

Studio 138 4

Studio 138

4

Studio 138

4

目次

再考「線とかたち」	小池 隆英	4
起点としてのストライプへ	岸本 吉弘	12
スケールを超えて—— 光の経験	小川 佳夫	19
絵画のために—— 諸感覚について	中小路 萌美	25
Rhythm of the Earth	山口 牧子	32
版画のまばたき	好地 匠	39
制作に関しての覚書 3—— 近作について	河名 祐二	47
描くことについて—— ある日の雑記帳から	酒井 香奈	52
絵画制作の原点	森川 敬三	56
私たちと長尻尾と絵の間合い	金田 実生	58
パドヴァの空	吉川 民仁	62
STOP PAINTING—— 「The Illuminated Dim Bulb」（ぼんやりとした光源に照らされて） ペーター・フィッシュリ / 平野泰子 訳		67
抽象表現主義者たちの自主的集団活動 Part 4—— ザ・クラブ（1949 ～ 63 年頃） 大島 徹也		74
スタジオ 35 での芸術家討論会—— 三日目（1950 年 4 月 23 日）後半 ロバート・グッドナフ 編 / 大島徹也 訳		104
Studio 138 活動記録 2023-2024		112

再考「線とかたち」

小池 隆英

線について

昨年 12 月に行われた Studio 138 の第 12 回研究会のテーマは「線とかたち」で、テーマ設定の妙と相まって活発な会となった。その時に出了様々な話は、私にとってはどれも刺激的で興味深く身につまされる話ばかりで、改めて「線とかたち」は画家にとっての根源的なテーマである事を再認識させられた。その時の私の発言では、線が苦手である事と、何も描かれていない白い画面についての感想を述べた。その後、それがきっかけとなり線についていろいろと思いを巡らせてみた。

線について考えていた時にまず最初に思い浮かんだのは、ペンである。ペンを知ったのは 12 歳の時で、石ノ森章太郎の漫画の技法書を参考にして、G ペンを使ってインクで漫画の模写をした。その時にクロスハッチングという技法も覚えた。銀色の光った G ペンをインク瓶に浸けて初めて線を引いた時の感覚は鮮明に覚えている。ペン先からインクが筆圧に応じて滴り落ちて紙に滲んでいく様子に感心はしたが、ペン先が紙に引っかかり思うようにいかず、鉛筆やボールペンのようにスラスラ描けないのには驚いた。その後ペンも漫画も諦めたが、ペンはかなりの修練が必要な事だけは理解した。ドイツでは子供用の万年筆が売られていたが、幼少の頃からペンに親しませているのも納得させられた。日本では毛筆の習字がそれに当たるのだろうか。この原稿を書いている 1 月のこの時期は書き初めの季節だが、この時期になると小学校の頃の習字（今は書写と言うらしいが）を、石炭ストーブと墨汁の入り混じった匂いと共に思い出す。半紙を前にした時の独特の緊張感や、文字の画数や流れに応じて墨をつけるタイミングや量を瞬時に判断しての筆使いなど、現在の絵画制作と通ずるものがある。習字の先生は水をつけた大きな筆でお手本となる文字を黒板に直接書いた。そのお手本の文字から滴って流れた黒板の水滴跡や、水がチョークの粉受けにみるみる溜まっていく様子、そして水で書いた黒板の文字がいつの間にか消えて無くなっていくのを不思議な気持ちで眺めていた。アクリル絵の具も綿布にゆっくりと染み込んでいった後に、徐々に乾いてゆく様子には一種独特な時間性がある。墨で書かれて滲んだ文字は紙の余白と呼応して絵画的でもあり、モーリス・ルイスのストライプシリーズの帯状の線の作品を想起することもできる。

モーリス・ルイスの線、線としてのポーリング

毛筆の墨で滲んだ線はモーリス・ルイスと親和性がある。ルイスはカラーフィールドの画家と言われているが、描いていない余白の綿布の生地そのものもフィールドとなっている点が重要である。また、私はルイスを色面の画家として捉えがちであったが、彼には線的な要素もあり、それを見逃していた。ルイスのヴェールシリーズは余白が少なく、文字通り色彩の「幕」が下りたように何層もの薄い絵の具の「膜」で覆い、染み込ませて重層させるステイニング技法に

重さを置いていて、私が一番影響を受けたシリーズである。そして、アンファールドシリーズから晩年にかけては、綿布の余白が増えて帯状になり、余白を活かした線的な表現に移行している。不思議なのは、図としての線的な表現は本来なら突出しがちであるが、このアンファールドシリーズ以降の作品の特徴である図としての帯状の線は画面全体で見ても突出していない事である。また、《オミクロン》(図 1) などは V 字の形の広い余白が真ん中にあるにもかかわらず、その余白は奥に後退したり抜けているわけでも突出しているわけでもなく、絶妙なバランスが保たれて成立している。一見するとハードエッジな線も、下地を塗っていないのでキワの部分は微かに滲んでいる。この描かれていない生地 of 余白が図の帯状の線と等価値になり一体化している。また、線状に塗り残した箇所も線であり、地でも図でもない両義的な表現になっている。線的な表現への移行は、面的なステイニングから、線的に注ぎ込むことに的を絞ったポーリング技法への移行とも言える。画面の縦の縁と平行の垂直方向のポーリングの線を描く場合、枠に張った画面をそのまま普通に立てかけて、絵の具の垂れを重力に任せるだけでいいが、斜め方向の線の場合は、画面を傾け、絵の具の流れの方向をより厳密にコントロールする必要が出てくる。そのため、普通に枠に張った状態では操作が難しくなる。また、絵の具は傾けた画面の一番低い所に向かって流れていくが、特に布が折れて凹んだ所に流れ込んで絵の具の溜まりができてしまう。そのため、布が折れ曲がらない程度の適度な張りも必要となる。また、注ぎ込んだ絵の具が溜まらないように逃す工夫も必要となるので、ルイスの作品には注ぎ口と排出口に当たる箇所が必ずある。私自身は最初からパネルに綿布を張ってからの制作なので、ルイスがどのようにして描いていたのかに興味があったが、そのヒントとなる映画があった。1978 年のポール・マザースキー監督の『結婚しない女』というアメリカ映画である。その映画の主人公である女性の恋人が抽象画家で、その画家が実際に制作する興味深いシーンが出てくる。画家はもちろん役者が演じているのだが、劇中に出てくる作品も映画セットの大道具には見えないばかりか、モーリス・ルイスのようなカラーフィールド系の本格的な絵であった。実際の絵の制作の様子も、ルイスはこのようにして描いていたのではないかと思う程、真に迫っていた。その実際に絵を描いているシーンでは傾斜をつけた布に絵の具を注ぎ込んで、その際に垂れて溜まった絵の具を雨樋のような受け皿に流している様子も出てくる。そして映画のエンドロールのクレジットタイトルの中にポール・ジェンキンスの名前があって納得した。調べてみると映っているスタジオの作品はやはりジェンキンスの作品で、劇中で実際に絵の制作をする俳優にもジェンキンスが実技指導しているとの事だった。スタジオの、絵の具の入った瓶の配置や床の汚れ具合など、本物の画家のスタジオと見紛うばかりで、特に制作のための道具には目を瞠った。大工仕事の時に作業台として使う作業馬(ソーホース)を二台置き、そこに布の両端を括り付けた二本の棒を載せて、ちょうど絵巻物のように巻き取りながら、布の貼り具合を調整して描いていた。このやり方だと木枠に張らないで描けて、しかも巻き取りながらなので凹みや皺になりにくく、狭い場所でも描ける利点がある。この方法は狭いダイニングルームで描いていたモーリス・ルイスには打って付けであり、ルイスも、この方法で描いていた可能性がある。今やポーリングの技法は、ポーリングアートとして Youtube でも紹介されるくらい一般的になっているが、この映画を初めて見た時には驚いた。ポロックもフランケ

ンサーラーも枠に布を張らないだけでなく、布も巻いてある状態のまま床に転がして広げて描いていた。広いスタジオだからできることではあるが、いかにもアメリカ的な大らかさとラディカルな直接性を感じ、それがジェンキンスにまで受け継がれている。ジェンキンスについては、日本のウィスキーのCMと、ルイス以降のカラーフィールド系の画家位の認識しか無かったが、国吉康雄にアート・スチューデント・リーグで教わった経歴と、デ・クーニングからスタジオを引き継いだという話が意外であった。映画ではスタジオの奥にエアブラシ用のコンプレッサーも写り込んでいたので、いろいろな技法を使っていた事が分かった。ジェンキンスはルイスのような地と図がせめぎ合うような意識は希薄で図の方によりシフトしているように感じた。ルイスを、線の観点を踏まえてジェンキンスの制作方法を通して推し量ってみたが、逆にルイスの作品の持つ広がりや懐の深さを再認識する事となり、謎がより深まってしまった。

村上華岳とアンリ・マティス

私自身の作品では線から描き出すことは殆ど無いのだが、ドローイングなどで白い紙に、いきなり線を引くのはかなり緊張する。究極の一本の線を見つけるために慎重に当たりをつけて修正しながら徐々に引いていく線と、修正が不可能な真っ白な画面で一気に決める独立した一本の線では意味合いが違ってくる。例えば、村上華岳の下絵《裸婦 画稿》(図2)では、胡粉による顔と輪郭の修正を執拗に行っている。紙を貼ったような箇所もあり、加筆修正する事で本画とは違った不思議な緊迫感が出ている。本画の静謐な世界とは違った華岳の裏のリアルな生々しさ見せつけられた気がして、初めて見た時はドギマギした事を覚えている。一方、マティスは画面を激しく変更する事で知られているが、このドローイング《背を向けて横たわる裸婦》(図3)も途中でギヤチェンジしたような躍動感を感じる。しかも描き過ぎて線が消せなくなっても執拗にゴリゴリ描いている。マティスはその消せなくなった木炭の痕跡を逆に効果的に上手く使ってそれに触発されながら、(始めから意識的に木炭をゴシゴシ布で擦りつけた可能性もあるが)ドローイングの重要な要素として展開させている。どちらも試行錯誤しながら究極の一本の線を求めての格闘とも言える。華岳は本画ではこのような修正の過程は見せないようにしているが、マティスは本画にあたる油絵で目まぐるしく変化する修正過程を写真で記録している。華岳のように本画では修正過程を見せないようにするのと、マティスのように修正過程を記録として残しながら活用していく姿勢の違いは興味深い。しかし一方でマティスは苦労の跡を画面に残さない事を旨としている。修正しながら何度も余分な油絵絵具を削ぎ落とし、脱脂綿でキャンパス地が見えるまで拭き取って、スタジオには絵の具が付いた脱脂綿が沢山落ちていた程である。時間と手間がかかった作品でもけっして重厚にならず、ドローイングのようにサラリとした印象なのはそのためである。過程の写真では、マティスは大胆な仕切り直しを執拗に何度も行いながら、画面は逆にシンプル化していく様子が記録されている。時間と手間をかけた作品に対して、しがみつかずにアッサリと変更しているのには驚かされる。華岳もマティスも苦労の跡を見せない、という点では共通している。

マティスの室内画には窓を平面的に捉えた《コリウールのフランス窓》のような正面性の強

い作品と、視点の手前から空間をえぐっていく《金魚鉢のある室内》のような深い空間構造の作品がある。後者では、ドローン撮影のように描いている眼前を見下ろすような高い視点の前景から始まって、中景の人物や金魚鉢に迫りながら移動し、後景のベランダを通過して屋外の建物に抜けさせる視点の誘導を感じる。同様にマティスのペンに依るドローイング《鏡に映る画家とモデル》(図4)も、手前の今描いている作品そのものとモデルを俯瞰する視点から始まって、奥の鏡に写っているマティスとモデルに視点を誘導させる、入れ子構造の《ラス・メーナス》的な作品である。このペンのドローイング《マグノリアのある静物》(図5)は、上述の室内画のような構造はなく、いたってシンプルに花瓶に挿したマグノリアを柔らかな線で表現しているだけであるが、どこかノンシャランとした軽やかな雰囲気がある。マティスの線を決定する潔さとその軽やかさにはいつも感服させられる。この線の軽やかさは何処から来るのか、それはフランス的なものなのか分からないが、少なくともピカソの線と違う事だけは分かる。マティスを見る時に見逃しがちな点は、このノンシャランな軽やかさであり、線自体が持つ軽やかさである。この感覚は大変重要で、抽象的、具象的、という見方だけでは捉えきれないマティス独特のものであるのかもしれない。日本ではデザインやイラストレーションへの影響が大きかったのも、この軽さにあったのではないかと思う。今は漫画もタブレットで描く時代であるが、だからこそマティスのペン画は大変興味深い。にもかかわらず、未だにペンには馴染みがなく難しいという印象がある。

ジョーン・ミッチェル

前述したように、私の作品は線から描き出す事も無いし、また、画面では殆ど線を意識する事も無い。また、線を施す事もしない。仮に線を施す事があったとしても、それは濡れた画面上だけに限られていて、それは線を滲ませて溶け込ませるためである。色面の中では線自体が強く目立ってしまうので、画面のリズムが壊れることを避けるためである。ただし、イレギュラーに色が混じり合って線になる事もあり、それがうまく色面と噛み合って画面の中で重要な要素になる事もある。私自身に関して言えば、白い画面を前にする時は、大胆になれずに躊躇してしまう。それは何事も決定を先送りしがちな私の性格に起因しているのかもしれないが、どうしても慎重になり過ぎて最初の色を塗るまで苦労する。アクリル絵の具は、墨汁が半紙に一気に染み込むように綿布に定着し、乾くと水彩絵の具のように洗い落としたり拭き取ったりできないので、乾きを如何にコントロールするかが重要になってくる。一方、油絵と違ってアクリル絵の具は透過性が高いので、修正しても透けてしまい、消えずに残ってしまう。それがどうしても慎重になってしまう理由である。その優柔不断な慎重さ故か、大概描き出しは失敗して途方に暮れるのだが、柄にもなく意を決して『線』で自ら仕掛けることもある。結果、意図的で見え透いた感じがして大概嫌になり仕切り直すことになる。失敗した線の痕跡が次の取っ掛けになることもあるが、やはり自分は線ではなく面の人間であることを再認識して、また、途方に暮れることになる。こんな時は大学時代にやめた油絵を思い出す。大胆に下の色を消しながら油絵の具を載せ、その修正した箇所にも触発されながら次のタッチが生まれていく、そのような連動するリズムに身体を委ねなくなってくる。その感覚を身体は覚えていて、

この制作の同時性というか、共振する感覚は油絵独自のもので、アクリル絵画では感じた事はない。そして、ジョーン・ミッチェルの作品は、その感覚に満ちている。私の中ではジョーン・ミッチェルとサイ・トゥオンブリーは同じ範疇である。理由は分からない。どちらも線的であり、面的でもあり、どちらにも独特の色彩感覚とリズム感がある所が共通している。

ジョーン・ミッチェルには3連、4連のキャンバスによる油彩の作品がある。彼女は帯状のタッチの色彩による線の画家とも言えるかもしれないが、色面と線の捉え方が非常に興味深い。線のタッチの集積による色面のフィールドは私が初めて覚えたペンのクロスハッチングを思い出した。帯状のタッチで覆われた網目の隙間から下層の色が覗いて見えて、これも一種のヴェール絵画とも言えるかもしれない。ミッチェルにしては具象的で、黄色い菜の花のようにも見える3連画の作品《ラ・グラン・バレ XIV》(図6)がある。キャンバスの繋ぎ目を跨いで同一の黄色を塗っている箇所もあるが、意外と3枚を繋げる意識は低かったのかもしれない。それどころか3枚それぞれバラバラに制作を始めて、途中で並べ替えたりしながら描いていた可能性もある。境目の垂直の線でタッチのリズムが変わるので、そこから生まれるギャップを利用しながら描いていたのではないだろうか。私自身も3枚組のパネルで制作した経験があるが、パネルの境界によってできる繋ぎ目の境界線も作品の大事な要素で、それも線の一種であり、3枚のパネルを組んでできた2本の縦の線が画面を支える柱になっていた。それは後に同サイズ一枚のパネルで制作して縦の線が無くなって初めて気付いた事である。私は線や形と色を対立構造で捉えがちだが、色を含んだ線もあり、ジョーン・ミッチェルのような線と色彩の両義的な絵もある。

ジョーン・ミッチェルは、線と色彩は相容れないという私の勝手な思い込みを突き崩してくれた。線と色の問題は私の中で未だに把握されておらず、今後の課題である。

最後に

昔、石膏デッサンの上手い友人に自分のデッサンを見せた時に「この形が許せない」と言われた事がある。許せない形というものが存在する事に驚くと同時に「許せない」という表現に逆に感心してしまった。形には無頓着な私だが、色に関しては私なりに許せない色というものはある。それがあるので未だに描き続けている。

昨年、野見山暁治さんが逝去された。個人的に面識があったわけではない。私の在学中はとっくに定年退官されていて、年に二回程、大学の講評会でお見かけする程度の関係であった。今でも強烈に覚えているのは自分の絵の講評の時に、先生方から「この作品はギクシャクしていて良くない。」と指摘され、私も自信が無くて消え入りそうになっている時に、野見山さんが「何かに挑戦する時は、絵というものはギクシャクするものなのだ。」と合の手を入れていただき、それで救われた気がした。先生としてというより、一人の絵描きとしての言葉のようで有難かった。大学院の頃にも一度絵を見ていただく機会があり、その時も野見山さん御自身の絵の制作の苦労話をされながら親身になってアドバイスしていただいた。その後も、展覧会などでお見かけする事はあっても、直接お会いする事は無かった。ところが15年程前、電車に乗っていたら、地下鉄のドアが開くと同時にいきなり目の前に野見山さん御本人が現れた時には驚いた。

しかも、ついさっきまで徹夜で絵を描いていたような陰しい表情と全身から漲る気迫にビビッてしまって、声をおかけする事もできずに終わってしまった。残念ながら、その時がお会いした最後となってしまった。これからもギクシャクした絵を描いていこう、と思った。

〔図版出典〕

図1 https://jmaps.ne.jp/osytrmds/det.html?data_id=1224

図2 <http://libmuse.kcua.ac.jp/muse/cgi-bin/opac/101160001000.jpg>

図3 グザヴィエ・ジラル、ニコラス・ワトキンス『マティス展』島田紀夫監修・末木友和訳、アート・ライフ、1987-88年、91頁。

図4 イヴ＝アラン・ボア『マチスとピカソ』宮下規久朗監訳・関直子訳、田平麻子訳、日本経済新聞社、2000年、109頁。

図5 イヴ＝アラン・ボア『マチスとピカソ』宮下規久朗監訳・関直子訳、田平麻子訳、日本経済新聞社、2000年、134頁。

図6 <https://www.joanmitchellfoundation.org/joan-mitchell/artwork/0996-la-grande-vall%C3%A9e-xiv-for-a-little-while>



図1 モーリス・ルイス《オミクロン》1960年 アクリル／キャンバス 262.3 × 412.1 cm 大阪中之島美術館



図2 村上華岳《裸婦 画稿》1920年 墨、朱、胡粉／紙 170.5 × 107.5 cm 京都市立芸術大学芸術資料館



図3 アンリ・マティス《背を向けて横たわる裸婦》1944年 木炭／紙 38.5 × 56.5 cm マティス美術館



図4 アンリ・マティス《鏡に映る画家とモデル》1935年 ペン・インク／紙 サイズと現在の所在不明



図5 アンリ・マティス《マグノリアのある静物》1941年 ペン・インク／紙 40 × 53 cm 個人蔵



図6 ジョーン・ミッチェル《ラ・グラン・パレ XIV》1983年 油彩／キャンバス 280.0 × 600.1 cm ポンピドゥー・センター

起点としてのストライプへ

岸本 吉弘

はじめに

私はミニマリズムと表現主義の「中間値」のようなものを絵画として具現化したいのだろうか？¹これは場合によっては芳醇なミニマリズムとも言い換えることができるかも知れないが、それはミニマリズムの本流からすると亜流に値するものでもあろう。確かに私はミニマル的なフォーマットを創作の前提（下地）としているところは少なからずある、また一方でそこに何らかの表情を付加し有機的ともいえる形相を表現したい欲求も存在する。これはどちらかが主であり軸であるという関係性では決してなく、むしろ双方のかつ混在化したような様相を結んでいるのが現状であろう。極論にはなるが、この両者は絵画の禁欲性と官能性とも解釈もでき²、それらは私にとって甲乙つけがたく捨てがたい表層の本質なのである。

さて、私はこれまで本誌『Studio 138』において、創作現場の実際を紹介する論考を3度にわたり寄稿してきた。1号においては「立体制作」³であり、2号においては「襖絵制作」⁴、そして3号においては「コラージュ表現」⁵である。それらは私の本業である「キャンバスに油彩」という絵画制作から逸脱した形式や手法であったがゆえ、自身の創作理念をも対照化もする意義のある「挑戦材料」や「補完材料」として私のなかで経験値として蓄積されたのであった。そうした諸実践がもたらした内実について（具体的にはこの場では触れないが）、少なからず現在のストライプ表現へと発展する要因ともなったのである。

私が画面に「垂直ストライプ」を描き始めて、既に10年以上になる。それ以前の私の絵画は「水平ストライプ」を主たる要素としたものであった。「水平性」には風景や物語にもつながるイメージ性が内在し、構成としても安定感がある。一方で「垂直性」には人体や樹木、構造物などの「存在そのもの」を具体化する傾向が強くあり、それは成長などの生命力と同時に、啓示などの宗教性をも意味として孕む。そうした「垂直性」への移行は私にとって、より本質的かつ（場合によってはより困難な）テーマと向き合う好機ともなったのである⁶。勿論、こうしたストライプへの「意義づけ」自体は、創作のこだわりや内実を顕すと同時に、移行期の実際を効果的に説明する為には必要不可欠なロジックであった。しかしながら、そうした説明（場合によっては「自己弁明」）が、果たして絵画にとって本質的に必要であろうか？そうした自問自答も私の中で繰り返されたのである。

以下においては、新作の制作プロセスを俯瞰することで、近年のストライプを巡る「意識変化」を中心に絵画制作の有り様を紹介していきたく思う。

制作プロセスを通じて

新作の特徴と言えることはストライプの「過密性」であろう。かつては間合いや抑揚、一定の関係性のもとで、ポイントやアクセントとして登場していたストライプが、ここ1、2年においては非常に密度が高く「オールオーバー」に近いとも言える多数のストライプにより画面が埋め尽くされてきたのである。それは「足し算的」な文法にも近いかも知れない。また同時にその表情（色幅や太さ）にも幅が生じ、違った色合いでの「重ね塗り」や、「かすれ線」なども登場し、各ストライプが線として「個性（キャラクター）」を持ち始めたのであった。そしてその全体的な様態は、秩序や規則をともなった構成や構築というよりも、むしろ漠然とした「括り」や「集合体」を希求するものに繋がってきたのである。

ここで、近作《Heroes》（2023年、194 × 388cm）⁷（図1）を採り上げ、そのプロセスを時系列ごとに紹介することとしよう。

1.（図2）>先ずは描き始めである。小手やブラシ（大きめの刷毛など）、木炭などを使いながら、比較的ランダムにストロークを走らせる。身体的なアクションと呼応する形で、「描く・消す」行為を繰り返す。云わばそれは後に登場するであろうストライプを発見するキッカケとしての効果的な「下地造り」「場造り」である。そこには大らかさと同時に、身体的なオーバーアクションもルーティーンとして必要なのである。

2.（図3）>ストライプが入り始める。図2のベースにある色彩や表情とも連動しながら、馴染や対比などを（感覚的に）意識しながらストライプが描かれるのである。ここでは画面の統一性も意識し「等間隔」で描かれ、一気に構成的な様相へと展開する。以前（2年以上前）のストライプの登場は、制作の終盤（もしくは早くて中盤より後）であったのに比較すると、近作における登場は制作の序盤である。それはストライプ表現への経験的・習慣的な「慣れ」のみならず、その後の展開にむしろ時間を割き、画面中でのストライプ同士の関係性など吟味・推敲したい欲求の顕れであろう。

3.（図4）>一定数以上のストライプが描かれる。この段階での特徴は、正方形が2連結したフォーマット的な特性を活用し、左を「青」、右を「白」の色彩の場とし区分したことにより⁸、それは色彩コントラストとして画面を2分割する構造である。この区分のポイント（意味）は、あくまでも制作を効果的に伸展させるための「導入剤」的な役割としての意味合いが大きく、それは本稿冒頭のミニマルのフォーマットにも値するものだ。そうした左右のコントラストを「取っ掛け」としながらも、それを超え横断的・干渉的なストライプが表情として交互に多数描かれていくのである。

4.（図5）>これは上記（図4）にデジタル的な処理を2次的に加えたものである。私は日常的に制作途中の作品を撮影している。それは自身の制作状況（アトリエ以外の場で）反芻もし、次への課題を見極めるのが主な目的である。近年は自身のスマートフォンで撮影をし、その上から付帯する描画ツールでストライプを入れてみる。幾つものパターンやバリエーション

がデータ上（のイメージとして）また私の脳内でも交差するのである。こうした行為は、次の制作ステップに必ずしも直接的（現実的）に結び付くとは限らない訳であるが、只、手で創作の可能性を拡張し（場合によっては幻視し）、選択肢や可能性を増やせる利点にも繋がるのである⁹。それは制作の一環でありながらも、むしろ「遊び」的なセンスによるところが大きい、近作においては欠かせない一つの手段・方法として定着しているのも実際である。

5. 完成作品（図1）>こうしたプロセスを経て「足し算的」にストライプが描き加えられ、それらは次第に過密性を帯び、「オールオーバー」な表層に近づいていくのである。そこでは画面全体を意識した構築がありながらも、むしろ隣接するストライプ同士の（表情としての）違いや関係性にこだわった「局地的・部分的」な意識の方が、より優先されるのである¹⁰。それらにある種の「集合体」としてつなぎ合わせたのが、作品の「全体性・完成体」と言えよう。

ここで本作完成直後に制作された2作品も併せて紹介したい。まず《Tiger》（図6）は縦型の200号サイズであり、他方の《鏡のない世界》（図7）はこれまで多く制作もした横長フォーマットでのサイズ（194×486cm）である。まず、縦が260cm程度ある《Tiger》に関しては、脚立やステップが制作における必須アイテムであり、登り下りの上下運動の中でストライプが描かれ、先掲の《Heroes》や《鏡のない世界》の縦194cmという手を伸ばせば届くスケール感とは差異を持つ。そこには少なからずストライプを「作図」せざるを得ない身体的感覚や限界（ヒューマンスケールを超えるがゆえ）が相関している。また、横幅が制限もされた縦長フォーマットの特性からか（ストライプ数も横長フォーマット比べると物理的にも少なく）より矩形とストライプの一体感が強い傾向の作品へと至る。また、もう一方の《鏡のない世界》については、《Heroes》の（直接的な）延長線上にある作品だと理解をしている。それは前述した手が届く身体的なスケール感がゆえ、描くという身体的行為と描かれたストライプそのものが必然的に呼応するものであり、そこで重要になってくるのが後述する「距離」というキーワードでもある。

このように矩形比率やサイズ感というものは、身体的な制作プロセス（完成作品にも）に大きく関与し、それは一定の制約と持つと同時に、絵画性そのものを決定づけるものであろう。

距離ー理想としてのストライプへ

画家たちがその画布のなかの住民たちにあたえるように、彼は「十歩の」距離の人物とか「二十歩の」距離の人物をつくるのだ。（サルトル）¹¹

上記はジャン・ポール・サルトルのテキストから引用であり、「彼」とは彫刻家であり画家でもあるアルベルト・ジャコメッティ（1901-1966）を指す。勿論、これは彫刻家と素材（立像）との物理的な距離を示しているのではなく、そこに内在しているモデルと画家との距離であり、云わば非現実的なものである。

そこで絵画に目を転じると、「画家」と「画布（キャンバス）」の間には物理的な「距離」が存在することは言うまでもない。同時に「画家」と画布に描かれた「各ストライプ」の間にも、それぞれ異なった「距離感」がある。それは計測可能な長さではなく、画布上に存在する各特性（キャラクター）としてのストライプまでの想定的な「距離感」である。当然、そこには近いものもあれば遠いものもある。また画布にぴったりと貼り付いているものもあれば、絵とは逆位置の画家の背後にまわるものもあるかも知れない。私は各ストライプが、空間的な奥行きを含めた関係性を（絵画の中でのみ）生成・完結するのはなく、一本一本のストライプが「主体（画家）」との「距離」のもと個別に画面に定着するものだ（もしくはしたい）と発想し、模索を重ねるようになってきたのである（図8）。

違った「距離感」のストライプが雑然と混在する・・・勿論、無秩序さのみならず、画面の中で一定の関係性があっても良いだろう。それは言い換えれば（絵画的に観ると）「ゆるい集合体」であり、そこでは絵画的な約束事（構成や間合いなど）さえ後退し然程の意味すら成さないのである。そうした画面空間から解放されたストライプの自在性こそ、恐らく私が追求していきたいものであろう。こうした理念（発想）は、以前の（制作プロセス上の）終盤に登場するであろう「終点としてのストライプ」では決して具体化できず、やはり現在の制作序盤に登場する「起点としてのストライプ」がゆえに生成した課題でもある。

最後に

最近、「距離」や「存在」という観点からジャコメッティに触れる機会が個人的に多くなってきた。矢内原伊作の日記によると、ジャコメッティはジャクソン・ポロック作品を「限定的だ」「閉じている」「オブジェ的」¹²と批判したとされている。それは「存在そのもの」の再現に厳しい姿勢を貫いた彫刻家らしい姿勢より発せられたシニカルな評価なのだろう。彼からするとピカソやカンディンスキーさえも「装飾」であり「表象」に過ぎないのかも知れない。個人的には、そうしたジャコメッティから認められるような絵画を描きたい・・・率直にそう発想し、それが少なからず昨今の制作のモチベーションにも繋がっている。今は理屈抜きに「光り輝くストライプ」を描き出したいと純粋に思う、一切の自己弁明は既に不要であろう。最後に共感の意を込め、バーネット・ニューマンの言葉を借りて本稿を終えたい。

絵画は題名なしに、それらの情動の側面において衝撃力を持つべきだと私は思います。私は情動を図解しているのではありません。絵画の問題は物理的かつ形而上学的であり、思うに、それは生が物理的かつ形而上学的であるのと同じことなのです。（ニューマン）¹³

私の絵画はまだまだ出発点「起点」であるに過ぎない。

1. 近年において、こうした意味合いでの指摘を関係者から幾度か受けてきたことも実際である。
2. これはミニマリズムが禁欲的で、表現主義が官能的であるという単純理解ではなく、個人的には禁欲と官能は対義性を超えた一体性があり、むしろ類語的な扱いとして認識している。
3. 岸本吉弘「制作ノート——立体制作を通じて」、大島徹也他編『Studio 138』no.1、Studio 138 事務局（多摩美術大学大島徹也研究室内）、2021 年、20・25 頁。
4. 岸本吉弘「垂直性の周辺——襖絵制作を通じて」、大島徹也他編『Studio 138』no.2、Studio 138 事務局（多摩美術大学大島徹也研究室内）、2022 年、17・24 頁。
5. 岸本吉弘「描くこと・貼ること——コラージュ表現を通じて」、大島徹也 他編『Studio 138』no.3、Studio 138 事務局（多摩美術大学大島徹也研究室内）、2023 年、12・19 頁。
6. 背景としては「アメリカ抽象表現主義」や「カラーフィールド・ペインティング」の絵画やそのロジックからの影響が大きい。
7. 本作《Heroes》（2023 年、194 × 388cm）は 2022 年から 2023 年にかけて、私のなかでは比較的、時間のゆとりをもって制作した作品である。本作は S120 号（h194 × w194cm）の正方形キャンバスを横に連結したもので、これまで多く制作もした「h194 × w486cm」（F130 号の 3 連結）の横長フォーマットよりも、横幅が 1m ほど短いのが矩形的な特徴である。もともとは 2023 年 10 月にギャルリーパリ（横浜市）で開催されたグループ展「六人の抽象画家たち——“サイズ”と“スケール”」展（大島徹也氏キュレーション）への出品の為に制作したものであり、その後の同年 11 月にギャラリー白（大阪市）での個展「岸本吉弘展」においても再度の出品をした。
8. こうした画面構造の導入は、かつて経験した「襖絵制作」によるところが大きい。それは襖絵が有する 4 連結（分割）フォーマットの構造を画面の主要素と意識し、交互に色彩の場として設定もしたのである。襖絵作品《碧の時間》（2021 年）がその顕著な作例でもある。詳しくは拙著「垂直性の周辺——襖絵制作を通じて」（『Studio 138』no.2）をご参照頂きたい。
9. そこにはアトリエでの限られた制作時間を効果的に補足すると同時に、また、アトリエ外の時間や場所においても、間接的に制作に関与できるという利便性も少なからずある。
10. 画面の部分と全体の関係性に関しては、拙著「描くこと・貼ること——コラージュ表現を通じて」（『Studio 138』no.3）も併せて参考にして頂きたい。
11. ジャン＝ポール・サルトル「絶対の探究——ジャコメッティの彫刻について」（1948 年）邦訳『（サルトル全集）シチュアシオンⅢ』滝口修造訳、人文書院、1964 年、217 ～ 218 頁。
12. 矢内原伊作「IV ジャコメッティについての日記・手帖」『ジャコメッティ』宇佐見英治・武田昭彦編、みすず書房、1996 年、227 頁。
13. デヴィット・シルベスターによるインタビュー（1965 年）三松幸雄訳、カタログ『バーネット・ニューマン：十字架への道行きーレマ・サバクタニ』MIHO MUSEUM、2015 年、70 頁。

