

ニューヨークの猪熊弦一郎 — 1955年から1960年代半ばの造形の模索を中心に¹⁾ —

内 山 尚 子

はじめに

1955年、日本生まれの画家でデザイナーの猪熊弦一郎（1902-1993）は、アメリカ合衆国（以下、アメリカ）に渡った。日本の美術界で既に洋画家として一定のキャリアを築き上げた52歳という年齢での渡米は、猪熊自身がたびたび語っていたように当初パリへの旅の中継に過ぎないはずだったのだが、結果的に猪熊は1975年までのおよそ20年間にわたり、ニューヨークを主たる拠点に活動することとなった²⁾。

猪熊は、香川県に生まれ、東京美術学校（現東京藝術大学）に学び、帝展を経て、1936年より新制作派協会（現新制作協会）を中心に、近代日本における前衛の洋画家として活動してきた人物である。1938-40年にはフランスへ遊学し、アンリ・マティスやパブロ・ピカソ等、パリの美術界で活動するモダニズムの芸術家たちへの憧れを強めた。帰国後、第二次世界大戦中は陸軍省派遣画家や従軍画家として過ごしたが、戦後は再度マティスやピカソ風の絵画を描くようになり、さらにはイーゼル画にとどまらず、壁画等公共性の高い作品からプロダクト・デザインにまで活動の場を広げた。そうしたなか、改めて美術について学び直す目的で1955年に再度パリを目指したのであったが、建築家の吉村順三の勧めで中継地として訪れたアメリカで現地の美術界に根を張り新たな生活を送ることとなったのである³⁾。

ニューヨーク時代の猪熊に関する先行研究は展覧会カタログが主であり、絵画作品に加え、雑誌の表紙絵、写真や文章等の整理が包括的に進められてきている。画業の一部としてニューヨーク時代が紹介される回顧展等を除けば、主要な先行研究としては、『20世紀を生きたモダニスト—猪熊弦一郎展：Guén in New York 1955-75』（東京ステーションギャラリー、2000）、『猪熊弦一郎展：ニューヨークからの発信』（丸亀市猪熊弦一郎現代美術館、2004）、『猪熊弦一郎展：具象と抽象の狭間で』（丸亀市猪熊弦一郎現代美術館、2006）、『猪熊弦一郎展：Confusion and Order [混乱と秩序]』（丸亀市猪熊弦一郎現代美術館、2008）、『FEELIN' GROOVY! 猪熊弦一郎展：いのくまさんとニューヨーク散歩』（丸亀市猪熊弦一郎現代美術館、2021）等を挙げることができる。

先行研究で特に注目されるのは、渡米を機に猪熊が絵画作品における画風を具象から抽象へと転換した点である⁴⁾。戦後、渡米するまでの猪熊の絵画には、『青い服』（1949、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館）や『バレリーナの夢』（1950、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館）に顕著な

ように、戦前より関心を寄せてきたヨーロッパのモダニスト風の作品が多く見られる⁵⁾。これらの作品は自然主義的とは言えないが、人物や動物の姿は明確に見てとることができる。他方渡米後の猪熊の絵画作品からはそうしたモチーフが消えるのである。

このように、ニューヨーク在住期は猪熊の画業における転換点と位置付けられるが、当時の制作活動が具体的にどのような社会文化的文脈のなかで行われていたのかに関する学術的な議論はまだ十分とは言い難い。猪熊が渡米した1950年代半ばのアメリカ美術界は、フォーマリズムの美術批評に支えられた抽象表現主義の台頭により、戦前までのパリに続く美術の新たな「中心地」としての地位を確立していった。その後もネオ・ダダやポップ・アート、ミニマリズム、コンセプチュアル・アート等多種多様な現代美術の動向が美術界を賑わせてゆく。そうしたなかで20年あまりを過ごしたことを、日本の美術界で地位を築いた画家の余生として片付けることは到底できないだろう。

本稿では、ニューヨーク時代の猪熊の活動と作品を、ニューヨークを中心とした当時のアメリカの社会文化的な文脈のなかに改めて位置付けてゆく。以下本論では、ニューヨーク時代の絵画作品の傾向を先行研究に則して整理した上で、渡米後の猪熊の周辺の人間関係について、冷戦下という時代の文脈に則してその意味を検討する。続いて、当時のニューヨークの美術界において東アジア文化への関心が高まっていた状況を踏まえて、所属画廊での猪熊の位置付けや作品の同時代的評価を分析する。その上で、ニューヨーク時代の前半期及び画風が大きく変化する1960年代半ばの試みについて、猪熊の着想源に注目しつつ、当時のアメリカ美術界や周囲の芸術家の作品との関係性から検討する。抽象表現主義世代の芸術は、ジェンダーやエスニシティ、地理的時代的広がりや主題、表現媒体等様々な観点から、より多様で複雑な芸術家たちの取り組みとして見直しが進められてきている⁶⁾。20世紀アメリカ美術史のこうした研究状況も念頭に置きつつ、本稿では主にニューヨーク時代前半の猪熊を、抽象表現主義以降の多様な「アメリカ美術」を構成してきたひとつの要素として検討することを試みたい。

1. ニューヨーク時代の画風の変遷

上記の通り、具象から抽象への転換と位置付けられる猪熊のニューヨーク時代だが、その20年間の作品は、先行研究では、1960年代前半の画風の変化を挟み、さらに2つの時期に分けて論じられている⁷⁾。まず、《Composition No. 2》(1957, 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館)(図1)や《黄色の反響》(1960, 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館)、《獅子舞》(1961, 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館)、《八木節》(1962, 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館)等が制作された、ニューヨーク時代初期にあたる1955年より1962年前後までは、パリ時代からの具象を離れ、抽象へ向かう時期と位置付けられる⁸⁾。この時期の作品には、「日本の伝統や歴史に関わるテーマ」が指摘

される⁹⁾。画風が大きく変化したのは1960年代前半ごろであり¹⁰⁾，この時期猪熊は「完全に抽象の世界へ」導かれたとする指摘もある¹¹⁾。この時期の作品には、黒や灰色、青を主とした《都市計画》(1962-63, 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館) (図2), 《Confusion and Order》(1964, 国立近代美術館), 《CITY PLANNING》(1965, 高松市美術館) 等が含まれ、細かな反復模様を特徴とする作品は「大都市を俯瞰的に描いた」と評される¹²⁾。そして、この転換期を経た1960年代後半以降の作品では、使用される色彩が赤、緑、黄等に加え、転換期の反復模様はより規則的になり、「平行線や幾何学的なスタイル」が特徴となる¹³⁾。作品としては、《The City Blue No. 2》(1968, 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館) (図3) 等、転換期の俯瞰の構図がまだ用いられているものから、1971年以降の「風景」シリーズのように横から都市の「断面」を描くような作品へと変化し、猪熊芸術は「見事な抽象表現」に達したと評価される¹⁴⁾。

