

ジェイコブ・ローレンスの考える「芸術と芸術家の役割」 — 画家ローレンスを育んだ背景からの考察 —

松岡 幸子[†]

Jacob Lawrence's Views on "Art and the Role of the Artist" — A Study of Lawrence the Painter from the Background of His Growing —

Sachiko Matsuoka

序論

筆者は2018年12月にワシントンD.C.のフィリップス・コレクションでジェイコブ・アームステッド・ローレンス (Jacob Armstead Lawrence 1917-2000) の《黒人の大移動》(The Migration of Negro, 1941) に遭遇した。その作品のテーマは1900年代初頭から北米で起きた「黒人の大移動」であり、一連の小さなパネルとそこにつけられた添え書きとによって構成されていた。日本ではほぼ無名のこの画家の作品は、時間・空間・肌の色を越えて「人間の移動」に伴う他者との軋轢や喜怒哀楽を想起させ、筆者は深く共感し感銘を受けた。

そこには全60枚のうち、奇数番号を振られた30枚が展示されていた。偶数番号のパネルはMoMAが所有している。それはなぜだろうか。鑑賞者に強く訴えるかける作品の力とは何だろうか。作品と鑑賞者とを繋ぐ美術館とはどのような「場」なのだろうか。大変素朴に見えるこの作品は美術館に展示されているが、そもそも芸術といえるのだろうか。芸術とは何だろうか。筆者は今迄あまり気にとめなかったこれらの問題に直面する事となった。そこで《黒人の大移動》を卒業研究のテーマとして以上の疑問に対する考察を試みた。

その結果、《黒人の大移動》は現実の生活に内在する普遍的な世界の本質を直視した作品であるが故に芸術であり、時間や空間、肌の色を超えて鑑賞者に訴える「芸術の力」を持っているとの考えに至った。更に展示は学芸員の意図を反映し、新たな意味を創造する装置として機能している。芸術作品はその多義性ゆえに発現の「場」において背景にある社会から自由ではありえないとの結論に達した。

上記の考察を2020年度の卒業研究 (人間と文化コース) 「ジェイコブ・ローレンスの《黒人の大移動》から見えてくる芸術の力」として放送大学に提出した (未発表)。

この研究の過程で、筆者は幼いローレンスがハーレム・

ルネッサンスの残り香漂うハーレムで、多種多様な人々から刺激を受け、「芸術家として〔アメリカ〕社会に貢献する芸術作品を制作することが芸術家の役割である」と考えていたことを知った。

そこで修士論文では、新たな資料を加え、そこから彼を取り巻く時代的・社会的背景を具体的に明らかにすることによってローレンスの考える「芸術と芸術家の役割」について、更なる考察を展開し、論述した。

研究の方法としては、ローレンスの作品の他、新たに加えた彼自身の芸術論、作品解説やフィルム、彼に直接関与した人々による彼自身の言葉や回想についての書物、参考文献・資料等を主な考察の対象とした。筆者が入手できるローレンスに関する資料は限られたものであったが、正確を期する為、できる限り複数のものを突き合わせて比較・検討し、情報源が限定される内容については特記した。

1. 画家ジェイコブ・ローレンスの誕生の背景

1.1 少年ローレンスの成育環境

「ローレンスの両親はともにアフリカ系アメリカ人であり、〔北米の〕南部から北部への大移動 (The Migration) の第一波の中で知り合い、1919年にペンシルベニア州イートンで同居した。

父はそれまで鉄道のコックをしていたが、イートンで炭鉱夫の職に就いた。その頃のイートンは鉄鉱業が盛んであり、商業の中心地であるとともに鉄道の中心地だった。母は家政婦をしていた。両親の別居後、1924年に母子はフィラデルフィアに転居したが、1927年、母は子どもたちを預けてニューヨーク (以後N.Y.) へ働きに出た。1930年に母が迎えに来て、母子4人は運よく人口急増のハーレムで同居 (142 West 143rd St.) することができた。ローレンスが13歳の時だった」[1], [2], [3], [4], [5]。なお父・母・妹・弟の没年は年譜[2]により明らかになった。

[†]2022年度修了 (人文学プログラム)

ジェイコブ・ローレンスの考える「芸術と芸術家の役割」

— 画家ローレンスを育んだ背景からの考察 —

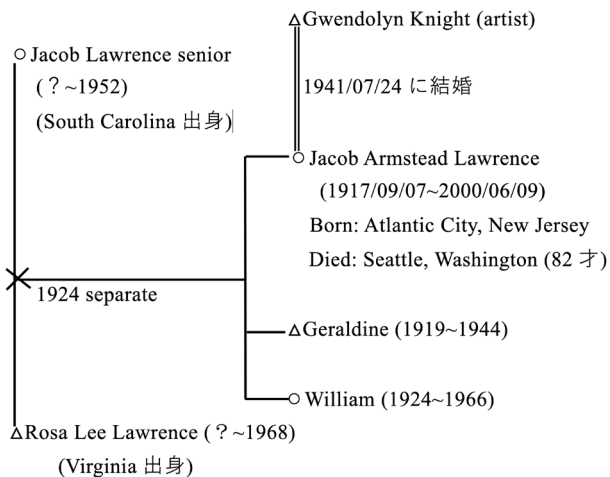


図1 ローレンスの家族

当時のハーレムは「セントラル・パークの北に広がる地域で19世紀の末に〔白人の居住区として〕地下鉄が開通する予定が発表されると地価が高騰し、20世紀に入ってアパートメントの供給過剰と不況に見舞われた。第一次世界大戦の労働力不足に加え、南部の農村の疲弊から北部の諸都市に黒人が大挙して移住し始めた」[6]為、たちまちここも人口過剰のスラムになっていた。

「ローレンス自身は両親と違って北部から北部への移動である為、厳密には黒人の大移動の当事者ではなく、本人にもその自覚はなかった[7]が、《黒人の大移動》の制作にあたって彼は文献・資料の他、周囲の移動の経験者から多くのヒントを得て、実話を参考にすることができた」[1]。