〔図版出典〕

図 1, 6, 7 南野馨 撮影

図 2 ～ 5, 8 岸本吉弘 撮影

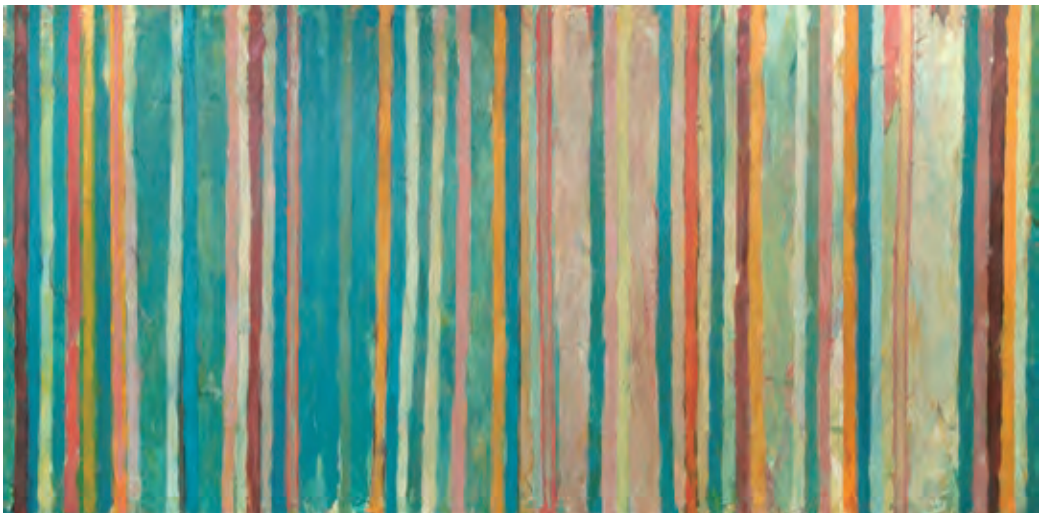


図 1 岸本吉弘《Heroes》2023年 油彩、蜜蝋／キャンバス 194 × 388 cm 作家蔵

図 2～5 岸本《Heroes》の制作過程



図 2



図 3



図 4

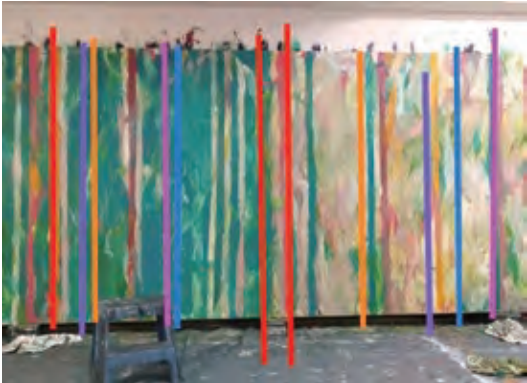


図 5

スケールについて

昨年 2023 年 10 月、大島徹也氏キュレーション、ギャラリー・パリ企画「六人の抽象画家たち——“サイズ”と“スケール”」展に参加した。この展覧会は絵画作品のサイズとスケールをテーマに掲げ、そのテーマについて参加作家が作品を通して改めて検証できた得難い機会となった。途中開催された座談会で私は「F150 号サイズのパネル制作に取り掛かる準備段階で、徐々にスケール感が芽生えてきた」と出品作について話した。パネルを組み立て、キャンバスが張られ、下地が塗布され基底材が出来上がっていく過程と共に、これから表現される作品が醸すスケールが具体化されてきたことの経緯を伝えたかった。より正確に言えば、サイズを決定する以前から、既にスケール感は表現したいイメージの中に包含されていた。そのイメージは「こんな感じか」というように、いわばまだ定着していない色の断片のようなものを、漠然と想像していたのだ。頭の中にあるスケールは枠がなく自由自在だった。したがって、完成作に宿るスケールとは、実はもともと自身の内に存在しているものが、表に出てくることなのではないかと思えた。別の見方をすれば、あるスケールを表現したいがために、基底材制作に邁進するのではないだろうか、とも思える。つかみどころがないスケールを表現するために、矩形の枠がある絵画形式を選んでいるのかもしれない。基底材制作を田畑に譬えるならば、開墾し、畔を作り、種を播き、根を張らせることになるだろう。ではそこに芽生えるもの、つまり表現されるもの、スケールとは？私の場合シンプルに、油彩による色彩と形、それに伴うマチエール、それらが放つ何ものである。それが私の絵画になる。

実在のモチーフを描く絵画は、モチーフのサイズを、支持体のサイズに収めることがまず求められよう。つまり、どのような構図設定にするかが、大きなポイントになる。構図によって実物のモチーフのスケール感はいろいろに表現されるからだ。併せて形態に沿って置かれていく色彩のヴァルール（色価）の見極めも、スケールが現れるのに重要な要素になってくるだろう。ヴァルールが適切であれば奥行に幅ができ、より立体的スケールを表現できる。

自作には実在するモチーフがないため、描き始める際、実物があるのは基底材だけになる。それでは、そのような無垢の状態の基底材を眺めていれば描かれる対象が見えてくるのか？否、そのようなことはない。靈感が強ければ何かしらのものが現れるかもしれないが、残念ながら私にはそのような特殊能力はない。それでは、何を対象にどのように描いていったらよいものか。《Jaillissement 2023—2》（図 1）で、具体的に振り返ってみたい。

制作開始前から赤い色調の作品を思い描き、簡単にイメージしていった。それは街を歩いているとき、絵画教室で仕事をしているとき、自宅でくつろいでいるとき・・・などに、ふと赤い色を思い起こす程度であったが。制作の入り口としてその時間を大事にしている。具体的には、赤がふっと現れては、宙に浮いているようなイメージになる。もちろんその時点では想像



図 6 岸本吉弘《Tiger》2023年 油彩、蜜蝋／キャンバス 260×218 cm 作家蔵

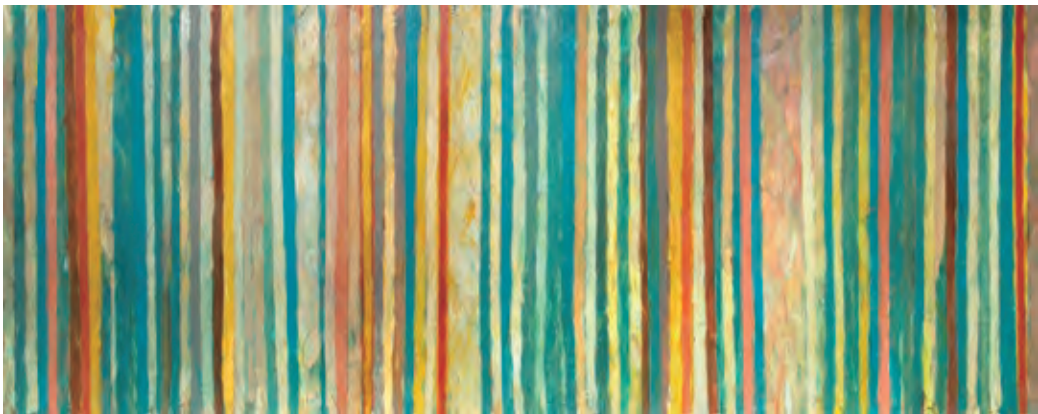


図 7 岸本吉弘《鏡のない世界》2023年 油彩、蜜蝋／キャンバス 194×486 cm 作家蔵

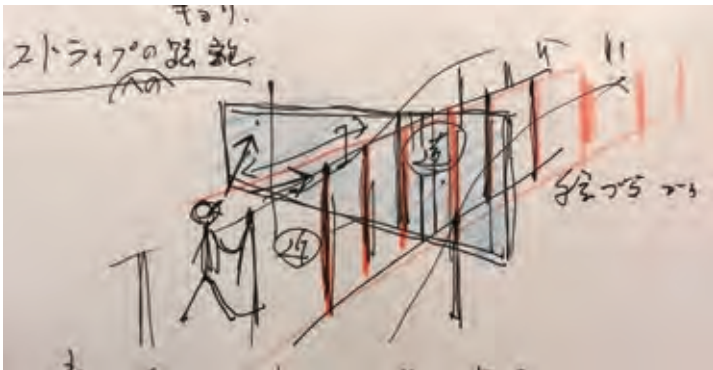


図 8 岸本吉弘 制作日誌からの抜粋(画家とキャンバスのメモ図) 2023年

の世界であるから、まだその色彩に所在は無く、支えるボディーが無い状態だ。だからと言って、敢えてスケッチブックに描き留めることはせず（紙に描き留めたらそこで完了してしまうように思えるので）、色の断片は頭の中で浮遊させている。イメージの推移によっては、その色は消滅していくこともあり得るが、それはそれで構わない。消滅すればまた別の色が登場してくるからだ。このように私は作品イメージを廻り、物思いに耽る傾向がある。この、何ものからも拘束されない自由な空間で、イメージの回遊によって瞬間的に現れる色が、これから表現される色調に育っていくものと考え。実際の絵具の塗布のされ方も、浮遊している色のイメージにゆるやかに沿うことになるからだ。

浮遊している色とはどのようなものか。空想の色調はボディーが無いため、半透明である。色彩は濃淡があり儚い感じでもある。それらを再現するために、透明色の絵具を使用することが多い。まずは地に別の色を置き、赤色をベールのように被う。そのようにすれば、下層、上層の絵具が混ざり、適度なニュアンスも生じ、浮遊する色のイメージに近づけられるだろう・・・などと、アプローチを考えていった。

続いて最上層に鰻で塗布される色彩の塊も、色のイメージは絞られるようになってきた。最後の鰻によるストロークで、絵具は一気呵成に塗布され、新たな色調が画面を活性化させ、ムーヴマンを表現することになる。

一方、基底材づくりは並行して始まっている。F150 号サイズのパネルを制作し、キャンバスを張る。下地塗料を十数層塗布し、刷毛によってマチエールが作られ、画面に油彩を塗布するための準備が出来ていく。

以上のように、芽生えてくる色調のイメージを認識し、確認できた段階で、油彩による制作はスタートされていった。

ここまで書いてきて思うことは、自身の内にもともと存在するイメージは、サイズの違いによって大きく左右されるものではないということだ。

それでは、作品のスケールとは何だろう。絵の具の質感や筆の勢い、掠れ、鰻で塗り伸ばしたエッジなどが相俟って、完成した画面全体から醸し出される佇まいや迫力、あるいはオーラのようなものか。

私は「サイズを決定する以前から、既にスケール感は表現したい作品のイメージの中に包含されていた」と書いた。スケールは基底材のサイズを与えることによって具体化されるが、それはあくまでも相対的なスケールとしての認識に過ぎないだろう。スケール感は、初期イメージの段階から自身の中にリアルに存在していると思っている。画面全体から放たれるスケールは、絵画表現の本質そのもののように思えてくる。自分の内にあるイメージが、強度のあるマチエールとして表出するのだろう。

画面上に透明感ある色調や、最上層に塗布される絵具の鰻によるストロークには掠れたニュアンスが現れ、譬えるならばオーロラのような表情が生まれる。それは、「光らしきもの」として元来自身の内に存在しているイメージの物質化であろうか。その過程においては、遠くにあるであろう「光らしきもの」を探り、目を凝らし見極めていく感覚がある。

光らしきものについて

立花隆は『臨死体験』¹の中で、生の淵まで行った人たちの体験談をつぶさに取材し、科学的な研究も紹介しまとめている。彼らの多くは光の経験をしていると書いている。

小川国夫は「超現実主義の根」の中で、立花出演のテレビ番組の感想で「この番組でついに明らかになったのは、世界中の人々が、宗教に関係なく、その臨死体験において光を見ることです」²と書いている。また別の講演では「キリスト教という宗教があって、シュルレアリスムはある、というような（講演の）出発点でしたけれど、キリスト教というような宗教が無くても、人間はシュルレアリスムの視界を内蔵している。今、僕は普通の条件下にあるから、それは見えないけれども、一旦、非常な事態に襲われると、光の世界というのは、見えるものだ、という風に考えるわけです」³と語っている。

立花も小川も、光の経験は万人が臨むことであり、特別な経験ではないということを強調している。特に小川は、今後の著作の方向性にも絡めて言及していた。つまり、臨死体験を認めることができれば、人が自覚できるリアリズムの幅は広げられる、と。将来科学的に証明できれば、既存のシュルレアリスムが普通のリアリズムになることもあり得る、とも。彼はそこに、これからの創作の可能性を感じていたようだ。

光の経験は、自身にも当てはまるように思える。宗教などとは関係なく、「純粋にその光が湧いてくる素質として、人間はある」⁴のだから。

自作は実在するモチーフの再現ではないので、絵画制作の過程を振り返ると、どう描いていくかを常に反芻し、描き方を熟慮していった。そのように自身の身体を駆使しながら描いている。作者の動きがストレートに反映されるのだから、「生の痕跡」と言えるだろう。生には限りがあるが、表現される「光らしきもの」のスケールには限りを見出せない。

光らしきもの

文字としての形が成る前の文字（原初の文字）、あるいは言葉にならないようなもの。現実の世界の外に、または人間が生きている現世の時間の後に存在するであろうもの。そのような存在を微かに感じさせたり予感させたりするもの。それを描きたい、表現したい、と思って私は描いているのかもしれない。そうなるともはや、「スケール」という言葉の枠からはみ出していくような気もしている。小川国夫は「言葉は光」とよく書いていた。その意味をずっと考えてきたが、彼もまた、言葉の向こうにあるもの、自分の紡ぐ言葉が向かおうとしているものを、「光」と表現したのではなかったか。

-
1. 立花隆『臨死体験 上』『臨死体験 下』文芸春秋社（1994 年）。
 2. 小川国夫「超現実主義の根」『夕波帖』幻戯書房（2006 年）、20 頁。
 3. 小川国夫「夕波帖より 超現実主義の根【続】」『藤枝文学舎ニュース 71 号』藤枝文学舎（2010 年）、9 頁。
 4. 小川国夫「夕波帖より 超現実主義の根【続】」『藤枝文学舎ニュース 71 号』藤枝文学舎（2010 年）、9 頁。



図1 小川佳夫《Jaillissement 2023—2》2023年 油絵具／キャンバス、パネル 183×228.5 cm 作家蔵 撮影：宮島径

はじめに

今回は、見ることについてや、自作品に現れる青色はどこから来たのかを過去の体験を振り返りながら考察している。

1. 「見る」こと

よりリアルなのは

ある時、本物と見間違えるかのように描かれているリンゴよりも、抽象的な形で描かれたリンゴのようなものの方がリアルに感じるのはなぜだろうと問われた。

確かに自分自身も後者の方がなぜかよりリンゴらしさのようなものを感じる気がする。重さや、触った時の温度のようなものまで想像してしまう。細密な描写で描かれたリンゴはなんというか、リンゴではあるが自分の知っているリンゴではないような気がするのだ。

私たちが物を見る時、「目」で見ているのではなく「脳」で見ている。脳は、目から入った大量の情報から重要と思われるものを選んだ上でイメージを作り上げるのだが、その際今までの記憶と照らし合わせ破綻のないように補完もされている。つまりイメージはその時見た情報と今までの記憶や経験とが重なって完成するというわけだ。

先ほどのリンゴの話に戻るが、細密な描写で描かれたリンゴはすでに画家の脳で補完された後のイメージであり、鑑賞者がイメージを補完する余地はほとんどないのだろう。そこで自分と画家のイメージの差異を感じて自分のリンゴとして見られないのではないだろうか。

逆に抽象的な形のリンゴを見たときによりリアルと感じるのは、鑑賞者がイメージを補完する余地がある＝自分の記憶と織り交ぜてイメージを作り上げているからだろう。

見る仕組みで考えると、冒頭の問いに対しての返答は補完する余地があるかどうかという答えになるのだろう。だが、それだけではなく「目の、感覚の記憶」が抽象的な形で描かれたリンゴのようなものだからという風にも考えられないだろうか。目は光を捉えるセンサーであって目そのもので見ているわけではない。しかし、目を通過した感触だけは感覚として残っているのではないかと思うのだ。

ポール・セザンヌ「感覚の実現」

「みえているけれどみえないもの」を表象することをコンセプトとし、諸感覚において世界をどう捉えているか。また、世界の新たな見方を探ることは私の命題でもあるのだが、ここで「見るとは、描くとはなにか」について追求し続けたセザンヌの理論について触れてみたい。



図2 小川佳夫《Jaillissement 2023—1》2023年 油絵具／キャンバス、パネル 183×228.5 cm 作家蔵 撮影：宮島径

自然を前にすると画家として、もっと明晰になる。だが、私の感覚の実現は、いつも大変な苦勞を伴う。¹

これはセザンヌが息子宛の手紙に書いた一文である。

この感覚の実現とは「自然のもたらす様々な色彩感覚をセザンヌの目と頭脳がその感光板となって感受し、自分自身の空間感覚で自然を読み解くことであり、そうした自然に対する認識を、芸術的感覚（造型感覚）を駆使して絵の具の色彩の関係の中で画布の上に具体化することである。実現するとは〈完成に至る〉という意味ではなく、〈セザンヌの肉体に醸成されていく、自然から得た諸感覚や芸術的感覚を絵具の色と形で肉体の外部に目に見えるようにする〉という意味」²である。

この「自然」とはどういったものなのかピンときていなかったのだが、勝手ながら「自然」を「世界」に変えると自分の考えにも共通することのように思えた。2023 年発行の本誌第 3 号にて自らの世界の捉え方について書いたが³、これは「感覚の実現」の中でいうところの「自分自身の空間感覚で自然を読み解く」という部分に当てはまるように感じる。

セザンヌはこの感覚の実現をどう作品に落とし込んでいるのか。

《葉を落としたジャス・ド・ブーフアンの木々》(図 1) では慎重に一筆ずつ置くように描かれており絵の具の層はさほど分厚くない。地面は概ね一方向へと描かれているのに比べて、木の枝の周りの空間は隙間を埋めるようにバラバラの方向に絵の具が塗られている。そのため葉が落ちている様子のはずなのにまるでまだ葉があった時を連想させるようでもあり、木ではなく全く別の何かのようにも見える。

空は大半を筆跡の強い灰色が占めているので、最初の印象では曇天のように感じたのだが、画面の上の方に目を向けると青が混じっていることに気がついた。そこからあちこちに青が散らばっているのが目に入るようになり、徐々に青空に大きな雲がある空という印象に変化した。

また、木の枝と山の色彩とが溶け合っていたり、空の表現も同じくあちこちへ方向を変えた筆跡が残っているため、近景にある木と遠景にある山や空との距離感がなくなり平面的に感じられる。本来ならば、風景を見ているとして手前から奥へと空間が抜けるイメージを脳内で作り上げられるはずのところを、絵の具の隙間から覗くキャンパスの物質感や筆跡によって一気に「絵」を見ていたことを思い出すのだ。

同じ一枚の静物画の中に、私たちの見る光景の最初と最後を見せる。抽象的な色のモザイクとして始まったものが、写実的な描写になる。その絵は、絵の具や光の中からではなく、私たちの脳の中のどこからか現れる。私たちはその芸術作品の中に入ってしまったのだ。その作品が奇妙なのは、私たち自身が奇妙だからである。⁴

この「私たちの見る光景の最初」とは作品を見た時、脳で補完される前の「目の記憶」の状態のことであり、「最後」とは脳で補完された後のイメージのことを指している。セザンヌはたった一枚の絵の中で、私たちがどうやって見ているのかを「見えるように」してしまったのである。

積層による巻き戻し

それに対し自作品においては、実際に見た風景の写真をスケッチするところから始まる。そのスケッチをキャンバスに写すのだが、元々の風景にあった色は使わず全くかけ離れた赤や黄色といった色彩で始める。かたちとかたちを合体し、分解、キャンバスを回転させながら、薄い層を何層にも重ね色とかたちを探っていく。《むべし》(図 2) もそうして 20 層ほど色の層を重ねて再構成して生まれたかたちでできている。

写真からスタートし、意図的に誰のイメージもないところから始めてゆく。その風景と対峙していた時に脳で補完したイメージをそぎ落として巻き戻すように層を重ね、少しずつ、みたであろう「むにゃむにゃしたもの」を探るのである。薄い層で徐々にというのが重要で、一度に巻き戻そうとすると、目の記憶ではなく頭で考えたイメージへと傾いてしまうからだ。

油絵は基本的には足し算の画材である。どんどん上に足して、プラスして描く。しかし私の画面では層を重ねて「足しながらに引く」ことを意識している。

「絵」を描く

ここまで見ることの仕組みや、セザンヌの「感覚の実現」が作品へどう落とし込まれているかに触れ、自身の作品のプロセスと見るものの関係について考察した。

しかしながら「目が風景をどう捉えてイメージとなったか」という仕組みを描きたいわけではなく、そこから生まれた絵のせかいが重要なのだ。大切なことは「絵を描く」ということである。

2. 色について

自分の色

人は、生まれながらにある色彩を持って生まれる。私の場合は、ピンクだった。⁵

2023 年 10 月、多摩美術大学にて画家松本陽子氏のトークイベントが開催され、様々な経験や体験を聞くことができ非常に感銘を受けたのだが、その中でもこの言葉が心に残った。

作品を作っていく中で徐々にその人らしさというか、表現として共通するような何かが現れてくると思うのだが、松本さんの言葉をお借りするならば、生まれながらにして持っていたものなのかもしれない。勿論それは原石であり、その後磨き上げることでようやく自分の色、自分の言葉、自分の素材となっていくのだろう。

自分が生まれ持ったものはなんだろう。思い当たるのは色、青色だろうか。

前章でも書いたが、風景から色やかたちを再構成する中で、その風景にあった元々の色は使わず全く違う色彩で始める。どの作品もそれぞれ別の場所の風景であり、生まれてきたむにやむにやしたかたちも違うのだが、最後には一番大きなかたち——地と図の「地」の様に感じるかもしれないがあくまで1つのかたちとして描いている——がくすんだ水色になることが多いのだ。

このことに対してなぜかと問われることも多いが、自分でもよくわかっていなかった。あえて言うならば描くきっかけとなるモチーフは外の風景ばかりで上には空が必ずある。だから無意識に青空の水色や、曇りのグレー、夕方の薄ピンクなどになるのではないかと考えていた。

空についてふと思い出したことがある。子供の頃、暗いうちから山のちょっとした高台へ登り、朝日が昇る様子をただ眺めに行っていた。特に目的があったわけではないが、あえて言うならばその場にすることが目的だったと言える。

太陽が昇るにつれ空がじわじわと濃紺から薄い青へ変わる。光は白く、木々に色がつき、座っている岩が光り始める。徐々に輪郭線がはっきりして、自分と周り、物と物の境界ができていくような感覚。そうして空が完全に水色になるまでその場にじっとしていた。

また逆に日が落ちる前に登り、夕焼けを眺めるときもあった。ほんの短い時間だけ空は赤やオレンジ、ピンクに染まる。その後は徐々に物の輪郭がぼやけ、全てがひとつになって濃い青に飲まれるのだが、なんとなくぬるりとした感触がして恐ろしい色だと思ったことを覚えている。

レベッカ・ソルニットは「青は決して到達できない隔たりへの、その青い世界への憧れの色だ。」と言う。

地平線、はるかな山並み、遠方にあるもの。隔たりの向こうにあるのは内面の色だ。孤独と憧憬の色。こちらからみえるあちらの色。自分のいない場所の色。そして決して到達することのできない色。なぜならその青色は何マイルか先の地平線にあるのではなく、その山と自分を隔てている大気が帯びている色だから。⁶

そして色彩遠近法でも青は遠く、深さを感じる色だとされている。人は赤や黄色などの暖色を近く感じ、青などの寒色は遠く感じるのだ。

こうした経験が私の中に青をもたらしただのか。それとも持って生まれたものだから無意識に確認しに行っていたのだろうか。作品に現れる青は、もしかすると到達できない色を、到達できない絵のせかいとを重ねていたのかもしれない。

探求の中に居続けること

私は常々余すことなくすべてを描けたらと思っている。空や木や建物、空気や音、そこにいた自分自身と無自覚に受け取っている諸感覚の記憶。それらが絵の中で混ざり様々な色やかたちが生まれてくる。その生まれたものが最小であり最大であるようにしたいのだ。

簡潔ということではなく、かといって複雑でもない。あるべきものがそこにあるだけの「絵」である。しかし、それがどういう絵なのかはわからない。どんな画面なのか、探求し続けるしかないのだろう。

そう、なにもわからないが、この探求の中に居続けること。遠い青を遠くから見続けて、そこにあると言い続けることが私の作品の本質なのかもしれない。

おわりに

2014 年から複数回に渡り個展を開催している galleryN（愛知）。このギャラリーの大きな特徴のひとつは建物の一面が大きなガラスでできていることだろう（図 3）。

午後になると太陽の光がよく入るためカーテンや螺旋階段の影が作品にも落ちてくる（図 4～6）。カーテンは時折吹く風によってゆらゆらと形が変わるのだが、それを眺めていると色やかたちが蠢き、また新たな表情を見せるのだ⁷。

私はこの様子を見ると、近づけば失ってしまう遠いところにいる青のことを思い出し、そして同時に心底安心してしまう。なぜなら、絵が私達の世界となんの隔たりもなくそこに存在するものであり、到達できなくとも間違いなく世界の一部であると感じられるからである。

1. 永井隆則「感覚の実現」『セザンヌ—近代絵画の父、とは何か？』三元社、2019 年、24 頁。
2. 永井隆則「感覚の実現」『セザンヌ—近代絵画の父、とは何か？』三元社、2019 年、24 頁。
3. 「まなざしや感覚によって世界を構築しながら、無意識に風景を通り越し、何かに触れ知覚しては（あるいは知覚せずに）、新たな世界を知り（あるいは知らずに）、また遠くを見る。この一連の営みは時々起こることなどではなく、常に繰り返し連続しているのではないだろうか。自身の感覚で受け止めた世界は、他の人とは何かが違う、ずれや歪み、あるいは鮮明な部分がありながら、層のように積み重なり厚みのある空間が構築されるのだろう。世界（せかい）は人の、生物の数だけある」。中小路萌美「絵画のために——なにかが何かになる前」『Studio 138』3 号（2023 年）、26 頁。
4. ジョナ・レーラー『プルーストの記憶、セザンヌの眼』鈴木晶訳、白揚社、2010 年、148 頁。
5. 松本陽子氏による特別講義「21 世紀文化論」、多摩美術大学芸術学科、2023 年 10 月 14 日。
6. レベッカ・ソルニット『迷うことについて』東辻賢治郎訳、左右社、2019 年、36～37 頁。
7. Instagram にて作品に影が落ちている様子の動画を掲載している。
https://www.instagram.com/reel/CzbAS_GSaNY/?igsh=ZDE1MWVjZGVmZQ==
<https://www.instagram.com/reel/CzOWm68SgmW/?igsh=ZDE1MWVjZGVmZQ==>

〔図版出典〕

図 1 展覧会図録『セザンヌ主義——父と呼ばれる画家への礼讃』横浜美術館、日本テレビ放送網、2008 年、112 頁。

図 2 Photo by O ギャラリー eyes

図 3～6 Photos by ToLoLo studio, Courtesy of galleryN



図1 ポール・セザンヌ《葉を落としたジャス・ド・ブーフアンの木々》1885-86年 油彩／カンヴァス 60.3×73.0 cm
国立西洋美術館蔵



図3 個展「感覚の記憶」、galleryN(愛知)、2023年10月



図4 個展「感覚の記憶」、galleryN(愛知)、2023年10月



図5 個展「感覚の記憶」、galleryN(愛知)、2023年10月



図6 個展「感覚の記憶」、galleryN(愛知)、2023年10月



図2 中小路萌美《むしぺし》2023年 油彩／カンヴァス 130.3×162.0 cm 作家蔵

Rhythm of the Earth

山口 牧子

序

『Studio138 誌』1～3号まで、「ドローイングと絵画のあわいに」というテーマで執筆した。今回4号では新たなテーマに向かうことにする。現在、私の絵のタイトルは、《Rhythm of the Earth》で、Earth＝大地（地球）が登場している。以前から、フランスの作家ガストン・バシュラルの本から影響を受け、詩的想像力を喚起するべく、火・空気（風）・水・土（大地）という四大元素を、表現やタイトルに入れて制作をしてきた。2003年ごろは、《風庭》や、《Voice of the Wind》など、風を感じさせるテーマの作品を作り、2008年イギリス留学時は、《Bird Spinning in a moment of time 時を紡ぐ鳥》の元、再生の鳥フェニックス、飛翔をテーマに空間を意識した作品を制作した。そして近年は、《Earth Spirit》、《Rhythm of the Earth》のように、Earth＝大地（地球）をテーマにしている。

カラーフィールド・ペインティングとも言える自身の絵には、奥行きや広がり、風通しのいい絵画空間を心がけて制作しているが、いつもモチーフやテーマとともに、自分自身のその時々への思いを投影する表現にもなっている。例えば、フェニックス、鳥の飛翔をテーマにした際は、出身地の広島復興の軌跡を胸に、再生への想いを込め羽ばたくような空間を取り入れる気持ちで描いていた。自身も留学を経験し、これまでと違う場所に降り立っての制作で出てきたテーマであった。現在のテーマ Earth では、足元にある大地を踏みしめ、地に根ざして生きている存在感、そのフィールドを表現したい思いが湧いて描いている。

子供の頃から、絵を描くことは自分にとって何よりも「自由」だと感じていた。クレヨンや水彩絵の具で無心に描くことが楽しかったのだ。そして、絵を描き続け、大人になるにつれ社会や美術史との関係の中で「自由」とは何かと、ふと立ち止まることがある。たくさんの経験をし、時には落胆しながらも、それでも自身の想いを込めて描けること、自ら表現した作品を、観賞者の方がそれぞれの視点で自由に見ていただける喜びは何物にも代え難い。子供の時とはまた違う関係性の中で「表現の自由」を得られているのだと思う。

和紙に皺を寄せ、裏から施した薄い絵の具の滲みと表からのブラッシュストロークで描く現在の手法を続ける中で（図1）、その襞の凹凸に絵具が流れ込み、渦巻いたり溜まっていく光景は、制作を進める過程でより一層、地表の襞とリズムを私に想起させる。とは言え、鑑賞者の方からは、私が意図したこととは異なる、見え方や、感想を聞かせていただくこともある。例えば現在の作品では、大地というより宇宙の誕生のように見える・・・などなど。制作者と鑑賞者との間にはギャップがある。しかし、絵を見る事で思いを巡らし、想像を膨らませていただける質量を持った絵画空間であることが大切であると思う。

『Studio138』誌4号では、現在の絵のタイトルかつテーマである《Rhythm of the Earth》から、Earth（地球）をキーワードに自然観について、またもう一つの要素、リズムについて考察したい。リズムは私にとって単なる拍子というより、人間も含む自然界の中で緊張感を持って保

たれる関係性にとらえ、地球の鼓動を感じられるような脈打つ生命感の比喩でもある。リズムは通常音楽用語でよく使われるが、絵にもあてはまるのではという思いで表現している。自身の絵について、音楽やリズムと関連する作品を参考にしながら考えたい。

絵画と自然

日本画専攻で学んだ私にとって、絵画と自然は、常に突きつけられるテーマである。現在、自身の絵画のタイトル《Rhythm of the Earth》での Earth（地球）は、自然との関係を絵画の中に取り入れている。通常、ドローイングする際には、道や窓、建築物など人工物は直線的に描かれ、キャンバスやパネルも直線でできている。それに比べ人や生き物、自然物は、曲線的に描かれる。

先に触れたフランス人作家、ガストン・バシュラルの生きていた1900年代初頭のフランス、ブルゴーニュ地方は、清らかな小川が流れ森や自然は豊かで、自然が人間社会に抱擁力を持っている時代であった。その後、近代化の加速に伴い、地球温暖化が進み、地震や津波による自然災害が暮らしを襲い、人類が作った原子力の脅威に常に脅かされている現代では、自然観は変化して来ている。

