

2015年度

東京藝術大学大学院美術研究科

# 1940年代における抽象表現主義作家たちの初期作品

——シュルレアリスム受容から新しいアメリカ美術の確立へ——

東京藝術大学大学院美術研究科  
博士後期課程芸術学研究領域（西洋美術史）

学籍番号 1309934

武笠 由以子

## 目次

序.....4

### 第1章 抽象表現主義の概要.....8

1. 抽象表現主義以前のアメリカ芸術.....9
2. 抽象表現主義の成立と概要.....13
3. 抽象表現主義の先行研究.....19
4. シュルレアリスムからの影響についての先行研究.....26

### 第2章 抽象表現主義によるオートマティスムの受容と版画制作.....31

1. S. W. ヘイターとアトリエ 17 でのシュルレアリストの制作活動.....32
  - 1-1. ヘイターとアトリエ 17 の活動の概略.....34
  - 1-2. 1930 年代におけるヘイターとシュルレアリストの版画制作.....36
  - 1-3. 1940 年代のニューヨークにおけるヘイターの活動と作品制作.....40
2. 抽象表現主義の版画と初期絵画作品——線描表現に注目して.....46
  - 2-1. ジャクソン・ポロックのアトリエ 17 での版画制作.....46
  - 2-2. ロスコとマザウェルのアトリエ 17 での版画制作.....49

### 第3章 予言者としての芸術家

——マーク・ロスコの《テイレシアス》におけるシュルレアリスムからの神話  
主題画の継承.....52

1. 抽象表現主義の初期作品におけるギリシア神話.....53
  - 1-1. 1940 年代前半の抽象表現主義作家による神話主題画と「目」のモチーフ.....54
  - 1-2. ロスコによる神話主題画の展開と《テイレシアス》の位置づけ.....55
  - 1-3. 神話における予言者テイレシアス.....60
  - 1-4. 《テイレシアス》に表された盲目性に関する先行研究.....62
2. シュルレアリスムにおける盲目と視覚の喪失というモチーフ.....63
  - 2-1. 目と視覚に関する思想の源泉と表現.....63
  - 2-2. 「目」のモチーフと内的視覚という観念の参照源.....65
    - 2-2-1. ゴードン・オンスロウ＝フォードによる内的視覚の探究とその抽象表現主義への影響.....65
    - 2-2-2. エルンストによる盲目性の表現.....68
    - 2-2-3. ミロの作品における盲目性の暗示.....70
    - 2-2-4. ジョルジョ・デ・キリコの絵画における盲目性.....70

3.	ロスコの作品における予言者としての芸術家像.....73
3-1.	《テイレシアス》と《自画像》.....73
3-2.	ロスコの声明に見られる芸術家についての思想.....74
第4章	アドルフ・ゴットリーブによる1941年から1950年のピクトグラフ ——「目」と「英雄」のモチーフ.....79
1.	最初期のピクトグラフ.....80
1-1.	シュルレアリスムにおける「目」と「英雄」のモチーフ.....81
1-2.	1930年代から40年代初頃のピクトグラフ.....82
1-3.	1943年のゴットリーブとロスコによる声明.....83
2.	1940年代後半のゴットリーブの作品と批評家との応酬.....88
2-1.	1940年代後半のピクトグラフの展開.....88
2-2.	1950年のゴットリーブによる神話主題画の分析.....93
第5章	マーク・トビーによる東洋美術とシュルレアリスムの受容.....97
1.	トビーの経歴と作品——抽象表現主義の中心的作家との相違に注目して.....98
1-1.	トビーの活動と作品の展開.....98
1-2.	ホワイト・ライティングと東洋美術との関係.....102
1-3.	シュルレアリスムの影響.....107
第6章	アメリカ的なアイデンティティの賞賛と抽象表現主義の形成.....111
1.	1940年代から1950年代初めの批評における抽象表現主義への批判と擁護.....112
1-1.	アメリカ的アイデンティティの賞揚とモダン・アートへの批判.....115
1-2.	抽象表現主義への理解と擁護の動き.....118
2.	抽象表現主義を擁護する議論——トビーとポロックへの評価の比較.....124
2-1.	1940年代前半におけるポロックとトビーへの評価とその推移.....124
2-2.	1940年代後半のグリーンバーグ批評.....129
2-3.	1950年以降のポロックへの評価とトビーへの批判.....132
3.	批評に対する抽象表現主義画家たちの反応.....139
3-1.	ゴットリーブとロスコの批評への反応.....139
3-2.	トビーに見る抽象表現主義との差別化.....144
3-3.	クラインによるアメリカ的特性の受容.....147
	結び.....152
	主要参考文献表.....155

## 序

1940年代末に成立した抽象表現主義と呼ばれる芸術動向は、戦後アメリカの経済的、軍事的発展を体現する美術として1950年代半ばには米国内外で高く評価され、同時代の、そして後続の世代の芸術家たちに大きな影響を及ぼした。今日においては、ジャクソン・ポロック (Jackson Pollock) を始めとする抽象表現主義の画家たちはアメリカ美術の巨匠として確固たる地位を得ると同時に、抽象という芸術様式、純粹芸術を最上とする芸術理論、そして冷戦期の政治との関連、白人男性を中心としたイデオロギーなど、様々な点で批判の対象ともなっている。しかしながら、この芸術動向は確固とした芸術理論や政治的信条に基づいて形成された訳ではなく、そこに属すると見なされる芸術家たちは一貫した作品の様式や思想的背景をもつ訳ではなく、誰をその構成員と考えるかについても異なる見解が提示されている。このような美術史上すでに権威的立場にあるにも関わらず、根本的な不明瞭さをもつ抽象表現主義に、これまで多くの研究者たちが惹きつけられ、幅広い切り口から考察を行ってきたと言える。特に、1940年代にこの芸術動向が形を成していく経緯には多くの要素が関連し、芸術家たちの制作、執筆活動もそれ以降とは比べものにならないほど多様で、それぞれの作家の様式は短い間に急速な変化を遂げている。

1940年代前半、後に抽象表現主義を代表するようになる画家たちは、キュビズム、シュプレマティスムや表現主義といったヨーロッパのモダン・アートを学んでいたが、現代社会の問題を扱う新しい美術を創造する必要性を認識し、それまでのヨーロッパ美術とは異なるアメリカの絵画を探求していた。本論文では、1940年代に焦点を定め、とりわけ当時高い関心を集めたシュルレアリスムの影響と、当時のアメリカ社会におけるモダン・アートの評価と位置づけを反映する形で、ニューヨークの画家たちが独特の様式を示す作品群を制作したことを考察する<sup>1</sup>。マーク・ロスコ (Mark Rothko) やアドルフ・ゴットリーブ (Adolph Gottlieb) といった画家たちはオートマティスムの概念と技法、フロイトやユングによる無意識についての心理学理論、ギリシア神話の心理学的、哲学的解釈などをシュルレアリスムから学び、更にそれらを自分たちの置かれた社会的状況や思想的環境に合わせて応用、変形した。そうすることで、彼らは新しいアメリカ美術の創造という社会的要請の下でシュルレアリスムを乗り越え、多くの批判に直面しながらも彼ら独自の作品群を生み出し、それらの作品は抽象表現主義という名称の下で支持を集めるようになったのである。

---

<sup>1</sup> 本論では、モダン・アートという用語を当時の著述家たち、芸術家たちの多くに見られる使用例に倣って、19世紀後半のマネ、あるいはセザンヌに始まる前衛的な西洋美術という包括的な意味で用いる。ニューヨーク近代美術館館長アルフレッド・バーは1936年の「キュビズムと抽象芸術」展カタログにセザンヌから抽象芸術に至る20世紀美術の流れを表したチャートを掲載したことでよく知られている。バーは1934年に、モダン・アートを明確に定義することは不可能であると述べ、次のように説明している。「モダン・アート」という言葉は年代という点に関して、あまりに柔軟なために定義をすることがほとんど不可能だ。しかし、繰り返し進歩派と保守派双方の議論の焦点となっており、その意味で「モダン」という言葉は時代ではなく、偏見の問題である。Alfred H. Barr, Jr. "Modern and 'Modern'" *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 1, no. 9 (May, 1934): 2, 4.

第 1 章では、まず抽象表現主義の代表的作家と批評家の活動を追いながら、その成立と展開を概観し、これまでの研究の流れを確認した上で、特にシュルレアリスムと抽象表現主義との関係についてどのような議論がされてきたのかを検討する。

第 2 章では、シュルレアリスムの重要な理論であり、また種々の絵画技法が創案される基となったオートマティスムが、シュルレアリスムと抽象表現主義の作家たちの版画作品でどのように用いられたのかを考察する。1940 年代のニューヨークに亡命したシュルレアリストたちの活動拠点の一つとなった版画工房アトリエ 17 は、彼らとアメリカの芸術家たちとの交流の機会を用意した点で重要である。そのため、この工房でシュルレアリストたちがコラージュやオートマティック・ドローイングといった絵画技法を如何に版画へ応用したのかを考察する。またポロックなどアメリカの画家たちが制作した版画、及び他の初期作品におけるオートマティスムの試みを分析し、彼らがこのシュルレアリスムの理論と技法を如何に解釈し、変容させて自身の制作に用いたのかを検討する。

第 3 章ではシュルレアリスムからの神話主題の継承に注目し、ロスコが 1944 年に描いた盲目の予言者テイレシアスの肖像《テイレシアス》を取り上げ、黒い隻眼によって表される盲目性と予言というモチーフについて考察する。シュルレアリスムにとって重要な主題である内的視覚が、ジョルジョ・デ・キリコ(Giorgio de Chirico)やマックス・エルンスト(Max Ernst)らによる目のモチーフを扱った絵画作品の中でどのように扱われているのかを確認し、《テイレシアス》の場合と比較する。更にロスコによる声明の中で言及される芸術家像を分析することによって、《テイレシアス》は芸術家だけが有する特殊な視覚を盲目の隻眼によって表しており、真実を見るための内的視覚をもつ芸術家の表象であることを結論づける。

第 4 章では、1940 年代から 1950 年代初めにピクトグラフと呼ばれる初期作品を制作したゴットリーブを取り上げ、美術批評家たちとゴットリーブとのメディア上の論戦と照らし合わせて、ピクトグラフに描かれた「目」と「英雄」のモチーフの意味内容を考察する<sup>2</sup>。ゴットリーブとその周囲の作家たちはしばしば批評家からの非難の対象となり、それに対して反論を試みるゴットリーブの声明には、保守的風潮の中で無理解に晒される英雄的芸術家としての自負が窺える。この芸術家としての自意識が、「目」と「英雄」のモチーフの表現を自己表象と結びつける形で展開させた。1950 年の作品では「目」のモチーフは予言者テイレシアスと英雄テセウスとの連想を示すようになり、ゴットリーブはこの二人の神話上の人物に新しい芸術を探求する芸術家の姿を投影し、この予言者かつ英雄としての芸術家像を自己表象として作品に組み入れたのである。

第 5 章では、シアトルを中心に活動した画家マーク・トビー (Mark Tobey) に着目し、

---

<sup>2</sup> ピクトグラフは具象的モチーフとグリッドの組み合わせを特徴とする、概して小規模の作品であり、フォーマットの巨大さや筆致、或いは色面による抽象的表現といった抽象表現主義絵画の特徴をもたない。他の画家たちが 1947 年頃に円熟期の様式を確立し、その様式に焦点を定めて制作したのに対して、ゴットリーブの場合は抽象画を集中的に制作するのは 1950 年代に入ってからであり、他の作家たちと同じ規模の大型作品を多数制作するのは更に後になってからである。しかしながら、本論文で扱う 1950 年のピクトグラフは以前に比べて大型化し、描かれるモチーフの種類とグリッドの強調という点で後の抽象画様式への移行を示すことから、抽象表現主義絵画の枠内で捉えて論じることとする。

1940年代の作品をシュルレアリスムと東洋美術との関係に焦点を定めて分析する。トビーは抽象表現主義の画家たちと同時期に抽象画を制作し、ニューヨークでも展示活動を行っていたが、年齢や活動場所、関心事などの点で相違が認められ、同動向には含まれない周辺の作家と見なされている。トビーについては、作家自身と批評家たちの言説の中でしばしば東洋美術との関係が言及、強調されるが、一見したところ明らかではないものの、キュビズムやシュルレアリスムなどヨーロッパのモダン・アートを学んだ成果がその作品に反映されている。東洋美術の中でも特に書に触れることで、トビーは線による表現の新たな可能性を認識し、ルネサンス以来の伝統的西洋絵画における空間や量塊の表現を東洋美術で重視される線描表現と融合させることで新しい絵画を創造しようと試みた。トビーは、この西洋と東洋の融合を果たすのが新しいアメリカ絵画の役割であると考えたのである。1940年代の作品では線描表現が重視され、書からの影響がキュビズム的な空間表現やオートマティック・ドローイングへの関心と相まって、より抽象度の高い絵画様式が展開される。それらの作品は線描表現への関心に基づいてシュルレアリスムと東洋美術を受容することで、新しいアメリカ絵画を探求するトビーの意図を反映しているのである。

第6章では、1940年代後半以降、冷戦を背景に批評家や芸術家、美術関係者たちによって提示されたモダン・アートと新しいアメリカ美術の創造についての議論が抽象表現主義への評価にどのように関わっていたのかを分析し、その議論の方向性を象徴的に示す例として、抽象表現主義を代表するポロックとその周辺の作家であるトビーへの批評を比較し、両者に対する評価の確立する経緯を考察する。更に抽象表現主義の作家たちが、批評家たちの言説にどのような反応を示したのかを検討し、作家たちと批評家たちとの関係が抽象表現主義という芸術動向の形成を導いたことを論じる。それにより、抽象表現主義の画家が確立していった絵画様式とそれに対する評価が、モダン・アートと新しいアメリカ美術に関する議論をどのように反映しているのかを明らかにする。

本論では、アメリカの芸術家たちがシュルレアリスムから学んだ技法や思想、絵画の主題をどのように理解し、彼ら独自の文脈の中で如何に変容、展開させたのかを中心的な問題とする。抽象表現主義の画家たちが作品制作の立脚点とする思想や自己認識を確立する上で、シュルレアリスムとの関係は重要な役割を果たした。各々の画家たちがシュルレアリスムから何を学び、それをどのように変化させたのか、そしてどのような側面を批判したのかを詳細に分析することで、初期作品から円熟期の絵画様式への展開の一側面を詳しく理解し、当時の芸術家たちが直面していた諸課題とニューヨークのモダン・アートを取り巻く状況に対して、抽象表現主義の作家たちが制作活動を通して独自の回答を示したことを考察する。

心理学や無意識への関心の共有や絵画技法の類似、作家同士の交流関係など様々な面から抽象表現主義に対するシュルレアリスムの影響が論じられてきたが、抽象表現主義の作家たちがシュルレアリスムから受け継いだオートマティスムと神話主題という最も顕著な、重要な要素が個々の画家たちの成長過程でどのような役割を果たしたのかは十分に論じら

れているとは言えず、より詳細な研究が必要とされる。オートマティスムと神話主題はシュルレアリスムの中で非常に多様な展開を見せ、造形芸術を巡る根本的な問題に結びついている。口頭での発話や文字を書くことに基盤を置くオートマティスムは、画家たちによるオートマティック・ドローイングの試みによって、無意識に貯蔵されたイメージと絵画表現とを結びつける手段となり、また運動自体からやや距離を置いてシュルレアリスム絵画を取り入れる作家たちによって、具象的イメージだけではなく空間や運動の表現といった造形上の問題に取り組むための手段として用いられるようになる。一方で、シュルレアリストたちが魅了されたギリシア神話は、視覚や予言、悲劇的運命への示唆を含むオイディプスの物語に顕著に見られるように、芸術家としての社会的役割や能力、そして時代を超えて共通する人間性への言及を含むことから、抽象表現主義の作家たちが新しいアメリカ芸術の特性を模索すると共に、自身の芸術家としてのアイデンティティを形成する中で重要な参照源となった。

このような背景から、本論では数名の画家に焦点を絞り、彼らの芸術的成長においてオートマティスムと神話主題がどのような着想を与えたのかを分析することを通して、1940年代にニューヨークの作家たちが新しいアメリカ芸術の創造という文脈の中でシュルレアリスムを評価・批判し、彼ら自身の目的と課題に応じた形でシュルレアリスムの諸要素を受容、変容することで抽象表現主義という動向の確立を導いたことを論じる。

なお、抽象表現主義の代表的作家たちが抽象様式を確立し、美術動向としての概略が定まったのは1947年頃だが、本論では抽象表現主義という用語を広い意味で扱い、1947年以前の同動向の作家たちの活動や作品を指す場合にも用いる。同様に、シュルレアリスムは詩人や文学者、思想家といった著述家たち、そして画家や彫刻家などの造形芸術家に留まらない幅広い分野の芸術家たちを含み、その活動はフランスに限らず国際的な広がりをもっている。しかしながら、ここでは、抽象表現主義とシュルレアリスムとの関係という限られた範囲を扱うため、1920年代から30年代にかけてパリで活動した主要な著述家、造形芸術家たち、そして主に1940年代のアメリカに亡命して活動した作家たちを指してシュルレアリスムという言葉を用いることとする。

## 第 1 章 抽象表現主義の概要



## 1. 抽象表現主義以前のアメリカ芸術

1940年代末に抽象表現主義が登場するに至るまでのアメリカにおける美術動向を概観すると、アメリカは長らく美術の分野でヨーロッパから後れを取り、主導的なヨーロッパの芸術様式を移入、模倣するという立場にあった。18世紀に肖像画や歴史画によって名声を得、英国王室に重用されたベンジャミン・ウエストなどヨーロッパでも名声を得た画家たちは少数であり、その中には故国を離れてヨーロッパを拠点として活動する者が多かった。19世紀後半から20世紀初めに活躍した肖像画で知られるジェームズ・アボット・マクニール・ホイッスラーや印象主義の流れを汲むジョン・シンガー・サージेंटなどもヨーロッパで学び、活動している。国内で活動し、評価された画家たちの中でもアメリカの風景や人物を主題とした写実主義的作品によって名声を高めたトマス・エイキンズや、ロマン主義の系譜を引き、南北アメリカ大陸の広大な自然の風景を題材としたハドソン・リヴァー派の画家たち、トマス・コールやフレデリック・エドウィン・チャーチらはアメリカ美術の展開において重要な位置を占めている。

アメリカにおける前衛芸術活動に目を向けると、1902年にアルフレッド・スティーグリッツによるギャラリー、フォト・セセッションがオープンし、ヨーロッパ及びアメリカの前衛的芸術を紹介することでアメリカにおける芸術運動の展開に大きな役割を果たした。また1913年にニューヨークやシカゴで開催された大規模な国際美術展である「アーモリー・ショー」は、アメリカの芸術家たちが同時代のヨーロッパ芸術を実見する貴重な機会となり、彼らの間で前衛芸術が浸透する大きなきっかけとなった。しかしながら、この20世紀初めの時期には、ジョージア・オキーフら少数の芸術家による前衛的な制作活動が見られるものの、アメリカを起点とする大きな芸術的展開は未だ認められず、主にヨーロッパで主流となった風潮が多少の時間を経てアメリカへ移入されるという状況にあった。その後、都市の発展と工業生産の活発化を背景に、ビルや工場の乱立する風景を直線を多用する幾何学的構図で描くチャールズ・デムースなどプレシジョンニスムの画家たちが現れた。1930年代にはグラント・ウッドやトーマス・ハート・ベントンらに代表されるリージョナリズムの画家たちが、農村の光景や労働者を題材にアメリカを特徴づけるピューリタニズムの精神を描き、広く人気を博した。アメリカ的な主題という点では、同時代のアメリカの都市生活や郊外の風景を描くエドワード・ホッパーのようなアメリカン・シーンの画家たちが好評を得る一方で、ベン・シャーンなど当時の社会的問題を取り上げる社会主義リアリズムの画家たちが注目を集めた。戦前のアメリカではこのように具象的な絵画動向が主流を成していたが、戦後、キュビズムや抽象絵画、シュルレアリスムを独自のやり方で受容した若手芸術家達が注目を集め、抽象表現主義という国際的影響力を持つ芸術動向を形成する。この背景として、1940年代初め、エコール・ド・パリを代表するシャガールや独自の幾何学的抽象画を描いたモンドリアン、またシュルレアリスムの画家マックス・エルンストといった多数の芸術家がヨーロッパから戦禍をさけて渡米してきたことが挙げら

れる。他の要因としては、ヨーロッパの巨匠たちの作品を数多く所蔵するメトロポリタン美術館に加えて、1929年に開館したニューヨーク近代美術館やペギー・グッゲンハイムによる「今世紀の芸術」画廊などヨーロッパの新しい造形芸術を鑑賞でき、またアメリカの芸術家の作品を展示する施設が充実し始めたことがある。これらを契機として、1940年代後半にはアメリカン・シーンや社会主義リアリズムに替わって、異なる芸術観をもつより若い世代の画家たちが登場し、巨大なカンヴァスをを用いた抽象絵画を制作したジャクソン・ポロックやバーネット・ニューマンたちは抽象表現主義、或いはニューヨーク・スクールと呼ばれるようになるのである。

シュルレアリスムは1924年にアンドレ・ブルトンによる「シュルレアリスム宣言」の発表によって運動として公的に始まり、作家たちの交流や出版・展示活動を通してヨーロッパ、アジアなど多数の国々に広まった<sup>3</sup>。ニューヨークでも1920年代後半にはシュルレアリストたちの作品がギャラリーで展示されるようになり、1930年代に入るとシュルレアリスム運動の全体像が紹介され、広く注目を集めた<sup>4</sup>。1931年11月、アメリカで最初のシュル

<sup>3</sup> シュルレアリスムの展開については、主に以下の資料を参照した。パトリック・ワルドベルグ著／巖谷國士訳『シュルレアリスム』美術出版社、1969年；山中散生『シュルレアリスム資料と回想：1919-1939』美術出版社、1971年；濱田明・田淵晋也・川上勉著『ダダ・シュルレアリスムを学ぶ人のために』世界思想社、1998年。

ブルトンは宣言において、シュルレアリスムという言葉に次のような定義を与えた。「シュルレアリスム。男性名詞。心の純粋な自動現象であり、それにもとづいて口述、記述、その他あらゆる方法を用いつつ、思考の実際上の働きを表現しようとする。理性によって行使されるどんな統制もなく、美学上ないし道徳上のどんな気づかいからもはなれた思考の書きとり。」彼はこれに続き、「百科辞典。(哲)。シュルレアリスムは、それまでおろそかにされてきたある種の連想形式のすぐれた現実性や、夢の全能や、思考の無私無欲な活動などへの信頼に基礎をおく。他のあらゆる心のメカニズムを決定的に破産させ、人生の主要な諸問題の解決においてそれらにとってかわることをめざす。」と運動の目的を表明する。アンドレ・ブルトン著／巖谷國士訳『シュルレアリスム宣言；溶ける魚』岩波書店、1992年、1998年第11刷、46-47頁。

「シュルレアリスム」という言葉はアポリネールが戯曲『ティレジアスの乳房』の序文で、この戯曲の属する新しい芸術の傾向を表すために用いた造語「シュルレアリスム」から来ているが、ブルトンはこれにアポリネールの意図するものとは異なる、新しい意味を与えている。ブルトン『シュルレアリスム宣言；溶ける魚』43-44頁。後述するように戯曲『ティレジアスの乳房(Les Mamelles De Tirésias)』には「超現実主義のドラマ プロローグと二幕(Drame surréaliste on deux actes et un prologue)」という副題が付いており、序文においてアポリネールはこのシュルレアリストとドラマという語を鍵として、批評家たちへ反論しつつ当作品について、自由な空想による自然の解釈と自然への回帰を意図したのだと説明する。

「つまりシュルレアリストという形容詞を創り出したのである。もっともそれは、(中略)象徴的という意味を持つものでは全然ない。ただひとつの芸術の傾向をかなり明確に定義しているというだけのものである。その傾向というのは、目のもとに見いだされるすべてより新しいという訳ではないが、すくなくとも、これまでいかなる教義、いかなる芸術上、文学上の主張を表現するのにも手を貸したことのなかったものである。

(中略) わたしはこう考えたのである。自然そのものに帰らなければならない、しかも写真家のようにそれを模倣することなしにだ。

人間が歩行を真似しようと望んだとき、足とは似ても似つかない車輪を創造した。かくのごとく人間は、みずから知ることなくシュルレアリスムを実践しているのである。

(中略) しかしわたしはわたしの自然を解釈するやりかたにほかならぬ、あの空想に、思いのままふるまわせるのをより好んだのだ。」『現代世界演劇1 近代の反自然主義(1)』白水社、1970年、65頁。

<sup>4</sup> 1930年代、1940年代のアメリカにおけるシュルレアリスムの紹介、普及については次の文献を参照。Isabelle Dervaux, Introduction to *Surrealism USA*, edit. Isabelle Dervaux (New York: National Academy Museum, Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz, 2004), 13-16. デルヴォーはレヴィが同展でアメリカの絵入り新聞をシュルレアリスム美術の一例として展示したことが、シュルレアリスムと大衆的エンターテインメントとの

レアリスムの展覧会「より新しいスーパー・リアリズム (Newer Super-Realism)」がコネティカット州ワーズワース・アシニアム美術館で開催され、続けて1932年1月にニューヨークのジュリアン・レヴィ画廊でも同展を基に企画された「シュルレアリスム (Surréalisme)」展が開催され、大きな注目を集めた<sup>5</sup>。これらの展覧会では、ジョルジョ・デ・キリコ、マックス・エルンスト、サルバドール・ダリ、アンドレ・マッソン、ジョアン・ミロ、パブロ・ピカソら主要な芸術家による作品が出品され、これらに加えてニューヨークの展覧会ではジョゼフ・コーネル、マン・レイらアメリカ人シュルレアリストたちの作品も展示された。1934年にはシュルレアリスムに影響を受けたアメリカ人画家ピーター・ブルームがカーネギー・インスティテュート主宰の国際展で一等を受賞し、保守的な美術批評家たちがその作風を批判したことで新聞、美術雑誌等で取りざたされた<sup>6</sup>。1930年代半ばには、ニューヨークを訪れ、奇矯な振る舞いによって大衆誌などに取り上げられたダリが一般大衆の注目を集めたのみならず、美術批評家たちによってもシュルレアリスムの代表的芸術家と見なされるようになる<sup>7</sup>。従って、ブルームの例に顕著なように、当時シュルレアリスムに関心を寄せたアメリカ人画家たちは、細部に至る写実的な描写によって歪んだ形体や奇妙な光景を描く手法によってダリを想起させる絵画を制作する機会が多かった。1936年12月から1937年1月にかけて、ニューヨーク近代美術館は初めての大規模なシュルレアリスムの展覧会となる「幻想芸術、ダダとシュルレアリスム」展を開催し、600点以上の造形芸術作品を展示した<sup>8</sup>。アメリカにおけるシュルレアリスム受容に大きな影響を与えたこの展覧会は、マルセル・デュシャンなどヨーロッパの重要な芸術家たちだけではなく、シュルレアリスムを受容した数名のアメリカ人作家も含んでいた。1939年の第二次世界大戦の勃発後、ヨーロッパ情勢の悪化を背景として、シュルレアリストの多くがアメリカに亡命し、1940年代前半にはニューヨークを拠点としたシュルレアリスムの運動が花開いた。

渡米したシュルレアリストたちは、主にニューヨークを拠点として再び活動を始めた。1939年にニューヨークで開催された万国博覧会では、ダリがパピリオン「ヴィーナスの夢」を制作して注目を集めた。1940年から1947年まで刊行された文芸誌『ビュー』はシュルレアリスムをアメリカに紹介する上で重要な役割を担った。1941年にはブルトン、エルンスト、マッソンらがニューヨークに到着し、同地に先んじていたタンギー、マッタ、デュシャンらと再開したことから、本格的な活動が行われるようになり、『ビュー』誌はシュルレアリスム特集号を組み、ブルトンへのインタビューを掲載している<sup>9</sup>。同年、ジュリアン・

---

繋がりを生み出し、それがアメリカにおけるシュルレアリスム受容に重要な影響を与えたと指摘している。Ibid, 14.

<sup>5</sup> このアメリカ初の展覧会については以下の文献に詳しい。Deborah Zlotzky, “‘Pleasant Madness’ in Hartford: The First Surrealist Exhibition in America.” *Arts Magazine* 60, no. 6 (February 1986): 55-61.

<sup>6</sup> Edward Alden Jewell, “Vale: The 1934 Carnegie: The Choice of the People vs. the Prize Winners, and Other Considerations,” *New York Times* (December 9, 1934), X9.

<sup>7</sup> “The American Cult for Surrealism: Dali,” *Art News* 35, no. 14 (January 2, 1937): 17-18.

<sup>8</sup> Alfred H. Barr ed., *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (New York: The Museum of Modern Art, 1936).

<sup>9</sup> “Interview with Andre Breton,” *View* 1, nos. 7-8 (October-November, 1941): 1-2.同誌は1942年4月にエルンストの特集号を組み、ここにブルトンやシドニー・ジャニス、レオノラ・カリントンが寄稿している。*View* 2, no. 1 (April 1942).

レヴィの企画によるシュルレアリスム絵画の展覧会がカリフォルニアで開催された他、ニューヨーク近代美術館でミロとダリの回顧展が開催されたように、シュルレアリストたちの渡米は大きな関心呼んだ。1942年にはピエール・マティス画廊で「亡命中の芸術家」展（図 1-1）が開催されたほか、第5回シュルレアリスム国際展として「シュルレアリスムの帰化申請書」展が開催された際にはマルセル・デュシャンによって糸を展示会場に張り巡らせるインスタレーションが行われた。同年10月にはエルンストと結婚しているペギー・グッゲンハイムが「今世紀の芸術」画廊を開き、ここはニューヨークでシュルレアリストたちの集まる拠点の一つとなると共に、後に抽象表現主義として知られるようになる画家たちが初期作品を展示する貴重な場所となった。同じくシュルレアリストたちの活動の中心となった『トリプル・ヴェ』誌はデイヴィッド・ヘアを編集責任者を、ブルトン、エルンスト、そしてデュシャンを編集顧問として英仏両語で出版され、1944年までの短期間ではあったが、創刊号の「シュルレアリスム第3宣言か否かの序論」やイエール大学でのブルトンの講演に基づく「両大戦館のシュルレアリスムの情況」など重要な論考を掲載した。

1945年5月にナチス政権が崩壊し、長い戦争が終わると、ヨーロッパからの亡命者たちの多くは母国へ帰還した。ブローネル、マッソンに続いて、翌1946年にはブルトンもパリへと帰着する。同年、エルンストはドロテア・タニングと再婚し、アリゾナ州に移住するが、1949年にはパリへと戻った。

## 2. 抽象表現主義の成立と概要

抽象表現主義は1940年代末に成立したアメリカの美術動向であり、それまでヨーロッパの主流と見なされてきたアメリカ美術の中で初めて国際的な評価と影響力を持つモダン・アートとして広く認知された<sup>10</sup>。抽象表現主義、あるいはニューヨーク・スクールという呼称は、主に1940年代末から1960年代にかけてニューヨークで活動した抽象的絵画、彫刻作品を制作する芸術家たちに対して用いられ、その中心的作家たちの多くは1947年頃に独自の様式を確立した。しかしながら、未来派やシュルレアリスムなどの芸術運動が賛同する作家の署名を記し、彼らが基盤とする芸術理論を明記した宣言文によって規定されるのとは異なり、抽象表現主義の場合は、芸術家間の交流とそれに基づく相互の成長を一つの動向として捉えようとする作家や批評家たちによる言説によって徐々にその枠組みが形を成した。そのため、抽象表現主義は特定の芸術的信条や一人の主導者によって率いられる運動ではなく、芸術理念や作品様式、構成員についてある程度の共通認識はあるものの、明確な規定はもたない。その絵画様式はアクション・ペインティングとカラー・フィールド・ペインティングという2つの潮流に大別されるが、この分類に合致しない抽象表現主義の画家たちが複数おり、また同動向に含まれるかについて定説を見ていない周縁的な作家たちもいる。とはいえ、1940年代には芸術家、批評家たちは美術雑誌の刊行や展覧会の企画・参加など共同活動を行い、共有する芸術理念や仲間意識を示す言説を發表する例も多く見られ、そのような当時の活動を参照することで抽象表現主義の枠組みについて検討が重ねられてきた。

抽象表現主義という名称は、1919年にドイツで出版された雑誌論文において、ドイツ表現について「形成の純粹さ、精神的なものの物質的な創造、具体的な対象抜きでの対象の形成」を定義するために用いた造語から来ている<sup>11</sup>。アメリカではニューヨーク近代美術館館長のアルフレッド・バーがカンディンスキーらドイツ表現主義の作家について抽象表現主義と評したが、初めてニューヨークの芸術家たちを示すために用いられたのは、1946年の「ニューヨーカー」誌に掲載された記事で、ロバート・コーツはここでハンス・ホフマンに言及している<sup>12</sup>。美術教師として多くの芸術家の育成に携わったホフマンはしばしば抽象表現主義の先駆者として言及され、彼独自の絵画理論「プッシュ・アンド・プル」はグリーンバーグのフォーマリズム批評の基盤を提供した。また、1940年代に彼が試みた絵具

<sup>10</sup> 当節での抽象表現主義の作家たちの活動などについては、主に以下の資料を参考とした。Diane Waldman ed., *Mark Rothko, 1903-1970: A Retrospective* (New York: Harry N. Abrams, 1978); 東京都現代美術館・読売新聞社文化事業部編『20世紀絵画の新大陸：ニューヨーク・スクール：ポロック、デ・クーニング…そして現在』読売新聞社、1997年; Katy Siegel ed., *Abstract Expressionism* (London: Phaidon, 2011).

<sup>11</sup> 抽象表現主義という言葉の成立については次の論文に詳しい。Helen A. Harrison, “The Birth of Abstract Expressionism” in *Abstract Expressionism: The International Context*, ed. Joan Marter (New Brunswick: Rutgers University Press, 2007), 13-16. 以下の文献では、この最初の使用例について、ドイツ表現主義とアメリカの芸術家たちとの関係を論じる中で言及されている。Helen A. Harrison, “Arthur G. Dove and the Origins of Abstract Expressionism,” *American Art* 12, no. 1 (Spring 1998): 75.

<sup>12</sup> Robert Coates, “The Art Galleries: Abroad and at Home,” *New Yorker* 12, no.7 (30 March, 1946), 83.

の滴りを大胆に用いる手法はポロックのポード・ペインティングの先駆けとも言われている（図 1-2）。同じくこの美術動向の先駆者とされるのがアルメニア出身の画家アーシル・ゴーキーであり、1940年代に彼は有機的物を連想させる形体を特徴とし、高度に抽象化した風景画を描いている（図 1-3）。

後に抽象表現主義として知られるようになる芸術家たちは、1930年代の恐慌下、労働雇用促進局による連邦美術計画に参加することで僅かながら収入を得、また互いに交流をもつようになった。1940年代初めには、アメリカン・シーンなど具象的な絵画様式からキュビズムなどヨーロッパのモダン・アートを取り入れた様式まで多様な作品がアメリカ人芸術家によって発表されていたものの、一つの新しい美術動向というものは未だ認められなかった。この頃のニューヨークの画家たちによる初期作品は、注目を集めていた亡命中のシュルレアリストたちの影響を明らかに示している。特にマザウェルは抽象表現主義の中で中心的なシュルレアリストのグループと密接な関わりをもった唯一の画家であり、1942年の『トリプル・ヴェ (VVV)』誌の創刊に関わり、ウィリアム・バジオテスらと共に「シュルレアリスムの帰化申請書」展に出品した。マザウェル、バジオテス、ジャクソン・ポロックらはシュルレアリスムの中でも若手のロベルト・マッタ・エチャウレンやゴードン・オンスロウ＝フォードたちとオートマティスムの実験を行い、1943年の「今世紀の芸術」画廊での「コラージュ」展にも出品している。

ポロックは1943年に初めて「今世紀の芸術」画廊で個展を開催し、1940年代後半には批評家クレメント・グリーンバーグの評価を受けて抽象表現主義の中で最も早くに名を知られるようになる。1920年代から親しく交流していたマーク・ロスコとアドルフ・ゴットリーブは1943年、匿名で参加したバーネット・ニューマンと共に声明を発表し、これは後に抽象表現主義のマニフェストのように扱われるようになる<sup>13</sup>。ニューヨークの芸術家たちは展覧会の企画と参加、美術雑誌の発行、シンポジウムや講演会への参加などの活動を通じて交流をもった。1946年開廊したベティ・パーソンズ画廊において、ニューマンは「北西海岸部インディアンの絵画 (Northwest Coast Indian Painting)」展 (1946) や「表意文字的絵画 (The Ideographic Picture)」展 (1947) を企画し、交流のある画家たちの作品を展示した<sup>14</sup>。このパーソンズ画廊は、特に1947年にグッゲンハイムが画廊を閉じた後、その画家たちを引き継ぐことで、1950年代初めにかけて抽象表現主義の画家たちを支援した。

1946年、早い時期に抽象画を描き始めたクリフォード・スタイル (図 1-4) の個展が「今世紀の芸術」画廊で開催され、このときにカタログに寄せた文章でロスコが、ニューヨークの一連の若手芸術家たちを指して「神話創造者たち (Myth Makers)」と表現したのは、これらの芸術家たちを集団として捉えた初期の例となった<sup>15</sup>。同年、それまで具象的な女性像

<sup>13</sup> この声明については、第4章で詳しく言及する。

<sup>14</sup> 後者の展覧会の声明文でニューマンは、彼の周囲の作家たちによる抽象的様式の絵画が思想や内容をもたないという批判に対抗するために「イデオグラフ (Ideograph)」という考えを援用し、現代において古代の芸術的衝動に対応するものがアメリカ絵画に新しく表れたと主張する。Barnett Newman, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. John Philip O'Neill (Berkeley: University of California Press, 1992), 107-108.

<sup>15</sup> Mark Rothko, "Introduction to First Exhibition Paintings: Clyfford Still, 1946" in *Writings on Art*, ed., Miguel

のシリーズを描いていたデ・クーニングは、エナメル塗料を用いた白と黒の抽象画(図 1-5)を描き始め、ゴットリーブは 1940 年代を通してピクトグラフと呼ばれる作品群(図 1-6)を制作した。1940 年代半ばにゴットリーブを通してマザウェルらと交流するようになったブラッドリー・ウォーカー・トムリンは、アルファベットのよう形の帯を画面中に配置する作品を制作し、これらの作品はピクトグラフとの類似を示している(図 1-7)。

1947 年頃には抽象表現主義の代表的作家たちが独自の絵画様式を確立した。ポロックは 1947 年、それまで実験的に用いていたポーリングの技法を画面全体に用いたオールオーバーな作品(図 1-8)を制作するようになる。同じ頃、ポロックの妻であるリー・クラズナーもオールオーバーな性格の、比較的細かな筆致で規則正しく画面全体を覆う作品を制作した(図 1-9)。この年はバジオテスにとっても重要な躍進の時期となり、《夜の形体》(図 1-10)のように鮮やかな色面と動植物を単純化した形体を特徴とする作品を描き始めた。1948 年にニューマンは《ワンメント I》(図 1-11)で初めて画面を垂直に横断するジップを試み、決意表明とも言える重要な論考「崇高は今 (The Sublime is Now)」を發表し、マザウェルはスペイン内乱を主題とする代表作《スペイン共和国への哀歌》のシリーズ(図 1-12)を開始した。また、1948 年には年長の画家として若手画家たちに影響を与えたホフマンが回顧展を開くが、半年後にもう一人の重要な先駆者と言えるゴーキーが死去する。1949 年には、ロスコが縦に矩形を重ねる様式の抽象画(図 1-13)を制作し始め、1950 年にクラインは白と黒の抽象画(図 1-14)を發表した。1940 年代に複数の色の筆触で画面を覆う抽象画を描いていたアド・ラインハートは、1950 年代に同系色の正方形を組み合わせた抽象画を制作するようになる(図 1-15)。フィリップ・ガストンも 1951 年にホワイト・ペインティングと呼ばれる白を基調として筆の動きを示す作品を制作した(図 1-16)。

この頃、ニューヨークの画家による出版活動も活発となり、1947 年にニューマンによる論考「最初の間は芸術家だった (The First Man Was an Artist)」が『タイガーズ・アイ (Tiger's Eye)』誌創刊号に掲載され、その後、彼は同誌の編集にも携わるようになる。1947 年から 1948 年の冬にかけて、マザウェルやローゼンバーグ、ジョン・ケージらが編集に関わった『ポッシリビティーズ (Possibilities)』誌にロスコやポロックと言った代表的画家たちの声明と図版が掲載されたが、一巻のみで廃刊となった<sup>16</sup>。これらの機会に發表された芸術家たちの声明には、彼らの多くに共有されたシュルレアリスムや抽象画、原始美術への関心、新しい芸術の探究、過去のヨーロッパ、アメリカ芸術への批判、芸術と社会との関係についての思想が表明されている。

1948 年、バジオテス、デイヴィッド・ヘア、マザウェル、ロスコが美術学校「芸術家の主題 (The Subjects of the Artist)」を開校し、主に同世代の芸術家たちを講義に招き、討論を行った。これは翌年に閉校されるが、「スタジオ 35」として毎週の講義は続けられ、その後「ザ・クラブ」としてより若い芸術家たちを中心とした集まりが形成された。

---

López-Remiro (New Haven and London: Yale University Press, 2006), 48.

<sup>16</sup> *Possibilities*, no. 1 (Winter 1947/48).

その中でも、抽象表現主義の作家たちが一つの集団として広く認知されるようになる上で重要な出来事として挙げられるのが、1950年のメトロポリタン美術館への抗議活動とそのメディアでの報道であった<sup>17</sup>。この一連の経緯の中で、複数の集合写真が撮影され、それらは抽象表現主義の芸術家たちの交流関係とその中での位置づけを示す一種の証左となっており、以下でそれらを見ていきたい。

1940年代には、ニューヨークの芸術家たちによって主要な美術館への抗議運動が行われることは稀ではなかった。このメトロポリタン美術館への抗議活動が最初に提案されたのは、1950年3月、後に抽象表現主義として知られるようになる芸術家たちの多くが参加したスタジオ35と呼ばれる討論会の席上でのことである<sup>18</sup>。この討論会の模様を写した写真(図1-17)は、抽象表現主義の芸術家たちの集まる様子を写した数少ない例の一つである。ここに写っている人々を以下に列記する。シーモア・リプトン、ノーマン・ルイス、ジミー・エルンスト、ピーター・グリッパ、ハンス・ホフマン、アルフレッド・H・バー、ロバート・マザウェル、リチャード・リップポルド、ウィレム・デ・クーニング、アイブラム・ラッソー、ジェームズ・ブルックス、アド・ラインハート、リチャード・プーセット・ダート、ルイズ・ブルジョワ、ハーバーと・ファーバー、ブラッドレイ・ウォーカー・トムリン、ジャニス・バイアラ、ロバート・グッドノウ、ヘッダ・スターン、デイヴィッド・ヘア、バーネット・ニューマン、シーモア・リプトン、ノーマン・ルイス。

メトロポリタン美術館や報道機関に送付された抗議の書状に署名をした18名の画家たちは次の通りである：ジミー・エルンスト、アドルフ・ゴットリーブ、ロバート・マザウェル、ウィリアム・バジオテス、ハンス・ホフマン、バーネット・ニューマン、テオドロス・スタモス、クリフォード・スティル、リチャード・プーセット・ダート、アド・ラインハート、ジャクソン・ポロック、マーク・ロスコ、ブラッドレイ・ウォーカー・トムリン、ウィレム・デ・クーニング、ヘッダ・スターン、ジェームズ・ブルックス、ウェルダン・キーズ、フリッツ・バルトマン。この18名に加えて、デイヴィッド・スミスなど10名の彫刻家が支持を表明して署名している<sup>19</sup>。

この抗議を取り上げた『ライフ』誌が掲載した集合写真(図1-18)には参加したのは以下の芸術家たちである：テオドロス・スタモス、ジミー・エルンスト、バーネット・ニューマン、ジェームズ・ブルックス、マーク・ロスコ、リチャード・プーセット・ダート、ウィリアム・バジオテス、ジャクソン・ポロック、クリフォード・スティル、ロバート・

<sup>17</sup> このメトロポリタン美術館への抗議活動については4章でも触れるが、詳しくは次の文献を参照。“Irascible Group of Advanced Artists Let Fight against Show,” *Life* 30 (January 15, 1951): 34; B. H. Friedman, “‘The Irascibles’: A Split Second in Art History,” *Arts Magazine* 53 (September 1978): 96-102; Bradford R. Collins, “Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948-51: A Historiographic Study of a Late Bohemian Enterprise.” *The Art Bulletin* 73 (January 1991): 295-298.

<sup>18</sup> 公開されている討論会の記録は大幅に編集され、この抗議についての言及は含まれていない。Robert Goodnough ed., *Artists’ Sessions at Studio 35 (1950)* (Chicago; San Francisco: Soberco Press; Wittenborn Art Books, 2009).

<sup>19</sup> メトロポリタン美術館館長ローランド・L・レッドモンドへの公開書簡、1950年。Clifford Ross ed., *Abstract Expressionism: Creators and Critics: An Anthology* (New York: Abrams, 1990), 226-227.



マザウエル、ブラッドリー・ウォーカー＝トムリン、ウィレム・デ・クーニング、アドルフ・ゴットリーブ、アド・ラインハート、ヘッダ・スターン<sup>20</sup>。

1950年代に入ると、それぞれの絵画様式の確立と評価、そしてこのような活動とメディアでの報道によって抽象表現主義の作家たちは広く知られるようになった。1940年代から彼らを支援し、その絵画様式の確立にも影響を与えたグリーンバーグ、トーマス・ヘスなどの批評家たちやアルフレッド・H・バーやネルソン・ロックフェラーといったニューヨーク近代美術館の関係者たち、そしてペギー・グッゲンハイム、ベティ・パーソンズ、シドニー・ジャニス、サミュエル・クーツなどの画廊主たちの活動を背景として、抽象表現主義の作家たちはアメリカ国内のみならず、国際的に知名度を得る。1950年、「第25回ヴェネツィア・ビエンナーレ」にゴキー、デ・クーニング、ポロックが出品し、デ・クーニングは翌年の「第1回サンパウロ・ビエンナーレ」にも参加した。1954年には「第27回ヴェネツィア・ビエンナーレ」にデ・クーニング、ガストン、デイヴィッド・スミスが出品し、1956年にはロンドン、テート・ギャラリーで開催された「アメリカ合衆国における現代美術」展にポロック、ロスコ、マザウエル、デ・クーニングなど抽象表現主義とその周辺の作家たち11名が出品した。同年、この動向の中心にいたポロックが事故によって死去し、ニューヨーク近代美術館で回顧展が開催された。このように国際美術展や海外の美術館での展覧会への参加を通じてヨーロッパにおける知名度も上がり、パリでのアンフォルメルといった抽象美術の動向とも関係を持ちながら、1950年代、60年代に抽象表現主義は国際的な絵画の中心的な傾向となった。

アンフォルメルは抽象表現主義の形成とほぼ時を同じくして1940年代後半にパリで形成され、1950年代には戦後ヨーロッパの主要な前衛芸術運動の一つとなった。これら2つの動向の作家たちの間には交流があり、ニューヨークでアンフォルメルの代表的抽象画家たちが、そしてパリで抽象表現主義の画家たちが作品を発表し、時には同じ展覧会に参加していた<sup>21</sup>。アンフォルメルの代表的画家となるジョルジュ・マチウは1949年にニューヨークでの最初の個展をサミュエル・クーツ画廊で開催し、1951年にマチウはパリでグループ展を企画し、ハンス・ハートウング、ヴォルスらに加えてポロック、デ・クーニングら抽

<sup>20</sup> “‘The Irascibles,’” 96-102. 《怒れる者たち》1950年、ニナ・リーン撮影。「ライフ」誌1951年1月15日付けの記事に掲載。

<sup>21</sup> アグネス・ベレチはジョルジュ・マチウのアメリカにおける評価と受容について論じる中で1949年の初個展の成功によってニューヨークの美術界での足場を築いたこと、そして1953年にゴットリーブやマザウエルを扱っていたクーツ画廊と契約したことに触れている。Ágnes Berecz, “Grand Slam: Histories of and by Georges Mathieu,” *Yale University Art Gallery Bulletin*, 2008: 67.ここに引用されているインタビューにおいて、画廊主クーツはパリ出身というマチウの強みはフランス人蒐集家に対して魅力を持ち、そのようなマチウやスーラージュを求めて画廊を訪れる蒐集家たちがアメリカ人画家たちの作品にも関心を示すようになったと述べている。Oral history interview with Samuel M. Kootz, April 13, 1964, Archives of American Art, Smithsonian Institution; <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-samuel-m-kootz-12837> (最終アクセス日: 2015年11月5日) このクーツの言葉に明らかなように、戦後においてもパリが芸術の都として一種の権威を保ち、アンフォルメルの画家たちへの評価が、様式上共通点をもつ抽象表現主義への関心と評価を導いたという側面があったことは重要である。しかし、これらのパリの芸術家たちに対して、ニューヨークの芸術家たちはパリという場所の優位性と制作態度の相違のために強い反感と批判を向けてもいた。Berecz, “Grand Slam,” 67-68.

象表現主義画家の作品を招聘した。また 1955 年にクストハレ・ベルンで開催された「現在の傾向」展にはマチウ、ヴォルスと共にポロック、トビーも含まれている。アンフォルメルはより国際的な広がりを目指し、パリ以外での外国人作家の活動など活動場所や芸術家の出自の点で多様性を認め、他文化や他の芸術動向からの影響に対しても肯定的な見解を示した。一方、抽象表現主義は大国アメリカ、そして新しい美術の中心地ニューヨークを象徴する美術として公的、私的後援を受けて評価を高めたという背景から、抽象表現主義とアンフォルメルとの関係は等閑視される傾向にあった。しかしながら、抽象表現主義はアンフォルメルと相互作用を及ぼしながら展開し、また 1950 年以降に登場するネオ・ダダやポップ・アートなどの次世代の美術動向の基盤となると同時に、それらから新たな刺激を受けて一層の展開を見せ、それは第 2 世代の抽象表現主義とされる作家たちへ受け継がれた。

### 3. 抽象表現主義の先行研究

抽象表現主義に対する批評は1940年代にまずクレメント・グリーンバーグとハロルド・ローゼンバーグを代表とする同時代の批評家達によって行われた。グリーンバーグは1930年代に『パルチザン・レビュー』誌に文芸批評を寄稿しており、初期の美術批評である1939年の「アヴァンギャルドとキッチュ」には、ハイブラウとロウブロウとの対比、純粹芸術の賞賛というその後のフォーマリズム批評の特徴が現れている<sup>22</sup>。グリーンバーグは1942年から49年まで雑誌『ネイション』の美術欄を担当し、早い時期から抽象表現主義の作家たちの展覧会レビューを執筆し、とりわけジャクソン・ポロックやウィレム・デ・クーニングらの熱心な擁護者となった。彼の批評には抽象表現主義の先駆者とも言える作家ハンス・ホフマンの美術論の反映を見ることができ、ヨーロッパ・モダニズム美術の伝統と抽象絵画の発展を強く主張する一方で、シュルレアリスムのように主題や内容を重視する美術を非難した。彼は個々の芸術形態に固有のメディアの特性を強調し、遠近法空間や物語的内容などを排除して絵画の二次元性を極める点で抽象表現主義を評価した。1955年の論考「アメリカ型絵画」は抽象表現主義を戦後アメリカを代表する美術として喧伝する最も典型的な著作である。モダニズムの伝統とメディア固有の特性に主眼を置く理論は、1960年代にポップ・アートやミニマリズムを非難する方向へと向かう一方で、「ポスト・ペインター・アブストラクション」として抽象表現主義の第一世代に続くケネス・ノーランドやモーリス・ルイスらの画家を評価した。

一方、同時代の重要な批評家であり詩人であるローゼンバーグは、マルクス主義的思想を学んだことを背景として執筆活動を行い、デ・クーニングら抽象表現主義の芸術家たちとの直接的な交流の中で抽象絵画への認識を深めた。グリーンバーグのフォーマリズム批評に対して、ローゼンバーグは作品と制作行為自体に対する哲学的、美学的な考察に重きを置いた。1930年代に先進的な文芸誌『パルチザン・レビュー』やマルクス主義の雑誌『ニュー・マッシュズ』に寄稿し、1940年の「パリの陥落」では近い将来に芸術の中心がパリからニューヨークへ移ることを主張した。1947-48年にはロバート・マザウエル、ジョン・ケーージらと共に雑誌『ポッシビリティーズ (Possibilities)』の編集、出版に関わり、創刊号のみで終わった同雑誌にはポロックやロスコなど抽象表現主義の作家たちが論考を寄稿した。1952年の「アメリカのアクション・ペインターズ」において、実存主義的思想を背景に行為する場としての絵画という観点を提示し、「アクション・ペインター」という造語でポロックやデ・クーニングなど制作時の大きな身振り特徴とする抽象表現主義の作家たちを評したことで知られている<sup>23</sup>。1950年代、主要な美術雑誌である『アート・ニュース』に批評を寄稿し、大学の教授職を得て美術批評の分野で精力的な活動を続けたが、グリーンバーグの批評が影響力を高めるのに対して、次第に抽象表現主義に対するその批評は見過ごさ

<sup>22</sup> Clement Greenberg, "Avant-Guard and Kitsch," in *Partisan Review* 6, no. 5 (Fall 1939): 34-49.

<sup>23</sup> Harold Rosenberg, "The American Action Painters," *Art News* 51, no. 8 (December 1952): 22-23, 48-50.

れるようになった。

グリーンバーグの批評は抽象表現主義の評価とアメリカ美術史の中で大きな位置を占め、後続の芸術家、批評家たちにも多大な影響を及ぼした。マイケル・フリード、ロザリンド・クラウスらはグリーンバーグのフォーマリズムを継承し、ニュー・クリティシズムの大波を形成した。

他の同時代の批評家としては、伝統ある美術雑誌『アート・ニュース』の編集者であったアルフレッド・フランクファーターと同誌の批評家であり、後に彼の地位を継いだトーマス・ヘスを挙げるべきだろう。1939年のニューヨーク万博や1948年のヴェネツィア・ビエンナーレなど国際的なフェアで活躍したフランクファーターはしばしば保守的な考えを美術批評に反映させていた一方で、彼の下で美術批評を行ったヘスは、1940年代後半に抽象表現主義を始めとする先進的な芸術を積極的に取り上げて評価した。1951年に抽象表現主義についての最初の包括的な研究書である『抽象絵画：背景とアメリカの場合』を出版し、1950年代には『アート・ニュース』誌の一連の記事によって、ヘスは抽象表現主義を国内外に宣伝する大きな一助を担った。『アート・ニュース』誌にはイギリス人の記者としてローレンス・アロウェイ、更にニューヨーク・タイムズ紙から移ったアイリーン・サーリネン（ルーシュハイム）などの批評家たちも関わっていた。

抽象表現主義が次第に評価を高め、アメリカを代表する美術として国際的に認知されるようになる1950年代には、40年代の批評活動を踏まえる形で一層盛んな批評・研究が行われた。同時期の美術史家たちの中で、最も早い時期に抽象表現主義についての論考をまとめたのは、画家であり、評論家やキュレーターとしても活躍したウィリアム・C・サイツである。サイツは、元々美術家としての教育を受けていたが、同時代美術の研究に重きを置くようになり、1955年にプリンストン大学に抽象表現主義についての最初の博士論文を提出した<sup>24</sup>。この論文は6人の重要な作家の思想と作品への分析に基づいて抽象表現主義について考察するもので、サイツの死後1983年に書籍として出版された。その後サイツは大学で教鞭を執っていたが、1960年にニューヨーク近代美術館の学芸員を務めるようになって以降、抽象表現主義を始めとするモダン・アートの展覧会を企画したが、マーク・トビーらそれまで見過ごされてきた作家たちにも光を当てたことは注目に値する。また、ドリー・アシュトンマーク・ロスコを始めとする抽象表現主義の作家たちと友人として親しく交流をもち、その経験を元に、『ニューヨーク・スクール——ある文化的決済の書』など、当時のニューヨークにおける文化的背景や各芸術家の思想的背景を踏まえて抽象表現主義の活動を分析した著作を多く成した<sup>25</sup>。1950年代後半（1956から1962年）に「アート・ニュース」誌に美術批評を寄稿したアーヴィング・サンドラーもまた作家たちとの個人的な

<sup>24</sup> William Chapin Seitz, "Abstract-Expressionist Painting in America: An Interpretation Based on the Work and Thought of Six Key Figures," Ph. D. dissertation submitted to Princeton University, 1955; William Chapin Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983).この論文で主に分析される作家6名とはハンス・ホフマン、マーク・トビー、アーシル・ゴーキー、ウィレム・デ・クーニング、ロバート・マザウェル、そしてマーク・ロスコである。

<sup>25</sup> Dore Ashton, *The New York School: A Cultural Reckoning* (New York: Viking Press, 1973 [c1972]).

繋がりを持ち、1970年に出版された彼の著書『アメリカ絵画の勝利』は抽象表現主義の国際的重要性を強調し、芸術分野におけるアメリカの優勢を主張する点で抽象表現主義の評価と受容の歴史における記念碑的著作と言えよう<sup>26</sup>。サンドラーは同時代の歴史的背景への言及と共に作品についてのフォーマリスティックな分析を試みる点で、グリーンバーグによる批評の影響を反映している。

フォーマリズム的観点からの批評に対して、より美学的な見地から抽象表現主義の作品、特に広い色面を特徴とする絵画を理解しようとする研究者たちもおり、1961年にロバート・ローゼンブラムが「抽象的崇高」で、1963年にローレンス・アロウェイが「アメリカの崇高」において崇高という観念を鍵としてニューマンによって代表される色面による抽象画について論じた<sup>27</sup>。アロウェイは1965年の論考でシュルレアリスムを受容したニューヨークの画家たちが新しい時代を作ったことを論じる際にバイオモーフィックという言葉を用いたが、この言葉はその後の研究者たちが抽象表現主義の初期作品に言及する際に好んで用いられることになる<sup>28</sup>。

美術批評の主流となっていたニュー・クリティシズムに対して、次第に異なる方法論に基づく研究が盛んとなる。1960年代後半に『アートフォーラム』誌に批評を寄稿していたロザリンド・クラウスは1971年に博士論文を元にしたデイヴィッド・スミスのモノグラフを出版し、その後もポロックなど抽象表現主義を含むモダン・アートの作家について心理学、ジェンダー・スタディーズ、脱構築といった方法論に基づいて考察を行った。シュルレアリスムについてもアンドレ・ブルトンを中心とした研究に対して、ジョルジュ・バタイユの思想を重視した読み解きによって新風を吹き込んだ<sup>29</sup>。

また抽象表現主義に続く美術動向であるミニマリズムの作家フランク・ステラの夫人、バーバラ・ローズもその著作『二十世紀アメリカ美術』において、二十世紀アメリカの社会的、文化的文脈の中で抽象表現主義の活動を分析し、その美術史上の位置づけを図った<sup>30</sup>。

1970年代になると冷戦下のアメリカ政府による政治的プロパガンダと芸術との関係についての議論が盛んとなる。『アートフォーラム』誌の編集に携わっていたマックス・コズロフは、ベトナム戦争からアメリカ軍が撤退し、ニクソン政権が崩壊した1973年に論考「冷戦期のアメリカ絵画」を発表した<sup>31</sup>。これは戦後アメリカに広がった反共主義と芸術の関係に焦点を定めており、その後の抽象表現主義研究の流れに先鞭をつけることとなった。翌1974年、エヴァ・コッククロフトは抽象表現主義を冷戦期の政治との関係から取り上げ、

<sup>26</sup> Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* (New York: Praeger Publishers, 1970).

<sup>27</sup> Robert Rosenblum, "The Abstract Sublime," *Art News* (February 1961): 38-41, 56-67; Lawrence Alloway, "The American Sublime," *Living Arts* 2 (June 1963): 11-22.

<sup>28</sup> Lawrence Alloway, "The Biomorphics Forties," *Artforum* 4 (September 1965): 18-22.

<sup>29</sup> 彼女が1976年の創刊から関わった雑誌「オクトーバー」はポスト構造主義的方法論に拠った論考を発表した。

<sup>30</sup> Barbara Rose, *American Painting: The 20th Century* (Lausanne: SKIRA, 1969)[バーバラ・ローズ著/桑原住雄訳『二十世紀アメリカ美術』美術出版社、1970年]。

<sup>31</sup> Max Kozloff, "American Painting during the Cold War," *Artforum* 11 (May 1973): 43-54.

アメリカ政府との提携の下でニューヨーク近代美術館が行った諸外国へのアメリカ美術のプロモーション活動とそれを通じた抽象表現主義の推進、普及について分析した論文を『アートフォーラム』誌上で発表した<sup>32</sup>。コッククロフトの提示する政治と美術館、芸術という三者の関係に対する視点は、アネット・コックスやセルジュ・ギルボーらによる政治とモダン・アートとの関係についての更なる議論に繋がっている。ギルボーは1979年の博士論文に基づいて4年後に出版した著作において、抽象表現主義はフォーマリズムに基づく評価のみによって国際的な賞賛を得た訳ではなく、冷戦期にアメリカ政府が民主主義の擁護する自由を象徴するものとしてアメリカ美術、特に抽象表現主義を利用したことに多くを負っていると論じた<sup>33</sup>。ギルボーはサンドラーの見方を政治的な視野を欠いており、特にアメリカ政府国務省が表現の自由の宣伝として抽象表現主義を利用したことを無視していると批判している。コックスもまた1982年の博士論文において、グリーンバーグによる初期の批評にも共産主義への反感の高まる冷戦期の政治的状況が反映されていることを論じている。これらの議論はそれまでの研究史で優位を誇ってきた作品に対する純粹に形式的な評価に真っ向から対立するものであり、多くの議論を呼び起こすと共に、抽象表現主義の研究に新たな視野を与えた。抽象表現主義の研究においても、グリーンバーグへの批判が高まる中でニュー・アート・ヒストリーの方法論による論考が多くなる。

一方で、ギルボーの著作に代表されるような冷戦期の政治という視点から抽象表現主義を論じる研究に対して批判的な研究者もあり、例えばアロウィン・マッキーはこれらの政治と芸術についての論考では作品自体についての考察が欠けているとして、抽象表現主義の作品を作家の声明と関連づけて論じている<sup>34</sup>。しかし、政治的観点からの研究は1990年代に入ってからも見られ、デイヴィッド・クレイヴンはロスコやゴットリーブら抽象表現主義作家のFBIファイルが新たに公開されたのを受けて、20世紀半ばに彼らが関わっていた政治的内容を含む雑誌など出版物との関連からの論考を発表した<sup>35</sup>。クレイヴンはラテン・アメリカ美術への関心から、アメリカ政府の対外政策やラテン・アメリカ諸国に対する抽象表現主義の影響をも論じており、地域的な区別を超えた相互、影響関係を扱う点で重要であろう。

このような、これまでの抽象表現主義についての批評、先行研究を編年的に紹介する文献としては、重要な論考を収集したアンソロジー『ポロックとその後』などが有用であり、特に同書の編者であるフランシス・フランシナによる序論は冷戦下の政治と抽象表現主義

<sup>32</sup> Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War," *Artforum* 12, no. 10 (June 1974): 39-41.

<sup>33</sup> Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Translated by Arthur Goldhammer (Chicago and London: University of Chicago Press, 1983). ギルボーの論考は、1973年の19世紀フランス絵画に関するマルクス主義的な美術史研究によってニュー・アート・ヒストリーの先鞭をつけたことで知られるT. J. クラークの指導の下で1979年に提出した博士論文に基づいている。

<sup>34</sup> Alwynne Mackie, *Art/Talk: Theory and Practice in Abstract Expressionism* (New York: Columbia University Press, 1989). この著書は1983年にオーストラリア、ラ・トロープ大学に提出された博士論文に基づいている。

<sup>35</sup> David Craven, "New Documents: The Unpublished F.B.I. Files on Ad Reinhardt, Mark Rothko, and Adolph Gottlieb," in *American Abstract Expressionism* edited by David Thistlewood (Liverpool: Liverpool University Press and Tate Gallery Liverpool, 1993); David Craven, *Abstract Expressionism as Cultural Critique: Dissent during the McCarthy Period* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1999).

との関係についての先行研究について詳しい<sup>36</sup>。更にグリーンバーグに代表される抽象表現主義を支持する批評がフォーマリスティックな分析に基づくだけでなく、冷戦下の政治的状況と連動したものであったことも論じられている<sup>37</sup>。

このような研究に対して、抽象表現主義をより広い地域的、文化的なコンテキストの中で捉えようとする流れもある。18、19 世紀ヨーロッパ美術を専門とし、モダン・アートにも広い見識を持つ美術史家ロバート・ローゼンブラムは 1984 年『近代絵画と北方ロマン主義の伝統：フリードリヒからロスコへ』において、抽象表現主義の中でも広い色面を特徴とする画家マーク・ロスコやバーネット・ニューマンなどの作品について 18 世紀ヨーロッパのロマン主義的、キリスト教的伝統の継承という側面を指摘しており、フォーマリズムに基づく旧来の作品分析とは一線を画している<sup>38</sup>。ヨーロッパの哲学的伝統とモダン・アートの系譜の中で抽象表現主義の作家たちを捉えようとする研究としては、モンドリアンやカンディンスキーといった最初期の抽象画家たちからニューマンやロスコらに造形的、思想的繋がりを見出すジョン・ゴールディングの著作が挙げられる<sup>39</sup>。このようにヨーロッパの絵画伝統からの繋がりだけではなく、大恐慌や第二次世界大戦に特徴づけられる時代背景との関連に注目する研究も現れ、スティーヴン・ポルカリは現代のアメリカにおける経験を表す芸術として抽象表現主義絵画を解釈する<sup>40</sup>。マイケル・レージャは抽象表現主義の形成期に焦点を定め、抽象表現主義を造形的な側面だけではなく、20 世紀のアメリカ文化という文脈の中に位置づけることで、1940 年代の心理学や文化人類学、哲学などの流行とマスメディアでの報道が、抽象表現主義の作家たちの無意識や原始美術への関心、芸術に関する思想に深く関わったことを論じている<sup>41</sup>。抽象表現主義は現在においても定義の曖昧な芸術動向であるが、レージャは、後に言及するマイケル・オーピング編集による展覧会カタログに寄稿した論考で、不明瞭な部分の多いその形成過程を様々な芸術家や批評家たちの活動の交点を捉えることで考察している<sup>42</sup>。これらのレージャによる議論は展覧会カタログや批評や作家たちの声明、その他一般の出版物など同時代資料を用いながら秩序立てて進められるが、作品の分析や個別作家の展開をさほど考慮に入れていない点は不十分と

<sup>36</sup> Francis Frascina, *Pollock and After: The Critical Debate*, 1st ed. (New York: Harper & Row, 1985); 2nd ed. (London: Routledge, 2000).

<sup>37</sup> Annette Cox, *Art-As-Politics: The Abstract Expressionist Avant-garde and Society* (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982).

<sup>38</sup> Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (Harper & Row, 1975) [ロバート・ローゼンブラム著／神林恒道、出川哲朗共訳『近代絵画と北方ロマン主義の伝統：フリードリヒからロスコへ』岩崎美術社、1988 年]

<sup>39</sup> John Golding, *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still* (Princeton: Princeton University Press, 2000).

<sup>40</sup> Stephen Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

<sup>41</sup> Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* (New Haven: Yale University Press, 1993).

他に形成期を扱ったものとしては次の文献が挙げられる。Robert Carleton Hobbs and Gail Levin ed., *Abstract Expressionism, the Formative Years* (Ithaca: Cornell University Press, 1981, c1978).

<sup>42</sup> Michael Auping, ed., *Abstract Expressionism: The Critical Developments* (New York: Harry N. Abrams, 1987), 13-33.

言える。

1986年にモーリス・タックマンによってロサンゼルス群立美術館で企画された展覧会「芸術における精神的なもの: 抽象絵画 1890-1985」は西洋の抽象絵画が探究した精神的な思想、宗教観を扱い、抽象表現主義の作家についてもネイティヴ・アメリカンやアフリカ美術の他に、東洋の美術、宗教そして哲学からの影響を指摘するものであった<sup>43</sup>。1990年代に入り、抽象表現主義をそれまでとは異なる視点から振り返る作業が進み、T.J. クラークは、時代遅れとなった芸術的な崇高さの強調や冷戦期の政治との関わりなどから煙たがれることも多くなる抽象表現主義を荒々しさという観点から捉え直すことを試みる<sup>44</sup>。

アン・ギブソンは抽象表現主義の芸術家たちの作品と評価、その芸術動向としての形成と認知を彼らの社会的な立場、性別、性的志向、人種という視点から分析し、それまで周辺に位置づけられ、批評の対象とされなかった黒人画家ノーマン・ルウィスなどの作家たちに光を当てた<sup>45</sup>。ジョアン・マーターの編集による『抽象表現主義: 国際的コンテキスト』は抽象表現主義についての様々な観点からの論考を収録し、帝国主義やソ連の美術と抽象表現主義との関係や、フランスのアンフォルメル、コブラ、そして日本の具体美術協会など国外の作家たちによる抽象表現主義の受容の過程、南米やヨーロッパの美術との相互の影響関係など幅広い視点を提供している<sup>46</sup>。

かつて「アメリカ絵画の勝利」として抽象表現主義を賞揚したサンドラーは2009年に同芸術動向について再度彼の考察を発表したが、以前の著作に比べて作品のフォーマリステイックな分析よりも当時の芸術家たちの活動に焦点を絞っている点で、1970年代以降の研究を反映していると言える<sup>47</sup>。

美術館による抽象表現主義の評価、展示は1950年代初めから盛んとなり、1951年にニューヨーク近代美術館で開催された「アメリカにおける抽象絵画と彫刻」展にはデ・クーニングやポロック、マザウェル、ロスコ、バジオテスら抽象表現主義とそれに密接にかかわりをもつ作家たちが10名以上出品した。このようにアメリカ美術を主題とする展覧会に同時代の動向を示すものとして、抽象表現主義の作品が含まれる例が同年ブルックリン美術館で行われた「現代アメリカ美術における革命と伝統—1900年から現在までのアメリカ絵画の主要な動向」展などにも見られる。1961年にグッゲンハイム美術館は「抽象表現主義想像者 Abstract Expressionists Imagists」と題した展覧会を開催した<sup>48</sup>。

1987年のマイケル・オーピング企画による展覧会カタログには、抽象表現主義の展開とそれについての過去の批評と研究についての論考を多数掲載しており、研究者による自己

<sup>43</sup> Maurice Tuchman ed., *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New York: Abbeville Press, c1986).

<sup>44</sup> T.J. Clark, "In Defense of Abstract Expressionism," *October* 69 (Summer 1994): 24-48.

<sup>45</sup> Ann Eden Gibson, "Norman Lewis in the 'Forties," in *American Abstract Expressionism*, 1993; Ann Eden Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics* (New Haven: Yale University Press, 1997).

<sup>46</sup> Marter, *Abstract Expressionism: International Context*.

<sup>47</sup> Irving Sandler, *Abstract Expressionism and the American Experience: A Reevaluation* (Lenox, MA: Hard Press Editions; New York: School of Visual Arts, 2009).

<sup>48</sup> <http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/publications/from-the-archives/items/view/154> (最終アクセス日: 2015年5月17日)



反省的な面を強く押し出している<sup>49</sup>。マルスラン・プレネは抽象表現主義に対するシュルレアリスムの重要性を理解し、両者の関係を分析しながらも、抽象表現主義の研究がシュルレアリスムとの関係と各作家の年譜に限定される傾向があることを批判し、同動向の形成には様々な美術や文学作品が関係していると指摘する<sup>50</sup>。

また、1940年代末から1960年代にかけてのニューヨークが抽象表現主義の活動の拠点であったが、同時代に西海岸でも抽象絵画の潮流が起こっている。カリフォルニアで活動したクリフォード・スティルや彼の勤めるカリフォルニア・スクール・オブ・ファイン・アーツに1947年と1949年の夏期に講師として招かれたロスコはニューヨークの新しい絵画の動向を若い画家たちに伝え、東海岸の活動に比べて注目される機会は少ないものの、西海岸での抽象表現主義の動向についての研究も散見される<sup>51</sup>。

近年では、2010年に初期から抽象表現主義を擁護し、プロモートしてきたニューヨーク近代美術館で所蔵作品の展覧会が開催され、2011年にケイティ・シーゲルによる同動向に関する論考と多数の図版、そして同時代の重要な論考を多数収録する大規模なカタログが出版された<sup>52</sup>。

---

<sup>49</sup> Auping, ed., *Abstract Expressionism: The Critical Developments*.

<sup>50</sup> Marcelin Pleyne, "For an Approach to Abstract Expressionism" in *Critical Developments*, Auping, 43.

<sup>51</sup> Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980: An Illustrated History* (Berkeley: University of California Press, 1985); Susan Landauer, *Paper Trails: San Francisco Abstract Expressionist Prints, Drawings, and Watercolors* (Santa Cruz, CA.: Art Museum of Santa Cruz County, 1993); Susan Landauer, *The San Francisco School of Abstract Expressionism* (Berkeley: University of California Press; Laguna Beach: Laguna Art Museum, 1996).

<sup>52</sup> Ann Temkin, ed., *Abstract Expressionism at the Museum of Modern Art: Selections from the Collection* (New York: Museum of Modern Art, 2010); Siegel, *Abstract Expressionism*.

#### 4. シュルレアリスムからの影響についての先行研究

抽象表現主義の作家の大半が、1930年代、40年代にシュルレアリスムの作風を取り入れた作品を制作していたことから、シュルレアリスムと抽象表現主義の関係については、同時代の批評にも指摘が見られ、今日に至るまで多数の先行研究が残されている。以下では、その中で重要なものを概観する。

1930年代にはすでにカタログや展覧会を通じてアメリカにシュルレアリスムの作家、作品が紹介されていた。1932年にシュルレアリスムの展覧会を行った画廊主ジュリアン・レヴィは、1936年に著作『シュルレアリスム』を出版しており、これはシュルレアリスムについて英語で執筆した早い例である<sup>53</sup>。また同年、ハーバート・リードはブルトンらによるテキストの英訳を集成した『シュルレアリスム』をロンドンで出版している<sup>54</sup>。

1944年、シドニー・ジャニスによって企画された「アメリカにおける抽象とシュルレアリスム芸術」展には、マーク・ロスコやアドルフ・ゴットリーブなど後に抽象表現主義として知られるようになる作家も出品した。ジャニスは彼らの多くをアメリカのシュルレアリストと見なした解説をこの展覧会のカタログに掲載している<sup>55</sup>。これら1930年代、1940年代におけるシュルレアリスムの展覧会とその解説、そして関連する書籍は、当時のアメリカにおけるシュルレアリスムへの認識を理解するために重要である。特にジャニスの展覧会のカタログにおいて、絵画の形式的な配置や構図を扱う抽象と無意識や夢という内容を扱うシュルレアリスムが対置され、後者に抽象表現主義の画家たちが帰されている。この解説では、シュルレアリスム芸術は心理的な物事の実態を伝える手段であると説明され、心理的オートマティスム、偶然性、ダブル・イメージ、夢の象徴主義、空想、幻覚、形而上学的経験がシュルレアリスム絵画の手法として挙げられる。ここでの抽象とシュルレアリスムの分類によって、抽象表現主義の画家たち自身のみならず、作品の受け手である批評家を始めとする鑑賞者たちがすでに画家たちとシュルレアリスムとの密接な関係を認識していたことが示されている。これは、後続の章で見ると、1940年代半ばのニューヨークで、ヨーロッパのモダン・アートの中でも抽象とシュルレアリスムを重視することが一般的だったことを伝える資料の一つであり、このカタログを通して、画家たちがいかにシュルレアリスムを捉えていたか、彼らとシュルレアリスムとの関係がどのように見なされていたかを理解することができる。

1968年、ニューヨーク近代美術館の学芸員ウィリアム・ルービンは、ダダ、シュルレアリスムの伝統の継承と抽象表現主義の形成を主題とする展覧会を企画し、そのカタログにこれらの美術と相互関係についての概論的なエッセイを寄稿した<sup>56</sup>。ここでルービンは、戦

<sup>53</sup> Julien Levy, *Surrealism* (New York: Black Sun Press, 1936; New York: Arno/Worldwide, 1968, revised edition).

<sup>54</sup> Herbert Read ed, *Surrealism* (London: Faber and Faber, 1936).[ハーバート・リード編/安藤一郎ほか訳『シュルレアリスムの発展』国文社、1972年]この邦訳はシュルレアリスムの重要文献を纏めた全5巻のセリ・シュルレアリスムの一つとして出版された。

<sup>55</sup> Sidney Janis, *Abstract & Surrealist Art in America* (New York: Reynal & Hitchcock, 1944).

<sup>56</sup> William Stanley Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage* (New York: Museum of Modern Art, 1968).

後アメリカ美術の展開に対するシュルレアリスムの重要性を表明したが、抽象表現主義を生み出す土台としての役割によって同運動を評価するに留まったと言える。

アメリカの美術史研究において影響力をもっていたグリーンバーグやマイケル・フリードらフォーマリズムの批評家たちがシュルレアリスムを批判していた中で、マイケル・レージャは初期における抽象表現主義の展開を論じる中で、ポロックの作品と無意識との関係を注目し、ポロック自身が無意識をどのように理解していたのかを考慮したのか、そしてポロックによる無意識の表現が、戦中、戦後のアメリカ社会の状況とどのような関連をもっていたのかという問題を提起する。レージャはポロックの個人的な精神分析の治療経験などの問題に加えて、当時普及していた大衆誌における精神分析や心理学への言及例など、当時の芸術家たちが親しんでいた情報源とそこで繰り広げられた議論を調査している<sup>57</sup>。レージャの研究はポロック以外の画家たちについても、彼らの無意識への関心が如何に形成されたかを考察する上で重要な情報源や当時よく知られていた議論の枠組みを提示している。しかしながら、1940年代のロスコやゴットリーブらの絵画様式の展開はさほど議論されておらず、シュルレアリスムの受容についても議論の埒外に置かれている。

1940年代の抽象表現主義の形成期におけるシュルレアリスムの受容は、その円熟期の様式が確立される経緯を探る鍵として、研究者たちから注目を集め、1986年の展覧会カタログ『解釈の繋がり：抽象的シュルレアリスムから抽象表現主義へ』には、この2つの芸術動向の関係について多くの論考が寄稿されている<sup>58</sup>。この中で特にマルティカ・ソーウィンによる論考は、シュルレアリストとニューヨークの画家たちとの交流と、そこでのシュルレアリスムの変容を扱う中で、1941年のオンスロウ＝フォードによる講演における隻眼と内的視覚への言及に触れている点で重要である<sup>59</sup>。

アメリカの芸術家によるオートマティスムの受容とその変容を扱う先行研究の中で、ソーウィンが1988年に発表した論考は特に重要である。ここでは1940年代前半における抽象表現主義画家たちによるシュルレアリスムへの接近とオートマティスムの実験を主題とし、1940年から1941年にかけてポロック、バジオテス、カムロウスキの3人が行ったオートマティスムの実験的制作、また1942年にシュルレアリストであるマッタとマザウエルなどの抽象表現主義の作家たちとの新しいオートマティスムの探究が論じられている<sup>60</sup>。これらの活動におけるオートマティスムが導く2つの方向性として、ソーウィンは「生物学的な抽象」と呼ばれる幻想的なイメージと、画家の身振りの軌跡の表現とを挙げており、後者の方向性には抽象表現主義画家たちがオートマティスムの造形的側面へ注目したこと顕著であり、それがシュルレアリストたちとの差を示す点であるとされる<sup>61</sup>。この分析は抽象

<sup>57</sup> Leja, "Jackson Pollock and the Unconscious," *Reframing Abstract Expressionism*.

<sup>58</sup> Lawrence Alloway and Paul Schimmel eds., *The Interpretive Link: Abstract Surrealism into Abstract Expressionism: Works on Paper, 1938-1948* (Newport Beach, CA: Newport Harbor Art Museum, 1986).

<sup>59</sup> Martica Sawin, "The Cycloptic Eye, Pataphysics and the Possible: Transformations of Surrealism," in *Interpretive Link*, 37-41.

<sup>60</sup> Martica Sawin, "The Third Man, or Automatism American Style," *Art Journal* 47, no. 3 (Fall 1988): 181-186.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 185-186.

表現主義の芸術家たちがオートマティズムのどのような側面に関心を抱いたのかを検討する上で、重要な示唆を与えている。

シュルレアリストと抽象表現主義の芸術家たちの交流という主題を引き継いで、ソーウインは更に 1995 年に大戦中の亡命シュルレアリストの活動、及び抽象表現主義とのつながりを論じた著作を出版し、膨大な展覧会や講演などの記録、芸術家による証言等を提示した<sup>62</sup>。この文献はシュルレアリスムと抽象表現主義との影響関係について新知見を出すというよりも、資料や交流関係などの詳細な調査結果の提示を主とし、作品に描かれたモチーフや使用された技法についての分析も、制作者の思想的背景への考察を導くものではない。しかしながら、前述した 1986 年の論考を補完する形での、1941 年から 1942 年にかけてのオンスロウ＝フォードによる講演の内容と実施状況についてのより詳細な調査は、本論文の第 3 章で触れるように、それがロスコたちにとって内的視覚という観念を学ぶ機会であったことを示す点で重要である。

同年、ディ克蘭・タージェンは 1920 年代から 50 年代のアメリカにおけるシュルレアリスムの受容の経緯に焦点を定め、特にダリやマン・レイなどのシュルレアリストたちの商業芸術へ進出とアメリカの大衆誌におけるシュルレアリスムへの言及が、シュルレアリスムの知名度の向上に貢献したことを論じ、そのようなシュルレアリスムの普及が刺激となって保守的であったアメリカの地で独自のモダン・アートが求められるようになったことを指摘する<sup>63</sup>。ここでのアメリカにおけるシュルレアリスムとの直接的、間接的接触の機会についての論究は、抽象表現主義がシュルレアリスムを受容した状況を理解する上で重要なものだが、個々のアメリカ人作家に対する思想的、観念的な度合いでのシュルレアリスムの影響と変容について議論されていない点にこの論考の限界があると言える。

2004 年の「シュルレアリスム USA」展カタログはアメリカにおけるシュルレアリスムの活動やその影響についての論考を収録しており、その中でイザベラ・デルヴォーは 1930 年代から 1940 年代のアメリカにおいて、抽象芸術が幾何学的抽象という狭い定義で理解されたこと、またシュルレアリスムは知名度の高いダリによって代表され、無意識やオートマティズムを元に夢のような幻想を描く美術という偏った見方で括られ、それが抽象表現主義の画家たちのシュルレアリスム理解にも反映していることを論じている<sup>64</sup>。この抽象とシュルレアリスムはアメリカの画家たちにとって学び、乗り越えるべきモダン・アートの先行例であり、彼らがそれをどのように理解していたかという観点を提供する点にこの論考の価値が認められるが、他にも言及するべきと思われる同時代批評や声明が割愛されているため、アメリカ人芸術家によるシュルレアリスムの理解と受容の複雑な側面は捨て去られている。

<sup>62</sup> Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School* (Cambridge: MIT Press, 1995).

<sup>63</sup> Dickran Tashjian, *A Boatload of Madmen: Surrealism and the American Avant-garde, 1920-1950* (New York: Thames and Hudson, 1995).

<sup>64</sup> Isabelle Dervaux, "A Tale of Two Earrings: Surrealism and Abstraction, 1930-1947" in *Surrealism USA*, edit. Isabelle Dervaux (New York: National Academy Museum, Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz, 2004), 48-55.

同書に収録されているロバート・ホブズによる論考は、先に挙げたソーウィンの論考と同様に、抽象表現主義におけるオートマティスムの性質を論じている。ソーウィンが主に作品に基づいて分析するのに対して、ここでは理論家としても知られるマザウェルによる論考が注目され、心理学的な意味合いを重視するシュルレアリスムのオートマティスムから、造形的な技法としての抽象表現主義のオートマティスムへの変転が指摘される<sup>65</sup>。

林道郎は抽象表現主義を形成する芸術家がモダニズム絵画に触れたことで、シュルレアリスムとは異なる「絵画としての構造」を持つに至ったと指摘している<sup>66</sup>。近年ではサンドラ・R・ザルミンが2008年の博士論文においてアメリカ美術史におけるシュルレアリスムの受容について論じている<sup>67</sup>。また、抽象表現主義の形成期におけるシュルレアリスムの受容についての貴重な邦語書籍として谷川渥による著作が挙げられる<sup>68</sup>。

これらの先行研究において、抽象表現主義とシュルレアリスムの影響関係、そして思想、技法の点での相違が様々な観点から検討されてきた。しかし、シュルレアリスム自体が幅広い芸術分野と思想、そして構成員の活動を含む芸術運動であり、抽象表現主義は集団としての理念や絵画様式、構成員についての明白な定義を欠く芸術動向である。そのため、この2者の交流は非常に幅広い部分で起こっており、検討し尽くせるものではない。また、抽象表現主義という広い枠組みの中でのシュルレアリスムの受容を扱う場合は、概して個々の要素を深く掘り下げることが難しい。その一方、個別作家における受容を扱う際には、たとえ詳細な分析を行うことで作家の新たな側面を発見することがあっても、抽象表現主義全体の中では汎用性のない側面であったり、また他の作家との間に一貫した関係を見出せない結論に至る場合が多く見受けられる。そして、一つの研究においても、抽象表現主義全体としてのシュルレアリスムへの反応と、個々の作家たちの作品、思想における受容に対する考察は、必ずしも一貫した結論を見出さない。このような問題意識の下でシュルレアリスムと抽象表現主義の関係を扱う本論文では、数名の作家たちに焦点を当て、1940年代における彼らのシュルレアリスム受容に、どのような問題意識が結びついていたのか、彼らが絵画様式を展開する過程に周囲の作家や批評家たちの創作活動が如何に関連していたのかを考察する。そうすることで、個々の作家によるシュルレアリスム受容と抽象表現主義という動向の形成を有機的に関連づけ、シュルレアリスムの思想が芸術家個人と芸術家集団、そしてニューヨークの美術界という3つの次元でどのような影響を与えたのかについて一知見を呈示する。

抽象表現主義の画家たちはシュルレアリスムの中から自身の関心と合致する要素を取り上げて芸術的探究を進めた。その重要な要素がオートマティスムと神話主題である。マッ

<sup>65</sup> Robert Hobbs, "Surrealism and Abstract Expressionism: From Psychic to Plastic Automatism," in *Surrealism USA*, ed. Dervaux.

<sup>66</sup> 林道郎「移植されたヴェール シュルレアリスムから抽象表現主義へ」『現代詩手帖』思潮社、第44巻、第4号、2001年4月、72-79頁。

<sup>67</sup> Sandra R. Zalman, "A Vernacular Vanguard: Surrealism and the Making of American Art History" (PhD diss., University of Southern California, 2008), under USC Digital Library, <http://digitalibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll127/id/154241> [accessed May 21, 2015]

<sup>68</sup> 谷川渥『シュルレアリスムのアメリカ』みすず書房、2009年。

ソンが開拓したオートマティック・ドローイングを基盤として、1940年代のニューヨークでスタンリー・ウィリアム・ヘイター（Stanley William Hayter）は銅版画によるオートマティスムの実験的制作を行い、線描による空間と運動の表現という造形面の成果を重視する方向へオートマティスムを展開した。ヘイターは周囲の作家たちに積極的にこの銅版画でのオートマティック・ドローイングを広め、造形的実験を促すことで、アメリカにおけるオートマティスムの更なる展開を導いた。これは、ポロック、ロスコら抽象表現主義の作家たちの造形上の関心と結びつき、輪郭線という用途に囚われない線描や下書きのなしで即興的に引かれる線を肯定的な造形的要素と見なす観点を彼らに与えた。

1940年代にシュルレアリスムから受け継いだギリシア神話という主題は、抽象表現主義の中でも特にロスコとゴットリーブが独自の絵画様式を展開させる上で重要であった。彼らの神話主題画は視覚という観念を扱いながら展開し、それは後の抽象表現主義絵画の巨大さや色面といった造形的要素の登場を促した。また、彼らは神話に現れる予言者や英雄に示唆される盲目性や精神的視覚という観念を自身のアイデンティティに組み込むことで、戦中、戦後のアメリカ社会における芸術家としての自己認識を作品に反映させた。抽象表現主義という芸術動向自体がシュルレアリスムから大きな影響を受けて成立しており、その幅広い影響の範囲と程度を明瞭に把握することは未だに困難と言える。本論文は、新しいアメリカ芸術を創造するという課題に直面した作家たちが、ヨーロッパのモダン・アートであるシュルレアリスムを学び、それを踏まえて独自の芸術を展開した経緯をいくつかの例を取り上げて考察することで、抽象表現主義という動向の確立の一様相を紐解くことを目的とする。

## 第2章 抽象表現主義によるオートマティスムの受容と版画制作

本章では造形作品におけるシュルレアリスムの展開の一例として版画におけるオートマティスムの実践を取り上げる。英国人版画家スタンリー・ウィリアム・ヘイターはシュルレアリスムの画家たちと共に版画にオートマティスムを応用する手法を探究し、1940年代にその試みをニューヨークの画家たちへ紹介し、平面作品における新しいオートマティスムの方向性を示した。ヘイターはオートマティスムの技法や無意識に強い関心を抱いていたが、シュルレアリスム運動自体からは距離を置いており、運動の中心的作家たちとは異なる視点をもっていた。彼は無意識の中にあるイメージを表出させ、造形表現へ寄与するものとしてオートマティスムの価値を認め、版画における新しい造形表現の探究の一過程として重視した。このようにオートマティスムを造形表現の一種として見なす姿勢はマザウエルなどニューヨークの画家たちにも共通して見られる。そのため、抽象表現主義の画家たちが独自の解釈をもってシュルレアリスムを受容する上で、ヘイターは先駆的な存在であったと言える。1940年代前半から半ばにかけて、抽象表現主義の画家たちの多くは短期間ながらヘイターの工房アトリエ 17 で版画制作を体験しており、そこでの経験が彼らのシュルレアリスム受容、そして後の抽象表現主義の絵画様式の展開に大きな影響を与えた。本章では、ニューヨークの画家たちとシュルレアリスムとの関係の中で重要な部分を占めるアトリエ 17 で、ヘイターとシュルレアリストたちがどのような実験的版画制作を行っていたのか、そして、それがニューヨークの作家たちの作品にどのような変化を与えたのかを論じる。

## 1. S.W. ヘイターとアトリエ 17 でのシュルレアリストの制作活動

ヘイターは革新的版画技法の発明によって現代版画に大きく貢献した作家であり、また後に抽象表現主義を形成することとなる芸術家たちにシュルレアリスムを紹介した点で重要な役割を果たした。1933年から1939年までパリで運営された、ヘイター主宰の版画工房であるアトリエ 17 では、マックス・エルンストら多数のシュルレアリストが版画を制作し、ここは当地における先進的な創作活動の中心地の一つとなった。第二次大戦勃発後、ヘイターはニューヨークに10年間滞在し、芸術家及び版画経験者向けの版画講座、及び工房を開講した。この工房もパリ時代の工房と同様にアトリエ 17 と呼ばれ、戦火を避けて渡米したアンドレ・マッソン (André-Aimé-René Masson) やロベルト・セバスチャン・マッタ・エチャウレン (Roberto Antonio Sebastián Matta Echaurren) らのシュルレアリストが集まる拠点の一つとなった。また、同時にこのアトリエはアメリカの芸術家たちが版画制作を学ぶ貴重な場所でもあり、後に抽象表現主義の代表者となるジャクソン・ポロックやロバート・マザウエル (Robert Motherwell) らがここを訪れた。大半の抽象表現主義の画家たちが制作した版画作品はわずかな数であったものの、シュルレアリスムとの直接の交流の機会を用意したという点において、ヘイターとアトリエ 17 の存在は抽象表現主義が形成される外的



な一要因として重要なものであった<sup>69</sup>。

ヨーロッパのような伝統的版画工房の存在しなかったアメリカにおいては、版画制作の中心地が存在せず、40年代にはポスターなどの商業製品としての版画の需要はあったものの、芸術としての版画の制作はわずかなものに留まっていた。そのような中でヘイターのアトリエ17では、世界各地からアメリカに亡命、移住した芸術家たちが先進的版画制作に邁進し、後に彼らがアメリカ各地の教育機関や工房で次の世代へ版画技術を伝えることになった。アトリエ17では伝統的な版画技法を慣例的に用いるだけではなく、それらの改良や新たな技法の探究が積極的に推奨され、様々な実験が行われた。ヘイター自身もシュルレアリスム絵画に対応する版画技法を探究すると共に、数十年に渡る試行錯誤を経て、パリ帰還後の1950年代に全く新しい多色刷り技法を考案することに成功した。

ヘイターは1920年代末からシュルレアリストたちと芸術観や新技法についての意見を交換し、それに基づいて新たな表現方法を生み出したが、その詳細を理解するためには、ヘイターの版画作品とシュルレアリスムとの関係を検討する必要があるだろう。このことは、1940年代のヘイターの活動が、その後のアメリカにおける絵画と版画の発展に対してどのように貢献したのかを理解することにもつながる。

シュルレアリスムの基本的概念であるオートマティスムは、マッソンによるオートマティック・ドローイングやエルンストによるコラージュ、フロッターージュなどの絵画技法の発展を導いた。しかし、シュルレアリスム運動における絵画の位置づけの曖昧さと、本来の心の自動現象としてのオートマティスムにおける受動性と絵画技法として利用される際の能動性との矛盾に対する批判を背景として、次第にその重要性は看過されるようになった。1930年代末からシュルレアリスムの画家たちの間でオートマティスムを再評価する動きが生まれ、1940年代前半のニューヨークで、数名のシュルレアリストたちとアメリカの画家たちが共同してオートマティスムの可能性を探究した。

抽象表現主義によるシュルレアリスムの受容において、ヘイターとアトリエ17が媒介者として機能したことはしばしば指摘されてきたが、先行研究の中で詳細な考察を行っているのはジョアン・ムーザーとマルティカ・ソーウィンによるものである。ムーザーは、アトリエ17におけるヘイターと他の参加者による版画制作についての綿密な調査に基づき、

---

<sup>69</sup> ヘイターの活動と作品については以下の文献を参照のこと。Joann Moser, *The Significance of Atelier 17 in the Development of Twentieth-century American Printmaking* (Ann Arbor, MI: University Microfilms, 1976); Martica Sawin, "Stanley William Hayter at 84," *Arts Magazine* 60, no. 5 (1986): 60-63; Peter Black, "Relief Printing and the Development of Hayter's Colour Method," *Print Quarterly* 8, no. 4 (1991): 415-416; Peter Black and Désirée Moorhead, *The Prints of Stanley William Hayter: A Complete Catalogue* (London: Phaidon, 1992).

ヘイター自身によるエッセイ、及び著作には以下のものがある。Stanley William Hayter, "Of the Means," *Possibilities*, no. 1 (Winter 1947/48): 77; Stanley William Hayter, *New Ways of Gravure* (London: Routledge & Kegan Paul, 1949); Stanley William Hayter, *About Prints* (London: New York, Oxford University Press, 1962); Stanley William Hayter, "Orientation, Direction, Chirality, Velocity, and Rhythm," in *The Nature and Art of Motion*, ed. Gyorgy Kepes (New York: George Braziller, Inc., 1965), 71-80.

次の記事は、ヘイターとのインタビューを掲載したものである。Jacob Kainen, "An Interview with Stanley William Hayter," *Arts Magazine* 60, no. 5 (January 1986): 64-67; Deborah Rosenthal, "Interview with Stanley William Hayter, Paris, May, 1980," in *Stanley William Hayter in America: Paintings, Drawings and Prints 1940-1950* (New York: Francis M. Naumann Fine Art, LLC, 2009).

ヘイターのオートマティスムへの関心とマッソン、ミロらの版画作品が抽象表現主義の中でも特にポロックにオールオーバーな画面構成とポーリングによる絵画の可能性を示したことを指摘している<sup>70</sup>。一方でソーウィンは亡命芸術家のアメリカ人画家への影響というより広い観点から、ヘイターとアトリエ 17 が主に人的交流の中継地としての役割を果たしたことを指摘している。また彼女は、ヘイターのオートマティスムを重視する姿勢が当時の若手シュルレアリストと共通するものであり、ポロックやバジオテスらに刺激を与えたことも論じている<sup>71</sup>。しかしながら両者の論考において、作品についての考察はヘイターではなく、アトリエ 17 に参加したポロックとマッソンの版画の類似に集中している。そしてヘイター自身の版画に現れるシュルレアリスムの絵画表現とその変容、そして抽象表現主義との表現上の類似、及び相違についての考察はほとんどなされていない。そのため、ヘイターの版画作品とシュルレアリスト、及び抽象表現主義の画家による作品を比較することで、アメリカの芸術家によるシュルレアリスムの受容という文脈におけるヘイターの重要性を一層明確にすることができるだろう。というのも、ヘイター自身による版画作品はシュルレアリストからのオートマティスム受容とそれに基づく独自の展開を見せており、その版画作品の発展は同時期のパリとニューヨークにおける美術的革新と合致しているからである。彼は版画という媒体でオートマティスムの実践を試み、他の芸術家にもそれを勧めていた。1940 年代以降、彼はオートマティスムへの関心から導き出された線と色彩の統合という問題を探究した。ヘイターの線と色彩を層状に構成する一版同時多色刷りの探求と、線と色による運動表現は、版画におけるオートマティスムの試みと共に、アメリカの画家たちが抽象表現主義の動向を形成していく上で大きな刺激となったのである。

そのため本章では、ヘイターとアトリエ 17 での版画制作を中心に、1930 年代のパリでの版画という媒体におけるオートマティスムの発展を検討し、1940 年代前半のニューヨークにおけるシュルレアリスムの版画の新たな展開、そして抽象表現主義の画家たちとの関係を考察する。

### 1-1. ヘイターとアトリエ 17 の活動の概略

1901 年、イギリス人画家の次男としてロンドンに生まれたスタンリー・ウィリアム・ヘイターは 1926 年からパリに滞在し、アカデミー・ジュリアンで絵画を学んだ。当時住んでいたルーラン・ヴェール街のアパルトマンの隣にはアルベルト・ジャコメッティ (Alberto Giacometti) がアトリエを構えており、ヘイターは彼を始めとして、近隣で生活していた芸術家たちと親交を結んだ。ヘイターが版画家としての活動を始めるきっかけは、ポーランドの作家ヨーゼフ・ヘヒト (Joseph Hecht) と知り合ったことである。ヘヒトの影響で本格的に版画を制作するようになったヘイターは、1927 年に彼自身のアトリエ内に版画工房を構え、版画制作の指導をするようになる<sup>72</sup>。1930 年代、シュルレアリスム運動に参加した画

<sup>70</sup> Moser, "Impact of Stanley William Hayter," 6-9.

<sup>71</sup> Sawin, *Surrealism in Exile*, 152-155, 369-371.

<sup>72</sup> ヘイターの工房は、33 年にパリ 14 区カンパーニュ・ブルミエール街 17 番地に移転し、その際、この住

家の多くは、ヘイター主宰の工房アトリエ 17に参加して版画を制作し、彼らにとって一種の社交場でもあった工房は、新しい表現を模索する場所として重要な役割を果たした。ヘイターはアトリエを訪れたシュルレアリストたちと交友関係を保ち、30年代を通してシュルレアリスムのグループ展に参加し、またアトリエ 17で活動する作家による版画作品を集めた版画集を制作した。しかし、1938年に親しい友人であったポール・エリュアール (Paul Éluard) がアンドレ・ブルトン (André Breton) と決別すると、ヘイターもシュルレアリスム運動から距離を置くようになった。

内戦下のスペインを訪問した経験のあるヘイターは、1939年に第二次大戦が始まると、フランス、及び周辺諸国の社会状況の悪化を懸念して工房を閉鎖し、アメリカへ渡った。ニューヨークに移住したヘイターは、高等教育機関ニュー・スクール・フォー・ソーシャル・リサーチ (以下ではニュー・スクールと略記する) の版画講座を担当し、この講座はパリ時代の工房に因んでアトリエ 17と呼ばれた<sup>73</sup>。ヘイターは1940年秋から1945年までの在職期間にニュー・スクールの教授陣との交流からも多くの収穫を得たが、1945年に彼はニュー・スクールを離れて自身の主宰する工房を設立した<sup>74</sup>。ヘイターは多くの芸術家、或いは芸術家を目指す若者たちに工房の門戸を開くことを望んだため、アトリエ 17では戦火を逃れて世界各地からニューヨークへ移り住んだ芸術家たちが制作を行った。この工房はシュルレアリストがアメリカ滞在中に共に活動する場所の一つでもあり、同時にここでは抽象表現主義を代表する芸術家の多くが彼らと肩を並べて版画制作を経験した。

ヘイターは1940年に渡米した後、1946年に一時パリに戻った期間を除いて、10年間ニ

---

所に因んで「アトリエ 17」と名付けられた。

<sup>73</sup> ニュー・スクール・フォー・ソーシャル・リサーチ (New School for Social Research) は、アルヴィン・ジョンソン (Alvin Johnson) を中心したコロンビア大学の研究者たちが1919年に設立した成人教育機関である。1933年、ニュー・スクールはナチスの脅威にさらされた学者・芸術家を受け入れるために、「亡命中の大学 (A University in Exile)」を社会科学の一学科として開校し、社会学や経済学、心理学などの研究者を教授として招聘した。設置後すぐに、この「亡命中の大学」という名称は、一般大学との誤解を回避するため、「大学院課程における政治および社会科学学科 (the Graduate Faculty of Political and Social Science)」に変更された。この学科はヨーロッパ人研究者の受け入れ部門であり、早い時期からロックフェラー財団が積極的に援助していたため、その財政の多くはユダヤ系団体および個人からの寄付で占められていた。1933年4月、ナチスはユダヤ人研究者を大学の教職から追放し、職を失い、危険にさらされた多くのドイツ人研究者がアメリカに渡ることとなった。当初、「亡命中の大学」の受け入れ対象は社会学者に絞られていたが、ナチスドイツの勢力が増すにつれて、ドイツやフランスなどヨーロッパ諸国から様々な研究領域を専門とする亡命者を受け入れるようになる。1940年、ドイツ軍によるフランス侵攻と6月のパリ占領に伴い、更に多くのヨーロッパの研究者がアメリカに亡命し、ニュー・スクールは数ヶ月の間に100人以上の研究者を受け入れた。1940年8月から1941年6月までの間にニュー・スクールが受け入れた支援の要請は1000件を越える。ニュー・スクールによる亡命研究者の受け入れに関しては、以下の文献を参照のこと。Peter M. Rutkoff and William B. Scott, *New School: A History of the New School for Social Research* (New York: Free Press, 1986); Claus-Dieter Krohn, *Intellectuals in Exile: Refugee Scholars and the New School for Social Research*, trans. Rita Kimber and Robert Kimber, (Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1993). このようにニュー・スクールには社会学、心理学における主導的な研究者が集まり、ヘイターの所属した1940から1945年までの期間には、マックス・ヴェルトハイマー (Max Wertheimer)、エーリッヒ・フロム (Erich Fromm)、クロード・レヴィ=ストロース (Claude Lévi-Strauss) らが勤めていた。

<sup>74</sup> ヘイターは工房に参加する芸術家に自由な制作環境を与えることを希望したため、指導や授業料の徴収や設備利用における画一化と制約を求めるニュー・スクールの運営部門としばしば衝突した。ムーザーはこれが彼がニュー・スクールを去る理由の一つとなったと述べている。ニュー・スクールにおけるヘイターとアトリエ 17の活動については、以下を参照のこと。Mosser, *op. cit.*, pp. 14-36.

ニューヨークでアトリエ運営に尽力し、戦後の 1950 年にパリに帰還した<sup>75</sup>。シュルレアリスム運動自体が規模を縮小する時期には、アトリエ 17 の持っていた触媒作用も低下したが、アトリエ 17 はアメリカにおける版画の普及と、新たな版画技法の研究と発明という点で西洋現代版画の発展に貢献したのである。

## 1-2. 1930 年代におけるヘイターとシュルレアリストの版画制作

アトリエ 17 には積極的に新しい技法の実験を行い、その結果を他の参加者たちと共有するという姿勢があり、ヘイターの版画制作の展開と他の芸術家の作品との関連、及び新技法開発の試みは非常に興味深いものである。そこで以下では、1930 年代におけるヘイターによる版画作品とその様式上・技法上の発展と共に、アトリエ 17 で制作されたシュルレアリストによる版画作品を確認したい。

ヘイターは 1926 年に版画制作を開始してから、しばらくの間、エッチングやドライポイント、アクアチントなど各種の伝統的技法によって風景や静物を主題とした初期作品を制作した。しかし 1930 年頃から、《道（建築と馬）（Street (Building with Horse)）》（図 2-1）のように、簡潔な面の組み合わせで構成された建築を背景に人物などモチーフの輪郭をほぼ同じ太さの線で表し、透明な立体を三次元的に捉える作品を制作するようになる。これらの作品には親しい友人、アレクサンダー・カルダーの《後足で立つ種馬（Rearing Stallion）》（図 2-2）のようなワイヤー彫刻との類似が明らかであり、立体的モチーフを平面に投影させたものと言える。

早い時期からアトリエ 17 に参加したシュルレアリストとしては、エルンストやハンス・アルプ（Hans Arp）、ジョアン・ミロ（Joan Miró）、イヴ・タンギー（Yves Tanguy）、マッソンらが挙げられ、ヘイターは彼らを通してシュルレアリスムについて知るようになった<sup>76</sup>。シュルレアリスムの提唱者であるアンドレ・ブルトンによると、理性的制約を受けずに思考の真の働きを表現することがシュルレアリスムの最大の目的であり、1924 年に発表された「シュルレアリスム宣言」において、オートマティスムは「心の自由な自動現象」であるシュルレアリスムの根幹として認識されている<sup>77</sup>。シュルレアリスト画家の中でも特にエルンストとマッソンは絵画におけるオートマティスムについて考察する上で重要な人物で

---

<sup>75</sup> ニューヨークのアトリエは後進の手に委ねられ、カール・シュラーグ（Karl Schrag）やレオ・カツツ（Leo Katz）らの主導で運営されたが、55 年に閉鎖された。戦後、パリのヴォージュラル街 278 番地、シャセボ印刷会社の敷地にアトリエ 17 が再設立され、ここがヘイターの新たな制作拠点となった。ヘイターは 51 年にフランス政府からレジオン・ドヌール勲章を授与されることで、その評価を確かなものとし、晩年まで精力的に制作活動を展開した。1988 年のヘイターの死後、工房の刷り師であったエクトール・ソニエ（Hector Saunier）がアトリエ 17 を引き継ぎ、現在でもこの工房はアトリエ・コントルポワン（Atelier Contrepoint）という名称で活動を続けている。

<sup>76</sup> シュルレアリスムの画家たちには、友人のシュルレアリストが詩集を出版する際に、詩に添える版画を制作する例が多く見られる。彼らによる版画制作に関しては、以下の文献に詳しい。Gilbert E. Kaplan, ed., *Surrealist Prints* (New York: Harry N. Abrams, 1997).

