

フランク・ステラ研究序説 ——その作品に対するモンドリアンとポロックの影響をめぐる——

笥 菜奈子

はじめに

フランク・ステラ (Frank Stella, 1936-) は、1950 年代後半から現在まで、アメリカの抽象表現を牽引し続けてきた作家である。1936 年にアメリカ・マサチューセッツ州で生まれたステラは、フィリップス・アカデミーで絵画を学んだのち、プリンストン大学に進学して美術史を専攻する。大学での指導教官は、美術史研究者であり、画家でもあったウィリアム・セイツ (William Seitz, 1914-1974) であった。セイツは、1955 年に抽象表現主義についての初の博士論文を提出した人物である。セイツのもとで、ステラは抽象絵画を中心とする歴史と絵画技法を学び、1958 年に歴史学の学位を取得している。その翌年にはニューヨーク近代美術館で開催された展覧会「The Sixteen Americans」(1959-60) において〈ブラック・ペインティング・シリーズ〉(1958-60) を発表する。均一な幅の黒い色の帯が画面全体を覆い尽くすその作風は、当時のアメリカにおいて抽象表現の新しい可能性を拓く作品として大いに注目されることとなった¹。

色や形などを最大限に簡素化した初期のステラの作品は、1960 年代から隆盛したミニマリズムの先駆的作品だと評されることが多い²。あるいはベンジャミン・ブクローやウィリアム・ルービンは、ジャスパー・ジョーンズ (Jasper Johns, 1930-) のアメリカ国旗をモチーフとした作品と、ステラの〈ブラック・ペインティング・シリーズ〉などに見られる色の帯との関係性を考察している³。だが、ステラは 1970 年代半ばを境に、幾何学的な抽象から有機的

¹ 永久収蔵品としてニューヨーク近代美術館が作品を購入している。他に出品していた作家の中にはジャスパー・ジョーンズやロバート・ラウシェンバーグらもいた。

² Cf. Maria Gough, “Frank Stella is a Constructivist,” *OCTOBER*, Massachusetts: MIT Press Journals, No. 119, Winter 2007, pp. 94-120. ステラは、自らの初期作品がミニマリズムと共にあったことを認めながらも、時を経るごとに異なる方向性へ向かっていったことを語っている (Cf. *Frank Stella*, New York: PHAIDON, 2017, p. 8.)。

³ Benjamin H. D. Buchloh, “Painting as Diagram: Five Notes on Frank Stella’s Early Paintings, 1958-59,” *OCTOBER*, Massachusetts: MIT Press Journals, No. 143, Winter

な抽象へとその作風を大きく転回させている。管見の限り、この 1970 年代半ばの転回の要因について詳細な考察を行う研究は見当たらない。そこで本研究では、ステラの講義やその草稿、インタビューにおける発言などに基づきながら、1970 年代半ばの作風の転回には、ピエト・モンドリアン (Piet Mondrian, 1872-1944) とジャクソン・ポロック (Jackson Pollock, 1912-1956) の抽象絵画が大きく関係していることを指摘する。本論内で考察する通り、ステラは 1960 年代から一貫して、この両者の作品に抽象絵画の発展の可能性を見ていたのである。それゆえ本論第 1 節ではまずステラの作品全体の変遷を概観することで、転回以前と以後で作品がどのように変化したのかを辿る。その後、第 2 節では 1970 年代前半までのステラの幾何学的な作品と、モンドリアンの作品との関係性を考察する。続く第 3 節では、1970 年代後半からの有機的な作品とポロックの作品との関係性を考察したい。そうすることで、ステラがこの両者の作品を踏まえながら、自身の抽象表現をどのように構築したのかを明らかにすることができるだろう。

1. ステラの作品変遷

ステラは初期から現在に至るまで一貫して、一つのシリーズを数年にわたって集中的に制作することを繰り返している。最初期の〈ブラック・ペインティング・シリーズ〉の制作は 1958 年から始められ、およそ 3 年間で計 23 点の作品が制作された。このシリーズの特徴は、矩形のキャンバスに黒一色の帯が上下左右にシンメトリーになるよう繰り返されていることである。この黒色の帯は、エナメル塗料を幅 6.4cm の刷毛を使って塗られたものであり、帯と帯の間で塗り残されたキャンバスの地が、画面全体に細く走るストライプを構成している。1960 年に入ってからには〈アルミニウム・シリーズ〉(1960)、〈銅シリーズ〉(1960-61)、〈パープル・シリーズ〉(1963-72) の制作を開始する。これらのシリーズでは〈ブラック・ペインティング・シリーズ〉と同様に、均等な色の帯が画面全体に描かれているものの、新たにシェイプト・キャンバス技法が取り入れられている点が特徴である。この技法は描かれた内容に合わせてキャンバスを切り抜くというもので、たとえば〈アルミニウム・シリーズ〉では、画面の端や中央の部分が色の帯に合わせて切り取られてい

2013, pp. 126-144. William Rubin, *Frank Stella*, New York: Museum of Modern Art, 1970.

