

Jasper Johns : a retrospective

**[organized by the Museum of Contemporary Art,
Tokyo and The Yomiuri Shimbun]**

Author

Johns, Jasper, 1930-

Date

1997

Publisher

The Yomiuri Shimbun

Exhibition URL

www.moma.org/calendar/exhibitions/296

The Museum of Modern Art's exhibition history—
from our founding in 1929 to the present—is
available online. It includes exhibition catalogues,
primary documents, installation views, and an
index of participating artists.

JASPER JOHNS

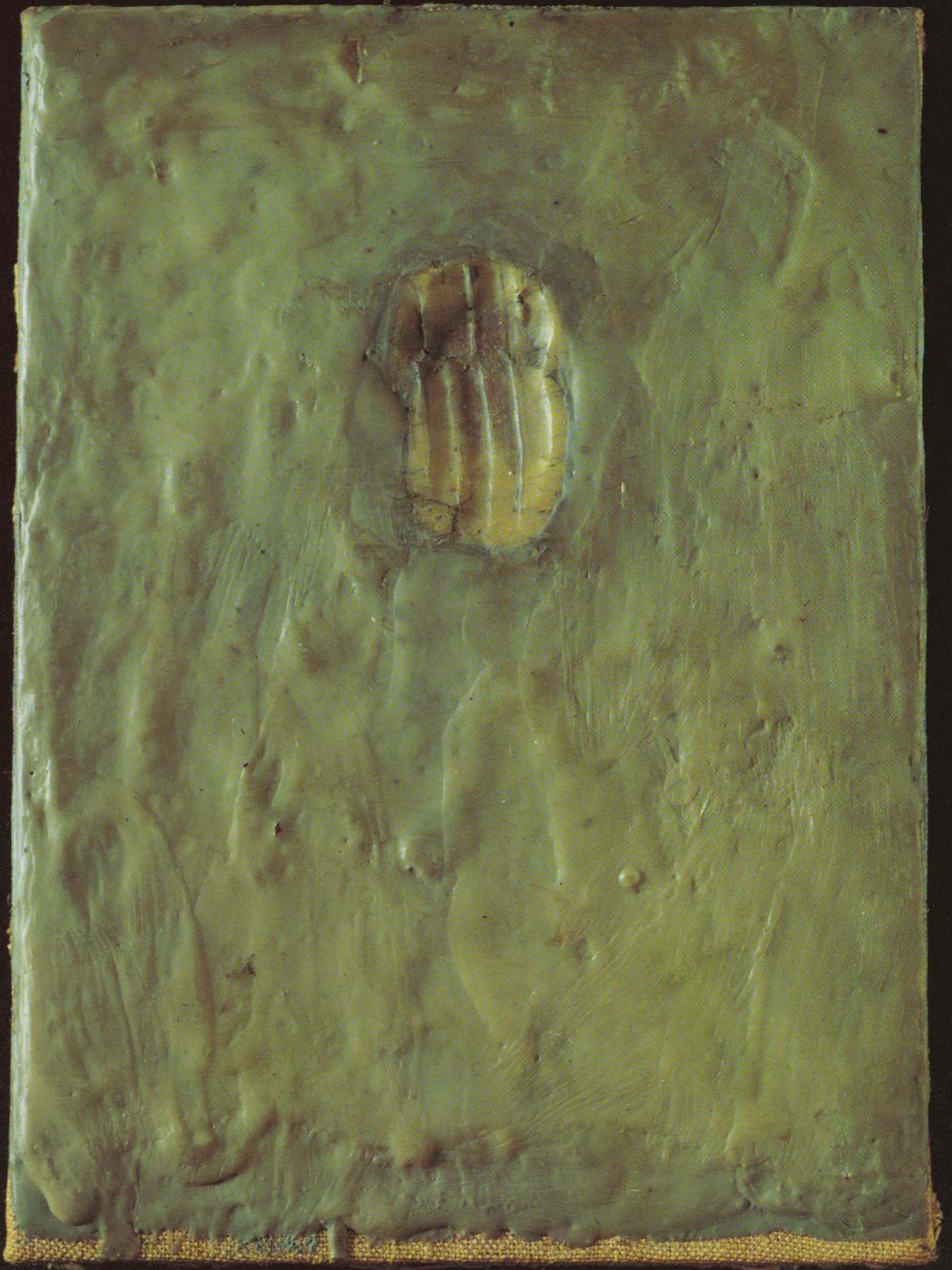
A RETROSPECTIVE



J. JOHNS '65



JASPER JOHNS



JASPER JOHNS
A RETROSPECTIVE
ジャスパー・ジョーンズ展

M0+
MUSEUM CONTEMPORARY TOKYO
OF ART
東京都現代美術館

1997年6月28日—8月17日

東京都現代美術館

主催：東京都現代美術館、読売新聞社、ニューヨーク近代美術館

後援：アメリカ大使館

協賛：フィリップ・モリス・カンパニー・インク

協力：日本航空株式会社

June 28 - August 17, 1997

Museum of Contemporary Art, Tokyo

Organized by the Museum of Contemporary Art, Tokyo and The Yomiuri Shimbun.

Supported by the American Embassy in Japan.

With the assistance of Japan Airlines.

The exhibition is organized under the auspices of The International Council of
The Museum of Modern Art, New York.

Jasper Johns: A Retrospective is sponsored by Philip Morris Companies Inc.

This Publication is made possible by a generous gift from Emily Fisher Landau.

The presentation of this exhibition at The Museum of Modern Art, New York, is
sponsored by Philip Morris Companies Inc.

The presentation of this exhibition at The Museum Ludwig, Cologne, is
supported by Ford Motor Company.

目次

「ジャスパー・ジョーンズ展」に寄せて 塩田純	008
謝辞 カーク・ヴァーネドー	010
序論——生の意味	013
カーク・ヴァーネドー	
「ある物を目にしたことがきっかりとなって、何か別の物を つくり出したいという意欲に駆られることがある」	039
ロバータ・バーンスタイン	
火——ジョーンズの作品はアメリカ人アーティストの目に どのように映り、用いられたか	093
カーク・ヴァーネドー	
年譜/図版	
年譜:リアン・トーン編	
1930-1958	117
1959-1960	163
1961-1963	191
1964-1971	223
1972-1978	269
1979-1981	301
1982-1984	319
1985-1989	337
1990-1995	359
Selected Bibliography クリステル・ホルヴェート編	395
日本語主要文献目録 藤井重紀編	401
図版作品リスト	404

あいさつ

ジャスパー・ジョーンズ(1930-)は、1950年代半ばに活動を開始して以来、ネオ・ダダの巨匠、アメリカ美術の第一人者として高く評価されてきました。星条旗や的、数字といった記号を描いた絵画は50年代の美術界に大きな衝撃を与え、その後も現代美術のさまざまな実験的試みの先駆ともいえる作品を生み出し続けています。ジョーンズが与えた影響は、ロバート・ラウシェンバーグやロイ・リキテンスタインといったアメリカの同世代の作家たちから、キキ・スミスやデイヴィッド・サーレなどの若い世代の作家たちに至るまではかりしれず、さらに、ヨーロッパ、日本にもおよぶものであります。ジャスパー・ジョーンズは、まさに、戦後の世界の美術運動全体をリードしてきた存在であるといっても過言ではありません。

このたび開催する「ジャスパー・ジョーンズ展」は、ニューヨーク近代美術館の企画による国際巡回展として、ニューヨーク近代美術館、ケルンのルートヴィヒ美術館を巡回後、東京都現代美術館で開催するものです。50年代半ばの記念碑的な作品から90年代の未発表の新作まで、代表作を網羅した本展は、1977-78年の回顧展(ホイットニー美術館他、世界巡回)以来約20年ぶりに開催されるジョーンズの最大規模の回顧展となります。東京会場では、絵画、彫刻、素描、版画の代表作160余点を展示し、40年におよぶジョーンズの活動の軌跡をたどります。本展開催にあたり、企画、立案されたニューヨーク近代美術館、ならびに、貴重な作品を快くご出品いただいた所蔵家の方々に深い感謝の意を表しますとともに、ご後援いただいたアメリカ大使館、ご協力を賜った関係各位に心からお礼申し上げます。また、本展の巡回にご協賛いただいたフリック・モリス・カンパニー・インクに深甚なる謝意を表します。

1997年6月

東京都現代美術館
読売新聞社

メッセージ

旗、数字、絵筆、手形、モナ・リザ——これらすべてのものを、そして他の一般的な記号をジャスパー・ジョーンズは、現代美術のボキャブラリーへと変容させてしまいました。日常的な記号や事物を巧みに、しかも優美に描いた作品によって、ジョーンズは国際的に高い評価を確立したのです。このたび開催される「ジャスパー・ジョーンズ」展は、絵画、素描、版画、彫刻作品によってこの巨匠の40年にわたる活動の歴史を跡付けるものであり、これまでに行われたジョーンズ展の中でも最も意義深い展覧会であるといえるでしょう。

フリップ モリスは、過去40年近くにわたり、芸術分野において積極的な活動を行ってまいりました。常に、新しい、そして、革新的な芸術活動に注目し続け、約20年前には、ジャスパー・ジョーンズの初の本格的な回顧展を協賛しております。以来、ジョーンズの活動はますます勢いをまし、このたびの回顧展は作家がこれまでに生み出した数々の業績に新たな視点を与えるものとなっています。フリップ モリスは、1950年代に他に先駆けてジャスパー・ジョーンズを支援し、その活動の歴史を伝える壮大なパノラマの創出を企画されたニューヨーク近代美術館に深い称賛の意を表します。さらに、本展が日本で開催されるにあたり、主催者である東京都現代美術館ならびに読売新聞社とともに、このような画期的な展覧会の実現に貢献できたことを光栄に存じます。

ジェフリー・C. バイブル

フリップ モリス・カンパニー・インク代表取締役会長兼CEO

「ジャスパー・ジョーンズ展」に寄せて

東京都現代美術館が開館して3年目の今年、「ジャスパー・ジョーンズ展」をニューヨーク近代美術館、ケルンのルートヴィヒ美術館に続いて開催いたしますことは、私たちにとって大変大きな喜びです。日本の現代美術を体系的に展示する美術館を建設すべきであるとの国内外の要望を背景に1995年に開館した当館ですが、日本の現代美術の特性をより深く理解するためには同時代の海外の美術動向と比較対照してみる事が不可欠となってきます。それゆえに、私たちは海外の戦後美術についても大まかな流れが把握できるような収集を心掛けて参りましたが、後発の美術館として限られた予算内でこのことを完全な形で実現することはほとんど不可能に近いといつてよいでしょう。その意味でも、企画展が果たす役割は重要なものとなってきます。コレクションの欠けた部分について鑑賞の機会を供するばかりでなく、さまざまな視点から発想された企画展を通じ、現代の美的表現をより多角的に捉えらえることができるからです。

過去2年間にわたり、私たちは数多くの企画展を開催してまいりました。現代美術館として今日の美術の現況を示すことは最も重要な責務のひとつですが、「日本の現代美術 1985-1995」、「東南アジア1997 来るべき美術のために」はこうした目的に添ったものです。また特定の時期の美術状況や美術運動を歴史的に跡づけ、再構成しようとしたものとしては、「レボリューション／美術の60年代」、「日本の美術—よみがえる1964年」、あるいは「ニューヨーク・スクール」といった展覧会が挙げられるでしょう。一方、戦後美術の展開に重要な役割を果たした作家の個展も、「アンソニー・カロ」、「マーク・ロスコ」、「アンディ・ウォーホル」、「デイヴィッド・ホックニー版画展」、「シンディ・シャーマン」、「中西夏之」といった具合に、内外を問わず積極的に押し進めてまいりました。今回の「ジャスパー・ジョーンズ展」はこうした私たちの活動の基本方針に合致するものにほかなりません。戦後アメリカ美術における最も偉大な芸術家のひとりであるジョーンズ氏の回顧展を開催することは、いうまでもなく当館にとっても大変名誉であり、喜ばしいことでもあります。

さて、「ジャスパー・ジョーンズ展」の開催の可能性について、当館に最初の打診があったのは1994年夏のこと、ニューヨーク近代美術館の国際企画部長、エリザベス・ストライバート氏(当時)を通じてのことでした。まだ建物も出来上がっておらず、開館もしていない美術館に対して、ニューヨーク近代美術館の企画によるこの大規模な回顧展をニューヨーク、そしてヨーロッパに続いて開催しないかという誘いです。旧知のストライバート氏から聞くところによれば、将来の展覧会プログラム、そして日本における現代美術の

センターとしての当館の役割をご評価いただいた上でのお話とあって、私たちは戸惑い、また光栄に感じましたものです。海外の美術館と日本の美術館との従来のつきあい方とは些か異なる対等のパートナーシップが、ニューヨーク近代美術館との間に築けるとすれば、私たちの今後の美術館活動にとっても願ってもないことです。のみならず、ジョーンズ氏ご自身が深いつながりを感じておられる日本での開催を熱望されているとのことでした。これ程の規模の国際巡回展を実現するとすると、経費も含めさまざまな困難が予想されることではありましたが、偉大な芸術家の熱意に溢れた言葉は私たちを勇気づけるに足るものでした。

それでは、ジョーンズ氏と日本の関わり、深いつながりとはどのようなものなのでしょうか。ジョーンズ氏と日本の最初の関わりは、彼がジャスパー・ジョーンズとして、即ち芸術家として認められる以前にまで遡ります。本展カタログの年譜によれば、1951年青年ジョーンズは徴兵され、朝鮮戦争のため1952年12月から翌年5月まで仙台に駐屯しています。この間、東京にも赴き、日本の作家たちの展覧会も訪れています。考えてみれば日本は彼の生涯における初めての外国だったのです。

ジョーンズ氏はやがて故国に戻り、50年代後半に《旗》、《標的》、《数字》、あるいはビール罐のブロンズ彫刻等によって一躍脚光を浴び、新時代の旗手と目されるに至るわけですが、彼の仕事は美術評論家、東野芳明氏の紹介により日本の美術界にもさほど時間差を経ずに知られるようになります。東野氏は1959年5月に初めてジョーンズ氏のスタジオを訪問しています。東野氏はジョーンズ氏の仕事を「俗物の形而上学」と呼び、同世代の芸術家への共感に満ちた一文を奏します。その後もたびたびニューヨークを訪れ、60年代から80年代まで一貫してジョーンズ氏の仕事を見つけつけ、その良き理解者、紹介者となりました。

東野氏の旺盛な批評活動の一方で、実際にジョーンズ氏の作品を日本にもたらしたのは、南画廊を主宰する志水楠男氏でした。既に志水氏は東野氏とともに1962年にニューヨークのジョーンズ氏を訪問していましたが、1964年5月ジョーンズ氏が休暇旅行で来日した折には、制作のためのスタジオを銀座に確保するなど、なにくれとなく面倒を見たものです。この2カ月に及ぶ滞在期間中、ジョーンズ氏はこのスタジオで《ウォッチマン》、《スーヴニール》、《スーヴニール 2》という絵画3点と素描数点を制作しています。これらの作品が、ジョーンズ氏の仕事のなかでもきわめて重要な記念すべき作品であることはいうまでもありません。

この滞在の間、ジョーンズ氏は志水氏や東野氏を通じ、多くの

日本の芸術家たちと出会い、親交を深めます。ジョーンズ氏は美術界だけに留まらず、磯崎新、武満徹、一柳慧、勅使河原宏、大岡信といった60年代日本の前衛文化を担った人々にも有形、無形の影響を与えたのです。ところで、ジョーンズ氏は日本での制作を終え、帰国しますが、翌年6月には日本で初めての個展が南画廊で実現します。《白の上の旗》(1955年)、《No》(1961年)、《フィールド・ペインティング》(1964年)、そして《ウォッチマン》などを含む絵画18点、彫刻11点、素描4点から成るこの展覧会は、小規模ながらもジョーンズ芸術のエッセンスが感じられるものであり、公立美術館がほんの数えるほどしかなかったこの当時においては日本の鑑賞者にとってまたとない機会となったのです(《ウォッチマン》はその後、勅使河原蒼風氏によってコレクションされ、現在は草月美術館の所蔵となっています)。その後も、南画廊では67年、72年、75年、78年と継続的にジョーンズ展が開かれ、東野氏の旺盛な批評活動も相まって、ジョーンズ氏は日本の人々にとっても親しい存在となっていきます。また、1978年には、ホイットニー美術館の企画によるジャスパー・ジョーンズ回顧展が西武美術館に巡回し、その仕事の全体像が紹介され、多くの人々に彼が現代芸術の革新に果たした役割の大きさを強く印象づけました。

ジョーンズ氏は、これらの展覧会を契機にたびたび来日しています。そして、日本の友人たちを通じて、文楽や歌舞伎などの日本の伝統芸術にも触れ、日本文化への一層の傾倒を示すようになります。1977年から78年にかけて制作された絵画《うす雪》は、彼の日本への関心の深さを如実に示すものといえましょう。このたおやかな響きの日本語のタイトルは、歌舞伎の演目に由来するものです。《うす雪》は70年代に入ってから開始された「クロス・ハッチング」の系譜につながるものですが、乳白色を基調とした微妙な色相が画面全体を覆うさまは、あたかも春の淡雪のように柔らかく、じっと目を凝らしていないとたちまち視野から消え去ってしまい、そんな儚げな風情を湛えています。抽象表現主義的なブラッシュストロークから遠く離れた、静謐で叙情的な画面には、どこか日本の伝統的な美学にも通じ合うものがあります。確かに《うす雪》は日本人の感性に訴えかける要素を有しており、ジョーンズ氏の作品をより一層日本の鑑賞者に近づけることになったといえるでしょう。とはいえ、それは単なる日本趣味のレベルに留まるものではなく、絵画を巡る根源的な思考に誘うものであることに変わりはありません。ともあれ、ジョーンズ氏と日本とのつながりは決して表層的なものではなく、多くの知己との交友に支えられた深く、永続的なものなのです。

このようなジョーンズ氏の回顧展をニューヨーク、ケルンに続いて東京で開催することは、それゆえに大変意義深いことといえましょう。50年代半ばの初期作品から60年代の絵画と事物を巡る思索の数々、70年代の「敷石」や「クロス・ハッチング」のシリーズ、そして80年代の具象的モチーフが登場してくる大変貌の時期を経て、最近作に至るまで絵画、彫刻、素描、版画の主要作品160余点から成る今回の展覧会は、真の意味での回顧展と呼ぶにふさわしい内容と構成を有しています。それはひとえに本展の企画に当た

られたニューヨーク近代美術館の絵画・彫刻部門チーフ・キュレーター、カーク・ヴァーネード氏の功績によるものです。そのアカデミックな態度は、作品選定にもカタログの論文にも窺われるところです。この展覧会の東京巡回が実現したのは、同館館長グレン・D.ロウリー氏、ヴァーネード氏、前述のストライバート氏、その仕事を引き継いだジェイ・レヴェンソン氏らの決断と配慮によるものです。ニューヨーク近代美術館はジョーンズ氏がデビューして間もないころから、その作品をコレクションしておりましたが、それらの作品が本展を構成する中核となったことはいうまでもありません。そして何よりも、本展の実務に携わられたジュニア・ラッセル氏、キャシー・バートレット氏、リアン・トーン氏、カタログ制作に惜しみない協力をいただいたマーク・サピール氏、ナンシー・クラント氏をはじめとする同館の大勢のスタッフの努力に対し感謝の意を表したいと思います。

また、当館の前の会場として本展を開催したルートヴィヒ美術館のマルク・シェップス館長、副館長のエヴリン・ヴァイス博士をはじめ、同館のスタッフの方々には、展示、運送等の巡回にまつわる実務の点で、大変温かいご助言をいただきました。

もとより、これほどの規模の回顧展は作家自身の全面的な協力は実現しよはずがありません。ジョーンズ氏の本展への惜しみない協力、そして貴重な自作の数々をご出品いただいたことに対して、心からお礼申し上げます。また、本展に対し、貴重な作品を快くご出品いただいたニューヨーク近代美術館、ルートヴィヒ美術館をはじめとする、アメリカ、ヨーロッパ、そして日本の美術館、個人所蔵家の皆様にお礼申し上げます。

ところで、日本での展覧会を実現し、軌道に乗せていくためには、さまざまな困難を解決しなければならず、多くの方々のお力添えが必要でした。読売新聞社には本展開催の意義についてご理解いただき、共催者としてカタログ発行や広報活動などについてご尽力いただきました。アメリカ大使館は自国の偉大な芸術家の日本での回顧展に対し、快くご後援くださいました。一方、フリック・モリス・カンパニー・インクはニューヨーク展に対し全面的な支援をしていますが、引き続き東京展にもご協賛いただいております。現代美術をはじめとする文化活動を一貫して支援しつづけている同社の寛容な姿勢なくしては、本展は実現しえなかったでしょう。また、日本航空株式会社には運送や関係スタッフの来日等の点で多大な協力を賜りました。

最後に、本展は当館の担当学芸員、橋本啓子、岡村恵子両名の献身的な努力によって初めて可能となったものです。本展の開催が当館にとって、そして日本の現代美術を取り巻く環境にとって大きな刺激となり、記念すべき出来事となることを祈念してやみません。

1997年6月

東京都現代美術館普及部長/学芸員
塩田純一

謝辞

おそらく、多くの協力者の方々を見落してしまうのではと不安に思いつつも、本展の実現とカタログの制作にご協力いただいた全ての皆様に対し、心よりお礼申し上げます。まず最初に、本企画を全面的に支援して下さったニューヨーク近代美術館館長のグレン・D.ロウリー氏に対し、深い感謝の意を表します。また、本展の開催ならびにカタログ出版に向けての準備を中軸となって進めてくれたのは、同館の多くのスタッフでした。エリザベス・ストライバート氏とジェニファー・ラッセル氏は本展の国際巡回の調整役を努めました。この回顧展を海外で開催するにあたり、両氏とともに、ご協力いただいた二つの美術館とその関係者、ケルンのルートヴィヒ美術館のマーク・シェップス館長ならびにエヴリン・ヴァイス氏、東京都現代美術館の嘉門安雄館長、塩田純一氏に対し、心よりお礼申し上げます。

作品の修復に関しては、ジェイムズ・コディントン氏、カール・バックバーグ氏、マイケル・ダフィ氏より貴重な助言を授けました。法律に関しては、優れた専門知識をもって辛抱強く諸問題にあたってくれたビヴァリー・M.ウルフ氏、スティーヴン・W.クラーク氏に心より感謝いたします。また、借用作品の決定についての的確な助言をしてくれた絵画彫刻部のキナストン・マクシャイン氏、ロバート・ストール氏、および、コーラ・ロズヴェア氏の各氏に対し、深く感謝申し上げます。さらに、数多くの作品を快く貸出してくださった版画・挿絵本部のデボラ・ワイ氏、また素描作品をお貸しいただいた素描部のマルギット・ラウウェル氏に対して、心よりお礼申し上げます。

また、他の図書館からの文献の借用に協力してくれた図書室のユーミー・イム・ストラウコフ氏、アーカイヴスのローナ・ループ氏と助手のレスリー・ハイツマン氏、さらにカタログの図版掲載に関して迅速な処理を行ってくれた写真サービス・許可部のミッキー・カーペンター氏、ケイト・ケラー氏、エリック・ランズバーグ氏に深くお礼を申し上げます。

また、ジャスパー・ジョーンズ氏のご友人の方々からは、多くのご助言とご協力を賜りましたが、ジョーンズ氏に関する彼らの知識は極めて貴重なものでした。とりわけ、1977年にホイットニー美術館で開催されたジョーンズ大回顧展を企画されたデイヴィッド・ホイットニー氏に深く感謝するとともに、マーク・ランカスター氏、ビル・カッツ氏に対しても厚くお礼申し上げます。また、ロバート・バーンスタイン氏には、顧問として本展覧会にご協力いただきました。ジョーンズ氏との長年に亘る交友と詳細な専門知識によって、バーンスタイン氏は彼の作品に関する比類なき知識を得られ、そうした知識をきわめて好意的かつ熱心に提供して下さいました。彼女

の協力と批評は、非常に貴重な助けとなりました。

展覧会カタログは、アメリカの多くの友人の協力を得て制作されました。ニューヨークのレオ・カステリ・ギャラリーのご協力なしには、カタログは実現しなかったといっても過言ではありません。ギャラリー・アーカイヴスでご協力いただいたアレン・ダフィ氏、写真に関してお力添えいただいたエイミー・ポール氏に心から感謝いたします。さらに、ユニヴァーサル・リミテッド・アート・エディションズのラッサー・ゴールドストーン氏ならびにビル・ゴールドストーン氏にもご協力いただきました。他にも、調査に協力していただいた多くの方々、とりわけコロンビア美術館のリビー・リッチ氏、カニングム舞踊財団のデイヴィッド・ヴォーガン氏、ジョン・ケージ・トラストのローラ・カーン氏、ノースウエスタン大学音楽資料室ジョン・ケージ・アーカイヴのデボラ・カンパナ氏、さらにレイチェル・ローゼンタール氏、カルヴィン・トムキンス氏、フランシス・ナウマン氏、ジェミナIGELのシドニー・B.フェルゼン氏、ナンシー・アーウィン氏に感謝の意を表します。ジョーンズ作品の図版掲載に際しては、ナショナル・ギャラリーのフランシス・スマイス氏、セーラ・サンダース=ピュエル氏、サザビーズのローラ・K.ハーデン氏、クリスティーズのカンダンス・ワース氏、メニル・コレクションのジュリー・バック氏にご協力いただきました。カタログのテキストに関しては、デイヴィッド・フランケル氏に、私以下、ロバート・バーンスタイン氏、リアン・トーン氏が執筆した膨大な量の文章を編集するという、至難の作業をお引き受けいただきました。本カタログの視覚資料を担当し、制作全般に携わったアマンド・フレイマン氏は、常にこの企画の進行を管理し、要求される理想と切迫した現実の調整にあたって、優れた手腕を発揮しました。英語版カタログのデザインはベサニー・ジョーンズ氏が担当しましたが、カタログをご覧いただければ、その出来ばえは十分お分かりいただけるでしょう。

クリステル・ホルヴェート氏は、ジョーンズ氏に関するほぼ完璧な文献目録を作成しました。本カタログでは、そのうちの主要な文献のみを掲載しています。完全な文献目録は、エイドリアン・サドホルター氏が編纂した全展覧会歴と併せて、図書館および研究用資料としてニューヨーク近代美術館より刊行される予定です。

謝辞をしめぐるにあたって、本展の開催とカタログの出版というふたつの企画を実現するために、私の最も近くで力を貸してくれた「親しい人々」に感謝の意を表したいと思います。まず、妻であるエリン・ツィマーマンに対し、この企画に費やされた長い時間と、それによってふたりの生活に必然的に生じた困難に耐え、その間ずっと私を励まし、批判し、助言をしてくれたことに心から感謝します。最後の6か月間、もし、彼女の愛情深い支えがなかったら、私はその困難な時期を乗り越えることはできなかったでしょう。

美術館では、少人数のアシスタントがリアン・トーン氏と私に献身的に協力してくれました。私の論文に関連した調査だけでなく、本カタログに関連する諸々の作業を的確にこなしてくれたエイドリアン・サドホルター氏、トーン氏の年譜に関連する調査に協力してくれたジョー・マーティン・ヒル氏、写真の調査に助力してくれたキャ

サリン・ルエロ氏に対し、トーン氏とともに厚くお礼申し上げます。リアン・トーン氏本人への感謝の気持ちは、言葉では到底言い表すことはできません。彼女は、本展企画の全般にわたってその調整にあたり、何カ月もの間日夜忙しく仕事をしてくれました。忍耐強く、極めて献身的で、何事においても正確さと質の高さを要求する人でした。こうした責任を果たす一方で、彼女が極めて詳細なジョーンズ氏の年譜を作成したことは、驚嘆と称賛以外の何ものでもありません。

2年以上にもわたって、ほとんど毎日のようにジョーンズ氏のスタジオと連絡を取っていたトーン氏と私は、ジョーンズ氏の助手であるセーラ・タガート氏のご協力とご助言に助けられました。常に辛抱強く、協力的で、控えめで、心温かい彼女の協力に対しては、我々の拙い言葉では感謝の気持ちを伝えようありません。この重要な架け橋としての役割を、これほどまでに好意的かつ効率的に果たせた人物は、彼女をおいてほかにはいなかったでしょう。さらに、常に我々に協力してくださった、同じくジョーンズ氏のスタジオのジョアンヌ・クリーゲル氏、ジェイムズ・メイヤー氏にも感謝の意を表します。

最後になりましたが、私個人からだけでなくニューヨーク近代美術館を代表して、ジャスパー・ジョーンズ氏ご本人に対して深く感謝申し上げます。本展が企画されたことによって、プライバシーを侵され、スケジュールを乱され、制作の時間が削られることが度々あったにもかかわらず、我々が強い諸々の要求に、氏は真剣に対応して下さいました。また、本展の開催とカタログ出版の準備作業に圧力を加えたり、干渉するようなことは一度たりともなく、すべての過程において、注意深く厳格な態度をもって参加協力して下さいました。これまでの数年間、彼の芸術にこれほど徹底して心を傾ける機会を与えられ、その芸術を美術館で紹介できたことで、私はすでに報われたといえるでしょう。それに加え、彼とともに仕事をし、彼の芸術についてともに議論する機会を得られたことは、生涯忘れ得ぬ経験であり、かけがえのない光栄でありました。展覧会ならびにカタログに関する誤りや落ち度についての最終的な責任は私にあります。そして、本展にみられる挑戦的な試みや価値、豊かさはすべてジョーンズ氏の芸術的手腕と彼自身のおかげによるものなのです。

カーク・ヴァーネード

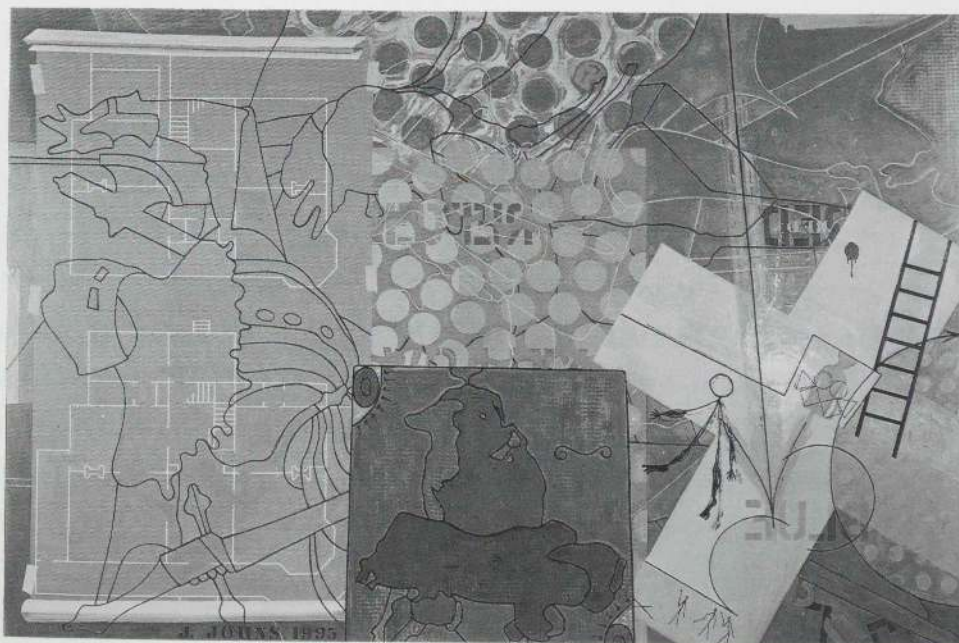


序論——生の意味

カーク・ヴァーネドー
Kirk Varnedoe

作家活動を始めて41年目に当たる1995年、65歳となるこの年にジャスパー・ジョーンズは無題の大作を完成させた(挿図1, 図版242)。そこに描かれたイメージを記述することは、40年におよぶジョーンズの作品の歴史をふりかえり、考古学的に探査するのに似ている。カリブ海サンマルタン島の自宅に10年掛けてきた絵に代えるものとして構想されたこの絵は、1984年の作品より丈が高く、より正方形に近いとはいえ、基本的な構成は3部からなる前作(挿図2, 図版195)を鏡に映したように(したがって裏返しに)なぞっている。そもそもレッド・イエロー・ブルーの文字入りで横向きに配されたパネル、掌や腕を押しつけた痕、縁近くに見える「削りつけて」描いた半円のモチーフなど、1984年の旧作自体が、たとえば《ダイヴァー》(図版98)や《潜望鏡(ハート・クレーン)》(図版103)など1960年代初期の作品に用いられたモチーフの反復なのである。それらの作品に登場する半円は1959年作《円の仕掛け》(図版49)に連なり、一方それはさらに時代をさかのぼり、1955年に始まるジョーンズ最初期の標的(図版9, 10, 12)に繋がってゆく。

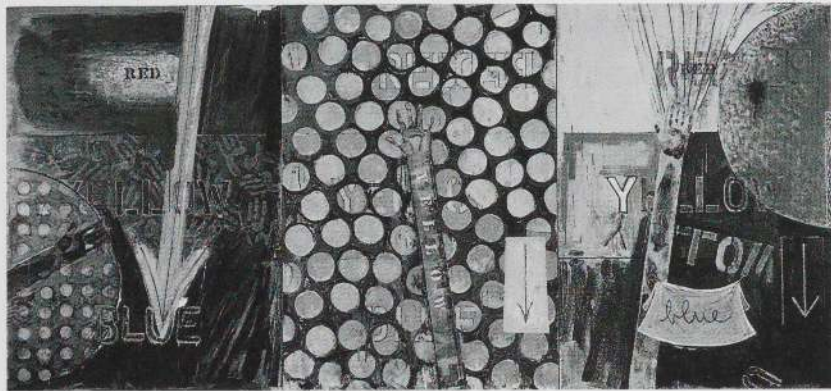
1992-95年制作の《無題》でジョーンズは、こうした反転と反復の連鎖によりすでに層をなした基礎のうえに近作であつかった形象を描き重ねた。たとえば画面の右にある傾いた十字の形は、1990年作のエッチング(図版227)から採られたもので、その中には梯子、幾何学的な図形を重ねたこどものシルエット、画家自身の仄かな影など、1985-86年制作の作品《四季》(図版204-7)に初めて登場した要素が再び集められている。球状の頭から脚の腱と腕が突き出した、マッチ棒で象ったような大きめの人物像は、パブロ・ピカソから



挿図1
ジャスパー・ジョーンズ、《無題》、
1992-95年(図版242参照)
カンヴァスに油彩、198.1×299.7cm
Jasper Johns. *Untitled*, 1992-95. The
Museum of Modern Art, New York. Promised
gift of Agnes Gund

挿図2

ジャスパー・ジョーンズ、《無題(赤、黄色、青)》、1984年(図版195参照)
 カンヴァスにエンコースティック(3枚組)、
 140.3×300.9cm
 Jasper Johns, *Untitled (Red, Yellow, Blue)*,
 1984. Collection the artist



の引用として、ジョーンズの作品には1992年に初めて描かれたものだが、その下に見える、やはりマッチ棒を並べたような小振りの3人は10年ほど前から素描に登場しはじめていたし、その左手にある横長のXIは、1970年代初期からジョーンズのさまざまな作品で、「署名」の徴として用いられてきたものである。十字の右上についていた絵具の撥ねは、1984年の作品から位置も違えずに持ち越され、絵画制作の即興性にまつわる「偶然」に対するお馴染みの冷やかな言及となっている(と共に、おそらくマルセル・デュシャンの《彼女の独身者たち》によって裸にされた花嫁、さえも(大ガラス)》(1915-23年)の、中でもとりわけ射精の「染み」に言及するものと思われる)*1。したがって、この文字通り即物的な徴は、十字の中心の上部に浮かぶ銀河の渦巻きと霊妙かつロマン主義的な対比をなす。この渦巻きモチーフは1980年代後半から1990年代初期にジョーンズが用いたもので、天体に関わるモチーフという点では、1950年代中期の旗の作品にまで遡る。

画面下部の中程にあたかも別個のカンヴァスを立てかけたかのように*2、ジョーンズは画中画を挿入している。その図柄はジョーンズが1990年に描いた地図かパズルのようなモチーフ(出典不明の原画のトレースをもとにしたもの)と、1980年代半ばに使いはじめた漫画を思わせる目、唇、鼻孔をもつ長方形の「顔」を組み合わせたものである(図版203, 208, 217等)。そして《無題》の左3分の1は、騙し絵風にテープで留めて、端が巻き上がっているように描いた青写真で「覆われている」。図面は幼少期を過ごした家のひとつで、ジョーンズはそれを記憶に頼って再現し、1990年代初めから絵画作品に採り入れるようになった(図版235-37, 241)。図面の上に描き重ねられ、画面全体の上半分を横切るようにつづいているのは、マティアス・グリューネヴァルト作《イーゼンハイム祭壇画》に描かれた、復活したキリストの墓の下に横たわるふたりの兵士の姿を線でなぞったものであり、ジョーンズは1982年以来たびたびこれをモチーフに用いてきた。

これですべてを記したわけではないけれども、この作品がジョーンズの初期から最新作にいたるモチーフをつぎつぎに描き重ねたパリンプセスト[訳註:もとの字句を消した上に字句を記した羊皮紙]であることは、以上からでも理解できるだろう。そこにはジョーンズの主題や独特な徴、作風などが大方、「回顧的に」網羅されていて、たとえてみれば船荷の manifest (目録)であるばかりではなく、これまで辿ってきた航路を記した海図、現在の位置を知る鍵ともなる manifesto (宣言)にもなっている。これを形作る原動力となったのは、自らが成長する過程で通過した節目を記そうと、さまざまな要素を合成したアッサンブラージュ絵画の大作《何に因って》(1964年、図版105)の制作にジョーンズを駆り立てたのと同じ、過去の総和として自己を総括したいという明白な欲求だった。見るべきものはあまりに多く、多数の引用がなされ、充実しきっていながら、すべてがひとつにまとまったときの混乱ぶりもなまなかではない。洞窟絵画を思わせる絵文字から太陽系外の宇宙空間を撮影した写真まで表現の広大な領域におよぶイメージ、様式、テーマが名も無き賜物として現れ、その理解のしかたについて汲めども尽きぬ問いを誘いだす。問いは典拠との関わりやイメージ個々の重なり方に帰

された意味にとどまらず、暗号のように秘められた長く入り組んだ創作活動について、それらの関連から知りうるさらに重要な事柄にまでおよぶだろう。あるレベルでは、たしかに作品はジョーンズの発展過程を支配する緊密な継続性を強く打ち出し、自己反復の変形——そこでのくりかえしや見直しの作用は、プルースト流の回想になぞらえて、豊穡なる意識に相当すると評されたこともある——を連ねつつ前進しながら、ジョーンズが美術の新境地を開こうと不断に実践していることを改めて示している*3。しかし本作の例はまた、アーティストとしての成長過程には断絶の鋭い裂け目があることを気づかせる。その深淵はつまるところ、この作品の秘儀的な借用と私的な象徴を、1950年代の半ばから後半にかけてジョーンズが試みはじめた旗や標的、数字といったありきたりで平板な記号から区別しているように思われる(図版6-14)。この作品の意味を明瞭に述べるにはどうすればよいかと考えれば、回顧展という機会に際して、これほど幾重にも守りをかため、しかも内部は複雑をきわめる美術作品の首尾一貫性と「判読の可能性」という課題にも関わる、より大きな問いとどうしても向かいあわざるをえない。これほど多くの異種の要素や局面をひとつにまとめ、一見いかにも矛盾するような各々の要求の釣り合いをとり、それらを通して作品の総体と、そこに埋まった作家の歴史を合理的に理解するにはどうすればよいか。そうした芸術が何を、どのように意味するかを、わたしたちはどこからどのように語り始めればよいのだろうか。

まずは初歩的なレベルで、作品がわれわれに与える喜びを分析したり、質問を取りそろえたりする以前に作品が与える印象からとしかかるのもよい。この作品はもとより、ジョーンズの手になるいかなる作品と向かい合うときも、緩急、薄さ厚さ、流動性と乾燥状態、親密さと無慈悲な冷淡さ、分かりやすさと曰く言いがたさの融合に発するイエスとノーの明快なリズムから、わたしたちは一個の人格、あるいは個性として刺激と苛立ち、そして充足感の一種独特な混淆を察知するだろう。その印象は手がかりにもなりうる。ジョーンズは冷やかで、滑らかで、個性を感じさせない筆致をとる一方で、現代の絵画のなかでも飛び抜けて濃密かつ丹精こめた画面を創り出してきた。白と灰色のみのモノクロームによる表現の名手であったり、原色と等和色以外の色彩を徹底して排したかと思えば、人体の色——肉体や唇のピンク、血のような真紅——、蘭のような淡い紫からフォーヴ風の華々しい花火まで微妙な色合いを総動員することもある。1992年から95年にかけて制作された《無題》は、乾いた血や紅色の濃い色合いを配した部分との対比で映える涼しげで土の気配漂う灰色を塗りひろげて、ジョーンズの絵画における物質世界がますます豊穡なものとなる時期を迎えたことを告げ——1990年代初期に珍しいほど開放的で軽快な作品を手がけた後で——、絵画構成がますます密度を高める時期にはいったことを示している。しかし様式の如何を問わず、またどのような技法を用いるにしろ、ジョーンズの芸術はつねに手練の業を感じさせてきたし、その魅力はときに官能的と評されてもいる*4。

そうした特質はアカデミックな意味での洗練された形態表現とも、技法の手軽な操作とも縁がない。それどころか意図的に個性を殺した線や徴*5、そして才能や抱負に代わって因習的な誇張方法の不在を主張しているのが、いかにもジョーンズらしい。ジョーンズはほぼ既存のイメージをあつかうことのみを通じて世界と付き合い合ってきたし、素描のモデルには図面、地図、ステンシルなどの道具(輪郭のトレース用等)など、世界の多様性を見るからに客観的で、平板なフォルムに還元するものを好んで用いてきた。描写抜きに対象を表現するこれらの図式は、主観的な様式化を免れながら、最大限の変容を対象にもたらす*6。これは発想を記号化する機能的かつ具体的な方式であり、ジョーンズ初期の標的が簡潔になしとげたように、抽象的でないフォルムによる抽象を成り立たせる。ジョーンズは抽象作家にも、イリュージョニズムの画家にもなりたいと望んだことはなかったけれども、つねにリテラリストとしてときにその両方になることもあったし、意図的にその境を辿ることも多かった。ジョン・F・ピートとバーネット・ニューマンを尊敬すると公言してはばからないジョーンズは、自らの

作品には描写とも読みとれる抽象(たとえば《緑の標的》[1955年、図版12])、そして抽象に到達するまでに図式化された描写(この10年ほどに描いたマスキング・テープによる長方形、キュビスト風の釘や木目、漫画的な顔の造作)を好んで用いている。