1.2 ユートピア・チェルドレンズ・センターの頃

「N.Y.に到着したローレンスはまず小学校に、同年、中学校に進学する」[8]。「同時にジェイムス・L・ウェルズ (James Lesesne Wells 1902-1993) が設立した地域のユートピア・チェルドレンズ・ハウス、後のユートピア・チェルドレンズ・センター (Utopia Children's Center 170 West 130th Street) で、母が仕事から戻るまでの時間を絵画や工芸作品を作りながら過ごしていた。ローレンスはここで、アーサー・ウェズリー・ダウ奨学金を授与され当時コロンビア大学教育大学院の美術教育課程に在学中のチャールズ・アルストン (Charles Alston 1907-1977) に指導を受けた。ローレンスのような環境の子供にとって正規の美術教育を受けられる教育機関はほとんどなかった為、これは彼にとって大変重要な機会であり、出会いの場となった」[3]。「初期の練習でアルストンはアーサー・ウェズリー・ダウ (Arthur Wesley Dow 1857-1922) の絵画指導書『構築 (Composition)』をテキストに、再現性のない絵を描くようにと指導した」[5]。

ローレンスはここで「日頃自宅で見ている母自作の色鮮やかなラグや室内装飾、持ち物の唐草のパターン等から多くのヒントを得て (略)、初めはクレヨンで次にポスタ

ー・カラーを使って、繰り返される幾何学模様を次々に描いたり、赤・黄・青と橙・緑・紫とを、そして黒と白とを使ったりしながら色遊びをしていた」[4]、[9]と述べている。これらローレンスの回想にはダウの『構築』の練習と近似している面が多々ある点で筆者には興味深い。「その頃はまだアフリカの仮面については知らなかったが、センターの美術の本や雑誌で有名なベンダ (W. T. Benda 1873-1943) の作品を見て興味を示し、アルストンに張り子の作り方を習って自分なりの独創的ないろいろな仮面を作って彩色していた」[8]。「この少し後になると、彼は船積み用段ボール箱の上面を切って三連祭壇画の様なものを作りそこに見慣れたN.Y.の街の風景を描いた。これを繰り返すうちに紙にポスター・カラーで彩色するのがだんだん上手になった」[9]、[10]と回想している。舞台のセットにも似ている点を指摘されると、彼は「その頃はまだ劇場というものを知らなかったし、〔黒人の子供が受けた〕将来に備えて舞台の書割りや演劇用の仮面の作成をする訓練を受けていたわけではない。自分でもなぜこういうものを思いついたかわからないが…3次元を2次元で描いた」[8]と答えている。現在これらは失われてしまったが、ここで絵の具の調合や、〔いわゆる遠近法ではなく〕3平面から立体を構成する方法等の基礎を学んでいたことがわかる。

後にアルストンはローレンスについて「彼は自ら学び、彼自身の方法を見つけ出していた。彼に必要だったのは励ましと彼の求めたテンペラ画の技法を教えるだけで十分だった。遠近法は教えなかった」[9]と述べている。そして構成や空間についてローレンス自身が決めた表現方法を基に、独自の生き生きした作品を創り出すようにと励ました[3]。

ダウの絵画指導書『構築』については後述するが、その趣旨から考えると、アルストンはあえて「遠近法は教えなかった」といえるのではないだろうか。「構成や空間の表現方法」に関するアルストンの指導も同様であろう。

カタログ・レゾネを見ると、ローレンスの作品には美しい自然や仰ぎ見る摩天楼ではなく、彼自身の目の高さにあるハーレムの室内外の日々の現実が彼独自の方法で描かれていることが分かる。後年彼は彼の心の原風景についてインタビュー[11]で「それはハーレムのコミュニティにあり、そこには描きたいもの全部があった。もし〔眼前に湖がある〕ここで育っていたらこの風景を描くことになったであろう」と答えている。更にこのインタビューで、子供の頃に彼が尊敬する英雄とは、「フレデリック・ダグラス、ハリエット・タブマン、トゥサン・ルヴェルチュールなどのように、白人と同等になるために奮闘し勝利した黒人たちのことであり彼らを連作に描いた」と述べている。ローレンスの描く英雄は、彼を励ますハーレムの人達からも称賛されていた為、彼の連作は人気が高かった。

これに対して、「アフリカ人のアイデンティティに拘り、黒人をアフリカへ帰還させる運動を起こして国外追放

されたマークス・ガーヴィは、追従者が多かった」[11]が、彼の連作の対象とはなりえなかった。なぜなら「ローレンスは自己のアイデンティティを子供時代から明確にアフリカ系アメリカ人と認識し、黒人がアメリカ社会で白人と同等な権利を持つアメリカ人として扱われるのが当然であると考えて、画家として何が出来るか」[12]を熟思していた為である。この事は黒人たちの考え方が皆、同じだったわけではないことを示しているといえよう。

1.3 心休まる場所 教会

1931年から礼拝と日曜学校に通い始めたアビシニアン・バプティスト教会 (Abyssinian Baptist Church) はローレンスにとって、ユートピア・チェルドレンズ・センターと同じ位大事な場所だった。大移動によって「北部の教会は黒人の新住民で膨れ上がっていた。南部から来た人たちはコミュニティと、ほっとできる場所を求めて店頭教会 (The Storefront church) を黒人居住区の近隣に設置した。(略) 1930年代後半迄にはローレンスの通った教会の会員は1万人以上になり国の一番大きいプロテスタントの会衆を抱えていた。移動してきた黒人にとって、そこは単に宗教だけの場ではなく、社会活動やリクリエーション活動の場であり、生活の中心であり、心の拠り所でもあったからだ」[13]。

彼の回想[11]から、1930年代、ハーレムで多くの信者に慕われたアダム・クレイトン・パウエル (Adam Clayton Powell Sr. 1865-1953) の説教が少年時代の彼の日常の日に強い印象を残した事がわかる。更に彼は、母だけでなくハーレムの人々が貧しくても室内をあらゆる色彩と派手な模様で装飾しているのは、彼らの生活空間を神の恩寵に浴せるようにする為だと述べている。ローレンスの「神の恩寵」という言葉から彼らがアパートの壁面を「新しいエルサレム」[14]の様な美しい疑似的空間として考え、出エジプトやバビロン捕囚の様に解放される日を待ち望んでいたのではないかと筆者は考える。この点は彼の精神風土を知り、作品を深く理解するうえで重要であるといえよう。