る。また〈銅シリーズ〉においては、色の帯がつけられたキャンバスがL字やT字、十字形に、〈パープル・シリーズ〉においては、三角形から十角形までの多角形など多様な形に構成されることになる。

以上のシリーズにおいて画面は単色で構成されていたのに対して、1965年から制作される〈イレギュラー・ポリゴン・シリーズ〉(1965-66)、〈分度器シリーズ〉(1967-71)では、様々な色で塗られた四角や三角、半円といった幾何学的な形態で画面は構成されている。それゆえ画面は鮮やかな印象を持つが、ここでも幾何学的な形態を色の帯で粹取ったり、反復させたりする構成は用いられている。続く〈ポーランドの村シリーズ〉(1970-1973)では、色の帯の形に切り取られたキャンバスが、上下に重ねられることで、これまでの平面的な構成とは打って変わったレリーフ状の画面を構成している⁴。ただしこのシリーズでも、均一な色面で塗った幾何学的な形態を構成する点に変わりはないと言える。

ところが1970年代後半に、ステラは作風を一挙に変化させる。その萌芽は、1970年代半ばに制作された〈ブラジリアン・シリーズ〉(1974-75)に見られる。このシリーズでは、幾何学的な形態に切り抜いた板を構成する手法は未だに用いられているものの、各々の板の色はこれまでのように均一に塗布されているのではなく、筆やクレヨンによって、筆跡がわかるように荒く塗られているのである。これ以降、1980年代前半のシリーズにかけては、画面から均一な色面の幾何学的な形態は一切排除され、代わりに曲線形に切り抜かれた金属板が複雑に重ね合わされることになる。一枚一枚の金属板には、複数の色彩によるジグザグ模様やストライプが荒い筆致によってつけられており、複雑で有機的な様相を呈するようになる。たとえば〈インドの鳥シリーズ〉(1976-80)の《Pachanak》(1979)⁵では、メッシュ状の金属の上に、曲線的に切り取られた金属板のパーツが複数枚貼り付けられており、その上にラッカーやクレヨンで、いびつなジグザグやストライプ、円といった模様が描かれている⁶。色面も均一に塗布されているのではなく、色と色の境が荒く

⁴ このシリーズでは、キャンバスだけではなく木材や金属板も使用されている。ステラは、この後さまざまなメディウムを使用するが、その探求はこの時期に始まったことがうかがえる。

⁵ 著作権保護のため、図版は所蔵館のホームページを参照のこと。《Pachanak》(1979) 233.7×307.3×91.4cm、ボストン美術館蔵、
<https://www.mfa.org/collections/object/pachanak-333625> (2019/3/11 最終確認)

⁶ このシリーズのために作られていたマケットには、完成版の作品と同様に金属板

塗り残されたり、互いの色を侵食するかのようにつけられたりしていることが指摘できる。次の〈サーキット・シリーズ〉(1980-84)にも同様の特徴が見られるが、ここでは前シリーズの奔放な画面構成とは異なり、矩形の空間を意識的に枠取っている点が特徴と言える。

1980年代半ばからは、〈円錐・円柱シリーズ〉(1984-87)など、曲線状の板や荒い筆致の中に、円錐や円柱といった、幾何学的な形態が再び挿入されるようになる。その後〈白鯨シリーズ〉(1985-97)および〈イマジナリー・プレイシズ・シリーズ〉(1995-97)においては、画面の複雑さはより増していくこととなるが、ここでは新たにコンピューターで作成した網目模様やトッド模様、グラデーションの色面が挿入されていく。〈白鯨シリーズ〉ではコンピューターによる模様は部分的に使用されるに留まっていたが、〈イマジナリー・プレイシズ・シリーズ〉においては画面全体に使われるようになり、これまで探求してきた幾何学的な形態と有機的な形態とを統合させたような画面が出来上がっている。1990年代から2000年代にかけては、10メートルを超す大きさの金属製の造形物の屋外設置や、3Dプリンターによる〈スカルラッティ・Kシリーズ〉(2006-)の制作など、立体造形に重きが置かれている。

