

ジャクソン・ポロックとリー・クラズナー、 自然の新しい概念

ゲイル・レヴィン／米村典子（訳）

リー・クラズナーは、会ってまもなくのジャクソン・ポロックの作品を師であり友人であるハンス・ホフマンに見せて注目させようとしたことからわかるように、ポロックを高く評価していた。ホフマンは友人だったピエト・モンドリアンと同じく清潔と秩序を好んだが、クラズナーは、ポロックのアトリエは乱雑であると知りながらホフマンを連れて行ったのだった。ホフマンは、セットされた静物やモデルの形跡がアトリエにないのを見て、「制作は実物を見てするのか」と尋ねた。それに対するポロックの答えは「私が自然です」というものだった。ホフマンは、この答えに挑発されて「あなたは自然を見て制作せず、自分の記憶で制作している。それはよくない。将来、自己反復に陥るだろう」¹⁾と警告した。

クラズナーが後年彼女自身の作品にポロックが与えた衝撃について語る中にも、自然は見出される。「一種の暗黒期を、立ちはだかる灰色のものしか描けない時期を経験しました。というのも、それはちょうど大きな過渡期で、この時点まで、ホフマンだけでなく私も自然を見て制作していましたから。……私がここにおいて、自然は外部のそこにあるのです。それが女性であれリングであれ、他の何の形をとってしようとも、つまりいわゆる自然に基づいて制作をしていたのですが、その概念は崩壊しました……。」彼女は、真っ白なカンヴァスに向かうトラウマについて、「自分が自然なのだとわかった上で、そのカンヴァスに何かを起こそうとしたけれど、起こっているのは本物の変化でした。この過渡期は3年ほど続きました」と述べている²⁾。

ホフマンのクラスでは、クラズナーも他の学生たちも、いつも準備された静物や生身のモデルを見て制作していた。抽象的な絵や素描を制作するときでさえ、彼女の出発点——現実の自然——は、物理的に彼女の前に存在していた。ホフマンと学生たちはこの現実にあまりにも縛り付けられていて、クラズナーは教室に到着したとたんに「ひどい！ぜんぜん違う」と抗議したことがあったほどである³⁾。他の学生たちが何事かと見てみると、クラズナーはモデルが「髪の毛を切っている」と説明した。その違いは表面的には些細なことだが、クラズナーは見たものを抽象的な面に置き換えているので、その面が変わってしまったのだった。

クラズナーが自然を重視するのには、ブルックリンでの子供時代が関係している。一家はユダヤ系移民で、彼女の就学以前に都会のブラウンズヴィルからブルックリンのイーストニューヨーク地区に引っ越したのだが、そこは当時まだ田舎だった。オランダ風の古い農場があり、クラズナーは地元の牛から絞った牛乳をバケツでもらいによく行ったものだった。ブルックリンで育った子供時代に出会った文学作品のなかにも、彼女の自然に対する愛に影響を与えたものがあった。偉大なロシアの小説家たちをはじめ、アメリカの随筆家ラルフ・ウォルド・エマーソンやベルギーのフランス語系劇作家・詩人・随筆家のモーリス・メーテルリンクの作品を、兄のアーヴィングが読んでくれたことをクラズナーは憶えている。

クラズナーは、エマーソンの著作の中でも1836年の随筆『自然』に特に惹かれていたが、それはエマーソンが他人の見方と経験に依存するのではなく、各自の見方と経験を求めたからだ。「昔の人びとは、面と向かって、神と自然とを見た。われわれは、彼らの目を通して見ている。なぜ、われわれも宇宙に対して独自の関係をもたないのであろう。なぜ、われわれは伝来のものではなく、直感の詩と哲学をもち、祖先の宗教の歴史ではなく、われわれに啓示された宗教をもたないのであろう。」⁴⁾ エマーソンは、自然の概念そのものを定義した。「哲学的に考察すると、宇宙は、自然と魂とからできている、したがって、厳密に言えば、われわれから離れているすべてのもの、哲学が『非我（ナット・ミー）』として区別するすべてのもの、すなわち自然と人工、すべての他人、私自身の肉体、これらのものは『自然』という名で呼ばれなければならない。」クラズナーはまた、芸術が自然とどう交差するかについてのエマーソンの考えに反応していたかもしれない。「『自然』は、普通の意味において、人間によって変えられていない要素のことをいう。空間、空気、河、葉、などである。『人工』は、こういう自然物に人間の意志をまじえたもの、つまり家屋、運河、彫像、絵画などをさす。」⁵⁾

