

Studio 138

1

設立の辞

私たちはここに、Studio 138 を設立する。

Studio 138 は「研究会」であり、いわゆる芸術家の「団体」や「派」ではない。私たちは、Studio 138 として集団で美術界に対して何かを問い掛けるといようなことは、何も考えていない。もしそうした行為がなされるとすれば、それはメンバー個々人の次元においてである。

私たちには、似たような芸術的志向を有している部分があるかもしれないが、あくまでそれぞれは独立した存在であり、独自の仕事をなしてきている。そうしたことを互いに認め合ったうえで、私たちは誰かの展覧会オープニング・パーティなどの機会によく集まり、その度に皆で芸術について語り合ってきた。今後ももちろん、それは継続されていくだろう。他方で、2019 年になって私たちは、そうした「酒場での談義」とは一線を画してもう少し組織化された議論の場も持ったらどうだろうかと考えるようになった。とはいえ、「学会での学術的発表」のようなものは、もともと私たちには似合わない。そうして私たちは、その二種類の場の中間的存在として、この Studio 138 を設立することにした。

Studio 138 では今後、メンバー各人による自作論も含めた理論的考察の発表と、それに基づくディスカッションを行っていく。また、何かテーマを決めての討論会や滞在制作等の報告会の開催、さらに当会の冊子の刊行も考えている。そうした活動を通じて、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ができるだろうと、私たちは期待している。

私たちは、Studio 138 の活動には、はじめから期限を設定している。年三回程度の会合を五年続け、それで終わりとすること。党派的になっていくのは、もとより私たちの望むところではない。私たちが最も重視するのは、集団的活動ではなく、あくまでも個々人の仕事である。Studio 138 は、その発展のための研究会である。

各人の長い芸術家人生や研究者人生の中で、その一時期こうした集まりを持つことの意義——それを各人が将来改めて確かに感じるようになるのを願って、私たちはここに Studio 138 を設立する。

2019 年 12 月 22 日

大島徹也、小川佳夫、河名祐二、
岸本吉弘、小池隆英、好地匠、
森川敬三、山口牧子、吉川民仁

* 金田実生と酒井香奈が 2020 年 3 月 19 日に加入、
平野泰子と中小路萌美が 2020 年 7 月 11 日に加入。

目次

設立の辞	2
ボナールの視覚と空間	小池 隆英 4
制作に関しての覚書 1 ——構造から	河名 祐二 11
制作ノート ——立体制作を通じて	岸本 吉弘 20
ドローイングと絵画のあわいに	山口 牧子 26
自作品から論じる「まなざし」の可能性について	平野 泰子 32
表現と材料の選択	吉川 民仁 39
イメージの可逆性 ——その計画と設計	好地 匠 43
描くことについて	酒井 香奈 48
絵画のために ——自作について	中小路 萌美 52
私の描き方 ——自作を振り返って見えたこと	小川 佳夫 58
今は夜を見上げるゆううつ	金田 実生 65
低反射フィルムの役割	森川 敬三 69
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）	大島 徹也 73
スタジオ 35 での芸術家討論会 —— 一日目（1950 年 4 月 21 日）	ロバート・グッドナフ 編 / 大島徹也 訳 100
Studio 138 活動記録 2019-2021	112

ボナールの視覚と空間

小池 隆英

大学浪人とナビ派

Studio 138 第3回研究会（2020年11月14日）では美術の業界用語＜調子＞が話題になり、それぞれ調子に対する解釈や思いがあって、それが聞けて楽しかった。私も同様に、絵を志した頃に初めて覚えた用語が色面と平面であった。平面は、木炭デッサンのようなモノクロームの明暗対比だけでなく色相の対比によっても絵画空間が生まれる、という事を知って色面の対比に夢中になった。現実の世界を、明暗のモノクロームのグラデーションで、色彩にどう置き換えていくかが当時の私にとって一番の課題であった。明暗を色に置き換えるのがとりわけ苦手で、なかなか色が決まらず画面の色がみるみる濁ってドロドロの灰色、グレーになってしまっ取り返しがつかなくなることがよくあった。油絵でもグリザイユ技法という描き方があるが、グレーや茶色などのモノクロームで描いていき、少しずつ色を増やして慣らしていくやり方があるが、私にはどうにもまどろっこしくて、激しい色同士のぶつかり合いに惹かれていった。結果、色彩に夢中になるあまり、形や明暗の問題をないがしろにしまい、浪人が長引いてしまうこととなった。そのドロドロの灰色の画面で苦労している時に、予備校の先生が色彩で参考になる画家として、ヴエイヤールとブラックを教えてくれた。どちらもグレーを色と色の繋ぎとして効果的に使っていて一気に好きになった。あえてグレーを初めから意識的に自分で作るやり方は当時の私にとってとても新鮮で夢中になった。また、ヴエイヤールはボナールと親しく、ナビ派というグループの一員である事も知った。

それまでは印象派くらいしか知らなかったが、ナビ派は興味深く感じられ、ついでに同じメンバーのモーリス・ドニの展覧会が折良く西洋美術館でやっていたので、それも見に行ったりした。ドニの特にグリーン系の色の見せ方に影響を受けた。そのようなわけでその頃は渋めの色の画家が好きで、特にヴエイヤールが一番のお気に入りであった。そのためか残念ながら当時はボナールにはそれほど注目しなかった。好きな部分もあるのだが、同時に不思議な違和感を感じていたのが理由である。ナビ派にはヴエイヤール以外にもポール・セリュジエのような注目すべき画家もいるのだが、抽象に目覚める前だったので同様に見過ごしてしまっていた。私の周りの受験生の間で話題になっていた現代絵画の作家はデ・クーニング、ゴッシーくらいで、しかも具象的な作品に限られていた。また、無意識にフランス、ヨーロッパ偏重になっていて、アメリカは遥かに遠い感じがした。前に挙げた二人もアメリカの画家なのだがヨーロッパからの移民であり、最初に好きになった抽象の画家マーク・ロスコも同じくラトビアからの移民である。大学入学後に抽象に興味を持つようになると、今度は逆にポロック、ニューマン、ルイスなどが好きになり、抽象表現主義のアメリカ一辺倒になってしまっていた。

ボナールとの出会い

そのようなわけで具象ともヨーロッパとも縁遠くなっていた時にたまたま図版で見かけて驚

いたのがボナールのこの作品《食卓の一隅》（図1）である。その頃は抽象で赤い色の作品を制作していたせいもあるが、この絵には赤と黄色の後光が差しているようで驚いた。それまで見向きもしなかったボナールが、抽象絵画を描くようになって、なぜか急に身近に感じられるようになった。その後、ボナールの展覧会は注意して観るようになり、川村記念美術館と国立新美術館で実物を見て、なおさらこの作品の凄さを確信するようになった。テーブルに置かれた果物や籠を描いた何気ない日常の光景だが、この赤には尋常ではない輝きがある。この赤色はテーブルクロスと思われるが、もはやそんなことはどうでもよくて、ただひたすら赤を味わう作品である。赤を魅力的に見せているのは、果物や影に用いられた黄色やナプキンの白、アクセントとしての籠や画面左上の椅子の暗色など、たくさんの要因があるが、何といっても黄色の影である。松浦寿夫氏のボナールについての論評でもボナールの青の系列とオレンジの系列の色彩について興味深い指摘をされており、「通常青は遠距離感に、オレンジは近距離感に結びつく色彩と考えられているが、彼の作品ではそれが逆転しているという点だ」と述べられている¹。この作品でも距離感の逆転というわけではないが、影に通常とは逆の色が使われている。本来、影の色は青系統の場合が多いが（現にボナールも青系統の色を影に使っている場合もある）、この静物画は影が黄色なのが特異であり、また、他の赤のテーブルクロスと白いナプキンの卓上を描いた静物画でも同様に影が黄色なので、ボナールは赤と白との関係から影を黄色にしたのでは？と推察したくなる。絵を描いていると反射的に必要な色を無意識に選ぶことがよくあるが、この影の黄色もそうやって生まれたように思える。ボナールの覚え書きに「1927年2月7日 灰色の中に紫。オレンジがかった陰の中に緋色、晴れた寒い日に。」²というのがあるが、彼の眼が敏感に反応して、実際に影の色も黄色に感じられたのかもしれない。対象物を目の前にしての言葉なのか、記憶に基づいてか、あるいは描かれた絵を見ての言葉なのか分からないが、ボナールが大切にしたい事がこの言葉には表れている。ボナールは対象物の前でずっと描き続けるわけではなく、記憶に頼って少しずつ描いていたらしい。それを知って余計にボナールが好きになった。《食卓の一隅》と出会って以来、ボナールの展覧会は欠かさず見るようになった。2008年の川村記念美術館でのマティスとボナール展、2017年の三菱一号館美術館でのオルセーのナビ派展、2018年の国立新美術館でのボナール展を実際に見に行き、更に好きになっていった。特に国立新美術館のボナール展での横山由季子氏と松浦寿夫氏の論評、1997年愛知県美術館でのボナール展の栗田秀法氏の論評がこの稿を書く上で大変参考になった。

ボナールの違和感（謎）

この稿のはじめで若い頃ボナールに違和感があったと述べたが、その一つに構図の不思議さがある。同じアンティミズム、親密派で、ヴエイヤールは好きだったのにボナールはそれほどではなかった理由は、構図が不思議な作品が多い点である。ボナールも初期の頃はヴエイヤールのような渋い色で燈下の室内風景を安定した構図で描いていたが、この作品《白い室内》（図2）を見ると画面の真ん中は希薄で、逆に手前左の椅子や右下端ギリギリに入っている食器類、ドアの外の景色を綿密に強く描いている。またドアや柱などにも強い直線が入っている。まず

目に入ってくるのは画面の端の光景で、少し経ってからようやく子猫らしきものが見えてくる。そして忘れた頃に人が猫をあやしている様子が判明する。この時間差が違和感の理由の一つである。それまで絵は一瞬の直感で判断できるものと思い込んできたので、この時間差には戸惑ってしまった。また、床の描写が椅子のあたりは濃い赤褐色なのに、人物のあたりから急激に明るくなって人物の境目がぼやけてしまい、ほとんど人物が透けて幽霊のように存在感を消してしまっている。何故このような構図にしたのか、人物の扱いはこれでいいのか、当時の私には不思議であった。受験の予備校では何を描きたいのか的を絞って描くよう指導されたものだが、その影響なのか私もボナールの絵にどっちつかずのまどろっこしさを感じていた。フランソワーズ・ジローの本『ピカソとの生活』によれば、ピカソはボナールの絵を「不決断の寄せ集め」と言っているが³、どうやらその辺りがピカソのボナール嫌いの理由かもしれない。(フランソワーズ・ジローの本『マティスとピカソ』で意外だったのは彼のアトリエにヴエイヤールの作品が飾られていたことだ⁴。同じアンティミズムの画家のボナールは嫌いなのにヴエイヤールは好きだったのだろうか。)

同様にピカソは、ボナールの絵にはコントラストがないと書いているが⁵、このような強いコントラストの作品《赤いカーペットの上のフルーツ》(図3)もある。《食卓の一隅》と共通の赤いテーブルクロスと白いナプキンが描かれているが、卓上には皿に乗せられた果物があり、色彩も似ている。しかしこちらはかなり引いた構図で、卓上の静物の扱いも小さく、テーブルと壁が画面のほとんどを占めている。この作品でまず驚くのは、壁の縦の白い線と赤のテーブルクロスと白いナプキンの縦の境界がほぼ繋がって、しかもその縦の線が画面をほぼ真ん中で大胆にも二等分していることである。このような構図は画面の動きを止めてしまうので具象画などでは普通避けるものである。また、静物画にしては卓上の果物の扱いが小さすぎるし、室内風景を抽象的な色面で描いたとすると、果物が丁寧に描写され過ぎてるように感じてしまい不自然に感じる。しかし多分ボナールは平面的に真っ二つに分かれた部屋の空間も、卓上の果物も両方描きたかったのだ。しかも時間をかけてゆっくりと。この作品は正面性を生かして平面的でマーク・ロスコを連想させるが、ボナールが後の画家に与えた影響はマティスと同様、計り知れないものがある。当初抱いていた違和感(謎)も、今やそれこそ私がボナールに惹きつけられる一番の理由となっている。ボナールは「部屋に入ったとき突然眼に飛び込んでくるもの」⁶を描きたかったと言っている。そのことを2018年の国立新美術館でのボナール展で知った。展覧会のキャッチコピーが「視神経の冒険」で、1984年に開かれたフランスでの回顧展のジャン・クレールによるエッセイのタイトルから採っている。またそれはボナールの言葉「絵画、つまり視神経の冒険の転写」⁷からきていることを国立新美術館での展覧会で知った。この稿でボナールの絵の違和感について、最初の一瞥では見えなくて時間差で徐々に見えてくるころと書いたが、逆に“部屋に入ったとき突然眼に飛び込んでくるもの”だったことが分かり納得した。暗い部屋に入ったときなどに目が慣れるまで時間がかかるのは、まさに瞳孔や身体メカニズムの問題であるが、それだけでなく感覚で一瞬に捉えたものが時間とともに記憶として馴染むまでの必要な時間差でもあったわけだ。

この《開かれた窓》(図4)も室内風景だが、窓が大きく描かれている。窓の面積が広いので

マティスを連想させるが、モチーフはいつもの猫と人である。この絵でもマルト(妻)が猫と戯れていて、画面の右下隅の端っこにかろうじて引っかかっているような構図である。これもぱっと見では窓の外の風景と黒っぽい日よけのカーテンか底らしきものが目に飛び込んできて、目が慣れてきてからようやく黒い猫、マルトの順で見えてくる仕掛けになっている。ここでも青系統の色とオレンジ色が出てくるが、前述したように遠距離としての青色でもなく、近距離としてのオレンジ色でもない使い方をしている。マルトの顔は壁と同じオレンジ色なので本来なら壁と同化しそうであるが、椅子の紫色がかろうじてそれを防いでいる。またこの椅子の紫色は極めて重要で、この絵は青系統の空の色と、壁のオレンジ色との対比で成り立っているが、その対比が単調にならないように青とオレンジ色をつなぐ橋渡し役にもなっている。またよく見ると壁のオレンジ色の中にもこの紫色が帯状に施してあってこの絵をよりデリケートなものにしている。また、上部の黒と下部の黒猫が、縦の帯状のカーテンらしき白色とともにアクセントとなって画面を活気づけている。抽象画としても成立しそうだし、外の景色などはそこだけ切り取っても風景画にもなりそうである。その景色は妙に生々しくて、木々が窓の外から不穏な気配と共に室内に押し寄せてくるようである。ボナールには窓を大きく取り込んだ室内風景が多いが、いずれも遠景である屋外が執拗に描かれていて、肝心の屋内は人物が隅に追いやられ消えてしまいそうである。(この不穏な気配は、つげ義春『夜が掴む』⁸という漫画の、夜の闇がアメーバのように外から侵食してくるシーンを思いださせる。)

ジャン・クレールによるボナールの分析についての横山由季子氏の論評「眼と手の記憶の交錯」によると、「近景と遠景、中心と周縁のあいだに生じる歪みや差異を積極的に許容することで、ボナールは自然なヴィジョンの絵画化に成功しているというのがクレールの主張である」⁹とあり、ボナールは知覚に関してかなり意識的であったことが分かった。画家は対象物の的を絞り能動的に見ることに自覚的だが、見えることについては無防備だ。無意識にぼんやりと眺めた時に様々な物が視界に飛び込んでくるが、その時に感覚の受容体としての身体に反応が起こる。その無防備な状態を意識し、視覚は不確定なものであると認識することがボナールの狙いだったのではないだろうか。私も大画面の赤い絵を描いた時などに赤い色が赤に見えなくなって、視覚は当てにならず自明ではないことを実感した。ボナールもこのような知覚の反応をつぶさにチェックし、慄きながらゆっくり、じっくり描いていったのであろう。普段の生活ではつい真ん中に視点を集中しがちであるが、人間の二個の眼球を通して見える世界を考えると、ボナールが絵の端の部分にやたらとこだわった理由も理解できた。周辺視の重要性は抽象絵画やミニマルアートなどを通して知ったが、ボナールはそれを既に熟知し実践していたことに驚いた。以上のような経緯を経てボナールに興味を持つようになったわけである。

彼の抽象的な面ばかりを強調してしまったが、最後にボナールの猫(図5)について述べたい。猫と暮らした経験のある人であれば、ボナールの猫に思わずニンマリするはずである。猫好きには藤田嗣治、熊谷守一、長谷川湊二郎、朝倉文夫の作品などがお馴染みであるが、ボナールの猫は猫の空間での有り様がリアルなのだ。そんなに具体的に描いているわけではないのだが、燈下の食卓での猫の表情や広い部屋の片隅でひっそりと佇んでいる様子など、猫のしぐさや表情がよく捉えられていて、文字通り親密(アンティーム)な雰囲気醸し出すのに一役買っている。

-
1. 松浦寿夫「遠くにあるものの近さ」『朝日美術館 西洋編 9 ボナール』朝日新聞社、81 頁。
 2. 宮澤政男訳「ボナールの覚え書き」『没後 50 年 ボナール展』愛知県美術館、1997 年、190 頁。
 3. フランソワーズ・ジロー／カールトン・レイク『ピカソとの生活』瀬木慎一訳、新潮社、1965 年、236 頁。
 4. フランソワーズ・ジロー『マティスとピカソ』野中邦子訳、河出書房新社、1993 年、43 頁。
 5. ジロー／レイク『ピカソとの生活』瀬木訳、237 頁。
 6. 横山由季子「眼と手の記憶の交錯：ピエール・ボナールの「傘を持つ女」連作（1894・1898 年）」『レゾナンス：東京大学大学院総合文化研究科フランス語系学生論文集』（2013 年）、48 頁。
 7. 宮澤訳「ボナールの覚え書き」191 頁。
 8. つげ義春『つげ義春コレクションねじ式／夜が掴む』筑摩書房、2008 年。
 9. 横山「眼と手の記憶の交錯」48 頁。

〔図版出典〕

図 3 <https://www.wikiart.org/en/pierre-bonnard/fruit-on-the-red-carpet>



図 1 ピエール・ボナール《食卓の一隅》
1834年 油彩／カンヴァス 67.0×63.5 cm
パリ ジョルジュ・ポンビドー・センター国立近代美術館



図 2 ピエール・ボナール《白い室内》
1832年 油彩／カンヴァス 109.0×156.5 cm
グルノーブル美術館

絵画の可能性の追求

絵画の可能性に関わる制作が続けている。それは、少しでも自分という存在の爪痕をどこかに残したいというささやかな願望からだったかも知れないが、まだ見ぬ絵というものを見てみたいという創造することへの挑戦だ。

周知の通り、前世紀において絵画の構造は極点に達した。従って、そうであれば今、本質的に全く新しい絵画を創造することはできない。批評家の藤枝晃雄は、著書『現代美術の展開』の中でジャクソン・ポロックとモーリス・ルイスの絵画に対して次のように言及している。「この絵画は、『すぐれて積極的な表現が意図されず知られることなく、空間の崩壊を内在する逆説的な変容を示している。モーリス・ルイスの色彩表現は、そのようなものであり、これは絵画におけるひとつの終局的な段階といえるだろう。したがって、絵画は以後、それを要約し変奏するのみである』」¹。現在描かれる多くの絵画が「変奏」であるとしても、今日描かれている絵画で、その可能性について急進的に向き合う作品は決して多くはなく、画題や対象、概念のすぐ替えに留まる作品が殆どを占めているように思われる。具象絵画だけではなく、抽象絵画においても大同小異なのが実情に見える。その理由は幾つか考えられるが、本来ならば芸術の基軸であるはずの構造についての反省がなされていないことが大きな理由の一つではないかと思うのだが、しかし、何より、その諦めを作りだしているのは、絵画構造の余りにシンプルで過少なヴァリエーションという狭小にして厳格な制約に起因するように思われる。

平面絵画の空間を生じさせる構造は、絡み合う図と地の緊張した関係による空間構造、もしくは、それが微細化した全面的なオール・オーバーの空間構造に大きく分類され、幾つかの例外はあるものの²、それでおおよそ全てと言えるだろう。言うまでもなく、ジャクソン・ポロックやモーリス・ルイスは、絵画構造形式の最終段階において前衛的な芸術を内容面と形式面から偽り無しに創造してみせたのだが、以降の絵画において、そこがいよいよ「終局的段階」ともなり、それ以上新しい構造形式自体を創造することは物理的に不可能だった。このことが、実際における絵画の「変奏」の最大の所以であるだろうが、しかし、その「最終段階」における可能性を探ることが私の絵画制作の起点となった。

絵画の空間性と構造

さて、私の制作は、画面を分割した構造の追求からはじまるが、実は《闇の中（マイルスよやてこい）》（図 1）を見た画家・中村功氏から、この絵のようにオール・オーバーを回避する制作が続けたらどうかという助言を受けた影響が大きい。しかし、分割した構造を持つ絵画はすでに多く描かれていたので、「分割された色面の内部に他の要素を積極的に付加して統合する」



図 3 ピエール・ボナール
《赤いカーペットの上のフルーツ》
1943年 グワッシュ／紙 64.0 × 48.0 cm

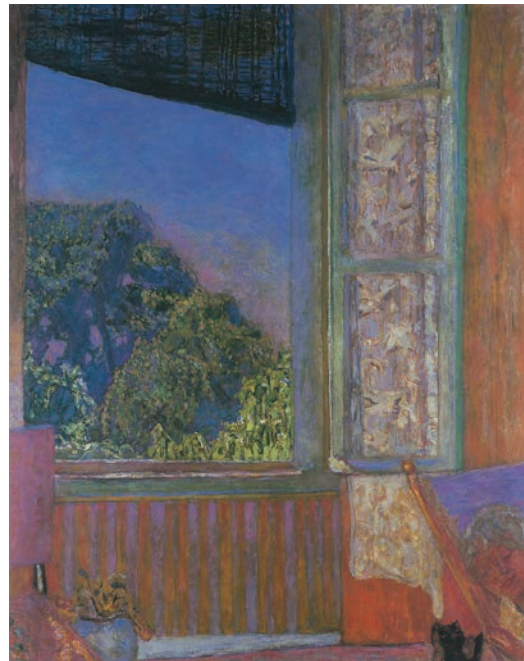


図 4 ピエール・ボナール《開かれた窓》
1821年 油彩／カンヴァス 118.0 × 96.0 cm
ワシントン フィリップス・コレクション



図 5 ピエール・ボナール《猫と女性》
1923年 油彩／カンヴァス 78.0 × 77.2 cm
パリ オルセー美術館

という構造を想定することとなった。言葉で説明することはいささか難しいが、便宜上、数式的に表すならば、均質な色面の対比 A:B によって描かれた既存の絵画ではなく、色面の内部に何らかの要素が付加された構造 A (a:b) :B (c:d) という形式で絵画を描けないだろうかという発想だ。だが、想定した形式に取り組むにつれ、この方法で空間を成立させることの困難さを思い知るようになる。

絵画空間は図と地の緊密な絡まりによって生じる。しかも、私の経験からすると、その緊密さというのが如何にも難しい問題で、「空間が生じるよう描く」ことでしか空間性が生じないというのがその原理ではないだろうか。こう言っては元も子もないが、絵画だけでなく、イラストやグラフィックデザインや版画などのように、図と地があっても空間的ではない絵は膨大に作られていて、そういう絵は、そもそも空間的に描こうという意思が無いか、空間に対する感性が乏しいか、或いは、空間的な完成に到達しなかったかだと思われる。とにかく、絵画に空間性を生じさせるには、空間というイリュージョンが生じるように図と地を描くサイクルを貫徹させるしかない。他にも、下の層から上の層に向かって堆積する絵の具の重なり順序等も不可欠な要素であり、絵画構造は一般に知られている以上に綿密なパズルとして組み上がっていないなければならない。

ところが、私が想定した分割された画面では、いずれかを図とすれば、もう一方が地となる。つまり、分割した時点で必然的に図と地の対比関係が発生してしまう。これに、もし想定したように、両方の色面に何らかの要素を付加するならば、互いに要素が増え、図と地の関係と均衡が壊され統一性が失われる。統一性が失われると空間も失われる。制作を続けても数々の失敗作が蓄積されるだけだったが、次第にこの構造的破綻に気づいてきた。これまで、私自身が、絵画を形式から熟視できていなかった証左でもあるが、失敗を糧に構造に対する理解が進めば進むほど、意に反して想定した形式で描くことの障壁がさらに高くなったのである。

展開の手がかり

その壁を乗り越え、形式を展開させるためにしばしば参照したのが、アンリ・マティスの《紫のコートの子》(図2) に代表されるような作品、あるいは、ポロックの《カット・アウト》(図3)、さらにはクリフォード・スティルの作品である。

マティスの《紫のコートの子》においては、絵の具で、色面内部に模様が描きこまれているだけでなく、色面にスクラッチを施して文様を付加してあったりと、大まかな色面同士の対比と、その各色面内部の装飾的表現が拮抗しながら調和する。確かに、具象絵画には、色面に内部構造が付加されたと解釈できる表現は多いのだ。

ポロックの《カット・アウト》では、ポロックの代表的にして最も優れた表現であるオール・オーバーに描かれた厚紙が深く人型に切り抜かれ、もう一方のキャンヴァスに重ねられてお

り、ポロックがこの方法で如何なる次の展開を模索していたのかはわからないが、私にとっては大変示唆的であった。なぜなら、この《カット・アウト》において、図と地両方の内部に付加的な要素が見られるからである。さらに、それが意図した構造であることは、ポロックの別のカット・アウト作品である《カット・アウト・フィギュア》(図4) の地(人型を図とした場合の背景)にあたる部分に、「人型を避けるように」してポーリングが「付加」されて、人型部の細かいポーリングの質と均衡を保つよう処理されていることからより顕著なものとして推測できる。美術史家の大島徹也氏が「ジャクソン・ポロックの《カット・アウト》」において「《カット・アウト》の制作過程で切り出された人のような形をした部分が用いられた《カット・アウト・フィギュア》という《カット・アウト》と対になる作品があり、この制作年が、ポロック自身によるその作品への制作年の書き込みや、あるいはまた、その作品を取り扱ったベティ・パーソンズ・ギャラリーの記録から、一九四八年と確定できる」³と指摘するように、《カット・アウト・フィギュア》はポロック自身が制作した作品である。あえて確証を得なければならないのは、《カット・アウト》の方は、その重ねられる裏張りが幾度か変化しており、「ポロックが一九四八年に着手し、そして彼の死によって一九五六年に未完のままに残された《カット・アウト》は、クラウドナーの決定によって一九五八年に現在の状態に完成された」⁴と大島氏が大変緻密に検証しているが、《カット・アウト・フィギュア》の方がより直接的かつ積極的にポロック自身の手により「付加」された付加的要素があると考えられるだろう。いずれにしても、ポロックがオール・オーバーの展開を志向していたのは明白だろうし、私もいつの間にかその延長線上にいた。

クリフォード・スティルは、他の抽象表現主義の画家たちと比べ、奥行きがより浅い作品を多く描いていると思われる。ポロックやマーク・ロスコの空間の奥行きも浅いが、スティルの作品においては、色面同士の境界線がより明瞭で、そこに曖昧なグラデーションが少なく極めて平板だ。そのような浅い奥行きで、図と地が限定できない入り組んだ色面の構造をとっている。私は、この空気を感じるような空間とはやや異なるスティル流の「色彩の場」^{カラーフィールド}の空間性にも絵画の最終段階の一形態として大変興味があったし、より平板で直接的な表現に関わらず、スティルの内面、あるいは深淵の表現を思い起こさせられ、非常に感銘を受けていた。

実制作

そうした作品から着想を得て、私は、予め凹凸の起伏のある下地を施しておき、その後に色面を描くという技法を次第に試すようになった。習作の小品を制作するたびに改良を重ねたが、この方法の特徴として、逆算するような工程を辿ることが挙げられる。制作の手順は作品によって様々であるし、正しい方法があるわけではないだろうが、「自然さ」という観点からすれば、例えばマティスの《紫のコートの子》では、先ず構図を大枠で決定するように「第一次性質」的な色面分割が描かれ、その後で色彩が施された後に、さらにスクラッチが装飾的な要素として付加される自然な順序がある。谷川渥氏は、「カントの論述には、おそらく直接には、ガリレオ・ガリレイの『偽金鑑識官』(一六二三年)あたりに端を発し、そしてジョン・ロックによって

明示されるにいたった、あの「第一次性質」(primary quality)と「第二次性質」(secondary quality)の区別が色濃く影を落としているように思われる。色や音や匂といった非實在的な「第二次性質」は、大きさや形といった實在的な「第一次性質」に比べて、「美的判断」を問題にするときですらないがしろにされているのである。あるいはここにフランシス・ハチスンの美学的言説のなにがしかの反映を見てとることもできるかもしれない。ハチスンは、その『美と徳の観念の起源についての研究』(一七二五年)において、「第一次性質」の知覚に際して時間と形態とに関係する複合表象に伴う快感情すなわち「形式感情」を享受する能力に「内的感覚」(internal sense)の名を与え、これをまた「趣味」とも呼んでいるからである。いずれにせよ、造形芸術の本質を「線描的意匠」と明言するカントの立場は、そのかぎりにおいて、建築・絵画・彫刻の三者を等しく「線描的意匠の技芸」(arti del disegno)とみなすことで『画家・彫刻家・建築家列伝』(一五五〇年)を成立させせたあのジョルジョ・ヴァザーリ以来の芸術論の「正統」にまぎれもなく連なるものであった」⁵と「第一次性質」「第二次性質」及び、カントの「趣味性」にまで言及している。《紫のコートの女》における色面による図と地の区分を、大枠で構造を決める第一次性質として解釈すれば、その各色面の中に、色に加えて付加的要素がさらに現れる意味で、それは色を元来第二次性質であると考えていたカントにとっては、さらに余剰な要素であるかもしれないが、然もなくば、もう一度反転し、形象として即ち第一次性質であるとみなされる逆転現象となるだろうか。

話を戻すが、マティスの《紫のコートの女》の制作順序の「自然さ」に対し、私の方法は、付加的要素が下地の凹凸で先に用意され、次の工程で色面が現れ、その中に統合される。従って、ある程度予測した完成図がありそこまで逆算するように描いていかなければならない。

度々マティスを引き合いに出してしまうが、マティスの油彩ではなくカット・アウト(切り紙絵)作品の場合、そこには私の方法と共通する完成への逆算を読むことができる。まず、マティスのカット・アウトの予めガッシュで色が施された色紙から形を鋏で切り出すという工程を思い出さなければならないが、重要なのは、絵画では多くの場合、線描的な形象が先にあり、色がその後彩色されるというプロセスが、カット・アウトでは色と形が同時に生まれてくることであり、さらに、《王の悲しみ》(図5)などの作品においては、色と形の同居したパーツが明暗関係と色彩関係の構造に固くはめられて「一回的」に整合されている。勿論、何度も検討され、修整されて切り紙は置き直されているかもしれないが、より重要なのは、マティスは、この切り紙を空間化して優れた絵画表現に変換する際に、明暗関係を予め念頭に置き、そこから逆算して「一回的」に組み上げて鑑賞者の前に現していることである。マティスは、アンドレ・ルジャール質問を受け、「切り紙絵では色彩のなかでデッサンすることができます。私にとっては単純化が問題なのです。輪郭をデッサンし、そのなかに色を置く代りに——お互い同士を変容させながら——、私は色彩のなかでじかにデッサンするのですが、色彩は変化を受けないので、それだけ調子はととのっています。この単純化は二つの手段が結合してもはや一体としてしか働かないだけに正確さを保証してくれます。私は習作の手段としてこの表現形式を勧めることは絶対にしません。これは出発点ではなく、到達点なのです。これはむやみに鋭敏さを

要するし、長い経験がいります。気長に研究すべきで、急いではいけない。そういうわけで、記号から始めた者はたちまち行き詰まってしまいます。私の場合はものから記号へ進んだわけです。」⁶と答えている。「色彩が変化しないにも関わらず、正確であること」は、寧ろマティスの傑出した感性の裏付けであり、自ら「到達点」と明言しているように、油彩で研鑽を積んできた卓越した絵画理論をカット・アウトに思う存分活用していることを窺わせる。マティスに比べ、ピカソにはそうした色彩による空間的構造原理を熟知していたように思わせる作品は少ない。