以上が現在までのステラの作品の変遷であるが、本論文では特に1970年代半ばの作風の転回に着目して、その前後の作品に対するステラの考えを講義録やその草稿、インタビューの発言を通して明らかにする。ステラはこの転回を機に幾何学的な抽象と有機的な抽象という二種の抽象作品を作り上げるのだが、この揺れ動きにこそステラの抽象絵画に対する考えがあらわれていると考えられるからだ。次節ではまず、1958〜73年に制作される幾何学的な抽象作品に対するステラの思考を読み解いていく。

2. ステラの初期作品におけるモンドリアンの影響

ステラは、1974年から始まる〈ブラジリアン・シリーズ〉を境に、なぜ幾何学的な形態による造形を一度やめ、荒い筆致の導入や、画面の曲線化、複雑化を進めていったのだろうか。まずは1970年代以前の幾何学的な作品に対

が使われている。ただしこの金属板は、ビール缶などの飲料のパッケージを切り抜いたものであるため、画面の中に商品名などの文字が混入しており、それがあ
る種の模様のように機能している。

するステラの思考を読み取っていきたい。前節で述べた通り、1958～73 年にかけてステラは画面全域に色の帯を反復することで規則的なパターンを構成していた。また 1960 年からは色の帯の形に合わせてキャンバスを切り取るシェイプト・キャンバス技法を用いていた。ステラはインタビューの中でこうした試みの目的が、絵画からイリュージョン空間を締め出すことにあることを語っている⁷。ここで言われるイリュージョンとは、遠近法などによって三次元的な奥行き錯覚を出現させることを指す。ただしイリュージョンは具象絵画だけではなく、特定の対象を持たない抽象絵画においてもあらわれるという。というのも、画面上の塗料の配置によっては、抽象絵画にも三次元的な空間が発生することがあるのだ。それゆえ、ステラが初期の幾何学的な作品で試みていたことは、画面を完全に平面化することで、イリュージョンによる空間を発生させないことであつたと考えられる。現に、ステラはシェイプト・キャンバスを制作し始めたことについて次のように語っている。

私は絵画をより平面にするためにアルミニウムの絵画の一部を切り取り始めた。角を切り取ることで、絵画のイリュージョンを減らして、塗料を上置きしたかったのだ。構造物から遠近法を保持するものが取り去られた。今日の絵画の多くのトラブルは、境界の周辺、つまり端にある形の余白にあることに注目するならば、シェイプト・キャンバスは到来しなければならないものであつたと思う。⁸

ここでステラは今日の抽象絵画における問題はキャンバスの端に生じる余白にあることに言及している。ニューヨーク近代美術館の学芸員をつとめていたウィリアム・ルービンは、こうしたステラの問題意識は、ポロックのオールオーバー絵画から発想されたものであると主張する⁹。というのも、ポロックのオールオーバー絵画における塗料の網目は、画面全体を万遍なく覆っているわけではなく、その端の部分には塗り残しによる余白が生まれているからである。この余白によって、キャンバスと網目の間には階層——ルービンの言葉を引用するならば、「浅い「浮き彫り」空間」¹⁰——が出現して

⁷ Cf. “Interview with Frank Stella,” interviewed by Henry Geldzahler, *Archives of American Art*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution, March 1964.

⁸ “Interview with Frank Stella,” 1964, p. 9.

⁹ Rubin, 1970, p. 29.

¹⁰ Rubin, 1970, p. 29.

おり、そのため画面に完全な平面性をもたらすことができないのである。それゆえステラは、この余白をなくすためにキャンバスを切り取ったのだとルービンは解釈する。

ここには、他の多くのステラ解釈がそうであるように、ステラを抽象表現主義の影響を直に受けた次世代の作家として位置付けたいとするルービンの思惑があると考えられるだろう。もちろんステラ自身、ポロックのオールオーバー絵画には度々言及しているため、両者の関係性を指摘することは間違いではない。だが、ステラが初期の幾何学的な抽象絵画を制作する際に念頭に置いていたのは、ポロックではなく、モンドリアンの幾何学的な抽象絵画であったと考えられる。というのもステラは以下のように述べることで、自身のシェイプト・キャンバスが、モンドリアンらが達成した幾何学的な抽象絵画に続く新しい抽象を生み出す可能性を語っているからである。

