



1960年代における抽象画家に関する研究—ウィレム・デ・クーニングとロバート・ライマンを事例に

田儀, 佑介

(Degree)

博士 (文学)

(Date of Degree)

2024-09-25

(Date of Publication)

2025-09-01

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲第8983号

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100492492>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



博 士 論 文

令和 6 年 7 月 10 日提出

1960 年代における抽象画家に関する研究
ーウィレム・デ・クーニングとロバート・ライマンを事例に

神戸大学大学院人文学研究科博士課程
後期課程社会動態専攻

田 儀 佑 介

目次

序章.....	1
(0) 1960 年代概観.....	1
(1) 先行研究と本研究の位置づけ	10
(2) 構成.....	14
第1部 ウィレム・デ・クーニングと女性像	18
第1章 1960 年代の女性像—性革命、エロティックアート、ポスト・ミニマリズム—	19
はじめに——先行研究と問題の所在	19
(1) 風景と身体のエロス エロス の共振	21
(2) 「エロスの解放」という政治——ヘルベルト・マルクーゼとノーマン・ブラウン ...	26
(3) エロティックアートの氾濫とその評価	30
(4) ポスト・ミニマリズムとエロティックな感覚	35
結論	40
第2章 イメージの揺動、女性像という歴史的形像	41
はじめに——先行研究と問題の所在	41
(1) 泥と水——流動的絵画	43
(2) 「モントーク」シリーズ——筆触の連結、具象／抽象という区分の溶解	48
(3) 接写の美学と無意識へのアクセス	51
結論	60
第2部 ロバート・ライマンとモダニズム	64
第3章 絵画の中性化——一九六〇年代後半におけるロバート・ライマンの作品に関する一考察	65
はじめに——先行研究と問題の所在	65
(1) ライマン作品の解釈の変遷（一九六〇年代後半～一九七〇年代初頭）	67

(2) 一九六〇代前半の作品群再考—面と身体	73
(3) 一九六〇年代後半における絵画の「中性化」	79
結論	83
第4章 具体的抽象、事物と身体	88
はじめに——先行研究と問題の所在	88
(1) ボアの議論の批判的検討——クラウスの言語論	90
(2) ボアの議論の批判的検討——ライマンとクラウスの比較の妥当性	94
(3) ライマンの画業における白い絵画の位置	97
(4) 絵画＝皮膚、あるいはその歴史的系譜	102
結論	107
結語	110
図版一覧	118
参考文献	160

凡例

- ・和文の引用は「」で示し、筆者が補った箇所は〔 〕で示し、注釈は〔 〕で示す。
- ・欧文の引用は« »で示し、筆者が補った箇所および注釈はすべて[]で示す。なお、日本語訳は特に断りがない限り筆者による。また日本語訳を引用した場合、論の展開により一部表記を改めた箇所がある。
- ・図版は（図 章番号－図版番号）で示す。
- ・注に示した参考文献は、巻末の参考文献表に対応する。

序章

(0) 1960 年代概観

人類史上、イエス・キリストの「汝の敵を愛せよ」(マタイ 5:43-48) というテーマほど人々を苦悩させ、困惑させたものはなかった。イエスは弟子たちに向かって「敵を愛し、自分を迫害する者のために祈りなさい」(マタイ 5:44) と説いた。しかし、いかにしてそのようなことが可能なのか？ 事実、世界史はイエスのこの「教え」を常に裏切るかのように進展していった。前世紀には二つの大戦によってその「裏切り」が頂点に達したことが示された。もちろん、今世紀に至っても世界各地で紛争が続いており、人々の争いが止む気配は(今のところ)ない。

ドイツの政治学者、哲学者カール・シュミット(1888-1985)の言うように、〈政治〉の根幹に「敵」と「友」を分割するモメントが内在しているとしたら、私たちは〈政治〉を続ける限り、この「対立」から抜け出すことはできないのかもしれない。〈政治〉は分割を生み、分割は対立を生み、やがて対立は血なまぐさい争いへと不可避免的に発展していく。本論が主題的に扱う 1960 年代という 10 年間は、20 世紀史上こうした対立が最も苛烈化した時代である。それはこの時代に活性化した市民運動の数々を見れば明らかであろう。例えば、戦争を国家プロジェクトとして遂行する政府とそれを支える産業という軍産複合体に不信・反感を抱く若い世代は、肘掛け椅子の論客を軽蔑し、社会的・政治的变化の実現にむけて街に出、座り込みを行い、大学や街路を占拠して抗議運動をはじめた(図 0-1)。彼らは、アメリカのベトナムに対する帝国主義的戦争の片棒を担ぐことを拒絶し、ホワイトハウスの芝生の上で自らの徴兵用紙を焼き捨てた。米国のハーバード大学、ラドクリフ大学、ボストン大学で学生たちが開始したベトナム戦争に反対するハンガーストライキ(1968 年 2 月 11 日-15 日)、コロンビア大学の学生 3,500 人と教職員 1,000 人による授業ボイコット、ウィスコンシン大学での学生約 3,000 人による大学本部前での戦争抗議、ハワード大学での数百人の学生による大学本部の占拠など、ベトナム反戦の動きが全国の大学へと拡大していく一方で、警察官を相手に暴動を起こす過激な若者も登場した⁽¹⁾。ま

(1) 1968 年 8 月 29 日、シカゴで開催された民主党大会に際してベトナム反戦を訴える SDS(Students for Democratic Society)ら若者たちと警官隊とのあいだで起きた衝突劇、いわゆる「シカゴ事件」は、テレビの生々しい映像を通して国民に伝えられた。渦中にいたジェリー・ルービンの以下の記述がこの惨劇における容赦なき暴力の様子を教えてくれる。『『こっちだ！こっちだ！』と誰かが叫んだ。『この橋は警備がないぞ』…ぼくらは無防備な橋を渡り切り、ヒルトンの玄関前になだれ込んだ。ミシガン街をいっぱい埋めつくした。テレビの照明が暗い通りをブロードウェイのように明々と照らし出す中で、警官隊は催眠ガスを発射し、記者を殴りつけ、

た、雇用・住宅・公共施設の利用・アクセスを制限されていた黒人たちは、人種分離撤廃を求めて 50 年代より市民権運動⁽²⁾を開始し、その運動は 60 年代半ばにはミシシッピやアラバマといった南部諸州の域から全米へと広がり、63 年 8 月 23 日の雇用と自由のための「ワシントン大行進」(図 0-2)へと結実した⁽³⁾。こうした活動は、

小柄な老婦人たちを商店のウィンドー越しに突き飛ばし、顔をぶっ潰し、ぼくらを全滅させようと総攻撃をしかけてきた。イッピーはバリエードを築き、火を放ち、囚人護送車をひっくり返して、道路という道路を徹底的に破壊した。」ジェリー・ルービン『やっちまえ！革命のシナリオ』田村隆一・岩本隼人訳、都市出版社、一九七一年、二六五頁。引用文中に出てくる「イッピー」とは、ジェリー・ルービンとアビー・ホフマンらが他の仲間とともに結成した集団のこと。まじめで穏健なニューレフトの思想のなかに LSD やフリーセックスなどに象徴される対抗文化の要素を盛り込もうとしたこの集団は、68 年の民主党大会を控えた世間に、「われわれはシカゴを焼き払うぞ」「われわれはミシガン湖畔でセックスするぞ」「政治にエクスタシーを」「すべてのひとにドラッグを」「くだらん党大会をボイコットせよ」「オルガスムスにはイッピーと叫べ」といった宣言・スローガンをまき散らしていた。60 年代に数々の市民運動に関与し、1963 年から 64 年のあいだには SDC の会長を務めた経験を持つトッド・ギトリンは、無軌道で派手々々しさを装った彼らの行動はメディアによる報道を利用しようとするものでありながら、それが報道陣営が怪しいと判断する基準に基づく限りのものでしかなかったこと、ゆえにその言動が早番ワンパターンに形骸化せざるを得なかったこと（およびそうしたことに気づけず、メディアのなかで身動きが取れなくなったこと）を指摘している。詳しくは以下を参照せよ。トッド・ギトリン『60 年代アメリカ希望と怒りの日々』疋田三良・向井俊二訳、彩流社、一九九三年、三三一-三三五頁。]

(2) 一般的な公民権運動史の理解において、1955 年 12 月 1 日のローザ・パークスの逮捕を直接的契機とし、1 年以上にわたるボイコットを経て市バスにおける人種隔離撤廃を勝ち取ったモントゴメリー・バスボイコット運動が占める位置はきわめて大きい。モントゴメリー・バスボイコット運動に特権的な地位を与えるこうした理解においては、このボイコット運動を通じてアメリカ黒人の運動がマーティン・ルーサー・キングという稀代の指導者を獲得したこと、さらには大衆運動の局面を切り拓くことで法廷闘争中心の公民権運動を質的に変化させたこと、の二点がしばしば強調される。こうした理解に対して近年では、30 年代に遡るパークスの活動家としての側面や、バス・ボイコット運動の表向きの指導者を担った男性牧師たちだけでなく、運動の口火を切り、その運動の主体となった女性たちへの着目、といった「脱キング牧師中心的」な研究が盛んになりつつある。以下を参照せよ。Danielle McGuire, *At the Dark End of the Street: Black Women, Rape, and Resistance – A New History of the Civil Rights Movement from Rosa Parks to the Rise of Black Power*. New York: Vintage, 2010. Jeanne Theoharis, *The Rebellious Life of Mrs. Rosa Parks*. Boston: Beacon Press, 2013.

(3) この日、最後に演説を行ったのがマーティン・ルーサー・キング・ジュニア牧師である。不正と抑圧で焼けついた地を公正と正義のオアシスへと変えることの夢、人種間の平和的統合を期

南部州政府や白人至上主義者らと散発的に衝突を繰り返しながら、64 年の公民権法（各種公衆用施設における人種差別の禁止、および雇用差別を告発する権利の付与）、65 年の投票権法（投票権の保証の強化）の成立といったかたちで成果を結ぶ一方で、同年の夏にはロサンゼルス・ワッツ地区で白人警官が黒人市民に暴行を働いたことがきっかけで起きた「ワッツ暴動」をはじめ、66 年には 43 か所、67 年には 43 人が死んだデトロイトの例を筆頭に大規模なものだけでも 8 件、と人種間暴動は苛烈化していた。こうした人種間での抗争や反撥の苛烈化は、人種間の平和的統合ではなく、黒人国家の樹立を説いた「学生非暴力調整委員会(Student Nonviolent Coordinating Committee)」⁽⁴⁾ や、ショットガンや弾倉ベルトを装備し、暴力や交戦、非合法的な活動も辞さなかった「ブラック・パンサー党(Black Panther Party)」⁽⁵⁾ などを登場させた。また、白人中産階級の女たちに対して、専業主婦（妻と母親）という役割からの女性の解放（ウーマン・リブ）を説いたベティ・フリーダン『女らしさの神話』

待する胸の内を語ったキング牧師に対するイメージ、つまり非暴力による説得を通じて敵の良心の目覚めを期待する穏健な人物像は、近年の研究において書き換えられつつある。歴史学者のデイヴィッド・ギャローをはじめ、社会学者のアルドン・モリスや政治学者のマイケル・クラークマンらが指摘しているように、キング牧師の非暴力主義は、公民権法の制定につながったバーミンガム闘争や投票権法のセル間闘争など、激しい白人至上主義者の反発が予想される場所をあえて標的にし、暴力的な反応を意図的に挑発するものであり、それゆえ「非暴力的挑発」「非暴力的対決」といった物騒な性格をあわせもつものであったことを指摘している。詳しくは以下を参照せよ。David J. Garrow, *Protest at Selma: Martin Luther King, Jr., and the Voting Rights Act of 1965* (New Haven: Yale University Press, 1978), 213-236. Aldon D. Morris, *The Origin of the Civil Rights Movement: Black Communities Organizing for the Change* (New York: Free Press, 1984), 82-86, 129-131. Michael J. Klarman, *From Jim Crow to Civil Rights: The Supreme Court and the Struggle for Racial Equality* (New York: Oxford University Press, 2004), 370-382.

⁽⁴⁾ 同組織の議長ストークリー・マイケルが、1966 年 6 月のジェイムズ・メレディス狙撃に抗議するミシシッピでの行進の際にアメリカ黒人の運動のスローガンとして提唱したのが「ブラック・パワー」である。

⁽⁵⁾ 1966 年秋、カリフォルニア州のオークランドの学生、ヒューイ・P・ニュートンとボビー・シールによって結成された「ブラック・パンサー党」は、結成当初は「自衛のためのブラック・パンサー党(Black Panther Party for Self-Defense)」と名乗り、武装自警団としてブラックコミュニティでの警官暴力を監視するコミュニティ・パトロールを行う黒人ゲト内での自警組織にすぎなかったが、都市人種暴動の頻発という状況の中で急速に勢力を拡大していった。パンサー党の活動については、以下に詳しい。Joshua Bloom & Waldo E. Martin Jr., *Black Against Empire. The History and Politics of the Black Panther Party*. Berkeley: University of California Press, 2013.

(⁶) の出版、および彼女が初代会長に就任した全米女性組織 (National Organization for Women) の結成 (図 0-3) を契機として登場した第二波フェミニズムは、法と政治の改革やリベラル・フェミニズムに対する反省・批判を通じてその思想・実践を多様化させた (⁷)。さらにここに、同性愛者たちによる抵抗運動 (ス

(⁶) Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1963. [ベティ・フリーダン『増補 新しい女性の創造』三浦登美子訳、大和書房、1986 年 (初版 1965 年)。
「男性を愛し男性に愛されたいという気持ちや必要性」をあくまで追求したフリーダンは、白人中産階級の女たちに対して「女らしさの神話」を拒否せよと呼びかけながら、ゲイやレズビアンに関わる神話を疑ってみようとは決してしなかった。例えば、『女らしさの神話』のなかでの同性愛者についての記述は以下のようなものである。「同性愛者は人間として成長できないために、学校は卒業していないし、立派な職業に就くこともできない。キンゼイ博士は、高校以下の教育しか受けていない男性に最も同性愛者が多く、大学卒業の男性には非常に少ないことを発見した。セックス以外の生活には、仕事にも、学問にも、何の掛り合いももとうとしない男性の同性愛者は、非常に女らしい。(中略) 十代に結婚した若い女性の子供っぽいセックスの相手探しは、スモッグのようにアメリカ中に拡がっている同性愛者と同じように気味悪い現象……。」(同書、197 頁) フリーダンにとって、同性愛は「人間として成長できない」下層階級の異常かつ不気味な現象であった。彼女は、その後レズビアニズムを「ラベンダー色の脅威」と名づけ、それが女性運動の公的イメージを損ない信用を落とすと決めつけ非難した。

(⁷) 全米女性機構 NOW は、男性と平等な権利獲得を求めるリベラル・フェミニズムに分類される組織・運動であったが、それとは明確に区別される運動として、1967 年 10 月にパム・アレン、シュラミス・ファイアーストーンらにより結成された「ニューヨーク・ラディカル・ウイメン (New York Radical Women)」に代表されるラディカル・フェミニズムが挙げられる。この時代に発足したラディカル・フェミニズムとしては、中絶のための情報提供やその合法化に取り組み、女性を抑圧された「階級」と位置付けることで男性支配を第一の標的とした「レッド・ストッキングズ (Redstockings)」(1969 年 2 月)、結婚とセクシュアリティの問題を取り上げ、結婚および異性愛主義を否定し (そのため既婚女性の参加資格を限定した)、男性とのあらゆる関係からの決別を図って分離主義的な思想を掲げた「ザ・フェミニスト (The Feminists)」(1969 年 6 月)、さらにこうした運動が大規模なものに発展しなかったことを受けて「大衆レベルでの」ラディカル・フェミニズムを志向した「ニューヨーク・ラディカル・フェミニスト (New York Radical Feminists)」(1969 年 11 月) などが挙げられる。その運動は多岐にわたるが、一般的にはセクシュアリティを言挙げし、性の解放を主張するのではなく、女性たちの性がいかに搾取され、「階級」としていかに抑圧されているのかを問題化した運動と要約できる。本論文において重要なのは、ラディカル・フェミニズム最初期の運動にあたるニューヨーク・ラディカル・ウイメンのはじめの活動の背景にベトナム反戦活動が関与していたことだろう。核兵器に反対するデモ行進 (1961 年 11 月 1 日) というかたちで平和抗議運動を組織した経験をもつ「平和のための女性スト

トーンウォール蜂起/1969年6月28日)⁽⁸⁾(図0-4)を付け加えることもできるだろう。学生運動、市民権運動、ブラック・パワー、女性の解放、ゲイの権利、チカーノ・ライト…。60年代、アメリカの内部のあちこちで出現したこうした数々の社会運動は、かつて変わることがないと思われた政治的・社会的風景を一変させるものであった。既存の資本主義的生産体制がもたらす階級的矛盾、貧困や人種・性差別といった社会的不公正、家族や個人のありよう、学問や大学の権威など、公私をまたぐあらゆる領域での規範がいかに空虚で欺瞞的なものであったかが問い直され、それらの変革・改革が熱望された⁽⁹⁾。これらの運動は70年半ばには沈静化することになる

ライキ(Women Strike for Peace)」に所属していた女性平和運動家ジャネット・ランキンは、1968年1月15日、ワシントンD.C.でベトナム戦争反対行進「ランキン平和行進」を指揮した。そこにリベラルフェミニスト、ラディカルフェミニストが合流し、行進は総勢約五千人に上るものとなったが、ニューヨーク・ラディカル・ウイメンのメンバーは、女性初の行進が平和運動行進となれば女性解放の視点を失うとし、その行進のリベラルな性格を批判した。彼女たちラディカルフェミニストたちは、この平和行進が連邦議会に対して反戦を表面するものであったことを問題視し、こうした女性の大規模な集まりは「連邦議会にアピールすること」ではなく、「真の政治的力を構築する手段を考案するため」に用いられなければならないと指摘している。Shulamith Firestone, “The Jeannette Rankin Brigade: Woman Power?,” Shulamith Firestone, ed., *Notes From the First Year: Women’s Liberation*, New York: New York Radical Women (June, 1968), 18-19. 運動の特徴としては、発想の根本的転換をせまるスローガンの提起「個人的なことは政治的である」、「意識覚醒(ファイアストーンが創設したコンシャスネス・ライジング・グループに代表される)」、「既存概念の組み換え(家父長制)」、「新しい問題への関心(身体、セクシャリティ)」、「実践への関心(女性に対する暴力、リプロダクティブヘルス・ライツ、フェミニスト・カウンセリング)」などが挙げられる。

⁽⁸⁾ 同性愛者たちは、法(同性間での性交渉を禁止するソドミー法)のもとで依然として迫害を受けていた。ニューヨークのゲイバー「ストーン・ウォール・イン」に集まっていたトランス・ジェンダー、ゲイ、レズビアン、ドラッグ・クイーンを含む客が度重なる警察の嫌がらせをもはや受け入れないことを示して怒りを爆発させ、駆け付けた仲間たちとともに三日間にわたって警察に応戦した近代ゲイ解放運動のターニングポイントとされる出来事。

⁽⁹⁾ 歴史家テリー・アンダーソンは、1960年代にアメリカで花開くカウンターカルチャーが、ヘルベルト・マルクーゼやノーマン・O・ブラウン、さらには1962年に「民主社会主義学生同盟(Students for a Democratic Society)」が宣言した「ポートヒューロン宣言」といった言説による介入ではなく、南部の黒人たちによる座り込みやSNCCの活動といった市民権運動に由来するものであることを指摘している。Anderson, Terry H. *The Movement and the Sixties* (London/New York: Oxford University Press, 1995), 65.

が、20 世紀のアメリカを考えるうえで、60 年代が大きな転換点であったことに疑いはないだろう。

国籍、人種、エスニシティ、階級、ジェンダー、セクシュアリティといった個人を規定する同一性によって人々のあいだにさまざまな分割線が引かれた時代⁽¹⁰⁾。アクティヴィズムが活性化し、社会の変革を求める声が各地で吹き荒れる状況。そのような状況のなかで、多くの美術作家たちもまた、自らの活動や作品を「政治」へと合流させようとしていた。たとえば、ロサンゼルスを拠点に活動する作家たちによって 1965 年 5 月に結成された団体「芸術家抗議委員(Artist' Protest Committee、以下 APC)」は、同年 12 月から翌年 2 月に「芸術家たちによる抗議のためのタワー(Artists' Tower of Protest)」(通称 Peace Tower;ピース・タワー)を建立する計画を進め、そこに反戦を表明する芸術家たちの様々な視覚的表現を集約させた⁽¹¹⁾。彫

⁽¹⁰⁾ 政治哲学者のマーク・リラ(1956-)は、2016 年の大統領選が終わった直後、「アイデンティティ・リベラリズムの終焉」という記事で、1960 年代以降のアイデンティティ・リベラリズムこそリベラルの衰退を招いたと指摘している。リラの仮説はこうだ。60 年代の反差別運動は、それまで抑圧されてきたマイノリティに一定の権利を与え、彼らの立場を改善させることに貢献した。しかし、多様性の強調は、その反動としての分断と閉鎖的なセクト化を生み、経済問題や公益といった普遍的な問題が等閑視される原因となった。その結果、ポリティカル・コレクトネス(政治的正しさ)の押し付けによる息苦しさに対して、経済競争から脱落したラストベルトの「怒れる白人男性」たちが巻き返しを図った。このホワイート・ラッシュー白人至上主義による反動一は、ドナルド・トランプ大統領の誕生によって頂点に達し、アイデンティティ・リベラリズムの失敗は明白なものとなった。アイデンティティ・リベラリズムに対する処方箋としてリラが提示するのが、「市民」という概念の復興である。リラによれば、アイデンティティとは無関係に、国民の成員があまねく共有しているとされる普遍的な価値観、国家のなかで一つに結びついているという「個」としての意識、それこそが「市民」という概念であるという。「アイデンティティ」ではなく「シティズンシップ(市民であること)」こそ、リベラルを再生するためのカギである、というのがリラの主張の根幹にある。しかし、1960 年代から続く反差別運動は、この古き良き「市民」という理念の内実がいかに空虚で欺瞞的であるかを問い直すものであったはずだ。黒人運動やフェミニズムの功績のひとつは、まさに「市民」という名のもとで公然と差別や排除の対象となっていた人々の存在を浮き上がらせて見せたことにある。こうしたことを考えれば、リラによる単なる「市民」の顕揚は、時代錯誤的でノスタルジックなもののように思われる。Mark Lilla, *The End of Identity Liberalism*, *The New York Times* (Nov, 18), 2016. (最終閲覧日: 2020 年 11 月 11 日) <https://www.nytimes.com/2016/11/20/opinion/sunday/the-end-of-identity-liberalism.html>

⁽¹¹⁾ 「ピースタワー」については、美術史家フランシス・フランシーナが、場所の賃借や展示中の防犯の確保といった運営にまつわる情報をはじめ、塔の完成に際して批評家のスーザン・ソント

刻家マーク・ディ・スベロが構想し、約 18 メートルの高さをもつこの塔（図 0-5）は、メルローズからサンタモニカをつなぎ、多くの画廊が密集していたラ・シエナが通りの一角に約 3 か月間設置され、塔の周囲には激化していくベトナム戦争に対する作家たち（計 418 人）の反応が寄せ集められた⁽¹²⁾。

作家たちは、このような集団行動と足並みを揃えるかのようにして、アメリカ軍の暴力的な軍事介入やそれがベトナムにもたらした現実を示すモチーフを次々に作品に導入するようになっていった。例えば、国内の主流メディアではほとんど報道され

グと元グリーンベレー（陸軍特殊部隊群）隊員ドナルド・ダンカン曹長が行ったスピーチ内容、そして塔の設置と同時期にロサンゼルスで浮上した「芸術」の猥雑性と表現の自由をめぐる議論（エド・キーンホルツのロサンゼルスカウンティ美術館での個展に出品予定であったいくつかの作品、特に《Back Seat Dodge-’38》（1964）と《Roxy’s》（1961）が「不快で、下品、ポルノグラフィック」であったという理由から、同美術館監督委員が展覧会の中止を希望し、そのことが『ロサンゼルス・タイムズ』誌と『ロサンゼルス・ヘラルド・エグザミナー』誌で大々的に報じられた）など、詳細に論じている。詳しくは以下を参照せよ。Francis Francina, “‘There’ and ‘Here’, ‘Then’ and ‘Now’: The Los Angeles Artists’ Tower of Protest (1966) and Its Legacy,” in *Art, Politics and Dissent: Aspects of the Art Left in Sixties America* (New York; St. Martin’s Press, 1999), pp. 57-107.

(12) 「ピース・タワー」設立以前の 1965 年、APC は三日にわたって以下のようなデモ活動を行っている。①画廊の点在するラ・シエナが通りのいたるところ（パーキングメーター、街灯、電灯、画廊の窓、さらには画廊で展示中の作品）に「（軍事介入の）拡大、止める!(Stop Escalation!)」と書かれたポスターを張りつける活動（1965/5/15 土曜日）。②移設されて間もないロサンゼルス・カウンティ美術館入り口前で、プラカードを掲げて集合（約 500 人）し、美術館を訪れた者をデモへ勧誘する活動（1965/5/16 日曜日）。③継続爆撃の停止を求めてラ・シエナが通りを行進し、そこを占拠していくつかの交差点での交通を遮断した「アートウォーク(Art Walk)」(1965/5/17 月曜日)。この三日間にわたる活動は、『ロサンゼルス・フリー・プレス』という地元誌を除いて、公に報道されることがなかった。こうしたインパクトの欠如への反省から、APC はその活動領域をギャラリーや美術館ではなく、ランド研究所というアメリカの外交政策の一翼を担っていたシンクタンク・機関へと移動させ、戦争によって現在アメリカが置かれている状況に対する理解や今後合衆国がとるべき行為などをめぐって討議を行った（同年 7 月 7 日と 8 月 3 日の二回）。美術史家のマシュー・イズラエルは、APC が 65 年に行った三日間のデモ活動や RAND 研究所との対談への反省（持続的なインパクトの欠如、作家という職業を生かした戦術の必要性）が、巨大な「ピースタワー」とその周囲の集作品というアイデアに結実したことを指摘している。Matthew Israel, *Kill for Peace: American Artists Against the Vietnam War* (Austin; University of Texas Press, 2013), p. 34. ランド研究所と APC の討議の内容についても。Francis Francina, *op. cit.*, pp. 34-41.

なかったアメリカ軍のベトナム人に対する残虐行為を、海外の新聞やアンダーグラウンドの雑誌から収集し、それらの写真に映るベトナムの人々が死に、嘆き、逃げ惑う姿を、極端なクローズアップやオーバーラップ、露出オーバーといった操作を用いて撮影することで、犠牲者を安全圏から眺める視点を混乱させ、被害者の苦痛や痛みがそのイメージを見る者の苦痛や傷みとなりうる境界線を試そうとするキャロリー・シュニーマンの《ベト・フレイクス (Viet-Flakes)》(図0-6)。広告やファッション雑誌で見かけるような、口当たりのよい室内装飾で飾られたミドルクラスの住宅内部の写真に、ベトナムでの惨状をとらえた報道写真をモンタージュによって挿入し、家内部の安全かつ清廉な生活と戦地での暴力が、実際は福祉/戦争国家体制のもとでひとつにつながっていることを示す(その外で起こる戦争という分割を居心地の悪いものに変える)マーサ・ロスラーの《美しい住宅—戦争を母国へ (Bringing the War Home: House Beautiful)》⁽¹³⁾ (図0-7)。もともと誤爆防止マーキングのために開発・採用されたデイグロ蛍光塗料のどぎつい色彩によるコントラスト、カートゥーンのように自在に伸縮する人物像など、「ポップ」のスタイルを露悪的に用いながら、ベトナムへのアメリカ軍の侵犯・攻撃を、現地の女性に対する強姦・レイプ・虐殺として(寓意的に、かつ現実に行っていることとして)描き出し、アメリカのグロテスクな欲望を浮き彫りにするピーター・サウルの《サイゴン》(図0-8)。1972年のアメリカ大統領選で、反戦を掲げた上院議員ジョージ・マクガヴァンがリチャード・ニクソンに敗れたことをきっかけとして制作され、アメリカ人兵士の攻撃的な表情と逃げ惑うベトナム人兵士の恐怖の表情を対照させ、見るものの戦争に対する価値観に働きかけようとするレオン・ガルブの《ナパーム II》(図0-9)など。戦争がひとびとに押し付けている暴力・危機を、模倣=再現という手段を通じて訴える具象作家の数は、一九六〇年代後半という時代においてますます増加するようになっていた。

しかし、美術における「政治」とは、そのような国家・人間間の係争や世俗的な空間における集団的な闘争に直接参入したり、社会で生じている諸々の現実を作品の

⁽¹³⁾ イズラエルは、同シリーズのタイトルに含まれる「戦争を母国へ」というフレーズが、当時のベトナム反戦運動のなかで用いられた政治的スローガンであったと述べ、それがベトナムにおける軍事行動の削減を求めると同時に、合衆国内での反戦運動という闘争を活発化させろという含意をもつものであったことを指摘しているが、ニコラス・フロブス＝クロスは、その政治的スローガンが一般化したのはマーサ・ロスラーが制作を開始した後の1969年であったことを指摘している。Matthew Israel, op. cit., p. 78. および Nicholas Frobes-Cross, “Various Representational Tasks: Art and Activism in the Early Work of Martha Rosler, Allan Sekula and Fred Lonidier, 1967-1976.” PhD diss, Columbia University, 2016, pp. 83-86, 120.

モチーフに据えることだけなのだろうか。政治的な活動に参加しなければ、具象的モチーフを作品に導入することもなかった抽象作家たちの作品は、いかなる「政治」性ももたないものだったのだろうか。ここで参考になるのは、哲学者のジャック・ランシエールの芸術と政治に関する洞察である。彼は、芸術の政治性について、次のように述べている。

芸術の実践は、その外側にあるとされるような政治のために、様々な意識のあり方や人びとを動員するためのさまざまなエネルギーを提供する道具なのではない。だからといって、自らの外に出て、集団的な政治活動の形式となるものでもない。この実践は、見えるもの、言えるもの、為しえるものの新たな風景を描くことに寄与する。それはコンセンサスに抗して、別の形の「共通感覚」、つまり、論争的な共通感覚のさまざまな形式を作り上げるのである。⁽¹⁴⁾

ランシエールがここで批判している実践は、概ね先述した APC の抗議・デモ行進といった直截的な政治活動と、再現＝模倣という方法を通じて芸術とその外部にある現実とを接続しようとした具象作家に該当する。異なる活動のように見えるそれらの取り組みは、芸術＝虚構/政治＝現実という図式に代表されるような、芸術と政治をそれぞれ独立したカテゴリーとして捉えているという点で同じモデルに依拠している。しかし、ランシエールは芸術と政治はそれぞれ領域を異にするものではなかった。一般に、ランシエールの美学＝感性学とは、感覚可能なものと感覚不可能なものとの境界に関するものであり、芸術はその境界を組み替えるものと理解される。他方で、ランシエールにとって、政治もまた「既存の感性的なものの分有」に関わるものであった。政治の根幹に感性的な次元があると考えた根拠として、ランシエールはプラトンとアリストテレスの議論を引き合いに出す。そこで語られるのは、ポリスという政治的空間とそこから身体的に（すなはち感性的に）排除された職人たちや、市民＝政治的動物と区別して扱われ、同じ言葉を話すのにもかかわらずその声をたんなる「動物」の声として処理された奴隷たちのことである。ある共同体のなかに場を占める人間がそこから象徴的に排除され、なおかつその排除が身体的な次元、感性的な次元において行われているという事例からランシエールが指摘するのは、誰の声を聞き、誰の声を無視するかは決定は、政治に携わることのできる人間とできない人間を感性的に分割し、前者の人間のみによって政治に対する義務と権利を共有する、という既得

⁽¹⁴⁾ ジャック・ランシエール『開放された観客』梶田裕訳、法政大学出版局、二〇一三年、九七頁。

権益者たちの「感性的なものの分有」によって定められているということであり、それゆえにその境界に対する異議申し立てもまた感性的な次元においてなされるほかない、ということであった。つまり「政治的」異議申し立てはおのずから「感性的」なものなのである。ランシエールにとって、芸術と政治はともに、見えるものと見えないもの、聞こえるものと聞こえないものといった既存の「感性的なものの分有」に異議申し立てをするための「行為＝制作」であった。そのような意味での「感性的なもの」には外部など存在しない。

芸術の外部となるような現実の世界など存在しない。存在するのは、共通の感覚可能な織物の中の諸々の折り目や折り返しである。〔中略〕現実的なものは、それ自体として存在するわけではない。われわれの現実として、すなはちわれわれの知覚の、思考の、介入の対象として与えられるものの諸々の布置が存在するのである。現実的なものとは、つねに虚構 fiction の、すなはちある空間の構築の対象なのであり、その空間の中では、〔われわれに〕見えるもの、言うもの、為しうるものが縫い合わせられているのである。⁽¹⁵⁾

われわれは「共通の感覚可能な織物」のなかで生きており、芸術や政治における個々の実践は、その中の「折り目や折り返し」として理解することができる。ランシエールによるこうした芸術と政治をめぐる議論は、1960年代のアメリカで組織された政治運動に参加することに消極的であった作家の作品を考えるうえで極めて示唆的なものである。なぜならば、反戦や反人種差別といった政治的活動への関与の有無によってではなく、作家の制作が感性的な枠組みの組み替えを促すものとなっているかどうかという観点によって、個々の実践の「政治性」を考えることができるからである。本論で考察しようとするのもまた、同時代の社会的結束に対して直接に関与することがなかった抽象画家の仕事である。果たして彼らの実践＝制作に、ランシエールが言うような、既存の感性的なものを問い直し再編するような「政治」的側面を見出すことは可能なのだろうか。本論の目的のひとつは、この疑問をある二人の作家を事例として検証するものである。

（１）先行研究と本研究の位置づけ

⁽¹⁵⁾ 同上書、八三一―八四頁。

本論は、ウィレム・デ・クーニング(1904-1997)、ロバート・ライマン(1930-2019)の二人の抽象画家の 1960 年代の作品群を考察するものである。デ・クーニングとライマンの仕事はしばしば、主題を排除し、ある単一の作品の内部で完結・自律した造形をつくり出すもの(＝モダニズム)と見做されてきた。本論では、両者の芸術を、完成された作品の内部にとどまらず、その周囲と背景にあった作品発表当時の受容や制作に潜在する造形的思考から考察する。そのことを通じて、両者の芸術に従来のモダニズムが作り上げた言説とは異なる実像があったことを明らかにする。

ここで言う「モダニズム」とは、1940 年代から 60 年代にかけてのアメリカの美術批評の文脈で使われる、主に批評家のクレメント・グリーンバーグの芸術論を指す。彼は、絵画はその本質的メディウム、つまり音楽や彫刻といったほかの芸術ジャンルとは共有されない絵画にしかない要素、具体的には絵画表面の「平面性」、矩形という「支持体の形態」をつきつめて純粋化してきたという歴史観を披瀝し、なおかつ絵画は「純粋視覚性」(触覚といった身体的感覚を排して、視覚的感覚のみに訴える性質)を追求するという議論を展開した。

このようなグリーンバーグの批評体系は、その極端な視覚中心主義や排他的なモダニズム理論の偏狭さを批判したポスト・モダニズムに仕事を筆頭に⁽¹⁶⁾、60 年代なかば以降の様々な「グリーンバーグ叩き (Clem-bashing)」の過熱化の末、今日ではもっぱら否定的に認識されている。アヴァンギャルドに連なる画家として「ピカソ、ブラック、モンドリアン、ミロ、カンディンスキー、ブランクーシ、またクレー、マティス、セザンヌ」⁽¹⁷⁾といった近代芸術の巨匠を挙げて、シュールレアリスムやダダといった歴史的アヴァンギャルドをなかったかのように扱うグリーンバーグの批評は、自らの理論に合致しない芸術実践を歪曲、否定、抑圧、あるいは抹消することで成り立つものであった。ゆえに、モダニズムの問い直しという作業は、グリーンバーグがその評価軸から除外し、視野の外へと追放した作家の再評価というかたちをとる抽象美術に関する研究でいえば、女性作家の再評価という動向がその好例であろう。台北市立美術館の「她的抽象 (彼女の抽象)」展 (2019 年) や、ポンピドゥ・センターの「Elles font l'abstraction (彼女たちは抽象芸術をつくる)」展 (2021 年)、そして東京国立近代美術館の「女性と抽象」展 (2023 年) など、近年、アジアを含む世

⁽¹⁶⁾ Rosalind Krauss, *The Optical Unconsciousness*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993; Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss, *Formless: A User's Guide*, New York: Zone Books, 1997. (イヴ＝アラン・ボワ、ロザリンド・クラウス、加治屋健司他訳『アンフォルムー無形なものの辞典』月曜社、2011 年。)

⁽¹⁷⁾ クレメント・グリーンバーグ「アヴァンギャルドとキツチュ」『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄他訳、勁草書房、2005 年、6 頁。

界各地で抽象と女性をテーマとした展覧会が開催されており、また国内では中嶋泉氏による浩瀚な研究書『アンチアクションー日本戦後絵画と女性画家』（ブリュッケ、2019 年）が刊行されたことも記憶に新しい。それらの研究は、戦後の抽象絵画の運動から制度的・歴史的に排除され、それゆえに戦後美術史の登場人物になりえなかった女性作家の仕事の創造性に光を当て、従来の美術史の語りに拡張と多層化をもたらす試みと言えるだろう。

1960 年代に関する先行研究についても述べておこう。近年、1960 年代のアメリカ美術に関する研究が活性化されつつある。1999 年に刊行されたフランシス・フランシナによる研究書『芸術・政治・異議申し立て：60 年代アメリカにおける左派芸術の諸相』⁽¹⁸⁾ は、60 年代後半から 70 年代初頭にかけてアメリカの二つの地で勃興した集合的プロジェクト、具体的にはロサンゼルスを拠点に 1965 年から 66 年にかけてのわずか一年を活動期間とした「芸術家抗議委員 (Artist' Protest Committee)」、および 1969 年にニューヨークを拠点に活動する作家を中心にして組織された「芸術労働者連合 (Art Workers' Coalition、以下 AWC)」の二つの組織の活動を詳細に追跡するものである。フランシーナの研究は、従来の個別の作家研究によって周縁化されてきた芸術家たちによる集合的・組織的な活動・プロジェクトの内実を、ベトナム戦争の激化に対する抗議を企図として組織された二つの集団の分析を通じて明らかにすることを目的としたものである。

2009 年に刊行されたジュリア・ブライアン・ウィルソンによる著書『アート・ワーカー：ベトナム戦争下におけるラディカルな実践』⁽¹⁹⁾ では、AWC の主要メンバー四人（カール・アンドレ、ロバート・モリス、ルーシー・リパード、ハンス・ハーケ）の個々の取り組みが再び分析の対象として取り上げられている。ウィルソンの分析は、60 年代以降に進行しつつあった脱工業化・労働の再編成という状況のなかで AWC が「芸術労働者」という観点によって作り上げた芸術と労働の関係を、彼ら四人の作品・活動をケース・スタディとして仔細に検討しようとするものである。薄く成形された鉄や煉瓦の板を「持ち上げる」「置く」という労働的身振りの反復で作品（「フロア・ピース」）を制作し、作品や芸術家の「プロレタリアート化」を目論見、なおかつ「芸術労働者」（作家、インストーラー、コレクター、観賞者、美術館に勤務する人など）のあいだの階層の撤廃を実現することに向けて活動・制作した一方で、

⁽¹⁸⁾ Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent: Aspects of the Art Left in Sixties America*. New York: St. Martin's Press, 1999.

⁽¹⁹⁾ Julia Bryan Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*. Berkeley: University of California Press, 2009.

作品に用いられた素材の製造元会社（ダウ・ケミカル社）がベトナム戦争に協力的であった事実（ナパーム弾の製造と枯葉剤の提供）の隠蔽や素材自体の流通や交易過程の労働者の無視といった問題を抱えていたカール・アンドレ。1970 年にホイットニー美術館で開催された個展で工場労働者を共働制作の良きパートナーとしていたモリスの価値観に決定的な見直しを迫った「ハード・ハット暴動」。AWC の女性の問題への関心の無さから「革命のための女性アーティスト（Woman Artists in Revolution）」や「女性アーティスト臨時委員会（Ad hoc Women Artists' Committee）」といった団体でのフェミニズム的運動へと活動をシフトさせていったルーシー・リパードの、作品の制作のみならず批評や展示といった「芸術上の労働」にもまた人種・階級・ジェンダーの非対称性が深く刻まれているという理解を促す契機となった 68 年冬アルゼンチン訪問でのロザリオ・グループとの出会いや、ニューヨークで台頭し女性を「抑圧された階級」と見做す視点を提示した「レッド・ストッキングズ」（1969）の存在。ベトナム戦争下において美術館が国家やある特定の企業と結びついていたことを示す資料をジャーナリストのように執拗に追跡・収集し、それらをデータ・記録という客観的な装いのもとで提示するハンス・ハーケの「制度批判」的作品⁽²⁰⁾と、美術館の女性作家や黒人作家に対する冷遇および美術館役員と軍産複合体との結びつきに対する批判を通じて美術館の民主化を求める AWC の活動との関係性（並行性と差異）など。ウィルソンの著作は、「労働者」という身分と対峙しながら、制作や活動方法を変化させていった四人の実践に折り畳まれた多層的な文脈の分析である。本論がウィルソンの分析の枠組みと大きく異なるのは、同じ年代を対象としながら、抵抗運動に積極的に参加した作家ではなく、むしろそうした運動

⁽²⁰⁾ 戦争関連の資金調達特需の増大に伴う貸付によって巨額の富を得ていたためベトナム戦争を支持していたデイヴィッド・ロックフェラーが理事の役職についていたニューヨーク近代美術館の来場者に対して、「ロックフェラー州知事が、ニクソン大統領の対インドシナ政策を否定しないことが、あなたがこの 11 月の州知事選挙でロックフェラー氏に投票しない理由ですか？」という質問を投げかけ、その答えを「はい」と「いいえ」に分かれた透明のアクリルガラスの投票箱のどちらかに入れてもらう《MoMA 世論調査》（1970）や、グッゲンハイム美術館の理事の地位に就いていた不動産売買を生業とするシャポルスキーが、一族や提携者と組織ぐるみでニューヨークの低所得者層居住地域を含むエリアの多数の物件で働いていた不正を、抵当の交換や売買の流れを記録した図表、市販の地図、さらに物件情報が付記された写真 142 枚を用いて提示する《シャポルスキーとマンハッタン不動産所有地：1971 年 5 月 1 日の実況社会システム（Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971）》（1971）が代表的な作品として挙げられる。

に非関与的であった抽象絵画の作家が中心化され、当時の社会問題ではなく、作家の制作のより特殊な問題を主題化していることである。

2013 年には、マシュー・イズラエルが『平和のために殺せ：ベトナム戦争に反対するアメリカの芸術家たち』⁽²¹⁾を刊行し、しばしば画一的なものとして単純化されてきた「反戦芸術」を「美学外的行動」や「事前記念」といったかたちで細分化・分類している。こうした研究動向が示している通り、近年の研究者の関心は、1960 年代の美術をベトナム戦争や人種差別・抑圧的な制度に対する抵抗といった当時の社会運動との関係において考察することへとますます向けられるようになっていく。しかし、それらの考察は総じて、明確な抵抗運動を行使した作家の重要性を強調しすぎるあまり、同時代の社会的結束に対して直接関与することのなかった作家を「モダニズム」という括りで捉えて低く見積もる傾向にある。

本論は、こうした近年の動向に反して、モダニズム芸術に位置づけられてきた作家を扱う。本論同様、モダニズム美術そのものを改めて検証しなおそうとする研究は存在する⁽²²⁾が、本論が選んだ二人の作家、つまりウィレム・デ・クーニングとロバート・ライマンについては、個々の章で検討する通り、依然としてモダニズム的な美学で解釈され続けている。本論では、モダニズムに帰属されてきた作家の再検証という近年の動向を踏まえつつ、デ・クーニングとライマンという二人の作家の作品を詳細に分析することで、より発展した作品・作家分析を展開することを目論む。ゆえにその方法は、グリーンバーグが記述したモダニズム美術のあり方とは異なる記述の仕方を、グリーンバーグ以降の批評の歴史も踏まえて、作品の形式的な側面を切り捨てることなく解析する、というものになるだろう。

(2) 構成

本論の全体は 2 部構成からなる。

第 1 部「ウィレム・デ・クーニングの共振する身体」では、抽象表現主義を代表する画家ウィレム・デ・クーニングの作品群を再検討する。第 1 章「1960 年代の女性像と性革命」は、デ・クーニングの 60 年代の作品群に対する当時の受容のあり方を考察するものである。デ・クーニングの絵画は、1950 年代、モダニズムの批評家に

⁽²¹⁾ Matthew Israel, *Kill for Peace; American Artists Against the Vietnam War*. Austin: University of Texas Press, 2013.