私自身が幼少時の瀬戸内の町の自然はまだ豊かであった。川の流れを追い山や丘に登り、海で泳いでいた。自然に分け入って身に付いた経験や知恵は、地味ではあれ個人の糧になる。その経験が自分自身も自然の一部であることを教えてくれる。植物や自然の写実的な描写がなくとも、自然観を感じ取れる作品のあり方を探りたいという気持ちでこれまで制作してきた。道具や画材を使いこなす制作の過程に身を委ねていると自然と接する体験に似ていると思うことがある。自然の法則や成り立ちを自分自身が感じ取り、制作の現場に活かしながら描いていく。そして鑑賞者は山や樹の外形が描かれていなくとも、その作品に、自然のダイナミズムを感じ取るのではないかな。

「I am nature！」これはジャクソン・ポロックの残した言葉だ。画家ハンス・ホフマンから「自然をよく見て描けば、もっと良い絵が描ける」と言われた際に返した言葉だと言われている。「自分自身が自然！」とはどういうことか・・・。自分自身は自然だが絵画作品は違うといっているのか？ それとも自然をよく見て描くことより、目に見えない成り立ちや法則を感じとることが大事だといっているのか？ はたまた自分自身が自然だからできる作品もおのずと自然の一部だといっているのか？ ポロックの絵の題名には、「秋のリズム」や「ラベンダー・ミスト」など自然を感じるタイトルを付けているものもある。人間の内面の激しい葛藤のような形象が蠢く初期の油彩画から、エナメルを使った手法、晩年のポーリングやドリップング表現に至るまで、ポロックが、絵画と自然についてどのように解釈していたのか興味深い。

自然というと牧歌的な美しい風景作品の印象を受けるが、人間の生きているフィールドととらえて、それとは異なる表現の可能性を追求したい。

絵画と音楽

私は以前、二人展（ギャラリーα M、1999年）に、《The Sun and the Earth》、《Swing》、《奏》

など自然と音楽を想起するタイトルの作品を出品した（キュレーター：藤枝晃雄氏）。綿布に赤系、緑系などによる、ブラッシュストロークの技法が特徴の作品発表であった。展覧会リーフレット¹に、自身の作品について「音楽家が曲を作って演奏するような絵を描きたい」と、その当時漠然とした想いを記載した。それから四半世紀が経った現在もその思いは変わっていない。自身の絵画空間が出来上がる過程について考えると、作曲や音楽の成り立ちと共通する点が多くある。作曲家は自分の想いを楽譜に置き換え曲が生まれる。私の絵画制作も自己の内面から湧き出た世界観を色彩（＝音）にして表現する。目に見える世界の具体的なモチーフの固有色から離れて構想をドローイングするのは、音楽の楽譜のようで、これを元に色彩の響きあう絵を描く（＝演奏する）。はじめは、四角い画面の縦方向と横方向の動きを意識し、だんだん、色彩どうしが複雑に入り混じり、手前から奥に、あるいは奥から手前に、奥行きや広がりを持った空間表現になる。抽象画を描こうと意識していないが、音を追求して制作すると抽象的な表現になる。

クラシックやジャズの演奏を聴くと、メロディーだけでなく、通奏低音と旋律（メロディー）との関係性で楽曲が展開する。絵画の場合も、複雑な色味が混じり合う作品には重層的な響きを感じられる。『Studio138』誌3号で執筆したジョルジュ・スーラのように、原色同士の絵具のドットを並置させ、離れて見ると空気の層を感じられる手法もあれば、マーク・ロスコのように、色彩同士が混ざり合ったカラーフィールド作品もある。ロスコの画面では、絵具の個々の色名は消され、混沌と純化が共存した呼吸しているような色彩に魂が揺さぶられる。作者の感情移入の度合いによって複雑な色味が生まれてくるとも言えるだろう。音楽では単一なメロディーから始まり、和音により複雑で重層的な響きが生まれる。揺れ動く人の感情を加えようと協和音からさらに不協和音になってくる。ジャズの演奏では不協和音が加わり感情移入が激しくなる。ロスコやアメリカの抽象表現主義作家の色彩には、不協和音のような激しい感情を視覚で味わうことができる。

和音を正確に視覚化したような油彩作品に、ハンス・リヒターの《色のオーケストレーション》（図2）がある。ここでは白、赤、緑、青、黄色の四角い面が、黒っぽい背景に間隔を保ちながら配置されている。色面の面積が小さくなると遠くに音が消えていき、面積が大きくなると音が近づいてくるようである。ロスコの作品のような感情移入は感じられない。縦に長いキャンバスのため時間は上部から下部に流れながら黒い背景に音が交差し消えていくような、時間の連続性から音楽を感じる。この絵の中では赤い色面が主調低音を担い、白と黄色い色面が最も高音部で鳴り響いているようだ。

ハンス・リヒター自身は「形による表現の可能性を規定したのと同様に色による表現を規定するため、わたしは1923年、垂直の巻物（掛物）によって、一種の色の大憲章を展開した。『色のオーケストレーション』と名づけたこの作品〔東京・国立近代美術館〕は、対位法（＝極性）の原理に従ったもので、補色を用いてコントラストを強調し、またそれぞれの色を関係づけて再統一したものである」と、「みづゑ No.736 ハンス・リヒター特集号」²に掲載されている。

リズムと空間

通常リズムは目には見えないが、時間の移りゆく中で規則的に反復をくりかえす現象で、2個以上の関係性による。音楽とは関係が深い。自然の現象の中にリズムを見つけるとすると、鳥の鳴き声、馬や鹿の蹴る足音、海岸の波打際、葉脈、木々の成長などに見て取れる。絵画の中では、モチーフにリズムを見つけることもあるし、表現の中に見いだすこともある。私の絵の中にリズムを表現したいと思っている。描き進める中で、絵具による色面同士はぶつかり合い、混ざり、重ね合わさり、画面は動き、ドローイング時とはまた新たな境界線ができる。さらに画面に絵具を流し掛ける。それは寄せては返す波のリズムと似ている。その繰り返しの果てに絵の仕上がりがある。制作手順そのものがリズムの上にあるかのようだ。

Recent Works ——絵画の時間と空間

先に述べたように、音に関するタイトルをつけた作品を、これまでに何度か制作してきた。2019年の自身の個展「Recent Works 2019」（GALERIE PARIS）の会場で、作曲家ゼミソン・ダリル氏による現代音楽のコンサートが開かれ、クラリネットとギターの演奏がギャラリー空間に展開した。壁に掛けられた絵画作品は、自分では流動的だと思っていたが、現実の空間に時間とともに流れる音楽の中では、静止画像的な存在感を放つ物質であることをひしひしと感じた。音楽の生演奏にリアルタイムで触れながら、絵画の中の動き（時間）と空間について考えさせられる体験となった。

昨年、自身の個展「Rhythm of the Earth」を開催した（msb gallery、2023年）。音色、声、生き物の動き、水の流れ、波、感情など、人と自然の営みにはリズムが関係していることを想像しながら制作した。33.5 × 43 cm 四方の絵画を20枚、等間隔に並べて展示した（図3～4）。絵巻のように横方向に視覚を移動しながら展開していく。皺を寄せて加工した支持体の麻紙は木枠に貼り込まず、各絵の4辺は和紙の切り断ちが不揃いのまま展示した。（図1）、その不揃いな境が、並び合う絵と緩やかに共鳴していく。横に視点が移動する（流れる）空間であることから、音楽の楽譜のようでもあった。絵画面は、イエローオーカー（黄土）、シアン（青）などをうっすら滲ませた背景に、麻スサを混ぜたホワイト（胡粉）、レッド（茜）、コバルトブルー（藍）、ターコイズブルー（浅葱）、マゼンタ（赤紫）などで有機的な形象を描いている。凹凸を持った支持体に絵具の粒子が滲んだり溜まったりしながら、像を結び、層を作り、近景と遠景は入れかわる。数々の矛盾を孕みながら、そこにしか無い色彩空間ができる。

ギャラリーでは、立方体の展示スペースの右側に入り口が位置していたので、入って右の壁から左方向に視線が移動する展開を意識した。序章から始まり、だんだん盛り上がり、そしてまた静かな動きをする。個々の絵の中では、上下方向や奥行きのある動き（リズム）も意識し、絵具の陰影は感情移入とともに重層的に重ねた（図5）。通常は1点の作品の中に起承転結を完結させるが、この個展では、展示全体の流れを意識して仕上げた。

その後同年に開催されたグループ展「六人の抽象画家たち——“サイズ”と“スケール”」（キュレーター：大島徹也氏）（GALERIE PARIS、2023年）では、各出品者にとって大作と思うサイズの絵画1点と小品を組み合わせた展示が興味深かった。キュレーターのプランにより私の展示では、小作品を大作の左斜め上方向に設置した（図6）。小品と大作が一つの空間を作って

いる印象で、両方の絵を一つのリズムとして同時に観るようであった。作品は、赤系と青系の有機的な色面が奥行きとリズムを持ちながら共鳴している表現であるが（図7～8）、作品の内容とは別に、会場での展示の位置によってまた見え方が変わってくる。先の個展のように横移動に展開する作品展示では流れる時間を表現することができ、グループ展での縦方向に高さの違う設置では、空間における深さを感じることができた。

時間芸術と空間芸術の壁を取り払うような作品自体の内在的時間を、個々の絵の中に表現することが最も大切であるが、それと同時に、展示発表の場の空間作りも重要であると認識した貴重な経験となった。

結

自身の絵画制作において自然との関わりは深い。自然から得たインスピレーションを持ちながら、色彩の関係性による重層的な音楽のような絵を描く試みをさらに継続していきたい。

絵画とは他者や時代を反映する映像でもあるだろうが、作者自身の内面を映し出す鏡のようでもある。テクノロジーの進化による多様な表現が可能であろうとも、むしろこの沈黙から生まれ自己表現できる原初的な喜びに、誇りを持って制作したいと思う。リズムとは、人間の活力にもなるような不思議なバランスのことで、自らと他者との関係を保つ目に見えないエネルギーのようであるかもしれない。私の絵の中にもそういうリズムを見出して描きたいと思う。

-
1. 「山口牧子／沓澤貴子展」No.89 VOL.6,1-1999 ギャラリーα M、1999年。
 2. ハンス・リヒター「ハンス・リヒター：わたしのダダ50年-自伝的ノートより-」訳編：大島辰雄『みづゑ No.736』美術出版社、1966年、27頁。

〔図版出典〕

図2 <https://blog.goo.ne.jp/harold1234/e/1641a12610b6c556584219df13fc56a9>



図1 山口牧子《Rhythm of the Earth 13》2023年
岩絵具／麻紙 33.5 × 43.0 cm 個人蔵

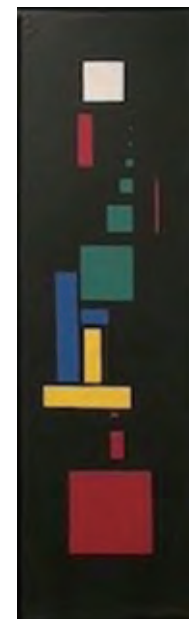


図2 ハンス・リヒター《色のオーケストレーション》1923年 油彩／キャンパス 177.0 × 49.0 cm
東京国立近代美術館

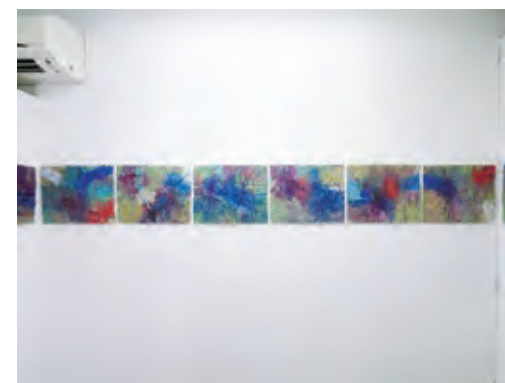


図3 山口牧子「Rhythm of the Earth」展
msb gallery 2023年



図4 山口牧子「Rhythm of the Earth」展
msb gallery 2023年

1.

版画の制作には“まばたき”する瞬間が訪れる。

前号までのテキストで述べてきたとおり私の主な表現媒体は絵画である。絵を描くという行為においてイメージ及び支持体は常に行為者である私の目の前にあり、光を全面に受け晒されながら、それが一瞬たりとも背を向けたり、裏を向いたりすることなどありえないことは自明である。無論、このように書いたとしても「いや、絵画も制作途中にキャンバスをひっくり返したり、絵の前から離れたりすることもあるではないか」という反論も予想がつく。確かに短時間で一気に描き上げるでもない限り、その長い制作過程において、そういった時間が何度も訪れることは間違いではない。しかし、ここで私が言わんとする「裏を向くことがない」とは、手や絵筆によって絵具と支持体が触れ合い、イメージを表出しようとする行為とその時間においてである。その絵の作者である私は、イメージを見つめる存在でありながら、同時にイメージからも見つめ返される存在であり、制作過程においてこの視線の繋がりが切れる瞬間は決してないのである。絵はどうあがいてもいつも目の前にあり、かつ逃げようがなくこちらを向き続けている。

ところが、版画の制作においてはどうかだろうか。版画の制作工程にもいくつかの段階が存在するが、絵画と版画の一番の違いは、やはり絵画が絵筆などで支持体に直接描くのに対し、版画は「版」という媒介を通して間接的にイメージを紙などに写しとっていくということに他ならない。そして、この紙にイメージを写しとる際には、必ず版の上に紙を伏せる、あるいは版の方を紙の上に伏せて重ねるといった行為が付随する。まさにイメージが生成されようとしているその瞬間、支持体は裏を向き、たとえ作者や摺師であろうと見ることを許さない。そうして、イメージは闇の中からワテンボ遅れてこちらに到達する。版画に慣れている者にとっては、ごく当たり前のことなのかもしれないが、画家である私にとってこの時間は途方もなく長い時間に感じられ、不安と心許なさでいっぱいにもなる。そこには、画家が絵具の乾くのをじっと待っているときに感じる気持ちとは違う何かがあるように思えてならない。しかし、イメージを掴むために一度目を瞑るというこの行為は、版画にとってなくてはならない大切なもので、より多くの光の受け取るための特別な営みにも感じられ、紙をめくるその瞬間には、絵画制作では決して得られない種類の「安堵」や「驚き」、「賭け」に依存した「快楽」や「官能」といった感覚や実感が確かに存在し得ることも、版画の制作を経験してみて抱いた印象である。そして、版画家がこういった感覚と常に隣り合わせでいられることは、画家の身からするととても羨ましく映る。

2.

2021 年暮れに「またたく間（ま）のいろ」という二人展を神保町にある「ギャラリーそう



図 5 山口牧子「Rhythm of the Earth」展 msb gallery 2023年



図 6 山口牧子「六人の抽象画家たち——“サイズ”と“スケール”」展 GALERIE PARIS 2023年 撮影：洲崎一志



図 8 山口牧子《Rhythm of the Earth 21》2023年 岩絵具／麻紙 162.3 × 227.5 cm



図 7 山口牧子《Rhythm of the Earth 25》2023年 岩絵具／麻紙 45.5 × 33.4 cm

めい堂」で行った（図 1）。当のギャラリーは浮世絵をはじめとし、新版画、創作版画から現代版画までを取り扱う版画専門のギャラリーで、そこでの展覧会への出品は必然的に版画制作を意味した。（ギャラリーからの出品依頼は必ずしも版画作品である必要はないとのことだったが）これまで制作や研究のベースを絵画に置いてきた私にとって、版画制作は未知の領域で、当初は戸惑いと不安も大きかったと記憶するが、自身の作品に透過性のある和紙を色紙として用いていたこともあり、その色紙をインクへと置き換えることも可能なのではないかと考え、以前より何処となく親和性を感じていた版画制作へ気持ちを向かわせるいい機会となったのであった。また、ギャラリーとの縁を取り持ち、共に展覧会をつくることを要望してくれた共同出品者である山崎慧氏が、版表現を追求しながらも、その可能性を絵画やインスタレーションにまで広げようとするスタンスで制作を行っていた作家であったことも後押しになったように思う。前述の版画制作における“まばたき”は、この展覧会を企画するにあたり、山崎氏との打ち合わせを通して打ち明けた思いで、以下のようなステイトメントとして会場に掲示するに至った。

『版画はまばたきする』

普段ペインティングの作品を制作・発表する好地は、版画の制作に触れ、印刷時のプレス工程により一時的に画面が遮蔽されることをそのように表現しました。

版画とペインティングを織り交ぜた制作を行う織り交ぜた制作を行う山崎にとって、その発想は驚きもありながらすぐに馴染むような感慨がありました。

イメージを版に起こし、インクをのせ、紙を被せ、プレス機を通し、紙をめくった時に飛び込んでくるイメージ。

版の状態から紙に移ったイメージはいつも新鮮で、作家や刷り師だけが見ることのできる特別な（しかし彼らにとっては日常的な）瞬間は、確かにまばたきと似ているかもしれません。未だ目をつむったような閉塞感が漂う日常から、再び目を開けたときに彩られた景色に思いを重ねるように。

まばたきをする絵『版画』の鮮やかな印象を、二人の大事にする色彩を持って表現します。

3.

さて、私がこのような考えをもとに版画の“まばたき”を主張した際、山崎氏は次のようなリアクションを示してくれた。「銅版画家である駒井哲郎は、“目を閉じたときに見えるものを描いた”と、どこかで聞いたことがある」。さらに、「強いては、この一節から考察した見解をステイトメントの文言に加えられないか」とも提案してくれた。確かにこの駒井の一節は（この時点では正確なものではないにせよ）、私の考える、版画の“まばたき”との関連という意味において、その視野を広げつつ、これからの制作の指針も示してくれるものとなる予感がした。しかしながら、山崎氏の記憶やソースが曖昧だったことと時間的な問題から、当時はそれ以上の考察からは一旦身を引き、駒井の一節は載せられることなく先のステイトメントを提出する運びとなったのである。だが、その後もこの一節は私の中で燻り続け、展覧会が終了して尚、

宿題として残されることとなった。当初この一節の出处を調べるにあたり、駒井が数多くの作品解説をはじめとした自筆のテキストを残していることを知り、「きっと駒井のテキストを丹念に読めば、この一節に難なく辿り着けるだろう」そう高を括っていた。だが、駒井自身の著書、あるいは雑誌の駒井哲郎特集や駒井哲郎論を読んでも、これといった決定的な記述を一向に見つけることができなかった。なんとなくこれのことを言っているのだろうかと思える記述を何度か目にするにはあったものの、如何せんどれも決定的なものではなく、幾度となく頭を悩ませた。ところが昨年、ふとしたことをきっかけにして、駒井と親交のあった岡鹿之助が彼の作品を称揚して書いた「駒井哲郎の 幻^{ファンタズマゴリー} 覚」という古いテキストの中にそれと思しき記述を見つけることができた。岡はこの中で「閃光現象」と見出しを打ち、アンリ・ベルクソンの「夢」という講演の内容を引用しながら、次のように書いている。

眼をとじて暗い両瞼の裏をよぎるものをご覧なさい。しかし、多くの人は何も見えないというだろう。だが、その人たちは注意が足りない。実際にはいろいろなものが見分けられるものである。[……]では、こんな幻覚はどこから来るのだろう。生理学者や心理学者は、このような現象を閃光現象（Phosphène）と呼び、網膜の循環のなかに絶えずおこる軽微な変化によるものだという。または閉じた瞼の眼球に及ぼす圧迫が、視神経を視載^{しげき}するからだとも説明する。しかも、この現象は誰にでも起るもので、面白いことには、それがわれわれの夢をつくる材料となるものだというのである。アメリカの心理学者 G・L・ラッド教授は、目覚めた時に、眼をあけず、両瞼を閉じたまま、記憶から消し去ろうとする夢を引留めることで、閃光現象と夢の結びつきを認めることができるという。¹

先の山崎氏の発言は、間違いなくこの記述が記憶の断片としてあったものだと思う。これは駒井本人の発言ではないものの、確かに目を閉じた時に見える様々なものへの気づきと、瞼や網膜が引き起こす現象が夢の材料ともなっていることが書かれており、駒井がその現象を銅版画というメディウムをとおして描こうとしたことが読み取れるように思う。ただし、「幻覚」や「夢」といっても駒井自身にとっては、どちらも分かち難い現実であることは本人の著書に記されていたことである。閃光現象にせよ版画の“まばたき”にせよ、イメージを獲得するために不可欠な現象という点においては共通していると解釈することもできるが、現段階において、はっきりとしたつながりを見出すことは難しい。ただし、脳裏にイメージを思い浮かべたり、見たものを記憶のうちに強く留めようとしたりする時、人は必ずといっていいほど目を瞑る。まるで内なるスクリーンにその像を投影し、強く焼き付けようとするかのように。いずれにしても、目を開いたり閉じたりする行動モデルの中にもイメージと記憶との関係を司る秘密が隠されているとすれば、それはそれで興味深く、今後も自身の制作の糧となるように検証を重ねていくことにする。

4.

版画やその制作に関する知識はこの時までほとんどないに等しかった。展覧会への参加が決

まった時点で、いずれは絵画作品に昇華しようと考えていた複数枚のエスキスが、ひとつのシリーズとして存在していた。本誌第1号でも述べたように、私の場合、絵画の下図ともいうべきエスキスにはCG用いる。このエスキスを元に版画を制作しようと決めたとき、その知識やノウハウを持ち合わせない私が真っ先に思い浮かべた人物がいた。以前から親交のあったリトグラフの摺師をしている本多史朗氏である。本多氏にCGで作成したエスキスを持ち込み、これをリトグラフにしたいと相談した。数ある版画技法の中からリトグラフを選んだのは、他に伝手がなかったこともその理由として大きい。それ以上にリトグラフの持つインクの透過性、それを重ねるごとに見られる多層的で透明感のあるテクスチャが、薄く透ける和紙を色紙として使った自身の絵画作品との親和性を感じたからに他ならない。普段の絵画制作は一人孤独な作業であるが、こうして他者との協業によって制作を進めていくということは、作品が生まれる場において自己以外の視点を持ち得るという、絵画制作では決して味わうことのできない刺激的な経験となった。本多氏は、自身に蓄積されたノウハウの中から私の描いたエスキスを忠実に再現するための最適な方法を緻密なスケジューリングとともに模索してくれた。また、版数の増幅を防ぐため、インクジェットプリンタを併用することも提案してくれた。具体的にはインクジェットプリンタでの出力を第1版目とし、その上にリトグラフを摺ることで版数は大幅に圧縮され、結果、時間的にもコスト的にも大きな恩恵を受けることが可能となった。そのインクジェットプリンタには、耐光性や上に乗るリトグラフ用インクとの相性を考慮し、テストを重ねた結果、顔料インクで出力できる物を使用している。

他の絵画シリーズと同様に、本シリーズにおいても、一見抽象的に見えるイメージは全て一つの母型となるエスキスを出発点としている。本シリーズにおいては、千切った紙の帯が縦糸と横糸となり、空間を縫うように前後し合いながら編み込まれた構造を持つことから《woven》と名付けることとなった。さらに、その母型に端を発するさまざまなイメージのバリエーションは、幾重にも重なる色彩の順序や配列を入れ替えるという操作をすることであることで、そこに生まれてくる秩序の構築と破壊とを繰り返しながら、個々の異なる作品同士が響き合うようにつくられている。

《woven I》(図2)は黄色を主体とし、《woven II》(図3)は水色を主体とした作品である。どちらの作品も編み込まれた構造を持つ空間の中で、黄色や水色といった透明感のある色彩に対し、「不透明な白」という色彩が、見る者の視線を奥へ誘導することを遮っている。ここで使われている白という色彩は、インクによるものではなく塗り残された紙の地肌の色である。しかし、隣あう色同士の組み合わせや相対的な作用によって、そこには明らかに紙の白さとは異なる、もうひとつの「不透明な白」が出現していることがわかる。この作品の制作からは、あらためて色彩の相対性を感じずにはいられなかった。また、この黄色や水色の微妙に異なる階調を表現するため、本多氏にはあらゆる手を尽くしてくれた。このシリーズ全ての作品に言えることだが、そもそもモニター上のバックライトを通して見える色彩をインクで再現すること自体に大変な困難を要するという。光の混色方法を「加法混色」といい、色同士を混ぜると明るさが加わるためこう呼ばれる。光の三原色である、赤、緑、青は混ざり合うと白になるが、

その光量が大きければより白さが増す。それに対し、印刷インクや絵具の混色では、混ぜると明るい方の色の明るさが減ることから「減法混色」呼ばれる。そして、さまざまな異なる色を混ぜ合わせていくとグレーになる²。この混色方法における根本的な理論の違いは、絵を描くときにもいつも感じることで、見えるものや思い浮かべた色彩を絵具という物質で再現しようとするときの難しさに通ずるものがある。今回の制作での一番の難点は、こういった色彩の見え方や伝わり方の違いに起因するものと言ってよかった。しかしながら、ここではリトグラフ用インクの透明性を最大限に活かし、インクの盛りや摺る順序などの工夫により、その困難を克服し、狙い通りの色彩による視覚効果を発揮するに至った。

《woven III》(図4)ここでは光と影を表現したいと考えた。光に満ちた空間や影に遮られた空間、光によって生じる影と影によって際立つ明るさ。それを抽象的なイメージで再現することは可能だが、この作品のテーマともなっている。《woven V》(図5)にも共通する暗部に見える粒子の粗いザラザラとしたテクスチャはインクジェットプリンタの出力によるもので、版画とプリンタの両方の長所を引き出すことができたと考えている。

《woven IV》(図6)では、イメージの枠を閉じながら開いていくことを考えた色彩構成を模索している。具体的な方法として、イメージの中に使用された薄黄色の色彩が、そのまま外枠にまで繋がっていくことで、その拡大を狙っている。なぜこのようなことを考えたかという、絵画の場合、支持体とは別の枠をさらにその内側に設定することはほとんどない。無論、一部の抽象表現主義の作家などにその例を認めることができるのは承知の上だが、モーリス・ルイスのように事後的にフレーミングすることとは、その意味や目的に大きな隔たりがあるように思える。絵画は支持体のエッジがそのままイメージのエッジとなるに対して、版画は紙という外側に仮構された枠の内側に本来のイメージ枠を設ける。サイズ表記の形式も「シートサイズ」「イメージサイズ」となる。たとえそれが、版に「見当」をつけるために必要不可欠な余白だったとしても、制作上とても不思議に感じていたことのひとつである。ここでは、あえてそれを逆手に取り検証するきっかけにしようと考えた。

《woven VI》(図7)に限らず、このシリーズはインクジェットプリンタとのコラボレーションという、単一の版画技法だけでは実現できないイメージの可能性を探る実験でもある。常に完成のイメージを想像しながら、透過性を持つリトグラフ用インクの重なりが、インクジェットプリンタのイメージとどのように響き合うかに細心の注意を払いながら制作を進めていった。また、どの作品にも言えることであるが、少ない手数でより大きな効果を発揮することを目指している。それは、版数に限りがあることもさることながら、“版画はどこか俳句のようでもある”という摺師である本多氏との共通の認識があったからに他ならない。限られた言葉の数(版=色)の中で最大限の魅力や効果を生み出そうということである。特に《woven VI》では、版数を圧縮するために用いたインクジェットプリンタとのコラボレーションをより積極的に促し、赤と緑という両極の関係にある色彩を1版で摺ることを試みつつ成功している。それぞれ「赤」はピンクを下地に、「緑」は青を下地にし、その上から黄色を摺ることで、1色の同じ版でありながら補色を摺り分けるということを可能にした。このように、画面上の離れた場所、それも補色関係にある色彩を一度に表すために色の転び方まで計算しながら完成のイメージを逆算していく

ことは、絵画制作ではなかなか体験できない——絵画で色彩を使うことは、どこか出たところ勝負なところがある——ことで、経験の浅い私のような者にとっては骨の折れる作業ではあるが、挑戦しがいのある貴重な経験となった。これらの体験は、今後の版画制作や絵画制作においても新たなイメージの発見に繋がり得る可能性を大いに秘めていると感じる。これからも大切にしていきたい。

- ファンタスマゴリー
1. 岡鹿之助「駒井哲郎の幻覚」『みずゑ 第548号』美術出版社、1951年、20頁。
 2. 小林英樹「加法混色と減法混色」『色彩浴』ポーラ文化研究所、2003年、80頁。

〔図版出典〕

図1 好地匠 撮影

図2～7 ギャラリーそうめい堂 撮影



図1 「またたく間(ま)のいろ」展 ギャラリーそうめい堂(東京) 2021年



図2 好地匠《woven I》2021年
リトグラフ、インクジェットプリント／紙
33.0 × 43.5 cm(シートサイズ)
26.0 × 32.6 cm(イメージサイズ) ed.20

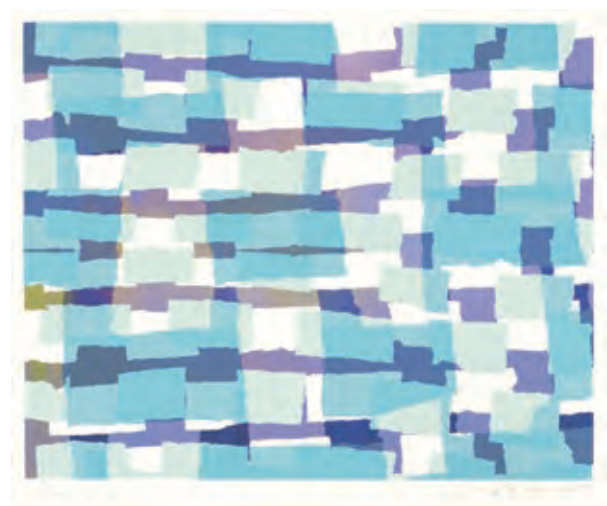


図3 好地匠《woven II》2021年
リトグラフ、インクジェットプリント／紙
33.0 × 43.5 cm(シートサイズ)
26.0 × 32.6 cm(イメージサイズ) ed.20

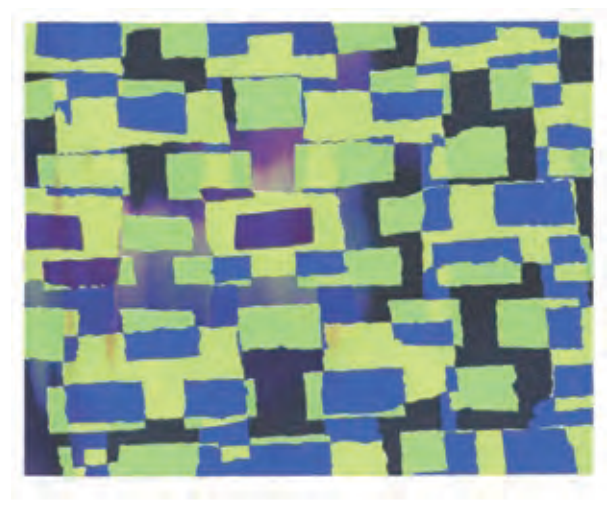


図4 好地匠《woven III》2021年
リトグラフ、インクジェットプリント／紙
33.0 × 43.5 cm(シートサイズ)
26.0 × 32.6 cm(イメージサイズ) ed.20

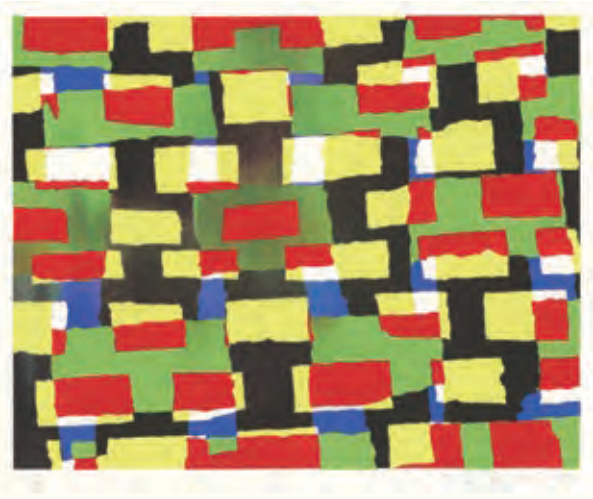


図 5 好地匠《woven V》2021年
リトグラフ、インクジェットプリント／紙
33.0 × 43.5 cm (シートサイズ)
26.0 × 32.6 cm (イメージサイズ) ed.20

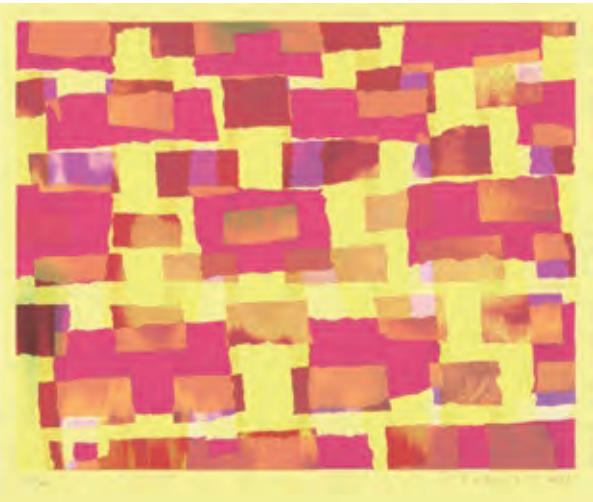


図 6 好地匠《woven IV》2021年
リトグラフ、インクジェットプリント／紙
33.0 × 43.5 cm (シートサイズ)
26.0 × 32.6 cm (イメージサイズ) ed.20