兄アーヴィングが英語版で読み聞かせてくれたメーテルリンクも、当時まだリーナと呼ばれていたクラズナーの自然に対する愛をはぐくんでくれただろう。「花の智慧」をはじめとする随筆を取めたメーテルリンクの『春の知らせ、その他の自然研究』は、1913年に独自編集のアメリカ版が出版されたが、クラズナーの花に対する愛を深めたのではないだろうか。この本には、彼女が子供時代以来思い出すアイリスや薔薇やデイジーが出てくるだけではなく、レタスの葉のナメクジに対する驚くべき自己防衛能力について緻密な議論が見られる。クラズナーは、1965年の初回顧展のために語った中で、そのレタスの葉の変わった例えを思い出して自分の芸術を説明するのに利用している。「自分にとって、絵画とは、それが本当に『起こる』ときには、自然現象と、たとえばレタスの葉っぱと同じくらい奇跡的です。『起こる』という言葉で言いたいのは、人間の内面と外面が絵画において絡み合うということです。」⁶⁾

クラズナーと同じくポロックも、子供時代のある期間を田舎で過ごしていた。生まれはワイオミング州コーディで、1歳になる前に家族はアリゾナ州フェニックスの小さな農場に落ち着いた。経済的に安定していなかったために、ジャクソンが四歳の時から頻繁に転居することになった。その頃、彼の家族は南カリフォルニアの田園地域に引っ越した。ポロックは、農場育ちの少年なら当然そうであるように、自然をよく知っていたといえよう。青年のポロックは、1931年の夏にカリフォルニア州ビッグバインズでした材木伐採の仕事をはじめ、珍しい仕事をいくつも経験している。

1930年、ポロックはアート・スチューデントズ・リーグでトーマス・ハート・ベントンの元で美術を学び始めるが、ベントンは「地方色」とアメリカの景色を描くように奨励していた。スケッチ旅行の途中で、ジャクソンは「カンザスに来ると田舎が面白くなりはじめた——小麦は色づきはじめてところで、農民たちは収穫の準備をしている」と兄のチャールズに書き送っている⁷⁾。

ポロックとクラズナーは、出会ったときニューヨークに住んでいた。1942年の秋、ポロックはマンハッタンを中心、グリニッチヴィレッジの東8番街46番地に住んでいた。クラズナーはちょうど1ブロック離れたところに住んでいたが、1月に同じグループ展に加わったのが縁ではじまった求愛の結果、ポロックの所に移り住んだ。クラズナーが励まして助けたことで、ポロ

クのキャリアはグッゲンハイムを画商としてはじまった。生まれ故郷の西部よりニューヨークに住む方がいいかと1944年に聞かれたとき、ポロックはニューヨークの「刺激的な影響」が好みだと認めたが、次のようにも述べている。「西部には特別な感情を持っている。たとえば、大地の広漠とした水平の広がりが。ここでは、大西洋だけがそうした感覚を与えてくれる。」⁸⁾

1945年夏にクラズナーとポロックは、ニューヨーク州ロングアイランドの東端の辺鄙な地に友人のルーベンとバーバラのカデッシュ夫妻を訪問した。二組のカップルは、イースト・ハンプトンの湾岸沿いにある小村スプリングスの田舎風のコテージを共同で使っていた。そこでくつろいだ時間を過ごしたクラズナーは、ニューヨーク市を離れてこの地に1年を通して暮らそうと思いついた。ポロックは最初この案を拒否したが、従うことにした。小さな町で暮らすことを見込んで、二人は結婚することになった。1945年11月、北東の強風が吹くさなかに、二人はスプリングスのアカボナック川沿いの家に引っ越した。

