

# デイヴィッド・ホックニーの「カーテン・シリーズ」(1963年) —— 同時代美術との比較から ——

田 中 麻 帆

David Hockney's "Curtain Series" (1963): A Comparison with Contemporary Artworks

Maho TANAKA

## Abstract

This paper examines the "Curtain Series" and the related painting "Hypnotist," both created by English painter David Hockney (b. 1937-) in 1963, and reconsiders their position in the art scene of their era.

Previous studies have interpreted some of Hockney's early works as parodies of contemporary abstract paintings that were influenced by the tide of emerging figure paintings, which were regarded at the time as a counterforce to mainstream abstract arts.

In considering the relations between Hockney's paintings and contemporary artworks, previous studies have mainly paid attention to the period of his work ending in 1962. Hence, "Curtain Series" (1963) has been referred to only in a shared context with earlier works. This paper therefore focuses on the development and rendering of the "curtain" motif in this series, analyzing this motif within the perspective of the "series" and aiming to identify its special qualities.

First, this paper analyzes the function of the "curtain" motif—mentioned by Hockney himself in an interview and rendered in this series—by clarifying how he advanced this traditional motif in original interpretations of the relations between artworks and art viewers.

Second, through a comparison between this series and contemporary abstract paintings that were viewed by Hockney in 1963, this paper indicates that not only did he criticize these abstract artworks, but he also gained inspiration from them for the realization of new forms of artistic expression.

Consequently, this paper suggests that the "Curtain Series" and "Hypnotist" represent ironies about—and references to—abstract art, synthesizing various aesthetic problems that seemingly confront each other. Moreover, by developing variations in the function of the "curtain" motif from traditional paintings, the "Curtain Series" realizes the diversity of ways in which we appreciate art. Through this exploration, we can re-evaluate the "Curtain Series" and "Hypnotist" as particularly original, and we can gain a better understanding of the role of contemporary art in Hockney's early works.

## はじめに

イギリス出身の現代画家デイヴィッド・ホックニー(1937-)は、1959年にロンドンの王立美術学校に入学し、在学中に「若き同時代人」というグループ展に参加、イギリスにおけるポップ・アーティストの一員として広く知られることとなった<sup>(1)</sup>。しかし、卒業の翌1963年に開かれた彼の初

個展は、これまでの研究では積極的に取り上げられてこなかった。この年ホックニーは「カーテン・シリーズ」という油彩画の連作を制作し、同個展にその殆どを出品している<sup>(2)</sup>。連作は6点あり、《座ってお茶を飲む女と、立って彼女にそれを勧める女友達》(図1)、《シャワーを浴びる二人の男》(図2)、《二人の友人達と二つのカーテン》(図3)、《人物と幕を伴う静物》(図4)、《幕切れの場面》(図5)、《劇

中劇》(図6)から成る<sup>(3)</sup>。

各作品にはタペストリーから舞台幕、シャワーカーテンに至るまで、様々なタイプのカーテンが描き込まれているが、大半は舞台のような場面設定を伴い、タイトルも演劇を連想させるものである。また、同じく出品作であった《催眠術師》(図7)にも舞台幕のモチーフが描かれている。更に個展の内覧会招待状では、カーテンに見立てた半透明のシートが出品作の図版にかぶさるように貼付されており、同展におけるこのモチーフの重要性が窺える。

先行研究はこうした1960年代初頭のホックニーの作品について、同時代の主流であった抽象画の平面的なスタイルや芸術原理を取り入れながら、敢えて文学的主題の具象画に転用したものと捉えてきた<sup>(4)</sup>。ホックニーの在学時代、周囲にはニューヨークから波及したフォーマリズムの抽象画の影響がまだまだ強く残っていたという<sup>(5)</sup>。この動向を押し進めた批評家クレメント・グリーンバーグによるフォーマリズムの批評は、形式の側面から絵画芸術を捉えるもので、絵画は純粋な抽象美術へ向かうものとする態度に基づいていた。そのため、絵画固有の特徴である平面性が追求される一方、伝統的絵画の再現的な奥行表現(イリュージョン)や、文学・演劇など他の芸術の要素は取り除かれるべきと主張されたのである<sup>(6)</sup>。

マルコ・リヴィングストーンやポール・メリアらによれば、ホックニーの1960年から1962年頃にかけての作品は、次のような方法で絵画のイリュージョンの問題に取り組み、平面性を保ちながら具象画を仕上げている。まず、《KはキングのK》(1960年)などのトランプを描いた作品では、トランプというもともと四角く平らな具象モチーフを主題に選び、カンヴァスの形態に対応させながら描いている<sup>(7)</sup>。これと同じく、1961年の《平面的な様式の人物 (figure)》(図8)および《錯視的 (illusionistic) な様式のティー・ペインティング》も、平らなカンヴァスを錯視的に組み合わせて三次元に見立てることで、人物や紅茶の箱といった具象的主题を再現描写している<sup>(8)</sup>。

また、カーテン・シリーズの一部も含む60年代初頭のホックニー作品に多く見られる特徴として、地塗りを施さない剥き出しの画布、すなわちロウ・カンヴァスに直接油彩で描く手法が指摘されているが、これも同時代の抽象画が追求した平面性の問題

と関連している<sup>(9)</sup>。つまり先行研究は、当時のホックニーがロウ・カンヴァスを大幅に塗り残す手法を用いた理由について、カンヴァスのモノとしての性質を際立たせて再現的なイリュージョンを避けることでフォーマリズムの原理に沿いながらも、具象モチーフを表すことができるためだと捉えたのである<sup>(10)</sup>。

例えば《静けさを強調する絵画》(1962年、図9)の場合、画面の大半を占めるロウ・カンヴァスの表面に小さな文字が書いてあり、観者はそれを読もうと画面に近づくように促される。更に、フォーマリズムに評価された抽象画家モーリス・ルイスの有名なモチーフ(図10)が、家屋の下の地面を表すために引用されている。《静けさを強調する絵画》はこのように、抽象画のスタイルを取り入れつつ観者に働きかける工夫によって、観者に主題の意味や絵画の在り方について考えさせると指摘されてきた。同様に、《最初の結婚(様式の結婚I)》(1962年、図11)という作品は、抽象画家ケネス・ノーランドがしばしば描いた射撃の標的のようなモチーフすなわちターゲット(図12)をロウ・カンヴァスの上に引用し、女性像の耳飾りや画面右上の太陽を再現描写しているという<sup>(11)</sup>。

これらの作品は、フォーマリズムの批評に擁護された画家たちのよく知られたモチーフを引用することで、主流であった抽象画をパロディ化し揶揄するものと解釈されてきた<sup>(12)</sup>。すなわち60年代初頭はいずれの作品も、抽象画の理想である平面性を保ちながら、同時にナラティブな主題を表現し、演劇のように意図的に観者へと働きかけている。このため、フォーマリズムが否定した文学や演劇の要素を表していると理解されたのである。

ホックニーの美術学校入学以降、アメリカに拠点を移す1963年末までの作品は画業の初期として区分されることが多く、その中で以上のような1962年までの作品が重視され、翌年の「カーテン・シリーズ」もこれらと同様の文脈で理解されてきた<sup>(13)</sup>。しかし、本作をシリーズの単位で分析し、同時代美術における位置付けを検討する研究は未だ行われていない。このため本稿では、同シリーズにおいて画家がカーテンの表現をどのように展開したのか、そしてなぜ敢えてカーテンというモチーフを多用したのかについて改めて検討し、その独自性の再考を試みる。

