

Studio 138 2

Studio 138

2

Studio 138 2

目次

青の系譜	小池 隆英	4
ドローイングと絵画のあわいにII	山口 牧子	10
垂直性の周辺 —— 襖絵制作を通じて	岸本 吉弘	17
制作に関する覚書2 —— 色彩について	河名 祐二	25
レイヤーを眺めて —— 「あらゆるところに同時にいる」	平野 泰子	35
まじりけのない旅	金田 実生	42
隣地に想うこと	吉川 民仁	46
調子とロゴス	小川 佳夫	50
絵画のために —— 世界とせかいをつなぐもの	中小路 萌美	56
描くことについて —— みることを考える	酒井 香奈	62
具象絵画と抽象絵画の思想的差異	好地 匠	68
私の絵画制作	森川 敬三	70
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)	大島 徹也	75
スタジオ 35 での芸術家討論会 —— 二日目 (1950 年 4 月 22 日)	ロバート・グッドナフ 編 / 大島徹也 訳	108
Studio 138 活動記録 2021-2022		118

青の系譜

小池 隆英

『マチス 画家のノート』

マチスのこの本の中に、次のような有名な一節がある。「ウルトラマリンを加えた黒には熱帯の夜の暑さがあり、プルシャン・ブルーを加味した方には氷河の冷気がある……」¹「ええ、私は青を冷やすために黒を使います」²。これは、視覚のみならず、暑さや冷たさでも捉えるほどの青色への強いこだわりを述べている。

ところで、この本には初めて読んだ時に疑問を感じた箇所があって、それは「色彩はそれ自身で存在し、特有の美を具えています。そのことを私たちに啓示してくれたのはド・セーヌ街で何スーかで購入していた日本の縮緬絵クレポンです。そのとき、必ずしも描写的色彩であることを必要としない表現的な色彩で制作できるものかどうかということには私は悟ったわけではなかつた。たしかに、オリジナルの版画の方だったらおそらくがっかりさせられたでしょう。でも、感銘させる力は粗雑な手段で作られたものほど強力直接的なものではありませんか。ファン・ゴッホも縮緬絵には夢中になっていたでしょう」³という文中の「オリジナルの版画の方だったらおそらくがっかりさせられたでしょう」という部分とゴッホが夢中になった『縮緬絵』がなんのことか分からなかった。なぜマチスはオリジナルだとがっかりするのか、本来、美術品はオリジナルの方が優れているし、浮世絵版画などは初摺りの方が価値が高く、後摺りになればなるほど版木の状態も悪くなり価値が下がるものと理解していたので、まずこの部分が疑問だった。早速、縮緬絵「クレポン」をネットで検索してみると、アムステルダムファン・ゴッホ美術館のホームページにゴッホが所蔵していたクレポンの説明が載っていて、それによると「この浮世絵は和紙に刷られた普通の色刷り木版画であるが、刷った後に紙が縮んでしわができるようにプレスして加工される」⁴と説明があった。更に調べると、クレポンの収集家で研究家の川上宏氏の『note』⁵に興味深い記述があった。それによると、ゴッホは600枚以上の浮世絵を収集し、特にクレポンを愛していたらしい。この川上氏のクレポンの研究は細かくて、ゴッホのみならずクレポンの影響を受けた他の画家も網羅されていて、おなじみの印象派やポナールだけでなく、ホイッスラーやウィリアム・マイケルなどのラファエル前派にも影響を及ぼしていた事まで詳細に書かれている。また、私が疑問に思っていたマチスの画家のノートに関する記述まであって大変参考になった。縮緬シワのついたクレポンがどうして生まれたかはこの川上氏の記述によると、1880年代から外国人のお土産用に古い版木を使って安い和紙に安いインクで版を少なくして刷った粗悪品の浮世絵が売れ残ってしまい、その売れ残った浮世絵を縮緬にして大量生産したという事であるが、ここには同一の版木で刷ったオリジナルとクレポンの図版が掲載されている(図1)。両者を比べてみると、クレポンの方が派手でけばけばしい感じがして、色彩対比が効いている。その強い色彩対比こそマチスがクレポンを好んだ大きな理由であり、マチスが言う「強力直接的なもの」ではないだろうか。それに比べてオリジナルの方は調和的で落ち着いた感じがする。またクレポンの方が特に藍色を多く濃く使

うことで、よりダイナミックな画面になっているようにも思われる。ただ、なぜクレポンの方が藍色が多く濃くなったかはまだ私には分からない。今後の課題である。この藍色はペロ藍と呼ばれ北斎が多量に多用したことで有名であり、プルシアンブルーという合成顔料である。ヨーロッパから輸入されたもので、ベルリンで発明されたことからベルリン藍、ペロ藍と呼ばれるようになった、ということであるが、ヨーロッパ製の青の顔料で彩られた日本人の浮世絵にヨーロッパ人の画家が魅了されるということも考えてみれば不思議なことである。ゴッホにいたっては模写で縮緬のシワまで再現するくらいクレポンに惚れ込んで、このプルシアンブルーを多くの作品に使っている。プルシアンブルーは一見、染料的で薄っぺらく見えるのに対して、色としての主張が強く、周りの色を食ってしまう難しい色で、私には苦手な色でもある。この難しい色、プルシアンブルーやウルトラマリンなどの青色をゴッホやマチスは多用している。ゴッホはプルシアンブルーを黄色やオレンジ色と対比させて使うが、この対比は一旦暴走すると抑えるのが難しいので要注意である。ゴッホは際どくギリギリの所をいつも攻めていて見るたびにドキドキするが、上手くいっているのは中間色としての緑色の使い方が絶妙だからではないかと思っている。マチスも青色を活かして、《ダンス》の人物の肌色は背景の青色を引き立てるために存在しているのではないかとさえ思ってしまう。それぐらいマチスの青は絶妙な匙加減で魅力的であり、切り絵のコラージュでも多く使われている。

また、メアリー・カサットも青を多用している画家であることを2016年に横浜美術館で開催された展覧会のカタログで知った。それまではドガの弟子で母子像の画家ぐらいにしか思っていなかったが、この版画の作品《手紙》(図2)⁶を見て認識を改めた。カタログでこれを初めて見た時は、最近流行りの大正以降の川瀬巴水や橋口五葉あたりの新版画ではないかと思ったほど日本的で、しかも木版画ではなくて銅版画であることにも驚いた。ここでも青色が浮世絵版画のペロ藍のように使われている。この版画作品のシリーズも展示されたようで、カサットが浮世絵版画を相当意識して用意周到に制作していたことや、友人の画家のベルト・モリゾにもパリで開かれた日本版画展の浮世絵を見るよう熱心に勧めていた事実をその横浜美術館のカタログで知ることができた⁷。そこにはカサット所蔵の北斎の版画⁸や、琳派の屏風絵2点も掲載されていて、1点はなんと伝尾形乾山で⁹、やはりカサットは裕福だったのだ、と納得した。また、最近開かれた国立西洋美術館での北斎とジャポニズム展でもカサットの《青い肘掛け椅子に座る少女》(図3)が展示されたようだが、この作品も青色がかなり執拗に使われている。一見するとほのぼのとした室内画であるが、可愛い少女を描くには青い色のソファがぐるりと取り囲んでいて、構図としてはかなり異様である。青で画面内を回しながら手前から奥へと導くのは、北斎や広重などに見られるジグザグに藍色を置いて空間を作るお馴染みの方法である(図4)。(別の見方をすると、黒色で画面の左の犬から靴、少女の頭部へと視線を誘導しているともいえる。)カサットはこのターコイズがかかった青色と黒をよく使うが、ドガもよくこの色を効果的に使う。カサットは師匠であるドガ譲りのデッサンの巧みさで有名だが、色彩の面でも影響を受けていることが分かる。

このようにヨーロッパやアメリカの画家達に大きな影響を与えた浮世絵版画であるが、それとは対照的に、浮世絵版画家による肉筆画に関してはどうか？版画は画家や版元、彫り師、摺り師など複数の人の様々な視点が入り込むことで自由な風通しの良さや広がり生まれているように思うが、例えば北斎の肉筆画に関しては、確かに細かく丁寧で、念の籠もった凝縮した迫力もあって凄いとと思うが、私には重苦しく感じられ、色のインパクトも無くて物足りないと思った。それは他の肉筆浮世絵も版画と比べると同様であった。それこそマティスが言うところの「強力で直接的なもの」が肉筆画には更に欠けていたということなのだろうか。(唯一の例外は2008年に発見された写楽の肉筆扇面画で、版画と同様の大胆な色彩対比が素晴らしかった。[図5])

ところで、私自身が青色で思い出すのは油絵の具のチントである。高校1年生で初めて油絵の具を買った時、同じ色でも水彩絵の具と違って値段に大きな差があることに気付いた。そこで貧乏性の私は安い方を選んだのだが、当時高校の美術の教育実習で来ていた芸大生に見せたところ、土性顔料系の色を除いたほとんどの色を指して、これらはチントだから使わない方がいい、と言われ面食らった事があった。チント(Tint)は現在ヒュー(Hue)と呼ばれているようで、顔料など有害で毒性のあるものを無害なものに変えた絵の具のことだが、当時は初めて聞くチントの意味が分からず、粗悪なまがい物、安っぽい代用品のイメージであった。そのためか浪人の時も注意してチントは使わないようにしていたのだが、浪人が長引いて経済的に苦しくなってきた頃に、ずっと使わないで残っていたチントのセルリアンブルーを思い切って使ってみた。チントは予想通り本物とは違って深みやコクは無かったが、逆に軽やかな広がりを感じ取れて意外であった。その時は自分でも気に入った作品ができて、一気にチントに対する偏見は無くなり、以来チントは代用品ではなくて独立した色として認識できるようになった。速水御舟は日本画では用いない歌舞伎の舞台セット用の安い絵の具も目的に応じて使ったようであるが、私も少しずつチントを普通に使えるようになった。そんな訳でセルリアンブルーはチントも本物も含め、私のお気に入りの青色であるが、浮世絵版画では定番の青色であるプルシアンブルーやウルトラマリンはいまだに苦手なままである。

私自身の版画制作は、大学で銅版画とリトグラフをそれぞれ一度だけの実習であったが、貴重な経験となった。版画の実習は絵画制作とは別種の充実感があって、本気で版画科に移るか迷ったほどであった。絵画制作は時として煮詰まってしまうこともあるが、版画は制作工程として銅版を腐食させたりプレス機にかけるなど、描くことから離れる時があって、その距離感が羨ましいと感じたことが理由かもしれない。また、何と言ってもプレスして刷り上がった作品をめくってみる時のワクワク感がたまらなかった。結局版画科には行かずじまいだったが、限られた版で色を工夫しながら重層させる方法は、アクリル絵の具でヴェールをかける今の制作にも影響を与えている。私が高校生の頃は池田満寿夫がニューヨーク州のイースト・ハンプトン在住で活躍している頃で、版画がより身近に感じられ憧れがあった。そして、彼のエッセイを通して初めてポロックやデ・クーニングを知ることができた。棟方志功を知ったのは中学

生の時であったが、この作品(図6)は、その頃に初めて制作した多色摺りの木版画で、今見ると棟方の影響が多少出ているかもしれない。この時も限られた版でどれだけ色を出せるか苦心した。特に背景の山と農婦のモンペの藍色は北斎のペロ藍を意識した事だけはよく憶えている。

1. アンリ・マティス『マティス 画家のノート』二見史郎訳、みすず書房、1978年、239頁。
2. マティス『画家のノート』243頁。
3. マティス『画家のノート』237頁。
4. <https://www.vangoghmuseum.nl/ja/japanese-prints/subject/5305/> 縮緬絵
5. <https://note.com/kawakamihiroshi/n/nbf9cbf7801ff>
6. メアリー・カサット展カタログ 横浜美術館 2016年、92頁。
7. 沼田英子(作品解説)メアリー・カサット展カタログ 横浜美術館 2016年、88頁。
8. 沼田英子(作品解説)メアリー・カサット展カタログ 横浜美術館 2016年、101頁。
9. 内山淳子(作品解説)メアリー・カサット展カタログ 横浜美術館 2016年、100頁。

[図版出典]

- 図1 <http://suzan1.jugem.jp/?eid=580>
図2 <https://600dpi.net/mary-cassatt-0004496/>
図3 <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61368.html>
図4 https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-10569-7358?locale=ja
図5 <https://syaraku.edo-jidai.com/newpage1.html>

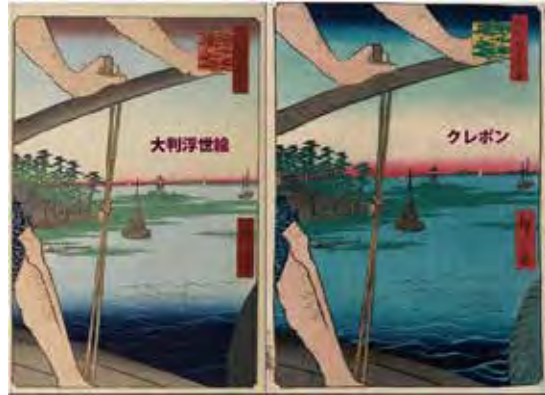


図1 歌川広重《名所江戸百景 羽根田の渡し弁天の杜》
左: 大判浮世繪 右: クレボン 川上 宏公式ブログより



図2 メアリー・カサット《手紙》
1890-91年 ドライポイント、アクアチント 34.6 × 22.5 cm
ワシントン アメリカ議会図書館



図3 メアリー・カサット《青い肘掛け椅子の少女》
1878年 油彩/キャンバス 89.5 × 129.8 cm
ワシントン ナショナルギャラリー



図4 歌川広重《名所江戸百景 両国橋大川ばた》
1856年 大判錦絵 37.1 × 25.3 cm 東京国立博物館



図5 東洲斎写楽《肉筆扇面画》
1795年 竹紙、端の1辺が17.4 cmの扇 ギリシャ 国立コルフ・アジア美術館



図6 小池隆英《雪中田植え》
1975年 木版画 14.5 × 22 cm

ドローイングと絵画のあわいにⅡ

山口 牧子

序

自身の制作において日頃からドローイングと絵画を繰り返す私は、『Studio138』誌1号で「ドローイングと絵画のあわいに」という日常的で身近なテーマを選び執筆した。ドローイングが対象物を写すデッサンとしてのみならず、自分の表現したいイメージを描き起こし視覚化する技法であるならば、絵画制作と同じように興味深い。そこで今回は、オリジナルな表現としての素描（ドローイング）を編み出し制作したすぐれた先人の作品、絵画制作の中にドローイングの要素を見て取れる作品についてさらに言及したい。

ゴッホの素描《糸杉》

モチーフ（対象物）の描写のみならず、自らの表現をドローイングの中に託しながら形を模索し描かれた作品に惹かれる。中でもゴッホの線による素描（ドローイング）は斬新で目を見張るものがある。対象（風景や樹木など）を流体として捉え、線で描く。その線の集積には凄まじい迫力を感じる。インクの筆致による流体の中に景色が存在している。日本の浮世絵などを参考にしつつ独自の技法を編み出したゴッホ自身の油彩画の技法とも繋がっている。迫力もさることながら繊細な線から太い線までインクで描きわけるテクニックにも圧倒される。《糸杉》（図1）では、渦巻き状の線で螺旋を描きながら大胆な構図でそびえる糸杉、その背景には波打つ豊かな表情の線で大地の起伏が表現されている。「素描とは何か？ それは、感じることと自分で表現できることとの間に立ちほだかる、見えない鉄の壁をみずから突き破ることである」¹。これは中原佑介監修の「巨匠の世界『ファン・ゴッホ』」「ファン・ゴッホの素描：線による色彩」に載せられているゴッホのある手紙だが、この言葉は心に響く。

雪舟《破墨山水図》

雪舟の《破墨山水図》（図2）はゴッホの素描と匹敵する趣がある。前述したゴッホの素描には前景に糸杉がそびえ、背景には空気の流れのような線がインクで描かれている。雪舟の水墨画では前景に海に浮かぶ小高い島（あるいは里山か？）が墨の濃淡で描かれ、背景にうっすらとした淡墨の山塊がそびえている。画面全体にアトモスフェリックな空気が漂うのがどちらも特徴的だ。「破墨」と言う用語は中国で唐代後半から使われてきたようだが、時代や文脈によって意味が異なるらしい。書道では、墨線と墨線が交差して、墨をはじいたような効果を出す現象に使用される。唐代後半には、「速く鋭い筆法で描く墨点の集合で表現する山水」²とされた。この水墨画は、雪舟が修行を終えて去っていく弟子・如水宗淵に印可の証として描き与えたと、水墨画上に自筆で記されている。雪舟の着色花鳥図のような大作と比べ、軽やかに描いていることで、むしろ柔らかさとダイナミックさを感じさせる。雪舟もゴッホ同様、線を素早く巧みに表現する達人だ。

建畠覚造《闇に漕ぐ舟》—— 自己のイメージを視覚化する素描

イメージと言う言葉の語源は「心に描く」で、「心にドローイングする」とも言えるだろう。未だ描き尽くされぬものを脳裏にイメージするその時点からドローイングは始まっているように思える。突然脳裏に浮かんでくるイメージを描き留めたり、スケッチや写真撮影しながら試行錯誤の果てに未知のイメージを描き起こすなど、イメージの発想の仕方は人それぞれだろう。彫刻家建畠覚造氏の作品を中心に、5名の美術家によるグループ展「闇に漕ぐ舟」が、2006年ギャラリー山口と、ギャラリー東京ユマニテで開催された。この展覧会のカタログにある『「闇に漕ぐ舟」について』で氏は、「僕が考えたのは作らざる作品が、実は作る作品とダブル・フォーカスされているということです。作る作家が作らざる行為を眺めながら、それを作る行為と重ねている。どちらにも自分は参加できる。一方では自分は作らざる闇の作家であり、もう一方では作る作家であって、闇の中で作っている。そうした幅湊したことが可能かどうかを問いかけてようとしているのです。そのことを想像上の新しい芸術運動として、つまり前衛思考として捉えたい」³と述べている。作らざる行為の中にも創造がすでに存在し像（イメージ）を結ぶ、その時点からすでに作る行為が始まっているのだろうか。覚造氏が入院中に描いた身の回りの情景や、「白光」と書かれた回想とも思える船上での光景のドローイングが掲載されていて実に興味深く、ドローイングが習慣として身につけ日記を書くがごとく描いている（図3）。自己を見つめる眼差しと作品制作としての表現が一体化している作家の姿勢に感銘を覚える。

マーク・ロスコ「マルチフォーム」

マーク・ロスコの1924年頃から1970年までの画業の中で、1950年代はロスコの代表的な豊穡な色面による絵画のスタイルが確立し、ロスコ芸術が真の輝きを放ち始めた時代だ。その少し前1945年～1949年頃に描かれた「マルチフォーム」と呼ばれる作品群がある。鮮やかな色彩による有機的な形象の色面がうごめいているような一連の作品に心動かされる。東京都現代美術館での「マーク・ロスコ」展（1995年開催）の図録にある、「ロスコのマルチフォーム（複合形態）移行と変容の瞬間」⁴（デイヴィッド・アンファム執筆、植松由佳訳）を参考にしながらこの時期のロスコの絵画について考察したい。

「マルチフォーム」（複合形態）は複雑にして多面的なイメージという意味を持ち、ロスコ没後にこのタイトルが1945年～1949年頃の作品につけられた。ロスコ自身この頃の作品はほぼ「無題」としていた。この少し前、1940年代前半のロスコの絵は、シュルレアリスムの影響を受けている画面が特徴的な時期だ。油彩で描いても下書きの跡や原始の生物を思い起こさせるような形象がスケッチ風の細い線で描写されており、繊細な描線と刷毛で塗られた色面は、何か物語を想起させるかのようだ。このすぐ後「マルチフォーム」と後に呼ばれる作品の時期になる。特定できる対象物の描写は画面から消え、色彩のみの関係性でバランスをとりながら、予定調和というよりは即興的で自身の手の動くままに任せて描き進め、違和感を残したまま筆を置いたかのようだ。これらの作品にテーマや題名が無いのはむしろなはずけるし、それゆえに絵の中にロスコが描き歩んだ跡が見てとれる。抽象表現主義の代表的作家として名高いロスコだが、自身の代表的なスタイルを確立するまで、各年代においてさまざまな試行錯誤をしてい

る。その時々々の作風に心惹かれる。

芸術は私にとって、精神の逸話なのであり、
静寂から飛翔に至る精神の多様性のゆくえを具現化する
唯一の手段である。

マーク・ロスコ⁵

これは1945年にワシントンのDavid Porter Galleryで開催されたロスコの個展でのステイトメントで、前述した「ロスコのマルチフォーム（複合形態）移行と変容の瞬間」の章の冒頭に掲載されている。このすぐ後ロスコが自身の絵画スタイルを急速に変化させていく。この時期ロスコは前方へ進路を示すために、いったん1930年代のスタイルを思い出させるような彼の過去作品構成を敢えて熟考したり、ポロック、アーシル・ゴーキー、クリフォード・スティールらから影響を受けていたことなどが書かれている。「ポロックはスタジオの床の上に平らに置かれたカンヴァスに液体の絵の具をたらし、まき散らすという『ドリップ』ペインティングによって、1947年の1年間で抽象を先例のないレベルにまで発展させたのである。ポロックによるとこの成果は絵画『それ自体の生命』であった。イメージそのものが『生命』を持つという信念は、1940年代末頃に抽象表現主義全体が、そしてとりわけロスコが目指していた方向性を理解する手がかりとなる」⁶。さらにアーシル・ゴーキーの作品《花咲く〈水車場の水〉》（1944年）や、ロスコのエッセイについて言及されている。「それらはほとんど判読できない有機的なモチーフの世界とカンヴァス一面に薄く広がる油絵の具の開花とが一つに結びついた絵画群であった。色彩は拡散し『呼吸する』につれ自然界の同種の現象を思い起こさせる。この暗喩は強調されなければならない。このメタファーこそは、『生命』の模倣的再現から絵画言語によるその具現化への移行を可能にする策略だったのである。ロスコの同時期のエッセイ『ロマンティックなものへの鼓舞』の一節からは、彼がこうした生命力へのメタファーについて思考する様子が明らかに見てとれる」⁷。

形について /

形とは、一つの状況に固有の要素である。

形とは、自己主張を求める意思と情熱を備えた有機体である。

形は、ただ従順であるのではなく、或いはまた慣れ親しんだ世界を乱すこともなく、内的な自由に従って動く。

形は、いかなる特殊な視覚体験とも直接的な関係を持たない。しかし、

形には、有機体の原理と感情が認められる。⁸

「マルチフォーム」作品制作と同じ時期のロスコによる一節だが、ロスコの絵画の形は目に見えるある特定の自然や形象を写したものではないということが読み取れる。そしてクリフォード・スティールほど大きな刺激を与えた存在はいないだろうと続く、「スティールがロスコに遺したものは2つの側面があるに違いない。スティール特有の美の戦略とは、1919年に絵を始めたころ

の初期の作品へ周期的に立ち戻り、創造的な力を拡大すると同時に隠蔽しながら、抽象に向かって前進するということであった」⁹。ロスコはマルチフォームの一連の作品群に、メタファー的「隠蔽」と「解放」を一体化していたようで、この両義性によって「連想の多様性」をもたらしたと書かれている。

《無題 マルチフォーム》（図5）、《無題 ナンバー 21》（図4）、では、「明るく燐のように光る色調がコンポジションの上に氾濫し読解不可能にしている。それはあたかも知覚が、色彩の感覚とどこからともなくわき出る光により、圧倒されてしまったかのようなのである」。さらに「『マルチフォーム』は安定して残ることはないが、その代わりに永遠に物質化・溶解・再形成を繰り返すヘラクレイトス哲学の万物流転を思い出させる」。そして続く。「ロスコの詩的修辭の中に見られる『精神』のように（冒頭の引用文参照）、それぞれ静的であったり流動的であったりとさまざまである。ロスコは風景にほとんど興味を抱かなかった（オレゴンやマサチューセッツ州グロスターを描いた初期の風景面はその例外である）、『マルチフォーム』は自然との類比がロスコをめぐる言説にどのような形で登場したかを示す最初の絵画ということになる。ロスコについて書かれた素朴な批評における雲、夕暮れ、霧などの語句は、『マルチフォーム』において認識をすり抜けて行こうとするものに何であれ名付けようとする努力なのである」¹⁰と述べられている。

その後1950年1月のベティー・パーソンズ・ギャラリーでの個展以降、ロスコの典型的な長方形を上下に積み重ねたヴァリエーションの色彩豊かな絵画に向かう。「マルチフォーム」期の絵画は、非凡なカリリストが登場する寸前の移行と変容を孕んだ瞬間である。

現在の私の制作

水彩ドローイングと色彩絵画をくり返し制作する中、現在は麻紙や楮紙に襷を寄せ、裏から薄く絵の具をにじませた支持体に、岩絵具や麻すきによるミクスドメディアを対比させて描くことに力を注いでいる。絵の具が襷と混ざり合い、単純かつ複雑な質感のマチエールができることが特徴だ。手順を踏みながら絵画制作するが、筆だけでは硬い仕上がりになるため、水を多く含んだ絵の具を流しかけたりもする。コントロールしづらい方法なのでそのたびごとに集中して取り組んでいる（図6、図8）。

昨年（2021年）大島徹也氏キュレーションのグループ展「Pictorially yours,」に参加し、《Earth Spirit -madder in blue-》というタイトルの作品を展示した（図7）。油彩、アクリルなど、異なる素材の絵画と並ぶ展覧会であった。和紙に水を多く含んだ絵の具で描いた自身の絵画が展示壁面に厚塗りの油彩画と並ぶと、強度は感じられるのだろうか・・・の心配は搬入後払拭された。絵画の強度は物理的な量だけによらず、筆跡の勢いや画面全体の強弱のバランスなどにより得られえることを確信し、まだまだ満足とは言えないが安堵した。

自身の絵画制作のプロセスにおいて、円滑に描くために水は重要な裏方である。多量の水を使って描いても絵が仕上がる時には蒸発して見えない。見えないけれど画面のすべての要素を結びつけている。絵の具やメディウムと同じように水をうまく使いこなすことが今後の制作の要のようだ。さらに研鑽を積んでいきたい。

1. ロバート・ウオレス『The World of Van Gogh 1853-1890』日本語版監修 中原佑介、タイム ライフ ブックス、1974年、148頁。
2. 「破墨山水」 <https://www.weblio.jp/wkpja/content/>
3. 建島覚造 文化功労者顕彰記念展『闇に漕ぐ舟』『闇に漕ぐ舟』について（聞き書き・建島哲 2006 1.14）、8頁。
4. デイヴィッド・アンファム「ロスコのマルチフォーム（複合形態）移行と変容の瞬間」『MARK ROTHKO』植松由佳訳、東京新聞、1995年、40～43頁。
5. Personal Statement, David Porter Gallery, Washington, D.C., 1945.
6. デイヴィッド・アンファム「ロスコのマルチフォーム（複合形態）移行と変容の瞬間」41頁。
7. アンファム「ロスコのマルチフォーム（複合形態）移行と変容の瞬間」41頁。
8. Mark Rothko, "The Romantics Were Prompted," *Possibilities* 1, 1947/48.
9. アンファム「ロスコのマルチフォーム（複合形態）移行と変容の瞬間」42頁。
10. アンファム「ロスコのマルチフォーム（複合形態）移行と変容の瞬間」42頁。

〔図版出典〕

- 図1 『The World of Van Gogh 1853-1890』ロバート・ウオレス 中原佑介（日本語版監修）タイム ライフ ブックス、1974年、149頁。
- 図2 https://ja.wikipedia.org/wiki/ファイル:Sesshu_-_Haboku-Sansui.jpg
- 図3 建島覚造 文化功労者顕彰記念展『闇に漕ぐ舟』カタログ、闇に漕ぐ舟展事務局・建島嘉、2006年、14頁。
- 図4～5 『MARK ROTHKO』マーク・ロスコ展 カタログ、東京新聞、1995年、105頁、107頁。



図1 ヴィンセント・ヴァン・ゴッホ《糸杉》1889年
リードペン、グラファイト、羽ペン、紙に茶色と黒のインク
ブルックリン美術館 NY

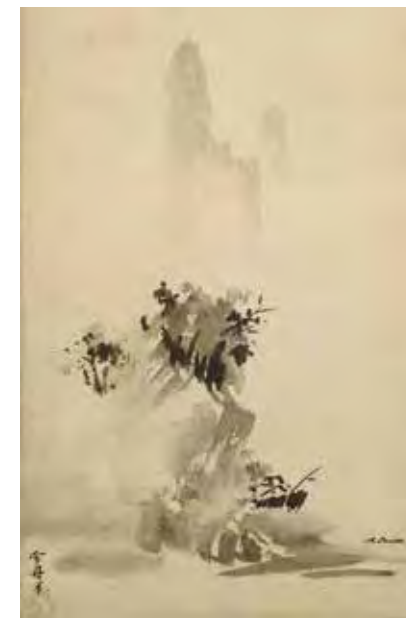


図2 雪舟《破墨山水図》1495年 紙本墨画
148.6×32.7 cm 東京国立博物館



図3 建島覚造《闇に漕ぐ舟 Y-12》2006年
ボールペン、紙 12.5×8.8 cm



図4 マーク・ロスコ《無題 ナンバー 21》1947年頃
油彩、カンヴァス 99.7×97.8 cm
クリストファー・ロスコ蔵



図5 マーク・ロスロ《無題 マルチフォーム》1948年
油彩、カンヴァス 154.9×118.1 cm
キャンベラ、オーストラリア国立美術館



図6 山口牧子《Earth Spirit -red in blue I-》2021年
岩絵具、麻紙、木枠 72.9×53.2 cm 作家蔵

垂直性の周辺 ― 襖絵制作を通じて

岸本 吉弘

はじめに（背景として）

私が画面の主要素として「垂直ストライプ」を描き始めて、既に9年ほどになる。それが意識的に登場し始めたのは《湖のひみつ》（2013年、図1）の頃からであろう¹。それ以前の私の絵画は「水平ストライプ」に強いこだわりを持ったものであり、13年ほどの期間、それは続いたのである。それらは画面構造のみに留まらず、単調なモノクロームからやや複雑な色彩的表現（図2）へとも発展したのであった。そうしたなかで「水平性」への充足感とともに、まだ見ぬ「垂直性」への憧れや期待が自然と芽生え始め、自ずと「水平性」は終焉を迎えたのである。

「水平性」には風景や物語にもつながるイメージ性が強く安定感もある、一方で「垂直性」には人体や樹木、構造物などの「存在そのもの」を具体化する傾向が強くあり、それは成長などの生命力と同時に、啓示などの宗教性をも孕む。そうした「垂直性」への移行は私にとって、より本質的かつ（場合によっては困難な）題材と向き合う幸運ともなったのである。

本稿で紹介する「襖絵制作」も、そうした創作的な背景のもと位置付けられ、かつ「垂直」への拘りを、更に深める機会ともなったのである。

襖絵について（導入として）

さて、昨年（2021年）の初夏に、ある寺院より「襖絵」の制作依頼を受け、その創作に従事した。それは兵庫県丹波市内にある臨濟宗寺院（本堂）のためのものである²。その寺院は豊かな自然の中に建ち、苔むした庭や山々を臨む借景などの周辺環境も含め、独特の磁場を形成している特別な場所である。そこに設置される襖絵は、当然その自然環境との「対峙・拮抗・融合」などの関係性が必然的に迫られるのである。私にとってこの襖絵制作は、そうした絵画の本質的な主題を再考する機会であると同時に、襖絵という素材や形式も違う別種の絵画に向き合う好機ともなったのである。

設置される襖の位置は、本堂の中心（本尊）を挟み左右の襖と、その逆面（裏面は奥座敷に面する襖となる）と併せて計4作品の制作内容となり、寺院そのものの空間形成にも関与するであろう一定規模以上のものであった。依頼を受けた当初は、キャンバス地に油彩で描いた完成作品を表具するという些か乱暴な発想も頭を過ったが、やはりそれは素材的な観点から適応性は低く、場にも馴染まないと判断せざるを得なかった。結局は従来の襖の素材（支持体）である「鳥の子紙」³を前提に、それに合う描画材としては、やはり墨や水溶性絵具（アクリル系絵具が主体）を選択するに至ったのである。

ところで、襖絵の最大の特徴はそのフォーマットにある。「黒漆化粧縁」（以下「縁（ふち）」）により四周がフレーム化され4つ程度のパートに分割化されながらも、4枚立てとして1つの



図7 山口牧子《Earth Spirit -madder in blue-》2021年
岩絵具、麻紙、木枠 162.0×112.0 cm 作家蔵



図8 山口牧子《Earth Spirit -red in blue II-》2021年
岩絵具、麻紙、木枠 72.9×53.2 cm 作家蔵

絵画として融合・形成するのである。「縁」を跨いだ1枚の絵画という全体性と、パートに分化された絵画の連続性や関係性がそこにはある。更には開閉移動する可変性も有しており、それは西洋的な堅甲な（移動不可能な）壁面ではなく、日本建築特有の中性的な「仕切」として役割がある。個人的に襖絵とは絵画と建築の間のニュートラルな「あわい」のような存在であるとも理解している。また、見る側においての特徴は（これも日本建築特有の要素でもあるが）、座り姿勢からの視線、つまりは低い鑑賞目線が日常的ともなることも挙げられるのである。

襖絵制作の実際

まずは手慣らしの意味で、襖絵の「4分割・4連続」の「連結フォーマット」で、幾つかの小品での習作（図3, 4）を重ねていった。しかしながらあまり多くの準備制作は取らず、早々に実制作の取り組みに入った。そこにはアクリル絵具などの描画材的な特性も考慮し、油彩にはない「速効性・即興性」のようなものがポイントであることを予め意識していたのであり、プランニング的なエスキースは最早不要だと感じたのであろう。加えて日常的に取り組んでいる油彩画との差別化も求めていたのであり、云わば「ドローイング」と「タブロー」の間値的な作品形式を目指したとも言えよう。（勿論、そこには水溶性絵具の素材的な特性も大きく関与するのである。）

