

桂ゆきのニューヨーク時代をめぐって

— 絵画制作と執筆活動 —

関 直子

はじめに

一九三〇年代から一九九〇年代初頭まで、六十年にわたり持続的に作品制作を展開した桂ゆき（一九一三～一九九一）は、それぞれの時代の美術動向や社会状況と一定の距離を保ちながら、絵画を中心に多様な表現を試みたことが知られている。そのときどきの作品制作については、画廊での新作を中心とした個展を通して、その展開を辿ることができる。主要なものを列挙すれば、最初の個展となる一九三五年にはコラージュ展を、前衛的な美術家集団、九室会の結成に参加した一九三八年と戦中の一九四三年、戦後は長い旅の出発前の一九五六年と帰国直後の一九六一年、その後少し間をおいて一九七九年に三期に分けた連続展示、そして初個展から半世紀を経た一九八五年に、「紅絹のかたち」と題して最後となる個展を開催している⁽¹⁾。女性美術家としては例外的に生前、一九八〇年代に公立

美術館で回顧展が二度企画されているが、日本で同時代美術館という制度が確立する前の一九三〇年代に発表活動を開始したこの画家は、自ら展示構成に関与する画廊での新作個展がライフコースにおいてもつ意味をよく理解していた。

東京で生まれ育った桂は、東京をベースに活動したが、戦後十年を経た、一九五六年から一九六一年まで、フランス、中央アフリカ、アメリカへの長期にわたる旅に出ている。およそ五年のうち、後半の一九五八年初夏からのニューヨーク滞在では、パリ時代のようなホテルではなく、制作が可能な部屋を借りて、大型の絵画も自由に描くことが可能となった。このニューヨーク時代に制作した作品を発表したのが、一九六一年の個展である。一九六〇年前後の米国のアートシーンは抽象表現主義からネオ・ダダ等への変革の時期にあたり、桂のニューヨークでの制作も、東京で活動していた一九五〇年代までの、細密描写と戯画的表現の併置によって構成する社会的な主題の絵画とは異なる方向性を示していた。この展覧会に対し

ては、わずか十日の会期の開幕中から展覧会評が新聞や雑誌に掲載されたが、その後これらの作品制作の意味が検討される機会は限られていた。⁽³⁾ その背景として、発表当時の批評の中に、出品作品の多様な表現について十分な観察に基づく通時的な作品展開への理解が示されなかったものがあつたことも遠因として指摘できるだろう。⁽⁴⁾

本稿では、これらの絵画制作の意味について再考するにあたり、桂の自室内（図1）での絵画制作だけでなく、多ジャンルのアーティストや、コレクター、キュレーター、ギャラリストとのネットワークの中の活動にも目を向ける。特に、チェンバース・ストリートのロフトで、オノ・ヨーコが発案し、ラ・モンテ・ヤング等と実施した連続コンサートに、桂が参加していたことに注目する。

さらに、帰国後、桂がニューヨーク時代を含む長い旅について、一年の歳月をかけて執筆した体験記にも着目する。⁽⁵⁾ 毎日出版文化賞を受賞したこの本については、アフリカ滞在が話題となり、アメリカでの記述は等閑視されてきたが、実は当時の美術に対する桂の考えが随所に示されている。オノのコンサートについても、同書の掉尾で言及されていることは見逃すことができない点である。

そこで、拙論では、桂にとつてのニューヨーク時代の制作の意味を再考するために、活動分野と時期をこれまでより広げて検討していく。まず一九六一年の個展とその批評、次に滞米中と帰国直後に桂自身が執筆したテキストを分析し、さらに六十年代初頭に米国の美術館に収蔵された作品を取り上げ、これまで十分な検討が進まず



図1 ニューヨーク18th St.のアトリエでの桂 1960-61 Photograph by Minoru Niizuma

にきたこの時代の活動の意味を明らかにする。

一 長い旅

一九一三年に東京で生まれ、池上秀敏に日本画を、岡田三郎助や中村研一から油彩技法を習得した桂は、その後アヴァンギャルド洋画研究所で藤田嗣治などからモダンアートの考え方を学んだ。一九三〇年代半ばから発表活動を開始した画家は、コラージュと細密描写（モノ）、戯画的表現（人物）を画面に併存させたり、あるいはその組み合わせを変え、重点を変化させることで、螺旋的にこれら三つの表現方法を展開させていった。具象から抽象へといった直線的な展開とも、また海外の動向に敏感に反応するのとも異なる制作態度を貫いたのである。戦前に熱心に試みたコルクを用いたコラージュ制作は、戦況の悪化により輸入が途絶えたこともあり、コラージュの発表は渡航までは限られていた。戦後十年ほど、二科会などの大規模展で発表したのは、第五福竜丸乗組員の被曝をとり上げた《人と魚》（一九五四年）（図2）など、細密描写と戯画的表現を対比させた、社会的な主題の油彩画であった。また、この時期に制作された油彩の《進め》（一九五二年・二科展）や《婦人の日》（一九五三年 国際日本美術展）は、花田清輝の著書『政治的動物について』と『さちゆりこん』（いずれも一九五六年）の表紙を飾り、美術展とは別の文芸書を通してその画像は広まっていた。



