Studio 138

目次

場所の記憶と色　小池 隆英　4

Profession　―画家を生きる―　小川 佳夫　12

絵画の再魔術化をめぐって　平野 泰子　18

絵画のために　中小路 萌美　26

描くことについて――問いと変容を重ねて　酒井 香奈　33

イメージの可逆性――中間だけにあるもの　好地 匠　40

絵画の濃淡と色彩――自作を中心に　山口 牧子　49

「絵画」と「音楽」私感　森川 敬三　58

二つの依頼の仕事　吉川 民仁　61

人　河名 祐二　66

耳のなかの竜巻　金田 実生　68

オールオーヴァー絵画の萌芽期――ポロック《Mural》の再現制作を通じて　岸本 吉弘　76

抽象表現主義者たちの自主的集団活動 Part 5――9 丁目展（1951 年）　大島 徹也　89

Studio 138 活動記録 2024-2025　120

場所の記憶と色

小池 隆英

土着の系譜

匂いには、晩秋の頃の初雪の気配を感じる湿った匂いや、教室の先生のポマードのような唐突に遥か昔の記憶を呼び覚ますような香りもある。色も同様で、記憶を補足的に彩るものとしてあるのかもしれないが、色にまつわる事は鮮烈な体験として不思議とよく覚えている。

幼い頃の記憶で鮮明に覚えているのはオランダの幼稚園児が描いた絵である。当時通っていた幼稚園の園長先生がオランダへ視察に行って、現地の園児が描いた絵を持ち帰った。それらの作品には風車を描いた絵もあったが、それまで見た事も無いような軽やかな色使いと圧倒的な画面の明るさ、そして何もかもが根本的に自分と全然違っていて驚いた。そして、クレヨンで描いた暗く沈んだ重々しい自分の絵を思い出して急に何故か恥ずかしくなった事をよく覚えている。それは園長先生がオランダに携えるために描いた緑色の自動車の絵であったが、地面を灰色に塗った事もよく覚えている。とにかく子供ながらも圧倒的な色彩の違いを驚きと共に感じた初めての経験であった。その後、絵を描くようになって改めて思い返してみると、その時が、漠然と風土の違いや土着という言葉の文字通りの意味を無意識ながら、大袈裟に言えば、西洋の目を通して自分の中に日本的なものを感じた初めての経験なのかもしれない。また、その時に感じた何とも言えない気恥ずかしさは、訛りや方言とも共通しているように後年になって考えるようになった。

また、初めて図版で高橋由一の《豆腐》（図 1）の絵を見た時にも、妙なバツの悪さと共に不思議な違和感を感じた。この居心地の悪い、バツが悪い感じはどこから来るのか、食物の豆腐を描いたからなのか、疑問であった。因みに食物を描いた絵といえば、フィリップス・コレクションのゴーギャンの《ハム》（図 2）の絵があるが、ワシントンで実際に見た時は不思議と違和感は感じられず、逆にゴーギャンの意外性が出た作品で、オレンジ色の大胆な背景と縦に列なる線との構成が抽象的で好きになった。由一には他に花魁を描いた絵もあるが、これらが油絵ではなく日本画や水彩画で描かれていれば違和感はさほど感じられなかったのかもしれない。また、豆腐の代わりにバラの花であればバツの悪さもさほど感じなかったであろう。違和感は他に岸田劉生の《麗子像》や甲斐庄楠音の《横櫛》、速水御舟の《京の舞妓》（図 3）、山本芳翠の《浦島》、鏑木清方の《妖魚》などにも感じてきた。ただし、速水御舟の《京の舞妓》だけはこれらの作品の中で若干違っている。御舟のこの作品には、油絵の古典技法のような超絶技巧のハッチングを使って明暗や質感の全てを描き尽くそうという凄まじい執念が感じられる。同時に明暗と相反する日本画的な色彩を用いて、肌の色や着物の柄なども美しく完璧に表現したいという、矛盾を抱えた制作の結果、異様な迫力のある作品になってしまい、見る方としては非常に疲れて辛くなる。鏑木清方の《妖魚》は他の鏑木の洒落た色彩の作品とは異質で、題名通りの妖しさが漂っている。岸田劉生は初期肉筆浮世絵を“デロリ”という言葉で評したが、その“デロリ”に満ちた劉生や甲斐庄の作品からは土着を強調し、過剰に演出したような泥臭さを感じる。甲斐庄は土田麦僊に穢い絵とまで言われている。しかし意外な事に甲斐庄は、映画業界では衣装考証家として溝口監督の「雨月物語」でアカデミー賞衣装デザイン賞にノミネートされている。

他にも違和感を感じる作品は原田直次郎の《騎龍観音》や川村清雄の《蛟龍天に昇る》もあるが、特に原田と川村の二人は日本的な題材である龍を描いている点で由一の《豆腐》で感じた違和感に近いが、“デロリ”のような土着の強調は無く、特に原田と川村の二人は油絵の写実の描写が秀逸なだけに余計に悩ましい。何れにせよ、この土着の強調は、日本の西洋化に抗うためなのか、或いは逆に西洋の目を意識したものなのか、またこの違和感は東洋と西洋の絵の題材と技法のズレから来るものなのか、また、なぜ劉生の風景画や村上華岳にはその違和感を感じないのか、など疑問は尽きない。土着はいくら避けても方言や訛りのように滲み出てきてしまうもので、恥ずかしくもあり、それが個性とも考えられるが、劉生をはじめとする上記の作品群は、あからさま過ぎて私には刺激が強すぎた。

ところで、私の気持ちを騒つかせる、そのような絵ばかりを収集している人に、福富太郎という美術コレクターがいる。昔、11PM というテレビの深夜番組で時折見かけていたが、その頃はキャバレー王と言われており、全国でキャバレーのチェーン店を経営している社長として出演していた。このコレクションは福富の好みや方針が一貫していて貴重であり見事である。劉生の提唱した“デロリ”の感じがコレクション全てに通底しており、先に上げた川村清雄の《蛟龍天に昇る》や鏑木清方の《妖魚》、甲斐庄の《横櫛》もコレクションされている。泥臭さを否定したい気持ちは、同時に私自身がそもそも東北出身である事からくる感情とも言えるので余計にややこしくなる。気持ちの騒つきとは裏腹に福富太郎のコレクションを見ていると、なぜか線香の香りがしてくるようで不思議と懐かしい気持ちになってしまう。

風土と色

以前、私の大きい作品を見ると画面全体が覆い被さってくるような感じがすると言われた事がある。確かに、背丈を超えた雪の壁を前にした時の感覚はそれに近いものがあって、雪で閉ざされた盆地で生まれ育った環境の影響は大きいと感じている。逆に、海のような抜けた空間では開放感を感じつつも心許ない不安感もある。幾重にも山々に囲まれた空間には閉塞感もあるが、大きなものに抱かれたような安心感もある。雪の時期は辛いこともあるが、冬籠りという言葉のとおり、籠もりながらゆっくり焦らず春を待つという、のんびりした感覚もある。特に外が吹雪の時に暗い室内で赤々と燃えているストーブを見る時の安心感は身体に染み付いている。昔のストーブは石炭を大量にくべ続けると鋳物の鉄が赤くなって妖しく発光する。ちょうどボナールやマーク・ロスコの絵が発するような光りであり、色でもある。ボナールの《白い戸棚》（図 4）は、ロスコの具象時代のミルトン・エイブリー的な色彩で、四角で画面構成している点も共通している。この赤もまさにストーブのように発熱している。一方、籠もる感覚はボナールの《ランプの下の昼食》（図 5）の雰囲気に近い感じがする。いつもボナールの絵はマティスやピカソのような風通しのいい空間感とは対照的な、くぐもったような抜けの悪い空間感だが、屋外の風景画も同様である。その「くぐもり」は、何故かロスコの作品や、川

村記念美術館のロスコ・ルームにも共通して漂う空間感でもある。私がこの絵のようなボナールの籠もったような空間に何故か惹かれるのも風土のせいなのかもしれない。この冊子でも過去に取り上げた事があるが、ボナールは何故か気になる画家であり、ボナールやロスコのような画面全体が発熱してほっこりする感じの色が自分には一番しっくり来る。

民藝

土着や風土について考えると、どうしても民藝が頭に浮かぶ。私の民藝に対する印象は、素朴で武骨な感じと、ヨーロッパ的な洒脱でモダンな感じの、相反する 2 つのイメージである。民藝の活動は、陶芸においては柳宗悦やバーナード・リーチが日本各地の窯場を訪ね歩いて指導した。私が好きな器の産地を調べたところ、リーチや柳が訪れて薫陶を受けた所が多く、民藝の影響の大きさを知った。同様に好きな染織家の志村ふくみも民藝との繋がりがある事を知り、少しずつ民藝に興味を持つようになった。志村のエッセイ[1]には、いきなりフランク・ステラが出てきてハッとするが、ベン・ニコルソンも好きらしく[2]、確かに黄色とグレーの対比が大胆な着物の作品などを見ると納得できる。日本各地の思わぬ所での民藝との繋がりに最初は驚いた。イギリス人のバーナード・リーチは白樺派の一員で“デロリ”の岸田劉生とも親交があり、白樺派は、いち早くフランスのポスト印象派を日本に紹介したことでも知られている。ポスト印象派の展覧会をロンドンで企画したロジャー・フライは、画家のヴァネッサ・ベルや小説家のヴァージニア・ウルフも所属したイギリスのブルームズベリー・グループのメンバーである。ヴァネッサ・ベルは全く知らない画家であったが、《セント・ジョン・ハチンソン夫人》を見るとかなり早い時期からマティスのような大胆な色使いで制作しており、ハンス・ホフマンばりの《抽象画》（図 6）も描いていて興味深い。1910 年のロンドンに於けるロジャー・フライ企画の「マネとポスト印象派展」が彼女に大きな影響を与えていた事がよく分かる。因みにヴァネッサ・ベルとハンス・ホフマンは誕生日が 9 ヶ月程しか違わないのも意外であった。二人に交流があったのかどうか知りたいところである。また、ベン・ニコルソンと妻のバーバラ・ヘップワースはセント・アイヴスにペンウィズ芸術協会を設立したが、メンバーにはバーナード・リーチもいた。彼の窯場「リーチポタリー」もそこにあって、濱田庄司もそこで作陶している。長年に渡って私の中で点だったものが一気に繋がった感がある。

ところで、ルーシー・リーというオーストリア出身の陶芸家が、イギリスに移って作陶していた頃にバーナード・リーチと出会っている。リーチは初めルーシー・リーの作品を認めなかった。また、ルーシー・リーもリーチのアドヴァイスを受けながらも独自の表現に辿り着いた。そんな彼女をリーチも最終的には認めるようになった。この話で思い出すのは『忘れられた日本』[3]というブルーノ・タウトの本で、バーナード・リーチと柳宗悦が高崎のタウトの洗心亭を訪ねてきた時の様子が書かれている。タウトの本に収められているのは、「げてものかハイカラか」[4]というタイトルのエッセイで、この本については松岡正剛のウェブサイト『千夜千冊』[5]で知った。タウトのエッセイで興味深いのはタウトが民藝を批判している事である。松岡正剛は『千夜千冊』で、タウトは“好みの質”にこだわり、「“柳の民藝”には使いっぱなしの“用の味”ばかり求めている傾向が強すぎて“クワリテート”（質）が追求されてない物品だとみなしたのだった。一方、柳のほうもタウトのデザインは頭から生まれているという不満をもっていた。」と書いている。タウトはエッセイで「しかしそれは素朴な農民の手によって、なんの底意もなくいわば天真自然につくられたときにのみ、真に独創的な、従ってまた適正な質をもち得るのである。これに反して、鋭い芸術的感覚と豊かな教養とを具えた芸術家が、ここに様式の根底を求めようとするならば、結局外形に拘著し感傷的な浪漫主義者にならざるを得ない。都会人の食卓の上に見られる厚ぼったい紅茶茶碗や珈琲茶碗は、所詮矛盾した存在である。また実際にも珈琲や紅茶は、薄手の陶器茶碗から飲んでこそ～たとえこの陶器が安物でありいかものですらあるにせよ～初めて正しく賞味せられ得るのである。」[6]と書いている。そういえば、リーチはルーシー・リーの作品を薄すぎると批判していたが、タウトとルーシー・リーの好みが器の薄さで一致していた事は興味深い。だが単にリーチが民藝化して西洋的な趣味からズレただけなのかもしれない。

民藝には複雑な思いがある。私が民藝の洒落たモダンな感じに惹かれたのはリーチがもたらしたヨーロッパの感覚なのかもしれず、民藝の土着的なところにはあまり魅力を感じていなかった。それどころか土着を避けてきたとも言える。私は勝手に民藝に東北のイメージをダブらせてもいた。棟方志功が青森出身であり、岸田劉生の弟子だった椿貞雄も私の故郷の出身で、民藝が私には身近すぎたせいでもある。2021 年に東京国立近代美術館で開催された「民藝の 100 年」展のレビュー[7]では「民藝の美が『上から目線』の美であること、ここに民藝運動の急所がある。」と書かれている。この指摘は私にとっても痛い所を突かれた感じだったが、更に「つまり民藝の目線とは、日本人に対しては欧米人、欧米人に対しては日本人として振る舞う者の目線だということである。」とも書かれている。白洲正子も著書[8]で民藝に苦言を呈している。民藝について考える事は自分自身の問題でもあり、本当に難しい。以前は帰省の度に古民家の廃墟が目についても気にならなかったが、今は子供の頃のありふれた風景だった茅葺屋根の家がほとんど無くなっている事に喪失感を覚える。新潟で古民家をリノベーションして再生させているドイツ人の建築家がいるが、彼はブルーノ・タウトのようで興味深い。100 年経っても今の私には民藝は複雑だが、考え続ける事の重要性をひしひしと感じさせてくれる。

過去の作品

この旧い作品《無題》（図 7）は、大学に入学して間もない頃、紙に水彩絵の具で何気なく描いた作品である。40 年前に描いたものだが、この作品を制作した時の事はよく覚えている。何を描けばいいのか皆目分からない頃の作品で、画用紙ではなく敢えて粗悪な梱包用紙に描いている。この頃は藁半紙のような生成りの色と材質感を好んでいて、何も考えずに気楽な気分で描いた事だけはよく覚えている。まだ綿布にアクリル絵の具で描く発想も無かった頃で、ずっと仕舞いっぱなしで忘れていた作品である。今見ると透明水彩絵の具に白を混ぜてガッシュのような不透明な効果を出したり、更にその上から透明色を重ねてみたり、と小さな紙切れのような作品ではあるが、後に大画面でアクリル絵の具を使って試みることになる萌芽がいくつも見て取れる。色の組み合わせは近作の《無題》（図 8）と大差はなく、違って見えるのはキワのぼかしのせいであり、40 年経っても形や色の置き方の癖まで今の私と変わりはない。何なら直

ぐにでも描き足してもいける程で、その変化の無さは一貫性があるとも言えるし、進歩が無いとも言える。それが個性でもあり、しょうがないという諦めの気持ちもある。

後書きとして

最終号という事で、自作についての論考に絞り込んで書くつもりであったが、先日、いろいろと考えさせられるきっかけとなったテレビ番組[9]があって、その影響でこのような纏まりのない原稿になってしまった。それは２人の男性が日本各地のリサイクルショップを巡って古い土着の民謡のレコードを発掘して探しまくる番組であったが、クラブで若い外国人が私の故郷の古い民謡で楽しそうに踊っている衝撃的なシーンがあって、いきなり驚いた。古い民謡のレコードを発掘しているのは日本の二人組の DJ ユニット[10]で、世界各国の音楽を発掘してクラブで流したり、ロンドンのラジオ局に日本民謡を提供したりして、世界にも発信しているようであった。民謡のリズムに乗ってレゲエ音楽のように日本の若い人も外国人もノリノリなのに驚いた。民謡をブルースやロックと同じように世界の音楽として捉えていて虚を突かれたようで、グローバルとローカルについて考えさせられた。土着を恥ずかしがっている自分が恥ずかしかったが、この原稿の執筆を通して自分の足元を見直す契機となった。

苦手な色を好きになるにはその色を引き立てるような相性のいい色を少しずつ探していくと、いつしか好きになる事があるが、色と同様にパーソナルでローカルな事も少しずつ好きになってグローバルにもなり得る事を今は切望している。

Studio 138 の原稿執筆もこの 5 号で終わりになるが、過去の号を概観してみると私の稿は色に関する事柄が圧倒的に多い。これからも色に惹きつけられ、振り回され、途方に暮れるであろうが、やはりこれからもずっと色から離れられそうもない。

最後に、この研究会を応援してくださった方々、そして研究会のメンバー各人に感謝致します。

1. 志村ふくみ『色を奏でる』筑摩書房、1998 年、104 頁。
2. 染織家志村ふくみ『日曜美術館アートシーン』NHK、2020 年 5 月 31 日放送。
3. ブルーノ・タウト『忘れられた日本』創元文庫、1952 年。
4. ブルーノ・タウト「げてものかハイカラか」『忘れられた日本』中公文庫、2007 年、144 〜 151 頁。
5. 松岡正剛『千夜千冊』https://1000ya.isis.ne.jp/1280.html
6. ブルーノ・タウト「げてものかハイカラか」『忘れられた日本』中公文庫、2007 年、147 頁。
7. 清水穣「民藝のための婉曲語法。東京国立近代美術館『民藝の 100 年』展レビュー」
8. 白洲正子『夕顔』新潮社、1993 年、169 〜 172 頁。
9. ETV 特集『俚謡山脈の DIG の細道』NHK、2024 年 10 月 19 日放送。
10. 民謡ＤＪユニット・俚謡山脈。

〔図版出典〕

図 1　https://ja.m.wikipedia.org/wiki/ ファイル :Tofu_by_Takahashi_Yuichi_(Kotohira-gu).jpg
図 2　https://www.phillipscollection.org/collection/ham
図 3　https://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=A10527
図 4　https://www.tate.org.uk/art/artworks/bell-abstract-painting-t01935
図 5　https://nelson-atkins.org/fpc/post-impressionism/706/
図 6　https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/dejeuner-sous-la-lampe-109867

図 1　高橋由一《豆腐》1877年 油彩／キャンバス 32.8 × 45.2 cm 金比羅宮博物館

図 2　ポール・ゴーギャン《ハム》1889年 油彩／キャンバス 57.8 × 50.2 cm フィリップス・コレクション

図 3　速水御舟《京の舞妓》1920年
絹本着色 153.9 × 102.1 cm
東京国立博物館

図 4　ピエール・ボナール《白い戸棚》1931–32年
油彩／キャンバス 125.4 × 93.4 cm
ネルソン・アトキンス美術館

図 5　ピエール・ボナール《ランプの下の昼食》1898年 油彩／厚紙、板に裏打ち 23.3 × 31.8 cm オルセー美術館

図 6　ヴァネッサ・ベル《抽象絵画》1914年
油彩／キャンバス 44.1 × 38.7 cm テート美術館

図 7　小池隆英《無題》1984年
水彩／紙 13.5 × 20 cm 作家蔵
courtesy of IKEDA GALLERY.

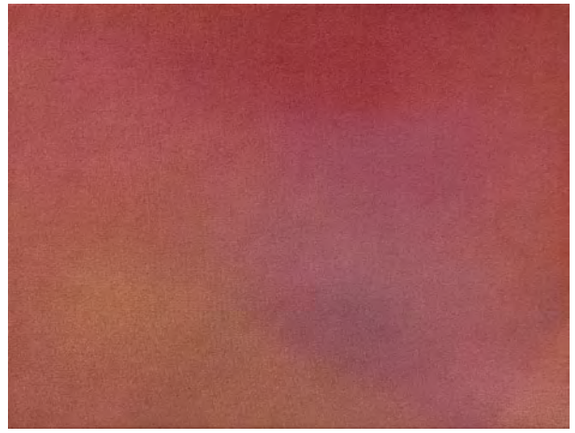


図 8　小池隆英《無題》2024年 アクリル／綿布 30 × 40 cm 作家蔵 courtesy of IKEDA GALLERY.

Profession　—画家を生きる—

小川 佳夫

祈りのかたち

2024 年 11 月 25 日—12 月 8 日、大島徹也氏キュレーション、MARUEIDO JAPAN 企画の「祈りのかたち」展（会場：古美術長野）に参加した。

展覧会のための図録の中で大島は、リチャード・プーセット＝ダート (1916-92) の、「祈りは創造的な行為だろうか？」という問いを引用し、「逆に、創造的行為は『祈り』と言えるだろうか？」と問いかけた。そしてバーネット・ニューマンの「最初の人間は芸術家だった。[……] 子音を絶叫する原初の人間は、空虚を前にした彼の悲劇的な事態、彼自身の自己認識、彼自身の無力さに対する畏れと怒りのわめきの中でそうしたのだ」という言葉を引用し、「『祈り』とは、衝動や欲求とは次元を異にするところで生じる、人間ならではの行為と言えるだろうか？」と問いを投げかけた [1]。

私は数点の新作油画を出品した。展覧会の概要は予め知らされ、制作にあたっては「今まで通りに描いてください」と伝えられた。出品作《Seizing the Light》（図 1、右側作品）では、暗色の厚いマチエールの地に、黄色の油絵具の塊を、鏝による一回のストロークで塗布し完成とした。新作は従来の手法で制作したものである。

従来の手法

上記の「従来の手法」とは、パリで制作していた 1997 年から 2007 年までの間に確立していったものを指すが、その時代を改めて振り返ってみたい。

私はパリで、何より制作の継続を重要と考えていた。成果として、その頃身についた習慣が絵画制作中心の生活基盤を作り上げたと思っている。つまり、朝起きてアトリエに向かい、夕方家に戻るまでの、一連の動作の中に「描く行為」は含まれる、ということをことさらに考え、模索し、習慣化させていったのだ。

日々の制作では、アトリエで準備した支持体とのみ対峙し、油絵具で表現していった。特に意識したことは、アトリエでの絵画制作のためのルーティーン作りだった。制作プロセスはもとより、それを支える絵具やパレットの配置、制作終了後の片付けの手順、作品収納の仕方に至るまでを工夫し、仕事に集中できる方法、環境を作ることを大切にした。当時私はパリ郊外のアトリエに籠り、一人、制作の習慣化を模索し、実行していった。

目標とした日常の時間は、たとえるなら表地と裏地からなる服のようなものだった。制作時間を表地とするならば、裏地は制作していない生活の時間になり、お互いに支え合う表裏一体型を理想に掲げた。

パリ市、そして郊外には、魅力的な風景が数多くあった。風景を織りなすフランスの建築の美しさや街並み、物質的な強さに強く惹かれはしたが、それらをモチーフとして描きたいと思ったことはほとんどなかった。美しい風景は、その場で鑑賞することで十分だった。

2005 年に「絵と私の関係においては、客体と主体が交錯、融合し、両者はもはや切り離しがたい。遂に『わたし』は無になり、『わたし』の全存在は絵のなかに息づいている」[2] と書いた。これは当時の率直な感想で、心情を吐露したものだった。

芸術の習慣化

上記のように、私は集中して制作を継続させるために、パリで、いわば「芸術の習慣化」を行ってきた。そして、カトリック教会が多くあるフランスで、アトリエの帰り道、教会に立ち寄ることも多々あった。そこでは、静かに座って物思いに耽るだけだったが、退出する際には、心身の疲労感を多少なりとも拭えたような感じになっていたことを覚えている。大きな聖堂では、静寂の中、こうべを垂れている人や、正面を見据えている人などがまばらに座っていた。見えない存在のただ中にいるようで、制作の緊張を解きほぐすことができるかけがえのない場になっていた。また、パリ郊外の修道院での「黙想会」に参加した際には、司祭の指導のもと、黙想＝言葉を発せずに祈りに集中する体験ができた。3 日間だけだったが、そこでの体験は深く記憶に残っている。同時に、修道士たちが切実に祈りの時間を設けていることを実感できた機会でもあった。

宗教、宗派の違いはあれど、彼らは真剣に祈りを習慣化させている。かつて中学生の頃参加した禅寺での合宿は、早朝の座禅・掃除に始まり、正座し居住まいを正して食事を取ったことなどを記憶している。スケジュールの詳細は覚えていないが、細かく刻まれた時間を、きびきびこなしていたことだけは覚えている。また、あるカトリックの司祭は、ムスリムたちが時間に合わせ、その場その場で祈りを実践していく姿勢を高く評価していた。

先述したように、制作時間とそうでない時間が互いに支え合う表裏一体型の生活を理想としていたので、黙想会で垣間見た修道士たちの祈りのリズムは、精神的な部分だけではなく、芸術を習慣化する際のモデルとして大きなヒントを与えてくれた。

リチャード・プーセット＝ダートの、「祈りは創造的な行為だろうか？」の問いは、このように自身にとっても現実味を帯びた内容だった。

復活祭の展示

2007 年、パリのアレジア教会（Eglise Saint-Pierre-de-Montrouge）の聖堂に復活祭向けの作品を展示したことがあった。主任司祭からは、具象的な作品での制作を依頼されたため、私は聖書から「最後の晩餐」「磔刑」「復活」の 3 つの場面を選び、それぞれのシーンに象徴される手を主題にした。つまり「弟子たちと会食しているときの、人を招く手」「釘を打ち付けられた、絶望の手」「傷跡のある、復活を遂げた手」というように、物語から抽出した像を、時系列に沿って各物語 2 枚ずつ、計 6 作品を大きなサイズで表現した。

アレジア教会には、他にも聖書の物語を描写している常設のイコンがあり、聖堂の荘厳さの中、絵を傍らに見て、人々は静かに祈っていた。それらは、書物とは違う絵画ならではの臨場感を醸し出すことができるのだろう。

また一方で、修道士の友人に誘われて訪ねたことがあるパリの聖ドミニコ修道会の聖堂は、

白壁に覆われている天井が高くそびえ、さらにその上の天窓からは光が差し込んでくるホワイトキューブであった。目立つイコンは無かったが、聖書を熟知している修道会では、ミニマルな空間が祈りに適しているように思えた。

いずれの教会も聖書の言葉によって具現化されたものであり、それらの建築は「言葉のかたち」だろうと、改めて感じ入った。

祈りと創造的行為

私は、パリで絵画制作を継続していくために芸術の習慣化を意識した。そして習慣化するにあたっては、絵を描くという行為が、修道士たちの祈りの行為に近いように感じていた。また、何かを希求していく姿勢や、たどり着きたい遥かな地点がある、ということも、彼らに似ているように思えた。祈ることを常に考えている彼らの生活ぶりは大いに参考になった。

先にも触れたが、教会は聖書という書物を拠り所に生まれ、聖書の教えを伝承していく役割を使命としている。聖書に書かれている言葉を、人々は司祭の話によって解釈し、イメージしていくのだ。祈りの根拠も聖書の部分に委ねることがあり、聖書の言葉はキーワードとなり、祈る人の手助けもしてくれる。イコンの作者はそれらの言葉から触発されたイメージを絵画に表現していった。彼らの中には各時代の巨匠も含まれる。彼らは祈るように描いてきたのだろうか？仮にそうでなくても、描写する際には物語を深く読む必要があるから、その集中は祈りの行為に近いものがあったろう。いずれにしても、祈る人々を対象にした絵を描くわけだから、祈りは創作を促し、祈りが創造的行為になることはあるはずだ。

教会では、信仰を言葉で表明することを Profession de foi ＝信仰告白と呼んでいた。これは非常に興味深い。Profession という言葉は、普段「職業」という意味で用いられているが、元々は、「誓いを立てることで、社会的に認知された職業人になる」という意味だそうだ。「この仕事で生きていくのだ」という、強い覚悟と自負が感じられる宣言である。

子音を絶叫する

冒頭で取り上げた、バーネット・ニューマンが言った「最初の人間は芸術家だった。[……]子音を絶叫する原初の人間」のフレーズは強烈だった。「子音を絶叫する」という表現があまりに的を射ていると思った。また、喚き叫ぶような言葉にならない声は、ニューマンの作品も彷彿とさせ、ニューマン自身の心情の描写として読みたくなる文章だった。抽象画家が抱く芸術家像は、規範の言葉に取り込まれない意志を持つ者になるのだろうか。

私は 2015 年に作成したパンフレットに「人間が抱く静かな慈しみも、身をよじるような悲しみも、狂おしいほどの怒りも、弾ける歓喜も、すべて含んでこその美、であると思う。そういう美しさを描きたい。」[3] と書き、2017 年、「命を感じさせる作品を描きたいと思っている。」[4] と書いた。また 2019 年には「私には抽象画を描いているという意識はありません。声にならない叫び、強い息吹、そういったものを感じさせる絵を描こうとしているだけなのです。」[5] と書いた。

上記の文章を改めて反芻してみると、ニューマンが掲げた芸術家像と、自身がイメージしてきた芸術家像に親和性を感じる。

生を描く

最初の人間が芸術家であったとするなら、芸術家とはなんであろうか。私が芸術家の看板を掲げるのはなぜか。私は、詰まるところそれは、「限りある者」＝「生ある者」なのではないかと考える。死すべき者であり、時として無力感に苛まれる者であり、ままならぬ物事にもがく者である。だからこそ、声にならない叫びをキャンバスに刻もうとするのではないだろうか。それは命のむき出しの姿なのかもしれない。

絵を描くという行為が、声にならない叫び（声なき声）を刻むことであるとすれば、救いや応えを求めて祈る行為に等しいのではないか。

「叫び」とは、暗闇から出口を求め、理知を突き破って噴出するマグマのようなものだ。

描く行為は、光を求めて生を刻みつけることだと改めて思う。絵が完成した、と感じた瞬間、「文字なき言葉がゆきわたったような感覚があった」と以前書いた。完成した絵は、叫びながら差し伸ばした手に与えられた「光」であり「応答」でもある。

文字で表せる言葉の枠を超えた、このやり取りが画家の営みであり、原初の人間が叫ぶのにも似た姿で画布に対峙している時、私は生の真っ只中にいる。

---

1. 大島徹也『祈りのかたち――小川佳夫、平野泰子、前田信明、加藤舞』MARUEIDO ART PROJECT、2024 年、2 頁。
2. 小川佳夫「絵とわたし」『Yoshio OGAWA ｜小川佳夫　2004 ～ 2005』2005 年、2 頁。
3. 小川佳夫「2015 年 9 月 15 日　小川佳夫」『小川佳夫　Yoshio OGAWA　2015』2015 年、7 頁。
4. 小川佳夫「May 22nd, 2017　Yoshio OGAWA」『小川佳夫　Yoshio OGAWA　2017』2017 年、7 頁。
5. 小川佳夫「January 27th, 2019　Yoshio OGAWA」『小川佳夫　Yoshio OGAWA　2018―19』2019 年、7 頁。

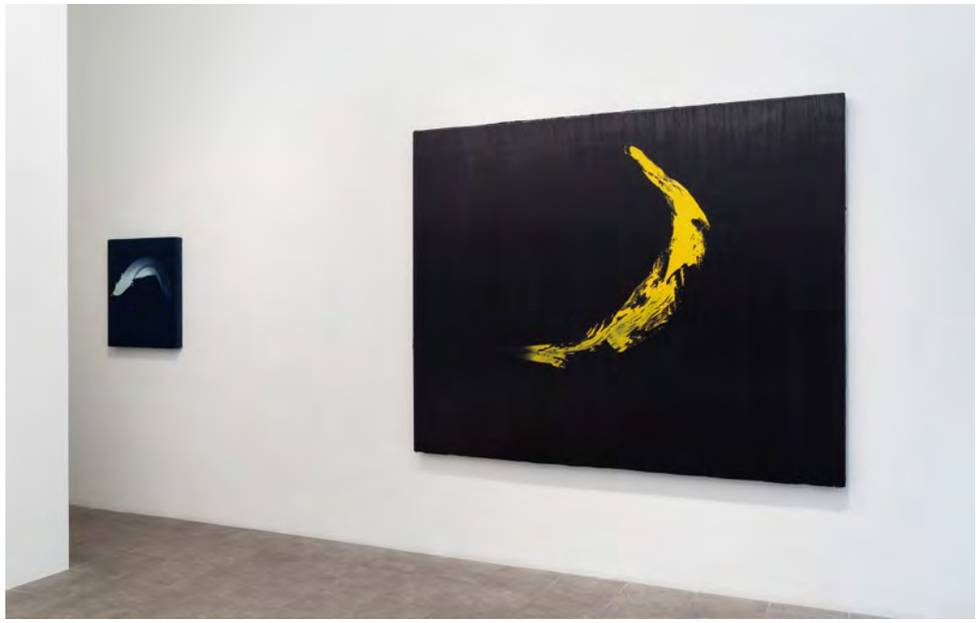


図 1 「祈りのかたち」展会場風景(撮影: 加藤健)
右: 小川佳夫《Seizing the Light》2024年 油彩／キャンバス、パネル 162× 194 cm 作家蔵
左: 小川佳夫《Vein of Light》2024年 油彩／キャンバス、パネル 65.2 × 53 cm 作家蔵

図 2 「祈りのかたち」展会場風景(撮影: 加藤健)
小川佳夫《Moon Garden》2024年 油彩／キャンバス、パネル 45.5× 38 cm 個人蔵

図 3 小川佳夫《Dizzy Dripping 1》2024年 油彩／キャンバス、パネル 45.5× 38 cm 個人蔵 撮影: 宮島径

図 4 小川佳夫《Dizzy Dripping 2》2024年 油彩／キャンバス、パネル 45.5× 38 cm 作家蔵 撮影: 宮島径

絵画の再魔術化をめぐって

平野 泰子

序論

Studio 138 の研究会が始まって 5 年が経過し、この 5 年間で、社会や環境の変化があった。この 5 年間は、新型コロナウイルスのパンデミックという世界規模の出来事を中心に、物理的空間やコミュニケーションの在り方が根本的に変化した時代でもある。グローバル化に伴う急激な変容の一方で、ローカルな文化や視点が再評価される動きも見られた。また、自然環境や生態系と人間の活動が複雑に絡み合う現実がありながら、従来の芸術活動やその受容に新たな視点を与えた。