シェイプト・キャンバスは、現代の抽象絵画における形 [shapes] を解放するかもしれない。モンドリアンやマックス・ビリが使用した形は非常に簡潔でタイトである。シェイプト・キャンバスによって、フラットで角度のある形が抽象絵画に新しい命を与えることもあるだろう。

11

それではステラは、モンドリアンの抽象絵画をどのようなものとして捉えていたのだろうか。ステラは1968年に行った講義の中で、モンドリアンを最初の真の抽象画家だと語っている¹²。ステラによれば、モンドリアンの絵画はピカソらによるキュビズムの試みを継承したものでありながら、キュビズムにおいては未だに画面内に描かれていた人物などの実際の対象を必要としない、完全なる抽象絵画であるという。こうした考えを、ステラは1980年代に入っても変わらず保ち続けており、特に1983～84年に行われた講義の中では、モンドリアンの絵画についてさらに具体的な分析を行っている。

モンドリアンは、量感の描写的要素、つまり輪郭を定めるという要素だけを使って、線と面のみによる絵画を制作しようとしたのである。

¹¹ “Interview with Frank Stella,” 1964, p. 10. [] は引用者。

¹² “Surface and Scale,” at Art Institute of Chicago, *Archives of American Art*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1968, p. 3.

これは実態なきリアリティーの探求であり、マッスが失われることのないように十分にエネルギーを満たした視覚世界の探求であった。実際、単なるマッスの描写などひどく場違いなものに思われるほどのエネルギーを漲らせていたのである。要するに、これは人物であれ抽象であれ、形象というものを必要としないような世界の探求であった。

「……」二次元的描写の構造的限界を受け入れて、つまりキャンバス表面のまぎれもない平面性を受け入れて、そこから挿絵的なイリュージョニズムによることなく制作することができると彼[モンドリアン]は確信していた。失われた現実感、量感とマッスの描写の喪失は、色彩、光、リズムの操作から引き出されたエネルギーに取って代え得ると感じたのである。¹³

ここでステラは 1968 年の自身の見解を引き継ぎながら、モンドリアンの抽象絵画に現実の対象が不必要であるのは、それが十分な視覚的エネルギーに満ちているからであると述べている。続く部分でステラは、このエネルギーとは色彩や光、リズムを操作することで引き出されたものであるという。色彩や光、リズムは絵画の基本的な要素であり、これらの要素をうまく扱うことで、モンドリアンの絵画は現実の対象を喪失してなお、視覚的な強度を構築し得たのである。

こうしたモンドリアンの絵画が持つエネルギーの中で、ステラは特にモンドリアンが純色を使用したことを重要視する。というのも、こうした明るく輝くばかりの純色によって「色彩は光を放ちつつ動きまわるものであることを暗示している」¹⁴からである。ここでは、先のエネルギーの内実がより具体的な形で語られていると考えられるだろう。そしてこのモンドリアンの達成に習うように、ステラ自身も特に 1960 年代後半の〈イレギュラー・ポリゴン・シリーズ〉以降、ほぼ純色による明るい色彩を使用して画面を構成しているのであった。

さらにもう一点、ステラがモンドリアンに影響を受けたと考えられるのが、画面に挿入される色の帯である。ステラはモンドリアンの「コンポジション」

¹³ Frank Stella, *Working Space*, Cambridge: Harvard University Press, 1986, p. 79 [邦訳文は以下から引用のこと。フランク・ステラ『ワーキング・スペース 作動する絵画空間』辻成史／尾野正晴監訳、福武書店、1999 年、79 頁]。[] は引用者。

¹⁴ Stella, 1986, p. 82 [82 頁]。

と題されたシリーズに描かれたバーこそが、これまでの具象絵画における構造基盤であった地平線に取って代わって、抽象絵画を真に構築する空間を作り上げたと主張する。

モンドリアンは抽象の浅い空間を支えて、色と形が自由に浮遊できるようにした。どのような方向にも、またどのような長さでも、色と形の展開は十全に指示されているのである。これがモンドリアンの黒く塗りこまれたバーが絵の表面にうまく掛け渡されたときの働きである。画面を分割するのではなく、そこに掛け渡すことによって、バーの構造は無限の柔軟性と拡張力を持った抽象の支えとなった。このような支えは、リアリズムの伝統的な構造基盤である地平線と地の面にとって代わり、近代の絵画空間を構築するのに役立ったのである。¹⁵

