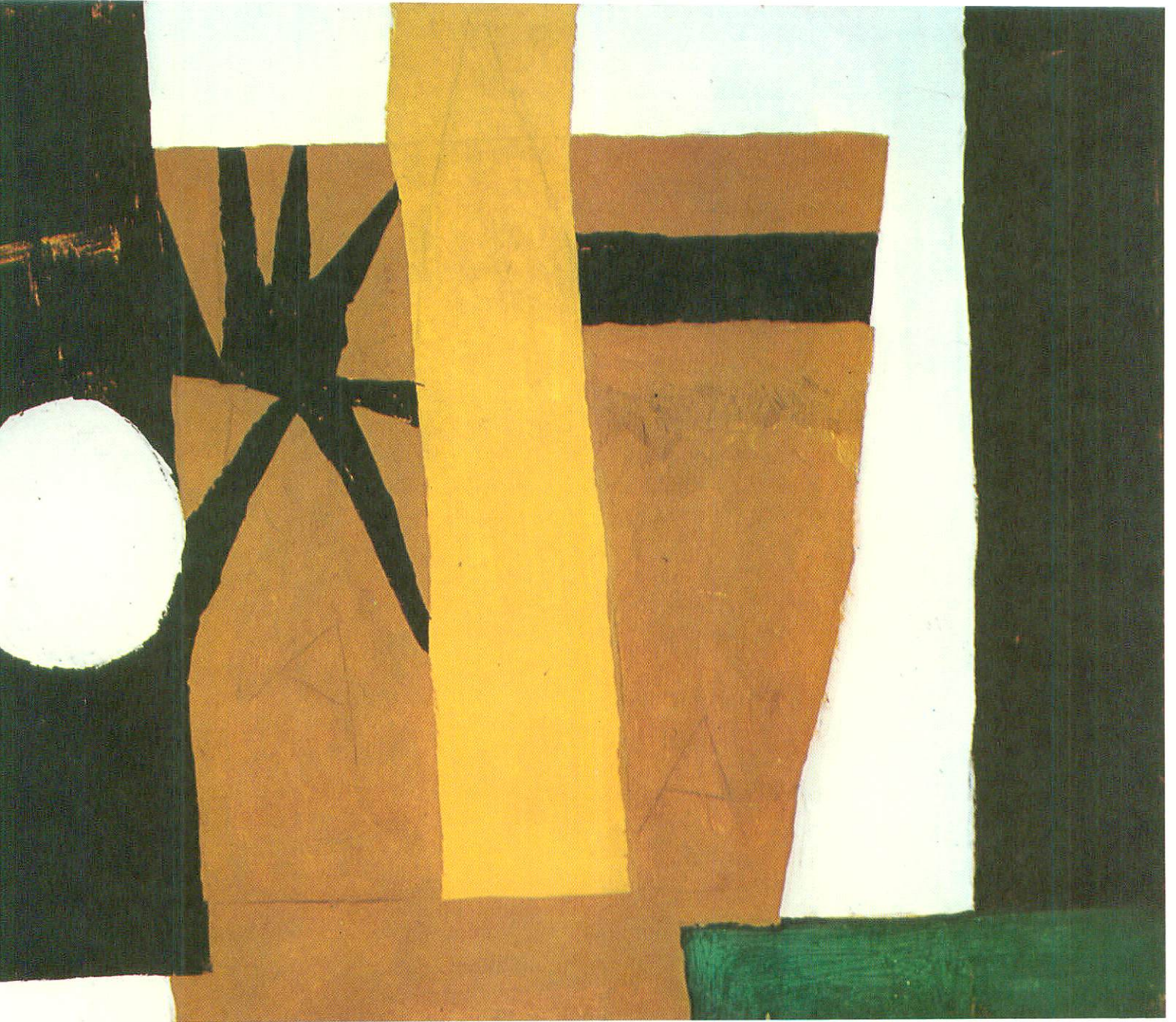


## 第8章

### 非具象絵画の美学







122. 航海 ロバート・マザーウェル 1949年作 油彩&テンペラ(合成厚紙に張った画紙) 121.9×238.8cm  
The Museum of Modern Art, New York. Gift of Mrs. John D. Rockefeller, 3rd

目に見える物の姿を、そのまま描く具象絵画の方法について疑問が投げかけられたのは19世紀後半のことである。目に見える通りに描くことには限界があるのを直接教えたのは写真の出現であったが、それと並行して生まれた個性崇拜を基盤とする近代芸術の考え方が、具象絵画を崩壊させる大きな原因であった。客観的な描写よりも主観的な描写に重点を置く芸術観が、19世紀も末近くなると絵画の主流を占めるようになっていた。フランス印象派はシュヴールールの色彩理論を絵画に応用した、いわば科学的な実験絵画であったが、その反面で、主観表現を主眼とする近代芸術の大きな潮流にのったものでもあった。彼らは樹木や寺院や人の姿を明るい色彩で自由に描いたため、対象の形が消滅しても意に介さなかった。物の形よりも、画面のなかの色と形の構成に彼らは熱中したのである。フランスのセザンヌは印象主義絵画の結論を出した画家であると同時に、その次にくる非具象絵画への扉を押し開いた偉大な画家であった。

一方で、ロシア生まれのカンディンスキーは、1910年にドイツで最初の独自の非具象絵画（無題の水彩画）を制作したが、彼にとって非具象絵画は、対象を描写するものではなく、純粋な精神を表現する方法であった。したがって、日常の身近の光景を彼は思いのままに変えて描いた。オランダのピエト・モンドリアンは、自分が描く抽象的な形は、永久に変わることのない自然界の関係を現わすものだと考えていた。

ヨーロッパのこのような美術の動向は、大西洋を渡って刻々とアメリカに伝えられていた。

### 初期の非具象絵画

1910年代のヨーロッパとアメリカの画家たちは、非具象的な絵を描いていた。彼らの絵には、ひと目で分る物の形は描かれていなかったが、その形や線や色彩は、基本的には対象の外観から出てきたものであった。もちろん抽象絵画は壁、床、土器の表面の装飾などに古くから使われてきているが、この時代になって美術の分野で独立した地位を確保することになったのである。

カンディンスキーがその歴史的な水彩画を描いた同じ年、アメリカ人画家のアーサー・ガーフィールド・ダウが非具象絵画の連作を描いていたことは余り知られていない。しかし、カンディンス

キーが非具象美術の存在の正当性を主張して、どこまでもその様式を守り通したのに対して、ダウは時折、非具象絵画を描くだけだった。

アメリカで最も早く現われた抽象画家のグループ、シンクロミストは、カンディンスキーのように精神的なものは追求しなかった。彼らが哲学的な根拠としたのは新しい色彩理論であり、印象主義とセザンヌの方法を使って、対象の姿が全くない美術を作り出した。このグループの中心の人物であったスタントン・マクドナルド・ライトは、シンクロミズム（“色彩で”という意味）と色彩の関係は、シンフォニーと音の関係と同じだと言っている。いい変えれば、シンクロミストが目指していたのは、色彩だけを使ってキャンパスの上に総合的な効果と凝集した統一体を創り出すことであった。彼らは具象的な形を完全に拒否した。量感色彩の相互関係（それぞれの色彩が輪郭線で切り離されることは決してなかった）とか、明暗の操作で立体感を出すことによって現わされたのである。

マクドナルド・ライトは1907年に、17歳で出身地のカリフォルニアを離れ、パリへ行った。そこでセザンヌや点描派のスーラ、シニャック、マチスの作品を見て感嘆している。当時、パリの美術界ではマチスが一大旋風を巻き起こしていた。

彼はまた、色彩の効果についての科学的な分析を載せたテキストも読んでいる。そしてひとつひとつの色の音符を適当な間隔に置くと、音楽の和音に似た色のグループの配列ができることを発見した。たとえば黄色の音階は7つの“音符”から成っている。つまり、(1)黄、(2)緑、(3)青、(4)青味がかった紫、(5)赤味がかったオレンジ、(6)黄がかったオレンジ、そして再び(7)黄に戻るのである。主音となる色の和音はその内の1番目、3番目、5番目の“音符”で作られる。また1番目、4番目、5番目の“音符”は別の主要な和音を構成する。それ以外の和音はすべてこの2つに従属している。音楽の場合と同じように、悲しみとか不安の微妙な味わいをもった小さい和音を作ることもしできる。さらにまた色彩には、ある種の情感を含んだ色価というものもある。マクドナルド・ライトはげげげしい不調和な感じを現わすには、赤味がかったオレンジと青味がかった緑が適していると考えた。1918年の《“オリエンタル”シンクロミー・イン・ブルーグリーン》(図版125)にはそういう色彩が主に使われている。