私にとっての襖の大きな特徴⁴は、先述もした周囲の「縁」そのものの存在である。これを如何に効果的かつ必然的に活用するか、これが今回の命題と言っても過言ではあるまい。その約2センチ角の黒く物體的な「縁」で囲まれたフォーマット（特に縦軸の垂直ライン）が、一つの基準として画面内部の描かれたストライプとも相互干渉し、更に一体化までもするような、強く平面的で、かつ空間的な表現を求めていったのである⁵。

今回の一連の制作は、まずは奥座敷側の2組の襖より制作し、次にその裏面にあたる本堂側の2組の襖（連続した組作品）を描くことにした。次に各作品における内実を制作順に沿い、そのプロセスや手法などを交え振り返りたい⁶。

《夜の守護者》（図5）

「鳥の子紙」はやや黄みを帯びた繊細な紙であり、墨との相性が抜群に良く「色彩としての黒」が引き立つ支持材（紙）である。幾枚かの小サイズのドローイングを重ねるなかでこの墨色を効果的に使用したモノクロームがベースの襖絵を制作したいという欲求が強くなってきたのである。「鳥の子紙」を背景の「地」としながら、そこに墨の黒でストライプを描くというのが画面構成の軸となりながらも、黒の場である「面」の上に逆に白色（鳥の子色）のストライプを描き込むなどの「図」と「地」を反転させるような効果も使い、更に墨の濃淡なども工夫することにより、モノクロームのなかに対比と階調も持ち込み、より複雑な線構成的な画面に至ったのである。

色彩的に黒を使いたいという欲求と、「縁」の存在も1つのストライプと意識し位置づけ、各ストライプの性格や表情の違いなど、モノクロームがゆえに前面化するであろう諸要素の充

実を目指したのである。そして本作は4つのパートの「連続性」というよりも、あくまでもそれらが融合した「全体性」を強く意識したものとなったのである。

個人的なことともなるが、私には本作制作時（夏季）の深夜に自宅近隣を散歩する習慣があった。そこで感じた夜の闇や明るさ、そして皮膚にまわりつく夏特有の温度や湿度などの感覚が、本作タイトルの由来ともなり、湿度感のある「黒（墨）」を求める表現へともつながったのである。

《碧の時間》（図6）

前作の《夜の守護者》が1枚ものの「全体性」を意識した作品であったが、それに続く本作は襖絵パートの連続性を意識した「交互（テレコ）」の構造となった。そこには前作との画面構造（加えて色彩の点でも）を差別化し、新たな別作品を希求する心情もあったのである。4つのパートは左より「白（鳥の子色）」調、次に「青（やや暗めの藍色）」調と、交互に反復する構成とした。そうした画面構造をベースとし（これも前作とは違うが）やや即興的表情も伴ったストライプが描かれ、それにより交互に施された色彩的な「場」に図と地の反転作用を持ち込んだ。本作ではドローイング的な「描く緊張感」のようなものが常にあり、それがストライプの線の性質に、ストロークとして即興的とも言える表情として顕れたのであった。

本作においては「縁」のストライプとしての存在感はあまり意識されず、むしろ色の場を4つのパートに区切るフレームや境界としての「縁」の存在感が、「交互」構造ゆえに顕在化しているとも言える。これは前作とも、次に紹介する《union》とも違い、4作の襖絵制作のなかでもやや異質な「縁」の扱いともなったのである。

また、タイトルにある「碧」とは「緑に近い青緑色」を意味する文字であるが、「青く美しい石」という字義もある⁷。本作のタイトルに色彩的とも言える文言を用いたのは、当然、色に対する拘りがあったからでもある。前作にあった「墨」そのものの表情は鑑賞者に対してメリハリのある印象がある一方で、一定の「圧（暑苦しさととも言える）」をも与え感じさせる、それは作者（私）においても同様である。連続する縦軸の対比が、構成の中心になった前作の「平面性」に比較して、本作においては「ニア・モノクローム的」な、ややくすんだ色彩を用いることにより「空間性（前後の奥行き感）」を取って求めていたのである。

《union》（左側図7, 右側図8）

これまでの2作品が色彩的に「モノクローム」から「ニア・モノクローム」への意識的な移行であることや、「縁」の活用や「4枚立て構造」の意味も違ったものとなったことには触れた。その後の展開としてある本作（2組作品）は、そうした諸要素を踏襲し、その延長線上にありながらもそれらを超える存在であることも望まれる。それは区切られた奥座敷側の襖とは違い、本堂の本尊を挟み左右に位置し、借景を臨む庭にも対峙する開放的な場のなかに存在するのである。云わば一連の襖のなかでも「核」ともなる襖なのである。それは建築空間やその周辺環境にまである種の一貫性を持たせ、場合によっては変貌までも迫ることすら可能にしてくれる。そうした意味でも本作を別立ての個作品としてよりも、連続した「組作品」にする必要を強く

感じたのである。

タイトルにある《union》は「結合・融合・団結」などを意味し、既に幾度か作品タイトルとして採択したこともある文言である。そこには上記に紹介した2作品のタイトルのような抒情的・暗示的なニュアンスは無く、むしろ自身の絵画制作のなかで、目標とするような画面の様態を示した「直接的・即物的」なものである。

また本作は色彩という点で、前作にはない明るく軽快な表情を有している。色彩的にはパステル調と表現しても良いかもしれない。恐らくその背景には色を使いたいという当初から私的欲求と同時に、モノクロームからの展開という（一連の襖絵制作において偶発的とも言えるが）な流れも心理的な後押しとなっているのであろう。加えて水溶性絵具（アクリル絵具）が、その特性をより発揮できるであろう「色面的な表情」とも少なからず関係もするのである。

本作は2作品をアトリエ内に並置し、同時制作をベースとし進めていった。まずは（鳥の子紙の色合いを地として活用しながらも）流動的で不定形な色の大小の「斑」のような単位を、干渉や重なりを意識しながらランダムかつ即興的に描き始めていったのである（図9）。それらが一定の密度ある「地」としての「層（レイヤー）」を成した頃、次にその「地」に関係付けをしながら「垂直ストライプ」が入り始める。そのストライプの幅は「縁」に合わせた2cm程度のものであり、ストライプ同士の（平面的な間合いや、空間的な前後感などの）呼応関係を前提におきながらも、ストライプの表情の違いを意識し、数多くの色合いのストライプを描き加えていったのである。その際の基準ともなったのが実際の「縁」そのものの存在である。養生で隠された「縁」を制作途中においてより実際に意識化すべく、自身で同サイズ・同色の「縁もどき」を角材で工作し、それを制作途中の画面におきながらも、描くストライプとの関係性を推敲したのである。一連の制作の中で本連作が一番「縁」との関係性を意識したものとなったのであり、私にとってこの「縁」の存在は、まさに「一本のストライプ」であったのであろう。

襖絵・その後

これらの襖絵制作を経て、その経験がどのように（その後の日常的な制作に）活かされつつあるのか？何が変わったのか？（完成後の設置〔図10〕から半年以上が過ぎようとしている本稿執筆時において）少なからず変化が生じつつあるのも実際である。それは一昨年に試みた「立体制作」の後の状況変化よりも、より明瞭な形で顕れているような気がしてならない。襖絵以前の絵画作品との比較も含め、ここでその後の絵画の展開（変化）について「素材」と「色彩」、そして「ストライプ」の各要素を軸に（やや主観的ではあるが）考察したい。

まずは「素材」について触れる。水溶性絵具の場合（油彩と比較して）その絵具の「乾燥の速さ」が何よりもの特徴である。油彩の場合は絵具の乾燥に数日以上の一定期間は必要にもなるが、アクリル絵具の場合は、描いたそばから直ぐに乾燥が始まるのである。そこには描く「速度感」が求められ、それは「思考」や「判断」などにも大きく影響する。（油彩に比すると、制作時に流れている「時間」が全く異質なものである。）自ずと完成までに費やす総時間に

も大きな開きが生じるのである。

これまでも水溶性の同素材により、小サイズを中心とした紙のドローイング作品などは幾多も制作してきた、なかには3mを超える大型作品もあった。しかしながら今回の襖絵は、それらを超えるであろうまとまったスケールと量なのである。そうした経験をくぐることにより、その後の制作においては、私の描くという行為に対する「思考・判断」を、僅かばかり「拡張・更新」できたような気がしている⁹。

「色彩」についての変化は、近年に使用しつつあった「赤・黄・青」のプライマリーな三原色の使用が、より顕著に登場し始めたことが挙げられる（図11）。まずは制作初期に抱いた完成作品での色彩イメージが、以前よりも、より実際の・具体的に描けるようになってきたのである。これは一連の襖絵制作が「モノクローム」から「ニア・モノクローム」、そして「カラー（色彩）」へと順を追うように移行した流れと深く関連もする。これは以前の「水平ストライプ」の時期での色彩展開とも重なることにも気づかされ、更に考えようによっては私自身の90年代初頭から現在に至る30年程度の制作も、この流れを緩やかに帯びているのである。勿論、私はここで自身の色彩的な「集大成」や「追体験」を一連の襖絵制作に求めていたのでは決していない。これは今になって初めて気づくことでもあるが、私は襖絵制作という非日常的な制作により、まずは色彩を「再発見」したかったのである。

次に「ストライプ」についての変化は、画面全体にやや過密に描くことに至ったのである（図12）。以前は一定の「空間」や「間合い」をあげながら、要のポイントにストライプを幾本か描いた作品が多数を占めていた。それはあくまでも一人称的な一つの「視点（パースペクティブ）」としての解釈（具体化）とも理解できる。それに比較すると、この「過密化」は「オールオーバー（均質空間）」に近づくような勢いでの展開でもある。恐らくそこには襖絵のフォーマットである「連続性」や「反復性」が関わっているのは明白であり、一種の「キュビズム的」とも形容・比喩される「多視点」的な感覚が、私の中で芽生え始めたとも感じている。それはより複雑なストライプの集積が全面化しながらも、単なる並置・反復された「集合体」に留まらない要素、つまり私の関心はストライプ同士の有機的な関係性（表情や性格の違いや、左右や前後の空間的な距離感）の方に、より注がれているのである。

最後に本稿の冒頭で述べたことにも少し関係するが、私にとっての絵画は「一つの存在（そのものだけ）を生成する」ものではない、複数ある存在同士（例えばストライプ同士）の「関係性」や「空間性（距離のようなもの）」の表出を求めているのである。そうした創作理念は、襖絵制作の前後において少しも変化はしていない。しかしながら今回の襖絵制作を通じて、一定の「解放感」と、更には「自信」や「確信」のようなものを得たのも事実でもある。今後私はこの延長線上での創作を継続していくであろう。そこには、いやその先には、私にしか描けない「唯一なる絵画」なるものがあると固く信じた¹⁰。

1. 正確には、この《湖のひみつ》は「水平ストライプ」から「垂直ストライプ」への移行期の作品である。画面の左側下方に水平ストライプが入り、それに呼応し画面の右端に垂直ストライプが描かれており、両者が同一画面上に対峙している構成となっている。手順としてまずは左の黒色の水平ストライプ2本から描き、最終段階として右端ストライプを、既に下層に描かれた水平構造を突き抜けるような形で、ある決意のもと描いたのを鮮明に記憶している。
2. 臨済宗鶏足禪寺（兵庫県丹波市青垣町）、鎌倉時代から永く続く禅宗の古刹（古寺）である。
3. 鳥の子紙（とりのこがみ）とは中世からある和紙の一種であり、少し卵色（黄身色がかった色合い）であることが名の由来とされ、主に日本画や書道の用紙、また襖の上貼りなどに使用されることが多い。
4. 襖絵のフォーマットの特徴は「縁」以外のものとしては、「引手（ひきて）」が挙げられる。それは開閉の為に手をかけて引くための金具のことであり、一般的には襖の縦縁近くの中央部よりやや下辺りの場所に設置される。様々な形状のものがあり中には過度な装飾が施されたものも多いが、本作についての「引手」は幸いにして非常にシンプルな正円形に近いものであった。それは本作における積極的な「縁」の解釈や活用までには至らなかったが、僅かではあるが、この「引手」にも関連する表情も画面内に取り込む工夫もした。
5. 襖絵制作は、画家が予め紙に描き完成した作品を、のちに表具師が「縁」や「引手」をつけて仕上げるのが慣例である。しかしながら私にとって「縁」の存在の重要性は先述した通りであり、そこで敢えて表具済みの襖本体を準備したのである。その上で「縁」には養生を施し制作する方法を選んだ。その一般的ならざる手順により「縁」と画面内ストライプとの関係性を探ることはもとより、「完成体」としての襖絵とも現実的に対峙することができるのである。それは襖絵が初体験であった私にとって懸念な判断であったのである。
6. 今回の襖絵4作品の本作完成までに費やした期間は、おおよそ2カ月間である。制作場所として本務校である神戸大学の鶴甲第2キャンパス（F棟4階の絵画系アクティブ・ラーニングルーム）を使用した。
7. この《碧の時間》の制作時に私の息子が体調不良により入院を余儀なくされた。因みに息子の名は「碧（あお）」である。この入院先の病院（神戸市の山の手の高台に位置する）で過ごした「時間」や、感じた「情景」なども、場合によっては本作品への心理的な導入となったのかも知れない。
8. 「立体制作」についての詳細は「制作ノート」として前号に記載した。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。
9. つまり、的確な「思考・判断」が、より「速度感」をもって実践できるようになったというところである。それは画家にとって、いや私にとっても重要なことでもあろう。
10. 本稿は2022年1月の個展時（ギャラリー白・大阪）に、刊行したリーフレット「岸本吉弘 垂直性の周辺 2019-2021」に掲載したテキスト「垂直性の周辺」（岸本吉弘）を足掛かりとしながらも、更に拡張し私なりに襖絵制作の内実を（創作者の目線より）紹介したものである。「画家は自らの作品を批評できない」。これは私の信条でもある。画家は自身の創作理念や描画手順の実際などを紹介することは可能でも、作品の「良し悪し」までも判断・言及することは決して出来ず、また当事者がゆえにそれは避けた方が賢明（マナーでもあろう）なのである。しかしながら本稿においては「主観的」かつ制作後の「客観的」な視座により、完成作品に対し私なりに「肉迫」もしたつもりである、つまりは一種の「備忘録」として理解して頂ければ幸いである。私はこの一連の襖絵制作を、日常的な油彩（タブロー）制作とは差別化した異質なものと意識し、日常の創作を「補完」しながらも関係づけるものにしたかったのであろう。

〔図版出典〕

- 図1, 5～8, 11, 12 撮影：南野馨
 図2 撮影：館勝生
 図3, 4, 9 撮影：岸本吉弘
 図10 撮影：安來正博



図1 岸本吉弘《湖のひみつ》2013年
油彩、蜜蝋／キャンバス 194×486 cm
国立国際美術館蔵



図2 岸本吉弘《NARAI-Hidden Dragon》
2007年 油彩、蜜蝋／キャンバス
218×582 cm
愛知県美術館蔵



図3 岸本吉弘《Studio I》2021年
ミクストメディア／紙 38.5×52.5 cm

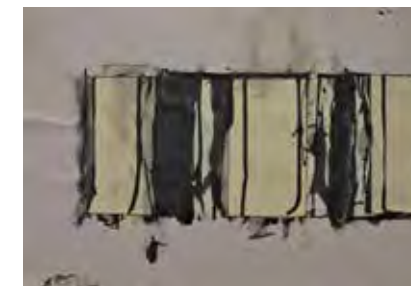


図4 岸本吉弘《Studio II》2021年
ミクストメディア／紙 37.5×53.5 cm

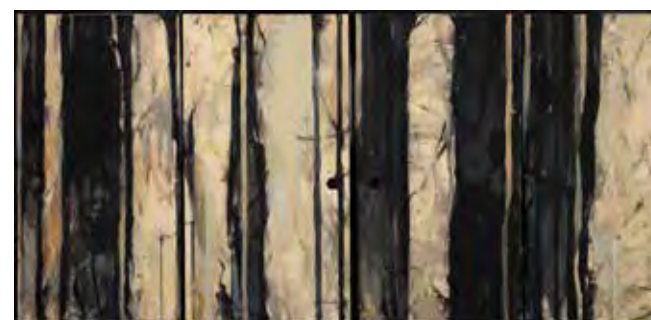


図5 岸本吉弘《夜の守護者》2021年
アクリル絵具など／鳥の子紙
176×383 cm 鶏足禪寺蔵



図6 岸本吉弘《碧の時間》2021年
アクリル絵具など／鳥の子紙
176×383 cm 鶏足禪寺蔵

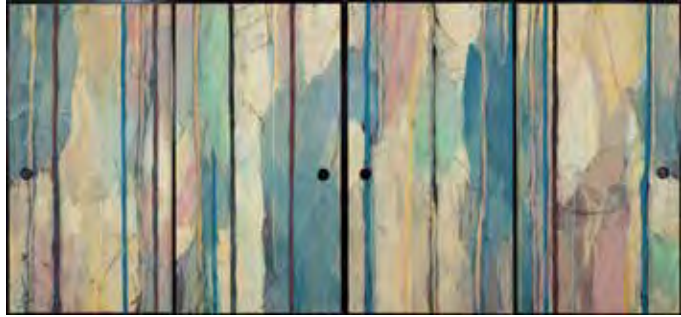


図7 岸本吉弘《union(左側)》2021年
アクリル絵具など／鳥の子紙
176×383 cm 鶏足禅寺蔵



図8 岸本吉弘《union(右側)》2021年
アクリル絵具など／鳥の子紙
176×383 cm 鶏足禅寺蔵



図9 制作途中の《union(左右作品)》、神戸大学鶴甲第2
キャンパスF棟4階の絵画系アクティヴ・ラーニン
グルームにて(2021年)



図10 完成設置後の寺院本堂の《union(左右作品)》の景観、
鶏足禅寺(兵庫県丹波市青垣町)にて(2021年)



図11 岸本吉弘《絵画の色》2021年
油彩、蜜蝋／キャンバス 194×162 cm



図12 岸本吉弘《絵画》2022年
油彩、蜜蝋／キャンバス 194×486 cm

色彩の違和感

以前にも増して色彩を用いることの難しさを感じるようになった。これまでの制作では、主に画面上のある色に対して直感的に、或いは補色関係などの主だった色彩理論を念頭にして、次に描く色を決めるなど、その時々々の画面の進行具合に応じて色彩を描いていくことが多かったが、凹凸の激しいレリーフ状の作品に展開するようになってからは、そのまま同じ方法が通用しないと感じるようになってきた。作品の様態の変化にともない感じるようになった色に対する違和感をきっかけに、色彩を使うことの難しさや制約にいつそう意識的とならざるを得ず、また、それ故の色彩の洗練を期待するようになってきたため、この場で考察を深めておきたいと思う。

色彩と画面構造

はじめに、作品の構造によって、色彩がどのように見えてくるのかを大まかに考えておきたいが、オールオーバー的の画面構造と分割的の画面構造により色彩の見え方が異なることに注目したい。

例えば、アンリ・マティスの《生きる喜び》(図1)と《赤のハーモニー》(図2)を比較してみる。前者では、黄色がやや広い面積を占めてはいるが、画面全面(オールオーバー)に原色が散らばり、使用される色彩の総和として目の中で混色される。後者では、室内の赤色と窓外の緑色とで大きく画面が色面分割される中にそれぞれ他の色が収まっており、ヨハネス・イッテンが『色彩の芸術』でゲーテの明度比率に触れて提示している赤色と緑色の調和する色面比1:1の均衡を崩し、面積の多い赤色がこの絵のタイトル通り意味を強める。イッテンの色面比に関しては公式染み過ぎているかもしれないが、画面構造で色彩の見え方が変わることは明らかだろう。オールオーバー的の構造では色彩が散らばっている状態自体が表現を成すのに対し、分割的の構造の場合はそれぞれの色面が独立しているが故に、色そのものの意味がより前面に現れる。抽象絵画の場合でも、例えば、カンディンスキーの《Composition VII》とマーク・ロスコの代表的な作品群、或いは根岸芳郎氏の1980年のステイニングによる分割的の構造の作品(図3)とそれ以降のオールオーバー的の構造の作品(図4)を比較してみても同様のことが言えるだろう。

因みに、大久保恭子氏は、「彼[モデル]とあなたの絵との間に色彩の関係は存在し得ない。あなたの絵の色彩関係とモデルの色彩関係との間の等価(équivalence)ということだけを考へなければならぬ」という、マティスが生徒サーラ・スタインへした助言を引きながら、「この言葉は一九〇八年にマティスが描いた《赤のハーモニー》の制作において、マティスが初め青を基調に描いていたのに、最終的にはそれを赤に変更したこととも関連を持つ。変更についてマティスは、ある色の組み合わせを別の色の組み合わせに代えたとしても『それは同じ絵、違った風に表現された同じ感覚で、ただリズムが変化しているだけだ』と語った。彼にとって重要

なのは色彩間の関係であり、関係が等価であればその組み合わせは幾通りもあってしかるべきだったのである」と分析している¹。マティスにとって《赤のハーモニー》の赤い色は色彩におけるバリエーションの問題であり、恣意的なものであって、赤の概念的意味合いは薄いのかも知れないが、私はこの絵の赤にバリエーション以上の何らかの固有の内容を感じてしまう。マティスの言う「同じ絵、違った風に表現された同じ感覚」と無条件に同意することは難しい。もう少し色彩の機能と意味について考えてみたい。

色彩のもつ機能

クレヨン箱の中に並ぶクレヨンのように、色と色とは一見等しく存在するかのようである。しかし、純色だけを並べてみても、それぞれに異なる明度を持ち、例えば紫色より暗い黄色は存在しない。マティスの油彩《緑の筋のあるマティス夫人の肖像》や切り紙絵の《ズルマ》(図5)などは、色相の先天的な明暗によって、平板ながら浅いレリーフ状の立体感(陰影)、量感そして空間を巧みに錯覚させる模範解答的な作品で、ここでの色は主に明度の機能を担っている。このように、まず機能としての色彩というものがある。

色彩のもつ意味

一方、意味内容としての色彩を考えてみたいのであるが、長らく私を悩ませていた謎めいた言葉がある。

マティスはこの種の切り紙絵を数点、制作している。グワッシュで平に彩色された紙を鉄で切り取っただけで、対象の肉感、動きが表され、対象たる裸婦が活動し始めるのであり、それによって白地の空間が生きてくるのである。さらにその形体は色彩と密着しており、この青以外の色彩を考慮することができないのは、他の諸々の色彩を当てはめてみれば明白であろう。²

これは、藤枝晃雄のアンリ・マティス《青い裸婦》についての解説文であるが、「この青以外の色彩を考慮することができない」という一文の真意を理解するのがなかなか難しい。本当にこの青でなければならないのか、色を自由に使うことは許されないのか。それは、先のマティスの言葉である「同じ絵、違った風に表現された同じ感覚」とは相反するようでもある。そこで実際に他の色彩を当てはめて検証を行った(図6)。

黄色の人型は光って見えるようで、背景の白との明度差も少ない。赤い人型は熱量が強すぎて燃えているようである。緑の人型は蛙のような異質さがあり、まるで、ジョリーグリーンジャイアントというアメリカの食品加工会社のマスコットキャラクターのようだ。黒の人型は単体では記号性が強く、空間性が弱まる感じがする。茶色は日焼けした肌を想起させ、ピンクも皮膚のような具体性を帯び過ぎる。

比較した結果、青色の場合が最も空間性があり、象徴的かつ陰影(ズルマの身体の暗色には青が使われている)としての存在感も付加されるように見え、確かに一番坐りがよく見えはし

ないだろうか。当然、青の人型と背景の白の明度差の機能においても適度なのだろう。

ところで、この青の洗練に対して、マティスの《クレオール人のダンサー》(図7)と《王の悲しみ》には珍しく緑色が使われている。調べると、クレオールの意味は多義的で、『クレオール』と言う言葉は、もともとは『植民地生まれ(の白人)』を指すために用いられていた。たとえばフランス人が海外に進出して植民地を作ると、やがてそこで本国を知らない子供が生まれる。それを本国生まれのフランス人と区別するために『クレオール』という呼称が用いられるようになった³とのことであり、主に植民地であるカリブ海域で生まれた移民、混血、そこから転じる多文化を指し示すようだ。マティスが、どのような意図でこのタイトルをつけたかは定かではないが、植民地主義の差別感情や土着性(インディジネス)、異質性(オリエンタリズム)が緑という色彩に多少なりとも込められてしまっているように感じられなくもない。有色人種の肌の色を表すだけであれば、茶色で十分だったに違いないが、蛙のような緑色の異質性が、絵画的効果と相まって、意味内容の上でも効果を持ってしまっていると見てもおかしくはない。《王の悲しみ》にもオリエンタリズムの薫りを多少なりとも感じはしないだろうか。

他に、このような色の効果を発揮した色彩構成として、ピエロ・デラ・フランチェスカの《聖十字架伝説》(図8)が思い出される。この場合、「冷たい、否定的な、近づき難いブルーは堅い直線形で描かれ、歩を進める女王の視線の先端にある。女王のデリケートなライラック色のマントは、彼女がソロモン王に丁重に身をかがめるにつれて複雑なひだを織りなしている。王は打ちとけない態度で黙然と立ち、彼女に自分の手を与えている。王の力強さと女王の服従的態度とは同じ鮮かさの高貴な衣装によって一体化し、上品さ、気高さが溢れている」「彼のひややかな打ちとけない態度は、彼の着衣のブルーの垂直線によって、このうえもなくはっきりと示されている。女王のライラックは、王に対する“心酔”のあらわれである」⁴のように色が物語として読み解かれる。

マティスは、他のカット・アウト(切り紙絵)でも、人型をかなり数多く切り抜いている。カット・アウトの集大成である《Jazz》の中で、人型はトルソや頭部も含めれば15個あり、色の内訳は、白5、黒4、青2、黄2、紫1、灰1である。《Jazz》は、サーカスがモチーフであることもあり、シルエットの劇的な強調として黒が多く用いられているとも推測できるが、人型だけを追ってみても、場面に応じて色彩が転調され、その場面の内容にふさわしい色が選択されていることがよく解る。逆に言えば、それぞれの色自体から固有の意味内容が生じ、読み手にストーリーを想起させてすらいる。まるで、色が喋っているようである。

マティスは、油彩から切り紙に移行した際に、色の意味がより重要となり、「同じ絵、違った風に表現された同じ感覚」とは言い切れぬ色に至ったのかも知れない。「ピカソとコラージュの『シーニュ』との間には、非直接性つまり乖離があったのである。その結果としてピカソのコラージュにおいては、色彩と形態は分離し、それぞれが生み出す連想の中で意味を転換していった。それに対してマティスの切り紙では、既に彩色された紙から形態を形成することで、色彩と形態は『シーニュ』に統合された」⁵と、大久保氏が言うように、「形体は色彩と密着」(藤枝)し、「シーニュ」としての意味合いを色彩がよりはっきりと生じさせるに至るのは必然だったのだろう。

我々は、普段、形からばかり意味や概念を読み取っていると思いがちであるが、これほどまでに色は意味を含み、また、フランチェスカもマティスの場合も色彩の絵画的機能とは別に、事実、色の概念的側面を大変巧みに使い分けていることに驚かされる。

色彩論争とカント

形象と色彩の関係の変遷を少し辿っておくならば、17世紀のフランス美術アカデミーにおいて「色彩論争」が勃発し、形象に対して色彩の重要性が次のように主張され始めている。長くなるが引用しよう。

そうした絵画の実現のためにもっとも重要なもののひとつと考えられたのが、人間の情念、感情表現であった。ル・ブランは1668年の4月7日と5月5日に「情念の表現について」という講演を行い、その実例を示している。

ところで、初期の講演会では、ティツィアーノの卓抜さを認めた上で、明らかにラファエッロとプッサンがアカデミーのもっとも有力な範例として崇められていた。けれども、若い世代の中からは、そうした議論の中で明らかに不可欠とされていながら議論の周縁に置かれていた色彩を重要視しようとする意見が提出された。これが、有名な「色彩論争」に発展する。

論争のきっかけは、1671年7月に行われたフィリップ・ド・シャンパーニュによる講演会「ティツィアーノ《聖ヨハネのいる聖母子》について」であった。ジャセンセニスト⁶の厳格な心性をもったシャンパーニュは、素描と色彩の関係を魂と身体の関係になぞらえ、色彩の相対的な皮相性に言及したのに対して、11月にガブリエル・ブランシャールが「色彩の美点について」と題して穏やかな論調で〔異議〕を申し立てる講演を行なったのである。さらに翌年1月には、フィリップの甥ジャン＝パティスト・シャンパーニュがブランシャールの講演に対して反論を示した。

ブランシャールは、絵画が創意、素描、色彩で構成されるという伝統的な三分法を認めた上で、美術が自然の模倣を目的とするのであるならば、絵画は色彩なしではその目的を達成できないのであり、素描はそのための準備段階であるとした。ただし、彼は素描というものを形の正しい比例関係を与えるものくらいにとらえている。さらに、素描は目の利く人々を喜ばせることができるかも知れないが、色彩を用いれば万人を喜ばせられるし、その方が好ましいとしている。また、プリニウスが伝える優れた色彩家ゼウクシスと卓抜した素描家アペレスとの比較を持ち出し、ティツィアーノを当代のゼウクシスだとしている。精神の愉悦を尊ぶか、感覚の喜びを尊ぶかという立脚点の相違が両陣営の間には横たわっているのである。

ジャン＝パティスト・シャンパーニュが講演を行なった同じ日に、シャルル・ル・ブランも、自身はブランシャールの講演を聴講することはできなかったようだが、後期マニエリスムにおける「内なる素描」「外なる素描」を区別する素描論を導入しつつ反論を試みている。色彩が絵画の完成に不可欠であることを認めた上で、素描が現実を再現

できるのに対し、色彩は光の加減によって変化する偶発的なものに過ぎないとし、形相と偶発事、精神と眼、霊的なものと物質的なもの、頭脳と手、規則化できるものとそうでないもの、といったそれぞれの前者を重視する二項対立のもとに素描と色彩をとらえるのである。また、古代絵画の逸話からは、影の縁取りから生まれた絵画の起源の話を持ち出し援用している。ル・ブランは、青春時代の王立絵画彫刻アカデミー設立時に拠って立った場所に立ち戻り、自由学芸の一員たる知的な所産としての絵画、諸芸術の母としての素描を重視する立場を強調しているのである。

すでに絵画に然るべき地位が獲得されたこの時期にあって、ことさら絵画の精神的な価値を重んじることの切迫感が若い世代にはうすらいできたという点で、色彩論争も世代間の見解の違いと見ることもできる。アカデミーの副院長格の尚書官ル・ブランの講演にもかかわらず、当時プッサン派とルーベンス派の争いと呼ばれた両陣営の争いはル・ブランの死後まで続くが、文芸の分野における「古代人と近代人の論争」とともに、後者の勝利は時代が要請する必然の結果であったのかも知れない。絵画は精神に訴えかけるものでなければならないのかという問いは、当初の絶対性を失ったのである。⁷

これが色彩論争のおおまかな経緯である。あくまで、形象の重視に色彩が追いつこうとする形で始まる論争の様相であり、勿論、抽象絵画の誕生以前の話である。カントの「判断力批判」においても、「絵画、彫刻——それどころか一切の造形芸術においては、従ってまた建築や造園においても、これらのものが芸術である限り、線描的輪郭が本質的なものである。線描的輪郭においては、感覚によって満足を与えるものではなくて形式によって我々に快いものが、趣味判断に対する一切の素質を成しているのである。輪郭を彩飾する色彩は、感覚的刺激に属する。色彩は、なるほど対象自体を我々の感覚に対して生きいきしたものにす、しかしこれを観照に値するもの、美しいものにすることはできない。むしろ色彩は、美しい形式が必要とするところのものを、多くの場合著しく減殺する、また感覚的刺激が許容されている場合ですら、美しい形式をまっぴり初めて醇化されるのである」⁸と、やはり、色彩よりも形象が優位なものとして扱われる傾向は顕著だった。

抽象絵画の色彩

近代において次第に再現性を排した抽象絵画が登場することにより、その空間だけが残された絵画においては、色彩論争の敵役である形象が消え去り、色彩に不戦勝をもたらした。このようなモダニズム絵画の極点で、カントのいう質料が第一義的な形式に対する逆転勝利を収め、カラーフィールドペインティングのように、まさに色即是空のそのような絵画において、再び色彩の持つ内容はいかに捉えられるのであろうか。

音楽のように、その音の秩序自体が内容となると同時に、観者に内容が委ねられる自由もあるだろう。しかし、少なくとも殆ど形象が消滅した絵画において、色彩から生じる内容に自ずと比重が移るはずである。例えば、クリフォード・スティルの作品は、オーガスタス・ヴィンセント・タックの作品(図9)と似たところがあり、ヴィンセント・タックは、アメリカの広

大な風景をモチーフに描いている。勿論、そこからは自然や精神性が読み取れる。スタイルの絵画がより抽象的であろうとも、私にはやはり自然や精神的な内容を感じざるを得ない。だがそのような内容も、スタイル独自の空間構造と色彩の独自性から立ち現れていることは紛れもない事実だ。

自作の色彩

私が現在描いている作品の色彩に関して、具体的にどのような違和感を感じるようになったかと言えば、それまでは、ごく一般的に、平らな画面に空間（二次元的イリュージョン）を生じさせるように描いていたのに対し、凸凹した起伏のある非常に物質性が強いレリーフ状の表面に描くことになったことで、絵の具がイメージに転ずるより、どちらかと言えば、物質のまま画面上に留まる度合いが強見え、絵が色彩そのものとしてというよりも、塗装された物質として見えがちとなり、逆にその色でなければならない必然性が寧ろより強く要求されているように感じるようになってしまったのである。また、油彩等の他の絵の具よりも粒子の大きい岩絵の具を使っていることが、さらにその違和感を生じさせるのに拍車をかけている。

