

モダニズム美術のパフォーマンス

加治屋健司

はじめに

ヘレン・フランケンサーラーはジャクソン・ポロックについて次のように述べている。

ジャクソンの「まき散らし」には非常に訴えかけてくるものがありました。描くときに、まるでダンスをするみたいに腕と足を使うのです。中央にいて、床と関係するのです¹。

フランケンサーラーは、アクション・ペインティングとも呼ばれた抽象表現主義絵画の後に登場したカラー・フィールド・ペインティングを代表する画家である。上品で穏やかな色彩溢れるフランケンサーラーの抽象絵画は、前の世代の絵画によく見られたアクションとは無縁のように思われてきた。この発言の中でフランケンサーラーは、ポロックが床にキャンバスを置いて制作していたことに触れると同時に、ポロックの「ダンスのような制作行為」に魅了されたとも語っている。抽象絵画の極北とも言えるカラー・フィールド・ペインティングがダンスの身振りとは何を意味するのだろうか。

パフォーマンスの歴史において、カラー・フィールド・ペインティングの同時代に盛んだったのはハプニングである。その創始者であるアラン・カブローは次のように述べて、ポロックのダンスや身振りに注目している。

ポロックにおいては、いわゆる「ダンス」、すなわち、絵具を滴らせ、打ちつけ、押し込み、塗りつけて、さらに作品の中に入るものなら何でも入れてしまうというあの振る舞いによって、ある種の日記的な身振りにほとんど絶対の価値が置かれていた²。

ここで、カラー・フィールド・ペインティングに代表される、抽象表現主義以後に登場した1960年代の抽象美術を「モダニズム美術」と呼ぶことにすれば、フランケンサーラーに代表されるモダニズム美術は、カブローに代表されるハプニングの対極にあると考えられてきた。モダニズム美術は、フォーマリズム批評の強い支持を受けて、芸術ジャンルの純粋化を目指し、視覚的イリュージョンを追求するとみなされてきた。他方、カブローのハプニングは、芸術外の要素を積極的に取り込みつつ、形として残らないアクションを中心とするものだった。しかし、モダニズム美術は、ポロックが絵を描く「アクション」に影響されていた点で、実はハプニングと共通

していると言えるのではないだろうか。

本論文で検討したいのは、モダニズム美術がポロックの「アクション」から何を学んだのかということである。そのためにも、1952年に書かれたポロックの「アクション」に関する代表的なテキストを考察して、そこで議論されていた「アクション」の概念を再解釈する。次に、1950年代のアメリカ美術において「何を作るか」よりも「いかに作るか」という制作手段に対する関心が高まっていた点を指摘する。それを背景に、モダニズム美術家が制作行為に対してどのような興味をもっていたのか、それがどのように作品に表れているのかを考察する。そうすることによって、制作すること自体が主要な関心として立ち現れたモダニズム美術のパフォーマンスヴィヴィティを明らかにするのがこの論文の目標である。

1. 「アクション・ペインティング」再考

「ジャクソン・ポロックは、モダニズム美術の成立において決定的な役割を果たした。1950年代当時、ポロック解釈として最もよく読まれたのは、「アメリカのアクション・ペインターたち」という、批評家ハロルド・ローゼンバーグの論考である。1952年12月号の『アートニューズ』誌に掲載されたこの文章は、「アクション・ペインティング」という概念を提唱したことで広く知られている³。「アクション・ペインティング」という言葉が「抽象表現主義」や「モダニズム絵画」よりも人口に膾炙したことから分かるように、ローゼンバーグ論文の影響力は絶大なものだった。ポロックを始めとする抽象表現主義の画家の多くはアクション・ペインターとして長らく知られてきた。

しかしこの論考を手にしてみると、奇妙な印象を受けずにはいられない。第一に、この文章には図版が一切付けられていない。『アートニューズ』誌は当時、抽象表現主義を始めとして現代美術に造形が深いトーマス・ヘスが編集長を務めており、同時代の美術家の作品の図版を多数掲載していた。ヘスと大変親しかったローゼンバーグが図版をつけようと思えば、容易に付けることができたはずである。第二にこの論考が奇妙なのは、「アクション・ペインティング」を提唱しつつも、具体的な同時代の画家の名前が一人も挙がっていないことである。「アクション・ペインティング」が、ポロックを始めとする抽象表現主義の画家の作品を指していることは一目瞭然であり、実際にそのように受け取られてきたにもかかわらず、ポロックどころか誰一人として抽象表現主義の画家の名前が挙げられていないのである。しかし、注意深く読んでみると、固有名こそ明示されていないものの、ローゼンバーグが想定している画家を特定することは可能であるように思われる。

