

抽象表現主義の起源とその展開を踏まえた  
今日の絵画表現のあり方について

菅 沼 稔

# 抽象表現主義の起源とその展開を踏まえた 今日の絵画表現のあり方について

菅 沼 稔

## About the nature of pictorial expression of today in light of the deployment and the origin of Abstract Expressionism

SUGANUMA Minoru

The fall of 1995, in the Kawamura Memorial Museum of Art, Chiba Prefecture Sakura from "Mark Rothko" exhibition, I received a great inspired about what is referred to as "representation".

It was with great interest for the art movement of Abstract Expressionism you have seen the Mark Rothko exhibition of a few degrees were then rise around NYC.

Then, (New York, Museum of Modern Art, the Metropolitan Museum of Art, Houston, Texas "Rothko Chapel", and Clifford Still Museum in Denver, Colorado) Based on the field survey in the United States over two times of '14 and 2013, I want to consider in the light of the origin and expansion of abstract Expressionism the fact that, should some how from the pictorial expression of today.

The Abstract Expressionism as a pre-learning, is an art movement that took place in the 1950s - the late 1940s in the United States,

I scrutinize the characteristics of the three main points (huge painting's, All Over, representation act).

Also, while reading through the book of Harold Rosenberg and Clement Greenberg as critics boosted this activity, and an overview of the thing called Abstract Expressionism as an art movement that affected the world is the United States.

---

**Key Words** : Abstract expression, Today's pictorial representation, Mark Rothko, Clifford Still, Clement Greenberg

### 1、はじめに

千葉県佐倉市にある川村記念美術館の一室に展示されている「ロスコ・ルーム」で、大きな啓示を受けたのは何年前であったのだろう……それから数度のロスコ展覧会を目にして、いずれここアメリカは

テキサス州にあるヒューストンの「ロスコ・チャペル」を訪れようと心に決めていた。その前哨戦となるNYCでの近代美術館とメトロポリタン美術館でいくつかの抽象表現主義作家の作品を2013年の冬に眼にしておいた。特にメトロポリタン美術館における現代絵画の展示室にあるエルズワース・ケリーの

作品<sup>①</sup>から、多くの勇気をいただいたことを記しておく。

ロスコ自身が建設に携わったロスコ・チャペル（彼自身は残念なことに完成を見ることなく自死してしまっただが）については後述するとして、実はロスコが抽象表現主義の作家であると決めつけられるのは、彼自身が一番嫌っていたことであった。本当のアイデンティティとは、そうしたカテゴリーから離れていることが大切だ、と言っている<sup>②</sup>。だが世紀をまたいで俯瞰すると、このくくりはやはり正しいようだ。括ることに意味はないが、あえて括るとそういうことだ。そしてその時代のことを調べていくにしたがって、クリフォード・スティル（1904～1980）のことが浮かび上がってきた。コロラド州デンバー市が、彼の死後30年を経て、まとまった作品を展示する個人美術館を2011年に創設した。未発表油彩画800点からのコレクションである。あたかも亡霊のごとく立ち現われてきたのだ。評価の定まったロスコと定まったかに思えたスティル。この2人の作品を比較検討し、表現とは何かという核質に迫ってみたい、と言うのがこの論を書き起こしたそもそもの始まりだ。2014年3月、日本の早春はまだ風の冷たい冬の名残が残っているなか、筆者はアメリカのテキサス州とコロラド州を訪れた……。

事前学習としての抽象表現主義とは、アメリカ合衆国において1940年代後半～1950年代に起きた美術運動である。その主な特徴としては、大きなサイズのキャンバスを使用したこと、オール・オーバーであること（中心の喪失あるいは地と図の概念の喪失）、キャンバス上で画家が描画行為を行ったこと（フィールドとしての場）。これら3点が主な特徴であろう。また、アメリカにおける代表的な作家としては、ジャクソン・ポロック、バーネット・ニューマン、マーク・ロスコ、ウィレム・デ・クーニング、クリフォード・スティル、ロバート・マザウェルなどであろうか。忘れてはならないのは、彼らの活動を後押しした批評家として、クレメント・グリーンバーグ、ハロルド・ローゼンバーグなど。彼らの著書を通読しつつ、アメリカが世界に影響を及ぼした美術運動としての抽象表現主義というものを概観し、上記にあげた3点の特徴（巨大絵画・オールオーバー・表現行為）を精査しながら、その起源と展開を調べておくこともまた重要なことであろう。

## 2、抽象表現主義成り立ちの前後（歴史的背景）

### ◎美術の主導権が欧州からニューヨークへ

抽象表現主義が席卷する1940年代直前のニューヨークでは、社会問題を描く具象絵画あるいは労働者の貧しい現実描写やアメリカ地方主義絵画が全盛であり（例えばベン・シャーンら）、モダニズム絵画と言えまだ、肩身の狭い存在だった。当時、少数だが抽象絵画を指導していた作家がいた。一人は1930年代にアメリカへ移住したドイツ人画家ハンス・ホフマン（1880～1966）、彼は1933年ニューヨークにてハンス・ホフマン美術学校を開校しアメリカにおける絵画教育尽力した。もう一人はジョゼフ・アルバーズ（1888～1976）、バウハウスに学び卒業後はバウハウスで教鞭をとっていたが、1933年バウハウスの閉鎖に伴い、アメリカ移住し、ブラック・マウンテン・カレッジ<sup>③</sup>やイエール大学などで美術教育を継続。色彩と形態についての研究を深め、バウハウス的な教育理念をアメリカにもたらした。教え子の中には、ロバート・ラウシェンバーグやサイ・トゥオンブリ<sup>④</sup>などがいる。

第二次世界大戦が、欧州からアメリカに多くの美術家、音楽家等あらゆる種類の芸術家が渡って来ることを促す。自由であり、国力があり、パトロンも多い。また、戦争での破壊を免れてもいた。まさに、アメリカにとっては、特に若いアーティストたちは、欧州の最先端の芸術家から直接に指導を受けられる恩恵にあずかったのだ。当時のアメリカは欧州からの伝統や革新性を受け取るだけの存在であり、アメリカ独自の前衛性を収集するまでには機が熟していない。そうした状況の中で第二次世界大戦によってもたらされた欧州の文化が、NYを中心とした美術潮流を一気に花開らせていく。

### ◎欧州美学からの影響とアメリカ固有の風土から

シュールレアリスムの多様な技法とアメリカ先住民インディアン美学から、多大な影響を受けたジャクソン・ポロックは、イーゼル絵画からキャンバスを床に置いて描くようになった。特にマックス・エルンストの、無意識の領域を表現することやオートマティスムの方法など、各種シュールレアリスム技法との関係が指摘されている。そうした意味で欧州からの文化流入が与えた影響は甚大であった。

かつ、アメリカ大陸の根底にある、どこまでも広がる地平線や均質な大地。また、欧州にはない伝統

や歴史が、逆に若い芸術家たちに自在な精神で表現することを方向づけたと思われる。そうしたアメリカ大陸独特の文化が、創作に刺激を与えたことも視座に入れなければならないだろう。特筆に値すべきことは、アメリカ先住民であるナバホインディアン  
の砂絵、あるいはエスキモーの持つ原始的なイメージ力、そして広大な自然美などが、独自の文化形成に影響を与えていることは、言をまたない。