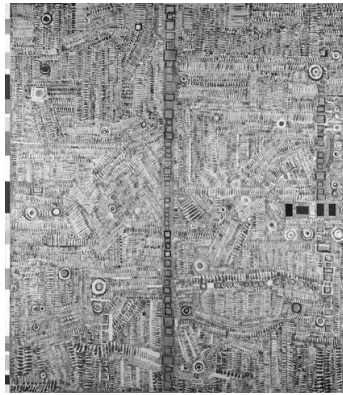


図1 (左) 猪熊弦一郎《Composition No. 2》1957, 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館蔵
©The MIMOCA Foundation

図2 (右) 猪熊弦一郎《都市計画》1962-63, 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館蔵
©The MIMOCA Foundation

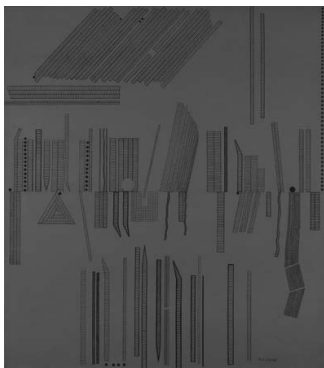


図3 (左) 猪熊弦一郎《The City Blue No. 2》1968, 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館蔵
©The MIMOCA Foundation

図4 (右) 猪熊弦一郎《Haniwa 1》1956, 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館蔵
©The MIMOCA Foundation

猪熊自身後年回想録のなかで「私の作品も展示の九割以上が純粹抽象になった。何とか払いのけようとあがき続けた具象の影はこの街（筆者注：ニューヨーク）でゴソッと落ちてしまった」と述べており¹⁵⁾、ニューヨーク時代の猪熊の画風の変遷を具象から抽象への転換として語るのは容易い。実際作品を見ると、1960年代前半までの絵画も、単純化されたフォルムで埴輪を描いた《Haniwa 1》(1956、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館) (図4) 等最初期の作品を除き、具体的なモチーフを識別することは難しい¹⁶⁾。ただし、具象から抽象への単線的な発展というより異なる種類の非具象表現の模索と見ることは可能だろう。つまり、1960年代前半ごろを境とし、規則性のない筆の跡や絵の具の滴りが目立つ前半期の作品と、規則性のある反復模様が、時に幾何学的な形態を取り込みながら画面を覆うようになった後半期の作品とに区分できる。以下本稿では、先行研究を踏まえた大まかな画風の変遷を念頭に置き、特に1950年代後半から画風が大きく転換する60年代半ばまでを主な射程として議論を進めたい。

2. 冷戦下のアメリカにおける日本文化受容と猪熊

猪熊は、1956年4月にニューヨークのウィラード・ギャラリーで個展を開催し、これ以降、ニューヨーク時代は同画廊の所属画家として活動を展開した¹⁷⁾。ウィラード・ギャラリーは、マリアン・ウィラードとその家族による経営で、画家のマーク・トビーやノーマン・ルイス、彫刻家のデヴィッド・スミスといった抽象表現主義世代の芸術家を抱え、ニューヨークでもよく知られた画廊であった。猪熊のウィラード・ギャラリーでの個展は概ね2年に一度、1956年に続き、1957年2月、1958年10月、1960年10月、1962年9月、1964年9月、1967年2月、1968年10月、1970年10月、1972年10月と計10回開催された¹⁸⁾。

ウィラード・ギャラリーの所属となった経緯について、猪熊は、マリアン・ウィラードとベティ・パーソンズ両者より自身の画廊での展示を打診されたと述べている¹⁹⁾。パーソンズはジャクソン・ポロックやマーク・ロスコら抽象表現主義の芸術家を多く擁したことで広く知られるベティ・パーソンズ・ギャラリーの経営者である。猪熊をウィラードに紹介したのは、ニューヨークのジャパン・ソサイエティの理事を務めたダグラス・オーヴァトンであり、パーソンズに紹介したのは、同じく渡米して活動していた日本人画家の岡田謙三であった²⁰⁾。両者からの誘いを受け判断に困った猪熊は、後年の回想録では、ジャパン・ソサイエティのブランシェット・ロックフェラー（ジョン・D・ロックフェラー3世の妻）の勧めに従って前者を選択したと述べている²¹⁾。さらに、編集者の岡本仁によれば、猪熊は、渡米中の吉村順三にも相談し、アメリカで長期間活動する見通しが立っていないなかではできるだけ早く個展を開催する道を選択した方が良いとの判断から、ウィラードの提案に応えたという²²⁾。なお、岡本は、猪熊をロックフェラー家に紹介したのは、ロックフェラー一族が設立から関わりを持つニュー

ヨーク近代美術館において、1954年に展示された日本式建築「松風荘」の設計に携わった吉村であったと推測する²³⁾。

このように、アメリカで当初無名に等しかった猪熊が、渡米後半年も経たずしてウィラード・ギャラリーの所属画家となった背景には、ニューヨークの美術界における要人たちの助けがあったことが窺い知れる。また、1950年代半ばから1970年代初頭が日本の高度経済成長期と重複していることを踏まえ、美術史研究者の坂上桂子は、猪熊を含む日本出身の芸術家たちの当時の渡米が、「日本の海外進出、国際舞台への展開という経済の動向ともまったく連動している」と指摘する²⁴⁾。猪熊のニューヨークの美術界における活動も、当時の政治経済の動向や日米関係と無関係ではなかった。猪熊が渡米に向けヴィザの身元保証人を依頼したのはロバート・T・ブルックスという人物であったが、彼が経営していたダナム・アンド・スミス社は、東京や沖縄、ソウル等に支社を置き、アメリカ空軍にアメリカの物品を販売する事業を展開していた²⁵⁾。さらに、吉村が建築を担当したニューヨーク近代美術館における先出の「松風荘」について、美術史研究者の池上裕子は、戦後のアメリカにおける「日本ブーム」の文脈にこの展示を位置付け、その政治経済的意味を考察する²⁶⁾。冷戦下の1950年代半ばのアメリカでは、日本が政治的・経済的に立ち直りアメリカの従順なパートナーとなることが期待されたが、そうしたなかで行われた内装や美術工芸品を含む日本式建築「松風荘」の展示には、大戦中にアメリカ社会に広まった日本に対するネガティブなイメージを払拭し、その品質を担保することを通して日本製品をアメリカ市場に向けプロモーションする目的があったという²⁷⁾。そして、このプロジェクトを強力に後押ししたのは、日本文化に対する造詣の深さでもよく知られ、また日本経済の復興がアメリカにも好影響を与えると主張していたジョン・D・ロックフェラー3世であったという²⁸⁾。