<sup>77</sup> この「宣言」では、オートマティスム（自動記述）とは、受動的状態となって主題を予め考えず、精神を集中させながら素早くペンを走らせる、或いは口述することで、意識的思考と懸け離れた文句を綴る文章構成法であると説明されている。ブルトン『シュルレアリスム宣言／溶ける魚』57 頁。

ある。彼らは異なった方向性を持っていたものの、ブルトンを始めとする詩人たちが試みたオートマティスムを絵画に移入したという点では共通していた。そこでまず、彼らによるオートマティスムの試みと版画制作を考察していきたい。

マックス・エルンストは、1923年に最初のエッチング作品（図2-3）制作したが、これは大衆向け科学雑誌『ラ・ナチュール（La Nature）』誌の挿絵の一部を抜き出して構成したコラージュである<sup>78</sup>。エルンストは参照元の挿絵中の水平線や斜線などの構成要素をそのまま用いた上で、風船のような奇妙なモチーフが風に流される光景に描き変えている。人々が容易に手に取ることのできる既製のイメージを借用し、そのモチーフを異なる文脈の中で展開する点で、このエッチングは彼による一連のコラージュの一つとして見なすことができる<sup>79</sup>。ここで彼は既存の挿絵を利用してエッチングという媒体でコラージュを制作することで、再度参照元のモチーフを頒布可能なものとしているのだ<sup>80</sup>。その後、彼はコラージュ小説という手法で、画面の一部、或いは全体を異なる光景に描き変えるのではなく、素材を切り張りして用いることで一層作品における画家の意図の反映を減少させるようになる。

エルンストによる絵画へのオートマティスムの適用においてコラージュと同様に重要なものがフロッターージュである<sup>81</sup>。というのも、フロッターージュは詩作におけるオートマティスムと比肩しうるものであると、エルンスト自身が1936年に出版された著書『絵画の彼岸（Au-delà de la peinture）』において述べているからである<sup>82</sup>。素材の切り張りによるコラ

<sup>78</sup> ヴェルナー・シュピースはこれを制作する上でエルンストが参照した源泉として大衆向け科学雑誌『ラ・ナチュール』誌に掲載された、錨に固定された機雷が水の流れになびく様子を示した挿絵を挙げている。参照元の挿絵には、水の流れを示す水平線や錨と機雷の接続部を示す斜線などの構成要素をそのまま用いた上で、エルンストは遠くに山々、近景に草花をあしらった光景に描き変えている。Werner Spies, “On the Graphic Work,” in *Max Ernst: Oeuvre-Katalog I: Das Graphische Werk*, ed. Werner Spies (Houston: Menil Foundation; Cologne: Verlag M. DuMont Schauberg, 1975), X. エルンストには他にもこの『ラ・ナチュール』誌を始めとする雑誌や書籍の挿絵を源泉として制作された作品が多数存在する。

<sup>79</sup> 彼が最初のコラージュを制作したのは1919年であり、エルンストによるコラージュはキュビストの考案したパピエ・コレとは全く異なる意図をもって試みられた。パブロ・ピカソやジョルジュ・ブラックらのキュビストは壁紙や新聞の切り抜きなどをカンヴァスに貼り付けて、二次元の描写と実物とを一つの画面に並列させることで、再現と空間表現という問題に独自の解答を提示した。一方、エルンストは、新聞やカタログから取り出したモチーフを下敷きにしつつ、そこに一見全く関連のない物やそぐわない背景をグワッシュで描き込む、或いは別の素材を付け加えることで、モチーフを異なる文脈に位置づけるのである。ダダやシュルレアリスムの技法としてのコラージュと区別するために、キュビストによるこの手法はパピエ・コレと呼ばれる。

<sup>80</sup> 1929年に制作された最初のコラージュ小説である『百頭女』では下敷きとなった版画の中に裸体人物像などのモチーフが唐突に散りばめられている。フォトメカニカルによって製版し、コラージュの継ぎ目を注意深く隠すことで全体に統一感が与えられ、不可思議な物が現れる夢のような物語が説得力を持って伝えられている。この無意識への関心と物語性は文学を中心に展開したシュルレアリスムの方向性を体現していると言えよう。

<sup>81</sup> 彼は自身の考案した絵画技法、例えばフロッターージュ、グラッターージュを版画制作に反映させている。フロッターージュは、木の板など凹凸のある素材の上に紙を置き、上から鉛筆などで擦ることで質感を転写する絵画技法であり、エルンストによると彼は1925年にこの技法を発見した。フロッターージュを油彩に応用したのがグラッターージュであり、これは絵具を塗ったばかりのカンヴァスを素材の上に置き、パレットナイフで乾いていない絵具を削ぎ落とすことで下にある素材の形や質感を浮かび上がらせる手法である。

<sup>82</sup> 「フロッターージュの方法はそれゆえ、適切な技法によって精神諸能力の過敏性を強化すること以外の何者にも根拠をおかず、意識的な精神の教導（理性の、趣味の、道徳の）をすべて排除して、それまでは作品の「作者」とよばれていたものの能動的な役割を極度に切りつめるのであるから、この方法はのちになって、自動記述という言葉ですでにいられていたものの、真の等価物であることが明らかになった。」マッ

ジュとは異なり、フロッタージュでは作業が終了するまで画家もどのような模様が浮かび上がるか知ることができない。そのためフロッタージュは作者の意図が一層関与しがたいという点では、より絵画にオートマティスムを導入するのに適した手法と言えるだろう。コラージュやフロッタージュという手法を好んだエルンストが、既存の素材の組み合わせと画面上での構成に大きな関心を抱いていたことは明白である。そしてアトリエ 17 での制作の際に、彼はこれらの絵画技法をソフト・グラウンド・エッチングによる版画に応用した。そこで以下では、この 2 つのシュルレアリスム絵画技法の版画における等価物とも言えるソフト・グラウンド・エッチングに注目しながら、ヘイターとシュルレアリストによる版画を考察したい。

ソフト・グラウンド・エッチングは鉛筆などの線を再現できるため、デッサンの複製に用いられてきた技法である<sup>83</sup>。1930 年代前半、アトリエ 17 において、版に塗布したソフト・グラウンドの表面に直接布や木の葉、手などを押しつけることで質感の転写が可能となることが判明し、それ以降、ソフト・グラウンドを用いた実験的制作が行われるようになった<sup>84</sup>。1933 年の《殺人 (Meurtre)》(図 2-4) はヘイターがこの手法を初めて素材の転写のために用いた作品であり、皺の付いたティッシュペーパーが版面に転写されている。この質感はエングレーヴィングの斜線と点、アクアチントによる釘型のシルエットと共にモノクロームの版画における一種の色面のように用いられ、平面的な形体を表している。

エルンストもアトリエ 17 でヘイターの始めたソフト・グラウンド・エッチングの手法を習得し、1934 年に刊行されたコラージュ小説『慈善週間または 7 大元素 (Une semaine de bonté : ou les sept éléments capitaux roman)』に使用した。彼は 5 つの章の口絵にソフト・グラウンド・エッチングによって転写した素材の質感を利用しており、例えば、第 1 章の口絵(図 2-5) では紙製の箱を開いたものが鳥の姿に見立てられている<sup>85</sup>。直接素材を貼り付けることなく、その質感だけを画面に定着させるという点で、このソフト・グラウンドの手法はフロッタージュに非常に近いものである。それと同時に、このエルンストの作品は全

---

クス・エルンスト著／巖谷國士訳『絵画の彼岸』河出書房新社、1975 年、19 頁。ここで言う絵画における自動記述とは、芸術家の内部にある視覚的に認識しうる像を、紙の上に投影することであり、その際に芸術家の意識的検閲は関与せず、画家は一種の傍観者の立場にある。

<sup>83</sup> ソフト・グラウンド・エッチングは、通常のグラウンドに獣脂やワセリンなど何らかの粘土の高い油脂を加えた防蝕剤を用いた凹版技法で、元々は鉛筆やクレヨンの柔らかい筆触を再現するために 17 世紀に開発された。銅版をこの柔らかい防蝕層で覆い、その上に紙をのせる。その上から鉛筆などで描画すると、鉛筆で押しつけられた部分の防蝕剤が紙に接着する。紙を取りのけると鉛筆の通った部分のみ銅版が露出するため、その部分を腐蝕させてインクをのせ、印刷するのである。

<sup>84</sup> Hayter, *New Ways of Gravure*, 217. ここでヘイターは、エルンストが異なる質感を一枚の版の中に組み合わせる「コラージュ・メソッド」を見事に利用したと述べている。1930 年代における、ヘイターによるソフト・グラウンド・エッチングの使用に関しては、以下を参照のこと。Jacob Kainen, “Stanley William Hayter: An Introduction,” in *Prints of Stanley William Hayter*, by Black and Moorhead, 12.

<sup>85</sup> この 5 点の口絵については、以下の文献を参照のこと。シュピースはここに用いられた素材についても詳述している。Spies, *Ernst, Oeuvre-Katalog: 1906-1925*, X. ロバート・レインウォーターは、エルンストがコラージュとフロッタージュというセミ・オートマティックなイメージを生み出す手法を、ソフト・グラウンド・エッチングという伝統的技法と総合したと説明する。Robert Rainwater, “Max Ernst, Printmaker,” in *Max Ernst: Beyond Surrealism: A Retrospective of the Artist's Books and Prints*, ed. Robert Rainwater (New York: New York Public Library; Oxford: Oxford University Press, 1986), 22.

体のシルエットが分かる形で紙箱が転写されている点でコラージュを版画に応用したのとも言える。これに対して、ヘイターはソフト・グラウンド・エッチングを、素材自体を判別可能な形で定着させるためではなく、質感によって画面に多様な諧調を与えるための手法として用いた<sup>86</sup>。1930年代前半のヘイターによる版画は抽象性を強めており、彼の関心は具象性を特徴とするコラージュ、フロッタージュよりもオートマティック・ドローイングの方へ向いていたのである。

既存の素材を画面上で構成することに関心を寄せたエルンストに対して、マッソンはオートマティック・ドローイングによってオートマティスムを絵画に応用した。彼はギャルリー・シモンを主宰するダニエル・ヘンリー・カーンワイラー (Daniel Henry Kahnweiler) と契約を交わした1923年に、初めてオリジナル版画を制作した<sup>87</sup>。1926年、友人ロベール・デスノス (Robert Desnos) の詩『7リーグの長靴: 彼の言葉「私は自分自身に会う」(C'est les bottes de 7 lieues: cette phrase « Je me vois »)』に添えるために制作された4点のエッチング(図2-6)には、当時彼が描いていたオートマティックなドローイングが応用されている<sup>88</sup>。このエッチングには漠然とした線の集合から引き出された具象的形体を見て取ることができる。流麗な曲線はドローイングに顕著な自由な筆致を反映しており、それが人物や木の葉などの姿を形作る。円が太陽を、細かな弧の重なりが雲や波を表し、中央に浮かび上がる人物の頭部と、その下の女性像は周囲の風景の中へと溶け込んでいくように思われる。

30年代を通して、ヘイターはソフト・グラウンドによる質感の表現と並行して、中心的となるモチーフに複雑な線の動きによる表現を用いた。1936年に制作した《戦闘 (Combat)》(図2-7)の画面左端にも皺を付けたティッシュの質感が転写しているが、ここでの主要な表現要素は線であり、この中央のモチーフは、前後左右へ勢いよく引っ張られると同時に反対方向へ引き戻されるバネのように一つのかたまりを成している。幾重にも交叉する線によって一見抽象的な形体を表しているが、馬の頭部や足、兵士の身体という判別できる要素を所々に配置し、前後に入り乱れる戦いの様子を構成している。この絡み合う線の中に判別可能なモチーフが組み込まれる点は、マッソンのオートマティック・ドローイングにも共通する特徴であり、ヘイターが版画制作にこの技法を取り入れようとしていたこと

<sup>86</sup> ヘイターは著書において、この質感表現のためにソフト・グラウンドが用いられるようになったのは1933年頃であると述べている。彼によると、当時、明暗表現のためにビュランのはっきりとした線を機械的に用いるのは不合理であり、ソフト・グラウンドに転写した素材の質感によって中間色を表すことができるようになった。Hayter, *New Ways of Gravure*, 217. 1930年代における、ヘイターによるソフト・グラウンド・エッチングの使用に関しては、以下を参照のこと。Jacob Kainen, "Hayter: An Introduction," 12.

<sup>87</sup> 1924年3月に発行された詩集『低い太陽』はジョルジュ・ランブールの詩に寄せて、エッチングとドライポイントによる4点の作品を掲載している。この最初期の版画はカーンワイラーの扱っていたキュビストや、ジョルジョ・デ・キリコ (Giorgio de Chirico) の作品を想起させるものである。この頃には、親しく交流した作家ジョルジュ・パタイユ (Georges Albert Maurice Victor Bataille) の『眼球譚』などに物語場면을具象的に表した挿絵を提供している。当時のマッソンの版画については以下の文献を参照のこと。Lawrence Saphire, ed., *André Masson, L'œuvre Gravé, Volume I: Surréalisme 1924-49* (New York: Blue Moon Press, 1990).

<sup>88</sup> マッソンは1923年頃からオートマティックなドローイングを描いていた。マッソンは自由な手の動きから具象形体を含む様々な要素を集合させたモチーフを生み出した点で、まさにオートマティスムによる文学に対応する絵画表現を創始したと言える。

が分かる。ヘイターは 40 年代半ばまで、《戦闘》のように銅版にエングレーヴィングを施したモノクロームの作品を主に制作している。

《戦闘》はスペイン内戦に言及した作品であり、1930 年代後半、アトリエ 17 ではスペインの窮状に関心を寄せる作家による作品を収めた版画集が企画、出版された。ここで、これらに掲載された版画作品を確認しておきたい。1938 年の 7 枚組エッチング集『連帯 (Solidarité)』(図 2-8、2-9) は、スペイン出身のパブロ・ピカソ、ミロ、そしてヘイターなど 7 名による版画に、ポール・エリュアールの詩を添えたものである<sup>89</sup>。またヘイター主導の下に翌年制作、出版された 9 枚組版画集『友愛 (Fraternité)』(図 2-10) には、ヘイターに加えてミロやヘヒトラ 8 名が版画作品を寄せている<sup>90</sup>。この頃になると、ファシズムへの反対を主張してきたシュルレアリストの中には自由を求めてアメリカへと亡命する者が多くなり、1940 年代にはヘイターも制作の拠点をニューヨークに置くことになる。

### 1-3. 1940 年代のニューヨークにおけるヘイターの活動と作品制作

1939 年に第二次大戦が始まると、ヘイターはヨーロッパの政治的状況の深刻化を受けて、パリのアトリエを閉鎖してロンドンに戻った。その後、翌年 5 月にニューヨークに渡った彼は、同年秋からニュー・スクールでアトリエ 17 と呼ばれる版画講座を担当した。ヘイターは新しい表現の模索に対して非常に積極的であり、アトリエ 17 に集まる作家に対しても確立した技法に囚われずに制作することを奨励していたため、この新しいアトリエ 17 でも、ヘイターだけではなく、様々な版画家が新技法の実験や既存の技法の改良を試みた。アトリエ 17 では 1930 年以降、多色刷りの技法が様々に試みられていたが、ヘイターが集中的に多色刷りの実験を行うようになるのは 1940 年代になってからである。そしてパリに帰還した後の 1957 年にヘイターは革新的な一版同時多色刷り技法を確立した。この一版同時多色刷りは、金属版にいくつかの異なる深さの溝を彫り、硬度の異なるローラーを使い分けることで何種類かのインクを層状に詰め、プレス機に 1 回通すことで多色刷りを完成させるという技法である<sup>91</sup>。

<sup>89</sup> 『連帯』は他にタンギー、マッソン、ジョン・バックランド・ライト (John Buckland Wright)、ダラ・ハズバンド (Dalla Husband) による版画を掲載し、Guy Levis-Mano 社から出版された。

<sup>90</sup> この版画集には、他にバックランド・ライト、ハズバンド、ワシリー・カンディンスキー (Vasily Kandinsky)、ロデリック・ミード (Roderick Mead)、ドルフ・リーサー (Dolf Rieser)、ルイス・バルガス (Luis Vargas) が作品を寄せている。『友愛』には 8 点の版画をスティーヴン・スペンダー (Stephen Spender) の詩『ある町の滅亡』とルイ・アラゴン (Louis Aragon) による同詩の仏訳に添えた形をとっている。この 2 冊の版画集はスペイン内戦による孤児への資金援助を目的としていた。この頃、ヘイターは自作の版画集も制作しており、1937 年の『古都』は画商アンブローズ・ヴォラール (Ambroise Vollard) の注文によるものだったが、彼の逝去によりヘイター自身が出版した。1938 年に出版された『気楽な犠牲者』は、ヘイターによる 8 点のエングレーヴィングにエリュアールによる同名の詩を添えた版画集である。

<sup>91</sup> 版同時多色刷りは様々な実験段階を経て生み出された技法であり、ヘイターは著書『版画の新たな手法』において、自身の書き留めた詳細な制作記録に基づき、多色刷りの展開を説明している。この技法の長所は、重ね刷りの際に起こりやすい印刷のずれがなく、複数の色面の間に境界線が出ず、鮮やかな色彩を表現できるという点にある。ヘイターは透明感のある色彩を層状に重ねるといった色彩表現を版画で実現するために多色刷り技法を探究したのである。Hayter, *New Ways of Gravure*, 156-161. ヘイター、及び彼以前の多色刷り技法については、以下の文献を参照のこと。Hayter, *About Prints*, 51-64; 町田市立国際版画美術館編



30年代にはヘイター自身は多色刷りをあまり制作しなかったが、モノクロームの作品にソフト・グラウンド・エッチングによる質感の転写を用いてグレーの諧調を表していた。様々な素材の質感を複雑な色面として用いた例が、1941年に製作された《鏡 (Mirror)》(図 2-11)である。鏡とそこに映る顔、反射する光が複雑な面に分割され、その内側には皺をつけた紙や布の編み目で多様なグレーの諧調が与えられている。40年代の多色刷りの中でも素材の転写が、素材そのものの存在を示すためだけでなく、色彩にグレーの諧調を与えるために用いられた。1943年に彼が制作した《ケンタウロス (Centauresse)》(図 2-12)は、初めて一版同時多色刷りがある水準で実現された作品である<sup>92</sup>。ここでは《鏡》で用いられたグレーの色調のように、モチーフや背景を塗り分けるために色彩が用いられており、モノクロームの版画と同様の表現が多色刷りでも意図されていると言える。1946年に制作された《5人の人物 (Cinq Personnages)》(図 2-13)では輪郭線よりも赤とオレンジの色彩の効果によって画面上で人物の姿をはっきりと浮かび上がっている。所々で3色の色彩が重なることでより深い色を見せており、ソフト・グラウンドによるグレーの色面もまた、上に重ねられた色彩の明度を落とすことで、より豊かな明暗を画面に与えている。1930年代にヘイターは、ソフト・グラウンドを用いて白黒の画面に比較的大きなグレーの色面を表すことを度々試みており、多色刷りはその延長線上に位置しているのである。

また、40年代のヘイターによる多色刷り技法の展開には、色彩の層状の重なりと色と線の統合という二つの問題意識が表れている。《ケンタウロス》では、エングレーヴィングによって形体の輪郭線が示され、形体とは対応しない部分、或いは少しずれた箇所が色面で着色された<sup>93</sup>。これに対して《5人の人物》では、シルクスクリーンによる細い色の帯が背景を分断しながら左の人物を上下に、また右側の人物たちを十字形に貫き、モチーフの動きと空間の歪みを画面に与えている。ここでは運動表現という共通の目的のために線と色彩が用いられており、これはオートマティックなドローイングから得られた線的モチーフの運動表現に色彩を導入しようという試みなのである。

シュルレアリストと同様に、ヘイターは無意識の中から引き出されるイメージの表出を意図し、オートマティックなドローイングに高い価値を見出していた。1947/48年に抽象表現主義の作家たちが関わった『ポッシビリティーズ』誌が発行された際、ヘイターはオートマティック・ドローイングについての論考を寄稿している<sup>94</sup>。そこでは、同じサイズのオ

---

『版画の技法と表現 改訂版』東京、町田市立国際版画美術館、1994頁。

<sup>92</sup> 《ケンタウロス》は、ステンシルを用いて油絵具を版の表面に配置し、何度かプレスを繰り返すことで多色刷りとして仕上げられた。この3年後に制作された《5人の人物》は、同時多色刷りの更なる発展段階を示している。ここではエングレーヴィングによる溝に黒インクを詰めた後、その黒インクと混ざり合わないよう、版の表面にシルクスクリーンを用いて3色の絵具の膜が塗布された。これは大きなサイズの版を用いて、全てのインクを一回の刷りで用紙に印刷した最初の作品である。

<sup>93</sup> ヘイターによる版画のカタログレゾネの執筆に携わったピーター・ブラックは、40年代と50年代の多色刷りにおいては線が主要な表現要素であり、色彩は線刻されない余白に用いられる副次的要素であったのに対し、1960年前後に制作された水を主題とする作品においては色彩が線と同等の価値を持ち、両者の統合が達成されたと指摘する。Black, "Relief Printing," 415-416; Black and Moorhead, *Prints of Stanley William Hayter*, 44-47.

<sup>94</sup> Hayter, "Of the Means," 77.

オートマティックなドローイングを6枚程度重ね、強い光の下で透かして見ると、それらがほぼ同一の構造を持ち、線の方向と交点が驚く程に一致していることが分かったと説明されている。1940年代後半の版画《5人の人物》(図2-13)を参照すると、ここでいう同一の構造と線の方向、交点の一致は、線だけではなく帯状の色面にも当てはまり、何重にもドローイングを重ねたかのようなイメージの動きを表すために、線と色彩が調和的に用いられている。ヘイターのオートマティック・ドローイングは、無意識の中のイメージを芸術的表現に取り入れるという側面に加えて、線による運動の表現という要素を重視し、それは線と色彩の調和という彼の造形上の問題意識を反映している。

ヘイターが版画制作にオートマティックなドローイングという方法を取り入れたのは、無意識の内にある創造性を引き出すためであると同時に、運動を示す線描の特性を探究するためでもあるため、ヘイターがゲシュタルト心理学の創始者マックス・ヴェルトハイマーと協力して行った視覚的認識についての研究にも目を向けた<sup>95</sup>。1933年から1943年に亡くなるまでニュー・スクールで教鞭を執ったヴェルトハイマーは、1940年から41年にかけて、ヘイターと共同で視覚心理学と版画との関係について研究と実験を行っており、ヘイターは1965年に出版された論考「方向、方角、キラリティー、速度、そしてリズム」の中で、その実験について言及している<sup>96</sup>。視覚による運動の認識が、一貫してヘイターの関心事であったことは彼の作品を見ることで理解できる。1936年の《戦闘》(図2-7)では、一筆書きのような長いストロークの線が画面中央を縦横無尽に走り、複数の人物や馬の輪郭を表すと同時に、それらのモチーフを互いに結びつけて一つの塊にまとめている。この一つの塊から、左後方へ向かって走り出す馬、右前方へ倒れ込む人物などのモチーフが断片的に現れ、全方向へ向けて勢いをもって拡張していくような印象をもたらす。左端奥へ後退する側壁のようなグレーの色面は極端な遠近感を示し、中央の形体に呼応して画面上部の線が下方へ僅かにたわむことで、中央モチーフの激しい複雑な動作が背景の面と線によって一層強調されている。左端のグレーの色面、中央モチーフの随所に置かれる黒のアクセントと右下に伸びる陰のような黒い帯などによって生まれるモノトーンの階調が、運動表現に抑揚を与えると同時に空間と量感を示す。10年後の作品《5人の人物》(図2-13)ではモチーフと背景との区別が弱まると同時に、線と色彩が一体となって画面全体の運動を表すようになる。これ以降もヘイターによる線と色彩による運動表現は更なる展開を見せ、80年代の作品において両者の組み合わせは最も効果的に用いられることとなる。

更に、ヘイターはオートマティック・ドローイングに運動表現だけではなく、無意識と

<sup>95</sup> マックス・ヴェルトハイマーは1880年、プラハに生まれ、1929年からフランクフルト大学の教授を勤めたが、ナチス政権の台頭に伴い、33年にアメリカへ亡命する。渡米後、ニュー・スクールの教授となり、同地で没した。ゲシュタルトとは「要素に還元できない、一つの全体がもつ構造特性」を意味し、ヴェルトハイマーは1912年の仮現運動の実験によって、このゲシュタルトの考えを実証した。

<sup>96</sup> Hayter, "Orientation," 72. このエッセイによると、彼らの実験は目の運動と視覚による認識を対象とし、左から右への方向性、及び上昇と下降の感覚が精神面に与える影響が重要であると、ヘイターは分析している。印刷という工程を経る版画制作では常に鏡像を扱うため、左右、或いは何れかの方角への動きをもたらす効果は、ヘイターの大きな関心事だった。このエッセイの他の部分で、彼は運動の軌跡である線の機能に注目し、地との関係において、線が方向や速度、リズムなどをどのように表すかを検証している。

制作行為との関連づけという側面を見出している。ヘイターは新しく工房に参加した芸術家たちに、容易に作業のできるソフト・グラウンド・エッチングを用いて、オートマティックなドローイングをするように勧めた。柔らかいグラウンドを塗布した版に紙を置いて描画し、版のドローイング部分を腐蝕させてプレスすることでドローイングを版画にすることができる<sup>97</sup>。これによって、予め作品全体の構想を固める前に、自由に手を動かして描画することで芸術家の無意識の内部にある形象を紙の上に表すことを目的としていた。

ヘイターが、鉛筆による線などの絵画的要素を再現するという目的で用いられてきたソフト・グラウンドを、オートマティック・ドローイングと素材の転写によるコラージュに利用する方法を考案したことは大きな意義を有していた。1940年代前半のニューヨークにおいて、シュルレアリスムはすでに広く知られ、多くの芸術家は文学、及び絵画作品や書籍などを通して、それを学んでいた<sup>98</sup>。しかしながら、ヘイターによる版画という媒体でのオートマティスムの実践、及びシュルレアリスム絵画技法の探究は極めて特異なものであった。

先に挙げた『ポッシビリティーズ』所収の論考において、ヘイターは次のように説明する。多数のオートマティックなドローイングに繰り返し現れるイメージがとりわけ重要であり、そのイメージの包含するものが無意識に吸収され、つまり、描き手のオートマティックな、「本能的な」行為の一部となる場合に、それは表現に寄与するのだと<sup>99</sup>。ここに示唆されているのは、マッソンやエルンストとは異なり、ヘイターは理性によって抑圧された暴力的、性的衝動を擁する精神の一部として無意識を理解している訳ではないということだ。ヘイターにとって、無意識は様々な造形的要素や形体のイメージの貯蔵庫であり、彼は人間精神の動物的、非理性的側面を本能的と評価するのではなく、むしろ文化的に成熟した人間精神の底に純粋なイメージがあると想定し、オートマティック・ドローイングを通してそれを引き出すことを試みている。オートマティックにドローイングを繰り返し描く行為自体が、描かれたイメージを精神の本質的な部分へと取り込み、そのイメージが再度ドローイング上に引き出され、無自覚な状態で表現されるようになるというプロセスを担っている。ヘイターは芸術家の制作行為と無意識との間に、相互に影響を与え合う積極的な関係性を見出しており、このような芸術家の制作行為を重視する考えは、根本的にはシュルレアリスムの信条と一致しないものだと言える。

先に言及したように、エルンストは制作者の意識の介在を極力減少させたという点でフロッターージュをオートマティスムの技法と見なしている。これに対して、ヘイターはオートマティック・ドローイングを描く行為が作者の無意識に与える変化を重視し、制作行為が経験として無意識に蓄積され、それが作者による造形表現の展開を導くと考える。ある

<sup>97</sup> Sawin, "Hayter at 84," 61.

<sup>98</sup> 石井祐子は、1940年代前半のアメリカにおいて、シュルレアリスムが広告やファッションなどの広い分野に浸透していたことを指摘している。石井祐子「一九四〇年代初頭のニューヨークとマックス・エルンスト——《Vox Angelica》(一九四三年)を中心に——」『美術史』第165冊、美術史學會、2008年、132-146頁。

<sup>99</sup> Ibid.

インタビューの中でヘイターは、「オートマティック・ドローイング」を描いている間、作者はそのドローイングが自動的に描かれていくという感覚をもつが、実際には作者の精神の一部が行っているということに注意を促している<sup>100</sup>。彼は制作者の意識の存在を強く意識していたのである。ヘイターは自身の著作で、シュルレアリスム運動とは距離を置いているものの、自分の作品に含まれるイメージは無意識的、自動的に現れるものだと述べている<sup>101</sup>。ここで彼はシュルレアリスムから影響を受けていることを認めているが、同時にシュルレアリスムから学んだ無意識とオートマティスムの観念を独自に解釈し、造形表現に利用していることを示唆している。

シュルレアリスムの詩作や絵画制作におけるオートマティスムと版画における実践との相違は、他所にも現れている。シュルレアリスム運動の初期からオートマティスムを探究した詩人や画家たちは手でペンや筆を動かし、或いは紙片を貼り付け、その結果が直接に紙やカンヴァスの表面に現れるという作業を念頭に置いて制作活動を行っていたのに対して、ヘイターは常に版画制作の物理的な作業工程を踏む必要があった。溶剤による版の腐食やプレス機の操作といった客観的、物理的な作用、制作過程には、しかし、作家の無意識とは無関係に、完全には制御することのできない側面が含まれている。版画におけるオートマティック・ドローイングには無意識のイメージの読み込みに加えて、版を腐蝕させ、刷り上げるという版画のプロセスは、必ずしも作者の意のままになるものではなく、ドローイングを版画へと完成させるまでの段階に更なる偶然の要素が追加されているのである。更に、オートマティック・ドローイングの手法によって描画した一つの銅版から複数の版を印刷することで同じイメージが繰り返し再現されると同時に、銅版自体の摩耗が反映される。ヘイターは、作者の意識的な表現、無意識から引き出されたイメージ、版画制作に特徴的な偶然性という異なる要素を統合した新しいオートマティスムの手法として、版画におけるオートマティック・ドローイングを実践し、アメリカの作家たちに伝えた。このように、ヘイターによる無意識とオートマティスムの受容と展開は、シュルレアリスム運

---

<sup>100</sup> ここでヘイターは「オートマティック」よりも「無意識的な (unconscious)」ドローイングという表現の方が適切であると述べている。というのも、「オートマティスム」という表現は、「それ自体が行為する何か」を指すように感じられるためである。彼が説明するには、勿論オートマティック・ドローイングを描く時には、それ自体が行っているように感じられるが、実際には作者の精神の一部が行っているのであり、遙か以前の経験に関するイメージが変形され、或いは変換されて現れていることに気が付くことさえある。“I’ve always been a little doubtful of the expression ‘automatism’ because, at least in our ear, it has the notion of something that does itself, which of course is the feeling you have when you do it: it feels as if it were doing itself. But you know some part of your mind is doing this; in fact, you can even recognize transformed, transposed images of very much earlier experience. For this reason I’ve always considered ‘unconscious’ drawing to be a better expression than ‘automatic.’” Kainen, “Interview with Hayter,” 67.

<sup>101</sup> 「個人的な理由から、もはや私はシュルレアリストのグループの活動的なメンバーではないものの、私のあらゆる作品の中にある素材の源泉は、無意識か自動的なもの (automatic) である。つまり、イメージは深く考えられた意図も方向性もなくして生み出されるのである。あるイメージを生み出そうという衝動ははっきりしたものだが、特定のイメージを意識的に追求することはない。」 Hayter, *New Ways of Gravure*, 155. しかしながら、1941年にアメリカの美術雑誌にロザムンド・フロスト (Rosamund Frost) によるヘイターの展覧会評が掲載された際、ヘイターは科学者であり、シュルレアリストとして紹介され、彼とミロやタンギー、ゴードン・オンスロウ＝フォードとのつながりが言及された。Rosamund Frost, “The Chemically Pure in Art: W. Hayter, B.Sc., Surrealist,” *Art News* 40, no. 7 (May 1941): 13, 31.

動の中心的な考え方とは厳密には相容れないが、彼が無意識という観念と版画におけるオートマティスムの手法を紹介したことはニューヨークの芸術家たちにとって重要な意味をもっていた。

## 2. 抽象表現主義の版画と初期絵画作品——線描表現に注目して

ニューヨーク移転後のアトリエ 17 では、戦前のパリで活動した第一世代のシュルレアリスト、及び若い世代のシュルレアリスト、そして抽象表現主義の芸術家たちが版画制作を行った<sup>102</sup>。かつてパリの工房に出入りしていた作家で再びニューヨークのアトリエ 17 を訪問するものは多く、1941 年にニューヨークに渡ったエルンストは、1940 年代にはそれほど多くの版画を制作しなかったものの、1947 年にアトリエ 17 を訪れた際にドライポイントの《危険な関係》(図 2-14) などを手がけた。1937 年に絵画制作を始めたマッタは、初期には版画制作にさほど積極的ではなかったが、ニューヨーク滞在中にアトリエ 17 の所属したニュー・スクールに因んで《ザ・ニュー・スクール》と題したドライポイントの版画 11 点(図 2-15) を制作している。当時マッタは、オンスロウ＝フォードと共にオートマティスムによる新しいシュルレアリスム絵画の発展を目指し、アメリカの若い芸術家たち、ポロック、バジオテス、ジェローム・カムロウスキらにオートマティスムの理論と技法を教え、彼らと一種のグループを形成しようとしていた<sup>103</sup>。そのため、これらのアメリカ人画家たちとその周辺の作家たちが如何にオートマティスムを受容したかを検討する上で、マッタの存在は無視できない。アメリカ人画家の中で 40 年代初めから半ばにかけてアトリエ 17 に参加し、版画を制作したと伝えられるのは、ポロックとバジオテスの他に、マザウエル、アドルフ・ゴットリーブ、マーク・ロスコらである<sup>104</sup>。以下ではこれらアメリカ人作家たちによる版画制作について見ていきたい。

### 2-1. ジャクソン・ポロックのアトリエ 17 での版画制作

1930 年代末までにポロックはヘイターの作品を知っており、二人の共通の友人であるジョン・グラハムを通じてヘイターのことを聞き及んでいた。そして 1940 年代初めにマッタやオンスロウ＝フォードらと交流する中でポロックは、彼らとオートマティスムの実験を試みていた。1943 年にアトリエ 17 で制作していた知人に紹介されたことから、ポロックは

<sup>102</sup> ヘイターの友人には、同じくイギリス人であるオンスロウ＝フォード (Gordon Onslow Ford) や抽象表現主義のイサム・ノグチ (Isamu Noguchi)、マーク・ロスコ (Mark Rothko) らがいた。ヘイター、デジレ「S. W. ヘイター在りし日の随想」『特別展 二十世紀美術展開の源流にいた伝説的名匠 S・W・ヘイターの版画芸術 螺旋階段：ギャルリー宮脇 PR 誌 75 号』ギャルリー宮脇、2007 年 10 月、2 頁。

<sup>103</sup> ピーター・ブサ (Perter Busa) はマザウエル、バジオテス、ポロック、カムロウスキらと 1942 年に出会い、彼らがマッタのアトリエに集まったことを回想している。Sidney Simon, "Concerning the Beginnings of The New York School: 1939-1943, An Interview with Perter Busa and Matta, Conducted by Sidney Simon in New York in December 1966," *Art International* 11, no. 6 (Summer 1967): 18. この 3 人は、すでに 1940 年頃、シュルレアリスムに関心を持ち、「優美な死体」やコラージュを試みており、1940-41 年に共同で制作した油彩画にはオートマティスム風の線描が見て取れる。この関心の方向性が一致したことから、彼らはマッタと共にオートマティスムを用いた絵画の実験的制作を行った。1941 年冬、オンスロウ＝フォードはニュー・スクールで美術のレクチャーを開催し、そこでマッタらのシュルレアリストと共にヘイターにも言及しており、このレクチャーには多くのアメリカの若手芸術家が参加したとされている。ソーウィンがヘイターのアトリエ 17 に続いて、このレクチャーをニュー・スクールの下で催された二つ目の重要なイベントとして言及している。Sawin, *Surrealism in Exile*, 155-159.

<sup>104</sup> Ibid. 154.

翌年から同アトリエで版画制作を始め、1944年秋から1945年春にかけてドライポイントとエングレーヴィングによる11点の凹版画を制作した<sup>105</sup>。1940年代前半からポロックは筆の動きを主要な絵画要素とした油彩画を描いており、この動作を重視する制作手法にはマッソンによるオートマティック・ドローイングを始めとする作品との類似が明らかである。アトリエ17でマッソンとポロックが制作した版画作品の関連については先行研究で度々指摘されている<sup>106</sup>。両者の類似に関して、バーニス・ローズは、ヘイターがオートマティックな技法を用いた作品の例として、マッソンによる版画《誘拐》(図2-16)をポロックに見せたと仮定しており、ムーザーやソーウィンもこの類似を認めている<sup>107</sup>。中心に具象的なモチーフを配置する初期のオートマティック・ドローイングとは異なり、《誘拐》では画面全体を縦横無尽に曲線が走る中に、所々細かな線の集合が綿のような影を形作っている。1945年にポロックが制作したドライポイントの作品《無題》(図2-17)を見ると、《誘拐》程に大胆な勢いのある線を用いては無いものの、画面全体が肥瘦のある様々なタッチの線で覆われ、細かい線の重なるグレーの部分が点在している点に、マッソンの作品との類似が見られる<sup>108</sup>。所々に具象物を抽象化したように見える形体が描かれる。アトリエ17での版画にはより具象的な作品も多く含まれている。

《無題》(図2-18)を見ると、画面左端に人物が立ち、その顔には十字の矢印が入っている。左下方にはフォーク、そしてアルファベットの文字列、そして古代美術における馬の表象を連想させる線描画が描かれている。ほかにも具象的な形態を暗示する要素がちりばめられており、具象と抽象の中間段階を示しているが、その中でも人物の足下に涙を流す目のモチーフがあることに注目したい。ポロックは作品の中に目のモチーフを描くことがあり、同様にアトリエ17で制作された版画の一つ《無題》(図2-19)では、画面右上に肉

<sup>105</sup> Moser, *op. cit.*, p. 6. また、1941年の展覧会評において、ポロックの油絵がヘイターの作品と類似していると言及されたことを切っ掛けとして、ポロックがヘイターに近づいたと指摘されている。Francis Valentine O'Connor, *Jackson Pollock* (New York: Museum of Modern Art, 1967), 27. 及び、藤枝晃雄『ジャクソン・ポロック』東信堂、2007年、46頁。ポロックがアトリエ17に関心をもった理由について、ヘイターとポロックがどちらも線を重視したこと、そして1944年にニューヨーク近代美術館で開催されたアトリエ17の展覧会を見たポロックが抽象的な手法で制作するシュルレアリストに共感を覚えた可能性が指摘されている。Lous Fichner-Rathus, "Pollock at Atelier 17," *The Print Collector's Newsletter* 13, no. 5 (November - December 1982): 162.

44年から45年にかけて制作された版画は失われ、一部の試し刷りのみが残されていたが、ポロックの死後、原版が発見され、1967年にMoMAの学芸員であるウィリアム・S・リバーマンによる監督の下で復刻された。ポロックによるこれらの版画については、以下の文献を参照のこと。B. H. Friedman, *Jackson Pollock: Energy Made Visible* (New York: McGraw-Hill, 1972), 73; Francis Valentine O'Connor, *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, vol. 4 (New Haven: Yale University Press, 1978), 142-152.

<sup>106</sup> 藤枝、前掲書、91-94頁

<sup>107</sup> Bernice Rose, *Jackson Pollock: Drawing into Painting* (New York: Museum of Modern Art, 1980), 18; Moser, "Impact of Stanley William Hayter," 6-9; Sawin, *Surrealism in Exile*, 369-371.

<sup>108</sup> マッソンは、1941年夏にニューヨークに渡り、1945年までの間にアトリエ17で18点のエッチングを制作した。この期間に制作された版の内、パリに持ち帰った後に印刷されたものも多い。マッソンの版画作品のカタログでは《誘拐》は1946年頃に制作されたとされている。Saphire, *André Masson, L'œuvre Gravé, Volume I*, 140-141, 180-181, 340. またマッソンはオートマティスムを応用し、1926年から27年にかけて一連の砂絵を制作した。床に置いたカンヴァスに上から砂と膠着剤をかけることで制作された砂絵は、素描以上に作者の意図によるコントロールが不可能であり、ポロックのポーリングの先駆としても重要である。

感的な臉をもつ一つの目が動物の頭部のような形体に付けられており、ギリシア神話に現れる一つ目の怪物を連想させる。先に言及したマッソンの版画においても暴力的な目の損傷のイメージが用いられているように、目のモチーフはシュルレアリスム絵画においても、そして後で論じるように、抽象表現主義においても重要であった。ポロックはゴットリーブのようにオイディプス神話という主題に没頭することはなかったものの、その物語の象徴する視覚という問題には気がついてはいたはずである。

このような目のモチーフを探究する先行例として、エルンストの存在は重要である。彼はオイディプス神話をしばしば取り上げており、オイディプスと鳥というモチーフを結びつける作品が複数見られ、コラージュ小説『百頭女』には鳥の頭部をもつ男が登場し、また《オイディプス王》(1922) (図 2-20) においても鳥の頭部が描かれる。他の主題においても彼は頻繁に鳥を描き、とりわけ彼の自己表象であるロプロブは姿を変えながら、多くの作品に登場する。ポロックの《鳥》(1941) (図 2-21) は、赤い一つ目の鳥、そしてその足下にやはり一つ目の頭部 2 つを描いており、彼がエルンストの一連の作品を学んでいたことが推定される。

シュルレアリスムの画家の中でも知られたエルンストがアメリカ人作家たちにとって重要な存在だったことは明らかだが、ポロックのポード・ペインティングの影響源としても、エルンストによる試みは重要である。エルンストは底に穴を開けた缶を糸で吊し、床に置いたキャンバスの上で揺らす手法によって予期しえない線の効果を《非ユークリッド幾何学的ハエの飛翔に興味をそそられた青年》(1942-47) (図 2-22) のような作品に用いており、これは自由連想を取り入れた一種のシュルレアリスムの遊技と考えることが出来るだろう<sup>109</sup>。自分がこの手法を考案したというエルンストの主張に対しては、研究者の間でも懐疑的な意見が散見される<sup>110</sup>。ペーリー・ハラスはヘイター自身がこの手法を考案し、エルンストとポロックに勧めたと述べたと伝えており、ハラスが論じるように、科学的な知識をもっていたヘイターがこの複合振り子による断続的な周期的運動を絵画に応用する手法を考案したと考えることは自然だと思われる<sup>111</sup>。同所では、ポロックが測量の仕事を経験し、数学的な背景知識をもっていたため、科学的素養のあるヘイターが幾分無口なポロックと容易に交流することができたとも指摘されている。ポロックは 15 歳の時に兄とグランド・キャニオンの測量団に加わった経験をもつが、専門的な知識をもって同職に従事したとは考えにくい。しかし、アトリエ 17 を訪れる以前からポード・ペインティングに通じる手法を用い、線による表現の可能性に強い関心を抱いていたポロックにとって、エルンストやマッソンら主要なシュルレアリストたちの制作に顕著な無意識と非合理性への傾倒とは異なる観点から線の表現を開拓するヘイターの試みを知ったことは、シュルレアリスムの影響を離れて自身の作風を確立する重要なきっかけであった<sup>112</sup>。

<sup>109</sup> Sawin, *Surrealism in Exile*, 207.

<sup>110</sup> Ibid.

<sup>111</sup> Piri Halasz, "Stanley William Hayter: Pollock's Other Master," *Arts Magazine* 59, no. 3 (November 1984): 74.

<sup>112</sup> 1940 年代初めにポロックが交流をもった若手シュルレアリストのマッタやオンスロウ＝フォードはア



アトリエ 17 で版画でのオートマティック・ドローイングを実践した経験、そしてそこでの活動を通じてマッソン、エルンストの作品に触れたことはポロックのポード・ペインティングの試みを促す上で重要であり、また、抽象表現主義の作家に実際にオートマティスムを実践する機会を与えたという点で重要なものであった。

## 2-2. ロスコとマザウエルのアトリエ 17 での版画制作

1940 年代半ば、マーク・ロスコはマザウエル、バジオテスらと同様に版画作品を完成させることは少なかったというものの、アトリエ 17 で版画制作を試みた。唯一現存しているロスコによる版画（図 2-23）は海辺に立つ 2 人の人物を輪郭線のみで表わしており、この構図は同時期に制作されたペン画（1944-45）（図 2-24）や油彩《波打ち際の緩やかな渦巻き》（1944）（図 2-25）にも用いられている。版画とペン画の両方において、左側に立つ人物は細長い鳥の嘴をもち、首の辺りに羽のようなものをたなびかせている。ペン画では背景には判別可能な具象物は描かれていないが、版画では人物たちは浜辺に立ち、背後に海と船の帆が見える。この判別しやすい表現は、より抽象化された油彩画の読みときを助けている<sup>113</sup>。ロスコはこの時期にペンや水彩を用いた細い線描による表現を新たに試みていた。エッチングでは性質上、硬質な輪郭線を用いており、また油彩画では線描は身振りを示すのではなく、注意深く引かれている。これに対して、ペン画はより自由な手の動きを反映しており、後続の水彩画における線描表現を予感させる。この自由な線描には、アトリエ 17 で版画におけるオートマティック・ドローイングを始めとするオートマティスム技法に触れた影響が窺える。版画制作から靈感を得た一方で、ロスコが版画制作を続けなかったのは、エッチングという技法では難しい自由な線描表現を求めていたからだと考えられる。

ロスコのエッチングは、単純な形体を線によって平面的に捉える点でミロやタンギーの版画に類似している<sup>114</sup>。またこの作品における人物や海、雲の簡潔な表現はマッソンによる 1926 年のエッチング（図 2-6）を連想させる。シュルレアリストの中でもタンギーは版画制作に熱心に取り組み、戦時中のニューヨーク、及び戦後パリのアトリエ 17 で版画制作を行った。1947 年の『棒占い』（図 2-26）はニューヨークで彼が制作した中で最も大きな作品の一つであり、彼はアトリエ 17 の版画家フレッド・ベッカーの協力を得て、エッチングにモノプリントによる鮮やかな色彩を加えた。一方、ミロは戦後の 1947 年になってアメリカを訪れた際にアトリエ 17 でエッチングやドライポイントなどによる凹版画を多数制作した<sup>115</sup>。また 1949 年、彼はトリスタン・ツアラの著した『反頭脳』の挿絵として 8 点のエッ

---

インシュタインやウスペンスキーの数学理論に関心を寄せており、ポロックがその関心を多少共有していた可能性も考えられる。Sawin, *Surrealism in Exile*, 159, 199.

<sup>113</sup> この《波打ち際の緩やかな渦巻き》について、1944 年に会い、翌年結婚することになるメアリー・アリス・ペイストルとロスコの肖像だと指摘されている。Diane Waldman, *Mark Rothko in New York* (New York: The Guggenheim Museum, 1994), 20.

<sup>114</sup> この版画は友人のゴットリーブが自身のアトリエに所有していたプレス機で印刷されたものとも考えられているが、ヘイターはロスコがアトリエ 17 で用いられていた版画技術を習得し、いくつかの版画を制作したことを回想している。Kainen, "Interview with Hayter," 65.

<sup>115</sup> 1930 年代にアトリエ 17 で制作した 2 冊の版画集へ作品を寄せたミロは、これ以降、ヘイターと長きに

チング作品を制作した。その内の1枚(図 2-27)では、曲線と鋸歯状の線で人物の輪郭がかたどられている<sup>116</sup>。この楕円形の頭部は、それ以前からミロが作品中に用いたもので、一種の共通言語のように、他のシュルレアリストやアメリカの画家による作品にも同様の形体がしばしば登場する<sup>117</sup>。ロスコの初期作品は一見したところ、ミロやタンギーを思わせる形体という点でのみシュルレアリスト絵画の表現を用いているが、ペン画における線描表現には造形表現としてのオートマティック・ドローイングへの関心も反映されていると言える。同時に、ロスコの円熟期の油彩画には透明な色彩の重なりを簡潔な形体表現と作品に調和させる点で、ヘイターの版画制作との類似が見られる。40年代のヘイターによる版画に追求された色彩と線的表現の統合の試みが、ロスコやバジオテスという繊細な色彩表現を特徴とする画家にとって、彼ら独特の抽象絵画の姿を見出す手がかりとなった可能性が考えられる。

マザウエルもアトリエ 17 では少数の銅版画のみを制作し、その後は絵画制作を主に活動したが、1960年代には再び版画に着手し、多数のリトグラフを制作した<sup>118</sup>。その内の1枚《人物》(1944)(図 2-28)の中央左にある円は、内部に縦に並んだ小さい円を含んでおり、人物の頭部を連想させる。歪んだ円で頭部を表す点では、ヘイターによる《5人の人物》(図 2-13)などの作品との類似を示している。《人物》(1944)(図 2-29)は円と縦長の帯によって単純化した人物像を表しており、この表現は同時期の油彩画にも見られるもので、《3人の撃たれた人物》(1944)(図 2-30)では頭部、胸部、臀部を円で描いている。1940年代の初期作品において、マザウエルは単独、或いは数名の人物像を簡単な線描で描く場合が多く、しばしば赤い斑点模様のように見えるのは血の表現である。マザウエルはアトリエ 17での版画制作を止めた後、しばらく後まで版画を作らなかった理由について、マッソンやマッタ、エルンストといった技術のある著名な作家たちと共に制作を行う環境は、自己流

---

渡る友人関係を築いたが、彼は他のシュルレアリストとは異なり、40年代前半をフランスとスペインで過ごした。戦後の1947年になって初めて陶製壁画制作のためにアメリカを訪れ、その際にアトリエ 17で多数の版画を制作した。

<sup>116</sup> この時に出版された『反頭脳』は3巻で構成され、その内の1冊にミロ、残りの2冊にそれぞれエルンストとタンギーが挿絵を添えた。

<sup>117</sup> ミロによる1926年の油彩画《鳥に石を投げる人》や1947年にアトリエ 17で彫版された《シリーズⅡ》にも類似の形体が現れる。この《シリーズⅡ》はニューヨークでミロが制作し5枚のエッチングからなり、1952-53年にパリのラクリエール工房で印刷された。彼が1947年にアトリエ 17で制作した版画作品の中には、これと同様に、パリに戻った後に印刷されたものも多い。また、3章で論じるように、ロスコによる1944年の油彩画《テイレスシアス》やウィリアム・バジオテス(William Baziotes)による1947年の油彩画《サイクロプス》などにおける頭部の表現もまたミロの描くモチーフに近似している。

<sup>118</sup> マザウエルはマイヤー・シャピロの紹介で、1940年にシュルレアリスト、クルト・セリグマンのエングレーヴィング工房を訪ねている。Siri Engberg and Joan Banach eds., *Robert Motherwell: The Complete Prints 1940-1991: Catalogue Raisonné* (Minneapolis: Walker Art Center, 2003), 16. 1961年にマザウエルはタチアナ・グロスマンの設立したULAE(Universal Limited Art Editions)版画制作を始め、5点の作品を完成させた。その後は、ULAEと並んで当時のアメリカで重要な版画工房であったタマリンド・リトグラフィ工房で制作したものが大半を占める。初期の版画は2点現存するのみだが、マザウエルの回想によれば、彼はアトリエ 17で3、4点の版画を制作し、その内一点はソフト・グラウンド・エッチングによる女性座像だった。Stephanie Terenzio and Dorothy C. Belknap eds., *The Prints of Robert Motherwell: Catalogue Raisonné, 1943-1990* (New York: Hudson Hills Press, 1984), 11-12, 23, 157.

で絵画を描いていた自分にとってはきまりが悪かったと説明している<sup>119</sup>。しかしながら、アトリエ 17 での経験はシュルレアリストたちがオートマティスムと無意識への関心に基づいて、実験的な創作活動を行う現場を目にすることができたという点で、その後も無意識を重視したマザウエルにとって重要な経験となった。

ヘイターは後年、アトリエ 17 では参加者同士が互いの制作過程を目にし、その成果を取り入れることができたと回想している<sup>120</sup>。ニューヨークの画家たちは、アトリエ 17 におけるシュルレアリストとの交流、及び作品制作によって、直接的にシュルレアリスムに触れた。しかしそれに加えて、アトリエ 17 における活発な多色刷りなどの実験的制作とオートマティック・ドローイングから着想を得た版画手法が、独自の作風を確立する途上であった彼らに大きな示唆を与えることとなったのである。

1930 年代のパリにおいても、また 40 年代のニューヨークにおいても、アトリエ 17 は先進的な画家が議論を繰り返しながら版画制作に専心し、互いの成果を知ることのできる場所であった。ヘイターは、シュルレアリストと抽象表現主義の画家たちの間で一種の橋渡しのような役割を果たしながら共に制作し、彼らの新しい絵画技法を版画制作に応用した。ヘイターは自身の制作上の関心と結びつけて、マッソンとエルンストという二人のシュルレアリストが考案したオートマティスムに由来する絵画技法を吸収し、独自の版画作品を制作した。彼は、オートマティック・ドローイングの線描から速度や方向、角度といった運動の様々な側面を抽出することで、線による運動表現を一層推し進め、またコラージュとフロッターージュの技法を版画における色彩表現という観点から発展させたのである。オートマティスムは芸術家の内部にある思想や形象を浮かび上がらせることを目的としており、マッソンやエルンストは線描や素材の質感の中から具象的対象を示す要素を抽出し、それに再び手を加えることで作品を完成させる。この方法を吸収したヘイターも、根源的な思想を無意識のイメージの中に求め、高次のリアリティを実現することを意図している。しかし運動を表す線と、透明性のある色彩による表現効果を重視したという点では、彼はマッター第二世代のシュルレアリストと共通していた。そのためヘイターは、シュルレアリスム、及び抽象表現主義の絵画的な手法を版画に取り入れることで版画表現の刷新を行うと同時に、シュルレアリスム運動の主流に位置していた第一世代と後続の第二世代、そしてアメリカの若い芸術家たちを結びつけることで、20 世紀を代表する芸術運動の展開に寄与することとなったのである。

---

<sup>119</sup> Engberg and Banach, *Robert Motherwell: Complete Prints*, 17.

<sup>120</sup> Sawin, *Surrealism in Exile*, 155.

### 第3章 予言者としての芸術家

——マーク・ロスコの《テイレシアス》におけるシュルレアリスムからの  
神話主題画の継承

1940年代前半のロスコの作品はギリシア神話という主題を採用し、デフォルメされた複数のモチーフを非現実的に組み合わせる表現を用いた点で、シュルレアリスムの絵画との繋がりがあることは広く論じられてきた。ユング派の精神分析を受けたポロックや彼と共にシュルレアリストたちとの絵画的実験に参加したマザウエルに比べると、シュルレアリスムとの直接の交流をもたず、オートマティック・ドローイングやフロッタージュなどのシュルレアリスムの絵画技法を取り入れた訳ではないロスコは、同運動との繋がりを強く示してはいない。しかしながら、ロスコの作品の展開においてシュルレアリスムの受容は重要な位置を占めていた。彼によるシュルレアリスムの受容において最も重要なのは、主題とモチーフの類似ではなく、芸術家の特殊な能力を示す内的視覚という観念を学んだことである。シュルレアリスムの絵画における内的視覚の象徴的な表現を学んだことを元に、ロスコは独自の盲目の予言者としての芸術家という自己のアイデンティティを形づくり、それが円熟期の抽象画への展開を促した。抽象表現主義とシュルレアリスムの関係において、絵画表現と思想の両面でのシュルレアリスム受容と、それを基にした独自の展開を示す特殊な例として、ロスコの一連の展開は重要なものである。

## 1. 抽象表現主義の初期作品におけるギリシア神話

抽象表現主義を代表する画家であるマーク・ロスコは1947年頃に複数の矩形を上下に配置するフォーマットによる絵画の様式を確立し、その独特の抽象画によって1950年代には国際的な名声を得た。しかし1940年代前半、彼はギリシア神話や聖書を主題とする具象的な作品をシュルレアリスムの絵画を思わせる作風を用いて数多く制作した。他の抽象表現主義の芸術家たちと同様に、ロスコも神話的主題の導入や心理学への関心という点でシュルレアリスムから影響を受けたことはしばしば指摘されてきた。しかし具体的にロスコが何をシュルレアリスムから学んだのかについて、十分な研究が行われてきたとは言えない。そこで本章では、彼の作品の中からオイディプスを含むギリシア神話の物語に登場する盲目の予言者を描いた作品《テイレシアス》(1944)(図3-1)に注目し、この作品で黒い隻眼によって表される「盲目性」と「予言」という主題について、シュルレアリスムの影響という観点から分析を行う。見るという行為は芸術家が精神的な直観を得ることを示唆することから、シュルレアリスムにおいてはとりわけ目というモチーフと視覚という観念には重要性が置かれており、複数の作家たちが盲目や視覚の喪失を主題とする造形作品を制作している中、ロスコがシュルレアリスムから目と視覚に関する思想を学んだ結果が、顕著な形で《テイレシアス》に現れている。《テイレシアス》以前の作品にも予言や予兆に関連のある神話の物語や登場人物を描いたものがあり、これらの作品と共にロスコによる声明を分析することで、彼が《テイレシアス》に体现される盲目と予言の能力を芸術家の特性と考えていたこと、そしてこの特性がロスコが理想とする芸術家のあるべき姿を示唆していることを明らかにする。以下では、まずロスコによる神話主題画の展開とその中で《テ

《イレシマス》の位置づけを確認した上で、《テイレシマス》に表された盲目性に言及する先行研究を挙げる。そしてシュルレアリスムにおける盲目性と視覚の喪失という主題について分析し、シュルレアリスムの絵画作品、特にジョルジョ・デ・キリコとマックス・エルンストによる作品と《テイレシマス》との比較を行う。更にロスコが芸術についての彼自身の思想を綴った文章を取り上げ、そこに記された彼が理想とする芸術家像を分析し、視覚と予言に対する解釈が如何に関わっているかを検討する。盲目性と予言はロスコの考える芸術家像に密接に関連し、彼の作品にも反映される観念であるため、これを考察することによって、1940年代前半の初期作品だけではなく、1940年代末以降の一連の抽象絵画の制作についても一層の理解を導くことを目的とする。

### 1-1. 1940年代前半の抽象表現主義作家による神話主題画と「目」のモチーフ

1940年代後半に独自の画風を確立することになる抽象表現主義の芸術家たちの多くは、それ以前の1940年代前半から半ばにかけて、シュルレアリスムからの影響を示す作品を制作した。後に見るように、ロスコは集中的にシュルレアリスム絵画に特徴的なギリシア神話という主題を採用し、ミロやエルンストを思わせる簡潔な有機的形体や人物像を描いた。ロスコがこのような作品を制作するようになったのは、友人のアドルフ・ゴットリーブと共に新しい絵画を探究する試みについて話し合ったことに端を発する。1930年代、ロスコとゴットリーブは年長の画家ミルトン・エイヴリーの家へ通い、素描会や読書会に参加して親しく交流していた<sup>121</sup>。ゴットリーブは1941年に写実主義を排除し、神話から主題を得ることをロスコと話し合ったと回想しており、彼によると、ロスコはアイスキュロスの演劇から主題を選び、ゴットリーブはオイディプス神話を扱うことを決めたという<sup>122</sup>。この頃、ゴットリーブは画面を格子状に分割し、それぞれの区画に目や手、顔などのモチーフを配置する作品群であるピクトグラフを制作するようになり、《オイディプス》(1941) (図1-5)など最初期のピクトグラフではオイディプス神話を主題とし、特に目のモチーフを多用した。ピクトグラフは身体の一部を画面の各所に配置し、水平・垂直に画面を区分する

<sup>121</sup> 1930年代にエイヴリーを中心として集まった画家仲間の中には、バーネット・ニューマンやジョン・グラハムといった作家たちも含まれていた。James E. B. Breslin, *Mark Rothko: A Biography* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), 92-93.ロスコ、ゴットリーブ、エイヴリーの交流は断続的ではあったものの1960年代まで続いた。後年の彼らの関わりについては次の文献を参照。Philip Cavanaugh and Sean Avery Cavanaugh, *Coming to Light: Avery, Gottlieb, Rothko-Provincetown Summers, 1957-1961*, ed. E. A. Carmean (New York: Knoedler & Co., 2003).

<sup>122</sup> 次章にて再び触れるが、ゴットリーブは次のように回想している。「マークはアイスキュロスの演劇からいくつかのテーマを選び、私はオイディプス神話について思いを巡らせたが、これは古典的テーマであると同時にフロイト的テーマでもあった。」Allaway Lawrence and MacNaughton Mary Davis, *Adolph Gottlieb: A Retrospective* (New York: The Arts Publisher, Inc., 1981), 35.

ロスコが神話主題画を制作する最初期にソフォクレスが戯曲化したオイディプス神話に関わる作品を描いていることに疑問が残るが、アイスキュロスにもラプダコス三部作と呼ばれるオイディプス一族を扱った作品があったことがメディチ家旧蔵の写本に記録されている。サテュロス劇『スフィンクス』を伴うラプダコス三部作は紀元前467年に上演され、このサテュロス劇及び三部作中の『ライオス』『オイディプス』は失われ、最終章である『テーバイ攻めの七将』のみ現存する。高津春繁『ギリシア悲劇I アイスキュロス』筑摩書房、1989年、464-483頁。

点で、同時期のロスコの作品と共通した特徴を有している。ゴットリーブのピクトグラフについては次章でより詳しく述べることとする。

1940年代初め、ニューヨークの画家たちの中でも特にシュルレアリスムのオートマティスムに関心を持ち、シュルレアリストであるロベルト・マッタと共に実験的制作を試みた作家の中に、ウィリアム・バジオテスがいる。バジオテスは心理的オートマティスムに強い関心を寄せたが、彼の作風が大きく変わる1947年に制作された複数の作品に隻眼のモチーフを描いている。《サイクロプス》(1947)(図3-2)では楕円形の頭部に青い隻眼をもつモチーフが中央に置かれ、その右上には尖った歯が描かれており、《ドワーフ》(1947)(図3-3)では頭部に隻眼と歯が一体となり、視覚の凶暴さを暗示する。この形体の源泉について、第一次世界大戦の際に切断された兵士の写真を見たことがきっかけとなっているとバジオテスは語っており、また歯や目などの部分はワニやトカゲの姿から喚起されたと述べている<sup>123</sup>。バジオテスは動物や自然を主題とすることが多いが、ギリシア系アメリカ人であり、マッタやオンスロウ＝フォードら亡命シュルレアリストたちと交流のあったバジオテスはギリシア神話中のサイクロプスの物語と、後で論じるように、シュルレアリスムで重視された内的視覚という観念を認識していたことは明らかである。

バジオテスらと共にシュルレアリスムの技法の実験を行ったポロックは、1940年前後にユング派の精神分析を受けていた。治療の際に持参したスケッチ(図3-4)の中には目に釘が刺さる描写が含まれており、ここには無意識に関する心理学理論に関心を寄せたことが反映されている<sup>124</sup>。またアトリエ17で制作した版画作品に顕著なように、1940年代半ばにはオートマティック・ドローイングを連想させる線の交差の中に具象的なモチーフを織り込む表現を試みており、1946年の《熱の中の目》(図3-5)では網目のように密集する筆触の中に目のモチーフを散在させ、一見抽象的なうねるような動きを示す筆触に覆われた画面に目の視線という異なる動きを加えている。

彼らの他に、1940年代前半以前の作品を残していないバーネット・ニューマンも、聖書や宇宙と共にギリシア神話を後期の抽象画の主題として題名に付しているように、抽象表現主義の画家たちの多くはシュルレアリスムからオートマティスムと神話主題を学び、それらの探究は明らかな形ではないにせよ、彼らの後期作品にも受け継がれている。

## 1-2. ロスコによる神話主題画の展開と《テイレシアス》の位置づけ

1930年代、ロスコは《地下鉄》(図3-6)のように人物や建築を単純化した形体として捉え、都市で生きる人々の孤独を表す表現主義的な作風の具象画を制作していた。そのような具象的な作風からシュルレアリスムを連想させる作風への突然の変化が生じたのは、およそ1年間絵画制作を中断した直後の1940年前後だと考えられる。この制作を休止した時期に、ロスコはシュルレアリスム運動の発生に大きな影響を与えたフロイトによる『夢判

<sup>123</sup> Michael Preble, *William Baziotes: Paintings and Drawings, 1934-1962* (Milano: Skira, 2004), 19.

<sup>124</sup> ポロックと精神分析に関しては、マイケル・レージャが詳しく論じている。Michael Leja, "Jackson Pollock and the Unconscious," *Reframing Abstract Expressionism*, 121-202.

断』や、イギリスの社会人類学者ジェームズ・フレイザーによる、古代から現代までの未開社会・原始部族に伝わる神話や伝承、そこで培われた思想に基づく呪術、儀式などに関する文献資料を集成した研究書『金枝篇』、フリードリヒ・ニーチェの『悲劇の誕生』などに触れており、これらが作品の変化を促した一因だと指摘されている<sup>125</sup>。これらの著作はヨーロッパの理性や合理主義を重視する思想の系譜からは外れ、古代ギリシアの悲劇や未開の地域と考えられていた非ヨーロッパの神話や儀式などを取り上げている。ロスコがこれらの思想に関心を寄せたのは、現代のヨーロッパ、アメリカから地理的に離れ、或いは時代をさかのぼった場所の文化や芸術に、理性によって制御されない無意識や精神世界への入り口を見出したからだろう。ヨーロッパのモダン・アートを代表するブラックやピカソらのキュビストたち、マティス、そしてシュルレアリストたちがアフリカやオセアニアの原始美術や各地の神話、伝承に強く惹かれていたことはよく知られていた<sup>126</sup>。ヨーロッパのモダン・アートを学ぶだけではなく、それと関連をもつ神話や文学、古代美術を直接学ぶことで、その後のロスコの作品の方向性を変える基盤が形成された。

絵画制作を再開した後、ロスコはシュルレアリスム絵画を連想させる作風に集中して制作するようになる。1940年代前半にはシュルレアリスムの技法デペイズマンを応用し、人物や建築などの対象物をいくつかの断片に分割し、異なる断片を一つの形体に結合させる描き方が特徴的となる。ギリシア神話や聖書、演劇自体が示すものや、古代の儀式や生命の進化に言及する題名をもつ作品が多く、とりわけギリシア神話を題材とするものが多数を占める<sup>127</sup>。そのような神話主題の中でもオイディプス、アガメムノンに関連する物語が多く見られ、そこに登場する鷲が重要なモチーフとしてロスコの作品に描かれることに注目したい。鷲はアガメムノンを表すと共に、神のお告げの象徴であり、神のお告げと鷲というモチーフは盲目の予言者テイレスアスとも関連をもつのである。

作風を変えた最初期の作品は《アンティゴネ》(1939-40) (図 3-7) や《オイディプス》(1940) (図 3-8) など、シュルレアリスムとそれを学んだ抽象表現主義の芸術家たちにとって重要

<sup>125</sup> Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, 160. ニーチェ『悲劇の誕生』に関しては学生時代にすでに読んでいたとも言われる。ニーチェはソフォクレスとアイスキュロスを対置し、前者の『オイディプス』について、他者との対話においてオイディプスに表面上見られるアポロ的明快さにも関わらず、オイディプスにはディオニソスの知恵によって自然の秩序を破ったことで破滅に追い込まれるという受動性があると指摘する。一方アイスキュロスにおいて、人間を創造し、神々を滅ぼすという信念を抱くプロメテウスに能動的栄光を見て取り、ソフォクレスがオイディプスを高潔な聖者として扱うのに対し、アイスキュロスの『プロメテウス』は芸術家を主題としていると指摘する。ニーチェ著／秋山英夫訳『悲劇の誕生』岩波書店、2007年、第48刷改訂版、45頁。

<sup>126</sup> 谷川渥は、ピカソがアフリカ美術へ強い関心を寄せたのに対して、シュルレアリストたちがオセアニア美術を好んだことについて、これら2つの美術に対するヨーロッパ植民地主義の影響の大きさと作品の造形の相違に基づくと指摘している。谷川、前掲書、34-36頁。

<sup>127</sup> ロスコは1940年代前半に磔刑やピエタ、キリスト埋葬など聖書を主題とした作品も複数制作しており、以下の研究では、ロスコのユダヤ教に対する関わり方とキリスト教的な主題の関係について論じられている。Andrea Pappas, "Invisible Points of Departure: Reading Rothko's Christological Imagery," *American Jewish History* 92, no. 4 (December 2004): 401-437; David Anfam, "Rothko in the 1940s - of Time and Tide," in *Mark Rothko: The Decisive Decade, 1940-1950* ed. Bradford R. Collins (New York: Skira Rizzoli Publications Inc., 2012), 77-86.



な主題であるオイディプスの物語に取材したものである<sup>128</sup>。オイディプス神話は紀元前 5 世紀に活躍したソフォクレスの代表作である戯曲『オイディプス王』及び『コロノスのオイディプス』『アンティゴネ』の三作品によって伝えられる<sup>129</sup>。『オイディプス王』によると、オイディプスは、放浪の旅の途上、テーバイで怪物スフィンクスを倒し、当地の王に迎えられ、亡き先王の後と婚姻を結ぶ<sup>130</sup>。その後、オイディプスはテーバイを襲う災厄を払うため神託に従って真相を究明しようと試み、真相を探ってはならないと告げる高名な予言者テイレシアスの言を聞かずに追求を進める。その結果、彼はかつて受けた父の殺害と母との婚姻という神託を自分が実現した事実を知り、自ら目をつぶし、物乞いに身を落として放浪の旅に出る。テーバイを離れてから死に至るまで経緯は『コロノスのオイディプス』で説明され、『アンティゴネ』ではオイディプスの子供たちの悲劇が語られ、アンティゴネの自害によって幕を閉じる<sup>131</sup>。

1940 年頃にロスコが描いた《アンティゴネ》では数人の身体が水平に結合され、彼らの座る台座の下には影の中から足や天球のような形体が浮かび上がる。上下の階層を示す構成には無意識についての思想が反映され、人物の顔部によって意識が、台座の下の脚部によって無意識が象徴されている。中央の頭部には描かれた目の表現とは異なり、左方へ伸ばした腕の下に位置する人物は二つの円の目をもつ。ロスコの作品では、人物の目がアーモンド形に描かれるのに対して、鳥に円形の目が用いられる場合が多いため、《アンティゴネ》では二つの円形の目をもつ人物が鳥占いで予言をするテイレシアスだと考えられる。真下を指す手は、アンティゴネの兄の亡骸を埋葬すべし、と忠告するこの予言者のものであろう<sup>132</sup>。

《オイディプス》でも人体の各部を組み合わせる手法で人物像が描かれており、ロスコの原始美術への関心とその絵画表現の応用を示している<sup>133</sup>。玉座の上に立つ人物像は左右 2

<sup>128</sup> ロスコが初めて神話を主題として描いたとされる作品《アンティゴネ》の制作年に関しては 1938 年から 1941 年まで研究者の間で意見が分かれているが、ここではアンファムによるカタログレゾネの記載に従う。

<sup>129</sup> ソフォクレス（前 496 頃-406 頃）はアイスキュロスとエウリピデスと共にアテネの三大悲劇詩人の一人に数えられる。アイスキュロスとは異なり、初期の作品を除き、異なったテーマを扱う三編から成る悲劇を執筆した。現存する作品はオイディプスに関連する三編『オイディプス王』『コロノスのオイディプス』『アンティゴネ』の他『トラキアの女達』を含む計 7 編と断片のみである。

<sup>130</sup> ソポクレス著／高津春繁訳「オイディプス王」『ギリシア神話Ⅱ ソポクレス』ちくま文庫、1986 年、301-374 頁。

<sup>131</sup> ソポクレス著／呉茂一訳「アンティゴネ」『ギリシア神話Ⅱ ソポクレス』ちくま文庫、1986 年、147-218 頁。

<sup>132</sup> 白鳥に姿を変えたゼウスと交わったレダは双子の卵を産み、その子がクリュタイムネストラとヘレネの姉妹であった。二人はトロイア戦争にまつわる一連の神話に深く関わり、ヘレネはメネラオスの妻でありながらパリスと出奔し、そのことがトロイア戦争勃発の発端となる。クリュタイムネストラはギリシア軍の頭領となるアトレウス家のアガメムノンの妻となり、後に情夫アイギストスと謀り彼を殺害する。ロスコは数年後、アガメムノンに関連する物語を鷲のモチーフを中心に据えて描くようになるが、この《レダ》にはアガメムノンの悲劇に対するロスコの関心の萌芽が表れている。

<sup>133</sup> この描き方にはシュルレアリスムと共に原始美術との関連が窺える。建築史家ジークフリート・ギーディオンは原始における身体の混合的表現について以下のように指摘する。「さまざまな意味をもつさまざまな象徴が、ひとつの特別な意味を強調するために結合される、このようなやり方を、「複合的象徴」とよぶことができる。」「混合形式—人間と動物とが結合されたもの—もまた複合象徴である。男女両性具有の人

つの横顔、複数の胸と内臓、肋骨、腕、そして脚をもち、胴体の中央には縦に二つの円い渦巻きが並び、蛇行する赤と青の血管は下の肋骨へ繋がる。この人物の左端には長方形が描かれ、一つの手がその上部を、もう一つの手が人物像自身を指差しており、鏡に映った、或いは絵画に描かれた自分の肖像を指していると思われる。この指差すという行為はオイディプスが目を潰す行為を暗示し、顔の左側は陰に覆われ、盲目であることを仄めかしている。これと類似する人物像を描いた《無題》(図 3-9)でも、右側に鏡か窓、或いは画中画を示す長方形が置かれ、これを見遣る人物の大きな目は長方形に投影された自身の姿を確認しているようだ。この人物像の胴体を走る血管から血が床に流れる様は、オイディプスの物語の残酷さをより明白に描写していると言える。

このように 1940 年年代初めの作品にはオイディプスを主題とするものが多いが、ロスコの神話主題画の大部分を占めるのが 1942 年以降、数年に渡って集中的に描かれたアガメムノンの物語を扱う作品群である。アガメムノンはトロイア戦争のギリシア軍総大将として叙事詩『イリアス』に登場し、トロイア戦争後の彼の物語は、アイスキュロスによる悲劇『アガメムノン』『供養する物達 (コエーポロイ)』『善意の女神達 (エウメニデス)』という所謂「オレステス三部作」で語られ、アガメムノンの暗殺とオレステスによる仇討ちについては『オデュッセイア』で詳しく説明される。

一方《鷲と野兎》(図 3-10)では、中央に鷲と野兎がおり、背後に波または草むらを表す模様が描かれ、右方の顎髭のある顔貌はおそらくアガメムノンである。悲劇『アガメムノン』の冒頭に《鷲と野兎》が題材としたと思われる場面がある。トロイア戦争出陣の際に子を孕んだ母兎を爪にかけた黒と白銀二羽の鷲が現れ、軍勢の真ん中に降りたってこの獲物を食らい、この光景を見た予言者カルカスは出陣を促す吉兆と解釈する<sup>134</sup>。また、これに続くくだりで、ゼウスの聖鳥である二羽の鷲は、トロイアを陥落させるアガメムノンとメネラオスの兄弟の象徴としても解釈される<sup>135</sup>。

《鷲の予兆》(図 3-11)では人物の顔、鷲、古代建築の枠組み、4本の足或いは手が一つの形体となり、この二羽の鷲はゼウスの聖鳥とアトレウス兄弟を表しているのである。

このように父神ゼウスは二羽の鷲にしばしば戦場における勝利或いは敗北の予兆を伝え、『イリアス』第八歌では仔鹿をアカイア勢の祭壇に運ぶ鷲がアカイア勢への吉兆の印となる。生け贄という主題はアガメムノンはトロイアへ進軍する際に娘イフィゲネイアを生け贄に捧げる場面にも現れる。ゼウスの聖鳥が子を孕んだ野兎を捕らえたことに怒った女神

---

間や、両性が一体となっている象徴は、複合象徴のこの範疇に入る。」ギーディオン・S.『永遠の現在：美術の起源』東京大学出版、1968年 p.78、226頁。

<sup>134</sup> 「彼ら[アガメムノンとメネラオス]をトロイアの大地目指して旅立たせたのは、羽音猛々しい二羽の鷲、群船の王たちのまえに現れた鳥族の王者であった。一羽は黒鷲、続く一羽は、尾を白銀に輝かす鷲、屋根に近く、槍を持つ腕の方に、姿を現し、軍勢の真っ直中に座を占めた。嘴にかけ食らうのは、子を孕んだ母兎、最後の一走りを爪にかけ、捕らえた獲物。」アイスキュロス著/松平千秋・久保正彰・岡道男編訳『ギリシア悲劇全集 1』岩波書店、1990年、11頁。[]内は筆者による補足。

<sup>135</sup> 「これを目の当たりにして、忠実な戦の予言者は、たちまち覚った、すなわち、争うて兎を裂いた鷲どもは、それぞれに異なる性の、アトレウスの二人の子らを表し、出陣を促す使いである、と。」アイスキュロス前掲書、11頁。

アルテミスが、風風によってアルゴス勢の軍船の出航を妨げ、予言者カルカスはイフィゲネイアをアルテミスへの犠牲としなければ出港できないと助言する。エウリピデスの悲劇『アウリスのイピゲネイア』では、アルテミスが刃の下ろされる瞬間に祭壇上のイフィゲネイアを救い、代わりに牝鹿が犠牲とされた。

《イフィゲネイアと海》(図 3-12) では背景を分割する水平な層が海や浜辺を暗示し、全体が一つの光景を表す<sup>136</sup>。水平に描かれるのは犠牲にされたイフィゲネイアであると同時に彼女の身代わりとされた牝鹿であり、右端に立つ人物は救われたイフィゲネイアだろう。

《イフィゲネイアの犠牲》(1942) (図 3-13) では三角形の着衣のイフィゲネイアが右手から伸びる手に襲われ、同様のモチーフを描いた《無題》(1942) (図 3-14) では左側のイフィゲネイアに二羽の鳥が対峙し、ここにはエルンストの《雨後のヨーロッパ II》(1940-42) (図 3-15) や《花嫁の着付》(1939) (図 3-16) に登場する鳥頭の人物や鳥の毛皮を纏った人物像が借用されている。

これまで見てきたように、鷲はゼウスの予兆を伝える聖鳥として登場し、予言者はその鷲の姿から吉凶を解釈する。悲劇に登場する予言にはテイレシアスが行う鳥占いがあり、そこで鷲と予言は密接に結びつく<sup>137</sup>。1944 年にロスコが制作した《テイレシアス》はターバイを舞台とするギリシア悲劇『オイディプス王』や『アンティゴネ』、エウリピデスによる『バカスの巫女』に登場する盲目の予言者の肖像画である<sup>138</sup>。ここからは《テイレシアス》を中心に、ロスコの神話主題画の内容について考察を進める。

<sup>136</sup> この作品は 1943 年に《イフィゲネイアと海》という題名で展覧会に出品されたが、カンヴァスの裏には《水平の幻覚》と記されており、これは 1968-69 年にロスコが行った目録作成の際に書き込まれたと推測されている。以下では、1943 年の展覧会での表記に従って、《イフィゲネイアと海》とする。David Anfam, *Mark Rothko: Works on Canvas, Catalogue Raisonné* (New Haven: Yale University Press; Washington: National Gallery of Art, 1998), 17.

<sup>137</sup> 鷲と蛇は矜持と知恵の象徴として古代から用いられてきたモチーフである。ロスコが傾倒していたニーチェによる『ツァラトゥストラかく語りき』で鷲と蛇はツァラトゥストラに同伴する動物として登場し、彼は正午の太陽の昇る中空に鷲とその首に纏い付く蛇を見て、「これぞわが生き物である」「太陽の下にあって最も誇り高き生物と、太陽の下にあって最も賢き生物」と述べる。また最後の場面で太陽が昇った時、頭上を飛ぶ鷲が登場する。フリードリヒ・ニーチェ著／竹山道雄訳『ツァラトゥストラかく語りき(上)』新潮文庫、1953 年、11、48-50 頁；フリードリヒ・ニーチェ著／竹山道雄訳『ツァラトゥストラかく語りき(下)』新潮文庫、1953 年、424-430 頁。

<sup>138</sup> デイヴィッド・アンファムによるカタログ・レゾネでは《テイレシアス》の制作年は 1944 年とされているが、カタログ・レゾネに先行する複数の展覧会カタログでこの作品は 1946 年の制作とされている。同作品の表面にあるロスコの署名は、作品が完成した直後か、或いは 1945 年に初めて展示される前に書かれたと考えられる。裏面の題名と署名は、1968 年から 1969 年にロスコが当時所有していた全 798 点の作品目録の作成を行った際に書かれたとされる。作品が完成して以降の詳しい来歴は不明だが、ロスコが自殺した 1970 年の段階では妻メアリー・アリス・ロスコが《テイレシアス》を所有していた。Anfam, *Rothko: Works on Canvas*, 19-20, 222. ロスコは作品の題名に神話中の人物名を載せることが少なく、今まで言及した作品以外には 1944 年作の《タンタロス》(図 3-17) があるが、これは肖像の形式をとらず、抽象化した風景を描いた作品である。リュディア王タンタロスは殺害した自分の息子ペロプスを料理して神々の晩餐に供したため、ゼウスら神々の怒りにより冥府に送られ、永劫の罰を受ける。果樹の枝に吊されたタンタロスが足下の沼の水を飲もうとすると水位が下がり、果実を食べようとすると風が枝を舞い上げるため、渴きと飢えに苦しみ続ける。ロスコの当該作品は風景描写から、この場面を表していることが分かる。別の人物ではあるが、タンタロスはアガメムノンの従兄弟の名でもある。このタンタロスはクリュタイムネストラの先夫だったが、アガメムノンが彼を殺害して彼女を娶ったと伝えられる。

### 1-3. 神話における予言者テイレシアス

ギリシア神話には何人もの予言者たちが登場するが、その中でもテイレシアスは盲目と両性具有によって特徴づけられ、同時に男女の性差を越え、7世代分の年代を生き、そして死後も生と死の隔たりを越えるという特異な人物である<sup>139</sup>。テイレシアスが盲目になった理由については主に二つの説があるが、どちらにおいてもテイレシアスの行為は性的な禁忌と関連し、見てはならないことを見、あるいは知ってはならないことを知ってしまったことが原因とされる<sup>140</sup>。テイレシアスの伝える神託や予言も概して性的な事柄に関して見るといふ禁忌を犯すことで罰を受けるという内容である<sup>141</sup>。

テイレシアスはシュルレアリスムにおいて特別な重要性をもつ。1918年に初演されたギヨーム・アポリネール (Guillaume Apollinaire) による戯曲『テイレシアスの乳房』には「超現実主義のドラマ プロローグと二幕」という副題が添えられ、その序文において造語「シュルレアリスト」の意味が説明される<sup>142</sup>。1924年に出版された「シュルレアリスム宣言」

<sup>139</sup> テイレシアスの死後については『オデュッセイア』に記述があり、冥府降りの場面でオデュッセウスは女神キルケから、帰国の前にテイレシアスの霊に行く先のことを訪ねるため冥王の館へと向かうように言われる。心と記憶を失った他の亡者とは異なり、テイレシアスは死後も生前の知力を保つことを許されており、オデュッセウスが帰還後の供物を約束し嘆願するのに応じ、その後のオデュッセウスの苦難の旅と帰国の道筋について予言する。ホメロス著／松平千秋訳『オデュッセイア 上』岩波書店、1994年、269-273、277-307頁。

<sup>140</sup> アポロドーロスがこれら二つの説について記述している。一つの説はレオスのペレキュデースによって伝えられたもので、水浴中のアテナの裸体を見たことへの罰としてテイレシアスは視力を奪われるが、彼の母カリクロの嘆願に応じたアテネから盲目になる代償として予言の能力を与えられた。ホメロスがもう一つの説を伝えており、ゼウスとヘラが男女の性的経験の違いについて議論した際に、テイレシアスはゼウスに同意したことからヘラの怒りを買って盲目とされ、ゼウスはその代償として予言の力を彼に与えた。Apollodorus, *The Library*, trans. Sir James George Frazer (London: W. Heinemann; New York: G.P. Putnam, 1921), 363-367. これらの説について、アポロドーロスはテイレシアスに纏わる別の伝承を間に挟むことで両者を関連づけてもいる。つまりヘシオドスによると、テイレシアスが山中で2匹の蛇が交尾しているのを見つけて杖で打ったところ男から女へと変わり、後に再び交尾中の蛇を打ったところ男に戻ったという。このように女性として生きた経験をもつために、ゼウスはテイレシアスに性行為について尋ねたのである。アポロドーロス著／高津春繁訳『ギリシア神話』岩波文庫、1953年、135-136頁。ペレキューデースの説について、ニコル・ロローはテイレシアスが盲目となった際に文字通りの意味で、そして寓意的な意味で何を見たのかを論じ、また眼光輝くと形容されるアテナの属性について詳しく分析している。Nicole Loraux, *The Experiences of Tiresias: The Feminine and the Greek Man*, trans. Paula Wissing (Princeton University Press, 1995).

<sup>141</sup> ナルシスとペンテウスに対しても見てはならぬものを見ることで破滅することを予言するが、特にペンテウスの方は女たちの秘儀を見るという誘惑に負け、ディオニュソスの言うまま女装して祭祀を覗くものの、母の手にかかって八つ裂きにされ殺される。テイレシアスとペンテウスの出来事には女性に関する秘事を知ったために罰を与えられるという共通点が認められるのである。

<sup>142</sup> パトリック・ワルドベルグ著／巖谷國士訳『シュルレアリスム』美術出版社、82-83頁。『テイレシアスの乳房』の序文において、アポリネールは「シュルレアリスト」という形容詞をこの戯曲が示す芸術の新しい傾向を表す言葉として用いた。“Pour caractériser mon drame je me suis servi d'un néologisme qu'on me pardonnera car cela m'arrive rarement et j'ai forgé l'adjectif surréaliste qui ne signifie pas du tout symbolique comme l'a supposé M. Victor Basch, dans son feuilleton dramatique, mais définit assez bien une tendance de l'art qui si elle n'est pas plus nouvelle que tout ce qui se trouve sous le soleil n'a du moins jamais servi à formuler aucun credo, aucune affirmation artistique et littéraire. (...) Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir.” Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, 1918, collected in Guillaume Apollinaire, *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire: Edition Établie sous la Direction de Michel Décaudin*, ed. Michel Décaudin, (Paris: A. Balland et J. Lecat, 1965-1966), 609. 『テイレシアスの乳房』のプロローグと第二幕最終場は1916年に、それ以外は上演より14年先立つ1903年に執筆された。窪田・小田島『現代世界演劇1』65頁。この劇は性の転換、女性による出産という社会的役割への反抗と回帰をテーマとし、妻テレーズが家事と出産を、そして女であることを放棄し、テイレシアスという

において、ブルトンはアポリネールが用いたのとは異なる意味でこのシュルレアリスムという言葉を採用し、彼の提唱する「新しい純粋な表現方法」を説明する<sup>143</sup>。更に、シュルレアリストの絵画作品には盲目性が重要な主題として現れ、目のモチーフは多くの場合、通常の視覚への不信と、無意識と内的世界を見ることの重要性を示すが、この盲目性を表現するのがオイディプスとテイレシアスなのである。

《テイレシアス》において、ロスコはこの予言者を大きな黒く濁った隻眼をもつ人物として描いている。隻眼はテイレシアスの盲目性を暗示し、巨大な頭部は知性と予言の能力を示唆する。隻眼は楕円形の顔の中央よりも左寄りにあり、頭部は黒い逆 S 字型によって扇形の肩と連結される。彼の上半身は肺または胸を表す二つの渦巻き、肩を支える小さい扇形、その周りを覆う黒と赤の曲線によって描かれる<sup>144</sup>。この上半身は幾分有機的に見えるが、下半身は三角形と長方形で形作られる。テイレシアスは左手に杖を持ち、自分の右側に向かって歩いているように見える。背景は水平な三つの層に分割され、空、海、浜辺を暗示する。

この《テイレシアス》に表された盲目性と予言の能力は、芸術家の特性を体現するものとして描かれたと筆者は考える。以下、この作品を論じる上で、まず《テイレシアス》と《自画像》(1938) (図 3-18) における盲目性についての二人の研究者による先行研究を確認し、シュルレアリストたちによる作品の中から盲目性と視覚の喪失を扱うものに注目し、その表現と意味内容を《テイレシアス》と比較する。更に、1940年代にロスコが芸術と芸術家の社会的役割について表した文章を分析し、彼が予言者としての芸術家のイメージを重視したことを考察する。結論として、《テイレシアス》に明確に表される盲目性と予言は、ロスコがシュルレアリスムを通じて学んだ内的視覚という観念に結びついており、内的視覚をもつ芸術家の属性、または能力を象徴することを示し、そしてこの盲目性と予言を芸術家の特性と関連づける考えは、ロスコが後年まで重視し、その後期作品の根本をなす主題でもあることを明らかにする。

---

男になると夫に宣言する所から物語が始まる。夫とのいさかいに勝つとテレーズは衣装を取り替えてズボンをはき、夫を女装させる。ここでテイレシアスは性転換、性の逸脱或いは両性具有の象徴と見なされているのである。更に1920年代にニューヨークの芸術家の間で大きな注目を受けた詩人T・S・エリオットによる『荒地』にはテイレシアスが両性具有の老人として登場し、「実のところ、テイレシアスの『見る』ものがこの詩の本質である」と記される。Thomas Stearns Eliot, *The Waste Land* (New York: Boni and Liveright, 1922), 57. エリオットは『荒地』の注において文化人類学の古典であるフレイザーによる『金枝篇』を参照するように記している。ドリー・アシュトンの指摘によると、1930年代にロスコと友人たちはエリオットの『荒地』に見られる反歴史的批評に強く惹きつけられており、エリオットを読んでいたことからロスコは『金枝篇』に非常な関心を持つようになったと考えられる。Ashton, Dore, *About Rothko* (New York: Oxford University Press, 1983), 40. これらの文学的源泉を通して、ロスコは真実を見る能力をもつ盲目の予言者であり、性的転換の象徴でもあるテイレシアスというテーマに親しんだと考えられる。

<sup>143</sup> ブルトンはこの言葉に「心の純粋な自動現象」という新しい意味を与えたのである。André Breton, “Manifesto of Surrealism” in *Manifestoes of Surrealism*, trans. Richard Seaver and Helen R. Lane (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969), 24-26. [アンドレ・ブルトン著、巖谷國士訳『シュルレアリスム宣言』岩波書店、1992年、46頁]

<sup>144</sup> 《テイレシアス》の胸部にある二つの渦巻きは肺と同時に女性の胸を暗示する。ロスコがその作品を実見した記録は残されていないものの、アンドレ・マッソンによる《絵画と時間》(1938)に登場する画中画には女性の胸が渦巻く曲線で描かれており、《テイレシアス》の表現と類似している。

#### 1-4. 《テイレシアス》に表された盲目性に関する先行研究

ここでは《テイレシアス》に表された盲目性に言及する二人の研究者、デイヴィッド・アンファムとオリバー・ウィックによる論考 3 点を取り上げる。アンファムは、ロスコの作品は次第に「暗さ」へと向かって展開し、《テイレシアス》を含む初期の作品にその源泉が見られると論じている<sup>145</sup>。1936年に描かれたロスコの《自画像》では、画家の両眼が深い陰に覆われており、アンファムによると、これは外的視覚の拒否と洞察かつ内的視覚（insight）とを同一視する長い伝統の中に属する表現である。ロスコは《自画像》に示唆される盲目性を《テイレシアス》で再び取り上げており、《テイレシアス》が体現する盲目性と予言を芸術家の特性と考えたと指摘される<sup>146</sup>。ロスコの初期作品である《自画像》と後期作品に表される暗さを結びつけ、《テイレシアス》が円熟期への移行期に制作された、いわゆるマルチフォームの作品群において再構成されるというアンファムの指摘は、詳しい分析を欠いているものの、極めて重要である。一方のウィックは、「マーク・ロスコ：盲目の視覚と記念された記憶としての素描」と題した論考の中で、《テイレシアス》のために制作されたスケッチ（図 3-19）について論じており、テイレシアスの体現する「盲目な状態で見ると」という行為を、ロスコの作品を前にした鑑賞者の行為を示すものだと主張する<sup>147</sup>。更に、ウィックによる別の論考では、ロスコは《テイレシアス》の隻眼を認識のメタファーとして捉えているとの指摘がなされ、アンファムの指摘する《テイレシアス》とロスコの《自画像》との繋がりから、《テイレシアス》はロスコの自己イメージと結びつけられている<sup>148</sup>。これらの先行研究は、盲目性という観念がロスコの作品において重要な位置を占めると指摘する点で意義深い示唆を与えているが、十分な考察を行っているとは言えず、またロスコがどのような絵画、あるいは思想を通して盲目性に纏わる観念に接し、それを独自の方法で展開させたのかという経緯は見過ごされている。

そこで次節では、ロスコがシュルレアリスムの絵画やシュルレアリスムと関連する文学作品から内的視覚という観念を学び、オイディプス神話の中でも特にテイレシアスに関連づけられる盲目性と予言という主題を表す表現方法を独自に展開させたことを論じる。

<sup>145</sup> David Anfam, "Dark Illusion: The Context of the Rothko Chapel," in *Mark Rothko: The Chapel Commission* (Houston: Menil Foundation Inc., 1996), 8.

<sup>146</sup> "His 1936 *Self Portrait* (fig. 1), for example, literally effaces the artist's sight behind glasses that are blacked out. It belongs within a long tradition that equates 'insight' with the denial of outward vision. (...) Along these lines, his *Tiresias* (1944) depicts the blind 'see-er' as an almost translucent figure with a huge Cyclopean eye. This picture would be reconfigured in ever more abstracted guises during the so-called 'multiform' period of the late 1940s that ushered in the 'classical' works." Ibid.

<sup>147</sup> "In his drawing, Rothko concentrated solely on the theme of the blind seer, the capacity of see blind. The theme would become the basis of Rothko's definition of the relationship between painting. The viewer, metaphorically blind, is thrown back upon the sheer act of perception, upon his own vision." Oliver Wick, "Seeing Blind and Drawing as Remembrance Commemorated," in *Mark Rothko: Works on Paper 1930-1969* (Basel: Galerie Beyeler, 2005), 7. この論考はロスコの水彩画を集めた展覧会のカタログに寄稿された。

<sup>148</sup> "Thus Tiresias is above all a giant eye, which embodies his prophetic vision and is translated by Rothko into a metaphor for perception." Oliver Wick, "'Do they negate each other, modern and classical?': Mark Rothko, Italy and the Yearning for Tradition," in *Mark Rothko*, ed. Oliver Wick (Milano: Skira, 2007), 14-15.

## 2. シュルレアリスムにおける盲目と視覚の喪失というモチーフ

### 2-1. 目と視覚に関する思想の源泉と表現

1924年の「シュルレアリスム宣言」の発表に始まったシュルレアリスム運動は、30年代を通して盛んな活動を展開した。その過程で生まれたシュルレアリスムの文学や造形芸術は、日常から隠された現実の異なる側面をすくい上げるという意図から、無意識やオートマティスムの理論に基づいて様々な技法を生み出し、幅広い主題を取り上げた。目はシュルレアリスムの作品に頻繁に登場するモチーフの一つであり、見るという行為だけでなく、盲目性や視覚の喪失という主題を表すために用いられる場合も多い。盲目性と芸術家を結びつける考え方は古くから存在しており、盲目という身体的特徴には知識のない者、真実を知ることのない者という否定的なものから、例えば盲目であったと伝えられる吟遊詩人ホメロスのように、特別な能力をもつ者という肯定的なものまで、様々な意味が付されてきた。古代の逸話には眼の犯した罪のために視力を失うというストーリーを内包するものが多く存在し、アテナにまつわる物語では人間には許されない神の姿を目視したことに対する罰として視力が奪われる。近親相姦という罪を負うオイディプスは、目の見える時には真実に対して盲目であったが、呪われた真実と自分の罪を知ることによって逆に盲人となった点において、視覚と知の矛盾を体現する人物でもある。そして盲目の予言者テイレシアスは、他の人間の知ることのできない真実、未来を知ることができ、視力の欠如は特別な能力の証ともなっている。中世の写本には、世俗の盲人とは異なる崇高さを伴った寓意人物像として、シナゴーグや運命（フォルトゥナ）が、目隠しをした女性として写本などに描かれる例が見られる。古代から近代における盲目に対する観念の変遷についてのモシュ・ブラシュによる論考によれば、外的世界の詳細な観察よりも内省的経験が重視されたルネサンスの時代に、盲目性が予言者のみならず芸術家や詩人にも適した姿であると考えられるようになり、隠喩的な盲目性は内面へ向かう視線の印と受け取られた<sup>149</sup>。

盲目の画家というイメージは、シュルレアリスム以前の絵画にも描かれてきており、アンリ・ファンタン＝ラトゥールは自分の姿を描いたデッサン（図 3-20）で、片眼を陰で覆うことで隻眼を暗示し、もう片方の目で鑑賞者または鏡を覗く画家自身を凝視する。このように、自画像の顔面半分を陰で覆うことで隻眼を暗示し、芸術家の精神的な視覚を象徴的に表す例は、歴史上の多くの自画像に見出すことが出来る<sup>150</sup>。キュクロプスを描いた作品でよく知られる、象徴主義の画家オディロン・ルドンは、《眼＝気球》（図 3-21）や《夢

<sup>149</sup> Moshe Brasch, *Blindness* (New York: Routledge, 2001), 134-135.

<sup>150</sup> ジャック・デリダは見えないものを考慮しながら手探りで歩む盲人に、見えないものを描くという素描家の行為をなぞらえ、素描の対象だけではなく、素描家自身にも盲者という性質を見出し、絵画における視覚の多義性を考察する。デリダはラトゥールの自画像を例に出し、自画像の目は、鏡を通して自分自身の目を見ている目として描かれているのではなく、盲目の記憶へ向けられた目として描かれているとして絵画と盲目という観念について分析を進める。デリダの議論には鋭い指摘が多数含まれており、本論の考察にもその反映が含まれているものの、ここでは各々の指摘には立ち入らない。ジャック・デリダ『盲者の記憶：自画像およびその他の廃墟』みすず書房、1998年。

のなかで VIII: 幻視》(図 3-22) のように風景の中に唐突に現れた巨大な目玉を描いている。これらの作品において、非現実的な光景は世界を客観的に捉える視覚という考えへの不信を示唆し、浮かぶ目玉は見るという行為自体を表すと同時に、眼球を抉り出すという視覚への暴力を連想させる。シュルレアリスムの画家ヴィクトル・ブローネルは片眼が抉られた自画像(図 3-23) で同様のイメージを自身に与えている。これらの作品において、画家は両目を陰で覆う、あるいは両目を失うのではなく、片眼を失うことで、内面を見る眼と外界を見る眼を併せ持つことを示す<sup>151</sup>。これによって画家に内的視覚と外的視覚という二つの視覚が結びつけられており、また一つ目の怪物キュクロプスと芸術家とが重ねられているとも言える。

マン・レイは《破壊されざるオブジェ(破壊すべきオブジェ)》(1964 (replica of 1923 original)) (図 3-24) において、目の写真が印刷された紙片をメトロノームの振り子につけ、先端の尖った振り子に刺さるような目のイメージがオイディプス神話と、それに基づいてフロイ

<sup>151</sup> この論文では内的視覚という言葉、通常の肉体的な視覚とは異なり、想像力によって目に見えないものを見る精神的な視覚のことを指すものとして用いる。シュルレアリスムのテキストや造形作品において、自身の内面を見るための目や新しい視覚の獲得はしばしば肉体的視覚の喪失と結びつけられ、またそのような目や視覚は往々にして芸術家の特性として位置づけられる。この目や視覚に関わるシュルレアリスムの探究については様々な先行研究において、「内的な目」(inner eye) や「内的視覚」(inner sight)、「内的光景」(inner vision) などという言葉で論じられている。例えば、『アンダルシアの犬』に言及する中で、バーバラ・クリードは「シュルレアリスムの飼ひ慣らされていない目は、なによりもまず内的な目(inner eye)である」と指摘し、アリス・メイホンは盲目性と「内的視覚」(inner sight) の対立を指摘する。Barbara Creed, “The Untamed Eye and the Dark Side of Surrealism: Hitchcock, Lynch and Cronenberg,” *The Unsilvered Screen: Surrealism on Film*, ed. Graeme Harper and Rob Stone (London: Wallflower, 2007), 119; Alyce Mahon, “The Search for a New Dimension: Surrealism and Magic,” *The Meanings of Magic: From the Bible to Buffalo Bill*, ed. Amy Wygant (Oxford and New York: Berghahn Books, 2006), 227. また、ルネ・ユベールはエルンストのテキストと絵画に「内的光景(inner vision)」の観念を読み取っている。Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book* (University of California Press, 1988), 319. 上記で“sight”と“vision”とを明確に区別するため「視覚」と「光景」としたが、複数の先行研究の文脈を見ると、後者についても「視覚」と考えた方が自然に思われる場合が多いため、本論文においては「内的視覚」をキーワードとして用いることとした。

なお、エルンストは 1920 年代末に円形の画面に鳥や卵を描いた作品を多数制作し、それらに《内的視覚》(A l’interieur de la vue) という題名を付して内的視覚を主題とすることを示している。このタイトルは英語圏の美術館での回顧展に際して、“Inside the Sight” (1973 年、ダラス美術館) や“The Inner Vision” (1991 年、テート・ギャラリー) と訳されている。後者のカタログは「絵画の彼岸」など画家による論考を参照した上で、エルンストが「視覚を欠く光景」(sightless vision) と「第 2 の視覚」(second sight) を結びつけており、彼の盲目性や視力の喪失の表現が視覚の解放を表しているとは指摘している。Uwe M. Schneede, “Sightless Vision: Notes on the Iconography of Surrealism,” *Max Ernst: A Retrospective*, ed. Werner Spies (London: Tate Gallery, 1991), 353. 本論文では伝説からの直接的な訳を選び、同シリーズの一つ(図版 5-21)を《光景の内側、卵》としている。また、マックス・エルンストの子息ジミー・エルンストは 1943 年、ニューヨークのノーティスト画廊で開催した最初の個展を「内的な目の反映」(Reflections of the Inner Eye) と題している。

シュルレアリスムの造形作品における眼のイメージについては、これを主題とする論考を著したジーン・シーゲルは、視覚の喪失、及び眼と性的な事柄との関係性が重視されていると指摘し、デ・キリコやダリの描く空洞の眼窩に精神の内的状態と外的状態とを示すという性質を読み取っている。Siegel, Jeanne. “The Image of the Eye in Surrealist Art and its Psychoanalytic Sources, Part One: the Mythic Eye.” *Arts Magazine* 56, no.6 (February 1982): 102-106. その他、シュルレアリスムにおける内的視覚という観念と肉体的視覚の喪失、盲目性については以下を参照。Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Oakland, CA: University of California Press, 1993), 237; Gerald Eager, “The Missing and the Mutilated Eye in Contemporary Art,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20, no. 1 (Autumn 1961): 49-59; 田中正之「マン・レイにおける女性の眼の表現と『不気味なもの』『美學』1999 年、25-36 頁。



トが提唱した去勢恐怖を連想させると共に、隻眼の内的視覚を示唆する。オイディプス王はシュルレアリスムの画家に好まれた主題であり、後で見るようにエルンストは多くの作品でこの主題を扱っている。シュルレアリストが多数寄稿する『ビュー』誌には、マザウエルと交流のあった画家クルト・セリグマンが1944年にオイディプス神話を扱うエッセイを掲載した<sup>152</sup>。

このような目の損傷という主題は、映画《アンダルシアの犬》(図3-25)冒頭の女性の目を切り裂く場面にも用いられている。目と内的視覚に対する関心は、ルネ・マグリットが1928年に制作した《偽りの鏡》(図3-26)にも明らかであり、ここでは瞼、そして眼球の表面に反射する空がクローズ・アップで描かれている。瞼と白目は顔の曲面に沿って凹凸を示すのに対して、空を映す黒目は平らであるため、人物が見ている空は外界の光景ではなく、彼の内的光景であることが示されている。目の中央にある黒い瞳孔は人物の無意識の奥深くまで続く穴のようであり、内的光景の示唆と《偽りの鏡》という題名から、この作品は一種の自画像であり、この目がマグリット自身のものであることが分かる<sup>153</sup>。このように目、特に隻眼と内的世界を関連づける例がシュルレアリストたちの作品に多く見られるが、以下では、ロスコの《テイレシアス》との関連を示す数名のシュルレアリストによる活動を見ていきたい。

## 2-2. 「目」のモチーフと内的視覚という観念の参照源

ここでは、「目」のモチーフと内的視覚という観念に関してロスコに重要な教示を与えたと考えられるシュルレアリストたちの活動、絵画作品を分析する。まず取り上げるのは、画家ゴードン・オンスロウ＝フォードによるニューヨークでの講演と作品であり、続いてシュルレアリストたちから賞賛を受け、その先駆者と見なされたジョルジョ・デ・キリコ、そして運動の草創期からシュルレアリスムを代表する絵画芸術を制作したマックス・エルンストを取り上げ、彼らの作品における主題と表現を考察することで、彼らがどのように視覚を扱ったのか、そしてロスコにどのような刺激を与えたのかを検討する。

### 2-2-1. ゴードン・オンスロウ＝フォードによる内的視覚の探究とその抽象表現主義への影響

1940年代初めにはすでに展覧会やカタログなどの出版物を通してシュルレアリスムがアメリカ人画家たちの間でよく知られていたが、ロスコがシュルレアリスムに見られる視覚に関する思想とその絵画作品における表現に関心を抱き、自身の制作に反映させるようになるきっかけの一つとして、ゴードン・オンスロウ＝フォードの活動がある<sup>154</sup>。1912年に

<sup>152</sup> Kurt Seligmann, "Oedipus and the Forbidden Fruit," *View* 4, No. 1(March 1944), 25.

<sup>153</sup> 《偽りの鏡》を自画像と解釈することについて、以下の議論を参照。Joseph Masheck, "Imagism of Magritte," *Artforum* 12, no. 9 (May 1974): 56-57.また、ここで指摘されている同作品と18世紀に活躍した建築家ニコラス・クロード・ルドゥーによる版画《ブザンソン劇場の内部を反射する目》(図3-40)との類似は、芸術家の視覚と内的・外的光景の繋がりを示す点で重要である。

<sup>154</sup> ゴードン・オンスロウ＝フォードはシュルレアリストの中で比較的若い世代に属しており、ブルトンら

イギリスに生まれたオンスロウ＝フォードは、1937年から39年の間、パリでシュルレアリスムのグループに参加し、アンドレ・ブルトンやイヴ・タンギーらと親しく交流を持った画家である。近い友人であるロベルト・マッタとオンスロウ＝フォードは主要なシュルレアリスムの作家たちよりも一世代若く、1939年にブルトンは「シュルレアリスム絵画の最近の諸傾向」において、1930年代に下火になったオートマティスムへの回帰を顕著に示す若者たちの中に彼らを数えている<sup>155</sup>。第二次世界大戦の勃発後、1940年にニューヨークに居を移し、亡命した多くの芸術家たちが英語を解さない中で、英仏両語を話すロバート・マザウエルなどと共にアメリカの芸術家たちの間にシュルレアリスムへの一層の関心と理解を促す上で大きな役割を果たした。

ニューヨークの高等教育機関であるニュー・スクールで、オンスロウ＝フォードは1941年冬にシュルレアリスムについてのレクチャーを4回に渡って行い、デ・キリコ、ミロ、マックス・エルンスト、マグリットそしてタンギーの絵画の解釈的分析を行った。レクチャーは「シュルレアリストの絵画：人間の意識への冒険」と題され、「他の現代芸術家よりも遙かに、シュルレアリストは無意識の心理世界を開拓してきた。これらのレクチャーの目的は彼らの作品を共同体の願望と衝動を記録する心理学的バロメーターとして跡づけることである」との説明が付されていた<sup>156</sup>。シュルレアリスムが精神分析を通じて無意識へアクセスする際、実際の手法として用いた夢判断や自由連想法などを臨床的に開発したフロイトの理論へ言及されているが、それと同時に無意識が「共同体の」願望と衝動を内包すると捉えていることから、オンスロウ＝フォードがユングの心理学理論を受け入れていることが分かる。オンスロウ＝フォードは「今世紀の芸術」画廊のオーナーであるペギー・グッゲンハイムの助手を務めたハワード・ピュッツェルの助力を受け、ニューヨーク近代美術館とロックフェラー・コレクションから借用したシュルレアリスムの作品を隣室に展示した。著名なデ・キリコやルネ・マグリットらによる作品の他、第四回の展覧会「近年4年間のシュルレアリスト作品における冒険」では、ポール・デルヴォー、ブラナー、パーレン、カート・セリグマン、マッタ、オンスロウ＝フォード、ジミー・エルンスト、そしてエステバン・フランセなどの比較的知られていない、若い画家たちの作品も紹介され

---

第一世代とはやや異なる方向性をも持っていた。抽象表現主義の画家達がフロイトよりもユングの理論を好んだということはしばしば指摘されるが、ここにシュルレアリスム運動自体においてもその傍流と言うべき第二世代の作家達はユングの方へ引き寄せられていたという状況を見て取ることができるだろう。

<sup>155</sup> ブルトン／栗津ほか訳『シュルレアリスムと絵画』176-178頁。

<sup>156</sup> Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995), 156. これらのレクチャーに関して公式の記録は残っておらず、内容や実情を知るには出席者の回想によるしかなく、ここでは主に、オンスロウ＝フォードに自筆の手書きノートの閲覧を特別に認められ、著書において詳しく論じているマルティカ・ソーウィンの記述に基づく。Sawin, *Surrealism in Exile*, 430. これらのレクチャーにはロベルト・マッタ、ウィリアム・バジオテス、デイヴィッド・ヘア、イヴ・タンギー、ロバート・マザウエルらが出席していた可能性が高いとされ、ポロック、ロスコ、アーシル・ゴーキーらも聴講していたと報告されている。Sawin, *Surrealism in Exile*, 158.