⁽²²⁾ 近年の例としては、以下の研究などが挙げられる。荒川徹『ドナルド・ジャッド 風景とミニマリズム』水声社、二〇一九年。沢山遼『絵画の力学』書肆侃侃房、二〇二〇年。加治屋健司『絵画の解放 カラーフォールド絵画と 20 世紀アメリカ文化』東京大学出版局、二〇二三年。

よって盛んに論じられ、フォーマリズムと呼ばれる形式分析を通じて、高く評価された。しかし 60 年代に入ると、カラーフィールドやハード・エッジ絵画、ミニマリズムやネオ・ダダ、ポップアート、といった美術動向が先進的なものとして出現したことで、抽象表現主義の作家たちの評価は下落していた。当時のデ・クーニングの作品群もまた、例に漏れず、時代遅れのものとみなされ、多くの場合否定的な評価をくだされていた。しかし、デ・クーニングの作品について書かれた当時の批評や論考を詳細に紐解いてみると、そのような否定的な見解を示すモダニズム批評が独占的なわけではなかったことがわかる。本節では、これまで十分に検討されてこなかった肯定的な批評を取り上げ、そこで用いられる語彙が、当時の対抗文化的な感性といかに結びついていたのかを明らかにする。さらに、エロティックな美術の氾濫という同時代のコンテクストのなかでデ・クーニングの作品を捉え直し、この画家の 60 年代の作品群が占めていた特異な位置を指摘する。第 2 章「イメージの揺動、女性像という集団的形象」では、これまで詳細に考察されることのなかった「モントーク」シリーズの作品構造を分析し、当時画家が有していた水という物質への関心や絵具の泥のような流動的な性質をいかに利用したかを明らかにする。次いで、デ・クーニングの作品においてしばしば批判・論難の対象となる女性像の活用について考察する。この画家の作品の最たる特徴とみなされる暴力的な筆触、女性身体を部分に断片化し「モノ化」する視線などは、この男性作家の女性嫌悪を示すものとして主にジェンダー研究の観点からたびたび批判されてきた。デ・クーニングの作品がそのような問題含みの構造を孕んだものであることは否定できないが、しかしそうした見解は、この画家がメソポタミアから現代の広告にいたる広範な女性像を参照していた意味を十分に説明できていない。本節では、デ・クーニングが絵画制作において女性像を活用し続けた意味を考察するため、女性像を用い始める直前の 1930 年代の活動、具体的にはジョン・グラハムという画家との密接な交流に着目する。創造の源泉たる過去の無意識にアクセスすることを重要視したグラハムの理論を考察することを通じて、彼の絵画に関する思考や実践がその後のデ・クーニングの制作に極めて大きな影響をもたらしていたことを明らかにする。

第 2 部「ロバート・ライマンのモダニズム」は、終生にわたって白い絵画をつくり続けたライマンの制作を検討する。第 3 章「絵画の中性化——一九六〇年代後半におけるロバート・ライマンの作品に関する一考察」では、壁や設置される空間のスケール、照明、鑑賞者の身体といった絵画の外を問題にするライマンの方法論が 1960 年代を通じて確立されていく過程を分析する。そのうえで、絵画の制作を「描く」という行為以外の工程からとらえなおす作品と、アグネス・マーティンのグリッド絵画とを比較検討し、両者の絵画が共通する性質をもつことを論じる。第 4 章「絵画＝皮膚、

あるいはその歴史的系譜」では、従来のライマンに関する論考のなかでたびたび重要なものとして取り上げられるイヴ・アラン＝ボアによる論考を取り上げ、彼の批評がもつ企図を確認し、その議論の限界を指摘する。そのうえで、ボアが考察の対象から排除した、1965 年以降、ライマンのライフワークともなった白い絵画を取り上げ、それらライマンの白い絵画に歴史的に先行するマレーヴィチやラウシェンバーグの作品との異同や影響関係の有無を明らかにする。さらに、この画家に、絵画の表面を装飾が拭い去られた裸の皮膚＝肌として捉える視点があったことを指摘し、皮膚や触覚性という観点からライマンの作品がいかなる文脈のなかに位置づけられるのかを考察する。

第1部 ウィレム・デ・クーニングと女性像

第1章 1960年代の女性像—性革命、エロティックアート、ポスト・ミニマリズム—

「風に打たれ、一息ごとにわたしは震えた。やがて、ひりひりとする心地よい痛みを体ぜんたいに感じた。わたしの全存在は皮膚の表面に向かって溢れた。」

アンドレ・ジイド『背徳者』川口篤訳、岩波書店、1971年、68–69頁。

「彼は彼自身と世界との接触そのものであり、身体的な自我以外のなにものでもないと同時にその自我の境界線を打ち壊す。[中略] 欲望する皮膚のナルシシスティックな拡大は、ナルシシスティックな自己の閉じこめの拒絶でもある。」

Leo Bersani, *Homos* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), p. 120.

はじめに——先行研究と問題の所在

ロングアイランドのスプリングス。抽象表現主義を代表する画家ジャクソン・ポロック (1912-1956) が、1945年11月より住居を構え、56年8月、飲酒運転による事故で死去した地。デ・クーニングは、この地に1963年の春に引っ越してきた。そして、そこで取り組み始めたのはまたしても女性像 (図1-1) であった。しかし、それはこの画家を代表する50年代前半の「女」シリーズ (図1-2) とは全く異なるものであった。油絵具の粘性、塗り重ねていくプロセスの悠長さを嫌い、流動性にこだわって新たに描き出された女性像⁽¹⁾ は、確固とした堅固さをもつものとしてではなく、極めて可塑性に富む不安定かつ不可解な状態をとどめている。歪曲や伸長、あらゆる方向への膨張に従いながら、その輪郭を外界へと溶解させていくような身体描写、肉を連想させる俗っぽい赤やピンクといった暖色を中心とする色彩、といった特徴は、この画家の作風の変化を何より物語っている。さらにデ・クーニングは、66年以降になると、股を広げ、性器の存在を観者に否応なく看取させるポーズ (図1-3) を新たに導入している。

(1) 絵具の流動性の強化のために、ポピーオイル (紅花食用油) が溶剤として新たに用いられた。ポピーオイルの使用についてデ・クーニングは、「濡れた状態を維持するし、リンシードオイルみたいに乾かないので、より長く制作することができる」と語っている。De Kooning, in Garby Rodgers, “Willem de Kooning: The Artist at 74,” *LI: Newsday's Magazine for Long Island* (May 21, 1978), 21. この時期にデ・クーニングの用いていた媒体を制作助手の立場で経験したことのあるジョン・ウォードは、それが「滑りやす過ぎて、カンヴァスに筆をとどめておけないほどであった」ことを述べている。John Ward, quoted in Richard Shift, “Water and Lipstick: de Kooning in Transition,” *Willem de Kooning: Paintings* (Washington, D. C.: 1994), 65, n.20. また、デ・クーニングによる絵具への紅花油の付加については、同時代から指摘されていた。以下を参照せよ。Thomas Hess, *De Kooning: Recent Paintings* (New York: Walker and Company, in association with M. Knoedler & Co, 1967), 32.

この姿態については、先行研究ではピカソ《アヴィニヨンの娘たち》(図1-4)の画面右下に位置する女性像⁽²⁾や、ロートレックの《座る女道化師》⁽³⁾(1896年)(図1-5)、さらにはクールベの《世界の起源》⁽⁴⁾(1866年)(図1-6)といった作品が先行例として挙げられながら、50年代の「女」シリーズ同様、フェミニズム的観点から非難の対象となった。例えばキャロル・ダンカン⁽⁵⁾は、60年代の作品により明白な、卑猥でいやらしく露出的なジェスチャーが、男性のエロティックな欲望を刺激するためにつくられたポルノ画像の広告(図1-7)に似て、明らかに(異性愛)男性の鑑賞者に向けられたものであり、それゆえにフェティッシュ化され沈黙を強いられた女の受動的なイメージを男による能動的で支配的な視線が見る、という家父長的な特権をデ・クーニングは積極的に行使していると指摘している⁽⁵⁾。ダンカンの見解に代表されるように、白人の異性愛者である男が女性にむけるまなざしや歴史上男性画家に与えられてきた特権のもとで女性の身体を観察し、抽象化、歪曲、誇張、断片化といった操作を行う彼の造形的実験に、この画家の女性嫌悪や蔑視が含まれていると診断することが無意味なわけではない。しかし、作家や作品のナイーヴな政治的無関心を暴くと同時に、みずからが無意識のうちにそうした暴力のうちに連座していないかを不断に精査する以外の仕方では、作品を理解する方法というのは存在しないのだろうか。デ・クーニングの女性像を主たるモチーフとする作品群が制作と鑑賞の両面において持っていた意義というのは、女性の支配と服従が凝縮された構造という論理ないしは図式に回収されうるものなのだろうか。

そうした問題意識のもとでなされた例外的な研究として、リン・クックによるものが挙げられる。クックによれば、60年代中頃以降の股を開くポーズを取る女性像を主たるモチーフとする作品群が意味するのは、決して画家の女性嫌悪といった論点に限定されるものではない。《The Visit》(図1-3)に特徴的に見られる身体と周囲の環境が融解するような描写が示すのは、全身体がひとつの感覚器官と化すエロティックな感覚であり、それは同時代の性革命のシンボルとして一世を風靡したヘルベルト・マルクーゼやノーマン・O・ブラウンが抑圧なき社会の構築のために希求した肉体すべての性化、セックス(生殖行為)や性器的快楽から解放されたエロスに通じるものであった⁽⁶⁾。

⁽²⁾ Lauren Mahony, "Figures in a Landscape," in *de Kooning: A Retrospective* (New York: The Museum of Modern Art, 2011), 384.

⁽³⁾ *Ibid.*

⁽⁴⁾ Barbara Hess, "De Kooning in East Hampton: Almost a Pastoral," in *Willem De Kooning 1904-1997: Content as a Glimpse* (Cologne; Taschen, 2007), 55.

⁽⁵⁾ Carol Duncan, "The MoMA's Hot Mamas," *Art Journal*, vol. 48, no. 2, 1989, 171-178.

⁽⁶⁾ Lynne Cook, "De Kooning and Pastoral: The Interrupted Idyll," in *Willem de Kooning: From the Hirshhorn Museum Collection* (Washington D. C.: Smithsonian Institution, 1993), 89-109.

とはいえ、1960年代の美術領域において、エロティックな感覚や官能的な性質を追求しようとした作家は、決してデ・クーニング一人というわけではなかった。というのも、デ・クーニングが女性像に新たなポーズを導入した1966年頃には、西洋の伝統的なヌードの規範から逸脱し性表現を過激に推し進める新たな美術動向「エロティックアート」が流行しており、さらには可塑的で柔らかい素材を使用するポスト・ミニマリズムの作品がエロティックな感覚に関わるものとして論じられ始めていたからである。しかし、管見の限りでは、そうした同時代の美術動向との関係について踏み込んで論じた先行研究はない。

デ・クーニングの60年代後半のエロティックな作品群は、同時代の女性イメージや美術動向とどのような関係を有するものであったのだろうか。そうした問題意識のもと、本節では、同時代の受容を示す言説、さらにはエロティックアートやポスト・ミニマリズムといった同時代の美術動向やそれに紐づいた批評言説を考察し、この作家の60年代の作品群を、性革命に後押しされるかたちで60年代半ばに起こった美術におけるエロティシズムの問題化という動きのなかに位置づけることを目的とする。

(1) 風景と身体のエロス共振

デ・クーニングがスプリングスに居を移した1963年頃、ニューヨークでは人物像ないしは裸体を描こうとする新たな動きが顕在化し始めていた。ウィン・チェンバレン (1927-2014)、トム・ウィッセルマン (1931-2004)、フィリップ・パールスタイン (1924-) といった作家たちの作品 (図1-8) に見られるように、彼らの多くは50年代にニューヨークを席卷した粗く大胆な筆触を特徴とする抽象表現主義の様式に背を向け、「誇張、感傷性、意図された不明瞭さなしに⁽⁷⁾」人物像に取り組んでいた。それゆえ、依然として表現主義的な筆触によって女性像を描き出すデ・クーニングの60年代の作品群は、しばしば時代遅れのものとして否定的に評価されていた。エルダーフィールドは、それら否定的評価について、同時代のカラーフィールド・ペインティングやハード・エッジ、ポップアート、ミニマルアートといった平坦でどぎつい色彩をもつ絵画や彫刻が先進的な美術動向として次々に出現したことによって、表現主義的な筆触が50年代に持ち得ていた価値が破産してしまったことをひとつの要因として挙げている⁽⁸⁾。エルダーフィールドは具体的に批評のテキストを挙げて考察しているわけではないが、彼の見解を裏付ける同時代の言説をいく

⁽⁷⁾ Fairfield Porter, "Recent Painting USA: The Figure," *Art in America* 50, no.1 (1962), 81. reprinted in *Fairfield Porter: Art in Its Own Terms, Selected Criticism 1935-1975*, ed. Rackstraw Downes (New York: Taplinger, 1979), 73.

⁽⁸⁾ John Elderfield, "Space to Paint," in *de Kooning: A Retrospective* (New York: Museum of Modern Art, 2011), 35.

つか挙げておこう。例えば、ヒルトン・クレイマーは、1967 年の『ニューヨーク・タイムズ』紙のなかで以下のように述べている。

デ・クーニング氏の影響といった問題は、もはや死語になっている。すでに多くの学術論文の題材となっていることには違いないのだが、生きた芸術の問題との関連はとっくに失われてしまっている。[中略] 新たな展覧会で感じられるのは、ほとんどセルフパロディの雰囲気である。パロディの対象となっているのは、まさに表現主義の鉱脈、絵画の自己演出、奔放な絵画表現への傾倒といったものであり、それはしばしば、デ・クーニング氏の素晴らしい才能の強みではなく、弱さとなっている⁽⁹⁾。

50 年代のニューヨークを席卷した表現主義的な筆触は、記事が書かれた 67 年においてはもはや「死語」、つまり「生きた芸術との関連はとっくに失われてしまっている」時代遅れのものでしかない、という判断を下す同様の見解は、デ・クーニングの絵画が「別の時代から来たもののように見える」と述べ、この画家を「わたしたちにまだ何かを教えてくれる歴史の一部というよりは、ある伝統の終わり、歴史的な様式の代表」として位置付ける、デイヴィッド・トンプソンの 1969 年の評にも見て取れる⁽¹⁰⁾。

しかし、この画家が依然として採用する表現主義的な筆触を否定的に評価するこうした言説とは別に、この時代のデ・クーニングの作品群を支持しようとする肯定的見解も存在したことは軽視すべきではない。実際、1967 年の『アート・ニュース』紙に掲載されたルイーズ・フィンケルスタインの論考は、この時代の否定的評価の言説自体が基盤にしている時代の趣味や流行と適合的であるか否かという見方に疑義を呈するところから議論が出発している。

作品の見方に、その作品の流布や流行の程度に関係してくることは避けられない。この現象が現在のような過剰なかたちとなったのは、50 年代のことだと思われるが、当時ある著名なディーラーは「抽象表現主義であれば良いものだ」とわかる」と断言していた。[中略] 多くの作品が、60 年代の、あるいは先月の、といった時代の趣味に適合していると推定されること以外のメリットを持たずにいる⁽¹¹⁾。

⁽⁹⁾ Hilton Kramer, “De Kooning’s Pompier Expressionism,” *New York Times* (November 19, 1967), 153.

⁽¹⁰⁾ David Thompson, “The End of a Tradition?” *New York Times*, section 2 (January 25, 1969), 25.

⁽¹¹⁾ Louis Finkelstein, “The Light of de Kooning,” *Art News*, vol. 66, no. 7 (November 1967), 28.

時代の趣味に適合的でない作家には、むしろそれゆえに、いまだ形成途上のシーンが抱え込まざるを得ない罣や混乱なしに、作品が見られる機会が与えられる。そしてこの度、ニューヨークのノーデラー・ギャラリーで開かれたデ・クーニングの展覧会「De Kooning: Paintings and Drawings since 1963」展（1967/11/14-12/2）は、まさにその好機である。記事の書き手であるフィンケルスタインによるこうした書き出しはともかく、われわれにとって重要なのは、その積極的な評価の観点である。フィンケルスタインは、近作で目を引く点に、芸術的工夫を欠いたように見えるその筆触の直接性と、色彩がその配置において果たす役割、の二点を挙げ、とくに後者の色彩が果たす役割を詳述している。フィンケルスタインによれば、デ・クーニングの近作のなかのいくつかの絵画において、色彩は画面の中心を占める人物像からその周囲へと伸びるように、しかし同じ色を繰り返すことなく置かれている。画面に置かれた色彩の布置に注意を促しながら、フィンケルスタインはデ・クーニングの絵画を以下のように記述する。

色彩は喚起的で、中央を占める肉感的なピンクに反応して、開放性、繊細さ、乾き、荒々しさ、目をつく輝き、柔らかさ、喧噪、静けさを示唆する。[中略] それらは、冷静な観察というよりも、感情の求めに応じて、心が原初的に把握している感覚の色である。それは、感情を開放する色であるがゆえに、サイケデリックな色彩と同様、心地よく、そして性的な主題を扱い、かつ超越的なエロスに関与している、という二つの意味で正しくエロティックである⁽¹²⁾。

統合やバランス、構成や秩序の感覚からは一見して程遠い画面は、弛緩したようにのたうつ筆触の奔放さと色彩の派手さが、絵具の擦れという乾いた物質性、荒々しさ、喧噪を伝える。他方で、その奔放な筆触による変形を伴って示される柔らかく肉感的な身体とその周囲の風景を横断して採用される暖色系の色彩は、（おそらく展示の照明の光を画面のあちこちで反射して）「目をつく輝き」として知覚的な鋭敏さ、繊細さを伝えもする。手足をリラックスさせた状態・姿勢で身体を外光にさらすような描写は、外光浴のような落ち着いた雰囲気を与えもする。フィンケルスタインは、荒々しさと繊細さ、喧噪と静寂、といった相矛盾するような感覚を喚起するこうしたデ・クーニングの絵画に、観者の視線に応じて感覚ないしは感情がつぎつぎと解放されていくさまを読み取り、そこにエロティックな性質を見出すことで評価している。また、69年の同雑誌に掲載されたアンドリュー・フォージの論考でも、絵画の肌理の微細な差異を読み取ることから観察が始められ、表現主義的筆触にのみ着目する様式的観点は退けられている。

⁽¹²⁾ *Ibid.*, 30.

絵具は皮膚をもっている。ここには張り艶が、あそこには皺や擦れ、擦り傷がある。それは穴が開いていたり、擦られたりしている。それらの線は、毛羽だった木炭が花開いたような状態から、表面上は（線として）見えなくぼみにいたるまで、たくさん状態をともなって、下の柔らかい絵具に溝をつくっている。身体と同様、カンヴァスは規律と失調の両方、最大限のコントロールとやりそこない、突発、偶然の両方に晒されている⁽¹³⁾。

身体を正面観でとらえ、すべてを厚みのない面に還元するデ・クーニングの身体描写（図1-9）は、カンヴァスの表面と身体表面を圧着させ、それらを同一表面上に展開する。カンヴァス＝身体表面上に刻印された張り、皺、擦れ、傷、毛羽立ち、くぼみといった物理的痕跡の数々が、その外部から与えられた力をさまざまに喚起する。フォージは、作品が観者にもたらす効果を詳述して、デ・クーニングの作品を見ることのうちに作動し始めるこうした触知的な感覚を、全身体に関わるものとして以下のように記述しなおしている。

肉体から切り離された色、大きさや彩度ないしは視覚に訴える効果の過激さ、過剰な（筆触の）繰り返し、著しい空虚さは、観る者を分散させ、彼を非人格化する効果がある。明るさは喧噪に等しく、空虚さは時間の持続に等しい。点滅する光、痛みが走る瞬間の音、幻覚剤のように、これらの力は外部から侵入する。[中略] それらは敵対的であると同時に癒しでもあり、そこでのひとの反応は、美学的に言えば、受動的かつ行動的だ。その力は、外に向かって原初の世界を探るのではなく、むしろ世界の外と内を反転させ、麻酔をかけるようなものだ。[中略] 一瞬にして広がり、やわらかで執拗な喧噪のなかに溶け込んでいくこと。自らの立つ場所を放棄すること⁽¹⁴⁾。

観者のカンヴァスへの分散、非人格化、受動と能動、世界の外と内の反転、麻酔、溶解、自らの立つ場所の放棄、といった語彙、さらには明るさや光といった視覚に関わる対象を、喧噪、光の明滅、痛み、幻覚剤といった肉体を強襲する経験と接続するレトリックによって、フォージはデ・クーニングの60年代の作品が身体の〈限界＝臨界〉に関わっているということを指し示そうとしている。論考の図として掲載された《The Visit》に見られるよ

⁽¹³⁾ Andrew Forge, "De Kooning in Retrospect at the Museum of Modern Art," *Art News*, vol. 68, no. 3 (March 1969), 46-47.

⁽¹⁴⁾ *Ibid.*, 64.

うに、周囲の風景に身体が溶解していくような描写は、フォージにとって、内と外の区別の決壊（反転）、受動と能動の両義性を露わにするものであったが、フォージはそれが皮膚という境界面の活性化によってこそ成し遂げられるということを、セックスの経験によって提示している。

セックスには、愛する人の体とあらゆる部分が交換可能になる状態がある。肩や膝の大きさや位置が何らかのかたちで流動的になるとき、その振動する皮膚が彼らの共通の媒体となる⁽¹⁵⁾。

自他の境界にある皮膚＝表面が活性化し、重ねられる互いの身体のうちに自らを感覚する相互浸透的な官能に意識が向けられていることから理解されるように、フォージにとって、デ・クーニングの風景に溶解する身体描写は、強烈な身体的高揚を伴って観者に体験されるものであった。フォージは、デ・クーニングの特異な身体描写に着目することで、絵画を見るという行為のうちに身体性を回復させようとしている。

同時代の肯定的な評価としてほとんど言及されることのないフィンケルスタインおよびフォージの言説から理解されるのは、身体と周囲の風景の溶解という描写に着目しつつ、作品が強烈な身体的高揚や忘我を伴って官能的に体験されることを肯定的に評価しているということであろう。そして、風景との共振というかたちで見いだされた全身体的な官能、性器的快楽から解放されたエロスという観点こそ、同時代の性革命を方向づけたヘルベルト・マルクーゼとノーマン・O・ブラウンという二人の人物が社会変革的な思想のもとに論じたものであった⁽¹⁶⁾。ただしクックは、マルクーゼ及びブラウンの著作のなかでエロスの性器からの解放が全身体の性化や感覚の拡大・変形を意味するものとして論じられている部分を引用して、デ・クーニングの60年代の作品群とそれら二つの著作との親近性を論じるのみである。そこで次章では、デ・クーニングの作品から少し離れて、彼ら二人の著作にみられるエロスの解放という論点が当時の対抗文化的な感性といかに結びつきうる

⁽¹⁵⁾ *Ibid.*, 61-62.

⁽¹⁶⁾ ただしクックは、マルクーゼとブラウンの両者にとってエロス（快楽原則）の性器からの開放が、感覚の拡大と変形や幼児期に代表される多形的な性への退行を意味するものであったことに言及するのみである。Lynne Cooke, *op. cit.*, 96-97, 105-106. 彼らにとってエロスが全身体（の性化）に関わるものであったことは示す部分としては以下を参照せよ。Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* (1955; reprint, Boston: The Beacon Press, 1966), 205. [ヘルベルト・マルクーゼ『エロスの文明』南博訳、紀伊國屋書店、1958年、185-186頁。] Norman O. Brown, *Life Against Death: Psychoanalytical Meaning of History* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1959), 308.

ものであったかについて、同時代の性革命の担い手であった若者たちの諸実践との関連から論じてみたい。

(2) 「エロスの解放」という政治——ヘルベルト・マルクーゼとノーマン・ブラウン

1969年、歴史学者のセオドア・ローザックが「西欧やアメリカのどこにも所属していない若者たちのあいだでヘルベルト・マルクーゼが主要な社会理論家のひとりとして登場したことは、対抗文化（カウンター・カルチャー）の特徴の一つと考えなければならない⁽¹⁷⁾」と述べている通り、ドイツ人社会思想家のヘルベルト・マルクーゼ (Herbert Marcuse, 1898-1979) は、性革命のシンボルとして一世を風靡した。ドイツベルリンに生まれ、フライブルク大学でフッサールやハイデガーのもと、ヘーゲルやマルクスの研究を行うも、ナチスに追われ、アメリカへの亡命を余儀なくされた彼の著作活動は戦後のアメリカで高く評価され、とりわけ一九五五年に出版され、その後1966年に第2版が出版された（エーリッヒ・フロム批判を組み込んだフロイト論）『エロスと文明』は、60年代に花開いた対抗文化の担い手である若者たちにとって聖典の如きものとなっていた。そしてこのテキストで目指されたものこそ、セックス（生殖行為）からエロスの解放、肉体すべての性化といったものであった。例えば、以下のような記述。

リビドー的な関係では、[中略] 肉体は、もはや労働のためフルタイムで使われる道具ではなくなり、再性化されるだろう。リビドーのこの拡大にふくまれる退行の結果、まず、すべての性感帯が復活し、ついで、性器以前の多形的な性欲が復活して、性器の優位が失われる。肉体の全部が、性的定着の対象となり、享受されるもの、快楽の手段となるだろう。リビドー的な関係の価値と範囲がこのように変わってくると、私的な人間同士の関係を組織する制度、とりわけ一夫一妻制と夫権の家族制度が崩壊することになるだろう⁽¹⁸⁾。

セックスからエロスを開放すること。すなはち、リビドーそのものの拡散と多様化、肉体のすべての性化を追求すること。あるいは、子作りを放棄して性的快楽を楽しむこと、同性愛を含む倒錯した性関係に習熟すること。一組の夫婦がいて、性交による満足を味わい、

⁽¹⁷⁾ Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* (Garden City, N. Y.: Doubleday, 1969), 84.

⁽¹⁸⁾ Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* (1955; reprint, Boston: The Beacon Press, 1966), 199.

子供ができる、という生殖や家族を形成する枠組みを脱臼させる試みは、60 年代後半のアメリカでは強烈なアクチュアリティを持っていた。歴史学者のデイヴィッド・アリンは、マルクーゼの著作が単に若者たちに広く読まれたのではなく、彼/彼女らのさまざまな実践によって生きられたものであったことに注意を促している⁽¹⁹⁾。アリンはその事例として、ウィスコンシン大学の学生たちが、多型的で倒錯した性的快楽を追及・実践する労働者たちの楽園をつくることをまじめに議論し、かれらの多くがヌーディストとなったことや、コロンビア大学のゲイの学生たちがマルクーゼの著作から文章を抜粋したチラシを街行く人に配り、彼らセクシャルマイノリティに対する文化的な再評価の必要性を訴えたこと、さらにはラディカルフェミニストのシュラミス・ファイアストーンが、『性の弁証法—女性解放革命の場合』と題された 1970 年の著作のなかで、性の解放とは「性器の専制」からの解放である、というマルクーゼからの影響が色濃い考えを提示したこと、などを挙げている⁽²⁰⁾。子作りを放棄して性的快楽を楽しむこと、同性愛を含む倒錯した性関係に習熟することは、攻撃・抑圧・生殖と結びつく男根主義の克服、および家族原理からの「女性的なもの」の解放という主張につながりうるものであった。マルクーゼもまた、1966 年に再版された『エロスと文明』に新たに付された「政治に関する前書き、1966 年」のなかで、「若者たちが死に抗するエロスのために生き、戦う人々の先頭にたっている。[中略] 今日、生のための闘い、エロスのための闘いは、政治的である⁽²¹⁾」と述べて、自身の思想が若者たちによって実践されていることに言及している。ともあれ、マルクーゼが抑圧なき社会の構築のために希求したのは、リビドーそのものの拡散と多様化、そして肉体の全ての性化であった⁽²²⁾。

さらに、当時の若者たちのあいだで広く読まれ、1966 年の『タイム』誌で、「数人の批評家が遅ればせながら『死に抗する生』の書評を書いている。[中略] 現在、五万部の増刷が決定しているこの本は、デイヴィッド・リースマンの『孤独な群衆』やジョン・ロナ

⁽¹⁹⁾ David Allyn, *Make Love, Not War: The Sexual Revolution, an Unfettered History* (New York: Routledge, 2001), 199.

⁽²⁰⁾ *Ibid.*

⁽²¹⁾ Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, 2nd ed., (Boston: Beacon Press, 1966), xxv.

⁽²²⁾ エーリッヒ・フロムは、フロイト理論における「リビドー」を文化的エネルギーとしてとらえ、それを社会そのものに適用したが、マルクーゼはあくまでも「リビドー」を「生物学的なもの」と捉えた。リビドーはエロスとタナトスの二つに分けられるが、フロイトの理論では最終的に現実原則がつねにエロスの原則である快楽原則を抑圧し勝利するというペシミズムの立場がとられていた。それに対して、快楽原則を排斥し抑圧しようとする現行資本主義体制に対する一切の「否定の力」こそ、すなわち快楽原則の解放につながる、というのがマルクーゼの理論の骨子であった。清水多吉「科学からユートピアへ」ヘルベルト・マルクーゼ『ユートピアの終焉』清水多吉訳、十九頁。

ルド・ロウエル・トールキンの『旅の仲間』と並んで、大学生が読まなければならないと感じるアングラ本の一つと評価されている⁽²³⁾」と報告されているノーマン・(オリバー・) ブラウンの著作『死に抗する生：歴史に関する精神分析的意味』（1959 年）で論じられた問題もまた、多形的快楽の発明と身体の再活性化というテーマであった。

生の本能、つまり性の本能は、現在の私たちの活動様式とは対照的に、遊びとしかいいようのない種類の活動を要求する。また、生の本能は、不安や攻撃性ではなく、ナルシズムやエロティックな高揚感に基づいた、他者あるいは周囲の世界との結合を求めている。[中略] 抑圧の廃止は、特定の身体器官にリビドーが不自然に集中することを廃止することになる。[中略] 人体は、多形的に倒錯したものとなり、現在は恐れられている全身の完全な生を享受するようになるだろう⁽²⁴⁾。

身体の性的な組織化を文明の発展と同一視するブラウンは、快楽を性器に還元するのではなく、幼児期に代表される多形的な性へと退行し、身体全体をエロティックなものにすることが現実存在するさまざまな抑圧への抗議となることを説いた。

ここで、改めて指摘しておきたいのは、前章で詳述したフィンケルスタインやフォージの読解には、彼ら二人の著作との親近性のみならず、それらの著作を原動力として花開いた対抗文化的な感性との結びつきも認められるということである。というのも、フォージは、身体ないしは自我がその輪郭を曖昧にしていき、外界へと溶け出していくような描写やそれが観者にもたらす非人称化の作用を「幻覚剤⁽²⁵⁾」に喩えているが、この幻覚剤というツールこそ、サイケデリクス(Psychedelics)という呼び名とともに、その他の麻薬類と区別され、「精神をエンパワーメントする」という肯定的な響きをとまって対抗文化の到来とともに若者たちに大々的に受容されていったものだからである。またフィンケルスタインは、カンヴァスの表面上で乱舞する暖色を中心とした色彩の奔流を感覚や感情を開放する「サイケデリックな色彩」に喩え、「超越的なエロスに関わっている」⁽²⁶⁾と述べ、官能的な体験に付随する忘我的状態に言及し、デ・クーニングの 60 年代の作品群を肯定的にとらえている。同作品群をほとんど例外的に肯定的に論じたことになるこの二人の批評家は、色彩の奔流や周囲の事物との一体化といった現象を鑑賞経験として書き留めている

⁽²³⁾ “Freud’s Disciple,” *Time*, vol. 88, no. 3 (15 July, 1966), 82.

⁽²⁴⁾ Norman O. Brown, *Life Against Death: Psychoanalytical Meaning of History* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1959), 307-308.

⁽²⁵⁾ Andrew Forge, “De Kooning in Retrospect at the Museum of Modern Art,” in *op. cit.*, 64.

⁽²⁶⁾ Louis Finkelstein, “The Light of de Kooning,” in *op. cit.*, 30.

が、そうした視覚変容の経験は、スイス人科学者のアルバート・ホフマンが LSD の酩酊状態において経験される現象として報告したものと概ね重なっている⁽²⁷⁾。

また、ティモシー・ミラーによれば、60 年代のベトナム戦争の激化に対して「殺し合わず愛し合おう」というスローガンを掲げ、暴力や体制に順応することを一貫して拒み、血縁の有無を問わない生活共同体を求めた若者たちは、自然ないしは田舎への志向性を明確に持ち合わせいた。アメリカでの化学農薬の大規模な散布が、地球規模での環境破壊を招いていることを具体的な数値や人間以外の多岐にわたる生物への影響の具体例を通して示したレイチェル・カーソンの『沈黙の春』が1962年に刊行されたこともあり、若者たちによる対抗文化は、「1960 年代半ばにはっきりと加速しつつあった明白かつ深刻な環境破壊⁽²⁸⁾」に対する応答でもあった。ミラーが述べるように、彼ら若者たちの田舎志向とは、「人工より自然、合成物より有機物を好むヒッピー文化の一側面」であり、「汚染されていない食べ物を自給自足で得ることができ、きれいな空気を吸うことができ、自由に裸で過ごすこともでき、自然や宇宙的な力を肌で感じるができる⁽²⁹⁾」環境へのあこがれであった。デ・クーニングの60年代の絵画に見られる、草木が生い茂る水辺の風景のなかに裸体をさらし外界へと融解するような身体描写を、風景と身体との共振という全身体的な官能体験を示すものとして読み取ったフォージの読解。身体とその周囲の風景の両方を染め上げる暖色を中心とした色彩の奔流を、官能に伴う身体的高揚を示すものとし

⁽²⁷⁾ 四肢の乾燥壊疽や神経系の機能不全による身悶えや痙攣といった中毒症状によってヨーロッパ中世で「聖アントニウスの火」と呼ばれ恐れられてきた麦角中毒の元凶である麦角菌の薬学特性の研究中、ふとしたことから 0.25mg のリゼルグ酸ジエチルアミド (LSD) を吸引してしまったホフマンによる報告は、例えば以下のようなものである。「私の視野にあるすべての像は揺れ動き、しかも湾曲した鏡でもみるかのように歪曲化されていた。また私は自転車が一向に前進していないように感じていた。[中略] 万華鏡のように千変万化する多彩で幻想的な形象が、私の中で鮮やかに展開していた。それは環状と螺旋状を開いては閉じ、あたかも色彩のある噴水のしぶきが飛び散るようであり、絶え間ない流れの中に新しい配列と交差が形作られていた」。アルバート・ホフマン『LSD—幻想世界への旅』福屋武人監訳、新曜社、1984 年、22-25 頁。さらに、酩酊状態において経験される現象については、「自我の一部が外界へ、事物へと転移される。それによって、外界は生き生きとし始め、より深い意味を持つようになる。それはわれわれに至福感を感じさせることもあれば、逆に恐怖を抱かせるような悪霊的なものを感じさせることもある。至福感を伴う場合には、新しい自我は外界の事物そのものと結びつき、またほかの人びとも精神的に一体化するように感じられる。この体験は、自我と宇宙に存在する一切のものが一体であるという感情の昂まりとなる」(同上書、249 頁)と述べている。ホフマンが LSD 経験として報告したのは、彩度の上昇、物体の輪郭の歪曲、時間感覚の変容、周囲の事物との一体化、の四点であった。

⁽²⁸⁾ Timothy Miller, *The Hippies and American Values* (Knoxville: University of Tennessee Press, 2011), 92.

⁽²⁹⁾ *Ibid.*, 78.

て読み取ったフィンケルスタインの読解。同時代の言説の圧倒的多数を占める否定的評価に反して、肯定的な評価を下す彼らの稀有な読解は、対抗文化の担い手であった若者たちのサイケデリックスへの傾倒や田舎・自然への志向性とも遠く響き合うものでもあったといえるだろう。

ただし本論において重要なのは、エロティックな感覚・経験の追求という論点自体は、美術分野において決してデ・クーニングの作品のみに限定されたものではなかったということである。次章では、デ・クーニングが女性像に股を広げるようなポーズを導入した1966年頃、ニューヨークで興隆し始めていた女性イメージや美術動向を考察する。

（３）エロティックアートの氾濫とその評価

デ・クーニングが人物像に取り入れた股を広げるポーズと同時代の女性イメージとの関連性を考えるさいに注目しなければならないのは、性表現に対する法規制の緩和にともなって登場したエロティックアートの存在であろう。マニュアル・エンタープライズ社判決⁽³⁰⁾（1962年6月）、ジャコベリス事件⁽³¹⁾（1964年6月）、パットナム社事件⁽³²⁾（1964年7月）といった60年代前半の3つの判決は、いずれも原審で問題となった物件のわいせつ性が否定され、性表現に対する規制は大きく緩和される方向に進むこととなった。

こうした性表現の過激化は、当然のことながら美術にも影響を及ぼし始めていた。批評家のヒルトン・クレイマーは、1966年の『ニューヨーク・タイムズ』紙のなかで、ある動向がひとつの流行として顕在化し始めていることを次のように報告している。

⁽³⁰⁾ 男性の裸の写真を含む雑誌（『MANual』『Trim』『Grecian Guild Pictorial』）が、同性愛者の読者に向けられ、性的逸脱に訴えかけることなどを理由にわいせつ表現であるとされ郵送禁止の処分が言い渡されたことに対し、雑誌の出版社らが修正第一条（言論表現の自由）に違反するとして提訴したもの。合衆国最高裁は、原告の主張を退けた原判決を破棄し、郵送禁止の処分を解除した。

⁽³¹⁾ 被告人である映画館の支配人がわいせつな映画を上映したなどとして、州法違反の罪で起訴された事件。合衆国最高裁は、問題の作品（ルイ・マル『恋人たち（The Lovers）』）が数多くの出版物において好意的な評価を受けていること、その年の最良の映画とする批評が存在すること、およそ100の大都市で上映されていることなどを理由に、わいせつ性を否定した。

⁽³²⁾ 1821年のホームズ事件以来、伝統的に典型的な猥雑表現とされてきたジョン・クレランドの『一娼婦の手記（通称ファニー・ヒル）』について、合衆国最高裁判所は一八世紀のロンドンの生活や習慣をある程度知らせてくれるものであるとして、そのわいせつ性を否定した。同年9月の「キメル判決」、翌年7月の「クロー判決」では、『北回歸線』や『ファニーヒル』との比較を通じて、問題になった作品のわいせつ性が否定された。

その予兆は紛れもないものだった。趣味、習慣、そして公の場で許容される言説や行動の基準における広範囲の変化が、この道を準備してきた〔中略〕小説、特に映画、舞台、批評家や哲学者の議論、さらには政治の急進的な部分に至るまで、この傾向はすでに確立されている。視覚芸術の分野では、この大洪水は長い間予想されていたが、不可解なほど遅れていた。しかし、われわれはいままさにその途上にいるようだ。エロティックアートの季節がやってきたのだ⁽³³⁾。

クレイマーは、視覚芸術の領域で「すでに曖昧になっているいくつかの法的境界線がさらに試されることになるだろう⁽³⁴⁾」と文章を締めくくっているが、実際、クレイマーの記事からほどなくしてニューヨークシティ・アーツ・シアター・アソシエーションで開催された展覧会「ヘテロ・イズ」展（1966年12月4日－1967年1月14日）は、過激な性表現を含むものであった。同展覧会の展評を執筆しているアーノルド・ウェルズは、「男性と女性の両方の性器が、裸体の一部としてだけでなく、独立した存在として、それそのもののサイズで残酷なまでにリアルに表現されている」⁽³⁵⁾ 同展示に対して、性表現に関する「あらゆる制約が取り払われてしまっている」⁽³⁶⁾ と述べている。ウェルズが報告する通り、同展覧会に出品された女性作家ハンナ・ウィルケの彫刻作品《Untitled》（図1－10）（1966年）は、男性器とも女性器とも読み取れる形象が陶器で用いられるテラコッタによって象られている⁽³⁷⁾。

こうした露骨な性表現の登場は、もちろん美術領域に限られたものではない。大統領諮問委員会が1970年9月に出版した『わいせつ表現とポルノグラフィに関する委員会報告書』のなかで、エロティックアートが流行した時期と重なる60年代半ばからおおよそ67年ないしは68年までのあいだに、性器を公然と露出するポーズをとった裸の女性が集中的に集められた雑誌が登場していたことが報告されている。

1960年代半ばになると、2次出版社はより大胆に裸体を表現するようになった。疑似的なヌーディスト雑誌には、エロティックな行為が暗示されるようになった。ヌーディストの野外での活動の様子を再現しようとした、いわゆる「正統派」のヌーディスト雑誌は、ヌーディストの形式を模倣しながらも、よりエロティックな写真や魅力的な

⁽³³⁾ Hilton Kramer, “The New Deluge of Erotic Art,” *New York Times* (August 28, 1966), 119.

⁽³⁴⁾ *Ibid.*

⁽³⁵⁾ Arnold Wells, “Raw Sex Art Exhibit,” *National Insider* (March 19, 1967), 8.

⁽³⁶⁾ *Ibid.*

⁽³⁷⁾ Rachel Middleman, *Radical Eroticism: Women, Art, and Sex in the 1960s* (University of California Press, 2018), 124.

