

6

抽象画の実験——アメリカの画家たち

## 抽象画の新しい世界

いうまでもなく、戦争は人類に多くの災いをもたらします。とくに二十世紀は、前半の五十年間に世界大戦がふたつもあり、かぞえきれないほどの貴重な人命がうしなわれた世紀でもあります。それはまた、すでにのべたように、原爆と強制収容所の世紀でもありました。それらはともに、生身の人間をかぎりなくものに近いものとみなさなければ、とうていなしえない、まさに非人間的、いや、あえていえば反「人間的な、悪魔のくわだてだったといえます。そして、恐ろしいのは、これから先、もうこうしたことは絶対にならないという保証は、どこにもないことです。

さらに絶望的な気分になるのは、ナチスの強制収容所では、音楽好きのドイツ国民にふさわしく、しばしば音楽会がもよおされていたという、まぎれもない事実です。アウシュヴィッツで大きくモーツアルトなんて、はたして人間にこれ以上に残酷なことが思いつけるでしょうか（アウシュヴィッツはポーランド南部の都市。ここに最大規模の強制収容所があり、四百万人以上が虐殺されたことから、アウシュヴィッツの名は強制収容所の代名詞となった）。そして、残念ながら、思いつけるかもしれないというのが、今のわたしたち

の答えです。

しかし、とみなさんはいうかもしれません、それは自分たちのしたことではないと。だから、責任はないと。でも、それにもかかわらず、心のなかに何か重苦しいものが広がるでしょう。この重苦しさが問題なのです。ほんとうに、二十世紀の悲惨さと残酷さを思うにつけ、なぜこんなにも心がしずみきつてしまうのか、不思議なほどです。あるいは、それは、原爆とか強制収容所とかいった、おもてにあらわれたできごとによるものだけではなく、人間という存在の内面、もつともつと奥深いところからやってくる重苦しきなのかもしれません。

そんなめんどうくさいことを考えずに、もつと楽しくやればいいじゃないか、という人もいるでしょう。しかし世の中には、よくしたもので、そんなふう気楽に生きることにはあまり興味をもてないという人もいます。それに、「もつと楽しくやれば」といった人にしても、心からそう思っているかどうかわかりません。じつは、どんな人でも、この重苦しきからのがれることはできないのです。

そして、芸術家とは何かを表現する人間です。何かをほんとうに表現しようと思えば、

芸術家は、とくに二十世紀の芸術家は人間存在の重苦しさにたいして、知らんぷりを決めこむことはできないのです。この重苦しさに何らかの形をあたえないかぎり、自分自身が自由になることはできないと思ひ、なおかつそれを実行できる人間——彼、彼女こそが真に芸術家とよばれるにふさわしい人なのです。これは極端な考えかたかもしれませんが。しかし、二十世紀のあらゆる芸術は、多かれ少なかれ、こうした極端さともにあるのです。そして、絵画において、こうした極端さをもつともはつきりと示した国こそアメリカでした。これにはいくつかの理由があるでしょう。なによりもまず、建国以来の歴史の浅いアメリカはヨーロッパとちがって、一千年以上にわたる長く、深い伝統というものをもちません。これは、何か思いついたとき、あまり常識に左右されることなく実行できるということです。ときには、あまりにばかげた結果になることもありますが、そのぶん何がでてくるかわからないという、未知の可能性にもつながります。

もうひとつ、これは今の話とも関係することですが、アメリカはおそらく世界ではじめて大衆社会というものを実現した国だということです。それまでヨーロッパでは、芸術はあくまでも王侯貴族、上流階級がはぐくみ、支えるものでした。もちろん、このこと自体

はアメリカでもおなじじでしょう。ちがっているのは、アメリカの場合、そうしたお上品な芸術にたいして、大衆に支持された、ときには悪趣味ともいえるものが社会にゆきわたり、それなりに気を吐いていることです。

ところで、もしアメリカにもちゃんとした伝統があるとすれば、それはこの新天地、アメリカ東海岸に最初に移住してきた清教徒<sup>ピュリタン</sup>たちにちなむもの以外にはありえないでしょう。ピュリタンというのはその字のごとく、「清浄な人びと」を意味します。どちらかといえばおおらかなカトリックにたいして、勤勉と生まじめさをとえたプロテスタントのなかでも、とくに厳格をもつてなる、あのカルヴァン派（モンドリアンのところでふれました）の流れをくむ人びとです。