特に純色を用いる際に、その不自然さが顕著だったため、色彩を多少濁らせて対処するようになった。作品の性質が、使用できる色に制限を及ぼしたことになるが、純色と濁色を比較してみると、前者はより抽象的であり象徴的と言え、後者は具体性を帯びることに気がついた。

マチスのカットアウトの人型に純色の使用が多いのは、やはり作品が象徴的であったことにあると思う。仮に、《クレオール人のダンサー》の緑が茶褐色だったとすれば、非常に具体的であり、その上、過剰な物語性も帯びてしまいかねない。反対に、私の作品が濁色を必要としているのは、何か具体的な要素を包含せねばならないのかも知れないと予感する。起伏の激しい表面が彩度の低い濁色でなければ成立し難いのは、つまり、起伏から生じる物質性が違和感なく絵画化するためには、一般的な抽象絵画の透明度⁹ではなく、もっと具体的で趣味的で付加的な内容の不透明度の強い色が要求されているように思うのだ。具体的と言っても、決して再現的なそれではなく、完全に不透明なわけではない絵画。今はまだはっきりとしませんが、何か新たな内容を持つ色彩が見つかるのではないかと考えている。

マチスは「同じ絵、違った風に表現された同じ感覚」と言ったかも知れないが、私は《赤のハーモニー》の赤には、言語化するには難しいが、固有の確かな内容があると思わざるを得ない。絵画における内容には、強く感覚的で網膜的（マルセル・デュシャン）ではなく、どちらかといえば概念的な範疇に思えるものであっても、音楽と同じように言語化まではできないものもあるように思う。当たり前だが、内容もまた様々な要素の総体として見えているのだろう。

作品の特性からそれに見合う制限された色彩が生じるならば、それは独自のものとなる。セザンヌからマチス、モンドリアンから抽象表現主義に至ってもそのような独自の色彩を獲得し、また、反芸術的なウォーホルや、桑山忠明氏の作品においてもそれ独自の色の見えや内容がある。今も尚、絵画の新たな展開を模索するとすれば、その最低条件として、色彩の独自性を考えないわけにはいかないだろう。また、少なからず絵画を複雑で豊かなものにするためには、

色彩の使用が不可欠で、モノクローム（白黒）では片落ちのはずである。そして、冒頭に戻るが、オールオーバー的な構造では、色彩の戯れという形象的な要素に色が籠絡され、独立した色面から感得できる内容が希薄になる傾向があるように思う。その理由からも、私は自分の作品の構造を、分割的な構造の各色面内部にさらに要素があるという入れ子構造にして展開させてみている。私の作品に現れてきた色彩の制限が、独自の作品の内容を開示してくれることを期待しつつ、これからも制作の過程を注視していきたいと思っている（図 10）。

1. 大久保恭子『アンリ・マティス『ジャズ』再考 芸術的書物における切り紙絵と文字のインタラクション』三元社、2016年、147頁。
2. 藤枝晃雄『世界の素描 33 マティス』講談社、1978年、カバーそで。
3. パトリック・シャモアゾー、ラファエル・コンフィアン『クレオールとは何か』平凡社、1995年、7頁。
4. ヨハネス・イッテン『色彩の芸術（日本語版）』美術出版社、1964／1968年、82頁。
5. 大久保『アンリ・マティス『ジャズ』再考』174頁。
6. 正しくは、ジャンセニストと思われる。
7. 栗田秀法「王立絵画彫刻アカデミー その制度と歴史」『西洋美術研究』2号（1999年）、61～62頁。
8. カント『判断力批判』岩波文庫、1964／1987年、109-110頁。
9. 美術手帖の誌上シンポジウムでメディアの透明性について議論されている。そこで、藤枝晃雄は「峯村さんは、映像論でよく言及されている『透明、不透明』ということを書かれているが、映像というのは透明である。テレビで実況を見てみると、それ自体が現実として受けとられ、擬似現実になるという点で、映像は透明なものであるというわけでしょう。その次に写真がきて、絵画になるということがあり、最後にもっとも事物的な彫刻が不透明なものとして対置される。とすると、絵画の場合は半透明だということ、ものとしての絵画ということになりますね」と問うている。また、「メディウムとしての不透明性ということになると、聖画像の場合は透明だと思う。つまり、メディウムが見えちゃまずい。あれは透明性に近づいていないかな。われわれが、いまアイコンを見ればメディウムがよく見える。だけどアイコンの成立を支えているのは透明性であって、半透明性だとまずいわけでしょう」という中原佑介の問いに、峯村敏明は「そういうご見解ならば、透明性ととっていただいてもいいけれど、私が言いたいのは、対象に付与する実在感の度合いなんです。アイコンにおいては、観念は透けて見えるより、むしろ実在視されたものでしょう。フェティッシュとはそういうものですよ。それと逆に、トロンプ・ルイユは、私は自分の文章のなかでは、透明性の問題として出した。つまり映像本位に出したわけです。逆の見方をすれば、トロンプ・ルイユというものは、本当に物がそこにあるように思わせるから、透明性を手段にして半透明性を出しているといってもいいかと思いますが、そのへんの弁別は再検討してもいいと思います。しかし、絵画の場合は、どれをとってみても、やはり半透明なんです」と答え、藤枝は「だから、アイコンということで透明か不透明かということになると、テレビが逆に半透明となり、非常に不透明なメディウムである彫刻が、内容表現としては透明なものを出しているということですよ」と述べている。『美術手帖』419号（1977年4月）、64～66頁。

〔図版出典〕

図 1 https://en.wikipedia.org/wiki/Le_bonheur_de_vivre#/media/File:Bonheur_Matisse.jpg

図 2 <https://www.musey.net/5743/6156>

図 3 『Art Today』80 絵画の問題展「ロマンティックなものをこえて」西武美術館、1980年、19頁。

図4 『見ること／作ることの持続 後期モダニズムの美術』 武蔵野美術大学美術資料図書館、2006年、13頁。

図5 <https://www.moma.org/audio/playlist/7/325>

図6 筆者作成

図7 『世界の素描 33 マティス』 講談社、1978年、6頁。

図8 『色彩の芸術（日本語版）』 美術出版社、1968年、83頁。

図9 <https://www.phillipscollection.org/collection/aspiration>

図10 筆者撮影



図1 アンリ・マティス《生きる喜び》1905-1906年
油彩／キャンヴァス 176.5 × 240.7 cm
バーンズ・コレクション



図2 アンリ・マティス《赤のハーモニー》1908年
油彩／キャンヴァス 180 × 220 cm
エルミタージュ美術館



図3 根岸芳郎《Untitled 1980-4》1980年
アクリル／キャンヴァス 170 × 210 cm



図4 根岸芳郎《94-7-8》1994年
アクリル／キャンヴァス 230 × 380 cm



図5 アンリ・マティス《ズルマ》1950年
グアッシュ／切り紙 235 × 145 cm
コペンハーゲン国立美術館



図6 アンリ・マティス《青い裸婦》を色変換したカラースケール



図7 アンリ・マティス《クレオール人のダンサー》
1950年 グアッシュ／切り紙 205 × 120 cm
マティス美術館



図8 ピエロ・デラ・フランチェスカ《聖十字架伝説》（部分）
1452-1458年 フレスコ 336 × 747 cm
聖フランチェスコ教会



図9 オーガスタス・ヴィンセント・タック《ASPIRATION》
1931年 油彩／キャンヴァス 194.3 × 344.8 cm
フィリップス・コレクション

レイヤーを眺めて——「あらゆるところに同時にいる」

平野 泰子

『あらゆるところに同時にいる アフォーダンスの幾何学』を読み、自身の制作行為との関係があると考えられる。著者である佐々木正人氏が同書の冒頭で以下のように述べている。

本書のタイトル「あらゆるところに同時にいる」(To be everywhere at once. Being everywhere at once) は、ジェームズ・ギブソンが最後にまとめた著書『視知覚へのエコロジカル・アプローチ』の後半に二度書いたフレーズである。¹

アメリカの知覚心理学者ジェームズ・ギブソンによって、1960年にアフォーダンス理論が提唱された。この本『あらゆるところに同時にいる アフォーダンスの幾何学』の著者である佐々木氏はギブソンのアフォーダンス理論を研究し紹介したことでよく知られているが、この本の内容は「あらゆるところに同時にいる」という一節に対しての論考が書かれている。アフォーダンスとは、英語のアフォード (afford)、「与える・提供する」の意味を名詞化したギブソンの造語である。「環境が動物に与え、提供している意味や価値」²とある。人の見る行為とは、光による刺激が目の水晶体を通して網膜に投影された像を、視神経から脳で判断することであるが、アフォーダンスの理論では、網膜刺激による形の知覚のみではなく、環境内にある情報や行為の可能性を見つけ、情報をどのように行動し知覚するかという理論である。そして、物質からの「刺激」を「情報」と捉える点や、世界像を脳だけで捉えていない知覚行為は画家として興味が湧いた。芸術活動における制作過程や作品を語るときによく耳にする「見えていないものを見る」とはどのようなことなのか。「あらゆるところに同時にいる」という一節を、画家としての仕事と照らし合わせて考えたい。

情報は光の中にある

私たち陸上動物は空気に包囲されている。呼吸を可能にしているのは空気中の酸素であるが、空気にはそれ以外のこともある。「刺激」を「情報」と捉える上でわかりやすいのが、聴覚(音)である。何かが衝突し、振動が空気中に伝わる。そして振動波が人間を含む動物の身体の表面をわずかに振動させ、衝突の方向や、衝突した物質の種類も知る。包囲する空気が私たちに振動を伝える。では、視覚(光)は、ギブソンが言う「情報は光の中にある」³とはどういうことなのか。

周囲にあるのは光源から直進する放射光だけではない。光線は目に入る前に空気を通過している。空気中には小さな塵や水分子が大量に浮遊している。これらに衝突して光線は全方向に散乱する。散乱した光線は、さらに周囲の物の表面にある微細なキメにも衝突し、そこでさらに散乱する。このようにして散乱に散乱を重ねた光が作る状態を光



図10 筆者制作風景

学では照明と呼ぶ。照明とは空気中にできる無限の密度を持つ光線の網である。つまり照明されている空気中のすべてのところで、すべての方向からの光線が交差している。この空気中の全ての位置を球状に取り囲む光をギブソンは包囲光（アンビエント・ライト）と名付けた。空気の中でわたしたちが取り囲まれているのはこのレベルの光である。⁴

ギブソンの知覚は、光と空気の衝突（反射）を無かったことにしないことだった（図1）。音の振動が球状の波で伝わるように、光もあらゆるところで衝突し、様々なところが光源となり包囲光となる。光源から直進する放射光が目への物理的な「刺激」でしかないのに対し、包囲光は視覚の「情報」となる。また、包囲光は私たちの目に達し、環境のレイアウトを「情報」として知らせてくれる。そのすべてが異なる角度で目に到達する（図2）。この角度の違いこそが、環境のユニークな情報を私たちにもたらしてくれる。

例えば、自分が座っている前にテーブルがあり、上にマグカップがある。その後ろには文庫本があり、前にあるマグカップで半分が隠れている。文庫本のさらに後ろにはテーブル面が見え、その先には窓から外が見える。人はその隠れた部分の文庫本が存在していないとは思わないし、窓の外に世界が消失しているとは思わない。これは像として知覚される前の（意味がなされる前の）包囲光が今見えていないあらゆる表面を照らし、同時に異なる角度の差異を情報として与えている。そしてギブソンの理論には「見る」という行為に「動き」が組み込まれていた。「見えていないモノが見えている」ということは動きが伴っているからである。当たり前すぎることだが、動いて見に行けば隠されていたモノは見える。移動と共に隠されたモノが見えたり隠れたり、「眺め」の連続性が、一つの「眺め」を次の「眺め」へと繋がっている。絵や写真やコンピュータディスプレイに広がる視覚には終わりがある。

「あらゆるところに同時にいる」とは、その視覚の連続性によって、一つの「眺め」の中に他の「眺め」が「束ね」られる事で、隠されたことがまるで無いような、全てを見ることである。意識化されていない視覚のことをさすが、この大胆な「包囲光」や「動き」や「キメ（肌理）」を視覚論に持ってくるところには驚いた。「像」からの視覚論だけでは生態学的に難しいだろう。

エコロジカルな自己

包囲光の構造には、もう一つの見逃せない情報が含まれている。それは観察者自身についての情報である。[……] 両目が頭部の前面に並んでいる人間では、後ろの景色、つまり周辺の半分は常に隠されているが、隠しているのは自分の身体である。隠れているところとして、常に自分の身体が「見えている」ことになる。一方、実際に見えているところに起こる変化は、自己の姿勢や移動の方向、移動の速度や加速度についての情報にもなっている。⁵

ここで、描くことを軸にギブソンの理論を参照しながら触れて行きたい。私はまず絵を描く

とき、決まった色をキャンバスに塗り重ねることから始まる。最終的に塗った面や、途中で変わる色の順序で完成した作品の色は異なっているが、黄・赤・青と大体はこの順序で反復する。平筆を使って平面的に塗り重ねて行く。観察者＝画家は、視覚の先に、自己の身体が隠れたところも含めて知覚している。行為は何か具体的なイメージを持って取り掛かるのではなく、身体を通して情報を利用している。作品の物理的世界と内的意識の関係を練引きし、中心的な捉え方を避ける。そして反復することで、外在的な現象と捉え、行為の可能性や性質を見ていると言って良いだろう。

ピックアップ——絵の具の層から

ギブソンは、「変化の基底にある不変」を「不変項（インバリエント）」とよんだ。見るという行為で観察者が行っていることは、包囲光配列から不変項を「ピックアップ」することである。静観などと言われるように、視覚は止まって眺める感覚であるとも言われている。しかし、何かを見ている人の頭、眼、首、胴体、両足、つまり全身は、微妙に、あるいは大きく、そしてよく動いている。不変項を知るためには、これらの動きが決定的に重要である。⁶

色を塗り重ねる行為の先には、連続的な動きを伴った見ることが、環境の持っている情報から不変項を探っていると言える。絵の具の層や塗りムラ、混色、筆を動かす時の摩擦などの細かな情報（包囲光によってキメ（肌理）が届く）の変化から不変項を知覚する。そして反復することで絵の具の物質差異からリアルな一つの眺めをキャンバスに留めている。私はこれを作品において「構図」と捉えている。コロナ禍で自宅待機を命じられた2020年の時期に、厚紙に油彩で同じ構図を持った絵をロットの数だけ反復し制作をした。《Superposition 002》（図3）。並べたものが《Superposition 002～006》（図4）。構図を取り出し反復して制作することで差異が生じ、作品一つひとつが「眺め」を「束ね」る。また作品一つひとつがレイヤーのような作品となった。

地面から離れていること

アフォーダンス理論では、もの（オブジェクト）を二つの種類に分けた。床から離れていて持つことの出来るモノを遊離物（detached object）、地面や床面に繋がっているモノ、人の力では動かせないようなモノを付着物（attached object）と言う。環境において、「観察者である私」もモノ（オブジェクト）である。これもまた当たり前のことであるが、「観察者である私」も遊離物である。遊離物である私は、付着物のある環境を歩く。建築物、電柱、木々、山を越えて歩き進む。隠れたモノは次の一歩で見え、いま見えているモノはほんの一部である。隠すモノと隠されたモノは二つの関係を特定する情報がある。行き来を何度も繰り返し、こちら側からもあちら側からも広がるそれぞれの眺めが繋がって行く。

以下は幼少期の思い出と共に作品について書いた過去の自身のステートメントである。

立山連峰がはっきり見える日と、灰色の重い雲で見えない日。普段あるのに見えたり見えなかったりする絶対的なものの存在。出張から帰ってくる父を駅まで迎えに行くために、母が運転する車で人けも街灯も無くただっ広い田んぼの道を走り、月明かりに照らされながら、山と月と自分の移動中の関係を子供ながらに思いふけるように眺めていました。この時、三つの関係は移動し変化しているのにもかかわらず、そこにありつづける。そういった経験ないし思いがきっかけになっています。⁷

改めて思い返せば、夜道の母の運転で心細くなった「心」が、自身を環境に置かれた点として捉えたことで「見ること」に向き合え、中心的な心の在りかを解放できた。そこで動きを伴った知覚が、山や月を「不変項」としてピックアップしたのかもしれない。

ふたつでひとつのこと

目的地までの道を探して移動していると、やがて眺めに秩序がもたらされる。家は全体としてどのようなところなのか、街は全体としてどのようなところなのか、住んでいるところの全てを知ることができる。隠されている眺めと、隠している眺めがひとつのまとまりになる。その時、ヒトは、たくさんの建物の下に、地平線まで続く地面を、それを隠している建物と同時に知覚する。ヒトは環境に定位する。それは鳥瞰図を持つことではなく、あらゆるところに同時にいることである。⁸

過去のステートメントにも書いたあの夜の「眺め」は、「眺め」の連続性が環境に定位したと言える。制作で筆を動かした知覚する「眺め」と、普段の何気ない「眺め」の二重性は、私の描くことの根底にあるものを支えている。根底にあるものは、環境そのものを描くこと、作ることはできないということである。「見えていないものをみる」とは、私の場合描くことでそれぞれの「眺め」を「束ね」、それらを地面で繋げ、見えない地平線を見ることである。

表現すること

美術史の先人たちは見ることを絵画作品で留めようとした。印象派と呼ばれたクロード・モネは光による情報を時間と色彩で描き、キュビズムに代表されるパブロ・ピカソは多視点を一画面に描いた。そして、ジャクソン・ポロックは制作過程に含まれる動きの情報を作品と空間性で表現した。ギブソンの知覚は、見ることについて、あるいは、これまでとは違った世界と自己の関係性について説明していた。それは事物そのものを表す事ではなく、事物に対する感じ方でもない。表現は「心の表象」としての語りだけでは無い事に改めて気付かされたと同時に、表現することと知覚することは別である。ギブソンの理論は私にとってリアリティーを探る能動的な行為そのものであった。また、他者のあらゆる行為も同じように豊かさを持って

見えはじめた。最後に、近年の自作品《No one ever really dies》(図5)、《Hikobae》(図6)では、様々な筆致や絵の具の物質性(マチエール)が不変項を描き出した痕跡としてある。見ることのメタファー的な介入で非再現的イメージを絵画空間で表現することは可能だろうか。ギブソンの理論も制作の連続性を実践することで自分らしく深めていくことがこれからの課題である。

-
1. 佐々木正人『あらゆるところに同時にいる アフォーダンスの幾何学』学芸みらい社、2020年、6頁。
 2. 佐々木正人『新版 アフォーダンス』岩波書店、2015年、60頁。
 3. 佐々木『あらゆるところに同時にいる』14頁。
 4. 佐々木『あらゆるところに同時にいる』16頁。
 5. 佐々木『新版 アフォーダンス』67頁。
 6. 佐々木『新版 アフォーダンス』51頁。
 7. 平野泰子「想いを馳せること」『アクリラート別冊 2017』ホルベイン画材株式会社、2017年、76頁。
 8. 佐々木『あらゆるところに同時にいる』128頁。

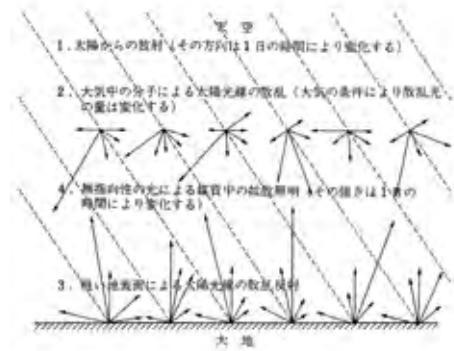


図1 空気中の塵や水滴、地面のキメに衝突して散乱する光
 (佐々木正人『あらゆるところに同時にいる アフォーダンスの幾何学』学芸みらい社、2020年、27頁より)

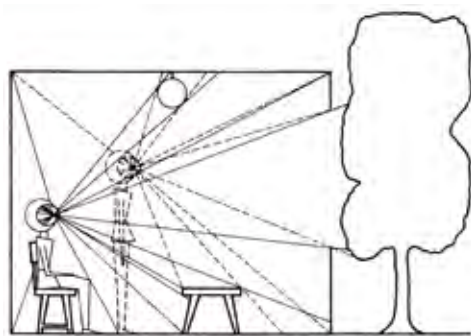


図2 観察者が動くと包囲光の構造が乱れる(佐々木『あらゆるところに同時にいる』31頁より)



図3 平野泰子《Superposition 002》2020年 油彩／厚紙 24×14 cm 作家蔵

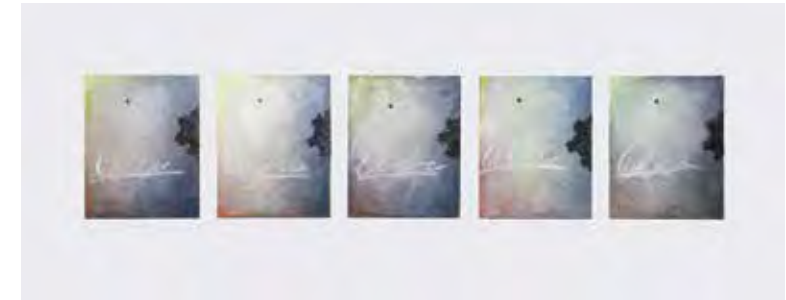


図4 平野泰子《Superposition 002~006》2020年 油彩／厚紙 24×14 cm 作家蔵



図5 平野泰子《No one ever really dies》2021年 油彩／キャンバス 1197×910 cm 個人蔵



図6 平野泰子《Hikobae》2021年 油彩／キャンバス 1197×910 cm 個人蔵

まじりけのない旅

金田 実生

大事にしていたミモザの葉がかりかりと乾いてしまっている。
このところ気にかけていたのだ。
曇った緑色の葉は手でほぐすと細かくほどけて散っていく。
このまま枯れてしまうのだろうか。輝く花を見ることができないのだろうか。
私の気持ちも乾いてばさばさと落ちていった。
おそらく駄目だろう。
望んでも、どうしても止められないことがあると知っていた。

少し前、起こったできごとを諦めきれなかった。
それでいくつも講じてみたのだ。粘りづよく手を施してみる。
けれど手を尽くせば何もかもがうまくいくわけじゃない。
例えば、ものごとの死は受け入れるしかない。
それに悪らつな闇をきれいさっぱり塗り替えることなんてできないのだ。
闇も光も存在する。
ときには起こるできごとをなだらかな眼で追ってそのままを見届ける必要がある。
そうするほかないときがあるとわかっていた。

私が考えて想像することなどおよそ小さな宇宙でしかない。
その世界はきつととぼとぼ歩けるくらいの範囲だろうし、
地図で見ると鉛筆でくるっと丸で囲う程度のわずかなものだろう。
知れることはそう多くはないのだ。
それだから、思ってもいないことは案外起こるものだ。
良いこともあるけど悲しいこともある。
あめつちをよく見渡してみることだ。
そう考えていると星の王子さまを読みたくなった。¹

母がしばらく日当たりのほうへ目を向けていた。
「ことりが可愛いの」
障子には木蓮の枝にとまる鳥の影が動いていて、薄墨で描いた大作のようである。
その絵は温かくてまぶしくて
見えるものがみんな、きわめて良い形を成していた。
まじりけのない母の視線が、見えるものをみんなうつくしく見せた。
そうして、ふくよかなところが育つ会話がある。

それはその人が邪念なく答えるからだ。
それはそんな会話に気づける余地が生まれるからでもある。
そこでは体温くらいの温度が感じられた。

以前、会うとどうしても身を固くしてしまう人たちがいた。
会話には限りなく距離があって話せばひどく身がすり減ってしまう。
痩せ細るふくよかなところをまた育てなくてはならない。
もうその人たちと会うこともなくなった頃、
初めて会うのに懐かしく思える人と会った。
身がほぐれてじんわりとする。心地よくなってくる。
私はまた体温くらいの温度を感じて温まっていた。
前にも会ったことがあるように、懐かしく思える人がいる。

思いがけず豊かな愛を与えられるときがある。
愛を与えられる人は自分と人を大切にすることだ。
愛の感覚は大切にしたいすべてに敏感にそして長い間響く。

星の王子さまを読み終えた。
「おれはおみやげに、ひとつ、秘密をおくりものにするよ」²
このキツネのおくりものはいい。
王子さまは大切なことを知り、私には果てしない空想を与えてくれる。
それで私の歩ける程度の宇宙がほんの少し広がる。
王子さまはいくつかの星へ旅をして、残してきたトゲのある花を心配する。
自分の星へ戻ったとき王子さまはどんな気持ちだったのか。
まじりけのないまなざしで王子さまは星を大切に慈しむだろう。
そう想像して、また私は温かいものにくるまれていた。

1. サン＝テグジュペリ『星の王子さま』内藤濯訳、岩波書店、1962年。
2. サン＝テグジュペリ『星の王子さま』内藤濯訳、岩波書店、1962年、97頁。キツネはのちに「さっきの秘密をいおうかね。なに、なんでもないことだよ。心で見なくちゃ、ものごとはよく見えないってことさ。かんじんなことは、目に見えないんだよ」と明かす。



図1 金田実生《やりとりに見とれる》2018年 木炭、油絵の具、紙 127×98.8 cm 作家蔵
撮影:長塚秀人



図2 金田実生《星と頂》2019年 油絵の具、紙 127×98.8 cm 作家蔵
撮影:長塚秀人

隣地に想うこと

吉川 民仁

嘗て隣地は林だった。現在は碎石が敷かれた空地になっている。自宅のあるこの地域は今も市街化調整区域になっているため比較的広い範囲でまだ林がある。近くには県内で2番目に作られたというゴルフ場があり、このゴルフ場を造成するため昭和の初めごろに自宅周辺地域の開墾がされたと聞いている。古い町名だった頃には～新田とついていた。昔は周辺の林にも自由に入りができた。下草は年に一度は刈り込まれていて見通しの良い雑木林が広がっていた。山菜採りに入ったり、朝早くから近所の友達と虫取りにも出かけて行った。そのうち近隣にあった田圃が見当たらなくなった頃から下草を刈ることも少なくなり、やがて県立高校建設のため向かいにあった広い林に大きな道が拓かれた。ゴルフ場沿いのその道を400mほど行くと校舎とグラウンドが現れる。高校受験を控えていた真冬の夜に団地に住んでいた親友に誘われ建設前の現場を見にいった。少年の頃の記憶にあった林は姿を変えていた。辺り一面土臭く、虫取りの貴重なポイントであった多くの場所も失われていた。そこにあったのは林という皮膚が剥がされた未整地に突っ立った杭打ち機と冬の星座が光る夜空だけだった。

この土地に移り住むことになったのは私が生まれてくることを考えてのことだった。両親は結婚してすぐは自由が丘に住んでいたらしい。父の仕事場は品川だったのでそこからぎりぎり通えて一軒家が持てるとなるとこの地域になったようだ。最初の家は平家のプレハブ建築だった。父は建築途中の我が家を見て安普請な工法だったことにひどく落胆したそう。そのプレハブの家も私が13歳の時に2階建てに建て替えられた。目の前の市道は昭和45年ごろまで砂利道だったように記憶している。今ではその道も拡張され広い歩道も付いて整備された。その市道と自宅との間に空き地（隣地）がある。今見ると自宅から市道までを目測すると20mもないのだが、昔はもっと深く距離があるように感じた。もちろん子供目線であるのでそのように感じたのであろう。自宅と市道の間にあったその林（隣地）は私には丁度良い遊び場だった。自宅の敷地と隣地の間には当初は竹を井桁に組んだ垣根があったが朽ちてしまった。それからは自宅と林を分けるものがなく庭が広がっている感覚があった。今思えば自宅から林を挟んだ市道までの空間が内と外を分ける空間であったようにも思う。木から木に渡り歩いて木登り遊びをしてみたり、朽ちた木の樹皮をめくったり、ほじくったりして不思議な昆虫や不気味な幼虫に出会うことも楽しみであった。その林の中には植林した杉もあったが高く太く育った松の木が何本もあった。松喰い虫の仕業なのか、それら松にも枯れ木が目立つようになった。倒木の恐れもあり危険だということから、その時の所有者が一斉に林の木々を全て伐採した。さみしい気持ちもしたが、その事よりも少し成長した自分には林で隠されていた我家が市道から丸見えの状態になったことの方が気恥ずかしかった。その後、隣の林は更地となった。用途の無かった土地は建築資材置き場と称した解体資材の混じった残土置き場となり、自宅と隣地の間に仮設の遮断壁が設けられた。その状態が25年くらい続いたであろうか。市道からは素通しではなくなったが、2階から見た風景はなんとも殺伐としたものだった。

その隣地も所有者が変わり今は何もないただの空地になっている。現在の持ち主は借主を探しているようだが、簡単な建物も立てられない地目であるので借り手はなかなか現れない。26年程前に息子を連れて生家に戻った。敷地内に仕事場を作り制作と生活の拠点にした。その後、3人子供が増えたが、今は1人を残して他の者は家から離れている。一昨年に父を見送り、古くなった自宅を建替える運びとなった。隣地に借り手がないことは我々にとっては好都合だった。空地の半分を借りて建替え工事の段取をとった。古い家の解体工事は隣地からのアプローチが容易なことで近所に大きな迷惑を掛けずに済んだ。また大型車両の出入にも不自由せず、建築終盤には多数の工事関係者の駐車スペースにもなった。解体から8ヶ月ほど掛かったがようやく完成した。建物の竣工に伴って正式に隣地との境界に塀を作ることにした。境界を確定する上で境界点を探した。境界点を標す杭は4本あるが中の2本は傾いていて、子供の頃に倒してしまった記憶もあり精度はかなり怪しかったが、測量した結果は意外にも数センチのズレであった。杭は修正され境界が確定した。地面から三段にブロックで基礎を積み、その上に簡単なフェンスを設けて塀を立てた。もう気軽に自宅から隣地には立ち入れなくなってしまった。

最近、市道を隔てた向かいに広がる林に遠い記憶が妙にリンクする。隣地の何もない空間に昔は同様な林があったことを良く思い出す。色んな経緯を辿り現在に至っているが、それを全て飛び越えて、幼い頃の体験を伴った記憶だけが強く連動する。そこに何もないということが嘗ては何かの確かに在ったということを静かに訴えているようだ。都内でよく見ていたはずのビルなどが解体され更地になっている空間があったりすると、前はどうかだったのかを暫く思い出せないことがある。これはその地域やその場での関わり合い方が薄い為引き起こる個人的な差によるものだろう。思い出せないのは見ているようで見ていなかったという関心の深度に関係する。ただ、在るべきものが無いと何とも自分の心と現実のバランスが取れずに不安定になることも多い。

「不在」を漢和辞典（旺文社）で引いてみると①その場にいらない。るす。②死ぬこと。とある。私が大学院に進学してすぐに母が突然亡くなった。その直後に制作した作品がアトリエ入口の壁に掛っている。この絵のモチーフになったものは新聞の記事だった。新聞は自身で購読していたのか、どこかで見つけたものだったかは定かでないが、その記事を切り抜いて持っていたことは記憶している。記事の内容は飛行機の墜落事故を伝えるもので、上空から撮影された現場の写真が添えられていた。そこにあった小さな写真は私にとって四角い枠の中に興味を引く楕円の形をただ感じさせるだけだった。観察してみたが具体的な情景を説明しているものに私には感じられなかった。とにかく目のような形のその楕円を利用して描いてみたい衝動があった。その時は大きい作品に向かう気にはなれなかったので、有りあわせの材料で40号程度のパネルを作りそこに下地を施した。そして記事にあったモノクロ写真をモチーフにして制作を試みた。新聞の読者にはショッキングな内容を伝えるための写真が私には別な関心を惹きつけたのだ。多くの色彩を使うこともなく、ゆっくりと時間を掛けて制作した。出来上がった作品を大学のアトリエにかけていたら、留学してきた中国人の同級生が良い作品だと褒めてくれた。事情を知っていた年上のその彼は私のことを気遣いそう言ってくれたのだろう。その絵は結果的に母への鎮魂であり、ある意味で自身に向けて自分のために制作したものであったといえる。

この絵はモチーフとテーマが一見離れているように見えるが、制作が進み内容が備わったことで一つの主題に結び付き作品になっているように思える。共通するのは事故後ということである。この作品に画題はなく、裏面に書き込みもない。

更地になっている隣のぼっかりとした空間は己の記憶を遙か過去に結びつけ、思考の休止を囁く。「不在」という言葉は人を主体にしたものである。だが、そこに在って息付いていたものに置き換えてみても同じことは言える。白いキャンバスと隣の空き地はどこか似て、目の前の空地は見る度に郷愁という名の逃避行動を強いてくるが、やはりキャンバスという更地には何かを企てる必要がある。意外と難しいのは白いキャンバスにいきなり描き出すことだ。若い頃は白い画面に向かうのが当然に思えたが、最近は下地として何色かを塗り込み取り掛かる準備をしている。そして、おそらく隣の空き地も既に何色かに塗られた上で次の何かを待っているのではと妄想している。



図1 吉川民仁《無題》1989年 アクリル、墨、鉛筆、寒冷紗、壁材／パネル 87.3×97.3 cm 作者蔵

調子とロゴス

小川 佳夫

音と調子が合致する瞬間

2020年の個展で、私は『声にならない声』を描きたい。『無音の音』それが絵だと思っている」と書いた。続けて2021年『Studio 138』誌1号では、絵の完成は作者の感覚と感触が一致する瞬間だと考え「音を含んだ空気は存在する。調子が空気を描けるのであれば、音を描くことができる。それは音と調子が合致する瞬間なのだろうか。その瞬間の表現こそ、聞こえない音の空間、つまり『無音の音』なのか」¹書いた。

前号で触れた「調子」は聴覚と視覚の感覚双方に適合する言葉だ。「音と調子が合致する瞬間」について引き続き考えたい。

私は実在するノイズや、脳内に聞こえてくる多様な音声に共鳴し制作している。時に抗えなく湧き起こる内なる響きは、しばし心の襞を動揺させ感情の起伏を生む。そして、それを契機にした情動や衝動がナイフや刷毛の筆致を促し、音がエモーショナルな形態を包含する調子に姿を変える。それを視覚が捉える時が「音と調子が合致する瞬間」なのだろう。