マクドナルド-ライトはシンクロミズム絵画を描く場合、人体を形の構成のもとにしていた。だがそれは、『“オリエンタル”』の画面右手のびんと伸ばした手足のように、人体がぼんやり描かれている場合もあるが、体の各部分が実際に描かれているという意味ではない。それよりも、画面全体に拡がるさざ波のような動きが、皮膚の下の筋肉の緊張した運動を暗示しているのである。マクドナルド-ライトは、人体表現を仕事の基盤にしたミケランジェロの影響を受けたことを自認している。人体に焦点を置いた点でマクドナルド-ライトは、彼以外のシンクロミストや同時代のヨーロッパ非具象画家からは離れていた。そしてシンクロミズムの発展に影響を与えたオルフィック・キュービズムの画家ロベール・ドローネーとも違っていたのである。

もうひとりのシンクロミスト——実際には、この派の協同創始者——が、モーガン・ラッセルである。彼ははじめ建築を学び、1906年からは時折パリに滞在していた。マクドナルド-ライトには1911年まで会っていない（1913年のパリの展覧会で、シンクロミズムと銘うった最初の絵を出品したのはラッセルである）。1908年には印象派のモネの光を扱った最新作にすっかり心を奪われ、モネを“光の巨匠”だと書いている。パリの前衛芸術界の一員になったラッセルは、伝説を謳う詩人で、

小説家で、美術批評家のギヨーム・アポリネールやモディリアーニと親交を結んだ。またガートルード・スタイン、レオ・スタインのサロンに足しげく出入りして、マチスやピカソとも出会っている。1909年には彫刻の道に入ろうと思いついてマチスの教えを受け、ミケランジェロやロダンの作品を勉強した。

このように建築と彫刻をはじめに学んだせいから、ラッセルの絵画には面で組み立てた作品が多い。これはマクドナルド-ライトの絵画的な作品とは全く違っていた。1913年から14年にかけて制作した『オレンジのシンクロミー：構成』（図版123）には平らな色面と、輪郭がくっきりと切り落とされた形がみられる。渦巻いたり、動勢のあるマクドナルド-ライトの絵具の扱いとは、際立った対照を示している。色彩の選び方もまた違っていた。面による構成を一層はっきり打ち出すために、微妙な和音を織りませるとか、基調から離れた色を使うというようなことはせず、純粋な色か純粋に近い色だけを使っていた。

1910年代には、シンクロミズムとは名乗らなくても、直接、間接にマクドナルド-ライトとラッセルの影響を受けて非具象的な絵を描いていたアメリカ人画家は、恐らく10人以上はいたものと思われる。すでに見てきたように、1930年代の主な地方主義画家のひとりであったトーマス・ハート・ベ



123. オレンジのシンクロミー：構成  
モーガン・ラッセル  
1913-14年作 油彩 342.9×312.4  
Albright-Knox Art Gallery,  
Buffalo, New York.  
Gift of Seymour H. Knox

ントンはマクドナルド-ライトに近かった。彼は2年ほどシンクロミズムの方法を実験しているが、彼自身の言葉によれば、結局“写実的な形をすっかり捨てて、実体のない色の形に乗り換えるのはやめた”のである。アンドリュウ・ダスバークは1914年にパリでラッセルの影響を受けたが、マチスの絵画にも興味を惹かれている。1914年から1915年にかけて制作した《山上の垂訓》(図版124)はやや統一が欠けているが、開いたり閉じたりしている青灰色の幾つかの長方形を背景にした鮮やかな赤い楔形は、衝撃的な効果をあげている。この作品のねらいは対比である。つまり垂直線と水平線に対する斜線、鮮やかな赤に対する中間色である。この《垂訓》は彼の胸中にある特殊な理念を現わしているらしく、画面の下の方に見える斜線は山の斜面を暗示したものと考えられる。ダスバークは1965年のインタビューで、ある朝、モーゼとキリストの理想は戦争反対だったのだという靈感がひらめいてこの絵を描いたと言っている。

アメリカに現われた最初の非具象美術の動きは、第一次大戦の余波を受けて終わりを告げた。戦争とその後訪れた平和に対する幻滅から、アメリカは孤立主義政策をとるようになった。その結果1910年代にみられたアメリカ人画家のヨーロッパ・モダニズムへの傾倒は、事実上、消滅したのである。この孤立主義は、その後の20年間にわたる潮流を決めることになった。これはアメリカが国際連盟への加入を拒否したために、むしろ突然起きた現象といってよかった。

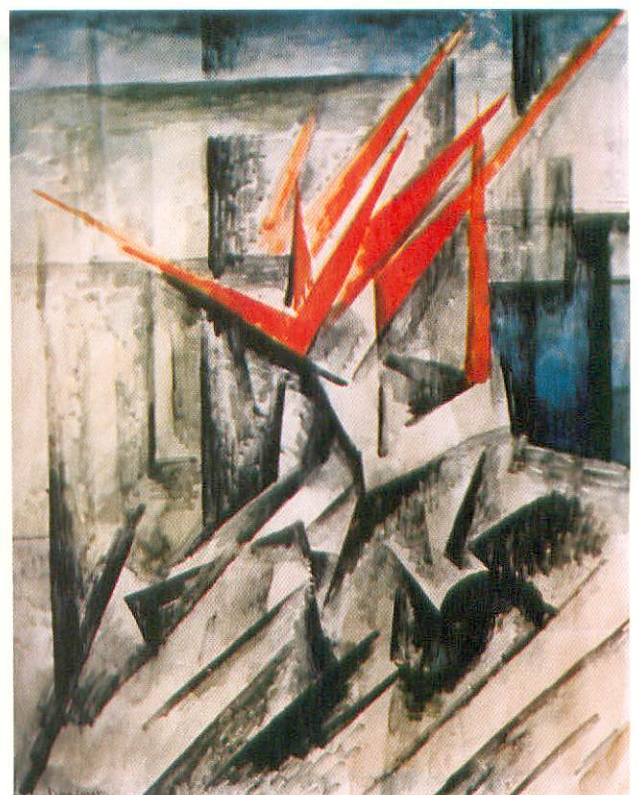
ニューヨークの初期モダニストの全員をシンクロミズムに引き寄せることができなかったマクドナルド-ライトは、1919年、失意のうちにカリフォルニアに帰った。その年、オールカラーによる最初の長編ストップ・モーション・フィルムの制作を手伝っている。この時は少なくとも5000枚に及ぶパステル画を描いた。次の10年間はどちらかといえば引きこもって絵を描いたり、色彩理論についての著作を数多く書いている。1910年代以後になるとダスバークの最も急進的な作品は影をひそめ、キュービズム様式に近い絵を描くようになった。ラッセルは1916年から1920年までの間は具象絵画に戻っていたが、1920年から1929年までは再び非具象的な作品をヨーロッパで描いている。

1920年代のモダニズムを特徴づけているのは、チャールズ・シーラー、チャールズ・ディマス、ジョージア・オキーフの穏やかなプレジヨニズ

ムである。この10年間の支配的な潮流はグラント・ウッド、トーマス・ハート・ベントンなどの地方主義者や、ベン・シャーンをはじめとする社会主義リアリストたちの自然主義であった。なかでもベン・シャーン作品の多くは、アメリカ社会にはびこる不正と不況による困窮に対する深い洞察から生まれたものであった。

しかし、第一次大戦の終結から1940年代半ばに抽象表現主義が抬頭するまでの間にも、非具象的な作品を描いている画家たちはいたのである。アーサー・ダヴ、ジョージア・オキーフ、スチュアート・デイヴィスなどの初期モダニスト、それに1936年、アメリカ抽象画家と呼ばれるグループを結成したジョセフ・アルバース、ウィレム・デ・クーニング、アーシル・ゴーキー、ジョン・グラハム、アド・ラインハート、イリヤ・ポロトウスキーなどの若い人々がそれである。アメリカ抽象画家の作品の多くは、モンドリアンやドイツの進歩的な造型学校バウハウスに集まる画家たちの幾何学的な考え方に依存していた。バウハウスは1933年にナチの手で閉鎖されている。1934年から1935年にかけて制作されたイリヤ・ポロトウスキーの《白の抽象》(図版126)は幾何学的にレイアウトされた表現で、バウハウスの典型といえる平面の実験作品である。しかしアルバース、ゴーキー、

124. 山上の垂訓 アンドリュウ・ダスバーク  
1914-15年作 水彩 29.8×23.4cm  
Roswell Museum and Art Center, Roswell, New Mexico





デ・クーニング、ラインハートその他の抽象表現派の画家たちが1930年代に描いた非具象絵画は、全般的にみて、もっとよく知られている1940年代と1950年代の作品を生み出すための布石であったといてよい。