モデルを掲載した雑誌と市場で競合できず、忘れ去られていったのである。67年か68年までには、女性の性器を強調したヌード写真を掲載する雑誌が登場していた（業界では、「spreader（開脚する人）」あるいは「split beaver（大股開き）」として知られている）。それらの雑誌の多くにおいて、文字がほとんどない⁽³⁸⁾。

また、エリック・シェーファーによれば、16ミリフィルムで撮影された低予算のアダルト映画において、正面観で性器を公然とみせつけるポーズは、1967年にはすでに基本的な文法となっていたものであった⁽³⁹⁾。デ・クーニングの画業（絵画）、男性雑誌、そしてアダルト映画。これら3つの異なるメディアにおいて、性器を露出する正面観の女性（像）が登場した時期は同期していた。美術史家のリチャード・シフは、60年代半ばのデ・クーニングの作品、例えば《Woman Accabonac》（図1-11）に見られる奇妙に歪んだ胴体部や細く引き伸ばされた脚といった特徴が、『ニューヨーク・タイムズ』に掲載されたチアリーダーの写真（図1-12）に見られるジャンプの動作やその動きの中で変形したぶかぶかのセーターと対応していると述べても、それは特定の着想源と呼べるものではなく、画家は大衆文化のなかのさまざまな女性イメージを作品に利用しており、チアリーダーの写真も制作のために参照された画像の一つでしかないことを指摘している⁽⁴⁰⁾。同時代のメディアに登場する女性イメージと呼応するデ・クーニングの60年代の作品として、《Two Women》（図1-13）のような作品を付け加えることもできるだろう。同作品の草木に囲まれた裸体の女性二人が正面観で並び、人物が画面の大半を占める構図は、1961年に出版されたヌーディスト雑誌『Tidlösa』掲載の写真（図1-14）に、画中左に位置する人物の両腕を頭の後ろで組むポーズは、1960年12月に出版された男性雑誌『Snappy』掲載の写真（図1-15）と類似している。

雑誌や広告といったメディアにおいても過激な性表現が氾濫していた当時の美術業界の雰囲気を与えるものの一つに、1966年3月の『アート・イン・アメリカ』紙に掲載された風刺画の一枚（図1-16）がある。眼鏡をかけ煙草を片手にもつギャラリーのディーラーらしき老齢の人物が、若いアーティストに対して、「君の作品はポルノ的だが、それほどショッキングなものではない」と語っており、おそらく彼の作品の展示ないしは購入が拒否されている。風刺画で描かれているような状況、つまりエロティックな題材を描こうと

⁽³⁸⁾ “Traffic and Distribution of Sexually Oriented Materials in the United States,” *The Report of the Commission on Obscenity and Pornography*, vol. 7 (Washington D. C.: U.S Government Printing Office, 1970), 97.

⁽³⁹⁾ Eric Schaefer, “Gauging a Revolution: 16mm Film and the Rise of the Pornographic Feature,” *Cinema Journal*, vol. 41, no.3 (Spring 2002), 8.

⁽⁴⁰⁾ Richard Schiff, “Water and Lipstick: De Kooning in Transition,” in *Willem de Kooning: Paintings*, ed. Marla Prather (New Haven: Yale University Press, 1994), 37.

する具象画家たちが直面している困難について、ルーシー・リパードは以下のように述べている。

淫らなテレビコマーシャル、ガードルの広告、ハリウッド映画、そしてガーリー雑誌、ヌーディスト雑誌、フェティッシュ雑誌がポケットに数ドルあればどんなアメリカ人でも手に入るようなとき、具象美術はエロティックな領域のなかで不利な状況にある。生活は文字通り、芸術を凌駕してしまっているのだ⁽⁴¹⁾。

リパードが「不利な状況」と称しているように、性革命がもたらした過激な性表現のメディア上での氾濫という状況のなかで、エロティックな具象美術に対する評価は困難なものとなっていた。事実、批評家のバーバラ・ローズは、ニューヨークのギャラリーでますます見られるようになっていくエロティックアートに対して、その動向が顕在化した1965年の段階で否定的評価を下している。ローズによれば、エロティックアートにおいて、身体は「冷たく、名を持たない表面として⁽⁴²⁾」扱われている。例えば、塗り絵のようにシルエットへと還元され、ブロンド、口紅のひかれた唇、乳首、性器といった身体部位にフェティッシュ化されたトム・ウェッセルマンの《グレート・アメリカン・ヌード#55》(図1-17)は、「縫いつけられた豹の皮のソファの質感とそこにもたれかかる裸婦の陰毛の質感を区別しないことによって、人体を物的地位に貶めている⁽⁴³⁾」。ローズはウェッセルマンのほかにも、フィリップ・パールスタインやメル・ラモス、ウェイン・チェンバーレインといった作家たちを挙げつつ、彼らの作品は「性的な欲望ではなく、むしろ反感ないしは嫌悪感といった反性的な反応を呼び起こす⁽⁴⁴⁾」ものであり、そしてそれゆえに「ルーベンスやルノワールといった真にエロティックな様式のアンチテーゼである⁽⁴⁵⁾」という診断を下している。ローズにとって、身体がもつ「温度、質感、肉体性が否定されている⁽⁴⁶⁾」エロティックアートは「転倒したエロティシズム⁽⁴⁷⁾」であり、それらが「ビルボードや映画のスクリーンといった巨大な口や胸が(こちらを)にらみつける世界の引き写

⁽⁴¹⁾ Lucy Lippard, "Eros Presumptive," *Hudson Review* 20 (Spring 1967), 97.

⁽⁴²⁾ Barbara Rose, "Filthy Pictures: Some Chapters in the History of Taste," *Artforum* 3 (May 1965), 25.

⁽⁴³⁾ *Ibid.*, 23.

⁽⁴⁴⁾ *Ibid.*, 21.

⁽⁴⁵⁾ *Ibid.*, 25.

⁽⁴⁶⁾ *Ibid.*

⁽⁴⁷⁾ *Ibid.*, 21.

し⁽⁴⁸⁾」でしかない以上、「形式や表現において重要な点はない⁽⁴⁹⁾」。ルーベンスやルノワールといった画家を「真にエロティックな様式」として挙げていることや、作品の形式的側面を重要視していることから理解されるように、ローズの価値観に含まれているのは、古代ギリシャから20世紀半ばまでのヨーロッパにおける裸体表現の歴史を紐解き、優れた芸術としてのヌードは、品がよく、理想化され、「エロティックな感情を喚起する⁽⁵⁰⁾」抑制されたものでなければならない、と説いた美術史家ケネス・クラークの観点や、作品の物的条件への注視によって作品が持ちうる主題や内容、政治的/社会的/倫理的な文脈を排除し、大衆文化を「キッチュ」なものとして芸術の領域から排斥するクレメント・グリーンバーグを手本とするフォーマリズムの観点に他ならない。シルヴィア・ハリソンが指摘するように、こうした観点自体、「戦後の洗練されたマスコミュニケーションによって作り出された、幻影的かつ媒介された世界を描く⁽⁵¹⁾」ポップアートを筆頭とする作家たち、つまり雑誌や広告、コミックやTVといったメディアイメージを利用する作品とそもそも相容れないものであった⁽⁵²⁾。

⁽⁴⁸⁾ *Ibid.*, 25.

⁽⁴⁹⁾ *Ibid.*

⁽⁵⁰⁾ Kenneth Clark, *The Nude: A Study of Ideal Form* (New York: Pantheon Books, 1956; reprint, New York: Doubleday, 1959), 29.

⁽⁵¹⁾ Sylvia Harrison, *Pop Art and the Origins of Post-modernism, Contemporary Artists and Their Critics* (Cambridge: Cambridge University of Press, 2001), 3.

⁽⁵²⁾ シルヴィア・ハリソンによれば、ローズはフォーマリスティックな批評が、眼が見分けることのできない内容を持つポップアート（ウォーホルの《ブリロ・ボックス》（1964年）を思い出せばよい）を十分に扱うことができないことに気付いていないわけではなかった。ハリソンは、ローズがポップとミニマルアートという60年代後半の「反フォーマリズム的な」美術動向に対応するために、平面性の優位、媒体の純化、作品がもつ物的条件のみへの着目、といった先験的な基準に従う作品を良き芸術とするグリーンバーグ流の鑑識的なフォーマリズム批評を次第に放棄し、あくまでも個別の作品がもつ意図と効果、個別の作品実践と鑑賞経験を具体的に考察する「プラグマティズム的批評(pragmatic criticism)」へと移行したことを指摘している。Harrison, “Barbara Rose: Pop, Pragmatism, and ‘Prophetic Pragmatism’,” in *ibid.*, 115-145. ハリソンが指摘するように、ローズは1969年の『アート・フォーラム』紙に寄せた「批評の問題Ⅴ：芸術の政治、第Ⅱ部」という論考のなかで、ウィリアム・ジェイムズによるプラグマティストの規定を引用しながら、「抽象的なものや不十分なもの、固定した原理、閉じられた体系、いかにももっともらしい絶対者や起源などを退ける」傾向を、ポロック以降のアメリカ美術、とりわけ絵画のイリュージョニズムを拒絶し、三次元の現実の空間における身体と物体の運用やその経験的側面を重視したジョン・ケージやロバート・モリス、ドナルド・ジャッドといった作家たちに見出し、それらの作品がカントやヘーゲルといった

マルクーゼが 1964 年の著作『一次的人間』のなかで、「性が仕事や公的な領域に組み込まれ、満足感が得やすくなっている。技術の進歩とより快適な生活は、性の要素を商品の生産と交換の領域に体系的に組み込むことを可能にする⁽⁵³⁾」と述べている通り、いまや性に関する快楽は、広告や映画、雑誌のなかで氾濫し、謳歌されている。それら当時のメディアに登場する画像をしばしば借用するエロティックアートは、それら商品文化に追従するものでしかない。身体的なエロティックな感覚は視覚へと切り詰められ、ショッキングな画像へと矮小化され、快楽は商品の消費と交換のなかで飼いならされていく。画中に描かれるのは、「商業化された性の醜惡な象徴⁽⁵⁴⁾」「産業化されたエロティシズム⁽⁵⁵⁾」に他ならない。こうした事態を憂慮する批評家は、露骨な性表現が跋扈する商品文化の「外」に真にエロティックな表現を求めることになるだろう。実際、こうしたエロティックアートの勃興とほぼ同時期において、身体性や官能性を基盤としたエロティックな性質が読み取られていたのは、雑誌や広告といったメディアで流通する具象的なイメージからは遠く隔たった抽象という表現形式を採用する作家、作品であった。次章では、抽象におけるエロティシズムの可能性を 1966 年頃より練り上げ始めていたルーシー・リパードの活動に焦点をあて、1960 年代後半の美術におけるエロティシズムの問題を追跡し、デ・クーニングの 60 年代の作品群が同文脈のなかで特異な位置を占めていたことを明らかにする。

(4) ポスト・ミニマリズムとエロティックな感覚

1966 年にニューヨークで熱狂的に受け入れられたのは、幾何学的形体、連続的な配列、工業用素材の使用によって作家の手の痕跡を極力排除しようとするミニマリズムであった。この美術動向のイメージを決定づけた展覧会「プライマリー・ストラクチャー：アメリカとイギリスの若手彫刻作家たち」展（1966 年 4 月 27 日－6 月 12 日、ニューヨーク、ジューイッシュ・ミュージアム）は、雑誌や新聞等で「新たな美学の到来⁽⁵⁶⁾」や「本年を特徴づける展覧会⁽⁵⁷⁾」といった語彙で好意的に評され、展示のオープニングパーティーには業界関係者のみならずテレビの報道陣まで駆けつけるなど、異様な盛り上がりとともに

哲学者を淵源とするグリーンバーグの観念論的批評と相容れないものであることを述べている。Barbara Rose, “Problems in Criticism V: The Politics of Art, Part II,” *Artforum* 7, no. 5 (January 1969), 44-49.

⁽⁵³⁾ Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (Boston: Beacon Press, 1964), 74-75.

⁽⁵⁴⁾ Rose, “Filthy Pictures,” in op. cit., 23.

⁽⁵⁵⁾ *Ibid.*

⁽⁵⁶⁾ Hilton Kramer, “‘Primary Structures’ – The New Anonymity,” *New York Times* (May 1, 1966), 147.

⁽⁵⁷⁾ Grace Glueck, “Anti-Collector, Anti-Museum,” *New York Times* (April 24, 1966), 485.

受け入れられたことで知られている⁽⁵⁸⁾。しかし、ミニマリズムを「われわれの時代の様式⁽⁵⁹⁾」として成文化するこうした傾向に抗する動きもまた存在した。そのひとつが、ルーシー・リパードによって組織・企画された展覧会「エキセントリック・アブストラクション」展（1966年9月20日－10月8日、ニューヨーク、フィッシュバツハ・ギャラリー）である。抽象的な形態を採りながらも、ゴムやファイバーグラス、衣服など、彫刻の文脈においては非伝統的な素材をもちいた作品が、壁や天井から吊り下げられたり、床に置かれたりした同展覧会が、先の「プライマリー・ストラクチャー」展と大きく異なる性質を持っていたことは、それぞれの展示の様子を伝える写真からも理解することができる。単純化すれば、前者の展覧会（図1－18）では磨き上げられた表面や厳格な形態を持つ作品が整然と並び、後者の展覧会（図1－19）では不規則かつ有機的な形態を持つ作品が並んでいる。通常、リパードの企画したこの「エキセントリック・アブストラクション」展は、物理的事実とそれが観者にもたらす心理的効果のずれを強調することによって、ハードかつ堅固な物体を規則的に配列するミニマルアートの理知的性格を乗り越えようとするポスト・ミニマリズム⁽⁶⁰⁾の最初期の展覧会として位置づけられるものである。例えばリチャード・ウィリアムズは、「結局のところ、リパードによる「エキセントリック・アブストラクション」展の達成とは、単に新しい作品を公表したということではなく、「プライマリー・ストラクチャー」展で発表された作品との大きな違いを示してみせたところにある。彼女は、作品の制作からその受容に重点を移すことで、ミニマルアートが抑圧してきた想像力の問題や感覚的な経験の回帰ともいえるべきものを促進させたのだ。このように、ミニマルアートという袋小路を乗り越える道を提示してみせたところに、「エキセントリック・アブストラクション」展の価値がある⁽⁶¹⁾」と述べ、リパードが企画した同展覧会

⁽⁵⁸⁾ James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven and London: Yale University Press, 2001), 13.

⁽⁵⁹⁾ David Bourdon, "Our Period Style," *Art and Artists* 1, no. 3 (June 1966), 54.

⁽⁶⁰⁾ リン・ゼレヴァンスキーは、ポスト・ミニマリズムと女性解放運動の同時代性を指摘しつつ、「しばしば作家の「手」の強調、「原初的な感覚」の想起、手作りであることを強調するポスト・ミニマリズムは、女性解放運動の目的と戦略に類似したやり方で、アートワールドで受け入れられるものの境界を広げた」と述べ、ポスト・ミニマリズムの達成を、堅固かつ厳格な形態を伴う「ミニマリズムの物性を女性化した」点に見て取っている。Lynn Zelevansky, "Sense and Sensibility: Women Artists and Minimalism in the Nineties," in *Sense and Sensibility: Women Artists and Minimalism in the Nineties*, ed. Lynn Zelevansky et al., exh. cat. (New York: Museum of Modern Art, 1994), 7.

⁽⁶¹⁾ Richard J. Williams, *After Modern Sculpture: Art in the United States and Europe, 1965-1970* (Manchester: Manchester University Press, 2000), 47. ただし、「エキセントリック・アブストラクション」展をミニマリズム

をミニマルアートと対照させて論じている。しかし同展覧会には、エロティシズムの問題が含まれていたことは軽視すべきでない。

「エキセントリック・アブストラクション」展は、フィッシュバツハ・ギャラリーのディレクター、ドナルド・ドロールとリパードの二人がともに作家のエヴァ・ヘスと親交があったことから、彼女を含む複数の作家⁽⁶²⁾の作品をそれぞれ一点ずつ展示するグループ展として企画されたものであった。エヴァ・ヘスが展覧会に出品した作品《Several》(図1-20)が、黒と灰色のアクリル塗料で塗装された大小さまざまなゴム風船が肉屋のソーセージのようにゴム紐で壁から吊り下げられた作品であることから理解されるように、同展に出品された作品では、有機的で、不規則な形態を持ち、従来の彫刻では採用されてこなかった非伝統的な素材が用いられていた。リパードは、それら彫刻的物体の現象学的な性質を強調し、「読むことや解釈することよりも、心理的あるいは身体的に感覚され⁽⁶³⁾」「図解、懐古趣味、擬人主義を拒絶する⁽⁶⁴⁾」ものとしている。作品の物的条件とそれが観者の知覚にもたらす性質への関心は、ドナルド・ジャッドの「特異な物体⁽⁶⁵⁾」(1965年)やロバート・モリスの「彫刻に関する覚書き⁽⁶⁶⁾」(1966年)といったミニマリズムに属する作家の論考にも認められるものだが、リパードはエキセントリック・アブストラクション展の作品群が「不調和な感じやシュルレアリスムがしばしば有する性的な含意と親和性をもっている⁽⁶⁷⁾」点を挙げて、ミニマリズムと区別している。さらにリパードは、展覧会から2か月後の『アート・インターナショナル』紙に寄せた同名の論考の中で以下のように述べて、近年の具象によるエロティックアートとの差別化を行っている。

「新しいエロティシズム」は、それが大衆に消費されるには強すぎるという理由で、徐々に衰退していくだろうとよく言われている。しかし、脚、太もも、性器、乳房、

ムに取って代わる動向とする視点は、リパード自身の企図であったことには留意しておきたい。Lucy Lippard, "Eccentric Abstraction," *Art International*, vol. 10, no. 9 (November 1966), 28.

⁽⁶²⁾ ヘス以外の参加作家は、ルイーズ・ブルジョワ、アリス・アダムズ、ブルース・ナウマン、ゲアリー・クーン、キース・ソニエ、ドン・ボッツ、フランク・リンカーン・ヴァイナーの六名である。Lucy Lippard, *Eccentric Abstraction*, exh. pamphlet, n.p.

⁽⁶³⁾ *Ibid.* (Lippard, *Eccentric Abstraction*, exh. pamphlet.)

⁽⁶⁴⁾ *Ibid.* (Lippard, *Eccentric Abstraction*, exh. pamphlet.)

⁽⁶⁵⁾ Donald Judd, "Specific Objects," *Arts Yearbook* 8 (1965), 74-82.

⁽⁶⁶⁾ Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part 1," *Artforum* 4, no. 6 (February 1966), 42-44.

⁽⁶⁷⁾ Lippard, *Eccentric Abstraction*, exh. pamphlet, n.p.

新しいポーズを描く絵がどれほど増えようが、こうした官能的な抽象表現ほど、現代の経験にとって有効であるとは思えない⁽⁶⁸⁾。

性的な画像がメディア上で氾濫する状況の中で、抽象によるエロティックな表現に可能性を見出そうとするリパードの視座は、エロティックアートとミニマリズムという同時代の美術動向との弁別から導き出されたものだといえる。リパードは、それら二大潮流に対する批判的な考察を、翌年の『ハドソン・レビュー』誌に寄せた「推定されるエロス」という論考のなかで行っている。リパードによれば、今日の抽象における支配的な動向、つまりミニマルアートは、「肉感的なもの、デュオニソス的なもの、さらには生命、生物、擬人主義的なものへのいかなる参照にも反対して」⁽⁶⁹⁾おり、その一方で具象によるエロティックな表現は、その描写によって再現される行為や場面を図解するものでしかなく、視覚を超えて感覚的に訴える部分を喪失しがちである。しかし、抽象においては、対象の形やスケールを一致させる必要がないため、再現的な描写においては埋もれてしまう官能的な性質に焦点を当てることができる⁽⁷⁰⁾。キース・ソニエの《無題 (Inflated Works)》(図1-21)の、あいだをチューブで繋がれた二つの三角柱のうち的一方(厚手のコットン生地で作られた方)がゆっくりと膨張と収縮を繰り返す様子は、筋肉の膨張と弛緩を伴う性行為を容易に連想させるがゆえに⁽⁷¹⁾、肉感的な経験を喚起し、またクレス・オルデンバーグのソフトスカルプチャーにおける、柔軟で、運動感に富み、受動的でありながらも喚起的で動的な素材の使用は、性に関する直接的な連想を欠きつつも、その可塑的な素材の変形がその変形をもたらした力を触知的な次元で感得させるため、抽象的にエロティックである⁽⁷²⁾。リパードは、こうした立体表現に加えて、絵画作家にも言及している。例えば、「ヘテロ・イズ」にも出品されたチャールズ・スタークの《トンプソン・ストリート 5》(1965)は、ウェッセルマンの《Seascape #17(Two Tits)》(1966)(図1-22)がその塗りの平坦さゆえに冷たく反肉感的であるのとは反対に、触覚的な感覚を喚起する繊細さを持ち合わせている⁽⁷³⁾。リパードは、こうした作品から、エロティックな美術が決して「狭義の性的な主題の描写に限定されるものではない」⁽⁷⁴⁾ことを読み取り、性的な描写を欠き

⁽⁶⁸⁾ Lucy Lippard, "Eccentric Abstraction," *Art International* 10, no. 9 (November, 1966), 40.

⁽⁶⁹⁾ Lucy Lippard, "Eros Presumptive," *Hudson Review* 20, no.1 (Spring 1967), 92-93.

⁽⁷⁰⁾ *Ibid.*, 92, 94-95.

⁽⁷¹⁾ *Ibid.*, 93.

⁽⁷²⁾ *Ibid.*, 95.

⁽⁷³⁾ *Ibid.*, 97.

⁽⁷⁴⁾ *Ibid.*, 99.

ながら、観者に触知的な反応を喚起する抽象的な作品を、エロティックな美術における新たな道として評価したのであった。

描写に意味を読み取ろうとする概念による把握ではなく、感覚的認識（感性）を重視する視点は、マルクーゼにも見て取れるものだが⁽⁷⁵⁾、ここで思い出しておきたいのは、フォージがデ・クーニングの 60 年代の作品に看取した官能性とは、全身体的な感覚に根差したものであったことである。外界に融解し風景と共振する身体描写が観者に身体的な高揚を伴って感覚されることは先に見たが、フォージの批評はその読解の方法においてもリパードの議論と類似する部分を持っている。例えば、オルデンバーグのソフトスカルプチャーがその柔らかさゆえに、そこに付与された力を感得させることをリパードが論じていたように、フォージもまた以下のように述べて、カンヴァスの表面に多様な力を汲み取っている。

絵具には皮膚があって、ここは張りと言沢が、あそこには皺や擦れ、擦り傷がある。それは貫通したり、擦られたりしている。絵具による線は、毛羽だった木炭が花開いたような状態から、下層の柔らかい絵具に溝を作るような、見通しのきかない細長くぼみにいたるまで、たくさんの状態で引かれている。身体と同様、これらのカンヴァスは規律と失調の両方、最大限の運動のコントロールとやりそこない、突発、偶然の両方にさらされている⁽⁷⁶⁾。

正面観で捉えられ、かつすべてを厚みのない面へと圧縮された身体の描写は、その二つの表面の圧着という状態によって、身体とカンヴァスの両表面を同一視する視点を可能にする。そして、身体とカンヴァスはさまざまな力に晒されている。張り、皺、擦れ、傷、毛羽立ち、くぼみといった物理的な痕跡を注意深く辿る観察を通じて、それらの痕跡を皮膚＝表面に刻印したさまざまな力が喚起される。フォージの批評は、作品に看取される触覚性や身体的な感覚に着目し、それらをエロティックな経験として書きとめたリパードの主張とも通底している。しかし、フォージがデ・クーニングの作品に看取したのは、リパードがポスト・ミニマリズムの作家たちに見出したような触知的な反応の喚起というある特定の感覚へと収斂するものではなく、自他の境界の溶解や相互浸透的な官能といった全身体に関わるより過激なものであった。それゆえ、デ・クーニングの 60 年代の作品は、エロ

⁽⁷⁵⁾ 感性をエロス・快楽原則と結びつくものとみなし、それを理性から解放することに芸術が関わっているとするマルクーゼの観点が最もよく読み取れる記述としては、以下を参照せよ。Marcuse, *op. cit.*, 184-185. (マルクーゼ、前掲書、167-168 頁。)

⁽⁷⁶⁾ Andrew Forge, *op. cit.* 46-47.

ティックな美術作品を選定しようとする批評の動きのなかでも特異な位置を占めていたといえるだろう。

結論

以上本論では、1960年代後半にデ・クーニングの60年代の作品群に対して例外的に肯定的評価を与えたルイーズ・フィンケルスタインやアンドリュー・フォージ二人の読解を検討したことによって、同作品群が、その受容において当時の性革命の動向やそれに広く影響を与えたマルクーゼやノーマン・ブラウンの著作と深く共鳴するものでもありえたことが窺えた。また、デ・クーニングの画業において、股を開き性器を露出するポーズが出現する1966年前後にニューヨークで顕在化し始めた二つの美術動向、つまりエロティックアートとポスト・ミニマリズムをめぐる当時の議論について確認した。性表現に対する法規制の緩和は、市場に流通する過激な表現を反映したエロティックアートの氾濫という状況を批評家たちに実感させた一方で、エロティックな美術が新たに追及すべき道筋を模索する議論を引き起こしたといえることができる。デ・クーニングの60年代の作品群は、そうした当時に批評におけるエロティックな美術の評価や選定といった文脈上にありながらも、自他の境界が溶解する描写を通じて観者に全身体的に体験される官能という性質によって、特異な位置を占めていたと考えることができるのである。

しかし、デ・クーニングが60年代に制作した作品群が、同時代の性革命のなかで謳われた全身体性の性化や相互浸透的な官能といった観点で当時読み取られたとはいえ、そうした性質がこの画家によって意識的に追求されたものであったのかどうかは更なる検討を要する問題である。デ・クーニング自身にとって60年代の作品群とはどのようなものであったのか、その一端を具体的に明らかにしてみたい。

第2章 イメージの揺動、女性像という歴史的形像

はじめに——先行研究と問題の所在

ウィレム・デ・クーニングの画業のなかに、「ドア」ペインティングと呼ばれる作品群（図2-1）がある⁽¹⁾。一九六四年から一九六六年にかけて制作されたそれら一連の作品群では、この画家が一九六三年にニューヨークのダウントウンからイーストハンプトンのロングアイランドへと転居した際に新設されたスタジオのための木製のドアが支持体として用いられた。また同作品群は、しばしばタイトルにサグハーバーやアカボナックといったロングアイランドの沿岸部（湿地、港）の名を含み、自然環境を示唆する緑や黄、茶色といった配色のなかに、歪にゆがんだ裸体像が描かれる。デ・クーニングが一般に粗く直線的な筆触によって等身大を超える巨大な画面に女性像を描き出す（図2-2）画家として知られていることを考えるとき、同作品群のぬかるみのようにべたついた筆触の粘性、蛇行する線の多用（図2-3）は驚きを与える。

これら「ドア」ペインティングをはじめとする一九六〇年代後半のデ・クーニングの作品については、身体の輪郭を奇妙に歪ませながら周囲の筆致や色面へと溶解していくような描写を根拠として、身体と風景の合一、一体化、相互浸透といった官能性が読み取られてきた。リン・クックは、同作品群の受容の背景に、当時の性革命の運動を支えたヘルベルト・マルクーゼとノーマン・O・ブラウンの社会思想があったことを論じつつ、上述した官能的な性質がこの画家によって意識的に追求されたものであることを論じている⁽²⁾。クックは、「エロティックな性質は、他なるものへの、あるいは自己の放棄を通じた純粹な感覚への身体の同化、溶解というかたちで体现されている。[中略] デ・クーニングは、観者が風景のなかへと入っていくようなときに身体という空間にも入るよう誘うことで、周囲を取り囲み、あらゆるものを包含するようなものと（身体が）融合する可能性を、厳格な輪郭線や境界線なしに提示している」⁽³⁾と書く。

⁽¹⁾ John Elderfield, “Starting over in Spring,” *de Kooning: A Retrospective* (New York: The Museum of Modern Art, 2011), p. 343.

⁽²⁾ デ・クーニングの一九六〇年代半ば頃の作品には、股を観者の方に向けて晒すような姿態をとる女性像がしばしば登場する。それらの女性像が同時代の男性雑誌や大衆雑誌に登場する女性イメージと有していた関係、さらには同作品群の当時の受容が性革命によって実現されたエロティックアートの流行という事態や、そのことによって問題化したエロティックな美術の評価・選定といった批評の文脈と深く結びついていたことについては、以下の論考で詳しく論じた。拙稿「ウィレム・デ・クーニングの一九六〇年代作品における女性像に関する研究」『鹿島美術研究』第三八号別冊、二〇二二年、二一六―二二八頁。

⁽³⁾ Lynne Cooke, “De Kooning and the Pastoral: The Interrupted Idyll,” in Judith Zilczer, ed., *Willem de Kooning from the Hirshhorn Museum Collection* (New York: Rizzoli International Publications, 1993), p. 105.

本稿で扱うのは、こうした一九六六年前後の作品群の後に制作された「モントーク」シリーズである（図2-4）。多様な筆触の集積と対象の把握さえも脅かす色彩の流動。そこに出現するのは、言語では単純に名指すことが不可能であるかのような世界である。「身体」や「木」、あるいは単純に「それ」と名指せるような明確な境界をもった個体は、蛇行する筆致と色彩の群れへと解けてしまっている。この期間に制作された作品群については、その特殊な現れと、それに伴う記述の困難さゆえ、先行研究のなかで分析の対象から漏れ続けている。

もちろん、デ・クーニングの六〇年代の作品の制作に関する問題がまったく検討されてこなかったわけではない。例えば、ジョン・エルダーフィールドは、デ・クーニングの人物像と区別される抽象的な筆致を身体の断片とみなすデイヴィッド・シルヴェスターの議論を援用しながら、六〇年代末から七〇年代後半の作品に見られる、身体像を断片化した筆致の「支離滅裂（jumbled）」な配置⁽⁴⁾や、「かたちからかたちへの飛躍」⁽⁵⁾といった特徴を生み出す制作方法が画業のほとんど全てで採用されており、身体パーツ間のギャップや秩序に取って代わる不安定さの連続をこの画家は生涯楽しんでいて、と書いている⁽⁶⁾。エルダーフィールドは、デ・クーニングの画面の不連続性、ちぐはぐさ、不均衡を強調している。こうした側面は、この画家の五〇年代の仕事に横溢する、下書きや描き直し、引っ掻きや削り落とし、といった多様な痕跡の軋むような不協和音と親和的である。しかしデ・クーニングの画面においては、身体像とその断片（抽象的な筆致）のすべてがばらばらに、でたらめに混合・配置されているというわけではない。リチャード・シフによれば、デ・クーニングの一九六〇年代の作品群には、ある制作原理が存在する。シフがまず注目するのは、「ドア」ペインティングと同時期に描かれたドローイング（図2-5）である。シフは、そのドローイングの一枚において足を構成する線が、船艇の底部分で水平方向に渡された肋材と同型的であることに注目し、股を広げるというポーズが、この肋材と足のアナログカルな結合によって成立したものであると述べる。さらにシフは、《女一口紅》（図2-6）に見られる胴体部の顔貌性や、《風景のなかの女 III》（図2-7）の人物像における顔面、胸部、そして臀部で繰り返される C、あるいはそれが連なることで作られる W や M の形象などに注目しながら、デ・クーニングの作品における人物像の身体パーツが、類似するストロークによって組織されていることを指摘している。また、

⁽⁴⁾ John Elderfield, "Space to Paint," *de Kooning: A Retrospective* (New York: The Museum of Modern Art, 2011), p. 26.

⁽⁵⁾ Thomas B. Hess, *Willem de Kooning* (New York: The Museum of Modern Art, 1968), p. 47.

⁽⁶⁾ John Elderfield, "Space to Paint," *de Kooning: A Retrospective* (New York: The Museum of Modern Art, 2011), p. 15.

デ・クーニングが絵画制作のなかでトレーシングペーパーを利用し、自身の旧作の部分的な写しを断続的に活用していたことはよく知られているが、シフはこの特異な制作実践もアナロジーに関わるものとして捉えている。シフによれば、デ・クーニングの制作において、ある絵画で描かれた眼は別の絵画で口や胸として、足は腕として、胸は臀部として、といった具合に変容しうるものであった。複数の身体部分を、その筆致の類似によって互換的なものにするデ・クーニングの制作を、シフは「置換とアナロジー」という用語によって特徴づけている⁽⁷⁾。シフは、デ・クーニングの画面に単に不連続性があるというだけでは理解しきれない、相互の関係が事前に与えられていない身体像の断片は何によって結合されるのか、という問いに応えようとしている。そしてシフがデ・クーニングの身体像に見出したのが、「類似」という原理の存在であった。

しかしシフのこの解釈は、身体認識が周囲の筆致や色面と切り離し難く、モチーフの特定できない多数のカラー・パッチ＝色面が画面内に偏在する六〇年代後半の作品群の制作原理の説明として妥当なものだろうか。事物の外形や説明的機能から分離された筆触と色面が図像を特定させないまま画面内を浮遊するそれらの作品群は、シフが披瀝したような身体部位間に導入される類似への着目のみでは説明しがたいように思われる。そこで本章では、シフが論考のなかで分析することのなかった「モントーク」シリーズを主たる考察対象として、まずは画家の関心を示すいくつかの資料と作品の具体的な現れから見たときの同シリーズの特徴を指摘する。次いで、デ・クーニングの六〇年代末から七〇年代初頭の特殊な描写方法と、それ以前の画家の仕事、つまり五〇年代の制作との連続性を明らかにする。議論の後半部では、この画家が作品の中で好んで用いていた女性像というモチーフがいかなる機能を果たすものであったのかを、1930年代に密接な交流をもっていたジョン・グラハムとの関係から考察する。

(1) 泥と水——流動的絵画

抽象表現主義の作品、さらにはカラーフィールド・ペインティングに代表される一九六〇年代に登場した抽象美術には、風景、あるいは自然という主題が繰り返し登場する。アドルフ・ゴットリーブの《熱波》。ヘレン・フランケンサラーの《入り江》。ロバート・マザウェルの《護岸のある海辺》。ミルトン・エイブリーの《砂丘と海 II》(図2-8)など。画面の大半を暴力的に変形された身体像が占めるデ・クーニングの六〇年代の作品群は、こうした抽象的な風景画作品と概ね同時期に制作されていた。画家は、一見したところで

⁽⁷⁾ Richard Shiff, "Water and Lipstick: de Kooning in Tradition," in Marla Prather, ed., *Willem de Kooning: Paintings* (New Haven: Yale University Press, 1994), pp. 33-73.

は風景や自然といった主題を明示的には見出し難いこの時期の自身の作品について、以下のように語っていた。

絵画のなかに光の感覚を取り戻したかったのです。自然に触れたいと考えていました。自然の風景を描くのではなく、わたしが魅力的と感じる光の感覚を得るためにですが、ここ（スプリングス）では、わたしはいつも水に興味を持っていました⁽⁸⁾。

「自然に触れたい」という言葉の真意は定かではない。しかし、柔らかい橙色や黄色、赤色やマルーンといった色彩を通じて伝達される光や熱の感覚は、画面全体を満たしており、局所に位置づけられないという意味で非視覚的なものということができる。興味深いのは、画家が追求する光の感覚が、水への関心と切り離し難いものであったということである。こうした光と水の結びつきは、一九七二年に行われたハロルド・ローゼンバーグとの対談のなかの発言においても言及されている。

海面に光が当たると、水面に灰色の光が浮かび上がる。何とも言えない色合いです。私はそうした色合いから制作を始めますし、それらの色は私が望んでいた光を与えてくれます。自分がその中に居たいと思える雰囲気絵を描くようになったのです。それらの絵画は、反射する光のようでした。漁師がするように、水面の反射に向き合っていました⁽⁹⁾。

ここでデ・クーニングは、自らが制作する絵画を水面に反射する光、つまり表面でちらつき見る者の注意を散乱させる反射光になぞらえている。そして反射光は、当然のことながら、絶えずたゆたう水面の動きと不可分な関係にある。実際、この時期に画家が描いたドローイングの一枚（挿図2-9）では、水面の不規則な動きを暗示するかのよう、輪郭が二重化された足や、身体像を所々で寸断し、輪郭を歪ませる太い線が導入されている。デ・クーニングにとって、像の輪郭の歪曲化や不明瞭化といった歪みの原理は、カンヴァスという平坦な表面ではなく、波打つ水面という別の表面に関係するものだった⁽¹⁰⁾。

⁽⁸⁾ Judith Wolfe, *Willem de Kooning: Works from 1951-1981*. East Hampton (New York: Guild Hall Museum, 1981), p. 16.

⁽⁹⁾ Harold Rosenberg, "Interview with Willem de Kooning," *Artnews* 71, no. 5 (September, 1972), p. 58.

⁽¹⁰⁾ 実際、デ・クーニングは、ローゼンバーグとの対談のなかで、水の中で棒が折れて見えることと絵画のイリュージョニズムを結びつけている。以下を参照せよ。Harold Rosenberg, "Interview with Willem de Kooning," *Artnews* 71, no. 5 (September 1972), p. 56.

しかし、この画家の水への関心は、決して身体のかたちの歪曲や変形といった造形的観点のみにあったわけではない。リチャード・シフによれば、デ・クーニングは六〇年代のいくつかの作品制作の過程において、支持体にまず薄いベラム紙を貼り付け、そのうえに水を直接塗布した後に絵筆を画面に走らせるというプロセスを踏んでいた。《手漕ぎボートの女》(挿図2-10)に典型的に見られるように、このプロセスにおいて、塗布された水に直接刷かれた色彩は滲みやぼやけ、泡立ちといった現象を伴いながら、紙のうえを拡がっていく。定着や固着を拒む水のうえで薄く引き伸ばされ拡がっていくイメージは、その制作過程において、根本的な不安定さを携え、塗布された水のうえで文字通り揺れ動いていた。こうした不安定に揺動する表面こそ、デ・クーニングが追求したものであった、とシフは指摘している⁽¹¹⁾。

一九六〇年代のデ・クーニングの制作において、水という物質はたしかに重要な地位を占めていた⁽¹²⁾。というのも、デ・クーニングがこの時期に用いていた絵具には、紅花油や亜麻仁油とともに多量の水が混ぜられていた⁽¹³⁾。とはいえ、シフが重要作例として挙げた《手漕ぎボートの女》の、泡立ちや顔面の透明化といった水に由来する特徴は、この時期の油彩画に見られるものではない。また、デ・クーニングにとって重要であったとシフが指摘する、塗布された水のうえを文字通り動くという状態も、《手漕ぎボートの女》という例外的な作品の制作過程におけるものであり、その他多くの油彩画において踏襲されているものではない。

絵具の有り様を具体的に見なければならぬ。まるで春泥(雪解けによる泥濘み)を弄んだあとのような、キャンヴァスの表面に奔放に延ばされ、重なり(部分的に混ざり)、蔽い(覗かせ)、盛り上がり、均され、ストロークの末端に食み出した絵具(図2-11)。六〇年代の女性像を主たるモチーフとする一連の作品において際立っているのは、水というよりも、絵具の粘性、「泥」のような質感である。絵具は通常、生乾きの状態から乾燥した状態へと移行し、物質として安定・静止することで画布のうえに像を固定する。しかし、デ・クーニングの六三年以降の作品がわたしたちにもたらす印象はむしろ逆のものだ。それは、乾燥しているにも関わらず、画布に置かれた当初のやわらかさをそのまま維持す

⁽¹¹⁾ Richard Shiff, "Water and Lipstick," pp. 59-60.

⁽¹²⁾ 水に関する画家の発言としては、例えば以下のようなものがある。「いま、わたしは自転車に乗ってビーチに行き、風景の新しいイメージを探しています。そして私は水たまりが好きです。水たまりをじっと見つめています。その後、わたしは水たまりを描くのではなく、それがわたしのなかに呼び起こすイメージを描きます。とにかく、絵のなかのものはすべて自然のものです。」Willem de Kooning, "Transcript of an Interview with Willem de Kooning," interview by Geroge Dickerson, September 3, 1964, p. 16.

⁽¹³⁾ Susan F. Lake and Michael Schilling, "Analysis of de Kooning's Media in Paintings from the 1960s and 1970s," *Willem de Kooning: The Artist's Materials* (Getty Trust Publications, 2010), pp. 72-80.

るような物質的な可塑性を強く喚起する。そのような泥の次元を際立たせるという手続きが意味するのは、絵画が一般に乾燥したものであるという暗黙の前提となっている事実・物質的条件に反して、作品が当初備えていたはずの湿潤な状態へと時間を巻き戻し、流体として変動する泥の次元を絵画に付与するということである。それまで絵画以外の媒体に手を付けてこなかったデ・クーニングは、一九六九年に粘土塑像の制作を行っている⁽¹⁴⁾。捏ねる、切り出す、ねじる、押し出す、曲げるといった一連の動作をそのまま保存するような量塊性（図2-12）には、粘土との葛藤や格闘が記録されている。ここでの画家の制作は、文字通り粘土によって人間像をつくり上げることに捧げられている。興味深いのは、加えられた無数の変形作用が記録されたその身体像（図2-13）が、熟れすぎた果実のように、肉がこぼれ落ちてしまいそうな印象と一体化していることだ。その人間像には、統御を失って崩れる泥のような物質的感性が内包されている。デ・クーニングの六〇年代の女性像に付与されているのもまた、そのような泥という物質の動態的な可変性の感覚にほかならない。流動的な筆触によってデ・クーニングが描く身体像は、逸脱、崩壊、解体の予兆に満ちたイメージへと変貌する。

デ・クーニングのこの時期の制作に通底している水や泥という媒体・物質との格闘から読み取れるは、運動、流動、速度、変化などを一貫して志向し、事象の停留や静止を拒むこの画家の徹底した姿勢・態度である。実際、この画家は絵やイメージを動的なものとして記述していた。例えば、一九六〇年一二月三〇日、イギリスのBBCテレビで放映されたインタビューのなかで、デ・クーニングは絵画の「内容（content）」について、以下のよう

絵画の内容というのは、もしそれがなにかを言いたいのなら、何かがちらりと目に入ること（a glimpse of something）、遭遇、つまり閃光のようなもので、それはとても小さく、微かな内容です。[中略] わたしは今でも、ある一瞬の出来事から、つまり人

⁽¹⁴⁾ 一九六九年イタリアのスポレットで開催されたパフォーマンスと視覚芸術の芸術祭「Festival dei Due Mondi」に招かれ、同年の六月にローマを訪れたデ・クーニングは、そこで古くから（一九三〇年代のWPAのときに知り合う）付き合いのあったアメリカの彫刻家ヘルツル・エマニュエル（Herzl Emanuel）とばったり会い、彼がトランスヴェレ地区に持っていた小さな鋳造工場に招かれ、そこで滞在中の多くの時間を過ごすことになる。そこで制作されたが20-30 cm程度の粘土塑像であった。エマニュエルは、アメリカへ帰る前のデ・クーニングから許可を得てそれらの粘土塑像をブロンズ像に鋳直している。この六九年の粘土塑像を経た、一九七二から一九七四年にデ・クーニングは再び粘土を使って、今度は等身大程度の大きな模型を制作している。

が何かを通り過ぎたときのような、何らかの印象を与えるものからそれ [= 絵画の内容] を得ています⁽¹⁵⁾。

画家は、絵画の内容とは「一瞬の出来事」だと語っている。そして、それが閃光に喩えられている。この発言のなかで用いられ、中世のドイツ語（中高ドイツ語）で「かすかにちらつく光」を意味する「glimsen」を語源とする「glimpse」という単語は、能動的な一瞥を意味する「glance」と異なり、受動的な意味合いを強くもつ⁽¹⁶⁾。不意に何かと遭遇するも、よく見たいという思いに反して、次の瞬間には消え去ってしまう閃光のような出来事。絵画の内容として語られたこの微小かつ微かな出来事が示しているのは、デ・クーニングの制作にとってイメージとは、画布のうえで定着し静止したものとして捕捉されるものではありえなかった、ということである⁽¹⁷⁾。ここで、この画家の代表作《女 I》が、約二年間ものあいだ描き続けられたものであったことを思い出しておこう。同作品の制作途上を示すいくつかの写真（図2-14）が示している通り、同作品の制作はイメージを上塗りし続ける終わりのないプロセスであった。各段階に出現している顔面は、それぞれ全く異なる顔をもっており、腕や胸部も配置や方向が幾度となく変更されている。デ・クーニングのカンヴァス上では、無数のイメージ、つまり無数の女が立ち現れては消えてい

⁽¹⁵⁾ 原文は以下の通り。“Content, if you want to say, is a glimpse of something, an encounter, you know, like a flash – it’s very tiny, very tiny, content. [...] I still have it now from some fleeting things – like when one passes something, you know, and it makes an impression, a simple stuff.”デイヴィット・シルベスターによるこのインタビューは当初、一九六〇年三月に録画され、その後、同年一月三〇日にイギリスのBBCテレビで「自己発見としての絵画」というタイトルで放映された。実際の会話を編集したものは、Willem de Kooning, “Content is a Glimpse,” *Location* 1, no. 1 (Spring 1963), pp. 45-52. をはじめとして、様々な書籍のなかで引用されてきたが、インタビュー当初の完全な原稿は、David Sylvester, “Willem de Kooning,” *Interviews with American Artists* (New Haven and London: Yale University Press, 2001), pp. 43-57. に収録されている。

⁽¹⁶⁾ Terence Frederick Hoad ed., *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology* (Oxford: Clarendon Press, 1986), p. 195.

