

# 近藤竜男の「対角線シリーズ」について

“Diagonal Stripe” paintings by Tatsuo KONDO—a survey of an aspect of abstract painting

横山 勝彦  
YOKOYAMA Katsuhiko

## 1. はじめに

近藤竜男(1938年生)は、1961年に渡米し、ニューヨークを中心にアーティストとして活動するとともに、現地の動向を伝えるいわば現地特派員として『芸術新潮』や『美術手帖』誌上にニューヨーク通信を寄稿し続けた。その副産物として、彼が収集した資料を集めた『近藤竜男が見たニューヨーク・アート・シーン—ポスター、図録、案内状、アート・ガイド、写真等のオリジナル資料による—』(広島市現代美術館、1997年)が開催されているが、一方で、作家としての検証は進んでいない状況であった。2001年4月の帰国に際して、私は、近藤竜男の初めての回顧展となる『ねりまの美術2002 近藤竜男—ニューヨーク⇄東京1955~2001』展を企画した(練馬区立美術館、2002年8月24日~10月14日)。ニューヨークを中心とするアメリカの現代美術が急激に変貌するなかで、独自の個性的な作風を確立した作家の全貌を見直すとともに、いわば「在外作家」と海外美術の導入の問題を考えてみたかったからである。また藤枝晃雄が「わが国において絵画を連綿とした流れとしてとらえることはきわめて困難である」と指摘する事情がある。1950年代後半からの美術界は、「多くは反芸術的な動き、もっと正確にいうならば反絵画的な動き—なぜなら絵画が批判の対象になったのは美術のなかで主導的だったからである—のもの」と、絵画以外のいかなる美術によって制作するかということが重要だった<sup>1</sup>からに他ならない。近藤竜男は、このようなわが国の戦後美術の動向とは無縁であり、独自の「絵画」を追求した作家であっ

た。本稿では、近藤竜男の代表的シリーズである「対角線シリーズ」を紹介するとともに、その意味を考察したいと思う。

## 2. 「対角線シリーズ」まで

東京芸術大学油絵科を卒業し、新制作協会展や読売アンデパンダン展、また仲間とのグループ展である「エポック・アール展」などで作品を発表していた近藤竜男は、1961年5月に渡米し、いくつかの美術学校に籍を置いたり、イサム・ノグチのアシスタントをつとめたりしながら、模索していた。1964年のニューヨークの日本橋画廊での個展では、抽象表現主義風の平面作品を発表している。いずれも大画面のキャンバスに油彩で描かれた1962年の《Red Image》(1962、油彩、258.8×182.1、練馬区立美術館蔵)、《Green Image》(図1)、《Yellow Image》(1963、油彩、242.6×181.8、同上)などの出品作品は、筆触も大きく、画面に月のクレーター状の地下等が存在するなど、まさに抽象表現主義の特徴をよく示している。近藤は、当時を回想して次のように語っている。

当時日本では、多くの若い世代の作家達の内に意欲的な前衛指向がみなぎっていたためか、ラウシェンバーグとジョーンズに対してかなり積極的に関心が示されて来たわりには、彼等に変革を起こさせた対象(=彼等にとってまさに旧体制である抽象表現主義そのものの実体)はほとんど把握出来ない状態であった。(中略)始めは侮りながらも、未だ体験していない抽象表

現主義へとしだいに傾倒していった私の作品を、或る日、日本から来た友人が見て「あいつはアメリカに行ってなんて後退してしまったのか」と驚いたそうである。(中略)あの時ニューヨークにおいて抽象表現主義にアプローチしたことは、私にとって掛け替えのない体験であった。<sup>2</sup>

1964年の日本橋画廊での個展が近藤竜男の抽象表現主義を総括するものであったとすれば、小カンヴァスを連結した「コンバイン」シリーズは、近藤竜男の新しい展開を示すものである。渡米以後、近藤竜男の作品が日本で初めて展示されたのは、1965年に国立近代美術館で開催された『在外日本作家展—ヨーロッパとアメリカ—』(10月15日～11月28日)であるが、出品した1964年作の《作品64-20》(図2)は、中央部の彩色された小カンヴァス8個を左右の黒く塗られた大きなカンヴァスで挟んだものであった。作者によれば、「60年代中頃には任意のキャンバスにそれぞれ独立したイメージを定着し、後でそれらを寄せ集めて一枚の作品にするといったような仕事」<sup>3</sup>の系譜に属する作品である。