ホックニーによるカーテンのモチーフの作例は20点以上あるが、本稿ではそのうち「カーテン・シリーズ」と称された連作を中心とし、1963年制作のものに考察対象を絞った。「カーテン・シリーズ」の定義については、ウェブによる伝記に基づき全6点とした。《催眠術師》はこの定義に含まれないが、画家の自伝や他の先行研究において、カーテンや演劇のモチーフを持つ絵を解説する際、カーテン・シリーズと同じカテゴリーのものとして言及されることが多々あり、初個展の出品作でもあるため、考察対象に入れることとした。

## 1. 「カーテン・シリーズ」におけるカーテンの機能

ホックニーはカーテンというモチーフについて、基本的にどのような考えをもっていたのだろうか。彼は1970年、マーク・グレイズブルックとの対談の中で、カーテンのモチーフについて以下の特徴を認めている。

それはまず、カーテンが何かを a) 「隠す (conceal) と同時に暴く (reveal)」ものであること、また、b) 絵画の平面性とリアリティに関わるものであるということ、更に、c) 絵の背景に置かれた風景表現や画中画と同種のものであること、という三点に要約できる<sup>(14)</sup>。本節では、こうした特徴に留意しながら、「カーテン・シリーズ」6作品および《催眠術師》におけるカーテンのモチーフを便宜上大きく三つに分類し、その機能を改めて検討する。

### ①閉じられたカーテン (タペストリー)：観者のまなざしの前景化

先に挙げたような、カーテンが何かを「隠すと同時に暴く」という性質がもたらす機能のひとつは、伝統的な絵画においてはオランダ17世紀の画家ニコラス・マースの《立ち聞きをする女》(図13)に端的に見てとれよう。ヴォルフガング・ケンブによれば、ここでは画面右のカーテンがその裏にいる人々のやり取りを半分隠すと同時に見せ、手前に立つ女中は、観者を覗き見へと誘いこむ役割を担っている<sup>(15)</sup>。

こうした伝統を踏まえ、まずはホックニーによる《座ってお茶を飲む女と、立って彼女にそれを勧める女友達》(図1)を考察したい。画家はイードウィアード・マイブリッジの写真集を見た際、その中の

一点(図14)のタイトルが無味乾燥としており、女性が裸体であることに言及していない点に興味を持ち、同じ題名で絵を描いたという<sup>(16)</sup>。確かにマイブリッジの写真は、簡素な運動場に椅子とティーセットだけを用意し、裸婦の運動を連続撮影するという不自然なものであるため、実験記録のごときタイトルに着目すると、この設定が見世物のようにわざとらしいことに改めて気づかされる。こうしたいかがわしさはホックニーの絵においても強調されており、彩度を抑えた人物と色鮮やかなカーテンおよび、赤い百合の紋章と花瓶の白百合の対比によって、伝統的な純潔のイメージに対する背徳の印象が生まれる。すなわちこの閉じたカーテンは、手前に裸婦像を晒すことで、隠すべき窺視の欲望を文字通り「前景化」する機能を持つのである。

《シャワーを浴びる二人の男》(図2)も、左の人物像が同性愛者向けのグラビア雑誌から引用されており<sup>(17)</sup>、セクシャルな含意をもつ。ロウ・カンヴァスに直描きされたカーテンの模様の部分からは塗り残した画布が垣間見え、絵の具で塗られていない箇所剥き出しの質感が際立つ。また、半透明のカーテンは後ろにいる裸体像を隠すと同時に透かし、覗き見のまなざしをあぶりだす機能を持つと思われる。なお、《二人の友人達と二つのカーテン》(図3)はより簡素に描かれ、カーテンの形態が先の二作品と厳密には異なるものの、タイトルや構図、カーテンの柄の工夫という面で同じ傾向にあると位置づけられよう。

《人物と幕を伴う静物》(図4)の場合、「～のある静物」という静物画の伝統的タイトルを逆手に取ったような題名(Still Life with Figure and Curtain)の通り、彩色された果物と幕の間にモノクロームの人物が挟まれ、静物の添え物となることで、絵画空間のヒエラルキーが混乱している。人物像の目や腕は、拘束されたように黒い線で覆われ、影が幕の上に投影されず絶ち消えているため、この人物が主体性や自律性を奪われているように見える。同人物像は習作の段階(図15)では、帽子のかわりに標的のようなモチーフを携えていた。ターゲットという記号の、おのずと見る者の視線を中心に引き寄せる作用を画家が意識していたとすれば、完成作もまたまなざしの問題に関連すると考えられる。この目隠しされた人物を見た観者は、自分自身のまなざしについて改めて自覚することになるのではないだ

ろうか<sup>(18)</sup>。

## ②カーテンと風景＝画中画：絵画空間における複数の次元の読み替え

一方、《幕切れの場面》(図5)のカーテンは、絵画空間の構造へと注意を向ける機能を持つ。画面の大半を占めるカンヴァスの白い下塗りの上には、少し開いた舞台幕が輪郭線だけで示され、そこから覗く書割のような背景と、役者の女性のみが彩色されている。しかし幕のフリンジからは後ろの書割が垣間見えず、背景には余白が残り、女性と書割の次元の違いも定かではない。つまり、本来後ろにあるものを隠すはずのカーテンが支持体そのもので示されているため、カンヴァスの表面が図像としての前景へ、下地の上に絵の具で塗られたモチーフが背景へと入れ替わり、絵画空間が様々な次元から成り立つことになる。作品は特定されていないものの、ホックニーは女性像の着想源をV&A博物館で見たペルシアのミニアチュールだと述べている<sup>(19)</sup>。例えば同館所蔵のムガル朝のミニアチュール《ソロモンの審判》(図16)の右下で赤子を抱く女性像は、東方風の装束や身振り、トリミング位置などの点で、本作の女性像と類似している<sup>(20)</sup>。またこうしたミニアチュールでは、建築物の輪郭線が画面奥の一つの消失点に収束することなく奥に向かって広がる点や、人物のサイズがどの位置でも縮尺を変えない点など、伝統的な西洋の遠近法とは異なる空間構成が見られる。更に、装飾の花文様は画面中央の枠内に浸食するように描かれ、図像と縁取りの境界がはっきりしない。画家が前後関係の曖昧な《幕切れの場面》の空間を描くにあたり、こうした東洋の視点を参照した可能性は大いにあるだろう<sup>(21)</sup>。

《劇中劇》(図6)の場合は、ロウ・カンヴァスを塗り残しながら舞台のような空間とタペストリーが描かれており、その手前に立つ人物の更に手前には、実物のガラスが取り付けられている。近寄って見ればカンヴァスの布地や彩色された部分、ガラスなどのテクスチャの差が際立ち、離れて見るとガラスが目立たず再現的なイリュージョンに見える。このため、人物像は絵画空間に閉じ込められてガラスに手を押し付ける男としても、舞台幕の手前で劇を演じる俳優としても解釈し得る。となればタペストリーは舞台幕としても、絵画空間の中の風景画、すなわち画中画としても捉えることができ、絵画空間