猪熊は、1957年より帰国するまでニューヨーク日米協会運営委員を務め（同会の会長はジョン・D・ロックフェラー3世）、さらに、同年よりニューヨークの日本総領事館と日米貿易振興会（JETRO）の顧問（前者は文化交流、後者は文化交流係）の職も委嘱されている²⁹⁾。丸亀市猪熊弦一郎現代美術館に所蔵されている当時の猪熊の日記のなかにも、周辺の芸術家たちとの交流やニューヨーク美術界についての雑感とともに、海外市場への日本製品のプロモーションに取り組むJETRO関連のデザインの仕事やイベントへの出席が確認できるほか、同館にはJETROの展示会の様子を写した写真も多数残されている³⁰⁾。以上を総合して考えれば、1950年代半ばのニューヨークにおける日本文化をめぐる社会状況は、政治経済界からの後押しもあり、渡米したばかりの猪熊には幸運にも大いなる追い風となって新天地における彼の安定した活動基盤の整備を支えたと言えるだろう。

3. 抽象表現主義世代の東アジア趣味とウィラード・ギャラリーでの猪熊

加えて、抽象表現主義の台頭するニューヨークの美術界では当時アジア文化への関心が高まっており、同時代のアジア美術の展覧会が盛んに開催されていた点にも着目すべきだろう³¹⁾。アメリカの抽象表現主義者たちにこの時期注目された要素として特に指摘されるのは、東アジアの書（カリグラフィー）における筆跡や禅仏教の思想である³²⁾。美術史研究者のバート・ウィンザー＝タマキは、アメリカの抽象美術界における東アジア文化への眼差しの形成において、ウィラード・ギャラリーのマリアン・ウィラードが果たした役割にも注目する³³⁾。当時流行していたカール・グスタフ・ユングの概念「集合的無意識」に基づく「アジア美術の魅力の普遍性」への確証がウィラードの画廊運営の指針には見受けられ、そうした立場からアジア美術の紹介やアジア文化に関心を寄せる芸術家の支援が行われたという³⁴⁾。版画家の棟方志功とともに猪熊がウィラード・ギャラリーに注目されたことは、こうした文脈に位置付けられるというのである³⁵⁾。

猪熊は、マリアン・ウィラードから「別に日本的なものを作ろうと努力しなくとも、日本人であればどんな仕事をしていても日本的なものが出てくる」と言われたと述べている³⁶⁾。しかし、1956年から1972年まで10回開催されたウィラード・ギャラリーでの個展の案内状を見ると、《Haniwa 1》を背景に猪熊自身の顔写真を掲載した初回のを除き、1957年、1958年、1960年の案内状はいずれも猪熊の名前とカリグラフィックな筆跡によるデザインとなっている³⁷⁾。1957年の案内状（図5）は、黒い墨で書いたような INOKUMA の文字を画面中央に縦に並べ、書と縦書きの文化を想起させる。1958年と1960年の案内状（図6・7）では、名前の表記は横書きの印刷文字となるが、その背後には荒い筆跡の目立つ描画が、前者は黒、後者は赤いインクを用いてそれぞれ単色で表わされている³⁸⁾。これらの案内状のデザインからは、ウィラード・ギャラリーが、猪熊という日系の名前を前面に出しつつ、筆跡を残さない西洋美術のアカデミックな描き方とは異なる筆致を視覚的に示すことで、当時のモダニズムの芸術家が注目した東アジアの書の流れを汲むものとして、日本人画家猪熊の芸術をニューヨークの美術界に売り出そうとした姿勢が窺えるのである。

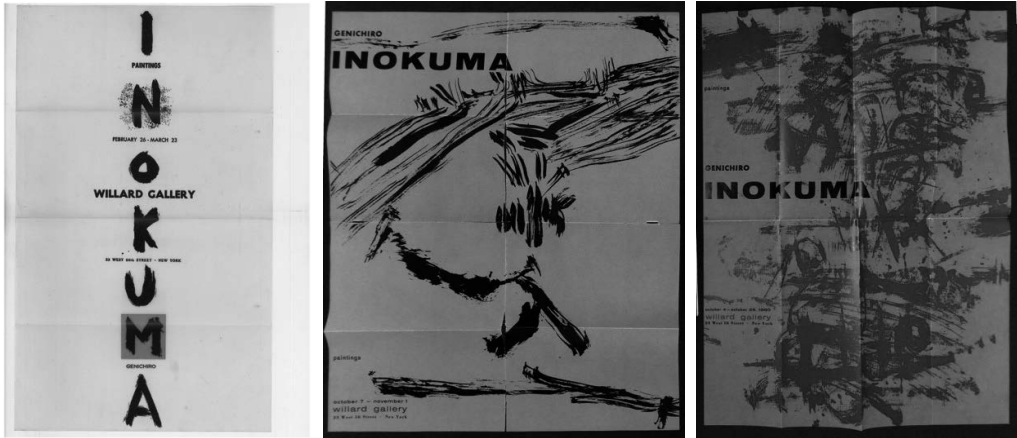


図5 (左) ウィラード・ギャラリーでの個展の案内状, 1957, 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館蔵
©The MIMOCA Foundation

図6 (中) ウィラード・ギャラリーでの個展の案内状, 1958, 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館蔵
©The MIMOCA Foundation

図7 (右) ウィラード・ギャラリーでの個展の案内状, 1960, 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館蔵
©The MIMOCA Foundation

これらの個展は当時のニューヨークの批評家からも概ね画廊の思惑に沿った形で受け取られた。1956年の個展の展覧会評では、「彼の絵画における最も強烈な表現の要素はくすんだ黒のカリグラフィーで、オリエンタルなインク・ドローイングを想起させる」とあり³⁹⁾、東アジアの墨絵の伝統を引き合いに出しつつ猪熊の作品が評価されている。さらに、1958年の個展への批評では、抽象表現主義を支えた批評家で美術史家のドリー・アシュトンが、「新鮮で同時代の関心を踏まえただけでなく、東洋と西洋の絵画の方式を上手に統合したイディオムを見出すことに成功している」と述べた上で⁴⁰⁾、猪熊の作品の造形的特徴を次のように読み解いている。