Studio 138 の活動期間と私自身の制作活動は、こうした変化の中で、自身の表現を問い直す必要に迫られた。見過ごしてきた感覚や新たな興味の気づき、それらを深く掘り下げる過程が、この 5 年の中で繰り返されてきた。今回の冊子が Studio 138 の最後の発行であることから、本稿では、この 5 年間の制作と興味の変遷を振り返りながら、「絵画の再魔術化」というテーマのもと、私の制作プロセスを中心に、絵画における行為や余剰、さらに「型」という概念が持つ再魔術化について考察し、絵画の持つ可能性を探る。

制作基盤としての「型」

私の作品は、木製パネルにキャンバスを張り、膠と石膏を用いた自作の下地を施すことから始まる。その下地が乾燥し、研磨することで滑らかな表面が出来上がり、そこに、黄・赤・青の三原色を順に繰り返し塗り重ねていく。そして、石膏の特性により絵の具の層を吸収し、平坦でありながら深みを生む画面が出来上がる。塗り重ねることで奥行きが生まれ、意図的に構築された中に偶然性を含み、「型」としての性質を持つ。この制作プロセスは一貫して行っており、近年では、その「型」や「構造」という概念に意識的に取り組むようになった。

制作を進める中で、このような型への関心が深まった背景には、自己の揺らぎを受け入れることへの興味があった。自己の揺らぎとは、制作過程における自己同一性の揺れを指し、描くことは見ることであり、同時に絵の具との対話によって作品から見つめられることでもある。その往来からの偶然性は、作品という別の視点を持つようになる。

「型」や「構造」は単なる技術的な成果物ではなく、制作そのものの行為を問い直す契機となる。この型を意識的に探ることが、制作プロセスにおける無意識と意識の対話を深め、さらには作品に普遍性をもたらすと考えている。

行為と偶然性――「余剰」の役割

制作過程における偶然性は、私の作品において重要な役割を果たしている。例えば、刷毛で塗り重ねていく行為は、一見制御された動きの中で、絵の具が混ざり合うことで生じるムラや、鮮やかさが失われていく。この過程で生まれる経験が、私のイメージを形作る。作品の表面に表れる暗く朦朧とした痕跡からは、私自身の記憶や感覚の中の風景が浮かび上がり、まるで「あの時」に見つめ返されるような感覚を覚える。そのような記憶や感覚に、形やしるしのような筆跡を指し示すように残していく。

上妻世海の著書では、アメリカの心理学者ジェームス・ギブソンのアフォーダンス理論を解説した佐々木正人を紹介しながら、行為が未来を作り出すという考えを述べている。上妻は以下のように論じている。

> そこで説明されているのは、運動の中の知覚である。・・・・（中略）「制作」とは、実際にやってみることで「未来の情報」を生み出しながら、その次へと進んでいく、あるいは引き返していく往還運動なのである。あらかじめすべての情報が客観的にあるわけではない。未来がある。ただし、探索する行為がなければ存在しない未来なのである。・・・・（中略）主体の行動への身構え、つまり能動的な意味賦与の作用・・・・（中略）内部世界の無意識に根ざした、行動への意味と方向を賦与したものであると評価する。[1]

上妻が述べているように、制作における「行為」は、未来の情報を引き出し、あらかじめ決まったものではなく、探索の過程を経て新たな方向に進んでいく動きであると言える。これは、作品における偶然性が意味を持つ瞬間でもある。偶然的な要素に目を向けることで、作品には新たな層が加わり、計画的な構造を超えて独自の意味が獲得される契機となる。描く行為が進んでいく中で、内部世界へ向かう感覚や新たな次元への変化が生まれる。想起される記憶や風景は、時間が逆行するようにして届き、「あったかもしれない」可能性に向かって広がる。このような現象を私は、「余剰」という言葉で表現している。この余剰は、制作過程における偶然性と感覚的な要素を的確に捉えるための重要な概念となっている。

イメージについて

これまでの制作過程や概念を経て、自身の作品の形態にも変化が見られるようになった。その一例が、近年制作された《Signs》（図 1）および、《Sending》（図 2）である。この作品では、しるしや筆跡に影を描くことで、塗り重ねの行為によって生まれる空間に新たな意味を与えようと試みている。これらの影は、内部世界と現実空間を分け隔てる意図を持って配置されている。

ここで、イメージについて考察する上で参考となるアーティストとして、アナ・メンディエタを挙げたい。アナは、キューバ出身のアメリカ人アーティストであり、ボディ・アート、ランド・アート、パフォーマンス・アートの分野で革新的な作品を残した。彼女の表現は、フェミニズムや文化的アイデンティティ、精神的テーマと深く関わっている。

特に注目すべきは、アナが大学院時代に残したノートに記されている「リアル」についての記述である。美術評論家の木下長宏の著書で引用されたその記述によれば、アナは「私がイメージを伝えようとするのに私がやっている絵画の方法はリアルさが足りない」と記している[2]。この「リアル」という言葉には、単なる写実を超えた意味が込められている。それは、「私」が

持つイメージの力を指している。木下はこれを次のように解釈している。

> 「リアル」という言葉はいろんな意味を籠めて使われます。ここでアナが「リアル」と言う意味で言いたいのは、「私」がもっているイメージの力のこと。彼女のこの発言を読み直してみると、こうです。「私は、私がもっているイメージに力を持たせたい、もっと魔術的でありたいのだ。・・・・(中略)」彼女が「魔術的」と言うのは、ある表現物が表面に提示しているその背後に隠れているなにものかへの通路をつくることです。[3]

この「魔術的」という概念が示唆するのは、視覚的に提示される表象の背後にある目に見えない力や意味を引き出す行為である。アナの作品は、彼女自身の身体と自然環境を結びつけることで、「リアル」とは単なる物理的再現ではなく、内面の感覚や記憶を呼び起こし、それを視覚化する試みであることを示している。

たとえば、「シルエッタ」シリーズの一つである《生命の木》(図 3)は、彼女の代表的な作品として知られている。この作品は、彼女が全身に泥を塗り、大木の幹に寄り添うように佇むパフォーマンス作品であり、自然と一体化することで主体を客体化する試みといえる。自然と同化した彼女の姿は、人間の権力が及ぶ支配領域の外にある存在として提示されている。

私にとってこれらの記述が特に印象深いのは、イメージ＝リアルという概念について再考を促した点である。私が描こうとするイメージは、現実に存在する物そのものではなく、流れるプロセスから想起される知覚や、内部世界にとどまる視覚の記録である。それは、単に現実を再現するのではなく、プロセスの中で生まれる不確実性や痕跡を通じて、現実を超えたものを指向している。

絵画における「再魔術化」とは、合理性や論理によって分断された現実を再び「魔術的」な感覚で捉え直す試みである。それは単なる現実逃避ではなく、見落とされてきた感覚や「見えないもの」に光を当てる行為といえる。私の制作もまた、合理的な現実の外側にある感覚や記憶と向き合うことで、現実世界に別の意味を与えようとしている。

絵画における「魔術的」とは、視覚的表象を超えたもの、すなわち内部世界と現実世界の交わりから生まれる「余剰」や「痕跡」に宿るものと考える。情報過多な現代社会において、そのような余剰や痕跡に目を向けることが、感覚を再び呼び覚まし、世界に対する新たな視点をもたらす可能性があるのではないだろうか。

祭事から見る共同体としての「型」

2024 年、岩手県奥州市の妙見山黒石寺で行われた伝統行事「蘇民祭」を訪れた。五穀豊穣と無病息災を祈るこの祭りは 1,000 年以上の歴史を持つが、高齢化や担い手不足により、翌年以降の継続が困難となり終了した。私にとって初めてで最後の蘇民祭となったこの体験は、型が身体や意識に与える影響について改めて深く考える機会となった。

蘇民祭のひとつの儀式である「裸参り」では、褌姿の男たちがロウソクを灯した角燈を手に持ち、2 月の極寒の中で瑠璃壺川に入り身を清めた後、「ジャッソー、ジョヤサ」の掛け声とともに妙見堂から薬師堂を三巡する（図 4、図 5)。厄災消除と五穀豊穣を祈るこの行為の中で、掛け声が次第に個々の声を超えて一つの高揚感を生み出し、全員の身体と意識を統合していく様子が印象的だった。ここでも型という構造を見る。形式や手順を規定するだけではなく、繰り返しや身体的行為を通じて無意識の領域に触れ、個々の行為を全体の構造へと統合する装置として機能していた。

祭事と制作との共通点

絵画制作においても、この型の作用と共通するところがある。制作過程における型は、無意識の領域を開き、制作主体を一度組み替えることで新たな表現を導き出す。蘇民祭で感じた「個から全体へ」「無に近づく感覚」や「神聖な感じ」は、宗教的な意識にとどまらない。掛け声や反復動作は、思考を超えた集中状態を生み出し、日常的な意識をリセットして新たな感覚を呼び覚ます装置として機能していた。絵を描く行為そのものも、記憶や感情を再構成し、現在の表現として再生する場を作り出す。型が生み出すこの過程には、過去と現在を交差させる力がある。これらの体験を通じて、型が身体や意識に働きかけ、主体を組み替える力を持つことを改めて感じた。

会講という取り組み

2024 年 9 月、三重県伊賀市にある島ヶ原を訪れたのは、島ヶ原に住み、制作活動を行っている画家の岩名泰岳さんと、同じく画家の石井友人さんとの対話から生まれた集まりがあったからだ。島ヶ原に集まる前、私たちは東京で会い、絵画を通じて「空間の事物化」を考えることにとどまらず、絵としてのリアリティや過疎地である島ヶ原の文脈、それが示す、失われつつある感覚や共通認識を掘り下げることなど話した。これらの背景には、近年のアート界における競争や消費主義に対する一つの反応でもあり、アートの世界が効率性や市場価値を重視する中で、私たちは画家として「効率」や「成果」といった価値観を超え、共同体として学び合い、助け合う場を作り上げることを構想した。(岩名さんは以前から島ヶ原で「蜜の木」という地元の方との活動をされている。)

そして岩名さんがこの集まりを「会講(えこう)」と名付け、第 1 回目は画家の中屋敷智生さん、西村有未さん、そして展示や制作のアシスタントをしている高内洋子さん、島ヶ原で服作りをしている岩名江理子さんが参加した。私たちは、タスキや旗を制作し、スケッチをし、語り合った（図 6、図 7)。

「講」という言葉は、もともと寺院で仏典を研究する僧侶たちの集まりを指していた。その後、民衆の信仰集団や地域の相互扶助組織などへと広がり、多様な形を持つようになった。村にもいくつかの講が残り、それらは年に一度、人々が集まり語り合う場として機能しているという。こうした伝統に着想を得て生まれたのが、「会講」という新たな集まりだ。

さらに、「会」という文字には特別な意味がある。「会」は古語で「え（絵)」を指す言葉でありながら、現代の「絵画（かいが)」とは異なるニュアンスを持っている。会講は、絵に関わる者たちが集まる場として始めた。しかし、現代の展覧会や芸術祭、アーティストコレクティ

ブのような美術制度を前提とせず、それらから離れた独自の在り方を模索する試みだ。

ゑ講、共同体としての「型」

現代の消費社会では、私たちは常に消費し、結果として得られるものにばかり目が行きがちだ。しかし、私は、子供の遊びのような、一見無駄とも思える行為の中に、本当に価値ある何かが隠れているのではないかと感じている。市場価値にとらわれず、パッケージ化されない自由な表現やコミュニケーションを追求するために、一つの「型」や「場」を模索しようとした。

その型は、ある種の祭事のように、共同体が共に時間と空間を共有し、儀式的な意味を持つものでもあるかもしれない。この型は、画家たちがただ作品を作るための枠ではなく、互いに影響を与え、芸術そのものについて語り合うための場として機能する。これは、効率や成果を追求する現代社会に対する小さな抵抗でもあり、共鳴を求めるための試みだ。そんなアプローチを通じて、絵画の本質を再考し、新たな芸術の価値を探求していければと思っている。

島ヶ原でのこの集まりは、単なる地方の話に留まらず、日本全体の問題とも繋がっている。島ヶ原という限界集落で感じる「失われていく感覚」は、地方だけでなく、都会も含めた現代社会全体が抱える問題を象徴しているようにも感じる。社会の画一化、コミュニティの希薄化、自然との断絶、急速に流れる時間と向き合う中で、私たちは再び「語り直し」を試みている。まだまだ手探りの段階で、この先どうなるかはわからないが、その不確かさこそが楽しさでもあり、来年もまたこの場に集まって、みんなで何かを共有できればと思っている。

まとめ——絵画の再魔術化の可能性

本稿では、近年の活動を通じて、「絵画の再魔術化は可能か」という問いを探求した。絵画を構造的に見ることで、制作過程における「型」や「構造」が自己の揺らぎを受け入れ、偶然性や行為の中で生まれる「余剰」が重要であることが浮かび上がった。さらに、主体を組み替えることで、固定されたものではなく、変動し続ける存在であると感じた。この組み替えによって、絵画は単なる視覚的表現にとどまらず、内面的な感覚や記憶、無意識的な力と繋がる媒介となる。

視覚表現を越えて内面の記憶や感覚を呼び起こすことが再魔術化の一環であると感じている。絵画の再魔術化は、見る者がその構造に参加することで初めて立ち上がるイメージであり、視覚的な表象を超えて心の深層に届く力を持つと考えている。

今後は、絵画を再魔術化する過程をさらに深め、視覚を超えた内面との接続を試みることで、より強力な表現を目指していきたい。

---

1. 上妻世海『制作へ』オーバーキャスト エクリ編集部、2018 年、52 〜 54 頁。
2. 木下長宏『美を生きるための 26 章』みすず書房、2009 年、213 頁。
3. 木下長宏『美を生きるための 26 章』みすず書房、2009 年、213 頁。

〔図版出典〕

図 3　https://www.mfa.org/

図 5　https://kokusekiji.jp/%E8%98%87%E6%B0%91%E7%A5%AD/

図 1　平野泰子《Signs》2024年　油彩、石膏、膠／キャンバス、木製パネル　162 × 130.3 cm　作家蔵

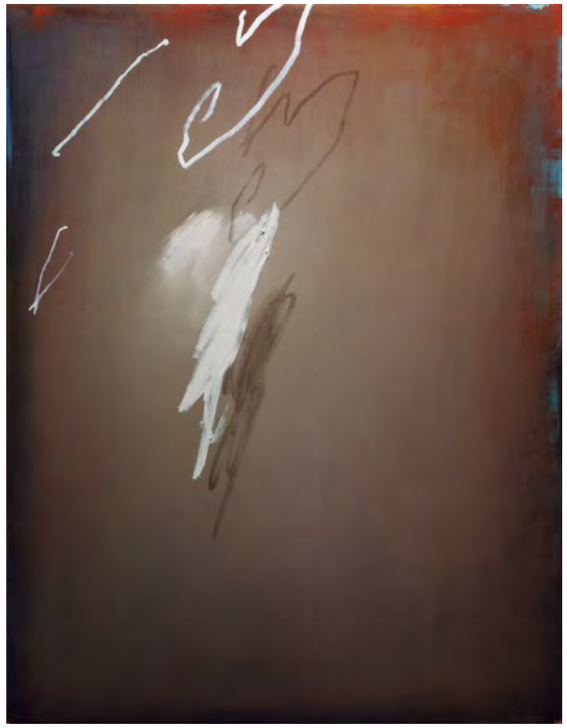


図 2　平野泰子《Sending》2024年 油彩、石膏、膠／キャンバス、木製パネル 116.7 × 910 cm 個人蔵

図 3　アナ・メンディエタ《生命の木》1976年
写真(シバクロームプリント)
20.3 × 25.4 cm ボストン美術館

図 4　黒石寺蘇民祭にて瑠璃壺川へ向かう人々
筆者撮影 2024年 2月 17日(岩手県)

図 5　黒石寺蘇民祭にて瑠璃壺川で身を清める人々(黒石寺ホームページより)

図 6　島ヶ原で語らい合う忞講のメンバー 2024年 9月 14日(三重県)

図 7　忞講の旗 2024年 9月 15日(三重県)

絵画のために

中小路 萌美

2019 年から始まった研究会は先日最後の発表会を迎え、テキストもこれで最後となる。

今回は自作品の始まりと変化、影響を受けた作家や、鈍さについて。最後に恩師の言葉で終わりとしたい。

全てを描くということ

大学 3 回生の夏頃にだされた自由課題でのこと。その頃はまだ自分の描きたいものや方向性を決められず、その時々で気になったものを描いていたのだが、あるテーマパークの大きな風車がある風景をモチーフに制作することにした。風車というものが珍しかったからか、その風景を見た時に不思議な感覚が沸き起こったのである。

「目に見える風車だけでなく、その日の気温や湿度、匂いに至るまで全てを描きたい」。

そうして出来上がった作品はキャンバスの中央に 5cm ほどの小さな風車があり、その周りの空間は青や黄色のモヤのようなものが広がった作品だった（図 1）。

講評では、風車がとても小さいことに対して「それなら風車はいらないのでは？」と言われた。私は、そうではなく、風車を含めた全てが描きたいのだと伝えたのだが、どうにも納得はされなかったように思う。この時の私は全部を描きたいのだから風車はいると考えていたのだが、主題がわかりにくく、表現が中途半端になっていたのだろう。

前置きが長くなったが、ここから私の「全てを描く」ということへの探究が始まった気がする。

風車の作品からしばらく、どうすれば自分の表現ができるのかを実験し探っていた時、ある展覧会で鈴木其一の《藤花図》（図 2）と出会った。画面いっぱいに藤の花だけが描かれており、当時あまりの潔さに唖然とした。

また《雪中檜図》（図 3）では、檜の葉に積もった雪がひとかたまりに表現されており、不思議な形となっている。このピタッとした描き方から一転して、葉から落ちる雪の表現からは、静かなサーっというような音が今にも聞こえてきそうである。

モチーフの周りには何も描かれていないのに、なぜか豊かな情景を感じると共に、空間が凝縮されているようにも思えた。どうやったらこんな空間を作れるのだろうかと思ったことを覚えている。

この二作品のようにモチーフが中央に描かれ、その周りには何も描かれていないといった、いわゆる余白が広がっている描かれ方は日本画ではよくある構図である。西洋画でもそうした作品がないわけではないが、周りの様子がぼんやりとでも描かれているものが多い。

西洋画ではモチーフを含めた全体の景色を描くのに対し、日本画ではそれが「ある」ということに一点集中している。高階秀爾さんは日本画のこのような表現を「切り捨ての美学」と定義する事ができると言う[1]。

この出会いは自らの制作に大きな影響を及ぼしているのだが、これらの特徴をそのまま取り入れることは難しかった。風景の中から特定のモチーフ 1 点に絞ることはできないし、油彩はキャンバスに余白を残す描き方をすると塗り残しとみなされる為、画面全てを絵の具で塗り切る様にと指導されていたこともある。とはいえ、絶対ではないので試した事もあるのだが、油彩＋麻布では物質感が強く空間が抜けなかった。

まったく同じ描き方はできないが、どうにかそのあり様を自分の作品に取り入れられないかというところで、最小限であり最大限のかたちを探ることへと繋がる。

あらかじめ風景を単純化し限りなく要素を絞った下図を木炭紙に木炭で作り上げる。それをキャンバスへ写し、今度は自身の感覚を油彩の色とテクスチャーに託すことで、風景の要素と感覚の双方を表現する方法に辿り着いた（図 4）。

しかしこの方法ではあまりに描く行為に余白がなく、作業的になってしまうという点から改善が必要であった。

試行錯誤する中、ジョルジョ・モランディの作品が次の大きな変化のきっかけとなった。

《静物》（図 5）では、モランディ作品の不思議さがよくわかる。モチーフである瓶と机、背景の壁との境目が曖昧であり、フォルムとアンフォルム、意識と無意識の間の揺らぎを漂っているようだ。

また、背景である壁が描かれるはずの瓶の周りの空間も不思議な質量をもって画面に渦巻いている。壁そのものというよりも壁〜モチーフ〜画家の間にある空気をも表現しているように感じた。

モランディは瓶に埃をまとわせ、部屋に入ってくる光の加減、並べる順番や角度など細かくセッティングし、生涯にわたり同じモチーフを描き続けた。

そうして、何度も繰り返し描き続けることで見えたわずかな変化をつぶさに観察し、「いま目の前にあるものと、それと相対する自分との間」を追い求めたのではないか。

彼の作品と作品への態度が、全てを描くということへのひとつの答えのように感じた。

当時の私は衝撃と混乱をもってモランディの作品を受け止めることとなる。そして今までの制作スタイルでは偶然性などを許容する事はできないと思い、これ以降、少しずつ制作方法を変化させていった。

木炭紙上でかたちを探った後、キャンバスに写し色を当てはめるといった、ひとつずつ段階的に進めるのではなく、これら全てを同時にキャンバス上で行うことにした。風景のかたちを再構成しながら色彩を当てはめ、更にそれを何十層にも重ねる事で、自分では思いつかなかった偶然の色の重なりや、無意識のストロークが画面を支配し始めた。次第に絵を描くという感覚から、色やかたちによって絵が生まれるという感覚へと移行したのだった（図 6）。

逆にこう描きたい、という意思を持つと上手く色やかたちは生まれなかった。以前制作して

いる時に感じていた感覚とは全く違い、どんどん生まれてくる色とかたちをどう受け入れればいいのか。完成がわからないということが、こうも不安になるとは思わなかった。ただひたすらに色とかたちを信じて、どうなりたいのか耳を傾け、対話をしながら筆を動かしてゆく。しかし、次第に画面が色とかたちで飽和してしまうので、たまに整理をする必要があった。何がもっとも重要なのかを慎重に受け取らなくてはならない。

そんな時、鈴木其一の画面を思い出す。どのかたちがどこにいたいのか。無理がないのか。かたちの数が少なくなればなるほど画面の緊張感は増す。しかし、そうすれば過去の風車の作品のように主題が曖昧になってしまうかもしれない。この対話のシビアさは制作方法が変化する前も、後も変わらない。

もうひとつ変わらなかったことは、かたちとかたちの境目の表現である。それぞれのかたちを明確にするようなスパッとしたキワの場合、かたちの存在感が増すことになるし、掠れ、互いに重なり合うようなキワの場合、かたちが溶け合い、ゆらぎを感じさせる。

それぞれ静的で無機質な印象と、動的で有機的な印象を与えるが、これを交互に薄く重ねることで静かでありながら細かく揺れ動いているような表現となるのである。

この制作方法に変化してから今に至るまで何十作品と描いてきたが、鈴木其一とモランディのどちらの表現がより自分のやりたいことに近いかというと、言い切れるものではない。それぞれ対極的な空間表現であるが、永遠を感じる様でもあり、一瞬の様にも感じる。

永遠と一瞬、抽象と具象、意識と無意識。私はお互いを行き来しながらどちらも包括した画面を作りたいのだと思う。なぜならその状態がより自然であると思うからだ。私たちはどちらの瞬間にも生きている。

そうして色やかたちになったものと、色やかたちにならなかったものどちらも一緒に絵にする。そこまでできてようやく全てを描けたと言えるのかもしれない。

鈍さについて

自分の作品を見ていて、ふと「鈍い」という言葉が出てきた。それは私だけでなく、例えば《たりあ》（図 7）を鑑賞してくださった複数の人からも感想として寄せられた言葉であった。柔らかいとか、ゆるいとか、ぼんやりとかとも違う、「鈍い」。

鈍いというと、何を見るでもなく眺めているような時や、山の高台で朝日や夕日を眺めている時の感覚を思い出す。どちらもぼんやりと全体を眺めているような時で、何かを見ようと意識を集中しなければ見ることが難しいような状態である。日常を視覚に頼りきっている私たちにとって、少々不安定な状態かもしれない。そんな時、代わりに別の感覚、自分の場合は肌感が 1 番変化するだろうか。ヒリヒリするようなそんな感覚が強くなる。

しかし視覚の感度が下がったから鈍いと感じるということではないような気がする。

感覚の変化ではなく、やり取りの状態の変化。ある瞬間せかいに近づいて、何かをみている自分がそれを受け取りながら構築しつつ、どんどん更新し続けている状態と言えばいいのだろうか。

私たちは運動し続けている。せかいも動き続けていて、どちらも決して止まることはない。例えるなら川のように一方向に流れてどこかに辿り着いたそれではなく、幾つもの海流がぶつかり混ざりあう渦の地点そのもの、のようなイメージだろうか。

自分というものが、見ているせかいと混ざり合って同化していくということが「鈍い」という感覚なのではないかと思う。

> 自然との対話は芸術家にとり不可欠の条件（Conditio sine qua non）である。芸術家は人間だが、彼自身、実は自然の世界におけるひとつの自然にほかならない。[2]

クレーの小論「自然研究の道」に書かれた一節だが、このことは普通に生活をしていると忘れてしまいそうになる。私たちは「見る側」ではなく自然の世界も「見られる側」ではない。どちらも自然なのだ。

この文章における自然とは、外的な形態だけでなく内的な構造の生成・運動も含めた「自然の生成」を指しており、「人の生命感」と共鳴関係にあって、これに芸術家を当てはめると、「自然の生成」と、造形作品のフォルムが形成される過程の生成と運動、すなわち「芸術家の造形行為」と共鳴が成立するという[3]。

自然と私の間で生じる鈍さと、自然と作品との間で生じる鈍さとでは、似て非なるものであるということである。

制作中、私は色やかたちがどうなりたいか対話し、生まれる様子を観察している。色がかたちに、かたちが色になって、まるで生物のようにむにゃむにゃしたものが動き回り始める。だからどんな作品が生まれるのか自分でもわからない。自分の無意識が入ったとしても、意思は極力いれないようにしている。

なぜなら、私にとっての絵画とは自分の感覚の追体験、再表現などではない。せかいが生まれる渦、その鈍さ。絵画という自然を作りだしたいのだ。

鑑賞においても同じことが言えるのではないだろうか。

私は鑑賞する時、絵の中を歩く、泳ぐと表現している。絵を見るだけではなく、絵の中を探らなければ本当のところがわからないと思っているからだ。絵画から完成されたイメージを受け取るのではなく、普段散歩したり匂いや肌触りを感じながら世界をみている時と同じように、絵画という自然を巡ることで色とかたちの生成と共鳴することができるのだろう。

鈍さとは、自然を受け止め同化しようとする時の混沌であり、自然と自然の共鳴である。再三になるが、絵画は感覚の再表現でも別せかいでもなく、変わり続ける私たちの世界の一部であり、ただそこに在る自然ということなのだ。

愛について

ある時、恩師に言われた言葉がある。「制作は生活の中にある」。

学生の時は制作のために生活をしている様なものだった。大人になるとそういうわけにもいかず、仕事や家事など生きるための活動が日常化した頃、この言葉が実感として体に居座るようになった。

寝て起きて、食べる。呼吸して会話をする。何かを眺める。ある時は感覚を鈍く、柔らかく緩やかに、むにゃむにゃとさせる。こうした毎日の生活が制作に繋がってくるのは、これらが自分と世界（せかい）とが繋がるファーストコンタクトだからだ。

結局のところ私の作品は私の体の実感とともにあるのだと気がついた。だからこそ諸感覚のひとつである「みる」ということの不確かさと不思議さに惹かれ、確かめようとしてしまうのだろう。

恩師はこうも言っていた。「結局は愛だよ」。

それこそ当時はよくわからなかったが、この世界をみようとすること――理解するということではなく――それを愛と言っていいのではないかと最近思える様になった。考え抜いたり、触れてみたり、眺めてみたり、祈りや願いといった言葉も近い気がするが、やはりさまざまなものを包括して愛という言葉に収まるのだろう。

せかいへの愛。それらがなくては成立しないのが絵画なのだ。いろんな意見もあるだろうがきっとそうなのだと私は思いたい。正解はないし、誰かに聞くことでもないのだろうからせめて描き続けて確かめたい。

せかいのために、自分のために、そして絵画のために。

---

1. 高階秀爾『日本人にとって美しさとは何か』筑摩書房、2015年、78頁。
2. 前田富士男『パウル・クレー　造形の宇宙』慶応義塾大学出版会、2012年、43頁。
3. 前田富士男『パウル・クレー　造形の宇宙』慶応義塾大学出版会、2012年、42～49頁。

〔図版出典〕

図1, 4, 6　作家撮影

図2～3　展覧会図録『鈴木其一　江戸琳派の旗手』読売新聞社、2016-2017年、113頁、127頁。

図5　展覧会図録『ジョルジョ・モランディ――終わりなき変奏』東京新聞、2015年、99頁。

図7　Photo by O ギャラリー eyes

図1　中小路萌美《風車のある風景》2009年　油彩／キャンバス　91.0 × 116.7 cm　作家蔵

図2　鈴木其一《藤花図》江戸時代後期
一幅　絹本著色　100.8 × 35.9 cm
細見美術館

図3　鈴木其一《雪中檜図》江戸時代後期
一幅　絹本著色　105.7 × 41.0 cm
個人蔵

図 4　中小路萌美《じっと》2011年　油彩／キャンバス　130.3 × 162.0 cm　京都芸術大学蔵

図 5　ジョルジョ・モランディ《静物》1962年
油彩／キャンバス　30.0 × 40.0 cm
Carima財団リッチ宮殿美術館
(マチェラータ)

図 6　中小路萌美《ふはり》2012年
油彩／キャンバス　31.8 × 41.0 cm　作家蔵

図 7　中小路萌美《たりあ》2024年
油彩／キャンバス　80.3 × 100.0 cm　作家蔵

描くことについて——問いと変容を重ねて

酒井 香奈

はじめに

これまでの『Studio 138』No.1 から No.4 を通じて、「描くことについて」を色々な視点から考察してきた。

No.1 では、「描くこと」を自己との対話として捉え、対話の場である画面との関係性を考えた。No.2 では、「みる」という行為の幅広さと余白が生む静かな動きについて触れた。No.3 では、色での思考や記憶、感覚が偶然を伴いながら、どのようにして絵画に成っていくかを探った。そして、No.4 では、言葉の響きや自然の変化が、制作を促す偶然を引き起こすきっかけとなり、要素となることを考えた。

こうして『Studio 138』で言葉と向き合う経験は、言葉にならないからこそ絵画を表現手段としてきた自分にとって、ある種の抵抗を伴うものだった。しかし、そのプロセスを通じて、制作の中で漠然と感じていた思考や感覚が少しずつ明確になり、作品を新たな視点から見直す契機となっていった。

特に No.1 刊行の時期は、世界がコロナ禍に見舞われ、社会的な距離が強いられる中であった。孤立した時間が続く中で発表された『Studio 138』での執筆は、自分自身を見つめ直し、制作におけるコミュニケーションや社会との関わり方を問い直すきっかけとなった。制作を通じて、単に作品を共有するだけでなく、社会に対して新たな問いを持ち、作家としての関わり方を考えると同時に、絵画の在り方についても思索を深める機会となった。

最終号となる No.5 では、これまでの歩みを振り返り、制作における要素について、まとめとして言葉に残したいと思う。

記憶との対話

記憶を色に置き換えて始まる私の制作は、単なる記憶の記録ではない。記憶は固定されたものではなく、時間や空間との相互作用の中で絶えず形を変え、新たな姿を現していく。私にとっての制作という行為は、記憶を過去の一場面として保存するのではなく、それを呼び起こし、色や形に変換することで新たな空間を生み出す試みである。重ねられた絵の具の層や削り取られた痕跡が、過去の記憶と現在の感覚を繋ぎ、画面の中に新しい空間を立ち上げていく。

制作における記憶との関わりは非常に多層的だ。無意識の中に眠る感覚が色として現れることもあれば、意識的に取り入れる過程を経ることもある。また、身体を通じた手法や技術の選択によって、記憶が思いがけない形で姿を現すこともある。記憶の断片を拾い集め、それらを色にして重ね、新しい動きを探るこの行為は、音楽における即興ライブやセッションを想起させる。個性の違う色同士が呼応し、融合し、あるいは反発し、大きなうねりを引き起こし、制作は続いていく。

記憶の色層は、過去を単に画面に固定する為のものではなく、それは時間の中に散りばめら

れた記憶の断片を、現在の画面上で再構築された過程である。この画面の色の動きの中で、記憶は現在の空間と交差し、新しい解釈やつながりを生む。

たとえば、青の層を幾度か重ねるうちに、幼少期に見た空や湖の記憶が浮かび上がることがある。しかし、その青は単なる空や湖の再現ではなく、制作を進める中でまた別の記憶を呼び起こし、そこから現れた他の色が画面に加わることで、全く異なる意味を持つ色層へと変化していく。そして、その画面に立ち現れた色は、本当に欲する色であるのか、光を生む色となり得るのか、あらたな課題を投げかけてくる（図 1、図 2）。

こうした色の重層による変化は、記憶が制作を通じて変容し、新たなつながりを生むことを示している。

井筒俊彦『意識の形而上学』の中に「全て原因されたものは、自分の源泉としての原因の中に、始めから存在していたのだ」[1] という一節がある。この言葉には、意識、無意識にかかわらず、記憶の断片が色層として画面に現れ、過去と現在が重なり合いながら新たな意味を帯びていく私の制作プロセスと響き合うものがあるように感じている。

さらに、井筒が語る「あらゆるものが、そこにある」[2] という言葉は、宮沢賢治の詩の一節「すべてがわたくしの中のみんなであるやうに みんなのおのおののなかのすべてですから」[3] を思い起こさせる。この二つの言葉には、私の制作において、記憶や感覚が重なり合い形を変えながら画面に現れ、結果、自分自身を思い知らされることにも深く共鳴する。制作は、表層を繕うことではなく、自分自身を受け止めることなのだと。