図3 桂ゆき《くらげ》
1956年、油彩・カンヴァス
公益財団法人大原美術財団大原美術館蔵

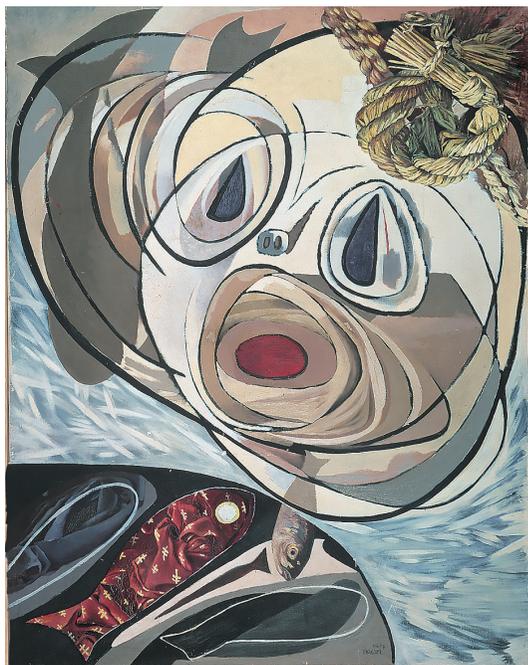


図2 桂ゆき《人と魚》
1954年、油彩・カンヴァス 愛知県美術館蔵

桂は一九五六年九月一日開幕の二科展に、それまでの社会的な主題とは異なる、幾何学的に抽象化された生物をモチーフとして、鮮やかな原色を多用した《くらげ》(図3)と《ケムシ》を出品し(帰国後、桂は二科会を退会したので、結果的にこれが最後の出品作となった)、フランスへの船旅に出た。渡欧前の八月に開かれた、勅使河原蒼風、亀倉雄策、海藤日出雄との座談会で桂は、一年は滞在し、イタリアなどに旅行するつもりであると語っていた⁽⁶⁾。実際、渡欧後、翌一九五七年の年明けにはイタリア各地とスイスを訪ね、夏には、スペイン、ベルギー、オランダ、スウェーデン、ノルウェー、デンマーク、ドイツへ、晩秋にはイギリスを旅している。つまりヨーロッパでは、当初の抱負どおり、美術館訪問や、藤田やイヴ・クラインはじめ旧知の作家との交友がメインの旅の日々を送っていた。パリではモンパルナスのリベリア・ホテルの部屋の制約もあり、作品発表としては、イヴ・クラインの紹介でイリス・クレール画廊のグループ展や大使館主催の日本絵画展、女性画家・彫刻家展(パリ市立近代美術館)などへの出品が確認されるばかりだが、イリス・クレールや、美術批評家のミシェル・タピエが作品を購入している。アウトプットより、ヨーロッパの新旧の美術をひたすら見ることに注心した桂は、ヨーロッパとは全く異なる、中央アフリカに二ヶ月ほど滞在したのち、一九五八年五月パリに戻り、ニューヨークに船で渡っている。この間の移動について、桂は大西洋上で以下のように日本の新聞に向け記している。

パリに戻ってくると、ドゴールが政権をとると決定したよし：
(中略)：食料品が姿を消し、新聞は検閲のスタンブがあるきり、空白の部分の方が多いというありさまである。：今は大西洋の真ん中をオランダ船でニューヨークに向かっている。アメリカを回って間もなく帰国の予定であるが、一昨年の九月、日本を発つて以来ちようど地球をいまわりするわけである。⁽⁷⁾

パリに渡航した時と同様、ニューヨークに向かうときも、長い旅の一環として捉えており、米国へも、帰国の途上での立ち寄りくらいに考えていたことがわかるが、実際には、ビザの更新を続けて、ヨーロッパより長く、一九六一年四月までの二年九ヶ月滞在することになった。

当初は、九室会で活動した高井貞二の紹介でアップタウンの一〇三ストリートのこの画家の友人宅に寄宿したが、十月にはグリニッジ・ヴィレッジのモートン・ストリートに越している。アーテイスト専用のアパートのため、桂と同じく二科会で発表していた岡田謙三が身元を証明している。翌一九五九年の夏には、ワシントン広場近くの五番街に面した部屋に、さらに一九六〇年春、一八ストリートに越し、この朝陽の入る部屋で帰国までの一年間を過ごした。これら三回の転居は、絵画制作に比重を傾けていく過程と重なる。

最初の転居の時期には、マーサ・ジャクソン画廊での「第六回具

体展」が開催され、九室会結成の際に桂に参加を呼びかけた吉原治良に会い、またパリ以来再会したタピエには作品制作を促されている。マーサ・ジャクソンを介して、ボルティモアのコレクター、ギャラガー・ジュニアが日本から携行してきた作品を購入した。二度目の転居の時期には、日本のコレクターが、東京で制作した作品を購入し、またミラノでの「第十一回プレミオ・リソーネ国際展」に岡田謙三や川端実と共に選ばれ出品することが決まっている。三度目の転居の時期には、ワシントンのグレス画廊のベアトリス・ペリーが作品を購入している。

この最後の転居で光線を含め制作環境が整い、絵画制作は加速していった。一九六〇年十一月には、岡田謙三、川端実、オノサト・トシノブ、草間彌生、山口長男と共に、グレス画廊での「アブストラクト・ジャパニーズ・アート」展に招待され、『ワシントン・ポスト』紙に、出品した《TWO FORMS》の図版と共に展覧会評が掲載された。翌月には、ニューヨークのリバーサイド美術館での「女流画家協会日米交歓展」に、年が明けて一月は「第二十七回コーコラン・ピエンナレ」に招待出品している。また、ニューヨークのミチュウ (Mi-Chou) 画廊での個展開催も予定されていたが、桂の父逝去の報が届き、四月三十日に帰国した。帰国前に招待が決定していた同年秋の「ピッツバーク国際絵画彫刻展（カーネギー国際展）」と、グレス画廊でのグループ展にも出品している。

このように、作品の発表や購入は、渡航前からの九室会や二科会

のネットワークの延長上に広がっていったが、一方で、桂はニューヨークの美術家たち、バーネット・ニューマンやマーク・トビー、ルイズ・ニーヴェルソン、あるいはニューヨーク近代美術館のドロシー・ミラーなども作品を介した交流を重ねていたのである。