少し長くなるが、ローゼンバーグが論文の冒頭近くで述べたことを引用してみよう。

ある時、一群のアメリカの画家にとって、キャンヴァスが、現実のものであれ想像上のものであれ、対象を再現し再構成し分析し「表現する」空間よりも、行為する場としての闘技場に見え始めた。キャンヴァスの上に起こるべきものは絵ではなく出来事であった。

画家はもはや頭にイメージを持ってイーゼルに近づくことはない。彼は素材を手にしながらそこに行き、目の前のもうひとつの素材に対して何かを行うことになる。イメージとはこの遭遇の結果なのである。[…]

「Bはモダンじゃないよ」、この流儀のリーダーの一人がある時私に言った。「奴はスケッチから制作する。あれでは彼はルネサンスだよ」

ここにおいて原則が、そして古い絵画からの差異が、お決まりの言葉になってしまう。スケッチは、精神が捉えようとするイメージの予備的な形である。スケッチから制作することは、美術家がそれでもなおキャンヴァスを、精神がその内容を記録する場所とみなしているという疑念を喚起する。絵具で表面を変えることによって画家が考えるその「精神」自体が記録される場所というよりも。

もし、絵画がアクションならば、スケッチもアクションであり、それに従う絵画も別のアクションである。二番目のものが最初のものよりも「良い」ということも、より完全であるということもありえない。両者の類似性にも差異にも、同様の重要性があるのである。

もちろん、件の画家には、他方がスケッチという古い精神的概念を持っていると考える権利はなかった。行為が一枚の紙からキャンヴァスへと引き伸ばされることができないとする理由はないのである。あるいは、別の大ききで、もっとコントロールしながら反復することができないわけではない。スケッチは小競り合いの機能を持ちうるのである⁴。

また、論文の終わりのほうではこうも述べている。

この流儀の良い絵画は、アクションとしてのその現実、そして美術家の中の変容する過程との関係について疑う余地がない。キャンヴァスは、美術家に「語り返して」くるのであって、巫女的な眩きで黙らせようとしたり、デュオニソス的な叫び

でびっくりさせようとしたりはしない。そうではなくて、劇的な対話へと美術家を駆り立てるのである。一つ一つの筆触が決定でなければならず、それは新しい問いによって答えられたのである⁵。

まず、引用文中の次の一節に注目してみよう。「『Bはモダンじゃないよ』、この流儀のリーダーの一人がある時私に言った。『奴はスケッチから制作する。あれでは彼はルネサンスだよ』」。ここで「B」と呼ばれている画家は、スケッチから制作しているとされている。抽象表現主義の画家の中で、Bの頭文字を持ちスケッチから制作する画家はただ一人、それは、ビル (Bill) という愛称で呼ばれたウィレム・デ・クーニングである⁶。

当時《女》シリーズに取り組んでいたデ・クーニングは、生々しい筆づかいの跡を作品に残すことで知られていた。しかし、デ・クーニングは即興的に描いたイメージをそのまま直接キャンヴァスに定着させたのではなく、実は、下絵としてスケッチを描いたり、ヴェラム・ペーパーと呼ばれる模造皮紙を用いて一度描いた形態を別のキャンヴァスに転写したりするなど、一回性とは程遠い作画的な画面構築を手がけていた。また「B」はルネサンスと結びつけられているが、1950年にデ・クーニングが抽象表現主義の画家たちの集まりで「ルネサンスと秩序」と題する講演を行ったことを思えば、「B」がデ・クーニングを指していることはまず確かであろう⁷。

他方、「この流儀のリーダーの一人」というのは、デ・クーニングのライバルであり「リーダー」と呼ばれるほどの知名度を持っていた人物、すなわちポロックを描いて他にいないだろう。ローゼンバーグはこの論考を発表する数ヶ月前にポロックと絵画論を交わしていた事実が知られており⁸、ポロックがローゼンバーグに対して語ったことがここで踏まえられている可能性は十分に高いと言える。