黒人とキリスト教の背景について篠森ゆりこは「深南部の大農園では奴隷管理に新約聖書『エペソ人への手紙』第六章を利用して、所有者に率直に服従して働けば救われると説いた」[15]と説明している。白人が聖書で奴隷を認めていると解釈した点について森本あんりは、「聖書は古代世界の通念として奴隷の存在を容認しているために奴隷制を擁護する人々に格好の口実を与えたが、同時に神の前で万人が平等であると告げている。アメリカのキリスト教は聖書解釈を巡って深く分断されたが古代の奴隷は戦争や債務によるものが多く肌の色とは無関係であった。肌の色による差別は、『人種』という近代の科学的虚構である」[16]と解説している。篠森は、「黒人は白人に秘密の信仰集会を開き、神の前では誰もが平等なのだから、いずれ神の力で奴隷は解放されると考えたのだ」[15]と説明を加えてい

る。更にウェルズ恵子は「礼拝集会において、黒人たちは『出エジプト記』や『ヨハネの黙示録』を自分達と重ね合わせて共感し、これらは彼らの歌や文学の大事な基盤である」[17]と述べている。

これらの思考は逃亡奴隷や自由黒人を通して各会派の中で伝えられ、ローレンスの語る「装飾されたハーレムのアパートの室内」へと具現化されたのであろう。ローレンスが《黒人の大移動》の解説で「Exodus」を使用した[1]のも「出エジプト記」からの連想であろう。

1.4 芸術家として成長していくローレンス

1932年に中学校を卒業すると母の希望でローレンスは安定した職を得るために商業高校 (Commers High School on West 65th Street) に入学したが、簿記とビジネスレターの練習に意義を見出せず1934年に母の反対を押し切って退学してしまった。その後彼は通りのごみ拾いや空き瓶を集めて小銭を手に入れる生活をしていていたが、大恐慌で母が失職した為、新聞配達、洗濯屋、印刷屋でパートタイムをして家計を助けなければならなくなった[18]。1936年に彼は6か月間市民保全部隊 (C.C.C.) に入隊し、肉体労働と、そこでの生活の素描画を描く仕事をした。この頃から彼は初期の重要な作品《ハーレムの風景 (Harlem Scenes)》に取り掛かっている。彼は生活苦の為、満足に絵を描くことができなかったが、引き続き周囲の人々の理解を得る事ができた。彼はニューヨーク・パブリック・ライブラリーの分館 (135th Street Public Library Branch) [19] にあったCollege Art Association classesが支援する〔後にWPAが支援〕ハーレム・アート・ワークショップでもアルストンの指導を受けた[20]。ここにはアーサー・シヨンバーグ (Arthur Schomburg 1874-1938) が収集し、1926年に1万ドルで売却した[21]アフリカのディアスポラの歴史に関する書物や資料等が多数所蔵・公開されていた[22]。同時期、ローレンスはここで開講されていたバルバドス生まれのアフリカ系アメリカ人セイフェイト (Charles Seifert 1871-1949) が主催する歴史講座にも参加した。そこでローレンスは、学校では黒人の歴史や過去の黒人の偉業について教育されていない事に気づき、歴史の勉強に没頭した。

「1936年ラファイエット劇場でデュボイスママの『ハイチ』を見て軍の指導者トゥサン・ルヴェルチュールに感動し、41枚組の添え書き付き連作《トゥサン・ルヴェルチュールの伝記》(The Life of Toussant L'Ouverture 1937-1938) を制作した。この作品は本質をパターン化して、それらを組み合わせ構成されている。表情は仮面の様であるが、作品は力強く感動的である」[23]と評されているように『構築』から学んだ彼の初期の特徴がよく表れているといえよう。

その後「ローレンスはセイフェイトに強く勧められて、1935年にMoMAで展示された西アフリカの彫刻展を見る為に初めて白人の世界であるダウントウンに足を踏み入れ

た。ローレンスはそこで黒人が優秀な芸術を作ることができ、黒人自身の中に適切な題材がある事を知った。彼はそれ迄人々の表情を描かなかつたが、以後、顔に人間らしさを強調するようになった」[12]。ここで彼は過去の黒人の芸術を実感する機会を得たことがわかる。

ローレンスは後に、トゥサン・ルヴェルチュールのような英雄を題材にとった頃の事について、「セイフェイトの歴史講座の目的は僕たち若い画家たちにアフリカ系アメリカ人の奴隷が強いられた服従への怒りと、黒人の過去の功績を称える作品の創作に目を向けさせる意図を持っていた事に気付いた」[11]と回想している。

《フレデリック・ダグラスの伝記》を完成後、「私は〔セイフェイトが求めるような過去の〕歴史的事実を描くために作品を制作したのではなく、〔歴史が〕現在の現実と直結したものとして描いているのだ」[24]と述べている点に筆者は注目した。この言葉は彼の英雄像の変化に伴って、芸術家へと成長する過程を示しているといえよう。彼はトゥサン・ルヴェルチュールに、黒人の過去の栄光を称える為の歴史的な英雄として自己の憧れを表現したのに対し、《フレデリック・ダグラスの伝記》には、現在の現実と内在する本質的な問題を託して表現しているからである。

ローレンスは「ハーレム・アート・ワークショップでジレットのような古典からゴッホ、セザンヌ、マチスなどの幅広い画家や作品について指導を受けた」[25]。彼が特に強い印象を受けた画家を要約すると「ピーター・ブリューゲル（父）のような機知に富む物語風の寓意的な表現手法、ドーミエやゴヤ等の表現力に富む版画、特にメキシコの壁画家ホセ・クレメント・オロスコ等の芸術家としての土着の文化へのかかわり方や迫害の打破に引き付けられた。(略) 10代の頃は、多くの時間をメトロポリタン美術館で過ごし、カルロ・クリヴェッリやボッティチェッリのようなルネッサンスの画家の板絵の技法を学んだ」[25]。ここで「同時代的・現代的な意味を持つ豊かな集積である古典を学ぶ機会を得た」事は、青山の指摘[26]にあるように、その後彼が作品を制作する上で貴重な糧を得たといえよう。その頃の「彼はアフリカの芸術とアフリカニズムに対してもハーレムの周囲の人々と関心を共有していた。〔更に〕これらの〔幅広い芸術の〕影響が組み合わされてローレンスの作品は今日でもなお卓越した創造性を保っている。彼の単純化した表現形式は再現性のない画像で提示されている」[27]と指摘されている。

2. ニューディール政策の中の芸術活動

2.1 芸術家支援連邦美術プロジェクト (FAP)