小さな町での田舎生活に落ち着くと、二人は泳いだり砂浜沿いや野原を歩いたりするようになった。やがては、一緒に園芸をはじめ、食物も育てるようになる。ポロックとクラズナーが自然に浸りきった新生活をはじめたことは、それぞれの芸術作品に見て取れる。観察した自然を記録する代わりに、ポロックとクラズナーは自然から感じたことを表現した。新たな環境で出会った自然現象がもたらした衝撃は、作品のタイトルやイメージにも見いだせる。アカボナック川はネイティブ・アメリカンの名称であるが、1946年のポロックの絵画連作のタイトルとなった。この時期には「草原の音」と呼ばれる抽象作品シリーズもあって、その中には自然に関連した《ミミズ》や《蛙の鳴き声》といったタイトルの絵画があった。

クラズナーによれば、「ジャクソンと私の共通点の一つは、同じレベルの経験をすることでした……たとえば風景について、あるいは月について同じことを感じました。彼は月を巡る連作を制作しています。月と神秘的なかわりを持っていました。私の方は、月を材料として自分の思い通りに制作しました。よく午前2時や3時に起きて、ポーチに出てそこで月光の下ただ座っていました。」⁹⁾ 都会の電気の光を離れて、月は本来の姿を取り戻した。星たちはずっと明るく見えた。この経験から、クラズナーのリトル・イメージ・シリーズの1点である《ナイトライフ》(1947) [図1] のような作品や、ポロックの《星座》(1946) [図2] や《彗星》(1947) が生まれた。

ポロックは、絵に名前をつけなくなってしまい、しばらくの間作品を指すのに番号しか使わなかった。フィリピンの砂糖王の財産相続者で芸術家のアルフォンソ・オッソリオは、1949年1月にポロックの《ナンバー5》(1948)をベティ・パーソンズ画廊から購入したが、二人とも当時そのギャラリーで展示していたのだった。この作品購入後ポロックおよびクラズナーとはじまった友情の結果、オッソリオは1951年にイースト・ハンプトンに家を購入することになる。しかしながら、彼はパリでも暮らしたことがあり、その地でアヴァン＝ギャルドの画家で彫刻家のジャン・デュビュッフェと友人になり、その作品を大量に蒐集した。

オッソリオとポロックとクラズナーの間にあった芸術的影響の程度と方向は、まだ十分に研究されてきてはいない。研究者たちは、ロバート・マザウェルをはじめとする芸術家たちが禅の理念をニューヨーク派の芸術家たちに紹介したと考えてきたが、オッソリオもまた、ポロックとクラズナーに定期的に会いはじめた1952年春に、イースト・ハンプトンで禅の思想を広め

るのに何らかの関係をしたようである。オッソリオは日本芸術と禅をはじめとするアジア文化に対する関心を積極的に追求していて、彼がポロックと禅の「行為（アクション）」の概念について議論したということもありえる。

オッソリオがその年に入手した本の中に、おそらく同年春に出版されたばかりのラングドン・ウォーナーの『不朽の日本美術』¹⁰⁾があったことがわかっている [図3]。ウォーナーはハーバード大学教授でアジア美術の専門家であり、1910年にボストン美術館のアジア芸術部門の初代部長となった日本人学者岡倉天心の学生だったこともあった¹¹⁾。ウォーナーは話し上手で、ハーバード大学でオッソリオが学生だった頃に美術史を教えていた。恩師の著作を買ったことで、オッソリオはすでに鈴木大拙の1934年の著作『禅仏教入門』で馴染みのあった禅の思想に注目した。鈴木の本は1950年代のニューヨークの芸術家仲間ではよく読まれていて、オッソリオもハーバード在学中に読んでいた可能性は非常に高い。

ウォーナーは、序論で次のように記している。「墨で紙に描き下ろすとき、無我の原理（これをしている私は、私ではない）が扉を開き、必然的で本質的な真理が流れ込むようになると、禅芸術家は発見した。自我がドロ잉をコントロールしないときでも、意味はコントロールしなければならない。この原理は、禅の教え全体を貫いているが、とりわけアクションが含まれているときにそうである。」これより前の本で鈴木大拙は、無我の境地で「無意識は実現される」と書いていて、「『私がこれをしている』という感覚が全くない恍惚状態」なのだと述べている¹²⁾。彼の説明によれば、無我になると「あなたの生まれつきの才能は、あらゆる種類の思考、反省、気取りから解放された意識の中に置かれる」¹³⁾。