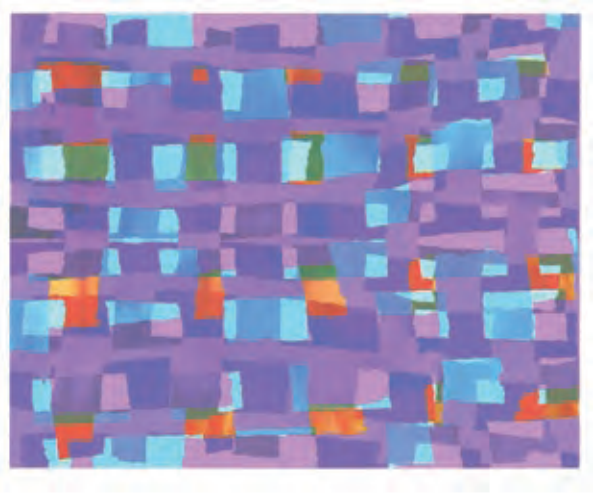


図 7 好地匠《woven VI》2021年
リトグラフ、インクジェットプリント／紙
33.0 × 43.5 cm (シートサイズ)
26.0 × 32.6 cm (イメージサイズ) ed.20

ロバート・グラスパー

このところ、ロバート・グラスパーの曲をよく聴いている。ジャズピアニストであるが、ソウルミュージックや R & B、ヒップホップ、ネオソウル等ジャンルを超えて数々の著名なミュージシャンと共演し、楽曲も多く提供するコンポーザーでもある。ロバート・グラスパーの音楽に耳が慣れてしまうと、少し前の音楽が急に古びて聞こえる。

これは、ジャズにだけにではなく、邦楽すなわち J ポップにも感じることで、特にここ 4 ～ 5 年の J ポップは、非常に進化し、それ以前と比べて曲の構造がかなり新しくなっているように感じる。長らく J ポップも構造的には懐かしい歌謡曲のままであり、コード進行が単純で、メロディも覚えやすかったが、最近の楽曲は、過剰な転調や複雑なコード進行、非常に早口な歌詞や変化に富むメロディ等、相当に変化してきているように思える。

ロバート・グラスパーの場合、ジャズをベースとする楽曲であることから、さらに冒険的で複雑な構造をしているが、その最も際立つ特徴の一つにピアノによる伴奏の非常に細かなフレー징が挙げられる。これまでの多くのジャズや R & B 等は、それでも主旋律が重視され、伴奏は、歌や即興演奏を支えるのが主たる役割であり、グラスパーの演奏ほど伴奏が主張することはそこまで多くなかったように思う。グラスパーのピアノやオルガンによる伴奏は複雑で細かく、音量もあり、主張が執拗に強い。これまでにありそうで無かったその演奏方法にコペルニクスの転回、すなわち革新を感じる。

「複雑で細かい」とはどういうことか？

この複雑で細かな伴奏を有す構造の楽曲を聴いていると、かつての音楽のような単純明快さが薄れ、量子的で割り切れない、永遠に継続するような感覚を覚える。一度聴いて覚えられるような曲ではなく、まるで BGM のように曖昧でさり気ない感じを覚えるかもしれないが、それが人間の営みと同じ水位としての一体感を作り出している。旧来の音楽が非日常的で劇的であるならば、グラスパーの音楽は極めて平坦で、日常的で、等価的なものに思えるのだ。スイングせず、タメの効いた 8 ビートあるいは 16 ビートのリズムに、ポリリズムも多用され、均質なピアノのリズムをあえて壊すかのようなもたついたドラミングも面白い。

芸術表現における膠着感に覆われた現代において、ロバート・グラスパーを筆頭とする音楽に時代性を反映した新しい音が微かに聞き取れるのだ。

美術において（抽象の意味）

SNS の普及によって世界各国のアートを目にすることができるようになり、プロからアマチュアアーティストまでの非常に多くの作品を見ることができるようになった。しかし、それでも、それ故にこそ、多くの美術作品がしばしば古臭く、懐かしい歌謡曲のように思えてくる

ことがある。時代性というものが恐ろしく厳しいことを実感する。

抽象美術における「抽象」という言葉の解釈の幅が広がり過ぎており、その明確な意味を指し示すことは難しいが、一般的に「抽象」の意味はそれ特有の要素を抽出し、他の余計な要素を捨象することとされる。美術史的には、具象から抽象へ向かうキュビズムに最も大きな革新が見つけれ、その革新性こそがキュビズムの優れた芸術性を成り立たせる重要な要因となっている。

ところが、現代の抽象絵画として括られる作品は、抽象という性格上、構造の限界、すなわちもうこれ以上捨象できない地点がとうに現れており、その革新性を失った状況で描かれ続けている。抽象作品の展開不可能性から、抽象的にもかかわらず他の余計な要素が再び付加され具体性が増すというジレンマ（退化）が生じている。

ロバート・グラスパーの多重性

再びロバート・グラスパーに戻れば、グラスパーの音楽のその多重な構造も実に特徴的である。ジャズの歴史を遡れば、例えばビ・バップの名曲 Donna Lee が米国インディアナ州の州歌のごとく歌われる Back Home Again In Indiana を原曲として作曲されたように、既存の曲を借り、更新していく作曲方法がある。時代が進み、ヒップホップミュージックにおいてもサンプリングや打ち込みなど、ジャズと同じ類のコラージュや本歌取りのような手法が使われる。グラスパーの微細な伴奏とラップの組み合わせを例に挙げれば、それぞれ一つ一つを抜き出しても成立するような要素がコラージュされ、一曲の中に異なる世界の分離と融合が同居している。

自作の変化

msb gallery での個展「體」で、絵画に人体彫刻を取り付けるいささか荒唐無稽な作品を展示した。勿論、私の中にはこれまでの作品から強引にでも跳躍する目的もあったのだが、急にこの発想が生まれたわけではなく、実は、もともと私は人体のドローイングを非常に重視しており、いつか人間をテーマにした作品を制作したいと考えていた。しかし、これまで描いてきた抽象的な絵に人体を描き入れることは安易にできなかった。そのような時、講師をしている専門学校で、学生達が樹脂粘土を使って様々なフィギュアを制作しているのを目にした。そして、その使い易さを知り、この素材で人体を制作してはどうだろうかと思い立った。とにかく後先を考えずに、まずは一体の人体フィギュアを作り、今までの絵画作品に取り付けた。これまでに描いてきた絵は、テクスチャが激しく、凸凹としており、レリーフ的であったためか、立体であるフィギュアとの相性は良かった（後で気がついたことだが、このテクスチャが無いと相当に違和感がある）。このような作品を4作品制作し個展に出品した（図1～5）。

その後、個展を反省し、変形パネルをフォーマットにしてAI生成画像を組み合わせた作品を制作した（図6）。人体フィギュアが有す現実空間＋絵画の二次元的イリュージョン空間＋写真のパースペクティブな空間で三位一体を成す作品となった。入れ子構造の絵画部分は複雑さと微細さを備えている。この対極主義的制作によって、少しでも「今」を考えていければと思う。

（以下に個展の際のステイトメントを転載する）

「體 からだ」

上空 229m にある展望施設「渋谷スカイ」から一望する大都市東京は四方八方、地平線の彼方まで建造物が敷き詰められ、目を凝らすと蟻のように小さな人間が蠢いている。それはまるで超巨大な蟻塚のように見える。多木浩二は「眼の隠喩」の中で、ニューヨークの摩天楼について「資本主義がうみだし、しかも近代芸術やデザインの『前衛』の関心をひきつけた 都市の象徴としてみる事ができる」¹と論じている。「近代の塔」として見上げられたスカイスクレーパーの出現から既に1世紀近く経た我々は、自らが暮らすこのグロテスクな蟻塚を我々自身がまるで神の視座を得たように見下げている。どの時代にも終末論は常に語られてきたが、それにしても昨今のパンデミックや災害、暗殺、戦争はあまりに劇的である。私はこれらのクライシスと異常な程に鍛え上げられたボディビルダーの肉体のようなこの超巨大な蟻塚の狂気的な強靱さとのギャップにただただ困惑する。

ところで、「からだ」の漢字表記には昭和の初めまでは「體」の字が使われていた。現在では完全に骨が抜かれてしまい、簡易字体であった「体」が一般化している。大和絵の線描きを「骨描き」と言うように、古くは線が骨のように重要な構造だったことを示しているが、抽象的作品を制作し続けてきた私が、今回人体彫刻をどうしても制作しなくなった動機には確かさや安定を求める一種の退行的心理が働いているのかもしれない。

小説「蜘蛛の糸」に登場する犍陀多（カンダタ）は、お釈迦様の慈悲を再び己のエゴイズムによって無下にしてしまう。私の作品における犍陀多は、罪人蠢く地獄から這い上がり菩薩となって極楽浄土に辿り着くことを想定している。（2023年10月5日）

1. 多木浩二『眼の隠喩 視線の現象学』ちくま学芸文庫、2008年、324頁。

〔図版出典〕

図1～6 河名祐二 撮影



図 1～2 河名祐二《健陀多Ⅲ》2023年 パネル、和紙、岩絵具、アクリル絵具、樹脂粘土、レジン、針金
41.0 × 53.0 × 16.0 cm 作家蔵



図 3 河名祐二《健陀多Ⅱ》2023年 パネル、和紙、岩絵具、アクリル絵具、樹脂粘土、レジン、針金
80.5 × 65.5 × 18.5 cm 作家蔵



図 4 河名祐二《健陀多Ⅳ》2024年 合板、和紙、岩絵具、アクリル絵具、樹脂粘土、レジン、針金、AI生成画像
74.0 × 34.0 × 15.0 cm 作家蔵



図 5 河名祐二《運命》2023年 パネル、和紙、岩絵具、アクリル絵具、3Dプリント、レジン、針金
43.5 × 5.0 × 6.0 cm 作家蔵

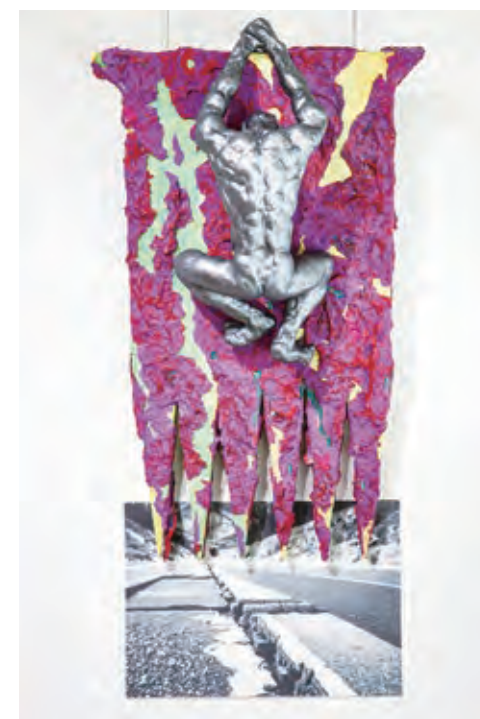


図 6 河名祐二《健陀多Ⅲ》2023年 パネル、和紙、岩絵具、アクリル絵具、樹脂粘土、レジン、針金
53.0 × 45.5 × 16.5 cm 作家蔵

描くことについて——ある日の雑記帳から

酒井 香奈

「にはたずみ」

2017年6月、グループ展への出品直前の夜明け前。外は小雨が降りしきり、蒸し暑さのせいで制作の手が止まっていた。長い間、制作途中の画面を眺めながら、ふと友人が早朝のラジオ番組に出演していると言っていたことを思い出し、休憩をかねてラジオの電源を入れた。番組は終盤で、残念ながら友人の出演時間は過ぎてしまっていたようだった。

普段は音楽やラジオを聴いての制作はしないのだが、そのままラジオを消さずに聴き流していると、ふいに「に・わ・た・ず・み」という言葉が耳に留まった。話の内容は意識して聞いていなかったが、禅についての話の中で語られていた言葉だったと記憶している。

「に・わ・た・ず・み」という言葉の音の心地よさと、その響きに水の湿り気のようなものを感じ、急いで雑記帳に記した。

言葉の意味を調べると、「にわ・たずみ」【潦】（「には」は俄か、「たづ」は夕立の「たち」、「み」水の意とあり、平安時代には「庭只海」と理解されていたらしい。①《名》「雨が降って地上にたまり流れる水。行潦」②《枕》「川」「ながる」「すまぬ」「行方しらぬ」にかかる。¹とあった。

古語と知り、さらに調べていくと【にはたずみ】【庭水】【庭立水】【爾八太豆美】²とも【水潦・庭潦】³ともあった。

偶然耳に留まった言葉が、まるでその言葉の意のごとく、自身の中に流れ、響き、大きくなり、その日の天気と言葉と制作途中の絵が重なるような感覚となった。

きっと古人も、雨が降って庭先にたまり流れる水「庭只海」を見て、たった1滴の水滴でも、集まり、流れ、大きく広がり、川になり、海になり、そしてまた雨となって、全てを潤していくという循環を感じていたのではないか、などと知る由もない古の世界に想いを馳せてしまった。

そして、その1つの言葉は、私自身の雨や水たまり、水の気配などにまつわる記憶も次々と呼び覚ましていった。それらの記憶を次々と色に置き換え重ね描いていくと、膠着状態だった作品は、完成の手応えを感じるまでに大きく変容していった。

さらに「にはたずみ」という言葉がもたらした世界観は、1滴の絵の具が集まり大きくなって、やがて作品となっていく制作の過程とも重なるように思えた。この時の、言葉が真直ぐに腑に落ち、記憶を呼び起こし、それに身体が応えるという、偶然に寄り添った制作は、結果、自分らしい画面を導くものとなったと思う。そして、その作品のタイトルを「にはたずみ」(図1)とすることに決めた。

「あめあがる」

陽が昇り、外の空気が吸いたくなってアトリエの外に出てみると、ちょうど雨が上がっていた。陽射しを浴びて水たまりが煌めき、立ち上る湿気を皮膚で感じた。そして濡れた草木の匂

いが現在と過去の記憶をつなぎ、暑くなりそうな気配とともに、記憶の奥深くを揺さぶった。

描きたい気持ちに駆られアトリエに戻り、外で感じた記憶の色を重ね描いていくと、雨上がりの「にはたずみ」という言葉と重なるように、色の雨は思いのほか画面に留まり、完成を迎える事となった。(図2)

作品には、今の自分そのままだ映るのだろうと、雨あがりの水たまりに映る自分と空を見て思った朝だった。

-
1. 新村出『広辞苑 第七版』岩波書店、2018年、2241頁。
 2. 片桐洋一『歌枕歌ことば辞典 増訂版』笠間書院、1999年、324頁。
 3. 大野晋・佐竹昭広・前田金五郎編『岩波古語辞典』岩波書店、1990年、985頁。



図1 酒井香奈《にはたずみ》2017年 顔料、アクリルメディウム／石膏地、寒冷紗、パネル 91.0×116.7 cm 作家蔵



図2 酒井香奈《あめあがる》2017年 顔料、アクリルメディウム／石膏地、寒冷紗、パネル 60.0×25.0 cm 個人蔵

絵画制作の原点

森川 敬三

最近、テレビで YouTube を視聴するのが当たり前になってきた。

投稿された動画には、刺激的なコンテンツがたくさんあり、思いがけない番組が次から次へと出てくる。リモコンを操作するだけで、気軽に見られるので実に便利だ。

情報番組や、音楽番組、そして専門的な技術を扱う内容の番組が驚くほど豊富にアップロードされている。私は絵画関連の番組を見る事が多い。移動中などはスマートフォンで手軽に見る事もあるが、やはりテレビの方が画面が大きいので分かりやすい。

ある時、何となく流し見していると、偶然昔住んでいた場所をレポートした旅番組を発見した。おっ、と身を乗り出すと、当時の記憶がまるで昨日のように甦ってくる。そこは心の故郷と言ってもよい場所だったからだ。

事情があり、小学生高学年の頃の 2 年間だけだが、千葉県南房総の館山市に住んでいた。

ご存じのように千葉県は広く海に面しており、冬暖かく夏涼しい快適な気候で、住むには絶好の環境だ。そのため、療養施設も数多くある。

特に南房総沿岸は、沖合を流れる黒潮の影響を受け、冬でもほとんど霜が降らない。

住んでいた場所は海からすぐで、夜、辺りが静かになると波音がそばで聞こえる程だった。

東京に住んでた頃とはあまりに違う環境で、毎日が新鮮である。天気の良い日曜日には朝早くから浜辺に行って、普段見る事のない変わった物を発見したり、貝殻を拾い集めたりしていた。今でも妙に収集癖があるのは、そのせいかも知れない。

海岸では日替わりで、様々な物が落ちているので面白い。

砂浜にからまった昆布や、外国から流れ着いたガラス瓶、多分、明治・大正時代のものであろう陶器片など。

しかし、最も興味を惹かれたのは、貝殻だった。

多くは何年も波に揉まれたり、岩にぶつかって壊れたりして、劣化していたが、時々信じられない程美しい貝に出会うことがある。

桜貝などの二枚貝も好きだったが、それ以上にお気に入りだったのは寶貝という巻貝である。ふっくらした丸みと光沢があり、陶磁器のような貝。中には宝石のような輝きに目を奪われるものまである。まさに寶貝と言えよう。

模様もまた素晴らしい。成長過程で偶然にできたものだとは言え、まるで絵画。当時はもちろんまだ知らなかったが、今思えば 1950 年代のマーク・ロスコ——とりわけ中期の作品に見られる、明るさと軽やかさを合わせ持った抽象絵画を彷彿とさせる貝殻さえあった。手の指先に乗る位の大きさだが、一つ一つが小さな作品を覗いているようで、勝手に楽しんでいた記憶がある。現在抽象的な絵画を描いているが、制作の発想の一つに、あの当時貝殻から感じた繊細な美しさと、意味や目的もなく作り出された非言語的な作品が有機的に繋がり、案外記憶の底に刻ま

れていて、長い年月を経た今、気づかぬ内に制作の源泉になっているのかもしれない。

二年後、東京に戻る事になった。短い期間ではあったが、房総独特の強い日差しと磯の匂いと共に、様々な思い出が何年たっても忘れられなかった。

その旅番組を見ていたら、にわかに以前住んでいた風景が見たくなった。思いついたら行動は早い。横浜駅から高速バスで 2 時間くらいで行ける。早速次の日曜に出かけようと決めると、遠足前のときめきが湧いてきた。

目的地が近づくにつれ、バスの車窓は思い出のスクリーンに変貌してゆく。もちろん何十年も経っているから街並みに変化は多々あるが、終点のバス停に着いた時、久しぶりに海を目の前にすれば、やはり昔見た景色がそっくりそのまま横たわっているのだった。

浜辺へ降りてみる。何も考えずとも、いつの間にか視線は下を向いて、ワクワクしながら貝を探している。砂浜も自分自身も、何も変わっていなかった。

具象絵画とは違い、私の絵画は現実の再現ではない。私の絵画制作の根底に流れるものは、その頃体験し、自然から学んだ「感性」にあるのだと、改めて実感した。

同時に、その頃は気が付かなかったすべてのことが、今の絵画制作へと確かに繋がっていることを再認識した。

図は 2013 年に描いた小品だが、特にテーマを意識して作品を描いた訳ではない。しかし、今振り返って作品をみると、あの風景がそのまま現れているように感じた。



図1 森川敬三《風の雫》2013年 アクリル／キャンバス 31.0 × 80.0 cm 作家蔵

私たちと長尻尾と絵の間合い

金田 実生

それは夜半のこと。
私は相棒と夜道を歩いていた。すると空から視線を感じたのだ。
何か、私たちの影を逆さまにしてふわりと浮かべたかのように
空から落ちてくる陰影に覆われる感じがしてならない。
何かに見つめられている。
相棒が止まったので見上げてみると
はるか上空に張り巡らされたケーブルの上を一匹の動物が歩いていた。
正確には、私たちが止まったので彼も上のほうでぴたりと止まったのだ。
明らかに私たちを見ていた。
シルエットだけが見える。尻尾が長くて姿はすんなりしている。
高い位置から私たちを見下ろしてくるので囚われたように動けない。

支配されるわけにいかない。
私たちは囚われから離脱して歩き出す。
むこうも動き出した気配が感じられる。
不意に見上げると、ほぼ同時に彼もぴたっと止まってこちらを見る。また動く。
それを何度か繰り返す。
私たちの間にはリズムがあって、それは絶妙だった。

空を歩くように進む長尻尾（ながしっぽ）、
地面をひたすら歩く私たち。
長尻尾の登場はあまりにも突然で、
物語のなかで燦然とあらわれる主人公のようだった。
この天と地を結ぶ間合いは夢とうつつの道程をあらわす距離とでも言えば良いのか、
我々の間には程よい距離があって、そして絵に描いたような対峙をしている。
長い間私たちは長尻尾と共に夢とうつつの空間を並走したが、
気がつくとケーブルが途絶え長尻尾の姿は消えていた。
そうなのだ、すべては事実だったのだ。

最近になって相棒とともに歩いたあの中夜を思い起こした。
あの行きがかりはミステリアスだった。
あの日のミステリーと絵を描くことはどこか類似している気がした。
なぜなら絵の中では万物が存在できるから、ほんとうにいたかどうかはあまり関係ないし、

描き進めることによって思わぬ歯車が噛み合い突然何かが成立することがあって
それはミステリーとまるで変わりはない。

私は絵の中で現実の存在を描き、同時に絵の空間だからこそ存在できるものを描いた。
結果的にそれらは程よく繋がり合って絵画的なイメージの組成を誘ってくれる。
現実にあるものもないものも、あるがままの存在と成ったとき、
それは事実となり現実味を得るのかもしれない、と言うのはちょっと考えすぎなのだろうか。

絵を描く空間では一体ずっと近寄ってくる。
どのくらい親密になり、理解できないくらい遠くへ放たれるのか。
描いている者にもなかなか解明できることではない。

絵を描いていると幻影も現実も混じり合う時があるのだ。
つかず離れず、止まったり動き出したり。
それはまた夜道で出会ったシルエットの主人公と共にした時間にとても近い感覚で。



図1 金田実生《空に線が引かれる》2023年 油彩／キャンバス 112 × 145 cm 作家蔵



図2 金田実生《暗い場所の草と海と空と》2023年 グアッシュ／紙 28.5 × 38 cm 作家蔵

パドヴァの空

吉川 民仁

去年の9月末、長男の結婚式に出席するためイタリアのパドヴァを訪れた。家族全員が揃うのも久しぶりのことであった。息子は料理修行の目的で2015年の春に単身イタリアに渡り、寮に住み込み、ホール見習いからコックを目指した。私は初め厳しさに耐えかねて何年かで根を上げて帰ってくると考えていたが、良い意味で予想が外れた。本人の性格的なものとイタリア人との気質の相性が合ったのかも知れない。また、何よりも自分がどうしてもやりたいと言い出したことなので前を向いて我武者らに進むしかなかったのであろう。最初にお世話になったところはピエモンテ州にある一つ星のレストランであった。そこから、18年にベネチアのマルコポーロ広場に面した Gran Caffè ristorante quadri（グラン カフェ リストランテ クアドリ）に移り、20年暮れ頃よりベネチア近郊のパドヴァの三つ星レストラン Le Calandre（レ・カランドレ）で働いている。ここに至るまではそれ相応の努力や忍耐もあったと思うが20代の若さが挑戦する気持ちを持続させて来たのだろう。

久しぶりに息子に会ったのが18年パリ初個展の時であった。父親の海外での初個展だということで、さほど遠くないイタリアから駆けつけて来た。系列店のレストランがパリにもあり、かつての上司もいるということだったので、予約をしてもらいそこで乾杯をした。食事も終わりお客が引きひと段落するとシェフが仕事場を案内してくれた。地下には下拵えをするスペースなどもあり、働いている人間も思いのほか多かった。シェフはサッカーが好きなようで、息子も私もサッカーをしていた経験もあったので、無理矢理 AC ミランのユニフォーム着せられ記念写真を撮った。息子から彼女ができたという報告があったのはその時であった。そして翌19年の9月にイタリア人のお嬢さんを日本に連れて来た。こちらも都合の付く人間を集めて顔合わせをした。後から聞くとところによれば、同僚の紹介で付き合いが始まったようである。イタリアの大学では日本語も専攻していたそうであり、日本文化に興味があるようで、当然、アニメオタクでもある。込み入った話でなければ日常会話にはあまり支障がなかった。それから、そろそろ結婚を考えていると話し出したのは22年の夏頃と記憶している。また、22年の11月に2度目のパリ個展があった際には先方の両親もわざわざイタリアから会いに来てくれ両家の顔合わせを済ませていた。

昨年9月に我が家5名の日本組はイタリアのベネチア空港に舞い降りた。迎えは道路の混雑で少し後に現れた。相手家族の運転する3台の車に分散して乗車し先ずはお嫁さんの祖母の家にお邪魔した。甘めのパン類とエスプレッソが朝食の定番であるらしくそれを勧められた。結婚式は2日後だったので、当座不必要な大荷物はその間に置かせてもらい。息子が働くレストランの近くのホテルに一泊した。空港に到着したのが朝の8時半頃だったので、昼過ぎにはそのホテルに荷物を置いた。私と三男は仕事の都合で3日半しかイタリアに滞在できなかったのも、必然的に私の自由時間もその日の夕方までだった。

パドヴァと言えばジョットの壁画があったと思っていたので、我儘を言ってそこへの案内を

リクエストしていた。パドヴァ中心地までの移動をご両親に再度お願いしてから先方の家族とはそこで離れた。長男を加えた家族6人で観光気分を味わった。お目当てはスクロヴェーニ礼拝堂で、そこにはジョットの手による壁画があった。拝観は事前の予約が必要な入れ替え制で15分の制限があった。見学前には待合室に入りビデオによる事前解説があり、以前の地震で損壊した礼拝堂内部を修復作業して現状回復させた様子も記録されていた。順番がようやく来て30人ほどのグループで礼拝堂内に誘導される。壁の4面と蒲鉾形状の天井面にフレスコ画が施されており、キリスト教の信仰の有り様を物語る絵が隙間なく描かれていた。壁画自体の面白さもさることながら、大理石模様もフレスコで描かれているのであろうことや木部の祭壇造作、礼拝椅子が当時のまま残っていることの方が私の興味を引いた。また経年した時の蓄積が感じられ、遠い昔にここで繰り返し祈りが捧げられたのであろうことに思いを馳せた。当たり前だがそこは美術館ではなく、美術品を見るという雰囲気ではない。それぞれの壁画の内容からキリスト教の影響力が当時の背景に厳然とあったことが強く感じられた。そこは信仰を深める場としてあると共に時の権力者の力も象徴しているようだった。建立したのは資産家であったエレンコ・スクロヴェーニであり、エリンコは父親の代から高利貸し業を営んでいた。キリスト教の世界では高利貸しが罪深き行いでそれに対する免罪とした意図があり、得た富を注ぎ礼拝堂を建てたという。

私がここに来た密かな企みはジョットの青（空）から何かを感じることであった。だが、そこには想像した以上の青が私には感じられなかった。自身の制作においては青が課題の一つになっている。前号で緑と青に触れて少し論じているが、私にとって思うようにならないのが青という色だ。だから、ジョットの青に触れて何かを感じてみたかったのだ。だが、期待した感動は得られなかった。それから、隣に併設されている市立博物館を見て回ったが、他の者たちの顔には美術はもうお腹いっぱいという描いてあった。

その夜、息子が世話になっている Le Calandre（レ・カランドレ）で食事をした。普段はシェフが詰めたり会合したりする特別な一室に席を設けてもらいコース料理を振る舞ってもらった。その壁にはシェフが描いたドローイングが額装され何枚も飾られていて、色とりどりの色彩を用いて様々なパターンのデザイン画が飾られていた。シェフは Art にも関心が深いようで、コースの中に含まれていたリゾットではウフィツィ美術館の外壁に設置されているロベルト・バルニの彫刻にインスピレーションを得て創作したとのことで、シェフの着彩スケッチも料理に添えられていた。カード裏面には何皿目であるかのシリアルナンバーも記されていた。料理はどの皿も素晴らしかったが、現地仕様の量で普通に出されても日本人である我々にはとても食べ切れないので、そこは息子も考えていたらしく量も調整し、内容もアレンジしてくれていたようだ。店では仲間の家族が遠くから訪れたことにスタッフ全体で迎えてくれ雰囲気はとても暖かかった。

翌日は花嫁の祖母の家に招かれ、相手方の親戚筋が多く集まりホームパーティーが開かれた。テーブルを廊下一杯に並べて刺繍飾りのあるテーブルクロスが広げられていた。こちらもフルコースのもてなしで、最後にデザートもしっかりとしたパンナコッタが登場してきた。留めはレモンで作った食後酒、リモンチェッロ（妹さん作のレモンリキュール）だったが流石に飲む

ことは出来なかった。その夕方に翌日開催される結婚式の会場の Villa(ヴィラ)へ移動した。

結婚式当日は月曜日だった。式へ招く人の多くがレストランの関係者だったので土日は店の営業がある都合上、当初から月曜日の定休日を狙った式の予定をしていた。郊外の Villa を選んだのは息子がそもそもクリスチャンではないので教会で式が挙げられないことと宿泊施設を併設している Villa の方が色々と融通が利き、式からパーティーへの自由なコーディネートが可能だったからのようだ。9月の終わりの月曜日は快晴で、昼間も大変暑い日だった。結婚式と披露宴は新郎新婦が和装した。お嫁さんがグリーンに着物が着たいということだったので、新婦はグリーンの振袖の上に色打掛を羽織った。披露宴が終わった後は余興を含んだパーティーが夕方から行われた。ビデオメッセージがあったり、これまでの2人の歩みをスナップ画像を使ってスライド紹介して見せていた。新郎新婦をネタにしたクイズのようなものもあった。その後は賑やかなディスコパーティーの様相を成していた。最後までは付き合えなかったので11時ごろには部屋に戻って休むことにした。

翌日は私と三男が帰国することになっていた。ベネチア空港を離れる便は夕方だったので、それまでの間ベネチア観光をした。息子が比較的長く居た Gran Caffè ristorante quadri (グラン カフェ リストランテ クアドリ)にも案内してもらい、テラス席で軽く軽食をとりながらブランチをした。前日、式に出席していたクアドリのシェフもテラス席まで挨拶に来て、夕方からの営業だったのか2階にある店を案内してくれた。それから息子が懇意にしてもらっていた土産物屋の店主に挨拶に行ったり、それぞれの買い物をしたりしながら束の間の時間を過ごした。後発組はイタリアのご両親と一緒にフィレンツェ観光をしてから3日ほど後にミラノから帰国することになっていたもので、もう少しイタリア気分味わっていたら。先発組の私達は予約していた水上タクシーで空港向かった。水の都をボートに揺られ離れてゆく光景はなんともいえない不思議なものであった。イタリアに土曜日の朝に来て火曜日の夜に帰るという強行軍であったがその分身の濃い時間であった。天気が優れなかったのは到着した日の夕方、カランドレへ行く時に小雨に降られたがそれだけだった。思い返せば、結婚式のイベントでは野外で行うものも多かったのが天気が良く本当に幸いであった。そして、ジョットの描く空に確かめたかった空の青さは見当たらなかったが、式の合間に見上げたパドヴァの空には昔と変わらないであろう空の青さが広がっていることだけを感じた。

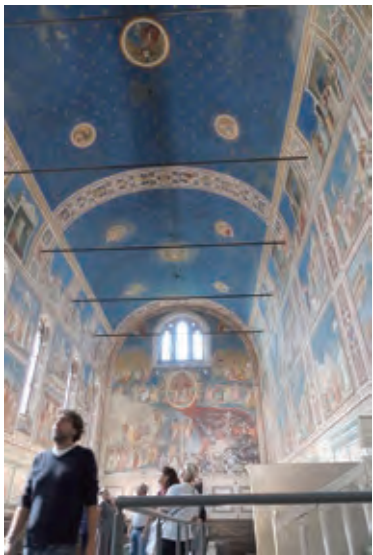


図1 スクロヴェーニ礼拝堂内部風景 2023年9月23日



図2 スクロヴェーニ礼拝堂内部風景 2023年9月23日



図3 レ・カランドレの風景、リゾットとシェフの描いたカード 2023年9月23日



図4 レ・カランドレのスタッフと記念写真 2023年9月23日

STOP PAINTING ―― 「The Illuminated Dim Bulb」(ぼんやりとした光源に照らされて)