私の制作では、事前に強い凹凸の起伏のある下地をジェッソで施すという面的構造を第一次性質だとした場合に対しての第二次性質的な要素から始めるため、その後の工程はその制約を強く被る。より率直に言えば、修正が不可能ということだ。そのため、マティスが、カット・アウトにおいて、空間構造に不可欠な明度関係のヒエラルキーの設計図を事前に準備したと思われるように、私の場合も、特に色彩の明度関係の基準となる見取り図をある程度持って臨まねばならない。つまり、大きな加筆修正で偶然性を包括しながら成り行きで描いていくという絵画では当然の自由さは強く制限される。それは、マティスのカット・アウトの「一回的」な工程に通ずるものである。ここで使った「一回的」という言葉が正式な語彙であるかはわからないが、「一回性」とは異なる意味なので断りを入れておかねばならない。やり直しができないということは同じである。

実は、私の作品における「一回的」な工程には重要な効用がある。それは、抽象絵画の純粹性に関わることだが、「付加する」という行為を「純粹化」に違反する行為としてできる限り避けたいという逆説的な要求を満たしてくれることであり、既に還元的な構造で成立している状態に付加的な要素を描くという具象絵画の描写を喚起させるような過剰に装飾的な表現、つまり、作為的な後付の後ろめたさを表出させる危惧を軽減してくれる。例えば、辰野登恵子の《WORK87-P-21》(図6)と《UNTITLED 94-11》(図7)を比較してみると、前者に比べ後者には際立った付加的要素が見られるが、具象性を喚起させ過ぎている。つまり後者は、イメージを想起させる形象を陰影によるモデリングを用いて意図して描き入れているのであり、要するに抽象性の本義からは外れる具体的なカタチが描写によってわざわざ偽装され、過度な装飾性を帯びてしまっている。それに対して、私は、第二次的要素を描写する行為を避け、工程を変えることで、あるがままの要素として絵画化しようとした。

私の制作工程において、要素を後で付加するのではなく、予め仕込んであることで遥かに描き易くなったのは、私の使う日本画の岩絵の具という画材の特性にも適合したからである。そして実は、仕込んである下地の付加的要素を除いた部分は、下から上に絵の具を重ねるという従来通りの絵画の制作工程が再び採用できる。さらに、岩絵の具は、砂のような粒子の絵の具で、接着力を持つ膠と混合し、水で溶いて使用するが、油彩やアクリル絵の具に比べて粒子が大きいいため、液状ではなく物質的である。その性質上、下地の凹凸の凸部から滑り落ち、凹部にの

み沈殿しやすく、凸部が明瞭に現れるので、私の作品制作には非常に適している。その場合、水分を多く含ませて画面を湿った状態にして一気に顔料を注ぎこむ古くは琳派の絵師を中心に用いられてきた古典技法である「垂らしこみ」を用いることが多い。

このような制作の成果が、《オノゴロジマ》や《三月の水》(図 8) である。大きくピンクと濃紺の色面の図と地の構造があり、ピンクの色面には水色、濃紺の色面には赤茶色の血管のような線状が二次的な付加要素としてある。

スティルの代表的な作品には《1951》などがあるが、それ以前に描かれた《1947G》(図 9) では、黒色の狭いフィールドの中に赤い線とオレンジの線が描かれている。これは、一見バーネット・ニューマンのジップにも似ているが、スティルはこの大きく黒と茶色に区分された図と地のフィールドに何か変化を与えたい衝動に駆られて線を「付加」したのではないかと私は予想する。あるいは、《July 1948》(図 10) の赤い色面は、ポロックの《カット・アウト》の人型の内部の筆触であり、マティスのカット・アウトに度々登場する人型の心臓のイメージを連想させるが、いずれも内部要素であると同時に、それが他の色面と同じ性質の面であることから、入れ子構造で画面の中心に向かいかつ空間に拡張していく性格も兼ねている。私はスティルの作品のこれらの構造の独特さに影響を受け、さらに展開しようと目論んだ。私の近作《Canyon》(図 11) はその影響がより強い作品の一つかもしれない。

装飾性（二次的要素）と内容

描写性を回避し、なおかつ媒質の特性を問題にすることは、私の絵も明白に自己言及的な絵画である。しかし、付け加えておかなければならないのは、モダニズム芸術の還元性とはやや異なる局面があることで、それは二次的な要素を積極的に取り入れていることだ。しかも、二次的な要素が先にあり、後に全体が統合することは、部分と全体が双方向的に現れるということで、さっきまで第一次的な機能だった形象が、一転して、次の工程では二次的要素に反転する。具象絵画に多く見られるような全体という箱の中が仕切られて、さらに部分が細分化されていくヒエラルキーはなく、どの位相からも細部と部分と全体が生じており構造の各段階のヒエラルキーが薄められる。

近代絵画は、自己批判を重ねながら純粋化し、もうそれ以上還元化できない限界点に到達した時に、一方ではそれと表裏一体となる非表現的なミニマルアートなども誕生したが、それ以降も尚、表現的な絵画を展開させるならば、還元され尽くした構造に二次的な要素を付加するより他に道はないのではないだろうか。ポロックのオール・オーバーの絵画でさえカシミール・マレーヴィッチの《黒の正方形》(図 12) に比べれば表現的であり、マレーヴィッチのこの禁欲的な作品を究極的に第一次的な構造と見れば、ポロックのボード絵画における絵の具の集積の見せる表現を付加的要素だと解釈できなくもない。そして、その二次的な要素が鑑賞者に「内容」を見せているとも言えないだろうか。

遡れば、装飾の過剰は、言うまでもなくバロック芸術に著しく見られる現象であるが、現代は遥かに多様な装飾の時代であり、その見境の無さが虚飾という社会倫理の諸問題に通底していないとは言いきれない。利潤追求主義の善悪はさておいても、見方を変えれば、この避けるに避けられない構造的な限界と脱落こそが、今日の芸術の必然的な姿であるのかもしれない。

私の制作は仮定を立てることから始まり、ようやく作品と呼べるような段階になってきたが、可能な限り概念性を退け、形式的側面に絞って追求をした結果に寄り添いながら、そこから抽出される未知なる「内容」に期待してきた。何かを見出しながら継続していくより他はないが、同時に、今を生きる画家として、今描かれるべき絵画としての「内容」が何であるかを強く内省していかなければならないと思っている。

今回は敢えて自作の構造面における考察を主とした。作品は当然諸要素が複雑に関わり合いながら成立しているので、一断面に限定する不自然さは免れないが、次回からも数回に分け、色彩、素材、さらには内容にまで考察を拡げていきたいと考えている。

1. 藤枝晃雄『現代美術の展開』美術出版社、1977／1981 年、93 頁。
2. 藤枝晃雄はモーリス・ルイスのヴェイルのイメージをもつ作品《7 つのブロンズ》を「さらに、この色面は上下の方向を有している。ローレンス・アロウェイがいった「東西、さもなければ南北の軸」、つまり画面の形体と争わない方向は、その後の絵画の方法となったが、かかる方向にあって内部の対立、調合は存在しない」と分析している。藤枝『現代美術の展開』47 頁。
3. 大島徹也「ジャクソン・ポロックの《カット・アウト》——その年代確定と作者同定をめぐる一考察」『芸術／批評』0 号、東信堂、2003 年、74 頁。
4. 大島「ジャクソン・ポロックの《カット・アウト》」97-98 頁。
5. 谷川渥『美学の逆説』筑摩書房、2003 年、25-26 頁。
6. アンリ・マティス『『ジャズ』と切り紙絵 アンドレ・ルジャールの収録した言葉』『マティス——画家のノート』二見史郎訳、みすず書房、1978／2004 年、289 頁。

〔図版出典〕

図 2 <https://emuseum.mfah.org/objects/1552/woman-in-a-purple-coat>

図 3 ～ 4 『現代美術第 6 巻 ポロック』講談社、1994 年、37-38 頁。

図 5 <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cyb4Ax>

図 6 http://mirukotonoyuwaku.blogspot.com/2012/10/blog-post_16.html

図 7 『辰野登恵子 ON PAPERS: A Retrospective 1969-2012』青幻舎、2018 年、86 頁。

図 8 写真撮影＝村越慧

図 9 ～ 10 *CLYFFORD STILL 1904-1980, The Buffalo and San Francisco Collections* (Munich: Prestel, 1992), pp. 57, 62.

図 12 <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Malevich.black-square.jpg>



図1 河名祐二《闇の中(マイルスよやってこい)》
2005年 パネル・和紙・岩絵の具・水干絵の具・膠
170.8×122.5 cm 作家蔵



図2 アンリ・マティス《紫のコートの女》
1937年 キャンヴァス・油彩
81×65.2 cm ヒューストン美術館



図7 辰野登恵子《UNTITLED 94-11》1989年
キャンヴァス・油彩 227.0×182.0 cm 個人蔵

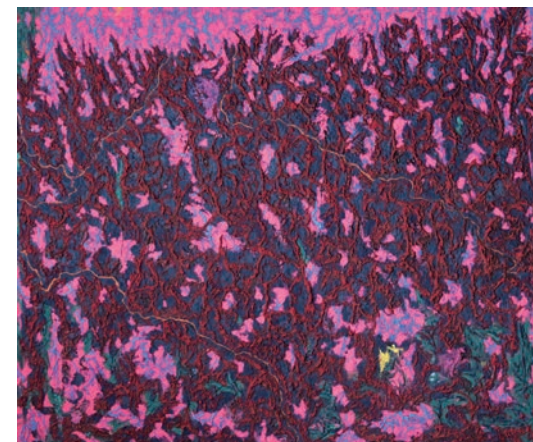


図8 河名祐二《三月の水》2019年
パネル・和紙・岩絵の具・アクリル・膠
162.0×194.0 cm 作家蔵 撮影=村越慧

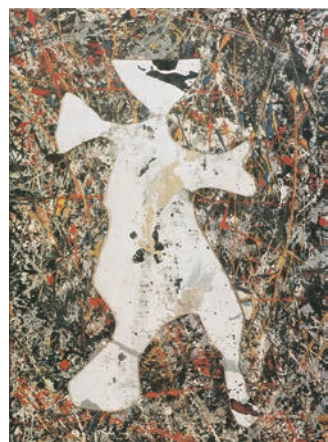


図3 ジャクソン・ポロック《カット・アウト》
1948-58年頃 キャンヴァス・紙・油彩
77.3×57 cm 大原美術館



図4 ジャクソン・ポロック《カット・アウト・フィギュア》
1948年 メゾナイト・紙・油彩 77.8×57.5 cm 個人蔵



図9 クリフォード・スティル《1947-G》1947年
キャンヴァス・油彩 161×100 cm



図10 クリフォード・スティル《July 1948》
1948年 キャンヴァス・油彩 149×124 cm



図5 アンリ・マティス《王の悲しみ》1954年
切り紙・グアッシュ 292×386 cm ポンピドゥーセンター



図6 辰野登恵子《WORK87-P-21》1987年
キャンヴァス・油彩 248.5×333.3 cm 個人蔵



図11 河名祐二《Canyon》2020年
パネル・和紙・岩絵の具・アクリル・膠
72.7×90.9 cm 作家蔵

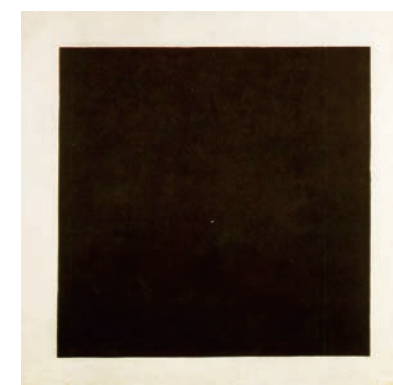


図12 カシ米尔・マレーヴィッチ《黒い正方形》1915年
キャンヴァス・油彩 79.5×79.5 cm
トレチャコフスキー美術館

制作ノート——立体制作を通じて

岸本 吉弘

「自分と樹を一体化させてはじめてできるのです。私は樹と似ている物を創造せねばならない。樹の記号です」¹。アンリ・マティスの言葉である。

はじめに

コロナ禍の2020年の春先に、思い立って「立体（粘土塑像）」²の制作を試みた。私にとっては日常的な絵画空間を離れ、極めて現実的な3次元空間に向き合いたく、また「粘土という触覚的なメデュウム」を、どうしても触りたくなったのである。当初は自身の絵画制作の補完材料にするというのが主な目的だったが（自身の描く垂直線を、より複雑で多義的な存在にしたいという欲求が強くあったのであろう）、何故か「今やらないと後悔する。とにかく早くやりたい」という心情が私の中では支配的だったのだ。そうした思いを秘めながらも、冬頃から準備に取り掛かった。具体的な作品イメージとしては「直立した柱」のような有機的かつ抽象的な彫刻（立体）像なるものを造りたかったのである。

さて、画家が造る彫刻（立体）作品については、様々なタイプのものが歴史上にも存在する。なかでもマティスが古典回帰的な意義で、多くの彫刻作品を絵画創作との呼応により定期的に制作していることは非常に興味深く、歴史的にも好例でもあろう。しかし私が関心を抱いたのはジャコメッティとニューマンの絵画と彫刻との関係性である。アルベルト・ジャコメッティの作品（絵画や彫刻や、その関係性）についての説明は不要であろうが、切り詰めた存在感と空間性を追求した多くの作品群は特別なものであり、それは空間把握の良き先達ともなり得る。変ってバーネット・ニューマンに関しては1950年から《ヒア》シリーズ（図1）などを中心に、自身の垂線「ジップ」を3次元的に汎用化させた幾点かの立体作品を制作している。それらは一定の質を担保した作品でありながらも、自身が創作した絵画空間を補完し再検証するものであるとも認識できよう。私はそうしたニューマンの立体作品にも興味を引かれながらも、正確には「ニューマンのジャコメッティ解釈」とも呼べるものに深い関心を抱いたのである。

ニューマンのブレイクスルーとなったのが1948年から描かれた《ワンメント》シリーズ（図2）であり、この時より「ジップ」と言われる垂線が登場する訳であるのだが、このシリーズはニューマンの画歴の中でも「異質な絵画」だと私は捉えている。それは自らのスタイルを模索・創出しようとする態度の顕れなのかも知れないが、それらは見ようによっては「彫刻的」とも言えるような空間処理がされているからである。特にそれは中央に塗り引かれた歪な表情の「ジップ」の有機的な存在と、その周囲（赤茶色のフラットな場）との空間的な関係性（差異とも呼べよう）に由来する。やはりこの作品の描かれた影響関係としてジャコメッティ彫刻（図3）の存在があるのは濃厚ではなかろうか³。

さておき、そうした背景のもと私は「立体（粘土塑像）」の制作に取り掛かったのである。

ところで、私は近年「垂直的なストライプ」を用い、それが絵画構造の軸ともなる作品を多く描いている。そうした私の絵画に対し、「樹」や「人」、もしくはその集合体や関係性としての「森」などのイメージとの結びつきを、第三者より幾度となく指摘されてきた。それらは恐らく私の絵画の「垂直的なストライプ構造」や「自然色的な色合い」が鑑賞者に関与してのことであろう。しかし私が求めているのは「樹」や「森」を抽象的・心象的に表現することではない。私が描きたいのは「存在そのもの」であり、むしろ「存在以前」でもある。それは例えるならイメージのマトリックスのようなものでもあろう。そうした内実を持った絵画を具現化するには、平面的・描画的なアプローチだけではある種の限界をも感じていたのであり、その「存在」は、場合によっては彫刻的な方法により具体化が可能ではないか？そうした思いや期待も私には少なからずあったのである。

手順と過程

できるだけ無作為にベースになる木材（垂木や廃材など）を選び、彫塑台に固定した（図4）、この時点で概ねの作品のスケール（高さや太さ）が決定してしまう。スケールは絵画において彫刻においても重要な要素である。そうした中で私はヒューマン・スケールをやや超える高さ（200～230cm程度）を基準とし（それは私の絵画制作においてもそうではあるが）、敢えて高さの違う2作品に着手することにした。

シュロ縄を全体に巻き、あとはひたすら粘土をつけていく、「あまり色気を出さず、敢えて期待もせず、」これを心理的なモットーとし、この2柱（2作品）の回りを徘徊しながら粘土を捏ね付けていった。素手から伝わる「粘土の感触」が何よりも心地よい、それをただ支持体に付け、時には剥がし、を繰り返す。そうすると比較的、短時間で均質的に粘土が付き、直ぐに一定の飽和状態ともなる。素材や形状を変えても、どこか自身の絵画制作のプロセスとも感覚的にも重なり、場合によってはメディウムを絵具から粘土に代えただけで、自身の「癖」や「体質」が直ぐに表面化する、「絵と同じことをしている、..」というのが初期段階における率直な感想でもあった。しかしながら彫刻（立体）作品には、絵画の正面性に対峙し「多面的な視点」がある。それは立体では当たり前であろうが、画家の私には新鮮さもあり、粘土の触覚的な快楽がそこに加わり、更には終わりの見えない無限ループ的な制作へと突入していったのである（図5）。

今回の創作のポイントは作品が2柱あるということでもある。そこには1柱独自の存在でありながらも、2柱間にはある種の「関係性」が生じ得る。それは比較対称的な関係性ではなく、作品間に存在する「空間」を含めた有り様である。実際の制作途中には、一方の「柱」の存在のみならず、常にもう一方を意識し、またその2柱間の空間ばかりか、室内などの作品周囲に拡がった「空間」を注視している自分に気付かされた（そうした意識のもと手元の粘土を付けていくのである、正に作品と空間と一体化するような感覚である）。また、制作渦中においてこの2柱間の距離も可変的で、近づけ重ねてみたり、遠ざけてみたり、左右を入れ替えてみたりと、その度にその「空間」は全く違った様相を呈するのである（図6）。これは極めて絵画的もしくはドローイング的な行為でもあるとも改めて気付かされた（図7～8）。

ところで、私の勤務している大学は六甲山系の麓に位置する。キャンパスのすぐ近くには雑木林や山に通じる山道など自然も広がっており、大きな松や杉などの樹木が至るところに生え茂っているのである。私は時折、そうした場所に分け入り、樹の幹や草に直接触れ、その空気感・湿度感を親しんできた。その手から身体から伝わるテクスチャーから「実在感・生命感」のようなものを捉え確かめるためである。こうした行為は以前の絵画制作時から少なからずやっていたのではあるが、今回の立体制作においてその頻度は遥かに高くなったのである。ここで、冒頭で紹介したマティスの言葉に戻る。素描という方法を、習学性を軸に画家の個別性にまで言及した短文のなかの一節である。要約すると「樹と自身が『一体化』し、樹の『記号』を印す」。まさに私が感じていたのはこうした感覚であり「一体化」と「記号化」は（今回のみならず）目的でもあり、理想でもあろう。

気づき（結びとして）

自身の絵画制作に新たな視点や内実をも導入できないかという当初の期待より外れ、今回の立体制作は自身の絵画制作を別角度から「追体験」もしくは「再検証」するようなものになったと個人的には認識している。なので、結果としての効果や成果を絵画に期待するということ自体、些か乱暴でナンセンスだと思わざるを得ない。しかし解釈を変えと、この「追体験」と「再検証」こそが、今回の「発見」であり「糧」なのかも知れない。

それでも敢えて、その後の絵画制作（2020 年夏以降）に目を向けてみる（図 9 ～ 10）。200 号大の新作 2 作品である。垂直線そのものが個別のキャラクターとして特徴を備えながらも、図と地の反転などの作用など、他の線との関連性・繋がりを帯びながら、画面があくまでも全体的・融合的なものとして全面化することを目指した作品である。勿論、自作を私自身が論評することは当然の如く控えたいが、ここで完成発表後の振り返りとしての「気づき」や「思い」を書かせて頂きたい。

私はこれまでの絵画制作においては、ある還元的なシンプルさを「垂直ストライプ構造」に求めてきたが、今回は少し勝手が違い、より複雑に関係づく構成や空間にしたかったのである（場合によってはその関係性が部分的に破綻するようなものも含めてである）。勿論、これらは立体制作との因果関係や相関関係は未知数である。しかし、その辺りにこれまでとは違う積極性を見いだせたこと自体が、僅かながらも「変化・前進」であったのかも知れない。繰り返しもなるが、何がどう変わったのか？それを見極めるには時期尚早でもあり無意味でもあり、更に私自身にそれは判断できない。だが客観視するに、これらは当事者である私にしか理解し得ない程度の「小さな変化」であっても、私にとっては「大きな変化（挑戦材料）」にも繋がるものであったのである。

平面性（物理的）と空間性（イリュージョン）、この相反する要素にどう向き合い、どう決着・結論を導き出せるか？これは絵画の歴史的な命題でもある。できれば、これから私が産み出すであろう絵画たちが、その「応答」となることを切に願っている。最後に、これらの立体作品

は人に見せるような（また発表するような）代物ではない（勿論、私は彫刻家でもない）。しかしその試作の経緯と内実には、少なからず有意義なものであったと理解しているが故に、その証として本誌に「制作ノート」として紹介した次第である。

-
1. アンリ・マティス「樹木の素描について語る」『マティス ― 画家のノート』二見史郎訳、みすず書房、1978 年、197 頁。
 2. 一般的には「平面」と「立体」は即物的な形状を示し、「絵画」と「彫刻」はその表現的な内実を示す場合が多いが、本稿においてもそれに倣い、その文言が示す意味の区別や差異を認識しながら使用した。
 3. ニューマンのジャコメッティ観や、その影響関係などの可能性については次の論考が詳しい。大島徹也「バーネット・ニューマンの〈十字架の道行き〉」『バーネット・ニューマン：十字架の道行き——レマ・サバクタニ』MIHO MUSEUM、2015 年。

〔図版出典〕

図 1 <https://www.artsy.net/artwork/barnett-newman-here-i>

図 2 <https://www.moma.org/collection/works/79601>

図 3 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492826>

図 4 ～ 8 岸本吉弘 撮影

図 9 ～ 10 南野馨 撮影



図1 バーネット・ニューマン《ヒア1》1949年 塗料、木
243.8×71.8×67.3 cm ニューヨーク近代美術館



図2 バーネット・ニューマン《ウンメント I》1948年
油彩・マスキングテープ、キャンバス
69.2×41.3 cm ニューヨーク近代美術館



図3 アルベルト・ジャコメッティ《背の高い人体像》
1947年 ブロンズ 201.2×21.1×42.2 cm
メトロポリタン美術館



図4 彫塑台に固定した支持材 (2 作品)



図5 制作途中の部分図



図6 制作途中の全体図 (神戸大学 F 棟絵画室)



図7 完成作品 1 《無題》2020年 垂木・シュロ縄、粘土
200×9×10 cm

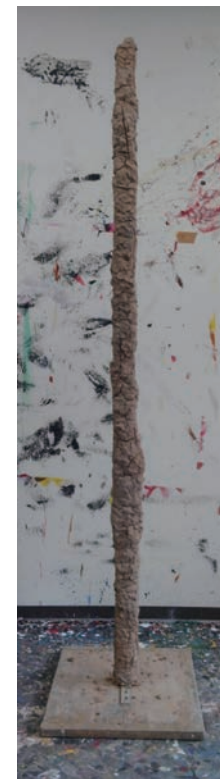


図8 完成作品 2 《無題》2020年 垂木・シュロ縄、粘土
230×10×12 cm



図9 岸本吉弘《火星を引く》2020年
油彩・蜜蝋、キャンバス 260×218 cm



図10 岸本吉弘《夢交換》2020年
油彩・蜜蝋、キャンバス 260×218 cm

ドローイングと絵画のあい間に

山口 牧子

序

今日現代絵画において、どこまでがドローイングでどこまでが絵画であるか、境目はつけがたい。サイ・トゥオンブリーがキャンバスに子供の身振りのごとくブラッシュストロークを効かせて絵の具を垂らすとき、それは絵画といえども彩られたドローイングとも言えるだろう。

美大生の頃、李禹煥の《点より》《線より》のシリーズを東京国立近代美術館ではじめて見た。岩絵具で、絵画を成立させる要素のみを抽出して繰り返す表現に、心動かされた覚えがある。その後、同じく李禹煥の大規模な個展を 1991 年、ハラミュージアムアークで見た時のことも記憶に残っている。展示されていた《With Winds》のシリーズでは、平面をリズムのあるブラッシュストロークで埋めている、先のシリーズより絵画的な空間を感じさせる新作が並べられていた。その展覧会の図録の中で李氏は、「しょせん作品は、現実そのものではないし、観念の塊であるわけではない。それは現実と観念の間にあって、両方から浸透され、また両方に影響をおよぼす半端な中間項なのだ。その半端さこそは、作者を超えて日常離れした未知の作品領域であると言っていい」¹と述べている。絵の中に対象物が何も描かれていないのに感情を揺さぶられ、同時に絵画としての空間性を見て取れることに、身振りのともなったドローイングと絵画が一体になった原初的な行為を感じ、その展覧会での体験は忘れがたいものとなった。

私は絵画制作に入る前に、ドローイングを必ず手がけている。自らのオリジナルの絵画を作り出すには、ドローイングの時点からオリジナルであることが必要だと、いつの頃か思い、描き始めたような記憶がある。絵画制作には画材を使いこなすための準備や計画、時間もかかるが、対象物の特徴や自分の心象をダイレクトに描き出す素描やドローイングは、私にとって身近で大切な表現手段になっている。

大学時代は日本画学部 に在籍、書道部に所属し、線の多様な描き方に触れることができた。日本画ではモチーフの輪郭を下図から本画に写しながら描くことを基本としていたが、書道部ではその方法と異なった筆使いを顧問の上條信山先生から学んだ。ポタポタこぼれるほど墨汁をたっぷり含んだ筆で一気に描く。逆筆という独特の筆法で、のびのびとしたダイナミックな線が書けることを身体で覚えた。「運筆活動のうち、線筆こそが書の命であって、線の動きと、深さと、高さとを求めることがもっとも大切になって来る」²という師の教えにも心惹かれた。生き生きとした線を書くことに集中できた経験は、月日が経っても忘れないようにしたい。

その後、抽象表現主義のカラーフィールドペインティングと出会い、マーク・ロスコやパトリック・ヘロンなど、色彩豊かで筆跡も感じられる絵画に共鳴し傾倒していった。

水墨画とドローイング

日本では古くから斬新なドローイング的要素と絵画を、一人の作家が描き分けていたとは言えないだろうか。長谷川等伯はモノクロの水墨画と豪華な障壁画を描いた。《松林図》は水墨画だが

松葉の塊を墨のストロークの集積で表現し、人の気配や身振りを想起させるかのような樹の幹の連なりからは、一筆書きのドローイング的要素を感じ取れる。また、俵屋宗達の《蓮池水禽図》で蓮子の花の下、カイツブリが泳いでいる図は、花と鳥が単純な線と墨ののにじみで描かれ、余白の空間も効果的だ。宗達も水墨画と障壁画を描いていた。たらし込みや墨跡を活かした表現は、ヘレン・フランケンサラーのステイニングや、サイ・トゥオンブリーのブラッシュストロークと相通じる描き方とも見て取れる。

水墨画の技法には、「輪郭線を用いず筆の穂の側面を利用してひと筆で対象を描き、陰影や立体感を表わす」³つけ立て、という技法がある。また中国の水墨技法にも写意という表現があり、「外形を写すことを主とせず、画家の精神または対象の本質を表現する」⁴と言われており、モチーフの存在感を対象物の視覚的描写を超えた場所に作り上げる表現に芸術性を感じて、西洋、東洋を問わず、古くから人々が共感を持って鑑賞してきたことは興味深い。

私のイギリス留学

大学卒業後、綿布に顔料で、風、水、火、地の 4 大元素と色彩を結びつけた抽象画を継続して発表する中、2007 ～ 2008 年文化庁新進芸術家海外研修制度の助成によりイギリスへ留学する機会を得た。「ドローイングを手がけながら、絵画の研鑽をする」という研修テーマのもと美術大学で学んだ。

現地では画材店にずらりと並ぶインク用のペン先の種類の豊富さに、文化の違いを感じ興味を覚えペンで描くことをまず始めた。公園で拾った木の枝をペンに見立てインクを付けてストーリーのある絵を描き制作したドローイングブック。大学の彫刻用の施設でワイヤーを油圧式溶接機でつないだオブジェ。 シェアハウスの庭先で粘土のドローイング彫刻を撮影し、その画像をつなげドローイングムービーと名付けて公開もした。ストーリーを取り入れることは、指導教師からの提案がきっかけだった。モダニズムに傾倒し絵画制作をしていた自分には多少抵抗があったが、これまでと違うことをやってみようという思いで始めた。

ガストン・バシュラールの《火の詩学》から選んだ、再生の鳥フェニックスを自身のテーマに決めた。広島出身の私にとってこのテーマは、原爆焦土から復活した街のことを想起し、キュビズムのように画面を一旦解体し再構築している近代絵画の成り立ちとも重なり、再生への思いを込めて制作した。

帰国後もフェニックスについて考え、生命力、復活、時間と永遠などについて伝承する鳥と解釈し、《Bird Spinning/ 紡ぐ鳥》、《Bird Spinning in a moment of time/ 時を紡ぐ鳥》とタイトルを付け、DOMANI・明日展などで発表した。モダニズム的な自身の抽象絵画に、鳥の飛翔というモチーフが加わり一つの節目となった。

マティス《ルーマニアのブラウス》

モチーフをデッサン、ドローイングし色彩絵画に置き換えることは、簡単なようで奥が深い。デフォルメする際には、デッサンと色彩の融合を追求し続けたマティスから学ぶことは多い。中でも、マティスの油彩画制作プロセスの写真を展示した、1945 年マール画廊における展覧会

の記録写真は、絵画を仕上げるまでのマティスの試行錯誤の過程が見られ、とりわけ興味を惹かれる。以前から気になっていたその写真について、2004 年、国立西洋美術館「マティス展／プロセスとバリエーション」で見ることが叶った。一枚の絵を上から何度も加筆して描きなおしながら完成に至るまでの過程を写真撮影し、マール画廊のオープニングの展覧会に完成作品と一緒に全て額に入れた状態で壁に並べたという一見風変わりな展覧会である。当時マティスのモデルで助手も務めたリディア・デレクトルスカヤによると、マティスは制作が決定的な局面に達した、もしくは重要な段階に至ったと感じると作品を撮影させていたようだ。

マール画廊には、《ラ・フランス》《ルーマニアのブラウス》(図 1)《夢》《マグノリアのある静物》など、1940 年前後に描かれた油彩画制作過程の各場面が展示されていた。《ルーマニアのブラウス》のプロセスの写真(図 2)から、マティスが複雑なモデルの姿を理想のフォルムにデフォルメするため、描いたり消したりしていることがよくわかる。仕上がった作品(図 1)では、組んだ両手の輪郭と色彩がぶれて未完のようであるが、そこからむしろモデルの動きを持った手の表情が伝わってくる。今でこそスマホ片手に簡単に撮影できるが、現像所で紙焼きにすることさえままならぬ時代に、作者自ら葛藤する痕跡を残す絵画を、隠さず人々に伝えることが大切だと確信し、撮影させたマティスの先見の明には驚かされる。

図録にはこの展覧会に先立つ 1940 年にマティスがボナールに宛てた手紙が載せられ「私のデッサンと絵画が分離している。私は私を感じたことを表現するのにぴったりしたデッサンをもっている。しかし私の絵は自分を完全に表現するための新しい平塗りのやり方に縛られている。そうした陰影も肉付けもない純粋な固有色は互いに刺激しあって光や精神的な空間を示唆すべきものののだ。それが私の自発性とうまく折り合わない」⁵と訴えたとある。自発性と絵の具のテクニックのバランスを保ちながら絵を描くことは難しいものだ、マティスとマールが教育的展覧会と呼んだこの展示により「自発性の名の元に安易な制作が肯定される傾向を正そうとした」⁶とも書かれている。もしこの一連のプロセスの写真が無ければ、マティスがいとも簡単にモチーフをデフォルメして描いたと、絵を見る人々は解釈するかもしれない。