だが1930年代末から1940年代のはじめにかけて、その力を余すところなく発揮したひとりの重要な非具象画家がいた。それはシアトルを根拠地にしていたマーク・トビーである。彼は組織とは一切関係なく独自の仕事をつづけ、特定のグループとのつながりももたなかった。彼の発想は極東のカリグラフィヤーによるものであって、ヨーロッパ・モダニズムとは全く関係はない。このカリグラフィヤーに関心をもつようになったのは1920年代のはじめのころで、1934年には日本で実際にそれを勉強している。繊細な白の形ともつれた線は“ホワイト・ライティング”として知られるようになった。

1944年の《ツンドラ》(図版127)では、かろうじて見分けがつくぐらいのえたいの知れないイメージに、蜘蛛の巣のように薄い線がからみついている。トビーは、全人類の基本的な統合と全宗教の究極的な一致とを確信するバハイ教の信者であった。《ツンドラ》の蜘蛛の巣は分割することができない。はじめなければ終わりもなく、はっきりした区分もないのである。

## 抽象表現主義

第二次大戦後の非具象画家、あるいは抽象画家の作品の外観は、それまでとは全く違ったものになってきた。抽象表現主義という新しい運動の名前が何よりもそれを語っている。つまり抽象ではあるが、内容とか情感は捨て去っていない。抽象表現派の画家たちは互いに緊密なつながりを持ち、1940年代の半ばから1950年代を通じて協力して展覧会を開いている(それ以前に開かれた展覧会もある)。しかし正面切って一派を構えるということにはなかった。基本となる非具象の描き方はいうまでもないが、彼らに共通していたものは、カンヴァスの桁はずれな大きさと制作方法であった。この2つの要因は互いに関連をもっている。カンヴァスは画家が行動し、爆発する絵具の力を借りて自分の内部にひそむ衝動をぶつける一種の闘技場なのである。

ジャクソン・ポロックはカンヴァスを壁か床にはりつけたが、それはどこからでもすぐに制作できるからであった。彼は文字通り絵画のなかにいると言っていた。抽象表現派は予想しない無意識の動作を重視し、絵を制作する場合には前もって計画を立てることは極力避けるように努めた。カ

125. “オリエンタル” シンクロミー・イン・ブルーグリーン スタントン・マクドナルド・ライト  
1918年作 油彩 91.4×127.3 Whitney Museum of American Art, New York



ンヴァスは内面の衝動を表現する新しい場であって、自分が過去に描いた絵や他の作家の作品にたよるといことは考えられなかった。抽象表現派は衝動を吐き出すために、発作的な激しい動作で描くことが多かった。時には、ぱっと突いたり、押したり、カンヴァスに絵具を投げつけたりした。できるだけ素早く描くために、筆ばかりでなく指や棒も使った。

彼らの作品の多くは未完成で漠然としたものに見える。それは制作のもととなった衝動をそのまま絵具でぶつけているために、なんの思考も意識的な過程もその間にはないからである。しかしここには画家の手の動きとためらいと模索と、そして何よりもこの絵画を削り出した原動力が感じられる。フロイトとユングの精神分析は、人間の行為では無意識なものが重要な意味をもっていると考えた。抽象表現派がそれを重くみていたことは、当然考えられるところであった。

抽象表現派の画家と批評家は、即興的な絵は単なるいたずら描きか装飾にすぎないという非難に反駁している。抽象表現主義として成功している作品には内容があり、筆のうねり、絵具の滴りと飛びはねた跡を混乱させずに絵としてまとめ上げるためには、画家は大きな危険を冒しており、そこにひとつのドラマがあるのだと彼らは主張した。作品に内容があるということは、そのなかに見分けのつくイメージがあるという意味ではない。むしろ非具象的な形の配置のなかに、画家自身の感情とか人生体験を感じさせる何かが必ず発見されるに違いないという意味なのである。それが画家の意志によるものではなくて自然に溢れ出たものだととしても、その重要性には少しも変わりがない。

たとえばクリフォード・スティールが1957年に描いた《1957-D No.1》(図版128)は、表面が薄片となっはがれ落ち、その下からまた新しい画面が現われることを暗示している。これは観る者に自然の浸蝕過程を暗示するかも知れない。あるいはまた、何か新しいものが現われるとそれまでの興味とか親しみが醒めてしまうことを連想させるかも知れない。絵を観る人々は、それぞれ異なった自然界のイメージ、異なった出来事、異なる性格、異なる環境を思い浮かべることであろう。しかし仮に、はがれ落ちるとい現象から観客が単なる破壊の観念をもつだけで、それ以上別のことを連想しなかったとしても、十分この絵画の内容はつかんだといえるだろう。

抽象表現主義によって、アメリカ絵画は前衛美術の指導権を手に入れた。ニューヨークはパリに代わって美術の中心となり、ヨーロッパの画家はアメリカの画家の動きに従うようになった。抽象表現主義の確信に満ちた大胆さは、アメリカが世界における新しい経済、政治、軍事上の主導権をもつようになったことと大きな関連がある。

世界史上最大の惨禍を招いた戦争から列強のなかでただ一国、アメリカだけが爆撃も侵略も受けずに立ち上がった。戦争中、アメリカだけが最終武器である原子爆弾を所有し、1945年にはそれを使って日本を降伏させた。アメリカはその莫大な富と資源を使い、マーシャル・プラン、トルーマン・ドクトリンその他の条約や法案によって、アメリカと共に共産主義に立ち向かう国々を灰燼のなかから復興させたのである。第一次大戦以後つづいていた孤立主義は、もう政策としては成り立たなくなっていた。地方主義や社会主義リアリズムはアメリカ国内だけに閉じこもっていたし、シンクロリズムはヨーロッパ・モダニズムと密接なつながりを持ち、同調していた。しかし抽象表現主義は、それらの遙か先きをいっていたのである。

抽象表現主義は全般的にみればアメリカの新しい国際的な地位を反映していた。だが一方では、ニューヨークでしか生まれることのできなかった特殊性ももっている。大都市のスピードと広大さが生み出す非人格化が、衝動的な自由を賛美する芸術を一種の解毒剤として育て上げたといえよう。彼らはニューヨークで生き、仕事をするために各地から集まってきた。アーシル・ゴーキー(抽象表現派の画家たちとしばしば一緒に仕事をしてきた)はアルメニアから、デ・クーニングはオランダから、ポロックはワイオミングから、クラインはウィルクス・バリから、スティールはノース・ダコタから、ロスコはロシアから、ガストンはモントリオールからそしてラインハートはバッファローから、それぞれニューヨークへやってきた。

ニューヨーク派に加わるため特に集まってきた画家もいたが、1940年以前に来ていた画家はそのままその一員になった。1930年から1941年までの間にアメリカへ亡命してきた著名なヨーロッパ・モダニストがニューヨークに住んでいたが、アメリカ人画家たちはそれだけで勇気づけられていたのである。そのなかにはモンドリアン、アンドレ・マッソン、サルバドール・ダリ、アンドレ・ブルトン(1924年に最初のシュルレアリスト宣言を書

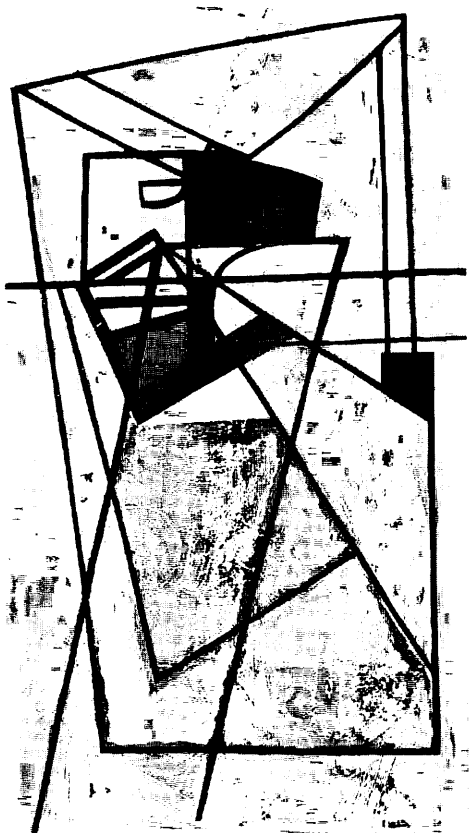
いた)、ロベルト・マッタ、マックス・エルンスト(彼の妻ベギー・グッゲンハイムは、抽象表現主義絵画を最初に展覧会に出品したひとりであった)がいた。