ステラの 1970 年代半ばまでの作品も、まさにバーのような細い帯状の形態によって構成されるものであった。もちろん、ルービンが指摘しているように〈ブラック・ペインティング・シリーズ〉などの最初期の作品における均一な色の帯の反復には、ジャスパー・ジョーンズのアメリカ国旗をモチーフとした作品からの影響が色濃くあるだろう¹⁶。だがステラは、先に引用した通り、モンドリアンが達成した抽象の可能性をさらに展開させるために、シェイプト・キャンバス技法を取り入れた後、画面を色の帯で縁取るようになるのである。たとえば〈イレギュラー・ポリゴン・シリーズ〉に属する作品《Chocorua IV》(1966)¹⁷では、左上にある赤色の三角形を灰色の帯で縁取り、さらにその周りを黄色の帯で縁取っている。また〈分度器シリーズ〉に

¹⁵ Stella, 1986, p. 82 [82 頁]。

¹⁶ Cf. Rubin, 1970, p. 29. ステラは 1958 年 1 月にジョーンズのアメリカ国旗をモチーフとした絵画を見ており、その印象を次のように語っている。「私の心を最も打ったのは、ジョーンズがモチーフにこだわった方法だった...ストライプ——リズムとインターバル——というアイデア、繰り返しというアイデアである。私は繰り返しについてたくさん考えるようになった」(U. S. A. Artists, produced by Lane Slate, National Education Television, 1966, quoted by Rubin, 1970, p. 12.)。矩形のキャンバスに矩形のモチーフを組み合わせれば、キャンバスの端に余白は生まれない。したがって、キャンバスの端に余分な空間性が生まれることはない。この着想に基づいてステラは、一定の幅のストライプを画面内に繰り返す構成を発想したと考えられる。

¹⁷ 《Chocorua IV》(1966) 304.8×325.12×10.16cm、フード美術館蔵、<https://hoodmuseum.dartmouth.edu/explore/exhibitions/frank-stella> (2019/3/11 最終確認)

属する作品《Harran II》(1967)¹⁸では、分度器形や正方形に切り抜かれたキャンバスを、オレンジやピンク、紫といった色の帯によって縁取り、その中にさらに様々な色の円弧状の帯を反復させることで画面を構築している。こうした画面を縁取る帯は、ジョーンズの作品の影響からだけでは語り得えないものであり、モンドリアンのバーのように内部の形や色を支える役割を担っていると考えられる。また帯の内部には純色を基本とした極めて明るい色彩が用いられていることから、ここにはモンドリアンの絵画に対する自己の解釈が反映されていると言えるだろう。

以上のようにステラは、モンドリアンの絵画の分析を通して、その達成を引き継ぎながら自身の抽象表現を発展させる道を拓いていったと考えられる。だが、ステラは2007年のインタビューにおいて、〈イレギュラー・ポリゴン・シリーズ〉や〈分度器シリーズ〉を展開していく中で、自身の絵画をもう一度構築し直す必要があると感じていたことを語っている¹⁹。というのも、それらの作品がカラー・フィールド・ペインティングの一種にすぎないものになってしまったからである。それゆえ、ステラは1970～73年の〈ポーランドの村シリーズ〉以降に作風の転回を図り始めたという。このシリーズは、未だに明るい色彩による幾何学的な形態で構成されているものの、これまでの平面的な作品とは違い、幾何学的な形態に切り抜いた複数枚のキャンバスを凹凸に重ねることでレリーフのように仕上げている点が特徴である。そして、1974～75年の〈ブラジリアン・シリーズ〉からは、この複数枚のキャンバスによる立体的なレリーフ構造を維持しながら、荒い筆致やクレヨンによるかすれた線を導入していくのであった。

ここで着目したいのは、すでに尾崎信一郎が指摘しているように、転回以後の1970年代後半の作品が、ポロックのオールオーバー絵画を想起させるような有機的な構成となっていることである²⁰。次節で詳細に考察していくように、ステラはしばしばモンドリアンとポロックの絵画を結びつけながら、その結びつきに抽象表現の新しい可能性を探っていた²¹。そして、「モンドリ

¹⁸ 《Harran II》(1967) 304.8×609.6cm、グッゲンハイム美術館蔵、
<https://www.guggenheim.org/artwork/4003> (2019/3/11 最終確認)

¹⁹ Cf. *Frank Stella*, New York: PHAIDON, 2017, p. 28.