これらの言葉は、制作を続ける中で折に触れて浮かび上がり、問いや方向性を探るための手がかりとなっている。

白と余白

色の重層の末に、作品が順調に完成へ向かうことは少ない。むしろ、制作はしばしば混沌の中に進み、予測のつかない方向へと展開していく。その過程で、私は高揚した感情を落ち着かせ、視点を整えるために「白」を選び、画面全体を覆う行為へと向かうことがある。

白は、私の制作において、単なる背景や補助的な存在ではない。白は、その色から誰もが思い起こすであろう、幼少期の雪の記憶を連想させる。雪は、すべてを覆い隠しながら、やがて溶け去り、消える。その儚さの中に宿る力強さは、時に圧倒的な存在感を放つ。私にとっての白もまた、この二重性をまといながら、降り積もる雪のように画面の中で変化を繰り返し、新たな余白を作り出す。

白が生む、いわゆる余白となる空間は、単に「描かれなかった部分」という消極的な場ではない。そこには記憶や感覚の色が折り重なり、画面に新しいリズムを生み出していく。余白の奥底には、過去に描かれた色層が静かに息づいている。その空間の広がりは、作品の最初の鑑賞者でもある私自身を、柔らかく光で包み、刺激する場となっていく。

白を重ねる行為は、画面を動かし続け、新しい問いや色を呼び覚ます主体的な試みである。広がる白の中に残る色の痕跡は、静寂の中に隠された記憶を呼び起こし、画面に新たな息吹と響きをもたらす。それは静止した無音の状態ではなく、音や形が自由に動き、互いに響き合う優しさを持っている。

白は、形を超え、枠を超え、常に変わり続ける存在だ。それは私に問いを投げかけ、まだ見ぬ対話や発見を促す原動力となる。白と余白は、静かでありながらも揺るぎない力を秘め、作品に無限の可能性を内包する重要な要素となっている（図 3、図 4）。

記憶の断片をたどる

さらに新たな可能性を探るために、私はときに画面を白で覆い、それらを削ぎ取るという行為に向かうことがある（図 5）。この「削る」というプロセスは、決して完成へ向けた単なる作業ではなく、破壊でもない。それは発掘作業のように、過去の記憶や色を振り返らせ、新たな問いを探し求める試みである。

色層を削ることで、画面に眠っていた過去の色や形が予期せぬ形で現れる。それらはさらなる記憶や感覚を呼び覚まし、未知の方向へと画面を動かす力となる。しかし、それがいつも思い描いた形になるわけではない。削る行為は、予測不能な結果を受け入れながら進む試行錯誤の連続でもある。

削るという行為は、画面の一部を否定しながら新たな可能性を肯定する矛盾の中で成り立っている。削られた痕跡は、破壊の証であると同時に創造の痕跡でもある。この矛盾が画面に緊張感を与え、対比の中で新たな動きや意味を生み出していく。

佐藤康邦が『絵画空間の哲学』の中で、「創作するものは、無媒介に、つまり半ば偶然に身を委ね、薄明のうちでの手探りを通じて創作の道を進む」[4] と述べているように、創作の過程は偶然と必然が錯綜する道筋である。削るという一見荒々しい行為もまた、その偶然性や予測不能な動きと深く結びつき、新たな方向性を見出すきっかけとなるのだ。

削る行為は、作品をあらかじめ定義された枠に閉じ込めるのではなく、予期しない場所で新しい道を切り開く力を持っている。無意識的でありながらも必然的な力が働き、画面に動きと変化をもたらす。そして、形が現れるその瞬間を静かに待つ行為でもある。

古の壁画や美術品、寺院や仏像が魅力的に感じられる理由の一つは、経年変化によって剥がれ落ちた表面が持つ奥深さにもあると思う。かつて鮮やかだった色や形が失われ、隠れていた部分が姿を現すとき、そこには時間の経過が生み出した特別な存在感が漂っている。私の制作における削る行為もまた、過去と現在を結びつけ、時を凝縮するような問いを画面に投げかけるものである。

そして削ることで生じる不完全さや余白は、作品を未完成のままにするのではない。それは新たな画面を生む出発点であり、制作を止めることなく前へ進むための手がかりとなる。削る行為は、制作を固定化することを拒み、新しい可能性を探る場を生み出す。それは画面との対話を深め、作品が問いと変化を受け入れ続ける場として存在し続けるための鍵なのだ。

問いの行方 —変容を求めて—

これまで、私は自身の制作を振り返り、記憶、色彩、白、余白、削る行為といった、絵画を形作る要素を紐解いてきた。それらは私にとって、制作の基盤を支える重要なピースであり、

創作という実体のないものに触れる過程での問いや発見を生む道筋となるものである。しかし、振り返るたびに気づかされるのは、私の制作が「完成」を目的とするものではないということだ。むしろそれは、絶え間なく変化し続ける対話の場であり、変容の中で新たな問いを生み出す営みそのものである。

「けれどもほんとうのさいわいは一体何だろう。」
ジョバンニがいいました。
「ぼくにはわからない。」
カムパネルラがぼんやりいいました。

宮沢賢治の『銀河鉄道の夜』[5]のこの一節は、私にとって制作そのものを問い直す言葉として、心に響く。「さいわい」という言葉が示すもの。それは確固とした目的地や答えではなく、旅路そのものの中に宿る動的なものであると感じる。そしてその旅路には、目に見えるものと見えないものが重なり合い、絶えず変化していく力が含まれている。

宮沢賢治の作品に流れる、目には見えなくとも感じ取る大事さを、制作の度に考える。それは、色や余白、削る行為といった具体的なプロセスを超え、抽象的な絵画表現を通じて、見えない何かを形にしようとする試みと繋がっている。目に見えないものに目を向けることで、画面の中には、新たな問いや感覚が浮かび上がる。そして、それらは確固とした答えを示すのではなく、さらなる旅を促す道標のような存在となる。

抽象絵画は、明確な形や意味を持つことを避けながらも、記憶や感覚、時間と響き合い、私を含む鑑賞者それぞれの内面に問いを投げかける場を生む。その場には、賢治の描いた銀河鉄道の旅路のように、迷いと発見が交錯し、未知の可能性が広がっている。賢治の思想が示す「さいわい」が動的な旅そのものであるように、私にとっての抽象絵画もまた、変化し続ける旅そのものなのだ。

おわりに

私にとって絵画とは、実体のないものに触れようとする探求であり、問いを生み出す場であり、変化の連続そのものである。

記憶や感覚、色層、白、余白、削る行為――これらのすべては制作を支える重要な要素でありながら、同時にそれらが固定化されることを拒む場として、私の絵画は存在している。制作は、意図や計画を超えて画面そのものと対話し、新たな可能性を探る過程だ。

これまでの『Studio 138』No.1 から No.5 にわたる考察の中で、私は絵画を静止した完成品ではなく、むしろ生きた対話の場としたい思いで制作していることを深く実感した。画面に重ねられた色層や削り取られた痕跡は、見る者に問いを投げかけ、自由な解釈を促す空間を作り出す。その過程で、記憶や感覚が新たな形となり、今眼の前に広がる画面の中で未知のつながりを見出していく。

展示は、必ずしも直接的なメッセージを伝え、答えを求める為に行うことではない。展示での作品が、眼に見えるものの奥に隠れた記憶や感覚、微かな変化を呼び覚まし、人それぞれの中に眠る問いを浮かび上がらせる場の力となればと願う。だからこそ、形式や技術にとらわれることなく、制作や展示そのものが開かれた対話の場であり続けることが重要だと感じている（図 6、図 7）。

『Studio 138』を通じて言葉に向き合った経験は、制作に対する私自身の考えを新たな視点から見つめ直す貴重な時間となった。言葉にならない感覚を言葉で紡ぐことは、まるで画面に向かい合うような、予期せぬ気づきを伴う試みだった。それは、制作と同様に、迷いながらも進む過程そのものが新たな発見を生むことを示している。

絵画と言葉を重ねた時間は、これからも「記憶と変容」の中で問いを生み、その問いを受け止めながら、私は制作を続けていく。

1. 井筒俊彦「第二部　存在論から意識論へ」『意識の形而上学』三元社、1997 年、100 頁。
2. 井筒俊彦「第二部　存在論から意識論へ」『意識の形而上学』三元社、1997 年、101 頁。
3. 宮沢賢治「春と修羅　序」『宮沢賢治全集　第二巻』筑摩書房、1995 年、8 頁。
4. 佐藤康邦「芸術作品の創作」『絵画空間の哲学』三元社、1997 年、187 頁。
5. 宮沢賢治「銀河鉄道の夜」『宮沢賢治童話全集 11』岩崎書店、1979 年、162 頁。

図 1 《Dandelion》制作過程 1 2024年

図 2 《Dandelion》制作過程 2 2024年

図 3 酒井香奈《Dandelion》2024年
顔料、アクリルメディウム／石膏地、寒冷紗、パネル
130.3 × 194.0 cm 作家蔵

図 4 酒井香奈《陽の音》2023年
顔料、アクリルメディウム／石膏地、寒冷紗、パネル
162.0 × 162.0 cm 作家蔵

図 5 《Dandelion》制作過程 3 2024年

図 6 《Dandelion》制作過程 4 2024年

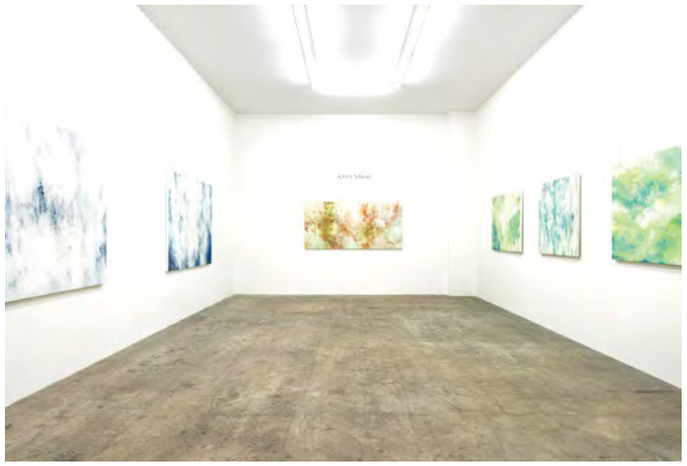


図 7 酒井香奈 展示風景“KOIKE TAKAHIDE／ KANA SAKAI” IKEDA GALLERY Tokyo 2023年

イメージの可逆性——中間だけにあるもの

好地 匠

1.

これまで述べてきたように、私は一つの母型となるエスキスから複数の絵画作品を制することで、絵と絵の間に存在する中間領域＝メタクシュ（本誌１号）、表裏の問題＝眼差しの往還（本誌３号）、作品の内外を含めた色彩パターンの差異による効果（本誌４号）等に自分のテーマを探ってきました。これらの作品はあらかじめが複数で存在することで一つの集合体を形成することが想定されています。この集合体の中の作品は、互いの結びつき、差異等の相互的補完関係によって制作が実行されていきます。ここでは本誌１号より隔号で考察してきた「イメージの可逆性」というテーマにおいて、その後の制作を含めた知見を述べることで現時点において見えてきたことや考え、今後の制作の方向性を示せたらと思います。

2.

作品を制作するとき、絵画であれ、版画やレリーフなどその他のメディアを使った作品であれ、どこか建築的で建設的な手法や工法を取りたいと思っているところがあります。一つの作品を想定するとき、その完成に向けて、まずはしっかりとしたイメージづくりから入ります。近年、作品のエスキスにCGを用いることは折に触れ述べてきたことではありますが、導入当初よりも使用に慣れてきたということもあり、ますますその役割は増加の傾向にあります。CGでのエスキスとはいえ、線を引く、消すなどの身体的行為としてのドローイングという点においては、これまでのように紙の上に鉛筆やペンで描く手法と何ら変わりはなく、一つのイメージが強固なものになるまで多くの検証を重ねながら絵画のための設計図となり得るものを創作していきます。そしてこの設計図をもとに既存キャンバスの画角へと変換し、思い描いたスケールへと引き伸ばされることになります。この既存のキャンバスに変換していく際、直感的で迅速なシミュレーションが合理的に行えるということがCGである利点のひとつと言えるかもしれません。また、私にとってキャンバスは土地のような存在で、与えられた土地の矩形をどのように活かしながら、そこへ建物をどう配置するか、ファサードをどの方角に向けるか、外部（キャンバスの周縁）に抜けるアプローチをどこに配置し、垣根や目隠しをどのように設定するかなどを入念に検証し、その土地に最適な計画を立てていくことこそが私にとっての“構図”ということになります。その点、私はキャンバスというものに対しては受動的で、他者から与えられたものという感覚があります。既存のフォーマットを選択してきたのは（一部号数の違う木枠同士を組み合わせて変形のキャンバスをつくることもあります）、そのような理由からなのだと考えられますが、外部要因を積極的に受け入れることも絵画の趣向性に不可欠であるともいえます。また、この構図の模索のなかで太陽がどの方角から昇り、どの方角へ沈むのかまで仮定することがあります。絶え間なく変化する光源や光量への意識は、絵画が光と身体性、生活そのものと深く関わる営みであることの実証になると考えています。具象抽象を問わず、絵画とは偏に光を読む学問だと思っています。

3.

《イメージの可逆性》（図1、図2）も、このような工程を辿って制作された作品で、CGイメージと制作の意図は本誌１号[1]に既出です。あらためて制作過程を補完しておさらいしてみると、まず上述のCGイメージから線のみを抽出した線画を準備します。それを母型としてキャンバスの矩形に合わせ、第二原図用紙（トレーシングペーパー）に拡大してプリントします。この母型はそのまま作品の型紙となり、そこから複数の作品がつくられていきます。図1と図2は、可逆性という着想から生まれた表裏2枚構成の作品ですが、このときはまだ表裏両方の線が交錯する線画による型紙です。このプリントされた第二原図用紙の線をキャンバスへ布用複写紙を使い複写をしていきます。そうして複写された線を再度色鉛筆でなぞります。布用複写紙のインクは水で消える性質があるためで、この一つの母型からキャンバスに線が写される工程が第一の工程になります。1枚目の線を引き終えると、今度は型紙を裏返し、同じ工程を辿ってもう1枚のキャンバスへ線を写し取ります。そのとき、本誌１号で述べている通り、中央の不透明な水色のレイヤーを挟んで、その上に重なる半透明色紙のレイヤーと、後ろに隠れてしまうレイヤーの線を引き分けることで表裏がわかるようにしておきます。こうしてキャンバスに線が写されていきますが、一つのイメージが表裏に分離されていく様は、合わせ鏡を開いたときのような新鮮な驚きを伴う視覚体験（目の前に自分の後ろ姿が映り込むという逆転現象を伴う体験）で、イメージの可逆的性質を考えるために重要な側面を垣間見ることができます。また、一つの母型から細胞分裂的に複数のイメージを生み出す方法論は、近年その言葉と意味に惹かれ、テーマとしてきた“メタクシュ”という概念を考察する上においても重要な役割を担っています。

書や絵画において“うつす”という行為は多義的で、また基礎という意味でもとても重要です。私自身の制作においても様々な局面で、この“型をうつす”ことによって得られるイメージを大切にしています。「絵を写す」「絵を移す」「絵を遷す」「絵を映す」当てられた字や意味は少しずつ異なりますが、これらの観念が同じ土俵の上で絡み合いながら、一つも欠落していない状態の上にこそ、絵画が成立する根拠をみることができるのではないでしょうか。

4.

大学生の時、大学の所在地である東京上野から生家のある奈良県奈良市まで友人と二人で歩いて旅をした経験があります。片道500キロ強の道のりになり、まずは甲州街道を諏訪まで歩き、諏訪湖畔を回り中山道へ、その後東海道に合流してから奈良に入るルートを計画しました。最短のルートではないものの夏休みを利用した旅ということもあり、連日40℃に迫る猛暑日が続く日照の中を海側のルートで行くのは危険と判断し、このようなルートを選定したのでした。もっとも当の友人が旅慣れていたということもあり、そのルートの選定は友人よるものでした。旅の日程は12日間とあらかじめ決めていました。理由は、江戸時代の飛脚が東海道を12日間で江戸から京まで移動した（諸説あります）ということに加え、アルバイトの休暇がその期間

しか取れず、東京へトンボ返りしなければならないからでした。我々は計画通り 12 日目の昼過ぎに奈良へ到着したのも束の間、その夜に今度は夜行バスに乗り再び東京へ戻ってきたのでした。この旅で最も印象に残ったのは、12 日間の徒歩による旅の過酷さもさることながら、歩行によってゆっくりと移動した距離と時間を一晩で一気に巻き戻して圧縮されるような劇的な体験でした。ここに時間と距離の可逆性を確認することができますが、当時はまだそのような観念には至らず、ただただ印象的な体験として心に残るのみでした。

この印象的な体験はその後も尾を引き、そこからさらに踏み込み込んで自身の制作や絵画体験に引き寄せて作品へと昇華することはできないかなどと考えながら、歴史的な事例や造形の中にこれに似た事象がないかを調べてみることにしました。そこで一点、比較的身近なところに類似性を考察できる事象を見つけることができました。奈良東大寺には、「お水取り」という行法があります。奈良に春を呼び、「お松明」で有名なこの行法は、正式名称を「十一面悔過法要(修二会)」といいます。その中で執り行われる行法には様々な種類のものがありますが、私が特に注目したのが「走り」といわれる「十一面悔過法要（修二会)」の起源にも関わる重要な行法です。これには創始者である実忠和尚（726-?）にまつわる次のようなエピソードがあります。

和尚が笠置山で修行中に龍穴をみつけて入ると、天界の衆が十一面悔過に行ずるのを目にして感激します。それを人間界でも行いたいと所望しますが、行法の伝授を請う和尚の懇願にもかかわらず、天界の衆に以下のように諭されます。

> この天の一昼夜は人間界の四百年にも及び、（中略）時間に限りのある人間の世のこと、到底この行法を修めることはかなわぬ。

しかし和尚は諦めず、

> 人間界の時が天界の時に及ばぬというのであれば、勤行は調子を速め、行道の回数は走ってでも数を満たそう。[2]

これが始まりとなり、今でもこの行法の中で練行衆と呼ばれる僧侶たちは、十一面観音の祀られた須弥壇の周りを回りながら次第に歩調を早め、しまいには差懸を脱いで裸足で走るようになります。実見すると、途中礼堂に出て行う五体投地とも相まって、それは凄い迫力です。ここでは、「四百年」と「一昼夜」という大きな時間の隔たりを勤行の調子を早めたり走ったりすることによって埋めようとしています。これは、仏教儀式の中で時間や距離をどのように捉えているかということを物語る一例です。私はこれを上述の時間を圧縮していくという自身の体験とも照らし合わせながら考え、このように時間や距離を自由に引き伸ばしたり縮めたりする方法論を絵画の中に打ち立てられないかと考えました。現代のマンガ表現にもつながる大和絵に見られる「異時同図」などのなかに絵画的時間表現の先例を見つけることもできるかもしれませんが、そういった方法論ではありません。私が構築したいのは、速さや遅さという異なる二つの時間、あるいは長さや短さ、深さや浅さといった異なる二つの距離を体感的にその中間点にまで圧縮し、それをイメージとして定着させる方法論です。それによってできた拡がり、その領域こそが“メタクシュ”で、即ち絵画のサーフェス＝空間を表しているのではないかというのが私の考えです。ここに造形概念としての“メタクシュ”の可能性が開かれているのではないかと思います。

過去に制作したレリーフ状の作品はそれをモデル化したものといえます（図 3、図 4)。二次元的な紙という物体に切り込みなどの加工をし、その左右辺を真ん中に寄せて壁に鋲留めしたものや、少しずつ位置をズラして鋲留めしたものなどがあり、それによって平面状だった紙に起伏を持たせることで半立体的な空間をつくり出している作品です。また、この作品の特徴は切られて残った紙が中央に垂れ下がり、所々で紙の表と裏が絡まり合って入れ替わっていることです。このモデル自体が表と裏の中間的存在を構造化したものであることは本誌 1 号でも述べたことですが、それに加え、素材に紙を使用することで、鋲を外して壁から降ろせば立体的だった作品は元の平面的な状態に戻ります。レリーフという構造自体が、既にそのような二次元と三次元の中間的存在とも捉えられますが、さらに平面（二次元）と立体（三次元）間の往還を物理的にも可能にすることで、その中間領域について考えてみようという試みです。

5.

絵画は「不透明体」であるキャンバスを「透明体」や「半透明体」に変容することが可能です。一部の例外はあるものの、ほとんどの場合が支持体である布地や紙は不透明な物質です。その物質の不透明な性質を変容させることなく、イメージのなかに透明性や半透明性を描き出すことが可能です。透明性とは、文字通り物の奥に何かが透けて視えることであり、半透明性とは、それが僅かに透けてぼやけて視えることで、奥に何かを感じさせることを意味します。その変容を緻密にコントロールしながら視えることと視えないことを一つの画面の中で同時に起こし、イメージにそのどちらにも属さない仮想的な面を形成していくことが私の絵画の構造だといえます。また、このような現象はテレビ番組などで観るクロマキー合成という映像技術のなかに見ることもできます。演者の背景が別の場所の映像に置き換えられて放送されているのを、ニュース番組の中の天気予報などでよく見かけます。私が幼少期の頃に観ていたクロマキー合成にはスタジオ内の背景紙にブルーを用いていたことが多かったように思いますが、現在ではグリーンの背景紙が使われていることが多いようです。この色の選定には合成される人物の肌の色との関わりがあり、補色関係にある色を背景紙に用いることで、色（クロマ）をもとにしたキー信号を互いに被りにくくし、人物と背景の境界をくっきりと合成することが可能になります。そのため、ブルーよりもグリーンの方がより肌色と遠いという理由から今では主力となっているようです。しかし、背景に近い色彩も一律で処理してしまうため、演者の洋服に背景色と近い部分があると、その部分も一緒に透過してしまい、制作者の意図しないところで体が部分的に透けて風景が映ってしまうのを今でも時折目にします。現代の技術をもってしても透過領域を完璧にコントロールすることがまだまだ難しいのでしょうか。不透明と認識しているはずの人物が風景と重なることで透過性を持ち、そのどちらにも属さない別の面を見せられているようで、私に

とっては、かえって興味深いものに映ります。

アンディ・ウォーホルの作品に《自画像のカムフラージュ》（図 5）という作品があります。これは、彼の自画像写真に迷彩模様のパターンが重なるシンプルな構造を持ったスクリーンプリントによる作品です。迷彩模様は全面にプリントされているはずですが、顔と重なる部分以外は暗い背景色に溶け込んでいます。そのため、顔と迷彩模様のイメージがクロマキー合成さながらに二重化し、さも透けているかのような効果を得ています。それにより、それぞれのイメージ自体は不透明であるにもかかわらず、前後関係の判別し難い観念的な中間面を生み出す装置として機能していることが見て取れます。

上記で私は、作品制作におけるエスキスは CG 上でほとんど完成し、あとはキャンバスに自分の絵を再現することに徹する旨のことを述べています。実際エスキスが完成すれば、その再現に向け、適切な材料や手順をデータや経験から導き出し、その計画に基づいて実行します。しかし、唯一 CG 上では描ききれない不確定な要素があります。それは、極めて薄く透過性の高い雁皮紙による色紙が貼られた部分です。正確にはこの色紙が貼られる場所の奥に透けて視える水彩色鉛筆やパステルによるドローイングで、地のキャンバスと色紙に挟み込まれたイメージです。これを《イメージの可逆性》（図 1、図 2）に基づいて具体的に見てみるならば、破れて孔の空いた不透明な水色のレイヤーを前後から挟み込んでいる、画面上を斜めに横切るように折れ曲がった濃紺の色紙と、3 本の縦長の青い色紙の箇所がそれに当たります。ただし、この 2 つのエスキスが単なる鏡合わせで図柄だけを反転させたものではなく、それぞれの絵が互いの裏から見た関係を持ち合わせていることを強調するために、中央に挟まれた水色に塗られた色面の不透明性は確保する必要があります。そのため、そこに重なる部分だけ透明ではありません。もっともこの不透明性の確保は、他の作品にも共通する自分だけのルールでもあります。

雁皮紙を色紙にしてキャンバスに貼りはじめた頃、この奥に透けて視える部分のドローイングは樹木などの具体的なイメージを描いたものでした。樹々が垂直に立ち並ぶ具象的な風景を描くことで自然な奥行きを見せるのが狙いで、手前に貼られた色紙の仮想空間の中に現実空間を挿入することでクロマキー合成のような効果を作り出そうとしていました。しかし近作では、それが徐々に薄れていき、水彩色鉛筆やパステルといった画材による色彩とストロークだけが残った、より偶然性を拠りどころにした空間へと変化してきました。その理由には、具象的な風景でなくても縦のストライプを意識した抽象的な色彩空間によって効果が十分に確認できるということに加え、以前は破れた孔の奥を“何もない空間”としてキャンバスの地を残しておくことが多かったのですが、この孔の形象を積極的な色彩領域と捉えることが増え、そこに描かれたイメージとの関係を考えるようになったためです。この領域は一色でベタに塗ってしまうこともあれば、図 1 や図 2 のように様々な色彩が上昇や下降を繰り返していくようなイメージが描かれることもあり、それと呼応しながら半透明な色紙部分だけが、光の屈折によって解像度や色味を変化させていくようなイメージを持たせたいと考えたからです。これにより、手前に折り込まれた半透明な色紙の形態と奥に透かし視えるドローイングのイメージが、同一の視座上に重なりながらも、そこに視線を投げかけた途端に切り離されて解体されていく、そのような視覚体験を絵画の中に作り出したいと考えています。

この透過性のある色紙には和紙を使用していますが、何も和紙の“風合い”を必要としているわけではありません。あくまでも半透明な色面として必要な素材です。色紙に雁皮紙を使用するのはそのためで、原材料である雁皮の特徴は細く短い繊維にあります。それで漉かれた紙は薄くても屈強さを保持することができ、そのような性質を持つ雁皮紙だからこそ、アクリル絵具で着色しても均質でフラットなテクスチャを得ることができます。また、形態を切り出す際には、「水切り」という方法で行います。水切りは、水を付けた面相筆で切りたい形態をなぞり、それを手で裂いていくのですが、雁皮紙では上記の理由から切ったエッジに毛羽が立ちにくく、いかにも和紙を貼ったという風合いを避けることができます。これは楮紙や三又紙では得られない性質でした。しかし、雁皮紙はキャンバスへ張り込むのが非常に難しく、水に濡れると縮緬状の皺が入ってしまう性質があるため、当初は何度も失敗を重ねました。薄さからくる透過性やフラットなテクスチャなど得られるものも多いのですが、そこはトレードオフで両立を図るには時間と修練を必要としました。和紙の使用に関しては、キャンバスや絵具との相性を含めた堅牢性など、経過を観察しながら研究をしていく必要があります。とはいえ、これまで様々な素材を使用してきたきました中でも現時点で私のイメージの実現に欠かせない素材となっています。

ドローイングと半透明な色紙は、ウォーホルの自画像と迷彩模様のように、無関係という関係の上で重なり、お互いに距離を保ちながら奥と手前の観念的な中間領域を拡げる役割を担ってくれていると考えています。

6.

未だ実現には至ってはいませんが、この《イメージ可逆性》シリーズを展示するとき、その方法や在り方についても考える必要があります。例えば、2 枚で一対、表と裏の関係にある絵の左右の位置はこれでいいのか、そもそも横に併置させることが正しいのか。もし横に併置する方法でないとしたら、壁の表裏に背中合わせに展示するのかなど、その展示方法の違いによって得られる見え方や効果にどのような差異があるのかについては今後の研究課題です。しかし、絵の置き方一つとっても逡巡があり、アトリエでは発見できなかった側面が見られるという期待も込めて、こういった想像を膨らませるのは楽しいことでもあります。

これまでも一つのエスキスから複数の異なる絵画を制作するということには取り組んできましたが、この《イメージの可逆性》では、さらに踏み込み、表と裏から視るという新たな命題と出会いました。未だ実作品がなかった本誌 1 号の結びで、イメージの表裏反転に触れ、「表と裏がひっくり返るその瞬間にこそ、絵画という“中間だけにあるもの”の本質を手繰り寄せることの可能性が潜んでいるのではないかと思っています。」[3] と述べています。しかし、こうして実制作を通して思うのは、観念のみでは表と裏は決してひっくり返らず絵画の本質も手繰り寄せられないということです。そこに制作という身体的経験と絵画というメディウムが介在してはじめて、その転換は起こり得ます。まだ上手く言えませんが、その実制作で徐々に明らかになってきたことは、一つのイメージから表層を引き剥がし表と裏に展開することに視覚そのものの解体があるということです。また、2 枚の絵はそれぞれが左右の眼の視線で、その二つの視線が重な

り融像された一つの内的体験を通した視覚の解体ということも考えられますが、これは想像の域を出ません。あるいは、表から裏へと至る絵の間には無数の絵が存在しながら一つの円環を成しているとも考えられます。そこにはもはや表や裏といった概念すらなく、色彩のグラデーションや通り過ぎた景色のように事後的に表裏を感受しているだけなのかもしれません。その円環上の最も遠い地点、補色のような位置関係にある二つが今こうして眼の前に視えている絵ということなのかもしれません。ここに絵画の一回性や瞬間性を見出すことも可能で、このような考察を突き詰めていく先には表や裏に代わるもっと別の概念が顕れてくることも期待できます。それは単に蝶番で繋がれた 2 枚の絵という以上の意味を示唆しているようにも思います。そして、「メタクシュ（中間だけにあるもの）」とは、この無限の円環と運動そのものなのでしょう。絵の表と裏という可逆の可能性がそれを捉えるための手段となり得ることが、この「イメージの可逆性」の問いと実践から確認することができました。そして、その先に絵画の在り方の転換が起こり得るのかどうか、それをつまびらかに見つめていくことが私の生涯にわたる画題となりそうです。

1. 好地匠「イメージの可逆性――その計画と設計」『Studio 138』1 号（2021 年）、43 〜 46 頁。
2. https://www.todaiji.or.jp/annual/event/shunie/glossary1/#special
3. 好地「イメージの可逆性」45 頁。

〔図版出典〕

図 1 〜 4　好地匠 撮影

図 5　『現代美術 第 12 巻 ウォーホル』講談社、1993 年、62 頁

図 1　好地匠《イメージの可逆性》2024年　和紙、アクリル、パステル、色鉛筆／キャンバス 100 × 72.7 cm　作家蔵

図 2　好地匠《イメージの可逆性》2024年　和紙、アクリル、パステル、色鉛筆／キャンバス　100 × 72.7 cm　作家蔵

図 3　好地匠《縮れと緩み》2007年　白板紙　247 × 666.6 cm（元紙サイズ）　作家蔵

図 4　好地匠《縮れと緩み(Relief-5)》2012年　ウレタン塗料、染色用型紙　81 × 77 × 8 cm　個人蔵

図 5　アンディ・ウォーホル《自画像のカムフラージュ》1986年　アクリル、シルクスクリーン／キャンバス
208.3 × 208.3 cm　メトロポリタン美術館

絵画の濃淡と色彩——自作を中心に

山口 牧子

序

Studio138 第 6 回研究会で「絵画の陰翳と色彩——自作を中心に」というテーマで研究発表した（2022 年）。これまでの自身の制作の変遷を、スライドを使ってたどりこのテーマにおいて「絵画の奥行き感と平面性」の間で色彩（光と影）がどのように関係するかなどを問い直している。今回 5 号ではテーマを「陰翳」から「濃淡」に変え、さらに思考を深め、今年制作した Sumi-e 掛軸、Sumi-e Drawing、そして色彩絵画を制作する過程で、日々思い巡らすことを書き留めたい。

掛軸制作

今春、知人宅の床の間の掛軸を仕上げた。打ち合わせの段階でご家族の方が抽象的なモチーフに戸惑われる様子を見て、自身の絵画制作の路線から外れず、かつ親しんでもらえる作品にするために試行錯誤した。最終的に少し前のテーマ「Phoenix—鳥の飛翔」を取り入れ、木々を墨のブラッシュストロークで描いた作品、《梢の譜》というタイトルの制作に到った。

飛翔する鳥の姿は美しい形とともに、動きや時間を絵画空間の中に取り入れ表現するにはふさわしいモチーフでもある。鳥の飛翔する空間を淡墨と濃墨の対比で表現し、木々の間を飛び交う動きを入れる。絵巻や楽譜のように一連に作品を並べた個展（2023 年）では、横方向に流れる空間を意識した展示であったが、今回は縦長の作品のため上から下に流れる空間を意識する。

裏面からうっすらと水彩を滲ませた楮紙に赤や青の顔料で描いた淡彩画と、硯で擦った墨を主にした墨彩画の両方を数点ずつ制作し提示したところ、依頼主は 2 点とも墨彩画の方を選ばれ、そちらを掛け軸に仕立てた（図 1 ～ 3）。「墨に五彩あり」の言葉が示す通り、墨の濃淡は五感に溶け込み想像を巡らせるものだと制作を持って実感した。また掛軸にするには通常使っている麻紙より透けるような極薄の紙に描くうえ、墨は一気に仕上げることで撥墨する。時間をかけて重ねて描く絵画とのそのような違いに留意し、気韻生動のような息吹を伝えたい思いで描いた。

先に「飛翔する鳥の姿は美しい形とともに、動きや時間を絵画空間の中に取り入れ表現するにはふさわしいモチーフでもある」と述べたが、それは淡墨から濃墨で、鳥が木から木に羽ばたく時間を視覚化しているとも言えるからだ。モノクロームの墨の濃淡によるコントラストは音楽の和音と相通じるところがある。淡墨による滲みと濃い黒色の墨の対比はそれが一つのハーモニーを作り出し、視覚でその階調差を音楽のように奏でることができる。音楽の楽譜には音の強弱を示す記号がある。*pp*（ピアニッシモ）ごく弱く、*p*（ピアノ）弱く、*mp*（メゾ・ピアノ）やや弱く、*mf*（メゾ・フォルテ）やや強く、*f*（フォルテ）強く、*ff*（フォルティッシモ）