と主題の様々な読み替えが生み出される。ホックニーは1963年の終わりごろ、ロンドンのナショナル・ギャラリーにおいてバロック時代の画家ドメニコ・ドメニキーノの作品に描かれたカーテンのモチーフを見てヒントを得、《劇中劇》を描いたという。このため、本作も絵画的伝統を意識的に取り入れたものといえる<sup>(22)</sup>。つまり以上の二作品におけるカーテンの造形的工夫は、絵画空間の再現的なイリュージョンを成り立たせると同時に崩し、複数の次元に読み替えできるように誘い向けているのである。

## ③「舞台」を彩るカーテン：演出や虚飾のイリュージョンを暴く

更に、舞台幕としてのカーテンの機能を強調し、リアリティの中に潜む虚構性を暴き出す作例も見られる。《催眠術師》(図7)は、制作と同年に公開されたアメリカの映画『レイヴン』に着想を得ている<sup>(23)</sup>。この映画はエドガー・アラン・ポーの詩「大鴉」を下敷きとしながらも、ナンセンスなあらすじを展開する。悪の魔術師に妻を殺された主人公が、その数年後、実は妻が死んだふりをして魔術師のもとに走っていたという現実を知り、荒唐無稽な魔法合戦を巻き起こす<sup>(24)</sup>。こうした騙し合いの茶番劇の、とりわけ魔術合戦の場面にヒントを得た《催眠術師》は、舞台幕で左右を飾られた劇場空間に、白抜きの空虚なシルエットや陳腐なマジシャンの身振りが示されている。加えて、この主題を翻案したエッチング(《催眠術師》1963年、エッチングとアクアチント、63.5×57.2cm)においては、舞台袖で催眠術師を後ろから指す手のモチーフも描き足され、何かが裏にあることを示唆する意図が窺える。これらは、催眠術の裏に隠されたシナリオや演出が潜んでいることを示唆する表現と解釈できよう<sup>(25)</sup>。

以上のように7点のカーテンは、このモチーフの伝統を踏まえながら様々な展開している。カーテンはまず、隠されたまなざしの存在を曝け出し、絵を見る行為に対する観者の自覚を促す。更に、再現的な奥行きを示すイリュージョンをだまし絵として成り立たせると同時に崩し、複数の絵画空間の次元を生むことで、観者が様々な角度から作品を見る余地を作る。そして主題の面でも、平面的な記号をモチーフに採用するのではなく、東洋美術、写真、大衆文化までを含む様々なヴァリエーションを提示

し、なおかつ主題自体が「イリュージョンを暴く」という意味をはらんでいる。

こうしてみると、前年までの作品に見られた観者に働きかける作用は更に複雑に展開されており、従来言われてきたような単なる抽象画のパロディには終わらないことが分かる。1962年までの作品(《平面的な様式の人物 (figure)》(図8)や《静けさを強調する絵画》(図9)、《最初の結婚(様式の結婚I)》(図11))などには抽象画のモチーフをナラティブな主題に転じる手法が見られたが、こうした露骨な引用も「カーテン・シリーズ」では見られなくなる。例えば1963年の《人物と幕を伴う静物》(図4)の人物が持つ帽子や、《劇中劇》(図6)の人物の後ろの幕にはターゲットの片鱗が窺えるものの、別のモチーフに変形もしくは断片化されており、直接的な引用ではなくなっている。

それでは、一体画家は何故1963年にこうした変化を迎え、カーテンのモチーフを多用するようになったのだろうか。逆説的ではあるが、稿者はホックニーの作品画面に抽象画との外見上の類似がなくなっていたことこそ、彼がこうした同時代美術を深く学んだ証左であると考えている。

## 2. 「ターゲット」のモチーフの解釈と発展 —ケネス・ノーランドとジャスパー・ジョーンズの影響

1963年当時のホックニーが実見した可能性のある同時代美術についてあらたに検証してみると、彼の作風が変化した契機として、カスミン画廊で同年に開催されたケネス・ノーランド展の存在が浮かび上がってくる。

ホックニーは1961年頃からロンドンの画商ジョン・カスミンと親交を深め、1963年12月には彼の画廊で初個展を開いた。カスミンは抽象作品を中心に扱っており、ホックニーは彼の画廊における唯一の具象画家だったという。遡って同年4月から5月、カスミンは開廊記念としてノーランドの個展を開催し、彼の代表的モチーフであるターゲットの作品を展示した(図17)<sup>(26)</sup>。ちょうど同じ時期、ホックニーはロンドンでカスミンに知人を紹介されている<sup>(27)</sup>。また、自伝の中で、「カスミン画廊でケネス・ノーランドの展示があったさいに彼の絵を知り、それらの作品についてメモを取ろうと試みた」と述べている<sup>(28)</sup>。以上の理由から、ホックニーが

ノーランド展に足を運び、フォーマリズムに称賛された抽象画の「ターゲット」の実物を見ることで、それまでとは全く異なる印象を覚えたことが推測できよう。また、カスミンは会期終了後の5月29日、フォーマリズムの中心人物であったグリーンバーク宛に展覧会の成功を報告する手紙を送っている<sup>(29)</sup>ことから、ホックニーがカスミンを通じて彼の批評を見知っていた可能性も否めない。

このようにフォーマリズムが席卷していたアートシーンにおけるホックニーの立場に関して、先行研究は、ノーランドらの抽象画とジャスパー・ジョーンズらのネオ・ダダを対立的な動向と捉え、ホックニーの作品をジョーンズに近いものと位置づけてきた<sup>(30)</sup>。ジャスパー・ジョーンズはフォーマリズムの抽象画が中心的だったアートシーンに新たな波をもたらしたネオ・ダダの作家であり、1950年代後半ごろから注目を浴びはじめた。彼はターゲットや旗など、既存の平面的な記号を敢えてカンヴァスの画面と重ね合わせて描き、具象的モチーフとカンヴァスを「モノ」として等価に扱うことで、抽象画とは異なる平面性を提示したのである(図18)。こうした手法によって、観者が絵の主題やその成り立ちについて考え、「自分が絵を見ている」という自覚を呼び起こされる点で、ホックニーや同世代の画家たちの表現を先駆したと指摘されている<sup>(31)</sup>。しかし興味深いのは、ホックニー自身はケネス・ノーランドとジャスパー・ジョーンズのそれぞれが描いたターゲットのモチーフを、同種のものとして捉えていたことである。

ホックニーが1962年に描いたとぐろを巻く蛇の絵(図19)について、メリアらの研究では、ノーランドによる平面的で動きのない抽象のターゲットを流用し、運動感あふれる蛇を表すことで揶揄したものと解釈されてきた<sup>(32)</sup>。但し画家本人は自伝において、ノーランドとジョーンズの作品の平面性に着目し、以下のように述べている。

「この絵〔《蛇》〕を描いたきっかけは、ターゲットに生気を与えようと思ったことだった。ターゲットのモチーフは当時の学生たちの間で流行していた。おそらく、ケネス・ノーランドとジョーンズの影響だったのだろう。私は、このターゲットを全く違う主題として表現したかったが、そこにはいつも平面性の問題が付き

まい、自分が取り組むべきものだとも思っていた」<sup>33)</sup>。

それでは、上記のようなターゲット記号のパロディとしての引用をしなくなった翌1963年のホックニーの中では、ノーランドおよびジョーンズの絵画の意義は具体的にどのようなものへと変化したのだろうか。このことを考える上で注目すべきは、当時フォーマリズムの抽象画に用いられていた「ステイニング」という技法である。