抽象表現派のうちには、非具象またはそれに近い絵を描く前は、ヨーロッパの影響による具象様式で描いていた画家もいる。彼らに影響を与えたもののなかで特に重要なのはピカソの合成キュービズム、ミロの有機的なシュルレアリスム、マッソンとマッタのオートマティックなシュルレアリスム、それにカンディンスキーの初期の非具象作品である。ポロックを中心とする数人はアメリカンインディアン美術をもとにして描いていた。彼らはユングの指導によってインディアン美術の神秘的な象徴が、人間の原始の時代の原型として普遍的な意味をもっていることを知った。

ポロックが1942年に描いた《男と女》(図版130)では互いに向き合っている——だが次の瞬間には観客の方を向いているようにも見える——人物の姿が認められる。正面から見たものと横から見たもの、それに人物の各部分の断片を組み合わせているこの作品は、ピカソの合成キュービズムから出ている。しかし素早い即興的な描き方と激しい筆使いは、ポロック自身のものである。鮮明な赤

と小さいチューブから絞り出されたことが一見して分る黄色の細い線、それに白、黄、緑、黒のはねかけたような縞は、当時のヨーロッパ・モダニストの丹念に完成された作品とは正反対な描き方を示している。フランツ・クライン、ウィレム・デ・クーニング、フィリップ・ガストンの作品にも同じような描き方がみられる。一步間違えば失敗作となるものだが、このように大胆にきっぱりと技能を拒絶したことが彼らの芸術を力強いものにしていくのである。

1947年には、ポロックの作品から見分けのつく形は完全になくなっていった。1957年の《秋のリズム》(図版132)では、自在にくるくる回る線を使って通り抜けられない蜘蛛の巣を作り出した。エネルギーは途切れることなく、すべてを包みこんでいる。ここでは筆で絵具をキャンバスに塗っているのではなく、滴り落ちているのである。しかも自然のままに制作していながら、ある種の荘厳さが現われている。褐色と灰色と黒は、秋の木の葉の色をそれとなく暗示しているので、勢いよく吹きまくる風を思い浮かべる人がいるかも知れない。そうした連想が浮かぶとすれば(画題はあとから付けたものと考えられる)、それは実際に木の葉が描かれているからではなくて、線が交錯したり色



126. 白の抽象 イリヤ・ポルトウスキー  
1934-35年作 油彩(厚紙) 88.3×48.3cm  
Grace Borgenicht Gallery, New York



127. (右図) ツンドラ マーク・トビー  
1944年作 テンペラ(厚紙) 61×41.9cm  
Collection Roy R. Neuberger, New York



彩の斑点が全面に散っているからなのであり、あるいはまた作品が桁はずれに大きいからでもある。確かにこの大きさはただ見るための絵ではなく、観客をすっぽり包みこんでしまう一種の環境を作り出している。

《秋のリズム》は2.6m×5mを越す大きさで、トーマス・モランが1872年に描いた、あの度胆を抜くような大作《イエローストン大峡谷》(図版64)よりも遙かに大きいのである。このキャンバスはイーゼルよりもずっと大きいために、どうしても壁や床にとめて制作しなければならなかった(どんな絵でも複製にする場合には、何かが失われるのだが、抽象表現派の作品効果の大部分はその大きさにあるため、それを図版にする場合には特にその点に注意を払う必要がある)。《秋のリズム》とトビーの《ツンドラ》(図版127)の外見は似ているので誤解を招きやすいが、ポロックの作品は全く違った美学と技巧をもとにしている。そのうえ、《ツンドラ》はずっと小さいし、もっと丹念に描かれている。

デ・クーニングの《女》の連作は、力強い切りこむようなタッチの混沌のなかから浮かび上がる女の姿を荒々しい激しさで描いたものである。彼はこの同じテーマを、1954年の《マリリン・モンロー》

(図版47)ではもっと穏やかに表現している。連作と同じような激しさは1950年の《発掘》(図版131)にもみられる。これは画面にぎっしり詰めこんだ胴体の断片と、一面に貼りつけた背景となる周囲のもの部分とで構成されている。人体がところどころに見え、正体ははっきりしない背景に向かって扉か窓が開かれている。肉体と周囲の環境が入り混じっているだけではなく、それぞれが入れ替わったりしている。

デ・クーニングは、はじめ比較的数の少ないイメージだけを使って描いていたが、次にはヨーロッパの分析的キュービズムの断片化に関心を寄せている。そして1940年代半ばには、断片化したイメージをぎっしり詰めこむことによって画面全体が複雑な反応を起こす方法を考え出した。《発掘》では、人体の部分が入れ替わったり、大きさを突然変えたりしているのである。背中か肩だったものが突然指に変わったようにみえる。顎らしいものが、多分肩か膝と思われるものにくっついている。色彩はほとんど肌色だが、鮮やかな赤と青がところどころに見える。形のリズムには調和がなく、方向や大きさを突然変えたりする。

デ・クーニングの曖昧な空間と、そのなかにある混成された形は、転置された空間、つまりあわ





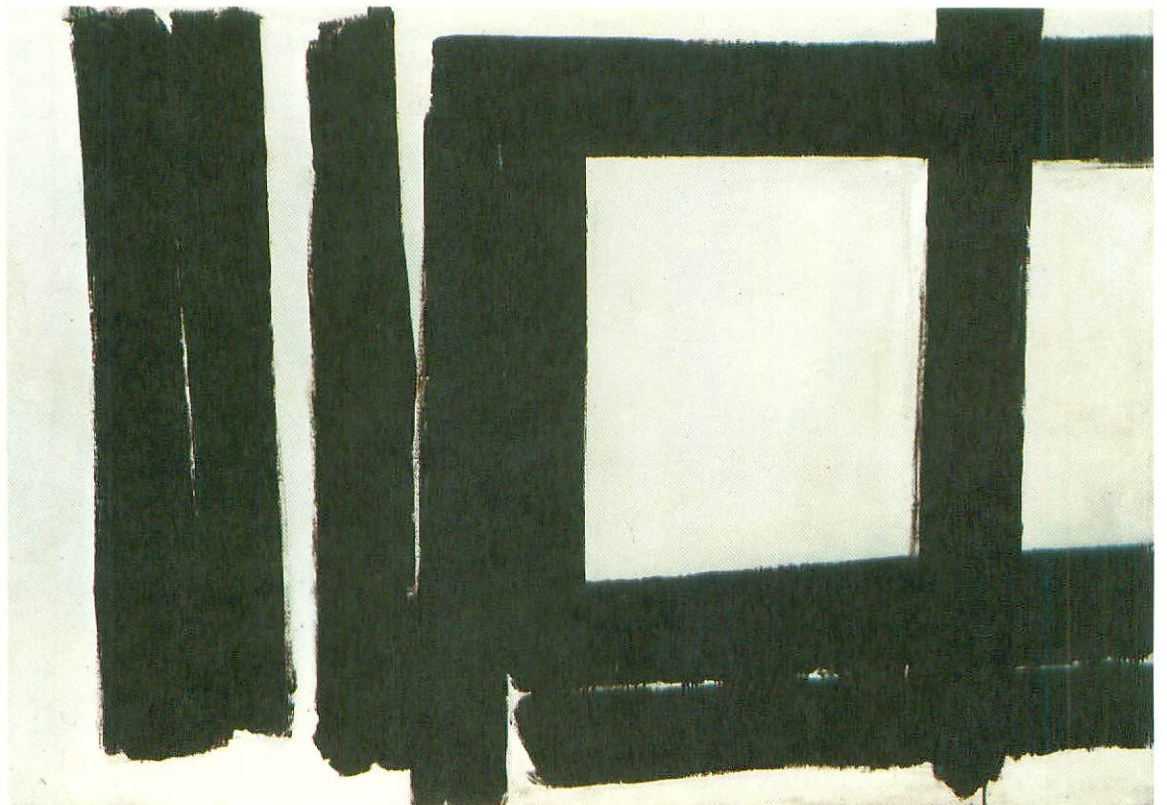
ただしい都会生活を包みこんでいる“無環境”を暗示している。したがって《発掘》のような作品は、目まぐるしく変化する生活の裏に隠された不安と、脆さを視覚的に描き出している暗喩なのである。デ・クーニングは1951年に“美術は決して私を平和にも純粹にもしてくれないし、私はいつも俗悪なメロドラマに包まれているような気がする”と言っている。

ほとんどの抽象表現派画家と同じように、フランツ・クラインも非具象絵画に入る前は具象様式の仕事をしていた。モノクロームの絵具しか使わないために、彼の新しい絵画の抽象性は一層強烈なものとなった。抽象に転向した1949年ごろから1957年か1958年までの間は、白く塗った下地に、15.2%か20.3%の筆で黒の太い筋とか縞だけを描いていた。色を使わなくても、描いた面の方向、厚み、密度、はっきりした動きの早さ、白い画面と黒い筆触の部分の対比などによって効果を上げることができる。黒と白は同じように重要で相互に作用し合っている。クラインが東洋の書から影響を受けていたという考えは誤りである。クラインの筆致がもつ生なエネルギーと大きさは、極東の洗練された繊細さとは遙かかけ離れた世界なのである。また黒と白の絵画に、摩天楼や鉄道の構