²⁰ 尾崎信一郎『絵画論を超えて』東信堂、1999年、70-71頁。

²¹ ステラは、たとえばモンドリアンの《ブロードウェイ・ブギウギ》(1943)といった晩年の幾何学的な絵画と、ポロックの《No. 1, 1948》(1948)などのオールオーバー絵画を結びつけて考えている (Cf. *Stella*, 1986, p. 82.)。

アンのきわめて厳格で、徹底的に研究された絵画が至ったのは、ポロックの奔放で開放的な絵画、誰もがそこに＜自由＞を発見し得るような絵画であった」²²と述べることで、ポロックの絵画がモンドリアンの達成を引き継ぎながらも、さらに新しい抽象表現の可能性を孕んだものであることを示唆していた。こうした見解に基づけば、幾何学的な抽象に対する試みが限界に達した時、ステラはポロックのオールオーバー絵画のような有機的な抽象に可能性を見たと考えられるのではないだろうか。そこで次節では、モンドリアンとポロックに対するステラの考察を整理しながら、ポロックの絵画がステラの作品に与えた影響について検証していく。

3. 1970年代半ば以降の有機的絵画におけるポロックの影響

ステラはモンドリアンとポロックについて様々な場面で言及しているが、特に1968年の講義の中で両者の作品の関係性を考察している²³。ここでステラは、オブ・アートを引き合いに出しながら、モンドリアンの絵画をただ形式的に模倣した者たちの画面の貧しさを批判している。そうした作家たちの失敗についてステラは、「モンドリアンの追従者たちが失敗したのは、抽象絵画とは何かについての真のアイデアを持つことであった。彼らはモンドリアンの過去を理解していなかったし、その未来の意味を推測することもできなかったのだ」²⁴と語る。そして、形式上はモンドリアンに類似しているとは言えないポロックの作品こそが、モンドリアンが達成した抽象絵画をさらに発展させ得るものであると主張するのである。

ポロックにとって抽象絵画を改善し、解放する余地はあった。[……]ポロックは地方主義、メキシコの壁画、そしてオートマティスムを介して、偉大な抽象絵画を描いた。ポロックが成したことは、抽象絵画にとって発展可能な浅いイリュージョン空間を確かなものにすることであった。その空間は、モンドリアンが抽象絵画のために獲得したハードな空間と同様に厳然たるものであり有望なものであった。²⁵

²² Stella, 1986, p. 82 [82頁] .

²³ “Surface and Scale,” 1968.

²⁴ “Surface and Scale,” 1968, p. 4.

²⁵ “Surface and Scale,” 1968, p. 5. [] は引用者。

ここで着目すべきは、ステラがポロックの作品に「抽象絵画にとって発展可能な浅いイリュージョン空間」を見出していること、さらにこの空間は、モンドリアンの抽象絵画が持つ空間と同様のものであると指摘していることである。こうした記述からは、ステラの抽象絵画に対する考えの変化が見てとれる。というのも、第2節で引用した通り、1964年のインタビューの中でステラはシェイプト・キャンバスの作品を作成するにあたって、イリュージョンによって発生する空間を減じて、絵画をより平面にすることを志向していることを述べていた。だが、モンドリアンやポロックの抽象絵画を分析していくうちに、そこにはイリュージョンを排除した完全な平面性があるのではなく、むしろイリュージョンによって生じる空間があると考えたのである。

それでは、ステラがモンドリアンとポロックの抽象絵画に見出した空間とはどのようなものであったのだろうか。1983～84年の講義の中でステラは、両者の空間性についてさらに考察を深めていく。ここでステラは、モンドリアンの作品における画面の縦横に掛けられた黒いバーが、「抽象の浅い空間を支えて、色と形が自由に浮遊できるようにした」²⁶と考察している。ここで「浮遊」という言葉が使われている通り、黒いバーの合間の赤や黄色の四角形は、画面から浮き上がって見えるというイリュージョンを発生させているのだが、そうしたイリュージョンが発生するためには、バーという区切りの効果を持つ要素が必要であったのだ。

ステラはこうした空間構造をポロックのオールオーバー絵画にも見出している。オールオーバー絵画では油絵具やエナメル塗料による線描が画面全体を網目状に覆っているが、ステラは特にその網目とキャンバスの縁との関係に着目する。

この網目状の線はその支持体の縁とどのように関係しているのだろうか。錯綜する絵具は自らを支え得るのであろうか。それは画面の縁から浮いて来ているだろうか。それとも縁の手前に浮かんでいるのであろうか。我々が認めざるを得ないのは、これと同じ問いが《白と黒と赤のコンポジション》(1936)のようなモンドリアンの格子を前にしたときに心に浮かぶということである。ポロックの網目について言い得ることは、おそらくモンドリアンの格子についても言い得るのだ。ともあれ、エナ

²⁶ Stella, 1986, p. 82 [82頁] .