1930年代のハーレムは大恐慌の影響から貧困ではあったが、なおハーレム・ルネッサンスの活力が持続していた。

これは「1933年から約半年間のフランクリン・D・ローズヴェルト大統領によるニューディール政策の芸術家支援

文化事業 (PWAP, Public Works of Art Program) の後に、1935年12月から始まったWPA (Works Progress Administration, 1935 - 1943) の補助金が他に先駆けてN.Y.に流入していた為でもある。(略) その結果黒人の指導的アーティスト達の運営するワークショップが密集し、ローレンスもそれらを楽しむ事ができた」[27]。彼は「1930年代のハーレムは、僕達の親にとっては苦闘の時代でしかなかったが、僕達若者にとってはコミュニティが活気にあふれた時代だった」[28]と回想している。「ハーレム・アート・クラスはWPA開始以後、アルストンの306工房 (306 West 141st Street) に拠点を移した為」[20]ローレンスは1934年から1937年迄そこで学んだ。彼は、アルストンの工房の一角を借りていた彫刻家ヘンリー・バナーンに交渉しその一隅を借りる事に成功し[29]、1940年迄ここを拠点に制作に励んだ。306工房は、WPAが設立したハーレム・コミュニティ・アート・センター (1937-1942) に近く、多様性に富む多くの知識人や事物が活発に交流する文化の交差点の様な場所であった為、ローレンスは大変触発された[30]。

WPAは〔一般失業者の為の〕国家的土木工事推進等の他に、FAP (Federal Art Project) を含む4分野の芸術家支援を行った[31], [32], [33]。アルストンは「WPAでは相対的に黒人のリーダーが少ない為、黒人たちの利益になっていないことに気付いた。そこで彼は1935年にアロン・ダグラス (Aaron Douglas 1899-1979), オーグスタ・サヴェッジ (Augusta Savage 1892-1962), ションバークらとともにハーレム・アーツ・同業者組合 (Harlem Arts Guild) を結成し、WPAを支援した」[34]。アルストンは更に芸術救済基金プロジェクト (Treasury Relief Art Project) によるハーレム病院の巨大壁画シリーズの制作に初のアフリカ系アメリカ人のリーダーとして計4チームのアーティストを率いて制作に取り組んだ。ハーレム病院の壁画製作の過程では主題が黒人に偏りすぎているとの理由で、決定済みの原案に拒否的な白人の病院執行部側と、住民団体や壁画制作者側とが対立し[35], [36]、公共空間の壁画を誰の為に誰の意思でどう描くのかという今日の公共芸術にも内在する大きな問題が起こったが、最終的には病院側が許容して解決した。

壁画を大衆の為の芸術と考えていたローレンスは制作に加わることを強く望んだ為「1937年にFAPに応募したが、21歳以上という条件に合わず不合格となった」[37]。「事態を知ったサヴェッジがWPA本部に強く働きかけた処、壁画プロジェクトのリーダーには若過ぎるという理由でイーゼル絵画部門の仕事を与えられた。その為1938年から1939年迄6週間に2枚ずつ作品を提出して、月収\$95.44を得ることができるようになった」[38]。同時に彼は「1937年から1939年迄奨学金を得て、アメリカン・アーティスト・スクール・イン・ニューヨークでも学んでいた」[39]。

FAPは「1937年7月にアジア系の人種差別によって打ち切られるまで石垣栄太郎 (1893-1958) や、密航者ウィリ

アム・クーニング (Willem de Kooning 1904-1997) のようなアメリカの市民権のないアーティストも雇用していた」[40]。WPAの芸術家支援は、多くの黒人のアーティストにとっては仕事に就くための能力開発と経済支援の両面があり、その後の彼らの活動に益したといえよう。

2.2 大衆のための芸術—壁画と印刷・複写技術—

ローレンスは《黒人の大移動》制作の折に、「身近にいる周囲の黒人の単に個人的大移動の経験談ではなく、今ここに生きている私たちの現実を描きたい」[41]と述べている。更にイーゼル絵画部門で制作をしていた当時、若い頃からローレンスを認めていたアレイン・ロック宛てに「僕は、少数の個人が買ってくれる作品は、多くの人の利益にはならないので大勢が享受してくれる作品〔ファイン・アート〕を制作するアーティストのほうがずっといいと思う」[42]と彼の求める芸術と芸術家の姿を書き送っている。

彼は大衆の為の芸術として、壁画制作や印刷・複写技術の改良が必要であると考えていた。その中にはタイムズ・スクエア地下鉄駅の《ニューヨーク・トランジット・II》(N.Y. in Transit II 2001完成) [43]のように、ニューディール政策に端を発した、いわゆる1パーセント・フォー・アートとしての委託公共作品もある。ここでは紙幅の都合上詳細を省略するが、カタログ・レゾネによると彼は1978年以降焼成磁器タイルや珐瑯タイルによる8点の壁画とその原案図を残していることがわかる[44]。

印刷・複写技術の品質向上に関して、彼はユートピア・チェルドレンズ・ハウスの開設者ジェイムス・L・ウェルズ (James Lesesne Wells, 192-1993) の下でアルストンらと共に研究に取り組んだ。「大衆が享受できる芸術を制作する為に、ウェルズは同時期のほとんどの芸術家と違って、『唯一無二』であることを芸術の重要なメルクマールとして考えていなかった為、版画や印刷物も芸術の重要な形式だと主張していた」[45]。この点について青山はシャルダンの《買い物帰りの女中》を例に、オリジナリティ信仰は近代において語られた偏狭なイデオロギーに過ぎないと論じている[46]。

後にローレンスは、多くのシルクスクリーンの作品を制作している。例えばジョン・ハーシー (John Hersey) の著書『HIROSHIMA』(1947) の為に制作した11色刷り8枚組のシルクスクリーン《Hiroshima》(1983) [47], [48], [49]にその成果を見ることができる。後述するようにこの作品は彼の画家としての姿勢を変える転機になった重要な意味を持つといえよう。

2.3 一般市民の創作・鑑賞活動

「FAPはアーティストの創作継続を支援しただけでなく、一般市民の創作活動への参加も重大な柱としていた。(略) アーティストは大都市に集中しがちだった為、アメリカ市民の美術体験は地域格差が大きかった。そこでまず