美術に関していえば、一般にプロテスタントは、カトリックが長年にわたつてもちつづけてきた、イメージゆたかな、華麗なキリスト教美術を、ほとんど偶像崇拜（キリスト教だと、たとえば十字架のキリストをおがむ、というような）に近いものとして嫌悪しました。信仰というのは、もつともつと真剣なもので、個人的なものでなければならぬ、わけのわからないものでかざりたてた教会などもつてのほか、というのが彼らの立場でした。

したがって、歴史的にはプロテスタントには宗教美術といえるものがほとんどないのです。彼らは、とにかくその主義として、謹厳であり、冷静であり、倫理的でなければなりません。

アメリカという国の文化全体にみられる厳格さ、融通のなさ、もとはといえはそのピュリタニズムに原因があるといっても、決していいすぎではないのです。アメリカの美術、とりわけ第二次世界大戦後の、いわゆる戦後アメリカ美術にみられる、シリーズ（連作）を量産していく、「偉大なるワンパターン」ともいえるべき一種の生まじめさにしても、この伝統ぬきには考えられないのではないのでしょうか。また、一方で、アメリカの現代美術の多くの部分が、じつは社会的には少数派であるユダヤ系の作家によって生みだされ、支えられてきたことも、事実なのです。

生まじめなピュリタニズムと、おなじように厳格で偶像崇拜をおそれたユダヤ教徒が、美術をめぐる意外に近いところにいることに気づけば、わたしたちはもう、戦後アメリカ美術、とくにその幾何学的抽象の世界の入口に立っているのです。

とはいっても、アメリカが新しい国だとか、ピュリタニズムの風土だとかいうだけで、

歴史上まれにみる、はつきりと抽象的なものをめざす美術のひとつの流れが生まれたわけではありません。そこには、やはりきつかけとなる刺激が必要だったのです。いうまでもなく、アメリカは移民の国です。第二次世界大戦の前後、ヨーロッパから、ナチスの迫害、あるいはせまりくる戦火をのがれて、数多くの芸術家、学者、作家がアメリカにやってきました。彼らがアメリカの知的生活にいかに関与したかは、はかりしれないものがあります。

### ひきさかれた絵

こうした、アメリカに流れてきた芸術家のなかで、幾何学的抽象との関係でまっ先に名をあげねばならないとすれば、それはモンドリアン以外にはありえないでしょう。モンドリアンは一九四〇年、ロンドンを經由してニューヨークにやってきました。そして、《ニューヨーク市》や《ブロードウェイ・ブギウギ》といった最晩年の代表作を描き、一九四四年に栄養失調で死んでしまいます。

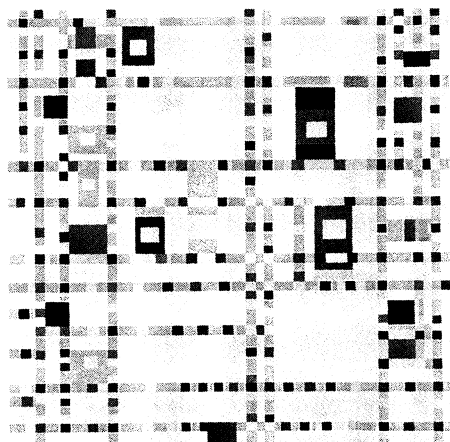
新天地ニューヨークの生き生きとした雰囲気はモンドリアンに相当なショックをあたえ

たようです。水平線と垂直線、基本的ないくつかの色彩——ヨーロッパであれば、厳格かつ禁欲的な画面、あえていえば絶対的ともいうべき画面を追究していたはずの彼だったのに、アメリカにきてからは急に、目にみえる現実、つまりニューヨークという都市そのものにそって制作がすすめられていったようです。先にあげた、ふたつの作品にしても、そこにはこの都市の基盤状の町なみとそびえたつ摩天楼が明らかにうつしとられているのです。