### 3. 1963年のノーランド展 —ステイニング技法との比較

これまでの研究では、フォーマリズムに評価された抽象画とホックニー作品を比較するに際し、「抽象表現主義」の作品のみに言及するか、すべてを「抽象画」という言葉で総称することがままある<sup>34)</sup>が、実際にはグリーンバーグが擁護する抽象画のスタイルは年代とともに推移している。グリーンバーグは戦後、ジャクソン・ポロックに代表される抽象表現主義を称揚して著名となったのち、1950年代以降は「抽象表現主義以降」の新しい抽象画として、「ポスト・ペインター・アブストラクション」を評価し始めた。この流れに属する画家たちは、ロウ・カンヴァスに薄く溶いた絵の具を直に染み込ませて描く「ステイニング」という手法を特徴とし、ケネス・ノーランドもその一人であった<sup>35)</sup>。従来、抽象画のスタイルは「冷たい」もしくは「熱い」という用語で大別されることがあり<sup>36)</sup>、ノーランドらによる幾何学的な抽象画もしばしば「冷たい抽象」と通称されるが、ホックニーも自伝で1965年頃の状態を回想するさい、「アメリカの冷たい抽象に影響を受けた」との旨を語っている<sup>37)</sup>。自伝出版時の70年代には具象画家としての立場を打ち出す戦略もあったためか、前後の記述には批判的な語調が見受けられる<sup>38)</sup>ものの、画家が60年代、ノーランドらによる新しい抽象美術の動向に注目していたことが窺える。

ノーランドのポスト・ペインター・アブストラクションが基本的にどのようなものとして提示されていたかは、彼を支持し助言も行っていたグリーンバーグによる1960年の批評文「ルイスとノーランド」にみて取れる。この批評文のうち、下記に挙げ一連の箇所はカスミン画廊のノーランド展の内覧

会招待状にも転載されているため、ホックニーが読んだ可能性は高いといえる。

「円盤形や菱形、十字形〔といったノーランドのモチーフ〕は、その求心性と対称性によって回転運動を生み出し、カンヴァスの塗られていない表面、更にはその四隅の外へと飛び出していく。そうして新たに、制限のない空間や無重力、空気を感じさせるのである。(中略) 純粋な視覚性の強調と、触覚性や重量感の否定は伝統として引き継がれている (後略)」<sup>39)</sup>。

グリーンバーグは更に、ノーランドが多くの場合滲み止めや下塗りを施さない綿布に絵の具を染み込ませてモチーフを描き、画面の大半を塗らずに残すことを指摘したうえで、以下のように述べる。

「まっさらの布地は、場〔としての絵画平面〕を普遍化し統合する役割を持つ。同時に、その明らかな織物としての性質と多孔性が、浸透していくような曖昧な平面を示唆し、いわゆる「裏側」から絵画を開くのである」<sup>40)</sup>。

上記のように、ロウ・カンヴァスを薄い絵の具で染め上げて絵の具の層ができないようにし、モノとしての触覚性を避けることで空気のような開放性と純粋な視覚性を実現するという論旨は、他作家のステイニング技法に対する批評にも見られるため、グリーンバーグの評価の要点であるといえる<sup>41)</sup>。彼が触覚性やモノとしての性質を避けるべきと考えた動機については、しばしばグリーンバーグのフォーマリズム理論において指摘される、純粋な視覚性の優位という問題に帰せられよう。彼は1955年の「アメリカ型絵画」で次のように述べている。

「最終的にこれら〔ニューマンやロスコ、スティールら抽象画家たち〕の絵画が成功しているか失敗しているかは、他の全ての絵画と同様、一瞥のもとに捉えた際の統一性にかかっている。(中略) 彼〔ロスコ〕は絵の具をカンヴァスに染み込ませ、染色の効果を得ることで、絵画表面の更に〈上〉に、別の絵の具の層があるという含意を回避する」<sup>42)</sup>。

つまり、彼のフォーマリズムが前提としていた鑑賞方法は、あくまで絵画から一定の距離を置き、絵画全体を一瞥のもとに眺め、視覚だけで感じ取るというものだったと考えられる。

一方ジャスパー・ジョーンズの作品は、ノーランドとよく似たターゲットの記号を用いながらも、「一瞥のもとに」鑑賞するものではない<sup>43)</sup>。1958年に『アート・ニュース』誌の表紙を飾り有名となった《4つの顔のある標的》(図18)に顕著なように、むしろジョーンズは蜜蝋絵の具に新聞紙などを混ぜ込んで細部に目を惹くマチエールを作っている<sup>44)</sup>。そのため、観者は様々な距離に立ち、絵の全体を見たり近づいて見たりと、見方を自由に変えることになる。

こうしたジョーンズの絵肌づくりを踏まえ、改めてノーランドのターゲットを見ると、フォーマリズムの言説とはまた別の側面が明らかとなる。カスミン画廊におけるノーランド展の会場写真や所蔵状況から推測すると、展示された可能性が最も高い作品として《バート・デイ》(図20)および《プレス》(図21)が挙げられる<sup>45)</sup>。《プレス》は向かって正面の壁に、《バート・デイ》はそのすぐ左の壁に掛けられている(図17)。とりわけ内覧会招待状の表紙にも掲載された《プレス》は、中心的作品だったと考えられる<sup>46)</sup>。以下にはこの二点を詳しく分析し、ホックニーがジョーンズとノーランドの作品に見出した共通点を探りたい。

まず《バート・デイ》には、カンヴァス全体にオレンジ色の絵の具が均一に拡げられ、同系色でターゲットが描かれている。このため、円弧の部分には塗り重ねた絵の具の厚みが際立ち、全体にマットな印象をもたらす。一方、《プレス》の場合、ロウ・カンヴァスに絵の具を染み込ませてターゲットが描かれ、円弧の部分の塗りむらによって、まるで支持体に風が抜け、呼吸するかのようなみずみずしい触覚性が喚起される。更に円弧の手前に絵の具のしぶきが重なり、横切るように散らされている。通常、記号としてのターゲットは観者の視線を中心の一点に集中させるものであるといえる。しかしここでは飛沫があることで、観者がターゲットの中央を見るだけでなく、その更に手前に滴った絵の具の層にも視線を誘われ、画面の質感に注目することとなる。

このように、ロウ・カンヴァスを絵の具で染めこ

めば、むしろカンヴァスの布としての触覚的な肌理や絵の具の物質感が際立ち、観者に画面への接近を促す。また、同じノーランドのターゲットでも、絵の具の扱いによって異なる質感をはらんでいることがわかる。つまりステインングの技法は、フォーマリズムの前提とは異なる効果をもた発揮するのである<sup>47)</sup>。ホックニーは、前年まで間接的な知識のみで捉えていたノーランドの作品を1963年の個展で詳細に観察し、ステインングの技法をモチーフとして引用するのは違った方法で取り入れ、観者に働きかける新しい表現の可能性に気付いたのではないだろうか。

こうした経緯が根底にあるためか、ホックニーは自伝の中でカーテンのモチーフについて説明する際、以下の言葉を述べている。

「カーテンはつまるところ、絵画と瓜二つのものだ。絵を木の枠から外せば、カーテンのように吊るすこともできる。このため、画家にとってのカーテンは、まさに実体的なものである。絵画の平面性に関する哲学をつきつめれば、そのすべてはリアリティの問題に帰する。イリュージョンを消し去れば、絵画は〈現実〉そのものとなる」<sup>48)</sup>。