#### ◎公共事業促進局(WPA)とメキシコ壁画から

WPAとは大不況の時代にニューディール政策の一環として、失業者対策のために導入された連邦美術計画である。その内容はアメリカ各地の建物の壁に絵を描くプロジェクトであった。そこに多くの美術家が参加する。デ・クーニング、ポロック、ニューマン、ロスコらであった。さらに、リベラ、シケイロス、オロスコらのメキシコ壁画運動に助手などの形で関与し大画面という形式を知ることとなる。例えばポロックはメキシコ壁画の先峰シケイロスらの助手として壁画で参加し、大きな画面空間、そしてエアブラシやスプレーガンなどの使用に衝撃を覚え、大画面に描く快感や効果などを教わったのであろう。今まで慣れ親しんだ絵筆から、商業用の塗料や樹脂系絵の具の使用<sup>⑤</sup>で新たな展開が見えたことは疑えない。アクリル絵具の今日への功績は計り知れないものがある。

上記3点あたりが抽象表現主義成り立ちの前後と歴史的背景となろうか。

### 3、抽象表現主義の概念とその作風

#### ◎巨大絵画の出現

例えば、このグループに属する作家たちの絵画サイズを概観してみよう。先に記したジャクソン・ポロック、バーネット・ニューマン、マーク・ロスコ、ロバート・マザウェルあたりの作品を例にとると、ジャクソン・ポロック「秋のリズム」(メトロポリタン美術館所蔵、エナメル絵画) 266.7×525.8cm  
「One (Number 31, 1950 9)」(MOMA所蔵、エナメルと油彩) 269.5×530.8cm  
バーネット・ニューマン「アンナの光」<sup>⑥</sup>(元川村記念美術館所蔵、アクリル画) 276×611cm  
マーク・ロスコ「無題」(川村記念美術館所蔵、ミックストメディア) 266.7×455.9cm  
「壁画 セクション5」(テートロンドン所蔵、ミックストメディア) 187.2×457.2cm

クリフォード・スティール「H P 386」(滋賀県立近代美術館所蔵、油彩) 287×394cm

ロバート・マザウェル「New England Elegy 2」(MOMA所蔵、アクリル画) 208.3×351.1cm

ほぼ2mから5mを超えるサイズであり、大きいと言えるサイズだ。因みに過去の大きなサイズの絵画は？と、調べてみた。

ティントレット(1519～1594)「天国」ベネチアのドゥッケーレ宮殿にある世界最大級の油彩画と言われる。天地7.45m×幅24.65m

ダヴィッド(1748～1825)「ナポレオンの戴冠式」(ルーブル美術館) 6.21m×9.79m

ペロネーゼ(1528～1588)「カナの婚礼」(ルーブル美術館) 6.77×9.94m

藤田嗣治「秋田の行事」(秋田県立美術館) 高さ3.65m×幅20.5m(もっともこれは壁画であるし、数か所でつないである)

クロード・モネ(1840～1926)「睡蓮」(オランジュリー美術館所蔵、油彩) 219×602cm(確かにこの作品は大作で、2部屋に亘り、1部屋に4枚、計8枚組みであり、しかも油彩画である。縦約2m、長さ延べ100mに及ぶ「連作」であるが、「連作」と言うシリーズ性と、これも藤田の「壁画」という意識に近いものがある)

ピカソ「ゲルニカ」(マドリッド・レイナソフィア) 3.49 m×7.76 m

こうしてみると、歴史的にも大きなサイズのキャンバスは作られていたということがわかる。特に16世紀に生きたティントレットの絵画サイズは破格であろう。当時にこれだけのサイズを織る機械があったのであろうか、そしてそのような職人がいたということそのものが驚くべき事柄だ。(このことをドゥッケーレ宮殿へ問い合わせしたら、回答は、パッチワークのように縫い付けて行ったということで、本来一枚の布ではないようだ)

だが、過去のマイスターたちの絵画は、すべての作品が具体的な事象を描いていることである。抽象表現主義の作家たちが描いた事柄、それは、眼前にある事象事物を具体性を持って描いたのではない、ということが、過去のマイスターと、歴然とした相違点である。さらにその違いは、キャンバスが格闘場となっていることであろうか。そうした「場」(フィールド)であること。「場」(フィールド)とは何か？それは作家にとってはアトリエ(スタジオ)であるだろうし、観客サイドから見れば、「美術館」や「町の「画廊」と呼ばれる作品が展示された環境

設定であろうか。その空間を凌駕するサイズであることが「場」の問題を考える嚆矢となる。このことは後程さらに詳しく述べたい。

さらに突き詰めると、欧州から発展した伝統美学そのもの、絵画は具体的な事象を描くもの、という概念を打破すべく立ち現われた、ということか。デ・クーニングが語る「ポロックが氷を割った」と。描く行為そのものの自体を大切にした新たな芸術観の創出である、ということは特筆すべきことである。

◎アクション・ペインティングという「行為」、そしてオール・オーバーに見られた「中心の喪失」ということ。

代表的な人物としてはジャクソン・ポロックがあげられる。彼は床に置いたキャンバスの周囲を動き回り、ペンキを垂らしたり撥ね付けたりという描き方で注目を集めた。また、激しい感情をキャンバスに叩きつけるような描き方であった。こうした、全身を使って描く作家としてはアドルフ・ゴッドリプ、ウィレム・デ・クーニング等がいる。まさしく画家の行動や行為そのものがアクション性を備えたものであり、こうした画家たちを評論家ハロルド・ローゼンバーグは「アクション・ペインティング」と呼び世間に紹介した。フランスに起きた「アンフォルメル」運動あるいは日本の「具体」運動も同時期な連鎖的運動体であり、そこには「何を描くのか」ということよりも「どう描くのか」という「描き方」が重要視された。そしてアメリカ発の美術運動体として国内外に大きな反響を生んだのは確かだ。

オール・オーバーとは、画面に中心や焦点を作らず、「地」と「図」の区別がない。厚みもなく平面的であり、画面のどこをとっても均質であり、つまり「絵画のへそ」がない、そうした画面作りのことである。ポロックのドリッピングはまさに始めや終わりのない、オール・オーバー的な大画面を構成している。西欧画とよばれる絵画の中心概念とは、つまりいかに中心（あるいは物語）を作るかということに腐心していた。これはまさに西欧伝統の核心部分であった。だがいまや、中心は喪失すべきことである。このことはまた、マーク・ロスコに見られるカラーフィールド・ペインティングの性質と共通した特徴を持っていた。

◎カラーフィールド・ペインティングとは一口スコとニューマンの場合――

同じ抽象表現主義に位置するカラーフィールド・ペインティングとは、アクション・ペインティングの「行為」とは違い、作品そのものが「色彩」によって包まれており、観客の視線はおのずと作品のカラー・フィールドの中に入り込んでいく、そうした「場」の形成を促す作品である。過去の絵画に表現することを求められた具体的な描写対象としての三次元性、それはあくまで西欧の近代遠近法に確立された三次元性の描法であり、突き詰めれば幻影であるといえる。カラーフィールド・ペインティングの作家たちは、そのような幻影を捨てた。ではキャンバスに何を求めたのか？幻影としての三次元性（イリュージョン）を捨てた先にあるのは、二次元としての（縦×横）物理的な平面と顔料である。そのことに気が付いた作家たちが、絵画の平面性を推し進めた。もはやそこには中心となるべき人物や花などもない。問題とすべきは物質としてのありようである。