ごく強く、と演奏の強さが表示されているが、それを墨の濃さに例えると床の間の空間ではピアニッシモからメゾ・フォルテくらいまでの表現にした。近代以降西洋の絵画は抽象画の発生とともに、多くの画家が音楽を意識し、色彩の音楽家、タブローの作曲家を夢見るようになった。私もその一人で、掛軸制作にもその要素を入れた。

絵画における時間——Sumi-e Drawing を試みながら

掛軸制作をきっかけに、現在の絵画作品「Rhythm of the Earth」のためのドローイング（図 4）にも薄い紙を使い墨で制作している。墨線は点、線、面などに分けて描くこともできるが、筆の穂先をおろして全体を使うと、点と面を同時に描く表現ができる。『Studio 138』誌第 1 号でも触れたが、「つけ立て」という輪郭線を用いず筆の穂の側面を利用してひと筆で対象を描き、陰影や立体感を表す技法は古くからある。また、外形を写すことを主とせず、画家の精神または対象の本質を表現する「写意」という技法が中国の水墨画にあるが、私の制作もどちらかというと写意のようで、発想する時は複雑でも、それをできるだけ単純化して表現したい。

鳥の羽ばたきは空間と時間を絵の中に表していると言える。絵画における時間はこのようなモチーフとの関係以外にも、作者と作品、作品と鑑賞者の相互関係の中で存在する。美術批評家、石川卓磨氏が「画像生成 AI に作れない作品とは何か―絵画は時間でできている」[1] の中で、「時間を経験するものとしての絵画」について検討し次のように興味深く論じている。

> 「絵画作品には、大まかに『表象されている時間』、『制作された時間』、『鑑賞する時間』の 3 つの時間が存在する。ただしこの 3 種類の時間が完全に分離している状態では、作品は作品として成立しない。言い方を換えれば、鑑賞者のなかで、作品が経験されたことにならない。これらの時間が、和音的に一体化する、あるいは相互に干渉や混同を引き起こすことで、初めて作品は作品として経験される。もう少し噛み砕こう。鑑賞者が美術館で絵画を見ているとき、それは描かれたイメージのみならず、物質の痕跡を通して『描かれた時間』の推測や体験をしている。」[2]

私の場合、鳥の飛翔はモチーフの『表象されている時間』に属するだろう。『鑑賞する時間』は、鑑賞者それぞれが作品と対話し、各人の経験を通したものとなるであろう。そして 3 種類の時間のなかでも説明し難くかつ重要なのは『制作された時間』を経験できるかどうかではないだろうか。石川氏はパウル・クレーの《Gradation,Red-Green(Vermilion)》を、時間を経験できる作品の顕著な例としてあげ、

> 「イメージの発明的創造において、創造されていくプロセスの時間は、切り離して考えることができない。クレーとベルクソン[3] のイメージと時間に対する言及は、『時間を経験するものとしての絵画』を論じていくうえで、コンパスになる。」[4]

とも述べている。制作中に、絵画の奥行きと平面性のあいだで、またモチーフやイメージと図像とのあいだで生まれてくる矛盾に葛藤し試行錯誤することが、画面上に差異として現れる。この差異に対する認識や理解を味わうことは、鑑賞者がそこにはいない制作者（画家）と対話ができる生々しい経験になるのではと思う。それは色彩を用いて絵を描く際にますます感じられる。絵画（芸術作品）を見た瞬間に直感として受け取り、さらに長い時間をかけて味わうことができる『鑑賞する時間』と繋がっていくのだろう。

幼い頃友人宅へ遊びに行くと、居間の壁にセザンヌの静物画のレプリカが飾ってあった。ソファーでお話したり、かくれんぼをして遊ぶときも、私はいつもその絵を見ていた。というよりその絵を経験していた。虚ろな記憶だが絵の中には白い皿と果物が描かれており、友人と遊びながらも自分の心はその絵の中の皿の淵をなぞるように歩いていた。私はその絵がセザンヌだとも知らず美しいというより、ただその絵の中の懐の深い隙間と世界に引き込まれていたように思う。石川氏の記事を読み、絵画の『鑑賞する時間』を幼い頃経験した不思議さを思い出した。

しかしながら石川氏はこうも述べている。パウル・クレーの絵を「時間的に触診する」目の能力が退化し、ベルクソンの言う持続的な時間や差異を経験する身体が失われてしまえば、時間を味わうものとして絵画を捉えられなくなる。生成 AI の判断に身を任せるようになった現代の私たちの視覚（身体）のウィークポイントを論証している。そしてジャック＝ルイ・ダヴィッドの《ボナパルト将軍の未完成の肖像画》とセザンヌの《ローヴの庭》《麦わら帽子の少女》とを見比べ分析している。さらに要約すると、ダヴィッドの作品は、プリンターのように正確に描き進められているが、セザンヌの作品では、キャンバスの塗り残しを多く含む未完成とも呼べる作品であるにもかかわらず、この段階で制作を止めたことで生まれる感覚、あるいは本来であれば矛盾的な対立を生む 2 つの性質（平面性と奥行）の統合を可能にし、完成品のイメージを解体している。セザンヌの筆の進め方は、それ自体が創造的なものだと。「スタジオ 35 での芸術家討論会」（『Studio 138』誌第 1 号）[5] でバーネット・ニューマンとウィレム・デ・クーニングによる、作品の完成についての発言も掲載している。画像生成 AI には筆を途中で止める判断はできない。作品の完成はアーティストの主体的な判断抜きには生み出せなく、身体的なフィードバックの中で、そのことを鑑賞者が主体的に作品を理解することで作品は閉じられる。という見解に共感を覚える。

Sumi-e Drawing に話題を戻す。墨による制作では、先に述べた淡墨と濃墨によるコントラストの表現以外に、筆さばきによるブラッシュストローク（かすれ）の表現がある。図や実態を描く以外に、手さばき（ジェスチャー）として何気なく使う筆さばきもある。これを言葉で表すとシャッとかシャー、スーとも言える線的な表現で絵の中に時間のずれ（動き）を生じさせることになる。しかしこれは図でもなければ背景でもない。だからと言って単なる手グセでもない。まさに鳥が飛翔する瞬間のような時間の表現である。私はドローイングから色彩絵画に移行する際、この手跡（動き）をどう解釈し表すのか常々戸惑ってきた。この境界（淡い）の領域も一つ

の絵画的時間なのかもしれない。長谷川等伯《松林図》の木と木の間の空間には、淡墨のようなうっすらとした筆跡が空気感を醸し出している。松の木の残像のようにも霞のようにも見える境界の領域を、西洋の和音とは違う音楽的余韻と解釈することもできるだろう。

絵画と音楽

自身の Sumi-e drawing を手掛ける際、淡墨と濃墨で描いた上に、金泥を流しかけている。墨で描いた場所になぞるように重ねると絵は直立し止まってしまう。墨で先に描いた場所からずらして無関係のように流すと、対比され平面に動きを持った重厚な空間になる。色彩が加わると一層その差異が増す。それは音楽にも当てはまるようだ。坂本龍一の動画「スコラ音楽の学校」を視聴した際、彼が作曲する時の思いを語る中、印象に残った言葉があったので記載する。

> 「僕は小学校の時ひょんなきっかけで作曲を習い始めて、親戚のおじさんたちが『龍ちゃん作曲やってるんだって？歌ってみてよ』と言われると、何言っちゃってるんだろうと思ってそれが一番困る。歌えるような曲は作ってない。モーツァルトのような曲だってメロディーはあるけれどメロディーだけでは音楽は成立しない。音楽はメロディーだけじゃないんだ、と強く思って反発を持っていた。」[6]

これは単旋律の歌では彼の思いは表しきれないという意味だ。一つの旋律では響かない音（色彩）と違う音（色彩）が同時に鳴ることで人の心により響く音楽（絵画）になる。それが作曲であると坂本氏は言っている。絵画でもデッサンから色彩絵画に変わると色彩同士の重なり合い、融合（ハーモニー）、対比（コントラスト）など複雑に入り混じり一言では伝え切れない複雑な音色になるだろう。絵画でそんな音色を奏でたいものだ。さらに彼は晩年の動画「Krug & Ryuichi Sakamoto」で次のように語っている。

> 「ソロ、アンサンブル、オーケストラと楽器が増えるってことは、その音色が、カラーが増えて行くっていうことなんですよね。だから当然 Soloist ソロっていうのは、中国や日本では山水画っていうのがありますけど墨で描くようなそう言った単色の良さ、そしてそこに少し渋い色を対比させるアンサンブルの良さ、そしてパレットのいろんな色が全部合わさることによって一つの大きな音色ができるというシンフォニックのオーケストラの良さ、全部やっぱりよさが違うと思います。」[7]

音楽家が絵画に音楽を例えているのが大変興味深い。それに対し、画家のカンディンスキーは抽象絵画に到る過程を音楽に例えて、作品《インプロヴィゼーション》と《インプレッション》のシリーズについて次のように語っている。

> 一、「外面的な自然」から受けた直接の印象、これが素描的・色彩的な形態をとって現れるもの。この種の絵を、私は「印象（インプレッション）」と名づける。
>
> 二、主に無意識的な、大部分は突然に成立した、内面的性格をもつ精神過程の表現、つまり「内面的な自然」の印象、この種のものを、私は「即興（インプロヴィゼーション）」と呼ぶ。
>
> 三、これと似た仕方で（しかし、きわめて徐々に）私の内面で形作られるが、時間をかけ、ほとんどペダンチックなまでに、最初の構想に従って私により検討され練り上げられる表現。この種の絵を、私は「作曲（コンポジション）と呼んでいる。」[8]

絵画の陰影と色彩

Drawing の線的要素から、面的な色彩絵画を制作するという、基本的ながら難しい行為についてもう少し考えたい。長谷川等伯の《松林図》はモノクローム表現だが、同じ等伯の色彩絵画（その時代は障壁画）では墨絵のような伸びやかな作品は見られない。障壁画は金箔を背景に花鳥などの図がかっちりと輪郭を持って描き塗られている。むしろジャポニズムの影響を受けたフランス印象派モネの《印象 日の出》などの方が《松林図》のような伸びやかな筆跡の色彩絵画になっている。墨絵は寺などに、障壁画は城や屋敷の中にあり、絵画の様式は今の時代とは全く異なり、芸術的な考えや自己表現は反映されなかっただろう。西洋と日本文化が互いに受け合った影響は計り知れない。

日本の近代から現代にかけて色彩絵画を独自に構築し続けた人に熊谷守一がいる。若い頃はほの暗い画面に淡く光照らす陰影のある人物画などを描いていたが、熟練した晩年は光と影のコントラストを内包しながら、平面的な色彩対比による作品を追求した。彼の描く風景や人物は年代を追うごとにその変化の過程がはっきりとわかる。発明的創造としか言いようがない。その熊谷氏が語る色彩についての次のような言葉がある。

> 「影がありますわね。あの影をよしてしまうんですわ。色の寄せ集めでけっこう代用する［できる］と思います。実際は影ってものは、陰気なもんでしょう。そこを影のない色を寄せ集めれば、困るほど影が出てくる。そのほうは、実際の影より陰気じゃないですわ」[9]

油彩による光と影の表現をとことんまで追求した熊谷守一だからこそ辿り着いた境地の言葉であろう。特に晩年の代表的なスタイルの絵画には影は見当たらない。鮮やかな色面で表現しているが、深みがあり単なる色面とは一味違う。その理由の一つに桂や朴、桜の木の板に油彩で描いていることもあげられる。真っ白なキャンバスとは光が異なる。さらに惹かれるのは、背景と図の境界を赤い色鉛筆で先に描き、その線を残すように背景側と図の方から筆のタッチで絵具を盛り上げて塗っていく。凹んでいるラインは強調され、その隙間には時間の経過がぎゅっと詰まっているように感じられる。初動に描いたライン（ドローイング）が仕上げまで残っている。平面と奥行きを同時に表現すると差異が出てくる。この塗り残した隙間に鑑賞者が熊谷守一の『制作された時間』を経験し想像する余地があるのでは、と思えてならない。

現在の私自身の色彩絵画は、麻紙と寒冷紗を重ねて皺を寄せた支持体に顔料、岩絵具、麻スサなどを混ぜたミクスドメディアで制作している。《Rhythm of the Earth- 萌芽 -》（図 5 〜 6）

は水性絵具の流動性と皺の方向を一つの流れと捉え描き進める複雑なプロセスであるが、それを凹凸を持った単純な絵に見えるように仕上げることを心掛けている。予定調和の部分と予定外の現象の両方を共存させることのできる技法である。皺はまた陰影にも見える。

モノクロームのドローイングと同じように、色彩絵画でも、青や赤の単一のトーンで仕上げることもあるが、色彩対比を念頭に色の 3 原色を意識して制作すると色は寄せ集まり、熊谷守一の言葉のように影は自ずと生まれてくる。現代生活の中ではフラットな素材や機器に囲まれる機会が多い。それとは逆行するかもしれないが、平面と奥行きの間で矛盾を孕んだ陰影のある色彩の豊かさを追求したいものだ。

この度の、Sumi-e や Sumi-e Drawing を経験し、余白と墨（イメージ）との関係に改めて気づかされることが多かった。現在私は麻紙や楮紙、岩絵具という素材を使っているが、支持体の効果の違いをこれまでもずっと考えてきた。綿布に描いた時期もあり、アルキド樹脂なども試みたが、現在の材料が最も滲みなどの効果を発揮できる。素材の特性を活かしながら、素材感を超えて人の心に響く現代の絵画制作を心掛けたい。

飛翔と萌芽（結として）

現在、自身が取り組む作品のタイトル《Rhythm of the Earth- 萌芽 -》（図 5 ～ 6）では、地表のリズムと萌芽する生命力を描きたいと思っている。以前のテーマ「Phoenix- 鳥の飛翔」とは一連の流れを持つ。

> 人は生きていく過程で、心の中で「飛翔と萌芽」という葛藤を繰りかえしているのでは・・・と思う時がある。想像の翼を広げ飛翔することは、冒険を続ける少年少女時代の心をいつまでも持ち続けるかのよう。打ちのめされてもまた起き上がり、飛び立とうと心を震わせる。そしてその先にはきっと萌芽、始まりの地が待っている。私自身絵を描くときもその繰り返しのように思える。

このような思いでテーマを「Phoenix- 鳥の飛翔」から「Rhythm of the Earth- 萌芽 -」へと移行し制作している。飛翔と大地を内包しながら生命力が感じられる色彩空間を模索し、さらに絵画制作に励む所存である。

---

1. 画像生成 AI に作れない作品とは何か―絵画は時間でできている【連載】クリティカル・シーイング：新たな社会への洞察のために #4　Tokyo Art Beat
   https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/critical-seeing-04-202402
2. 画像生成 AI に作れない作品とは何か―絵画は時間でできている【連載】クリティカル・シーイング：新たな社会への洞察のために #4　Tokyo Art Beat
   https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/critical-seeing-04-202402
3. アンリ・ベルクソン　20 世紀を代表するフランスの哲学者。「持続」の概念を中心に、生命や意識の本質を探求した。
4. 画像生成 AI に作れない作品とは何か―絵画は時間でできている【連載】クリティカル・シーイング：新たな社会への洞察のために #4　Tokyo Art Beat
   https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/critical-seeing-04-202402
5. ロバート・グッドナフ編、大島徹也訳「スタジオ 35 での芸術家討論会――一日目（1950 年 4 月 21 日）」『Studio 138』1 号（2021 年）。
6. バッハ編②坂本龍一 / 音楽の学校 / スコラ /schola「音楽の職人バッハ」
   https://www.youtube.com/watch?v=o85uB2YdPRE
7. Krug & Ryuichi Sakamoto
   https://www.youtube.com/watch?v=1kSC_f_TMyk
8. 松本透「インプロヴィゼーションとインプレッション」『もっと知りたい カンディンスキー 生涯と作品』東京美術、2016 年、23 頁。
9. 蔵屋美香「熊谷守一の言葉」『熊谷守一 生きるよろこび』（聞き手：安東次男「ディアローグ 1：熊谷守一」『みづゑ』第 780 号 1970 年 1 月）日本経済新聞社、2017 年、297 頁。

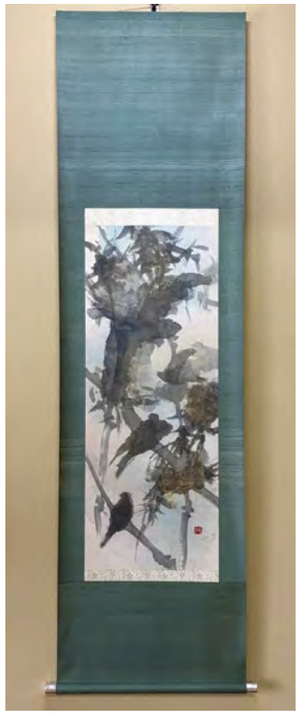


図 1　山口牧子《梢の譜》XI 2024年
墨彩／楮紙
88.0 × 34.0cm（掛軸 172.0 × 47.5 cm）
個人蔵（軸装：数寄和）

図 2　山口牧子《梢の譜》XII 2024年
墨彩／楮紙
88.0 × 34.0cm（掛軸 172.0 × 47.5 cm）
個人蔵（軸装：数寄和）

図 3　山口牧子《梢の譜》XI 部分 2024年

図 4　山口牧子　Sumi-e Drawing 2024年　墨彩／楮紙　20 × 28.5 cm

図 5　山口牧子《Rhythm of the Earth 28 -萌芽 -》2024年 岩絵具／麻紙　53.2 × 73.0 cm

図 6　山口牧子《Rhythm of the Earth 29 -萌芽 -》2024年 岩絵具／麻紙　53.2 × 73.0 cm

「絵画」と「音楽」私感

森川 敬三

1. 具象から抽象表現へ

「日本の原風景」。この魅力あるテーマで制作を続けているが、描きたいのは目の前の風景ではなく、想像上の風景だ。

カンディンスキーやクレーは、絵を描く目的とは、何かを再現したり写したりすることではなく、目に見えない世界を描くことだ、と言っている。

実際、抽象画の系譜は、自然主義的な「見えるものを表現する」印象派から、象徴主義を経由して「見えないものを表現する」方向へと移り変わっている。

私も抽象画家の方々との出会いや交流を経て、次第に目に見えないものを描くことに惹かれていった。

それには、音楽から受けた影響も大きい。クラシックやモダンジャズ、民族音楽などジャンルに関係なく様々な曲を聴いているが、評価の定まった音楽だけでなく、実験的な「考える音楽」である、いわゆる現代音楽も刺激的で面白い。

それら音楽の周波数は、間違いなく潜在意識に繋がっていて、私の絵画の制作の大切な要素になっていると思う。

2. ドビュシーは印象派ではない？

クラシックで、特に自分の感性に合う作曲家はドビュッシーだ。
彼は、19 世紀から 20 世紀初頭、ロマン派の時代から近代にかけて活動したフランスの音楽家で、印象派として名高い。

リストやショパンを代表とするロマン派の音楽は、美しい旋律と、物語性が特徴である。しかしドビュッシーは、「空間や余韻」を重視しているため、その斬新な作風を表す適切な言葉がなかったのだろう、もともとモネ、ルノワールなどの絵画に対して使われた「印象派」という言葉で語られるようになった。

印象派の絵画では光をどのように表現するか、あるいはどう扱うか、をテーマにしていたが、その特徴が、ドビュッシーやラヴェルの音楽にも当てはまるし、色彩の豊かなモネやルノワールを想起させる程、ドビュッシーの音楽は「音」による色彩感が豊富である。絵画で隣り合う色がお互いに引き立て合い、美しいハーモニーを作り出すように、各楽器の奏でる音の響き合いが、優雅で洗練された風景を作り出しているのだ。

だが、ドビュッシーの音楽に印象派、印象主義という言葉を使うのはどうか？という議論もある。本人も自分が印象派だと言われる事に否定的だったようなので、むしろ、「象徴主義」と呼ぶほうが相応しいのではないかと、主張する研究者も多い。

詩人マラルメに代表される象徴主義は、フランスやベルギーで起こった芸術運動だった。人間の内面性、夢、神秘性など、目に見えない物を象徴的に表現しようとして、神話などの登場人物の内面性を絵画や詩で扱った。ドビュッシーもこうした作品から着想を受けて作曲をしている。

一方、ドビュッシーは「物語」ではなく、そこにある「空間」を音楽で表現することで、漂う雰囲気や感情を生み出しているが、それは象徴主義に留まらず、当時の様々な画家からの影響によるものと言われている。ドガ、ホイッスラー、ゴーギャン、ルドン、そして彫刻家のロダンやカミーユ・クローデル……ドビュッシーの音楽を聴くと、何となくその頃の時代背景が見えてくる。

それまでは主流だったドイツ古典主義音楽は、形式の美しさを追求した。その後形式にとらわれない自由な想像力を重視するロマン派が登場し、特にベートーヴェンは哲学的で没入的な音楽を完成させた。

それに対し、哲学的な要素よりも、「雰囲気や思い」があればそれで良いと考えたドビュッシーの音楽、物語より空間を感じさせる音楽は、当時本当に新しかったのだろう。

私は古典主義の音楽からロマン派に繋げた作曲家ベートーヴェンを核にして、シューベルト、ブラームスなどを好んで聴いていたが、旋律が曖昧で抽象的なドビュッシーの音楽と出会ったこともまた、今日の私の制作に進んだ転換点になったと思う。

3. アンフラマンスの衝撃

もちろん、私が具象から抽象へ次第に方向を転じたのには、多くの抽象画家との出会いも大きい。例えば 2009 年に川村記念美術館で開催された「静寂と色彩：月光のアンフラマンス」展には、とても感銘を受けた。

> 本展は、20 世紀以降の美術に甚大な影響を与えたフランスの美術家、マルセル・デュシャン (1887-1968) が考案した「アンフラマンス」(Inframince：直訳は「極薄」「超薄」) という造語から発想したものです。
> デュシャンはある状態が異なる状態へ移行するときに生まれる微妙な境界域をこう名づけ、そこに芸術の源泉を見出したのではないかと推察されています。
>
> たとえば、デュシャンは人が席を立ったあとに残る温もりをアンフラマンスだとしています。誰かが「いる」状態から、その痕跡が完全に消えた「不在」の状態へ移行する間には、その人の微かな体温のみが存在する境界域があるからです。これにならえば、夜が明けてなお早朝の空に消え残る月もまた、アンフラマンスと言えるでしょう。
>
> (川村記念美術館「静寂と色彩：月光のアンフラマンス」展図録より)

私が注目したのは「ある状態が異なる状態へ移行するときに生まれる微妙な境界域」だ。

音楽も一つ一つの音符の流れで完成されるが、その中で、例えば最初の音から次の音に移動する瞬間もアンフラマンスと言えるのではないか。

また、絵画と並行して書道にも取り組んでいるが、始筆（起筆）・送筆・終筆（収筆）の各段階へ筆が移行する瞬間もまた、アンフラマンス的に感じる。

そして、私の絵画描法で言えば、絵の具がキャンバスに染み込み、他の色に侵食していく、その瞬間だ。絵の具の粒子が変化していく状態、つまり、絵の具の移動にアンフラマンスを感じる。

微小な音や色の変化。それを意識するようになったのも、この展覧会の収穫であった。

4. 日本音楽の「気配」

ドビュッシーが、当時フランスで流行していたジャポニスム（日本趣味）の影響で、日本画のように余白のある曲を書いたことはよく知られているが、私も西洋の音楽だけではなく日本の作曲家の作品に影響を受けてきた。

山田耕筰や中山晋平などの童謡や唱歌は身近であったし、聴く度に日本特有の空気感や湿度など、「気配」のようなものを感受する。

現代の音楽家では武満徹をよく聴いている。武満はドビュッシーからの影響を強く受けているが、単なる模倣ではなく、日本と西洋の音楽を融合させ、独自の世界を作り出した。日本古来の伝統的な楽器である琵琶や尺八、三味線などをオーケストラと自在に共存させているのである。和楽器の音には、特有の擦れや、揺らぎ（一定のテンポがなく、不規則で自由なリズム）がある。だから尺八や、笛のかすれた息の音、三味線、琵琶、太鼓の音は心に響く。

そうした音を通じて私の絵画を形成してきた「日本的な原風景」は「日本的な抽象」へと進んできた。言い換えるなら、私を含めた多くの日本人が普段から皮膚で感じているであろう、「八百万の神」のいる空間を原点とした表現である。

そう、武満の作品に感じるのは、ことばでは言い表せない神秘的な「日本」なのだ。

音楽を聞きながらの絵画制作はしないが、彼の音楽から多くのインスピレーションを受けて、私もまた神秘的な「日本」の美を捉えようと試みている。

二つの依頼の仕事

吉川 民仁

2021 年 12 月、年の瀬に某ギャラリーから連絡が入った。内容は約三年後に納品希望の制作の依頼だ。担当者は同年の 11 月に表参道画廊で行なわれた Studio138 研究会メンバー有志による「Pictorially yours,」展を観ているとのことで、このことも候補に挙がったきっかけのようである。年明け早々にギャラリーのオフィスに出向いて詳しい打合せをすることになった。話は都内某所のマンション建設に付随した作品設営のことだった。プレゼン資料を見ると敷地面積はかなり広い。建物は東西南北に分かれたブロックからなり、建築エリアの中央には植栽のゾーニングもある。生活の中に四季の変化を感じながら居住できる空間が計画されているようだ。そして、肝心の依頼の内容はその東棟エントランス共有スペース壁面に掛ける作品を制作して欲しいというものであった。

当初、作品の大きさは縦 180cm、横 350cm ほどの提案があり、担当者からは作品の大きさもあるので今回の依頼自体を受けて貰えるのかという相談がまずあった。私は 20 年ほど前に 500 号 M サイズの油彩を制作した経験上、大きさは大丈夫と判断してその仕事を受けることにした。また作品の傾向や色見は「Pictorially yours,」展に出品していた「緑系」のものでというリクエストであった。一口に緑系と言っても、自身の中でも色味の違いもあるので、複数枚エスキースの制作をしてから検討してもらうことにした。その後、三分の一程度に縮小したものを 3 点作成してみたが、クライアントの希望には沿わなかった。その後、以前パリのアートフェアーで展示した 150 号の作品イメージを引き合いに提案がされた。その作品は緑の中に雨が降る様子を連想する「雨声」だった。その作品の画像は私へ依頼する前に担当者が下調べしたもので web から得られたことが分かった。それならそうと初めからそのような雰囲気でと言ってくれればとも思ったが、「急がば回れ」とも言うし、そもそも本制作はそう急ぐことではないので、作品の方向性が見えたことを良しとして特別問題にはしなかった。

時は経ち、遠い先と思っていたことが段々と近づいてきた。2024 年の春先に開催した個展の際に担当者と確認を兼ねて打ち合わせをした。個展会場には過去に制作した緑系作品を数点提示した。再度作品の要望を聞いたところ、三年前に確認した「雨声」のタイプで良いと言うことになった。納期の時期も固まってきたので、あとは逆算していつ制作に取り掛かれば良いかを考えた。打ち合わせの中で、取り付け壁面の開口部に変更があり作品サイズが若干小さくなったこと、一枚モノでは展示場所までの搬入経路を確保できない事情を確認した。担当者から作品は分割したものを付き合わせて取り付けできないかという要望があった。しかし私の制作が油絵具を一定量使い、それを画面の隅から隅まで引き摺って制作する方法なので分割した画面では接合面で段差が出て具合が悪い。また絵具を左官コテで伸ばしていく時には支持体が硬いとパネル面の表情を拾ってしまうので、パネルに画布を張り込んでの作業はしていない。制作時のキャンバス布は少し弾性を持っていて撓んだ方が私にとっては都合が良い。計画としてはサイズに合わせて作成した木枠にキャンバスを張り込んで作品を描く。制作完了後に木枠

から画布を外し、径の大きなボイドへ巻きとり現場に持ち込む。そこで展示用パネルを一繋ぎにして一枚モノにした後、キャンバスをそこに張り込み作品を移動させる段取りを提案した。

久々に大型の木枠を作り制作に取り掛り 10 月末に作品は完成した。12 月中旬、搬入の直前となった。1 ヶ月半ほど乾燥させた作品を木枠から外し、キャンバス布を 40cm ⌀のボイドに作品を一旦巻き取ることを考えた。画面には所々散らした絵具の塊が付着していて、その塊もボリュームがあるので絵具の内部はまだ固まっていない。そのため、果物などの包装に使用する網目状の緩衝材シートを部分的に挟み込み作品を巻いていこうと思った。取り付けの現場では接合したパネルの上に運んできた作品を広げるが、前述した絵具の出っ張りのために画面は上向きにしてパネルに乗せることになる。画面の表面がフラットな場合には表面側を伏せて裏面にパネルや木枠を置きキャンバスを張り込むことは可能だが、今回はその様な訳にいかない。作品をインストールする業者が手配したパネルに作品を張り込んで作品の移動と納品を完了する予定だった。ところが、作品移動の前々日に担当者から搬入先の現場工事の遅れにより年内の作業が不可能になり、年明けにそれらの作業をリスケしてほしいと連絡が入った。こんなことが起こることも想定内であったが、実際にそうなると緊張感が解けて気が抜けた。ただ、思わぬ時間を手に入れられ、この文章をまとめることができている。そして、制作とはまた別の話になるが、「絵を描き巻いておいたので、あとは張り込みよろしく」とは言えない。立ち会えない海外ならまだしも、ここは他人任せにはできない。キャンバスの張り込みは作家が責任を持って行うのが得策である。この手の作業は段取りのイメージが大切で仕事の分担や流れを細かい部分まで繰り返し確認することが何よりも大事になる。この習慣は長く絵画修復の仕事に従事していたことで身についたもので、その経験が今回も役に立っている。これが一つ目の仕事。

もう一つの依頼は所属画廊からのものでビュッフェの「赤い鳥」という作品をインスピレーションに作品を制作してもらえないかというものであった。F100 号の縦で制作して欲しいというリクエストで、年明けにベルギーで行われるアートフェアーに私の作品も関連付けて展示する予定のようだ。実作は以前に見る機会がありとても印象に残っている作品であった。制作は前者の作品完成後に取り掛かった。作品の傾向としては以前に制作した黒と赤のコントラストの強い「熾火」系統の作品をベースに制作することを漠然と考えていた。「赤い鳥」の作品は大きな鳥が赤と黒の強い関係で描かれており、その前に足を広げた全裸の女性が寝そべっている。背景には遠くに地平が見えるさっぱりとした風景が描かれていて、オレンジ色の筋が幾重にも引かれた光に満ちた空間なのだ。作品が仕上がった後に、赤い鳥はビュッフェ自身で女性は奥さんというような裏話を聞いたが、その時に何故か私にはオレンジ色が嫉妬に近い感情のようなものに思えて仕方なかった。制作した作品の組み立ては「赤い鳥」で使われている色味と類似性を持たせた。そしてビッフェの特徴である強い形態の構成を構図の要素とした。また、制作段階では絵具の跳ねを加え画面に偶然性の緊張感を与えるのだが、この作品では蛇足に思えたので部分的に色面を加筆するに留めた。作品は 11 月の半ば過ぎに出来上がり集荷されていった。これが二つ目の仕事。

これら二つの作品は、前者のものが過去作を踏襲して描いた作品であり、後者は他者作品を動機付けに描いた作品。どちらの作品も左官ゴテを使用する手法にはあまり違いはないが、制作する上で意識したことがある。それは下層から色相を重ねていくことは同じでも、表面のマチエールを一定方向に統一させて画面のベースを形作っているものと、ある時点から画面を分割して色面も変化させ、マチエールの動きに違いを持たせて制作しているものになる。要は絵具の置き方の問題で絵具層の上下の関係を重視するのか、それとも絵具層の並列関係重視するのかの違いである。畠の土を耕し整地をするような仕事（画面を軸に上下を馴染ませる方向）と色面をぶつけていく仕事（画面を軸に水平・垂直をどう突き合わせるかの方向）になり、同時にそれはマチエールと色面の境目の関係になる。絵画における色と形はその境目をどの様に考えるのかが絵画空間の問題にも繋がるからだ。そして私は画面のテクスチャーも絵画にとっては大事な要素だと考える。人間の目は光の加減によって画面の微妙な凹凸も感じとっている。それは自然を見ている目とあまり変わらない。ただ、映像やデジタルの世界になると、それは限りなくフラットのものを入り口として見ている世界になるのだと私は思う。何が言いたいのかというと絵画の世界はイメージだけの世界ではないということだ。人が肉体を持って居られる空間にはその実体がなければ存在できない。それと同様に絵画が絵画として成立するには実体が必要である。

画家にとってのリアリティーは如何なるものなのか。それを画面に問い掛け、どう画面に立ち現わすのか。それを作家は面白がっているだけなのだろう。二つの依頼の仕事を通して日頃漠然と思っていたことを書き連ねてみた。2 点の作品はこれから不特定多数の人の目に触れることになるが、作家が作品で単純に色の重ね方や並べ方をただ楽しんでいるとは露ほど思わないだろう。