1952年夏、芸術評論家ハロルド・ローゼンバーグは、イースト・ハンプトンに住む友人のポロック、クラズナー、オッソリオによる芸術についての語らいにしばしば加わっていた¹⁴⁾。ローゼンバーグは、1952年12月の『アート・ニュース』誌に掲載された「アメリカのアクション・ペインターたち」という記事でアクションの概念を展開したが、「無我」について耳にしたことが影響を与えたようである。「あるとき、一群のアメリカの画家にとっては、カンヴァスが、実際のあるいは想像上の対象を再生し再現し分析し、あるいは『表現する』空間であるよりもむしろ、アクションの場としての闘技場に見えはじめた。」¹⁵⁾この画期的な記事で、ローゼンバーグは「アクション・ペインティング」という名称をはじめて用いたが、この文章はウォーナーの新しい本の出版と同じ頃に書かれている。

ローゼンバーグは、同じ記事で、「画家はもはやイメージを念頭に置いてイーゼルに向かうのではない。材料を手にして目の前にある材料に何かをするために近づくのである。イメージは、この出会いの結果から生じる」¹⁶⁾と述べて、「思索から解放された意識」である禅のアクションを思い起こさせようとし続ける。

ローゼンバーグの「アメリカのアクション・ペインターたち」が発表されたとき、世間は大騒ぎとなった。この記事は、ポロックを苦しめる騒動を引き起こした。ローゼンバーグは誰のことが特定できないようにしているが、ポロックは「アクション・ペインティング」の記事でローゼンバーグに攻撃されていると感じたのである。

ローゼンバーグの記事は、「スケッチを元に制作する」のはモダンではないと主張する無名の芸術家をからかっている。このとき彼は、絵を描くときにスケッチから制作していないクラズ

ナーとポロックの態度のことをあてこすっていたのである。ローゼンバーグは、「行為である絵画は、作家の年代記から切り離すことはできない。絵画自体が作家の生活というまぜこぜの混合物の中のひとつの『瞬間』なのである。……新しい絵画は芸術と生活の間のあらゆる区別を粉砕してしまった」¹⁷⁾と書いている。この文章は、アルコール中毒のポロックを暗に攻撃している。その絵画によって賞賛と嘲笑的な注目を同時に浴びる一方で、人前で振る舞いがあまりにもしばしば異常だったポロックを。ローゼンバーグは、「カンヴァスに意味を与えている」のは、「芸術家があたかも彼が生々しい状況にあるかのように、感情や知性のエネルギーを組織化する方法」であると主張した¹⁸⁾。

ローゼンバーグは、「言葉の柔軟さがなくて……支離滅裂なことになる」芸術家について語ることで、さらに直接的にポロックを嘲笑した。芸術家が自分の作品について記述する例の一つとして彼が挙げたのが、「これは『自然』を再現しているのではなく『自然』なのだ」である。だが、それはポロックがホフマンのアドヴァイスに言い返した有名な言葉を言い換えたものだった¹⁹⁾。ローゼンバーグは、次のように語る時、考えていた以上の暴露をしたのかもしれない。「海岸で拾った一片の木片が『アート』になる。……『モダン・アート』は実際に新しくある必要はない。それは『誰か』にとって、流木を最後に拾いあげたレディにとって、新しくあればいいのだ。……」²⁰⁾

流木がローゼンバーグの心に引っかかっていたとしたら、それは浜辺でハーバート・マターが撮影した若き妻メルセデスのヌード写真をローゼンバーグが見ていたからかもしれない [図4]。マターは、メルセデスの胸をフレーム取るのに流木を使っていた。ポロックはその写真を1枚所有していた。ローゼンバーグが「最後に拾いあげたレディ」とあきらかに見下げるような言い方をしたのは、メルセデスにエロティックな目配せをしていたのかもしれない。ポロックは当時彼女と不倫関係にあったが、同時にデ・クーニングの別居中の妻エレンとも会っていた。