画家はここで、カンヴァスもカーテンも同じ布を素材とするという共通性を見出している。すなわち彼にとってのカンヴァスは、その上に三次元のイリュージョンを描くこともできる一方、布としての触覚性に着目すれば、描かれたイリュージョンが二次元平面上の錯覚であることを暴き出す効果も持ち、この二つの作用が両立するのである。この意味で「カーテン・シリーズ」は、前年までに多く試みられていた平面的な記号に比べ、二次元性と三次元性を併せ持ち、絵画平面にも再現的イリュージョンにも触覚的なモノにもなりえる点、その様々な側面を見るよう観者に働きかける点で、より密接に同時代美術の問題意識と呼応するものだったと思われる。

つまり、1963年にホックニーが描いたカーテンの絵(図1-7)は全体として多様なテクスチャの種類を展開しており、滑らかな下塗りはカンヴァスおよびカーテンの平面性を強調する一方、ロウ・カンヴァスに直接描かれたカーテンは、その生地のものとしての触覚性を際立たせる。半透明のカーテンは

向こうを隠しつつも垣間見せ、閉じられた幕は隠されたものを見ようとする欲望を指し示す。そうして観者に自らのまなごしを自覚させ、絵画を見ようという行為の前提を問い直す。カンヴァスと複雑な前後関係をなす幕のモチーフや風景＝画中画は、だまし絵のイリュージョンを通して絵画空間に複数の次元を生み、絵の様々な箇所へと観者の視線をいざなう。更に劇場を飾るカーテンは、絵画のリアリティにひそむ演出を暴き出す。

こうした絵肌のテクスチャと絵画の見方のヴァリエーションによって、本連作はグリーンバーグの言説に見られた視覚的な統一性だけでなく、再現的なイリュージョンや、ネオ・ダダのようなモノの等価物としての意味も併せ持つこととなる。そのため、フォーマリズムやネオ・ダダに対する解釈を一步進め、両者の要素を成立させながら独自の表現をなした作品といえるだろう<sup>(49)</sup>。

## おわりに

ホックニーの「カーテン・シリーズ」および《催眠術師》はその殆どが1963年の初個展に出品されたが、見逃してはならないのは、本稿冒頭でも述べた内覧会招待状のカーテンの存在(図22)である。先行研究では存在が言及されてこなかったこのパンフレットには、出品作の一点として《幕切れの場面》の図版が印刷されている。その上にはカーテンレールが描き加えられ、そこから柄の入った緑色の半透明のシートがかぶせられているため、下にある図版がよく見えない。このパンフレットを見る観者は、中の絵を見たいという感覚を呼び起こされ、自らの手でカーテンを捲るよう仕向けられているのである。同展のタイトルは、「Pictures with People in」というものだった<sup>(50)</sup>。これは基本的には、「絵の中に人物が描かれた作品」という意味を持つだろう。しかし本稿の考察を踏まえれば、この言葉を「絵画空間の中に観者が入っていける作品」として読み替えることもできるのではないだろうか。それは、1980年代以降の制作においてホックニーが身体性を重視し、観者が中を逍遙できるような絵画空間を目指すようになることの先駆的例としても評価できよう<sup>(51)</sup>。

ホックニーは言説の上では、1970年代頃から具象画家としての戦略とも思える極端なグリーンバーグ批判を始め、抽象と具象を対比し、人物像 (fig-

ure) を描く自身の立場を強調するようになる<sup>(52)</sup>。このため主な先行研究も、ホックニーとフォーマリズムを具象対抽象という対立構造でとらえてきた<sup>(53)</sup>。しかし本稿において「カーテン・シリーズ」を改めて検討することで、これらが単に人物などの具象モチーフを描いて抽象画に対抗するだけの作品ではないことが明らかとなった。ホックニーは絵画的伝統と同時代美術の手法を応用し、カーテンの機能のヴァリエーションを生み出すことで、フォーマリズムやネオ・ダダといった一見相反する同時代の美学的要請を両立させながら、それらの言説には収まりきらない観者との関係の多様性を実現している。そして技法上の影響源のひとつとして、抽象画がむしろ重要であったことも確認できた。

1960年代は他のポップ・アーティストたちにおいても、支持体としてのカンヴァスや絵画空間のイリュージョンに対する問題意識が高まったという。例えば、木枠の見える「カンヴァスの裏面」のモチーフは、ロイ・リキテンスタインやミケランジェロ・ピストレットなどの各作家に用いられ、イリュージョンを揶揄するような表現をなしたことが指摘されている<sup>(54)</sup>。ホックニーのカーテンのモチーフも、こうしたモノとしてのカンヴァスというポップ・アートの主題を共有している。但し、それは観者を拒絶する裏面ではなく、観者に対し開かれている点に独自性があるといえよう。これらのカーテンは観者を絵画空間のイリュージョンの向こうへといざない、豊かな作品世界を彷徨わせるのである。

## 註

- (1) Peter Webb, *Portrait of David Hockney*, New York, 1988, p.31.
- (2) 初個展に出品されたカーテンのモチーフをもつ絵について、ウェップおよびサイクスの評伝に基づけば、《劇中劇》と《シャワーを浴びる二人の男》を含む5点と《催眠術師》であったと思われる。但しホックニーの自伝では、卒業後に描いた全ての絵画を出品したとされている。なお同展には他にも、油彩画(男性カップルの家庭内風景を描いた「ドメスティック・シーンズ」から二点と、エジプト旅行に取材した《ギザの大ピラミッドと壊れた頭部》)および数点のドローイングが出品されたという。*David Hockney: Pictures with People in*, Kasmin Gallery, London, 1963; Nikos Stangos ed., *David Hockney, David Hockney by David Hockney: My Early Years*, London, 1976, p.94; Webb, op. cit., pp.58-59; Christopher Simon Sykes, *Hockney: The Biography*, London, 2011, pp.136-37.
- (3) ホックニーによるカーテンのモチーフの絵は、1960年代前半を中心に20点余り存在する。管見の限りでは、