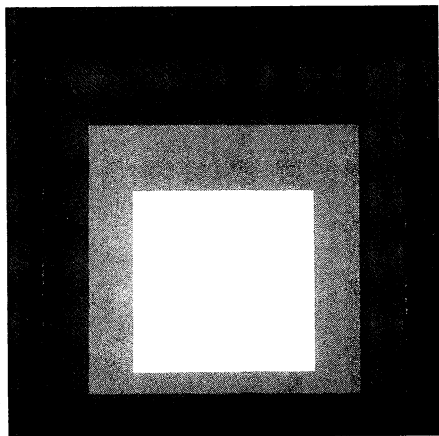
ふつう、これらはモンドリアン最晩年の傑作といわれます。はたして、そうでしょうか。むしろ、節をまげる、というか、それまで必死に守ってきたものをふいに手ばなしてしまったような印象をうけないでしょうか。もともと、何もかも古ぼけたヨーロッパからやってきたこの老画家にとって（モンドリアンはもう六十八歳になっていました）、それこそ新天地アメリカの魔力というものだったのかもしれないね。

むしろ、アメリカにやってきてはじめて才能が開花した人もいます。たとえば、ジョゼフ・アルバース（一八八八—一九七六）などはその代表といえるでしょう。アルバースはドイツのバウハウスで十年間デザインを教えていましたが、一九三三年ナチスによって





●モンドリアン《ブロードウェイ・ブギウギ》1942-43年。  
ニューヨーク近代美術館（アメリカ）



●アルバース  
《正方形讃歌》  
1952年。  
川村記念美術館  
（千葉県）

バウハウスが閉鎖されたため、アメリカに移住してきました。ほかに、バウハウスのすぐれた教師たちでアメリカにわたってきた人は多く、それぞれに優遇されました。モホリ・ナギはシカゴにおちつき、バウハウスのやりかたにもとづいたデザイン研究所を設立しました。バウハウスの創始者グロピウスは、ハーヴァード大学の建築部長に就任しました。アルバースものちに、イェール大学の美術部長をつとめました（一九五〇―五六  
年）。

さて、アルバースといえば、なんといっても《正方形讃歌》が有名です。これは、ひとつの正方形のなかに、二ないし三個の色ちがいの正方形を、いちおう線の遠近法にのつとって配置したものです（正方形の四隅を画面の内側のほうにむけてむすんでいくと、中心よりもやや低いところで一点にまじわることがわかります）。つまり、これは、正方形というもつとも単純で幾何学的な形をもちいながら、その大きさとか色をさまざまに変化させることで、思いのほか複雑な効果を生みだした作品なのです。

そして、不思議なことに、みればみるほど、視線は正方形のなかのほうへ、なかのほうへとさそわれていくのです。こうした意味で、これはまことに瞑想的な作品であるといえ

るでしょう。おもに密教で観想（たとえば曼荼羅まんだらをみつめること）によって悟りの境地に至る方法）のためにつかわれる、曼荼羅と似たものがここにはあるようです。曼荼羅においては、おなじ形、とくに円が無数にくりかえされ、そのくりかえしをつうじて神秘的な体験への到達を試みます。おなじように、《正方形讃歌》も、一点の作品だけをみるのではなく、何点かまとめてみてみると、絵のもつ精神性がはつきりと伝わってくるでしょう。画家自身はこれらの正方形についてこういつています。

それらは、前進したり後退したり、なかにはいつたり、外にでたりします。また、のびたり、ちぢんだり、近づいたり、遠のいたり、大きくなったり、小さくなったりもします。これらすべては、作品をつくるうえでの規則の一手段として、色彩の自律性を宣言するためなのです。

この絵は、おなじ正方形をもちいながらも、頑固で不動のモンドリアン風の絵とちがって、その大きさも色彩もすべてが生き生きと変化しながら、みるものの心のもっと深い部

分にはたらきかけてくるのです。

おなじことはバーネット・ニューマン（一九〇五―七〇）の大作《アンナの光》（カラ―口絵）についてもいえるでしょう（画家最晩年のこの重要作が千葉県佐倉市の川村記念美術館でみることができるのは、ほとんど奇跡に近いことです）。これはニューマンの、もっとも大きい作品のひとつです。彼は何よりも、ヨーロッパの伝統にたいしてアメリカの独自性を主張し、またそれをじっさいの作品のなかで示したという点で、戦後アメリカ美術の展開においてとくに重要な画家です。