ローゼンバーグの記事に傷ついたポロックは、友人のジェフリー・ポッターに述べている。「私が追い込まれたコーナーは、ハロルド・ローゼンバーグがアクション・ペインターたちについて書いたことにもっと近い……どのように進展するのか。前衛芸術家には観客が皆無だ。作品は珍しくなくなって、売買はされるが求められてはいない。」²¹⁾ ローゼンバーグは後に書いている。「政治に奉仕する芸術は戦後衰退したが、イデオロギーはアメリカ絵画への支配を緩めることは決してない。30年代のマルクス主義と地方主義は、禅、精神分析、アクション芸術、純粹主義、反芸術、そしてそれらの教義と綱領に、取って代わられた。それでもなお、制作中に生じる本能に作品を任せてしまう芸術家は珍しい。」²²⁾

しかしながら、ローゼンバーグのライバルであった評論家クレメント・グリーンバーグは、次のように書いている。「[ポロックは]しらふの時には、『アクション・ペインティング』という概念そのものを一笑に付していた、彼はそれを純粹に修辭的なでっち上げだと考えていたのである。ポロックは、私が直接知っている最も知的な画家、最も博学で真に洗練された画家の一人だった。その知性がなかったら、彼は現在のような芸術家になれなかっただろう。」²³⁾

グリーンバーグを夫であるポロックに紹介したのはクラズナーだったが、グリーンバーグはポロックの作品を売り込むことはあっても、クラズナーの作品については一度も書かなかった。《秋のリズム（ナンバー 30）》（1950）[図5]のような自然に基づくポロック作品については書い

たとはいえ、グリーンバーグはとりたてて自然観察が鋭いわけではなかった。一方、同時代の芸術家フェアフィールド・ポーターは、1955年のクラズナーの最大のコラージュの中でも「〈引き延ばされた黄色〉や〈ミルクウィード〉 [図6] や〈青い平面〉といったタイトルのついたものは、自然の写真を拡大したようだ。以前の絵画の不規則な形態と単純な色彩は、小石だらけの浜に似た〈破れた灰色〉のでこぼこの不規則な表面と同様に、『絵の活力を衰えさせる』²⁴⁾と『アート・ニュース』に書いた。「クラズナーの芸術は、観者に全体の構想を意識させるというより自然に関わるものに見え、微妙な無秩序をさもなければ感じていたであろう以上に意識させる」²⁵⁾のだという。

ポロックが1956年に交通事故で突然死亡した後、クラズナーは〈アース・グリーン〉と呼んだシリーズで大胆で陽気な作品を描いた。彼女は、衝動に駆られて生命に手を伸ばして包み込もうとするのだが、生命はポロックから素早く去ってしまったのだった。彼女がよく夢中になったのは、自然の強調である。彼女はしばしば、誕生、破壊、再生をほのめかしている。ほぼ20年後、クラズナーはこのシリーズの絵画について語っている。「〈聴く〉 [図7] を描いているときのことは憶えています。私はこの作品をそれ以来何度も見っていますが、非常に高い色調で描いてあるので、とても幸福な絵に見えます。けれど、描いている間はこの作品をほとんど見ていなかったことを思い出します。涙が文字通り流れ落ちていたからです。」²⁶⁾ 明るい色彩と生き物に似た形状は、庭にいる人物を、最初に二人がスプリングスに引っ越して以後、彼女がポロックと共有していた活動を思い起こさせる。

1960年、クラズナーは、暗褐色のモノクロの色調で描いた巨大な横長のキャンバスを〈目は第一の円〉 [図8] と名付けた。エマーソンの『円』の最初の行は、クラズナーの自然とパターンに対する深い崇敬に訴えた。「目は第一の円である。目のみとめる地平線は第二の円である。自然界のいたるところに、この基本的な形は際限もなく繰り返されている。」²⁷⁾ クラズナーは、1930年代という早い時期に肉体から遊離した目に注目したが、そのころは短期間だがシュールレアリスムの影響を受けていた。ただし、彼女がそのタイトルをつけたのは、作品が「完成してから、あれらの目を見た」²⁸⁾ 後だったと述べた。不眠症にかかっていたクラズナーは、これらの暗褐色の作品を夜に人工的光の下で制作していた。