⁽¹⁷⁾ 絵画の動態的なあり方への関心は、ピート・モンドリアンのグリッド絵画に対するデ・クーニングの発言にも見て取れる。デ・クーニングは、グリッド絵画について「線が交錯するところで光が明滅する」と述べ、それが「絵画を振動させる」と語っている。Harold Rosenberg, “Interview with Willem de Kooning,” *Artnews* 71, no. 5 (September 1972), reprinted *Abstract Expressionism, A Critical Record*, David Shapiro and Cecile Shapiro ed., (New York: Cambridge University Press, 1990), p. 246. モンドリアンのグリッド絵画における光の明滅やゆらぎといった視覚的効果は、実際幾人もの美術史家が指摘してきた。以下を参照せよ。Yve-Alain Bois, “Piet Mondrian, New York City,” *Painting as Model* (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1990), p. 159, 176.

た、ということだ。作品の完成を可能な限り先延ばしにし、一枚のカンヴァスのなかに無数の女性像を重層的に畳み込み続けたことから理解されるように、デ・クーニングは、認識可能なイメージが出現と消失を繰り返すその動き自体に憑かれていた。

イメージの出現と消失という瞬間的＝閃光的出来事。しかし、閃光とはきらめきという局所的な出来事によってしかわれわれのもとに届かないものである。すぐれて部分的で、はかない性質の出来事＝内容を、この画家はおそらく、表面の効果としてもつくりだそうとしていた。次節では、作品の具体的な観察に基づきながら、画家の細部における取り組みを分析することを試みる。

（２）「モントーク」シリーズ——筆触の連結、具象／抽象という区分の溶解

「モントーク」シリーズの分析に入る前に、抽象絵画を見ることの困難さについて触れておきたい。平倉圭は、その困難さの理由をある種の抽象絵画が意図的に構成されていない偶然的テクスチャーであるためにどこまで詳しく見ればよいか判然としないからだとしながら、われわれの視覚の習慣には、画家が「意図的に」構成したものとそれ以外の偶然的なものとを判別して、前者を注視し、後者を背景的な雰囲気として処理する二つの眼の態勢があることを論じている^{（１８）}。無意味で偶然的なものに対する粗視と、有意味で非偶然的なものへの注視として平倉がまとめたこれら二つの目の態勢は、《モントークⅠ》（図２－４）の画面左と右、つまり具象と抽象を見るときに態勢におおよそ対応するものであろう。つまり、不定形な油絵具の領域を見るとき、眼は自動的に粗くなり、混色具合や張り付く絵具の偶然的テクスチャーは仔細に観察されることはない。その隣にある身体像の領域を見るとき、微細な表面の肌理から身体の姿が読み取られる。そのような視覚の習慣をわれわれは持つ。面白いのは、持続的な観察のなかで、そうした眼の態勢の切り替えが動揺することだ。どういうことか。

「モントーク」シリーズを制作する以前、この画家は縦約二メートルにおよぶカンヴァス全域に身体像を伸長させていた。それら一九六〇年代半ばに集中的に制作された作品同様、《モントークⅠ》の特殊な身体像もまた、厳密な輪郭線によって切り閉じられたものではなく、どこまでも引き延ばされていくように見える。また、その引き伸ばされた身体と、画面右の図像の特定できない抽象的なエリアは、ともに画家の手の動きと一致した物質感の強い筆致で描かれており、そのどれもが描写的な奥行きを作っていない。対象や領域ご

（１８）平倉圭「アブストラクト・ペインティングを真剣に受け止める；ゲルハルト・リヒター『一枚の絵の一二八枚の写真、ハリファックス一九七九年』『ユリイカ』第五四巻第七号（七九〇号）、青土社、二〇二二年、一七六―一七八頁。

とにその筆致やストロークの運用が変えられていないために、筆致を辿る視線は画面内をあてどなく彷徨うだろう。画面左に見られる比較的長くどっしりとした筆致の黄色とピンクで塗られた身体的形象に着目してみる。黄色で塗られた側面観の顔貌の横には、鼻梁を共有するかたちで、赤い眼と唇をもつ別の頭部が並ぶ。隣接するこの二つの頭部の下に、互いの輪郭線や身体部位が区別できないほどに絡み合う線が続く。こうした肉体の交配的な絡まり合いを、デ・クーニングは一九六六年のドローイングの一枚（図2-15）においてより明確なかたちで描き出している。二人の男女が切断的様態で組み合わせられたその特異な図像では、胸部の重なり、あるいは盛り上がりにおいてその上下関係が反転している。デ・クーニングは、ある身体がほかの身体に折り重なる、というイメージの肉体的なもつれを、二つの身体像の前後関係や地と図の関係の反転・揺動によって描きだしている。

さらに観察を続ければ、画面中央やや下の位置で薄い橙色の筆致が絡み合う部分は、抱き合う身体の方の胸部から脚にかけての部分と、似たような形象をつくっていることに気づく。頭部と鉤爪のような足を欠いたこの半一身体的形象は、自身がどうあるかを決めかねているようだ。さらに、画面右で柱のように屹立し、薄い緑色のストロークで水平に寸断された黄色のストロークの部分は、かなり単純化されたかたちではあるものの、胸部の盛り上がりによって水平に寸断された肉体と、形態的な類似によって関係づけられている。その形態的な類似を介して、身体の絡まり合いと画面右の絵具による抽象的な形象はなし崩し的に連結される。当初は偶然的なテクスチャーでしかなかった画面右の絵具の領域は、持続的な観察のなかで、人物像との形態的な類似を介して非偶然化し、複数の人物像の絡まり合いを見分ける注視のモードが絵具の領域へと延長される。そこに広がるのは、抽象と具象のあいだの表面的な類似である。観者の眼は二つの眼の態勢のあいだで動揺する。

形態的な類似を介して、具象を抽象と、つまり身体像をその周囲の筆致と連結し関係づけようとするこの画家の意識は、「モントーク」シリーズの他の作品においても確認することができる。例えば、《モントーク III》（図2-16）の画面右と左には、六〇年代中頃の作品にしばしば見られる脚を蛙のように広げ、WやMのような形象で胸部や臀部、脚が表現された人物像がそれぞれ配置されている。そのうち、右の人物像の脚部を示す「く」字型に屈曲した形象は、薄橙色からターコイズブルーに色を変えて画面斜め左下にむかって反復されており、またその上部でも胸部ないしは頭部を指し示す山なりの形象が左右の人物像のあいだで繰り返されている。身体像と抽象的な筆致あるいは色面は、「類似」する形態の並置を介して、連結される。この部分的かつ微細な連続性のうちにも、抽象と具象を架橋しようとする画家の意識・操作を読み取ることができるだろう。

同様の操作は、不可解な部分から腕を生やし、それらを上下で並走させる奇妙な身体を有する《モントーク IV》（図2-17）にも指摘することができる。画面中央上端から四

分の一ほど下がった位置に置かれた小さな顔面の下にブロック状の淡い橙色の面を挟んで、S字を描くように左右へと蛇行しながら引き伸ばされた手の形象は、その肘から手にかけての形態と長さを、赤や白のストロークで反復している。体の輪郭線が、反復されるストロークの連続のなかで外へと徐々に漏れ出していくようだ。さらにその下に続く赤い塗りの領域の右端部分では、その隣の濃い緑色の面と噛み合わされるような突起が作られており、その形はちょうど左右対称の位置にある手の鉤爪のような指を模している。腕や手、指といった身体部位のかたちが、図像を特定できないストロークにも用いられ、アナロジーが作られる。また、側面観で描かれた小さな顔の上に渡された肥大化した腕をかたち作るストロークも、画面下半分で反復されるLと離れた場所で、そのかたちを反響させている。曖昧な筆遣いが身体の輪郭を局所的に溶かしその境界を不明瞭にしながら、筆致の類似が、身体とその外、具象と抽象の区別を決壊させ、両者を連動させはじめる。具象と抽象の連続、ないしはそのあいだの移行が知覚されるのは、ストロークの類似を発見することによってである。こうした手続きを見失えば、画面はつかみどころのない筆跡の塗り重ねでしかなくなるだろう。反復される筆跡を注意の対象とすることで、身体像とその外、具象と抽象のあいだの微かな連続性は感知される。

「モントーク」シリーズにおいて重要なのは、デ・クーニングが表面的な形態の類似を、身体像を超えて構築する作業へと歩みを進めている、ということである。同シリーズにおける画家の制作の核心にあるのは、類似の構築という問題に他ならない。この作業のなかで、身体を構成するストロークは、そのかたちを維持しながら身体に特定できない抽象的な筆致ないしは色面へと変貌し、身体像とその外部のあいだに小さな連続性がつくり出される。デ・クーニングの画面を見る者の視線は、いったんは人物像に引き寄せられ、そこに留め置かれながらも、画面上に配された類似を介していつのまにか身体像から滑り落ち、画面の他の場所を移動していることに気づくだろう。具象と抽象をまたいでストロークが連動する画面は、身体とその周囲を取り巻く環境とのあいだに引かれる通常の区分を解消していく。

このことに関連して参照すべき作品は、《庭のなかの女》(挿図2-18)である。曲線的なエッジの連なりと派手な色の切り替わりのなかに体の輪郭線を隠すかのようなその画面において、緑の目、赤い線で縁取られた手や口、軟体動物のように曲がりくねった手足がなんとか人間らしき形象を浮かび上がらせている。視認性の高い赤く縁取られた目や口唇は、身体の外側のいたるところでアーモンド状のかたちとして反復されており、ペールオレンジのストロークで示される手足といった部位に対しては、赤や黄の同型的な線が部分的に重ね合わされている。各部位の形態は輪郭線の外で反復され、四肢が多方向に分岐するように展開・拡張されていくその画面は、「モントーク」シリーズ以上に、身体の内と外の連続・交差といった状態を強く印象づけている。そこにあるのは、筆触が連鎖的に

波及することで、身体像を周囲へと分解・崩壊させていく、イメージの動的な様態に他ならない。具象的なイメージと抽象的な筆致や色面を不可分なものとすることで、絵画ないしはイメージを運動や崩壊の過程に置こうとするデ・クーニングの意思は一貫している。水や泥という物質から得られた流体として変動する人体という構想は、本来は異なるものとして認識される対象の類似を介した結合、という方法によっても実践されていたのである。

デ・クーニングは、抽象と具象の様式論的弁別を退け、両者を対立的に語ることの無意味さを繰り返し強調してきた。ポロックやニューマンなど、ニューヨークのグリニッチ・ヴィレッジで活動する多くの画家が外的対象を放棄し、より一層抽象の度合いを高めていた四〇年代後半から五〇年代初頭に「女」シリーズを発表し、「今日の世界では、顔を描くことは不可能だ」と語る批評家のクレメント・グリーンバーグに対して、「その通り、そして描かないことも不可能だ⁽¹⁹⁾」と応えた逸話。そして「それが抽象画であろうとなかろうと、しばらく時間が経てばあらゆる絵画がただの絵画になる⁽²⁰⁾」という発言。デ・クーニングが、抽象/具象という様式論的弁別を不問にしようとしていたのは、この画家が、両者のあいだに連続性を作り出し、類似するストロークの連鎖によって、そうした様式の弁別が安定し得ない絵画をこそ提示しようとしていたからにほかならない。

(3) 接写の美学と無意識へのアクセス

おおよそ画業の転換期にある作品とは、その作家がのちに展開することになる方法論をあらかじめ開示するものである。デ・クーニングの一九六〇年代の作品群を考える場合、《Woman as landscape》(図2-19)がそれに相当するだろう。モチーフとなっているのは、風景であり、女性像である。歯を見せつけ、にやりと笑いを浮かべる顔、下から見上げられた鼻、矩形の領域をつくる胴体部と、胸部を中心に現れる顔貌性など、ここで描かれている女性像は、デ・クーニングが一九五〇年代前半に執拗に描いてきた対象とさほど変わるものではない。また、画面最奥部に帯状に配された青の領域として示された空や、林立する三角形状の形象、画面両脇に配されたビリジアンが示す木々の領域などから風景が描かれていることも分かる。奇異に映るのは、画面右端で湾曲する腕だ。それは肩を輪郭づける黒い線を破って画面最奥部の木々と空のラインにまで延長され、あぜ道のような領域をつくりあげている。頭部はその形態を空の青に吸い取られながら、他方で山の稜線のように広がる筋をつくっている。そこで兆候的にデモンストレートされているのは、本

(19) Thomas B. Hess, *Willem de Kooning*, exh. cat., (New York: Museum of Modern Art, 1968), p. 74.

(20) “Willem the wallpaper,” *Time* 57, no. 18 (April 30, 1951), p. 63.

来は異なるものとして認識される対象同士の、絵画的な結合である。頭部は山、腕はあぜ道となり、風景と女性像というかけ離れた対象が結合される。デ・クーニングの絵画に一貫するのは、異なる距離に置かれた複数の事象を、絵画の表面上で接続するという主題系である。そして前節で検討したように、一九六〇年代末から七〇年代初頭にかけて、デ・クーニングは筆触のアナログカルな結合作用を介して、抽象と具象を架橋し、イメージを揺動的な運動のただなかに置くことを試みていた。

異なる事物を筆触のアナロジーによって結合しようとするデ・クーニングの取り組みについて考えるときに示唆的なのは、画家の以下のような発言である。

誰かの足の親指を近づいて見たときに感じる感覚と、手や鼻、唇やネクタイといったもののシワを見たときに感じる感覚はよく似ている⁽²¹⁾。

この発言において、目の前のものそのものに向かっていった当初の観察は、似たもの探しという横滑りの過程へと反復的に移行している。しかも、逆説的なようではあるが、一見似ていないものとの類似の発見こそが目指されているようだ。ウィレム・デ・クーニングというセンサーは、身体や事物の「表面」に敏感に反応するものだった。興味深いのは、類似する視覚的細部の発見が、近づいて見るというクロースアップという視点とともに語られていることである。可視的な事物の表面を注視し、事物の差異以上に、細部の類似を優先させる画家の態度は、このクロースアップという視点と深く結びついている。実際、《庭のなかの女》(図2-18)の画面に近づいていくと、ストロークの類似が次第に目立つようになる。しかし、至近距離で際立つ類似を注視しようとする視線は、複数のストロークの同型的な連りのなかに滑り落ちていき、身体とその外を区別する画像把握を解いていく。それは、画面のある特定の場所に対する注意・凝視が、かえってそれと相対する分裂的で散漫な知覚に向かう、パラドクシカルな経験⁽²²⁾を伝えるものである。画家が画面におく筆触は、観者が画面に近づく、その接近において結合する。そこにおいて生じるのは、クロースアップという具体的・身体的な経験がもたらす筆触相互の共鳴である。六〇年代の作品に認められるアナロジーの実験は、五〇年代に準備されたクロースアップによる類似の発見という問題系に対するひとつの絵画的応答に他ならない⁽²³⁾。

(21) Thomas B. Hess, "De Kooning Paints a Picture," *Artnews* 52, no. 1 (March 9, 1953) p. 32.

(22) 注意する主体（の成立）が、近代において分裂的で催眠的な知覚と不可分なものであったことについては以下を参照せよ。ジョナサン・クレーリー『知覚の宙吊り 注意、スペクタクル、近代文化』石谷治寛ほか訳、岡田温司監訳、平凡社、二〇〇五年。

(23) 対象との距離の極端な短縮を意味するクロースアップという視点を、極端なたちで制作に用いた例として《女一口紅》(一九五二年)がある。同作品は、身体像が描かれた後に、当時画家の妻であった

ここで改めて検討してみたいのは、1930年代より親交をもっていたジョン・D・グラハム（1886-1961）との関係である。ウクライナに出自を持ち、1920年にニューヨークへ亡命・移住してきたグラハムは、デ・クーニングを始め、ジャクソン・ポロック、アーシル・ゴークー、ステュアート・デイヴィス、デヴィッド・スミスといったアメリカの抽象表現主義が本格的に台頭する以前の1930年代、彼ら前衛芸術家たちのサークルの中心にあって、その理論的な指導を行っていた人物として知られる。そしてデ・クーニングは、ポロックなどのアメリカの若い作家たちの可能性に最初に気づいたのはグラハムであり、批評家たちがポロックを取り上げ始めたのはずっとあとになってからだと述懐し、グラハムの活動に一定以上の信頼を寄せていた⁽²⁴⁾。両者のあいだに密接な交流があった期間（1920年代末から1942年まで）のデ・クーニングの絵画には、グラハムの絵画からの影響関係が指摘されており、実際グラハムの代表的な作品である肖像画シリーズの一つ《Portrait of a Woman Seated (Seated Woman)》（図2-20）と、デ・クーニングが同時期に制作した《Seated Woman》（図2-21）のような作品は極めてよく似ている。グラハムの肖像画は、デ・クーニングのものと異なって、上半身のみを描いたものであるものの、斜め上を見上げた顔、片方の手を机の上に置き、もう一方を膝の上に置くポーズが共通しており、ちょうど左右反転させたような描写となっている。しかし、デ・クーニングがグラハムから得た知己は、決してそのような描写の類似という観点からのみ考えられるべきではない。

ここで着目してみたいのは、グラハムが1937年に出版した『芸術のシステムと弁証法』という本のなかにある、人体像の描写、とりわけ四肢の配置についての記述である。グラ

エレイン（・デ・クーニング）にキスマーク（反時計周り、最後に胴体部）を付けさせることで制作された。一九六〇年代の作品の多くの女性像は、この作品と同様に、物理的な接触を前提とする「唇」のイメージを持っており、その意味でデ・クーニングがこの時期の制作において触覚的な性質を追求していたと見る向きもあるかもしれない。しかし、リチャード・シフは、瞬間的にイメージを転写し、遠近法的な距離を一時的に中断する口づけという行為が、デ・クーニングにとって触覚を超えた共感的なものであったことを論じている。ただし、シフはその傍証として、彼自身が独自に行なったインタビューのなかで、一九六〇年代と七〇年代にデ・クーニングの制作助手を努めていたジョン・マクマホンや画家の義兄であるコンラッド・フリードが、デ・クーニングにとって絵画が触覚だけでなく嗅覚や味覚とも深く関係するものだった、という主旨の発言を行っていることを挙げているのみである。またシフによれば、デ・クーニングはそうした視覚的でもあり、触覚的でもあり、なおかつ味覚的でもあることによって得られるある種の「親密さ」を、「小ささや近さ、そうでもしなければ除外されてしまう感覚的集中」といったかたちで追求していた。以下を参照せよ。Richard Schiff, “Water and Lipstick,” *op. cit.*, p. 38.

⁽²⁴⁾ *American Vanguard: Graham, Gorkey, de Kooning, and Their Circle, 1927-1942 (Addison Gallery of Art)*, Yale University of Press, 2011, p. 192.

ハムによれば、「文学的、物語的絵画 (literary or story-telling painting)」や「心理学的、自然主義的絵画 (psychological and naturallistic painting)」と区別される「プラニメトリックな、あるいは拡張的な絵画 (planimetric or extensive painting)」は、次のような特徴をもつものであった。

この種の絵画は、人体の手足を意匠という観点から分節し、それらを編み込むように平面に配置することで実現される。操作される面内部のゆらぎは、肩、腕、脚が突き出され、展開されることで生じるが、その揺らぎは面全体の平面性を乱さない限りのものでなければならない。例：ギリシャ、ビザンティン、ポンペイ、ゴシック、ペルシアの絵画、ウッチェロ、アングル、ピカソ。⁽²⁵⁾

グラハムが人体の部位の配置という問題にふれているのは、同著作のなかで唯一この箇所のみである。しかし、デ・クーニングが1960年代の女性像において股を広げる姿勢（図2-7、10、16）や両腕を奇妙な位置に配置する描写（図2-17）を試みていたことを考えれば、このグラハムの人体像に関する記述は極めて示唆的なものである。デ・クーニングは、60年代の作品群に関して、「ときどき人物を倒して、その人物をあらゆる場所にむかって延ばします⁽²⁶⁾」と述べているが、このことはグラハムが人体の四肢の配置を通して構想していた「外へ伸ばし押し広げられる絵画 (extensive painting)」という考えとも深く結びつく。また、「手足を意匠という観点から分節し」という記述は、文字通り、トレースという技法を通じて作品から作品へと手や足を移植させていたこと（図2-22）とも整合的である。さらに、四肢の動きが周囲に連鎖的に波及・伝達されることで生まれる「ゆらぎ」や「波動」をグラハムが重視していたことは、デ・クーニングが「水」という物質の揺動的側面に関心を示していたことに通じるものでもあるだろう。身体の内外を筆触（の類似）によって連続させるデ・クーニングの60年代の試みには、四肢の動きの多方向への伝達、絵画空間の拡張・展開といったグラハムの思考がまぎれもなく潜在している。

さらに興味深いのは、デ・クーニングが用いていたトレースという技法自体、グラハムから輸入されたものであるという事実である。アービング・サンドラーによれば、デ・クーニングはグラハムに自身の作品を貸し、グラハムはデ・クーニングの人物の肩のシルエ

⁽²⁵⁾ Jonh Graham, *System and Dialectics of Art*, Delphic studios, New York, 1937, p. 86.

⁽²⁶⁾ Mark Stevens and Annalyn Swan, *De Kooning, An American Master* (New York: A lfred A. Knopf, 2004), p. 498.

ットをトレースした⁽²⁷⁾。よく指摘されるように、デ・クーニングはしばしば自身の旧作を部分的にトレースし、それを自身の別の絵画に移植し活用していたが、トレースによるそのような制作過程において何より重要なのは、そこにおいて身体像は終わりなき変形過程に晒されていた、ということである。デ・クーニングの一連の作品において人体の部位は、トレースという技法を通じて、アメーバが分裂しさらなる結合を遂げるように、複数のカンヴァスを往来し、そこで流動的に分離と結合を繰り返すものとしてある⁽²⁸⁾。デ・クーニングにとって線や形態は、単一の画面、ひとりの作家のみに関わるものではなく、複数の画面、複数の画家を往来するものとしてあった。この画家の作品群において、異なる画面のあいだに、ときとしてほとんど同じ箇所に類似する身体像がはめ込まれていることから確認されるように、それら異なるカンヴァスは、それぞれに分岐しながらも連携するものでもあった。こうした実践は、一枚の絵画はその他から切り離された特権的かつ唯一的で取り替えの効かない個物であるという認識と対立するものであり、一枚の絵という固有の輪郭、枠の解消を目指すものになるだろう。女性像を、複数の同一キャンバスにトレース・転写し、複数の絵画を同時並行的に制作していたデ・クーニングの芸術において、「作品」と呼ばれるものは、単一性やオリジナリティによって特徴づけられるものではなく、イメージがそこで交通し媒介（メディエート）される通路のごときのものであった。

ここで、デ・クーニングが絵画の内容を「一瞬の出来事」とであると述べていたことを思い起こしておこう。この画家にとって絵画は、画布にイメージを定着させようとする試みに抵抗し、捕捉しようとしてもそこから逃れ去ろうとするものであった。同型的かつ流動的な筆触の群れによって、イメージを逸脱、流出、崩壊、消失の予兆に満ちたものにするというデ・クーニングの取り組みもまた、絵画に不安定ではなく、ひとつの形・場所にとどめ置かれることを拒む性質をこの画家が重視していたを意味している。絵画が水や泥

⁽²⁷⁾ Irving Sandler, “The Four Musketeers of Modernism at the Height of the Great Depression,” in *American Vanguards: Graham, Gorkey, de Kooning, and Their Circle, 1927-1942 (Addison Gallery of Art)*. Yale University of Press, 2011, p. 79.

⁽²⁸⁾ 描かれる身体像が、静止・固定したものではなく、動き、生きているものであるという画家の認識に深く関係するものとして、以下のような発言がある。「モデルはさまざまポーズを取ることができますが、重要なのは手が彼女を紙の上にどのように置くかだけです。彼女が紙の上でどのように生きているか。彼女が紙の上で生きている間、わたしは絵を描きます。」Doer Bibeb, “Willem de Kooning: Ik vind dat alles een mond moet hebben en ik zet de mond waar ik wil,” *Vrij Nederland* (Amsterdam), 5 October, 1968, 3. Trans. From Dutch, by Bierman Translation International, in Thomas B. Hess Papers 1941-1978, Microfilm Fr. 736-45, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. “A model can take many different poses, but the only thing that counts is how the hand sets her on the paper. How she lives on the paper. I draw while she lives on the paper.”

と同じく、恒常的に変容を続け、定位できないものであるという認識は、この画家の「抽象」の捉え方にも通じている。

わたしは抽象化したり、事物を取り除いたり、絵画を還元することに興味はありません。わたしがこの方法で絵画を描くのは、ドラマ、怒り、痛み、愛、人物像、馬、空間についての考えなど、そのなかにたくさんの要素を入れ続けることができるからです。⁽²⁹⁾

デ・クーニングは、異質で両立しがたい要素が併存する絵画を希求し、そのような絵画を抽象と具象が交錯する画面のなかで模索した。多くのものを含み持つ限り、それは一義的な機能に収斂させることができない。具象と抽象、静止と運動、出現と消失、同じかたちを持ちながら別の身体部位に変容する筆触。デ・クーニングは、絵画が一元化不可能な多義性へと切開されていく状況をこそ描き出そうとしていたのは明らかである。

デ・クーニングが作品に続けた「女性像」もまた、こうした事態のうえでとらえることができるかもしれない⁽³⁰⁾。この画家が描く女性像には、ビルボードや雑誌、TV といっ

⁽²⁹⁾ Mark Stevens and Annalyn Swan, *de Kooning: An American Master*, New York: Alfred A. Knopf, 2004, 250.

“I’m not interested in ‘abstracting’ or taking things out or reducing painting. I paint this way because I can keep putting more and more things in it: drama, anger, pain, love, a figure, a horse, my ideas about space.”

⁽³⁰⁾ デ・クーニングの女性像にしばしば指摘されてきたのは、この画家が一種の男性主義（マチズモ）的な筆触による暴力を介して女性像を制圧しようとしているということであり、それは画家自身の女性嫌悪を示すものとして読み取られてきた。Annet Cox, *Art-as-Politics: The Abstract Expressionist Avant-garde and Society* (Ann Arbor, Mich.; UMI Research Press, 1982), p. 51. キャシー・マシューズは、デ・クーニングの女性像が現実にもたらすのは、女性の疎外の促進、女性の力の消去、そして女性の搾取の誘引である、とまで言っている。告発・論難の調子を隠していない。Cathie Mathews, “Acts of Aggression: Acts of Obsession: a Feminist Perspective on Willem de Kooning’s Woman Series, 1930-1970,” in *Visual Images of Women in the Arts and Mass Media*, eds. Valerie Mahotra Bentz and Philip E. F. Mayes (Lewiston NY: The Edwin Mellen Press, 1993), p. 181. 画家とイメージの関係を、支配・抑圧者、被支配・被抑圧者として捉えるこうした見解は、しばしば六〇年代の女性像に対しても向けられる。Carol Duncan, “The MoMA’s Hot Mamas,” *Art Journal*, vol. 48, no. 2, pp. 171-178. これらの読解は、デ・クーニングの作品の解釈として部分的には妥当なものであると思われる。しかし、その読解の根拠が、女性像を描き出す男性画家の粗く攻撃的な筆触をマチズモとみなす、という一点のみに拠っていることから明らかなように、作家の制作が詳細に検討されているわけではない。本論が目的とするのは、そうしたフェミニズム的読解が関心の域外に捨て去ってきたデ・クーニングの具体的な関心や制作のあり方を明らかにすることである。また、リンダ・ノックリンのように、デ・クーニングの五〇年代の女性像が「女性の性的魅力を売り物にする偶像であることから遠く離れている」ことを指

た大衆メディアに登場する同時代の雑多な女性イメージが流用・転用されていることがしばしば指摘されてきた。例えば《Study for Woman I》(1950)では、『Life』誌(1949年1月17日発行)の裏表紙に印刷された煙草の広告に登場する女性の口の部分がそのままコラージュされ⁽³¹⁾、またハリウッド映画界でセックス・シンボルとしての地位を確立していた女優のマリリン・モンローの名がつけられた作品《Marilyn Monroe》(1954)も制作している。しかしデ・クーニングは、こうした1950年代の「女」シリーズにおいて、同時代のメディアに登場する女性イメージだけでなく、古代の彫像も参照していた。例えばデ・クーニングは、50年代の女性像の口について「たぶん、にやりと笑った感じかな。メソポタミアの偶像に似ているんだ」⁽³²⁾と述べて、自身が描く女性像の顔貌と古代の彫像が浮かべる表情とのつながりに言及している。とはいえ、比較してみれば明らかなように、この画家の女性像とメソポタミアの彫像(図2-23)との類似点は、決して口という限定的な部分にとどまるものではない。直立した姿勢と強い正面性、くり抜かれたような巨大な目、胸の前で抱え込まれた両手といった特徴もまた、デ・クーニングの絵画と古代の彫像の両者に共通して見られるものである⁽³³⁾。マーク・スティーヴンとアナリン・スワンが述べているように、こうした彫像は「古代のものであると同時に現代的なもの」⁽³⁴⁾であった。デ・クーニングにとっては、「女性像」というイメージもまた、現代という時制に限定されるものではあり得なかった。

ここで興味深いのは、先に検討したグラハムの著書『芸術のシステムと弁証法』にもまた、胸の前で両腕を抱え、屹立する古代の彫像の図版(図2-24)が掲載されていたことである。グラハムによれば、古代の彫像、とりわけ黒人たちがつくる彫刻は、「無意識、直感、本能へのアクセスを失わ」⁽³⁵⁾ず、それゆえに「かたちの萌芽とその多面的な展開」

摘しつつ、「ジェンダー表現に対する肯定、否定という観点から《女》シリーズを評価することに同意してよいのか私にはわからない。ここにはあまりにも多くの両義性がある。女性という文化的概念が問題になっているとき、肯定ないしは否定とはいったい何を指すのだろうか」と述べて、デ・クーニングの《女》シリーズを含めたジェンダー表現に対する良い/悪いという評価の困難さ、複雑さを語っているフェミニズム美術史家もいることには留意しておきたい。Linda Nochlin, “Painted Women,” *Art in America* 86, no. 11 (November 1998), p. 111.

⁽³¹⁾ Thomas B. Hess, *Willem de Kooning*, New York, 1959, p. 21.

⁽³²⁾ De Kooning in David Sylvester, *Interviews with American Artists*, New Haven and London: Yale University Press, 52.

⁽³³⁾ Jeffrey Y Chi, and Pedro Azara, “Glam-UR-ous: The Art of Archaeology and Aesthetics,” *From Ancient to Modern: Archaeology and Aesthetics*, Princeton: Princeton University Press, 2015, 47-48.

⁽³⁴⁾ Mark Stevens and Annalyn Swan, *de Kooning: An American Master*, New York: Alfred A. Knopf, 2004, p. 300.

⁽³⁵⁾ John Graham, *op. cit.*, p. 135.

(36) をつくり出してきた。「創造の要因と源泉」(37) である無意識には、「原初の細胞の発芽から今日に至るまでの、個人的なものから人種に関わるものまで、あらゆる過去の記憶が記録され」(38) ているのだが、いまや「人々は、無意識に蓄積された叡智へとアクセスする術の大部分を失ってしまった」(39)。グラハムは、そのような「無意識との、原初の人種の過去との、失われた接触を再び確立すること」(40)こそが芸術および芸術家の使命であると考えていた。そして、そうした芸術としてグラハムが重要視したのが黒人たちによるプリミティブアートであった。グラハムは、白人と黒人の文明の違いを、意識と無意識という観点から以下のように説明している。

白人の文明は意識の拡大に基づいている。それは機会化された自らの活動に対する反応にともなった、抽象的な思考の発展に基づいている。その一方で、黒人の文明は、無意識の拡大に基づく。つまり、自然やその神秘に対する反応と魂に直接的に接触することに基づいているのである。(41)

このような無意識を創造源とする芸術として、グラハムは黒人たちに芸術を評価したのであった(42)。1960年代に入って、「自然に触れたい」(43)と述べて水辺の女性像を描くようになったデ・クーニングの制作には、グラハムの無意識や「自然やその神秘に対する反応と魂に直接的に接触すること」を重視する態度からの影響を指摘できるかもしれない。しかし、失われた古代の心性の回復というプロジェクトを掲げるグラハムとデ・クーニングが決定的に異なるのは、デ・クーニングにとっては、白人たちによる芸術にもまた、黒人たちの芸術が創造源とした無意識がなんらかのかたちで引き継がれている、と考えてい

(36) *Ibid.*

(37) John D. Graham, "Primitive Art and Picasso," *Magazine of Art*, Washington, D. C: The American Federation of Arts, April 1937, p. 237.

(38) Graham, *System and Dialectics of Art*, 1937, p. 135.

(39) *Ibid.*

(40) *Ibid.*, p. 15.

(41) *Ibid.*, p. 33.

(42) グラハムは、同著書の別の箇所でも、黒人の芸術という言葉が、オセアニア、エスキモー、プレ・コロンビアン、北アメリカの芸術を含むものであることを述べている。 *Ibid.*, p. 137.

(43) Judith Wolfe, *Willem de Kooning: Works from 1951-1981*. East Hampton (New York: Guild Hall Museum, 1981), p. 16.

たということである。例えば、デ・クーニングは、「私の絵画は他者の絵画からくる」⁽⁴⁴⁾と述べ、さらに「美術の歴史にはメソポタミアにまで遡る道がある。デュシャンもそのうえにいる。セザンヌもそうだ。ピカソとキュビストたちもまたそのうえにいる。ジャコメッティ、モンドリアン、その他大勢の人物からなる道、それが文明である」⁽⁴⁵⁾と語っていた。そこには、グラハムが議論における白人と黒人の芸術を対立的に語る視点は存在していない。また、デ・クーニングはその実践においても、メソポタミアの偶像だけでなく、キクラデスの偶像やビザンティンの人物像（図2-24）、さらにはルーベンス、レンブラント、アングル、セザンヌ、ピカソといった、白人たちによって作られてきた過去の女性像を多数参照していた。しかし、ここで重要なのは、この画家は過去だけでなく同時代のメディア（雑誌、TV、ビルボード、映画）に登場するイメージも同時に制作の画像ソースとして用いていたことである⁽⁴⁶⁾。このことは、多数の女性イメージを参照する彼の絵画自体、複数の歴史が遭遇するような歴史の合流地点、干渉地帯であったことを意味している。そのような複数の歴史が混在する絵画において、ひとつひとつの女性像は、「いまここ（現在）」と「あちら（過去）」を媒介するための装置としてある。そして、デ・クーニングの制作において女性像は、描き出されるたびに別の女性像へと再生・転生を繰り返すものとしてあった。そのようなプロセスとともに作品が見る限り、女性像は分岐し続け、「ひとつ」へと収斂することがない。そこでデ・クーニングが淫していたのは、隔たった過去とつながるためのチューニング、あるいはチャネリングのような作業であろう。デ・クーニングは、忘れ去られた太古の心性、文明のなかで引き継がれてきた無意識を、転生し続ける女性像を通して探り当てようとしていたのである。

後年、デ・クーニングは「一九三〇年代には非常にたくさんの活動がありました。それはすでに過ぎ去った、死んだ時代ではありません」⁽⁴⁷⁾と述べていた。この一九三〇年代という時代は、まさにデ・クーニングがグラハムと交流し、彼の絵画や芸術に関する理論や知識を吸収していた時代にほかならなかった。デ・クーニングは、多様なイメージソースから流用された人体像のかたちを、トレースという技法によって断片的に引き継ぎつづけていた。そこで線や形態は、単一の画面、ひとりの作家のみに関わるものではなく、複

⁽⁴⁴⁾ Harold Rosenberg, "Interview with Willem de Kooning," *Artnews* 71, no. 5 (September 1972), reprinted *Abstract Expressionism, A Critical Record*, David Shapiro and Cecile Shapiro ed., (New York: Cambridge University Press, 1990), p. 249.

⁽⁴⁵⁾ Barbara Hess, *Willem de Kooning, 1904-1997: Content as a Glimpse* (Cologne: Taschen, 2004), p. 8.

⁽⁴⁶⁾ リチャード・シフは、こうした美術史に登録された女性像と大衆雑誌に登場するようなキッチュなイメージを混ぜ合わせるデ・クーニングの「パロディックな」実践を「ポストモダニスト的な実践」と捉えている。Richard Shiff, *Doubt*, New York: Routledge, 2008, 39.

⁽⁴⁷⁾ Irving Sandler, "Conversation with de Kooning," *Art Journal* (Fall, 1989), p. 116.

数の画家、複数の画面を往来するものであった。そして描かれる女性像には、現在という単一の時制だけでなく、古代やルネサンスといった過去の複数の時制も引き継ぐものであった。こうしたデ・クーニングの実践は、トレースという技法を制作に活用し、なおかつ忘れ去られた古代の心性の回復を芸術の使命と考えていたグラハムとの交流によってこそ可能となったものにほかならない。

結論

本稿では、デ・クーニングが一九六〇年代末から一九七〇年代初頭までに制作した作品の表現が、画家の水への関心とどのように結びついていたのかを、これまで十分に考察されてこなかった「モントーク」シリーズの具体的な現れに着目して検討した。さらに、この画家が1930年代に密接に交流していたジョン・グラハムという画家が展開していた思想や芸術観を手がかりに、イメージの捉えがたさを追求していたデ・クーニングの仕事において女性像というモチーフがもつ意味についても考察した。

第一節では、1960年代におけるデ・クーニングの「水」や「泥」といった流動的な事物への関心は、絵画そのものが動いているということに対する画家の執拗な関心を引き継いだものであることを明らかにした。映し出されるイメージが文字通り表面上で不安定に揺れ動く水面、さらには時間の進行に従ってかたちを流動させる泥は、イメージの捉えがたさを追求していたこの画家にとって格好の媒体だった。こうした水や泥への関心は、画家が独自に作成していた絵具の物質的組成にも反映されていた一方で、その特殊な絵具がもつ流動性や粘性を制作においていかに活用するかという課題とも深く関係するものであった。つづく第二章で検討したのは、デ・クーニングがそこで試みていた作業の具体的な様相である。シフが指摘したように、この時代に制作された作品群における身体像の各部位は、それをかたちづくるストロークの類似によって交換可能なものであった。

しかし、一九六〇年代末の「モントーク」シリーズの分析で明らかになったのは、この画家が類似という関係を身体とその外部のあいだにも構築するようになっていた、ということである。この時代に制作されたデ・クーニングの絵画面では、揺れ動く水面のように形象と非形象を表面上で交錯させるようになっていた。その眼目は、具象的なイメージが抽象的な筆致や色面に解かれ、さらにはそこから生み出されもする、絵画の揺動的な運動を提示することにあつた。

第三節では、身体の内外を筆触（の類似）によって連続させるデ・クーニングの60年代の試みには、四肢の動きの多方向への伝達、絵画空間の拡張・展開の方法を構想していたジョン・グラハムからの影響があることを指摘した。1930年代半ばよりデ・クーニングと密接に交流していたジョン・グラハムは、1937年の著書『芸術のシステムと弁証法』の

なかで、人体の四肢を分節し、その配置によって揺らぎ・波動のような運動が作り出される絵画を「拡張的絵画」として論じていた。グラハムが従来の3次元的な絵画と区別するかたちでその重要性を論じていた拡張的絵画は、断片化された身体部位の別の画面への移植、表面でイメージが揺れ動く水という媒体への着目など、60年代のデ・クーニングの試みと明確に対応するものであった。また、議論の後半部では、女性像というモチーフがこの画家の仕事において、いかなる意味合いを持つものであったのかを考察した。デ・クーニングの多くの絵画に描かれる女性像は、従来、女性嫌悪やフェティッシュといった画家個人の属性に基づく心性の現れとして読み解かれてきたが、デ・クーニングには女性像というモチーフを個人の偏愛や執着とは異なる観点から捉える視点が存在していた。それは、女性像というモチーフが古代の彫像から現代のメディアに登場するイメージに至るまでさまざまに類型化・様式化されながら引き継がれてきたものであるという歴史的・文明的視点である。メソポタミアから現代にいたるまで自在に姿を変えながら受け継がれてきた女性像というモチーフは、それがひとつに定位しがたい対象であるという意味で、この画家が追求してきたイメージの捉えがたさや変化を体現する究極的な形象にほかならなかった。カンヴァスのうえで複数の女性イメージを混ぜ合わせていたこの画家にとって、絵画は複数の歴史が干渉する地帯であり、そこにおいて女性像とは現在と歴史上のある過去をつなぐ媒体として機能していたのである。

第2部 ロバート・ライマンとモダニズム

第3章 絵画の中性化——一九六〇年代後半におけるロバート・ライマンの作品に関する一考察

宙吊りとは力の弛みや減衰ではなく、知覚が発火し、きらめき、発光する状態のことを意味する。

〈これ〉は光を放つのだ。

(マリオ・ペルニオーラ『無機的なもののセックス・アピール』岡田温司、鯖江秀樹、蘆田裕史
訳、平凡社、2012年、188-195頁。)

はじめに——先行研究と問題の所在

画家ロバート・ライマン（一九三〇—二〇一九）が二十世紀後半における抽象絵画の流れにのこした足跡はあまりに大きい。「白い絵画」を描き続けたライマンの典型的な仕事は、《無題(Untitled)》(図3-1)が制作された一九六〇年にまでさかのぼることができる。以来、この画家の抽象という形式における試行錯誤は生涯ついに衰えることはなかった。動勢や長さが均質に抑えられた筆触の並置・反復・積み重ねによって画面が構造化された六十年代の作品、複数パネルによる構成、さらには絵画と壁との関係といった展示される「場」の問題が扱われる七十年代の作品、鉄やアルミニウムの留め具が明示され、支持体にもファイバークラスや鋼といった金属系の素材が採用される八十年代の作品など、この画家の仕事は、具象的なモチーフを一貫して欠く一方で、用いられる素材の具体性に基づいて進められたものであった。その仕事の徹底ぶりは、アトリエに設けられた壁に総覧的に並ぶ、自らの作品を被写体とする膨大な写真群によっても裏打ちされている(図3-2)。自らの作品の一覧表(tableau)となったその壁において、碁盤目状の配置は相互の比較を可能にし、絵具・支持体・ワニスなどさまざまに変奏して追及されてきた無数の白い画面のあいだに微細な差異を浮かび上がらせている。また素材への徹底された認識は、短く切り出された白い絵具の塗りが、ウィンザー&ニュートン社のパーマネント・ホワイト、クレムニッツ・ホワイト、チタニウム・ホワイトなど、絵具の製品名の表記とともに標本のように並ぶ《物質的テストの記録[E]》(Archival material test [E])》(図3-3)などにも端的に見出すことができるものだろう。ここでの作家の「白」への関心は、何らかの理念や象徴、意味を担うものとしてではなく、麻に対して見せる絵具の質的な差異へと向けられている。ライマン絵画の「白」は決して一律の白に定まらない。ゆえに、その仕事の最大の特徴は、「白い矩形」という外見上の同一性ではなく、厚く塗られた白い絵具の集積が、用いられる絵具や支持体(およびその組み合わせ)の種別的な差異を通じて、そのつど作り出される状況を内在的に検証するプラグマティックな態度にこそ見出すことができるだろう。

とはいえ、このように要約してしまうと、ライマンの絵画はいかにも伝統的な、悪く言えば古色蒼然とした「モダニズム」の典型例のように見えなくもない。実際、絵具や支持体、そして留め具や壁といった絵画が必要とする媒体への「反省」に基づいたライマンの制作手法には、しばしば疑問が投げかけられてきたことも事実である。すなはち、それは「生真面目な絵画研究を見せびらかす空虚な作品」⁽¹⁾ という批判にさらされる。ライマンの作品は、あまりにも素朴な物質主義をとることで、社会・政治的関心事と活動領域から遊離してしまっているとする見方がこれに相当する。ディティールに富み、微視的な感覚を誘起するライマン絵画を肯定的に評価する論者⁽²⁾ も存在するが、肯定的にしる、否定的にしる、彼らはライマンの作品を絵具や支持体、留め具や顔料といった物質とほとんど同一視する見方を共有している。こうしたライマンの仕事に対する評価は、彼の画業が総体としてもっている性格を浮かび上がらせる一方で、彼が一貫して堅持した媒体への批判的検討の集積のなかに、一枚の絵画から絵画と壁や展示空間といった「場」との関連へ、という推移・変化がある⁽³⁾ ことについて考察するものではない。本稿が問題にしたいのは、ライマンの六十年代後半に見られるこの変化である。六〇年代末から七〇年代初頭という時期に明示的に見出すことのできる壁や照明、展示空間のスケールといった「場」への関心について、先行研究では、ミニマルアートやプロセスアート、さらにはコンセプチュアルアートとの異同が指摘されている。ただし、このような視点では、画家の空間や場への関心を用意したもの是何なのかという問いが考慮されていない。

そこで本稿では、画業の初期にあたる六十年代前半から壁や展示空間のスケールを察知させる一九六〇年代後半にいたるまでの作品群を考察する。そうすることで、六十年代末から七十年代初頭にかけて集中的に追及される絵画と壁や照明といった展示空間との関係に着目する視点が、六十年代前半の作品を通じて獲得されたものであることを明らかにする。そのためにまず第一章では、ライマンの六十年代後半から七十年代初期にいたるまでの作品群が、その仕事の漸次的な変化とともに「ミニマルアート」のみならず、「プロセスアート」や「コンセプチュアルアート」など、多岐にわたって解釈されていたことを、

⁽¹⁾ Benjamin H. D. Buchloh, "Pandora's Painting: Form Abstract Fallacies to Heroic Travesties," in *Gerhard Richter: Documenta IX, 1992, Marian Goodman Gallery, 1993* (New York: Marian Goodman Gallery, 1993), 49.