その後マティスは《ジャズ》をはじめ色彩豊かな切り紙絵を手がける。助手が紙にグアッシュで色を塗り、それをマティスがハサミで切り抜き構成する手法で、モデルを前に葛藤してきた油彩画の制作システムは放棄され、それにより対象と画家の関係、表現とプロセスのあり方は変化する。「『はさみを使ってデッサンする』というマティスの言葉にあるとおり、デッサンを思わせるリズムカルな動きで彩色された紙を切り抜き、フォルムを生み出す。その切り跡にははさみを動かすマティスの身体的なリズムが刻み込まれる」⁷。さらに「ときには《ミツバチ》や《カタツムリ》のように、『はさみによるデッサン』というよりは、ほぼ矩形の、きわめて単純なフォルムの色片を組み合わせて構成されたものもある。切り抜かれたフォルムは目の前にある対象から引き出されるのではなく、組み合わせられ、記憶や見立てによって、モチーフとなり、ときには文脈によって同じフォルムがその意味を変える。一つのフォルムが時には木の葉に、あるときは海の生物や干潟に、さらにはダンサーや運動する黒人のボクサーに、あるいは特定の意味を超えたフォルムとなる。その単純でリズムカルなフォルムは、時には速描きのデッサンのリズムを思わせる」⁸と記されている。

画家にとってどのような画材を使うかはもっとも大切で、自分の意図以上に道具や材料による効果が得られることもある。切り紙そのものは、工芸品としては新しい素材ではなかったが、切り紙絵のフラットな色面は、伝統的な油彩画のあり方や、額縁に入れて展示する固定概念を変え、マティスがデッサンをするようにリズムカルで美しい作品を制作したことが、革新的な表現になったのだろう。

ドローイングと絵画のあわいに

現在私は水彩ドローイング(図 3～5)と、岩絵具、麻紙、ミクストメディウムでの絵画(図 6～7)を繰り返し制作している。鳥の飛翔から始まり、有機的な形象をモチーフに抽象画を描いている。

ドローイングの画用紙の白い余白と、顔料で覆った絵画空間は一致するものではない。そのため水彩ドローイングは、絵画制作の下図というより、仕上げのイメージ作り、主題を突き詰めていく手立て、またそれ自体が作品として成り立つような、柔軟な制作を心がけている。マティスが《ルーマニアのブラウス》を描く過程で葛藤していたように、私も苦闘しながら制作している。

水彩画は絵の具の透明度や濃淡で表現するが、岩彩画は粗さの違う粒子の重なりで複雑なマチエールになる。伝統的で繊細な画材を扱うことに疑問を持つ時期もあったが、自らの視点で工夫するうちこれまで気づけなかった良さを見だし、今は積極的に使っている。にじみを活かすには、にじみ留めとしての礬水^{どうき}をあえて引かない。和紙に襷を寄せボリュウム感を出す。粒子の粗い岩絵具と、色彩豊かなドイツ製の顔料を混ぜて使う。左官で使用する麻スサを混ぜるとペースト状になる、等々。画材と画材以外の材料を混ぜてミクストメディウムを作り、自分の理想の画面を追求している。

人の心に響くような絵画制作を続けることはたやすすくない。描きたい衝動の中から生まれるイメージを定着する過程において、ドローイングで視覚化し試行錯誤しながら絵画制作することは、私にとって重要なプロセスである。ドローイングと絵画のあわいに、空間性を持った自らの作品ができるものと信じて制作している。

-
1. 李禹煥『李禹煥 LEE UFAN』原美術館、1991 年。
 2. 上條信山『上條信山書法』尚学図書、1980 年、6 頁。
 3. 「つけ立て」weblio 辞書、<https://www.weblio.jp/content/>
 4. 「写意」weblio 辞書、<https://www.weblio.jp/content/>
 5. 天野知香「マール画廊におけるマティス展覧会：1945 年 12 月 7 日～12 月 29 日」『マティス展 Matisse Processus/Variation』田中正之・天野知香・読売新聞東京本社文化事業部編、読売新聞東京本社文化事業部、2004 年、131 頁。
 6. 天野「マール画廊におけるマティス展覧会」129 頁。
 7. 天野知香「切り紙絵」『マティス展 Matisse Processus/Variation』219 頁。
 8. 天野「切り紙絵」219 頁。

〔図版出典〕

図 1～2 田中正之・天野知香・読売新聞東京本社文化事業部編『マティス展 Matisse Processus/Variation』読売新聞東京本社文化事業部、2004 年、138～139 頁。



図1 アンリ・マティス《ルーマニアのブラウス》1940年
油彩／カンヴァス 92.0×73.0 cm
ボンビドゥーセンター



図2 アンリ・マティス《ルーマニアのブラウス》
制作過程 fig.1-15 1939-1940年
ボンビドゥーセンター



図5 山口牧子「水彩ドーイングⅡ」2020年
水彩／アルシュ紙 32.5×20.9 cm



図6 山口牧子《Tone of WingsⅢ/羽音Ⅲ》2019年
岩絵具・ミクストメディウム／麻紙 194×130 cm



図3 山口牧子「アトリエの壁に並べた水彩ドーイング」2020年



図4 山口牧子「水彩ドーイングⅠ」2020年
水彩／アルシュ紙 26.8×19.5 cm



図7 山口牧子《Tread on AquaⅢ/水を踏むⅢ》2018年
岩絵具・ミクストメディウム／麻紙 130×194 cm

自作品から論じる「まなざし」の可能性について

平野 泰子

この文章を書くにあたり、まずは自身の作品のことや、現在の作品になるまでの説明をする必要がある。2004 年頃から現在まで主に油彩を描き続けている。初期は主に風景画を描きはじめ《untitled》(図 1)、後半になるにつれて風景画は形を無くして行った《Twilight 0701》(図 2)。私が捉えた「風景」とは「自然」であり、日常的に見る山や空、木々など自然物である。それらは、その当時の私にとって、制作場所から山や木々が近いこともあり身近で何気なく見つめられる対象だった。

抽象化について——モンドリアンからの考察

風景を抽象的に、あるいは対象の形が無くなって行く作品という点で、思い出すのは、ピエト・モンドリアンである。20 世紀初頭、抽象絵画の初期の画家で、『デ・スティール』という雑誌で「新造形主義」と主張し活躍した。モンドリアンの 1912 年に描いた風景画《リンゴの木》(図 3) では、樹木が視覚的な形態ではなく、構造としての樹木に変わって行く。次第に水平・垂直の色面になり「コンポジション」と名付けられた抽象表現の作品《赤、青、黄のコンポジション》(図 4) へと作風が変化したことはあまりにも有名である。

その変化に着目したい。改めて抽象化とはなんだろうか。視覚的な形態が、省略またはシンプルになることで、対象の本質を捉えるといった、視覚的なプロセスについてではなく、目の前の「風景」が表現するにあたり変容する動機のようなものを。恐れ多いが、同じ作家として自作品と照らし合わせて考えてみたい。

モンドリアンの樹木を描いた作品《赤い木》(図 5) に迫ってみると、枝の隙間から背景を塗っているのがわかる。絵を描く人なら、背景から(奥にあるものから)描き、手前へと描いて行く方が手順は楽であったり、画面内での空間意識を捉えやすいと思うはずだ。枝や葉の隙間から、モンドリアンの眼と手を想像することができないだろうか。「地」と「図」が行き来するような筆捌きが、まるで風景として「絵」になることを拒んでいるように見える。例えば「絵」として代表的なテクニックである遠近法は、眼に見える世界全体を、それを見ている一人の人間の目として一点の視点から捉える技法である。「絵になる」とは共同体としてのイメージ(像)を呼び起こしたり、ノスタルジックな風景として安易に成立してしまう事ではないだろうか。

実際にモンドリアンは論文「自然的リアリティと抽象的リアリティ」でこのように述べている。

芸術においては人間は完全な自然を必要としない。明らかにそれは完璧だからだ。人間にとって必要なのは、それとは反対に内部にあるものを再現することだ。自然の外観はより純粋な自然のヴィジョンを獲得されるために変形されなければならない。¹

「明らかにそれは完璧だからだ」と言うところに共感する経験がある。「風景」を描こうと筆を走らせ対象を捉えようとした時、木の枝葉やその成り立ちを「描く」ことをすればするほど対象から遠ざかる感覚を得た。視覚的な形態を捉えようとするにも、自身が持つ目を超えて身体を通して一体となる現象がどうしても捉えれておらず、「絵」として収めることでは敵わなかった。「風景」と向き合った時、自身のちっぽけさや、描ききることなど到底出来ないと感じた。ここでの「描くことの出来ない」という不可能性が、私に芸術としての役割を考えさせるきっかけとなった。「風景」＝「世界」を知るために「私」として向き合わなければならない、そのために描く行為があるのだと。

また「内部にあるものを再現すること」とは、自然と向かい描く時、上記で述べたような体験や弁証法的な対話がある。「獲得」という記述も受動的では無いことから、自然や描く制作行為から誘発されるものこそが彼にとってのリアリティなのである。また彼は神智学に興味を持ち、神智学協会へ入会していたことから、神秘的な直感や思弁や啓示を通じて神聖な知識の習得や高度な認識に達せられると考えていた経緯からも読み取れる。見ることへの態度や精神が抽象化へ昇華したと言える。

自作品について——層と表面

自作品へ話を戻すと、2013 年頃にはさらに作品は形を失い、一見すると一色の色面のみに見える作品《Twilight 1806》(図 6) を制作し発表するようになる。この頃には「風景」を直接見に行きスケッチすることも少なくなり、持つイメージを手放し絵具を塗り重ねる行為の中に、弁証法的な対話を作り、そのレイヤーが空間として立ち上がるような作品を制作した。

制作手順としては三原色を主に使用し、各色ごとに塗り重ねて行く。塗り重ねることで色が混ざり、層になることで色が影響し合う。その色調の中に、色の強弱が生まれ光を感じ、「色」や「形」を視ることができる。その現象は、暗闇に視界が包まれたときに、眼が徐々に慣れていき認識して行くことに似ており、「見る」ことを一方向からのプロセスではなく能動的に作りあげることが私にとって重要である。

作品の形態については、支持体や作品の在り方も変化して行った。色を塗り重ねて行く描画方法を選択した際に、支持体の平坦さが必要になり、以前は木枠にキャンバスを張った物に描いていたが、キャンバスの布目を消すように、膠と石膏で出来た自作のジェッソを塗り、乾燥した後に研磨する工程を施した。現在の作品もこの方法で支持体作りをしている。

その上に塗り重ねた絵具は、生乾きのまま塗り重ねるので、層とはいえ平坦な表面を保っている。塗る際には、刷毛を使うことで筆跡はあまり残らず、時には絵具の持つ艶が、より表面に平坦さを持たせる。空間を見出すことと相反する在り方をし、奥行きを感じたり、跳ね返すような平坦さを持っている。体験したことを「絵」に転換させることの不可能性の自覚から、両義性を保つことで「見る」と言う現象を作品に留められるのではないかと考えた。

両義性とは

中沢新一は講演会「超核の神話」で縄文から岡本太郎へと受け継がれる芸術の本質について

民族学からの視点でこのように語っている。

神話的な思考とは矛盾したものを矛盾したまま受け入れることであり、それに基づいて作られる芸術は、表と裏、善と悪、男と女、生と死のように、概念としては対立項に見えるもの、矛盾に満ちた物を、背中合わせの姿や、ひとつの体の中に共存する姿として表現する。²

私たちは日常でもものを思考する時、当然だが言葉を使って思考する。例えば「生」と「死」は言葉にした途端、それらは分離してしまう。しかし神話の思考方法は、この分離を間違った考えであるとし、生と死は一体であると表現する。世界は名づけようのないものに満ちており、それらが世界の根源にあると神話の思考は捉えている。表現することも同様に、その領域に触れようと様々な試みをするのである。両義的で在ることは、根源的な創造力に根ざしたものであり、作品は完成されて存在し、それらを内包できる装置として機能するのではないだろうか。

再び歴史上の作家を参照しながら芸術における両義性について考えてみたい。「静謐」「静寂」な静物画として語られるジョルジュ・モランディの作品だが、モランディの作品にもまた「見る」ことへの思想、両義性を保ちながら存在している。以下の発言がある。

私たちが実際に見ているもの以上に、もっとも抽象的でもっとも非現実的なものは何もない、と私は信じています。私たちが人間として対象世界について見ることのできるあらゆるものは、私たちがそれを見て理解するようには実際に存在していない、ということ私たちは知っています。もちろん、対象は実在するのですが、それ自体の本来の意味は、私たちがそれに付随させているような意味ではありません。コップはコップ、木は木であるということしか、私たちは知ることができないのです。³

ただ見ることの不可能性を、日常的に「見る」ことへの警鐘を、また、世界の複雑さを語っており、モランディの思想がここに要約されている。

モランディの静物画を見ると、統一された色調に量感を感じる絵具の厚みや、それに応じて暖かく落ち着いて見えるのだが、しかし近づいて視ると、対象である瓶や壺の隣り合う隙間の影とモチーフとのせめぎ合いに緊張感がある。また揺れているような頼りない輪郭線は、はじめに見たときの落ち着きとは逆の動きさえ感じるのだ。そして描かれたモチーフは、質感や詳細など省略されていることにも気づく。実際にモランディは瓶や壺に塗料で表面をペイントしていた。なんとも不思議な静物画であるが、見ることへの不安定さを伝えている。そして作品《静物》(図7)や《静物》(図8)のようにモランディは継続して、花瓶、水差し、燭台、壺といった同じモチーフを繰り返し描いている。同じと言っても、モチーフの位置や光の方向など変えてはいるが、軽微な違いである。しかし、そこには繰り返しではなく差異が出現するのである。その差異の中に、切り取られた時間の存在をありありと突きつけられる。切り取られた

時間は、モランディの時間であるのか、鑑賞者の時間となるのか——作品と向き合うことで与えられる一度きりの時間のようなもの。もはや具象、抽象という意味やスタイルを超えており、只々ストイックにも堅実とも取れる静物画も、モランディが生涯取り組んだという充実さを見て取れる。

繰り返すこと——抽象化

前述したモンドリアンの抽象化は対象と向き合ったときの現象というリアリティの転換であったのに対し、モランディも微かにではあるが、連続性から生じる新しい形態が立ち上がる様は抽象性を見ることができる。どちらも、継続して見つけた「風景」から派生しているが、モランディの制作態度からみても、抽象化に作品をシフトしたわけではないので、在り方が違う。

モランディの水彩画《静物》(図9)を見てみると、モチーフに落ちる影なのか、別のモチーフなのか、背景なのか、濃い色調の部分がそれらの説明は不要と言わんとばかりに、画面の中に新しい形態として立ち上がって見える面白さを感じる。晩年の1959年から1964年の間で、似たような紙の余白を広く残した水彩画や素描を全作品の3分の1にあたる量を制作している。《静物》(図10)の油彩の作品では意図的に意識した左手前の黒い物体が描かれており特異な作品である。《静物》(図9)のように、平面的でありながら新しい形が立ち上がってくる様に、空間と多視点を掴む感覚とでも言えようか。しかしそれはキュビズムのような情報の増加からくる多視点ではなく、いわば引き算をすることで無意識的なものを顕にしたり、それを掴もうとする痕跡にも見える。モランディの痕跡がシンボルとして構成されるところに自作品との類似性を感じている。

近作である自作品《Superposition 2009》(図11)、《Two eyes 2001》(図12)では、これまでには無かった黒い形態やラフな線を画面に描くようになる。これらの作品は《Twilight 1806》(図6)から継続している重なるレイヤーの中に空間を作る一連の展開から、見出した形態である。身体と結びついた画面は、私とは切り離され、ひとつのものとして立ち上がり、布置とも言えるような外的世界の事物や事象がある特定の配置を持って現れてくるようになる。布置とはユング心理学の概念の一つで本来は「星の配置」「星座」を意味する言葉であり、一見無関係である夜空の配置を、全体として(星座として)見ると何らかの意味を持つという考え方である。それは、記憶が蘇るというよりも、あの時がこちらを見返してくるような「今」という感覚。時を求めて制作し、「見る」「見られる」という行為によってのみ時空の突然変異が具体化される。その制作の中で突然やってくる、理論では説明出来そうにないもの、アナロジー的な結びつきにより尊さが生まれる。

モンドリアンとモランディを例に上げ、また自作品と制作から語ることで、「まなざし」によって訪れる、一回的な名付けようのない現象を留めることが制作する理由であることを改めて意識した。連続性や行為として立ち上げ、思考して行くことで、意味を遠ざけつつ世界の名付けようのないものに強度を持たせることが芸術における「まなざし」の可能性ではないだろうか。

1. ピエト・モンドリアン『自然から抽象へ＝モンドリアン論集』赤根和生訳編、美術出版社、1975年、134頁。
2. 中沢新一「講演録 超核の神話 ― 縄文から岡本太郎、そして未来へ」『美術手帖』2006年12月号、177-184頁。
3. 『ジョルジョ・モランディの手紙』岡田温司編、みすず書房、2011年、245頁。

〔図版出典〕

図3 <https://www.kunstmuseum.nl/nl/collectie/bloeiende-appelboom-0?origin=gm>

図4 <https://artsandculture.google.com/asset/composition-with-red-blue-and-yellow/xwERWaqDyIcZ9w?hl=ja>

図5 <https://www.kunstmuseum.nl/nl/collectie/avond-de-rode-boom?origin=gm>

図7～10 『ジョルジョ・モランディ―終わりになき変奏』東京ステーションギャラリー、2015年、68-69、80、113頁。

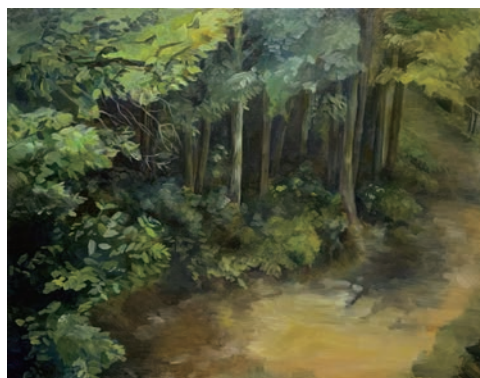


図1 平野泰子《untitled》2006年 キャンヴァス・油彩
91×65.2cm 作家蔵

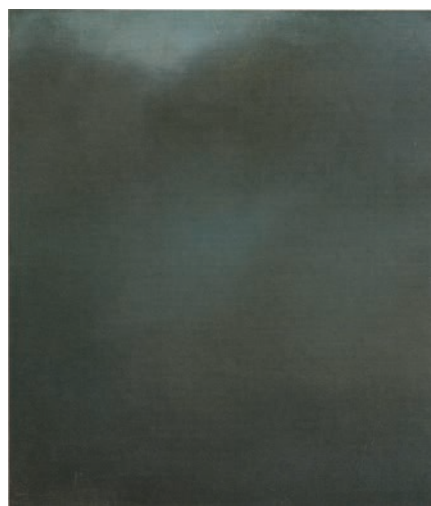


図2 平野泰子《Twilight 0701》2007年
キャンヴァス・油彩 45.5×53cm 個人蔵



図3 ピエト・モンドリアン《リンゴの木》1912年
キャンヴァス・油彩 107.5×78.5cm
デン・ハーグ市立美術館



図4 ピエト・モンドリアン《赤、青、黄のコンポジション》
1930年 キャンヴァス・油彩 45×45cm チューリッヒ美術館



図5 ピエト・モンドリアン《赤い木》1908-1910年 キャンヴァス・油彩 70×99cm デン・ハーグ市立美術館

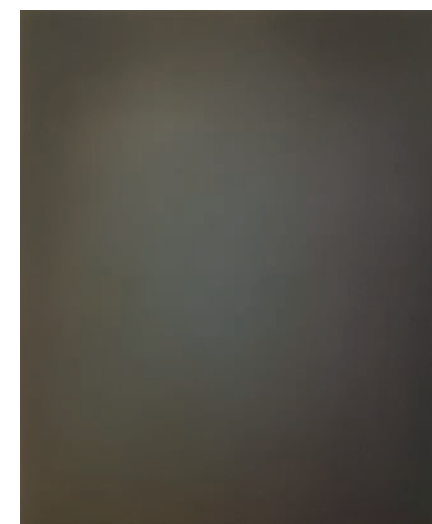


図6 平野泰子《Twilight 1806》
2018年 木製パネルにキャン
ヴァス・膠・石膏・油彩 72.7×
60.6cm 個人蔵



図7 ジョルジョ・モランディ《静物》1948年
キャンヴァス・油彩 31×35.5cm ミラノ市立近代美術館
グラッシ・コレクション



図8 ジョルジョ・モランディ《静物》1948年
キャンヴァス・油彩 36×45cm トリノ市立近代美術館

表現と材料の選択

吉川 民仁



図9 ジョルジョ・モランディ
《静物》1956年 鉛筆・水彩・紙
16×24 cm ジャンピエロ・アンド・チェチリア・マッテウッチ・コレクション、モランディ美術館(ボローニャ)寄託



図10 ジョルジョ・モランディ
《静物》1958年 キャンヴァス・油彩 20×30 cm
モランディ美術館(ボローニャ)



図11 平野泰子《Superposition 2009》2020年
木製パネルにキャンヴァス・膠・石膏・油彩
53×45.5 cm 個人蔵



図12 平野泰子《Two eyes 2001》2020年
木製パネルにキャンヴァス・膠・石膏・油彩
45.5×38 cm 個人蔵

誰もがそうであろうが、自分が描くべき絵画とはどのようなものだろうと思い悩む時期はあるだろう。私の場合は大学3年ごろから、そのことを強く思うようになった。色々と実験するうちに具体的なモチーフから着想を得て制作を試みることに興味が湧かないことを感じた。だんだんと抽象絵画に惹かれ、いったん形が無くなると不必要に意味が付随するような形態が立ち現れてくるのが厭われた。だからと言ってどんな絵が描きたいのかも分からず、向かい合った画面に格闘することが唯一、探し物に近づく手掛かりであった。そのことは描く内容や表現だけのことでなく、何で描くかという素材の問題でもあった。

その頃（30年程前）はまだ油絵具が主流であったが徐々にアクリル絵具が本格的に普及した。いわゆるペンキは油性だったものが水性ペンキが便利に使われるようになった。そのことがそう新しいことでない頃だ。アクリル樹脂の研究が進み、アクリル絵具の可能性は描画材としての利便性が表現における多様性に呼応していたようにも思えた。また、画材メーカーのホルベインが画材を作家に支給し支援するスカーラシップが始まった頃でもあった。この制度は今でも存続している。この制度には支給額や応募採用者数に変更はあったものの作家にとってはとても有難い事業だ。制作意欲があっても画材を好きなように購入できない貧乏学生の懐具合にも合致していたので、それが都合よく応募した連中も多かったことだろう。スカーラシップは学生向けの訳ではなく一般のアーティストに応募の資格があった。また、アクリラートという薄い冊子も刊行されており、画材のメカニズムの情報とともに作家へのインタビューを通しての活動紹介などもあり、現代作家の動向も伺い知ることができ良い刺激を受けた。

そのころから私の作る画面も大きくなり、また画材も多く必要になった。何をするにも実験的に作るので作品が上手くいかないことは織り込み済みのことであった。キャンバスにアクリル絵具を使って描いていたものはコストパフォーマンスの関係で、自前のパネルに自己流の下地を作ってその上から描くようになった。ただ、日本ではアクリル絵具は水溶性のものが主だったため広い面積を薄く覆い尽くすことには使い勝手が良かったが、油絵具の持つ質と量感は得にくかった。また、油絵具を長く使ってきたこともあり、アクリル絵具の物質的な抵抗感の無さには多少躊躇を覚えた。使用上の注意は油彩と交互に併用したりしなければ、他の素材との組み合わせは比較的自由であったので、油絵具には感じられないその違和感はアクリル樹脂材料の特性なのだと理解できれば、その時は問題なかった。そして絵具の乾燥が速いことは次の仕事にすぐに移れるということだから、そのことは何よりも都合が良かった。しかしアクリル絵具のビニール質の質感に馴染めないこともあり、ホームセンターで購入した赤土や黒土といった園芸用の材料を顔料に見立て、そこに木工用ボンドをエマルジョンとして接着剤代りに使用し大量に出鱈目な絵具を製造した。それを使って制作したわけだが意外と頑丈なところがあり、もう30年以上を経とうとしているが何とか画面は剥落せずに維持している。これらの作品は取り立てて発表したこともなければ展示したこともない。(図1～2) 廃棄しても良かつ

たと思うがどういう訳か今だに保管している。自作したパネルを地面に寝かせそこに絵具モドキをバケツから垂らしこみベニヤ板の切れ端をスクイージー代りにその絵具の塊を伸ばした。ゲルハルト・リヒターが油絵具をふんだんに使用して絵画を制作したことのみよう見真似と言うべき疑似体験だった。ただ、その時に感じたことは色とは物質に備わっているもので、物自体から発せられるということが何となく腑に落ちた。科学的には光に反応する色素の反射にはなるのだろうがそれはそれとして実感としてあった。そこから、無理に色彩を使うのではなく、素材に備わる色味を生かしたモノクロームに近い仕事を始めるきっかけになった。

1994 年、大学助手時に海外研修を得てその機にフランス、スペイン、イタリア、ドイツと数日づつの滞在であったが美術館を中心に各都市を巡った。その中でスペインの都市、マドリードではプラド美術館にてリヒターの大きな展覧会がたまたま開催されており、グレコ、ベラスケス、ゴヤ、など沢山の名画と共に現代の巨匠の作品を思いがけなく見る出会いがあった。リヒターの作品には圧倒的な絵具の物質感を感じた。こんな風に絵具は扱えないということを同時に感じた。画面の大きさもさることながら、作品に備わる魅力と質の高さという別の厚い壁が自分の前に立ち塞がる雰囲気があった。

2003 年頃よりアクリル絵具を主体に制作してきたものを徐々に油彩に戻して制作するようになった。理由としては色彩の発色に関してであり、アクリル絵具の発色に満足できなくなってきたことだった。油彩の持つ色の在り方がその時の制作に必要だったからである。今ではその発色の在り方に加え油絵具の物質性も使って自身の画面を構成しているが、やはり制作には身体に伝わる手応えのようなものが私には必要だ。油絵具の重さを持つ質感は制作に心地よい抵抗感を感じさせる。思い返せば学生時分に自作の泥絵具を作って自分だけで興奮し遊んでいた。そして現在とは言えば、その泥遊びを油絵具に持ち代え続けているに過ぎないのだけれど。



図 1 吉川民仁《黒土》1988年 黒土、壁材、漆喰、木工用ボンド、パネル 273×182 cm 作家蔵



図2 吉川民仁《赤土》1988年 赤土、壁材、漆喰、木工用ボンド、パネル 273×182 cm 作家蔵

1.

絵画が成立する根拠を問うような仕事がしたいと思っています。かつてのレリーフのような実験的な作品を経て、“メタクシュ”というタイトルから始まったシリーズは、近年、より絵画的なものへと向かっています。“メタクシュ”とは20世紀の哲学者、シモーヌ・ヴェイユの『重力と恩寵』¹に出てくる言葉で、“中間だけにあるもの”という意味のギリシャ語です。松岡正剛のエッセイ²によって知ったその概念に惹かれながら、絵画本来の観念性を可視化、顕在化させるということを目指してきました。レリーフの作品では、紙に細かい切れ目を入れ、表側と裏側が絡まり合って壁から垂れ下がるという構造をもっています。それは、表裏どちらでもない中間的な存在です。絵画自体、二次元的な物体に手前と奥を作っていくという観念的な中間領域と言えます。レリーフの作品は、そのモデルとして制作していたのかもしれませんが。そのモデルを経た絵画作品では、一見抽象的に見えますが、エスキスを事前に作り、システムチックで綿密なプロセスを踏んで制作しています。支持体は生の綿キャンバスで、そこへ任意の形の、アクリルで着色した薄い和紙を貼って仕上げています。和紙は、雁皮紙という文化財の修復などにも使用される、向こうが透けて見える程の極めて薄い物です。この色紙の形体は、紙が破れたり折れたり、振れ曲がって裏返ったイメージなどから探っていきます。和紙を貼る場所へは、あらかじめ水彩色鉛筆やパステルでドローイングしておきます。ドローイングと色紙の形体は呼応していて、キャンバスと色紙の間にドローイングが挟み込まれることになります。上に貼る薄い色紙の透過性のおかげで、下の色鉛筆やパステルの色と混ざり合い、より複雑な色彩が現れます。そのマットで工芸的な趣のある色調は、材料の性質によるところが大きく、かなりヴィヴィッドな色を使っても光を柔らかく透過させ、トーンを馴染ませます。それは、私自身の体質にも起因しているのかもしれませんが。私自身は、それに向き合いながらも乗り越えたいと思っていますし、強くダークなトーンの絵にも惹かれます。キャンバスには、アクリルで直接ペインティングする部分や綿キャンバスの地を残した部分もあり、その部分は、より不透明な色調です。この透明と不透明の響き合いは、磨りガラスにセロファンテープを貼ると、そこだけが透けて向こうが見えるような現象と似ています。見えることと見えないことを同時に起こして、その“中間だけにあるもの”を拓けていきたいと思っています。また、ここ数年は、同じエスキスの絵から色彩やフォーマットを変えて複数描くことを試みてきました。それは、多様な可能性の中から判断と決定を繰り返し一枚に仕上げるという、絵画制作本来の態度とは異なるものかもしれませんが。それを諦めた優柔不断と取ることもできますが、絵と絵の間という“中間だけにあるもの”を拓けていく試みによるものです。

2.

さらにここ最近では、イメージの可逆性をテーマとした絵画作品の計画をスタートしようと

しています。そもそも、この「可逆性」という言葉は、逆に戻りうる性質、もとの状態に戻りうる性質を指す言葉で、物理学や心理学、医療の分野で使われることが多いようです。例えば、私が絵画制作で用いるキャンバスに雁皮紙を貼るための糊もこの可逆性のある物質で、凝固した状態のものに水を加えると、もとの粘性、接着性のある糊の状態に戻るという性質のもので、これは、一度凝固してしまえば水などには溶けず、再び粘性、接着性を取り戻すことのない非可逆的なアクリル系のメディウムとは異なる性質です。また、前述のレリーフの作品では、細かい切れ目を入れた紙が、表側と裏側が絡まり合って壁から垂れ下がるという構造をもっています。そして、この紙が壁から垂れ下がることで得た三次元性は、壁から外されることで再びもとのフラットな面を持つ二次元の状態に戻すことが可能です。私はこの可逆性という性質に着想を得て、1つの母型（型紙）となるエスキスの表と裏から見た絵を2枚制作するという計画を持ちました。つまり、この作品の形態は2枚で一对ということになり、私はここで「逆」という概念を表と裏から見ることのできる、視線を逆にも辿ることができる、という捉え方をしています。本来、絵画は表からのみ鑑賞が可能です。最もシグマー・ポルケのように、イメージを物理的に表裏から鑑賞可能にする半透明の支持体を用いたような作品は例外ですが、この観念的なイメージ面の表と裏ということに目を向けるなら、写真家ジョン・ミリによって1949年に撮影されたパブロ・ピカソの光のドローイングを想起することもできます。この暗闇空間で光の軌跡によって描かれた一連のドローイングは、描く作者（ピカソ）と鑑賞者（撮影者であるミリ）が、ドローイングされた仮想的な面を挟んで相互に視線を交換しているという構造を示す興味深い例と言えます。つまり我々鑑賞者は、ピカソの描いたドローイングをまさに裏から見ていることになります。また、描かれたイメージを裏から見るという体験は、ハンス・ネイムスによるジャクソン・ポロックのポーリングを透明なガラス越しに撮った映像などにも見ることができます。

3.