バーネット・ニューマン（1905～1970）の作品を見てみよう。元川村記念美術館にあった「アンナの光」はニューマン晩年の傑作のひとつである。サイズは幅276×611cmと彼の作品サイズのなかでは最大と聞く。「アンナ」とはだれか？彼の母アンナは1965年に没している。そこから由来しているそうだが、ここに表現されているのは、例えばカラーフィールド・ペインティングの朋友マーク・ロスコの絵画に見られるニュアンスや筆さばきなどが皆無であること、そして何よりも色彩が純色であることが特徴だ。まさに物質としての有様を求めた絵画と言える。そこにたどり着いた彼の絵画性とは一体なんであったのか？ロシア系ユダヤ移民の子としてニューヨークに生まれ、ニューヨーク市立大学で哲学を学んだということも、大きな要素であろう。物質としての有様と言うことを例えば「……作品と物質がどれほど接近しても、絵画の力、ないし作品の力を保とうとするなら、どこかで最低限の美術的な営為をほどこさなければならない……その最低限の営為とは何かについて作品の中で探らなければならない。そして物質としての存在という作品の性格に比重を傾ければ傾けるほど、絵画は既存の形式による絵画としての自己成立をほどこいていく……」<sup>⑦</sup>であろうし、物質としての絵画と言う意識はますます先鋭化されるであろう。さしあたって、ニューマンの絵画＝物理、そこから次世代に花開いたミニマリズムを予感させ

ていることを指摘しておきたい。

次にバーネット・ニューマンと同じ範疇のマーク・ロスコを見てみたい。ロスコの経歴を見ると「1903年9月25日、ラトビアのドヴィンスクにユダヤ系の両親のもとに生。ボグロム（ユダヤ人に対し行なわれる集団的迫害行為）のため、一家は1913年にアメリカ合衆国オレゴン州ポートランドに移住」<sup>⑧</sup>とある。彼の作品もまた川村記念美術館に範を求めよう。ロスコルームと言われる展示は世界にいくつかあるけれど、筆者は残念ながらすべてを見ることに至っておらず、ここと、MOMA、そしてテートモダンと数か所を視野に入れた。管見で恐縮だが、ここ、川村記念美術館でもかなりのサジェスチョンが受けられる。

ロスコのデヴュー作と言ってよい「シーグラム壁画」について最初に語るべきは、色彩であろう。それもかなり暗い。鮮やかさにおいて「色彩」と一言で言えるほどの作品ではない。幾重にも塗り重ねられた色層から発してくる、まさにそれは「言霊」ならぬ「色霊」（筆者は以前に、この言葉でシリーズ作品を制作していた）とでも言うべき怨念を覚える。積層されている色彩をよく見ると、少しずつのズレ、にじみ、筆触のぼかし（スフマートと言えほどのことではないが）などが多重に絡み合っていることがわかる。それが時間の堆積を生み出しているともいえる。ニューマンのそれとは明らかに違い、だが、まさに大きな画面からは、カラーフィールド・ペインティングと呼ばれるべき本質性が読み取れる。川村記念美術館元学芸員の林寿美さんはロスコ・チャペルについて「……客体化する前に飲み込まれちゃったのよ、ロスコ・チャペルというところに」<sup>⑨</sup>と語っている。こうした観客のつぶやき「……客体化する前に飲み込まれ」てしまう空間であり、多くの鑑賞者が「受容」と言う言葉を使う意味合いにおいて、カラーフィールド・ペインティングの持っている特徴を示唆していると思われる。筆者も川村記念美術館のロスコルームにて、しばらく呆然自失の態であったことを思い出す。

さらに加えると彼の作品は、展示会場の環境に大きく左右されることもあるだろう。現にここ川村記念美術館では照度を厳密に管理しているし、そもそもこの作品「シーグラム壁画」のよって立つ由来を見れば一目瞭然である。このような絵画を展示する環境について、抽象表現主義を標榜した第一人者である藤枝晃雄は「……問題は人物が描かれているか、

抽象的な図形で描かれているか、という形体上の差異に由来するのではない、それらを存在させ、住まわせる住処なのである」と言う<sup>⑩</sup>。つまり、空間への配慮が無ければ内容が当の絵画から立ち現われてこないというのである。

それにしても、フィールドとしてのキャンバス、そのスケールの中に描かれている、一見難解でかつ抽象的な線・形・色面が、観者の存在を包み込んで圧倒し、内容の理解を超えて、とにかく「崇高」な印象を与えるようだ。ここではすでにして具体的な「形態」の是非は問われていない。ロスコとニューマンに共通したことは観念的で瞑想的であることだ。「崇高」という概念とはなにか？ロスコは西欧への旅行でよく教会を見ていたといわれる。そこには教会装飾との近似性もうかがえるが、宮下誠はそのことを「……それは『大きい』といった物理的なものというより、その作品が観者に与える圧倒的な存在感、おどかな色面の生み出す圧力に向けられて」いるといい「……荒涼とした石壁の節理……民族の記憶……歴史の堆積」であるという「……西洋絵画の行き詰まりを非西洋的イデオロムによって打開救済するという切実で壮大なプロジェクト……」<sup>⑪</sup>であると。こうして読み込むと、ユダヤの末裔であるロスコの作品から「嘆きの壁」を思い出すのは筆者一人だけであろうか……。あるインタビューにてロスコは「……私が興味あることはただ一つ、人間の基本的な感情だ……（中略）……私の絵を見て泣く人は、私がそれを描いているときに経験したのと同じ宗教的経験を積んだことになる」と。また「絵は経験についてではない。経験そのもののものだ」<sup>⑫</sup>とも言う。

もう少しロスコの絵画に存在する「受容」や「崇高」の概念を、その作品に添って考えてみたい。まず、大きさであろう。ただ単に大きいだけならば、壁画でも表現できる。しかし、それとは少し違う。絵画に在って壁画にないもの。それは絵画の持つ特質になるだろう。最初に指摘できることは、作品との距離感かもしれない。ひいては彼の筆さき（ブラッシュ・ストローク）あるいは絵肌（マチエール）が引き起こす、観者と作品との距離感の喪失であろうか。そうしておいて、大きな空間に我々は誘われる。ピントのずれたフォーカスさながら（今日流行の表現方法？）、我々の視線は空中をさまよう。支点の喪失と言い換えてもいい。作品をつぶさに見ると、ざらついた絵画特有のタッチが残されている。しかしその塗り方はデザインのなべた塗りとは程遠

い。一見反対のベクトルを抱えた表現方法が彼の作品内に同居する。形態は、と言えば、周辺を隈取するだけの形態のみだ。そうしたシチュエーションが、我々の視線をはぐらかしていく。視線の落ちどころが見つからない「不安」を我々は抱える。このような幾重からなる構造が、作品と観者との視線の距離感を失墜させ、眩惑に似た酩酊状態を生み出す。

また、例えば推理小説作家の高村薫の作品「太陽を曳く馬」には、こうある「……あの色は、私には光の色に見えました。壁になって押し返してくるような、世界が息の根を止められて固まっているような、物質の光の手触りでした。ただ色を塗るだけで、あんな光は生まれない。何か奇跡のような集中があったのだと感じました……光だけがあるのがいい。線も色も、必ず何かのかたちや部分や境界をつくるから、本当は何も描かないのがいい……それらの色はまさに色でしかなく、従って光でしかなく、その光に包まれ、光とひとつになったとき、その先にあるのはもはや何も描かない、何も描けない状態に近いと想像することができます」<sup>13</sup>と。そして色彩は面積の大きさによって光と化し、今までに見たことのない光をみたという新しい記憶が生まれ、言語領域は視覚領域に取って代わられる。つまり面積が視線を凌駕するときに、形態は消失され、言語的意味合いも消滅されるということである。残されたものは色彩が光と化した視神経のみである。その残像が、今までに体感したことのないうねりとなって我々の心に響くのだろう。