- 1961年にも4点余り、1963年には他にも《第二の結婚(様式の結婚II)》に特徴的な例が見られる。更に1964-5年頃に5点余り、1980年代の主要作品にも確認できる。「カーテン・シリーズ」という呼称を画家本人は用いておらず、カーテンのモチーフを使った作品を「カーテン・ピクチャーズ」と呼んでいる。また、メリアらは「1963年のカーテン・ペインティングス」という言葉を総称として用いている。Webb, op. cit., pp.56-57; Hockney (1976), pp.89-91, 93, 98-101; Paul Melia and Ulrich Luckhardt, *David Hockney*, Prestel, 2007 (2000), pp.16, 39, 48; Christopher Knight, "Composite Views: Themes and Motifs in Hockney's Art," in Exh. Cat. *David Hockney: A Retrospective*, Los Angeles County Museum of Art, 1988, pp.26-28; Alan Woods, "Pictures Emphasizing Stillness," in Paul Melia ed., *David Hockney*, Manchester University Press, 1995, p.36.
- (4) Knight, op. cit., pp.25-26; Woods, op. cit., p.34; Livingstone, op. cit., p.32; Melia and Luckhardt, op. cit., pp.38-39. 抽象画のスタイルの流用、または抽象と具象という異なるスタイルの組み合わせとして解釈されている。
- (5) Hockney (1976), pp.61-62; Knight, op. cit., p.24.
- (6) Clement Greenberg, *Art and Culture Critical Essays*, Boston, 1989 (1961).
- (7) Melia and Luckhardt, op. cit., pp.30, 50; Livingstone, op. cit., pp.34-35.
- (8) Livingstone, op. cit., p.31; Melia and Luckhardt, op. cit., pp.16, 32.
- (9) Livingstone, op. cit., pp.31-32; Webb, op. cit., p.54. リヴィングストーンやメリアは、こうしたロウ・カンヴァスの活用を一代上の画家フランシス・ベーコンの影響として解釈している。なお、ホックニーの美術学校時代初期の作品が、アメリカの抽象美術から直接影響を受けると言うよりも、アンフォルメルやイギリスの画家を経由した抽象画を参照していたことはしばしば指摘されている。Knight, op. cit., pp.24-25, note 4.
- (10) このようなカンヴァスのモノ性を強調した処理は、ナイトらによって、「シアトリカル」および「リテラル」という言葉に結びつけて解釈されている。グリーンバーグのフォーマリズムの後継者であるマイケル・フリードが1967年に著した『芸術と客体性』の中では、美術におけるシアトリカルティ(観者に働きかける演劇性)やリテラルネス(作品の「文字通りのモノ」としての性質)は否定されている。ナイトらは、ホックニーが言説上フォーマリズムに対抗する主張をしてきたことを踏まえ、ホックニーの60年代初頭の作品に、フリードが否定した演劇性やモノ性という特徴を見いだしている。但し、フリードの著書はホックニーの作品より5年ほど後に出版されたものである。Livingstone, op. cit., p.31; Knight, op. cit., pp.25-28; Melia and Luckhardt, op. cit., pp.39-40, 50; Woods, op. cit., pp.34-36; Michael Fried, *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, 1998.
- (11) Livingstone, op. cit., p.44-45.; Melia and Luckhardt, op. cit., pp.38-39. ノーランドのこのモチーフは、正式には「同心円」(concentric circle)と呼ばれている。本稿では比較の便宜上「ターゲット」という呼称を用いることとした。
- (12) Melia and Luckhardt, op. cit., p.39; Knight, op. cit. pp.25-28.
- (13) 1963年末以降、アメリカのロサンゼルスを拠点とした活動が多くなることから、メリアのモノグラフも1963年末の、ロサンゼルス関連以外の作品までをひとつの時代区分に入れている。リヴィングストーンは1965頃の作品までを評伝の第一章に含めているが、章題には1962年の「若き同時代人」展出品作のタイトルを引用している。ウッズの論考も、1962年の《静けさを強調する絵画》を中心作品としている。Livingstone, op. cit.; Melia and Luckhardt, op. cit.; Woods, op. cit.
- カーテンのモチーフの作品についてはナイトやフリードマンの解釈が示唆に富むものの、体系的な考察は見られない。Knight, op. cit.; Martin Friedman, "Painting into Theater," in Exh. Cat. *Hockney Paints the Stage*, Walker Art Center, Minneapolis, 1983.
- (14) Mark Glazebrook, "David Hockney: an Interview," in Exh. Cat. *David Hockney: Paintings, Prints and Drawings 1960-70*, The Whitechapel Gallery, London, 1970, p.13. (画家はa) およびc) については、グレイズブルックの発言を受けける形で認めている。) グレイズブルック:「では、話題をモチーフと主題に移しましょう。画業のかなり早い時から、あなたの作品にはカーテンのモチーフがよく描かれていますね。《ティー・ペインティング》や《半エジプト風の高官たちの大行列》[どちらも1961年の作品]には、カーテンレールやポーターを思わせるものが描かれています。また、以前あなたは、カーテンが何かを露わにもするし、隠しもするから好きだと語っていました。私の意見ではこれら[カーテンのモチーフ]は、絵の中に絵を置くことに対するあなたの関心とも結びつくと思うのですが」。
- ホックニー:「はい、もちろんその通りです。他にもこれら[カーテンのモチーフ]が関わることを挙げると、それらが絵画のように平らだということです。つまり、もしカンヴァスを木枠から取り外せば、それはカーテンそのものようになるのです。面白いのは、リアリティについての問題です。今でも少しこのアイデアに関心があります。絵画の中で実際にカーテンのモチーフを扱ったことはそんなになかったと思いますが、しかしあなたが言う通り、ヴィシーの絵〔《スルス公園、ヴィシー》(1970年)〕の風景の部分は、カーテンか絵画のように見えます」。
- 下線部および〔 〕内は稿者による。
- (15) ヴォルフガング・ケンプ『レンブラント《聖家族》 描かれたカーテンの内と外』加藤哲弘訳、三元社、1992年、pp.80-83.
- ホックニー作品をカーテンのモチーフの伝統から考察するにあたり、以下の各論考も参照した。同モチーフの系譜における「カーテン・シリーズ」の意義については、今後別稿にて考察を行いたい。ヴィクトル・I・ストイキツァ『絵画の自意識—初期近代におけるタブローの誕生』ありな書房、2001年、pp.392-95; アンドレ・ジャステル「絵の中の絵」木俣元一・三浦篤監修、画中西画研究会訳(『西洋美術研究』No.3、三元社、2000年) p.17; Jacques Lacan, *Le Seminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* 1964, Editions du Seuil, 1973, pp.118-27; プリニウス『プリニウスの博物誌』III、中野定雄ほか訳、雄山閣、1986年、pp.1421-30.
- (16) Hockney (1976), pp.90-91.
- (17) Hockney (1976), p.93.