二 一九六一年の個展とその批評

一九六一年四月末に帰国した桂は、その十日後に開幕した「第六回日本国際美術展」（東京都美術館）に、『異邦人』を出品し、優秀賞を受賞した。会期中に『読売新聞』に掲載された記事「今日の顔は影を潜め、完全な抽象の世界がひらけてる。」としたうえで、「桂さんにとって五年間は空白どころか貴重な収穫だったと思う。謙虚な人だけに、必然的に、完全に、ここまで変わってこられたのだと思う」という福沢一郎の言葉を引いている。

大規模な国際展で受賞した翌月（六月二十六日―七月八日）、桂は銀座の東京画廊で、ニューヨークで制作した作品十五点を発表した。この個展は、一九六〇年十二月に画廊から開催についてオファーがあったもので、実施まで半年ほどの準備期間があった。出品作品は、比較的大型のものが選ばれており、壁面だけでなく、天井から吊り下げる展示も行われていたことが会場写真からわかる（図4）。



図4 桂ユキ子展会場風景、東京画廊、1961年

開幕からほどなくして、『読売新聞』に中原佑介の展覧会評「消え失せた幻想」が出た。

帰国するや否や「国際展」に出品した作品が受賞した時は、正直なところ少々意外な感じがしたものである。かつて「幻想派」に組み入れられたり「風刺派」に分類されたりした表現様式から一転して、色彩を極度に抑制したその非具象的な作品には、アメリカの作家ロスコの作品を乾燥させ、干からびさせたパロ

デイといった特徴がみられたが、それはこの好奇心に満ちた旅行客の「アメリカ日記」の一頁でしかあるまいというような印象を受けたからである。：〈中略〉：「アメリカ日記」全頁の開陳に及んで改めて感じたのは、桂ユキ子が「日本再発見」ならぬ「しわの発見」をもたらしたらしいことである。チリメンジワの感触が蘇ったのであろうか。その中心になっているのは紙をはった、チリメンジワのような細いひだをもつ単一の色面を画面に置いた作品である。かつての幻想的な作品に見られた縄とか畳とか布のひだとかだけを異様に克明に描くという技法が拡大されたものと言えなくもない。その特殊なマチエールが無機的でなく、どことなくドメスチックな感覚を漂わせているところにもそのあらわれがみられるが、しかし、しわの発見とともに、この作家に特有な質感の強調による幻想が消えて単調な「感覚派」へ横滑りしつつあるのは奇妙である。⁸⁾

社会的な主題から遠ざかり、紙を貼り、単一の彩色で構成された絵画を、単調な感覚派と呼ぶのは、絵筆による細密描写や戯画的な表現が後退したように見えたからなのであろう。開幕から一週間後という展評のタイミングを考慮に入れれば、評者は毎日の国際展で一点だけ見た《異邦人》のイメージが焼きついたまま、個展会場に入り、その記憶のフィルターを通して作品群をまなざしていた。そこからこぼれ落ちたものは少なくない。さらに、眼前に並ぶ作品の

背後に四半世紀にわたって展開してきたこの画家の制作の文脈を顧慮することもなかった。

また、『芸術新潮』七月号の展覧会紹介欄は、中原の表現を踏襲しつつ、紙を貼った画面を肯定的に捉えている。

ヨーロッパ的な知性とアメリカ的な大づかみな空間・プラス・日本的なムードをもった技術的展開、と言ったもの。ロスコの東洋版という批判もあるが、弾力のあるその画面は、これからの日本の造形課題を豊富に含んでいて興味深い⁽⁹⁾。

翌八月の『芸術新潮』では、無記名ではあるが見開きの記事「桂ユキ子をめぐる評価」が掲載された。

話題的価値が本業的価値に転嫁していく。美術界の評価にしても、海外で活躍している、受賞している、と言った話題がそのまま日本の評価に化身していく。画家桂ユキ子の場合、桂ユキ子の芸術を正面から分析すべきだろう。：〈中略〉：
 案外バラバラにならず一貫した追求態度が見られたのには感心した。この五年間といえは現代美術が最もめまぐるしく変化し多数の作家たちが変貌した時期だ。もちろんこの作家もその渦中にあつたわけである。そして、桂ユキ子は変わった、というのが巷の声であるようだが、変わった以上に変わらない方が依

然として多いと見るべきではないか。この辺の事情は正確に見なければならぬと思う。或る批評によれば、「桂ユキ子はいいきな一旅行客にすぎず、アメリカではロスコの亜流と墮し、縮緬ジワの感触によって日本を再発見した単調な感覚派」として扱われている。しかしこれはいささかひどい。こうした特異な材質感による映像表現はこの作家の初期から絶えず見られるもので、今にわかに始まったものではない。ここにも、何か新しいものに接すると、すぐさま海外の影響に結びついたりする時評家の悪い癖が出ている。むしろ、彼女の新作にみられる空間意識が、初期の作品から一貫しており、しかも人生の証人として具象時代より凝縮された表現を持つようになったことに、批評の筋道を立てたいものである⁽¹⁰⁾。

ここでは、通時的な視点の重要性と、一瞥して捉えられる形態的把握の奥にある総合的な作品解釈の必要性が指摘されている。さらにこの翌月、『美術手帖』九月号では、針生一郎が「現代作家論」と題して桂を取り上げている。執筆の前後関係を鑑みると、媒体は変わるが、『芸術新潮』の無署名の記事を踏まえて書かれたものと考えられる。なお『美術手帖』では「現代作家小論」と題する連載がかつてあり、植村鷹千代が桂の渡航前の一九五五年に執筆して以来の、桂の作家論という意味も持っていた。