マグリットにも似た愚直で穏かな描写をしばしば意図的に採用してはいるものの、ジョーンズの特徴をもっともよく表す「手跡」は、どのメディアでも、一般的な絵画制作の技法とは異なっている。エンコースティック(蠟画法)の筆跡をゆっくり積み重ねて描いた最初の作品以来、ジョーンズは予め定められた規制(画面を埋める縞、背景、パズルの断片など)と予想外の緊張感(一点の揺るぎもない濃密さで、あるいは一見場違いな幅の広さで画面に記された小さすぎるか大きすぎる一連の筆遣い)を組み合わせ、名目上の主題とは不釣り合いに大きな表現力を作品に与えてきた。表面に徴をつけたり、素材を塗りつけるといったもっとも基本的なレベルでも、ジョーンズは自己表現の慣例の数々には背を向けた技法を採って、「署名」同然の独自の作風をつくりあげた。1950年代後半から1960年代の初期の作品に見られる、ジョーンズとしてはもっとも「表現主義的な」大きな身振りによる筆跡も、わざとらしい依怙地さがあるために、意識的に一般化されているようにも、また平然と反復性を表に出しているようにも見えるし(図版52, 54, 77, 78)、削り取ったり染みをつけたり、押しつけたり、溶かしたり、こねるなどして素材の乾湿、あるいは粘着性を感じさせるというすでに手の内にはいった技法の使い方で、叙情であれ怒気であれ、自然に湧き起こるエネルギーがやはり通常のレベル以下に抑えられている。それにもかかわらず、独自の錬金術によって、ジョーンズはそうした表現法をたくみに取り合わせ、魅力にも影響力にも不足のない手業にしたあげた。的確で行き届いた厳密さ、強迫観念、素材に固有な物質性の部分的な解放といった諸要素を、例によって非合理で摩訶不思議な比率で混ぜ合わせるこの手業は、捨象することの多さゆえに抑圧されているとか、諷刺的と見られることもしばしばながら、情緒と精神、そして触覚と視覚に訴える力を生き活きと保ちつづけているのは見紛いようもない事実である。

とはいえフォルムとそのあつかいの間に生じる齟齬に目を向ければ、ジョーンズの作品の画面や線を個別にとりだして賞味することが、瞬間に不毛な作業に終わることに思っていたらう。アーティストとしてジョーンズが何をなし遂げたいと願ったかを把握しようとするのであれば——その特異性と近代の伝統との関連をとにも理解するためには——作品の主題と、作家がそれについて語ったことばの双方に同時に着目しなければならない。ジョーンズは素描に図式的なモデルを選んだように、描く主題もレディメイドであってほしいと望んだ。また以前からジョーンズは偶然の出会いや、無作為の状況で意図せず到来したものを——ちらりと目にしたものの、友からの思わぬ贈り物、よそのひとから受けた助言、あるいは《旗》の第一作(1954-55年、図版8)では夢までも——好んでとりあげてきた。ジョーンズのすぐ先輩にあたる世代のアメリカの画家たちにとっては、偶然と無意識状態を重視するシュルレアリスムがじつに大きな意味をもっていたけれども、ジョーンズのこうした傾向はシュルレアリスムを遅ればせに追いかけたというとは明らかに異なる。きっかりとなる夢や、思いかげずジョーンズのもとにやってきたものは、文明の枠を超えた始原的な図像でもなければ、異国風な珍奇さでもなく、慣習と文化によって形作られた、日常目にするイメージだった。素晴らしい贈り物、つまり星条旗を描くという夢の素晴らしさは、まさに慣習のなかの慣習、世間の共有物になりきったシンボルをもたらしてくれたことにあった。

その夢にもとづいて制作するうちに、ジョーンズは自らの進むべき道を見出し、一見わかりきったもののように思われるそうした主題を通じて、見ることの根源に関わる諸問題をあつかえると判断した。より正確には、ジョーンズは思考と視覚の関連、「イメージを目の隅でチラリと見るだけでなく、それを知るという問題」に興味を抱いた。そうした領域で制作するために、知られすぎていて熟視されることがないか、あるいは逆に目につきすぎて熟慮されることがないという「不可視性」*7の主題を彼は必要とした。ジョーンズが最初に選んだ主題——

旗、標的、数字——を、「心がすでに知っているもの」*⁸、そしてさらに(心がそれらを知りすぎ、無視するために)「目には映るけれども、見てはもらえず、吟味してもらえない」*⁹ものと呼んだことはよく知られている。

こうした主題が誘発する予期せぬ心の突然の揺らぎは——これは旗なのか、絵なのか、それとも両方か?——注意力を転じて、はるかに広範な方面におよぶ意識性を活気づけるためのものだった。評論家たちはジョーンズがもちだした判じ物のような主題をさっそく反芸術を標榜したダダの悪戯にむすびつけたいけれども、ジョーンズには違った意図があったし、その由来もダダに限られるものではない。ジョーンズは、知識は体験を阻害するという観念、少なくともロマン主義以降は馴染みになったこの考えを受け継いだ。とりわけ——この観念の現代版に則って——「無自覚な」知識、すなわち習慣という殻に閉じこもったような類の知識はもともと質が悪く、自覚的な知識——意欲的な芸術が引き起こす注意力の集中——こそその最良の解決法との信条を抱いた。

近代初期には、詩や絵は習慣的な物の見方を断ち切るにより、感覚を瞬間的に目覚めさせ、生の意識を高められるとの考え方が広く行き渡っていた。ふだんの暮らしから一步踏み外させるような誘いかけが必要ならば、ひとびとはすべてを当たり前と受けとめて、真に生きることなく、感覚を失ったまま日々を過ごすことになりかねない*¹⁰。ありふれたものを思いつけなかつたこと——馴染みのものをとりあげて、「それを風変わりにする」、あるいは「新しくする」こと——それは芸術にとって、人生を豊かにするための揺さぶりをかけるひとつの方法でもあった。ジョーンズが1969年に過去を回顧して述べた「ひとびとが知っていながら、知らないもの」を描くことにしたのは、「そこにまた新しいものを見てもらいたかった」*¹¹からだ、とのことには、この目論見がこだましている。それはどういう意味かと訊ねられて、ジョーンズは「新しいものであれば、ひとは体験するという気構えでこれを迎える。感覚が覚めて、はっきりしていると感じる。しっかり生きているわけだ」*¹²と説明を加えた。後に、以前のインタビューについて論じた折りにも、ジョーンズはかつての発言を再び肯定して、「ひとは絵から自分は生きているという感覚を得たいのだと思う…絵をみるときに、ひとは自分が持つあらゆる能力を使おうとするし、あるいは少なくとも、生活のあらゆる局面において自分の能力を使っていることに気づこうとする…先程われわれが話していた、驚きのようなものだ。絵に対する応え方を考えさせられるかもしれないし、限られた応え方をすることになるかもしれないが、その間にも、自分は生きていると感じているわけだ」*¹³。

近代初期の理論家たちは、定式化した表現の慣例を断ち切り、その不自由なわざとらしさを認めさせることによって、芸術は驚き、あるいは「新しくする」効果を達成できると主張した。当時の美術にとっては、平明な「自然さ」のイリュージョンを用いて視覚の相関を合理的に階層化する透視図法が挑戦すべき慣習であるのは明らかであったし、その戦略は論理的に考えれば、透視図法の基本となるただひとつに固定された視点の解体にゆきつく。ジョーンズが学生時代を送ったころには、まずセザンヌが、つづいてキュビストたちが単一の作品それぞれに、時間の経過により変化する視点からのいくつもの見え方をとりこみ一点透視図法を打破したという見方が、すでに定説化していた。また事実ジョーンズも自作について初めて記した1959年発表の文章のなかで、「興味を覚えた」とする「3つのアカデミックな考え方」の最初に、「わたしの師(セザンヌとキュビズムを指す)が『回転する視点』と呼んだもの」*¹⁴を挙げて、この説を引き合いに出している。

視点を動かすというこの考え方は(ジョーンズも間違いなく教師から聞かされたことだろうか)客観的真相をよりよく把握することにつながる。多くの視点を統合してひとつの表現とすることにより、セザンヌとキュビストは現実のより豊かな、主観によって制約されることの少ない真实性を作品にとりいれることができたと言われている(人物の正面と背部を同時に見せようとピカソがしきりに試みたのは、感覚が体験した事柄を細大漏らさず網羅する姿を描きたいという、現代ならではの妄想の典型である)*¹⁵。1959年の同じ文章のなかで、ジョー

ンズはひとつの固定した視点にとらわれたいという、先達にも通じる抱負ともとれる考えを示している。「自然にはあらゆる部分に、それぞれ見るべきものがある」とジョーンズは言う。「わたしの作品は焦点を変えられる目と同様の可能性をふくんでいる」*16。ところがジョーンズが意味しようとしたのは、まったく別のことだった。「目」や「焦点」を引き合いに出したのは、機敏に反応する覚めた意識という理想を隠喩的に表す側面もあり、ジョーンズが求めたのは、現実をより総体に近い、完全なものとしてではなく、さらに断片化され、連続性を失ったものとして提示することにあった。

初期に平板な主題をとりあげて透視図法の効力を失わせたことにより、ジョーンズはひとつの視点という制約を逃れたばかりか、異なる視点を統合したとの印象もまた避けることができた。ジョーンズは後に、「焦点の絞り方から言えば、事物とのただひとつ、あるいはいくつかの関わりではなく、つねに変化し、移行するような関わり」*17を示す作品が望ましいと語っている。こうした視点の移行、キュビズムよりも徹底していて、永遠に終着点にたどりつくことのない移行こそ、ジョーンズにとって実人生のより豊かでより誠実な体験に符合するよう思われた。「変化する焦点」とはどうかとの問いに答えて、ジョーンズは、「限定されていない状態、確定していない状況を意味している、状況を検討する可能性をより多く与えるものということだ。確定しない状況は、条件によって左右されるが、より広範な事実の連鎖に導くものだと思う」*18と語る。ジョーンズにとっては、固定した関係性を避けることが、視覚と思考にとどまらず、ものに接する態度や感情にもおよぶこともまた明らかである。作品から感じとれる「気分」について、1965年にデイヴィッド・シルヴェスターに訊ねられて、ジョーンズは「とくにこれといった気分には興味を感じない。気持ちの面では、どこかひとつに焦点を絞ったり、狭苦しい視点にとられずに、目を開いて見るという気分が望ましいというところだろうか」*19と答えている。

初期の主題は、感情を解き放つ必要性を充たすためもあり、「没個人的で、事実在即した、外部の要素」*20として選ばれた。いくつかの記述から、ジョーンズは1954年に自ら生まれ変わろうと決意したことがわかっている。その時点までに作り上げた作品はすべて破棄し、自分の生き方にもっと大人らしく責任をとることにしたジョーンズは、芸術家としての抱負も思い切り高く定めた*21。こうした衝動の中心をなしていたのは、自己抑圧への切迫した思い、意思によって感情を遮断しようという願いだ。長い歳月を経た後、ジョーンズはそれが「自分自身についての感じ方に多かれ少なかれ関係したもので、絵画との関わりは薄かった。わたしは自分の殻に閉じこもり、心理や感情の動揺を避けていた。しかし作品を通じて生きていた…若いとき、ひとは自分に枷をはめる、ときには過酷な枷をはめる…自分に厳しく当たらずにはいられない」*22と述べている。こうした姿勢をとるジョーンズは主題の選択、そしてひとつひとつの筆の運びを通じて、ジョーンズの青春時代に主流をなした芸術運動、すなわち抽象表現主義の自己啓示とカタルシスの感覚に結びついた献身的没入と、自己表現を求める実存主義的な誘惑に楔を打ちこんだ。ジョーンズの初期作品の一種独特な、凝縮された力、そこから得られる生命感、こうした厳格な自己管理に基づく、強烈で、自覚的な意志によって支えられているように思われる。

ジョーンズが「焦点」ということばを使うため、表面的には近代初期の美学思想にとってきわめて重要な映画撮影のような視点の移動が連想されるかもしれないが、《旗》や《石膏塑型のある標的》(いずれも1955年作、図版8、10)に見られるジョーンズの真っ直ぐな凝視は、奇矯な歪曲によって「新しさを生む」映画作家や写真家の戦略とも、さらに高度な知を想定するユートピア的な理想とも明らかに異なっている。その類の行動主義者のおおげさな振る舞いは、すでにジョーンズの初期のものを見方においても、無感覚性——焦点を定めずに視線を固定する——は精神の習慣的な働きをより巧みに、烈しく突き崩せるし、また体験を同時進行的により先鋭に認識するよう迫れるという信念によって置き換えられていた。これらの見地から、ジョーンズは彼

が教えられた近代の伝統に別れを告げ、デュシャンとのきずなを見出したのである。

1960年にジョーンズが、現時点への意識の覚醒をもたらす手段として意図的な無関心を用いたデュシャンを讃えたのは、とりまおさず自らの理想を述べることであった。同年刊行されたデュシャンの主要作《大ガラス》のためのメモ集成を評するに際して、「目と心の焦点を変化させ、鑑賞者をほかならぬ実際の在り処に位置させる」*23という理由から作品を讃えた。1968年にはこうした親近感をさらにふくらませ、《大ガラス》の「視覚と思考の相互参照、目と心の焦点の変化は、わたしたちが占める時間と空間内の位置について新鮮な感覚を与える」*24と賛美した。「回転する視点」に次いで、1959年に著した文章でジョーンズが「アカデミックな考え方」の2番目に上げたのは、当然ながらデュシャンのことば、すなわち「『あるものから似通ったもうひとつのものに記憶の痕跡を移しかえるに足る視覚的記憶の不可能性に到達すること』との示唆」*25だった。ジョーンズが言及した《大ガラス》のためのメモの一節全体を引用してみよう。

ふたつの類似したものを見分ける／識別する

可能性を失うこと——

ふたつの色、ふたつのレース

ふたつの帽子、何にせよふたつの形態

あるものから

似通ったもうひとつのものに

記憶の痕跡を

移しかえるに

足る視覚的記憶の

「不可能性」に到達すること

——同じ可能性が

音にもある、頭脳内の知識にもある*26

記憶喪失は、習慣的な思考の打破と同じように、体験の新鮮さを回復する方法として、長く近代人の想像力をかきたててきた——ポール・ヴァレリーの名言「見ることは、見ているものの名称を忘れることである」もそこから生まれている。しかしここでもジョーンズが高く評価したのは、全体論的な、偏りのない純粹さを求めるこうした夢よりもっと微妙で、入り組んだものだった。なぜならデュシャンがそのメモに記した関心事は、体験そのものの若返りではなく、似通ったふたつのものをひとつの範疇に含まれると見なす、物事を総合的に捉えるわたしたちの能力だからである。デュシャンがめざしたのは、通常の意識状態を容易に持続させてしまう一般化のメカニズムを打ち破り、普遍性は存在せず、個々の体験はどれほどたがいに似通っていたり、くりかえしのように見えたとしても、それぞれほかにはふたつとない、独立したものとしてとりあつかわれるべきだとする徹底した唯名論を育むことだった。

ジョーンズがこのメモと出会ったのはおそらく1958年の初個展の後のようだが、それが自らの試行と合致すると感じたのは明らかだ*27。ジョーンズにとっての意味合いは、後に「ウィルソン=リンカーン・システム」に示す強い興味からより明確になる。このシステムはデュシャンがメモで説明しながら、実際には使用するに至らなかったもので、まさしく透視図法と記憶の連関に係わるものである*28。名前の由来は、ある地点から見るとウッドロー・ウィルソンの似顔のようであり、位置を変えるとエイブラハム・リンカーンに見える目の錯覚を利用した

仕掛け(元来は政治宣伝に用いられたものらしい)にある。デュシャンは《大ガラス》用に、この原理に基づくふたつの図形の幾何学的な素描を構想した。これは右から見ると正方形の正面の姿となり、左からは同じ正方形の透視図法による投影図となるはずだった*29。視点毎に図形が異なって見えるとなれば、その中心に不変の形態が存在するには無理がある。図形を見るという体験はそれぞれ別個のものであり、同じ基準で計ることはできない。なぜならたとえふたつの姿を同時に提示できたとしても、それはウィルソンとリンカーンと同様に互いに似ても似つかぬものなのだから。

この考えはジョーンズを喜ばせたが、こうした好みは後にも知覚心理学のトリック・イメージへの傾倒となって再び現れる。たとえばアヒル/ウサギの図柄は、どちらか一方には見えるけれども、同時に両方として、あるいは「中間」のようなものとして安定した姿を現すことはない(ジョーンズはこのイメージをいくつもの作品に用いている[一例として、図版207参照])。「見られたときに何か別のものになり、中間も存在しないイメージを創るのが気に入っている」とジョーンズはつい最近、1990年にも語っている。「見ること、あるいは知ることのそうした側面は…ふたつの可能性に同等の道を開く。わたしはそうしたもの、あやふやで不明瞭な、両様の解釈を可能にする諸々の素材に強く魅かれる…はっきりわからないというのが、わたしには面白くてたまらない。もたが何であれ、そうしたものを通じてひとは人生に対して曖昧な見方をするようになるのではないか」*30。ウィルソン=リンカーン・システムにまつわる永遠に決定されないものという夢は、正面と背部を同時につかみたいというピカソの欲求を裏返しにした分身であり、視点はすべてははっきり別個のものであることの認識、ひいては体験が回復不能なまでに断片化され、一定せず、連続性も欠いていることの認識を迫るような表現こそ実人生により近いというジョーンズの考えと切れめなく繋がっている。

こうした事柄を考慮したとしても、どれかひとつでも作品の解明が大きく進むわけではないが、作家としての全活動歴を通じて、本人の意図と戦略の間に横たわる逆説的な関係を明示するにはたしかに役に立つ。最初期の作品の固定された、静的な形態が精神の運動への欲求から生じていたことはすでに見た通りだが、絶え間ない反復の実践もまた変わりやすさに対する強い信念に裏付けられていることがわかる。ウィルソン=リンカーンの原理によれば、時間の経過が、表向き安定したフォルムを、個別の瞬間、またはそれぞれ互いに分離した状況の連なりに分割する。わたしたちの意識に思考抜きで滑らかな全体性を与える習慣的な心の作用の裏をかくことによって、芸術はそれぞれに完結した個々の瞬間なり状況に対するより鋭敏な注意を育むことができる——過去と現在を安易に合流させることなく、両者を隔て互いに精気を吹きこみあう対置関係を保つような、積極的な認識を深めることができる。「あるものが以前とは同じでなくなることに関心がある、それが別のものになってゆくこと、ひとがものを正確に見定める瞬間、その瞬間がすり抜けてゆくことに関心がある」*31。ジョーンズはこう語ったことがある。アルファベットや数字を格子に収めた初期の作品でも、それ以後の継続的な再利用でも、反復はジョーンズにとって、反復しえないものに対する関心を体現する(おそらく意識的に逆手にとった)方途であった。すでに用いたモチーフをくりかえそうとすれば、ジョーンズ——そして鑑賞者——はその都度、前回の、あるいは常用するアプローチ法の習慣を思いおこし、それを克服するよう執拗に求められる。解決や全体性というお馴染みの理想を避けることにこれほど執着するアーティストにとって、関心を過去に向け、それを創り直すというこの作業のくりかえしは、現在に生きているという意識を研ぎ澄ます休まない努力の一部として欠かせないものとなる。その現在は、ジョーンズにとってキャンヴァスを覆いつくす過程の内にもあるだろうし、展開してゆく人生の途上のあらゆる瞬間にもあるだろう。

こうした考え方は、翻ってジョーンズの作品すべてに通じる回想という概念の重要性を示唆する。出発の時点から、ジョーンズは芸術の目的は人生を記憶に残るものにする——それ抜きではひとが視線を送りなが

ら忘却してしまうであろう物事を、心に鮮烈に焼き付ける——ことにあると見なしてきた*³²。1960年代後半から1970年代にかけて、ジョーンズの作品はほとんどすべて、ちらりと目にし、二度と見ることのなかったものが心に残すイメージをもとに再構成した抽象的な図柄——敷石や一群の線影——で占められてしまう(図版123, 153-62など)。そして1982年以降の作品は、住まいの図面や家族の写真などジョーンズ自身の幼少期の思い出を通じて、喚起をふくむ回想の装置としてのみ作用することも珍しくない。何ものにもとらわれない自由な精神の運動、不連続性、断片化を人生に欠かせない条件と見てそこに関心を向けるアーティストが、そうした自由の代償としてつきまとう儚さにやがて思索を向けるのは少しも不自然ではなからう。それにつづいて、新しい体験に敵対するのではなく、喪失に立ち向かう行為者として記憶を活性化させてもおかしくはない。1954年から55年にかけて制作された《旗》から、1992年に初めて用いた祖父の住まいの図面まで、意図するところに変化はない。人間の体験を截断するよう絶えず作用する、無音の鈍化に対抗し、心の活き活きとした思考力を刺激する手段に芸術を用いようというのである。

しかしそうした考慮は作品の意味、あるいはいくつかある意味の読み取りにわたしたちを一步でも近づけてくれるのだろうか。長年におよぶジョーンズの発言に照らしてみれば、知ること、見ることに関するジョーンズの考え方をめぐるこれらの考察にも、それなりの真実がふくまれるようだ。しかしそれが具体的に作品の内容に触れることはありえない。ジョーンズの意図はそうした思考を通じて形成されたことが確認できたとしても、思考の役割はジョーンズを絵画制作に向かわせるところで終わってしまう。結果を解明する鍵を期待しても無駄である。「思考の困ったところは」、ジョーンズは言う、「作品制作に興味を向ける手だてにすぎないことだ…作品の役割は思考を表現することではない…思考は仕事をしやすいように注意力を集中するのに役立つ」*³³。

ジョーンズは、出発時の意図が最終的な意味を決定するとの誤った説に対して、説得力に富む反論を行ってきたし、自分の作品が幾分なりとも「意思表明を行う」とする前提など大いに眉唾だと明言してきた*³⁴。それなのにジョーンズの作品をフォーマリズムの諸問題や美術史の伝統に対する批評、性的アイデンティティなどのあれこれを取りこんで入念に企てた(しかし隠蔽された)計画の忠実な表現として解釈する文献は枚挙に暇がない*³⁵。ジョーンズといえば一般には、いかなるときも自分のしていること、そして作品の意味するところを正確に把握している(けれどもふだんはそのことを表にあらわそうとしない)謎めいた、知的な戦略家という印象が強い。ジョーンズがデュシャンを敬愛していることも、デュシャンが知的で抜け目のない策略のとびきりの名手であったかのために、こうした評価に弾みをつける。自分自身についてスケッチブックに記した断片的なメモを刊行したことも、それがデュシャンのメモと同じく思索的で、示唆に富むだけにその裏付けに一役買った。ジョーンズの公的生活(あるいはその欠如)、振る舞い方、伝説化した用心深い無口さ、しばしば不可解にも見える思慮深さなども、それを確認するさらなる根拠とされてきた。そしてこうした見方に基づけば、ジョーンズにとって、そしてわたしたちにとって本当に意味があるのは、理論的、哲学的にあらかじめ構想された作品の知的構成だということになる。それ以外のものはせいぜい手段か、悪くすると注意を逸らす誘惑にもなりかねない。

デュシャンが美術の感覚性を拒絶したことには好意的でも、戯れに演じたその屈託のない伊達男ぶりや貴族的な風雅には居心地の悪さを覚えるアメリカの多くの評論家たちは、それよりは誠実そうなジョーンズの真面目さに親しみを覚えた。こうした下地を踏まえて、ジョーンズの作品は治癒力のある哲学的論証、とりわけ芸術の本質に関わるそれを暗号化して提示したもので、その難解さゆえに専門家でないと理解できないと見られるようになった。適切に読み解きさえすれば、懐疑主義、アイロニー、宿命論、幻滅といったさほど芳しくない美德を推奨してもらえるだろう。こうしてジョーンズは絵具をあやつるヴァトゲンシュタインにとどまらず、禁欲的な倫理観の模範であり、「美術界の皮相な進歩を追いかけるよりも、真実の追求を重視する」*³⁶ひと

して称賛を受けてきた。しかしジョーンズの仕事の仕方、作品の作用を示すこの仮説の主張には誇張の気味があり、もっと由々しきことには大切なものを見落としている恐れもある。

知性を発揮するにはこれ以外にも方法があり、真面目になる術もこれに限らない。敢えて言うまでもないことだが、ジョーンズは一級のアーティストであり、哲学者の代替者ではない。哲学的な問題に強い関心を抱いてきたことは、さまざまな証拠からもまちがいないとしても、そうした関心は長い目で見ればスーラにとっての科学、ターナーの詩と同様に、画家をイーゼルに向かわせるにはかりかえのない効力をもつにしても、結果である作品を評価する基準としては不毛であったり、見当違いであるのかもしれない*37。ジョーンズの興味をひきつけた知覚心理学で用いる図案、たとえばアヒル/ウサギの図、若い娘にも老婆にも見える絵などは、大学生でも気軽に手を出せるものだし、ウィルソン=リンカーン・システムも元をただせば安っぽい政治的な玩具にすぎない。そうしたものをより広範で深遠な何かしらの表象と見られるのは、特に創造性に富む精神か、あるいは誠実を通りこした術学趣味の持ち主に限られる。ジョーンズやデュシャンが犯すのであればこれも良い「誤り」かもしれないが、美術史家はその轍を踏むのはいかにも拙いのではないか。

もしジョーンズが知的な面でわたしたちに与えてくれたのが、そんなありふれた話や知覚についてのおなじみの「メッセージ」にすぎないとしたら、ジョーンズの作品はなんとも不毛で教師然としたものになっていただろう。目に錯覚を起こさせるイメージは人間の精神一般について学ぶ手がかりになると同時に、個別にジョーンズ自身の心の一端を示すものとして見れば、さらに興味が増す。そうしたイメージをより広範な事態——たとえば曖昧さ——の象徴と見て魅力を感じるころは、還元的な図式に夢中になったり、逐語性と抽象性を相互に結びつけるいつもの手法にも通じている。見ること、考えること、そして創ることの間、あるいは美術に固有な問題とより広範な人生の問題との間の相互の関連から豊かな稔りが生まれているのは、なんといってもジョーンズの気質がこのように抽象性と逐語性を滑らかに繋げる回路を備えているからである。ジョーンズの作品の生命感、意味を伝えるうえでもっとも基本的な手段にもなるが、観念や小道具に頼るところは少なく、それよりも思いつかない結びつきの独特で時に不可思議な性質や、空間、スケール、線、色彩、素材などことば以外の言語によるその独創的表現によるところが大きい。

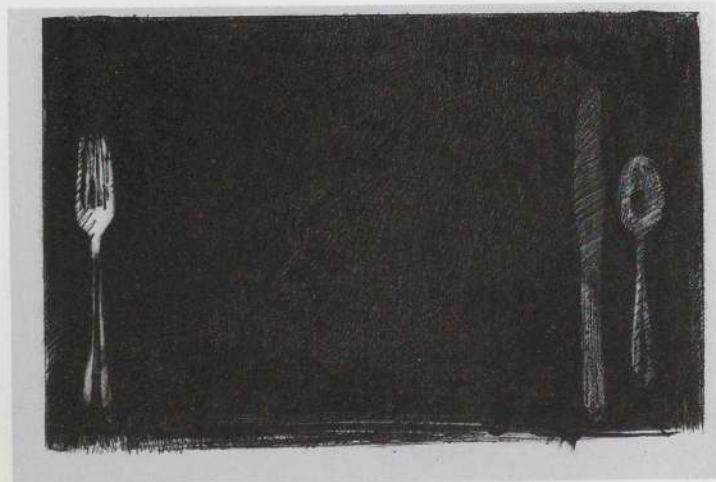
インタビューを行ったひとびとからは、ジョーンズが豊かな素養ゆえの頑さでニュアンスを認めようとせず、ことばを字義通りに受け取りたがるという指摘を聞くことがよくある。またそれと同時に、ジョーンズは異邦の文化を探る文化人類学者のように、具体的な事物のひとつひとつを、抽象的な関係性のシステムに位置づけることができるとも言う。1967年に描いた一連の素描(挿図3)であつかったナイフとスプーンについて問われて、ジョ

ーンズの答えは台所から一足飛びに宇宙に移ってゆく。「切ったり、計ったり、混ぜたり、かき回したり、体内にとりいれたりすること——それは儀式的な様式により緩和された創造と破壊だ」*38。自らを卑下して、ジョーンズは次のように述べたこともある。「わたしはおそらくあるがままのものについて考えることしかできなくて、あまり洗練された抽象的な思考は苦手なのだと思う」*39。しかしジョーンズの芸術にとって決定的に重要なのは、まさにこのあるがままのものとのつながりであって、観念そのもの、いくらでも列挙できる観念ではない。ジョーンズはそれ以前にもスケッチブックに記したノートの中で、「『見ること』は『食べること』でもなく、『食べられること』でもない」*40と、ナイフやスプーンに触れた発言と似た趣旨の考えを披瀝している。これがなん

挿図3

ジャスパー・ジョーンズ、〈フランク・オハラ「私の感情の思い出に」(ニューヨーク近代美術館刊、1967年)のための挿絵〉
プラスチックに鉛筆、黒鉛による淡彩、
31.7×448.2cm

Jasper Johns, Illustration for the book *In Memory of My Feelings*, by Frank O'Hara (New York: The Museum of Modern Art, 1967). The Museum of Modern Art, New York. Gift of the Artist



とも不穏であくまでも私的な小品《ある男が噛んだ絵》(1961年、挿図4、図版82)に寄せる「テキスト」であるか否かはさておきとして、この文章と作品は美術、知覚、言語に関する諸問題、そして素材、物理的表現、そして肉体の欲求と限りある生命の相関を巡るジョーンズの思考を、相互にやりとりしながら反映している。

ジョーンズのアーティストとしての真面目さは、悲観的な性向と結びつけられることが多いけれども、《ある男が噛んだ絵》のような作品に漲る負のエネルギーには、ぞっとするほどの陰鬱さばかりではなく、それ以上の何かか同時に備わっている。それが心理肉体双方に与える風変わりな不穏な衝撃は、喜劇という概念に照らして考察してみる価値がありそうだ。概念のなかには、まさかそれが字義通りに受けとめられようとはだれも想像しないものがあり、また高邁な概念を伝達する手段として用いられるところを目にするとはだれも夢想だにしないオブジェも少なくない。作品から大きな塊を噛みとったとき、あるいはゆっくりと憑かれたように標的を描いたとき、ジョーンズは、サミュエル・ベケットがドタバタ喜劇を利用したのと同じやり方で、不似合いな端正さをギャグに使い、こうした予想の裏をかいたのだった。ジョーンズは1980年代にも、板や釘などを描写するのに意図的に漫画に似せたスタイルをあみだして、喜劇の語法を活用したことがある(挿図5、図版188、189、193、194、201-03)。このスタイルを論じるにあたって、ジョーンズはしかしフリップ・ガストンの晩年の作品を例にとり、そうした単純化には笑いを誘う以上の有用性があると述べている⁴¹。またジョーンズがカクテルのオリーブのような目(挿図6)や、近作に見られるおかしきもない剽軽な顔の造作——そこでは風変わりな無邪気さがシュルレアリスム的な錯乱や身体器官の切り離しの感覚と分かちがたくむすばれている——を描くようになったのは、この手法をさらに押し進め、表現の基礎をなす子供っぽさに向かおうとしたときだった。目から放射される型通りの線は——睫毛なのか、漫画によく使われる視線を示すものかは判然としない——卵子のまわりを浮遊する精子と、膨らむ標的の傍らで鈴なりになる釘を同時に模して、最初の光と最後の闇をともに想起させる。

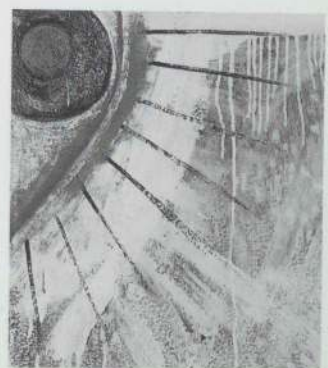
ジョーンズの作品にはもってあからさまに不吉な徴候もあり、その最右翼に髑髏があげられる(図版104、193、194)。しかしこうしたものは、1960年代初期、そして1970年代の初めから半ばにかけて制作された素描《皮膚》(挿図7、図版91-94、148-50)の病的な印象、1963年の木炭による《ダイヴァー》(図版101)の哀感、1982年の《危険な夜》(図版189)の騒然たる夜など、肉体を押し当てた痕やその型抜きが伝える生々しい肉感が絵画空間の曖昧さと衝突して、出口のない虚空の内に展開する暗闇を喚起する作品と較べれば、ロマン主義の伝統に則ったものに見えてしまう。独創性に優るこうしたイメージによる表現は、《批評家は見るII》(1964年、挿図8、図版112)、《塗られたブロンズ(エール罐)》(1960年、挿図9、図版66)などで思いつき程度の発想に冷徹な表現力を授けたのと同



挿図4
ジャスパー・ジョーンズ、《ある男が噛んだ絵》、1961年(図版82参照)
カンヴァスにエンコースティック、タイプ・プレートにマウント、24.1×17.5cm
Jasper Johns. *Painting Bitten by a Man*. 1961. Collection the artist



挿図5
ジャスパー・ジョーンズ、《無題(M.T.の肖像)》、部分、1986年(図版208参照)
Jasper Johns. *Untitled (M. T. Portrait)* (detail). 1986



挿図6
ジャスパー・ジョーンズ、《グリーン・エンジェル》、部分、1990年(図版226参照)
Jasper Johns. *Green Angel* (detail). 1990



挿図7
 ジャスパー・ジョーンズ、《「皮膚」のための習作 I》、1962年（図版91参照）
 製図用紙に木炭、55.9×86.4cm
 Jasper Johns, *Study for Skin I*, 1962.
 Collection the artist

じ、具体性／抽象性を併せもつ性向に発している。才能に劣るアーティストの手にかかれば、こうした冗談も、あるいはジョーンズの地口の数々（《4・ザ・ニュース》、《2個のボールのある絵》）も瑣末事として片づけられてしまうだろう。しかしすべては表現の仕方にかかっており、ジョーンズが顔色ひとつ変えず陰気に描くと、これがフランスの学生式に淫らなデュシヤンのでたらめと、ブルース・ナウマンの「愚かな」ことば遊びやあまり芳しくないブラック・ユーモアをつなぐ架け橋の役を果たすことになる。たとえば《批評家は見るII》の冗談は心地好いけれども、作品の有効性を持続させるうえでわかりやすい眼鏡と口の取り合わせは、軽妙な戯れとむつつりし

た金属粉いの灰色の鑄塊との間のなんとも気まずい不調和（複製ではよくこれが見逃されてしまう）ほどには役に立っていないのかもしれない。《塗られたブロンズ（エール罐）》は軽いからかいのことばを字義通りに受けとめ、それを具体化してみたいというジョーンズならではの衝動に根ざしている。丹精こめた罐の仕上げ、個々の重量とディテールに差をつけるほどの過剰な緻密さは、どちらも辛辣な面白みのなさが極まって哀感さえ漂わせる。デュシヤンのレディメイドを特徴づける軽快で、研ぎ澄まされたウィットと、これらのオブジェの一見したところ足をひきずるような、弱火でじっくりと感情を炙るような複雑さの間にはじつに遠い距離がある。ジョーンズの作品は、前提をひっくり返してここまで無口で愚かしくみえるとき、厳粛の度を極めるのである。

衝動、強迫観念、頑固さ、そしてたんにオブジェのことを「懸念する」というお決まりの苦心——一言でいえば、作品の存在感をいやがうえにも高める意図的な思考停止——が決定的な役割を果たしていると強く主張したからといって、それがジョーンズの作品の合理性を否定することにはならない。ジョーンズがスケッチブックに記したノートの一節は、次のように勧めている。

オブジェをとりあげる

それに何かをする

それに何かべつのことをする

” ” ” ” ”

カンヴァスをとりだす

そこに何か徴をつける

そこにもうひとつべつの徴をつける

” ” ” ” ” ★42

この勧告は知的な戦略を構成するにはいたらず、どちらかといえば知的戦略への対抗手段に近い。とりあえず仕事を始めるよう促し、思考と行為の間の双方向の交流に信をおいていることを示唆している。ジョーンズが進むべき道を前もって念入りに定めた場合でさえ——というよりもそうした場合にはよりわけ——同じことがいえる。初期に試みたアルファベットと数字の列を収めた格子、そして1970年代のクロス・ハッチングによる抽象作品の多くのもとになっている複雑な図柄（図版154、158）のいずれの場合も、あらかじめ原型を厳密に定めたことが自由を約束し、おかげでジョーンズは心おきなく個々の作業、部分毎の素材や色彩、タッチの変化に

集中することができた。後は流れに任せればよい。そうした作業の結果である作品にそれなりの質を与えるについては、控え目に見ても知的な構成と同様に、手さばきのわずかな「ばらつき」の着実な蓄積が物をいっている。クロス・ハッチングの作品の基礎をなす案は高度に洗練されたものであったけれども、ジョーンズはこのモチーフの「知性とは無縁な」労働集約的な側面も気に入っていた。ジョーンズは通りすがりの車に描かれたハッチングを初めて目にしたときに感じた魅力の強烈さを後に回想して、次のように述べている。「見たのはたったの1秒でしかなかったが、即座にそれを使うことになることを察知した。逐語性、反復性、妄想的なところ、無口な秩序、まったく無意味になれる可能性など、わたしが興味を覚える特質をすべて備えていたからだ」*43。

これらの作品の制作過程でも、また他の作品の場合についても、ジョーンズの作品がもつ精神性は、事前に熟慮して計画を立てることよりも、作業に集中するため知識を強いて抑止、あるいは捨象したことに負うところが大きいのかもしれない。(禅の手順との類似性、あるいは作曲家ジョン・ケージの説く東洋思想を傾聴したことが、こうした無心の境地や過程への集中を促すことになったのはまちがいないさうだ)。1960年代半ばにジョーンズはデイヴィッド・シルヴェスターに向かって、「絵画では、絵画制作に関わる過程に、作品が何に言及しているかという側面より以上の必然性と、より大きな意味があるとわたしは信じている。絵画の制作にともなう過程そのものに、何かに言及するという絵画の価値と同等、あるいはそれ以上の意味があると思う」*44と語った。ジョーンズにとっては事物、制作、意味が、肉体、目、精神と同じように、どうしても相互に関連していなければならない。逐語性と抽象性を交配させようとするジョーンズの性向は、幅広い知的関心が彼の手仕事に特有な具体性への初期投資に拍車をかけ、またその投資が複合的な剰余の配当をもたらすときに、もつとも有効に作用する。絵画について——目に映るもの(表面)と知ることができそうなもの(本人自身の肉体の知覚もふくめ、表面の前後と周囲に想定される空間)について——の深い考察はジョーンズに一連の動作、イメージ、秩序をもたらし、これが作品の意味の中核をなすことになる。これは1950年代後半、1960年代に活躍した評論家の多くが理解する「フォーマリズム」とは似ても似つかない。絵画平面を巡る当時の賑やかな論議を支配した純粋な平面性なる陳腐な文句に、ジョーンズはほとんど関心をしめしていないようだ。それでいながら、作品の具体的で、イリュージョンと無縁な物質性を強調することに関心をもっていたし、それが避けられないにもかかわらず、なお時間、動作、そして空間の要素を作品にとりいれたいという欲求から生ずる緊張感に駆られて、創作過程のきわめて逐語的な側面に注意を集中し、それらを隠喩に用いたことが、時代によって様相を異にする作品の数々をひとつに結びつける縁ともなった。問題となる基本的要素——物質界、想像上の空間、そしてキャンバス——は画家であればだれにとっても、ばかばかしいくらいに自明の事実である。取るに足らない発想や、錯覚を狙った手軽な謎かけがそうであったように、身体、精神、目、まつわる「形式ばかり」のこうした条件になお疑義を呈し、認識の質を問い、そこに感情を喚起する可能性が潜むとみなすには、特異な注意力と関心の集中を必要とする。スケッチブックに認めた走り書きにジョーンズは次のように記す。「ひとによっては問題を抱える／ほかのひとには問題とは／みえないような問題を／[そしてこのことにも／ほかのひとたちは気づかない]」*45。

最初期の作品では、意味を形あるものとして明示しようとするジョーンズのもくろみは、粗野とも思えるほどに単刀直入、事物に即したものだ。たとえば標的の第一作には当初、大きなピアノの鍵盤のようなパネルを上部に取り付け、鑑賞者にそれを叩いて音を聞くようにしむけ——ひいては「目の焦点をずらす」*46のに重要な、作品と目の距離の変化を、身体への働きかけによって強引に実現しようとした。そして前述の通りものを見る瞬間は個々に完結し、独立しているという時間の感覚を伝えるために、乾きやすいエンコースティックを採用し、一筆毎にその跡が分離して残り、個々の筆跡の連なりの間に経過した時間を実感できるようにし



挿図8
ジャスパー・ジョーンズ、《批評家は見るⅡ》、
1964年(図版112参照)
石膏にスカルメタル、ガラス、
8.2×15.8×5.3cm
Jasper Johns. *The Critic Sees II*. 1964.
Collection the artist



挿図9
ジャスパー・ジョーンズ、《塗られたブロンズ》、
1960年(図版66参照)
ブロンズに油彩、14×20.3×12cm
Jasper Johns. *Painted Bronze*. 1960.
Museum Ludwig, Cologne

た^{*47}。自由に運動する精神と、現在という時に対するより深い認識を理想として求めながら、ジョーンズは(辛抱強く、規格化された)労役を(求心的で気配りのゆきどいた)思想の隠喩に昇華させることをめざした^{*48}。

1960年以降、ジョーンズは旗や数字といった意匠の彼方に歩を進め、「遂行された動作の外部には何らの関係も有しない」ような絵画の領域に到達する。そうなる鑑賞者がより「物質的な状況に直接的に」反応できるぶん、絵画はジョーンズにとって「知的」傾向を減ずることになる。この作品は「様々な工具の特質にも関わる」^{*49}というジョーンズのことは、おそらく《仕掛け》(1961-62年、図版87)や《潜望鏡(ハート・クレーン)》



挿図10
ジャスパー・ジョーンズ、《潜望鏡(ハート・クレーン)》、部分、1963年(図版103参照)
Jasper Johns, *Periscope (Hart Crane)*
(detail), 1963

(1963年、挿図10、図版103)で絵具を擦りつけて半円を描く旋回板のようなモチーフを指しているのだろう。標的を描いた作品ではそれまで陰に隠れていた製図作業が、独自の物理的事象として、遂行された動作の指標として、変化した意味を伝える手だてとなる可能性を秘めたものとして、前面に表れた。

ジョーンズはナイフやスプーンを創造と破壊に結びつけて考えることができたように、そうした計測器にも、全体を部分に分割し、異質なものを慣例的な標準値に基づく単一の秩序の下に包含する基本作用に連なる明確な連想を見い出したようである。ジョーンズにとって寸法の測定は命名にも通じる定義づけの行為であり、作品に計測器が初めて姿を現したのも、色彩の名称という抜き差しならない慣例をあつかいはじめた《出足の遅れ》(1959年、図版54)とほぼ同じ時期だった^{*50}。明らかに計測不能な

曖昧な絵画空間の内部に、定規や温度計、カラーチャート、間に合わせのコンパスなどが、厳然たる数値計測用の道具として存在するところに生ずる軋轢にジョーンズは興味を覚えた^{*51}。たとえば《潜望鏡(ハート・クレーン)》では、半円が画面を明瞭で秩序だったものにしようとしながら、ぼやけてかえって混沌を深めてしまうので、今や不在となった過去の動作を喚起すると同時に、絵具の即物的で、何にも言及することのないものとしての存在感を強調する。腕の跡が明示する「腕を延ばした距離」も、本来の合理的な区分よりも、人間の到達できる範囲が制約される不自由さを物語るように思われる。全体性を抽象的に表象する円も、ここではあてどなく回転をつづけつつ、不毛の形ある隠喩に変身する。この時期の作品に描かれた円のモチーフが暗示するペシミズムを敏感に察知したバーバラ・ローズは、これをデュシャン作《大ガラス》の「独身者たち」の回転運動に示された自慰的な自己の封入と結びつけている^{*52}。