近年、絵画制作のためのエスキスには、ほとんどCGを用いるようになりました。CGで描いたエスキスをもとにアクリルや色鉛筆、パステル、和紙を使って作品を仕上げていきます。ここに示したCGによるエスキス（図1）を例に、その制作の計画と設計をみていくと、2枚の絵には全く同じ図柄が使用されています。より具体的に言えば、グラデーションのついた背景の前に3層からなる色紙のレイヤーがレイアウトされているという構造です。破れて穴の空いた明るく不透明な水色の色紙を、折れ曲がった半透明な濃紺の色紙と、3本の縦長の半透明な青い色紙が挟み込むようなレイアウトです。左の絵では、濃紺の色紙が水色の色紙の上に重なっているのに対し、右の絵では、同じ濃紺の色紙が水色の色紙の下へ隠されているのが見て取れるはずです。わかりやすくレイヤーの順を示すと以下のようになります。

- 左の絵（1. 濃紺の半透明色紙 > 2. 水色の不透明色紙 > 3. 青色の半透明色紙）
- 右の絵（1. 青色の半透明色紙 > 2. 水色の不透明色紙 > 3. 濃紺の半透明色紙）

つまり、これら2枚の絵は一見鏡合わせの構造になっているようですが、単に図柄を左右反転させたものに留まることなく、それぞれの絵が互いの裏から見た絵という関係を持ち合わせています。そもそも絵画は、物質的な二次元性を確保されたうえで、そこにあたかも奥行きがあるかのような空間を創出していくことに他なりません。絵画へは絶えずこちらから一方的に視線を送るのみです。絵のなかへ視線を投げかけ、漂い、没入することは可能ですが、絵の中からこちらに視線を投げ返すことは適いません。絵の中から外を見る体験、私がピカソの光のドローイングに見出したのは、まさにこのイメージの可逆の可能性です。この計画で私が試みようとしているのは、絵の中から外を見るということを表裏一对の絵を提示することで可能にすることです。これは、表と裏の絵を横に並べて同時に見せることで、その観念的な中間領域“メタクシュ”を絵画の中に探る試みです。そして、この一見抽象的なイメージに見える2枚の絵の表裏関係をよりわかりやすくしているのは、不透明な色紙が、透過性の高い2層の色紙の間に挟み込まれていることにあります。不透明な色紙には若干のテクスチャがあるものの、厚みを持たないアクリルによるベタ塗りで、視線が背景へと抜けることを拒み、破れた穴からのみ、その下に隠れた色紙が見えるようになっています。一方の絵で不透明な色紙の上に見えていたものが、もう一方の絵では、同じ形の色紙が反転して下に隠れている、このような仕掛けをつくることでイメージの表裏反転を意識させるように意図しています。本稿執筆時点でイメージの可逆性をテーマとした完成作品はまだなく、計画はスタートしたばかりです。今後、このテーマをもとに制作の幅を広げ、理解を深めていくことが目下の私の課題です。そしてそれは、絵画の根源的な視覚体験に揺さぶりをかけ、見るという行為を改めて捉え直す機会をもたしらしてくれると考えられます。しかし同時に、このイメージの可逆性をテーマにした絵画を計画していくプロセスのなかで、いつも躓き、疑問を投げかけてくる事象があります。それは、表が裏に翻された時点で、裏だったはずのイメージがまた表のイメージになるという、永遠に帰結しない無限ループの中に取り込まれるというジレンマで、二次元性からは逃れ得ない絵画というメディア特有のものなのかもしれません。裏も結局は表で、今見ているものが表であることには変わりなく、本当の表や裏は永遠に捕まえられるのではないかとさえ思えてしまいます。現時点では、1つのエスキスからその表裏一对のイメージを構築することで一旦の解決を見出したいと考えています。それは途方もないジレンマですが、表と裏がひっくり返るその瞬間にこそ、絵画という“中間だけにあるもの”の本質を手繰り寄せることのできる可能性が潜んでいるのではないかと考えています。

* 本稿の「1.」は、ホルベイン画材株式会社『アクリラート別冊 2019』に寄せた自筆テキストに加筆したものです。

1. シモーヌ・ヴェイユ『重力と恩寵』田辺保訳、ちくま学芸文庫、1995年。

2. <https://1000ya.isis.ne.jp/0258.html>



図1 好地匠《イメージの可逆性》2020年 CGイメージ



〔参考図版〕

好地匠《十日後の湧き水》2018年 和紙、アクリル、パステル、色鉛筆、キャンバス
194.0×130.3 cm 作家蔵

描くことについて

酒井 香奈

はじめに

私にとって描くことは、自分自身でさえ気がついていない感情にも声にもならない部分を、探り、感じ、表すことができるか、その結果、表れたものが、他者の目に触れた時に、何かしらを想起させることができるかを探求することである。

脳裏に映し出される断片的な日々の記憶に、音や匂い、触感などが追隨して絡み合った感覚的なもの、内在するもの、普遍的に在るものへ問いかけを重ね、そこから浮上してくる何かをつかむために、制作を続けている。

この文章を記している現在、世界中が1年以上の感染症の脅威にさらされ、様々な制限を受け、新しい価値観が求められている。そのような中で、Studio138に参加し、言葉を残す機会を得られたことは、これからを考える上で、とても貴重な事に思う。

ここで一度立ち止まり、新たな価値観と変わらぬ価値観について思考を巡らせ、いつもであれば画面に向かい問いかけるところ、拙いながら、言葉に置き換えてみたい。

日々の制作

日々の制作は、主に朝と夜に分けている。

制作は自身との"やりとり"として繰り返される。作品に向かう際、具体的なモチーフや物語、テーマなどの計画は持たず、ドローイングもしない。一度視覚的に記憶し、身体が経験してしまうと、鮮明すぎるビジョンを作り出してしまい、描写として完成に向かうだけの作業となりやすいためである。なるべくニュートラルな状態で、絵画とのやりとりを積み重ねられるよう、色彩や構図などの準備をせずに描き始める。

一回の制作時間は出来るだけ長くならないようにしている。制作に没頭し、長時間描き進めようと、一定の身体的リズムや具体的なメージ、内向的な部分、嗜好性などが現れやすく、それらを制しようと、コントロールしてしまう危うさがあるからだ。

朝、自身に問いかけるように、真白な支持体に向かう。木製パネルに寒冷紗を張り、石膏地を施した白い矩形は、朝の自然光の中、完璧な姿に輝いて見える。そもそも描く必要があるのだろうか。そう思わせるほど完成して見える支持体に向かう度に、毎回描くことの意義を問われてしまう。この美しいバランスの完成された世界を壊してまで、良い作品が描けるだろうか。期待と緊張が混じり合った心地の良い葛藤を抱えつつ制作に向かっていく。

制作のきっかけは、木炭の粉末を水に溶き、ほとんど透明な状態のものを指につけ、画面に置いていく所から始まる。その時々感覚に敏感になりたい思いから、筆などは使わず、指で描いている。

最初から色彩を選びたい誘惑は常にあるが、色彩が強引なイメージとして定着しないように、あえて見えるか見えないかの所から描き始めるようにしている。

木炭でのきっかけから、ふと、心動かす何かを発見し、次へと繋ぐための色彩を探し続けたい気持ちを残しながらも、あまり深く追わずに、朝の制作を終わりにする。

その後、絵画への思考は、続行したり、日常の出来事に分断されたりしながら、夜を迎え、また制作にとりかかる。

夜の制作は、画面を長く眺め、今朝への返答としての色彩を置くところから始まる。顔料をアクリルメディウムと水で薄く溶いた絵の具を、次々にちりばめていくと、次第に境界がなくなり、全体が覆われていく。今朝までとは違う記憶や経験が、色彩として重なり、変化していく画面にさらに触発され、また違う色彩や形を画面に取り入れ描き進めていく。

こうしたやりとりが順調に進む場合もあれば、ふとした躊躇いや作為が画面に見破られてしまうかのように、滞ってしまう場合もある。そんな時は、無作為に選んだ色を無造作に置いてみるなど、ささやかな"仕掛け"を与えて、また新たな方向への可能性を探っていく。そして、色彩に置き換えられた、イメージの断片で覆われた画面の中に、きらりと光放つもの、新たな発見を感知した所で、また明日に託すように1日の制作を終える。

こうして、朝晩にやりとりする様は、まるで自分との言葉のない文通のようである。

常につきまとう"なぜ描くのか"に対しての答えを探すかのように、日々、画面とのやりとりを重ねていくと、画面上の色彩や形から、新鮮な光を感じるような瞬間がある。その光に自身が包まれるような感覚を得られた時に、漸く完成としている。

変化し更新されていく日々の中で、その変化を受け止めながらも、思考し続けていく厳しさと答えを求め過ぎない寛容さとを両立させ、自分自身の感覚を磨いて制作を続けることを大切にできるのであれば、自分が望む表現に繋がっていきだろうと考えている。

そして、内向的な表れとしての作品ではなく、作品を目にした人の記憶や感覚に作用し、開かれた作品となっていくことを願っている。

記憶や想いを紐解きながら、なぜ憶え、感じ、想ったのかを自問自答し思考を巡らせ描いたその先に、また新たな何かが見えると信じ、きっと、ずっと描き続ける。



図1 酒井香奈《Over the Garden Wall》2020年 パネル・寒冷紗・石膏地・顔料・アクリルメディウム
162.0 × 162.0 cm 作家蔵 photo by Jun Nakajima



図2 酒井香奈《陽の中の庭》2020年 パネル・寒冷紗・石膏地・顔料・アクリルメディウム
90.0 × 200.0 cm 作家蔵 photo by Jun Nakajima



図3 酒井香奈《Beyond the Silence》2020年 パネル・寒冷紗・石膏地・顔料・アクリルメディウム
162.0 × 130.0 cm 作家蔵 photo by Jun Nakajima



図4 酒井香奈《青が立つ》2020年 パネル・寒冷紗・石膏地・顔料・アクリルメディウム
162.0 × 130.0 cm 作家蔵 photo by Jun Nakajima

絵画のために——自作について

中小路 萌美

はじめに

私は油絵を描いている。実際に見た風景をきっかけに、色とかたちを再構成し「絵画だからできること」を表現しようとしている。

まだはっきりと言葉にできないものも多いが、描いている中で出会う不思議なものや気になることについて自分なりに言葉にしていきたいと思う。

1. 自作について

見えているけれどみえないもの

私は「見えているけれどみえないもの」を表象しようとしている。

例えば見ることを意識せずぼんやりと全体を眺めている様な時、形の意味がわからず不可解なものが見えることがある。驚き、今度は「見ること」を意識するが、不可解に思ったそれはもう見ることはできず見知ったものになっている。単に見間違えただけかもしれないが、その一秒にも満たない間、今までの知識や経験が通じない別せかいを垣間みたような気になるのだ。

そうした風景をきっかけに描き始める。家や木があるような場所であれば、カンヴァスの一層目にそのままの風景を描き、幾重にも層を重ねながらかたちとかたちを分解、回転、合体を画面上で繰り返し、再構成してゆく。その層は 20 ～ 30、時にはそれ以上になることもある。すると意味を持たなくなった色とかたちが徐々に反応しあい、むにゃむにゃしたものが生まれてくる。そうしてまるでいのちを得たかのように画面のあちらこちらへと動き回るのだ。

むにゃむにゃしたもの

再構成を繰り返すことで画面に現れた抽象的な形態のことを「むにゃむにゃしたもの」と呼んでいる。しかしこれらはなにか意味があるかたちではないし、私が描こうと意図したものでもない。完成図を持たずに描き続けた結果、現れるむにゃむにゃしたものが一体なんなのかを言葉にして説明することは難しい。ただ、ふと現れては消え次々とかたちを変える様子は、まるでアメーバのような不定形な生物や、空に浮かぶ雲に似ているような気がする。

別せかいを垣間みる瞬間はどこかへ移動している最中が多い。何気なく周りを見的过程中、道や周りが安全かどうか、ここがどんな場所なのかといった必要な情報だけを瞬時に選び、次の行動のための判断や記憶をしている。そうした沢山の視覚情報から必要ないとされた情報と感覚が追いやられようとする時、もう今は使わなくなったヒトの野生、本能的な部分が別せかいの何かをかりうじて捉えたのかもしれない。そして、それが私の作品にあらわれる「むにゃむにゃしたもの」なのではないだろうか。

不思議なのは、かたちが生まれてくる時どうなりたいかを注意深く聞かず、自分が「こう描きたい」と思って描き進めた箇所は、後々必ず画面上で破綻してしまう事だ。確かに私が描いているはずなのに私の意思では描けない。無意識にみた別せかいは、それを捉えた無意識の感覚でしか描けないのかもしれない。だから描かれた「むにゃむにゃしたもの」は別せかいのなにかであると同時に、私のヒトの本能的な感覚そのものとも言えるだろう。

本当にみているものはなにか

普段見ている世界は本当に正しく、全てなのか。一瞬みた別せかいは本当に存在しているが、人が見ることをやめてしまっただけなのではないか。そこは普段見ている世界のほんの少しだけずれたところにあって、無意識の瞬間「目があって」みえたり感じとったりできるのかもしれない。

私は、私の絵画をもって見ている世界とみていたかもしれない別せかいを繋げ、新しい世界(せかい) の見方を創ることができたらと思っている。

タイトルについて

《えくる》《ろぶ》《まま》《ぼふと》(図 1 ～ 4) 何かに似ている様な言葉だが、意味はわからず、まるでどこか知らない場所の言葉のように感じるかもしれない。

これらは私が実際に見ていた風景で聞こえた音と音や、作品の色やかたちから聞こえてきそうな音を並べて入れ替え、組み合わせたもので言葉自体に意味はない。このタイトルのつけ方は、作品の制作過程と共通させるためでもある。

画面内の色やかたちは何かを意味するものではないため、タイトル自体も文脈や意味から離れ、言葉によるイメージの固定をできるだけ避けている。

絵具について

使用している画材は油彩絵具である。油彩絵具の流動性やゆっくりとした定着は、構想を持たず、長い時間対話する中から「むにゃむにゃしたもの」が生まれるために必要な要素である。また、絵具の特性やマチエールを複雑に組み合わせることで、層の上下に関係なく、色とかたちが層を超えて行き来する。それらは光の種類や見る角度などにも反応し、その時々で作品から受ける印象も大きく変わるのだ。

むにゃむにゃしたものの自体は二次元的だが、こうした色の作用によって不思議なボリュームと空間を感じるだろう。

2. 個展「3cm 前のせかい」

gallery N (名古屋) にて 2020 年 12 月 5 日～ 12 月 27 日に開催した個展「3cm 前のせかい」では油絵 14 点とドローイングを発表した (図 5 ～ 8)。

展覧会タイトルについて

「3cm 前のせかい」という展覧会タイトルは、自宅に飾っている絵をみてふと思ったことからきている。

夜、小さな灯りの中で絵を見たら、カンヴァスの厚みが影と一体化して、壁から 3cm ほど宙に浮いているようにみえた。四角い平らな面の上でむにゃむにゃとした形が揺らいでいる。その時、別せかいを垣間みた時のような感覚に近いものを感じたのだ。「もしかすると別せかいはいつも見ている世界の少し前、3cm くらい前にあるのではないか。」そんな風に思ったことから今回のタイトルをつけている。

ドローイングについて

今までドローイングを展示することはほとんどなかったが、新型コロナウイルス感染拡大の影響を受けたことをきっかけに発表し始めた。

私が描くドローイングには、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 種類がある。

油絵を描いている最中に描くドローイングは、カンヴァスの画面上でかたちを探っている途中で行う。カンヴァス上に現れたかたちを A4 サイズの紙に鉛筆で描き写し、ドローイングを重ね、そこで生まれたかたちをカンヴァスに戻す。これを完成までの間に何度も繰り返すのだ。これはカンヴァスと自分だけでなく、自分とドローイング、ドローイングとカンヴァスと、一定の場所からだけでなく立ち位置を変えてかたちと対話するためのものである。

ドローイングのためのドローイングは、油絵を描く時に使用することは全くない。日々何かを見ている中で、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」を描いたものである。ノートや小さめの紙にインクを使い、1 枚 30 秒～1 分ほどで描く。

この 2 種類のドローイングを描いている時の感覚自体にあまり違いはないが、アプローチは大きく異なっている。油絵を描いている最中に描くドローイングは少しずつ探るように描き、ドローイングのためのドローイングは無意識にみたものを無意識に掴むために短時間で描いている。どちらも自分に近く生々しいものだが、だからこそ近づき過ぎないように気をつけている。

今回展示したのはドローイングのためのドローイングだ。以下は、個展「3cm 前のせかい」で設置したドローイングについてのテキストの一部である。

私にとってドローイングとは油絵よりも自分に近いものです。日々何かを見ている中で、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」を短時間で描き出したものであり、思考や感覚がよりそのまま現れていると思っています。

新型コロナウイルスが流行し美術館やギャラリーも一時休館となってしまった 4 月ごろから、《今日のかたち》として SNS 上でドローイングを発表し始めました。作家の感覚に近いが故になるべく隠したい気持ちでいましたが、だからこそこのような中でも制作し続ける作家そのものを感じてもらえるのではないかという思いからでした。

(中略)

今回は 4 月より制作していたドローイングの一部を展示いたします。作家がこの時を生きて、何をみていたのか想像してもらえたらと思います。

おわりに

別せかいを垣間みた風景をカンヴァスに描き、層を重ねながらかたちとかたちを分解、回転、合体を繰り返し再構成する。すると別せかいの何かであると同時に、私の感覚そのものである「むにゃむにゃしたもの」が現れるのだ。そうして絵画によって見ている世界と別せかいを繋げ、新しい世界（せかい）の見方を創ろうとしている。

私がやっていることは決して新しいことではない。色とかたちを絵の中心として描くことは少し苦しいことだ。しかしそれでも描くという行為自体を大事にし、絵画のための絵画を描きたい。

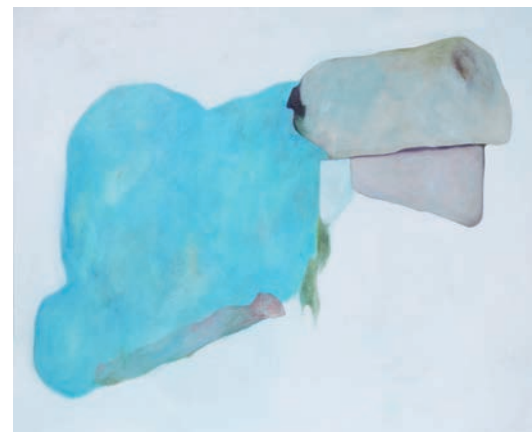


図1 中小路萌美《えくる》2020年 油彩／カンヴァス
130.3 × 162.0 cm 作家蔵



図2 中小路萌美《ろぶ》2020年 油彩／カンヴァス
80.3 × 100.0 cm 個人蔵



図3 中小路萌美《まま》2020年 油彩／カンヴァス
45.5 × 53.0 cm 個人蔵



図4 中小路萌美《ほふと》2020年 油彩／カンヴァス
14.0 × 18.0 cm 個人蔵 photo : O Gallery eyes



図5 「3cm前のせかい」展 gallery N(名古屋) 2020年12月 photo : ToLoLo studio

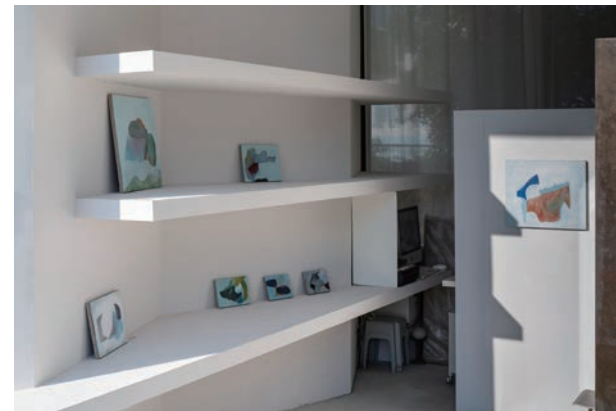


図6 「3cm前のせかい」展 gallery N(名古屋) 2020年12月 photo : ToLoLo studio



図7 「3cm前のせかい」展 gallery N(名古屋) 2020年12月 photo : ToLoLo studio

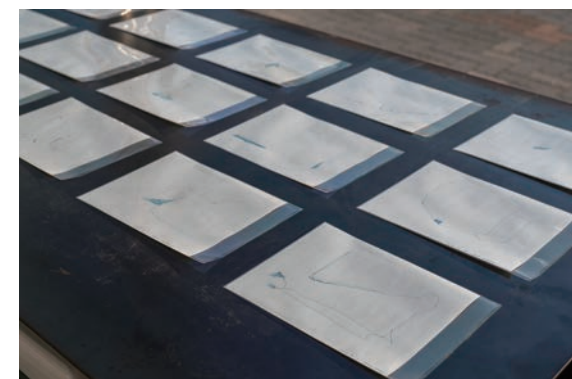


図8 「3cm前のせかい」展 gallery N(名古屋) 2020年12月 photo : ToLoLo studio

私の描き方——自作を振り返って見えたこと

小川 佳夫

完成の判断

物心がついた頃より私は絵が描けた。新聞広告の裏面などに暇さえあれば描いていた。「絵が描けた」とは、出来不出来に関わらず、各絵に「これだ」というような、「完成の判断」ができることだと考える。完成できれば、次の一枚を描きたい欲求が生じ、二枚目が描ける。そして次へ、というように……。それが現在まで続いている。完成を決定するのは身内にある感覚であり、その感触こそが私にとって、最も大事だと思っている。完成時の感触を保ち続けるためには、毎回身内の感覚を呼び覚ます強い意志が必要になる。感覚を呼び覚ますための方法は、「私の描き方」で実践していくしかないと考えた。

2020 年制作の《杯はあふれる》(図 1) で、完成までの過程を検証したい。

基底材は木枠に麻布で、堅牢な絵肌を表現すべく下地塗料を幾重にも塗布し準備した。パレットに多色の油絵具を混合し、深い紫色を作った。その色を画面全体に大量に塗布し、続けて刷毛引きを繰り返し、表面を均す。他の色も塗布し、再び刷毛引きを繰り返す。画面上には繊細な色調が、現れては消え、また現れる。そこから触発されたイメージ「深い闇の情景」を、刷毛引きしながら探っていった。絵の状態がイメージ近くまできたら、動きを止め、予定していた赤系の色を作り、鏝で一気呵成に二回塗布し、その状態をとどめ、完成とした。

油絵具の色彩が投入された段階から、私の見方は感覚的に開始した。「深い闇の情景」のイメージは感覚そのものだ。そして刷毛引きを反復させ、色彩を見る感覚と刷毛引きの感触を鋭敏にしていた。イメージが射程に入ったことを見極め、一旦筆を止め、ひと呼吸し、続けて瞬時に鏝で仕上げた。鏝は幾度となくアプローチしたが、最後に二回塗布された状態が「唯一なもの」になった。「唯一なもの」とは、説明がつかない。しかし、自身の感覚と感触が唯一合致した瞬間だった。あえて説明するならば、的を射るような手応えだろうか。野生動物が水場を探し当てるような、獲物を狩るような。その感触は、野性あるいは本能に根差しているのか。

1985 年～ 2003 年までの作品を振り返ってみたい。

絵の変化

1985 年、大学 3 年の時に《祖母》(図 2) を描いた。祖母を撮影し、いつも通りにその写真を忠実に再現する手法で描き始めたが、ある程度描き進めた途中から、写真を見ないでペインティングナイフと刷毛による筆致で祖母像を覆っていった。自然な流れだった。

なぜ祖母像の形態を、別の筆致の絵具で覆っていったのか。祖母像以前の絵では、できるだけ正確にモチーフの形態を捉え、「彩度」「明度」を空間の秩序に照らし合わせ、造形しようと試みていた。そして、画面に抑揚を与えるべく「調子」を入れていった。当時を振り返ってみると「調子」＝「トーンのようなもの」は、デリケートな色調を描くときや、ムーヴマン（動き）

を表現するために度々採用していた。「調子」は形態を捉えるための正確性や、明度、彩度のような基準がなかったため、自由な表現が可能だった。反面、所在が曖昧な描法に思えた。

《祖母》に話を戻せば、祖母像を覆っていったのは「調子」だったのだろう。（※「調子」については、最後に改めて検証したい。）写実を基調に制作していた祖母像に、従来通り、ペインティングナイフや刷毛によって、調子を入れていった。いつもと違ったのは、徐々に筆致が形態から離れ、祖母像を覆い、形態を曖昧にさせていった点だ。代わりに画面には、大きなムーヴマンが加わり、画面全体がリズムカルになった。《祖母》を境に、具体的なモチーフがない作品を描き始め、調子を基に展開し、現在に至っている。

1985 年～ 87 年 紙の作品 マチエールへのこだわり

《祖母》以降モチーフを見なくなった。モチーフが無くなってからは、画面のみを見るようになり、支持体の物質感に執着するようになった。そのような理由から、身近にあって物質性が顕著に現れる紙を支持体として選んだ。紙は水を含ませればたわむように、多様に変化する素材だ。また、色の選択もできなくなったため、赤、青、黄の三原色のアクリル絵具と、黒色の木炭などを、予め決めてから描いた。1986 年、大学の展示室で発表した紙の作品《Untitled》(図 3) に関しての、自身のコメントを記す。「青、赤、黄を主体に水と共に付される色彩を目と体で追い、それと共に出てきたストロークは、私の紙という物質と、紙の上に置かれた色彩に対しての反発と従順だったと思います」¹。当時、紙の物質感を重視し、その物質性に触発された筆致を繰り返して制作していた。続けて 1987 年、卒業制作《Untitled》(図 4) では、ロール紙を床に敷いてアクリル絵具、顔料、などを振りかけ、定着させた作品を提出した。色彩は多素材が混合されることで彩度が落ち、シミのような痕跡になって吸収された。紙の物質感がより顕著になった作品だった。当時私は、モチーフに代わるものとして紙を選び、支持体と併用させていた。

1987 年～ 1990 年 油画 《光源》(図 5)

紙の作品から、支持体がモチーフの役割を兼ねていたため、私のマチエールへの執着は増した。そのような経緯から、多彩なマチエールが可能で、使い馴染んでいる油絵具を選んだ。乾きの遅い絵具の流動性に身を任せ、支持体は、物質的に強固なキャンバスを選び、絵具の素材を際立たせた。相変わらず色の選択はできなかったため、使用する色は、赤、青、黄の三原色と白、黒の二色に決めて制作した。

当時の描き方は、三原色の各色を、刷毛一杯に含ませ、勢いをつけ塗布し、刷毛引きを繰り返す。その過程でイメージを見つけたら、それを描き消すように、別の色を塗布し、再び刷毛引きを繰り返していった。具体的モチーフがない中での制作だったので、安易に出てくるイメージは本意でなく、描き埋めていった。しかし、ある程度描画が進み、混沌とした画面が無表情になった時、起点になる「楔の筆致」を勢いよく描き、展開を図った。完成作は、三原色が混色され画面の下層に収まり、上層には、主に黒と白の色彩が何層かで交差し、最上層の白色の塊はいくつか残った。時折現れてくるイメージは打ち消したが、最終的にはモノクロームに近

い、光と闇の光景を彷彿させる画面になった。イメージを描き埋めながら現れたその光景は、元々自身の内に潜在している景色のように思え、私は「記憶の底の光景」と認識していった。

モチーフは離れたところにあるのではなく、支持体と絵具に即物的に存在し、制作途上、流動する絵具そのものにモチーフは内包される。それらの物質は、作品の完成で視覚的主題に変質されるのだと考えた。

1991 年～2001 年 油画 《Untitled》(図 6)

制作の環境が変化していった時期。1991～1995 年は静岡県藤枝市で、1995 年～1997 年パリ郊外リュザルシュにて、1997 年からはパリ在（アトリエは郊外のカシャン）にて制作した。モノクロームの作品は、徐々に黒一色に近い作品になっていったため、黒以外の色彩を使用し展開していった。色は限定せず多くの色を取り入れ、デリケートな色調を大事にした。ナイフで塗布した絵具の塊は、刷毛引きを繰り返しマチエールが均され、画面は比較的平滑な色面に覆われていった。

色の選択は、各作品でその都度決めていた。特別な理由があって決めたわけではない。例えば、感覚的に「次は青にしよう」といった具合だ。前述のモノクローム作品は、画面上で色調を変化させ、闇を彷彿させる画面に至った。そのように、私は表現したい色彩を画面上で探し作っている。油画制作では当たり前のことかもしれないが、それが私の色彩表現になっている。色彩の変化に委ねて加筆していく方法だ。色彩は画面の中で作り上げられるため、作品によっては、最初の色と出来上がった色彩が大きく異なることもある。私の色彩は、予期できないものの、描きながら見えてくるものなのだ。

2001 年～2003 年 油画 《Graines Enterrées》(図 7)

アトリエで、色彩が画面に覆われる作品を多数制作してきた。その作品群を眺めているうち、「楔の筆致」を描きたい衝動が再び沸き上がった。その感覚を契機に、ペインティングナイフの勢いあるストロークで即興的に多色を塗布し、作品を変化させていった。画面を整えるための刷毛引きの頻度は減らし、ストロークの筆致を生かした作品を描いていった。

2003 年 油画 ジャイスモン 2 の完成 《Jaillissement 2》(図 8)

2002 年から、色面にストロークの筆致が多数ある作品をしばらく続けた。2003 年 11 月、いつも通りに色面を作り、ペインティングナイフで U の字のような筆致を勢いよく入れた。引き続き加筆しようとしたが、できなかった。その後しばらく眺めていたが…。作品は仕上がっていた。ペインティングナイフによるストロークの確かな手応えがあり、これが完成の感触だと分かった。

本能に根差しているもの

1987 年～2003 年の《Jaillissement 2》までの作品を振り返ってみた。制作の経験が、血肉になり、自身の創作姿勢を形成して来たことを改めて認識できた。2007 年、私は個展の

作品説明で『『過去の記憶』に思いを馳せ、これから完成される絵、いわば『未来の光景』のおぼろげなイメージへ意識を集中させてゆきました。イメージが喚起される過程では、過去と未来が交錯し、時間軸が消失するような体験がありました』²と書いた。絵を描いていると知らぬ間に「描かされている」感覚に陥ることがある。それは、我を忘れ制作に集中し、イメージが先行し、イメージに牽引されている状態を指すのだろう。筆の一つ先を見ているような感覚だ。

画面上では描かれてきた過去の筆致を確認し、未来の筆致を想像し描いている。つまり、過去の筆致は過去の感覚の総体であり、未来の筆致は新しく加わってくる感覚なのだ。そして、過去と未来の筆致が一致した時、絵は完成する。これが、完成の感覚と感触が合致した瞬間だ。それは瞬間を留める感触なのだろうか。

2020 年、個展の際に、江尻潔氏が執筆してくださったテキスト「原初の文字」の中で「天なるものも完全ではないのだ。彼らには死がない。つまり時間の流れがない。・・・・(中略)それは限りある者が時間の流れの中に留まるものを打ち立てることである。これは作品化にほかならない」³とある。つまり作品化は「限りある者」＝「生ある者」にしかできないと解釈できる。画家に限らず、人はこの世に何かを留めて残そうとする。絵画における完成の感触は、我々死ある者たちの、本能に根差しているのではないかと思えてくる。

調子

《祖母》で画面を覆った調子について再考したい。「調子」は一般的には音楽用語として使用されている。美術では、私の経験から言えば、多くは素描で使用される造形用語だ。例えば、立方体を素描する場合、光が当たっている面は明るい調子、側面は半調子、当たっていない面は暗い調子のように、光の明暗の差＝調子を描き分けることで立方体を描くことができた。素材が白い石膏デッサンでは、デリケートな調子が必須なため、調子の優劣によって、絵の出来はかなり違ってくる。岩田弥富氏は、『造形的修練としての素描論』の中で、調子について「明暗の調子（普通は単に『調子』と呼ぶ）は、像の面を含む空間の明暗の変化であるといえる。従って『調子を描く』ということは『空気を描く』という意味にもなるのである。」また『調子』は必然的に『動き』ムーヴマンを含んでいると考えられる」そして「調子は形を超えたものの、あるいは形からはみ出たものともいえ、調子を描く場合は形に拘束されないのである」と書いている⁴。これらの記述は私が美術研究所で教わった内容と一致する。しかし、改めて「空気を描く」とは、どういうことなのかと考えてしまう。容積を表現することだろうか。フランスで生活していたころ、久しぶりに日本に里帰りするたび、空港でまず感じたのは湿気だった。空気の塊がリアルにそこにあるような感覚だった。空気を描くとは、そのような触覚のイメージを描くことなのだろうか。そして岩田氏が指摘する「形を超えたもの、あるいは形からはみ出たもの」は、枠にとらわれない自由な筆致を促し、「空気」＝不可視なものの表現を可能にして行く。