ここにアメリカ絵画の影響だけを見るのは、いささか浅薄です。むしろ、アンフォルメル、アクション・ペインティングの波が日本に押し寄せた、過去五年間を外国で過ごすことによって、かの女は本能や無意識の世界をとってメタフィジックに至る、独自のコースを予感し始めたようだ。形は一度壊れたが、やがてまた現れるかもしれない。薄明に似た混沌の中で、作者はまるで触覚の先に眼がついているように、執拗に何かを弄つていきます。

これらの作品は、桂ユキ子のごく初期のコラージュ風の方法にどこか似通っています。張り紙絵の手細工の中から怪しい虚構がひらけてくる楽しさが、ここにも尾を引いているのかもしれない。：（中略）： 私が一番興味深く思うのは、この無意識と意識との両極の間に充電される、虚構の火花の激しさだ。：（中略）： 形によって連想の意味を呼び起こしながら、一義的な意味を見るものに押し付けようとしな。鋭敏な批評意識の根底に、化けるといふ怪しい欲望がすら抜いているところが、興味深い⁽¹¹⁾。

針生はカンヴァス上の形態の変容を、初期のコラージュにおける触覚を介した意識と無意識のあわいの探究上に捉えると共に、多層的な読み取りに開かれた作品のあり方そのものに、桂の批評意識があると考えた。

一九六一年の桂の帰国展をめぐる中原と針生の間の批評は、この時期の多くの作家に見られる作品の変化についての議論へと向った。同年末の『芸術新潮』の「一九六一年 個展の収穫」で中原は

海外作品の敏感な外形的撰取の賜物ということだけに理由を見ない。具象と抽象の折衷派モダニズムの場合その造形性偏重という視覚の固定化ということが要因であり、抽象表現主義の場合には、その表面上のテクニクが容易に画一化し易いということ、そして、コラージュ・ペインティングの場合には、素材の性質が作家に打ち勝ってしまうというように、むしろ要因がそれ自体に内在していることを無視できないからである。⁽¹²⁾

と述べ、三つの世代（①福沢一郎・鶴岡政男・岡本太郎、②利根山光人・河原温、③篠原有司男）の第一世代にあたる桂について、「これからの『日本旅行記』的作品の展開にかかっているというべきかもしれない。」として、帰国後の展開を注視する態度を見せている。

三 アフリカ・アメリカ体験記の執筆

このように、日々変化を続ける現代作家の活動を、通時的に論じるのか、共時的視点から外在的要因に重点を置くかは、ひとまず並行線を辿っていくことになったのだが、この間、桂自身も、間接的

なかたちをとりながら、論戦が続いていた『芸術新潮』と『美術手帖』でこの問題に言及している。まず、個展評がでた直後には、毎日の日本国際美術展の特集記事で、米国の国際展を参照しながら、個人としての表現に着目することの重要性を指摘している。

グッゲンハイムやカーネギーでは国別に陳列せず、混ざり合って並んでいるから国家的なコンクルの盛り上がりはあまりない。毎日展は、国別に陳列されている点、国別に比較できて面白い。それでいて印象が弱いのは、今や共通な言葉なり、表現方法があるので、その国の伝統、民族性の特質といったものを期待すると、すこし当てが外れるのであろうか。ニューヨークでは、日本的なものを日本人画家に要求する風潮に対して、大いに批判的だった。私は、民族的特色とか、国際的共通性とか、そういう概念とは別に、自分の中にあるものを出したいと希望する⁽¹³⁾。

また、一九六一年末の回顧の記事の翌月には、「魔女について」というタイトルのエッセイを通して、これまでの常識を打破し続けることを、宣言している。

アヴァンギャルド芸術が、悪魔と同様にいつも生活の習慣とか常識を破り、生命の全的な解放を行う非合理的な

ものとすれば、悪魔が教会内に逃げこんだように、アヴァンギャルド芸術がアカデミーの中に逃げ込んで、幅を利かせたり、コマージュと手を組んで、合理主義に迎合したりモダニズムの微温湯につかたりするようになれば、それはユウシキマがごとであるといえよう⁽¹⁴⁾。

更に、桂はこのような雑誌や新聞での間接的な意見表明とは異なる方法で、即ち、単行本の執筆を通して、長い旅での体験と、帰国後の個展の批評に対する考えを表明している。この『女ひとり原始部落に入る アフリカ・アメリカ体験記』(図5)は一九六二年九月に、光文社から刊行され、翌年十一月に、毎日出版文化賞を受賞したので、芸術分野だけでなく、広く一般の読者を獲得した。本の

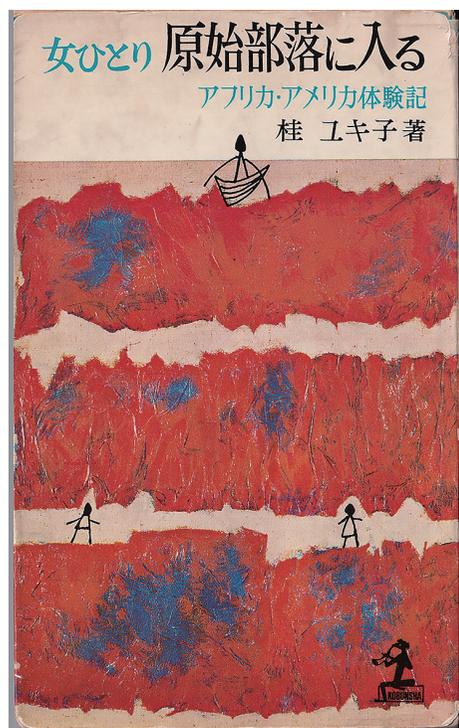


図5 桂ユキ子『女ひとり原始部落に入る アフリカ・アメリカ体験記』1962年9月、光文社

執筆依頼はパリからニューヨークに移った一九五八年九月には光文社と文芸春秋社からあり、先に依頼を受けた光文社を優先している。

本の構想は従って、数年にわたるものであったが、実際に執筆に専念したのは、個展開催後の一年間のことであった。つまり、この本は、長い旅行という近接過去の出来事を対象としながらも、実際には、個展後の一九六一年夏からの、展覧会評をはじめとする出来事と同時進行で書き進められたという点が、極めて重要である。