⁽²⁾ 例えば、ライマンに関するモノグラフを著した美術史家ヴィットーリオ・コライジは、「スケールや柔軟性、反射率によってさまざまに変装される絵具、支持体、そして留め具など、絵画を構成するあらゆる要素が、絵画的出来事とは無関係にそれ独自の美的価値を訴えている」と述べている。Vittorio Colaizzi, "Introduction: The Seeing of Painting," in *Robert Ryman* (New York: Phaidon Press, 2017), 10.

⁽³⁾ アーサー・ダントーは、ライマンの作品は「その空白の白さにもかかわらず、この芸術家の生きた時代を反映している」とやや雑駁に述べている。アーサー・C・ダントー『芸術の終焉のあと：現代芸術と歴史の境界』山田忠彰監訳、三元社、二〇一七年、二七〇頁。

彼が出品した主要美術館の展覧会カタログや批評などを参照しながら整理する。次いで第二章では、絵画とその外部を連絡しようとするこの画家の仕事を、六十年代後半から七十年代初頭にかけての具体的な作品に紐づけて確認したうえで、六十年代前半から中頃の作品を分析する。その分析を通じて、壁への視座が顕在化する六十年代末の作品が、複数の面の導入によって見る者の視線を拡散させる六十年代前半の作品の延長上に位置づけられることを指摘する。第三節ではやや視点を変え、アグネス・マーティンの六十年代のグリッド絵画に対するアンナ・ロヴァットの議論を参照し、ライマン絵画を「中性性」という観点から解釈することを提案する。

(1) ライマン作品の解釈の変遷（一九六〇年代後半～一九七〇年代初頭）

一九五三年よりニューヨーク近代美術館の監視員を務め、同館で実作を見ることから絵画の学習を始めたこの画家の仕事が、何らかの動向を担うものとしてクローズアップされたのは、一九六六年にグッゲンハイム美術館で開催された「システミック・ペインティング」展であった⁽⁴⁾。公的な制度のもとで一度も美術教育を受けなかったことに起因して、絵画制作の開始（一九五三年）から同展の開催にいたるまでの約十三年間のあいだ、美術界の言説にこの画家の名前がほとんど登場しなかったという事実は、同展覧会カタログのある一頁（図3-4）に端的に示されている。過去に画家が参加したニューヨークでの展覧会歴や展評・雑誌記事など、参加作家に関する詳細な情報を伝えるその頁において、ライマンについては生年と出身地、そしてニューヨークにきた年という、あまりに簡素な情報しか記載されていない。抽象表現主義以降の非表現主義的傾向をもった絵画作家の、幾何学性、シンメトリーな構成、画面全体を組織する規則の使用、といった「システミック」な方法に焦点をあてた本展覧会にライマンは、白い絵具で画面全体が覆われた《アライド（Allied）》（図3-5）を出品している。上述した展覧会の主旨を考慮すれば、カンヴァスの縁にわずかに地の面を残しつつ、画面を左から右へと一様に走行するストロークが縦に計六回繰り返されることで成り立つこの作品にアロウェイが看取した特徴は、以下の二点に要約できるだろう。（一）機械的に反復されるストロークの非人称性・規則性、（二）抑揚のない平面とそのことによって強調された絵画の形体の単一性。同展に出品された、ロバート・マンゴールドの《光—中立的領域（Light—Neutral Area）》（一九六六年）やアグネ

⁽⁴⁾ ルーシー・リパードは、この画家の仕事がこの時期に至るまで無視された理由は、ライマンの六十年代前後の作品に見られる、のたうつような筆触が「時代遅れの」「表現主義者」として間違って解釈されていたためであると推察している。Lucy R. Lippard, *Eva Hesse* (New York: New York University Press, 1977), 137.

ス・マーティン《都市（*The City*）》（一九六六年）といった作品もまた上述の特徴に従うものとして挙げることができるだろう。ライマンの絵画に当時見いだされた上記の特徴は、形式的には当時興隆していたミニマルアートと合致するものであった⁽⁵⁾。例えば、当時気鋭の批評家であったマイケル・フリードはモダニズム芸術を擁護する立場からミニマリズムを批判した論考「芸術と客体性」（一九六七年）において、ドナルド・ジャッドの言葉を引いてミニマルアートの特徴を以下のように説明している。

物体の形体と同様、諸々の素材は何ものかを再現することも指し示すことも暗示することもない。つまり、それらは現にそれらであるところのものであって、それ以上の何ものでもない。そして現にそれらであるところのものとは、厳密に言えば、把握されたものでも直観されたものでも認識されたものでも一度限り見られたものでさえない。（中略）[形体の全体性と、素材との]両方の経験は、終わりの無さの経験、無尽蔵の経験、例えば素材それ自体が、そのリテラルであること、その「客体性」、それ自体を超えたものの不在といったすべてにおいて、人が直面するがまま、延々と繰り延べることができる経験である⁽⁶⁾。

フリードは、物体の単一性や素材をそのままに提示するかのように見えるミニマリズムの作品経験を、見るべきもののなさゆえに延々と繰り延べることができる終わりの無い、無尽蔵の経験として批判したのであった。ともあれ、「システミック・ペインティング」展においてライマン作品に見いだされた絵画の物的性格、形体の単一性という特徴は、フリードがミニマリズムに看取した特徴と概ね合致するものであったといえることができるだろう。つまり、「システミック・ペインティング」展は、ライマンをミニマリズムの作家として紹介するものではなかったものの、両者を媒介する視点を用意するものであった。スザンヌ・ハドソンは、ライマンが美術館によってはじめてミニマリストとして明確に枠づ

⁽⁵⁾ ライマン自身は、六十年代後半の同一サイズの支持体を複数集めて制作された作品の「手作り風（handmade）」の外観は、ミニマルの作家たちが好んで用いた工業用素材の無機質な物質性や作品の機械的な性質と相容れないものだったことを語っている。*Robert Ryman, exh cat.*, (New York: The Museum of Modern Art, 1993), 128.

⁽⁶⁾ Michael Fried, "Art and objecthood," *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock (New York: E. P. Dutton, 1968), 143. [邦訳：マイケル・フリード「芸術と客体性」川田都樹子、藤枝晃雄訳『批評空間 モダニズムのハード・コア：現代美術批評の地平』太田出版、一九九五年、八三頁。]

けられたのは、七二年にグッゲンハイム美術館で開催された個展⁽⁷⁾であったことを指摘している⁽⁸⁾。ハドソンはその根拠として、同展覧会のプレスリリースや館によるラジオ広告の文言を挙げている。しかし、ジェームズ・マイヤーが述べる通り、ミニマルアートという潮流を何より規定していたのは、表現における形式的特徴ではなく、作家や批評家の言説、それらと相補的に機能し形成される画廊間のネットワークおよび展覧会の開催といった実践的活動であったこと⁽⁹⁾を考えれば、ライマンのそうした実践への関与を必ずしも彼自身の個展に限定する必要はないだろう。事実、彼の個展に先立つ一九七一年一月一九日から翌年一月二日にかけて開催されたロバート・マンゴールドの個展のカタログのなかに、ライマンをミニマリストと同定する記述(図3-6)を見つけることができる⁽¹⁰⁾。その記述において、ライマンは「ミニマリストのなかで重要な位置を占めるもうひとりの画家」⁽¹¹⁾と呼ばれ、「絵画の物質性を強調する」⁽¹²⁾ことが特徴として見いだされている。また、こうした特徴が先の「システミック・ペインティング」展で見いだされた特徴とさして変わるものではないことを考えれば、この「システミック・ペインティング」展への参加をもってライマンのミニマリズムへの関与と捉えることも可能であろう。

ともあれ、グッゲンハイムでの個展を企画したダイアン・ウォルドマンもそのカタログのなかで述べているように、同個展が開催された七二年という時点においてこの画家に結

(7) リン・ゼレヴァンスキーによれば、同展覧会に出品されたのは、一九六五年から一九七一年にかけて制作された計三八点の作品であった。以下を参照せよ。Lynn Zelevansky, “Chronology,” *Robert Ryman* (New York: The Museum of Modern Art, 1993), 218.

(8) Suzanne Hudson, “Robert Ryman, circa 1972,” *Robert Ryman* (New York: Dia Art Foundation, 2017), 250.

(9) James Meyer, *Minimalism; Art and Polemics in the Sixties* (Yale University Press, New Haven and London, 2001), 6-8.

(10) Diane Waldman, “Introduction,” *Robert Mangold* (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1971), n.p. ポール・カミングズによる一九七二年のインタビューのなかで、ライマンはグッゲンハイム美術館で開催されたロバート・マンゴールドのこの個展が、当初はライマンとの二人展として構想されたものであったことを述べている。そしてその構想が作家ごとの別の展覧会に分岐した理由を、おそらく展示の場が二人の作品を同時に見せるのに十分でなかったか、あるいは作品のある種の類似ゆえに混乱を招いてしまうことを危惧したためである、と推測している。以下を参照せよ。“Oral Interview with Robert Ryman, 1972 October 13-November 7, Archives of American Art, Smithsonian Institution,” interview by Paul Cummings (Washington D. C.: Archives of American Art, Smithsonian Institution, 1972.

(<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-ryman-12729> [最終閲覧部：二〇二〇年一月三〇日])

(11) Ibid.

(12) Ibid.

びつけられる傾向にあった美術動向は、プロセスアートやコンセプチュアルアートといったものであった⁽¹³⁾。例えば、一九六九年の三月二二日から四月二七日にかけてスイスのクンストハレ・ベルンで開催された「態度が形になるとき：作品—概念—過程—状況—情報(When Attitudes Become Form: Works - Concepts - Processes - Situations - Information)」展にライマンが出品した作品《クラシコ 3》(図3-7)は、グリッド状に並べられた薄い段ボール紙(クラシコは紙のブランド名)を横断して塗装するために用いられた接着テープの痕跡が接合部分に残された作品であり、それは柔らかい黄色の紙に塗られた鈍い光沢を放つ白のアクリルポリマー塗料とコントラストをなしながら、制作の手順を明確に物語るものであった。またライマンは、同年の五月一九日から七月六日にかけてニューヨークのホイットニー美術館で開催された「アンチ・イリュージョン：手続き/素材(Anti-Illusion: Procedures/ Materials)」と題された展覧会⁽¹⁴⁾にも、この《クラシコ》と似た形式をもつ作品を出品していた。絵画、彫刻、映像、音楽、パフォーマンスなど、さまざまに異なる媒体の作品が集められ、ポスト・ミニマリズム、プロセス・アート、アンチ・フォームといった名で現在呼ばれる動向をまとめたかたちで紹介した画期的展覧会として知られているこの展覧会にライマンが出品したのは、九枚の段ボール紙を一五フィート四方の正方形になるように縦横三枚ずつ並べた作品であった⁽¹⁵⁾。しかし、この作品がその後《Whitney Revision Paintings》として三つの作品に分岐した⁽¹⁶⁾ことが物語っているように、同展で採用された正方形の配列は並び替えや再編さえ可能な一過的なものであった⁽¹⁷⁾。こうした素材への働きかけや、制作にかかわる手続きの明示といった点は、カタログに掲載されたライマンの写真(図3-8)によっても強調されている。また、次章で詳述するが、

⁽¹³⁾ Diane Waldman, *Robert Ryman* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1972), n. p.

⁽¹⁴⁾ 三輪健仁は、ミニマリズムからポストミニマリズムにいたる展開を整理しながら、そうした流れを決定づけた「アンチ・イリュージョン」展に焦点をあて、同展出品作家であるリチャード・セラとブルース・ナウマンの作品に、彫刻と映像という二つの異なる媒体を互換的なものにしようとする「アナロジー」(セラ)や「かたどり」(ナウマン)といった思考があったことを指摘している。三輪健仁「「アンチイリュージョン：手続き/素材」展における「映像」と「彫刻」の交差」『ニューヨーク—錯乱する都市の夢と現実』田中正之編、竹林舎、二〇一七年、二六八—二九六頁。

⁽¹⁵⁾ ロバート・ストーは、この作品が、複数パネルによる構成を持つ《VII》(一九六九年)と近いものであったことを報告している。Robert Storr, *Robert Ryman* (New York: The Museum of Modern Art, 1993), 130.

⁽¹⁶⁾ Ibid.

⁽¹⁷⁾ ミニマリズムが好んで用いた硬質な工業用資材と異なり、一過的な形体に帰着せざるをえないフェルトや布、樹脂といった可塑性の高い素材を用いる作家が増えはじめていることに対する同時代の洞察としては、ロバート・モリスによる以下の論考がある。Robert Morris, “Anti Form,” *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, (Cambridge: The MIT Press, 1993, first appeared in *Artforum*, April 1968), 46.

ライマンは六十年代末から七十年代初頭において、展示の壁を直接使用する作品を制作していた。それら展示の条件によってとりうる形態を変化させる作品は、「作品」の永続性やそれを支える美術館の制度的な枠組み（物的摩耗・劣化から作品を保護するという仕事を通じた時間からの隔離）、さらには作品の物的側面を否定するコンセプチュアルアートの仕事と並行するものと見なされてもいた。

フィリップ・カイザーは、ライマンのキャリアにおける成功が、「態度が形になるとき」展をはじめとする六九年のヨーロッパでの多数の展覧会の実施⁽¹⁸⁾を通じてであったことを指摘しているが、ここで注目すべきは、それら六九年の展覧会で主に出品された作品が、段ボール紙やパラフィン紙といった脆弱な素材を用い、壁をドローイングや塗装の対象とするなど、「絵画」という形式を壁や照明といった展示の条件に解いていくような作品であったことだろう。この作家の仕事が総覧的に振り返られたのが、グッゲンハイム美術館で回顧展⁽¹⁹⁾が開催された七二年であったことと合わせて考えれば、この作家の位置づけは以下のような時系列で整理できるだろう。まず、六六年に開催された「システミック・ペインティング」展で同時代のミニマルアートとの親近性が潜在的に見いだされつつも、その後ヨーロッパを中心に開かれた多数の展覧会への出品を通じて、六十年代末からはプロセスアートやコンセプチュアルアートといった同時代の動向の一翼を担う作家として紹介された。その直後の七十年代初頭には、ミニマルアートを歴史的に振り返ろうとする試みがグッゲンハイム美術館で立て続けに企画され、その動きの中でライマンの初期の画業

(18) 同年の年末には、デュッセルドルフのコンラート・フィッシャー画廊（十一月一日～十二月二日）、ミュンヘンのハイナー・フリードリヒ画廊（十一月二日～十二月二〇日）、パリのイヴォン・ランベール画廊（十一月二七日～十二月二日）の三か所で同時に個展を開催し、また十二月にはミラノのランパート画廊でも個展を開催している。ランベール画廊での展示にはマイラー紙を支持体として壁にテープで直接貼りつける作品、アクリル絵具を壁に直接塗る作品を出品している。ミニマルアートやコンセプチュアルアートをいち早く購入し、多数の作家や画商とも直接交流しながら北イタリア・ヴァレーゼの邸宅に大規模なコレクションを築き上げた実業家ジュゼッペ・パンザは、ライマン作品の購入を決心したが、上記のミラノのランパート画廊で展示が行われた六九年のことであったことを述べている。Sophie Richards, *Unconcealed: The International Network of Conceptual Artists, Dealers, Exhibitions and Public Collections 1967-77* (London: Ridinghouse, 2009), 198.

(19) 同回顧展（三月三日～四月三〇日）は、六五年から七一年までの作品（絵画二六点、版画二四点、素描一〇点）を展示するものであったが、同展の会期中である四月一日から二六日には、ジョン・ウェーバー画廊（ニューヨーク）で五八年から六三年までの初期作品が展示されていたことを考慮すれば、七二年は文字通りこの作家の仕事を総覧するのに見直そうとする試みが企てられた年であったと言えるだろう。

が、「絵具の物質性」の強調という観点から読み解かれることで、ライマン作品のミニマリズム的側面が事後的に見出された、というわけである。

しかし、ライマンの六〇年代の作品とミニマリズムという動向を、アナログな物体・物質性の強調という側面によって架橋するこうした当時の議論の妥当性は、いまや積極的な再考の対象となっている。例えばヴィットーリオ・コライジは、ライマンの六〇年代前半の作品群に見られる非描写的なストロークの反復という手法は、フランク・ステラの「ブラック・ペインティング」と見かけのうえで近似するものの、両者が共有する「反復」という着想が全く異なる由来を持つものであったこと、端的に言えばステラのブラック・ペインティングがジャスパー・ジョーンズの《旗》(図3-9)に見られる国旗のストライプに由来するものであった一方で、ライマンのそれは絵画ではなく音楽(教育)で培われた方法だったことを指摘している。コライジによれば、ミニマリズムの作品にしばしば登場する繰り返しの表現形式が、作家の固有性を示す手業やイリュージョニズムの排除、反コンポジション、擬人主義的イメージの不在、といった特徴によって従来の絵画の乗り越えを目指すものであった一方で、ライマンのストロークの繰り返しは、彼が画家を志す前にサックス奏者として通っていたレニー・トリスターノのジャズ教育に端を発するものであった。具体的な説明が必要だろう。

ライマンは、画家を目指すようになる前に、サックス奏者としてニューヨークで活動していた。そして、この頃のジャズミュージシャンとしてのライマンに決定的な影響を及ぼしたのが、盲目のピアニスト、レニー・トリスターノである。即興演奏者としての驚異的な技術もさることながら、二重録音や三重録音といった多重録音、ベースやドラムスといったリズム・セクションの録音テープを半分の速度で再生しながら、その上にピアノをかぶせ、最後にそれを倍速にして仕上げるテープ編集など、その革新的な録音実験で知られるトリスターノは、シカゴ時代からの高弟であったアルトサックス奏者リー・コニッツと決別した一九五二年以降、徐々に公の場から離れ、新設したマンハッタンのスタジオ(317 East 32nd)にこもってフリージャズや多重録音などによる研究と教育に専念するようになっていた。そして、毎週金曜日と土曜日に行われたその指導に、ライマンが参加するようになったのが、トリスターノがジャズ教育を熱心に行い始める一九五二年以降の約二年間に他ならない⁽²⁰⁾。このトリスターノによるジャズ教育においては、スケール(=ある規則に従って音を高さの順に並べたもの)⁽²¹⁾やノート(=音階)といったジャズの最も基本的な要素に精通することが重要視された。楽曲を記譜に起こす通常の訓練ではなく、

⁽²⁰⁾ John Szwed, "Robert Ryman: Musician, Painters," *Robert Ryman*, (Dia Art Foundation, New York, 2017), 109.

⁽²¹⁾ もっともよく知られているのは、ダイアトニックコードと呼ばれるドレミファソラシ(ド)だろう。このコードの規則は、各音の間隔が全(音)、全、半、全、全、全、半となっていることである。

再生速度を半分に落としたジャズのスタンダードナンバーのソロパートを生徒に繰り返し口 (!?) で歌わせる方法。楽曲を構成するスケールやノートといった小さな単位の血肉化。楽器から離れて、演奏の動きのみを行う風変わりな練習。楽曲のメロディの持続的な展開のなかに含まれるノートやフレーズ、拍子といったジャズの構成単位を、音だけでなく、舌や唇・息（管楽器）、腕や指（弦楽器）の動きとしても体得させようとするトリスターノのこうした教育は、おそらく彼が盲目であったこととも無関係ではないだろう。視覚性からの絶縁ゆえに、彼の教育は楽曲の制作や即興演奏が要する知識の身体化、諸感覚の総合へと向かうものであった⁽²²⁾。

コライジは、ライマンの六〇年代初頭の作品に登場する、長さや動勢の揃えられたストロークの反復や並置といった作業が、トリスターノのジャズ教育によって培われたものであるとしている。ストロークを画面に重ね続けるライマンのアプローチでは、視覚的な成果物のみならず、用いられるツール（道具）の特性を身体的に経験することも重要な位置を占めていた。ライマンは、カンヴァスの端から端までを塗るという行為の繰り返し、つまり手の動きを主とする身体的な営為を通じて、カンヴァスの布地の流れや織り目、抵抗感や柔軟性といったツールの物的特性に精通していく。そこには、コードやスケールの体得を重視し、音の連なりを、指や腕、舌や息の動きの行為連関として察知させようとしたトリスターノのアプローチが息づいている。「ライマンの取り組む、ストロークを積み重ねる反復的な営為には、（中略）トリスターノが音楽に求めるよう彼に教えたのと同じ「感覚」が封入されている⁽²³⁾」。

トリスターノの音楽教育の影響を指摘するこうしたコライジの議論は、ライマン作品の筆触の繰り返しが、ミニマリズムとは全く異なる着想源に由来するものであったことを明らかにしたという点では重要なものだ。しかしその一方で、影響源の提示にとどまるコライジの議論は、筆触の反復や積層からなる一九六〇年代初頭の仕事が、結局どのような意義をもつものだったのかということについては、十分に吟味できていない。次節では、ライマンの一九六〇年代前半の作品群を中心に考察し、それらの作品群におけるライマンの取り組みがその後の作品群に見られる壁や照明、展示空間のスケールといった「場」への関心といかに結びつくものであったのかについて論じる。

（２）一九六〇代前半の作品群再考一面と身体

⁽²²⁾ Vittorio Colaizzi, “A One-Time Thing,” *Robert Ryman*, (Phaidon, New York, 2017), 38-46.

⁽²³⁾ *Ibid.*, 44.

一九七一年、批評家のフィリス・タックマンとの対話のなかで、ライマンは「絵画がか
けられる壁というのは作品に関係しますか？」という問いに対して、以下のように答えて
いる。

壁、そのしつらえ、周囲の状況も作品の見え方に大いに影響します。私の絵の多く
(大半と言いません、多く、です)は、誰か人がやってきたからといって、クローゼ
ットや物置からひっぱりだしてきて、さあ、見てごらん、というわけにはいかないの
ですね。(中略)壁にちゃんと取り付けて、ある状況の中に置かれていなければなり
ません。そうして初めて、作品として完成するわけです。⁽²⁴⁾

また別のところでは、「壁から降ろされたら、留め具もコンポジションも失われ、絵画は
命を失う」⁽²⁵⁾とまで述べ、自身の絵画にとって壁もまた構成要素のひとつとして欠くこ
とのできないものであることを語っている。壁という物理的要件を作品の部分に仕立て上
げる手法は、一九六九年にロサンゼルスのエース・ギャラリーで開催された展覧会「ウォ
ール・ショー：第一部 (Wall Show—Part I)」⁽²⁶⁾や翌年にユダヤ美術館で開催された「壁
を使って (室内) (Using Wall (Indoors))」展で用いられたものであった。これら二つの展覧
会において、ライマンは壁を直接支持体として用いている。マスキングテープで囲まれた
三十インチ四方の正方形が壁に等間隔で複数個並べられ、その内側が白のアクリル塗料で
塗られる。またそれらは「視覚的に正方形に見えないよう」⁽²⁷⁾、ところどころでテー
プの上に絵具が乗るような処理が施される。二つの展覧会で発表されたのは、壁に沿って進
行する持続的な鑑賞経験を、枠に対する処理によって変化させる⁽²⁸⁾ような作品(図3—
10)であった。

⁽²⁴⁾ Phyllis Tuchman, “An Interview with Robert Ryman,” *Artforum* 9, no.9 (May 1971), 47. [フィリス・タック
マン「ロバート・ライマンとのインタビュー」木下哲夫訳『ロバート・ライマン—至福の絵画』川村記念
美術館、二〇〇四年、八一頁。

⁽²⁵⁾ Barbaralee Diamonstein, *Inside New York's Art World* (New York: Rizzoli, 1979), 334.

⁽²⁶⁾ エースギャラリーでの展示は、ユダヤ美術館での展示同様、マスキングテープで縁取られた正方形
の内側をアクリル絵具で塗りこめるものであった一方で、展示部屋の左右の壁にそれぞれ二十インチ四方
の正方形を十一個、二十二インチ四方の正方形を十三個並べる、というより展示空間との関係を強くする
ものであったようだ。Kirsten Swenson, “Exposures: Ryman and Time,” in *Robert Ryman* (New York: Dia Art
Foundation, 2017), 268.

⁽²⁷⁾ Robert Ryman, “statement,” *Using Walls (Indoors)* (New York: Jewish Museum, 1970), n. p.

⁽²⁸⁾ ポール・スタイトルマンは、ライマン作品について「肌理のリズムを吟味していると、ある意味で
は自分の呼吸に似たなにかを見ているような気がする」と述べ、表面を探索する観者の身体が絵画表面で

さらに、一九七三年にニューヨークのジョン・ウェーバー画廊で開催された個展「ロバート・ライマン：絵画と版画 (Robert Ryman: Paintings and Etchings)」では、大きさの異なるふたつの矩形が壁に直接白い光沢感のあるエナメル塗料で塗られる一方で、その周囲を光沢のない黄色がかったアクリル塗料で上辺と下辺で長さの異なる矩形で取り囲むように塗り、照明・光に対して絵具が見せる反射率の違いを利用するインスタレーション作品 (図3-11) を試みている⁽²⁹⁾。こうした壁への直接的な介入は、一九六八年に制作された《インペックス (Impex)》 (図3-12) にまで遡ることができる。白い絵具で覆われた木枠に張られていない麻のキャンバスの右上隅から天井に向けてチョークで線が引かれるこの作品は、そのチョークによる線と天井が接する位置がキャンバスの左端から一四インチのところにくることだけが決められており、そのため引かれる線の長さと角度がキャンバスの掛けられる高さや天井の高さによって変化するものとなっていた。チョークで引かれた青い線が、キャンバスと壁、画廊の部屋の大きさ (高さ) を媒介するものとして機能することで、絵画の経験はキャンバスから延長されている。こうした見るべき対象の容貌を変化させる「光」や観者のいる空間のスケールを察知させるような指向性は、ホワイトキューブと呼ばれる合理的・自律的な近代以降の芸術の制度空間をいかに使用するかという課題に向き合うものであったということもできるだろう。《インペックス》と同年に制作された《アриста (Arista)》の展示に関するものであろう指示書 (図3-13) には、キャンバスの周囲を取り囲むワックスペーパーによる「枠」によって「壁が絵画に引き寄せられる必要がある、その逆もしかり」と書かれており、壁と絵画を連絡することへの関心が明示されている。

ヴィットーリオ・コライジは、《インペックス》における壁の直接的な利用という取り組みは、一九六七年に制作され、ライマンがはじめて金属素材を支持体に用いた《スタン

細切れに反復されるストロークと呼応する感覚に気を配っている。Paul Stitelman, "New York Galleries," *Arts Magazine* 48, no. 2 (November, 1973), 59.

⁽²⁹⁾ 同展の展評を書いたブルース・ボイスは画廊の壁を使うこの作品について、「オフホワイトで塗装された部分の外縁は粗雑かつ不均一で、また壁の縁にはどこにも触れていない。オフホワイトの左側の部分は、斜めに引かれることで曖昧さが付加され、作品の境界がオフホワイトのラテックス塗料の境界で識別できないことを示している」と述べつつも、隣接する壁に別の絵画作品が掛けられていることから「ふたつの壁が接するところで作品は終わるものと考えられる」と述べている。Bruce Boice, "Robert Ryman, John Weber Gallery," *Artforum* 12, no. 1 (September, 1973), 80.

ダード (Standard)》⁽³⁰⁾ (図3-14) によって可能となったことを指摘している⁽³¹⁾。コライジによれば、ストレッチャーに張らず微妙に波打つように壁に貼られた冷間圧延鋼という支持体の薄さ(一・六ミリ)こそ、絵画と壁の関係という問題を用意するものであった。コライジは、二〇〇二年に自身が行ったインタビューのなかで作家が述べた以下のような発言を引いている。

それらはドレープがかかっている、とても柔らかく見えました。紙のようだったので。縁が壁に触れるところもあれば、離れているところもあって…それがとても気に入りました。それで…表面にはたくさんの動きがあって、とても生き生きしていて、もちろんそれらの動きは光沢のないエナメル塗料によって非常に柔らかいものになっていたし、光はただちに塗料に吸収されました。よくできていました。そしてもちろん、これらの作品は各々離れて吊るされていたので、横断するリズムが生まれました。

(32)

艶消しのエナメル塗料によるストロークは、薄く早く表面に刷かれて背後に鋼鉄板の表面を透かしており、それゆえに支持体それ自体の微妙な湾曲とあいまって、ゆるやかにたわみ波打つような印象をつくりだしている。コライジは、絵画と壁の断絶をもっとも強力にしるしづける支持体の厚みの物質的鎮圧という事態こそが、その後の壁に対する視点を用意したと捉えている。しかし、ライマンが照明や観者の動態的身体といった絵画の「外」に対して画業の初期から意識的であった⁽³³⁾ことを考えれば、壁への視点は、決して《ス

(30) 同作品は、一九六七年の四月一日から五月三日にかけてニューヨークのポール・ピアンキーニ画廊で開催された彼にとっての初めての個展においては、一三枚がひとつひとつ個別の作品として発表されたが、翌年にそのうちの一枚が売却され、それ以降は一二枚を一セットとする作品として展示されるようになった。Vittorio Colaizzi, "Getting the Paint Across," *op. cit.*, 206. またルーシー・リパードは、同作品が表面やプロセスの強調によって(絵画の)物的性格を否定するものであり、それゆえに物体の堅固さ・永続性を批判するアンチ・フォームといった動向に通じるものであること、さらにこうした動向やコンセプチュアルアートによって推し進められた芸術の「脱物質化」の過程において注目すべき作品であることを述べている。Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973; repr. Berkley: University of California Press, 1997), 25-26.

(31) Colaizzi, *op. cit.*

(32) Ibid.

(33) 五十年代後半の作品におけるカンヴァスの側面の利用を「対峙する面から絵画を拡張する」ためと述べ、また六〇年代初頭の作品において、白い絵具の下に緑や青といった複数の色の層を施す理由を「光の強弱の差を使用する」ためと語っている。Storr, *op. cit.*, 54.

タンダード》という単一の作品のみによって用意されたわけではないように思われる。ここで注目したいのは、《スタンダード》以前の六四年に、ライマンが複数パネルによる構成をもつ作品を制作していることである。計六八枚の一三・七センチ四方の麻のキャンバスが木枠に張られることなく並べられた《プロジェクション》(図3-15)は、大まかに切りそろえられたキャンバスの不均一さ、それらの不揃いな並び、濃い紫、濃青、黄色や褐色などを微量に含むことで変奏された白によって成り立つストロークの不規則さ、そして隣り合うキャンバスのあちこちからのぞく背景の壁によって特徴づけられる。壁や展示の状況とは無関係に成立し、画面内部の何らかの構成原理によって統御された一枚の絵画という認識は、キャンバスの不揃いな並び、複数のキャンバスの間隙からのぞく壁、それぞれの画面を満たすストロークの不規則さなどによって攪乱されている。多数の面で構成される画布のあいだから覗く壁の面によって、自律した単一の平面をもつ絵画という認識に亀裂を入れるこうした試みは、同時期の《クレイジー・ペインティング》(一九六二-六四年)と呼ばれる作品においても読み取ることができる。レイアウト的な感覚をおぼろげに感じさせつつも、バランスや統一性といった秩序の見出しにくいその絵画(図3-16)にはまず、支持体の媒体として選ばれた麻の、触知しやすい粗さのテクスチャーがある。境界がぼかされた曖昧なものを含めれば、平面上で七回繰り返される矩形は、ストロークの粗密や屈曲の強弱、長さによってその組成が区別されている。細切れにうねる白い無数のストロークが無理やり押し込められた矩形、背景の地がかすかに透けるよう白い絵具で薄く塗られた矩形、視覚の侵入を拒む黒い塗りに加えて絵具の柔らかさや粘り気というよりもむしろ細かく明晰に割れるクリスピーな質感を伝えるストロークを持つ矩形、それぞれに塗りを触知させる度合いの異なる染みや汚れを連想させる灰と白の諧調に富む矩形形状の三つの領域、そして小さな署名が置かれた矩形。内部に異なる表現を抱えるこれらの矩形は、六〇年代前半のライマン作品のなかにも登場している⁽³⁴⁾。画面中央の薄い白の絵具で覆われた矩形の右上隅から左斜め上へと伸びるストロークもまた、《インベックス》で壁に直接引かれたチョークの線と相似的なものであろう。この時期の作品におけるライマンの関心は、画面内部の統一性や全体性を組織することではなく、それぞれに自律的な陰影と表情をもつ多数の面をいかに関係づけることができるのか、ということに集中している。そこで作品は、正しい唯一の視点から眺め見られるものではなく、不可避免的にギャップを含んだ複数の視点の経験を抱えたものとなるだろう。

(34) のたうつ筆触で覆われた矩形は《ポイントズ(Points)》、矩形内部の一部の領域で細切れのストロークが導入されるものは《(Untitled Study)》、ストロークの勢いに任せて漠然と矩形上に塗られた領域は《Untitled Study》、白い絵具で均された矩形は《Untitled, Delta》、などを挙げることができる。

矩形に対する視覚の変化や動きに対する意識は、六五年から六六年に制作された、画面が水平に走るストロークで覆われた作品群（図3-17、18）にも指摘することができる。用いられる刷毛の幅によって繰り返されるストロークの数が増減するこれらの作品において、通常注視されるのは表面の肌理である。刷毛を動かす手が時折止められたことを物語る、ところどころで筋状に残された絵具のわずかな盛り上がり⁽³⁵⁾、動作の再開時に生まれるわずかなブレ、偶発的に生まれるカスレといった点は、たしかにこれらの作品において重要な側面を担っている⁽³⁶⁾。しかし、見逃してはならないのは、帯状の層の積み重なりをつくる幅広のストロークがわれわれの視線にもたらす作用である。規則正しくひかれたそのストロークは、その筆触をたどり直すようにわれわれの視線を誘導する。線を丹念に端から端までスキャンしていくその過程において、絵具の盛り上がりや屈曲、塗りのカスレやブレといった微細な肌理に遭遇する。ライマンの絵画の目的は、反復という方法、絵画の物質性や幾何学的絵画といった観念を作り出すことではなく、知覚される表面をつくることである。観念や意味の創出に向かわない絵画において、表面はざらつき粒立ち、面は絵具と筆跡の厚みをもち、色彩は象徴的な意味合いに還元されるものではなく、絵具の製造メーカーごとで微妙な差異をもつ画材である。塗りのフラットな処理ゆえに奥行きがない、ということでは全くない。ストロークの動きに視線を従わせていくことは、絵画面と観者を連動させることである。面との水平的な交渉において、塗りがその途中で繰り広げる微小な地形の変化が経験される。

ライマンはこうした絵画と同時期に、連幅の構成にも取り組んでいる。それら多数の面によって構成される作品もまた、視点のシークエンスを不可避的に求め、鑑賞者の視点や身体の動きと絵画を連動させようとするものであった。単一の画面内部を多数の矩形に分解する作品や複数画面による構成をもつ作品などの一連の取り組みは、いずれも面と視線・身体をいかに連動＝交渉させるか、という問いに貫かれていたのである。そこでは、支持体となる布や紙、冷間圧延鋼といった素材もまた、それぞれに異なる肌理をもつ面として把握されていたのであり、壁もまた絵画を後ろから支える物体ではなく、絵画表面と隣接し連続する面として捉えられるべきものであった。すなわちそこには、すべてのモノを面として一元化する思考があったといえる。その意味で、六七年以降に顕在化する壁の直接的な使用は、《インペックス》という単体の作品のみによって可能となったのではな

(35) コライジは、《ウィンザー》シリーズとステラのストライプ絵画を比較しながら、その差異をライマン作品のストローク内のあちこちで断続的に現れる筋状の絵具の盛り上がりに見出している。Colaizzi, “Crazy Painting,” *op. cit.*, 140.

(36) 二〇〇四年に川村記念美術館で開催された『ロバート・ライマンー至福の絵画』展のカタログにおいても、絵肌がライマン作品の主題であるとされている。『ロバート・ライマンー至福の絵画』川村記念美術館、二〇〇七年、四〇頁。

い。むしろそれは、六〇年代前半から開始された、絵画面との交渉という取り組みの延長上に位置づけることができるのである。

（３）一九六〇年代後半における絵画の「中性化」

「ロバート・ライマンの作品について書くことは、なぜ難しいのだろうか？⁽³⁷⁾」ボアが論文冒頭で述べているように、再現性や事物への参照を欠き、連想的な読解を拒むライマンの作品を記述することは存外に難しい。ゆえに、一部の評者は、作品ではなくその制作プロセスを単に記述することによって、そうした作品記述の困難さを解決しようとしてきた。しかしボアは、作品を制作プロセスの反映物とみなすこうした態度を問いに付そうとする性格こそがライマンの作品の特質であるとする。ここでボアが注目するのは、パネルの数に応じて作品タイトルがつけられた《III》、《IV》、《V》、《VII》（図3-19）といった作品群である。同作品群は、一五二・四センチ四方の段ボール製パネルに、表面をこするようにしてぼかされたエナメラック（つや消しの白色セラック下地材）による線を、フリーズのように並べたパネル間を横断するかたちで配した作品である。水平方向に進行する筆致は、各パネルを横断しており、一見するとその連続的な制作プロセスを判読させるものになっている。しかし、これら四つの作品において、ライマンが実際に一時に連続的な手さばきを施したのは《III》の一点のみである。ナオミ・スペクターによれば、ライマンはこのシリーズの制作にあたって、パネルを三枚並べ、それらに連続的な筆致をほどこしたものをひとつの単位として数セット用意したのちに、それら多数のパネルのなかから選択および再配置することで同シリーズを制作したという⁽³⁸⁾。ボアは、このナオミ・スペクターによる制作プロセスの記述を参照しながら、《III》以外の作品においてパネルからパネルへと続く筆致に途切れがあること（例えば、シリーズのひとつである《VII》における左から一枚目と二枚目の下の列、および五枚目と六枚目のパネルのあいだ）、およびそれが制作プロセスの非連続性を示していることを指摘し、ライマンが同シリーズ全体において作り出しているのは、そうした制作の連続性/非連続性という対立の構造、範列（パラダイグム）であると述べる。

次いでボアは、《張られたドローイング》（図3-20）が、木枠に張られたカンヴァスに線が引かれたのちに、枠から外され、再度木枠に張る、というプロセスを経て制作されたものであることに言及する。ボアはここで、「それは絵画ではなく、ドローイングである。乾燥した絵具であれば、たとえそれが綿のカンヴァスであっても、伸張と再度の伸張

⁽³⁷⁾ Ibid., 215.

⁽³⁸⁾ Naomi Spector, "Introduction," *Robert Ryman*, exh. cat., (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1974), 19.

という過程で粘性を失った絵具にひびが入る。もしライマンがプロセスに専心していたというだけなら、彼は絵具を用いて、その損傷や剥落を作品に取り入れたはずである⁽³⁹⁾」と述べるバーバラ・レイズの考察に賛同しつつ、同作品でライマンが試みているのは、絵画において通常は当然のものとして自然化されているカンヴァスにかかる「張力」を、歴史的な慣習として間接的に裏づけることであったと述べる。絵画が歴史的に温存してきた慣習に対するライマンの言明は、木枠に張られていないカンヴァスを壁にかけ、あるいはシート状態で床に広げて展示する(図3-21)シュポール/シュルファスの作家たちが行ったような直接的な制度批判・攻撃というかたちをとらない。ボアは、カンヴァスを伸張することと取り外すことを対比させることで作り出された「伸張/非伸張」という範列が、グリッド線のカンヴァスの縁からのわずかなずれや、隅の部分での歪みとして現実に造形化されていることを指摘している⁽⁴⁰⁾。カンヴァスの伸張・取り外し・再度の伸張といった行為の単純な説明に作品を還元する語りは、そうした「行為の数々が作品においていかに作動しているのかを明らかにすることができない⁽⁴¹⁾」。制作過程でなされる画家の諸々の行為を作品に追認することに終始するプロセスという観点は、パラダイグムの構築という作品に潜在する構造的な次元を見落としてしまう⁽⁴²⁾。

ライマン自身はある対談のなかで、このボアの論考に直接言及し、それはある概念を作り出すものだが自分の絵画とはほとんど関係ないと批判している⁽⁴³⁾。ライマンのボアに対する批判的言及がある意味で順当に聞こえる由縁は、ボアの分析が、上述の二作品をめぐってのみ展開されたものだからである。数々の作品から自身の観点に沿うものを、しかもたったの二点だけを選び出し論じるボアの論考は、画家の多数の仕事を単純化し、概念化しているという批判を免れるものではないだろう。ライマンの批判の主旨もおそらくそ

⁽³⁹⁾ Barbara Reise, "Robert Ryman: Unfinished II (Procedures)," *Studio International* 187, no. 964 (March 1974), 122.

⁽⁴⁰⁾ Bois, *op. cit.*, 222.

⁽⁴¹⁾ Ibid.

⁽⁴²⁾ Yve-Alain Bois, "Ryman's Tact," *October*, no. 19 (Winter, 1981), 93-104. [reprinted in *Painting as Model* (Cambridge: The MIT Press, 1993), 215-226.] またボワは、ライマンの作品が示す過剰な自己反省性(絵画が有するありとあらゆる要素を執拗に精査する絵画)は、モダニズムの言説に基づく一方で、その過剰性を通じてそれらを弱体化させ、疲弊させるものであり、その意味で「最後のモダニスト画家」として位置づけられる、と述べている。さらにボワは、こうしたライマンのモダニズムに対する戦略と、ドイツの稀代の諷刺家カール・クラウスの言語論における「タクト」という概念との共通性を示唆している。Ibid, 222-226.