上記のプロセスで完成した絵画作品を空想してみる。例えば「歓喜の声」を契機に画面上に「勢いある調子」が表現されたとしよう。「調子」は視覚的に「形態」や「色彩」などに置き換えて見るができる。加えて、元々のイメージは「歓喜の声」だから、そこに立ち戻り「調子」を聴覚的に「リズム」や「テンポ」など音のイメージとして感受することも可能だ。視点を変えるだけで「調子」は少なくとも視覚、聴覚の二感覚を含む単語となった。さらに「調子」は「マッチェール」や「絵肌」などの同義語としても扱われ、触覚的感覚をイメージさせる用語にもなる。また触覚的感覚は、舌と鼻腔にも備わっている機能も含めるから、自ずと味覚的、嗅覚的感覚も「調子」表現に加わってくる。つまり「調子」は五感全てを表現できる用語になり得る。

このように考えると、絵画作品を多感覚の集合体としてみることができるだろう。多感覚の集合体はバランスを保つのが難しい。それは多くの感覚が盛り込まれている状態だからだ。支離滅裂に陥る可能性があり、危うく均衡を得た緊張状態にいる。いわば人の精神のようであり、無骨な塊のようでもある。その塊は「喜び」や「悲しみ」「怒り」「驚愕」や「官能」「香り」などの感覚を喚起させる。さまざまな楽器がそれぞれの音色を奏でながら、全体としてひとつの音楽と成っていくアンサンブルにも譬えられるかもしれない。

大島徹也氏は「抽象表現主義絵画における感情の表現——ロスコ、ニューマン、スティールを中心に」という論文の中で、ロスコについて、「ロスコはいわば感情そのものとしての絵画>あるいは絵画そのものとしての感情を描いたのである>」²と述べている。1999年、ロスコの回顧展をパリで見たと、作品に圧倒された経験がある。展覧会は好評で展示期間が延期され大勢の来館者がいたが、会場には物音一つ立てることも憚られるような静寂があった。固唾を呑むとはこのことを指すのだろうと実感した。まさに大島氏が指摘するロスコの「感情そのものとしての絵画」がその状況、その空間を作り上げたのだろう。まるで大聖堂の中にいる

ような時間だった。自分もこのような光景を生み出したい、と願わずにいられなかった。

五感について

2013年、私は「五感あるいは六感に共鳴を与え、訴えかけてくるようなイメージ。甘味、温もり、湿り気、滑らかさ、匂い、官能性…。できるなら、こういったイメージを喚起させ、聖も性も包含する人間の『生』そのものの痕跡を表現したいと願っている。」と書いた。

五感とは一般的に、視覚、聴覚、触覚、味覚、嗅覚を示す言葉だ。これはアリストテレスが靈魂論³の中でヒトの感覚を初めて5つに分類したことが起因とされている。仏教用語では六根があり、五感に「意（意識）」が加わる。現代の生理学では感知される情報の内容、感知機序、伝達様式などによって多様に分類されており、その分類自体も確定していない⁴。

感覚のカテゴリーは文化や専門分野によって認識が様々だ。個人差もありそうだ。私はどこまでが視覚でどこからが聴覚なのかなど、日ごろあまり気にかけていない。各感覚は身体に融合され、厳密な分け隔てが難しいからだろう。また特別な事情がない限り分ける必要がないからだ。ただし絵を描く時は視覚に全神経を集中させ、意識的に仔細にわたり見ようと努める。研ぎ澄まされていく視覚が他感覚を先導し、感覚の本質をあらわにする。画布の上でこうしてさまざまな感覚がととのうことが調子であり、その過程を担うことが画家の役割だと思っている。

調子とロゴス

前号でも触れたが、美術用語としての「調子」は、美術研究所（予備校）に通い始めたときに初めて耳にした。研究所では光により生じる「明暗の調子」を主に描いていた。当時私はハーフトーンの調子に傾倒するあまり、形が疎かになることも度々あった。それは調子が表す色調に、惹きつけられたからだ。岩田弥富氏は、『造形的修練としての素描論』で光を水の流りに例えて、調子の描き方を説明している。例えば「水のような流体は岩の裏側にも入り込むが、光は水のような曲がり方をしないことで、光があたった方に明、あたらない方に暗の大きな二つの明暗の調子の流れが像の上に生じる」⁵とある。私は明暗の調子で光の描き方を学習していた。

音楽では、「調子」は古くから日本音楽の用語として使用されている。例えば雅楽には、唐楽で用いられる「六調子」があり、各調子は音階の種類や、主要音の音高によって分けられている。6つの調子には「壹越（いちこつ）調・平調（ひょうじょう）」などがある⁶。世阿弥の芸談を息子の観世七郎元能が筆録した申楽談義（1430年）祝言の音曲の一節には「能々（よくよく）心を静め、調子を音取（ねと）りて謡ひ出（いだす）べし」の記述があり、ここでの「調子」は「前奏する笛や尺八の音」の意になるようだ⁷。日常的には、ある場面、状況などを支配している雰囲気や人の言動を形容する言葉として活用されている。例えば「重苦しい調子」「明るい調子」「皮肉な調子」などが挙げられる。「調子」は身近な美術に、そして音楽に、また日常使用されている言葉であることが再確認できた。特に音楽用語では多岐にわたって活用されている。

「調子」について考えると、私は前述の美術研究所に入学した頃の頃、T先生から木炭デッサンの特訓を受けた事を思い出す。それは光による明暗を面で描く方法で、オーソドックスな石膏デッサンの描法だった。明暗の諧調を色面にととのえる。「調子」を意識して描いた初めての作品だった。十代で経験した「調子」を、その後も私は絵画制作の用語として活用してきた。唯一私が制作していくうえで完成の基準にしている言葉だ。「調子」とはさまざまな感覚がひとつにととのうこと、その瞬間が絵の完成だと考えると、腑に落ちる感じがする。

調子は「調」に中国語の接尾辞「子」が加わった言葉のようだ。したがって「調」の意味を知ることが重要になってくる。「調」の文字は、「言（言葉）」と「周（ゆきわたる）」から成る。言葉に神経がゆきとどき、言葉や行いを行き渡らせることから、「ととのえる」の意味を表す。そこからそろった音の響き（調べ）などの意となる。「調」には「ととのえる」「釣り合う」「不明なことを明らかにする」という意味がある。調子は多種多彩な解釈ができる。しかしそれらに通底していることが「言葉がゆきわたる」ことなのだろう。それは「声なき声」の表現と一致する。

調子をいろいろな角度から検証してきた。調子の「言葉がゆきわたる」という語義は、ヨハネによる福音書 1:1 の「初めに言（ことば）があった」⁸の一節を思い起こさせる。「言（ことば）」とは福音書が書かれたギリシャ語では「ロゴス (Logos)」である。しかし、ロゴスは言（ことば）にとどまらない。ロゴスとは「本来は人がものを言い、話をするその言葉・話・語句。ただの音声ではなくて相手にも理解される共通的な意味をもち、すでにそこには抽象し一般化する理性的な知能の存することが示されている。さらに概念、定義、理性などの意がある」⁹とある。また、logosの動詞形である「legeinの語源 legは『集める』、『数える』、『語る』を意味する」という¹⁰。そこから展開して、徐々に問題の核心である「ことがらそのもの」や万物を支配する「法則」、思索の結果得られる「根拠」などさまざまな意味を持つようになった。ヘレニズム期には、ストア派が世界を支配する法則をロゴスとし、神としたのを始めとして、アレクサンドリアのフィロンは、神と世界との仲介者として「神のロゴス」をあげ、これを「神の子」と呼んだ。上述した新約聖書の一節にもつながっていく考え方だろう。ロゴスの意味は探れば探るほど多岐にわたる。私は「ロゴス」に対しての深い知識があるわけではないので、付け焼刃で断定的なことを言うつもりはない。しかし、ただ一つ言えるとしたら、私は絵画そのものを愛し、絵画が持つ力を信じているということだ。そのような信念に至ったのは、長年描き続けてきた絵画によって自分が導かれてきたという、ささやかな自負があるからだ。これは、思索するように描いてきた結果得られた、私の「描く根拠」であり、すなわちそれはロゴスと言えるのではないか。

Response — Rose

昨年10月、作品が完成した折に書いた文章を振り返ってみる。「『声なき声』が情動や衝動から出てくる呻き声や強く吐き出す息のようなものだとすると、そこには救いや応えを求めて伸ばす手のような存在があるのではないかと考えます。そして、その差し伸ばす手の先に光がある。つまりはそれが私の絵を描く行為と考えている」。

茜色の光のようなものが生々しく現れ、画布の表面で感覚と感触がピタリと一致した瞬間、絵は完成した。文字なき言葉がゆきわたったような感覚だった。それが差し伸ばした手に与えられた「応答」のように感じられ、題名を《Response — Rose》(図1)とした。言葉を伴った応答ではないが、何らかの反応を自分が感受したという確信があったからだ。そのレスポンスこそ、文字で表せる言葉の枠を超えたもの、つまり「ロゴス」なのだろう。

差し伸ばす手の先の光の在処はどこだろうか。自身の内に光らしきものがあるとすれば、そのイメージはどこから来るのだろうか。光のイメージは人の素質にあらかじめ宿っているのか。あるいは、人が人生を終えたその先に用意されていて、そのかすかな予兆を見せられているのか。

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)、62頁。
2. 大島徹也「抽象表現主義絵画における感情の表現——ロスコ、ニューマン、ステイルを中心に」『藝術研究』31号(2018年)、9頁。
3. アリストテレス (Bc.384-322) によって書かれた、命、心、霊魂についての著作。
4. 「感覚」についてウィキペディアから抜粋。 <http://wikipedia.org/wiki/感覚>
5. 岩田弥富『造形的修練としての素描論』芸大出版社、1971年、46～47頁。
6. 「調子」『日本大百科全書』より出典、小学館、コトバンクより抜粋。 <http://kotobank.jp/word/調子>
7. 『歌論集 能楽論集』「申楽談義」より抜粋、岩波書店、1981年、502頁。
8. 『聖書 新共同訳 旧約聖書統編つき』日本聖書協会、2000年、新約聖書 82頁。
9. 『岩波哲学小辞典』「ロゴス」より抜粋、岩波書店、2011年、261頁。
10. 『平凡社 哲学事典』「ロゴス」より抜粋、平凡社、1982年、1518頁。



图1 小川佳夫《Response — Rose》2021年 木梓·麻布·油絵具 145.5 × 112 cm 作家蔵



图2 小川佳夫《Response — Blue 2》2021年 木梓·麻布·油絵具 41 × 53 cm 作家蔵



图3 小川佳夫《Response — Blue 3》2021年 木梓·麻布·油絵具 45.5 × 38 cm 作家蔵

絵画のために——世界とせかいをつなぐもの

中小路 萌美

はじめに

前号ではコンセプトである「見えているけれどみえないもの」を表象することや、再構成を繰り返すことで現れる抽象的なかたち「むにゃむにゃしたもの」などについて書いた。

今回は私たちの世界と絵のせかいをつなぐものについて考えてみたいと思う。

風景から絵のせかいへ

絵の中のかたちはきっぱりとした直線やうねうねした曲線、もやのようなものと様々である。しつこいようだが、私はこうしたかたちを「むにゃむにゃしたもの」と呼んでいる。このむにゃむにゃしたものは沢山の再構成を繰り返して生まれたものなのだが、風景の中にあっただかたちそのものが変化しただけではなく、余白のようなものが混ざっている。

私たちは遠くにあるものも近くにあるものも同時に目にすることができるが、それぞれの間には距離がある。遠近法を用いて風景を描くと、その距離がぎゅっと圧縮されるのだが、その時に滲み出るなにかを「余白」と呼んでいる。

少し話が逸れるかもしれないが、以前は描き始めるきっかけが風景であることは必ずしも重要ではないと思っていた。しかし静物や人物といった別のモチーフでは大きさや距離が足りないと感じていたのはこうした理由かもしれない。余白が足りないのだ。

余白はかたちに纏わりつき、再構成を進める中でゆらゆらとかたちを溶かす。現実の空間では隣り合うことはない遠くの山と近くの建物といった、距離のあるもの同士が徐々にお互いへと行き交い始める。そうして三次元の世界が二次元のせかいへと移行し、空も建物も樹木もすべて等しく、ただの「色とかたち」になってゆくのだ。

描く過程で風景はものとしての意味をなくし、全ての色とかたちは対等になるわけだが、完成した作品の中ではどうだろうか。《ていと》《えりや》(図1～2)のように、大きな色面にかたちがぼつんとあるような作品などでは、一見すると地と図の関係をもっているように見えるかもしれないが、決してそうではない。

『不実なる鏡』でミシェル・テヴォーはセザンヌの作品について次のように記している。

個々の^{オブジェ}事物は、その固有の存在によってではなく、ネガとして、つまり、それではないものの全体、それが否定するもの、隣接する諸々の事物へと送り返されるアレルギー反応によって決定される。隣接する事物は、この個々の事物を無として取り囲み、周辺へと眼差しを惹き寄せるのだが、こうして次にそれ自体が照準点になると、今度は自らの姿をくらませてしまうのである。¹

個々のかたちが独立し成り立っているわけではなく、大きな色面のかたちも中央にあるかたちもお互いがお互いに反応し合い、存在しているのだ。そして一見ひとつのかたちにみえるものの奥には、たくさんのかたちが存在している。それらは色が20層、30層と重なっていく中で、手前に出たり奥へ退いたりめまぐるしく動き、最終的にひっそりと沈んでいるものたちである(図3～4)。

しばらく鑑賞していると、はっきり見えるかたちだけではなく徐々にうっすらと奥に沈むかたちの存在を感知しはじめるだろう。見ようとすれば再び沈んでしまうそれを追いかけ、右へ左へ、奥へ手前へと揺さぶられる。大きな色面のかたちも、中央にあるかたちも、またその奥に沈んでいるかたちも、目が反応するスピードが違うだけで等しくお互いを支えるものである。こうした反応によって新たな空間、絵のせかいが生まれるのだ。

描かれたもの

描かれた絵の世界には、物語といったものではなく「むにゃむにゃしたもの」もなにかイメージや意味があるわけではない。前号ではむにゃむにゃしたものは別せかいの何かであり、自身の野生的な感覚そのものであると書いた。ただ、結果としてそういったものなのだろうというだけで、決して「野生的な感覚」を描こうとしているわけではない。

モチーフとしている風景もそうだ。あくまでそれをきっかけとしているのであり、大事なことは「絵を描く」ことである。「何」が描かれたかはさほど重要ではなかったりするのだ。

音について

制作中、周囲の音が妙に気になったり、頭の中で言葉のような音が飛び交うるさくさくすることがある。どうしても集中できない場合は、それらを遮断する為にイヤフォンをしている。言葉と言葉、音と音をぶつけるジャミングの様なものだろうか。そうすると不思議と気にならなくなり素直に目の前のかたちを受け取れるのだ。

これは一体なんなのだろうか。私は描く中で生まれてきたかたちに対してなにか意味をつけなくなるからではないかと考えている。

絵の中のせかいは言葉ではなく色とかたちでの対話となる。主に言葉(音)でコミュニケーションをとる私たちにとって、理解するにはあまりに曖昧で不安なものである。そのわかりにくいものを言葉に変換し理解しようとして音が溢れるのかもしれない。

音はリアルでありイメージや思考に結びつきやすいものだ。だからそれを遮る事で自分の輪郭がひとつぼやけ、少しだけ色とかたちのせかいに近づくことができると考えている。

しかし、こうした音は後々タイトルをつける時に重要な役割を果たす。制作が終わると、改めて作品と対峙する。制作方法になぞらえて、風景で聞こえていた音や作品から聞こえてきそうな音を並べて、組み合わせる。こうした音の羅列をタイトルとしてつけているのだが、この作品から聞こえてきそうな音というのが、制作中は遮断していた言葉のような音たちだ。

タイトルがなぜ必要なのか。それは鑑賞者の為だと考えている。私と絵のせかいは、制作を始めた時からずっと色とかたちによる対話をしている。しかし鑑賞者が出会うのは作品が完成

された状態であり、読み解くには時間がかかるだろう。だから絵のせかいを覗く糸口として、作品を私たちの世界の言葉に翻訳し伝える必要があるのだ。

タイトルの重要性についてここまで述べたことは至極当たり前のことではあるのだが、制作中に聞こえる音がキーワードとなり繋がったことで、自作品におけるタイトルの存在に改めて納得がいったのだった。

ドローイング《せかい》

ドローイング《せかい》シリーズは、油絵を描いている最中に描くドローイングと、ドローイングのためのドローイングの2種類のうちの後者にあたる。同じく後者である、どことは覚えていないがどこかでみた「ある一瞬のなにか」を30秒～1分ほどで描いた《今日のかたち》とはまた違ったドローイングだ。

元々は紙を埋め尽くすように線を描き連ねていただけだったが、徐々に何かを表すような形に見えてきたのが始まりとなった。特にイメージを持たず1箇所から点や線を描き始め、30分～1時間程度全体は見ずにただ今描いている部分に集中する。半ば無意識にどんどん手を動かし、止まったら終わりとしている。最初はただの線だったのに、何かのかたちや質感になっているのを見て、「絵を描いていた」ことが急に実感として湧いてくるのだった。妙に風景のように見えるので、もしかしたらこんな世界がどこかにあるのかもしれないと思い《せかい》シリーズとした(図5～6)。

《今日のかたち》がどこかでみた「ある一瞬のなにか」に対して、《せかい》は「今まで認識せずに蓄積していたなにか」だろうか。どちらも無意識に見ていたものを無意識に掴もうとしている点は同じである。

《せかい》は、変哲もないただの枝や石を拾って、捨てられずになんとなくずっとそばに置いておいてしまう感覚に似ている気がする。なくてもいいけれどないと寂しいような、間が空いてしまうような、そんな様なもの。地層のように積み上がっていた何かは、自分も気づかずに保管していた世界のかげらであり、自分の一部であるということなのだろう。

おわりに

きっかけとする風景をキャンバスへと描く時、圧縮された距離が余白としてかたちの輪郭を溶かし、風景は徐々に絵のせかいへと移行する。再構成生まれたかたちは、お互いにその存在を証明しながら、眼差しをあちらこちらへと引き寄せ、新たな空間を生み出すのだ。

そのせかいを鑑賞者に少しでも理解してもらうために、作家は絵を翻訳する必要がある。そうして付けられたタイトルは色とかたちで対話する絵画のせかいと、言葉や音で対話する私たちの世界をつなぐ橋渡しとして、重要な役割を果たすのだ。

今回、こうした絵のせかいとつながるものについて考えてみた。一方で絵の中に何が描かれたかはさほど重要ではないとも書いている。ただこれは無頓着ではあるが無関心というわけではない。大事な事は線や色やかたちをよく見て、絵を描くこと。それを忘れずにいたいと思う。

1. ミシェル・テヴォー『不実なる鏡 絵画・ラカン・精神病』岡田温司／青山勝訳、人文書院、1999年、142頁。



図1 中小路萌美《ていと》2021年 油彩／カンヴァス 112.0×145.5 cm 作家蔵
photo: O Gallery eyes

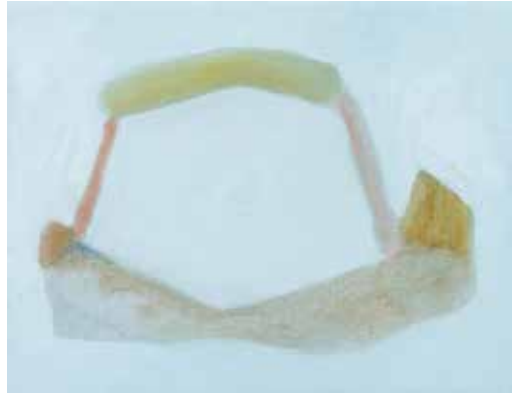


図2 中小路萌美《えりや》2021年 油彩／カンヴァス 14.0×18.0 cm 個人蔵
photo: O Gallery eyes



図3 中小路萌美《れのり》2021年 油彩／カンヴァス 80.3×100.0 cm 作家蔵



図4 中小路《れのり》(部分)

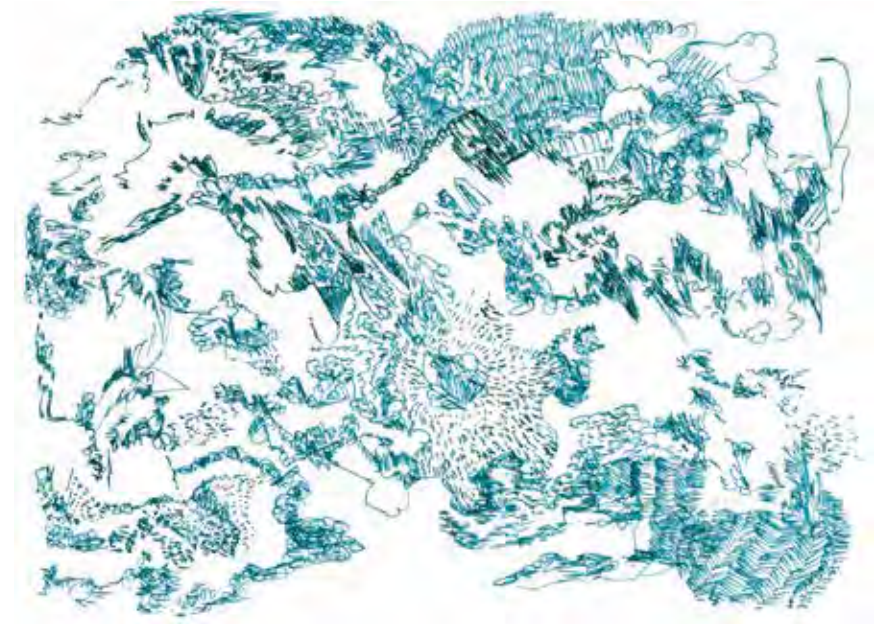


図5 中小路萌美《せかい》2021年 インク／紙 12.3×17.0 cm 作家蔵

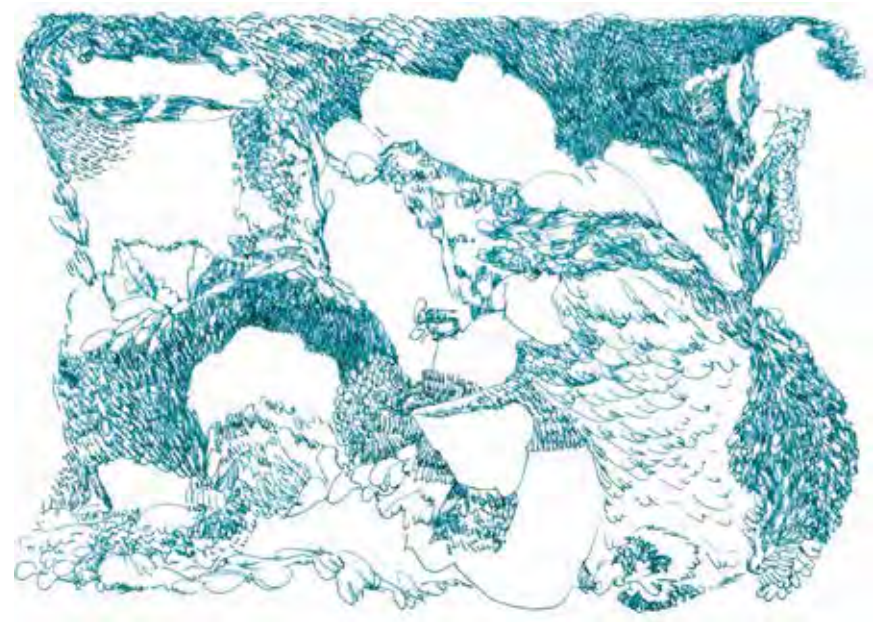


図6 中小路萌美《せかい》2021年 インク／紙 12.3×17.0 cm 作家蔵

描くことについて——みることを考える

酒井 香奈

制作における「みること」について

絵画を描くうえで、「みること」は、対象のあるなしにかかわらず、必要不可欠なことである。この「みること」には、目を通してだけでなく、五感を駆使し、深いところまで感じ得て、認知していくことが含まれる。

私の制作では、とくに対象を持たずに描いているため、視線の先には制作中の画面しかない。対象物や風景、資料等を見て描くことはなく、描くために物語や文章を読むこともないため「何も見ないで描く」と説明される場合が多い。

では、何も見ていないかというところではなく、対象を目で観察する場合と違い、画面を「みること」と内在する思考や記憶を「みること」を、重ね合わせるように描いている。

多くの抽象絵画と称される作品は、作家それぞれに制作のプロセスは異なり、モチーフとなる対象を目にした結果、抽象的な表現となった作品もあるが、ほとんどの場合、内と外、自己と作品を見続け描き進めた結果、作品となっているであろう。

日本では、絵画を志すために、多くは美術大学への進学を選択する。大学受験のためには、受験専門の予備校にて対象の描写を軸にした表現技術の鍛錬が前提となっている。時代によって、受験の内容は若干変化しているが、ここ数十年の予備校のパンフレットを比べても、参考作品に大きな変化は見られない。

予備校では対象となるモチーフを描く中で、徹底して観察することを叩き込まれる。そして、技法として個々の表現を獲得し受験レベルの技術を磨いていく。この段階での「みること」は、実際に在るものを見ることである。この日本の受験絵画の訓練に似た方法については、少なからず批判的な意見もあるが、先に述べたように「みること」とは決して目だけを使うのではなく、五感や知識を対象に注いで観察し感じ得ることであり、十代の多感なうちに、ただひたすらに、こうした経験を積むことで、何かを「みること」に敏感になり、心動かす対象を外にも内にも探しやすくなったと、私自身はポジティブにとらえている。そして、自身の表現を探していくうちに、対象を持たずに描く表現に自由さを感じるようになっていった（図1）。さらには、対象を持たずに、自己に向かった作品を制作するからこそ、作品と鑑賞者の関わりを考えるようになり、鑑賞者に作品を理解させるのではなく、理解できないことも含めて、多種多様な見方を許容する作品でありたいと強く思うようになり、より他者へ開かれた絵画を描きたいと欲するようになっていった。そのうちに、画面からは形を成していたものが消え（図2）、日々インプットされた記憶から感じ得た色を受け入れ描くようになり、現在の制作へと変化していった（図3）。

制作は朝と夜におこなっている。日々を過ごす自己を「みること」で得た感覚や、ふとした記憶を、見えるか見えないかの色に置き換え、その時々のリズムで、何層も重ねていく。朝の色彩に応えるために、夜、また新たな気持ちで画面に向かい、明日への問いかけをするように、

絵の具を重ねていくと、何かが見えそうな時もあるが、次の日には、跡形もなく違う色彩で覆ってしまうなど、日々大きく変化していく。長い間やりとりしたからといって、完成に結び付くわけでもなく、振り出しに戻る日もある。昨日受け入れることが出来なかった色彩を、今日は完成への手ごたえとして受け入れる日もある。

こうした変化を無理に軌道修正せずに、自己と社会という内と外との関係から生じる変化として受け入れ描くことで、昨日と今日、今日と明日がつながり、改めて、自己を「みること」につながっている。

「みること」と記憶

描くことは具象・抽象問わず、記憶に大きく関わっている。私の制作でも、特に何かを見ずに描いているとはいえ、何らかの視覚的体験が記憶され、その記憶をモチーフとして描きたい欲求はなくとも、いつしか画面の中にあられてしまい、完成した後になってから、画面と記憶の関わりに気づく事がある。

例えば、目の前に「りんご」があるとすると。「りんご」をモチーフとして見ていなかったにせよ、味覚に訴え、嗅覚を刺激し、その形にいつの間にか魅了されている場合もあり、結果癖づいた「みること」によって、色や形や量や質感などを、記憶のなかに保存しておくことを、無意識にしているのだと思う。また、イメージの想起には言語的な思考が作用するので、「りんご」を「リンゴ」・「林檎」・「APPLE」・「赤い果実」等、受け止め方次第で、そこから生じるイメージは異なってくる。そして、目の前に「りんご」がなくとも、制作の中で無意識に選んだ「赤」と、「りんご」を目にした時の記憶が重なり、画面の中にあられることもあるだろう。一方で、写実的な絵画は、モチーフの観察による記憶と、自己の知識や経験からの記憶がストレートに関わることで描く表現だと言えるだろう。

私の制作においては、具体的なイメージから制作していないつもりでも、日々の膨大な視覚情報から意識無意識に関わらずインプットされた記憶は、画面の中にノイズのようにあらわれてくる。そして、そのあらわれの元となる記憶は、要否問わず、単純に目の前の事象もあれば、遠い昔見た何かの場合もあり、その記憶の要素が断片的に散りばめられている画面を改めて「みること」で、ようやく自己を見つめなおすことができるのである。描くことは、社会の中にある自身の存在を「みること」であり、完成した作品を自ら鑑賞者となって「みること」で改めて自身の記憶との関わりを紐解くこととなる。

「みること」を問う

制作において「みること」が重要であると思う一方で、実像だけでなく、映像や画像が次々と目に飛び込んでくる毎日の中では、「みること」を問う機会も増えてきた。

人は目に依存していると言っても過言ではないだろう。しかしながら、実際に目で見ると、事実の証明や分析を目的とするならば、人よりもAIの方が正確である。また、細部や暗闇の確認はカメラには叶わず、広域を俯瞰でドローンのように見ることもできないのだ。

また、見て描く場合でも、完成のよし悪しは別として、撮影し平面の写真にしてから描き写

す手法の方が早く描くことができ、全体を把握しやすい。見ていたつもりでも、撮影後の写真から、映り込んだ事象に気が付くこともある。

こうした中では、先入観や「みたい」「みたくない」などの嗜好にも左右され、視力や視野にも限界がある人の目で「みること」自体が、とても曖昧で個人的な脆弱なことなのだと思うてくる。

昔、白い幽体のようなものが予測のできない動きで宙に舞っているのに気づき、しばらく見とれてしまったことがあった。光を浴び、きらきらと光を通す白いヴェールのような物体は、とても魅力的に目に映った。

この時、正体について、記憶の中から似たものを探すが、何なのかわからない。なんだろうと考えているうちに、この白いもの、そのものを描こうと思った場合は、正体を知るまでは描けず、このシーンの記憶や印象から感じた、空間に対しての美しい半透明な白がもたらすイメージに対してであれば、描けるかもしれないと、妙に感じ入ってしまった。

白いものに近寄ってみると、その正体は、土嚢袋の繊維と破けたコンビニの袋が鳩の羽にからまった、決して見た目美しいものではなかった。自身の興味や感動も、正体を知るとともに失せてしまったが、目に留まった瞬間の美しさは、イメージとなって記憶に残った。

目で気づいた正確な認識がインプットされるのではなく、曖昧なイメージがインプットされることを意識し「みること」を自己に問う瞬間であった。

美術を鑑賞する上で、この不確かな人の目の感じ方を共有できる活動がある。ソーシャルビューという活動である。視覚障害者と一緒に美術を鑑賞するコミュニケーション型の鑑賞方法で、このことは『目の見えない人は世界をどう見ているのか』¹に詳しく書かれている。

目で見るのが前提とされた美術作品を、見えない人と見える人が一緒に鑑賞する中では、目にしたことを言葉にし、伝えることで、「みること」は個人的なことから、共有することによって変わっていく。一人で鑑賞した時に比べると、言葉のコミュニケーションを通して見え方が刻々と変わる体験をすることができる。

この「みること」の変化は、個人の先入観や一方向からの見方を意外なものへと導いてくれる。私の個展でも、ここ数年、ソーシャルビューを開催してもらえる機会があった（図4）。

ソーシャルビューのファシリテーターとして活動している難波創太氏²によって行われた私の作品を通してのソーシャルビューでは、作品に対し鑑賞者が感じた様々な言葉が交わされる。そして次第に鑑賞者の知覚や感覚を呼び起こし、具体的な説明の言葉から、鑑賞者の目で触れた感覚の言葉へと変化していく。目で見えていない難波氏に伝えようとするのがきっかけとなり、相互コミュニケーションを通して、他者の見方を追体験し共有することで、見える人も見えない人も何かしらのイリュージョンに辿り着くのだ。そして、作品と対峙して鑑賞している自分自身の存在を強く意識することになる。目で触れることで紡ぎ出された言葉は、新たなビジョンを個々に映し出し、自己の記憶に重なっていく。これは、作品を通して他者という互いに目に見えない部分を「みること」で「在ることを感じること」へと変換してくれる貴重な体験となっている。

「みること」と「在ること」

ソーシャルビューでの体験は、目で見ている世界について、再考する機会となった。

目で見えていないはずの夢が「見た」感覚として記憶に残るのと似た感覚で、目から入る情報以外にも確実に見える世界があることを共有するうちに、制作の中でも、「見える」よりも「在る」ことに対して意識が向けられるようになった。

誰のものか知らない耳にただけの音楽を、ふと口ずさんでしまうように、鑑賞者の目に触れ色々なイメージに変化するうちに、いつの間にか記憶と重なり、脳裏に「在る」ような作品を描きたいと思う。

そして、画面にあらわれるものを、すべて受け入れ「みること」で、自分自身が「在ること」を描きながら探したいと思う。

1. 伊藤亜紗「言葉 他人の目で見ると」『目の見えない人は世界をどう見ているのか』光文社、2015年、153～188頁。

2. 伊藤『目の見えない人は世界をどう見ているのか』10頁。



図1 酒井香奈《Aevum II》1992年 パネル・寒冷紗・ジェッソ・アクリル絵具・木炭 181.8×227.3 cm 作家蔵



図3 酒井香奈《すぐ近くで、そして遠くで》
2021年 パネル・寒冷紗・石膏地・木炭・顔料・アクリルメディウム 130×162 cm 作家蔵



図2 酒井香奈《untitled》1999年 パネル・寒冷紗・ジェッソ・アクリル絵具 180×180 cm 作家蔵



図4 ソーシャルビューの様子
2021年12月 酒井香奈個展会場にて (GALLERY NATSUKA&CROSS VIEW ARTS)