別の言い方をすれば、第三者（観者）が、優れた芸術作品から受ける美的感動を体感するとは何か、と言うと、すぐれた作品は人の感受性を介して、その人の襲に波長が届く現象、いわばシンパシー（共鳴、共振）が生まれる、と言うことではないか。その現象が作品の質を保証するのである。このことは全ての芸術解釈の基本的要素であろう。

#### 4、批評活動としてのグリーンバーグ、そして日本における受容

作家たちを理論面で主導したクレメント・グリーンバーグ（1909～1994）は、リトアニア系ユダヤ人の子としてニューヨークに生まれた合衆国の美術評論家である。ジャクソン・ポロックと抽象表現主義の擁護をおこない、後には「ポスト・ペインター・オブストラクション」の運動を理論的に主導した。彼の論文「アヴァンギャルドとキッチュ（1939）」

で彼はソ連国をレービンのリアリズムに見立てて「……それは主として彼らが『フォーマリズム』を避けて、『社会主義リアリズム』を賞賛」していることであるといい「……それゆえ、見る側としては対象の識別は即座に、労せずに自明のものとなる……レービンは観者のために芸術を消化しやすいように加工して……すなわちキッチュは、模造の芸術である」と書く<sup>14</sup>。アヴァンギャルドとキッチュが分断された文化現象を説き、全体主義体制の増長があらゆる文化を大衆に迎合させてしまうと。だがこれが書かれた1939年と言う時代背景を鑑みてもわかるように、ナチス・ドイツやソヴィエトがモダニズムを弾圧し、国策的な「アーリア美術」や「社会主義リアリズム」に置き換えてきたことに対する異議申し立ても含まれ、その意味では政治的動機の強い論文でもあるようだ。が、そうした政治性も近年見直しが進んでいる。このことは加治屋健司著「誤作動する武器—クレメント・グリーンバーグ、文化冷戦、グローバリゼーション」<sup>15</sup>に詳しい。それはさておき、グリーンバーグの論文を読むとき、ユダヤとキリストと言う宗教対立の構図、あるいは人種問題さえも、その底辺に根強く横たわっていることが見受けられることを強く思う。このことについて川田都樹子氏は、ディアスポラ（離散したユダ共同体）としての生き様として「……彼らはすでに苦悩のうちにも『ユダヤ・アイデンティティ』を肯定していたと言っているかと思う。そして、彼らのこうした姿勢が、やがてアメリカ生まれの若いユダヤ人たちにも影響を与えることになる。おそらく、最初に、これに呼応していった1人がクレメント・グリーンバーグだったのである」と語り、さらにグリーンバーグ自身「ユダヤ的なものの性質は、私が書くどの言葉にも現れていると、私は信じている」と語る<sup>16</sup>。

ここで宗教との関連を考えてみたい。特にアメリカ抽象表現主義とユダヤ教との関連である。マーク・ロスコやバーネット・ニューマンはユダヤ人である。彼らを認めて行った評論家のグリーンバーグやローゼンバーグもユダヤ人である。ところで、ユダヤ教は「偶像崇拜」を拒否している。言うことは眼に見える具体的な形などを再現しないということでもある。上記にあげた人物たちはみな熱心なユダヤ教徒であった。信仰心が篤ければ篤いほど、その精神に沿った芸術を創り上げていくとなると、具象的な絵画や彫刻は淘汰されていくのが必然であろう。このような「偶像」の否定は、イスラム教やキ

リスト教プロテスタント系の文化にも共通したものがあるが、とりまなおさず、抽象を標榜するということは、ユダヤ教の精神と接点は非常に近い、ということが言えるのではないか。

ともかく彼は、前衛芸術がアメリカで育っていることを確信し、1940年に出版された論文では「……最も重要なのは、画面そのものが平らになって、虚構の奥行面を押し潰してますます浅くなり、ついには実際のキャンパスの表面である現実の物質の面上で一つになることである……キュビズムの絵画を最終段階で凝視するとき、我々は三次元的な絵画空間の生と死を目撃する」<sup>17)</sup>と語り、「……最も基本的なものとして残ったのは、支持体に不可避の平面性を強調することであった。平面性だけが、その芸術にとって独自のものであり独占的なものだったのである……平面性、二次元性は、絵画が他の芸術と分かち合っていない唯一の条件だったので、それゆえモダニズムの絵画は、他には何もなかったと言えるほど平面性へと向かったのである。……モダニズムが原則として放棄してきたのは、それとわかる三次元の対象がその中に存在しえる類の空間の再現なのである」<sup>18)</sup>。あるいは「モダニズムの絵画は、直示（リテラル）的にして実証的なものに対する我々の欲望を、三次元のイリュージョンの放棄によって満たす……モンドリアンが示したのは、再現の痕跡や暗示がいっさい取り除かれて初めて絵は絵であり続ける……再現性も三次元性も絵画芸術にとっては本質的ではないのであり……」<sup>19)</sup>と述べる。これらの論文を通して、モダニズム絵画の平面思考が近代の芸術を高めてきたと論ずる。確かにオールドマスターからの分離独立を宣言し抽象表現主義をハイ・アートの域へ高めた功績は認められる。象徴的に語られた彼の論文をここに引用させてもらうとして「……表面につけられる最初の筆がその物理的な平面性を破壊する」<sup>20)</sup>と。しかし、キュビズム以降の西欧的発想を引きずりながら展開していることが、まだ捨てきれていない「優れた芸術は、先行する一時代あるいはいくつかの時代のすぐれた芸術を完全に吸収することなしにはあり得ない、いや殆どあり得ない……」<sup>21)</sup>

そして時が流れポップロックを中心とした抽象表現主義も作品のマンネリズム化に落ちていく過程で、新たな作家たちの台頭が見られる。（エルズワース・ケリーやフランク・ステラに代表される「ハードエッジ」であり、もうひとつは下塗りをしないキャンヴァス上に希釈した絵具を注ぎ、純粹で流動

的な色彩を追求したヘレン・フランケンサラーやモーリス・ルイスに代表される「カラーフィールド・ペインティング」である）そして、グリーンバーグは彼らをポスト・ペインターリー・アブストラクションと呼んで、今までの抽象表現主義と区別していく。

なお、日本において彼の業績が紹介されるのは、「芸術と文化」(1961、邦訳「近代芸術と文化」瀬木慎一訳、紀伊國屋書店、1965)が当時最も知られた美術評論集であり、近年では藤枝晃雄編訳「グリーンバーグ批評選集」(勁草書房、2005)が出版された。さらに日本における受容はどうであったかと言うと、加賀谷氏の同論を引かせていただき「……『新しいものの伝統』の原著が出版された59年、針生一郎は早くもローゼンバーグに言及しながらアクション・ペインティングを論じている……（中略）……グリーンバーグの「芸術と文化」の翻訳が65年に登場……（中略）……グリーンバーグの批評自体が美学的関心を本格的に集めるようになったのは90年前後からである」<sup>22)</sup>。グリーンバーグが招来してくるのは上記のごとく1990年前後となっている。（このころから見直しと再評価がされているようだ）1959年には針生一郎が取り上げているごとく、なぜかローゼンバーグのアクション・ペインティングの方がいち早く日本に紹介された。

## 5、ハロルド・ローゼンバーグとアクション・ペインティング

ローゼンバーグ（1906～1978）はアクション・ペインティングの命名者として知られたアメリカの美術批評家。実存主義的立場から西洋近代美術との断絶を説いたといわれる。アクション・ペインティングとはJ. ボロック、W. デ・クーニングらの画家たちが、キャンパスは“表現する”場であるよりも、むしろ行為する「場」(フィールド)としての闘技場であり「絵画」ではなく、そこに事件性を見たことから生まれた言葉である。そして欧州の伝統的な絵画観を切り捨て、アメリカ独自の美術を打ち立てたとする。