円はこうして物質的な境界設定の道具として出発しながら、感情を誘発する一連の意味性を暗に帯びつつ、ジョーンズの芸術の変化に応じてその内部で発展し、やがては目に見える測定行為よりも、暗示された空間内での回転、さらには絶えず循環する回帰という概念との関わりを深めてゆく。1961年以降に始まるこの変化は、空間の問題に対する関心が素材への興味と拮抗しはじめ、完全な立体性と平面をじかに、イリュージョンを用いずに媒介する方法を模索する、より大きな変動の一部をなしていた。この新傾向に促されるように、ジョーンズの関心はそれまでとは質を異にする図式的なデザインに向かう。それは《地図》(1962-63年、図版96、97)のイメージや、とりわけ1967年に地球全体を描いたダイマクション・マップ(1968年から71年にかけて再制作、図版146)に見られる通り、位相幾何学を採用したものだ。しかし位相変換による投影を見出し、それを採用する前後に、ジョーンズは立体を平面で表現するために、より身近な具体性を備えながら、同時に概念的で難解な方法を探っている。一方ではものの形を平らな紙やキャンヴァスの上にじかに写しとり、刷り跡をこしらえ、他方では、表面の先に空間が在るという印象を与えるために、たとえば円筒形など純粋に観念

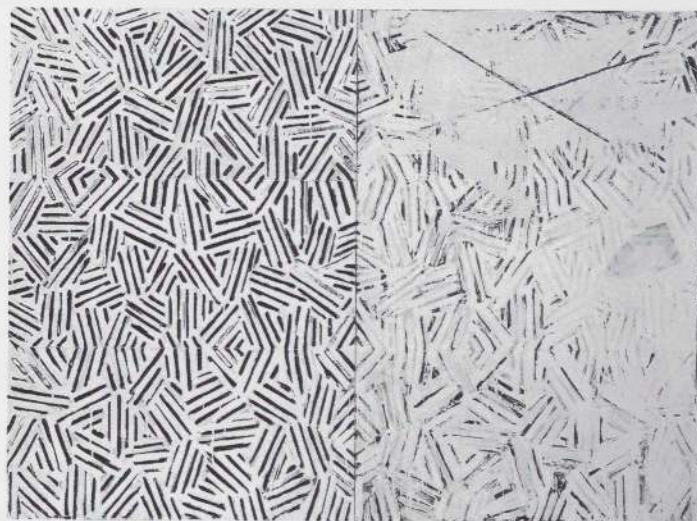
的な記号を案出しはじめたのである。どちらの手法もそれぞれに、隠喩と意味を生む可能性を開いた。

オブジェの刷り跡をつけようとしてジョーンズが思い立ったのは、ロバート・ラウシェンバーグがこれを用いて難無く素描を仕上げるのを目にしたからであったかもしれない*53。実物から铸造するのと同じように、これは作者の個性を加えずに、見出されたオブジェのイメージを大きさそのまま作品にとりこむには理想的な方法だった。1960年以降、版画作りを通じてジョーンズはかぶせ刷り、遅延、表面の抵抗、鏡像のような反転、全体の部分への分割、図と地の分離などにしたいに馴染んでゆく。リチャード・フィールドは、これらの条件や手順が版画作品では意味を伝達する手段となることをジョーンズが理解し、活用するに至る経緯を詳細に解きあかした*54。またこれは油彩画の制作にも転用されることになる*55。たとえば版画の転写時に生じる図像の反転と細かな変形であれば——これは独自性、反復、変化といった基本的な問題に対するジョーンズの関心と符合する——鏡面関係にあるふたつの部分から新しい全体を構成したり、あるいははっきりとした図柄を低品位の、混乱した「できそこない」と対置して、版の状態の変化を暗示しながら余韻に衰微と死の予感まで漂わせる対幅の作品に翻案できるだろう(《死体と鏡》[1974年、挿図11、図版155]はその一例)。

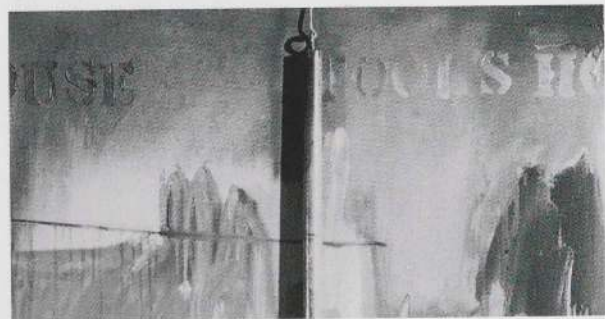
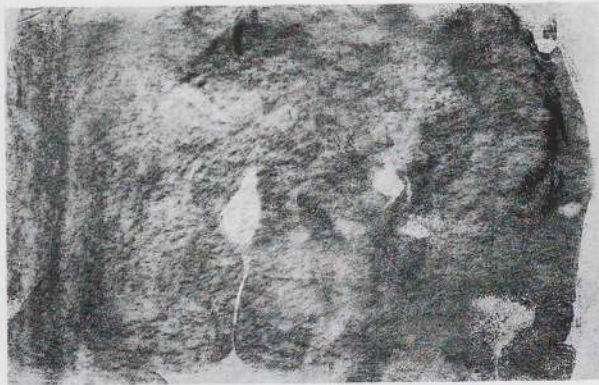
立体を平面上に再現する際に、オブジェをじかに刷る手法は無作為のうちに変成、還元を経て、独自の存在となる刷り跡をもたらす。ジョーンズ自身の顔と身体について見ると、1962年の素描《皮膚のための習作》では身体の表面を回しながら平らに伸ばした紙に押しつけるという具合に、合理的な描法は影を潜め、表現は斜めに歪んでくる(挿図12)。身体を押し潰したようなこのイメージは、1960年代初期に構想されながら実現には至らなかった計画とも関連している。そのときのもくろみは、ゴムで頭部の型を抜き、平らに広げた「皮」をこしらえようというものだった*56。もし実現していたらこの彫刻が与えたであろう、生皮を剥ぐという行為にまつわる不気味な死の予感もかし、習作を描く過程で生じたおぞましい幽閉の錯綜した隠喩とくらべれば、ありきたりに映ってしまう。紙の正面に加えられた圧力は、刷りこまれたイメージを通じて、囚われの身となった人物が画面の奥から死に物狂いで突進してくる様を示唆している(挿図7)。

これらの不穏なイメージと同時に、ジョーンズはイメージの「背後」や「内部」に空間のあることを示す隠れた記号を、生々しさとは無縁なものとして表そうと考案するうちに円形のモチーフに立ち戻り、今度はそれをを3次元空間での旋回運動として捉え直した。1962年の《愚者の家》とそれにつづく多くの絵画作品では、画面がぐるりと円筒状になると両端が切れ目なく繋がるように、タイトルの文字や図柄が左右の縁で部分的に切り落とされている(挿図13)。位相幾何学的な意味合いを暗号のように組みこむというこの考え方をさらにおしすすめて、ジョーンズはクロス・ハッチングによる多数の作品に、より高度な数学的手法、空間表現に関わるいくつかの概念を導入する。画面を色彩、筆遣い、方向などの違いに着目して部分毎に読み解けば、空間内に観念として想定されるひとつ、または複数の旋回運動の軌跡に合致するような、順列の法則をあてはめたのである(挿図14)。

ここでもフォルム構成の検討は、空間、時間、情緒にまつわる含意の連鎖が従来とは変化したのに伴い、意味の考察と切れ目なくつながるように思われる。このような螺旋の発想に貫かれているのが、1970年代後半から1980年代前半にかけて多数制作された《うす雪》である。日本語で「ほのかな雪」を指すこのタイトル



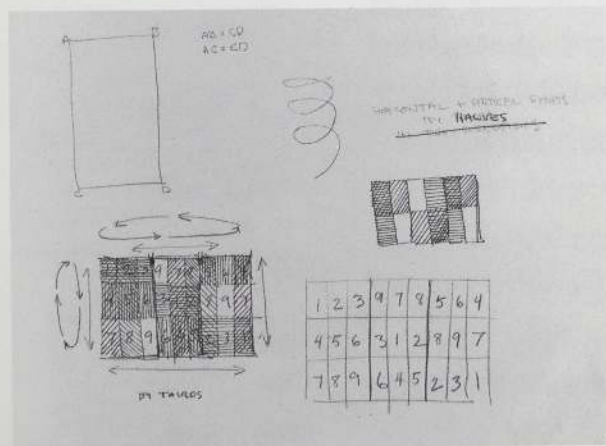
挿図11
ジャスパー・ジョーンズ、《死体と鏡》、1974年
(図版155参照)
カンヴァスに油彩、エンコースティック、
コラーージュ(2枚組)、127×173cm
Jasper Johns. *Corpse and Mirror*, 1974.
Collection Sally Ganz, New York



挿図12
ジャスパー・ジョーンズ、《皮膚 II》、1973年
(図版149参照)
紙に木炭、64.8×102.2cm
Jasper Johns. *Skin II*. 1973. Collection the artist

挿図13
ジャスパー・ジョーンズ、《愚者の家》、部分、
1962年(図版90参照)
Jasper Johns. *Fool's House* (detail). 1962

挿図14
ジャスパー・ジョーンズ、スケッチブック・
ノート、部分
Jasper Johns. *Sketchbook notes* (detail).



は、同時に「はかない美」も暗示する(図版167, 168, 174, 180)。このシリーズは、《円の仕掛け》のものとしてのまぎれもない具体性、そして制作過程とじかに結びついた測定と円形への関心の対極をなすものとみなすこともできる^{*57}。表面を成す物質に刻みをいれたり、なにかを塗りつけて固定した円を描くかわりに、時間と空間を通過する運動のほのめかしが、実体もなく、直観によってわずかに察知できるほどの律動的なパターンに暗号化されて、クロス・ハッチングで埋まる画面のきぬずれでも聞こえそうなはかなさと多様な雰囲気さをそいで。具体的な即物性はこうして、形而上学的なロマンティズムとでもよぶべきものにそのままつながってゆく。平板な画面から受けるたえず震え、揺れ、ざわめくような視覚体験の内部に、別次元で形成されつつある秩序の予感が潜んでいるのである。

こうしたパターンを組み立てるにあたって、デュシャンが近代初期に提起された4次元の概念や、n次元数学に興味を抱いたことをおそらく承知していたであろうジョーンズは、じつは異次元空間の交差についてかなり客観的な見方をしていたとも考えられる^{*58}。しかしものとして存在する画面の、見るからに断片化されたはかない美の陰に感じとれる、目には見えない崇高な循環の霊的な隠喩

は見逃しようもない。そうした隠喩的な意味を見いだすことに少しでも妥当性があるとすなら、クロス・ハッチング作品の最後の段階にいたってジョーンズが地下での長い成育期間を経た後のほんの一瞬を、人目に触れる地上で過ごすセミ(《せみ》、図版175参照)をテーマにとりあげたのも、またそれとはほぼ同時に東洋では破壊と再生を象徴する性交の永久の舞踏、すべての生命の起点であり終点でもある舞踏(《タントラの細部》1980-81年、図版182, 185-87)に注目したのも決して偶然ではないだろう^{*59}。

円から円筒、そして螺旋。平面的、静的な幾何学図形から出発して、ジョーンズは徐々に時間という無限の秩序に導く道を見出し、目の前にあるものへの強烈な関心を、限らないもの、超越的なものといったテーマへ移してゆく。《潜望鏡》の半円ひとつに固着した物質としての画面に走る亀裂、刻印された肉体のイメージ、厭世的な虚しさや圧迫感は、長期にわたる抽象作品の制作が終わりに近づいたころ、すなわち1970年代の後半には、すべて消散したように見える。《潜望鏡》の半円は、1980年代半ばの《季節》で「時計」のモチーフとしてよみがえる(挿図15、図版204-07)。しかしそこでは大きな人物像が緊迫感のある刻印から重みのない影に代わり、主たる回転は車輪によって肩代わりされ、それも挫折感から自己の内部に逃避するのではなく、年毎に巡る季節の相のように、たえない衰微と再生の大きな循環のひとつの歯車として廻っている。フォルムの問題であったものが、生と死の問題になったのである。

位相幾何学という非人格的なフォルムの問題——3次元を2次元のものとして図示すること——はこうしてジョーンズにとって複雑な意味を伝達する手段に発展する。そしてジョーンズの作品中、位相幾何学的なものとしては最も持続性の高いモチーフ——絵画の表面とその表裏をとりまく空間への関心が最も直接的に眼前の物質性と隠喩に結びついたもの——が肉体、より精確には、皮膚にあることはまちがいない。認識を具体性のあるものに執拗に立脚させようとしたうえで、具体性から逆に時間と精神というより大きな問題を目標に隠

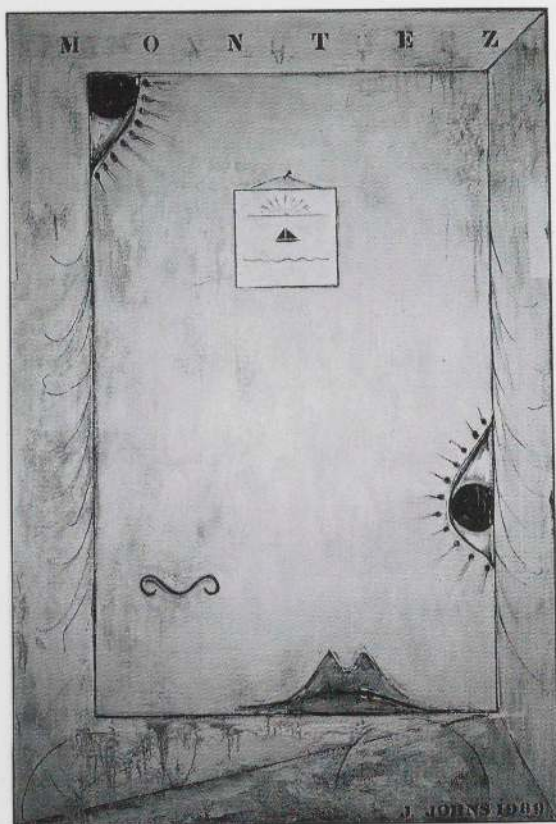
喩を形成しようとするこれまでに幾度となく目にしたジョーンズの制作法は、皮膚への強烈な関心と特に密接に結ばれているように思われる。またこの関心は早い時期から明らかになっていた。ジョーンズがニューヨーク近代美術館の求めに応じて1959年に書いた文章中、3番目にして最後の「アカデミックな考え方」として挙げたのは、「肉体の境界は閉じられた肉体の一部でもなければ、周囲の大気の一部でもないというレオナルドの考え方（『それゆえに、画家よ、きみの描く物を線で囲むことなかれ…』）」^{*60}だった。ジョーンズが早い時期から、肉体内部の生命活動と外部からの感覚への刺激を文字通り隔てる境界としての皮膚、骨格により引き延ばされた柔軟な鞘としての皮膚に魅了されていたことは明らかである。そして画家本人と同時に作品の鑑賞者もまた、引き延ばされた細胞膜と、油彩画の描かれるカンヴァスの相似関係を理解した。ジョーンズは油彩画の表面をくりかえし愛撫されるべき性感帯のように見せると指摘したのはマックス・コズロフであり、バーバラ・ローズは1963年にジョーンズの愛用するエンコースティックは、「表面に注視をうながすが、その表面に抽象表現主義の作品の画面のような厳しさ、肌理の粗さはなく、滑らかで血が通い、ほとんど細胞膜からなる皮膚を思わせる」^{*61}と記した。

1962年にはロンドンでマダム・タッソーの蠟人形館を訪れたのをきっかけに皮膚の特質に対する関心が蘇り、この体験をもとに蠟で型抜きした脚を用いた《ウォッチマン》(1964年、図版108)と《何に因って》(図版105)が生まれた^{*62}。後に、60歳間近にセミに抱いた興味的一端は、長い成育期間を終え、光ある世界で短い日々を送ろうと地下から姿を現すとき、セミが殻を割って出る——皮膚を脱ぐ——ことにあったようにも思える。またイーゼンハイム祭壇画のうち《聖アントニウスの誘惑》に描かれた悪魔のディテールに後に興味をもったことにも、部分的にせよ少なくとも皮膚が関係している^{*63}(祭壇は元来、病院用に注文されたもので、登場人物のうち何人かは——わけてもこの忌まわしい悪魔たちを含め——皮膚病の患部をグロテスクなほど克明に露にしている)^{*64}。近年のジョーンズはこれまでよりカンヴァスと皮膚の関連を表に出すようになり、お気に入りの主題である、造作をばらばらにした「顔」を描写するのに白人の肌の色合いをしばしば用いている(挿図16、図版224)。「顔」が子供の絵に対するジョーンズの興味と結びついているように、皮膚／カンヴァスの関連性を明確化したことは、彼が芸術の源泉にあると考える原初的な子供っぽい衝動を目立たせたいという気持ちの高まりとも結びつくように思われる。顔を30年前の「上げられた」《「皮膚」のための習作》(挿図7)と較べるとき、思考の継続性とともに、気分が悪夢から夢へと変化していることが感じられる。初期の作品では死すべき運命と不安の交錯とも感じられた感覚を司る肉体の外皮が、ここでは原初感覚の幻想的な変形を投影するスクリーンのように見えてくる。

ヨーロッパの美術では表皮をはぎとられた肉体、あるいはエコルシェ[訳注・皮膚をはぎ、筋肉組織を露出させた人体標本の模型]は、人間の生命には限りのある事と、われわれが通常目にする範囲を超えてその事実を露にする科学の力の両方のシンボルとして複雑な歴史をもち、伝統的に知識と死を同時に表象するものとして用いられてきた。しかしこうした特質は皮膚、すなわち内部構造を視線から隠す障壁の不在に由来する。これとは対照的に、ジョーンズ1974年作の一度見たら臉に焼きついて離れない、生皮に模した自画像(挿図17、図版150)は精髓を外殻に付与し、生命を——そしてトリノの聖骸布[訳注:十字架から下ろされたキリストの屍を包み、その身体の跡を残すとされる布]の神秘的な暗示から死をも——画面上に位置づける。このようにイリュージョンを撥ねつけたうえで、複雑さを図式化したものにより、実体のないものを物質により、抽象を具体により、精神性を身体性によりあつかおうと執着すれば、真実の求め方もとより異なるはずだ。そのためには、肉体の境界を画する外皮を、表現の場である平面に押しつけていやが上にも存在感を誇示し



挿図15
ジャスパー・ジョーンズ、《夏》、1985年
(図版204参照)
カンヴァスにエンコースティック、
190.5×127cm
Jasper Johns, *Summer*, 1985. Collection
Philip Johnson



挿図16
ジャスパー・ジョーンズ、《歌うモンテツ》、
1989年(図版224参照)
カンヴァスにエンコースティック、砂、
190.5×127cm
Jasper Johns, *Montez Singing*, 1989.
Collection Douglas S. Cramer

たものこそ、ジョーンズにとってもっとも感動的な自己のイメージであったのだろう。この系譜を引く最新作は、1980年代半ばの「浴槽」の絵の中心に掛けられた主のいないズボンのイメージ(挿図18)である——もぬけの空となり、自虐気味に物悲しく、虚ろな自己の鞆は、システイナ礼拝堂のフレスコ画《最後の審判》にミケランジェロが描いた、中身を抜き取られ袋状になった自画像をかすかに想いおこさせる(挿図19)。

こうした自己の描き方からは、また受難と肉体的な苦行の気配も感じ取れる。初期の「中立的」な主題に見える感情の圧搾からもすでに明らかのように、ジョーンズの作品の最も優れた特質には、容赦ない排除と意図的な自制に依拠する部分がある。その後のジョーンズの作品の多くが見るものに与える厳格な印象も、やはり部分的には同様の抑制と否定に根ざしている。ジョーンズは作品制作にあたって「公的」な動機——鑑賞者を喜ばせようとして、社会的な要求に応えようとして絵を描くこと——は呪詛の対象でしかなく、また自らが求める私的な衝動は自己否定、そして意志の抑圧から生じるものだと明言する。こうした否定が極まったところで、消耗の果ての無作為のうちに避けがたく、判断も喜悅も超えたところで、「にっちもさっちもいかない状態」が生じ、そこに真の創造性が現れる*65。構想する意志や形成力よりも、受動と受容を理想とする思考がジョーンズの審美感を支配してきた。その一部は故人

となった友ケージと共有してきた禪的な自己滅却に通じるものだろうが、東洋思想のこうした理想を自己修養と徹底した否定に貫かれたアメリカ的な禁欲主義に結びつけるジョーンズの独自性から、作品の切迫した物質性を通じてより陰影に富み、不穏きわまりない肯定と自制の融合が生み出された*66。

ジョーンズが否定したもののなかでも筆頭にあげられるのが、意味の否定——より精確には、達成したものを解釈しようとする作業から自らを遠ざけようとする執念だった。画家の行為についてのジョーンズの理想からすれば、精力はすべて作品制作に傾注されるべきであり、その分析や解釈に向ける余力があってはならない。後の作品が暗示する註解や批評は別として、創作者は創作物の意味を、鑑賞者の手に委ねられた後の使用、あるいは濫用の結果に任せるべきなのである。絵画という言葉に対するジョーンズの関心と、より広範な言語学への関心が符合する重要な点があり、それは事物の意味はそれが用いられる方法に由来するという——ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタインと関連づけられることも多い——反本質主義的なこの考え方である。こうした条件に唯々諾々として身を委ねるのではなく、ジョーンズは作品の軸を成す指針としてこれを遵守しようと努めた。シルヴェスターとの対話では、「意図はわたしたちの意識、精神、人生のうちの小さなカケラにすぎない」と語り、さらに「絵画はたんに意図的な意思表示に限定せず、もっと多くの経験をとり入れるべきだと思う。わたしとしては、絵画を『意思表示を回避した』状態に保っておいて、ひとが心の赴くまま、それぞれに体験できる事柄と向き合えるようにしたい。つまり関心をひとつの方向に集めるのではなく、状況をありのままの現実として残しておき、その体験もいくらでも変化しうるようにしておきたい」と言い添える。そしてシルヴェスターがこうした立場そのものが意思表示にあたるのではないかと指摘すると、それに異議を唱え、重要な区別立てを行う。「ことばを換えれば、もしあなたの絵が内容を明らかにしようのないものを述べているとすれば、それはなにも明らかにしようがない、純粋なものも存在しない、単純なものなど何もないことを述べているのではないのか」という問いに対し、ジョーンズは、「作品がそういう主張をしているとは思いたくない」と答え、シルヴェスターの見方を訂正している。「作品がそれ自体であって欲しいと思うだけだ」*67。

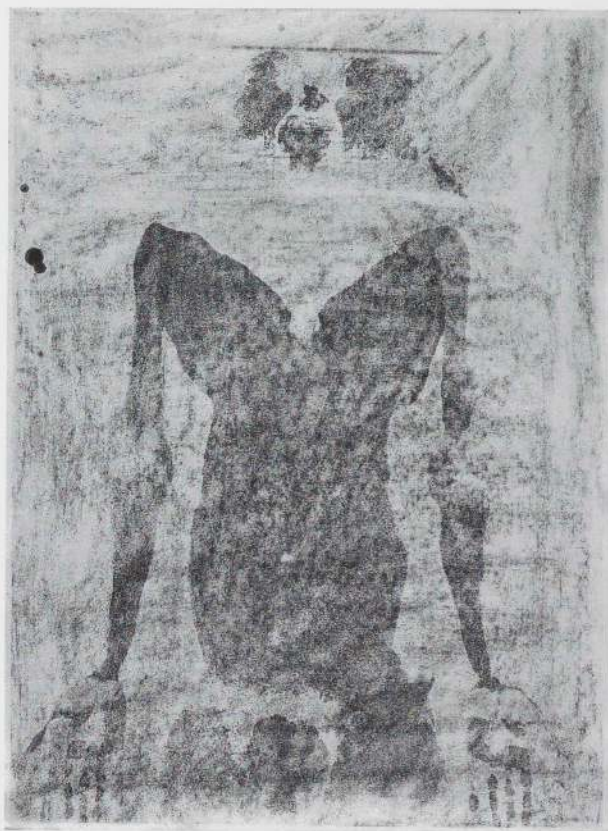
それでもジョーンズの作品の根底にある、確かな意味を探ろうとする試みはこれまでも抑えようがなかったし、

今もその点に変わりはない。おそらく同時代の画家のだれよりも、ジョーンズについては画家として出発した当初から、作品の創作意図を特定しようとする膨大な文章が発表されてきた。たとえば日常的な文化に由来する初期の図柄にも、じつは歴史的、私的な意味があり、その難解さは専門家でないとは解明できないことを示したがるひとは後を絶たず、また近作の捉え所のない、重層的なイメージは筋道の通った打ち明け話を図示した判じ絵でもあるかのように読み解かれてきた。初期の文献には、ジョーンズの作品をたんに甘美な視覚体験として享受するのは誤り⁶⁸だと警告するものもあったけれども、つまるところそれよりも抗いがたく、誤った理解につながりやすいのは、説明を餌に本筋から逸らそうとする誘惑のほうだったかもしれない。

本稿の初めに取り上げた1992-95年作《無題》のジレンマは、その典型でもある。ジョーンズの作品は、世に出てからの歴史も長ければ、それにまつわる評釈が幾重にも付着していることもあって、分析をし、説明をつけるべきことがじつに多く、参照、引用もふんだんにあるため、知られている事柄を拾いあげるだけでもたいへんな労力を必要とする。わたしたちはこの作品ただ一点について、ほんのあらましを記すことから始めたわけだけれども、後に触れた図式や測定、円形や空間、視覚と記憶など折々の関心事とのもつれた繋がりにも目を向ければ、まだいくらでも語るべきことはあるはずだ。しかしそうした試みの果てに、個別事項に関する説明と引用に大量のページを費やしたところで、わたしたちは依然として絵の「傍らに」いるにすぎないだろう。そもそも作品にわたしたちを魅きつけるもの、あるいはあらゆる要素の統合物として作品がもつ究極的な特質、効果とはほとんど、あるいはまったく無縁な情報らしきものを山と貯めこめば、一見周到そうな一覧表風の「解説」によって、作品の意味に説明がつけられると主張しているように取られかねない。そうなれば、この作品、あるいは美術一般は、特殊な知識を読み解く方途に通じた、博識の玄人相手にのみその全貌を明らかにするという誤った印象を与えるおそれさえあった。

説明をつけたいくなるのにはやむを得ない面もあるとはいえ、全体から見れば、それは不毛に終わるだろう。それでは、ジョーンズにとっての意味の勘どころを掴み損ねることになる。あらゆる意思疎通にまつわる解消不能な曖昧さについてのジョーンズ(そしてヴァトゲンシュタイン)の洞察に敬意を表する一方で、ジョーンズの作品はさまざまな意味内容をはっきりわかりやすく伝えてくれると主張するのは、根っからの二枚舌でもなければとてもできないことである。もしジョーンズが意味はひとりの人間の意図や、ものに内在する本質ではなく、社会的に形成される慣習であり、使用過程で生じるのだとわたしたちに語っているとすれば、もちろんそれはジョーンズ自身の作品にもあてはまるはずだ。ということは、作品の個々の要素をあたかもそれが確定した物語を体現しているかのように「読み」つづけさせようとする誘惑を拒み、その代わりに作品の意味を別の角度から追求する必要が生じるだろう。

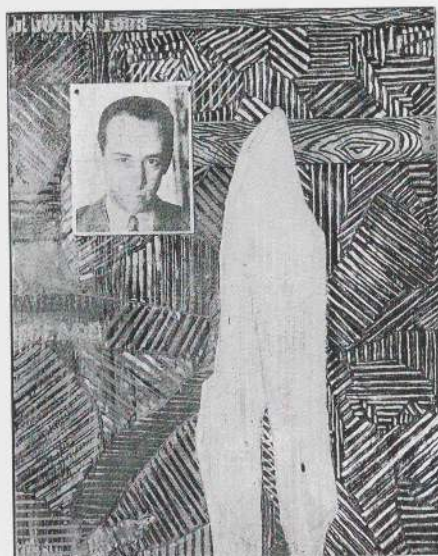
今回のジョーンズ回顧展を機に制作されたこのカタログは、そうした試みをいくつかの方向からさらにおしすすめることをめざしている。まず、カタログの中心をなすのは、現在までにジョーンズが手がけたあらゆるメディアの作品を徹底的に網羅し、視覚的に再現した記録である。年代順にこれは9つの部分に分かれ、それぞれがジョーンズの作家活動の特徴ある時期に対応する。線引きの時期は表現様式や、好んでとりあげるモチーフの目ざましい変化に着目して決定した。各部は、その時期のジョーンズの作品に見られる顕著な特徴を概観する短い文章に始まり、ジョーンズの実生活と作家活動に関し一般に公開されている資料を要



挿図17
ジャスパー・ジョーンズ、《皮膚》、1975年
(図版150参照)
紙に木炭、油彩、106×78.1cm
Jasper Johns, *Skin*, 1975, Collection Richard Serra and Clara Weyergraf-Serra

挿図18
ジャスパー・ジョーンズ、《思念競争》、
部分、1983年(図版193参照)
Jasper Johns. *Racing Thoughts* (detail). 1983

挿図19
ミケランジェロ、《最後の審判》部分、
1534-41年
フレスコ
Michelangelo. *The Last Judgement* (detail).
1534-41. Sistine Chapel, The Vatican, Rome



約した年譜がそれにつづく。本カタログ英語版と同時に刊行された『ジャスパー・ジョーンズ——著述、スケッチブック・ノート、インタビュー』(英語版のみ)は、本カタログが示すジョーンズの足跡を作家自身のことばによって補足するもので、これまで英語では読むことのできなかった多くのインタビューとスケッチブックに記されたノートを含む。それに加えて、本カタログに掲載した参考図書は抜粋にすぎないが、その全容ならびに展覧会歴をコンピューター用データベースとして刊行した。視覚素材と文献を従来以上に網羅したこれらの資料が、作家ジョーンズとその作品についての将来にわたる研究の礎として、長く重用されるよう期待したい(p.395参照)。

作品についてのより広い視野からの解説としては、ジョーンズに関する文献がすでに過剰とまではいわないものの、十分に提供されており、しかもそうしたものは作品をあたかもパズルのようにつまみ、個々の要素ごとにその内部まで分け入って解読しようとする意欲的な企てであることから、本カタログの論文では、逆に外側から作品に接近を試みることにした。ここではジョーンズの作品を補完関係にあるふたつの側面から考察する。いわばウィルソン=リンカーン・システムの援用である。まず過去のアーティストたちがジョーンズにとってもつ意味を、ロバータ・バーンスタインが検討する。それを引き継ぎ、わたしはジョーンズが現代のアーティストたちにとって持つ意味を考えてみたい。

どちらの論文も狭い意味での「影響」を論じてはいない。作家活動を通じて、ジョーンズがタイトルに、あるいは作品に描く形象に引用してきた過去のアーティストの一群は顔ぶれがかなり固定している。そのうちの何人かは、作家そして音楽家数名と並び、芸術の可能性に対するジョーンズの考え方を形成するのに寄与してきた。そのほか、ジョーンズの人生と芸術の深まりとともに、「選択的親和力」によって結びついたひとたちもいる。その両者が相まって、モダニズム初期に生じた——たとえばピカソとデュシャンの間の——分裂にはまったくとらわれないジョーンズならではの私的な伝統を形成する。それはまた確実にモダニズムと、ジョーンズの作品が体現するとされることもあるポストモダニズムの境界そのものを打ち消すことにもなるだろう。

それとは逆に、1960年以降の前衛美術にジョーンズがもたらした衝撃もじつに多岐におよび、また矛盾に満ちている。ジョーンズ初期の絵画や彫刻作品が1960年代初期の美術を生み出す原動力となったことはよく知られているけれども、それにとどまらず、美術に対するジョーンズの考え方も、世代を超えて、幅広い傾向の仲間や若手アーティストたちにたえず発想のヒントを与えつづけてきた。そうしたひとびとの反応を通じてジョーンズの作品を研究することにより、作品の用いられ方についての認識を広めることもできるし——ひいては、作品

に秘められた意味内容をより深く把握することも望みうる。作品が外に向かって放射するものについてのこうした検討、そして外から作品に流れこんだものについてのバーンスタインの考察によって、作品の理解をただ狭め、限定するよりも、拡張し、豊かにするように——位相幾何学的な内容をより詳しく叙述するのに加えて、作品の外皮が内にふくむものをより豊かに伝えるよう——ジョーンズの作品を補完関係にある文脈に位置づけたいと願っている。

(翻訳:木下哲夫)

註

★1——マルセル・デュシャンへの敬意をもっとも明確に表した1964年作《何に因って》では、大作の左下隅にとりつけた蝶番付きの小さなキャンバスに、撥ねた絵具の跡のようなこの染みとデュシャンの横顔がじかに向かいあうように並置されている(本カタログ中のロバート・バーンスタイン論文の挿図5参照)。スプレーの跡か絵具の撥ねのような染みの特徴は、デュシャンが《大ガラス》の制作に際し、先端に絵具をつけたマッチ棒を玩具の大砲で発射して、「花嫁」のいる上部めがけて「独身者たち」が虚しく送らせる液体を示したことに言及しているのかもしれない。

★2——遠近法を利用した画中画という仕掛けは、実際にスタジオに立てかけてあったキャンバスを目にした体験をもとに、1982年作《スタジオにて》で初めて用いられた。「スタジオで、何も描いていないキャンバスが絵の上に立てかけてあるのを見たことがある。それが画面より少し奥まったところに無地の長方形を描くようになったそもそのきっかけだ」。リック・テジャダ=フロール制作の映画「ジャスパー・ジョーンズ 絵具の思想」、1989年(Rick Tejada-Flores's film *Jasper Johns: Ideas in Paint*, 1989)のなかで、ジョーンズはこう語ってい

る。それ以前にも、ジョーンズは平面に平面を重ねるかたちで、外からべつ絵を挿入したように見える描法をとったことがある。《何に因って》中のスクリーンプリントによる細長い新聞の紙面、あるいは幾種類かある《時計とベッドの間》(1981年、図版184)のひとつに挿入された《うす雪》などがそれにあたる。

★3——バーバラ・ローズはマルセル・ブルーストの「失われた時を求めて」を「意識総体の表現」の追求とみて、ジョーンズの作品をこれになぞらえる。「意識の内容すべてを露にすることに没頭するジョーンズもまた、連綿たる記憶の永続化を図らざるを得ない」。Rose, "Decoys and Doubles: Jasper Johns and the Modernist Mind," *Arts*, 50 no.9 (May 1976): p.68.

★4——ジョーンズの作品のこうした特質を指摘したのから、典型例をいくつか挙げることにする。ローズは「ジャスパー・ジョーンズは自分の絵に恋をしているような気がする...恋人でもなければ、ジョーンズのように自分の絵の表面についてあれだけ熟考し、手を掛けることはできないだろう」と記す。「Pop Art at the Guggen-

heim," *Art International* 5 no.7 (May 25, 1963): 22. ジョン・ケージも同様に、「じっくり見ればそれがわかる。ただし絵具の塗り方がおそろしく官能的なので、恋に落ちる恐れなきにしもあらず」と述べている。「Jasper Johns: Stories and Ideas," in Alan R. Solomon, *Jasper Johns*, exh. cat. (New York: The Jewish Museum, 1964), p.25. マックス・コズロフには、「ジョーンズの眼差しは...美術作品の官能性と快楽を昂進させる...誘惑の自己相殺的な用法とでも呼ぶべきか」という文章がある。Max Kozloff, *Jasper Johns* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1969), p.10.

★5——ローズは次のように記す。「ジョーンズがある文脈中の要素を別の文脈に移し換えることがよくあるのは周知の通り。伝統的に賦与された表現力を色彩から剝奪し、オブジェの連想喚起力を無視することによって、ジョーンズは作品が担うべき表現の重責の過半を技法に転嫁した。版画作品については、とくにこれがよくあてはまる...しかし版画でジョーンズが発揮する技巧の冴えを支えているのは、驚くべきことに、デッサンの技量ではない...豊かな表現力はテンポ、規則正しいかと思えば

不揃いなどもある筆の運び、堅牢さと緩やかさの交錯する輪郭線、そして顔料を塗り広げた部分の滲みや染みの繊細さによって、感覚的な体験を彷彿とさせる能力から生み出される。Rose, "The Graphic Work of Jasper Johns: Part II," *Artforum* 9, no.1 (September 1970): pp.69-70. ローズのいう感覚的体験を「彷彿とさせる」技法は、ジョーンズを旧来の意味での表現主義の画家に近づけすぎの嫌がある。それよりも注目に値するのは、ジョーンズが画布につける微から意図的に個性を排除した点であり、これは1959年から60年頃の筆触の露な絵画から目につき始めるwとm、さらにもうひとつ、しばしばデッサンの代役を務めるハッチングと擦り跡の模様を端的に表れている。後者の技法は、ロバート・ラウシェンバーグの初期の転写による素描など身振りによる表現法に通じることもあるだろう。ラウシェンバーグは印刷物のイメージを溶剤を用いて素描の画面に写しとった。精確なレディメイドのイメージと、地道な手作業によるフリーハンドの筆の運びが、旗や標的を描くジョーンズの手さばきに影響をおよぼした可能性も無視できない。

★6——1990年に行ったインタビューの中で、ジョーンズは充分にデッサンの練習を積んでいないこと、また自らの技法、そして既存の図式、図形を偏愛する癖などについて語っている。「ひよっとすると図式的なイメージや、図式化の容易なイメージをあつかっているときのほうが、想像力を駆使して構成しなければならないイメージを描くときよりも、自信が持てるのかもしれない」と認めたくて、「計測したり、トレースやコピーのできるイメージに魅力を感じるし、完成作からそうした手順を踏んでいることが見て取れて、嬉しく思うことがよくある」とも述べている。Ruth E. Fine and Nan Rothenthal, "Interview with Jasper Johns," in Nan Rosenthal and Ruth E. Fine, with Marla Prather and Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, exh. cat. (Washington, D.C.: National Gallery of Art, and New York and London: Thames and Hudson, 1990), p.70.

グリューネヴァルトのイーゼンハイム祭壇画に描かれた人物像のトレースは、目に留まったものをそのまま受け入れたものと、自らの判断で採用部分を決めたものが共存している点で注目に値する。ジョーンズは友人から送られた画集をもとに、この大画面の作品の部分を示した図版を用いて、横たわる兵士を線的に図案化して描いた。元の図版では、グラビア印刷によりイメージが灰色の濃淡に置き換えられていた。また、その部分図が切り取ったグリューネヴァルトの作品の構図もジョーンズは与えられた条件として受け入れている。しかし聖アントニウスのパネルに登場する悪魔の輪郭のトレースでは、悪魔だけをとりだして拡大した図版が画集になったので、原作からの切り取り方を自分で決めている。本カタログのロバート・バーンスタイン論文の挿図55, 56 (p.85) 参照。ジョーンズはこの画集のほかの図版もトレースしようとしたが、途中で放棄した。

1964年の《スーヴニール》に始まり1970年代に入ってから、ジョーンズはときに写真や写真の複製を、初期のより抽象性の高い図式的な作品で好んだ「様式不在」の、しかし視覚情報を暗号化した、線的ではなく色調の振幅に通じるものとして受け入れている。

★7——Grace Glueck, "No Business like No Business," *New York Times*, January 16, 1966, Section II, p.26xに引用されたジョーンズのことば。

★8——"His Heart Belongs to Dada," *Time* 73 (May 4, 1959): p.58に引用されたジョーンズのことば。

★9——Walter Hopps, "An Interview with Jasper Johns," *Artforum* 3 no.6 (March 1965): p.34に引用されたジョーンズのことば。

★10——この考え方は、元来ロシア・フォーリズムの名で呼ばれる文学評論の流派のものと見なされており、主唱者にはヴィクトル・シクロフスキーがある。Victor Erlich, *Russian Formalism History-Doctrine* (New Haven and London: Yale University Press, 1965), pp.176-77 参照。エーリッチは次のように述べる。「芸術家が対抗するよう求められるのは、日常生活、あるいは習慣の抜き差しならぬ情力である。物事を元来の文脈からひきはがすことにより、異種の観念をつきあわせることにより、詩人は決まり文句に、それが呼び起こすお決まりの感興にとどめを刺し、事物とそれが感覚におよぼす微妙な質感をより強烈に認識するよう読者に迫ることができる」(p.177)。エーリッチは、近代の芸術的創造行為を感覚の麻痺をもたらす体験の無意識的復讐化に対する最後の防衛戦とみなすひとつの間で、詩の目的であるこの普遍的な理想は幅広い支持を集めているとも記している。エーリッチはジャン・コクトーが「詩の役割」に触れたことばを引用する。「詩はヴェールを、この語にまつわるあらゆる意味をふくめ、はざと。身近にあるのにわたしたちの感覚が通常機械的に感知するにすぎない驚くべき事柄…の真の姿を、詩はわたしたちに見せてくれる。ありきたりなものを捉えて汚れを落とす、綺麗にしてやり、光を当てることによって、その若々しさ、新鮮さ、根源の生命力でみなを驚嘆させられれば、きみは詩人の仕事をなしとげたことになる」。前掲 p.180に引用された、コクトーの「*Le Rappel à l'ordre*」よりの抜粋。若き日のジョーンズが詩に熱中していたことを考えれば、現代詩や文芸評論の読書を通じて、芸術の目的と戦略に関するこの理想を説いた文章のひとつに触れた可能性は大きい。

★11——ジョーンズは1969年にデンマーク人のジャーナリストに次のように語った。「あなたのおっしゃる初期のころの作品では、目で見れば何かわかる主題を探しました。たとえば文字や数字ですね。それならだれでも知っているし、知らないともいえる。つまり数字や文字はだれでもふだんの暮らしのなかで日常的に親しんでいるけれども、絵画の中で数字や文字にお目に掛かったことはない。みなに新しいものを見て欲しかった。わたしは視覚のこと、それから目の使いかたに興味があります。わたしたちはどのようにものを見るのか、どうしてこうした見方をするのか知りたいと思っています」。Gunnar Jespersen, "Møde med Jasper Johns," *Berlingske Tidende* (Copenhagen), February 23, 1969, p.14に引用されたジョーンズのことば。和訳は英訳からの重訳。

★12——同上。

★13——1975年に東野芳明はジョーンズにインタビューして、10年前にジョーンズがデイヴィッド・シルヴェスターと行った対話の内容を読み返し、意見を述べるよう求めた(註19参照)。ここでは、東野が1975年に行ったインタビューに録音されたジョーンズの英語による発言をそのまま引用した。シルヴェスターと東野のインタビューはともに本カタログ英語版と同時に刊行される *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews* に採録されている。

★14——Johns, ["Statement"], in Dorothy C. Miller, ed., *Sixteen Americans*, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, 1959), p.22.

★15——レオ・スタインバーグが "Algerian Women and Picasso at Large," *Other Criteria* (New York: Oxford University Press, 1972), pp.125-34と "Philosophical Brothel," *October* no.44 (Spring 1988): pp.55-57 で行った、正面と背中から見た姿を同時に捉えることにより、人物像を視覚的に「所有」したいというピカソの生涯を通じての関心についての考察を参照。

★16——Johns, ["Statement"], in Miller, p.22.