メルの網目がどのように支持体の縁と関係しているか、我々は確とした答えを持たない。錯綜する絵具は2つのことを同時に成しているように見える。第一に、それは画面から波打つように浮き上がっており、明らかに縁のところでのみ画面に密着している。第二に、それはその同じ縁の手前に自由に浮かんでおり、平行する画面からは明らかに遊離している。²⁷

ここでステラは、ポロックの絵画においては、キャンバスの縁がモンドリアンの黒色のバーと同じ働きを担っていると指摘している。すなわち、縁があることによって、内部の錯綜する線描は画面から浮き上がっているかのように見えるのである。ただしこの縁部分では、錯綜する線描は二重の位置を占めている。つまりここで線描はキャンバスに密着しているようにも、手前に浮かび上がっているようにも見えるのである。このことによって線描の合間には、イリュージョン空間が生じるのだが、ステラはこれを「ワーキング・スペース」と称することで、カラヴァッジオからポロックに至るまでの偉大な絵画作品に共通して見て取れるものだとする。

ただし、ステラはポロックの作品が抽象絵画の唯一の到達点だと考えているわけではない。というのも「おそらくポロックがいかにもなし得なかったことは、イーゼル絵画を捨て去ることであった」²⁸と述べることで、その作品にはまだ発展の余地があることを示唆していたのである。おそらく、このイーゼル絵画を捨て去るということこそが、1974年の〈ブラジリアン・シリーズ〉から1980年代前半の〈サーキット・シリーズ〉に至るまでの作品を制作する際に、ステラが意識していたことであると考えられる。第1節で言及した通り、ステラは1974年からキャンバスではなく金属板を切り抜き、その上にクレヨンや絵具を用いてジグザグや水玉、ストライプといった模様を描いていた。尾崎が指摘していた通り、金属板の曲線が交錯する様子や、荒い筆致による模様はポロックのオールオーバー絵画における線描の錯綜を思い出させるものの、ステラの作品では切り抜いた金属板を重ねて構成しているため、作品は絵画というよりも立体物に近いものとなる。たとえば〈インドの鳥シリーズ〉の《Pachanak》(1979)は、縦2メートル、横3メートルを超える大型の作品であるが、その厚みも91.4cmと絵画という形式からはか

²⁷ Stella, 1986, pp. 82-84 [82-84 頁] .

²⁸ Stella, 1986, p. 84 [84 頁] .

け離れたものになっている。

だが、こうした一見立体のような作品においてもステラが、キャンバスを彷彿とさせる矩形性を維持しようと努めていることは指摘されなければならない。こうした特徴は〈サーキット・シリーズ〉の作品に顕著にあらわれている²⁹。このシリーズに属する作品は、先の〈インドの鳥シリーズ〉と同様、曲線的に切り抜かれた金属板によって構成されているのだが、その四隅に必ずキャンバスを思わせる直角の金属板が置かれることで、作品の空間を矩形に限定しているのである。こうした造形を取ることで、これらの作品は、立体的な構造を持ちながらも、あくまでも絵画をめぐるこれまでのステラの問題意識から派生したものであることが強調されているようである。すなわちステラは、モンドリアンやポロックの作品から見て取った抽象絵画におけるイリュージョン空間を、自身の作品において発展させていく際に、実際に板を重ね合わせることによってイリュージョンではない物理的な空間を生じさせたのである。それゆえ〈サーキット・シリーズ〉における四隅の直角の板は、たとえばモンドリアンの黒色のバーが、その間の黄や青色の形を浮かび上がらせたように、あるいはポロックのオールオーバー絵画におけるキャンバスの縁が、錯綜する網目を浮かび上がらせたように、内部の空間を浮かび上がらせる装置の役割を担わされていると考えられるのである。