このような1964年からはじまる「コンバイン」作品は、サイズも小さく、組み合わせ方も自由度が高い。また可変であるため、台形や平行四辺形などのいわゆる変形カンヴァスの作品も生み出している。各小カンヴァスは、赤や黄、緑、黒、白といった明快な色彩を特徴とし、点が幾何学的に配置されたり、同心円や三角形といった幾何形体をはじめバイオモルフィックな形体や自由な線が描かれている。また中には、カンヴァスの表面に石膏で月のクレターのような形を浮き出させているものもある。近藤竜男は、「私は当時8インチ幅の小キャンバスを日記風に繋ぎ合わせてゆく作品を作っていたので、教室に出るたびにその内の一点を作ることにしていた」<sup>4</sup>と当時の状況を振り返っている。このような「コンバイン」シリーズを制作するとともに、彼はまた、「ハンギング・スカルプチュア」と呼ばれる作品を同時期に制作しているのである。近藤竜男は次のよ

うに語っている。

60年代後半ほど、多くの画家達が立体作品を手掛けた時期というもの私は知らない。(中略)私の立体作品というのは、つなぎ合わせた二本のコカコーラの瓶とか、木材を削って作った棒状のオブジェの表面を絵画と同様に描くことによって埋め尽くしていったのであるが、やがてそれは、天井から吊す長い棒状の作品となり、「ハンギング・スカルプチャー」と命名していた。<sup>5</sup>

このように「ハンギング・スカルプチャー」は、立体表現の試みであった。そしてさらに1967年に登場したのが「マユダマ・シリーズ」である。「コンバイン」シリーズが絵画であったとすれば、「ハンギング・スカルプチュア」は立体作品である。近藤はこの時期、絵画と立体の双方向の表現を模索していたのではないだろうか。「マユダマ・シリーズ」は、この絵画と立体を総合したものと理解することができる。例えば1968年の《68-2・N:Blue》(図3)のように、青、銀、白などの単色の微妙なグラデーションによる平面の中央部上下に、プラスチックの支持体を取り付け、画面に平行に張られたナイロン紐に木で成形され着色されたオブジェを取り付けた作品であった。

1962年頃の抽象表現主義から64年に始まる「コンバイン」作品や「ハンギング・スカルプチュア」、さらに67年からの「マユダマ・シリーズ」。まさに1960年代の近藤竜男の作風は激しく変化し、展開している。ちなみに「ハンギング・スカルプチュア」が日本で紹介された例は、1968年のサトウ画廊での個展以外にはなく、また「マユダマ・シリーズ」については、1991年に東京画廊で開催された「戦後美術の軌跡5 近藤竜男展」まで公開されていない。

### 3. 「対角線シリーズ」の出発

グッゲンハイム美術館で1970年末から翌年にかけて

て開催された「Contemporary Japanese Art; Fifth Japan Art Festival」展(第5回ジャパン・アート・フェスティバル)(12月3日～1月24日)には、近藤竜男の作品2点が出品されている。《Blue Diagonal Stripe》(1969、アクリル、152×224)と《Three Diagonal Stripes: Green》(1970、アクリル、120×298 広島市現代美術館蔵)である。いずれもカンヴァスにアクリル絵具による、青や緑の単色で対角線方向に1本ないし3本のストライプが引かれただけの平面作品である。特に《Blue Diagonal Stripe》(1969)は、対角線シリーズの最初期の作品と目されるが、青のグラディエーションによる背景にストライプが1本だけ引かれた作品である。このようなグラディエーションは、確認できる範囲では、《Blue 69-3》(1969、アクリル、168.4×129.1)から登場するが、画面中央部に長細く引き伸ばされた中空の長方形が浮かび上っているだけであり、ストライプは描かれていない。また《69-11・Blue》(図4)では、枠に沿って縁どられた画面内に3本の細いストライプが描かれた作品である。これらは実験段階の作品とみることができるが、単色のグラディエーションが先にあり、ストライプが次に登場してくることに注意したい。また、作品のタイトルも先の「マユダマ・シリーズ」と同様に制作年を記したものである。このように制作順を考慮するとき、一見して全く別の造形思考から生まれたかに見える「マユダマ・シリーズ」と「対角線シリーズ」の連続性を指摘することができるだろう。むしろ「対角線シリーズ」は「マユダマ・シリーズ」の中から生まれたと考えることができるのではないだろうか。

さて、この第5回ジャパン・アート・フェスティバルは、展覧会を開催したグッゲンハイム美術館のアソシエイト・キュレーターであったエドワード・E・フライが担当したもので、作品もフライの選択であった。それは、「[「ホスト機関の意向を反映すること」を願って](展覧会カタログ「はしがき」)、「ホスト機関のキュレーターが選考チームに含められ」<sup>6</sup>、33作家による50余点の作品が選出された。この時のことを、近藤竜男は次のように書いている。