1936年末には25のセンターが南部と西部に新設され、最終的には全米70か所、103ものセンターが作られ、100万人以上の子供と大人が企画に参加した。ここでは無料の絵画や彫刻の制作講座が開かれ、アーティストが講師として雇用された。センターは連邦政府主導で配置される場合もあれば、N.Y.ハーレムの様に住民主体の運動で誘致される場合もあった。FAPの美術教育活動で参加者によって制作された作品はその一環として数多くの展覧会に貸し出され、美術作品や展示用カタログに初めて接する市民も多かった」[50]為、以後の社会に果たした啓蒙的役割はとても大きかった。

大恐慌で幕を開けた1930年代を、ハーレム・ルネッサンスと1960年代以降の黒人芸術運動 (the black Arts movement of 1960) との単なる橋渡しの時期と捉える考え方[51]もある。しかしこの時代は連邦政府の芸術政策に支えられ、大衆を巻き込んだ、大規模で活発な芸術活動が繰り広げられた点で、それまでの芸術活動の在り方と一線を画する時代であり、次の時代の芸術の多様性や水準の向上への萌芽が見られる点でも注目に値すると筆者は考える。

3. ローレンスが学んだ絵画技法指導書『構築』

3.1 『構築』の著者アーサー・ウェズリー・ダウ

『構築』の著者アーサー・ウェズリー・ダウ[52], [53], [54], [55], [56]はフランス留学中アカデミー・ジュリアンで受けた、「観察に基づいて対象を正確に模写することを主流にする、いわゆるアカデミックの美術教育に疑問を感じていた。この方法では学生が自ら対象を構想・着想して作品として考案し、それを洗練させる訓練ができないと考えた」[57]からである。当時ヨーロッパでは「ジャポニズムがアーツ・アンド・クラフツ運動、アール・ヌーヴォーの運動理念や様式と重なって美術変革の一つの力となっていた時期」[58]であったが、ダウはヨーロッパで見たジャポニズムには何か納得できないものを感じて1889年に帰国した。帰国後、彼はボストンの公共図書館で北斎の版画に出会いジャポニズムを自覚することができた[59]。ダウは1890年に帰国直後のフェノロサ (Ernest Francisco Fenollosa 1853-1908) とボストン美術館 (Museum of Fine Arts, Boston) で出会い多くの日本美術の知識を得ていく。

フェノロサはダウに「芸術は絵画的かつ装飾的であるべきだ」という彼の見解を伝え、(略) それ故にこれ迄必要とされてきた現実再現を意図するリアリズムに基礎を置く美術教育とは全く異なる教育のありようについて話した。ダウはこの考えに共感し、フェノロサの協力を得てこれを具体的に研究した。ここにフェノロサ・ダウ方式と呼ばれる美術教育が誕生した」[60]。ダウはこの成果によってブルックリンのプラット・インスティテュート (Pratt Institute) の研究者となり、そこでこの教育を実験的に実

践し[61]、『構築』にした。『構築』の「はじめに」には彼の美術指導の基礎となる理念及び芸術観が明示されている。これによると「コンポジションとは、線とノートン（濃淡）と色の3つの要素を一緒に組み合わせることで調和を構築する事を意味している。日本語の明暗（ノートン）の組み合わせから美が生まれ、これは外的な自然の事実である「光と影」とは別のものである。すなわち美術教育は「自然の事実の」模写ではなく「3つの要素の」調和を訓練する過程からなっている」[62]。

翌年、彼はあこがれの来日を果たし、各地で芸術作品を鑑賞した後、同志社大学等、京都で『構築』について、数回講演を行った。その内容の概略は多くの新聞で報道された[63]。

4. 第二次世界大戦後のローレンス

4.1 ジョセフ・アルバースとの出会い

1943年10月から1945年12月迄ローレンスは沿岸警備隊での生活を描く任務に就いた。その間も彼の連作の全国巡回展が開催されていた。退役後1946年1月から1947年1月迄グッゲンハイムから奨学金が授与された。

1946年7月から8月迄の8週間、彼はブラック・マウンテン・カレッジの夏季芸術講習会の講師としてアルバース (Josef Albers 1833-1976) に招聘された。それに先立って「芸術及び芸術家に関するわが思想」と題するマニフェストを求められ、「芸術家にとって人生の理解を深め哲学を陶冶することは非常に大事であり（略）、絵画制作上最も大事なことは主題に対する思いと、その主題の何を〔画面に〕留ておきたいかである」[64]との文書を提出している。

「彼はここで初めての絵画指導を経験し、教える楽しさに気づいた為絵画指導も活動の一つとして、アルバースの教授法の多くを取り入れた。アルバースの指導法と『構築』による指導法には共通点もあった。例えば〔画面を〕線で分割する初期の練習法や、なぜ〔3原色と白・黒の〕5色も必要なのかという色彩の経済性などの議論は既に子供の頃アルストンと行ったことがあった。写実的表現ではなく配置を、説明的描写ではなく知覚を重視するなど一連の視覚的提示による表現方法も共通していた。一方アルバースは、絵画において色彩が形・形態・空間関係に及ぼすダイナミックな効果を実証して見せ」[65]と、色彩の効果について提示した。

前年にブラック・マウンテンで教鞭をとっていたロバート・マザーウェルのみならず、〔当時〕多くの抽象表現主義の画家たちが力をつけ、評価されるようになってきた。彼らはローレンスが「培ってきた」様式化し抑制のきいた添え書き付きのスタイルや、社会的関心とは全く隔たった立場にあった。彼はN.Y.に帰って彼らのスタイルを取り入れ《戦争》の連作を完成させた。それはこれまで以上の評価と称賛を得たが、本人の納得のいく作品ではなく自信を失ってしまった。その為、1949年から一年間自発的にうつ

病の治療のためにN.Y.のヒルサイド精神病院に入院した。その間に11枚からなる《病院》を完成させている[66]。

4.2 ローレンスの心の遍歴

1.2で述べたようにローレンスは少年時代に、アフリカ系アメリカ人がアメリカ社会で白人と同等な権利を持つアメリカ人として扱われるのが当然であると考え、戦う英雄を好んで題材にした。その後例えば《闘争》(1953-55)について次のように指摘された。「以前の彼はアメリカに生活する黒人を表現することだけに興味があったけれど、徐々により大きい関心、つまり人間を、そしてアメリカを表現しようと思うようになった。黒人の闘争は人間の奮闘の象徴でもあるからだ。彼の芸術の目標は本質的には〔黒人と白人との〕和解と融和の相互理解にある。従ってポール・ロブソン (Paul Robeson) やリチャード・ライト (Richard Wright)、一時のラングストン・ヒューズ (Langston Hughes) とは違っていたように見える。彼はアメリカの民主主義の原理の枠組み（多くの人が指摘するようにそれは歴史の事実と反しているのだが）の中で、少なくとも暴力ではなく黒人が平等に向かって前進するという希望を頑なに捨てなかったようだ」[67]。