「無音の音」——調子と関連して

私は 2020 年の個展で『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」⁵と書いた。最後に無音の音について考えたい。

先にも触れたが、「調子」は一般的には音の用語として使用される。ここでコンサート・ホールを想像してみる。音は空間に充満している。そして、その場に在る物や聴衆は、音を遮り、吸収し、反射し、音の流れを作る。前述した岩田氏の説明に従えば、調子は空気を描くことなので、音がある空間を調子で描写できる。そして音の流れは、ムーヴマンを伴った調子によって表現可能になるだろう。

絵は奥行きを描くことができる。描画された絵の表面は、空気の深淵まで描くことになる。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. 小川佳夫「水につかった白い梯子・岩井成昭・小川佳夫・佐藤友則 展」チラシ、1986 年。
 2. 小川佳夫「小川佳夫 展」チラシ、2007 年。
 3. 江尻潔「原初の文字」『小川佳夫 2020』パンフレット、2020 年、2 頁。
 4. 岩田弥富『造形的修練としての素描論』芸大出版社、1971 年、47 頁、49 頁。
 5. 小川佳夫「声を描く」『小川佳夫 2020』パンフレット、2020 年、11 頁。



図1 小川佳夫《杯はあふれる》2020年 木枠・麻布・油絵具 194 × 162 cm 作家蔵



図2 小川佳夫《祖母》1985年 木枠・キャンバス・油絵具・和紙 162 × 130.3 cm 作家蔵



図3 小川佳夫《Untitled》1986年 ワトソン紙・アクリル絵具・水性ペンキ・木炭・コンテ・クラフト紙 432 × 679 cm 作家蔵



図4 小川佳夫《Untitled》1987年 ワトソン紙・アクリル絵具・ガッシュ・木炭・顔料・ボンド 454 × 182 cm 作家蔵

今は夜を見上げるゆううつ

金田 実生



図5 小川佳夫《光源》1990年 木枠・キャンバス・油絵具 227.3×181.8 cm 作家蔵



図6 小川佳夫《Untitled》1998年 木枠・キャンバス・油絵具 194×130 cm 作家蔵

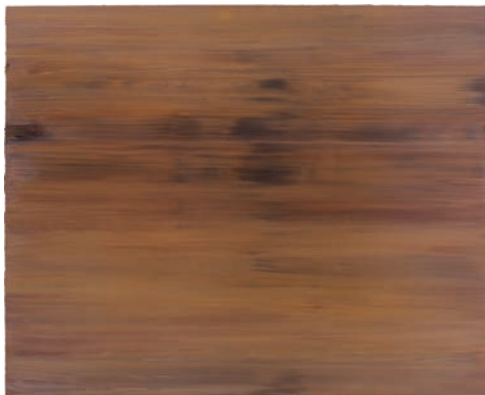


図7 小川佳夫《Graines Enterrées》(「地中に埋まった種」を意味するフランス語) 2002年 木枠・キャンバス・油絵具 200×250 cm 作家蔵



図8 小川佳夫《Jaillissement 2》(「湧出・奔出」を意味するフランス語) 2003年 木枠・キャンバス・油絵具 130×162cm 作家蔵

もうあたりは薄墨どきの色。
空と道の色が同じ明るさで、天地の境目を見失わせる。
青色とグレーは混ざり合い、見えている現実もどこか混ざり合う。
どこを見ているのか少しの間わからなくなってしまった。
そうだ、早く帰らなくてはいけない。
そう思いながらまた薄墨色の空を見つめる。
空は徐々に、うつくしく冴えた青色へと進む。
青色は墨色を足しながらコンクリートの道をじわじわと囲んでいく。

このところの薄ぼんやりとした想いはやはりこの世界のせいだろう。
前に進もうとするが、行き先がはっきりしない。生きていてもどこか侵食されている。
皮膚を覆う余計な厚みを感じても拭うことができない。
きれいに拭い去りたいのだが洗い流せない。
うっとおしい世界だ。
ところで何もなかったかのように過ごすこともできる。
そこでは愉しげでいられるし事実笑ったりする。
しかしどこかで陽気さを演じているような気にもさせられる。
私を私がどこかから見ているような浮き上がった感覚。
皆の笑いも作ったような、から笑いに聞こえるときもある。
おかしい現実だ。

やるべきことは生きることだけだった。
一人の者は今を考えることに埋もれていた。
考えたのちに波のようにやってくる考えを削ぎ落とし、
とても単純で難しい事実と向き合った。
前を見て生きることだった。
胸に積み上がる重苦しさを抱えてそれでも前のほうを見る。
息苦しい世界でも毎日は少しずつ進んでいる。
今日ひとつが終われば、明日次のところへ足を踏み出せるだろう。
ひとつやり遂げるとそこへ行き着いた喜びもある。
覆われたうっとおしさが全て取り払われたとき
どれほどの眩しい歓びを浴びることができるか。

夜を歩くのが好きだ。
濃紺の夜、空よりは少し明るい色の雲が流れる。
雲の形は夜になっても大きくうねり、薄闇の中に見応えのある形で浮かんでいる。
夜を見ていると何か整然とした考えが起き上がる。
濃紺の闇にも明瞭な形が見つけられる。
だけど帰らなければいけない。
もう少し夜を見たいけど、今はそういう世界なのだ。
こんな時に相棒がいれば、と少し悲しい気持ちになる。
ぎゅっと歯を噛み締めすぎて奥歯が少しズキズキした。

早く帰らねばならないから
今夜は頭の中で夜を歩く。



図1 金田実生《うごめく夜》2019年 油彩、紙 157×165 cm 作家蔵 撮影：長塚秀人



図2 金田実生《夜の向こう側2》2019年 ガッシュ、紙 33.1×25.7 cm 作家蔵 撮影:長塚秀人

低反射フィルムの役割

森川 敬三

わたくしは建築物などのガラスに機能性のあるフィルムや、美術館の展示ケース、額装のガラスなどに特殊なフィルムを貼付することで、映り込みを軽減する工事をしている。

ガラスフィルムは、日本では 1960 年代に始まり、1995 年の阪神・淡路大震災の大災害を契機に認知度が広がり、近年ますます需要が高まり今日に至っている。そのガラスフィルムを窓ガラスなどに貼ることにより様々な機能を付加する。では、どのような機能を目的とした種類のフィルムがあるのだろうか。

- ① ガラス飛散防止フィルム
- ② 日照調整フィルム
- ③ 防犯フィルム
- ④ 装飾フィルム
- ⑤ 低反射フィルム など。

以下、それぞれの機能を簡単ではあるがご説明する。

- ① ガラス飛散防止フィルムとは地震や台風などで、窓ガラスが割れた際のガラス片による人体の被害を最小限に抑えるためのフィルムである。
- ② 日照調整フィルムとは、窓から入ってくる光や熱を効果的に遮蔽するため、室内を快適な温度調節するための機能フィルムである。
- ③ 防犯フィルムとは、窓ガラスの破壊行為による侵入遅延フィルムである。
- ④ 装飾フィルムとは、目隠し効果のあるデザインを含む機能フィルムである。
- ⑤ 低反射フィルムとは、美術館の展示ケースや液晶ディスプレイ、大画面の液晶モニターなどに映り込んだ反射を軽減するためのフィルムである。

ガラスの映り込みについて

ここでは私達に関係のある⑤低反射フィルム（AR《アンチリフレクション》フィルム）についてお話しをしたい。

美術館や博物館などで、ガラス越しに展示されている作品に自分が映ってしまったり、光の反射で見えにくい事がある。展示室の照明や反射面の角度等により、まともに作品鑑賞が出来ないことはとても残念なことである。ところが、そのような反射を低減する機能フィルムがあり、ガラス面に貼付することで問題を解決することができる。

低反射フィルムは、「可視光線の入射光と反射光を干渉させる表面コート層により、可視光線の反射率を低くして映り込みを低減させたフィルム」である。（注 3M データシートより）

ガラスは光の強い方に反射し、ガラス越しのものが見えなくなる。ガラスの反射率は約 8%（表面 4%＋裏面 4%）ある。両面に低反射フィルムを貼る事で映り込みの少ない画面を実現した。フィルムメーカー各社、低反射フィルムをリリースしているが、反射率最大 0.1%（両面貼り時 0.2%）まで抑制する。

フィルム幅について

低反射フィルムを含め、ガラスフィルムは着物の反物のように筒に巻かれており、フィルム幅や長さの規格も製品により違う。フィルム幅が小さいと、美術館のような面積の大きいガラスに対して継ぎ目（スプライス）が多くなってしまうために、作品が見えにくくなってしまう。従ってフィルム幅は大きい方が良い。現在ある低反射フィルムの最大有効幅は 1500 mm である。巻m数は 30 m 巻が多い。補足だが、各社とも退色の原因となる紫外線を 95% 以上カットする機能を備えているので、展示物の劣化を防ぎ作品を守る。また飛散防止機能も有している。

低反射フィルムは美術館や博物館だけではなく、実は様々な所で使われている。デパートやブティックのショーウィンドウ、ショーケースなど「見せる事を目的とする場所」に多く利用されている。最近では街などでよく散見するデジタルサイネージ（電子看板）の使用も多くなっている。

今後の課題

低反射フィルムの普及が進まない原因は、コストの問題と特殊な技能を持った職方が少ない事である。今後フィルム価格が安価になり、誰でも気軽にフィルム施工ができたり、また容易に貼り直しができるフィルムが実現すれば、今後更なる広がりが期待できると思う。

注）日油株式会社「リアルック®」「エアライク®」を含む機能フィルム全製品は 2021 年 3 月末で製造・販売終了。

低反射フィルムの主な使用例

文化施設 / 美術館展示ケース / 博物館展示ケース / 資料館展示ケース / 商業施設 / 路面店舗 / ショーウィンドウ / 駅構内等の広告パネル / 展望レストラン窓 / マンション（中庭眺望用窓） / 住居施設 / デジタルサイネージ（注 油脂製品㈱事業案内より）

参考例

ご参考に額装用のガラスに低反射フィルムを貼付する前と、貼付後の比較写真をご覧頂きたい。設定として背後に強い光源がある場所を選んだ（図 1）。ガラス面の表裏両面にエアライク®を貼付した（図 2）。

施工後のガラスに撮影者は消えているが、背後の光の映り込みが残っている。これはガラスへの反射自体が極端に強いからである。また、画面に紫色や緑色が見えるのは、光の反射を減少するために透明な反射防止膜加工（AR コーティング）が施されているからである。



図1 低反射フィルム貼付前のガラス



図2 低反射フィルム貼付後のガラス

使用フィルム 日油株式会社「エアライク®」反射率 0.1%（両面貼り 0.2%）

額装の作品：森川敬三《ドローイング》2019年 水彩紙にアクリル 32.5×50 cm
額寸法：49×64 cm ガラス厚：2 mm

はじめに

1940年代後半にニューヨークで形成され、50年代に隆盛した抽象表現主義（図1）。美術史上この動向ないし流派に分類される芸術家には、ウィレム・デ・クーニング、アドルフ・ゴットリープ、フランツ・クライン、ロバート・マザウェル、バーネット・ニューマン、ジャクソン・ポロック、アド・ラインハート、マーク・ロスコ、クリフォード・スティル（アルファベット順）などがいるが、彼らがその抽象表現主義の形成期の終わりから成熟期のはじめにかけて、アトリエという個々人の私的空間内で制作を行い、そこで生み出した作品を画廊や美術館といった他者による制度の中で発表していく傍らで、彼ら同士の協同や連携によるさまざまな種類の「自主的」かつ「集団的」な活動を行っていたことは、あまり知られていない。抽象表現主義者たちは、自分たちでグループ展を組織するといったことはもとより（9丁目展）、美術学校を設立して独特の方針による美術教育を展開したり（〈芸術家の主題〉校）、自分たちの交流のための集会所を運営して、そこで講演会や討論会を定期的に開催したり（ザ・クラブ）、さらには、ある展覧会の企画をめぐって某美術館に対して抗議行動を起こすといったこともしている（“怒れる者たち”）。本研究は、抽象表現主義という動向ないし流派が有しているその側面に光を当てて、彼らがなしたそれらの特殊な活動を体系的に考察しようとするものである。そして最終的に、そうして明らかにされる「抽象表現主義者たちの自主的集団活動」という問題を通じて、〈抽象表現主義〉というものを捉え直すことを試みる。

もちろん私は、抽象表現主義の第一の重要性は、ほかでもない、それらの芸術家たちが生み出した作品そのものの芸術性にあると思っている¹。しかしながら、作品という存在、あるいは作品を制作するということは、それほど単純な問題でもないだろう。抽象表現主義作品の芸術性をよりいっそう深く理解していくためにも、ここでは、それを取り巻く注目すべき問題の一つに取り組んでみたい。また、抽象表現主義には未来派やシュルレアリスムにおけるような領袖や綱領は存在せず、その意味では、抽象表現主義者たちの「集団」性はそれらほど確かなものではなかった。にもかかわらず、彼らは抽象表現主義の形成期の終わりから成熟期のはじめにかけてという特別な段階において、種々の興味深い集団的な活動を自主的に展開したのだった（それぞれの活動に参加した抽象表現主義者たちは一定ではなく、一部同じで一部異なっているが）。他方、抽象表現主義のあとに出てきたカラーフィールド・ペインティング、ハードエッジ・ペインティング、ネオ・ダダ、ポップ・アート、ハプニング、ミニマル・アート、コンセプチュアル・アート、ランド・アートなどに属する作家たちを見ると、彼らは、抽象表現主義者たちがなしたほどの自主的かつ集団的な活動は、行っていない。とすれば、抽象表現主義者たちのそれらの活動には、やはり深く考察すべき経緯や実態があるだろう。こうした問題意識から、本研究では、抽象表現主義の芸術が生み出され発展していく過程や背景にあったいくつかの要素の中で、特に抽象表現主義者たちの「自主的集団活動」という文脈に着目して

考察を行ってゆく。

本研究は全体として、次の五つを主要なトピックとしている——①「〈芸術家の主題〉校」(1948～49年)、②「スタジオ 35」(1949～50年)、③「“怒れる者たち”」(1950年)、④「ザ・クラブ」(1949～62年頃)、⑤「9丁目展」(1951年)。これらの内どれか一つに焦点を当てた研究は、アーヴィング・サンドラーの「ザ・クラブ」(1965年)やB・H・フリードマンの「“怒れる者たち”——美術史におけるほんの一瞬間」(1978年)をはじめ、すでに大小いくつが存在している²。しかしながら、本研究が試みるように、それら五つすべてを「抽象表現主義者たちの自主的集団活動」という文脈において同じように重点を置いて扱い、体系的に考察した本格的な研究は、管見の限り存在しない。そのような状況において、ある程度の包括性と学術性を兼ね備えた先行研究としては、サンドラーによる『アメリカ絵画の勝利——抽象表現主義の歴史』(1970年)の第17章「抽象表現主義のアングラ運動が表面化する」(211～224頁)が挙げられよう³。これは、「抽象表現主義者たちの自主的集団活動」と私が呼んでいる問題にとつての基本文献であり、その問題に関する多くの基礎情報や重要な関連情報を提供してくれている。しかしながら、その問題についてはいまだ新しい研究の余地が大きく残っている。まず、サンドラーの「抽象表現主義のアングラ運動が表面化する」では、9丁目展が扱われていない(同書の別章で数行言及されているだけである)。そして、それはわずか十数ページの分量のものである。抽象表現主義の自主的集団活動に関しては、抽象表現主義者たちの各アーカイヴに保管されている重要な一次資料が多数あるが、サンドラーの「抽象表現主義のアングラ運動が表面化する」では、その紙幅の制約からか、それらがあまり具体的に引き上げられていない。また、当時の彼の目には留まらなかった一次資料もあったはずであり、それらを現在において掘り起こし、考察していくことも必要である。さらに、サンドラーの「抽象表現主義のアングラ運動が表面化する」における〈芸術家の主題〉校や“怒れる者たち”についての部分は、多分に「史実の説明」に留まっているということがある(それゆえに、それは基本文献としての確たる重要性を有しているのであるし、彼ならではの数々の生の情報は大変に有用なのだが)。これに対して私は、抽象表現主義者たちの自主的集団活動を、抽象表現主義の形成期の終わりから成熟期のはじめに在った彼らが当時生み出していた作品そのものや、それぞれの制作の状況、あるいはそれぞれの美学と適宜突き合わせ、それらの関係性をも深く考察していくことの必要性を、自分がこれから研究において特に意識している。そうすることによって、抽象表現主義者たちの自主的集団活動についての研究における次の次元が開けてくだろうと考えている。

本研究は全体として五部構成となり、順に「〈芸術家の主題〉校」「スタジオ 35」「“怒れる者たち”」「ザ・クラブ」「9丁目展」がそれぞれの部のテーマとなる予定である。本誌本号では「Part 1」として〈芸術家の主題〉校を取り上げる。

〈芸術家の主題〉校

ニューヨークの美術学校といえば、同都市最古の伝統を誇るナショナル・アカデミー・オブ・デザイン(1826年開校、現存)や、そのナショナル・アカデミー・オブ・デザインの体制に反発

した同校の一部の学生たちが中心になって設立し、20世紀前半にはポロック、ロスコ、ニューマン、ゴットリーブ等を輩出したアート・ステューデンツ・リーグ・オブ・ニューヨーク(1875年開校、現存)などが有名であるが、1940年代末のニューヨークには、スティルの発案から始まって、最終的にマザウェル、ロスコ、ウィリアム・バジオテス、デイヴィッド・ヘアという四人の抽象表現主義者たちによって1948年に設立された〈芸術家の主題〉(The Subjects of the Artist)という美術学校があった。

マザウェル、ロスコ、バジオテス、ヘアの四人は、その奇妙な校名にも反映されているユニークな教育理念を掲げて、〈芸術家の主題〉校で美術教育に取り組んだ。ニューマンも、初年度の第二学期が始まる際に、同校の教員陣に加わってくる。また、デ・クーニング、ゴットリーブ、ラインハートらは、それぞれ同校に招かれて、一夜の講演会を行った。そして、同校に学んだ生徒たちの中からは、メアリー・アボットやイヴォンヌ・トマスをはじめ、抽象表現主義第二世代の画家となる者たちも現れた。

〈芸術家の主題〉校は1948年10月の開校後、財政難から翌1949年5月に閉校してしまうことになる。しかし、同校はその設立準備段階も含めて「抽象表現主義者たちの自主的集団活動」の出発点となるような注目すべき活動を展開し、そして後続の動きに対して重要な影響を与えるのだった。

設立の経緯

〈芸術家の主題〉校の設立は、スティルの着想に端を発するものであった。スティルは1946年からサンフランシスコに居住し、同市のカリフォルニア美術学校(現サンフランシスコ美術研究所)の教員を務めていた。この教職にあったさなかの1947年4月、スティルはベティ・パーソンズ画廊での自分の個展の準備のために同校校長のダグラス・マッケイジー(元クリーヴランド美術館学芸員)とニューヨークを訪れた際、ロスコとマッケイジーに、「^{アクティヴ}活動的な芸術家^{ティーチング・グループ}を何人か集めて、より若い世代のニューヨークの芸術家たちの助力となる教育集団を作るといふ彼のアイディア」⁴について話した。サンフランシスコの大きな美術学校の教職にすでに就いていたスティルだが、小規模でもいいからアメリカ美術界の中心であるニューヨークという地で美術教育を自分の思うように展開し、後進を育てることの魅力と意義を、彼は感じていたのだろう⁵。また、1947年にはスティルの芸術は形成期を抜け出て成熟期へと入りつつあり(図2)、そのような自己の様式の確立に向けての重要な過程にある中、芸術家として、何らかの形でニューヨークに自分の活動拠点を持っておきたいという思惑もあったことだろう。他方、スティルとロスコの関係については、二人は1943年からの知り合いであった。1945年には、スティルの仕事に感銘を受けたロスコは、〈今世紀の美術〉画廊のペギー・グッゲンハイムにスティルを紹介し、その縁でスティルは翌1946年に同画廊で個展を開催するに至る。その際、ロスコは同展カタログの序文を執筆した(ロスコ自身は、〈今世紀の美術〉画廊では1945年に個展を行っている)。また1946年後半には、ロスコは、ささくれだったようなぎざぎざした輪郭の不定形な色彩の広がりの特徴としたスティルの絵画に大いに刺激を受けながら、それまで描いていた形象をぼんやりとした色斑や色面へと融解させたような新しい〈マルチフォーム〉の仕事に取

り組み始める（図 3）。こうした状況の中でスティルは、上記の自分のアイディアを共に進める仲間として、ロスコに白羽の矢を立てたのだった。

そして 1947 年夏、今度はロスコが、カリフォルニア美術学校の夏期講座で教えるためにニューヨークからサンフランシスコにやってきた。この機会にも、スティル、ロスコ、マッケイジーの三人は、上記のスティルのアイディアについて話し合っている⁶。

その後、いずれかの時点で、マザウェルがスティルたちの計画に参加することになった（他方、マッケイジーはいずれかの時点で離脱していく）。スティルやロスコの周囲のニューヨークの前衛芸術家たちの中で、特にマザウェルは、展覧会歴はもちろんのこと（1944 年の〈今世紀の美術〉画廊での個展、1946 年および 1947 年のサミュエル・M・クーツ画廊での個展等）、ブラックマウンテン・カレッジでの教歴（1945 年の夏期講座）があったので、それらの点が買われたのだろう。そしてそのマザウェルの提案によって⁷、1948 年の夏までに、彼と同じく〈今世紀の美術〉画廊を経て当時サミュエル・M・クーツ画廊に所属していたバジオテスとヘアも、スティルたちの計画に加わってくる。こうして先述の教育集団の顔触れが、抽象表現主義の人脈において固まっていた。

しかしながら、実際のメンバー選びのプロセスは、もう少し複雑で慎重だった。たとえば、スーザン・ランダウアーによれば、カリフォルニア美術学校の絵画科の教員だったクレイ・スポーンも、スティル、ロスコ、マッケイジーによる初段階（1947 年春夏）の議論に関わっていたという⁸。また、後年スティルは、1948～49 年当時の自分の日記ないし手記や当時ロスコなどと遣り取りした手紙からの引用を日付順に並べながら、〈芸術家の主題〉校をめぐる一連の出来事について略式にまとめているのだが（未出版）⁹、その資料によれば、1948 年 6～7 月の段階では、その教育集団にシュルレアリストのマットを加えることもスティルたちは検討していた。しかしその案に対しては、マットの精神的な「不安定さ」を理由に、マザウェルが否定的な態度を示している。さらに、その資料の中にはニューマンについてのスティルの言及もあり、それによれば、ニューマンはロスコの親友だったので、初めに検討される可能性のある一人であったが、加入してもらうのは「現役で活動している芸術家のみ」ということになっていたため、その条件によりニューマンは当初除外されたのだった¹⁰。当時ニューマンは、もちろん絵画制作を行っていたし、彼の成熟期の始まりを示す記念碑的作品となる《ワンメント I》（図 4）を 1948 年 1 月 29 日に描いてさえいたものの¹¹、作品を発表するという点に関しては、まだ個展は一度も開催しておらず（ニューマンの初個展は 1950 年、ベティ・パーソンズ画廊）、いくつかのグループ展に参加してきた程度であった。その頃のニューマンは、「表意文字的な絵」展（1947 年 1 月 20 日～2 月 8 日、ベティ・パーソンズ画廊）を企画したり、エッセイ「最初の人間は芸術家だった」を『タイガーズ・アイ』誌創刊号（1947 年 10 月）に寄稿するなど、制作者としてよりもむしろキュレーターや文筆家としての活動の方が顕著だったので、少なくともスティルはニューマンのことを、まだ一人前の芸術家として認めていなかったようである。

ところで、スティルが心に描いていたのは、いわゆる「学校」というよりは、もっと自由な理念と柔軟な体制の教育的組織であった。スティルは 1948 年 6 月の彼の手記において、マザウェル、バジオテスとともにロスコの家に集まった一夜について書いており（この会合には、

ヘアは参加していない）、そこではその組織のことを、「創意に富んだ努力のための自由な活動のセンター」と表現している¹²。同じ手記の中でスティルはそれに続けて、その組織の在り方について、次のようにも記している。

画家たちの集団があつて、各々が一週間に一回、午後そのセンターを訪れる。各々が独立的な存在で、自分が選んだどんなやり方で教えてもいいし、留守にするのも自由だ。生徒は全員、制作するも欠席するも当人の自由だし、あらゆる教員ミーティングに列席してもよければ、どれにも出なくてもよい。そこで制作する人たちは、もちろん、知性と「進取の気性」に重点を置いて選ばれるだろう。他の者たちは、そういう人々が通例行く所、すなわち普通の美術学校に行けばよい。¹³

また、カリフォルニア美術学校でスティルやロスコに学んだアーネスト・ブリッグズによれば、スティルは、「集まっているいろいろな問題を議論する、ある種の談話場所」¹⁴という機能もその組織に持たせることを、少なくともある段階で考えていたようである。

スティルは、その組織の実現に注力すべく、1948 年のカリフォルニア美術学校での夏期講座後に同校を辞職して、ニューヨークにやってきた。スティルたちは、同年の秋（9 月か、遅くとも 10 月）にその組織を始動させようとしていた。しかしながら、同年 8 月になっても、その組織を実際どのようなものにするのかについての彼らの意見は衝突したり押し引きを繰り返してまとまらず、有効なアクションは何も起こされないままであった。そうこうしているうちに、望ましい生徒たちは他の美術学校の方に入学手続きを済ませてしまうだろう。こうした状況にうんざりしたスティルは、もし他の四人（ロスコ、マザウェル、バジオテス、ヘア）がとにかく同年秋にその計画を実行しようとするのであれば自分は身を退くということも考えつつ、その組織の設立を翌年まで延期することをロスコに強く持ち掛けた¹⁵。そしてスティルは、その夏の終わりにサンフランシスコに戻り、秋にはカリフォルニア美術学校の教職に復帰していった。発案者であるスティル自身は、こうしてその組織のプロジェクトから離脱する結果となるのだった¹⁶。

スティルはニューヨークを去ってしまったが、しかし、その計画は中断されることはなかった。むしろ、発案者だったスティルがいなくなったことで、新たにマザウェルが中心となって事が進めやすくなったようである。1948 年 9 月 12 日の『ニューヨーク・タイムズ』紙には、次のような「新しい種類の美術学校」の広告が掲載されている——「芸術家の主題／新しい種類の美術学校／マザウェル／バジオテス／ロスコ／ヘア／10 月 11 日開始／所在地・問合せ先／ニューヨーク市東 8 丁目 35 番地」（図 5）¹⁷。そこでは〈芸術家の主題〉という校名が掲げられ、マザウェルを筆頭にバジオテス、ロスコ、ヘアの順で四人の教員名が示されている。〈芸術家の主題〉という奇妙な校名は、ニューマンが考え、マザウェルたちに提案したものだった¹⁸。それは、「最も『抽象的』な様式の美術でさえ主題を有しているということを強調する」¹⁹もので、マザウェルたち全員の賛同によって採用された²⁰。その広告では、その掲載日の一ヶ月後に当たる 10 月 11 日に同校が始まることも告知されている。また、「東 8 丁目 35 番地」は同校が

実際に所在した場所であるので、その広告出稿の時点までに、教室のスペースも当てがついていたということだろう。マザウェルによれば、そのスペースは、ロスコが「一ヶ月間毎日マンハッタンを歩いて」²¹ 苦勞して見つけてきたものだった。

こうして、「活動的な芸術家」による「教育集団」を「ニューヨーク」に作るという 1947 年のスティルの着想から始まった計画は、紆余曲折を経て最終的に、マザウェル、バジオテス、ロスコ、ヘアという四人の抽象表現主義者を教員とし、〈芸術家の主題〉という名称のもと、1948 年 10 月に一つの美術学校として実現に至るのだった。

理念と体制

マザウェルが中心になって作成した²²、〈芸術家の主題〉校の初年度（1948 ～ 49 年）用の要覧がある（図 6、資料 A）²³。それを見ると、同校がいかに通常的美術学校とは異なる「新しい種類の美術学校」であったかが窺える。〈芸術家の主題〉校は、スティルが思い描いていた「センター」的な組織ではなく、明確に「学校」の形式を採っていたが、「新しい種類」という点では、スティルのもともとの着想における自由で柔軟な在り方が、〈芸術家の主題〉校にもいくらか作用していると思われる。たとえば、同校の要覧の「カリキュラム」の項では、授業の曜日や時間帯はきちんと定められているものの、同校には「いかなる正式なコース」もないと最初に記されており、授業は教員陣のうちの一人による「その場での任意の探究として」行われるとされている。以下では、当時ニューヨークにあった他の美術学校の中で、マザウェルたちが〈芸術家の主題〉校を設立し運営していくに当たって特に意識していたであろう次の二校と適宜比較しながら、〈芸術家の主題〉校の理念や体制について考察していこう。比較対象の一つ目は、かつてロスコ、ニューマン、ポロックらも学んだリベラルな雰囲気の名門アート・ステューデント・リーグである。そして二つ目は、もう一人の抽象表現主義者ハンス・ホフマンが主宰しており、組織の規模的にもより〈芸術家の主題〉校に近かったハンス・ホフマン美術学校（1934 年開校、1958 年閉校）である。

〈芸術家の主題〉校の要覧においてまず興味深いのは、冒頭の教員陣紹介の項が、たとえばアート・ステューデント・リーグの場合のように「instructors」（指導者／教師）ではなく²⁴、「artists」（芸術家）となっている点である。すなわち、〈芸術家の主題〉校におけるバジオテス、ヘア、マザウェル、ロスコ（要覧掲載順＝アルファベット順）という四名の人物たちの第一義的な立場は〈美術教師〉ではなく〈芸術家〉である、という彼らの強い主張である²⁵。また、同校での受講生の立場に関しては、受講生たちはいわゆる「students」（生徒）としてではなく、「the artists」（上記の芸術家たち）のいわば「collaborators」（共同者）として扱われるという方針が、要覧の「students」（受講生）の項において示されている。そして「当校の理念」の項では、受講生が「制作している芸術家たちと一緒に活動」することの重要性が説かれている。こうしてマザウェルたちは〈芸術家の主題〉校において受講生たちに、〈教師〉から何かを受身的に〈教えてもらう〉という姿勢ではなく、〈芸術家〉と〈共に自ら制作していく〉という姿勢を求めている。

マザウェルが〈芸術家の主題〉校閉校後の 1950 年頃に同校について個人的に書いた未出版の

文章がある²⁶。その冒頭で彼は、〈芸術家の主題〉校の特徴として、同校は当時「数人の先進的^{アドヴァンスト}な芸術家たち」に学ぶことのできるニューヨークで唯一の美術学校であったことを述べている。少なくとも、〈芸術家の主題〉校が当時、「数人」の「先進的」な芸術家のみでその教員陣が構成されたニューヨークで唯一の美術学校であったことは間違いないだろう。たとえば、アート・ステューデント・リーグの 1948 ～ 49 年用の要覧を見ると、56 人もの「インストラクター」がリストに挙がっているが、そこではレジナルド・マーシュ、ケネス・ヘイズ・ミラー、国吉康雄をはじめ、アメリカン・シーン系の画家が顕著である。そのリストにはキャメロン・ブースなどの抽象画家の名前も見られるが、その数はわずかである。当時のアート・ステューデント・リーグの教員陣における主流は圧倒的に、アカデミックなものも含めて一昔ないしそれ以上前のタイプの具象であった²⁷。これに対し、その頃ロスコは、キュビズムやシュルレアリスムを抜け出た自己の抽象表現主義様式への移行期（1946 ～ 49 年）のさなかにあり、〈マルチフォーム〉の仕事を押し進めていた（図 3）。またマザウェルは、彼の代表的な仕事となる〈スペイン共和国への哀歌〉シリーズの起源となる紙の小品（図 7）を 1948 年夏に制作しており²⁸、そしてその年の終わり頃（〈芸術家の主題〉校の第一学期に相当）には、同シリーズ最初の絵画作品となる《午後 5 時に》（図 8）という作品に着手していたのだった。他方、ハンス・ホフマン美術学校については、ホフマンは優れたモダニストであり、また《奇術師の入れ物》（図 9）などの作品を発表した彼の 1946 年のニューヨークでの個展（モーティマー・ブラント画廊）は「抽象表現主義」という用語がホフマンたちに対して用いられるきっかけともなっていたが²⁹、同校は彼をただ一人の教員とする美術学校であった。