夕飯を食べていたときのこと、2歳になる子どもは焼き魚の背中がキラキラ光っていることに気づき、それをとても不思議そうに見ていた。わたしが「海のなかでもキラキラ光って泳いでいるのだよ」と教えてあげると、子どもは「流れ星とどっちがキラキラしているの?」と聞き返した。思いもよらない問いかけだったが、海の魚と空の星がキラキラで結びついた、とても素敵な発想だと思った。わたしは「どちらも同じぐらいキラキラしているよ」と答えながら、心にキラキラした魚と星の絵を思い浮かべて嬉しくなった。それがどこか絵画が生まれる瞬間のようにも思えたのは、随分前に図録で読んだジョーン・ミッチェルの言葉が思起されたからかもしれない。「病気になった時、私は窓のある部屋に移されました。すると窓越しに公園にそびえる2本のもみの木と灰色の空、そして美しい灰色の雨が突然目に飛び込んできて、それが私をとても幸福な気分にしてくれたのです。これは生きているということと関係しています。そこに松の木が見え、絵が描けそうだと感じました。風景を見ることさえできたら、一枚の絵を画けるのだと、その時実感しました。(以下略)」¹

絵画もときに遠くにあるイメージや心の深い場所にあるイメージと結びつくことがある。例えそれが具体的なイメージを描いていなかったとしても、それらを引き起こすきっかけが、確かにそこには存在しているのだ。実際、ジョーン・ミッチェルの絵を見てみると、確かに《Trees》(図1)や《Purple Tree》(図2)といったタイトルのつく物が数多く存在するし、枝や葉が生繁る樹木のモチーフと結びつくイメージを絵の中に確認することも難しくはない。しかし、それはあくまでもモチーフの名残と言え、ミッチェルの作品において最も重要なのは、画面の中を縦横無尽に動き回る伸びやかなストロークや、それに付随する豊かな色彩であることは明白である。具象絵画と抽象絵画との思想的差異とは、ミッチェルの場合に則して言うならば、あるものを目の前にして、姿そのものをキャンバスに留めたいと思うのか、その姿さえ超えて、よりリアルな実感をキャンバスに描き出そうとするのかの違いのように思える。



図1 ジョーン・ミッチェル《Trees》1991年頃 油彩/キャンバス 240.3 × 401.0 cm JOAN MITCHELL FOUNDATION



図2 ジョーン・ミッチェル《Purple Tree》1964年 油彩/キャンバス 161.9 × 114.0 cm いわき市美術館

1. 『フランス現代美術展』カタログ、ハラ ミュージアム アーク、1992年。

〔図版出典〕

図1～2 <https://www.joanmitchellfoundation.org>

私の絵画制作

森川 敬三

「…具象とか抽象とかを考えるのはやめなさい。でも、基本である写実は続けなさい。」

12～3年前になるが、尊敬する抽象表現主義の画家・M先生から、このようなコメントを頂いたことがある。美術館で行われたM先生のワークショップでのことだ。抽象画について質問したことからこのような会話になったのである。

今、抽象的な絵画（敢えて「抽象画」とは言わない。その理由は後に述べる）を描いている私にとって、その時先生が仰った言葉はずっと支えになっている。

私の出発点は具象であった。主に風景画や人物画を描いていた。子供の頃から絵画が身近にあり、父や姉の影響を受けてきたからだ。

父は中国の書画、特に北宋の風景画や、浮世絵を好んだので、家には関連の書物が数多くあり、展覧会にもよく足を運んでいた。これが私の風景画への興味をかきたてた。

姉が人物画を描いていたことにも、触発されたと思う。書棚には宮本三郎、小磯良平、ドガ、マティス、などの画集や、アトリエ出版社の雑誌『アトリエ』が整然と並んでいて、いつでも自由に閲覧することができた。

かくして私も、美術研究所やカルチャースクールで、長い間、人物画を学ぶことになる。

最初に通った光風会美術研究所は、美大受験のための予備校ではなく、作家を育てるための専門学校だった。プログラムは石膏デッサン部と人体部に分かれているが、月曜から金曜の、午前9時から12時までが石膏デッサンのクラス、午後1時から4時が人体の固定ポーズのクラスで、どちらかを選択することになっていた。

私は午後の授業を選び、何年か勉強した。毎日3時間、同じ固定ポーズが1週間続くので、油彩で30～50号の作品を制作でき、とても良いトレーニングになった。当時は寺島龍一、庄司栄吉、清原啓一、寺坂公男、伊牟田経正といった具象の先生方が、交代で実技指導をし、講評を受けることができた。週ごとに先生は変わるのだが、私はそこで画面構成や色彩によるルール、人物空間について徹底的に教え込まれた。

ところが3年程通った後、仕事の都合でどうしても絵画研究所には通えなくなってしまった。そこで、当時全盛だったカルチャーセンターに行くことにしたのだが、出会った新しい指導者は、アメリカの抽象表現主義、特にカラーフィールド・ペインティングを継承する画家のK先生であった。

今振り返ってみると、美術研究所の基本的な指導は、日本が明治時代にフランスから学んで形成した外光派の作風を受け継いでいたように思われる。

もちろんK先生の絵画に対する考え方も、基本は研究所と変わりはないのだが、より現代的で、

視野が広いのが新鮮だった。教室での休憩時間には人物画だけでなく、幅広く現代美術について話をされたので、次第に新しい絵画に惹かれ、独学ではあるが本格的に抽象表現主義の流れを勉強するきっかけになった。それまでも大いに関心はあったのだが、難解で入り込む余地がなかったので、これは嬉しかった。

さらに、2008年に千葉県にある川村記念美術館で「モーリス・ルイス 秘密の色相」という展覧会を観て大きな感銘を受けた。この出会いが、自分の方向性を決定的に変えたと思う。他にも、アメリカの現代絵画、特に1950年代の抽象表現主義や後に続くカラーフィールド・ペインティングの作家、バーネット・ニューマン、ジャクソン・ポロック、マーク・ロスコ、ヘレン・フランケンサラーらが、私にとって刺激的であった。

ある程度勉強が進むと、いよいよ自分でも描いてみたくなる。そこでK先生から、キャンバスパネルの作り方、綿布の張り方などの基礎的な手ほどきを受け、作品を制作するようになった。

制作の手法は、キャンバスパネルに張られた綿布の上に、ゆるく溶いたジェッソで地塗りを施し乾燥させる。そして、水でごく薄く溶いたアクリル絵の具を染み込ませていくというものだ。モーリス・ルイスやフランケンサラーと同じステイニングの手法だが、偶然性に大きく作用されるため、それまで使ってきた油絵具と違い、自分の絵を描く意味を感じた。

また、以前から、画面にマチエールをつけるために絵具を盛り上げたり、削ったりするような重厚な絵画より、昔見た中国の水墨画や、明治期に試行された日本画の朦朧体絵画、あの独特な画風に惹かれていたので、違和感がなく、むしろ親和性を感じた。

その頃から画題も変わっていった。風景画である。ただし、写生ではなく、想像上の風景。心に潜んでいる具象的なモチーフを、抽象的に描いた作品だ。

しかし、その内、疑問に思い始めた。自分のこうした絵は果たして抽象と言えるのだろうか。と。具体的な風景がベースにある以上、それはやはり具象なのではないか。

その時、冒頭のM先生によるコメントを思い出したのである。具象とか抽象とかを考えるのはやめなさい。それで迷いが消えた。具象、抽象のどちらで解釈されてもかまわないではないか。先に自分の絵を、敢えて「抽象画」とは言わず、「抽象的な絵画」とした所以である。

想像上の風景ではあるが、私が自問自答しながら、心の奥底から引き出した、いわば原風景である。昔見た風景かも知れない、あるいは前世で見た風景かも知れない、記憶に遺されている内面的な何か。これを表現したい。芸術と言えるのかどうか分からないが、自分の描きたいものを、好きな様に描いている。

いま取り組んでいるのは、「鳥たちの瞑想」というシリーズだが、特に深い意味はない。「瞑想」と題していながら、宗教についても特別関心はない。ただ、実家が臨済宗の禅寺なので、瞑想と無縁でもないのだが。

作品を観る人が、ふと立ち止まって考え、何かを想像して頂ければそれで充分である。

それでも、人物画の勉強は今でも継続している。「基本である写実は続けなさい」。M先生もそうも仰ったし、私自身も続けたいからだ。以前はモデルさんの輪郭線など、表面的で、肉眼で見たことばかり表現していたが、いつの間にか輪郭線は消えた。抽象的な作品を描くようになって気付いたのだが、人物が技術ではなく内面で捉えられるようになったようだ。

残念な事にカルチャーセンターは感染症の影響で閉鎖し、25年以上も通った教室は終了してしまったが、これからも抽象芸術と並行して、人物画の勉強も続けるつもりだ。



図1 森川敬三《婦人像》1990年 油彩／キャンバス 31.8×41.0 cm 作家蔵



図2 森川敬三《ドローイング》2018年 木炭／紙 36.0×51.0 cm 作家蔵



図3 森川敬三《ドローイング》2020年 木炭／紙 29.7×42.2 cm 作家蔵



図4 森川敬三《KAZE》2015年 木炭／綿布 40.0×86.0 cm 作家蔵

〈芸術家の主題〉校(1948年10月~1949年5月)が閉校して数ヵ月後の1949年秋、同校が入っていた東8丁目35番地の空きロフトに、「スタジオ35」という別の新しい組織が立ち上がった。設立者はニューヨーク大学の美術教育系の教員三名で、コマーシャル・アーティストやデザイナーの経歴を持つロバート・アイグルハート、画家のヘイル・ウッドラフ、そして、当時まだ彫刻家として名をなす前の建築家トニー・スミスである。スタジオ35はニューヨーク大学の正規の一組織ではなく、それら三名の同大有志教員が、同大の彼らの学生たちの追加の制作・展示スペースとして非公式に設立・運営したものであった¹。

厳密に言えば、スタジオ35という組織そのものを、〈芸術家の主題〉校——クリフォード・スタイルの発案に始まり、最終的にロバート・マザウェル、マーク・ロスコ、ウィリアム・バジオテス、デイヴィッド・ヘアの四人によって設立され、その後バーネット・ニューマンも加わった——のように「抽象表現主義者たちの自主的集団活動」として扱うことはできない。スタジオ35の三人の設立者の中で、美術史上、抽象表現主義に分類しうる人物がいるとすれば、それはウッドラフだけである²。スミスはジャクソン・ポロックやロスコなどと親交があったが、通常彼自身は抽象表現主義者とは見なされていない。そしてアイグルハートに至っては、抽象表現主義とはこれといった関係のない人物であった。しかしながら、スタジオ35(1949~50年)は次の点で、〈芸術家の主題〉校(1948~49年)と“怒れる者たち”(1950年)という二つの抽象表現主義者たちの自主的集団活動の間に位置する存在であった。まず、スタジオ35は〈芸術家の主題〉校の金曜夜のセミナーを受け継いで実施していた。そして1950年4月21~23日、そのセミナー活動の締め括りとして、スタジオ35で三日間にわたる芸術家討論会が開催される(図1)。これは、スタジオ35のメンバーのロバート・グッドナフ——彼は当時ニューヨーク大学の大学院生だった若手画家で、ほどなくして抽象表現主義第二世代の画家となってゆく——の発案と参加依頼によって、二十数名のアメリカの「先進的」な芸術家たちがそのアートスペースに集まったものであった。そして、この討論会そのものの目的とは無関係ではあったが、一つの結果として、そのように彼らが集まって討論を行ったことが、“怒れる者たち”の抗議行動へと繋がっていくことになるのだった。

本論では以上のような観点からスタジオ35を取り上げ、まず、その組織での金曜夜のセミナーと上記の芸術家討論会の概略を追ってゆく。そして後半部では、その討論会での討論内容を参照しつつ、抽象表現主義の動向性や集団性について考察する。それによって、「抽象表現主義」というものの形成・展開において1950年4月のスタジオ35でのその芸術家討論会がいかに重要な一段階であったかを明らかにしたい。

〈芸術家の主題〉校との関係性——金曜夜のセミナー

スタジオ35は、〈芸術家の主題〉校とは組織上無関係に設立されたものである。しかしながら、



図5 森川敬三《鳥たちの瞑想》2020年 アクリル/キャンバス 91.0×116.7 cm 作家蔵

スタジオ 35 は〈芸術家の主題〉校で行われていたあの一連の金曜夜のセミナーの意義に着目し、その活動を自主的に継承していた。この点でスタジオ 35 は、〈芸術家の主題〉校とはまったく別の組織でありながら、その美術学校との深い繋がりを有していた。スタジオ 35 の金曜夜のセミナーでは、講演会の講師や討論会のスピーカー／パネリストの選定をはじめ、その運営はトニー・スミスが担当し、特にグッドナフがスミスを補佐していった³。またそこではマザウェルが、情報提供や助言をするなど、〈芸術家の主題〉校の時の経験を活かして個人的に外部から関わっていた⁴。

1950 年もしくは 1951 年にマザウェルが書いたある文章には、〈芸術家の主題〉校とスタジオ 35 で行われた金曜夜のセミナーについて、次のような記述がある。

1948～49 年と 1949～50 年の二期中、熱心で一部は常連となっていた聴衆たちに講演をした芸術家たちには、[ジャン・] アルプ、バジオテス、ジミー・エルンスト、[ハーバート・] ファーバー、[フリッツ・] グラーナー、[アドルフ・] ゴットリーブ、[ハリー・] ホルツマン、[ウェルドン・] キーズ、[ウィレム・] デ・クーニング、マザウェル、ニューマン、[アド・] ラインハート、ロスコなどがいた。ジョゼフ・コーネルは、ごく初期の映画を集めた彼のすばらしいコレクションによるタペを数回行った。作曲家のジョン・ケージ、詩人で美術批評家のニコラス・カラス、かつてダダイストで現在は精神分析家のリヒャルト・ヒュルゼンベック、ダダ研究者のレヴェック氏、詩人で批評家のハロルド・ローゼンバーグなども、フライデー・イヴニングズ [金曜夜のセミナーの別称] で話している。⁵

この一節における「1948～49 年と 1949～50 年の二期」というマザウェルの言い方は、金曜夜のセミナーについて、〈芸術家の主題〉校が行っていた元々の方を「一期目」とし、スタジオ 35 が継承した方を「二期目」とするものである。その上でマザウェルは、両組織の金曜夜のセミナーで講演等を行った者たちの名前を、どちらの組織での登壇だったのか区別せずに羅列している。〈芸術家の主題〉校の金曜夜のセミナーとスタジオ 35 の金曜夜のセミナーを同列に扱うのみならず一体化までしたようなマザウェルのその記述には、主催組織の違いを曖昧にしているという難点がある。しかしながら、そこから窺えるのは、〈芸術家の主題〉校で始められスタジオ 35 に受け継がれたその活動が、主催組織の問題を超えて、活動そのものとして、かなりの程度の独立した存在性を有するに至っていたということである。

これに関連して思い出されるのが、〈芸術家の主題〉校の金曜夜のセミナーにおいて形成されていた環境／状況についてマザウェルが言っていた、「アメリカン・ミリュウ」という問題である⁶。上記のようなマザウェルの記述は、彼が「アメリカン・ミリュウ」という言葉をもって言い表していた戦後のニューヨーク／アメリカ美術界における一つの重要な意見表明、議論、交流の場が、その中心となる組織は変われど一夏ののちに復活し、もう一年ほど存続したということの意味もいえる。

ここで、〈芸術家の主題〉校とスタジオ 35 をめぐる彫刻家フィリップ・パヴィア（ザ・クラ

ブの設立会員の一人で、同組織の中心人物）の誤解について触れておきたい。それによって、上に考察した金曜夜のセミナーの独立的な存在性や、アメリカン・ミリュウの存続ということに対して、別の角度から光を当てることができるだろう。パヴィアは 1965 年にニューヨークで開催された彫刻についてのある公開討論会の場で、次のような発言をしている。

私がスタジオ 35 でいくつかの「芸術家の主題」集会 [“Subjects of the Artist” meetings at Studio 35] に臨席した時には、いつもそれらは講演会形式でした——毎回一人の発表者が一つの主題について話をし、その後通例の聴衆からの質問がありました。のちに私がニューヨーク大学の公開講座のいくつかの集会 [the meetings of the N.Y.U. extension course] に臨席した時には、芸術家たちが話をしたのですが、やはり講演会形式でした。（傍点引用者）⁷

このパヴィアの発言を見ると、彼は「〈芸術家の主題〉校」と「スタジオ 35」という二つの組織に関して、その区別が曖昧で、両者を混同しているように思われる⁸。彼が言っている「スタジオ 35 でいくつかの『芸術家の主題』集会」とは、正しくは〈芸術家の主題〉校での金曜夜のセミナーのことであろう。そして、彼が言っている「ニューヨーク大学の公開講座のいくつかの集会」とは、正しくはスタジオ 35 での金曜夜のセミナーのことであろう。〈芸術家の主題〉校という美術学校や、スタジオ 35 というニューヨーク大学の一部の学生たちのための制作スペースは、パヴィアのような者にとっては、本来関係のない存在である。パヴィアが関わっていたのは、〈芸術家の主題〉校という「美術学校」やスタジオ 35 という「制作スペース」というよりはむしろ、それらで行われていた「金曜夜のセミナー」によって形成されていた「アメリカン・ミリュウ」であった。それゆえパヴィアのような者にとっては、その主催組織が何であったのかは大した関心事ではなかったということだろう。それが、上記のような誤解を彼の中で引き起こしたように思われる。

スタジオ 35 の金曜夜のセミナーの登壇者については、抽象表現主義者では、デ・クーニングが 1949 年秋（月日不明）に「ルネサンスと秩序」という演題で講演を行っている⁹。デ・クーニングは、〈芸術家の主題〉校の時の「絶望的な一見解」（1949 年 2 月 18 日）に続いての登壇であった。また 1949 年 11 月 18 日には、ロスコが「私の視点」という演題で講演を行っている¹⁰。ロスコは〈芸術家の主題〉校の金曜夜のセミナーの実施には非常に否定的だったが¹¹、それは、自らが設立者の一人であるその美術学校の元々の趣旨からは外れる活動であったからというだけのことで、スタジオ 35 という別組織の金曜夜のセミナーに対しては、そういった心理的抵抗はなかったようである。ニューマンは、オハイオ州の先史時代のネイティヴ・アメリカンの古墳について話している（年月日不明）¹²。その他スタジオ 35 の金曜夜のセミナーでは、「ここ二年間にアメリカ絵画に何が起こったか」というテーマによる公開討論会が 1950 年 3 月 31 日に開催されており、ホルツマン、バジオテス、マザウェル、ラインハート、デ・クーニングの五人がそのスピーカーを務めている（図 2）。

芸術家討論会の企画

マザウェルが伝えているところによると、金曜夜のセミナーは芸術家たちの面識や交友を大いに広げ深めていった。しかしながら、毎回聴衆が同じような質問をするようになるなどして単調化し、やめ時を迎えていった。そこでスタジオ 35 では、金曜夜のセミナー活動を総括すべく、グッドナフの提案から、「先進的」な芸術家たちを集めて、三日間にわたる非公開の討論会を行ってもらおうということになった¹³。これが、本論の冒頭で言及した 1950 年 4 月 21～23 日のスタジオ 35 での芸術家討論会である。この討論会は、〈芸術家の主題〉校において始まりスタジオ 35 へと受け継がれた金曜夜のセミナー活動の、締め括りにして最大の成果となる¹⁴。

アドルフ & エスター・ゴットリーブ財団には、グッドナフからゴットリーブに送られた、その芸術家討論会への参加の依頼状（1950 年 4 月 8 日付け）が保管されている（図 3、資料 A）¹⁵。グッドナフからルイズ・ブルジョワに送られた、同じ日付で同じ文面の手紙も存在している¹⁶、グッドナフは同様の手紙を他の参加依頼対象者たちにも送付していたと思われる。その参加依頼状は、「スタジオ 35」名義ではなく（「トニー・スミス」名義でもなく）、グッドナフの個人名で作成されている。それゆえ、その討論会の企画においては——少なくとも初段階で、ある程度スミスが監督していたことや、またのちに考察するように、グッドナフの発案後、マザウェルがかなりの程度介入していったことが推測されるが——グッドナフが一大学院生ながら中心的立場にあったことが窺われる¹⁷。以下では、その参加依頼状に記されている討論会の企画内容と、開催された討論会の実態を、まずは大枠において確認していこう。

そのゴットリーブへの手紙の冒頭においてグッドナフは、一般には非公開の討論会が 1950 年 4 月 21～23 日（金～日）のそれぞれ 16:00～19:00 にスタジオ 35 で開催されるので、それに出席して、自身の仕事やアメリカの現代絵画・彫刻について意見を述べてもらうよう、ゴットリーブに依頼している。そしてグッドナフは、その討論会の目的として、現在の美術におけるさまざまな重要な局面を取り上げ、その討論内容を文書として編集し、出版するということを告げている。

グッドナフからゴットリーブへの参加依頼状の後半部分では、現在参加依頼中の芸術家たちとして、ゴットリーブを含めて、次の 32 名の名前が示されている（その 32 名の中で、実際に討論会に参加した者は、太字で示す）。

バジオテス、[ジャニス・] **ピアラ**、ルイズ・ブルジョワ、[フリッツ・] **ブルトマン**、[アレクサンダー・] **カルダー**、[メアリー・] **キャラリー**、**コーネル**、[ジミー・] **エルンスト**、**ファーバー**、**ゴットリーブ**、**デ・クーニング**、[モリス・] **グレーヴズ**、**ヘア**、[ハンス・] **ホフマン**、[リチャード・] **リッポルド**、[シーモア・] **リプトン**、[ローレン・] **マッカイヴァー**、[ジョン・] **マリ**ン、**マザウェル**、**ニューマン**、**ポロック**¹⁸、[リチャード・] **プーセット=ダート**、**ラインハート**、[シオドア・] **ロザック**、[ラルフ・] **ローゼンボーク**、**デイヴィッド・スミス**、**トニー・スミス**、[テオドロス・] **スタモス**、**ヘッダ・スターン**、**スティル**、[マーク・] **トビー**、[ブラッドリー・ウォーカー・] **トムリン**。

その手紙は 4 月 8 日付けで、討論会の開催日はわずか二週間後の 4 月 21～23 日であるから、グッドナフの参加依頼は、もし何の事前連絡も受けていない者がいたのであれば、それらの者たちにとっては非常に急なものであったが、結果として次の 25 名のアメリカの先進的な芸術家たちが、その三日間の討論会のうち少なくともいずれか一日は出席することになった（その 25 名のうち、4 月 8 日付けの参加依頼状では名前が挙がっていなかった者は、太字で示す）。

バジオテス、ピアラ、ブルジョワ、**ジェイムズ・ブルックス**、**デ・クーニング**、ジミー・エルンスト、ファーバー、ゴットリーブ、**ピーター・グリッブ**、ヘア、ホフマン、**キーズ**、**アイブラム・ラッソー**、**ノーマン・ルイス**、リッポルド、リプトン、マザウェル、ニューマン、プーセット=ダート、ラインハート、ローゼンボーク、デイヴィッド・スミス、スタモス、スターン、トムリン。

グッドナフからゴットリーブへの参加依頼状では、最後に、リッポルド、アルフレッド・H・バー・ジュニア（当時、ニューヨーク近代美術館ミュージアム・コレクション部長）、マザウェルの三人がモデレーターを務める予定であることが記されている。そのモデレーターの予定に変更はなかった。その芸術家討論会はアメリカの現代絵画のみならず現代彫刻も扱うことになっていたので、モデレーターには画家（マザウェル）と彫刻家（リッポルド）を一人ずつ入れようということだったと思われる。バーについては、彼はその非公開の芸術家討論会の正式な参加者たち（全 26 名）の中でただ一人、芸術家ではない人間であった。その彼がモデレーターの一人に選ばれた理由については、非芸術家の有識者でそれらの先進的な芸術家たちの仕事に理解のある人物も一人入れておいた方が討論がより良く展開されるだろうという考えが、グッドナフら関係者たちの間にあったのだろう。その点で、少なくとも〈芸術家の主題〉校の金曜夜のセミナーにはよく聴講に来てもいたようであるバーは¹⁹、打って付けの人物であった²⁰。ただし、その討論会の趣旨はやはり「芸術家」による討論会であり、おそらくその理由からバーは初日の参加を認められておらず、二日目からの参加となった。

参加依頼対象者の選択

上記の 1950 年 4 月 8 日時点での参加依頼対象者 32 名は、どのようにして選ばれていたのだろうか。また、その 32 名には入っていなかったものの、最終的には討論会に参加した者たち（ブルックス、グリッブ、キーズ、ラッソー、ルイス）は、どのようにして参加を依頼されたのだろうか。ここでは、その問題について考えてみたい。それを詳細に解明することはできないにしても、ある程度それは可能だろうし、さらに、その問題を考察することを通じて、当時のニューヨーク／アメリカの美術界の状況とスタジオ 35 での芸術家討論会との関係性が、より広い視野においてより明瞭に見えてくることになるだろう。

〈芸術家の主題〉校およびスタジオ 35 の金曜夜のセミナーに登壇した芸術家たち——先に引用したマザウェルの文章で挙げられていた者たち以外はほとんど不明²¹——が当然検討された

だろうが、それ以外にも、当時のニューヨーク／アメリカ美術界においてグッドナフたちが関心を払っていた枠組みがいくつかあって、それらも併せて考慮されながら参加依頼対象者の選択が進んでいったように思われる。

まずは、〈芸術家の主題〉校の教員陣（バジオテス、ヘア、マザウエル、ニューマン、ロスコ）が考えられる（ここで特に注目すべき人物は、太字で示した。以下、同様）。次に、1949年の一夏の間だけマサチューセッツ州プロビスタウンで実施されていた「フォーラム 49」という一連の公開討論会等のプログラムのことも、グッドナフたちは意識していただろう。フォーラム 49 はキーズ、ブルトマン、セシル・ヘムリー（ゴットリーブのいとこで、文筆家・詩人）の三人が立ち上げ、ゴットリーブやホフマンも手伝っていたもので²²、ギャラリー 200 という画廊を会場にして、その夏の毎週木曜の夜に、美術家や文学者、建築家などを招いて公開討論会等の集会を行っていた。プロビスタウンは 19 世紀から 20 世紀への変り目以来アート・コロニーが形成されていた町で、特にハンス・ホフマン美術学校のサマースクールが開かれていた場所でもある。1949 年夏といえば、〈芸術家の主題〉校の閉校（1949 年 5 月）とスタジオ 35 の設立（1949 年秋）のちょうど狭間であり、両者における金曜夜のセミナーに似た試みが、その時期にキーズやブルトマンによってプロビスタウンで行われていたのだ²³。フォーラム 49 の第 1 回（7 月 3 日）は「芸術家とは何か？」というテーマの公開討論会で、ホフマンやゴットリーブがスピーカー／パネリストとして参加している²⁴。また、8 月 11 日には「フランス美術 vs. アメリカ美術の現在」という公開討論会が開催されている。この回はゴットリーブが企画したもので²⁵、ゴットリーブがチェアマンを務め、マザウエルがスピーカーの一人として参加している²⁶。フォーラム 49 は、9 月 1 日をもって終了となった。

三つ目として、1949 年 9 月 14 日～10 月 3 日にサミュエル・M・クーツ画廊（ニューヨーク）で開催された「ジ・イントラサブジェクティヴズ主観内の者たち」という展覧会が考えられる。これは、「芸術家の注意ははじめ、エクスターナル・リアリティ外的現実

にじっと向けられていた。それが主観的なものへと、そして最終的には主観内的なものへと向けられるようになった」²⁷ というオルテガ・イ・ガセットの見解に触発されて、画商サミュエル・M・クーツが企画した絵画のグループ展である。出品画家はバジオテス、デ・クーニング、故アーシル・ゴーキー、ゴットリーブ、**グレーヴズ**、**ホフマン**、マザウエル、**ポロック**、ラインハート、ロスコ、トビー、トムリンの 12 名。クーツは、「主観内的な芸術家は、個人的経験からものを生み出してゆく。外的な世界ではなく、内的な世界から創造するのである」と述べ、「一つの等しい絵画様式というよりは、絵画における一つの物の見方」として「イントラサブジェクティヴィズム」という主義ないし動向を同展において打ち出した²⁸。おそらくこの「ジ・イントラサブジェクティヴズ」展という枠組みは、グッドナフが特に考慮したものでいただろう。というのは、同展は（〈芸術家の主題〉校の存在とともに）、彼が 1950 年（月日不明）にニューヨーク大学に提出した「芸術家の主題——イントラサブジェクティヴィストと呼ばれる芸術家たちへのインタビューから得られたものとしての、絵画における現代的な主題の分析」²⁹ という長い題目の修士論文の着想源となったほどに、彼に大きな刺激を与えていたものだったからである（この修士論文のためにグッドナフは、バジオテス、ロスコ、ポロック、マザウエル、ニューマン、ゴットリーブ、デ・クーニングという七名の「イントラサブジェク

ティヴィスト」に、1949 年後半にインタビューを行っている）。こうした背景から、「ジ・イントラサブジェクティヴズ」展出品画家たちにもスタジオ 35 での芸術家討論会に出席してほしいと、グッドナフは考えたはずである。

彫刻家に関しては、『タイガーズ・アイ』誌 4 号（1948 年 6 月）に掲載された「芸術のアイズ——14 人の彫刻家たちが書く」³⁰ という特集記事（寄稿者：アルプ、カルダー、キャラリー、ファーバー、アルベルト・ジャコメッティ、**グリッパ**、ヘア、ジャック・リブシッツ、リッポルド、リプトン、イサム・ノグチ、ヘレン・フィリップス、**デイヴィッド・スミス**、オシップ・ザッキン）も、グッドナフたちは参考にしていただろう。『タイガーズ・アイ』は、詩人のルース・ステファンとその夫で画家のジョン・ステファンを中心とした編集体制で、1947 年 10 月の 1 号から 1949 年 10 月の 9 号まで発行されていた季刊の美術文芸雑誌で、前衛美術のリトルマガジンとしては非常に広く読まれていたものであった。筒井宏樹氏は、『タイガーズ・アイ』（や 1 号で終わった『ポシビリティーズ』誌など）についてとりわけ注目に値する点として、「まだそれぞれ活動し始めて間もなかった抽象表現主義の作家たちが文章やステートメント、作品図版の掲載といったかたちで参加し、アメリカの美術における言論空間の形成に寄与したこと」を、意義深く指摘している³¹。その「言論空間の形成」という問題においては、「芸術家のアイズ」は特に注目すべき試みであるだろう。それは、『タイガーズ・アイ』が 2 号からシリーズ形式で偶数号に定期掲載していた記事で、何か一つのテーマについての芸術家たちの寄稿による誌上シンポジウム的なものであった。4 号の彫刻特集の他、2 号（1947 年 12 月）では「自作と同時代性についての十人の芸術家たちの態度」（ジョン・ステファンが所属していたベティ・パーソンズ画廊の作家たち [ニューマン、スタモス、ロスコ、ファーバー、スターン、ステファン自身等] を中心に、ゴットリーブなども寄稿）、6 号（1948 年 12 月）では「芸術における崇高とは何かについての六つの意見」（マザウエルが「崇高を巡る旅」を、そしてニューマンがあの「崇高はいま」を寄稿）、8 号（1949 年 6 月）では「11 人のグラフィック・アーティストが書く」（ゴットリーブが寄稿）という特集が組まれていた。当時、〈芸術家の主題〉校／スタジオ 35 の金曜夜のセミナーやフォーラム 49 といったものと並行して、アメリカの先進的な芸術家たちが多く参入したそのような言論空間も存在していたのだ。

雑誌記事ということでは、『ライフ』誌が 1950 年 3 月 20 日号に掲載した「19 人の若きアメリカ人」という特集記事の影響も考えられる。これは、同誌がアメリカの美術館や美術学校から全国の 36 歳未満の芸術家 450 人の情報を得、その中から同誌が「今日この国でなされている最良の若手絵画の代表と見なした 19 人を選出」して、彼らの作品図版を添えて紹介したもので、その 19 名には**スタモス**（当時 27 歳）と**スターン**（当時 34 歳）が含まれていた³²。この記事はスタジオ 35 で注目されていたので³³、スタモスとスターンについては、特にこの記事に取り上げられたことで、翌月の芸術家討論会に若手ながら招かれることになったのではないだろうか³⁴。

他方で、「画廊推薦枠」のようなものもあったということが、ルイスの証言から分かる。ルイスは、1950 年 4 月 8 日付けの参加依頼状では名前が挙がっていなかったが、討論会には参加した者の一人である。後年ルイスが語ったところでは、討論会に参加した芸術家たちは、そ

れぞれが所属する画廊によって選ばれていたのだという³⁵。このルイスの話伝えてあるアン・ギブソンも指摘しているように、参加した芸術家全員がそうであったわけではもちろんないが（むしろ、画廊からの推薦で招待され参加した者の割合は、さほど大きくなかっただろう）、少なくともルイス自身は、彼が所属していたウィラード画廊から選出されて参加することになったのだ。ウィラード画廊は、ベティ・パーソンズ画廊やサミュエル・M・クーツ画廊などと並ぶ、ニューヨークの主要な前衛美術画廊の一つであった。当時ウィラード画廊に所属していた他の芸術家としては、画家ではグレーヴズ、トビーなどがいたし、彫刻家ではグリッブ、リップポルド、デイヴィッド・スミスなどがいた。グレーヴズとトビーはともに、4月8日付けの参加依頼状では名前が挙がっていたが、結局討論会には参加しなかった。不参加を決めたその二人の画家の代役をウィラード画廊から誰か出してくれないかとグッドナフから頼まれて、ウィラード画廊が画家ルイスを選んだという可能性もあるだろう。