おわりに

本論文では、1958年から1984年までのステラの作品変遷を検証した。そして、ステラの講義録やインタビューなどに基づきながら、1973年までの幾何学的な作品はモンドリアンの絵画に由来する問題を引き受けた作品、1974～84年の有機的な作品はポロックの絵画に由来する問題を引き受けた作品だと捉えた。もちろん1974年以降の作品において、モンドリアンからの影響が全く無くなったというわけではない。ステラがたびたびモンドリアンとポロックの絵画の共通性を語っていることから、両者は長きにわたって重要な存在であることがわかる。そしてステラは、彼らが達成した抽象絵画の空間性を受け継ぐ形で、自身の作品を確立していったのである。1980年代半ば

²⁹ たとえば《Zeltweg (V), 4.75X》(1982)、マグネシウム板にミクストメディア、289.6×325.1×50.8cm、個人蔵、<https://www.whitney.org/WatchAndListen/1307> (2019/3/11 最終確認) を参照のこと。

以降、ステラは〈円錐・円柱シリーズ〉に見られるように、曲線状の板や荒い筆致の中に、円錐や円柱といった幾何学的な形態を再び挿入するようになる。本論文の考察に基づけば、こうした試みはモンドリアンの幾何学性とポロックの有機性という2つの抽象絵画の系統を、画面の中で統合していく試みだと考えられるが、この時期の作品についての詳細な考察は別稿に譲ることとする。

最後に、ステラが1970年代半ば以降ポロックの絵画を重視した理由をもう一点指摘することで本稿を閉じたい。1983～84年の講義録の冒頭で、ステラは、モンドリアン以降の抽象絵画が危機的な状況にあることを語っている。というのも抽象絵画は歴史が浅いために、参照すべき過去の作品の数が乏しいからである。それゆえステラは、「モンドリアンにとって、スーラを参照することはあり得ても、ジオットやケルトの写本装飾を参照することはあり得なかった」³⁰とすることで、モンドリアンの達成が偉大であることを認めながらも、それは極めて乏しい源泉の中から生まれたものであることを示唆している。ここで引き合いに出されているケルトの写本装飾は、ステラが同講義録の中で、新しい抽象絵画を切り開くために参照すべき源泉としてたびたび提案するものでもある。そして着目すべきことに、ステラはこの写本装飾とポロックのオールオーバー絵画が類似していることを指摘していたのであった³¹。ケルトの装飾は、線と線とを複雑に交差させて組紐模様をつくるという点に特徴がある。線が他の線の下にもぐって消え、またあらわれる様は、ポロックのオールオーバー絵画に描かれている交錯する線描と共通性を持っている。もちろんポロックがケルトの写本装飾を作品制作のために参照したという事実はない。だがステラにとっては、この両者の共通性こそが、抽象の源泉を装飾などにも広く探っていく上で重要であったのである。

ステラは1970年に「私の主要な関心は、紛うことなき抽象表現の中で、装飾的な絵画を真に実現可能にすることにある。装飾的な、つまり良い意味で、マティスに用いられたような意味で」³²と述べていた。1979年にステラにイ

³⁰ Stella, 1986, p. 1 [1頁] .

³¹ こうした思考はステラが初期から持ち続けていたもので、1958年にプリンストン大学に提出した学位論文で、ケルトの彩飾写本における組紐模様とポロックのオールオーバー絵画との近似性を既に指摘していたという。Cf. Frank Stella, "Oral History Interview with Frank Stella," interviewed by Sidney Tillim, *Archives of American Art*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1969, p. 25.

³² Rubin, 1970, p. 149.

インタビューをしたクロード・ギンツはこの発言を引き合いに出しながら、1976年からの〈インドの鳥シリーズ〉がこの発言にあてはまるのかとステラに問うている。その際に、ステラは「それらの作品は抽象に留まりながら、基本的に装飾的であると思う」³³と述べて、ギンツの問いを肯定していた。それゆえステラにとって〈インドの鳥シリーズ〉は装飾的でありながら抽象作品であるという自身の理想に近いものであったと捉えられる。したがって、ステラが 1970 年代半ばにモンドリアンからポロックの方向へと転回した要因のひとつには、幅広い源泉から抽象表現の可能性を探りたいというステラの意図があり、なおかつポロックの絵画はその要望を満たすに足るものであったと考えられるのである。

³³ “Frank Stella,” interviewed by Claude Gintz, *Archives of American Art*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1979, p.10.