形態はしばしば象徴的である。鳥や葉を連想させる文字のような一連の筆跡があるが、それは彼が伝統的なカリグラフィーの訓練を受けたことを反映している。あるいは、自然を表現する中国の古典的な墨絵の独創的システムを彷彿とさせる、拡大された点や四角形や山形の模様の集合がある⁴¹⁾。

具体的にどの作品について述べているのかアシュトンは明らかにしていないものの、この批評はおそらく《Composition No. 2》(1957, 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館) (図1) や《極地設定 (1)》(1958, 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館) に見られるような、白を基調とした画面に茶や赤、黄といった色彩を若干織り込みつつも、白と黒の絵の具による比較的小さな色面を不規

則に配した絵画を指しているものと思われる。これらの作品において、アシュトンの指摘にあるように色面の形は変形した四角や円に見える部分もあり、さらにその縁の部分の掠れは、それを描いた人物の筆の跡を際立たせている。

ニューヨークを拠点に活動を開始した猪熊の絵画作品は、同時代のアメリカの抽象芸術におけるアジア美術への関心の高まりを背景に、概ね好意的に評価されたとと言えるだろう。当時のある対談における猪熊による以下の発言は、こうした同時代のアメリカ美術や批評の動向を彼自身が認識した上で、意識的に作品制作に取り組んでいたことを示唆する。

抽象というのは、日本のもったカリグラフィだと思うんです。抽象画は東洋に影響されますよ。例えばフランクライン（筆者注：画家フランツ・クラインか）の作品ですね。それがまた日本人の画家に逆影響してますね⁴²⁾。

先行研究でも指摘される当時の猪熊作品の一部タイトルに見られる「埴輪」「獅子舞」「八木節」等の日本的要素に加え、タイトル上はこうした特徴を持たない上記のような作品においても、その筆致や色彩によって、猪熊は同時代のニューヨークの美術界における東アジア趣味に応答していたのである。ウィンザー＝タマキによれば、当時真正性は無意識に基づくものとみなされており、ヨーロッパ系の芸術家はアジア文化への関心をあまり表に出しすぎない方が良いとされた一方で、アジア系の出自を持つ芸術家には（本人が実際そうしたかどうかは別として）その文化を表現することが期待された⁴³⁾。1950年代のウィラード・ギャラリーにおける猪熊の売り出し方や展覧会評を見る限り、猪熊の芸術にも、日本出身であるが故にある種の「真正性」が多分に期待されていたことが窺えるのである。

4. 造形の着想源：ニューヨークの壁から日用品へ

しかし、猪熊がこうした位置付けにただ甘んじていたとは考え難い。「民間大使」⁴⁴⁾という言葉がよく示すように、猪熊と妻文子の人付き合いの良さはニューヨークでも有名で、その交友関係の幅広さは先行研究でも度々注目されている⁴⁵⁾。恵まれた活動環境と豊かな人間関係を余すことなく活用しながら目まぐるしく変化するニューヨークの文化的な環境を探索した猪熊の活動は、彼の作品における造形的な展開にどのように結びついていったのだろうか。本稿では最後にこの点について、猪熊の制作の上での着想源に注目して検討したい。

渡米後の猪熊が多くの写真を撮り溜めていたことは既に広く知られている通りである⁴⁶⁾。なかでも、家族や友人たちのスナップショットに加え、1950年代から1960年代のニューヨークで猪熊がとりわけ熱心に撮影して回ったのが、街の壁や窓である⁴⁷⁾。1969年のある座談会冒頭で

の壁に関する猪熊の次の言葉は、彼がニューヨークの落書きの目立つ古びた外壁に、アメリカの抽象絵画との類似性を見ていたことを示している。

壁といいますと、ニューヨークほど壁に落書の多い都市はないのです。(中略) ペンキがはげ、くずれかけた壁の上に、チョークはもちろんのこと、色スプレーを使ったり、棒で引掻いたり、どうして警察が止めないのかと思うほど、勇敢に絵が描かれています。そしてそれが実に美しい。(中略) ニューヨークの壁にみるほとぼしるような表現力が、近代絵画、特に抽象絵画の根本になっているように思うのです。ジャクソン・ポロックとか、その他のアクションペインター等最近の抽象絵画の巨匠みたいな人が、みんなそのような奔放ともいえる力を素直に取り入れて、自分のものにこなしています⁴⁸⁾。

壁と抽象絵画を比較する猪熊の視点は1960年代末に新しく出てきたものではなく、渡米して間もない1955年の日記にも見ることができる。以下の12月5日の猪熊の文章では、渡米前の1950年から晩年まで親しく交流した同世代の日系アメリカ人彫刻家イサム・ノグチとの会話のなかで、ポロックの絵画よりも物質性豊かなものとして壁が引き合いに出されている。

「pollock はあれではのこらない」となげく。このスタジオの壁の方がよほどいいと言ふつまり pollock はマテリアリストでいくら面白く塗っても壁にはかなはない 壁の方が本物であるから そして彫刻をやり度くなる気がよく解る⁴⁹⁾。

実際、1950年代後半から60年代にかけて猪熊が撮影したニューヨークの壁の写真には、壁の面を真正面から捉えたものが多く見られ(図8)、奥行きを感じさせない写真の構図は、遠近法的空間表現の見られない抽象表現主義世代の絵画を彷彿とさせる⁵⁰⁾。先出の1950年代後半の猪熊による非具象の絵画作品についても、同時代の東アジア趣味だけでなく、こうした着想源から検討する余地は残されているだろう。現に、1955年以降1960年代半ばまでの猪熊作品では絵の具に砂が混ぜられており、その結果生み出された荒いマチエールが「描かれた対象ではなく絵画そのものの性質」を表わしたと指摘されるが⁵¹⁾、壁との比較から絵画の物質性に意義を見る猪熊の主張は、こうした当時の作品において実践されていると見ることも可能だろう。

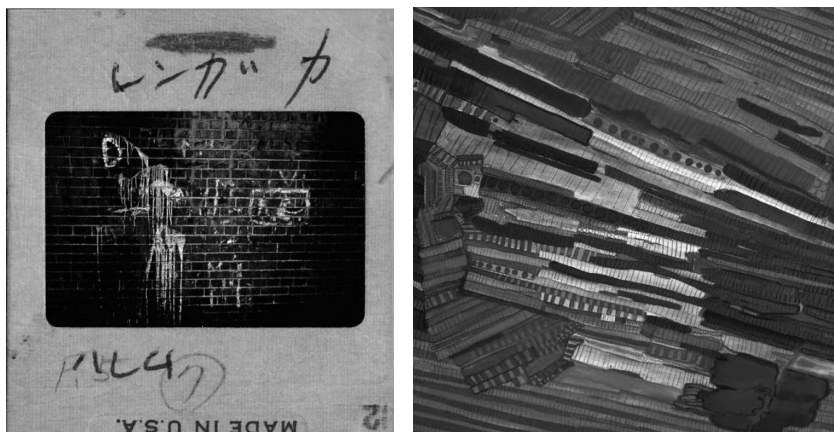


図8 (左) 猪熊弦一郎による壁の写真のスライドフィルム，1950年代後半から1960年代ごろ，丸亀市猪熊弦一郎現代美術館蔵（出典：『ニューヨークの壁 猪熊弦一郎』丸亀市猪熊弦一郎現代美術館，2016，頁付なし。）