ニューマンにとってもっともたいせつだったのは、「崇高さ」ということでした。それは、《ミロのヴィーナス》に代表される、古代ギリシアの理想的な「美」とはまったく別のものです。彼の考えでは、ヨーロッパの美術は、その伝統があまりに重苦しすぎたために、いまだにこの「崇高さ」を達成することができずにいたのです。ニューマンは戦後まもない、一九四八年にこう書いています。

わたしは、つぎのことを信じています。すなわち、ここアメリカでは、ヨーロッパ

文明の重みから解放されたおかげで、わたしたちのいく人かが（崇高さを実現するための）糸口をみいだしつつあります。しかもそれは、美術と美の問題との関係を完全に否定することによってなりたつのです。「……」わたしたちには、（ヨーロッパにあるような）時代おくれで古ぼけた伝説の、今はすたれきった支えなどいららないのです。「……」わたしたちはさまざまな障害物、つまり記憶、連想、ノスタルジア、伝説、神話など、要するに、ヨーロッパの絵画の手段であったものすべてから、自由になりつつあるのです。キリスト、人間、あるいは「へ生命」からカテドラル「司教座聖堂」をつくるかわりに、わたしたちはわたしたち自身から、わたしたち自身の感情から、それをつくりつつあるのです。わたしたちが生みだすイメージは、現実的で具体的なまったくわかりきったイメージであり、歴史というノスタルジックな眼鏡なしに、だれがみても理解できるものなのです。

ニューマンの作品のなかで、こうした「崇高さ」をもっともみごとにあらわすのは、一色にぬられた平坦な画面をあたかもひきさくかのように上から下へ、垂直に走る、細かい色

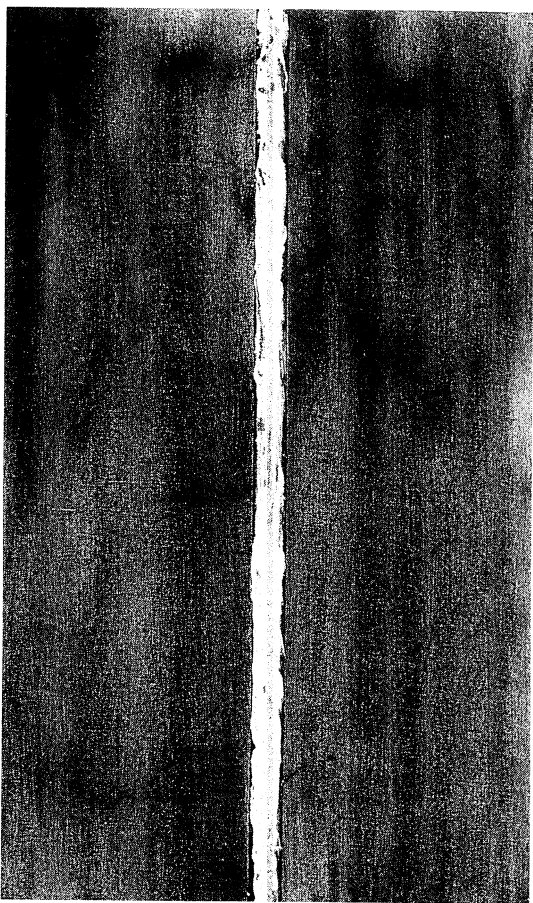
の帯です。たしかにそれは、何の歴史的な説明もいらぬ、だれにも明らかなイメージだといえます。

ニューマンは大変に知的で、鳥類学など趣味の広い人物でした。そうしたニューマンが試行錯誤を繰り返してこうした垂直の帯に到達したのは、一九四八年、四十三歳のときでした。赤い地塗りを背にして真ん中を垂直に、より赤い細い帯が走るその作品は《ワンメント Ornament》〔「瞬間」〕とでも訳しましょうか」と名づけられ、絵画の新時代を切り開いたので。

ところで、ニューマン自身の、ヨーロッパの伝統にもとづいた説明などいらぬという主張と矛盾するかもしれませんが、旧約聖書の『創世記』の冒頭には、つぎのような有名な言葉があります。