少なくとも『HIROSHIMA』(1947)に出会う迄、ローレンスは民主主義の原理で構築されたアメリカを信じ、アフリカ系アメリカ人と白人の平等を実現するために大衆が享受できる作品を忍耐強く創作し、芸術家の役割を果たそうとした。

しかし『HIROSHIMA』の為に8枚のシルクスクリーンを依頼され制作するに当たって、アメリカ人ローレンスが「画家の覚書」(ARTIST'S NOTE)として記したように「人間に対する人間の残酷さ」に打ちのめされてしまった。『HIROSHIMA』を精読し、アメリカ人から広島の人々が受けた歴史的現実と、彼が堅持してきたアメリカ人としての黒人と白人との融和の希望との乖離の大きさに彼は深く傷つき心の平衡を失ってしまった。そして《Hiroshima》(1983)を作品化するにあたって「人間の非人道的で残酷な側面〔ある意味で人間の普遍的な側面〕を言明するために被害者を日本人と特定せず「匿名性」と「象徴」の表現として頭部を頭蓋骨で描いた」[68]と述べている。《Hiroshima》の制作が契機となって彼の視点と世界観は一転し、アフリカ系アメリカ人だけでなくすべての人間の平等が彼の視野に入るようになった。

彼はアフリカに古くから伝わる「音楽と詩」による口承の伝統を、「絵画とそこに添えたフレーズ」のスタイルに置き換えて、現実の本質を見事に表現した芸術家と言えよう。

晩年インタビューでは「芸術家にとって絵の技法だけ学ぶことに専念するより人生を学ぶほうがより重要である」[69]との言葉を残した。

5. 結論

幼い頃から自己のアイデンティティをアフリカ系アメリカ人であると明確に認識していた画家ジェイコブ・ローレンスの出発点は、国内外から人々・物・経済・情報が環流する人的・社会的資源の豊富なN.Y.ハーレムにあった。彼はハーレム・ルネッサンスの残り香漂うこの地域のユートピア・チェルドレンズ・ハウス（後にセンター）でアーサー・ウェズリー・ダウが著した美術指導書『構築』によって、初めての絵画教育を受けた。『構築』はダウがアカデミー・ジュリアンの美術教育で受けた疑問とフェノロサが日本で果たせなかった美術教育の試案とを基に考案された美術教育の指導書である。

ローレンスは『構築』の他、N.Y.に集まる多種多様な芸術家や思想家達、ハーレムのコミュニティに生きる周囲の大人たち、及び近隣の美術館、画廊、公共図書館等から直接多くのヒントや絵画技法を吸収し、それらを換骨奪胎することによって彼独自のスタイルを確立した。

彼は少年時代にアフリカ系アメリカ人が白人と平等になるために画家として貢献したいと考えた。そして少年時代には題材を平等の為に闘争し勝利する黒人の英雄像に求め、連作を制作して高い評価を得ていく。しかし成長に伴って〔歴史が〕現在の現実に直結していることを英雄像に託して表現するようになった。更に黒人が白人と対立ではなく融和して平等を勝ち取るために画家として自分に何ができるのだろうかと考え続けた。

その結果、彼は社会の変革に寄与するために、広く大衆が享受できる芸術を制作する事が芸術家としての自分の果たす役割だと考えた。そこで壁画・シルクスクリンをはじめ複数枚からなる連作を残した。この考えは1930年代のニューディール政策の一つであるFAPの下でも、1960年代以降の公民権運動が盛んな時代にあっても変わることはなかった。

しかし1983年『HIROSHIMA』の挿絵《Hiroshima》の制作にあたって、その残酷な現実を知り、アフリカ系アメリカ人としての彼の世界観は大きく揺らぎ変容を迫られた。「民主主義の原理で構築されたアメリカ」を信じ、白人と平等になる為に芸術家の役割を果たそうとしたローレンスは、ここでアフリカ系アメリカ人の画家から「人間」としての芸術家ローレンスへと視野を拡大させることとなった。

アルバースへの маниフェストにも繋がる「私は〔過去の〕歴史的事実を描くために制作したのではなく、〔歴史が〕今日の事柄に直結したものであるとして描いているのだ」という彼の言葉は普遍的な芸術の本質を表わしているといえよう。

なお本稿で述べたように、ローレンスは周囲の社会的・人的資源に恵まれ彼らから多くを吸収し換骨奪胎して作品を制作していた。この点に関して筆者は今後エイゼンシュテインのモニタージュ技法とアーサー・ウェズリー・ダウの芸術観に焦点を当て、ローレンスの作品との関連につい

て考察を深めたいと考えている。

謝辞

日本では先行文献が少ないローレンスを研究対象とする事を認め、卒業研究以来、実に忍耐強く見守り、指導して下さいました。青山昌文(現)放送大学名誉教授にまず心から謝意を表します。また研究の出発点で、研究対象に値するか否かを悩んでいた筆者を勇気づけ、有益な助言を下さった小澤基弘放送大学埼玉学習センター客員(埼玉大学教育学部)教授に感謝いたします。研究の端緒において、船岡美穂子(現)放送大学准教授からも文献のヒントを頂き、一筋の道が見えてきた事は大きな力となりました。更に筆者に「芸術とは何か」を考える切っ掛けを与え、困難に直面した時、「自分のやっている事に信念を持たなければならない」と励まし続けた、故ジェイコブ・ローレンスの「芸術家の力」を忘れる事はできません。