ペーター・フィッシュリ / 平野泰子 訳



図5 披露宴の風景 2023年9月25日



図6 ケーキカットの風景 2023年9月25日



図7 会場となったVilla condulmer (ヴィラ コンドゥルメル) 2023年9月25日



図8 帰国前のベネチア風景 2023年9月26日

2021年5月22日から11月21日までプラダ財団のヴェネツィア会場、カ・コルネール・デッラ・レジーナの歴史的な宮殿で「STOP PAINTING」展が開催された。展覧会の企画者は、スイスのアーティスト、ペーター・フィッシュリである。フィッシュリによって編集された展覧会のカタログ(図1)からフィッシュリのテキスト「The Illuminated Dim Bulb」(ぼんやりとした光源に照らされて)(8～14頁)を訳したものである。私は絵画を学び始めた頃から「絵画はもう終わった」と耳にしてきたが、絵画の持つ可能性を信じ続けている。私は残念ながら展覧会には行けなかったが、その挑発的なタイトルに惹かれ、カタログを手に入れることが出来た。本展でフィッシュリは、過去150年の絵画の歴史における、社会的要因や文化的価値が生み出した一連の絵画の危機を「断絶」と表し、写真の普及、既製品やコラージュの発明、作者の死、表現手段の変化、後期資本主義社会における批評などを、アイロニーとユーモアを交えて論じており、さらに、現在や未来においてデジタル革命が絵画にとって新たな挑戦をもたらすのか、それとも再生に貢献するのかについても考察している。この展覧会の趣旨は、絵画の終わりを告げるのではなく、その変化する性質と未来に向けた可能性を探るものである。[平野泰子]

天気が良く、私はドイツの濁った川沿いを若いアーティストと散歩していました。水の色は暗かったですが、水面には不思議な光の斑点が踊っていました。若いアーティストは、新しい絵について語ってくれました。彼と彼の友人が作っている作品は、何となくマーク・ロスコをぼんやりと思い出させましたが、彼らはアイロニーやパロディ、模倣、引用、賞賛といった古い考え方から自由になった絵を目指している、と言っていました。私はその話に納得もし、戸惑いもし、嫉妬もしました。

私はそのアーティストに、若い頃の私たちが「絵画は死んだ」と言われていたことを話しました。その言葉を強く主張する人もいれば、弱々しく言う人もいました。この話題で、イェルク・イメンドルフの有名で矛盾に満ちた速筆の絵画作品「Hört auf zu malen」(直訳すると「絵を描くのをやめろ」)が私の頭をよぎりました。その絵画作品はすでに、絵画の葬儀が延期される可能性が高いことを告げていました。私はポール・ドラローシュが1840年頃に「今日から、絵画は死んだ」と言った有名な言葉を思い出しました。

脱構築主義者が文句を言うように「残念ながら」と言うだろうが、彼は正しくなかった、棺桶は必要ないでしょう――またはジーン・ピアリーが1962年にキャンバスに描いた「As long as there are walls there will be paintings.」(壁がある限り絵は存在する)という言葉があるように。

絵画の終わりを信じていた人たちが葬式で悲しんでいる間、黒く塗られた棺の中からは、と

でも生き生きとした、棺をノックする音が聞こえてきました。

時間が経つにつれて、これらの芸術的立場を俯瞰した展示がどのようなものになるかを想像し始めました。もちろん、私の選択は私の個人的な参照と好みを反映するでしょうが、絵画の媒体に対する批評を含む、拒否されたジェスチャーの万華鏡を想像しました。そして、その拒絶されたジェスチャーの批判も含めて：絵画の終わりの物語と、絵画の終わりの物語の終わりの物語。

魅力的な解決策は、物語が自らの尻尾を追いかけるよう展示会を行うことかもしれません。学問的な議論の中の絵画批判を超えて、制度破壊的なジェスチャーや、もっとラディカルな拒絶の行動を含めることが必要でした。例えば、ヘンリー・フリントとトニー・コンラッドが MoMA の前で「まじめな文化を解体せよ」とデモをしたように。

漠然とした疑問が浮かび上がってきました：絵画の終焉を繰り返し語る亡霊は、幻の問題なのだろうか？もしそうだとしたら、幻影は現実存在するのだろうか？

モダニズムの否定の罠に陥ることを避けようとしつつも、同時にその否定に強く引かれています。拒否し、解体し、否定する欲求、そして肯定への不信。それを私の物語の暗い衝動と見なすこともできますが、寛大さの態度でそれを隠そうとします。絵画への愛を、他の人たちがどう呼んだかの展覧会をやるために、私は否定という態度でいるのだろうか？

否定と拒否されたジェスチャーについて考える際、ヴァルター・ベンヤミンの「破壊的性格」のエッセイの中の言葉が思い浮かびます。「[……] 彼は存在するものを瓦礫に変えますが、それは瓦礫のためではなく、それを通じて導かれる道のためです。」¹

ある晩、ミラノのバーで、展示会のキュレーションのアイディアがあるかと私に尋ねる声がありました。もちろん、私にはアイディアがありました——私のネクロフィリックなトピックですが、それについては黙っておいて、代わりに「あなたの寛大な申し出に感謝します、考えてみます。」と言いました。楽しい夜でした。若いアーティストも一緒に、私たちはジョルジョ・モランディに対する陳腐な賞賛に反論を見つけようと努力しました。みんながバーで夜遅くに言うようなことを言い、ここで繰り返すのは避けたほうがいいでしょう。それは「愛することを憎み、憎むことを愛する……」というゲームを私たちが延長して遊んだものでした。翌朝、コーヒーを飲んだ後、私は絶望と熱意が入り混じった気持ちで、「STOP PAINTTHING」展の物語の構成の漠然とした輪郭を探そうとしました。私が探していたのは、短時間で語ることが可能でありながら、望遠鏡のように伸ばすことができるような物語、つまり、単純化による広々とした快適な感覚と、副次的なものとしての正当な疑念を与えてくれるような物語です。「絵画の 5 つの危機」のようなものが機能するかもしれません。同時に、意味をなし、意味をなすふりをすることができるかもしれません。もし私が親切になり、葬儀屋の衣装を脱ぎたいなら、危機があるたびに絵画が何になるかを積極的に定義する方法を主に調査することができます。ある声が葬式を告げるとき、それぞれの危機は何を生み出すのでしょうか？そして、どのような状況が危機を生み出すのでしょうか？パラダイムシフトを呼び起こす瞬間は何でしょうか？確立された、固定された芸術的規範が攻撃を受け、解体と否定の作業を通じて、反規範が形成され、避けられない結果として、新しい規範が確立されるとき。ロンドンのナショナル・ギャ

ラリーのウェブ・ページにはこうあります：「美術史の規範：『巨匠』や『偉大なアーティスト』とされるアーティストたちの従来年表」とあり、「今日、美術史は、とりわけジェンダー、人種、階級、地理の問題を考慮して、これらの『偉大さ』の法則に疑問を投げかけようとしています。」

規範という考え方全体が、部分的には怪しげで疑わしい権力構造にも基づいており、排除と包摂のメカニズムを生み出しています。規範は閉ざされた都市に住み、泥沼の中で空回りしています。しかし、引用符の間にある内容をどう扱うのでしょうか。

脱構築と否定、あるいは包摂と排除の瞬間や列举のリストを作り始めることもできるだろう。これらの制度破壊的なジェスチャーに対するさまざまな議論、一方では攻撃への欲求、他方では保存への欲求。「危機」という言葉の使用には問題があると感じました。というのも、この言葉は保守的な主張をするときに使われることが多いからです。「危機」の本来のギリシャ語の意味は、医師が人体に対して死ぬか生きるかを判断する瞬間を指すのだと教えられました。私は別の言葉を探していました。絵画の終わりと蘇生の両方を、何らかの生産的なものと見なすことはできないだろうか？「危機」を「断絶」に置き換えたらどうだろう？この断絶の線に沿って、時には啓発的な回り道をしながら、道を歩むことが私の頭にありました。

まだこの道を歩いていないので、まずはオリエンテーションのための地図が必要でした。私は快適な椅子に座り、温かい部屋にいました。雨滴が窓を叩いていました。それは心地よい音で、まるで「凡庸な詩を作ろうとするな、単純化しすぎるな。」と言っているかのようでした。若い美術史家も同席し、私たちはこのような道の地図を木版画のような素朴な方法で描こうとしました。

主観性という怪しげなカードを使うアーティストとしてではなく、また、そのようなものの地図を作ることができる者という仮面をかぶってそれをやろうとして失敗するのでもなく、どうやってこれを行うか、明確には決めずに、いろいろな方法を探ろうとしていました。

断絶 1

私は、絵画から表現の決定を奪う写真が世に出てきたのを見たドラローシュの絶望と崩壊から始めました。装置でイメージを生成できるなら、なぜナポレオンがアルプスを越えるイメージを描く必要があるのでしょうか？写真の誕生は、一般的に絵画の時代遅れの主な原因とその始まりと見なされ、絵画の模倣機能が問われた瞬間です。新しいメディア環境の中で、絵画は棺の中で終わることを拒否し、自らを再び位置付ける新しい方法を見つけなければなりません。この危機は、技術によって引き起こされる新しい条件を生み出す避けられないパラダイムシフトを呼び起こしました。ロザリンド・クラウスの言葉を借りれば、「写真は芸術作品のユニークさ、作者のオリジナリティ、そしていわゆる自己表現の個性という全体の概念を問い直します」。²

断絶 2

この領域における 2 番目の刺激は、レディメイド（既製品）とコラージュの発明でした。写真は依然として外の世界の何かを描いているのに対し、コラージュは実際に存在する物そのもの

のを表現しています。例えば、本物のバレリーナのスカートが使えるのに、なぜスカートの彫刻を作るのでしょうか？このようなジレンマに直面した時、幻想を追うか現実を表現するかを選択を迫られました。

絵画は時代と共に変わり、進化する必要がありました。それは、前提とされている寓意的な内容を全く持たずに、日常的な対象物に向けて更新する必要がありました。デイビッド・ジョセリットは「絵画の再構築」の中で、「絵画が生き残るためには、物体を通り抜けて空間内を移動しなければなりませんでした。」³と述べています。

断絶 3

3つ目のテーマは「作家の死」です。写真を通じて表現が問われ、レディメイドを通じて創造と創作者が問われた後、次に攻撃されたのは作家、または作家性の概念でした。

天才的な創作者という考えが疑問視され、一部のアーティストはその反対、つまり「愚か者」という役割を提案しました。ルチオ・フォンタナが「io sono un santo」（私は聖人だ）という絵を描くことができたのは、愚か者の役割を演じていたからであり、天才の損傷したイメージを演じてキャンパスの裏側に「io sono una carogna」（私は下層の人間だ）と書くことができたのも同様でした。

ロラン・バルトによる有名なテキスト「作家の死」は1968年に出版されましたが、真実性、あるいは真実性への疑問は、それ以前から長くアーティストたちによって扱われていました。キャンパス上の個人的な筆跡、真正なジェスチャーのアイディアは疑わしいものでした。

アーティストたちは絵画的なジェスチャーをパロディ化して真実性とオリジナリティの概念をモダニズムの神話として問い、イメージを作る代わりに、イメージの発明から引用と流用へと変化しました。例えば、エドゥアール・マネが美術史的規範からサンプリング戦略を用いたことを考えてみてください。ウルビーノのヴィーナスから取ったオリンピアの新しい構成を作る必要はなぜあるのでしょうか？

スターテバントは、ジャスパー・ジョーンズの絵、アメリカの国旗を絵にすることで、彼が言っていたように、「心はすでに知っていること」を行っていたのです。「過激な」ジェスチャーの著作権に関する通説に疑問を抱いている彼女は、「脳がすでに知っていることを、どうやって脳がすでに知ることができるのでしょうか？」という質問をしているようです。

断絶 4

この物語の4つ目の筋は、私がこの物語を始めるための出発点であり、60年代後半に絵画の媒体をめぐる生じた批判です。これは、ヨーゼフ・ボイスが言う「拡張された芸術概念」のアイディアによって引き起こされました。絵画というメディアをめぐる批判でした。絵画はそのような概念とは対照的です。ボイスは生徒たちに「Hört auf zu malen」（絵を描くのを止める）と教え、この言葉はイェルク・インメンドルフによってキャンパスに描かれました。

絵画は、その流動性、象徴的価値、簡単な取り扱いと保存のために、完璧な商品であると言えます。それはかつて今もブルジョワの道徳を代表し、保守的なアート制作の態度を象徴し

ていましたが、それはコンセプチュアルアーティストたちによって問題視されました。絵画の終わりについての物語の瞬間でした。ダニエル・ビューレンやフランク・ステラの「ブラックペインティングス」を思い出してください：1960年代には、絵画の終末状態を無視することはついに不可能に見えました。症状はどこにでもあり、絵を描く人自身の作品の中にもありました。それぞれがアド・ラインハートの主張「私はただ、誰もが作ることができる最後の絵を描いているだけだ」と繰り返しているようでした。

「絵画の唯一で真の批判は絵画である」と信じることで学術的な議論にとどまる一方、他のアーティストや批評家たちは不快感を表明し、より急進的なステップを踏みました。例えば、リー・ロザノは、彼女の『ドロップアウト・ピース』で、一般的にアートワールドへの参加を拒否しました。本物の拒否です。または、ルーシー・リパードが言ったように、「私はギャラリーで見たアートにうんざりしていた、それがどれほど良いものであっても、コンテキストがそれを毒していた。」⁴

これらの状況下では、絵画を擁護することは困難でした。なぜ絵を描くのでしょうか、それよりむしろスタジオでボールを突く方がいいでしょう。私は再び若いアーティストのことが頭をよぎり、「スタジオでボールを突くなら、同じ時間で絵を描けばいいじゃないか」と言っているのを想像しました。

断絶 5

第五の話題は、後期資本主義社会における批評の危機についてです。1980年代以降、前衛芸術の概念は古くなり消えてしまいました。批評は市場によってすぐに取り込まれるようになり、エヴ・シャペロとリュック・ボルタンスキーは彼らの先駆的な研究「資本主義の新しい精神」でこれを分析しました。このような状況では、絵画は新自由資本主義の象徴と見ることができます。それは対立者を食べてどんどん大きくなる怪物のようです。一方で、絵画は批判を取り込み新しいメディア環境に適応する柔軟性と能力を持ち、他方で理想的な商品としての形を持っています。

これが、現在私たちが生きている状況、つまり絵画の終わりの新たな余波を生み出しています。以前にも述べたように、包含と排除について疑問を投げかけるような議論を提供しようとする規範は行き詰まりに直面しました。また、ますます多くの時代遅れの機関が、規範をどのように伝えるかを再考しなければなりませんでした。「もちろん、私たちが知っているように、実際には美術館のシステムは選別的です。ボリス・グロイスはこのように述べています。「[……]キュレーターはすでに一般的には説得力が無くなった評価基準に基づいてアート作品を選択しています。この選択性はしばしば批判されます。一部の批評家は、選別性を美術館のキュレーターの権力の誇示と捉える者もいます。」⁵

これらのことは、絵の終わりの話りの修正することにも繋がり、それは突然、フェンスに囲まれた家の中で、居心地のいい暖炉の前に座っている人たちによって語られる物語のように感じられました。

問題は、「絵画の終わりに関する物語の物語自体が時代遅れになった場合、それは時代遅れの

教義、損傷した教義となるのか？」ということです。これは、一部の場合にはイヴ＝アラン・ボアによるエッセイ「Cannibalistic Orgy」⁶で言及され、「何でもあり」の時代遅れのアイデアを復活させようとする試みにつながりました。また、最も良い場合では、この損傷した教義を実際にうまく消化できることを願っています。

この複雑な話題の中で興味深いのは、過去のアーティストたちが自分たちの作品に関して自らに課した教義やルールとどのように向き合っていたかということです。ダグラス・クリンプがステラの黒い絵画から後の激動の作品への移行について述べた言葉があります。：「ステラの最初期の絵画が同僚たちに絵画の終わりがついに来たことを示していたことを思い出してください。[……] 1970年代後半の絵画は、黒い絵画への反発において本当にヒステリックで、それぞれが絵画の終わりが来ていないことを叫んでいるかのようです。」⁷ もう一つの例はクルト・シュヴィッターズで、彼は自分のよく知られた真に前衛的な作品、つまり紙屑のコラージュや絵画から、さらに寛大に自らを解放しました。彼は「自分自身の喜びのために」と書きながら、意図的にはほぼ従来の具象絵画、つまり花を描いたり風景画に取り組んでいるようでした。

では、なぜ絵を描くのをやめるのでしょうか？その代わりに「絵を描くのをやめるのをやめる」。それにもかかわらず、「なぜ絵画か」という質問の歪んだ反響は、まだ美学的議論から完全には消えていません。完璧なプラスチック手術を施された、生き生きとして機敏なフランケンシュタインのアップデート版のように、絵画は無数のデバイスを通じて絶えず形を変えながら流通しています。絵のイメージを含む、ますます多くのイメージが、アルゴリズムによって画面上で光り輝くファイルとして動き回っています。古い流通方法に代わり、新しいスピードで移動しています。絶えず循環し、文脈や物語は超高速で変化し、その結果、経済的および象徴的な価値が蓄積されます。これはイメージにどのような影響を与えているのでしょうか、そしてさらに重要なこととして、これは私たちにどのような影響を与えているのでしょうか？

このような新しい状況のもとでは、絵画が照らされて見えました。再オーラを帯びています。絵画は、この媒体条件を通じて新たに輝く力を獲得し、他の芸術メディアとは異なり、この照明から恩恵を受けます。現代の技術の助けを借りて生み出された疑似の照明です。

私は1947年のシュヴィッターズのコラージュ作品をノートPCで見っていました。そのコラージュされた部分の上から手書きで「Don't be a dim bulb.」（ぼんやりするな）という言葉が添えられています。画面からの光が作品を明るく照らし出し、それはまるで過去、現在、そして未来を一度に見渡しているかのような感覚を呼び起こしました。ぼんやりとした光源がその瞬間、時間の流れが一つに溶け合うようでした。

1. 原文は *Frank Zeitung* 紙（1931年11月20日）に掲載されたものである。
2. Rosalind Krauss, “A Note on Photography and the Simulacral,” in *October 31* (Winter 1984).
3. David Joselit, “Reassembling Painting,” in Manuela Ammer, Achim Hochdörfer, David Joselit (eds.), *Painting 2.0. Expression in the Information Age* (Munich: DelMonico Books/Prestel, 2015), p. 171.
4. Lucy Lippard, *Get the Message? A Decade of Art for Social Change* (New York: E.P. Dutton, 1984), p. 161. It is interesting to note that in 1968 Lippard imagined curating a show dedicated to painting: “I'd like to do something called 'Painting isn't dead' or something to that effect which would just be paintings of young artists. [...] The show would be intended to demonstrate how very different, but 'avant-garde idioms are flourishing today [...]’” Excerpt from a letter to Douglas Crimp, July 25, 1968 in *Lucy R. Lip papers*, box 45, folder 20, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington.
5. この出版物の中のエッセイ “When Paintings Become Things”
6. Yve-Alan Bois, “The Task of Mourning,” in *Painting as Model* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1990).
7. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1995).

〔図版出典〕

図1 Peter Fischli, *STOP PAINTING* (Fondazione Prada, 2021), front cover.



図1 『STOP PAINTING』カタログ表紙、筆者撮影

1. 原文は *Frank Zeitung* 紙（1931年11月20日）に掲載されたものである。
2. Rosalind Krauss, “A Note on Photography and the Simulacral,” in *October 31* (Winter 1984).

抽象表現主義者たちの自主的集団活動 Part 4——ザ・クラブ（1949～63年頃）

大島 徹也

1949年秋には、スタジオ 35（ニューヨーク東 8 丁目 35 番地）の他、そのすぐそばに、「ザ・クラブ」（東 8 丁目 39 番地）という別種の組織も開設された。これは、ウィレム・デ・クーニングやフランツ・クラインなど、一部の抽象表現主義者たちや、やがて抽象表現主義者とみなされることになる者たちが集まって作った、彼らの集会所である。ザ・クラブは、1953 年にはブロードウェイ 818 番地、1955 年には東 14 丁目 20 番地へと移転し、その後もダウンタウン内で 4 番街 73 番地（1957～59 年）、2 番街 144 番地（1959～60 年）、東 10 丁目 92 番地（1960 年）、セント・マークス・プレイス 20 番地（1960～61 年）、マーサー・ストリート 306 番地（1961 年～）と場所を変えつつ、1963 年頃まで存続した。

本論では、抽象表現主義者たちの自主的集団活動の四つ目として、そのザ・クラブを取り上げる。そこでは特に、同組織の設立者の一人であり、運営面での主導者であった彫刻家フィリップ・パヴィアが、1955 年に脱会して組織の運営体制が大きく変わる前の、ザ・クラブの前期（1949～55 年）に焦点を当てる。そして、その時期のザ・クラブの構造や活動、本研究において先行して取り上げてきた〈芸術家の主題〉校（1948 年 10 月～1949 年 5 月）およびスタジオ 35（1949 年秋～1950 年 4 月頃）との関係性、またザ・クラブ内での人間模様などを考察しつつ、1940 年代末から 1950 年代半ばにかけての抽象表現主義の動向の進展においてザ・クラブが果たした役割を明らかにしてゆく。

開設時期と終了時期

ザ・クラブに関わった者たちが後年発したその組織に関するさまざまな情報には、齟齬が多くある。本論では、本論にとってさほど重要でない違いについてはあまり気にせずに進めていくが、美術史上の基本的な問題として、その組織が開設された時期と、解散ないし解体した時期については、ここで改めて確認・検討しておきたい。

パヴィア（1911/12～2005 年）は、彼の妻ナタリー・エドガーの編集によって彼の没後（2007 年）に刊行された彼の手記において、「ザ・クラブは、1948 年の秋に、東 8 丁目 39 番地で正式に始まった」と書いている¹。パヴィアはザ・クラブの設立者の一人であり、さらには、その組織の運営の中心にいた人物であっただけに、無視できない主張である。しかしながら、「1948 年」というのは彼の誤りで、他の関係者たちによる情報やパヴィア自身の別のいくつかの機会における発言から、ザ・クラブの開設時期は「1949 年」の秋というのが正しいと思われる（なお、アーヴィング・サンドラーはそれを、1949 年の「晩秋」としている²。もしそれが正しければ、ザ・クラブの開設は、スタジオ 35 の開設の少しあとということになる）³。

他方、ザ・クラブの終了時期については、サンドラーはそれを「1962 年春」としている⁴。また、ヴァレリー・ヘルスタインも、ザ・クラブについての 2010 年の彼女の博士論文において、（おそらくサンドラーに倣って）ザ・クラブの終わりを「1962 年」としている⁵。しかしながら、

エモリー大学（アトランタ）のスチュアート・A・ローズ図書館のパヴィアとエドガーのアーカイヴには、1950 年から 1963 年までのザ・クラブでのさまざまなイベントの案内状（あるいは、そのコピー）が保管されている⁶（なお、その中で日付が最も新しい案内状は 1963 年 5 月 24 日のもので、その時のイベントは、訪米中の森田子龍による、書の「デモンストレーション、ディスカッション、フィルム上映」である⁷。図 1）。それらの案内状の存在から、ザ・クラブは少なくとも 1963 年までは存続していたことが分かる。

さらには、スチュアート・A・ローズ図書館は、パヴィアとエドガーのアーカイヴについてのある説明文の中で、ザ・クラブは「1965 年に解散した」としている⁸。ただし、その根拠について私が 2023 年に同館に問い合わせたところ、「その説明文をかつて作成したスタッフはパヴィアの何らかの文献に依拠してそう書いたと思われるが、現在ではその文献が何なのか不明であるし、1965 年というのはタイプミスである可能性もある」という旨の曖昧な回答であった⁹。

このように、ザ・クラブの終了時期はいまだはっきりしない。そのため、本研究では、それをひとまず「1963 年頃」としておく。

設立の経緯と組織の構造

サンドラーは、ザ・クラブの設立の経緯を次のように述べている。第二次世界大戦中、ニューヨークのダウンタウンの一群の芸術家たちは、夜更けによくウォルドーフ・カフeteria（6 番街 390 番地〔西 8 丁目とウェイヴァリー・プレイスの間〕）にたむろしていた。しかしながら、そのカフeteriaは、グリニッチ・ヴィレッジののらくら者や非行者、そして警官もやってきて、不快な所だった。また、それらの芸術家たちは食事をせずに安いコーヒーを飲むだけなので、店から冷たく扱われていた。それで彼らは、居心地の良くないそのカフeteriaを離れて、自分たちの溜まり場を自分たちで別に作ろうと考え始めた¹⁰。

デ・クーニングは、そのあとのことを、次のように語っている。

私たちは、何か芸術的なことがしたかったわけではまったくありません。あのような嫌な感じのカフeteriaに座っている代わりに、ただロフトが欲しかっただけなのです。それである夜、私たちはそうしようと決意したのです。私たちは、20 人の設立会員を集め、それぞれ 10 ドルを出し合って、8 丁目に場所を見つけました。私たちは夜よくそこに行ってコーヒーを飲み、酒も少々やり、おしゃべりをしました。私たちは、その場所に何か名称を付けようとはしましたが、うまく行きませんでした。それで私たちは、そこをザ・クラブと呼んでいたのです¹¹。

ウォルドーフ・カフeteriaから徒歩 7、8 分の距離のその東 8 丁目 39 番地のロフトを見つけてきたのは、L・アルコブリーによればクラインで、それは 1949 年夏のことだった。クラインがその物件の情報を得ると、彼らはアイブラム・ラッソーのロフトに集まって、そのスペースに決めるのかどうか、また、中身としてどういう組織にするのかや、会員の条件について話し合ったという。そうして同年秋に、ザ・クラブは東 8 丁目 39 番地にオープンした¹²。

ザ・クラブの会員について見てみよう。スチュアート・A・ローズ図書館のパヴィアとエドガーのアーカイヴには、用紙の上部に大きく「全会員へのメーリングリスト」、そしてその右にごく小さく「1950年」と記された、パヴィアの手書きによる全二枚のザ・クラブのリスト(図2～3)もある¹³。これは、文書名としてはパヴィアによってそのように「メーリングリスト」とされてはいるが、要するに住所付きの1950年の会員リストであろう。それを見ると、「Charter Member」(設立会員)を意味すると思われる「C.M.」や「CM」という略号が、最初の19人に付されている。その19人の多くは抽象表現主義者、あるいは抽象表現主義と深い関係を有する者たちであり、そこにはパヴィア(2番)やデ・クーニング(3番)、クライン(6番)、ラッソー(8番)、アルコプリー(9番)の他、ミルトン・レズニック(4番)、コンラッド・マルカ＝レリ(5番)、アド・ラインハート(11番)、ピーター・グリッパ(14番。ただし、グリッパの情報はすべて横線で消されている)、ジャック・トゥオルコフ(19番)といった者たちの名前がある。また、1948年にデ・クーニングの個展、1950年にクラインの個展を行ったイーガン画廊の画商チャールズ・イーガン(18番)の名前も見られる¹⁴。

1949年秋の開設後、ザ・クラブの会員はすぐに増え、「抽象表現主義者と呼ばれることになった大抵の芸術家たちが、二、三ヶ月のうちに加わってきた」とサンドラーは言っている¹⁵。上に言及した1950年の会員リストには、19人の設立会員も含めて、計64人が載っている。その中にはロバート・マザウェル(28番)、デイヴィッド・ヘア(34番)、ハーバート・ファーパー(35番)、ジェイムズ・ブルックス(37番)、バーネット・ニューマン(44番)、アドルフ・ゴットリーブ(46番)、ウィリアム・バジオテス(56番)といった名前が見出される。(また、1950年4月にスタジオ35で開催された芸術家討論会の企画において中心的な役割を果たしたロバート・グッドナフの名前もそこにはある[62番]。)

他の抽象表現主義者たちについては、たとえばマーク・ロスコ、クリフォード・スティル、ジャクソン・ポロックの名前はいずれも、その1950年の会員リストには見当たらない。サンドラーによれば、ロスコはザ・クラブの初期には時々そこに来てはいたが、会員になったことは一度もない¹⁶。スティルについては、彼は「その初期ザ・クラブに来ていた」とパヴィアは言っている¹⁷。しかし、サンドラーによれば、スティルは会員になることはなかった¹⁸。ポロックは、あとで詳しく考察するように、はじめからザ・クラブを避けており、その場に二、三度顔を出したことはあったが、会員にはならなかった。

ザ・クラブの会員数は、ザ・クラブの人々が主体となって企画開催した「9丁目展」(1951年5月21日～6月10日)をきっかけに、同展後約60人から二倍の約120人に急増したという。そして、さらに200人以上にもなっていった¹⁹。

ザ・クラブの運営体制については、設立会員たちは1950年までに、何人かの会員に議決権を与え、設立会員とそれら議決権行使会員によって組織を運営していくようになった。上に言及した1950年の会員リストにおいては、そこに記載されている64名の会員中、メルセデス・マター(20番)、ジョゼフ・ポレット(22番)、レオ・カステリ(25番)の三名には「Voting Member」(議決権行使会員)を意味すると思われる「V.M.」という略号が付されている。その後議決権行使会員は、十数名にまで増え、かつ時々変えられていった。1952年の会員リスト

(全四枚)では²⁰、その一枚目において(図4)、「設立会員」の次に「議決権行使会員」のセクションが設けられており、そこにはマター(21番)、ポレット(22番)、カステリ(24番)、エステバン・ビセンテ(26番)、ハロルド・ローゼンバーグ(29番)、ジョン・フェレン(30番)、フリーデル・ズバス(31番。ただし、ズバスの情報はすべて横線で消されている)、ニコラス・マルシカノ(番号なし)、フィリップ・ガストン(番号なし)、パール・ファイン(番号なし)などの名前が記載されている。

1955年11月のパヴィア脱会後は、フェレンを長とし、カステリ、ハーマン・チェリー、ケネス・キャンベル、マルシカノ、シドニー・ゴードインで構成された新しい委員会が、ザ・クラブの運営を数ヶ月の間担ったようである²¹。そして1956年のある時点以降は、サンドラーを中心に、より若い世代の芸術家たちが、ザ・クラブを牽引していった²²。

〈芸術家の主題〉校、スタジオ35との関係——ザ・クラブの「ミリュー」

サンドラーは、ザ・クラブ設立の目的や理由について、さらに深く次のように論じている。ザ・クラブとは、芸術家たちがそれぞれのアトリエでの孤独から抜け出すことのできる場所であった。彼らはそこで仲間たちと会い、良いアトリエや画材のバーゲンのことなども含めて、さまざまな情報や考えを交換することができた。そして、もっと強い問題として、相互支援ということがあった。大衆が、彼らの前衛的な芸術に対して、あからさまに敵対的というのではないにせよ、無関心であったり誤解をしているなかで、彼らは自分たちで自分たちのアートワールドを創り出したのだった。幾何学的抽象すら彼らにとってすでに意義を失ってしまい、より新しい芸術が見出されなければならない。そうして彼らは、そのような新しい価値とは何かを考えるため、そして、それらを人に説明したり自分で解釈する方法を見つけるために寄り集まったのだった。サンドラーは、このように論じている²³。

ヘルスタインは、サンドラーが指摘したザ・クラブの特質について、金曜夜のセミナーを行った〈芸術家の主題〉校およびスタジオ35と比べて、次のように述べている。「それらの学校は、抽象表現主義のインテレクチュアルな土台を整えるのに重要な対話を開始したが、それらの学校は、芸術家たちの社会的な必要に取り組むものではなかった。ウォルドーフ・カフエテリアよりも心地良い環境、それらの学校よりも社会的な環境が、ますます頻繁になり拡大していく彼らの議論のために必要であったことを、多くの芸術家たちが認識していた」²⁴。

ここで、本研究のPart 1で考察した「アメリカン・ミリュー」²⁵という問題に戻ろう。〈芸術家の主題〉校の金曜夜のセミナーは、もともとマザウェルによって同校の生徒たちの教育のために外部講師を招いて始められたものだったが、そのうちに学外者にも一般公開され、多くの聴衆を集めるようになった。その聴衆の中には、ニューヨーク近代美術館のアルフレッド・H・バー・ジュニアをはじめ、さまざまなキュレーターや批評家たちの姿も見られた。〈芸術家の主題〉校の金曜夜のセミナーにおいて形成されていたその環境／状況を、マザウェルは「アメリカン・ミリュー」と呼んだのだった。そして、同校の閉校後は、その環境／状況は、スタジオ35によって継承された金曜夜のセミナーへと移った。