「初めに、神は天地を創造された。地は混沌であつて、闇が深淵の面にあり、神の靈が水の面を動いていた。神は言われた。『光あれ』。こうして、光があつた。」（新共同訳）

ニューマンのいう「崇高さ」は、もしかしてこうした旧訳聖書の世界誕生をつげる場面と深く関係しているのではないでしょうか（そういえば彼はユダヤ系アメリカ人でした）。



●ニューマン《ワンメント I Onement I》1948年。  
アナリー・ニューマン・コレクション（アメリカ）

わたしたちをのみつくしてしまいそうな圧倒的な赤と、それにかき消されてしまうかのよ  
うな両端の白の帯のコントラストが印象的な《アンナの光》にしても、そうした世界の瞬  
間的な誕生、光の爆発と無縁ではないのです。ニューマンの絵に特徴的な色の縞しま（ストラ  
イプ）、あるいは帯は、ジップとよばれますが、それはもともと英語では「ぴゅつ、ぴゅ  
う」といった、弾丸がとんだり、布をひきさいたりする音でした（ズボンのジッパーもこ  
こからきています）。ニューマンの絵にあつては、それほどまでに鋭く光の帯が画面をひ  
きさいているのです。

ニューマンはまた、あるインタヴュー（一九六五年）のなかで、絵というものは人間に、  
たしかにそこにいるのだという「場所の感覚」をあたえねばならないといっています。ニ  
ューマンの絵の前に行くと、「自分自身のスケール（尺度）がわかる」、というのは、彼の  
氣にいつている言葉です。そして、こういいます。

わたしは（絵における）エピソードというものを信用しなくなりました。わたしの  
望みといえ、わたしの絵がだれかに、わたしにしたのとおなじような衝撃をあたえ



てくれること、つまりその人に、自分自身はそれだけでひとつの全体であり、他からすっかりきりはなされた、まったく個性的な存在でありながら、と同時におなじようにきりはなされている他の人びとにつながっているのだ、という感覚をあたえてくれることです。

つまり、ニューマンの絵を前にすると、何か「崇高な」ものに直面したときのような、自分はこの世でたったひとりなのだという絶対的な孤独感と同時に、ついにそういう、この世ならぬものに出会ってしまったという、一種の心のやすらぎを味わうことになるのです。彼自身がいつているように、もし画面にヨーロッパの伝統にもとづいた、雑多なイメージをもちこんでいたら、とてもこうはいかなかつたでしょう。ニューマンは、目にみえる自然と、徹底的に訣別けつべつしたのです。そうした彼からすれば、あのモンドリアンですら、水平線と垂直線に示されているように、自然との手のきりかたが不十分だったということになるでしょう。

黒に黒を重ねる

ニューマンにかぎらず、戦後アメリカの画家たちは、ヨーロッパのゆたかな伝統に対立しようとするかのように、何かというと極端に走りました。それはあたかも、ヨーロッパというのりこえがたい壁を前にして、もはやがむしゃらにつきやぶつて進むしかないという、どこかしら悲壮な決意のあらわれのようでもあります。

ニューマンとならぶ重要人物、アド・ラインハート（一九一三―六七）も、極端な人です。彼は、絵画というものを、絵画の外にある何ものにも左右されない、絶対的な存在として考えていました。そこには一種の信仰、絵画信仰に近いようなものがあつたように思えます。彼はたとえばこんなことをいいます。「芸術というのは親しいまじわり（コミュニオン）であつて、伝達（コミュニケーション）ではない。」

この世のすべてのものの上に芸術をおく立場を〈芸術至上主義〉といいますが、ラインハートには明らかにそういう傾向があつたようです。

彼はこうもいっています。「絵画の外にあるいかなる苦悩も、ひじょうに重要な形では、わたしたちの絵画の苦悩のなかにははいつてこない、とわたしは確信する。」

これは、絵は、社会の変化とはいっさい無縁なところにあるのだといっているのです。こういうラインハートがもつとも嫌ったのは、芸術作品を實用からみる立場でした。彼の考えでは、芸術作品をおびやかすのは、芸術以外の「なんらかの目的、なんらかの価値に芸術作品をしたがわせようという、とどまることのない試み」でした。芸術はこうした現実的な目的、価値から自由でなければなりません。芸術における真のたたかいは、まさに「自由な芸術と、奉仕する芸術」とのあいだでなされねばならないのです。ラインハートの考えでは、芸術とは人間の営みをはるかに超えたものだから、それを他のもので定義することはできない。せいぜいのところ、「芸術とは、芸術ではないものではないものである (Art is not what is not art.)」としかいえないのです。これでは定義になっていない、ですって？ けれども、こうしたい方をしてはじめて、芸術の崇高さ、かけがえのなさがわかるともいえますね。