その他、ブルジョワがギブソンに語ったところでは、ブルジョワがその討論会に参加したのは、モデレーターの一人であるバーからの求めに応じてのことだったという³⁶。そのような「バー推薦枠」があったのであれば、他の二人のモデレーター（マザウェルとリップポルド）の意向によって討論会に招かれた者もいたかもしれない。それまでの金曜夜のセミナーに対するマザウェルの関与や、さらには、彼が編者の一人を務めていた『モダンアート・アニュアル』への討論会録掲載計画（後述）のことを考えると、特にマザウェルは参加依頼対象者の選択にかなりの程度関わったのではないかと——あるいは、ことによると、途中からグッドナフ以上にその討論会の企画を実質的に主導していったのではないかとさえ——思われる。

参加しなかった主要な抽象表現主義者たち

スタジオ35での1950年4月の芸術家討論会に参加しなかった主要な抽象表現主義者として、ポロック、スティール、ロスコ、フランツ・クラインがいる。彼らの不参加の理由や経緯は、どういったものだったのだろうか。

ポロックは、グッドナフからゴットリーブへの参加依頼状で、現在参加依頼中の芸術家たちとして名前が挙がっていたが、結局彼は、その参加依頼に応じなかった。1945年以来、ポロックはニューヨークから約170キロ離れたイースト・ハンプトンのスプリングスに居住していたので、その距離が支障になったのだろうか。あるいは、その三日間のイベントに一日たりとも参加できないほど、彼は何か他の用事で忙しかったのだろうか。おそらく、そういう理由からではなかっただろう。ポロックは、いずれにせよその討論会に出席する気はなかったのである。ポロックは口下手だったということもあるが、何より彼は、デ・クーニングの言葉を借りれば、「知的なトークはいかなるものも胡散臭く思っ」ており、「語る人たち、教える人たちを軽蔑していた」人間であった³⁷。グッドナフが作成した参加依頼状——おそらくポロックにも郵送されていただろう——では、すでに見たように、自身の仕事やアメリカの現代絵画・彫刻について意見を述べてもらうこと、そして、その討論内容は出版されることが告げられている。そのようなイベントをポロックが好むはずもなかった。ポロックは、言いたいこと、言うべきことは芸術家として何よりも作品そのもので表明し伝えるという姿勢を、おそらくどの抽象表現主

義者以上に強く持っていた人物であった。グッドナフも、ポロックに対して自分で行ったインタビューに基づいて、彼の修士論文の中で次のように記している。「ポロックは画家として、自分の仕事について多くを言葉で表現するのは無用だと感じている。ポロックという芸術家にとっては、制作し続けることこそが重要なのである。彼が描いたものが、結局のところ何かを語っていくのであり、自分の仕事について自分の口で語ることなど、どうでもよいのである」³⁸。そうと分かっているながらもグッドナフは、何とかポロックにスタジオ35の討論会に参加してほしいと願い、依頼をしたのだったが、そこでポロックの上述のような芸術哲学が変わることはなかった。

スティールもポロックと同様に、グッドナフからゴットリーブへの参加依頼状で名前が挙がっていたが、結局討論会には一日も参加していない。スティールは当時、カリフォルニア美術学校の教職のためにサンフランシスコ在住だったので、ポロック以上に距離的な支障があった。ただし、その討論会（4月21～23日）が行われたのは、ベティ・パーソンズ画廊でのスティールの個展（4月17日～5月6日）の最中であった。スティールは、その個展のオープニングの時にはニューヨークに来ていた可能性が高いので、そうだとすれば、もう数日だけニューヨーク滞在を延長して討論会に参加することはできなかったのか——。しかしながら、スティールの場合も、そういう問題ではなかったように思われる。1949年4月8～10日には、サンフランシスコ美術館で「モダンアートについての西部円卓会議」という討論会が行われていた。これは、美術家（マルセル・デュシャン、トビー）以外に、美術批評家／美術史家（ロバート・ゴールドウォーター、アンドリュウ・リッチー）、建築家（フランク・ロイド・ライト）、音楽家（アルノルト・シェーンベルク等）、哲学者、文化人類学者、文芸家などによる、一名のモデレーターと十名の討論者で構成されたものであった³⁹。この討論会を組織したのは、スティールの友人でカリフォルニア美術学校校長のダグラス・マッケイジーであった。スティールはマッケイジーのその任務を手助けしていたが、自分自身はその討論会に討論者として「参加することはしないと決めた」という⁴⁰。スティールは、1950年秋にはサンフランシスコからニューヨークに移住し、1961年まで基本的にニューヨークに居住していた。その間、たとえばザ・クラブ（1949～62年頃）に関しては、バヴィアによればスティールは「その初期ザ・クラブに来ていた」⁴¹。しかしながら、そこで行われていたさまざまな討論会についても、彼が討論者として参加した形跡は見当たらない。スティールは教歴豊かな「教える人」ではあったが、マザウェルやニューマン、ラインハート、デ・クーニングなどのように討論会の場に出て行って芸術を語ることは好んでいなかったようであり、主にそれがゆえに、スティールは1950年4月のスタジオ35での芸術家討論会にも参加しなかったのではないかと思われる。

ロスコは、ポロックやスティールと違って、そもそもグッドナフからゴットリーブへの参加依頼状で、名前が挙がっていなかった。あいにくロスコは1950年3月29日から長期のヨーロッパ旅行に出ており、同年4月下旬のスタジオ35での芸術家討論会には物理的に参加できない状況にあった。そのためロスコの名前は4月8日付けの参加依頼状に載っていなかった、ということだと思われる。ロスコは、ポロックやスティールほどの討論会嫌いではなかったようで、1951年3月19日にニューヨーク近代美術館で開催された「建築と絵画と彫刻をいかにして結

合させるか」というシンポジウムには参加している⁴²。ヨーロッパ旅行中でなければ、ロスコムも1950年4月のスタジオ35での芸術家討論会に参加していたことだろう。

クラインもロスコムと同様に、もともとグッドナフからゴットリーブへの参加依頼状で名前が挙がっていなかった。しかしながらクラインに関しては、ロスコムとはまた違う事情があった。クラインが参加を依頼されなかったのはおそらく、彼の作品発表歴がそれまでナショナル・アカデミー・オブ・デザインの年次展くらいしかなく、他の同世代の抽象表現主義者たち——クラインは1910年生まれで、ロスコム(1903年生まれ)やデ・クーニング(1904年生まれ)よりは若く、ポロック(1912年生まれ)やマザウェル(1915年生まれ)よりは年上であった——に対して、その点でまったく後れを取っていたからであろう。人脈面では、クラインは1938年以来ニューヨークに住んでおり、1940年代にはデ・クーニング、ポロック、トムリンなどと知り合っていた。そして1949年には、デ・クーニング、グリッパ、ラッソー、パヴィア、ラインハートなどとともに、ザ・クラブの設立に加わっている。制作面では、クラインの絵画は1948年までに、デ・クーニングなどの影響を受けつつ抽象表現主義的な様式へと移行していった(図4)。しかしながら、クラインの初個展は1950年10～11月(イーガン画廊、ニューヨーク)を待たねばならなかった。こうしてクラインは、スタジオ35での1950年4月の芸術家討論会に参加することはなかったのだ(この原因と結果は、〈芸術家の主題〉校となった組織の設立計画において、まだ一人前の芸術家として見なされていなかったニューマンが、その教員陣の構想から外され、1948年の同校設立時の教員陣には入っていなかったことを想起させる⁴³)。しかしクラインは、1950年には白地に黒を力強く走らせた彼自身の様式を確立し、同年10～11月の初個展でそれらの作品を発表する(図5)。そうして彼は、ザ・クラブではやがてデ・クーニングに次ぐ大きな存在感を示していくことになる。

芸術家討論会の進行と記録

1950年4月21～23日のスタジオ35での芸術家討論会では、討論する内容についての参加者たちによる事前の話し合いはなしに、討論は始められた⁴⁴。ただし、ルイスによれば、それは発言者の入り乱れた会話にはならず、一人が話し終わったら次の人が話し始めるというようにして進められ、それぞれ自分の話したいことについて考えをまとめるために、ある程度の時間が与えられていたという⁴⁵(これは、この討論会での議論を文字化して出版するという目的に合わせたことだろう)。そうして、抽象とは何か、作品の主題やタイトル付け、創造のプロセス、制作における感情的経験、作品はいつ完成となるのか、大衆/社会/外部世界との関わり方、フランスのモダンアートとの関係、自分たちの共通点/相違点といったさまざまな問題が参加者たちの間で提起され、議論されていった。

参加者たちの発言は、速記者によって書き取られていった。討論会終了後、それを普通の英文にした速記録をグッドナフが大きく削って編集し、そして何人かの参加者が自分の発言部分にいくらか修正を施した⁴⁶。そのようにして完成された討論会録は、マザウェル、ラインハート、バーナード・カーペル(ニューヨーク近代美術館司書)の共編による『モダン・アーティスト・イン・アメリカ』の第1巻(1951年刊)に、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)」として掲載された⁴⁷。なお、マザウェルは『モダン・アーティスト・イン・アメリカ』となる書物(当初予定されていた書名は『モダンアート・アニュアル』)を創刊する企画に、1950年2月には取り組み始めていた⁴⁸。それゆえ、グッドナフが1950年4月8日付けの参加依頼状で討論会の記録を出版することを告知した際には、『モダンアート・アニュアル』にそれを一記事として掲載する計画が、マザウェルからグッドナフ/スタジオ35にすでに持ち掛けられていたと思われる。

ポロック、ロスコム、スティール、クラインが不参加だったとはいえ、デ・クーニング、ゴットリーブ、マザウェル、ニューマン、ラインハートをはじめ、多くの抽象表現主義者たちが集まり、上記のような問題をめぐって三日間の長きにわたって深く意見を交わしたという点で、その討論会は抽象表現主義史において非常に重要な位置を占めている。のみならず、それはモダンアート史全体を見渡しても、芸術家討論会として参加者の質かつ規模の点で比類のないものであると言えよう。グッドナフ編「スタジオ35での芸術家討論会(1950年)」は、その歴史的討論会の内容を伝える極めて重要な文献となっている。

グッドナフ編「スタジオ35での芸術家討論会(1950年)」はその後、グッドナフが亡くなる前年の2009年に、独立した一冊の小さな書籍のかたちでリプリント版が出されており、そこで新たに付された追記では、速記録自体はおそらく現存していないとされている⁴⁹。他方、編集途中のいくつかの段階のドラフトは、ニューヨーク近代美術館に保管されている⁵⁰。以下では、1951年に『モダン・アーティスト・イン・アメリカ』1巻に掲載された討論会録、および、それと現存するドラフトとの間に注目すべき違いがある場合にはそれらのドラフトも参照しながら、抽象表現主義の動向性や集団性の問題について考察していく。

バーの問い

討論会の最終日(三日目)、バーから次の質問が参加者たちに対して提出された(バーの質問は文章として紙に書かれており、マザウェルがそれを読み上げた)。

バー：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 [abstract-expressionist]、抽象象徴主義 [abstract-symbolist]、イントラサブジェクティブィズム [intra-subjectivist] などと呼ばれてきているが。)⁵¹

美術史的に見て、この非公開の芸術家討論会に唯一芸術家ではない人間として参加したバーの最大の功績は、美術史家/美術批評家の立場から、彼ら一群の芸術家たちに対してこの問いを投げ掛けたことであつたと言ってもよいだろう。1950年4月という時点で発せられたこのバーの名称についての問いは、「抽象表現主義」というものの動向性や集団性について再考する良き出発点を我々に提供してくれている。

以下具体的な考察に入っていく前に留意しておきたいのは、まず、バーはそこで、「あなたたちの様式」(your style)ではなく「あなたたちの傾向ないし動向」(your direction or movement)と言っている点である。「傾向」や「動向」とは、作品の「様式」的な共通性の

問題では必ずしもなく、「ものの考え方」や「人の繋がり」といった問題とも深く関わっているものである。次に、「あなたたちの」というバーの言い方だが、これは必ずしも「その討論会に集まった 25 名全員の」という意味に受け取る必要はない。参加した者の中には、当てはまらない者もいたかもしれないし、また逆に、参加しなかった者でも、当てはまる者はいる。それと同時に、「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」などとそれぞれ呼ばれたことのある者たちが完全に一致しているわけでもないだろう。バーは、それらの状況はもちろん理解しており、そのうえで、上記のような簡潔な表現で彼らの「傾向ないし動向」に対する名称についての問いを発している。

名称の問題

そのバーの問いを受けてマザウエルは、「名称の問題に関しては、次の三つの名称があります。抽象表現主義 [Abstract-Expressionist]、抽象象徴主義 [Abstract Symbolist]、抽象オブジェクショニズム [Abstract-Objectivist] です」と述べる。すると、それに対して次のような意見がブルックス、トムリン、ニューマンの三人から続けて出された。

ブルックス：よりの確な名称は、「ダイレクト」・アート [“direct” art]⁵² でしょう。これはあまり良さそうではありませんが、意味に関しては、抽象はそういうことに関係していますから。

トムリン：ブルックスさんは「具体的」[“concrete”] という語が有意味だとも言っていました。世間ではその語が非常に強く支持されてきているということが留意されねばなりません。「非対象的」[“No-objective”] というのは、ひどい訳語です。

ニューマン：イメージとは具体的 [concrete] なものなので、私は「自明的」[“Self-evident”]⁵³ というのを提案したいと思います。

しかし、それらの意見に対してデ・クーニングはこう断言する。

デ・クーニング：我々自身を命名するのは破滅的なことです。⁵⁴

このデ・クーニングの発言をもって、バーが提起した名称の問題についての議論は終わっている⁵⁵。ということは、そこで出たどの名称も、その場で一定の合意が得られることはなかったということだろう。いったん上記のような自案をそれぞれに挙げたブルックス、トムリン、ニューマンも、デ・クーニングのその強い拒否にはっとさせられ、納得したのではないだろうか。

ともあれここで気付かされるのは、この 1950 年 4 月の討論会に集まったような一群の画家・彫刻家の「傾向ないし動向」に対する「抽象表現主義」という名称は、その討論会の時点では、バー（やマザウエル）によって一番目に挙げられはしたものの、まだそれほど定着していたわ

けではなかったということである。また、代わりに「抽象表現主義」以外の何らかの名称がそうであったわけでもなかった。

その後もまだしばらく、その状況は変わらなかった。たとえばバーが 1951 年 11 月に出版した『マティス——その芸術と観衆』には、「抽象表現主義、象徴主義的抽象、あるいは単に『ニューヨーク・スクール』などとさまざまな名称で呼ばれている 1940 年代のアメリカの最も顕著な新しい動向」という記述が見られる（この時バーは、その動向に含まれる画家として、ポロック、バジオテス、デ・クーニング、マザウエル、ゴーキーを例示している）⁵⁶。

ここで、バーやマザウエルが挙げた名称の初出について確認しておこう。「抽象象徴主義」と「抽象オブジェクショニズム」の二つについては、初出は不明である。いずれにせよ、それらは現在では死語となっている。「イントラサブジェクティヴィズム」という用語は、すでに言及したように、1949 年 9～10 月にサミュエル・M・クーツ画廊で開催された「ジ・イントラサブジェクティヴズ」展（出品作家：バジオテス、デ・クーニング、ゴーキー、ゴットリーブ、グレーヴズ、ホフマン、マザウエル、ポロック、ラインハート、ロスコ、トビー、トムリン）に際してクーツが案出したものである。後年（1970 年代）クーツは同展について、「それは、画廊によるものであれ美術館によるものであれ、抽象表現主義の動向における、可能性として最良の者たちは誰であるかをはっきりと示そうとする、最初の試みであった」⁵⁷ と述べているが、そこでクーツ自身が「抽象表現主義の動向」という言い方をしていることにも表れているように、「イントラサブジェクティヴィズム」という用語そのものは結局普及せず、今日ではその特定の一展覧会に関連して用いられるのみとなっている。

「ニューヨーク・スクール」という名称は、先に言及したフォーラム 49 での 1949 年 8 月 11 日の公開討論会「フランス美術 vs. アメリカ美術の現在」でマザウエルが提示した「スクール・オブ・ニューヨーク」という表現から来ている。マザウエルはその討論会での自分の口頭発表において、同時代のフランスの「パリ派」に対して、彼ら一群のニューヨークの現代美術家たちのことを「ニューヨーク派」（スクール・オブ・ニューヨーク）と呼んだ⁵⁸。ただし、その時マザウエルは、彼の言う「スクール・オブ・ニューヨーク」の芸術家の名前を一つも具体的に挙げなかった。その後、1950 年 4 月のスタジオ 35 での芸術家討論会、そしてその翌月の“怒れる者たち”の抗議行動を経て、マザウエルは 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カレッジ・アート・アソシエーションで行う。この時彼は、「1940 年から 1950 年の間にその存在が顕著になったこの国の一世代の抽象美術家たち」についてこれから話をしていくに当たって、それら一群の芸術家たちを「スクール・オブ・ニューヨーク」と呼び、個々の名前を次のように挙げた。

その派をより明確に同定するために、典型的な例を挙げるとすれば、他にも挙げうるでしょうが、彫刻家ではルイズ・ブルジョワ、メアリー・キャラリー、ハーバート・ファーバー、デイヴィッド・ヘア、シーモア・リプトン、シオドア・ロザック、デイヴィッド・スミスです。画家では、ウィリアム・バジオテス、故アーシル・ゴーキー、アドルフ・ゴットリーブ、ハンス・ホフマン、ウィレム・デ・クーニング、ジャクソン・ポロック、ア

ド・ラインハート、マーク・ロスコ、ブラッドリー・ウォーカー・トムリン、そして、もしこう言って厚かましくなければ、私自身です。

そしてマザウェルはその発表において、スクール・オブ・ニューヨークのメンバーたちのそれぞれの個性や個人性を強調しつつも、その派の芸術の全体的特徴として、「フランス詩の象徴主義の美学」を思考の背景として持っていること、「抽象的」であること、「激しく感情的」であること、「個人の具体的経験」の表現や「制作のプロセス」を重視していること、「主観主義」であることなどを指摘している⁵⁹。

その後1951年はじめには、マザウェルは「スクール・オブ・ニューヨーク」という用語を出版物で初めて使用する。同年1月11日～2月7日、ビバリーヒルズのフランク・パールズ画廊で「17人のアメリカの現代画家たち」展が開催された（出品作家：バジオテス、デ・クーニング、リー・ガッチ、ゴットリーブ、グレーヴズ、ホフマン、マッタ、マザウェル、ポロック、プーセット＝ダート、ラインハート、ロスコ、スタモス、スターン、スティール、トビー、トムリン）。この時マザウェルは、画商フランク・パールズから依頼されて、同展出品作家たちの仕事の説明となるような文章を書くことになった⁶⁰。マザウェルはその文章を「スクール・オブ・ニューヨーク」と題し、それは同展への「序文」という位置付けで、同展に合わせて一冊の独立した小冊子の形式でフランク・パールズ画廊から出版された（これは同展の「カタログ」ではない）。マザウェルはその文章の中で、次のように書いている。「最近の『スクール・オブ・ニューヨーク』——この用語は、地理学的なものではなく、一つの傾向[a direction]を示すものである——は、現代絵画のカルチャーの一樣相である。その芸術家たちの作品は『抽象的』であるが、必ずしも『非対称的』ではない。それらはすべて、現在のパリの若手と比べて、叙情的で、しばしば苦悩に満ちており、荒々しく、いかめしく、そして『未完成』である。自然発生性や自意識の欠如が強調されている。[……]」⁶¹。なお、マザウェルの「スクール・オブ・ニューヨーク」という用語は、この時スティールの強い反発を受けている。スティールは、マザウェルの文章全体を批判する手紙をパールズに送っており、その中で特に「スクール・オブ・ニューヨーク」という命名について、次のように述べている。「疑いなく『スクール・オブ・ニューヨーク』のような名称は、そこで説明されている属性が何であろうと、概念や目的の全員合意を含意します。しかし、そんなものは決して存在していません。特にこの展覧会においては。また、一つの『傾向』すら、本展では主張されません。これは、最も無頓着な観者にとってさえ明白に違いない事実です」⁶²。マザウェルはこのスティールの反発に対して私的な弁明文を書いており、それについてはのちに取り上げる。

「抽象表現主義」という名称は、1946年3月にロバート・コーツが書いたホフマン展（モーティマー・ブラント画廊、ニューヨーク）の評に由来する⁶³。その評の中でコーツは、次のように述べている。「間違いなくホフマンは、撥ね・雑塗り画派[the spatter-and-daub school of painting]と呼んでいる人たちもいるものの最も確固たる代表者の一人である。私はもっと上品に、抽象的表現主義[abstract Expressionism]とそれを名付けているが」(傍点引用者)⁶⁴。そこではコーツは小文字の「a」で始まる「abstract」という形容詞を、大文字の「E」で

始まる「Expressionism」という名詞に付けているので、彼のニュアンスとしては、それはまず「表現主義」の流れにあり、その中でも「抽象的」という特徴を持った表現主義である、ということだったと思われる。コーツは、彼の言う「抽象的表現主義」にはホフマンの他に誰が該当するのか明言していないが、たとえばポロック、ホフマン、バジオテス、マザウェル、ロスコ、スティールは、その時まで順にニューヨークの〈今世紀の美術〉画廊で個展を開催して、同画廊を拠点に頭角を現してきていたので、そのような画家たちがその時コーツの念頭にあったのではないだろうか。その後コーツが1951年12月に「パリに向かうアメリカの前衛美術」展（シドニー・ジャニス画廊、ニューヨーク）の評を書いた際には、彼は同展出品作家のデ・クーニング、ポロック、マザウェル、ホフマン、エステバン・ビセンテ、クライン、グッドナフ、バジオテス、ジャック・トゥオルコフ、フィリップ・ガストンなどの名を挙げて、彼らは「私が抽象的表現主義者[the abstract Expressionists]と呼んできていた新しい流派に属している」と述べている⁶⁵。翌1952年(5月10日～6月29日)には、ニューヨーク州バッファローのオルブライト美術館で、「アメリカ絵画における表現主義」展が開催された。これは、ヨーロッパとアメリカのさまざまな表現主義的な絵画を大雑把に幅広く展覧したものだったが、デ・クーニング、ホフマン、プーセット＝ダート、トムリンなどが出品作家の一角をなしていた。同展図録に掲載のエドガー・C・シェンクら三名の共同執筆による序文においては、それらの画家たちに関して、「たいそう話題になっている抽象表現主義派[Abstract-Expressionist school]」⁶⁶という表現が見られる。これは特に、上に言及した1951年のコーツの記事を受けたものであろう⁶⁷。

彫刻については、1949年にC・ルートヴィヒ・ブルーメが、現代彫刻におけるいくつかの様式的傾向について考察した彼の論文の中で、ロザック、ファーバー、デイヴィッド・スミス、リプトンを例に挙げて、そのような彫刻家たちの仕事の「感情表現が激しく、うねりのある調和」を特徴とした抽象的様式を、「抽象表現主義」(abstract expressionism)と呼んでいる⁶⁸。また1952年には、アンドリュー・リッチーが彼の著書『20世紀の彫刻』において、デイヴィッド・スミス、キャラリー、ヘア、ロザック、ファーバー、リプトンを取り上げつつ、「抽象表現主義[abstract expressionism]と漠然と呼ばれてきているもの」が構成主義とシュルレアリスムの二つの動向のある種の混合から生まれていると述べている⁶⁹。

「抽象表現主義」という名称は、特に絵画に関して、アメリカ美術界において1953年までにある程度定着したと言えるだろう。その年(1953年)、二つの「抽象表現主義」展が開催されている。一つ目は、ウォーカー・アートセンター(ミネアポリス)の「四人の抽象表現主義者たち」(Four Abstract Expressionists)展(2月15日～3月15日)で、出品作家はバジオテス、ゴットリーブ、ホフマン、マザウェルであった。二つ目は、ボルティモア美術館の「抽象表現主義者たち」(Abstract Expressionists)展(3月3～29日)で、これはデ・クーニング、ガストン、ポロック、トゥオルコフ、ビセンテの五人展であった(同展はその後、ワシントンDCのアメリカン大学ワトキンズ・メモリアル・ギャラリーに巡回)。そうして、たとえばそれら二展の半年後、『アート・ダイジェスト』誌1953年9月号に掲載されたグリーンバーグの某記事には、「ゴーキー、ゴットリーブ、ホフマン、クライン、デ・クーニング、マザウェ

ル、ニューマン、ポロック、ロスコ」などによる「アメリカの新しい抽象絵画」について、「俗に言う抽象表現主義 [abstract expressionism]」という表現が見られる⁷⁰。

しかしながら、一般に「抽象表現主義」の創始者と見なされる者たち自身は、「抽象表現主義」という名称を当時（そして、その後も）積極的に標榜することはなかった。それどころか、特に作品の「様式」的な観点から、その名称に否定的な態度をとる者さえ少なくなかった。たとえばマザウェルは、1951年の「17人のアメリカの現代画家たち」展の際に自ら用いた「スクール・オブ・ニューヨーク」という名称に関して、先に言及したスティルからの批判を受けて、同年中に次のように書いていた（生前は公表されず、没後に出版）。

真に困難な一つの点は、私が指し示そうとしていた特定の趨勢 [tendency] に対する全体的な用語の問題であった——私は一般に使われている「抽象表現主義」という用語を、いくつかの理由から好んではない。たとえば、表現主義という語に対する私の理解からすれば、それらの画家たちの少なくとも半分は、表現主義的ではない。また、少なくとも半分——残りの半分ということでは決してない——は、現在では抽象的 [abstract] というよりは、「対象を持たない」ということを意味するドイツ語 [gegenstandslos] に対するまづい訳語を用いれば）むしろ非対象的 [non-objective] である——外界の対象の再現を容赦なく拒絶するというその厳密な意味において。[……]「スクール・オブ・ニューヨーク」という言い方は、何か一つの様式的特徴を明示しないという長所を持っている。（強調原文）⁷¹

「非対象的」というのは広義の「抽象」の一様相であるが、ここではマザウェルは、上のように述べて「抽象的」と「非対象的」を明確に区別している。「抽象的」ということについては、マザウェルは1950年4月のスタジオ35での芸術家討論会で、次のように言っていた。『「抽象的」という言葉は、専門的な意味を持っています。それは『何かを減じること』を意味します。一つの手法として、それは無数にある要素から、何かを強調する目的で一つの要素を選び出すことを意味しています』⁷²。その意味において「抽象的」とは「外界の対象」との関係性を何らかの点では保持しており、他方「非対象的」とは「対象を持たない」表現であるため、両者はその点で異なるものであるということであろう。そうしてマザウェルは、「抽象表現主義」の代替名称として、「抽象」的だとか「表現主義」的だとかいった様式的特徴の問題に関する混乱や矛盾を回避した「スクール・オブ・ニューヨーク」という用語を提出したのだった。

その他、ポロックは、「私は『抽象表現主義』という言葉は好きではありません。それは間違いなく『非対象的』でも『非再現的』でもありません。私は時々非常に再現的ですし、いつでも少しは再現的です」と1956年に言っていたし⁷³、ロスコは、「抽象表現主義」というレッテルは自分の仕事には合わず、自分は自身を「抽象的」だとも「表現主義的」だとも思ったことはない、と、1965年に言っている⁷⁴。

抽象表現主義の動向性と集団性

「名称」の問題を多少細かく考察することになったが、それよりも根本的な問題として、そもそも、幾人かの主要な抽象表現主義者たちは、彼らの仕事の「動向」性自体を、それぞれ何らかの観点から否定していた。そういった彼らの態度については、我々はどう考えればよいのだろうか。

最も極端なケースとして、ロスコは、「抽象表現主義を一つの動向だと考えますか」と1965年にグラッディーズ・カシュディンから尋ねられた際、次のような趣旨の回答をし、抽象表現主義の「動向」性を全否定している（ロスコはカシュディンに対して、自分の回答の直接引用をしないよう求めたため、カシュディンは次のようにロスコの回答内容を記述している）。

抽象表現主義とは、ロスコによれば、動向の問題というよりは特定の画家たちの問題である。動向という概念はまったく、外部から押し付けられたものであって、抽象表現主義は、一つの動向としては決して存在しなかった。⁷⁵

ロスコの言う「特定の画家たちの問題」というのはどういう意味なのか、カシュディンの記述からは判然としないが、それは、このあと取り上げるニューマンの発言の中で彼が言っている「個人の声の集まり」ということといくらか近いかもしれない。

同年（1965年）ニューマンは、「様式」という点での抽象表現主義の「動向」性をはっきりと否定している。その年、ロサンゼルス・カウンティ美術館で「ニューヨーク・スクール——第一世代 1940年代・1950年代の絵画」展（モーリス・タクマン企画）が開催された。出品作家は、バジオテス、デ・クーニング、ゴーキー、ゴットリーブ、ガストン、ホフマン、クライン、マザウェル、ニューマン、ポロック、プーセット＝ダート、ラインハート、ロスコ、スティル、トムリンの15画家。この時ニューマンは同展についてニール・レヴィンからインタビューを受け、その中で、『「ニューヨーク・スクール」という用語は、芸術家たちの一つの特定の集団のことよりは、一つの様式のことを言っているのではないのですか」と尋ねられた際、次のように答えている。

これらの作品はこれまで一度もうまく分類されたことがないということを考慮すれば、その歴史に最も適切にアプローチすることができます。私たちはこれまで抽象表現主義、抽象印象主義、アクション・ペインティング、アンフォルメル、タシスム、フィールド・ペインティング、カラー・ペインティング、そして今度はニューヨーク・スクールとして取り上げられ、そういうレッテルを貼られてきました。「ポップ」や「オップ」のようにはいきません。なぜなら、この展覧会の出品作家たちの重要な仕事は極めて個人的なので、様式的なスローガンはせいぜい、個々人の内に当てはまるだけだからです。これは、何か一つの「様式」[a “style”] という因習的な意味での動向 [a movement] では決してありませんでした。それは、個人の声の集まり [a collection of individual voices] だったのです。⁷⁶

ニューマンのこの発言を敷衍すれば、次のようにならうか。「抽象表現主義」であれ「ニューヨーク・スクール」であれ、それは本質的に作品の様式上の問題ではなかった（また、単に地理的な問題でもなかった）。それは、何らかの問題意識を共有し、しかしその問題に対してそれぞれ独自の表現をもって取り組もうとする芸術家たちが、一つの集団性を形成したもの（「個人の声の集まり」）であった。それを「抽象表現主義」と呼ぶにせよ「ニューヨーク・スクール」と呼ぶにせよ、それが「動向」であったとすれば、それはその意味における動向であった。

大局的な見地に立てば、「抽象表現主義」の形式上の特徴として、「解放的で素早い手つき、もしくはそのような見え」「明瞭さを保った形体ではなく、滲み溶解したマッサ」「大振りて人目を引くリズム」「砕けた色彩」「絵具の彩度や濃度におけるムラ」「露わにされた筆やナイフや指や布切れの跡」といったものを指摘することもできよう⁷⁷。しかしながら、たとえばキャンバス上を自由に走り回るポロックのオールオーバーなポーリングと（図6）、画面を決然と垂直に貫くニューマンのジップ（図7）、あるいは、対象を切り付けるかのようなデ・クーニングの激しいブラッシュストロークと（図8）、観者を包み込むロスコのぼんやりとした色彩の広がり（図9）——それらを比べて見れば、それぞれの様式は、確かにニューマンの言うように「極めて個人的」である。

ニューマンの言う「個人の声の集まり」が形成された状況について、グリーンバーグは1958年に、次のように述べていた。

彼ら〔抽象表現主義者たち〕は、一般に受け入れられているいかなる意味での動向も流派もいっさい形成してはいない。彼らは様式上それぞれ異なった方向から来ているが、もしこれらがひとところに収斂するとすれば、それは特定の時代、場所、伝統と関係した共通の活力と共通の野望および創造性に大いに負っている。彼らの仕事が様式上一様な特性を示すのは、別の時代、場所、もしくは関係の下で制作している、あるいは制作していた芸術家たちの仕事と、最も広い条件下で比較される時だけである。[……]

「抽象表現主義者」たちは、出発した時点ではアメリカの芸術家の慣習として、自信を持っていなかった。彼らは自分たちの周り一帯に潜む地方的な運命に大いに気づいていた。この国はいまだ絵画や彫刻のメインストリームに対して何一つ貢献していなかった。他の何にもまして「抽象表現主義者」たちを結び付けたのは、この状況から脱出しようという彼らの決意であった。現在までに彼らのほとんどは（彫刻家デイヴィッド・スミスとともに）、成否を問わず、そうしてきた。他にどんな疑わしいことが残っていようと、これらの芸術家たちの仕事に「求心性」、共鳴があることは確かである。⁷⁸

フランスを中心とするヨーロッパのモダンアートに、大西洋を隔てたアメリカの地で、第二次世界大戦後なお追従するだけ、という状況から脱出し、それに肩を並べる、あるいはそれに先んじさえする独創的な芸術を生み出すこと——その決意の共有こそが、「様式」という問題以上に抽象表現主義の「動向」性や「集団」性の核をなすものであった⁷⁹。

アメリカの先進的な芸術家たちのコミュニティ

ここで、1950年4月のスタジオ35での芸術家討論会に戻ろう。この討論会では、そこに集まったような先進的な芸術家たちの「コミュニティ」の問題が議論されていた⁸⁰。一日目、ニューマンが次のような問いを発する。

ゴットリーブさんが抽象の問題を提起していますが、私たちはただそれをさっさと片付けてしまうべきだとは、私は思いません。その問題は、我々芸術家はコミュニティというものを本当に有しているかという問題へと発展させうるかもしれません。もしそうなら、何がそれを一つのコミュニティにしているのでしょうか？

「ゴットリーブさんが抽象の問題を提起していますが」というのは、その討論会の一日目、上に引用したニューマンの発言に先立ってなされた、特に次のようなゴットリーブの発言を指していると思われる。