〈芸術家の主題〉校の金曜夜のセミナーという場合は、同校に在籍する生徒たちに対する教育的

な機能を持つとともに、外部から聴講に集まってくる芸術家、キュレーター、批評家、一般の芸術愛好家たちの知的な関心に応えるものであったが、それに対してザ・クラブの「ミリュール」は、そういった主としてインテレクチュアルな問題とは違う、もっと生々しく芸術家たちの日常の生活から発した社交的なものであった。それが、〈芸術家の主題〉校やスタジオ 35 の金曜夜のセミナーと比較しての、ザ・クラブという場の大きな特質として指摘できる。ザ・クラブを共同設立した者の中で、たとえばデ・クーニングもラインハートも〈芸術家の主題〉校の金曜夜のセミナーに講師として呼ばれたことがあり、その登壇以外でも、彼らはそのセミナーに少なくとも何度かは行っていただろう。また、パヴィアは〈芸術家の主題〉校の金曜夜のセミナーに講師として呼ばれたことはないが、彼も何度か聴講に行っていた²⁶。しかし、それでは満たされないものが彼らの中にはあった。その時、彼らは何か特別に芸術的なことがしたかったというのではない。気楽に集まってコーヒーでも飲みながら情報交換したり語り合ったりできる、居心地の良い自分たちの溜まり場が欲しかったのである。そうして彼ら一群の芸術家たちはザ・クラブを結成したのだった。

ザ・クラブの前期の活動 ――「芸術家にとっての最高の大学」

しかしながら、ザ・クラブという存在は、その社交的な特質を保ったまま、すぐに変わっていった。1950 年はじめまでに、ザ・クラブは講演会や討論会などのイベントを開催するようになる²⁷。これはもちろん、〈芸術家の主題〉校やスタジオ 35 の金曜夜のセミナーの実践に影響を受けたものであろう。異なる点としては、ザ・クラブの場合、それらのイベントは一般公開ではなく、(実際はどうあれ、立前上) 非会員はそのイベントの案内状を持っているか、あるいはその案内状を持っている者に同伴するかたち(しかも一名のみ) でないと参加できないようにされていた。また、ザ・クラブの場合、講師や討論者などは、外部の人間だけでなく、会員が務めることもあった。さらに、それらのザ・クラブのイベントは、1950 年 7 月までは、ほとんどが木曜夜に行われていた。これは、スタジオ 35 の金曜夜のセミナーとのバッティングを避けるためであろう。スタジオ 35 の金曜夜のセミナーは 1950 年 4 月まで行われていたのも、それまでの数ヶ月間、ニューヨークのダウントアウンの一角では、毎週のように木曜(ザ・クラブ)と金曜(スタジオ 35)の両日、芸術家や芸術に関心のあるその他の種類の人々が集まる講演会や討論会などが熱心に開催されていたのだった。そして、スタジオ 35 の金曜夜のセミナーが無くなって数ヶ月経つと、ザ・クラブの講演会や討論会は、金曜日に開催されるようになる。

ザ・クラブで開催された初期のイベントで、特に抽象表現主義者が中心となったものをいくつか挙げていこう。彼らは講演会や討論会のほかに、パーティーなども行っていた。まずそれから見ていくと、1950 年 1 月 23 日(月)には、ベティ・パーソンズ画廊でのニューマンの個展(1 月 23 日～2 月 11 日)のためのパーティーが、ザ・クラブで開催されている。その日ベティ・パーソンズ画廊でも当然、ニューマンを囲んでのオープニングの集まりがあっただろうが、それが終わったあと、ニューマンとその仲間たちでザ・クラブでも集まり、ニューマンの個展開催をザ・クラブとして祝った模様である(ザ・クラブの室内のテーブルや椅子は、ニューマンのジップを思わせる紙テープで華やかに飾られたという²⁸)。その後もザ・クラブでは、仲間の

展覧会開催を祝う集まりが何度も企画されており、たとえば 1950 年 10 月 16 日(月)にはイーガン画廊でのクラインの個展(10 月 16 日～11 月 4 日)のためのパーティー、同年 11 月 14 日(火)にはサミュエル・M・クーツ画廊でのマザウエルの個展(11 月 14 日～12 月 4 日)のためのパーティー、1951 年 1 月 9 日(火)にはニュー・ギャラリーでのマルカ＝レリの個展(1 月 9～27 日)のためのパーティーが開催されている。ザ・クラブのもともとの大きな長所は、先に見たように、それが芸術家たちの何気ない日々の交流や支え合いの場であったことであるが、それらのパーティーは、その組織のそうした社交的機能ないし役割を顕著に示すものと言えよう。

ザ・クラブは、1950 年 2 月 17 日(金)には、アンドレ・マルローの『芸術の心理学』(第一巻『空想の美術館』1947 年／第二巻『芸術的創造』1948 年／第三巻『絶対の貨幣』1949 年)についてのシンポジウムを開催している。シンポジストは美術批評家のクレメント・グリーンバーグ、美術史家のマイヤー・シャピロ、そしてマザウエルとニューマンという抽象表現主義きっての二人の論客で、彼らの議論の具体的内容は不明であるが、マザウエルのみがマルローの論を擁護したという²⁹。

そして 1950 年 11 月 24 日(金)には、抽象表現主義者たち自身が登壇したわけではないが、抽象表現主義の文脈においてより注目に値する討論会を、ザ・クラブは開催している。その討論会は、そのすぐ前にシドニー・ジャニス画廊で開かれていた「アメリカとフランスの若手画家たち」展(企画＝カステリ、1950 年 10 月 23 日～11 月 11 日)と密接に関係していた。同展は、アメリカの主に抽象表現主義の画家たちの仕事とフランスで活躍する同時代の画家たちの仕事を比較して展観するもので、ブルックスとヴォルス、デ・クーニングとジャン・デュビュッフエ、クラインとピエール・スーラージュ、ポロックとアンドレ・ランスコイ、ラインハートとネジャド・デヴリム、ロスコとニコラ・ド・スタール、ブラッドリー・ウォーカー・トムリンとラウル・ユーバックといった者たちが、それぞれ対として扱われていた(図 5)。そして同展最終日の前日には、「アメリカとフランスの前衛美術における同類の傾向」と題されたシンポジウムが、シオドア・ブレンソンをモデレーターとし、カステリ、ニコラス・カラス、グリーンバーグ、フレデリック・キースラー、アンドリュース・リッチー、ローゼンバーグをシンポジストとして、シドニー・ジャニス画廊で開催されている³⁰。この展覧会は、本研究の Part 2 や Part 3 で論じたような、アメリカの先進的な動向がフランス／ヨーロッパのそれに対して見せる対等性、さらにはいくらかの先行性という重要な問題に深く関わるものである³¹。その点で(また、ザ・クラブの議決権行使会員のカステリによる企画であることや、ザ・クラブの会員がアメリカ側の出品者の大きな一角を占めていたこともあって)、同展はザ・クラブの並々ならぬ関心を引いたようで、上に言及したシドニー・ジャニス画廊でのシンポジウムの登壇者のほとんど(ブレンソン、カラス、グリーンバーグ、キースラー、リッチー)をスピーカーとし、「アメリカ美術 vs. フランス美術」というテーマで、ザ・クラブとして改めて同展に関する討論会を 11 月 24 日に行ったのだった。

1952 年には、ザ・クラブはパヴィアの企画によって、「抽象」と「表現主義」の関係をめぐる討論会を、1 月から 4 月にかけてシリーズ形式で計七回開催している。たとえばその第一回(1952 年 1 月 18 日[金])の案内状(図 6)には「表現主義についての公開討論会」と記され

ており、モデレーターにローゼンバーグ、スピーカーにバジオテス、ガストン、クライン、ラインハート、トゥオルコフの名が挙げられている。

ザ・クラブの講演会で、抽象表現主義者が講師を務めたものとしては、1950 年 12 月 1 日（金）に、ヘアが「芸術と誠実さ」という演題で話をしている。そして同年 12 月 22 日（金）には、ラインハートが「ディタッチメント 超 脱 と インヴォルヴメント 関 与 」という演題で話をしている（この講演会でラインハートが何を語ったかについては、あとで詳しく考察しよう）。ここで、ザ・クラブでのラインハートの存在に着目してみると、彼は設立会員であったし、さらに、デ・クーニングやクラインと並んで、そこでの討論会などに最もよく登壇した者の一人であった。ラインハートは、たとえば先に言及した 1952 年の「抽象」と「表現主義」の関係をめぐる一連の討論会の、第三回「抽象表現主義Ⅲ」（ABSTRACT EXPRESSIONISM #III、2 月 1 日 [金]）と第六回「純粹主義的觀念」（3 月 28 日 [金]）にも、パネリストとして参加している³²。また彼は、1953 年 6 月 5 日（金）の「美術評者たちの問題」というテーマの討論会では³³、ヒューバート・クレハン、シドニー・ガイスト、フェアフィールド・ポーターといったパネリストたちを前に、モデレーターを務めている。あるいは、ヨーロッパや近東などを訪れた際に自分で撮影したスライドの映写会を、何度か行ったりもしている。

その他、ザ・クラブでは、美術批評家のローゼンバーグ（「詩と絵画」1950 年 2 月 2 日 [木]）やトマス・B・ヘス（「内容」1950 年 4 月 27 日 [木]）、画商のサミュエル・M・クーツ（「新しい方向」1950 年 5 月 11 日 [木]）、また美術の領域に限定されず、著述家のポール・グッドマン（「心理学と芸術家」1950 年 4 月 20 日 [木]、「前衛と大衆文化」1952 年 5 月 28 日 [水]）、政治哲学者のハンナ・アレント（「ヨーロッパの知識人」1951 年 3 月 23 日 [金]）、神話学者のジョゼフ・キャンベル（「神話と創造的芸術」1951 年 4 月 27 日 [金]）といった知識人たちも講演を行っている。さらに、実存主義（ウィリアム・バレット、1950 年 6 月 22 日 [木] 等）や現代音楽（モートン・フェルドマン、1951 年 2 月 2 日 [金] 等）、禅（ジョン・ケージ、1951 年 2 月 9 日 [金] 等）といったテーマも、ザ・クラブの講演会でそれぞれ何度か取り上げられ、論じられていった。

こうして、1949 年はじめまでに一般公開化された〈芸術家の主題〉校の金曜夜のセミナーから、スタジオ 35 での金曜夜のセミナー、そして 1950 年はじめ頃にザ・クラブで始められた講演会等の活動を俯瞰して見ると、ちょうど抽象表現主義の形成期の終わりから成熟期のはじめに当たるその重要な時期、ニューヨークにおいて、抽象表現主義者たちはなんと豊かな芸術的かつインテレクチュアルなミリューを自分たちで創り出し、その中で自ら意見を表明したり仲間たちと議論を重ねていったことか。彼らの制作それ自体は、それぞれのアトリエでの孤独な仕事であったが、そうしたミリューに触れることで、彼らの芸術はいつそう鍛えられていっただろう。そして、1950 年 4 月にスタジオ 35 の金曜夜のセミナーが終了して以降は、ザ・クラブがそのミリューを一手に担うとともに、いつそうそれを大きなものにしていったのだった。

ザ・クラブの設立会員の一人であるトゥオルコフは、それに関して、1952 年 4 月 26 日の彼の日記で次のように記している。「私たちはここ [ザ・クラブ] で、芸術におけるありとあらゆる考えについて学ぶだけでなく、哲学、物理学、数学、神話、宗教、社会学、魔術などに関

して知る必要のあることを学ぶのだ」。そうしてトゥオルコフはザ・クラブを、「芸術家にとっての最高の大学」だと評している³⁴。

ザ・クラブでのラインハートの講演

アド・ラインハート財団には、先に言及した 1950 年 12 月 22 日のザ・クラブでの「超脱と関与」という講演のためにラインハートが手書きで作成した、レターサイズ一枚（両面）の未出版の文書が保管されている³⁵。その文書は講演原稿と言える文章形式にはまったくなく、語句が羅列されたレジュメないし細かなメモのようなものであるが、そこには、興味深い彼の思考や解釈が見られる。その文書から、いくつかの記述を以下に抽出する。

超脱－関与
今日の抽象美術 — 強さ、豊かさ、多様性。30 年間。
四つの態度。四つの歴史的レッテル。 “印象主義的” 抽象：光・色彩・感覚のモザイク [……] “表現主義的” 抽象：感情のタペストリー、ハンドライティング、プリミティヴなマーキング [……] “キュビズム的” あるいは“純粹” 抽象：人間精神のダイヤグラム、思考の形式 [……] “シュルレアリスムの” 抽象：幻想的な記号・形態・断片のフレームワーク [……]

英雄としての芸術家 — 神：“創造者”（超脱）あるいは“犠牲者”：イエス・キリスト（関与）

東洋的超脱	（芸術は常に二元論を克服する）
芸術作品＝理論・ヴィジョン・予見	
“スタンダードな形態” の永遠の生命力	

芸術。“それ自体” の“内的現実”。
精神。自然さ、労のなさ、必然性。

完全なる関与：	完全なる超脱：
多くは輪廻	一つは涅槃（輪廻＝涅槃）

東洋：過去における完成
西洋：未来の生

禪宗：世俗的－精神的

まず「超脱」と「関与」ということについてであるが、そういえばラインハートは、1950年4月21～23日にスタジオ35で開催されたあの芸術家討論会では、次のように述べていた。

「ファイン」・アートを創造するためには、あるいは「ファイン・アーティスト」であるためには、ビジネスの世界から立ち去らなくてよいのでしょうか？³⁶

この問いも、「超脱」と「関与」という彼の関心から発せられたものであろう。ラインハートは、たとえば芸術の商品化といったような俗なことへの「関与」を逃れて「超脱」を志向していた。そのことも含めて、上に抽出したような記述から推測するに、ラインハートはザ・クラブでの「超脱と関与」という講演で、過去の抽象美術のさまざまな展開を振り返りつつ、禅などの思想を取り込みながら（あるいは、少なくとも、参照しながら）、抽象美術の純粋性や精神性を論じたようである。

ラインハートは、遅くとも1940年代前半から一貫して、フォーマリスティックで純粋主義的な美学を強く持っていた。たとえば1943年に行ったある講演では、彼は次のように述べていた。

「抽象絵画の」コンテンツ内容は、主 題 サブジェクト・マターや物語にあるのではなく、絵を描く実際の営為にあります。したがって、線、色彩、空間構造、関係性に積極的に関わらない人は誰も、抽象絵画は理解するのが難しいと思うでしょう、当然。³⁷

そして、1950年のスタジオ35での芸術家討論会では、ラインハートは他の参加者たちに対して、次のように問い掛けてもいた。

私は、芸術作品には厳密に何が含まれているのかについて尋ねたいと思います。どんな種類の愛や悲痛がその中にはあるのでしょうか？私は一枚の絵画において、絵画それ自体に対する愛を除いて、どんなものに対する愛も理解できません。もし絵画に対する苦悩以外の苦悩があるのなら、私はそれがどんな種類の苦悩なのだろうか、正確には分かりません。外的な苦悩はきっと、我々の絵画の苦悩の中には、あまり重大には入り込んでこないでしょう。³⁸

ラインハートはまた、1962年に発表した「芸術としての芸術」というよく知られた論文では、その冒頭で次のように主張している。

芸術とは、芸術としての芸術であり、それ以外のものはすべて、それ以外のものである。芸術としての芸術は、芸術以外の何ものでもない。芸術とは、芸術でないものではない。50年にわたる抽象美術のただ一つの目的は、芸術を、芸術として、それ以外の何ものでもないものとして、呈示することである [……]。³⁹

このような、絵画におけるいわゆる「主題」をほとんど（あるいは、まったく）問題にしないラインハートの美学は、本研究のPart 1で考察したような、ロスコやニューマンをはじめとする、他の多くの主要な抽象表現主義者たちの仕事における主題の重視と、大きく異なる。ここに我々は、抽象表現主義の動向の中での、ラインハートの特殊な立ち位置を見る。

ただしラインハートは、絵画の「精神性」は否定しなかった。1980年のソロモン・R・グッゲンハイム美術館でのラインハート展を企画したマーギット・ローウェルは、ラインハートが1950年代半ばに確立した、彼の芸術を代表する一連の黒の絵画について、次のように言っている。「ラインハートは、彼の仕事に神秘的な次元が喚起されるのをよしとしておらず、疑いなく彼は、『崇高』への熱望をロスコやニューマンと共有してはいなかった。[……]しかしラインハートは、彼が明言していたこととは異なって、芸術の形態が人間の経験の精神的な次元を反映ないし包含することは認めていた」⁴⁰。そのようなラインハートの芸術的スタンスは、1950年のザ・クラブでの彼の講演「超脱と関与」に、すでによく表れているだろう。

1950年代のダウントアウンのアートシーン

抽象表現主義第二世代の画家であり、ザ・クラブの会員にもなっていたポール・ブラックは、1950年代のニューヨーク美術界について、1965年に次のように回想している。

シーダー・バーとザ・クラブが、ダウントアウンのシーンの中心だった。デ・クーニングとクラインが、若い従者やそう若くもない従者たちに囲まれていた。ポロックはスプリングスに出て行ってしまっていたし、ロスコ、マザウェル、ニューマンなどは近づき難く、若い者たちはあまり接することができなかった。デ・クーニングが我々のリーダーだった [……]。⁴¹

ブラックのこの回想は、ザ・クラブに関するいくつかの重要な問題に触れている。以下ではしばらく、そのコメントをもとにトピックを設定し、考察していこう。

シーダー・ストリート・タヴァーン

1940年代末から1950年代半ばにかけての抽象表現主義者たちの日常の交流を語る上で、ザ・クラブの他にもう一つ、欠かすことのできない場がある。それは、酒場「シーダー・ストリート・タヴァーン」（通称「シーダー・バー」。ユニヴァーシティ・プレイス24番地〔東8丁目と東9丁目の間〕、図7～8）である。19世紀後半のパリのエドゥアール・マネと印象主義者たちにカフェ・ゲルボワがあり、19世紀から20世紀への変わり目のバルセロナのムダルニズマの芸術家たちにアルス・クアトラ・ガッツ（四匹の猫）があり、また20世紀初頭のパリのパブロ・ピカソたちにラパン・アジルがあったように、20世紀中葉のニューヨークの抽象表現主義者たちには、このシーダー・バーがあった。

1866年開業のシーダー・バーは、もとはウォール街近くのシーダー・ストリートにあったが、1933年にグリニッチ・ヴィレッジの西8丁目55番地に移転してきた。そして1945年に、そ

こから 500 メートル足らずのユニヴァーシティ・プレイス 24 番地にさらに移転し、以後 1963 年に閉業するまでその地で営業を続けた。

1930 年代から 1945 年まで東 8 丁目 46 番地に住んでいたポロックは、たまたま彼の家の近くにあったシーダー・バーに、1930 年代から行っていたと言われている⁴²。また、1938 年にニューヨークに住み始めてグリニッチ・ヴィレッジ内を転々としていたクラインも、第二次世界大戦後、1940 年代半ばには、シーダー・バーに通い始めたと言われている⁴³。いずれにせよ、1949 年までに、シーダー・バーには多くの抽象表現主義者たちがやってくるようになっていた模様である。たとえば 1949 年 12 月 14 日の消印のあるトムリンからニューマンへの手紙の中には、次のような一節がある。

彼らのクラブでのデ・クーニングと、そしてウォルドーフの連中と思われる者たちについてのあなたの説明には、大いに楽しませてもらいました。それはディレクタント協会のようですね。彼らはクチナシの花と縞模様のパンツを着用しているのでしょうか。あのおぞましいシーダー・バーの他に行くところがあるのは喜ばしいことです。⁴⁴

トムリンは、ウォルドーフ・カフェテリアにたむろしていたデ・クーニングたちが二、三ヶ月前に作ったザ・クラブの様子を、ニューマンから聞かされたのだろう。「ディレクタント協会」というのは、古代ギリシア・ローマ美術を愛好する上流階級の者たちによって 18 世紀前半にロンドンで設立された社交組織である。ザ・クラブを、他にも数ある社交組織の中で特にディレクタント協会のようなと言ったトムリンの真意は分からないが、その文面から推測するに、その時点ではトムリンは、ザ・クラブの意義にいささか懐疑的なようである（しかしながら、1952 年までに、トムリンもザ・クラブに入会することになる）。ともあれ、それに続けてトムリンは、ザ・クラブを「あのおぞましいシーダー・バーの他」の「行くところ」と記している。これは、トムリン自身はシーダー・バーがあまり好きではなかったにせよ⁴⁵、彼の周囲の芸術家たちがそのバーにすでによく行くようになっていたことを意味しているだろう。

パヴィアによれば、1951 年の夏頃、ザ・クラブ内でもシーダー・バーはポピュラーになった。当時ザ・クラブは東 8 丁目 39 番地にあり、シーダー・バーとは目と鼻の先であった。ザ・クラブが夜閉まると、まだ話し足りない何人かの芸術家たちは、もっと話し合おうと、シーダー・バーによく流れていったという。1952 年 3 月 19 日にはザ・クラブのディスカッションがシーダー・バーで行われたという記録もある⁴⁶。またズバスは、ザ・クラブの芸術家たちとシーダー・バーに関して、次のようなエピソードを伝えている。「彼らは〔ザ・クラブで〕講演をただ聴いているだけでなく、自分たちでも話したがっていたのです。それで、こんなことがよくありました。それらの講演会の間に 20 人くらいの者たちが消えて、隣のバー——シーダーです——に行ってしまうのです。彼らは、講演が終わるのをそこで待って、またザ・クラブに戻ってくるのです。そして、踊ったり飲んだりして、その夜を過ごしたのです」⁴⁷。

印象主義研究の大家ジョン・リウールドは、マネや、やがて印象主義者として知られることになるエドガー・ドガ、ピエール＝オーギュスト・ルノワール、ポール・セザンヌ、アルフレッ

ド・シスレー、クロード・モネ、カミーユ・ピサロたちの集う 1869 ～ 70 年頃のカフェ・ゲルボワについて、『印象派の歴史』の中で次のように記している。

ガス灯の時代、夕暮れになると芸術家たちは絵筆を置いて、午後遅くから夜までカフェで過ごすことが多かった。当時はそのようなカフェがたくさんあり、画家や作家とその仲間たちが集まったものである。[……] そのカフェ・ゲルボワでは、騒がしい群衆に煩わされることなく、マネその人と、彼の作品や新しい運動にすぐさま関心を持つかそれとなく興味を抱いた人々が、大理石のテーブルを囲んで集まっていた。ちょうどブラッスリーでのクールベのように、マネは今や支持者と友人グループの中心的存在になった。[……]

そのカフェでは、木曜日の夜が定例会のためにとっておかれ、いつも必ずとっていいほど一群の芸術家たちが、夢中になって活発に意見を交わしているのが見られた。モネはのちにこのときのことを思い出して語っている。「際限なく意見を戦わすこうした『雑談』ほどおもしろいものはなかった。そのおかげで、我々の感覚は磨かれ、何週間にもわたって熱中することができ、そうして意見をきちんとまとめることができた。我々は考えをもっとわかりやすく明確にし、意志をさらにしっかりと固めて、そこから立ち上がることができたのだ」。⁴⁸

このようなカフェ・ゲルボワという場と、そこでの印象主義者たちの振舞いは、シーダー・バーの抽象表現主義者たちを思い起こさせる（抽象表現主義者たちのシーダー・バーには、カフェ・ゲルボワにおけるマネのような「知的リーダー」⁴⁹は存在しなかったが）。

1953 年から 1963 年の閉業まで自らもシーダー・バーの常連だったというサンドラーは、その酒場を「ニューヨーク・スクールのリビングルーム」と呼んでいる⁵⁰。サンドラーはまた、そこに集まってくる抽象表現主義者たちについて、こう述べている。「ウォルドーフ・カフェテリアでのように、シーダーでの第一の活動は、芸術について議論することであった。実際、芸術家たちは、まさに話をするためにそのバーにやってくる。少なくともその初期においては、それは酒を飲むことよりも大切なことだったのだ」⁵¹。

他方で、ウォルドーフ・カフェテリアやザ・クラブ——それらの場所では、彼らは主に、酒ではなくコーヒーを飲んでいた——と違って、シーダー・バーという酒場に関しては、アルコールが入った勢いによると思われる激しいエピソードも、多く伝わっている。そのうちのいくつかを、以下に紹介していこう。

抽象表現主義者たちと交流のあった作曲家モートン・フェルドマンは、彼が「まだシーダー・バーの新参者」だった頃（おそらく 1950 年代初頭）にそのバーでデ・クーニングがグリーンバーグに突っ掛かった話を、次のように語っている。

〔シーダー・バーで〕私は、気が付くとグリーンバーグの話に耳を傾けていた。彼は、セザンヌについて話していた。すると、デ・クーニングはイライラした様子を見せ始めた。デ・クーニングは、怒りを抑えようとしているように見えた。しかし、デ・クーニングはつい

に口を開いて言った。「セザンヌについてこれ以上一言でもしゃべってみろ。お前の鼻をぶん殴るぞ!」。グリーンバーグは、たいそうびっくりしていた。彼は、とても理性的で洞察力の鋭いことしか言っていなかったのだ。グリーンバーグにとっては、デ・クーニングが怒ったのはともかく自分がセザンヌについていくつか考えを持っていたからだということを理解するのは、困難なことだった。デ・クーニングはグリーンバーグの話を急にさえぎって言った。「あんたに、セザンヌを語る資格はない。それがあるのは俺だけだ」。⁵²

フェルドマンのこの話はそこで終わっているのですが、おそらくデ・クーニングはグリーンバーグを殴りまではしなかったのだろうが、セザンヌに対するデ・クーニングの強い敬愛とともに、デ・クーニングよりはポロックの方をいっそう高く評価していたグリーンバーグに対するデ・クーニングの日頃の不満を窺い知ることのできるようなエピソードである。

シーダー・バーでのポロックについては、抽象表現主義第二世代の画家パット・パスロフが、次のような、やはり乱暴な話を伝えている。

ジャクソンは、酔っぱらった時や、あるいは酔っぱらったふりをして、彼の友人たちや店内のあちこちにスパゲッティのディナーを投げつけ、楽しんでいた。実際彼は、そのために、また化粧室のドアを引きちぎったことで、出入り禁止にされていた。⁵³

シーダー・バーでデ・クーニングとポロックが喧嘩になり、デ・クーニングがポロックを殴ったこともあった。ポロックの妻だったリー・クラズナーは、フランシーヌ・デュ・プレシックスとクリーヴ・グレイによるインタビュー記事（1967 年出版）の中で、次のように述べている。

ジャクソンとデ・クーニングがシーダー・バーで立って飲んでいた時のことです。彼らは口論をし始め、そして、デ・クーニングがジャクソンを殴りつけました。彼らの周りには大勢の人がいて、仲間の何人かがジャクソンをけしかけて、デ・クーニングに対して殴り返させようとしてました。しかしジャクソンは彼らの方を向いて、こう言ったのです。「何？俺に言ってるのか？一人の芸術家を殴れって？」。⁵⁴

このエピソードは、その後 1987 年に出版されたデボラ・ソロモンによるポロックの伝記でも出てくるのだが、そこでは、デ・クーニングがポロックを殴るほど怒ったその原因も含めて、次のように記されている。

シーダーでのある夜、ポロックは彼の友 [デ・クーニング] の私生の娘のことで、彼をあざけり始めた。デ・クーニングはポロックの口もとを殴打し、ポロックは流血した。彼らの周りに集まってきていた群衆は、ポロックをあおって、デ・クーニングに対して殴り返させようとしたのだが、そこでポロックの有名な切り返しの言葉が彼の口から発せられる——「何？俺に言ってるのか？一人の芸術家を殴れって？」。⁵⁵

そうしてポロックは、デ・クーニングを殴り返すことはしなかった。なお、デ・クーニングの「私生の娘」とは、愛人ジョーン・ウォードとの間に 1956 年 1 月 29 日に生まれたジョハンナ・リースベス・デ・クーニング（リサ・デ・クーニング）である。このことから、上記の話は 1956 年の出来事だったことが分かる。

シーダー・バーでのポロックとデ・クーニングの喧嘩は、いつからかその酒場にまつわる語り種となっている。しかしながら、ポロックの方がシーダー・バーで、デ・クーニングを、あるいはクラインであれ他の誰であれ、とにかく人を「殴った」という確かな話は、意外なことに無い（パスロフも言っていたように、ポロックがその酒場でちょっと暴れたり、あるいは、汚い言葉を他人に投げ掛けたという具体的な話はいくつもあるのだが）。

クラズナーは、先に引用した 1967 年のインタビュー記事の一節に続けて、次のように述べて、ポロックの身体的な暴力性を強く否定している——「ジャクソンは、暴力的ではありませんでした。確かに、怒りっぽかったですし、激しかったですし、堪え性がなかったですが、でも、暴力的ではありませんでした」（強調原文）⁵⁶。

デ・クーニング自身は、1966 年のジェイムズ・T・ヴァリエールによるインタビュー（1967 年出版）において、「あなたがシーダー・バーでポロックと取っ組み合いをしたと聞いたことがあります」とヴァリエールから言われた時には、次のように返答している。

ああ、はい。それは冗談ですよ。とても友好的でした。ポロックはよく狂暴になりました——子どものようにね——小さな少年ですよ。私たちは走り回り、つかみ合い、互いに飛び乗ったりしたものです。なんという喜びでしょう。なんという絶望的な喜び。⁵⁷

抽象表現主義の台頭の中で、ジャーナリストや批評家、キュレーター、また周囲の芸術家たちに何かと一緒に取り上げられ、比較されてきたポロックとデ・クーニング。二人は、1956 年にポロックが亡くなるまで、互いに強く意識し合っていた⁵⁸。上に引用した、ポロックが他界して 10 年後のデ・クーニングの言葉、特に最後の「なんという絶望的な喜び」という表現には、そういったライバル関係を経たあとに、デ・クーニングが当時を懐かしみつつ、今は亡きポロックに対して抱く敬意のようなものが感じられる。

デ・クーニングの勢力

ブラックは、1950 年代のニューヨークのダウントウンのアートシーンにおいてはデ・クーニングがリーダーだったと回想していたが、それは、たとえばデ・クーニングが〈抽象的都市風景〉（1955 ～ 56 年、図 9）を発表した 1956 年の彼の個展（シドニー・ジャニス画廊）に対するヘスの当時の評にもよく表れている。その展評においてヘスは、デ・クーニングのことを、「広く認められた、抽象表現主義者たちのリーダー」と記し、「デ・クーニングはピカソとミロに代わって、現役画家で最も影響力のある存在となった」と述べている⁵⁹。

ヘスはそれに続けて、デ・クーニングの芸術は「彼が影響を及ぼしている者たちによる、もっ

と観やすい絵を通じて、絶えず大衆に向けて翻訳されている」と述べているのだが、ブラックもまた、先に引用した「デ・クーニングが我々のリーダーだった」という一節に続けて、次のように述べていた。「しかし彼は、しぶしぶ君臨していたのであり、私たちの絵画の非常に多くが彼のものに似ていたことに、事によると、不満を感じていた」⁶⁰。ヘスやブラックが言っているデ・クーニングの追随者はたくさんいたが、たとえばミルトン・レズニック、ヨーブ・サンダーズ（図 10）、ニコラス・カローネ、マイケル・ゴールドバーグ（図 11）などがそうである（レズニックとサンダーズはザ・クラブの設立会員だった。また、カローネとゴールドバーグは同組織の会員だった）。

1964 年にグリーンバーグは、「[抽象表現主義] が墮落して陥ったマンネリズムのうちで最も眼につく」ものとして、「10 丁目のタッチ」ということを言ったが⁶¹、これはまさに、上に見た 1950 年代のダウントウンのアートシーンにおけるデ・クーニングのリーダー的地位と、「デ・クーニング・スクール」とでも呼びうる彼の追随者たちの多さを示している（「10 丁目の」というのは、デ・クーニング自身や彼の追随者たちが、当時東 10 丁目界限に住んでいたり、アトリエを持っていたことにちなんでいる）。グリーンバーグは、「10 丁目のタッチ」の特徴について、次のように述べている。

たっぷり絵具をのせた筆によって残されたストローク、または、そのストロークが十分な長さの場合には、ナイフがそれをすり切って絵具の縞や波形や斑点になっている。それらは、並置されたストロークが烈しい対比無しに互いに徐々にぼかされ混ざり合うことによって、明暗の変化を作りだす [……]。これら明と暗を緊密に組み合わせる変奏もしくは階調から、あの典型的な強勢点の密集や、詰め込まれかき乱されたような外観を持った、典型的な抽象表現主義の絵画が築き上げられるようになったのである。⁶²