実用的ではない絵画というのは、はやい話が、具体的には何も表現していない絵画ということでしょう。ラインハートが最終的にたどりついた、黒一色の《抽象絵画》(カラー口絵)とはまさにこうしたものでした。正確には、これは黒一色ではなく、画面を格子状

に区分けして、黒と同系統の色を数種類ぬりこめた、きわめて微妙な作品なのですが、じつさいにその前に立ってみても、こうした色面構成になっているとはまずわからないでしょう。ですから、たとえどんなに精巧な写真をとってみても、この作品の真の姿は伝わらない、つまり、だれにも所有できないことになります。複製ができないということは、オリジナル、原作にかぎりない価値があるということですから。つまり、ラインハートのこうした「抽象絵画」には、一点一点に、何か別のものでは代えられない独自性があるのです。

またラインハートは、こんなこともいっています。「わたしはただ、だれにでもつくれる最終絵画をつくりつつあるのです。」

しかし、その絵画は表面があまりに繊細せんさいで、だれひとり十分にはみることができないのです。すぐそばにまで近づくとはできても、そのなかに決してはいれない絵画なのです。その点でラインハートの「抽象絵画」は、一枚一枚あわせた全体でへひとつの作品なのだといえるでしょう。

ここまでくると、もはや神秘的な感覚としかいいようがなく、これこそがラインハートの絵に、たぐいまれな瞑想的な性格をあたえているのです。ラインハートの絵、それはい

わば、どんなにあがいても、それ以外のものになりようがない、その意味で、絵画の最終地点にまでやってきた作品なのです。彼が芸術についての安直な定義を排して、ただ「芸術」としての「芸術」というとき、その背後にあるのは、こうした、もうそれ以上どこにもいきようがないという意味で、絶対的な絵画だったのです。

ラインハートの作品があくまでも「絵画としての絵画」をめざしたものであるならば、長いあいだニューヨークで制作をつづけている桑山忠明（くわやまただあき一九三一—）のそれは、あくまでもものに近づこう、肉薄しようとしているといえるのではないでしょうか。その証拠に、彼は作品に題名というものをいっさいつけません。いや、ついている、とみなさんはいうかもしれませんが、それはただ、どのような顔料（がんにりょう絵の具の一種）をもちいているかを記しているにすぎないのです。たとえば《メタリック・カラーズ「金属をふくんだ絵の具」（円形）》（カラー口絵）という作品にしても、それは題名というより、むしろ素材の説明であり、そうすることで、作品が何でできているか、その物質的側面を強調しようとしているわけです。

それにしても、円というのはかわっていますね。ここで注目すべきは、画面内部の垂直

の区分けが、決して等間隔になっていない点です。一般に、形の配置がでたらめだと、そこからさまざまな方向にむかって、視覚的ベクトルとでもよべるような一種の動きが生まれ、それはついには作品そのものの完成度をそこなうことになります。桑山の場合、そうしたみだれをあえて意識的につくり、全体をもっとも完全な形である円で封じこめることによって、緊張感あふれる作品をつくりあげたといえるでしょう。

### 真実にむかう旅

桑山忠明の作品もその一例ですが、可能なかぎり簡潔な形をつかって、可能なかぎり力強い効果をうちだそうとする美術を、〈ミニマル・アート〉とよびます（〈ミニマル〉というのは〈極小の〉という意味）。これはおよそ、一九六〇年代前半から七〇年代はじめにかけて大きな力をもった、いろいろな意味でもっともアメリカ的な美術運動でした。フランク・ステラ（一九三六―）はその代表的な作家です。ステラの「あなたのみているものは、あなたのみているものである（What you see is what you see.）」という言葉は、ミニマル・アートを語るときにかならずひきあいにだされる有名なものです。この言葉は、