スライドを用いたレクチャーと平行してMoMA、ロックフェラー・コレクションから作品を借り受けて小規模の展示も行われた。このレクチャーには、オンスロウ＝フォードの親しい友人であったロベルト・マッタの他、ウィリアム・バジオテス、タンギー、マザウエル、そしてポロック、ゴーキー、ロスコら後に抽象表現主義を構成する画家の多くが参加していたことが参加者の回想から指摘されている。

た<sup>157</sup>。

オンスロウ＝フォードは盲目性と内的視覚という観念について試作を重ね、彼自身の考えを発表している。1940年にイギリスの雑誌に発表した論考「画家は自身の内部を見る」において、オンスロウ＝フォードは、新たな納得のいく現実を探求しようとする画家の努力には、目に見えるもの全てに対する不満が現れていると述べる。その例としてヴィクトル・ブローネルを挙げ、女性の象徴である眼が破壊され、男性の象徴である角に取って代わられなければならないという妄念に取り憑かれ、それによって実際に左目を失うことになったと言及している<sup>158</sup>。アーヴィング・サンドラーはニュー・スクールでのレクチャーではこの論考で述べた考えを更に押し進めたものだと指摘する。サンドラーによると、オンスロウ＝フォードは合理的世界の再現を目指す流派と美学的目的を掲げる流派を拒否するように聴衆に呼びかけ、後者を線と色彩という抽象的調和の袋小路に陥っていると批判した<sup>159</sup>。当時のアメリカで広く認知されていたアメリカン・シーンやリージョナリズムなど再現的な絵画、そして純粋な抽象絵画の両者に対して、シュルレアリストであるオンスロウ＝フォードは異を唱えたが、これは抽象表現主義の芸術家たちにも共通する態度であった。

更に、このレクチャーにおいてオンスロウ＝フォードは、夢を探検し驚異を追求するために「我々の不可解な世界の現実を隠すヴェールを一枚一枚引き裂く」ことを聴講者に求め、また「自身の内側に内的風景を見るために額の中央にあるキュクロプスの目」を開くよう促した<sup>160</sup>。内面世界と外的世界との統一という考えはシュルレアリスムにおいて根幹に関わる重要性を持つが、オンスロウ＝フォードは通常の世界を見る二つの目に加えて、内面世界を見るため怪物の一つ目を開くことで個人の中で二つの世界を結びつけるという

---

<sup>157</sup> ソーウィンはオンスロウ＝フォードのアプローチについて、年長のシュルレアリストについて議論する時はブルトンのフロイト的解釈に近い立場をとり、マッタなどシュルレアリスム・グループの若い世代に対してはよりユング的解釈方法に用いたと分析している。オンスロウ＝フォードは同レクチャーの最終回で、1930年代になってシュルレアリスムに参加した画家たちについて以下のように述べている。「今日の若い世代は世界を見る新たな方法において集合的無意識の願望を表現している。我々は皆今では、自分たちの血の中にフロイトの発見を見出している。若い世代は本能によってフロイトを知る。我々がまた自分たちの血の中にシュルレアリスムの最初期の心理的冒険を見出すのと同様に。」ここから彼がフロイトの無意識理論を受け入れ、基盤におきながらも、ユングの思想を取り入れることによって新しい芸術を創造しようとしていたことが分かる。ユングを重視する態度は抽象表現主義の芸術家たちにも共通するため、オンスロウ＝フォードら若い世代のシュルレアリストたちの影響力は重大だったと推察される。Sawin, *Surrealism in Exile*, 160.

<sup>158</sup> Gordon Onslow-Ford, "The Painter looks within Himself," *London Bulletin*, Nos. 18-19-20 (June 1940): 30-31.

<sup>159</sup> Irving Sandler, "Dada, Surrealism and Their Heritage," *Artforum* 6, No. 9 (March 1963): 25-26. サンドラーはオンスロウ＝フォードの主張として以下の言葉を引用している。「無意識と合理的世界における客観的対象の願望に導かれたオートマティックな手配によって、弁証法的物質主義、パラノイア、強迫観念そしてコンプレックスが探究された。精神は豊かになり、我々は真実の人間へ近づいた。ついに画家、詩人そして医師が手に手を取って歩いているのだ。」

<sup>160</sup> ソーウィンはこのレクチャーについて、サイクロプスの第三の目、または内的な目という観念がシュルレアリスムの伝統の一部を成すが、オンスロウ＝フォードが「内的世界」に形を与えようとする中で特に重要であったと指摘している。「He urged his listeners to turn on the 'cycloptic eye in the middle of the forehead to look inside yourselves at the internal landscape.' The idea of the cycloptic third or inner eye was part of the Surrealist tradition, but it had particular significance for Onslow Ford in his effort to give form to the 'inner worlds'." Sawin, *Surrealism in Exile*, 159.

考えを主張した。同レクチャーに取り上げたシュルレアリスムの画家たちについて、「我々を人間精神の不案内な領域へと導く。夢と覚醒状態の間の円環を閉じ、内的世界と外的世界の交流を確立する」と説明するオンスロウ＝フォードは、単に眼を閉じて外的世界の現実から内的世界へ逃れるのではなく、新たにキュクロプスの目を開くことで、内的世界と外的世界とを繋げることを意図しているのだ。

また、時間の理解について、オンスロウ＝フォードは「時間を過去、現在そして未来に区分する境界は、より偉大な意識を人間に授けるため破壊されなければならない」、そして「通常の眼は現在の瞬間の奴隷だが、想像の中で我々は時間の長さを自由に進ませることが出来る。」と述べる<sup>161</sup>。そして外の世界しか認識出来ない「通常の眼」には、自己の内面を見ることを体現するキュクロプスの眼、そして想像力が対置される。オンスロウ＝フォードの一連の考察は、シュルレアリスムの基本的な思想からの独自の展開を示しており、ブルトンはオンスロウ＝フォードに、アインシュタインの相対性理論に基づく四次元時空という観念を絵画表現に取り入れようとする姿勢を看取している<sup>162</sup>。

この一連のオンスロウ＝フォードによるレクチャーと関連する絵画作品の展示は、抽象表現主義の芸術家たちにとってシュルレアリスムの思想や絵画作品に触れる重要な機会であり、ロスコは無意識と視覚という主題の意義を理解し、《テイレシアス》などの神話主題画に表現する方法を試みる中で、オンスロウ＝フォードの思想を参照することが有益であったと考えられる。ロスコは《テイレシアス》の制作と同時期に鷲のモチーフを用いてアガメムノンの物語を扱った一連の作品を描いている。1940年代前半にロスコがシュルレアリスムの中でも特にダリ、デ・キリコ、ミロ、エルンストに惹かれていたと述べたことが指摘されているが、特に後者3人は造形的表現と主題の点で、ロスコの神話主題画と深い繋がりをもつため、彼らの活動を見ていきたい<sup>163</sup>。以下ではシュルレアリスムの中でも目や鳥のモチーフを頻繁に描いたエルンストに注目して、それらのモチーフをどのように描き、如何に内的視覚と結びつけていたのかを論じる。

## 2-2-2. エルンストによる盲目性の表現

マックス・エルンストはケルン・ダダの中心人物として活動した後、彼のコラージュの手法に関心を持ったブルトンに招かれ、1922年にパリのシュルレアリスム運動に参加した。幼少期の体験や幻想を元に無意識の世界を探究し、その過程でフロッタージュやデカルコマニーなど様々な技法を試み、多彩な作品を描いた。エルンストは幼い時に鳩の死と妹の誕生に運命的関連を見出したことを述べており、多数の作品に登場する鳥は重要なモチーフの一つである。《花嫁の着付》では鳥の頭部の付いた毛皮を纏った女性が裸体と眼を覗かせ、亡命先のニューヨークで完成し公開された《雨後のヨーロッパⅡ》では、崩れる建築

<sup>161</sup> “The barriers dividing time into past, present and future must be broken down to give man a greater consciousness.” Ibid.

<sup>162</sup> ブルトン／栗津ほか訳『シュルレアリスムと絵画』180頁。

<sup>163</sup> Diane Waldman, *Mark Rothko* (London: Thames and Hudson, 1978), 45.

と一体となった人体の断片が随所に散乱する、荒廃した都市のパノラマの中に、鳥の頭部を持つ人物像が立つ。これらの鳥が結合した人間像の他に、単なる図像的なモチーフではなく、エルンスト自身のペルソナとして現れる鳥、ロプロプがある<sup>164</sup>。ロプロプが最初に登場するのは1929年のコラージュ小説『百頭女』であり、エルンストは著書『絵画の彼岸』において以下のように述べる。

1930年、それは私のロマン『百頭女』を、熱心にまた几帳面に制作したのちのこと、私はほとんど毎日のように、「ロプロプ」という名の「鳥類の王」の訪問をうけた。彼こそは私個人を忠実にかたどった分身、私の人格に密着した幽霊なのだ<sup>165</sup>。

1930年から32年にかけて《ロプロプは紹介する》(図3-27)のようにタイトルにてロプロプの行動が説明される一連の作品が制作された。作品によってロプロプの姿には変化があり、またその姿が描かれないものもあるが、ロスコの描く鷲はロプロプなどエルンストの描く鳥を連想させる。ロプロプはフロイトがレオナルド・ダ・ヴィンチを分析する際に注目した秃鷹とも結びつきをもち、松岡和子はこのフロイトの分析を援用し、ロプロプに去勢不安と「母親と融合した全能なる自己」が反映されていると指摘し、またロプロプと共に四本指の手が描かれることが多いことに注目し、身体の切断という供犠的行為と切断された身体の表現について論じている<sup>166</sup>。1940年代前半のロスコによる作品には、切断され、本来とは異なる部分に接合された手と足が頻繁に描かれ、《アンティゴネ》(図3-7)の画面下部に配置された4本指の獣のような足など、指の欠けた手足も見られる。イフィゲニアの犠牲という主題を繰り返し描いたロスコが、『金枝篇』でも指摘される供犠としての身体の切断という文脈を背景として、そのような表現を試みたことは十分に考えられる。

エルンストは目あるいは視覚に言及する作品を多数制作しており、1934年の《盲目の泳ぎ手、接触の効果》(図3-28)では、題名の盲目の泳ぎ手とは赤いストライプによって暗示される生体内を子宮へと進む精子であり、エルンストの著書を参照すると彼自身のことを指してもいることが分かる<sup>167</sup>。1922年の《オイディプス王》(図2-20)では子宮の象徴であ

<sup>164</sup> ウェルナー・シュピースによると、このロプロプという名称の起源としては、パリで詩人や編集者として活動したフェルディナンド・ロップの名前、「ダダ」やアルフレッド・ジャリの戯曲『ユビュ王』といった二音節で繰り返される名詞、クルト・シュヴィッターズの音響誌《ウルソナタ》からの連想などいくつかの説があり、初めてロプロプが登場した1929年に匿名で出版されたレイ・アラゴンの小説『イレース』に「lopes lopez…」という言葉が登場し、ロプは「おかま」「腰抜け」の意である。Werner Spies, *Max Ernst: Loplop: The Artist's Other Self* (London: Thames and Hudson, 1983), 176.

<sup>165</sup> マックス・エルンスト著/巖谷國士訳『絵画の彼岸』河出書房新社、1978年、20頁。

<sup>166</sup> 松岡和子『シュルレアリスムと「手」』水声社、2006年、181-189, 237-254頁。「ロプロプの存在が手のみで暗示されることも多い。そして注目されるのは、それらの手が常に四本指で表されていることである。(p. 188)」これに関連して身体の切断行為に関するバタイユの論文に注目しつつ原始時代の洞窟壁画に見られる数本の指の欠けた手型との類似を指摘している。

<sup>167</sup> 「フロッタージュの方法はそれゆえ、(中略)作品の「作者」と呼ばれていたものの能動的な役割を極度に切り詰めるのであるから、この方法はのちになって、自動記述という言葉ですでに知られていたものの、真の等価物であることが明らかになった。作者は観者として、無関心にそれとも熱心に、自分の作品の生誕に立ち会い、その発展の初段階を見守るのである。(中略)同じく画家の役割もまた、彼の内部で見

る胡桃に矢が刺さり、穴あけの道具が指を貫通することで、オイディプスの足とフロイトの分析において盲目と結びつけられる去勢が暗示され、横を向く牛と鳥の持つ人間のような眼が胡桃型を反復する。エルンストはオイディプス神話を繰り返し取り上げ、例えば『慈善週間または七大元素』では一章がオイディプスに当てられた。版画集『博物誌』には目の形が繰り返し現れ、詩画集『反復』には目を射抜くイメージも登場する。1930年代からニューヨークでの展覧会に参加していたエルンストはアメリカ人芸術家の間でもよく知られており、1942年に『ヴュー』誌はエルンストの特集号を組み、ブルトンや画廊主シドニー・ジャニスらが彼の作品を紹介している<sup>168</sup>。

### 2-2-3. ミロの作品における盲目性の暗示

《テイレシアス》を含むロスコの初期作品で描かれた人物像の形式的な源泉の一つとして、ジョアン・ミロの絵画作品が挙げられる。独特の有機的形体によって風景や人物を表す作品からより抽象度の高い星座シリーズまでを描くミロは、シュルレアリスムの主流と一線を画していた。《カタロニア風景（狩人）》（1923-24）（図 3-29）<sup>169</sup>では円や三角形、円錐などの幾何学的形体や曲線によって動物を暗示するモチーフが形作られ、画面中央の狩人の目は水平な線に貫かれる。この貫かれる目は《パイプ煙草を吸う男の頭部》（1925）（図 3-30）など他作品でも繰り返し描かれ、エルンストの傷つけられる目のモチーフを連想させる。

ロスコの《テイレシアス》を振り返ると、テイレシアスは自分の右側、つまり画面に向かって左方向に体を向けており、頭部の目は中央から左にずれた位置にあるものの、胴部と逆方向を向く横顔として描かれたとは考えにくい。しかしながら、この隻眼の顔貌表現にはニューヨーク近代美術館に所蔵されている《鳥に石を投げる人》（1926）（図 3-31）のような横顔が手本とされたと思われる。ここでは一つ目の付いた頭部、胸部、異常に大きな片足をもつ人物が描かれ、この巨大な片足の指を示す零型は《シリアの雄牛》（図 3-32）などロスコの初期作品に描かれる動物や人間の表現に類似している。ミロの作品を源泉として、1940年代にロスコはこのような単純化した有機的な形体表現を発展させたと思われる。

### 2-2-4. ジョルジョ・デ・キリコの絵画における盲目性

ギリシア生まれの画家ジョルジョ・デ・キリコもロスコに大きな影響を与えた芸術家の

---

られるものをかたどり、投影することにあるのだ。（中略）1925年8月10日、すなわち「フロッタージュ」発見の記念すべき日以来、私はとうとう、観者であるかのように、自分の全作品に立ち会うこととなったのである。（中略）盲目の泳ぎ手である私は、みずから見者となった。私は見たのだ。私は自分の見ているものを愛していることにはっと気づき、自分の見ているそのものと一体になることを欲した。」

マックス・エルンスト著／巖谷國士訳『絵画の彼岸』河出書房新社、1975年、19-20頁。

<sup>168</sup> View 4, No. 1(March 1944).

<sup>169</sup> 1923-24年に制作されたミロの《カタロニア風景（狩人）》は1936年にMoMAが購入し、1941年のミロ展に出品されたため、若い芸術家達がこの作品を見たかも知れないという推測も大いに成り立ち、ニューヨーク・スクール画家の作品とミロの関連を言及する際に引き合いに出されることが多い。

一人である。パリとフェッラーラを拠点として活動した 1911 年から 18 年のいわゆる形而上絵画時代の作品が最も評価され、シュルレアリスム運動の形成自体にも影響を及ぼした。古代風の建築物や石膏像などによってギリシア神話の面影を示す風景は、極端な遠近法、幾何学的図形の使用、対象同士の矛盾した空間的配置によって特徴づけられ、その不可解さによって何かが目に見える世界の裏側に潜んでいるという感覚を示唆する。《モンパルナス駅》(図 3-33)には、正面観と極端な遠近感を示す側面観を組み合わせた建築物や、急速に奥へと収束する空間の中に小さく人物を描く点で、1930 年代のロスコの初期作品との類似が見られる。デ・キリコはショーペンハウアーらの哲学に魅せられ、ニーチェが『悲劇の誕生』においてアポロンとディオニソスの対立によって説明する神話世界に関心を抱き、作品にギリシア神話の登場人物を示す題名を付すことも多い<sup>170</sup>。

広場に横たわるアリアドネの石膏像を描いた《予言者の報酬》(1913)(図 3-34)のように、デ・キリコはしばしば石膏像を登場させ、《愛の歌》(図 3-35)のように石膏像は手袋など体の一部を暗示するものと共に置かれることで身体の切断を暗示することもあり、この身体の切断はシュルレアリスム絵画でも頻繁に扱われるようになる。デ・キリコはアポリネールの肖像を多数描いており、この詩人は《詩人の夢》(図 3-36)や《ギヨーム・アポリネールの肖像》(1914)(図 3-37)のように髪の毛の薄い、サングラスを掛けた男性の頭部を持つ石膏像によって表される<sup>171</sup>。サングラスは両目を覆い、眼窩に差した深い陰のようであり、これによって石膏像は本来見えないものを見る詩人の特性を象徴している。後段で詳述するように、この盲目性を暗示する手法は、1936 年のロスコによる自画像と酷似している。上方からアポリネールの顔に光が当たる様子は芸術的直感を受けることを暗示しており、この光によって顔面の凹凸がはっきりと表される中で、サングラスを掛けた眼だけが黒く塗りつぶされているように見える。サングラスの平らな黒い円は、目の部分に像の内部に通じる穴が空いているような印象を与える。頭の内部へ続く穴として目を表現する手法は、他の作品にも見られる。《二人の姉妹》(1915)(図 3-38)では二体の人形の頭部が近接で描かれ、前方の人形は髪の下に二つの縦長の穴をもち、その内部に深い深淵が覗く。この穴は目及び視覚の喪失を示すと同時に、盲目の眼窩を通じた外の世界と

<sup>170</sup> 『悲劇の誕生』はニーチェが 28 歳の時に出版した処女作であり、初版では『音楽の精髓からの悲劇の誕生』と題されたが、後に『悲劇の誕生、あるいはギリシア精神とペシミズム』へと改められた。アポロ的、ディオニソス的という二柱の神が象徴する対立概念によってギリシア文化の特徴を指摘し、ギリシア悲劇の誕生と死、現在における再生を扱う。

<sup>171</sup> この作品について、デ・キリコは「オルフィスム」の命名者であるアポリネールを吟遊詩人オルフェウスと結びつけ、オルフェウスの詩に関するアポリネール自身の言葉「詩的な光という盲目的性質」を視覚化しているとの指摘がある。1912 年、アポリネールは「セクシオン・ドール」のグループ展に出品されたロベルト・ドローネーの作品を「オルフィスム」という語を用いて形容し、その後これはドローネーやフランツ・クプカによる豊かな色彩表現を特徴とする抽象絵画に対する名称となる。William Stanley Rubin ed., *De Chirico* (New York: Museum of Modern Art, 1982), 26-28. またウィラード・ボーンは、アポリネールの肖像が《愛の歌》にも描かれたバルヴェデーレのアポロ像を基にしていると指摘し、アポリネール像の盲目をホメロスのような詩人とテイレスに代表される予言者と関連づけている。更に、この作品のもう一つの主題が視覚的活動によってアポロの従者となる芸術家の化身、デ・キリコ自身であると指摘している。Willard Bohn, *The Rise of Surrealism: Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous* (New York: State University of New York Press, c2002), 114.

内面の連結という観念が示されている。後方の丸い頭部の中央部には楕円の重なりによって一つの目玉を示す黒線が引かれており、ここには一つ目の怪物キュクロプスのイメージが反映されている。作品の題名によると二つの頭部は姉妹のものであり、ここでは盲目と隻眼とが姉妹の関係にあることを示唆し、密接な結びつきを示している。



### 3. ロスコの作品における予言者としての芸術家像

#### 3-1. 《テイレシアス》と《自画像》

これまで見てきたように、芸術作品における目のモチーフや視覚という主題は長い歴史を持ち、盲目や視覚の欠損は内的視覚と結びつけられてきた。これらはシュルレアリスム絵画においても繰り返し扱われ、ロスコによる《テイレシアス》はシュルレアリスムを通じて目と視覚の表現と内的視覚という観念を学んだ結果として生まれた作品である。《テイレシアス》はロスコの神話主題画の中で唯一、全身肖像画の形式で単独の人物を描いたものであり、肖像画という形式と盲目性の表現という点で、ロスコがただ一枚描いた《自画像》と共通している。

この《自画像》を見ると、広い額や肩が簡略に描かれ、大きな右手が画家であることを強調する。その中で眼鏡を掛けた両目が上から塗りつぶされ、眼孔に深い影がかかる様子は特徴的である。この目の表現はデ・キリコによる《ギョーム・アポリネールの肖像》や《詩人の郷愁》のサングラスを掛けた石膏像と近似している<sup>172</sup>。肖像の目の部分に深い陰を墮とすことで盲目或いは眼の欠損を暗示する表現には多くの例があるが、とりわけ《アポリネールの肖像》におけるサングラスで両目を覆う表現は異彩を放っており、ロスコはこのアポリネール像を自画像に応用したと推察される。

この両作品は平板な黒い円で眼を覆う点で《テイレシアス》とも共通し、更に、前述したマグリットの《偽りの鏡》で目の中心に黒い円が描かれる表現とも類似する。また、オンスロウ＝フォードが1940年に制作した《サイクロプトマニア》(図3-39)では、海中あるいは山並みを連想させる光景の中に楕円形のスポットライトが当てられるように明るい部分が浮かび上がり、楕円形の右上にある小さな円から放射線状に点線が放たれている。この楕円と内部の小さな円は、ロスコの《テイレシアス》における大きな楕円形の頭部と隻眼と類似している。《サイクロプトマニア》で一部が楕円形に照らし出される表現は、通常見ることのできない闇に覆われた世界に光を当てることを示唆し、小さな円はキュクロプスの目を象徴する。この目から発する放射線状の光は、ニコラス・クロード・ルドゥーによる版画《ブザンソン劇場の内部を反射する目》(1804)(図3-40)において眼球に映る劇場の上方から降る光が、目の外へと広がっていく様子に類似し、オンスロウ＝フォードがここから芸術家の直観を示唆する表現を学んだ可能性を示している。

ここまで言及してきた例に加えて、デ・キリコとロスコの作品は更に近似する特徴をもっている。二人はギリシア神話やニーチェの思想に強く惹かれ、神話主題の作品を描いた点で共通している。デ・キリコにとって、キュクロプスの巨大な単眼は視覚の象徴であり、日常の世界から隠された一面を見出すものでもある。デ・キリコの作品には、題名から詩

<sup>172</sup> 1912年にデ・キリコと知り合ったアポリネール本人が《ギョーム・アポリネールの肖像》を所有することになった。ピエール・ロイによる当作品を基にした木版画は、アポリネールの意志によって戯曲『テイレシアスの乳房』のプログラムに用いられており、石膏像の盲目性を示す黒い眼鏡から、アポリネールがこの予言者を連想したと考えられる。

人や芸術家、哲学者、そして予言者を主題としたと分かるものが多数認められ、《予言者》(1914-15) (図 3-41) など一連の作品において、図形の描かれたカンヴァスを前に座る人形や石膏像のモチーフを採用した。《予言者》は周囲の風景との関連を示す画中画を前にする画家の姿を描いている点で甚だ暗示的である。マネキン人形の頭部には一つの目だけがあり、前に置かれたイーゼル上の絵画にはデ・キリコ流の遠近法に則った建築、アーチ、建物の上部から突き出た石膏像が線描で示されている。外界の様相と画家の描く世界、つまり画家の内面世界との重なりが示唆され、日常的光景に隠された別の様相を見ることができる芸術家の能力を暗示する。製図用の定規で腹部を貫かれたかのような人形は明らかに画家或いは製図家であるにもかかわらず、腕を欠いている。ここでは描く行為よりも、思考と見る行為の優越が示唆され、ギリシア神話の予言者が神託を読み取るように、予言者として表された画家は単眼によって、事物の奥に隠された姿を見るのである。デ・キリコは生涯を通じて多数の自画像を制作しており、この作品も予言者としての内的視覚をもつ画家としての自画像だと考えられる。

ここに見られる予言者と画家との連想は、内的視覚という共通項によって成立しており、同様のことがロスコの《自画像》と《テイレシアス》にも言える。デ・キリコはアポリネールに盲目の詩人ホメロスを重ねるという意図のために、古代神話を連想させる石膏像という姿を与えた。これに対して、ロスコは画家である自分に、悲劇を避けることの出来ない盲目の予言者としての性質を与えたのである。

シュルレアリスムの画家たちは目には見えない豊かな世界を表現する際に、目や隻眼を視覚の両義性を表すための一種のモチーフとして使用した。過去の巨匠の絵画や哲学に関心を抱き、芸術に関しての様々な思索を経たロスコが、シュルレアリスム以前の文学、絵画に表された視覚や盲目性に関する思想や表現方法を良く知らなかったはずはない。しかし、シュルレアリスムの先駆者であるデ・キリコや運動の中心人物であるエルンストの作品、そしてオンスロウ＝フォードの紹介したキュクロプスの目に関する思想を通して、ロスコは日常の世界から隠された現実を見るための特殊な視覚という観念をよりよく理解するようになったと考えられる。シュルレアリスムの受容は、彼が独自の抽象画の様式を考案し、古代から同時代までの美術に対する広い知識に基づいて自身の芸術観を育む基盤となったのである。

### 3-2. ロスコの声明に見られる芸術家についての思想

ここからはロスコの著した文章を参照し、彼が芸術家をどのような存在と捉えていたのかを考察する。抽象画を描くようになった1950年代以降、ロスコが絵画や芸術について公に語ることは稀になったが、40年代には文章を新聞や雑誌に掲載したり、またラジオ番組に出演して批判・質問に対して答えたりすることで、彼自身の絵画を説明し、芸術観についての意見を表明していた。特に1940年から1941年に書かれたとされる手記は、造形的側面だけでなく観念的な側面からも芸術の本質について論じており、これらを参照するこ

とで神話と、予言者像と芸術家像との結びつきに関するロスコの思想を考察する。

1943年ニューヨーク・タイムズ紙の批評家エドワード・オルデン・ジュエルは現代の画家・彫刻家協会の第三次展覧会を紹介する評論において、ロスコの《シリアの雄牛》(図3-32)やゴットリーブ《ペルセポネの略奪》(図3-42)に対して皮肉に満ちた批判を展開した。この批判への回答として、両者と匿名で参加したバーネット・ニューマンが同紙へ手紙を書き送ったことはよく知られ、抽象表現主義全体に通じる決意表明のようなものと見なされている。ここではロスコ自身の問題意識がより明確に現れているものとして、この抗議文のためにロスコが単独で執筆した長短6編の簡単な草稿の内、第一草稿とされるものに言及したい。ここで彼は自分の原始美術に対する関心は形体的側面ではなく、そこに表されている精神的側面に基づいていることを述べる。

現代の芸術家はアルカイック芸術の形体的側面に魅了されているという言説は批判に耐えることは出来ない。全ての真剣な芸術家は、それがアルカイックなものが持つ気高く厳格な形体性を示すという限りにおいて形体が重要だということに賛同するだろう。よって我々は、今日の芸術はこれらのアルカイックなものが持つ形体—心理学的側面に密接な関連を感じると言わねばならない。

(中略)

我々の芸術は、理性がもはや現代には弁護の余地のない迷信として追放するアフリカの呪物、エーゲ海とメソポタミアの平原のアルカイックなヴィジョン、過去の呪物から生まれたと思わざるを得ない。よって私は、現代において、これらの無時間的な神話の新たな側面を明らかにし続けようとする最初の画家でも最後の画家でもないのだ。(中略)しかし日常生活の過度の物質主義に毒づくのと同様にこれに毒づくのは全く無駄なことだ。これらは今日の精神面の様相だと受け入れなければならないのだ。おそらく芸術家は予言者だったのであり、一見発展する理性の下にある予測不可能な衝動性を遙か昔に発見し、今日ではあまりに我々がよく知りすぎている大虐殺の可能性を知った。しかしなぜこの点を理解するのだろうか。芸術家は描き、それが芸術家のしなければならないことだ<sup>173</sup>。

この中の「大虐殺」という言葉には、ユダヤ人排斥の動きが強まる中で、ロスコが幼少期をロシアで過ごした体験、そして第二次世界大戦下のホロコーストへの恐れが反映されている。1940年代前半の反ユダヤ主義の台頭は、国から追放され放浪するオイディプスやオレステスの物語へロスコが執着する一因となったと考えられる。神話において破壊的衝動性は神々によって種の蒔かれたトロイア戦争によって示されるように、人間個人の力の及ばぬところにあり、ロスコはそれを現代世界の悲惨な状況にも見て取ったのである。ロスコによると、「理性」では知り得ない「予測不可能性」は予言者である芸術家によって了

<sup>173</sup> Mark Rothko, *Writings on Art* (New Haven: Yale University Press, 2006), 30-32.

解されるものである。このことは、スフィンクスの謎を解く知性の持ち主であるオイディプスが将来の惨事を予測できないのに対して、アポロンからの神託によって過去の出来事だけでなく、これから起こる不幸を理解していた予言者テイレシアスの能力を芸術家も有していることを語っている。

一連の神話主題画を描いてから15年以上を経てもなお、ロスコはこの予言者としての芸術家という認識を抱き続けていた。1959年にロスコが旅の途上であった人物と交わした会話が報告されている<sup>174</sup>。「ロスコの絵画はほとんど宗教的と言っていいような魔術的な、儀式的な感覚を伝えるので、彼は神秘主義者に違いないと考えていた」、という言葉聞いたロスコはそれを否定し、以下のように答えた。

(私は) 神秘主義者ではない。もしかすると予言者かもしれない—でも私はこれから起こる災難を予言しはしない。私はただ、すでにここにある災難を描くのだ<sup>175</sup>。

ここで予言者は未来の出来事を知るのではなく、普通の人々には見えない現在における人間の悲劇を知ることのできる人物であり、その人間の本質的な悲劇を芸術的創造という手段を通して表現し、他者へ伝える芸術家のことを指すのである。

ロスコは具象的な作品を描いていた1930年代に多数の人物画を制作し、1940年代にシュルレアリスムを連想させる作風に移行した後でも《テイレシアス》など人物を主題とする作品を描いた<sup>176</sup>。1947年の論考においても、ロスコは人物像への関心を表明している。

怪物や神なくして、芸術はドラマを上演することができない：芸術の最も重大な瞬間はこの失望を表している。それらが擁護できない迷信として捨て去られた時、芸術は憂鬱に沈み込んだ。私にとって、芸術家がほぼ確実なもの、身近なものを主題として認めた数世紀の間で最も偉大な業績は、一全くの流動性の中に一人で存在する一単独肖像画だった<sup>177</sup>。

この論考から数年後、初期の人物画から後期の抽象画への展開に関して、ロスコと次のような会話を交わしたと報告されている。

---

<sup>174</sup> ジョン・フィッシャーは客船のバーで初めてロスコと会い、その時に話した内容を客室に帰ってからすぐに書き留めたと記録している。イタリア南部の都市パエストゥムで古代ギリシア・ローマ時代の遺跡を見学している時に、この神殿遺跡を描きに来たのかと尋ねられたロスコは以下のように答えた。「私はそれと知らずに、今までずっとギリシア神殿を描いてきた。」 Wick, *Mark Rothko*, 206-208.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>176</sup> ロスコの抽象画においても人物像が示唆されていると指摘されている。Anna C. Chave, “The Portrait and the Landscape: Microcosm and Macrocosm,” *Mark Rothko: Subjects in Abstraction* (New Haven and London: Yale University Press, 1989), 105-145.

<sup>177</sup> Mark Rothko, “The Romantics were Prompted,” *Possibilities: Problems of Contemporary Art*, no. 1 (Winter 1947-1948): 84.

彼の作品の展開について話をさせようとして、私は初期の人物画とシンボリックな作品と後期の作品を結びつけるのは背景だと述べた。まるで人物を取り除き、渦巻きやカリグラフィーやシンボルなどに替え、そして三つの色調を持つ背景を単純化したようだ。

これは馬鹿げたことだ、と彼は言った。進化論的アプローチにおける誤りを示した。次のように彼は言った。人物は取り除かれたのではなく、追い払われたのでもなく、シンボルが人物の代わりとなり、そして次に後期作品の中の形体が人物の新たな代替物となった<sup>178</sup>。

1940年代末以降の抽象画の矩形は、1930年代の具象画における人物像、そして1940年代のシュルレアリスム風の作品におけるシンボルから発展し、これらに取って代わったものだとロスコは説明している。このような初期作品から後期作品への一貫した展開を想定するならば、《テイレシアス》における芸術家の内的視覚を象徴する盲目性と、現在の隠された一面を知るための予言の能力は後期の抽象画に受け継がれている。ロスコの抽象画は、色面の広がりの中で見えないものを見るという内的視覚の体験と、表面から隠された悲劇を伝える予言の性質を伝えているのである。

本章で見てきたように、シュルレアリスム絵画はギリシア神話を重要な主題として扱い、特に視覚の二面性を扱う物語であるオイディプス神話はエルンストなど主要な画家たちによって頻繁に取り上げられた。オイディプスとテイレシアスの体現する盲目性は、肉体的な盲目と身体的な開眼という二つの側面を併せ持ち、通常見ることのできないものを見ることのできる内的視覚を表すものでもある。通常の視覚と交換される形で内的視覚を獲得するという考えは長い歴史をもち、そのような考えと盲目というモチーフは多くのシュルレアリストたちの興味をかき立てた。特に隻眼と内的視覚とを結びつける考えはシュルレアリスムの文学・美術作品に反映されただけでなく、オンスロウ＝フォードによってアメリカ人画家たちにも伝えられた。オンスロウ＝フォードの主張する画家自身の内面を見るための特殊な視覚は、《テイレシアス》の隻眼に表されている。内的視覚を扱う絵画の中で、特にロスコによる盲目性の表現に影響を与えたと考えられるのがデ・キリコの作品である。デ・キリコの作品に現れる人形や石膏像の多くは盲目という性質を与えられており、《予言者》と題した作品では石膏像がイーゼルを前に座る画家として描かれている。この画家としての予言者は、ロスコの考える芸術家像と重要な共通点を有している。

シュルレアリスムを通して内的視覚という観念を学び、自身の哲学や文学、芸術に対する関心と掛け合わせることで、ロスコは芸術家と盲目性を結びつける独自の思想を発展させた。《テイレシアス》の体現する予言者としての芸術家という考えは、その後も変わらずロスコが信じたものである。彼にとって、芸術家は内的視覚によって日常の世界から隠された悲劇を知ることのできる人物であり、その意味において、芸術家はギリシア神話の盲

<sup>178</sup> “Note from an interview by William Seitz, January 22, 1952,” Rothko, *Writing on Art*, 77.

目の予言者と同一視される。隻眼によって盲目性と芸術家だけがもちうる特別な視覚を象徴する《テイレシアス》は、盲目の予言者としてのロスコの自画像なのである。

## 第4章 アドルフ・ゴットリーブによる1941年から1950年のピクトグラフ

——「目」と「英雄」のモチーフ

多くの抽象表現主義の画家たちが 1947 年頃に初期作品とは異なる抽象画の様式を確立したのに対して、ゴットリーブは 1940 年代始めから 1950 年代に入るまで、具象的なシンボルとグリッドによって特徴づけられるピクトグラフのシリーズを制作し続けた。しかし、彼の 1940 年代後半のピクトグラフにも、シュルレアリスムからの影響と当時のニューヨーク美術界の動向を背景とした大きな展開が現れている。初期から後期までのピクトグラフに共通する点として、一見関連をもたないシンボルの組み合わせにはコラージュやデペイズマンが応用され、オイディプスなどのギリシア神話を主題とした作品に頻繁に登場する目のモチーフはシュルレアリスムの絵画から刺激を受けて描かれたものだと考えられる。しかし、それに加えて 1940 年代後半のピクトグラフには、盲目性と英雄性を鍵としたギリシア神話に対する新しい解釈と、ゴットリーブ自身の先進的な芸術家としての自己認識が反映されている。ゴットリーブによるシュルレアリスムの受容には、彼と親しい交流のあったロスコと共通する部分が認められるが、モダン・アートが一般に注目を集め、それに対する保守層からの批判もまた強く表明されるようになる時期に、自身の姿に英雄性を認めて批判に立ち向かうという姿勢に大きな特徴が見られる。同時に、これは抽象表現主義を擁護する批評家たちによる議論とも共通する部分でもあった。抽象表現主義の絵画について強さや荒々しさという要素を強調することで、ニューヨークの画家たちにアメリカの英雄というアイデンティティを与えた擁護者たちの主張と、ゴットリーブの作品に反映された自己認識は、同時代のより広範なアメリカ性についての議論を背景として共鳴しているのである。

## 1. 最初期のピクトグラフ

アドルフ・ゴットリーブは、1950 年代以降に制作した天球と炸裂する光を思わせる抽象画によって知られている。それに先立つ 1940 年代、彼は格子状のグリッドによって画面を分割し、それぞれの区画に簡潔なシンボルを配置するフォーマットを用いたピクトグラフと呼ばれる作品群を制作した<sup>179</sup>。ギリシア神話や原始美術への関心、そして単純化・断片化された具象的形体を貼り合わせるコラージュ的手法に、ゴットリーブが 20 世紀のキュビズムやシュルレアリスムを学んだことが反映されている。ピクトグラフは 1941 年頃から 1945 年まで制作され、最初期のピクトグラフにはギリシア神話を主題とし、目や顔など数種のシンボルを描いたものが多く、その後、次第にシンボルの種類が増えると共に、主題選択の幅も広がっていく。本章では、1940 年代の美術批評家たちとゴットリーブとのメディア上の論戦が作品の展開を方向付ける重要な要素として働いたという観点から、1941 年から 1950 年までの期間にオイディプスとテセウスの神話を主題として制作されたピクトグ

<sup>179</sup> ゴットリーブの絵画は早い時期のものから様式上の区分に従って、ピクトグラフ、架空の風景、非静物、ラビリンス、バーストに分類される。ピクトグラフは彼独自の様式を示す最初の作品群である。これらの作品の展開については以下の文献で詳しく論じられている。Letitia Burns O'Connor, ed., *Pictograph into Burst: Adolph Gottlieb, Paintings in Transition* (New York: Adolph and Esther Gottlieb Foundation, 1993), 6 (n. 10).



ラフの展開を分析し、意味内容を考察する。

### 1-1. シュルレアリスムにおける「目」と「英雄」のモチーフ

およそ 1939 年から 1942 年までの時期、第二次世界大戦の勃発と激化を受けて、シュルレアリスムの主要な作家が芸術の中心地であったパリからニューヨークに活動の拠点を移したため、当地でシュルレアリスムへの関心が高まった。これまで広く論じられてきたように、1940 年代の抽象表現主義の作家たちに対するシュルレアリスムの影響は大きなものだったが、彼らはシュルレアリスムの活動自体からは距離を保っていた。先行研究では両者の相違点として、シュルレアリスムの作家がジグムント・フロイトの精神分析理論とそれに端を発したオートマティスムを重視したのに対して、抽象表現主義の作家は、集合的無意識という概念に基づくカール・グスタフ・ユングの心理学理論により重きを置いたと論じられてきた<sup>180</sup>。シュルレアリスム絵画では、無意識や本能的衝動が重視され、現実の隠された側面に光が当てられる。シュルレアリスムの文学・美術作品にはギリシア神話への高い関心が見られ、オイディプス神話を題材とする作品には、肉体的盲目が精神的開眼や芸術的直観に関連づけられる伝統に則って、閉じた目や盲目が精神的視覚を象徴する例が多く認められ、迷宮神話も無意識の探求を暗示するものとして重視された。1940 年代、抽象表現主義の作家たちはシュルレアリスムから神話や無意識への関心、そして盲目性と精神的視覚とを結びつける思想を受け継いだ。彼らは神話や無意識の探究を通じて、戦争の激化、特にホロコーストの悲惨さに特徴づけられる同時代の社会的状況を理解しようと試み、普遍的な人間精神と悲劇的運命を象徴的に表現しようとした<sup>181</sup>。実のところ、彼らはシュルレアリスムの複雑な諸相を正確に受容することに重点を置いていた訳ではなく、むしろそれを乗り越え、新しい美術を生み出そうと意図していたのである。新しいアメリカ芸術がどのようなものか誰にも定かではなかった 1940 年代に初期段階を迎えていた抽象表現主義の絵画は、神話に示唆される精神的視覚への洞察や英雄性という観念と、同時代の精神との繋がりを探求した成果を示している。その探求は、どのような具体的な形で作品に表われているのだろうか。

本章では、まず 1940 年代初めのゴットリーブによるオイディプス神話を主題とするピクトグラフについて考察し、次に 1943 年に行われた批評家エドワード・オールデン・ジュエルとの新聞紙上の論争を、1940 年代半ばから後半にかけてのピクトグラフにおける主題とシンボルの変化の方向を定めた一つの契機として分析する。40 年代後半における批評、及

<sup>180</sup> Hobbs, "Surrealism and Abstract Expressionism,;" Dore Ashton, *The New York School: A Cultural Reckoning* (New York: Viking Press, 1973), 123-124; Sawin, *Surrealism in Exile*, 160-161.

<sup>181</sup> 抽象表現主義の神話主題画に対する芸術家の現代社会における経験、特に第二次世界大戦の影響については以下の文献を参照。Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. 次の先行研究は、アメリカの芸術家が神話に表された人間の悲劇的な運命に関心を持っていたとして、1940 年代のアメリカ社会との関係というより広い視点から、抽象表現主義の神話主題画について論じている。Leja, *Reframing Abstract Expressionism*. アメリカのユダヤ人芸術家とホロコーストの関係については、以下の文献を参照。Matthew Baigell, *Jewish Artists in New York: The Holocaust Years* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2002).

びゴットリーブによる声明と照らし合わせて、オイディプスと迷宮の神話を主題とするピクトグラフを分析することで、批評家のみならず、美術館関係者や一般観衆の間でのモダン・アートへの無理解を背景として形成されたゴットリーブの芸術観、そして作品に反映された芸術家としての自己認識について論じる。更に、シンボルの分析を通じ、ピクトグラフに対する多様な解釈の一つを踏み込んで考察することで、その展開の一側面を明らかにすると共に、モダン・アートとアメリカ独自の芸術の予感を巡る活発な議論に彩られた1940年代ニューヨーク美術界の一端を読み解く。

## 1-2. 1930年代から40年代初頃のピクトグラフ

1930年代のアメリカ美術の主流はアメリカン・シーンや社会主義リアリズム、幾何学的抽象、そしてシュルレアリスムであったが、一部の若手芸術家はこれら過去の美術とは異なる様式を模索していた。ゴットリーブはセザンヌやピカソ、そして友人であり師でもあったミルトン・エイヴリーによる絵画の特徴を受け継いだ作品を制作していたが、1941年頃、それまでとは全く異なる作風を編み出し、親しい友人である画家マーク・ロスコと共に神話や古代文明に関連する主題を探究するようになる<sup>182</sup>。この時制作され始めたピクトグラフの特徴は水平・垂直のグリッドによって規定される画面構造であり、各区画内は単色で塗られ、所々に具象的なシンボルが一つずつ配置される。ここにはキュビズム、そしてモンドリアンやトレス・ガルシアによる幾何学的抽象画との類似が顕著である。最初期のピクトグラフである《オイディプスの目》(1941)(図4-1)を見ると、塗りつぶされた楕円が虚ろな目、または閉じた目を示し、《オイディプス》(1941)(図1-5)では右上に片目が描かれている。先行研究において、ゴットリーブの神話主題画がオイディプス神話を特徴づける視覚と盲目性という主題を扱っており、シュルレアリスムを含む過去の美術における内的視覚の表現方法を引き継いでいることが指摘されてきた<sup>183</sup>。しかし、ピクトグラフのシンボルについて、往々にして断定的な分析は避けられてきた。それぞれのシンボルが複数の意味を担い、同じシンボルでも作品によって異なる意味に重きが置かれるため、シンボルに断定的な意味を見出すことは無意味であるという見解には一理あろう。しかしシンボルの意味を考察することでピクトグラフのより深い、複雑な読み解きが可能になる。ここで注目すべきは、《オイディプス》の中央左側に描かれた見開いた両目と左下隅の閉

<sup>182</sup> Adolph Gottlieb, interview with Friedman, 1962, quoted in Sanford Hirsch, "Adolph Gottlieb and Art in New York in the 1930s," in *The Pictographs of Adolph Gottlieb*, ed. Sanford Hirsch (New York: Hudson Hills Press, 1994), 20.

<sup>183</sup> Stephen Polcari, "Adolph Gottlieb's Allegorical Epic of World War II," *Art Journal* 47, no. 3 (1988): 204; Harry Cooper "Starting with Oedipus: Originality and Influence in Gottlieb's Pictographs," in *Adolph Gottlieb: Pictographs 1941-1951* (New York: PaceWildenstein, 2004), 10; Charlotta Kotik, "The Legacy of Signs: Reflections on Adolph Gottlieb's Pictographs," *Pictographs of Adolph Gottlieb*, ed. Hirsch, 64. 目のモチーフについて、ミロやマグリットなどシュルレアリスム絵画の影響と共に、ゴットリーブの古代世界への関心を反映してエジプトやギリシア、ネイティヴ・アメリカンの美術作例が参照された可能性が論じられている。Mary Davis MacNaughton, "Adolph Gottlieb: His Life and Art, II. The Pictographs," in *Adolph Gottlieb: A Retrospective*, 36; Hirsch, "Gottlieb and Art," 22-23. ゴットリーブの作品と原始美術との関係については以下の資料で扱われている。Charlotta Kotik, *Image and Reflection: Adolph Gottlieb's Pictographs and African Sculpture* (Brooklyn: Brooklyn Museum, 1989).

じた両目の対比が、これ以降のピクトグラフの中でゴットリーブが芸術家である自己と彼に理解を示さない他者との対立という内容を含ませつつ、シュルレアリスムから受け継いだ内的視覚の解釈を発展させる萌芽である点だ。この時期ゴットリーブはオイディプス以外の主題も少数ながら扱っている。1942年の《ミノタウロス》(図4-2)は本能的衝動の象徴としてシュルレアリスムが重用したミノタウロスを強調しながらも、上部に描かれた両目は、彼の神話解釈において目が常に重視されたことを示している。

ソフォクレスによる悲劇『オイディプス王』において、内的視覚を体現する盲目の予言者テイレシアスは、肉体的な視覚を有しながらも真実に対して盲目なオイディプスと激しい口論を戦わせる<sup>184</sup>。オイディプスが真実を知った後の自傷的行為によって内的視覚を獲得する結末は、肉体的視覚と精神的視覚の対照を一層強調する。

このように1940年代初めのオイディプスを主題としたピクトグラフは目のモチーフを強調し、内的視覚という観念をシュルレアリスムから受け継いだことを示しているが、その後の作品においては次第にゴットリーブ独特の方法で目のモチーフが扱われるようになる。

### 1-3. 1943年のゴットリーブとロスコによる声明

1940年代前半、後に抽象表現主義として知られるようになる作家たちは未だ独自の様式を確立しておらず、活発な批評の対象となることも少なかった。そのような中、1943年に展覧会の紹介記事で作品を批判されたことをきっかけに、ゴットリーブとロスコは公の場で見解を発表し、注目を浴びる機会を得た。その際の批評家との応酬は、ゴットリーブに芸術家としての自身の立場を強く認識させるばかりでなく、彼のピクトグラフに自意識的な次元、自己表象的な次元を与える結果をもたらした。その経緯には、1930年代、40年代におけるアメリカの経済状況と芸術家団体の活動が関係している。

世界恐慌下の1930年代、ルーズヴェルト政権主導の芸術家支援政策である連邦美術計画に、ゴットリーブを含む、後の抽象表現主義を代表する作家の多くが参加したことに見て取れるように、当時の芸術家たちは政府主導の企画であれ、在野の美術団体であれ、集団での活動に積極的に参加していた<sup>185</sup>。1940年、美術団体「現代画家・彫刻家連盟(Federation of Modern Painters and Sculptors)」の設立に参加したゴットリーブとロスコは批評家や美術蒐集家からの関心を得るために、美術館や新聞、美術雑誌へ声明文を送付する活動を主導した<sup>186</sup>。1943年には、同連盟による第3回年次展覧会が『ニューヨーク・タイムズ』紙で数

<sup>184</sup> Sophocles, *The Oedipus Tyrannus of Sophocles*, ed. John Tresidder Sheppard (Cambridge: The University Press, 1920), 23-31.ギリシア神話において盲目性と予言、性転換を体現するテイレシアスは、ギョーム・アポリネールによる演劇『ティレシアスの乳房：超現実主義のドラマ(Drame surréaliste)』(1917)やT・S・エリオットによる『荒地』(1922)など20世紀前半の重要な芸術、文学にも登場した。

<sup>185</sup> ニューディール政策と連邦美術計画、美術団体の活動については次の文献を参照。Richard D. McKinzie, *The New Deal for Artists* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1975); Robert C. Vits, "Clubs, Congresses, and Unions: American Artists Confront the Thirties," *New York History* 54, no. 4 (October 1973).

<sup>186</sup> 「現代画家・彫刻家連盟」の設立と活動、その政治的立場については、次の資料を参照。Gerald M. Monroe, "The American Artists Congress and the Invasion of Finland," *Archives of American Art Journal* 15, no. 1 (1975); Guilbaut, *How New York Stole*; 平田思「1940年のアメリカのFMPS組織化の再評価」『美学芸術学論集』4

回に渡って取り上げられた<sup>187</sup>。その一連の記事を執筆した批評家のエドワード・オールデン・ジュエルは展覧会の紹介文で、展示作品を抽象や表現主義、シュルレアリスムなど様式ごとに分類して報告している。彼は抽象絵画については詳しく、好意的に紹介するが、それに続くゴットリーブ、ロスコ、そしてジョン・グラハムには嘲笑的な寸評を加える。

マーカス [マーク]・ロスコの《シリアの雄牛》については、自由に解釈するほかないだろう。アドルフ・ゴットリーブの《ペルセポネの略奪》に関しても、この紹介文は、理解するための光明を投じる用意はできていない。ジョン・グラハムは絵の具による奇妙な実験を続けており、今回はただ「絵画」と呼ばれる発明品を私たちに示している。この「絵画」は、もしかしたら一種の奇妙なやり方でロートレックに由来するのかもしれないが、そうではないかも知れない。はっきりとは言い切れない<sup>188</sup>。

この紹介文で批評家ジュエルは、これらの作品は理解不可能だと揶揄し、真剣な評論の対象として扱っていない。ロスコの《シリアの雄牛》(図 3-32) とゴットリーブの《ペルセポネの略奪》(図 3-42) はジュエルの用いる分類区分には該当せず、顔など判別可能なモチーフを含むものの、写実的とも抽象的とも言い難いこと、そして特異なシンボルを使用したことが批判を受けた主な理由であろう。

この批判に対して、ゴットリーブとロスコは声明を同紙に送り、それは翌週 6 月 13 日のジュエルの記事「視界に現れた『グローバリズム』」に引用された<sup>189</sup>。

私たちがそれら [私たちの絵画] の弁護を拒否するのは、そうすることができないからではありません。当惑する人々に対し、《ペルセポネの略奪》は神話の本質の詩的な表現であり、残酷な意味合いを伴う種とその土壌という観念の表現であり、真実の衝撃であると説明することは容易です。

(中略)

同様に《シリアの雄牛》を、前例のない程の曲解を加えた、古代のイメージの新しい解釈であると説明するのは容易なことです。芸術は時間を超えるものであり、そのため、シンボルの示唆的な使用は、そのシンボルがどれほど原始的なものであっても、当初も

---

号、神戸大学、2008 年、38—47 頁。同連盟でのゴットリーブたちの活動については以下を参照。Guilbaut, *How New York Stole*, 45, 72; Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, 158.

<sup>187</sup> Edward Alden Jewell, "Modern Painters Open Show Today: 55 Members of the Federation Represented in Third Annual Exhibition at Wildenstein's," *New York Times*, June 2, 1943, 28. 次の文献ではこの批評とゴットリーブ・ロスコの反論について、1940 年代のアメリカにおけるモダン・アートの展開と抽象表現主義の形成という文脈から分析されている。Guilbaut, *How New York Stole*, 72-79.

<sup>188</sup> Jewell, "Modern Painters." (□ は筆者による補足、以下同)

<sup>189</sup> これに先立って、ジュエルはゴットリーブから連絡を受け、近々これらの作品についての声明を送る旨を伝えられたと新聞紙上で述べている。Edward Alden Jewell, "End-of-the-Season Melange," *New York Times*, June 6, 1943, X9.

っていたのと全く変わらない妥当性を、今日においても有しているのです<sup>190</sup>。

ジュエルの理解し難いという批判に対して、ゴットリーブとロスコはシンボルの普遍性を強調し、シンボルによって神話の内包する複雑な観念を表現していると主張する<sup>191</sup>。更に芸術鑑賞を精神的な結婚に例え、鑑賞者が作品との間に精神的な結びつきを確立することが、芸術の理解への道であると彼らは強調している<sup>192</sup>。

ジュエルは、この声明は明確な説明を欠いていると批判し、国際性を標榜しつつ理解不可能な作品を制作する芸術家たちの動向という意味で「グローバリズム」という呼称を彼らに提案する。この批評家は彼らの作品を分析することなく退けており、この呼称の提案も作品の様式に基づくのではなく、連盟の指針声明に明記された「今や世界から芸術家が集まる中心地として認められているからには、私たちが真に国際的な (Global) 水準で文化的価値を受け入れる時だ」という主張への揶揄を反映したものだった<sup>193</sup>。ジュエルの批判は、展覧会終了に際しての評文に引き継がれ、ここでは彼らの絵画と声明に対して寄せられた読者からの批判的な意見が引用された。ジュエルによると、かつて蔑称を与えられた印象主義やフォーヴィスムなどの美術運動は明快な解釈上、表現上の理論に基づいていたのに対して、「グローバリスト」は個人的シンボルの寄せ集めを好き勝手に解釈するように観衆に求め、何一つ理解可能なものを生み出さなかったという<sup>194</sup>。個人的なシンボルの有効性を疑問視するジュエルの批判は一見妥当に思われる。しかし、アメリカン・シーンの絵画が創造性を欠くという批判をジュエルが後に行う事実を考慮すれば、美術運動の拠って立つ理論の明快さ、表現の分かりやすさ、作品の普遍的価値という三つの異なる性質を混同している点で、彼の批判は厳密さを欠いている<sup>195</sup>。批評家・読者と画家たちとの対立は、アメリカ社会におけるモダン・アートの孤立を象徴しているように見える<sup>196</sup>。この一連の応酬を通じて、ゴットリーブは自らの芸術上の信条を世間に向けて訴えることで、先進的な芸術家集団に属する画家としての自意識を一層高めたことが認められる。

この声明を発表した 1943 年にゴットリーブが制作した作品を見てみると、《黒い手》(図 4-3) には多数の手型を残すことで画家の存在が刻印されている。画面右下の正面を向く顔

<sup>190</sup> Adolph Gottlieb and Mark Rothko, A Letter to the Editor of the New York Times, June 7, 1943, quoted in Edward Alden Jewell, "'Globalism' Pops into View: Puzzling Pictures in the Show by the Federation of Modern Painters and Sculptors Exemplify the Artists' Approach," *New York Times*, June 13, 1943, X9. この手紙の執筆にはバーネット・ニューマンも匿名で参加した。Bonnie Clearwater, "Shared Myths: Reconsideration of Rothko's and Gottlieb's Letter to the New York Times," *Archives of American Art Journal* 24, no. 1 (1984): 23-25.

<sup>191</sup> Jewell, "End-of-the-Season."

<sup>192</sup> 手紙の当該箇所は同記事には引用されていない。Mark Rothko, *Writings on Art*, ed. Miguel Lopez-Remiro (New Haven and London: Yale University Press, 2006), 36.

<sup>193</sup> この連盟の声明は同記事に引用された。Jewell, *Ibid.*

<sup>194</sup> Edward Alden Jewell, "'Globalism': Of Windmill Tilting and Cheshire Cats," *New York Times*, June 27, 1943, X6.

<sup>195</sup> Edward Alden Jewell, "When is Art American?," *New York Times*, September 1, 1946, 46. この記事については後で再び言及する。

<sup>196</sup> 当時の美術批評や抽象表現主義の作家の声明において、モダン・アートという言葉は 20 世紀の美術、そして同時代の進歩的美術の両方の意味で用いられた。

は画家自身を示唆し、この時期にゴットリーブが自己表象を顔のシンボルに投影し始めたことを示している<sup>197</sup>。オイディプスを主題とする作品にも変化が現れ、目以外にも様々なシンボルを用いることでオイディプス神話の異なる側面に光が当てられるようになる。《ピクトグラフ#4》(図 4-4) では中央の人差し指を伸ばす手が右上にある二つの横顔を示し、画面左端の目を示す指に呼応した形で、オイディプスが鋭利な道具で自ら視覚を奪うことを暗示する。更に直下の区画に描かれた上下に対となる二つの王冠に対応して、この二つの横顔は肉体的視覚を有するオイディプス王と盲目の乞食であるオイディプスという彼の運命の明暗両面を暗示する<sup>198</sup>。

《ピクトグラフ#4》の右下に描かれた顔を見ると、左目は正面を凝視する一方で、右目の眼球は上側を押しつぶされたように変形しているため、焦点の合わない様を示す。ほぼ同様の構図による《オイディプスの手》(1943) (図 4-5) において、この正面向きの顔は右目の眼球を欠いている。眼球の描かれた左目が身体的な視覚を示す一方で、この右目は肉体的目の喪失を暗示するため、ここでは一人の人間に外的視覚と内的視覚の両方が付与されていると理解される。これらの鑑賞者に相対する顔は、《黒い手》にも見られる画家の視線を示唆し、また悲劇の終幕に先立って真実を見抜き、オイディプスとの対立を通じて観衆にそれを伝えるテイレシアスを示している。画面左上の複数の目をもつ鳥、そして両目を指し示す手が鳥占いを象徴し、テイレシアスの存在を強調している<sup>199</sup>。

1944 年、ロスコはテイレシアスを全身像の形式で描いている。《テイレシアス》(図 3-1) に描かれた巨大な頭部は知性を示し、暗く塗りつぶされた隻眼は視覚の欠如と、盲目となる代償として得た予言の能力を暗示する<sup>200</sup>。この隻眼について、美術史家デイヴィッド・アンファムは 1936 年に制作された《自画像》(図 3-18) との関係を描いている<sup>201</sup>。この先行研究は、《自画像》の両目に暗示される闇の表現が《テイレシアス》の隻眼へと受け継がれていると論じ、《テイレシアス》が内的視覚を有する芸術家の自画像でもあるとしている。この議論を踏まえ、オイディプス神話と目のモチーフを扱っていたゴットリーブも同様に、前述の声明を発表した 1943 年を契機として、自己表象性を作品に織り込むようになったと理解される。《黒い手》や《オイディプスの手》などの作品に織り込まれた自己表象は、これ以降のピクトグラフにおいて如何に展開し、画家の存在はどのような形で表され

<sup>197</sup> 物理的なつながりによって作家を示す手型と、ゴットリーブの自己表象との関係については以下の議論を参照した。ロザリンド・クラウス・小西信之訳「指標論 パート I・II」『オリジナリティと反復』リポート、1994 年。

<sup>198</sup> この二面の横顔に外的視覚と内的視覚をもつ芸術家の役割が暗示されているとの指摘もある。Kotik, "Legacy of Signs," 64.

<sup>199</sup> この鳥のイメージについて、目と手のイメージと組み合わせる点でエルンストの《オイディプス王》(1922) を想起させ、エルンストの場合と同様に無意識の解放を示すと指摘されている。MacNaughton, "Adolph Gottlieb: His Life," 39.

<sup>200</sup> テイレシアスが盲目になった所以については以下を参照。Apollodorus, *The Library*, trans. Sir James George Frazer (London: W. Heinemann; New York: G.P. Putnam, 1921), 363-367.

<sup>201</sup> 3 章ですでに言及したように、アンファムによると、ロスコの作品には《テイレシアス》を含めた初期作品からダーク・ペインティングと呼ばれる晩年の作品まで一貫して闇、暗さが基盤にあり、《自画像》の深い陰にしづく両目によって盲目を暗示する手法は、肉体的な視覚を失うことを内的視覚 ("insight") の獲得と同一視する長い伝統に基づいている。Anfam, "Dark Illusion," 8.

るようになるのだろうか。

## 2. 1940年代後半のゴットリーブの作品と批評家との応酬

### 2-1. 1940年代後半のピクトグラフの展開

これ以降、理解し難いという論評にあえて対抗するかのように、ゴットリーブの作品には同じシンボルが異なる主題と共に用いられるようになり、シンボルに一義的な意味を特定することが一層困難となる。1940年代半ばの作品には、区画を均一に分割するグリッドが強調される傾向と、流動的なグリッドと曲線を多用したシンボルとが交錯する傾向という二つの傾向が現れる。いずれの傾向にも、渦巻きや円のシンボルを複数の区画に反復して用いる作品が見られることは注目すべきである。前者の傾向を示す《アトランティスへの郷愁》(1944) (図4-6)では、画面上部中央に渦巻きのシンボルが配置され、その真下には隻眼と歯の付いた頭部、最下層にはT字型の眉と鼻筋、盲目を示唆する黒い両目のある矩形の頭部が描かれる。縦方向へ積み上げたシンボルの配置から、渦巻きが下層に示される隻眼と盲目に関連づけられていることが理解される。後者の傾向に属する《仮面舞踏会》(1945) (図4-7)でも中央に大きな渦巻きが描かれ、その上の区画では横長の顔の両目に渦巻きが用いられており、渦巻きが目や頭部と関連づけられている。この時期のピクトグラフには、オイディプスを主題とする作品で扱ってきた「目」のモチーフに新たな意味合いを与えると共に、渦巻きに代表されるような新しいシンボルを開拓しようとする意図が読み取れるのである。

1943年の一連の記事における「難解さ」や「個人的シンボル」への批判は、40年代後半に盛んとなった同時代の芸術に関する議論に反映されている。かつてゴットリーブとロスコを「グローバリスト」と批判したジュエルはアメリカ独自の芸術が生まれる可能性を1946年に論じている。彼によると、「普遍的 (Universal)」芸術は個人的経験に基づき、ゆえにアメリカ人が自身の経験に基づいて制作した作品が、普遍的価値を備えたアメリカの芸術となりうるという<sup>202</sup>。この主張によって、ゴットリーブのシンボルは普遍的ではないというジュエルの批判は、この画家の芸術観と同様に、ユングの集合的無意識の理論を反映したものであったことが分かる<sup>203</sup>。個人的経験から生み出される普遍的な芸術というユング的思想を共有していたにも関わらず、両者はシンボルに対しては異なる解釈をもっていた。ゴットリーブの絵画は言葉や図解としてシンボルを用いているのではないという点で、ジュエルの理解を超えたものだったと言える。

ジュエルと同様の批判は同紙の後継美術編集者にも受け継がれている。1948年、「現代 (Modern)」という言葉は「難解さ (Unintelligibility)」を連想させるとして、ボストン現代

<sup>202</sup> Jewell, "When is Art American?"

<sup>203</sup> ユングは芸術家の役割について、無意識の中に同時代の精神的状況が最も必要としているものを発見し、無意識の領域から意識に引き上げ、現代人が理解できるようにその形姿を翻訳することだと述べている。Carl G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul* (New York: Harcourt, Brace & World, 1933.) [C. G. ユング・高橋義孝・江野専次郎訳『現代人のたましい ユング著作集二』日本教文社、1970年、87-89頁]ゴットリーブへのユングの影響は、以下のような先行研究で指摘されている。MacNaughton, "Adolph Gottlieb: His Life," 35-36; Irving Sandler, *Adolph Gottlieb: Paintings 1945-1974* (New York: Andre Emmerich Gallery, 1977), np.



美術館がその名称から「現代」という言葉を廃したことが論議を呼んだ<sup>204</sup>。批評家エイリ  
ーン・ルーシュハイムは、一般的にモダン・アートが難解さと結びつけられていることを  
認め、モダン・アートにおいて不完全な実験や雑多な表現方法が行われ、更にはそれらに  
対する明快な批評が存在しないことがその理由であると述べている。

今日、[アーシル・] ゴーキーと [ジャクソン・] ポロックという実験主義者のとりと  
めのなさ、[テオドロス・] スタモスと [ウィリアム・] バジオテスの鑑賞者に伝わり  
やすい詩的イメージとの間には、どのような区別がつけられるのだろうか？

この基準の欠如と二流の芸術家による過激主義は、実のところ、反発を免れえないほ  
どの困惑と混乱を引き起こしてきた<sup>205</sup>。

美術館は難解な作品として具体例を挙げていないにもかかわらず、ルーシュハイムがポ  
ロックやバジオテスらの作品を過激なモダン・アートとして扱っている点に、当時の抽象  
表現主義の作家たちへの一般の見解が反映されている。これに対して、彼らを擁護する批  
評家グリーンバーグは 1948 年 3 月 6 日付けの「ネイション」誌にアメリカの美術界におい  
て抽象絵画が攻撃的な批判を受けていることを論じ、特に「アート・ダイジェスト」誌編  
集部、ルーシュハイム、ボストン・インスティテュートの三者に見られる抽象絵画への反  
動的な態度を非難し、彼らの作品の良し悪しを判断する能力の欠如を示唆する<sup>206</sup>。

同年、ニューヨーク近代美術館でのフォーラム「現代芸術家は語る」に参加した芸術家  
たちは、社会における芸術家の位置づけを説明し、モダン・アートへの攻撃に対する回答  
を提示した<sup>207</sup>。この時ゴットリーブが行ったスピーチ「難解さ (Unintelligibility)」は明らか  
に、先に挙げたジュエルやルーシュハイムによる批判を念頭に置いている。ゴットリーブ  
はスピーチの冒頭で、新しい芸術を模索する芸術家は保守的な人々から攻撃を受ける最初  
の犠牲者であると述べ、次のように続ける。

今では過激思想と難解さを理由として、新しい思想を非難することが慣例となってい  
まっています。モダン・アートのそれぞれの段階は、その新しい段階が容認されるよう  
になるまで、これらの理由によって繰り返し非難されてきました。(中略)

<sup>204</sup> The Institute of Contemporary Art, "Modern Art and the American Public," in *Be-bomb: The Transatlantic War of Images and All That Jazz, 1946-1956*, ed. Serge Guilbaut and Manuel J. Borja-Villel (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, c2007), 418-420. ボストン現代美術館は、ボストン・コンテンポラリー・アート美術館へと改称した。

<sup>205</sup> Aline B. Louchheim "'Modern' or 'Contemporary'—Words or Meanings?: Thirty-fifth Armory Show Anniversary Finds Confusion Further Confounded," *New York Times*, February 22, 1948, X8.

<sup>206</sup> Clement Greenberg, "Review of an Exhibition of Mordecai Ardon-Bronstein and a Discussion of the Reaction in America to Abstract Art" in *Arrogant Purpose, 1945-1949* (The collected essays and criticism/ Clement Greenberg; v. 2), ed. John O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 217-218. Originally published in "Art," *Nation* (March 6, 1948).

<sup>207</sup> ジョージ・L・K・モリスによるスピーチの中でも、ルーシュハイムは幾何学とシンボルを描いた絵画を揶揄したことで非難された。"Critics Denounced by Artists' Group," *New York Times*, May 8, 1948, 26.

モダン・アート、つまり正当で、当然モダン過ぎる訳ではないモダン・アートを好むと、ほとんど全ての人が主張しますが、過激主義、個人的象徴主義、難解さに対して激しい非難の声が上がっています。いわゆる難解な絵画には、トーテミズム、フェティシズム、個人的象徴主義などというラベルが貼られます。これらのラベルは、印象主義、フォーヴィスム、キュビスムのようにこびり付いて離れない、侮蔑的なレッテルと同様に私たちに向かって浴びせられているのです<sup>208</sup>。

ゴットリーブは、ロシアで激しい攻撃の対象となったカジミール・マレーヴィチやナウム・ガボを例に出し、アメリカではロスコ、バジオテス、ポロックら抽象表現主義の作家が同じ状況に置かれていると指摘する<sup>209</sup>。それによって、彼らもまた新しい芸術を模索する英雄的芸術家であると主張しているのである。

この英雄的芸術家という考えは、1948年に制作された《テセウスの糸》(図4-8)にも反映されている。《ミノタウロス》(1942)は、怪物によって象徴される無意識の衝動を中心に置いていたが、《テセウスの糸》では、未知の迷宮を探索する英雄テセウスと彼の道しるべである糸に焦点が定められ、無意識の冒険から現実世界に帰還する点に重心が移っている<sup>210</sup>。中央右寄りに糸を連想させる曲線が描かれていることから、その左隣に配された隻眼の頭部にテセウス、左端上段の巨大な横顔にミノタウロスの存在を読み取ることができる。これら二つの頭部は一つの目だけをもち、美術史上多くの例が見られるように怪物を一つ目で表すのに加えて、テセウスが通常見えないものを見るための精神的視覚をもつ人物であることを隻眼によって示している。つまりテイレシアスの体現する内的視覚がテセウスにも授けられており、隻眼の英雄というモチーフに、新しい芸術を求め、内的視覚を頼りに迷宮を探索する芸術家としての彼自身が投影されているのである<sup>211</sup>。テセウスの頭部をミノタウロスよりも小さく描くことで、ゴットリーブは巨大な怪物に単独で立ち向かうテセウスの英雄性を表現すると同時に、批評家と一般社会の無理解という大きな壁に立ち向かう一人の芸術家の姿を反映させている<sup>212</sup>。

同年制作された《ピクトグラフ(ピンクと青)》(図4-9)では右上に大きな横顔が描かれ、その左側には複数の同心円を内包する楕円形が配置されており、この楕円は黒の中心と上

<sup>208</sup> Adolph Gottlieb, a typed script for his talk Unintelligibility, given on May 5, 1948 at Museum of Modern Art, New York, 1. (傍線部は原文に従う)

<sup>209</sup> Gottlieb, Unintelligibility, 2.

<sup>210</sup> ゴットリーブのピクトグラフが方向感覚の喪失と閉塞感といった精神的な面での第二次大戦の経験を示し、その構造自体が迷宮を示唆するとの指摘がある。Polcari, "Adolph Gottlieb's Allegorical Epic," 203-204.

<sup>211</sup> 英雄テセウスに自己を同一視する例として、アンドレ・ブルトンによる1925年の文章がある。「(私は)水晶の迷宮のなかに閉じこめられたテセウスになるはずだ」として、ブルトンは彼自身がテセウスとミノタウロスの性質を併せ持つことを示唆する。アンドレ・ブルトン「現実僅少論序説」『アンドレ・ブルトン集成 六』人文書院、1974年、201頁。

<sup>212</sup> 1954年に行った講演において、ゴットリーブは若い頃に憧れた英雄であるセザンヌやゴッホらが神話中の巨人たちのように思われたと述べ、また黙って芸術に身を捧げ、世間の冷淡な無視に耐えることが芸術家の宿命だと考えてきたと説明している。Adolph Gottlieb, "Artist and Society: A Brief Case History," *College Art Journal* 14, no. 2 (Winter, 1955): 96-101.

下の細かい線によって目の形を示す。この横顔と目のシンボルは《テセウスの糸》と共通するが、画面の構図を左右反転した形で配置されている。《ピクトグラフ（ピンクと青）》の左下にある渦巻きを中心には顔が描かれ、螺旋状の渦は左目の位置に終結する。横顔と目のシンボルの配置が迷宮神話を扱う《テセウスの糸》と類似することから、この渦巻きは迷宮を指し、迷宮と隻眼、そして内的視覚とを関連づけている。この渦巻きと隻眼というモチーフはアンドレ・マッソンが迷宮神話を絵画化する上で繰り返し用いたものであり、それがゴットリーブの着想源となったと考えられる<sup>213</sup>。

シュルレアリスムについてはオイディプス神話の扱いが議論の対象となる場合が多いものの、迷宮の物語もその重要な主題の一つである。ソフォクレスはオイディプスの最期を唯一見届けたのがテセウスであると伝えているが、テセウスの物語とオイディプスとの繋がりにはシュルレアリスム絵画にも現れ、マックス・エルンストによる《オイディプス王》(1924)について、牛の頭部とその角に絡まった糸が迷宮の物語を連想することがすでに論じられている<sup>214</sup>。1930年代に迷宮神話を主題とする作品を多数制作したマッソンは《オイディプス》(1939)で描いた光景を《ダイダロスの作業場》(1939)に転用しており、彼の作品におけるオイディプスと迷宮に纏わる神話の連結が指摘されている<sup>215</sup>。マッソンの作品では渦巻き型が迷宮の象徴として繰り返し用いられるが、更に注目すべきはミノタウロスが常に隻眼で表され、オイディプス神話の中心的テーマである内的視覚によって特徴づけられる点である。更にミノタウロスの頭と渦巻き型の内臓をもつテセウスがアリアドネを抱くなど三者の融合を示す作例が多く、テセウスが非合理的な無意識という領域を宿し、アリアドネと動物的本能に基づく性的関係をもつことが強調される。《迷宮》(1938) (図4-10)において、隻眼のミノタウロスは迷宮を示す建築物を体内に擁している。海と空を背景に、隻眼と渦巻き型の内臓をもつ人物を描く点で、この作品はロスコの《ティレシアス》とも酷似している。

ミノタウロスと盲目性とを結びつける他の例としては、ピカソによる1934年の銅版画《星降る夜、鳩を抱いたマリー＝テレーズに導かれる盲目のミノタウロス》(図4-11)が挙げられる。ピカソは初期作品《盲人の食事》(1903)で水差しに触れる手を強調して描くことで視覚の欠如と触覚による外的世界の認識を主題とし、盲目性への関心を示唆していた。1933年に『ミノトール』誌第一号の表紙に用いられたミノタウロスを主題とするカラーージュに代表されるように、ピカソは1930年代にミノタウロスを主題とする作品を多数制作し

<sup>213</sup> マッソンによる迷宮神話を主題とした作品については次の文献を参照。Clark V. Poling, *Andre Masson and the Surrealist Self* (New Haven: Yale University Press, 2008)。猿渡紀代子「アンドレ・マッソン—神話とエロスのほざまで」『アンドレ・マッソン&ロベルト・マッタ：それぞれの宇宙』横浜美術館、1994年。ゴットリーブに対するマッソンの影響については他に、《ピクトグラフ #4》の人差し指を指す手がマッソンの素描を源泉にしているという指摘がある。Polcari, “Adolph Gottlieb's Allegorical Epic,” 204。

<sup>214</sup> Sophocles, *Oedipus at Colonus of Sophocles*, trans. Eamon Grennan and Rachel Kitzinger (New York: Oxford University Press, 2005), 99-100.エルンストの《オイディプス王》における迷宮に関連するモチーフについては次の文献で論じられている。Whitney Chadwick, *Myth in Surrealist Paintings, 1929-1939* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1980), 20。

<sup>215</sup> マッソンの作品における二つの神話の連結については以下を参照。猿渡、前掲書、23-24頁。

ている。画商アンブロワーズ・ヴォラール (Ambroise Vollard) は 1931 年にピカソに 100 点の銅版画の制作を依頼し、1937 年に版画集『ヴォラール連作』が完成された<sup>216</sup>。その収録作品は「ミノタウロス」と「盲目のミノタウロス」を含む 7 つの主題によって分類することが出来、「ミノタウロス」を主題とする作品 11 点の内、女性と共にミノタウロスを描いたものが多数を占める。多くの場合は彫刻家とそのモデルとともにミノタウロスが女性と戯れる様子を表し、その他にアマゾンと戦うミノタウロスと、闘牛場で殺されるミノタウロスを表した 2 点が含まれる。「盲目のミノタウロス」を主題とする作品は 4 点あり、いずれにおいても盲目のミノタウロスが顔を上へ向けて片手に杖をもつ姿で表され、もう片方の手で前方にいる少女の頭、または肩に触れて、彼女に導かれるまま歩んでいる。《夜、少女に導かれる盲目のミノタウロス》において少女の肩に右手をかけて歩むミノタウロスは、幼い従者に導かれる盲人の典型的な姿を反映し、それは『オイディプス』のテイレシアスやオイディプスの描写にも共通して見られるものである<sup>217</sup>。

『ヴォラール連作』中の《飲み騒ぐミノタウロス》が彫刻家と共に杯を掲げ、恋人と寝そべるミノタウロスの姿を表すように、ミノタウロスはピカソ自身である彫刻家、そして女性と関連づけられており、《打ち負かされたミノタウロス》においては母国スペインを象徴する闘牛とミノタウロスの死が結びつけられている。このことから、ピカソがミノタウロスを自身のペルソナとして用い、ミノタウロスの盲目性によって寓意的意味での芸術家としての精神的視覚が象徴されていると考えられる。迷宮神話の採用にはシュルレアリスムとピカソとの密接な結びつきが表れている。《星降る夜、鳩を抱いたマリー＝テレーズに導かれる盲目のミノタウロス》に登場する少女のモチーフは、ピカソの個人生活における少女との恋愛関係を反映すると指摘されており、他の作品でも裸体の女性と共に描かれるミノタウロスは性的衝動の象徴という側面を強く押し出される<sup>218</sup>。矢で射られたミノタウロスが女性の差し出す鏡を凝視する《怪物の最後》(1937)には、女性によって自身の怪物的側面、或いは真の姿を見せられることで死に至るという主題が示唆され、オイディプス神話の反映を見ることが出来る。これらの作品を考慮すると、ピカソによる盲目のミノタウロスという主題には精神的な視覚を導く肉体的な盲目性と、理性によって制御されない快楽への衝動に対する盲目性という含意が見出される。ミノタウロスとオイディプスとの

<sup>216</sup> Werner Spies, Introduction to *Picasso: The Vollard Suite of 100 Etchings 1930-1937*, ed. Fischer Fine Art Limited (London: Fischer Fine Art Limited, 1973), 5-7.

<sup>217</sup> ローランド・ペンローズはピカソが若い頃に感銘を受けた盲目の乞食たちの姿とミノタウロスのイメージに類縁関係を見出し、「めしいた彼 (ミノタウロス) はオイディプスのように自分の宿命である罪を宣言している」と述べている。ローランド・ペンローズ著／高階秀爾・八重樫春樹訳『ピカソ：その生涯と作品』新潮社、1978年、303頁[Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, 3rd ed. (University of California Press, 1981), 276]。ペンローズが示唆するように、若い時期からピカソを惹きつけた盲人の悲劇的な生と、ミノタウロスとオイディプスというギリシア神話の登場人物が密接に結びつけられることで盲目のミノタウロスという新しいイメージが形成されており、ここにはシュルレアリスムからピカソへの明らかな影響が示されている。

<sup>218</sup> 一連のピカソ作品におけるミノタウロスの主題について、エレノア・ガドンはマリー・テレーズとの恋愛関係が刺激となって生み出され、またミノタウロスが芸術家であるピカソ自身を象徴することを指摘している。Elinor W. Gadon, "Picasso and the Minotaur," *India International Centre Quarterly* 30, no. 1 (Summer 2003): 20-29.

重ね合わせ、そして片目だけを見せる側面観のミノタウロスの表現はマッソンの《迷宮》との類似を示している。しかし、マッソンの場合とは異なり、ピカソの作品ではテセウスの存在は暗示されない。マッソンは迷宮を主題とする作品群において、テセウスとミノタウロスの融合を示し、日常世界から迷宮の示唆する無意識世界の奥底へ降り、帰還する英雄と、無意識世界の中心にいる怪物という2つの側面を一人の人物像に重ねた。それに対して、ピカソは日常世界の彫刻家と無意識世界のミノタウロスを併置するものの、テセウスの象徴する英雄性、そして無意識と意識の橋渡しという役割を切り捨てている。ピカソによるミノタウロスと盲目性との関連づけ、そして隻眼の側面観での描写はマッソンの《迷宮》やロスコの《テイレシアス》との類似を示している。しかし、ゴットリーブが同時代の社会における芸術家という主題を表現する方法を探る中で、テセウスの存在が重視されるマッソンの作例はより強い影響力をもっていたと考えられる。

ピカソによるミノタウロスに表される性的衝動への言及を、ゴットリーブやロスコの作品に見出すことは難しい。多くのシュルレアリスム作品との相違として、ニューヨークの画家たちの絵画では性的表現が抑制され、フロイトの心理学とシュルレアリスムの諸作品において重要な位置を占める性的衝動への関心が非常に薄いことが挙げられる。ゴットリーブは盲目性という観点から、迷宮神話とオイディプス神話を重ね合わせているが、性的衝動という点においては、ゴットリーブはピカソやマッソンの作例から距離を取っていると言える。

オイディプスと迷宮神話との結びつきを示す文学作例としては、アンドレ・ジッドによる『テセウス』があり、そこではオイディプスがテセウスと対談し、両眼を抉ることで新しい視覚が開かれたと述べる<sup>219</sup>。オシップ・ザツキンはミノタウロスを扱った小論において、芸術家を象徴するダイダロスがミノタウロスと同様に迷宮に囚われる運命にあることを指摘し、「オイディプス王はミノタウロスである」と結論づけることで、これら三者の特性を芸術家に帰している<sup>220</sup>。ゴットリーブがこれらの文学、絵画作例を参照した可能性は高く、また彼の作品では迷宮神話に表れる性的衝動や獣性が強調されるのではなく、現実と無意識との間を繋ぐテセウスと内的視覚という観念に比重が置かれる点が特徴的である。

## 2-2. 1950年のゴットリーブによる神話主題画の分析

前節で分析したように、1940年代後半、ゴットリーブは隻眼や渦巻きなどのシンボルを組み合わせることで、シュルレアリスムなどに例の見られるオイディプス神話と迷宮の物語との融合をピクトグラフに採用し、二つの物語に表れる「目」と「英雄」というモチーフを連結させている。ここで1950年に制作された作品に注目し、シンボルとその配置に類

<sup>219</sup> 1948年に同書の英訳が出版された。アンドレ・ジッド「テセウス」『若林真個人訳 アンドレ・ジッド代表作選4 レシ第2部』慶應義塾大学出版、1999年、294頁。

<sup>220</sup> ザツキンの小論を掲載した『ヴュー』誌は、1940年代に亡命シュルレアリストたちがニューヨークで刊行した雑誌で、編集に携わったロバート・マザウエルを始め、抽象表現主義の作家にも知られていた。Ossip Zadkine, "The Minotaur Lost and Found," *View* 4, no. 2 (1944): 42-44.

似点のある4点を比較することで、ゴットリーブが最終的に予言者テイレシアスと英雄テセウスを一つのシンボルに重ねて表したこと、そしてそれが画家としての自己表象でもあったことを分析する。

1950年、未だ顕著であった美術界の保守的な風潮に対して、芸術家と美術館から抗議の声が上がった。3月、ニューヨーク近代美術館、ホイットニー美術館、ボストン・コンテンポラリー・アート美術館が共同で発表した声明「モダン・アートの擁護」は、モダン・アートの「難解さ」への非難に対して、新しい芸術を志向する芸術家の創造的活動への後援を謳った<sup>221</sup>。この擁護派の声明に鼓吹される形で、ゴットリーブの呼び掛けを契機に、後に抽象表現主義の主要な担い手となる作家たちがメトロポリタン美術館の先進的芸術に対する閉鎖的な態度に対して抗議を行った<sup>222</sup>。これは抽象表現主義の主要な作家たちが一つの集団として行動した稀な例であり、新聞・雑誌上で大きく取り上げられた<sup>223</sup>。

この働きかけを牽引したゴットリーブは、周囲の芸術家との共闘を通じて、大勢として保守的な美術界に対峙する先進的芸術家の一人であるという認識を新たにすると同時に、新しい芸術を主導してきた自分自身を英雄性と結びつけたと考えられる。このようなモダン・アートを巡る動向の中で形成されたゴットリーブの芸術家としての自己認識は、1950年の作品にどのように反映されているのだろうか。

迷宮を主題とする《ラビリンス#1》(図4-12)の画面中央には片方の眉と目、鼻によって顔が示される。1948年の《テセウスの糸》において一つ目の頭部によって暗示されたテセウスと内的視覚との連結が、この作品では中央の隻眼に受け継がれており、その右側にあるアルファベットのTはテセウスの存在を示している<sup>224</sup>。《ラビリンス#2》(図4-13)でもT字と顔が組み合わせられ、画面中央に細長い長方形を組み合わせたT字が配置される。このT字と呼応するように、右隣の区画には大きな円い顔が描かれ、眉と鼻がT字型を形作る。この呼応によって、この顔が誰なのかを知るための鍵としての機能がTの文字に与えられていることが理解される。この顔の黒く塗りつぶされた両目は盲目を暗示すると同時に、画面左端の開いた両目との対比によって、精神的な視覚を示唆している。作品の題名から、中央下部の渦巻きが迷宮を示すことは明らかである。オイディプス神話の主題である内的視覚が迷宮神話に結びつけられている例としてマッソンの作品にすでに言及したが、《ラビ

<sup>221</sup> “A Defense of ‘Modern Art’,” *New York Times*, March 28, 1950, 30; The Institute of Contemporary Art, The Museum of Modern Art, Whitney Museum of American Art, “A Statement on Modern Art” *Art Education* 3, no. 3 (May-June 1950): 6-7.

<sup>222</sup> ゴットリーブは抽象表現主義の作家の集まる討論会の席上で、美術館への抗議を提案した。Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, 271; Sandler, *Abstract Expressionism and the American Experience*. この抗議活動とそのメディアでの報道については以下を参照。B. H. Friedman, “‘The Irascibles’: A Split Second in Art History,” *Arts Magazine* 53, no. 1 (September 1978): 96-102; Bradford R. Collins, “Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948-51: A Historiographic Study of a Late Bohemian Enterprise,” *The Art Bulletin* 73, no. 2 (January 1991): 295-298.

<sup>223</sup> “Irascible Group of Advanced Artists Let Fight against Show,” *Life* 30, no. 3 (January 15, 1951): 34.

<sup>224</sup> 先行研究ではT字型を含め記号的シンボルが具体的に何を示すのかを指摘されることはほとんどないものの、ミリアム・ロバーツはピクトグラフにおいてしばしば顔の一部として描かれるT字は本質的な人間性を表すと指摘している。Miriam Roberts “Introduction: Adolph Gottlieb” in *Adolph Gottlieb: Paintings 1921-1956*, ed. Henry Flood Robert (Omaha: Joslyn Art Museum, 1980), 33.

リンス#2》ではオイディプス神話の内的視覚と迷宮神話を象徴する渦巻きが結びつけられ、更に T の文字の呼応がテイレスiasとテセウスの繋がりを強調している。

《予言者（見者）》（図 4-14）の原題 *The Seer* は「予言者」と「見者」という意味を持ち、オイディプス神話に象徴される内的視覚と予言者テイレスiasの存在を示唆する。中央上部に描かれる顔は、《ラビリンス#2》の円い顔を引き継ぐように、細く開いた両目と鼻によって T 字型を示す。《予言者（見者）》の画面左端には横顔、その右隣に目の形の楕円形のシンボルが描かれており、この配置は《テセウスの糸》の左端に置かれた横顔と隻眼の頭部を反映している。ここで着目すべきは、両作品に共通して横顔と隻眼の頭部が対比されていることである。《テセウスの糸》に示される怪物ミノタウロスと英雄テセウスの対立は、《予言者（見者）》ではオイディプスとテイレスiasの対立という構図をとる。《オイディプスの手》（図 4-5）を振り返ると、結合された二つの横顔がオイディプスの二面性を暗示し、画面下部の正面向きの顔が見者としてのテイレスiasを表す。この二者の表象は《予言者（見者）》の横顔、そして T 字型を示す正面向きの顔に反映されており、更にこの作品では別の意味が添えられている。手型によって画家自身の存在を強調した《黒い手》（図 4-3）に鑑賞者を見つめる顔が描かれていたように、《予言者（見者）》においても正面を凝視する顔は見者としてのテイレスiasを示すと同時に、ゴットリーブ自身の姿も表しているのである。翻って、目をそらすという含みをもつ横顔にはオイディプスが当てはまり、同時に画家自身と対立的立場にある批評家の投影を見て取れる。

《予言者（見者）》の正面向きの顔が明らかに T 字型を意識していることは、この時期の作品において、T の文字がテイレスiasとテセウスを示す記号として機能するという考えを補強している。それを踏まえると 1950 年の《T》（図 4-15）において、画面下部の T の文字は予言者と英雄を象徴すると理解できる。ここでゴットリーブは T 字型のシンボルのみによって、彼らが体現する真の視覚と英雄性という観念を作品に織り込み、芸術家としての意思表示を意図していると考えられるのである。

オイディプスにも悲劇的な運命を辿る英雄としての性格があるものの、オイディプスの英雄性は、知性よってのスフィンクスに対する勝利で得られ、テーバイ王となり論理的思考によって問題解決を導く指導者として保たれる。ゴットリーブは芸術家である彼自身に英雄性を見出したと考えられるが、その英雄性はオイディプスの示す知性や論理的思考と結びつくものではない。それは未知の領域である無意識世界の探索と怪物の打倒を経て現実世界へと帰還するテセウスの英雄性とより良く結びつく。神話の一場面において、テイレスiasと対立するオイディプス王は未だ精神的な視覚を獲得しておらず、芸術家を批判し、時には操作しようとする批評家になぞらえることができる。また、シュルレアリスムの作家たちが自分自身をオイディプスになぞらえる例は数多いが、シュルレアリスムが文学的探究を中心に据え、理論的、思想的基盤を重視するのに対して、抽象表現主義は芸術家による作品制作と造形的表現の探究に重点を置いている。シュルレアリスムの作家たちがオイディプスとの自己同一化を表明したのに対して、ゴットリーブはテイレスiasに

自己を重ねることで、アメリカ人芸術家としての差異を表明したと考えられる。

本章でピクトグラフにおける自己表象の展開の軸として設定した1943年以降、ゴットリーブと批評家たちとの間にはシンボルと難解さを巡る応酬が散見する。この応酬を通じてゴットリーブは、オイディプスから理解されないテイレシアスという存在に自己を重ね合わせたのではないだろうか。ゴットリーブにとってのシンボルとは、言葉の代用となる象形文字ではなく、鑑賞者の精神に働きかける媒体であった。真実を見ているにも関わらず理解されない予言者と、未知の領域に踏み込む英雄を表すシンボルは、同時代の社会から理解されない芸術家像を表すと共に、ゴットリーブの自己表象でもある。この自己表象はゴットリーブの個人的経験を反映すると同時に、その個人的経験を通じて英雄的芸術家という神話的人物像を形象化するという意図を示すものでもある。1950年に彼が打ち出した予言者かつ英雄としての芸術家像は、普遍的かつ新しい芸術を牽引するという意識に基づいて、抽象表現主義の作家たちが打ち出した自己イメージを端的に示しているのである。

1930年代から1940年代にかけて、アメリカの若手芸術家はシュルレアリスム絵画の思想と手法を取り入れ、更に独自の発展を加えることで、ヨーロッパ美術とは異なるアメリカの絵画を探究した。先行研究で論じられてきたように、シュルレアリスムにとって古代神話は作品制作の重要な着想源であり、シュルレアリスム絵画ではオイディプス神話に暗示される内的視覚が目のモチーフ、特に盲目や隻眼という形で頻繁に扱われた。抽象表現主義の作家はこの主題を受け継ぎ、ゴットリーブによる1940年代の神話主題画についても、目のモチーフによって暗示される盲目性と内的視覚が芸術家自身の視覚を示唆することが指摘されてきた。これを踏まえて、本章では1943年から1950年にかけてのゴットリーブと批評家との間の論争と照らし合わせながら、ピクトグラフにおける「目」というモチーフの展開を分析することで、シュルレアリスムから受け継いだ内的視覚という主題への彼のアプローチが次第に変化することを考察した。つまり1943年の批評家との応酬を契機に、ゴットリーブは内的視覚という観念を絵画における自己表象と結びつけるようになったのである。ゴットリーブは理解しがたいという批判に対して、「難解」と非難される表現方法を撤回することなく更なる展開を模索した。1948年の作品では渦巻きと隻眼のシンボルによって、内的視覚をテセウスに結びつけることを試みた。1950年の作品群においてゴットリーブは、鑑賞者を見つめる顔という自己表象的シンボルに「目」と「英雄」のモチーフを組み合わせることによって、真実と将来を知る予言者テイレシアスと迷宮を探索する英雄テセウスに自身を同一視しつつ、同時に自分は危険を冒して新しい芸術を探求する英雄的な芸術家であると主張しているのである。



## 第5章 マーク・トビーによる東洋美術とシュルレアリスムの受容

マーク・トビーは抽象表現主義よりも一回り年長の世代に属する画家であり、1930年代半ばに制作し始めた「ホワイト・ラインティング」は画面全体を線描で覆う表現を特徴とし、そこから1940年代に展開した抽象画はポロックによるポード・ペインティングを連想させるオールオーバー性をもつ。彼は抽象表現主義の枠組みには含まれず、同動向の周辺に位置する少数派画家の一人と見なされる傾向にある。しかし、彼は他の画家たちと同様にヨーロッパのモダン・アートに強い関心を抱き、彼の作品にはシュルレアリスムへの関心が反映されている。トビーは1940年代にニューヨークで作品を発表して知名度を高め、抽象表現主義の画家たちと同じ展覧会に出品した例も多いため、両者の間には直接の交流、と作品鑑賞を通じた間接の交流があった。本章ではトビーの1940年代の作品に焦点を当て、しばしば指摘される東洋の書からの影響と共に、抽象表現主義と共通してシュルレアリスムの影響が見られることを考察する。

## 1. トビーの経歴と作品——抽象表現主義の中心的作家との相違に注目して

### 1-1. トビーの活動と作品の展開

マーク・トビーは1930年代末から1950年代をシアトルで活動し、太平洋北西派と呼ばれる芸術家たちの間で主導的存在として賞賛された<sup>225</sup>。それ以前の経歴を概観すると、1890年にウィスコンシン州に生まれ、シカゴ・アート・インスティテュートで学んだ後、1910年代はニューヨークとシカゴに交互に居住し、イラストレーターやデザイナーなどの商業美術に関わる職に携わった<sup>226</sup>。1922年にはシアトルへ移住して大学で構図法と書道を学んだ後、学校で講師を勤めた。1931年から1938年の期間に英国に滞在し、1934年から翌年にかけて東アジアを旅し、この頃に書道からの影響を顕著に示す作品を制作し始め、これらの作品は「ホワイト・ライティング」と呼ばれ、高い評価を得た。1940年代半ばからニューヨークでも作品の展示して認知度を高めた。抽象表現主義の作家たちが彼の活動を知る機会が多く、1944年3月、ニューヨークの67画廊で「40人のアメリカ現役作家」展にポロック、ロスコ、バジオテス、マザウェル、ゴットリーブ、ホフマンと共に参加し、同年11月にほぼ同じメンバーと「アメリカにおける抽象とシュルレアリスム美術」展に参加した。1946年にはニューヨーク近代美術館で開催された「14人のアメリカ人」展に出品し、1948年のヴェネツィア・ビエンナーレで同館の担当したアメリカ館での展示には79名の出

<sup>225</sup>地理的に東洋の文化が移入され、アジア系作家たちも多い北西派の芸術家たちの間では東洋思想・美術への関心が高かった。中でも年長のトビーを中心にモリス・グレイヴス、ケネス・キャラハン、ガイ・アンダーソンは神秘主義の4人と呼ばれ、注目を集めた。国立国際美術館編『アメリカ北西派の美術』7-9頁。

<sup>226</sup> トビーの経歴、先行研究については主に以下の文献を参照。William Chapin. Seitz ed., *Mark Tobey* (New York: Museum of Modern Art, 1962); Betty Bowen, introd., *Tobey's 80: A Retrospective* (Seattle Art Museum, 1970); The National Collection of Fine Arts ed., *Tribute to Mark Tobey* (Washington: The Smithsonian Institution Press, 1974); 国立国際美術館編『アメリカ北西派の美術：その心に生きる東洋との出会い』国立国際美術館、1982年、84頁; Eliza E. Rathbone ed., *Mark Tobey: City Paintings* (Washington: National Gallery of Art, 1984); Gottfried Boehm ed., *Mark Tobey: A Centennial Exhibition* (Basel: Galerie Beyeler, 1990); Betsy G. Fryberger ed., *Mark Tobey: Works on Paper from Northern California and Seattle Collections, Celebrating the Centenary of the Artist's Birth* (Stanford, CA: Stanford University Museum of Art, 1990).

品作家の中にバジオテス、ロスコ、テオドロス・スタモスらの抽象表現主義画家と共にトビーも含まれていた。1950年代には国際美術展へ出品することで国外でも評価を高め、数多くの受賞歴をもった。特に1958年には、シーモア・リプトン、デイヴィッド・スミス、ロスコと共にアメリカ代表となった第29回ヴェネツィア・ビエンナーレで、トビーはアメリカ人としてホイッスラー以来の初めてとなる一等の受賞という快挙を達成した。1960年にスイスのバーゼルに移住し、その後1976年に逝去するまで同地で活動を続けた。

このようにトビーはニューヨークでの活動歴があり、抽象表現主義の画家たちと同時期に抽象画を描いたが、彼らとは大きく異なる経験をしている。まず1920年代の大半、そして1938年から1950年代までの時期にトビーが活動の拠点としたシアトルには、歴史的にアジアからの移民が多く居住し、アジア人芸術家たちの活動も盛んであり、このようなアジア文化の根付く地域で活動したことはトビーが東洋への関心を高める大きな要因となった<sup>227</sup>。トビーは若い時期から直接的な文化的接触を求めて東アジアなど様々な国を旅し、その経験を人々の集まる光景を描く作品に反映させている。抽象表現主義の画家たちは古代文明や原始美術に関心をもつ一方で、同時代の文化的な発展を示す他地域への関心を示さなかった。彼らが西洋の伝統を受け継ぐ自分たちを中心とした世界観をもっていたのは異なり、同時代の非西洋文化へ強い関心を示したトビーはより広い視野をもっていたとも考えられる。

抽象表現主義の作家たちはその出自や宗教との関係などの個人的な経験、そして作品の様式の点でも様々に異なっているが、その多くの作家に当てはまる共通点として挙げられるのが、1930年代のニューヨークにおける連邦美術計画への参加、商業芸術分野との関係の希薄さであるが、トビーはこの2点についても彼らとは大きく異なっていた。トビーは1910年代から20年代にイラストレーターとして生計を立てており、その仕事を肯定的に受入亭いであった<sup>228</sup>。積極的にニューヨークの画家たちを評価したグリーンバーグは、初期の論考「アヴァンギャルドとキッチュ」で応用芸術、商業芸術に対する純粋芸術の優越を強く主張し、芸術家たちの中でも商業芸術を蔑視する傾向が強かった。グリーンバーグが純粋芸術の創造者としてニューヨークの芸術家を擁護し、評価する際に、彼らが商業芸術から距離を置いていたことは重要であった<sup>229</sup>。

1930年代の恐慌下、ニューヨークの画家たちは労働雇用促進局の進める連邦美術計画に参加することで、絵画教師などの仕事と平行して絵画制作によって収入を得ることが出来、また、これを機に芸術家同士の交流が盛んとなり、後に抽象表現主義を形成する芸術家集

<sup>227</sup> シアトルにおけるアジア系芸術家たちの活動については次の文献に詳しい。Kazuko Nakane, "Facing the Pacific: Asian American Artists in Seattle, 1900-1970," in *Asian American Art: A History, 1850-1970*, ed., Gordon H. Chang, Mark Dean Johnson, Paul J. Karlstrom, and Sharon Spain (Stanford, CA: Stanford University Press, 2008), 55-81. この論考では1940年代後半以降に抽象表現主義を思わせる作風の抽象絵画を制作したシアトルの日系人芸術家たちへのトビーの影響の大きさが指摘されている。Ibid, 69-72.

<sup>228</sup> トビーは二人の挿絵画家の存在が自分にとって重要だったと書き残している。Mark Tobey, "Reminiscence and Reverie," *Magazine of Art* 44, no. 6 (1951): 228-232.

<sup>229</sup> Clement Greenberg, "Avant-Guard and Kitsch," in *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), 3-21.

団の萌芽が生まれる<sup>230</sup>。一方のトビーは1930年代の大半の時期を英国デボン州のダーティントン・ホール（Dartington Hall）の居住画家として、絵画の制作と指導を行っていた。1938年末にシアトルに戻ってから約半年だけ現地の連邦美術計画に参加したが、他のアメリカ人作家のような経済的困難には直面せずにこの時期を送ったと言える。このような経験はトビーの絵画にどのように反映されているのかを、彼の作品の展開から検討していく。

トビーの作品の中で1920年代に制作されたものはほとんど現存しないが、1930年代の初期作品を見ると、後のトビー作品を特徴づける作風の萌芽が現れている。《冬のサーカス》（1933）（図5-1）では無数の線描が画面を覆い、その中に人物や明かりの灯ったポール、テントなどを思わせるモチーフが織り込まれている。ここではパステルによる青や茶の淡い色彩が緩やかなグラデーションを見せながら背景と中心的光景の区別を示す。青と白の円によって点々と明かりが示され、黒い線描と共に画面にリズム感を与えている。トビーは常に複数の作風を同時並行して用いているが、この線描を画面全体に用いる作風を元として、抽象的な様式が展開していく。また、《3羽の鳥》（1934）（図5-2）のように、1930年代前半のいくつかの作品では、輪郭線を用いずに強い色彩を特徴とする表現主義的な作風で鳥や魚など自然の事物を簡潔に描いている。

細い線によって高度に抽象化した光景を表すというそれまでの試みを展開させる形で、1935年頃に暗い色の背景に白い線で具象物や風景、そして抽象的パターンを表す作品が制作され始め、これらはホワイト・ライティングと呼ばれるようになる<sup>231</sup>。最初期のホワイト・ライティングとされる《ブロードウェイ》（1935-36）（図5-3）を見ると、赤茶色の下地に、白を中心とする線描でビル群、ネオン、道を覆う車や人々が画面を埋め尽くすように描かれる。一点消失の遠近法でブロードウェイとそれを両側から囲む建造物を捉えることで生まれた幾何学的構成には、三次元的空間と平面性を同時に成り立たせる試みが反映されている。一方で、公共事業促進局の活動の一環として制作された《科学》（1939）（図5-4）は、矩形に分割された背景がキュビズムの空間構成への関心を反映する一方で、裸体人物像や右上に描かれた手と尖塔には量感を強調するように深い陰がつけられ、表現主義やデ・キリコの作品を連想させる<sup>232</sup>。掌には十字と星の印が描かれ、画面左下には男女を示す記号が並んでおり、この作品にはモダン・アートの様々な様式を取り入れられていることが分かる<sup>233</sup>。

<sup>230</sup> 連邦美術計画の詳細とアメリカの芸術家に対する影響については次の文献を参照。McKinzie, *The New Deal for Artists*.

<sup>231</sup> 「ホワイト・ライティング」という用語がどの時点で最初に用いられたのかは不明だが、フレッド・ホフマンは1944年にグリーンバーグによる「ネイション」誌上の批評が初めて全米規模の出版物にこの用語が載った例だと指摘している。Fred Hoffman, “Mark Tobey’s Paintings of New York,” *Artforum* 17, no. 8 (April 1979): 29 (n. 6).

<sup>232</sup> この作品は公共事業促進局のために制作されたにも関わらず、公開されることはなく、トビー自身は紛失したと考えていた。しかし、その3年後に2つに分割された同作品を所有する人物からトビーへ売却の申し出があり、以降トビーの所有するところとなった。Wulf Herzogenrath and Andreas Kreul ed., *Sounds of the Inner Eye: John Cage, Mark Tobey, Morris Graves* (Tacoma, WA: Museum of Glass: International Center for Contemporary Art; Seattle: University of Washington Press, 2002), 62.

<sup>233</sup> 以下ではトビーへのキュビズムの影響が論じられている。Hoffman, “Mark Tobey’s Paintings,” 25-26. ここ

1940年代には、細かいモチーフを画面全体に描き込む作風が中心となり、《搜索》(1941) (図 5-5) では、《科学》に描かれる単純な形体のモチーフと、《ブロードウェイ》において画面全体をモチーフで埋め尽くす作風が複合されている。ここでは一続きの屋外の光景が表されるのではなく、異なる室内空間の一場面が画面の随所に併置され、人物や椅子などの屋内調度品が描かれると同時に、建築の一部を指す矩形が所々で各場面を区切っている。抽象的な傾向を示す《形は人間を追う》(1941-1943) (図 5-6) では縦横無尽に走る白い線の合間に円や矩形が組み込まれているが、具象的なモチーフは認められない。トビーの作品には珍しく激しい動きが表現されており、抽象画への関心を示している。《ブロードウェイ》のように、トビーは1930年代から1940年代にかけて、かつて過ごしたニューヨークの光景も頻繁に描いている。《ブロードウェイ・ブギ》(1942) (図 5-7) では一点消失の遠近法的空間に代わって、画面下の近景から上の遠景に向かって、人々で混雑する通りから上空へそびえる建物が描かれ、合理的な空間表現は示されない。通りには鳥の頭部や仮面のような人物が混ざり、片足を挙げて踊る人物もおり、奇妙なパレードのような情景が繰り広げられる。建築を示す線描にはビルボードの文字が織り交ざり、キュビズムやパリ派の描く情景を連想させ、またホワイト・ライティングという呼称通り、絵画に文字的な要素が取り込まれている。

暗い色の背景に白い線を用いるホワイト・ライティングと並行して、画面全体を埋め尽くす人々や事物を黒い輪郭線で描き、市井の光景を描く《多数から一つへ》(1942) (図 5-8) のような作品も多く制作された。同作品の遠景は小さな区画に分割され、商品棚や複数階の建物の内部を示しており、グリッド内のモチーフの配置という点で、ゴットリーブのピクトグラフや、モンドリアンらと「円と正方形」を結成したホアキン・トレス・ガルシアとの類似を示している。トビーは具象的形体を多数含む作品と抽象画を並行して制作しているが、具象的傾向の作品においても、次第に対象の輪郭は緩やかな曲線となっていく。《縫うように進む光》(1942) (図 5-9) では余白を残さずに全体を覆う白い線の絡まりに人物などの対象物が紛れ込む。《冬のサーカス》(1933) の全体に引かれた黒い直線や、《ブロードウェイ》の街路を示す線の集積、《科学》(1939) の星座のような白線が、直線による硬質さを強調するのに対して、《縫うように進む光》では曲線によって優美で柔らかな表現が意図されている。

その後、硬質な直線と柔らかな曲線を組み合わせて、線の集積によって画面の大部分を覆う抽象的作風が現れ、《結晶化》(1944) (図 5-10) では線描の集合体が塊としての量感と細い糸を思わせる軽さを両立させる作風へと展開している。ニューヨークの街を主題とする作品《ニューヨーク》(1944) (図 5-11) も同様の抽象的な表現で描かれるようになっており、《聖母の眠り》(1945) (図 5-12) を見ると、画面下部で人物像を中心とした光景が展開され、上部では直線が抽象的なパターンを描いている。

---

ではトビーがセイツとのインタビューで「キュビズムの個人的な発見」について語り、彼が形体の中に形体をもつ、つまり立方体の中に平面をもつことに気がつき、そして立方体から解放される方法を知ったと述べていることが言及されている。Ibid, n. 11.