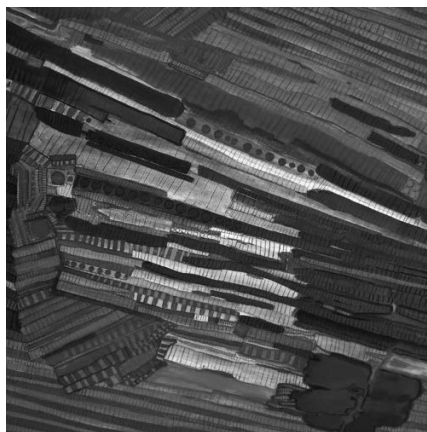


図9 (右) 猪熊弦一郎《Landscape QR》1966，丸亀市猪熊弦一郎現代美術館蔵
©The MIMOCA Foundation

そして先述の通り1960年代前半に猪熊の画風は大きく転換し，それまでの不規則な筆跡に代わり画面全体を埋め尽くすような反復模様が登場する（図2）。さらに1960年代半ばには，より規則性のある幾何学的な模様に変化してゆくことで（図3），前半期である1955年代から60年代初頭の，抽象表現主義的とも呼べるような画風は完全に姿を消すのである。なぜこの時期に画風が転換したのかについては推測の域を出ないが，アメリカの美術界において，抽象表現主義の後の世代，とりわけネオ・ダダやポップ・アートが既に優勢になっていたこととも無関係ではないだろう。世代的にもウィラード・ギャラリーという活動の場の点でも，猪熊は抽象表現主義世代に位置付けられるが，彼の交友関係は，先出のノグチや画家のマーク・ロスコといった抽象表現主義世代だけでなく，1950年代後半から，ジャスパー・ジョーンズやロバート・ラウシェンバーグ，ジョン・ケージといったより若い世代にも広がっていた⁵²⁾。アメリカの美術界は，社会から切り離された芸術家個人の表現として美術作品を捉えるモダニズムの美学が相対化される時代に差し掛かっており，日常的にニューヨークの美術館や画廊を巡っていた猪熊がその変化を実感していたことは想像に難くない。

この転換期に猪熊が好んで用いた反復模様については，先述の通り都市の無機質な景観を俯瞰的に描いたものとする見方が一般的だが，丸亀市猪熊弦一郎現代美術館に所蔵されている猪熊のスケッチブックには，猪熊が身近な既製品のコラージュを通して反復模様を模索した形跡を確認できる。筆者が確認したのは，一時帰国中の1965年に猪熊が千葉国立病院に入院していた際のスケッチブックである。時期的には画風の転換期よりも数年後だが，1966年以降の作品における反復模様は（図9），1962-63年の作品（図2）に比べ線や円の間隔が規則的であり，転

換期前後には多様な描き方が模索され続けていたと推測することは可能だろう。

スケッチブックで特に目を引くのは、量産品に見られる繰り返しの要素を用いた規則的な描画の試みである。例えば、紅茶のティーバッグのパッケージの縁がプレスされてできた梯子のような模様を頁の縁まで描線で延長しているもの（図10）、剃刀のパッケージの縁に印字された幅の狭い縞模様を頁の縁まで描線で延長しているもの（図11）、スケッチブックの頁の縁にある金属リングを通す穴が連続する部分を細長く切り取り、その穴を上からなぞることで規則的な点線や円を描いているもの（図12）などが確認できる。こうした梯子や縞、そして点や小さな円の反復模様は、この時期以降1970年代に至るまでのニューヨーク時代後半の猪熊作品を構成する要素として、度々登場するようになる（図3・9を参照）。

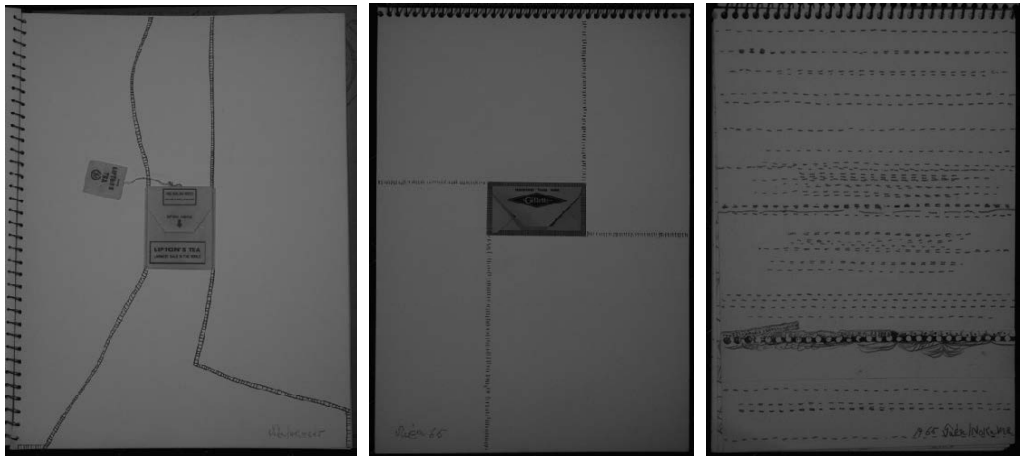


図10（左）猪熊弦一郎のスケッチ，1965（タイトルなしのスケッチブック，1965，sb6505，丸亀市猪熊弦一郎現代美術館蔵）©The MIMOCA Foundation

図11（中）猪熊弦一郎のスケッチ，1965（スケッチブック「胃手術を受く 千葉国立病院入院中作」，1965，sb6508，丸亀市猪熊弦一郎現代美術館蔵）©The MIMOCA Foundation

図12（右）猪熊弦一郎のスケッチ，1965（スケッチブック「千葉国立病院 1965 入院中 胃手術後病室にて」，1965，sb6503，丸亀市猪熊弦一郎現代美術館蔵）©The MIMOCA Foundation