⁽⁴³⁾ David Carrier, "Robert Ryman on the Origins of His Art," *The Burlington Magazine*, Vol. 139, No. 1134 (Sep., 1997), 633.

のような点にある。観念性から離れて見ることの徹底を説いたライマンの絵画観は、絵画を「パラディグム（範列）」という言語学の概念によって読むボアの解釈と根本的に馴染み得ない。ではボアは、ライマンの絵画を見ることから離れて、言語によって絵画を概念化・観念化しすぎたのだろうか？いくらかはそうだ。しかし、ライマンの作品に関するボアの記述が全くの無意味なものであるとするのは早計であろう。この画家に関する批評選集を編んだヴィットーリオ・コライジも述べるように、ボワのこの論文は現在においてもライマンの作品に関する数々の解釈のなかで啓発的であり続けている⁽⁴⁴⁾。ここでは、ボワの議論を敷衍するために、アナ・ロヴァットがアグネス・マーティンのグリッド絵画を解釈するために提起した「中性」という概念を導入してみたい。

ロヴァットの分析もまた、マーティンのグリッドという実践によって操作されている構造的な働きに着目している。ロヴァットによれば、マーティンのグリッド絵画（図3-22）は何より細い鉛筆の線によるドローイングに等しいものだが、しかし線やドローイングに通常割り当てられる性格、つまり作家にとって私的かつ親密で示唆的なものといった性格は、線の非人称性、作品という形式の公的性格、サイズの巨大さといったものによってことごとく転倒されている。ロヴァットは、ドローイングに対する慣習的な認識を無効にするこうしたマーティンの方法を「中性化」と呼んだ⁽⁴⁵⁾。ここでライマンがグリッド

⁽⁴⁴⁾ コライジは、ボワのこの論文とダグラス・クリンプによる「絵画の終焉(The End of Painting)」の二つを「再検討する価値がある議論」として挙げている。Vittorio Colaizzi, “Introduction,” *Robert Ryman: Critical Texts Since 1967* (London: Ridinghouse, 2009), 15.

⁽⁴⁵⁾ Anna Lovatt, “In Pursuit of the Neutral: Agnes Martin’s Shimmering Line,” *Agnes Martin* (London: Tate Modern, 2015), 102. 一見して目立たない色合いで、これといった特徴もない、という意味合いで用いられることの多い「中性」だが、ロヴァットによるこの語の使用は、ドローイングを再定義することを促す積極的な探求に向けられている。ロヴァットはこの中性という用語を、ロラン・バルトから借用している。*Ibid.*, pp. 103-104. バルトは、二項対立を解体し破棄する第三項としての中性を「範列（パラディグム）の裏をかく」ことと述べ、それを「ゼロ度」または「無定形の項」とも呼んでいる。ロラン・バルト『コレージュ・ド・フランス講義 1977-78 年度〈中性〉について』塚本昌則訳、筑摩書房、二〇〇六年、一七頁。また、バルトにとって、この二者択一の論理を拒絶する「中性」は、倫理的次元を含みうるものであった。以下長くなるが引用しておく。「〔私にとっての〕〈中性〉というものは、強烈で、激しく、途方もない状態に関係することもある。〈範列の裏をかくこと〉は、熱烈で、情熱的な活動なのだ。……私たちは、言語、言説、仕草、行為、身体等々を横断するものとしての〈中性〉というカテゴリーを求めている。しかし、ここで問題となる〈中性〉は、範列、闘争、選択との関係において探求されるものだから、私たちの考察の一般的領域は——倫理学となるだろう。……付け加えよう。〈中性〉に関する考察は、私にとって——自分の時代との戦いに参加する自分なりのスタイルを——自由なやり方で——探すひとつの方法なのである。」同上書、一八—一九頁。

を用いた作品《伸張されたドローイング》を見てみよう。綿のキャンバスに鉛筆の線で五×五の正方形に区切られただけのこの作品においても、グリッドを用いることで線から作家の個性は空無化されている。さらに、キャンバスの側面や後方にまで続く線、縁からわずかにずれる線、四隅で顕著にみられる線の歪みは、描いた後にキャンバスに張られたことや張るという行為によって布にかかる力を示している。木枠にキャンバスに張ってから描くという通常の工程は、文字通り描いてから張るというかたちで反転され、作品を見ることとは無関係なものとされる張るという行為に形象を与えることで、絵画を見るという慣習に反省を促すものとなっている⁽⁴⁶⁾。絵画に対する認識を洗い直すこうした性格は、六〇年代後半から七〇年代初頭の多くの作品にも見出すことができる。キャンバスの隅から壁にひかれた線(図3-12)、壁を支持体として全面的に用いた作品(図3-11)は「絵画」と見做せるのか。それらは「絵画」の内と外を峻別する通常の認識に違和感が差し挟まれる。また、手漉きの段ボール紙を矩形状に複数枚並べ、隣り合うキャンバスの隙間から壁をのぞかせる作品(図3-15)においても、統一された「絵画」という認識は困難なものとなっている。さらに、造形要素として主たる役割を持つことのない絵画の「枠」が観者の鑑賞において積極的な役割を担う作品(図3-10)など。こうした数々の試みに直面する鑑賞者は「絵画」の再定義を迫られることになる。

またロヴァットは、マーティンの作品に対してこれまで多くの論者が指摘してきた作品の視覚的効果⁽⁴⁷⁾に対しても「中性化」という方法が見出せると捉えている⁽⁴⁸⁾。ロヴァットはその効果に関する議論を、具象/抽象、客観/主観、物質性/精神性といった一連の対立項を混乱に陥れる、とやや雑駁にまとめている⁽⁴⁹⁾。ライマンの作品がもつ視覚的効

⁽⁴⁶⁾ 林道郎は、絵画が絵画として壁面かけられるようになる過程に関わるおおよそすべての要素を、逐一吟味し、絵画そのものの在りようを問い直すライマンの方法を「棚卸」という用語でとらえている。林道郎「零度の絵画—RRの眩し」『ロバート・ライマン—至福の絵画』川村記念美術館、二〇〇四年、九〇頁。

⁽⁴⁷⁾ 多くの論者が、マーティンのグリッド絵画がもたらす霧や発光といった知覚的側面に言及している。Kasha Linville, "Agnes Martin: An Appreciation," *Artforum*, vol.9, no.10 (June, 1971), 73. Lucy Lippard, "Top to Bottom, Left to Right," *Grids grids grids grids grids grids grids grids grids*, exh. cat., Institute of Contemporary Art (University of Pennsylvania, Philadelphia, 1972), u.p. Rosalind Krauss and Marcia Tucker, "Perceptual Field," *Critical Perspectives in American Art*, exh. cat., Fine Arts Gallery (University of Massachusetts, Amherst, 1976), 15.

⁽⁴⁸⁾ Anna Lovatt, *op. cit.*, 102-105.

⁽⁴⁹⁾ その内実について詳述しておかねばならないだろう。ジェッソの薄い層が施されたキャンバスのうえに細い鉛筆の線でグリッドが描かれたその絵画は、鑑賞者と画面との距離によってその意味を変化させる。極端に近い距離で見た場合には、微妙なブレや重ね合わせといった固有性を伴う鉛筆の線の物性があり、離れてみた場合には、不透明で平滑な壁というより一般的な物性がある。そしてそれらのあいだには、

果にもまたこうした「中性化」の働きが認められるかについては、やや限定的なものにとどまるが、たとえば《スタンダード》（一九六七年）（図3—14）において、塗りと僅かに波打つ支持体の一体化は、柔らかさと軽さの印象・視覚的效果を作り出し、冷間圧延鋼が物的事実としてもつ金属の堅さや約二〇キロの重さと対立する経験を生む。ここにも対象の認識に両義性を付与する「中性化」の作用を認めることができる。まとめよう。ライマンの六十年代後半から七十年代初頭にかけての実践とは以下のようなものであった。照明や壁や展示空間といった作品の外部の取り込みは、絵画の内と外の峻別を問いに付す。見ることに於いて周縁化されてきたカンヴァスの枠や木枠に張る行為の前景化によって、静止した絵画に動態（制作過程における変化）との結びつきを与える。それらの実践は、絵画に対する認識や知覚に両義性や流動性を与え、絵画の慣習を宙吊りにする「中性化」の作業を通じて、鑑賞者の硬直した「見る習慣」を変えるような作用を作り出すものであった。ようするに、ライマンのコンセプトの核心のひとつは、「習慣の裏をかくこと」である。絵画を成り立たせる要素を分解して再構築し、見る者の予断を心地よく裏切り、その結果、絵画とふたたび出会い直させること。ライマンにとって絵画とは、慣れ親しんでいたはずのものが驚きとショックを与えるべく組み替えられる実験場のような場所であったのではないだろうか。

結論

本論文では、まず一九六〇年代後半から七〇年代初頭にかけてライマンがいかなる美術動向に結び付けられていたかを、主にライマンが同時期に出品した展覧会のカタログを参照し、時系列を考慮して整理した。そのなかで、六十年代末のプロセスアートやコンセプチュアルアートに属する作家としての評価を経て、七十年代初頭になされたミニマルアートとの関連づけの初出は、先行研究で指摘されていた七二年のグッゲンハイム美術館における回顧展ではなく、その前年に同館で開催されたロバート・マンゴールドの個展のカタログテキストであったことを指摘した。つづく第二章では、ライマンが六十年代後半において作品の外部・展示の場に関心を持っていたことを具体的な作品に基づいて確認しつつ、六八年以降の壁の直接的な使用の契機が、六十年代前半の作品における複数の面の導入、視野の拡散といった試みのなかに見出せることを指摘した。第三章では、ライマンの作品

手書きによる不規則かつ微細な波打ちとグリッドというパターンの干渉によって、グリッドの網目が視覚的に溶解し、「光輝く霧」のような感覚がもたらされる局面がある。絵画は、霧と壁、拡がる光とカンヴァスの織り目、無形とかたち、といった対立項のなかで恒常的に変化する。こうした両義性のなかで作動する構造的な働きこそ、ロヴァットが見出した「中性」という戦略に他ならない。

に構造的な次元での操作があることを指摘したイヴ＝アラン・ボワの解釈を確認しつつ、ボワの分析の俎上に乗らなかった他の作品についても検討するために、アグネス・マーティンのグリッド絵画に構造的性質を見出したアナ・ロヴァットの議論を参照した。そしてロヴァットがマーティンの実践として取り出した「中性化」という方法が、ボワの分析することのなかった作品にも見出せることを指摘し、この絵画に両義性や流動性を与えるライマンの「中性性」という実践が鑑賞過程において重要な役割を担っていると結論づけた。

鑑賞過程の重視という側面で想起されるのは、六十年代中頃に興隆したミニマルアートである。モーリス・バーガーは、ミニマリズムの作家であるロバート・モリスに関する研究のなかで、モリスが作品の内部のみに受け取られるべきものがあるとするモダニズム芸術に反して鑑賞過程を重視した背景に、ヘルベルト・マルクーゼらを理論的支柱とする新左翼の台頭があったことを指摘している。バーガーは、事物・商品を重視するモダニズムの価値観に対して、新左翼は過程・経験により高い価値を認めるものであったことを論じつつ⁽⁵⁰⁾、そこに作品・芸術家に対する鑑賞者の地位の引き上げ、芸術の民主化にむけた働きかけを認めている⁽⁵¹⁾。さらにバーガーは、モリスの発想や実践にあった労働という観点もまた、鑑賞者や社会に属する労働の意義を強調し、モダニズム的芸術の地位を引き下げるものであったことを指摘している。ヴェトナム戦争や人種差別、抑圧的な制度に対して抗議・反対運動を繰り広げた「芸術労働者連合(Art Workers' Coalition)」でのモリスの活動⁽⁵²⁾はその最たるものと見做せるであろう。ライマンもまた経験・鑑賞者の重視という点を共有している。しかし、モリスやカール・アンドレにとって重要であった芸術における労働という観点は、ライマンにはおそらくない。そのことは、ライマンが「芸術労働者連合」に参加することがなかったという事実が端的に示している。ライマンの仕事は、過程・経験を重視しながらも、外部の世界へと訴えかけるものとしての美術のありようからは撤退しているように感じられる。視覚表現の社会性ではなく、鑑賞の私秘性のうちに

⁽⁵⁰⁾ Maurice Berger, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s* (New York: Harper & Row, Publishers, Inc., 1989), 92-93.

⁽⁵¹⁾ *Ibid.*, 93.

⁽⁵²⁾ モリスの「芸術労働者連合」における活動と作品制作との関係については以下が詳しい。Julia Bryan Wilson, "Robert Morris's Art Strike," in *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era* (Berkeley: University of California Press, 2009), 83-125. ウィルソンは、一九七〇年にホイットニー美術館で開催された個展でフォークリフトや重機を用いて作品のインストールを行ったモリスが、当初は工業労働者を芸術制作の良き共働者として認識していたこと、さらにアメリカが国を挙げて進める軍事増強によって特需を得ていたブルーカラーのなかの戦争に反対しない保守寄りの価値観をもった工場労働者が反戦を唱える学生らを抑え込もうとして勃発した「ハード・ハット暴動」(一九七〇年五月八日)を契機に、決定的な見直しを迫られたことなど、詳しく論じている。

とどまることを選ぶライマン作品の絵画経験とは、結局のところ、いかなる意義を持つものなのだろうか。次章では、過剰な装飾や色彩の排除といった厳格な姿勢を貫くライマンの仕事を、触覚性という観点から検討する。

第4章 具体的抽象、事物と身体

はじめに——先行研究と問題の所在

ロバート・ライマンの制作において、絵画は描かれるとともに、造形される。例えば、絵画の基底面となる支持体は、湾曲し（図4-1）、テープで仮設的に貼りつけられ（図4-2）、ボトルでとめられ（図4-3）、張り直しという行為が前景化される（図4-4）。ライマンの絵画は、こうした動的な語彙によって造形されている。そこにおいてカンヴァスは、彫刻家が扱う素材のように、可変的、可塑的な操作対象としてある。ゆえにその絵画は、林道郎が指摘するように、観るものに工作的な手ざわりを誘起する⁽¹⁾。ライマンの制作においては、カンヴァスという支持体があり、そのうえにイメージを載せる、という一般的な絵画のありようは、再考の対象となっている。

それゆえ、ライマンの仕事が絵画というより、彫刻・立体を主な表現手段とする美術動向と比較されてきたのもゆえなきことではない。ライマンとも親交のあった作家のダニエル・ビューランは、ライマンの作品が「絵画についての一般的な信念を覆す」という点で「反絵画（anti-painting）」と形容されうるものであることを指摘していた⁽²⁾。一方で、「私が制作するのは絵画ですし、私は画家です」という画家自身の言葉が端的に示している通り、この作家は自らの仕事をあくまで絵画として認識していた。支持体の湾曲やたわみといった変形作用を受け入れ、しばしば側面をも活用するライマンの絵画実践において、イメージは物質的な可塑性、その厚みとともに生起する。それは、支持体の均一な平面性を前提とするグリーンバーグ流のモダニズムの美学と相容れないものであることに疑いはない。とはいえ、ライマンの仕事は別の意味でモダニズムに属するものとして規定されつづけてきた。つまり、政治的・社会的関心事から遊離し、その意味で自閉的に純化されたシステムを生涯にわたって運用し続けてきたライマン、というモダニズム的作家像である。このような作家像を強力に方向づけたのは、美術史家のイヴ＝アラン・ボアによるライマン論である。ボアによれば、「ライマンの作品は、モダニストの言説によってその方向性を堅持することもできれば、必要とあればモダニストの言説を強化することもでき、そしてなにより（反

⁽¹⁾ 林道郎「零度の絵画—RRの眩き」『ロバート・ライマン—至福の絵画』川村記念美術館、二〇〇四年、九三頁。

⁽²⁾ Daniel Buren, “The Ineffable: about Ryman’s Work,” *Robert Ryman* (Paris: Beaux Arts Magazine, 1999), 38.

省性の) 過剰によってモダニストの言説を弱体化させたり、不毛にしてみたりすることができるという意味で、おそらく彼は『最後のモダニストの画家』である⁽³⁾。ライマンを「最後のモダニストの画家」と位置付けるこうしたボアの論考は、たびたび重要な見解として参照されてきた⁽⁴⁾。

しかし、ライマンをモダニズムとの関係で捉えることの是非以上に重要なのは、ボアがそうした議論ののちに、世紀末ウィーンで活躍した諷刺家カール・クラウス(一八七四―一九三六)との比較を通じて、ライマンが絵画制作において「武器⁽⁵⁾」としていたものを分析していることである。二〇世紀後半のニューヨークを舞台に絵画がもつ可能性に厚い信頼を寄せ続けた画家ライマンと、世紀末ウィーンを舞台に作家・ジャーナリスト・詩人として活躍し、言葉による諷刺や皮肉を通して大雑誌や財政界に論争を仕掛け、そこで用いられる言葉の腐敗・虚偽を暴露・弾劾し続けたカール・クラウスとのあいだに共通性が見いだせるというボアの指摘はしかし、ボア自身がクラウスの具体的な文章を考察していないこともあって示唆的なものにとどまっている。また、この二者の関係について考察した論考は管見の限り存在しない。本稿の目的のひとつは、ボアがライマンの絵画制作とクラウスの言論活動のあいだに見出そうとした共通性とはいかなるものであったのかを明確化することにある。

しかし後述するように、ボアの議論の要点は、ライマンの作品が、平面性の追求と純粋な視覚性による一挙的な作品体験という通俗化されたモダニズム批評のドグマに一石を投じるものであった、ということに尽きるように思われる。パネルの数に応じて作品タイトルがつけられた《III》、《IV》、《V》、《VII》(図3-18)といった作品と、《張られたドローイング》(図3-19)という二つの作品に依拠するボアの読解は、前章で詳述したように、確かに一定の説得力を持っている。しかし、それはライマンのその他の多くの作品を無視することで成り立っている。本稿の後半部では、ボアが分析から除外しながらも、ライマンの「白い絵画」の大半を特徴づけている

⁽³⁾ Yve Alain Bois, “Ryman’s Tact,” *Painting as Model* (Cambridge: MIT Press, 1993), 225.

⁽⁴⁾ ライマンに関する批評選集を編纂したヴィットリオ・コライッツィは、「再検証するに値する論文」のひとつとしてこのボアによる論文を挙げている。Colaizzi, “Introduction,” *Robert Ryman: Critical Texts Since 1967* (London: Ridinghouse, 2009), 15.

こうした解釈に対しては、ライマンの仕事はあくまで絵画に関わるあらゆる要素をその作品において個別的に吟味するものであり、そうした一般化やグループへの帰属になじみえないといった批判がなされる場合もある。Suzanne Hudson, “Ryman’s Pragmatism,” *op. cit.*, 137-138.

⁽⁵⁾ Bois, *op. cit.*

「肌理の創出」という取り組みを考察することで、ボアが論じたものとは異なるライマン像を浮かび上がらせることを目的とする。

具体的な構成として、第一章では、ボアがライマンとの類似性を見出したカール・クラウスの言語論、とくに言語浄化主義者に対する批判を取り上げ、クラウスが言語のいかなる側面を重視していたのかについて確認し、次章の議論の足がかりとする。つづく第二章では、ライマンとクラウスの共通性を指摘したボアの議論に再び焦点をあて、その比較の妥当性について批判的に考察する。第三章では、ライマンの六十年代の作品群のうちに肌理への執着と、絵画の表面を身体の皮膚のように捉える姿勢があることを確認し、そのような取り組みが近代建築史のある源流、具体的にはアドルフ・ロースの装飾の排除と被覆材（構造部材と区別される仕上材）に関する思考・実践の延長上に位置づけられることを新たに指摘する。

（１）ボアの議論の批判的検討——クラウスの言語論

ライマンの絵画が、その表現媒体・素材・展示方法にきわめて自覚的であることは明白だ。モダニズムという企図^{プロジェクト}全体を特徴づけるそうした反省性とライマンの絵画の関係について、ボアは以下のように述べている。

グリーンバーグのマネ以降の芸術解釈では、モダニズムのプログラムは本質的でない慣習の排除に取り組むものと定義されている。排除されてこなかったものは、絵画的な秩序のなかで動機づけられたものであり、それゆえある論理上の地位を有したものである。ここまではよい。しかし、ライマンは、（絵画に何か本質的なものがあるという）同様の前提から出発しながらも、絵画的要素の吟味—つまり、その形成過程において何らかの動機が与えられる—が行われるやいなや、恣意的で動機づけをもたないものとして退いたものが、別の箇所では脅威となって回帰してくることを示している⁽⁶⁾。

グリーンバーグは、絵画に固有な二次元の支持体と描かれた表面の一致というかたちで絵画が追求すべき道を定式化していた。しかし、前節で詳しく述べたように、ライマンの実践では絵画制作における「連続性/非連続性」という対立構造、木枠にカンヴァスを張る際の「張力」など、媒体の特質（平面性）の前景化というモダニズムの企図に奉仕しない、それゆえ本質的でないと見做されたものこそが吟味される。

⁽⁶⁾ *Ibid.*, 224.

ボアは、ライマンがそれらの実践によって欲していたのは、「反省性の過剰によって、モダニズムが閉じ込められてきた同語反復的な反省性の裏をかくことであった⁽⁷⁾」と述べている。

ボアは、こうした総括のあとに、モダニズムとの関係でライマンが占める位置が、クラウスとドイツ語との関係に等しいものであると指摘したのであった。しかし、世紀末ウィーンで常套句を氾濫させ、虚偽を流通させるマス・メディアを批判し続けた稀代の諷刺家カール・クラウスと画家ライマンとの類似性というボアの論点は、その議論の妥当性や比較の意義も含めて、先行研究の中でまったく検討されていない。こうした比較によってボアが指摘しようとしたライマンの「武器」なるものを正確に把握するために、ドイツ語という言葉とカール・クラウスが取り持っていた関係が、一体いかなるものであったのかを、クラウスの「言語浄化主義者」に対する批判に着目して確認しておこう。

カール・クラウスは、「世紀末ウィーン」を舞台に活躍し、『人類最後の日々』や『第三のワルプルギスの夜』といった戯曲を遺した作家・詩人である。ヴァルター・ベンヤミンをはじめとして、テオドール・アドルノ、エリアス・カネッティ、ピエール・ブルデュー、ジャック・ブーヴレス、そしてルートヴィヒ・ウィトゲンシュタインなど、クラウスの言論活動に深い影響を受け、そのことを公言する思想家・哲學家は数多く、その活動の初期には、ウィーンやプラハ、ベルリンの新聞、雑誌に掲載された時評や劇評、詩など幅広い言論活動を行っていた。なかでも、一八九九年の創刊から、死の直前の一九三六年まで刊行が続けられた雑誌『炬火 (Die Fackel)』は、諷刺や皮肉を駆使して大新聞や財政界などの強大な相手に論争を仕掛ける文章がページに並び、発行の度に大きな反響を呼んだ⁽⁸⁾。

古田徹也によれば、こうしたクラウスの言論活動は、同時代を覆う言語不信の思潮に抗して、「言語に対する独特な私たちの信頼」を基調とするものであった⁽⁹⁾。言語を媒介にした世界の把握が本質的に不完全なものであると考えた同時代のフリッ

⁽⁷⁾ Ibid.

⁽⁸⁾ 広告を掲載せず、その大半がクラウス一人によって書かれたこの個人雑誌は、創刊号は増刷を重ねて三万部に達し、それ以降も一九二〇年代までは平均して七千部から一万部が発行されていたという。当時のウィーンを代表する高級紙『新自由新聞』の発行部数が平均して五万五千部であったことを鑑みれば、『炬火』が個人誌であるにもかかわらずいかに広範に読まれていたかが窺える。河野英二「カール・クラウス生涯年譜」『思想』第一〇五八号、岩波書店、二〇一二年、四一八―四一九頁。

⁽⁹⁾ 古田徹也『言葉の魂の哲学』講談社、二〇一八年、一六七頁。

ツ・マウトナー（一八四九―一九二三）やフーゴ・フォン・ホーフマンスタール（一八七四―一九二九）の言語不信の立場に対して、クラウスは、正確にものごとを捉えたり、思考を展開することができないのは、言語のせいではなく、とりもなおさず、言語を用いる人間のせいである、という立場に立ち、言語が不可避にわれわれの思考を制限し、歪めるものであるとは考えなかった。言語不信の根底にある言語の粗雑な使用を問題視しながら、クラウスは、慣習的な使用や文法規則からの逸脱さえも創造的な誤りとなるような言語の柔軟性や創造性、使用における繊細な感覚を強調したのであった。

言語に対して向けるべきは、不信ではなく、複雑な内容を吟味し把握する批判である、という立場をとるクラウスとドイツ語との関係を考えるにあたっておそらく参考になるのは、彼の「言語浄化主義者」に対する批判であろう。「ドイツ語をしゃべりたまえ！」と呼びかけ、外来語の使用を禁止し、適正な語彙や文法の指定によって母語を浄化しようとする「言語清掃人⁽¹⁰⁾」が、いかに言語を貧弱に、かつみじめなものにしているかを示すために、クラウスは、あるドイツ語圏の言語浄化主義者が、「アドレス (Adresse)」というフランス語由来の外来語を避けて「宛書き (Anschrift)」という言葉で代用させている文章をやり玉に挙げて、批判している。クラウスの議論は、以下のようなものだ。

Adresse という語は、もともとのフランス語では「自分を誰かに向ける (s'adresser)」、つまりある「方向」やある「関係の目標」といった意味合いをもつものであり、それゆえ手紙のアドレス（住所、宛名）は、間接的・派生的な用法ではないのだが、ドイツ語化した Adresse では、まずさきに郵便上の概念、郵便制度が浮かべられる。もしも Adresse という語が、「封筒のうえに書かれているもの」だけしか意味しない語であるならば、「表面・うえに (auf-)」と「書かれたもの (-schrift)」つまり Aufschrift というドイツ語が適当であるはずだが、この語は「標題、銘文、内容説明、レッテル等」といった多様な意味を持っているため、言語浄化主義者は Adresse という語の代用語として選ぶことはなかった。彼らが代わりに採用したのは、Anschrift という語であったが、それは「何かに接して、何かのそばに (au-)」という接頭辞によって、フランス語の Adresse がもっていた「誰かにむけて書く」という「方向」ないしは「関係の目標」としての性格を反映させたかったからである。しかし、この Anschrift という言葉は、「書かれたものという見解をイン

⁽¹⁰⁾ カール・クラウス「言語浄化主義者の宛書きにあてて」『カール・クラウス著作集 7・8 言葉』

武田晶一・佐藤康彦・木下康光訳、法政大学出版局、一九九三年、一三頁。

クの跡も生々しくその根底に含んでいる概念⁽¹¹⁾」であるため、Adresse の代用語として用いようとすれば、その意味は、「宛書き (Anschrift) という言葉の書かれたものという観念を暴力的に押さえつけてはじめて獲得されるような意味⁽¹²⁾」にならざるをえない。Adresse、Auschrift、Anschrift という三つの語は、それぞれに異なる意味の場を持っているがゆえに、他の語をもって完全に代用することができるものではないのである。

古田は、クラウスによるこうした言語浄化主義者に対する批判を、クラウスの言語観から説明している⁽¹³⁾。クラウスは、言語には、思考内容を伝達するという働きと、それ自体がかたちを成すという働き、という二つの側面があると考えていた。ゆえに、言語をめぐる探求は「かたちを成すものとしての言語に言葉の価値を置こうとする試みと、伝達するものとしての言語に言葉の価値を置こうとする試み⁽¹⁴⁾」とに大別される。ここで「言葉がかたちを成す」という表現でクラウスが指しているのは、ある言葉を類似しつつ別の意味をもったさまざまな言葉とともに把握することで、多様な意味を側面や背面に持ちながら、その使用の状況に応じてある特定の意味が前面にたつ、という多面体として言葉の輪郭をとらえるような「言葉の立体的理解」のことである⁽¹⁵⁾。

しかし、外来語の使用を排斥・禁止しようとする言語浄化主義者にとって、言葉は、思考内容や意味を運ぶ乗り物・交通機関にすぎず、彼らは言葉がかたちを成すという働きを考慮することはなかった。彼らにとって、同一の意味を備えていさえいれば、外来語をあるドイツ語へと置換・代用してしまっても何ら問題ない。「ひとつの交通機関として言語を体験することより決して越え出ていこうとしない⁽¹⁶⁾」彼ら言語浄化主義者は、言語を意のままに設計・改変したりすることができると考えているのである。クラウスは、「アドレス、住所、宛名」といった意味の背景に「自分を誰かに向ける」といった語源的な意味を残し、「上奏文、請願書」といった意味を持つ Adresse、「表面・上に書かれたもの」という意味のほかに「レッテル、銘文、標題」といった意味をもつ Auschrift、そして「(何かに) 書かれたもの」という概念を根底に含みながら「住所、宛名」といった派生的な意味をもつ Anschrift、といった各語

(11) 同上書、一二頁。

(12) 同上。

(13) 古田徹也『言葉の魂の哲学』講談社、二〇一八年、一七八頁。

(14) 同上書、一七二頁。

(15) 同上書、一七九頁。

(16) クラウス、前掲書、一三頁。

の立体的把握を実際に示して見せることで、外来語の使用の禁止とそれと引き換えに遂行されるドイツ語への早急な変換・改変といった作業が、語がもつある特定の意味以外の多様な意味を押さえつけて平板化する操作に他ならないことを明らかにしようとしたのであった。

いずれにせよ、クラウスのドイツ語に対する態度には、言語の多面性の把握・重視という態度があったことが理解できるだろう。突如の置換や代用は、言語から多面性を奪う暴力的な操作である。外来語は排斥すべきものではなく、むしろ「使えば使うほど良い⁽¹⁷⁾」。それは、そうした語の使用が、言語間の比較や吟味を通じて、言語をより立体的に理解し、使用することにつながるからであろう。クラウスが新聞ジャーナリズムにおける紋切り型の常套句や決まり文句の濫用を厳しく非難したのも、言語の平板化・貧困化を徹底的に糾弾するクラウスの姿勢から理解することができる。

(2) ボアの議論の批判的検討——ライマンとクラウスの比較の妥当性

上述したように、クラウスは、言葉の意思伝達のための道具としての側面ではなく、言葉の多面性を重視したのであった。クラウスは、言語の使用や読解に際して、「慣用表現の活性化、日常の交わりで使う決まり文句の鮮度を高めること、かつては意味をもっていたのに今では何も物を言わなくなった言葉の身許確認⁽¹⁸⁾」といったことが有益であるとも述べている。

では、こうした言語観をもつクラウスとライマンのあいだに、ボアはいかなる類似性を見出したのであろうか。ボアは、ヴァルター・ベンヤミンによるクラウス論を引きながら、クラウスが「市民的な礼儀正しさの尺度⁽¹⁹⁾」とはまったくかけ離れた「神学的な⁽²⁰⁾」基準で、「日常の悪事⁽²¹⁾」から「世界史的な悪業⁽²²⁾」にいたるま

(17) 同上書、八頁。

(18) 同上書、三七九頁。

(19) Walter Benjamin, “Karl Kraus,” *Gesammelte Schriften*, Band 2-1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 339. [ヴァルター・ベンヤミン「カール・クラウス」内村博信訳、『ベンヤミン・コレクション』第二巻、ちくま学芸文庫、一九九六年、四九五頁。]

(20) Ibid.

(21) Ibid.

(22) Ibid.

でのあらゆる対象を裁く「並外れた論争的な力⁽²³⁾」を有していたことに触れながら、ライマンについて以下のように述べている。

彼〔ライマン〕は、絵画行為のあらゆる制度に対して並外れた手腕を発揮すると同時に、それらを問題のある状態に引き戻す破壊的な手腕を発揮しているのではないか？〔中略〕ライマンは、（おそらく自分でも気づかないうちに）致命的な繊細さをもって仕事をしている。彼の作品に関しては、単純な反省的言説が成立しないこと、自身を省みることへの反省をさらに推し進めることによって、彼は自身の芸術の限界を押し下げる以上に、われわれの批評の言説の限界を単純に示しているのである⁽²⁴⁾。

ボアは、自己反省性の過激な追求と、そのことによって絵画が原理的に備え、それゆえに自然化され、温存されてきた慣習/制度を「問題のある状態に引き戻す」ライマンに、「状況を解体し、その状況のなかに含まれている真の問題提起を発見し、一切の解答の代わりにこの疑問を相手に突きつける⁽²⁵⁾」クラウドの姿を重ね合わせようとしている。

さらに注目したいのは、先述した言語浄化主義者に対する批判のなかでクラウドが、言葉の立体的理解のために、現在の慣例化した意味のほかに、語源的な意味やそこから派生したさまざまな意味の把握といった作業を行っていたことである。クラウドは、語の多面性を回復させるために、言葉の成り立ちやその後の時間の経過の中である言葉が獲得するに至った数々の意味、といった語の歴史的な次元へと遡行している。ボアは、「ひとつの語を近づいて眺めれば眺めるほど、そこから遠ざかる」というクラウドの言葉を引用しながら、ライマンの《張られたドローイング》（図3-19）にも同様の歴史的な探査へと向かわせる性質を認めている。あらゆる絵画制作がその根底にもっているカンヴァスの伸張という次元を扱う同作品は、前節で述べたように、「伸張/非伸張」という範列をつくりだすものであったが、ボアによればそれは「張られた状態と張られていない状態は、どちらが〔描画という手続きに〕先行するのか？⁽²⁶⁾」というアポリアを提起するものでもある。絵画制作が原理的に備える

⁽²³⁾ Bois, *op. cit.*, 225. ベンヤミンは、このクラウドの能力を「Takt（如才なさ、正しいものに対する感覚、機転）」という語で捉えている。Ibid.

⁽²⁴⁾ Bois, *op. cit.*, 226.

⁽²⁵⁾ Benjamin, *op. cit.* [ベンヤミン、前掲書、四九四頁。]

⁽²⁶⁾ Bois, *op. cit.*, 222.

手続きへの特異な介入がもたらすこのアポリア自体、「歴史的な探査につながる⁽²⁷⁾」と述べるボアは、その一例として、十九世紀後半のフランスで活躍したナビ派の画家ピエール・ボナールと、戦後のアメリカで抽象表現主義を代表する画家として活躍したジャクソン・ポロックという二人の画家を、カンヴァスを伸張する前に描く画家の歴史的な系譜として提示している⁽²⁸⁾。

連続/非連続や伸張/非伸張といった対立する二つの概念によって成立する構造（＝範列）を作り出すことで、絵画制作において自然化された慣習/歴史的制度を問いに付すこと。ボアは、こうしたライマンの実践に常套句や決まり文句といった慣用表現の濫用を糾弾し続けたクラウスの姿を重ね合わせることで、平面性の追求と純粋な視覚性による一挙的な作品体験という通俗化されたモダニズム批評のドグマに一石を投じている。

しかし、こうした企図のために運用されたクラウスとの比較というボアの批評的戦略は、妥当なものなのだろうか。ボアの議論を極言すれば、ライマンの実践は、モダニズムという超歴史的な理念なしには意義をもたないということである。ボアがライマンの作品に読み取った、絵画という媒体に本質的であるとみなされてこなかった要素を吟味するという取り組みは、本質的なものを規定する超歴史的な概念（＝モダニズム）を前提とされてこそ意味をなす。そしてクラウスの言論活動もまた、「自然」や「根源」といった非政治的かつ超歴史的な理念によって支えられ、可能となっていたものだった。高橋義彦によれば、新聞メディアにおける常套句や決まり文句の濫用が、数々のイデオロギー（女性の性的自由を制限する旧弊な市民道徳、一元論的な科学主義、戦意高揚のロマン主義的スローガン、排他的なナショナリズム、ナチズムの妄想的な人種主義など）の流布と結びついていることを暴露し続けた⁽²⁹⁾クラウスが、同時代の社会や政治体制に対してラディカルな批判者となりえていたのは、彼が

⁽²⁷⁾ Ibid.

⁽²⁸⁾ Ibid.

⁽²⁹⁾ 例えば、第一次世界大戦中の『ファッケル』さらには『人類最後の日々』で展開された戦争批判では、「英雄」「名誉の戦死（Heldentod）」といった常套句が、戦場での死を美化しながら軍国主義を推し進めるものとしてメディア上で機能していること、そうしたロマンティックな概念が毒ガスや戦闘機といった近代テクノロジー兵器を用いた戦争の野蛮さと著しく乖離していること、それゆえに悪しき現実を捻じ曲げる虚偽の言葉に他ならないこと、といった点で批判される。高橋義彦『カール・クラウスと危機のオーストリア 世紀末・世界大戦・ファシズム』慶應義塾大学出版会、二〇一六年、一〇九―一二五頁。

あらゆる価値の源泉たる「根源」や「自然」といった非政治的な理念を有していたからであった⁽³⁰⁾。彼の言論活動は、こうした非政治的な領域や価値を侵害する悪しき（社会的あるいは国家的）力が、メディアを通じて流布する言葉のなかに潜んでいることを暴露することを専ら目的とする。ゆえに彼の議論は、望むべき新たな政治体制の構築や問題含みの制度の現実的な改変といった話へと決して差し向けられることはなかった。ボアが、ライマンとクラウスの比較によって指摘したかったものとは、両者の実践がともに超歴史的な理念（ライマン—モダニズム／クラウス—根源や自然）によって支えられている、ということである。

こうしたボアの議論の致命的な問題点は、そもそも彼が、モダニズムの相対化という批評的企図のもとで、「範列」という解釈格子に沿う作品のみしか分析していないことだ。構造的次元の構築という取り組みをライマン作品の特徴として提示するボアの議論では、その他の多くのライマン作品に通底する、光を反射する白という色彩の使用や、表面がもつ肌理の重視という態度について何も言及することができない。ボアが議論の俎上に乗せることのなかった作品を読むためには、異なる観点が必要である。

（３）ライマンの画業における白い絵画の位置

ライマンは、色彩を排し、配色を白に限定するストイックな姿勢においてきわめて例外的かつ稀有な美術作家である。色彩の白への限定という方法は、この画家が自らの制作に対する「とまどいや疑念」が払拭され、「何をすべきかがはっきりとわか

⁽³⁰⁾ 高橋義彦は、こうしたクラウスの数々の時代批判は、「根源」や「自然」といった抽象化された理念のもとでこそ可能となったものであったこと、そしてその理念自体は「非政治的」なものであったことを指摘している。高橋によれば、クラウスは、彼にとってあらゆる価値の場所であった「根源」や「自然」といった非政治的な理念を理想として掲げることによって、それを脅かし、またそこから離反する同時代の社会や政治の現体制に対してラディカルな批判者となりえていた。さらに、高橋は、クラウスが価値を見出した「非政治的」な領域が、徹頭徹尾「私的」なものであったこと、それゆえに彼の議論が新たな政治体制の構築や制度論的な話にならなかったことなどを指摘しながら、しかしそうした「非政治的」領域にのみ価値を見出したからこそ、そうした領域が外部の悪しき（社会的、あるいは国家的な）影響力によって侵害されるたびに「政治的」領域に踏み出して活動し続けたクラウスを「非政治的」な「政治的」知識人と見ている。同上書、230-234 頁。

った」と語る一九六五年⁽³¹⁾以降、一貫して保持されている。この姿勢は、当然、ライマン自身の単なる個人的嗜好によるものではない。彼によれば、白という色彩は、素材の硬軟、表面の肌理、凹凸、光の反射、その動きといった「さまざまなニュアンス⁽³²⁾」を明確化するものであった。例えば、以下のような発言。

雪が降ると、見た目にごちゃごちゃとした雑多なものの大半を消してくれます。すると、もっとよく見えるようになるのです。これまで気づかなかったものがね。白のおかげで、建物や木々、いろいろなものがはっきりと姿を現してきます。絵でも同じような方法をとるわけです。白は、普段見えないものを見えるようにしてくれるのです⁽³³⁾。

林道郎が明確に指摘しているように、光のスペクトラムを反射する色彩である「白」は、その上に注がれる光の効果、他の色彩であればあるかないかも分からないような微妙な絵具の盛り上がり、地とのコントラスト、筆の運びが画面上に偶然残すズレや掠れといった細部などを明瞭に浮かび上がらせる⁽³⁴⁾。ライマンの絵画において色彩の白への限定が意味するのは、情報量の減少ではなく、むしろその倍加である。例えば《傑作か駄作か》(図4-5)という作品。画面全体を覆う長さの揃えられた筆触は水平に引き伸ばされており、それぞれの筆触の内部に細かな筋をつくっている。油絵具のうえにはニスが塗られ、てらてらとつや光りする肌理が強烈に主張しており、綿のカンヴァスのマットな質感と差を生んでいる。左端から画面の約1/5程度の箇所には、膠を塗られた綿カンヴァスの地の白が細い直線状に走っているが、描画の微妙な揺れを伴うこの塗り残しの線は、その細さゆえに、画面斜め横からの眺めにおいては、隣接する絵具の盛り上がりのなかに埋没し、視界から消えてしまう。正面のほうに徐々に身体を移動させていくと、この線は認識可能になり、均質なストロークで覆われた領域に亀裂が走る。その移動とともに、ストロークのかすかな盛り上がりがつくる陰影も微分的に変化し、筆触ひとつひとつが粒立ちはじめ、その手触りが変化の

⁽³¹⁾ Maurice Poirier and Jane Nocol, "The '60s in Abstract: 13 Statements and an Essay," *Art in America*, vol. 71, no. 9 (October 1983), 123.

⁽³²⁾ Robert Ryman, untitled statement, in "The 60's in Abstract: 13 Statements and an Essay," *Art in America* 71, no. 9 (October 1983), 123-124.

⁽³³⁾ 「『無題 (RR#59.027)』作品解説」『ロバート・ライマンー至福の絵画』川村記念美術館、2004年、28頁。

⁽³⁴⁾ 林道郎「零度の絵画—RRの眩き」同上書、88頁。

なかに結晶してくる。ライマンの絵画がつくり出す、鑑賞者の身体と画面の距離や角度に応じた微細な見かけの変化は、白という色彩ゆえに認知可能なものとなっている。

色彩の白への限定という方法について、二人の画家の存在に触れておかなければならない。カジミール・マレーヴィチとロバート・ラウシェンバーグだ。彼らはともに、《白の上の白 (White on White)》(1918) (図4-6) と《ホワイト・ペインティング (White Painting)》(1951) (図4-7) という作品において、ライマンより早く白という色彩のみで絵画を作り上げていた。

カジミール・マレーヴィチがヨーロッパで再評価され始めたのは 1958 年に遡ることができる。1927 年にベルリンで開催された大規模な展覧会「大ベルリン芸術展 (Große Berliner Kunstausstellung)」以来、同展に出品された作品や写真資料の保存を画家から託された建築家フーゴー・ヘーリングは、経済的困難を理由に 1958 年に全財産をアムステルダム市立美術館に売却した。このことをきっかけとして、同美術館は 50 年代末から 60 年代前半にかけて、ヨーロッパで多数のマレーヴィチ展を企画することになる。1959 年 10 月、ロンドンのホワイトチャペル・ギャラリーで開催された「Kazimir Malevich 1878-1935」展は、カミラ・グレイによる紹介付きのカタログが出版され、『スタジオ・インターナショナル』や『アートニュース』、『バーリントン・マガジン』など多数の雑誌でレビューが書かれた。カミラ・グレイは、その後 1962 年に『偉大なる実験：ロシア芸術 1863-1922 (The Great Experiment: Russian Art 1863-1922)』を刊行し、同書はマレーヴィチをはじめとするロシア・アヴァンギャルドの作家たちに関する研究の嚆矢となった⁽³⁵⁾。また 1959 年には、バウハウス叢書から部分的にドイツ語に訳されていた『無対象世界』が完全版として出版された。これら 1950 年代末から沸き起こり始めたマレーヴィチに関する研究にライマンが触れることは比較的容易であったにちがいない。ライマンが色彩を白に限定し始めた 1965 年という年は、まさにこうしたマレーヴィチの美術史的研究の盛り上がりと並行していたということができるだろう。しかし、注意しなければならない。「運動がすべて展開されてしまったあとの痕跡とでもいうべき⁽³⁶⁾」マレーヴィチの《白の上の白》にあるのは、階調をわずかに変えた白のみであり、ざらつきや艶、絵具の盛り上がりといったテクスチャーが前景化されることはない。物質性や身体を経験的な次元に踏みとどまるために用いられるライマンの白は、神智学や神秘主義に傾

⁽³⁵⁾ Peter Stupples, "Suprematism in the Antipodes: Malevich in New Zealand," *Zew Zealand Slavonic Journal*, vol. 41 (2007), 165-166.