私たちには個々の相違点がありますが、それでも相互間の敬意に基づいて、また、ここにいる画家たちはアカデミックではないという感覚に基づいて会合を開くことの基盤となるものが存在していると思うからです。

そこではゴットリーブは要するに、この討論会に集まった者たちは、様式等の違いはあるが、先進的な抽象を追求しているという点において、一緒に討論をなすうる共通的な土台を有しているということを言っている。現存するドラフトの一つにおけるこの部分では、ゴットリーブは、アメリカの抽象もすでに一部がアカデミズム化しており、そのようなアカデミックな抽象と自分たちの「アカデミックではない」先進的な抽象の区別をはっきり付けるべきだ、ということも主張している⁸¹。このようなゴットリーブの意見を受けてニューマンは、上に引用したように「コミュニティ」の問題を提起したのだった。

ヘアは、そもそも芸術家にコミュニティなど必要なく、芸術家とは常に孤独な存在だと主張したが、ラインハートはニューマンの問いに賛同して、「我々のコミュニティとはどんなものか、我々がそれぞれ異なっている点は何か、そしてそれぞれの芸術家がそれらの相違点についてどう思うのかを、私たちは明らかにしていくことができるでしょう」と述べた。そしてマザウエルは、「それでは、正確なところ、何が私たちのコミュニティの基礎を成しているのでしょうか？」と、重ねて質問を投げ掛けた。その後、議論は脱線していくが、ファーバーが次のように再びコミュニティの問題について述べる。

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、この集団の仕事は現代的で、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。[……] 芸術家たちのコミュニティに関する

限りでは、私にはその問題は、差異の問題——我々と他の芸術家たちの間の——を含んでいるように思われます。そのようにして私たちはコミュニティの感覚を持ちうるのです。

その討論会に集まったようなアメリカの一群の「現代的で、先進的で、非アカデミック」な抽象芸術家たちに「コミュニティの感覚」を持たせうる「差異」のある「他の芸術家たち」とは、どのような者たちであろうか。たとえば、1920年代から1930年代のアメリカン・シーンの動向（地方主義や社会派リアリズムなど）の残党はもちろんのこと、モダニストの中でも、キュビズムにいま強く捕われた一昔前のモダンの芸術家たちもそうであろう。それらは、一言で言えば、1950年当時において反・先進的な、あるいは、もはや非・先進的となった芸術家たちということだが、その一方で、当時の「先進的」な芸術にもいくつか種類があって、この討論会に集まった芸術家たちは、その区別も意識していたようである。この問題については、出版された討論会録では何らかの理由により削除されているが、現存するドラフトの一つでは一日目の冒頭に記載されていた、マザウェルによる次の発言が注目に値する。

概して言うと、この討論会の準備の主たる手続きは、非常に先進的な芸術家たち、けれども、いわゆる非対象の立場ともシュルレアリスムの立場とも特には同一視されない者たちを選ぶということでした。というのは単純に、それらの立場の前提はすでに十分に確立されていると考えられるからです。そして、真の関心事のように思われたのは、次のことでした。実際のところそれぞれ非常に独立的に発展してきているそれらの者たちの間に、どんな共通基盤が存在するのかを突き止めること。また、非対象の芸術家であるともシュルレアリスムに現在関わっているとも明確には言えないそれらの者たちの立場を突き止めること。⁸²

この討論会では「先進的」な芸術家たちを集めようとしていたことはすでに見たが、上記のマザウェルの発言によれば、「先進的」な芸術家でも、すでに立ち位置や方向性が明らかになっている「非対象」美術や「シュルレアリスム」に1950年の時点で分類されるような者たちは除外されていたということである。ここでマザウェルが言っている「非対象」とは、具体的にはモンドリアンやマレーヴィチ、後期のカンディンスキーなどの影響のもと、外界の対象の再現性を完全に捨てた幾何学的抽象のことを指している。当時のアメリカの非対象の芸術家には、たとえばイリヤ・ポロトウスキー（図10）やアリス・トランブル・メイソン（図11）といった者たちがいた。また、マザウェルがそこで言っているシュルレアリスムとは、ダリやマグリットの系統のリアリスティックな描写のものではなく、マッタやマッソン、タンギーなどの影響を受けた抽象度の高いタイプのものであろう。当時そのような仕事をしていたアメリカのシュルレアリストとしては、たとえばジェローム・カムロウスキー（図12）やレオン・ケリー（図13）などが挙げられよう。キュビズムはもちろんのこと、「非対象」にも「シュルレアリスム」にも分類できない第二次世界大戦後の新しい「非常に先進的な」一群のアメリカの抽象の画家・彫刻家——基本的にこれが、この芸術家討論会に招かれた者たちであった⁸³。

それまでに、それらの者たちの何人かは「抽象表現主義」、また何人かは「抽象象徴主義」、また何人かは「イントラサブジェクティブイズム」、また何人かは「スクール・オブ・ニューヨーク」などと呼ばれたことはある。それでも、全体としては彼らの間にどんな「共通基盤」が存在するのかまだ明らかではないということ、マザウェルは上に引用した一節の中で言っている。しかしながら、彼らはそれまでのキュビズム、非対象、シュルレアリスム等の範疇を超えたさらなる新しい先進的な抽象美術を第二次世界大戦後のアメリカ（特にニューヨーク）で追求している者たちであり、今から振り返って見れば、まさにそうした問題意識と志向こそが、彼らの間に「共通基盤」としてあったと言えるだろう。

討論会の三日目、再び、彼らの「コミュニティ」の問題が取り上げられる。最終日となるその日、参加者たちはそれぞれ、討論すべき問題（質問）を紙に書いて持ってきたか、その場で紙に書いたのだが、それらのうち四、五人の質問が「コミュニティ」に関するものであった⁸⁴。たとえばニューマンは、「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」と問うた。またブルックスは、「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」と問うた。それらの問題に対する直接的な議論は、出版された討論会録では削除されているが、現存するドラフトの一つでは、「我々自身を命名するのは破滅的なことです」という例のデ・クーニングのコメントに続けて、レターサイズで七ページ半にもわたる彼らのやり取りが記録されている⁸⁵。そこでは、そもそも彼らの間にコミュニティがあるのかということ自体、ホフマンやヘア、トムリンなど数人から否定的な意見が出て、全体的結論には至らなかったのだが、たとえばジミー・エルンストは、先に考察した1965年のニューマンの「個人の声の集まり」という見解にも通じる、「個人の複数形としてのコミュニティ」という概念をもって彼らのコミュニティを肯定している。またニューマンは、「私たちは自分以外の仲間がどんなことをしているかに非常に興味を持っているという意味においてコミュニティを有している、と私は感じています」と述べている。エルンストの発言とも絡めて、このニューマンの発言は興味深い。その討論会に集まったような者たちが互いの仕事に対して大きな関心を持っていたとすれば、それはやはり彼らが、先述した先進的な問題意識と志向を共有しつつ、しかしそれぞれ他人とは違う独自の表現をなす個人たちであったからではないだろうか。もし彼らの間に「コミュニティ」と呼びうるものがあったとすれば、その問題意識と志向こそが、そのコミュニティの結束因子として働いていたということであろう。あるいは、それは「コミュニティ」と呼びうるようなものではなかったとしても、その有無が熱心に議論されたこと自体、少なくともそういう問題意識や志向が彼らの間に「共通基盤」としてあったことを示しているだろう。

結語

上に考察したように、マザウェルによれば、スタジオ35での1950年4月の芸術家討論会には、アメリカの「非常に先進的な芸術家たち、けれども、いわゆる非対象の立場ともシュルレアリスムの立場とも特には同一視されない者たち」が、参加を依頼されていた。「非対象の芸術家であるともシュルレアリスムに現在関わっているとも明確には言えないそれらの者たちの立場」

は、では何なのかまだはっきりしていないということも、マザウエルは続けて言っていたが、しかし美術史的に見て、それらの者たちのその立場が結局のところ、ポロック、デ・クーニング、ロスコ、ニューマン、マザウエルなどを中心人物として、やがて「抽象表現主義」という名称で——その芸術家の絵画あるいは彫刻の「様式」が、厳密にはたとえ「抽象的」あるいは「表現主義的」でなくとも——一般に呼び表されていくことになるのだった⁸⁶。とすれば、およそ30名ものそのような者たちに参加を呼び掛け、そしてそのうち20数名が集まった1950年4月のスタジオ35での芸術家討論会は、「抽象表現主義」の動向性や集団性の形成における刮眼すべき一段階であった。

さらに、本研究の次のパート（Part 3）で詳しく考察するように、メトロポリタン美術館の「今日のアメリカ絵画 1950年」展（1950年12月8日～1951年2月25日）をめぐるの、“怒れる者たち”による同館に対する抗議行動は、抽象表現主義者たちの自主的集団活動の一つのクライマックスをなすものであるが、彼らのその決起・団結は、もしスタジオ35での討論会——特に、漠然としたものであったにせよ、その場において生じていたであろう彼らの連帯感——がなかったら、なされなかった可能性もある。あるいは、少なくともその抗議行動の規模と余波は、各段に小さなものとなったに違いない。この点でも、1950年4月のスタジオ35での芸術家討論会は、抽象表現主義の展開において重要な働きをなした出来事であった。

1. [Robert Motherwell and Ad Reinhardt], introduction to “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; Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* (New York: Harper & Row, 1970), 214, 223 n. 6.
2. See, e.g., Ann Eden Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics* (New Haven and London: Yale University Press, 1997); Marika Herskovic, ed., *American Abstract Expressionism of the 1950s: An Illustrated Survey* (New York and New Jersey: New York School Press, 2003), 358-61.
3. Irving Sandler, “Robert Goodnough in the 1950s,” in *Subject Matter of the Artist: Writings by Robert Goodnough, 1950-1965*, ed. Helen A. Harrison (Chicago: Sobercove Press, 2013), 8.
4. Tim Clifford, “Chronology,” in *Robert Motherwell: Paintings and Collages, A Catalogue Raisonné, 1941-1991*, by Jack Flam, Katy Rogers, and Tim Clifford (New Haven and London: Yale University Press, 2012), 1:197; “Chronology: Autumn 1949,” https://www.dedalusfoundation.org/motherwell/chronology/detail?field_chronology_period_tid=28 (accessed February 26, 2021).
5. [Motherwell and Reinhardt], introduction to “Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” 9. ここに引用した一節を含む文章には執筆者名表記がないが、アン・ギブソンが伝えているバーナード・カーペルの話によれば、その文章全体はラインハートとマザウエルによって共同で執筆されたものだという。Ann Eden Gibson, *Issues in Abstract Expressionism: The Artist-Run Periodicals* (Ann Arbor and London: UMI Research Press, 1989), 49. カーペルはそのように、ラインハートの名をマザウエルより先に挙げた模様だが、しかし〈芸術家の主題〉校およびスタジオ35での金曜夜のセミナーへの関わりの度合いから判断して、その文章全体は実質的に（あるいは、少なくとも、主に）マザウエルが書いたものであろう。See also postscript to *Artists’ Sessions at Studio 35 (1950)*, ed. Robert Goodnough (Chicago: Sobercove Press, 2009), 56.

6. 大島徹也「抽象表現主義者たちの自主的集団活動 Part 1——〈芸術家の主題〉校（1948～49年）」『Studio 138』1号（2021年）、88～89頁参照。
7. “Waldorf Panel 1,” *It is.*, no. 6 (Autumn 1965): 8.
8. パヴィアが書いたと思われる別の文章には、次のような、やはり両者を混同した一節が見られる。「スタジオ35は、広告で宣伝を行っていた美術学生のための美術学校で、『芸術家の主題』と名付けられたシュルレアリスムのカリキュラムを持っていた」。“Appendix: Announcement by IT IS Magazine,” *It is.*, no. 6 (Autumn 1965): 115.
9. John Elderfield et al., *de Kooning: A Retrospective* (New York: The Museum of Modern Art, 2011), 44-45 n. 71, 192, 489. デ・クーニングのこの講演の原稿は、「1950年」に書かれたものとして1951年に次のようにして出版された。Willem de Kooning, “The Renaissance and Order,” *Transformation* 1, no. 2 (1951): 85-87. これを根拠に、その講演は「1950年」に行われたと長らく考えられてきたが、2011～12年のニューヨーク近代美術館でのデ・クーニングの回顧展の際に、その原稿執筆と講演の時期についての再考がなされ、ともに「1949年秋」に修正された。
10. James E. B. Breslin, *Mark Rothko: A Biography* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1993), 263, 611 n. 82.
11. 大島「Part 1」86頁参照。
12. Irving Sandler, *A Sweeper-Up After Artists: A Memoir* (London: Thames & Hudson, 2004), 27. アーヴィング・サンドラーの記述からは、ニューマンのその講演が〈芸術家の主題〉校とスタジオ35のどちらで行われたのかは、分からない。しかしながら、ニューマンがその古墳を訪れたのは1949年8月のことであるので、スタジオ35での講演だったと思われる。See also Barnett Newman, “Ohio, 1949” (1949), in *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O’Neill (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992), 174-75.
13. [Motherwell and Reinhardt], introduction to “Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” 9.
14. こうしてスタジオ35の金曜夜のセミナー活動は、1950年4月の芸術家討論会をもって終了した。ただし、本来の制作スペースとしてのスタジオ35までがそれとともに閉鎖になったのかどうかははっきりしない。いずれにせよ、スミスはその後同年中にニューヨーク大学を離職しているので、遅くともそれまでにスタジオ35は廃止されたと思われる。
15. Letter from Robert Goodnough to Adolph Gottlieb, 8 April 1950, Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York. ゴットリーブはこの依頼状に、多数の人名を書き付けている（たとえば左側にはマザウエル、右側の中央あたりには、ジョルジョ・カヴァロン、キャメロン・ブース、ロスコ、デイ・シュナーベルなどの名前が見出される）。これは、彼がその討論会に参加する者について誰か（グッドナフ？マザウエル？）と話し合った際のメモだと思われる。
16. Letter from Robert Goodnough to Louise Bourgeois, 8 April 1950, Louise Bourgeois Archive, Easton Foundation, New York, LB-1347.
17. グッドナフ自身はその討論会でモデレーターにも討論者にもならなかったが、当日の様子を撮影した二枚一組の写真（図1）を見ると、そこでは、上部中央の三人のモデレーター（左からアルフレッド・H・パー・ジュニア、マザウエル、リチャード・リップOLD）の真向かい（下部中央）に、グッドナフが討論者たちと並んで座っている。なお、その写真には、トニー・スミスやウッドラフ、アイグルハートは写っていない。
18. 原文は「Pollack」。1949年にニューヨークのペリドット画廊で個展を行っている Reginald Pollack（1924～2001年）という画家もいるが、彼は当時まだ無名の画学生で（ペリドットは彼の兄が設立した画廊）、年齢的にも若過ぎることから、この参加依頼状に記されている「Pollack」とは Reginald Pollack ではなく、Jackson Pollock のはずである。グッドナフは他にもこの参加依頼状で Barnett Newman のことを「Neuman」、Theodore Roszak のことを「Rosack」と誤記している。
19. 大島「Part 1」88～89頁参照。

20. パーと抽象表現主義の関係性については、次の文献を参照。大坪健二『アルフレッド・パーとニューヨーク近代美術館の誕生——アメリカ二〇世紀美術の一研究』三元社、2012年、111～139頁；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。
21. サンドラーは、それらの他にピーター・ブーサとロバート・ジェイ・ウルフの二名を挙げている（どちらの組織で登壇したのかや演題／概要は不明）。Sandler, *Sweeper-Up After Artists*, 27.
22. Dorothy Gees Seckler, “A History of the Provincetown Art Colony,” in *Provincetown Painters, 1890’s-1970’s*, ed. Ronald A. Kuchta (Syracuse, N.Y.: Everson Museum of Art, 1977), 64; Mary Davis MacNaughton, “Adolph Gottlieb: His Life and Art,” in *Adolph Gottlieb: A Retrospective*, by Lawrence Alloway and Mary Davis MacNaughton (New York: The Arts Publisher, 1981), 47; Dore Ashton, “Midcentury Cultural Milieu,” in *Weldon Kees and the Arts at Midcentury*, ed. Daniel A. Siedell (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2003), 24.
23. フォーラム 49 はおそらく〈芸術家の主題〉校の金曜夜のセミナーをモデルとしていると、ドリー・アシントンには指摘している。Ashton, “Midcentury Cultural Milieu,” 24.
24. 同回のその他のスピーカー／パネリストはジョージ・ビドル（画家）とサージ・シャメイエフ（建築家）。Seckler, “A History of the Provincetown Art Colony,” 64.
25. Jack Breckenridge, “A Conversation between Adolph Gottlieb and Jack Breckenridge,” *Phoebus: A Journal of Art History*, no. 2 (1979): 91.
26. 同回のその他のスピーカーはカール・ナース（画家）、ポール・モチャニー（ユナイティッド・プレスの美術批評家）、スチュアート・プレストン（ニューヨーク・タイムズの美術批評家）、フレデリック・ライト（ボストン現代美術館のエデュケーション・ディレクター）。Seckler, “A History of the Provincetown Art Colony,” 66.
27. José Ortega y Gasset, “On Point of View of the Arts,” trans. Paul Snodgrass and Joseph Frank, *Partisan Review* 16, no. 8 (August 1949): 834.
28. Samuel M. Kootz, introduction to *The Intrasubjectives* (New York: Samuel M. Kootz Gallery, 1949), no pagination.
29. Robert Goodnough, “Subject Matter of the Artist: An Analysis of Contemporary Subject Matter in Painting as Derived from Interviews with Those Artists Referred to as the Intrasubjectivists” (1950), in *Subject Matter of the Artist*, ed. Harrison, 25-66.
30. “The Ides of Art: 14 Sculptors Write,” *Tiger’s Eye*, no 4 (June 1948): 73-84.
31. 筒井宏樹「1940年代のアメリカにおけるリトルマガジンの研究」『鹿島美術研究』年報第32号別冊（2015年）、532頁。
32. “19 Young Americans: LIFE Presents a Selection from the Country’s Best Artists Under 36,” *Life* 28, no. 12 (20 March 1950): 82-93.
33. メアリー・ゲイブリエルによれば、スタジオ 35 の若者たちは、その記事ではスタモスとスターンの二人しかニューヨークの最も先進的な若手芸術家が選ばれていなかったことに反発した。「スタジオ 35 の若い芸術家たちは、応答として、『36歳未満の14人』という名称の抗議展を企画して、そのアーティスト・スペースに4月のはじめの二週間、作品を展示した。同展で展示された者たちには、グレース [・ハーティガン]、アル [・レスリー]、イレイン [・デ・クーニング]、フランツ [・クライン]、ラリー [・リバーズ]、ミルトン [・レズニック] などがいた。同展の参加規程は、先進的で、若手で、その『ライフ』記事で除外されており、契約画廊のない芸術家であること、というものであった」。Mary Gabriel, *Ninth Street Women* (New York, Boston, and London: Back Bay Books, 2019), 292. なお、クラインは同展の時点で39歳だったので、クラインも出品していたというのは疑わしい。
34. 1948年には『ライフ』誌の主催で、批評家等によるモダンアートについての討論会が開催されていた。

- スタモスはその討論会の記事でも、バジオテス、デ・クーニング、ゴットリーブ、ポロックとともに「アメリカの若き過激主義者たち」として紹介されていた。Russell W. Davenport with Winthrop Sargeant, “A Life Round Table on Modern Art: Fifteen Distinguished Critics and Connoisseurs Undertake to Clarify the Strange Art of Today,” *Life* 25, no. 15 (11 October 1948): 62-63.
35. Norman Lewis, interview by Vivian Browne, Camille Billops, and James Hatch, 23 August 1973, tape recording, Hatch-Billops Archive, New York; Ann Eden Gibson, “Black Is a Color: Norman Lewis and Modernism in New York,” in *Norman Lewis: Black Paintings, 1946-1977*, by Kinshasha Holman Conwill et al. (New York: Studio Museum in Harlem, 1998), 29 n. 57.
36. Louise Bourgeois, interview by Ann Eden Gibson, 24 February 1987, New York; Gibson, “Black Is a Color,” 29 n. 57. See also Louise Bourgeois, “Interview with Trevor Rots” (1990), in *Louise Bourgeois: Destruction of the Father / Reconstruction of the Father; Writings and Interviews 1923-1997*, ed. Marie-Laure Bernadac and Hans-Ulrich Obrist (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998), 192.
37. Willem de Kooning, “de Kooning on Pollock: An Interview by James T. Valliere,” *Partisan Review* 34, no. 4 (Fall 1967): 604.
38. Goodnough, “Subject Matter of the Artist,” 48-49.
39. “The Western Round Table on Modern Art (1949),” ed. Douglas MacAgy, in *Modern Artists in America*, 24-39.
40. Clyfford Still, “Notes and Letters,” in *Clyfford Still*, ed. John P. O’Neill (New York: Metropolitan Museum of Art, 1979), 26.
41. Natalie Edgar, ed., *Club Without Walls: Selections from the Journals of Philip Pavia* (New York: Midmarch Arts Press, 2007), 72, 143.
42. Mark Rothko, “How to Combine Architecture, Painting, and Sculpture” (1951), in *Mark Rothko: Writings on Art*, ed. Miguel López-Remiro (New Haven and London: Yale University Press, 2006), 74.
43. 大島「Part 1」76頁参照。
44. [Motherwell and Reinhardt], introduction to “Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” 9.
45. Lewis, interview by Browne, Billops, and Hatch; Gibson, “Black Is a Color,” 29 n. 57; Norman Lewis, “Norman Lewis (1909-1979): Visual Artist,” interview by Vivian Browne, 29 August 1974, in *Artist and Influence*, vol. 18, ed. James V. Hatch, Leo Hamalian, and Judy Blum (New York: Hatch-Billops Collection, 1999), 76.
46. [Motherwell and Reinhardt], introduction to “Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” 9.
47. “Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” ed. Goodnough, 8-23. (邦訳：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]、100～111頁；「二日目（1950年4月22日）」『Studio 138』2号 [2022年]、108～117頁；「三日目（1950年4月23日）」『Studio 138』3号掲載予定。）
48. Clifford, “Chronology,” 1:198.
49. Postscript to *Artists’ Sessions at Studio 35 (1950)*, ed. Goodnough, 55.
50. George Wittenborn, Inc. Papers, The Museum of Modern Art Archives, New York, I.C.27-29.
51. “Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” ed. Goodnough, 17. 原文は次のとおり。「*Barr*: What is the most acceptable name for your direction or movement? (it has been called abstract-expressionist, abstract-symbolist, intra-subjectivist, etc.)? [sic]」。
52. 現存するドラフトでは、「“direct” art」ではなく「true art」や「“true” art」となっている。George Wittenborn, Inc. Papers, The Museum of Modern Art Archives, I.C.28-29.
53. ニューマンは、1948年の「崇高はいま」で、「我々は、そのリアリティが自明な [self-evident] イメージを創造している」と述べていた。Barnett Newman, “The Sublime Is Now” (1948), in *Selected Writings and Interviews*, ed. O’Neill, 173.

54. “Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” ed. Goodnough, 22.
55. のみならず、出版された討論会録自体が、そのデ・クーニングの発言をもって唐突に終わりになっている。現存するドラフトの一つでは、そのデ・クーニングの発言のあとも、レターサイズで七ページ半にわたる議論が記載されている。しかし、その議論は主に彼らの「コミュニティ」についてのものである。George Wittenborn, Inc. Papers, The Museum of Modern Art Archives, I.C.28. 「コミュニティ」の問題については、本論でのちに取り上げて考察する。
56. Alfred H. Barr, Jr., *Matisse: His Art and His Public* (New York: The Museum of Modern Art, 1951), 264.
57. Les Levine, “The Spring of ’55: A Portrait of Sam Kootz by Les Levine,” *Arts Magazine* 48, no. 7 (April 1974): 34.
58. Robert Motherwell, “Reflections on Painting Now” (1949), in *The Collected Writings of Robert Motherwell*, ed. Stephanie Terenzio (New York: Oxford University Press, 1992), 67.
59. Robert Motherwell, “The New York School” (1950), in *Collected Writings of Robert Motherwell*, ed. Terenzio, 76-81. (この文献は、マザウエルがその発表用原稿に 1950 年 12 月 10 日にいくらか修正を施したバージョンのようである。Ibid., 76.)
60. Robert Motherwell, “Preface [“The School of New York”] to *Seventeen Modern American Painters*” (1951), in *Collected Writings of Robert Motherwell*, ed. Terenzio, 82, 84 n. 3.
61. Robert Motherwell, *The School of New York* (Beverly Hills: Frank Perls Gallery, 1951), no pagination; Motherwell, “Preface [“The School of New York”] to *Seventeen Modern American Painters*,” 83.
62. Letter (copy) from Clyfford Still to Frank Perls, 1951, Clyfford Still Archives, Clyfford Still Museum, Denver, CPSA.F001.S007.SB001.B002.F001.001.2.
63. 「Abstract Expressionism」という用語そのものの使用は、1919 年にオスヴァルト・ヘアツォークが、抽象の次元へと入ったドイツ表現主義を「Der abstrakte Expressionismus」と呼んだことにさかのぼる。それが 1946 年にコーツによってアメリカのホフマンたちの新しい絵画に対して用いられるようになるまでのプロセスについては、次の文献等を参照。William C. Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America* (Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1983), 171 n. 1; Helen A. Harrison, “The Birth of Abstract Expressionism,” in *Abstract Expressionism: The International Context*, ed. Joan Marter (New Brunswick and London: Rutgers University Press, 2007), 13-16.
64. Robert M. Coates, “The Art Galleries: Abroad and at Home,” *New Yorker* 22, no. 7 (30 March 1946): 83.
65. Robert M. Coates, “The Art Galleries: The Abstract Expressionists and Others,” *New Yorker* 27, no. 46 (29 December 1951): 58.
66. Edgar C. Schenck, Patrick J. Kelleher, and Roger Squire, introduction to *Expressionism in American Painting* (Buffalo, N.Y.: Albright Art Gallery, 1952), 23.
67. また 1952 年前半には、ザ・クラブで「抽象表現主義」をタイトルあるいはサブタイトルに掲げた公開討論会が何回か行われてもいた。それらは、『抽象絵画』と『表現主義』は同じ一つの美学の二つの極ではないかという[トマス・B・]ヘスの考えの是非を議論すべく、パヴィアが企画したものであった。しかしながら、ザ・クラブにおける「抽象表現主義」という用語の使用の実態は複雑である。パヴィアによれば、ザ・クラブにおいて「抽象表現主義」という言い方が「真の名称として芸術家たちからは是認されたことは一度もなく」、それは便宜的に用いられていただけのものであった。「抽象」とは幾何学的で純粋性を志向するものであり、そして感情性豊かな「表現主義」は具象の問題であるという、現在から見ればかなり狭い考え方が、1952 年当時はまだある程度あったようである。それゆえ「抽象」と「表現主義」は相容れないものであると考える者たちもおり、ザ・クラブのそれらの討論会では、ヘスの考えをめぐる意見の対立は強くなっていったという。「抽象表現主義」という名称の主な難点は、「抽象の芸術家と具象の芸術家の不吉な協調を暗示し、抽象的なものよりも、少し抽象度の落ちるものの方をより重要としてしまう」ことであったとパヴィアは述べている。結局、1952 年 4 月 4 日の七回目をもって、ザ・クラブでのその一連の討論会は打ち切れ、「抽象表現主義」という名称も、その組織内で（少なくともその時いったん）取り下げられた。P. G. Pavia, “Unwanted Title:

- Abstract Expressionism,” *It is.*, no. 5 (Spring 1960): 8-11. Cf. Edgar, ed., *Club Without Walls*, 109-21.
68. C. Ludwig Brummé, “Contemporary Sculpture: A Renaissance,” *Magazine of Art* 42, no. 6 (October 1949): 216-17.
69. Andrew Carnduff Ritchie, *Sculpture of the Twentieth Century* (New York: The Museum of Modern Art, 1952), 31, 36-37. なお、同書においてリッチーは、リッポルドとラッソーの二人は「抽象表現主義」ではなく「構成主義」に分類している。
70. Clement Greenberg, “Symposium: Is the French Avant Garde Overrated?,” *Art Digest* 27, no. 20 (September 1953): 12, 27.
71. Robert Motherwell, “Postscript to the Preface [“The School of New York”]” (1951), in *The Writings of Robert Motherwell*, ed. Dore Ashton with Joan Banach (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2007), 156.
72. グッドナフ編、大島訳「一日目」101 頁。“Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” ed. Goodnough, 10.
73. Selden Rodman, “Jackson Pollock,” in *Conversations with Artists* (New York: Devin-Adair Co., 1957), 82.
74. Gladys Shafran Kashdin, “Abstract-Expressionism: An Analysis of the Movement Based Primarily upon Interviews with Seven Participating Artists” (Ph.D. diss., Florida State University, 1965), 58. See also Breslin, *Mark Rothko*, 257.
75. Kashdin, “Abstract-Expressionism,” 54.
76. Barnett Newman, “The New York School Question: Interview with Neil A. Levine” (1965), in *Selected Writings and Interviews*, ed. O’Neill, 263.
77. 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、144 頁。)
78. Clement Greenberg, “‘American-Type’ Painting” (1955/1958), in *Art and Culture: Critical Essays* (Boston : Beacon Press, 1961), 209-10, 228. (邦訳：クレメント・グリーンバーグ、大島徹也訳『「アメリカ型」絵画』『グリーンバーグ批評選集』藤枝編訳、113 頁、139 頁。) ここではグリーンバーグは、彫刻家ではデイヴィッド・スミスのみを挙げているが、『マガジン・オブ・アート』誌 1949 年 3 月号に掲載された「アメリカ美術の状況」という誌上シンポジウムでは、「今日のアメリカの絵画と彫刻において、様式における何か一つの明確なトレンドないし傾向はあるか。第二に、そうであろうがなかろうが——すなわち、多様であろうと統一であろうと——今日アメリカでなされていることは、『アメリカ的』と呼ばれるのにふさわしい顕著な特徴を備えているか。[……]」という同誌編集長のゴールドウォーターによる問いに対して、自分の回答を次の文章で始めている。「私の見解では、現代美術において、一つのはっきりとアメリカ的なトレンドがある。メインストリームに独自の貢献をなす見込みのあるものであり、外国で展開されているものの単なる一地方的変化ということではないトレンドが」。そしてグリーンバーグは、そのトレンドに含まれる者の例として、画家ではゴーキー、ポロック、デ・クーニング、ゴットリーブ、マザウエル、ロバート・デ・ニーロ、彫刻家ではデイヴィッド・スミスの他、ロザックとリプトンを挙げている。“A Symposium: The State of American Art,” *Magazine of Art* 42, no. 3 (March 1949): 83, 92.
79. 1965 年には、グッドナフは 1940 年代末から 1950 年代を振り返って、バジオテス、ロスコ、デ・クーニング、ポロック、マザウエル、ニューマンといった芸術家たちについて、次のように述べている。「それぞれの芸術家は個人として行動し、多かれ少なかれ自分自身の傾向を有していたが、そこには強い集団精神 [a strong group spirit] があった。それは見たところ、ヨーロッパの美術界からの自立というこれまでになかった感覚、そして、一つのニューヨークの派[a New York school]が発生してきているという考えから生じたものである」。Robert Goodnough, “Postscript: The Forties,” *Artforum* 4, no. 1 (September 1965): 32.
80. グッドナフ編、大島訳「一日目」101～104 頁。“Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” ed. Goodnough, 10-11.
81. George Wittenborn, Inc. Papers, The Museum of Modern Art Archives, I.C.27. ここでのゴットリーブの発言は、所どころ言葉足らずで、文脈もきちんと整理されていないが、関連部分を訳出しておく、次の通り

である。「現在では国中の学生たちの大部分が、抽象的と言われるやり方で描いています。[……] かつて印象主義は、ナショナル・アカデミー・オブ・デザインによって公式に採用されました。長年の間、アカデミックな絵画と呼ばれていたものは、実に印象主義だったのです。私たちは抽象絵画のアカデミー版に近づいているように、私には思われます。そのことは私たちがここに集まっていることといくらか関係があると、私は思っています。というのは、私たちには個々の相違点がありますが、それでも相互間の敬意に基づいて、また、ここにいる画家たちはアカデミック [ではない] という感覚に基づいて会合を開くことの基盤となるものが存在している、と思うからです。私たちはそういった区別を付けるべきで、[アカデミズムに] 抽象絵画の観念を加えるべきで、そして、そのアカデミック・バージョンから自分たち自身を切り離すべきです」。なお、「現在では国中の学生たちの大部分が」というのは誇張である。

82. George Wittenborn, Inc. Papers, The Museum of Modern Art Archives, I.C.27.

83. その中には、シュルレアリストのコーネルや、何世代か前のモダニストで比較的具象性の強いマリリン（1870-1953）なども入っており、例外はあった。（しかしながら、何らかの理由により、コーネルもマリリンも討論会に出席することはなかった。「非常に先進的な」他の参加依頼対象者たちとの違いに対する自覚から、参加を避けたのだろうか。）

84. “Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” ed. Goodnough, 17.