デ・クーニングがそれほどまでに多くの追随者を生み出したことについては、次の二つの大きな要因を指摘することができるだろう。一つは、彼の抽象絵画の様式の、人目を引く即時的なインパクトの強さ、かつ、模倣のしやすさである。ポロック（図 12）、ロスコ、スティル、ニューマンなどと比べて、デ・クーニングの激しい抽象表現主義様式は、当時多くの者にとって自分でも実際に手が出しやすく、そして、多少の画力があれば——デ・クーニング本人ほどの質の高さを備えることは困難にせよ——鑑賞に堪えるそれなりの絵を作ることが可能であった。そしてもう一つの大きな要因は、ザ・クラブの存在である。ザ・クラブは多くの前衛志向の芸術家たちが住んでいたニューヨークのダウントウンにあり、本論で見てきたように、彼らの集会所として重要な機能を果たしていた。1948 年のイーガン画廊での個展以来ニューヨークのみならずアメリカ全体の美術界で耳目を集めてきたデ・クーニングは、そのザ・クラブの中心人物となっており、その組織の存在がデ・クーニング・スクールの形成に大きく作用したことは間違いない。なお、そのことをザ・クラブ中心に言い換えれば、ザ・クラブは、抽象表現主義者デ・クーニングの一派の母体となり、そうして抽象表現主義の——質の向上というのではさほどないにせよ、少なくとも——規模の拡大に、大きく貢献したのだった。

しかしながら、その「規模の拡大」は良くない結果を招いてゆく。グリーンバーグは「10 丁目のタッチ」を、抽象表現主義が「墮落して陥ったマンネリズム」と指摘していた。ただし、そこで注意すべき点として、彼は「10 丁目のタッチ」そのものを批判していたわけではなかった。「全体としては、このこと自体に悪い点はなかったし、もちろん芸術として悪いところもなかった」と、グリーンバーグは言っている。問題なのは、「10 丁目のタッチ」それ自体ではなく、多くの亜流による、出来上がった画面の「画一化」の現象なのであった⁶³。ここで思い出されるのが、「[デ・クーニング] は、しぶしぶ君臨していたのであり、私たちの絵画の非常に多くが彼のものに似ていたことに、事によると、不満を感じていた」というブラックのコメントである。デ・クーニングが「しぶしぶ君臨して」おり「不満を感じていた」とすれば、それは、自らの存在が、自分たちが推し進めている種類の先進的な絵画（すなわち、抽象表現主義）をマンネリ化させ衰退させる要因となってしまう恐れを感じていたからではないだろうか。他方、ポロックに追随する者たちに関しては、ブルックスは次のように述べている。

おそらく、画家たちの間で直接的なポロック・スクールというのは決してなかった。なぜなら彼の仕事は、そういうのとは非常に違った働き方をしたからである。すなわち、破壊者、そして解放者として広範にわたって作用したのである。⁶⁴

つまり、ポロックは彼自身の芸術の亜流を生み出すよりは、他のさまざまな芸術家たちがそれぞれに新しい何かを創り出すきっかけとなった、ということであろう。そうしたデ・クーニングの影響とポロックの影響の性質の違いを、ヘレン・フランケンサラーは、1965 年に次のように鋭く語っている。

1951 年には、私はポロックと同じくらいデ・クーニングのことを見ていました。[……] ポロックの仕事には、より多くの可能性を感じました。つまり、ポロックとデ・クーニングの両方を見ていて、両者に影響されていたのですが、私にとってはポロックの表現形式からの可能性の方がより多くあると最終的に感じたのです。[……] デ・クーニングであれば、その弟子や従者や反射鏡になることができたわけですが、ポロックであれば、そこから「出発」することができました。⁶⁵

実際問題としては、ポロックのポーリングを真似る画家たちは、1940 年代末以降、散発的に出てきていた。しかしながら、その実践の多くはその者自身におけるいろいろな実験的試みの一つであり、かつ、いずれも長続きはせず、そうして「直接的なポロック・スクール」が形成されるまでには至らなかった。ポロックのポーリングは、特にデ・クーニング的「10 丁目のタッチ」と比べて、あまりに個人的なものなのだった。ポロックの影響に関しては、あまり才能のない追随者たちは質の低い模倣に終わって、そこから離れていった。他方、フランケンサラーをはじめとする才能ある者たちは、ポロックのポーリングや、またオールオーヴァーネスにインスピレーションを得て、それらを自己の手法や様式へと発展させ、抽象表現主義を

抜け出した新たな種類の独創的な芸術を生み出していくことになる。

クラインの台頭

ブラックは、先に引用した 1950 年代のダウントアウンのアートシーンについての彼の回想の中で、デ・クーニングとともにクラインが「従者たちに囲まれていた」と述べていた。しかしながら、1940 年代末から 1950 年にかけてのクラインの存在を振り返ると、彼は〈芸術家の主題〉校（1948～49 年）、スタジオ 35 での芸術家討論会（1950 年 4 月 21～23 日）、「怒れる者たち」によるメトロポリタン美術館総長への公開状（1950 年 5 月 20 日付け）のいずれにも参加していなかった。それは、本研究の Part 2 で考察したように⁶⁶、その時期のクラインの画家としてのキャリア不足が大きな要因であっただろう。

しかしながら、1950 年 4～5 月にはサミュエル・M・クーツ画廊で、クーツから依頼を受けたシャピロとグリーンバーグの共同キュレーションによって、「才能 1950」というグループ展が開催され、これがクラインにとって大きな転機となる。この展覧会の作家選定基準は、「まだ無名かほとんど無名だが有望な『若手芸術家』や、その他、その業績が十分には認められてきていない芸術家たち」⁶⁷というものだった。グリーンバーグとシャピロはニューヨークの芸術家たちのアトリエや画廊を回って、同展にふさわしい新しい「才能」を探した。そうして選ばれた 23 人の出品作家の中に、クラインも入ったのだった⁶⁸。

「タレント 1950」展へのクラインの出品作は不明であるが、その頃彼は、彼の代表的様式となる白黒の抽象にすでに取り組んでいた。そしてクラインは、1950 年 10 月 16 日～11 月 4 日には、ザ・クラブの設立会員でもある画商イーガンの画廊で自身初の個展を実現し、そこでそれらの白黒の抽象を大々的に発表した(図 13)。1949 年まではクラインの仕事もまたデ・クーニングの影響が顕著だったが、それらの 1950 年のクラインの白黒の抽象は、デ・クーニングの亜流の域を抜け出て、強い個性を打ち出している。

1950 年のイーガン画廊でのクライン展の開幕の一週間後には、先に言及したカステリの企画によるシドニー・ジャニス画廊での「アメリカとフランスの若手画家たち」展（1950 年 10 月 23 日～11 月 11 日）が始まる。このグループ展では、クラインはポロック、デ・クーニング、ロスコ、ラインハートらと並んで、アメリカ側の出品作家に含められた。さらに、1951 年 11 月にはヘス（ザ・クラブ会員）が『抽象絵画——背景とアメリカの様相』という一冊の書物を出版するのだが⁶⁹、クラインはそこでもポロック、デ・クーニング、ロスコ、ゴットリーブ、マザウェル、ラインハートなどとともに取り上げられ、現在のアメリカの重要な抽象画家の一人として論じられた。

こうしてクラインも「遅参者」⁷⁰ながら、1950 年以降、彼の白黒の抽象をいっそう成熟させつつ、ザ・クラブ内のみならず、アメリカの美術界においてその地位を確立していった。1956 年には、クラインは第 28 回ヴェネツィア・ビエンナーレのアメリカ館の出品作家の一人となる。さらに、ニューヨーク近代美術館が企画した 1958～59 年の「新しいアメリカ絵画」展という大規模な抽象表現主義展（パリを含むヨーロッパの主要八都市とニューヨークを巡回）にも選ばれた（図 14）。クラインの地位の確立はもちろん、彼の芸術そのものの力によるとこ

ろが大きいのだろうが、その初段階にはイーガン、カステリ、ヘスといったザ・クラブの仲間たちの支えがあったこともまた、刮目されるべきであろう。

ポロックとザ・クラブ

ポロックは、ザ・クラブとどのような関係にあったのだろうか。ザ・クラブではさまざまな講演会や討論会が活発に行われていたが、おそらくそのような活動に関して、デ・クーニングによると、「ポロックはザ・クラブのことをとても胡散臭く思っていた」⁷¹。その理由は、ポロックは芸術について知的に語ろうとすることを嫌っていたからであろう。本研究の Part 2 で言及したように、ポロックは「知的なトークはいかなるものも胡散臭く思っ」ており、「語る人たち、教える人たちを軽蔑していた」人間であった⁷²。また、ザ・クラブでは美術界で自分と強烈なライバル関係にあったデ・クーニングが多く追随者たちに囲まれて大きな勢力を誇っていたという点でも、そこはポロックにとって、あまり立ち寄りた場ではなかっただろう。いずれにせよ、ポロックはザ・クラブの会員になることはなく、また、彼がそこでの講演会や討論会に講師やパネリストとして参加したという記録も、まったく見当たらない。その点でポロックは基本的に、〈芸術家の主題〉校やスタジオ 35 に対してと同様、ザ・クラブに対しても、大きな距離を取っていた。

しかしながら、ポロックが一般客としてザ・クラブを訪れたことは二、三度あった模様である。ポロックとクラズナーは 1945 年にニューヨークから約 170 キロ離れたイースト・ハンプトンのスプリングスに移住していたが、二人は 1949/50 年の冬から 1950 年の初春にかけて、ザ・クラブから徒歩数分の距離にある親友アルフォンソ・オッソリオの家（マクドゥーガル・アリー 9 番地）に滞在していた。クラズナーはその後、オッソリオに一通の手紙を送っている。その中で彼女は、ニューヨーク滞在中にポロックと二人で展覧会のオープニングなどに出席したこと続けて、「ザ・クラブで講演を一つ、部分的に聴きました」⁷³と記している。クラズナーは、それが何の講演会だったかは述べていないし、彼女から言い出してポロックを連れていったのかもしれない。また、二人は遅れて到着したか、あるいは途中で帰ってしまったのだろうが、ともあれこの時ポロックは、ザ・クラブに講演を聴きに来たようである。

1951 年 11 月にはヘスが、先に言及した『抽象絵画——背景とアメリカの様相』を出版しており、その最終章（第三章）で彼は主に抽象表現主義の画家たちを取り上げて論じていたのだが、この本をめぐってポロックは、ザ・クラブで一騒動起こしてもいた。それについてパヴィアは、次のように語っている。

ポロックは、トム・ヘスの『抽象絵画』という本にひどく怒っていました。彼が言うには、その本は彼よりもデ・クーニングの方を良く扱っていると。と言うのは、彼は最終章まで出てきませんから。それで、ザ・クラブでのある集まりの時に、彼はその本をくだらないと言って床に投げつけていましたよ。⁷⁴

ヘスのその本では、実際のところ、デ・クーニングが出てくるのもポロックと同じく最終章

だったのだが、確かにその章において、デ・クーニングは抽象表現主義者たちの中で真っ先に、そして一番の重点を置いて論じられている。当時のポロックの、デ・クーニングに対するライバル意識をよく物語る一エピソードである。

三つ目に、1954年11月5日には長谷川三郎がザ・クラブで禅についての講演をしているのだが、イサム・ノグチの後年の発言を信じるならば、そこにはポロックも来ていたという。いずれにせよノグチは1988年に、当時を回想して次のように述べている。

芸術家たちが集まる「THE CLUB」で、デ・クーニングやポロックなどを前にして長谷川さんが禅の講演をした。彼は「これから薔薇のスートラをします」といって薔薇の花を持ち机の上に座ったきり、一時間も黙って目を瞑っている。私が、皆が退屈しているかと「このへんでいいんじゃないか」と言ったら、皆に「こんなにいいのに、どうして邪魔するか」とおこられた。⁷⁵

ザ・クラブの1952年のメーリングリストを見ると、その非会員の不定期発送対象者のセクション（全二枚）の17番には、オッソリオ気付でポロックの名前が入っている（図15）⁷⁶。1950年以降も、ポロックはスプリングスからニューヨークに出てくる際、時折オッソリオ邸に滞在していた。また彼は、1950年末に二年間の禁を破って飲酒を再開後、ザ・クラブのすぐそばにあったシーダー・バーによく顔を出していた。ザ・クラブとしては、ポロックは会員ではないものの、しかるべき関心を彼に対して払っており、自分たちの活動の案内状をそうして時々送ることで、気が向けばザ・クラブにも立ち寄ってもらえたらという思いがあったのだろう。

そして1956年8月11日にポロックが自らの起こした自動車事故で急逝すると、ザ・クラブではサンドラーの手配によって、ポロックを追悼するための「ジャクソン・ポロックを偲ぶ夕べ」という集会が、同年11月30日に催されている（図16）。そこではローゼンバーグを座長として、ブルックス、デ・クーニング、グリーンバーグ、ニューマンなどがポロックについて語り合った⁷⁷。この時デ・クーニングは、ポロックが「氷を割った」ということを言っている⁷⁸。デ・クーニングによれば、この言葉の意味は、ポロックが彼ら新しいアメリカの芸術家たちの仕事を最初に世に認めさせ、そのマーケットを切り開いたというものであった⁷⁹。その変化は決してすぐに広く生じていったわけではなかったが、1950年代、たとえばミュリエル・カリス・スタインバーグ（・ニューマン）やベン・ヘラーといった抽象表現主義の大コレクターとなる者も現れてくるのだった。

なお、スタインバーグが抽象表現主義の作品を集め出したのには、ザ・クラブの存在が特に関係していた。シカゴに住んでいたスタインバーグは、1949年にニューヨークを訪れた際、知人に連れられて、ザ・クラブに行ったことがあったという。その初めてのザ・クラブ訪問時のことなのか、あるいは、その後にもまた行った時のことも含めてなのかははっきりしないが、彼女はザ・クラブでデ・クーニング、ポロック、マザウェル、クラインなどに出会っている。スタインバーグは、1950年代はじめにはアルベルト・ジャコメッティ、ジョアン・ミロ、フェ

ルナン・レジェなど、ヨーロッパのモダンアートを主に収集していたのだが、ザ・クラブでの抽象表現主義者たちとの接触を通じて、彼らが生み出している自国の新しい美術への関心を持ち始め、そうして彼女の収集の中心は、1952年ないし1953年までに抽象表現主義へと変わるのだった⁸⁰。スタインバーグは、1952年にはデ・クーニングの《屋根裏》（1949年）やクラインの《ニジンスキー》（1950年、図13）など、1953年にはポロックの《ナンバー28, 1950》（1950年）やロスコの《No. 3》（1953年）などを購入している。それらの一群の作品は現在、「ミュリエル・カリス・スタインバーグ・ニューマン・コレクション」として、メトロポリタン美術館に入っている。

ザ・クラブの女性芸術家たち

ザ・クラブでは1949年秋の設立当初、会員は男性に限定されており、女性は会員にはなれなかった⁸¹。しかしながら、それに対してははじめから設立会員の一部に異論があり⁸²、翌年までにその性別条件は撤廃された。1950年の会員リスト（全二枚、図2～3）を見ると、そこにはメルセデス・マターや画商ベティ・パーソンズ（彼女は画家でもあった）などの名前がある。そして、1952年の会員リスト（全四枚、図4）では、女性会員の数は増えており、マターやパーソンズの他、パール・ファイン、イヴオンヌ・トマス、ルイーズ・ブルジョワ、ジョーン・ミッチェル（図17）などの名前が記載されている（そこには、1936年設立の抽象芸術家団体「アメリカン・アブストラクト・アーティスト」の重要メンバーの一人であるアリス・トランブル・メイソンの名前も見出される）。さらに、すでに述べたように、マターやファインはそれぞれ、議決権行使会員にさえなっていた。また、デ・クーニングの妻でザ・クラブに初期から非会員ながら出入りしていたであろうイレイン・デ・クーニングも、1952年の終わり頃に、正式に入会すると同時に議決権行使会員になっているようである⁸³。

抽象表現主義者たちが集まるシーダー・バーでの女性の立場についてクラズナーは⁸⁴、その酒場では「女性は家畜のように扱われた」⁸⁵と言っていたが、ザ・クラブでは、女性の存在はそれとはずいぶん違っていた。ザ・クラブでは、討論会の時、登壇した男性パネリストを、マターやイレイン、グレース・ハーティガン（図18）⁸⁶などが聴講席から質問攻めしたり、言い負かしたりしていたという⁸⁷。また、1952年以降、特にイレインやミッチェル、ハーティガンは、ザ・クラブの討論会にパネリストとして男性に交じって何度も登壇していった。

ザ・クラブほどニューヨークの女性を変えたものはない。彼女たちは羊のように気弱くやってきたが、雄の若駒のように跳びはねた。彼女たちははじめ、こわばった足取りでやってきたが、突然、その脚は軽快になったのだった。他にどこで女性が、芸術について語ったり、芸術について語る男性を野次り倒す機会を持てただろうか。そんな場所は、1940年代後半から1950年代には、[ザ・クラブの他に] どこにもなかったのである。⁸⁸

パヴィアは、ザ・クラブが1950年代に女性芸術家の地位の向上に関して果たした役割を、こう自負している⁸⁹。

結語

デ・クーニングやクライン、ラッソー、パヴィアといったニューヨークのダウントウンの一群の芸術家たちが 1949 年にザ・クラブを作った時、実際のところ、彼らは何か特別に芸術的なことがしたかったわけではなかった。彼らはただ（あるいは、少なくとも、第一に）、居心地の良い自分たちの溜まり場が欲しかっただけなのだった。それが、ザ・クラブが本研究で先行して取り上げてきた〈芸術家の主題〉校（1948～49 年）や、同校からスタジオ 35 へと受け継がれた金曜夜のセミナー（1948～50 年）、またそのセミナーの締め括りとして行われたスタジオ 35 での芸術家討論会（1950 年 4 月）、そしてその討論会から発展した“怒れる者たち”の抗議行動（1950 年 5 月）と大きく異なる点である。

しかしながら、そのように彼らの日常の社交的な文脈と目的から生まれたザ・クラブも、ほどなくして、〈芸術家の主題〉校からスタジオ 35 へと受け継がれた金曜夜のセミナー活動に刺激を受けて、講演会や討論会を開催し始める。それによってザ・クラブは、社交的な性質に加えて、知的な性質を強く備えるようになる。このようにして 1948 年末ないし 1949 年はじめから 1950 年 4 月までの一年数ヶ月の間、ニューヨークには、おそらくそれまでのアメリカ美術界において前例のない（また、ひょっとすると、その後も現在に至るまで比肩するものもない）芸術家たち自身による大きく豊かな知的ミリューが存在していた。1948 年から 1950 年というと、主要な抽象表現主義者たちがちょうど自らの絵画の成熟した様式を確立していった時期である。そうしたミリューがその確立に直接的に強く作用していたのではないにしても、少なくとも、そのような土壌が抽象表現主義者たちそれぞれの芸術をより深いものにしたということは言えるであろう。そして、スタジオ 35 の金曜夜のセミナーが終了すると、ザ・クラブがそのミリューの主体となり、それをいっそう拡大していったのだった。

〈芸術家の主題〉校に関してはスティールとマザウェル、スタジオ 35 での芸術家討論会では再びマザウェル、そして“怒れる者たち”の抗議行動においてはゴットリーブとニューマンの存在が大きかった。他方、ザ・クラブではデ・クーニングが強い存在感を放っていた。ザ・クラブを基盤に、デ・クーニングをリーダーとする垂流の抽象表現主義者たちの大きな派が形成され、それが抽象表現主義の動向を（芸術としての質の点においてではないにせよ）規模的に拡大させてゆく。また、ザ・クラブの人脈は、遅参者クラインの仕事の発展を側方から大いに支えた。ザ・クラブという組織は 1950 年代、抽象表現主義の展開に関して、そういった点でも、注目すべき役割を果たしていた。

そしてザ・クラブは、抽象表現主義史において非常に重要な一位置を占めている「9 丁目展」（1951 年）という抽象表現主義／ニューヨーク・スクールのグループ展の開催にも大きく関わっていた。その 9 丁目展が、本研究の次（にして最終）のパートのテーマとなる。

1. Natalie Edgar, ed., *Club Without Walls: Selections from the Journals of Philip Pavia* (New York: Midmarch Arts Press, 2007), 53. See also Phong Bui, “The Club IT IS: A Conversation with Philip Pavia,”

Brooklyn Rail (February-March 2001). <https://brooklynrail.org/2001/02/art/the-club-it-is-a-conversation-with-philip-pavia> (accessed February 16, 2023).

2. Irving Sandler, “The Club,” *Artforum* 4, no. 1 (September 1965): 27.

3. ザ・クラブの開設時期の問題の詳細については、次の文献を参照。Valerie Hellstein, “Grounding the Social Aesthetics of Abstract Expressionism: A New Intellectual History of The Club,” (Ph.D. diss., Stony Brook University, 2010), 17-18.

4. Sandler, “The Club,” 29.

5. Hellstein, “Grounding the Social Aesthetics of Abstract Expressionism,” 211.

6. 8th Street Club Records, 1950-1962, Philip Pavia and Natalie Edgar Archive of Abstract Expressionist Art, Stuart A. Rose Manuscript, Archives, and Rare Book Library, Emory University, Atlanta, Box 1, Folders 7-16. (以下、同アーカイヴは「Pavia and Edgar Archive, Emory University」.)

7. 8th Street Club Records, Pavia and Edgar Archive, Emory University, Box 1, Folder 15.

8. https://archives.libraries.emory.edu/repositories/7/archival_objects/323851 (accessed August 1, 2023).

9. Kathy Shoemaker (Reference Coordinator, Public Services, Stuart A. Rose Manuscript, Archives, and Rare Book Library, Emory University), e-mail to author, 7 August 2023.

10. Sandler, “The Club,” 27. ウォルドーフ・カフェテリアとダウントウンの芸術家たちについては、次の文献も参照。Edgar, ed., *Club Without Walls*, 3-19.

11. Willem de Kooning, “de Kooning on Pollock: An Interview by James T. Valliere,” *Partisan Review* 34, no. 4 (Fall 1967): 604. 「ザ・クラブ」という呼び方については、ジェイムズ・ブルックスは次のように述べている。「ザ・クラブは、かなり緩い体制で組織されていました。ザ・クラブは一枚の絵画のように何にでも発展する可能性があると感じられたので、それで何か名称を付けるということはなされなかったのです」。James Brooks, “Oral History Interview with James Brooks,” interview by Dorothy Seckler, 10 and 12 June 1965, Archives of American Art, Smithsonian Institution. https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_216585 (accessed November 24, 2018).

12. L. Alcopley, “The Club: Its First Three Years,” *Issue: A Journal for Artists*, no. 4 (Fall 1985): 45-46. アルコプリーはこの手記の中で、ザ・クラブは「1949 年 9 月」に始まったと言っている。Ibid., 46-47.

13. 8th Street Club Records, Pavia and Edgar Archive, Emory University, Box 1, Folder 5.

14. 同じアーカイヴに保管されている年の異なるいくつかのリストを見比べると、ザ・クラブの設立会員の構成は、時々一人二人変更が生じている。その状況に関連する情報として、設立会員の一人だったラドウィグ・サンダーによると、当初設立会員と見なされていたのに、組織内の政治的な理由などによって、のちに設立会員から除名されたり、あるいは逆に、新たに設立会員に加えられる者が出たという。Ludwig Sander, “Oral History Interview with Ludwig Sander,” interview by Paul Cummings, 4-12 February 1969, Archives of American Art. https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_212467 (accessed March 7, 2023).

15. Sandler, “The Club,” 29.

16. Sandler, “The Club,” 29; Irving Sandler, *A Sweeper-Up After Artists: A Memoir* (London: Thames & Hudson, 2004), 30.

17. Edgar, ed., *Club Without Walls*, 72, 143.

18. Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* (New York: Harper & Row, 1970), 214; Sandler, *Sweeper-Up After Artists*, 30.
19. Edgar, ed., *Club Without Walls*, 55, 165.
20. 8th Street Club Records, Pavia and Edgar Archive, Emory University, Box 1, Folder 5. See also Edgar, ed., *Club Without Walls*, 149-52.
21. Edgar, ed., *Club Without Walls*, 131.
22. 「[1956 年から] 1962 年春のザ・クラブの終局近くまで、私がザ・クラブを指揮した」とサンドラーは言っている。Sandler, *Sweeper-Up After Artists*, 32.
23. Sandler, “The Club,” 29.
24. Hellstein, “Grounding the Social Aesthetics of Abstract Expressionism,” 17.
25. 大島徹也「抽象表現主義者たちの自主的集団活動 Part 1——〈芸術家の主題〉校（1948～49 年）」『Studio 138』1 号（2021 年）、88～89 頁参照。
26. 大島徹也「抽象表現主義者たちの自主的集団活動 Part 2——スタジオ 35（1949～50 年）」『Studio 138』2 号（2022 年）、76～77 頁参照。
27. See Edgar, ed., “Club Panels 1950-1955,” in *Club Without Walls*, 158-78. それらのイベントの案内状（やそのコピー）は、すでに言及した 8th Street Club Records, Pavia and Edgar Archive, Emory University, Box 1, Folders 7-16 の他、Irving Sandler interviews and papers, 1944-2017, Archives of American Art, Box 4, Folder 11 にも多く保管されている。
28. Edgar, ed., *Club Without Walls*, 72.
29. Tim Clifford, “Chronology,” in *Robert Motherwell: Paintings and Collages, A Catalogue Raisonné, 1941-1991*, by Jack Flam, Katy Rogers, and Tim Clifford (New Haven and London: Yale University Press, 2012), 1:198.
30. Francis V. O’Connor, *Jackson Pollock* (New York: The Museum of Modern Art, 1967), 55; Alfred H. Barr, Jr. and William Rubin, *Three Generations of Twentieth-Century Art: The Sidney and Harriet Janis Collection of The Museum of Modern Art* (New York: The Museum of Modern Art, 1972), 219-20.
31. 大島「Part 2」92 頁；大島徹也「抽象表現主義者たちの自主的集団活動 Part 3——“怒れる者たち”（1950 年）」『Studio 138』3 号（2023 年）、86～87 頁参照。
32. ザ・クラブでのこの抽象と表現主義をめぐる一連の討論会の詳細については、エモリー大学スチュアート・A・ローズ図書館のパヴィアとエドガーのアーカイヴにある案内状、および、次の文献を参照。P. G. Pavia, “The Unwanted Title: Abstract Expressionism,” *It is.*, no. 5 (Spring 1960): 8-11; Edgar, ed., *Club Without Walls*, 109-21, 165-69. なお、パヴィア／ザ・クラブにおける「Abstract Expressionism」という言葉の使用には特殊なところがあるので、注意が必要である。その問題の考察は本論の趣旨から外れていくため、本論では、この全七回の討論会については、これ以上立ち入らない。大島「Part 2」100～101 頁、註 67 参照。
33. この討論会の案内状は、スチュアート・A・ローズ図書館のパヴィアとエドガーのアーカイヴの中には見当たらないが、アメリカ美術文書館のラインハートのアーカイヴに保管されている。Ad Reinhardt papers, 1927-1968, Archives of American Art, Box 5, Folder 6.
34. Jack Tworikov, “Four Excerpts from a Journal,” *It is.*, no. 4 (Autumn 1959): 12.
35. Ad Reinhardt, “Detachment — Involvement,” notes for Reinhardt’s lecture at The Club on 22 December 1950, Ad Reinhardt Foundation, New York.
36. ロバート・グッドナフ編、大島徹也訳「スタジオ 35 での芸術家討論会——三日目（1950 年 4 月 23 日）後半」

- 『Studio 138』4 号（2024 年）、111 頁。“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), 21.
37. Ad Reinhardt, “Abstraction vs. Illustration” (1943), in *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, ed. Barbara Rose (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991), 49.
38. ロバート・グッドナフ編、大島徹也訳「スタジオ 35 での芸術家討論会——二日目（1950 年 4 月 22 日）」『Studio 138』2 号（2022 年）、113～114 頁。“Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” ed. Goodnough, 15.
39. Ad Reinhardt, “Art-as-Art” (1962), in *Art-as-Art*, ed. Rose, 53.
40. Margit Rowell, “Ad Reinhardt: Style as Recurrence,” in *Ad Reinhardt and Color* (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1980), 25.
41. Paul Brach, “Postscript: The Fifties,” *Artforum* 4, no. 1 (September 1965): 32.
42. B. H. Friedman, *Jackson Pollock: Energy Made Visible* (New York: McGraw-Hill Book Company, 1972), 113.
43. Harry F. Gaugh, *Franz Kline* (New York, London, and Paris: Abbeville Press, 1985), 178.
44. Letter from Bradley Walker Tomlin to Barnett Newman, undated (postmarked 14 December 1949), Barnett Newman papers, 1943-1971, Archives of American Art, reel 3481, frame 294.
45. トムリンは、店内の騒がしさと距離をとって独りで飲んでいることの方が多かったかもしれないが、彼自身もシーダー・バーの常連ではあった。フェルドマンは、そのバーでのトムリンについて、次のように回想している。「シーダーのあのテーブルにいるトムリンのことを思い出す。彼は排他的で、人と打ち解けず、ほとんど独りでいた——それでも、彼はやってきていた」。Morton Feldman, “Give My Regards to Eighth Street,” *Art in America* 59, no. 2 (March-April 1971): 98.
46. Edgar, ed., *Club Without Walls*, 59, 165, 169.
47. Max Kozloff, “An Interview with Friedel Dzubas,” *Artforum* 4, no. 1 (September 1965): 52.
48. ジョン・リウオルド『印象派の歴史』三浦篤・坂上桂子訳、角川書店、2004 年、161 頁。John Rewald, *The History of Impressionism*, 4th, rev. ed. (New York: The Museum of Modern Art, 1973), 197.
49. リウオルド『印象派の歴史』三浦・坂上訳、161 頁。Rewald, *History of Impressionism*, 197.
50. Sandler, *Sweeper-Up After Artists*, 23.
51. Sandler, *Sweeper-Up After Artists*, 24.
52. Feldman, “Give My Regards to Eighth Street,” 98. なお、グリーンバーグは 1951 年には次のセザンヌ論を発表している。Clement Greenberg, “Cézanne and the Unity of Modern Art” (1951), in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 3, *Affirmations and Refusals, 1950-1956*, ed. John O’Brian (Chicago and London: University of Chicago Press, 1993), 82-91.
53. Pat Passlof, “Out of the Picture: Pat Passlof Remembers,” in *Out of the Picture: Milton Resnick and the New York School*, ed. Geoffrey Dorfman (New York: Midmarch Arts Press, 2003), 287.
54. Francine du Plessix and Cleve Gray, “Who Was Jackson Pollock?,” *Art in America* 55, no. 3 (May-June 1967): 50.
55. Deborah Solomon, *Jackson Pollock: A Biography* (New York: Simon and Schuster, 1987), 241.
56. du Plessix and Gray, “Who Was Jackson Pollock?,” 50.
57. de Kooning, “de Kooning on Pollock,” 605.
58. ポロックとデ・クーニングのライバル関係については、次の拙論を参照されたい。大島徹也「ポロックとデ・クーニング——そのライバル関係と相互影響」『愛知県美術館研究紀要』15 号（2009 年 3 月）、35～56 頁。

59. Thomas B. Hess, “Selecting from the Flow of Spring Shows: Like a New Race of People,” *Artnews* 55, no. 2 (April 1956): 24-25.
60. Brach, “Postscript,” 32.
61. クレメント・グリーンバーグ、川田都樹子訳「ポスト・絵画的抽象」『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄編訳、勁草書房、2005 年／2023 年 1 版 15 刷、166 頁。Clement Greenberg, “Post Painterly Abstraction,” in *Post Painterly Abstraction* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1964), no pagination.
62. グリーンバーグ「ポスト・絵画的抽象」川田訳、167 頁。
63. グリーンバーグ「ポスト・絵画的抽象」川田訳、167 頁。
64. “Jackson Pollock: An Artists’Symposium, Part 1,” *Artnews* 66, no. 2 (April 1967): 31. ズバスも次のように言っている。「実際のところ私が関心を持っていたのは、ポロックがなしていたことではあまりなくて、彼が示しているように見える自由さだったのです」。Karen Wilkin, “Friedel Dzubas Four Decades: 1950-1990”; reprinted in *Friedel Dzubas: Paintings of the 1950s* (New York: Jacobson Howard Gallery, 2010), 4.
65. Henry Geldzahler, “An Interview with Helen Frankenthaler,” *Artforum* 4, no. 2 (October 1965): 37.
66. 大島「Part 2」84 頁。
67. Meyer Schapiro and Clement Greenberg, “Foreword to a Group Exhibition at the Kootz Gallery” (1950), in *Collected Essays and Criticism*, vol. 3, ed. O’Brian, 28.
68. クラインの他には、イレイン・デ・クーニング、ズバス、グッドナフ、グレース・ハーティガン、アルフレッド・レスリー、ラリー・リヴァーズ、ピセンテなどが選ばれている。なお、クラインを推したのはグリーンバーグで、ズバスによれば、「シャピロは何らかの理由でフランツ・クラインを含めたがらなかった」という。Kozloff, “An Interview with Friedel Dzubas,” 52.
69. Thomas B. Hess, *Abstract Painting: Background and American Phase* (New York: Viking Press, 1951).
70. クレメント・グリーンバーグ、大島徹也訳『『アメリカ型』絵画』『グリーンバーグ批評選集』藤枝編訳、127 頁。Clement Greenberg, “‘American-Type’ Painting” (1955/1958), in *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), 220.
71. de Kooning, “de Kooning on Pollock,” 604.
72. de Kooning, “de Kooning on Pollock,” 604. 大島「Part 2」82 ～ 83 頁参照。
73. Letter from Lee Krasner to Alfonso Ossorio, undated, in *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, ed. Francis Valentine O’Connor and Eugene Victor Thaw (New Haven and London: Yale University Press, 1978), 4:247, D83.
74. Jeffrey Potter, *To a Violent Grave: An Oral Biography of Jackson Pollock* (New York: G. P. Putnam’s Sons, 1985), 122. See also Pavia, “The Unwanted Title,” 9.
75. 「早すぎた前衛 長谷川三郎の意味——『長谷川三郎とその時代』展の見方』『芸術新潮』39 巻 8 号(1988 年 8 月)、80 頁。See also Isamu Noguchi, “Remembrance of Sabro [sic] Hasegawa” (c. 1976), in *Changing and Unchanging Things: Noguchi and Hasegawa in Postwar Japan*, ed. Dakin Hart and Mark Dean Johnson with Matthew Kirsch (New York: Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, 2019), 263.
76. 8th Street Club Records, Pavia and Edgar Archive, Emory University, Box 1, Folder 5. See also Edgar, ed., *Club Without Walls*, 154.
77. この追悼集会を聴講していたと思われる B・H・フリードマンによれば、クラインもスピーカーの一人であったが、しかし彼は一言も発言しなかった。また、マルカ＝レリもスピーカーに選ばれていたが、しかし彼は当日何らかの理由で欠席した。Friedman, *Jackson Pollock*, 254.