⁽³⁶⁾ 大石雅彦『マレーヴィチ考―「ロシア・アヴァンギャルド」からの開放にむけて』人文書院、二〇〇三年、三五五頁。

倒し、地上を拘束する秩序からの飛躍が目指されるマレーヴィチの白、神智学的な光とは全く関係がない⁽³⁷⁾。

他方、ラウシェンバーグの《ホワイト・ペインティング》は、1951年の初秋にノースカロライナ州アッシュビル近くのブラックマウンテンカレッジで制作されたことで知られる。ひきのばされたカンヴァスを白で覆い、ブラシやローラーの跡が最小限に抑えられたこの作品は、一枚、二枚、三枚、四枚、七枚のパネルで構成された作品群であり、それらをまとめて「白い絵画」と呼ばれている。1999年、ラウシェンバーグ自身は、この《ホワイト・ペインティング》を「時計」に喩えて以下のような会話を行っている。

ウォルター・ホップス：彼（＝ジョン・ケージ）は、《ホワイト・ペインティング》が、僕たちの目には見えない小さな埃のための着陸帯だと言っていたね。影のための着陸帯でもあると。

ラウシェンバーグ：ぼくは時計と呼んでるんだよ。

（中略）

ラウシェンバーグ：（作品に対して）十分に敏感であれば、それを読むことも、その部屋に何人いるのかも、いま何時なのかも、外の天気はどうなのかもわかる。

デイヴィッド・ロス：必要な情報がすべてあるというわけだ。

ラウシェンバーグ：欲しくなった？ひとつ描いたらいいよ（一同、笑）。⁽³⁸⁾

《ホワイト・ペインティング》は、時計の針の差異によって時間のわずかな推移を知ることができるように、十分に敏感であれば、その作品から多くの情報を得ることができるものとして制作されていた。手の痕跡が抹消された《ホワイト・ペインティング》ともっばら手によって塗られたライマンの白い絵画は、外見上の差異の一方で、光や影といった周囲の環境に反応する表面を作り上げるという点で類似す

⁽³⁷⁾ 批評家のカーター・ラトクリフは、1971年という極めて早い段階で、ライマンの白い絵画がマレーヴィチの白い絵画の「ユートピア主義」と全くの無関係のものであることを指摘している。

Carter Ratcliff, "Robert Ryman's Double Positive," *Art News* 70, no.1 (March 1971), 56.

⁽³⁸⁾ Robert Rauschenberg, video interview by David A. Ross, Walter Hopps, Gary Garrels, and Peter Samis, San Francisco Museum of Modern Art, May 6, 1999. Unpublished transcript, SFMOMA Research Library and Archives, N6537.R27 A35 1999a, 18. [最終閲覧日：2023年11月25日]

る構想をもつ。しかし、ロバート・ホップスによれば、《ホワイト・ペインティング》を含む1954年以前のラウシェンバーグの仕事に注目が払われることは、1991年に自身が「ロバート・ラウシェンバーグ：1950年代初頭」という展覧会を開催するまでほとんどなかった⁽³⁹⁾。またサラ・ロバーツによれば、《ホワイト・ペインティング》が公的に残る資料のなかで最初に開示されたのは、1968年10月にレオ・カステリ画廊で開催された展覧会「White Painting 1951」という、小規模の展覧会であった⁽⁴⁰⁾。また、3枚パネルからなるホワイト・ペインティングは、すぐに《無題 [マットブラックの三連祭壇画]》(1951年頃)として黒で塗りつぶされたことがわかっており⁽⁴¹⁾、その他のオリジナルの《ホワイト・ペインティング》もまた、他の作品の支持体として1960年までに使用されていた⁽⁴²⁾。1950年代とそれにつづく60年代という時期において、《ホワイトペインティング》の実物を見ることはほとんど叶わなかったのである。このような状況を考えれば、1965年から白い絵画を制作し始めたライマンが、ラウシェンバーグの《ホワイト・ペインティング》、および同作品がもっていた時々刻々と周囲の環境に反応して変化する絵画という構想から影響を受けたとは考えにくい。

いずれにせよ、ライマンの白い絵画は、表面に無数の凹凸や溝をつくり、周囲の光に鋭敏に反応する特殊な肌理を作り上げるものとして制作されていた。《傑作か駄作か》という作品で先に述べたように、ライマンの絵画は、見る距離やその高低や角度、さらには外光に敏感に反応する。白い筆触以外にはなにも加えない絵画が、逆に、移動する身体や移ろいゆく外光の変化についての感覚を研ぎ澄ませる、反響板のよう

⁽³⁹⁾ Robert Hopps, *Robert Rauschenberg: The Early 1950s* (Huston: Menil Foundation and Houston Fine Art Press, 1991).

⁽⁴⁰⁾ Sarah Roberts, "White Painting [three panel]," *Rauschenberg Research Project*, July 2013. San Francisco Museum Modern Art, https://sfmoma-media-dev.s3.us-west-1.amazonaws.com/www-media/2018/10/03215539/SFMOMA_RRP_White_Painting_three_panel.pdf [最終閲覧日：2023年11月25日]

⁽⁴¹⁾ Robert Hopps, *op.cit.*, 87, 190.

⁽⁴²⁾ 二枚パネルの作品は《Yoicks》(1954)に、七枚パネルの作品は《Trophy II》(1960)に、四枚パネルの作品は《K 24976 S》(1956)とし再利用された。Sarah Roberts, *op. cit.*, n. 8, July 2013. San Francisco Museum Modern Art, https://sfmoma-media-dev.s3.us-west-1.amazonaws.com/www-media/2018/10/03215539/SFMOMA_RRP_White_Painting_three_panel.pdf [最終閲覧日：2023年11月25日]

な役割を果たす。それゆえ、ライマンの白い絵画は、身体—環境系のなかにおいて芸術を実践することとつねに結びついていたといえる。複数パネルという構成によって鑑賞者を歩かせ、あるいは壁に直接的に介入することで空間のスケールを察知させる1960年代後半の絵画群の実践は、1965年から開始された絵画表面と視線の連動＝水平的な交渉という問題の延長上にある。筆触や支持体のテクスチュアと、ふたたび出会い直させること。60年代中頃にライマンが発見した色彩の白への限定という方法は、表面の肌理を問題化するために自覚的に採用されたものにほかならない。いうまでもなく、ライマンの絵画は、ラウシェンバーグの、手の痕跡が排除され、構想が重要な位置を占める絵画《ホワイトペインティング》とは異なる。ライマンの制作は、塗るという単純かつ基礎的な作業を介して、筆触や支持体の変化していくさまを直感的に把握しながら進められたはずである。いわば、「手の想像力」を支持体や絵具を始めとした物質に行き渡らせることこそがライマンの問題なのだ。塗料や絵具の種類、用いる絵具と支持体の組み合わせが変われば、それらが光に対して見せる表情も変わる。ライマンにとって塗るという作業は、同じ行為の繰り返し・反復ではありえなかっただろう。それは塗る行為につきまとう自身の習慣を不断に反省し、なおかつその変容可能性を模索するという実験の積み重ねであった。

次節では、このような「手の想像力」によってこそ試され、秩序づけられるライマン作品が、いかなる歴史的系譜のなかに位置づけられるものなのかについて検討してみたい。

（４）絵画＝皮膚、あるいはその歴史的系譜

ライマンにとって「白」という色彩は、表面の肌理（texture）を最大限露出するものとしてあった。彼は、自らの制作手法を「すべてのものを可能な限り剥き出しの状態（naked）に^{（43）}」保つものであると語っている。絵画が、事物（支持体）の表面に彩色を施すという化粧術的な一面^{（44）}をもっているとすれば、ライマンの仕事

^{（43）} David Carrier, “Robert Ryman on the Origins of His Art,” *The Burlington Magazine*, vol. 139, no. 1134 (Sep., 1997), 631.

^{（44）} 化粧術は、古来より自然の美を覆い隠す人工的な技巧として批判の対象となってきた。美術史家ジャン＝クロード・レーベンシュタインが論文「ビューティー・パーラーにて」で述べているように、顔料を塗るという絵画の化粧術的な一面は、模倣の歴史において、「表現の次元における悪しき物質性」という「絵画の恥部」として蔑まれたり、あるいはそれ自体覆い隠されたりし

は逆に、化粧ではなく、表面の肌理＝絵肌を露出させることに向かう。よって、ライマンの仕事には、化粧ではなく、隠れなき肌への志向がある。そのとき絵画表面は、「露出された」肌の隠喩となる。

つまり、ライマンの実践には、表面の肌理を露出させること、それを化粧・意匠を取り去った肌として捉える姿勢が存在する。化粧を剥ぎ取り、装飾を排し、肌理をむき出しにすること。こうした肌理の露出＝装飾の排除という観点がただちに想起させるのは、アドルフ・ロースによる「装飾と犯罪」（1908年）の議論である。職人たちが無駄な装飾の仕事に時間と労働力を奪われている現状に対する憤りから書かれたこの歴史的テキストにおいてロースは、建築界に大きな波紋を巻き起こすことを承知のうえで、装飾を「犯罪」という強い言葉で指弾した。

ロースが建築から装飾を一掃しようとしたことは、彼が建築家として用いる手法に関わっていた。たとえば、ロースの建築における柱、壁、天井の梁などは、しばしば構造的に直接関与しない「張り付けられた」ものであった。つまり、ロースは構造壁とそれを被覆する仕上げ材とを峻別し、構造壁を仕上げ材という被覆で包むことによって内部空間が完成されるとした。そのようなロースの建築の内部空間においては、さまざまな材料の素地が、その物質的なありさまを直接暴露するようにつくられている。建築の内部空間、インテリアを構成するのは、この物質的な被覆である。素地は、建築の内部空間を構成する「面」として使用される。ゆえに、ロースの建築の内部空間は、すべてがまったき表面に覆われている。物質は、その表面において、事物としての存在を露わにする。ロースの言う「空間計画（ラウムプラン）」は、建築の空間構成を指し示すだけでなく、すべての空間において、このような面＝素地の全面化が果たされることをこそ意味した。

ロースにとって、建築の原初的な形態となりうるのは、構造や形態ではなく、まずは身体を暖かく包む毛布や絨毯のような被覆であった。したがって構造体は、被覆に後続して、被覆を構造的に自律させるためにつくられるものである、とロースは考える。ロースの建築では、構造に対して被覆が先行する。近代デザインの起源にあったのは、形態が表面を決定するのではなく、逆に、表面こそが（内部空間をもった）形態を生成させる、という原則であった。

よって、ロースの建築では、内部空間が外部空間に先行する。それは、近代人に、内的で秘められたプライベートな空間を与えることでもあった。ロースは、「被覆をして内部空間をつくらうとする行為が、構造体をつくるより先に存在」することを

てきた。ジャン＝クロード・レーベンシュタイン「ビューティー・パーラーにて」浜名優美訳、ジャン・ボードリヤール編『化粧』今西仁司監修、リプロボート、1986年、135頁。

「被覆の原則」と呼ぶ⁽⁴⁵⁾。そして、この「被覆の原則」のひとつの事例として、ロースは人間の身体が皮膚によって覆われていることを挙げる。ロースにとって、人間の身体もまた、表面、皮膜に覆われた「建築」なのである。逆にいえば、建築とは「身体」である。この点において、ロースの「装飾と犯罪」の装飾についての語りが、刺青の事例から始められていることは重要である。

パプア人は刺青をする。自分の肌にも、自分のボートにも、その櫂にも、要するに自分の身の回りのものすべてに刺青をする。だからといってパプア人が犯罪者というわけではない。だが現代人が刺青を入れたらどうか。やはり犯罪者か、それとも変質者ということになるだろう。実際、囚人の八〇パーセントが刺青を入れているという監獄はざらにある。刺青の入った者で監獄に収監されていないとすれば逃亡中の犯罪者か変態貴族にちがいない⁽⁴⁶⁾。

刺青がほどこされるのは、人の肌においてである。それゆえに、ロースが装飾批判の文章を刺青の事例から語ったこと、ひるがえってその建築空間において彼が重視した被覆が皮膚という隠喩をもつことは極めて重要である。そこには、ロースの建築の身体性がある。そしてそれは、刺青という視覚的に見られるものから、皮膚という触覚的なものへの移行として理解することができるだろう。つまり、ロースの装飾批判には、視覚から触覚への体制的移行が存在するのである。実際彼は、「節約について」と題された一九二四年の論考のなかで、以下のように述べて、実作において触覚性を重視する態度を表明している。

写真は素材の感触を消してしまうが、私はむしろ感触を前面に出したいのである。私が手がける内装の目指すところは、住人が身の回りに素材を感じ取り、それが何らかの心理的効果を及ぼし、ひとと内装と空間全体に統一感が生まれることである。具体的に言えば、椅子の材料が木だということがきちんと伝わり、自分の目と五感を使って感じながら、心地よく座ることができるということだ。椅子の表面をしっかりと尻が感じて、これは完璧な座り心地だと認めて

⁽⁴⁵⁾ アドルフ・ロース「被覆の原則について」『アドルフ・ロース著作集 1 虚空へ向けて：1897-1900』加藤淳訳、アセテート出版、2012 年、180 頁。

⁽⁴⁶⁾ アドルフ・ロース「装飾と犯罪」『装飾と犯罪—建築・文化論集』伊藤哲夫訳、中央公論美術出版、2011 年、90-91 頁。

くれること。だからいくら写真が良くても、それを見ただけでは私の椅子が座った本人にどれだけ良い感触を与えているのかわからないのである⁽⁴⁷⁾。

その表面がしっかりとお尻で感じられる椅子をはじめとして、ロース建築の内部空間では、感触を通じた身体的・心理的な心地よさを生む内装が目指される。ロースの建築は、建築の皮膜＝皮膚を重視する。ここで興味深いのは、「住居の中で最も神聖な場所」であり、それゆえにロースの建築の内部で特権的な位置が与えられていた寝室に、「白」い素材が多く用いられていたということである。アンネ＝カトリン・ロスベルクによれば、ロースの最初の妻リナの寝室で用いられた「素材はやわらかく、主として白いもの⁽⁴⁸⁾」であった。「白いアンゴラ羊の毛皮」や「白いバチスト（薄く張りのあるコットン布）」といった素材は、直に肌に触れ、そのことによって「素材の官能性と色彩の純正さが現れてくる⁽⁴⁹⁾」。

寝室という空間において、素材は、触れることや包むことにおいて皮膚・身体と接触する。いつわりなき白い素材が皮膚・身体を包む寝室という空間。白さによって目指されているのは、装飾の排除＝肌理の露出という様態における、人の皮膚と建築の内部空間の皮膜の重なり合いである。ここにおいて、住まう主体と環境は、その表面において結ばれ、連続している。ロースの建築空間の過激さはゆえに、主客の二項対立的図式の消滅において現れるはずだ。身体の肌理を環境的な外部へと拡張し、部屋を皮膚という表面に覆われたわたしたちの身体に近似させること。ロースにとってそれは、事物の表面がむき出しになった世界において、身体と環境が連動し、住まう主体の肌理が住まわれる空間の肌理へと外延することであった。

ここで改めてライマンの作品に話を戻そう。彼の仕事は、事物の表面に肌理＝皮膚を与えることにあった。それは、身体の外部に身体的な肌理を与え、客体に生を、肉体的な現前を与えることに通じている。実際彼は、絵画を生命をもった有機的な存在としてしばしば語っている。例えば、ヴィットーリオ・コライジが二〇〇八年一月一日に行ったインタビューのなかで彼は、一九八八年から一九八九年にかけてデ・イア・アート財団で開催された個展にふれて、窓から自然光が射し込む同展覧会において、「常に変動し続ける日中の光」が作品に刻々と異なる表情・変化を作り出し、

⁽⁴⁷⁾ Adolf Loos, “Von der Sparsamkeit,” (1924) in *Gesammelte Schriften* (Lesethek Verlag, Wien, 2010), S. 610-611.

⁽⁴⁸⁾ Anne-Katrin Rossberg, “Loos’ Frauenzimmer,” *Leben mit Loos*, Inge Podbrecky and Rainald Franz (eds.), Wien et al: Böhlau, 2008, 149.

⁽⁴⁹⁾ Ibid.

絵画が「生命の様相を帯び⁽⁵⁰⁾」ていたと述べている。また、《触媒 III (Catalyst III)》(RR#85.477) (1985 年、60 頁) (図4—6) に見られる、アルミニウム板のうえの黒いエナメル塗料を作品を完全に縁取らないように施す理由について、この作家は「空きを作れば、作品が呼吸できる。生命を得るんです⁽⁵¹⁾」と答えていた。

事物を生きた表面として捉えること。ライマンの制作は、この事物の生を賦活することに結びついている。彼の実践において、事物の表面・皮膜は、密集する細胞や血流をその下に潜伏させた人間の皮膚と同じような、生きた表面として捉えられている。そして皮膚は、人間の鼻や眼や耳と同じような「器官」であり、それを感覚するのは触覚である。私たちは対象に触れることによって身体の外側に広がる世界の手触りを知る。と同時に、触れられることによって、逆方向から世界を感覚する。その意味で触覚は、内部と外部をその表面においてつなげる感覚的な媒体である。外的な事物の表面を身体の皮膚として捉えるライマンの作品は、ゆえに、外的な事物の表面を内的なもの、触覚的なものへと反転する。それは、素材＝表面を操作対象とするものでありながら、私秘性に満ちた内部空間を生成させるという逆説をもつ。すでに指摘したように、そのような方法こそが、近代デザインの起源であった。この系譜においては、内部—外部の境界の連続性や相互浸透性が実践される。そこに認められるのは、複数の領域の境界を横断、媒介する界面（インターフェイス）としての表面である。そのような界面の運動に注視することを通じて、事物の表面は身体へと反転する。ライマンの仕事の歴史的系譜は、新聞メディアを通じて流布し、新たな現実をつくり出していく常套句（の虚偽性、イデオロギー性）を批判するカール・クラウスに求められるのではない。それは、既成のウィーン市民社会および、同世代の唯美主義者たちに対する批判者としてクラウスと共闘関係にあったアドルフ・ロースに見出すことが出来るのである。

彼の仕事は、外部の世界へとアピールするものとしての社会的な美術からの撤退であるように感じられる。しかし、それはむしろ、絵画にプライベートな内的性格を回復させようとするものとしてあったということだ。ライマンの仕事にみられる、過剰な装飾や色彩の排除（＝肌理の露出）は、彼の作品のこのような私秘性、親密さと関わる、論理的な帰結である。その親密さは、絵画表面を化粧を剥ぎ取られた肌＝裸として捉えること、そのことが要求する触れるものと触れられるものとの交差にこ

⁽⁵⁰⁾ Gary Garrels, “Interview with Robert Ryman,” in *Robert Ryman* (New York: Dia Art Foundation, 1998), 12.

⁽⁵¹⁾ 「作品解説」『ロバート・ライマン—至福の絵画』川村記念美術館、二〇〇四年、六〇頁。

そ宿る。ライマンの白い絵画は、カンヴァスの表面に連続して現れる私たち自身の姿を映し出すものとなるだろう。

結論

改めて述べるまでもなく、ライマンは白い絵画を一貫して描き続けてきた。この画家は、支持体に用いる素材や絵具の種類、壁への掛け方など、道具の具体性に基づきながら、周囲の光に鋭敏に反応する肌理・表面を作り上げてきたことに疑いはない。しかし、その根底には、絵画の表面を露出された身体、つまり裸＝皮膚として捉えるという特殊な態度が存在していた。ライマンの仕事は、装飾が剥ぎ取られた、特殊な肌＝皮膚を絵具によってつくりあげる、ということに要約される。そしてその仕事の起源は、視覚性の批判と触覚性の重視という観点から建築における装飾を断罪したアドルフ＝ロースの仕事に遡ることができるのであった。身体とその表面に特段の関心をもっていたロースの建築の延長上に位置づけることができるライマンの絵画制作は、身体－環境系のなかにおいて芸術を実践する。生態心理学者の J.J.ギブソンは、環境の光学的テクスチャーの変化を捉えることは、そのまま環境中を移動する自己自身を知覚することであることを指摘している⁽⁵²⁾。頭や身体が動けば、網膜がピックアップする周囲の環境の光学的テクスチャーもそれに合わせて動く。その意味で、光に鋭敏に反応する肌理を表面のうえにつくるライマンの作品群は、つねに身体－環境という問題系のなかで制作されていたといえる。ライマン作品は、表面の、筆触のひとつひとつを眺めるほかない。とはいえ、眺めることの報酬は計り知れない。同じものをじっと見ることは現代では忌避される。その制度化された視覚の様態を掻い潜る、見ることの享楽がライマンの絵画には息づいている。そのような意味で、ライマンの絵画はわたしたちの知覚への挑戦であり続けているだろう。

⁽⁵²⁾ J.J.ギブソン『生態学的視覚論－ヒトの知覚世界を探る』（古崎敬ほか訳、サイエンス社、一九八五年）、五九－六〇頁。

結語

本論は、ウィレム・デ・クーニングとロバート・ライマンの二人の抽象画家の作品、とりわけ 1960 年代に制作された作品群を、同時代の受容と、制作の背景にあった造形的思考という二つの側面から考察してきた。

まず第 1 節では、ウィレム・デ・クーニングが 60 年代に制作した女性像を主たるモチーフとする作品群が、当時の批評家にどのように論じられていたかを、主に個展の展評に注目して検討した。この画家の 60 年代の作品群は、同時代においてしばしば否定的な評価を帯びていた。それは、ポップ・アート、オブ・アート、ミニマル・アートといった同時代の美術動向が先進的なものとして評価されていく一方で、1950 年代にニューヨークを席卷した荒い筆触を特徴とする抽象表現主義のスタイルが、時代遅れのものとみなされ価値を下落させていく過程にあったことを示していた。しかし、なかには暖色を中心とした色彩の幻惑的な効果や身体表現の官能性という観点から論じてデ・クーニングの絵画を評価しようとする批評も存在した。デ・クーニングの 60 年代の作品群に対するこうした肯定的な評価の背景には、抑圧なき社会の構築に向けて「エロスの解放」を謳った対抗文化の存在があった。股を観賞者の方に向けて開いたり、両腕を頭の後ろで組む裸の女性を描くデ・クーニングの作品は、身体をひとつの（政治的な）闘争の場とする対抗文化的な感性によって肯定的に受け止められたのであった。そして、この画家の 60 年代の新作が個展として発表され始めたのと同時期に進行した性表現に対する法規制の緩和は、大衆雑誌や映画といったメディア上で過激な性表現を流通させ、美術では性器を露骨に描写するエロティックアートが流行・氾濫するという事態を引き起こしていた。デ・クーニングが女性像に股を観賞者の方に向けて開くという新たな姿態を導入した時期とは、そうした性表現に対するそれまでの趣味や習慣の規範が問い直された時期に他ならなかった。美術という領域を超えて過激な性表現が氾濫するこうした状況は、美術批評にエロティックな美術表現はどのような方向に向かうべきかという新たな議論を生じさせた。バーバラ・ローズは、雑誌や広告、TV や映画といったメディアに登場する過激な画像を借用する近年のエロティックアートの作家たち、具体的にはトム・ウェッセルマンやフィリップ・パールスタイン、メル・ラモスといった画家たちの表現は、身体の温度や質感、肉体性を否定す「転倒したエロティシズム」であり、ルーベンスやルノワールといった伝統に連なる「真にエロティックな様式」と区別したうえで否定的な評価を下した。ルーシー・リパードは、性的な画像がメディア上で氾濫する状況のなかで、抽象によるエロティックな表現に可能性を見出し、1966 年に「エキセントリック・アブストラクション」という展覧会をニューヨークのフィッシュバッハ・ギャラリー

で開催し、その翌年には展覧会と同名の批評を『ハドソン・リバー』誌上で発表した。デ・クーニングの作品群に対する肯定的な評価言説は、対抗文化という美術領域の外にあった運動によって切り開かれた感性、性表現の氾濫という事態が批評家に要請したエロティックな美術の新たな解釈という動向、といった同時代の文化のなかで生じたのである。

第2節では、デ・クーニング自身の造形的思考とはいかなるものであったのかを論じるために、1960年代後半に制作された「モントーク」シリーズに着目して検討した。身体の輪郭を歪ませ、周囲の蛇行する筆致と身体像の識別を不明瞭にする描写は、画家の水（面）やそこに反射する光への関心からもたらされたものであった。デ・クーニングは、紅花油や亜麻仁油とともに多量の水を絵具に含ませることで、画面に像が定着することを拒み、作品が当初備えていたはずの湿潤な状態を維持しようとしていた。この画家は、絵画が一般に前提とする事実・物質的条件、つまり像の定着、停留、静止といった性質に反して、像の運動、流動、変化を一貫して志向していたのである。1969年に開始された、統御を失って崩れる泥のような物質的感性が内包された粘土塑像による人体像の制作は、こうした時々刻々と流動的に変化していく物質への関心から取り組まれたものであった。そして1960年代後半に制作された「モントーク」シリーズにおいて、画家は身体像とその周囲の色面を、類似する筆致を介して連結するという実験を試みていた。筆触のアナログカルな結合作用を通じて抽象と具象を架橋し、イメージを揺動的な運動の只中に置こうとする画家のこのような取り組みの背景には、1930年代に親密に交流していた画家ジョン・グラハムの思想からの影響があった。グラハムは、1937年に刊行した『芸術のシステムと弁証法』という著作のなかで、身体の各部位の配置をとおして四肢に揺らぎのような動きが実現されることを述べていた。身体の内外を筆触の類似によって連続させるデ・クーニングの1960年代の試みは、四肢の動きの多方向への伝達、絵画空間の拡張・展開といったグラハムの思考によってもたらされたものなのである。さらにグラハムには、造形物の線や形態には無数の歴史や記憶が貯蔵されており、そのような創造の源泉たる集合的な無意識にアクセスすることこそが芸術および芸術家の重要な役割であるという考えがあった。そしてデ・クーニングもまた、自身の過去の作品のみならず、メソポタミアの偶像や、ルーベンスやレンブラント、そしてピカソといった西洋絵画、さらには同時代の大衆雑誌に掲載されたピンナップガールなど、過去から現代に至るまでの無数の女性像を参照し活用することで、複数の歴史を絵画のなかに貫流させようとしていたのであった。失われつつある無意識との接触の回復というグラハムのプログラムを、デ・クーニングは、古代から現代にまで描写されつづけ、転生を繰り返してきた女性像を断片的に流用することで実現しようとしていたのであった。

第3節では、終生にわたって白い絵画を描き続けてきた画家ロバート・ライマンの1960年代後半における画業の変化について検討した。1950年代後半に独習画家としてキャリアをスタートさせたライマンの仕事が同時代のミニマルアートに連なるものとして紹介されたのは1966年にグッゲンハイム美術館で開催された「システミック・ペインティング」展であったが、その後の1960年代後半の展示壁や照明、さらには展示空間の天井高といった絵画の枠の外にある「場」によって見かけを変化させる絵画は、1960年代前半の同型的な筆触の反復によって構成された仕事からの変節・転向とみなされてきた。こうしたライマンの仕事の展開は、同時代の「ミニマルアート」から「プロセスアート」や「コンセプチュアルアート」へという時流に従うものとして整理された。しかしそこには、観者の視線や身体の動きに従って平面的空間に生じる変化や厚みの出現に対する持続的な問題意識があった。例えば、1965年から66年にかけて制作された《無題#1》や《マイコ (Mayco)》といった、画面上を水平に横断するストロークを規則正しく積層させた作品では、左から右へと走行する塗りと観者の視線を連動させることによって、ところどころに残された筋状の絵具のわずかな盛り上がりや、動作の再開時のブレといった、フラットな平面に還元できない、レリーフ状の厚みや表情の変化を立ち上げるものであった。そのような仕事の延長上において、壁は絵画の枠の内側との差異を導入する面として積極的な役割を持ち、照明に対して異なる表情を見せる塗料は、絵画表面の表情に変化をもたらすエージェントとして活用されたのであった。観念や物語の創出に向かわないライマンの取り組みとは、徹底して知覚される表面をつくることであった。そして、ライマンがそのような目的のために実験した絵画の工程は、塗りという作業だけではなかった。《張られたドローイング》におけるカンバスを伸張する張力（の差）の可視化。《III》、《IV》、《V》、《VII》といった作品における複数枚のパネルのなかに連続的に描かれたものとそうでないものを混ぜる試みなど。カンバスに張られたあとに慎重に描かれた線なのか、それとも張られる前に描かれた線なのか。複数のカンバスを上下に微動しながら横断する筆触は、連続的に描かれたものなのか、そうでないのか。ライマンの一部の作品は、こうした二項対立を宙吊りにする「中性化」の作用を持ち、絵画を見るというときに前景化されてこなかった工程や側面と新たに出会い直させるものであった。

第4節では、ロバート・ライマンとモダニズムの関係を明らかにするために、ライマンの絵画の大半を特徴づける「肌理の創出」という取り組みについて考察した。美術史家のイヴ＝アラン・ボアは、絵画という媒体に本質的なものと見做されてこなかった要素、あるいは制度や慣例として温存されてきた要素を、いま一度吟味すべき対象として取り上げる（間接的な）制度批判者としてのライマン像を浮かび上がらせた。

しかし、ボアの議論がライマンの限定的な作品をしか扱っていないことが物語るように、ライマンの実践は、そのような制度批判的な取り組みに還元されるわけではなかった。ライマンは、配色を白に限定するストイックな姿勢において稀有な美術作家であったが、ライマン以前には、マレーヴィチとラウシェンバーグが白い絵画を先行して制作していた。しかし、ライマンの白い絵画は、地上を拘束する秩序からの飛躍を果たすために用いられたマレーヴィチの作品とも、手の痕跡が限りなく抹消され、周囲の環境の情報を映し出すというコンセプトが重要な役割を果たすラウシェンバーグの作品とも異なるものであった。見る距離やその高低、角度、さらには外光に敏感に反応する特殊な肌理をつくるライマンの絵画は、見る者の身体や照明の位置、部屋のスケール、さらには刻々と移ろう外光の変化、といった絵画の外にある環境についての感覚を研ぎ澄ませる反響板のような役割を果たす。その意味で、ライマンの実践は絵画の内側で閉じた作品を作り上げるのではなく、身体—環境という系に絵画を開いていくことに向かつてなされたものであった。またライマンには、絵画の表面を化粧を取り去った肌＝皮膚として捉える特殊な姿勢が存在していた。身体の外部に身体的な肌理を与えるライマンの絵画は、外的な事物の表面を内的なものへ、視覚的なものを触覚的なものへ反転させる。ゆえにそれは、絵画に私秘性や親密さといった内的な性格を回復させようとするものであった。そうした触れるものと触れられるものが交差するところに立ち上がるライマンの絵画は、「被覆材」という観点から、人の皮膚と建築の内部空間の被膜が重なり合い、身体と環境が連動するような空間を構想していた建築家のアドルフ・ロースの延長上に位置づけられるのである。

以上のような議論をとおして本論が明らかにしたのは、デ・クーニングとライマンの芸術が「モダニズムの美学」に従うものではまったく無かったということである。序章でも述べたように、モダニズムとは絵画がその本質へと漸次的に純化していき、過去の伝統は乗り越えられ、抽象美術に向かつて進歩していくという進歩史観を意味している。美術史家のキャロライン・ジョーンズは、視覚を特権化したグリーンバーグのモダニズムは、身体感覚を分節する 20 世紀半ばのアメリカの合理主義的文化のひとつであると述べた⁽¹⁾。しかし本論で考察した二人のモダニズムの画家は、決して絵画の形式的側面のみに関心を向けていたわけでもなければ、視覚性に特化した純粹な絵画を模索していたわけでもなかった。デ・クーニングの絵画は、水や泥といった流動的物質への関心、抽象と具象の交錯、女映像という媒体を用いた無意識へのアクセスといった諸特徴をもつ。ライマンの絵画は、絵画の外にある身体—環境系にお

⁽¹⁾ Caroline A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and Bureaucratization of the Senses*, Chicago: University of Chicago Press, 2005.

いて作動し、絵画を皮膚という有機的な表面として扱う視点や、視触覚的に知覚されることで絵画のうちに私秘性や親密性を回復させる志向をもつ。このような美術家たちの作例は、モダニズムの美術を、「モダニズムの美学」にはよらない見方でいま一度見直すことを促すだろう。モダニズムと美術をめぐる問題を、脱神話化された現在の視点から問い直すこと。モダニズムの美術は、そのような観点からさらに考察していく必要があるだろう。

圖版一覽



(図0-1)
アメリカ北部のミシガン大学で発足・結成された「民主社会を求める学生組織 (Students for a Democratic Society: 通称 SDS)」。南部の公民権運動にも協力し、社会関係の望ましい形態をつくりだす技術として「参加型民主主義」を標榜。メンバーのトム・ヘイドンを中心に作成されたマニフェスト「ポートヒューロン宣言」を 1962 年に起草。軍縮や大学改革の訴え、人種差別、経済的不平等、人権侵害の撤廃など議論は多岐にわたる。



(図0-2)
1963 年 8 月、「雇用と自由のためのワシントン大行進」。リンカーン記念堂前とワシントン記念塔を映すリフレクティング・プールの前に集まって、マーティン・ルーサー・キング・ジュニア師の演説に耳を傾ける群衆



(図0-3)
1966年10月29日、ベティ・フリーダンを会長に迎えて結成された「全米女性機構」のメンバーたち



(図0-4)
1969年7月、ストーンウォール蜂起後、日常的にガサ入れを行うニューヨーク市警と衝突するLGBTたち



(図0-5)
ロサンゼルス、ラ・シエナガ通り
とサンセット大通りが交差する地
帯の一角に設置されたピース・タ
ワー
©LosangelesFreePress.com



(図0-6)
キャロリー・シュニーマン
《ベト・フレイクス (Viet-Flakes)》
1962-67 年
16mm フィルム、7 分 (白黒、サウンド)



(図0-7)
マーサ・ロスラー
《Balloons》(「美しい住宅—戦争を母国へ (Bringing the War Home: House Beautiful)」シリーズより)
1967-1972 年頃
インクジェット・プリント (フォトモンタージュ)
60.2×47.9 cm
ニューヨーク近代美術館蔵



(図0-8)
ピーター・サウル
《サイゴン》
1967 年
アクリル、エナメル、サインペン、カンヴァス
236.9×361.3 cm
ホイットニー美術館、ニューヨーク



(図0-9)
レオン・ゴルブ
《ベトナム II》
1973 年
アクリル、麻
304.8×1219.2 cm
Ronald Feldman Fine Arts、ニューヨーク



(図1-1) ウィレム・デ・クーニング
《女 I》1952 年
カンヴァス、油彩、エナメル、木炭
192.7×147.3 cm
ニューヨーク近代美術館



(図1-2) 《女、サッグ・ハーバー》
1964 年
木に油彩、木炭
203.2×91.4 cm、
ワシントン、ハーシュホーン美術館



(図1-3) 《The Visit》
1966-67年
油彩、カンヴァス
152.4×121.9 cm
ロンドン、テートギャラリー



(図1-4) パブロ・ピカソ
《アヴィニヨンの娘》
1907年
油彩、カンヴァス
243.9×233.7 cm
ニューヨーク近代美術館



(図1-5) トウルーズ・ロートレック
《座る女道化師》
1896年
12枚セットのリトグラフの1枚
52×40.3 cm
ニューヨーク近代美術館



(図1-6) ギュスターヴ・クールベ
《世界の起源》
1866年
カンヴァス、油彩
46×55 cm
パリ、オルセー美術館



(図1-7) ダンカンが論文
中に挙げた『ペントハウス』紙の
広告写真



(図1-8) フィリップ・パールスタイン
《緑のクッションの上のヌード》
1965年
カンヴァス、油彩
111.8×91.4 cm

(図1-9) デ・クーニング
《女》1964年
ファイバーボード、紙、油彩
73.7×58.4 cm
ワシントン、ハーシュホーン美術館



(図1-10) 「ヘテロ・イズ」展示風景、
ニューヨークシティ・アーツ・シアター・ア
ソシエーション・ギャラリー/ Lucy Lippard
Papers 1930s-2010, bulk, 1960s-1990.
Archives of American Art, Smithsonian
Institution.



(図1-11) 《Woman Accabonac》
1966年
カンヴァス、紙、油彩
200.7×88.9 cm
ニューヨーク、ホイットニー美術館



(図1-12) 『ニューヨーク・タイムズ』1966年3月21日に掲載されたチアリーダーの写真



(図1-13)
《二人の女 (Two Women)》
1965年
板に紙、油彩
73.3×56.2 cm
The Ryobi Foundation Collection



(図1-14)
「二人の女 (Two Women)」『ティドロサ (Tidlösa)』#5 1/2 (1961), 12B



(図1-15) 『スナッピー (Snappy)』1960年11月号表紙



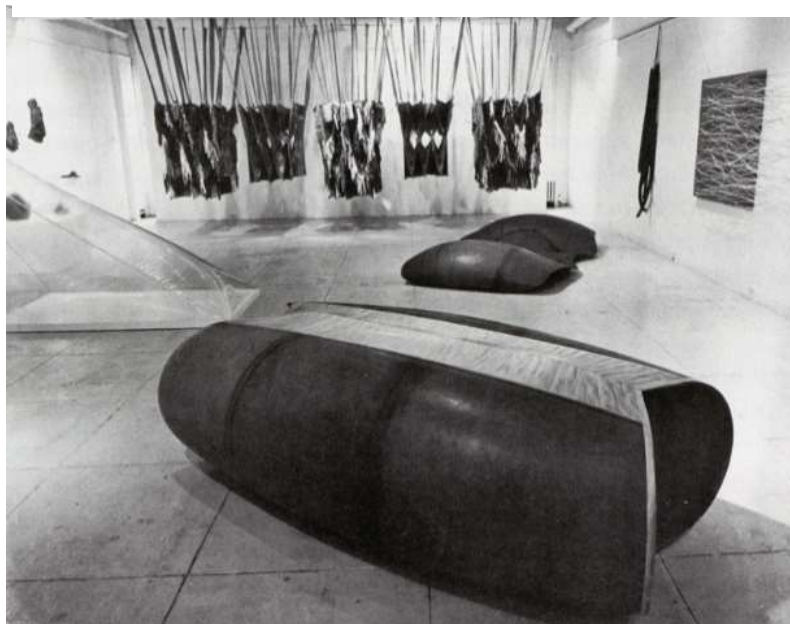
(図1-16)『アート・イン・アメリカ』54号(1966年)、26頁掲載の風刺絵



(図1-17) トム・ウェッセルマン
《グレート・アメリカン・ヌード#55》
1964年
アクリル塗料、板にコラージュ、
121.8×152.8 cm
個人蔵



(図1-18)「プライマリー・ストラクチャー」展
(4/27-6/12、1966年、ニューヨーク、ジュエリッシュ美術館) 展示風景



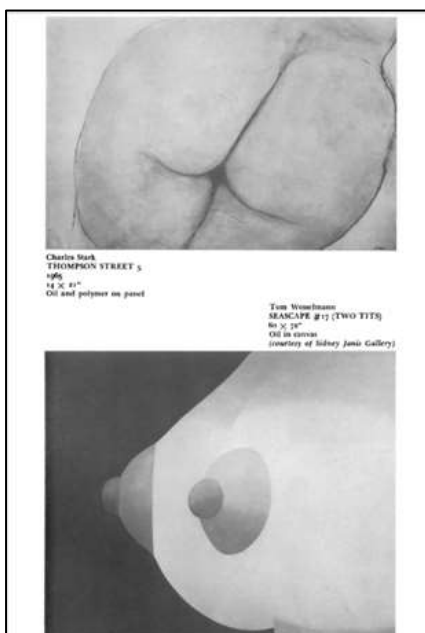
(図1-19)「エキセントリック・アブストラクション」展
(9/20-10/8、1966年、ニューヨーク、フィッシュバッハ・ギャラリー) 展示風景



(図1-20)
エヴァ・ヘス
《several》
1965年
アクリル、マスキングテー
プ、ラテックス、ゴム
224×28×18 cm (可変)
ワシントン、グレンストーン
美術館© The Estate of Eva
Hesse. Courtesy Hauser &
Wirth



(図1-21)
キース・ソニエ
《無題 (Inflated Works)》
1965-66年
106.7センチ (高さ)
ミックス・メディア



(図1-22) ルーシー・リパードの論考
「Eros Presumptive」(1967)内に掲載され
たチャールズ・スターク《トンプソン・ス
トリート5》(1965)とトム・ウェッセルマ
ン《Seascape # 17 (Two Tits)》(1966)



(図2-1) ウィレム・デ・クーニング
《女、サグ・ハーバー》
1964年
油彩、木の板
203.2×91.4 cm
ハーシュホーン美術館蔵、ワシントン D.C.



(挿図2-2) 《女 VI》
1953年
油彩、エナメル、カンヴァス
174.0×148.6 cm
カーネギー美術館蔵、ピッツバーグ



(挿図2-3) 《女、スプリング》
1966年
油彩、木の板
203.2×91.4cm
デーヴィス博物館蔵、マサチューセッツ



(挿図2-4) 《モントーク I》
1969 年
油彩、カンヴァス
223.5×195.6 cm
ワズワースアシーニウム美術館、コネチカット



(挿図2-5) 《手漕ぎボートの女》
1964 年
木炭、ヴェラム紙
147.3×90.2 cm
ジェームズ&キャサリン・グッドマンコレクション



(挿図2-6) 《女一口紅》
1952 年頃
鉛筆、口紅、紙
22.70×15.08 cm
個人蔵、日本



(挿図2-7)
《風景のなかの女 III》
1968年
油彩、カンヴァス
141×121.9 cm
個人蔵



(図2-8) ミルトン・エイヴリー
《砂丘と海 II》
油彩、木炭、カンヴァス
132.1×182.9cm
ホイットニー美術館蔵、ニューヨーク



(図2-9) 《女》
1964年
木炭、クレヨン、パラフィン紙
202.9×89.7 cm
ハーシュホーン美術館蔵、ワシントン D.C.