まず、ポップロックのコトバを引用しよう。「……自分が絵のなかにいるとき、私は自分がなにをしているか意識しない。いわば『なじんだ』時期をへてはじめて私は自分がなにをしていたかを知る。私は変えることやイメージをこわすことをおそれない、なぜなら絵はそれ自体の生命をもっているのだから。

私はそれを全うさせてやろうとする。結果が減茶苦茶になるのは私が絵との接触を失ったときだけである。他の場合には純粋なハーモニー、楽々としたギヴ・アンド・テイクが生まれ、絵はうまくゆく」<sup>23</sup>。ここにはポロックの「ギヴ&テイク」という関係が、つまり、表現者としての内的興奮のやり取りが描かれている。意識と無意識のはざまに立ち現われるイメージをどうするのかというやり取りだ。作者は前のめりとなり、次に、さらに一歩引く。醒めた理性が無くしては到底耐えることがかなわない。これがポロックの「オートマティズム」なのだろう。西欧の切っ先に位置したポロックは、イメージを描くことを絵画から捨て、残された「アクション」(行為)だけを頼りに苦闘する。描く行為という高揚感と自己集中のなかから、無意識の深みに手探りして、意味不明なものを描き出した。そこに「ギヴ&テイク」の精神がなければやりきれなかったであろう……。

ポロックのこうした一連のコトバを読み返すとき、筆者が1992年11月に個展を開催した際に作ったテキストを思い出す。なんとポロックの精神に近いところで思いを巡らしていたことかと、恥ずかしながら引用する。「……さて“色霊”についてのアプローチは、別なところで“身体論”と題した僕の小論があるので、ここで少し整理をしておきたい。“身体論”という以上、僕個人の身体に基づく動作を主題としているわけで、例えば、手の動き(ブラッシュ・ストローク)に乗じた呼気や吸気は、描かれる画布と描く人の距離によって決定されるだろうし、一瞬の眼の動きや内的動機によってすべてが変わってくるだろう。ではそれは刻々と変わり行く雲の動きや、風に揺れる木々のこずえを捕らえることが出来ないように、いつまでも定かにされない代物なのだろうか、というそうでもない。やはり振り下ろされた筆の行く先はあるものだ。そして振り下ろされた筆跡が次の形体を呼び込み、色を選別する。ここでは再試合は有り得ない。絶えず瞬時にして焼き付けられるもののみだ。大切なことは、身体が持っている様々な要素を細切れにしてしまうのではなく、眼や手あるいは身体というものが、ひとつの連動体としてあるということだろう。視るということはすなわち、脳への刺激であり、手への反射を意味する。こうしたことを通して考えていくと、色彩というのが、ついには言葉で括ってしまうことができなくなってしまい『ある何か』という程の意味でしかないようなもの、そうした曖昧さに向かわざるを得な

い。本当はその辺に真理が隠されているようでもあるのだ」<sup>24</sup>

さて、ローゼンバークの著書「新しいものの伝統」のなかにはこうある。「あるとき、一群のアメリカの画家にとっては、キャンバスが、実際のあるいは想像上の対象を再生し再現し分析し、あるいは“表現する”空間であるよりもむしろ、行為する場としての闘技場に見え始めた。キャンバスの上に起こるべきものは、絵ではなくて事件(イベント)であった……画家はもはや、心のなかにイメージを抱いて画架に近づくことはなかった。かれは素材を手にしなが、目の前のもう一つの素材に対して何かを行うためにそれに向かった。イメージがあるとすればこの出会いの結果にほかなるまい。……絵がひとつのアクションであれば、スケッチもひとつのアクションであり、それからできた絵も別のアクションである」とある。また別の個所では「常に大切なものは、行為の中に含まれた新しい意味である。イメージの中に何があるにせよ、ないにせよ、イメージとは最終的にはひとつの緊張関係であるだろうということは認めなければならない……絵を見るものは、アクションの語彙で、つまりアクションの開始、持続、方向、また心の状態、意志の集中と弛緩、受動性、機敏な待機といった語彙で考えなければならない。絵を見る者は、自動的なものと自発的なものと喚起されるものとの間の段階に精通しなければならない」とある。「……偉大な瞬間がきたのである。キャンバスの上の動作は、政治的、芸術的、道徳的なあらゆる『価値』からの解放の動作となった……何を描くべきかということは、とりもなおさずいかに描くべきかということであり」と。ここで彼の主観である「描く」ということが「アクション」であり、かつまた「イベント」となることが言われている。作品は個々の作家の行為、即ち作家の心的状態やその時々記録である、と。「芸術家は大きさにかかわらず自分の全人格を表現すべきである」[美術批評にとって、いつも問題として浮かび上がるのは個々の絵そのものである]<sup>25</sup>と。

こうしたロジックや、床に置いたキャンバスの周辺をドリップして描くポロックのアクション的な筆触を通して彼は、アメリカ型絵画の生み出される生成の瞬間を発見し、新たな意味を見出したのだろう。だが、ローゼンバーク自体はその後作家の内的感情の記録にとどまらず、作家の現在時点に重点を置き、その表現のために抽象表現主義を捨て、ネオダダ、

ポップアート、そしてミニマリズムへの布石となるべく足を踏み入れていくのだが……。それにしても批評と言うものを欧州のそれと対比させつつ、アメリカ美術を牽引させ、その実存的な考察を持ってそれぞれの作家の内面を担わせることで、より自由な表現へと彼らを導いた功績は素晴らしい。

## 6、抽象表現主義の終焉とその後

ローゼンバーグとグリーンバーグ、この二人の大きな立場の違いは何かと言うと、ローゼンバーグはアクションペインティングを擁護して欧州からの伝統を断ち切り新たなアメリカ型絵画を打ち立てようとしたことに対して、グリーンバーグは「モダニズムの芸術は、間隙も断絶もなく過去のものから発展しているものであり、それがどこで終わろうとも、常に必ず芸術の連続性という点から理解されるだろう」<sup>26</sup>と言っている。まさにこの二人は欧州の伝統とアメリカ型の美学の両軸であり、新しいものを打ち立てていく牽引車であったことは今まで見てきたとおりだが、時代が静かに変わっていくのだ。

エルズワース・ケリーやフランク・ステラの初期の絵画を見ていると、そこには刃物のように鋭く上がった縁を持つ「ハードエッジ」と呼ばれる絵画形態が出現しているのがわかる。彼らはそれまでの主流であったボロックのアクション・ペインティング、あるいは欧州での展開がなされた幾何学的抽象などをことごとく非難する。その根底にある「三次元的なイリュージョン」への決定的な決別に向かう。「あつけらん」な平面性と徹底的な単純化を推し進めていくのである。グリーンバーグの言葉が少し冷めて、彼の言葉と時代の表現に微妙な温度差が見いだせる。もう少しグリーンバーグの言葉を探すと「……ポップ・アートの中の多くのものには、抽象表現主義の第二世代の仰々しさへの反抗として開放性と明瞭性に向かう傾向が伺える……しかし、ポップ・アートは気晴らしになるという程度であって、あいにく私は、それに本当の新鮮さを見いだせない。しかもポップ・アートは表層的な水準以上には、趣味に本当に挑戦してもいないのだ」<sup>27</sup>