- (18) 但し画家自身は、人物の顔に注意が向かぬよう、ボーリングピンからこの人物を創作したと述べている。Friedman, op. cit., p.23.
- (19) Friedman, op. cit., p.25.
- (20) Susan Stronge, *Painting for the Mughal Emperor: The Art of the Book 1560-1660*, London, 2002, p.100-01.
- (21) 西洋の伝統的遠近法と東洋の空間構成の対比は、1980年代以降、ホックニーの芸術において重要な課題となった。
- (22) 《劇中劇》とドメニキョ作品との関係の詳細および、同作と画家の社会的アイデンティティの関連性についてはすでに別稿にて考察した。拙論「デイヴィッド・ホックニー作《劇中劇》のカーテンに隠されたもの—ドメニコ・ドメニキョの《アポロンの間》フレスコ壁画連作を手がかりに—」(『エクフランス』第三号、2014年3月、早稲田大学ヨーロッパ中世・ルネサンス研究所) 参照。
- (23) Hockney (1976), pp.89-90; Knight, op. cit., p.26.
- (24) Gary Morris, *Roger Corman*, Boston, 1985, pp.116-23.
- (25) Hockney (1976), pp.89-90.
- (26) Webb, op. cit., p.58; Sykes, op. cit., p.132.  
サイクスとモフェットの書籍に掲載された展示会場の写真二枚を基に推察すると、展示作品9点中、ターゲットの絵が7点を占める。Kenworth Moffett, *Kenneth Noland*, New York, 1977, pl. 116.
- (27) Sykes, op. cit., p.129.
- (28) 但し展示を見た時期は書かれていない。なお、この記述は1965年の静物画にアクリル絵の具を用い、ノーランドの手法を取り入れたことを説明する文脈においてのものである。Hockney (1976), pp.100-01.
- (29) Sykes, op. cit., p.132.
- (30) Melia and Luckhardt, op. cit., pp.38-40, 50, 56.; Livingstone, op. cit., pp.31-32.
- (31) こうした造形的工夫は、「リテラルネス」(絵画の文字通りのモノ性の強調)という文脈において説明されてきた。ジョーンズとの共通点については他にも、絵画的伝統を逆手に取る手法が指摘されている Livingstone, op. cit., p.32; Melia and Luckhardt, op. cit., pp.38-39, 50, 56.
- (32) Melia and Luckhardt, op. cit., p.39.
- (33) Hockney (1976), pp.87-88. なおウェブは1962年の《蛇》や《最初の結婚》に見られるターゲットを、ジョーンズの引用と解釈している。Webb, op. cit., p.48, 54.
- (34) Knight, op. cit.; Melia and Luckhardt, op. cit.; Woods, op. cit.
- (35) ポスト・ペインターリー・アブストラクションは更に、モーリス・ルイスやマーク・ロスコに代表されるカラー・フィールド・ペインティングと、ケネス・ノーランドに代表されるハード・エッジという二つの傾向に分けられる。但し、ホックニー自身がステイニング技法を引用したことを明言しているのは、渡米後の1965年以降のアクリル画についてである。Hockney (1976), p.101.
- (36) クレメント・グリーンバーグ「『フォーマリズム』の必要性」(『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄編訳、勁草書房、2005年)
- (37) Hockney (1976), pp.61-62.
- (38) 1976年の自伝には、60年代当時のホックニーがメインストリームに対して抱いていた怖れや、具象画を描くことへのこだわりが記されている。Hockney (1976), p.128.
- (39) Clement Greenberg, "Louis and Noland," in *Art International*, May 1960. (republished in John O'Brian ed., Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol.4, 1993, pp.98-100.); *Kenneth Noland: Paintings 1959-62*, Kasmin Limited, London, 1963. (text by Clement Greenberg)
- (40) Ibid.
- (41) Clement Greenberg, *Post Painterly Abstraction*, Los Angeles County Museum of Art, 1964 (republished in John O'Brian ed., Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol.4, 1993, pp.192-97.)
- (42) Greenberg, Clement, "American-Type Painting," in *Art and Culture Critical Essays*, Boston, 1981 (1961), pp.225-26. 下線部および〔 〕内は稿者による。
- (43) Diane Waldman, "Kenneth Noland," in Exh. Cat. *Kenneth Noland: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, 1977, p.25.
- (44) Exh. Cat. *Jasper Johns: A Retrospective*, The Museum of Modern Art, 2006 (1996), p.117, 223.
- (45) 会場写真については次を参照した。Sykes, op. cit., p.132; Moffett, op. cit.  
カスミン画廊が所蔵していた可能性が高い作品については、下記資料の作品・写真提供クレジットに基づき推測した。Exh. Cat. *Kenneth Noland: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, 1977; Kenworth Moffett, "Noland," in *Art International*, Summer 1973, Lugano, Switzerland, p.23.
- (46) *Kenneth Noland: Paintings 1959-62*, Kasmin Limited, London, 1963.
- (47) 但しグリーンバーグは1963年の批評の中でノーランドの作品について、「まったくリテラルであると同時にまったくの抽象」と述べており、彼の作品に文字通りのモノとしての性質があることを例外的に認める場合もあったと思われる。Clement Greenberg, "Introduction to an Exhibition of Morris Louis, Kenneth Noland, and Jules Olitski," in *Three New American Painters: Louis, Noland, Olitski*, Norman Mackenzie Art Gallery, Regina, Saskatchewan, January-February 1963. (republished in John O'Brian ed., Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol.4, 1993, p.152.)
- (48) Hockney (1976), p.89. この言葉は、1963年の油彩画《第二の結婚(様式の結婚II)》におけるカーテンのモチーフを説明する文脈において述べられたものである。
- (49) ウッズは、ホックニーの作品をグリーンバーグの方向にも、ネオ・ダダの方向にも属さないものと位置付けている。Woods, op. cit., p.34.
- (50) ウェブとサイクスの評伝の中では、タイトルは *Paintings with People in* だとされている。註2参照。
- (51) Nikos Stangos ed., David Hockney, *That's the Way I See It*, San Francisco, 1993, pp.154-58.
- (52) Woods, op. cit., p.34.  
しばしば引用される R. B. Kitaj との対談において、ホックニーは主にフォーマリズムが人物を描くことを否定した点を批判している。"R. B. Kitaj and David Hockney," in *New Review*, January-February 1977, p.76.
- (53) Livingstone, op. cit., p.18; Melia and Luckhardt, op. cit., pp.38-40.
- (54) Sybille Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions: Five Centuries of Trompe L'oeil Painting*, the National Gallery of

Art, Washington, D. C., 2002, nos. 107, 109.

図版典拠

- 図 1, 2, 4, 5, 11 : Exh. Cat. *Hockney Paints the Stage*, Walker Art Center, Minneapolis, 1983
- 図 3, 8, 15 : David Hockney, *David Hockney by David Hockney: My Early Years*, London, 1976
- 図 6, 9 : Paul Melia and Ulrich Luckhardt, *David Hockney*, Prestel, 2007 (2000)
- 図 7, 19 : Exh. Cat. *David Hockney: A Retrospective*, Los Angeles County Museum of Art, 1988
- 図 10 : <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/67.232>
- 図 12 : Exh. Cat., *Kenneth Noland*, Jewish Museum, 1965
- 図 13 : ヴォルフガング・ケンプ『レンブラント《聖家族》描かれたカーテンの内と外』加藤哲弘訳、三元社、1992年
- 図 14 : Eadweard Muybridge, *The Human Figure in Motion*, New York, 1955
- 図 16 部分 : Susan Stronge, *Painting for the Mughal Emperor: The Art of the Book 1560-1660*, London, 2002  
全体図 : <http://collections.vam.ac.uk/item/O89889/painting-unknown/>
- 図 17 : Christopher Simon Sykes, *Hockney: The Biography*, London, 2011
- 図 18 : *Art News*, January 1958, New York
- 図 20, 21 : Exh. Cat. *Kenneth Noland: A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, 1977
- 図 22 : *David Hockney: Pictures with People in*, Kasmin Gallery, London, 1963

〔附記〕 本稿は第63回美学会全国大会での発表に基づき大幅に修正したものです。調査にあたり、ホワイトチャペル・アートギャラリーのご協力を賜りました。記して御礼申し上げます。

図版一覧 ※作者表記のないものは全てデイヴィッド・ホックニー作。



図1 《座ってお茶を飲む女と、立って彼女にそれを勧める女友達》1963年、カンヴァスに油彩、198.1×213.4cm、MoMA



図2 《シャワーを浴びる二人の男》1963年、カンヴァスに油彩、152.4×152.4cm、André Emmerich Gallery and Leslie Waddington Galleries