グッゲンハイム美術館で開催された“現代日本美術展”の作品選出に來たエドワード・フライは、何も言わずに私のスタジオの中をこつこつ歩き廻り、やがて、スタートしたばかりの対角線シリーズの最初の二点を選び出した。<sup>7</sup>

欧米における日本現代美術の展覧会史を調査した光山清子によれば、「フライと日本人選考委員の間には意見の一致があり、重要な対立事項はなかったという」<sup>8</sup>。ちなみにこの5回展の日本側選考委員は、今泉篤男、嘉門安雄、河北倫明、久保貞次郎、富永惣一、山田智三郎、乾由明、針生一郎、中原佑介、東野芳明、三木多聞、本間正義であり、大賞を受賞したのは菅木志雄の《限界状況(1)》であった。東京国立近代美術館で開催された『第5回ジャパン・アート・フェスティバル(日本芸術祭):国内展示』(1970年7月11日～26日)の出品作家は28名であり、グッゲンハイム美術館展では、松澤宥、永澤英俊、成田克彦、高松次郎、近藤竜男がその後追加されている。<sup>9</sup>

このようにして「スタートしたばかりの対角線シリーズ」は、公開され、さまざまに発展し、多様なヴァリエーションを生みながら、近藤竜男の主要な作品の系譜を形成していくことになる。

#### 4. 「対角線シリーズ」の展開

近藤竜男は1971年の第10回現代日本美術展(東京都美術館)に、《Three Diagonal Stripes》(図5)と《Five Diagonal Stripes》(1971、アクリル、182.9×132.1×5枚)を出品しているが、前者は全体がブルーで3本のストライプが対角線上に左上から右下に配された作品。後者は全体としてグレーで、画面上のストライプが1本だけ描かれたカンヴァス5枚による組作品である。

このように1969年から始まった青、緑といった単色の地に対角線上にストライプを1本ないし3本配した「対角線シリーズ」は、多様な可能性を示しながら急速に展開していくが、その一方で、1973年か

ら翌年にかけて京都国立近代美術館で開催された『アメリカの日本作家』展（1973年9月26日～11月4日、後東京国立近代美術館で展示）では、出品作の《Gray Painting No.11》（図6）などにはストライプがなく、対角線シリーズとは言えないだろう。この作品は、画面の周辺や中央部に緩衝地帯を設けたうえで、ほぼ全体にリズムカルな筆跡を施したものである。「対角線シリーズ」が、アクリル絵具によって、手の跡を残さないように平坦に色彩が塗布されていたことに対して、これらの作品は、油絵具を使用し、むしろ手の痕跡を意識的に残すことで絵具の質感を強く意識させる。例えば1974年の《Gray Painting in three Parts》（1974、油彩・アクリル、261.3×184.3、練馬区立美術館蔵）は、一枚の縦長のキャンバスを上下に三分割し、平坦な面、下地を意識させる面、リズムカルな筆触による面と描き分けたものである。

このように1973年には、69年に始まる「対角線シリーズ」に続いて、その反作用ともいえるような筆触や画面の質感を強調した作品が生まれている。しかし、それぞれ使用する素材や作品の印象は大きく異なるが、全く別の系譜に属するというよりは、シリーズの新しい展開の可能性を考慮した試行錯誤とも考えることができるのではないだろうか。事実、90年代に入ると、両者の特徴を総合したような作風が展開されているのである。このような意味で、1978年の《Three Diagonal Stripes Blue Painting 78-2》（図9）は、「対角線シリーズ」の中でも重要な位置を占めるだろう。それは、『アメリカの日本人作家』展出品作のように、油絵具による筆触を強調した作品の系譜と、シリーズの特徴である手の痕跡を残さないグラデーションを融合させたものであるからだ。またシリーズの中に円弧という曲線的な要素を導入した点でも注目される。

3枚のキャンバスを連結したこの作品は、非常に横長の画面である。画面右上から左下にかけて3本のストライプが描かれているが、その縁はほとんどの部分で波打っており、従来のような直線ではない。むしろリズムカルな筆触によって塗り込まれた絵具の塗り残しの部分がストライプ状に残されているの

である。背景のグラデーションも、従来の上から下ではなく、左右方向のものに変わっている。また左上部と右下部の円弧内部も均一に塗られているが、地との明度対比によってほのかに変化しているように見える。この作品は、従来の「対角線シリーズ」のDNAを受け継ぎながらも、むしろ手の痕跡を意識的に筆触として残すことによって、画面の質感を強く意識させる作品となっている。