脚のような特定の対象の自由な形態を見ようとするのも正しいとはいえない。

1952年の《絵画 No.7》(図版129)は、制作に注がれたエネルギーと形の大きさ、横への拡がりとお興きの深さをもった計り知れない空間が、大都会の生活のとりとめの無さとスピードを暗示している。しかし実際のものとはなんの関連もない。クラインが黒と白を芸術の基盤にしたのは、彼が育ったペンシルヴェニア州、ウィルクス・バリ近辺の炭鉱地帯の古い思い出があったからとも考えられる。黒と白の仕事をしていた抽象表現派の画家はほかにもいたが、クラインのような描き方をした者はひとりもいなかった。

抽象表現主義はまた、創作行為そのものに重点を置くことから、アクション・ペインティングとしても知られている。抽象表現主義の思潮を言葉で表現した画家は大勢いたが、なかでもフィリップ・ガストンは現代的な実存主義者を思わせる言い方で、自分の絵について語っている。彼らにとっては、個人の自由とそれを阻害しようとするものとの対立が一番の問題なのである。絵を描く場合、“決まりきったことしか起こらないような自由のない状態に向かって進んでいても、どうしてなのかは分らないが、不思議に未知のものとか



28. 1957-D No. 1  
クリフォード・スティル  
1957年作 油彩  
287×403.9㎝  
Albright-Knox Art Gallery,  
Buffalo, New York.  
Gift of Seymour H. Knox

129. 絵画 No. 7  
フランツ・クライン  
1952年作 油彩  
146×207.6㎝  
The Solomon R. Guggenheim  
Museum, New York



自由なものが現われてくる。”と彼は言っている。なぜなら、最終的にその場所に置かれる色彩は、実際にはすでに決められているのだ。それは無意識の、はっきり分らない過去の記憶から生まれたものだからである。完成してはじめてそうなることが予め決まっていたものがはっきりする。したがって出来上がった作品は、過去のもものが別の姿になってそこに現われているために、新しく、意外な驚きに満ちているのだ。こうしたガストンに象徴される抽象表現派画家は、自分が持っていると思う自由と、さまざまな内面の抑制との間で苦しむ現代人の姿の縮図を示している。

1951年から1958年までに制作されたフィリップ・ガストンの非具象作品を見ると、その多くは、縦横の短い線でできたゆるやかな網目が、広い画面の中央で震えている。その特徴をよく現わした1954年の作品には、《ゾーン》(図版134)という画題がつけられている。色彩は柔らかく繊細で、恐らく1948年のイタリア旅行中、地中海の光のなかで描いた時の記憶がここにはたらいっているように思われる。この作品には隠やかで憂鬱な雰囲気さえ漂っている。自由と、自由はないとする決定論の対立的な立場で考える平均的な観客もやはり細かい、ためらうような筆さばきを感じるだろうし、そこに“自由のなさ”と“未知のもの”と

を一致させようとするガストンの苦闘の跡を認めることであろう。

ポロック、デ・クーニング、ガストンのこうした作品を一貫して支配しているのは、エネルギーに満ちた絶え間ない動きである。同じ抽象表現派でもロスコ、スティル、マザーウェル、ラインハート、ニューマンは色を対比的に並べており、動きはゆるやかになっている。後者のグループが衝動的で即興的な制作はしないという意味なのではなく、ひとつひとつの筆致が瞬間的な衝動から生まれたものではないということである。彼らの場合は、衝動だけではなくある程度の計画が加えられている。

マーク・ロスコは1947年には、はっきりした細部描写を画面から取り除いた。1950年になると、それまでのやや散漫な非具象形態を2つか4つの大きな帯とか角に丸味をもたせた長方形にまとめている。大きくひろがって雲のようにゆっくり漂うこの形は、観客に避難場所を与えてくれる。ポロック、デ・クーニング、ガストンの絵からは地上に生きるわれわれ人間の発作的な動きやためらいや模索が連想されるが、このロスコが与えてくれる避難場所は、そういうものからの救いなのである。1950年の作品《ナンバー10》(図版135)は大きな明るいオレンジ色の帯や長方形が、上半分を



130. 男と女  
ジャクソン・ポロック  
1942年作 油彩 186×124.5cm  
Collection Mrs. H. Gates Lloyd,  
Haverford, Pennsylvania



131. 発掘  
ウィレム・デ・クーニング  
1950年作 油彩 203.5×254.3cm  
The Art Institute of Chicago

ほとんど占めている。それは静かにこちらへ向かって動き、観客を包みこむように見える。こういった作品は深い心理的な反応を呼び起こすことができるものだ。ある人には死のイメージを、またある人には花園か、漂う雲のイメージを思い起こさせるであろう。

ロスコの長方形が色彩も境界線もはっきりしないということは、非常に大きな意味をもっている。《ナンバー10》を境界線がくっきりしているジョゼフ・アルバースの《正方形賛歌：幻影》（図版133）と比較するといふ。ロスコの長方形は幻影のように見えるが、正確で精密な技術で描かれたアルバースの絵からは、神秘的な感情の反応は起こらない。バウハウスで教えたあと1933年にアメリカへ来たアルバースは、抽象表現主義とは正反対な、精巧で抑制された非具象絵画を代表する画家である。彼の色彩理論の幾つかは、1960年代のオプティカル絵画（第9章参照）の発展に重要な役割を果たしている。

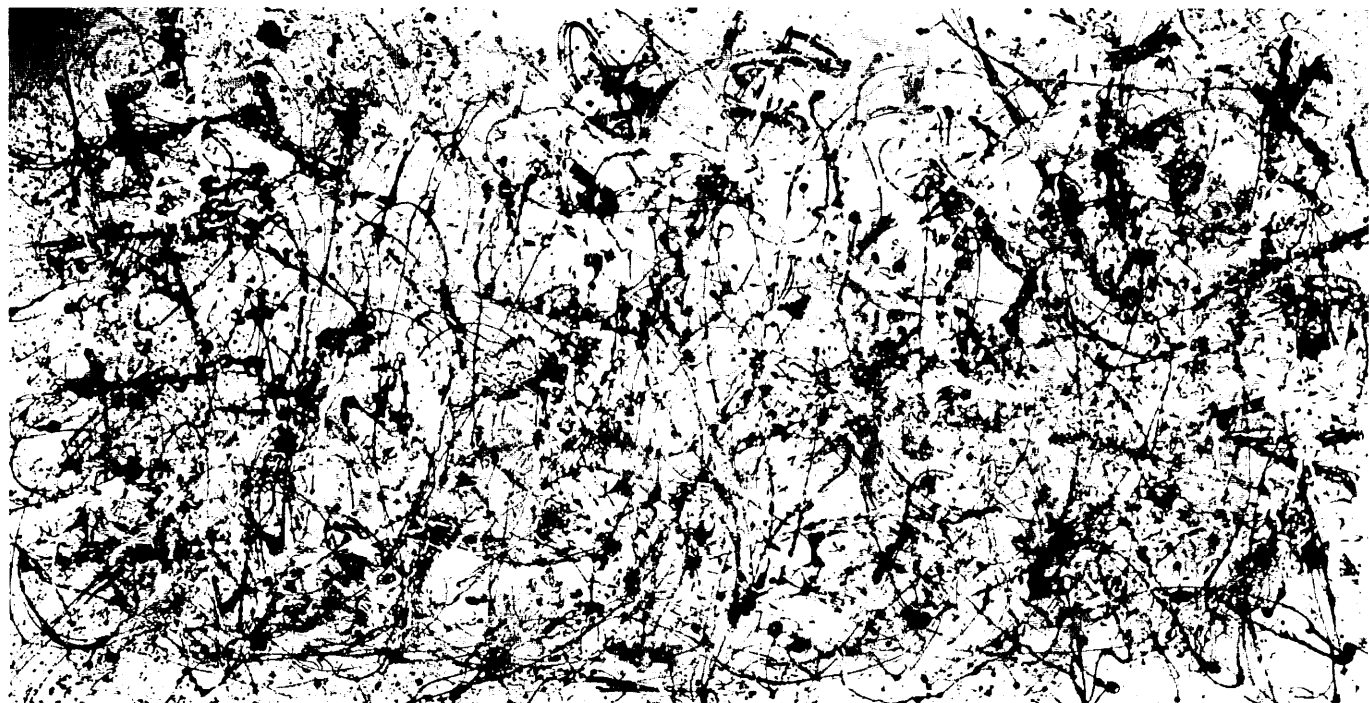
クリフォード・スティルの《1957-D No.1》（図版128）に描かれている亀裂に似たイメージは、切り立った岩か裂け目か、あるいはまた焔か稲妻を思い出させる。恐らく合衆国とカナダの西部地方の大きい台地か山脈を見た作者の体験から出てきたものに違いない。彼は1904年に生まれて（ノ