いかにもヨーロッパ的な、なんらかの意味をはらんだイメージを中心とした理解のしかたでは十分にはつかみえないミニマル・アートの本質にふれているのです。ミニマル・アート、それはじつは厳格な、華美さを嫌うピューリタンの精神的風土があつてはじめて登場しえた、どこかしら他をよせつけない排他的な美術だともいえるのです。

一面の黒のなかを、細い縞（ストライプ）が規則正しく分割していく、ステラのいわゆる「ブラック・ペインティング」は、そうした排他性を前面におしだした作品といえるでしょう。こうしたストライプによる、くりかえしを描くにいたったのには、ステラ自身が語るところでは、モノローグ（独白）と単純な言葉のくりかえしで、現代人につきまとうニヒリズムを表現しつつあつた作家サミュエル・ベケットの影響があつたようです。「絵画の意味とか内容など他人にわかられてたまるか」といった心境だったのでしようか。かぎりなくくりかえされていくストライプによるパターンは、みるものを絵のなかにはいりこませないための柵というか、策略だったのでしようか。ステラはこういっています。

パターン、規則的なパターンにまつわることはずべて、みるものが絵を読解するこ

とをふせぐためのものだったのです。

つまり、規則的で、かつ連続的なパターンがくりかえされることによって、視線はいたずらに絵の表面、それも暗闇のような表面をさまようばかりで、永遠に絵の核心にふれることができないのです。

たとえば、《トムリンソン・コート・パーク》（一九五九年。カラー口絵）のようなブラック・ペインティングをみて、みなさんは何を思いますか。もし、第二次世界大戦前の、チェコの作家フランツ・カフカの『城』という小説を読んだことがあれば、この迷路のような重苦しい絵が、おなじようにいりくんだあの小説とよく似た雰囲気をもっていることに気づくことでしょう（その小説では、主人公は城のすぐそばにきているのに、いつまでたってもそこにたどりつけないのです）。

みかけの重苦しき、一種のニヒリズムにもかかわらず、ブラック・ペインティングがわたしたちの心をとらえてはなさないのは、そこに、わたしたちが毎日の生活のなかで感じる実感、真実味があるからではないでしょうか。そういうえば、これらの絵が描かれたのは、



米ソの冷戦もたけなわのころで、アメリカではいつ水爆がとんでくるかわからないといった恐怖から、ノイローゼになる人がすくなからずいた時代でした。それはともかく、どんなものであれ、真実があるところでは、わたしたちは、好むと好まざるとにかかわらず、ついそれに見入ってしまうものなのです。

マーク・ロスコ（一九〇三・七〇）もまた、現代人の真実を描こうとした画家でした。厳密に言えば、彼は幾何学的抽象の画家とはいえないかもしれませんが。正方形や長方形らしきものをもちいても、輪郭はつねにあいまいで、ぼんやりとかすんでいます（《無題》一九五八年。カラー口絵）。しかし、それらのぼんやりとした、赤や茶の色の広がりをおしてわたしたちに語りかけてくるのは、やはり靈的としかいえないような、高められた精神の感覚です。そして、画面のなかで、あたかもゆらいでいるようにみえる形の、まさにそのゆらぎがわたしたちの心の波長と共鳴して、わたしたちも、わたしたちのまわりも、何もかもが深い瞑想のなかにとけこんでいくのです。アルバースの《正方形讃歌》がどちらかといえば、理知的で、冷ややかな印象だったのにたいし、ここではすべてが血のかよった親密さでつながっているかのようです。

ロスコはあるとき、つぎのように語ったことがあります。

薄暮のころ、大気のなかに、悲惨、恐怖、挫折感といった感覚があるのです。これらすべてがいつしよに。わたしは自分の絵にこうした瞬間をもたせたいのです。

「悲惨、恐怖、挫折感」。これらが人間の真実でなくて何でしょうか。しかし、じっさいに川村記念美術館の「ロスコの部屋」で、四方をロスコの絵にかこまれたなかに立つてみると、すべてが浄化されているかのようで、そこには深い深い心のなぐさめのほかには何も感じられないのです。これこそが、真実の芸術の力なのでしょう。そして、そうした力もはや具象的なものではなく、抽象画、とりわけ幾何学的抽象にあるというところに、わたしたちは二十世紀という時代のほんとうの姿をみなければならぬのです。