トビーの作品には紙を支持体とした小型の作品が多いが、1940年代後半以降、ニューヨークの画家たちが大型のキャンバスを用いるのを反映し、トビーの作品にも《8月の終わり》(1949) (図 5-13) のように長辺が1メートルを超える大きさのものが現れる。この作品では、線描の集合体が画面の縁でトリミングされ、画枠の先へ広がる空間を示唆している。同作品や一層繊細な表現を示す《セントラル》(1949) (図 5-14) のように、1940年代末以降、細かくふるえるような線描表現と淡い色彩のグラデーションを特徴とする抽象画が増え、1950年代の小さいテンペラ画である《無題》(1954) (図 5-15) は1930年代のホワイト・ライティングからの展開を示している。

このような抽象画に対して、1950年代には東洋美術における墨と筆の効果をより積極的に応用した作品も生まれる。《立葵》(1953) (図 5-16) では極端に縦長の紙に一筋の墨線が垂直に引かれ、《立葵 III》(1953) (図 5-17) では厚紙とガッシュというより身近な素材によって、節のある茎が描かれる。また、1957年には、スミ・ペインティングと呼ばれる一連の作品《空間の儀式#10》(図 5-18) を和紙と墨を用いて制作している<sup>234</sup>。しかしながら、トビーは暫く後、このような東洋の水墨画や書と近似する作風での制作を止め、《8月の終わり》のように画面全体を細かな線描で覆う様式に戻り、晩年までその様式に基づいて作品制作を続けた。

## 1-2. ホワイト・ライティングと東洋美術との関係

1920年代、そして1938年から1960年にかけて、トビーが主な活動拠点としたシアトルはアメリカ太平洋北西部という地理的理由からアジア系移民が多い。そのため、東洋の文化や美術に触れる機会も多く、書や禅に関心を抱いたトビーは1923年に中国人の友人タン・クウェイ (Teng Kwei) から書の技法を習っている。また、1930年代の大半を過ごした英国で、トビーは詩人や音楽家、陶芸家といった幅広い芸術家たちと交流を深め、その中には東洋の文化や美術に多大な関心をもつ作家たちもいた。1934年から1935年にかけて中国、日本、アメリカへ旅した際にトビーは書を学ぶと共に、水墨画にも触れており、1935年には線を表現の主体とするホワイト・ライティングと呼ばれる作風を用い始める<sup>235</sup>。そのため、英国での多様な芸術家たちとの交流とこの東洋の諸都市を巡る旅行での経験は、

<sup>234</sup> ウィンザー=タマキは、トビーが抽象表現主義とは異なる自分の特徴を際立たせるために意図的に書の要素を採用した可能性を指摘し、これらのスミ・ペインティングは特にアジア性を強く示すためにアメリカの批評家たちからの評価を得ることに失敗し、トビーもその失敗を認めていたと論じている。Winther-Tamaki, *Art in the Encounter*, 50, 55-56.

<sup>235</sup> 1951年の「回想と夢想」と題した文章において、トビーは東洋への旅などそれまでの自身の軌跡や関心事を回顧し、友人である中国人作家タン・クウェイから中国風の筆の使い方を最初に学んだと述べている。Mark Tobey, "Reminiscence and Reverie," *Magazine of Art* 44, no. 6 (1951): 228-232. 1920年代にシアトルでトビーに書を教えたときに、クウェイはワシントン大学で学んでいた。1934年、トビーは陶芸家バーナード・リーチと共に上海に旅し、同地に住んでいたクウェイの元に滞在した際に再び書を習い、また上海の美術学校の授業に参加し、複数の書の技法を学んでいる。Hoffman, "Mark Tobey's Paintings," 29, n. 7. トビーによると、彼がホワイト・ライティングと呼ばれる作品を描き始めたのは、1936年に英国に帰国してからのことである。Excerpts from a Letter by Mark Tobey, October 28, 1954 in *The Art Institute of Chicago Quarterly* 49, no. 1 (February 1955): 9. また、彼は1934年の旅行の際、京都で龍を描いた天井画を見たことと述べている。Rathbone, *Mark Tobey: City Paintings*, 25.

ホワイト・ライティングが生まれる重要なきっかけだと考えられる。

トビー以前のアメリカ美術に東洋美術がすでに影響を及ぼしていたことは、20世紀前半の重要なアメリカ人画家たちが日本や中国の美術や思想に着想を得て作品を制作したことに現れている。それらの作家たちに東洋美術を伝える上で大きな存在であったのがアーネスト・フェノロサ (Ernest Fenolosa) とアーサー・ウェズリー・ダウ (Arthur Wesley Dow) である。ダウは葛飾北斎の版画を始めとする日本美術に強い関心を示し、ボストン美術館日本美術部門の学芸員を務めていたフェノロサと交流をもった。フェノロサは濃淡による絵画の空間構成を重視し、その絵画理論に基づく美術教育の実施を考えていた。これに賛同を示したダウは日本画における濃淡の観念を反映した抽象的な風景画 (図 5-19) を多数描くと共に、アート・スチューデントズ・リーグやコロンビア大学ティーチャーズ・カレッジといった有力な教育機関で教鞭を執った。美術学校での指導経験に基づいて 1899 年に出版した美術指導書『構図』では、絵画の美を形成する 3 つの要素として線、濃淡、色を挙げ、線描に関連して筆と墨の使い方を挿絵入りで解説し、水墨画や浮世絵の作例も併せて掲載している<sup>236</sup>。『構図』は米国内の多くの美術教育機関で採用され、トビーが 1906 年に通ったシカゴ・アート・インスティテュート付属の美術学校でもダウの構図法が教授されていた<sup>237</sup>。フェノロサとダウに加えて、ジョージア・オキーフ、そしてジョン・マリ (図 5-20) による東洋美術の受容という流れがトビーに影響を与えたという指摘もされている<sup>238</sup>。

シアトルという土地がトビーに東洋へ目を向けるように促したことは間違いない。しかし、シアトルを拠点とする以前の 1910 年代にシカゴやニューヨークで活動する中で、ダウの絵画指導法に触れ、メトロポリタン美術館などの東洋美術コレクションを知り、また東洋美術を絵画の着想源とするアメリカ絵画の先行例であるダウやオキーフらの作品を見る機会は多かった。その頃、すでにトビーが関心を抱いていた可能性は高く、トビーの東洋美術の受容の基盤が形成されていたと考えられる。

1931 年から英国デヴォン州のダーティントン・ホールで居住画家として活動した時期にトビーが交流をもった他の芸術家たちの中には、東洋の芸術や思想に強い関心を寄せる者も多かった<sup>239</sup>。例えば英国人の東洋学者アーサー・ウェイリー (Arthur Waley) は 1922 年に

<sup>236</sup> Arthur Wesley Dow, *Composition: A Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers*, 7th ed., rev. and enl. (Garden City, NY: Doubleday, 1913).ダウの美術教育理論における日本美術の影響については次の文献を参照。橋本泰幸「アーサー・ダウ研究——アメリカにおける教育のジャポニスム」『名古屋芸術大学研究紀要』32巻、2011年、293-309頁。

<sup>237</sup> ラズボーンは、1928年にある画家と単色の色調について会話をしていることから、その時までにはトビーがそのような線と濃淡を用いた画面構成法を知っていた可能性を指摘している。Rathbone, *Mark Tobey: City Painting*, 22.しかし、トビーはおそらく美術学校で学んでいる時点で、ダウの画面構成についての理論に触れていたと考えられる。次の文献ではトーマス・ハート・ベントンによる絵画教授法を論じる中で、シカゴ・アート・インスティテュートでのダウの構図法の採用について言及されている。Barbara Jaffee, “Jackson Pollock’s Industrial Expressionism,” *Art Journal* 63, no. 4 (Winter, 2004): 71, 75.

<sup>238</sup> Rathbone, *Mark Tobey: City Painting*, 22.ラズボーンは、マリによる抽象度の高い水彩画の中でも特にブロードウェイやニューヨークの光景を描いた作品が、トビーの《ブロードウェイ》を始めとするホワイト・ライティングに造形表現と主題の点で類似することを指摘している。Ibid, 28-29.

<sup>239</sup> 1925年、英国南西部のデヴォン州にレナード・エルムハーストと夫人のドロシーは広大な土地を購入し、再構築した中世建築ダーティントン・ホールを中心に先進的教育機関を開校し、ここは幅広い芸術家、

禅と芸術について、翌 1923 年には中国絵画についての著作を発表しており、1920 年代から 1930 年代にかけて出版した源氏物語の英訳は彼の著作の中でもよく知られている<sup>240</sup>。また、当時ダーティントン・ホールで制作活動を行っていた英国人陶芸家バーナード・リーチ (Bernard Howell Leach) は日本で陶芸を学び、柳宗悦や浜田庄司らと共に日本の民芸運動にも深い関わりをもっていた。ダーティントン・ホールの主宰者がリーチの日本旅行に資金を援助する際に、彼の親しい友人であったトビーを随伴させることにした<sup>241</sup>。トビーとリーチは 1934 年 3 月初旬にドーバー海峡を越えてパリへ渡った後、ナポリから海路で香港に到り、4 月に上海へと移動した。上海で 2 人はテン・クウェイの元に滞在したが、リーチは一足早く日本へ移動したため、日本国内では別行動をとった。トビーは 6 月から 7 月にかけて京都市郊外の禅寺に滞在し、その間に禅画や龍の天井画を見たと報告している。この長期に及ぶ旅行の前半をトビーは中国、日本滞在に費したが、その大半はシアトルとニューヨークで過ごしている。彼は 7 月後半には日本を離れてサンフランシスコに渡り、9 月後半にシアトルへ移動すると、この旅行中に制作した作品を出品する展覧会を開催した。翌 1935 年の約半年をニューヨークで過ごした後、アメリカの諸都市を訪れ、10 月頃にダーティントン・ホールに戻った。また、1935 年 11 月から 1936 年 3 月にかけて、ロンドンのロイヤル・アカデミーで大規模な中国美術の展覧会が開催され、旅先から英国に戻ったトビーもこの展示を訪れている<sup>242</sup>。

この旅行でトビーは 1934 年 3 月から 7 月の間に中国と日本に滞在しており、その間の活動については不明瞭な点も多いが、上海滞在中にクウェイから再び書の教授を受けた。更に、このときの日本滞在はトビーにとって新しい視野を開くきっかけとなり、トビーの絵画と思想の新たな展開を導いた。後にトビーは当時を回想して、禅寺で過ごした際に大きな円を描いた墨絵を渡され、それについて瞑想したと述べている<sup>243</sup>。東洋人ではない自分

---

思想家、研究者たちの集まる場所となった。アメリカ人であるドロシーは富豪ホイットニー家の主要相続人でもあった。David Parsons, "Dartington: A Principal Source of Inspiration Behind Aldous Huxley's Island," *The Journal of General Education* 39, no. 1 (1987): 1-2.

<sup>240</sup> Arthur Waley, *Zen Buddhism and Its Relation to Art* (London: Luzac, 1922); Arthur Waley, *An Introduction to the Study of Chinese Painting* (London: Ernest Benn, 1923); Lady Murasaki, *The Tale of Genji*, trans. Arthur Waley (London: G. Allen & Unwin, 1925).

<sup>241</sup> リーチは柳宗悦らの陶芸家たちから 1934 年春に日本を訪れるよう招待を受け、旅行資金を援助したエルムハースト夫妻は彼の親しい友人であったトビーを同行させることにした。リーチはこの旅行、そしてダーティントン・ホールにおけるトビーの活動について記している。バーナード・リーチ著／福田陸太郎訳『東と西を超えて：自伝的回想』日本経済新聞社、1982 年、196-210 頁[Bernard Leach, *Beyond East and West: Memoirs, Portraits, and Essays* (London: Faber and Faber, 1978).]

<sup>242</sup> "International Exhibition of Chinese Art"と題された大規模な中国美術展が 1935 年 11 月 25 日から 1936 年 3 月 14 日にかけて、ロンドンのロイヤル・アカデミー、バーリントン・ハウスにて開催された。同展の詳細については以下を参照。Jason Steuber, "The Exhibition of Chinese Art at Burlington House, London, 1935-1936," *The Burlington Magazine* 148, no. 1241 (August 2006): 528-536.

<sup>243</sup> Mark Tobey, "Japanese Traditions and American Art," *College Art Journal* 43, no. 1 (Fall 1958), 24. デイヴィッド・クラークは東洋への旅についての詳細を記しており、日本滞在中にトビーが延暦寺へ頻繁に訪れたことを指摘している。David J. Clarke, *The Influence of Oriental Thought on Postwar American Painting and Sculpture* (New York: Garland Publishing Inc., 1988), 140. またクラークはテン・クウェイ (タン・パイ) がトビーに中国美術を紹介したことについて、西洋美術と中国美術との関係という文脈の中で論じている。David J. Clarke, *Chinese Art and Its Encounter with the World* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011), 85-112.



はその絵の重要さを理解していなかったかもしれないが、彼自身にとっては貴重な機会であったとトビーは記している。

もしかすると自分はその（墨絵の）美学を理解せず、修練を積んだ東洋人の目にはそれを描いた画家について多くを語る筆致の機微を、私は見過ごしたかもしれない。しかし、その滞在の後、自分が新しい目をもっており、ほとんど重要ではないと思われていたものが、かつての自分の視野には基づかない言葉と考えの中で拡大されるようになったことに気がついた<sup>244</sup>。

この回想でトビーは、上海の街の活気に感銘を受けたことや禅寺での一種の精神的な開眼の経験をしたことについても語っている。しかし、彼が関心を抱いた具体的な東洋美術の作品についてはほとんど言及していない。その理由の一つに、トビーはアメリカ人である自分が東洋の思想と美術を理解するのに限界があると知っていたために、ある東洋美術に対する特定の解釈をもち、それを表明することを躊躇したとも考えられる。先行研究においてトビーへの東洋からの影響が頻繁に指摘されているが、その多くは西洋思想とは異なる禅の非合理的・神秘主義的側面、そして人間との共存と美術の着想源として自然を重視する東洋的態度に対するトビーの関心を論じており、書や水墨画からの影響については線描の多用と、水彩や墨の使用を指摘するに留まる場合が大半を占める<sup>245</sup>。

その中で、中国人画家かつ美術史研究者であるミン=チー・ヤオは、書の文字的要素がトビーの作品中に描かれていると指摘し、書と比較することでトビーによる筆遣いの分析を試みる。ヤオは《ブロードウェイ》(1935-1936)について、トビーが彫刻的形体を解体するために最大限に筆を用いた最初の作品であると評し、同作品の細部と中国の書とを比較することで、そこに行書と草書に基づく筆遣いが見られると指摘する<sup>246</sup>。しかしながら、抽象化されているとはいえ、建築物や看板といった具象物を描く同作品中の線描の一部を、特定の書における文字の形と比較することには無理があると考えざるを得ない。トビーの作品と、書という多様性をもつ芸術を一概に結びつける諸研究に対して、ヤオが具体的な指摘をしているとはいえ、彼の絵画の筆致に行書と草書の影響の差を見出そうとする点に

<sup>244</sup> 自分は未だに悟りの境地に達していないし、自分だけではなく他のアメリカ人画家たち、そして同時代の東洋人画家たちが悟りを開くことができるかは疑わしいとも述べていることから、トビーは自分の東洋思想、美術に対する理解力と親しみを過大評価していないことが分かる。Tobey, “Japanese Traditions,” 22.

<sup>245</sup> 2014年にシアトル美術館でトビーとテン・クウェイとの関係に焦点を定めた展覧会を企画したジョアン・バーニー・ダンスカーは、西洋人批評家たちにとってトビーへの東洋美術の影響を正しく評価することは困難であったと述べ、トビーの作品についての論考を著した2人の中国系画家たち、ミン=チー・ヤオ (Min-Chih Yao) とマルグリット・ミュラー=ヤオ (Marguerite Müller-Yao) のみが例外的に、彼の絵画に楷書と草書の要素を見出していることに触れているが、彼女自身はそれ以上の言及はしていない。Jo-Anne Birnie Danzker and Scott Lawrimore ed., *Mark Tobey, Teng Baiye: Seattle, Shanghai* (Seattle: Frye Art Museum, 2014), 14.なお、このカタログには上述の2011年のクラークによる文献の一章が所収されている。David J. Clarke, “Cross-Cultural Dialogue and Artistic Innovation: Teng Baiye and Mark Tobey,” in *Mark Tobey, Teng Baiye*, ed. Danzker and Lawrimore, 48-63.

<sup>246</sup> Min-chih Yao, *The Influence of Chinese and Japanese Calligraphy on Mark Tobey (1890-1976)* (San Francisco: Chinese Materials Center, 1983), 15-16.

は、両者の比較の困難さが現れている。

トビーは、具体的な文字や特定の書体を絵画の筆致に取り入れるという形で書を受容したのではなく、西洋絵画における描画対象の輪郭線や陰影のためのハッチングという役割から線を切り離し、線自体を絵画の造形的要素として取り入れることを念頭に置いて書を参照したと考えられる。トビーは東洋の絵画や書から受けた影響について語る際にしばしば、西洋美術において伝統的に重視されてきたルネサンス絵画の空間と量感に対して、線を重視するという東洋美術の特徴が彼を惹きつけたと述べている<sup>247</sup>。トビーは修練を経て習得できる線自体の妙味を評価するという書の側面を自身の絵画に導入することで、彼が西洋絵画の伝統と考える三次元的空間と量感を乗り越えようとしたのである。

トビーは東洋美術への関心、そして東洋美術と西洋美術の融合という理想を表明している。1946年にニューヨーク近代美術館で開催された展覧会「14人のアメリカ人」展に参加した際に、トビーは《多数から一つへ》のような具象的作品や《ニューヨーク》などの抽象画計13点を出品し、そのカタログに声明を寄せている。ここでトビーは西洋と東洋という文化、地域の境を越えた相互理解の必要を説いている。彼によると、どの国よりもアメリカはこの相互理解を主導するべく地理的に位置づけられており、今までアメリカは常にヨーロッパの方を向いてきたが、今日、ヤヌスの顔をもち、アジアに向き合っていることを理解しなければならない、というのも、近いうちに東洋の波がアメリカの海岸に打ち寄せざるをえないから<sup>248</sup>。題名に示されるように、《多数から一つへ》はアメリカ合衆国を主題とし、《ニューヨーク》は他の多くの作品と同様に、彼がかつて過ごした都市を扱っている。このように多くの作品でアメリカの光景を扱っている点に、トビーがアメリカに愛着をもち、アメリカ人画家としてのアイデンティティを強く保持していたことが表れている。このようなアメリカ生活を主題とする作品に、東洋美術を学ぶことで成熟させた線描表現を用いることで、洋の東西の協調を象徴的に表すという意図が示唆されている。

後で見るように、1950年代以降、トビーが東洋の書から影響を受けていることを批判する批評が多く執筆された。しかし、他文化圏の美術の受容は西洋近代絵画の展開上、重要な一面を成し、ヨーロッパにおいてシノワズリやジャポニスムという形で大きな注目を集めた。西洋の伝統から隔てられた場所で生まれた芸術作品に、西洋美術を刷新するための靈感源を求めたのである。トビーも西洋絵画の伝統にその基盤を置きながらも、新しい絵画を創造するために非西洋の美術を参照した。

1958年に発表した論考「日本の伝統とアメリカ芸術」においてトビーは、ヨーロッパからの影響が減少することでアメリカ独自の芸術様式の展開が促されたが、一方でアメリカ、特に西海岸の芸術家たちはアジアへの関心を高めていると述べる。そして、東洋美術と西

<sup>247</sup> 後で触れる1958年のトビーによる論考は、東洋美術と西洋美術の相違について詳しく論じている。またキャサリン・クーとのインタビューにおいて、トビーは1940年代に無数の独立した線を織り込むことで量感の感覚を表現し、その線のダイナミクスと線の間を置いたアクセントのタイミングによって、より繊細な物質で出来た世界を表現しようと試みたと述べている。Katharine Kuh, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists* (New York: Harper & Row, 1962), 236.

<sup>248</sup> Dorothy C. Miller ed., *Fourteen Americans* (New York: The Museum of Modern Art, 1946), 70.

洋美術の違いを次のように指摘する。「東洋美術と西洋美術との大まかな比較をするなら、東洋の芸術家は線に、西洋では量塊に対して、より大きな関心を払うようだ。」「東洋の芸術家はルネサンス的観念から遠く隔てられている(…)。<sup>249</sup>」ここで言及される線と量塊という問題意識は、1935-36年の《ブロードウェイ》(図5-3)ですでに取り上げられており、一点消失の遠近法による空間表現と無数の線の使用による平面性の強調によって、線と量塊を共存させる意図が現れている。

人々は内面世界を犠牲にして外的なものに心を奪われているという1946年の声明に明らかかなように、トビーは精神世界を重要視しており、同時代のアメリカ社会を特徴づける物質主義への懐疑が彼の禅への関心を促したと推測できる<sup>250</sup>。このようにトビーは技法と思想の両面で東洋美術と密接な関係を持ち、東洋美術の要素を取り入れることで、アメリカ美術に新しい息吹を加えることができると考えた。そのトビーが書の表現方法をどのように受容し、如何に独自の展開を見せているかが考察の対象となるべきだが、実際の所彼がどのような書や水墨画を学び、それをどう変容したのかは、今後、更なる検討を加えていく必要がある。

### 1-3. シュルレアリスムの影響

トビーは多くのアメリカ人画家たちと同様に、ヨーロッパのモダン・アートへ強い関心を持ち、1913年にシカゴでアーモリー・ショーを訪れ、キュビズムや抽象の絵画様式を作品に取り入れている。1930年代から1940年代、後に抽象表現主義と呼ばれるようになるニューヨークの画家たちにとって、シュルレアリスムは幾何学的抽象と並んでモダン・アートの代表であると同時に、学び、乗り越えるべき重要な手本でもあり、トビーの作品の展開にもシュルレアリスムの影響が反映されている。しかし、しばしば彼の声明、そして彼に対する批評において、東洋美術やバハイ教、また時には神秘主義との影響関係が強調される一方で、トビーとシュルレアリスムとの影響はわずかに言及されるに留まっている。

<sup>249</sup> 「アメリカ東海岸がヨーロッパ文化の影響を受けてきたように西海岸がアジアからの美的影響を受けていけば、豊かな国となっただろうに！西海岸はアジアの影響をあまり受けていなかったが、第二次世界大戦によって状況が変わり、ヨーロッパの影響は弱まり、私たちは独自のスタイルを発展させている。しかし私たちは、日本美学と私が名付けるものへの認識を益々高めている。」Mark Tobey, "Japanese Traditions and American Art," *College Art Journal* 43, no. 1 (Fall 1958), 22. 日本語抄録が国立国際美術館編『アメリカ北西派の美術：その心に生きる東洋との出会い』国立国際美術館、1982年、84頁に収録されている。

<sup>250</sup> 「日本人画家の書いた記事を読むと、彼らが「抽象」という言葉を絵画における禅の思想の一部と見なしていると気づかされる」と述べており、トビーが禅と抽象画との間に密接な関連を見出していたことが分かる。Tobey, "Japanese Traditions," 22. 同文章で長谷川三郎に言及しているが、ここでいう日本人画家が誰のことかは明記されていない。トビーが禅に親しんだ経緯としては鈴木大拙の著作などの他にシアトルでの交流関係が挙げられる。シアトルで古美術商を営んだ滝崎保は禅の思想に通じており、その店を訪れたトビーは滝崎、そして彼の知り合いであった日本人画家ポール・ホリウチと友好を深めるようになる。ホリウチはトビーから影響を受けたが、滝崎は元々ホリウチの妻と縁がある人物でもあった。神野真吾・賀川恭子編『ポール・ホリウチ展：シアトルに渡った日本の感性：Paul Horiuchi: Japanese Sensitivity Preserved in the Pacific Northwest』山梨県立美術館、2003年、15頁。鈴木大拙は禅に関する英語での著作を多く著し、元々1934年に京都で刊行された『禅入門』は1949年にユングによる序文を附した形でニューヨークでも出版された。Daisetz Teitaro Suzuki, *An Introduction to Zen Buddhism* (New York: Philosophical Library, 1949).

トビーは1930年代半ばにホワイト・ライティングを始めた後も、複数の異なる様式を並行して用いており、その中にはシュルレアリスム絵画との関連を示すものがある。《科学》(1939)(図5-4)では人物や4つの手、星座或いは鉄塔を連想させる白線、男女を示すマークなど、様々なモチーフが配置され、非現実的な光景が展開されている。ここにはデペイズマンやコラージュといった一見関連のないモチーフを組み合わせるシュルレアリスム絵画の手法への関心が反映されている。しかしながら、ここには意図的なモチーフの選択と配置、複数の異なる空間の導入が特徴的であり、トビーはシュルレアリストたちが提唱した客観的偶然の観念を表すためではなく、造形的な観点からコラージュ的な表現手法を取り入れたことが分かる。左上に描かれた裸体の人物は左右の手で太陽と月を示しており、右手の指す三日月を起点として、白線のジグザグ模様が星座を示唆するように展開し、画面中央の星印と4つの手を結びつけ、また星印と人物の心臓を繋いでいる。簡潔に描かれた人体や、極端な遠近を示す画面中央下部の地面と建造物はデ・キリコの形而上絵画を連想させ、画面右端でトリミングされている半円には線描で簡潔なモチーフが描かれており、エルンストによる《光景の内側、卵》(1929)(図5-21)のような作品へ言及していると考えられる。また、人物の立つ地面や矩形を連ねた背景にはキュビズムの空間構成への関心が示されており、一つの作品でモダン・アートの複数の様式を試み、統合しようとするトビーの意図を読み取ることが出来る。

《科学》は鉄塔や飛行機のようなモチーフによって工業技術の発展という主題を示すと同時に、全体の暗い色調によって発達した軍事技術を運用して展開する第二次世界大戦という主題をも暗示している。画面中央に描かれた五指を伸ばす手はナチス式敬礼を連想させるのに加えて、4つの手の配置は逆鉤十字を暗示させる。右上の掌の中央に刻まれた十字や左側の掌の星印、画面右下の六芒星など戦争を暗示するマークが各所に配置されており、胴部に肋骨の浮かぶ裸体の人物には飢えや病など人々を襲う悲惨な境遇が示唆される。ヨーロッパの戦争が深刻さを増す1939年に描かれた当作品を覆う重い色調には、科学技術と人間性の退廃へのトビーの強い懸念が反映されている。その後、彼の作品は抽象の度合いを強めていくが、この《科学》は純粋に絵画の形式的な側面にのみ関心を持っていた訳ではないことを示している。

このように一見繋がりや明白ではないモチーフを併置する手法に対して、《縫うように進む光》(1942)(図5-9)は自由な動きを示す線描の中に具象的形体を含む点で、マッソンによるオートマティック・ドローイング(図5-22)との類似を示しており、エルンストのオシレーションを特徴づける曲線の重なりを連想させる。

しかしながら、1951年の著作においてバウアーは、トビーがダヴなどのロマン主義的の系譜を引き、東洋思想の神秘的、宗教的情熱をもつ一方で、シュルレアリスムからはほとんど影響を受けていないと指摘する<sup>251</sup>。彼は、ホワイト・ライティングのオートマティスム的な側面についても、シュルレアリスムとは異なる源泉をもつとして、次のように述べ

<sup>251</sup> Baur, *Revolution and Tradition*, 117-118.

る。「1920年以前にさえトビーはプランシエット(自動書記板)を用いたオートマティック・ライティングに強い関心を寄せたが、半オートマティックな『ホワイト・ライティング』という今日最もよく知られたスタイルを発展させたのは1934年に中国へ旅をした後になってからである。<sup>252</sup>」トビーの著した文章にしばしば精神性への言及があることから、パウアーが述べるように、彼がスピリチュアリズムにおいて実践されたオートマティック・ライティングに関心を抱いたことは納得できる。しかし、それならばなおのこと、理性に抑制されない無意識への関心から出発したシュルレアリスムがオートマティスムを造形表現に応用したことに、トビーが興味を示さなかったとは考えにくい。

《形体は人を追う》(1941-43)(図5-6)では直線と曲線が組み合わせられ、様々な方向への激しい動きを示し、所々に散りばめられた赤や黄、緑などの色彩がアクセントを与えている。ここにはヘイターの銅版画に顕著な線と運動表現への関心が共有されており、線による動きの表現に関心を示す作家たちにとって、シュルレアリスムにおけるオートマティック・ドローイングの造形的な側面が重要な着想源として機能していたことを示している<sup>253</sup>。ヘイターが線と色彩による運動と空間の表現を探究するためにオートマティック・ドローイングを利用し、本来のシュルレアリスムの文脈とは異なる形でオートマティスムに創意を加えたのと同様に、トビーも線描表現の可能性を探究する中で、シュルレアリスムの諸技法を取り入れ、独自のやり方で受容した。

トビーのシュルレアリスムとの繋がりとは、同じ北西派の画家として親しく交流したモリス・グレイヴス(Morris Graves)との関係にも示唆されている。シアトルを拠点とするグレイヴスは、1930年代末、すでに西海岸で高い評価を得ていたトビーのホワイト・ライティングに着想を得て、同様の手法を使い始めた。1942年にニューヨーク近代美術館の展覧会に出品したグレイヴスは、トビーよりも一足先に同地で一躍注目を集めている<sup>254</sup>。トビーからの技法的影響に加え、グレイヴスについて興味深い点は、鳥のモチーフと「内的な目(inner eye)」という彼独自の観念を組み合わせていることである。マッソンなど主要なシ

<sup>252</sup> Ibid.

<sup>253</sup> この作品については、ヘイターの《戦闘》(図2-7)と共にポロックのボード・ペインティングとの比較が検討されており、トビーとヘイターが空間表現の点で旧来の絵画様式に基づいているのに対して、ボード・ペインティングが新しい空間の扱いを示すと指摘されている。Kalmel, *Pollock: New Approaches*, 93.

<sup>254</sup> ニューヨーク近代美術館で開催された「アメリカ人たち1942:9つの州の18人の芸術家たち」はアメリカの諸地域の芸術家をニューヨークで紹介するという意図で開催された。モリス・コール・グレイヴスは1910年、オレゴン州に生まれ、1928年17歳の時に商船の船員として上海、神戸、横浜、ホノルル、サンフランシスコを訪れ、このときの日本滞在は彼に大きな印象を残し、後の絵画制作にも大きな影響を与えた。1930年にも東洋諸国を訪れてその哲学に触れ、特に日本の自然観への共感を示した。Ray Kass, *Morris Graves, Vision of the Inner Eye* (New York: G. Braziller, 1983), 21-22.かねてから東洋の美術や思想に関心を抱いていたグレイヴスは1938年にトビーに会い、後にトビーの《様式的な潮流》(1940)を見て感銘を受け、日本の絵画における形式化、文様化された水流の表現に関心をを持ったのが日本美術から影響を受けるようになる始まりだったと述べている。Ibid., 44.グレイヴスはトビーと共に神秘主義的芸術家としても知られ、ジョン・ケージやナンシー・ウィルソン・ロスらと東洋美術、哲学への関心を共有するが、トビーよりも一回り若い彼は抽象表現主義の作家たちの多くと同世代に属している。グレイヴスを支援していた美術蒐集家ダンカン・フィリップスは1947年に中国、日本の絵画に見られる自然観がグレイヴスの作品にも通底すると述べる文章を美術雑誌に寄稿している。Duncan Phillips, "Morris Graves," *Magazine of Art* 40 (December 1947): 305-8.

シュルレアリストとグレイヴスとの間に表現の類似を見ることは難しい。しかし、この鳥と「内的な目」との連想は、シュルレアリスムの重視した内的視覚とエルンストが頻繁に描いた鳥のモチーフとの繋がりを示唆している。1942年にニューヨークで展示された《盲目の鳥》(1940)(図5-23)や《ほとんど知られていない、内的な目をもつ鳥 No.1》(1941)(図5-24)は、トビーが1930年代に描いた《3羽の鳥》(図5-1)やホワイト・ライティングの線描との類似を示している<sup>255</sup>。トビーからグレイヴスへの一方的な影響があるだけでなく、グレイヴスとの交流が、1940年代初めのトビーの絵画を新しい抽象化へと向かわせたと考えられる。

トビーは無意識や非理性的な精神の働きの興味を抱いており、1940年前後のシュルレアリストたちの渡米と当時のグレイヴスの作品から、シュルレアリスムへの関心を高めた。それにより、具象的な風景を描くために用いていたホワイト・ライティングから《縫うように進む光》(1942)のオートマティック・ドローイングのような線描の試みが生まれる。また、暗い背景に白い線の集合体を描いた《結晶化》(図5-11)のような作品は、暗闇の中の光を示唆し、シュルレアリスムの内的視覚という観念を扱っていると考えられる。トビーのホワイト・ライティングについて、1930年代の都市の明かりを靈感源とした可能性と共に、夜のロンドンを走る車の軌跡を長時間露光で撮影した写真が参照された可能性が示唆されている<sup>256</sup>。トビーがしばしばブロードウェイなど街の光景を描いたことから、暗い地と白い線描の対比を夜の明かりと見なす考えには一定の説得力がある。しかしながら、トビーのスピリチュアリズムやシュルレアリスムへの関心を考慮すると、この白い線描は肉体的な目を閉じたときに見ることの出来る精神的な光を表すと考えることができる。

このように1940年代半ば以降、トビーの線描表現は、マッソンを連想させる長いストロークによる半抽象的描写から、より細かい直線の集積へと変化し、具象的な形体を含まない抽象絵画へと展開する。その過程で1930年代、1940年代初めに見られたデペイズマンやオートマティック・ドローイングというシュルレアリスムの絵画手法との繋がりは表面下に隠されていくが、白い線描を用いた抽象画において、内的視覚と精神的な光というシュルレアリスムとスピリチュアリズムに喚起された主題が示唆されるようになる。トビーは東西の芸術の融合という理想を掲げ、東洋の哲学やバハイ教といった非ヨーロッパの源泉に精神性や神秘主義を見出した。しかし、それと同時にシュルレアリスムというヨーロッパの先駆的芸術運動が非合理的な精神の働きや無意識を探究した成果を学び、その絵画的技法を吸収し、自身の造形的な探究のために創意を加えて用いたことは、西洋人芸術家としての他文化受容の基盤となり、トビーの絵画理念の中心に根付いているのである。

<sup>255</sup>同展カタログには掲載された各出品作家による声明の中でもグレイヴスは「内的な目」に言及している。Dorothy C. Miller, *Americans 1942: 18 Artists from 9 States* (New York: Museum of Modern Art, 1942), 51.

<sup>256</sup> Patricia Junker, *Modernism in the Pacific Northwest: The Mythic and the Mystical: Masterworks from the Seattle Art Museum* (Seattle: Seattle Art Museum; London: University of Washington Press, 2014), 16. 当該のロンドンの写真は1944年の「ライフ」誌に掲載された。

## 第6章 アメリカ的なアイデンティティの賞賛と抽象表現主義の形成

本論文は、抽象表現主義の確立期におけるシュルレアリスムの受容を主題とするが、本章では同動向の枠組みが形成される上で重要な役割を果たしたアメリカ的特性と抽象表現主義とを結びつける言説を扱う。反共産主義とナショナリズムの高まりを背景として、アメリカのモダン・アートがシュルレアリスムなどヨーロッパ芸術から影響を受けていることに対して非アメリカ的であるという非難が投げかけられた。その際に、モダン・アートの擁護者たちは、むしろポロックたちがヨーロッパの芸術伝統の正当な継承者であると同時にアメリカ性を体現しているという主張によって、その非難に対抗し、新しいアメリカ独自の芸術として彼らの絵画を国内外に認知させた。その過程で芸術家たちは、アメリカ性についての批評家たちの言説に対して様々な反応を示した。批評に合致する絵画様式を確立した作家たち、そして独自の絵画様式を批評言説に巧みに取り込まれた作家たちは新しい芸術の主導者と見なされた。アメリカ性というラベルと、そのアメリカ性の反映を読み取ることの出来る絵画様式という2つの要素に基づいて、抽象表現主義の枠組みが形成されたのである。

アメリカ性についての言説を受け入れた抽象表現主義の作家たちは戦後アメリカ芸術の主流として位置づけられたが、一方でその作家たちの間にも必ずしも批評家たちの言説にそぐわない作品や態度が散見される。また、批評家たちの設定したアメリカ性を受け入れず、それと一致しない絵画を制作した作家たちはアメリカ芸術の傍流に位置づけられた。このような抽象表現主義が確立される経緯は、20世紀後半において批評家の言説が芸術の一潮流を形成する上で大きな役割を果たすことを端的に示している。アメリカに特有の芸術的環境と時代精神を背景に、批評家と芸術家との関係を通して個々の作家像が明確に立ち現れ、国際的に認められる一つの芸術動向の形が定まるといって戦後最初の事例が抽象表現主義として現れたのである。

## 1. 1940年代から1950年代初めの批評における抽象表現主義への批判と擁護

1947年頃のニューヨークにおいて、それまでにない作風の抽象画を描く画家たちが次々に現れ、1950年頃には抽象表現主義を始めとする用語を用いて彼らを包含する芸術動向の存在が議論され、その認知度が高まっていく<sup>257</sup>。抽象表現主義という動向が確立していく経緯には、絵画の造形面や主題、内容に関する作家たちの考究のみならず、当時のモダン・アートへの批評とそれに対する作家たちの反応が大きく関わっていた。

1950年前後の時期は、アメリカ美術の特質についての議論が美術界のみならずマスメデ

---

<sup>257</sup>抽象表現主義の成立については第1章で言及したように多くの先行研究があるが、以下に主要な文献を挙げる。Dore Ashton, *The New York School: A Cultural Reckoning* (New York: Viking Press, 1973 [c1972]); Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* (New York: Praeger Publishers, 1970); Robert Carleton Hobbs and Gail Levin, *Abstract Expressionism, the Formative Years* (Ithaca: Cornell University Press, 1981, c1978); Michael Auping, ed., *Abstract Expressionism: The Critical Developments* (New York: Harry N. Abrams, 1987); Alwynne Mackie, *Art/Talk: Theory and Practice in Abstract Expressionism* (New York: Columbia University Press, 1989); Katy Siegel ed., *Abstract Expressionism* (London: Phaidon, 2011).



ィアにおいても活発であった。冷戦を背景とした反共産主義の高まりと共に各分野でアメリカ性の強調と反アメリカ的要素への批判、排除の傾向が強まり、美術においても、アメリカの光景や社会問題を扱う具象的なリージョナリズムやアメリカン・シーンの絵画が広く受け入れられていたのに対して、保守的な批評家、美術館関係者、一般市民からモダン・アートは非アメリカ的であるという批判の声が挙がった<sup>258</sup>。このような反動的な傾向に対してモダン・アートを推進する批評家たちは、モダン・アートと政治、特に共産主義との関わりを否定し、アメリカ性を体現する英雄的芸術家としてニューヨークの先進的な画家たちを後援した。このアメリカ性を主張する擁護派の議論は、抽象表現主義の画家たちがアメリカ人芸術家としてのアイデンティティを強く意識しながら独自の絵画様式を確立するのと並行して展開し、批評家と芸術家は双方向に影響を及ぼしながら抽象表現主義の動向を形成していった。

本章では、まず 1940 年代から 50 年代初めの時期におけるモダン・アートと抽象表現主義の芸術家たちを非アメリカ的だと責める批判と、グリーンバーグを始めとする支援者たちによる抽象表現主義擁護の批評を取り上げる。更に、抽象表現主義を擁護する議論がどのような論理に基づいていたのかを理解するために、ポロックとトビーが絵画様式の類似を示すにもかかわらず、大きく異なる評価を得たことに注目し、彼らに対する批評を比較、検討する。最後に、アメリカ性を体現する芸術として抽象表現主義を論じる擁護派の批評を、個々の画家たちがどのように受容して作品に反映させたのか、或いはそれに反抗することで自分の個性を追求したのかを分析する。

まず、ここで抽象表現主義と冷戦期の政治との関係、そして同動向に属する作家たちのアイデンティティに関する先行研究を確認しておきたい。抽象表現主義はフォーマリズム的観点からの評価に基づいてグリーンバーグを中心とする批評家や美術関係者によって支持されてきた。1970 年代にはヨーロッパのモダン・アートの継承者として抽象表現主義を位置づけ、賞賛するフォーマリズム批評を、冷戦期における米国内外の政治的状況との関係から捉え直す研究が発表されるようになる<sup>259</sup>。特に、反共主義の高まりの下で強調されるようになったアメリカ性や自由を擁護する民主主義というイメージを体現する芸術とし

<sup>258</sup> 冷戦期のアメリカ文化におけるナショナリズムについて、アンドリュー・ロスは大衆と「非アメリカ的」な特性とが結びつけられたと論じ、グリーンバーグが 1939 年に「アヴァンギャルドとキッチュ」で大衆文化の全体主義的な特性に対する不安を表明しており、そのようなアメリカ知識人たちの間の不安は戦後アメリカ社会における過度の平等主義によって高められたこと、そして共産主義やフェミニズム、そしてアメリカ社会にとって馴染みのない平等主義などの「他者」に対する凡社会的な恐怖心が増したことを指摘している。Andrew Ross, *No Respect: Intellectuals & Popular Culture* (New York: Routledge, 1989), 42-45.

<sup>259</sup> このような政治と抽象表現主義との関係を扱った論考として以下の文献が挙げられる。Max Kozloff, “American Painting during the Cold War,” *Artforum* 11 (May 1973): 43-54; Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War,” *Artforum* 12, no. 10 (June 1974): 39-41; Jane de Hart Mathews, “Art and Politics in Cold War America,” *The American Historical Review* 81, no. 4 (October 1976): 762-787; David and Cecile Shapiro, “Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting,” *Prospects* 3 (1977): 175-214. グリーンバーグの批評と政治との関連については以下を参照。Cox, *Art-As-Politics*. 次の文献はコズロフらの論考を含め、抽象表現主義と冷戦の関係を論じる重要な論文を収録しており、フランシス・フランソワによる序文はこのトピックの研究史を簡潔に纏めている。Francis Frascina, Introduction for 1st and 2nd eds. in *Pollock and After: The Critical Debate*, 1st ed. (New York: Harper & Row, 1985); 2nd ed. (London: Routledge, 2000), 1-25, 29-47.

て、抽象表現主義が政治的に利用されたとするセルジュ・ギルボーによる論考は大きな注目を集めた。ギルボーの分析によると、知識人たちによるマルクス主義の放棄と、政治との関わりの拒絶を背景として、かつて左翼的傾向を示したニューヨークの芸術家たちが冷戦期に政治的活動との関連を拒否したために、1948年頃に左右両翼との政治的連想をもたない抽象表現主義のイデオロギーと絵画様式が確立し、そして特にそれがトルーマン政権下のイデオロギーと合致したために同動向の地位が確かなものとなった<sup>260</sup>。更に、アメリカの若手画家たちが「アメリカ的」というイメージの必要性を認識した背景として、ヨーロッパ美術を主な取引対象とする米国内の美術市場で画商たちがアメリカ絵画を売るために、「アメリカ的」というイメージを強調し、またアメリカ絵画とパリの芸術的伝統との繋がりを宣伝するという手段をとったこと、それと並行して、グリーンバーグを始めとする擁護者たちがアメリカのモダン・アートはヨーロッパ芸術の伝統を受け継いでいると強調することで抽象表現主義の正当性を主張したことが論じられている<sup>261</sup>。しかしながら、ギルボーの議論において、ボード・ペインティングのオールオーバー性など造形的特徴への指摘も含まれてはいるものの、基本的に絵画の造形的分析は意図されていない。マザウェルやロスコなど抽象表現主義の作家たちがグリーンバーグらの展開するアメリカ芸術についての議論に合致する形でシュルレアリスムを受容し、絵画様式を確立したというギルボーの指摘についても、より作品に即した考察が必要とされる。

ギルボーらの議論において、純粋にフォーマリスト的なものと見えた抽象表現主義への評価に異なる側面が指摘されたのに加えて、美術史研究にフェミニズム、コロニアリズムの方法論を組み込むことで、白人男性を中心とした芸術家たちで構成される抽象表現主義という枠組みと、それを可能とした視点についての批判的議論が登場する。アン・ギブソンは、アメリカン・ヒーローを体現する芸術家という観念が抽象表現主義の作家たち、特にポロックの人気を不動のものにしたとして、次のように述べる。「抽象表現主義は、普遍主義、個人主義、そして自由というアメリカの理想を支えるある種のフロンティア・ヒロイズムを象徴するようになった。<sup>262</sup>」その上で、同時代に類似した抽象的様式で絵画を制作したものの、このような抽象表現主義の文脈から排除されていた黒人や女性、同性愛者といったマイノリティーの芸術家たちに注目すると共に、抽象表現主義の代表的作家についても、彼らが体現すると強調されてきた男性性やアメリカ性といった観点にはそぐわない側面のあることを指摘する<sup>263</sup>。しかしながら、ギブソンの議論は、同時代に活動したトビーのように白人男性でありながら、抽象表現主義を後押ししたイデオロギーにそぐわない画家の評価、位置づけは扱っていない。

<sup>260</sup> Guilbaut, *How New York Stole*, 3-4.

<sup>261</sup> *Ibid.*, 121-122, 162.

<sup>262</sup> Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics*, 2.

<sup>263</sup> ギブソンは1989年の論考で、抽象表現主義の議論の中で等閑視されてきたアフリカン・アメリカンの画家ノーマン・ルイスの1940年代における活動を取り上げ、1997年の著作では抽象表現主義の中心的作家たちのアイデンティティについても、アメリカ白人男性の一般的イメージとは相容れない要素があることも指摘している。Ann Eden Gibson, "Norman Lewis in the Forties" in *Norman Lewis: From the Harlem Renaissance to Abstraction* (New York: Kenkeleba Gallery, 1989); Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics*.

このような抽象表現主義のイデオロギーについての議論に基づき、バート・ウィンザー＝タマキは1950年代初めにアメリカ的な芸術という観念が作品の制作と受容の双方に影響を与えたことを指摘し、東洋美術の影響が抽象表現主義を擁護する議論の中で等閑視されたことを論じる<sup>264</sup>。彼の議論は、東洋美術の影響という観点から、アメリカの国家としてのアイデンティティと批評家への画家の反応を扱っている点で独創的だが、トビーや抽象表現主義の画家たちと批評家たちとの関係が、彼らの絵画様式の確立にどのように反映されたのかという点は見過ごされている。

これらの研究において、冷戦期のナショナリズムの高揚に伴ってアメリカの国家としてのアイデンティティについての議論が注目され、芸術の制作と受容の両方に影響を及ぼしたことが論じられている。これらを踏まえて、以下では1940年代に見られた抽象表現主義はアメリカ的な特性を有していないという批判と、それに対して抽象表現主義をアメリカの象徴とみなす擁護者側の批評とを比較して考察する。

#### 1-1. アメリカ的アイデンティティの賞揚とモダン・アートへの批判

1930年代、恐慌下のアメリカでは、日常生活から掛け離れた幾何学的抽象を始めするモダン・アートよりも、社会主義リアリズムやリージョナリズムといった同時代の社会問題や労働者を描く絵画への指向が強まった。しかしながら、これらの動向はアメリカに関する限定的な主題によって特徴づけられ、新しい絵画様式を示す訳ではなかったため、偏狭であるという批判を免れなかった。アメリカ美術一般についてもヨーロッパの模倣にすぎない、或いはあまりに地方気質なために国際的な重要性を欠いているという主張が米国内外で繰り返され、アメリカにおける物質主義の興隆と、文化や精神性を軽視する傾向への批判が美術批評にも反映された。ヨーロッパ芸術と比較して独創性を欠き、稚拙だとされるアメリカ芸術の欠点を克服してそのような批判に応えるという目的意識から、美術関係者の間でアメリカ独自の芸術に関する問題意識が高まっていく。このような状況の中、1939年に同時代のアメリカ美術を海外へと紹介することを目的とした海外展覧会が企画、実施されたが、イギリス、フランスの批評家たちの反応は以前と変わらず批判的であり、この

<sup>264</sup> Bert Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001). これらの先行研究の中でとりわけバート・ウィンザー＝タマキはマーク・トビーとフランツ・クラインと東洋美術との関係、彼らの作品の受容について詳しく論じているため、本章で両者の作品について論じるにあたって、この論考に再び言及する。以下の文献では抽象表現主義を含む20世紀のアメリカ美術に対する東洋美術からの影響が論じられている。Maurice Tuchman ed., *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New York: Abbeville Press, 1986); Clarke, *The Influence of Oriental Thought*; Jeffrey Wechsler ed., *Asian Traditions/Modern Expressions: Asian American Artists and Abstraction, 1945-1970*. (New York: Harry N. Abrams, 1997); Stanley K. Abe, "To Avoid the Inscrutable: Abstract Expressionism and the 'Oriental Mode' in *Discrepant Abstraction* ed. Kobena Mercer (Cambridge, MA: MIT Press, 2006): 52-73; Alexandra Munroe ed., *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989* (New York: Guggenheim Museum; London: Thames & Hudson, 2009). ジェフリー・ウェクスラーは抽象表現主義が東洋美術の造形を受容したことを指摘し、抽象表現主義を特徴づける色彩の制限や素早い筆遣いなどの要素が東洋美術において伝統的に用いられてきたことを指摘している。Wechsler, *Asian Traditions/Modern Expressions*, 11. 以下の文献では特にポロックと中国絵画の類似について論じられている。Charles Lachman, "'The Image Made by Chance' in China and the West: Ink Wang Meets Jackson Pollock's Mother," *Art Bulletin* 74, no. 3 (September 1992): 499-510.

とき海外での批判を報告するニューヨークの批評家ジュエルは、アメリカ独自の芸術がどうあるべきかという問題を提起するが、具体的な提案、回答を欠いていた<sup>265</sup>。

第二次大戦後、ソビエトとの対立から米国内で反共産主義的な傾向が強まるのにつれて、美術作品の評価に政治的状況がより密接に関わるようになり、モダン・アートが共産主義と結びつけられる形で批判される事例が現れる。1946年に国務省によって企画された海外巡回展「先進的アメリカ美術」には、ジョン・マリンやジョージ・オキーフら20世紀前半を通して活躍した作家たち、そして抽象表現主義を含む若手作家による作品が展示された。海外での評価はおおむね好評だったが、国内では保守的な美術団体や一般市民、新聞・雑誌等のマスメディアから作品の選定に対して強い抗議が上がった<sup>266</sup>。結果として国務長官により同展覧会の中止が決定されるに至る一連の経緯は、モダン・アートへの反感と反共産主義の勢いを明白に表している。というのも、モダン・アート全般が共産主義と結びつけられて非アメリカ的であるとの非難を受け、政界からも同様の批判の声が上がったからである。ミシガン州選出の下院議員ジョージ・ドンデーロは1940年代末に共産主義と関連づけてモダン・アート、特に抽象芸術を攻撃する発言を繰り返し、特に1949年のスピーチ「共産主義に縛り付けられるモダン・アート」にはヨーロッパから移入されたモダン・アートへの嫌悪が極端な形で現れている。ここでドンデーロは、キュビズムや表現主義を始めとして、シュルレアリスムや抽象などあらゆるモダン・アートが共産主義の破壊的武器であるとし、これらの芸術全ては国外に起源をもち、アメリカ芸術の中には居場所をもたないと主張した<sup>267</sup>。このようなモダン・アートへの不当な非難に対して、美術界ではその支持と擁護の必要性が認識されるようになる。

1948年に保守的な批評家トマス・クレイヴンはこの海外巡回展のために選ばれた作品の質の低さを批判し、真にアメリカ的な芸術の成立する可能性とその価値に対する懐疑を表

---

<sup>265</sup> ジュエルの著書にはイギリスとフランスで発表された同展への批判が引用されている。それらの批判には、アメリカ美術はまだ稚拙であり、ヨーロッパ美術の模倣にすぎないという意見や、アメリカの建築や映画、詩に見られる独自性と影響力が美術には見られないといった意見が散見される。Edward Alden Jewell, *Have We an American Art?* (New York; Toronto: Longmans, Green & Company, 1939): 19-76.

<sup>266</sup> 抽象表現主義の中ではゴットリーブなどが同展覧会に出品した。この展覧会について調査し、展示の再構築を試みたマーガレット・アウスフェルトは、前衛的芸術家とその支持者、対して保守的な傾向の強い一般大衆の意見の相違について、アメリカの抽象芸術の派生元であるヨーロッパの芸術理論を知らない一般大衆は理解するのが容易で、アメリカで生まれた芸術であるリージョナリズムやアメリカン・シーンを好んだと指摘する。Margaret Lynne Ausfeld and Virginia M. Mecklenburg, *Advancing American Art: Politics and Aesthetics in the State Department Exhibition, 1946-48* (Montgomery: Montgomery Museum of Fine Arts, 1984), 12. 同展の詳細、反共主義と芸術との関係については以下の文献にも詳しい。William Hauptman, "Suppression of Art in the McCarthy Decade," *Artforum* 12, no. 2 (October 1973): 48-52.

<sup>267</sup> George Dondero, "Modern Art Shackled to Communism" in *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas, 1900-2000*, ed. Charles Harrison and Paul Wood (Oxford; Malden: Blackwell Publishing, 1992), 667-668, excerpt from *The Congressional Record* for 1949, pp. 11584-7. リチャード・ホーフスタッターは戦後アメリカの反知性主義について論じる中でドンデーロのモダン・アートに対する攻撃に言及しているが、このような知性や知識人に対する強い反感の背景には、19世紀アメリカにおいて知的、文化的な活動が男性的ではなく、非実用的だと考えられていたのに対して、20世紀半ばになると知性や正式の教育が日常生活の次元でも実用性と重要性を増したために、知識人が怨恨の対象となったと指摘している。リチャード・ホーフスタッター著/田村哲夫訳『アメリカの反知性主義』みすず書房、2003年、12-13、30-31頁。

明している<sup>268</sup>。クレイヴンは、少なくともその地方気質に固執する限りは、正当にアメリカのものと呼べる芸術を生み出せるとは思わないと述べる点では理に適った指摘をしている。しかし、彼はヨーロッパのモダン・アートを敵視し、芸術はそれが生み出された地域の環境と心理に密接に結びついているという議論に基づいて、ベントンらリージョナリズムの画家達を擁護する。この議論は、リージョナリズムをアメリカ的絵画として支持する根拠としてしばしば用いられてきたものである<sup>269</sup>。

クレイヴンはリージョナリズムに対して、抽象絵画は伝えるべき内容を欠くと嘲笑的に示唆しており、この見解は抽象表現主義の画家たちが幾何学的抽象画を批判した根拠と重複する<sup>270</sup>。しかし、彼らは抽象という様式によりながらも絵画の伝える内容に重きを置き、クレイヴンのような保守的な見解に対して、新しいアメリカ美術を創造する必要性を主張した。また彼らを支援する批評家たちはこれら若い芸術家たちがアメリカの価値観を体現すると保証することで、保守層からの批判に対抗した。

ギルポーは、1940年代末にグリーンバーグやマザウェル、そしてニューヨーク近代美術館の運営に関わった人物たちがこのような批判に対して、個人主義と表現の自由に基づいて芸術を支持する必要に気づいていたと指摘する<sup>271</sup>。加えて、ナチスと同様にロシアがモダン・アートを拒絶していたため、そのモダン・アートはアメリカにとって安全であり、非アメリカ的ではないと主張することは容易だったと論じている。ナチス・ドイツとロシアにおけるモダン・アートへの弾圧にアメリカの民主主義が対置されたとするギルポーの議論は説得的であり、後で触れるアルフレッド・バーの論考での議論にも一致している。ただ、モダン・アートに対しては、非アメリカ的であるという批判に加えて、難解であるという非難があった。身近な光景を描いたアメリカン・シーンなどが好まれた一方で、モダン・アートが一般の鑑賞者から難解だと考えられたことは、その理解と普及を遠ざけた。

1930年代にはモダン・アートの難解さ、そして芸術と社会との関係が議論の対象となっており、その例が「シカゴ・サンデー・トリビューン」紙の公共事業促進局と美術館を批判する記事に見られる。同局は「モダン」な芸術だけを受け入れていると批判され、同記

<sup>268</sup> Thomas Craven, "The Degradation of Art in America," Original typescript, Boston Institute Archives (Feb. 2, 1948) 以下の文献への再録を参照。 *Be-Bomb*, 434-435.

<sup>269</sup> その一例は1945年に出版されたアメリカ美術についての概説的書籍に明らかである。これはベンジャミン・ウェストからグラント・ウッドに至る代表的作家たちをアメリカ的特徴という観点から説明した後で、新しい芸術家たちとしてアメリカ的生活を描くトーマス・ハート・ベントンらを取り上げている。1940年代当時リージョナリズムが国内で広く受け入れられており、このような文字通りアメリカの風景を表現する絵画をアメリカ的な美術と考えることが一般的であったことが分かる。Charlie May Simon, *Art in the New Land: Stories of Some American Artists and Their Work* (New York: Dutton, 1945).

<sup>270</sup> クレイヴンは次のように述べている。「私の予想では、数年間の退廃の時期を経て、抽象芸術のファッションナブルな空虚さが、それを実践する臆病者にさえも明らかとなるだろう。芸術家でさえ、時折目を覚ますものだ。」 Craven, "The Degradation of Art," in *Be-Bomb*, 441.

<sup>271</sup> Serge Guilbaut, "Postwar Painting Games: The Rough and the Slick," in *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964*, ed. Serge Guilbaut (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), 34. ギルポーはここでバーやマザウェルらの声明、活動を挙げて、反共主義に対するモダン・アート擁護の動きも高まったことを分析している。また、ニューヨーク近代美術館が戦後の中央情報局など政府機関と連動して行った一連の対外美術活動についてはコッククロフトが詳しく論じている。Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War," *Artforum* 12, no. 10 (June 1974): 39-41.

事によると「モダン」とは出来の悪い絵画と彫刻を指すファンシーな言葉であり、「作品はより難解で、より陳腐であればあるほど好まれる」<sup>272</sup>。モダン・アートの流れをひく若手作家を支援し、評価していこうとする一部の人々の姿勢と、保守的な批評家や一般市民の見解との齟齬は、1940年代に一層明らかとなり、モダン・アートの難解さについての議論も注目を集めるようになる。

また4章で言及したルーシュハイムによる新聞批評で言及されるボストン近代美術館(The Institute of Modern Art)の改称は、モダン・アートの難解さという問題と、モダン・アートを擁護する側の不首尾を示している<sup>273</sup>。同美術館は1948年にその名称から「モダン・アート」という言葉を取り去り、「コンテンポラリー・アート」へと切り替えることを決定した。その際に発表された声明によると、「モダン・アート」という言葉は難解で無意味なものを指すと一般に考えられており、「モダン・アート」と言われる芸術様式はすでに時代遅れでアカデミックとなっていることが改称の理由であった<sup>274</sup>。モダン・アートに対する攻撃を和らげるために、一人歩きする「モダン・アート」という用語を名称から捨て去った同館は、モダン・アートを展示し、擁護する立場にあるものの、不当な批判に対抗するのではなく、むしろ批判に迎合したのである。このように、難解さとの強い連想は、モダン・アートを擁護する美術館からも矛盾した反応を引き起こしたが、このような状況の中、モダン・アートを積極的に支持し、擁護する批評がどのようなものであったのかを見ていきたい。

## 1-2. 抽象表現主義への理解と擁護の動き

1940年代末に至るまでの時期、成長過程にあったアメリカのモダン・アートは様々な批判に晒されながら展開した。まず、アメリカにおける産業主義の重視と文化的な未成熟への批判を背景として、米国内外にアメリカ芸術はヨーロッパの模倣であり、稚拙であるという認識が広まっていた。冷戦期には反共産主義とナショナリズムの盛り上がりを反映し、ヨーロッパの芸術的伝統を受け継いだモダン・アートは非アメリカ的であり、共産主義と関連をもつ退廃的芸術であるという非難が加えられた。更に、アメリカ生活の諸相を描くリージョナリズムなどの具象絵画に対して、モダン・アートは難解であり、あまりにも個人的な内容と表現を扱うという批判が寄せられた。

しかしながら、このような状況の中でモダン・アートを擁護し、新しい絵画を創造しようという若手芸術家たちの試みを支援する批評家や画廊主、美術館関係者たちがいた。1940年代後半の支援者たちの批評には、モダン・アートへの批判に対抗するだけでなく、若

<sup>272</sup> Eleanor Jewett, "D. C. Rich Denies Exhibit Bid to Milwaukeean," *Chicago Sunday Tribune*, June 25, 1939, Part 8-Page4; <http://archives.chicagotribune.com/1939/06/25/page/88/article/d-c-rich-denies-exhibit-bid-fo-milwaukeean> (最終アクセス日: 2015年3月16日)

<sup>273</sup> Louchheim " 'Modern' or 'Contemporary.' "

<sup>274</sup> Nelson W. Aldrich and James S. Plaut, ed., " 'Modern Art' and the American Public," in *'Modern Art' and the American Public: A Statement by The Institute of Contemporary Art formerly The Institute of Modern Art* (Boston: The Institute of Contemporary Art, 1948), np.

手作家たちを積極的に新しいアメリカ芸術の担い手として押し出していくための議論の展開が見て取れる。そのような新しい絵画はアメリカの国民性と謳われる強さや荒々しさ、個人主義といった特性を体現し、表現の自由を掲げる民主主義を象徴するものであると主張されるようになるのである。以下では、モダン・アートを支援する批評家たちによる批評がどのようなものであったのかを分析していく。

後に抽象表現主義として認められるようになる芸術家たちを早い時期から評価し、その後のアメリカ美術界で権威ある地位を得た批評家クレメント・グリーンバーグは、1939年の「アヴァンギャルドとキッチュ」において純粋芸術を賞揚し、芸術の内容は還元できない形式的な要素へと解消されると主張した<sup>275</sup>。ここでアヴァンギャルドは、通俗な大衆芸術であるキッチュに対置されるものとして一般社会から切り離されるものの、社会の支配階級との繋がりを保ちながら展開するものとされる。ここには各芸術媒体の特性を重視し、またアカデミズムと商業主義をアヴァンギャルドの敵と見なすグリーンバーグ流のフォーマリズム批評の特徴がすでに現れている。また、ファシズムと民主主義を対比し、キッチュとファシズム、アヴァンギャルド芸術と民主主義との結びつきを指摘している点は後の抽象表現主義のアメリカ性を主張する批評に呼応していると言える。

それまで抽象表現主義よりも年長の芸術家たちを主な批評の対象としてきたグリーンバーグは、1943年に「今世紀の芸術」画廊でのポロックの個展を取り上げ、彼を条件付きで評価している<sup>276</sup>。グリーンバーグは、しばしば悪い方向にアメリカ絵画を特徴づける色彩の混濁を有意義に用いた初めての画家であるとポロックを分析し、アメリカ文学と絵画の系譜上に位置づける。

私を知る中で、彼〔ポロック〕は多くのアメリカ絵画を際だって特徴づける色彩の混濁から有益な要素を得た最初の画家である。それは、例え悲観的な、どうしようもない状況の中であつても、メルヴィルやホーソン、ポーを特徴づけ、ブレイクロックとライダーの絵画に最も良く反映されてきたアメリカ的陰影法に相当するものであつた。

277

グリーンバーグはこのような色彩の混濁を示す大型の作品を「完成からはほど遠いが、彼の最も独創的で野心的な作品である」と評価するものの、《秘密の番人》(図6-1)と《男と女》について色彩と空間に不満を示すと共に、イーゼル画の強さと壁画の面白みのなさの中間を行きつ戻りつしていると批判的に捉えている。これらの作品に対して、より小型の作品については「〔彼の最も小さい作品は〕これまで自分が見たアメリカ絵画の中で最

<sup>275</sup> Greenberg, "Avant-Guard and Kitsch."

<sup>276</sup> Greenberg, "Art," *The Nation*, (November 27, 1943): 621.

<sup>277</sup> "He is the first painter I know of to have got something positive from the muddiness of color thta so profoundly characterizes a great deal of American painting. It is the equivalent, even if in a negative, helpless way, of that American Chiaroscuro which dominated Melvill, Hawthorne, Poe, and has been best translated into painting by Blakelock and Ryder." Ibid. []内は執筆者による補足。

も力強い抽象画の部類に入る」と高く評価する<sup>278</sup>。ここではまだ作品の巨大さをアメリカらしさと結びつけてはいないものの、すでに評価を確立しているアメリカ文学との共通点をポロックの絵画に見出し、力強さや独創性を指摘することで、アメリカ人画家としてのポロックへの好意的な評価を促そうという意図が認められる。

当時、少数ながら若手の画家たちを支持する批評家や蒐集家、画廊主は増えつつあり、批評家トーマス・ヘスは1946年のホイットニー美術館の展覧会について、同美術館が前衛芸術を認知するようになってきていると報告している<sup>279</sup>。また、ヘスの論評は、この展覧会が抽象画家のような「左翼」の勝利を伝えると簡潔ながら言及しており、政治と芸術との繋がりが徐々に強まる状況を示している。

グリーンバーグと並び、抽象表現主義を擁護した批評家ローゼンバーグは1952年の論考「アメリカのアクション・ペインターたち」において、個別作家へは言及しないものの、デ・クーニングのような細部へ執着せずに大胆な表現を好むアメリカの画家たちを念頭に置いた議論を展開する<sup>280</sup>。両者の批評が広く注目と支持を集めたことから、ポロックらの荒々しい表現をアメリカの個性として賞賛する議論は単純であるとはいえ、その説得力と明快さによって好まれたことが分かる。批評の基盤にフォーマリストティックな分析を置くか、行為としての絵画制作という美学的見解を置くかという差はあるものの、ニューヨークの画家たちを評価する上でグリーンバーグとローゼンバーグは、いくつかの共通する議論を行っている。ニューヨークの抽象画の装飾性を否定して純粹芸術として評価し、更に形式的側面、或いは描く行為を絵画の内容と見なすことで、精神性や神秘主義とそれらの抽象画との連想を断ち切ろうとする<sup>281</sup>。アメリカを肯定的に特徴づける実践的な性格を彼

<sup>278</sup> “The smallest one of all, *Conflict*, and *Wounded Animal*, with its chalky incrustation, are among the strongest abstract paintings I have yet seen by an American.” Ibid.

<sup>279</sup> ヘスはバジオテス、マザウエルやロスコを抽象画家として評価している一方で、アメリカン・シーンについては思想も技術もなく描かれた風俗風景画だと批判している。Thomas B. Hess, “The Whitney Draws Slowly to the Left,” *Artnews* 45, no. 1 (March 1946): 29, 62. このヘスの論評を掲載した美術雑誌「アート・ニュース」でも、この時期にはまだ編集長のアルフレッド・フランクファーター、副編集者のアイリーン・ルーシュハイムらはしばしば若手芸術家たちに批判的な視点で論評していたが、後に抽象表現主義への積極的な支持を表明するようになる。フランクファーター自身は必ずしも同時代の前衛芸術を支持した訳ではないものの、アメリカの若手芸術家たちを評価するヘスが彼らを評価する展覧会評を掲載することを容認していた。1944年に保守的な美術批評家エミリー・ジュノワが「ハーバース・マガジン」誌にニューヨーク近代美術館とアルフレッド・バーを攻撃する記事を掲載したことについて、フランクファーターは編集後記にて「アート・ニュース」誌は、進歩に敵対する人々の方ではなく、モダン・アートに対する進歩的な、啓蒙の奨励を表明する近代美術館の方を支持するという立場を明らかにしている。“*Vernissage*,” *Artnews* 43, no. 10 (August 1944): 7.

<sup>280</sup> Harold Rosenberg, “The American Action Painters,” *The Tradition of the New* (London: Thames and Hudson, 1962), 32-35. Originally published in *Art News* 51, no. 8 (December 1952): 22-23, 48-50.

<sup>281</sup> グリーンバーグは、カンディンスキーとレジェについて、抽象画家が装飾家に墮落することは容易いということを示す例だと述べる。Clement Greenberg, *Perceptions and Judgments, 1939-1944* (The collected essays and criticism/ Clement Greenberg; v. 1), ed. John O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 65. Originally published in “Art,” *Nation* (April 19, 1941). ローゼンバーグは、新しいアメリカ絵画の動向における弱々しい神秘主義という側面は安易な絵画へ向かう傾向があり、その結果は黙示録的な壁紙であると述べている。ローゼンバーグはこの重要な文章で特定の芸術家の名前を挙げることを控えているが、ポロックやデ・クーニングらを評価するのに対して、神秘主義と批判する作家にはトビーやグレイヴスを想定していると思われる。Rosenberg, “The American Action Painters,” 34.



らの作品に見出そうとしているのである。彼らの批評において芸術と政治思想との繋がりは一切触れられず、とりわけグリーンバーグはフォーマリズムとアメリカ性という観点のみから抽象表現主義を評価する。

アメリカ的な特性が芸術の分野で強調されるようになる背景の一つとして、国際美術展への参加が指摘されている。ウィンザー＝タマキは1950年代初めに抽象画というジャンルが国際的、普遍的芸術言語として認知されていた一方で、国際美術展の開催に際して抽象芸術に作家の属する国の国民性を読み取ろうという意識が美術関係者の間で働いていたと指摘し、アメリカ的な芸術という観念と、国民性への意識が芸術の制作と受容の両方に作用したと論じる<sup>282</sup>。抽象表現主義がアメリカ絵画の代表として海外の国際美術展で紹介されることで、彼らの作品に国家としての個性や特定の美術の傾向を読み取ることを期待する傾向が高まったという彼の議論は道理に適っている。それに加えて、国際美術展に対する注目の高まりは批評家たちにもアメリカの個性を主張する必要性を迫ると同時に、アメリカ市民がヨーロッパでのアメリカ芸術に対する評価を知る機会を増やし、自国の芸術を擁護し、支援する動きを加速させた。また、海外でもアメリカ絵画にアメリカという国の特徴を見出そうとする傾向があり、ウィリアム・ルービンは、「カウボーイ・ペインター」というポロックのイメージが芸術的伝統の枠外にいる「アメリカ人」の長所を示すものとして、アメリカよりも海外で人気を得たと指摘している<sup>283</sup>。

マスメディアもモダン・アートとアメリカ美術という主題を取り上げ、新しい美術の傾向とそれに対する賛否両翼の議論を一般に伝えた。1948年に「ライフ」誌はモダン・アートについての討論会を主宰し、グリーンバーグを始めとする当時の主導的な批評家、美術関係者たちがモダン・アートに懐疑的な批評家たちとアメリカ美術界の諸相について議論を交わす模様を報告した。ここではグリーンバーグらが抽象表現主義への支持と擁護を表明している一方で、ポロックの絵画をネクタイのデザインと揶揄するような嘲笑的批判が上がっており、モダン・アートを真剣な議論の対象と見なさない人々も多かったことを伝えている<sup>284</sup>。

1950年にグリーンバーグは全国誌「ネイション」上で英国人美術批評家デイヴィッド・シルヴェスターと第25回ヴェネツィア・ビエンナーレのアメリカ館での展示について議論を戦わせた。1946年の海外巡回展に際してマスメディア上でモダン・アートに対するナショナリスティックな批判が沸き起こった事例に触れたが、このシルヴェスターの批判に対するグリーンバーグの応戦は、ヨーロッパに対抗して自国の芸術を擁護する姿勢を象徴的に読者に示しており、ナショナリズムを喚起する形で反論することで、モダン・アートへの支持を広げようとする彼の意図を示している。

アメリカ館はジョン・マリンを中心に据え、ゴーキー、ポロック、そしてデ・クーニングを含む6名の芸術家による作品を展示した。シルヴェスターの論評で、ポロックたちの

<sup>282</sup> Winther-Tamaki, *Art in the Encounter*, 19-22.

<sup>283</sup> William Rubin, "Jackson Pollock and the Modern Tradition, Part I," *Artforum* 5, no. 6 (February, 1967): 14.

<sup>284</sup> "A Life Round Table on Modern Art," *Life* 25, no. 15 (October 11, 1948), ): 56-69, 70, 75-76, 78.

絵画はセンチメンタリズムやヒステリアといったアメリカの見苦しい側面を表していると批判されている<sup>285</sup>。このような精神面での弱さとアメリカの抽象画との連想は、とりわけ抽象表現主義を擁護する批評家たちにとって許し難いものであったことが、グリーンバーグの反論に表れている。グリーンバーグはシルヴェスターの批評能力の欠如を揶揄し、ポロック、デ・クーニング、ゴッシーがキュビズムの伝統を受け継いでいることを指摘した上で、彼らはアメリカの経験を表現しており、多少芸術に対して反抗的であるためにヨーロッパの人々を困惑させたのだと述べることで、重ねて相手の理解力のなさを示唆している<sup>286</sup>。ヨーロッパのモダン・アートの伝統を継承しているという指摘はそれまでのグリーンバーグによる批評にも再三現れているが、ここではヨーロッパ芸術という権威への反抗という主題を押し出すことで、戦後かつての政治力、軍事力を失ったものの文化的権威を保持するヨーロッパに対して、文化の上でも主導的地位に手を掛けるアメリカをポロックたちによって象徴させている。

前述のように 1940 年代後半以降、モダン・アートは共産主義と結びつけられ、右翼的な政治家や批評家たちから攻撃された。それに対して、ブルックリン美術館の学芸員ジョン・I・H・バウアーはモダン・アートに対する攻撃の中でも共産主義との関連を批判するものを最も知的水準の低い攻撃だと非難し、前述の「先進的アメリカ美術」展に対する保守的なマスメディアからの批判は「共産主義的」というののしり言葉と共鳴し、偏見に基づいた感情的な反動的攻撃であると非難する<sup>287</sup>。アメリカにおけるモダン・アート受容の先駆的な役割を果たしたニューヨーク近代美術館館長のアルフレッド・バーは 1952 年、「モダン・アートは共産主義的か？」と題した論考を大衆誌に寄稿し、そのような攻撃が理に適ったものではないことを説明した。バーは、ナチス・ドイツやソビエトという全体主義の独裁者たちがプロパガンダに適さないモダン・アートを嫌悪したという事実や、ピカソやマティスらの作品を展示するソビエトの美術館が閉鎖された事例などを挙げて、ドンデローラからのモダン・アートに対する非難に反撃する<sup>288</sup>。今日、彼の説明は自明のようにも思われるが、このような論考を発表する必要を迫られるほどに、反共産主義勢力の進歩的な芸術に対する攻撃は激しいものだったのである。

---

<sup>285</sup> David Sylvester, "The Venice Biennale," *Nation* 171 (September 9, 1950). シルヴェスターはルシアン・フロイドやフランシス・ベーコンらの英国人芸術家たちに対する評価を積極的に後押しした人物で、後に抽象表現主義を評価するようになる。

<sup>286</sup> Clement Greenberg, "The European View of American Art," *Nation* 171, no. 22 (November 25, 1950): 490-491. このグリーンバーグの応戦に対して、シルヴェスターは簡潔な回答を寄せている。彼はアメリカに対する偏見に基づいて批判しているのではないと主張し、グリーンバーグは予言者が独裁者のつもりなのかと攻撃しているが、この回答は精彩を欠いている。"Mr. Sylvester Replies," *Nation* 171, no. 22 (November 25, 1950): 492.

<sup>287</sup> John I.H. Baur, *Revolution and Tradition in Modern American Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1951), 137. 彼が批判する反動的批評に対して、バウアー自身がアメリカのモダン・アートを論じる際には画家たちの政治的傾向や思想に触れることはなく、ヨーロッパとアメリカの前衛芸術からどのような影響を受けているかを重視する。

<sup>288</sup> Alfred H. Barr, "Is Modern Art Communistic?" in *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.*, eds., Irving Sandler and Amy Newman (New York: Harry N. Abrams, 1986), 214-219. Originally published in *The New York Times Magazine* (December 14, 1952).

このようにモダン・アートは非アメリカ的、共産主義的な芸術であるという非難を受けたのに加えて、先に述べたように、必ずしも主題を平易に表現する訳ではないためにモダン・アートは理解し難いという認識が社会一般に浸透していた。しかし、その中でもモダン・アートを支持する動きはあり、1934年の著作『モダン・アートにおける難解さの意味』においてエドワード・F・ロスチャイルドは、難解さ自体をモダン・アートの特性だと説明し、理解を促している<sup>289</sup>。

1940年代においてモダン・アート擁護派の批評は、そのアメリカ性を主張する場合に比べ、難解さへの批判に回答する際に精彩を欠く嫌いがあるが、批評家たちはおおよそ一貫した回答を示している。1949年にサンフランシスコ近代美術館で開催された討論会において、一般大衆にとってのモダン・アートの難解さという話題が挙げられた際に、美術批評家ロバート・ゴールドウォーターは、例えモダン・アートの作品に興味を持たず、理解しなかったとしても、困惑することも恥じることもないと述べている<sup>290</sup>。難解さのためにモダン・アートを拒絶する傾向に対し、モダン・アートへの理解を強わず、敷居を下げようとする立場はアルフレッド・バーにも共通して見られる<sup>291</sup>。逐語的な表現方法をとらないモダン・アートは普遍性をもたず、芸術家たちの自己満足の結果であるという批判を受け、それに対して支援者たちは、モダン・アートにどのような態度で臨むかを鑑賞者の自由に任せ、鑑賞の能力は特定の作品を理解するかどうかによって判断されるものではないと説明することで、モダン・アートをより親しみやすいものとし、批判を軽減しようとしているのである<sup>292</sup>。

アメリカ芸術は表現主義やキュビズム、抽象、シュルレアリスムといったヨーロッパのモダン・アートを移入して展開しており、稚拙で未成熟であるとの批判に国内外で直面してきた。特に冷戦下、根拠薄弱であっても共産主義的、非アメリカ的であると非難されることは危険であり、ニューヨークの抽象画家の支援者たちは、彼らの作品にアメリカ的特性が体現されていることを強く押し出す必要があった。支援者たちの批評の中でアメリカ的特性がどのように論じられたのかを、次節でより詳しく見ていきたい。

<sup>289</sup> Edward F. Rothschild, *The Meaning of Unintelligibility in Modern Art* (Chicago: University of Chicago Press; Tokyo: Maruzen, 1934).

<sup>290</sup> この討論会は1949年4月8日から10日までの3日間開催された。このセッションの書き起こし原稿は以下の資料に収録されている。Robert Motherwell and Ad Reinhardt eds., *Modern Artists in America* (New York: Wittenborn, 1951), 27.モダン・アートに肯定的立場と否定的立場を代表する人々が参加し、討論を行った「ライフ」誌のシンポジウムとは異なり、この討論会にはモダン・アートの制作に携わるマルセル・デュシャンやフランク・ロイド・ライトなどの芸術家やそれに対する支持を表明する人々が参加した。サンフランシスコ美術館はモダン・アートの展示に積極的であり、同美術館館長はニューヨーク近代美術館のアルフレッド・バーよりも進歩的だったと評価されている。Dore Ashton, “Midcentury Cultural Milieu” in *Weldon Kees and the Arts at Midcentury*, ed. Daniel A. Siedell (Lincoln: University of Nebraska Press, 2007), 29.

このシンポジウムに参加した唯一の画家がトビーだという事実は、彼が西海岸のモダン・アートを牽引する人物として目されていたこと、そしてモダン・アートについての議論をトビーも認識していたことを伝えている。トビーは1949年6月に提携していた画廊主であるマリアン・ウィラードに宛てた手紙で、このラウンド・テーブルは過去の出来事となった今でも益々有意義に思われると述べている。Musée des Arts Décoratifs ed, *Mark Tobey* (Paris: Palais du Louvre Pavillon de Marsan, 1961), np.

<sup>291</sup> Alfred H. Barr, Introduction to *What is Modern Painting?* (New York: Museum of Modern Art, 1943).

<sup>292</sup> 前述の新聞紙評にそのような批判の一例が見られる。Jewell, “Globalism.”

## 2. 抽象表現主義を擁護する議論——トビーとポロックへの評価の比較

ここまで見てきたようにモダン・アートは非アメリカ的であるという批判に対して、批評家たちは、ニューヨークの抽象画家たちこそがアメリカ的な性質を象徴すると反論したが、一方で、その議論に一致しない画家たちを等閑視し、時には抽象表現主義から切り捨てることで、その反論の効力を保とうとした。抽象表現主義は確固とした芸術理論や思想に基づいて形成された美術運動ではなく、どの作家を同動向の枠組みに入れるのか必ずしも定説を見ていないが、作家や批評家たちの言説によって一定の共通認識が形成されてきた。その言説の中で、抽象表現主義に属する芸術家として認められるかどうかは、芸術家同士の交流関係や絵画様式の類似だけではなく、ヨーロッパの亜流と見なされてきたアメリカ美術の中で初めて国際的な評価を得るモダン・アートという地位に抽象表現主義を押し上げたイデオロギーに、その作家の個人的な背景や作風が一致するか否かにかかっていた。

そのため、同時代に活躍した芸術家たちの中で、抽象表現主義の周辺、あるいはその傍流に位置づけられる作家たちを見ると、概して作風の差よりも、年齢や人種、経歴、そして活動場所や美術・思想上の関心の相違によって中心的作家たちから区別され、しばしば非アメリカ的と見なされる要素やアメリカの主流には相応しくないと考えられる要素もっている<sup>293</sup>。そのため、抽象表現主義の代表的画家であるポロックと、その外部に位置づけられるマーク・トビーに対する批評を比較することで、抽象表現主義の画家たちを擁護する批評に用いられた論理がどのようなものだったのかを検討する。以下では、まず 1940 年代にいち早く賞賛を受けたポロックと、アメリカ絵画の非主流と見なされたトビーへの評価を分析する。

### 2-1. 1940 年代前半におけるポロックとトビーへの評価とその推移

1944 年以降、すでにシアトルで評価されていたトビーは、ニューヨークでも作品を発表し、ホワイト・ライティングの手法で知られるようになる。当初、彼は比較的好評をもって迎えられたが、アメリカ美術における主要な作家と見なされた訳ではなかった。多くの抽象表現主義の作家たちが円熟期の絵画様式を確立していく 1940 年代後半の美術批評には、彼らを擁護し、賞賛する上で、欠点を抱える比較対象としてトビーを利用する傾向が見られるようになる。そのような批評には、トビーは東洋美術の影響を強く受けており、その作風はあまりにも繊細であると批判する一方で、抽象表現主義の独自性と力強さをアメリカ的なものと讃える戦略が見受けられる。

1944 年、ニューヨーク、ウィラード画廊でトビーの個展が開催された際に、「ニューヨーク・タイムズ」紙の批評家ハワード・ディヴリーは「ホワイト・ライティング」が中国の

---

<sup>293</sup> Gibson, *Other Politics* を参照。

書と関連をもつと指摘し、彼の絵画を「高度に独創的な装飾的作品」と評価した<sup>294</sup>。ここでトビーの絵画は書と装飾性との類似を喚起しながらも独創性を認められるが、その書と装飾との連想は、後の批評の中でトビーの価値を貶める要素として言及されるようになる。この時期、ディヴリーと同様に、グリーンバーグは「同時代のアメリカ絵画への数少ない独創的貢献の一つを成した」とトビーを好意的に評価し、「ホワイト・ライティング」を彼の最も優れた革新であると賞賛した<sup>295</sup>。東洋美術との類似については「中国絵画との親近性をもつ」とだけ言及するものの、「カリグラフィックで細かくメッシュの入った白い線の織り合わせ (interlacing)」と表現する点で、書画との類似性を認識しながらも、トビーの作品をフォーマリスティックな視点から評価していた。しかしながら、1943年以降、アメリカの抽象絵画を代表する作家としてポロックを好意的に評価していたグリーンバーグは、彼を始めとするニューヨークの作家たちを一層積極的に擁護し、後援していく過程で、トビーに対する評価を大きく変化させることになる<sup>296</sup>。

これらの好意的な評価に対して、「アート・ニュース」誌の展覧会評はトビーの「ホワイト・ライティング」から影響を受けたモリス・グレイヴスを引き合いに出し、グレイヴスはトビーから得た発想を絵画にしているが、トビー自身は書道教室に留まっていると批判する<sup>297</sup>。加えて、この論評は、「ホワイト・ライティング」を塗り壁に刻まれた原始美術風のひっかけ傷や織物のデザインと結びつけることで、トビーの作品は絵画の下位にある書の模倣であり、装飾にすぎないと示唆している。

この評が肯定的に言及しているグレイヴスについて、グリーンバーグは1942年に中立的な視点からごく短い評を発表したが、1945年の個展の際には彼の作品を強く批判している<sup>298</sup>。自然崇拜と紙にガッシュというメディアが不相当だと批判するのに加えて、グレイヴスの踏襲する中国絵画とクレアの教えはあまりに狭量で、あまりに主流から遠ざかっていると指摘するのである<sup>299</sup>。そして、次の指摘は東洋美術に対するグリーンバーグの見方を反映している。「彼の新しい『掛け物』、それは垂直な構図の絵画で、「巻物に貼られた」ものであるが、東洋美術をあまりにも模倣しているか、装飾とイーゼル画との間を不自然に揺れ動いている<sup>300</sup>。」グリーンバーグはヨーロッパの絵画伝統、とりわけ印象主義とキュビズムに基づくモダン・アートを先進的な純粹芸術だと見なし、その展開の中心にあったイーゼル画に対置する形で、東洋美術と装飾との関連を示している。ヨーロッパ美術と比較される場合、東洋美術は合理的な空間表現や量感の欠如、そして線描の強調のために

<sup>294</sup> Howard Devree, "From a Reviewer's Notebook," *New York Times* (April 9, 1944), X7.

<sup>295</sup> Clement Greenberg, "Art," *The Nation* (April 22, 1944): 495.

<sup>296</sup> 前述のグリーンバーグによる最初のポロック展の批評は、これより7ヶ月後の1943年11月に発表された。Greenberg, "Art," *The Nation* (November 27, 1943): 621.

<sup>297</sup> "The Passing Shows," *Artnews* 43, no. 5 (April 15-30, 1944): 25.

<sup>298</sup> Greenberg, *Perceptions and Judgments*, 126. Originally published in Clement Greenberg, "Art," *The Nation* 155 (November 21, 1942).

<sup>299</sup> Clement Greenberg, "Art," *The Nation* (February 17, 1945): 193.

<sup>300</sup> *Ibid.*

装飾と関連づけて言及される場合が多い<sup>301</sup>。ニューヨークの画家たちがヨーロッパのモダン・アートの正統な流れを汲むことを主張する批評においては、トビーの絵画が重要性を欠くことを主張する根拠として東洋美術との類似が言及された。更に、この評論ではクレーと東洋美術が併置されていることから、クレーに対するグリーンバーグの批判が東洋美術にも当てはまることが示唆される。後で取り上げるように、グリーンバーグはピカソの強さを賞賛するのに対して、しばしばクレーの作品を弱々しいと批判するようになる。

ニューヨーク・タイムズ紙のジュエルは1946年、ニューヨーク近代美術館で開催された「14名のアメリカ人」展の評論で、「マーク・トビーの暗号めいた《ニューヨーク》(図5-12) 或いはそれに伴う主題である《夏の漂流》を私たちはどのように考えればよいのだろうか?」と問う<sup>302</sup>。1943年にジュエルがロスコやゴットリーブたちの作品を理解できないと批判した場合と同様の言い回しによって、トビーの絵画もまた理解不可能だと仄めかしているのである。更に彼は、トビーの絵画は細かい白線による十字模様で覆われており、石板のようだと嘲笑的に説明する。これに対して、同紙の批評家ルーシュハイムは同展を取り上げた記事で、表現主義的主题に宗教的、神秘的、主観的な雰囲気が見られる作家の一人としてトビーを挙げ、書道的即興という点での内的世界の探究に言及する<sup>303</sup>。彼女は、ホワイト・ライティングを「レースのような、蜘蛛の巣のような糸紡ぎ」と表現しており、「白い線のインターレース」と評するグリーンバーグと同様にテキスタイルとの連想を示すと共に、好意的に評価する。

ルーシュハイムは他にも北西派の画家たちについての批評を執筆しており、そこで彼らは自然観と絵画表現の点で宋朝の山水画との類似を示すと言及され、その中で最も優れた画家であるグレイヴスは中国絵画のように線と薄い色彩を用いた控えめな表現をすると指摘される<sup>304</sup>。この批評は北西派画家たちに好意的ではあるが、彼らに共通する東洋と西洋との関係、そして人間と自然との関係についての関心は重要ではないと示唆している。ニューヨークの画家たちの間では、東西の交流や自然との共生は少なくとも中心的な論題ではなく、ニューヨークの美術活動を中心に扱うルーシュハイムにとって重要だったのは、同地で頻繁に議論される事柄、例えば芸術と一般大衆との関係であった。彼女の所見には、このようなニューヨークの作家たちと関心事を共有しない北西派をアメリカ美術の傍流と見なす態度が伺われる。

このように1940年代前半のニューヨーク美術界では、トビーに対する評価は概ね好意的

<sup>301</sup> 1935年に美術雑誌に寄稿した論考において、E. M. ベンソンは書と装飾性を取り入れた20世紀ヨーロッパ美術に言及し、西洋人の観点からしても東洋の書画は建築的価値を欠くが、装飾的用途において優れていると指摘している。E. M. Benson, "Forms of Art: IV: Phases of Calligraphy," *American Magazine of Art* 28 (June 1935): 361. このように東洋美術と装飾性とを結びつける考えは美術史家や評論家たちの間で一般的であった。

<sup>302</sup> Edward Alden Jewell, "New Show at the Modern," *New York Times*, September 22, 1946: X9.

<sup>303</sup> Aline B. Louchheim, "The Favored Few: Open the Modern Museum's Season," *Artnews* 45, no. 7 (September 1946): 51.

<sup>304</sup> Aline B. Louchheim, "Pacific Northwest: Current Activities of the Region's Artists," *New York Times* (August 15, 1948), 8X.彼女は、このグループの代表的画家たちの作品には風景の名残が見られると述べ、「ホワイト・ライティングの迷宮で道に迷う前の」という但し書き付きでトビーをここに含めている。

だった。1940年代後半、大戦での勝利と冷戦の展開によって喚起されたナショナリズムと連動し、アメリカにおけるモダン・アートについての議論が活発となったことを背景に、グリーンバーグは新世代のアメリカ人画家としてポロックを賞賛する批評を發表するようになる。しかし一方で、トビーをしばしば批判的に取り上げ、ポロックと対比することで、アメリカ人芸術家として、そしてモダン・アートの継承者としてのポロックの正当性を際立たせる論法を用いるようになる。ポロックやその周辺の作家たちに注目し、彼らの活動を一つの芸術動向として捉えようとする機運が他の批評家、美術関係者たちの間でも広がると、ニューヨークの芸術家たちを新しいアメリカ美術の中心的存在と見なす彼らの評論において、トビーは非主流の活動を代表する作家として言及されるようになる。その際にトビーを特徴づける要素として指摘されるのが、米国北西部のシアトルを活動拠点とすること、そして東洋美術からの影響である。そこで、1940年代のニューヨークで東洋美術がどのように見なされていたのかを、政府の施策や美術館の活動などを参照して簡略に考察したい。

19世紀以降、極東地域を訪れた研究者による調査活動やボストン美術館に代表される米国各地の美術館による収集、展示活動を通して、日本や中国の書画、青銅器などの古代美術、陶器、そして浮世絵版画などの美術作品は一般市民の間でも知られていた。1941年12月8日の日本軍による真珠湾攻撃を契機に日米が開戦すると間もなく、緊急の法整備に基づいて米国内の日系人に対する強制収容所への隔離や財産の没収などの措置が取られた<sup>305</sup>。かねてより多数の優れた日本美術を蒐集、展示していたボストン美術館が日本美術の展示室を閉室したように、戦争中は日本美術を扱う展覧会は避けられ、すでに米国で名声を獲得していた国吉康雄の例にも明らかのように、日系人芸術家は苦しい立場に立たされた<sup>306</sup>。次第に政府機関や大衆メディアによる戦意高揚を意図した反日キャンペーンによって一般市民の間に反日感情を高めようとする動きが強まっていく。例えば「ライフ」誌は1941年12月22日発行号に中国人と日本人とを見分けるための身体的特徴についての記事を掲載し、

<sup>305</sup> 戦前から戦後にかけてのアメリカにおける東洋美術の蒐集、普及、そして太平洋戦争の展開と日本美術を巡る状況の変化に関して、以下の文献を参照。Warren I. Cohen, *East Asian Art and American Culture: A Study in International Relations* (New York: Columbia University Press, 1992)[ウォレン・I. コーエン著/川罵一穂訳『アメリカが見た東アジア美術』スカイドア、1999年]; 朽木ゆり子著『ハウス・オブ・ヤマナカ：東洋の至宝を欧米に売った美術商』新潮社、2011年。

<sup>306</sup> 日本が敵国となったことはアメリカにおける日本の文化や美術への見方や日本人・日系アメリカ人芸術家たちの活動にも大きな影響を与えた。ニューヨークを拠点に活動した国吉康雄の例は、当時のアメリカ社会における日本への見解とその中での日本人作家のアイデンティティを考える上で注目に値する。1940年代に国吉はすでに画家としての名声を確立しており、ニューヨークの美術界で主導的な役割をもっていたために例外的な待遇を受けた。とはいえ、国吉は大衆誌や政府機関の依頼を受けて反日ポスターを作成し、折ある毎に、彼自身はすでにアメリカに同化し、アメリカ人としてのアイデンティティをもっていることを強調する発言をすることで、自分は敵国人ではないという立場を明確にする必要に迫られていた。戦時中の国吉の活動については次の文献を参照。ShiPu Wang, "Japan against Japan: U.S. Propaganda and Yasuo Kuniyoshi's Identity Crisis," *American Art* 22, no. 1 (Spring 2008): 28-51. また、日系人挿絵画家ミネ・オークボは強制収容所での生活を記録した挿絵付き文章を戦後まもなくの1946年に出版した。これは日系人排斥のための法整備とその個人生活への影響を米国在住の日系人の視点から表す貴重な証言と見なされている。Miné Okubo, *Citizen 13660* (New York: Columbia University Press, 1946)[ミネ・オークボ画・文/前山隆訳『市民13660号：日系女性画家による戦時強制収容所の記録』御茶の水書房、1984年]。

日本人の一典型として当時の内閣総理大臣、東條英機の顔写真を挙げており、ここには日本人に敵意と嘲笑を向けようという意図が明らかである<sup>307</sup>。中国とアメリカの間には、19世紀以来の中国系移民の増加と彼らに対する排斥運動といった歴史的な軋轢があったが、1940年代前半には美術を通して極東地域の友好国である中国への文化的理解を促し、米中関係を改善しようという意図の下、米国各地で中国美術展が開催された。それ以前から東洋美術を所蔵する美術館が展示活動を行っていたのに加えて、中国美術の蒐集家も多く、1941年4月にメトロポリタン美術館で開催された「中国貿易とその影響」展が呈示したように、古代美術を含む伝統的な中国美術から西洋向けの中国趣味の調度品に至る中国美術のイメージは米国内に広く普及していた。これに対して、戦時中には同時代の中国人作家による作品を紹介する展示が行われた。ニューヨーク近代美術館館長アルフレッド・バーは、社会における芸術の役割を強く意識し、政府機関と連携してファシズムへ対抗する必要性を訴え、国威高揚を目的とする展覧会の企画を行った。1942年11月、同美術館は「戦う中国」展を開催し、同時代の中国人作家たちによる戦争主題の約80点の作品を展示し、この展覧会はボストンやサンフランシスコなど米国諸都市に巡回した<sup>308</sup>。

第二次大戦が終結すると、アメリカは日本を占領下に置き、政治的介入と戦後処理を進めた。アメリカからの経済的支援を基に復興を進める日本の立場は冷戦下、敵国から東アジアの友好国へと変化した。それに伴って米国内で日本文化への関心が高まり、日本を訪れたアメリカ人研究者や蒐集家が美術作品を購入し、母国へ持ち帰ったことから、日本美術が注目を受けるようになる。1947年には、メトロポリタン美術館で日本の浮世絵版画の展示が行われた他、リヴァー・サイド美術館ではイサム・ノグチを含む日系アメリカ人芸術家たち21名によるグループ展が開催され、ここにはモダン・アートの流れを汲む作風の作品も多数出品された<sup>309</sup>。翌1948年にはアメリカ美術の蒐集、展示を行うホイットニー美術館で国吉康雄の回顧展が開催され、これは同館が存命中の芸術家を扱う最初の個展であった<sup>310</sup>。

朝鮮戦争下の1954年6月にはニューヨーク近代美術館の庭園に建築家吉村順三の手による日本風家屋が設置、公開され、同時期に開催された「抽象的な日本の書」展では同時代の書道家による作品約40点が展示された<sup>311</sup>。しかしながら、このような戦時中の中国美術展、そして戦後に見られるようになった日本美術展が抽象表現主義を支援したモダン・ア

<sup>307</sup> “How to Tell Japs from Chinese,” *Life* 11, no. 25 (December 22, 1941): 81-82.

<sup>308</sup> この「戦う中国 (Fighting China)」展はルーズヴェルト大統領の特使として中国を訪問したウェンデル・L. ウィルキーが帰国する際に中国の美術品を持ち帰ったため、アメリカ市民に戦時下の中国の様子を知らせるという目的で急遽開催が決定された。”Willkie Delivers Chinese War Art,” *New York Times* (November 6, 1942), 14.

<sup>309</sup> Alan Priest, “Japanese Color Prints: The Henry L. Phillips Collection,” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 6, no. 4 (December, 1947): 109-115; Edward Alden Jewell, “New Artists Group in First Exhibition,” *New York Times* (May 27, 1947), 30.

<sup>310</sup> “300 Artists Honor Yasuo Kuniyoshi,” *New York Times* (Mar 26, 1948), 19.ここでは他の活動歴に加えて、戦時中、日本の政策に国吉が反対の意志を示し、米国政府機関に協力したことが言及されている。

<sup>311</sup> ニューヨーク近代美術館プレス・リリース参照。“Japanese Exhibition House Opens in Museum of Modern Art Garden”; “First Showing of Abstract Japanese Calligraphy at Museum of Modern Art.”



ートの評論家たちの批評の対象となることは稀であった<sup>312</sup>。

## 2-2. 1940年代後半のグリーンバーグ批評

1947年、グリーンバーグはかつて肯定的に評価したトビーを、ポロックを引き立たせるという明白な意図をもって攻撃するようになる。シュルレアリストであるヴィクトル・ブローネルの展覧会評でグリーンバーグは、マティスやピカソ、ミロらがより優れているにも関わらず、クレーの方が後続の画家たちに強い影響力を及ぼしており、デビュッフェやブローネル、そしてアメリカ人画家の中ではトビーとグレイヴスがクレーの後継者であると指摘する<sup>313</sup>。この評論ではブローネルはあまり論じられず、巨人ピカソと小さなクレーという恣意的な比較によって、ピカソを賞賛することに重心が置かれている。重要なのは、ここでピカソとクレーを評する言葉が、後に執筆されるポロックとトビーについての議論に反映され、アメリカ的特性と関連づけられるようになることである。グリーンバーグは、ピカソが力強い個性をもつことを強調し、彼の後期キュビズムの絵画様式はその個性に適合していると述べる。また、ピカソは巨大さや偉大さ、そして建築家的な性質と結びつけられ、クレーほど「知的」でも慎重でもなく、むしろ早く、熟慮せずに制作するとされる。このようなピカソに対して、クレーは「小さい芸術家 (a small artist)」だとされ、「誠実で、とてつもなく独創的な、正真正銘の巨匠だが、規模が小さいと言えよう。例えるならば、建築家ではなくて室内装飾家であるとも言えるかも知れない。<sup>314</sup>」更に、クレーは控えめな気性の画家たちを惹きつけるとして、クレーを学んだとされるトビーに対しても、抑制や繊細さという特徴を当てはめている。「ピカソが信奉者たちに自信と誇りをもつように促すのに対して、クレーは全てを語るように、絵画表面で徒にでも構わず筆先を動かすように促した。そこに現れる筆致は、あたかも地震計に記録されるグラフのように細かく揺れ、心の中のどんなかすかな感情の揺れも、そのまま映し出すかのようだ。<sup>315</sup>」

この批評ではピカソからポロックへの影響を示唆される一方、トビーたちはピカソのような力強さを欠くクレーの叙情主義を仰ぎ、自分の表現方法を見つけた所で踏みとどまり、進退窮まっていると批判される。以降のグリーンバーグの批評において、このピカソとクレーの優劣の比較が、両者の後継者と見なされるポロックとトビーに当てはめられるのである。

<sup>312</sup> ニューヨーク・タイムズ紙の美術欄の批評家ジュエルは1943年の記事で同時代の中国美術には政治的状况が反映されていると指摘し、西洋美術の技法を取り入れた「モダン」な様式の中国美術に、自由と独立を求めてアメリカとの連携を強める中国の政治的方向性との関連を見出している。ここでは、1942年の「戦う中国」展、同年の蒋介石による声明、そして中国美術を扱う山中商会（ニューヨークに拠点をもつ日系美術商で、当時解体の途中だった）という中国美術に関連した主要なトピックに触れている。Edward Alden Jewell, "Chinese: Trends in Modern Expression," *New York Times* (September 26, 1943), X5.

<sup>313</sup> Clement Greenberg, "Review of an Exhibition of Victor Brauner" in *Arrogant Purpose, 1945-1949*, 147-150. Originally published in "Art," *Nation* (17 May, 1947).

<sup>314</sup> "Klee, on the other hand, is a small artist - genuine, enormously original, a master, but nevertheless diminutive, working within a restricted range; an interior decorator rather than an architect." Ibid, 149.

<sup>315</sup> "While Picasso tempts one to inflate and distend himself and deny weaknesses, Klee invites one to tell all - work your brush-point idly over the surface, let it be a seismograph that answers every tremor in yourself." Ibid.

1947年、英国の文芸批評誌『ホライズン』はアメリカ芸術の特集号を組んだ。グリーンバーグは、アメリカ絵画についての論考「現在におけるアメリカの絵画と彫刻の見通し」を寄稿し、現代アメリカの芸術活動の背景には、19世紀以来、物質主義への反動としてのゴシック的、超越的、ロマン主義的、主観的な芸術への逃避という傾向があることを指摘する<sup>316</sup>。おそらくこの英国誌の特集を反映して、グリーンバーグはトビーとポロックがいずれもアメリカ的な画家であると評しているが、実のところ、トビーのアメリカ性はクレーに代表される主観的芸術への逃避という点にのみ指摘され、そこで暗示される精神的脆弱さがポロックの強さと対比される。

非形式的、精神的内容を扱う芸術を嫌悪するグリーンバーグは、キュビズムや印象主義を優れたモダン・アートと賞賛するが、その一方で、精神性を重視するようになった後のカンディンスキー、そしてキュビズムを放棄した後のピカソはそこから切り捨てられる。グリーンバーグが力強いと評価するのはキュビズムの主導者としてのピカソであり、シュルレアリスムなど他の絵画動向や戦争の主題を重視するようになったピカソではない<sup>317</sup>。そのため、彼にとってはポロックがピカソからあくまでキュビズムの性質を受け継いでいる点が重要なのである。

グリーンバーグによれば、物質主義への反応としての「最近のアメリカ絵画における一時的な解決策」はクレーであり、クレーは実の伴わない「神秘主義的な」、幻想的な、超越的—主観的な着想をアメリカ人画家たちに与えている<sup>318</sup>。ここで、以下のようにトビーとグレイヴスが紹介される。

顕著にアメリカ的であるという意味で、今日最もアメリカ人らしい2人のアメリカ人画家はモリス・グレイヴスとマーク・トビーである。両者ともクレー派の後継者で、クレー自身と同様にある程度、東洋美術から影響を受けており、2人とも北西部シアトルの出身である。しかし、グレイヴスとトビーはすでに彼らの画風を確立したため、今後の成長の見込めない、面白味のない画家だということが判明してしまった<sup>319</sup>。

<sup>316</sup> Clement Greenberg, "Present Prospects of American Painting and Sculpture," *Horizon* (October 1947): 26, 30. 1950年代における英、仏、伊でのポロックの受容については以下の資料を参照。Jeremy Lewison, "Jackson Pollock and the Americanization of Europe," *Jackson Pollock: New Approaches*, ed. Kirk Varnedoe and Pepe Karmel (New York: Museum of Modern Art, 1999). 「ホライズン」同号でジェイムズ・スロー・ソビーは、ベン・シャーンとモリス・グレイヴスについての論考の中でトビーにも言及し、彼らは間違いなくアメリカの芸術家であると述べている。James Thrall Soby, "Ben Shahn & Morris Graves," *Horizon* 93-94 (October 1947): 48-56.

<sup>317</sup> グリーンバーグによるピカソの批評については次の文献に詳しい。久保田有寿「《ゲルニカ》とグリーンバーグ批評：アメリカにおけるピカソ受容とその功罪」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第3分冊、58輯、2012年、41-60頁。

<sup>318</sup> "A temporary solution for the latest American painting has been Klee" Greenberg, "Present Prospects," 25.

<sup>319</sup> "The two most original American painters today, in the sense of being the most uniquely and differentiatedly American, are Morris Graves and Mark Tobey, both products of the Klee school, both somewhat under the influence of Oriental art, as Klee himself was, and both from Seattle in the Northwest. But since they have finished stating their personalities, Graves and Tobey have turned out to be so narrow as to cease even being interesting." *Ibid.*

グリーンバーグはこれらグレイヴスとトビーを特徴づける個々の要素、つまりクレーと東洋美術からの影響、そしてシアトルという活動場所をここで批判する訳ではないが、それが彼らとポロックとの相違を明白に示すものとして言及している。更に彼ら 2 人の感性とアメリカの女流画家たち、エミリー・ディキンソン、マリアン・ムーアとの親和性を指摘することで、彼らの作品に女性らしさという性質を結びつけようと意図している。続けて、トビーたちの芸術は都市生活を表すものではなく、都会の芸術はキュビズムだけから生まれると主張される。この指摘は、トビーがシアトルを拠点としながらも頻りにニューヨークを訪れ、ブロードウェイに代表される都会の風景を主題とする作品を多数描いてきたことを無視している。

一方で、ポロックは同時代のアメリカで最も力強い画家であり、一流の芸術家になることが約束されている唯一の人物だと評される。

特に著しく、同時代のアメリカにおいて最も力強い画家であり、一流の画家になることを約束されている唯一の人物は、ゴシック的で、憂鬱で、ピカソのキュビズムとミロのポスト・キュビズムの非常な信奉者であり、カンディンスキーとシュルレアリスムからのインスピレーションの色を帯びてもいる。彼の名はジャクソン・ポロックである。彼の芸術の性質が、グレイヴスとトビーの芸術と同じくらい独創的で、類のない地方的特色を示すという訳ではないにしても、それが宿す感情はおそらくいっそう根本的にアメリカのものである。フォークナーとメルヴィルの作品を読めば、ポロックの芸術の表現する暴力性、一触即発の様子、叫喚がアメリカ固有の性質であることが自ずと明らかになる<sup>320</sup>。

このようにグリーンバーグは、ポロックに力強さと男性性、トビーに小ささと女性性を結びつけ、いずれにもヨーロッパ芸術とアメリカ文学の伝統の先例があると認めるものの、前者がより根本的にアメリカ的だと半ば強引に結論づけている。また、ポロックとシュルレアリスト画家たちとの関係には言及せずに、ミロの「ポスト・キュビズム」を継承すると指摘することで、ポロックとシュルレアリスムとの影響関係を軽視している。

この論考で、グリーンバーグはアメリカ芸術という枠内にトビーとポロックを位置づけ、アメリカにおける産業主義への反動とロマン主義芸術への逃避という観点を呈示し、トビーの芸術を精神性への逃避というアメリカの弊習と結びつける。その対極にポロックを位置づけ、彼がキュビズムと男性的アメリカ文学を特徴づける強さを体現する画家であるという議論を組み立てたのである。

---

<sup>320</sup> “Significantly and peculiarly, the most powerful painter in contemporary America and the only one who promises to be a major one is a Gothic, morbid and extreme disciple of Picasso’s cubism and Miro’s post-cubism, tintured also with Kandinsky and Surrealist inspiration. His name is Jackson Pollock, and if the aspect of his art is not as originally and uniquely local as that of Graves’s and Tobey’s, the feeling it contains is perhaps even more radically American. Faulkner and Melville can be called in as witnesses to the nativeness of such violence, exasperation and stridency.” Ibid, 25-26.