ース・ダコタ州、グランディン）から1920年まで、ワシントン州のスポケーンとカナダ、アルバータのパウ・アイランドに住んでいた。1935年から1941年まではワシントン州立大学で教えている。抽象表現主義は画家が自身の体験から生まれた個人的なヴィジョンを表現できるだけの幅の広さをもっている。スティルの絵には広大な地域と、そこで今なおつづいている侵蝕過程を暗示するものがある。その主題は19世紀後半にロッキー山脈派の画家たちが具象絵画として描いたものなのである。

（図版62-64参照）

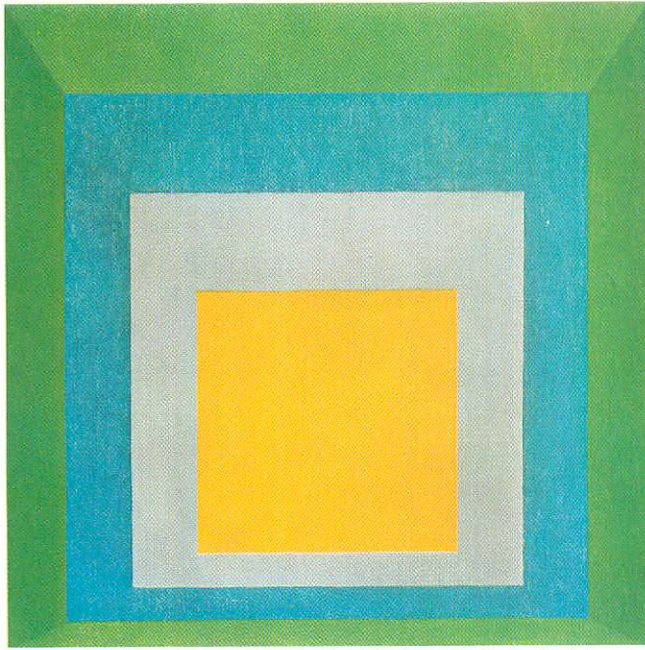
抽象表現主義のなかで、最も表情を抑えた描き方をしていた画家は、アド・ラインハートとバーネット・ニューマンの2人である。抑揚のない大きな色面と定規でひいたような直線による整った長方形を使っている点で、彼らは見たところアルバースの色と形の実験に密接なつながりがあるように思われる。事実、彼らは自分の芸術は知覚される芸術なのではなくて、神秘に富む理想を現代ふうに表示したものだと考えていた。

ニューマンは自分が受け継いだユダヤの神秘的で詩的な要素を敏感に感じとっている。幾時代もの長い間、知ることのできないものや崇高なものを求めつづけてきた人間の願いに対する強い関心が、彼の考え方にはしみこんでいる。彼の作品には聖



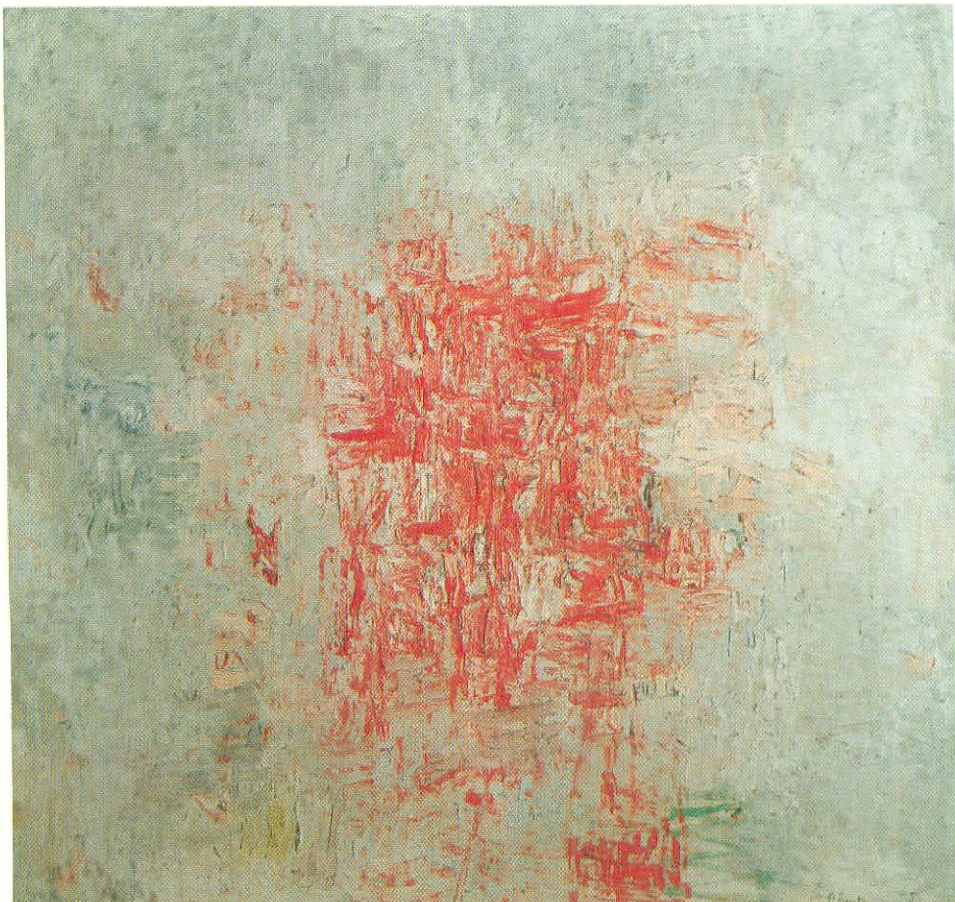
132. 秋のリズム ジャクソン・ポロック 1957年作 油彩 266.7×525.8cm  
The Metropolitan Museum of Art, New York. George A. Hearn Fund, 1957





133. 正方形黄歌：幻影 ジョセフ・アルバース  
1959年作 油彩(厚紙) 120.7×120.7cm  
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

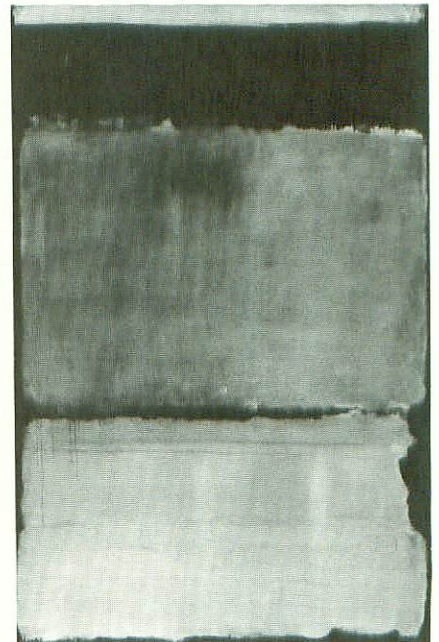
134. ゾーン フィリップ・ガストン 1954年作 油彩 116.8×122.5cm  
Collection Mr. and Mrs. Ben Heller, New York



書に関連のある画題をもっているものが多い。

たとえば《エイブラハム》(1949年)、《聖約》(1949年)、《イヴ》(1950年)、《ヨシュア》(1950年)、《アダム》(1951年)、《エリコ》(1968年-69年)、《留》(1958-66年)[訳注=信者が巡る14の礼拝場所——十字架の道行き]がそれである。しかし、過去の象徴やイメージはもう時代遅れで、崇高なものを視覚化した、もっと意味のあるものを、新しい方法で作らなければいけないと、彼は考えるようになった。1949年の《聖約》(図版136)では、ニューマンはさえぎるもののない純粋な色面を上から下へと流れ落ちる、2つの垂直な細長い線条を使っている。色彩はその極限にまで達しているようにみえる。左手の細長い部分は弱々しく震えている。別の作品では、この垂直な細い線条の縁はまるで周りをかこんでいる色面に痛めつけられ破壊されたように、侵蝕されている。したがってそこにはアルバースの完璧さと冷静さは全くみられない。ニューマンはまた、アルバースのように細かく区切った空間を使って仕事をするのではなく、全空間は分けることができないと信じていた。

ラインハートの色面は、分割できるかできないかという微妙な境目にある。1952年の《赤の絵画》(図版137)は目をこらせば見分けることのできる長方形で組み立てられており、それぞれは異なっ



135. ナンバー10 マーク・ロスコ  
1950年作 油彩 229.5×145.1cm  
The Museum of Modern Art,  
New York.  
Gift of Philip C. Johnson.