図1　Art Paris 2017展示風景、作品中央《雨声》150号　2017年4月16日

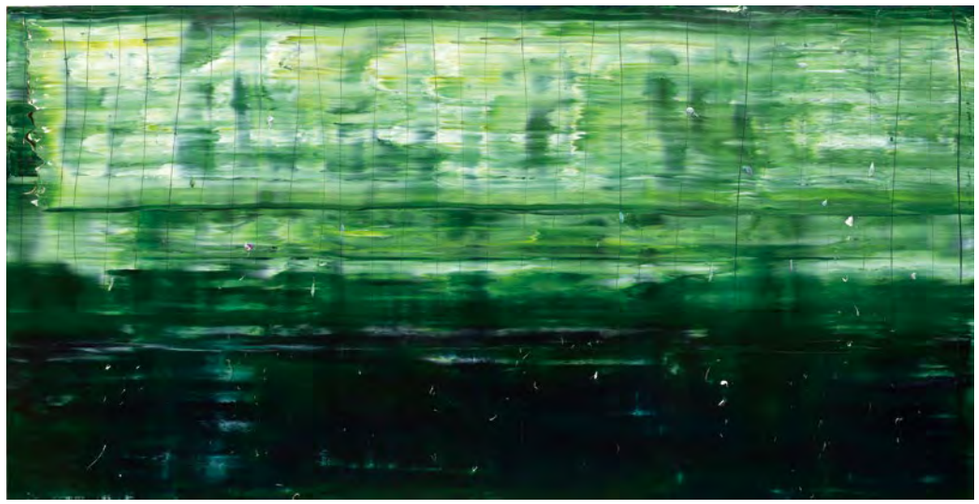


図2　吉川民仁《杜の庭》2024年　油彩／キャンバス　170.1 × 335.7 cm

図3　吉川民仁《赤い鳥》2024年　油彩／キャンバス　162.0 × 130.5 cm

人

河名 祐二

科学はなぜ？に答えることはできない。
いかに？にしか答えることができない。

なぜ人を描くか？よりも、
いかに人を描くか？が問題だと思っている。

私は科学者ではないので人を描く理由を答えねばならないのかもしれない。

人は美学的存在や文学的存在でもあり、
私自身の内部でもあり外部でもある。

私は再び人を見ることで制作に当事者性を回復し芸術の裾野に戻りたい。

図1　河名祐二《素描》2024年
墨、透明水彩、人形／水彩紙　26.0 × 33.2 cm
作家蔵

図2　河名祐二《素描》2024年
墨、透明水彩、人形／水彩紙　26.0 × 33.2 cm
作家蔵

図3　河名祐二《素描》2024年
墨、透明水彩、人形／水彩紙　26.0 × 33.2 cm
作家蔵

図4　河名祐二《素描》2024年
墨、透明水彩、人形／水彩紙　26.0 × 33.2 cm
作家蔵

耳のなかの竜巻

金田 実生

朝焼けの時間でも外は蒸していた。
犬と私は静かで誰もいない街を歩く。
早朝は人の音が少ないから鳥や樹木の息づかいがこまやかに聞こえてくる。
車道の真ん中に黒いカラスが 2 羽。堂々となにかをついばんでいる。
車が通らないのをいいことに。
朝のこの時間にはもう、ささやかで大事なことがらが始まっている。

ただよう金木犀の甘い味はあまりに心地よい。
だがその楽しみはすぐに終わってしまった。
まだ、歩くと汗ばむ不自然な陽気。足元では落ちてくる枯れ葉が順番に重なる。
次の日もその次の日も、枯れ葉がポテトチップスのように重なっていき
歩けばサクサクと はもろい音を立てた。サクサクサクサク。
犬と私の足音が順序よく聞こえる。
冷えてあたりはまだ暗い。今では朝焼け前の道を歩いていた。

台風でもないのに強い風が吹いていたその日。
歩き進むと竜巻のような風が起こった。
あらゆるものが飛び上がって飛び跳ねてそれらが入れ替わる。
竜巻は耳の中にも入り込んできて耳の小さな洞窟でくるくると巻き上がっていく。
ゴウゴウと耳が鳴って耳の中をひとしきり風がさらった。
竜巻は小さな形で、巻貝のようになって耳の外に自分から飛び出していった。
風が大騒ぎしていた。

家に戻ると私の犬は逆さになってどたんと寝転び、満足そうに目を瞑る。
犬は少しだけ笑いながら眠り、私はその光景を見るのが好きなのだ。
朝焼けのオレンジ色が青い空を迎え始めた。
小さな竜巻が来た日。今日もとても大事なことが始まっている。

図1　金田実生《それは残り星》2024年　油彩／キャンバス　112 × 145 cm

線とドローイング

「線」を思い浮かべてくださいと言われると、一般的にはシャープペンシルで書いた文字や定規で引いた硬く細いまっすぐな線を想像することが多いようです。また、「かたち」とは？と問われれば、丸、三角、四角に代表される幾何形体や視覚化が可能ななにかしらのボリュームのことを想像するでしょう。しかし絵画的には大きな刷毛で描く幅広の帯も線と言えますし、描画材でグルグルと自由に描き続けて絡まる描線の集合体も線に違いないのです。「線とかたち」とは絵画上ではなにを指すのでしょう。「線とかたち」の世界に分け入ることはできるのでしょうか。そして「ペインティング」と「ドローイング」の境界線とは。このような問いを端緒に、ここでは線とドローイングについて考えていきます。

線とドローイングについて、まず私の作品を例に挙げて考えます。図 2 は幅広の刷毛などを使用して描いた作品です。これは線なのでしょうか、かたちなのでしょうか。図 3 では輪郭が明確でなくとも色のかたまりが見えます。このような、あるボリュームが認識できるのであればそれはかたちと言えるのでしょうか。

私の初期作品では輪郭のはっきりしない形象が多く登場します。存在するけれどかたちとして見えてこない一例えば湿度、温度などーをテーマとしていることが理由のひとつです。図 3 の作品《湿り気に濡れる》は、雨季の、雨後にやってくる暖かい日に生ぬるくじっとりとした湿気が一気に蒸発するさまを描いています。かたちを持たない事象ゆえ、はっきりとした輪郭を持たない形象を用いているのです。図 2 の作品は、縞が連なっている見た目は線として明らかですし、描く際にも線状に描き進めていきましたが、線でもあるけれどこれはかたちでもあると言えます。このことはどのように解釈し認識すれば良いのでしょうか。

さらに絵画を構成するなかでは、絵筆であらわす「タッチ」も重要な要素です。絵を描く際の筆の運びにはタッチを使って空間や絵画世界の流れをあらわしたり画面の方向性を導いたり、とあるタッチが作品の締めくくりとも言える最後を決める重大な一筆となることもあります。ここでもまた、タッチというものは線なのかかたちなのか、といった問いが芽生えます。

ここで他作家の制作を通して作家が線とかたちをどのように認識し捉えるのかを推考してみます。多彩な線を操る作家として思い浮かぶのがサイ・トゥオンブリーです。図 4《ANABASIS》はいかにも線描らしい線が表現されています。同じように描いても図 5《UNTITLED》となると、線が集積し、ある種のかたちのように見えてきます。線を使ってかたちをあらわしているようにも思えます。そして図 6《UNTITLED》や図 7《LIRI》になりますと、明らかに線描やタッチを使いながら、線の重なりや筆圧がかたちと空間を作り上げているように見えます。

単純に線は線を描き、かたちはかたちとして成すのではなく、それぞれが空間のどこかに自在に位置し、絵の中の空間性や絵画性に広がりを持たせているのではないかと思えるのです。

主観的にもう少し解釈を続けますと、図 4 は線描を意識して描いた作品で、これは線を描く喜びがあらわれているように見えます。線のうつくしさやスピード感を大切にして新鮮な感覚のままで描くことを終えています。図 5 は線描の表現は使っているものの、線を重ねることでかたちやあるボリュームを発生させようとしています。線を連ね、一筆ごとの線の味わいよりも重層する線の集積で画面の強度や存在感をあらわしています。あるいは描くことが面白くなって高揚し、一気に筆を走らせたのかもしれません。図 6 になると、絵の具と筆、タッチを多用します。絵の具と筆の線、そしてタッチを用いて、明らかにかたちを形成して配置しようとしています。筆の線が線として意識されている箇所があり、さらにはかたちや色をかたまりで見極めて絵画空間のなかで「ボリューム」の前後関係を作り上げています。画面に残る絵の具のたれによる線は作家が意図して残しているものではないかと思われます。図 7 はドローイング的なアプローチで描きながらも絵の具の厚み、重なり合いやタッチの生かし方などから絵画性を楽しんでいるように見受けられ、ドローイングとペインティング両方の因子を持ち合わせる作品のようです。図 7 は明らかに絵の具と筆によって踊るようなタッチでスピーディーに描かれています。絵の具の乗せ方や重なりを見るとペインティング的ですが、作者の姿勢としては瞬間的な感性を持って描いたのではないかと考えられ、これは図 6 よりもよりドローイング的な向き合い方だと捉えて良いのではないでしょうか。

さて、これまでに「ドローイング」という言葉が自然と出てきていました。
ここで「線とかたち」に関連して、「ドローイングとペインティング」の差異についても考えてみます。

例えば私の初期作品である図 8《ほんとうの記憶》は、はっきりとした意識を持って線描で描いています。しかしこれは線描ではあることは間違いないのですが線を用いて実はかたちも描いているのです。線で囲んだり、線の強弱をつけることによって余白の中に空間が出現します。余白というかたちが見えてくるのです。このことは描写＝デッサンを描く経験を持つ方には共通の認識だと思います。たった 1 本の線でも描写する際に筆圧・強弱を使って輪郭線に変化をつけることで、こちら側（手前）と向こう側（奥）という空間を作り出すことができるのです。つまり図 8 では線が描かれていることは明らかなのですが、同時にかたちもあらわしている、という自分の意識に気がつくのです。線とかたちの間に境界線があるというよりは線とかたちは繋がって存在しているということなのでしょう。図 8 においては、この描かれた赤い線は明らかに線であるし、線によって描かれているのですが結果的にかたちを伴っていると言えます。そしてこの関係性こそが絵画空間と呼ばれるものなのではないでしょうか。

図 9 の作品《流れと歪み》はドローイング作品であり、描画材の木炭で描いています。これは明らかに線を表現したくて「線」を意識して描いた作品ですが、実のところ、それぞれの線の内側をせっせと木炭で描き、塗り込んでいるのです。果たしてそれを線と申告して良いものなのか。図 10 は線が多数描かれている《風向きの話》という作品です。これは誰が見ても数本の縞の重なりに見えるでしょう。その縞はタイトルの通り風の向きを示し、風というかたちを描いています。そしてこれは油彩によるペインティングです。こうして考えているとドローイングとペインティングの違いとは考えるほどに複雑で不明瞭になっていくことが判ります。

ドローイングの制作は、音楽で例えるならばグルーヴを感じるように、描く瞬間と偶然性を自身にまといながら手の力や動きを感じ取って描きます。ペインティングは描き重ねることで構造が少しずつ出来上がり、最後に絵画としての姿をあらわす。私の制作には両者を分けきれないものがあるのは事実で結論が出ず明快な説明には至りませんが、ドローイングとペインティングの違いを訊ねられたときに、ドローイングは詩でペインティングは小説、と言い換えることができます。ドローイングはよりミニマルな表現で、ペインティングは筆を重ねて見えてくる色やかたちを追い続けることが、読了まで終わりの予測がつかない小説のようだと思うのです。

最後に、ドローイングという行為を言葉で捉えた例としてティム・インゴルドの本、『メイキング』から引用します。

> 彫刻家で製図家のリチャード・タルボットは、『わたしがドローイングを描こうとするときに、前もってイメージが浮かぶわけではないのです。（中略）ただ勘が働くのです』
>
> 美術史家のノーマン・ブライソンは語っています。『ドローイングは画面全体を網羅しようとするものではない。絵画と異なってドローイングは「全体のルール」に従うわけではないし、ドローイングの線は完成した全体の関係においてのみ意味をもつものではない「わたしたちが“出来た”と口にするのは、そのドローイングの固有性（アイデンティティ）に限りなく近づけた時だけです。」』
>
> また、ワシリー・カンディンスキーは、そのエッセイ「点・線・面」において明快な比較をしている。『たとえば、わたしがチェロのような演奏をするとき、弓毛が弦と触れあうことで、弓をあやつる腕の動作から旋律的な音の流れが生まれる。鉛筆の線の流れも同じである。つまり、手の運び（ドゥクタス）が紙面にみずからの道筋を見いだすのだ。また。弓にかかる圧に応じて弦の振幅（しんぷく）が変わるように、製図家（アーティスト）の筆圧によって線の濃淡も変化する。[1]

この 3 者は、ドローイングとは前もって存在するイメージを目の前に打ち出すのではない、ドローイングはイメージではない、と語っています。

---

1. ティム・インゴルド『メイキング 人類学・考古学・芸術・建築』金子遊・水野由美子・小林耕二訳、左右社、2017 年、264-267 頁。

〔図版出典〕

図 4 〜 7　Cy Twombly, *FIFTY YEARS OF WORKS ON PAPER* (DISTRIBUTED ART PUBLISHERS 2004), nos. 48, 49, 65, 78.

図2　金田実生《夕暮れに昇る》2018年　油彩／紙　127 × 98.3 cm

図3　金田実生《湿り気に濡れる》2005年　油彩／紙　154 × 228 cm

図4　サイ・トゥオンブリー《ANABASIS》1983年
オイルスティック、油彩、鉛筆／紙　100 × 70 cm

図5　サイ・トゥオンブリー《UNTITLED》1982年
オイルスティック、鉛筆、色鉛筆／紙　100 × 70 cm

図6　サイ・トゥオンブリー《UNTITLED》2001年
アクリル、クレヨン、鉛筆、コラージュ／紙
124 × 89 cm

図7　サイ・トゥオンブリー《LIRI》1990年
アクリル、オイルスティック、鉛筆、色鉛筆／紙
78 × 56 cm

図8　金田実生《ほんとうの記憶》1996年
水溶性クレヨン／紙　100 × 157 cm

図9　金田実生《流れと歪み》2019年
木炭／紙　127 × 98.5 cm

図10　金田実生《風向きの話》2022年　油彩／紙　127 × 98.3 cm

オールオーヴァー絵画の萌芽期——ポロック《Mural》の再現制作を通じて

岸本 吉弘

はじめに

アメリカ抽象表現主義の旗手であるジャクソン・ポロック（1912 - 56 年）、本稿は彼の円熟期のオールオーヴァー絵画以前の時期（萌芽期にあたる）の代表作である《Mural》（1943 年）（図 1）に着眼し、美学・美術史学的な解釈に留まらず、制作手法的な観点による分析を加えるものである。なかでも同サイズ[1]同素材における「再現制作」を試みることで制作プロセスを可視化し「追体験」することに重点をおいている[2]。それは筆者の画家（創作者）ならではの視点を交え、作品性を解析するものであり、それは即ちアメリカ抽象表現主義において核を成すオールオーヴァー表現の内実に、角度を変え肉迫しようとする試みである。

筆者の《Mural》への関心は美術大学在学時（学部生時代）にまで遡る。当時（バブル期末期）の筆者は抽象表現に強い関心を抱き、絵画の創作に専念していたのである。そうしたなかでアメリカ抽象表現主義の芸術に出会い、なかでもポロックのオールオーヴァー絵画に傾倒したのである。それと同時にポロックの初期作品にも興味を覚え、なかでも画集に大きく紹介されていた《Mural》に釘付けとなったのである。《Mural》にはその後のオールオーヴァー絵画の登場を予見させるスケール感や内実が備わり、かつ具象から抽象へと移行しようとするダイナミズムが「粗削り」とも言える筆触で表現されている。当時の筆者はそのように理解し、未だ実見が叶わぬ大作に夢を膨らませたのである。

そうした青年期の影響はその後の創作にも影を落とす。筆者の＜水平ストライプ期（2000～2010 年頃）＞[3]の代表作品とも言える《NARAI-Hidden Dragon》（2008 年）（図 2）を例として挙げたい、本作は《Mural》に迫ろうかとするほどの横長サイズである。只、画面が大きく色面で覆われており、ポロックはおろか《Mural》との類似点を発見することはできない。しかしながら本作の制作プロセス（図 3）で画面の下層を見て頂くと、ランダムな表情も確認できる。本作はその初期段階（下層）において、身体的なストロークを無作為に重ね、描き連ねることを実践しているのである（そこには少なからず《Mural》が意識下にあったのである）。そして最終的にそのオールオーヴァーなストローク群の上に、ヴェールを被せるが如く（緑の）色面が塗り込められるのである。

恐らくは筆者にとって《Mural》は、何より特別な絵画なのであろう、先ずはその作品性を幾つかの角度から追っていきたい。

背景とモティーフ、特徴

本作《Mural》（縦 243.2cm、横 603.2cm）[4]はポロック作品のなかでも最大級サイズの作品である。《Mural》はペギー・グッケンハイムからの発注により制作された作品であり、それは彼女が所有するマンハッタンのタウンハウスの玄関口への設置を目的としていたのである。1943 年頃のポロックは図 4、5 のような作品を制作し頭角を現し始めており、そうしたなか《速記の人物》（1942 年頃）（図 5）がピート・モンドリアンやグッケンハイムの目にかない、それがその後の《Mural》の発注にも繋がったのである。当初は壁面への直描きを想定していたが、取り外しや移動や保存などの利便性も考慮し、マルセル・デュシャンからの助言により支持体をキャンバスとすることで落ち着いたのである。ポロックはその壁面サイズに丁度あった巨大キャンバスを用意し、自宅の仕切り壁をも壊しスペースを確保の上で、制作をスタートさせたのである。更に制作期間においても諸説があり、一晩で完成というものから数日、ひと夏を掛けたというものまで幅はあるが、何れにせよ短期間（一定の期間内）での制作であったことと推察される[5]。

モティーフについては「人物」が描かれているとされ、それは複数の「棒人間」的な人物が右から左に行進しているようにも見える[6]。そこにはピカソの曲線的キュビズムの影響や、ネイティブ美術（図 6）[7]の遠隔的な影響関係も見い出すことができる。

また《Mural》は「壁画とタブローの中間値」という解釈がよくされる、それはポロック自身の弁にも、後年の研究者間においても登場する内容である。これには例を見ない壁画的な作品スケールを一方におき、他方には従来の絵画的特性（密度）のタブロー作品があり、言わばその「中間値」ということであろう。以下はポロックが 1947 年にグッケンハイム助成金申請のために書いたステイトメントからの抜粋である、先述の中間値を含め、本作《Mural》の意義を留めているがゆえ、少し長いが引用したい。

「私は、イーゼルと壁画の間で機能をする移動可能な大絵画を描くことを意図している。私はペギー・グッケンハイム女史のための大絵画で、このジャンルの前例をなしている。[……]私は、イーゼル画は廃れつつある表現形式だと考えており、現代的な感性は、傾向として壁絵ないし壁画へと向かっている。イーゼルから壁画へと完全に移行するには、機はまだ熟していないと思う。私が描こうと考えている絵は中間の状態に当たり、未来の方向を、そこに完全には到達することなく指し示す試みとなろう。」[8]

また、ポロックを誰よりも評価し支援もしたクレメント・グリーンバーグの後年のインタヴューより《Mural》に対するコメント箇所も以下に引用したい。

「壁に掛けられたすぐ後にその絵を見たが、その時ポロックは偉大な画家だということを実感した。その絵には全面に繰り返しがみられた。今でこそそれは抽象画の要素だが、当時は『高尚な壁紙』と言われ、そして壁画になった。それはただただ続いていて、だからこそ素晴らしかった。」[9]

《Mural》は縦方向に伸びた黒色のストロークが、横方向に反復・増幅し、オールオーヴァーな様相を呈すると同時に、そのスケール感と共に「触知的」とも言える有機的な印象も持ちうるところが特徴であり、それはその後のスプリングスへ転居後のポード絵画の登場（1947 年～）をも予見させるであろう意義深いものである。

画面分析

《Mural》は画面の主軸となる「図」としての黒（一部に濃青）のストローク、「地」としての白（ピンク）、更にはその図と地の「つなぎ」としてグレー（一部に黄）、そして「利かし」として赤など、と大きくはこうした要素により成り立っている。また、層（レイヤー）としては「8 層程度」の絵具層が重なり合い、作品を構成している。只、それは制作手順を可視化してくれるような単調さではなく、色どうしやタッチどうしも、交じり合い干渉しながら、表情を形成しているのである。（それが一定の複雑さを有し、層の判読しづらさにも一部繋がっているのである[10]。）

ここで《Mural》を敢えてモノクロームに置き換えてみよう（図 7）。すると、そこにはストロークの筆跡が明瞭に顕れ、作品の表情（図像など）も図と地に変換され、画面構造がよりクリアーに解りやすく前面化するのである。画面からは線で描かれた（やや大きさの違う）「円形」や「楕円形」の形状を多く認識することができる（図 8）。それは画面全体に及んでおり、明瞭な円形で 40 個程度、少し無明瞭で潜在的なものまで併せると約 100 個の円形を発見することができる。この円と縦ストロークが有機的に連動交差し、流動的ともいえるバイオモーフィックな反復リズムを生成しているのである。筆者はそこに印象主義のモネやゴッホの画面が持つ豊かな（うねりを伴うような）筆触分割を連想するのである。

ここでポロック自身が《Mural》とともに撮影された写真（図 9、図 10）を見て頂きたい。ポロックの身長については通説では 180cm 程度とされるが、それはこの写真からも読み取れ《Mural》の高さ約 243cm と比較しても凡そ正確な値である。これは筆を持ち、手を伸ばすことで本作の画面上部にも何とか手が届くか届かないかの身体サイズである。実はこれらの彼の身体的な特徴が、この絵画に深く影響を与えていることに気付かされるのである。

描くという身体性

画面上の筆触の特徴からポロックは「右利き」であることも判断できる。それは多くの大小ストロークがやや右に向けゆるやかな弧を描いていることからも明らかである。また筆者の見解によると、一見すると均質な縦構造のなかで、軸となる（中心ともなる）ストロークであり人物像が存在する。それは画面中央部よりやや右に位置するそれである（図 11）。特にその人物頭部の円弧に向けて画面左側の大ストロークが緩やかな弧を描くように呼応しており、それはその頭部がまるでパースの消失点であるがように、それに向けて収束する方向性を有しているのである。これが少なからず均質的な繰り返しの画面構造に動きを与え、画面全体をより有機的なものへと昇華させているのである。

次いで図 10 を再度参照すると、画面下辺が床面に直に接地し置かれていることもわかる[11]。それにより画面の下辺部周辺（床より 20cm 程度）の表情は、描画密度も高く、床面への干渉を意識したであろうやや窮屈な水平的とも言える表情が見受けられる。恐らくは、そうした床からの「圧」へのリアクションと、人物が行進する「地面」としてのイメージが交差しているのであろう。また、画面上辺の処理の特徴としては（先述した）背伸びをして描いたであろう楕円形（棒人間の頭部）が横に連続して見られる（そこからは特に即興的な身体性を窺うことができよう）。加え、左右辺の処理については、隣接する外部壁面との関係を意識した構造になっており、右辺は内部に比べ垂直性が強い構造となり、左右辺ともに中央部よりやや密度の高い仕上がりとなっているのである。（これら外部空間に接地する四辺四隅の処理法は、抽象的絵画であれば当然なされる行為でもあろうが）それにより、四辺を囲った 2 重フレーム的な構造（図 12）の示唆にも繋がっているのである。そこには《秘密の守護者たち》（1943 年）（図 13）の 2 重 3 重のフレーム構造とも類似するものであり、本作は正面性が高く計画性も伴った固定的な構図であることは確かである。一方《Mural》に関してはむしろそのような硬直性ではなく、ポロック自身が体験したこともないスケール感覚やそうしたアトリエ環境の外圧をも、身体的に受けとめながらも、柔軟に対応する中で生成された「緩やかな構造」でもあろう[12]。

また、ポロックは生来、過度に密度を高める「粘着質」なタイプであり、それを「余白恐怖症」と呼んでは過言でもあろうが（特にそれは初期作品において顕著でもありながら晩年に至るまで底流している性質である）、ポロック作品から「しつこさ・くどさ」を感じ取れるのはそのためで、それは一定の密度が備わってからも、描く行為が執拗に繰り返され、画面全体が飽和状態に至るものである。だが《Mural》に関してはそうした過度な密度はむしろ鳴りを潜めている。それは恐らく「手先で描く行為」が、未踏のサイズ感がゆえに「身体的な描く行為」へと変換され、効果的に緩み中和されているからであろう[13]。

正に《Mural》はそうした背景や前提のなかで（偶然性も含め）試行・生成された、言わば「幸運な絵画」であるとも認識し、筆者は高く評価するのである。

再現制作

これより再現制作の様子を、そのプロセス（時系列）を追うことで紹介していきたい[14]。

プロセス 0（図 14）

《Mural》の支持体は「木枠にキャンバス」であるが、筆者はあえて「木製パネルにキャンバス」を選び、画面も 4 枚のパネルを連結することで《Mural》の原寸に合わせることとした。それは再現制作（特に転写的な行為を前提とすると）柔軟性の高いキャンバスよりも、堅牢なパネルが適合性も高いと判断したからである。また 4 分割（区分）形状も転写の効率化と同時に、移動・保管等の利便性にも優れているのである。

プロセス 1（図 15）

画面を横に 4 分割、縦に 2 分割すると 8 パートに区分けすることが可能であり、基本はこの 1 パートを転写の単位としている。また画面を構成する主要素である「ストローク」には、ポロック本人の身体的特性や癖も宿し、かつ有機的な動勢も有する複雑なものである。これらは転写というレベルのみでは再現（追体験）には至らず、むしろそこには筆者なりの再解釈や試行も必要なこととなる。先ずは下描き的なニュアンスで、木炭でストロークの位置にあたりを付け、その上から黒のストロークを描いた状態のものである。

プロセス２（図 16）

黒ストロークの上層に、「地（余白）」の箇所を含め、薄く（おつゆ描き的）色味を画面全体に配した。これは全体の色彩的な「馴染み」の確保と同時に基調色として意味合いもある。更には赤や黄などのポイントとなる色彩も部分的に描き込み、ここで概ねの全体像の把握が可能となり、朧気ながらも画面空間が立ち上がってきたのである。（決してポロックはこのような制作手順を踏んではいないが、ここまでプロセスはあくまでも《Mural》の雰囲気や土台とも言えるベース構造を作成したものであると言えよう。）

プロセス３（図 17）

続いて「地」となる白色を入れる。ポロックも「地」の上にストロークなどの「図」を描き込むという単調な手順のみならず、「図」と「地」の間を往復し干渉するような描き方もしており、それは「地」を描くことで「図」を浮上させ、場合によってはそれらの反転作用に繋がっている箇所すら登場するのである。ここでは「地」の白色の方がやや強く前面化している。

プロセス４（図 18）

ここでは「図」と「地」の並走制作に加え、それらの間の「つなぎ」である中間色のグレーや黄を描きこんでおり、更には飛沫として施された「利かし」の赤なども描き込んだ。それにより画面密度も上がり、再現性も高まった状態である。ポロック自身もこのような手順を踏みながら制作していたことは、各絵具層の重なりなどからも概ね明らかな部分も多いが、とは言えポロック自身も明確な制作計画があり、それに沿った制作を堅実に進めていたという訳ではない。むしろ「感覚的」かつ「場当たり的」行為を参入させたが故に、緊張感も伴う画面が立ち上がってきたのであろう。そこには「再現」でありながらも、場合によっては筆者の「独自的」な判断を優先させた方が、より「追体験」に接近することも可能なのであり、完成を直後に控え、多角的な判断をも迫られる状況である。

完成作品（図 19、図 20、図 21）

部分の精度を上げることも重要であるが、《Mural》の魅力は画面全体の流動的かつ反復的なダイナミズムであり、更にはそれらが醸し出す「触知性」でもあろう。そこにはゲシュタルト的な全体優位性に呼応しながら、ある種の「勢い」や「生っぽさ」も必要なのである。それは「再現・写し取る」という緻密性だけでは到達が不可能で、限界すら生じるのである。ある意味でそれは筆者の創作者（画家）としての力量が試され、対照化もされることでもあろう。一定の区切りを迎えたこの局面で、率直に筆者の心情を述懐・吐露すると「難解かつ困難であった」ということに尽き、ポロック自身にも《Mural》の実作品にも、到底及んでいないという現実を思い知るのである。

振り返り

先ずは、複数の異なる証言があった「制作時間」についてであるが、筆者は「3、4 日程度」と推測する。本作《Mural》はポロックにとって未踏の大作であったことは事実であるが、その大きさと所要時間は相関関係ではなく、身体的なストロークで（部分と全体の関係性をも）一気に反復リズムを描き上げる―こうした即興性にはむしろ長時間は要しないものである。一方で一定の乾燥のもとで上描きされた表情も散見できる、それは油彩の乾燥時間を早める「カゼイン」[15]が使用されており、その効果によるところが大きいと思われる。また、制作時間には「描くという行為」と同時に「見るという行為」含まれ、これは理解と判断に直結するであろう欠くことのできない営為でもある。こうしたことを踏まえても「3、4 日程度」というのが妥当な範囲であろう。

最後になるが、ポロックにおける「描くという行為性」を、同サイズ同素材において（身体性の関与の分析）も加え、筆者なりに「追体験」を実施できたこと自体、何にも替えがたい貴重な経験となったことは確かである。只、今回の再現制作から導き出された「答え」については、（半年以上が経過した現在も）自問を継続しているのが実際のところである。再現制作の実施により、改めて多くの「気づき」があったということは事実であるが、勿論、それは新たな歴史的「発見」があり、また意外な「知見」を得た、という短絡的なものではない（それは再現制作の準備段階や開始当初より、想定もし予測をしたことであった）。

もしここで、この再現制作により筆者自身の日常的な創作への好影響や脱構築を期待するものであれば、それは即ち愚考でもあろう。恐らく筆者はポロック作品ではなく、「ポロック風の自己（岸本）作品」の体験・追体験をしていたのかもしれない。もう同じ実践は二度としないという固い決意とともに、本作《Mural》との出会いに心より感謝をし、ここで本稿を締めくくりたい。

追記

ヘンリー・アダムズが 2009 年に発刊した研究書[16]のなかで、本作《Mural》の大画面いっぱいに大きな隠し文字「Jackson Pollock」が描かれているとのユニークな見解を発表した（図 22）。因みに 1943 年頃の作品には、幾つものアルファベットや数字などの記号文字が（比較的小さく）アクセントや装飾性などの画面効果として描かれている作品も珍しくはない。そうした作例や、更にポロックの性質・性格を鑑みると「然もありなん」という発想もあることであろう。只、筆者が現地（アイオワ大学付属美術館）で長時間にわたり熟見した結果、歪な「Jackson Pollock」の文字と形象されるストロークは、幾層（3～4 層）から分断的に集合成形されており、意識的に文字としての形成を試みた可能性は低いと推察できる。（それは恐らく反復・交差するストロークが織りなす均質空間を視認する際に生じるであろう「錯視的」な認知にしか過ぎず、見方を変えると筆者には「New York City」という文字を確認することすらできる。）当然、ポロックにはそうした作為性を実践する「ゆとり」は無いはずであり、全力疾走するかの如く反復するストローク（人物イメージにも繋がる）を一気呵成に短時間で描

き上げるという「集中力」のものとでは、現実味を持たない発想であることも当然であろう。アダムズの見解は、逆説的に本作《Mural》の多義性・秀逸性の一端をも示すものとして解釈できる。

---

1. 本稿において「スケール」と「サイズ」の類語を使い分けており、「スケール」は内実を孕んだ感覚的・観念的な意味の範囲とし、一方で「サイズ」は物理的・現実的な実寸を示すこととしている。
2. 今回の「再現制作」は、所謂「複製画」の制作や「模写」の実践とは違い（当然《Mural》のような抽象性が高く巨大なスケールの作品はそうした行為には馴染まない）、筆者の抽象画家としての特性を活用した「再現」であり「追体験」を目的としていることを確認しておきたい。それは最終的に「似ている」「似ていない」という査定基準はなく、その諸行為より得られた内実が重要視されることになる。
3. 拙作の変遷を大きく分けると、1990 年代の「ペインタリー期」、2000 年代の「水平ストライプ期」、そして 2010 年以降の「垂直期」に区分することができ、「水平ストライプ期」は 2000 年のロンドンでの滞在制作時から概ねスタートしている。それは水平方向に延び重なる（場合によっては見え隠れする）ペインタリーなストライプの表情により構成されるのが特徴である。
4. ポロックにおいて「壁画」というタイトルをつけた作品は、本作《Mural（壁画）》と《インディアンレッドの地の壁画》（1950 年、183 × 243.5cm、テヘラン現代美術館蔵）の 2 作品のみである。
5. 妻であるリー・クラズナーや近親者などはエスキースもせずに一気に一晩で描いたと証言しているが、一方で他の近親者は 2，3 日だと話し、またポロックがひと夏を使ったとの発言をしたという説まである。なかでも一晩での完成説については、神話の可能性が高いと想像できる。それは画面上のレイヤーの重なり具合から絵具の乾燥後に描いた表情（痕跡）も幾つか見受けられるからである（只、乾燥時間についてはカゼインの使用から本来よりもやや早めであったことも指摘できる）。しかしながら画面全体としては即興性も伴った素早い筆致で描かれていることからも短期間での制作であることは、ほぼ間違いないであろう。
6. ポロックの友人の弁により「馬の集団暴走」のイメージが導入としてあるとされる。また、せむし男が笛を吹き女性たちをさらっていくシーンというものなどもある。只、オーソドクスに発想するには、やはり「人物」とすべきところであろう。（15 名程度の人物が描かれているともされるが、筆者にはそこまでの多人数は視認できない。）しかし「何（モティーフ）」が描かれているかということは然程の問題ではなく（一定のイメージ形成や導入にはながるが）、ここは「どう（手法）」描かれているかということに焦点をあてるべきではないだろうか。ポロックも本作のスケールや意義に触れることはあっても、モティーフに対してのコメントなどは残していないことからも、モティーフから自立した造形性（抽象性）にこそ、拘りをもっていることは想像に固くない。
7. ポロックが「合衆国のインディアン美術展」で実見したであろうアリゾナ州南部の先史時代ホホカム文化（800 年頃）の陶杯。モティーフは精霊のせむし男が笛を吹きながら女性を誘惑し妊娠までさせ、その女性を背負い歩いている様子が語られるプエブロの神話である、これが《Mural》のインスピレーションにも繋がったという見方もある。他にもポロックとネイティブ美術との影響関係は度々取り沙汰され、ポロック自身も肯定的に言及しており、なかでもポロックの「ポード絵画」とナホバ族の「砂絵」との関係性は興味深いものがある。
8. 大島徹也「ジャクソン・ポロック――その芸術と人生」『鹿島美術研究（年報第 40 号別冊）』公益財団法人鹿島美術財団、2023 年、570 ～ 571 頁
9. オーストラリアのドキュメント番組「サウス・バンク・ショー」におけるポロック特集内でのグリーンバーグへのインタヴューから筆者が抽出した。「…on Sundays, ART VIDEO LIBRARY ♯ 12　JACKSON POLLOCK」1987 年
10. 当初、日本国内における図版レベルでの分析では「8 層」という層形成と推察していたが、アイオワ大学付属美術館で本作を実見する機会を得た際には（2024 年 2 月に 3 日間を費やした）、そのような単純な層形成ではなく、むしろ各層どうしも干渉しあいながら成立している複雑な様相を検知するに至ったのであり、今更ながら図版レベルでの理解と、実作品が持つ情報量の差異をまざまざと見せつけられたのである。
11. 大型作品を壁面に立てて描く場合、床面からの圧を避け、描き易さを担保するという理由から、キャンバスと床面との間に垂木やレンガなどを挟んだ上で制作することが多い。只、本作《Mural》のサイズ感やアトリエの空間性、更にはここまでのスケールに免疫がなかったポロックにとって選択肢は少なかったのであろう。
12. ポロックの同時期の絵画には、明瞭な構成のもと描かれ（かつ、モティーフも判読しやすい）作品が多く、高密度な表情を有しているのだが、正に《Mural》はそれらを逸脱している。
13. また本作《Mural》は画面上部から中部そして下部にいくに従い、描画密度が高くなる特性がある（これは天地を逆さまにすると解りやすい）。これはポロックの身体スケールと画面スケールとの関連が大きいと思われる。
14. 再現制作については、神戸大学国際人間科学部（鶴甲第 2 キャンパス）の絵画系アクティヴラーニングルーム（F 棟 4 階）にて実施し、制作期間は 2024 年 3 月上旬から 6 月上旬にかけての約 3 ヶ月間に及んだが、実際的な制作時間は 15 日間程度である。
15. カゼインとは乳製品に含まれる「たんぱく質」の一種を指し、古くより画材や接着剤としても使用される。特徴として乾燥時間が早く、光沢のない質感が得られる。
16. Henry Ad*ams, Tom and Jack: The Intertwined Lives of Thomas Hart Benton And Jackson Pollock*, Bloomsbury Press, 2009