翌 1948 年に発表された「イーゼル画の危機」は、グリーンバーグによる絵画論の展開上、重要な論考である<sup>321</sup>。彼によると、イーゼル画は西洋文化独自の産物であり、イーゼル画に比べ、ペルシャの写本や中国絵画は周囲の建築物と装飾的要求から独立していない。イーゼル画は絵画それ自体のために成立している点で他文化の絵画よりも優れていると主張しており、この見解は後で論じるような、イーゼル画を基に展開する抽象表現主義の絵画と東洋絵画との区別の基盤でもある。イーゼル画は伝統的に壁に穿たれた穴に例えられる形体と光、空間によるイリュージョンを表してきたが、モネらの印象主義画家は画面全体の均質性によってその本質を攻撃したとされる。彼らを引き継ぐ同時代の先進的な作家たちは、「『非中心化した』、『多声的な』、『オールオーバーヴァ絵画』」によってイーゼル画のアイデンティティを脅かす<sup>322</sup>。この「オールオーバーヴァ絵画」とは数え切れない程の同一の、または類似した要素によって編み上げられた絵画表面をもち、カンヴァスの端から端まで強い変化なしにそれを反復することで開始、中間、終わりの区別を示さない絵画のことである。その「多声的な」絵画はピカソとブラックの分析的キュビズムとクレールらによって予告され、モダン・アートの中に多様な形で見られると分析されており、同時代のアメリカで「多声的な」絵画を描くと名を挙げられる作家たちの中にはトビー、ポロック、そしてジャネット・ソーベルが含まれている。後にグリーンバーグは、「オールオーバーヴァ性」を一つの重要な鍵としてアメリカ独自の絵画の展開を論じる中で、ポロックによるポード・ペインティングの達成したオールオーバーヴァ性を賞揚するために、トビーとソーベルを不当に利用し、貶める扱いをすることになる。

ここでは、オールオーバーヴァな性質をもつ絵画は、壁に掛けるイーゼル画という形を取り続けるが、「装飾一無限に拡張できる壁紙模様」に最も近づき、イーゼル画という観念を曖昧にすると論じられる。この論考ではイーゼル画を巡る問題についての解決を導く解釈は未だ呈示されておらず、より明確な議論は 1955 年の「アメリカ型絵画」を待つ必要があった。

### 2-3. 1950 年以降のポロックへの評価とトビーへの批判

前節では早い時期に抽象表現主義を積極的に評価したグリーンバーグが、どのようにポロックとトビーを扱ったのかを見てきた。それを踏まえて以下では、抽象表現主義の画家たちが新しいアメリカ芸術の担い手として認知され始めた 1950 年以降、ポロックとトビーの芸術上の相違、そして個人的経験の相違が如何に論じられたのかを検討する。1951 年にトーマス・ヘスは抽象絵画の歴史を論じる著作でアメリカの抽象画家たちを取り上げた。ヘスはトビーについて、北西太平洋岸の芸術家たちの主導者の一人であり、東洋やインディアンなどから感銘を受けたと説明し、彼の作品を分析する中でトビーの欠点が東洋美術からの影響に由来すると指摘する。

<sup>321</sup> Clement Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture," *Partisan Review* 15, no. 4 (April 1948): 485-488.

<sup>322</sup> "the 'decentralized,' 'polyphonic,' all-over picture" *Ibid*, 486.

ここでの欠点はおそらくトビーというよりも、むしろ彼が強く愛着を感じている東洋の手本にある。気取りといえるほどの控えめな表現、そしてその表現の当たり障りがないう程の抑制——いずれもしばしば東洋絵画を損なう欠点である——が、この穏やかなテンペラ画に明らかである<sup>323</sup>。

ヘスは控えめさと抑制という欠点に対比される要素をニューヨークの画家たちの作品に見出しており、特に後に触れるようにフランツ・クラインについては東洋美術との類似に言及しながらも、「芸術家の道具によって切りつけられた跡と彼の行為の緊急性」を示すと論じる<sup>324</sup>。ヘスにとっては、このような要素はトビーの作品には見られないものである。

同年に出版されたジョン・I・H・バウアーの著作においても、ニューヨークの画家たちが同時代の重要な傾向を示すと語られるのに対してトビーはその周縁に位置づけられる<sup>325</sup>。ポロックとトビーの絵画は異なる傾向として明白に区別され、ポロックはシュルレアリスムから強い影響を受けた抽象画を制作していると説明される。一方で、バウアーはトビーについてのグリーンバーグの見解をある程度共有しており、彼をピンカム・ライダーやダヴから繋がるロマン主義的の系譜上に位置づけると共に、東洋思想、神秘主義、宗教との繋がりに言及する。ただし、バウアーはトビーを批判するのではなく、線的な抽象画を描くトビーとポロックの間に類似性を指摘し、この時代精神を共有する両者の傾向を厳密に区別することは難しいと認めている。これにより、次に見るグリーンバーグの批評のようにトビーに対して極端に不当な扱いをしている訳ではないことが分かる<sup>326</sup>。

1955年の論考「アメリカ型絵画」でグリーンバーグは、アメリカ芸術の中で初めて抽象表現主義が真剣な関心と賞賛を受け、パリの芸術に匹敵するようになったと一種の勝利宣言を行った。ここで、ポロックの絵画を特徴づけるオールオーバー性を最初に達成したのは誰かという問題が扱われていることに注目したい<sup>327</sup>。グリーンバーグは、最初にオール

<sup>323</sup> “The flaw here is, perhaps, not so much with Tobey as it is with the Oriental models to which he is so attached. Understatement to the point of preciousness and restraint to the degree where statement is innocuous - both flaws which so often mar Oriental painting - are evident in this modest tempera.” Thomas B. Hess, *Abstract Painting: Background and American Phase* (New York: Viking Press, 1951), 121. ここでヘスはトビーによる1946年のテンペラ画《構造》を分析しており、同作品では画面中央に白い直線のつくるジグザグ型の集まりが描かれている。この著作は抽象表現主義を展覧会批評や展覧会カタログを超える規模の論考で論じた最初の例として重要である。

<sup>324</sup> “the slashed imprint of the artist’s tools and urgency of his action.” Ibid, 137.

<sup>325</sup> Baur, *Revolution and Tradition*, 70-73. ここで「抽象表現主義」という用語は現在とは異なる意味で用いられており、その中でジョン・マリンが最も純粋で力強い作品を描くとされていることに留意しておく必要がある。バウアーの言う「抽象表現主義」は最初のロマン主義的抽象芸術で、マースデン・ハートレイやマリンの時代に花開いた。一方、現在「抽象表現主義」と呼ばれるポロックらの作家たちは単に「今日の抽象画家」などと呼ばれ、特定の名称をもたない。

<sup>326</sup> Ibid, 119-120.

<sup>327</sup> オールオーバー性は1947年のグリーンバーグによる批評で、デビュッフェとポロックに共通する重要な要素として論じられ、ボード・ペインティングの特徴と見なされるようになった。Clement Greenberg, “Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock” in *Arrogant Purpose, 1945-1949*, 122-123. Originally published in “Art,” *Nation* (1 February, 1947): 136-137.

オーヴァの絵画を描いたのはトビーだと認められていると指摘する。しかしながら、1944年にニューヨークで初めてトビーのホワイト・ライティングが展示されてはいたものの、ポロックはオールオーヴァな作品を描いた1946年夏の時点においてもなお、トビーの作品を図版ですら見たことがなかったと述べることで、トビーからポロックへの影響関係を否定する<sup>328</sup>。

更に、2人の絵画がオールオーヴァ性を共有しながらも、大きな相違をもつことが強調される。「しばらくして、彼[ポロック]はエナメル絵の具のもつれと斑点を用いて描くようになり、それらを解きほぐし、編み合わせ、織り交ぜ、そして緩め、トビーによる小さめのイーゼル画が表すものからは掛け離れた広がりとし力強さの風合いを加える。<sup>329</sup>」ここに付け加えておくと、1944年にグリーンバーグは織物を連想させる「織り合わせ(interlacing)」という言葉でトビーのホワイト・ライティングを評しており、この「アメリカ型絵画」では上記のようにポロックのポード・ペインティングに対して同様の表現を用いている。このことから、両者のオールオーヴァな絵画がインターレース性によって特徴づけられるとグリーンバーグが捉えていたことが分かる。しかしながら、ポロックのインターレース的な特性については分析的キュビズムとの共通性が指摘され、グリーンバーグによると、ポロックははっきりとした物質的な表面とその下に示唆される奥行きとの間の揺れ動きを、分析的キュビズムと同じくらい透明に、緊密に、そして均一にコントロールしようとした<sup>330</sup>。ポロックのオールオーヴァな絵画にグリーンバーグが見出したのは、絵画表面と浅い奥行きとの間の緊張関係であり、この両者の緊張関係を抽象表現主義絵画の重要な独自の業績であるとするグリーンバーグの批評は広く支持を集め、その後、強い影響力を持つに至った。とはいえ、ここではトビーとポロックの作品の造形的な相違については具体的な指摘がある訳ではない。むしろ、この論考でトビーとポロックの明白な共通点に言及したにも関わらず、決定的な違いについての議論を欠くために、後にグリーンバーグは同箇所を大きく改訂したと考えられる。

1961年に出版された批評論集『芸術と文化』に所収された「アメリカ型絵画」の改訂版には、オールオーヴァな絵画の達成という点でのトビーの重要性を過小評価しようとする態度が一層明らかである<sup>331</sup>。この改訂版では、編年史的には最初にオールオーヴァな絵画を成功裡に描いたのはトビーであるが、トビーの作品がニューヨークで発表される数ヶ月

<sup>328</sup> Clement Greenberg, "American-type Painting," *Partisan Review* 22, no. 2 (Spring 1955): 187.

<sup>329</sup> "A short while later he began working with skeins of enamel paint and blotches that he opened up and laced, interlaced, and unlaced with a breadth and power remote from anything suggested by Tobey's rather limited cabinet art." *Ibid.*

<sup>330</sup> *Ibid.*

<sup>331</sup> 『芸術と文化』には「アメリカ型絵画」を1958年に改訂したと記載があるが、これが同書を準備しての改訂かどうかは定かではない。トビーは1958年7月にヴェネツィア・ビエンナーレで最優秀賞を受賞しており、ヨーロッパにおけるトビーの名声が高まる一方で、ポロックの評価が相対化されることへの危惧が、この改訂版でのトビーの扱いに反映されている可能性も考えられる。トビーの受賞は記念碑的なものだったにもかかわらず、アメリカの主な美術雑誌で大きく取り上げられることはなく、「ライフ」誌はこれを報じる短い記事を2作品の図版と共に掲載した。"A Seattle Painter Wins Top European Prize," *Life* 43, no. 3 (July 21, 1958): 50-51.

前に、ポロックがソーベルのオールオーバーな作品を見たことを認める。しかし、ソーベルに対する「プリミティブな画家」、「主婦」と説明を加えるグリーンバーグは、ポロックが未熟な女流画家に「オールオーバー」性を見たことは重要ではないと示唆し、彼女からの僅かな影響を認めることで、トビーのポロックに対する影響力を否定するのである<sup>332</sup>。加えて、ポロックがソーベルを知る数ヶ月前に制作した作品は、すでにオールオーバー性を予示していたと説明されている。これは、ポロックのオールオーバー絵画が独自であるという主張に如何にグリーンバーグが固執しているかを物語っている<sup>333</sup>。改訂版では「インターレース」という言葉は強調されていない。

このオールオーバーな絵画を制作する上でのポロックの独自性を一層強調する改訂を施した背景には、グリーンバーグによる抽象表現主義への理解の変化とモダニズム絵画理論の展開があった。1955年の「アメリカ型絵画」においてグリーンバーグは、先に見たように、ポロックの作品における絵画表面と奥行きの中の揺れ動きが分析的キュビズムに発していることを示唆しているが、この論考全体においてピカソの芸術的展開と分析的キュビズム、そして総合的キュビズムの相違は不明瞭なままほとんど語られない。しかしながら、改訂版では分析的キュビズムがポロックの抽象画を導いた先行例として重視されるようになる。更に、白と黒の強調することで西洋絵画の基盤であり、奥行きとボリュームのイリュージョンと構成と統一性を達成する手段であった明暗対比を抑制し、絵画の平面性を押し進めることが、抽象表現主義の最も急進的な業績と見なされるようになる。トビーの作品に見られる線描表現と抑制された色彩は、ポロックのポード・ペインティングとニューマンやロスコ、スティールの色面抽象画という抽象表現主義における重要な2つの傾向に密接に関わっている。そのため、グリーンバーグがモダニズム絵画の展開の最先端にニューヨークの画家たちを位置づける際に、困難な問題を招くトビーの重要性を過小評価する必要があったのである。

このようなグリーンバーグの恣意的な批評に対して、トビーへの異なる見解が1955年のウィリアム・C・セイツによる博士論文に示されている<sup>334</sup>。セイツはトビーを抽象表現主義の重要な画家の一人に数え、トビーが東洋美術から影響を受けていることを肯定的に評価する。セイツは、トビーがヨーロッパと極東の間に位置するアメリカの地理的、文化的特

---

<sup>332</sup> Clement Greenberg, "‘American-Type’ Painting," in *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961), 218. 最初期から抽象表現主義の中で最も注目を集め、グリーンバーグから有望視されたポロックは、必ずしも周囲の評価に合致する言動を取ってきた訳ではない。ポロックは床の上にキャンバスを置いて描くことについて、「この方法は必要性から自然と発展したように思えますし、必要性から現代のアーティストは周囲の世界を表現する新しい方法を発見してきました。(…) 私は床の上で描きますし、これは珍しいことではありません。東洋人たちはそうしました」と語っている。1950年夏に行われたウィリアム・ライトによるポロックへのインタビュー。以下の文献に収録。Barbara Rose ed., *Pollock Painting* (New York: Agrinde Publications, 1980), np.

<sup>333</sup> これに続けて、1946年以降のポロック作品の大胆さはソーベルにもトビーにも見られないとして、ポロックの独自性が主張される。Ibid.

<sup>334</sup> 抽象表現主義の画家たちから、トビーが重要な6名の作家の一人として取り上げられ、その作品が詳細に分析されている。William Chapin Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983), 5.

性を体現すると説明するが、トビーを抽象表現主義に属する作家としては勿論、先駆者としてさえ認める美術批評家は稀である<sup>335</sup>。セイツの論文では緻密な作品分析によって、トビーと他の画家たちの作風の親近性が明らかにされるのに対して、グリーンバーグの批評ではアメリカ的な芸術という文脈の中でトビーの評価が恣意的に貶められ、その傾向は後続のトビーへの批評に受け継がれた。

グリーンバーグと同様に、美術史家ロバート・ローゼンブラムは1958年に著した論考「第二次世界大戦以降のアメリカ絵画」で、東洋の影響を受けたトビーに対して、ニューヨークの画家たちが西洋的、アメリカ的感性をもつことを強調する。トビーの作品が抽象表現主義に先駆けて、東洋に面する西海岸北部で新しい芸術の息吹が感じさせたと一定の評価を与えるが、その表現は弱々しいと仄めかす。トビーの作品が瞑想的、細密画的である一方、東海岸の画家たちの絵画は荒々しい暴力性と外向的、英雄的なスケールを示すという比較によって、抽象表現主義がアメリカの力強さを体現することを示唆しているのである<sup>336</sup>。

抽象表現主義とは異なる作家として、やや批判的にトビーを扱う典型的な例は、1959年に開催された抽象表現主義絵画の海外展のカタログの序文にも見られる。このアルフレッド・バーによる序文は抽象表現主義の形成と展開を概略的に説明する。抽象表現主義の芸術家たちは実存主義と禅によって創造力を鼓舞されてきたものの、その影響は限られていたとする一方で、トビーは老荘思想と禅から深く直接的な影響を受けた抽象画を制作したと付け加えられる<sup>337</sup>。ここでバーは、実存主義との繋がりに触れる際、抽象表現主義の芸術家たちと政治活動との連想を与えないように次のように添える。「彼らは自分を取り巻く社会の伝統的価値観を反抗的に拒絶するが、例え自由が政治的な態度と共鳴する世界における自由の象徴的な表現であるとして彼らの絵画が賞賛され、また非難されてきたとしても、彼らは政治に傾倒している訳ではない。<sup>338</sup>」ここには、1950年代末の時点でもこれらの芸術家たちが社会的な脅威ではなく、中国や日本との関係をもたないことを説明する必要性があったことが示されている。

トビーを比較対象として批判しながらポロックを賞賛するという点で、ウィリアム・ルービンがグリーンバーグの手法を引き継いでいる。しかし、シュルレアリスムをモダニズ

<sup>335</sup> セイツによる画家の選定に対して、マザウェルは、6名の内、唯一ニューヨークの新しいアート・シーンのメンバーでなかったトビーの代わりにポロックを取り上げるべきであったと論文出版の際の序文で指摘している。Seitz, *Abstract Expressionist Painting*, xi.

<sup>336</sup> ポール・カニングスによると、トビーは紙を使い、水彩絵具やテンペラなどの技法を好んで用いたが、この紙を支持体とする制作は、英雄的な新しい絵画には絵具の有形性と大きなスケールが必要不可欠だと考えたニューヨークの批評家から、冷たい反応を受ける原因となった。Paul Cummings, "Mark Tobey: Lines, Memories, Celebrations" in *Tobey: Works on Paper*, 8.

<sup>337</sup> Alfred H. Barr Jr., Introduction to *The New American Painting: As Shown in Eight European Countries, 1958-1959* organized by the International Program of The Museum of Modern Art (New York: Museum of Modern Art, 1959), 16.これに続く部分で、ハンス・ホフマンは抽象表現主義の代表的な芸術家たちには明らかな影響を与えなかったものの、若い画家たちにインスピレーションを与えつつ教えを施し、このグループの最年長の仲間となったとされている。Ibid, 18.

<sup>338</sup> Ibid.



ムに反抗する運動と見なしたグリーンバーグと異なり、ルービンはシュルレアリスムと抽象表現主義の関係を重視し、トビーがシュルレアリスムを継承しておらず、モダニズムの伝統に基づいていないと論じる<sup>339</sup>。ルービンは1930年代後半から40年代前半のトビーの作品にオールオーバー性を指摘するものの、「トビーはシュルレアリスムではなく、クレールを通じて、(…)そしてより重大なことに(そして私が思うに彼の性質にとって不幸なことに)東洋の書を通じて、オールオーバーな絵画に辿り着いた。<sup>340</sup>」彼によると、トビーはモダニズムの伝統の中心から遠く隔てられながら、ミロやマッソンのオートマティスムに対応する方向へ進んだ。トビーを評価しない理由として唯一ルービンが言及するのは、ホワイト・ライティングが東洋の書に由来するという点であり、これに対して、ポロックの作品はアメリカの独自性とヨーロッパのモダニズムの伝統の両方を保持していると主張されるのである。

このようにポロックに代表される抽象表現主義の画家たちがアメリカの独自性とヨーロッパの伝統に拠って立つことを主張する批評が多く発表されてきた。しかしながら、トビーだけではなく抽象表現主義の作家たちもまた、20世紀アメリカのモダニズム絵画の中で独特の場所を占めるアーサー・ダウを通じて東洋美術の絵画的特性を受容したと指摘されている<sup>341</sup>。トビーがアジア系の芸術家たちと交流し、実際に東洋や中東へ赴いたのに対して、抽象表現主義の芸術家たちの多くは東洋との直接的な接触をもたなかった。そのため、抽象表現主義の支援者たちは東洋美術からの影響を容易に過小評価することができたと言える。1950年代の西洋美術における禅の影響を研究するヘレン・ウェストジーストは批評家たちや作家たちへのインタビューから、当時、西海岸に劣らず、ニューヨークでも東洋への関心が高まっていたことが確認されたと述べている。また、その関心にも関わらず、ニューヨークのウィラード画廊が扱っていた東洋美術や禅に関心をもつトビーやモリス・グレイヴスなどの作家たちが同地の批評家たちからの注目を受けなかったことについて、批評家たちが1950年代の「典型的にアメリカ的」芸術を情熱的で主観的なものとして呈示しようとしたためだという美術史家ジェフリー・ウェクスラーの見解を伝えている<sup>342</sup>。

ここまで見てきたように、グリーンバーグが先鞭をつける形で、ニューヨークの画家たちを擁護し、後援する批評家たちは、ポロックを新しいアメリカ芸術を代表する画家として評価するために、批判すべき点をもつ比較対象としてトビーを利用するという論法を用いてきた。その際に重視されたのは、ポロックがピカソという英雄的な芸術家の力強さと

<sup>339</sup> グリーンバーグは、主題や物語性を重視するシュルレアリスムを前衛芸術ではなく、むしろモダン・アートに逆らう動向と見なし、彼らへのシュルレアリスムの影響をあえて過小評価した。Clement Greenberg, "A Symposium: The State of American Art," *Arrogant Purpose, 1945-1949*, 288. Originally published in "The State of American Art," Symposium edited by Robert Goldwater in *Magazine of Art* 42 (March 1949): 83-102.

<sup>340</sup> ルービンは1966年から67年にかけて「アートフォーラム」誌にポロックの特集記事を掲載した。William Rubin, "Jackson Pollock and the Modern Tradition, Part III," *Artforum* 5, no. 8 (April, 1967): 27-28.

<sup>341</sup> Helen A. Harrison, "Arthur G. Dove and the Origins of Abstract Expressionism," *American Art* 12, no. 1 (Spring 1998): 66-83.

<sup>342</sup> Helen Westgeest, *Zen in the Fifties: Interaction in Art between East and West*, 2nd ed. trans. Wendy van Os-Thompson (Zwolle: Waanders; Amstelveen: Cobra Museum voor Moderne Kunst, 1997, c1996): 51, n. 41.

個性の強さを受け継いでいると同時に、アメリカを特徴づける荒々しさや独創性を体現するという議論であった。これに対して、トビーは繊細な作風で制作し、東洋美術や神秘主義、ロマン主義からの影響を受けていることを主な理由として、アメリカ芸術の主流から外れた画家として位置づけられた。これらポロックとトビーを扱う批評に最も明瞭な形で現れるアメリカ性という問題は、他のニューヨークの画家たちにどのように受け入れられたのだろうか。

### 3. 批評に対する抽象表現主義画家たちの反応

グリーンバーグなど抽象表現主義の芸術家たちを擁護する批評家たちは、非アメリカ的であるという批判に対抗するために、彼らがアメリカ的特性を体現すると主張した。そのような批評においては、ポード・ペインティングに特徴的な構図の大胆さ、筆遣いに表れる強さや荒々しさ、カンヴァス自体の大きさに示される巨大さがアメリカ的特性を象徴するものとして論じられた。このようなアメリカ的特性に関する議論に対して、個々の芸術家たちはそれぞれ異なる反応を示した。以下では、彼らがどのようにアメリカ的特性を作品に反映させたのか、或いはそうすることを拒んだのかを考察する。

#### 3-1. ゴットリーブとロスコの批評への反応

ニューヨークの画家たちがアメリカの理想像と関連づけられ、評価を高めていく過程は、アメリカ芸術の特性を如何に絵画に表現するかという点で、作家によって異なるアプローチが見られる。ロスコとゴットリーブは画家として一定の評価を得るために、一目で彼らの作品であると認識できるような独自の作風を確立する必要性を認めていたが、どのような表現や様式を選択するかは、周囲からの評価と同時に作家自身の自己認識とも深く関わっていた。1940年頃、彼らは新しい絵画を目指して実験的な制作を始め、ゴットリーブはピクトグラフという絵画様式を確立し、1940年代を通してグリッド構造を保持しながらもシンボルや表現上の工夫を行った。ここで1940年代後半以降の作品の展開に、同時期の批評に対するゴットリーブの反応がいかに関係しているかを検討する。

1940年代半ばのピクトグラフには複数の新しい作風が試みられ、その中に《仮面舞踏会》(1945) (図4-7) のように流動的な線描のグリッドと、シンボルを描く曲線とが交錯する表現が現れる<sup>343</sup>。この作品では、茶系統の色彩に白い線でグリッドとシンボルの輪郭線が描かれ、目や頭といったシンボルに円や渦巻き型が当てはめられると共に、グリッド自体もシンボルに合わせて弧を描くように歪められる。同様の作風を示す《水、大気、火》(1947) (図6-2) では、同じ色と太さの線描でグリッドとシンボルが描かれ、渦巻きや楕円、弧が緩やかに引かれたグリッド内の各所に配置される。全体の色調は背景の緑と線の紺色で統一され、渦巻きや弧の内部の黒い円や、黄、朱、薄い青の筆致でアクセントがつけられる。これによって均一にシンボルと色彩がちりばめられ、一種のオールオーバーの感覚が伝えられる。更に、ここでゴットリーブは他のニューヨークの画家たちと同様に大きなカンヴァスを用いている。

このように曲線を強調し、画面全体を色彩と線描によって調和させる作風は、同時期の他の作家たち、例えばヘイターやポロックにも見られる。とりわけ具象的な形体を示す線描で画面を覆う作風はトビーの作品に特徴的であり、《仮面舞踏会》のように白線でシンボ

<sup>343</sup> この作風が現れた理由として、戦争によって引き起こされた緊張の緩和と、油彩よりも流動性の高い水彩絵具を用いるようになったことが指摘されている。Linda K. Kramer, "Graphic Sources of Gottlieb's Pictographs," *Pictographs of Adolph Gottlieb*, ed. Hirsch, 54.

ルとグリッドを描く表現は、トビーによる《縫うように進む光》(1942) (図 5-8) の表現との類似を示している。1944年にニューヨークで開催されたトビーの個展に同作品が出品されており、ゴットリーブが会場を訪れ、トビーの作風から着想を得た可能性も考えられる。このように画面全体を曲線によって調和させる表現は次第に見られなくなり、1950年頃にはむしろ直線的なグリッドで画面を明確に区分するピクトグラフが多く描かれるようになった。

前節で見たように、1947年頃にグリーンバーグはアメリカ的な強さを象徴する芸術家としてポロックを賞賛する批評を発表するようになった。トビーをより劣った比較対象として用いる有効性を認識したグリーンバーグは、ポロックがピカソから力強い個性や、強さや荒々しさといった感覚を受け継いでいると賞賛し、反対にクレイからトビーへと受け継がれた繊細さや装飾性、叙情性は弱さを表すものとして嘲笑的に言及される。前述のように、グリーンバーグがポロックを扱う最初期の批評に、1947年のデビューフェとポロックの展覧会を扱ったものがある。ここでは、デビューフェによる横長の画面全体を直線で小さい長方形に分割する構図について、クレイやその追随者たちも同様の構図を用いるが、デビューフェのものは印象主義やセザンヌ、キュビズムに由来すると論じられている<sup>344</sup>。クレイに対して批判的なグリーンバーグは、デビューフェと彼を線引きするが、ここでクレイ、そして彼の追随者と共に挙げられるのが、「才能はあるが不完全」と評されるゴットリーブである。作品に対する言及はないが、同時期にクーツ画廊でゴットリーブの展示が行われているとの記述があることから、グリーンバーグが若手画家の一人として彼に注目していたことは確かだろう。とはいえ、ピクトグラフのグリッド構図とクレイやトレス・ガルシアとの結びつきが暗示されており、ゴットリーブはグリーンバーグがモダン・アートの主流と見なすセザンヌやキュビズムとは離れた画家として見なされている。

グリーンバーグはゴットリーブにある程度の才能を認めながらも、その評価には慎重な態度を取っているように見える。1947年末の個展に際して、彼はゴットリーブに一定の評価を与えた上で、いくつかの不満と要求を表明している<sup>345</sup>。グリーンバーグはピクトグラフの構図への不満として、ゴットリーブが単調な、装飾的なデザインに閉じこもっていると批判する一方で、展覧会を重ねる毎に強さと巧みさを増していると評価する。グリーンバーグによると、この展覧会に出品された新作《水、大気、火》は力強さを獲得しており、それがゴットリーブの作品にしばしば感じられる臆病さが偽りであることを示している。更に「ゴットリーブはおそらく、とりわけマーク・ロスコ、クリフォード・スティル、そしてバーネット・ベネディクト・ニューマンを含む象徴主義の新しい米国特有の流派の主導者である」と述べ、これらの画家たちの間でゴットリーブが最も独自性を打ち出していると評価する一方で、彼らの作品の「象徴的、あるいは『形而上学的』な内容」に対して

<sup>344</sup> Greenberg, "Art," *Nation* (1 February, 1947): 136-137.

<sup>345</sup> Clement Greenberg, "Review of Exhibitions of Hedda Sterne and Adolph Gottlieb" in *Arrogant Purpose, 1945-1949*, 187-189. Originally published in "Art," *Nation* (6 December, 1947).ここでグリーンバーグは、ゴットリーブが数年前から高い能力をもつ画家として頭角を現してきたと述べている。

は批判的である<sup>346</sup>。この批評を閉じるにあたってグリーンバーグは、支持体の大きさと芸術としての大きさという2つの意味での大型の芸術 (a large art) を追求するようにゴットリーブに示唆し、より多様な作品を制作するように求めている。

この批評への回答として、ニューマンが彼らの絵画における「形而上学的な」性質と個人的な表現様式の正当性を主張する書状を送ったことに表れているように、グリーンバーグの批評は必ずしもゴットリーブや周囲の画家たちの意に沿うものではなかった<sup>347</sup>。しかしながら、ゴットリーブの作品が次第に巨大化し、具象的なシンボルが削除されていく展開は結果的にグリーンバーグが示唆した方向を目指している。作家が独自の表現を模索する中で、美術批評の中からその方向性に合致する諸要素を肯定的に受け入れたと理解することができるだろう。

1948年頃にゴットリーブがそれまでの緩やかな線描表現を用いるのを止めたのは、それによってトビーやクレイといった非主流画家たちと結びつけられ、次第に形を成すニューヨークの新しい芸術動向から除外されることを危惧したためだと考えられる。1950年頃に彼は、幾何学的抽象やキュビズムとの関連を示すようにグリッドを強調するピクトグラフを制作すると同時に、グリッドとシンボルを分解し、画面全体にその断片を浮遊させることで、いくつかの新しい作風を試みている。これらはいずれも画面の均一さ、いわゆるオールオーバー性に向かう表現であり、その一つである《夜間飛行》(1951) (図6-3)では画面の端でシンボルが切られることで広がり暗示される。《真昼の漂着物(想像の風景)》(1952) (図6-4)のように横長の画面の背景を上下に区切り、円や矩形によって天体を象徴的に表す作品も多数制作されるようになり、この作品群はピクトグラフと並んでゴットリーブ特有のシリーズの一つとなる。更なる展開として、円と爆発物のような形体を上下に配置するバースト・シリーズ(図6-5)は、1950年代後半以降のゴットリーブを特徴づける作風となる。この1940年代後半以降のゴットリーブ作品の展開は、繊細さや緻密さを捨て、グリーンバーグがアメリカ的だと主張する力強さ、独創性、荒々しさという特性を如何に自身の絵画様式と融合させるかという問題意識を反映していると考えられるのである。

ゴットリーブと芸術上の問題意識を共有していたロスコは、彼とほぼ同じ時期に線描に重点を置いた表現を試みた。1944年から46年頃にロスコが集中的に制作した水彩画を見ると、《無題》(図6-6)には長い流麗な曲線で抽象化された形体が描かれ、《無題》(1944-45) (図6-7)では薄い絵具が膜状に画面を覆っている<sup>348</sup>。これらの水彩画は大方好意的に受け

<sup>346</sup> “Gottlieb is perhaps the leading exponent of a new indigenous school of symbolism which includes among others Mark Rothko, Clyfford Still, and Barnett Benedict Newman.” Ibid, 188-189. ここでグリーンバーグは、彼らが芸術の「象徴的、或いは『形而上学的』内容」に見出す重要性に対して疑問を呈している (“I myself would question the importance this school attributes to the symbolical or “metaphysical” content of its art,” Ibid, 189).

<sup>347</sup> この点に関して、ニューマンは「ネイション」誌宛てに同記事への回答を記した書簡を送った。常に自然を出発点とするヨーロッパのモダン・アートに対して、形而上学的にのみ理解される彼らの抽象絵画はアメリカ独自の絵画の展開であるとニューマンは主張する。Barnett Newman, “Response to Clement Greenberg,” in *Barnett Newman: Selected Writings*, ed. O’Neill, 161-164.

<sup>348</sup> ロスコの水彩画についての先行研究は数少ないが、ロスコの紙の作品を集めた展覧会のカタログ、パンフレットとして次の資料が挙げられる。James Lawrence ed., *Mark Rothko: Works on Paper 1941-1947* (New

入れられたが、注目を受けることは少なく、1946年頃にロスコは再び油彩画中心の制作に戻った<sup>349</sup>。

ロスコの水彩画を特徴づける色彩の滲みはダヴやマリンに、そして細い線描で輪郭づけられる半抽象的なモチーフはゴークーによる《ソチの庭》(図 6-8)のような作品にも先例が見られる。しかし、丁度この時期にトビーがニューヨークで展示活動を始め、ホワイト・ライティングという独特の手法をメディアに取り上げられ、急速に知名度を上げたことは、ロスコに作風の変化を促したと考えられる。線描表現を中心とするアメリカ絵画は稀であり、周囲の作家たちから際立つ表現を模索する中で、トビーのホワイト・ライティングが参照された可能性がある。

この時期、ロスコは水彩画で行った線と色彩の表現を油彩画にも利用し、《犠牲の瞬間》(1945年)(図 6-9)では大胆な線描で中心的モチーフを描いている。その後、掠れた筆触が画面を覆う《無題》(1946)(図 6-10)や水平、垂直の方向を示す筆の跡と色の斑点が積み重ねられる《無題》(1947)(図 6-11)など、より抽象度の高い作風へと移行する<sup>350</sup>。1948年夏には、大小の矩形を多数組み合わせたマルチフォームと呼ばれる一連の作品(《無題(マルチフォーム)》(1948)(図 6-12))が集中的に制作され、まもなく矩形の数を減らし、より大きくすることで、円熟期の構図(《No. 12》(1949)(図 6-13))が確立する。

この1940年代半ばから1949年までの展開は、より明快な構図の抽象画へと向かった点で一貫しているが、ロスコは純粋に造形的な探究心からだけでなく、周囲の画家たちの制

---

York: Pace Gallery, 2014); Oliver Wick ed, *Mark Rothko: Works on Paper 1930–1969* (Basel: Galerie Beyeler, 2005); Bonnie Clearwater, *Mark Rothko, Works on Paper* (New York: Hudson Hills Press, 1984); *Mark Rothko: Works on Paper 1925–1970* (Washington: National Gallery of Art, 1984). 抽象表現主義の水彩画については以下を参照。

Alloway, *The Interpretive Link*; 東京国立近代美術館編『メトロポリタン美術館所蔵：抽象表現主義——紙の上の冒険』フジテレビジョン、1992年; Lisa Mintz Messinger, *Abstract Expressionism: Works on Paper: Selections from the Metropolitan Museum of Art* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1993). 1933年のポートランド美術館での展覧会の際に、ロスコは自作のドローイング、水彩画、テンペラ画と共にニューヨークのセンター・アカデミーで絵画を教えていた子供たちの作品を展示した。これはロスコにとって最初の個展で、地元紙には好意的な評価が掲載された。Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, 88.

<sup>349</sup> 1946年、ホイットニー美術館で開催された彫刻・水彩・素描の年次展覧会の様子を報告するトーマス・ヘスのレビューは、バジオテスやマザウエル、ロスコの水彩画について、優れた抽象画家たちによる作品とだけ簡潔に言及している。Thomas B. Hess, “The Whitney Draws Slowly to the Left,” *Artnews* 45, no. 1 (March 1946): 62. この展示に出品された水彩画に抽象的な様式のものが多いことに不満な反応を示す批評家ジュエルは、そこに見られるモダニズム的な特色は急進的な見かけながらも、再現的な形体を示していると指摘する。Edward Alden Jewell, “Modernism Marks Whitney Art Show,” *New York Times* (February 25, 1946), 19. 同年のロスコによる水彩画の展覧会では、構図の妙と抑制された色彩を評価する論評が寄せられた。Ben Wolf, “Mark Rothko Watercolors,” *Art Digest* 20, no. 15 (May 1, 1946): 1; Edward Alden Jewell, “Art: Hither and Yon,” *New York Times* (April 28, 1946), X6. ジュエルはこの展示については概して好意的な評価を示しており、これらの水彩画は内省的であり、謎めいた内容を伝えると述べている。

<sup>350</sup> 1940年代後半のニューヨークでインターレースの様式が評価を受けたことがカルメルによって指摘されており、その一例として、ドイツ系移民の画家ハンス・モラー (Hans Moller) による絵画が「ニューヨーク・ワールド・テレグラム」紙の批評家エミリー・グナワー (Emily Genauer) から1946年から47年のシーズンで最も良い絵の一つとして賞賛されたことが挙げられている。Pepe Karmel, “A Sum of Destructions,” in *Jackson Pollock: New Approaches*, ed. Kirk Varnedoe and Pepe Karmel (New York: Museum of Modern Art, 1999), 81. モラーは抽象表現主義の芸術家たちと同世代で、1940年代にニューヨークでロスコらと共に展示活動を行った。グナワーは1948年のゴットリーブのスピーチの中で新しい芸術に対して否定的であると非難を受けた批評家であり、彼女が高度に抽象化されてはいるものの具象的対象を描いたモラーを評価していることは納得できる。

作活動や美術界の動向を受けて独自の様式を発展させたと考えられる。マルチフォームを評価していた批評家ローゼンバーグが円熟期の様式への変化を批判した際に、ロスコは、自分の作品はあまりにも多様だったので、自分が作者であると特定できるようなものを制作すべきだという会話を友人と交わしたと話している<sup>351</sup>。このとき彼は画家として名を揚げるために、彼独自の、特徴的な作風をもつ必要性を認識していたのである。色彩や色面の配置が様々に異なる一連のマルチフォームから形式上主要な要素を抽出することで、長方形の重なりと数種の色彩の対比に着目したロスコは、横長の矩形を積み上げる絵画様式を確立した。

ポロックのポード・ペインティングやトビーのホワイト・ライティングという個人的な絵画様式は多数の芸術家による作品群の中で彼らを際立たせ、また批評家たちがその手法に繰り返し言及することで多くの記憶に留まるものとなった。そのような周囲の作家たち、そして批評家たちの活動から、ロスコも彼独自の様式を確立するのを見て取ったのであろう。ロスコは初期から後期に至るまで、アクション・ペインティングのような荒々しさを表現することはなかったが、アメリカ的特性と結びつけられる異なる要素を取り入れた。巨大なキャンバスを用いることで力強さを象徴し、矩形を併置して描くことによって平面性と緊張感を強調したのである。ゴットリーブと異なり、ロスコは1940年代後半にはほとんどグリーンバーグによる評論の対象とはならなかったが、1955年の論考「アメリカ型絵画」においてスティール、ニューマンと並んでその巨大な色面抽象画への高い評価を受けている。ロスコの作品が1946年頃を境にそれまでのシュルレアリスム絵画を連想させる作風から抽象画へと変化したことは、彼が抽象表現主義の作家として評価されるようになる上で重要であった。

1940年代のニューヨークの画家たちの絵画作品には主題や思想、モチーフの点でシュルレアリスム絵画の影響が見られる。1945年に抽象表現主義の作家たちの多くが参加した展覧会「批評家たちにとっての問題」が開催された際、主宰者はニューヨークの画家たちの作品に有機的な、原生生物を思わせる形体が多く描かれる傾向を「新しい変容主義」と呼び、アルプとミロをその着想源であると指摘した<sup>352</sup>。これに対してグリーンバーグは、その「新しい変容主義」の傾向は確かに同時期のアメリカ絵画に認められるものの、同傾向はアルプとミロではなく、シュルレアリスムの「バイオモーフイズム」に由来すると指摘し、同展の出品作家であるポロックやゴットリーブ、ロスコらは同傾向には属しないと述べる<sup>353</sup>。この見解は、他所でも表明されるように、グリーンバーグがアルプとミロをキュビズムの後継者として賞賛する一方で、シュルレアリスムを嫌悪することから来ている。ニューヨークの画家たちの作品では次第にモチーフと画面全体の構成は抽象度を増し、1950年代になるとシュルレアリスムの代表的絵画作例との造形的類似は姿を消す。これらの画家たち

<sup>351</sup> Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, 248.

<sup>352</sup> Siegel, *Abstract Expressionism*, 230-231. Originally published in *A Problem for Critics*, Howard Putzel (New York: 67 Gallery, 1947), np.

<sup>353</sup> Clement Greenberg, "Review of the Exhibition *A Problem for Critics*," in *Arrogant Purpose, 1945-1949*, 28-30. Originally published in "Art," *Nation* (9 June, 1945).

がシュルレアリスムを拒絶するグリーンバーグの意見を進んで受け入れたとは考えにくい  
が、この同時発生的に見られた変化はグリーンバーグの批評の展開と絡み合って生まれた  
と言えるだろう。

ロスコはシュルレアリスムを熱心に学びながらも、完全な手本としていた訳ではない。  
1945年にロスコはシュルレアリスムと抽象芸術を自分の基盤だと認めながらも、両者とは  
異なる方向へ向かう意図を主張しており、シュルレアリスムについては、神話の示唆する  
内容を解き明かすと評価しているが、それが記憶や幻覚にそれが強く引かれる点を批判す  
る<sup>354</sup>。同時期のロスコの作品を振り返ってみると、1945年の《犠牲の瞬間》は縦長の画面  
に長いストロークの線描で抽象化したモチーフを描いている。中央で水平に横たわる人物  
像や、水平な三段の層に区分された背景には1943年の《イフィゲニアと海／水平の幻想》  
(図3-12)の人物モチーフと構図、そして神話主題が反映されており、これよりもなく、  
ロスコは色の斑点と色面による抽象絵画へと移行した。ロスコがシュルレアリスム絵画を  
連想させる表現から離れた直接の原因を、グリーンバーグの批評と結びつけることはでき  
ない。しかしながら、元々ロスコはシュルレアリスムにおける非現実的要素の重視に対し  
て不満を抱いており、多くの批評家たちによってシュルレアリスムの重要性が語られる中、  
それを強く批判するグリーンバーグの批評にある程度の共感を抱いたことは大いに考えら  
れるだろう。ロスコがシュルレアリスムから距離を取り、次に向かう方向性を探りながら、  
独自の絵画様式を求めらる中で、周囲の作家たちの表現方法と批評家の言説を参照してい  
たという側面は看過し得ない。

### 3-2. トビーに見る抽象表現主義との差別化

1940年代後半以降、トビーはニューヨークの画家たちを擁護する批評家たち、とりわ  
けグリーンバーグから不当に低い評価を受けたが、その批判の対象となった繊細さや東洋  
美術との関係を捨てることはなかった。海外を訪れた経験も多いために、トビーはアメリ  
カ人としてのアイデンティティを強く意識していたが、それは強さや荒々しさといったグ  
リーンバーグの設定するアメリカ的特性とは異なるものだった。

トビーは1946年に、アメリカがヨーロッパからだけでなく、アジアから影響を受けて  
いれば、より豊かになっていたことだろうと書いている<sup>355</sup>。彼にとって、東洋との関係は  
アメリカの独自性を損なうものではなく、むしろヨーロッパの追随者という立場を離れ、  
アメリカが独自の文化、芸術を形成する契機になるものなのである。この見解は、トビー  
を抽象表現主義の代表的画家と見なすサイツによる1955年の博士論文でトビーの強みとし  
て強調される点でもある<sup>356</sup>。

<sup>354</sup> Personal statement by Mark Rothko in *Personal Statement: Painting Prophecy 1950*, ed. David Porter  
(Washington: David Porter Gallery, 1945), np.

<sup>355</sup> Tobey, *Fourteen Americans*, ed., Miller, 70.

<sup>356</sup> Seitz, *Abstract Expressionist Painting*. セイツは各所で東洋の書や絵画との類似に言及しているが、ドリ  
ー・アシュトン同書の序文において、東洋美術を専門とするプリンストン大学教授ジョージ・ローリー  
との交流によって、サイツがニューヨークの画家たちに対する東洋美術の影響を重視するようになる下地



トビーは同時期に複数の異なる作風を試みていたが、その中に線描表現の一貫した展開を見出すことが出来る。1930年代半ばの《ブロードウェイ》(図5-3)では比較的直線を多く用いた輪郭線で描いたモチーフで画面を埋め尽くし、全体を統合する明確な奥行き空間を示す。これに対して、《ブロードウェイ・ブギ》(図5-4)や《縫うように進む光》(1942)(図5-8)では複数のモチーフの輪郭線が一筆書きのように繋がり、個々のモチーフの判別が付きにくくなると同時に、空間の奥行きは浅くなる。《ニューヨーク》(1944)(図5-12)のように抽象化が一層進むと、線描はより細かさを増し、同時に空間の奥行きがほとんど見られなくなる。画面の枠を残して中央部全体を埋め尽くす白い線は、オール・オーバーという点でポロックとの類似を示すが、その繊細さはグリーンバーグがポロックに見出した力強いアメリカ性の対極にあると言える<sup>357</sup>。トビーは1938年から1950年代を通してシアトルを拠点としたこともあり、グリーンバーグらの批評に対して、ニューヨークの画家たち、特にポロックとの表現上の違いを強調することで、トビー自らがその独自性を強調しようとしたと言える。

グリーンバーグから強い批判を受けるようになる1947年、トビーは画廊主マリアン・ウィラードへの手紙で、《5人の踊り子》という作品について禅の精神で描いたと述べている<sup>358</sup>。彼によると、動きと考えは同時に起こるものであり、絵画制作は単なる行為(action)ではなく、禅の方法(method)で描いたというよりも、禅の精神(spirit)で描いたというべきなのである。これはポロックのポード・ペインティングへの示唆的な言及と考えられ、ここにはポロックの制作方法が純粹に形式的な表現を求める手法であるのに対して、トビー自身の作品は精神的な内容を持ち、西洋と東洋の美術と思想を融合させたものだという画家の自負が表れている。1942年の《縫うように進む光》の長いストロークの線描に対して、1940年代後半により短く、細かい線を多用する作品が増えていく点にも、ポロックと距離を置こうとする態度を見ることができるだろう。

抽象表現主義がアメリカを象徴する新しい芸術動向としての評価を確立した1950年代、トビーは書や水墨画との類似を一層顕著に示す作品を制作することで、ニューヨークの画家たちとは異なるアメリカを示そうとした。《立葵》(1953)(図5-16)は簡潔な抽象画ながらも具体的な植物への連想を意図する点で抽象表現主義の文脈にはそぐわない。また、《空間の儀式#10》(図5-18)はポロックやフランツ・クラインを連想させるような勢いの

---

がつくられたと指摘している。Ibid, xv.

<sup>357</sup> グリーンバーグ以降もトビーとポロックの類似について、ポロックの優越と独自性を脅かさないものだとしばしば指摘されてきた。近年でもペペ・カルメルはトビー、ヘイターのポロックとの類似を認めつつも、前2者とは異なってポロックがセンセーショナルに受け入れられた理由はオール・オーバー性ではなく、空間の断片化だと述べており、ポロックはカリグラフィックな形体を単一の平面に置くのでも、統一された空間に置くのでもなく、未聞の空間の断片化を提示したと論じている。Pepe Karmel, "A Sum of Destructions," in Jackson Pollock: *New Approaches*, 71-99.

<sup>358</sup> "This [*Five Dancers*] was painted in the spirit of Zen - shouldn't say method; that is, the doing and idea are simultaneous - not just action." Musée des Arts Décoratifs ed., *Mark Tobey* (Paris: Palais du Louvre Pavillon de Marsan, 1961), np. ここでトビーは、《目覚めつつある夜》も同様のやり方で描いたが、これらを制作した当時は禅に関する文献でこの手法について知っていた訳ではなかったと述べている。

ある筆の動きを見せるが、トビーはこれと同時期に描いた作品群を「スミ・ペインティング」と呼び、抽象表現主義ではなく、むしろ東洋美術との繋がりを強調している<sup>359</sup>。

しかしながら、ここまで見てきたトビーへの批評にも見られるように、書や水墨画との明らかな類似は東洋美術の造形的側面を表面的に取り入れた結果であり、トビー自身の創意が見られないという批判を受ける場合もあった<sup>360</sup>。「スミ・ペインティング」の制作を止めた数年後、同シリーズを描き始めた経緯について尋ねられた際に、トビーは東洋美術からの影響に言及しながらも、明瞭な答えを避けている<sup>361</sup>。しかし、「スミ・ペインティング」がそれ以前の一連のホワイト・ライティングよりも遙かに東洋美術に類似しているとトビーが理解していることは明らかであり、煙に巻くような回答には、「スミ・ペインティング」が水墨画の安易な模倣と見なされるという懸念があったと考えられる<sup>362</sup>。展覧会カタログなどの文章やインタビューにおいて、トビーは東洋美術の筆遣いを学ぶことでホワイト・ライティングという手法を生み出したことを説明しており、批評家たちからも東洋美術の影響が彼の作品のアイデンティティの一部を成すと見なされてきた。長い期間、トビーは東洋美術、文化への関心を公に表明してきたが、それは、あまりに東洋美術との類似が明らかであるために東西の融合という目的が建前のように見え、むしろトビーの独自性の欠如に対する批判を導く可能性もあったため、アメリカ人画家として独特な観点と手法で東洋美術を学んでいることを作品だけでなく、言葉によっても説明する必要に迫られていた結果とも言える。

冷戦期の東西の政治的状況を背景として、抽象表現主義がアメリカ独自の芸術として米国内外に浸透し、その作品の巨大さや表現の大胆さによってアメリカの英雄というイメージと結びつけられる中で、トビーの作品の繊細さと東洋美術との関係は、アメリカ人芸術家としての彼の評価を困難にした。しかし、彼は東洋美術と西洋美術を融合させようという意図を保持し、晩年を過ごしたヨーロッパでも独自の表現を探究し続けた。トビーにとってのアメリカ的特性は、洋の東西の架け橋という役割に体现されるものであり、それまで主にヨーロッパ芸術の影響を受けてきたアメリカにおいて、トビーは新たに東洋の美術、

<sup>359</sup> ウィンザー＝タマキは、トビーが抽象表現主義とは異なる自分の特徴を際立たせるために意図的に書の要素を採用した可能性を指摘し、これらのスミ・ペインティングは特にアジア性を強く示すためにアメリカの批評家たちからの評価を得ることに失敗し、トビーもその失敗を認めていたと論じている。

Winther-Tamaki, *Art in the Encounter*, 50, 55-56. しかしながら、1950年代初めにはすでにトビーはグリーンバーグからだけではなく、他の批評家たちからも東洋美術との類似、或いはそれを連想させる繊細さを批判されており、更に東洋美術との繋がりを強調することで評価を得ようとしたとは考えにくい。

<sup>360</sup> 例えば、前述のトビーの個展に対する批判がこれにあたる。“The Passing Shows,” *Artnews* 43, no. 5 (April 15-30, 1944): 25.

<sup>361</sup> 1961年11月9日付けのトビーからキャサリン・クーへの手紙より。Kuh, *The Artist's Voice*, 244. ここでトビーは西洋と東洋という2つの文化を融合させようとする試みの困難さを示唆してもいる。「ヤヌスの2つの顔」がどこにでも見られると述べた後でトビーは、自分は2つの側面を探究しようとして大変な目に遭っているとし、生きることの高次の感覚を経験するためにスミ・ペインティングを描いたと言えるかも知れないと書いている。Ibid, 248.

<sup>362</sup> 特に1950年代以降の作品に見られる大胆な筆遣いは日本の前衛的な書との類似を顕著に示すようになるが、トビーは1954年のキャサリン・クーへの手紙で、1930年代に書の筆遣いや東洋美術を学んだことに言及しながら、それは常に一定の距離を置いた関心に基づいてのことであり、模倣しようという意図をもったことはないと言明している。Kuh, *The Artist's Voice*, 240.

思想を取り入れることで、ヨーロッパのモダン・アートとは異なるアメリカ独自の絵画を見出そうとした。彼にとって、ヨーロッパとアジアの間に位置するアメリカの地理的特性は、アメリカ芸術の特性にも反映されるべきものであり、アメリカが両者とは無関係に優れた芸術を生み出すと主張しているのではなく、ヨーロッパとアジアの伝統を吸収することで、いずれとも異なる独自の、そして普遍性をもつ芸術を生み出すことを期待したのである。それは戦後、グリーンバーグなどアメリカ人批評家たちが、ヨーロッパ諸国、更には世界を率いるアメリカという国の強さと独自性を体現するものとして、抽象表現主義を後押しした言説とは相容れず、むしろトビーの芸術的評価はアメリカではなく、むしろヨーロッパにおいて高まったのである。

### 3-3. クラインによるアメリカ的特性の受容

アメリカ的特性についての批評に対して、他の抽象表現主義の画家がどのような反応をしたのかを見てみると、フランツ・クラインの批評への反応は、抽象表現主義が国際的に認知されていく 1950 年代に、画家と批評家との密接な関係が作品への評価に重大な影響を及ぼしたことを顕著に示している。

フランツ・クラインは具象画を描いていた 1940 年代にはほとんど注目されなかったが、デ・クーニングを始めとする抽象表現主義の画家たちと交流する中で、抽象画制作へと移行した。1950 年に《機関長》(1950) (図 1-13) など、独自のモノクロームの抽象画を展示して好評を得て、続いて開催した個展は、狭い美術界で小規模ながらもセンセーションを引き起こしたという<sup>363</sup>。この巨大なカンヴァスを横断するように黒いモチーフを描く作風には 1940 年代後半の美術批評の反映を見て取ることができる。主導的な批評家グリーンバーグがしばしばアメリカの個性を示すものとして賞賛した強さや大胆さを表しているのである。1950 年の展示を契機にクラインはその評価と知名度を上げ、1952 年にはニューヨーク近代美術館によって《機関長》が買い上げられた<sup>364</sup>。

クラインの絵画は白黒の色彩と明白な筆触から、西欧の鑑賞者にとっても容易に書を連想させ、実際に彼は 1950 年代に日本の書道家たちと交流をもち、彼らの作品に親しんでいた<sup>365</sup>。しかしながらウィンザー＝タマキが指摘するように、クラインは東洋美術からの影響を否定し、批評家たちも同様にクラインの絵画が根本的に西洋芸術に根ざすことを声高に主張した。トビーへの評論において、彼が東洋美術から受け継いだ繊細さは、理想的なアメリカ的特性の対極に置かれ、評価を下げる要因と見なされた。クラインはそのことを

<sup>363</sup> Hess, *Abstract Painting*, 137.

<sup>364</sup> 1950 年の個展に出品された《Chief》《Cardinal》は共に列車にちなんで名付けられたと指摘されている。John Gordon ed., *Franz Kline, 1910-1962* (New York: Whitney Museum of American Art, 1968), 10.

<sup>365</sup> バート・ウィンザー＝タマキは、クラインと長谷川三郎を始めとする日本の書道家たちとの交流に詳しく言及し、クラインが書から影響を受けながらもそれを否定したこと、そして批評家たちも東洋美術の影響を否定することでヨーロッパ前衛芸術の伝統の延長線上へのクラインの位置づけを論じている。Bert Winther-Tamaki, "The Asian Dimensions of Postwar Abstract Art: Calligraphy and Metaphysics," in *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*, ed. Alexandra Munroe (New York: Guggenheim Museum; London: Thames & Hudson, 2009): 151-153.

理解しており、彼自身と東洋美術との影響関係を否定することで、批評家たちが彼をアメリカを代表する抽象画家として紹介、擁護することを促したと言える。クラインは、トビーと同様に東洋美術を参照したが、東洋美術と西洋美術の融合という理想を押し出したトビーとは異なり、東洋美術の造形表現を取り入れながらも、あくまで偶然の類似であると主張し、アメリカ的特性という外装をまとうことで評価を得た。

1951年の著作でトーマス・ヘスは、クラインが重々しい「カリグラフィ」を使いこなし、それが《機関長》のような作品に東洋的な器用さを与えていると指摘し、日本の作家たちがクラインと類似する作品を制作していることにも触れる<sup>366</sup>。しかしながら、ヘスはクラインの抽象画と書との違いを強調し、クラインのモノクロームの作品では黒と白は同等の価値をもち、描かれた形体と背景という関係が所々で逆転すると説明する。確かに形体と背景という問題は書の余白とクラインの白絵具の使用とを明白に区別するものであり、クライン自身が後に書との関係を否定するために、このヘスの説明を用いている<sup>367</sup>。このことは、作家と批評家が作品解釈の方向性を共に作り上げ、アメリカ絵画としての評価の確立という共通の目的へ向かっていたことを示している。ここでヘスがクラインの絵画について「芸術家の道具が深く切りつけた刻印と彼の動作の切迫感を示す」と述べているのは、画家の素早い動作の表現を抽象表現主義の特徴と見なす初期の例と言え、後のローゼンバーグによる評論を予告している。

1950年代後半、ニューヨークの画家たちは国際美術展や海外巡回展への参加によって、国内のみならず海外でもアメリカに発する新しい芸術の代表的芸術家としての評価を確立していく。次第に評価が定まる一方で、それが拠って立つアメリカ的特性を弱める議論は、以前に増して危険視された。グリーンバーグは「アメリカ型絵画」において、白と黒だけを用いた抽象表現主義の絵画と東洋美術との類似に言及し、ヘスと同様に後者からの影響を否定している。先にこの論考におけるトビーへの評価を確認したが、グリーンバーグはクラインについて執拗にアメリカ性を強調しており、東洋美術からの影響がクラインのアメリカ人画家としての資格を損ない、独創性への懐疑を招く恐れを認識していたことを示している。1955年に発表された旧版の同論考に比べ、1958年の改訂版では抽象表現主義への東洋美術の影響を一層強固に否定している<sup>368</sup>。グリーンバーグは、クラインが西洋美術の伝統のみを受け継ぐのだと主張しており、この改訂はとりわけクラインの独創性を擁護するためと思われる。ヨーロッパ諸国の芸術に影響力をもつアメリカ絵画として抽象表現主義を擁護する上で、彼らが東洋美術の根本的な絵画理念から影響を受けたという批判を避けることが重視されているのである。

<sup>366</sup> Hess, *Abstract Painting*, 137.

<sup>367</sup> Katharine Kuh, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists* (New York: Harper & Row, 1962), 144.

<sup>368</sup> グリーンバーグは旧版の「アメリカ型絵画」でクラインと東洋美術との関連を認めるのに対して、改訂版では抽象表現主義の中でも、とりわけクラインが東洋美術には表面的な関心しかもたなかったと説明する。Greenberg, "American-type Painting," (1955): 188. ウィンザー＝タマキは同論考の初版と改訂版でのクラインと書との関係についての言及が変化していることを指摘している。Winther-Tamaki, *Art in the Encounter*, 56-62.

クラインは他の抽象表現主義の作家に比べると、認知度は低く、現在に至るまで主要な文献においても言及は少ないままに留まっている。その理由として、クラインは抽象表現主義の中で例外的な存在であり、アクション・ペインティングとカラー・フィールド・ペインティングとの対比に馴染まない作品を制作したことなどが指摘されている<sup>369</sup>。クライン自身も東洋美術を連想させる白と黒の対比が、彼の評価に常に不安定な要素を残すことを認識しており、それまでの絵画様式と並行して、1950年代半ばから異なる色彩を取り入れる試みを行っている。しかし、クラインは常に白黒の抽象画によって認知され、色彩を導入した作品があまり評価を受けなかったため、晩年までモノクロームの色彩を完全に捨て去ることはなかった。

一方、抽象表現主義の中で最も早い時期に評価を受けたポロックは、1940年代前半から具象的な形体を描く作品と並行して、《ポーリングのある構成Ⅱ》(1943) (図6-14)に見られるように絵具を滴らす表現を試み、また《熱の中の目》(1946) (図3-5)のように抽象的な筆致のパターンと具象的な目のモチーフを組み合わせるなど異なる作風を試行錯誤していた<sup>370</sup>。1947年にはポーリングの手法を画面全体に用いて均一な絵具の絡み合いを示す作品を集中的に制作し、そのようなポード・ペインティングによってグリーンバーグから高く評価された。このように、最初期から抽象表現主義の中で最も有望視されたにも関わらず、ポロックは周囲の評価に合致する言動を取ってきた訳では必ずしもない。ポロックは床の上にキャンバスを置いて描くことについて次のように語っている。「この方法は必要性から自然と発展したように思えますし、必要性から現代のアーティストは周囲の世界を表現する新しい方法を発見してきました。(…)私は床の上で描きますし、これは珍しいことではありません。東洋人たちはそうしました。<sup>371</sup>」ここには、ポロックが必ずしもグリーンバーグの提示したアメリカ的性質を強調する議論に納得していないことが反映されている。自分自身を強さや荒々しさというアメリカ的な個性の体現と賞賛する議論によって注目を呼び、評価されたとしても、それを手放しで受け入れた訳ではなく、そのことは『ライフ』誌で大きく取り上げられたことをきっかけとして、アルコール依存を高めたことにも表れている。また、抽象表現主義の中でも、特にポロックはユングの無意識理論における人間精神の普遍性に強い関心を抱いており、それはアメリカ性を強調する議論と相容れない部分を多くもっている。しかしながら、ポロックと同時代批評との関係は、他の作家の場合よりも複雑な様相を見せており、現段階では明確な形で論証できないため、今後更なる検討を加える予定である。

<sup>369</sup> David Anfam ed., *Franz Kline: Black & White 1950-1961* (Houston: Menil Foundation Houston Fine Art Press; Houston: Houston Fine Art Press, 1994), 11.

<sup>370</sup> ポロックの初期作品を特徴づける絵具の絡み合うインターレースの様式の特性と源泉について、ピカソらの分析的キュビズム、ベントンの、エルンストによるオシレーション、ヘイター、そしてクレーの影響が論じられている。Pepe Karmel, "A Sum of Destructions," in *Jackson Pollock: New Approaches*, 71-99. ポロック以前に絵の具を垂らすという点で類似した技法を用いていた作家は多く、ポード・ペインティングの起源については諸説ある。Evelyn Toynton, *Jackson Pollock* (New Haven: Yale University Press, 2012), 50-51.

<sup>371</sup> 1950年夏に行われたウィリアム・ライトによるポロックへのインタビュー。以下の文献に収録。Barbara Rose ed., *Pollock Painting* (New York: Agrinde Publications, 1980), np.

1940年代末に抽象表現主義の画家たちが一様に個人的な絵画様式を確立した背景には、ポロックがニューヨークの芸術家たちから際だって注目を集め、批評家たちから賞賛されるという状況があった。ポロックは1947年に多数制作したポード・ペインティングによって美術関係者の間での評価を高めると同時に、マスメディアを通じて一般での知名度を上げた。1949年、ポロック本人と作品の写真を伴う「ライフ」誌の記事は、画家の不遜な態度、作品の巨大さ、特異な制作方法を伝え、ポロックへの関心を促した<sup>372</sup>。独特な、明らかにポロックの作品であることを示すポード・ペインティングは、明快で強い主張を好むアメリカで受け入れられる特徴を備えており、ポロックへの批評を通して、他の画家たちもこのことを認識したのである。また、ポロックを除き、円熟期の抽象表現主義の画家たちには線描を主体とする作品がほとんど見られない。この理由として、1940年代後半以降の美術批評においてアメリカ的な強さや荒々しさが強調されたのに対して優美さや繊細さが軽んじられたことがあるが、同時に、いち早く注目されたポロックのポード・ペインティングの模倣と見なされることを避けるために、周囲の画家たちはポロックとの類推を呼ぶ可能性のある表現を敬遠しながら、独自の絵画様式を組み立てたと推測される。

このように、グリーンバーグらの設定したアメリカ的特性というラベルに対して、個々の作家たちは異なる反応を示した。ニューヨークの画家たちは主題や内容を欠いた装飾や商業芸術を批判しており、グリーンバーグやローゼンバーグが純粹芸術を語る際に主張するメディウム自体の特性、或いは描く行為を絵画の内容と捉える考えにも賛同していたとは思われない。とはいえ、ゴットリーブやロスコ、クラインのように自身の絵画理念と矛盾を生み出さない部分で、批評家たちの言説を取り入れ、作品制作に反映させた作家たちはアメリカ芸術の主流として評価されるようになった。一方で、トビーのようにアメリカの個性についての独自の考えを貫き、その結果、批判の対象となった作家たちもいた。批評家たちによって形作られたアメリカ的特性という観念を、独自の絵画様式の確立、そしてアメリカ人画家としての自己認識の確立に利用した芸術家たちを中心に抽象表現主義の枠組みが形成されたとも言えよう。抽象表現主義の形成は、批評家と芸術家との関係によって各々の芸術家像が明確に立ち現れ、一つの芸術動向の形が定まる過程を示しているのである。

---

<sup>372</sup> 『彼はアメリカで最良の存命中の画家なのか?』という反語調の見出しと共に、たばこを啜え、腕を組むポロックの写真が見開きで掲載され、後続のページにはポロックが床に置いたキャンバスにインクや砂をかけて制作する写真と技法の説明が載せられた。“Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?” *Life* (August 8, 1949): 42-45. ギブソンは、アメリカの英雄を体現する芸術家という観念によってポロックの人氣が不動のものとなったと指摘し、次のように論じている。「他にも抽象表現主義のヒーローたちはいるが、(…)初めて全米に知られるようになり、その人氣を保ったのはポロックだった。その主な理由の一つは、彼がアメリカの英雄として最も人氣を得た手本、つまり非知性的な行動する男性という手本に適していたということだ」 Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics*, 3. 一方、この「ライフ」誌の記事がポロックに対するイメージの形成を促したこと、そのイメージが歪められたものであり、必ずしも本人の性格と一致しないものであるという指摘がなされている。 Guilbaut, *How New York Stole*, 184-187; Andrew Perchuk, *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*, eds. Andrew Perchuk and Helaine Posner (Cambridge, MA: MIT Press, 1995), 32; Marcia Brennan, *Modernism's Masculine Subjects: Matisse, the New York School, and Post-painterly Abstraction* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004), 109-110.

1940年代、ニューヨークの芸術家や批評家たちはアメリカ独自の芸術を生み出す上でヨーロッパのモダン・アートの超克が必要だと考えており、特に抽象やシュルレアリスムにどのような態度で臨むかは重要な問題であった。幾何学的抽象の内容、主題の欠如を批判することは芸術家たちにとって難しいことではなかったが、彼らはシュルレアリスムの理論と技法を基盤として、それにとって代わる新しいアメリカ独自の芸術を生み出すことに苦戦していた。そのような中で、グリーンバーグを始めとする批評家たちは彼らの絵画のアメリカ的特性を強調することによって、芸術家たちを支援すると共に、彼らの進むべき方向を示した。ニューヨークの絵画芸術のアメリカ性を強調する批評家たちの言説は作家たちにとって必ずしも満足できるものではなかったが、彼らがそれを受け入れて作品に反映させることで、抽象表現主義の絵画の特性が共有され、作家像が磨かれると共に一つの芸術動向が立ち現れた。

米国内外でアメリカ芸術が評価されていなかった時代に、若手芸術家たちを抽象表現主義という新しい潮流の代表者として後援するためには、アメリカ的特性を前面に押し出すことが必要であり、それによって抽象表現主義は新しいアメリカを象徴する芸術として賞賛されることになった。抽象表現主義は、アメリカという国自体が様々な分野でヨーロッパの伝統を継承しながらも、独自の文化を形成したことを縮図的に示しているのである。

## 結び

長らくアメリカでは、美術館や蒐集家たちは主にヨーロッパに目を向けており、ヨーロッパ美術を手本に学んでいたアメリカ人芸術家たちが本国で大きな注目と賞賛を浴びることは少なかった。アメリカ近代絵画の父とも呼ばれるトマス・エイキンズなどの例を除いて、18世紀、19世紀に名を成したアメリカ人画家たちは多くの場合、ヨーロッパで学び、現地で活動していた。20世紀に入ると次第にこの状況に変化が生じ、アメリカでもアルフレッド・スティーグリッツら前衛芸術を志す作家たちが現れる。多くの芸術家たちはヨーロッパの最新の美術動向から隔てられていたが、1913年のアーモリー・ショーの開催に伴って、アメリカ人作家たちがマルセル・デュシャンに代表されるヨーロッパのモダン・アートに触れる機会を得たことは、その後の芸術の展開に大きな影響を与えた。また、ヨーロッパのモダン・アートに比べてアメリカの同時代の芸術が保守的で、洗練を欠くという認識が米国内外に受け入れられていたが、その状況に対する問題意識から、アメリカ美術の特質についての議論が盛んとなる。1930年代には社会主義リアリズムやアメリカン・シーン、リージョナリズムといったアメリカの風俗、社会問題を扱う具象絵画が人気を博したが、これに対して独自の表現様式を求めて幾何学的抽象やキュビズム、シュルレアリスムなど20世紀ヨーロッパのモダン・アートに範をとり、新しい前衛美術を志す若手画家たちも多かった。

第二次世界大戦が激化し、ヨーロッパの芸術家たちを取り巻く状況が悪化するのに伴って、1940年前後にはパリからシャガールやモンドリアンといった著名な画家たち、そしてシュルレアリスム運動の主要な作家たちがニューヨークに亡命し、アメリカ人芸術家たちに多大な刺激を与えた。後に抽象表現主義を代表するようになるポロックやロスコといった画家たちはシュルレアリスムの思想や絵画を学び、自身の作品に反映させたが、彼らの間では新しいアメリカ美術の探究という目的が共有されていた。シュルレアリストたちはニューヨークにおいても展覧会や雑誌の出版など多岐にわたる活動を行ったが、彼らの多くは言語の違いもあり、アメリカの作家たちと積極的な交流を図った訳ではなかった。その中で両者の交流の場となったのが、ヘイターの主宰した版画工房アトリエ 17であった。ここは異国の地ニューヨークにおいて、シュルレアリストたちが集う貴重な場所の一つとなると同時に、実験的な版画制作を行うことのできる場でもあった。この開放的な工房ではポロックやマザウェル、ロスコといったアメリカ人の画家たちも制作を行い、ヨーロッパの芸術家たちの先進的な制作活動から刺激を受け、またヘイターを通じてシュルレアリスムの重要な理論であり、様々な絵画技法の源泉となったオートマティスムを学んだ。

ロスコは1940年代前半から半ばにかけて、シュルレアリストたちの重視した主題であるギリシア神話を題材に、エルンストやミロによる絵画を連想させる作風で油彩画を描いた。特にオイディプス神話とアガメムノンの物語に強い関心を示したロスコは、目や手、鳥といったシュルレアリスム絵画に頻りに現れるモチーフを用いた。しかし、ロスコとシュル



レアリスムとの関係において最も重要だったのは、彼がそこから視覚と盲目性についての思想を学んだことである。シュルレアリスムの文脈において、盲目性は通常の視覚への不信と精神的直観としての内的視覚の重要性を示すものであり、シュルレアリスムの先駆者であるデ・キリコや、草創期から同運動の中心にいたエルンストの作品にその例が多く見られる。この内的視覚は、外の世界を見るための通常の視覚に対し、心の中の光景を見るという点で無意識と関連をもち、また芸術家の特殊な精神的視覚とも結びつけられる。

ロスコはギリシア神話に登場する盲目の予言者の肖像《テイレシアス》において、キュークロプスの目、つまり隻眼によって盲目性を表している。ロスコはすでに1936年の《自画像》で自らの両目を深い陰で覆い、盲目であることによって内的視覚を体現する芸術家として彼自身を描いている。そして、ここで扱った内的視覚という主題は、より進展した形で《テイレシアス》に受け継がれた。テイレシアスの体現する盲目性と予言の能力は、ロスコの理想とする芸術家像を特徴づけるものである。ロスコの言に拠れば、芸術家は予言者であり、未来ではなく、常人は知ることができない現在の悲劇を知ることができる。盲目性と予言は、内的視覚によって隠された真実を見る芸術家を象徴的に表しており、《テイレシアス》は芸術家としてのロスコ自身の肖像と言えるのである。

ロスコと親しく交流し、共に神話主題に取り組んだゴットリーブにとっても盲目性と内的視覚は重要な主題であった。ゴットリーブはオイディプス神話を主題として多数の作品を制作し、目のモチーフによって盲目性と内的視覚を表した。彼はロスコの場合よりも明確に、英雄的な性格を芸術家に見出している。保守的なニューヨークの美術界で批判に直面しながら、新しいアメリカ絵画を探究する中で、ゴットリーブは先進的な芸術家としての自己表象をピクトグラフに織り込み、オイディプス神話と迷宮神話の重ね合わせによって、芸術家の内的視覚と英雄性を表した。ロスコとゴットリーブは、シュルレアリスムからギリシア神話という主題を受け継ぎ、その新たな解釈と表現を探究すると同時に、彼ら自身を神話中の登場人物になぞらえて、社会における芸術家の役割と、先進的芸術家としての自己認識を表明したのである。

このように1940年代、アメリカの画家たちはオートマティスムや客観的偶然というシュルレアリスムにおける基本的な概念を学び、無意識や夢に対して個性的な解釈、考察を加えることで独自の絵画様式を探究した。しかし、彼らが円熟期の絵画様式を確立する過程には、シュルレアリスムと同時にモダン・アートとアメリカ美術を巡る議論への反応、そして周囲の批評家や作家たちとの関係も大きく関係していた。1940年代後半、反共産主義の風潮が高まる中、ヨーロッパのモダン・アートを受け継いだ前衛芸術に対して、非アメリカ的であると激しく非難する声が沸き起こった。これに対して、モダン・アートを擁護するグリーンバーグやアルフレッド・バーらの批評家たちは、ニューヨークの若手芸術家たちを支持し、ヨーロッパのモダン・アートを継承しながらも、アメリカの強さや個人主義といった特性を象徴する芸術家であると彼ら进行评估した。画家たちは、必ずしもその議論に賛同していた訳ではないにしろ、擁護派の批評家たちの論じるアメリカ的特性を自身

の絵画表現に取り入れることで評価を高め、独自の様式を確立した。

絵画様式にアメリカ的特性を見出す後援者たちの賢明な策略によって、抽象表現主義は国際的な芸術動向として認められるようになる。抽象表現主義という枠組みは、画家と批評家との関係を通して作家像が確立し、絵画様式が形成されるという過程の中で生まれたのである。そのため、抽象表現主義の画家たちはアメリカ的特性という共通項によって纏められるが、実のところ、彼らの絵画様式はヨーロッパのモダン・アート、特にシュルレアリスムを積極的に学んだ成果でもある。1950年代以降の彼らの抽象画にはシュルレアリスムからの影響が明白な形で残されてはいないとしても、彼らがシュルレアリスムを学んだ経験は芸術家としての重要な基盤を成しており、彼らの作品に常に反映されているのである。

## 主要参考文献表

### 【外国語文献】

#### 抽象表現主義関連文献

#### 抽象表現主義全般、及び抽象表現主義とシュルレアリスムとの関係についての文献

- Alloway, Lawrence. "The American Sublime." *Living Arts* 2 (June 1963): 11-22.
- . "The Biomorphs Forties." *Artforum* 4 (September 1965): 18-22.
- Alloway, Lawrence and Paul Schimmel, eds. *The Interpretive Link: Abstract Surrealism into Abstract Expressionism, Works on Paper, 1938-1948*. Newport, Beach: Newport Harbor Art Museum, 1986.
- Anfam, David. *Abstract Expressionism/ World of Art*. New York: Thames and Hudson, 1990.
- Arnason, H. Harvard. *American Abstract Expressionists and Imagists*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1961.
- Ashton, Dore. *The New York School: A Cultural Reckoning*. Harmondsworth, England: Penguin, 1983.
- [アシュトン, ドリー／南條彰宏訳 『ニューヨーク・スクール—ある文化的決済の書—』 朝日出版社、1997年]
- Auping, Michael. *Abstract Expressionism: The Critical Developments*. New York: Harry N. Abrams, 1987.
- Auping, Michael, ed. *Abstraction, Geometry, Painting: Selected Geometric Abstract Painting in America since 1945*. New York: H.N. Abrams, 1989.
- ed. *Declaring Space: Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein*. Fort Worth: Modern Art Museum of Fort Worth; Munich, New York: Prestel, 2007.
- Balken, Debra Bricker. *Abstract Expressionism*. London: Tate, 2005.
- Barnes, Rachel. *Abstract Expressionists*. Portsmouth: Heinemann Library, 2003.
- Brennan, Marcia. *Modernism's Masculine Subjects: Matisse, the New York School, and Post-painterly Abstraction*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.
- Coates, Robert. "The Art Galleries: Abroad and at Home." *New Yorker* 12, no.7 (30 March, 1946), 83.
- Cockcroft, Eva. "Abstract Expressionism: A Weapon of the Cold War." *Artforum* 15, no. 10 (June 1974): 39-41.
- Collins, Bradford R. "Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948-51: A Historiographic Study of a Late Bohemian Enterprise." *The Art Bulletin* 73 (January 1991): 295-298.
- Cox, Annette. *Art-As-Politics: The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*. Mich: UMI Research Press, 1982.
- Craven, David. *Abstract Expressionism as Cultural Critique: Dissent During the McCarthy Period*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1999.
- Foster, Stephen C. *The Critics of Abstract Expressionism*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.
- Fraschina, Francis, ed. *Pollock and After: the Critical Debate*. New York: Harper & Row, 1985.
- Friedman, B. H. "'The Irascibles': A Split Second in Art History," *Arts Magazine* 53 (September 1978): 96-102.
- . *Issues in Abstract Expressionism: The Artist Run Periodicals*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1990.

- . *Abstract Expressionism: Other Politics*. New Haven and London: Yale University Press, 1997.
- Goodnough, Robert, ed. *Artists' Sessions at Studio 35 (1950)*. Chicago; San Francisco: SoberSCOPE Press; Wittenborn Art Books, 2009.
- Golding, John. *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*. (The A.W. Mellon lectures in the fine arts, 48 (1997)) (Bollingen series, no. 35, 48) Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Translated by Arthur Goldhammer. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Guilbaut, Serge, ed. *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- Harrison, Helen A. "Arthur G. Dove and the Origins of Abstract Expressionism." *American Art* 12, no. 1 (Spring 1998): 66-83.
- Herskovic, Marika, ed. *New York School: Abstract Expressionists: Artist's Choice by Artists: A Complete Documentation of the New York Painting and Sculpture Annuals, 1951-1957*. New Jersey: New York School Press, 2000.
- , ed. *American Abstract Expressionism of the 1950s: An Illustrated Survey with Artists' Statements, Artwork and Biographies*. Franklin Lakes, NJ: New York School Press, 2003.
- Hobbs, Robert Carleton, and Gail Levin, ed. *Abstract Expressionism: The Formative Years*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- The International Program of the Museum of Modern Art. ed. *The New American Painting: As Shown in Eight European Countries, 1958-1959*. New York: Museum of Modern Art, 1959.
- Jachec, Nancy. *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Janis, Sidney. *Abstract & Surrealist Art in America*. New York: Reynal & Hitchcock, 1944.
- . *11 Abstract Expressionist Painters*. New York: Sidney Janis Gallery, 1963.
- Kenkeleba Gallery ed. *Norman Lewis: From the Harlem Renaissance to Abstraction*. New York: Kenkeleba Gallery, 1989.
- Kinglsey, April. *The Turning Point: The Abstract Expressionists and the Transformation of American Art*. New York: Simon & Schuster, 1992.
- Kuh, Katharine. *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*. New York: Harper & Row, 1962.
- Lachman, Charles. "'The Image Made by Chance' in China and the West: Ink Wang Meets Jackson Pollock's Mother." *Art Bulletin* 74, no. 3 (September 1992): 499-510.
- Landau, Ellen G. *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Landauer, Susan. *Paper Trails: San Francisco Abstract Expressionist Prints, Drawings, and Watercolors*. Santa Cruz, CA.: Art Museum of Santa Cruz County, 1993.
- . *The San Francisco School of Abstract Expressionism*. Berkeley: University of California Press; Laguna Beach:

- Laguna Art Museum, 1996.
- Leja, Michael. *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Life*. "Irascible Group of Advanced Artists Led Fight against Show," January 15, 1951, 34
- Lucie-Smith, Edward. *Art Today: From Abstract Expressionism to Superrealism*. Oxford: Phaidon, 1983.
- Mackie, Alwynne. *Art/Talk: Theory and Practice in Abstract Expressionism*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Marter, Joan, ed. *Abstract Expressionism: The International Context*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2007.
- Mathews, Jane de Hart. "Art and Politics in Cold War America." *The American Historical Review* 81, no. 4 (October 1976): 762-787.
- McKinzie, Richard D. *The New Deal for Artists*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1975 .
- Messinger, Lisa Mintz. *Abstract Expressionism: Works on Paper: Selections from the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1993.
- Paul, April J. "Introduction a la Peinture Moderne Americaine: Six Young American Painters of the Samuel Kootz Gallery: An Inferiority Complex in Paris." *Arts Magazine* 60, no. 6 (February 1986): 65-71.
- Polcari, Stephen. *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Rosenberg, Harold. "The American Action Painters," *Art News* 51, no. 8 (December 1952): 22-23, 48-50.
- . *Abstract Expressionism, A Tribute to Harold Rosenberg: Paintings and Drawings from Chicago Collections: an Exhibition Organized by the David and Alfred Smart Gallery and Co-sponsored by the Committee on Social Thought and the Department of Art of the University of Chicago, October 11-November 25, 1979*. Edited by the David and Alfred Smart Gallery. Chicago: the David and Alfred Smart Gallery and University of Chicago, 1979.
- Rosenblum, Robert. "The Abstract Sublime." *Artnews* 59 (February 1961): 38-41.
- . *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. Harper & Row, 1975 [ロバート・ローゼンブラム著／神林恒道、出川哲朗共訳『近代絵画と北方ロマン主義の伝統：フリードリヒからロスコへ』岩崎美術社、1988年]
- . *The Abstraction of Landscape: From Northern Romanticism to Abstract Expressionism*. Edited by Fundación Juan March. Madrid: Fundación Juan March, 2007.
- Ross, Clifford, ed. *Abstract Expressionism: Creators and Critics: An Anthology*. New York: Abrams, 1990.
- Rubin, William Stanley. *Dada, Surrealism, and their heritage*. New York: Museum of Modern Art, 1968.
- Rushing, W. Jackson. "The Impact of Nietzsche and Northwest Coast Indian Art on Barnett Newman's Idea of Redemption in the Abstract Sublime." *Art Journal* 47, no. 3 (Autumn 1988): 187-195.
- Sandler, Irving. "Dada, Surrealism and Their Heritage." *Artforum* 6, no. 9 (March 1963): 25-26.
- . *The triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. New York: Harper and Row, 1970.
- . *The New York School: the Painters and Sculptors of the Fifties*. New York: Harper and Row, 1978.

- . *Abstract Expressionism and the American Experience: A Reevaluation*. Lenox, MA: Hard Press Editions; New York: School of Visual Arts, 2009.
- Sawin, Martica. “The Third Man, or Automatism American Style,” *Art Journal* 47, no. 3 (Fall 1988): 181-186.
- . *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- Seitz, William. C. *Abstract Expressionist Painting in America*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Shapiro, David, and Cecile Shapiro, “Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting,” *Prospects* 3 (1977): 175-214.
- , eds. *Abstract Expressionism: A Critical Record*. Cambridge, England; New York: Cambridge University Press, 1990.
- Shiff, Richard, and Carol C. Mancusi-Ungaro, Heidi Colman-Freyberger, Ellyn Childs Allison, eds. *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*. New York: Barnett Newman Foundation; New Haven: Yale University Press, 2004.
- Siegel, Katy, ed. *Abstract Expressionism*. London: Phaidon, 2011.
- Simon, Sidney, “Concerning the Beginnings of The New York School: 1939-1943, An Interview with Perter Busa and Matta, Conducted by Sidney Simon in New York in December 1966,” *Art International* 11, no. 6 (Summer 1967): 18.
- Stich, Sidra, ed. *Anxious Visions: Surrealist Art*. New York: Abbeville Press; Berkeley: University Art Museum, University of California at Berkeley, 1990.
- Sylvester, David, ed. *Modern Art: From Fauvism to Abstract Expressionism*. New York: Grolier, 1965.
- Temkin, Ann, ed. *Abstract Expressionism at the Museum of Modern Art: Selections from the Collection*. New York: Museum of Modern Art, 2010.
- Tinterow, Gary, Lisa Mintz Messinger, and Nan Rosenthal, eds. *Abstract Expressionism and Other Modern Works: The Muriel Kallis Steinberg Newman Collection in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2007.
- Thistlewood, David, ed. *American Abstract Expressionism*. Liverpool: Liverpool University Press and Tate Gallery Liverpool, 1993.
- Wechsler, Jeffrey, ed. *Abstract Expressionism: Other Dimensions: An Introduction to Small Scale Painterly Abstraction in America, 1940-1965*. New Brunswick: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, 1989.
- Whiting, Cécile. *Antifascism in American Art*. New Haven: Yale University Press, c1989.

#### シュルレアリスム関連文献

- Alquié, Ferdinand. *Philosophie du Surréalisme*. Paris: Flammarion, 1955 [フェルディナン・アルキエ著／巖谷国士、内田洋訳『シュルレアリスムの哲学』河出書房新社、1975年]
- Balakian, Anna. *Surrealism: The Road to the Absolute*. New York: Noonday Press, 1959 [アンナ・バラキアン著／金田眞澄訳『シュルレアリスム：絶対への道』紀伊國屋書店、1972年]
- Bruni Sakraischik, Claudio, ed. *Catalogo Generale Giorgio De Chirico*. Vol. 1-3. Milano: Electa, 1973.
- Chadwick, Whitney. *Myth in Surrealist Paintings, 1929-1939*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1980.
- Carrouges, Michel. *André Breton et Les Données Fondamentales du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1950.

- Charbonnier, Georges. *Entretiens avec André Masson*. Ryôan-ji, 1985.
- Dervaux, Isabelle. *Surrealism USA*. New York: Germany National Academy Museum, Hatje Cantz, 2004.
- Duplessis, Yves. *Le Surréalisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950 [イヴ・デュプレシス著／稲田三吉訳『シュールレアリスム』白水社、1963年]
- Gascoyne, David. *A Short Survey of Surrealism*. London: Cobden-Sanderson, 1935.
- Jean, Marcel. *Histoire de la Peinture Surréaliste, avec la collaboration de Arpad Meze*. Paris: Seuil, 1959.
- Kaplan, Gilbert E. ed. *Surrealist Prints*. New York: Harry N. Abrams, 1997.
- Lipman, Jean and Margaret Aspinwall. *Alexander Calder and his Magical Mobiles*. New York: Hudson Hills Press, 1981.
- Martin, Richard. *Fashion and Surrealism*. London: Thames and Hudson, 1988, c1987.
- Matthews, J. H. *An Introduction to Surrealism*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1965.
- Nadeau, Maurice. *Histoire du Surréalisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1945 [モーリス・ナドー著／稲田三吉・大沢寛三訳『シュールレアリスムの歴史』思潮社、1966年]
- Nadeau, Maurice, ed. *Documents Surréalistes*. Paris: Seuil, 1948 [モーリス・ナドー編／稲田三吉ほか訳『シュールレアリスムの資料』思潮社、1981年]
- Passerson, René. *Histoire de la Peinture Surréaliste*. Paris: Poche, 1968.
- Read, Herbert, ed. *Surrealism*. London: Faber and Faber, 1936 [ハーバート・リード編／安藤一郎ほか訳『シュールレアリスムの発展』国文社、1972年]
- Siegel, Jeanne. “The Image of the Eye in Surrealist Art and its Psychoanalytic Sources, Part One: the Mythic Eye.” *Arts Magazine* 56, no.6 (February 1982): 102-106.
- Tashjian, Dickran. *A Boatload of Madmen: Surrealism and the American Avant-garde, 1920-1950*. New York: Thames and Hudson, 1995.
- Taylor, Michael R., ed. *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*. London: Merrell, 2002.
- Tythacott, Louise. *Surrealism and the Exotic*. London: Routledge, 2003.
- Waldberg, Patrick. *Surrealism*. New York: Oxford University Press, 1978, c1965 [ワルドベルグ・パトリック著／巖谷国土訳『シュールレアリスム』美術出版社、1969年]
- Zalman, Sandra R. “A Vernacular Vanguard: Surrealism and the Making of American Art History.” PhD diss. University of Southern California, 2008.
- Zlotsky, Deborah. “‘Pleasant Madness’ in Hartford: The First Surrealist Exhibition in America.” *Arts Magazine* 60, no. 6 (February 1986): 55-61.

#### 作家別の関連文献

マーク・ロスコ：作家による文章、声明

- Rothko, Mark, and Adolph Gottlieb. A Letter to the Editor of the New York Times, June 7, 1943.
- Rothko, Mark. “The Romantics Were Prompted,” *Possibilities: Problems of Contemporary Art*, no. 1 (Winter 1947-1948): 84.

Rothko, Mark. *The Artist's Reality: Philosophies of Art by Mark Rothko*. Edited by Christopher Rothko. New Haven & London: Yale University Press, 2004. [マーク・ロスコ著、クリストファー・ロスコ編、中林和雄訳『ロスコ／芸術家のリアリティ：美術論集』みすず書房、2009年]

Rothko, Mark. *Writings on Art*. New Haven and London: Yale University Press, 2006.

カタログ・レゾネ

Anfam, David. *Mark Rothko: The Works on Canvas*. Catalogue Raisonné. New Haven & London: Yale University Press, 1998.

関連文献

Anfam, David. "A Note on Rothko's 'The Syrian Bull.'" *The Burlington Magazine* 139 (September 1997): 629-631.

Ashton, Dore. *About Rothko*. New York: Oxford University Press, 1983.

J. Barnes, Susan. *Rothko Chapel: An Act of Faith*. Houston: A Rothko Chapel book, 1989.

Bartelik, Marek, ed. *The Art of Mark Rothko: Selections from the National Gallery of Art, Washington*. Hannam-dong Leeum: Samsung Museum of Art, 2006.

Bernice, Rose. *Rothko: A Painter's Progress: The Year 1949*. New York: Pace Wildenstein, 2004.

Bersani, Leo, and Ulysse Dutoit. *Arts of Impoverishment: Beckett, Rothko, Resnais*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 1993.

Blau, Daniel, ed. *Mark Rothko: "Multiforms" Bilder von 1947-1949*. Ostfildern: Hatje, 1993.

Blinken, Donald M., ed. *Eliminating the Obstacles between the Painter and the Observer: The Mark Rothko Foundation: 1976-1986*. New York: The Mark Rothko Foundation, 1987.

Borchardt-Hume, Achim, ed. *Rothko*. London: Tate, 2008.

Breslin, James. E. B. *Mark Rothko: A Biography*. The University of Chicago Press, 1993.

Cavanaugh, Philip, and Sean Avery Cavanaugh. *Coming to Light: Avery, Gottlieb, Rothko-Provincetown Summers, 1957-1961*. Edited by E. A. Carmean. New York: Knoedler & Co., 2003.

Chave, Anna. C. *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*. New Haven & London: Yale University Press, 1989.

Ciuha, Delia, edit., *Mark Rothko: A Consumated Experience between Picture and Onlooker*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001.

Clearwater, Bonnie. "Shared Myths: Reconsideration of Rothko's and Gottlieb's Letter to the New York Times." *Archives of American Art Journal* 24 (1984): 23-25.

———. *Mark Rothko*. Massachusetts, VT: Hudson Hills Press, 1984.

———. *The Rothko Book*. London: Tate Publishing, 2007.

Cohn, Marjorie B. *Mark Rothko's Harvard Murals*. Cambridge, MA: Center for Conservation and Technical Studies, Harvard University Art Museums, 1988.

Collins, Bradford R., edit. *Mark Rothko: The Decisive Decade, 1940-1950*. New York: Skira Rizzoli Publications Inc., 2012.

Davis, Julia. *Mark Rothko: The Art of Transcendence*. Maidstone, Kent, UK: Crescent Moon, 2007.

Glimcher, Marc. *Art of Mark Rothko: Into an Unknown World*. New York: Clarkson N. Potter, Inc., 1991.



- Kellein, Thomas. *Mark Rothko: Kaaba in New York*. Basel: Kunsthalle Basel, 1989.
- Levin, Morton H. *Ten Major Works: Mark Rothko*. Newport Beach, CA: Newport Harbor Art Museum, 1974.
- Nodelman, Sheldon. *Marden, Novros, Rothko: Painting in the Age of Actuality*. Houston: Institute for the Arts, Rice University, 1978.
- . *The Rothko Chapel Paintings: Origins, Structure, Meaning*. Austin: University of Texas Press, 1997.
- Pappas, Andrea. “Invisible Points of Departure: Reading Rothko’s Christological Imagery.” *American Jewish History* 92, no. 4 (December 2004): 401-437.
- Rosenthal, Stephanie. *Black Paintings : Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Frank Stella*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2006.
- Seldes, Lee. *Legacy of Mark Rothko*. New York: Rinehart and Winston, 1978.
- Selz, Peter Howard, ed. *Mark Rothko*. New York: Museum of Modern Art, 1961.
- Steven, Mark. *Mark Rothko: “Multiforms” Bilder von 1947-1949*, Edited by Daniel Blau. Translated by Kay Heymer. Ostfildern: Hatje Cantz Publishers, 1993.
- Waldman, Diane. *Mark Rothko, 1903-1970: A Retrospective*. New York: Harry N. Abrams, 1978.
- . *Mark Rothko in New York*. New York: The Guggenheim Museum, 1994.
- Weiss, Jeffrey, ed. *Mark Rothko*. Washington D.C.: National Gallery of Art; New Haven: Yale University Press, 1998.
- Weppelmann, Stefan and Gerhard Wolf, ed. *Rothko/Giotto*. München: Hirmer, 2009.
- Wick, Oliver, ed. *Mark Rothko: Works on Paper 1930-1969*. Basel: Galerie Beyeler, 2005.
- , ed. *Mark Rothko*. Milano: Skira, 2007.
- 川村記念美術館ほか編『マーク・ロスコ』東京新聞、1995年
- 川村記念美術館企画・監修『マーク・ロスコ』淡交社、2009年
- 東野芳明「《現代芸術の焦点17》マーク・ロスコ：あるいは神のいない祭壇画」『みづゑ』698号日本美術出版、1963年4月
- 藤枝晃雄「特集：マーク・ロスコ：感情と悲劇」『みづゑ』888号日本美術出版、1979年3月

#### アドルフ・ゴットリーブ：作家による文章、声明

Gottlieb, Adolph. A typed script for his talk Unintelligibility, given on May 5, 1948 at Museum of Modern Art, New York.

#### 関連文献

- Adolph Gottlieb, Pictographs: A Selection from the Adolph and Esther Gottlieb Foundation*. New York: Knoedler & Company, 1998.
- Alloway, Lawrence, ed. *The Pictographs of Adolph Gottlieb*. New York: Hudson Hills Press in association with Adolph & Esther Gottlieb Foundation, 1994.
- Alloway, Lawrence and MacNaughton, Mary Davis. *Adolph Gottlieb: A Retrospective*. The Arts Publisher, Inc. in association with the Adolph Esther Gottlieb Foundation, 1981.
- Cooper, Harry. *Adolph Gottlieb: Pictographs 1941-1951*. New York: Pace Wildenstein, 2004.

- Doty, Robert, and Diane Waldman. *Adolph Gottlieb*. New York: The Whitney Museum of American Art and The Solomon R. Guggenheim Museum, 1968.
- Frank, Elizabeth, ed. *Adolph Gottlieb: Vertical Moves*. New York: Pace Wildenstein, 2002.
- Friedman, Martin. *Adolph Gottlieb*. Minneapolis: Walker Art Center, 1963.
- Harvey, Ian, ed. *Adolph Gottlieb: The Complete Prints*. New York: Associated American Artists, 1994.
- Hirsch, Sanford, ed. *Adolph Gottlieb: Selected Works, 1938-1973*. New York: M. Knoedler & Co., Inc. 1982.
- . *Adolph Gottlieb: The Pictographs 1942-1951*. Los Angeles, California: Manny Silverman Gallery, 1992.
- . *Adolph Gottlieb: Una Retrospectiva: A Survey Exhibition*. Valencia: Generalitat Valenciana Conselleria de Cultura, Educació Ciència, 2001.
- . *The Beginning of Seeing: Tribal Art and the Pictographs of Adolph Gottlieb*. New Britain, Conn.: New Britain Museum of American Art, 2002.
- . *Adolph Gottlieb: Early Prints*. New York : Adolph and Esther Gottlieb Foundation, 2006.
- Kotik, Charlotta and Siegmann, William. *Image and Reflection: Adolph Gottlieb's Pictographs and African Sculpture*. New York: The Brooklyn Museum, 1989.
- MacNaughton, Mary Davis, ed. *Adolph Gottlieb Pictographs, 1941-1953*. New York: André Emmerich Gallery, 1979.
- O'Connor, Letitia Burns. *Pictograph into Burst: Adolph Gottlieb, Paintings in Transition*. New York: Adolph and Esther Gottlieb Foundation, 1993.
- Polcari, Stephen. "Adolph Gottlieb's Allegorical Epic of World War II." *Art Journal* 47, 1988.
- Robert, Henry Flood, Jr. *Adolph Gottlieb: Paintings 1921-1956*. Omaha, Neb.: Joslyn Art Museum, 1980.
- Sandler, Irving. *Adolph Gottlieb Paintings, 1945-1974*. New York: André Emmerich Gallery, 1977.
- Shulman, Daniel. *Adolph Gottlieb: Early Paintings and Works on Paper*. Chicago: Valerie Carberry Gallery, 2003.
- Wei, Lilly. *Adolph Gottlieb: Paintings from Four Decades*. New York: Pace Wildenstein, 2008.
- Wilkin, Karen. *Adolph Gottlieb: Pictographs*. Edmonton: Edmonton Art Gallery, 1977.
- 『アドルフ・ゴットリーブ展』ウイルデンスタイン東京、2002年

マーク・トビー：作家による文章、声明

- Tobey, Mark. "Reminiscence and Reverie." *Magazine of Art* 44, no. 6 (1951): 228-232.
- . "Japanese Traditions and American Art." *College Art Journal* 43, no. 1 (Fall 1958): 20-24.

関連文献

- Ashton, Dore. "New York Letter." *Das Kunstwerk* 17 (January 1963): 31.
- Boehm, Gottfried, ed. *Mark Tobey: A Centennial Exhibition*. Basel: Galerie Beyeler, 1990.
- Bowen, Betty introd. *Tobey's 80: A Retrospective*. Seattle Art Museum, 1970.
- Fryberger, Betsy G., ed. *Mark Tobey: Works on Paper*. Stanford, CA: Stanford University Museum of Art, 1990.
- Herzogenrath, Wulf, and Andreas Kreul ed. *Sounds of the Inner Eye: John Cage, Mark Tobey, Morris Graves*. Tacoma, WA: Museum of Glass: International Center for Contemporary Art; Seattle: University of Washington Press, 2002.

Hoffman, Fred. "Mark Tobey's Paintings of New York." *Artforum* 17, no. 8 (April 1979): 24-29.

Musée des Arts Décoratifs, ed. *Mark Tobey*. Paris: Palais du Louvre Pavillon de Marsan, 1961.

The National Collection of Fine Arts ed., *Tribute to Mark Tobey*. Washington: The Smithsonian Institution Press, 1974.

Rathbone, Eliza E., ed. *Mark Tobey: City Paintings*. Washington: National Gallery of Art, 1984.

Seitz, William Chapin, ed. *Mark Tobey*. New York: Museum of Modern Art, 1962.

ジャクソン・ポロック関連文献：カタログ・レゾネ

O'Connor, Francis Valentine. *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, vol. 4. New Haven: Yale University Press, 1978.

関連文献

"Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?" *Life* (August 8, 1949): 42-45.

Rubin, William Stanley. "Jackson Pollock and the Modern Tradition, Part I." *Artforum* 5, no. 6 (February, 1967).

———. "Jackson Pollock and the Modern Tradition, Part III." *Artforum* 5, no. 8 (April, 1967): 27-28.

Friedman, B. H. *Jackson Pollock: Energy Made Visible*. New York: McGraw-Hill, 1972.

Hunter, Sam. *Jackson Pollock*. New York: Museum of Modern Art, 1959.

Maroni, Monica, and Giorgio Bigatti, eds. *Jackson Pollock in Venice: The "Irascibles" and the New York School*.

Translated by Christopher Evans and Leslie Ray. Milano: Skira, 2002.

O'Connor, Francis Valentine. *Jackson Pollock*. New York: Museum of Modern Art, 1967.

Rose, Barbara, ed. *Pollock Painting*. New York: Agrinde Publications, 1980.

Rose, Bernice. *Jackson Pollock: Drawing into Painting*. New York: Museum of Modern Art, 1980.

Solomon, Deborah. *Jackson Pollock: A Biography*. New York: Simon and Schuster, 1987.

Tyler, Parker. "Jackson Pollock: The Infinite Labyrinth," *Magazine of Art* 43, no. 3 (1950): 92-93.

White, Anthony, ed. *Jackson Pollock's Blue Poles*. Canberra: National Gallery of Australia, 2002.

Varndoe, Kirk, and Pepe Karmel eds. *Jackson Pollock: New Approaches*. New York: Museum of Modern Art, 1999.

ロバート・マザウエル：カタログ・レゾネ

Engberg, Siri and Joan Banach, eds. *Robert Motherwell: The Complete Prints 1940-1991: Catalogue Raisonné*.

Minneapolis: Walker Art Center, 2003.

Terenzio, Stephanie, and Dorothy C. Belknap, eds. *The Prints of Robert Motherwell: Catalogue Raisonné, 1943-1990*.

New York: Hudson Hills Press, 1984.

作家へのインタビュー

Simon, Sidney, "Concerning the Beginnings of The New York School: 1939-1943, An Interview with Robert Motherwell." *Art International* 11, no. 6 (1967): 20-23.

作家による編集、出版

Motherwell, Robert, and Ad Reinhardt, eds. *Modern Artists in America*. New York: Wittenborn, 1951.

関連文献

Long, Stephen, ed. *The Prints of Robert Motherwell: A Retrospective*. New York: Associated American Artists, 1990.  
Rosand, David, ed. *Robert Motherwell on Paper: Drawings, Prints, Collages*. New York: Harry N. Abrams, 1997.

スタンリー・ウィリアム・ヘイター：作家による著作

Hayter, Stanley William. "Line and Space of the Imagination." *View* 4, no. 4 (December 1944): 126-128.  
———. "Of the Means," *Possibilities*, no. 1 (Winter 1947/48): 77.  
———. *New Ways of Gravure*. London: Routledge & Kegan Paul, 1949.  
———. *About Prints*. London: New York, Oxford University Press, 1962.  
———. "Orientation, Direction, Cheirality, Velocity, and Rhythm," in *The Nature and Art of Motion*. Edited by Gyorgy Kepes, 71-80. New York: George Braziller, Inc., 1965.

関連文献

Black, Peter. "Relief Printing and the Development of Hayter's Colour Method," *Print Quarterly* 8, no. 4 (1991): 415-416.  
Black, Peter and Désirée Moorhead. *The Prints of Stanley William Hayter: A Complete Catalogue*. London: Phaidon, 1992.  
Frost, Rosamund. "The Chemically Pure in Art: W. Hayter, B.Sc., Surrealist," *Art News* 40, no. 7 (May 1941): 13, 31.  
Kainen, Jacob. "An Interview with Stanley William Hayter," *Arts Magazine* 60, no. 5 (January 1986): 64-67.  
Moser, Joann. *The Significance of Atelier 17 in the Development of Twentieth-century American Printmaking*. Ann Arbor, MI: University Microfilms, 1976.  
Rosenthal, Deborah, ed. *Stanley William Hayter in America: Paintings, Drawings and Prints 1940-1950*. New York: Francis M. Naumann Fine Art, LLC, 2009.  
河西 万文「S.W.HAYTER—ヘイター教室に学ぶ」『都留文科大学研究紀要 52』2000年、1-20頁  
黒崎彰「黒崎彰の続・版画史解剖 20世紀編（第7）S・Wヘイターと「アトリエ17」の挑戦」『版画芸術 37巻2号』2008年、90-95頁  
ヘイター. デジレ「S. W. ヘイター在りし日の随想」『特別展 二十世紀美術展開の源流にいた伝説的名匠 S・W・ヘイターの版画芸術 螺旋階段：ギャラリー宮脇 PR誌 75号』ギャラリー宮脇、2007年10月、2頁。

フランツ・クライン

Gordon, John, ed. *Franz Kline, 1910-1962*. New York: Whitney Museum of American Art, 1968.  
Anfam, David, ed. *Franz Kline: Black & White 1950-1961*. Houston: Menil Foundation Houston Fine Art Press; Houston: Houston Fine Art Pres, 1994.

バーネット・ニューマン：作家による声明

Newman, Barnett. "The First Man Was an Artist," *The Tiger's Eye* 1, no.1 (October 1947), 57-60.  
———. "The Sublime Is Now," *The Tiger's Eye* 1, no.6 (December 1948), 51-53.

——. *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*. Edited by John Philip O'Neill. Berkeley: University of California Press, 1992.

#### 関連文献

Hess, B. Thomas. *Barnett Newman*. New York: Museum of Modern Art, 1971.

Stick, Jeremy, ed. *The Sublime Is Now: The Early Work of Barnett Newman*. New York: Pace Wildenstein, 1994.

多木浩二『神話なき世界の芸術家 バーネット・ニューマンの探求』岩波書店、1994年

#### アンドレ・ブルトンによる宣言、著作

Breton, André. *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, 1928 [アンドレ・ブルトン著／滝口修造訳『超現實主義と繪畫』厚生閣書店、1930年]

Breton, André. "The Legendary Life of Max Ernst," *View* 2, no. 1 (April 1942).

Breton, André. "Manifesto of Surrealism" in *Manifestoes of Surrealism*, trans. Richard Seaver and Helen R. Lane (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969)

アンドレ・ブルトン著／巖谷國士訳『シュルレアリスム宣言／溶ける魚』學藝書林、1974年

アンドレ・ブルトン著／巖谷國士訳『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』岩波書店、1992年

#### マックス・エルンスト：作家による著作

Ernst, Max. *Beyond Painting and Other Writings by the Artist and his Friends* (The documents of modern art). New York: Wittenborn, Schultz, 1948.[エルンスト、マックス著／巖谷國士訳『繪畫の彼岸』河出書房新社、1975年]

Ernst, Max. *Une semaine de bonté: ou les sept éléments capitaux roman*. Paris: J.-J. Pauvert, 1963.[エルンスト、マックス著／巖谷國士訳『慈善週間または七大元素』河出書房新社、1997年]

#### 関連文献

Carrington, Leonora. "The Bird Superior, Max Ernst," *View* 2, no. 1 (April 1942).

Rainwater, Robert, ed. *Max Ernst: Beyond Surrealism: A Retrospective of the Artist's Books and Prints*. New York: New York Public Library; Oxford: Oxford University Press, 1986.

Spies, Werner. *Max Ernst Collages: The Invention of the Surrealist Universe*. Translated by John William Gabriel. New York: Abrams, 1988.

Spies, Werner, ed. *Max Ernst, Oeuvre-Katalog: Werke 1906-1925*. Houston: Menil Foundation; Köln: M. Dumont Schauberg, 1975.

——, ed. *Max Ernst, Oeuvre-Katalog: Werke 1925-1929*. Houston: Menil Foundation; Köln: M. Dumont Schauberg, 1976.

——, ed. *Max Ernst, Oeuvre-Katalog: Werke 1929-1938*. Houston: Menil Foundation; Köln: M. Dumont Schauberg, 1979.

——, ed. *Max Ernst, Oeuvre-Katalog: Werke 1939-1953*. Houston: Menil Foundation; Köln: M. Dumont Schauberg, 1998.

「マックス・エルンスト--フィギュア×スケープ」展実行委員会編『マックス・エルンスト：フィギュア×スケープ = Max Ernst : figure x scape』「マックス・エルンスト--フィギュア×スケープ」展実行委員会、2012年

#### アンドレ・マッソン

Masson, Guite, Martin Masson, Catherine Lœwer, eds. *André Masson: Catalogue Raisonné de L'œuvre Peint*, 1919-1941. v. 1, 1919-1929, v. 2, 1930-1941. Vaumarcus, Vermont: ArtAcatos, 2010.