ポップ・アートの台頭は、抽象表現主義にみられる、どこかすました表現とその理論を片隅に追いやっていく。その理論が硬直化を始めると何事も形式的に陥っていくのが常である。新たな展開は抽象から具体的表現に傾き、ネオダダやポップ・アートなどに見られる、ジャンク品や大衆的なイメージな

どをアプロプリエートした具象的な美術の出現を促す。抽象表現主義に対する反発であろう。パトロンたちは、どこかで「乙にすました」絵画から、より大衆的な感覚で楽しめるポップ・アートの支持に向かう。こうした時代の背景には、アメリカ型の消費社会が横たわっているのが伺えるのだが、結果として抽象表現主義は1960年ごろから影響力を失い始める。

## 7、おわりに

一表現者から見た「アメリカ抽象表現主義」について論じたいと前から思っていた。そしてマーク・ロスコとクリフォード・スティールにいたったことは「はじめに」で述べた。また、この論の最初に書いたが、エルズワース・ケリーの「Spectrum V」は2013年の冬に訪れたメトロポリタン美術館の最後の方にたどり着いた展示室の一角にあった。油彩絵具をベタ塗りした作品である。各87×214cmの縦長サイズが12点、ずらりとカラーチャートばりに並べられている。まさに無味乾燥で、筆の痕跡、手の技など一切ない。余計なイリュージョンなどをすべて切り捨てた果てにたどり着いた作品であることは一目瞭然。ここに至るまでの抽象表現主義作家たちの苦闘がなんであったのか？という疑問すら出てきてしまう。誰にでもできてしまう絵画。機械生産で大量に生み出される作品。複製がいとも簡単にできる。実は油彩絵具を均質的に塗布することは意外に難しいことで、あえて意識的な操作が必要だが、そのような意識の果てに立ち現われた作品であることを加味しつつ、抽象表現主義以降において、特にミニマリズムに立ち現われたそれらの絵画は、だが、それらを着想し表現という現場にまで持ち込んだ「構想」は、誰にでもまねのできない仕業である。「……インスピレーションと構想だけが徹底して個々人に属している」し「……成功作の創造における唯一の要因である」<sup>28</sup>とグリーンバーグは述べる。だから創造は今日でも存在するのだ。そのことを教えてくれたのは「アメリカ抽象表現主義」であった。「ケリーの作品から多くの勇気をいただいた」と筆者は最初に書いたけれど、その理由はここにある。つまり、抽象表現主義たちが到達した創造への道程をMOMAを始めとしたアメリカ文化が、見事に後押しし、コンテンポラリーな絵画群を展示するスペースを与えてくれ続けているということ。文化の還元という意識なしにはそのことを持続することは

かなわない。まさに勇気である。スティルの遺書には未発表全作品の封印を明記し、彼の個人美術館ならばその全作品を寄贈する、と言っていたのだが、死後30年を経てデンバー市が名乗りを上げて2011年にオープンした。これなどもまさにアメリカの「文化の還元」という勇気であろう。

さて、2度にわたる訪米経験をもとに、アメリカ絵画の独自の成熟を果たした抽象表現主義ということ、筆者の作品発表体験などを織り交ぜて述べ、そろそろこの論を終わりにしようと思う。

まず「ロスコ・チャペル」である。ロスコは自分の絵画芸術を正当に評価されていないと思い、そのことも一因で自死を遂げるのだが、ミース・ファン・デル・ローエの建築であるシーグラムビル1Fのレストラン「フォーシーズンズ」の壁画依頼を途中で一方的に契約破棄してしまう。その原因は「……作品が商売道具としか扱われないと知って抱いた、正当なる怒り」(ジョン・フィッシャー「ハーバース・マガジン」1970年7月号)の部分が大いと言われている。藤枝氏が語る「……問題は……それらを存在させ、住まわせる住処」なのである。現代絵画の作品は、技量の云々や内容の云々を超えて環境と一体化しつつある、そのことが強く意識される。同時に平面としての絵画を考えると、装飾性の否定に向かう。「……装飾的なものを暗示するいかなるものも回避」<sup>29</sup>していくのが今日的な絵画の命運なのかもしれない。しかし絵画が絵画であることを首尾一貫させ継続させることの難しさと潔さは、情報の氾濫するこんにちにあっては厳しい状況であることも明白なのだが、その困難さを打破すべく鋭意立ち向かっているのが、ここ「ロスコ・チャペル」ではあるまいか。そして残された「シーグラム壁画」の、川村記念美術館所蔵7点から、そのようなことまで強く感じられるのだ。そして、この事件を聞き及んだ、テキサス州の大富豪で収集家として知られるジョン&ドミニック・デ・メニル夫妻が1964年ニューヨークを訪れ、ヒューストンのセント・トマス大学構内に計画中の礼拝堂のために絵を描いてほしいと依頼してきたこと。ロスコ・チャペルはそのような準備期間を経て今日のありようを構築した。

「装飾的なものの回避」と言うことについては、2014年1月に開催された「Constellation—星座的配置—」展(上野の森美術館)において理解できた。筆者も参加したこの展覧会は、音楽と美術の混在し

た展覧会であったが、実験としては不成功と言わざるを得ない。音楽と美術の空間、視覚言語と聴覚言語は違うということ、そのことを確認した、ということにとどめておきたい。企画者の意図は、音楽(聴覚)と絵画(視覚)を同一空間で展開することで、新たな創造的空間を創ろうとしたのではあろうが、そもそもビジュアル的なものは光を求めるし、演奏家はその反対に、楽譜だけ読めればその他の光量は、音の集中のためには暗くしたいのが常である。音楽を絵画の添え物という位置づけで解釈すると、音楽は夾雑物に過ぎない。その反対もしかり、である。まさに装飾は否定されるべきであると実感できた。「見る」と「聞く」ことの同一視座はあり得ない<sup>30</sup>。

「絵画は奇跡を起こさなければならない」(ロスコの言葉)。筆者はいま、ロスコの言葉を反芻する。絵画が奇跡を起こせるか、と。そしてここ、ヒューストンの彼の終着駅舎に佇む。

真ん中の天井から自然光がさしているそのチャペルに筆者は10時ちょうどに訪れた。八角形の形をした合計8面、14枚のキャンバスで構成されている。しばらく静謐な空間に身を置く。そしてゆっくりとあたりを見回すと、ここは墓場であると、思わず叫びたくなる。重い。重すぎる。時々天窓から、切れた雲間からの太陽の日差しが強さを増して差し込んでくると、茫洋としたモノクロームは少しずつ何かを語るかのようにその表面から醗酵する。だが見えるのはロスコの筆跡と刷毛の跡、そして顔料がたれていく物質のみだ。イメージの痕跡とあえてそのことを語ってもいい。だが、それが何を意味しようか?まさにロスコの死への葬送行進曲が奏でるモノクロームの世界に筆者は立ち会っている。この時筆者は、ロスコの絵画がここで終焉したことを納得する。ここには豊饒な色彩の渦はすでにない。イメージを喚起する絵画の魅力もない。いやこうした静謐な空間を提供したロスコの思いは確かにあるのだが……そして確かにここは彼の終着駅でもある。それはロスコが苦闘した生からの逃走、安息の日々を送りたいという、むしろ生きることの(死ぬことの)哲学をここに実現したと、そういうべきだろう。この瞑想の空間に1時間ほど滞在して筆者は静かに立ち去った。