長い旅では、ヨーロッパに一年八ヶ月、中央アフリカが二ヶ月、アメリカで二年九ヶ月の月日を過ごしていたが、体験記ではヨーロッパでの見聞は捨象されており、より能動的に活動したアフリカとアメリカでの、身体的体験が中心に語られている。アルバイトで出会ったマンハッタンに住む様々な人との交流や、都市空間の中の裂け目に眼を凝らした様子が記述の過半を占めるが、ところどころに、当時の最新の美術動向と桂がむきあった様子が記されている。限られているが故に、逆にその記述は画家の関心のありかを示してくれる。特に渡米した一九五八年から一九六一年にニューヨークの美術館や画廊に足を運び、アートシーンの変容を記述するくだりは注目される。

さまざまに新しい方法と思考で描いたのが、いわゆるアクシオン・ペインティングだ。偶然性というものを、意識的に画面に持ち込み、昔は見られなかったような別種の新鮮な絵が出

来上がっている。それは、精神の再現や反映など、作者の個々の中にあるイメージの表現ではなく、作者とカンバスとの直接の対決である。作品は、絵の具という物質や、あるいは、それを投げつける行動そのものだ、といったような、いかにも生々しい力のある絵である。それにもまして私が面白く思ったのは、ジャスパー・ジョーンズとロバート・ローシエンバーグの、いわゆるネオ・ダダといわれる作品であった。

ジャスパー・ジョーンズはアメリカの国旗や、射的の円盤や、数字と言った、最も非芸術な俗悪とも言えるものを描いている。そのなに食わぬ顔つきをしたような逆説的な奇想天外さは、大いに私の気に入った。その後、私が一九六一年に見たレオ・カステリー画廊での彼の個展の作品は、絵ではなく、小さい台の上に本もののビールの小さい空缶を二つ並べただけのものや、六十ワットの電球一個、安物の懐中電灯など、そこらに転がっているものを、そのまま、ただ台の上に置いただけのものだ。申し訳みために、銅の粉が吹きつけてあったが、それらの品物は、要するに、見た目にも、最もつまらない品物ばかりである。…〔中略〕…この作品の持つ、とんでもない勇氣というものは、普通の人間のもてるものではない。

第一次世界大戦中にヨーロッパでおこったダダイズムは、深刻な暗さをもった否定や破壊運動であったが、ネオ・ダダと言われるこの二人のそれは、真昼の明るさのもつ、あっけらかん

としたような否定や破壊である。物量を誇るアメリカ文化への手痛い皮肉ではあるが、その作品もまた、すぐくアメリカ的だと思つた。⁽¹⁵⁾

桂がニューヨークに移つてまもない一九五九年初頭に、近代美術館では新収蔵品展で、ジャスパールの標的等が展示されていた。以来、桂の関心は、アクシオン・ペインティングではなく、ジャスパール・ジョーンズの方に向つていたと記しているのである。

しかし、最新の芸術動向の記述で最も注目されるのは、チェンバース・ストリートでのコンサートに参加した時のことが本書の掉尾で語られていることである。桂は、ミチュウ画廊での個展が決まり絵画制作のための広いアトリエを探していた。彫刻家の新妻実に相談して、紹介されたのが、チェンバース・ストリートにある運動具店の階上にあるロフトだった。「それは百メートルもある大きな物置のようなもので、壁は剥げ、床はシミだらけだが、明るい天窓が二つもあつた。」このようなロフトに住む人は名声を求めないとし、「それは活発な批評精神のあらわれであり、既成の芸術や事実を否定し、新しい次元で何かを創造しようとする、潔い精神のあらわれである。」という。

運動具屋のロフトは、私には広すぎたので二の足をふんだが、

二、三日して念のため行つてみたら、それはもう前衛芸術家の

小野洋子さんが借りていた。小野さんは、その大きなロフトを、まもなく、面白い芸術の実験の場に提供した。

それは、前衛音楽コンサートである。ピアノは鍵盤を叩かず、肘や腕をピアノの蓋にぶついたり、後ろの蓋を開けて、ピアノの弦を爪でほんの微かにはじいたりする。抽象画のような楽譜を見ながら、ナイフでノコギリの目立てみたいことをしたり、部屋中をトンカチでひっぱたいて歩いたり、バケツの水をこぼして回つたりするのだ。

この非公開のコンサートを聴きに集まる人々の中には、前衛音楽の第一人者のジョン・ケージをはじめ、リチャード・マックスフィールド、デビッド・チュードア、前に書いた画家ネオ・ダダ派の第一人者のジャスパール・ジョーンズやローシエンバーグなどの芸術家の顔がみられた。

偶然音楽というのか、作曲家は、従来の音楽のような構成上の規定をしない。演奏者も作曲者も、人間の小さな意識を捨て去り、現実の厳しい体験に自分を賭け、そこに生まれてくる予測することのできない偶然の世界が、人間のほんとうの姿であるとする。ほんとうに完成された世界の創造などは成しうるものではない、といった考えである。何も規定しない偶然と言つても、でたらめではなく、規定しないという、厳しい選択を取つている。