図3 《二人の友人達と二つのカーテン》1963年、カンヴァスに油彩、129.5×104cm、Pierre Janlet Brussels

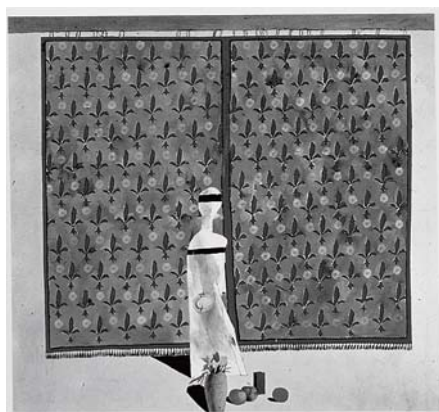


図4 《人物と幕を伴う静物》1963年、カンヴァスに油彩、198.1×213.4cm、個人蔵

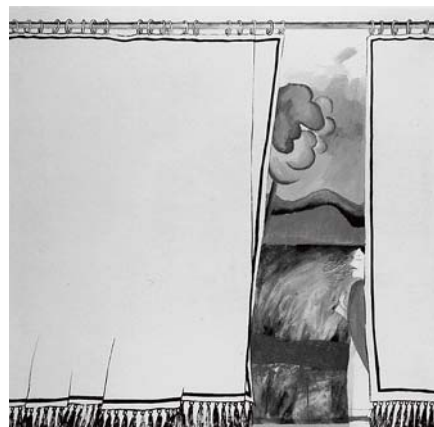


図5 《幕切れの場面》1963年、カンヴァスに油彩、121.9×121.9cm、個人蔵



図6 《劇中劇》1963年、カンヴァスに油彩とプレキシガラス、183×198cm、個人蔵

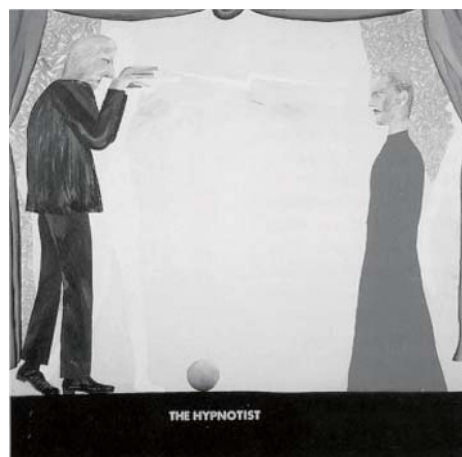


図7 《催眠術師》1963年、カンヴァスに油彩、213.4×213.4cm、個人蔵



図8 《平面的な様式の人物 (figure)》1961年、カンヴァスに油彩、91×61cm、Paul Jenkins, Paris

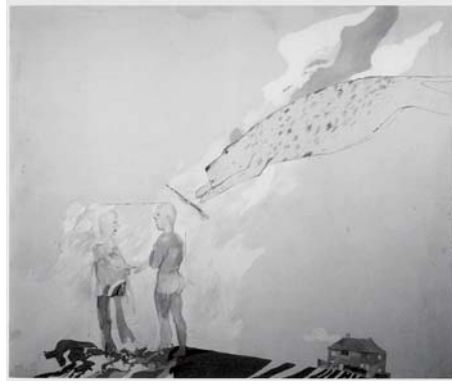


図9 《静けさを強調する絵画》1962年、カンヴァスに油彩とレトラセット、183×157.5cm、Mr. and Mrs. J. J. Sher



図10 モーリス・ルイス《アルファ・ピー》1960-61年、カンヴァスにアクリル、260.4×449.6cm、The Metropolitan Museum of Art, Arthur Hoppock Hearn Fund, 1967 (67.232)



図11 《最初の結婚(様式の結婚I)》1962年、カンヴァスに油彩、182.8×152.4cm、Tate Collection

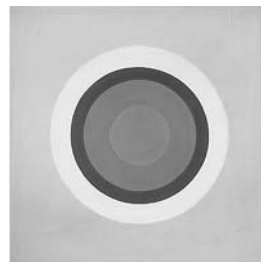


図12 ケネス・ノーランド《ギフト》1961-62年、カンヴァスにアクリル、183×183cm、Tate Collection

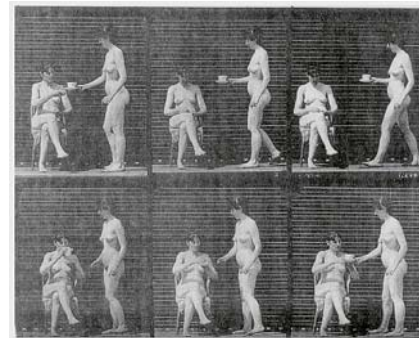


図14 イードウィアード・マイブリッジ《座ってお茶を飲む女と、立って彼女にそれを勧める女友達》写真(部分)、*The Human Figure in Motion* (1955), Plate 168



図13 ニコラス・マース《立ち聞きする女》1656年、個人蔵、ロンドン



図16 《ソロモンの審判》1600-10年頃、紙に不透明水彩と金、© Victoria and Albert Museum, London.



部分

図15 《彩色された幕の習作》1963年、クレヨンと鉛筆、41×31cm、Ronald Alley, London



部分



図17 1963年4-5月カスミン画廊、開廊記念ケネス・ノーランド展会場写真、「ジョン・カスミンとディフェリン卿、カスミン画廊」



図18 『アート・ニュース』誌1958年1月号表紙  
ジャスパー・ジョーンズ《4つの顔のある標的》  
カンヴァスにエンコースティックとコラージュ、石膏、  
85.3×66×7.6cm、The Museum of Modern Art, New York

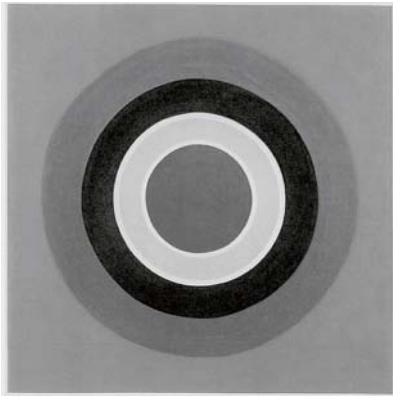


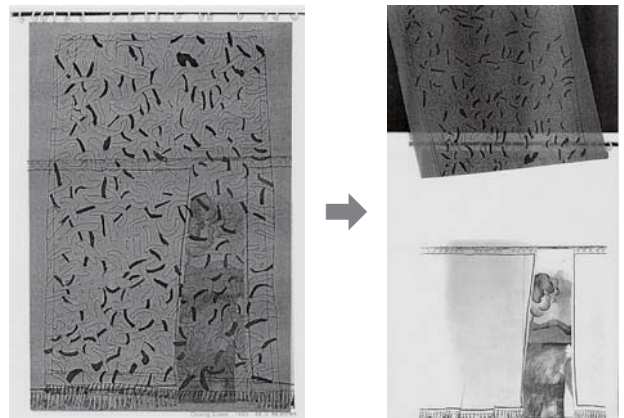
図20 ケネス・ノーランド《パート・デイ》1962年、  
カンヴァスにアクリル、114.3×114.3cm、個人蔵



図19 《蛇》1962年、カンヴァスに油彩、153×  
122cm、Mrs Betty Barman, Brussels



図21 ケネス・ノーランド《ブレス》1959年、カン  
ヴァスにアクリル、168×165.6cm、Gift of Mr. and  
Mrs. Joseph Pulitzer Jr., The Saint Louis Art  
Museum



閉

開

図22 *David Hockney: Pictures with People in*, Kas-  
min Gallery, London, 1963. (内覧会招待状の《幕切れ  
の場面》図版の上に添付され、開閉できる半透明シー  
トのカーテン)