1968年、クラズナーは再び鮮やかな色を用いはじめ、〈受粉〉 [図9] と呼ぶ絵画を制作したが、それはメーテルリンクの『蜜蜂の生活』で知ったことを思い出したせいかもしれない。メーテルリンクは「採集蜂は黒い列をなして戸外にでかけ、ときとしてたったの三分もたたないうちに花蜜と花粉を満載して帰ってくる。また略奪者や寄生虫は追放または虐殺され、街路は掃き清められ、こうして巣の内部には、女王健在のひめやかな歌である、あの独特な幸多き歌声が甘く単調に響き渡るのだ」²⁹⁾ と書いている。受粉とは、受精するために花の雄しべから雌しべへ花粉を運ぶことである。蜜蜂は花の咲く植物が受粉するのに重要な役割を演じており、花の咲く植物を含む生態系において受粉の主な担い手である。〈受粉〉と名付けたキャンバスについてのクラズナー自身のコメントは、兄にメーテルリンクを読み聞かせてもらった子供時代からはじまる関連を示唆している。「通学途上、何も無い地所を歩いて横切り、クローバーやキンポウゲやタンポポを見て摘んだりして夢中になっていたのを思い出します。この記憶は、確実に他のものと一緒に〈受粉〉の中に込められています。」³⁰⁾

1972年のカンヴァス《ミステリーズ》〔図10〕を見ると、明るい色彩と形態は彼女の園芸愛好もほめかして、華鬘草（学名：*Dicentra Spectabilis*）のような特定の花の形と色彩や、夏の夜にロングアイランドで輝く蛍（学名：*Photinus sp.*）のような昆虫の形状を呼び起こさせます。これらの形は、意識的に選ばれたのだろうか。おそらくそうではなく、これらは自然とその形の無限の神秘にクラズナーが引き込まれていたことを強調しているように思われる。

クラズナーの抽象画である1960年の《寝ずの番》〔図11〕と1969年の《緑の肖像》では、彼女の手動きを示す筆遣いから顔が現れてくるように見える〔図12〕。これら二つの顔は、オッソリオが所有していたウォーナーの日本美術書に図版が載っていた、8世紀奈良時代の日本絵画の線で描かれた仏陀を思い起こさせる〔図13, 14〕。1956年に、芸術家ポール・ジェンキンスは、ちょうど3年前にはじめて英語に訳された哲学者オイゲン・ヘリゲルの本『弓道における禅』をポロックとクラズナーに贈った。クラズナーは、読後に自分用のメモを書いている。「私の自己破壊、私の嫌悪感と愚かさのことを話したい——（待つこと——麻痺状態）待つこと——そして、禅と弓術の習得……にはまって、呼吸がしやすくなって食欲が出てきた——絵について私がしようとする——それを私のところにもたす。」³¹ポロックの混迷を目の当たりにして内的平安を得るため死にもものぐるいの努力をしていたクラズナーは、禅の概念について考えていた。

クラズナーの自己分析は、自分が自然とどうかかわるかについての意識を含んでいた。彼女がそれを表明したのは、1974年3月、カリフォルニア・インスティテュート・オブ・ジ・アーツのフェミニズム美術プログラムで学ぶミリアム・シャピロの学生たちから、「若い女性芸術家への手紙」を書いてもらえないかという連絡を受けたときだった。その手紙には「自分の経験、忠告、あるいは表現したいと思われる気持ちなら何でも」書いてよかった。彼女はそれに応え、マルボロ画廊の社長ドナルド・マッキニーから、学生たちの出版のために自分の文章の引用を送ってもらった。