〈芸術家の主題〉校では「数人の先進的な芸術家たち」に学ぶことができる、というよりは、受講生は積極的にそうすべきであるというマザウェルたちの考えは、同校の要覧の「当校の理念」の項でも、次のように強調されている。

定期的に予定されたいくつかのコースにおいてただ一人の教師から指導を受けるというのは、創造的な制作を進めていく上での最良の心構えでは必ずしもないと、この学校を作った上記の芸術家たちは考えています。[……] 当校では、もし“生徒”が望むのであれば、その人は教員陣のうちのいずれか一人の芸術家を選び、その芸術家だけに付いて制作することは可能です。しかし、四人すべての芸術家たちのさまざまな主題に——現代美術家たちがどうやって描いているのかだけでなく、彼らが何について描いているのかに——触れることでより多くのことが得られるというのが当校の信念です。

そして、「カリキュラム」の項には、学期中毎週月曜日から木曜日まで、マザウェルら四人が基本的にそれぞれ一日ずつ授業を担当する旨が書かれている。よって〈芸術家の主題〉校では、「学費」の項に示されている「午後・週 5 回」や「夜・週 4 回」のコースを取れば、「数人の先進的な芸術家たち」に並行的に学ぶことが可能な——あるいは別の言い方をすれば、必然的に「数人の先進的な芸術家たち」に並行的に学ぶことになる——システムになっていた。

主題の重要性

〈芸術家の主題〉校の要覧における、上に引用した「当校の理念」の一節では、同校の校名にも関わっているもう一つの注目すべき同校の特徴も示されている。すなわち、「主題」の重視——すでに引用したマザウェルの言葉を再び用いれば、「最も『抽象的』な様式の美術でさえ主題を有しているということ」の強調——である。「カリキュラム」の項では、次のようにも書かれている。

午後および夜の各授業は、上記四人の芸術家のうちの一人によって、その現代美術家の主題——彼の主題とは何か、それらはどうやって得られるのか、インスピレーションや変質の方法、道徳的な態度、さらなる探求の可能性、現在何がなされているのか、何がなされるかもしれないか等——に対するその場での任意の探究として行われることになります。

他方、たとえばハンス・ホフマン美術学校では、技術上や形式上の問題の方に重点が置かれていた。1940年代後半頃のものと思われる同校の要覧を見ると³⁰、同校は午前、午後、夜の三部に分かれているが、いずれの部も「ライフ・クラス」（人物や静物のモデルを使った授業）のみの設定となっており、生徒は素描から勉強を始めて、構図の基礎をきちんと理解したのちに絵具を用いて描くようにすることが推奨されている。そして、その要覧の中でホフマンの仕事を紹介しているくだりでは、「ミディアムの制約——絵画平面のフラットな表面や、絵具の色彩範囲の制限」というフォーマリスティックな問題への彼の関心についての言及が見られる。ホフマンは、1948年には、絵画空間の構造についての彼の有名な「押しと引き」^{プッシュ・アンド・プル}の理論を説明した論文「視覚芸術におけるリアルなものの探求」を出版してもいた³¹。また、実際のホフマンの指導については、「生徒の素描を引き裂いて二、三の断片にし」「その生徒の空間的経験や、その作品自体を再構成し拡張」（強調原文）³²するといったものや、「生徒の素描の上にくっかの色紙片を画鋸で留めて、その色彩を修正」³³するという彼独特の方法が知られている。〈芸術家の主題〉校における主題の重視は当時、特に上記のようなハンス・ホフマン美術学校におけるホフマンの美術教育と好対照をなすものであっただろう。

以下では、〈芸術家の主題〉という校名の生みの親であるニューマンにおける主題の重要性について、まず考えてみたい。1948年1月29日に描かれた《ワンメント I》（図4）に始まる、「ジップ」と呼ばれる垂直の線条と色彩の「フィールド」的表現を特徴としたニューマンの成熟期の絵画は、ポロックの1947～50年のオールオーバーのボード絵画とはまた違ったやり方でポスト・キュビズムの新しい絵画形式を打ち出したのだったが、ニューマン自身は自分の仕事がフォーマリズム的に解釈されることをひどく嫌っていた³⁴。もちろん彼は、自分の絵画の形式上の革新性は自分で理解していた。しかし、自分の絵画はそれだけではない、自分は「主題」の問題も深く追求しており、その新しい絵画形式に載せて自分の主題を表現しているのだ、主題こそが絵画に「芸術」としての厚みと重みを与えるのだ、という思いが彼の中には強くあったのだろう。芸術家が主題の問題に対する関心を捨てて形体や色彩や構図の問題に専心してい

けば、その仕事は「デザイン」や「装飾」へと近づいていく危険性があるということを、ニューマンは強く意識していた。彼は、1945年には、当時の幾何学的な傾向の抽象画家たちの仕事について、次のように述べている。「現在の感じでは、芸術家は形、色、空間的配置に関わっているというように思われる。芸術に対するそのような客観的なアプローチは、芸術を一種の装飾にしてしまう」³⁵。そして最晩年には、ニューマンは自分の形成期の終わりから成熟期のはじめ頃の制作を振り返って、次のように語っていた。

当時私が感じていた問題は、こうでした。いったい画家は何をなしうるのか？主題の問題が絵画における決定的なものであるということが、自分にとってはっきりしてきました。技法ではなく、造形性でもなく、外観でもなく、表面でもない。これらのものはどれも、そこまでの意味はありませんでした。私にとっての——そして、ポロックにとつての、ゴットリーブにとつての、仲間たち全員にとつての——問題、それは、我々は何を描こうとしているのかでした。³⁶

マザウェルたちが作ろうとしている新しい学校の校名として〈芸術家の主題〉というものをニューマンが彼らに提案したのは、実にこのような問題意識からであった。そしてマザウェルによれば、「それは、私たち［マザウェル、バジオテス、ロスコ、ヘア］の作品が確かに主題を持っているということを主張するものだったので、それはふさわしいということで私たち全員の意見が一致した」³⁷のだった。

マザウェル、バジオテス、ロスコ、ヘアの中で特にロスコは、1943年の段階で、絵画においてアカデミックな技術力を偏重するような向きに対して、主題の重要性を、ゴットリーブとの連名で次のように主張していた。「何を描こうがそれが巧みに描かれている限り関係ないというのが、画家たちの間での通念である。これが、アカデミズムの本質だ。しかし、何について描いたのでもない良い絵画などというものはありえない。我々は断言する。主題は不可欠のものであり、悲劇的で時間を超越した主題のみが妥当である」³⁸。この形成期のロスコの美学の本質的な部分は、〈マルチフォーム〉を経て1949年に成熟期に入った彼の仕事（図10）においても維持されていった。ロスコは1956年には、次のように言っている。「私が関心を持っているのは、人間の根本的な感情——悲劇、恍惚、破滅など——を表現することだけです」³⁹。そこでは具象的な形象はもはやいっさい描かれなくなっており、それぞれの作品においては、いくつかのぼんやりとした矩形の色面が画面上に広がり浮かんでいるだけであるが、ロスコにおける主題の問題は、彼の抽象絵画にそのように確固として内在し続けていくのだった。

マザウェルは1940年代半ば以降、「主題の変奏」を彼の仕事の大きな特徴としていた。たとえば彼は1947年から1948年にかけて、大きな帽子か何かをかぶったような特徴的な形状の頭部を持つ「人物」^{ヘルソナーージュ}を主題とした抽象的な作品を、いくつも描いている⁴⁰。それらに対してマザウェルは、あるものには《チェックのスカート》（図11）、あるものには《中国の皇帝》（図12）、またあるものには《家に引きこもりがちなプロテスタント》（図13）といったさまざまなタイトルを与えているが、彼はタイトル付けについて、次のように言っている。「私は普通、

絵が完成してからタイトルを付けます。[……] 私は、タイトルは重要なものだと思います。その絵の内部に通じていくタイトルを好んでいて、その意味で私はタイトルを、非常に的確なものにするか、あるいはそれができなければ、誤解させないものにするよう努めています」⁴¹。とすれば、《チェックのスカート》《中国の皇帝》《家に引きこもりがちなプロテスタント》といったタイトルは、「人物」という大きな主題によるそれらの個々の絵の、より深いレベルでの個別的な主題を、観者に少なくとも「誤解させない」程度には言い表しているということになる。なお、《家に引きこもりがちなプロテスタント》については、そのタイトルは、少し変わったやり方で付けられていた。マザウェル本人によれば、その特定の絵は「自画像」であり⁴²、「自分が時折感じる本質的な孤独に関係している」というが⁴³、彼はその作品の完成後、《自画像》といったあからさまなタイトルを付ける気にもならなかったようで、良いタイトルがどうしても思い浮かばなかった。そこで彼は、愛読書であるジェイムズ・ジョイスの一冊(『フィネガンズ・ウェイク』)を無作為に開いて、目で見ずにそのページのどこかを指さした。そこにたまたまあった語句が「家に引きこもりがちなプロテスタント」というものであり、それをその作品のタイトルに採用したという。「家に引きこもりがちな「プロテスタント」とは、まさに彼のことでもあったからだ⁴⁴。

他方でマザウェルは、その《家に引きこもりがちなプロテスタント》と同色調で寸法を縦横に二倍に拡大した同タイトルの作品(図 14) も、1948 年に制作している。そこでは、彼はある段階まで同じタイプの人物像を描いていたが、最終的には、その人物像の特徴的な頭部などを塗り消して、三角形や四角形や円形による抽象的構成のような作品に仕上げた。その外観を一見しただけでは、先行する小さな方の《家に引きこもりがちなプロテスタント》とその作品の関係性はあまりはっきりしないが、後者にも同じタイトルが与えられている。

マザウェルはこうしたいくつかのやり方で「主題の変奏」を行っており、その手法への関心は、振り返ってみれば、彼が中心になって作成した〈芸術家の主題〉校の要覧にも表れていた。その「カリキュラム」の項では、「主題」の「変質」^{トランスフォーメーション}という問題が言及されている。

そして、すでに述べたように、マザウェルは〈スペイン共和国への哀歌〉シリーズの起源となる紙の小品(図 7) を、1948 年夏に描いていた。そのシリーズは、1936 ～ 39 年のスペイン内戦で倒されたスペイン共和国への哀悼を主題とするものであるが、その後マザウェルは、1948 年の終わり頃に《午後 5 時に》(図 8) に着手すると、以後そのシリーズに終生取り組んでいくことになる。1950 年 4 月にニューヨークのスタジオ 35 で開催された芸術家討論会では、マザウェルは、「我々現代美術家にとっては、一般的に受け入れられた主題や過去から受け継がれている図像法など一つありません」と述べ、それに続けて、絵画の「主題と手段を創出し直すこと」の必要性を論じていたが⁴⁵、彼自身が自分の主題として創出した最大のものが〈スペイン共和国への哀歌〉であった⁴⁶。そのシリーズは、マザウェルの抽象表現主義芸術の典型をなすものとなる。

実際の指導

〈芸術家の主題〉校の理念や体制については、同校の要覧を通じてすでに考察したとおりで

あるが、では同校の現場でのマザウェルたちによる実際の指導は、どのようなものだったのだろうか。

マザウェルによれば〈芸術家の主題〉校の開校時には 15 名ほどの生徒が集まり、その内訳は、絵画の生徒が 10 名余りで、彫刻の生徒が 3 名であった⁴⁷。「おおよそ 17 名の生徒」が同校に通っていたという情報もある⁴⁸。いずれにせよ、一年度を通じて同校の生徒数にさほど増減はなかったようである⁴⁹。それらの生徒たちの中には、メアリー・アボット、ギャンディ・プロディ、イヴォンヌ・トマス、フローレンス・ワインスタインといった者たちがいた⁵⁰。

マザウェルは、〈芸術家の主題〉校の第二学期と第三学期の間に当たる 1949 年 3 月 19 日に、「個人的表現」と題した講演をニューヨーク市内の某所で行っている。その講演の中で彼は〈芸術家の主題〉校に言及しており、同校で現在自分たちが行っている指導について、次のように説明している。

絵を描くのを学ぶには——つまり、自分の方向付けを始めるには——芸術家たちの近くにいることです。[……] 私たちは、自分たちが互いに話し掛けるようにして生徒たちに話し掛けて、知識のなさや月並みな考えを打ち破ろうとし、生徒個々人が自分の内的生命に対する自身の表現を見出せるよう励まします。こういった教えは、芸術家たちによってなされねばなりません。造形的表現を十分に素早くあるいは鋭敏に「読解する」ことは、他のどんな人にもできませんから。(傍点引用者)⁵¹

要覧で表明されていた、〈芸術家の主題〉校におけるマザウェルたちの〈芸術家〉としての存在性は、実際の教室内でも上記のように一貫していたようである。

同じ講演の中でマザウェルは、上に引用した部分に続けて、芸術を教えることの困難さについて次のように述べている。「それでも、基本的な意味において芸術は教えられることはできませんので、私たちはそうしようとはしていません」⁵²。実際の教室内でも、マザウェルたちは受講生たちに、〈教師〉から何かを受身的に〈教えてもらう〉という姿勢ではなく、〈芸術家〉と〈共に自ら制作していく〉という姿勢を求めていった。そうして「逆説的に、芸術は学ばれるのです——はじめは他の芸術家たちから、そして次には自分自身から」——同じ講演の中でマザウェルはこう語っている⁵³。

とは言っても、〈芸術家の主題〉校でマザウェルたちが通常の意味での「指導」らしい指導を本当に何もしなかったというわけではないだろう。特にマザウェルについては、彼は生徒たちを「いつも教育しようとしていました」と、アボットは 2004 年にトム・マコーミックに言っている⁵⁴。またワインスタインは、同校で受けた教育について、1975 年に次のように回想している。

画家たち(ロスコ、マザウェル、のちにはニューマン)は、私たちが制作している時に私たちの周りを歩き回って、個人個人に対して意見を言いましたが、しばしばそれらは相いれないものでした。その考えというのは、誰か一人の芸術家に影響されないとい

うことでした。制作後には、すべての作品が並べられて、自由参加の全体的な講習会がありました。⁵⁵

このように、〈芸術家の主題〉校でマザウェルたちは、生徒たちに指導らしい指導も行っていたようであり、頻度は不明かつ自由参加であったとはいえ講習会まで開催していた。

しかしながら、それ以上に着目すべきいくつかのことを、上に引用したワINSTAINEINの言葉は示唆している。まず、その回想が四半世紀後になされたものであるとはいえ、彼女がそこでロスコ、マザウェル、ニューマンのことを「画家たち」と呼んでいることからすると、〈芸術家の主題〉校における彼らの〈芸術家〉としての存在性は、少なくともワINSTAINEINのような生徒にはきちんと理解されていたようである。また、「誰か一人の芸術家に影響されない」という問題については、「定期的に予定されたいくつかのコースにおいてただ一人の教師から指導を受けるというのは、創造的な制作を進めていく上での最良の心構えでは必ずしもない」と考えるマザウェルたちが、同校においては「四人すべての芸術家たち」に並行的に学ぶことを生徒たちに強く推奨していたのはすでに見たとおりであるが、同じ一人の生徒に対して彼らの言うことが矛盾しているということがしばしばあったのであれば、むしろその方が〈芸術家の主題〉校の指導方法としては、ある意味ふさわしかったということかもしれない。芸術とは人から教えられるべきものではなく、生徒は芸術家たちとともに制作してゆき、その貴重な経験の中で自ら何かを得ていくものであるというのが、同校の基本的な理論および実践だったからである。なお、「画家たち（ロスコ、マザウェル、のちにはニューマン）は、私たちが制作している時に私たちの周りを歩き回って」というワINSTAINEINの言い方は、通常マザウェルたちは同じ時間に教室に来て一緒に指導を行っていたという印象を与えるものであり、おそらくこういった印象に引っ張られて「彼ら〔マザウェル、バジオテス、ロスコ、ヘア〕はよく全員同時にその場にいた」⁵⁶と言っている抽象表現主義研究者もいる。しかしながら、少なくともマザウェルたち全員が同じ時間に〈芸術家の主題〉校にいることはあまりなかったようであり、「いかなる時も私たちの四人全員を集めることは困難だった」⁵⁷とマザウェルは言っている。彼らにとっての本来的な、自分のアトリエでのプライベートな制作の必要性を考慮すれば、それはもっともなことであろう⁵⁸。

アボットとトマスはそれぞれ、〈芸術家の主題〉校がいかに自分の制作を大きく変えてくれたかを、1988年にエイプリル・キングズリーに語っている⁵⁹。アボットはそこで、特にニューマンとロスコへの謝意を示しつつ、自分がそれまで従属していたキュビズムを克服するという問題に言及している。すでに見たように、たとえばロスコは〈芸術家の主題〉校の時期、〈マルチフォーム〉の仕事（1946～49年、図3）に取り組んでおり、キュビズムやシュルレアリスムを抜け出た自らの抽象表現主義様式の確立へと向かっていた。第二学期開始の際に教員陣に加わったニューマンの存在も含め、同校でのこうした「先進的」な芸術家たちとの直接的な接触——とりわけ、〈共に自ら制作していく〉という実践——を通じて、アボットのような画学生も、キュビズムからの脱却という困難な課題を早いうちから共有し、彼らの仕事に導かれて自らの仕事を前進させていったようである。他方トマスは、「主題」の探求という問題を強調

している。彼女は〈芸術家の主題〉校に来て、ロスコや特にマザウェルのおかげで、何か具体的な対象を基盤とするのではなく「主観的な感情」のみに基づいて描くようになった旨をキングズリーに述べている。トマスはまた、自分が画家としての道を進む中で〈芸術家の主題〉校に通ったことの意義について、2002年に次のように述べている。「私はアカデミックな画家としてスタートしました。落ち着かない時期が長く続いた後、1948年に私は、[……] 当時新しく独特な美術学校だった〈芸術家の主題〉校に入りました。あの環境の中で私は生き生きとするようになり、驚くほど気が楽に感じました。この時期は私にとって、真の解放でした。[……] 私は、本当の画家になりつつあったのです」⁶⁰。

特にアボット（図15）とトマス（図16）、またキャンディ・プロディなどは、〈芸術家の主題〉校での経験を経て、その後抽象表現主義第二世代の画家となってゆく。1950年代、アボット、トマス、プロディの三人はいずれも、抽象表現主義／ニューヨーク・スクールと関係の深い「絵画・彫刻アニュアル展」（ステーブル画廊）に何度か参加することになる。プロディは、今日では忘れ去られた存在となっはしまつたが、彼は1951年にクーツ画廊で、サイ・トゥオンブリーとの二人展「新しい才能——キャンディとトゥオンブリー」を開催してもいたし、1957年のユダヤ美術館での「ニューヨーク・スクール——第二世代」展にも参加していた。他方、アボットとトマスは現在までその名が残っている作家であり、女性の抽象表現主義者たちに対する再評価の動きの中で、その存在感は今世紀に入ってむしろ強まってきている⁶¹。何人かの抽象表現主義者たちが集まって設立・運営した〈芸術家の主題〉校はこうして、次世代の抽象表現主義者たちが育つ直接的な一基盤ともなったのだった。

ロスコの離脱とニューマンの加入

すでに見たように、当初ニューマンは「現役で活動している芸術家」として見なされなかったために、〈芸術家の主題〉校となる組織のメンバー候補から外された。しかし、同校の校名の生みの親となるなど、同校と近い位置にあった。そして最終的にニューマンは、マザウェルの推薦によって、第二学期（1949年1月4日⁶²～3月11日）の始まりに合わせて同校の教員陣に五人目として加わることになる。同校が作成した第二学期開始の案内状（図17）があり、それを見ると、その下部にはアルファベット順にバジオテス、ヘア、マザウェル、ニューマン、ロスコというようにして、ニューマンの名前も表示されている。

ロスコは第一学期末に当たる1948年12月1日のステイルへの手紙で、〈芸術家の主題〉校の教員陣へのニューマンの加入について、ステイルに次のように状況報告をしている。「バーニー〔ニューマンの愛称〕がボブ〔マザウェルの愛称〕からこの集団に推薦されて、この集団に受け入れられました。彼は広報活動を行い、講演やセミナーを手配していくことになります」⁶³。また、ニューマンの妻アナリーがバーバラ・キャヴァリエールとロバート・ホップズに語ったところによると、ニューマンは第二学期の開始時から同校の平日夜の授業に不規則に関与するようになり、また特に金曜夜の授業に、第二学期を通じて従事したという⁶⁴。（ロスコが言っているニューマンの手配による「講演やセミナー」や、アナリーが言っている「金曜夜の授業」とは、同校で金曜夜に行われた「フライデー・イヴニングズ」などと呼ばれる一連のセミナーのことであるが、

これについては次のセクションで詳しく考察する。）

他方、ロスコは早くも第一学期(1948年10月11日～12月17日)の途中から、〈芸術家の主題〉校の活動が消極的になっていったようである。イヴォンヌ・トマスによれば、ロスコは第一学期が進んでいくにつれて口数が減り内向的になっていったという⁶⁵。これには、当時ロスコに現れた鬱症状も関係していると思われるが⁶⁶、もともとはスティルの発案内容に賛同するところから始まっていたロスコは、結局同校がマザウェルの主導によって方向付けられて開校し、その活動が実際に進められていくと、それに意義をあまり見出せなかったのかもしれない。ロスコはとりわけ金曜夜のセミナーに対して否定的な立場をとるようになり、たとえば先に言及した1948年12月1日のスティルへの手紙の中で、ニューマンの加入について状況報告したのに続けて、「これらの活動〔金曜夜のセミナー〕の危険性として、それは、私たちが心に抱いたような企図を曖昧にしてしまうでしょう」と、批判的な意見を述べている。そうしてロスコは、人間関係的にも同校内で孤立していったようである。同じ手紙の別の箇所では、ロスコは、「そこ〔〈芸術家の主題〉校〕において私が孤独であるという難点」についても手短かに言及している。

いずれにせよロスコは、1949年1月17日のスティルへの手紙の中では、次のように言っている。「私はあの学校への参加、運営から完全に手を引いています。先月〔1948年12月〕は、教えてさえないません」⁶⁷。ロスコはそこに、「近いうちにあの嫌な仕事をおそらく再び始めるでしょうが」と付け加えているが、結局そうすることはなかったようである。第三学期が始まってすぐの1949年3月29日のスティルへの手紙の中でも、「もちろん私は、〔〈芸術家の主題〉校の〕一連の活動全体に携わってきていません。教えてもいなければ、あれらの講演もほとんど聴きに行っていない」とロスコは書いている⁶⁸。

こうしてロスコは、〈芸術家の主題〉校の第二学期開始の案内状に名前が引き続き掲載されてはいたものの、第一学期末までに、同校の教員陣から実質的には離脱してしまっていた模様である。そして、その一方でニューマンが、第二学期開始に合わせて同校の教員陣に正式に加入してきたのだった。(ただし、次のセクションで言及する〈芸術家の主題〉校の「フライデー・イヴニングズの第二グループ」〔1949年2月11日～3月4日〕や「フライデー・イヴニングズの第三グループ」〔1949年3月11日～4月8日〕の案内状にも、同校の一員としてロスコの名前はマザウェルやニューマンたちとともに記載されているので、実態はどうあれ少なくとも名目上、ロスコは最後まで同校の所属となっていたと思われる。)

金曜夜のセミナー

ここまで〈芸術家の主題〉校の特徴的な理念や体制、指導成果などについて考察してきたが、同校にはもう一つ、非常に重要な側面がある。それは、「フライデー・イヴニングズ」ともしばしば呼ばれた金曜夜のセミナー活動である。

それが行われるようになった経緯について、まず見ておこう。〈芸術家の主題〉校となる組織の設立計画にスティルがまだ加わっていた段階では、教員陣はスティル、ロスコ、マザウェル、バジオテス、ヘアという五人体制になる予定だった。そのため彼らは、一週間のうち土日を休校

日として、平日(月～金)の五日間をその五人で一日ずつ分担しようとしていた。しかし、結局スティルは開校前に離脱してしまった。そこで、残ったマザウェルたち四人は、要覧の「カリキュラム」の項に記してあるように、当初「金曜日には、指導はいっさいなく、受講生は自主的な制作のために当校を自由に使うことができる」としていた。しかしながら、第一学期中のある頃から⁶⁹、「その空白の曜日を埋めるために」⁷⁰、また「生徒たちに、できるだけ広い経験をさせるために」⁷¹、マザウェルが金曜夜に他の芸術家たちを一人ずつ同校に招いて、それら外部の講師による講演会を開催するようになった。これが、金曜夜のセミナーの始まりである。

〈芸術家の主題〉校の金曜夜のセミナーについては、異なる情報が錯綜してはつきりしない部分がいくつかあるが、運営担当者に関しては、上記のようにマザウェルが何回か企画したのち、サンドラーによれば、マザウェルの依頼によってニューマンが担当を引き継ぎ、時にはマザウェルと共同で、あるいはロバート・グッドナフの助力を得て、ニューマンが残りのセミナーをすべて手配していった⁷²。「バーニーがボブからこの集団に推薦されて、この集団に受け入れられました。彼は〔……〕講演やセミナーを手配していくことになります」という、先に見たロスコの1948年12月1日(第一学期末)の報告は、そのあたりの同校内の動きのことを指している。

〈芸術家の主題〉校の金曜夜のセミナーは、もともとは単に同校の生徒たちのための活動であったが、そのうちに学外者からの聴講希望が出てきたため、一般公開化された⁷³。毎回、講演の内容は講師の自由で、講演後には、聴衆も含めての全体ディスカッションが行われた⁷⁴。この一連の金曜夜のセミナーは開始後ほどなくして評判になり、同校のスペースを埋め尽くす150人ほどの聴衆を集めるようになるのだった⁷⁵。それら学外からの聴講者の中には、のちに抽象表現主義第二世代の画家となるグッドナフやグレース・ハーティガンもいた⁷⁶。

「〈芸術家の主題〉校の最初の三つのタペ」と題されたポスターや(図18)⁷⁷、「フライデー・イヴニングズの第二グループ」および「フライデー・イヴニングズの第三グループ」と表記された案内状によれば⁷⁸、金曜夜のセミナーの講師と演題ないし概要には、次のようなものがあつた。

1949年

1月21日 ジョゼフ・コーネル所蔵の初期の映画の上映会

1月28日 ジョン・ケージ：インディアンの砂絵

2月4日 リヒャルト・ヒュルゼンベック：ダダの日々

2月11日 ジャン・アルプ：自作論

2月18日 ウィレム・デ・クーニング：絶望的な一見解

2月25日 フリッツ・グラナー：リレーショナルな絵画

3月4日 ジョゼフ・コーネル：初期の映画の上映会

3月11日 ジュリアン・レヴィ：アメリカのシュルレアリスム

3月18日 アドルフ・ゴットリーブ：抽象的なイメージ

3月25日 アド・ラインハート：抽象

4月1日 ハリー・ホルツマン：人はみな自分自身にとっての英雄

4月8日 ジョゼフ・コーネル：初期の映画と音楽の上映会

これらの講師には、デ・クーニング、ゴットリーブ、ラインハートが含まれている。その三人の抽象表現主義者の中で特にデ・クーニングは、《絵画》(図 19) などの〈白黒の抽象〉の仕事を発表した 1948 年 4～6 月の彼の初個展(イーガン画廊)によって、当時その名がアメリカの美術界に鳴り響いていた(クレメント・グリーンバーグは、その個展の評において、デ・クーニングを「この国における最も重要な四、五人の画家の内の一人」と呼んでいる⁷⁹⁾)。また、1948 年の秋には『ライフ』誌の主催によって欧米現代美術についての大規模な討論会が開催されており、デ・クーニングとゴットリーブは、ポロック、バジオテス、テオドロス・スタモスという他の三人の抽象表現主義者たちとともに「アメリカの若き過激主義者たち」として取り上げられて、注目の的となっていた⁸⁰⁾。

ゴットリーブの講演「抽象的なイメージ」とラインハートの講演「抽象」の具体的な内容は不明であるが、二人ともアメリカ最先端の前衛画家として、「抽象」の問題を取り上げている。デ・クーニングの講演「絶望的な一見解」は、原稿が事前に作成され、それが後年公表されている⁸¹⁾。「絶望に対する私の関心は、気付くと時々自分が絶望的になっているということにのみあります」という、当時のアメリカにおける実存主義の流行を反映したような一文から始まるその短い原稿は、デ・クーニングの行き当たりばったりの所見を彼の妻イレインがまとめたものだというが⁸²⁾、それでもその内容は、創世における空虚の問題から、おののき(キルケゴールのな?)、各人の自己意識や自由意志の問題などへと、説明らしい説明などほとんどなく次々と展開していつて取りとめがない。ともあれ、メアリー・ゲイブリエルが伝えているところによれば、デ・クーニングの回には、あの「アンダーグラウンド・ヒーロー」による講演だということで、若いも若きも芸術家たちが集まり、その聴衆の中にはトマス・B・ヘスのような批評家たちもいた。デ・クーニングは用意していった原稿を何行か読んだところで何か不安になってしまって、それ以上続けられず、結局マザウェルが代読することになったが、講演のあとの質疑応答でもたくさんの質問が聴衆から出て、デ・クーニングの講演会は盛況だったようである⁸³⁾。

そうした状況に関してロスコは、マザウェルが言い出したという「アメリカとしての環境＝状況」という問題に言及している。ゴットリーブに続いてラインハートの講演会が終わった直後に当たる 1949 年 3 月 29 日のスティルへの手紙の中で、ロスコは次のように述べていた。

金曜夜の講演は満員です。[アルフレッド・H・] バー [・ジュニア]、ドロシー・ミラー、[ホルガー・] ケイヒルをはじめ権力者たちがことごとく定期的に通ってきています。結果としてボブ[マザウェル]は、それらの権力者たちと非常に密接な関係を築きました。彼は、それを利用して、彼が言うところのそのアメリカン・ミリュエ全体を、大変な慧眼をもって推進してきていると言えます。⁸⁴⁾

このロスコの報告からは、ニューヨーク近代美術館のバーやミラー、連邦美術計画のナショナル・ディレクターを務めたケイヒルなど、さまざまなキュレーターや批評家たちまでも、芸術家や芸術家の卵たちに交じって〈芸術家の主題〉校の金曜夜のセミナーを頻繁に聴講に訪れ

ていたことが分かる。1940 年代末、そうして同校に、一つの「アメリカン・ミリュエ」と呼ぶような、芸術的な意見表明、議論、交流の大きな場が、開かれたかたちで生まれていたのだった。社会的・文化的な環境ないし状況を意味する「ミリュエ」という語にマザウェルが「アメリカン」という形容詞を付けていたことの背後には、もちろん「フランス」ないし「ヨーロッパ」との関係性があった。「アメリカン・ミリュエ」というマザウェルの表現には、彼の希望——フランスを中心としたヨーロッパのモダンアートと肩を並べるような芸術を今後アメリカが生み出していくのを支える一つの土壌が、自分たちがニューヨークに作った〈芸術家の主題〉校という組織を中心にして形成され発展してきていることへの期待——を見て取ることができるように思われる。

結語

こうして、スティルの着想に端を発した〈芸術家の主題〉校では、マザウェル、バジオテス、ロスコ、ヘア、ニューマンの五人を中心にユニークな教育活動が行われていったが、1949 年 5 月、財政難により、同校は第三学期の終了とともにわずか一年度で閉校することになった。しかしながら、その短い期間に同校は、抽象表現主義の展開にとって重要な役割をいくつか果たしていた。

まず、何人かの抽象表現主義者たちが集まって美術学校を作ろうことを企図し、そして実際に設立して運営していったこと自体、抽象表現主義者たちによるさまざまな種類の自主的集団活動の出発点に位置付けうるものである。

そこにおいて金曜夜のセミナー活動は、特に大きな意義を持っている。それに関して、マザウェルは次のように述べている——「あれらの『フライデー・イヴニングズ』[……] は本来のカリキュラムよりもはるかに広範な経験的効果を、そして閉校したあとも長く持続する効果を有することになった」⁸⁵⁾。〈芸術家の主題〉校の金曜夜のセミナーは、マザウェルが「アメリカン・ミリュエ」という言葉で言い表したように、一美術学校の問題を超えて、戦後のニューヨーク／アメリカ美術界における重要な意見表明、議論、交流の場となった。そしてそのセミナーの試みは、〈芸術家の主題〉校の閉校後、スタジオ 35 (1949～50 年) という別組織によって引き継がれることになるのだった。その流れの先に、1950 年 4 月、抽象表現主義者たちによる三日間にわたる大討論会がスタジオ 35 で開催される。またザ・クラブ (1949～62 年頃) でも、〈芸術家の主題〉校の金曜夜のセミナーを先例として、講演会や討論会などが定期的に企画され、活発に行われていった。

次に、〈芸術家の主題〉校の存在を抽象表現主義全体のパースペクティブから見ると、まず、アボットやトマスが同校に学んでおり、同校が次世代の抽象表現主義者たちが育つ直接的な一基盤となったことは、抽象表現主義史における同校の意義の一つとして指摘できよう。

さらに、マザウェルたちの個人的な制作と〈芸術家の主題〉校での教育活動との関係性について考えてみれば、後者が前者に対して直接的に大きな作用を及ぼしたのではないにせよ、まだ自分たち自身が形成期の終わらないし成熟期のはじめにある段階で、より若い世代の者たちに芸術を教えるという経験が、彼ら自身の芸術の発展を促したことは確かであろう。なかでも、

「主題」の重視を同校の理念として大きく掲げて美術教育に取り組んだことは、彼ら自身の制作においてその問題を追求する意識を、それぞれにおいていっそう強めたに違いない。グリーンバーグ的なフォーマリズムとは違った、またハロルド・ローゼンバーグ的なアクション性とも異なった、「主題性」ということ。それが抽象表現主義芸術において一つの大きな問題としてあったことを、この〈芸術家の主題〉校という組織の名称は象徴的に表している。

1. この理由により、私は本論冒頭に挙げたような芸術家たちの集団や彼らの仕事を指す用語としては、彼らが活動した場所という地理的な観点の強い「ニューヨーク・スクール」よりも、彼らの作品の様式と深く関係している「抽象表現主義」の方を好んでいる。他方で、活動地や人脈の関係から「ニューヨーク・スクール」には含めうるが、制作する作品の様式はそれほど「抽象表現主義」的ではなかった、という芸術家たちも存在する（また、その逆の場合もある）。本研究の目的は「抽象表現主義」と「ニューヨーク・スクール」のそういった相違点を明らかにしていくことではなく、かつ、本研究の主たる関心は、芸術家としては、常に本論冒頭に挙げたような主要な「抽象表現主義」者たちにある。以上から、本研究では基本的に「抽象表現主義」という名称を用いていく。

2. Irving Sandler, “The Club,” *Artforum* 4, no. 1 (September 1965): 27-31; B. H. Friedman, “‘The Irascibles’: A Split Second in Art History,” *Arts Magazine* 53, no. 1 (September 1978): 96-102. 近年では、“怒れる者たち”に焦点を当てた次の書籍（展覧会図録）も出版されている。Bradford R. Collins et al., eds., *The Irascibles: Painters Against the Museum, New York, 1950* (Madrid: Fundación Juan March, 2020).