猪熊が身近なものに着想を得て造形を試みるのは珍しいことではなく、渡米前の1950年に手がけた三越の包装紙「華ひらく」が石を元にしたデザインであることは広く知られている⁵³⁾。併せて猪熊の当時の周囲環境を考えれば、一時帰国前に猪熊も参加したグループ展 *One Hundred Contemporary American Drawings*（ミシガン大学美術館，1965）には同世代の画家コンラッド・マルカ＝レリによるスケッチブックの頁をコラージュした作品が出品されており⁵⁴⁾、また、直接交友のあったジョーンズやラウシェンバーグも、1950年代半ばから既に記号、日用品や廃品等既製品を作品に持ち込むことを通して、既存の美学の問い直しを始めていた⁵⁵⁾。病床で入

手できる素材が限定されていたとはいえ、身近な量産品を用い機械的な反復模様を模索した1965年のスケッチブックは、こうした周囲のアメリカ美術界の芸術家たちの取り組みに触発された猪熊の試みを示しているのではないだろうか。とはいえ、量産品を用いた試みはスケッチブック内に留めて表に出さず、画廊で発表する絵画では（コラージュを通じて進化させた）自身の手による抽象的な造形のみを公にしていたことを考えれば、やはり猪熊は芸術家の自己表現に価値を見る抽象表現主義世代の画家でもあったと言うべきかもしれないのだが。

おわりに

本稿では、1955年から1975年の猪熊弦一郎のニューヨーク時代のうち、特に前半10年ほどの活動と作品を、当時のアメリカにおける社会文化的文脈のなかに位置付けることを試みた。日本の国際社会への政治経済的復帰を求める冷戦下のアメリカの文化界に猪熊は歓迎され、また、抽象を試みるアメリカの芸術家たちが東アジア美術に関心を寄せるなか、猪熊の作品は渡米後間もなくより好意的に受け取られた。1969年に猪熊は、「東洋人だからという偏見は、ちっとも感じませんでした」と述べている⁵⁶⁾。公民権運動の時代をアメリカで過ごした非白人の言葉としては異質さが否めないものの、本稿で見てきたような猪熊のニューヨークの美術界における比較的恵まれた人間関係や評価を考えればそれは全く想像できないことでもないのである。とはいえ、本稿で見てきた通り、日本出身の画家としてニューヨークの美術界に紹介された猪熊にはその文化の体現者であることが期待され、猪熊自身もそのことをある程度意識し作品制作に取り組んでいたようである。しかし、そうした期待に応えつつも縛られすぎることなく、ニューヨークの美術界で同世代やより若い世代の芸術家たちとも積極的に交流し、猪熊は自身の芸術を模索していった。そうした試みが1960年代半ば以降の画風の転換を支えたのだろう。

滞仏期や日本の新制作派での活動や作品に比べ、アメリカ時代の猪熊についての研究は未だ基礎研究の段階にある。本稿でその一端を示したこの時期の猪熊の作品や活動の特徴を、アメリカの日本人画家という位置付けを越え、多様な実践が交錯したアメリカの美術界における同時代の批評や議論に照らしより踏み込んで分析することが、今後の課題となるだろう。

謝 辞

本稿準備段階で松下幸之助記念志財団より研究助成をいただきました（研究題目：「アメリカ在住初期の猪熊弦一郎のモダニズム：芸術の社会性と抽象的造形をめぐって」）。調査の過程では丸亀市猪熊弦一郎現代美術館に全面的にご協力をいただき、数多くの貴重な所蔵資料を拝見する機会とともに猪熊や資料に関する多くのご教示をいただきました。また本稿はJSPS科研費23K12055の助成を受けた研究成果の一部です。関係する皆様にお礼を申し上げます。

作品タイトルについて

ニューヨーク時代の猪熊の作品タイトルには、日本語のものと英語のものが含まれる。本稿では原則として、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館が現在使用するタイトルと表記を用いることとする。

注

- 1) 本稿は2022年10月-2023年9月に松下幸之助記念志財団の助成を受け行なった調査に基づくものである。この調査成果の概要は次の報告書にて公表済みである。内山尚子「松下幸之助記念志財団研究助成研究報告」(研究題目:「アメリカ在住初期の猪熊弦一郎のモダニズム: 芸術の社会性と抽象的造形をめぐって」), < https://matsushita-konosuke-zaidan.or.jp/data/promotion_research/pdf/22-G02.pdf >, 2024年12月2日アクセス。本稿は、追加の調査や文献読解に基づき、この調査成果を学術的に検討し論じるものである。
- 2) 猪熊は1955年10月に渡米し、11月以降ニューヨーク在住となる。1965年5月-1966年3月の一時帰国まで日本に戻らず過ごす、これ以後は、1969年3月-12月、1971年5-9月に帰国。1973年7月からの一時帰国中に脳血栓を患ったことにより、1975年にニューヨークのアトリエを閉める。この間の20年が猪熊のニューヨーク時代とされる。猪熊の経歴及び年譜については、古野華奈子「猪熊弦一郎の画業」、松村円ほか編『猪熊弦一郎』(展覧会カタログ)、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館・公益財団法人ミモカ美術振興財団、2018、123-125頁;「年譜」、同書、135-140頁を参照した。
- 3) 猪熊弦一郎「私の履歴書」『私の履歴書: 文化人 8』日本経済新聞社、1984、569頁。初出は1979年1月の日本経済新聞での連載。
- 4) 安藤輝美「20年間の記録: ウィラード・ギャラリーの個展から」『猪熊弦一郎展: ニューヨークからの発信』(展覧会カタログ)、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館、2004、頁付なし; 安藤輝美「具象と抽象の狭間で」『猪熊弦一郎展: 具象と抽象の狭間で』(展覧会カタログ)、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館、2006、頁付なし; 古野華奈子「猪熊弦一郎のバランスと美」『猪熊弦一郎展: Confusion and Order [混乱と秩序]』(展覧会カタログ)、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館、2008、頁付なし。
- 5) 古野華奈子「猪熊弦一郎の自由」、日野原清水編『開館15周年 生誕120年 猪熊弦一郎展』(展覧会カタログ)、横須賀美術館、2022、12頁。
- 6) 例えば次を参照。Ann Eden Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics*, New Haven, CT: Yale University Press, 1997; Joan Marter ed., *Abstract Expressionism: The International Context*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2007; Joan Marter ed., *Women of Abstract Expressionism*, exh. cat., New Haven, CT: Yale University Press, 2016.
- 7) 主に次の展覧会カタログにおける区分に基づき画風の変遷を整理する。稲田威郎、柚花文編『20世紀を生きたモダニスト—猪熊弦一郎展: Guén in New York 1955-75』(展覧会カタログ)、東京