この作品で円弧が登場したことの意図を、現存する2点のドローイングから読み解くことができる。

《Drawing For “Blue Painting 78 II”》（図10）には、上下に中心軸を少しずらして位置する大きな円が接近するところを切り取った部分が描かれている。この切り取った部分が完成作となる。実際の作品よりもはるかに大きな円が想定され、その円が遭遇し、接触する寸前のエネルギーに満ちた場として完成作が構想されているのである。完成した作品は127×472.5cmという大型の作品でありながら、巨大な二つの円を含むさらに大きな作品の一部のような感じを与える。この作品ではキャンバスの側面がすべて表面と同様に絵具で塗り込まれており、いわば額縁に閉ざされた虚の空間としてのタブローではない。私たちは作品に直面しながら、眼前の画面に限定されない、外部に続く広大な空間を思い浮かべることができる。

この作品の後の展開は、80年代に入ると、平行な対角線状のストライプだけではなく、画面中央で交差するストライプが現れたり、背景の一部の筆触が強調されたりと、その展開の幅を広げていく。さらに1986年からはストライプだけでなく、ARC（弧形）が登場し、同一の画面内で二分割・三分割されるだけでなく、二点・三点の組作品が制作されていく。90年代に入るとELLIPSE（楕円）が登場し、さらに97年からは、従来の単一の色彩によるグラデーションによる作品とは異なり、同一作品内部で区画を分割しながら、各区画を色分けし、多様な画面処理を施した「Combine」が登場する（図11）。この「Combine」は、70年代半ば以降の各展開を総合したものであると同時に60年代の「コンバイン」シ

リーズを「対角線シリーズ」に統合したもと見ることもできるだろう。

## 5. 「対角線シリーズ」とは？

ここで画家自身による「対角線シリーズ」の解説を確認しておきたい。《Three Diagonal Stripes, Blue.'74》(図7)と《Three Diagonal Stripes, Green.'74》(図8)であるが、このシルクスクリーンには作品を解説した文章が刷り込まれているのである。特に《Three Diagonal Stripes, Blue.'74》では、対角線シリーズの原理が明確に語られている。英文による本文を要約すると以下ようになる。

画面の上端(A)のダーク・ブルーから下端(B)のライト・ブルーに移行するグラデュエーションによる絵画平面(pictorial surface)を三本のストライプ(a, b, c)が斜めに横切っていること。画面の上下の中心(C)でみると、ストライプaのvalue(色価)は、上端(A)と同じであり、ストライプbは、中心(C)と同じvalueであり、ストライプcは、下端(B)と同様のvalueである。

この説明文によれば、一見すると「対角線シリーズ」は幾何学的なストライプが中心の構成的作品であるようにみえて、実は色彩の原理にしたがって構成された平面作品であることがわかる。また画面上下の色の明度差とストライプ内の色の明度差は全く逆の関係にあること。したがって、画面中央の色価と同じ色価をもつ真中のストライプbの色が変化しているように見えるのは、背景の色に変化によるものであって、実は画面中央の色が均一に塗布されているだけであることが分かる。均一の明度による1本のストライプが、あたかも背景とは逆のグラデュエーションで描かれているように見えるのである。

また、《Three Diagonal Stripes, Green.'74》に刷り込まれた説明文は、以下の通りである。

三つのパネルによりなる“Three Diagonal Stripes,

Green.'74”の画面は、各々上端A-Dark Greenから下端B-Light Greenと、その各々のパネルにおける対角線a, b, cより成っている。

対角線aは、上端A-Dark Greenと同色によって引かれる。

対角線bは、A→Bの中間Cにおける色、即ちA、 $\frac{1}{2}$ +B、 $\frac{1}{2}$ の割合に混合された色によって引かれる。

対角線cは、下端B-Light Greenと同色によって引かれる。

近藤竜男はこの説明文のなかでストライプを対角線と呼んでいるが、この作品はパネルを3つに分割することで、《Three Diagonal Stripes, Blue.'74》の対角線bの在り方をより複雑に変奏したものであるだろう。1971年の第10回現代日本美術展出品作の《Five Diagonal Stripes》(1971、アクリル、182.9×132.1×5枚)は、ストライプが1本だけ引かれたキャンバス5枚による組作品の例であった。

「対角線シリーズ」とは、上記のような原理にしたがって制作された幾何学的な平面作品であり、まさに再現的意味とは全く関係のない純粋な抽象作品である。鑑賞者は、作品の色と形の世界に直接対峙することが求められるだろう。近藤竜男は、1969年に開始したこのシリーズを、2010年のギャラリー東京ユマニテの個展でより自由な線による作品を発表するまで継続して制作していく。