この引用箇所が示しているのは、ローゼンバーグは、画面に直接絵具を滴らせて描くポロックと対比させて、スケッチを用いるデ・クーニングの制作手段を擁護しているということである。直接描くことだけがアクションではない、スケッチを描くという行為もまた別のアクションなのだとしてローゼンバーグは述べているのである。

とは言え、普通に見てアクション的に見えるポロックを牽制しながら、スケッチを用いるデ・クーニングをアクションにおいて評価するというこの議論は、ある種の転倒を含んでいるように思われる。ローゼンバーグが当時置かれていた状況から、このような転倒が起こった経緯を推測することは可能である。近年では次のような背景説明がなされている⁹。

ローゼンバーグは1930年代にはすでに、詩人として、そしてマルクス主義的美術批評家としてニューヨークの若い文学者や批評家の間で知られていた。『パーティザン・レビュー』誌に集うその知的サークルに、当時全くの無名だったグリーンバーグを紹介したのは、ローゼンバーグだった。その後ローゼンバーグは文才を買われて、1938年から42年にかけてワシントンDCに赴き、ニューディール政策の雇用事業を担ったWPA(公共事業促進局)でアメリカ各地の観光案内書であるアメリカン・ガイド・シリーズの編集に携わることになった。

だが、ローゼンバーグがワシントンDCに行っている間に、ニューヨークの知識人サークルの間では、グリーンバーグが美術批評家として名声を高めており、ローゼンバーグがニューヨークに戻ってきたときには、ローゼンバーグは、かつて自分が紹介したグリーンバーグの後塵を拝する形になっていたのである。さらに、その後もグリーンバーグはポロックをいち早く評価したことによってますます知名度を上げ、ローゼンバーグは不遇の境地に置かれることになった。

1952年のこの論考でローゼンバーグがもくろんだのは、親交のあったデ・クーニングを評価することによって、グリーンバーグおよびグリーンバーグと仲が良かったポロックを牽制し、美術批評家として返り咲くことであった。この目論見は見事に成功し、ローゼンバーグは「アクション・ペインティング」の美術批評家として一躍知られることになり、1960年代には雑誌『ニュー Yorker』の美術欄を担当するにまで至った。

確かにこうした説明は興味深い、本論で注目したいのは、背景説明よりも、ローゼンバーグの議論の内実である。スケッチを用いたデ・クーニングの制作手段が「アクション」だとは、はたしてどうということなのだろうか。

先ほどの引用箇所でもローゼンバーグは次のように述べている。

画家はもはや頭にイメージを持ってイーゼルに近づくことはない。彼は素材を手にしながらそこに行き、目の前にしているもうひとつの素材に対して何かを行うことになる。イメージとはこの遭遇の結果なのである¹⁰。

ここでローゼンバーグが論じているのは、描こうとするイメージをあらかじめ決めずにカンヴァスに向かうことである。先ほど引用した最後の部分を見てみよう。

この流儀の良い絵画は、アクションとしてのその現実、そして美術家の中の変容する過程との関係について疑う余地を残

さない。カンヴァスは、美術家に「語り返して」くるのであって、巫女的な呟きで黙らせようとしたり、デュオニソス的な叫びでびっくりさせようとしたりはしない。そうではなくて、劇的な対話へと美術家を駆り立てるのである。一つ一つの筆触が決定でなければならず、それは新しい問いによって答えられたのである¹¹。

「カンヴァスは美術家に語り返してくる」とあるように、画家がカンヴァスに直接向かうと、今度はカンヴァスのほうからの返答があるとローゼンバーグは述べている。それは、劇的な対話、すなわち美術家とカンヴァスの相互作用を生み出すとされている。ローゼンバーグが言っているアクションとは、実は、必ずしもスペクタクル性を持つ派手な身振りのことではなく、前もって考えずに描く行為のことであり、それは、カンヴァスの上に置かれた筆跡と対応する形で次の筆づかいを決めていくという弁証法的な過程が生み出す行為だったのである。

ここで確認しておきたいのは、実はポロック自身、自分の制作行為が激しい動作と結び付けられるのを嫌っていたということである。よく知られているのは、ポロックがドリップ絵画を描いている様子を捉えた二枚の写真である。それは、ルドルフ・ブルクハルトとハンス・ネイムスが撮影した写真である(図1、図2)。