★17——G. R. Swenson, "What Is Pop Art? Part II," *Artnews* 62, no.10 (February 1964): p.43に引用されたジョーンズのことば。

★18——Annelie Pohlen, "Interview mit Jasper Johns," *Heute Kunst* (Milan) no.22 (May-June 1978): p.21に引用されたジョーンズのことば。和訳は英訳からの重訳。

★19——デイヴィッド・シルヴェスターとのインタビューに答えたジョーンズのことば。このインタビューは1965年春に録音され、同年10月10日にまずイギリスのBBCが放送した。刊行物としては、"Interview with Jasper Johns" in *Jasper Johns Drawings*, exh. cat. (London: Arts Council of Great Britain, 1974), p.11がある。スウェンソンの記事のp.43に引用された以下のジョーンズのことばも参照のこと。「わたしはときによって、ものを見方を変えてきました。だから違ったことができたのです。目と精神の焦点をひとつに定めれば、行為も同じ性質を帯びることになりがちです。焦点の絞り方を変えれば、することも異なってくる。焦点の変化から生まれてくるような印象を与える作品のほうが、わたしには好ましく思えるのです」。

★20——Sylvester, "Interview with Jasper Johns," p.7に引用されたジョーンズのことば。

★21——ジョーンズは次のように語っている。「退役してからというもの、いつになったら芸術家に「なろうとする」ことをやめて、芸術家であることを始めるのか思案してきました。そのふたつの違いはどこにあるのか考えたすえに、それは責任のとりようだと心に決めたのです…自分がしたことの質の良し悪しについて、自分は先々どの方向に行くつもりだとか、違ったものに「なるだろう」などと口実をつけて逃げてはならない。自分のしたことはそれ自体で自立しているべきだ。わたしはそれについて今、現在形で、責任があるし、なにもかも変化しつづけるとはいいながら、わたしはつねにその時点のわたしであり、作品もまたその時点の作品でしかない。わたしにとっではこのことが、「先々事態はどう変わるか」よりも重要になりました」。Sylvia L. McKenzie, "Jasper Johns Art Hailed Worldwide," *Charleston (S.C.) News and Courier*, October 10, 1965, p.13-Bに引用されたジョーンズのことば。

★22——Demosthène Davvetas, "Jasper Johns et sa famille d'objets," *Art Press* no.80 (April 1984): pp.11-12 和訳は英訳からの重訳。

★23——Johns, "Duchamp," *Scrap* (New York) no.2 (December 23, 1960): p.[4].

★24——Johns, "Marcel Duchamp (1887-1968)," *Artforum* 7 no.3 (November 1968): p.6.

★25——Johns, ["Statement"], in Miller, p.22.

★26——Duchamp, a note for *The Large Glass*, published in *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even: A Typographic Version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box*, trans. George Heard Hamilton (New York: George Wittenborn, Inc., 1960), n.p.

★27——後のスケッチブック・ノートの中で、ジョーンズはデュシャンの引用にたちかえり、次のように記している。

あるものをもうひとつのものどくべつすること (デュシャンのいう「ふたつの類似したもの」) ないもなかつた

なにもなかったといわれるところでくべつすること

なにもくべつされなかった？

どのようにして(目)はそのようなくべつをつけることができるのか
ことばであれば、おそらくいせつなのは動詞だろう
しかし絵画ではどうなるのか？

ジョーンズのスケッチブック・ノートの日付のないページから著者が書き写したものを。本カタログ英語版と同時に刊行された *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews* 参照。

★28—ジョーンズは1960年に著した「デュシャン」と題する評論(註23参照)で、「素晴らしいウィルソン=リンカーン・システム」に言及している。

★29—デュシャンはウィルソン=リンカーン・システムについて、「彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも」のためのメモに次のように記している。

眼科医の表[検眼表]——跳ね返りのめまい

眼科医の表による。

跳ね返りがかたちづくられたり(の点)彫刻
眼科医の表を通してめまいを起こしたあとで、
それぞれのしたりは点として振るまい、
鏡の反射によってガラスの上部に送り返され、
9つの射撃痕と出会う＝

鏡による回帰——それぞれのしたり

は、2つの図形の透視図と実測図との間の地平線で
3つの平面を通り抜けるだろう。これら2つの図形は、
この3つの平面上にウィルソン=リンカーン・システムによ
って表示されるだろう(すなわち、
左から見ればウィルソンとなり、右から見れば
リンカーンとなる肖像画のようなもの——)

右から見ると、図形はたとえば正方形になるかもしれない

正面から見たような。そして右から見ると、それは同じ
正方形を透視図法で見たものになりうるだろう——

鏡によるしたりは、したりそのものではない
だが、それらの映像は、同じ図形(この例では正方形)
のこれら2つの状態の間を通り抜ける
(おそらく、ガラスの後ろ側にプリズムをいくつか
貼りつけて用いる。
望むような効果を得るために)

註/「右から見ると」(下から7行目)は、私の間違いで、
左から見ると、というふうに読まれるべきである(マルセル・
デュシャン 1959年)。

★30—W.J. Weatherby, "The Enigma of Jasper Johns," *The Guardian* (London), November 29, 1990, p.29 に引用されたジョーンズの
ことば。引用した部分のすぐ後に、ジョーンズは「それ
にはこともほぼさが下地にあるのかもしれない。そうした
見方に傾きがちな感受性、性向のようなものがあるよう
な気がする」。

★31—Swenson, p.43 に引用されたジョーンズのことば。

★32—Roberta J. M. Olson, "Jasper Johns: Getting Rid of Ideas," *Soho Weekly News* 5 no.5 (November 3, 1977): p.24 の中で、ジョーンズは次のように語る。「旗やハーレムのビルの壁で以前にチラリと目にした敷石の模様などに共通するのは、だれもじっくりそうしたものを見つめはしないという点だ。しげしげと見なくとも、それがなにかはすぐにわかる。そういうものと出会ったとき、ひとは普通どんな見方をするか

という、素早く見て、そのまま忘れてしまう」。

★33—Katrina Martin, "An Interview with Jasper Johns about Silkscreening," in *Jasper Johns: Printed Symbols*, exh. cat. (Minneapolis: Walker Art Center, 1990), p.61 に引用されたジョーンズのことば。ジョーンズは開口一番、「イメージの意味が知りたい、そういうことだね。それにはあまり立ち入りたくない——僕が考えた以上に考えられているし——そうした意味については自由にしておきたい」と述べている。

★34—1964年にジョーンズは次のように語った。「絵画に意図はつきものであり避けられないことでもある。それでも仕上がったといわれ、画家の手元を離れると、意図は緩む。今度はありとあらゆる種類の利用、誤用、駄洒落の種になる。ときには、作り手にとっての意味さえ変えてしまうような見方をすることが現れることがある。作品はもはや「意図」ではなく、ひとに見られるものとなり、それに対してひとが反応するものとなる」。同じインタビューでジョーンズは後から、「だいたいアーティストはかなりばかばかしい衝動に駆られて仕事にかかるもので、それでも作品はできあがる。作品が利用されると……世間に対しては単なる作家の意図ではなく、利用のされ方が問題になる。アーティストが何かを作ったとして——というよりたとえ、だれかがチューインガムを作ったのみにそれが糊に使うようになってしまえば、本人はチューインガムのつもりだったとしても、世間で糊を作ったひととして通ることになる」。Swenson, p.66 に引用されたジョーンズのことば。

1965年にシルヴェスターと行ったインタビューの内容を振りかえるよう1975年に東野芳明から求められて、ジョーンズは以下のように述べている(註19参照)。「もし絵が、たとえば特定の心理状態を示唆しているというふうに解釈されるとしたら、絵の成り立ち自体は無視され、ひとによる身勝手な解釈が行われることになる。それは、望ましいことではないのではないか。絵をそのように解釈できるといふのであれば、それによって絵の意味が限定されてしまうこと、絵がひとのいいたいことを表しているのではないということに気付くべきだ。ことばはことばの意味することを意味するし、絵画は別の何かを意味することだ、ということに同意したとしよう。だが、そのことばは、絵についての最良の表現ではあるかもしれないが、絵ではないんだ。ジョーンズはさらにつづける。「最初からなにかを陳述することを目的として始められた芸術のほとんどは、陳述することに失敗していると思う。なぜなら、そこで用いられる方法はあまりに図式的で人工的だからだ。つまり、前にいったことを逆の形でいったわけだが、絵を描いていて、ことばでいえることをいいたくなったら、描くよりもことばでいった方がいいということだ。絵はそれ自身の性質を持っているし、それは完全にはことばに翻訳不可能なものなんだ。実際のところ、僕は絵画をひとつの言語だと思っているが、それは字義通りの意味の言語ではなくて、言語学的な意味での言語なんだ」。本カタログ英語版と同時に刊行された *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews* 参照。

★35—参考になるものとして、ジョーンズの作品をアメリカの精密描写派の作品と対比した例をとりあげよう。コズロフは1969年に著した文章のなかで、たとえばジョーンズが初期に数字の5を主題としたこと、チャールズ・デムスの《金色の数字5》に原初的なつながりを認め、モダニズムのフォルムの伝統に連なるものと論じた。ローズもやはり1969年に精密描写派とニューヨーク・ダダの関連に目を向けたが、コズロフとは対照的に歴史と文化に引き寄せた見方から、アメリカが理想とする実用主義と、アメリカ固有の美意識の流れを汲むものと評した。近年になってからは、ケネス・E.シルヴァーがジョーンズによるデムスの《数字5》の明らかな引用、あるいはそれへの言及を同性愛者としての自覚に関わると指摘した。Kozloff, pp.11-12; Rose, "Problems of Criticism V: The Politics of Art, Part II,"

Artforum 7 no.5 (January 1969): pp.44-49; Silver, "Modes of Disclosure: The Construction of Gay Identity and the Rise of Pop Art," in Paul Shimmel and Donna De Salvo, eds., *Hand-Painted Pop: American Art in Transition, 1955-62*, exh. cat. (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1992), pp.179-203, 特に pp.186-88.

★36—ローズは次のように記している。「ジョーンズが文章やノート、作品のタイトルなどに示した手がかりをたどれば、それは作品のみならず人生にも関わるものだけに、読者はただちにジョーンズの私的な哲学へと導かれる。そこにこめられた意味を跡づけてゆくと、ジョーンズをダダの「パタフィジシャン」と評する冷たい見方がまったくの外れであり、ジョーンズこそおそらく現代ではただひとり、精神の物理学、つまり形而上学の領域で活動するアーティストであることがわかるだろう。ジョーンズは作品制作における判断と実人生の判断に差を認めていないように思える。ジョーンズの判断には明らかに倫理的含意がある。なぜなら、ジョーンズもまた、カンヴァス上で展開する行為を、人間としての正しい振る舞いの模範とみなすアーティストのひとりだからである。

ジョーンズにとって倫理性とは、単純明快に、ものの有り様をそのままに描く努力をさす。ジョーンズの制作の仕方は、したがって、ジョーンズの倫理性に通じる。ジョーンズは痛みを伴う見直しと訂正を限りなく強いられる。染みをつけては消すことを強いられるけれども、それはこの作業がジョーンズにとって美ではなく、倫理的立場に関わるからである。スタイルの変化はたんなる選択の問題ではなく、倫理的な必然性に裏付けられている。あるところから先、ジョーンズは安定した世界、意味が固定化し、境界は閉じ、視点が一つに定まった世界を描けなくなった。なぜなら、そうした世界はジョーンズにとって「正確」、つまり、真実とは思えなくなったからである。しかもジョーンズにとっては、真実を追求することのほうが、美術の見せかけの進歩を追いかけることよりずっと大切だった。疑問を呈したり、反対を唱えることによって、倫理性を高めることはできない。わたしたちは流動的な足場の上に立っており、そこに定まった方向軸はないと認めることは、安定と秩序を保証するよりも困難である。実際のところ、世界をそのように感知する作家が感じるのと同じ不安を、鑑賞者にも与えることになりかねないのだから」。Rose, "The Graphic Work of Jasper Johns: Part II," p.74.

★37—1988年にジョーンズは次のように発言している。「1960年代にはヴィトゲンシュタインに深く傾倒した。ただヴィトゲンシュタイン理論の反映をわたしの作品に認めてきたのは美術史家ばかりで、わたしにはわからない」。Irene Vischer-Honegger, "Ich bringe nichts mehr in meinen Kopf," *Bilanz* (Zurich), June 1988, p.96 に引用されたジョーンズのことば。和訳は英訳からの重訳。

★38—Fine and Rosenthal, p.82 に引用されたジョーンズのことば。

★39—Sylvester, "Interview with Jasper Johns," p.15 に引用されたジョーンズのことば。

★40—これらのノートは Johns, "Sketchbook Notes," *Art and Literature* (Lausanne) no.4 (Spring 1965): p.185 として刊行された。本カタログ英語版と同時に出版される *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews* にも収録されている。

★41—1990年前後に制作した作品に見られる木の描き方に触れて、ジョーンズはエイミー・ウォラックに次のように語っている。「あれはこの木でもないんだ、木のシンボルさ(笑)。漫画の木のようなものさ。「漫画のような」とはどういう意味かとのウォラックの問いに対しては、「そうね、わかりやすく、それ以外にはこれといっ

た特徴がないということかな、ふつうは何と呼ぶのか思いつかないが」と答える。漫画にはたいがい「楽しくて、おかしなところがあるのではないかとウォラックの指摘を受けて、「そうとも限らない。たとえばガストンの晩年の作品には漫画的などころがあるけれども、楽しいとは言えないからね」との発言もある。1991年2月22日のインタビューの未刊行テープ録音より。テープはウォラックの厚意により提供を受けた。インタビューの一部は、Wallach, "An American Icon: Jasper Johns and His Visual Guessing Games," *New York Newsday*, February 28, 1991, Part II, pp.57, 64-65 に採録。Jasper Johns: *Writings, Sketchbook Notes, Interviews* も併せて参照されたい。

★42—ジョーンズのスケッチブック・ノートの日付のないページから著者が書き写したものを。既刊 Johns, "Sketchbook Notes" に採録。本カタログ英語版と同時に刊行された *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews* 参照。

★43—Sarah Kent, "Jasper Johns: Strokes of Genius," *Time Out* (London) December 5-12, 1990, p.15 に引用されたジョーンズのことば。

★44—Sylvester, "Interview with Jasper Johns," pp.13-14 に引用されたジョーンズのことば。

★45—ジョーンズのスケッチブック・ノートの日付のないページから著者が書き写したものを。

★46—Jerry Tallmer, "A Broom and a Cup and Paint," *New York Post*, October 15, 1977, p.20 に引用されたジョーンズのことば。この記事には、「当初、作品に「それを見ようとしてだれでも見る位置を変えてしまうような要素」とをいれたいと(ジョーンズは)言う。初期の標的の絵画に添えた石膏像を例にとると、ジョーンズはこれに小さな木の蓋をとりつけた。「近寄って蓋を開けたり閉めたりしなければならぬ。そうした行為に興味を覚えたし、いまでも関心がある」という一節もある。

ジョーンズはまた、「最初の(標的)はもともとピアノのようなものにするつもりだった。木箱の蓋を鍵盤にみたて、触れると絵の裏から音が聞こえてくるようにすることも考えた……どこかで方針が変わって、木の鍵盤が箱にいた石膏像の蓋になった。どちらの案にしろ、《4つの顔のある標的》でもそうだが、作品のそばに寄って鍵盤なり蓋なりを手で動かしてやる必要がある。今では作品が美術館に収まってしまったので、作品からそうした側面は失われてしまったけれども、当時はそこに大きな意義があった。作品に近寄れば、見えるものが変わるだろうと思った。その変化にひとは気づくだろうし、自分が動いたり、作品に触ったり、音をたてたり、目に見えるものを変えてやるということを意識するようになるだろう考えた。見る側がそういうふういろいろのことをするうちに、作品は単純化されたイメージ以上のものになる」。Bernstein, "An Interview with Jasper Johns," [January 18, 1980], in *Fragments: Incompletion and Discontinuity*, ed. Lawrence D. Kritzman, *New York Literary Forum* vol.8-9 (1981): p.287 に引用されたジョーンズのことば。

★47—1984年にダヴェタスからエンコースティックを使うようになった経緯を問われて、ジョーンズは次のように答えている。「絵を描いているときのことだ、まだ乾ききっていなかったけれども、カンヴァスに塗ったものをほかのものではかしたくなかった。どこかでエンコースティックについて読んだことがあった。そこで蜜蝋を買ってきて、使ってみた。思った通りだった。描いたものがすべて前よりはつきりした。エンコースティックは筆の動きひとつひとつをそのままの形で残してくれる。これは混じり気のないものを使いたいというわたしの渴望とも一致していた。名作をつくりたい、ダイナミックなものをつくりたいと願う若者の思いつきそうなことだね。今ではなんでもか

んでも一緒に溶かして、ポタポタたしているんだから」。Davvetas, p.12 に引用されたジョーンズのことば。

ジョーンズはこれとは別に、「旗の第一作は乾きの遅い絵具で描いたけれども、一筆毎に休むのがいやだった。じれったいけれど、絵具が混ざるのは困る。筆の運びの間に時間が経過しているという感覚が欲しかった。筆の動きそれぞれが次のものとはっきり分かれたかたちで残るようにしたい。ちょうどそのころ、エンコースティックの話を聞いたか読んだかして、それが問題を解決してくれるような気になり、蜜蝋を買って、それからというもの蜜蝋を使いつづけている」。Pohlen, p.22 に引用されたジョーンズのことば。

エドワード・J.ソザンスキーはジョーンズのことばを引きながら、次のように記している。「初期の作品でジョーンズは、しくじりや、「手直しの跡をすべて」見せている。「見ることによって、すべてを感じ取ることもできる。それが時間の経過を印象づけることにもつながる」。Sozanski, "The Lure of the Impossible," *The Philadelphia Inquirer Magazine*, October 23, 1988, p.30 に引用されたジョーンズのことば。

★48—1963年に初期作品で描き直しが果たした役割について語るうちに、ジョーンズは描き直しの少ない近作との対比を行うなかで、執拗な行為が思いがけない結果を生むこと、必要に迫られて行われるくりかえしの作業が、多彩な感情を濃密に秘めたイメージに結びつく指摘した。「最近の作品では何かを幾度もくりかえすという試みをつづけてはいない。たとえばまっすぐな線を引くような——まっすぐな線を引くと、曲がっている。もう一本まっすぐに線を引くと、前とはちがったふう曲がる。そこでもう一本描くと、直線ではないけれども、じつに含蓄のあるものができあがる」。

「もしそれができれば、たいはいのひよりも優れたことをしていることになるのではないか。問題は、自分がそうしているのかどうか、自分のしていることをするつもりだったのかどうか、知るのが難しいことだ。そのほかにも、やり方が問題になってくるし、思った以上にやりすぎたり、逆に足りなかったりということも起こる。自分のしている何かをはっきりさせ、自分のしようと思ったことをしていることがはっきりするようやり方が確立できれば素晴らしいことだが」。ヒリー・クリューヴァーのインタビューに答えて、ジョーンズが語ったことば。The *Popular Image* (Washington, D.C.: Washington Gallery of Modern Art, 1963) の展覧会図録の付録として制作された33回転のレコードに収録された。インタビューの抜粋は Klüver, *On Record: 11 Artists 1963, Interviews with Billy Klüver* (New York, Experiments in Art and Technology, 1981) にも採録されている。上記の引用は同書 pp.15-16 にある。Jasper Johns: *Writings, Sketchbook Notes, Interviews* 参照。

★49—Klüver, *On Record*, pp.13-14 に引用されたジョーンズのことば。

★50—1964年に東野から、三原色とアルファベット以外は使わないことにしたのは本当かと訊ねられて、ジョーンズは次のように答えている。「そうね。とにかく僕はもの大きさを測ること、それからものに名前をつけることに興味があるんだ。それからまた僕は、われわれがある状況を取り出してきて、それにXという名前を与える与え方に興味がある[ジョーンズはこの後、「赤」という単語の使用を裏付ける慣習、共通認識について語っている]。東野芳明「イメージの方がほくから自由になってほしい」『芸術新潮』1964年8月号。東野芳明著「つくり手たちとの時間」(岩波書店、1984年)p.135 に再録。

★51—作品に定規などが描かれていることについて訊ねられて、ジョーンズは「ものを計るということに対する興味、それから計るものを計れるもの、計れないものと対比させる面白さに関わっていると思う」と述べている。Bryan Robertson and Tim Marlow, "The Private World of Jasper Johns," *Tate: The Art*

Magazine issue 1 (winter 1993): p.46 に引用されたジョーンズのことば。

★52—ローズは次のように記す。「《仕掛け》に描かれた円のイメージとつながりのある油彩画と版画はこの点で、未来を過去のくりかえしにすぎないものとして描きだすだけに、とりわけ悲観的である。棒は今わたしたちの見位置まで移動したように、これからも定められた道筋をたどってゆくだろう。ここで脳裏に浮かぶのはデュシャンの「悪循環」、独身者たちがくりかえすあの連禱のイメージである」。Rose, "The Graphic Work of Jasper Johns: Part II," p.71.

★53—1950年代のハプニングに関して、ジョーンズはデイヴィッド・ヴォーンに次のように語っている。「1959年のことだったが、アラン・カブローが観客の中からロバート・ラウシェンバーグとぼくを選びだし、吊り下げたキャラコの両側に分かれ、なにかしてほしいと言った。ひとり丸を、もうひとりまっすぐな線を描くことになった。筆を手にとり、おどおど布の一方の側に頼り無い縦の線を引いていると、ラウシェンバーグの円が布地の裏から染みだしてきて、またぼくはかれの才気に唸らされてしまった。筆なんかうっちゃって罐の蓋をあさって絵具に浸して、それを布地に押しつけたわけだ」。David Vaughan, "The Fabric of Friendship: Jasper Johns in Conversation with David Vaughan," in *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns* (first published 1989, reprint and enlarged ed. New York: Alfred A. Knopf, with Anthony d'Offay Gallery, London, 1990), p.139 に引用されたジョーンズのことば。

★54—Richard Field's introduction to *The Prints of Jasper Johns 1960-1993: A Catalogue Raisonné* (West Islip, N.Y.: Universal Limited Art Editions, 1994) 参照。

★55—Christian Geelhaar, "Interview with Jasper Johns" [October 16, 1978], in *Jasper Johns: Working Proofs* (Basel: Kunstmuseum Basel, 1979) の中で、ジョーンズは初期の版画制作の体験が絵画に与えた影響について語っている。ロバートソンとマールウの記事にも、絵画と版画に関してジョーンズが詳しく述べた部分の引用がある。「油彩画と版画はほとんど気づかれないようなかたちで、たがいに作用しあっているような気がする。刷り上がりのイメージが石版に描いたものとは裏返しになることには、版画の初心者であっても、必ず強い印象を受けるはずだ。工房では、鏡に映るイメージのことをいつも意識しているし、その影響が絵画作品にもおよんで、イメージを鏡に映したり、意図的に反転させるようになった。絵画と版画は制作過程が違う。油彩画の生命の一端は絵具の重量、絵具ならではの厚みや薄さにある。版画作りは間に介在するものもつと多く、人手も借りなくてはならない。絵を描くのはわたしにとって孤独な作業だが、版画では、ほかのひとたちがいて、かれらがいて初めて作品ができあがる。かれらにも仕事を楽しんでもらいたいと思うから、節約の必要もでてくる」(p.47)。

★56—1964年作の彫刻《高校時代》に関するノートをふくむスケッチブックの1ページに、ジョーンズは自らに対する次のような提案を記している。「顔全体/石膏ノ雌型ヲ作ル。コレカラ薄イゴムデ雄型ヲ作ル。コレヲ切り、全ク平ラニ板上ニヒコゲルヨウニスル。ソレヲブロンズニ鑄造シ、コレヲ「皮膚」名付ケルコト」。東野芳明「東京のジャスパー・ジョーンズ」『美術手帖』1964年8月号 p.270。Jasper Johns: *Writings, Sketchbook Notes, Interviews* 参照。

★57—クロス・ハッチングの絵画の多くに、エールの罐の底、ときには(塗られたブロンズ)(1960年)のサヴァラン・コーヒーの缶の底と同じような大きさの小さな丸い刻印が、寸法を定める目安、あるいは一種のサイン代わりに記されている。

★58—n次元数学の概念、そしてマルセル・デュシャンを始めとするモダニズム初期のアーティストとの関連については、Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (Princeton: Princeton University Press 1983) 参照。

★59—これらの作品については、Rose, "Jasper Johns: The Tantric Details," *American Art* 7 no.4 (Fall 1993): pp.47-71 参照。

★60—Johns, ["Statement"], in Miller, p.22.

★61—Rose, "Pop Art at the Guggenheim," p.22.

★62—1964年のジョーンズの日本訪問に触れた東野の日記より(「東京のジャスパー・ジョーンズ」p.272, 「イメージの方がほくから自由になってほしい」「つくり手たちとの時間」p.132)。記者に向かいジョーンズが述べた発言が次のように記されている。「二年前、ロンドンで蠟人形の美術館を見たとき、人間の皮膚を奇妙なものだと思った。いつか、これを作品に使おうと思って、二年間、いろいろ、考えてきた。最初は子供の足で椅子は下に普通に置く考え、それから女の足にしようと思ったが、ホノルルから東京まで考えているうちにこうなった」。

★63—このディテールはイーゼンハイム祭壇画の聖

アントニウスのパネルをもとにしたものかと訊ねられて、ジョーンズは次のように述べた。「そう、だが皮膚だよ」。Jill Johnston, "Tracking the Shadow," *Art in America* 75 no.10 (October 1987): p.132 に引用されたジョーンズのことば。

★64—皮膚の惨状に着目して、この悪魔によりジョーンズはエイズを暗示しようとしたとの解釈がしばしば行われてきた(エイズは皮膚の病変を伴うことが多い)。エイズへの関心が大変に高い現状では、そうした関連づけが行われるのはもっともだとジョーンズも認めてはいるけれども、悪魔をモチーフに選ぶ際には、説得力のある根拠に欠けているようである。

★65—自作のこうした傾向に関するジョーンズの典型的な説明をシルヴェスターとの対話から引用しよう。「できるかぎりのことをした結果、避けようもない、あるいはほかにどうしようもない状況として生じる意思の表明を受け入れるべきだと思う。最初から意思の表明をめざして着手される作品の大半は、目的を果たすことがないのではないか。それは用いられる方法があまりに図式的、あるいは人工的なものになるからだ。ひとは絵から生きているという実感を得たいのだと思う。最終的に暗示されるもの、あるいは表明されるものは、意図してではなく、やむなくそうなるのでなければならぬ。初めから言うつもりだったものではなく、言わずに済ませることができなかったものでなくてはならない。使えるものはすべて使うべきだし、エネルギーはすべて絵を描くことに使い切っ

しまうべきであり、そうすれば何をしようにも、もうエネルギーの余力がない。作品をどうしたらよいか、わからなくてよい。なぜなら、すでに作り手と対等のものになっているはずだから。ただ気に入るという程度のものであってはならない」(p.14)。

★66—否定と排除を通じて創造に至る独自の道を説こうとして、ジョーンズはインタビューで次のような説を述べたことがある。どの瞬間をとっても「精神はありとあらゆるものと取り組んでいる」のであるから、「知っていることはすべて避けて、なおかつ活動するのはよい方法なのではないか……たやすく手の届くものを、ただもち出してもたいした意味があるとは思えない。もっとも、それはわたし自身の気持ちにすぎないのかもしれない、消極的な立場とでも言えればいいのかな。少し間をおいて、同じ考えを再びとりあげ、新しい状況への対応について発言をつづける。「そうした状況について知っていることをすべて避けながら、なお行動することができれば……たとえ手段に消極性があったとしても、それは積極的な行動であるにちがいない。これも「だめ」、あれも「だめ」と言いつづけているうちに、どこかにたどりつく」。Klüver のカタログ *The Popular Image* のなかのレコードに録音されたジョーンズのことば。

★67—Sylvester, "Interview with Jasper Johns," p.19 に引用されたジョーンズのことば。強調は著者。

★68—Kozloff, p.10.



「ある物を目にしたことがきっかけとなって、何か別の物をつくり出したいという意欲に駆られることがある」

ロバータ・バーンスタイン
Roberta Bernstein

ある物を目にしたことがきっかけとなって、何か別の物をつくり出したいという意欲に駆られることがある。過去に見たものが、新作の主題に関係してくる場合がある。また、絵と絵の間には共通点が多く、制作という作業そのものが他の絵を思い出すきっかけになり得る。この、他の絵という亡霊にとり憑かれたら、とにかくその名をはっきりと特定するか、もしくは、描いてみるしかその呪縛から逃れる手立ではない。

——ジャスパー・ジョーンズ、1982年*1

ジャスパー・ジョーンズの芸術において最も興味深く、持続してみられる特徴のひとつは、他の芸術作品に対する彼の反応が彼自身の絵画表現の「きっかけ」になっているということである。他の芸術作品を彼はじつに様々なかたちで参照し、引用している。それは、たとえば名前やイニシャル、題名や刻印、あるいは模写やトレースという手段であったりするが、公然と引用しているか、こっそりと引用しているかにかかわらず、それは視覚的にも、概念的にも、表現的にも、彼の作品を成す要素として不可欠なものとなっている。一体、だれの、どの作品の、どの部分を、どんな風にジョーンズが自分の作品の中に活かしているのかという点を考察することでわれわれは彼の芸術に対する理解を一層深めることができる。ジョーンズの美術史との対話は、図像がどのような意味を持ち、それが用いられる文脈の変化に応じて、その意味がどう変化して行くのかという彼自身のたゆまぬ探求の一環でもある。彼が取り入れる図像は、彼の作品を変化させる触媒でもあり、また、新たな領域へ進行させる推進力ともなっている。

先輩芸術家たちへの言及がジョーンズの作品に現れ始めたのは1960年代初頭であり、その成果が評価されるに従って、この手法が重要性を増してきた。彼が引用する作家としては、レオナルド・ダ・ヴィンチ、マティース・グリュネヴァルト、ハンス・ホルバイン、ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ、ポール・セザンヌ、エドヴァルト・ムンク、パブロ・ピカソ、マルセル・デュシャン、ルネ・マグリット、そしてバーネット・ニューマン等が含まれる。主にこれらの作家の絵の中の図像が多くの彼の作品の元となっていることは、彼が、西洋美術の伝統を基盤とし、また、その伝統の中でも最も彼を刺激し、挑戦しがたいこれらの作家と自分の作品を対等に位置付けていることを物語っている。とはいえ、彼はヨーロッパやアメリカの芸術規範のみに影響を受けているわけではない。アジアの芸術は長年彼が関心を抱きつづけている分野のひとつである。また、名作や巨匠の重要でない作品といった類のもののみが彼の創作意欲の引き金を引くわけではない。イラストレーション、あるいは子供の絵や工芸品などの知名度の低い図像からもインスピレーションを受ける。1970年代の後半、お気に入りの現代作家の作品を挙げて欲しいという質問に対してジョーンズは、ピカソの《ア

*本稿中に取りあげたジョーンズ以外の作家の挿図については、文末の76-91ページにまとめて掲載した。

ヴァニヤンの娘たち》(1907年、挿図75)、デュシャンの《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも(大ガラス)》(1915-23年、挿図29)、セザンヌの《水浴者》(1885年頃、挿図21)、そして、ロバート・ラウシェンバーグの絵画等を挙げた上で、こう付け加えた。「これらは名作と呼ばれる類の作品であろうが、日々の制作活動においては、必ずしも名作とは呼ばれない作品が、むしろ名作同様の、もしくはより深い意義を持つ場合が多いものだ。だから、名作がすべてというわけではない」*2。

美術史から図像を掘り起こすという点では、ジョーンズの作品はきわめて今日的である。現代作家による美術史の参照を検証した例として、1978年にニューヨークのホイットニー美術館で開催された「美術についての美術」という展覧会がある*3。ジョーンズの同世代作家、ラウシェンバーグ、ロイ・リキテンスタイン、サイトロンブリ等も同様に美術作品の参照によってかなり多くの作品を制作している。1980年代には、過去の美術からの引用が、新しい時代を担う作家たちの間で主流となり、特にシェリー・レヴィン、デイヴィッド・サーレ、フィリップ・ターフ等は、美術史に対するポストモダンの解釈を顕示しようとする手法を用いた*4。その点、ジョーンズの美術史に対するアプローチには、彼の同世代や後輩作家と共通する面と相反する面とがあった。彼は自分と同世代、あるいはモダニストの先人たちと同様、伝統美術に対して前衛美術とはいかなるものかという課題を提起するために美術史からの引用を行った面がある。しかし、彼が主眼をおいたのは、風刺的な修正主義、あるいは、大量生産に対する美術の敏感な反応の所産であった1960年代のポップ・アートの課題ではないし、芸術作品のアウラを軽視したり、芸術的創造性の終局を唱えたりする当時の風潮に左右されたわけでもない。

1970年代の初め、新しい芸術とは古いそれへの批判なのかという問いに対して、彼は「芸術は芸術を批判するものだと思う。だが、それは果たして単に新旧の問題なのだろうか。私には新しい芸術が古い芸術に批判的であると同様に古い芸術が新しい芸術の問題点を示唆しているように思えるのだが」と答えている*5。現在と過去の間にはこのようにダイナミックな相互作用があるとするジョーンズは、進歩発展というモダニストの考え方を否定する。ハロルド・ブルームは、『影響の懸念 詩の理論』の中で、詩人たちがいかに「創造的誤読」に努め、先人たちの作品を故意に誤って解釈することにより、「彼等自身の独創性がはたらく余地を明らかにしようしている」かについて述べている*6。既存の美術を活用するというジョーンズの手法もこれと同様に創造的改訂であり、参照した源泉を独自の絵画表現へと変容させるのである。ブルームはこの過程を「優位を保つことに対する創造的精神の絶望的なまでの固執」*7に結び付けているが、ジョーンズの美術史との対話はもっと気楽で謙虚なものである。彼の「創造的誤読」は優位性を競うこととは無縁で、むしろ自己批判の過程であり、それによって彼自身の芸術家としての表現力が刺激され活性化されるのである。この過程が彼にとってどんな役割を果たすのかについて彼自身はこう説明している。「ひとつの物はそれ以外の物にはない何かを、そして一体それが何であるかを教えてくれる」*8。

空間の表現にはいつも心を動かされる…だが、それは私自身の意図により達成され、ひとの関心を惹けるものではないと思う。レオナルドの素描に世界の終わりを描いた作品がある。その中に小さな人物が佇んでいる。それはレオナルド自身ではないかと思う。私はこの作品にとっても感動させられる。だが、彼にそのような狙いがあったとはとても思えないのだ。

——ジャスパー・ジョーンズ、1977年*9

1954年から55年にかけて最初の《旗》(図版8)を描いた頃から、1958年にニューヨークのレオ・カステリ・

ギャラリーで初の個展を開くまで、ジョーンズは作家としての独自性を確立することに専念していた。この頃は、自分の作品が他の作家のものに似てきたらその制作をやめ、別の制作に取りかかっていたと彼は述べている*10。当時の絵画様式の主流であった抽象表現主義に反発して、彼は明快で具体的な図像表現にとり組み、激しい身振りを伴う表現主義的な絵具の用法を避けていた。

しかし、1959年までには彼独自の境地が確立されたことにより、自分が影響を受けたり、芸術的感性に共感を覚えた作品や作家を認め始めるようになる。同年ニューヨーク近代美術館で開催された「16人のアメリカ人」という展覧会において、彼は重要な発言をしている。自分の芸術の中心課題は知覚についての考え方であり、その源として、レオナルド、セザンヌ、キュビズム、そしてデュシャンの名を挙げたのである。

私は、ときには見えてから描いたり、また、あるときは描いてから見たりするが、どちらも不純な状況なので、自分としてはいずれも避けたいと思っている。

自然界にはあらゆる部分に、それぞれ見るべきものがある。私の作品は目の焦点を変えられるのと同様の可能性をふくんでいる。

私が興味を覚えた3つのアカデミックな考え方がある。ひとつは私の師(セザンヌとキュビズムを指す)が「回転する視点」と呼んだもの(つい最近、2、3フィート離れたところから絵を見ていたラリー・リヴァースが、ある黒い長方形を指して、「…ここにも何かがあるような感じがする」といった)。マルセル・デュシャンの「あるものから似通ったもうひとつのものに記憶の痕跡を移しかえるに足る視覚的記憶の不可能性に到達すること」との示唆。そして、レオナルドの(「それゆえに、画家よ、きみの描く物を線で囲むことなかれ…」)肉体の境界は閉じられた肉体の一部でもなければ、周囲の空気の一部でもないという考え方である。

単純な概念をあつかった絵にはあまり賛成できない。私には、いかなるものも、ごちゃごちゃしているように見える*11。

レオナルド、セザンヌ、そしてデュシャンに対するジョーンズのこだわりは、図像の創出に重要な役目を果たし、彼の芸術の試金石となっている。1960年代初めに人体を用い始めた頃の彼の手法は、これらの画家たちのそれに類似しているといえるであろう(ジョーンズはそれより以前、1954-55年のいくつかの構成にも人体を用いている。図版5、9、10参照)。1962年の《「皮膚」のための習作」と題した4点の素描(図版91-94)、1962年の絵画《ダイヴァー》(図版98)、1963年の素描《ダイヴァー》(図版101)、1963年の絵画《地の果て》(図版102)と《潜望鏡(ハート・クレーン)》(図版103)等の作品には、彼自身の頭部や手足を押し当てた刻印によって人体を描写し、作品の多様な解釈を可能にしている。《ダイヴァー》と題した作品では、いずれも手と足の刻印を用い、矢印によってその移動を表しているが、それは飛び込み台から飛び込もうとしている白鳥のようでもあり、もっと劇的な解釈をすれば投身自殺をしようとしているようでもある*12。《地の果て》の中の伸ばした腕は、ダイヴァーの右腕の細部のようでもあり(《ダイヴァー》に用いられている、上から手の刻印をいくつもつける手法がこの絵画にも用いられている)、溺れる者が必死に伸ばしている腕のようでもある。《潜望鏡(ハート・クレーン)》のダイヴァーの腕は半円形を描く装置となっており、それは空を掻くダイヴァーの腕のようでもあり、《地の果て》の「溺れる者」が伸ばした腕のようでもある。

一連の《ダイヴァー》作品での人物の構想は、能動的で象徴的な存在として空間の計測と限定に用いている点で、レオナルドの有名な素描《ウイトルウィウス的人間像》(1485-90年頃、挿図19)*13を思い出させ

る。と同時に、ジョーンズのダイヴァーたちに感じられる精神的、肉体的な弱さは、レオナルドが《大洪水》の素描(挿図20)で表現した人間の脆さや非力を思い起こさせる。ジョーンズのこの一連の作品の掻き回された表面は、人物たちを飲み込む荒れ狂う海を暗示しているようであり、《地の果て》という題には、「どこにも足の置き場がない地点へと到達しつつある」と彼自身感じていたことと関わりがあったとジョーンズは述べている*14。1964年にレオナルドの一連の素描《大洪水》を観るためにウインザー城を訪れたジョーンズは、それらの作品に感銘を受け、その理由として、「この世の終局を、手も震わせず描いた作家がいたことだ」と発言している*15。レオナルドの素描に見られる渦巻く雲の層は、この時期のジョーンズの一連の表出的な図像のモデルになっている可能性もある。1960年代初めのジョーンズのスケッチブック・ノートには、「物体の喪失、崩壊、消滅を意味する物。それ自体は沈黙し、その他の物を意味するもの。それはその他の物をも包括するのか。『大洪水』』と記されている*16。その後、1967年には、ジョーンズのスタジオの壁に、レオナルドの素描のシリーズ《大洪水》のうちの一点の複製画が掛けられていた*17。

セザンヌの水浴する孤独な男たちもジョーンズの人物像のモデルとなった。ジョーンズは1952年、ニューヨーク、メトロポリタン美術館で開催されたセザンヌの展覧会を観ている。その時から、ジョーンズは他のどの作家の作品にもましてセザンヌの作品を丹念に鑑賞するようになる*18。1960年代のある時期、ジョーンズはセザンヌの《水浴者》(1885年頃、挿図21)を灰色で模写しようと考えたが、セザンヌの絵(実物はニューヨーク近代美術館蔵)から直接模写することは避けなかったし、かといって、彼の構想に合うほど大きな複製を見つけることもできなかった*19。セザンヌを模写したりレースする代わりに、ジョーンズが、記念すべき彼自身の人物像《ダイヴァー》の着想を得たのは、おそらくこの頃であると思われる*20。

セザンヌの《水浴者》や《腕を伸ばす水浴者》(1883年頃、ジョーンズ所蔵、挿図22)等の水浴者たちはどちらかという静的で瞑想的だが、そのテーマと表現力においてジョーンズの動的なダイヴァーたちにつながりがある。ぎこちない姿勢の内省的なセザンヌの人物像からは不朽の勇姿というより、むしろ精神的はかなさが伝わってくる。セザンヌの作品に心理的解釈を用いた草分けの美術史家のひとり、メイヤー・シャピロは《水浴者》を「自己のドラマ」と評し*21、セオドア・レフによると《腕を伸ばす水浴者》は作家自身の投影で「孤独な状態の彼の肖像」である*22。1960年代初め頃、ジョーンズがセザンヌの一連の水浴者に対して関心を寄せたのは、何か作者を特定できないような、同時に自分自身の作品にその体験を反映できるような人物像を模索していたからではないかと思われる。

《到着／出発》(1963-64年、図版104)では、その画面の右上にぼつんと押された手の刻印のみがダイヴァーの痕跡だが、この作品にも一連の《ダイヴァー》作品のような豊かな感情表現がみられる。この絵の右下の方には《到着／出発》という題名を下部に伴った罫體が白地に黒で塗り込まれており、これがこの作品の中で最も目を引く形象となっている。この罫體によってこの絵画全体が「ヴァニタス」(虚栄)へと転じ、人生の短さを思わせる作品となり、その題名もまさに生と死の循環を意味しているかのようである。シルクスクリーンで刷られた「ガラス—取扱にご注意下さい」という表記は、一層生命のはかなさを感じさせる。罫體はヴァニタスの象徴であり、ジョーンズは多くの資料からそのことを充分承知していたに違いない。しかしながら《到着／出発》の中の罫體の最も直接的な先例は、セザンヌの《青年と罫體》(1896-98年、挿図26)であり、さらにはセザンヌが生涯を通じて描きつづけた数多くの罫體のある静物であった*23。

ジョーンズが人物像の模範としたのがレオナルドとセザンヌであったとすれば、彼が1960年代に最も注目した作家はデュシャンである。彼の作品はデュシャン的なレファレンスに満ちているが、それらの中にはジョーンズが意図的に引用したものもあれば、ふたりの作家の共通性によって必然的にデュシャン風になったものも

ある。たとえば、《到着／出発》の中の「取扱い注意」という表記はデュシャンの《大ガラス》を連想させるが、それについてジョーンズはこう記している。「デュシャンの《大ガラス》は、視覚的、あるいは、感覚的体験ではなく、ひとつのものが別の意味を持ちうるような精神的体験としての作品概念を提示している。デュシャンにとって言語こそ至高の存在であり、この「ガラス(Glass)」は意味不明瞭ということと透明な物質との語呂合わせになっている。デュシャンは、いかなるものであれ、それが何を意味するのかについて知ることの困難さを即物的に表している…ひとはガラス越しに何かを見ても、ガラス自体を見てはいない」*24。この記述の中には、ジョーンズがデュシャンに強い関心を持ち始めて以来、彼自身の作品に不可欠となっているふたつの概念が示されている。ひとつは芸術の概念的側面の強調であり、もうひとつは意味が変転する様を認識することの重要性である。

批評家たちは1957年の時点で、既にデュシャンのレディメイドとジョーンズの作品の関連性を指摘しており、彼等はそれを「ネオ・ダダ」と称した。この呼称はジョーンズの関心を引いた*25。彼はダダとデュシャンについて書かれた物を読み、ラウシェンバーグと共にフィラデルフィア美術館所蔵の大規模なデュシャンの作品のコレクションを観に出かけている。1959年初め、評論家のニコラス・カラスはジョーンズとラウシェンバーグの作品を見せるために、彼等のフロント通りのスタジオにデュシャンを連れてきている*26。ジョーンズは1960年にはデュシャンの作品を蒐集し始め、さらにこの作家に対する理解を深めるために《大ガラス》についてのメモを読んでいる。これはデュシャンが1934年に《グリーン・ボックス》の中で複製していたメモを一冊の本としてまとめたものであり、当時英語で出版されたばかりだった*27。

ジョーンズは1960年発行のニューヨークの定期刊行物『スクラップ』にこの本に関する寸評を寄せ、「たぐいまれなデュシャンの思想の啓示」と形容している。彼はまた、デュシャンを評して「自分の芸術を言語、思考そして視覚が相互作用を及ぼすような地平にまで持っていった今世紀のバイオニア的芸術家のひとりである」と述べている*28。ジョーンズにとっては、批評家たちが当初認識したような日常的な物を対象としたジョーンズの絵画や彫刻とデュシャンのレディメイドの類似性よりも、芸術の本質や芸術家の役割等についての自分とデュシャンの興味や価値観が一致していたことが、とくに重要であった。デュシャンの思想との出会いは、むしろジョーンズに新たな展開を示したが、同時にその出会いは、彼の作品を特徴づけるもの、とりわけ、視覚と心理の関係を探求し視覚作用の表現を追求することに対する確信をもたらしたのである。

ジョーンズが自分の絵画《円の仕掛け》(1959年、図版49)を手始めとして回転する物体を自分の芸術に取り入れたのは、デュシャンの絵画(たとえば、《コーヒー挽き》[1911年、挿図28])やレディメイド、そして彫刻等に見られる機械形態からヒントを得たためであろう。《寒暖計》(1959年、図版57)や、《定規と「灰色」のある絵》(1960年、挿図1)等を含む彼の作品に様々な計測器が用いられているのは、デュシャンの関心事である「物体の重量の変化、われわれの定義や測定の不確かさ」に呼応していることの反映である*29。《出足の遅れ》(1959年、図版54)では知覚反応と相反する色名を挙げることによって、デュシャン流の言語観をより強調させている。1960年初めには、デュシャンが《グリーン・ボックス》にまとめたメモの形式をモデルにした「スケッチブック・ノート」をつけ始めている。1968年にジョーンズはマース・カニングガムのダンス「ウォークアラウンド・タイム」(年譜pp.233-35参照)のために、大掛りな舞台装置を制作しているが、《大ガラス》に基づいて構想されたそれは、デュシャンに対する敬意を表したものとなっている*30。同年、《シリーズ・黒の数字》(図版128-37)と《シリーズ・色の数字》(1968-69年)のモチーフをリグラフィにした《数字7》という作品において、ジョーンズはモナ・リザの転写シールを用いているが、それはレオナルドの名作のみならず、デュシャンが《L.H.O.O.Q.》(1919年、挿図31)と《ひげを剃り落としたL.H.O.O.Q.》(1965年)において不遜な改変を施したモナ・



挿図1
ジャスパー・ジョーンズ、《定規と「灰色」のある絵》、1960年
カンヴァスに油彩、コラージュ、オブジェ、
81.2×81.2×5cm
Jasper Johns, *Painting with Ruler and "Gray"*, 1960. The Estate of Frederick R. Weisman, Los Angeles, Calif.