- ステーションギャラリー, 2000, 36, 44, 64頁。
- 8) 稲田威郎, 柚花文編, 前掲書, 2000, 36頁。
 - 9) 一柳友子「空間に生きる画家: 猪熊弦一郎」『空間に生きる画家 猪熊弦一郎: 民主主義の生活空間と造形の試み』(展覧会カタログ) 香川県立ミュージアム, 2021, 14頁。
 - 10) 河北倫明「猪熊弦一郎さんの仕事」『猪熊弦一郎展』(展覧会カタログ), 日本橋高島屋, 1969, 頁付なし。河北は1963, 64年ごろを転換期とし, 以降猪熊が成熟期に入ったと指摘する。
 - 11) 稲田威郎, 柚花文編, 前掲書, 2000, 44頁。
 - 12) 同上。
 - 13) 稲田威郎, 柚花文編, 前掲書, 2000, 64頁。
 - 14) 同上。
 - 15) 猪熊弦一郎, 前掲書, 1984, 576頁。
 - 16) 最初期の《Haniwa 1》には, 埴輪という主題由来のモチーフを明確に見てとることができる。この点について河北は, 「まだ日本から具象の尾を引いている」と述べ, 57, 58年より60年代にかけての作品に見られる「時代の風潮に応じたアクションペインティング風の作調」とは区別している。河北, 前掲書, 1969, 頁付なし。
 - 17) 新制作派協会に所属し活動していたこともあり, 美術団体を軸とした日本の美術界と, 画廊への所属が基本となるアメリカの美術界との違いに猪熊は度々言及している。例えば, 猪熊弦一郎「私の見たニューヨークの画壇」『アサヒグラフ』2221号, 1966, 73頁。
 - 18) 「猪熊弦一郎 年譜」, 稲田威郎, 柚花文編, 前掲書, 2000, 101-103頁, 及び「Chronology 1955-1975」, 岡本仁, 河内タカ編『FEELIN' GROOVY! 猪熊弦一郎展: いのくまさんとニューヨーク散歩』(展覧会カタログ), 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館, 2021, 30頁に基づく。
 - 19) 猪熊弦一郎, 前掲書, 1984, 573頁。
 - 20) 岡本仁「いのくまさん, ニューヨークへ」, 岡本仁, 河内タカ編, 前掲書, 2021, 4頁。
 - 21) 猪熊弦一郎, 前掲書, 1984, 573頁。
 - 22) 岡本仁, 前掲書, 2021, 5頁。
 - 23) 同上, 4頁。
 - 24) 坂上桂子「1960年代のニューヨークと日本人アーティスト」『ニューヨークに学んだ画家たち: 木村利三郎を中心に』(展覧会カタログ), 早稲田大学會津八一記念博物館, 2019, 4頁。
 - 25) 猪熊弦一郎の1955年のアメリカへのヴィザ申請書。丸亀市猪熊弦一郎現代美術館所蔵。
 - 26) Hiroko Ikegami, 'The Japanese Exhibition House in the Museum of Modern Art, New York: Shōfūsō and the Japan Boom in Postwar America', *Transactions of the International Conference of Eastern Studies*, no. 52, 2007, pp. 56-74.
 - 27) *Ibid.*, p. 73.
 - 28) *Ibid.*, pp. 57, 62 and 71.
 - 29) 「年譜」, 松村円ほか編, 前掲書, 2018, 137頁。
 - 30) 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館所蔵の猪熊の日記は欠落している時期もあり, 筆者は部分的に閲覧したに留まるが, 1959年と1962年にJETRO 関係の仕事に関する記述を確認できた。

- 31) ウィンザー＝タマキによれば、猪熊が渡米する前年の1954年は、ニューヨーク近代美術館での *Modern Abstract Japanese Calligraphy* 展に加え、同時代のアジアの芸術家ないしアジア系アメリカ人芸術家の個展がニューヨークでは少なくとも8件開催されたという。Bert Winther-Tamaki, 'The Asian Dimensions of Postwar Abstract Art: Calligraphy and Metaphysics', Alexandra Munroe ed., *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*, exh. cat., New York: Guggenheim Museum, 2009, pp. 145-146.
- 32) *Ibid.*, p. 145.
- 33) *Ibid.*, pp. 146-147.
- 34) *Ibid.*, p. 147.
- 35) *Ibid.* なお、猪熊と棟方の交流については次の記事に詳しい。周辺の間関係のほか、ウィラー・ギャラリーでの棟方志功展において、猪熊が案内状のデザインを含め全面的なサポートをしたことが明らかにされている。吉澤博之「コラム 収蔵作品のご紹介 ニューヨークのイノクマとムナカタ 二人の交流をめぐって」, MIMOCA マガジン, 2024, < <https://www.mimoca.org/ja/magazine/post-19/>>, 2024年12月2日アクセス。
- 36) 和田定夫「訪問 猪熊弦一郎 ニューヨーク」『美術手帖』134号, 1957, 23-24頁。
- 37) 個展各回の案内状は次を参照。岡本仁, 河内タカ編, 前掲書, 2021, 6-7頁。なお、1962年の案内状は猪熊の作品図版を用いており、1964年以降は当時猪熊が好んで描いていた幾何学的反復模様が用いられているため、カリグラフィーとの類似性は確認できない。
- 38) 案内状のデザイナーについては不明だが、背景に用いられている描画はおそらく猪熊自身によるものと思われる。
- 39) D. A. 'Genichiro Inokuma Has First Show Here', *The New York Times*, 6 Apr. 1956, p. 47, <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1956/04/06/121448027.pdf?pdf_redirect=true&ip=0>, retrieved 3 Dec. 2024. 引用文の日本語訳は筆者による。
- 40) Dore Ashton, 'Art: East-West Idiom; Paintings by Inokuma at the Willard — Boris Lurie Displays His Work', *The New York Times*, 9 Oct. 1958, p. 48, <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1958/10/09/81889370.pdf?pdf_redirect=true&ip=0>, retrieved 3 Dec. 2024. 引用文の日本語訳は筆者による。
- 41) *Ibid.* 引用の日本語訳は筆者による。
- 42) 猪熊弦一郎, 猪熊文子, 大宅壮一, 棟方志功「アメリカの日本人」『週刊サンケイ』8 (49), 1959, 45頁。
- 43) Winther-Tamaki, *op. cit.*, p. 155. なお、アメリカ美術における東アジア文化への関心については、従来ヨーロッパ系白人とアジア系芸術家が注目されてきたが、近年の研究はアジア系以外のエスニック・マイノリティの芸術家に焦点を当てるものもあり、アメリカ美術界における芸術家の実践や交流の多様性を示す例として興味深い。例えば、ウィラー・ギャラリー所属の黒人画家であり、後に公民権運動の黒人芸術家グループ「スパイラル」のメンバーとしても活動したことで知られるノーマン・ルイスに関する次の展覧会カタログを参照。halley k. harrisburg and Matthew Newton eds., *Norman Lewis: Looking East*, exh. cat., New York: Michael Rosenfeld