このコンサートには作曲家、一柳慧の作曲の実演も多かった。

在米中の黛敏郎や小林健次などの賛助演奏にまじって、ラ・モンテ・ヤングのおもしろい姿も見られた。：〈中略〉：板切れと紙ヤスリを手に持って、数十名も集まった観衆の真ん中に進み出て、汚い床の上に座る。そして、静かにヤスリで板をこするのだ。みなヤスリの音に耳を傾け、次に何事が起こるかと期待する。しかしなんにも起こらない。：〈中略〉：それでもラ・モンテは素知らぬ顔で擦り続ける。とうとう一人が大声を張り上げて、怒鳴った。「あんたは勝った。」

そこでみな、なんとなく笑い、立ち上がったので、自然、彼の演奏が終わる。小野嬢のロフトで演じられるこうした人々の実験は、ごく一部の人々から、その生活信条と共に、好評を持って迎えられたようだ。絵や詩や音楽を、アクションであらわす「ハプニング」という前衛芸術なのだ。その後、小野さんたちは、一流のホールで、その特異な発表会をした。⁽¹⁶⁾

オノ・ヨーコが発案し、ラ・モンテ・ヤングとオーガナイズした一連のコンサートは、一九六〇年十二月から翌年の六月まで十一回開かれている(図6・7)。演奏者としてあげるヴァイオリニストの小林健次が参加した一回目から桂自身が帰国する四月までの間に何回か訪れた際のことを桂は記したのだが、注視すべきは、執筆のタイミングである。この旅行記のはしがきの日付は一九六二年七月、刊行は九月十日であった。実は、この年の春、オノ・ヨーコはニュー



図6 チェンバーズ・ストリート・コンサート・シリーズに参加する桂、イサム・ノグチ、ロバート・ラウシェンバーグ、1960-61年

Photo by Minoru Niizuma ©YOKO ONO



図7 チェンバース・ストリート・コンサート・シリーズでの桂、オノ・ヨーコ、1960-61年

Photo by Minoru Niizuma ©YOKO ONO

ヨークから帰国し、五月二四日に草月会館ホールで、作品発表会を行っている。七月一日発行の『芸術新潮』には、この発表会についてのドナルド・リチイによる「つまずいた最前線 小野洋子の前衛ショー」が掲載された。

それにしても、彼女の場合にはオリジナリティがひとかけらもなかった。彼女のアイデアは全てニューヨークからの借り物、特にジョン・ケージのものからとっている。例えば、初めの5分間はピアノの前に座っている。あとの5分間はやたらにピアノを叩く。それから高橋というピアニストの舞台の俳優たちの動作と対位的な効果をあげる演奏も、ケージからとっている。
 …（中略）…他人からアイデアを盗むようなことはやめて、オリジナルな芸術家になるように努力してほしい。⁽¹⁷⁾

ここには、桂が帰国直後に発表した作品に対する前年の批評と同様の語り―新しいものに接すると海外の動向と結びつける―が見られる。そこで、桂は自著で、ニューヨークのロフトでのオノ作品の自身の鑑賞体験と米国での評価を記すことを通して、オノの活動の援護射撃を試みたのである。リチイの記事に対しては、同誌翌月号で、一柳慧が「小野洋子の作品がアイデアを盗んだという言葉によって批判された。だがこれは純粋な間違いである。」という書き出しで始まる反論を書いたことは知られているが、桂もほぼ同じタ

イミングで、世代を超えた女性作家の連帯を表明していたのである。長い旅の体験記は、ニューヨーク時代の作品制作と、帰国後の批評に対する、制作者側からの説明であり、また反論という性格を持つものだったと言えるだろう。

なお刊行後、同書の書評は大江健三郎はじめ、文明批評として論じられることが多かったが、花田清輝はロフトの記述に関心を寄せている。⁽¹⁹⁾

四 ニューヨーク時代の絵画

桂のニューヨーク時代の作品は、一九六〇年代に二点の絵画が米国の大学美術館に収蔵されている。日本国内の美術館での収集より早い時期のことだった。

アリゾナ大学美術館のコレクション、《Four Canvases》(図8)は、ボルティモアのコレクター、エドワード・ギャラガー・ジュニアが一九六〇年に、桂に制作を委託したもので、翌年二月に美術館に寄贈されている。高さが二メートルを超える四面のキャンヴァスは衝立状に仕立てられ、二面ずつ（片面はベージュ、もう片面は焦茶）、両面から鑑賞できるようにになっていた。この壁画的なスケールの作品は、和紙を比較的フラットに貼りその上に彩色したものと、かなり厚塗りの油絵具の均質な表面とが、対照的な表情を見せている。このニューヨーク時代の活動を代表する、モニュメンタルな作品は、



図8 桂ゆき《Four Canvases》油彩・和紙・カンヴァス、1960年 アリゾナ大学美術館蔵



図9 アトリエで制作中の《Four Canvases》を背にドロシー・ミラーと桂 1960年

同じような矩形の反復で構成されるものではなく、四面それぞれが、異なる形と構図、そして材質感をもっている。その制作過程のアトリエにはニューヨーク近代美術館のドロシー・ミラーが訪れていた(図9)。ミュージアム・ピースと言えるこの作品が、帰国直後の個展や日本国際美術展でお披露目されていけば、その展覧会評は、異なるものとなっていたことは間違いない。作品の里帰りは、二〇一三年の生誕百年の回顧展までまたなければならなかった。