た明度の赤に塗られている。この絵は統一への探究として、またもっと拡大すれば、超時間的な無限の探究としてみることが出来る。ラインハートの絵は表面的にはリチャード・アヌスキーウィッツのような1960年代のオプティカル画家に似ているが、彼らのように視覚的な効果だけを狙ったわけではなかった。

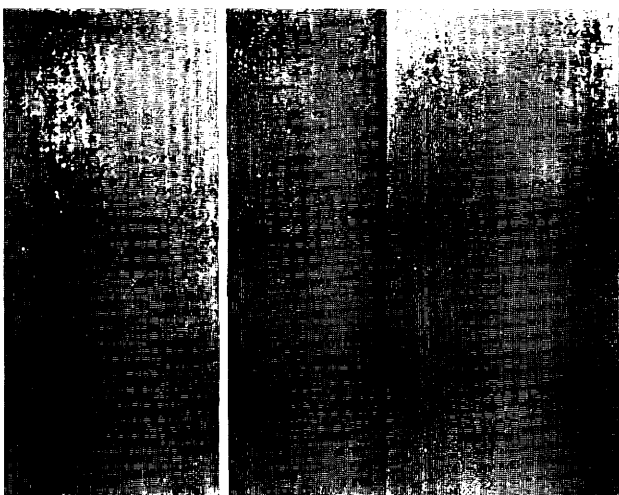
長い間、極東の宗教に関心をもっていたラインハートは、禪に似た理想を自身の芸術に求めた。ポロックとかデ・クーニング、そしてガストンのようなアクション画家が賞賛した瞬間的なもの、自然発生的なもの、表現的なもの、偶然のもの、無意識のものに彼は反対の立場をとっていた。その代わりに、不変で超時間的な“空にして精神的、虚にして驚嘆すべき”芸術を創り出そうとしたのである。ここにはロスコやニューマンの芸術が暗示しているものを避けようとする意識がはたらいっている。人間の状態に関心をもち、人間の脆さを知っていた点で、ラインハートは抽象表現主義者であった。抽象表現主義の基本となっているのは、見かけは何も表現していないようにみえる形と色彩である。しかし、上に述べた意味で他のニューヨーク画家と同じように彼の芸術も、この基本を超えて存在と体験のさまざまな姿を捉えているのだ。

ニューヨーク派の初期のメンバーで、恐らく最もはっきりした抽象表現派の画家といえるのはロバート・マザーウェルであろう。彼はピカソ、マチス、ミロ、モンドリアンのような近代ヨーロッパの巨匠やフランスのロマン派文学、時事問題な

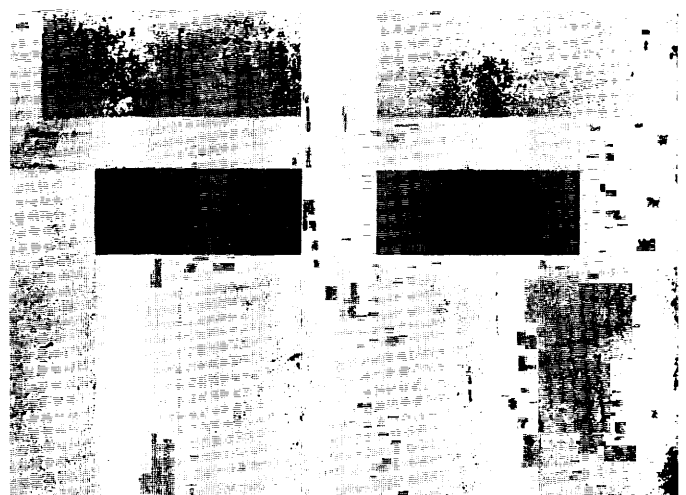
どをもとにして、思いのままに創作していた。《スペイン悲歌》という題で1949年から始めた連作は、1936年のスペイン内乱から着想を得たものである。1949年の《航海》(図版122)は、ボードレールの詩「航海」に因んだものであった。この作品の力強い垂直の線を見ていると、カンヴァスを横切って前進したり移動したりするような感じがする。

無意識のものに完全にのめりこむことは奴隷になることである。美術におけるオートマティズムは抑制が必要であって、新しい形態を考え出すための手段でなければならないとマザーウェルは考えている。事実マザーウェルの芸術は、意外なものとか予想できないものを使ってはいるが、彼がヨーロッパ・モダニズムに非常に近いことを現わすヨーロッパ的な完成と洗練された感覚をもっている。マザーウェルは知性と衝動の間のかね合いをうまくとっている。

彼にはポロック、クライン、デ・クーニングの荒々しい力も、ロスコの作品から感じとれる避難場所も、ニューマンやラインハートの精神的な探究もない。彼は自分の才能を否認するほど大胆ではなかったが、彼が果たした役割は決して小さくはなかった。マザーウェルは、抽象表現主義には稀な洗練された面を代表している。《航海》の黒、白、黄土、黄のなかで、画面右手の下の隅に緑の細片を繊細な感覚で置くことが彼には精一杯だったのである。仮にこの繊細な感覚が抽象表現派の枠からはずれていたとしても、それはかえって抽象表現派の領域の広さを示すことになるのである。



136. 聖約 バーネット・ニューマン  
1949年作 油彩 121.9×152.4  
The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,  
Smithsonian Institution, Washington, D. C.



137. 赤の絵画 アド・ラインハート  
1952年作 油彩 152.4×208.3  
Marlborough Gallery, Inc., New York



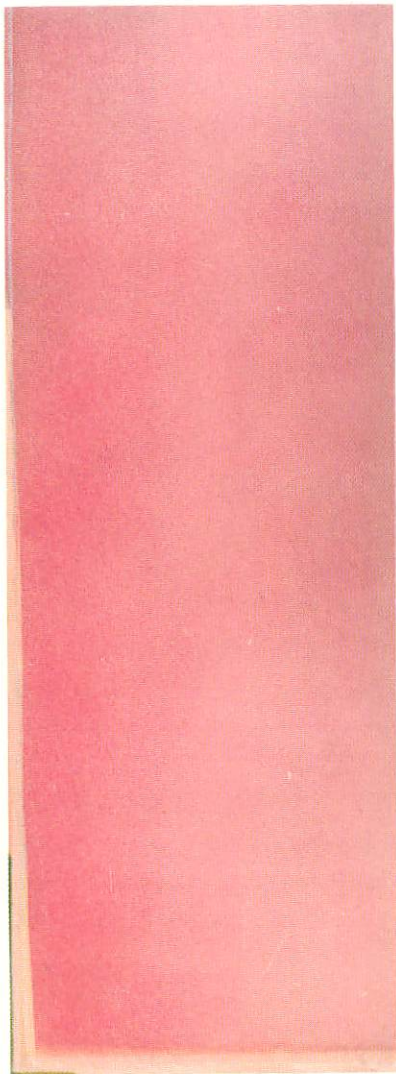
ール”（透き通っているように見えるため、そう呼ばれている）絵画は純粋な色彩として作られており、大気中の霧のようにわれわれの前に現われる。判別できるものは何も描かれていないし、画家の手の動きを示すものもない。色彩そのものが内容のすべてなのである。抽象表現主義とのただひとつのつながりはカンヴァスの巨大な大きさによって引き起こされる衝撃だけである。ルイスがどうやって制作するのかは、いまだに謎のままである。

彼はアクリリック・ペイントを液体洗剤ぐらいにまで薄めておき、張ってないカンヴァスを傾けてその上に直接ペイントを流すといわれている。抽象表現派のように手を使って絵具を塗るのではなく、こうしてペイントの自然の流れにまかせるわけである。このような方法で、この世のものとも思われぬ理想的な色彩の共鳴を生み出した業績は、誰も真似ることができない。ルイスは1962

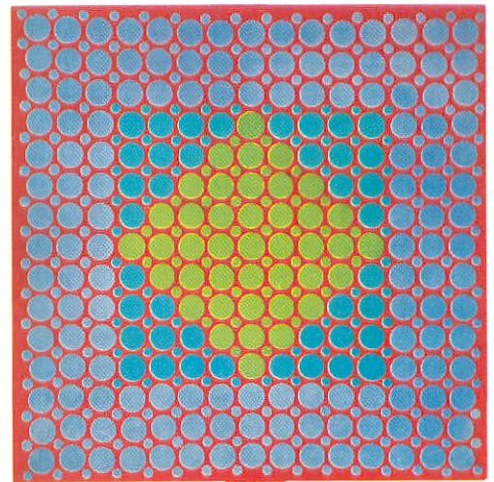
年、円熟の絶頂にあった50歳で世を去った。彼はニューヨーク勢力圏外のワシントン市で、ケネス・ノーランドや、いわゆる色面画家たちと一緒に仕事をしていた。