この二枚はともに1950年に撮影されたものであるが、ある一点において決定的に異なっている。実は、ブルクハルトによる写真は、ポロックが描いているところを撮影したのではなく、まるで描いているかのようなポーズを取って静止している姿を写したものである。それに対して、後者のネイムスの写真は、ポロックが実際にドリップ絵画、この場合は《秋のリズム：第30番、1950》を描いているところを撮影したものである。

ネイムスはこの年にポロックが制作している様子を写真だけでなくフィルムに収めている。ブルクハルトが静止している写真を取ったのは、ポロックが、制作しているところを撮影されるのを拒否したからである。他方、ネイムスはポロックの制作風景をカメラに収めることに成功したものの、そこにはネイムスがいささか強引に押し切ったという経緯があり、ポロック自身はネイムスの撮影にひどく憤慨していたことが関係者の証言で明らかになっている¹²。実際に、このネイムスの撮影をきっかけに、ポロックは一度やめたアルコールを再び口にし、事故死する1956年に至るまでアルコール中毒に悩まされ、精神のバランスを崩すことになった。このネイムスとの一件は、ポロックが派手なアクションと結び付けられることを嫌がっ



図1 《第32番、1950》を制作する(ふりをする)ポロック(ルドルフ・ブルクハルト撮影) [Kirk Varnedoe, *Jackson Pollock* (New York: Museum of Modern Art, 1998), 61より引用]



図2 《秋のリズム:第30番、1950》を制作するポロック(ハンス・ネイムス撮影) [Kirk Varnedoe, *Jackson Pollock* (New York: Museum of Modern Art, 1998), 98より引用]

ていたことの証左であると言えるだろう。

2. 制作手段への関心と非コンポジション

「アメリカのアクション・ペインターたち」という論文でローゼンバーグが指摘したのは、「何を描くか」よりも「いかに描くか」という制作手段に対する関心がアメリカの現代の画家たちの間で高まりつつあるということだった。それは、派手な身振りを称揚するものではなく、イメージを画面に定着させる際の手続きに関する指摘だった。だが、その部分は正当に理解されることなく、若い美術家、とりわけ、マンハッタンの十丁目(10th Street)付近で共同で画廊を運営していたことから一般に「十丁目美術家(10th Street Artists)」と呼ばれる美術家たちが、デ・クーニングの影響を受けて、荒々しい筆触に特徴付けられる具象絵画を次々と作り出すようになってしまった¹³。

デ・クーニングが十丁目美術家という模倣者を多数生んだのに対し、ポロックの独創的なスタイルは継承不可能だと思われていた。ドリッピングという手法には、ポロックの固有名が刻みこまれており、それを継承しようとしても単なる模倣にしかならないという問題があったのだ。この問題を解決し、ドリッピングを新たな方向へと発展させたのは、ヘレン・フランケンサラーだった。

フランケンサラーは、1951年のポロックの個展で展示されたブラック・ポーリングというシリーズに着想を得て、1952年に《山

と海》という作品を描いた。ブラック・ポーリングは、それまで描いていた多彩色で非具象のドリッピング絵画と大きく異なり、黒一色で描かれ、人物像など具象的なイメージがしばしば現れる絵画だった。具象への回帰、色彩の減少という問題が当時は話題になったが、フランケンサラーが目にしたのはそこではなく、まさにポロックの絵画の制作的な側面に関することだった。ブラック・ポーリングは、地塗りしていないカンヴァスに、薄く溶いた油絵具やエナメル絵具を用いて描かれたものである。カンヴァスは、普通、生地の麻布の目止めを膠で行い白色塗料で下地を作って、油絵具が生地にしみこまないような処置を施すのだが、ポロックは、むき出しの生地を用い、さらにテレピン油で薄く溶いた絵具を使った。そのために、絵具が生地の目に入りこみ、彩色された部分の縁がしばしば滲む結果になった。この滲みの効果に注目して描かれたのが、フランケンサラーの《山と海》なのである。