注

- [1] Jacob Lawrence, *THE GREAT MIGRATION* p.3.
- [2] Ellen Harkins Wheat, *Jacob Lawrence, American painter* (University of Washington Press, 1986) (以下Wheat, *Jacob Lawrence* と略) p.25.
- [3] http://whitney.org/www/jacoblawrence/meet/early_childhood.html (2019/04/05)
- [4] Leah Dickerman and Elsa Smithgall, *Jacob Lawrence: The Migration Series* (New York, The Museum of Modern Art, 2017).
- [5] MoMA.org *One-Way Ticket Jacob Lawrence's Migration Series* (2020/07/05).
- [6] 猿谷要『物語アメリカの歴史 超大国の行方』p.152.
- [7] <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2015/onewayticket/static/panel/9/1> (2020/04/14) → /panel/9/1以降はサイト再構築中(2024/12/30)
- [8] Romare Bearden & Harry Henderson *A History of African - American Artist from 1972 to the present* p.294.
- [9] Wheat, *Jacob Lawrence*, op. cit., p.29
- [10] <http://americanart.si.edu/artist/jacob-lawrence-2828> (2019/04/12)
- [11] Dick Russel, *Black Genius: Inspirational Portraits of American Black Leaders*. Skyhorse Publishing, Inc. pp.101~104, 同書p.462によるとこのインタビューは1996年8月メイン州Skowhegan School of Painting and Sculptureで行われた。
- [12] Ellen Harkins Wheat, *Jacob Lawrence: The Frederick Douglass and Harriett Tubman series of 1938-40* (以下Wheat, *Frederick Douglass*と略) P.15.
- [13] <https://www.moma.org/interactives/2015/onewayticket/static/panel/54>(2020/11/18)

- <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2015/onewayticket> より検索可(2024/12/30).
- [14] 聖書新共同訳 (新)「ヨハネの黙示録21:18-21」 pp.478-479 (日本聖書協会, 1988).
- [15] 篠森ゆりこ『ハリエット・タブマン』 pp.30-31.
- [16] 森本あんり『キリスト教でたどるアメリカ史』 p.143.
- [17] ウェルズ恵子『魂をゆさぶる歌に出会うアメリカ黒人文化のルーツへ』 p.19.
- [18] Bearden & Henderson, op. cit., p.295
- [19] 現シヨンバーグ黒人文化センター。現在515 Malcom X Boulevardにある。
- [20] Wheat, Jacob Lawrence, op. cit., p.202.
- [21] <http://amsterdamnews.com/news/2019/jan/24/arthur-schomburg-african-globe-trotter/> (2020/08/06)
- [22] Dickerman & Smithgall, op. cit., p.15
- [23] Bearden & Henderson, op. cit., p.296
- [24] Wheat, *Frederick Douglass*, op. cit., p.14
- [25] ここに記した画家名のカタカナ表記はオロスコ, カルロ・クリヴェッリ以外は『西洋美術の歴史』に従った。
- [26] 青山昌文『芸術の古典と現代』 p.22
- [27] Dickerman & Smithgall, op. cit., pp.14-15
- [28] Wheat, *Jacob Lawrence*, op. cit., p.28
- [29] Russel, op. cit., p.103
- [30] Dickerman & Smithgall, op. cit., p.35
- [31] Dickerman & Smithgall, op. cit., p.13
- [32] 西郷南海子「世界大恐慌と連邦美術計画:1930年代アメリカにおける『万人のための芸術』」 p.62
- [33] 宮本陽一郎・佐藤良明『アメリカの芸術と文化』(放送大学教育振興会, 2019) pp.64-66
- [34] Dickerman & Smithgall, op. cit., p.16
- [35] 西郷, 前掲書, pp.77-78
- [36] Dickerman & Smithgall, op. cit., p.14
- [37] Peter T. Nesbett and Michelle DuBois, *Over the Line THE ART AND LIFE OF JACOB LAWRENCE* p.28
- [38] ローレンスは「それはすばらしいサラリーだった。当時バスは5セント, 靴一足3ドルちょっと, 紳士用スーツが22.50ドルぐらいだったのだから。」と回想している。資料[11] p.104
- [39] Wheat, *Jacob Lawrence*, op. cit., p.202
- [40] 西郷, 前掲書, p.67
- [41] Wheat, *Frederick Douglass*, op. cit., p.16
- [42] Dickerman & Smithgall, op. cit., p.13
- [43] <https://time-az.com/main/detail/64654> (2022/03/26)現在のこのサイトは存在せず。<https://culturenow.org/site/new-york-in-transit-times-square-mural> で検索可(2024/12/30)
- [44] 原案図と壁画の参照はNesbett, Peter T. and Michell DuBois, *Jacob Lawrence PAINTING, DRAWINGS AND MURALS* □1935-1994) A CATALOGUE RAISONNEによる。
- [45] <https://www.encyclopedia.com/education/news-wires-white-paper-and-books/wells-james-lesesne-1902-1993> (2021/11/19)
- [46] 青山昌文『西洋美術の歴史と理論』第13章 p.237
- [47] <https://www.librarything.com/topic/332698> (2022/07/31)
- [48] <https://www.allbiz.com/business/studio-heinrici-ltd-212-989-1717> (2022/07/31)
- [49] <https://www.librarything.com/topic/332698> (2022/07/31)
- [50] 西郷, 前掲書, p.69
- [51] https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Arts_Movement (2022/03/11)
- [52] <https://www.britannica.com/biography/Arthur-Wesley-Dow> (2021/04/11)
- [53] Arthur Wesley Dow, *Composition A series of exercises in art structure for use of students and Teachers*
- [54] 橋本泰幸「アーサー・ダウ研究—アメリカにおける教育のジャポニスム—」 pp.293-309
- [55] Akio Okazaki, *Two-Way Street in Art Education, cross-cultural Research*
- [56] <https://new.artsmia.org/stories/the-cao-of-arthur-wesley-dow/> (2021/04/11)
- [57] Okazaki, op. cit., pp.132-133
- [58] 橋本泰幸「アーサー・ダウ研究—アメリカにおける教育のジャポニスム—」 p.294
- [59] 橋本, 前掲書, p.294
- [60] 橋本, 前掲書, p.295
- [61] Blumberg Naomi, Arthur Wesley Dow American artist and educator <https://www.britannica.com/biography/Arthur-Wesley-Dow> (2021/04/11)
- [62] Dow, op. cit., BEGINNINGS
- [63] Okazaki, op. cit., pp.127-147
- [64] Wheat, *Jacob Lawrence*, op. cit., p.72-73
- [65] Bearden & Henderson, op. cit., p.305
- [66] Bearden & Henderson, op. cit., p.306
- [67] Paul J. Karlstrom *Over the Line THE ART AND LIFE OF JACOB LAWRENCE MODERNISM, RACE, COMMUNITY* p.242
- [68] Wheat, *Jacob Lawrence*, op. cit., p.154
- [69] Russel, op. cit., p.100