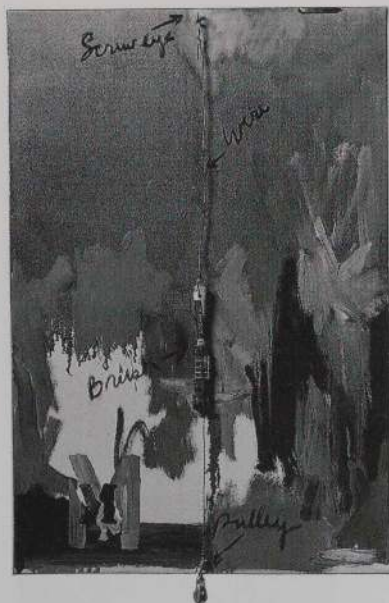


挿図2
ジャスパー・ジョーンズ、《往復台の連禱》、
1961年
紙に鉛筆、黒鉛による淡彩、
10.9×8.8cm (画面)
Jasper Johns, *Litanies of the Chariot*, 1961.
Private collection

リザの双方に言及したものである*31。

ジョーンズが他の作家の作品を直接的に転用した最初の作品は、素描の小品《往復台の連禱》(1961年、挿図2)である。「往復台」はデュシャンの《大ガラス》の中の「独身者の機械」の一部分を成すものであり、「連禱」はその動きに関連する彼の祈りの詞である。《グリーン・ボックス》によると、これらの「連禱」(挿図30)は、奇妙な混合物——往復台を組み立てるのに使われる「安物」の資材(「日常のガラクタ」と、感情的、および性的な停滞(「緩慢な人生」, 「悪循環」, 「オナニズム」, 「単調なはずみ車」と)の混合物である。デュシャンのメモでは「連禱」の部分を×印で抹消してあり、「(全てやり直し)」という指示が付記されている*32。

ジョーンズがデュシャンの「連禱」を手掛けたことは、このふたりの作家の決定的な違いを明らかにした。デュシャンにとって純粋な概念であったものが、ジョーンズによって黒鉛で丹念に描き上げられた素描となって姿を現したのである。実際、評論家たちをジョーンズとデュシャンの比較論に駆り立てたジョーンズの作品はすべて、作家自身の手と材料を使って制作された絵画や彫刻であった。見い出されたオブジェが現れる場合でも、それ自体がありのままの姿で提示されるのではなく、常に絵画作品の中に組み込まれたかたちで現れる。同様に、アルファベットや数字に基づく作品であっても、それらのごぼや文字は絵画的効果を発する役割を担う。《M》(1962年、挿図3)にはデュシャンの「連禱」の「日常のガラクタ」を示唆する物体——「鉄線」や「木製の偏心滑車」が含まれている(画中に「M」という題名が二度繰り返されているが、これは恐らく「マルセル」のMを意味すると思われる)。しかしながら、作品に付けられた絵筆は、ジョーンズが表現手段として絵画を選択していることに言及しているのである。



挿図3
ジャスパー・ジョーンズ、《M》、1962年
カンヴァスに油彩、オブジェ、
91.4×60.9cm、東京、ゼノン美術館蔵
Jasper Johns, *M*, 1962

ジョーンズがデュシャン流の思索に没頭した1960年代初頭には、彼の作品が従来の無人格的な作風から、抑制気味ではあるが激しい感情の有り様を投影するものに急転した時期と一致する。作品中に記された題名は、それらの作品に漂う怒りや喪失感といった雰囲気強調している。《消失II》(図版79)、《グッド・タイム・チャーリー》(図版80)、《No》(図版81)、《ある男が囁んだ絵》(図版82)、《水が凍る》(図版83)、《私の感情の思い出に——フランク・オハラ》(図版84)、《うそつき》(図版85)等は全て1961年に制作された。《No》ではデュシャンのブロンズ彫刻、《雌のイチジクの葉》(1961年、挿図32)を用い、それをカンヴァス左上に刻印している*33。この彫刻の題名は明らかに性的であり、女性性器を型抜きしたように見える形状もエロティックである。ただし、《No》に用いられたそれは、何か秘密めいた形に見え、もしジョーンズがその源泉を明かしていなければ、何から引用されたものなのか推測するのは不可能であろう。だが、一旦そのことを知れば、《雌のイチジクの葉》の刻印が示唆する官能性によって、「No」ということばに込められた感情的要素が一段と強調される。このように、ひとつのフォルムを、そこからさまざまな解釈が引き出されるようなかたちで提示するやり方は、ジョーンズに特徴的な手法であり、彼は他の画像も同様の手法で処理している。《雌のイチジクの葉》の刻印は、《フィールド・ペインティング》(1963-64年、図版107)や《到着／出発》にも用いられており、意味合いが不明瞭な作品においてなおも暗示的な要素を増幅させている。

ジョーンズにとって、自分が引用したものを改変し、自作に組み込む過程は、その過程を終えるまでに持ち越される可能性もある作品の内容についての考察と同じくらい重要である。1960年代初頭には、彼は絵の表面を特徴づけるために、彼自身の身体や、ステンシル、カンヴァスの木枠、缶等を含むさまざまな物の刻印を付している。《No》ではデュシャンの彫刻の底面を熱し、エンコースティックの表面に押しつけることによってカンヴァスに三次元の物体の痕跡を残すさらなる手法を編み出した。この手法は恐らくデュシャンの《グ

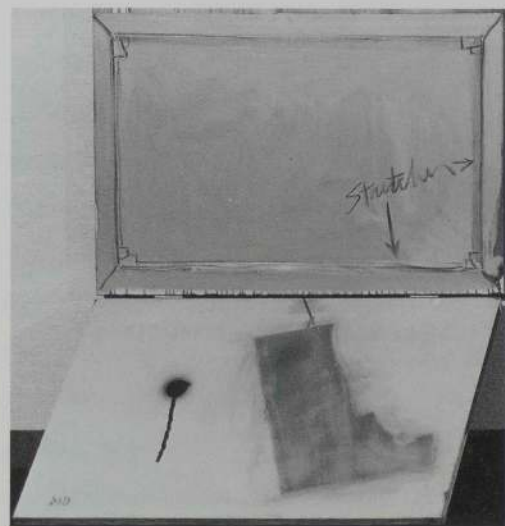
リン・ボックス)の中の「音楽的誤植」(1913年)における注意書き——「痕跡をつくること、ある表面に複数の綿で形象をしるすこと、封蠟を押すこと」——からヒントを得たのであろう。ジョーンズは自作《移行》(1962年、挿図4)において、「封蠟を押すこと」と同様、エンコースティックの表面にアイロンを押し当てた*34。この作品の題名は、デュシャンの《処女から花嫁への移行》(1912年)に関連しているが、デュシャンのその作品は、彼の生物機械的キュビスムの様式で描かれたものであり、《大ガラス》のエロティックな機械と関連している。

《何に因って》(1964年、図版105)には、デュシャンの最後の油彩画である《お前は私を…》(1918年、挿図33)を想起させる特徴がある*35。同時に、1964年までにジョーンズが確立した独自のモチーフの数々を要約して見せることにより、彼自身の作家としてのアイデンティティをも提示するものである。お得意の皮肉を利かせたデュシャン一流の絵画への別れの歌は、現実を美術によって提示、あるいは表現するためのさまざまな手法を並べた優れたアンソロジーである。《何に因って》は、その横長の構成が、《お前は私を…》に呼応しているが、ジョーンズはこの作品において、物体と多様な表現様式との間に生じる相互作用を通して、美術と現実を仲介する絵画に注目させるような、モチーフのレパートリーを用いている。デュシャンとジョーンズは共に、いたずらっぽく、目だまし風にイリュージョンやシミュレーションを活用している。《お前は私を…》では、カンヴァスに描かれた裂け目を合わせるように本物の安全ピンが留められている。《何に因って》の一見コラージュのように見える斜めの新聞紙の一片は、じつはカンヴァスにシルクスクリーンで刷られたものである。ジョーンズの絵に用いられている曲げたハンガーと針金の構造物に取り付けられたスプーンには、このふたりの芸術家を繋ぐ意味が込められている。ジョーンズが最初にスプーンを用いたのは《私の感情の思い出に——フランク・オハラ》の中であったが、これはデュシャンの《錠掛けスプーン》(1957年、挿図34)に言及したものであろう。初対面から間もない頃にジョーンズはデュシャンを訪ねているが、そのときデュシャンのアパートのドアの錠に裏返しに取り付けられたレディメイドのスプーンを観たのである*36。

《何に因って》の左下隅には小さなカンヴァスが、作品の他の部分からぶら下がるように蝶番で留められている。蝶番もまた、デュシャンの世界に関わりがあると同時にジョーンズ自身の芸術の中でも歴史がある。蝶番が最初にジョーンズの作品に登場したのは、1955年の開閉可能な蓋付きの標的の作品であった。《私の感情の思い出に——フランク・オハラ》(図版84)の蝶番は、デュシャンの《グリーン・ボックス》のメモにある、「おそらく、蝶番の絵を作成すること。(折りたたみ式物差し、本…)蝶番の原理を展開すること。」を参照したものである。《何に因って》のカンヴァスを開けると(挿図5)、そこにはデュシャンのイニシャルがあり、さらに彼の作品である《プロフィールの自画像》(挿図35)の歪んだトレースがある。デュシャンによるオリジナルは1958年に、金属製の型板に沿って手で紙をちぎって制作されたものである。《プロフィールの自画像》は図と地の間に複雑で魅力的なあいまいさを醸し出している。これはジョーンズの身体に刻印や蠟型と同様、形態を直接、モチーフにしたものであり、恐らく写真からのトレースであると思われる。リチャード・シフは次のように説いている。「この再現は、もとの作品



挿図4
ジャスパー・ジョーンズ、《移行》、1962年
カンヴァスにエンコースティック、コラーージュ、
オブジェ(3枚組)、137.1×101.6cm
Jasper Johns. *Passage*. 1962. Museum
Ludwig, Cologne



挿図5
ジャスパー・ジョーンズ、《何に因って》、部分、
1964年(図版105参照)
カンヴァスに油彩、オブジェ(6枚組)、
223.5×487.7cm
Jasper Johns. *According to What* (detail).
1964. Private collection

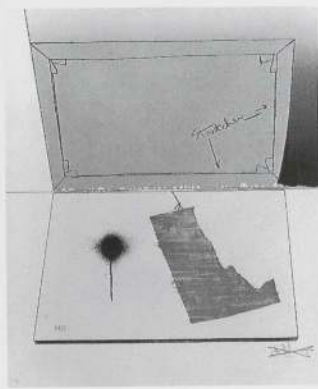
を指示するインデックスの役目をするものであり、その意味において『本物』である。——これはマルセル・デュシャンという実在への物理的回帰ではないだろうか」*37。

ジョーンズは自分が所有していた1959年のデュシャンの版画から、この自画像をトレースした*38。後に彼は、その過程と蝶番で留めたカンヴァスにその画像を配した理由について、「デュシャンは四角く破った作品を制作している(多分《破ってバラバラになった自分自身》というような題名だったと思う)。私は、その横顔をトレースして紐でぶら下げ、その影を型取りしたから四角ではなく歪曲したものになった。蝶番の絵はデュシャンを参照したもので、このカンヴァスはまさしくそれなのだ」と述べている*39。デュシャンの作品を変容するにあたって、ジョーンズは、いみじくも《お前は私を…》を特徴づけている、物体の歪曲した影の輪郭をトレースするという過程と、同じ過程を辿ったのである。

デュシャンの無人格化した自己パロディ調の肖像作品は数点あり、《プロフィールの自画像》はそのうちの一点である。《指名手配/懸賞金2000ドル》(1923年)、《モンテ・カルロ債券》(1924年)や《頬を舌で膨らませて》(1959年)[訳註:頬を舌で膨らませるのは軽蔑、悪ふざけの仕草]等もこの種の作品である。1963年にパサデナ美術館で開かれたデュシャンの回顧展のポスターに使用された《指名手配/懸賞金2000ドル》(ジョーンズはサイン入りのこのポスターを所蔵している[挿図36])は、ジョーンズが1964年に《スーヴェニール》と題された2点の絵画(図版109, 110)を制作するにあたって、皿に自分の写真を焼きつけることを思いつかせた作品であったかもしれない。ジョーンズは1968年のデュシャンの死に際して寄せた追悼文の中で、《プロフィールの自画像》と《頬を舌で膨らませて》を引き合いに出して次のように記している。「バランスを取ろうとし、転落する自己。匂い——芸術家的エゴの臭気を漂わせる。即座に彼はビリビリと破られてしまった。彼は悪戯っぽく舌で頬を膨らませる」*40。

《おとり》(1971年、図版144)も《何に因って》と同様、ジョーンズがそれ以前に繰り返し用い、手直してきた画像のカタログのようなものである。《何に因って》では、逆さになった椅子に掛けていた人体が、ここでは具体化の最終段階としてシルクスクリーンの写真製版の画像となって現れる。画面の中央にはエール罐がまるで彼の1960年の《塗られたブロンズ》の形見のように立っており、それはまた、画面の下辺に沿って一列に配された数点の彫刻作品の写真とともに再び現れている。色彩の名前の文字が回旋スペクトルのように画面空間をジグザクに横切っている。過去に、批評家たちによってデュシャン流の「ネオ・ダダ」であると見なされた仕掛けは、ここに至ってまさにジョーンズ自身の画像に変容され、彼独自のものとして確立されたのである。

《おとり》と同年に完成した《声2》(図版145)は、10年もの間デュシャンの芸術と思索にとりくんで来た果てに、ジョーンズ自身が自らの「声」を創り上げたことの重みを表している。この作品には、その形がジョーンズにデュシャンの彫刻《雌のイチジクの葉》を思い起こさせたという、椅子の枠が刻印されている。同じく1971年には《断片——何に因って》と題してリトグラフのシリーズを制作しているが、ここでは1964年に彼がデュシャンへの敬意の念を込めて制作した同名作品の細部を分離して見せている。このシリーズのうちの一作、《断片——何に因って——蝶番のカンヴァス》(挿図6)には、元の絵画作品にあるジョーンズが変形した《プロフィールの自画像》が含まれている。このリトグラフの署名が×印で抹消されていることについて尋ねられたジョーンズは「うーん、僕が×印を付けた訳ではなくて、署名する前からそこに×印があったんだけど、やはりああいう風に署名しようと思っただけなんだ。わざとデュシャンの作品を取り上げ、それに少し手を加えて変えたものは果たして僕の作品かな、それとも彼のかなという風なイタズラをしようと思ったんだ」*41。近年、デュシャンの精神に今でも親近感を持っているかと尋ねられたジョーンズは「ああ、でも彼は僕の性質と全く異質な資質を持っているひとだ。彼は自分の懐疑主義を楽しみ、それにとらわれていないのだと思う」と答えている*42。



挿図6
ジャスパー・ジョーンズ、《断片——何に因って》
のシリーズより(蝶番のついたカンヴァス)、
1971年
リトグラフ(出版元:ロサンゼルス、ジェミナイ
G.E.L.)、91.7×75.8cm
Jasper Johns, *Fragment—According to
What—Hinged Canvas*, from the series
Fragments—According to What, 1971. The
Museum of Modern Art, New York. John B.
Turner Fund

われわれの世代にとってキュビズムはふたつの偉大なイズム(主義)のひとつであるといえる。もうひとつは、もちろんシュルレアリスムだ。キュビズムやシュルレアリスムにはひとを引き込まずにはおかない程強烈な方向性を指し示すものであった。それらは解放的でありながら教訓的な面もあった。キュビズムやシュルレアリスムはわれわれに自由を与えたのみならず、ある種のルールをも明らかにしてくれたのだ。

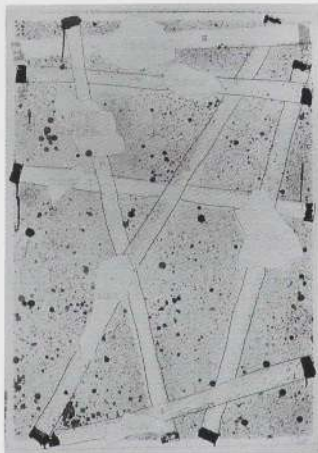
——ジャスパー・ジョーンズ、1989年*43

4つのパネルから成る《無題》(1972年、図版153)では、一番左のパネルに新しいモチーフが導入されている。それは、キュビズムの平面構造、アンリ・マティスの装飾模様、そして抽象表現主義のオールオーバー(全面的)な構成を想起させる。「ハッチング」、あるいは「クロス・ハッチング」と通常呼ばれるこのデザインは、ニューヨーク州ハイウェイのロングアイランド高速道路でジョーンズが追い越される瞬間に、ちらりと目にした車に塗装された派手な模様がもたになっている。同様に、《無題》の中央の2枚のパネルに描かれている敷石模様も彼が運転中に目にした塀の塗装がもたになっており、瞬時に見た像の記憶を再生しているという点で共通している*44。

《無題》の一番右のパネルには身体の各所の断片の型抜き、すなわち、顔、胴体、グリーンの靴を履いた両足、片脚、臀部、片膝が取り付けられ、片方だけの型抜きの足先と手先をソックスの片方とともに木製の床に置いた、奇妙な組み合わせも見られる。身体の一部の型抜きを使った作品といえば、いずれも1955年の《四つの顔のある標的》(図版9)や《石膏型のある標的》(図版10)等が思い出される。これらの作品の場合は、解剖学的な石膏の型抜きが、仕切りのある箱の中の物体のように並べられていた。《無題》は一見、一体の女性像をばらばらにした断片のように見えるが、注意深く見ると、それらは一体のモデルではなく、男女両方の像の断片から成っていることが判る。不規則に配された木枠の上にあるこれらの断片は、初期に用いられた型抜きよりも写実的であり、心理的に強い衝撃を与える。これらの断片によって醸し出される不穏な雰囲気は、1968年のデュシャンの死の直後に発見され、彼の代表作となった《与えられたとせよ 1. 落下する水 2. 照明用ガス》(1946-66年、挿図37)の中の冒瀆された「花嫁」を彷彿とさせる。ジョーンズは自分の《無題》を完成させるまでの間、このデュシャンの作品を見るためにフィラデルフィア美術館を一度ならず訪れている*45。

《無題》(1972年)やそれ以前の一連の《標的》の作品においても、ジョーンズは、だれのどの作品を引用したかについて明らかにしていないが、これらの作品に用いられている断片となった人体像の意味を解く鍵はダダやシュルレアリストたちという先例の中に隠されている*46。その重要な例のひとつとして挙げられるのは、マグリットの概念的シュルレアリスムである。ジョーンズは1954年にニューヨークのシドニー・ジャニス・ギャラリーで開催された有名なマグリットの展覧会で、初めて彼の絵画に接している*47。また、《無題》の制作時期に相前後してマグリットの主要な展覧会の開催や出版物等の刊行がなされた。そのひとつである1970年刊行のスジ・ガブリックの論文では、ジョーンズとマグリットの芸術上の関連性が論じられている*48。現実と幻影という課題がこのふたりの作家の共通の関心事であったことから、たとえば、マグリットの《武器の広間(射撃練習場)》(1925/26年、挿図39)における並置された頭と標的と、ジョーンズの1955年の一連の《標的》作品との間に見られるような不可思議な類似性が両者の作品の間に存在するのである。

マグリットの《一夜博物館》(1927年、挿図40)では、仕切りのある箱の中に収められた一連の物体のひとつに切断された片手があり、ジョーンズの《標的》の作品の中で、身体の各所が彩色された石膏の型抜きの物体として壁龕の中に陳列されているのと類似している。双方とも意外性と不安感をもたらす作品である。



挿図7
ジャスパー・ジョーンズ、《無題(無題、1972年より)》、1973年
紙に油彩、鉛筆による淡彩、
104.7×74.9cm
Jasper Johns. *Untitled (From Untitled 1972)*,
1973. Collection David Whitney



挿図8
ジャスパー・ジョーンズ、《無題からの型抜き》
のシリーズより《顔》、1974年
リトグラフ(出版元:ロサンゼルス、ジェミニイ
G.E.L.)、78.1×57.8cm
Jasper Johns. *Face*, from the series *Casts
from Untitled*, 1974. Courtesy Universal
Limited Art Editions

マグリットの絵画作品のいくつかは、断片化した人体像をボードや石壁と組み合わせたものがあり、やはりジョーンズが1972年の《無題》で採ったのと同じ手法である。また両者ともに、断片の使用によって、それが架空の状況表現であることを観る者に伝えながらも、エロティックで不穏な心理的效果を狙って女性のヌードを用いている(例として、マグリットの《永久に明らかな》[1930年、挿図42参照])。《ある娼婦の宮殿》(1928年、挿図41)でマグリットは裸婦の胴の部分の絵を額に入れ、板貼りの壁に掛けている。《軽業師の休息》(1928年、挿図43)では奇妙に断片化されたヌードを、石壁にはめ込んでいる。

《文字どおりの意味》(1929年、挿図44)は、マグリットが画像に替えてことばを描いた数点の絵画のうちの一つである。板が左右に横切っている石壁に“femme triste”(悲しい女)と記された変形したカンヴァスが立て掛けられている。ジョーンズもまた、1972年の絵画《無題》に関連する数点の素描や版画の中で、同様の手法により、図像に替えてことばを用いている。《無題》(1973年、挿図7)の素描や、1974年の《「無題」からの型抜き》のシリーズの中のリトグラフ、《顔》(挿図8)等がその例であり、型抜きの写真からトレースした不揃いな形にそれぞれの名称のラベルが貼り付けられている。ジョーンズは以前にも色や物体の名前を記したことばを用いており、この手法にはマグリットの《夢判断》シリーズという先例がある。因みにジョーンズは、このシリーズのうちの1点を所有している(挿図45)*49。

1972年の《無題》は、ジョーンズの芸術に新たな局面をもたらすきっかけとなった。彼の絵画から人体像の描写が消え、クロス・ハッチング模様を多様化した抽象表現が中心となってくる。ただし、《無題》と異なりその後の抽象作品には、感覚的、あるいは感情的な内容を示すような題名が付けられるようになる。《匂い》、《死体と鏡》、《泣く女》、《ダッチワイフ》、《床屋の木》、《シリーズ》、《うす雪》、《せみ》、《時計とベッドの間》、《平面上のダンサー》、《タントラの細部》等である。抽象作品に集中しながらも、ジョーンズはやはり人体像に深い関心を寄せていた。1972年から1982年(《スタジオにて》[図版188]と《危険な夜》[図版189]に型抜きが再び現れるまで)の間、彼の作品から型抜きが消えるが、1970年代には素描や版画の中に身体刻印が使われつづけている。その例としては、1973年作の素描《皮膚I》と《皮膚II》(図版148、149)、1975年作の《皮膚》(図版150)や、《潜望鏡(ハート・クレーン)》をもとにした素描と版画(1977年作の同題の素描、図版164)、そして《地の果て》等が挙げられる。抽象作品の中でさえジョーンズは、クロス・ハッチング模様の巧みな使用や題名によって人体像の表現を示唆することも少なくない。それらの中には美術史上の源泉をほめかしているものもある。

たとえば、1974年制作《死体と鏡》(図版155)では、「死体」ということばの挿入によって陰気な人体像を表現していると同時に、シュルレアリストたちの「優美な死体」というゲームにも言及しており、ジョーンズのシュルレアリスムとの関わり合いを強調している。トマス・ヘスによれば、「優美な死体」ゲームとは「一枚の紙にゲームの参加者がひとりずつ順番に図形を描き、それを見えないように折りたたみ、順次それを繰り返す、最終的には一枚の集合された素描ができあがる」というものである*50。1974年から75年にかけて制作された絵画2点(1974-75年作の絵画《死体と鏡》と《死体と鏡2》[図版158])と数点の素描や版画の題名は、このゲームの手順と関係があり、さらに、偶然にもづく共同作業から生まれた分断された画像(その多くはヌードである)がおよぼす心理作用とも関連している(一例として、1926-27年作、イヴ・タンギー、ホアン・ミロ、マックス・モリーズおよびマン・レイによる《人物像[優美な死体]》[挿図46参照])。

クロス・ハッチング作品は、言語的にダダやシュルレアリストの芸術を連想させるのみならず、視覚的な面でも関連がある。たとえば、《死体と鏡》の右パネルにあるアイロンの刻印は、それ以前のジョーンズの作品(1972年作《無題》)の身体刻印の断片を使ったパネルの左下の方と、《移行》[挿図4]にもアイロン

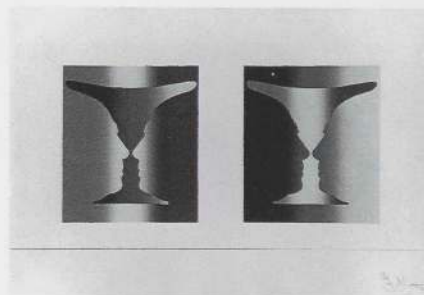
が見られる)と図像学的関連性を持ち、さらに、それらの作品はデュシャンの「封蠟を押すこと」という指示と彼の作品《処女から花嫁への移行》を想起させる。ジョーンズの《死体と鏡》の左側パネルの上中下の3部分はあたかも「優美な死体」のゲームのように、端の部分以外は、互いに関係を持つことなく描かれている。また、1974-75年作の素描《死体》(図版161)においては、シュルレアリストたちのゲームにさらに忠実な手法で、折りたたんだ紙を使ってクロス・ハッチング模様を制作している。この予め定められたシステムは、その後のクロス・ハッチングの抽象作品において、分断された部分を連鎖していくためのさまざまな方法を生み出すきっかけとなる。これらの抽象作品の多くは、一見すると不規則な要素を間断なく連ねた図案のようであるが、じつは一定の間隔をおいて繰り返され、互いに鏡像関係となるように綿密に配された模様なのである*51。

1975年作の《泣く女》(図版160)は、ジョーンズの美術史上の先人たちとの対話の相手がピカソへと移ったことを示している。この題名は、ジョーンズ自身が劇作家のサミュエル・ベケットとの共同制作に際して、パリでエッチング作品の制作にとりこんでいたときに見たピカソの1937年作のエッチングとアクアテイントの作品《泣く女》(挿図76)がヒントになっている*52。ジョーンズがピカソの作品に興味を持ったのは画家の道を歩み始めた頃からだが、それを自認し、公言するようになったのは1970年代になってからである。ジョーンズは近年、彼が生まれて初めて見た実物の絵画は、あるニューヨークの画廊で展示されていたピカソの作品であり、「それまで目にしたもののうちで最も醜悪なものに思えたよ…絵画とは何かという概念をひっくり返さねばならないことに気づいていなかったんだ」と語っている*53。彼はまた、自分にとって最も重要な20世紀の絵画のひとつとしてピカソの1907年の作品《アヴィニヨンの娘たち》(挿図75)を挙げ、この作品は「ある種、粗野な面白さがある。さまざまな特質が活かされている点で意味深い」と述べている*54。ジョーンズの作品に初めてピカソが登場するのは1972年作の《カップ・4・ピカソ》(挿図9)と1973年作の《カップ・2・ピカソ》と題したリトグラフである。いずれも、ピカソの90歳の誕生祝賀記念版画集への参加依頼をきっかけとして制作されたものであり、両作品とも左右対照のピカソの横顔が脚付きのカップを形成している。これらは知覚心理学の本にあるイラストレーションをもとに、ジョーンズが初めて両義的な画像を用いた例である*55。

クロス・ハッチング模様で構成された《泣く女》の3枚のパネルを見て、その各々にひとつずつ肖像があることを識別した者もいるが、ジョーンズ本人は、クロス・ハッチング画法で抽象肖像を描きたいのではなく、「物理的存在との関わりを示唆するような空間を創造したいのだ」と語っている*56。《泣く女》においては、巧妙なクロス・ハッチングのデザインと題名が示唆する感覚的で感情的な内容によって、その意図が達成されている。ジョーンズの絵とピカソの描く像を繋ぐ視覚上の手掛かりは、中央のパネルに見える4カ所のアイロンの刻印であり、その形はピカソの《泣く女》の尖った爪の形と酷似している*57。また、とくに人体像のハンカチの部分に顕著な、ストライプ模様を交差させるやり方は、ピカソのエッチング作品にあるクロス・ハッチングの手法と似ている。本作の右側のパネルには罐の刻印があり、絵具が罐から滴り落ちているが、これはピカソが描いた泣く女の、涙で溢れた目を視覚的にもじってみせたものである。

1937年作のエッチング《泣く女》は、「ピカソの人物像の中でも最も感情的な作品であろう」と言われる同名のシリーズのうちの1点である*58。ゲルニカ爆撃に対する反感、さらには彼自身の私生活の苦悩から生み出されたこのテーマに、その年ピカソは没頭し、さまざまな画材を用いて60点近くの絵を描いた*59。このピカソの作品の題名を用いることにより、ジョーンズは、ピカソの描く像の心理的な表現内容を示唆している。ジョーンズ自身の個人的な問題との係わりも考えられるが、それについては依然明らかにされていない。

1980年代初め、ジョーンズは《時計とベッドの間》と題した数点の作品を制作しているが、この題名はノ



挿図9
ジャスパー・ジョーンズ、《カップ・4・ピカソ》、
1972年
リトグラフ(出版元:ニューヨーク州ウェスト・
イズリップ, U.L.A.E.), 56.5×81.9cm
Jasper Johns. *Cups 4 Picasso*. 1972. The
Museum of Modern Art, New York. Gift of
Celeste Bartos

ルウェーの象徴主義者、エドヴァルト・ムンクの《時計とベッドの間の自画像》(1940-42年、挿図50)を参照したものである。1981年、ムンクの作品に描かれたベッド・カヴァーの縞模様がジョーンズのクロス・ハッチングに似ていることに気付いたジョーンズの友人が、彼にその絵の絵葉書を送って来た*60。《泣く女》の場合と同様、元になった作品について知らないひとでもこの題名によって、作品に描かれた画像や内容を鮮明に思い浮かべることができる。さらに、元になった作品との関係を知れば、この題名のことばの意味がさらに生きてくる。

ムンクの晩年の二大傑作のひとつであるこの象徴的な自画像には、時計とベッドの間になすがままの風情で立っている作家自身と、その背景となる自分のスタジオが描かれている。ベッドの脇の壁に掛かった女性スーアの絵は、ときの流れと死の必然性に静かに向き合うムンクの瞑想の世界に性的なテーマを加味している*61。ジョーンズが《時計とベッドの間》のシリーズに着手したのは50歳になったばかりの頃であり、以降彼は、ひとが死から逃れられないということに一層真剣にとりむようになった。ジョーンズのこのシリーズでは、ムンク芸術の告白的かつ自叙伝的側面が避けられている反面、「自制的姿勢を捨て」、自己の心理状態や感情の有り様をより率直に作品に反映しようとする彼自身の積極性を見ることができる*62。

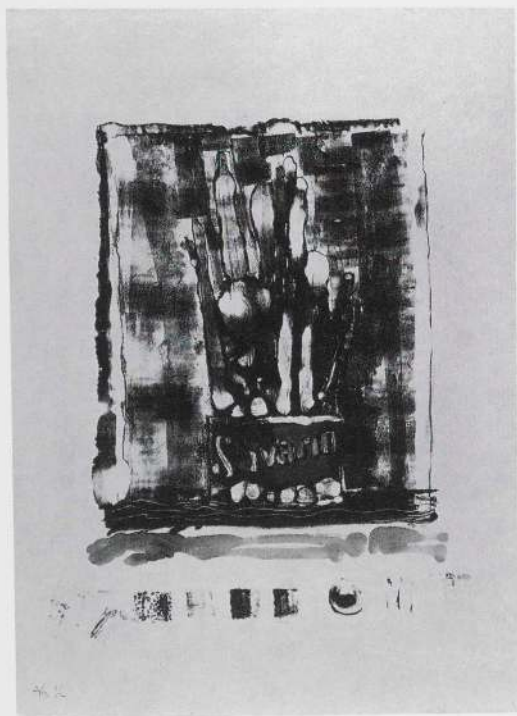
その傾向は、彼の1970年代後半から1980年代初めに制作されたグラフィック作品にも現れている。これらの作品では、1960年作の《塗られたブロンズ》の絵筆の入ったサヴァラン罐(図版69)が自画像の代用として用いられている。グラフィック作品のうち、数点の素描や版画には掌や腕の刻印が見られるが、それらは作家自身の創造する手を意味している(1977年作《無題》の素描[図版165])。1977-81年作のワグラー《サヴァラン》(図版181)では、腕の痕のすぐ側に“E.M.”のイニシャルが記されている。これはムンクを意味し、特にムンクの1895年作のワグラー《自画像》(挿図49)を指している。画面の下端に沿って白骨化した腕

を配したこの版画は、さまざまな解釈によって、若くて死の恐怖や芸術的そして性的不能に陥ることへの恐怖に取り憑かれた作家の姿を表したものとされている*63。ムンクの白骨化した腕の代わりに自分の腕、そしてムンクの顔の代わりに自分の絵筆を配したことによって、ジョーンズは自分自身の制作用具をもって自身を提示することを示唆している*64。1978年作のモノタイプ《サヴァラン》(挿図10)では、絵筆の下方に白骨化した腕を描くことによってムンクの自画像との関連性をより顕著にしている。

1960年代の自作の中での図像を再生しつつ、心理学的な色彩の濃いムンクの象徴主義を探求していたこの時期、ジョーンズは、次なる着想の源を得る。そのひとつが、最終的には彼を抽象美術から物体と人物の作品へと引き戻すきっかけとなったタントラ美術であった。1979-82年作の《平面上のダンサー》(図版176、177)と題された作品群や、1980-81年作の《タントラの細部》(図版185-87)にとって重要なヒントとなったのは、17世紀のネパール絵画《12本の腕のシャクティを抱く74本の腕のサムヴァラの秘儀像》(挿図51)である。「完全なる二元性の結合」*65を表すこの象徴的な絵画から得た画像によってジョーンズは生殖、変容、そして死というテーマにとりくむようになる。彼は1960年代には神秘的で官能的な画像の拠り所としてデュシャンの《大ガラス》に傾倒したが、再びここでも、性的結合という複雑で儀式めいた表現に注目したのである。しかし、

それは従来のものとは全く異質な哲学を背景として生み出された表現であった。

ジョーンズ作品における最初のタントラ美術の画像は、1979年作の水彩画《せみ》(図版175)の中で、抽象的なクロス・ハッチングの下方に並置された数点のスケッチとして現れる。これらのスケッチからは、新たな



挿図10
ジャスパー・ジョーンズ、《サヴァラン罐》、1978年
モノタイプ(出版元:ニューヨーク州ウェスト・
イズリップ, U.L.A.E.), 69.2×49.8cm
Jasper Johns, *Savarin*, 1978, Courtesy
Universal Limited Art Editions

なジョーンズ流イコグラフィ(図像学)の展開が見て取れる。作品の題名が指し示す通り、セミの一生を段階的に示したスケッチが見られるが、それらはジョーンズが昆虫学の本から模写したものである。本作におけるもうひとつの重要なスケッチは、「アウシュヴィッツでの法王の祈り/ただ、平和を」ということばと隣り合わせに描かれた髑髏と骨十字である。ことばは法王ヨハネ・パウロII世の旧強制収容所訪問の新聞記事の切り抜きから引用された。髑髏が小さく図式化されているのはタントラ美術の影響であり、セミと、髑髏と骨十字のスケッチの間に見える船中に燃え上がる火のスケッチも火葬用の薪を描いた18世紀のインド絵画から模写したものである。この他にも、タントラ的表現の男根像(ヒンドゥー教のリンガ[訳注:インドでシヴァ神の表象として崇拝する男根像])と女陰像(ヒンドゥー教のヨーニ[訳注:インドでシャクティの表象として礼拝する女陰像])のスケッチを全体に散在させている*66。

《平面上のダンサー》という題名は、振付家のマース・カニンガムを指しており、3点あるこのシリーズの絵画のうち2点には、彼の名前が活字体で画面下部の縁に沿って、巻物状になるように綴られている[訳注:綴りは画面中央部から始まり、画面右端へ、更に画面左端から中央へ戻るようつづく]*67。この《ダンサーたち》は、互いに抱き合い結合している《サムヴァラの秘儀像》の神々に言及している。《平面上のダンサー》のシリーズは構図の点でもこのタントラ絵画と呼応する。このシリーズの全作品は、画面中央を縦軸として左右対称に分割され、互いが鏡面对称となっている。初めの2点の作品では、立体的なフォークやスプーン、そしてナイフで画面の両側が縁取られており、《サムヴァラの秘儀像》の神々が手にしている儀式の品々を示唆している。1960年代に制作したいくつかの絵画作品にも用いられたこれらのモチーフは、ここでは「創造と破壊の象徴」を意図しているとジョーンズ自身が述べている*68。1980年作の《平面上のダンサー》(図版177)では、ブロンズ製の枠の上下の縁の一部にリンガとヨーニのレリーフが、結合を図式化した画像として組み込まれている。画面の中央部に目を誘う点線(タントラ絵画にあるビーズの飾りがヒントになっている)は、2分割された画面を視覚的に結合させている。

《タントラ的細部》の3点の作品では、《サムヴァラの秘儀像》の画像からの引用がより顕著になっている。ジョーンズはとくに、タントラ作品の下方中央の細部(挿図52)にみられるビーズの紐や髑髏といった神々の装飾品、サムヴァラの「誘示された擧丸」に注意を向けている*69。これらの細部は改変したかたちでクロス・ハッチングの抽象表現に組み込まれているが、その手法は《死体と鏡》の「死体」の個所を思い起こさせるものである*70。また、《タントラ的細部》では、縦長の画面全体が上中下に3分割されているが、そのような画面構成は、擧丸の配置とともに、上段と中段のパネルの間に2個の木製の玉が挿入されている彼の1960年の絵画作品《2個のボールのある絵》(図版62)を彷彿とさせる。その作品には、「玉」がなくては優れた絵画ではないという男性中心主義的考えに対するジョーンズの皮肉も込められていた*71。本作では、私的であると同時に普遍的な内容を提示しながら、彼自身の過去の作品をもじってみせている。マーク・ローゼンターは髑髏と擧丸だけで人間の存在を示すことによって、「ジョーンズは、死とエロスという一対のテーマを人間の条件のうちでも最も情感に関わるものとして呈示している」と評している*72。以降、ジョーンズはこれらのテーマを展開し、次の一連の作品の源泉としてキリスト教図像学に傾倒して行く。

同じ形態が違う意味を持ち得ることに興味がある。コルマールでグリュネヴァルトの絵を見て驚嘆した。後日、その作品の細部を拡大したポートフォリオをもらったのだが、それを見ているうちに、線による分割や各々の形態の提示のしかたに興味湧き、その輪郭をトレースしてみることにした。それは、既存の構造を用いてその性格を変容させるという私の《旗》の制作に多少共通していた。

10年間、ほとんど抽象絵画に専念していたジョーンズは、1980年代に入って、イーゼンハイム祭壇画の真に迫った再現的な形態表現を新たな探求の対象として選ぶことになる。この作品は、アルザス地方、イーゼンハイムにあるアントニウス会修道治療院の委託により、一般にはマティアス・グリューネヴァルトとして知られているドイツの作家、マティス・ゴットハルト・ニットハルトが1512-16年頃に制作したものである*74。キリストと聖アントニウスの生涯の劇的な場面を描いたこの作品は、この時代の名作のひとつであり、その図像学上の独創性と斬新な形式美、力強い表現力は20世紀の今日まで影響をおよぼしつづけてきた(挿図53, 54)。ジョーンズは、1976年、フランスのコルマルを訪ね、1979年にも再訪している。そして、1981年からこの作品を源泉として自分の絵を創作し始める*75。

ジョーンズは、この祭壇画の細部をトレース、転写、反転、あるいは方向転換しながら、意味は構造によってどのように伝わるか、すなわち、「イリュージョン(幻影)を排除し、模様だけに単純化」した場合に、画像はどのような作用をおよぼすのかを探求しつづけた*76。マイケル・クライトンに彼はこう語っている。「(グリューネヴァルトの)細部の素晴らしさに感心した。これらの細部は図像の解釈の妨げにならないよう、慎重に構成されているように感じられた。作品の意味の『下に』隠された一面があるように思った。それは構図かも知れない。私はそれをトレースし、主題を感じさせる要素を払拭し、それが一体何であるかをつきとめたかった」*77。