〔図版出典〕

図 1, 3, 7, 8, 11, 12, 14 ～ 21　岸本吉弘撮影
図 2　館勝生撮影
図 4　https://www.thecollector.com/carl-jung-influence-jackson-pollock/
図 5　https://www.moma.org/collection/works/79686
図 6　ユリイカ 詩と批評「増頁特集　ポロック」1993 年 2 月号，208 頁
図 9　https://www.jackson-pollock.org/mural.jsp
図 10　https://www.widewalls.ch/magazine/jackson-pollocks-mural-1943-guggenheim
図 13　https://www.artsy.net/artwork/jackson-pollock-guardians-of-the-secret
図 22　https://ritholtz.com/2009/09/jackson-pollocks-hidden-name/

〔参考文献〕

・David Anfam，*Jackson Pollock's Mural Energy made Visible*，Thames & Hudson，2015
・藤枝晃雄「一九四三年［Ⅰ］」『ジャクソン・ポロック』スカイドア、1994 年、61 ～ 74 頁
・藤枝晃雄「一九四三年［Ⅱ］」『ジャクソン・ポロック』スカイドア、1994 年、75 ～ 88 頁
・大島徹也「ジャクソン・ポロック――その芸術と人生」『鹿島美術研究（年報第 40 号別冊）』公益財団法人鹿島美術財団、2023 年、565 ～ 572 頁
・大島徹也「ジャクソン・ポロック――「線ならぬ線」の芸術」『愛知県美術館 研究紀要 第 20 号』愛知県美術館、2013 年、53 ～ 66 頁
・W・ジャクソン・ラッシング「儀式と神話 アメリカ先住民文化と抽象表現主義」富井玲子訳『増頁特集ポロック』ユリイカ 1993 年 2 月号、200 ～ 215 頁

・キャロル・C・マンクーシ＝ウンガロ「ジャクソン・ポロック 対話としての応答」近藤學訳『特集ポロック』ART・TRACE・PRESS 第 1 号、2011 年、62 ～ 71 頁
・岸みずき「ジャクソン・ポロックの《壁画》――イーゼルと壁画の中間的機能をめぐって」『東北芸術工科大学紀要 No18・19 合併号』東北芸術工科大学、2011 年、26 ～ 37 頁
・岸みずき「ポロックのドリップ絵画の構造：サイバネティクス的解釈への試み」『成城大学共通教育論集（6）』成城大学、2014 年、165 ～ 183 頁
・筧菜奈子『ジャクソン・ポロック研究　その作品における形象と装飾性』月曜社、2019 年

［本研究は科研＜基盤研究C（20K00230）＞として行われた。］

図1　ジャクソン・ポロック《Mural》1943年 油彩、カゼイン／キャンバス 243.2 × 603.2 cm
アイオワ大学付属スタンレー美術館蔵

図3 《NARAI-Hidden Dragon》の制作風景、西宮市山口町のアトリエ（2008年）

図2　岸本吉弘《NARAI-Hidden Dragon》2008年 油彩、蜜蝋／キャンバス 218 × 582 cm 愛知県美術館蔵

図4　ジャクソン・ポロック《月の女が円を切る》1943年頃
油彩／キャンバス 106.6 × 101.6 cm
ポンピドゥーセンター蔵

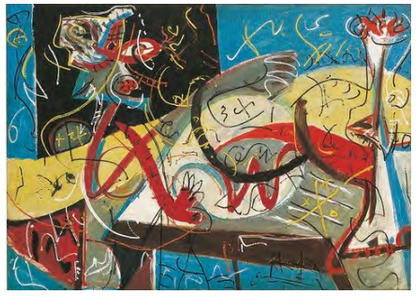


図5　ジャクソン・ポロック《速記の人物》
1942年頃 油彩／キャンバス 101.6 × 142.2 cm
ニューヨーク近代美術館蔵

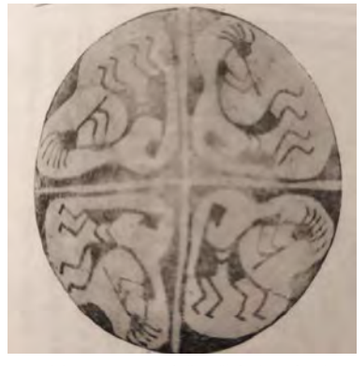


図6　ホホカム文化の陶杯（800年頃）

図7　ジャクソン・ポロック《Mural》
岸本によるモノクロ加工

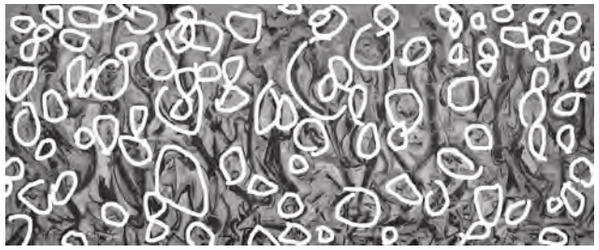


図8　ジャクソン・ポロック《Mural》
岸本による図解加工

図9　今世紀芸術画廊の《Mural》の前に立つポロック
（1947年頃）　ハーバート・マター撮影
米国美術記録館蔵

図10　制作開始前の《Mural》の前に立つポロック
（1943年夏）　バーナード・シャート撮影
ポロック・クラスナー・ハウス＆スタディ・センター蔵

図11　ジャクソン・ポロック《Mural》　岸本による図解加工

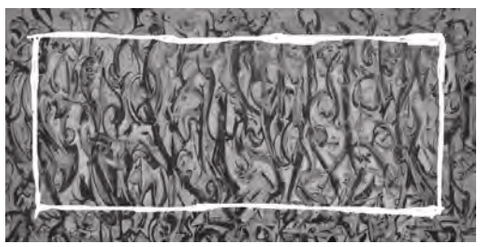


図12　ジャクソン・ポロック《Mural》　岸本による図解加工

図13　ジャクソン・ポロック《秘密の守護者たち》1943年
油彩／キャンバス　123.8 × 190.4 cm
サンフランシスコ近代美術館蔵

図14　岸本による再現制作《Mural》制作過程0

図15　岸本による再現制作《Mural》制作過程1

図16　岸本による再現制作《Mural》制作過程2

図17　岸本による再現制作《Mural》制作過程3

図18　岸本による再現制作《Mural》制作過程4

図19　岸本による再現制作《Mural》完成作 2024年 油彩／キャンバス 243 × 603 cm 神戸大学蔵

図20　岸本による再現制作《Mural》 完成作 部分 2024年

図21　岸本による再現制作《Mural》 完成作 部分 2024年

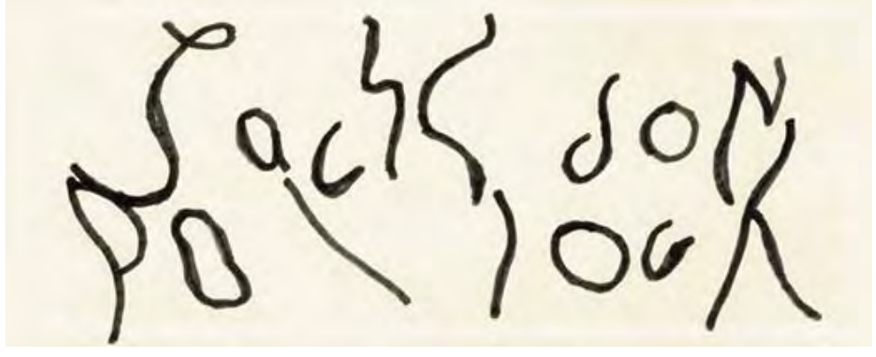


図22　ヘンリー・アダムズによる隠し文字「Jackson Pollock」の図解

抽象表現主義者たちの自主的集団活動 Part 5——9丁目展（1951年頃）

大島 徹也

1951年、ニューヨーク東9丁目60番地の空きスペースで、「9丁目絵画・彫刻展」と題された展覧会が開催された（通称「9丁目展」、5月21日～6月10日、図1～4）。この9丁目展の特徴として、まずそれは、画商やキュレーターなどが企画したものではなく、芸術家たちによる自主企画の展覧会であった。次に、その企画においては、ザ・クラブが大きく関わっていた（というより、それはもともとは、ザ・クラブの会員展として、ザ・クラブ内で発案されたものであった。しかし、その趣旨は変質していく）。そして、その展覧会には多くの抽象表現主義者たちが参加し、結果、9丁目展は約70名ものニューヨークの前衛芸術家たちによる大規模なグループ展となったのだった。

本論では、抽象表現主義者たちの自主的集団活動についての本研究の最後のトピックとして、上記の9丁目展に焦点を当てる。そこでは特に、同展とザ・クラブの関係、また同展と1950年の“怒れる者たち”の抗議行動との関係、さらに、1950年代の抽象表現主義およびニューヨークのアートシーン全体の展開に対して同展が及ぼした作用などを考察し、抽象表現主義史における9丁目展の位置や意義について論じてゆく。

企画の経緯、ザ・クラブとの関係

本研究のPart 4で詳しく見たように、1949年秋にウィレム・デ・クーニングやフランツ・クライン、アイブラム・ラッソー、フィリップ・パヴィア、アド・ラインハートなど20名ほどの芸術家たちによって設立されたザ・クラブでは、1950年のはじめ頃から講演会や討論会などのイベントが活発に開催されていったのだが、その傍らで、同組織の大規模な会員展を行おうという話が、内部で何度か持ち上がっていた。その案は、そのたびに立ち消えになったか否決されたようであるが、1951年に入って、ザ・クラブはついにそのアイディアの実現に向けて実際に動くことになった[1]。

パヴィアによれば、その展覧会企画の「原動力（プライム・ムーヴァーズ）」は、ミルトン・レズニック、クライン、コンラッド・マルカ＝レリ、フレデリック・キースラーの四人であった[2]。前三者はいずれも、ザ・クラブの設立会員である（他方キースラーは、1950年11月24日の「アメリカ美術 vs. フランス美術」というテーマのザ・クラブの討論会などにはスピーカーとして参加していたし、1953年までにザ・クラブの会員になっているが、1951年の9丁目展の企画段階や開催時点では、まだ非会員だったようである[3]）。あるいは、9丁目展の企画に関わった者たちの幾人かにインタビューを実施して、同展についてこれまでに最も詳細な研究をなしているブルース・アルトシュラーによれば、企画において「特に積極的」に働いたのは、マルカ＝レリ、クライン、デ・クーニング、ジョン・フェレン、レズニック、エステバン・ビセンテ、ラドウィグ・サンダー、L・アルコプリー、ジャック・トゥオルコフ、レオ・カステリなどであった[4]（フェレンがその時点でザ・クラブの会員であったかどうかははっきりしないが、少なくともここで名を挙げたそ

の他の者たちは全員、ザ・クラブの主要会員である)。いずれにせよ、この企画が最終的に、9丁目展として1951年5月に実現されるのだった。9丁目展はこのように、ザ・クラブという組織から生まれたものであった。

しかしながら、「ザ・クラブの会員展」という当初の意図は、企画の途中で変化していった。ある段階で新たに設定された方針として、それはザ・クラブの純粋な会員展ではなく、非会員の出品も認めつつ、その組織との公式な関係は持たないかたちで実施しようということになった。そこにはキースラーの主張が強く反映されていたという。アルトシュラーがパヴィアから聞いたところによれば、キースラーは、その展覧会を「ニューヨーク・スクール全体の達成を示す」ものにすべく、ザ・クラブという一組織からは切り離して開催すべきだと考えたのだった[5]。キースラーはその目的のために、ザ・クラブの主導者であるパヴィアに、9丁目展への出品の辞退を提案した。「Mr. クラブ」――キースラーはパヴィアのことをこう呼んだ――が出品すればどうしても9丁目展は見た目ザ・クラブの公式な展覧会になってしまう、というのがその理由である。そうしてパヴィアは彼曰く「生贄の子羊」となり、出品しないことになった[6]。9丁目展のポスターを見ても、そこに「ザ・クラブ」という文字はまったく記載されておらず、そうして同展は、ザ・クラブとの関係を表向き伏せて開催された。

ただし後年パヴィアは、「それ［9丁目展］は、100パーセント、ザ・クラブの出来事であった」と述べて、両者の繋がりを強調している[7]。「100パーセント」かどうかはさておき、9丁目展は確かに、ザ・クラブの活動の一環であった[8]。非会員の芸術家たちもそこに参加させることで、9丁目展はザ・クラブの枠組みを超えて、1951年時点におけるニューヨークの抽象表現主義の全体像をかなりの程度表す展覧会となったというのが実態である。

展覧会の準備の進行

ザ・クラブの者たちは、その展覧会のために、東9丁目60番地の取り壊し予定の空き店舗を見つけて借りた。そのスペースの状態はひどいものだったが、その分非常に安く借りることができた。その後彼らは、掃除から壁立て、壁塗り、照明の整備など、自分たちの手で会場設営を行った（この会場設営には、それなりの経費がかかったようである）[9]。

彼らは、9丁目展を宣伝するためのポスターも、自分たちで作成した（図5)。「9TH ST.」(9丁目）と太く大書きされたインパクトのあるそれは、フランツ・クラインがデザインしたものである。白地に黒のその手書き風（リノリウムカットによる）の文字の力強さと、大胆な余白の使い方は、前年に彼が確立していた彼の白黒の抽象絵画におけるカリグラフィックなストロークや、白と黒の印象的な対比を思い起こさせる。

9丁目展の出品者の集め方についてはいろいろな情報があるが[10]、1957年のレオ・カステリの某記述によると、「出品は、規定上は招待制だった。しかし、参加を望む者はほとんど誰でも出品できた」[11]。いずれにせよ、のちに具体的に見るように、そうして最終的に約70名が出品することになった。出品数は一人一点で[12]、個々の出品者の展示作品の選択については、トマス・B・ヘスによれば、出品者が自分で決めたものもあれば、「仲間内による少人数の代表団によって選ばれた」ものもあった[13]。

展示の位置決めは、カステリが担当した（彼はまだレオ・カステリ画廊を開く前で、その頃はコレクターやプライベート・ディーラーなどをしていた)。ルディ・ブレッシュが1956年に伝えているところでは、カステリは9丁目展の展示作業について、次のように述べている。「私がその展覧会の展示をしました！ 20回もやりましたよ。展示がひとまず終わると、誰か作家がやってきて、自分の絵の配置について強く非難してきたものです」[14]。フィリップ・パヴィアによると、カステリはそのように出品者たちから自作の展示位置が良くないと次々に不満を言われるのを恐れて、展示を担当するのをはじめから嫌がっていた。しかし、コンラッド・マルカ＝レリが、カステリならではの中立性――カステリは9丁目展の出品者ではなく、さらには芸術家ですらなかった――を重んじて、カステリを説得したのだった[15]。またカステリには、インディペンデント・キュレーターとして、1950年のシドニー・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（ウィレム・デ・クーニングとジャン・デュビュッフェ、フランツ・クラインとピエール・スーラージュ、ジャクソン・ポロックとアンドレ・ランスコイ、マーク・ロスコとニコラ・ド・スタールなどを対にして展示）を企画した実績もあった。カステリによる9丁目展の展示に対する出品者たちの評判がどのようなものだったにせよ、約70人ものニューヨークの前衛芸術家たちが集まったその大グループ展の展示を担当したことは、その後の彼のキャリアにとって大いに助けとなったことであろう。

出品者

9丁目展のポスターの上半分には、61名の名前がほぼアルファベット順に列記されている。ただし、これはポスター制作時点での出品予定者たちのリストであり、実際の出品者たちは、そのリストとは少し異なる。たとえば、それら61名の中で、少なくともリチャード・プーセット＝ダートは出品しなかった[16]。

逆に、ポスターには名前はないが出品したという者も、何人かいた。ブルース・アルトシュラーによれば、たとえばラドウィグ・サンダーは、出品予定だったのに、ポスター作成者の不注意によって、名前が記載されなかった。あるいは、多くの場合は、ポスターが印刷に回ったあとに出品することが決まった者たちである。いずれにせよ、ポスターに名前が記載されていないが実際には作品を展示していた者には、サンダーの他、ジョゼフ・コーネルやロバート・ラウシェンバーグなどがいる[17]。コーネルは、ザ・クラブの会員ではなかったが、本研究のPart 1 ～ 2で見たように、1949年に〈芸術家の主題〉校の金曜夜のセミナーに何度か登壇したことがあったし、1950年のスタジオ35での芸術家討論会に参加依頼を受けてもおり（ただし、参加はしなかった)、そういう点で当時、抽象表現主義者たちと近い関係にあった。一方、ラウシェンバーグ――周知の通り、彼はのちに、ジャスパー・ジョーンズとともにネオ・ダダの旗手となる――は、抽象表現主義についての本研究においては、Part 5のここで初めて名前が登場してくる。ラウシェンバーグもザ・クラブの会員ではなかったが、彼は、レオ・カステリおよびジャック・トゥオルコフから招待されての出品であった[18]。なお、カステリはその後1957年に自分の画廊（レオ・カステリ画廊）を開くと、そこでラウシェンバーグの展覧会を開催していくことになる。

では、ポスターに名前が載っている出品者は、どのような者たちであったか。(1) ザ・クラブの会員、(2) 抽象表現主義の画家、(3) 彫刻家、(4) 女性芸術家といった観点から、それぞれ該当する者を挙げ、考察を加えていこう。

(1) ザ・クラブの会員

設立会員　ザ・クラブの設立会員は全部で 19 名ないし 20 名だったが、9 丁目展のポスターには、その内の次の 11 名の名前が見られる。L・アルコプリー、ジョルジオ・カヴァロン、ウィレム・デ・クーニング、ピーター・グリップ、フランツ・クライン、コンラッド・マルカ＝レリ、ミルトン・レズニック、アド・ラインハート、ジェイムズ・ロザティ、ヨープ・サンダーズ、ジャック・トゥオルコフ。先に言及したラドウィグ・サンダー（設立会員）を加えると、ザ・クラブの設立会員の六割が 9 丁目展に出品している。

その他の会員　9 丁目展開幕（1951 年 5 月）の時点でのザ・クラブの会員リストはおそらく存在せず、また、1951 年のいずれの時点のものにせよ、その年のザ・クラブの会員リストも見つかっていない。そのため、該当者全員をここで正確に挙げることはできないが、1950 年のザ・クラブの会員リスト[19]に載っている者たちの中では、ジェイムズ・ブルックス、ピーター・ブサ、ハーバート・ファーバー、ロバート・グッドナフ、アルバート・コーティン、ジョージ・マクニール、ロバート・マザウェル、デイヴィッド・ポーター[20]、ロバート・リッチェンバーグ、ルイス・シャンカー、エステバン・ビセンテの名前が 9 丁目展のポスターには見出せる。その他にも、ザ・クラブの会員だった出品予定者は何人かいただろう。

以上から推測すると、9 丁目展出品者におけるザ・クラブ会員の割合は、四割程度だろうか。そうだとすると、9 丁目展は、そもそもはザ・クラブの会員展として発案された展覧会ではあったが、最終的には非会員の出品者の方が多くなってさえいる。そこでは、ザ・クラブが 9 丁目展の企画主体であること、また、9 丁目展がザ・クラブの活動の一環であることに変わりはなかったが、実現された展覧会の出品者構成は、ザ・クラブの枠組みを大きく超える広がりを見せることになった。

(2) 抽象表現主義の画家

本研究の Part 1 の冒頭で主要な抽象表現主義者として挙げた 9 名（ウィレム・デ・クーニング、アドルフ・ゴットリーブ、フランツ・クライン、ロバート・マザウェル、バーネット・ニューマン、ジャクソン・ポロック、アド・ラインハート、マーク・ロスコ、クリフォード・スティル）の中では、デ・クーニング、クライン、マザウェル、ポロック、ラインハートの 5 名が 9 丁目展に参加している。その他、今日比較的名の知れた抽象表現主義の画家としては、ジェイムズ・ブルックス、イレイン・デ・クーニング、フィリップ・ガストン、グレース・ハーティガン、ハンス・ホフマン、リー・クラズナー、ジョーン・ミッチェル、テオドロス・スタモス、ブラッドリー・ウォーカー・トムリン、ジャック・トゥオルコフなどが出品している。

9 丁目展におけるゴットリーブ、ニューマン、ロスコ、スティルの不参加は、「抽象表現主義」という観点からは大きな穴と言うべきだが、それでも上記のように、かなりの数の重要な抽象表現主義画家が参加している。また、ザ・クラブとは大きな距離を取っていたポロックが 9 丁目展には参加したことは、注目に値する。これについては、あとで独立したセクションを設定して深く考察しよう。

(3) 彫刻家

ハーバート・ファーバー、ピーター・グリップ、リチャード・リッポルド、シーモア・リプトン、デイ・シュナーベル、デイヴィッド・スミスなどの彫刻家が出品している（9 丁目展の正式名称は、「9 丁目絵画・彫刻展」であった）。特にファーバー、リプトン、スミスなどは、その後抽象表現主義の主要な彫刻家と見なされることになる者たちである。（なお、ザ・クラブの設立会員にして、もう一人の主要な抽象表現主義彫刻家であるアイブラム・ラッソーは、おそらく彼の所属画廊関係の事情で、9 丁目展に参加していない。これについては、あとで考察する。）

こうした彫刻家たち（図 6 ～ 9）と上記のような画家たちとの結び付きは、抽象表現主義というものについて考える上で、非常に重要な問題である。そもそもザ・クラブの設立会員には、フィリップ・パヴィアやラッソー、グリップなど、彫刻家が数名含まれていた。また他方で、1950 年 4 月のスタジオ 35 での芸術家討論会では、17 人の画家たちと 8 人の彫刻家たちが集まって、自分たちの仕事などについて、三日間にわたって語り合っていた。さらに、その討論会の場から発展した同年 5 月の“怒れる者たち”の抗議行動では、「今日のアメリカ絵画 1950 年」展（メトロポリタン美術館）という絵画の公募展についての 18 人の画家たちによる抗議文に、10 人の彫刻家たちが支持者として名を連ねていた。

そうしてラッソーは、「抽象表現主義」という動向について、1965 年に次のように述べることになる。

> 彫刻家たちは抽象表現主義の画家たちに影響を受けてきたという見解、あるいは、［抽象表現主義の］絵画の方が先に起こって、それで抽象表現主義の形式が彫刻にも生じてきたという見解がありますが、当時ずっと、私たちは一緒に語り合っていて、それらの［絵画と彫刻の］動向が生み出された時、同じ観念を持っていたのです。それらの動向は画家と彫刻家の両方によって生み出されたのです。それが真実なのです。私たちは皆そこにいたのでした。[21]

彼らが「同じ観念を持っていた」かどうかについては、視点の取り方によってもちろん異論もありうるが、いずれにせよ、この引用の最後の一文「私たちは皆そこにいたのでした」というのは、とても印象的な発言である。ラッソーが「そこ」と言ったところのものを構成した重要な要素として、1950 年までの時期においては、〈芸術家の主題〉校とスタジオ 35 での金曜夜のセミナー（1948 ～ 50 年）、ザ・クラブ（1949 年設立）、スタジオ 35 での芸術家討論会（1950 年）、“怒れる者たち”の抗議行動（1950 年）などが挙げられるが、1951 年に企画・開催された 9 丁目展は、それらの次の重要な一要素となったと言えるだろう。

(4) 女性芸術家

9丁目展のポスターには、次の11名の女性芸術家の名前が見られる。イレイン・デ・クーニング、パール・ファイン、ヘレン・フランケンサーラー、グレース・ハーティガン、リー・クラズナー、ジョーン・ミッチェル、アン・ライアン、デイ・シュナーベル、ソーニャ・セクラ、ジーン・スチュービング、ギトー・クノープ。その他、ポスターには名前が載っていないが、サリ・ディネス、フローレンス・グリップ（ピーター・グリップの妻）、アニータ・ギブソン（コンラッド・マルカ＝レリの妻）、アダリーン・ケントなども出品したようである[22]。

ニューヨークの美術界では、9丁目展以前に、たとえば女性画商ペギー・グッゲンハイムの企画によって、彼女の〈今世紀の美術〉画廊で、1943年に「31人の女たちによる展覧会」、1945年に「女たち」展が開催されている。前者の展覧会には、レオノーラ・キャリントン、レオノール・フィニ、フリーダ・カーロ、メレット・オッペンハイム、ケイ・セージ、ゾフィー・トイバー＝アルプなど31人が出品している。また、後者の展覧会には30人が出品しており、そのおよそ三分の一は「31人の女たちによる展覧会」の出品者で、それ以外にはルイーズ・ブルジョワ、アリス・トランブル・メイソン、ジャネット・ソーベル、チャーミオン・フォン・ヴィーガントなどが新たに含められていた[23]。女性芸術家のみを取り上げて世に紹介したそれらのグループ展は、フェミニズム的観点から非常に重要なものであるが[24]、1951年における9丁目展への（多くは当時若手の）女性芸術家の参加も、注目に値する。

9丁目展では女性出品者の数は二割程度だったが、出品が芸術家たち自身の間での招待や自発的な申込みによって実現されたものである点で、上記の十数名の女性芸術家たちの9丁目展参加は、画商主導だった「31人の女たちによる展覧会」や「女たち」展とは異なった意義を有している。ミルトン・レズニックによれば、9丁目展には、自分たちは性別に関係なく皆芸術家として平等だという考えがあったという[25]。そうした態度は、本研究のPart 4で見た1950年以降のザ・クラブにおける女性芸術家たちの活発な存在性と密接に関係しているだろう。

1950年の“怒れる者たち”の抗議行動との関係

9丁目展（1951年5～6月）の数ヶ月前の1950年12月～1951年2月には、“怒れる者たち”が抗議を行ったあの「今日のアメリカ絵画 1950年」展が、メトロポリタン美術館で開催されていた。

9丁目展の企画は、もとはザ・クラブの会員展として始まったものだったが、他方で、ロバート・メッツガーがフィリップ・パヴィアから聞いたところによると、同展には、「今日のアメリカ絵画 1950年」展へのザ・クラブによる反撃として行われた側面もあったという。メッツガーは、2006年にデイヴィッド・フィンドレー・ジュニア・ファインアート（ニューヨーク）で開催された「9丁目展に参加した9人の芸術家たち」展の図録に寄稿した一文において、次のように記している。

> 1976年に私がフィリップ・パヴィアと会話した際、彼は私に、あのメトロポリタン美術館の展覧会をめぐるザ・クラブでのいくつもの議論について語ってくれた。その議論がそれらの芸術家たちの間に、カウンター展――要するに、落選者展のアメリカ版――を開催しようという高まりを、突如として引き起こしたのだった。[26]

ここでまず指摘しておくと、メッツガーが伝えている「カウンター展」という側面は、先に言及した、9丁目展を「ニューヨーク・スクール全体の達成を示す」ものにするという、フレデリック・キースラーの考えに端を発する、同展に関するザ・クラブの狙いと、矛盾するものではない。ただし、「落選者展のアメリカ版」（原文は「an American *Salon des Refusés*」）という表現は、9丁目展の本質を考えると、非常に不適当と言うべきであろう。

落選者展は19世紀のフランスで何回か行われているが、エドゥアール・マネの《草上の昼食》（1863年）が展示された1863年のそれが、最もよく知られている（メッツガーの頭にあったのも、もちろんそれであろう）。当時、フランスの芸術家たちが立身出世しようとすれば、フランス政府主催の権威あるサロン（官展）に入選することが正道であり、そして、多くの者にとって、それが現実問題として唯一の道であった。しかしながら、1863年のサロンの審査は例年よりも特に厳しく、かつてない割合の大量の落選が生じた。それで、落選させられた者たちの間で不満が高まると、時の皇帝ナポレオン三世の命によって、落選した作品を集めて、落選者たちの展覧会が特別に開催されたのだった（同展は、サロンの会場であるパレ・ド・ランデュストリー［産業宮］内の、サロンとは別の部屋で行われた）[27]。

他方、9丁目展の出品者の中には、実際に「今日のアメリカ絵画 1950年」展に応募して落選した者もいたかもしれないが[28]、“怒れる者たち”本人はもちろんのこと、多くの9丁目展の出品者たちは、それら“怒れる者たち”の姿勢に同調して（もしくは、感化されて）、むしろ、同展に応募することを自ら拒否していたはずである。すなわち、彼らは決して「落選」者ではなかった。彼らは、メトロポリタン美術館の権威を背景に保守的な審査員たちに擁護されるような芸術家たちとは一線を画し、そうした勢力への対抗心を持った前衛志向の者たちであった。そのような者たちが集まることで、9丁目展は1951年時点での「ニューヨーク・スクール全体の達成」を少なくとも一定以上示すものとなったのだった。

画廊との関係

9丁目展の出品者の中には、契約画廊を持っている者も、ある程度の数いた。そういう作家については、自分が所属する画廊の企画ではない展覧会に出品しようとする場合、所属画廊の了承を得ないといけないということがよくある。9丁目展のポスター（図5）では、上部の出品予定者リストの下に、そういった点で9丁目展に協力してくれたイーガン画廊、ベティ・パーソンズ画廊、ウィラード画廊など、八つの画廊の名前が列記されている。

サミュエル・M・クーツ画廊（57丁目界隈）の名前は、そこにはない。これに関して、ブルース・アルトシュラーは、次のように述べている。

ダウンタウンの多くの無名作家たちと一緒に展示をするというキースラーの勧誘は、サム・クーツには侮辱的なものに感じられた。それでクーツは、自分の画廊の作家たちがその展覧会で展示するのを禁じた。ゴットリーブとバジオテスは同意したが、マザウェルは造反し、そのことによってザ・クラブで称賛された。[29]

サミュエル・M・クーツ自身は1950年までにザ・クラブの会員になっており、彼は、ザ・クラブの初期にはそこによくやってきていたと言われている[30]。またクーツは、1950年5月11日には、「新しい方向」という演題でザ・クラブで講演を行ってもいる。しかし、アップタウンの画商としてクーツは、自分が努力して少しずつ価値を高めてきた所属作家たちが、画廊や美術館の企画ではなく、ザ・クラブの芸術家たちの自主企画による、それも空き店舗での手作りのグループ展に、ダウンタウンの無名作家何十名とともに参加するのを、まったく良く思わなかったのだった（フィリップ・パヴィアによると、ザ・クラブの芸術家たちはアップタウンの画商たちから「8丁目の野蛮人」と呼ばれていたという[31]）。当時サミュエル・M・クーツ画廊に所属していたアドルフ・ゴットリーブ、ウィリアム・バジオテス、アイブラム・ラッソー、デイヴィッド・ヘアなどは、クーツに従ったのか、あるいは自分自身の主体的な考えからなのかは不明だが、とにかく9丁目展に参加しなかった。ザ・クラブの設立会員であるラッソーの9丁目展不参加は不思議に見えるが、その理由はおそらく、クーツの意向に逆らえなかったというものであろう。ただし、ロバート・マザウェルは「造反」して参加したし、またハンス・ホフマンも、サミュエル・M・クーツ画廊所属ながら、9丁目展に参加している。

他方、イーガン画廊（57丁目）については、画商チャールズ・イーガンはザ・クラブの設立会員であったので、9丁目展にも理解があったと思われる。そうして、同画廊所属のウィレム・デ・クーニングやフランツ・クラインの9丁目展への参加に関しては、所属画廊関係の支障はなかったようである。