Poling, Clark V. *André Masson and the Surrealist Self*. New Haven: Yale University Press, 2008.

Saphire, Lawrence ed. *André Masson, L'œuvre Gravé, Volume I: Surréalisme 1924-49*, New York: Blue Moon Press, 1990.

Saphire, Lawrence, and Patrick Cramer. *Andre Masson, the Illustrated Books: Catalogue Raisonné*. Geneva: P. Cramer, 1994.

横浜美術館編『アンドレ・マッソン & ロベルト・マッタ：それぞれの宇宙』横浜美術館、1994年

#### ジョルジョ・デ・キリコ：作家による著作

デ・キリコ. ジョルジョ著／笹本孝・佐々木薫訳『キリコ回想録』立風書房、1980年

#### 関連文献

Braun, Emily, and Ellen Adams. *Giorgio De Chirico and America*. Torino: Umberto Allemandi, 1997.

Jewell, Keala Jane. *The Art of Enigma: The De Chirico Brothers & The Politics of Modernism*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2004.

#### 上記以外の作家

Anfam, David, Neal Benezra, and Brooks Adams, *Clyfford Still Paintings 1944-1960*. Edited by James T. Demetron. New Haven: Yale University Press, 2001.

De Kooning, Elaine. *The Spirit of Abstract Expressionism: Selected Writings*. New York: George Braziller, 1994.

Dupin, Jacques. *Miró, Graveur: I. 1928-1960*. Paris: D. Lelong, 1984.

Masheck, Joseph. "Imagism of Magritte," *Artforum* 12, no. 9 (May 1974): 54-58.

Onslow-Ford, Gordon. "The Painter looks within Himself," *London Bulletin*, nos. 18-19-20 (June 1940): 30-31.

Preble, Michael, ed. *William Baziotes: Paintings and Drawings, 1934-1962: Peggy Guggenheim Collection*. Milano: Skira, 2004.

Seligmann, Kurt. "Oedipus and the Forbidden Fruit." *View* 4, no. 1 (March 1944): 25.

Waldman, Diane. *Arshile Gorky, 1904-1948: A Retrospective*. New York: Harry N. Abrams, 1981.

#### その他、一般書、関連文献

Alloway, Lawrence. "The Spectrum of Monochrome," *Arts Magazine* 45, no. 3 (December-January 1971): 30-33.

Albright, Thomas. *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980: An Illustrated History*. Berkeley: University of

- California Press, 1985.
- Ashton, Dore. *American Art Since 1945*. London: Thames and Hudson, 1982.
- . *Twentieth-century Artists on Art*. New York: Pantheon Books, 1985.
- Baigell, Matthew. *Jewish-American Artists and the Holocaust*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.
- . *Artist and Identity in Twentieth-century America*. New York: Cambridge University Press, 2001.
- Barr, Alfred Hamilton, ed. *Cubism and Abstract Art: Painting, Sculpture, Constructions, Photography, Architecture, Industrial Art, Theatre, Films, Posters, Typography*. New York: The Museum of Modern Art, 1936.
- , ed. *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. New York: The Museum of Modern Art, 1936.
- , ed. *What is Modern Painting ?* New York: Museum of Modern Art, 1943.
- Baur, John I. H. *Nature in Abstraction: The Relation of Abstract Painting and Sculpture to Nature in Twentieth-century American Art*, New York, Whitney Museum of American Art, 1958
- Belgrad, Daniel. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Benson, E. M. "Forms of Art: IV: Phases of Calligraphy," *American Magazine of Art* 28 (June 1935): 356-363, 384.
- Brasch, Moshe. *Blindness*. New York: Routledge, 2001.
- Brion, Marcel, Sam Hunter, Giulio Carlo Argan, Nello Ponente, Umbro Apollonio, Otto Bihalij-Merin, Will Grohmann, Herbert Read, H. L. C. Jaffe, and J. P. Hodin. *Art Since 1945*. New York: Thames and Hudson, 1958.
- Brown, Gordon. "New Tendencies in American Art," *College Art Journal* 11, no. 2 (Winter 1951-1952): 103-110.
- Butler, Christopher. *After The Wake: An Essay on the Contemporary Avant-garde*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1980.
- Clarke, David J. *The Influence of Oriental Thought on Postwar American Painting and Sculpture*. New York: Garland Publishing Inc., 1988.
- . *Chinese Art and Its Encounter with the World*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011.
- Devree, Howard. "From a Reviewer's Notebook," *New York Times* (April 9, 1944) , X7.
- Elderfield, John, ed. *Modern Painting and Sculpture: 1880 to the Present at the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art, 2004.
- Fer, Briony. *On Abstract Art*. New Haven and London: Yale University Press, 1997.
- Goepfert, Sebastian, Herma Goepfert-Frank and Patrick Cramer, eds. *Pablo Picasso: the Illustrated books, Catalogue Raisonné*. Geneva: P. Cramer, 1983.
- Greenberg, Clement. "Art." *Nation* (April 22, 1944) : 495.
- . "Art." *The Nation* (February 17, 1945): 193.
- . "Present Prospects of American Painting and Sculpture," *Horizon* (October 1947): 20-30.
- . "The European View of American Art," *Nation* (September 25, 1950): 490-491.
- . "American-type Painting," *Partisan Review* 22, no. 2 (Spring 1955): 179-196.
- . *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1961.
- . *Perceptions and Judgments, 1939-1944* (The collected essays and criticism/ Clement Greenberg; v. 1). Edited

- by John O'Brian. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- . *Arrogant Purpose, 1945-1949* (The collected essays and criticism/ Clement Greenberg; v. 2). Edited by John O'Brian. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- . *Affirmations and Refusals, 1950-1956* (The collected essays and criticism/ Clement Greenberg; v. 3). Edited by John O'Brian. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- . *Modernism with a Vengeance, 1957-1969* (The collected essays and criticism/ Clement Greenberg; v. 4). Edited by John O'Brian. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Guggenheim, Peggy, ed. *Art of This Century: Objects, Drawings, Photographs, Paintings, Sculpture, Collages, 1910 to 1942*. 1942. Reprint, New York: Arno Press, 1968.
- Halasz, Piri. "Manhattan Museums: The 1940s VS. The 1980s; Part One: Overview." *Arts Magazine* 59, no. 5 (January 1985): 122-125.
- . "Manhattan Museums: The 1940s VS. The 1980s; Part Two: The Metropolitan Museum of Art." *Arts Magazine* 59, no. 7 (March 1985): 90-99.
- Hess, B. Thomas. *Abstract Painting: Background and American Phase*. New York: Viking Press, 1951.
- Hughes, Robert. *American Visions: The Epic History of Art in America*. New York: Alfred A. Knopf, 1997.
- Jewell, Edward Alden. "Modern Painters Open Show Today: 55 Members of the Federation Represented in Third Annual Exhibition at Wildenstein's." *New York Times*, June 2, 1943.
- . "END-OF-THE-SEASON MELANGE: Federation of Modern Painters and Sculptors at Wildenstein's – An Annual Competition – Alfred Maurer – Milton Avery." *New York Times*, June 6, 1943.
- . "'GLOBALISM' POPS INTO VIEW: Puzzling Pictures in the Show by the Federation of Modern Painters and Sculptors Exemplify the Artists' Approach." *New York Times*, June 13, 1943.
- . "'GLOBALISM': Of Windmill Tilting and Cheshire Cats." *New York Times*, Jun 27, 1943.
- . "New Show at the Modern," *New York Times*, September 22, 1946.
- Karlstrom, Paul. *On the Edge of America: California Modernist Art, 1900-1950*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Kass, Ray. *Morris Graves, Vision of the Inner Eye*. New York: G. Braziller, 1983.
- Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1985.
- Krohn, Claus-Dieter. *Intellectuals in Exile: Refugee Scholars and the New School for Social Research*. Translated by Rita Kimber and Robert Kimber. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1993.
- Kozloff, Max. "American Painting during the Cold War," *Artforum* 11 (May 1973): 43-54.
- Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1985.
- Landau, Ellen G. "'A Certain Rightness': Artists for Victory's 'America in the War' Exhibition of 1943." *Arts Magazine* 60, no. 6 (February 1986): 43-54.
- Loroux, Nicole. *Les Expériences de Tirésias: le Féminin et l'Homme Grec*. Paris: Gallimard, 1989.[ Loroux, Nicole.



- The Experiences of Tiresias: The Feminine and the Greek Man*, Trans. Paula Wissing. Princeton University Press, 1995.]
- Louchheim, Aline B. "The Favored Few: Open the Modern Museum's Season." *Artnews* 45, no. 7 (September 1946): 51.
- . "'Modern' or 'Contemporary' – Words or Meanings?: Thirty-fifth Armory Show Anniversary Finds Confusion Further Confounded." *New York Times*, February 22, 1948, X8.
- . "Pacific Northwest: Current Activities of the Region's Artists," *New York Times*, August 15, 1948, 8X.
- Lucie-Smith, Edward. *Late Modern: The Visual arts Since 1945*. New York: F. A. Praeger. 1969.
- . *American Art Now*. Oxford: Phaidon. 1985.
- . *Visual arts in the Twentieth Century*. New York: Harry N. Abrams. 1997.
- McWilliams, Carey. "Racism on the West Coast," *New Republic*, May 29, 1944, 732-733.
- Mercer, Kobena, ed. *Discrepant Abstraction*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- Miller, Dorothy C. *Americans 1942: 18 Artists from 9 States*. New York: Museum of Modern Art, 1942.
- Monroe, Gerald M. "The American Artists Congress and the Invasion of Finland." *Archives of American Art Journal* 15 (1975): 14-20.
- Munroe, Alexandra, ed. *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*. New York: Guggenheim Museum; London: Thames & Hudson, 2009.
- The Museum of Modern Art, ed. *The New American Painting: As Shown in Eight European Countries, 1958-1959*. New York: The Museum of Modern Art, 1959. Published in conjunction with the exhibition organized by the International Program of the Museum of Modern Art, New York, under the auspices of the International Council at the Museum of Modern Art, New York.
- O'Doherty, Brian. *American Masters: The Voice and the Myth*. New York: Random House, 1973.
- Painter, Karen, and Thomas Crow, eds. *Late thoughts: Reflections on Artists and Composers at Work*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2006.
- Paulson, William R. *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*. Princeton University Press, 1987.
- Perchuk, Andrew and Helaine Posner, eds. *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.
- Phillips, Duncan. "Morris Graves." *Magazine of Art* 40 (December 1947): 305-8.
- Phillips, Lisa. *Beat Culture and the New America, 1950-1965*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Raglan, FitzRoy Richard Somerset, Baron. *The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama*. Edited by Jiro Ari. Tokyo: Taiyo press, 1992.
- Rapaport, Brooke Kamin and Stayton, Kevin L., ed. *Vital forms: American Art and Design in the Atomic Age, 1940-1960*. New York: Brooklyn Museum of Art, 2001.
- Rose, Barbara. *American Painting: The 20th Century*. Lausanne: SKIRA, 1969 [バーバラ・ローズ著／桑原住雄訳 『二十世紀アメリカ美術』美術出版社、1970年].
- Rudnytsky, Peter L. *Freud and Oedipus*. New York: Columbia University Press, 1987.

- Richardson, Tony, and Nikos Stangos, ed. *Concepts of Modern Art*. New York: Harper & Row, 1974.
- Ritchie, Andrew Carnduff, ed. *Abstract Painting and Sculpture in America*. New York: Museum of Modern Art, 1951.
- Rosenberg, Harold. *The Tradition of the New*. London: Thames and Hudson, 1962.
- Ross, Andrew. *No Respect: Intellectuals & Popular Culture*. New York: Routledge, 1989.
- Rothschild, Edward Francis. *The Meaning of Unintelligibility in Modern Art*. Chicago: University of Chicago Press; Tokyo: Maruzen, 1934.
- Ruffel, Lionel. "What is the Contemporary?: Brief Archaeology of a Question." *Revista de Estudios Hispánicos* 48, no. 1 (March 2014): 123-143.
- Rutkoff, Peter M. and William B. Scott. *New School: A History of the New School for Social Research*. New York: Free Press, 1986.
- Sandler, Irving. *American Art of the 1960s*. New York: Harper and Row, 1988.
- Sandler, Irving, and Amy Newman, ed. *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.* New York: Harry N. Abrams, 1986.
- Scott, William B. and Peter M. Rutkoff. *New York Modern: The Arts and the City*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999.
- Simon, Charlie May. *Art in the New Land: Stories of Some American Artists and Their Work*. New York: Dutton, 1945.
- Soby, James Thrall. "Ben Shahn & Morris Graves." *Horizon* 93-94 (October 1947): 48-56.
- . *Contemporary Painters*. New York: Museum of Modern Art, 1948.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *An Introduction to Zen Buddhism*. New York: Philosophical Library, 1949.
- Sylvester, David. "Mr. Sylvester Replies." *Nation* 171, no. 22 (November 25, 1950): 492.
- Tuchman, Maurice ed. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New York: Abbeville Press, 1986.
- Wechsler, Jeffrey, edit. *Asian Traditions/Modern Expressions: Asian American Artists and Abstraction, 1945-1970*. New York: Harry N. Abrams, 1997.
- Wilmerding, John. *American Art*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1976.
- Winther-Tamaki, Bert. *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.
- Whitney Museum of American Art, ed. *A Tradition Established, 1940-1970: Selections from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art*. New York: Whitney Museum of American Art, 1981.

【邦語単行図書】

抽象表現主義関連文献

猪熊弦一郎「マーク・ロスコの思い出」『芸術新潮』1970年5月

岸みづき「1940年代のアメリカ美術における絵文字的表象に関する研究」『鹿島美術研究 年報第24号 別冊』財団法人鹿島美術財団、2006年、443-451頁

佐々木英也「海外の論評：ロスコの芸術」『みづゑ』689号1962年8月

東京国立近代美術館編『メトロポリタン美術館所蔵：抽象表現主義——紙の上の冒険』フジテレビジョン、1992年

——、『国内所蔵：アメリカ抽象表現主義の名作展』フジテレビジョン、1995年

東京都現代美術館・読売新聞社文化事業部編『20世紀絵画の新大陸：ニューヨーク・スクール：ポロック、デ・クーニング…そして現在』読売新聞社、1997年

林道郎「移植されたヴェール シュルレアリスムから抽象表現主義へ」『現代詩手帖』思潮社、第44巻、第4号、2001年4月、72-79頁

三井滉「抽象表現主義の形成：アドルフ・ゴットリーブの初期作品をめぐって」『宮城教育大学紀要17』96-113頁、1982年

——、『現代美術へ—抽象表現主義から』文彩社、1991年

星野 睦子「抽象表現主義と国吉康雄—なぜ画家は「非抽象形式」を擁護したのか?」『芸術学研究 8』筑波大学大学院博士課程芸術学研究科・人間総合科学研究科、2004年、91-100頁

#### シュルレアリスム関連文献

石井祐子「1940年代初頭アメリカにおけるシュルレアリスムと抽象——マックス・エルンストを中心に——」『鹿島美術研究 年報第24号 別冊』財団法人鹿島美術財団、2006年、267-273頁

——、「一九四〇年代初頭のニューヨークとマックス・エルンスト——《Vox Angelica》(一九四三年)を中心に——」『美術史 第165冊』、美術史學會、2008年、132-146頁。

巖谷國士『シュルレアリスムと芸術』河出書房新社、1976年

江原順著『見者の美学：アポリネール・ダダ・シュルレアリスム (現代芸術論叢書)』弘文堂、1959年

木村重信編『ヴィヴァン：新装版・25人の画家 第24巻 ミロ』講談社、1996年

ゲール、マシュー著／巖谷國士・塚原史訳『ダダとシュルレアリスム』岩波書店、2000年

坂崎乙郎『ミロ・ダリ・エルンスト』ほるぷ出版、1973年

瀧口修造・宮川淳『現代の絵画17 シュルレアリスムの世界』平凡社、1975年

谷川渥『シュルレアリスムのアメリカ』みすず書房、2009年

中原佑介編『ヴィヴァン：新装版・25人の画家 第25巻 デ・キリコ』講談社、1996年

濱田明・田淵晉也・川上勉『ダダ・シュルレアリスムを学ぶ人のために』世界思想社、1998年

村上博哉「シュルレアリスムと画中画」『西洋美術研究』編集委員会編『西洋美術研究』No. 3、三元社、2000年

山中散生『シュルレアリスム資料と回想：1919-1939』美術出版社、1971年

レリス、ミシェル著／岡谷公二編訳『デュシャン ミロ マッソン ラム』人文書院、2002年

若桑みどり編『ヴィヴァン：新装版・25人の画家 第23巻 エルンスト』講談社、1997年

## ギリシア神話

- アイスキュロス著／松平千秋・久保正彰・岡道男編訳『ギリシア悲劇全集 1』岩波書店、1990年
- アイスキュロス 著／高津春繁訳『テーバイ攻めの七将』岩波書店、1973年
- ソポクレス著／松平千秋・久保正彰・岡道男岡道男・引地正俊・柳沼重剛訳『ギリシア悲劇全集 3』岩波書店、1990年
- ホメロス著／松平千秋訳『イリアス 上』岩波書店、1992年
- 、『イリアス 下』岩波書店、1992年
- ブルフィンチ、トマス著／大久保博訳『完訳 ギリシア・ローマ神話 上』角川書店、1970年
- 、『完訳 ギリシア・ローマ神話 下』角川書店、1970年
- 松平千秋・久保正彰・岡道男訳『ギリシア悲劇全集 別巻』岩波書店、1992年

## その他の美術史関連文献、一般書籍

- アルンハイム、ルドルフ著／波多野完治・関計夫訳『美術と視覚：美と創造の心理学 上』美術出版社、1963年
- 、『美術と視覚：美と創造の心理学 下』美術出版社、1964年
- 市川浩ほか『身体の宇宙性』岩波書店、1982年
- 石崎浩一郎『アメリカン・アート』日本講談社現代新書、1980年
- 市田孝治『アメリカ美術発展史』日本一枚の繪株式会社、1982年
- ウィットフォード、フランク著／木下哲夫『抽象美術入門』日本美術出版社、1991年
- 太田泰人・五十殿利治・諸川春樹・木村重信・前田不二男木村重信・高階秀爾・樺山紘一『名画への旅 23 20世紀Ⅱ モダン・アートの冒険』講談社、1994年
- 大林信治・山中浩司『視覚と近代：観察空間の形成と変容』名古屋大学出版会、1999年
- 岡田温司『ミメシスを超えて 美術史の無意識を問う』勁草書房、2000年
- 香川檀『ダダの性と身体：エルンスト・グロス・ヘーヒ』東京ブリュッケ 1998年
- 河合隼雄『ユング心理学入門』培風館、1967年
- 川島重成『アポロンの光と闇のもとに』三陸書房、2004年
- 河本真理『切断の時代：20世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ、2007年
- 木島俊介『アメリカ現代美術の25人』集英社、1995年
- ギーディオ、S.『永遠の現在：美術の起源』東京大学出版、1968年
- キルケゴール、セーレン=オービュエ著／浅井真男訳『キルケゴール著作集』白水社、1963年
- 窪田般弥・小田島雄志ほか訳『現代世界演劇1 近代の反自然主義(1)』白水社、1970年
- クレーリー、ジョナサン『観察者の系譜：視覚空間の変容とモダニティ』以文社、2005年
- クレーリー、ジョナサン／岡田温司監訳、石谷治寛・大木美智子・橋本梓訳『知覚の宙吊り：注意、スペクタクル、近代文化』平凡社、2005年
- 金悠美『美学と現代美術の距離』東信堂、2004年
- 越沢浩『T. S. エリオット『荒地』を読む』勁草書房、1992年

桑原住雄『アメリカ絵画の系譜』美術出版社、1977年

ケレーニイ、カール著／種村季弘・藤川芳朗訳『迷宮と神話』弘文堂、1973年

ケレーニイ、カール著／高橋英夫訳『ギリシアの神話：神々の時代』中央公論社、1974年

ケレーニイ、カール著／高橋英夫・植田兼義訳『ギリシアの神話：英雄の時代』中央公論社、1974年

シャピロ、メイヤー著／二見史郎訳『モダン・アート 19-20世紀美術研究』みすず書房、1984年

鈴木國文『時代が病むということ：無意識の構造と美術』日本評論社、2006年

スタイナー、ジョージ著／海老根宏・山本史郎訳『アンティゴネーの変貌』みすず書房、1989年

スミス、エドワード・ルーシー著／岡田隆彦・水沢勉訳『現代美術の流れ 1945年以後の美術運動』parco出版、1986年

スミス、エドワード・ルーシー／篠原資明ほか訳『20世紀美術家列伝』岩波書店、1995年

スミス、エドワード・ルーシー著／石崎浩一郎訳『現代の美術 フォービズムからポスト・モダニズムへ』講談社、1984年

高橋宏幸『ギリシア神話を学ぶ人のために』世界思想社、2006年

多木浩二ほか『現代芸術の焦点』岩波書店、1990年

デリダ、ジャック著／鶴飼哲訳『盲者の記憶 自画像およびその他の廃墟』みすず書房、1998年

東京新聞編訳『ルドン展』東京新聞、1980年

ナンシー、ジャン＝リュック著／岡田温司・長友文史訳『肖像の眼差し』人文書院、2004年

ニーチェ、フリードリヒ著／秋山英夫訳『悲劇の誕生』岩波書店、1966年

ニーチェ、フリードリヒ著／竹山道雄訳『ツァラトストラかく語りき 上』新潮社、2007年

——、『ツァラトストラかく語りき 下』新潮社、2007年

ノイマン、エーリッヒ著／氏原寛・野村美紀子訳『芸術と創造的無意識 ユング心理学選書 6』創元社、1984年

ノーマン、ドロシー著／高橋進、長浜麻里子訳『英雄：神話・イメージ・象徴』雄山閣出版、1997年

ハーツ、P・R著／奥西俊介訳『シリーズ世界の宗教 バハイ教』青土社、2003年

パーリア、カミール著／鈴木晶他訳『性のペルソナ：古代エジプトから19世紀末までの芸術とデカダンス 上下』河出書房新社、1998年

ハンター、サム著／東野芳明訳『現代の絵画 22 今日のアメリカ絵画』平凡社、1973年

ビュシ＝グリュックスマン、クリスティーヌ／谷川渥訳『見ることの狂気：バロック美学と眼差しのアルケオロジー』ありな書房、1995年

ヒルマン、ジェイムズ著／河合俊雄訳『元型的心理学』青土社、1993年

フォスター、ハル著／樽沼範久訳『視覚論』平凡社、2007年

深瀬基寛『エリオット』筑摩書房、1981年

藤田尊湖編・訳『オディロン・ルドン【自作を語る画文集】夢の中で』八坂書房、2008年

舟越清『ニーチェの芸術観』近代文芸社、2000年

フレイザー、J. G.著／神成利男訳『金枝篇——呪術と宗教の研究 1 呪術と王の起源 上』国書刊行会、2004年

- .『金枝篇——呪術と宗教の研究2 呪術と王の起源 下』国書刊行会、2004年
- .『金枝篇——呪術と宗教の研究3 タブーと靈魂の危機』国書刊行会、2005年
- .『金枝篇——呪術と宗教の研究4 死にゆく神』国書刊行会、2006年
- ホッケ、グスタフ・ルネ著／種村季弘・矢川澄子訳『迷宮としての世界：マニエリスム美術』美術出版社、1966年
- ホーフスタッター、リチャード著／田村哲夫訳『アメリカの反知性主義』みすず書房、2003年
- マクルーハン、マーシャル著／栗原裕・河本仲聖訳『メディア論：人間の拡張の諸相』みすず書房、1987年
- 町田市立国際版画美術館編『版画の技法と表現 改訂版』東京、町田市立国際版画美術館
- マルタン、ルネ著／松村一男訳『図説ギリシア・ローマ神話文化事典』原書房、1997年
- 宮崎清孝・上野直樹『視点』東京大学出版会、1985年
- 武藤脩二・入子文子編著『視覚のアメリカン・ルネサンス』世界思想社、2006年
- ユング、C. G. 著／林道義訳『元型論』紀伊国屋書店、1999年

#### 【邦語カタログ】

- 愛知県美術館編『抽象表現主義：アメリカ現代絵画の黄金期』愛知県美術館・中日新聞社、1996年
- 愛知県美術館ほか編『20世紀美術の冒険——セザンヌ、ファン・ゴッホから現在まで アムステルダム市立美術館コレクション展』20世紀美術の冒険展開催実行委員会、1997年
- アプトインターナショナル編『サンフランシスコ近代美術館展 カリフォルニア・アート・シーン』アプトインターナショナル、1999年
- 神野真吾・賀川恭子編『ポール・ホリウチ展：シアトルに渡った日本の感性：Paul Horiuchi: Japanese Sensitivity Preserved in the Pacific Northwest』山梨県立美術館、2003年
- 木島俊介、中村隆夫編『アメリカ絵画200年展 ティッセン=ボルネミッサ・コレクション』東京新聞、1991年
- 国立国際美術館編『アメリカ北西派の美術：その心に生きる東洋との出会い』国立国際美術館、1982年
- .『現代アメリカ絵画展』国立近代美術館、1966年
- 西武美術館・朝日新聞東京本社企画部編『アメリカ美術30年：新しきものの伝統：ホイットニー美術館コレクション展から』西武美術館、1976年
- 西武美術館・朝日新聞社編『アメリカ現代美術の巨匠たち 抽象表現主義の形成期 '35-'49展図録』西武美術館、1978年
- 滋賀県立近代美術館編『戦後アメリカ絵画の栄光：1950年代／60年代 開館5周年記念展』滋賀県立近代美術館、1989年
- 日本経済新聞社編『デ・キリコ展：終わりなき記憶の旅』日本経済新聞社2000年
- 博報堂編『ニューヨークを生きたアーティストたち』東京ルネサンス推進委員会、1994年
- 水戸水戸芸術館現代美術ギャラリー編『アナザーワールド・異世界への旅：あるいヴァーチャル・リアリティからの逃走』水戸水戸芸術館現代美術ギャラリー、1992年

【邦語雑誌論文】

秋山聰「「芸術家としての神」から「神としての芸術家」へ」『西洋美術研究』編集委員会編『西洋美術研究』No. 3、三元社、2000年

乾由明「抽象絵画：視覚への挑戦」『みづゑ 850号』1976年1月

江川和彦「海外前衛絵画の動向：アメリカ」『アトリエ 277』、1950年2月

大久保恭子「ニューヨーク近代美術館（MOMA）と20世紀モダニズム」『立命館産業社会論集 第40巻第2号』2004年、25-46頁。

高階秀爾「アメリカ画壇の逆襲：ヨーロッパに挑戦した「新しいアメリカ絵画」展」『芸術新潮』1959年11月

デンマン、J. C. 「アメリカの作家たち」『アトリエ』292、1951年5月

2015年度

東京藝術大学大学院美術研究科

# 1940年代における抽象表現主義作家たちの初期作品

——シュルレアリスム受容から新しいアメリカ美術の確立へ——

## 参考図版

東京藝術大学大学院美術研究科  
博士後期課程芸術学研究領域（西洋美術史）

学籍番号 1309934

武笠 由以子



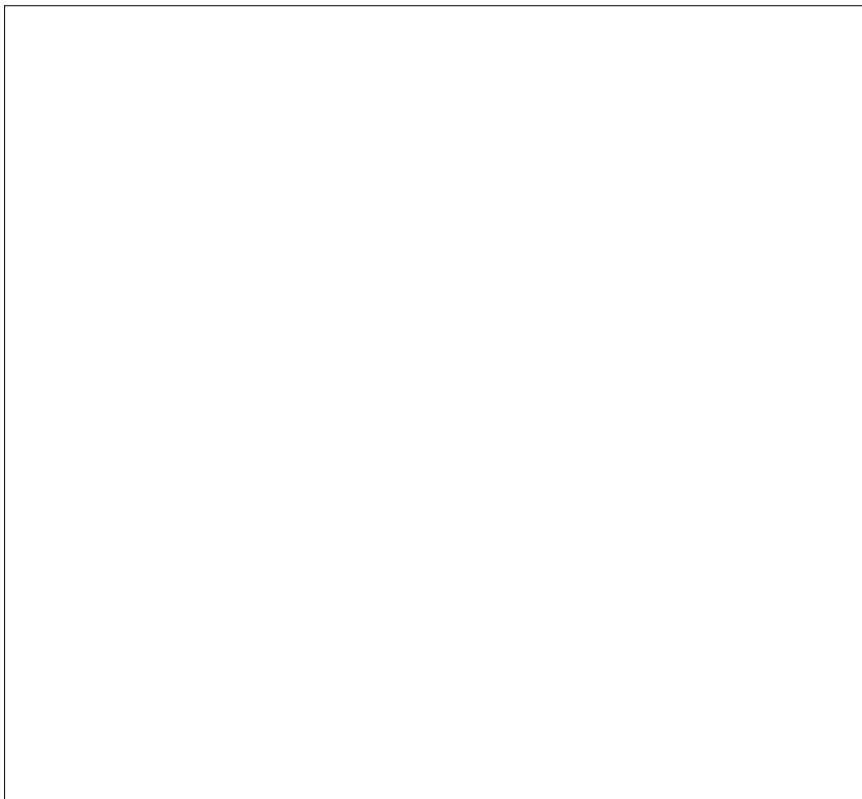


図1-1 《「亡命中の芸術家たち」展の芸術家たち》Artists at the exhibition "Artists in Exile", ジョージ・プラット・ライネス撮影, 1942年2月。前列(左から右へ) ロベルト・マッタ・エチャウレン, オシップ・ザツキン, イヴ・タンギー, マックス・エルンスト, マーク・シャガール, フェルナン・レジェ, ;後列(左から右へ) アンドレ・ブルトン, ピエト・モンドリアン, アメデ・オーザンファン, ジャック・リブシッツ, パーヴェル・チュリチュー, クルト・セリグマン, ユージーン・バーマン

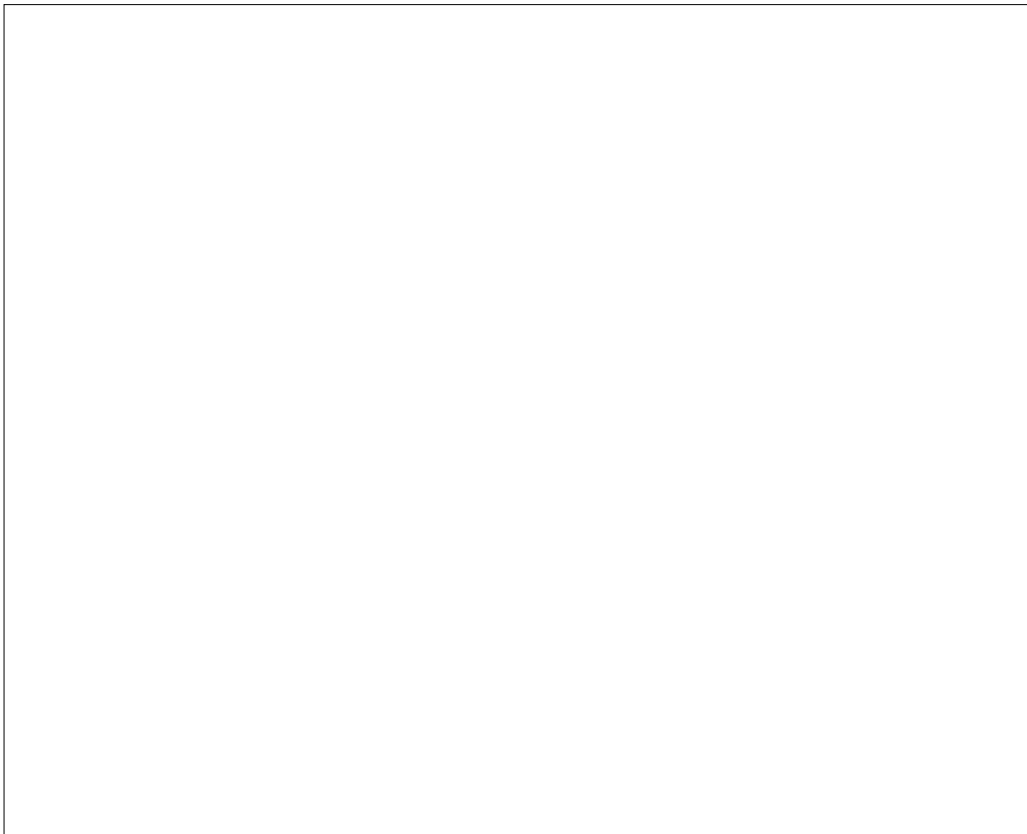


図1-2 ハンス・ホフマン《春》Spring, 1944-45年, 油彩・木製パネル, 28.5 × 36 cm, ニューヨーク近代美術館



図1-3 アーシル・ゴキー《誘惑者の日記》Diary of Seducer, 1945年, 油彩・カンバス,  
126.7 × 157.5 cm, ニューヨーク近代美術館

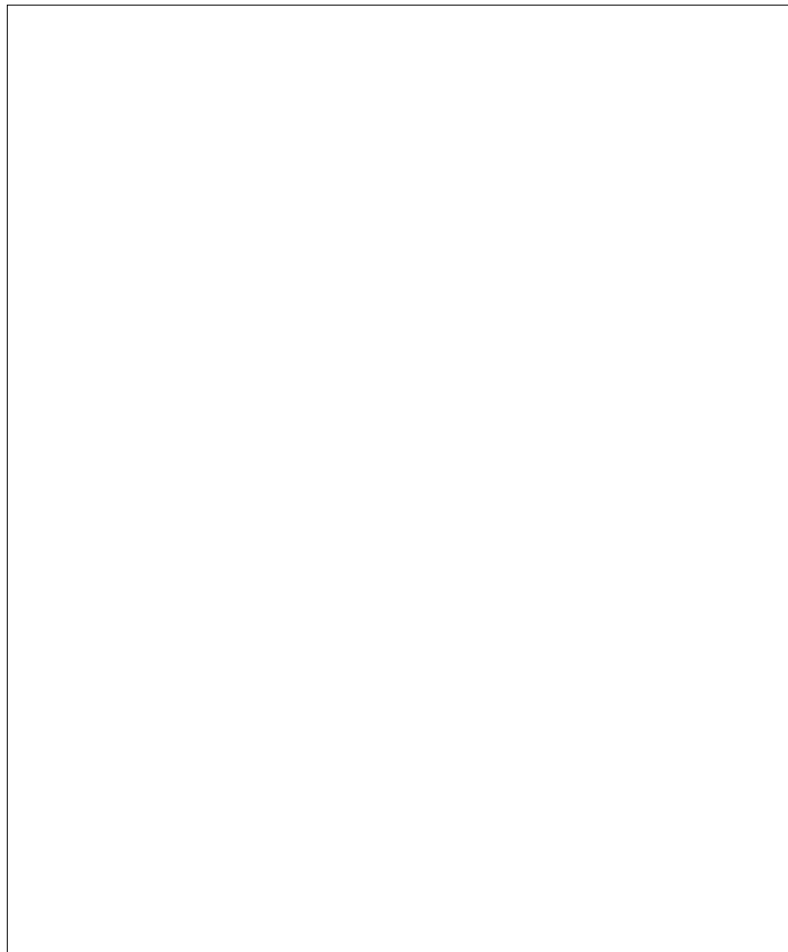


図1-4 クリフォード・ステイル《1944-N No. 2》1944年, 油彩・カ  
ンバス, 264.5 × 221.4 cm, シドニー及びハリエット・ジャニス蔵

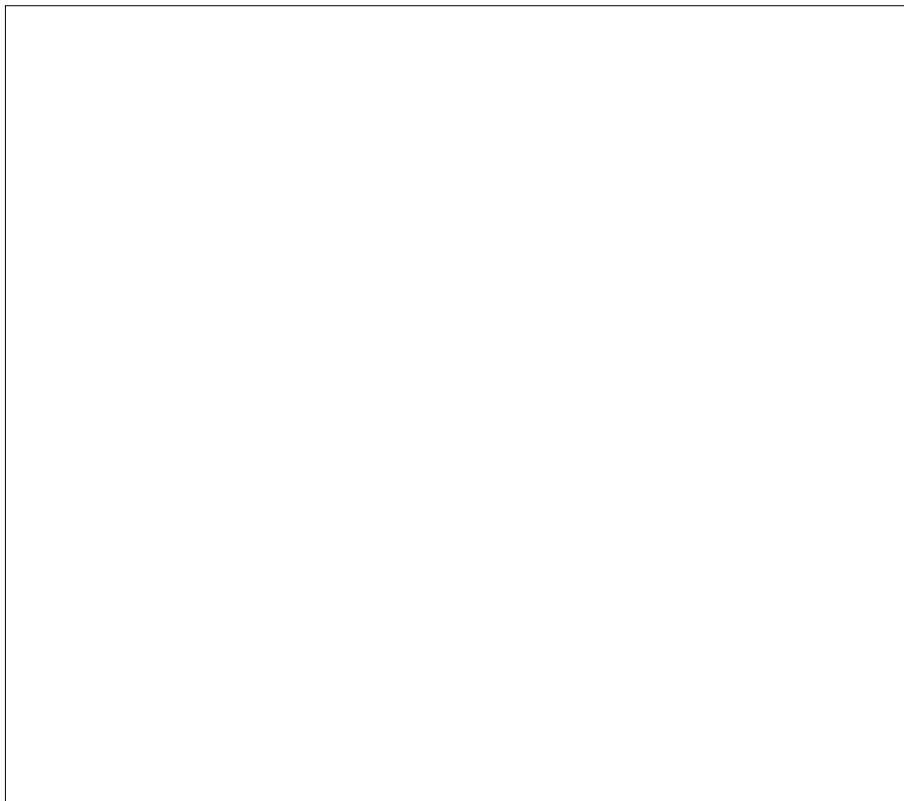


図1-5 ウィレム・デ・クーニング《ゾッド》Zot, 1949年, 油彩・木にマウントした紙, 45.7 × 51.4 cm, メトロポリタン美術館, ニューヨーク

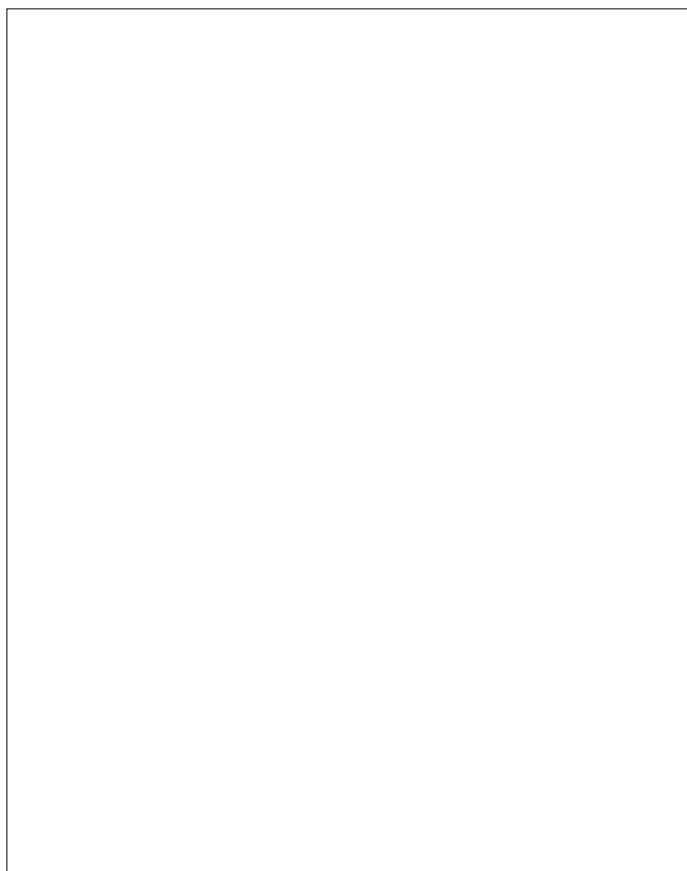


図1-6 アドルフ・ゴットリーブ《オイディプス》Oedipus, 1941年, 油彩・キャンバス, 86.36 × 66.04 cm, アドルフ&エスター・ゴットリーブ財団

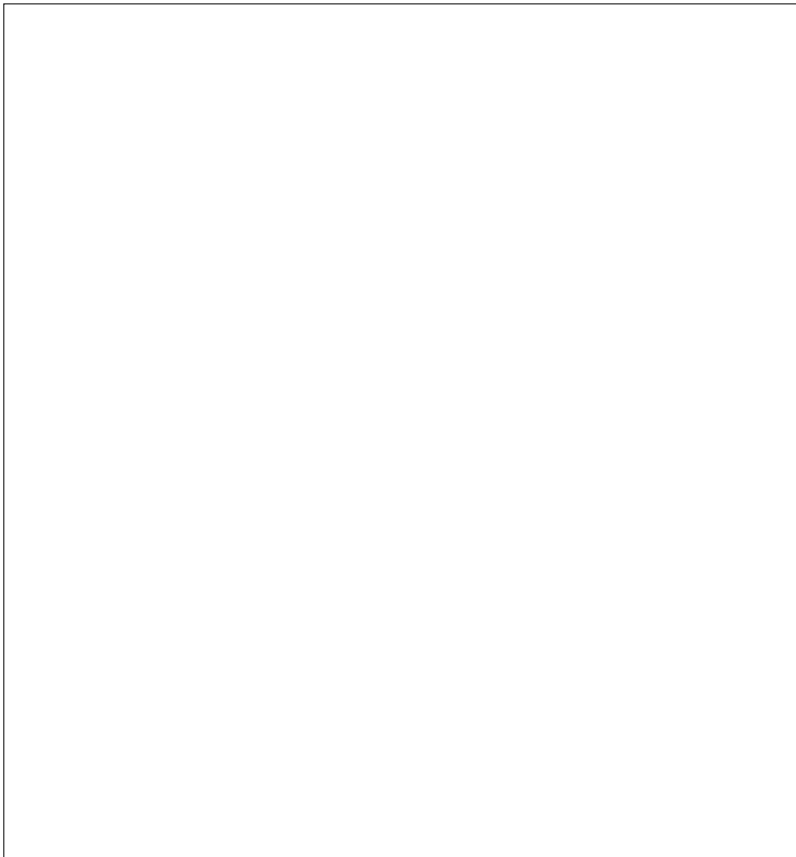


図1-7 ブラッドリー・ウォーカー・トムリン《No. 20》  
1949年, 油彩・カンバス,  
219 × 204 cm, ニューヨーク近代美術館

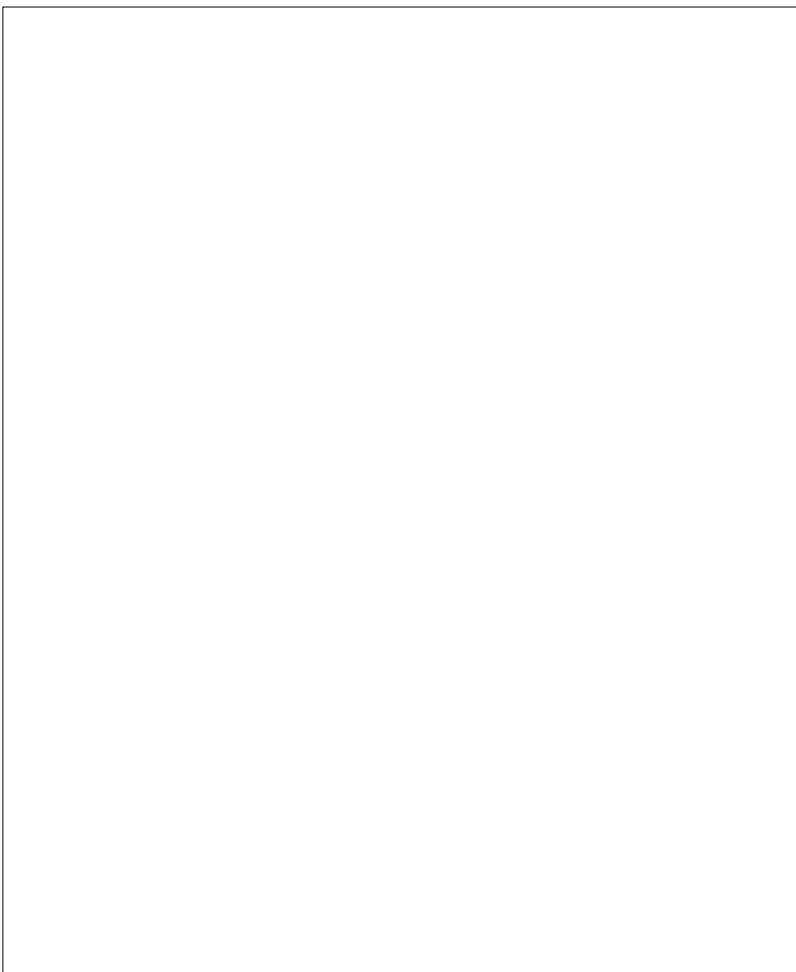


図1-8 ジャクソン・ポロック  
《北斗星の反射》 Reflection  
of the Big Dripper, 1947  
年, 油彩・カンバス,  
109.9 × 92 cm, アムステル  
ダム市立美術館



図1-9 リー・クラズナー《正午》Noon, 1947年, 油彩・綿布, 61×76 cm, スパニエルマン・モダン, ニューヨーク

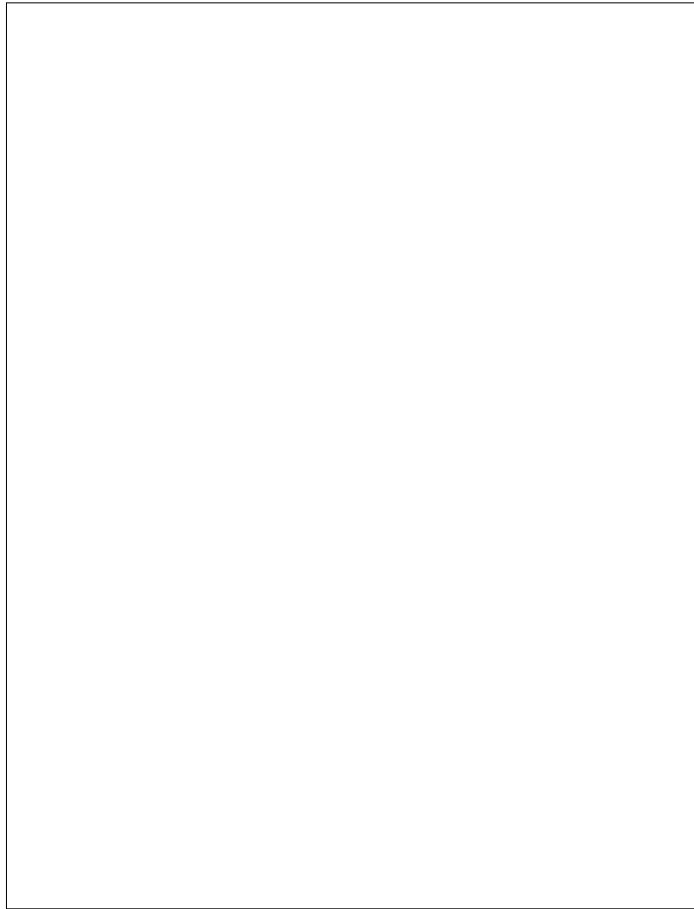


図1-10 ウィリアム・バジオテス《夜の形体》Night Form, 1947年, 油彩・キャンバス, 121.2×91.8 cm, ワシントン大学アート・ギャラリー, セントルイス



図1-11 バーネット・ニューマン《ワンメント I》  
Onement I, 1948年, 油彩・マスキングテープ,  
キャンバス, 69 × 41 cm, ニューヨーク近代美  
術館

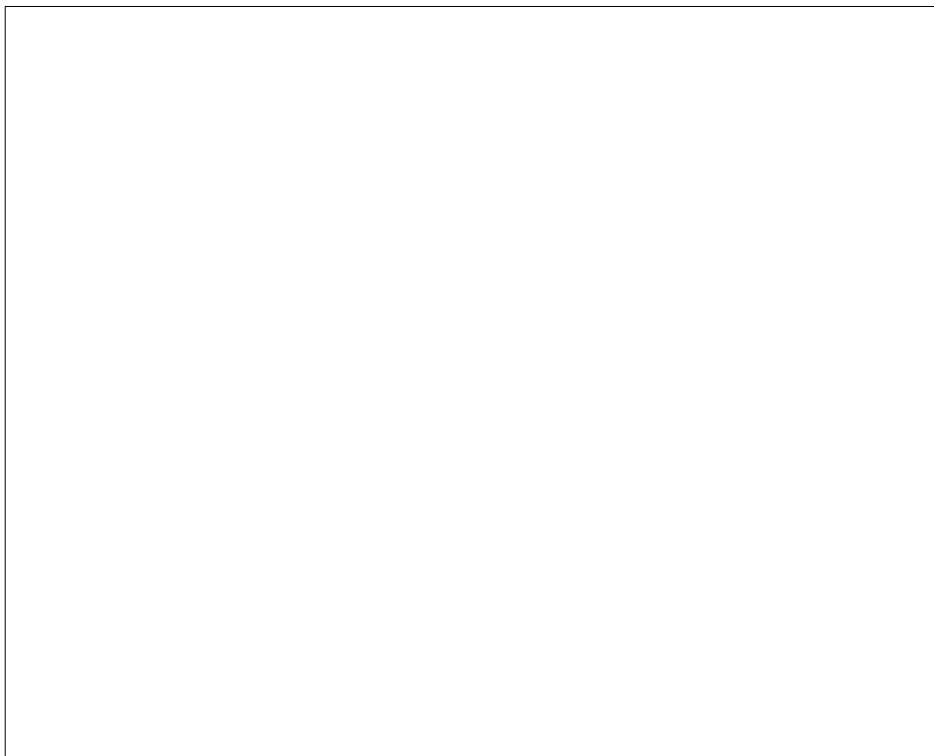


図1-12 ロバート・マザウェル《スペイン共和国への哀歌 No. 34》Elegy for Spanish  
Republic No.34, 1953 - 1954年, 油彩・キャンバス, 203 × 254 cm, オルブライト・ノッ  
クス美術館, バッファロー, ニューヨーク

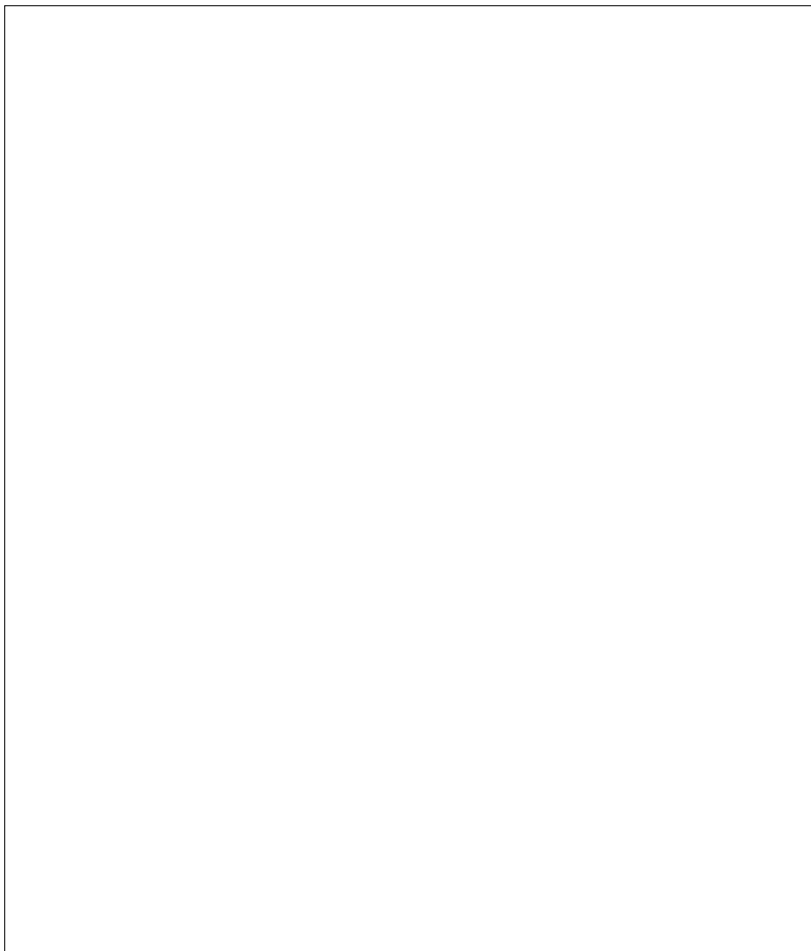


図1-13 マーク・ロスコ《No. 2 (No. 7 および No. 20)》No. 2 (No. 7 and No. 20), 1951年 (1950年ともされる), 油彩・カンバス, 295.3 × 256.9 cm, ポール・メロン婦人蔵, ヴァージニア

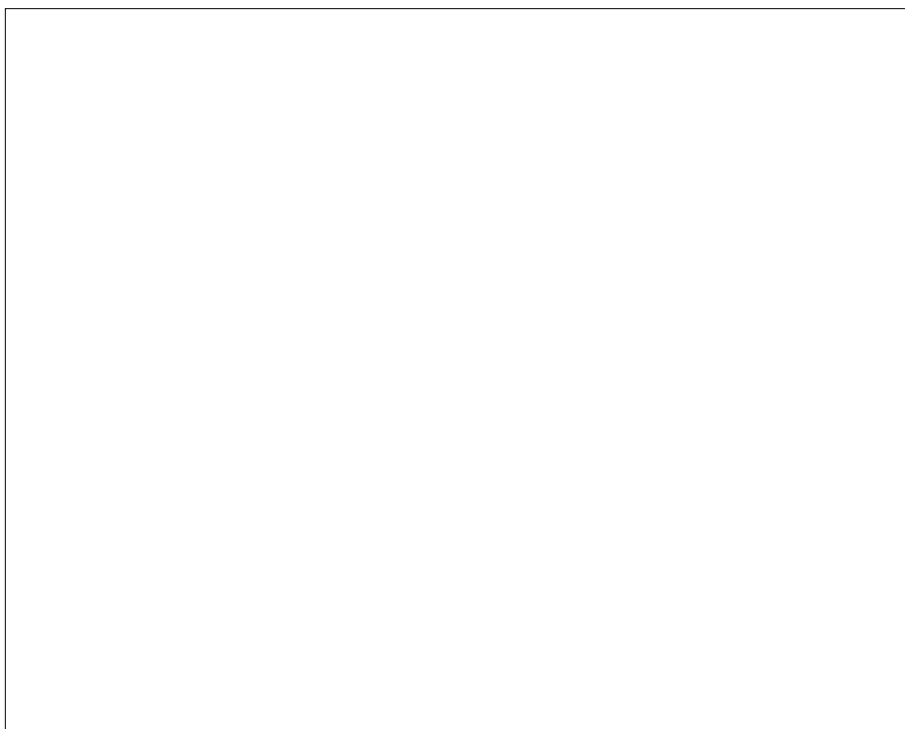


図1-14 フランツ・クライン《チーフ》Chief, 1950年, 油彩・カンバス, 148.3 × 186.7 cm, ニューヨーク近代美術館

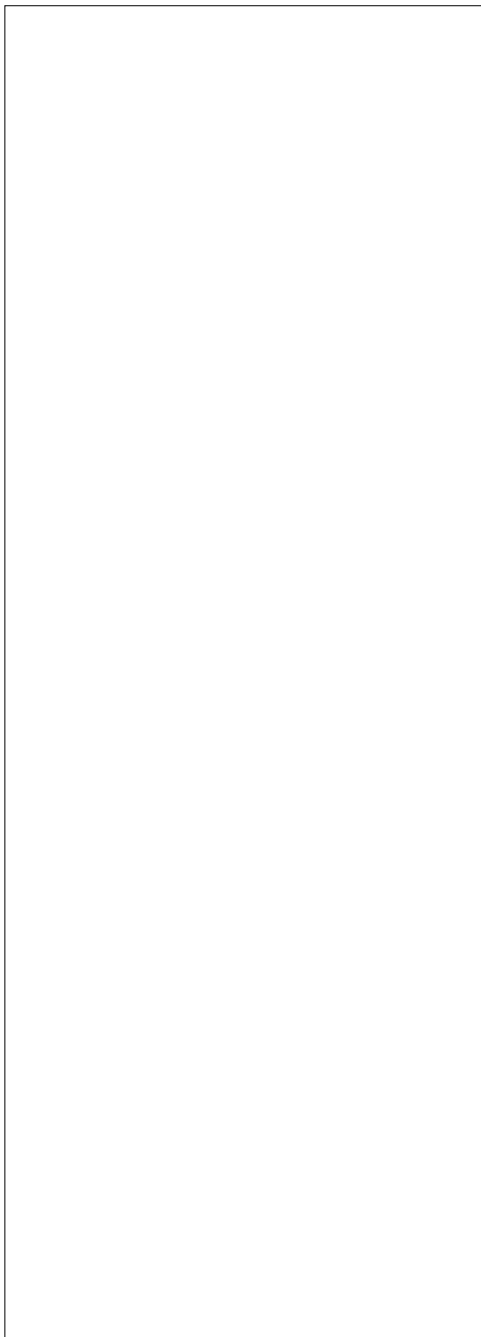


図1-15 アド・ラインハート《抽象絵画, 赤》  
Abstract Painting, Red, 1952年, 油彩・  
カンバス, 274 × 102 cm, ニューヨーク近  
代美術館

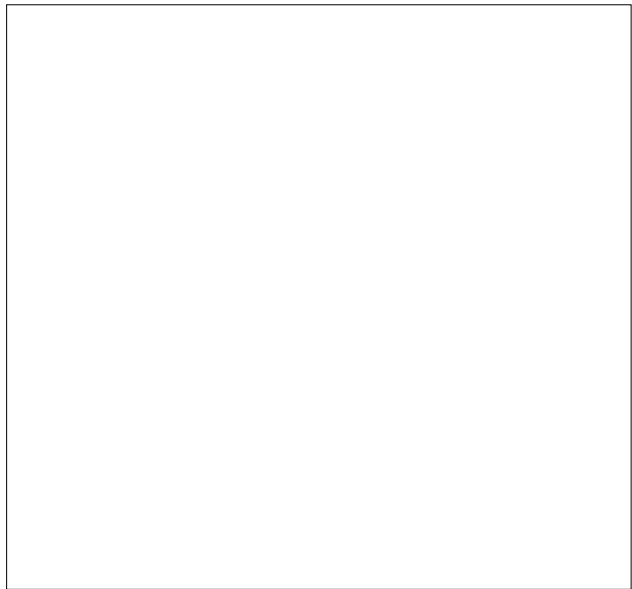


図1-16 フィリップ・ガストン《ホワイト・ペインティング  
I》White Painting I, 1951年, 油彩・カンバス, 147  
× 157 cm, サンフランシスコ近代美術館





図1-17 《スタジオ35》 Studio 35, マックス・ヤヴノ撮影, 1950年。上段(左から右へ): シーモア・リプトン, ノーマン・ルイス, ジミー・エルンスト, ピーター・グリッブ, ハンス・ホフマン, アルフレッド・H・バー, ロバート・マザウエル, リチャード・リップポルド, ウィレム・デ・クーニング, アイブラム・ラッソー, ジェイムズ・ブルックス, アド・ラインハート, リチャード・プーセット・ダート; 下段(左から右へ): ジェイムズ・ブルックス, アド・ラインハート, リチャード・プーセット・ダート, ルイーズ・ブルジョワ, ハーバート・ファーバー, ブラッドレイ・ウォーカー・トムリン, ジャニス・バイアラ, ロバート・グッドノウ, ヘッダ・スターン, デイヴィッド・ヘア, バーネット・ニューマン, シーモア・リプトン, ノーマン・ルイス, ジミー・エルンスト

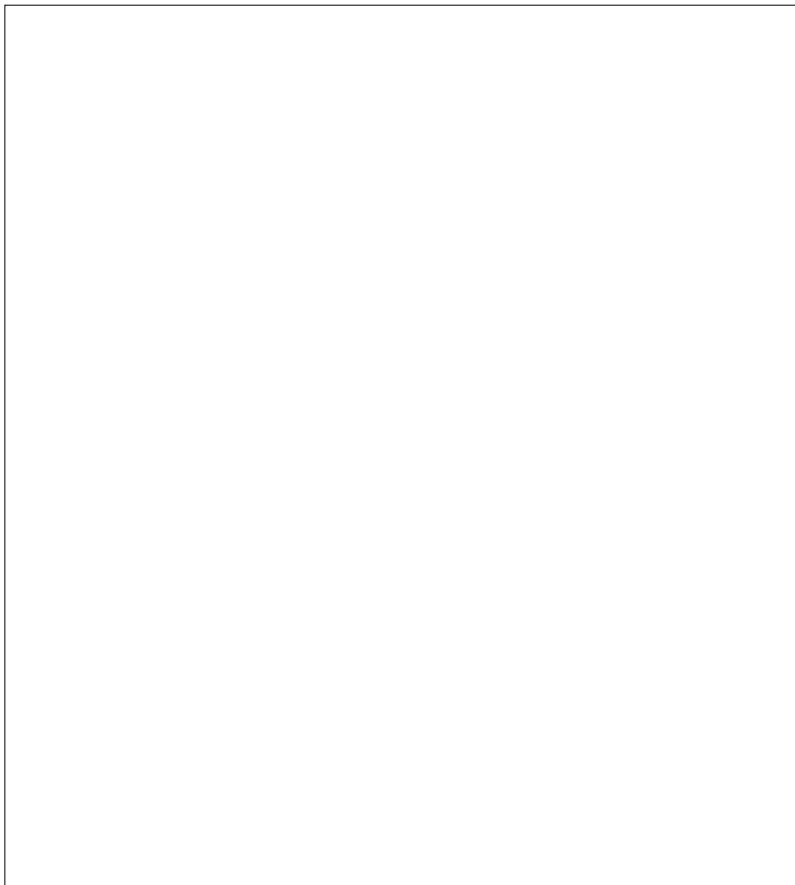


図1-18 《怒れる者たち》 The Irascibles, ニナ・リオン撮影, 1950年, 「ライフ」誌1951年1月15日付けの記事に掲載。前列(左から右へ): テオドロス・スタモス, ジミー・エルンスト, バーネット・ニューマン, ジェイムズ・ブルックス, マーク・ロスゴ; 中列: リチャード・プーセット・ダート, ウィリアム・バジオテス, ジャクソン・ポロック, クリフォード・スティル, ロバート・マザウエル, ブラッドリー・ウォーカー・トムリン; 後列: ウィレム・デ・クーニング, アドルフ・ゴットリーブ, アド・ラインハート, ヘッダ・スターン

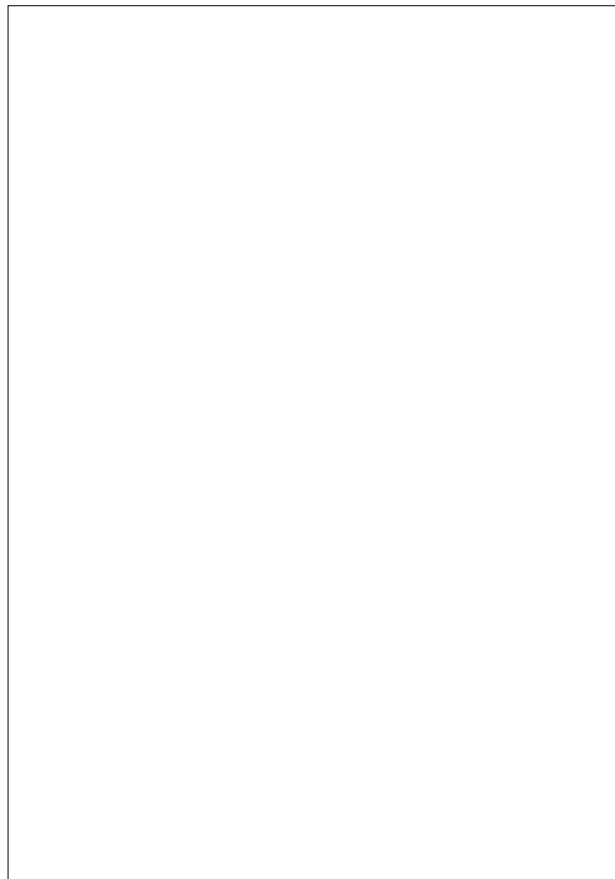


図 2 - 1 スタンリー・ウィリアム・ヘイター《道 (建築と馬)》  
Street (Building with Horse), 1930 年, エングレーヴィ  
ング, 銅版・紙, 26.0 × 18.0 cm (プレート)



図 2 - 2 アレクサンダー・カルダー《後ろ足で立つ種馬》  
Rearing Stallion, 1928 年頃, ワイヤー, 57.8 cm, 個人蔵



図2-3 マックス・エルンスト《ペイ・サーージュ II》Paysage II, 1923年,  
エッチング, 紙, 17.1 × 12.4 cm (プレート)

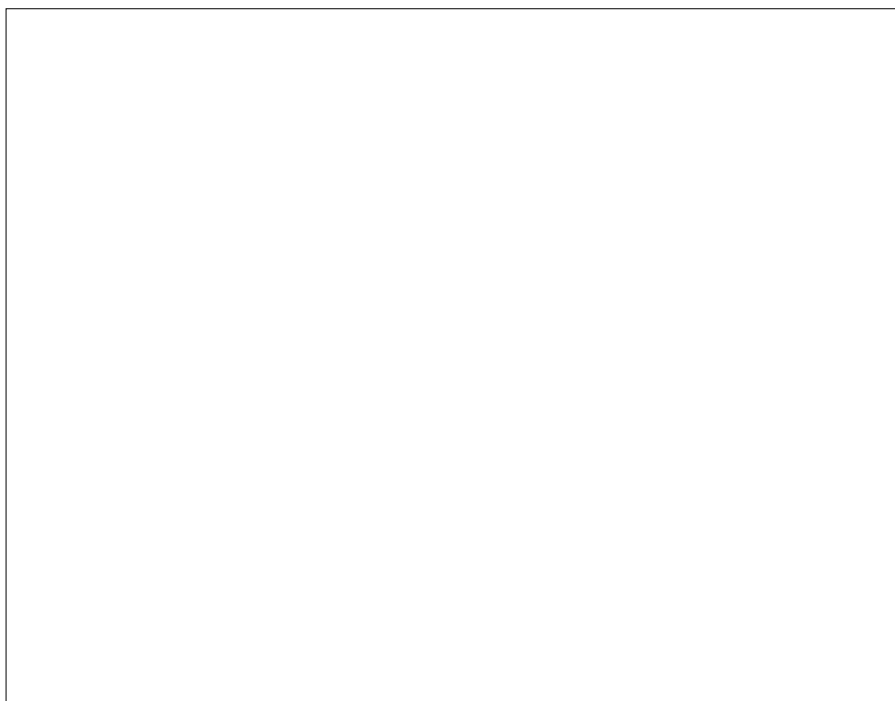


図2-4 スタンリー・ウィリアム・ヘイター《殺人》Meurtre, 1933年, ソフト・グ  
ランド・エッチング, 亜鉛版・紙, 64.0 × 49.0 cm (プレート)

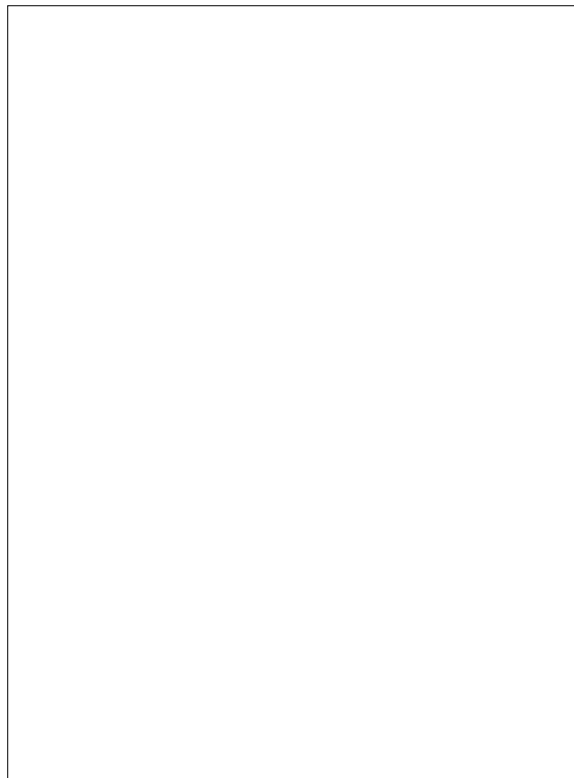


図 2-5 マックス・エルンスト《「一章 ベルフォールのライオン」口絵（『慈善週間、及び7大元素』）》The frontispiece of Chapter 1 “Le Lion de Belfort” (Une Semaine de bonté: ou les sept éléments capitaux roman), 1934 年, ソフト・グラウンド・エッチング, 紙, 18.0 × 13.0 cm (プレート)



図 2-6 アンドレ・マッソン《無題（『7リーグの長靴：彼の言葉「私は自分自身に会う』）》Untitled [C'est les bottes de 7 lieues: cette phrase « Je me vois »], 1926 年, エッチング, 紙, 23.2 × 14.8 cm (プレート)

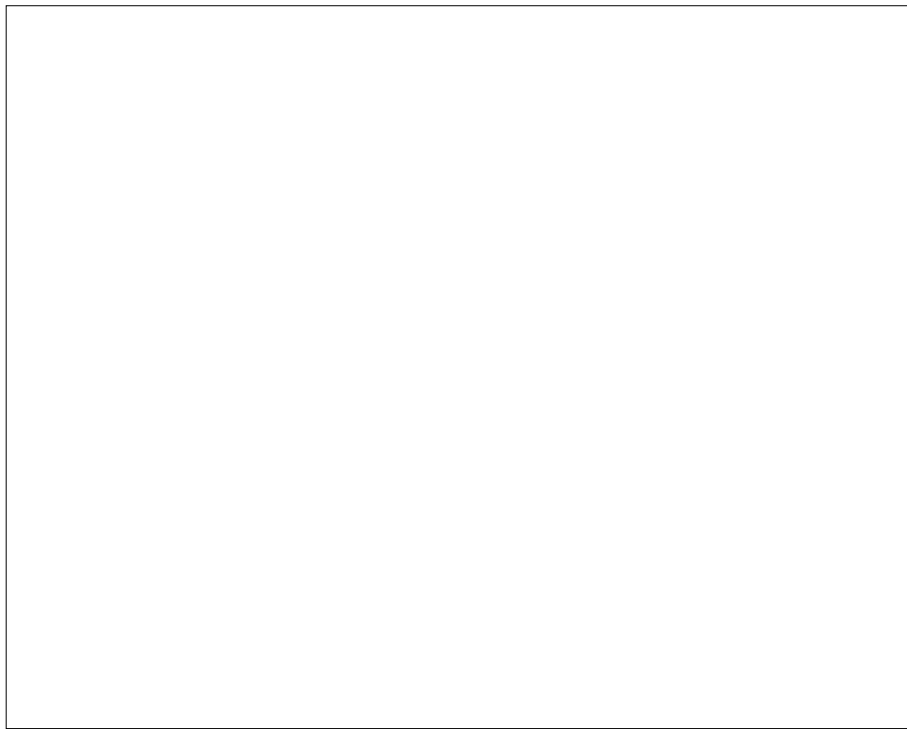


図 2 - 7 スタンリー・ウィリアム・ヘイター《戦闘》Combat, 1936 年, エングレーヴィング・ソフト・グラウンド・エッチング, 銅版・スコーパー, 紙, 39.7 × 48.8 cm (プレート)

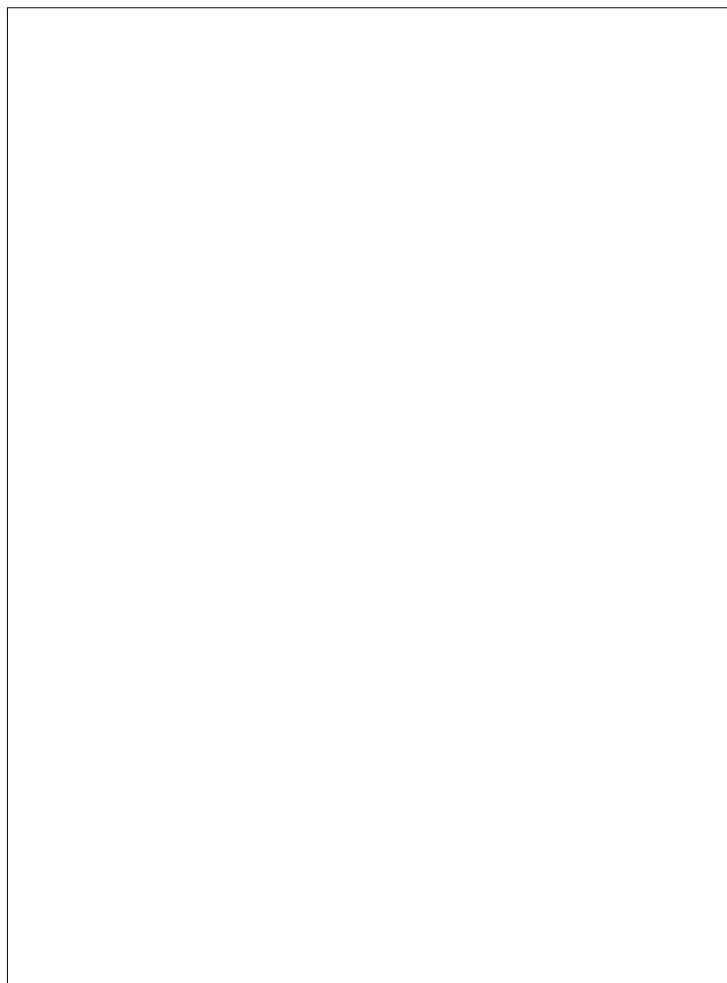


図 2 - 8 パブロ・ピカソ《無題 (ポール・エリュアール『連帯』所収)》  
Untitled [Paul Eluard, Solidarité], 1938 年, エッチング, 紙,  
10.4 × 7.5 cm (プレート)

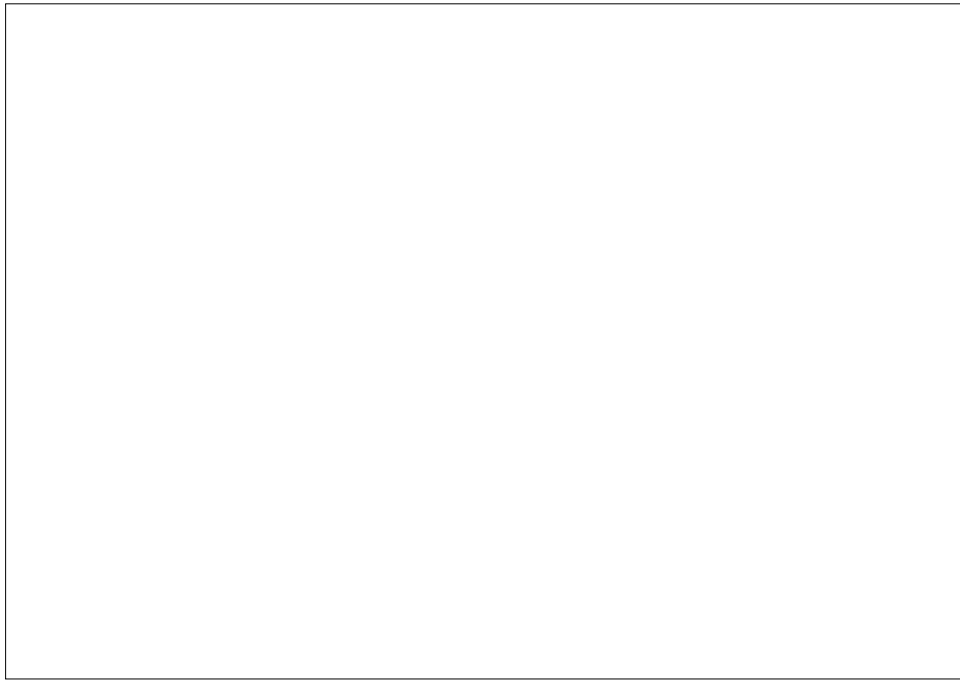


図2-9 アンドレ・マッソン《無題（ポール・エリュアール『連帯』所収）》Untitled [Paul Eluard, Solidarité], 1938年, エッチング, 紙, 8.0 × 10.9 cm (プレート)

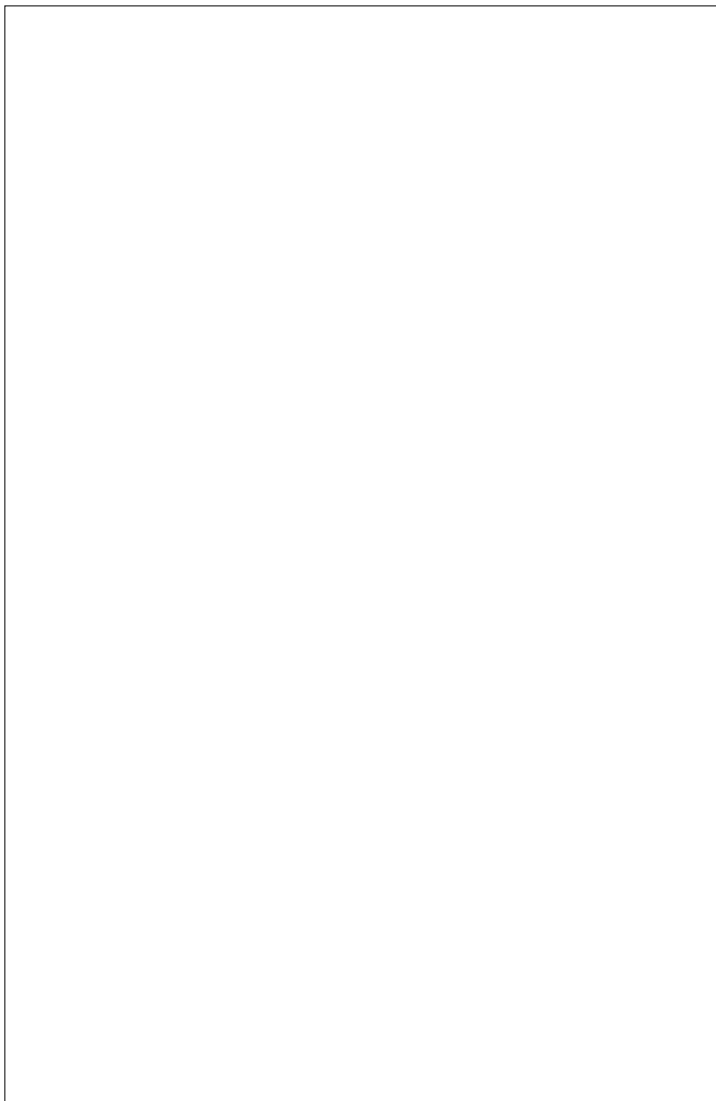


図2-10 ジョアン・ミロ《無題（ステイヴン・スペンダー『友愛』所収）》Untitled [Stephen Spender, Fraternité], 1939年, エッチング, 紙, 15.0 × 9.0 cm (プレート)

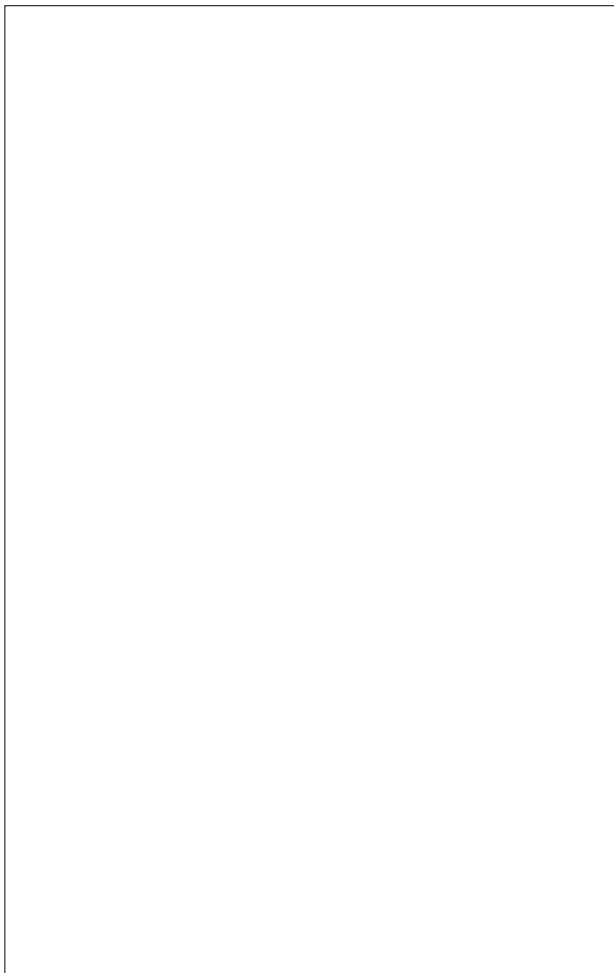


図2-11 スタンリー・ウィリアム・ヘイター《鏡》  
Mirror, 1941年, エッチング, スコーパー,  
ソフト・グラウンド・エッチング, エングレー  
ヴィング, 紙, 64.0 × 49.0 cm (プレート)

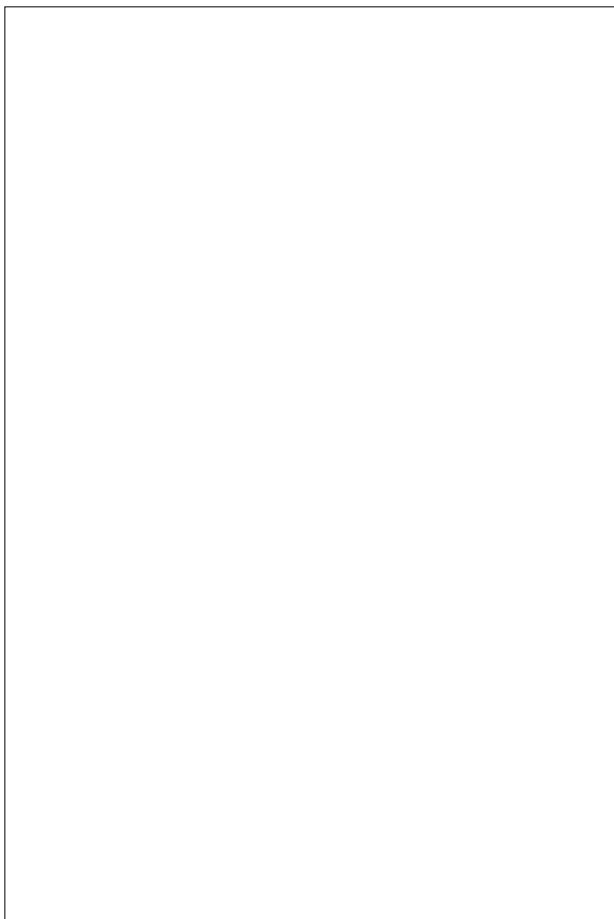


図2-12 スタンリー・ウィリアム・ヘイター《ケ  
ンタウロス》Centauresse, 1943 - 44年,  
エングレーヴィング, ソフト・グラウンド・エッ  
チング, 銅版・紙, 15.0 × 10.1 cm (プレート)



図 2 - 13 スタンリー・ウィリアム・ヘイター《5人の人物》Cinq Personnages, 1946年, エングレーヴィング, ソフト・グラウンド・エッチング, 銅版・スコーパー・紙, 37.6 × 60.0 cm (プレート)

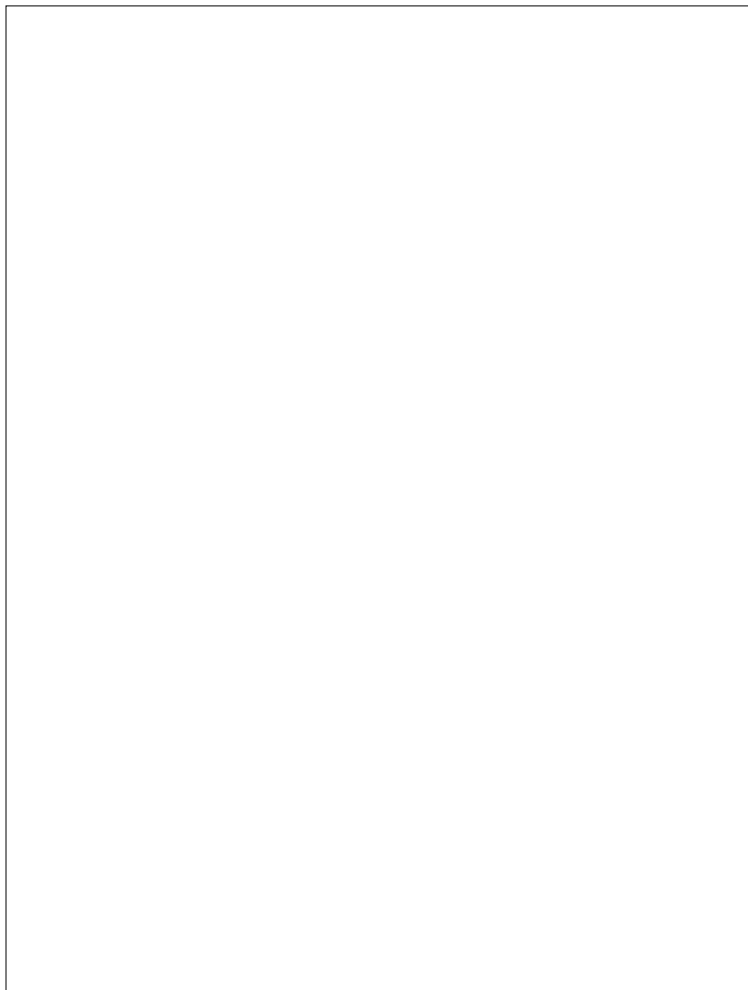


図 2 - 14 マックス・エルンスト《危険な関係》Dangerous Company, 1947年, ドライポイント, 紙, 30.0 × 22.5 cm



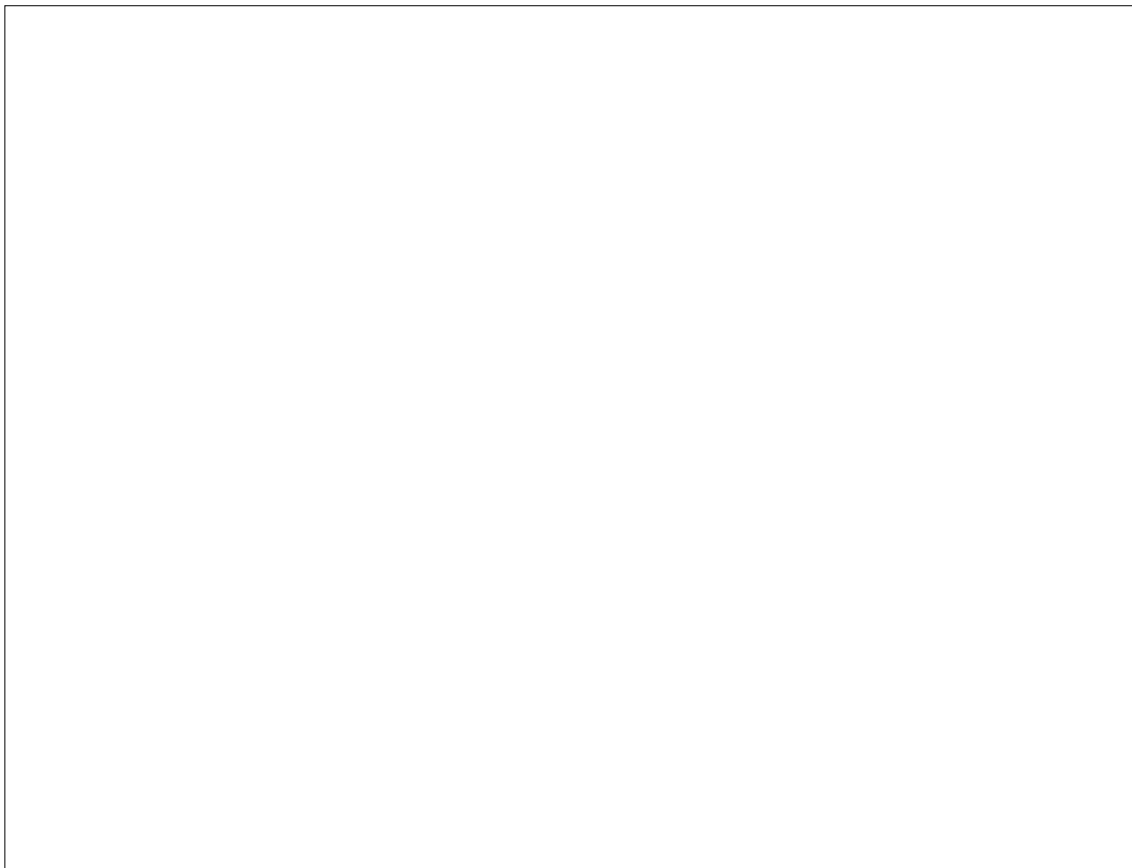


図 2 - 15 ロベルト・マッタ《ザ・ニュー・スクール (4)》The New School (4),1943 年, ドライポイント, 紙, 15.0 × 19.8 cm, ダグラス・ワイレンズ

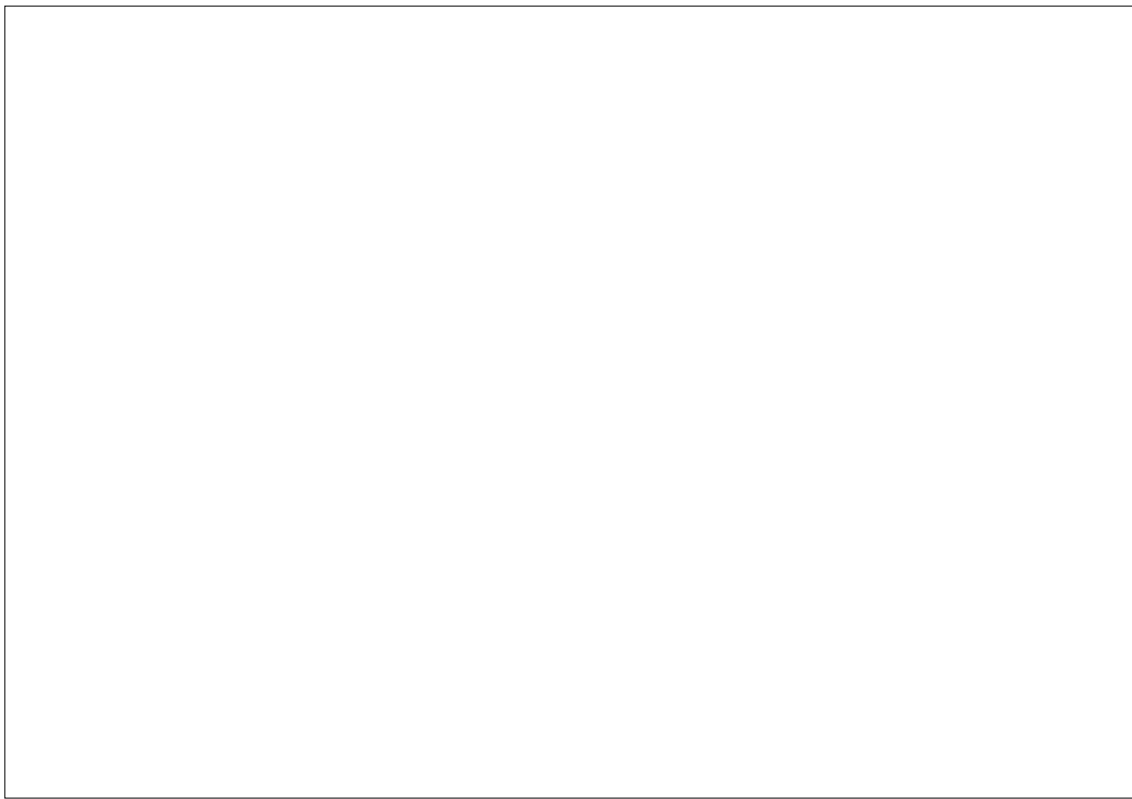


図 2 - 16 アンドレ・マッソン《誘拐》Abduction (Rapt), 1946 年頃, ドライポイント, 30.2 × 40.2 cm (プレート)

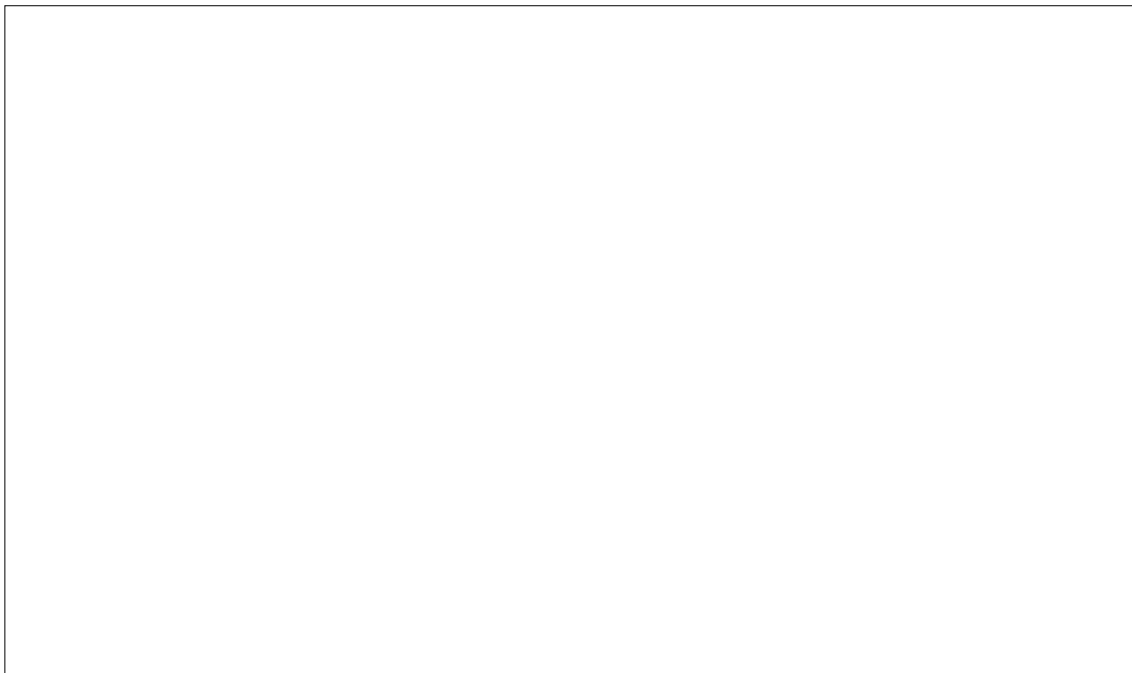


図 2 - 17 ジャクソン・ポロック《無題》Untitled, 1944 - 45 年頃 (後刷り 1967 年), エングレーヴィング, ドライポイント, 紙, 40.0 × 60.3 cm (プレート), ニューヨーク近代美術館

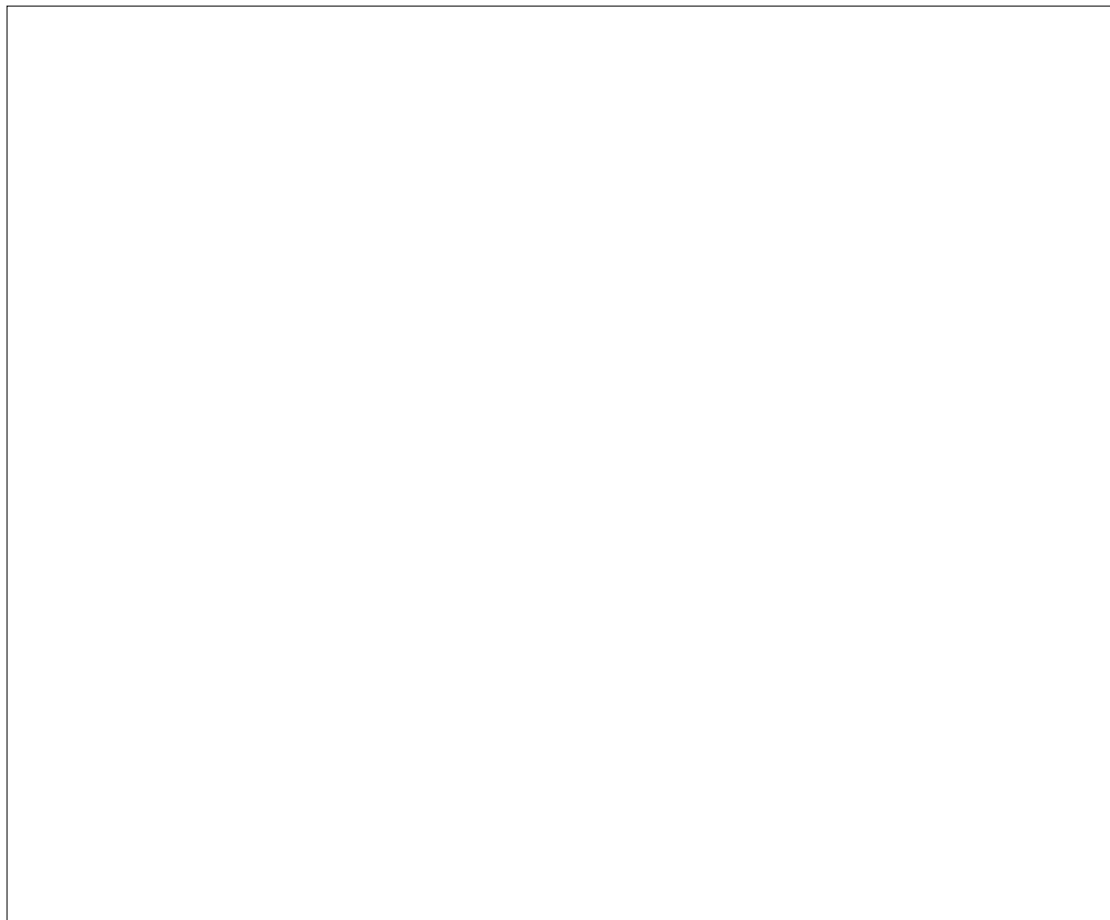


図 2 - 18 ジャクソン・ポロック《無題》Untitled, 1944 - 45 年頃 (後刷り 1967 年), エングレーヴィング, ドライポイント, 紙, 37.2 × 45.4 cm (プレート), ニューヨーク近代美術館

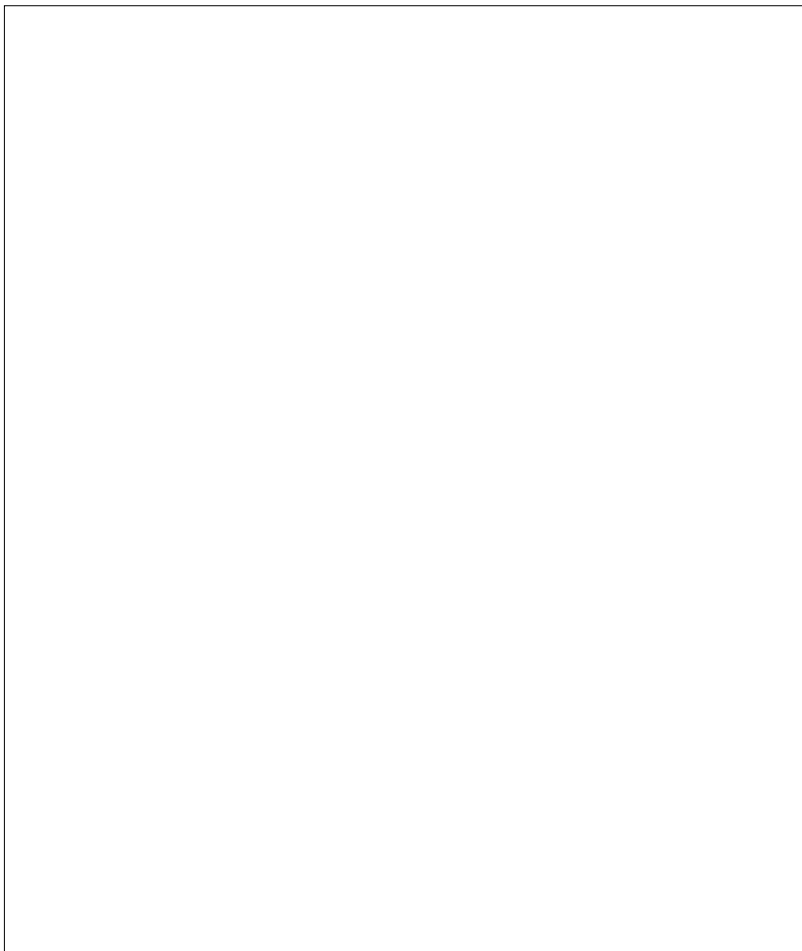


図 2 - 19 ジャクソン・ポロック《無題》Untitled, 1944 頃(後刷り 1967 年),  
エングレーヴィング, ドライポイント, 紙, 30.2 × 25.3 cm (プレート),  
ニューヨーク近代美術館

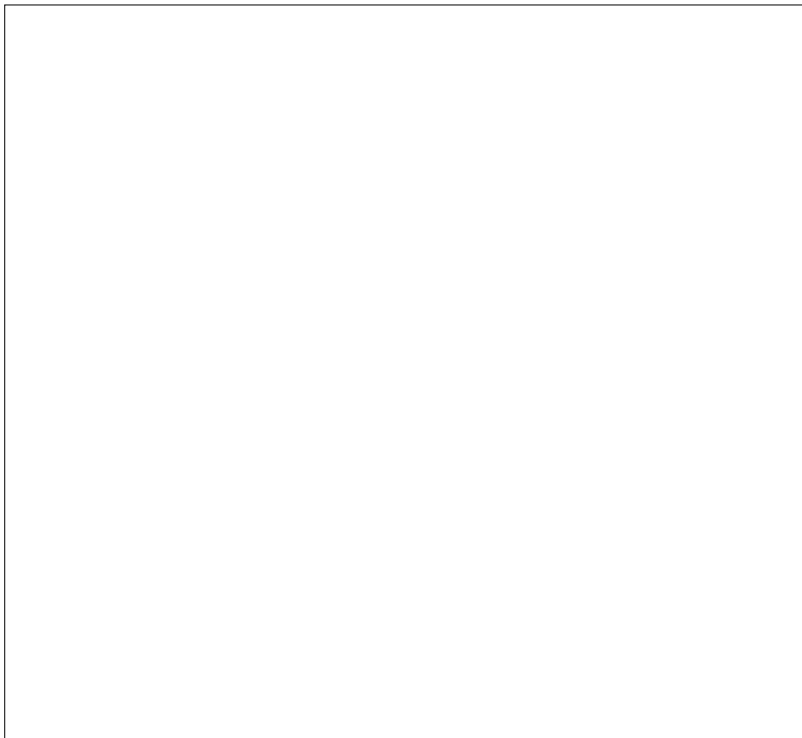


図 2 - 20 マックス・エルンスト《オイディプス王》Oedipus Rex, 1922 年,  
油彩・カンヴァス, 93 × 102 cm, 個人蔵

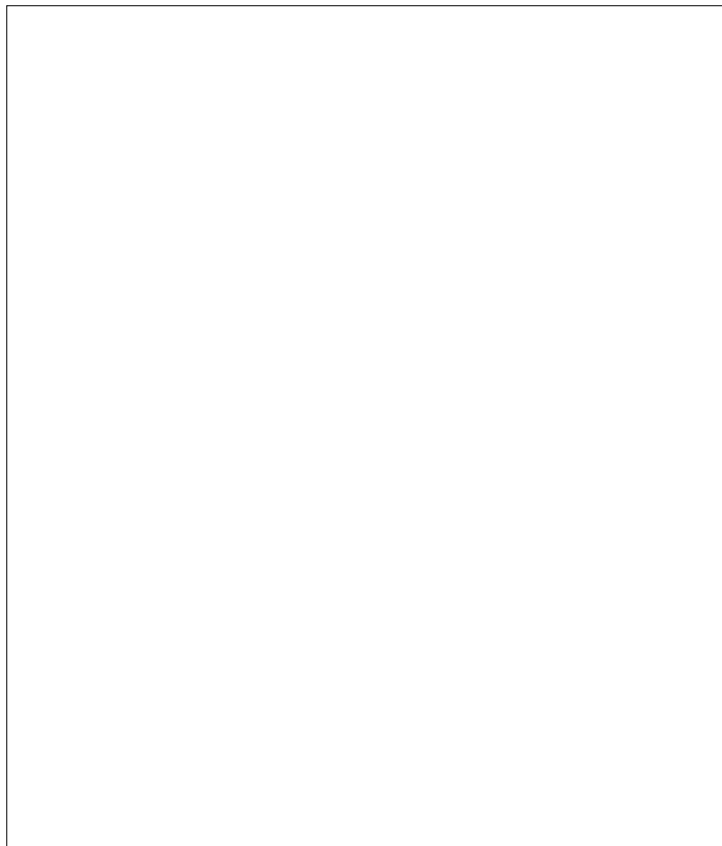


図 2 - 21 ジャクソン・ポロック《鳥》Bird, 1941年, 油彩・砂・  
キャンバス, 70.4 × 61.5 cm, ニューヨーク近代美術館



図 2 - 22 マックス・エルンスト《非ユークリッド幾何学的ハエの  
飛翔に興味をそそられた青年》Young Man Intrigued by the  
Flight of a Non-Euclidean Fly, 1942 - 47年, 油彩・ワニス・  
キャンバス, 82 × 66 cm, 個人蔵

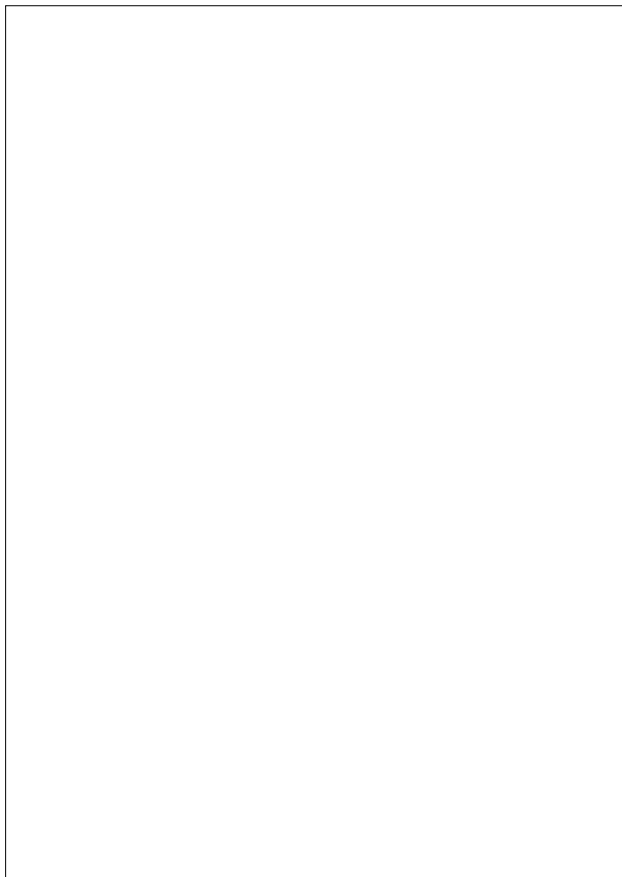


図2-23 マーク・ロスコ《無題》Untitled, 1944 - 45年頃,  
エッチング, 紙, 17.7 × 12.3 cm (プレート)