3. Irving Sandler, “The Abstract Expressionist Underground Surfaces,” chap. 17 in *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* (New York: Harper & Row, 1970), 211-24. もう一つ、次の文献も挙げるべきかもしれない。Irving Sandler, “The Art World of the 1950s,” chap. 2 in *A Sweeper-Up After Artists: A Memoir* (London: Thames & Hudson, 2004), 21-44. しかしながらこれは、「抽象表現主義のアングラ運動が表面化する」と比べると、「研究」というよりは「美術史家による随筆」といった趣が強い。

4. Patricia Still, “Clyfford Still: Biography,” in *Clyfford Still, 1904-1980: The Buffalo and San Francisco Collections*, ed. Thomas Kellein (Munich: Prestel, 1992), 152.

5. 他方、スティルにとって教職は「経済上の便法」であり、彼はできるだけそれに時間を取られないようにしたいと考えていたという話もある。James E. B. Breslin, *Mark Rothko: A Biography* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1993), 259. （邦訳：ジェイムズ・E・B・プレズリン『マーク・ロスコ伝記』木下哲夫訳、ブックエンド、2019年、312頁。）

6. Patricia Still, “Clyfford Still,” 152.

7. Barbara Cavaliere and Robert C. Hobbs, “Against a Newer Laocoon,” *Arts Magazine* 51, no. 8 (April 1977): 110.

8. Susan Landauer, *The San Francisco School of Abstract Expressionism* (Laguna Beach, California: Laguna Art Museum, 1996), 90.

9. Clyfford Still, “The Facts concerning the Debacle Known as ‘The Subjects of the Artist,’” Clyfford Still Archives, Clyfford Still Museum, Denver, CPSA.F001.S002.SB002.B070.F005.

10. このニューマンについての一節は、スティルが1948～49年当時に書いた日記ないし手記からの引用ではなく、後年彼が当時を振り返って書いたものである。

11. ニューマンの成熟期の始まりについては、次の拙論も参照されたい。大島徹也「バーネット・ニューマンの〈十字架の道行き〉」『バーネット・ニューマン：十字架の道行き——レマ・サバクタニ』MIHO MUSEUM 編、

MIHO MUSEUM、2015年、26～30頁。

12. Patricia Still, “Clyfford Still,” 153; Still, “The Facts concerning the Debacle Known as ‘The Subjects of the Artist.’”

13. Patricia Still, “Clyfford Still,” 153; Still, “The Facts concerning the Debacle Known as ‘The Subjects of the Artist.’”

14. Ernest Briggs, “Oral History Interview with Ernest Briggs,” interview by Barbara Shikler, 12 July 1982, Archives of American Art, Smithsonian Institution. https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_215626 (accessed February 24, 2020).

15. Still, “The Facts concerning the Debacle Known as ‘The Subjects of the Artist.’”

16. スティルがサンフランシスコに戻ったあと、〈芸術家の主題〉校の開校前および開校後も、ロスコはスティルに対して、同校の教員陣に加わってもらうことを考えていた模様である。Letters from Mark Rothko to Clyfford Still, 22 September 1948, 16 November 1948, and 1 December 1948, Clyfford Still Archives, CPSA.F001.S002.SB002.B058.F002. しかしながら、スティルの本心がどのようなものであったにせよ、スティルがそうなることは結局なかった。なお、〈芸術家の主題〉という校名については、スティルは非常に批判的であり、「まったく馬鹿げた名前で、明らかに、私が強調した根本方針を表すのではなく生徒たちの注意を引くためのものだ」と述べている。また彼は、同校のカリキュラムにも非常に批判的であった。Patricia Still, “Clyfford Still,” 154. 〈芸術家の主題〉校に対するスティルの否定的な考えは、彼が同校について略式にまとめた例の未出版の資料に「〈芸術家の主題〉として知られる大失敗に関する諸事実」という題名を付けていることにもよく表れているだろう。

17. *New York Times*, 12 September 1948.

18. Barnett Newman, “Interview with Lane Slate” (1963), in *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O’Neill (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992), 253.

19. Robert Motherwell, “Concerning ‘Subjects of the Artists [*sic*],’” unpublished notes, c. 1950, typescript by Stephanie Terenzio, Robert Motherwell Papers, Dedalus Foundation Archives, New York, Folder IX.E.07.

20. E. A. Carmean, Jr., introduction to *American Art at Mid-Century: The Subjects of the Artist*, by E. A. Carmean, Jr. and Eliza E. Rathbone with Thomas B. Hess (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1978), 15.

21. Motherwell, “Concerning ‘Subjects of the Artists.’”

22. Robert Saltonstall Mattison, *Robert Motherwell: The Formative Years* (Ann Arbor and London: UMI Research Press, 1987), 185.

23. 『タイガーズ・アイ』5号（1948年10月）の129頁には、その要覧が広告として掲載されている。

24. *The Art Students League, 1948-1949* (New York: Art Students League of New York, 1948), 7.

25. ハンス・ホフマン美術学校では、ホフマンが独りで教員を務めていた。アメリカ美術文書館の「ハンス・ホフマン文書」の中には、同校のさまざまな年度の要覧が保管されている。それらにおいては、同校におけるホフマンの職名を示す項は通例設定されていない（マサチューセッツ州プロビンスタウンでの同校のサマースクールの要覧では、「the teacher」という項が設定されているものもある）。Hans Hofmann papers, circa 1904-2011, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 4, Folder 14.

26. Motherwell, “Concerning ‘Subjects of the Artists.’”

27. See *The Art Students League, 1948-1949*, 7, 23-68. この要覧に掲載されているインストラクターのリスト（7頁）には、のちに抽象表現主義者となるフィリップ・ガストンも入っている。ただし、彼の名は各科目の担当インストラクターが示されているページ（16～21頁）には記載されておらず、その年度におけるガストンの教職の実態は不明である。

28. この作品はハロルド・ローゼンバーグの詩「あらゆる鳥のための一羽の鳥」の挿絵として制作されたものだったが、後年（1961年）マザウエルは、この作品に《スペイン共和国への哀歌 No. 1》という題名を与えた。Jack Flam, “Paintings, 1948-1958: Elegies to the Spanish Republic,” chap. 4 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), 1:63. 以下、同書は *RMCR*. See also *RMCR*, 2:53.

29. ロバート・コーツは、その個展についての評において、「撥ね」や「雑塗り」を特徴とするホフマンら一群の画家たちの仕事を指して「抽象表現主義」と呼んだ。Robert M. Coates, “The Art Galleries: Abroad and at Home,” *New Yorker* 22, no. 7 (30 March 1946): 83.
30. その要覧には 1944 年成立の復員兵援護法に関する記述があり、またその要覧に記載の授業料は「1952 ～ 53 年」の要覧に記載のものより安いことから、その要覧は「1940 年代後半頃」のものと推定することができる。Hans Hofmann papers, Archives of American Art, Box 4, Folder 14.
31. Hans Hofmann, “The Search for the *Real* in the Visual Arts,” in *Search for the Real and Other Essays*, ed. Sarah T. Weeks and Bartlett H. Hayes, Jr. (Andover, Mass.: Addison Gallery of American Art, 1948), 46-54.
32. Lillian Orlowsky, *The Provocative Years 1935-1945: The Hans Hofmann School and Its Students in Provincetown*, ed. Christopher Busa (Provincetown: Provincetown Art Association & Museum, 1990), 4.
33. Ellen G. Landau, *Lee Krasner: A Catalogue Raisonné* (New York: Harry N. Abrams, 1995), 56.
34. ニューマンは、ある時には、「フォーマリズムというのは嫌ったらしい言葉だ」と言っている。Thomas B. Hess, *Barnett Newman* (New York: The Museum of Modern Art, 1971), 71.
35. Barnett Newman, “The Plasmic Image” (1945), in *Selected Writings and Interviews*, ed. O’Neill, 139.
36. Barnett Newman, “Interview with Emile de Antonio” (1970), in *Selected Writings and Interviews*, ed. O’Neill, 303. ニューマン（やロスコ、スティル）の作品の主題が具体的にどういうものであったかについては、次の拙論を参照されたい。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、スティルを中心に」『藝術研究』31 号（2018 年）、1 ～ 18 頁。ニューマンの主題は、一言で言えば「感情」というものに深く関係しており、それは、1950 年の初個展の際に彼が書いた次のステートメントに端的に表れている。「これらの絵画は『抽象』ではなく、何らかの『純粹』な観念を描いたものでもない。それらは感情をそれぞれ特定の具現化したものであり、個々の絵はそれ自体として経験される。それらの絵画には、いかなる描写的なほのめかしも含まれていない。抑えの利いた情念に満ちていて、それぞれの凝縮されたイメージの中に、それらの絵画の痛切さが表れている」。Barnett Newman, “Statement” (1950), in *Selected Writings and Interviews*, ed. O’Neill, 178.
37. Carmean, Jr., introduction to *The Subjects of the Artist*, 15.
38. Adolph Gottlieb and Marcus Rothko, “Rothko and Gottlieb’s Letter to the Editor” (1943), in *Mark Rothko: Writings on Art*, ed. Miguel López-Remiro (New Haven and London: Yale University Press, 2006), 36. この連名のステートメントの中で、ここに引用した部分は、ロスコが単独で作成した文章である。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), 40.
39. Selden Rodman, “Mark Rothko; Kenzo Okada; Herman Cherry; Ad Reinhardt,” in *Conversations with Artists* (New York: Capricorn Books, 1961), 93.
40. そのうちの一点である 1947 年の《人物、黄土色と白による》(*Personage, with Yellow Ochre and White*) についてマザウエルは、「その『主題』[‘subject’] は、一人の人物 [a personage] である。黒い帽子をかぶっている」と述べている。*RMCR*, 2:38. なお、マザウエルのそのタイプの人物像のイメージのソースとして、つば広の帽子をかぶって椅子に座るドラ・マールを描いたピカソの《枝編み細工の椅子に座るドラ・マール》(1938 年) が指摘されている。Robert Carleton Hobbs, “Robert Motherwell,” in *Abstract Expressionism: The Formative Years*, by Robert Carleton Hobbs and Gail Levin (1978; reprint, Ithaca and London: Cornell University Press, 1981), 91-92.
41. Emile de Antonio and Mitch Tuchman, *Painters Painting: A Candid History of the Modern Art Scene, 1940-1970* (New York: Abbeville Press, 1984), 63. (邦訳：エミール・ディ・アントニオ+ミッチ・タックマン『現代美術は語る——ニューヨーク・1940-1970』林道郎訳、青土社、1997 年、110 頁。)
42. H. H. Arnason, *Robert Motherwell*, rev. ed. (New York: Harry N. Abrams, 1982), 111.
43. Hobbs, “Robert Motherwell,” 92.

44. de Antonio and Tuchman, *Painters Painting*, 63. See also Mattison, *Robert Motherwell*, 182-83.
45. “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), 20.
46. これに関してマザウエルは、次のように言っている。「第二次世界大戦前の私の世代にとっては間違いなく、スペイン市民戦争が大きな分かれ目でした。[……] 当時、創造的な人間であの市民戦争に対して激しい感情を持っていない人を見つけるのは、非常に難しかっただろうと思います」。de Antonio and Tuchman, *Painters Painting*, 64.
47. Motherwell, “Concerning ‘Subjects of the Artists.’”
48. Cavaliere and Hobbs, “Against a Newer Laocoon,” 110.
49. ロスコは、第三学期のはじめに当たる 1949 年 3 月 29 日のスティルへの手紙の中で、「私たちの生徒数は大して増えていません」と述べている。Letter from Mark Rothko to Clyfford Still, 29 March 1949, Clyfford Still Archives, CPSA.F001.S002.SB002.B058.F002.
50. Annalee Newman, “Students at School,” on deposit at the Barnett Newman Foundation, New York; Cavaliere and Hobbs, “Against a Newer Laocoon,” 117 n. 2.
51. Robert Motherwell, “A Personal Expression” (1949), in *The Collected Writings of Robert Motherwell*, ed. Stephanie Terenzio (New York: Oxford University Press, 1992), 62. この文献は、マザウエルがその講演会の原稿に、講演後ほどないうちに微修正を施したものである。
52. Motherwell, “A Personal Expression,” 62.
53. Motherwell, “A Personal Expression,” 62.
54. Tom McCormick, “Becoming Mary,” in *Mary Abbott: Abstract Expressionist Paintings, 1945-1985*, rev. ed., by Phyllis Braff et al. (Chicago: McCormick Gallery, 2008), 21.
55. Letter from Florence Weinstein to Barbara Cavaliere, 3 July 1975; quoted in Cavaliere and Hobbs, “Against a Newer Laocoon,” 110.
56. April Kingsley, *The Turning Point: The Abstract Expressionists and the Transformation of American Art* (New York: Simon & Schuster, 1992), 105.
57. Motherwell, “Concerning ‘Subjects of the Artists.’”
58. また、後述するように、ロスコは何らかの理由により〈芸術家の主題〉校での指導を第一学期末までに放棄して、それ以降ほとんど同校に来なくなってしまうのだった。
59. Kingsley, *Turning Point*, 107.
60. *Yvonne Thomas: New York Paintings of the 1950s* (Chicago: McCormick Gallery, 2002), no pagination.
61. See, e.g., Joan Marter, ed., *Women of Abstract Expressionism* (Denver: Denver Art Museum, 2016).
62. 第二学期の開始日は、要覧では「1 月 3 日」と記載されているが、第二学期開始の案内状（図 17）には「1 月 4 日」と記されている。
63. Letter from Rothko to Still, 1 December 1948, Clyfford Still Archives.
64. Cavaliere and Hobbs, “Against a Newer Laocoon,” 117 n. 6.
65. Breslin, *Mark Rothko*, 265.
66. マザウエルによれば、1948 年末にはロスコは、〈芸術家の主題〉校とは何の関係もない理由から、診療を受けねばならないほど抑鬱状態になっていたという。Breslin, *Mark Rothko*, 265.
67. Letter from Mark Rothko to Clyfford Still, 17 January 1949, Clyfford Still Archives, CPSA.F001.S002.SB002.B058.F002.
68. Letter from Rothko to Still, 29 March 1949, Clyfford Still Archives.
69. Tim Clifford, “Chronology,” in *RMCR*, 1:196.
70. Robert Motherwell, “Oral History Interview with Robert Motherwell,” interview by Paul Cummings, 24 November 1971–1 May 1974, Archives of American Art, Smithsonian Institution. <https://www.aaa.si.edu/>

download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_212934 (accessed February 24, 2020).

71. “Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” 9.

72. Sandler, *Sweeper-Up After Artists*, 26. グッドナフは、1950年のスタジオ 35 での芸術家討論会に関して重要な役割を果たすことになる人物である。グッドナフは〈芸術家の主題〉校の生徒ではなかったが、マーティン・ブッシュによれば、同校の金曜夜のセミナーのほとんどを聴講していた。Martin Bush, *Goodnough* (New York: Abbeville Press, 1982), 46.

73. Motherwell, “Oral History Interview with Robert Motherwell.”

74. Motherwell, “A Personal Expression,” 62.

75. Mary Gabriel, *Ninth Street Women* (New York, Boston, and London: Back Bay Books, 2019), 259; “Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” 9.

76. Robert Saltonstall Mattison, *Grace Hartigan: A Painter’s World* (New York: Hudson Hills Press, 1990), 16.

77. このポスターには「最初の」という文言が入っているが、これは対外的にも正式に金曜夜のセミナーを始めようになって「最初の」という意味ではないかと思われる。すでに述べたように、金曜夜のセミナーは、第一学期中にマザウェルによって、略式で不規則なやり方だったかもしれないにせよ、すでに始められていた。

78. Announcements for Friday evening events at the Subjects of the Artist (February-March and March-April 1949), on deposit at the Barnett Newman Foundation, New York.

79. Clement Greenberg, “Review of an Exhibition of Willem de Kooning” (1948), in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, *Arrogant Purpose, 1945-1949*, ed. John O’Brian (Chicago and London: University of Chicago Press, 1986), 228.

80. 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.

81. Thomas B. Hess, *Willem de Kooning* (New York: The Museum of Modern Art, 1968), 15-16.

82. Gabriel, *Ninth Street Women*, 259.

83. Gabriel, *Ninth Street Women*, 259-60.

84. Letter from Rothko to Still, 29 March 1949, Clyfford Still Archives.

85. Motherwell, “Concerning ‘Subjects of the Artists.’”

〔図版出典〕

図 1 *Life* 30, no. 3 (15 January 1951): 34.

図 2 James T. Demetrian, ed., *Clyfford Still: Paintings 1944-1960* (Washington, D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2001), 61.

図 3, 10 David Anfam, *Mark Rothko: The Works on Canvas, Catalogue Raisonné* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), 259, 313.

図 4 Richard Shiff, Carol C. Mancusi-Ungaro, and Heidi Colsman-Freyberger, *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné* (New York: Barnett Newman Foundation; New Haven and London: Yale University Press, 2004), 173.

図 5 <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1948/09/12/issue.html>

図 6, 17 ~ 18 筆者撮影

図 7 ~ 8, 11 ~ 14 Jack Flam, Katy Rogers, and Tim Clifford, *Robert Motherwell: Paintings and Collages, A Catalogue Raisonné, 1941-1991* (New Haven and London: Yale University Press, 2012), 1:63; 2:40-41, 48, 51; 3:409.

図 9 Suzi Villiger, ed., *Hans Hofmann: Catalogue Raisonné of Paintings* (Farnham, Surrey: Lund Humphries, 2014), 2:330.

図 15 ~ 16 Joan Marter, ed., *Women of Abstract Expressionism* (Denver: Denver Art Museum, 2016), 73, 201.

図 19 John Elderfield et al., *de Kooning: A Retrospective* (New York: The Museum of Modern Art, 2011), 174.

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



図1 “怒れる者たち” 1950年11月24日 Photograph by Nina Leen
後列(左から): ウィレム・デ・クーニング、アドルフ・ゴットリーブ、アド・ラインハート、ヘッダ・スターン
中列(左から): リチャード・ブーセット=ダート、ウィリアム・バジオテス、ジャクソン・ポロック、
クリフォード・スティール、ロバート・マザウェル、ブラッドリー・ウォーカー・トムリン
前列(左から): テオドロス・スタモス、ジミー・エルンスト、バーネット・ニューマン、ジェイムズ・ブルックス、
マーク・ロスコ



図2 クリフォード・スティル《1946-H No. 2》1946年
油彩／キャンバス 198.1×173.4 cm Smithsonian
American Art Museum, Washington, D.C.



図3 マーク・ロスコ《No. 18》1946年 油彩／キャンバス
155×109.8 cm National Gallery of Art, Washington, D.C.



図8 ロバート・マザウエル《午後5時に》1948・49年 カゼイン、
グラファイト／厚紙 38.1×50.8 cm

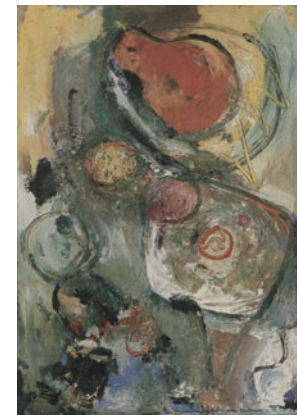


図9 ハンス・ホフマン《奇術師の入れ物》1945年 油彩／板
88.3×63.5 cm Private collection



図4 バーネット・ニューマン《ワンメント I》
1948年 油彩、マスキングテープ／キャンバス
69.2×41.3 cm The Museum of Modern Art, New York



図5 〈芸術家の主題〉校の広告
（『ニューヨーク・タイムズ』1948年9月12日）

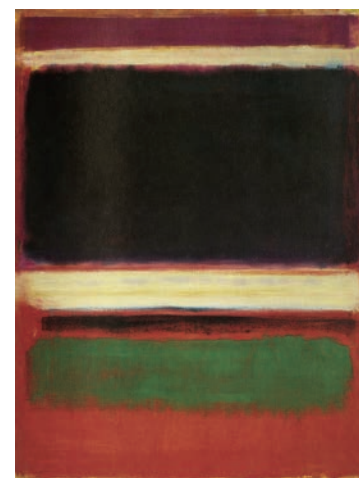


図10 マーク・ロスコ《No. 3 / No. 13》1949年 油彩／キャンバス
216.5×163.8 cm The Museum of Modern Art, New York



図11 ロバート・マザウエル《チェックのスカート》1947年 油
彩／板 121.9×53.3 cm North Carolina Museum of Art, Raleigh

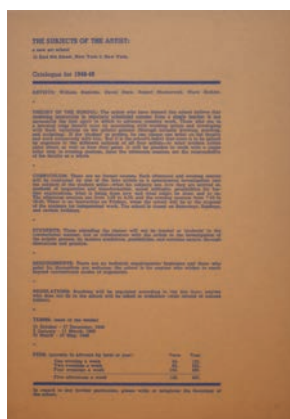


図6 〈芸術家の主題〉校の要覧(1948～49年用)
Courtesy Dedalus Foundation, New York

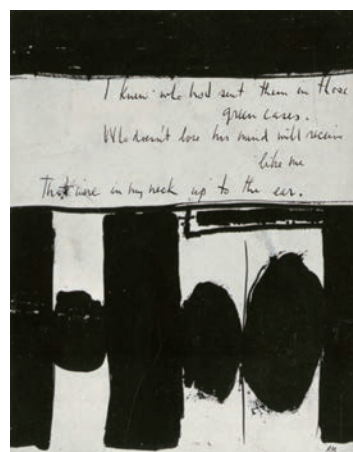


図7 ロバート・マザウエル《ハロルド・ローゼンバークの詩
「あらゆる鳥のための一羽の鳥」の挿絵(スペイン共和
国への哀歌 No. 1)》1948年 墨／紙 27.3×21.6 cm
The Museum of Modern Art, New York



図12 ロバート・マザウエル《中国の皇帝》1947年 油彩
／メソナイト 121.9×91.4 cm Collection of Mr. and
Mrs. Richard A. Brodie



図13 ロバート・マザウエル《家に引きこもりがちな
プロテスタント》1948年 油彩／メソナイト
120.7×59.7 cm Private collection

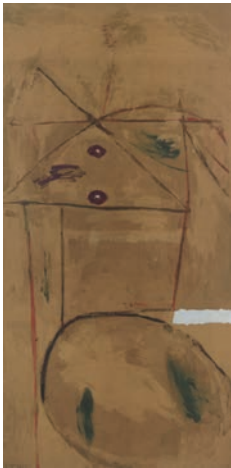


図14 ロバート・マザウェル《家に引きこもりがちなプロデスタント》1948年 油彩、カゼイン／メソナイト 248.3×122.6 cm Metropolitan Museum of Art, New York



図16 イヴォンヌ・トマス《コンポジション》1952年 油彩／キャンバス 35.6×43.2 cm Private collection

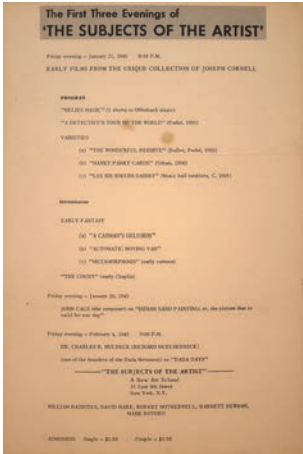


図18 「〈芸術家の主題〉校の最初の三つのタベ」のポスター
Courtesy Dedalus Foundation, New York



図15 メアリー・アボット《オシーンの夢》1952年 油彩、オイルスティック／キャンバス 172.7×213.4 cm Collection of Susan and David Kalt, Glencoe, III

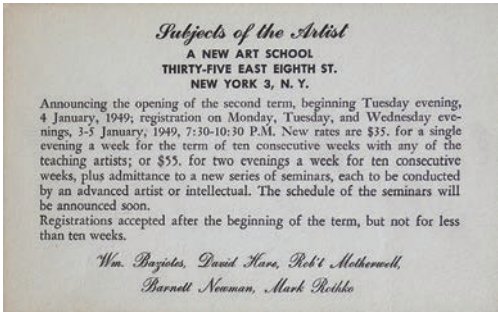


図17 〈芸術家の主題〉校第二学期開始の案内状
Courtesy Barnett Newman Foundation, New York



図19 ウィレム・デ・クーニング《絵画》1948年 エナメル、油彩／キャンバス 108.3×142.5 cm The Museum of Modern Art, New York

【資料 A】〈芸術家の主題〉校 1948 ～ 49 年用要覧（大島徹也 訳）

芸術家の主題

新しい美術学校

ニューヨーク州 ニューヨーク市 3 東 8 丁目 35 番地

1948～49 年用要覧

芸術家： ウィリアム・バジオテス、デイヴィッド・ヘア、ロバート・マザウェル、マーク・ロスコ

●
当校の理念： 定期的に予定されたいくつかのコースにおいてただ一人の教師から指導を受けるというのは、創造的な制作を進めていく上での最良の心構えでは必ずしもないと、この学校を作った上記の芸術家たちは考えています。習得段階にある人たちは、制作している芸術家たちと一緒に活動し、その芸術的プロセスを（実際に素描し、絵画を描き、彫刻することを通じて）彼らとともにどんどん変奏していくことで、最も多くの学びをします。当校では、もし“生徒”が望むのであれば、その人は教員陣のうちのいずれか一人の芸術家を選び、その芸術家だけに付いて制作することは可能です。しかし、四人すべての芸術家たちのさまざまな主題に——現代美術家たちがどうやって描いているのかだけでなく、彼らが何について描いているのかに——触れることでより多くのことが得られるというのが当校の信念です。午後の授業は教員陣全体の責任となっているため、一人の芸術家だけに付いて制作するというのであれば、夜の授業においてのみとなります。

●
カリキュラム： いかなる正式なコースもありません。午後および夜の各授業は、上記四人の芸術家のうちの一人によって、その現代美術家の主題——彼の主題とは何か、それらはどうやって得られるのか、インスピレーションや変質の方法、道徳的な態度、さらなる探求の可能性、現在何がなされているのか、何がなされるかもしれないか等——に対するその場での任意の探究として行われることとなります。午後の授業は 13：30 から 16：30 までで、夜の授業は 19：30 から 22：30 までです。金曜日には、指導はいっさいなく、受講生は自主的な制作のために当校を自由に使うことができます。土曜日、日曜日、特定の祝日は休校です。

●
受講生： 授業に出席する人たちは、慣習的なやり方で“生徒”として扱われることはないでしょう。先述の芸術的プロセスや、その現代的条件、可能性、極限的性質を議論と実践を通じて探究していく上記の芸術家たちの共同者として扱われることとなります。

●
必要条件： 技量はいっさい問いません。初心者や趣味で描く人たちを歓迎します。当校は、因習的な表現法を乗り越えたいと願う人たち誰ものための学校です。

●
規則： 喫煙は、消防法に従って規制されます。当校にふさわしくない人は誰も、退学を求められることとなります（未使用分の授業料は返還）。

●
学期：（各 10 週）
1948 年 10 月 11 日～12 月 17 日
1949 年 1 月 3 日～3 月 11 日
1949 年 3 月 21 日～5 月 27 日

● 学費：（学期もしくは年度ごとに前納）	一学期	一年度
夜・週 1 回	45 ドル	125 ドル
夜・週 2 回	80 ドル	225 ドル
夜・週 4 回	150 ドル	400 ドル
午後・週 5 回	150 ドル	400 ドル

より詳細な事項につきましては、当校の事務局長までお手紙かお電話ください。

1950 年 4 月 21 日～23 日、ニューヨークの「スタジオ 35」というスペースで、芸術家たちによる非公開の討論会が開催された(図 1)。これに一日でも参加したモデレーターや討論者は次の 26 名(アルファベット順) ――アルフレッド・H・バー・ジュニア、ウィリアム・バジオテス、ジャニス・ピアラ、ルイズ・ブルジョワ、ジェイムズ・ブルックス、ウィレム・デ・クーニング、ジミー・エルンスト、ハーバート・ファーバー、アドルフ・ゴットリーブ、ピーター・グリップ、デイヴィッド・ヘア、ハンス・ホフマン、ウェルドン・キーズ、アイブラム・ラッソー、ノーマン・ルイス、リチャード・リップポルド、シーモア・リプトン、ロバート・マザウェル、バーネット・ニューマン、リチャード・ブーセツ＝ダート、アド・ラインハート、ラルフ・ローゼンボーク、デイヴィッド・スミス、テオドロス・スタモス、ヘッダ・スターン、ブラッドリー・ウォーカー・トムリン。その討論は速記者によって書き取られ、ロバート・グッドナフによって編集されて、1951 年に次のようにして出版された。“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), 8-23. 以下は、その“Artists’ Sessions at Studio 35 (1950)”の「一日目」のパート(10～13 頁)の全訳である。(「二日目」と「三日目」のパートの全訳は、それぞれ本誌『Studio 138』の 2 号と 3 号に掲載予定。)[大島徹也]