(挿図2-10)
《手漕ぎボートの女》
1964年
油彩、紙、木の板
120.7×92.1cm
個人蔵



(挿図2-11)
《女、サグ・ハーバー》(1964)の上方右の拡大図



(図2-12)
《Untitled #5》
1969年
ブロンズ
33.7×27.9×6.4 cm
個人蔵



(図2-13)
《Large Torso》
1974年
ブロンズ
91.4×78/7×67.3 cm
Whitechapel Gallery、ロンドン



(図2-14)
《女I》(上段左右、下段
左右の順に: 第二、三、
五、六段階)
1950-1952年
油彩、エナメル、木炭、カ
ンヴァス
192.7×147.3 cm
ニューヨーク近代美術館蔵



(図2-15) 《無題》
1966年
木炭、パステル、紙
59.7×47.3cm
リョービ・ファウンデーション



(図2-16)
《モントーク III》
1969 年
油彩、紙、カンヴァス
184.2×179.1 cm
個人蔵、ニューヨーク



(図2-17)
《モントーク IV》
1969 年
油彩、紙を張りつけたカンヴァス
153×123 cm
アムステルダム市立美術館



(図2-18) 《庭のなかの女》
1971年
油彩、紙を張りつけたカンヴァス
184.2×91.4 cm
個人蔵



(図2-19) 《Woman as landscape》
1954-55年
油彩、カンヴァス
165.7×126.4cm
Collection Barney A. Ebsworth



(図2-20)
ジョン・D・グラハム
《座る女性の肖像画(座る女性)》
1942年頃
油彩、カンヴァス
121.9×90.1cm
ニューヨーク、個人蔵



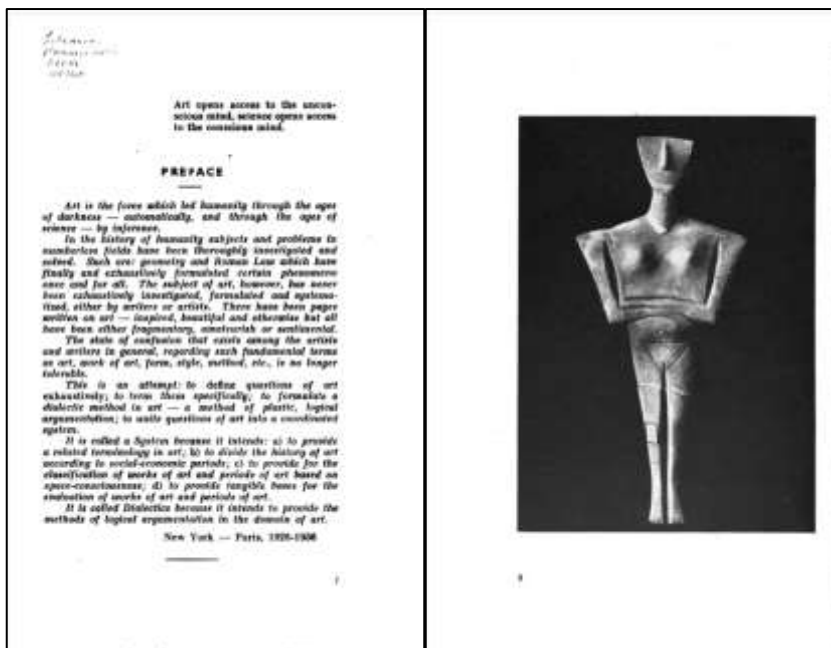
(図2-21)
《Seated Woman》
1940年頃
油彩、木炭、メゾナイト
137.3×91.4cm
The Albert M. Greenfield and
Elizabeth M. Greenfield
Collection, 1974.
フィラデルフィア美術館



(図2-22)
ジョン・エルダーフィールドによる《Untitled [Three Figures]》(1947/48年)と
《Untitled Study [Women]》(1948年頃)に見られるトレースされた要素の分析
(John Elderfield, “Men and Women, and Women without Men,” *de Kooning: a Retrospective*, exh.cat. (Museum of Modern Art, New York, 2011), 154. より)



(図2-23)
立っている男性の崇拜者
紀元前2900年-2600年頃
メソポタミア、エシュヌナ
石膏アラバスター、貝殻、黒色石灰岩、
ビチューメン
29.5 × 12.9 × 10.0 cm
メトロポリタン博物館蔵



(図2-24)
ジョン・D・グラハム『芸術のシステムと弁証法』(1937年)
に掲載されたキクラデスの偶像(紀元前2000年、アテネ国立高
語学博物館蔵)



(図2-25)
ビザンティン時代のコイン
12世紀



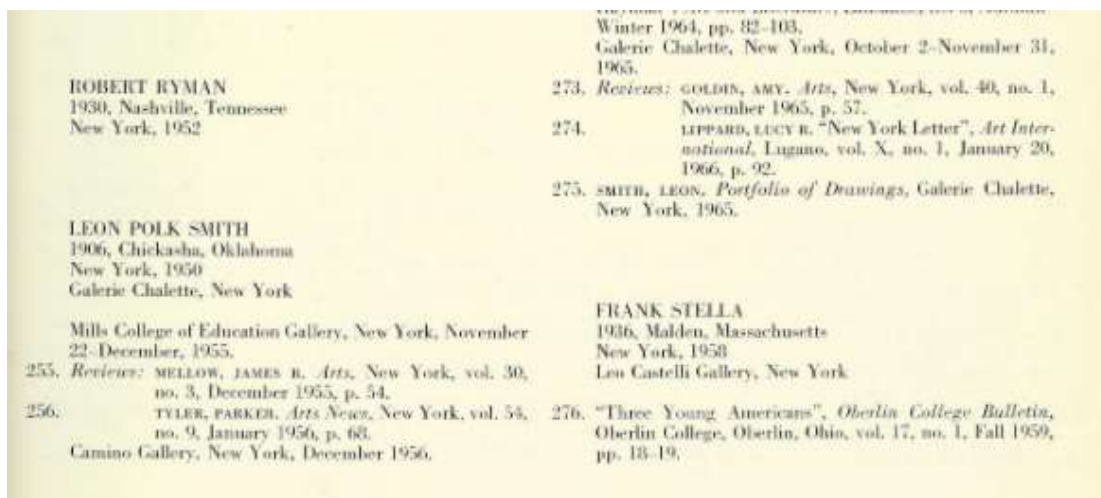
(図3-1) ロバート・ライマン
《無題》
1960年
アムステルダム市立美術館蔵



(図3-2) 1990年代の
ライマンの制作スタジオ内に
設けられた壁の写真



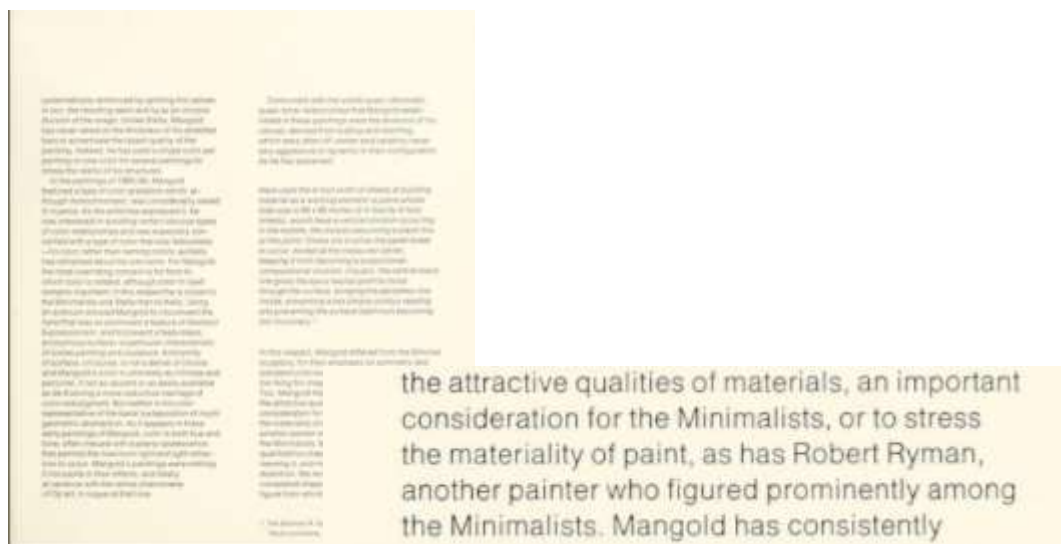
(図3-3) 《アーカイヴァル・マテリアル・テスト [E]》
1963年
ロバート・ライマン・アーカイヴ蔵



(図3-4) 「システミック・ペインティング」展 (1966年、グッゲンハイム美術館) カタログ、63頁。



(図3-5) 《アライド(Allied)》
1966年
ニューヨーク、グッゲンハイム美術館蔵



(図3-6) 「ロバート・マンゴールド」展(1971年、グッゲンハイム美術館)カタログ内のライマンをミニマリストとする記述部分



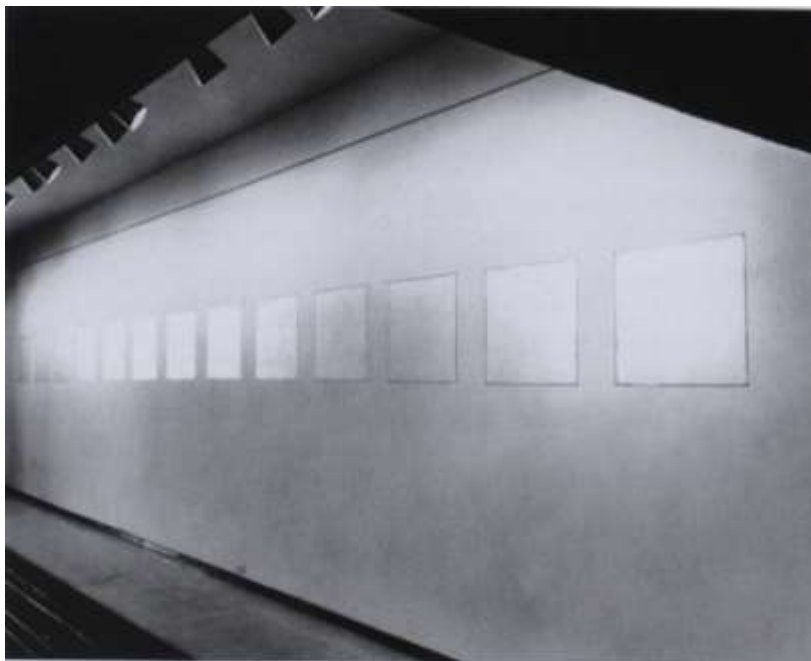
（図3－7）「態度が形になるとき」展（1969年、クンストハレベルン、バーゼル）における《クラシコ3》の展示風景



（図3－8）「アンチ・イリュージョン」展カタログ紙面上に掲載されたライマンの制作を伝える写真



（図3－9）ジャスパー・ジョーンズ
《旗》
1954-55年
蜜蝋、油彩、合板に貼り付けた布地（3枚パネル）
107.3 × 153.8 cm
ニューヨーク近代美術館所蔵



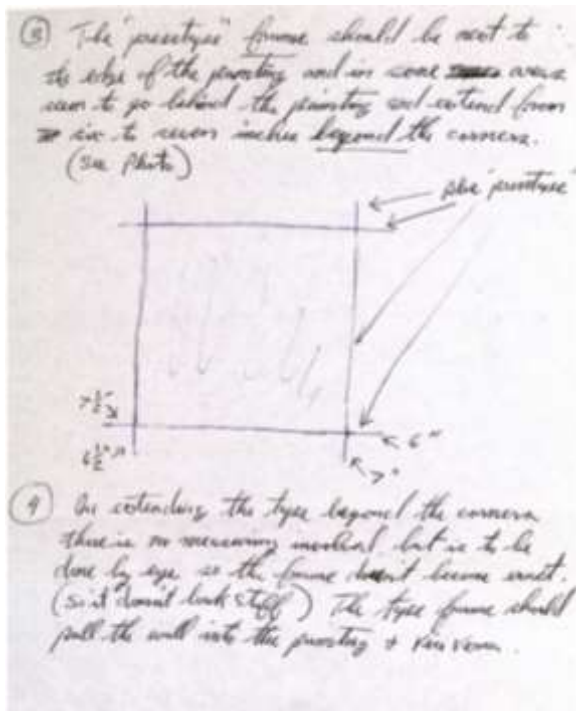
(図3-10)「壁を使って(室内)」展(1971年、ジュネーヴィッシュ美術館)におけるライマン作品の展示風景



(図3-11)「Robert Ryman: Paintings and Etchings」展(1973年、ジョン・ウェーバー画廊、ニューヨーク)の展示風景



(図3-12)
《インペックス》
1968年
ニューヨーク、グッゲンハイム美術館蔵



(図3-13) 作品展示に関するスケッチ



(図3-14) 《スタンダード》
1967年
ニューヨーク、グッゲンハイム美術館蔵



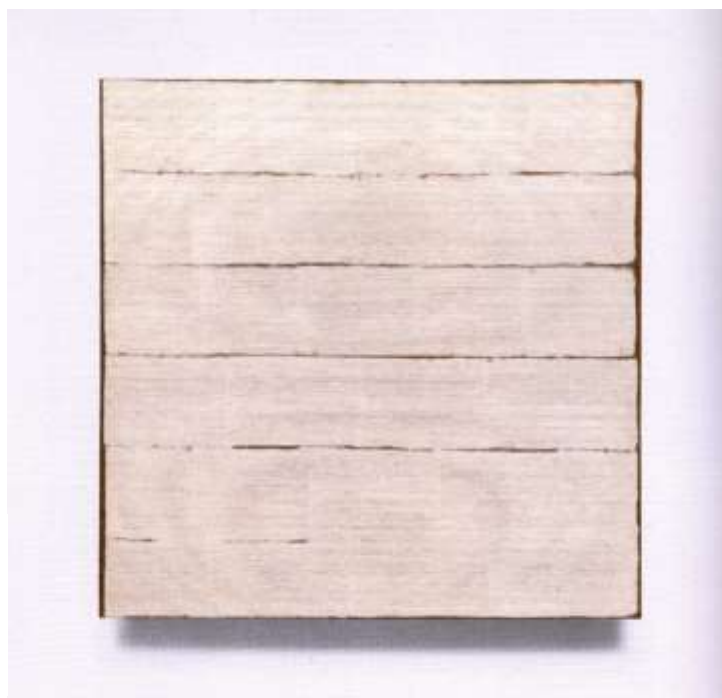
(図3-15)
《プロジェクション》
1968年
個人蔵



(図3-16)
《クレイジー I》
1962-64年
個人蔵



(図3-17)
《無題#1》
1965年
個人蔵



(図3-18)
《マイコ(Mayco)》
1966年
チューリッヒ、トーマス・ア
マン・ファインアート所蔵



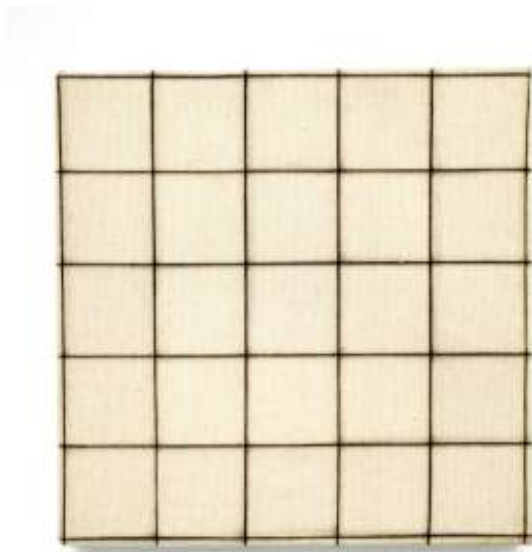
(図3-19)《VII》

1969年

エナメルラック、段ボール紙

各パネル：152.4×152.4センチ パネル間：7.6センチ

アムステルダム市立美術館蔵



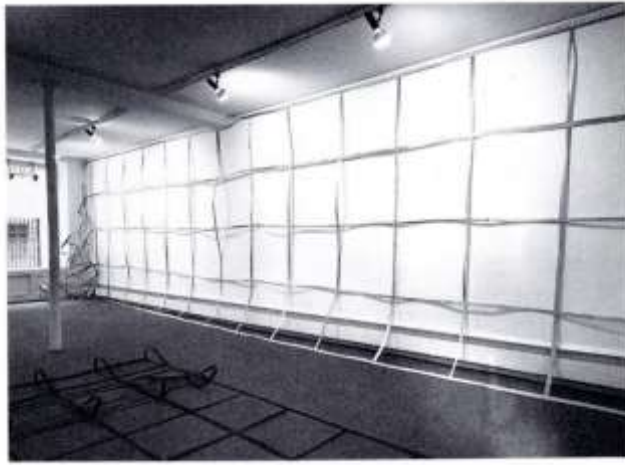
(図3-20)《張られたドローイング [5×5 グリッド]》

1963年

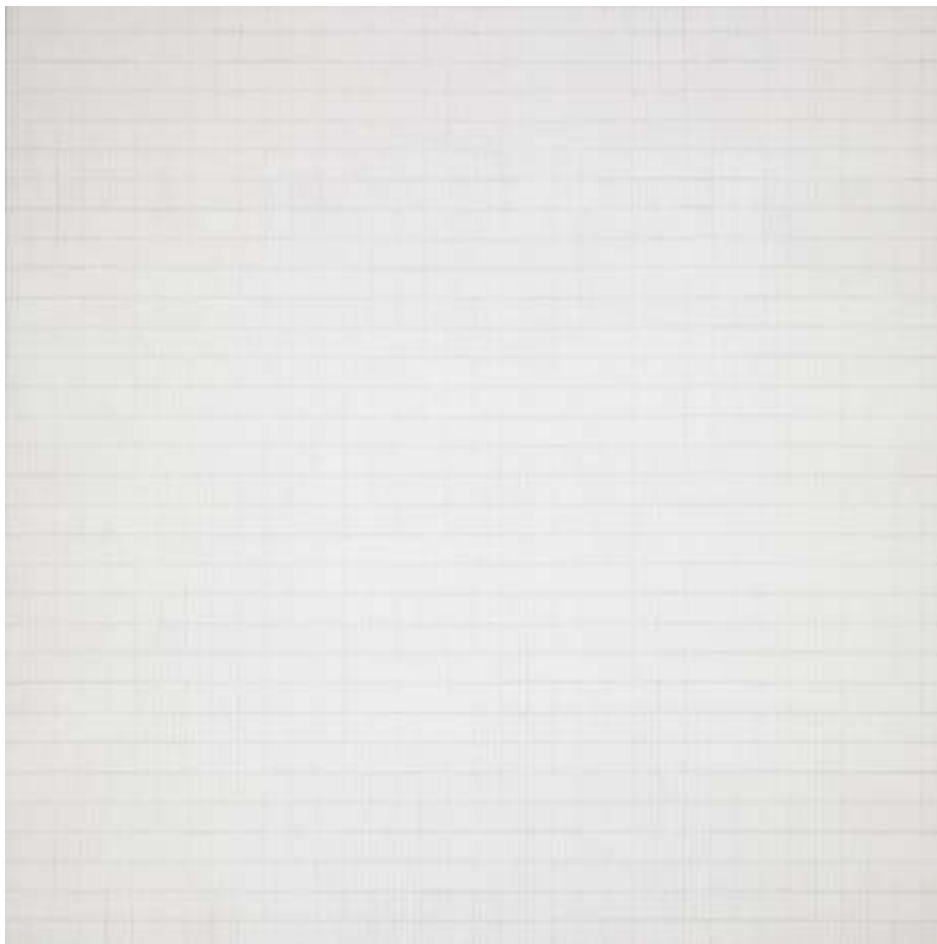
鉛筆、木枠に張られた綿カンヴァス

36.8×36.5 cm

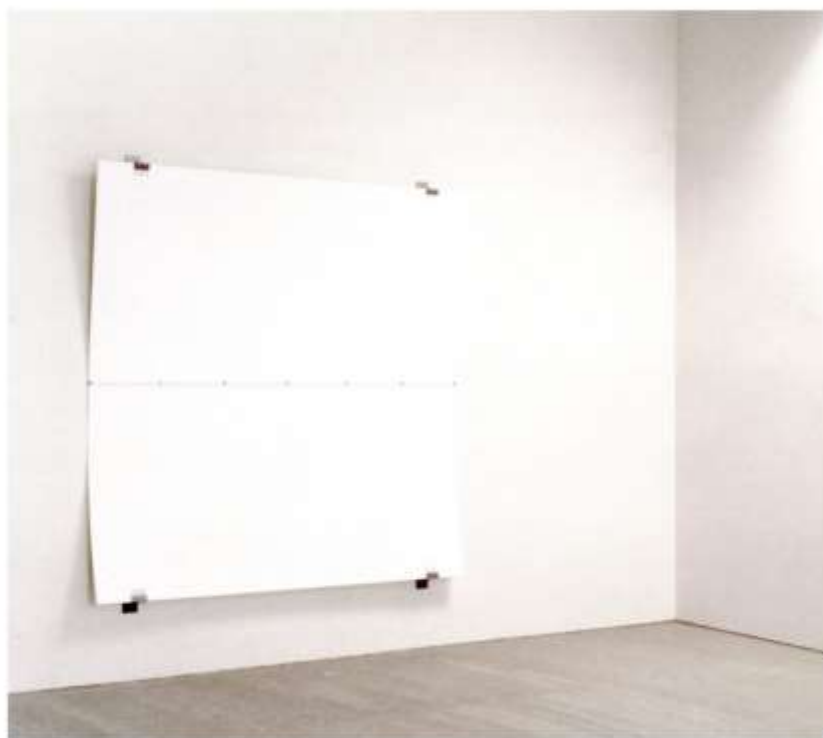
ディア芸術財団、ニューヨーク



(図3-21) 1971年5月に開催されたダニエル・ドゥーズズ個展(イヴォンヌ・ランバート・ギャラリー、パリ)の展示風景



(図3-22) アグネス・マーティン
《モーニング(Morning)》
1965年
ロンドン、テート・モダン



(図4-1) ロバート・ライマン
《ジャーナル (Journal)》
1988 年
作家蔵



(図4-2)
《Medway》
1968 年頃
メドウェー紙にアクリル絵具、マスキングテープ
201.9×196.9cm
ディア財団



(図4-3)

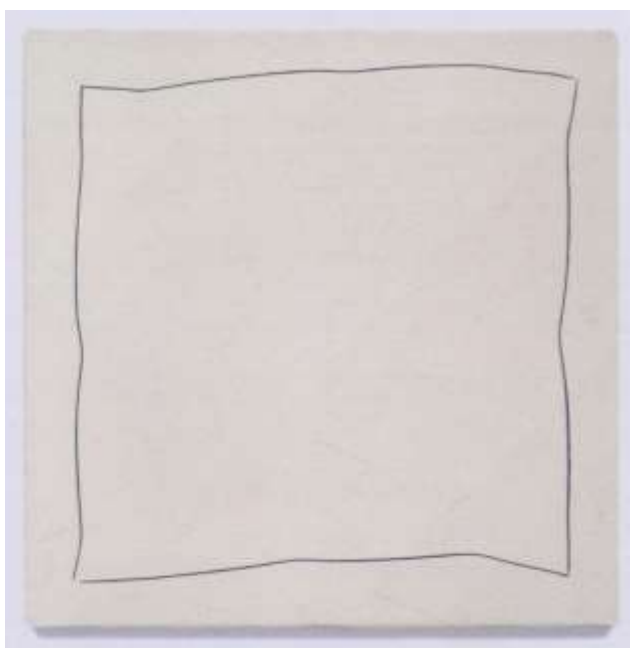
《タワーI》

1976年頃

アクリルリビンに油彩、プレ
キシガラス、研磨されたプレ
キシガラス留め具、スチール
ボルト

43.4×35.6cm

ディア・アート財団



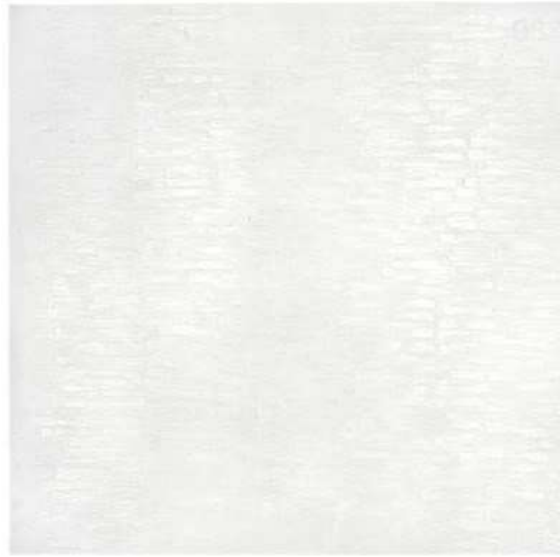
(図4-4)

《曲げられた線のドローイング》

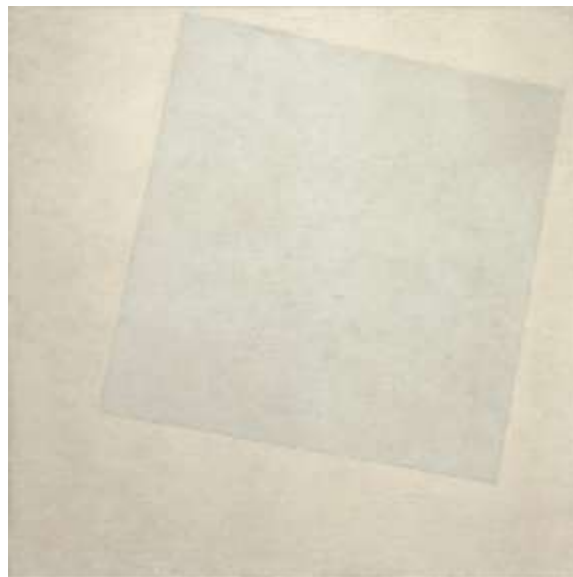
1970年

ボールペン、ポリエステル生地、
ファイバーボード

50.8 × 50.8 cm



(図4-5)
《傑作か駄作か》
1996-97年
油絵具、木枠に張り膠を塗った綿カンバス、木製取付金具
200.0×198.8cm
作家蔵



(図4-6) カジミール・マレーヴィチ
《白の上の白》
1918年
油彩、カンバス
79.4×79.4cm
ニューヨーク近代美術館蔵



(図4-7) ロバート・ラウシェンバーグ
《ホワイト・ペインティング [3枚パネル]》
1951年/1968年
ラテックス塗料、カンバス
182.9×274.3cm
サンフランシスコ近代美術館蔵



(図4-8) ロバート・ライマン
《触媒 III》
1985年
インペルヴォ・エナメル塗料、アルミニウム板、鋼鉄製穴付ボルト
58.4×58.4cm
作家蔵

参考文献

一次資料

- Anonym, "Willem the wallpaper," *Time* 57, no. 18 (30 April, 1951), p. 63.
- , "Freud's Disciple," *Time*, vol. 88, no. 3 (15 July, 1966), 82.
- Bibeb, Door, "Willem de Kooning: Ik vind dat alles een mond moet hebben en ik zet de mond waar ikwil," *Vrij Nederland* (Amsterdam), 5 October, 1968, 3. Trans. From Dutch, by Bierman Translation International, in Thomas B. Hess Papers 1941-1978, Microfilm Fr. 736-45, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- Boice, Bruce, "Robert Ryman, John Weber Gallery," *Artforum* 12, no. 1 (September 1973), 80.
- Bourdon, David, "Our Period Style," *Art and Artists* 1, no. 3 (June 1966), 54.
- Brown, Norman, *Life Against Death: Psychoanalytical Meaning of History* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1959), 308.
- Clark, Kenneth, *The Nude: A Study of Ideal Form* (New York: Pantheon Books, 1956; reprint, New York: Doubleday, 1959).
- Cummings, Paul, "Oral Interview with Robert Ryman, 1972 October 13-November 7, Archives of American Art, Smithsonian Institution," Washington D. C.: Archives of American Art, Smithsonian Institution, 1972.
[<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-ryman-12729>]
- de Kooning, Willem, "Content is a Glimpse," *Location* 1, no. 1 (Spring 1963), 45-52.
- Finkelstein, Louis, "The Light of de Kooning," *Art News*, vol. 66, no. 7 (November 1967), 28.
- Forge, Andrew, "De Kooning in Retrospect at the Museum of Modern Art," *Art News*, vol. 68, no. 3 (March 1969), 46-47.
- Glueck, Grace, "Anti-Collector, Anti-Museum," *New York Times* (April 24, 1966), 485.
- Graham, John, *System and Dialectics of Art*, Delphic studios, New York, 1937.
- Hess, Thomas B, "De Kooning Paints a Picture," *Artnews* 52, no. 1 (March 9, 1953). 32.
- Judd, Donald, "Specific Objects," *Arts Yearbook* 8 (1965), 74-82.
- Kramer, Hilton, "'Primary Structures' — The New Anonymity," *New York Times* (May 1, 1966), 147.
- , "The New Deluge of Erotic Art," *New York Times* (August 28, 1966), 119.

- , “De Kooning’s Pompier Expressionism,” *New York Times* (November 19, 1967), 153.
- Lippard, Lucy, “Eccentric Abstraction,” *Art International* 10, no. 9 (November 1966), 40.
- , “Eros Presumptive,” *Hudson Review* 20 (Spring 1967), 97.
- Marcuse, Herbert, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (Boston: Beacon Press, 1964).
- , *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* (1955; reprint, Boston: The Beacon Press, 1966). [ヘルベルト・マルクーゼ『エロスの文明』南博訳、紀伊國屋書店、1958年、185-186頁。]
- Morris, Robert, “Notes on Sculpture, Part 1,” *Artforum* 4, no. 6 (February 1966), 42-44.
- Porter, Fairfield, “Recent Painting USA: The Figure,” *Art in America* 50, no.1 (1962), 81.
- Rodgers, Garby, “Willem de Kooning: The Artist at 74,” *LI: Newsday’s Magazine for Long Island* (May 21, 1978), 21.
- Rose, Barbara, “Problems in Criticism V: The Politics of Art, Part II,” *Artforum* 7, no. 5 (January 1969), 44-49.
- Rosenberg, Harold, “Interview with Willem de Kooning,” *Artnews* 71, no. 5 (September 1972), 58.
- Roszak, Theodore, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* (Garden City, N. Y.: Doubleday, 1969), 84.
- Stitelman, Paul, “New York Galleries,” *Arts Magazine* 48, no. 2 (November 1973), 59.
- Thompson, David, “The End of a Tradition?” *New York Times*, section 2 (January 25, 1969), 25.
- United States. Commission on Obscenity and Pornography, *The Report of the Commission on Obscenity and Pornography*, vol. 7 (Washington D. C.: U.S Government Printing Office, 1970), 97.
- Waldman, Diane, ed., *Robert Mangold* (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1971).
- Wells, Arnold, “Raw Sex Art Exhibit,” *National Insider* (March 19, 1967), 8.

二次資料

Allyn, David, *Make Love, Not War: The Sexual Revolution, an Unfettered History* (New

- York: Routledge, 2001), 199.
- Anderson, Terry H., *The Movement and the Sixties* (London/New York: Oxford University Press, 1995), 65.
- Battcock, Gregory, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968/1995)
- Baum, Kelly, ed., *New Jersey as Nonsite* (New Haven and London: Yale University Press, 2013).
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Band 2-1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Berger, Maurice, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s* (New York: Harper & Row, Publishers, Inc., 1989).
- Bloom, Joshua; Martin Jr, Waldo E., *Black Against Empire. The History and Politics of the Black Panther Party*. Berkeley: University of California Press, 2013.
- Bois, Yve-Alain, "Ryman's Tact," *October*, no. 19 (Winter, 1981), 93-104.
 ———, *Painting as Model* (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1990).
- Buren, Daniel, "The Ineffable: about Ryman's Work," *Robert Ryman* (Paris: Beaux Arts Magazine, 1999), 38.
- Carrier, David, "Robert Ryman on the Origins of His Art," *The Burlington Magazine*, Vol. 139, No. 1134 (Sep., 1997), 633.
- Clark, Marlene, *The Women in Me: Willem de Kooning, Woman I – VI* (Washington: Academia Press, 2020).
- Colaizzi, Vittorio, ed., *Robert Ryman: Critical Texts Since 1967* (London: Ridinghouse, 2009).
 ———, *Robert Ryman* (New York: Phaidon Press, 2017).
- Colpitt, Frances, *Minimal Art: The Critical Perspective* (Seattle: University of Washington Press, 1990).
- Cook, Lynne, "De Kooning and Pastoral: The Interrupted Idyll," in *Willem de Kooning: From the Hirshhorn Museum Collection* (Washington D. C.: Smithsonian Institution, 1993), 89-109.
- Cox, Annet, *Art-as-Politics: The Abstract Expressionist Avant-garde and Society* (Ann Arbor, Mich.; UMI Research Press, 1982).
- Downes, Rackstraw, ed. *Fairfield Porter: Art in Its Own Terms, Selected Criticism 1935-1975* (New York: Taplinger, 1979).
- Duncan, Carol, "The MoMA's Hot Mamas," *Art Journal*, vol. 48, no. 2, 1989, 171-178.
- Elderfield, John, "Starting over in Spring," *de Kooning: A Retrospective* (New York:

- The Museum of Modern Art, 2011), p. 343.
- Firestone, Shulamith, ed., *Notes From the First Year: Women's Liberation*, New York: New York Radical Women (June 1968), 18-19.
- Friedan, Betty, *The Feminine Mystique*, W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1963.
[ベティ・フリーダン『増補 新しい女性の創造』三浦登美子訳、大和書房、1986年（初版1965年）]。
- Garrow, David J, *Protest at Selma: Martin Luther King, Jr., and the Voting Rights Act of 1965* (New Haven: Yale University Press, 1978), 213-236.
- Harrison, Sylvia, *Pop Art and the Origins of Post-modernism, Contemporary Artists and Their Critics* (Cambridge: Cambridge University of Press, 2001).
- Hess, Barbara, "De Kooning in East Hampton: Almost a Pastorate," in *Willem De Kooning 1904-1997: Content as a Glimpse* (Cologne: Taschen, 2007).
- Judd, Donald, *Complete Writings 1959-1975* (Halifax: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, and New York: New York University Press, 1975).
- , *Donald Judd Writings* (New York: Judd Foundation and David Zwirner Books, 2016).
- Klarman, Michael J, *From Jim Crow to Civil Rights: The Supreme Court and the Struggle for Racial Equality* (New York: Oxford University Press, 2004), 370-382.
- Krauss, Rosalind, *Willem de Kooning Nonstop: Cherchez la femme* (Chicago: The University of Chicago Press, 2015).
- Lake, Susan F; Schilling, Michael, "Analysis of de Kooning's Media in Paintings from the 1960s and 1970s," *Willem de Kooning: The Artist's Materials* (Getty Trust Publications, 2010), pp. 72-80.
- Lilla, Mark, The End of Identity Liberalism, *The New York Times* (Nov, 18), 2016.
- Linville, Kasha, "Agnes Martin: An Appreciation," *Artforum*, vol.9, no.10 (June, 1971), 73.
- Loos, Adolf, *Gesammelte Schriften* (Lesethek Verlag, Wien, 2010).
- Lippard, Lucy R., *Tony Smith* (London: Thames and Hudson, 1972).
- , *Eva Hesse* (New York: New York University Press, 1977).
- , *Six Years: The dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973; repr. Berkley: University of California Press, 1997).
- Mathews, Cathie, "Acts of Aggression: Acts of Obsession: a Feminist Perspective on Willem de Kooning's Woman Series, 1930-1970," in *Visual Images of Women in the Arts and Mass Media*, eds. Valerie Mahotra Bentz and Philip E. F. Mayes

- (Lewiston NY: The Edwin Mellen Press, 1993), p. 181.
- McGuire, Danielle, *At the Dark End of the Street: Black Women, Rape, and Resistance – A New History of the Civil Rights Movement from Rosa Parks to the Rise of Black Power* (New York: Vintage, 2010).
- Meyer, James, ed., *Minimalism* (London: Phaidon, 2000).
- , *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven and London: Yale University Press, 2001).
- Middleman, Rachel, *Radical Eroticism: Women, Art, and Sex in the 1960s* (University of California Press, 2018).
- Miller, Timothy, *The Hippies and American Values* (Knoxville: University of Tennessee Press, 2011).
- Morris, Aldon D, *The Origin of the Civil Rights Movement: Black Communities Organizing for the Change* (New York: Free Press, 1984), 82-86, 129-131.
- Morris, Robert, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (Cambridge: The MIT Press, 1993).
- , *Have I Reason: Works and Writings, 1993-207*, ed. Nena Tsouti-Schillinger (Durham and London: Duke University Press, 2008).
- Nina, Murayama, *Functional Art in a Dysfunctional Society: Donald Judd's Furniture* (Tokyo: Bunshindo, 2015).
- Nochlin, Linda, "Painted Women," *Art in America* 86, no. 11 (November 1998), p. 111.
- Papapetros, Spyros; Rose, Julian, eds., *Retracing the Expanded Field: Encounters between Art and Architecture* (Cambridge, MA and London: MIT Press, 2014).
- Pimlott, John, ed, *Vietnam: the history and the tactics* (Crescent Books, New York, 1982).
- Poirier, Maurice; Necol, Jane, "The '60s in Abstract: 13 Statements and an Essay," *Art in America*, vol. 71, no. 9 (October 1983), 122-137.
- Potts, Alex, *Experiments in Modern Realism: World Making in Postwar European and American Art* (New Haven: Yale University Press, 2013), 2.
- Raskin, David, *Donald Judd* (New Haven and London: Yale University Press, 2010).
- Ratcliff, Carter, "Robert Ryman's Double Positive," *Art News* 70, no.1 (March 1971).
- Reynolds, Ann, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere* (Cambridge, MA and London: MIT Press, 2002).
- Richards, Sophie, *Unconcealed: The International Network of Conceptual Artists, Dealers, Exhibitions and Public Collections 1967-77* (London: Ridinghouse, 2009).

- Reise, Barbara, "Robert Ryman: Unfinished II (Procedures)," *Studio International* 187, no. 964 (March 1974), 122.
- Roberts, Sarah, "White Painting [three panel]," *Rauschenberg Research Project*, July 2013. San Francisco Museum Modern Art.
[https://sfmoma-media-dev.s3.us-west-1.amazonaws.com/www-media/2018/10/03215539/SFMOMA_RRP_White_Painting_three_panel.pdf]
- Sandback, Amy Baker, ed., *Looking Critically: 21 Years of Artforum Magazine* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1983)
- Sandler, Irving, "Conversation with de Kooning," *Art Journal* (Fall, 1989), p. 116.
- Schaefer, Eric, "Gauging a Revolution: 16mm Film and the Rise of the Pornographic Feature," *Cinema Journal*, vol. 41, no.3 (Spring 2002), 8.
- Shapiro, David; Shapiro, Cecile, ed. *Abstract Expressionism, A Critical Record* (New York: Cambridge University Press, 1990).
- Shiff, Richard, "Water and Lipstick: de Kooning in Transition," *Willem de Kooning: Paintings* (New Haven: Yale University Press, 1994), pp. 33-73.
———, *Doubt*, New York: Routledge, 2008.
- Spector, Naomi, "Introduction," *Robert Ryman*, exh. cat., (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1974), 19.
- Stevens, Mark; Swan, Annalyn, *De Kooning, An American Master* (New York: Alfred A. Knopf, 2004).
- Stupples, Peter, "Suprematism in the Antipodes: Malevich in New Zealand," *Zew Zealand Slavonic Journal*, vol. 41 (2007), 165-166.
- Theoharis, Jeanne, *The Rebellious Life of Mrs. Rosa Parks*. Boston: Beacon Press, 2013.
- Tuchman, Phyllis, "An Interview with Robert Ryman," *Artforum* 9, no.9 (May 1971), 47.
- Williams, Richard J, *After Modern Sculpture: Art in the United States and Europe, 1965-1970* (Manchester: Manchester University Press, 2000).
- Wilson, Julia Bryan, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era* (Berkeley: University of California Press, 2009).

展覧会図録

- De Kooning: Recent Paintings*, exh. cat. (New York: Walker and Company, in association with M. Knoedler & Co, 1967).

Using Walls (Indoors), exh. cat. (New York: Jewish Museum, 1970).

Robert Ryman, exh. cat., (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1974).

Willem de Kooning: Works from 1951-1981. East Hampton, exh. cat. (New York: Guild Hall Museum, 1981).

Robert Rauschenberg: The Early 1950s, ed. Robert Hopps, exh. cat., (Houston: Menil Foundation and Houston Fine Art Press, 1991)

Gerhard Richter: Documenta IX, 1992, Marian Goodman Gallery, 1993, exh. cat. (New York: Marian Goodman Gallery, 1993).

Robert Ryman, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, 1993).

Willem de Kooning: From the Hirshhorn Museum Collection, exh. cat. (Washington D. C.: Smithsonian Institution, 1993).

Willem de Kooning from the Hirshhorn Museum Collection (New York: Rizzoli International Publications, 1993).

Sense and Sensibility: Women Artists and Minimalism in the Nineties, ed. Lynn Zelevansky et al., exh. cat. (New York: Museum of Modern Art, 1994).

Willem de Kooning: The Late Paintings, The 1980s, exh. cat. (San Francisco Museum of Modern Art, 1995).

『ロバート・ライマンー至福の絵画』川村記念美術館、二〇〇七年。

de Kooning: A Retrospective, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, 2011).

American Vanguards: Graham, Gorkey, de Kooning, and Their Circle, 1927-1942, exh. cat. (Addison Gallery of Art), Yale University of Press, 2011.

Agnes Martin, exh. cat. (London: Tate Modern, 2015)

日本語文献

ジェリー・ルービン『やっちまえ！革命のシナリオ』田村隆一・岩本隼人訳、都市出版社、一九七一年

アルバート・ホッフマン『LSDー幻想世界への旅』福屋武人監訳、新曜社、一九八四年

J.J.ギブソン『生態学的視覚論ーヒトの知覚世界を探る』（古崎敬ほか訳、サイエンス社、一九八五年）

ジャン・ボードリヤール編『化粧』今西仁司監修、リブレポート、一九八六年

カール・クラウス『カール・クラウス著作集7・8 言葉』武田晶一・佐藤康彦・木下康光訳、法政大学出版局、一九九三年

トッド・ギトリン『60年代アメリカー希望と怒りの日々』疋田三良・向井俊二訳、

- 彩流社、一九九三年
- ヴァルター・ベンヤミン「カール・クラウス」内村博信訳『ベンヤミン・コレクション』第二巻、ちくま学芸文庫、一九九六年
- 大石雅彦『マレーヴィチ考——「ロシア・アヴァンギャルド」からの開放にむけて』人文書院、二〇〇三年
- ジョナサン・クレリー『知覚の宙吊り 注意、スペクタクル、近代文化』石谷治寛ほか訳、岡田温司監訳、平凡社、二〇〇五年
- ロラン・バルト『コレージュ・ド・フランス講義 1977-78 年度〈中性〉について』塚本昌則訳、筑摩書房、二〇〇六年
- アドルフ・ロース『装飾と犯罪—建築・文化論集』伊藤哲夫訳、中央公論美術出版、二〇一一年。
- 『アドルフ・ロース著作集 1 虚空へ向けて：1897-1900』加藤淳訳、アセテート出版、二〇一二年。
- ハル・フォスター『アート建築複合態』瀧本雅志訳（鹿島出版会、2014 年）。
- 高橋義彦『カール・クラウスと危機のオーストリア 世紀末・世界大戦・ファシズム』慶應義塾大学出版会、二〇一六年
- ヘルベルト・マルクーゼ『ユートピアの終焉』清水多吉訳、中央公論新社、二〇一六年
- アーサー・C・ダントー『芸術の終焉のあと：現代芸術と歴史の境界』山田忠彰監訳、三元社、二〇一七年
- 三輪健仁「「アンチイリュージョン：手続き/素材」展における「映像」と「彫刻」の交差」『ニューヨーク—錯乱する都市の夢と現実』田中正之編、竹林舎、二〇一七年、二六八—二九六頁。
- 古田徹也『言葉の魂の哲学』講談社、二〇一八年。
- ハリー・F・マルグレイヴ、デイヴィッド・グッドマン『現代建築理論—1968 年以降の系譜』澤岡清秀監訳、鹿島出版会、二〇一八年
- 平倉圭「アブストラクト・ペインティングを真剣に受け止める；ゲルハルト・リヒター『一枚の絵の一二八枚の写真、ハリファックス—一九七九年』」『ユリイカ』第五四巻第七号（七九〇号）、青土社、二〇二二年、一七六—一七八頁。
- 拙稿「ウィレム・デ・クーニングの一九六〇年代作品における女性像に関する研究」『鹿島美術研究』第三八号別冊、二〇二二年、一六一—二八頁。