一方、ニューヨーク州立大学ポツダム校美術館の作品《カラー

ージュ》(図10)はポツダム出身の経済学者であるコレクター、ロランド・ギブソンが、一九六三年に来日した時に、東京画廊で購入し、一九六九年に同大に他のコレクション(日本とイタリアの戦後美術)と共に寄贈したものである。この作品は、一九六一年の個展の際に、窓に面した壁に展示された(図4)、いわば展覧会の一つの顔と言えるものだった。縦九十二センチメートルと、サイズは小ぶりだが、その表現は、他の個展出品作とは異なる、独自のものがある。



図10 桂ゆき《Collage》油彩・木・紙・カンヴァス
1961年、ニューヨーク州立大学ポツダム校、
ギブソン・ギャラリー蔵

まず素材は、カンヴァスに薄い木片をカラージュにしたものである。木片の上に薄い紙を貼り、白く着彩した部分と、木片の下層に新聞や印刷物を貼った部分とがある。このように、カンヴァスにカラージュという技法だけでなく、カンヴァスの地の部分は、青と黄色が着彩されていて、木片を貼ったあと、更に赤く塗り重ねている。また画面の下方は、焦茶色に着彩されている。さらに、中心線で左右非対照の構図をとり、画面左側から右に向かって細く、木片が流れていく構成となっている。このような層状の構図は、桂が戦前に試みていた一九三五年のコルクのカラージュと類縁性を見出すことができる。この実験的な作品においては、物質的な特質を持つカラー

ジュと絵画的性格を併せ持つ新たな表現が目指されているのだ。ニューヨーク時代の桂が手がけた絵画は矩形の和紙をカンヴァスに載せ、油絵の具で着彩しながら固着させるだけのものではなかったのである。

むすび

一九六二年九月に刊行された桂の旅記の表紙(図5)は、一九六一年の個展の際に、入口近くに天井から下げて展示された作品であった(図4)。国際展で受賞した《異邦人》と構図は似通っているが、少し小ぶりの生成りのカンヴァスは布目を生かしつつ、青、次に朱色を着彩した和紙が対比的な質感をもたらししている。しかしよく見ると、本の表紙は、本来の作品の向きを上下反転させ、左右を切断し、さらに層状になった和紙の間隙には三人の人物が描き加えられている。表紙画面下方の二人は大地に立ち、上端のポートに乗る男性は赤茶けた水面を進むかのようにある。このわずか数本の線描で戯画化された人物たちは、出版社のキャラクターである河童の奏でる楽器に呼応して地面ともども動き出しそうな気配である。

桂は戦前から、サインを入れた絵画を九〇度回転させたり、加筆することは少なからずあり、それは桂が自らの作品にさえ、手を加え、制作当初の姿や見方から、自由に飛翔していくことを試みていたこと、そしてものの見方を固定しない、あるいはまた絵画制作の

本質を、終わりのない過程にこそあると考えていたことを示している。この本の表紙もそういった手と眼を往還させる自省的な創作態度を示すものとも言える。カラーージュという、それ自体がかたちと物質としての意味を併せ持つ方法と、絵筆で描くことの緊張をはらんだ画面内の併存を追求し、新たな意味の創出を試みてきた桂にとり、個展での展覧会評に対する失望を反転させる方法として、画面の回転や切断、加筆は、クレーにおける水彩画の切断と再構成のよように、自他に向けた、これからの創作の展望を示すものであった。

桂は本の執筆ののち、一九六三年の秋にはエリザベス・サンダース・ホームを設立した沢田美喜の自伝『黒い肌と白い心』の装丁や、ジェイムズ・ボールドウインの『アナザー・カントリー』の挿絵の連載（『朝日ジャーナル』）を手がけている。ニューヨーク時代の体験は、テキストの執筆とは別の挿絵を通して、ジェンダー、レイス、クラスをめぐる複雑に内面化された諸問題の考察へと進んでいくのである。

桂が再び新作を含む本格的な個展に取り組んだのは、帰国展から十八年を経た、一九七九年のことだった。初期から時代ごとに三期に分けて、東京画廊で開催された展示で、はじめて戦前からの仕事の全貌が明らかになったのである。翌春には、父祖縁の山口の県立美術館で回顧展が開催された。そして初個展から半世紀の節目となる一九八五年に、紅絹を用いたインスタレーションによる、最後の新作展を開催したとき、そのテキストは、一九六一年の展評を書い

た中原佑介と桂自身がそれぞれ執筆したのである。⁽²⁰⁾一九四五年を境に、同時代の制作を語る批評家が交替した日本では、戦前を捨象した戦後からの作品の変化を捉える傾向にあり、ある時期まで通時的というより国際的な共時性という視座が重視されていた。戦前と戦後の前衛をつなぐ桂の仕事は、不寛容な時代を挟む戦期という、通時的な視点が不可欠であり、またその活動範囲の広さゆえに、共時的視点も必要である。まだ女性作家が少なかった桂のニューヨーク時代をめぐる考察においては、作品だけでなく、同時代の批評はもとより、作家自ら語るテキストの分析が、重要な意味を持つ所以である。

註

- (1) 桂の本名は雪子。一九三三年の光風会展では「雪子」、一九三五年から発表活動では「ユキ子」と記していたが、一九六八年に「ゆき子」、そして一九七〇年からは一貫して「ゆき」の表記で発表している。新作による主な個展として、戦前には、「桂ユキ子 カラーージュ個展」近代画廊（一九三五年）、「桂ユキ子第一回個展」日動画廊（一九三八年）、「桂ユキ子第二回個展」日動画廊（一九四三年）。戦後のものとして、「桂ユキ子油絵個展」兜屋画廊（一九五六年）、「桂ユキ子個展」東京画廊（一九六一年）、「桂ゆき展」東京画廊（一九七九年）、「桂ゆき展」紅絹のかたち」伊奈ギャラリートとする。