85. George Wittenborn, Inc. Papers, The Museum of Modern Art Archives, I.C.28.

86. 「抽象表現主義」の芸術家の十分なリストは現在まで存在しないが、たとえば 21 世紀に入って刊行された抽象表現主義の総覧的書物や浩瀚な概説書として、次のものがある。Marika Herskovic, ed., *American Abstract Expressionism of the 1950s: An Illustrated Survey* (New York and New Jersey: New York School Press, 2003); Katy Siegel, *Abstract Expressionism* (London and New York: Phaidon, 2011). 1950 年 4 月 8 日付けのグッドナフの参加依頼状(図 3、資料 A)に名前が記載されていた 32 名や実際にその討論会に参加した 25 名の画家・彫刻家のうち、次の 22 名は、上記の二冊の少なくともどちらかにおいて、抽象表現主義者として取り上げられている。画家:バジオテス、ブルックス、デ・クーニング、ゴットリーブ、ホフマン、ルイス、マザウエル、ニューマン、ポロック、ブーセット＝ダート、ラインハート、スタモス、スティル、トビー、トムリン。彫刻家:ブルジョワ、キャラリー、ファーバー、ヘア、ラッソー、リプトン、デイヴィッド・スミス。

[図版出典]

- 図 1 “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 2 Ad Reinhardt papers, 1927-1968, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 5, Folder 6.
- 図 3 Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York.
- 図 4 <https://worcester.emuseum.com/objects/27428/untitled?ctx=eb1ffd5b-cbce-4e60-8fd2-4e6f51eee189&idx=6>
- 図 5 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490194?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=franz+kline&offset=0&irpp=20&pos=1>
- 図 6 Ellen G. Landau, *Jackson Pollock* (New York: Harry N. Abrams, 1989), 180.
- 図 7 Richard Schiff, Carol C. Mancusi-Ungaro, and Heidi Colman-Freyberger, *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*, ed. Ellyn Childs Allison (New York: Barnett Newman Foundation; New Haven and London: Yale University Press, 2004), 215.
- 図 8 John Elderfield et al., *de Kooning: A Retrospective* (New York: The Museum of Modern Art, 2011), 218.
- 図 9 David Anfam, *Mark Rothko: The Works on Canvas, Catalogue Raisonné* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), 325.
- 図 10 <https://www.washburngallery.com/artists/ilya-bolotowsky?view=slider#4>
- 図 11 <https://www.washburngallery.com/artists/alice-trumbull-mason?view=slider#3>
- 図 12 <https://www.freemansauction.com/auction/lot/15-gerome-kamrowski-american-1914-2004/?lot=442275&sd=1>
- 図 13 <https://www.michaelrosenfeldart.com/artists/leon-kelly-1901-1982/selected-works/5>

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



図1 スタジオ35での芸術家討論会 1950年 Photograph by Max Yavno

上半分(左から): シーモア・リプトン、ノーマン・ルイス、ジミー・エルンスト、ピーター・グリップ、アドルフ・ゴットリーブ、ハンス・ホフマン、アルフレッド・H・バー・ジュニア、ロバート・マザウェル、リチャード・リップホルド、ウィレム・デ・クーニング、アイブラム・ラッソー、ジェイムズ・ブルックス、アド・ラインハート、リチャード・ブーセット=ダート。

下半分(右から): ジェイムズ・ブルックス、アド・ラインハート、リチャード・ブーセット=ダート、ルイズ・ブルジョワ、ハーバート・ファーマー、ブラッドリー・ウォーカー・トムリン、ジャニス・ピアラ、ロバート・グッドナフ、ヘッダ・スターン、デイヴィッド・ヘア、バーネット・ニューマン、シーモア・リプトン、ノーマン・ルイス、ジミー・エルンスト。

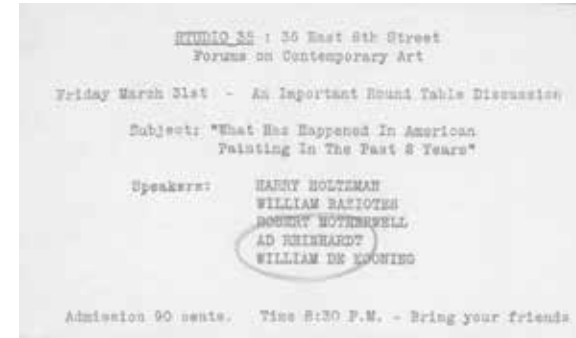


図2 スタジオ35の金曜夜のセミナー
「ここ二一年間にアメリカ絵画に何が起きたか」
(1950年3月31日)の案内状



図3 ロバート・グッドナフから
アドルフ・ゴットリーブへの手紙 1950年4月8日
© Adolph and Esther Gottlieb Foundation,
New York, NY



図4 フランツ・クライン《無題》
1949年 油彩/メソナイト 101.6×76.2 cm
Worcester Art Museum

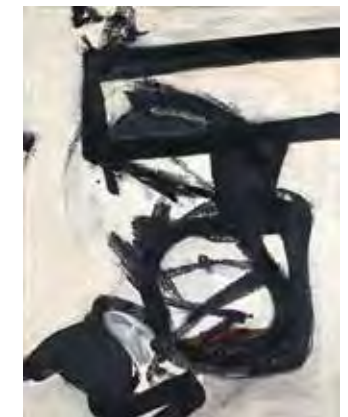


図5 フランツ・クライン《ニジンスキー》
1950年 エナメル塗料/キャンバス
115.6×88.6 cm
Metropolitan Museum of Art, New York



図6 ジャクソン・ポロック《ナンバー1A, 1948》
1948年 油彩・エナメル塗料/キャンバス
172.7×264.2 cm
The Museum of Modern Art, New York



図7 バーネット・ニューマン《ツンドラ》1950年
油彩/キャンバス 182.3×226.1 cm
Collection Mrs. Jack M. Farris, La Jolla

【資料 A】スタジオ 35 での芸術家討論会の参加依頼状（大島徹也 訳）



図8 ウィレム・デ・クーニング《発掘》1950年
油彩・エナメル塗料／キャンバス
205.7×254 cm Art Institute of Chicago



図9 マーク・ロスロ《無題》1949年
油彩／キャンバス 206.7×168.6 cm
National Gallery of Art, Washington, D.C.



図10 イリヤ・ポロトウスキー《黒い光》1950年
油彩／キャンバス 55.9×86.4 cm



図11 アリス・トランブル・メイソン
《大きな形体に対抗する小さな形体》
1949年 油彩／キャンバス 66.7×92.1 cm



図12 ジェローム・カムロウスキー《緊急時》
1949年 油彩／キャンバス
121.9×91.4 cm



図13 レオン・ケリー《鳥類学的カーニバル》
1947年 油彩／キャンバス 58.7×73.7 cm

1950年4月8日

ニューヨーク州 ブルックリン区
ステート・ストリート 130 番地
アドルフ・ゴットリーブ様

ゴットリーブ様

拝啓 4月21日から23日まで（金・土・日）のそれぞれ16:00~19:00に、一般には非公開の討論会が開催されますので、これにご出席いただき、ご自身の仕事およびアメリカの現代絵画・彫刻についてのご意見を述べてくださいますようお願い申し上げます。（会場：スタジオ35、東8丁目35番地）

この討論会の目的は、出版のための、そして、願うに表現における現在進行中のすべての重要な様相をカバーする、そのような情報を生み出すことです。軽い飲食物が出される予定で、そうした打ち解けた話し合いを通じて貴重な情報が記録されうると考えております。

十分な能力を持った速記者一名が議論をすべて書き留め、それが編集されて、出版前に貴殿の承認を得るため貴殿のもとに戻されます。写真家一名が同席し、一連の進行を撮影します。成果として貴重なドキュメントが出来上がることを期待しております。

ご出席くださるかどうか、私までお知らせくださいませ。

現在、次の芸術家の方々をお招きしているところです。

バジオテス	グレーヴズ	プーセット=ダート
ピアラ	ヘア	ラインハート
ルイズ・ブルジョワ	ホフマン	ロザック
ブルトマン	リップولد	ローゼンボーク
カルダー	リプトン	デイヴィッド・スミス
キャラリー	マッカイヴァー	トニー・スミス
コーネル	マリン	スタモス
エルンスト	マザウエル	ヘッダ・スターン
ファーバー	ニューマン	スティール
ゴットリーブ	ポロック	トビー
デ・クーニング		トムリン

モデレーター（予定）：

リチャード・リップولد
アルフレッド・パー
ロバート・マザウエル

敬具

ニューヨーク州 ニューヨーク市
ハドソン・ストリート 639½番地
ロバート・グッドナフ

電話：WAtkins 9-3342

スタジオ 35 での芸術家討論会 —— 二日目（1950 年 4 月 22 日）*

ロバート・グッドナフ 編 / 大島徹也 訳

ヘッダ・スターン： 絵画のタイトル付けというのは、一つの問題であると思います。画家が自分の絵画に付けるタイトルは、その人を分類するのに役立つはするのですが、これは誤ったことです。長い詩的なタイトルであれ、ナンバーであれ。……どんなタイトルを付けても、それは、何らかの態度を表明することになるように思われます。もし説明的なタイトルを付けても、同じことです。……たとえどんなタイトルも付けないようにしても、誤解は生じます。

アド・ラインハート： もしタイトルが何事をも意味せず、誤解を生じさせるのであれば、なぜ私たちは絵画にタイトルを付けるのでしょうか？

ジェイムズ・ブルックス： 私にとってタイトルは、作品を同定するもの以外の何ものでもありません。私はタイトルを見つけるのにとても苦勞するのですが、そのタイトルはいつも不十分なものです。タイトルが非常に暗示的である場合、それらは一種の欺瞞だと、私は思います。なぜなら、それらは観者をその絵の中に投げ入れるのではなく、その絵から放り出してしまうからです。しかし、ナンバーも不十分です。

アドルフ・ゴットリーブ： スターンさんが提起した論点は避けて通れないと思います。すなわち、芸術家が絵画にタイトルを付ければ、その時必ず、その人の態度についての何らかの解釈が生み出されることになるのです。言葉によるものであれナンバーであれ、皆がタイトルを使うのであれば、タイトルというものは必要であるというのは、明白なことに思われます。展覧会だとか作品同定だとか批評家たちの便宜のために、一枚の絵を呼ぶ何らかの方法がないといけません。芸術家は、自分の絵のタイトルを案出する際、自分の態度をどのようなものにするのか決めなければならないと、私には思われます。

アルフレッド・H・バー・ジュニア（モデレーター）： タイトルはある種必要なものだと、ほとんどの人たちが考えているようです。どなたか、作品について補足するうえでタイトルは真に有用であると考えている方はいますか？

ラルフ・ローゼンボーグ： 私たちは見えない観衆を相手にしているため、タイトルは常に恣意的になります。タイトルを付ける理由は、何らかの繋がりを誰も彼も持たねばならないとい

* “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「二日目」のパート（14～16 頁）の全訳。「一日目」の全訳は本誌『Studio 138』1 号（2021 年）に掲載済み。「三日目」の全訳は本誌 3 号に掲載予定。

うことです。私は出品作のタイトルに 1 から 20 までのナンバーを用いた展覧会を行ったことがあるのですが、レビューの段になると、批評家たちは、6 番は 4 番より良いなどとやったわけです。私は、観者が自分でタイトルを考えてくれたらなあと思います。

リチャード・プーセット＝ダート： もし私たちが皆、ナンバーを用いるのが良いということになれば、それはすごいことでしょう。音楽の場合は、彼らにはこのジレンマはありません。そういうことになれば、人々は作品をただ見るようにさせられ、そして自分自身の経験を見出そうとさせられるでしょう。

ジミー・エルンスト： そのようなこと——絵にナンバーでタイトルを付けるようなことをするのは、私は反対ですね。人々が私を何に分類するかや、人々がタイトルを理解できるのかどうかは、私は特には気にしません。絵は私に何かを暗示してくるか、あるいは何かが私の頭の中にぱっと入ってくるのです——そうして私は、絵にそのタイトルを付けます。

デイヴィッド・スミス： 私は、タイトルは作品同定の積極的な手段だと思います。私は、どんな芸術作品も、そのタイトルが理由で嫌ったことは一度もありません。そうしてきた唯一の人々は批評家でした。なぜなら彼らは、その作品を好きでなかったからです。

ラインハート： 美学的な理由からだったはずですが、タイトルを放棄するという問題が先に出ていました。「静物」や「風景」のようなタイトルでさえ、一枚の絵画について何も語りはしません。絵画が何らかの種の指し示しや連想を有している場合には、芸術家はタイトルを付ける傾向があると思います。これが、非常に多くの現代画家たちにおいてはタイトルが用いられない理由だと思います——タイトルは、その絵画自体とは何も関係がないからです。

バー（モデレーター）： タイトルに非常に重きを置く画家たちもいますが。

ロバート・マザウエル（モデレーター）： スターンさんは現実的な問題を論じていると思います。すなわち、我々の仕事の内容とは何か、です。私たちは実際のところ何をしているのでしょうか？問題は、まだ名付けられていないものをどうやって名付けるのかということです。

バー（モデレーター）： このことについて、いくらか情報を得たいと思います。自分の絵や彫刻を名付けるという方は挙手していただけますか？

（ほとんどが挙手する。）

自分の絵に単にナンバーを付けるだけという方は、どれくらいいらっしゃいますか？

（三人が挙手する。）

自分の絵にまったくタイトルを付けないという方は、どれくらいいらっしゃいますか？

(一人も挙手せず。)

(注記：この手続きに対して複数の反対が出る。)

デイヴィッド・ヘア： 私には、それはささいな問題のように思われます。タイトルには、概して二つの種類があります。詩的なものと、内容を示すものです。ナンバーというのは、責任を引き受けることの拒否でしかない、私には思われます。

ウィリアム・バジオテス： 記憶ないし経験から始めて、その経験を描いていく人たちもいますが、一方私たちのうちの幾人かにとっては、そうする行為自体が経験となります。それゆえ私たちは、なぜ自分が一点の特定の作品に従事しているのか、完全に分かっているわけではありません。そして、私たちは言葉の問題より造形的な問題に関心があるため、一枚の絵を開始したら、終わりまでやり切ってしまう、そこで止めて、タイトルについてはまったく何もしないということもありうるのです。すべての絵は連想に満ちています。

ラインハート： シュルレアリスムの仕事においては、タイトルはとても重要です。しかし、我々に関しては、重点は描く経験にあるのであって、他のいかなる経験でもありません。タイトルに対して私が抱いている唯一の不服は、それが虚偽的なものだったり、トリッキーなものだったり、あるいはその絵画自体は持っていない何かが付加えられる時です。

スターン： 私が自分の絵画についてどう感じているかを正確に知る権利は、誰も持っていないと思います。私の場合、それはあまりに個人的なことであるため、絵画に主観的なタイトルを付けることはできないように思われます。

バー (モデレーター)： 絵画を言葉によって豊かにすることは可能だと思いますか？

ウィレム・デ・クーニング： もし芸術家が自分の絵にいつもタイトルを付けることができるならば、それは、その芸術家は常に非常に明晰であるわけではないということを示していると思います。

アイブラム・ラッソー： 私は、一体の立体構成にタイトルを付ける際、いかなる意味もない語もしくは音節の組み合わせを用いてきています。近頃では、船の名付け方のように、星やその他の天体の名前を使うようにしています。そのようなタイトルはただの名前であって、それらの立体構成が何かを表現していたり象徴していたり描写していることを暗示することはあり

ません。一点の芸術作品は、一つの自然の作物さくぶつのようなものなのです。

ハーバート・ファーバー： 私たちがここまで皆で言ってきたことは、一枚の絵画あるいは一体の彫刻の名称が、これまで以上に一つの問題として重要になっているということです。聖母マリア被昇天やキリスト磔刑の作品というのは、いかなるタイトルも必要としませんでした。作品にナンバー付けすることはその問題を現実上回避していると、私は思います。なぜなら、作品にナンバー付けするということは、これは純粋な絵画あるいは彫刻であるということ——それは他のいかなる領域とも関係なくそれ自体で存立しているということ——を、承認ないし表明ないし宣言することだからです。我々は、この広大で豊かな世界から、自分で隔離してしまうべきではありません。

バー (モデレーター)： 作品のタイトル付けについてのこの議論があとどれくらい続くのか私は分かりませんが、興味深い問題がかなりたくさん含まれています。タイトルには次の三つのレベルがあるように、私には思われます。(1) 単に便宜上の問題として。(2) 説明としての、あるいは一種の責任のなすり付けとしての、特にうまく機能するわけではないタイトルという問題。(3) そこでは言葉がその芸術作品の積極的な一部であり、そしてその言葉とその絵の間に魅力あるいは衝突が生じさせられている、そういったシュルレアリスム的なタイトル。私が皆さんのやり取りをお聞きしたいのは、これらのうちの二つ目に関してです——すなわち、芸術作品における特定の感情の問題です。一般大衆は、作品におけるその要素に非常に興味を持っています。芸術家は作品を制作していた時、どのように感じていたのでしょうか？それは苦痛的なものでしたか？愛だとか不安だとかいった問題でしたか？芸術家はたいいてい、その絵を観ても何の導きも得ません。そこにおいて、タイトルという要素が役立ってきます。タイトルはそれと同時に、その絵の意味を大いに歪めてしまうかもしれません。しかし、絵画のプロセスの問題に戻れば、愉悦や悲痛や不安といった意識的な感情は（どなたが答えてくださるにせよ）自分の作品を作ることにどれくらい重要なのでしょうか？

プーセット=ダート： 私は、真の芸術作品はただ単に無題であるべきではないと考えますが、無署名であるべきとは思っています。

バーネット・ニューマン： 観衆の助けとなるよう、主題を同定することによって絵にタイトルを付けていくことがもし私たちに可能であれば、それは非常に良いことだろうと思います。タイトルの問題は純粋に一つの社会的事象だと私は思っています。主題を同定することができれば、あとは多かれ少なかれ同じ物語です。それは、次の二つのうちのどちらかを含意しているかもしれません。(1) 我々は、自分の主題を同定できるほど賢くはない。あるいは、(2) 言語は非常に破綻をきたしているため、我々はそれを用いることはできない。私は、両方とも間違いだと思っています。言語を見つける可能性はなお存在していると思いますし、私たちは十分に賢いと思います。ひょっとしたら私たちは、そこでは作品がそれ自体のために観られねば

ならないという絵画の新しい在り方へと達しつつあるのかもしれませんが。

リチャード・リップOLD (モデレーター)： 私たちは問題から逸れていっているように思います。問題は、絵の主題の説明——特にバーさんが挙げた、私たちが感じたかもしれない感情的経験に関するものでした。

バー (モデレーター)： 私は、その種の問題について議論を続けたいとは思っていませんが、本当のところ、タイトルの問題ではなくて、悲痛であれ喜びであれ愉悦であれ不安であれ、そういった感情については関心がありました——芸術作品を創り出すことにおいて、それらの感情が意識的にどれくらい重要であるのかという問題です。芸術作品は、自信ないし愉悦の行為なののでしょうか？

ルイズ・ブルジョワ： 私は、芸術家が起床して絵筆やペインティング・ナイフを手を取る理由を分析しようと思います——なぜ芸術家はそうするのでしょうか？それは、次のどちらかが理由だと私は感じています。一つには、芸術家は突然怖くなって、空虚を満たしたくなったから。意気消沈してしまうことを恐れ、それから逃れるためにです。もう一つには、芸術家は愉悦や自信の状態を記録したかったから。それは、空虚や不安の感覚とは反対のものです。私の選択というのは、私の場合においてなされます。しかし私は、自分自身の場合について語ることに、特に興味がありません。

ブルックス： 絵画に入り込んでくる感情をはっきりさせることは、普通不可能であるように、私には思われます。私たちは、自分が一枚の絵画に表現した悲痛なり喜びから逃れることはできません。一枚の絵画は非常に複雑なものであり、場合によっては非常に曖昧なものです。私たちは、自分自身が何であるのかを自分の絵画を通して確認しているという場合もあるものであり、それは、自分のすべてを、そして自分がそうでありたいと思っている非常に多くのことを意味しています。

デ・クーニング： もしあなたが芸術家なら、問題は、あなたが幸せであろうとなかろうと、一枚の絵をうまく行かせることです。

バー (モデレーター)： 次の質問に対して挙手してくださいませでしょうか。自分の芸術作品が完成した後でそれを名付ける方は、どれくらいいらっしゃいますか？

(13人がこの質問に挙手する。)

作品が半ば終わったところでそれを名付けるという方は、どれくらいいらっしゃいますか？

(6人がこの質問に挙手する。)

作品に着手する前にそれを名付けるという方は、どれくらいいらっしゃいますか？

(1人が応答する。)

(注記：バー氏によれば、上記の挙手数は大体のものに過ぎない。)

リップOLD (モデレーター)： 前から私には、タイトルのことあるいは何を作るのかということは全部、現代に特有の事象であるように思われます。その仕事は、他のいかなる時代においても、今よりはるかに容易でした。かつては、何を描くのかという考えは、すでに前もって決定されていました。私は今、東洋や西洋の中世のような文化の話をしています——それらにおいては、彫刻家は王や女王の像を彫るよう求められていました。王や女王の像を作りたくないからといって不平を言うのは、彫刻家のすることではありませんでした。そして現在でも、そのような人々はいます。現代においては、私たちの制作に押し付けられる規律は私たち自身から生じてこねばならない、と私は考えています。私の場合、タイトルははじめから存在していて、作品の制作中ずっと存在しています。そしてタイトルは、私の信じるどころその作品の終わりへと、私を明確に進ませていってくれます。解明できたらと思っている唯一のことは、私が制作を始める時の意図です。なぜなら、現代ではそれをもって始めるべきというものは他にほとんどない、と私は感じているからです。一連の偶然の中を手探りで進むのは、芸術家のすることではありません。芸術家の仕事とは、職人の仕事でしかありえません。

バジオテス： リップOLDさんの立場は、私の理解では、次の通りです——現在では、作品の始まりにおいては、過去の芸術家たちには完全には論理的であるとは思われなかったであろう何かがある。見たところ私たちは、異なったやり方で始めます。リップOLDさん、あなたが意味しているのはそういうことですか？

リップOLD (モデレーター)： はい。

バジオテス： 私たちが異なったやり方で始めるのは、この現代という時代は芸術家が自分のことをキャンブラーのように感じるころまで来てしまっているからだ、と私は思います。芸術家はキャンバスの上で何かをし、そして何か重要なことが明らかになることを願って運に任せるのです。

* * *

ラインハート： 私は、芸術作品には厳密に何が含まれているのかについて尋ねたいと思います。どんな種類の愛や悲痛がその中にはあるのでしょうか？私は一枚の絵画において、絵画それ自体に対する愛を除いて、どんなものに対する愛も理解できません。もし絵画に対する苦悩以外の苦悩があるのなら、私はそれがどんな種類の苦悩なのだろうか、正確には分かりません。

外的な苦悩はきっと、我々の絵画の苦悩の中には、あまり重大には入り込んでこないでしょう。

パー（モデレーター）： 次の質問について挙手をお願いします。この中で、自分自身だけのために——すなわち、純粋に自分自身の満足のために——ただ一人の審判者としての自分自身のために——制作するという方はいらっしゃいますか？

（ばらばらと何人かが挙手。）

デ・クーニング： それは、誰かないし社会に対して強られる行為ではさほどなく、むしろ信念の行為だと、私は感じています。どんなことがあろうと、人は誰でも自分自身のために制作するのであり、何かを自分で確信することを土台にしてそうするのだと、私は思います。私は、自分の態度をこの世界に押し通しますが、私にはその権利があります——特にこの国においては。私はそれを素晴らしいことだと思えますし、もしそれでうまく行かなければ、それもまたよしです。なぜ我々は過去の歴史を詳しく調べて、居場所を見つけたり、何か同じような立場を取ろうとすべきなのか、私には理由が分かりません。

ジャニス・ビアラ： 私は、芸術作品というものは観衆を得るまでは完成しないと思っています。

マザウエル（モデレーター）： 芸術家自身は、自分の観衆なのでしょうか？

ラインハート： ここにいる芸術家で、自分自身を職人ないし職業人だと見なしている人はどれくらいいますか？社会に対する私たちの関係は、どのようなものなのでしょうか？

ブルックス： 私たちが絵を描く時、私たちは、他の人々も私たちが感じるように感じるものと思っています。

ビアラ： 独力で存在しているものなど何もありません。すべては、他の何かとの関係において存在しているのみです。すなわち、この世界の中で自分ではない別の誰か一人を見つけることができた時にです。

プーセット＝ダート： 祈りは創造的な行為でしょうか？私としては、それはその祈り次第だと思うのですが、しかし、そこに必ず関与する人というのは、当人の他誰もいません。画家は、自分の精神の満足のために描くことが可能ですが、それを皆に向けることも可能です。

デ・クーニング： つい最近フランスで見つかった、絵画の描かれた洞窟があります。それらは、私たちがそれらを発見する前から芸術作品だったのでしょくか？これが質問です。

ニューマン： 私は、リップルドさんの質問に戻りたいと思います——私たちは、自己表現に

関わっているのでしょうか？それとも、世界に関わっているのでしょうか？リップルドさんにとっては、あなた方がもし職人であるのなら、世界に関わることはできず、もし世界に関わっているのであれば、芸術家であることはできない、ということのようです。私たちは、ある程度自身のイメージに合わせて世界を形成していくプロセスにあります。これによって私たちは、職人的レベルから抜け出るので。

デ・クーニング： 絵にタイトルを付けるか否かというこの困難さ——私たちはこの世界をもっと信じるべきだと思います。もしあなたが世界を真に表現するならば、それらのものは、結局は多かれ少なかれ良いものになるでしょう。私は、ニューマンさんが意味していることが分かります。それは、人はこの世界において自分の居場所を得たいと欲する、というような感覚です。

ニューマン： 明示するということについてですが——もしあなたが自分の感情を明示するならば——それが苦悩であれ不安等であれ——不快に感じていると実際に言うのは無作法だと私は考えます。

デ・クーニング： 経験あるいは感情にも、いろいろあると思います。私は、ある部分についてはこの世界にゆだねるべきだと感じています。

ニューマン： 私たちは何らかの一つの主観的な態度から出発するのだと思います。その主観的な態度が、私たちの努力の過程において、世界と関わるようになるのだと思います。

ファーバー： ニューマンさんが述べてきたのは、世界に対して何か態度を取ることから逃れるのは不可能だということですが、私はそれに付け加えたいと思います。私は、次のことをここで議論したいと思います。単なる生き物としてではなく、人間として、しかし単なる実務家や職人としてではない芸術家というものは、ありうるかどうか。なぜなら、もし私たちが何らかの高潔さを少しでも持っているとするれば、それは、男性あるいは女性の人間としてであるからです。

プーセット＝ダート： 現代美術家はなぜ、自分の作品に署名する必要性を感じるのでしょうか？

バジオテス： 私たちは芸術作品を作る時、それが完成したのちには、賞賛を得ないではいられません。

プーセット＝ダート： あるいくつかの文化においては、作品はどれも、署名は入れられませんでした。

バジオテス： もし中世において聖母の絵を制作するよう依頼されたのなら、そもそもそれは賞賛を受けたということなのでした。

ゴットリーブ： 何か言うべきことを本当に持っている作品の場合は、その作品自体がその作品の署名に等しい、というのが答えだと私は思います。

デ・クーニング： 匿名であるような物は何もありません。

ヘア： 一人の人間が作る作品というのは、その人の署名であるわけです。この意味において、芸術は今までに匿名であったことはありません。

ローゼンボーグ： それは素晴らしい問題です。私たちの社会においては、製造業者やビジネスマンなどの人々もいますが、物のアイデンティティのためにそれに署名を入れるのは必要なことです。それでも、どうやったら人は署名を入れることなくアイデンティティを維持することができるのだろうかという問題があります。作品にタイトルを付けたいと思う人はいますか？作品に署名を入れたいと思う人は？

* * *

ノーマン・ルイス： ともあれ、それをどうやって大衆に伝えるのでしょうか？

バー（モデレーター）： あなたは、自分の絵画を大衆にどうやって伝えるかという問題に関心があるのですね？

ルイス： 印象主義の時代には、芸術家たちは自分の仕事を、カフェや自分たちが食事をした場所で見せていました。ひと頃は、芸術家たちはグリニッチ・ヴィレッジの野外展で展示していました。それから連邦美術計画がありました。人々は今ではもはや、芸術家たちとのそういった親密さを持つてはおらず、それゆえ大衆は、実際に何が起きているのか、画家によって何がなされているのかを知りません。私は、組合を作ろうとウォーターフロントで団結したのを覚えています。その時は、人々は組合というものの機能、組合の良い点が分かかっていませんでしたが、次第にそれに気付かされていきました。彼らは組合の必要性を理解したのです。これと同じことが、人々に対する私たちの関係にも当てはまります。私たちがしていることを人々に気付かせるということにおいてです。間違いなくあなた方は人々の無知にぶち当たるでしょう。

ヘア： 若手の芸術家があまりに急に有名になることが、時々あります。その時その人はすでに、その反応の一構成要素になっています。その人は、それを避けることはできません。自分の存在が文化的に認められてその一部となっていることに気付くのは、必ずしもそんなに良いことではありません。

ラインハート： 我々の関与、外部世界に対する我々の関係というのは、正確なところどんなものなのでしょうか？私は、全員がこれについて何か発言するよう求められるべきだと思います。

バー（モデレーター）： 見たところ、多くの人々がこの質問に答えたくなさそうですが。

デ・クーニング： 私は、何かを告白する人は、決して本当の告白者ではないと思っています。我々は職人であると思いますが、本当のところ私たちは、自分が何であるのかを正確には知りません。私たちは、この世界においていかなる立場も有してはいないのです——自分は存在しているということだけをただ主張するだけであるということを除いて、まったくいかなる立場もです。

エルンスト： 私は、社会における自分の立場にかなり満足しています。別の言い方をすれば、私は、トルーマン大統領の像を彫るよう依頼されるよりは、むしろ社会のどの部分とも関わりを持たないでいる方がずっといいと思っています。なぜなら、そんなことには興味がないからです。私たちがここで見落としているのは、我々は我々の反応をすべて現在から引き出せるわけではなく、また我々は過去の経験のみから創造することができるのでもない、という事実だと思います——長らく私はそう考えています。

ブラッドリー・ウォーカー・トムリン： 私たちは、世界との関係における自分の立場を考察する前に、互いとの関係における自分の立場を考察すべきであるように、私には思われます。私は、それがこの討議の要点だと理解していましたし、そのために私たちはこうして集まったのです。きっと、自己表現の問題だけに関心がある人たちもいれば、そうでない人たちもいるでしょうが。

ニューマン： 私は、マザウェルさんの所見を重視したいと思います。すなわち、私たちには次の二つの問題があります。(1) 人間として存在するという問題。(2) 自分たちの仕事における成長の問題。

バー（モデレーター）： この集団は討議的というよりは実践的なものである、という感じがいくらかあるように思われます。何か実践的なことを議論したいか、あるいは我々が真理と考えることを探し求めて先へと進んでいきたいか、皆さんここで議論しますか？

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

■ 第4回研究会

日時：2021年5月22日（土）18:30～21:00

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（1）

司会：森川敬三・大島徹也

参加者数：会場参加12名、Zoom参加16名



（左から）平野泰子、中小路萌美、森川敬三、好地匠、吉川民仁



（左から）好地匠、小池隆英、山口牧子、酒井香奈、大島徹也、小川佳夫、河名祐二



■ 第5回研究会

日時：2021年9月18日（土）18:30～21:00

会場：ロゾー絵画教室

発表者・題目：

岸本吉弘 垂直線が持つ意味——襖絵制作を通じて

吉川民仁 起点となった作品から今日まで

参加者数：会場参加11名、Zoom参加11名



岸本吉弘



吉川民仁

■ 第6回研究会

日時：2021年12月25日（土）17:45～20:00

会場：ロゾー絵画教室

発表者・題目：

小池隆英 色彩の平面と、平面としての絵画

山口牧子 絵画の陰翳と色彩——自作を中心に

参加者数：会場参加12名、Zoom参加4名



小池隆英



山口牧子

■ 『Studio 138』第2号

発行日：2022年3月31日

発行部数：450部

編集後記

一年前に本誌『Studio 138』（ステュディオ・イチ・サン・ハチ）を創刊し、今回2号を予定通り発行することができました。

1号は、思っていた以上の好評をいただきました。たとえば、執筆者たちの個展やグループ展の会場に1号が参考資料として置かれていて、来場者の方が熱心に読んでいらっしゃるのをよく目にしました。また、1号の一つの大きな反響として「Pictorially yours,」という展覧会（表参道画廊、2021年11月1～13日）も開催されました。（同画廊の里井彩里さんに、記して感謝申し上げます。）

本研究会「Studio 138」の作家メンバーたちは、制作はこれまで通り100パーセント行いながら、その上でプラス何十パーセントかのエネルギーを注いで本研究会の活動に取り組んでいます。その目的は、1号掲載の「設立の辞」に記したように、「メンバー各人がアトリエや研究室に籠って独りで制作や研究を重ねるだけでは得られないインスピレーションや情報を互いに与え合い、それによって各人の制作や研究をこれまでにないかたちで発展させること」です。

「2号の原稿執筆は、1号に比べてきつい」という感想を、メンバーの何人かから、彼らの執筆開始前に聞きました。1号で自分の言語的思考をとりあえず書き切ってしまったような人は、特にそうだったのだろうと推測します。しかし、第5回研究会（2021年9月18日）の際、研究会終了後の雑談の中で岸本吉弘さんが、次のように言いました——「すべて書いてしまって、もう何も出てこないということはないだろう。むしろ、いったん出し切って何もなくなったところから新たに自分の中に湧き上がってくるものこそ、重要ではないか」。この言葉は、私自身の胸にも大きく響きました。

本研究会を立ち上げたのは2019年12月22日のことで、その時はまだ新型コロナウイルス感染症（COVID-19）の脅威は一般市民レベルでは及んでおらず、私たちは神楽坂の居酒屋に普通に集まって設立集会を行ったものでした。しかし、その後のコロナの状況は、皆さんご存じの通りです。本研究会は、日頃の私たちの気楽な酒場での芸術談義から発展して、それとお堅い学会発表の「中間の場」として生まれたものですが、コロナのためにかつてのように酒場で熱く語り合うこともなかなかできなくなってしまった現在、この研究会は設立当初に私たちが意図していた以上の意義を、私たちにとって持つようになっています。

本誌は年刊で、5号をもって完結の予定です。次号（3号）がちょうど中間地点となります。紙媒体のバックナンバー（1号）の在庫はもうありませんが、PDF版は何人かのメンバーの個人ウェブサイトでダウンロードできるようになっていますので、バックナンバーをご希望の方は、そちらでPDF版をご入手ください。次号も、どうぞよろしくお願いたします。（TO）

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2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 2022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 東京都八王子市鎌水 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/>