その翌年の53年には、当時ワシントンDCに住んでいた画家のモーリス・ルイスとケネス・ノーランドがグリーンバーグとともにフランケンサラーの仕事場を訪ねて、この《山と海》を見て感銘を受けて、後にステイニングと呼ばれることになるこの滲みの手法をしばらく実験して我が物にしたことが知られている。実験段階では、二人がコラボレーションで作品を作り上げる「ジャム・セッション」と呼ばれる試みも行われたが、残念ながら、現在作品は残っていない。ステイニングは、絵具の置き方次第で、思ってもみない

様々な結果を生み出す。ルイスとノーランドのジャム・セッションは、まさにローゼンバーグが述べていた「考えたことを描くのではなく、描きながら考える」という考えに合致していた。フランケンサーラー、ルイス、ノーランドといったモダニズム美術家は、こうした考えをポロックから汲み取り、それを展開した画家たちだったとすることができる。

制作した結果よりも手段そのものに対する関心の持ち方というのは、1950年代の美術家の多くに共有されるものだった。例えば、素描家として優れていたデ・クーニングは目を閉じてドローイングを描くという試みを行っているし¹⁴、フィリップ・ガストンは、キャンバスの外形が見えなくなる位置まで近づいて一気に《ホワイト・ペインティング》を描き上げて、具象画から抽象画へと移行したことで知られている¹⁵。

こうした問題関心が大きく関わっていたのがコンポジションの問題である。モダニズム美術家はコンポジションの問題をどのように考えていたのだろうか。コンポジションの問題は作品制作と深く関わっている。例えば、モダニズム彫刻家のアンソニー・カロは次のように述べている。

後ろに下がることができない場所で彫刻を制作することの利点は、バランスとコンポジションに関して以前から持っている知識に頼ってしまうことを防ぐことにあります。ケネス・ノーランドは1959年に私に、床の上や、また同じ理由で木挽台の上でいかに描くかについて話してくれました。車一台分の車庫で制作することは、自分が望んだ新しい種類の正しさを受け入れるよう自分の精神に強制しようとする一つの方法でした。私は後ろに下がって早まって作品を修正することを慎まなければなりません。作品を外に出したとき、私が慣れ親しんでいた彫刻と異なって見える限りにおいて、時としてそれは衝撃でした。だから私は何かを発見することができたのですし、それが私の望んだことだったのです。しかし、こうした発見こそ美術制作に関わることであり、ここに大半の楽しさがあるのです¹⁶。

ここでカロは、後ろに下がって全体を確認するとバランスやコンポジションの感覚が作動してしまうので、それを避けるためにわざと狭い空間で作業をすることの重要性を指摘している。カロは作品の全体的な構造を意識せずに制作するというこの行為をノーランドから学んだと述べている。ノーランド自身は明確な言葉を残していない

いが、次のような発言は同様の意味を持つと考えられる。

構造を考慮しないようにすると、色彩に集中できました。色彩の恣意性を行使する自由がもっと欲しかったのです¹⁷。

ノーランドは、作品の構造から意識を遠ざけると、色彩の行使がより自由になると述べている。この同心円シリーズの作品は、コンポジションの中心となるバランス感覚を機能させなくするために、シンメトリーを導入した試みである。シンメトリーがコンポジションやバランスを否定するというのは少し分かりにくいかもしれない。確かに、当時美術学校で用いられていた教科書を見ても¹⁸、シンメトリーはコンポジションの一局面とされているのだが、1950年代から60年代にかけての美術家の発言を検討すると、コンポジション対シンメトリーという対立があることが確認できる。ノーランドは、その非コンポジションの発想ゆえに、ドナルド・ジャッドのようなミニマルズムの美術家から賞賛されることになる。ノーランドは、作品制作に関して多くのことをデイヴィッド・スミスから学んだと述べているが、そのスミスは次のように述べている。

大いなる構想というのは稀です。しかし部分への関心というのがあります。一つの部分から始めて、一まとまりの部分に至り、そうして初めて全体が現れてくるのです¹⁹。

スミスは、鉄工場から譲り受けた大量のくず鉄を組み合わせて作品を作る。スミスはそれを床に並べて組み合わせを決定するのだが、最初に作品の全体を構想するのではなく、まず部分に注目することから始める。ある部分を決めて、次に隣に置く部分を決め、今度はそれらの配置から次の部分を決めていく。そうした作業を繰り返していくことによって、作品を制作するのである。作品の全体は、あくまでも、部分同士の組み合わせを経て事後的に成立するものでしかないのである。