イーゼンハイム祭壇画の複製から細部を数カ所トレースし、その中から選んだ2カ所をもとにジョーンズは、1982年以降多数の絵画や素描、版画を制作している。もともたふたつの形とは、《聖アントニウスの誘惑》の中の病気の悪魔(挿図56)、そして、キリストの復活の場面で墓を護衛しながら眠る兵士たちの姿である(挿図55)。そのうちのひとは、《誘惑》の中の悪魔のように、うつ伏せになっている。アンドレ・アユムは、《キリストの復活》の中で最も目をひく兵士の姿勢と悪魔のそれとの類似性について、「兵士は肉体の超越性の随行者であり、悪魔は肉体の苦痛の証人である」と記している*78。倒れたこの兵士は、祭壇画の中でも最も印象的な人物像のひとつであり、死を越えたキリストの超越性の奇跡に身体をねじらせた姿勢で反応している。兵士が掲げる自らの腕は、起き上がったキリストが広げる両腕に呼応している*79。これらの腕はまた、1962年の《ダイヴァー》(図版98)以降、ジョーンズの作品に繰り返し登場する延ばされた腕や弧を描く腕を思い起こさせる。

墓を護衛する兵士たちの細部は1982年作の《危険な夜》(図版189)に2カ所現れている。まず、90度回転し、反転した姿で作品の左パネル全体に描かれ、次に、「正しい」向きで縮小されて描かれたものが右パネルに現れる。《死体と鏡》から《時計とベッドの間》までのクロス・ハッチング作品において、ジョーンズは抽象形態の操作と題名によって作品中の人物像の存在を示唆しているが、ここでは逆に、抽象化しながらも表現力に富む人物像を登場させている。さらに、ここでは原画の人物像を連想させるに十分な表現もある。画面をじっと見ていると、兵士の衣装や剣、銃など原画のそれと判る物が浮かび上がってきて、他にも何か識別できるものがあるように感じられるようになる。

ジョーンズは、《危険な夜》と1982年の《スタジオにて》(図版188)の中で新たな試みとして一種の絵画空間を導入している。絵や物体が掛けられた壁面の存在を表すためにイリュージョニストの手法やアッサンブラージュを用いている。《危険な夜》の右パネルには、グリューネヴァルトのトレースや、クロス・ハッチングの抽象画、ハンカチなどがあたかも釘で打ち付けられているかのように描かれている。だまし絵の手法によるこれらのものはさらに、三次元の物体と並置されている。パネルの右端には木の棒が1本、蝶番で留められ、3

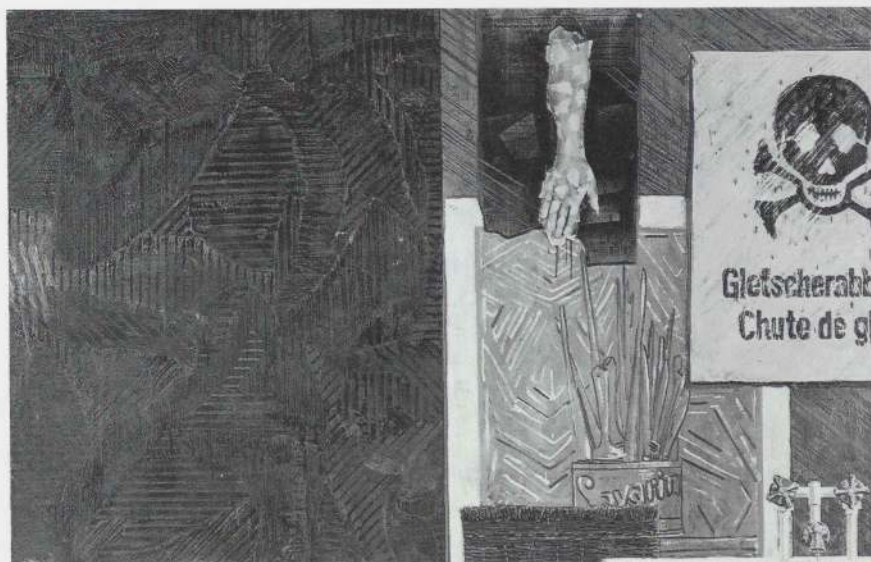
本の腕の型抜きがフックにぶら下げられている。グリューネヴァルトの細部のトレースと、その元になっている《キリストの復活》のパネル(夜の場面)は、《危険な夜》という題名によって感情表現の面でも共鳴し合う。この《危険な夜》という題名は、作曲家ジョン・ケージの初期の作品からとったものであり(ジョーンズの作品の右上部にその表紙と楽譜の一部がシルクスクリーンで刷られている)、その作品は、ケージによれば、「愛の破局を迎えたときの孤独と恐怖感」を表現したものである*80。

《聖アントニウスの誘惑》の中の悪魔の身体は、この祭壇画全体を通してのテーマとなっている病いと治癒を体現するものである。元来、治療院に掲げられていたこの祭壇画は、聖アントニウスの炎で苦しむ者、即ち、丹毒などの疫病による体内的苦痛や皮膚のただれに苦しむ者に救いをもたらすものであった*81。ジョーンズが1980年代の自作にこの人物像を用いた点について、アユムはこう論じている。「ジョーンズにとってこの人物像は一体何を象徴しているのかは推測するしかない。だが、ひとついえることは、この苦悩の表現に目を留めた彼の中に、この絵画がイーゼンハイムの祭壇画となった本来の意義が(おそらく、唐突に)呼び起こされたのではないかということである」*82。アユムは、現代のエイズが個人や社会におよぼす心理的影響は、グリューネヴァルトの時代の聖アントニウスの炎で象徴される疫病と同様であり、イーゼンハイムの祭壇画はエイズの時代に無関係ではないと指摘している。ジョーンズはそれに対して、エイズとの関連で意図的にグリューネヴァルトの悪魔を用いたわけではないが、「現代社会がこの病気に対して抱える不安からすれば、当然そういう考えかたもできるだろう」と述べている*83。

変形した姿の悪魔は、1980年代半ばのジョーンズの芸術で中心的な役割を果たしている。最初にこの点を指摘した批評家のジル・ジョンストンは、この悪魔は「あまりにも目立った存在で、丹念に描かれすぎていて、人間臭さを漂わせているために、画家が何か特別な感情移入をしなかったとは思えないほどだ」と記している*84。グリューネヴァルトの悪魔は《無題》(1983年、挿図11)の左のパネルに初めて登場し、ここでは、上下を反転させて輪郭線だけで描かれ、元の作品をさらにわからなくするために縞模様や色付けが施されている。しかし、兵士であると思われる人物には細部がそれとわかるように描かれている。パネルの左上部には水掻きのついた悪魔の片足と曲げた片膝もあり、右隅の方にはその頭部もある。ジョーンズ芸術における悪魔の出現は、彼の作品の背景に、ニューヨーク州ストーン・ポイントにある彼の家の浴室が初めて使われた頃と一致している。この絵の下方右隅に描かれた浴槽の蛇口は、その位置から画家が、目の前の壁に掛かっているかのようにイリュージョニスティックに描かれた物体をすべて見渡せることを示唆している。描かれた物の中には、危険と死の象徴である罫と骨十字を伴った雪崩の警告標示板もある。標示板と悪魔の間には、1977-81年作のリトグラフ、《サヴァラン》(図版181)のヴァリエーションのひとつで自画像の代用にもなっている《塗られたブロンズ》があり、その上から立体物である腕の型抜きがぶら下がっている。これらのモチーフは、悪魔の画像と関連して、ジョーンズの死に対する関心を提示しつつけていくが、この作品ではさらに、事故や疾病に対する肉体の脆さも表現されている。

《思念競争》(1983年、図版193)や、《無題》

挿図11
ジャスパー・ジョーンズ、《無題》、1983年
カンヴァスにエンコースティック、コラーージュ、
オブジェ、122.2×190.8cm
Jasper Johns, *Untitled*, 1983. Private
collection



(1984年、図版202)では、再びグリューネヴァルトの悪魔のトレースと罫縷と骨十字の組み合わせを用いている。そこに描かれているその他の物体は全てジョーンズの所有物であり、自叙伝的な要素を持つ物である。《思念競争》には自宅の浴室の扉に掛けられた彼のズボンが描かれており、縞模様と木目の表面に悪魔の像が浮かび上がってくる。ジョーンズの画商のレオ・カステリの若い頃の写真でできたジグソーパズルは、彼らの長いつきあいを偲ばせる。モナ・リザの複製は、15年前にジョーンズが《数字7》のリトグラフ作品にそれを用いたときと同様、アイロンを用いた転写シールの手法によるものである。モナ・リザは、これ以降かなり頻繁に彼の作品に登場する多くの女性の顔のひとつとなる。この作品では、レオナルド・ダヴィンチとデュシャンの両巨匠に対する表敬の念以外に、抽象表現主義者世代のひとりである偉大な先人、パーネット・ニューマンを初めて直接的な引用の対象としており、彼のリトグラフ《無題》(1961年、挿図66)が取り入れられている。

ジョーンズが美術史から画像を引用することに興味を深めた時期は、1970年代後半から1980年代初めにかけて、若い芸術家の世代からアプロプリエーション(借用主義者)が台頭してきた時期であり、また、アプロプリエーション(借用)の戦略を理論付けることに関心が高まっていた頃でもある。これらの芸術家とジョーンズは、絵の中の画像が、文脈の変化によっていかにその意味が変化させられるかということに興味を抱いている点では共通するが、美術も含め、より広範囲の文化から画像を引用するジョーンズのやり方は、ポストモダニストや脱構築主義者の企てとは決定的に異なっている。ジョーンズが目指すところは、露骨な文化批判でもなければ、美術史上の規範を改変することでもない。彼は、商品としての美術の地位や、「原画とは似ても似つかない」隔たりを作り出す複製の役割などには無関心である^{*85}。ジョーンズが美術史を引用するのは、むしろ、個人的な、そして、文化的な意味合いが互いに共鳴しつつ生み出され得る画像を取り入れることで、彼の絵画的語彙を豊かにするためなのである。近年のアプロプリエーションの多くとは異なり、ジョーンズはシミュレーション的な源泉の引用を避けている。元の画像を複製する過程においてジョーンズは、たとえ写真技術を用いる場合であっても(《思念競争》の中のモナ・リザ、カステリの肖像、そしてニューマンのリトグラフはフォト・シルクスクリーン)、使用する原画に対して必ず自分なりに手を加えるのである。美術品であれ、その他の物であれ、視覚イメージに対する彼の考えは、概して、彼自身の歴史的理解によって形作られている。過去の美術作品のあつかいに対する若いアプロプリエーションと自分の違いについて、ジョーンズはこう述べている。「違いは、恐らく、作家の精神性にあるのではないだろうか。…僕の作品の文脈と彼等のそれとは別のものだ。…現在の30歳位か、それより若いひとたちにとって画像が果たす役割と僕らの年齢の者にとってのそれは大変異なっていると思う。僕が子供の頃には、テレビはなかったし、飛行機で旅行するのも非常に希なことだった。このように、世界が激しく変化したことで、画像に対する基本的な考え方も変わったのだ」^{*86}。

《無題》(1984年、図版202)においても、いくつもの物体が壁面にテープで貼られ、釘で打ち付けられたかのようにイリュージョニスティックに描かれており、より複雑なコラージュ風の表現となっている。向かって左側のパネルには、グリューネヴァルトの悪魔のトレースと自作のリトグラフのシリーズ、《「無題」からの型》(挿図8)から採られた型抜きの抽象的なトレースが組み合わせられている。右側のパネルには、この時期彼が繰り返し用いている画像が登場している。これは、W.E.ヒルの《妻と彼女の母》という題名のイラストレーション(1915年)で、視覚心理学の本の挿図である^{*87}。見る者の視点によって、消えかかっている若い女性の横顔から、鼻の大きな、顎の突き出た老婦人の横顔へと人物像が移り変わる。《思念競争》で初めて登場した彼の新しいモチーフ、籐籠の上に置かれた焼き物も浴槽の横に描かれている。焼き物のひとつは、エリザベス女

王II世の在位25周年を記念して作られた磁器製の花瓶であり、シルエットが女王とフィリップ殿下の横顔になっている。もうひとつは、19世紀末のアメリカ人陶芸家、ジョージ・E.オアの作品である。

これらのジョーンズの絵画は、壁に掛かっているように描かれたものが果たして鏡に映っているものなのか、それとも、作者の心の中で去来する画像が構成されたものなのかははっきりせず、観る者を戸惑わせる。ジョーンズは、キュビズムや、シュルレアリスム、そして、トロンプ・ルイユ的静物画の要素を組み合わせることにより、彼独自の異端のイリュージョニズムを展開したのである。彼の初期の作品は、即物的な空間概念に厳密に従ったものであった。しかし、1982年の作品以降、制作態度を変え、それまでの堅実な空間処理を放棄してまでも、イリュージョニストの表現方法を取り入れた新たな絵画空間を生み出すことになる。

キュビズムの静物画とコラージュは、再現的表現に対するジョーンズの考えにおいて、依然、重要な試金石となっている。ファン・グリスの《テーブル》(1914年、挿図57)はその一例である。これは新聞を主要なモチーフとしたものであり、その「本物と偽物(“Le Vrai et le faux”)」という見出しは、この絵が、コラージュから疑似トロンプ・ルイユ、そしてキュビズムの抽象へと、多様かつ相矛盾する表現方法を用いることで、現実性と幻想性を行き来してみせることを強調している。同様に、シュルレアリストのマグリットが探求しつづけた、物体とその画像との区別立ては、《危険な夜》以降のジョーンズの作品に使われている架空の画中画という手法に不可欠の先例である。この意味において、マグリットの《イメージの裏切り》と《人間の条件》のシリーズは特に重要であり、ジョーンズはそのシリーズのうち《それはパイプではない(“Ceci n'est pas une pipe”)》(1965年、挿図48)と《人間の状態》(1948年、挿図47)を所有している。

《腹話術師》(1983年、図版200)の中でジョーンズは、彼のルーツがアメリカ文化とその芸術にあるということを浴槽に視点を据えることで示唆している。また、常に彼の意識下にある芸術家の声という観念が、作品の題名によって示されており、彼の初期の作品である《声》(1964-67年)や《声2》(1968-71年、図版122, 145)などを想起させる。腹話術師は、声の主は他にいるような話しかたをする*88。ジョーンズにとって他の美術作品のモチーフを引用することは、自分の表現の創造性を刺激する重要な手段であるということを、《腹話術師》という題名とそこに描かれた画像は明確に示している。

浴室の壁に「テープ」で貼られた2枚の二重の《旗》(一枚の方は左端が切り取られている)は、30年前に制作され、いまや彼の署名同然の作品である《旗》(1954-55年)と、《二つの旗》(1962年、図版95)を初めとする同作品の数々のヴァリエーションを参照している。《腹話術師》の中でも、それはアメリカ的なイメージを強調するために用いられている。ニューマンの1961年のリトグラフ《無題》が、《思念競争》の場合と同様、再びここでも登場するが、それは、長年敬愛しつづけたこの美術の先人に対する表敬の意を表したものであると同時に、ジョーンズの抽象表現主義との関連性を作家自ら認めるものでもある。このリトグラフとジョーンズの《旗》を対で表すことにより、ニューマンの「ジップス」[訳註:ニューマンの絵の特徴となっている縦のストライプ]と《旗》との視覚的かつ歴史的な関連性を示唆するのである*89。彼は、ニューマンのリトグラフを裏返しにすることで、版画制作過程におけるミラリング(鏡に写したように左右逆になること)の重要性を認識させようとしている。ミラリングは、ジョーンズのグラフィック作品に見られるものであり、彼の構図や絵画空間にとって不可欠な要素となってきている。

《腹話術師》やその他の絵の中のイリュージョニスト的細部(釘、テープ、蝶番)や、これらの作品における物体の配置のしかたは、アメリカのだまし絵の静物画が、ジョーンズの芸術にとって重要な先例であることを反映している。このジャンルの芸術家たちは、ジョーンズと同様、身近にある平らな物を描いたり、あるいは、壁や食器棚の扉から影をともなって吊り下がる日常の事物を描いている。ウィリアム・ハーネットの《静物——

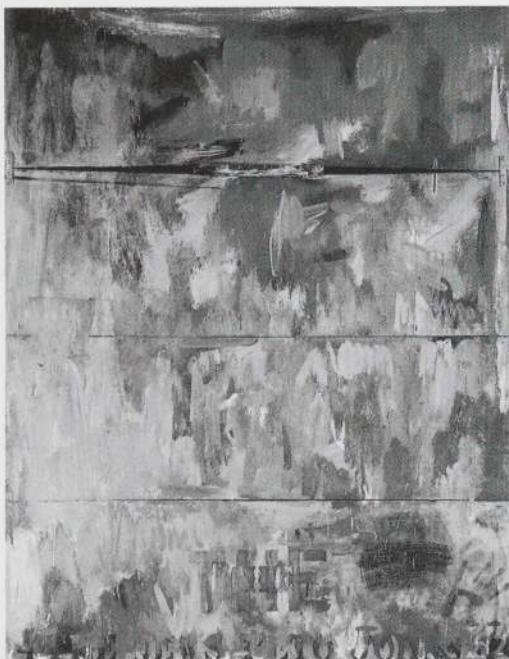
5ドル札》(1877年、挿図58)や、《静物——ヴァイオリンと音楽》(1888年、挿図60)などはその例である。ジョン・F.ピートの絵画は、その表現のしかたや、描く対象の選択などにおいて、ジョーンズの作品に近くに近い。このふたりの作家はともに、絵画を構造物のようにあつかうことに関心があり、それゆえ、ジョーンズの《カンヴァス》(1956年、図版20)とピートの《リンカーンとフレガー・ストレッチャー》(1898年、挿図59)のような類似性が生じている。

1960年代の初め頃、ジョーンズの友人が、ピートの《ザ・カップ・ウィー・オール・レース・4》(1900年頃、挿図61)に描かれた画像が、逆さになったスカルプ金属のカップを伴ったジョーンズの絵画、《グッド・タイム・チャーリー》(1961年、図版80)とモチーフや表現方法が似ていることに気づき、彼にその複製を進呈した^{*90}。ジョーンズは、実験的な版画の作品《カップ・ウィー・オール・レース・4》(1962年、挿図12)の中で、ピートの絵の細部を取り出して強調したり、変形するなどの手を加えた画像を用いている。同年に制作した絵画、《4・ザ・ニュース》(挿図13)では、画面の底部の縁に沿って、題名とジョーンズの名前の間にピートの名が記されているが、それは、ジョーンズが彼自身とピートとの間に視覚上、概念上、そして表現上の共通認識が存在することを自認している証でもある。ピートによる壁や扉に取り付けられた物の描写は、浅い絵画空間に異なるさまざまな情報や画像を配列する形式のモデルとなっている。ピートの《古びたお土産品》(1881年、挿図63)と《芸術家の創造的意識の中の日常的な物体》(1887年、挿図62)の画中に配列されている品々は、いずれも、何かに言及しているか、自叙伝的な意味合いを持つ品々である。《古びたお土産品》にはピートの娘の少女時代の写真がみられ、《芸術家の創造的意識の中の日常的な物体》では、自分の芸術的人生の道具であるコルネットやバレット、自分の静物画、それに、他の作家の作品の複製画などが並べられている^{*91}。



挿図12
ジャスパー・ジョーンズ、《ザ・カップ・ウィー・オール・レース・4》、1962年
リトグラフ(出版元:ニューヨーク州ウェスト・イズリップ, U.L.A.E.), 40×50.5cm
Jasper Johns, *Cup We All Race 4*, 1962.
Courtesy Universal Limited Art Editions

《腹話術師》の左側のパネルにある7個の壺はオアの作品(挿図64)で、ジョーンズ自身の蒐集品である。



挿図13
ジャスパー・ジョーンズ、《4・ザ・ニュース》、1962年
カンヴァスにエンコースティック、コラージュ、オブジェ, 165.7×127cm
Jasper Johns, *4 the News*, 1962.
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

オアは、そのエキセントリックな性分と独自の陶芸に対する姿勢から、「ビロクシーの気違い陶工」の異名を持つ^{*92}。1980年代後半に、焼き物全般に興味があるのか、それともオアの作品だけにかと尋ねられたジョーンズは、「特にオアの作品は面白いと思うが、あのような素朴な方法で形を作り出すこと自体、興味深いし、脆く壊れやすいものであるということには心を動かされるものがある。陶芸は労力と技なんだ」と答えている^{*93}。絵画制作の工芸的側面に対するジョーンズのこのような関心は、ピートのトロンプ・ルイユ風静物画の「職人氣質」にひかれるという彼の発言にも反映されている^{*94}。《腹話術師》の中ではオアの陶器が宙に浮いたように描かれており、浴室という背景の持つイリュージョンと矛盾する面もある。左側のパネル全体を覆う縞模様の下には、もうひとつの画像が含まれている。輪郭線で表された鯨の像は、ハーマン・メルヴィルの『白鯨』の挿画であるバリー・モーザーの鯨の木版画(挿図65)から採られた^{*95}。アメリカ文学の名作のひとつから像を得るというジョーンズの選択は、彼の芸術がアメリカにルーツを持つものであり、また、彼の制作過程において文学が常に重要な役割を果たしてきたことを如実に物語っている。

4点から成る《四季》(1985-86年、図版204-7)という作品で、ジョーンズは自己の体験というレンズを通して時の流れを眺めている。ジョーンズはこれらの絵の中で、自分自身の芸術と先輩たちの芸術の両方を参照しながら、自分の芸術活動の歴史を要約してみせる。それぞれの絵に表された画像は、互いに重なりあいながら、シリーズ全体を流れるテーマ——四季、人生の諸段階、自分の活動——を補

強するものである。特に自分の活動は、長い年月の中で変転する存在という視点からとらえている。本作でもっとも目を引くのは、ジョーンズの新しい人物像の描き方である。地面に映った自分の影の輪郭を型取り、それを影絵で描いている。《四季》のそれぞれのキャンバスには、円を描く腕の刻印があり、それは、このシリーズを《ダイヴァー》(図版98)、《地の果て》(図版102)、そして《潜望鏡(ハート・クレーン)》(図版103)などに直接関連づけるものである。ダイヴァーや人物像の影の延ばした腕は、セザンヌの孤独な男性水浴者たち(《水浴者》[挿図21]と《腕を延ばす水浴者》[挿図22])を連想させる*96。ジョーンズが、自己を反映しながら、同時に普遍的な人間としての人物像を描く場合、初期作品と同様、セザンヌが模範になっているのである。

《四季》のそれぞれの絵の中で、さまざまな形態で使われている円、三角、四角などは、彼がこの作品にセザンヌを引用していることをより明確にしている。ジョーンズは、このシリーズで初めてこのような幾何学的図形を用いているが、それは「自然を円筒、球、そして円錐としてあつかいなさい」というセザンヌのこぼれに起因している*97。これらの形はまた、ジョーンズが絵葉書で見たことのある日本の禅僧、仙崖(1750-1838年)による19世紀の墨絵、《円、三角、そして四角》(挿図69)を参照したものでもある*98。円や四角の図形が描かれたレオナルド・ダ・ヴィンチの人物像の素描(挿図19)に見られるように、西洋美術では幾何学的図形を完全な形で表す場合が多く、ジョーンズは仙崖の、その自由活潑な描き方に興味を引かれたのである。

この時期、ピカソの芸術がジョーンズの描く画像やアイデアの主な参照先となっている。自伝的な狭義のテーマを表す画像から、芸術家としての生き方という広義のテーマのそれに至るまで、ピカソの作品はジョーンズに恰好のモデルを提供した。デイヴィッド・ダグラス・ダンカンの著書、『ピカソの中のピカソたち』*99の中でジョーンズが見た、《影》(1953年、挿図77)と《引っ越しをするミノタウロス》(1936年、挿図79)の二作品は、彼の《四季》の重要な源泉である。ダンカンの本では、これらの作品に関する伝記的逸話やピカソ自身のこぼれが添えられている。《引っ越しをするミノタウロス》の図版の脇には、「半人半獣のミノタウロスは、ピカソの私生活がどうにもならないほど混乱していた時期に、ピカソの世界というパンテオンに出現した」*100というダンカンによる記述がある。ダンカンは同じ一節で、その頃ピカソが住まいを移転したことについて触れ、「巨匠の新しい住居には家具もほとんどなく、あるのは、彼がそれまでの人生航路で携えてきた古びた品々が少しだけだ。人生の波はその頂点で彼をとらえ、そして、もう一度前方へと運びつつあった」と記している。ダンカンの著書によれば、《影》に描かれているのはピカソ自身の影であり、寝室は、その頃彼のもともと去っていった愛人、フランソワ・ジローと共にした場所であることをピカソが明言している*101。

《引っ越しをするミノタウロス》には、自分の持ち物を山積みにした荷車を引いているミノタウロスが風景を横切るように描かれている。ジョーンズは、ピカソの絵には構成よりもむしろその題材にひかれるものがあると述べている。「これほど物を満載したカタログのような絵は、ピカソでも珍しい。それに、馬より荷車の方が前にあるのも、もちろんおかしな光景だ。ミノタウロスが荷車を引き、その上で馬が出産している。奇想天外で、不思議な作品だ。理論を度外視している。どうすればあんな着想が得られるのだろうか。私にはとても思いつかないことだ」*102。《引っ越しをするミノタウロス》の細部を転用するにあたって、ジョーンズはグリューネヴァルトの際に用いたトレーシングや加工の手法をとらず、ピカソの作品から細部のイメージを選び出し、それらを自分の手で描き直す方法をとった。《四季》シリーズの各作品には、ピカソの絵の風景に触発された動きのある星の背景や、ミノタウロスの荷車から借用した梯子、ロープ、キャンバス、木の枝などが描かれている。円を描く腕は、荷車の車輪を示唆している。そして、《夏》の絵の中のシーホース(タツノオトシゴ)は、その巧妙な配置によって、精悍なミノタウロスが運んでいる持ち物のひとつであるホース(馬)の代わりであることを示している。

ピカソの絵のミノタウロスは作家自身であり、出産する馬は、ちょうどその頃、ふたりの間にできた娘マヤを出産したばかりの彼の愛人、マリー＝テレーズ・ヴァルテールを表している。タツノオトシゴは、雄が体内に子を抱えるという希な種類の生物であり、ジョーンズは、男女の性差にもとづいて性や創造性をとらえる固定観念への疑問を皮肉っぽい視覚表現をもって示したとも考えられる*103。

当初、単独の作品として構想された《夏》は、ジョーンズの生活環境の変化がきっかけとなって着手されたものだった。彼は、カリブ海のサンマルタンを始め数カ所に居を構えていたが、ちょうどその頃、ニューヨーク市内の新居に引っ越すところであった。ジョーンズは、ピカソの絵の構図に基づいて自分の所有物を描き、自分自身の過去への追憶と未来への期待を表現した。当時彼は、ウォレス・ステイヴンスの詩集の編集プロジェクトに携わっており、ステイヴンスの『スノウマン(雪だるま)』という詩から、自分の作品を1年間の四季を通したシリーズにすることを思いついた。そして、シリーズについての案を練るうちに、個人史的なものから生命の循環の寓意へとテーマを広げていく。芸術でも文学でも長い伝統を持つテーマ、すなわち、四季、一日のうちの4つの区切り、人の一生における4つの時代へと段々に深めていったのである*104。

このシリーズでは、人の影の配置は絵によって移動するが、その形は変化しない。それは、季節の変化に晒されながらも自己の中心にあるものは不変であるということを示唆している。《春》(図版207)で描かれた少年の影は、人生の幼年期が精神形成、知覚能力の萌芽の段階であることを示している。このような解釈は、ジョーンズが知覚心理学の本を読み漁るうちに視覚パズルの絵に興味を持つようになったという事実によって裏付けられる。

《夏》の中では、成長した彼自身が登場し、創造力が花開く。この絵の直前の作品である《思念競争》や《腹話術師》の絵が画中画として描かれている。《ふたつの旗》とモナ・リザの像は、ジョーンズが考案したものではないにもかかわらず、彼の芸術の中で重要な役を演じながらときを経てきたことによって、彼自身のものになっている。また、モナ・リザを登場させることで、レオナルド・ダ・ヴィンチとデュシャンがジョーンズの作品にとって依然重要な意味を持つことを伝えている。このレオナルドの肖像画の性別の不明瞭さは(隠された自画像という解釈もある)、デュシャンが《L.H.O.O.Q.》において明らかにしたように、性別の固定観念に対する疑義と結びつくものであるが、そうした点にジョーンズが関心を抱いていたことは、彼の《引越しをするミノタウロス》のあつかい方に顕著である。そして、ごく最近ジョーンズの芸術引用辞典の項目として加わったグリューネヴァルトの悪魔とオアの陶器も画面に表されている。

《秋》の中では、人物像が2分割され、死の警告である髑髏と骨十字が登場する。ジョーンズはデュシャンを想起させるもうひとつのモチーフとして、画中のキャンバスに描かれたデュシャンの《プロフィールの自画像》を加えている。その絵のそばにあるスプーンは、デュシャンのみならずデュシャンの《錠掛けスプーン》とジョーンズとの関わりを再度示すとともに、ジョーンズ自身がこの何十年来作品の中に用いてきた食卓用品も連想させる。この絵の下端にはオアの陶器の間に《カップ・2・ピカソ》のゴブレットが見える。梯子が壊れ、ロープがブツと切れ、腕が下がっていき、オアの陶器は落下していくように見える。最後の《冬》には自然の周期が最後の段階を迎えた悲哀が漂っている。子供の絵のように描かれた雪だるまは、ジョーンズが《夏》という単独作品から四季をテーマにしたシリーズ作品にするきっかけとなったステイヴンスの詩を参照するものである*105。

どんなきっかけで何が起こるのか判らないものだ。芸術が芸術のきっかけになるだろうか。芸術の中で起こることが芸術を変える。しかし、芸術の外で起こることも変化をもたらす。そんなことは、いつもちゃんと区別

できるわけではない。

——ジャスパー・ジョーンズ、1989年*106

《四季》の制作中、ジョーンズは、目鼻や唇が長方形の辺や角に引き寄せられた女性の顔の像を考案した。この顔は相矛盾する反応を呼び起こす。没个性的で奇妙な当たり障りのなさを感じさせる一方で、個性に溢れた、抗しがたい魅力も持つ。じっと見詰めているようなその眼差しは、とくに魅力的である。この画像を用いたほとんどの作品は、《思念競争》や《腹話術師》、あるいは《四季》のように多くの画像がひしめき合う重厚な表現とは全く異なり、希薄で軽妙で抒情的な性質を持っている。この画風の転向は、ジョーンズが潜在意識の影響の探求を通じて視覚心理を解明しようとしたことを示している。そして、彼は、幼年の自己形成期を重視して自分の記憶を取り上げ、アイデンティティや性、死などの問題をあつかいつづけたのである。

この図式化された長方形の顔は、ピカソのシュルレアリスムの絵画《麦藁帽子の女》(《青い葉のある麦藁帽子》)が通称で、その他、色々な題名で呼ばれている[1936年、挿図78]から着想を得た。このピカソの作品は、《影》や《引越しをするミノタウロス》と同様、ダンカンの『ピカソの中のピカソたち』の中でジョーンズが見つけたものである。ジョーンズが描くこの印象的な顔の心理的衝撃力は、ピカソの作品や、マグリットの《白人》(1937年、挿図70)を始めとする多くのシュルレアリスト作品に見られる分離分散した顔の造作につながりを持つ。ジョーンズの画像に見られるもうひとつの重要な特質は、その両義的な空間把握にある。堅固な画面にだまし絵風に釘やテープで物が留められたように見えるのに加えて、唇があたかも山脈に、目が太陽のように見える抽象化された風景もしくは海の風景をだぶらせる。これもまた、マグリットの《毎日》(1966年、挿図72)やマン・レイの《天文台での時間——恋人たち》(1932-34年、挿図74)などのシュルレアリストの作品に見られるような、顔の造作を風景的要素に変容したり、風景の中にミステリアスに配置する手法を先例とするものである*107。

《麦藁帽子の女》は、「人物の分解の極限」を追求した多くのピカソ作品のうちのひとつである*108。その両義性にひかれるジョーンズは「非常に単純で、独断的で、無思慮に見えながら、面白いアイデアに溢れている。本や花瓶のある静物画と化しているが、頭部は[果実がぶら下がった]枝にも見える。官能的雰囲気濃厚に漂わせ、その意味合いは複雑極まりないものであるにもかかわらず、いとも無雑作に描かれているように見える」と述べている*109。ジョーンズがピカソの作品に見出したエロティシズムは、モチーフの複眼的な解釈によるものである。顔は乳房と重複する形であり、目は乳首である。女性の首になっている紫色の花瓶は男根へと変容され、女性の青いドレスの上にある丸い形は乳房と睾丸の両方を模している。

ジョーンズは、この作品のどこに魅かれたかについて、「とても詩的で、色々なことが同時に伝わってくるように感じた。よく見てみると、ピカソは顔の造作を隅に配置していることが判り、それが面白いと思った。そこから色々考えていくうちに、長方形の紙全体を顔にして、そこに顔の各部を配置することを思いついた」と語っている*110。ジョーンズは、簡素化し図式化したピカソの顔の描写に関心を抱いた。しかし、ピカソの手法をそのまま用いることは避け、独自の手法を考案している*111。目を縦方向にし、それらを並置しないのはピカソのそれに倣っているが、図式化された鼻の線は変え、唇もジョーンズ独自の形にしている。

この長方形の顔は、1984年から1988年の間に制作されたジョーンズの作品に初めて登場し、最初はグリュエネヴァルトの祭壇画からトレースした病気の悪魔や、バンドを釘で吊した腕時計などと組み合わされて描かれた*112。ジョーンズは、このシンボルを用いることで、当時制作していた《四季》であつかった加齢と死のテーマをこれらの作品に組み込む。1985年作の《無題(夢)》(図版203)と、1986年作の《無題

(M.T.の肖像)》(図版208)は一对となる絵だが、《夢》における悪魔と顔の地と図の関係、すなわち前者を壁に掛けられた絵のように、後者を壁の表面のようにあつかうやり方は、《M.T.の肖像》では逆転させられている。

長方形の顔を描き始めた頃、ジョーンズはそれを「子供が初めて見る像や形」と結びつけていた*113。彼の頭の中には、何年も前に目にしたある1点の素描の存在があったのである。詳しいことは思い出せなかったが、それは確か、1950年代の初め、彼が兵役で陸軍に所属していた頃、『サイエンティフィック・アメリカン』誌のある号をパラパラとめくっていたときに目にしたものであった。1991年、彼はその素描をブルーノ・ベッテルハイムが1952年に執筆した論文の中で遂に発見し、それが、30年後に、ピカソの顔から着想を得て自分が描いた顔の絵とあまりにも似ていることに驚かされる*114。ベッテルハイムの論文で掲載されていたのは、両親を亡くした後に精神分裂症を発病した少女が描いた素描のシリーズであった。ジョーンズが覚えていたのは《母親のおっぱいから乳を飲む赤ちゃん》(挿図73)と題された素描であり、ベッテルハイムはそれについて、「母親の乳房、そしてその上に乳飲み子が見ているもの、つまり、口と目だけが絵の情景となっている。そしてその周囲に、素朴な感動を強調するかのように彼女は指紋をベタベタとくっつけている」と記している*115。

この少女の素描を見つけた後、ジョーンズは、1991年から94年にかけて制作した無題の絵画のシリーズ(図版229-31)において、長方形の顔の枠の中に少女の素描を複写するという方法でその関連性を明示している。ジョーンズはベッテルハイムの論文の探索を始める以前に、すでに顔のモチーフと自分自身の人生における母性像とを関連付けていた。1989年から制作し始めた《歌うモンテツ》のシリーズ(図版224)は、ジョーンズを2歳から9歳になるまで育ててくれた彼の義理の祖母(父方の祖父のふたりめの妻)の名前を題名にしたものである。このシリーズにおいて図式的に表された帆掛け船と夕焼けは、ピアノを弾きながら「夕日に赤い帆」を歌うモンテツの思い出がもとになっている*116。これが、自分の子供時代をジョーンズが作品に表現した最初であり、以降、彼はこのテーマを頻繁に作品の中で取り上げるようになる。

ジョーンズのいくつかの無題の作品(1986年の素描[図版217]、1987年の絵画[図版219]や、1991年の絵画[図版232]などを含む)では、長方形の顔が、そのモデルであるピカソの《麦藁帽子の女》の生物形態の顔、さらには、W.E.ヒルの若い女性と老婦人の間を交錯する両義的な横顔などと組み合わせられている。これらの画像は、女性のさまざまなタイプ(母性的なタイプや官能的なタイプ、愛嬌のあるタイプや冷淡なタイプ、あるいは、子供っぽいタイプや洗練されたタイプなど)を表現しているが、いずれも、典型的なそれらの女性像には程遠く、風変わりである。また、それらは、反復され、変容させられることによって観る者の心の中に強く焼き付けられる画像でもある。1987年の無題の絵画に表された顔は、聖ヴェロニカのヴェールとの関連において、より聖画像を想起させるものである。それ以前の《無題(赤、黄色、青)》(1984年、図版195)と題された絵画や版画、素描において、ジョーンズは、吊り下げられた布に「青」という文字を書き、1987年の《無題》(図版219)においても、顔を並べるために同様の布を用いている。これは、17世紀のスペインのバロックの画家、フランシスコ・デ・スルバランが描いた数点の絵画《聖ヴェロニカのヴェール》(挿図71)が着想のもとになっており、ジョーンズはそのうちの2点を1987年にメトロポリタン美術館で開催された展覧会で観ている*117。顔を並べる布の表面はさまざまであり、透明な層を成しているように見えるものもある(1988年の水彩とインクで描かれた無題の素描[図版218]と、1991-94年の無題の絵画[図版231]を参照)。

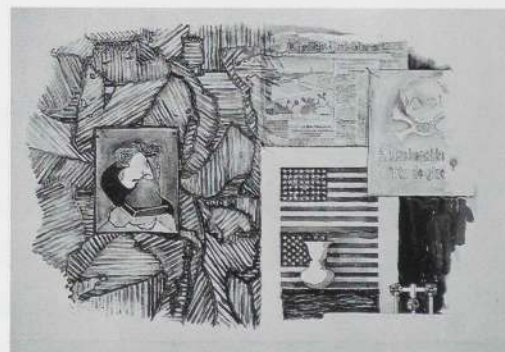
1988年の無題の絵(図版221)は、ピカソの両義的で官能的な《麦藁帽子の女》とグリュネヴァルトの病気の悪魔、それにストーニー・ポイントの浴室を組み合わせた作品である。ピカソの絵の像は、蜜蠟を主原料とするエンコースティックを溶かして垂らす手法で描かれたことにより、次第に溶けていくように見える。ジョーンズはこの巧妙な表現を、ピカソにまつわるふたつの逸話に関連付けている。「ひとつはポール・ブラッチカ

ら聞いた話だが、ピカソが初めてデ・クーニングの絵を見たとき、側にいたひとを振り返り、『溶けたピカソだ』と言ったそうだ。それから、コクトーの本を読んだときに、彼が、ピカソは風呂に入るたびに自分が角砂糖のように溶けていかにいつも驚かされると言っていたと書いたのを読んだことがあるんだ。そのイメージが心の中に焼きついていて、いつか必ず、溶けていくピカソのイメージを表現しようと心に決めていた。そして、やっと、(ストーニー・ポイントの)浴室とともにそのイメージを表したんだ」*118。1988年の無題の水彩画(挿図14)には再び、《麦藁帽子の女》とストーニー・ポイントの浴槽、グリューネヴァルトの悪魔が登場する。この絵には、彼の署名代わりである《旗》や、髑髏と骨十字の雪崩警告標識、さらに『ニューヨーク・タイムズ』紙からとられた「エイズ感染率は低下、しかし、死亡率は依然上昇の見込み」の見出しがあるページも加えられている。エイズ救済募金のオークションのために制作されたこの素描は、ジョーンズのそれまでの作品においてはさまざまな解釈のひとつに過ぎなかったグリューネヴァルトの病気の悪魔とエイズ時代の性と死の関連を明確に示している*119。

1980年代半ばにジョーンズが再び源泉として取り上げたのは、デュシヤンの「エロティックな機械」である。ジョーンズが1986年に制作した無題の8作品(図版209-16)は、デュシヤンの1912年の《花嫁》の絵をジャック・ヴィオンが1930年に模写してアクアテントの作品にしたもの(挿図38)のトレースである。デュシヤンの作品自体、非常に抽象的で、人体を生物力学的に表現したものであるが、ヴィオンの作品をトレースしたジョーンズの作品は、その外形の名残を残しながらも、さらに抽象化されたものとなっている。ジョーンズ自身このヴィオンの版画を所有しているが、彼は、ヴィオン(デュシヤンの実兄)の版画がデュシヤンの絵の忠実な模写ではなく、自由な模写であることに興味を抱いた*120。1988年制作の無題の素描(挿図15)では、デュシヤンとピカソの作品を連想させるイメージが組み合わされている。ジョーンズは、初めに、ヴィオンのアクアテントとピカソの《麦藁帽子の女》を手描きで写し、その両方を裏返し、さらにデュシヤンのプロフィールを向かい合わせに配した。借用されたこれらの画像には、ピカソの「カップ」(1972年作の《カップ・4・ピカソ》[挿図9]が元になっている)の縁から溢れた液体の一滴がこぼれ落ちている様子が、重ね合わされている。この作品は、ジョーンズを刺激し、影響をおよぼしつつけてきたふたりのモダニスト、すなわち、20世紀美術の両極を体現するこの作家たちに対する彼の親愛の念を物語っている。彼等の描く画像に手を加えて新しい意味を与え、自分の作品に組み入れるジョーンズの手法は、この時期、同じ美術史上の作品を源泉としながらも、それを直接作品に引用した他の作家たちの手法とは異なっている*121。

1990年になるとジョーンズは、長方形の顔あるいは風景を、ある美術作品の複製からトレースしたと思われる謎の画像と組み合わせるようになる。因みに、この像の出典についてジョーンズはいまだ明らかにしておらず、不明のままである*122。ひとりの人物がもうひとりの人物を抱いているように見えるこのフォルムは、ジョーンズの巧妙なトレースにより、その出典が不明瞭にされ、人物とも物体とも推測できるものとなっている。この像が最初に登場する絵には、《グリーン・エンジェル》(1990年、図版226)の題名がつけられており、そこにこの像の参照先を解鍵が隠されているのかどうか、大変興味深い*123。

グリューネヴァルトのトレースと同様、ジョーンズはこのモチーフにおいても、裏返しにしたり、あるいは上下を逆転させて、彩色したり、縦縞を入れたり、モノクロにするなど、原画にさまざまな改変を施している(図版225、226、240-42、挿図16)。このような変容のプロセスを経ているにもかかわらず、再現的な画像である原画が発するアウラは損なわれていない。像が意味をいかに伝達するかという課題にとりくみつづけるジョーンズにとって、その参照先を明かさなくておくことは非常に重要である。彼が参照先を伏せることは、それ自体で終始



挿図14
ジャスパー・ジョーンズ、《無題》、1988年
紙に水彩、インク、鉛筆、79.7×120.3cm
Jasper Johns. *Untitled*. 1988. Collection
Jeanne Lang Mathews