リチャード・リップポルド(モデレーター)： 私たちがおそらく議論したいとは思わないであろう事項を、先に二、三列挙しておくとも良いかもしれません。私たちのうちのほとんどの制作の仕方は、孤独なものであるように思われます。こうして議論をしていくことで多くのことが得られると、私は感じています。私は、仲間たちとの会話から学んでいきたいと思っています。

デイヴィッド・ヘア： 用語を定義しておくのが良いでしょう。ここにいる誰もが、他の誰もの仕事を知っています。絵画のいろいろな流派について語っても、ほとんど益はありません。私たちは何か一つ特定の問題を議論するのが良いと、私は思います。自分たち自身の仕事を議論しても意味がないと思います。一人の画家が、自分がしていると思っていることは、その人が実際にしていることと違う、ということが非常によくあります。人は、自分の作品について語ることはできますが、しかし、真実はなおその作品の中に隠されたままなのであって、その言葉の中には無いのです。私たちは、皆がそれぞれ自分自身の観点について語るのをただ聞きたいというわけではありません。もし何か一つ問題をはっきりと示してその特定の問題を議論しないのであれば、私たちは多少とも目的を達することができるとは思えません。どなたか、何か提案はありますか？

ハーバート・ファーバー： 大衆のことが言われてきています。ですので、このようなプロフェッショナルな集団においては、大衆に対する我々の関係性を、たぶん二通りのやり方で見定めることを試みるのが良いように、私には思われます。個人的なやり方と、我々の仕事に関連したやり方ですね。この二つ目のやり方については、大衆は実際、「この作品は何を意味しているのか」といつも問うているのではないかと思うのです。その疑問に対する一つの回答という意味で、大衆に対する態度を何か決めて取るのは、有用なことかもしれません。私たちは、その疑問に答える必要はありません。私がいま尋ねているのは、その疑問を退ける態度を取るべきなのか、あるいはその疑問に答えようとする態度を取るべきなのかということです。……私が話題としてもう一つ提案したいのは、アメリカにおいて現在起こっていることとこれまでに起こってきたこと、そしてヨーロッパにおいて現在起こっていることに何か違いがあると、私たちのうちの誰かが感じているかどうかということです。地理の問題ではなく視点の問題として、何らかの違いがあります。これは、起源ないし系統の問題です。

＊ ＊ ＊

アドルフ・ゴットリーブ： 私たちは抽象絵画のアカデミー版に近づいていっているように、私には思われます。そのことは私たちのこの集会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。私たちはいくつか区別を付けるべきだと思います。

ハンス・ホフマン： 「良い」意味における抽象的な美術とは何でしょうか？

ロバート・マザウェル(モデレーター)： 「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。ホワイトヘッドは、「抽象度が高ければ高いほど、複雑度は低くなる」と言っています。この言葉ははじめ(ホワイトヘッドの言う意味において)非常に高度に抽象化されていたがその結果として低い複雑度を備えることになったある種の美術に適用された、と私は考えています。抽象的ということを最初に言った人たちは、それだけいくらかのことが省かれているということを意味していたに違いないです。ピカソは、たとえばモンドリアンよりも高い複雑度と低い抽象度を示しています。

＊ ＊ ＊

リップポルド(モデレーター)： 思うに、もし私たちが相互に何かを学び合おうとするならば、大衆に関する我々の問題はおしまいにして、創造性の問題、すなわちそれぞれがどうやって自分の作品を制作し始め、そしてどうやってそれを続けていくのかについて考えましょうよ。

バーネット・ニューマン： 私は、この議論から一つの問題を立てようとしていました。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？

ヘア： 私は、コミュニティが必要だとはまったく思いません。芸術家は常に孤独なものです。芸術家とは、自分を取り巻く社会を越えて、あるいはその前方に立って役目を果たす人間です。いずれにせよ、社会の中に在るということは滅多にありません。我々の問題とは、根本的に心理学的なものであるように思われます。大衆に受け入れられなくて残念に思う人たちもいますが、我々は大衆に受け入れられるべきではありません。大衆に受け入れられるやいなや、我々はもはや芸術家ではなく、装飾家となってしまいます。私たちは、もし大衆に対して説明できさえすれば大衆は我々に賛同してくれるだろうと、時折思ったりします。彼らは何年かのうちに賛同してくれるようになるかもしれませんが、今は賛同しないでしょう——いや、彼らは、今は賛同すべきではありません。この集団活動、この集会は、不安の徴候であると思います。ことによるとこれを、この国では多くの大衆の支持を得ていなければ失敗者であるという感覚があるという意味において、大量生産の問題と結び付けることができるかもしれません。大衆とは標準ということと関係しています。私は、この考えにはずっと反対していくでしょう。説明しさえすれば賛同してもらえるとという想定のもとに説明することが必要だとは、私は決して思いません。

アド・ラインハート： ヘアさんが挙げた中で私が議論したいと思う事項は、たくさんあります。私たちは何らかの種の手順に従い、いくつかの考えを取り上げ、それぞれの芸術家の意見を明らかにしていくべきだと思います。ニューマンさんの問いは適切なものです。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。

マザウェル（モデレーター）： 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？

ヘッダ・スターン： 私たちには共通の語彙が必要です。「抽象的」という語は実際に「抽象的」ということを意味するべきですし、「現代的」という語は実際に「現代的」ということを意味するべきです。私たちは同じ語を用いていても、同じことを意味して言っていないから。

ホフマン： なぜ「べき」なのでしょう？誰もが可能な限り人と違っているべきです。私たちが持っている創造的な衝動を除けば、私たちの全員に共通するものなど何もありません。それは私にとっては、次のことをまさに意味します。すなわち、自分にできる限り自分自身を発見して

いくということです。しかし、私たちの誰もが、今の時代との関係において創造的であろうとする衝動を持っています——結局のところ、私たちが属している時代というものが、私たちに共通するものであるということになるのかもしれないです。しかし、このことを明確に述べるのは簡単ではないでしょう。

ラインハート： ここで私たちが気付くべき相違点なら非常に多くあります。もし私たちが同じことをなしている、あるいは同じ問題を有している、あるいは同じ不安を抱いているならば、それらはどんなもののでしょうか？

リチャード・プーセット＝ダート： 美術館というものは、どんな時でも、私たちの誰にでも恩恵を与えてくれます。大きな不幸としては、美術館というものは、私たちの間に格差を生じさせることもありえます。

ラインハート： それは、ホフマンさんが先に持ち出した考え、つまり我々の芸術は自分自身を発見していく手段であるという考えと関係がありますか？

ヘア： 私は、美術館が芸術家と何か関係を持っているとは思えません。概して、美術館は装飾としての芸術と関わっており、一方芸術家は、生き方としての芸術に携わっています。

リップルド（モデレーター）： 私たちの話が向かっていっているのは、なぜそれぞれの人は絵を描いたり彫刻したりするのかということです。なぜそれぞれの人は、自分は絵を描くべきだと考えるのでしょうか？私たちがそれをするのは、成功者になるためでしょうか？金を稼ぐためでしょうか？自分自身を理解するためでしょうか？その目的とは何なののでしょうか？自分自身の創造的な天性を表現するためでしょうか？私たちはなぜタイトルを用いるのでしょうか？どこからそのようなタイトルを得てくるのでしょうか？どの段階で制作を開始することになるのでしょうか？

ファーバー： それらの問題のほとんどは「意味」ということをめぐるもののように、私には思われます。大衆も美術館も芸術家たち自身も、「意味」という問題に関わっています。それは、単純な語義における「意味」ということである必要はありませんが、リップルドさんが彫刻あるいは絵画の作品に関連して、方法や理由の説明を求める時、彼は「意味」について尋ねているわけです。そう私は思います。

リップルド（モデレーター）： 私はそういうことを言ったのではありません。

ファーバー： それでしたら、私はあなたの言っていたことを誤解していました。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。美術館の問題は除外してしまってもよいです。なぜなら、私たちは自分たちが意味していることを大衆に対して私たち独自のやり方で語っていくことになるだろうからです。ここでは、もう美術館は問題ではありません。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。

リップルド（モデレーター）： 私が先にした提案を続けますと、方法の問題は次のように分けることができるかもしれません。第一に、我々はなぜ一点の作品を作り始めるのか、言葉で言い表すことは可能か？第二に、我々はどうやってその作品の制作を始めるのか、すなわち、観念からか、経験に基づいた感情的な観点からか、あるいは形態からか？その示唆はどこから来るのか？第三に、その作品はいつ完成するのか？我々はそれをどうやって知るのか？美術館や大衆に対する自分の関係性が、いま自分が作っているものに関係しているとは、私は思えません。私は、他の人たちはどうやって制作しているのかに関心があります。

ホフマン： ある非常に偉大な中国の画家はかつて、一点の芸術作品において最も難しいのは止め時を知ることだと言っています。

＊ ＊ ＊

マザウェル（モデレーター）： 次の問題は、「私たちは一点の作品が完成する時をどうやって知るのか」です。

リップルド（モデレーター）： 私は、最初の二つの問題について考えることなしにその問題を考えることが自分にできるのかどうか、分かりません。私でしたら、作品が、その始まりの時点で予言していたことや進展中に出てきた問題をうまく処理し終えた時、その作品は自分にとって完成したように思われます。私の作品は本来、その結末はそれ自体がほぼ決定するということかもしれません。一度その作品がかなりの程度先に進んでしまうと、たくさんの変更はできません。形態についてのはじめのいくつかの思い付きは、私たちの多くにとって、スケッチをしたり（もしモデルを作る必要があるなら）小さなモデルを作っている段階で起こります。そして、その段階が終わりに至ると、私はそれからその作品自体に、あるいはより大きな作品に取り組み始めます。ここまでのところ、これは多かれ少なかれ技術的な過程であるように思われます。自分の手法の始まりについても少しお話ししたいと思います。私は「純粋な形態」という観点から一点の作品の制作を始めたことは一度もありません。何らかの経験——通例、一つの感情的な経験——の記憶から発することなしに一点の作品を作ったことは、一度もありません。私は、その彫刻に入り込んでくるかもしれない外的な観念はどんなものも排除しようとするうえで、タイトルがその流入を抑制する役目をしてほしいと思っているので、ほとんど

常に、その経験を名付けるタイトルを最初から持っています。私たちが皆知っているように、最初の線ないしブラッシュストロークが無数の可能性へと繋がっていきえます。そして私にとっては、明晰であり続けるということは、タイトルを頭の中に持ち続けることなのです。タイトルは、私にとって始まりにおいて価値のあるものです。一つの経験が私の無意識的あるいは意識的な精神——あるいはその両方——において非常に持続的なものになって、その経験を反映した何かを作りたいと感じた時、自分の目があらゆる物事を絶えず観察しているのに私は気付きます。その経験は記憶ではありますが、いくつかの適当な形態が、現実にある多くの物体、たとえば誰かの顔の皺や床の割れ目、ニュース映画館での経験などによって示唆されえます。その時、私が得たその経験をどうやってうまく行かせるかという問題が出てきます。私は、先に言及した考えから始めることが可能ですが、その考えを自分のメディアムに適合させなければなりません。私はその考えを、他人がそれとの関係性において見るができるほど十分に明快にしなければなりません。このことはすべて、スケッチ段階で——素描に基づいて作るモデルにおいて——起こります。その素描は、私が制作するにつれて、より決定的になっていきます。通例、一点の作品に取り組む時、私はほとんど変更をしません。私は、意図について語ることなしに結末について語ることはできません。まれにですが、記憶あるいは経験を思い出させる何らかの種の関係性を暗示した形態が思い浮かぶこともあります。それは常に、その二つの間の相互作用なのだと思います。それは、どっちつかずなものです。

ジェイムズ・ブルックス： いつ作品が「完成」するのかは自分には分からないと、私は頻繁に思います。なぜなら、私はよく、ちょっとやり過ぎてしまうからです。一枚の絵画を貫いて保持することが必要で、かつその中でその絵を流動的であり進行中であり続けさせる、そういった何らかの特殊なバランスというものがあります。一枚の絵画を、終わらせることはできません。それがまだ生きていて進行している間にそれを放棄しなければならない、ということだと思います。だから、一枚の絵画が「完成した」と考えることは、私にはできません。私は、何か明確な意図を持って一枚の絵画に取り組むということは、考えられません。なぜなら、絵画はよく、私が進んでいくにつれて発展していくからです。それは、制作の最中に頻繁に変化します。しかし、「終わり」というのは非常に難しいもので、「完成した」形態によってではなく、私がそれに取り組んだという事実によって決定されるものです。それが何らかの種の必要を満たすのです。

ウエルドン・キーズ： 一枚の絵画は通常、それに関してもっと何かやれるものならやってみるとそれが私に挑んできた時に、完成となります。私は素描から始めて、そしてそれらの素描が一枚の絵画へと変えられていくことは不可能だと分かれば、その時絵画を描き始めます。

ウィリアム・バジオテス： 私は、自分の目がキャンバス上のどこか特定の一箇所に行った時に、私の絵画は完成したと見なします。もし壁上のその絵から 30 フィート [9.14 メートル] ほど離れてみて、その動勢が私まで戻ってき続け、そして目が生き生きとした何かに反応しているように思われれば、その時その絵は完成です。

ゴットリーブ： 私は通常、妻に聞きます。……より興味深いのは、「なぜ一枚の絵画を、完成させないのに始めるのか」という問題だろうと思います。

ファーバー： 私の場合、自分が作る彫刻作品はどれも本当に「完成した」とは思わないですね。また、作品とは何か特定の感情や出来事から発展してきた特定の観念の具現化であるとも言えるとも思いません。意識の流れがあって、そこからそれらの物事が波のように出てきて、そして戻っていきます。それゆえ、作品は、それ自体では現実に完成していません。「傑作」の時代は終わったと思います。私たちは、自身の作品を 10 例ないし 15 例見ることで、自分のしていることを真に理解します。何か一点の特定の作品を「完成させる」という感覚は、無意味です。

リップルド（モデレーター）： 私から皆さんにお尋ねしたいと思います。あなた方が述べていることは、個々の作品には当てはまるのでしょうか？それは、それ自体の特定の形体の内に存在するものです。それはどうやって生じうるのでしょうか？

ファーバー： 彫刻家にとっては、彫刻作品が自分の意識の流れから生じてくると主張するのは、たぶん馬鹿げたことです。なぜなら、彫刻は実に三次元的で堅固なものだからです。しかし、何か特定の一つの美的観念がいくつかの作品の中に共通して存在しえ、そういう場合には、その美的観念の発展や実現ということにおいては、私は一点の作品と別の一点の作品の間に大きな違いがあるとは考えていません。

アイブラム・ラッソー： 私の場合ですと、「まとまり」、つまり一個の有機体におけるような全ての部分の関わりを感じた時、作品が完成したと見なします。これは、私は自分が創造したものを完全に理解していると言っているわけではありません。私にとって作品は、はじめはまったく未知のものです。そのうちに、段々と意識の中に入ってきます。芸術作品とはそれを制作する芸術家によって始められる一つのプロセスであると思なすのが、より良いでしょう。そのような考え方においては、一点の彫刻や絵画というのは決して完成はせず、ただ始められるだけです。成功した場合には、その作品は自立した存在となり始め、一点の芸術作品として機能し始めるのです。

ジミー・エルンスト： 私の制作は、二つの別個の発展段階から成ります。私は、一枚の絵画を半ば終えた時、すなわち、驚きの度合いが最大だと思われるところに達した時、その絵はほとんど「完成した」と見なします。その後の行いは、私の方での鍛錬的なものです。その驚き——その驚きの基本的要素——を自分が破壊し始めていると分かれば、それが私にとって制作を止めるべき時です。

プーセット＝ダート： 私にとっては、作品は、それ自体の内部において必然的なものとなった時に「完成」します。しかし私は、自分の絵画について何か説明できるとは思いません。ちょ

うど、一輪の花や一人の子どもについて私は何も説明することができないように。何かがいつ「美し」かったり完成したりするのでしょうか？私は、自分の絵画について議論することはできません。私が追求している真の物事は進み続けていくのであり、私は決してそれを完全に捉えることはできません。

シーモア・リプトン： 時間と、親密な交流と、そして独りでいることを私たちは必要としているのだと思います。

ジャニス・ビアラ： 私は、作品がいつ「完成」になるかなど、決して分かりません。私が分かるのは、制作を止めなければならない時が来るということだけです。

ニューマン： 私は、「完成した」絵という観念はフィクションだと思います。人は一生をかけて一枚の絵を描き、あるいは一体の彫刻を作るのだと思うのです。どこで止めるかという問題は、実際のところ倫理的な考慮による決断です。どの程度人は、その実際の行為によって酔わされ、それゆえ気を紛らわされるのでしょうか？どの程度人は、その実際の行為の内的な活力に魅せられるのでしょうか？そして、どの程度人はその時、現実にはその実際の行為の外部にある意図や欲求に現実近付いていくのでしょうか？その決断は常に、作品がその中に、人が欲していたものを持っている時になされます。

ヘア： 一点の作品は、決して完成しはしません。何か一点の特定の作品に含有されているエネルギーが、ある瞬間に、その次の作品へと単に移されるのです。

ラルフ・ローゼンボーグ： 作品が停止する時、なぜそれはそうなるのでしょうか？手が動いている間は、絵はそれ自体の生命（物的であり、感情的であり、そして知性的な）を持ちながら進行していきます。私の場合、自分がその絵に対してそれ以上何もできなくなった時、その絵は終わりになります。

スターン： 描くということは私にとって、理解すると同時に説明するということです。私は、美的な先入観によって自分の主題を整理してからそれに取り掛かっていくようにしています。私は、その主題を自分自身に説明するために、それをキャンバスに描こうとするのですが、結果は一定以上のことが明らかになるはずです。私が制作するにつれ、作品は息づいて抵抗してきます。そして、自分もう続けられないという瞬間がやってきます。そうすると私は、次の時機まで制作を止めます。

ウィレム・デ・クーニング： 私は作品を「完成させる」ことを控えます。私はその絵によって自分自身を描き、そして、それを済ませると、その絵を捨てるか取っておくかのどちらかです。私は常に、絵の中のどこかにいます。自分が用いる空間の総量の中に、私は常にいます。私は

その中で動き回っているように思われます。自分がなしたかったことを見失ってしまう時もあるように思われます。そういう時は、私はその外にいます。もし絵が表情を持っていれば、その絵は取っておきます。もし持っていなければ、捨てます。実際のところ、私はその問題にはあまり関心がありません。

ルイズ・ブルジョワ： 私は、除去すべきものが何もなくなった時に作品は「完成」となっています。私は、通例直立した立体構成を作ります。それらを始める時には、それらは色彩豊かで、形態は複雑です。それらの複雑な状態のどれもが薄れていき、色彩は均質になっていって、最終的にそれらは完全に白色で単純な形態になります。取り除くべきものが他に何もなくなれば、それは「完成」です。けれども私は、単純さにはうんざりさせられます。だから、より大きな形態を求め、別の作品を求めます——その別の作品も、同じ除去のプロセスを経ていきます。

ピーター・グリッブ： 一点の芸術作品が真に「完成」することは、決してありません。人には自分の心の迷宮——その感覚や感情——を表現しようとする、自分の個性を実現しようとする気持ちがあります。それぞれの作品はその個性の表現を成就しようとしているわけですが、それが深遠なものになるかどうかは、私は分かりません。しかし、芸術家は自分以外の世界との関係において、自分自身のことにはよく気が付いていると、私は思います。

ラインハート： かねてから私にとっては一つの問題です——絵画を「完成」させるということは。私は一点の絵画を「完成」させるやり方について、非常に意識的です。現代美術家の間では、「未完成」な作品に一つの価値を置くということがあります。人は、作品を完成し完了した物体として扱わねばならない時、不安が生じてきます。それゆえ、私が一枚の絵画を「完成」させると考える唯一の時は、締切りがある時だけです。もしあなたがそれを「未完成」の物体として呈示しようとするならば、あなたはそれをどうやって「完成」させるのでしょうか？

ノーマン・ルイス： 私は、自分が一つの神秘性に達した時に制作を終えているのだと思います。これでは説明になっていないのは分かっていますが、私としては精一杯の表現です。

ホフマン： 私にとっては、一点の作品は、関係しているすべての部分がはっきりとし、それゆえ私が必要でなくなった時、完成になります。

マザウエル（モデレーター）： 私は、あまりに仕上げられていたり、あまりに巧みに制作された絵は嫌いです。しかし反対に、あまりに不器用だったり、あまりにまごまごしているように見える絵も、嫌いです。私はカレ画廊で開催中の、この私たちの集団に近いと思われるフランスの若手画家たちの展覧会を見たのですが、その時、一枚の絵を「完成させる」ということにおいて彼らは私たちよりもはるかに大きな程度、伝統的な規準を当然のこととしていることに気付きました。その絵は現実の物体、美しく作られた物体であるという点において、彼ら

には真の「完成」があります。私たちは「過程」に関わっているのであって、何が「完成した」物体であるのかは、さほど確かではないのです。

* * *

ホフマン： そうそう、常に遺産という問題があるように、私には思われます。フランスの若手画家たちとアメリカの若手画家たちとの間にある違いは、次のことのように思われます。すなわち、フランスの絵には一つの文化的遺産があります。現代のアメリカの画家は、基盤なしに物事に取り掛かります。フランス人は、文化的遺産を基盤にして物事に取り掛かるのです——彼らの仕事すべてにおいて、その文化的遺産は感じられます。それは、新しい経験に向かう制作というよりは、洗練と上質さに向かう制作で、最終的には伝統となるかもしれないそれらの経験を塗り潰していく行為です。フランス人は伝統というものを、私たちよりたやすく手にしています。彼らは、はじめからそれを持っているのです。

デ・クーニング： あなたがその論点を持ち出してくれて、私は嬉しいです。ヨーロッパでは、何か新しいことがなされる必要があった時はいつも、それは伝統的な文化が原因だった。そのように私には思われます。私たちは、彼らが有していたのと同じ段階に達しようと努力しているのです——伝統打破主義者になるのではなくね。

リップルド（モデレーター）： ここで、次のように感じている人たちがいます。すなわち、自分たちが作る作品は単に連続性の一瞬一瞬であり、それゆえ、それら自体としては自己目的的な物体ではなく、ただその連続性における一瞬一瞬に過ぎない、と。連続性も同時に反映した自己目的的な物体を作るということは、両立不可能でしょうか？ここまでのところ、それは矛盾するものとして語られてきていますが。

スターン： しかし、そのことは、あなたは何が「美しい」ものであるのかをすでに厳密に決めていることを意味しています。「美しさ」は、直接的には追求されえません。

ゴットリーブ： ヨーロッパの——特にフランスの——画家たちは伝統の恩恵に与らせてくれる遺産を持っていて、それゆえ彼らはあるタイプの絵画を生み出すことができる、という一般的な思い込みがあります。この 50 年で絵画の全体的意味はインターナショナルなものになっているように、私には思われます。アメリカ人たちもまさに等しくその遺産を共有していると私は思いますし、また、もしアメリカ人たちが伝統から逸脱するのであれば、それは一人のアメリカ人にとって、一人のフランス人の場合とまさに同じように困難なことだと思います。伝統から逸脱するのはいかなる場合も無知に由来するというのは、いくつかの方面で見られる誤った思い込みです。マザウエルさんが述べたのは、伝統とは何かを知り、そしてそれを一部分拒否するのをいとわないという問題であると、私は思います。このことは、自分の過去を熟

知していることを必要とします。私たちはそれを熟知していると私は思うので、もし私たちが伝統から逸脱するのであれば、それは無知からではなく知からなのです。

デ・クーニング： 伝統は現在、世界全体として有しているものである、ということに同意します。提起された論点は、フランスの芸術家たちは一つの物体を作ることにおいて何らかの「手際」を持っているということでした。彼らは、それらを一点の「完成された」絵画のように見せる特殊な何かを持っています。彼らは、私が自分で持っていなくて良かったと思っている巧みさを持っています。

バジオテス： 私たちはフランス的伝統と係り合うようになってきています。私たちは、一点の作品を「完成」させる必要性について話し合いましたが、そこにおいてさらに、アメリカの画家たちは「未完成」に見える作品を「完成」させ、フランスの画家たちは作品を普通に「完成」させる、ということを語りました。私は、どんなアメリカの画家の作品以上に「未完成」であり、にもかかわらずより「完成」されているマティス作品を、いくつか観たことがあります。マティスはその時明らかに、ものすごい感情の中に在りました。彼の作品は、「完成」されているという以上に「未完成」でした。

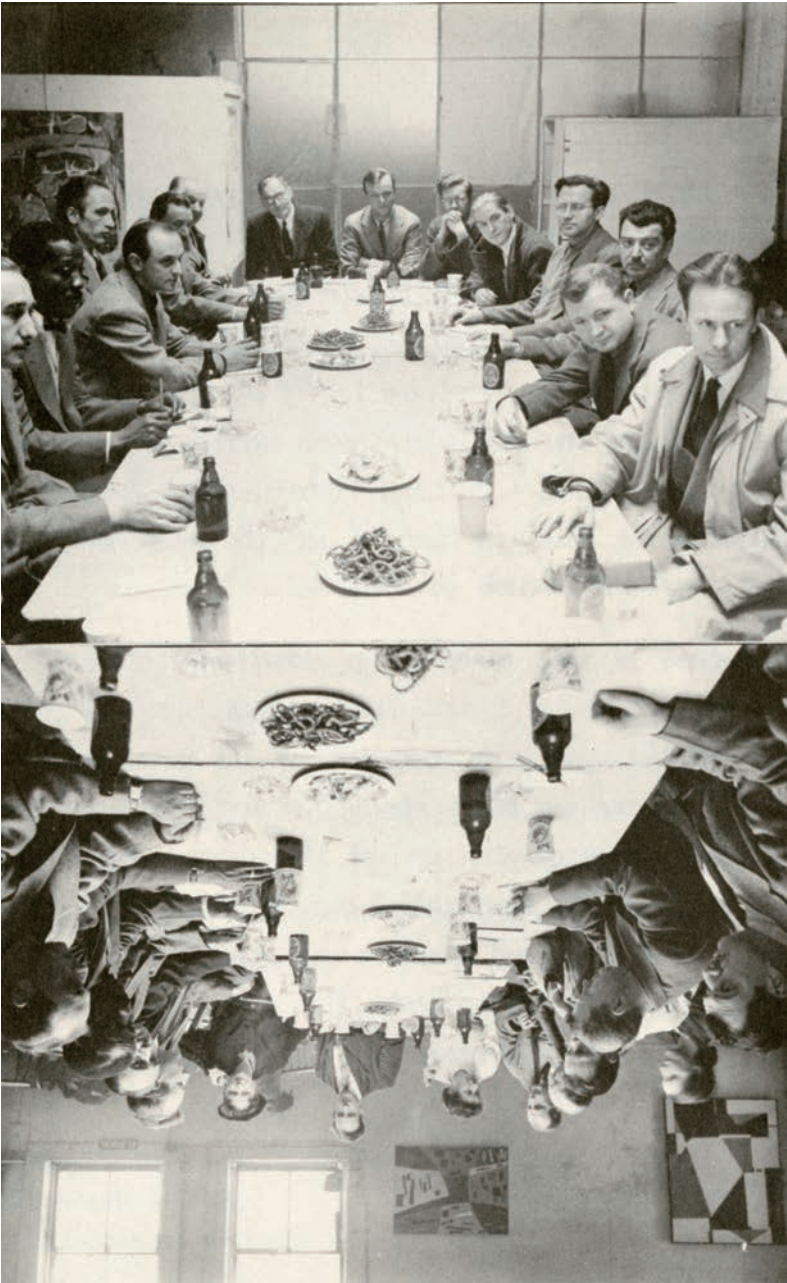


図1 スタジオ35での芸術家討論会 1950年 Photograph by Max Yavno

図版出典
“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.

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

Studio 138 活動記録 2019-2021

■ 設立集会

日時：2019 年 12 月 22 日（日）18:00 ～ 20:30
会場：カド（東京都新宿区赤城元町 1-32）



カド前の路上にて



（後列左から）小川佳夫、大島徹也、河名祐二、吉川民仁
（前列左から）小池隆英、森川敬三、好地匠

■ 第 1 回研究会

日時：2020 年 3 月 7 日（土）18:00 ～ 20:00
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）
発表者・題目：
大島徹也 抽象表現主義／ニューヨーク・スクールの芸術家たちの自主的集団活動
参加者数：15 名



大島徹也



■ 第 2 回研究会

日時：2020 年 7 月 11 日（土）18:00 ～ 20:00
会場：ロゾー絵画教室
発表者・題目：
河名祐二 色彩から生じる意味と自作に関して——河名祐二個展「三月の水」出品作品を振り返る
好地匠 私の絵
参加者数：会場参加 11 名、Zoom 参加 15 名



河名祐二（左）



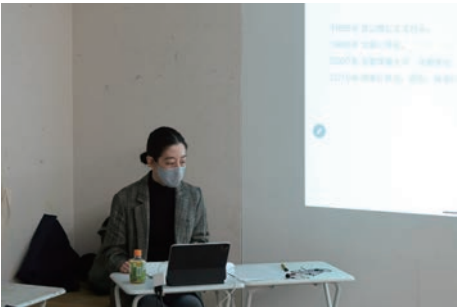
好地匠（右）

■ 第 3 回研究会

日時：2020 年 11 月 14 日（土）18:30 ～ 20:30
会場：ロゾー絵画教室
発表者・題目：
小川佳夫 私の描き方
平野泰子 自作品から論じる「まなざしの分有可能性」について
参加者数：会場参加 12 名、Zoom 参加 1 名



小川佳夫



平野泰子

■ 『Studio 138』 第 1 号
発行日：2021 年 3 月 31 日
発行部数：400 部

編集後記

本誌『Studio 138』は、同名の研究会「Studio 138」（読み:ステュディオ・イチ・サン・ハチ）がその活動の一環として発行する年刊誌です。本号が創刊号となります。研究会は2019年12月22日に設立され、2020年3月に本格的に活動を開始しました。研究会の活動期間は五年の予定ですので、本誌も5号まで発行して終了する計画になっています。

本誌に掲載される文章は、研究会のメンバーがそれぞれ、テーマも文字数も自分で自由に決めて書くもので、たとえば一行の詩から何十ページの論文まで、何でもあります。人によって、研究会で自分が発表した内容と関連の深い文章を書くこともあれば、まったく新しい内容の文章を書くこともあるでしょう。そのあたりも、各人の自由です。そのため、本誌の構成はこの手の冊子が通常備えているべきまとまりを多少欠くこともあるかもしれませんが、それは気にしないで進めていきたいと思います。「設立の辞」にも記されているように、研究会自体が、メンバー個々人の仕事の発展のために設立されたものだからです。

研究会の名称について説明しておきますと、本誌本号に掲載のロバート・グッドナフ編「スタジオ35での芸術家討論会」をすでにお読みの方は感づいていらっしゃると思いますが、それにちなんだものです。「スタジオ35」の「35」はそのスペースの住所（35 East 8th Street, New York, NY）の番地から来ています。ですので、研究会の会場であるロゾー絵画教室の住所（東京都新宿区矢来町138 ムカサ第1ビル201）の番地「138」を用いて「Studio 138」としました（ただし「Studio」の読みは、「スタジオ」ではなく「ステュディオ」の方を採用）。

1950年に開催されたスタジオ35での芸術家討論会では、抽象表現主義／ニューヨーク・スクールの芸術家たちが、興味深いさまざまな制作者としての問題を論じています。研究会「Studio 138」および冊子『Studio 138』も、それに負けない充実度を備えたものになっていけばと思っています。（TO）

Studio 138 第1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 グラフィック

発行日 2021年3月31日

Studio 138 :

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

Studio 138 事務局 :

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