## 6. 「対角線シリーズ」の評価

1969年から始まり74年の南画廊での個展で発表されたこともある対角線シリーズであるが、どのように評価すべきなのだろうか。ここで、長年近藤竜男の作品を見続けてきた中原佑介とエドワード・フライが1982年の個展に際して寄せた言説を参考にまとめておきたい。<sup>10</sup>

まず、このシリーズは、基本的に青、灰色、緑といった色彩に限定されるとともに、個々の作品は単色のグラデュエーションで制作される。つまり「モノクローム(単色)の絵画」である。中原佑介によ

れば、「一般にモノクロームの絵画は、二つの傾斜に大別することができる」が、それは「絵画の根本的要素である色彩の強調」の方向と、「形態あるいは図形の消去という方向」である。「近藤竜男の絵画は前者に属する」。なぜなら「対角線の部分に見られる色彩の明度や彩度の変化は、対角線を線として浮かびあがらせるのではなく、画面全体がモノクロームであることを強める役割を果たしているように感じられるから」である。中原がいうように、対角線シリーズといっても、対角線そのものは造形原理ではあっても、それ自体が強調して表現されることはない。先の引用に続いて中原は「同時に、対角線はこうしたモノクロームの画面が、いわゆる彩色面という物的なものではなく、絵画としての彩色面であることの強調ともなっている」と述べているが、この文章は難解である。「彩色面という物的なもの」、「絵画としての彩色面」という言葉は一体何を意味しているのだろうか。中原は、立体から平面への展開を考えたうえで、次のように説明している。

60年代の近藤竜男の作品には、木材などの立体を彩色したものが見られた。対角線のある作品は、明らかにこの画家の絵画の生産という意図が強く働いたものと見て間違いあるまい。彩色物体から絵画へ—これが近藤竜男の対角線のある絵画をうみだすひとつの大きな原動力であった。

確かに、「彩色物体から絵画へ」という近藤竜男の展開は、「画家の絵画の生産という意図」を強く感じさせる。しかし、それでは近藤竜男の「絵画」をどのように理解すべきなのだろうか。「対角線シリーズ」は、よりオーソドックスな絵画の形式に回帰しているようにも見えるのである。

上記の《Three Diagonal Stripes Blue Painting 78-2》(図9、1978)などに見られる特質を中原佑介は、「画面の断片性の示唆であり、画面が無限に大きいものの1部だということの暗示」であり、「ややあらゆるテクスチャの出現」があることを指摘

したうえで、「こうしたいくつかの技法、あるいは描法も、作品の特質を変えるものではない。近藤竜男の作品はさまざまなタイプの作品を試みているのではなく、ひとつのものに向かっていることをはっきりと感じさせる」という。そして、その「ひとつのもの」は「ただ濃淡のみが万象をうみだすような一元的な世界」であるという。この「一元的な世界」を中原佑介は、次のように説明する。

図形もテクスチャの濃淡のあらわれであり、やがては一切が均質化してしまうような世界。近藤竜男の絵画は、その途方もない長い時間の過程をゆっくりたどりつつある絵画という感じが私にはする。新しい意味でのプロセス絵画とでもいいたいと思う。

中原のいうように「ただ濃淡のみが万象をうみだすような一元的な世界」がどのようなものかは明らかではないが、近藤竜男が多様なヴァリエーションを生みながら継続してきた「対角線シリーズ」は、個々の作品の区別を超えて、やはり全体として何か共通の基盤の上に成り立っているように感じさせることは事実である。中原佑介にとって近藤竜男の「絵画」は、「新しい意味でのプロセス絵画」である。

エドワード・フライも、「近藤竜男のアートは、クリヤーな意図と、遂行された作品の確かさを示す典型的なもの」とし、「既に10年以上のもあいだ一つのゴールを追求し続けて来た」という。この「一つのゴール」という言葉は中原のいう「ひとつのもの」を思わせるが、フライによれば、「このゴールとは高度な精神と存在の状態であり、感覚と知性の瞑想的融合体として表現出来るものである。近藤竜男のこのゴールの追求は、「1950年代以来の前向きな絵画の在り方を熟知した上のものであり」、「それ故に彼の絵画に対するアプローチは減算的で構成主義的であり、彼の作品の基本をなす色彩、形、調整されたプロポーション以外の諸要素は彼のキャンバスから排除されている」と記している。そしてバッハや彼の後継者たちのフーガ形式を引き合いにしな