非コンポジションはモダニズム美術家の関心事だったが、先ほど触れたように、実はミニマル・アートの美術家の関心事でもあった。例えば、ドナルド・ジャッドは、フランク・ステラとともに受けた1964年のインタビューで次のように述べている。

私の作品はシンメトリカルです。というのも、コンポジションの効果を取り除きたかったからです。その自明な方法とはシンメトリカルであることです²⁰。

ステラもまたジャッドの意見に賛成しつつ、こう述べる。

今や「新しい絵画」はシンメトリカルだと特徴付けられています。ケン・ノーランドはものを中央に置いたし、僕もシンメトリカルなパターンを使うでしょう²¹。

ここで注目したいのは、ステラがノーランドに言及していることである。フォーマリズム批評、とりわけマイケル・フリードが1967年に発表した論文「芸術と客体性」において、モダニズム美術とミニマル・アートは対立させられたが、実際は両者の間にはグレーゾーンがあって共通の関心事があったのである。ただし、そうしたグレーゾーンにはフォーマリズム批評も気づいていふしがある。そのフリード自身、1965年に発表した論考「アンソニー・カロとケネス・ノーランド：コンポーズしないことに関するいくつかの覚書」で次のように書く。

カロの彫刻もノーランドの絵画もコンポーズしない——制作に至るその決断は、コン-positionalな決断ではない²²。

フリードによれば、カロは制作中、後ろに下がって全体像を確認しないことによってコンポジションを回避し、ノーランドは、シンメトリーを用いることによってバランスの取れたコンポジションの発生を防いでいるとされる。しかし、フリードはその後この論点を展開しなかったために、フォーマリズムとミニマリズムが重なり合う部分は次第に見えにくくなっていく。また、ルイスが1962年9月に亡くなった時、10月号の『アートニュース』誌にルイスの追悼記事が掲載されたが、そこに書かれた「ルイスはコンポジションを除去する方法を捜し求めている」というくだりにノーランドが強く反発して、翌月号に「モーリスが生きていたら、コンポジションを除去したかったとするような言い草にはとてもいらだったことだろう」という反論を寄せたこともあった²³。さらに、ルイスの非コンポジションに関する指摘がその後も続いたことに業を煮やしたグリーンバーグが、それらに対して批判的なコメントを寄せたこともあった²⁴。ミニマル・アートとの差異化のためにフォーマリズム陣営が非コンポジションを意図的に否定した可能性が理由として考えられるが、いずれにせよ、非コンポジションの問題が見えにくくなるのと同時に、モダニズム絵画の制作的な側面も見えにくくなったのである。

フォーマリズム批評とは、作品の形式的な特徴を分析し評価する行為である。だが、そこで言う形とは、作品の実定的な属性というよりも、作品を知覚するさいに観者に与えられる現象学的な契機のことを指している。観者の側の問題に集中するフォーマリズム

批評は、「描きながら考える」画家が没頭する姿を、絵を見る観者の没頭という問題に転換しただけでなく、作品制作におけるコンポジションの回避を、観者の作品体験における事後的なコンポジションの成立というふう論点を移行させたのではないだろうか。モダニズム美術の制作的側面がこれまで注目を集めてこなかったのは、その当のモダニズム美術を高く評価したフォーマリズム批評の力の強さを物語っている。

おわりに

モダニズム美術のパフォーマンスは、スペクタクル性を欠いた地味なものだった。それは一人、仕事場で行うものであり、そこには観客はいなかった。また、ハプニングと異なり形に残らない行為が目指されていたわけではなく、そこで行われたことは確実に作品に結実するものだった。しかし、ハプニングで行われる行為は事前に計画されて厳密に決定されていたの対照的に²⁵、モダニズム美術家は、その事前の計画を無効にし、行為それ自体を主要な関心として追求していたのである。モダニズム美術にはこうしたパフォーマンス的な側面があった。パフォーマンスを語る歴史の中でモダニズム美術が語られることはないが、同時代の画家や彫刻家たちも、それぞれの領域でパフォーマンスの問題を考え、そして実践していたのである。