最近の作品がより有機的で自然のイメージに近いことについての質問ですが、どんなレベルでも上へ行こうとすると、一ないし二段階降りてから戻るからだと思います。降りて戻るといっても、全く同じ所にはありません。戻るといのが下がっていくこととするなら、よくなるとか戻るとかというよりむしろ、振り子の揺れに似ています。それを時間に置き換えて、過去・現在・未来にかかわる時間から考えるとしたら、そしてそれらが一つの全体だとしたら、自分が絶えず今のまま振り子を揺らしていることに気づくでしょう。過去になるものもあれば未来への投げかけもありますが、今であるためには一つにならねばなりません。法則はあると思いますが、それはより良い法則でも最も良い法則でもありません。私はその種の段階分けはいいとは思いません。

クラズナーは、夏に展覧会を開いていたニューヨーク州サザンプトンの地元レポーターであるイヴリン・ベネットに、彼女のシリーズ作品に潜んでいる哲学は生命の全体性に、彼女が「自然」と見なしているものに、関連していると説明した。

「私の作品には『自然の要素』がありますが、木や鳥や水という意味においてはではありません。

自然という言葉で言いたいのはエネルギー、運動、私の中や周りで生じているあらゆることです。私にとって、自然とはこういうことです。」

「だとすると、あらゆる生きているもののことをいっているのですか」とベネットは応じた。

「そうです、そして死も、死んでいるものも、あらゆるものがです」とクラズナーは答えた。

「それには何か非常に宗教的なところがありますね」と言われると、クラズナーは言い返した。「勿論です。芸術は宗教です。そうでなければなりません。とにかく、それが私の考えていることです。些細なことを描く人々がいるけれど、それは私には時間の無駄です。」³²⁾ 些細なことを描いたものという表現で彼女が言いたかったのは、スープ缶やコミックスやその他大衆文化から取ってきたテーマのようなポップ・アートに見いだせる主題内容だった。クラズナーは、自分自身の芸術にとってそれよりも遙かに高度な目的を、自然との関わりの中に見たのだった。彼女は、20世紀の初めにワシリー・カンディンスキーがそうだったのと同じ意味で、芸術の精神的側面に遙かに興味があったのだった³³⁾。

注

- 1) ドロシー・セックラーによるリー・クラズナーへの1964年12月14日のインタビュー、以下に収録：the Lee Krasner Papers (LKP), Archives of American Art (AAA), Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- 2) 1964年11月2日のインタビューにおけるリー・クラズナーからドロシー・セックラーへの発言、AAA。ロバート・ホプスは*Lee Krasner*, pp. 64-66で、灰色の石板はクラズナーがホロコーストについて聞いたことからきていているとしているが、それはあり得ないように思える。ポロック芸術の衝撃以上に影響を与えたものがあるとしたら、それは1944年11月の父の死だっただろう。
- 3) 友人で同級生のパール・ファインによるリー・クラズナーについての話、以下に引用：Kathleen L. Housely, *Tranquil Power: The Art and Life of Perle Fine* (New York: Midmarch Arts Press, 2005), pp. 36-37.
- 4) ラルフ・ウォルド・エマーソン、「自然」、斉藤光訳、『エマソン選書1 自然について』収録、日本教文社、1960年、45頁 (Ralph Waldo Emerson, *Nature*, 1836, p. 1).
- 5) 同上書、46-47頁 (Ralph Waldo Emerson, *Nature*, 1836, p. 1).
- 6) Lawrence Campbell, "Of Lilith and Lettuce," *Art News*, March 1968, p. 62. この発言の手書き原稿は、以下のクラズナー文書参照：AAA, roll 3774, frame 703.
- 7) ジャクソン・ポロックからチャールズ・ポロック宛、以下に引用：Francis V. O'Connor, *Jackson Pollock* (New York: The Museum of Modern Art, 1967), p. 16.
- 8) ジャクソン・ポロックからチャールズ・ポロック宛、以下に引用：O'Connor, *Jackson Pollock*, p. 16.
- 9) 以下に引用されたリー・クラズナーの発言：Eleanor Munroe, *Originals: American Women Artists* (New York: Simon & Schuster, 1979), p. 114.
- 10) Langdon Warner, *The Enduring Art of Japan* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952), 小扉ページに本人の手書きで "Alfonso Ossorio '52 East Hampton" と記入、筆者所蔵。
- 11) 以下を参照：Constance J.S. Chen, "Transnational Orientals: Scholars of Art, Nationalist Discourses, and the Question of International Authority," *Journal of Asian American Studies*, 9, no. 3 (2006), pp. 215-242.
- 12) 以下を参照：William Barrett, ed. *Zen Buddhism: Selected Writings of D. T. Suzuki* (New York: Anchor Books, 1956), p. 349.
- 13) Ibid.
- 14) 筆者による2011年2月16日のマイク・ソロモンへのインタビュー。ソロモンは、オッソリオ財団の設立理事で、父である芸術家シド・ソロモンを通してオッソリオと出会った。