- (2) 一九八〇年に山口県立美術館（同館の開館年度）で、一九九一年に下関市立美術館で「桂ゆき展」が開催されている。

- (3) 針生一郎は一貫して、桂のライフコース全体を捉えた上でニューヨーク

- 時代に言及している。「桂ゆきの化けっぶりとユーモア」「桂ゆき展」山口県立美術館（一九八〇年）九―二頁、「桂ゆきの振幅のある道程」「桂ゆき展」下関市立美術館（一九九一年）二二―五頁、「桂ゆきのコラージュとユーモア」「桂ゆき展―コラージュとユーモアの女性画家」一宮市立三岸節子記念美術館（二〇〇七年）五―一四頁。また、下関市立美術館で回顧展を企画した濱本聡の「桂ゆきの作品をめぐる螺旋的な記述の試み」（一九九一年）一一―四―一九頁、茨城県立近代美術館の企画者、外館和子の「桂ゆきの絵画とコラージュその戯画的世界に増幅する魅力」「桂ゆきの世界―絵画とコラージュにみる女性画家の眼差し」（一九九八年）八二―八六頁、生誕百年での拙論「桂ゆき―ある寓話」「桂ゆき―ある寓話」東京都現代美術館・下関市立美術館（二〇一三年）六一―六頁は針生の考察を踏まえたものである。なお、ニューヨーク時代の作品を取り上げたものとして岡田隆彦「桂ゆき・コラージュの豊かな展開」「物体とイメージの間・桂ゆき」ザ・コンテンポラリー・アートギャラリー（一九八六年）、Elizabeth A. Smith, “Material, Process, Time” in Laura Smith ed. *Action, Gesture, Paint: Women Artists and Global Abstraction 1940-70*, London: Whitechapel Gallery, 2023, p. 34 がある。
- (4) 中原佑介「消えうせた『幻想』」「読売新聞」一九六一年七月三日、夕刊、五頁。
- (5) 桂ユキ子「女ひとり原始部落に入る アフリカ・アメリカ体験記」一九六二年九月十日、光文社。
- (6) 「桂ユキ子さんの渡欧を祝して」「いけばな草月」一〇号、一九五六年九月、五〇―五三頁。勅使河原蒼風、海藤日出男、倉倉雄策、桂ゆきが参加したこの座談会は、八月十九日に行われた。
- (7) 桂ユキ子「パリとアフリカ」『朝日新聞』一九五八年六月二十二日、朝刊、九頁。また、帰国後に執筆した本（前掲註(5)二二―二三頁）では、以下のように記している。

イリス・クレール画廊で、私にミニアチュールの個展をやらなにか、

という良い話があった。それは故イヴ・クラインが私の小品を見て乗り気になり、その画廊のマダムに紹介してくれたからだった。それで、アフリカから帰ったら、私はその絵の制作にとりかかる予定だった。ところが、帰りの飛行機から南フランスを見下ろしたりして嫌になつたに、私はなんとなくパリに帰って、個展をしたりするのが嫌になつた。……（中略）……今更小さいカンバスに向かつて、細い筆で絵を描くことが、めんどくさく思えた。ヨーロッパについては、アフリカにく前に飽きるほど見てしまつたし、もう一度パリに住んでも、意味がない。それよりは、このアフリカの体験のまだ生々しいうちに、逆に機械文明の最も発達したアメリカの雑踏の中に飛び込んでみるのも面白いことだと思つた。アメリカにいる黒人が、どんなものなのかという興味も手伝つていた。

- (8) 中原佑介、前掲註(4)。
- (9) 「案内 美術展」『芸術新潮』一九六一年七月、一三四頁。
- (10) 無署名「桂ユキ子をめぐる評価」『芸術新潮』一九六一年八月、一八一―一九頁。記事の対向頁には、一九三九年から一九五六年の作品に囲まれた桂のアトリエでの写真が掲載されていた。
- (11) 針生一郎「現代作家論 桂ユキ子」『美術手帖』一九六一年九月、二二―二七頁。
- (12) 中原佑介「一九六一年個展の収穫」『芸術新潮』一九六一年十二月、一〇五―一〇八頁。
- (13) 桂ユキ子「特集 第六回日本国際美術展 出品作家の発言 自己の盛り上がりを表現」『芸術新潮』一九六一年七月、三六―三八頁。
- (14) 桂ユキ子「魔女」『芸術新潮』一九六二年一月、四二―四三頁。
- (15) 桂ユキ子、前掲註(5)、一五四―一五五頁。
- (16) 桂ユキ子、前掲註(5)、二二八―二三〇頁。
- (17) ドナルド・リチイ「つまずいた最前線 小野洋子の前衛ショー」『芸術新潮』一九六二年七月、六〇―六一頁。

(18) 一柳慧「最前衛の声」『芸術新潮』一九六二年八月、一三八―一三九頁。

(19) 大江健三郎「独特の思想もつ旅行記」『東京新聞』一九六二年十月三日、

夕刊、八頁。石川淳、武田泰淳、花田清輝、佐々木基一「芸術・東と西」

『新日本文学』一九六二年十二月、九五頁。

(20) 拙論「桂ゆきの紅絹―一九八五年の滑稽な膜―」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第六七輯、二〇二二年三月、三三三―三四八頁。

画像提供・図版出典一覧

図1・6・9 東京都現代美術館、図2 愛知県美術館

図3 公益財団法人大原芸術財団大原美術館

図4 東京画廊、図7 Studio One ©YOKO ONO

図8 アリゾナ大学美術館、図10 ニューヨーク州立大学ポツダム校ギブソン・

ギャラリー

撮影 図1・6・7 新妻実

〔付記〕 本稿はJSPS科研費（課題番号23K00165）の研究成果の一部である。