ということです、つまり。

リッポルド (モデレーター)： それは、矩形は不明瞭なものであるということですか？

デ・クーニング： はい。

マザウェル (モデレーター)： リッポルドさんは、幾何学的な形が「明瞭」でないという含意に憤慨しています。

デ・クーニング： その種の幾何学的な絵画の場合、その極限的な在り方は、生まれうる絵画のための図式のようなものとなるでしょう——青写真のようなね。

トムリン： オートマティックな構造は生成の過程にあるということ、そして「幾何学」はすでに示されていて終えられているということですか？

デ・クーニング： はい。

マザウェル（モデレーター）： 私には、デ・クーニングさんが言っていることは簡単であるように思われます。彼は、表現の一つの様態が別の何か一つのものよりも明瞭で正確で合理的で仕上げられていると言われるべきであるということに、憤りを感じているのです。

バジオテス： 2足す2が4であるということを人間が最初に発見する時、そこに「美」があるのだと私は思いますし、私たちにはその理由が理解可能です。もし人が立ち止まって月を見て、二人のうち一方が「今夜の月は実に美しいと思う」と言い、もう一方が「この月は私をおびえさせる」と言ったとすれば、彼らの言っていることはともに、私たちにとって「明瞭」です。これに対して、幾何学的な形体——私たちは、なぜそれが好きなのか分かっています。そして、不合理な形体——それは、私たちが現実的なものとして認識するある神秘を備えています。でも、それらのものを客観的に述べることは困難です。

ニューマン： 明快さの問題というのは、意図のそれです。

スターン： 私はそれは、西洋的な思考と関係があると思います。中国人であれば、熟考はしますが、論理は用いません。幾何学的な形の使用は、論理的な思考から生じてくるものです。

ラインハート： <スターンに> あなたの仕事は、概して計画され前もって考えられているように、ある程度見えます。私はそのことについて、いくらか議論したいと思います。

スターン： 前もって考えられているのは部分的に過ぎません。なぜなら、私が制作し出すと、絵画はそれ自体の規則によって機能し始め、しばしば私が自分の元々のビジョンを達成することを妨げてくるからです。

ウェルドン・キーズ： この明快さという問題に関してですが、明快さに対して、自分の絵画における一つの要素としてあまり関心がないと自分で言う人を、私たちは見付けられるかどうか。これは興味深いことかもしれません。

スミス： 私は明快さには関わっていないのですが、一本の直線というのは一つの形で、その

形は、人が見出しうる最も抽象的なものです。一本の直線は、支えであって、要素ではありません。

ホフマン： 美術においては、あらゆる表現は相対的なもので、それが何らかの一つの関係性の表現ということでない限りは、絶対的に定義されるものというわけではないと、私は考えています。どんなものでも変化させられえます。私たちはここで手段についてのみ話していますが、手段の適用ということが肝心な点です。人は、一つのことを別のものへと、それらのものの関係の助けを借りて、変えることができます。一つの形体が、他のいくつかの形体との関係において、「表現」を生み出します。一つの形体でも別の一つの形体でもなく、その二つの間の関係性が「意味」を生み出すのです。一つの手段がそれ自体のために用いられるだけであれば、その限りでは、それは何にも繋がりません。立体構成であれば、一つの物が別の一つの物との関係——その別の一つの物はさらに、第三の、より高次の価値へと関係していきます——において用いられることから成り立っています。

マザウェル（モデレーター）： <ホフマンに> あなたの見解を公正に説明すれば、一点の美術作品の「意味」は諸要素の間から成り立つのであって、諸要素自体から成り立つのではないということですか？

ホフマン： はい、それが、まったく私が言いたいことです。一本の細い線と太い線を引くとします。幾何学的な形体に関してと同じことです。それはまったく関係性なのです。これらの関係性のすべてが無ければ、より高次の美術を表現することはできません。

ファーバー： 手段は重要なのですが、私たちが関わっていたのは、世界に対する関係性の表現です。真実や正当性というのは、絵の要素の形体によって決められるものではありません。

デ・クーニング： 再び幾何学的な形体という観念についてですが、私は、一本の直線というものには存在しないと思っています。絵画において、一本の直線のようなものは無いのです。

ラインハート： 私たちはファーバーさんの論点から外れていってしまっています。私は、美術作品における内的な関係性はさておき、真実や正当性についての何か別の基準があるのかどうかという問題に戻りたいと思います。

マザウェル（モデレーター）： 外的な関係がいっさいない立場というのを明確に示すのは、非常に難しいでしょう。私は、いかなる構造も、あたかもそれが内的な意味しか有していないように定義されうるとは思いません。

ラインハート： 私は、外部にある真実を知りたいです。自分は内的な真実は分かっていると、

自分で思っています。

* * *

[本研究は JSPS 科研費 JP18K00187 の助成を受けたものです。]

Studio 138 活動記録 2022-2023

■ 第7回研究会

日時：2022年5月14日（土）18:00～20:45

会場：ロゾー絵画教室（東京都新宿区矢来町138 ムカサ第1ビル201）

題目：＜座談会＞ ロバート・グッドナフ編「スタジオ35での芸術家討論会（1950年）」を読みながら（2）

司会：吉川民仁・大島徹也

参加者数：会場参加13名、Zoom参加10名



（左から）森川敬三、平野泰子、吉川民仁、岸本吉弘、山口牧子、小川佳夫



（左から）小池隆英、中小路萌美、大島徹也、酒井香奈、河名祐二、好地匠



■ 第 8 回研究会

日時：2022年9月17日（土）18:30～20:30

会場：ロゾー絵画教室

発表者・題目：

中小路萌美 色とかたちと風景について

参加者数：会場参加 10 名、Zoom 参加 4 名



中小路萌美



■ 第 9 回研究会

日時：2022年12月11日（日）16:30～18:45

会場：ロゾー絵画教室

発表者・題目：

酒井香奈 色が絵画に変わるまで——自作を通して抽象表現のきっかけを探る

参加者数：会場参加 10 名、Zoom 参加 5 名



酒井香奈



■ 『Studio 138』 第 3 号

発行日：2023年3月31日

発行部数：450部

窓ガラス目隠しフィルム

グラデーションフィルム



施工後

施工前

■ ドット柄のグラデーションフィルム

ガラスに貼るだけで近隣の視線をさりげなくカット！

グラデーションフィルムをはじめ、多数メーカー製品の目隠しフィルムを取り扱っております。
お気軽にお問い合わせください。

窓ガラスフィルムは有害な紫外線を99%以上カットしますので、絵画や掛け軸、古美術品などの大切な美術品を紫外線による劣化から守るほか、災害時の安全対策として、割れたガラスの飛散を防ぐ性能もあります。

Studio 138 第3号

編集 大島徹也、山口牧子、酒井香奈、中小路萌美
発行 Studio 138
表紙デザイン 山口牧子
印刷・製本 株式会社グラフィック
発行日 2023年3月31日

Studio 138 :

大島徹也、小川佳夫、金田実生、
河名祐二、岸本吉弘、小池隆英、
好地匠、酒井香奈、中小路萌美、
平野泰子、森川敬三、山口牧子、
吉川民仁

Studio 138 事務局 :

〒192-0394 東京都八王子市鍵水 2-1723
多摩美術大学 美術学部 芸術学科
大島徹也研究室内

各種 窓ガラスフィルム施工・販売

3WD サンウッド

代表 森川 敬三

〒145-0076 東京都大田区田園調布南 11-13

Tel : 03-5741-2231 Fax : 03-6715-0127

E-mail: 3wd.film@gmail.com <http://www.tokyo-3wd.jp/>