註

本論文は、2004年5月29日に日本アメリカ文学会東京支部月例会（慶應義塾大学）で行った口頭発表に基づいている。この論文の着想は、近藤學、松井勝正、上崎千、鈴木範裕の各氏との対話の中で生まれたもので、彼らから多大な恩恵を受けている。

1. Gene Baro, "The Achievement of Helen Frankenthaler," *Art International* 11, no. 7 (September 1967): 34.
2. Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock," *Art News* 57, no. 6 (October 1958): 26.
3. Harold Rosenberg, "The American Action Painters," *Art News* 51, no. 8 (December 1952), 22-23, 48-50. *The Tradition of the New* (New York: Horizon Press, 1960) (邦訳 ハロルド・ローゼンバーグ『新しいものの伝統』東野芳明・中屋健一訳、紀伊国屋書店、1965年)に再録。
4. Rosenberg, "The American Action Painters," 22-23.
5. Rosenberg, "The American Action Painters," 48.
6. エルヴェ・ヴァネルは下記の論文でこの「B」をデ・クーニ

- ングと同定している。ただしヴァネルは、ローゼンバーグを引用するさいにデ・クーニングの名前を補足しているだけで、この同定について論じているわけではない。Hervé Vanel, « La roue de la Fortune. La dernière période de Willem de Kooning et sa réception critique », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 62 (Décembre 1997): 32. この文献に注意を促してくれた近藤學氏に感謝する。
7. この講演はすぐに雑誌に採録されて、抽象表現主義の画家たちの中で広く読まれた。Willem de Kooning, "The Renaissance and Order," *Transformation* 1, no. 2 (1951), 85-87.
 8. Steven Naifeh and Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga* (New York : Clarkson N. Potter, 1989), 703.
 9. 以下の記述は Florence Rubenfeld, *Clement Greenberg: A Life* (New York: Scribner, 1997) を参照。
 10. Rosenberg, "The American Action Painters," 22.
 11. Rosenberg, "The American Action Painters," 48.
 12. Naifeh and Smith, *Jackson Pollock*, 651-653.
 13. Joellen Bard, ed. *Tenth Street Days: The Co-ops of the 50's* (New York: Education, Art & Service, 1977). Joellen Bard, "Tenth Street days: An Interview with Charles Cajori and Lois Dodd," *Arts Magazine* 52, no. 4 (December 1977): 98-103.
 14. *De Kooning: Drawings* (New York: Walker and Co., 1967).
 15. H.H. Arnason, *Philip Guston* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1962): 21.
 16. Phyllis Tuchman, "An Interview with Anthony Caro," *Artforum* 10, no. 10 (June 1972): 58.
 17. Al McConagha, "Noland Wants His Paintings to Exist as 'Sensation,'" *Minneapolis Tribune*, 13 March 1966, E2.
 18. Arthur Wesley Dow, *Composition: A Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers* (Berkeley: University of California Press, 1997). 初版は *Composition: A Series of Exercises Selected from a New System of Art Education* (Boston: J. M. Bowles, 1899).
 19. David Smith, "Notes on My Work," *Arts Magazine* 34, no. 5 (February 1960): 44.
 20. Bruce Glaser, "Questions to Stella and Judd," in Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology* (Berkeley: University of California Press, 1995), 150. 初出は *Art News* 65, no. 5 (September 1966): 55-61.
 21. Glaser, "Questions to Stella and Judd," 149.
 22. Michael Fried, "Anthony Caro and Kenneth Noland: Some Notes on Not Composing," *Lugano Review* 1, no. 3/4 (summer 1965): 198.
 23. Anonymous, "Obituary," *Art News* 61, no. 6 (October 1962): 8; Kenneth Noland, "Letter to the Editor," *Art News* 61, no. 8 (December 1962): 6.
 24. Daniel Robbins, "Morris Louis: Triumph of Color," *Art News* 62, no. 6 (October 1963): 28-29, 57-58; Lucy Lippard, "New York Letter," *Art International* 9, no. 1 (February 1965): 34-35; Clement Greenberg, "Letter to the Editor," *Art International* 9, no. 4 (May 1965): 66.
 25. Michael Kirby, "Happenings: An Introduction," in Mariellen R. Sandford, ed., *Happenings and Other Acts* (London: Routledge, 1995), 1-2. 初出は Kirby, Introduction to *Happenings: An Illustrated Anthology* (New York: E. P. Dutton, 1965).