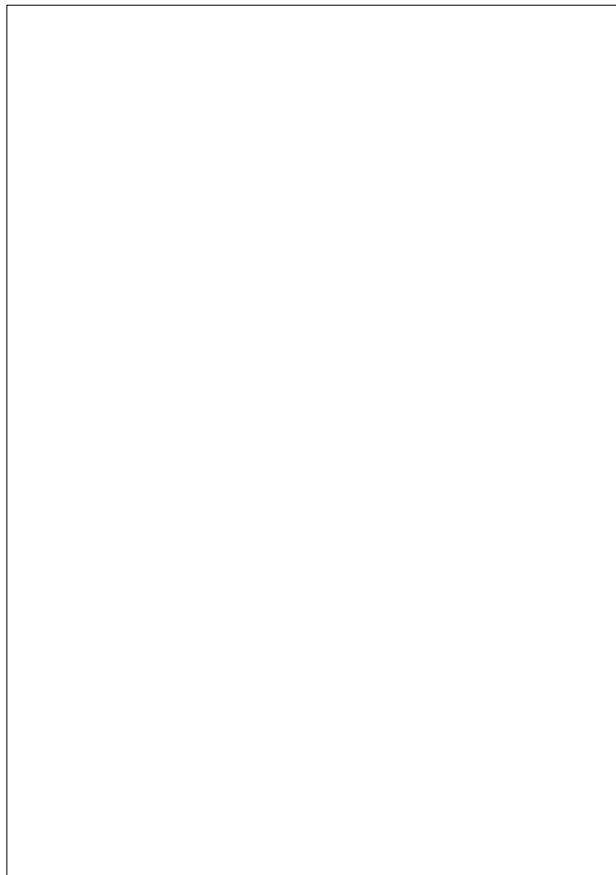


図2-24 マーク・ロスコ《無題》Untitled, 1944 - 45年, イ  
ンク・鉛筆・紙, 57.5 × 19.4 cm, マーク・ロスコ財団

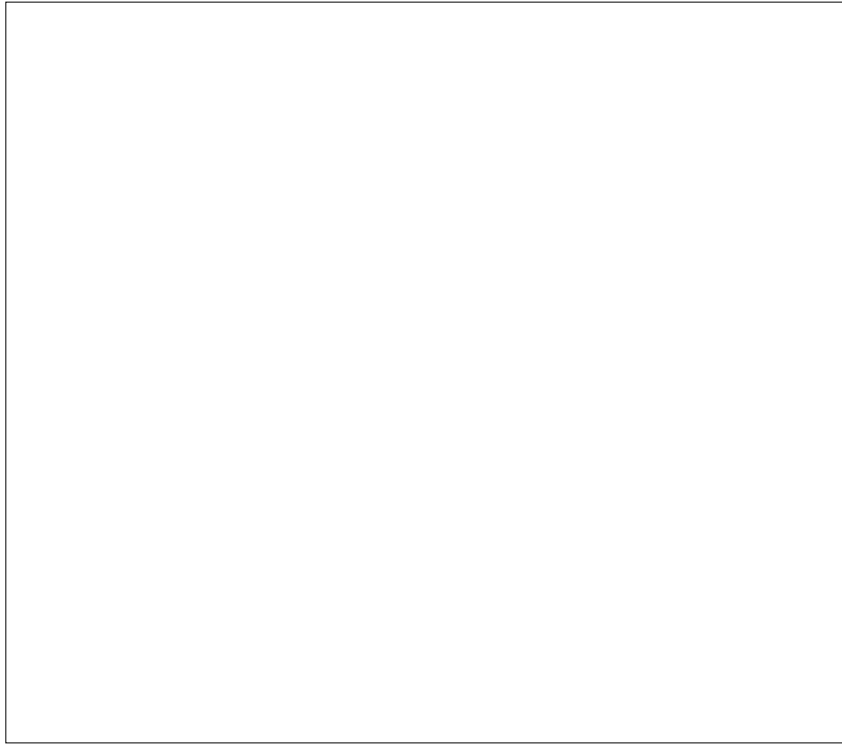


図 2 - 25 マーク・ロスコ《波打ち際の緩やかな渦巻き》Slow Swirl at the Edge of the Sea, 1944 年, 191.1 × 215.9 cm, ニューヨーク近代美術館

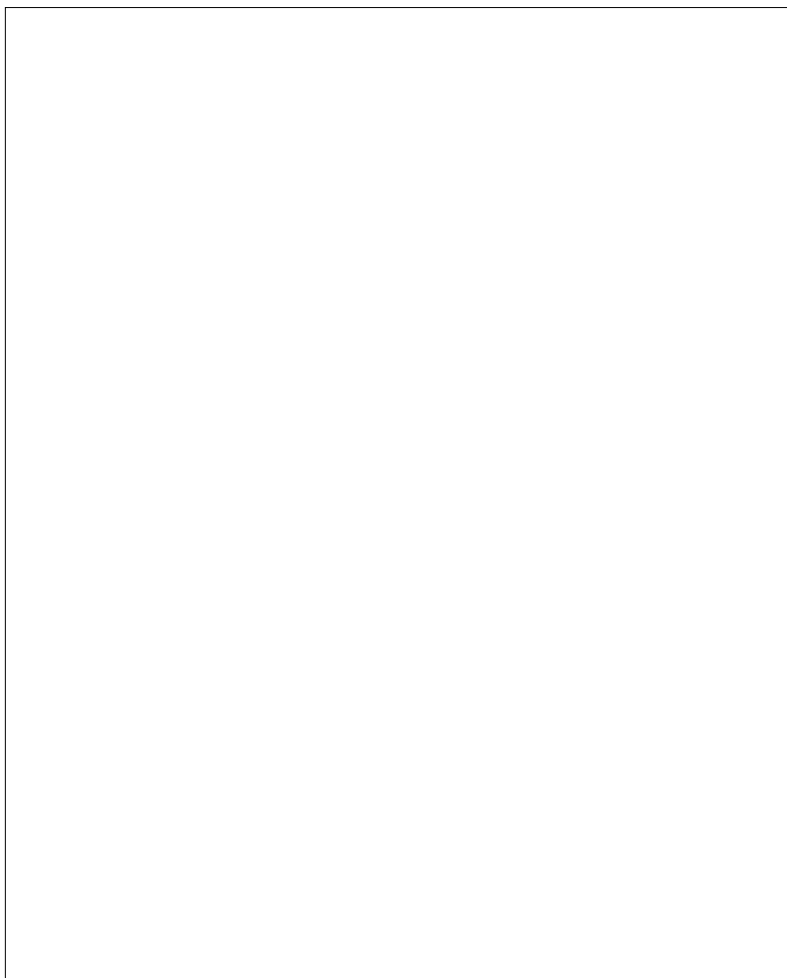


図 2 - 26 イヴ・タンギー《棒占い》Rhabdomancie, 1947 年, エッチング, モノタイプ, 紙, 29.8 × 22.4 cm, 町田市立国際版画美術館



図 2 - 27 ジョアン・ミロ《絶望(散文画集『反頭脳』第3巻)》“Le Désespéranto” [Tristan Tzara, L'antitête, vol. III], 1949年, エッチング, ステンシル, 紙, 15.1 × 11.0 cm, 富山県立近代美術館

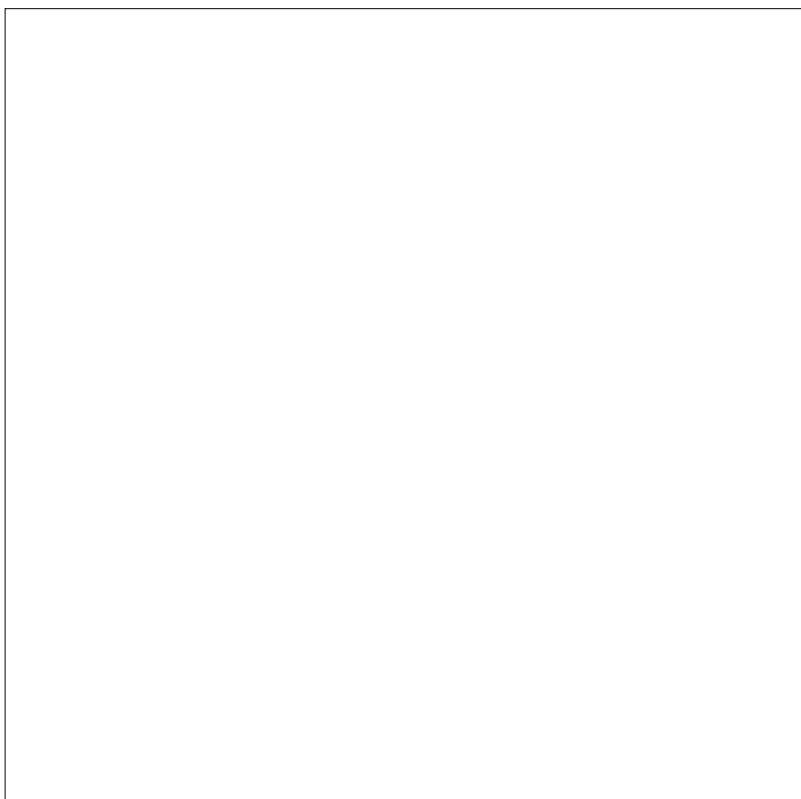


図 2 - 28 ロバート・マザウエル《人物》Personage, 1944年, ビュラン・エングレーヴィング(紙の種類は不明), 33.3 × 25.1 cm, 27.9 × 17.8 cm(プレート)

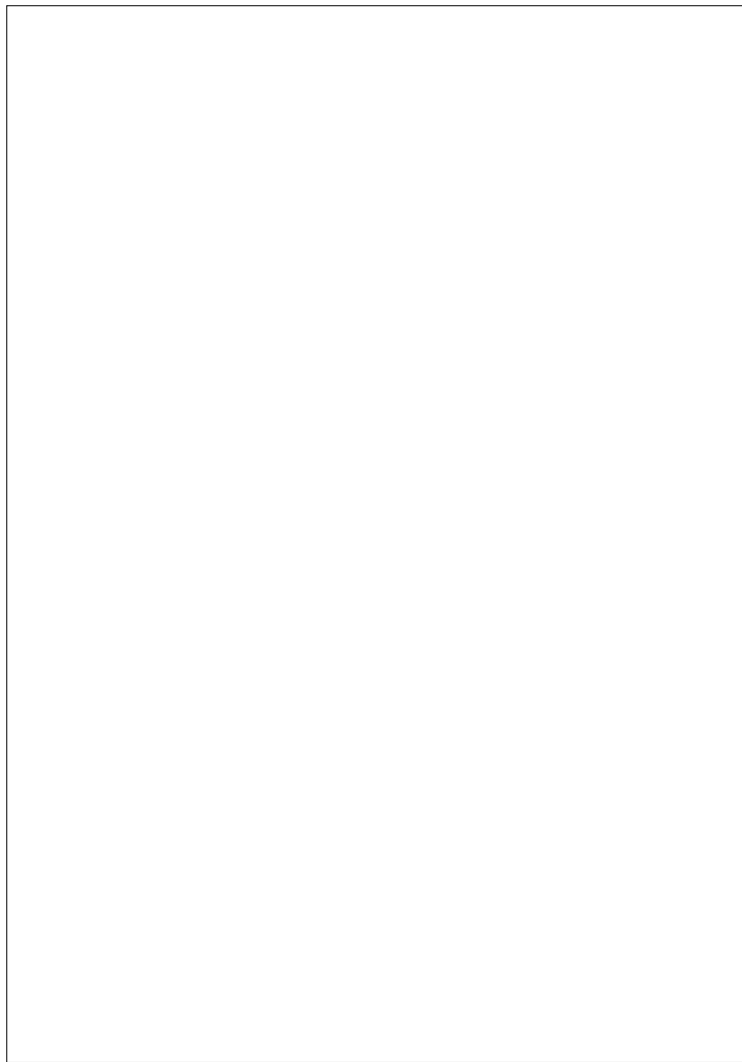


図 2 - 29 ロバート・マザウエル《人物》Personage, 1944 年, ビュラン・エングレーヴィング (紙の種類は不明), 21.6 × 22.9 cm (プレートの大きさは不明)

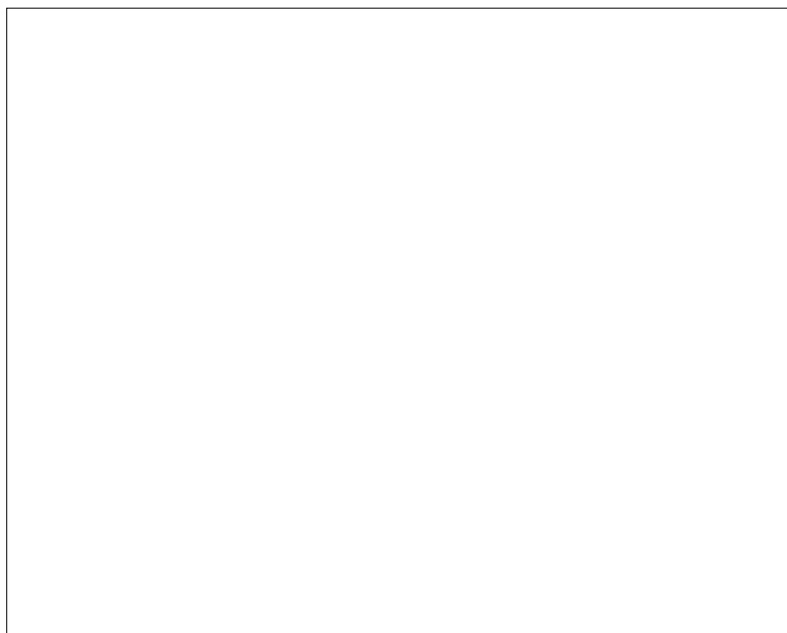


図 2 - 30 ロバート・マザウエル《3人の撃たれた人物》Three Figures Shot, 1944 年, インク・水彩・紙, 28.8 × 36.8 cm, ホイットニー美術館



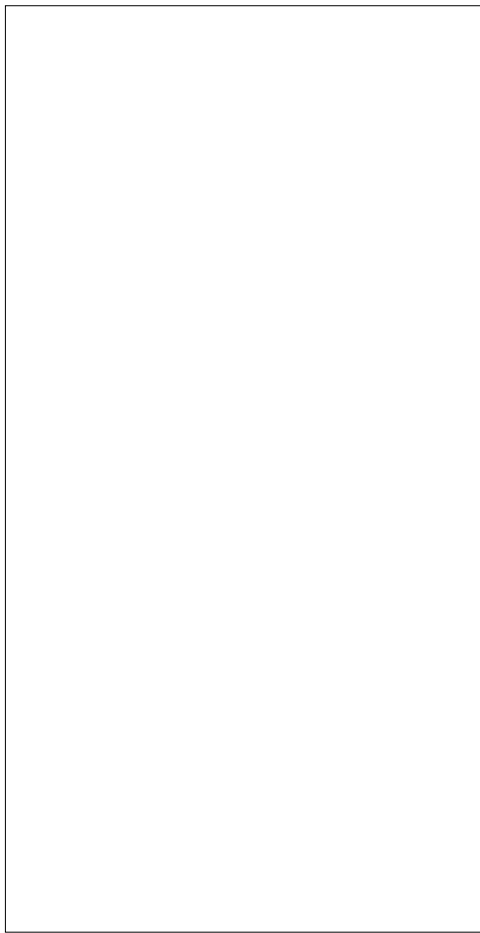


図3-1 マーク・ロスコ《テイレシアス》  
Tiresias, 1944年, 油彩・木炭, 202.6 ×  
101.3 cm, クリストファー・ロスコ蔵



図3-2 ウィリアム・バジオテス《サイクロプス》Cyclops, 1947年,  
油彩・キャンバス, 121.9 × 101.6 cm, シカゴ美術館

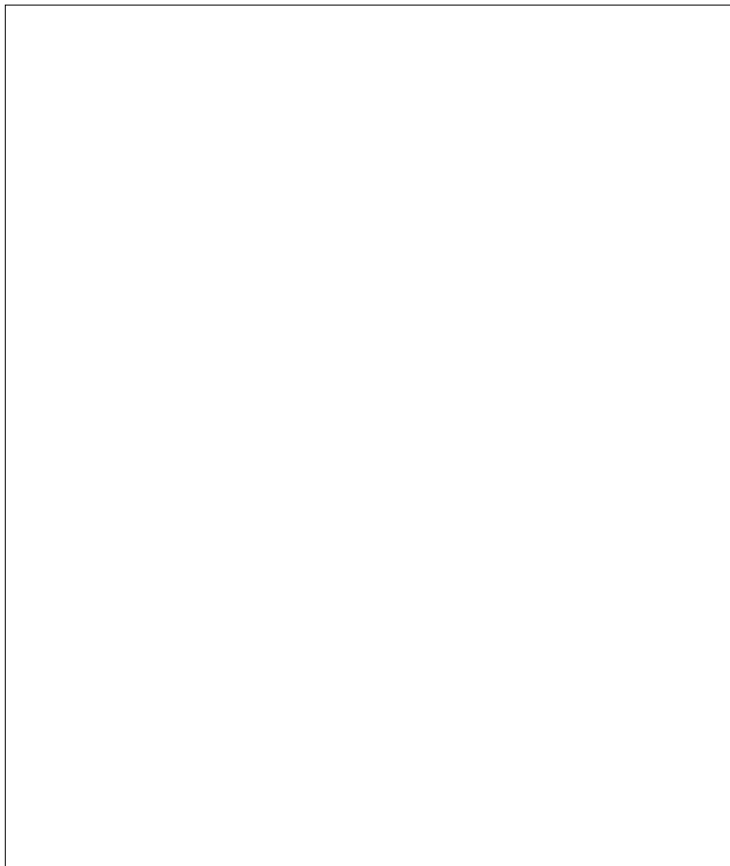


図 3-3 ウィリアム・バジオテス《ドワーフ》Dwarf, 1947年, 油彩・  
キャンバス, 106.7 × 91.8 cm, ニューヨーク近代美術館

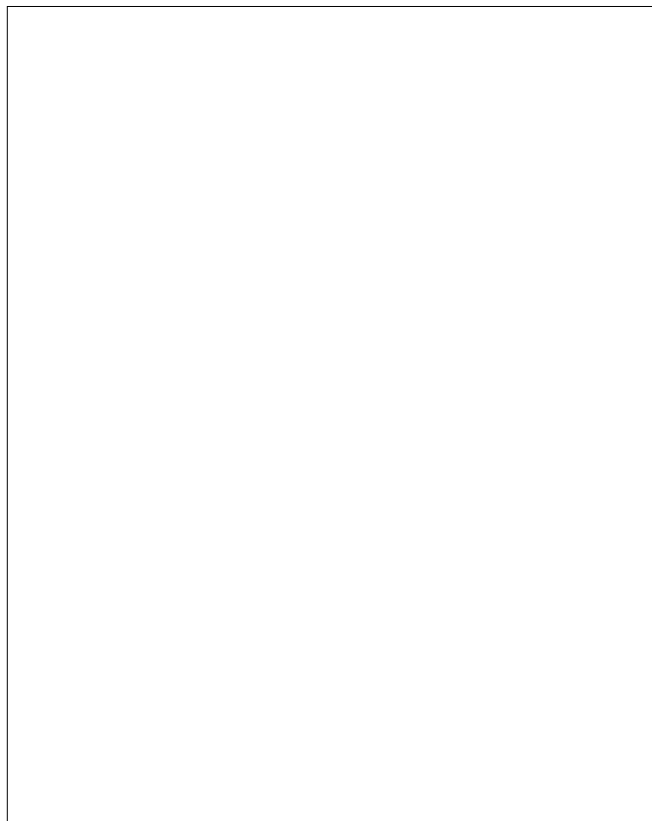


図 3-4 ジャクソン・ポロック《無題 習作シート》Untitled (Sheet  
of Studies), 1939 - 42年, インク・墨汁・黒煙・色鉛筆・紙,  
33 × 26 cm, メトロポリタン美術館

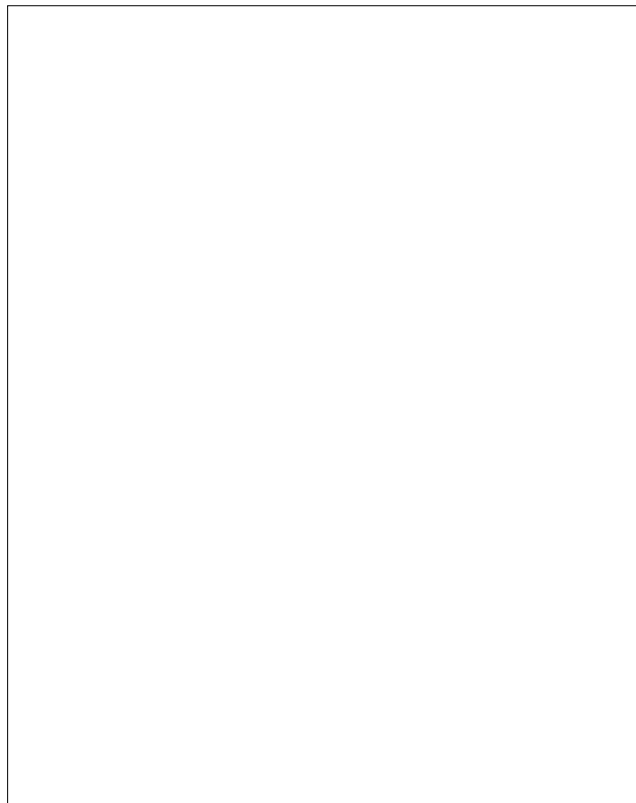


図3-5 ジャクソン・ポロック《熱の中の目》Eyes in the Heat, 1946年, 油彩・カンバス, 137×109.2 cm, ペギー・グッゲンハイム・コレクション, ヴェネツィア(ソロモン・R・グッゲンハイム財団)

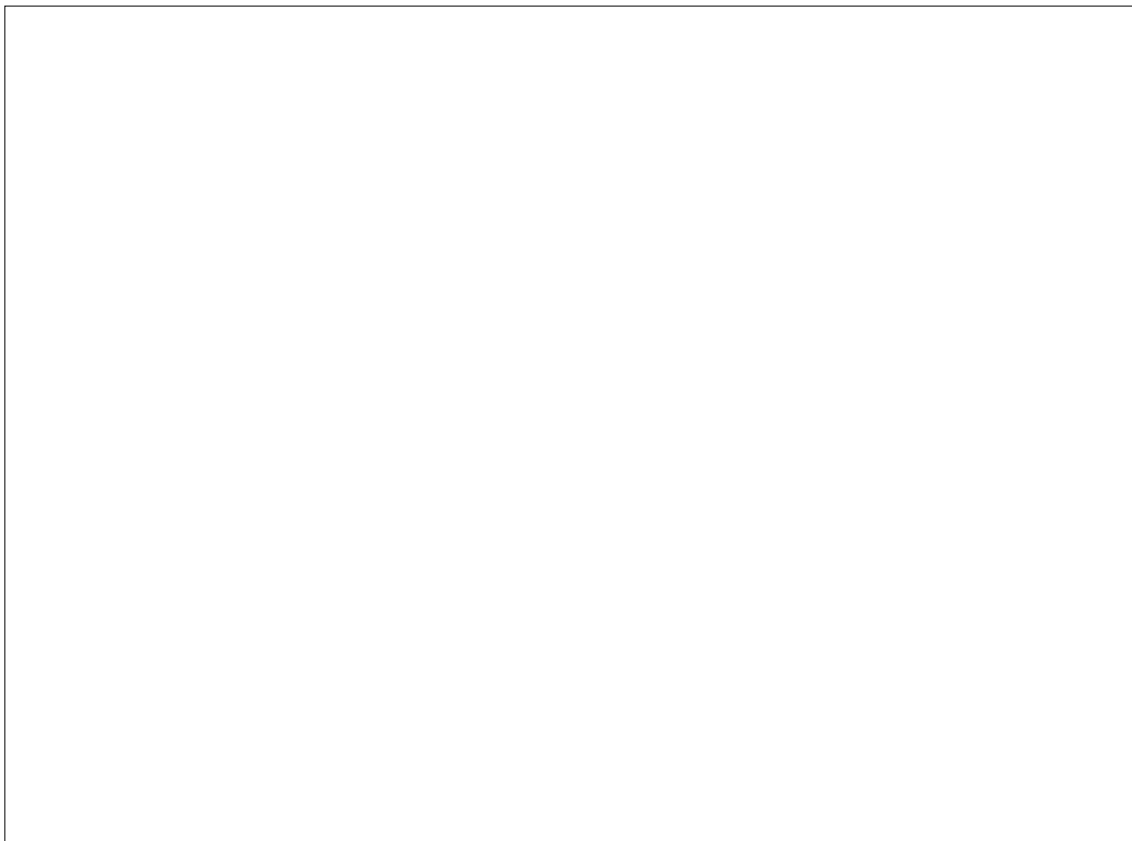


図3-6 マーク・ロスコ《地下鉄》Subway, 1930年代, 油彩・カンバス, 82×118 cm, ナショナル・ギャラリー, ワシントン

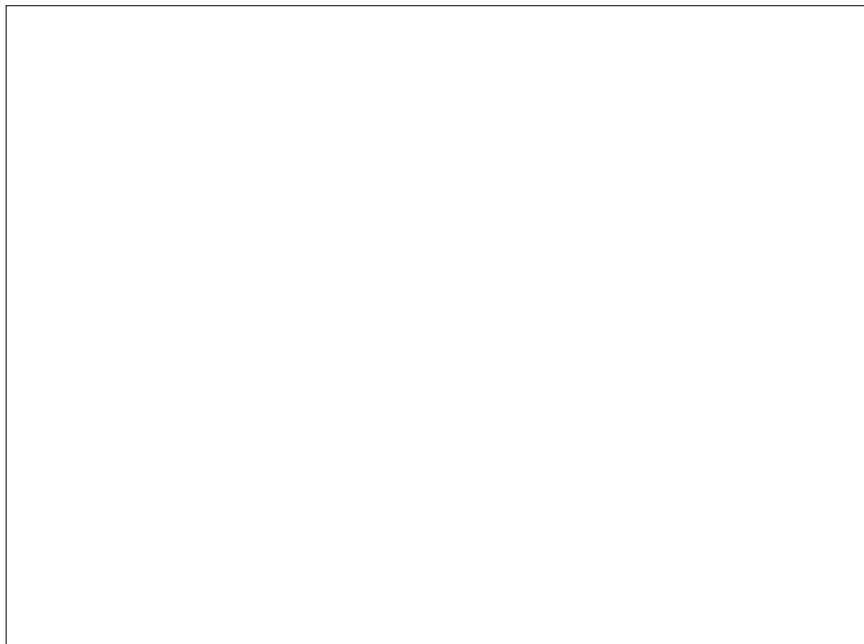


図 3-7 マーク・ロスコ《アンティゴネ》Antigone, 1939 - 40 年, 油彩・木炭,  
86.4 × 116.2 cm, ワシントン, ナショナル・ギャラリー

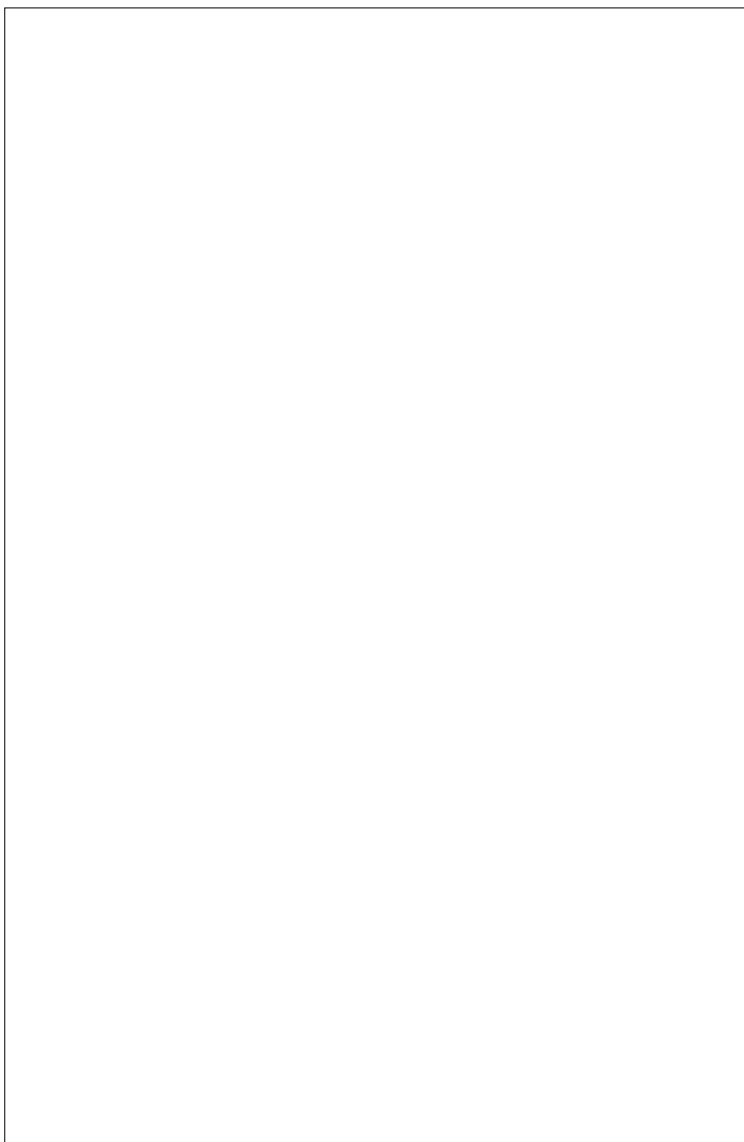


図 3-8 マーク・ロスコ《オイディ  
プス》Oedipus, 1940 年, 油彩・  
カンバス, 91.4 × 61 cm, クリ  
ストファー・ロスコ蔵



図3-9 マーク・ロスコ《無題》Untitled, 1940/41年, 91.6 × 71.3 cm, ワシントン, ナショナル・ギャラリー

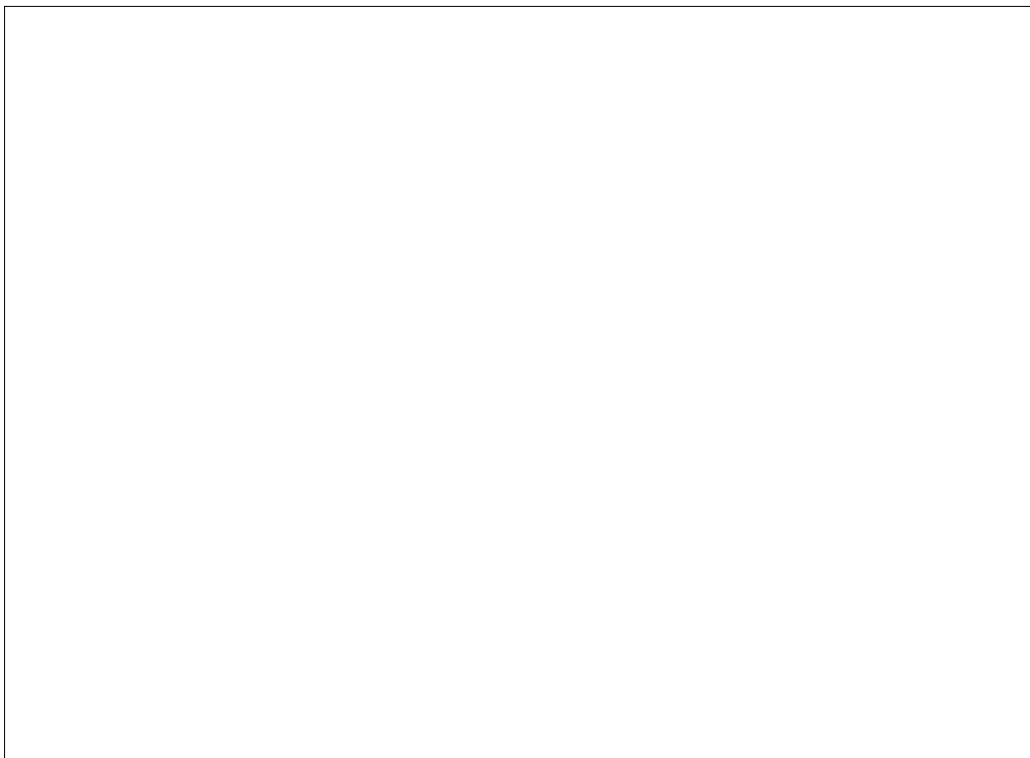


図3-10 マーク・ロスコ《鷲と野兎》The Eagle and the Hare, 1943, 50.5 × 71.1 cm, クリストファー・ロスコ蔵

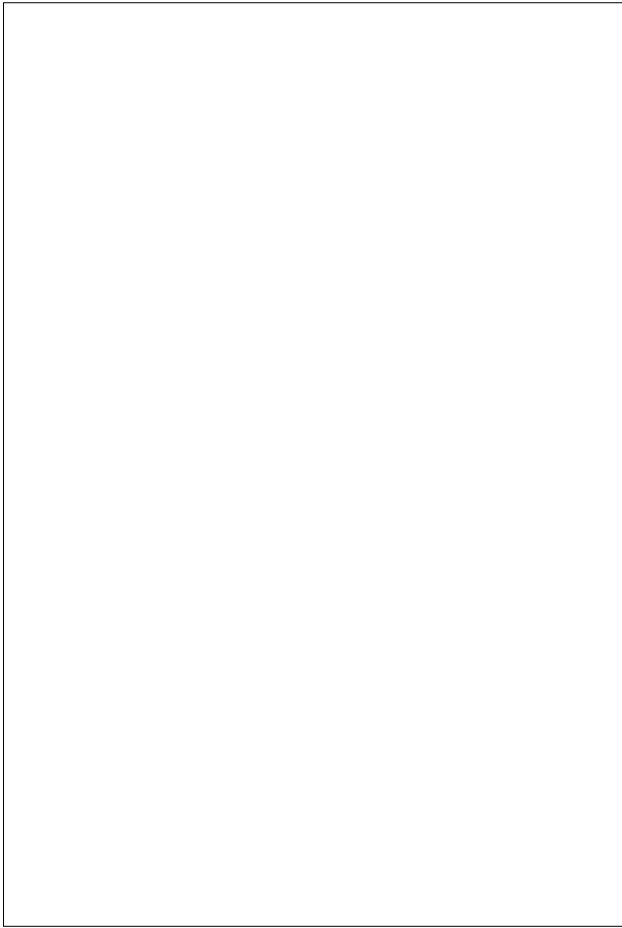


図3-11 マーク・ロスコ《鷲の予兆》  
The Omen of the Eagle, 1942, 油彩・  
石墨・カンヴァス, 65.4 × 45.1 cm,  
ワシントン, ナショナル・ギャラリー



図3-12 マーク・ロスコ《イフィゲニアと海／水平の幻想》Iphigenia and the Sea/Horizontal  
Phantasy, 1943年, 90.8 × 121.9 cm, ケイト・ロスコ・プライゼル蔵

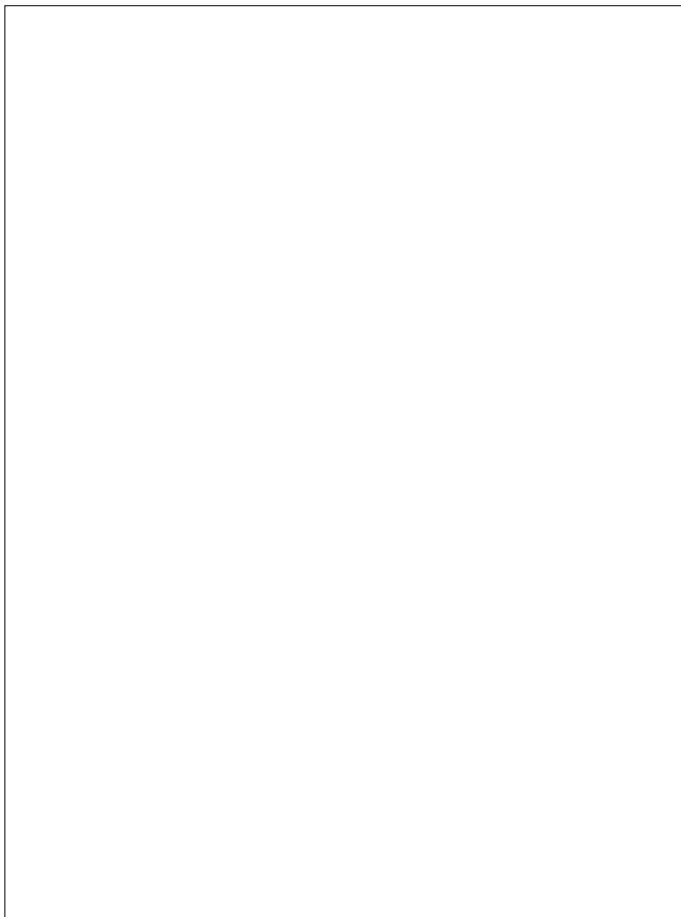


図3-13 マーク・ロスコ《イフィゲニアの犠牲》Sacrifice of Iphigenia, 1942, 127 × 95.7 cm, クリストファー・ロスコ蔵

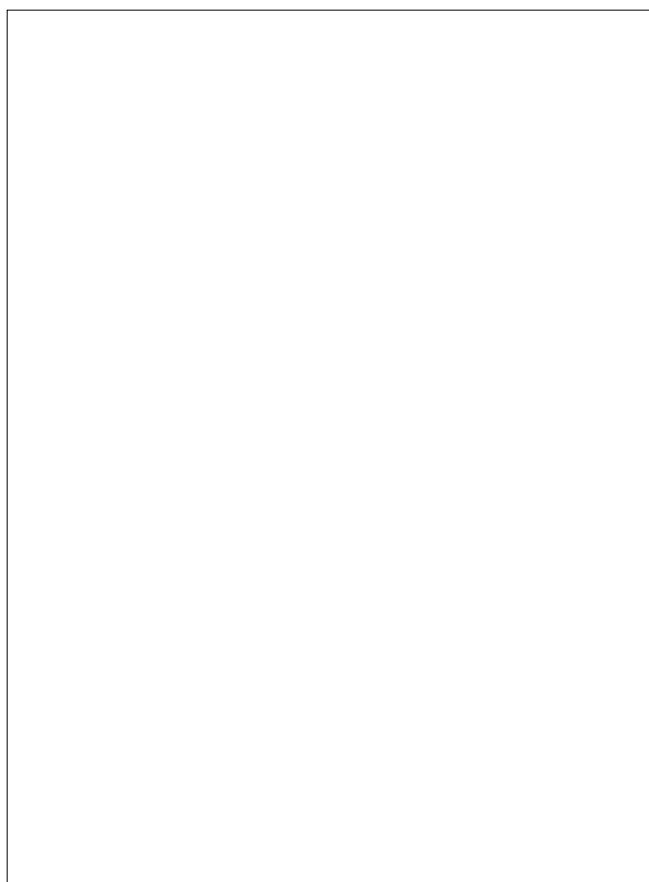


図3-14 マーク・ロスコ《無題》Untitled, 1942年, 101.3 × 75.9 cm, ケイト・ロスコ・プライゼル蔵



図3-15 マックス・エルンスト《雨後のヨーロッパⅡ》Europe After the Rain II, 1940 - 42, 油彩・カンヴァス, 55 × 148 cm, ハートフォード, ワズウォース美術館

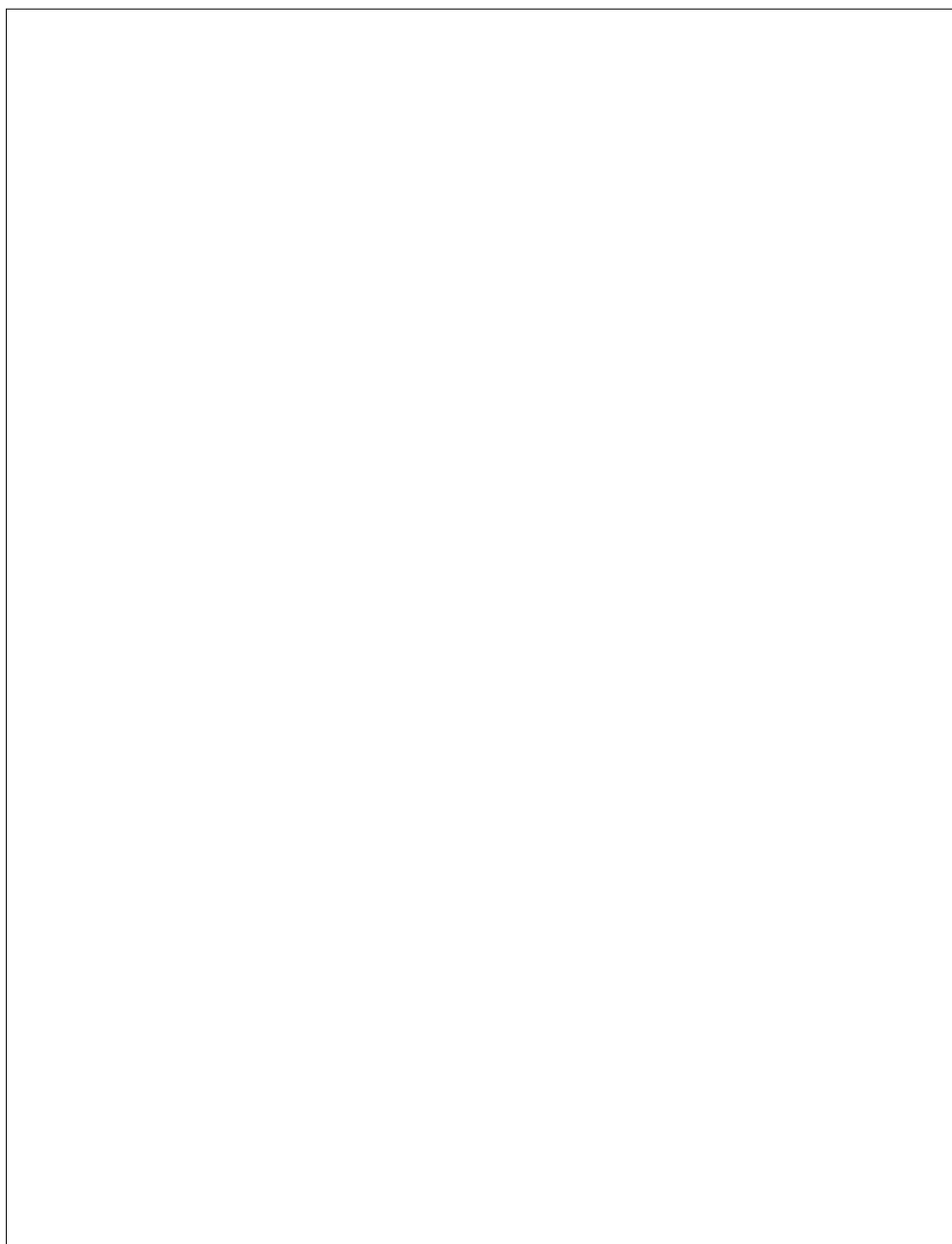


図3-16 マックス・エルンスト《花嫁の着付け(花嫁衣装)》Attirement of the Bride (La Toilette de la mariée), 1939年, 油彩・カンバス, 130 × 96 cm, ヴェネツィア, グッゲンハイムコレクション



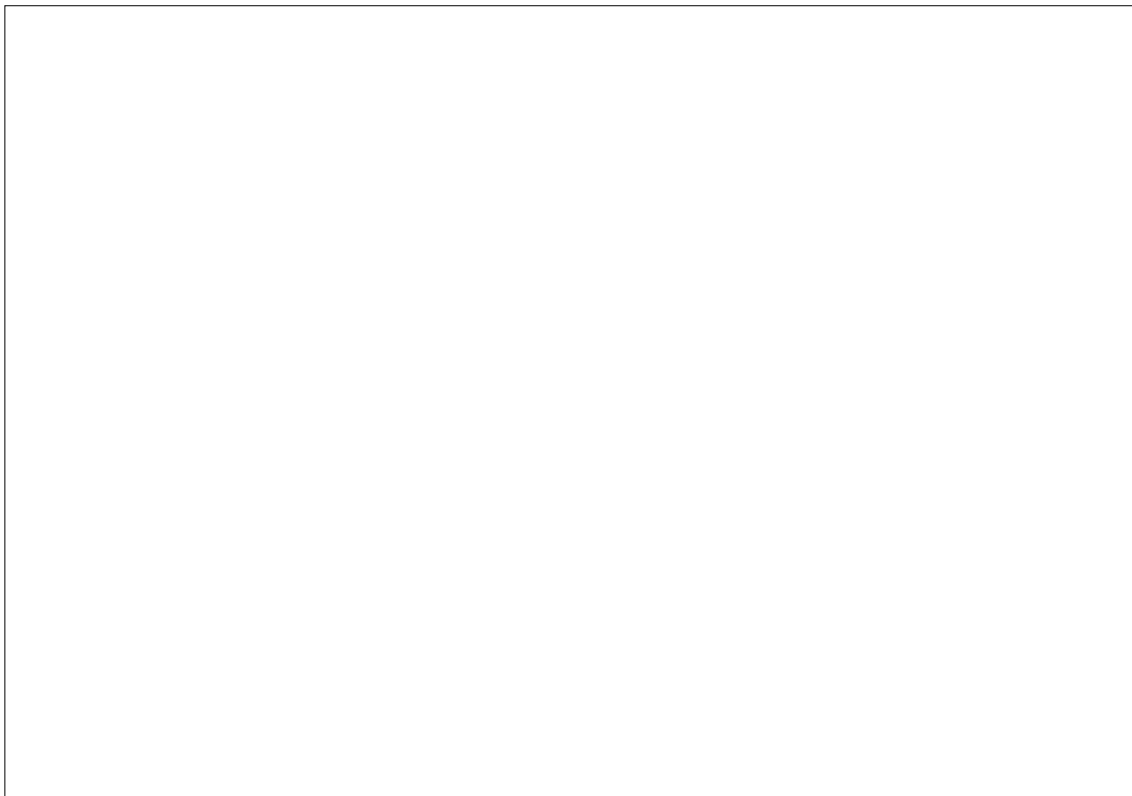


図3-17 マーク・ロスコ《タンタロス》Tantalus, 1944, 69.2 × 96.5 cm, ニューヨーク, 個人蔵

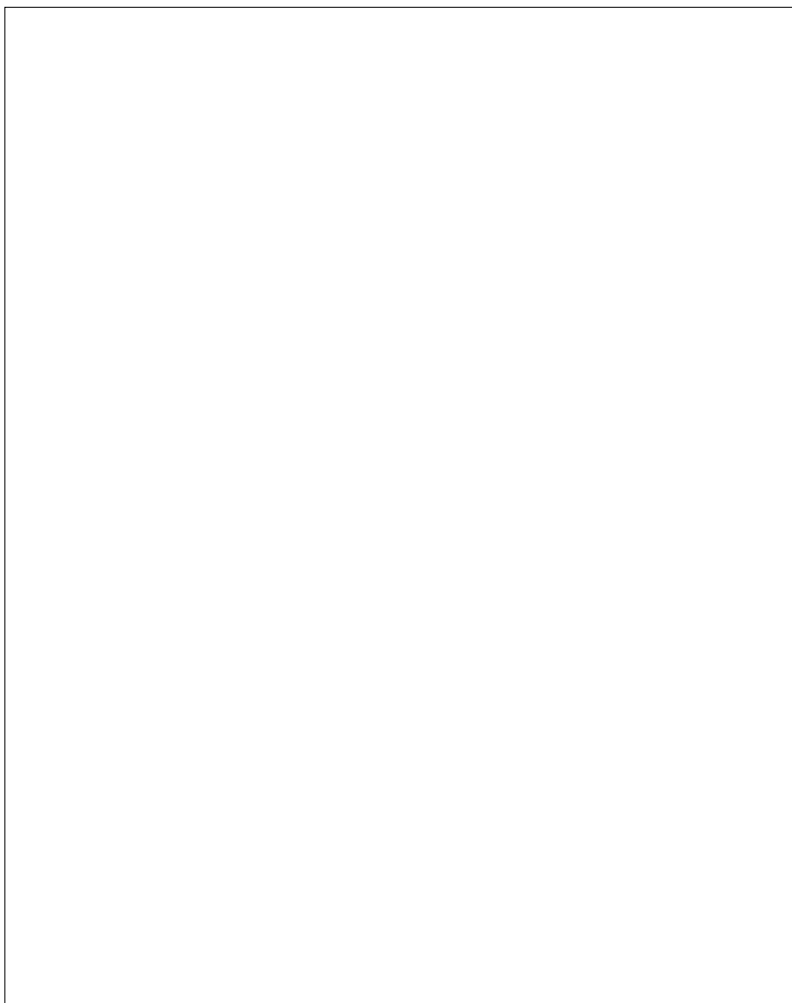


図3-18 マーク・ロスコ《自画像》Self-Portrait, 1936年, 油彩・カンバス, 81.9 × 65.4 cm, クリストファー・ロスコ蔵



図3-19 マーク・ロスコ《無題(テイレスシアスのためのスケッチ)》Untitled (Sketch for Tiresias), 1943-1944, 鉛筆・クレヨン・トレーシング・ペーパー, 35.1 × 21.6 cm

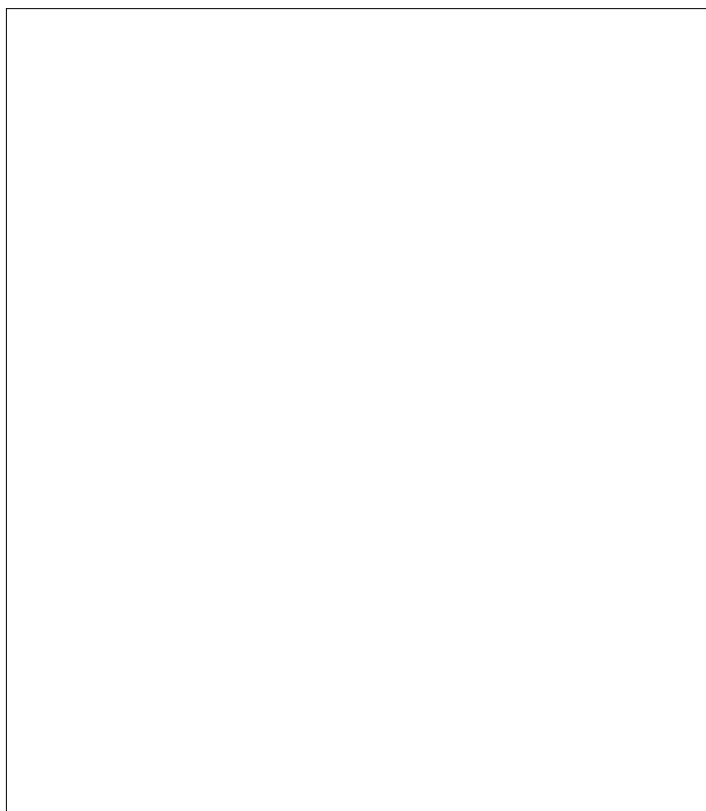


図3-20 アンリ・ファンタン＝ラトゥール《自画像》Self-Portrait, 1860, 木炭・擦筆, 18.1 × 14.4 cm, パリ, ルーヴル美術館

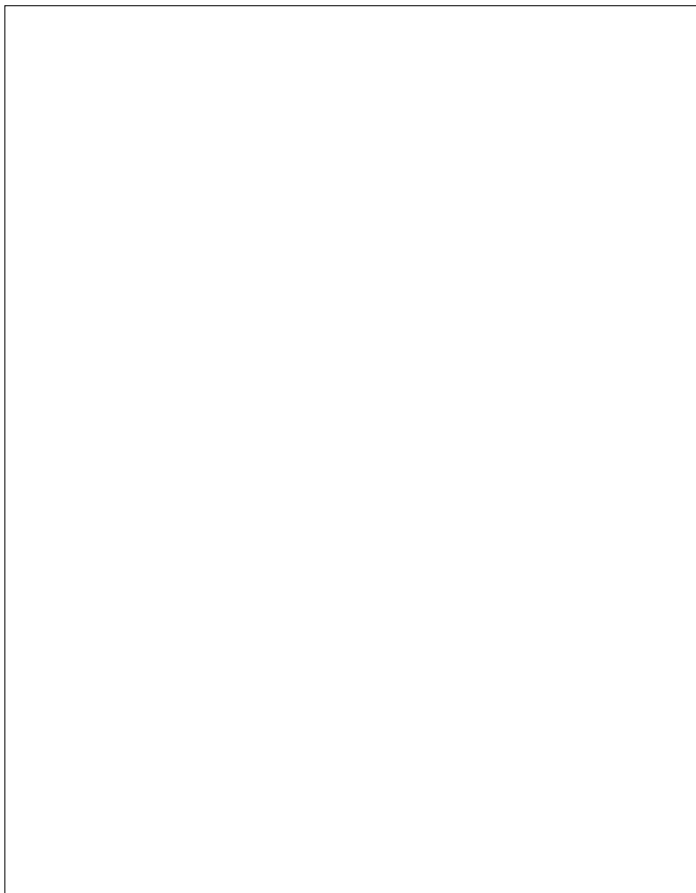


図3-21 オディロン・ルドン《眼=気球》Eye-Balloon, 1878年, 木炭・紙, 42×33 cm, ニューヨーク, 近代美術館

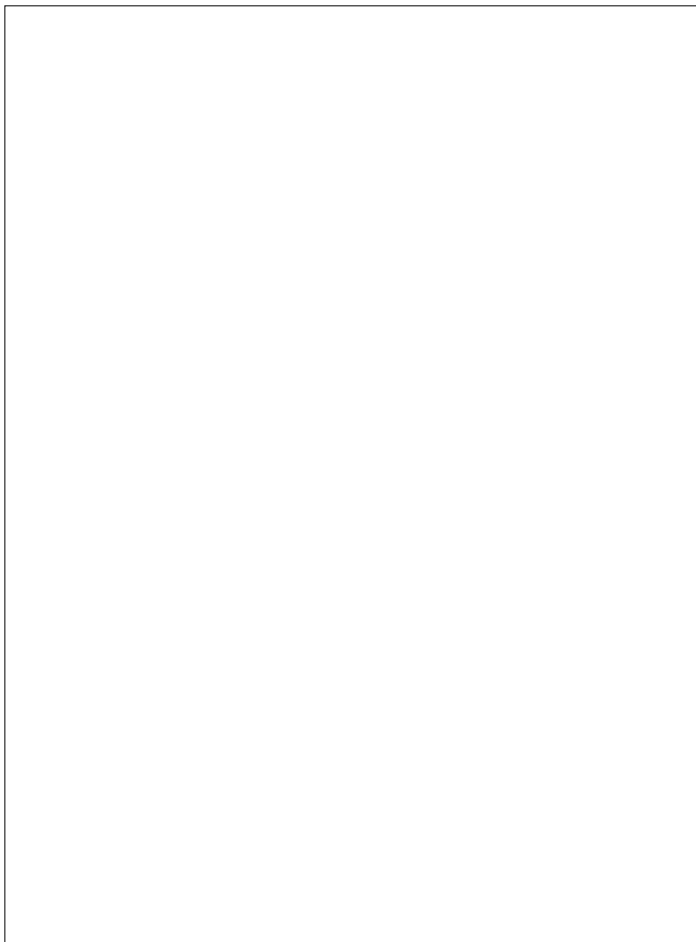


図3-22 オディロン・ルドン《夢のなかでⅧ: 幻視》VIII: Vision [In the Dream], 1879年, リトグラフ, パリ, 国立図書館

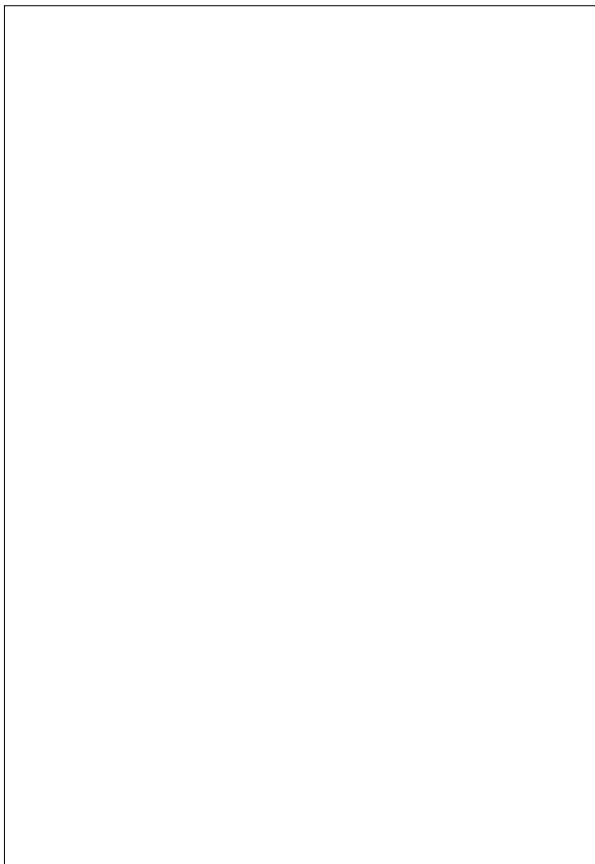


図3-23 ヴィクトール・ブローネル《えぐり  
取られた眼の自画像》Self Portrait with  
a Plucked Eye, 1913, パリ, 個人蔵



図3-24 マン・レイ《破壊不可能なオブジェ  
(あるいは破壊されるべきオブジェ)》Object  
to be Destroyed, 1923年(1964年のレプリ  
カ), メトロノーム・目の写真の切り抜き,  
22.5 × 11.1 × 11.7 cm, ニューヨーク近代  
美術館

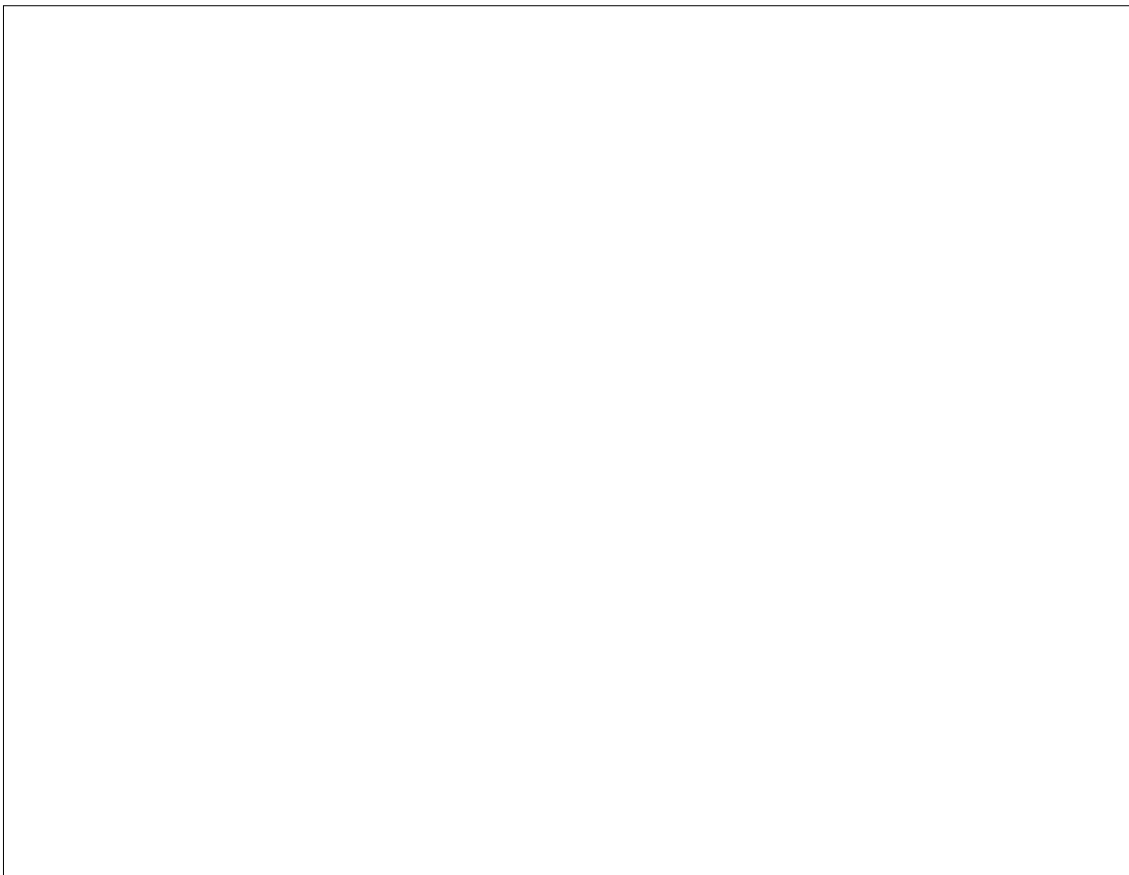


図3-25 ルイス・ブニュエル《アンダルシアの犬》A Scene from Un Chien Andalou, 1929年, 映画の一場面

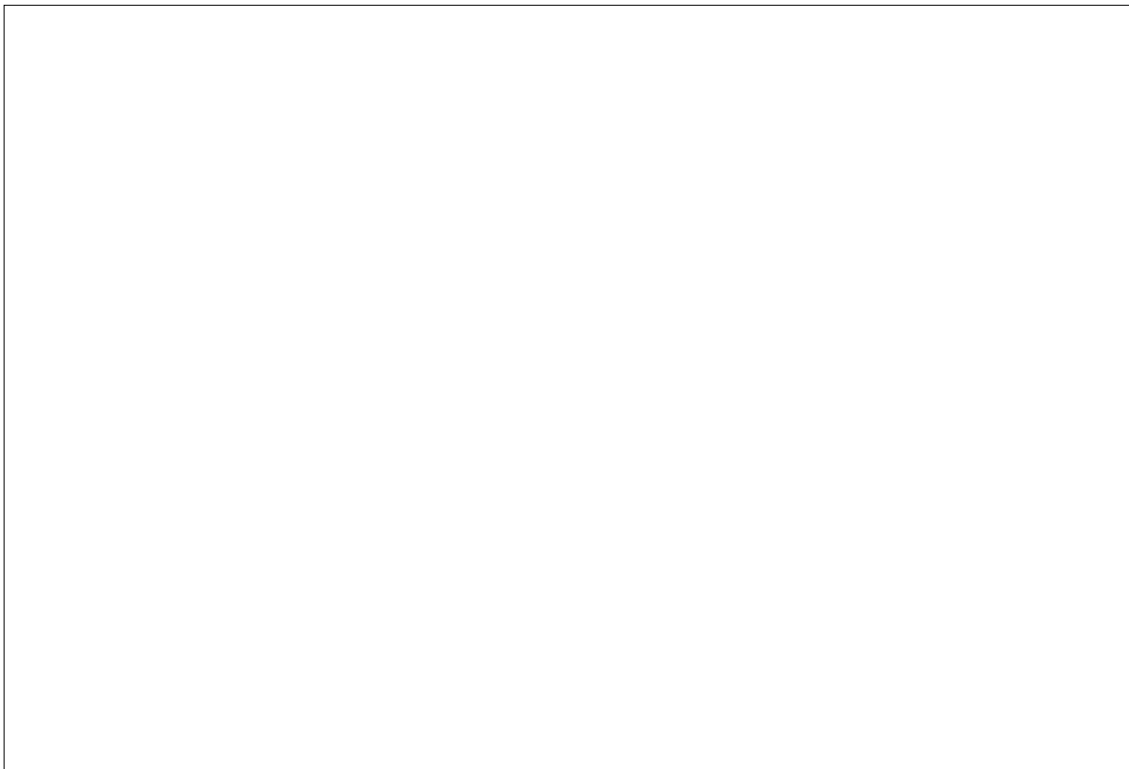


図3-26 ルネ・マグリット《偽りの鏡》The False Mirror, 1928年, 油彩・カンバス, 54.0 × 80.9 cm, ニューヨーク, 近代美術館

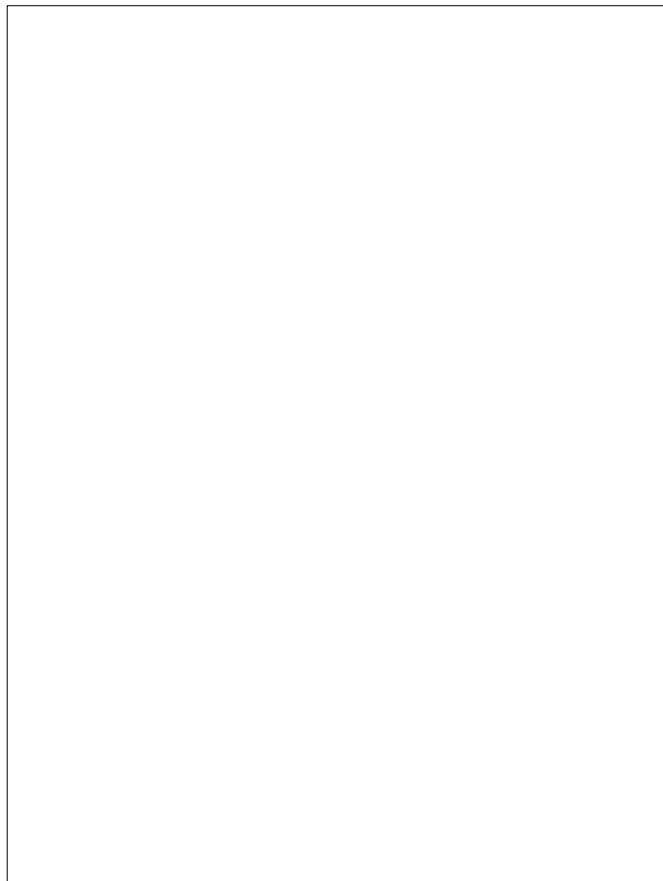


図3-27 マックス・エルンスト《ロプロブは紹介する》Loplop présente, 1931年, コラージュ・鉛筆, 64.5 × 50 cm, ロンドン, 個人蔵

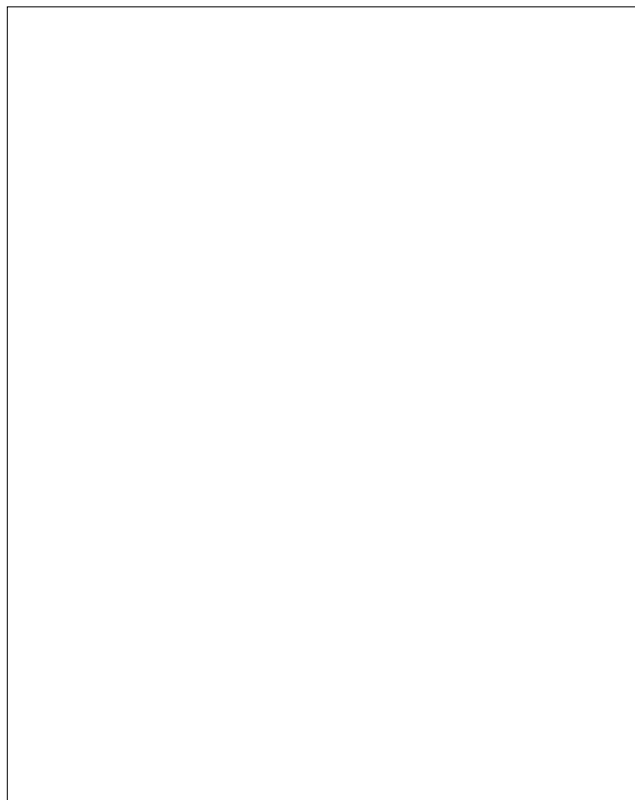


図3-28 マックス・エルンスト《盲目の泳ぎ手、接触の効果》Blind Swimmers, Effect of a Touch, 1934年, 油彩・カンバス, ニューヨーク, ジュリアン・レヴィ夫妻コレクション

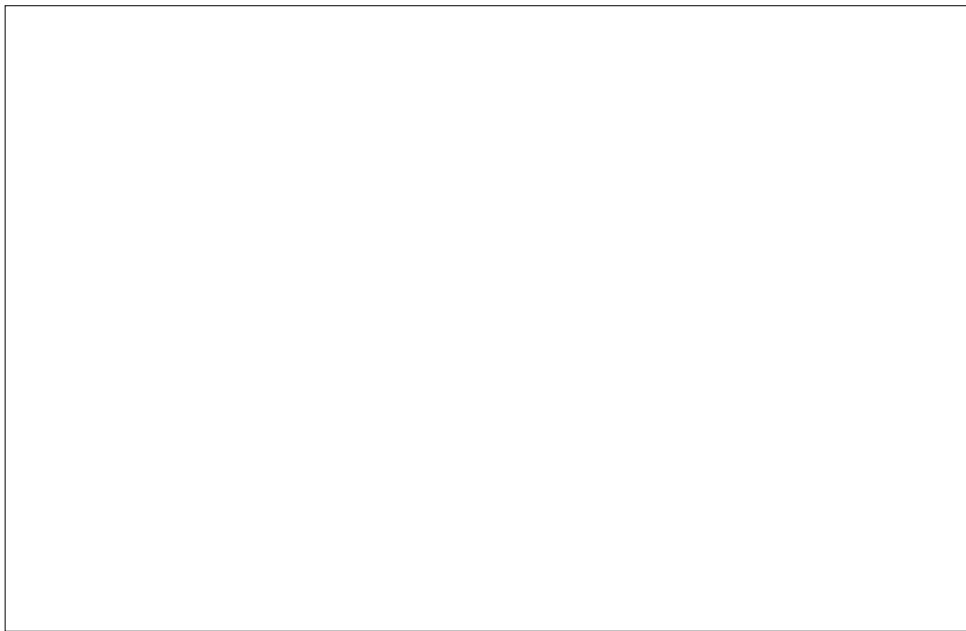


図3-29 ジョアン・ミロ《カタロニア風景(狩人)》Catalan Landscape (The Hunter),  
1923-24, 油彩・カンヴァス, 64.8 × 100.3 cm, ニューヨーク, 近代美術館

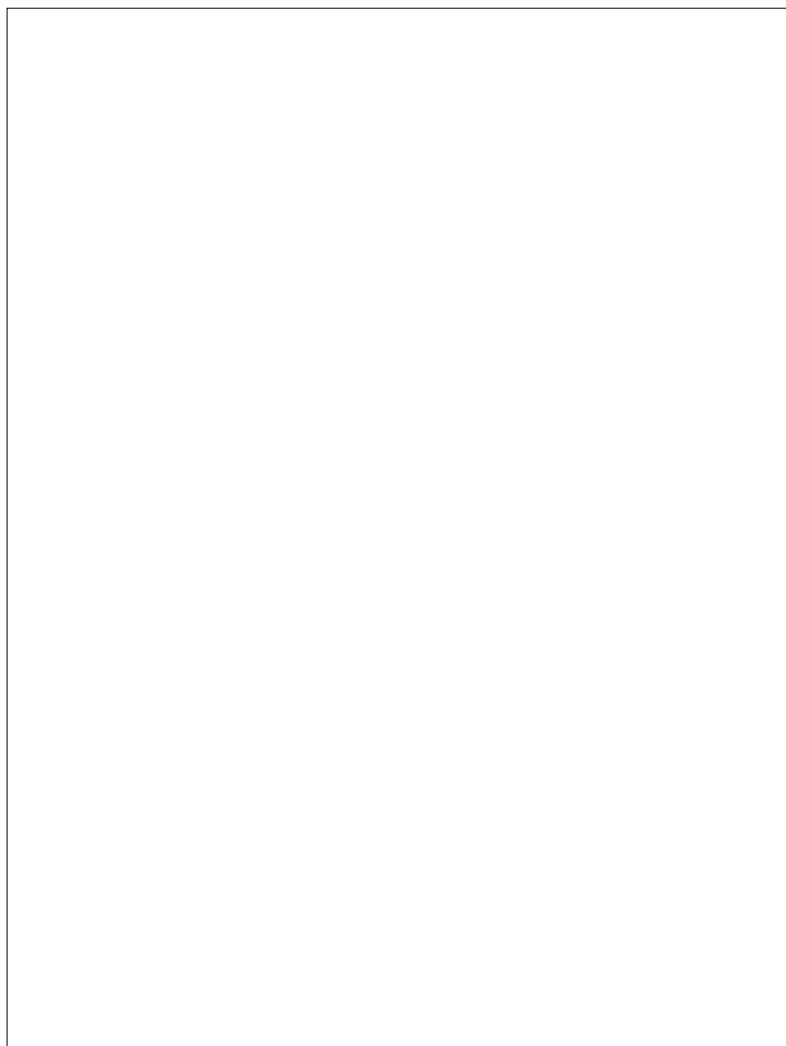


図3-30 ジョアン・ミロ《パイプ煙草を吸う男の頭部》Man with a Pipe,  
1925, 油彩・カンヴァス, 64 × 49 cm, 富山県立近代美術館

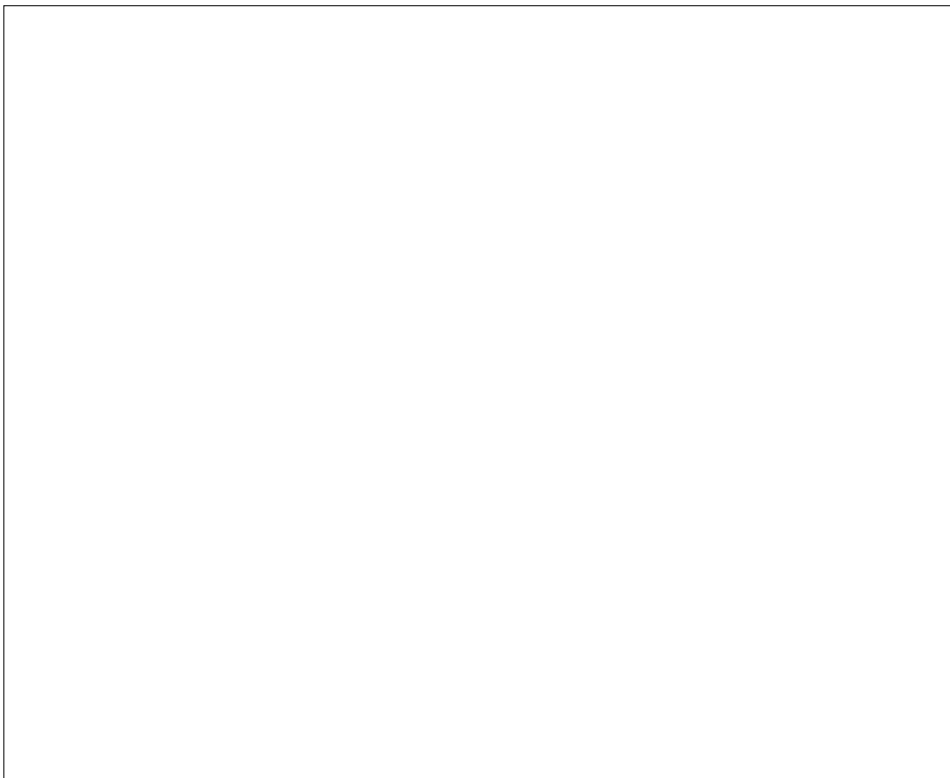


図3-31 ジョアン・ミロ《鳥に石を投げる人》Person Throwing a Stone at a Bird, 1926, 油彩・カンヴァス, 73.7 × 92.1 cm, ニューヨーク, 近代美術館

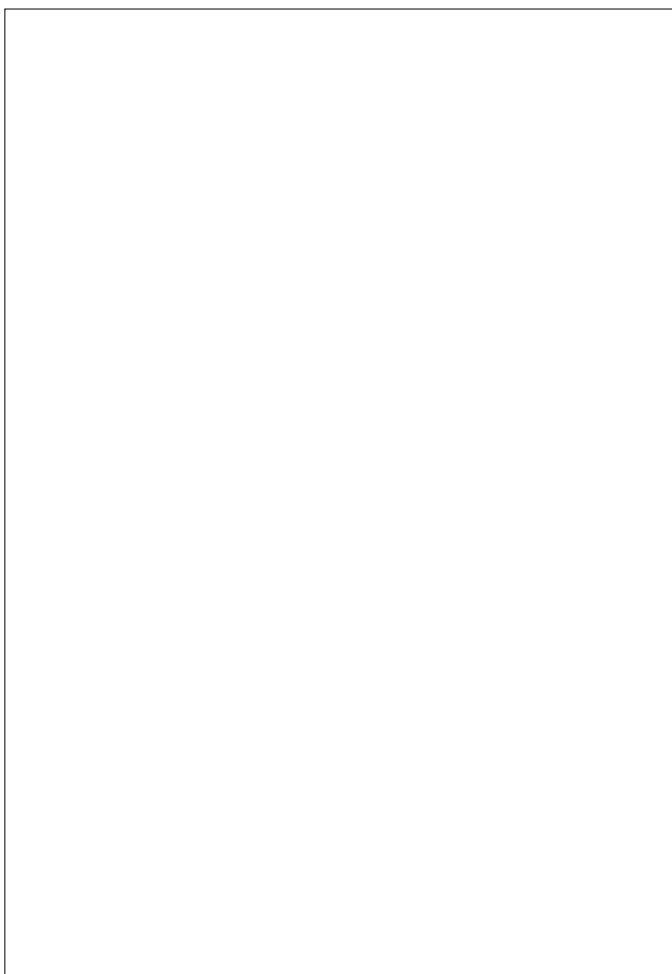


図3-32 マーク・ロスコ《シリアの雄牛》The Syrian Bull, early 1943, 油彩・石炭・カンヴァス, 100.3 × 70.9 cm, オハイオ, オバーラン大学, アラン記念美術館





図3-33 ジョルジョ・デ・キリコ《モンパルナス駅》Gare Montparnasse, 1914, 油彩・カンヴァス, 140 × 184.5 cm, ニューヨーク, 近代美術館

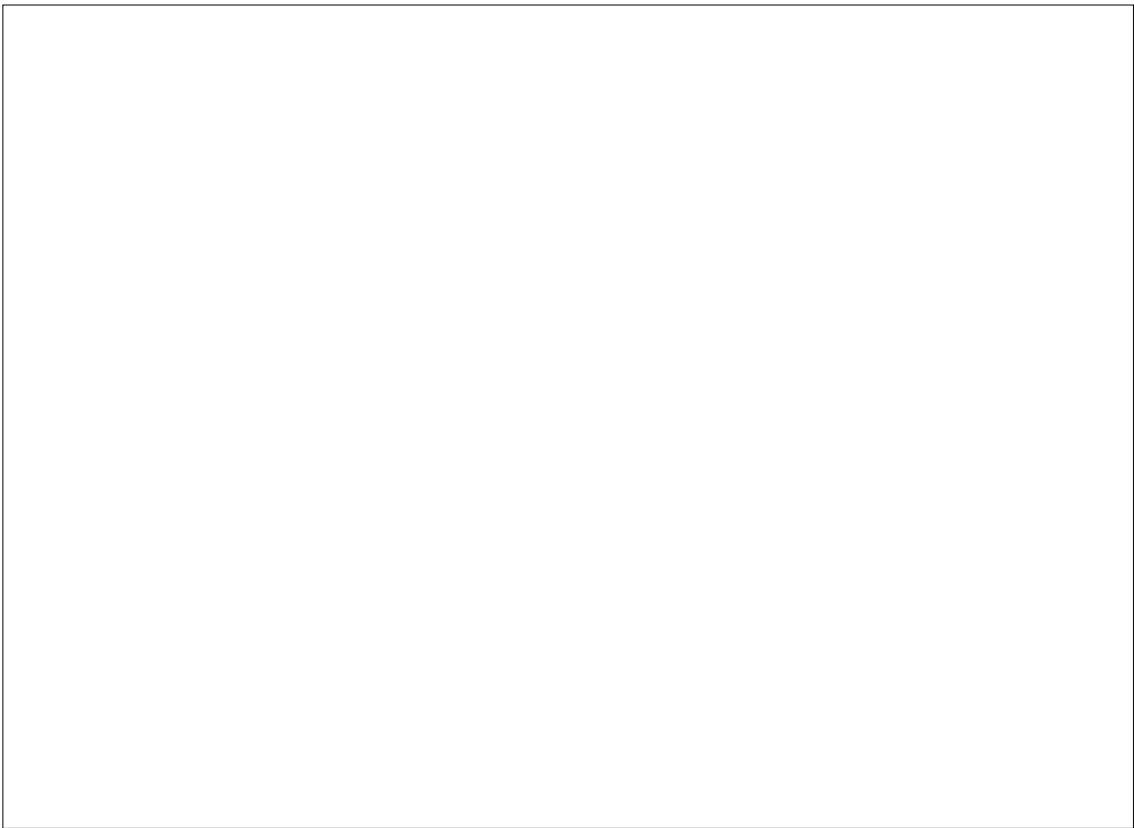


図3-34 ジョルジョ・デ・キリコ《予言者の報酬》The Soothsayer's Recompense, 1913, 油彩・カンヴァス, 136 × 181 cm, フィラデルフィア美術館

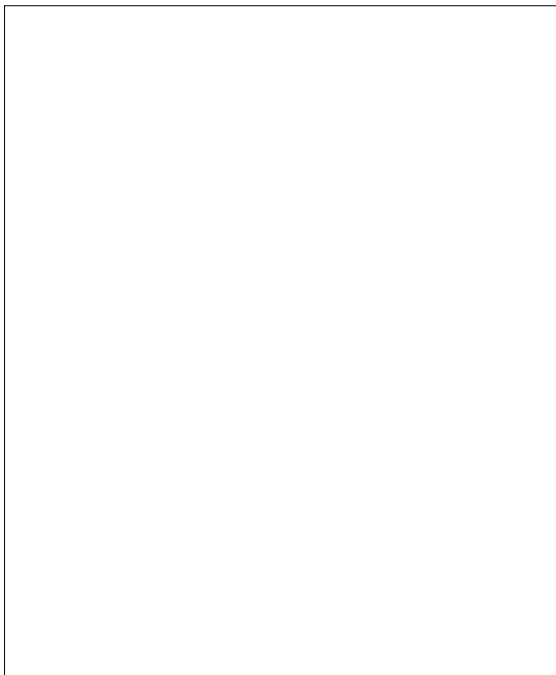


図3-35 ジョルジョ・デ・キリコ《愛の歌》The Song of Love, 1914, 油彩・カンヴァス, 73 × 59.1 cm, ニューヨーク, 近代美術館



図3-36 ジョルジョ・デ・キリコ《詩人の郷愁》The Nostalgia of the Poet, 1914, 油彩・カンヴァス, 89.5 × 40.5 cm, ヴェネツィア, ペギー・グッゲンハイム美術館

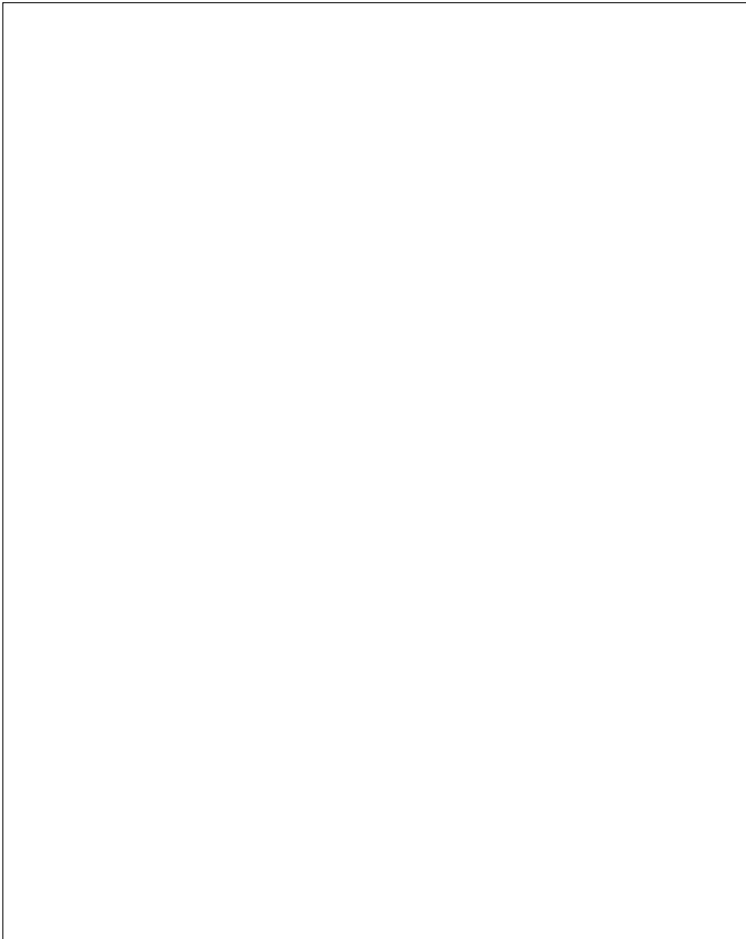


図 3 - 37 ジョルジョ・デ・キ  
リコ 《ギヨーム・アポリネール  
の肖像》Portrait of Guillaume  
Apollinaire, 1914, 油彩・カン  
ヴァス, 81.5 × 65 cm, パリ,  
ジョルジュ・ポンピドゥー・セン  
ター

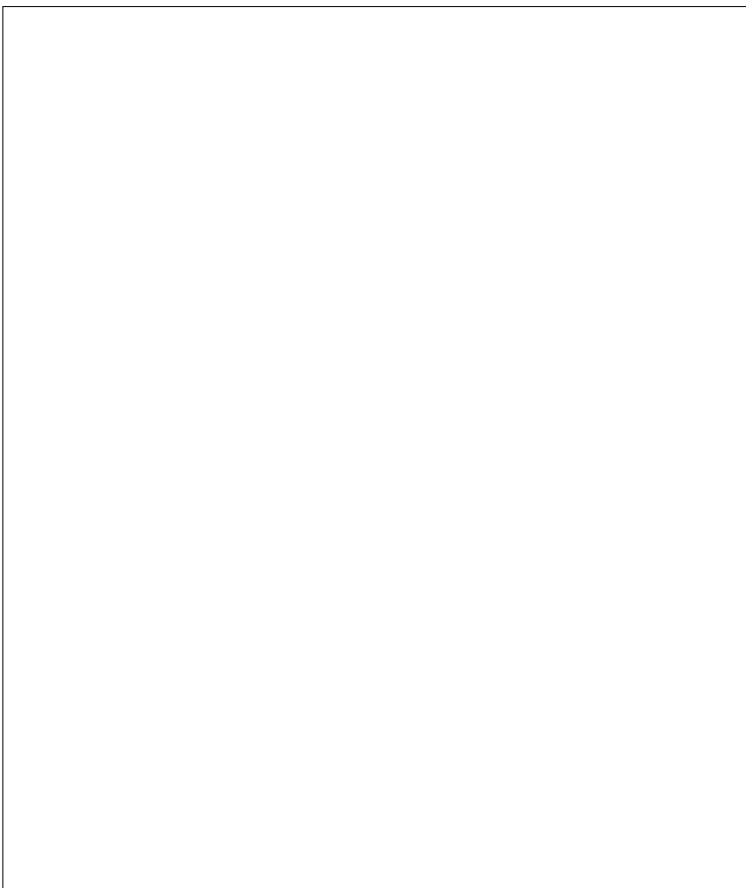


図 3 - 38 ジョルジョ・デ・キ  
リコ 《二人の姉妹》The Two  
Sisters, 1915, 油彩・カンヴァ  
ス, 55 × 46 cm, デュッセル  
ドルフ, ノルトライン-ヴェ  
ストファーレン美術館

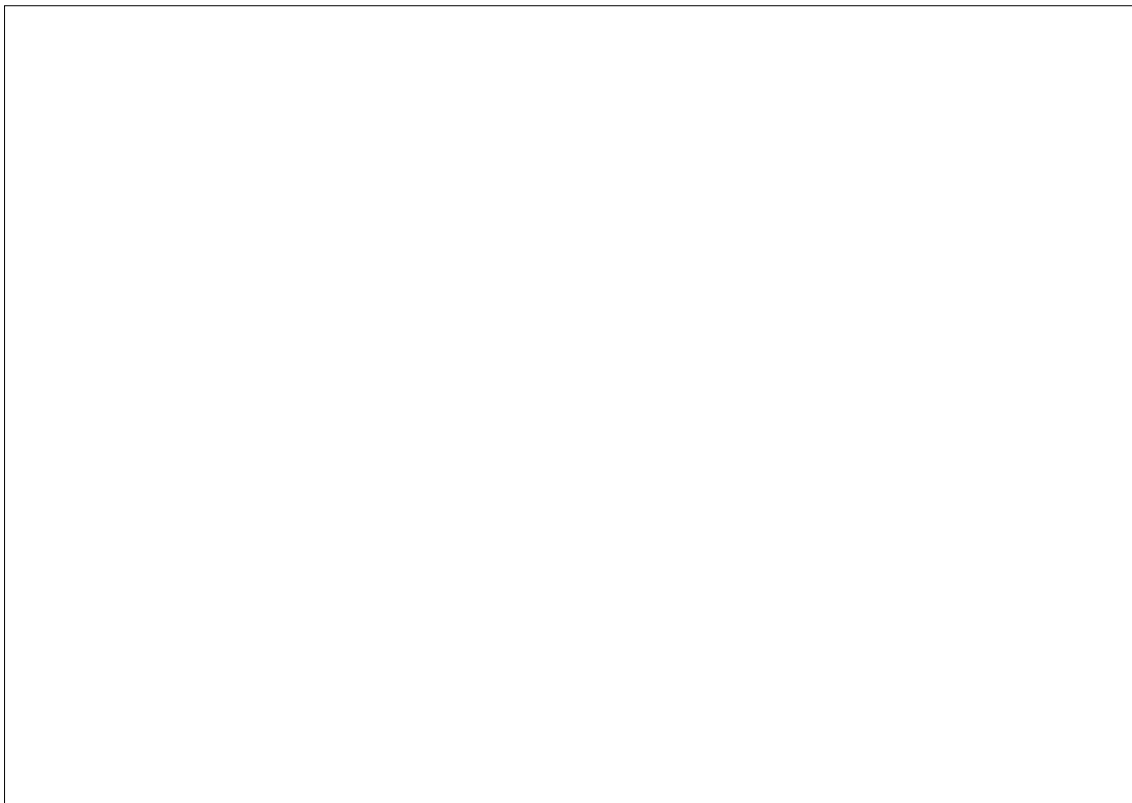


図3-39 ゴードン・オンスロウ=フォード《サイクロプトマニア》Cycloptomania, 1940年, 油彩・カンバス, 88.9×127cm, 個人蔵

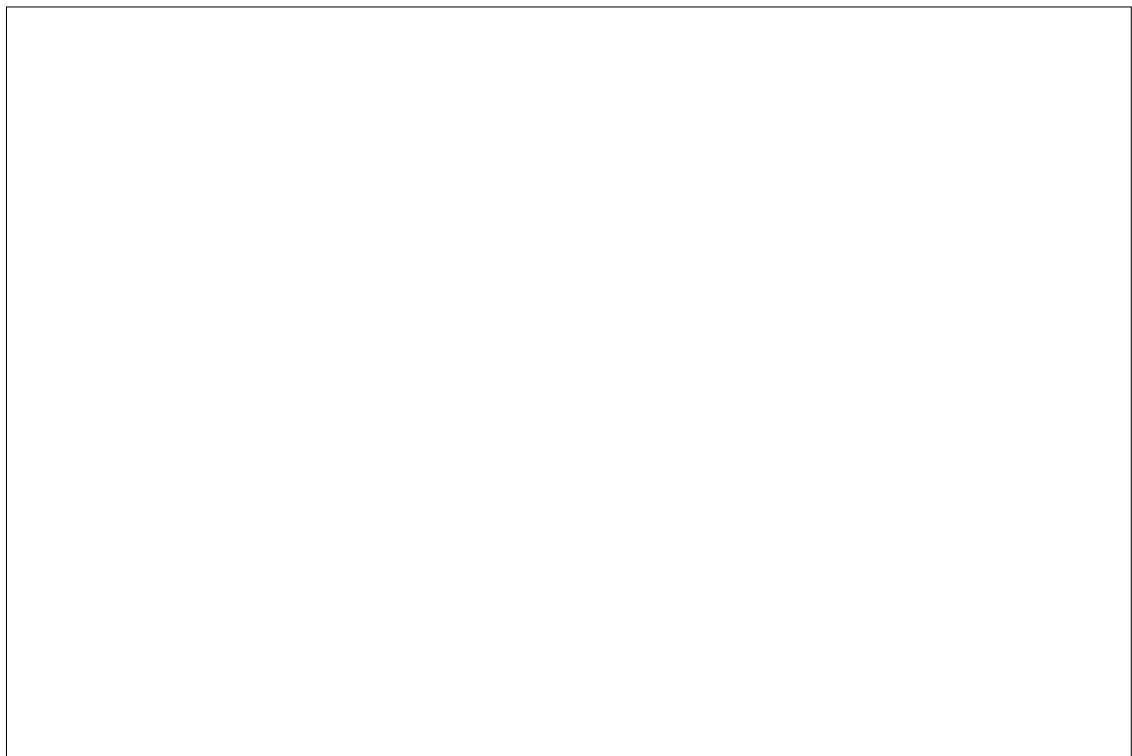


図3-40 《ブザンソンの劇場, 内部の一瞥》Drawing for the interior view of the Théâtre de Besançon, クロード・ニコラ・ルドゥーの原画に基づくエングレーヴィング

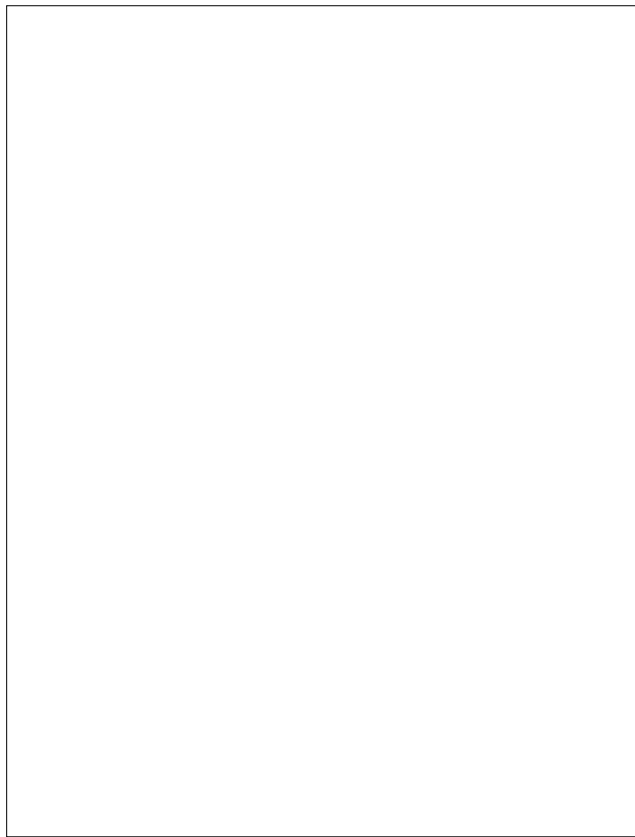


図3-41 ジョルジョ・デ・キリコ《予言者》The Seer, 1915, 油彩・カンヴァス, 89.6 × 70 cm, ニューヨーク, 近代美術館

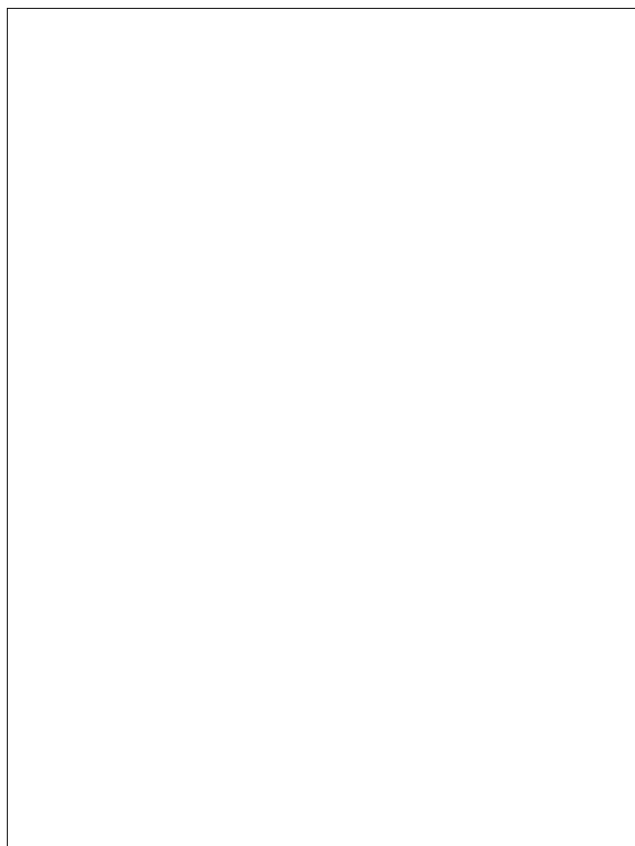


図3-42 アドルフ・ゴットリーブ《ペルセポネの略奪》The Rape of Persephone, 1943, 油彩・カンヴァス, 86.8 × 66.3 cm, オハイオ, オバーラン大学, アラン記念美術館



図4-1 アドルフ・ゴットリーブ《オイディプスの目》Eyes of Oedipus, 1941年, 油彩・カンバス, 81.9×63.5 cm, アドルフ&エスター・ゴットリーブ財団

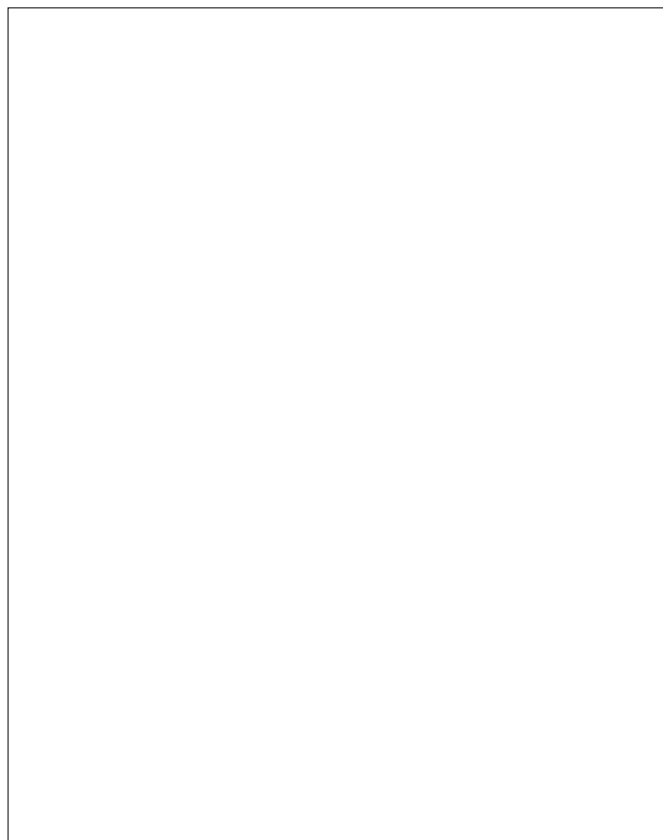


図4-2 アドルフ・ゴットリーブ《ミノタウロス》Minotaur, 1942年, 油彩・カンバス, 91.4×71.1 cm, アドルフ&エスター・ゴットリーブ財団

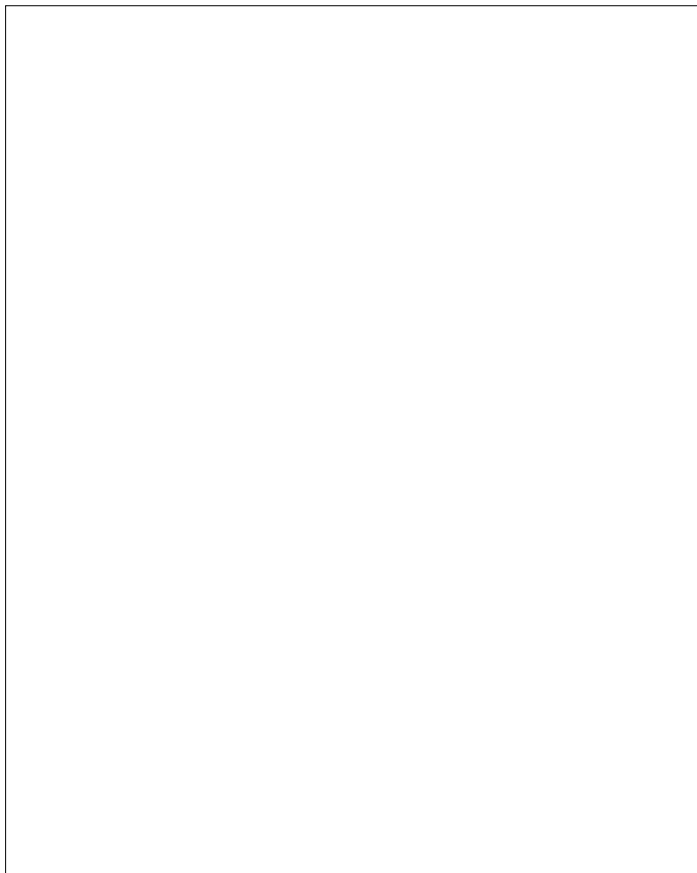


図4-3 アドルフ・ゴットリーブ《黒い手》Black Hand, 1943年,  
油彩・カンバス, 76.2 × 66 cm, 個人蔵

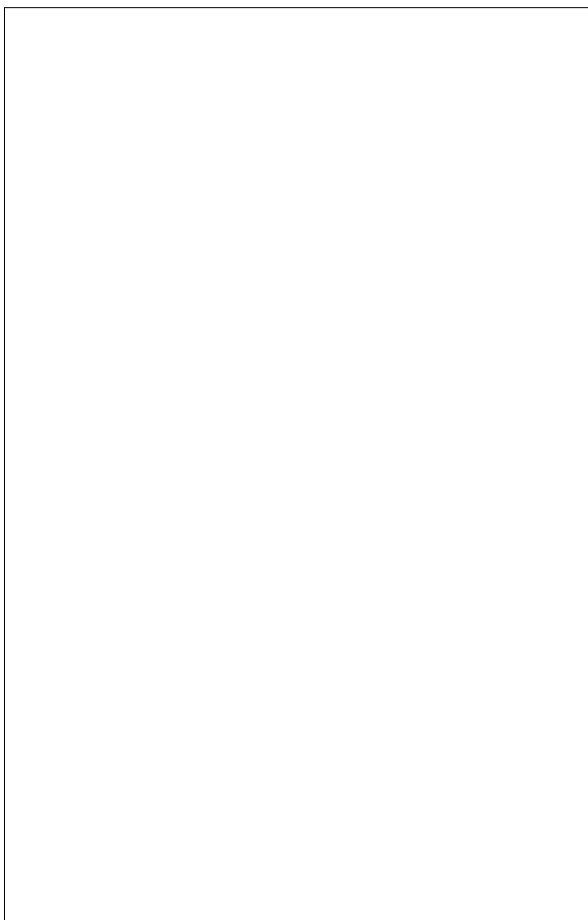


図4-4 アドルフ・ゴットリーブ《ピクト  
グラフ #4》Pictograph #4, 1943年,  
油彩・カンバス, 89.5 × 58.1 cm, ア  
ドルフ&エステル・ゴットリーブ財団

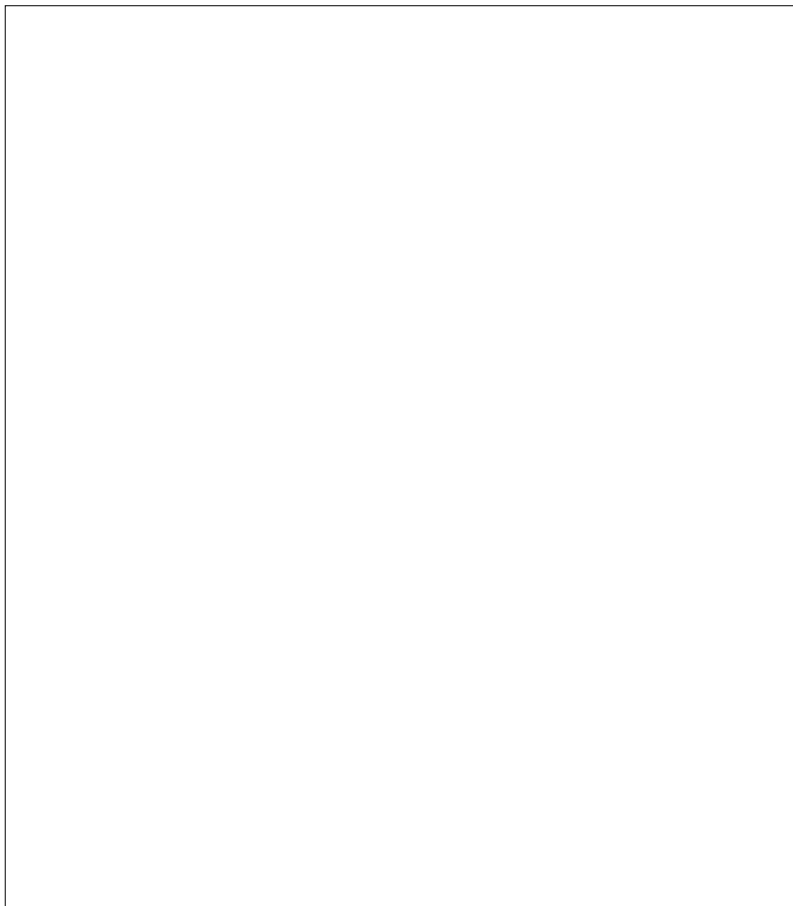


図4-5 アドルフ・ゴットリーブ《オイディプスの手》Hands of Oedipus, 1943年, 油彩・カンバス, 101.6 × 91.3 cm, アドルフ&エスター・ゴットリーブ財団

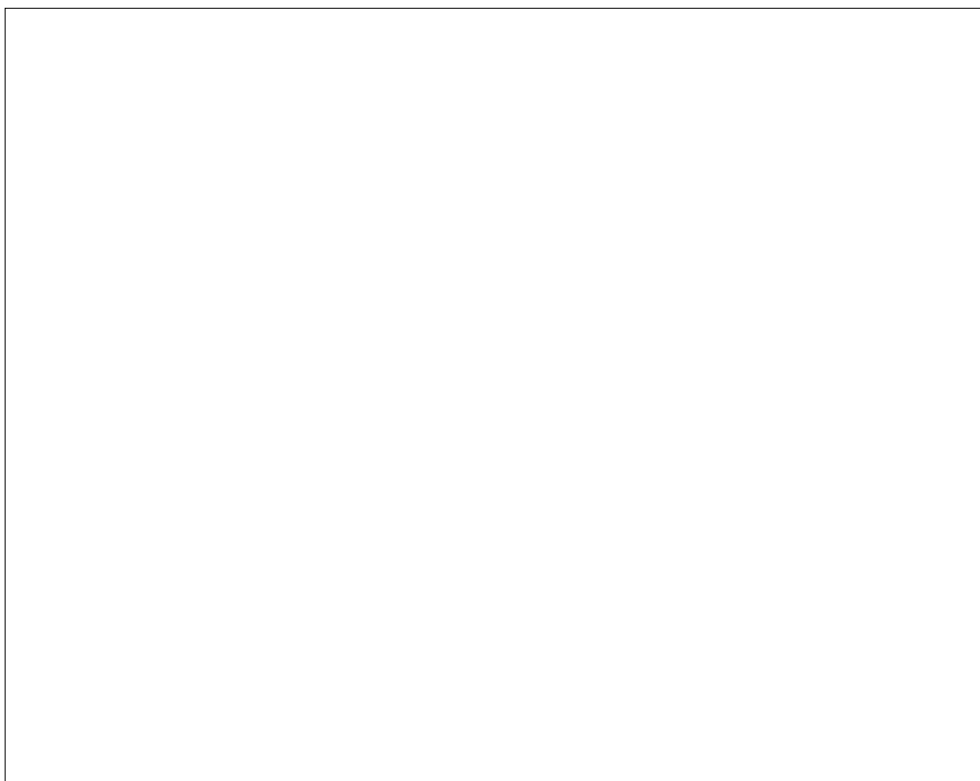


図4-6 アドルフ・ゴットリーブ《アトランティスへの郷愁》Nostalgia for Atlantis, 1944年, 油彩・カンバス, 50.8 × 63.5 cm, アドルフ&エスター・ゴットリーブ財団