78. Friedman, *Jackson Pollock*, 253; Irving Sandler, *The New York School: The Painters and Sculptors of the Fifties* (New York: Harper & Row, 1978), 44-45 n. 28. これ以前にも、レズニックによれば、デ・クーニングは 1949 年 11 ～ 12 月のベティ・パーソンズ画廊でのポロックの個展のオープニングにコレクターや美術館人などの有力者が何人も来ているのを見て、「ジャクソンがついに氷を割った」と、そのオープニングの場でレズニックに言ったという。Steven Naifeh and Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga* (New York: Clarkson N. Potter, 1989), 598.
79. Friedman, *Jackson Pollock*, 253. Cf. Sandler, *Sweeper-Up After Artists*, 190.
80. See Gary Tinterow, “An Afternoon with Muriel Newman: ‘The Best of the Newest,’” in *Abstract Expressionism and Other Modern Works: The Muriel Kallis Steinberg Newman Collection in the Metropolitan Museum of Art*, ed. Gary Tinterow, Lisa Mintz Messinger, and Nan Rosenthal (New York: Metropolitan Museum of Art, 2007), 5.
81. Alcopley, “The Club,” 46. サンドラーによれば、ザ・クラブ設立のためのラッソーのロフトでの 1949 年夏のミーティングに、イレイン・デ・クーニングとメルセデス・マターも参加していたのだが、彼女たちは女性であったので、設立会員とは見なされなかったという。Sandler, *Sweeper-Up After Artists*, 28.
82. Alcopley, “The Club,” 46.
83. ザ・クラブの 1952 年 11 月 20 日のミーティングで誰かが取ったと思われるメモが残っており、その「新会員」の部分および「新議決権行使会員」の部分の両方に、他の何人かの名前とともに「イレイン・デ・クーニング」と書かれている。Sandler interviews and papers, Archives of American Art, Box 4, Folder 10. そして、ザ・クラブの 1953 年頃の会員リストの「議決権行使会員」のセクションには、イレインの名前が入っている。8th Street Club Records, Pavia and Edgar Archive, Emory University, Box 1, Folder 5.
84. クラズナーは夫ポロックと同じく、ザ・クラブの会員にはなっていない。また、先に言及したように、ザ・クラブに顔を出したことは何度かあったが、基本的にザ・クラブはクラズナーの居場所ではなかった。
85. Solomon, *Jackson Pollock*, 218.
86. 1952 年の会員リストにはハーティガンの名前も載っているが、彼女の情報はすべて横線で消されており、「辞退」と書き添えられている。ザ・クラブでは初期のある時期から、入会審査を行うようになっていた。入会を自ら申し込んで審査を受けた者もいれば、設立会員や議決権行使会員の誰かから勝手に入会を推薦され彼らの間で審査されて、承認後に入会勧誘を受けた者もいたようである。以上のことに関して、ハーティガン自身は 1979 年に次のように述べている。「私はいつも [ザ・クラブに] 行っていましたが、正式登録された会員ではありませんでした。彼らは私を [会員に] 選出したのですが、私は、[ザ・クラブには] 行きたければ会員にはなりたくないと言って、それで、ただ行っていただけなのです」。Grace Hartigan, “Oral History Interview with Grace Hartigan,” interview by Julie Haifley, 10 May 1979, Archives of American Art. https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_212708 (accessed February 4, 2020).
87. Edgar, ed., *Club Without Walls*, 61.
88. Edgar, ed., *Club Without Walls*, 61, 64.
89. 1940 年代から 1950 年代の女性の抽象表現主義者たちの立場や仕事については、特に次の近年の研究を参照。Joan Marter, ed., *Women of Abstract Expressionism* (Denver: Denver Art Museum, 2016); Mary Gabriel, *Ninth Street Women* (New York, Boston, and London: Back Bay Books, 2019); Ellen G. Landau and Joan M. Marter, *Abstract Expressionists: The Women, The Levett Collection* (London and New York: Merrell Publishers, 2023).

〔図版出典〕

図1～4, 6, 15～16 筆者撮影 (Stuart A. Rose Manuscript, Archives, and Rare Book Library, Emory University, Atlanta)

図5 Rudi Blesh, *Modern Art USA: Men, Rebellion, Conquest, 1900-1956* (New York: Alfred A. Knopf, 1956), bet. 268 and 269.

図7 Norman L. Kleeblatt, ed., *Action/Abstraction: Pollock, de Kooning, and American Art, 1940-1976* (New York: Jewish Museum, 2008), 21.

図8 Clifford Ross, ed., *Abstract Expressionism: Creators and Critics, An Anthology* (New York: Harry N. Abrams, 1990), 219.

図9 David Sylvester, Richard Schiff, and Marla Prather, *Willem de Kooning: Paintings* (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1994), 151.

図10～11 Marika Herskovic, ed., *New York School Abstract Expressionists: Artists Choice by Artists* (Franklin Lakes, New Jersey: New York School Press, 2000), 152, 328.

図12 Ellen G. Landau, *Jackson Pollock* (New York: Harry N. Abrams, 1989), 180.

図13 David Anfam, *Franz Kline: Black & White, 1950-1961* (Houston: Menil Collection; Houston Fine Art Press, 1994), 35.

図14 Carolyn Christov-Bakargiev, ed., *Franz Kline, 1910-1962* (Milan: Skira, 2004), 223.

図17～18 Joan Marter, ed., *Women of Abstract Expressionism* (Denver: Denver Art Museum, 2016), 109, 129.

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

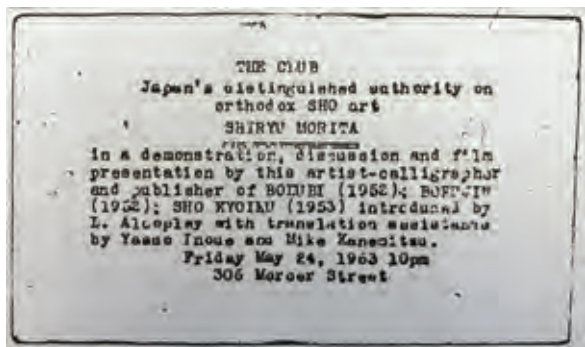


図1 ザ・クラブでの森田子龍によるイベント(1963年5月24日)の案内状(コピー)



図2 ザ・クラブの1950年の会員リスト(一枚目) フィリップ・バヴィア作成



図3 ザ・クラブの1950年の会員リスト(二枚目) フィリップ・バヴィア作成



図4 ザ・クラブの1952年の会員リスト(一枚目/設立会員・議決権行使会員) フィリップ・バヴィア作成



図5 「アメリカとフランスの若手画家たち」展 (シドニー・ジャニス画廊)の展示風景 1950年
Photographer unknown
左側:ジャン・デュビュッフェの作品とウィレム・デ・クーニングの《女》(1949年)
右側:マーク・ロスコの《No. 17 / No. 15》(1949年)とニコラ・ド・スタールの作品

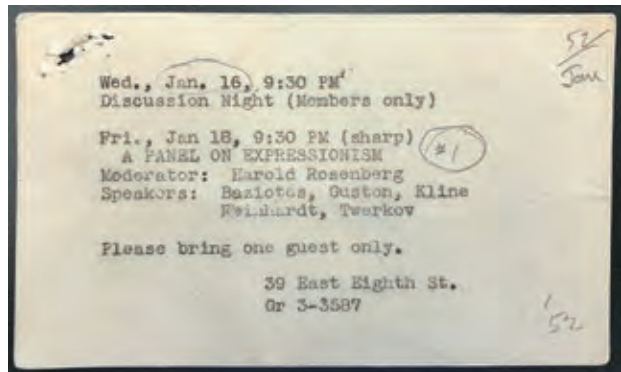


図6 ザ・クラブでの「ディスカッション・ナイト」(1952年1月16日)と「表現主義についての公開討論会」(1952年1月18日)の案内状



図7 シーダー・ストリート・タヴァーン(外観)
1959年 Photograph by John Cohen



図8 シーダー・ストリート・タヴァーン(内部)
1957年 Photograph by Arthur Swoger
手前の三人(左から):メルセデス・マター、ウィレム・デ・クーニング、
フィリップ・ガストン
中央奥の二人(左から):フランク・オハラ、イレイン・デ・クーニング



図9 ウィレム・デ・クーニング《土曜の夜》
1956年 油彩／キャンバス 174.6 × 201.9 cm
Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington
University, St. Louis



図10 ヨーブ・サンダーズ《パンタグリュエル》
1957年 油彩／キャンバス 121.9 × 101.6 cm



図11 マイケル・ゴールドバーグ《イカロス》
1958年 油彩／キャンバス 160 × 147.3 cm
Collection of Jerome and Rhoda Dersh



図12 ジャクソン・ポロック《ナンバー1A, 1948》1948年
油彩、エナメル塗料／キャンバス 172.7 × 264.2 cm
The Museum of Modern Art, New York

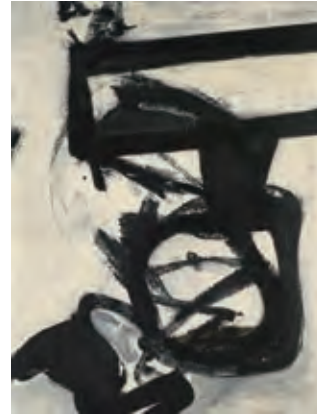


図13 フランツ・クライン《エンジンスキー》1950年
エナメル塗料／キャンバス 115.6 × 88.6 cm
Metropolitan Museum of Art, New York



図14 フランツ・クライン《アクサン・グラヴ》1955年
油彩／キャンバス 191.1 × 131.4 cm
Cleveland Museum of Art
(「新しいアメリカ絵画」展出品作)



図15 ザ・クラブの1952年のメーリングリスト
(非会員の不定期発送対象者の一枚目)
フィリップ・バヴィア作成

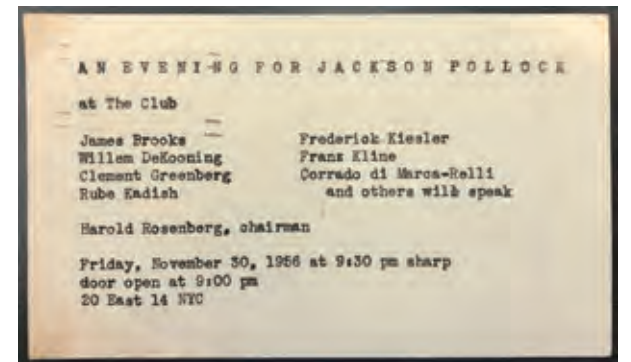


図16 ザ・クラブの討論会「ジャクソン・ポロックを偲ぶタベ」
(1956年11月30日)の案内状



図17 ジョーン・ミッチェル《無題》1952〜53年
油彩／キャンバス 162.6 × 152.4 cm
Joan Mitchell Foundation, New York



図18 グレース・ハーティガン《王は死んだ》1950年
油彩／キャンバス 165.1 × 245.1 cm
Raclin Murphy Museum of Art, University of Notre Dame, Indiana

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

ロバート・グッドナフ 編／大島徹也 訳

ロバート・マザウェル（モデレーター）： ラインハートさんは、一点の作品の質はその内部にある関係に依拠しているということを、非常に強調していました。それらの内的な関係は外へと向かって世界と関係を持ってもいくのかということについての問いが、いやそれよりも、その外的な関係とは何かということについての問いが、ファーバーさんとラインハートさんの間で提起されているところです。

ブラッドリー・ウォーカー・トムリン： 構造のことに話を戻してよいですか？ブルックスさんの仕事に関連して、部分について言われたことの中では、全体構造のことが含まれていました。私たちはそこでは、構造が持っているある一つの可能性に関係なく、形体について話していました。幾何学的形体は流動的で有機的な構造を達成するために用いられうると私は感じているということを、私は言いたいです。

ハンス・ホフマン： 諸要素の中には、実用的なやり方で用いられうる流動性が一つあって、それはクレーによってしばしば用いられています。それは、文字を手で書くということに関係しています――手書きはしばしば、その人の全人格の特徴を示します。手書きは、文字的かつ造形的に用いることが可能です。それは、一つの点を別の一つの点との関係へと導きます。それは、造形的な関係において考慮されたすべての点の関係性なのです。それは、多くの可能性を提供してくれます。

アド・ラインハート： <ホフマンに> あなたは、美術作品における諸要素の相互関係性を、自己充足的なものと考えていますか？

ホフマン： その相互関係性は、この世界のすべてに――人が表現したいと思うものに――関係しています。人は何かを非常に明確に表現したいと思い、自分の手段をもってそれをなします。自分の手段を理解した時、そうすることが可能となるのです。

マザウェル（モデレーター）： 私は、絵を描くプロセスに、次の二つの別々の経験のうちのどちらかを求めています。私は、一方を「発見と創作のモード」、もう一方を「喜びと変奏のモード」と呼んでいます。前者は、自分の最も深い絵画的問題、私がこれまでに着手した中で最も

* “Artists’ Sessions at Studio 35 (1950),” ed. Robert Goodnough, in *Modern Artists in America*, 1st series, ed. Robert Motherwell, Ad Reinhardt, and Bernard Karpel (New York: Wittenborn Schultz, 1951) の「三日目」の後半（19～22 頁）の訳。「一日目」「二日目」「三日目前半」の訳は、本誌『Studio 138』の 1 号（2021 年）、2 号（2022 年）、3 号（2023 年）に掲載済み。この「三日目後半」をもって、この討論会録の翻訳は完了。

厳しい課題に当たります。すなわち、自分が感じたり思ったりしないものはすべて拒絶することです。もう一方の経験というのは、私が描くことの純然たる喜びを求めて描くことを欲する時です。そういった瞬間は、まれです。未知なるもの、絶対的なものを扱う緊張は、消え失せています。私は喜びを必要とする時、自分がすでに発見したことに基づいて、自分のものになっていると思ったものに基づいて、自在に変奏していくことの中にのみ、喜びを見出します。我々モダン・アーティストたちにとっては、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。しかし、絵画を、その主題と手段を創出し直すことはとても困難な仕事なので、人は、描くことの純然たる喜びを求めて描くためには、絵画を非常に単純な概念へと還元しなければなりません。聖母マリアが過去何世代もの画家たちにとってそうであったほどに単純な概念へと。私にとっての今ある一主題。私は、まずはそれを創出せねばならなかったにしても。変奏は、私に喜びの瞬間を与えてくれます。……二つのうちもう一つのモードの方は、夜への航海です。未知の船上、どこにいるのか分からず、現実の自然の力との絶対的な苦闘。

ラインハート： その苦闘について話しましょうよ。

マザウェル（モデレーター）： ルネサンスの画家を見ると、その人が、絵画を再創造する必要などまったくなしに、既存の主題を部分的に変えて自分の独自性や素晴らしさを示すことが可能であることは明白です。しかし、モンドリアンのような画家たちは、変奏をなすことができる単純な図像法へと可能な限り速やかに移っていく傾向があると思います。なぜなら、絵画において現実を創造し直すには、その緊張は多大なものだからです。

ラインハート： 日常の世界の現実と絵画の現実についてはどうですか？それらは同一の現実ではありません。あなた方が一生懸命になって獲得しようとしてきているその創造的なものとは何であり、それはどこから生じてくるのでしょうか？それは、その絵画自体の外部において、どんな関係あるいは価値を持っているのでしょうか？

リチャード・リップOLD（モデレーター）： 私は、自分が存在していると思う場所を見つけたいです。一般的な印象としては、それは何を描くべきか、そして何から始めるべきかに関する大きな問題ですが、あいにく、それは決して私にとっては問題ではありません。私の場合、自分のスケッチブックに、今後十年から十五年分の題材がありますので。……私たちは、形式上の関係性について語ってきています。これは、抽象主義者たちにとっては新しい事柄ではありません。モンドリアン派の人たちは形式的関係性を内的に探ることに関心を持ってきているように、私には思われます。他のいくつかの派は、プロパガンダに対する美術の関係性に関心を持ってきています。また別の人たちは、夢の世界の領域を探索しているように見えます。もし私たちが、自分の直近の過去に自分に起こった物事に気づいていれば、それらの物事は私たちの意識に、そして私たちの仕事に入り込んできます。私たちは、以前に起こったことについて何の考えもなしに制作を始めようとしたり、以前に一度も起こったことのないまったく新し

い物事を創造しようとするなど、とてもできません。私は、自分がなしていることはすべて、過去に起こった何事かを総合することだと感じています。私の題材は新しいものではありませんし、私が持つ関係性も、新しいものではありません。

マザウェル（モデレーター）： まだ読まれていない質問がいくつかあります——遅れてやってきた人たちによるものです。

テオドロス・スタモス： オートマティックな絵画は、意識的なものか否か。1900年代はじめ、アーネスト・フェノロサは、パウンドによる序文付きの、詩の表現手段としての漢字についての評論を書いた。今日の芸術家たちは、それに精通しているのか。あるいは、そのような文字ないし書記は、無意識的なものなのか。それら二つの間には、驚くべき結び付きがある。ある芸術家たちは、有機的な美学という意味において、ハドソン・リバー派の伝統により接近して制作しているのか。もし彼らがそうであるならば、両者を結び付けている要因は何か。

＊

ノーマン・ルイス： 芸術とは、自己分析の一形態であるのか。

マザウェル（モデレーター）： 芸術は分析の一形態ではないと、我々は今起こっていることをこの場で分析しているべきではないと、あなたは言っているのですか？それとも、芸術は世界を分析する一方法であるということですか？

ルイス： はい、精神分析です。

＊ ＊ ＊

ウィレム・デ・クーニング： 自分たちがどんな種類の形体や線を用いているのかという観点から私たちが話をしているとすれば、私たちはそういうことを意味して言うのではなく、私たちは部外者のようにして話しているのです。自分はストライプを描くのだとマザウェルさんが言う時、彼は、自分がストライプを描いているということを意味して言うのではなく、そういうことはなお、私たちがどんな種類の形体を描いているのかという観点からの思考なのです。私たちは、そこから脱すべきです。もし人が、モンドリアンは明晰であるということに基づいて何か影響を受けているとすれば、私はモンドリアンに、あなたはそんなに明晰であったのかと尋ねたいです。明らかに、彼は明晰ではありませんでした。なぜなら、彼は絵を描き続けたからです。モンドリアンは幾何学的ではなく、彼は直線を描きはしません。私にとって絵は、幾何学的ではありません——それは表情を持っています。……それは、ある種の印象主義です。……私たちは、職業としてのある程度の水準を持っているべきです。絵を描くということのある程度の部分は、プロフェッショナルなものにならねばなりません。

バーネット・ニューマン： デ・クーニングさんは、直線などというものはどこにも存在しないという彼のもともとの立場から変わってきています。幾何学は有機的でありえます。直線は実際に存在します。私が一本の直線を引く時、それは確かに存在しています。それは、視覚的に存在しています。デ・クーニングさんが、それは視覚的に存在していないと言う時、彼は、それは実際には存在していないということを意味して言っているのです。それに基づけば、曲線もまた実際には存在しません。しかし、国連ビルのエッジは直線です。もし直線が作られるのであれば、それは実際に存在するのです。一本の直線とは、感覚を内に含みうる一個の有機的な実在です。

デ・クーニング： モンドリアンの視覚的イリュージョンと呼ばれているものは、視覚的イリュージョンではありません。一枚のモンドリアン絵画は、私たちの目の前で変化し続けるのです。

アドルフ・ゴットリーブ： ずっと持ち上がってきている最も全体的な考えは何かと言えば、それは色彩の形体ないし形の配列としての美術作品の性質について述べているものである、というのが私の印象です。その配列は、素材の整然とした配置ないし並べ立てゆえに、現実に対するその芸術家の感覚を表現したり、何らかの外部の現実と対応したりするものです。現実の何らかの表現は純粹に線、色彩、形によって一枚の絵画として表現されうること、それらが絵画の本質的な要素であり、その他のものはいかなるものも重要ではなく、その絵画に何も貢献しないこと——こういったことに、私は同意しません。

ハーバート・ファーバー： ゴットリーブさんは、非対象美術は内的に充足した一つの関係性であると主張しているように思われますが。

ゴットリーブ： それは、充足してはいません。

マザウェル（モデレーター）： それは真の論点ではありません。ここにいる人たちは全員、自分の思うままに抽象を進めたり、あるいは自然の世界へと戻ったりするのであり、どんな時もその自由のために戦うでしょう。

ニューマン： 私たちは今、主題およびその性質は何かという問題を提起しつつあります。

＊ ＊ ＊

デ・クーニング： キリスト磔刑場面の主題について、どうなのだろうかと考えています——キリスト磔刑は主題だったのでしょうか、それとも、そうではなかったのでしょうか？主題と

は何でしょうか？内面的な主題？

ホフマン： 問題は常に主題のことへと戻っていくのだと思います。どんな主題もすべて、意味というものの用い方に依拠しています。人はそれを、叙情的だったりドラマティックなやり方で用いることが可能です。それは、その芸術家の個性に依拠しているのです。誰も皆、自分自身については明晰です。自分がどこに属しているのかや、美的な喜びをどうやって与えうるのかについては。絵画とは美的な喜びです。私は「詩人」でありたいと思っています。芸術家として、私は自分の本性に従わねばなりません。私の本性には、ドラマティックな気質だけでなく、叙情的な気質もあります。一日として同じではありません。ある日には、私は制作するのを素晴らしく感じ、その作品に現れてくる表現を感じます。気質的に私は、精神が非常に明晰な時で、かつ快晴の日であれば、中断することなく食事もとらずに描くことができます。私の仕事は、私がその作品を制作した時の私の気分や大きな喜びを反映しているはずです。

ラインハート： 私たちは、理性的か直観的かという問題を議論することができるでしょう。そこから、主題ないし内容が問題となってくるかもしれません。私たちはいくつかの形式を共通して持っています。私たちはたくさんのことを除外してきました。自然主義的なものや、とりわけシュルレアリスム的なもの、また直接的に政治的なものを排除してきました。

ラルフ・ローゼンバーグ： 私たちはまた、なお何でも加えていくことによって、何かを取り除こうとしています。

ラインハート： あなたは、自分自身に関するあらゆるものを加えているのであって、自分自身の外部にあるあらゆるものをそうしているわけではありません。

ローゼンバーグ： その目的は、人が自分自身を真ん中に置いて「それが私です」と言うことではありません。

ジミー・エルンスト： 私は、義母が家にいると描くことができないと分かっています。

＊ ＊ ＊

マザウェル（モデレーター）： そういうわけで、実際の質問を続けていきましょう。

ラインハート： あなたの（芸術）作品はどういうものか。あなたは、その製作を職業的な活動と見なすか。あなたは美術家組合に入っているか。なぜ入っているのか、あるいは、なぜ入らないのか。

＊

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

デイヴィッド・スミス： 私たちが名称の上でのまとまりを有しているとは、私は思いません。

ローゼンバーグ： 私たちは、何年にもわたって用いられていく何らかの名称を持つべきです。

スミス： 名称というものは通常、その集団を理解していない人々、あるいはその集団を好まない人々によって、その集団に対して与えられるのです。

バー（モデレーター）： 私たちは、その芸術家たちを非難することができる名称を、一回くらいは付けるべきです。

マザウェル（モデレーター）： たとえ私たち自身に対するどんな名付け方があるにせよ、私たちは皆なお抽象芸術家と呼ばれていくのでしょうか。……あなた方は、絵を描くことを職業だと見なしますか？

ラインハート： 私たちは全員、たとえば美術家組合のメンバーたちのような、自分自身を「職業的」な芸術家、あるいはコマーシャル・アーティスト、ビジネスマンだと考えている芸術家たちと一緒に、大きな展覧会で展示をしています。

マザウェル（モデレーター）： あなたは、画家として生計を立てることを、職業だと見なしますか？

ラインハート： あなたは、雇用されていない状態で、それでも「プロ」の芸術家であること、あるいは美術家組合のメンバーでいることは可能でしょう。

マザウェル（モデレーター）： もし「職業」という言葉を、人が最もよく行っていること、その人の主たる活動であること、という観点から定義するのであれば、ここにいる人は皆「プロフェッショナル」な画家であるわけです。

ラインハート： では、私たちは組合に所属すべきなのでしょう、それとも、所属すべきではないのでしょうか？

エルンスト： 私は、なぜ所属しないのかと尋ねられるのにうんざりして、入りました。

ニューマン： 私たちを結び付けているものは、我々は絵を描くことを一つの「理想的な社会」における一つの職業であると考えているということです。私たちは、我々は自分たち自身の樂園を作り出しているのであると主張する権利を、当然のことと考えています。私たちは、自分たちの思いのままにプロフェッショナルな仕方で行動することができるべきです。私たちは、通常の社会の中へと出て行き、自分たちの思いのままに行動することを主張するのです。

スミス： 私はこの時代に存在しているので、ありうる最高の社会に存在しているわけです。私はそれを、理想的な社会と見なさねばなりません。それは、私に関する限り、理想的なものなのです。私は、過去に戻ることはできません。私は、自分が生きている時代以外に自分の人生の歴史があるなどということは、認めることはできません。今という時以上に制作にとって理想主義的な時代はありえません——そして未来には、理想的な社会は決して存在しないでしょう。

マザウェル（モデレーター）： <ニューマンに> 我々是我々の社会に属しているほとんどの人々が受け入れている目標との関係において行動しているのではない、ということですか？

ニューマン： はい。

スミス： この今というのが、私が生き、職分を果たさねばならない時代です。それゆえに、この今という時代は理想的であらねばならないのです。とても自分が生きることのできない社会において、何か一つの理想的な社会を理想的と考えることが、どうして私にできるでしょうか。

マザウェル（モデレーター）： これらの人たちを特徴付けているのは、彼らが非理想的な社会において理想に従って行動しようとしていることです。

リチャード・プーセット＝ダート： それは一つの理想的な社会ですよ。ただし、芸術家だけがそれを実感するのです。

デ・クーニング： 建築家が所有しているようなライセンスを持っていなければ、人は自分を「プロフェッショナル」と呼ぶことはできません。いくつか違いがあるのです。私たちは、ライセンスがなくても金を稼ぐことは可能ですが、しかし、自分たちを「プロ」の芸術家と呼ぶこと、それはできません。「プロ」であるとは、自分自身としての問題ではなく、他の誰かに対しての問題なのです。

スミス： それは単に、心構えとしてということですよ。

ラインハート： 「ファイン」・アートを創造するためには、あるいは「ファイン・アーティスト」であるためには、ビジネスの世界から立ち去らなくてよいのでしょうか？

マザウェル（モデレーター）： ほとんどの社会において人々は何らかの種の「職業」を持っているという事実をここにいる者は皆受け入れている、と言うことはできるでしょうか？絵を描くことを職業に選びながら、自分独自の表現の完全性を主張するのであれば、実にそれは馬鹿げた職業選択です。

エルンスト： ここにいる誰もアマチュアではない、と言うことはできるでしょうか？

ローゼンボーグ： 私は、外部の世界の誰にも、芸術家になることは勧めませんが、もし自分がもう一度やり直さねばならないとしたら、そうするでしょう。

ジェイムズ・ブルックス： 「プロフェッショナル」という言葉は、そういう人々は自分のしていることに大変な時間を費やしているということを、その外部の世界に対して示唆しています。

ニューマン： 「プロフェッショナル」とは私にとって、「本気の」ということを意味しています。

マザウェル（モデレーター）： 名称の問題に関しては、次の三つの名称があります。抽象表現主義、抽象象徴主義、抽象的反対主義アブストラクト・オブジェクショニズム [訳註：正しくは「抽象的対象主義」か？] です。アブストラクト・オブジェクティヴィズム

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

トムリン： ブルックスさんは「具体的」コンクリート という語が意味的に良いとも言っていました。世間ではその語が非常に強く支持されてきているということが留意されねばなりません。ノー・オブジェクティヴ 「非対象的」というのは、ひどい訳語です。

ニューマン： イメージとは具体的なものなので、私は「自明的」セルフ・エヴィデント というのは提案したいと思います。

デ・クーニング： 我々自身を命名するのは破滅的なことです。

【完】

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

■ 第 10 回研究会

日時：2023 年 7 月 1 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）

題目：＜座談会＞ ロバート・グッドナフ編「スタジオ 35 での芸術家討論会（1950 年）」を読みながら（3）

司会：好地匠・大島徹也

参加者数：会場参加 12 名、Zoom 参加 9 名



（奥中央から時計回りに）

中小路萌美、森川敬三、河名祐二、小川恵子、青島綾音、
好地匠、山口牧子、野口玲一、平野泰子、小川佳夫、小林良一



（左端から時計回りに）

中小路萌美、森川敬三、河名祐二、小川恵子、青島綾音、
好地匠、山口牧子、野口玲一、平野泰子、小川佳夫、小林良一



■ 第 11 回研究会

日時：2023 年 10 月 29 日（日）16:00 ～ 17:30

会場：ギャラリー・パリ（横浜市中区日本大通 14 旧三井物産ビル 1 階）

内容：「六人の抽象画家たち——“サイズ”と“スケール”」展（出品作家＝小川佳夫、岸本吉弘、小池隆英、
酒井香奈、山口牧子、吉川民仁 | キュレーター＝大島徹也 | 企画＝ギャラリー・パリ）の関連イベ
ントである出品作家による座談会（司会＝大島徹也）を、Studio 138 として聴講。

聴講者総数：67 名



（正面奥、左から）小川佳夫、酒井香奈、小池隆英、山口牧子、吉川民仁、岸本吉弘、大島徹也（川上知也撮影）

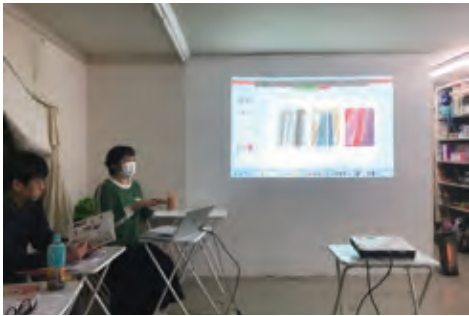
■ 第 12 回研究会

日時：2023 年 12 月 23 日（土）18:00 ～ 20:00

会場：ロゾー絵画教室

発表者・題目：金田実生 線とかたち——作家がつくり出す線とかたち

参加者数：会場参加 14 名、Zoom 参加 2 名



金田実生



（左から）

小川恵子、小川佳夫、好地匠、中小路萌美、平野泰子、
吉川民仁、野口玲一、山口牧子、小林良一

■ 『Studio 138』第 4 号

発行日：2024 年 3 月 31 日

発行部数：450 部

看板文字（切り文字）制作から施工まで

窓ガラスフィルム



施工中

施工例: 銀座ギャラリー暁様

Studio 138 第4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
レイアウト 青島綾音
印刷・製本 株式会社グラフィック
発行日 2024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

■ 窓ガラスフィルム

窓ガラスやサインプレートなどによく使われるカッティングシートの切り文字として知られています。カッティングシートはこの他にも車のボディなどに貼る事もあります。お気軽にお問い合わせください。

各種 窓ガラスフィルム施工・販売

3WD サンウッド

代表 森川 敬三

〒145-0076 東京都大田区田園調布南 11-13

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

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