ヘレン・フランケンサーラーは、ごく薄い絵具を使うことによって、神秘的で叙情的な効果を上げること成功している。彼女は下塗りをしていないカンヴァスに直接描いている。ポロックと同じようにカンヴァスを床にひろげ自由に動きまわって制作するため、絵には上下、縦横の区別がない。1964年の《室内風景》(図版148)はこうした彼女の“全面”絵画の一例であり、ポロックの後期の作品を熱心に研究したことと関連がある。

彼女が形を表現する方法にはルイスの場合と同じように、無理がない。そこには画家は介在せず、まるで流れる雲のように形は自然に生まれている。しかし、たとえばロスコの1950年の《ナンバー10》

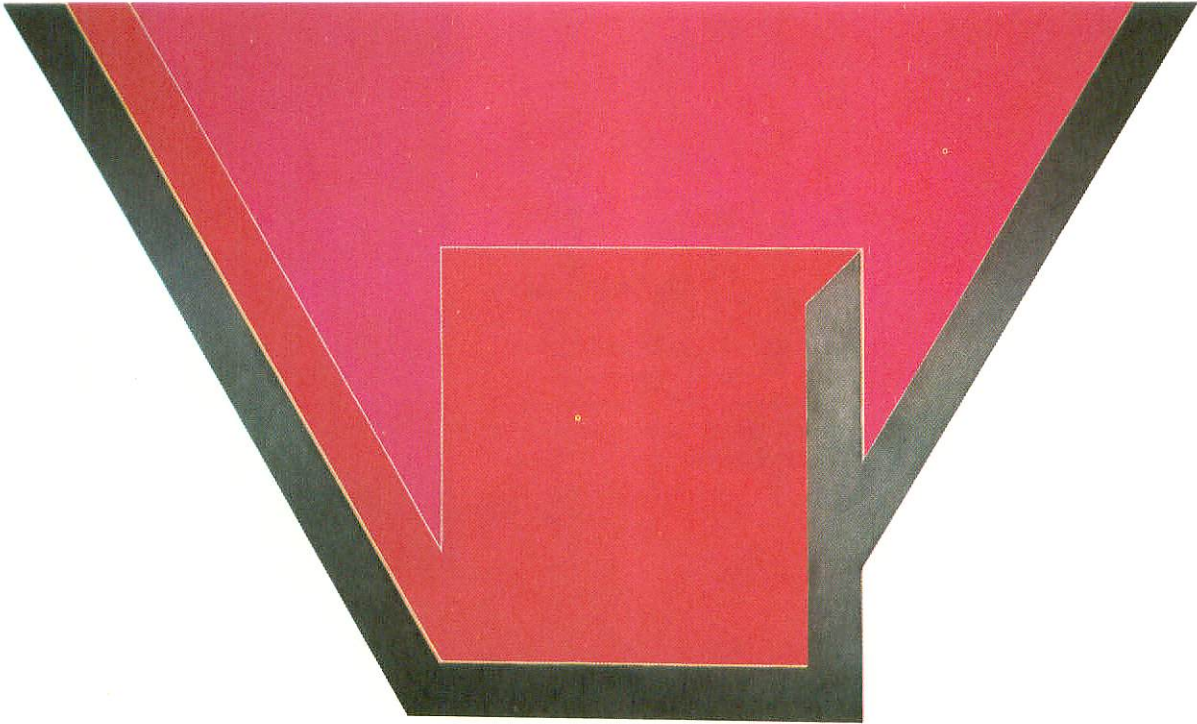


150. バッド・バガルー  
 ジュールス・オリツキー  
 1968年作 アクリリック 297.8×109.8㎝  
 The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,  
 Smithsonian Institution, Washington, D. C.



151. 緑による損傷  
 リチャード・アヌスキーウィッツ  
 1963年作 アクリリック(繊維板)  
 91.4×91.4㎝  
 Collection Janet S. Fleisher,  
 Elkins Park, Pennsylvania



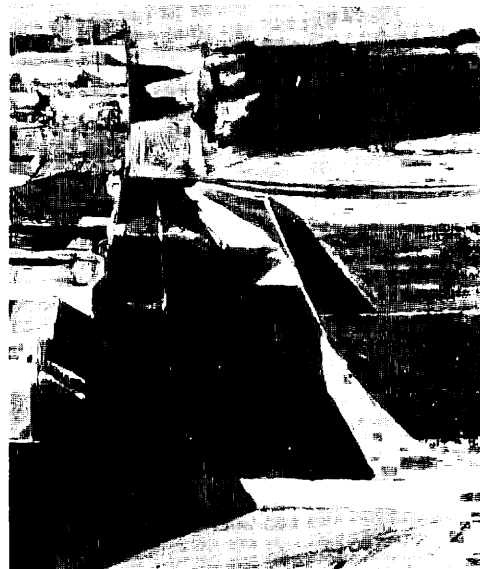


152. ユニオンⅣ フランク・ステラ  
1966年作 蛍光アルキド樹脂&エポキシ・ペイント  
261.5×442.5 ㎝ Collection Richard Meier, New York

153. サラバンド モーリス・ルイス 1959年作 アクリリック  
255.3×378.5 ㎝ The Solomon R. Guggenheim Museum, New York



154. 風景 I. 1963年  
リチャード・ディーベンコーン  
1963年作 油彩 153×128.3cm  
San Francisco Museum of Art.  
Purchased with contributions of  
Trustees and Friends in memory of  
Hector Escobosa, Brayton Wilbur,  
and J.D.Zellerbach



(図版135)には、われわれがこの世の束縛から完全に脱け出して、その形のなかに没念できる純一さがあったが、ここにはそれがない。フランケンサーラーのいかにも自然な絵画の特徴は、ロスコほどきびしくない軽いリリズムと詩的な脆さなのである。

ジュールス・オリツキーはカンヴァスに絵具を吹きつけ、色面と色面との間の境界を完全に抹殺した。こうして、華麗な大気に似た効果を上げることに成功している。彼の作品を見ていると、まるで計り知れない輝く霧を見ている気がする。1968年の《バッド・バガルー》(図版150)は、カンヴァスの表面そのものがわれわれの目の前で溶け、開いてくるように見える。ルイスやフランケンサーラーと同じようにオリツキーも、動作や激しい筆触を示す抽象表現主義の生な手法とは違った別の方法を発見したのである。

風景は今日にいたるまで、アメリカ絵画に連綿と力強くつづいている主題である。サンフランシスコ湾の地方画家リチャード・ディーベンコーンは、抽象表現主義の影響を示すのびやかな筆致と即興的な手法で描いている。1963年に、アメリカの郊外開発地らしい場所の街路、屋根、アスファルトの空き地、斜面などを楔形の半抽象的な構図にまとめて《風景 I》(図版154)と名づけた。この作品には、自然の環境はほとんど含まれていない。あるとしても都合のよいうに整地され、手入れされて都会風景のなかのわずかな緑として残っているだけである。1963年の《風景 I》は、自然に対する人間の侵略の証人となって、1835年のトーマス

・コールの警告を思い出させるのである。“われわれ西欧世界は急速に文明化されつつある。だが自然の力はいまだに優勢で、文明化が進むにつれて荒野の尊厳が失われていくのを惜しむ人々もいるのである。”

1960年代の末には、アメリカ絵画の歴史は300年を数えるにいたった。この3世紀の間には、さまざまな変化があった。はじめは肖像画を描くための表現形式に限られていたアメリカ絵画は、多種多様な幅広い主題を扱うまでに拡大した。1950年代と1960年代のアメリカ人画家は抽象表現主義やポップ・アートなどの大きな美術運動を展開した。彼らによってアメリカ絵画は、ヨーロッパ絵画の傘の下から世界の先導者としての輝かしい光明のなかに踏み出したのである。

1970年代にも、すでに新しいアヴァン・ギャルドの展開がアメリカ絵画にみられる。そのなかには、チャールズ・ウィルソン・ピールが1795年に描いた有名なトロンプ・ルイユ絵画《階段の人たち》(図版49)やエドワード・ホッパーが1930年に描いている迫真的な自然主義作品《日曜日の早朝》(図版105)を思い出させるフォトリアリズムとかシャープフォーカス・リアリズムがある。こうした類似は、要するに絵画の材料はリアリティーであり、画家がそのリアリティーを表現することが芸術なのだということを改めて思い出させてくれる。美術運動も様式も美術史の上からみれば、画家が言わなければならないことを言うための方法を記録する手段にすぎないのである。