- 15) ハロルド・ローゼンバーグ，「アメリカのアクション・ペインターたち」，東野芳明・中屋健一訳，『新しいものの伝統』収録，紀伊國屋書店，1965年，23頁（Harold Rosenberg, "The American Action Painters," *Art News*, December 1952, p. 22).
- 16) 同上書，23頁（Ibid., p. 22).
- 17) 同上書，25頁（Ibid., p. 23).
- 18) 同上書，26頁（Ibid., p. 23).
- 19) 同上書，30頁（Ibid., p. 48).
- 20) 同上書，33，34頁（Ibid., p. 49).
- 21) 以下に引用されたジャクソン・ポロックの発言：Jeffrey Potter, *To A Violent Grave: An Oral Biography of Jackson Pollock* (Wainscott, New York: Pushcart Press, 1985), p.169.
- 22) Harold Rosenberg, "Painting is a Way of Living," *The New Yorker*, February 1, 1963; reprinted as "De Kooning: 1, Painting is a Way," in Harold Rosenberg, *The Anxious Object: Art Today and Its Audience* (New York: Horizon Press, 1966), p. 90.
- 23) クレメント・グリーンバーグがドン・カストの質問に答えて，カストに宛てた1964年2月14日の手紙：Clement Greenberg papers, Getty Research Institute, Los Angeles, California.
- 24) F.P. [Fairfield Porter], "Lee Krasner," *Art News*, November 1955, p. 66. 筆者の所有するこの雑誌には，クラズナー自身が筆者に贈ったときに手書きした付箋がついている。
- 25) Ibid.
- 26) Richard Howard, "A Conversation with Lee Krasner," 1978, in *Lee Krasner Paintings 1959-1962*, The Pace Gallery, 1979, n.p.
- 27) ラルフ・ウォルド・エマソン，「円」，『エマソン選書2 精神について』，入江勇起男訳，日本教文社，1961年，235頁（Ralph Waldo Emerson, *Circles*, 1843, reprinted in Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures* [New York: Library of America, 1983], pp. 401-414.)
- 28) Lee Krasner to the author, 1980; Howard, 1978; Dorothy Seckler interview, December 14, 1967, AAA.
- 29) モーリス・メーテルリンク，『蜜蜂の生活』，山下和夫・橋本綱訳，工作舎，1981年，54頁（Maurice Maeterlinck, *The Life of the Bee* [New York: Dodd & Mead, 1914], p. 28. Translated by Alfred Sutro and first published May, 1901)。
- 30) A. T. Baker, "Art: Out of the Shade," *Time*, November 19, 1973. リー・クラズナーがこの思い出について書いたものは，以下の文書にある：AAA, roll 3774, frame 701.
- 31) リー・クラズナーによる手書きメモ：Lee Krasner Papers, AAA. Eugen Herrigel, *Zen in the Art of Archery* (1953), collection of the Pollock-Krasner House, East Hampton, NY.
- 32) Evelyn Bennett, "Homage to be Famous Husband: Lee Krasner, An Artist in her Own Right," (Bridgehampton, NY: *Bridgehampton Sun*, August 20, 1980, in LKP, AAA. Roll 3776, frames 1298-99.
- 33) 以下参照：Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art* (New York: Wittenborn & Co., Inc., 1947)（ワシリー・カンディンスキー，『抽象芸術論：芸術における精神的なもの』，西田秀穂訳，美術出版社，2000年）