がら、近藤の「豊かで繊細で複雑な視覚的体験」を「見る音楽」と呼ぶ。それ故に、この「豊かで繊細で複雑な視覚的体験」を実感するためには、「我々は彼の作品の総てを完全に見出すために時間をかけて見なければならない。近藤竜男の「減産的で構成主義的」な作品による「豊かで繊細で複雑な」視覚的体験をもたらす作品を「真に理解するためには、忍耐と、静寂と、知性と感覚への融合を必要とするのである」としている。

中原佑介と同様に、新しくマチエールを強調した作品が登場したことについて、フライは次のように述べる。

このマチエールによって近藤は、絵画言語におけるもう一つの基本的要素である反射と色彩の相互作用とも融合する。(中略) その結果は、丁度バッハがもともと長調の音階のフーガ形式に短調を導入したのと同様に、不協和な音を巧みに解決しながら以前は考えても見なかったような斬新で高尚なハーモニーを作り出したようなものである。

フライはこのようにマチエールの導入について述べた後に、次のように締めくくる。

近藤のこれらの最も新しい作品は、絵画におけるミラクルであり、複雑さと体験の豊かさが同時に一つのビジョンの上において融合されている。この状態は現代美術の中であってきわめてユニークなものである。

## 7. 近藤竜男の「絵画」

30年以上にわたって制作された近藤竜男の「対角線シリーズ」は、フライのいうように「きわめてユニークなもの」であるだろう。それは、色彩の表現力に基礎を置いたモノクローム絵画であるが、中原佑介はシリーズ化された「新しいプロセス・ペインティング」と見なしている。しかし、「プロセス・ア

ート」が作品の完成に至るプロセスそのものを目的化するものであるとすれば、近藤竜男の「対角線シリーズ」には相応しくない。むしろ、批評家ローレンス・アロウェイが提唱した「システムック・ペインティング」の方が適合しているだろう。1966年にグッゲンハイム美術館で開催された「システムック・ペインティング」展は、64年のグリーンバーグ企画による「ポストペインター・アブストラクション」展を強く意識したものとされているが、「アロウェイが目ざせようとしたのは、(中略) 彼が「ひとつのイメージの芸術」と呼ぶもの——一つの主題に基づいて一連のヴァリエーションを作り出す同時代的な傾向一であった」<sup>11</sup>。このような意味で、近藤竜男の「対角線シリーズ」は、「システムック・ペインティング」である。また、藤枝晃雄が、「システムをより強調しながら、沈んだ抽象表現主義的、色彩による場の絵画的な表現がもたらされている」<sup>12</sup>とその特徴を指摘するように、近藤竜男の作品はカラー・フィールド・ペインティングでもあるだろう。分類の問題はさらに検討する必要があるが、ここでは、近藤竜男が1950年代以降の抽象表現主義から続くアメリカ現代美術の激変の現場に立ち会った画家であったことを確認することに止めたい。1961年にニューヨークに到着した近藤竜男は、「五十年代における長いヨーロッパ現代美術への挑戦と、既成への断絶をバネに、より明確にアメリカ独自の姿勢を打ち出してゆく時期」<sup>13</sup>のアメリカ現代美術に直面しながら、「彼らの様に既成のものと断絶して生きようと志向すると言うよりは、その様にしか生きて行けなかった」と自覚するような状況にあった。そして1950年代から60年代を「在外作家」としてではなく、「さらけ出された自己を更にさらしながら、抜差しならない作家自身を認識し、持続せざるを得ない」<sup>14</sup>という思いを抱きながら、試行錯誤を繰り返した。その中で生み出されたのが、「対角線シリーズ」という「絵画」であったのである。

## 註

1. 藤枝晃雄「五〇年代後半から二〇年間の絵画の傾向」、『原色現代日本の美術 第18巻 明日の美術』（小学館、1980）、p. 134。
2. 近藤竜男『ニューヨーク現代美術1960-1988』（新潮社、1988）、p.29。
3. 同上、p.136。
4. 同上、p.139。
5. 同上、p.160～161。
6. 光山清子『海を渡る日本現代美術－欧米における展覧会史 1945～95』（勁草書房、2009）、p.103。
7. 近藤竜男、前掲書、p.225。
8. 光山清子、註6と同。
9. 出品作家の特定は、光山清子前掲書および東京国立近代美術館ホームページ掲載の展覧会出品者名簿、グッゲンハイム美術館「Contemporary Japanese Art: Fifth Japan Art Festival」展図録(1970)による。
10. 中原佑介とエドワード・フライの文章は、「近藤竜男」展パンフレット（東京画廊・ギャルリーユマニテ・スズカワ画廊、1982年）に掲載されているものである。
11. H.H.アーナスン著、ダニエル・ウィーラー改訂増補『現代美術の歴史 絵画 彫刻 建築 写真』（第3版）、第22章1960年代の抽象、（美術出版社1995、前山裕司訳）、p.489。
12. 藤枝晃雄、前掲書、p.138。
13. 近藤竜男「「在外」について」、「現代の眼－東京国立近代美術館ニュース」（1974年1月号）。
14. 近藤竜男（「アメリカの日本作家」展出品作家アンケート）、「視る－京都国立近代美術館ニュース」（1973年9月号）。