次に、マリアン・ウィラードのウィラード画廊（57丁目）について見ると、この画廊に所属する作家で9丁目展に参加した者には、ピーター・グリップ、リチャード・リッポルド、デイヴィッド・スミスなどがいる（なお、ウィラードは当時、おそらくザ・クラブの会員ではなかった）。

ベティ・パーソンズ画廊（57丁目）のベティ・パーソンズ（ザ・クラブ会員）も9丁目展に寛容で、参加するかどうかは、所属作家各自の判断に任せた。そうして、ハーバート・ファーバー、パール・ファイン、シーモア・リプトン、ボリス・マーゴ、ジャクソン・ポロック、アド・ラインハート、アン・ライアン、デイ・シュナーベル、ソーニャ・セクラ、テオドロス・スタモス、ブラッドリー・ウォーカー・トムリンなど、多くのベティ・パーソンズ画廊の作家が9丁目展に出品する結果となっている。他方、同画廊所属のバーネット・ニューマン、マーク・ロスコ、クリフォード・スティルは、アルトシュラーによれば、出品することを自分で拒否した[32]。その理由は、ゴットリーブやバジオテスと同じ、プライド的なものだろう。ニューマンについては、彼は1940年代後半の時点では文筆家やキュレーターとしての活動の方が目立ち、芸術家としてのキャリアは、他の主要な抽象表現主義者たちと比べてまだ浅かったのだが、1950年にはベティ・パーソンズ画廊で、自身初の個展を果たしている。そして、9丁目展の直前の時期に当たる翌1951年の4月23日から5月12日には、二回目の個展を同じ画廊で行っていた（この時ニューマンは、彼の代表作となる《英雄的にして崇高なる人間》[1950～51年]を発表している）。また特にロスコについては、成熟期の仕事に入って以降、彼は、自作の展示位置や照明を自分でコントロールしにくいという理由で、そもそもグループ展という形式一般を好んでいなかったということもあった[33]。

ポロックの参加

ここで、9丁目展におけるジャクソン・ポロックの参加について、特に考えてみたい。同展では図録は作成されておらず、また出品リストすら作成されなかったか、少なくともそのようなものは現在まで見つかっていないが、同展の展示の様子を撮影した写真のうちの一枚から、ポロックの出品作（一点のみ）は《ナンバー1, 1949》（図10）という1949年のオールオーヴァーのポード絵画だったことが分かっている。図1の中央に写っている、縦長の大きな絵画がそれである。（なお、この作品は本来横長の向きが正しいのだが、9丁目展では、レオ・カステリの誤りによって縦長の向きで展示された。出品数が多くて展示スペースが十分にないことを考慮したポロックは、その方向での展示を容認した[34]。）しかしながら、ポロックがどういう経緯や意図で9丁目展に出品することになったのかについては、不明な点が多い。

9丁目展へのポロックの参加に関して現在に伝わっている情報は、数的にも内容的にも非常に限られているが、たとえばカステリによるものと、ポロックの伝記の著者であるデボラ・ソロモンによるものがある。先に述べたように、1957年のカステリの記述によれば、9丁目展への「出品は、規定上は招待制だった。しかし、参加を望む者はほとんど誰でも出品できた」。この一節に続けてカステリは、ポロックの出品について、次のように短く述べている。「ポロックは、あまり関心を示してはいなかったが、とにかく一点、絵画を送ってきた」[35]。また、1951年には、ポロックは妻リー・クラズナーと1月から再びスプリングスの自宅を離れてニューヨークのアルフォンソ・オッソリオ邸に滞在していたのだが、ソロモンのポロック伝記では、9丁目展に関する次のような同様に短い言及がある。「ポロックは、自分の絵画の一つを9丁目に送ることをベティ・パーソンズに任せて、展覧会開幕までにスプリングスに戻ってしまっていた」[36]。

カステリの印象としては、ポロックは9丁目展に対して乗り気ではなかった。そしてソロモンの記述は、同展のオープニングにポロックが出席しなかったことを意味しており、そうだとすれば、同展に対する彼の非積極性を傍証するものである。そのようなポロックの態度の大きな理由として考えられるのが、9丁目展がザ・クラブ主体の展覧会だったことである。ライバルであるウィレム・デ・クーニングとその一派の存在が強く表れていたその展覧会に、ポロックが素直に出品する気が起こらなかったというのは、想像に難くない。実に、もし同展がザ・クラブの公式主催であったならば、ポロックはその組織に取り込まれたと周囲から見られるのを嫌って、同展には参加しなかったかもしれない。

では、その点ではおそらく大いに気が向かなかったであろうに、なぜポロックは9丁目展に

出品したのだろうか。

振り返ってみれば、ポロックは1951年、9丁目展の出品受付けの頃には、彼の最良の時期（1947～50年）をすでに過ぎていた。その頃彼は、彼の代表的様式であるオールオーヴァーのポード絵画に区切りを付け、「ブラック・ポーリング」あるいは「ブラック・ペインティング」とのちに呼ばれることになる、黒一色で具象性を取り戻した新しい様式に取り組み始めていた（図11）。1951年6月7日付けのオッソリオ宛ての手紙の中では、ポロックは次のように書いている。

> ここのところ、俺はキャンバスに黒でドローイングしている――そこでは、自分の初期のイメージのいくつかが現れ出てきているよ――非対象主義者たちは、それらに当惑させられるだろう――そして、ポロックのように絵具を飛び散らかすのは簡単だと思っている未熟な連中も。[37]

おそらくポロックは、過去への退行とも取られかねないその具象的な仕事に自信が持てないでいた。また、前年末から再び酒に溺れ出し、精神状態も悪化していた。とすればポロックは、自らの衰退の始まりの嫌な予感（あるいは実感）の中で、9丁目展というダウンタウンの多くの若手前衛芸術家たちも参加するグループ展において、直近の絶頂期のオールオーヴァーのポード絵画を見せることによって、自分の存在を改めて彼らの間で直接に示そうという考えがあったのではないだろうか。

数ある1947～50年のオールオーヴァーのポード絵画の中でも、ポロック（あるいはベティ・パーソンズ？）が特に《ナンバー 1, 1949》を出品作に選んだ理由は不明である。もしかしたら、《ナンバー 1, 1949》であるべき強い理由はなく、別に他の作品でも良かったという可能性もある。ただ、《ナンバー 1, 1949》は160 × 260.4 cmというかなりの大きさのもので、ポロックらしいサイズ感とスケール感の両方が一定以上発揮された、活き活きとして力強い作品である。また《ナンバー 1, 1949》は、1950年のパーカー・タイラーによるポロック論「ジャクソン・ポロック――果てしない迷宮」（『マガジン・オブ・アート』誌）に掲載されたポロックの三作品のうちの一つでもあった（他の二つは、1945年頃の《八の中に七があった》と1948年の《ナンバー 4, 1948 : グレーと赤》）[38]。このタイラーの一文は、さほど長くはないものの、個展図録の序文や展評としてではなくポロックの芸術を単独で取り上げて論じた最も早い記事の一つであり、その点で、《ナンバー 1, 1949》は当時のポロックにとって特に印象深い一点だったと思われる。いずれにせよ、《ナンバー 1, 1949》はその翌年、再び印刷物に登場する。9丁目展後の1951年11月に刊行されたトマス・B・ヘスの『抽象絵画――背景とアメリカの様相』では、《ナンバー 1, 1949》の図版がカラーで大きく掲載されている[39]。ヘスは同書においてポロックのオールオーヴァーのポード絵画を何かカラーで載せようと考えていた際、《ナンバー 1, 1949》を9丁目展で観てインパクトを受け、それでその作品を選んだのだろう。

デ・クーニングの出品作選定の意図

ウィレム・デ・クーニングが9丁目展に出品した作品は、これも同展の展示の様子を撮影した別の一枚の写真（図2）から、彼の二番目の〈女〉シリーズ（1948～50年）の一点である《女》（1949～50年、図12）という女性像であったことが分かっている。その作品は、デ・クーニング一流の激しいブラッシュワークで破壊的な表現にはなっているが、かなりの程度具象性を留めた絵で、ピンクの服を着た一人の女性が室内で椅子に座っているイメージが見てとれる。

デ・クーニングは、1948年の個展（イーガン画廊）では、《絵画》（1948年、図13）などの〈白黒の抽象〉（1946～49年）の仕事を発表し、アメリカ美術界で抽象画家として高い評価を得ていた[40]。そして1950年には、第25回ヴェネツィア・ビエンナーレのアメリカ代表にポロックや故アーシル・ゴーキーなどとともに選ばれ、彼の抽象画の傑作《発掘》（1950年、図14）をはじめとする数点を出品する。さらにデ・クーニングは、1951年（1月23日～3月25日）のニューヨーク近代美術館の「アメリカの抽象絵画・彫刻」展（企画＝アンドリュー・リッチー）の出品作家に入り、同展では《発掘》と《絵画》の二点が展示された。（デ・クーニングの《発掘》は同展の展示のクライマックスだったとトマス・B・ヘスは言っており[41]、その作品は多くの観衆に強烈なインパクトを与えたと思われる。）しかしながら、同年5月開幕の9丁目展では、デ・クーニングは先述の具象的な《女》を展示したのだった。ここでは、9丁目展でのデ・クーニングのその出品作選定の意図について考えてみたい。

デ・クーニングは1950年のヴェネツィア・ビエンナーレに《発掘》を送ったあと、もう一つの彼の代表作となる《女 I》（1950～52年、図15）の制作に新たに取り掛かった。1953年には、彼は三回目の個展（シドニー・ジャニス画廊）を開き、そこでその《女 I》を含む三番目の〈女〉シリーズ（1950～53年）の仕事を発表するのだが、その際彼は、抽象を推進する者たちから批判を受けた。たとえば彼はその個展のオープニングの場で、ジャクソン・ポロックから次のように厳しく言われている。「ビル［デ・クーニングの愛称］、やっちまったな。お前は人物像を描いている。くだらん。お前はいまだに同じことをやっている。いいか、お前は人物画家から一度たりとも抜け出しちゃいない」[42]。またグリーンバーグも、〈女〉を描くデ・クーニングに対して、「今時、具象的に描くことはできないよ」とネガティヴに言っている[43]。しかしながら、そうした批判に関してデ・クーニングは、後年次のように述べている。

> ある芸術家や批評家たちは、私が〈女〉たちを描いたことで私を攻撃してきました。でも、それは彼らの問題であって、私の問題ではないと思いました。実際私は、自分を非対象的な画家だというふうにはまったく感じていません。［……］今日、絵具を用いて人間などのイメージを絵に描くなんていうのは、実に馬鹿げたことです。なぜなら我々には、それをしないという選択肢があるからです。ですが、突然、それをしない方がもっと馬鹿げたことのように思えたのです。それで私は、自分の欲求に従わねばならないと思ったのです。[44]

現代の絵画は抽象を推し進めていくべきである（いかねばならない）というのは、周りの前衛の芸術家や批評家たちの考えであって、自分は別に、自分を抽象画家という範疇に限定して制作しているわけではない、ということだろう。

また、アーヴィング・サンドラーが伝えているところでは、デ・クーニングは1955年のザ・クラブでのある討論会では、次のような発言をしていた。「私は抽象表現主義者ではありません。私は自分自身を表現しているのです」。他のどの画家以上に抽象表現主義者と呼ばれているデ・クーニングがその呼び名をそのように否定したことに対しては、その場で聴衆たちから非難や驚きの声が出たという[45]。

9丁目展に話を戻すと、同展では、約70人の出品者たちの出品作のほとんどすべてが、〈具象〉か〈抽象〉かで言えば、〈抽象〉だった。デ・クーニングは、そういった具象／抽象という単純な枠組みに捕われない自分の創造の偉大なる自由さを、1951年の時点において、9丁目展という場を使って、周囲に示そうとしたのではないか。これが、同年のニューヨーク近代美術館での「アメリカの抽象絵画・彫刻」展のあと、彼が9丁目展に一枚の具象的な絵を出品した狙いだったように思われる。

そして、デ・クーニングがその9丁目展出品作に、彼の二番目の〈女〉シリーズ（1948～50年）の中でも特に《女》を選んだ理由としては、その作品は、そのシリーズの中で最も新しいものの一つにして、同シリーズ全体の中で最も良く出来た作品の一つだったということが考えられる。また、《女》は1951年の9丁目展出品に先立って、1950年のホイットニー・アニュアルの絵画部門（1950年11月10日～12月31日）に選出されており[46]、その点でも、その作品はデ・クーニングの気に入っていた一枚だっただろう。

いずれにせよ、そうしてデ・クーニングは、9丁目展後の個展（1953年、シドニー・ジャニス画廊）では、先に述べたように、《女 I》をはじめとする三番目の〈女〉シリーズを発表することになるのだった。

そのようなデ・クーニング芸術の具象的な側面は、1950年代前半にニューヨークにおいて抽象表現主義の動向の中から（あるいは、その周辺で）生じてくるイレイン・デ・クーニング、グレース・ハーティガン、ラリー・リヴァーズ（図16）などによる表現主義的な具象の仕事を強く後押しすることになる[47]。1950年代のそうした言わば「具象表現主義（フィギュラティヴ・エクスプレッショニズム）」それ自体は、ウィレム・デ・クーニング個人の力強い仕事（図17）を除いて、抽象表現主義の陰のマイナーな動向に終わる。しかしそれは――影響関係ということではなく――現在から歴史的に振り返って見て、1960年代のポップ・アートによる具象の復権の、刮目すべき一つの前段階をなしている。

その他の抽象表現主義者たちの出品作①――フランツ・クライン

その他の抽象表現主義者たちが9丁目展に出品した作品を、いくつか見ていこう。

図2の写真で一番左、また図3の写真で一番右に写っている大きな作品は、フランツ・クラインの《9丁目》（1951年、図18）である（この作品のタイトルは、もとは《無題》であり、9丁目展後のいずれかの時点で《9丁目》とされたようである[48]）。

《9丁目》を含むクラインの1950年以降の一連の白と黒の抽象絵画は、白地に黒のカリグラフィックなストロークという点で、東洋の書との関係性を窺わせる。ただし、クラインのそれらの抽象絵画は、一見したところでは、白く塗られた背景の上に単に黒で描かれているだけのように見えるが、《9丁目》を含めて実際には彼は、さらに黒の上に白であちこち描き加えている。そのためクラインの白黒の抽象絵画では、白の背景や領域と黒のストロークや形体との関係は、かなり入り組んだものになっている。そうしてクラインは、白と黒のみという点では単純な画面にして、しかし複雑な空間構造をした絵画を作っている。

以上のような問題に関してクラインは、1960年代はじめにキャサリン・クーから、「あなたは東洋の書に影響を受けてきていると、批評家たちは主張しています。それは多少とも事実なのでしょうか」と尋ねられた際に、次のように答えている。

> いいえ、私は自分の仕事を［東洋の］書のようだとは考えていません。［……］東洋では、空間は無限のものとして考えられています。その空間は、塗られてはいません。しかし、私たちの絵画の空間は塗られています。第一に、書はライティングですが、私はライティングをしているのではありません。私は白いキャンバスを持ってきてその上に黒い記号を描いていると、時々思われているのですが、それは正しくありません。私は黒に加えて白もペイントしているのでして、白もまさに同じくらい重要なのです。[49]

すなわち、自分は東洋の書のように白地の上に黒で文字を書いているのではなく、自分にとっては白で塗るということも、黒で塗ることと同様に大事なのだというわけである。クラインは、そのような意識から、白と黒の抽象によって独自の絵画を探求していった[50]。

9丁目展の半年後の1951年11～12月には、クラインは二回目の個展を、初個展の時と同じイーガン画廊で開催する。彼が9丁目展に出品した《9丁目》は、その二回目の個展でも展示されることになる。その後のクラインの活躍、アメリカ美術界における彼の評価の高まりについては、本研究のPart 4ですでに見た通りである。

その他の抽象表現主義者たちの出品作②――ジェイムズ・ブルックス

図2の写真の右端の上側に断片的に写っている作品は、ジェイムズ・ブルックスの《# 41》（1949年、図19）である。この作品は、サム・ハンターによれば、1949年（正しくは1950年）のブルックスの個展（ペリドット画廊、ニューヨーク）で、すでに一度展示されている[51]。なお、その時の展示状態は不明であるが、1963年や1983年のブルックス展の図録では、《# 41》は9丁目展の時とは天地が逆になって掲載されており、さらに、ブルックスの署名も、それらの掲載の向きと同じ向きで画面に入れられている[52]。本来はそれが正しい向きであり、9丁目展では、ジャクソン・ポロックの《ナンバー1, 1949》のように、レオ・カステリによって誤った向きで展示されたのだろうか。あるいは、ブルックスは《# 41》の正しい向きを一、二度変えていて、最終的に図19の向きに確定したということなのだろうか。

ともあれ、1949年の《# 41》にもよく表れているように、ブルックスは1948年から、液体状の塗料を流し込むポロックのポーリングの技法を取り入れた仕事をしている（ブルックスとポロックは、日常においても親しい交流があった）。しかしながら、ブルックス独自の点として、彼は「オスナバーグ」という目が粗く吸収性の高い布を意図的に用いて、その支持体の

裏にも――というより、支持体の裏からも、表側に向けて――描いている。

ブルックスのこの特殊な描法については、1950 年 4 月のスタジオ 35 での芸術家討論会でロバート・マザウェルが話題にしており、その場でマザウェルとブルックスによって、次のような発言がなされていた。

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

ブルックス： 私の制作は、はじめは即興です。未知のものをキャンバス上でできるだけ得ることが、私の狙いです。それから私は、熟考したり何か変更したりすることを始められるようになります。最初にするのは、未知のものを絵の表面上でたくさん得ることです。違う側へとキャンバスを通り抜けて制作するのは、未知なる攻撃です。形体がいくつか暗示され、それらがそれ自体を即興で作り出します。すると私は、それらの形体を発展させることを開始するのです。ひどい混乱が生じることも、また因習的なものへと後退してしまうことも、時々あります。そういう時には、たとえば私はキュビスムに依拠してしまい、私の絵画は私にとってのその新しさを失ってしまいます。もし私が即興とのバランスを首尾よく保つことができれば、私の仕事はより大きな意味を得ることができ、一定の豊かさに達します。[53]

1948 年の夏、ブルックスが自分の紙作品を、黒色の糊を用いてキャンバスにマウントしようとした際、作品裏面に塗られたその黒色の糊が、いくつかの断片的な形状で支持体の表面に透けて見えたということがあった[54]。この出来事にインスピレーションを得た彼はその後、キャンバスの表面に描くだけでなく、裏面でも、濃度を薄めた絵具を流し込んだり塗布して絵具をキャンバス地に染み込ませ、表面側に染み出させていったのだった。（あいにく《# 41》の裏面を撮影した写真は見当たらないが、1952 年の《無題》の表裏両面を撮影した写真があり［図 20 ～ 21］、両者を見比べると、裏面に塗られた特に黒の絵具がいくつかの箇所で表面に薄っすらと現れ出ている様子が確認できる。）こうしてブルックスは、即興によって表面のみならず裏面からも偶然的に得られる形体と意識的な造形とのインタラクションによって絵を構成してゆき、キュビスムを抜け出た彼自身の抽象表現主義様式を、1949 年までに生み出した。

本研究の Part 4 で言及したように、ブルックスはポロックが他の芸術家たちに与えた影響について、「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」[55] と言っていたが、それはもちろん、自分自身の仕事に関しての話でもあっただろう。特に 1949 年の《# 41》に典型的に見られるような、ポーリング（流し込み）の技法を用いつつもそこでステイニング（染み込まし）的効果を積極的に追求するという点に関しては、ブルックスの実践はポロックの仕事に先行してさえいる。そうしてブルックスは、ステイニングによって「色彩のフィールド」を作っていったヘレン・フランケンサーラーやモーリス・ルイスらによる次世代のカラーフィールド・ペインティングとは異なるが、抽象表現主義絵画の範疇で独自の絵画空間を持った作品を生み出していった。

その他の抽象表現主義者たちの出品作③――ブラッドリー・ウォーカー・トムリン

図 2 の写真で、ブルックスの作品の左斜め下（画面右から三点目）には、ブラッドリー・ウォーカー・トムリンの 1949 年の《ナンバー 1》（図 22）も写っている。トムリンの代表的な様式の作品で、それらの中でも秀作の一つである。また、この《ナンバー 1》は、1957 年にホイットニー美術館で開催されるトムリンの回顧展の図録の口絵にも選ばれることになる作品である。

1950 年 4 月のスタジオ 35 の芸術家討論会には、トムリンも参加していた。その討論会で、彼は次のような発言をしている。

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との関連で、部分について言われていたことの中には、全体構造のことも含まれていました。私たちはそこでは、構造が持っているある一つの可能性とは無関係に、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。

そして、このトムリンの発言に対して、ハンス・ホフマンが次のように続けて発言している。

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。[56]

トムリンが言及した「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」という問題は、その場ではそれ以上議論が展開しなかったのだが、トムリンが言った「流動的」ということを受けて、ホフマンがパウル・クレーの仕事に言及しつつ、「手書き」の「文字」性かつ「造形」性を指摘したことは、トムリンの仕事の考察に関して非常に有用である。

1949 年の《ナンバー 1》に見られるように、当時トムリンは、幾何学性のある何らかの文字（ないし記号）のような形体を描いていたのだが、それらの形体においては、しばしば重力による絵具の垂れが生じており、さらに、それらの形体の描出に関しては、カリグラフィックに流暢な、活力ある運筆も感じられる[57]。トムリンは、そのような文字的な形体を潜在的なグリッド構造のもとで画面全体にフロンタルに配置して、幾何学性と流動性・有機性を併せ持った画面を作り上げている。

その後 1952 年までにトムリンの絵画は文字性を弱め、その画面は短いストロークや大きな点的タッチの広がりと重なりによる、よりオールオーヴァーなものに変わってゆく。そこでは、《ナンバー 1, 1952》（1952 年、図 23）のような「花びらの絵（ペタル・ペインティング）」とのちに呼ばれることになるトムリンの新様式が現れてくる。トムリンのその「花びらの絵」について、ダニエル・ベラスコは、「それらは言い訳なしに美しく、抽象表現主義第二世代の叙情的（リリカル）な仕事の先駆をなしている」[58] と評している。

その後 1953 年、トムリンはスプリングスのジャクソン・ポロック邸でポロック、クラズナーと一緒に夕食をとったあと、心臓発作を起こす（彼は 1951 年後半にも心臓発作を起こして、数ヶ月間入院したことがあった）。トムリンはニューヨークの病院に急送されたが、翌日（5 月 11 日）の晩、その病院で息を引き取った。まだ 53 歳という若さであった。トムリン個人はその年の 3 月から 4 月にかけてベティ・パーソンズ画廊での二回目の個展を開催し、「花びらの絵」の仕事を披露したところであったし、また、抽象表現主義全般に関しては、その動向に対するアメリカ美術界での評価が、これからより広い範囲で高まっていこうとしている矢先のことであった[59]。トムリンにもう少し寿命があったなら、彼は自身の仕事をどのように発展させ、そして抽象表現主義の動向にどのような作用を及ぼしていっただろうか。早過ぎる彼の死が惜しまれる。

しかしながら、1950 年代も半ばになってくると、追随者の増加によって抽象表現主義の動向は拡大する一方で、主要な抽象表現主義者たちは、集団性をどんどんと弱め――もとより〈抽象表現主義〉は、ニューマンが言ったように「個人の声の集まり」[60] ではあったが、いっそう――個人として自身の道を行くようになる。フランスを中心とするヨーロッパのモダンアートの先を行く、文字通り「先進」的な芸術を生み出すのだという決意、そしてアメリカの美術界において正当なる評価を得るのだという願いこそが彼らを結び付けていたのであって、それが果たされていくにつれ、その求心性が弱まっていくのは、彼らにとって自然なことだっただろう。そうして振り返ってみると、1953 年にブラッドリー・ウォーカー・トムリンが他界していなくなったことは、抽象表現主義の集団性の消失の始まりを象徴的に告げる出来事だったとも言えるかもしれない。

その他の抽象表現主義者たちの出品作④――アド・ラインハート

アド・ラインハートの 9 丁目展出品作は、今のところ特定できていないが、図 4 の写真の左端の下側に写っている縦長の作品がそうだと思われる（ラインハートの作品としては、比較的サイズが小さいが）。その作品の画面は、刷毛によるいくつもの水平方向の、ムラがあって一部かすれたブラッシュストロークで構成されている。ラインハートは《ナンバー 107》（図 24）など、そのような様式のペインタリーな抽象絵画を 1950 年に何点か描いている。

それらのラインハートの絵画はまったく抽象的なものではあるが、その画面に漂う雰囲気――《ナンバー 107》のような作品にあっては「幽玄」とも言える――には、東洋の水墨の山水画に通じるものが感じられる。それを「影響」とまで言うと言い過ぎかもしれないが、他方でそれは、偶然というわけでもない。実際問題として、ラインハートは東洋美術に造詣が深く、1940 年代から 1952 年頃まで、ニューヨーク大学の美術研究所において、中国美術をはじめとする東洋美術の専門家であるアルフレッド・サルモニーのもとで、東洋美術史を学んでいた。またラインハートは、1947 年からはブルックリン・カレッジの教壇に立って、自分でも東洋美術を教えていたのだった[61]。

《ナンバー 107》や 9 丁目展出品作に見られるようなラインハートの筆跡のかすれは、その後なくなってゆく。そうして 1951 年ないし 1952 年までに、彼の絵画は全体として、ペインタリーな抽象から、赤か青の色調の、リニアでムラのない矩形の組み合わせによる幾何学的抽象へと変わる（図 25）。そして 1950 年代半ば、ラインハートは、彼の芸術を代表する黒の絵画（図 26）を確立してゆくことになる。

1954 年には、ラインハートは中国の山水画についてのエッセイを『アートニューズ』誌（1954 年 12 月号）に発表しており、その中でたとえば、「果てしない広大さ」やそこでの「物事の終わりなさ」を感知する中国の山水画家たちの感性を指摘している[62]。他方、ルーシー・R・リッパードは、ラインハート存命中の 1966 ～ 67 年にニューヨークのユダヤ美術館で開催されたラインハート展の図録において、次のように述べて、彼の絵画の東洋的な質を否定している。

> ラインハートは東洋の美術・建築の分野の美術史教員をしているし、彼はかつてニューヨーク大学美術研究所で学び、そのテーマ［東洋の美術・建築］で文章を書いてきてもいる［……］。しかし、いかに彼が東洋の美術や建築を称賛しているとしても、彼の芸術に「東洋的」な質があるとするのは、誤解を招くものだろう。[63]

しかしながら、ここで見たようなラインハートの仕事の展開を考える時、そこに東洋的な質を感じ取ることは、決して不当なことではないだろう[64]。それどころか、Part 4 で考察したラインハート絵画の精神的な次元の問題に加え、こうした東洋の水墨山水画の世界にも通じる性質が、ラインハートの抽象絵画に、それが完全に幾何学的なものとなって以後も、ポロックやロスコ、ニューマンのような他の抽象表現主義者の仕事に比肩する感覚的深みを備わらせているように思われる。

9 丁目展の余波

9 丁目展は芸術家たちの間だけでなく、キュレーターや批評家たちにも注目され、多くの来場者を得た。トマス・B・ヘスは同展の評を『アートニューズ』誌に書き、その中で、9 丁目展は「ニューヨーク――あるいは、より正確には、グリニッチ・ヴィレッジ――とその周辺の現代抽象絵画の見事で鮮烈なデモンストレーション」となったと述べている[65]。9 丁目展はまだ名の知られていない芸術家たちの存在、その実際の仕事、そして有名・無名を問わず彼ら出品者たちの間の広い繋がりまでをニューヨーク美術界に強く認識させたという点で、成功を収めたと言えよう。

ザ・クラブとの関係に関しては、9 丁目展後、同組織の会員は約 60 人から約 120 人に急増している[66]。9 丁目展に出品した流れでザ・クラブに入会した者もいただろうし、また、9 丁目

展には出品しなかったが同展が大きな話題になったことで、その企画主体であるザ・クラブに関心を持ち、入会してきた者もいただろう。そうしてザ・クラブの存在を拡大させ、その活動を活発化させたという点でも、9 丁目展は大きな意義を有している。

他方で 9 丁目展という出来事は、ザ・クラブとの関係ということでなく、もっとそれそのものとして直接的に、1950 年代前半における抽象表現主義の動向や集団の拡大の一つの大きなきっかけにもなった。それに関して、抽象表現主義第二世代の画家ポール・ブラックは、1965 年に 1950 年代のニューヨーク美術界のことを回想する中で、次のように述べている。「9 丁目展［……］は、今振り返ると一つの転換点だったように思われる。ニューヨークのアートシーンの一部だった者はほとんど皆、その展覧会に参加していた。それによって彼らは、以前よりは孤独ではないと感じるようになったに違いない」[67]。ザ・クラブという集会所はすでに 1949 年に設立されていたが、芸術家たちは、芸術家として、展覧会というものを通しての繋がりには、ザ・クラブという場でのそれとは違う特別なものを感じたことだろう。また、ロバート・マザウェルは 1970 年代に次のように述べている。「9 丁目展が真に象徴していたのは、抽象表現主義の時流に第二世代の、また周辺の芸術家たちが乗っかってきたことでした」[68]。9 丁目展の参加者たちを改めて確認すれば、本論でここまで名前が挙がらなかった者としてはアルフレッド・レスリーやマイケル・スチュアート（ゴールドバーグ）などを含む、美術史上「抽象表現主義第二世代」と見なされる者たちの名前が多くある。マザウェルは、上に引用した発言に続けて、9 丁目展は「その趨勢［抽象表現主義］を、アメリカの前衛を唯一代表するものにしようとする努力の象徴でした」とも述べている。もちろん 9 丁目展以外の要因もあるにせよ、そうして抽象表現主義は現実に 1950 年代のアメリカ前衛美術における最も強力かつ最も大規模な動向となっていくのだった。

9 丁目展の影響は、同展開催後のホイットニー・アニュアルの出品者選定にも見出せるかもしれない。1951 年のホイットニー・アニュアルの絵画部門（1951 年 11 月 8 日～ 1952 年 1 月 6 日）の出品者 149 名の中には、エンリコ・ドナティ、ジョン・フェレン、ジョーン・ミッチェルといった 9 丁目展出品者の名がある。彼らは、ホイットニー・アニュアルに選出されたのは、その時が初めてであった。三人とも、9 丁目展での展示でホイットニー美術館に注目されたものと思われる。

そして、他展へのより重要な影響として、9 丁目展は、ステーブル画廊での 1953 ～ 57 年の年次展（全五回）の開催へと繋がってゆく[69]。ステーブル画廊は、1952 年に画商エレナー・ウォードが 57 丁目画廊街の外れ（七番街 924 番地）に設立し、経営していたものである。同画廊では、抽象表現主義の画家ニコラス・カローネ――彼は 9 丁目展に参加しており、また 1952 年までにザ・クラブの会員になっている――がアシスタント・ディレクターを務めており、展覧会の企画を担当していた[70]。この画廊で 1953 年に、上述の全五回の年次展の初回として、「第二回絵画・彫刻アニュアル展」と題されたニューヨークの前衛芸術家たち約 100 名による大規模なグループ展が開催されたのだが（図 27）、初回にもかかわらず「第二回」とされているのはすなわち、1951 年の 9 丁目展（正式名称「9 丁目絵画・彫刻展」）を遡って「第一回」とし、会場を変えてそれを年次展形式で継続していこうという趣旨であった。「第二回絵画・彫刻アニュアル展」のポスターに序文を寄せたクレメント・グリーンバーグ――彼自身も同展および 9 丁目展に、自分で制作した作品を出品していた――は、その一文において、「あの展覧会［9 丁目展］の反響はいまだ静まってはいないように思う」[71] と述べている。このステーブル画廊での年次展（以下、「ステーブル・アニュアル」）では毎回、その年の参加者が、翌年の出品者たちを選ぶ委員会を選任するというシステムを採った[72]。そうしてステーブル・アニュアルにはデ・クーニング、ゴットリーブ、クライン、マザウェル、ラインハートなど有名な抽象表現主義者から、当時まったく無名の者まで、さまざまな前衛芸術家たちがたくさん集まり、同展は美術館や一流の画廊の世界とはまた違った次元で、ニューヨークの美術界を大いに活気づけた。それらの出品者の中には、たとえばヘレン・フランケンサーラー（1957 年以外全回出品）やロバート・ラウシェンバーグ（1957 年以外全回出品）といった抽象表現主義後の新たな動向の旗手となっていく者も含まれていた。9 丁目展は、そのような意義を有したステーブル・アニュアルの出発点ともなったのだった。

こうして 9 丁目展は抽象表現主義史、さらには戦後アメリカ美術史に大きな足跡を残すことになった。今日、この 1951 年のニューヨークにおける抽象表現主義者たちの自主企画によるグループ展は、1874 年のパリでのクロード・モネやピエール＝オーギュスト・ルノワールらによる第一回印象派展、1911 ～ 12 年のミュンヘンでのワシリー・カンディンスキーやフランツ・マルクらによる第一回青騎士展、1915 ～ 16 年のペトログラードでのイヴァン・プニーらによる「0,10」展（カジミール・マレーヴィチ、ウラジーミル・タトリン、プニー等が出品）などと並ぶ、西洋近現代美術の歴史的展覧会の一つとなっている。

全体結論

本研究（Part 1 ～ 5）では、抽象表現主義の動向において芸術家たちが画廊や美術館といった他者による制度にとらわれずに自主的になした集団活動に着目し、〈芸術家の主題〉校（1948 ～ 49 年）、スタジオ 35（1949 ～ 50 年）、“怒れる者たち”（1950 年）、ザ・クラブ（1949 ～ 63 年頃）、9 丁目展（1951 年）について考察してきた。