外は明るい日差しに満ちている。先ほどまでの曇天は嘘のように、初夏の、いや夏の暑さと言っているほどの日差しが差し込み、すこしむっとした日本

の梅雨時の空気を思い出させる風がほほを打つ。墓場から解放された。そして思う。「絵画とは？」曲がりなりにも少しは勉強してきたつもりである。そんな学習はしかしあまり意味をなさない。ここを訪れる人々は、絵を見ていない。では何を見るのか？見るのではない、感じるのだ。人生の息苦しさを。そして祈るのだ。祈ることで、カタルシスの到来を待つ。そういうシステムとは何なのかと思うと、まさに教会なのだと、ここはチャペルなのだと、おのずと合点した。こうしたシステムの生み出す今日の美術の在り方も、また、あっていい。だが、このことを「奇跡」と言うべきか、それについてはもう少しの時の発酵を待ちたい。

意図的に避けられている祭壇、否、祭壇は彼の絵画だ。しかし神の国に誘う道具としての蠟燭がない。存在する光は間接的な自然光のみである。ここは教会であって教会ではない。少なくともチャペルと呼ぶべきではない。あえて呼ぶならばシナゴークであろう。ユダは偶像を排した。嘆きの壁ではあるが、キリストの永遠を祭る祭壇ではない。しかも神なきあとの、空洞の壁に在るのは絵画である。ロスコはそんな不遜な仕組みを考えていたのであろうか……今となっては、観者のこちらで各々が自答するのみである。だが21世紀に残された環境として、こんなことを考えさせる世界があってもいいのかもしれない。さらにロスコの空間を現代に置き換えるとするならば、まさにジェームス・タレルのそれに転化されているとも思われる。

この公園内にはメニル・コレクション<sup>⑩</sup>の充実した美術作品が保管展示されている。メインホール後方に建つ「サイ・トゥオンブリ」の建物に入る。先ほどのロスコ・チャペルが墓場であるとしたら、ここはまさに人生の享楽、パラダイスである。生きる楽しさに満ちている。落書きは、見事に人の生きる楽しさを、色彩は見事に、豊饒な世界のあるがままを、表現している。嬉しくなった。ここにきてよかった。絵画はある。描くことの、表現することの歓びと楽しさが存続する。そのことを実感した。チャペルのダークトーンとトゥオンブリの明るさとが絶妙な組み合わせでオーケストラを奏でている。彼の絵画からは難しい技術は見られない。そこにあるのは、絵を描く楽しさ、絵具や鉛筆を白い画面に塗りたくっていく生理的な楽しさのみがある。これは、日本の美術教育の根幹である「写生技術」とはベクトルが全く反対である。写生は練習すればなんとか

勝ち得ることができる。しかし、絵画制作を通して、技術よりも「何がしたいか」ということを根幹に据えることの方がはるかに難しい。筆者も教育に携わる者として、実際まだそこまで教育のレベルを高めてきてはいない。情けないことであるが、このことはおそらく、幼少のころから、眼に見える形を正確にとらえることが評価として素晴らしいし、評価者も対外的に説明がつく、そうした日本の教育の根本が改善、いや改善どころか価値観の入れ替えが行われなければ、トゥオンブリの芸術性は理解されないであろう。

鑑賞というものの、絵の見方というものの、その辺からもう少しこのことを検討してみると、例えば展覧会で、我々日本人は（日本人だけではないけれど）まず、キャプション、タイトル、作者名などを見る。説明書きがあると、それを読む。略歴などがあるとなおさらだ。何かそのようなコメントがないと不安である。つまり客観的な裏付けが（お墨付きが）好きなのである。言い換えると、自分の眼に自信がないのであるし、そのことはつまり、絵画そのものに触れていないことを意味する。純粋に絵の躍動する楽しさを知ろうとしない。付帯的な事柄に眼を惑わされている。眼前にある絵画を、裸のまま見つめることのむずかしさ。理論ではない、海を見れば、その青さに打たれ、空の深さに畏敬し、山の大きさや複雑な色合いに感動する。そうしたピュアな精神でどこまで人が、作品を語れるか。そこが難しいのだ。だから、教育で方法論を確立してみたり、計算で絵画を構築してみたりする。陰翳のつけ方、遠近法の求め方。こうした方法から、トゥオンブリは一番遠くに離れている。まことに絵を描くことは楽しいのだ。

3月の初旬とはいえコロラドの山から吹く風は荒々しく厳しい。その厳しさを身を持って表現したのがクリフォード・スティルであろうか。筆者がこの美術館を訪れた2014年3月のその日は、ちょうど子供たちの教育プログラムが行われており、また、彼の作品撮影なども行われていた。こうした地道な調査と研究で、これからのスティルの全貌が少しずつ明かされてくるのだろう。残念だがまだすべての作品のファイリングが進んでいない様子だ。眼にしたい作品がプライベート・ルームに保管されていることを確認したにとどまる。だが、隣にあるデンバー美術館は、スティル研究においては見逃せない。ここにはナバホインディアンのさまざまな衣装や装身具が展示されている。それらを見ていくと、ス

ティール絵画の本質が、まさにここ、アメリカの大地や自然にあることを知る。確かにDNAの受け継ぎがなされているのだ。グリーンバーグの語る「芸術の連続性」がここに見事に結実している。

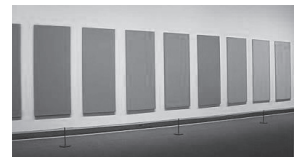
さて、抽象表現主義を超えて、今日的な表現とは何か。その設問に答えなければならない。ネット社会に依存する我々の世界はこんにち情報の氾濫で埋め尽くされている。そうした中から、唯一この表現がすべてであると断言できる「美」のミューズがどこに微笑むのか、それは誰にもわからない。「美」とは何か？その答えは一千の表現があるとき、一千の正解が存在する。あるいはその微笑みは、正面では微笑み、裏に回ったら憎悪の般若と化す、そうした二面性を含んでいることも知らなければならない。こうした今日の美術状況を林道郎はその著「絵画は二度死ぬ、あるいは死なない・Sigmar Polke」にて「もはや差異を作り出すことそのものが幻想に終わらざるをえないような世界で、それを知りつつ、なお英雄的な道化（あるいは道化的な英雄）として『創造』を持続しようとする者の、明るさ」(ART TRACE版P56)と語っている。確かにこんにちの絵画を振り返ってみると、苦戦はやむをえない。すでに絶対者は死滅し、かつ、表現者としての道が残されているとするならば、「英雄的な道化」者としての位置付けに甘んじなければならないかもしれない。しかし、なお、その言葉の最後に「明るさ」が残されたとするならば、その性格がいかなるものであれ、ひとつの「救い」として機能するであろうことは間違いないと思われる。筆者は2006年の個展時に（相模原、ギャラリーヴェルジェ）、そのような思いで表現をとらえていた。わずかな救いである。だが、絶望ではない。その気持ちは今日でも変わらない。

あるいはこうも言える。それは「経験」と言う言葉に集約されるものなのかもしれない。なぜなら、それを通して眼は「豊か」になるからだ。これは確かである。ロスコ・チャペルしかり、サイ・トウウンプリしかり、そしてスティール絵画の、印刷された表面だけではうかがい知れない平面の持つ荒々しさや、大地を彷彿とさせるイメージなどは眼を通過した「経験」からくることである。例えば、スティール美術館にて案内された中庭には、スティールのイメージの源泉となったモスガーデンが広がり、大地に横臥する。その風景は五感で嗅ぎ取ることで補完される性質であった。つまり、インターネットやテレビを情報源としたヴァーチャルな空間で見る芸術作品

では、決して窺い知ることのできないディティールやマチエールの重層的な深さなのである。実際の作品を通して見、あるいは手の感触を高めることで作品のニュアンスは伝達される。そのような「経験」から人は「語る」と言うことの謂い、つまり「表現行為」に導かれよう。アートを知識として処理する愚を避けたい。美はまことに「しなやかな感性」なのである。