図1 《Green Image》1962 図2 《作品64-20》1964



図3 《68-2・N:Blue》1968



図4 《69-11・Blue》1969



図5 《Three Diagonal Stripes》1971

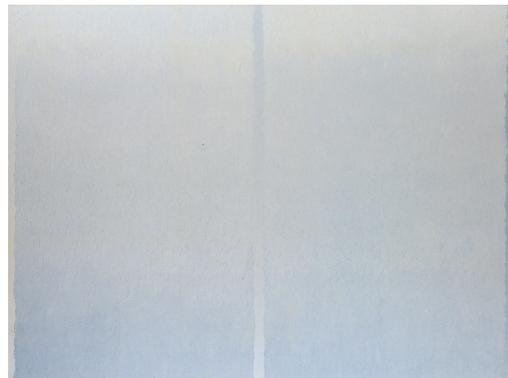


図6 《Gray Painting No.11》1973

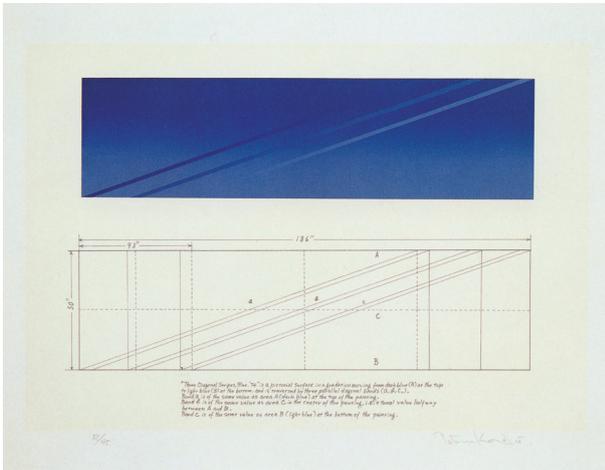


図7 《Three Diagonal Stripes, Blue.'74》1974

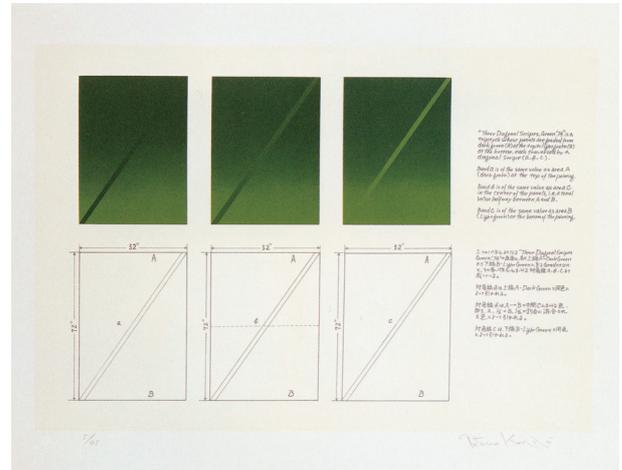


図8 《Three Diagonal Stripes, Green.'74》1974

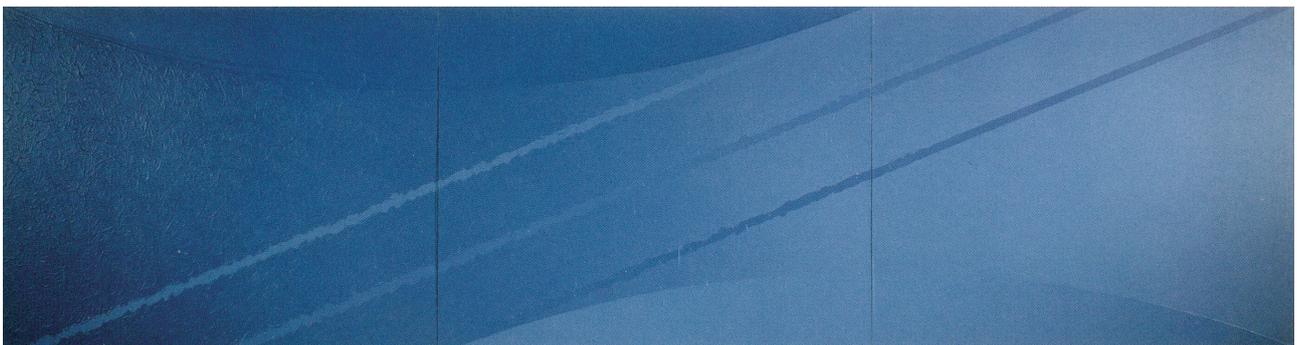


図9 《Three Diagonal Stripes Blue Painting 78-2》

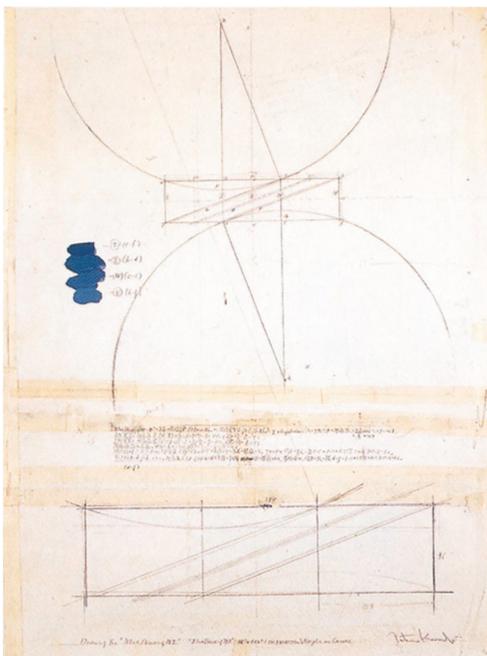


図10 《Drawing for "Blue Painting 78 II"》1978

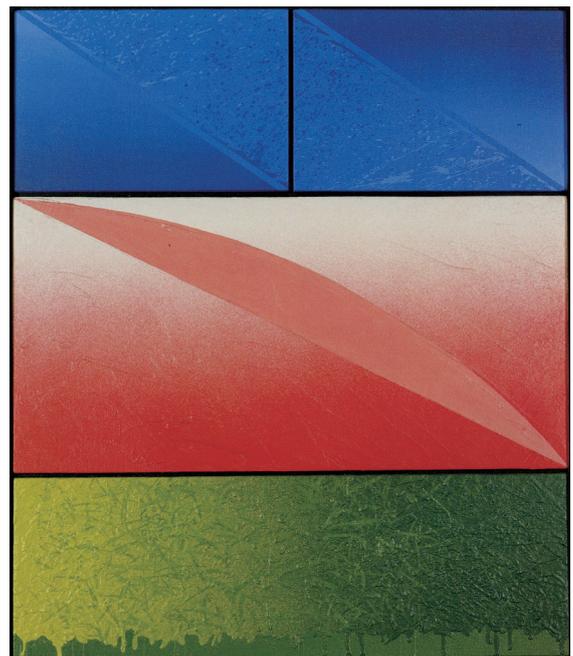


図11 《Combine:2-98-NY》1998

## 図版リスト

(サイズの単位はcm)

- 図1 《Green Image》1962、油彩・カンヴァス、242.4×181.8、  
練馬区立美術館