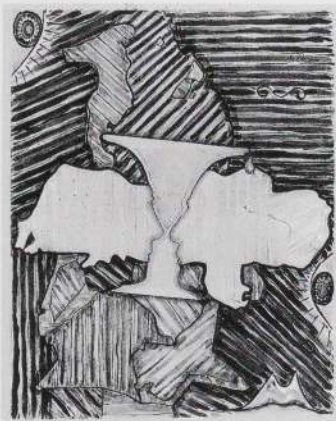


挿図15
ジャスパー・ジョーンズ、《無題》、1988年
紙に水彩、鉛筆、54.3×75.6cm(画面)
Jasper Johns. *Untitled*. 1988. Collection
Barbaralee Diamonstein and Carl Spielvogel

しているのではなく、未知のものに対して引き起こされるさまざまな反応を考察するひとつの方法でもある。ジョーンズは次のように述べている。「(何)から転写されたものかということを知っている場合と、知らない場合ではその作品は全く異なって見えるのだろうか。それとも、変わらないのだろうか」*124。

トレーシングという手法は、自分が用いた美術史上の画像を「読み直す」ことにおいて依然、ジョーンズにとって重要な意義を持つ*125。彼がホルバインとセザンヌをそれぞれ参

照しているふたつの作品では、トレーシングの過程や、借用した作品の作家に対する敬意を示しながらも、独自の画像を創り出してみせている。出典不明の画像を用いて《グリーン・エンジェル》を制作する前年の1989年、ジョーンズは、1988年にバーゼルで見たホルバインの素描、《キツネザルを抱く貴公子の肖像》(1541年頃、挿図80)をもとにしたトレーシング作品のシリーズを開始している*126。これらのトレーシング作品には、ホルバインの像がほとんど抽象化されたものも数点含まれるとはいえ、ジョーンズはこの作品の源泉を隠そうとはしていない(《ホルバインに倣って》と《ハンス・ホルバインに倣って》[いずれも1993年、図版243, 244]参照)。



挿図16
ジャスパー・ジョーンズ、《無題》、1990年
紙に水彩、鉛筆、56.5×45cm
Jasper Johns. *Untitled*. 1990. Private
collection

ジョーンズがホルバインを用いることを思いついたのは、当時、ニューヨーク近代美術館の版画・挿絵本部長であったリヴァ・キャッスルマンが、ジョーンズにひととペットをあつかった絵を描かせてみたいと発言したことがきっかけだった。ちょうどその頃、ジョーンズはホルバインの作品の前を毎日行き来していた。彼のニューヨークのタウンハウスの玄関には、バーゼルの展覧会のポスターが飾られていたのである*127。《キツネザルを抱く貴公子の肖像》は、初めてジョーンズがトレーシングを手掛けた素描であった。彼が素描からトレースすることを思いついたのは、そのころ、ワシントン・ナショナル・ギャラリーでジョーンズの素描作品の回顧展を1990年に開催する計画が進められていたからかもしれない。ホルバインの作品はまた、この頃ジョーンズが手掛けていた子供時代に焦点をあてた作品のモチーフのいくつかにも呼応している。さらに、ホルバインの貴公子のペットは猿ともキツネザルとも見られているが、その容貌が、ジョーンズがペットとして長い間飼っていたリスザルによく似ていたことが、ジョーンズにこの作品に対する親近感を抱かせた可能性もある。ジョーンズ自身、バーゼルでこの作品を初めて見たときにそのことが強く印象に残ったと発言している*128。

注目すべきことに、ジョーンズが他の作家の作品をトレースするようになった最初のきっかけはセザンヌの水浴者の絵であった。それは、ロンドンのナショナル・ギャラリーにある《大水浴(水浴者たち)》(1900-1906年、挿図25)あり、1977年にジョーンズは絵葉書からこの絵をトレースしている。その年にニューヨーク近代美術館で開かれたセザンヌの晩年の作品展でジョーンズはこの絵を観た。セザンヌの水浴者たちは、ジョーンズの《ダイヴァー》と《四季》に関連しているが、小品《トレーシング》(1977年、挿図17)を除けば、1994年にプラスチックにインクだけで描いた6点から成るシリーズ、《トレーシング》(図版245-50)を制作するまで、ジョーンズがセザンヌの特定の作品を直接引用することはなかった。ジョーンズは1989年にバーゼルに旅行し、バーゼル美術館で開かれていたセザンヌの水浴者たちの作品を網羅した展覧会を観ている。この頃までに彼は、セザンヌの作品を蒐集し始めており、事実この展覧会にも《腕を延ばす水浴者》(挿図22)と《水浴者たちのための習作》(1877-80年頃、挿図27)の2点を貸し出している。

ジョーンズが《水浴者たち》に関心を抱いた理由のひとつは、セザンヌがその長い画業を通じてこの同じモチーフを変容しながら用いつづけたことにあるだろう。1989年、同じ画像を再生させることについて問われたジョーンズは、「たとえば、潜在的なメカニズムによって、まあ、そういうものがあるとすればだが、すでに用いたことのあるイメージにまた立ち戻らせるのだとしても、私がそのようなメカニズムを理解しているとは思えない……ひとは自

分がなぜそんなことをするのか説明できるだろう。だが、たとえば、セザンヌが何故同じポーズの水浴者たちを繰り返し用いたのかと考えると、それは到底解けない謎だということがわかるんだ」*129。しかし、1994年に《トレーシング》の制作に際してジョーンズがセザンヌの《水浴者たち》にとりくんだ背景には、性に対する彼の問題意識がある。それは、彼の《タントラの細部》の顕著なエロティシズムや、グリューネヴァルト、ピカソ、そしてデュシャンから引用した画像の中にも見て取れる。

《トレーシング》は、ペンシルヴェニア州のメリオンにあるバーンズ財団に収められている《大水浴（風景の中の裸体）》（1900-1905年、挿図23）に由来している。《風景の中の裸体》は、セザンヌが晩年に手掛けた《大水浴》と呼ばれる3点の中の1点であり、これらの中で最も表現力に富む作品とされている。そこに描かれている裸体は「その姿勢といい、身振りといい、ほとんど狂騒的な芝居のようだ」と評されている*130。1993年に「バーンズ財団所蔵フランス絵画の名作」[訳註：「バーンズ・コレクション展」として東京に巡回]という巡回展をワシントン・ナショナル・ギャラリーで見たジョーンズは、この絵が図柄として用いられた同展のポスターから作品をトレースした。彼は何年か前にもこの作品をメリオンで見ているが、トレースを思いついたのはワシントンで改めて見たときに受けた感動によるものである。

ジョーンズは、セザンヌのこの作品をトレースしているうちに、木にもたれかかっている人物像は「夢見心地」であり、他の水浴者を「空想している」人物であると解釈し始めたと述べている。彼はトレースの過程で、この女性像を性的興奮状態にある男性像に変容した*131。この人物像をこのように解釈したのは、ジョーンズが初めてではあろうが、セザンヌの《水浴者たち》に描かれている多くの人物像は男女の判別がしにくい。セオドア・アレフはセザンヌのこのような構成について、「男性水浴者たちのポーズは、もともと女性水浴者たちを描くために構想されたものである…それらの人物像は、明らかに男女の区別がなされていると思われた画中の人物たちにおける性差の混合について、さらに、両性具有の特徴を備えた他の人物像も描かれていることから、その男性水浴者たちの性的アイデンティティーについての興味深い疑問を呼び起こす」と指摘している*132。たとえば、セザンヌの作品に度々登場する、腕を頭の上に掲げている男性の水浴者は、髪の毛をなおしている女性の水浴者のポーズを適用したものである。あたかも好色な観客に自分の肉体を誇示しているかのようなこのポーズ（挿図27）は、セザンヌの水浴者たちの習作や絵画に頻繁に現れており、ジョーンズが所有しているふたつのセザンヌの作品にも描かれている（ジョーンズはセザンヌの《水浴者》[挿図21]、について、「目で見てはいるのに、手で触れているように感じさせる。感覚的作用を発して、官能を刺激する」と語っている）*133。このポーズは《風景の中の裸体》の中の立像のポーズと同じであり、その絵の中でやはり同じポーズをとるもうひとつの人物像の身体つきや顔つきは、ほとんど女性とみまがうほどである。

ジョーンズはセザンヌをトレースすることに関連して、女性水浴者たちが描かれている場面には作家自身の存在があるという見方に関心を持ち始めた*134。そのような見方は、マリー・ルイーゼ・クルムリンが、バーゼルで開かれた展覧会のカタログに寄せた本シリーズの展開に関する小論文に起因するものと思われる。クルムリンは、通常セザンヌの人物像は男女が別々のカンヴァスに登場するが、「水浴者の性別は判りにくい場合が多い」と主張する*135。彼女は、《大水浴》の完成作3点のうち《風景の中の裸体》が「最も私的表現に富む」ものであり、画面左に配された一歩踏み出した水浴者の最初のヴァージョンは、セザンヌが自分を「7人の水浴びする女性を従えたオリンポスの神」に見立てて描いた自画像であると分析する*136。最終的にセザンヌはこの人物像を多少抽象化し、女性的に描いてはいるが、依然そこには隠された役割とはいえ、作家の存在があるとクルムリンは論じている*137。そして、結論として、彼女はこの3点の《大水浴》は全て、「男女両性の特質を持つ作家自身の性的アイデンティティ」が主題になっていると述べている*138。



挿図17
ジャスパー・ジョーンズ、《トレーシング》、1977年
プラスチックにインク、27.6×33cm（画面）
Jasper Johns, *Tracing*, 1977. Collection
David Shapiro

ジョーンズは《トレーシング》の制作を通してセザンヌの《大水浴(風景の中の裸体)》の解釈を試みた際に、水浴者たちの性別の不明瞭性についてのクルムリンの分析を、とくに厳密に考慮したわけではない。だが、これらの人物像の中にセザンヌの存在があるという彼女の指摘は彼の解釈に影響をおよぼしたと思われる。ジョーンズが「空想する」男性水浴者に自分自身の姿を重ね合わせていたかどうかは、考察されるべき問題として残るであろう。ただ、ジョーンズが《トレーシング》の制作を通して彼なりにセザンヌを読み直したことで、それまで彼が行ってきた活動とセザンヌの作品との近親性が改めて認識されたことは事実である。近年、ジョーンズは、素描の《自画像》(1880年頃、挿図24)を含むかなりの数のセザンヌの作品を入手している。このことは、ジョーンズが芸術家としてのセザンヌを依然重要視しており、最も共感を抱いていることを裏付けている*139。

絵を描くということは自分と対話し、同時に他の色々な絵とも会話を交すということかも知れない。ひとが何かをするときには、他人が既に手掛けたことや、あるいはこれからしようとしているかも知れないことを思いつく…これは、可能なことと必要なことを巡るある種のゲームになり、それによって、一見、縁もゆかりもない他の作家の作品から何か見つけることができる。

——ジャスパー・ジョーンズ、1989年*140

1990年代のジョーンズの作品は、いくつもの空間が一層複雑に重ね合わされるようになり、少年時代からの引用がますます多くなるのが特徴的である。自作や他の作家の過去の作品と、ジョーンズとの「対話」は、存在という大きな問題を分析する手段として彼が認識の問題の考察をつづけるにつれ、ますます密度を高めることとなる。

油彩の《鏡のへり》(1992年、図版236)では、四隅がめくれた一枚の紙の中に複数の絵があるかのように描かれ、それらの画像の複雑な相互関係を誘発するものとなっている。これらの絵には、銀河の渦巻き(ジョーンズの図像学の中で顕著になりつつある形のひとつ)が描かれており、望遠鏡を通して見る時空のような宇宙的眺望を作品全体に与える。銀河の右側には、彼のストーニー・ポイントの浴室の籐籠の上にあるお馴染みの在位25周年記念の花瓶が置かれている。紙の上部隅には白黒のバーネット・ニューマンの素描が2枚あり、これらは、視覚的にも、テーマの上でも、銀河の渦巻きに繋がっている。ニューマンの作品は虚空の概念をあつかっており、彼の作品には、しばしばその画像の持つ宇宙空間的雰囲気強調するような題名がつけられているからである(実際に、《銀河》と題された1949年作のニューマンの作品がある)*141。本作で用いられているニューマンの2枚の素描は、いずれもジョーンズ自身が所有する1960年作の無題の作品であり、ニューマンが自作の絵画シリーズ、《十字架の道行きの留》(1958-66年)と関連して筆とインクで描いた22点の作品の中の2点(挿図67, 68)である*142。ジョーンズはこれらを裏返しにし、左側の絵は上下を逆に用いている。

このふたつの白黒の画像の背景となる色彩豊かな絵は、グリューネヴァルトのイーゼンハイム祭壇画からとられた墓の護衛兵の細部であり、ジョーンズはこの作品を始め、《鏡のへり》のグループに属する他の絵でも主要なモチーフのひとつとして再びこの画像を用いている。この細部を縦方向に用い、それを裏返すことによって、横たわる兵士の衣装の風車のような模様を際立たせると同時に、銀河の渦巻きと呼応させている。キリストの復活を目の当たりにするこの兵士を登場させることによって、死を克服した魂の超越性を表現するとともに、ときを超越し、転生するという本作のテーマを補強している。ニューマンの素描とグリューネヴァルト

の細部を組み合わせることによって、精神性という同一テーマを持つ全く異なるふたつの絵画言語、即ち、20世紀後期の抽象美術と盛期ルネサンスの具象美術を対比させているのである*143。

これらの画像が描かれている四隅がめくれた紙は、その下の絵の層の上にテープで貼り付けてあるかのようによろこにイリュージョニスティックに表されている。下にある絵の層は、1990年のエッチング《四季》であり、4点のパネルから成る同シリーズの作品をひとつの十字架の形の中に配したものである(図版227)。十字架の形は、その明らかな宗教的象徴性の他に、始まりもなく終わりのなく果てなく輪転する循環性を示しているように見える。1987年にジョーンズが初めて《四季》を展示した際には、4点の絵が《春》(図版207)から始まり、《冬》(図版206)で終わる直線的な流れとして解釈されるように配置した。《四季》のエッチングのシリーズは、この1990年の作品を最後に終わられることとなるが、ジョーンズはこのシリーズの最初の方では、冬ではなく春で終わるように四季の順序を変え、最終的には十字架あるいは車輪の形を用いたことで、《四季》という概念を継続的循環を表すそれへと変容したのである*144。

1990年の《四季》のエッチングの図像には、ある重要なモチーフ——十字架の下端に見えるマッチ棒を組み合わせたような人物像の一群が加わっている。この3体の画像は画家が絵筆を振るう姿を図式化したものである。最初にこの画像が登場するのは、1982年作のプラスチックにインクで描かれた《危険な夜》(図版190)であるが、そこでは、懐疑と失望感にさいなまれながら、なおも創造性を追求する芸術家魂を表すものとして描かれたように思える。《四季》のエッチングにおいては、これらの画像は年代とともに変化する人生において途切れなくつづき芸術家の制作活動を示している。この画像はジョーンズ独自のものにも見えるが、パウル・クレーの《さまよえる画家(ポスター)》(1940年、挿図84)に描かれた絵筆を振る動きのある棒状の人物像に酷似している。

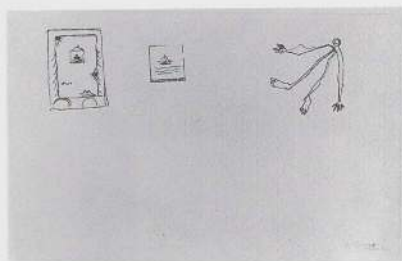
ジョーンズは、1990年作のエッチング《四季》の中からいくつかの主要なモチーフだけを選び、《鏡のへり》において中心的にあつかっている。そのひとつが棒状の人物像であり、もうひとつは《春》の中の少年の影である。少年の影は、作家自身の人格形成期が遠く振り返られていることを意味する。時間と空間の経過の隠喩として、ピカソの《引っ越しをするミノタウロス》の梯子も登場する。《鏡のへり》の中には、ピカソの画像がもうひとつ登場し、重要な人物像の要素となっているが、それは、最初《四季》の中に登場し、その後もジョーンズの絵画において用いられている画像である。作品の右上部にあるこの奇妙な人物像は、顔のない頭部から手足が扇形に出ており、手足の指と筋肉が多少描かれている以外は、線形の身体となっている。この人物像は、ユネスコのパリ本部にある大壁画として委託されたピカソの《イカロスの墜落》(1958年、挿図82)からとられたものであり、ジョーンズはこの画像をピカソの伝記の中で初めて目にした*145。ちょうど、ジョーンズ自身がクレー風の棒状の人物像にとりこんでいた頃であり、彼は、図式化されているが、依然強い表現力と豊かな内容を持つこの人物像をピカソがいかにかに生み出したかについて関心を抱くようになる。

《四季》のエッチング作品や《鏡のへり》の中では、男性の影の中からこのピカソの人物像が浮き上がってくる(ここでは男性の影はごく薄くレースされているだけである)。《四季》の全作品に現れるこの男性の影は、「全ての人間」と同様、人生の変転の波にさらされる作家自身を表す役として用いられている。ピカソの壁画の中のイカロスは「浜辺の水浴者たちの視線にさらされる中で、まるで鳥か飛行機のように水中に突入していく」ように描かれている*146。ここでのイカロスは浜辺にいるダイバーであると同時に、「自惚れと幻想」が死を招くこととなる悲劇の伝説のイカロスでもある*147。ジョーンズは、《「歌うモンテツ」のためのスケッチ》(1988年、挿図18)の中で、長方形の顔と《歌うモンテツ》の帆掛け船、ピカソのイカロスを同じページに描いており、この作品の彼の当初の構想は、海に墜ちていくイカロスのテーマに関連させることであったかに見える。

る。因みに、ジョーンズは、1960年代の自作のダイヴァーの画像を飛び込むイカロスに関連づけている*148。

《鏡のへり》の中のもうひとつの新しいモチーフは、南カリフォルニアのアレンジルにあるジョーンズの祖父の家の一階平面図である。本作において、その平面図は《四季》の十字架とテープどめの絵ではほとんど覆われている。アレンジルは、彼が幼年期を過ごした故郷であり、両親が別居を経て離婚したのちも、彼は祖父やモンテツと共にこの地で暮らした。ジョーンズが《鏡のへり》を描いた時期は、長い間訪れることもなかったその祖父の家が取り壊されて暫くの頃だった。彼は、まだその町に住んでいる親戚の助言を受けた後に、自分の記憶をもとにこの平面図を復元した*149。《鏡のへり》においてジョーンズは、子供時代を引用することにより、自分の暮らした環境の個別性と、《四季》のエッチングや銀河の渦巻きなどの画像が示す普遍性のあるテーマを対比して見せている。

同様に、《鏡のへり》をもとにして描いた無題の水彩画(1993年、図版239)の中でも、子供時代の父ウリアム・ジャスパー・ジョーンズが、その父親の膝に抱かれている家族写真の模写とニューマンの素描とが対で表されている。この写真には、ジョーンズの実祖母や伯母、伯父も写っている。この祖母エヴァリンはジョーンズが生まれる前に亡くなっているが、ジョーンズの家系では彼女が彼を除くただひとりの画家であった。子供時代の夢は芸術家になることだったというジョーンズの述懐の中で、彼は、親戚の家で見たこの祖母が描いた何点かの絵についても触れている*150。ジョーンズは、この父方の系譜の物語に並行するように、ベッテルハイムの少女の素描(挿図73)や、ピカソの《麦藁帽子の女》(挿図78)に基づく長方形の顔あるいは風景の画像を母性に関する引用として用いつづけている。



挿図18
ジャスパー・ジョーンズ、《「歌うモンテツ」の
ためのスケッチ》、1988年
紙にインク、31.1×50.1cm(版面)
Jasper Johns. Sketch for Montez Singing.
1988. Collection the artist

《鏡のへり2》(1993年、図版237)は油彩の《鏡のへり》をエンコースティックで描いたものであり、使われている要素はほとんど同じだが、構成が多少変えられている。たとえば、《四季》の十字架あるいは車輪の画像が逆さまになっており、半周回転させてあるのが判る。ここでのイカロスの像はピカソの絵に描かれている飛び込む人物像のように、空中を落下して行く。テープで貼り付けられたように見える画中画では、銀河とニューマンの素描の背景として、グリューネヴァルトの兵士が病気の悪魔に、在位25周年記念の花瓶がオアの壺に替えられている。ただし、グリューネヴァルトの兵士はジョーンズの少年時代の家の平面図の下に見えるもうひとつの層の中に依然登場している。

ジョーンズは、この幾重にも重なる層に視点を誘う《鏡のへり》の手法を用いながら、表現と知覚という美術の要素としての空間の問題を探求しつづけていく。《鏡のへり》の両作品の一辺に描かれただまし絵風の木目の板は、ジョーンズによれば、鏡の枠の一部を表し、それまでの他の作品と同様、複雑なイリュージョンニズムの絵画がもたらす虚構性を強調するものである*151。鏡はジョーンズにとって芸術作品の隠喩として重要な価値を持つものであり、それはおそらく、1950年代にレオナルド・ダ・ヴィンチの『絵画論』をもとに彼自身の美術概念が形成されたことに由来すると思われる。レオナルドは「画家の精神は鏡のごとくあるべきだ」と書いている*152。彼は、鏡こそ画家の師であると述べ、「描かれた対象である自然界の事物が、自分の絵と完全に一致するかどうかを知りたいければ、その実在する事物を鏡に映し、その鏡像と自分の絵を見比べればよい……鏡を手引きと考えなさい……何故ならば、鏡の表面には、その対象物が多くの点で絵のごとく映し出されるからである。」と助言している*153。ジョーンズは、現実を絵画の中にかか「映し出す」というキュビストやシュルレアリストの概念の構築のもとに、20世紀後半の視点から、絵画は自然の鏡であるというレオナルドの概念を解釈するのである。

エンコースティックの《無題》(1992-94年、図版241)と油絵の《無題》(1992-95年、図版242)はいずれも、過

去のジョーンズの制作活動を統合し、雄弁に物語る作品である。ここでは、《鏡のへり》の画像や、《無題（赤、黄色、青）》（図版195）の3部構成の形式も用いられている。壁に立て掛けられた虚構のカンヴァスには、長方形の顔や出典不詳のトレーシングの画像が登場する。輪郭線だけで描かれたグリューネヴァルトの兵士の多様なトレーシングは、絵画空間に広さと深さを与える繊細な金属線細工のような役割を与えられている。《危険な夜》（図版189）や1984年の《無題》（図版201）の中に埋め込まれていた謎の形が、今や姿を現し、ジョーンズの祖父の家の平面図の上に重ねられている。その形がどこから引用されたかははっきりと判る。

この2点の《無題》の絵の違いは、主に色と画材を変えることによってもたらされているが、家の平面図が描かれた紙の違いによって図像学上の変化が多少生じている。1992-95年制作の《無題》では、四隅がめくられた紙を描いてだまし絵的な効果を出すかわりに、紙の端を折り返し、巻き上げたように見せている。これは、ピラネージの《ユリア水道の泉水》（1761年、挿図81）の建築細部の銅版画から着想を得たものである。ジョーンズがピラネージの作品に共感を持ったのは、そのだまし絵的な手法のみならず、ピラネージの画法が示唆する画像の重層化の手法が、当時のジョーンズの関心事に一致していたからである。1993年、ジョーンズはマーク・ローゼンタールのインタビューに応じて、ピラネージのイリュージョニズムに対する彼の関心を次のように説明している。「このピラネージの作品を一見したときは単に建築についての習作だと思った。しばらくして、別の次元の表現が見えてきた。この習作は、まだ巻き上げられていない数枚の紙や数頁の紙のそれぞれに描かれたものだと感じられたのだ。この複雑な、『現実』も『非現実』もつかない別次元のものに興味をひかれた」*154。

1992年作の素描《全ては無、リチャード・ダッド》（図版235）では、《四季》の十字架あるいは車輪が、子供時代の家の平面図の上を横切っている。それらの面と面が交差したところから一歩踏み出しているのは、筋肉組織と指先だけで描かれたイカロスの像である。画面上部の縁には、この作品の題名が繰り返し3回書かれている。これは、19世紀のイギリスの画家、リチャード・ダッドに言及したもので、ジョーンズはこの画家の魅力的で壮絶な人生に関心を抱いたのであろう。ダッドは26歳のときに、自分に聖霊が宿っていると信じ、その命により実の父親を殺してしまう。その後、彼は犯罪性精神病患者として保護施設で一生を終えるが、その施設で「妄想にとりつかれたように隅々まで描き込み、小びとの群れを詰め込んだ、妖精達の幻想画」を制作した*155。《全ては無》という題字は、ダッドの名作《木こりの妖精、見事な一振り》（1855-64年、挿図83）についてダッド自身が書いた詩を示唆している可能性もある。絵の中の画像に関する注釈を長々とつづけた後で、ダッドはその自分の説明の信憑性を自ら否定することで詩の締めくくりとしている。「しかし、果たしてそうなのかそうでないのかなど／無視していいさ／つまりそれは何も説明してないのさ／それに、無からは何も得られないさ／『あなたは無なんて無駄だと思うかね、おやじさん』／『どうしてさ／やれやれ、所詮無からは何も生まれないのさ』」*156。

パトリシア・オルダリッジはダッドの制作活動について「彼は、自分が保護施設を一步出た世界では見向きもされず、決して評価されることもない死んだも同然の人間だと判っていたが、自己の創造力を信じ、全身全霊でそれにとりくむことによって、孤立無援の中でも制作をつづけ、自分を高めていくことができた」と記している*157。芸術創造に対するダッドのこの執着心は、たとえ芸術の存在意義そのものが不確かであるにしても、芸術家や社会はまぎれもなく芸術を必要としているという信念を示唆するものである。この考えは、自作を過去の美術に関連付けていくジョーンズの姿勢に一致する。つまり、古くから、芸術家の心につきまとい、観賞者を引きつけてきた、人間の条件という問題を語るひとつの方法として絵画を捉え、そのような過去の絵画を自作に取り入れることによって、絵画の発展に貢献しようとしているのである。

他の作家の画像を引用するジョーンズの手法は、彼が長い間、自分自身の想像力を活かした形よりもむしろ他者の構想による形を出発地点として制作してきたことに関連している。彼が「見つけた」画像は他者に属するものであっても、ジョーンズはそれらの画像を、その源泉との関連性を絶つことなく、変容し、彼自身の画像に仕上げていく。彼の最初の絵である「アメリカ国旗」についてジョーンズは次のように語っている。「このデザインを使うことで僕の苦労はかなり軽減された。自分でデザインする必要がなかったからだ。そして次に、標的にとりくんだ——旗と同様、心がすでによく知っている事物だ。そうしたものを使うことで、ようやく別の次元で作業する余裕が生まれた」*158。《ハーレム・ライト》(1967年、図版123)の中で初めて敷石のモチーフについて、彼は、「もし、あれをトレースすることができていたら、きっと正確に描けたと安心出来たかもしれない。というのも、自分がそれを考案したのではなく、他からとってきたものだということに興味があるんだ。あれは僕が創り出したものではないんだ」*159。今や、「他者がデザインした物」には、他の作家たちから引用した広範な画像のレパートリーが含まれる。ピラネージの銅版画、グリューネヴァルトの兵士、ピカソの《引っ越しをするミノタウロス》、少女の素描、仙涯の《円、三角、四角》、出典不詳のトレーシング、セザンヌの水浴者たち、そして、デュシャンの花嫁などである。ジョーンズはこれら全てを複雑で多重層からなる彼の絵画言語の要素として取り込み、過去の自作や、美術史上の作品、そして、その他諸々の自分をはっとさせるものとの対話をつづけ、新たな画像や考えを生み出していくのである。

(翻訳: 齊藤泰嘉)

本稿を執筆するにあたり、執筆の機会を与えてくれたカーク・ヴァーネード氏、本稿の調査、編集補佐にあたったリアン・トーン氏、クリステル・ホルヴォート氏、デイヴィッド・フランケル氏、さらに、筆者の質問に慎重に回答し、資料の誤りを指摘してくれたジャスパー・ジョーンズ氏、ジョーンズのアーカイヴにおいて資料の保管場所の調査にあたったジョーンズ氏の助手、セラ・タガート氏、ジョアンヌ・クリーゲル氏の各人に深い感謝の意を表す。最後に、この執筆にあたって筆者を励ましつづけてくれた家族と友人たち、特にサリー・ガンズ氏とヴィキ・サンド氏に感謝の意を捧げる。

註

★1—Richard Francis, *Jasper Johns* (New York: Abbeville Press, Modern Masters Series, 1984), p.98 に引用されたジョーンズのことば。

★2—Grace Glueck, "The 20th-Century Artists Most Admired by Other Artists," *Artnews* 76 no.9 (seventy-fifth anniversary issue, November 1977): p.89 に引用されたジョーンズのことば。グレース・グリユックは、ジョーンズは現代の美術家多数に「自分が賞賛し、影響を受けた過去75年の芸術作品あるいは芸術家を挙げ、その理由を述べてほしい」との質問をした。質問に対する答えのひとつとして、ジョーンズが、「偉大な物だけに引きつけられるわけではない」と述べていることは、彼の画像と、マスメディアや大衆文化とのつながりを呼び起こす。このことは、彼の作品にとって重要な側面ではあるが(例として、Kirk Vernadotte and Adam Gopnik, *High & Low: Modern Art and Popular Culture*, exh. cat. [New York: The Museum of Modern Art, 1990] pp.330-33 参照)、本稿では、ジョーンズによる伝統的な美術媒体の参照方法、特に絵画の参照方法に焦点を絞って論じている。

純粋芸術の領域における、ジョーンズの画像のもうひとつの重要な源泉は文学である。彼が文筆家たちの名前を使ったり、その著作を参照するのは1958年の『テニソン』に遡り、フランク・オハラ、ハート・クレーン、テッド・ベリガン、サミュエル・ベケット、ルイ・フェルディナン・セリヌ、ハーマン・メルヴィル、ウォレス・ステイヴンズに対する言及もみられる。この側面を論じたものとしては、筆者を含め、他の研究者によるものがある。例として、*Foirades/Fizzles: Echo and Allusion in the Art of Jasper Johns*, exh. cat. (Los Angeles: The Grunwald Center for the Graphic Arts, Frederick S. Wight Art Gallery, University of California, 1987) および Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974: "The Changing Focus of the Eye"* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985) 参照。しかしながら、このテーマの包括的な考察は現時点では行われていない。

ジョーンズはいわゆる純粋美術の基準の外側に「偉大でないもの」を見出しそうとしているのだろうが、彼が参照している美術家(さらには文筆家)は、基本的には西洋の歴史においてよく知られている男性たちである。この点は深く考察されるべきであるが、本稿の中心課題ではない。現代の多くの借用主義者たちと違って、ジョーンズは美術の基準の批判的な再査定に与しているわけではない。彼は基本的に古今の「巨匠」を画像の参照源としているが、必ずしも彼の芸術上の影響や関心が狭いわけではない。たとえば、彼の所有する作品には、自ら称賛する女性的美術家たちの作品も含まれており、ダイアン・アールバース、ケーテ・コルヴィッツ、マリソール・エスコバル、ブリジット・ライリーなどの作品がその例として挙げられる。

★3—Jean Lipman and Richard Marshall, *Art about Art*, exh. cat. (New York: E. P. Dutton, in association with the Whitney Museum of American Art, 1978) 参照。レオ・スタインバーグは、この図録に寄せた序文の中で、長きにわたって多様な試みがなされてきた「美術についての美術」について、こう記している。「引用や模倣、置換、反復の中には無から生み出されるものと同様、予測のつかない独創性がある。芸術家たちが自分の作品を過去の先例に結びつける方法や理由は、革新へと通じており、芸術そのものと同様である」(p.25)。ジョーンズの作品もこの展覧会に出品されており、図録に作品が掲載されている。

★4—今や数多い文献の一例として、*Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, exh. cat. with essays by Yve-

Alain Bois, Thomas Crow, Hal Foster, et al. (Boston: The Institute of Contemporary Art, 1986) 参照。

★5—Vivien Raynor, "Jasper Johns: 'I have attempted to develop my thinking in such a way that the work I've done is not me,'" *Artnews* 72 no.3 (March 1973): p.21 に引用されたジョーンズのことば。

★6—Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1973) p.5.

★7—同上, p.13.

★8—Ruth E. Fine and Nan Rosenthal, "Interview with Jasper Johns," in Nan Rosenthal and Ruth E. Fine, with Marla Prather and Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, exh. cat. (Washington, D.C.: National Gallery of Art, and New York and London: Thames and Hudson, 1990), p.76 に引用されたジョーンズのことば。

★9—Mark Stevens with Cathleen McGuigan, "Super Artist: Jasper Johns, Today's Master," *Newsweek* 90 no.17 (October 24, 1977): p.78 に引用されたジョーンズのことば。

★10—スタインバーグは、ジョーンズが自分の抽象カラー作品がクルト・シュヴィッターズの作品に似ているという指摘を受け、早々とその制作を止めてしまったことについて記している。Steinberg, "Jasper Johns: The First Seven Years of His Art," *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art* (New York: Oxford University Press, 1972), p.21 参照。ポール・クレメンツもジョーンズの次のことばを引用している。「昔は、他の作家と比べて見られたりするような作品は制作しないようにしていた。そのようにして、僕は自分のアイデンティティや芸術制作についての考えを確立しようとしたんだ。他の誰のものでもないものをつくらうとしてきたんだ。もちろん、僕は既存の画像や、芸術とは無関係な画像を使ったわけだけども。やがて僕は、自分は自分であって他の誰でもないという考え方にあまり関心を持たなくなった」。Clements, "The Artist Speaks," *Museum & Arts Washington* 6 no.3 (May/June 1990): p.79 参照。

★11—["Statement"], in Dorothy C. Miller, ed., *Sixteen Americans*, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, 1959), p.22 におけるジョーンズのことば。ジョーンズは1947年から48年にかけて1年半ほどサウスカロライナ大学(コロンビア州)で美術を学んでいる。このときジョーンズを教えたのはキャサリン・レンバート、オーガスタ・ワイトコフスキー、エドモンド・ヤージャンである。ジョーンズはセザンヌやキュビズムの「回転する視点」について教えてくれた者としてこのうちのひとりを目指しているのかもしれない。

★12—Bernstein, *Jasper Johns's Painting and Sculptures*, pp.103-12 参照。

★13—Nan Rosenthal, "Drawing as Rereading," in Rosenthal and Fine, p.30 参照。

★14—Michael Crichton, *Jasper Johns* (first published 1977, revised and expanded edition New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with the Whitney Museum of American Art, 1994), p.48 に引用されたジョーンズのことば。

★15—Max Kozloff, *Jasper Johns* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1969), p.38 に引用された

ジョーンズのことば。

★16—John Cage, "Jasper Johns: Stories and Ideas," in Alan R. Solomon, *Jasper Johns: Paintings, Drawings and Sculptures 1954-1964*, exh. cat. (New York: The Jewish Museum, 1964), p.22 に引用されたジョーンズのことば。

★17—Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.60.

★18—Christian Geelhaar, "The Painters Who Had the Right Eyes: On the Reception of Cézanne's Bathers," in Mary Louise Krumrine, *Paul Cézanne: The Bathers* (Basel: Museum of Fine Arts, and Einsiedeln: Eidolon, distributed by Harry N. Abrams, Inc., New York, 1989), p. 298 および Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, pp.68-74 参照。

★19—Geelhaar, p.298 参照。

★20—1962年、グッゲンハイム美術館での「フェルナン・レジェ 5つの主題と変奏」展 ("Fernand Léger: Five Themes and Variations," at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1962)において、1940年から45年にかけてのレジェのダイヴァー・シリーズから媒体の異なる14点の作品が展示された。ジョーンズのダイヴァー作品は、このシリーズと関連しているかもしれないが、その感情表現の内容はむしろセザンヌに近い。

★21—Meyer Schapiro, *Paul Cézanne* (New York: Harry N. Abrams, Inc., The Library of Great Painters, 1952), p.68.

★22—Theodore Reff, "Cézanne's Bather with Outstretched Arms," *The Gazette des Beaux-Arts* 6th series no.59 (March 1962): p. 174. レフは、セザンヌの1885年頃の作品で《腕を延ばす水浴者》という縦73.7cm、横60.0cmの大きな作品について言及している。

★23—Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.111 参照。

★24—Glueck, p.87 に引用されたジョーンズのことば。

★25—ジョーンズの芸術に関して「ネオ・ダダ」という用語が使われたのは、ジョーンズが《旗》(1954-55)を出品したレオ・カステリ・ギャラリーでのグループ展についてローゼンブルムが寄せた展覧会批評記事が最初である。Robert Rosenblum, "Castelli Group," *Arts* 31, no.8 (May 1957): p. 53. 作曲家ジョン・ケージはデュシャンの作品を1940年代には知っており、1950年代にロバート・ラウシェンバーグなどニューヨークの美術界の作家たちにデュシャンの思想を伝えていた。1950年代末にはデュシャンの作品は広く知られるようになっており、ジョーンズのデュシャンについての考察も、アメリカや諸外国で高まっていたデュシャン芸術やその思想についての関心の一端をなすものである。デュシャンは現在に至るまで前衛芸術に強い影響力を発揮しているが、それについて記した近年の文献の例としては Bonnie Clearwater, ed., *West Coast Duchamp* (Miami Beach: Grassfield Press, 1991); Susan Hapgood, *Neo-Dada: Redefining Art, 1958-62*, exh. cat. (New York: The American Federation of Arts in association with Universe Publishing, 1994) および *Ubrigens Sterben Immer Die Anderen: Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950*, exh. cat. (Cologne: Museum Ludwig, 1988) がある。

★26—Kozloff, p.24 および Rosalind Krauss, "Jasper Johns," *Lugano Review* 1 no.2 (1965): p.84 参照。ジョーンズが、読んでいる本として名を挙げたのは、Robert Motherwell, ed., *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) および Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, trans. George Heard Hamilton (New York: Grove Press, 1959) である。1958年に出版された限定本, *Lettre de M Duchamp (1921) à Tristan Tzara* を一冊、ジョーンズは所有しているが、その本には1959年1月30日付けのデュシャンからジョーンズ宛の私的な書き込みがある。この日付けが恐らくふたりが最初に出会った日であったと思われる。ジョーンズとデュシャンの関わりについて述べた文献は、Kozloff による論文, "Johns and Duchamp," *Art International* 8 no.2 (March 1964): pp. 42-45 など数多い。

★27—*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even: A Typographic Version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box*, trans. George Heard Hamilton (New York: Wittenborn and Company, 1960). ジョーンズは、1934年版の《グリーン・ボックス》を一冊所蔵しており、それには "To Jasper Johns, Sybille des cibles, Affectueusement, Marcel 1960" (「標的の巫女 ジャスパー・ジョーンズへ、敬意を込めて、マルセル 1960」)の書き込みがある。

★28—Johns, "Duchamp," *Scrap* no.2 (December 23, 1960): [4].

★29—Johns, "Thoughts on Duchamp," *Art in America* 57 no.4 (July-August 1969): p.31.