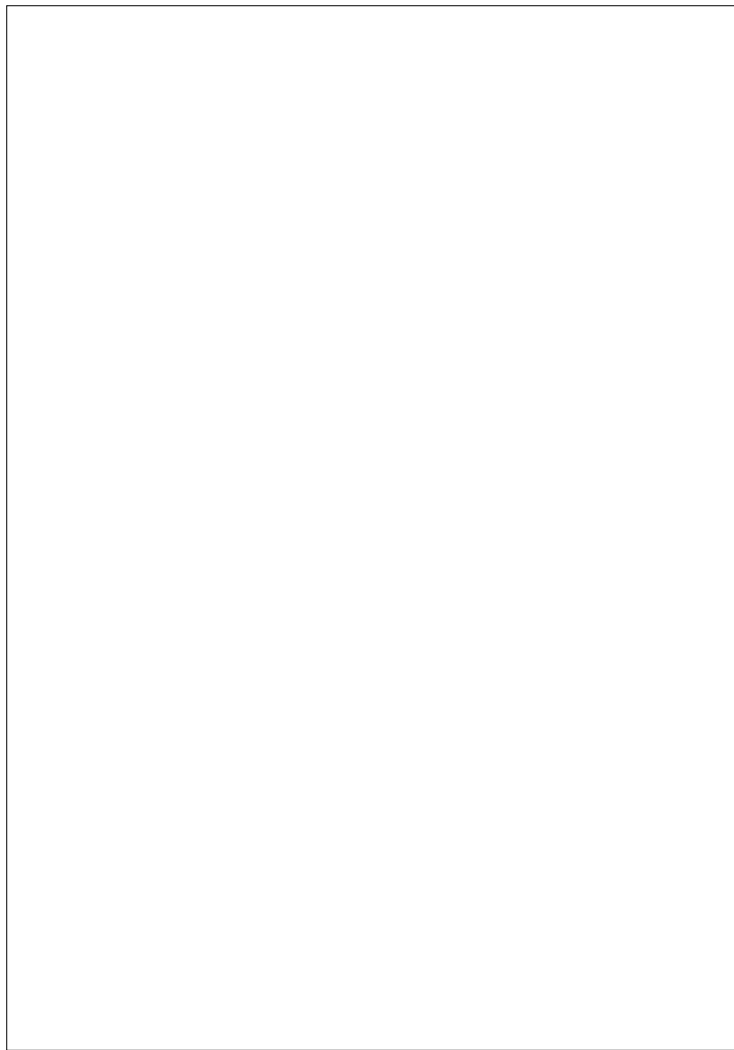


図4-7 アドルフ・ゴットリーブ《仮面舞踏会》Masquerade, 1945年,  
油彩・テンペラ・キャンバス, 91.4 × 60.9 cm, 個人蔵

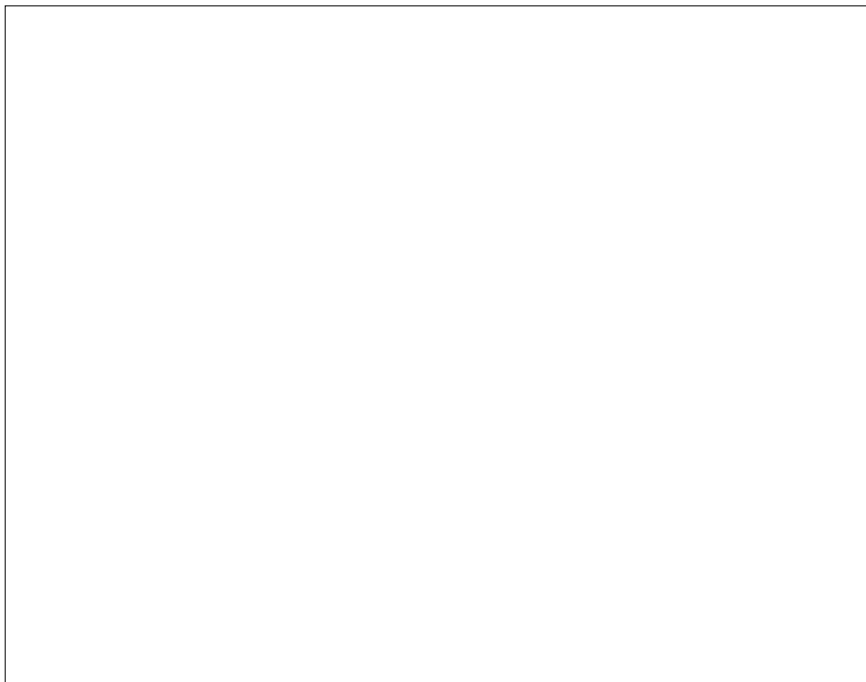


図4-8 アドルフ・ゴットリーブ《テセウスの糸》Threads of Theseus, 1948年,  
油彩・メゾナイト, 36 × 46 cm

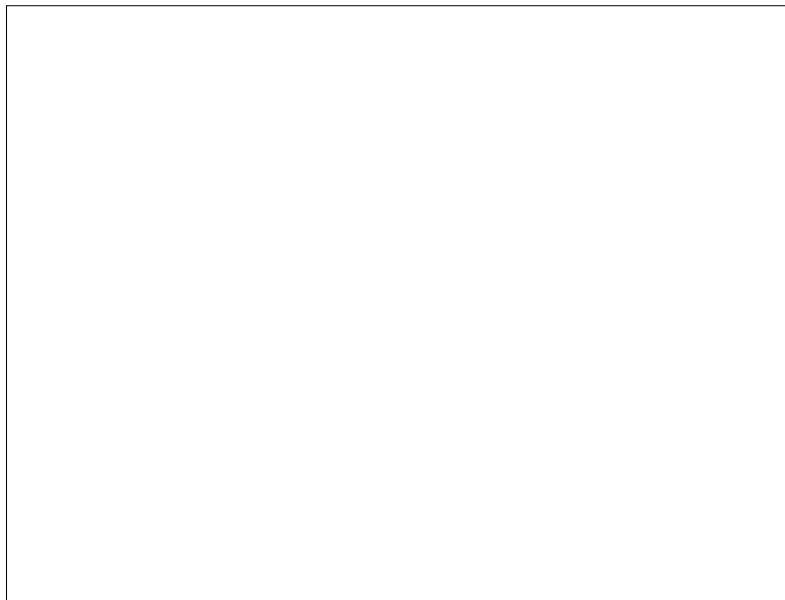


図4-9 アドルフ・ゴットリーブ《ピクトグラフ (ピンクと青)》Pictograph (Pink and Blue), 1948年, 油彩・グアッシュ・カゼイン・亜麻布, 91 × 122 cm, 個人蔵

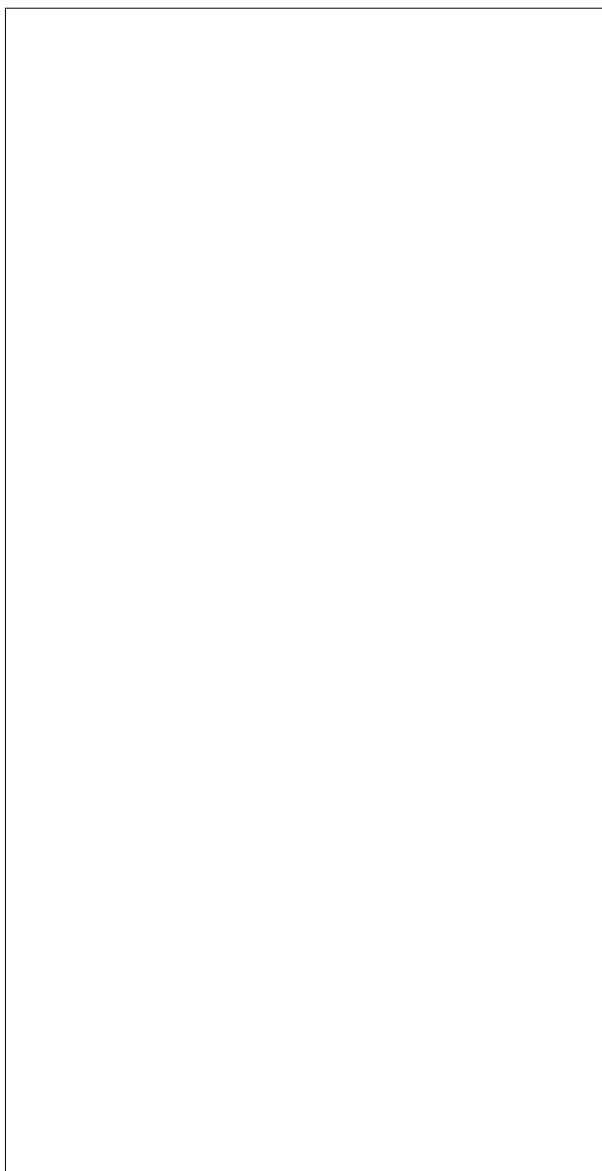


図4-10 アンドレ・マッソン《迷宮》  
Le Labyrinthe, 1938年, 油彩・カンバス, 120 × 61 cm, ジョルジュ・ポンピドゥー国立美術センター

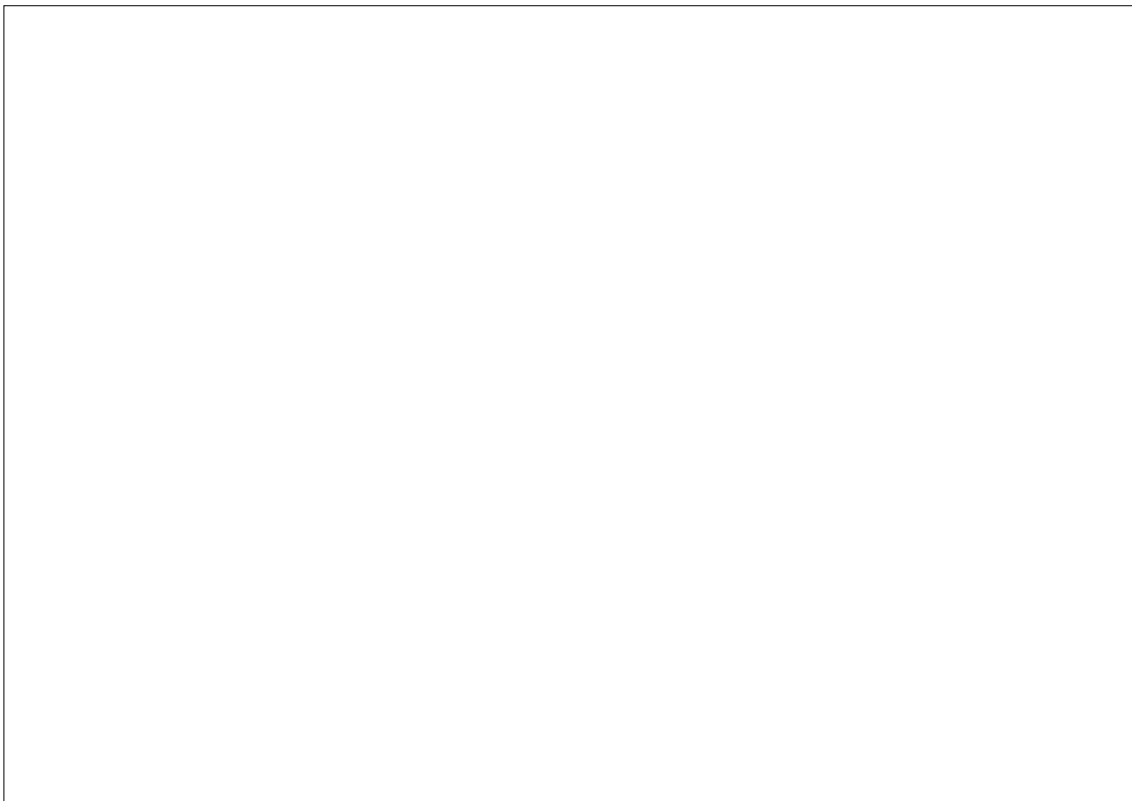


図4-11 パブロ・ピカソ《星降る夜、鳩を抱いたマリー＝テレーズに導かれる盲目のミノタウロス》  
Minotaure Aveugle Guide par Marie-Therese au Pigeon dans une Nuit Etoilee, 1934年, アクアチ  
ントにスクレイパー, ドライポイント, ビュラン・銅板, 24.7 × 34.8 cm, パリ, ピカソ美術館

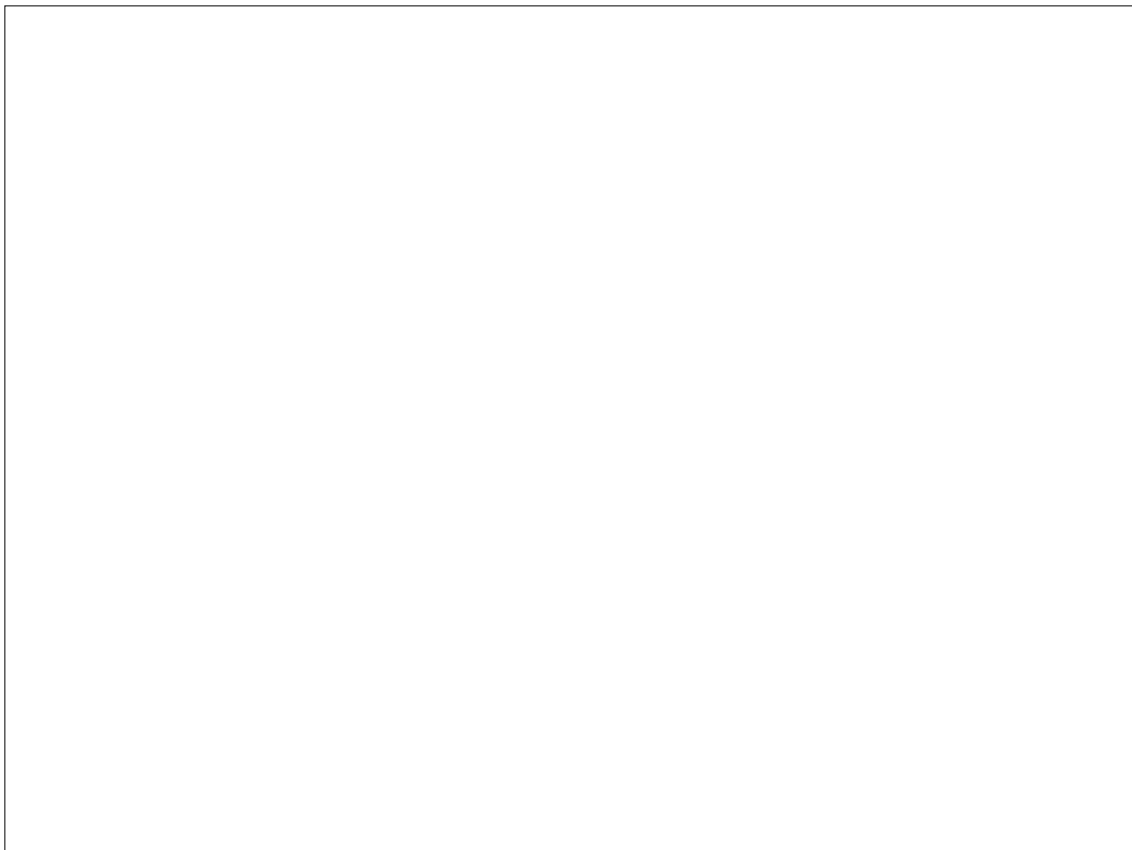


図4-12 アドルフ・ゴットリーブ《ラビリンス #1》Labyrinth #1, 1950年, 油彩・カンバス, 91.4 ×  
121.9 cm, 個人蔵

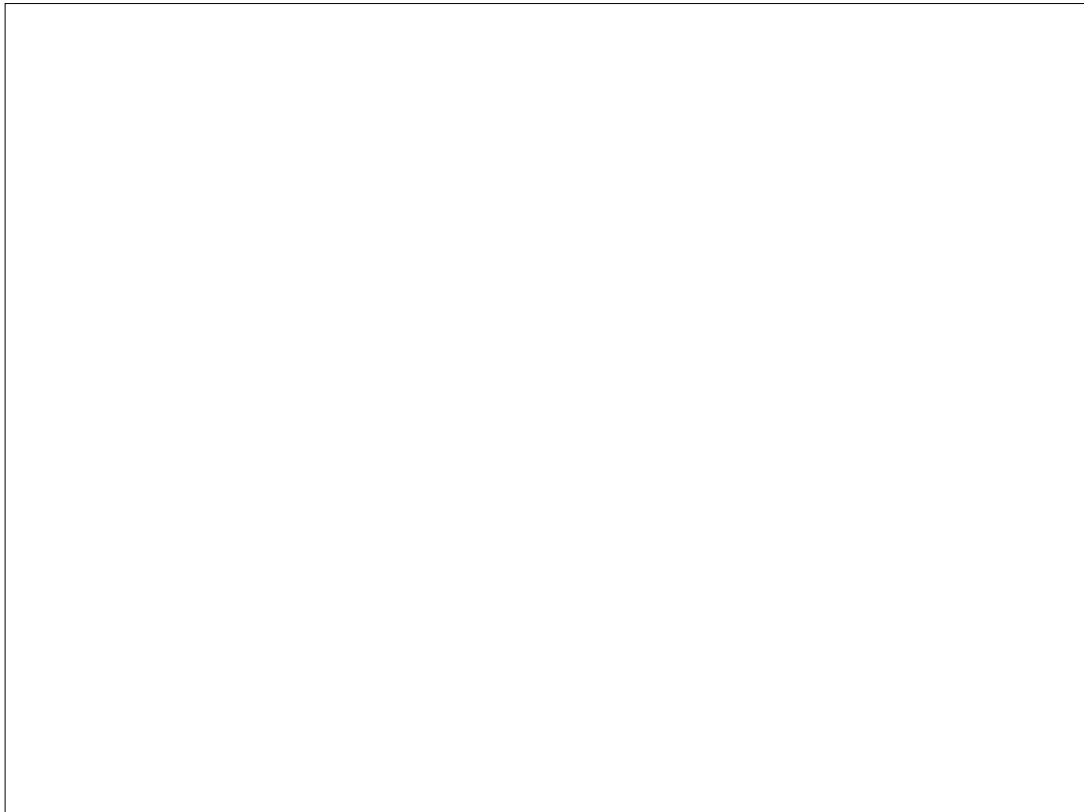


図4-13 アドルフ・ゴットリーブ《ラビリンス #2》Labyrinth #2, 1950年, 油彩・カンバス, 91.4 × 121.9 cm, テート・ギャラリー

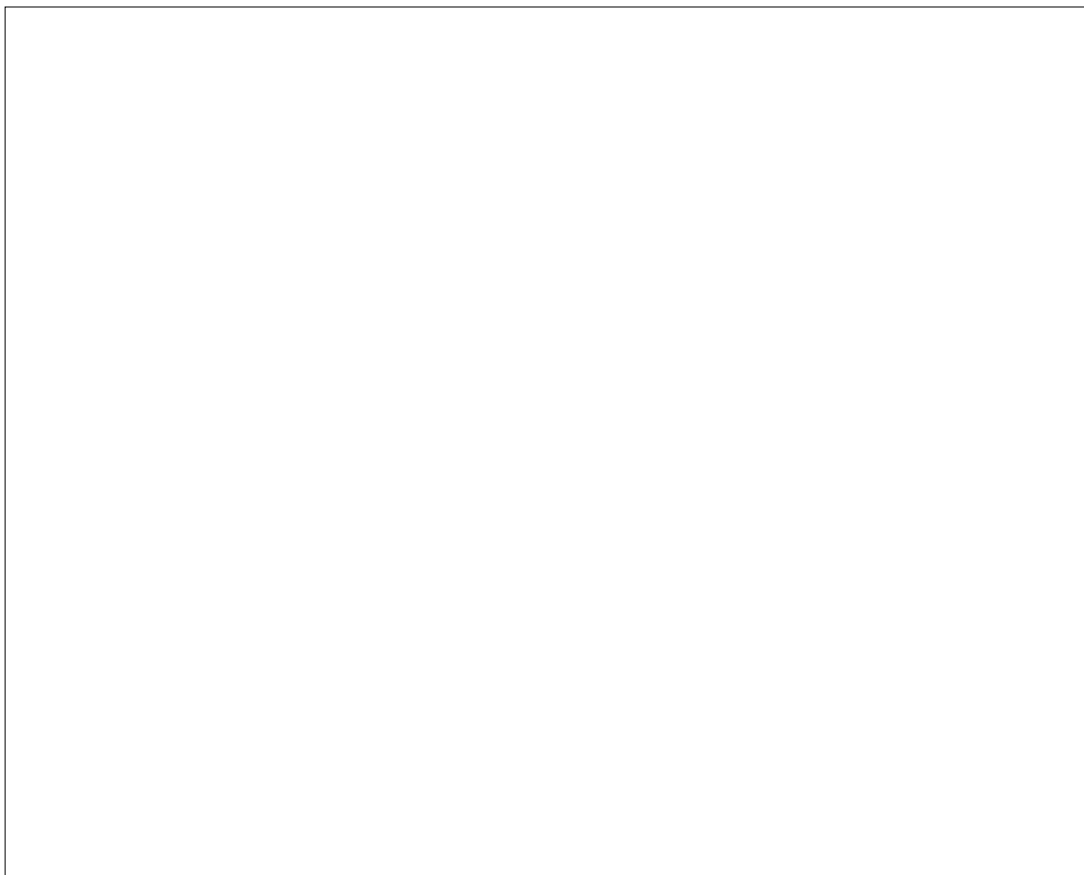


図4-14 アドルフ・ゴットリーブ《予言者(見者)》The Seer, 1950年, 油彩・カンバス, 151.8 × 181.9 cm, フィリップス・コレクション

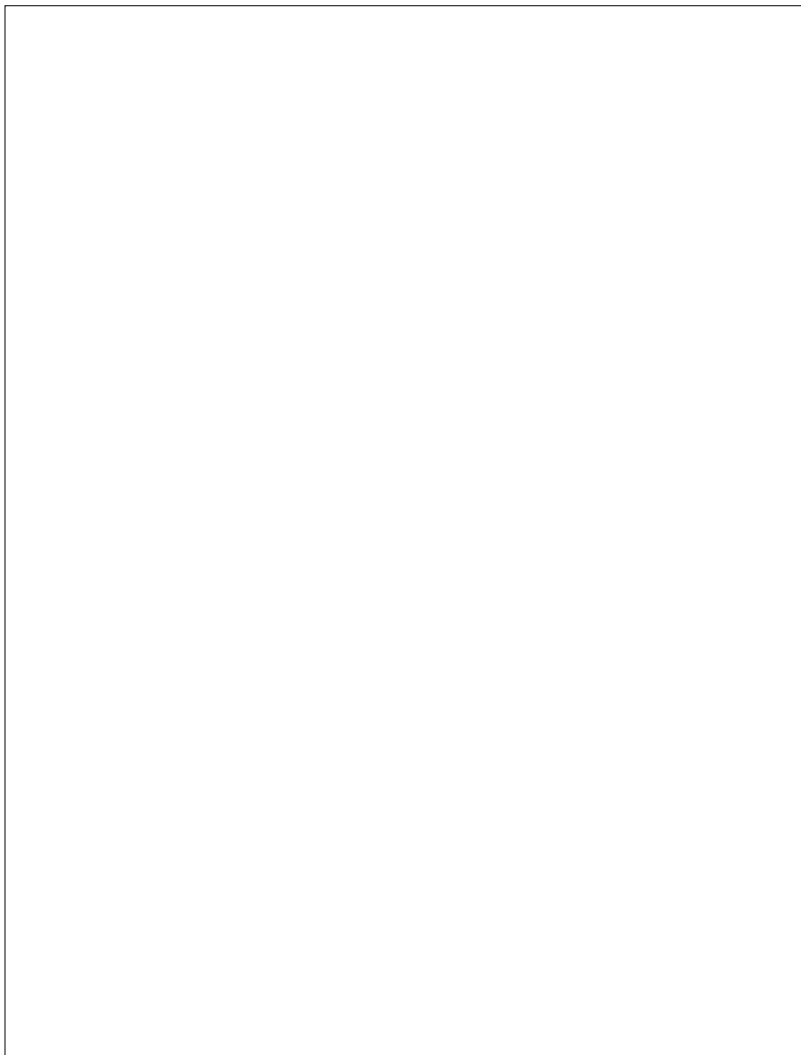


図4-15 アドルフ・ゴットリーブ《T》1950年, 油彩・カンバス, 121.9 × 91.4 cm, メトロポリタン美術館



図5-1 マーク・トビー《冬のサーカス》Cirque d'Hiver, 1933年, パステル, 43.2 × 56.5 cm, ウィンザー・アトリー夫妻蔵, シアトル

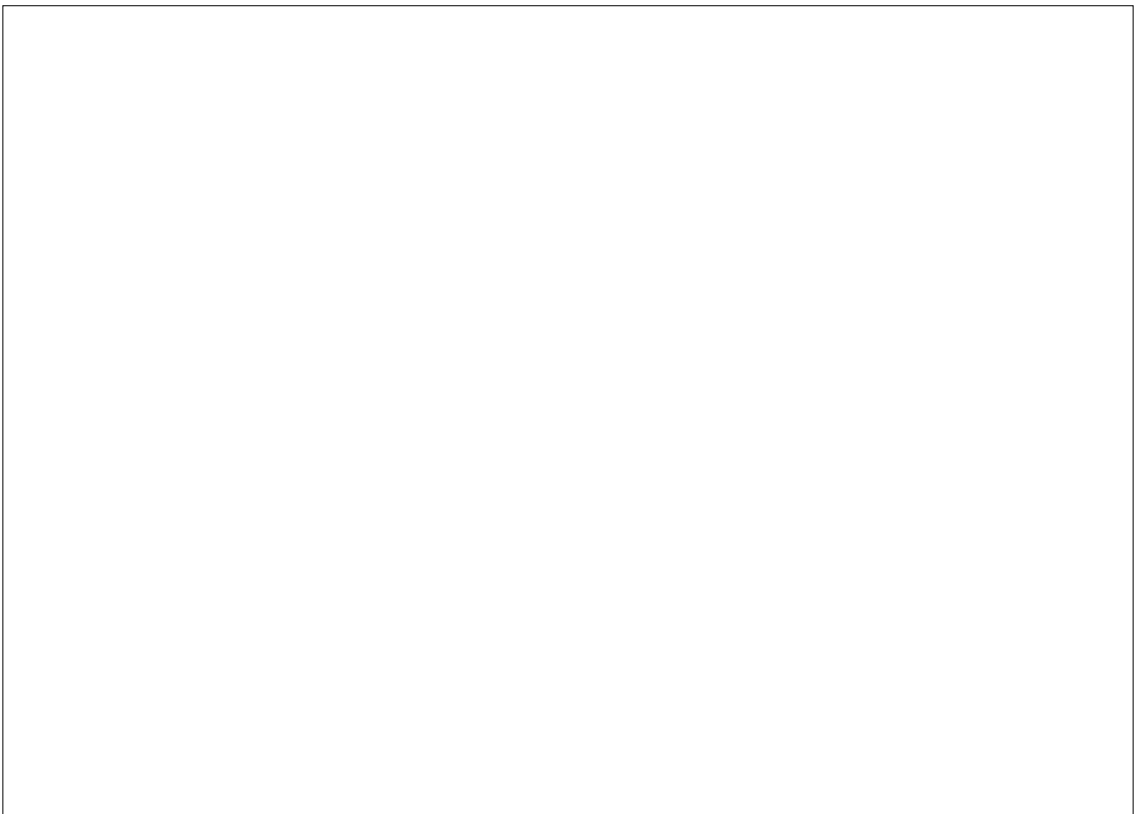


図5-2 マーク・トビー《3羽の鳥》Three Birds, 1934年, テンペラ・板紙にマウントした紙, 26 × 37.7 cm, シアトル美術館

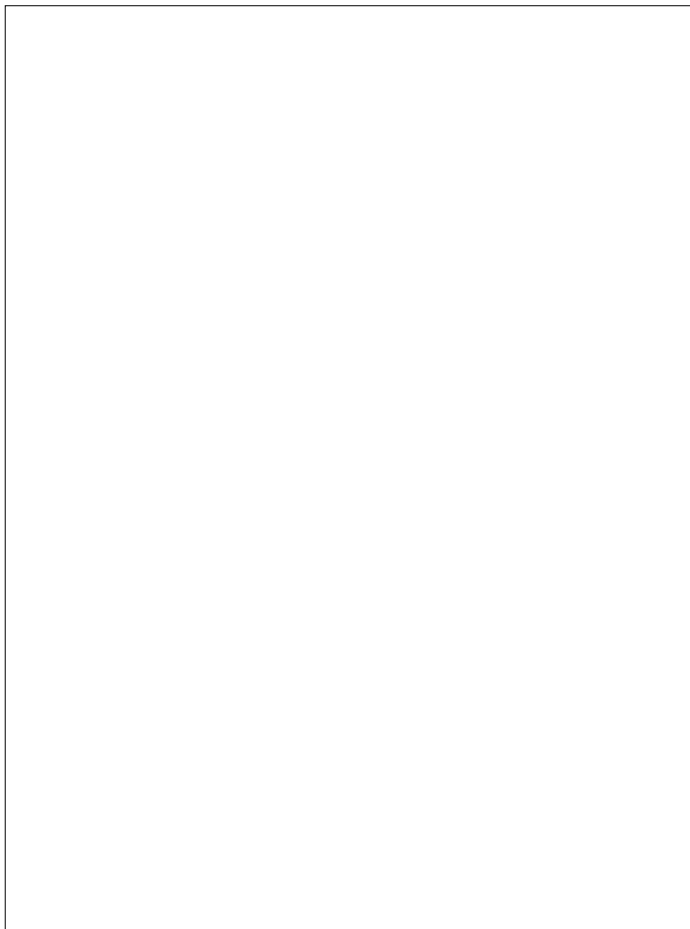


図5-3 マーク・トビー《ブロードウェイ》Broadway, 1935-36年, テンペラ・紙, 66×48.4 cm, メトロポリタン美術館, ニューヨーク

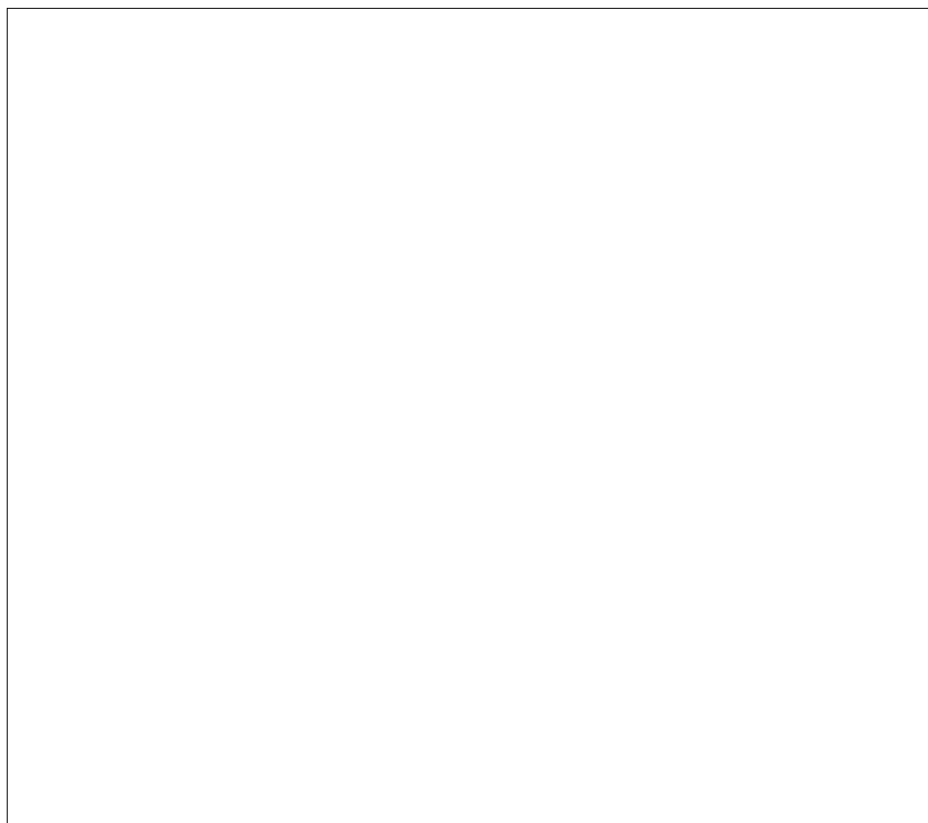


図5-4 マーク・トビー《科学》Science, 1939年, ガッシュ・綿布に貼った紙, 294.6×335.2 cm, ブレーメン美術館

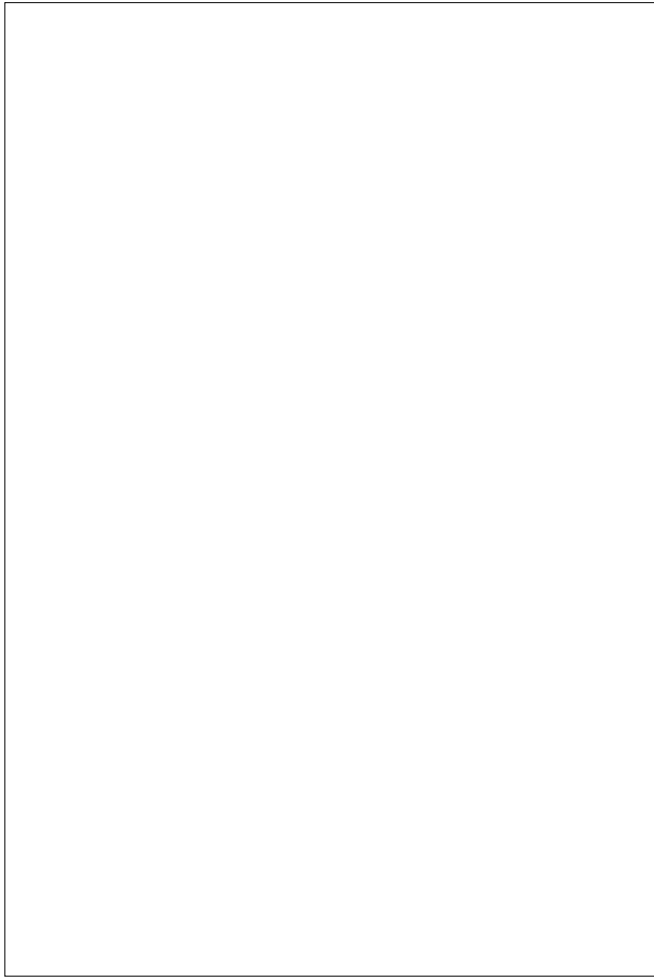


図5-5 マーク・トビー《搜索》  
Rummage, 1941年, 不透明水彩・  
板紙, 97.5 × 65.7 cm, シアトル  
美術館

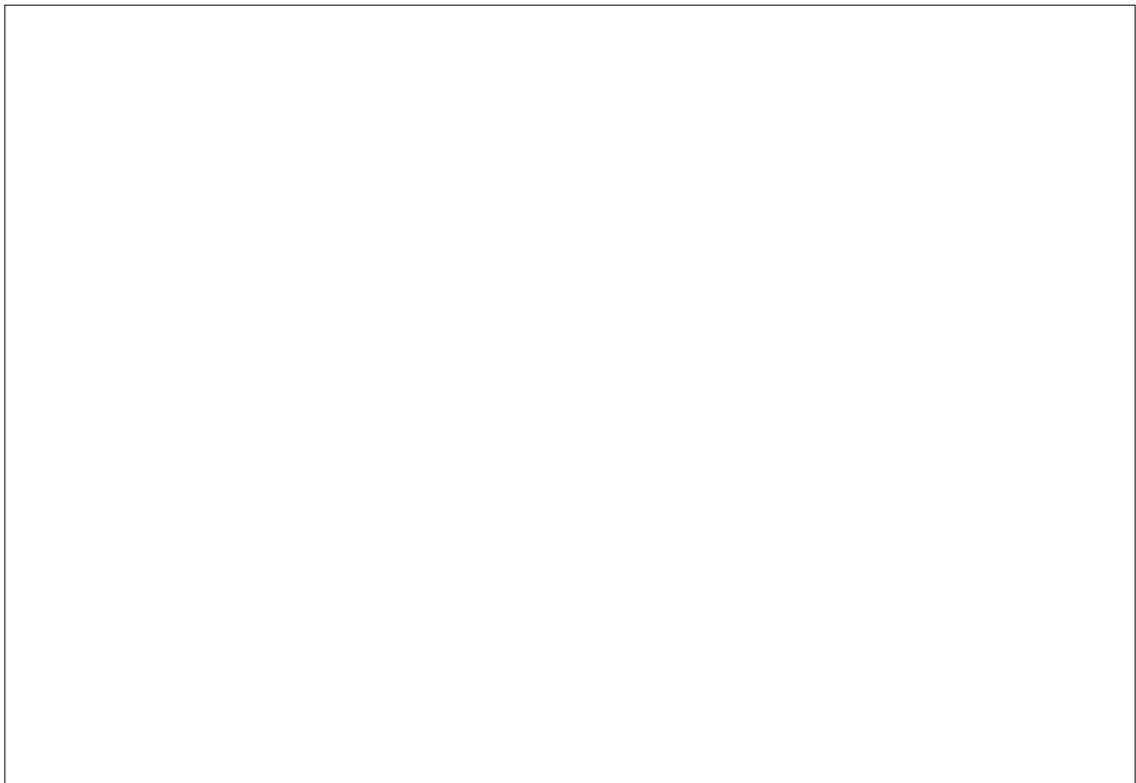


図5-6 マーク・トビー《形体は人を追う》Forms Follow Man, 1941-43年, インク・透明水彩・不透明水彩・  
クレセントボード, 36.2 × 52.7 cm, シアトル美術館



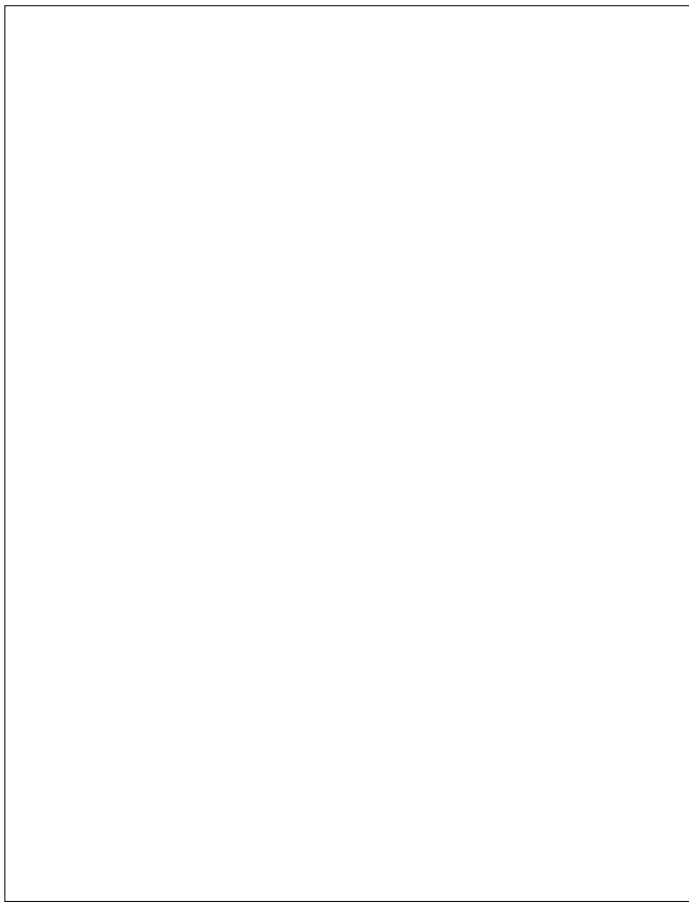


図5-7 マーク・トビー《ブロードウェイ・ブギ》Broadway Boogie, 1942年, テンペラ, 79.7 × 61.9 cm, マックス・ウェットシュタイン夫妻蔵, シアトル

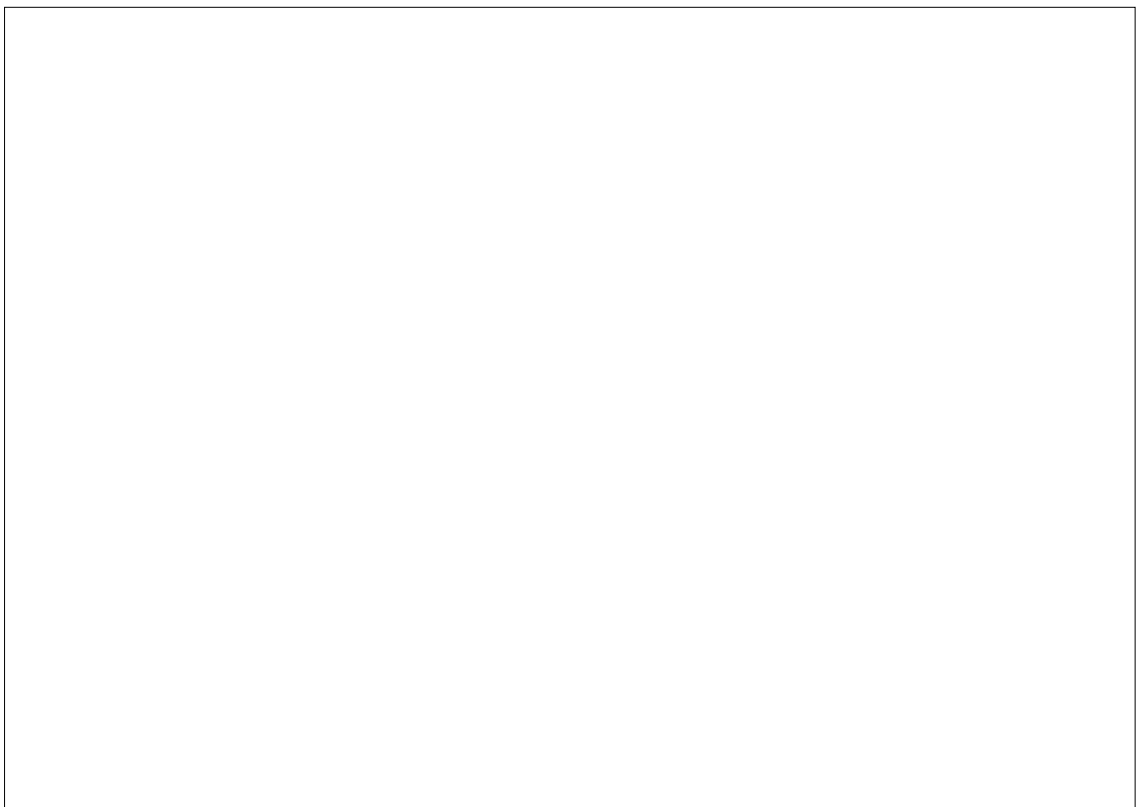


図5-8 マーク・トビー《多数から一つへ》Threading Light, 1942年, テンペラ・板紙にマウントした紙, 48.9 × 69.2 cm, シアトル美術館

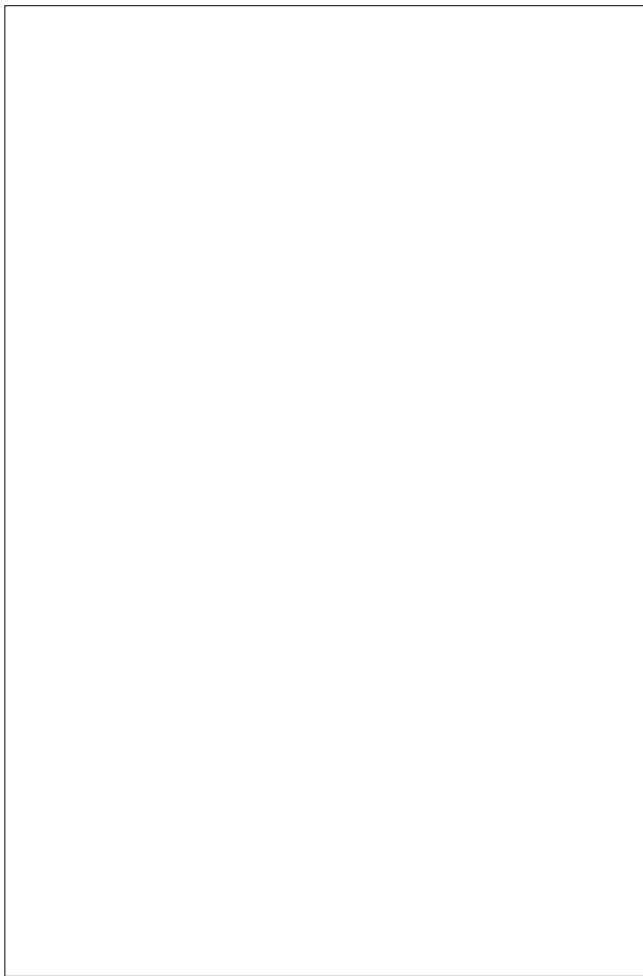


図5-9 マーク・トビー《縫うように進む光》E Pluribus Unum, 1942年, テンペラ・板, 75×50cm, ニューヨーク近代美術館

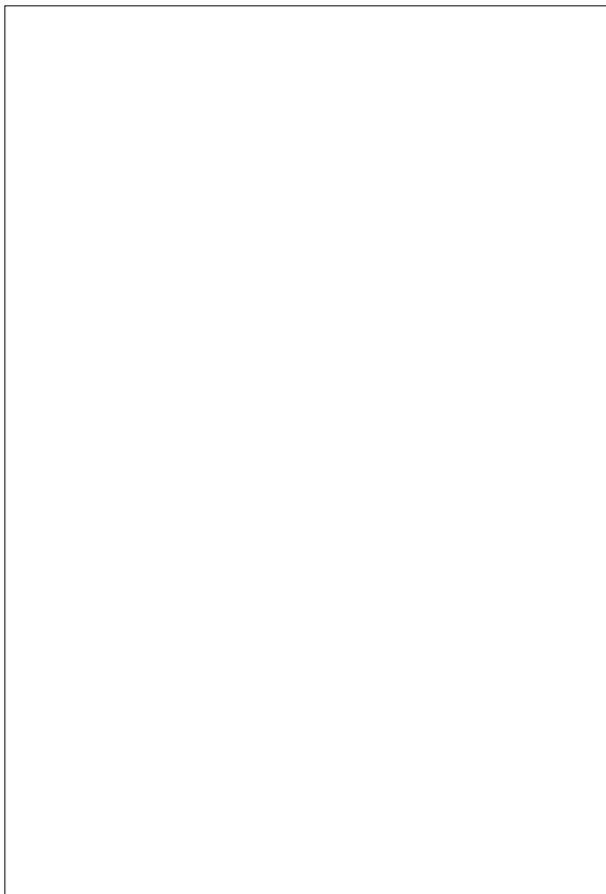


図5-10 マーク・トビー《結晶化》Crystallizations, 1944年, テンペラ・厚紙, 45.7×33cm, アイリス・アンド・B・ジェラルド・ケントール視覚芸術センター, スタンフォード, カリフォルニア

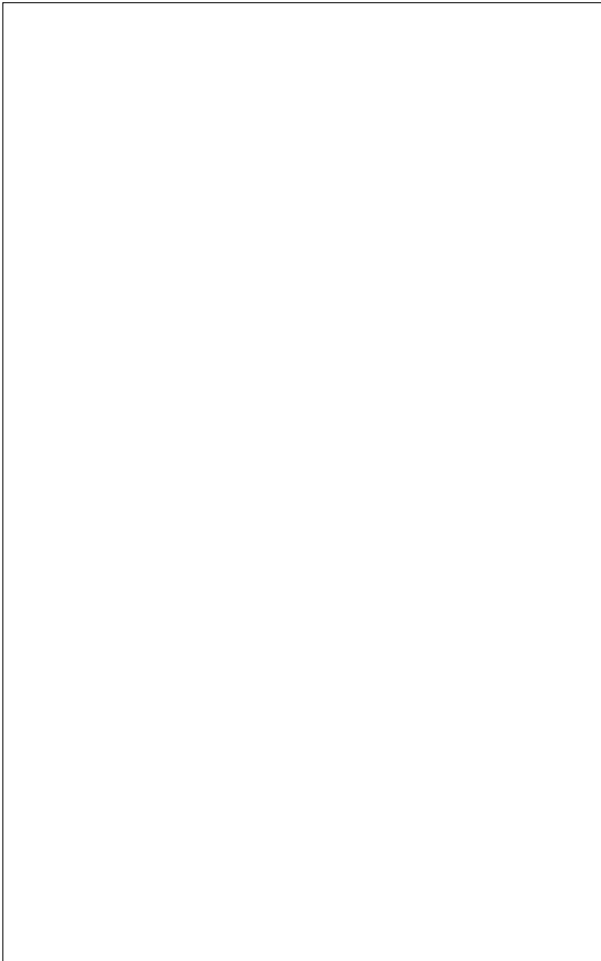


図 5 - 11 マーク・トビー《ニューヨーク》  
New York, 1944 年, テンペラ・厚紙,  
83.8 × 53 cm, ワシントン・ナショナル・  
ギャラリー, ワシントン D.C.

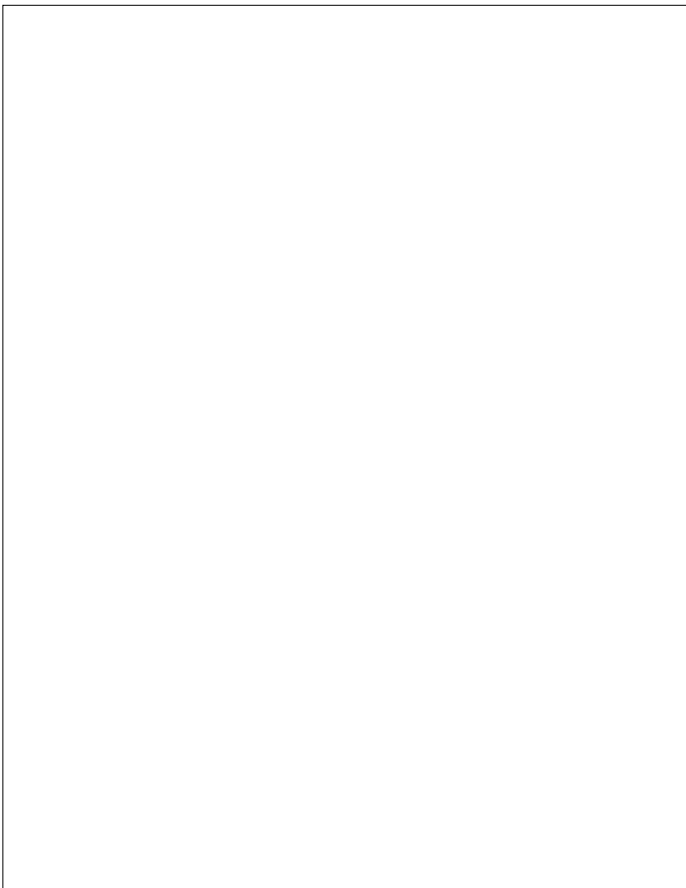


図 5 - 12 マーク・トビー《聖母の眠り》  
The Dormition of the Virgin,  
1945 年, テンペラ・厚紙, 43 × 33  
cm, ウラおよびハイナー・ベッシ蔵,  
ベルリン

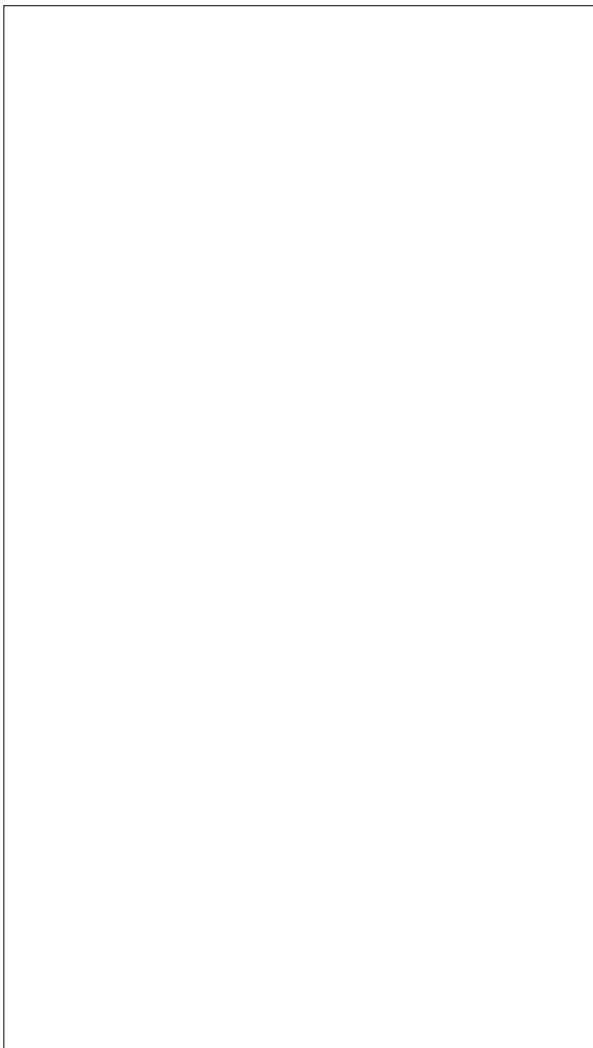


図5-13 マーク・トビー《8月の終わり》Edge of August, 1953年, カゼイン・合板, 112 × 71 cm, ニューヨーク近代美術館

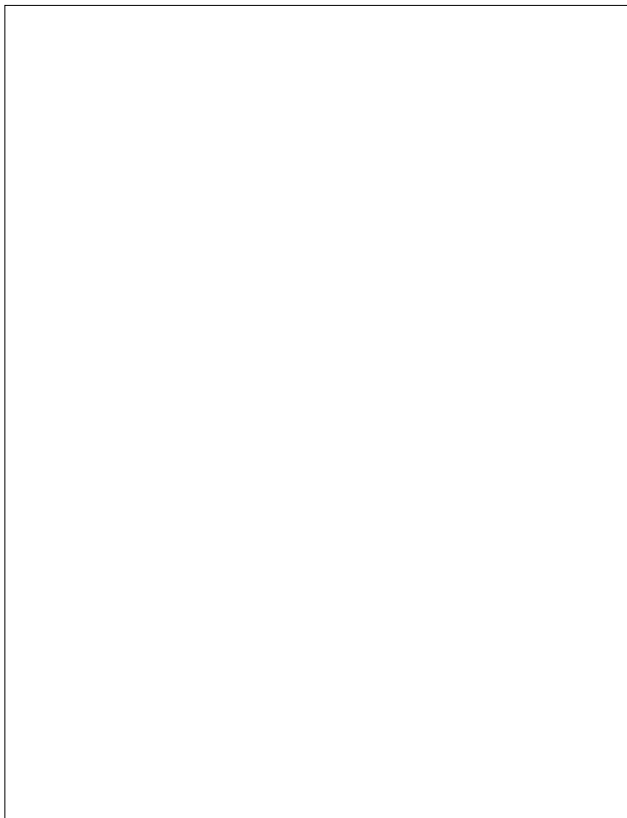


図5-14 マーク・トビー《セントラル》Central, 1949年, テンペラ・メゾナイト, 68.6 × 53.3 cm, ハッチマイスター氏蔵, ミュンスター, ドイツ

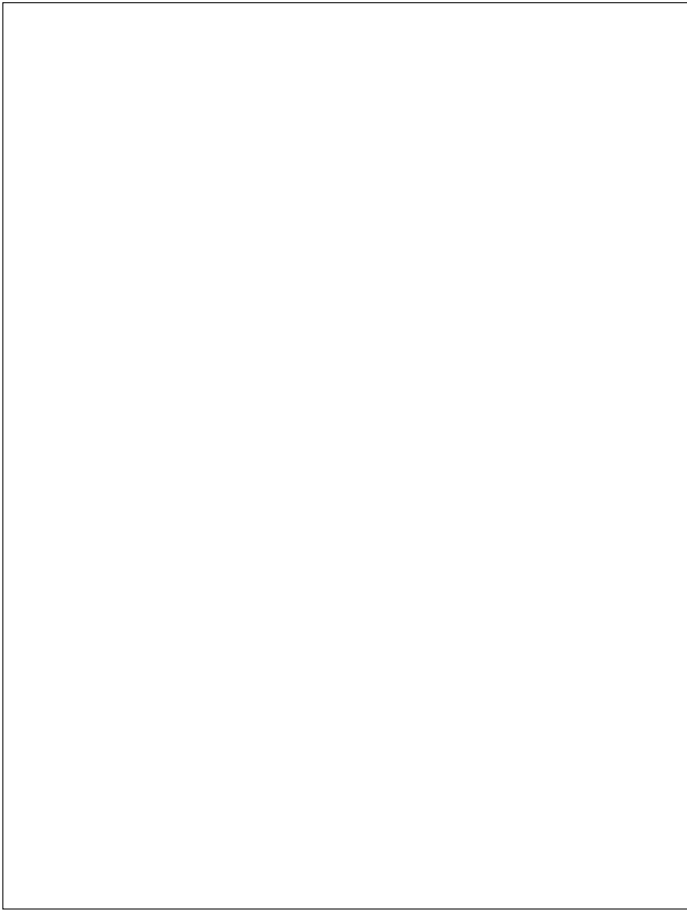


図5-15 マーク・トビー《無題》Untitled, 1954年, テンペラ・ガッシュ・板紙にマウントした紙, 36.2×28.6 cm, カーリンおよびウーヴェ・ホルヴェーク夫妻蔵, ブレーメン, ドイツ

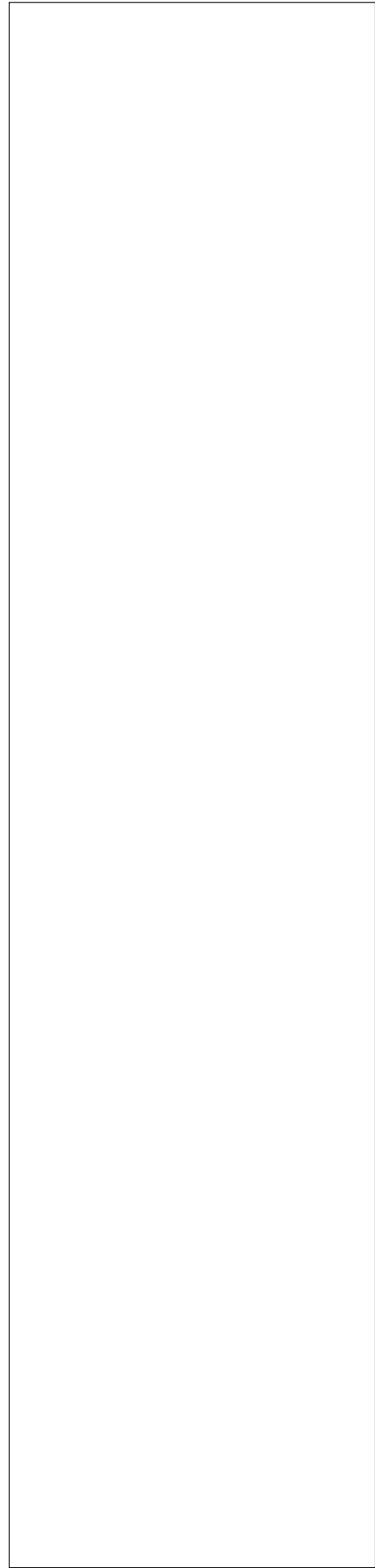


図5-16 マーク・トビー《立葵》Hollyhock, 1953年, テンペラ・紙, 63.5×18.4 cm, カーリンおよびウーヴェ・ホルヴェーク夫妻蔵, ブレーメン, ドイツ



図5-17 マーク・トビー《立葵 III》Hollyhocks  
III, 1953年, ガッシュ・厚紙, 60.1 × 14.9  
cm, ウィラード画廊, ニューヨーク

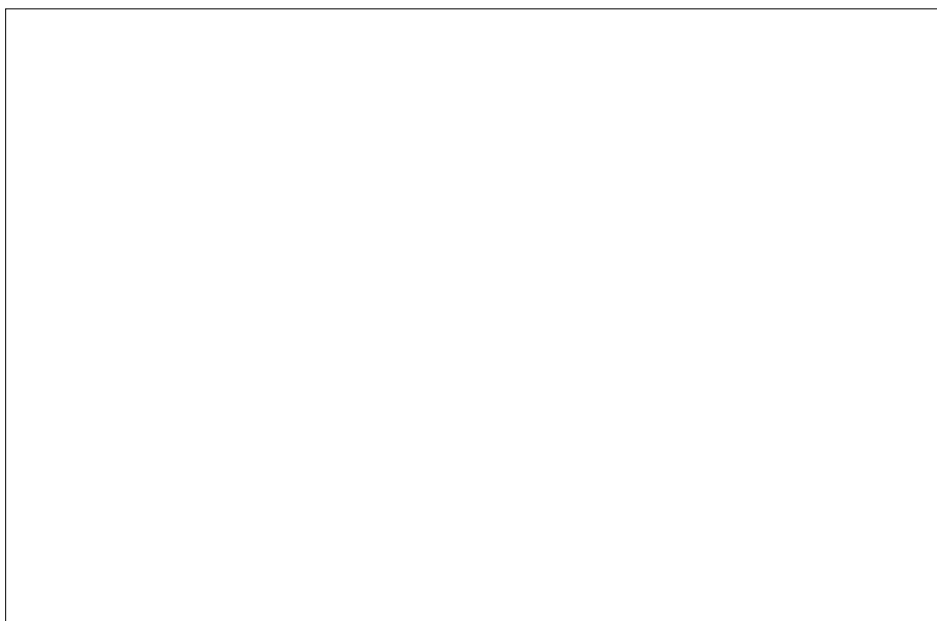


図5-18 マーク・トビー《空間の儀式 #10》Space Ritual #10, 1957年, 墨・紙,  
58.4 × 88 cm, カーリンおよびウーヴェ・ホルヴェーク夫妻蔵, ブレーメン, ドイツ

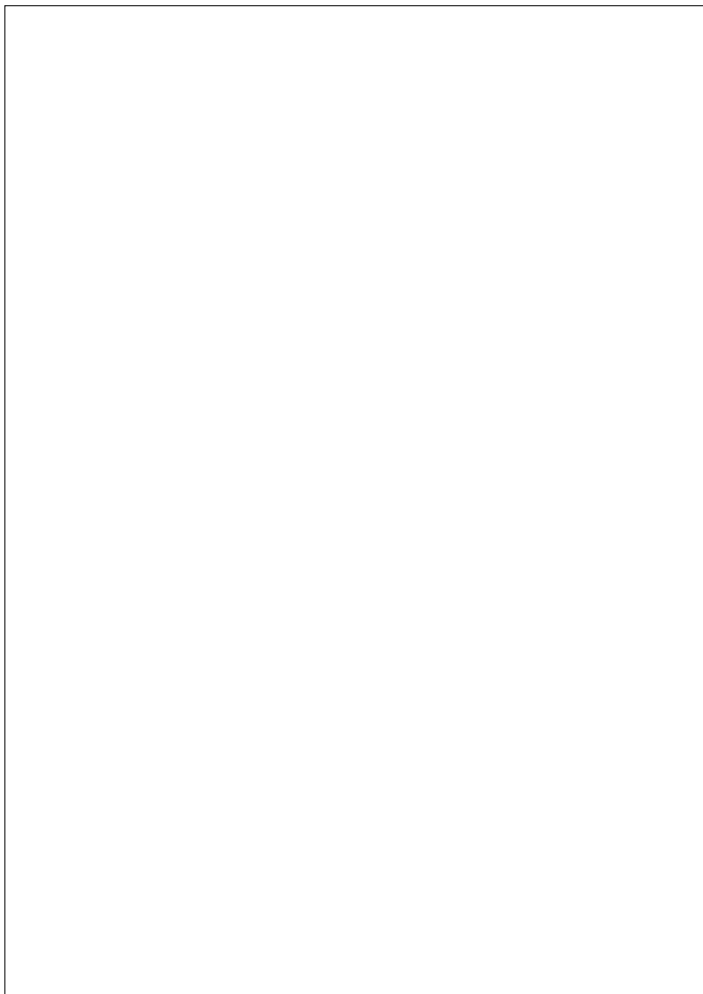


図5-19 アーサー・ダヴ《月》  
Moon, 1935年, 油彩・カン  
バス, 88.9 × 63.5 cm, バ  
ーニー・A. エプスワース財団

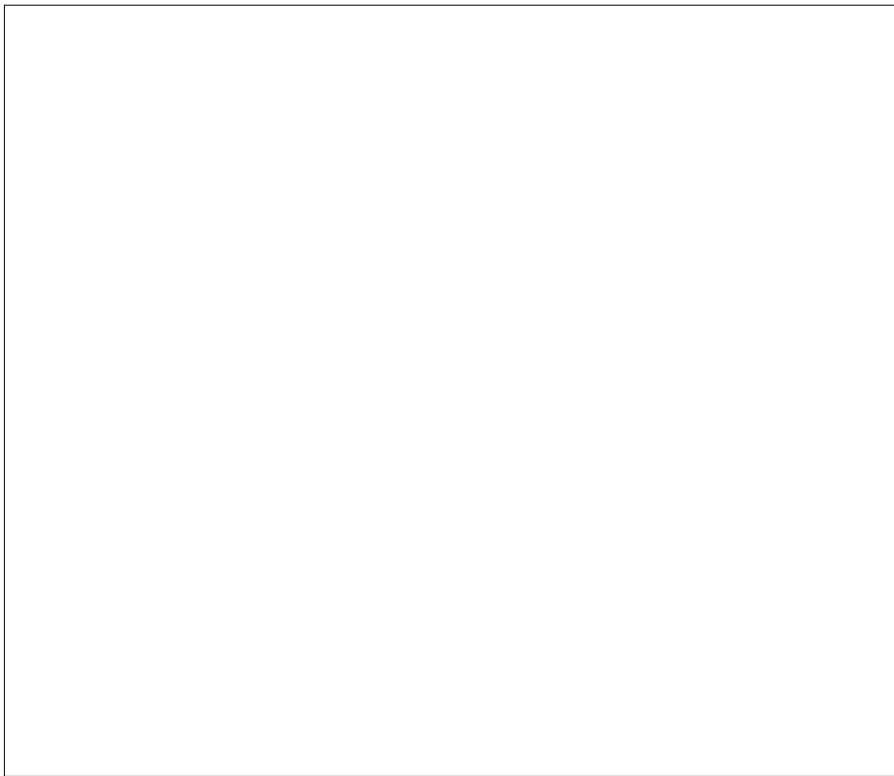


図5-20 ジョン・マリン《ストニントン沖に》Off Stonington, 1921年, 水彩・紙,  
41.6 × 49.5 cm, コロンバス美術ギャラリー, オハイオ

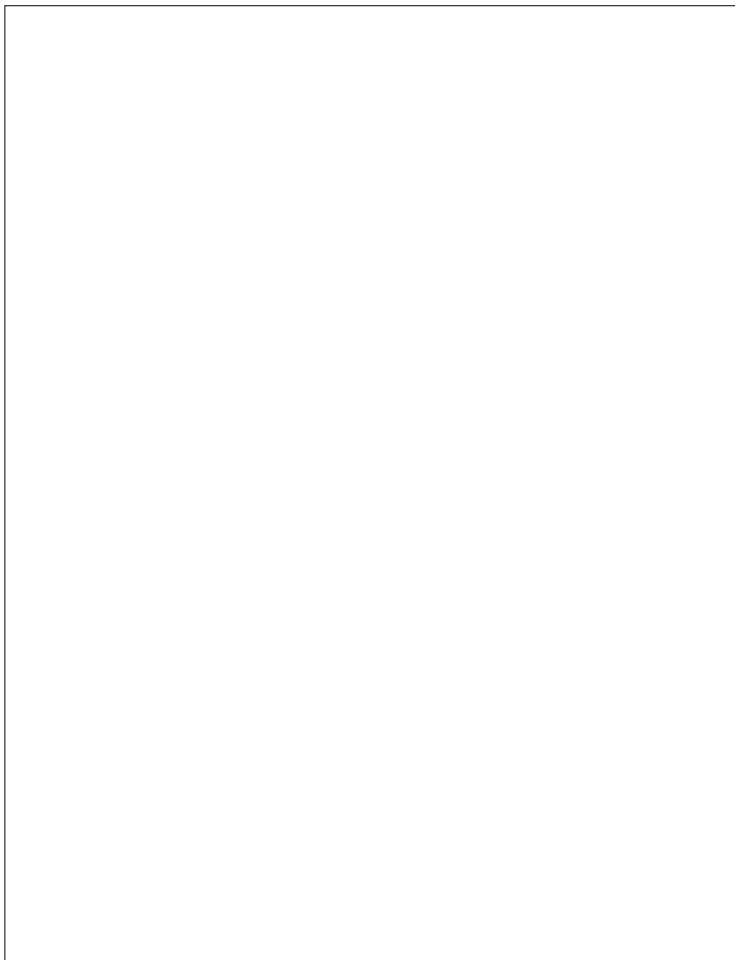


図5-21 マックス・エルンスト《光景の内側, 卵》Inside the Sight: The Egg, 1929年, 油彩・カンバス, 98.5×79.4 cm, メニル・コレクション, ヒューストン

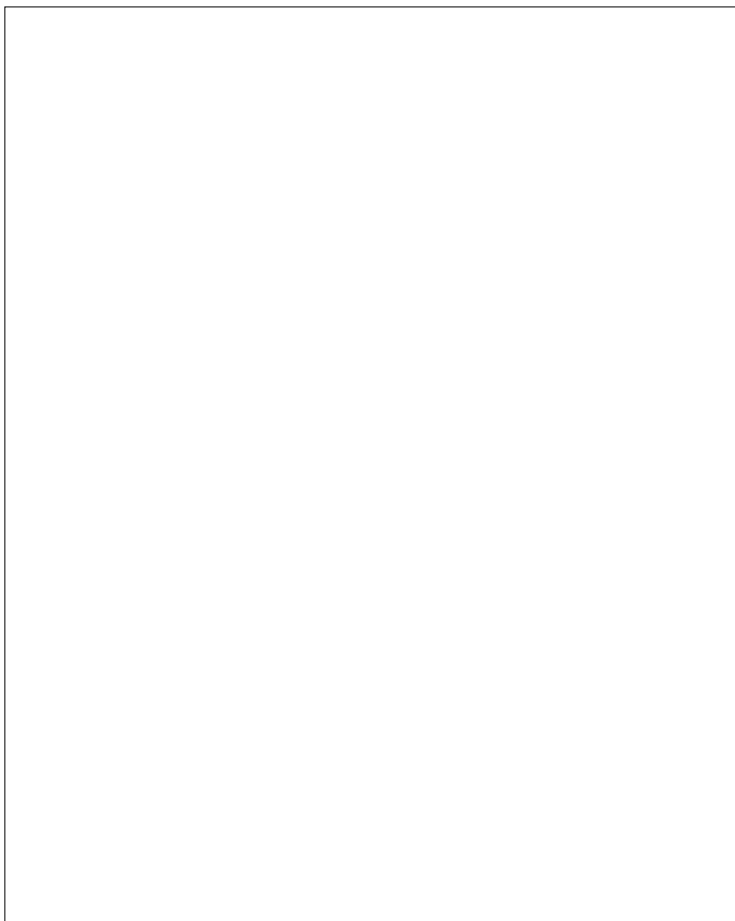


図5-22 アンドレ・マッソン《オートマティスムによるデザイン》Dessin Automatique, 1925 - 1926年, 墨・紙, 31.5×24.5 cm, ポンピドゥセンター・パリ 国立近代美術館



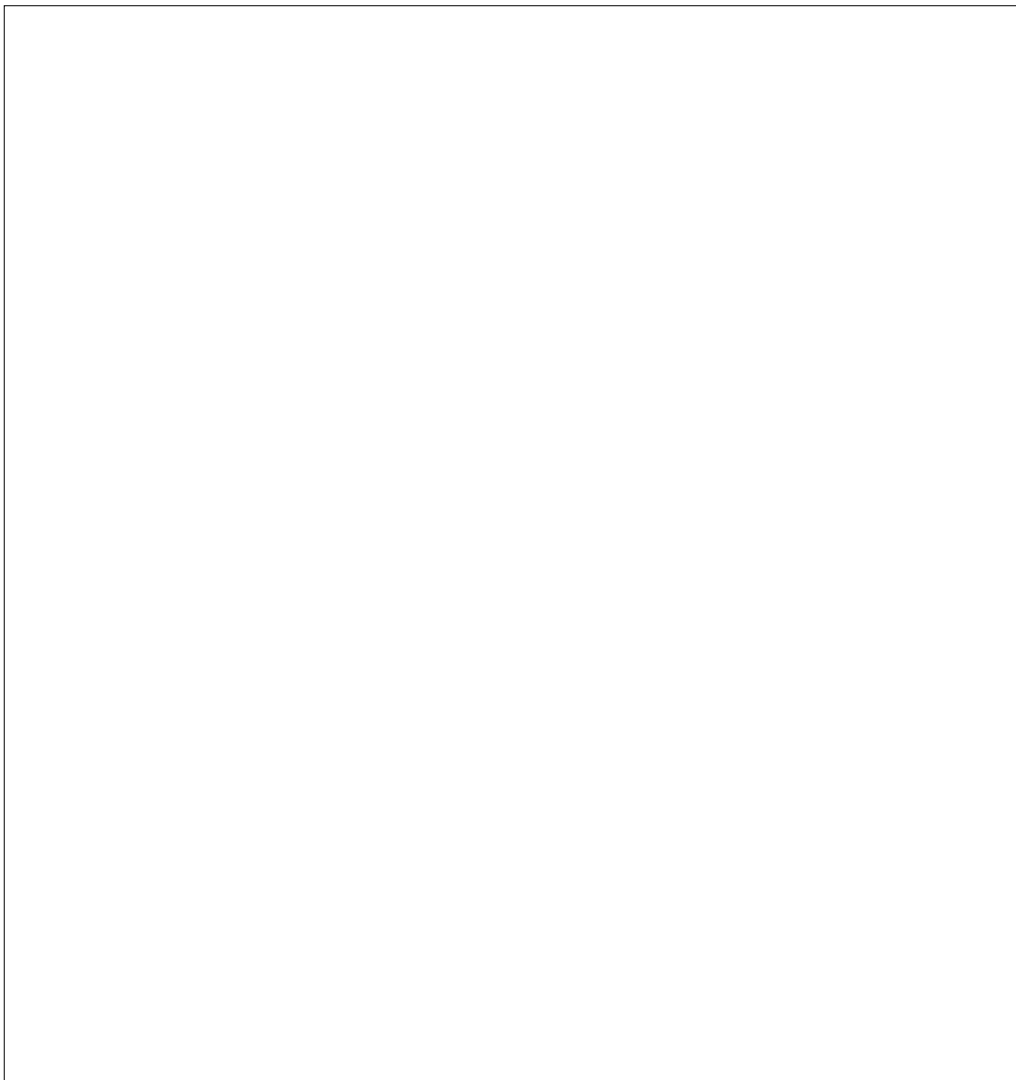


図5-23 モリス・グレイヴス《盲目の鳥》Blind Bird, 1940年, ガッシュ・水彩・マルベリー・ペーパー, 76.5 × 68.5 cm, ニューヨーク近代美術館

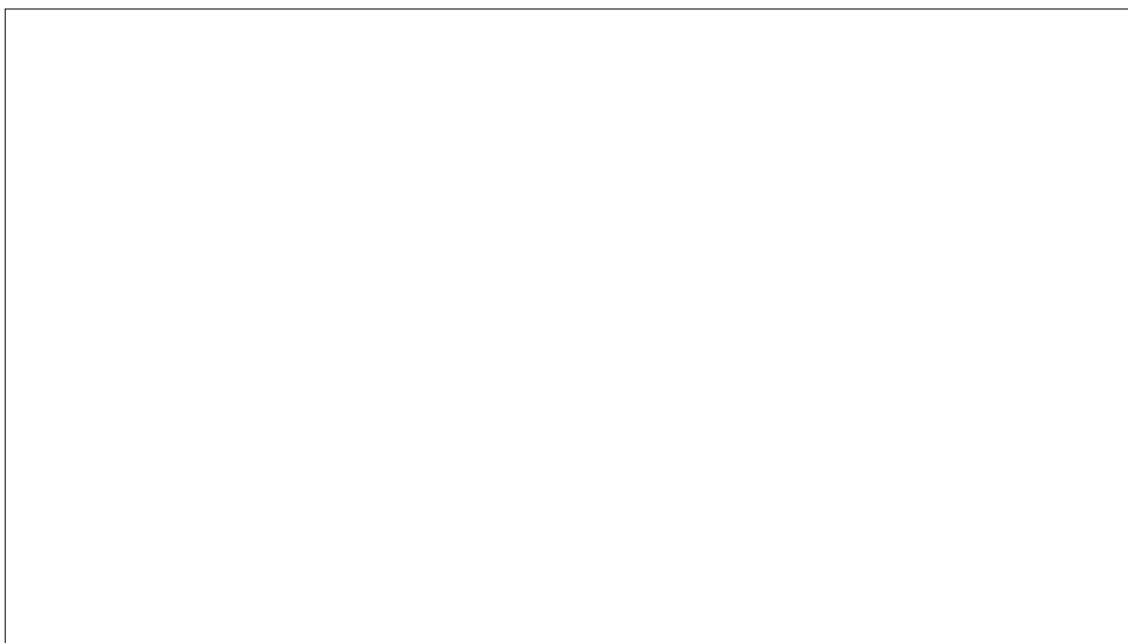


図5-24 モリス・グレイヴス《ほとんど知られていない, 内的な目をもつ鳥 No. 1》Little Known Bird of the Inner Eye No. 1, テンペラ・紙, 48.2 × 87.6 cm, エブスワース・コレクション, ベルヴュー, ワシントン

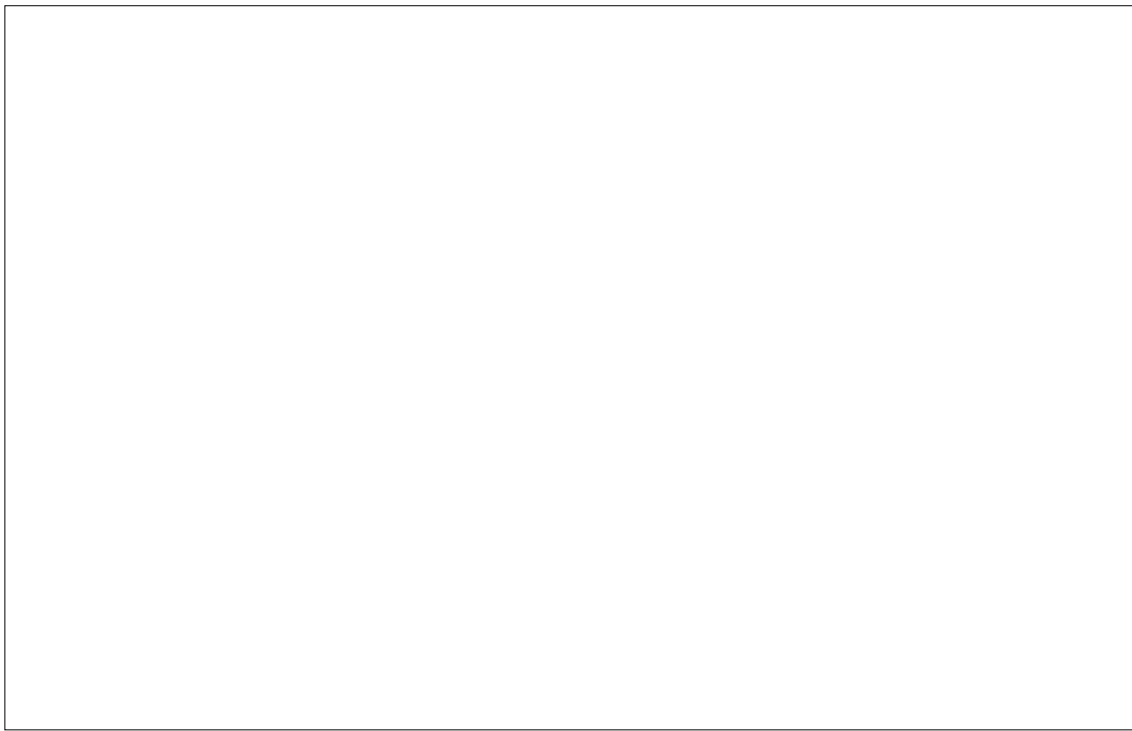


図 6 - 1 ジャクソン・ポロック《秘密の番人》Guardians of the Secret, 1943 年, 油彩・カンバス,  
123.8 × 191.4 cm, サンフランシスコ美術館



図 6 - 2 アドルフ・ゴットリーブ《水, 大気, 火》Water, Air, Fire, 1947 年, 油彩・プレスボード, 76.2 × 61 cm, ブランダイス  
大学ローズ美術館

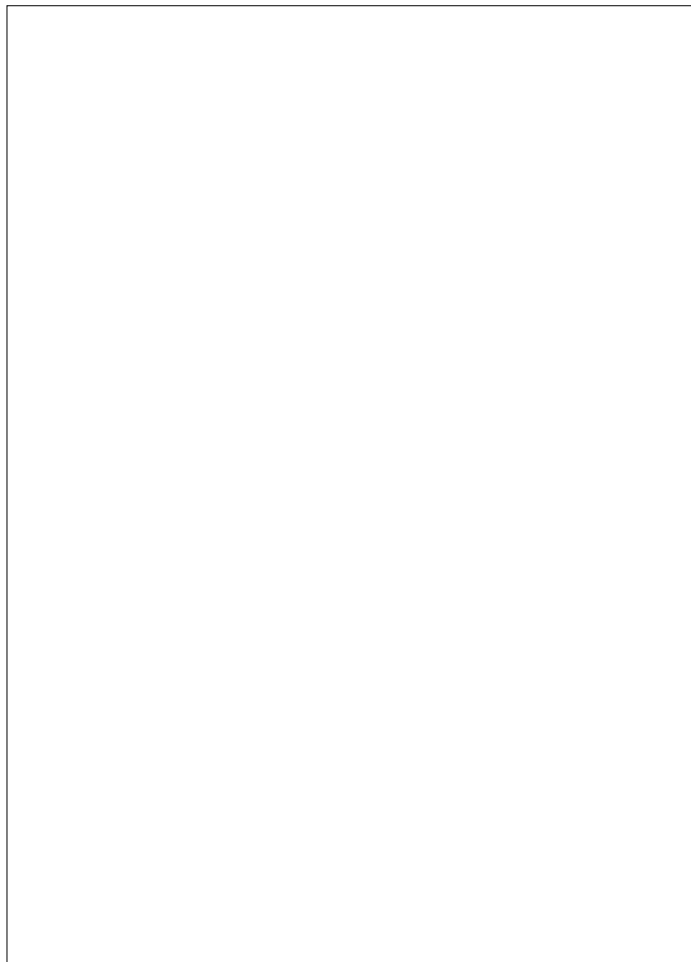


図 6 - 3 アドルフ・ゴットリーブ《夜間飛行》Night Flight,  
1951年, 油彩・テンペラ・カゼイン・ガッシュ・キャンバス,  
122 × 91 cm, アドルフ・アンド・エスター・ゴットリーブ財団

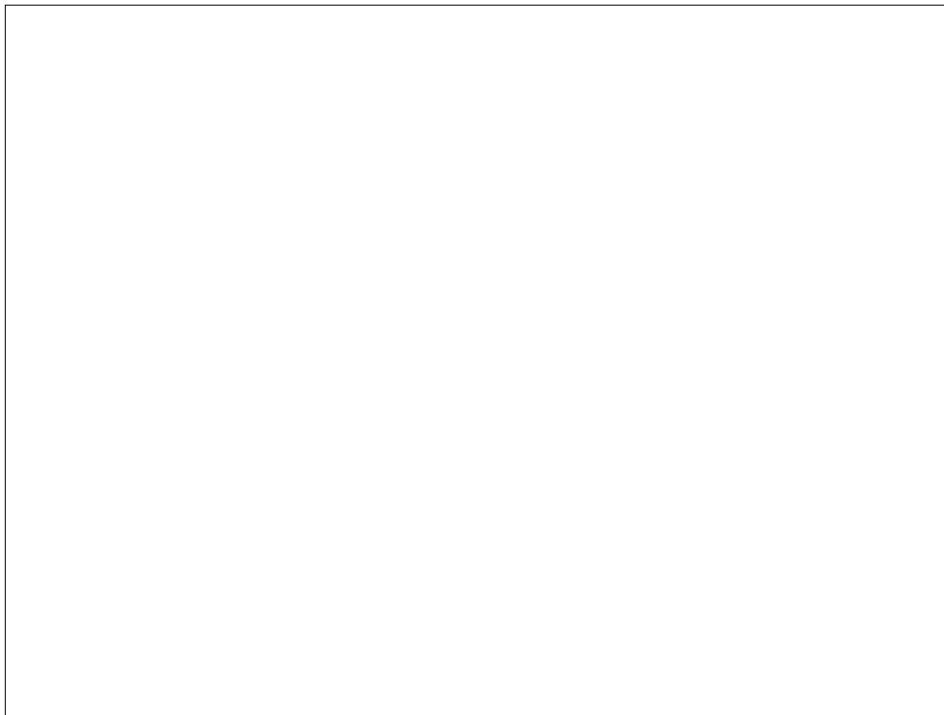


図 6 - 4 アドルフ・ゴットリーブ《真昼の漂流物(想像の風景)》Flotsam at Noon  
[Imaginary Landscape], 1952年, 油彩・キャンバス, 91.7 × 121.7 cm, ニューヨーク近代美術館

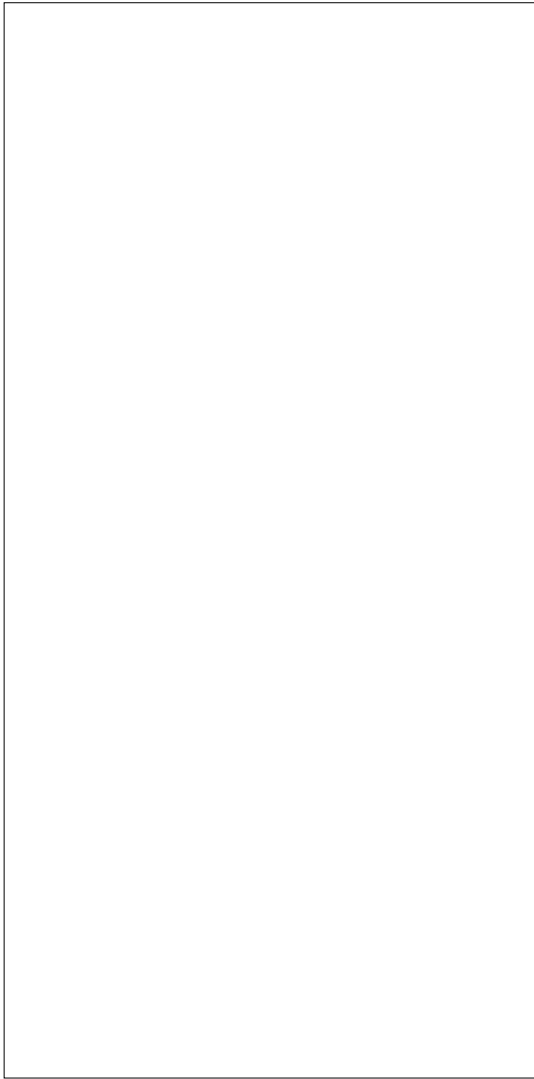


図6-5 アドルフ・ゴットリーブ《爆発I》  
Blast I, 1957年, 油彩・カンバス,  
228.7 × 114.4 cm, ニューヨーク近代美術館

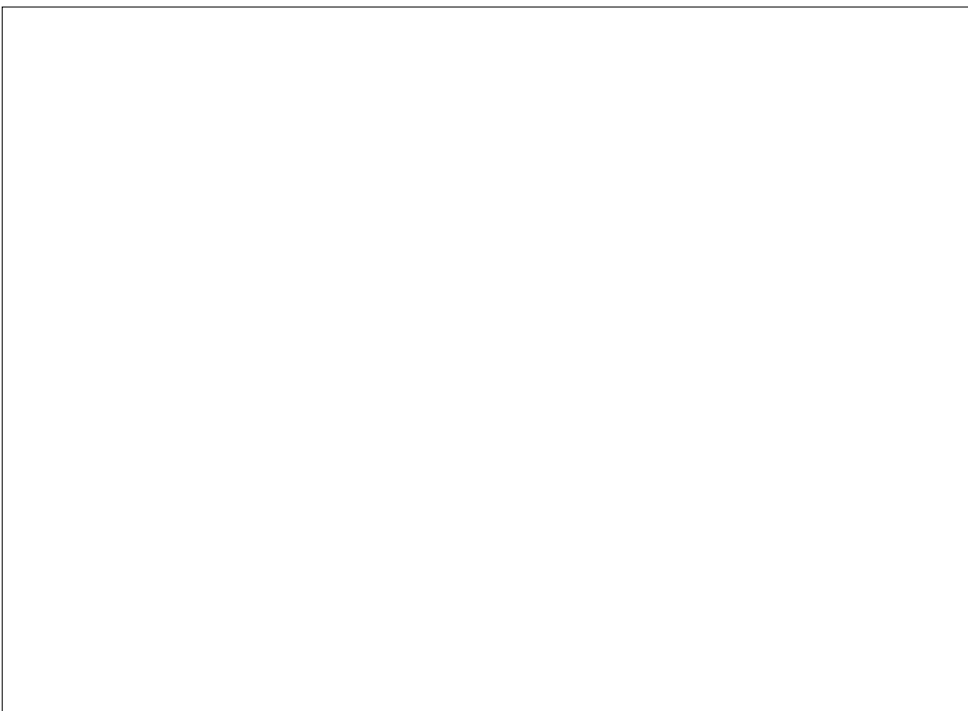


図6-6 マーク・ロスコ《無題》Untitled, 1944-45年, 水彩・インク・テンペラ・紙,  
55.7 × 76.3 cm (紙: 57.3 × 78.6 cm), マーク・ロスコ財団

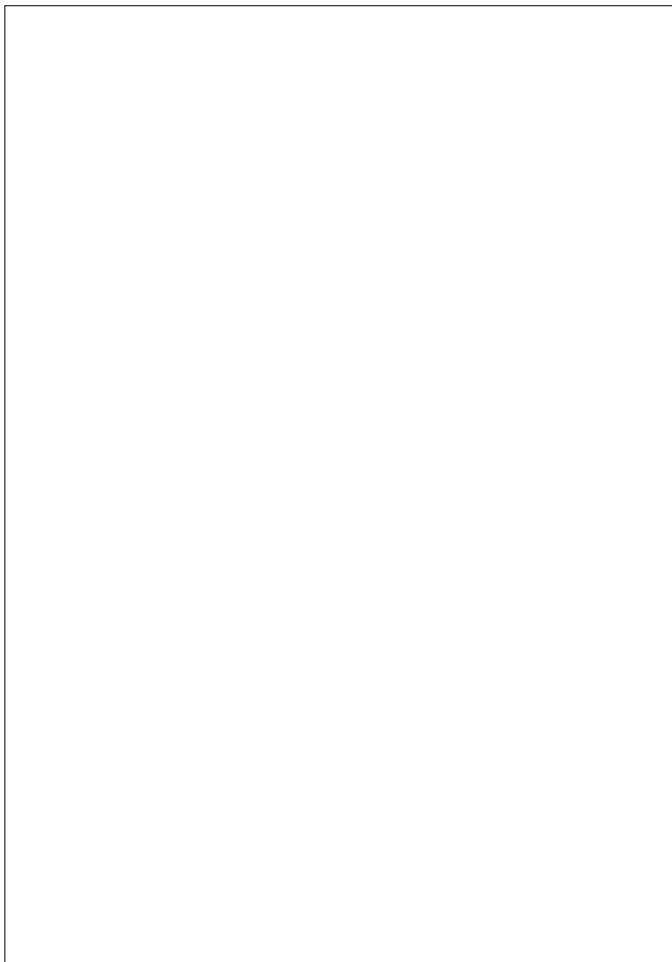


図 6 - 7 マーク・ロスコ《無題》  
Untitled, 1944 - 45 年, 水彩・イ  
ンク・テンペラ・鉛筆・紙, 52.8 ×  
37.3 cm (紙:54 × 38.7 cm), マーク・  
ロスコ財団

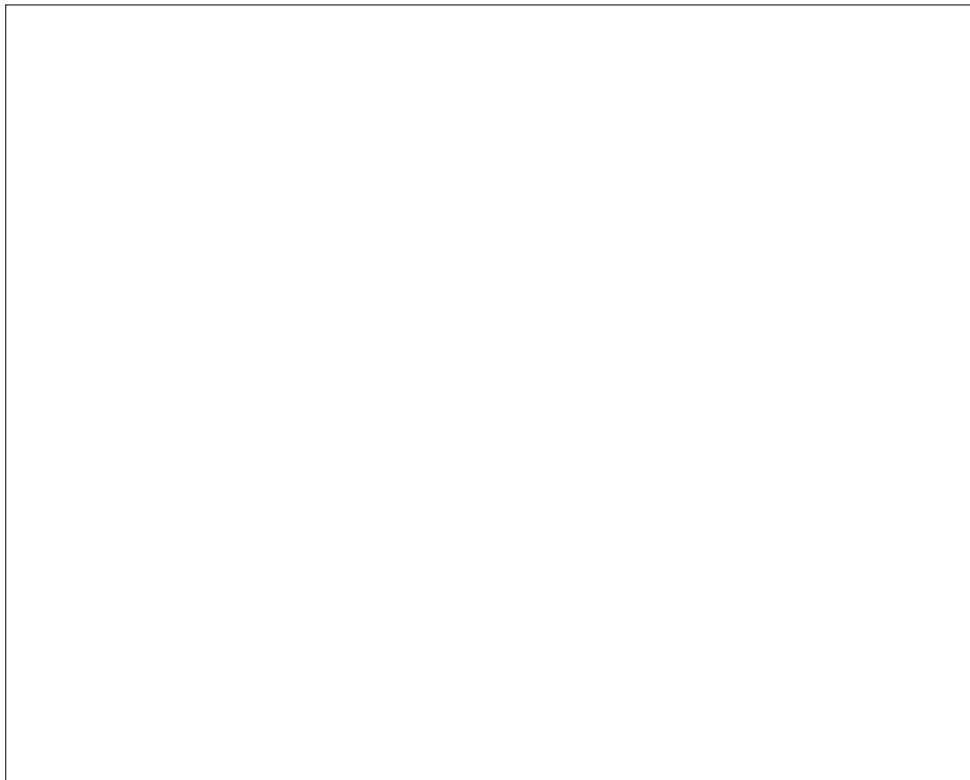


図 6 - 8 アーシル・ゴキー《ソチの庭》Garden in Sochi, 1943 年頃, 油彩・カンバス,  
78.7 × 99 cm, ニューヨーク近代美術館

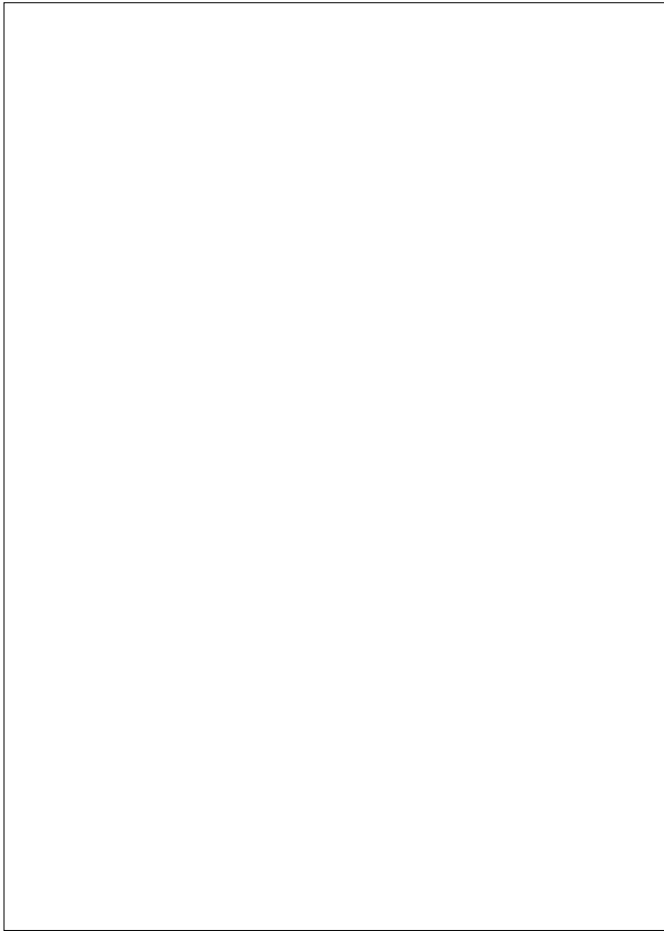


図6-9 マーク・ロスコ《犠牲の瞬間》Sacrificial Moment, 1945年, 油彩・カンバス, 97.8 × 71.1 cm, ナショナル・ギャラリー, ワシントン

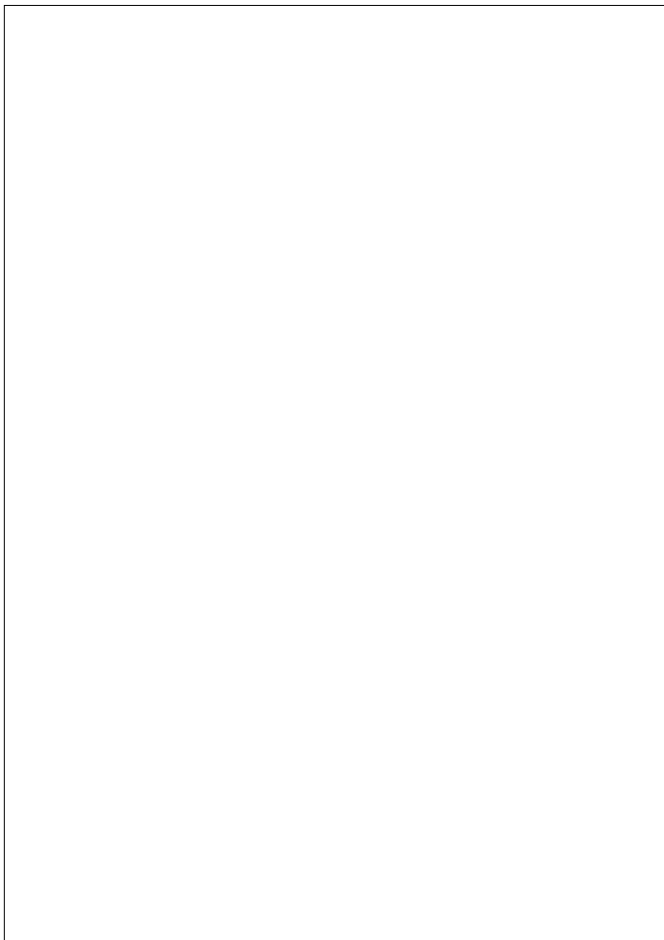


図6-10 マーク・ロスコ《無題》Untitled, 1946年, 油彩・カンバス, 99.9 × 69.3 cm, ナショナル・ギャラリー, ワシントン

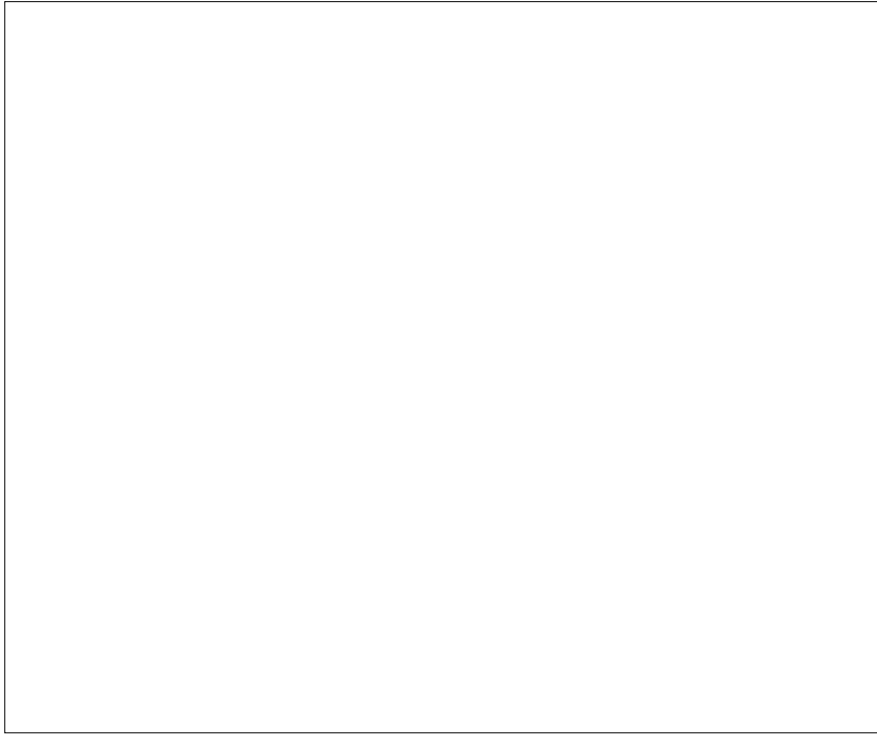


図6-11 マーク・ロスコ《無題》Untitled, 1947年, 油彩・カンバス, 96.5 × 116.8 cm, ナショナル・ギャラリー, ワシントン

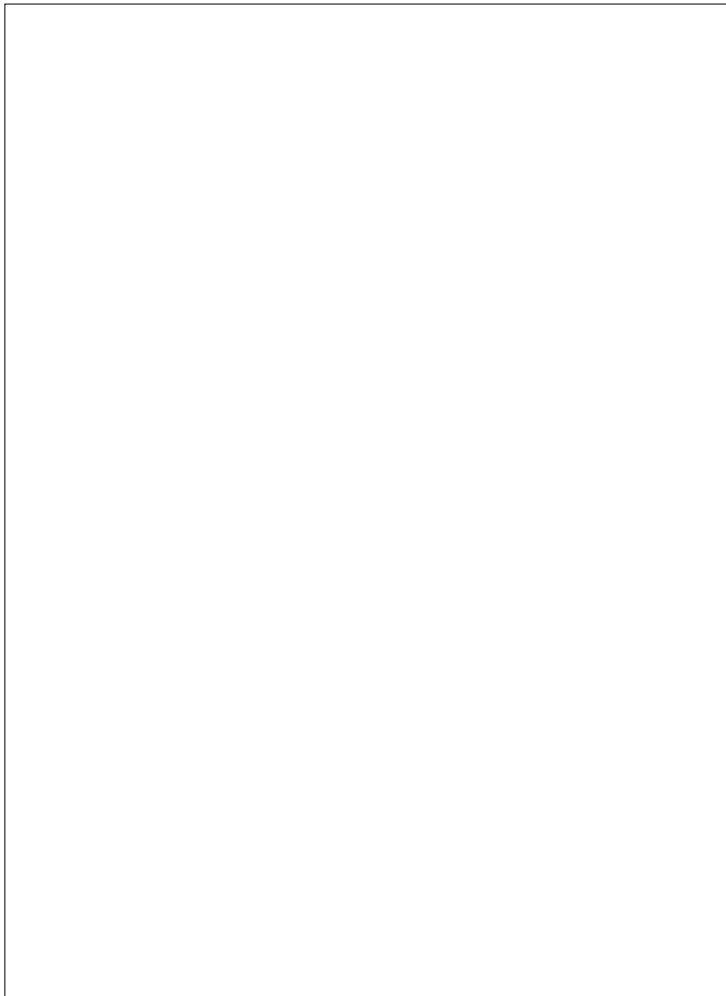


図6-12 マーク・ロスコ《無題(マルチフォーム)》Untitled [Multiform], 1948年, 油彩・カンバス, 226.1 × 165.1 cm, ケイト・ロスコ蔵

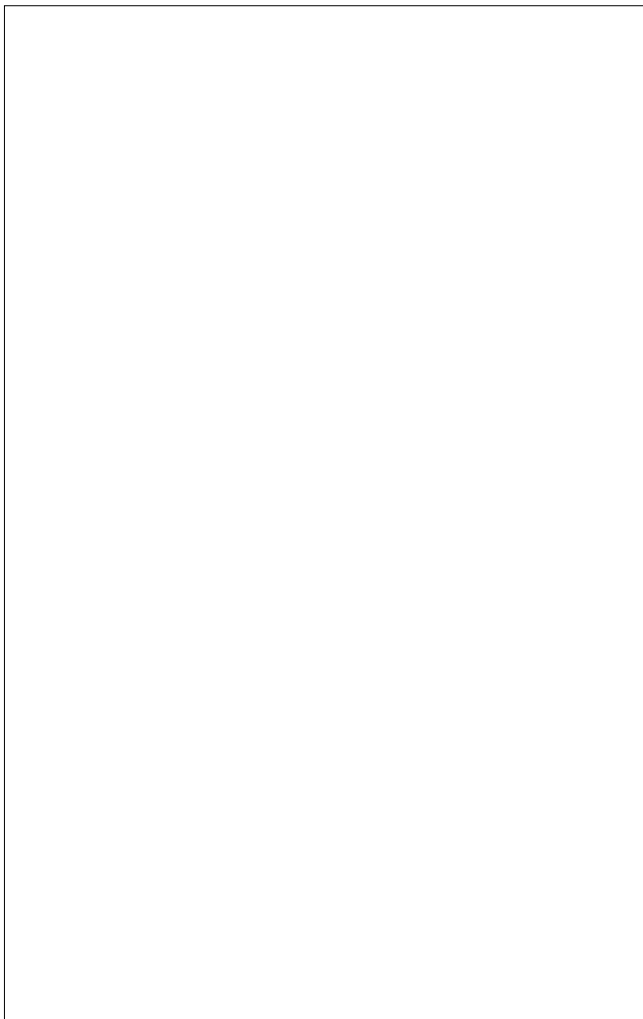


図 6 - 13 マーク・ロスコ《No. 12》  
1949 年, 油彩・カンバス, 171.5 ×  
108.1 cm, ウォーカー・アート・セ  
ンター, ミネアポリス

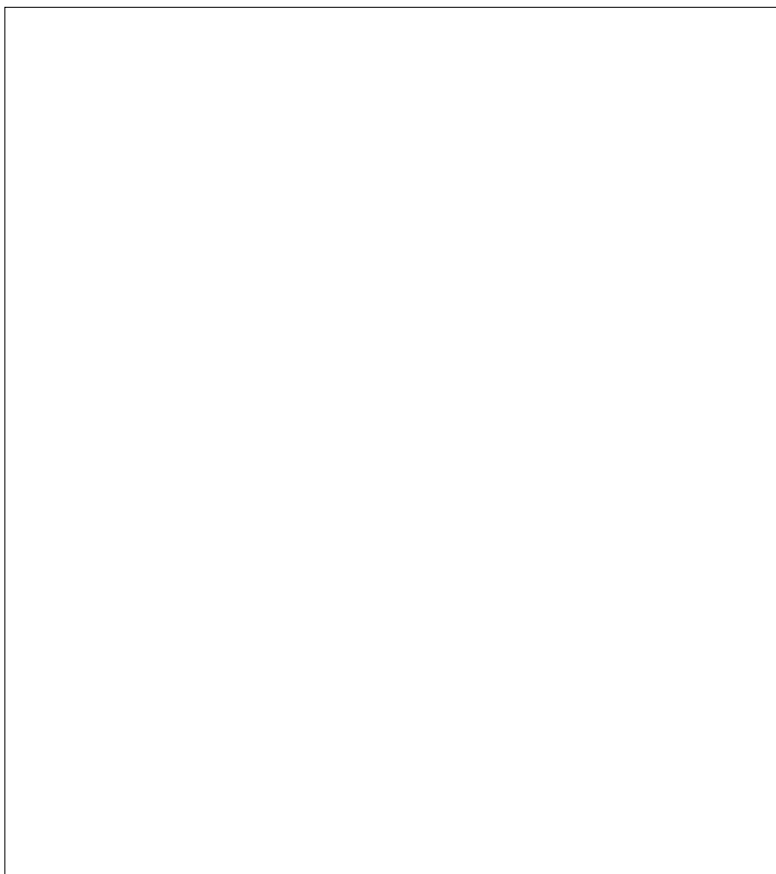


図 6 - 14 ジャクソン・ポロッ  
ク《ポーリングのあるコンポジ  
ション II》Composition with  
Pouring II, 1943 年, 油彩・  
カンバス, 63.8 × 56.2 cm,  
ハーシュボーン美術館・彫刻  
庭園, スミソニアン博物館,  
ワシントン D.C.