## 註

- ① エルズワース・ケリー（1923ニューヨーク州生）抽象表現主義の作家のなかで、いわゆる「ハード・エッジ」の代表的な作家と見なされ、形態と色彩という絵画の根本的要素のもとらす視覚的効果を追求している。（図はメトロポリタン美術館収蔵作品 12 点 連 作「Spectrum V」制作1969油彩各214×87cm、各々ベタ塗りである）



- ② 「……私の絵画が抽象にしろなんにしろ、表現主義と関係があるとも思いません。私は反表現主義者です。」ロスコの言葉「マーク・ロスコ画集」淡交社 p191
- ③ 川那聡美、現代美術用語辞典、ブラック・マウンテン・カレッジ  
2009年1月15日掲載、アートスケープ、[http://artscape.jp/dictionary/modern/1198589\\_1637.html](http://artscape.jp/dictionary/modern/1198589_1637.html)

「1933年ノース・カロライナ州にあるブラック・マウンテンという小さな町に作られた、ひと握りの資金とわずかな人々によって計画された共同体の名称。……主な参加者は、J・アルバースやJ・ケージ、M・カニングハム、C・オルスン、R・ラウシェンバーグ、B・フラワーなど。多種多様な芸術活動を同時多発的に展開することを主眼としていた。1956年に主に経済的な理由から閉鎖。……参加者の多くが、当時政治的に不穏状況にあった西欧からの亡命者たちだったことも注目すべき点であろう。バウハウスの精神を継承したブラック・マウンテン・カレッジではある種の芸術の統合された形式を念頭に置いていたのではないと思われる。つまり芸術による環境化。環境芸術の発芽である。その環境という考え方の中心を形成してい

たのが、ジョン・ケージにとっては音の問題であったのである。さらにこのブラック・マウンテン・カレッジに於いて興味深いのは、バックンミンスター・フラーの存在である。芸術の社会的理念化がここでもみられることである。勿論、その後のポップ・アートの旗手であるアンディ・ウォーホルの複製社会論やカプローのハプニング論がもたらした都市文明の中での人間存在の意味への問いはブラック・マウンテン・カレッジの理念の反映であるのはいうまでもない」

- ④ サイ・トゥオンブリ、1928～2011アメリカバージニア州出身の美術家。作風はカリグラフィー的な作品が多く、1980年代以降は、植物をモチーフに、色彩を多用した作品を制作していた。1996年に絵画部門で高松宮殿下記念世界文化賞を受賞。1967年からはローマに定住し作品を制作していた。2011年7月ローマで死去。83歳。
- ⑤ ウィキペディア「アクリル絵具」更新 2013年6月22日  
<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%A2%E3%82%AF%E3%83%AA%E3%83%AB%E7%B5%B5%E5%85%B7>  
アクリリックスは当初工業用途として開発されたものの、メキシコ壁画運動に加わったディエゴ・リベラ、ダビッド・アルファロ・シケイロス、ホセ・クレメンテ・オロスコらが壁画に適したペイント（塗料・絵具）を求めたことから、描画に適した製品の開発が進められた。商業用絵具として発売された最初のアクリル絵具は、アメリカ合衆国のボカーが開発したMagnaという製品で、溶剤型の絵具であった。……その後、1958年に、アメリカ合衆国のパーマネントピグメントが販売を開始した水性のアクリル絵具により急速に普及した。アメリカ合衆国の企業が大手筋でありアメリカ合衆国の製品が多い。固着材の性質に由来する顕色成分の少なさなどから、いわゆる塗料のような性質も具えている。アクリルラッカーやエナメル塗料の類縁である。
- ⑥ 川村記念美術館は2013年に「アンナの光」を残念なことに海外の企業に転売してしまった。その理由や転売先は2014年11月現在明確にされていない。
- ⑦ 山梨俊夫「現代絵画入門」中公新書、p 110
- ⑧ ヤコブ・テシュューヴァ「マーク・ロスコ」タッシェン版、年譜より

- ⑨ [http://homepage2.nifty.com/tatsutoshi\\_kawamura/Art/Hayashi/8.html](http://homepage2.nifty.com/tatsutoshi_kawamura/Art/Hayashi/8.html)
- ⑩ 藤枝晃雄「現代美術の展開」美術出版社 P 38-51。ロスコルーム初め他の作品を例にすると、香川県に位置する瀬戸内海に浮かぶ直島にある地中美術館における、クロード・モネの作品、あるいは解釈を広げると、ジェームス・タレルの作品は全てがこの範疇に属する。
- ⑪ 宮下誠「20世紀絵画」光文社新書、p 174-178
- ⑫ ヤコブ・テシュューヴァ「マーク・ロスコ」タッシェン版、p 57
- ⑬ 高村薫「太陽を曳く馬」新潮社 上巻、p 224-285
- ⑭ グリーバーグ「批評選集」より「アヴァンギャルドとキッチュ」勁草書房、p 13-24
- ⑮ 加賀谷健司『アメリカ研究』第37号「誤作動する武器—クレメント・グリーンバーク、文化冷戦、グローバリゼーション」p 83-105、彼は、「……今日、文化冷戦の政治と関係付けずにグリーンバークの批評を戦後アメリカ美術史の中で論じることは容易ではない」と言う。
- ⑯ 川田都樹子「ユダヤ人としてのクレメント・グリーンバーク」(西洋美術研究No.4) 三光社、p 161-162
- ⑰ グリーンバーク「批評選集」勁草書房、p 42-44
- ⑱ 同著「モダニズムの絵画」勁草書房、p 66
- ⑲ 同著「新しい彫刻」勁草書房、p 102-103
- ⑳ 同著「モダニズムの絵画」勁草書房、p 65-70
- ㉑ 同著「『アメリカ型』絵画」勁草書房、p 114
- ㉒ 加賀谷健司、前掲共同論文より（針生一郎「アクション・ペインティングをめぐる話題——現代アメリカ絵画を中心として」《みづゑ》1959年11月～12月）
- ㉓ ニコス・スタンゴス編「20世紀美術」PARCO出版、p 210
- ㉔ 拙著「色彩の併置について—絵画の光、その精神性」横浜彩林画廊、神奈川県美術展受賞作家シリーズⅥに寄せて。
- ㉕ ローゼンバーク「新しいものの伝統、第一部、今日のアメリカ絵画」紀伊国屋芸術叢書、p 23-79
- ㉖ グリーンバーク「批評選集」より勁草書房、p 50
- ㉗ 同選集「抽象表現主義以後」勁草書房、p 171
- ㉘ 同選集「抽象表現主義以降」勁草書房、p 161

- ②⑨ デビット・アンファム：ロスコ展画集「マーク・ロスコの芸術：複雑な思考の単純化」東京新聞社、p 12-20

- ③⑩ 「Constellation2014—星座的配置—」展（上野の森美術館会場風景、写真）。この日は若いオカリナ奏者の演奏であった。会場奥の正面絵画が筆者の作品である。



- ③⑪ ドミニク・デ・メニル（1908～97仏）とジャン・デ・メニル（銀行家、仏1973没）夫妻の現代美術を中心としたコレクションを収蔵・展示。コレクションは15,000点に達する。メニル・コレクションの敷地は、ヒューストン南西の郊外のセント・トーマス大学付近にある。レンゾ・ピアノの設計による美術館本館は、1987年6月に開館。超教派の教会ロスコ・チャペルもメニル・コレクションの近隣に位置している。