参考文献

- 青山昌文『芸術の古典と現代』(放送大学教育振興会, 1997)
- 青山昌文『芸術史と芸術理論』(放送大学教育振興会, 2013)
- 青山昌文『西洋美術の歴史と理論』(放送大学教育振興会, 2016)
- 青山昌文『美学・芸術学研究』(放送大学教育振興会, 2019)
- 青山昌文・坂井素思『社会の中の芸術』(放送大学教育振

- 興会, 2013)
- 稲賀繁美『日本美術史の近代とその外部』(放送大学教育振興会, 2018)
- 上杉忍『アメリカ黒人の歴史-奴隷貿易からオバマ大統領まで』(中央公論新社, 2013)
- ウェルズ恵子『魂をゆさぶる歌に出会う=アメリカ黒人文化のルーツへ』(岩波ジュニア新書766, 2020)
- エルンスト・H・ゴンブリッチ 天野衛, 大西広, 奥野 皐, 桐山宣雄, 長谷川撰子, 長谷川宏, 林道郎, 宮腰直人訳『美術の物語』(河出書房新書, 2021)
- 河陽訳『ヨハネの黙示録』(講談社学術文庫2496, 2019)
- 岡崎昭夫「アーサー・ダウ (Arthur Wesley Dow) の滞日日記-日光山内の観光=」(芸術研究報37, 2016)
- 貴堂嘉之『南北戦争の時代19世紀 シリーズアメリカ合衆国②』(岩波新書, 2019)
- キング・マルコムX・モリス他 荒このみ編訳『アメリカの黒人演説集』(岩波文庫, 2020)
- 西郷南海子「世界大恐慌と連邦美術計画: 1930年代アメリカにおける『万人のための芸術』」(『同志社アメリカ研究』56号PP.61-79, 2020)
- 猿谷要『物語アメリカの歴史 超大国の行方』中公新書1042, 2013)
- 篠森ゆりこ『ハリエット・タブマン 彼女の言葉でたどる生涯』(法政大学出版局, 2020)
- ジャン＝ルイ・ドナディウー著 大嶋厚訳『黒いナポレオン』(えにし書房, 2015)
- ジャンソン・H・W, ジャンソン・アンソニー・F 木村重信, 藤田治彦訳『西洋美術の歴史』(創元社201)
- ジョン・ハーシー 石川欣一, 谷本清, 明田川融訳『ヒロシマ [増補版]』(法政大学出版局, 2020)
- 新共同訳『聖書』(日本聖書協会, 1988) 小磯良平聖画32葉, 序文・凡例, 目次10p.
- 旧約1501p, 新約480p, 付録目次55p.
- 高橋通浩『歴代アメリカ大統領総覧』(中公新書ラクレ59, 中央公論新社2002)
- デュボイスW.E.B. 木島始・鮫島重俊・黄寅秀 訳『黒人のたましい』(岩波文庫331-1, 2019年)
- 中野耕太郎『20世紀アメリカの夢 世紀転換期から一九七〇年代 リーズアメリカ合衆国③』(岩波新書, 2019)
- 橋本泰幸「アーサー・ダウ研究—アメリカにおける教育のジャポニスム—」(名古屋芸術大学研究紀要第32巻293-309頁 (2011))
- ベンヤミン・ヴェルター著山口浩之編 訳『ベンヤミン・アンソロジー』(河出書房新社, 2021)
- 宮本正興・松田素『改訂新版新書アフリカ史』(講談社現代新書2503, 2018)
- 宮本陽一郎『アメリカの芸術と文化』(放送大学教育振興会, 2019)
- 宮本陽一郎『モダニズムの文学と文化』(放送大学教育振興会, 2021)
- 森本あんり『キリスト教でたどるアメリカ史』(角川ソフィア文庫, 2019)
- 山田史郎『アメリカ史のなかの人種』(世界史リブレット91, 山川出版社, 2015)
- ロビン・コーエン著 小巻靖子訳『移民の世界』(東京書籍, 2020)
- Bearden Romere & Henderson Harry, *A History of African American Artists From 1972 to the Present* (Pantheon Books, New York, 1992)
- Dickerman, Leah and Elsa Smithgall, *Jacob Lawrence: The Migration Series* (New York, The Museum of Modern Art, 2017)
- Dow, Arthur Wesley, *Composition A series of exercises in art structure for use of students and Teachers* (Garden City, New York, DOUBLEDAY PAGE & COMPANY, 1914)
- Fine, Elsa, H., *The Afro-American Artist: Search for Identity* (HACKER ART BOOKS, N.Y., 1982)
- Franc, Helen M., *An Invitation to see 150 works FROM THE MUSEUM OF MODERN ART* (New York, The Museum of Modern Art, 1992)
- Lawrence, Jacob, *the GREAT MIGRATION, An American Story PAINTINGS BY JACOB LAWRENCE* (New York, Harper Collins Children's Book, 1993)
- Nesbett, Peter T. and Michell DuBois, *Jacob Lawrence PAINTING, DRAWINGS AND MURALS (1935-1994) A CATALOGUE RAISONNE* (Seattle and London, University of Washington Press 2000)
- Nesbett, Peter T. and Michell DuBois, *Over the Line THE ART AND LIFE OF JACOB LAWRENCE* (Seattle and London, University of Washington Press 2000)
- Okazaki, Akio. *Two-Way Street in Art Education, cross-cultural Research* (Japan, University of Tsukuba 2020)
- Project Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/>
- Russell, Dick, *Black Genius: Inspirational Portraits of American Black Leaders*. (Skyhorse Publishing, Inc. 2009)
- Seifert, Charles C., *The Negro's or Ethiopian's Contribution to Art*, Black Classic Press, 1983 ISBN 0933121113, 9780933121119
- Wheat, Ellen Harkins, *Jacob Lawrence: The Frederick Douglass and Harriett Tubman series of 1938-40* (Hampton, Virginia, Hampton University Museum, 1991)
- Wheat, Ellen Harkins, *Jacob Lawrence, American Painter* (University of Washington Press, 1986)