Gallery, 2018. なお、同書に掲載された論文によれば、ルイスやウィラードの娘たちは、ルイスと猪熊が親しく交流していたことを記憶しているという (Andrianna Campbell, 'Norman Lewis: Calligraphy and the Eastern Influences', *Norman Lewis: Looking East*, 2018, p. 18)。丸亀市猪熊弦一郎現代美術館所蔵の猪熊の日記によれば、1957年1月10日に猪熊の自宅にてウィラード・ギャラリーの画家たちの食事会が催され、出席者にルイスも含まれた。この日について猪熊は、「Willard は仲々グループをふやさないからまるで一つの家庭の様に皆仲が良い」と記している。さらに、同年7月7日にマリアン・ウィラードの別荘のあるロングアイランドに出かけた際には、ルイスと釣りをしたとの記述もある。ルイスがウィラード・ギャラリーで展覧会を開催したのは1949年から1964年までであり、猪熊とは両者の在籍が重複するおよそ9年間にわたり交流があったものと考えられる。

- 44) この言葉は以下の記事のなかでニューヨークの室内装飾店の前社長の言葉として紹介されている。和田定夫「作家登場：猪熊弦一郎」『みづゑ』773号, 1969, 48頁。
- 45) 例えば、岡本仁, 河内タカ編, 前掲書, 2021, 24-25頁を参照。
- 46) 本稿ではイーゼル画のみを取り上げているが、猪熊は1948年より雑誌『小説新潮』の表紙絵を手がけ、ニューヨーク在任期も継続した。イーゼル画とは異なり、表紙絵に猪熊は具象的な絵画を描き続けている。猪熊が撮影した写真と類似する表紙絵も存在することから、写真は記録のためだけでなく、作品制作のための着想源としての意味合いも持ち合わせていたことが分かる (例えば、『小説新潮』14 (5), 1960の表紙絵《街の楽人》は、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館所蔵のニューヨーク、ハーレム地区の路上を写した猪熊の写真の1枚と類似している)。
- 47) 古野華奈子編『ニューヨークの壁 猪熊弦一郎』, 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館, 2016; 岡本仁, 河内タカ編, 前掲書, 2021, 26-27頁。猪熊は壁の写真のスライドを自らひとつのファイルに編集して残している。現在丸亀市猪熊弦一郎現代美術館所蔵。
- 48) 猪熊弦一郎, 秋元松代, 川路紳治, 大岡信「人生と“壁”座談会」『婦人之友』, 1969年8月号, 29頁。
- 49) 猪熊弦一郎の日記。1955年12月5日。丸亀市猪熊弦一郎現代美術館蔵。同館によれば、この記述が猪熊とノグチいずれによる発言かは不確定である。なお、同年12月3日には、ゼニス・ギャラリーにおいてポロックの展示を見たという記述がある。1969年の座談会での発言と比べ手厳しいこの言葉は、年代的にも、絵の具をカンヴァスに直接流し込むポーリング作品に向けられたものである可能性がある。
- 50) 猪熊が好んで撮影に訪れていたニューヨークの地区には黒人街であるハーレムが含まれる。猪熊弦一郎, 秋元松代, 川路紳治, 大岡信, 前掲書, 1969, 29頁。図8のスライドフィルムのマウントにも「ハレム」の文字が見える。注43にも記した通り、ウィラード・ギャラリーを通じて親くなった芸術家には黒人画家ルイスが含まれる。管見の限りまだ裏付ける資料はないが、ハーレム出身のルイスとの交友が黒人街へ猪熊を誘ったとも考えられるだろう。
- 51) 一柳, 前掲書, 2021, 16頁。
- 52) 岡本仁, 河内タカ編, 前掲書, 2021, 24-25頁。丸亀市猪熊弦一郎現代美術館所蔵の猪熊の日記にも、1950年代後半からネオ・ダダの芸術家が猪熊宅を訪れる様子が記されている。
- 53) 「6-1 三越包装紙『華ひらく』の題材になった石」, 日野原清水編, 前掲書, 2022, 93頁, 及び「出

品作品リスト」, 同書, 142頁。

- 54) コンラッド・マルカ＝レリ《無題》制作年不明。*One Hundred Contemporary American Drawings*, exh. cat., Ann Arbor, MI: The University of Michigan Museum of Art, 1965, n.p. 筆者が確認したこの展覧会カタログは猪熊の旧蔵で、現在丸亀市猪熊弦一郎現代美術館所蔵。
- 55) 《モノグラム》(1955-1959) 制作中のラウシェンバーグを猪熊は写真に収めている。岡本仁, 河内タカ編, 前掲書, 2021, 24頁。
- 56) 猪熊弦一郎, 秋元松代, 川路紳治, 大岡信, 前掲書, 1969, 30頁。

Genichiro Inokuma in New York: Experiments in Abstraction from 1955 to the mid-1960s

UCHIYAMA Naoko

In late 1955, the Japanese painter and designer Genichiro Inokuma (1902–1993), who had already established his career in Japan as a Western-style modernist painter, left Tokyo and set up a studio in New York. Inokuma spent the following two decades in the New York art world, where Abstract Expressionism and consequent movements such as Neo-Dada and Pop Art prevailed. The famous Willard Gallery in New York represented his work from 1956. Inokuma's personal relationships – inseparable from the US–Japan relations during the Cold War – led him to this fortune. Additionally, the growing interest in Asian culture was behind his works' positive reception in the late 1950s. Notably, East Asian calligraphy captivated the New York art world in its search for advancing abstraction in art. Instead of settling for the status quo, however, Inokuma threw himself into the booming New York art world and actively pursued further new styles of painting. The repetitive patterns that signified Inokuma's painting from the mid-1960s onwards suggest that his interactions with contemporary American artists influenced him to experiment with familiar materials such as the packaging of daily products. Subsequently, he revisited 'abstraction' beyond the 1950s calligraphy. By socio-culturally contextualising Inokuma's works and practices from 1955 to the mid-1960s, this paper aims to consider Inokuma's place within the diverse developments of post-war American art.