- 図2 《作品64-20》1964、油彩他・カンヴァス、271.5×268.0、  
東京国立近代美術館
- 図3 《68-2・N:Blue》1968、アクリル、カンヴァス、ナイロン紐、  
木、プラスチック他、168.5×113.0、練馬区立美術館
- 図4 《69-11・Blue》1969、アクリル・カンヴァス、91.3×71.2
- 図5 《Three Diagonal Stripes》1971、アクリル・カンヴァス、  
183.5×366、東京国立近代美術館
- 図6 《Gray Painting No.11》1973、油彩・カンヴァス、183×245
- 図7 《Three Diagonal Stripes,Blue.'74》1974、シルクスクリー  
ン・紙、32.4×46.8、練馬区立美術館
- 図8 《Three Diagonal Stripes,Green.'74》1974、シルクスク  
リーン・紙、32.4×46.6、練馬区立美術館
- 図9 《Three Diagonal Stripes Blue Painting 78-2》1978、ア  
クリル・カンヴァス、127×472.5、練馬区立美術館
- 図10 《Drawing for “Blue Painting 78 II”》1978、鉛筆、グワッ  
シュ・紙、76×56、練馬区立美術館
- 図11 《Combine:2-98-NY》1998、アクリル・石膏・カンヴァ  
ス・パネル、55.2×47.4

(よこやま・かつひこ 芸術学／近現代美術)

(2016年10月31日 受理)