本研究においてすでに何度か指摘してきたことであるが、ここで改めて強調すると、上記の五つの出来事は、抽象表現主義の形成期の終わりから成熟期のはじめにかけてという極めて重要な時期に、深い連関性を持ちながら次々と展開されたものであった。そのことを意識すれば、〈抽象表現主義〉というものを何か再解釈しようとするうえで、そのような自主的集団活動がいかに有効な一つの着眼点であるか、続けて意識されてくるだろう。

マイケル・オーピングは、1987 年の「抽象表現主義――その批評的展開」展（オルブライト＝ノックス美術館）の図録の序文で、抽象表現主義のことを「モダンアートにおいて最も不明瞭な動向の一つ」[73] だと言ったが、それから 40 年近くの時が過ぎた現在においても、私はまったく同感である。抽象表現主義は、その名は非常によく知られ、頻繁に人々の話題にのぼるのだが、それに比して、その中身はいまだに大いに曖昧で、それゆえに、今なお人々の研究心を強く引き付けている。そのような抽象表現主義の、その全体像に関して、本研究における一連の考察から、いくつか重要なことが見えてくる。

何人かの主要な抽象表現主義者たちは、彼らの「集団」性を否定する発言をさまざまにしていた。たとえば、1950 年の“怒れる者たち”の集合写真（図 28）は、その後「抽象表現主義者たち」のそれとして流布し、抽象表現主義のアイコンとなって久しいが、ロバート・マザウェルは、「それ［“怒れる者たち”のグループ］は、厳密には一つのグループというわけではなかった」と、1975 年に言っている[74]。その時マザウェルはその意味をはっきりと説明してはいないが、彼の意図を推測するに、それらの者たちは 1950 年にメトロポリタン美術館に抗議するために一時的に団結しただけ（あるいは、特にその集合写真について言えば、写真撮影のために『ライフ』誌によって一日集められただけ）、ということだろう。確かに彼らの間には、未来派におけるフィリッポ・トンマーゾ・マリネッティや「未来派宣言」のような、あるいはシュルレアリスムにおけるアンドレ・ブルトンや「シュルレアリスム宣言」のような、「領袖」や「綱領」と言えるものはなかったので、〈抽象表現主義〉は、そういう意味での集団や動向ではなかった。しかし、そうであるにもかかわらず、本研究で見てきたように、彼らは抽象表現主義芸術が形成され成熟を迎えていく時期の真っ最中に、さまざまな集団的活動を自主的に繰り広げていったのであり、全体としてそこにはやはり、彼らの集団性を指摘することができる。

1953 年にブラッドリー・ウォーカー・トムリンが心臓発作で急逝した際には、マーク・ロスコ、アド・ラインハート、ハーバート・ファーバー、バーネット・ニューマン、ハンス・ホフマン、ウィレム・デ・クーニングなどが、トムリンの弔いのために集まっている。ニューヨークのパーク・アヴェニューの聖バルトロメオ教会での葬儀後、付近の小さなフレンチ・レストランで昼食会が行われたのだが、その場では、ロスコが次のように述べて、トムリンへの献杯の音頭を取ったと言われている――「私たちのファミリーの中で、最初に私たちのもとを去った方に」[75]。「ファミリー」というロスコの表現は、「仲間」、あるいはもっと強く「同志」という意味で捉えてよいだろう。当時、また後年、彼らは彼らの集団性についてしばしば否定的な発言をしているにもかかわらず、その一方で、「同志」というような言葉が、たとえば 1953 年にロスコの口から出てくるのである。

ロスコによるその「同志」という表現にも関係する話だが、抽象表現主義者たちの集団的行動の背景には、Part 2 で詳しく論じたような、ヨーロッパ／フランスのモダンアートに追い付き、追い越そうとさえする彼らの決意があった。そしてもう一つ、Part 3 で見たような、当時のアメリカ美術界全体における自国の最先端の前衛美術に対する冷淡さがあった。その冷淡さへの反発ということも含めて、そのような決意の共有が、彼らの間に求心的な引力を生じさせた。第二次世界大戦直後の一時期、ニューヨークという地において、そうした特別な状況の中で抽象表現主義者たちは、アメリカのモダンアート史上、その前のみならず後にも類例を見ないほど多様で盛んな自主的集団活動を展開することになったのだった。

そして、そこにおいて注目すべきこととして、それぞれの活動における主要人物が誰であったかや、その他の者たちはどういう参加状況であったかという問題がある。前者の問題については、〈芸術家の主題〉校では、その発案から設立準備段階おいてはクリフォード・スティル、そしてスティル離脱後はマザウェルが中心にいた。スタジオ 35 での芸術家討論会では、マザウェルがおそらく企画に深く関わり、そして、いずれにせよ討論会ではモデレーターとして重要な働きをしていた。“怒れる者たち”の抗議行動では、アドルフ・ゴットリーブとニューマンが牽引者であった。ザ・クラブでは、デ・クーニング、次いでフランツ・クラインの存在が大きかった。また、ラインハートも講演会や討論会に頻繁に登壇して、ザ・クラブの活動を盛り上げていた。そして 9 丁目展では、クラインなどが企画や準備において大いに動いていた。

他方、後者の問題（その他の者たちの参加状況）については、デ・クーニング、マザウェル、ラインハートは、本研究で取り上げた抽象表現主義者たちの五つの自主的集団活動のすべてに、一定以上の関与をしていた。そして、抽象表現主義第一世代の中では通常マイナーな扱いを受けるウィリアム・バジオテス、ジェイムズ・ブルックス、リチャード・プーセット＝ダート、テオドロス・スタモス、トムリンなども、ジャクソン・ポロック、ロスコ、スティルなど以上に、実はいろいろとそれらの活動に関わっていたことが明瞭になった。また、それらの活動における、画家たちとハーバート・ファーバー、アイブラム・ラッソー、シーモア・リプトン、デイヴィッド・スミスのような彫刻家たちとの交流も見逃せない。

以上のような事実から、ジャクソン・ポロック、ウィレム・デ・クーニング、マーク・ロスコ、バーネット・ニューマンあたりに重点が置かれる一般的な抽象表現主義像とは大いに異なる、極めて興味深い抽象表現主義の一実態が見えてくる。その側面が、〈抽象表現主義〉という美術史上特別の重要性を持つに至った動向を、いっそう厚く活力のあるものにしていたのであった。

【完】

付記：

本研究は、抽象表現主義の芸術家たちが自主的になしたさまざまな集団活動の、それぞれの実態やそれらの関係性を考察することで、そこから最終的に、抽象表現主義という動向を再解釈しようと試みたものであった。本研究が示す今後の可能性として、私一人の能力を超える話にはなるが、そのような着眼点を印象派、キュビスム、青騎士、ダダなど抽象表現主義以前、また抽象表現主義以後の動向に対しても広げて適用し、比較考察をしたり、一つの長い文脈を紡ぎ出すことで、19 世紀から 20 世紀のモダンアート全体を面白く読み直していくことができるかもしれない。

1. Irving Sandler, *A Sweeper-Up After Artists: A Memoir* (London: Thames & Hudson, 2004), 38; Natalie Edgar, ed., *Club Without Walls: Selections from the Journals of Philip Pavia* (New York: Midmarch Arts Press, 2007), 99.
2. Edgar, ed., *Club Without Walls*, 99.
3. エモリー大学のスチュアート・A・ローズ図書館に保管されているいくつかの年のザ・クラブの会員リストを見ると、1950 年および 1952 年のそれには、キースラーの名前はない（1951 年の会員リストは、同図書館には保管されていない）。他方、1953 年頃の会員リストには、彼の名前が記載されている。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, Folder 5.（以下、同アーカイヴは「Pavia and Edgar Archive, Emory University」。）
4. Bruce Altshuler, "Downtown: Ninth Street Show, New York, May 21 － June 10, 1951," in *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century* (New York: Harry N. Abrams, 1994), 158.
5. Altshuler, "Ninth Street Show," 161.
6. Edgar, ed., *Club Without Walls*, 99. しかし、9 丁目展のオープニングの場には、パヴィアのことを思ったクラインとデ・クーニングによって、パヴィアの彫刻作品が一時的に持ち込まれ展示されていたという。Ibid.
7. Edgar, ed., *Club Without Walls*, 99.
8. 1951 年 6 月 8 日（9 丁目展会期中最後の金曜日）には、ザ・クラブは 9 丁目展を祝うパーティーを開催している。Edgar, ed., *Club Without Walls*, 163.
9. Rudi Blesh, *Modern Art USA: Men, Rebellion, Conquest, 1900-1956* (New York: Alfred A. Knopf, 1956), 246-47; Edgar, ed., *Club Without Walls*, 99.
10. See Altshuler, "Ninth Street Show," 158.
11. Quoted in Sandler, *Sweeper-Up After Artists*, 38. カステリの記述の原典は不明。
12. Blesh, *Modern Art USA*, 247.
13. Thomas B. Hess, "Reviews and Previews: New York's Avant-Garde," *Artnews* 50, no. 4 (June-July-August 1951): 46.
14. Blesh, *Modern Art USA*, 247.
15. Edgar, ed., *Club Without Walls*, 103. フランツ・クラインも、フェレンおよびマルカ＝レリの手を借りつつ、展示にいくらか調整を加えたという。Ibid.
16. Barbara Rose, "Richard Pousette-Dart: Expression in Paint," *Journal of Art* 4, no. 3 (March 1991): 50; Altshuler, "Ninth Street Show," 167.
17. Altshuler, "Ninth Street Show," 167, 267 n. 32.
18. Joan Young with Susan Davidson, "Chronology," in *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, by Walter Hopps and Susan Davidson (New York: Guggenheim Museum Publications, 1997), 551. ラウシェンバーグは《22 ザ・リリー・ホワイト》という白い抽象絵画と、絵画をもう一点（不明）、9 丁目展に出品した。Ibid.
19. 8th Street Club Records, Pavia and Edgar Archive, Emory University, Box 1, Folder 5. 大島徹也「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）」『Studio 138』4 号（2024 年）、図 2 ～ 3 参照。
20. ポスターには「PORTER」と記されているだけである。そのため、この人物は「フェアフィールド・ポーター」だとする説もある。See, e.g., Irving Sandler, *The New York School: The Painters and Sculptors of the Fifties* (New York: Harper & Row, 1978), 32.
21. "Waldorf Panel 1," *It is.*, no. 6 (Autumn 1965): 64.
22. See Altshuler, "Ninth Street Show," 167, 267 n. 32; Annie Cohen-Solal, *Leo and His Circle: The Life of Leo Castelli*, trans. Mark Polizzotti (New York: Alfred A. Knopf, 2010), 213.
23. Jasper Sharp, "Serving the Future: The Exhibitions at Art of This Century 1942-1947," in *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The Story of Art of This Century*, ed. Susan Davidson and Philip Rylands (Venice: Peggy Guggenheim Collection, 2004), 291-92, 324-25.
24. 1950 年には、マイヤー・シャピロとクレメント・グリーンバーグが選出した 23 人の出品作家による「タレント 1950」展が、サミュエル・M・クーツ画廊で開催されている。その 23 人のうち、イレイン・デ・クーニングやグレース・ハーティガンを含む 8 人が女性であった。この展覧会は「31 人の女たちによる展覧会」や「女たち」展のような女性芸術家に限定されたグループ展ではないが、同展における三分の一という女性出品者の割合も、特筆に値する。
25. Mary Gabriel, *Ninth Street Women* (New York, Boston, and London: Back Bay Books, 2019), 6.
26. Robert P. Metzger, "The 9th St. Show," in *Nine Artists from the Ninth Street Show* (New York: David Findlay Jr Fine Art, 2006), no pagination.
27. 1863 年の落選者展の詳細については、特に次の文献を参照。John Rewald, *The History of Impressionism*, 4th, rev. ed. (New York: The Museum of Modern Art, 1973), 79-85.（邦訳：ジョン・リウォルド『印象派の歴史』三浦篤・坂上桂子訳、角川書店、2004 年、86 ～ 90 頁。）
28. パール・ファインのような者は、「今日のアメリカ絵画 1950 年」展に応募し、さらに入選している。ファインが同展に提出した《薄いゴールドとグレー》（1950 年頃）は、キュビスム的ないし非対象系の抽象であった。
29. Altshuler, "Ninth Street Show," 161.
30. Max Kozloff, "An Interview with Friedel Dzubas," *Artforum* 4, no. 1 (September 1965): 52.
31. Edgar, ed., *Club Without Walls*, 100.
32. Altshuler, "Ninth Street Show," 161.
33. 自作の展示方法に対するロスコの強いこだわりについては、次の文献等を参照。Mark Rothko, "Letter to Katharine Kuh" (September 25, 1954), in *Mark Rothko: Writings on Art*, ed. Miguel López-Remiro (New Haven and London: Yale University Press, 2006), 99-100; James E. B. Breslin, *Mark Rothko: A Biography* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1993), 337-38.（邦訳：ジェイムズ・E・B・ブレズリン『マーク・ロスコ伝記』木下哲夫訳、ブックエンド、2019 年、391 ～ 392 頁。）
34. Altshuler, "Ninth Street Show," 161.
35. Quoted in Sandler, *Sweeper-Up After Artists*, 38.
36. Deborah Solomon, *Jackson Pollock: A Biography* (New York: Simon and Schuster, 1987), 221.
37. Letter from Jackson Pollock to Alfonso Ossorio and Ted Dragon, 7 June 1951, 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), 4:261, D99.
38. Parker Tyler, "Jackson Pollock: The Infinite Labyrinth," *Magazine of Art* 43, no. 3 (March 1950): 93.
39. Thomas B. Hess, *Abstract Painting: Background and American Phase* (New York: Viking Press, 1951), 116.
40. たとえば『アートニューズ』誌のレネイ・アーブは、同展の評で、「デ・クーニングの主題は、創造のプロセスそれ自体の決定的な強度であるように思われ、彼はそれを新しい、純粋に絵画的な表現形式へと移し変えている」と述べている。Renée Arb, "Spotlight on: De Kooning," *Artnews* 47, no. 2 (April 1948): 33. またクレメント・グリーンバーグは、デ・クーニングが「徹底した『抽象』の画家」であるとし、彼の〈白黒の抽象〉

に「キュビスム後の絵画の構成や構図を変え、より開放的な形態を導入しようとする努力」を見ている。Clement Greenberg, "Review of an Exhibition of Willem de Kooning" (1948), in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, *Arrogant Purpose, 1945-1949*, ed. John O'Brian (Chicago and London: University of Chicago Press, 1986), 228-29.

41. Thomas B. Hess, *Willem de Kooning* (New York: The Museum of Modern Art, 1968), 74.
42. Steven Naifeh and Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga* (New York: Clarkson N. Potter, 1989), 715. 実際のところ、ポロック自身もその前後、ある種の人物像を描いてはいた。彼がデ・クーニングをそう批判した時の真意については、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）、50 頁:「ポロックがこう言った時、それは、単にデ・クーニングが人物像を描いていたからなのではなかった（人物像ならば、ポロック自身も描いていた）。そうではなくて、デ・クーニングが〈女〉シリーズにおいてもなお後期キュビスムを克服できずにいたことを、彼の同時代のライバルの画家として鋭く見抜き、そのことをこそ批判していたのだった」。
43. Fairfield Porter, "Oral History Interview with Fairfield Porter," interview by Paul Cummings, 6 June 1968, Archives of American Art, Smithsonian Institution. https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_211982 (accessed December 4, 2023).
44. Willem de Kooning, "Content Is a Glimpse…" (1960/1963), in *Willem de Kooning*, by Hess, 148.
45. Sandler, *Sweeper-Up After Artists*, 224.
46. Sally Yard, *Willem de Kooning: The First Twenty-Six Years in New York* (New York and London: Garland Publishing, 1986), 155.
47. 1950 年代のニューヨークに生じた表現主義的（あるいは、ペインタリー）な具象の動向については、次の文献等を参照。Irving Sandler, "Gestural Realism," chap. 5 in *New York School*, 90-102; Paul Schimmel and Judith E. Stein, *The Figurative Fifties: New York Figurative Expressionism* (Newport Beach, California: Newport Harbor Art Museum, 1988); Marika Herskovic, ed., *American Abstract and Figurative Expressionism: Style Is Timely, Art Is Timeless* (New York and Franklin Lakes, New Jersey: New York School Press, 2009); Karen Wilkin, *Figuration Never Died: New York Painterly Painting, 1950-1970* (North Adams, Massachusetts: Artist Book Foundation, 2020).
48. See "Chronology and Anthology," in *Franz Kline, 1910-1962*, ed. Carolyn Christov-Bakargiev (Milan: Skira, 2004), 307, 400.
49. Katharine Kuh, "Franz Kline," in *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Modern Artists* (New York: Harper & Row, 1962; reprint, n.p.: Da Capo Press, 2000), 143-44.
50. 実際のところ、クラインの白黒の抽象絵画と東洋（とりわけ日本）の書との関係性は、もう少し複雑である。その詳細については、次の拙論を参照されたい。大島徹也「抽象表現主義の絵画における文字性の問題」『鹿島美術研究』年報第 34 号別冊（2017 年）、454 ～ 455 頁。
51. Sam Hunter, *James Brooks* (New York: Whitney Museum of American Art, 1963), 12.
52. Hunter, *James Brooks*, 27; Michael Preble, *James Brooks: Paintings and Works on Paper, 1946-1982* (Portland, Maine: Portland Museum of Art, 1983), 31.
53. 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）前半」『Studio 138』3 号（2023 年）、108 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), 18.

54. Hunter, *James Brooks*, 11. Cf. Klaus Ottmann, "A Painter amongst Painters," in *James Brooks: A Painting Is a Real Thing* (Water Mill, N.Y.: Parrish Art Museum, 2023), 27-28.
55. "Jackson Pollock: An Artists' Symposium, Part 1," *Artnews* 66, no. 2 (April 1967): 31.
56. 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）、104 頁（訳文に若干変更を加えて引用）。"Artists' Sessions at Studio 35 (1950)," ed. Goodnough, 19-20.
57. トムリンの絵画における文字性の問題の詳細については、次の拙論を参照されたい。大島「抽象表現主義の絵画における文字性の問題」452 ～ 453 頁。
58. Daniel Belasco, "Bradley Walker Tomlin: Gentleman Abstract Expressionist," in *Bradley Walker Tomlin: A Retrospective*, by Daniel Belasco et al. (New Paltz, N.Y.: Samuel Dorsky Museum of Art, State University of New York at New Paltz, 2016), 95.
59. たとえば 1952 年末には、ハロルド・ローゼンバーグの「アメリカのアクション・ペインターたち」が、『アートニューズ』誌 1952 年 12 月号に発表された。そして 1953 年の 2 ～ 3 月には、ウォーカー・アートセンターで「四人の抽象表現主義者たち」展（出品者＝ウィリアム・バジオテス、アドルフ・ゴットリーブ、ハンス・ホフマン、ロバート・マザウェル）が開催されており、さらに同年の 3 月には、ボルティモア美術館で「抽象表現主義者たち」展（出品者＝ウィレム・デ・クーニング、フィリップ・ガストン、ジャクソン・ポロック、ジャック・トゥオルコフ、エステバン・ビセンテ）が開催されている。
60. Barnett Newman, "The New York School Question: Interview with Neil A. Levine" (1965), in *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O'Neill (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992), 263.
61. Lucy R. Lippard, *Ad Reinhardt* (New York: Harry N. Abrams, 1981), 62-63, 180, 200.
62. Ad Reinhardt, "Cycles through the Chinese Landscape" (1954), in *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, ed. Barbara Rose (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991), 214.
63. Lucy R. Lippard, "Ad Reinhardt," in *Ad Reinhardt: Paintings* (New York: Jewish Museum, 1966), 28 n. 10.
64. その後 1981 年にリッパードが執筆したラインハートの作品集では、彼女は東洋美術とラインハートの関係性についての 1966 年のネガティヴな主張を弱め、次のように述べている。「ラインハート自身の芸術にとっての東洋美術の重要性は、直接的物理的類似にあるのではない」。Lippard, *Ad Reinhardt* (1981), 182.
65. Hess, "Reviews and Previews," 47.
66. Edgar, ed., *Club Without Walls*, 165.
67. Paul Brach, "Postscript: The Fifties," *Artforum* 4, no. 1 (September 1965): 32. ブラック自身は 9 丁目展には参加していない。彼はニューヨーク出身だったが、大学時代をアイオワ州で過ごしていた。その後ブラックは 1951 年にニューヨークに戻ってきたのだが、9 丁目展参加の機会は逃したようである。
68. Robert Motherwell, "Oral History Interview with Robert Motherwell," interview by Paul Cummings, 24 November 1971 – 1 May 1974, Archives of American Art. https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_212934 (accessed February 24, 2020).
69. ステーブル画廊の年次展の詳細については、次の文献を参照。Marika Herskovic, ed., *New York School Abstract Expressionists: Artists Choice by Artists* (Franklin Lakes, New Jersey: New York School Press, 2000).
70. Herskovic, ed., *New York School Abstract Expressionists*, 19.
71. Clement Greenberg, "Foreword to a Group Exhibition at the Stable Gallery" (1953), 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), 120.

72. Altshuler, "Ninth Street Show," 172.

73. Michael Auping, introduction to *Abstract Expressionism: The Critical Developments*, by Michael Auping et al. (New York: Harry N. Abrams, 1987), 12.

74. Christopher B. Crosman and Nancy E. Miller, "Speaking of Tomlin," *Art Journal* 39, no. 2 (Winter 1979): 111.

75. Jeanne Chenault, "Bradley Walker Tomlin," in *Bradley Walker Tomlin: A Retrospective View*, by Jeanne Chenault (Buffalo, N.Y.: Buffalo Fine Arts Academy, 1975), 28. See also Daniel Belasco, "Bradley Walker Tomlin: Gentleman Abstract Expressionist," in *Bradley Walker Tomlin: A Retrospective*, by Daniel Belasco et al. (New Paltz, N.Y.: Samuel Dorsky Museum of Art, State University of New York at New Paltz, 2016), 96.

〔図版出典〕

図 1 ～ 4　Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century* (New York: Harry N. Abrams, 1994), 168-69.

図 5, 19, 27　Marika Herskovic, ed., *New York School Abstract Expressionists: Artists Choice by Artists* (Franklin Lakes, New Jersey: New York School Press, 2000), 10, 20, 79.

図 6　Katy Siegel, *Abstract Expressionism* (London and New York: Phaidon, 2011), 106.

図 7　Marika Herskovic, ed., *American Abstract Expressionism of the 1950s: An Illustrated Survey* (New York and Franklin Lakes, New Jersey: New York School Press, 2003), 203.

図 8　Andrew Carnduff Ritchie, *Sculpture of the Twentieth Century* (New York: The Museum of Modern Art, 1952), 224.

図 9　Lisa Phillips, *The Third Dimension: Sculpture of the New York School* (New York: Whitney Museum of American Art, 1984), 28.

図 10 ～ 11　Kirk Varnedoe with Pepe Karmel, *Jackson Pollock* (New York: The Museum of Modern Art, 1998), 259, 295.

図 12 ～ 15　John Elderfield et al., *de Kooning: A Retrospective* (New York: The Museum of Modern Art, 2011), 174, 203, 218, 270.

図 16　https://www.artnet.com/artists/larry-rivers/europe-ii-_aN2_rQ6ENKSnGzkTUSHYw2

図 17　Judith Zilczer, *A Way of Living: The Art of Willem de Kooning* (London: Phaidon Press, 2014), 126.

図 18　David Anfam, *Franz Kline: Black & White, 1950-1961* (Houston: Menil Collection; Houston Fine Art Press, 1994), 43.

図 20 ～ 21　Klaus Ottmann, *James Brooks: A Painting Is a Real Thing* (Water Mill, N.Y.: Parrish Art Museum, 2023), 9-10.

図 22　Jeanne Chenault, *Bradley Walker Tomlin: A Retrospective View* (Buffalo, N.Y.: Buffalo Fine Arts Academy, 1975), 63.

図 23　Daniel Belasco, *Bradley Walker Tomlin: A Retrospective* (New Paltz, N.Y.: Samuel Dorsky Museum of Art, State University of New York at New Paltz, 2016), 97.

図 24 ～ 26　Yve-Alain Bois, *Ad Reinhardt* (New York: Rizzoli, 1991), 55, 69, 86.

図 28　*Life* 30, no. 3 (15 January 1951): 34.

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

図1　9丁目展の展示風景
1951年　Photograph by Aaron Siskind

図2　9丁目展の展示風景
1951年　Photograph by Aaron Siskind

図3　9丁目展の展示風景
1951年　Photograph by Aaron Siskind

図4　9丁目展の展示風景
1951年　Photograph by Aaron Siskind

図5　フランツ・クライン《9丁目展のポスター》
1951年　リノリウム・カット　40.6 × 21.6 cm
Private collection

図6　ハーバート・ファーバー《ジャクソン・ポロック》1949年
鉛　44.8 × 76.2 × 16.5 cm
The Museum of Modern Art, New York

図7　アイブラム・ラッソー《こと座の星団》
1950年　金属　45.7 × 40.6 × 30.5 cm
Private collection

図8　シーモア・リプトン《ケルベロス》
1947年　鉛、プラスター
65.4 × 28.6 × 21.6 cm
Chazen Museum of Art, University of Wisconsin

図9　シオドア・ロザック《いばらの花》
1948年　鋼鉄、洋銀　83.5 × 57.2 × 45.7 cm
Whitney Museum of American Art, New York

図10　ジャクソン・ポロック《ナンバー1, 1949》
1949年　エナメル塗料、金属塗料／キャンバス　160 × 260.4 cm
Museum of Contemporary Art, Los Angeles（9丁目展出品作）

図11　ジャクソン・ポロック《ナンバー22, 1951》
1951年　油彩、エナメル塗料／キャンバス
147.6 × 114.6 cm

図12　ウィレム・デ・クーニング《女》
1949-50年　油彩／キャンバス
162.9 × 116.8 cm
Weatherspoon Art Museum,
University of North Carolina at
Greensboro（9丁目展出品作）

図13　ウィレム・デ・クーニング《絵画》
1948年　エナメル塗料、油彩／キャンバス
108.3 × 142.5 cm
The Museum of Modern Art, New York

図14　ウィレム・デ・クーニング《発掘》
1950年　油彩、エナメル塗料／キャンバス
205.7 × 254 cm
Art Institute of Chicago

図15　ウィレム・デ・クーニング《女Ⅰ》
1950-52年　油彩、エナメル塗料、木炭／キャンバス
192.7 × 147.3 cm　The Museum of Modern Art, New York

図16　ラリー・リヴァーズ《ヨーロッパⅡ》
1956年　油彩、木炭／キャンバス
133.3 × 120.4 cm

図17　ウィレム・デ・クーニング《マリリン・モンロー》
1954年　油彩／キャンバス
127 × 76.2 cm
Neuberger Museum of Art, Purchase College,
State University of New York

図18　フランツ・クライン《9丁目》
1951年　油彩／キャンバス
152.4 × 198.1 cm（9丁目展出品作）

図19　ジェイムズ・ブルックス《＃41》
1949年　油彩／オスナバーグ
92.7 × 245.1 cm（9丁目展出品作）

図20　ジェイムズ・ブルックス《無題》
1952年　油彩／オスナバーグ
76.8 × 99.4 cm
Parrish Art Museum, Water Mill, New York

図21　ブルックス《無題》(1952年)の裏面
Photograph by Gary Mamay

図22　ブラッドリー・ウォーカー・トムリン
《ナンバー1》
1949年　油彩／キャンバス　178.4 × 97.8 cm

図23　ブラッドリー・ウォーカー・トムリン
《ナンバー1, 1952》
1952年　油彩／キャンバス　201.6 × 117.8 cm
Whitney Museum of American Art, New York

図24　ア・ド・ラインハート
《ナンバー107》
1950年　油彩／キャンバス
203.2 × 91.4 cm
The Museum of Modern Art,
New York

図25　ア・ド・ラインハート
《抽象絵画・青》
1952年　油彩／キャンバス
190.5 × 71.1 cm
Carnegie Museum of Art,
Pittsburgh

図26　ア・ド・ラインハート
《絵画》
1956年　油彩／キャンバス
203.8 × 109.5 cm
Yale University Art Gallery,
New Haven

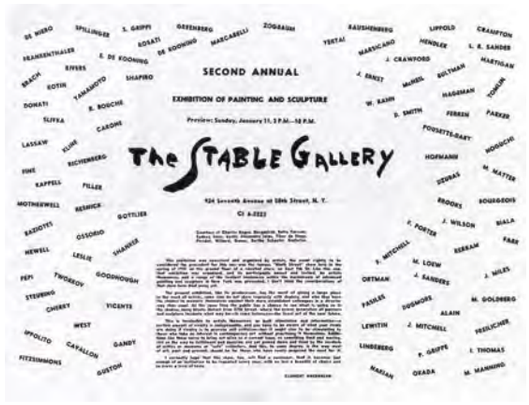


図27　第二回絵画・彫刻アニュアル展
(1953年、ステーブル画廊)のポスター
Private collection

図28　“怒れる者たち”1950年11月24日　Photograph by Nina Leen

Studio 138 活動記録 2024-2025

■ 第 13 回研究会
日時： 2024 年 6 月 8 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（4）
司会：河名祐二・好地匠・大島徹也
参加者数：会場参加 13 名、Zoom 参加 5 名

（左端から時計回りに）
吉川民仁、森川敬三、小池隆英、山口牧子、酒井香奈、好地匠、
河名祐二、小川恵子、小川佳夫、野口玲一、平野泰子、青島綾音

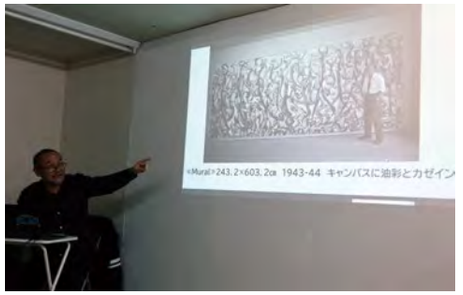
（左端から時計回りに）
河名祐二、小川恵子、小川佳夫、野口玲一、平野泰子、青島綾音、
吉川民仁、森川敬三、小池隆英、山口牧子、酒井香奈、好地匠

■ 第 14 回研究会
日時：2024 年 9 月 21 日（土）18:00 ～ 20:00
会場：ロゾー絵画教室
発表者・題目：森川敬三 「絵画」と「音楽」私感――絵を描く目的～音楽を感じる絵画の制作
参加者数：会場参加 11 名、Zoom 参加 3 名

森川敬三

（左から）酒井香奈、河名祐二、森川敬三

■ 第 15 回研究会（最終回）
日時： 2024 年 12 月 1 日（日）18:00 ～ 20:00
会場：ロゾー絵画教室
発表者・題目：岸本吉弘　オールオーヴァー絵画の萌芽期――ポロック《Mural》（壁画）の再現制作を通じて
参加者数：会場参加 18 名、Zoom 参加 2 名



岸本吉弘

前列（左から）
好地匠、小川佳夫、大島徹也、酒井香奈、山口牧子

後列（左から）
岸本吉弘、河名祐二、吉川民仁、平野泰子、中小路萌美、森川敬三、小池隆英

撮影＝小林良一

前列（左から）
小川佳夫、野口玲一、小林良一、中小路萌美、山口牧子

中列（左から）
岸本吉弘、吉川民仁、平野泰子、森川敬三、細川貴司、大島徹也、小川恵子

後列（左から）
好地匠、河名祐二、工藤礼二郎、酒井香奈、小池隆英

撮影＝綾部麻美

■『Studio 138』第 5 号（最終号）
発行日：2025 年 3 月 31 日
発行部数：450 部

■ 解散
芸術研究会「Studio 138」は『Studio 138』誌 5 号の発行をもって、2025 年 3 月 31 日に解散。

編集後記

本誌『Studio 138』は、創刊当初の予定通り、今号をもって終刊となります。そして芸術研究会「Studio 138」は、設立当初の予定通り、本誌今号の発行をもって解散となります。2019年の研究会設立から今日まで、研究発表会を聴講に来てくださった方々、座談会に参加してくださった方々、本誌をお読みくださった方々、そして、その他さまざまなかたちでこの研究会の存在と活動を応援・支援してくださった方々に、深く感謝申し上げます。

本誌第1号に掲載した「設立の辞」で、私たちは次のように述べていました。「[この研究会の] 活動を通じて、メンバー各人がアトリエや研究室に籠って独りで制作や研究を重ねるだけでは得られないインスピレーションや情報を互いに与え合い、それによって各人の制作や研究をこれまでにないかたちで発展させることができるだろうと、私たちは期待している」。その目的はメンバー各人、大いに果たすことができたと思います。

ところで、この研究会の活動において私がひとつ、個人的に特に重視していたのが、本誌の発行です。研究発表会や座談会で口頭で発表や議論して終わるだけではもったいない、その時に考えたことや知ったことを活かしながら、メンバーがそれぞれ何か文章として書いてあとに残すこと。そして、その作業や成果を次の自分の制作や研究につなげること。そのために本誌を年に一回、定期的に編集・発行してきました。

本誌ではまた、毎号巻末に「活動記録」というページも設けて、その一年の研究会の活動を記録してきました。これは、自分たちのためというよりは、未来に本誌を手に取る方々のことを意識して行ったものです。こんな芸術研究会があったということを、50年後、100年後の誰かにも知ってもらえたら幸いです。

最後に、改めまして、Studio 138に関心を持ってくださった皆様、本当にどうもありがとうございました。

2025年3月31日
Studio 138代表
大島徹也

Studio 138 第 5 号（最終号）

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	2025 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 東京都八王子市鑓水 2-1723
多摩美術大学 美術学部 芸術学科
大島徹也研究室内

看板文字（切り文字）制作から施工まで

窓ガラスフィルム

施工後

施工中　　施工例 : 銀座ギャラリー暁様

■ 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/