★30—ジョーンズは、「ウォークアラウンド・タイム」の舞台装置のデザインから製作にいたるまで全過程に参加している。プログラムのクレジットは、ジョーンズの強い意向により、「フィラデルフィア美術館所蔵マルセル・デュシャンの大ガラスによる、ジャスパー・ジョーンズ監修」となっており、ジョーンズに対する謝辞のかたちはとられていない。ジョーンズは、マース・カニンガム舞踊団の美術顧問として1967年から1978年にかけて他の美術家による舞台装置の製作を手配したり、時には衣装のデザインを手掛けた。彼が自分で製作したのはこの舞台装置のみである。Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, pp.67-68 参照。また、インタビュー "Jasper Johns," in *Merce Cunningham*, ed. James Klosty (New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1975), pp.85-86 および Francis, "If Art Is Not Art, Then What Is It?," in *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns* (London: Anthony d'Offay Gallery, 1989), pp.30-31 参照。

★31—1960年代と70年代におけるデュシャンの影響の強い広がり示すのが、《L.H.O.O.Q.》に刺激されてきた作品群である。1950年代末に美術界がデュシャンを再発見してからというもの、数多くの作家がデュシャンを手本にし、レオナルドの傑作に手を加えた。ジョーンズは1962年の絵画、《数字2》においてモナ・リザの複製を小さなカラーズとして初めて使っている。1968年から69年にかけて制作したりグラフのシリーズでは、石の版の上にモナ・リザの転写シールをアイロンで熱転写している。このプロセスは、画像の刻印に対する彼の関心に沿うものであった。1969年のインタビューで、ジョーンズは次のように述べている。「モナ・リザは自分の好きな絵のひとつであるし、ダ・ヴィンチは好きな作家のひとつだ。デュシャンも僕の良い作家のひとつだ。彼はモナ・リザの複製に髭を描き加えた。僕がジェミナイで制作し始めるほんの少し前のこと、アイロンで転写できる「モナ・リザ」の転写シールをくれたひとがいた。風船ガムの包装紙のようなものさ。その転写シールをアイロンで布に転写すれば、誰でも自分の「モナ・リザ」が

つくれるんだ。ジェミナイで仕事し始めたときに、この転写シールをまだ何枚か持っていたんで、モナ・リザの転写シールを版画に使ってみようと思った。それ固有の性質を持ち、ひとの操作に影響されないものを導入したかったんだ。Joseph E. Young, "Jasper Johns: An Appraisal," *Art International* 13 no.7 (September 1969): p.53 に引用されたジョーンズのことば。リル・ピカードは、以下の文献の中で、デュシャンの「有名なモナ・リザのパロディ」の版画がジョーンズのスタジオの壁にかけられているのを見たこと記している。Lil Picard, "Jasper Johns," *Das Kunstwerk* 17 no.5 (November 1963). なお、筆者は、このピカードの文献の未刊行の英訳をレオ・カステリ・ギャラリー・アーカイヴズで読んだ。

★32—1960年の翻訳本では、隣のページに連続の別のリストが掲載されている(やはり×印で抹消してあるが、もつと線が薄い)。ジョーンズが自分の素描に使ったのは、デュシャンのこちらの改訂版リストかも知れない。

★33—おそらくジョーンズは、《雌のイチジクの葉》を1961年6-7月にパリで入手したと思われる。この時期、ギャラリー・リヴ・ドロフトでジョーンズの展覧が開かれており、同画廊では同じ年にデュシャンのブロンズ、《雌のイチジクの葉》が10点限定で販売されている。ジョーンズは、《雌のイチジクの葉》のメッキされた石膏原型(1950年)を1977年に入手している。フレッド・オートンは、《No》における《雌のイチジクの葉》の換喩的な機能——接近、欲望の特定の対象物(女性性器)、ブロンズ製のこの作品をジョーンズが入手したときの状況への言及——について論じている。Fred Orton, *Figuring Jasper Johns* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994), pp.60-61. ジョーンズのコレクションにはデュシャンの他のエロティックな彫刻、《オブジェ・ダール(投槍・オブジェ)》(1962年)、《純潔のくさび》(1963年)が含まれており、ジョーンズは両作品とも1960年代に入手している。

★34—ジョーンズは「スクラップ」誌に寄せた記事の中で、デュシャンが提案した互換的レディメイドに触れている。「レンブラントの絵をアイロン台として使う」というその提案は、ジョーンズによれば、デュシャンの「軽率な価値に平手打ちする精神」を示すものである。これに関連してジョーンズが他に参照したと考えられるのは、マン・レイがデュシャンに触発されて制作したレディメイドの作品《贈り物》(1921年)であり、ジョーンズはこの作品のレプリカを所有している。

★35—ジョーンズの《何に因って》をデュシャンの《おまえは私を…》と比較した研究は数多い。John Tancock, "The Influence of Marcel Duchamp," in Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, eds., *Marcel Duchamp*, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, and Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1973), pp.165-66; Barbara Rose, "Decoys and Doubles: Jasper Johns and the Modernist Mind," *Arts* 50 no.9 (May 1976): 68-73 および Francis M. Naumann, *Jasper Johns: According to What & Watchman*, exh. cat. (New York: Gagosian Gallery, 1992) 参照。

★36—アルトゥーロ・シュヴァルツは、以下の文献において、1960年までデュシャンが住んでいた東58丁目327番地のアパートの扉に「錠掛けスプーン」があったことを記している。Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1969), p.531. また、James Cuno, "Jasper Johns," *Print Quarterly* 4 no.1 (March 1987): p.91 参照。

★37—Richard Schiff, "Anamorphosis: Jasper Johns," in *Foires/Fizzles: Echo and Allusion*

in the Art of Jasper Johns, p.151. シフは、デュシャンの自画像のインデックスとしての性格を指摘し、その横顔は影からトレースしたものであると推測している。だが、写真からトレースされたか考える方が現実的である。ジョーンズも、1996年3月9日の筆者との会話の中で、写真からトレースされたものだと語っている。

★38—本来デュシャンは、《プロフィールの自画像》をロベール・ルベルによるモノグラフ、『マルセル・デュシャン論』(1959年)の番号入り限定版(下記の文献)に入れるつもりで制作した。Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp* (Paris and London: Editions Trianon; New York: Grove Press; and Cologne: DuMont Schauberg Verlag, 1959. ジョーンズは、ルベルの本の出版を祝って1959年に作られたこの作品のシルクスクリーンを所有している。《プロフィールの自画像》は数種類の出版物に掲載され、《何に因って》の制作と近い時期に作られた2番目のポスターでも複製されている。この作品の実寸大の複製画は、ウルフリンデの番号入り25部限定「マルセル・デュシャン」(1963年)の中に入れられた。Ulf Linde's *Marcel Duchamp* (Stockholm: Galerie Buren, 1963). また、カラーの複製画が、シュヴァルツの以下の著作に収められている。Schwarz *Marcel Duchamp readymades, etc. (1913-1964)* (Milan: Galleria Schwarz, and Paris: Le Terrain vague, 1964). ジョーンズはその2冊とも所有している。さらに、Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* 参照。

★39—John Coplans, "Fragments according to Johns: An Interview with Jasper Johns," *The Print Collector's Newsletter* 3 no.2 (May-June 1972): p.30に引用されたジョーンズのこぼ。ジョーンズは、1960年代初めの「スケッチブック・ノート」のひとつにおいて、このプロジェクトのための自分の計画をこう略述している。「横顔? デュシャン(?) 影として歪められた? 多分、蝶番で下向きに動く部分で」。Johns, "Sketchbook Notes," *Art and Literature* (Lausanne) 4 (Spring 1965): p.185 参照。ジョーンズは1996年3月9日に行われた筆者との会話の中で、《破ってバラバラになった自分自身》という題名を挙げたのは、この作品の原題は *Marcel déchiravit* であったと記憶しており、その英訳が「破ってバラバラになった自分自身(Myself)」あるいは「破ってバラバラになったマルセル」にあたるからだと説明している。

★40—Johns, "Marcel Duchamp (1887-1968): An Appreciation," *Artforum* 7 no.3 (November 1968): p.6 参照。

★41—Coplans, p.41 に引用されたジョーンズのこぼ。

★42—Bryan Robertson and Tim Marlow, "The Private World of Jasper Johns," *Tate: The Art Magazine* issue 1 (Winter 1993): p.42 に引用されたジョーンズのこぼ。

★43—Dodie Kazanjian, "Cube Roots," *Vogue* no.179 (September 1989): p.729 に引用されたジョーンズのこぼ。

★44—ジョーンズが《ハーレム・ライト》(1967年)で初めて用いた敷石のモチーフは、空港へ行く途中、ハーレムを車で通り抜けるときに目にした塀の塗装がもたれている。後に、彼は塀の写真をとって模写するためにそこへ戻ったが、その塀は見つからなかった。恐らく取り壊されてしまったのだろうとジョーンズは推測している。Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, pp.128-29 参照。

★45—ロニ・ファインスタインは、《無題》(1972年)とデュシャンの《与えられたとせよ》および《大ガラス》との関連性を論じている。Roni Feinstein, "Jasper

Johns's *Untitled* (1972) and Marcel Duchamp's *Bride*," *Arts* 57 no.1 (September 1982): pp.86-93 参照。

★46—1995年11月11日の筆者との会話の中で、ジョーンズは、特定の美術作品との関連をほのめかそうとしてはないと語った。

★47—Bernstein, "An Interview with Jasper Johns," in *Fragments: Incompletion and Discontinuity*, ed. Lawrence D. Kritzman, *New York Literary Forum* vol.8-9 (1981): p.287 参照。

★48—Suzi Gablik, *Magritte* (Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, Ltd., 1970), pp.94-95 参照。ジョーンズは、1965年にニューヨーク近代美術館で開かれたマグリットの回顧展を見ており、それから間もなくして、マグリットの作品を蒐集し始めた。(挿図45, 47, 48 参照)。1968年にはニューヨークのバイロン・ギャラリー、1969年にはロンドンのテート・ギャラリーでマグリット展が開かれている。ジョーンズはこれらの展覧会図録や他のマグリット展図録を所有している。

★49—ジョーンズは、マグリットの《夢判断》を、ニューヨーク近代美術館でマグリットの回顧展が開かれた1965年に入手している(ジャスパー・ジョーンズ・アーカイブズ)。この絵では(絵の中の単語がフランス語ではなく英語である点を除けば、同シリーズの他の作品とよく似ている)、4つの単語のうち3つは、描かれた対象と無関係である。一方、ジョーンズの場合はこれと違い、単語と対象が常に関連しており、対象自身、あるいは対象から刻印されたものやトレースされたものの存在を強調している。

★50—Thomas B. Hess, "On the Scent of Jasper Johns," *New York* 9 no.6 (February 9, 1976): p.66 参照。ジョーンズと「優美な死体」ゲームとの関連を指摘したのはヘスが最初である。このゲームの名前は集団詩に由来しており、ゲームの結果できあがった詩のひとつに次のような一節がある。「優美な死体——飲もう、その若い——ワイン」。Crichton, p.58 参照。

★51—Crichton, p.58 参照。

★52—Riva Castleman, *Jasper Johns: A Print Retrospective* (New York: The Museum of Modern Art, 1986), p.45 参照。

★53—Stevens with McGuigan, pp.73 and 77 に引用されたジョーンズのこぼ。

★54—Glueck, p.31 に引用されたジョーンズのこぼ。

★55—ジョーンズがピカソの版画のモデルとして使ったゴブレット/顔は、「地と図の逆転」と呼ばれ、知覚心理学の研究書に載っている。1920年頃、デンマークの心理学者エドガー・ルービンが最初に用いたため、以降、「ルービンの図」として知られている。ジョーンズは恐らく、1960年代から1970年代にかけて読んだ知覚論の本の中でこの図に出会ったと思われる。彼が読んだ本の中には、James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems* (Boston: Houghton Mifflin, 1966) および R. L. Gregory, *Eye and Brain: The Psychology of Seeing* (London: Weidenfield and Nicolson, 1966) and *The Intelligent Eye* (New York: McGraw Hill, 1970) 等が含まれる。

★56—1995年11月12日の筆者との会話におけるジョーンズのこぼ。フランシスとローゼンタールはとも

に、《泣く女》のクロス・ハッチング模様の中に人物像の存在を見出している。Francis, *Jasper Johns*, p.90 および Mark Rosenthal, *Jasper Johns: Work since 1974* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, and New York: Thames and Hudson, Inc., 1988), pp.27-28 参照。クラウドは、《泣く女》が、ピカソのキュビズムの原型作品に言及しているとする。ピカソのその作品では、人物の表現が「荒々しく執拗なハッチングの中に探究され、ピカソはそのことによって、空間の深さを描き出す言語がモダン・スタイルの主要な問題になるであろうことを表明した」。クラウドは、ジョーンズがまた、ピカソの後期の作品をも参照していると記しており、それらのピカソの作品は、「太くて凶暴なハッチング」を用い、「初期の立ち姿のヌード以上に強烈な心理表出をねらった」ものであるとしている。Krauss, "Jasper Johns: The Functions of Irony," *October* 2 (Summer 1976): pp.96-97.

★57—フランシスは、このアイロンの刻印が、ピカソの《肘掛椅子にすわる女》(1913年)の乳房を思い出させると述べている。ジョーンズは、このピカソの作品を友人ガンツ家のコレクションで見ている。フランシスは、右パネルのペイント缶の跡を乳房と見ている。Francis, *Jasper Johns*, p.90. マーク・ローゼンタールは、ジョーンズが、この絵の制作中、エドガー・ドガの洗濯女たちとの関連性があることに気付いてはったというジョーンズ自身のこぼを取り上げている。Mark Rosenthal, *Jasper Johns: Work since 1974*, p.29. キュノは、ピカソの《アイロンをかける女》(1904年)を仄めかすものだと見ている。Cuno, "Voices and Mirrors/Echoes and Allusions: Jasper Johns's *Untitled*, 1972," in *Foires/Fizzles: Echo and Allusion in the Art of Jasper Johns*, p.104 参照。

★58—Judi Freeman, *Picasso and the Weeping Women: The Years of Marie-Thérèse Walter & Dora Maar*, exh. cat. (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1994), p.18.

★59—同上, p.14 このシリーズは、フリーマンのカタログにすべての図版が掲載されており、詳しく論じられている。本シリーズの人物像は、マリ=テレーズ=ヴァルテールやドラ=マール、疎遠になっていた妻オルガ=コクローヴァなどこの時代のピカソと関わりがあった女性を連想させる特徴がある。

★60—Crichton, p.63 参照。ジョーンズがムンクに関心を持ち始めたのは、1950年にニューヨーク近代美術館で開かれたムンク展を見たときに遡る。1996年3月9日の筆者との会話におけるジョーンズのこぼ。

★61—Ragna Stang, "The Aging Munch: New Creative Power," trans. Solfrid Johansen, and Arne Eggum, "Munch's Self-Portraits," trans. Erik J. Friis, both in *Edvard Munch: Symbols and Images*, exh. cat., with an introduction by Robert Rosenblum (Washington, D. C.: National Gallery of Art, 1978) 参照。

★62—Peter Fuller, "Jasper Johns Interviewed Part II," *Art Monthly* no.19 (September 1978): p.7に引用されたジョーンズのこぼ。その箇所を全て引用すると次のようになる。「初期の作品では自分の個性や心理状態、感情などを隠そうとしていた。それはある程度、当時、自分自身や絵画に対して抱いていた感情と関係があった。しばらくの間は自分を頑固に守り通してきたが、どうやら負け戦のように思えてきた。結局、ためたいても素直に吐き出す羽目になる。自分の作品の変化の裏にはこのことがあったのだと思う」。

★63—Eggum, "Munch's Self-Portraits," and Trygve Nergaard, "Despair," trans. Einar

Petterson, in *Edvard Munch; Symbols and Images*, pp.20 および 135 参照。

ジョーンズの版画について詳細に論じているリチャード・S.フィールドと筆者が最近行った会話の中で、1975年にコネチカット州ミッドルトウンにあるウェズリアン大学デイヴィソン・アート・センターで開催された「死のイメージ」展（"Image of Death," at the Davison Art Center, Wesleyan University, Middletown, Conn., 1975）において、フィールドがジョーンズの初期のトリグラフ（オハラ）の詩のある皮膚（1963-65年）とムンクの《自画像》を展示したことがわかった。この展覧会図録に寄せた論文の中でフィールドは、「死の恐怖」と題されたセクションにおいて、このふたつの版画を、骸骨や死の象徴を描いた別の作家の自画像を含む他の作品とともに論じ、それらの画像を作家自身の死への恐怖、および「創造力を失う」恐れという観点から考察している。Field, *Images of Death*, exh. cat. (Middletown, Conn.: Davison Art Center, Wesleyan University, 1975), p.16 参照。フィールドは、ムンクの版画とジョーンズについて論じたこの論文について記憶している。

★64—Judith Goldman, *Jasper Johns: 17 Monotypes*, exh. cat. (New York: Whitney Museum of American Art, and West Islip, N.Y.: Universal Limited Art Editions, 1982), n.p. 参照。ゴールドマンは、ジョーンズの《泣く女》が、ムンクの1906年の絵画《泣く女》とともに、1937年のピカソのエッチングをも参照していると推測する。彼女はまた、上記の図録の中で、ムンクのトリグラフ《マドンナ》（1895年）の精子のような姿がジョーンズのモノタイプに9回ないし10回登場していると記している。

★65—Ajit Mookerjee, *Tantra Art: Its Philosophy and Physics*, (New Delhi, New York, and Paris: Kumar Gallery, 1966, reprint ed. Basel: R. Kumar, 1971), p.30 において、《サムヴェアラの秘儀像》と同じ主題で描かれた絵の図版に付けられたキャプション。ジョーンズは、自作に用いた複製画をこの本の中で見つけた。Rosenthal and Fine pp.255-56 参照。マーク・ローゼンタールは、ジョーンズにとって、この図像での神々の性的結合は、「構築と破壊の力の相互貫通」を表すものだと記している。Mark Rosenthal, *Jasper Johns: Work since 1974*, p.44. ロバート・A. F.サーマンは、タントラ美術の多くに用いられるこの図像のヴァリエーションとして、仏陀が「父と母の結合した形で、しかも衝撃的なまでに生々しい姿をしている」例を挙げている。彼はさらに次のようにつづけて述べている。「父と母の結合した姿は、仏陀の至高の精神的精髓、さらには、智慧と慈悲の結合としての悟りを示すものである。信心深いチベット人にとって、この図像は隠喩どころではなく、精神の偉大な境地に到達した実在者の具体的証拠なのだ」。Robert A. F. Thurman, "Wisdom and Compassion: The Heart of Tibetan Culture," in Marilyn M. Rhie and Thurman, *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*, exh. cat. (San Francisco: Asian Art Museum of San Francisco, and New York: Tibet House, in association with Harry N. Abrams, Inc., 1991), p.17.

★66—《せみ》の細部と源泉については、Rosenthal and Fine, pp.247-48 に詳しく論じられている。また、Orton, pp.164-65 参照。

★67—これらの作品の完全な記述、さらにカンニングムとの関係については Rose, "Jasper Johns: The Tantric Details," *American Art* 7 no.4 (Fall 1993): pp.47-71 参照。また、*The Tate Gallery 1980-82: Illustrated Catalogue of Acquisitions* (London: The Tate Gallery, 1984), pp.145-46 参照。

★68—*The Tate Gallery 1980-82*, p.146 に引

用されたジョーンズのことは。また、Fine and Rosenthal, pp.81 および 82 参照。チベット美術に関する文献の中では、サムヴェアラと彼のシャクティの持物は、無明と悪に対する勝利の象徴と解釈される。Rhie and Thurman, p.217 参照。

★69—Rosenthal and Fine, p.252.

★70—同上, pp.255-56 参照。髑髏は、1960年代と1970年代のジョーンズの作品における骸骨の刻印、また、とりわけ1971年作の素描《髑髏》を想起させる。マーク・ローゼンタールは、《タントラの細部》と《私の心の思い出に——フランク・オハラ》を結び付けているが、それはX線鑑定により後者の作品に骸骨が塗り込められていたことが明らかになったためである。ローゼンタールの "Dancers on a Plane and Other Stratagems for Inclusion in the Work of Jasper Johns," in *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns*, p.129 参照。

★71—Mark Rosenthal, *Jasper Johns: Work Since 1974*, p.48 参照。

★72—Mark Rosenthal, "Dancers on a Plane and Other Stratagems for Inclusion in the Work of Jasper Johns," p.129.

★73—Ann Hindry, "Conversation with Jasper Johns/Conversation avec Jasper Johns" (in English and French), *Artstudio* no.12 (Spring 1989): p.14 に引用されたジョーンズのことは。

★74—Ruth Mellinkoff, *The Devil at Isenheim: Reflections on Popular Beliefs in Grünewald's Isenheim Altarpiece* (Berkeley: University of California Press, 1988) 参照。

★75—Jill Johnston, "Tracking the Shadow," *Art in America* 75 no.10 (October 1987): p.132 参照。ジョーンズがグリューネヴァルトに基づいて制作した第一作は、磔刑の細部をプラスチック板の上にインクでトレースした1981年の作品である。引用されたのは、ヨハネが聖母マリアを支えている部分である。彼はこの素描を美術商で出版者のヴォルフガング・ヴィットロックに捧げた。ヴィットロックは、ジョーンズにグリューネヴァルトの図版が掲載されている Ostar Hagen, *Grünewald's Isenheimer Altar in neun und vierzig Aufnahmen* (Munich, 1919) を送った人物である。Rosenthal and Fine, p.45 (note 37) and p.82 参照。

★76—Fine and Rosenthal, p.75 に引用されたジョーンズのことは。

★77—Crichton, p.64 に引用されたジョーンズのことは。1993年に行われたインタビューにおいて、ジョーンズは次のように語っている。「グリューネヴァルトの絵にある）形の輪郭線だけを表すことによって生まれる独特の感覚にひかれた。そうすることによって、絵の主題からの解放につながるかもしれないと思った。画像の持つ表現力は回避されても、絵の構造が持つ表現力は保持しておきたかった。ある部分でのトレーシングではそれが達成されたように思うが、他のはそうならなかった」。Robertson and Marlow, p.43 に引用されたジョーンズのことは。

★78—Andrée Hayum, *The Isenheim Altarpiece: God's Medicine and the Painter's Vision* (Princeton: Princeton University Press, 1989), p.40 参照。また、Nan Rosenthal, "Drawing as Rereading," pp.37-38 参照。グリューネヴァルトの描く兵士たちは気を失った状態ではあるが、その肉体はキリストの復活とともに起きた大地の揺れに反応

し、キリストの復活そのものにも肉体的に反応しているようだ。聖書によれば、兵士たちは実際には復活の場面に立ち会ってはいない。ジョン・ヨウは、この兵士たちを、ジョーンズの「スケッチブック・ノート」の有名な一節の中で言及されている「ウォッチマン」に関連づけている。この「ウォッチマン」は1964年作の《ウォッチマン》（図版108）に関係するものである。ヨウは、兵士たちについて、次のように記している。「彼らは見張りの落とし穴“へど”落ちるウォッチマンの姿を表している。目を覚ましたときはもう後の祭りだ。」また、ジョーンズは、Robertson and Marlow, p.43 において、兵士たちが「畏怖の念で押し潰されている」と述べている。

★79—イーゼンハイム祭壇画における「人物の姿態の幅広さと力強さ」を論じたものについては、Hayum, pp.108-II 参照。

★80—Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde*, 1965 (reprint ed. Hamondsworth and New York: Penguin Books, 1981), p.97 に引用されたケージのことは。フランシスは、ケージの「危険な夜」が伝えるのは、エロティックな生活の怖さ、さらには、「かつては一緒だったが今は別れてしまったもの」の惨めさについての物語であると述べている。Francis, "If Art Is Not Art, Then What Is It?," p.26 参照。また、David Revill, *The Roaring Silence, John Cage: A Life* (New York: Arcade Publishing, 1992), p.85 参照。

★81—グリューネヴァルトの時代には、聖アントニウスの炎の原因は突きとめられていなかったが、1597年に、この病気が麦角病の菌に冒されたライ麦の摂取から生じるものだとということが発見された。Hayum, pp.20-21 参照。《聖アントニウスの誘惑》の人物は悪魔ではなく、聖アントニウスの炎に苦しむ人間だという解釈もある。Joris-Karl Huysmans, *Grünewald* (New York: E. P. Dutton, 1976), p.9 参照。

★82—Hayum, pp.148 参照。

★83—Fine and Rosenthal, p.82 に引用されたジョーンズのことは。同書 p.40 において、Nan Rosenthal は、1988年5月にニューヨークの聖ヴィンセント病院とメディカル・センターの治療支援プログラム援助のために開かれたオクシジョンに際して、ジョーンズが同年、描いた素描を特にとりあげ、悪魔とエイズとの関連性を指摘している。

★84—Johnston, "Tracking the Shadow," p.142.

★85—Douglas Crimp, "The Photographic Activity of Postmodernism," *October* 15 (Winter 1980): p.94 参照。また、Harold Rosenberg, "The Mona Lisa without a Mustache: Art in the Media Age," *Artnews* 75 no.5 (May 1976): pp.47-54 参照。

★86—Fine and Rosenthal, p.77 に引用されたジョーンズのことは。

★87—W.E.ヒルの絵は、イギリスの風刺雑誌「パック」の第78号（1915年11月6日）の挿絵として初めて発表されている。Puck (London) no.78 (November 6, 1915): II. そのキャプションには「私の妻と義母／ふたりともこの絵の中にいます——探して下さい」と書かれている。ジョーンズはこの絵を知覚心理学の本の中で見た可能性が高い。この挿絵はいくつかの本に掲載されているが、そのひとつである Gregory の *Intelligent Eye* では、この絵がアメリカの心理学者 E. G. Boring によって初めて二重知覚の像の例として使われたと記されている。ヒルの絵に付けられたキャプションと同様、グレゴリーの説明は紋切り型である。「この絵

は時には可憐な少女に見え、時にはぎょっとさせる老女に見える。全く違う像を交互に知覚させられるのである。少女に見えるとき、彼女は横顔を見せており、まつげが頬のところにある。首には黒いバンドをつけている。老女に見えるとき、少女の顎が不気味なほど大きな鼻になり、少女の可愛らしい首が醜い魔女の残忍な口元になる」(pp.38-39)。また、Nan Rosenthal, p.33 および Rosenthal and Fine, p.294 参照。

★88—Francis, *Jasper Johns* p.106 参照。《腹話術師》について詳細に記述し、論じたものについては、Nan Rosenthal, p.44 (note 9) 参照。

★89—《無題》(1961年)は、バーネット・ニューマンが、同年、ニューヨークのプラット・グラフィック・アート・センターで制作した3点のリトグラフの中の1点である。Hugh M. Davies with an essay by Castleman, *The Prints of Barnett Newman* (New York: The Barnett Newman Foundation, 1983) 参照。ジョーンズは、この他にもニューマンの版画と素描を所有している。ジョーンズがニューマンの1961年のリトグラフを用いたことは、このふたりの作家が、1960年代、ニューヨーク、ウエスト・イズリッブのタチアナ・グロスマン・ユニヴァーサル・リミテッド・アート・エディションズ工房で制作するという体験を共有していることを示すものである。筆者はこのニューマンの版画を1967年にジョーンズのリヴァーサイド・ドライブのアパートの部屋で目にしており、少なくともそれまでに入手されたものと考えられる。Bernstein, unpublished journal entry, May 1, 1967.

★90—画商イリアナ・ソナベントがこの複製画をジョーンズに与えた。ジョーンズは、1995年11月11日に行われた筆者との会話の中で、当時、ビートの《ザ・カップ・ウィー・オール・レース・4》の実物を見たことはなく、他のビートの作品も知らなかったと語っている。

★91—John Wilmerding, *Important Information Inside: John F. Peto and the Idea of Still Life Painting in Nineteenth Century America*, exh. cat. (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1983), pp.217-19 および 158-59 参照。《腹話術師》の制作時にジョーンズが抱いていたビートへの関心は、彼がこの展覧会をワシントン・ナショナル・ギャラリーで観たときに甦った可能性もある。ビートとジョーンズの作品との関係については、ヨウによる興味深い考察がある。Yau, "Target Jasper Johns," pp.81 および 83.

★92—Garth Clark, Robert A. Ellison, Jr., and Eugene Hecht, *The Mad Potter of Biloxi: The Art & Life of George E. Ohr* (New York: Abbeville Press, Inc., 1989) 参照。ジョーンズは現在28点のオアの作品を所有している(ジャスパー・ジョーンズ・アーカイヴズ)。

★93—Hindry, p.14 に引用されたジョーンズのことは。

★94—Robert Saltonstall Mattison, *Masterworks in the Robert and Jane Meyerhoff Collection: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Ellsworth Kelly, Frank Stella* (New York: Hudson Hills Press, 1995), p.30 に引用されたジョーンズのことは。

★95—この画像は、1979年にサンフランシスコのエリオン・プレス(The Arion Press)から出版されたメルヴィルの小説の中から取られている。ジョーンズは、《腹話術師》にこの挿し絵を使った後、この本の木版刷りを入手した。

★96—Mark Rosenthal, *Jasper Johns: Work since 1974*, pp.96 および 107 (note 79) 参照。

★97—Herschel B. Chipp, ed.: *Theories of Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 1971), p.19 等に引用されたポール・セザンヌのことは。また、Bernstein, "Jasper Johns's The Seasons: Records of Time," *Jasper Johns: The Seasons*, exh. cat. (New York: Brooke Alexander Editions, 1991), p.13 (note 7) 参照。

★98—Castleman, *Seven Master Print-Makers: Innovations in the Eighties*, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, 1991), p.87.

★99—David Douglas Duncun, *Picasso's Picassos* (New York: Harpers & Brothers and Ballantine Books, 1968).

★100—同上, p.67.

★101—同上, p.145. ジョーンズは、《影》を1979-80年にバリのグラン・パレで開催された展覧会「ピカソ受領された作品」(*Picasso: Œuvres reçues*, at the Grand Palais, Paris, in 1979-80)でも見ている。Mark Rosenthal, *Jasper Johns: Works since 1974*, p.107 (note 61) 参照。Marie-Laure Bernadac は、*Picasso Museum Paris: The Masterpieces* (Munich: Prestel, 1991) の中で、《影》においてピカソは自分をヌードの女性を見ている影として表現し、その女性は「空想のモデル」あるいは「恋人フランソワーズ」であると記している(p.180)。また、Steinberg, "Picasso's Sleepwatchers," in *Other Criteria* 参照。このスタインバーグの論文には、《作家の寝室》の題で、同じ日に描かれたふたつのヴァージョンの作品の図版が掲載されている。

★102—Crichton, p.68 に引用されたジョーンズのことは。

★103—ローズとマーク・ローゼンタールはともに、ジョーンズのタツノオトシゴと《引っ越しをするミノタウロス》の馬とを結び付けている。Rose, "Jasper Johns: The Seasons," *Vogue* no.177 (January 1987): p.259 および Mark Rosenthal, *Jasper Johns: Work since 1974*, p.107 (note 74) 参照。

★104—Cuno, "Reading the Seasons," in *Jasper Johns: Printed Symbols* (Minneapolis: Walker Art Center, 1990), pp.83-89 参照。アジア芸術にとって四季が重要な主題であるということは、普遍的な幅広い視野を示唆しているという点でジョーンズの興味を引いた。もうひとつの重要な先例は、ケージが作曲した1945年の《四季》である。「創造を象徴する春、夏は保持、秋は解体、冬は静止」というその曲の概念は、インド哲学の循環論に基づいている。Tomkins, p.105 参照。

★105—Bernstein, "'Winter' by Jasper Johns," *Sotheby's Preview* 7 no.6 (November 1995): pp.12-14 参照。

★106—Fine and Rosenthal, p.76 に引用されたジョーンズのことは。

★107—マティソンは、マグリットの《偽りの鏡》(1929年)についても触れ、ジョーンズの顔の像とセント・マーティンの色彩と眺めの特徴との関連を論じて、その絵を「海景/顔」と呼んでいる。Mattison p.38 および pp.36-37 各々参照。ジョーンズは、1995年11月12日に行われた筆者との会話の中で、この顔は、海の風景でも陸の風景でもあり、最初にこの画像が浮かんだのはセント・マーティンではなく、ストーニー・ポイントであったと語っている。

★108—Bernadac, p.136. 《麦藁帽子の女》

(*Woman in Straw Hat*) は、ニューヨーク近代美術館が1980年に開催したピカソの回顧展に出品され、《麦藁帽子の婦人》(*Lady in a Straw Hat*) という題名で図録に白黒図版で掲載されている。ジョーンズは、1995年11月12日に行われた筆者との会話において、その展覧会でこの絵を見た記憶はなく、ダンカンの本で目に留まったのが最初だと話している。

★109—Amei Wallach, "Jasper Johns: On Target," *Elle* (New York), November 1988, p.154 に引用されたジョーンズのことは。1996年5月21日の筆者との会話においてジョーンズは、この引用を自分の意図をさらに正確に伝えるものに訂正した。

★110—Crichton, p.70 に引用されたジョーンズのことは。ジョーンズが最初にこの顔を用いたのは、1984年作の無題の素描である。Rosenthal and Fine, p.298 参照。

★111—1995年11月12日に行われた筆者との会話におけるジョーンズのことは。

★112—腕時計が登場するなどの作品においてもジョーンズは、バンドの色だけ違えた同じスタイルで描いている。腕時計は彼の作品に繰り返し登場するが、おそらく、彼がこれまでに語っている僅かな数の子供時代の話のひとつに関連している。彼は5歳の時に、大きくなったら父親の腕時計が自分のものになると聞かされた。その後すぐに、自分はまだ大きくなると判断したジョーンズは、父親の家に出かけ(当時、両親は離婚し、別々に暮らしていた)、腕時計を取ってきた。ジョーンズの父親はそれを知って怒り、腕時計をジョーンズから取り戻したという(Crichton, p.20 参照)。ジョーンズは、これらの絵の腕に腕時計を描いたときにそのことは全く考えていなかったと話している(Wallach, p.154 参照)。だが、無意識の世界ではこのふたつが結び付き得ることは考察すべきであり、ジョーンズがこの時期、子供時代の記憶を絵にしつつあるならなおさらのことである。ジョンストンは、絵の中に登場する腕時計を、ジョーンズがこれらの絵を制作していた頃、ちょうど父親の死んだ年齢に近づきつつあったことに結びつけている。Johnston, "Trafficking with X," *Art in America* 79 no.3 (March 1991): p.164.

★113—Wallach, p.154 に引用されたジョーンズのことは。また、Crichton, pp.71-72 参照。

★114—この子供の素描はかなり昔から自分の心の奥に存在していたとジョーンズは語っている。ジョーンズは、それがブルーノ・ベッテルハイムによる論文の挿図であったことは覚えていなかったが、ベッテルハイムの死亡記事を読んだ直後に、その素描を捜し始めた。1995年11月11日に行われた筆者との会話において、ベッテルハイムの論文は、Bettleheim, "Schizophrenic Art: A Case Study," *Scientific American* vol. 186 (April 1952): pp.31-34 である。また、Crichton, p.71 および Jonathan Fineberg, *Mit dem Auge des Kindes: Kinderzeichnung und moderne Kunst*, exh. cat. (Munich: Leinbachhaus, Kunstbau, and Bern: Kunstmuseum, Verlag Gerd Hatje, 1995), pp.229 および 232-34 参照。

★115—Bettleheim, p.34.

★116—Johnston, "Trafficking with X," p.110 参照

★117—同上, p.164 参照。その中でジョーンズは、これらの絵に感銘を受けたが、キリストの顔がなければよいのにと考えたことを語っている。ジョンストンはこの本にバリエドリードにある国立彫刻美術館所蔵のスルバランの1658年の絵を掲載している。また、Jeannine Baticle, *Zurbarán*, exh. cat. (New York: Metro-

politan Museum of Art, distributed by Harry N. Abrams, Inc., 1987), cat. nos. 54 および 65 も参照。スルバランの絵に写し込まれた顔は、ジョーンズの「皮膚」のための習作I-IV(図版91-94)を思い出させる。この時期のジョーンズの作品に描かれた女性の顔に聖像のような力があるとすれば、ジョーンズは、ギリシャ語で *veron ikon* (真実の像)として崇拝されるヴェロニカのヴェールという考えに興味を持っていたのかも知れない。Baticle, p.273 参照。ただし、ジョーンズはスルバランの絵の宗教的テーマへの興味を否定してはいる。

また他に、ジョーンズが「無題」(1987年)に吊り下げられた布を描きかけとなったのは、デュシャンの「大ガラス」(挿図29)の上部の描かれた雲(「映画的な開花」)の中の「3つの換気ピストン」である。この3つの透明な四角の形を決めるためにデュシャンは、偶然による処理法を用いた。1m²の布をスチームの上にぶら下げ、暖気の流れで動くたびに写真を撮ったのである。筆者との記録されていない会話でのジョーンズのこぼれ。

★118—Wallach, p.154 に引用されたジョーンズのこぼれ。

★119—Rosenthal, Fine, pp.40 および 300 参照。また、Johnston, "Trafficking with X," p.165 (note 6) 参照。この作品が、「現代美術:1988年5月、ニューヨークの聖ヴィンセント病院とメディカル・センターの治療支援プログラムのための慈善オークション」のためにジョーンズが同じ年に描いた素描である。1990年、この素描は別のエイズ慈善事業のためのポスターに使われた。

★120—ジョーンズは、1978年、ヴィジョンの版画のトレースを1回行っている。1986年のいくつかの題名のついていないトレーシングには、デュシャンの「花嫁」の図版のある本を用い、ヴィジョンの版画のトレーシングにフリーハンドで手を加えた(1995年11月12日、筆者とジョーンズとの会話より)。「花嫁」に基づくジョーンズのトレーシングは、ジョン・ケージの本のシリーズ *The First Meeting of the Satie Society*, Osiris Editions, New York のグラフィック挿図のもとに使うために作られた。Rosenthal and Fine, pp.274-77 参照。

★121—そのような例としてマイク・ビドロの80枚の絵のシリーズがある。全体で「ピカソの女、1907-71」と題されており、美術書の図版を模写したものである。この作品は、1988年、レオ・カステリ・ギャラリーで展示されたが、この年は、ジョーンズはピカソの「麦藁帽子の女」を用いた素描や他の作品を制作した年に当たる。ビドロは、ジョーンズなどモダニズムの巨匠たちによる作品を手書きで精巧に複製している。これは、独自性や個性の観念の否定というポストモダニストの態度と一致している。

★122—Johnston, "Trafficking with X," pp. 107 および 165 参照。

★123—ジョンストンによると、「グリーン・エンジェル」は、1990年の題名の無い素描の裏側に書かれている。Johnston, 同上, p.165 参照。この素描は、水彩、木炭、鉛筆で描かれており、1991年にロンドンのアンソニー・ド・ファイ・ギャラリーによって発行されたカレンダーのためにジョーンズが描いた12枚の素描の中の一つである。そのうちのいくつかは、同じ像からのトレーシングを用いているが、どこから引用したかは不明。「グリーン・エンジェル」の書き込みが裏側にある素描は、カレンダーの12月のページに使われている。Jasper Johns: *A Calendar for 1991* (London: Anthony D'Offay Gallery, 1990) 参照。

★124—Johnston, "Trafficking with X," pp. 108-109 に引用されたジョーンズのこぼれ。ジョンストンは、「X」を、ジョーンズのプライベートの必要性や、自分の作品に対する美術界の好奇心へのジョーンズの反応と結びつけている。また、Wallach, p.154,

Crichton, p.72 および Barbaralee Diamonstein, *Inside the Art World: Conversations with Barbaralee Diamonstein* (New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1994), p.119 も参照。

★125—Rosenthal and Fine, *The Drawings of Jasper Johns* 中のローゼンタールの論文の題名は、「読み直しとしての素描 ("Drawing as Rereading")」である。ローゼンタールは、ジョーンズの素描が自分自身の絵画の「多様な解釈」であることを強調するために「読み直し」ということばを用いている(p.43)。このことばは、他の作家から引用した形態に対するジョーンズの解釈を理解する上でも有効である。

★126—ジョーンズは、1988年6月から9月にかけてバーゼル美術館で開かれた「ホルバインの素描」展 (*Zeichnungen Hans Holbein d. J. aus der Sammlung I. M. Königin Elizabeth II in Windsor Castle und aus der Öffentlichen Kunstsammlung Basel*) で、「キツネザルを抱く貴公子の肖像」を目にした。この作品については、Christian Muller, *Hans Holbein d.J.: Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel*, exh. cat. (Basel: Kunstmuseum Basel, 1988) 参照。この絵のモデルは、かつては16世紀半ばの英国の皇太子エドワードと考えられていたが、現在ではこの説は否定され、それが誰かは国籍さえも不明のままである。Kate Ganz, *Heads and Portraits: Drawings from Piero Di Cosimo to Jasper Johns*, exh. cat. (New York: Kate Ganz, Ltd., 1993), pp.78-80 参照。

★127—Crichton, p.72 参照。本稿筆者の私は、1989-90年にジョーンズのタウンハウスでこのポスターを何度か目にしたことがある。

★128—筆者との記録されていない会話でのジョーンズのこぼれ。

★129—Fine and Rosenthal, p.79 に引用されたジョーンズのこぼれ。

★130—Joseph J. Rishel, *Great French Paintings from the Barnes Foundation: From Cézanne to Matisse*, exh. cat. (New York: Alfred A. Knopf, in association with Lincoln University Press, Philadelphia Museum of Art Edition, 1995), p.162 参照。私がここで使った「風景の中の裸体」という題名およびその制作年はこの図録に従っている。この作品は、「大水浴」とも呼ばれている。

★131—ジョーンズはこう語っている。この考えが浮かんで来たのはトレーシングを始めた後だったが、一旦このように解釈してしまうと、ポスターのこの絵の写真にそれを見るのは簡単なことだった。1995年に再度この絵を、フィラデルフィア美術館でのバーンズの展覧会で見たジョーンズは、自分の解釈に矛盾がないことを感じた。1995年11月12日、筆者との会話でのジョーンズのこぼれ。

★132—Reff, "Cézanne's Late Bather Paintings," *Arts* 52 no.2 (October 1977): p.119 参照。レフは、「風景の中の裸体」の水浴者には「明らかに官能的な姿態」を見せているものがあると言っているが、木に寄りかかっている人物が、男にも女にも見える点については論じていない。

★133—Glueck, p.87 に引用されたジョーンズのこぼれ。

★134—1995年11月12日、筆者との会話でのジョーンズのこぼれ。

★135—Krumrine, p.33.

★136—同上, p.208. リジェルは、ブランクーシのように抽象化した首や頭部など、この人物像にセザンヌが加えた変化について論じているが、この人物像が男性だとの推測は示していない。彼は、木に寄りかかっているこの人物を女性だとしている。「彼女の腹部と大腿部のスケッチの黒い線が、女を強調している」(p.162)。

★137—同上, p.210. クルムリンは、セザンヌが、一歩踏み出した人物像を抽象化する過程において胸や首のつべりした頭によって男根像を創造したということは指摘していない。

★138—同上, p.241.

★139—ジョーンズは「自画像」を1995年9月に入手した(ジャスパー・ジョーンズ・アーカイブズ)。

★140—Hindry, p.13 に引用されたジョーンズのこぼれ。

★141—Mattison, p.46 参照。

★142—Hess, *Barnett Newman* (New York: The Museum of Modern Art, 1971), p.97 および Brenda Richardson, *Barnett Newman: The Complete Drawings 1944-1969* (Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 1979), p.158 参照。

★143—Mark Rosenthal, "Interview with Jasper Johns," in *Artists at Gemini G.E.L.: Celebrating the 25th Year*, exh. cat. (New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with Gemini G.E.L., Los Angeles, 1993), p.63 参照。ジョーンズは、このインタビューにおいてグリューネヴァルトとニューマンとの関係について尋ねられ、こう答えている。「芸術について、とくに絵画について興味深いのは、我々がじつに多種多様なものを絵画として受け入れるということだ。もちろん、これらのものは表面的にはふたつの極があることを示しているように見える」。

★144—Bernstein, "Jasper Johns's The Seasons: Records of Time," pp.9-13 参照。

★145—ジョーンズが「イカロスの墜落」を初めて目にしたのは、Arianna Stassinopoulos Huffington, *Picasso: Creator and Destroyer* (reprint ed. New York: Avon Books, 1989; first published by Simon & Schuster, New York, in 1988) においてである(1995年11月12日、筆者との会話でのジョーンズのこぼれ)。この本には、(1957年秋、ユネスコの代表団ラウンジのために委託された)この作品の部分が掲載されており、図版のキャプションには「イカロスの墜落の下のピカソ」。希望というものに捧げられた組織であるユネスコの本部に彼は1958年、絶望の壁画を制作した。序幕式のときには悩んだひとが多かった。これは果たして傑作なのか、巨大な落書きなのか」とある。同上, pp.422-23 も参照。

★146—Jane Fluegel, "Chronology," in William Rubin, ed., *Pablo Picasso: A Retrospective* (New York: The Museum of Modern Art, 1980), p.418.

★147—Jean S. Boggs, "The Last Thirty Years," in Roland Penrose, ed., *Picasso in Retrospect* (New York: Praeger, 1973), pp. 213-14 参照。ゲドーは、「イカロスの墜落」は悲観論的な作品であり、この絵の中でピカソは生きのびることにとらわれていたと解釈している。Mary Mathews Gedo, *Picasso: Art as Autobiography* (Chicago: University of Chicago Press, 1980)

参照。

★148—オリエは、ピカソのイカロスの絵は、孤独と不安の中でカンヴァスに向かう作者の姿を表していると述べている。彼の指摘では、「イカロスは画家とダイバーの混合した像から生まれており、飛び込み板とカンヴァスとが比喩として一致する。どちらも空虚へと飛び跳ねる道具である」。Denis Hollier, "Portrait de l'artiste en son absence (Le peintre sans son modèle)," *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* no.30 (Paris: Centre Georges Pompidou, Winter 1989): p.19 参照。ジョーンズをピカソのイカロスやオリエの論文に結び付けることを私に示唆してくれたカーク・ヴァーナーデーに感謝する。

★149—Mattison, p.45 参照。ジョーンズは、以下の文献において祖父の家の平面図について論じている。Diamondstein, p.114 参照。

★150—たとえば、Deborah Solomon, "The Unflagging Artistry of Jasper Johns," *The New York Times Magazine*, June 19, 1988, p.23 および Diamondstein, p.114 参照。

★151—1995年11月12日、筆者との会話でのジョーンズのことば。また、Mattison, p.46 参照。ローゼンタールは、以下の文献においてジョーンズのことばを引用し、《腹話術師》右端の紫色の帯が「額や鏡のような何か現実の物、つまり絵の世界の外側の様子を暗示する方法だ」という効果にふれている。Mark Rosenthal, *Jasper Johns: Work since 1974*, p.73.

★152—Leonardo, Pamela Taylor, ed., *The Notebooks of Leonardo da Vinci: A New Selection* (New York: New American Library, 1960), p.57.

★153—同上, pp.58-59.

★154—Mark Rosenthal, "Interview with Jasper Johns," p.58 に引用されたジョーンズのことば。ある友人が1990年に、このピラネージの銅版画をジョーンズに与えた。

★155—Richard Dadd (1817-1886): *A Loan Exhibition*, exh. cat., with an introduction by Patricia Allderidge (New York: Davis & Langdale Co., Inc., 1994), n.p.

★156—P. Allderidge, *The Late Richard Dadd: 1817-1886* (London: The Tate Gallery, 1974), pp.125-29 に引用されたリチャード・ダッドのことば。

★157—Allderidge, p.9.

★158—"His Heart Belongs to Dada," *Time* 73 (May 4, 1959): p.58 に引用されたジョーンズのことば。

★159—Edmund White, "Enigmas and Double Visions," *Horizon* 20 no.2 (October 1977): p.53 に引用されたジョーンズのことば。

ロバート・バーンスタインの論文中の挿図19-84は、文中で論じた、ジョーンズ以外の作家の作品からなる「空想美術館」である。これらの作品の多くは、間違いなく、かつてジョーンズが目にしたものだが、観ていると推定されるものも加えた。各作品の詳細を以下に記す。挿図は、次ページ以降に掲載。

挿図19

レオナルド・ダ・ヴィンチ、《ウィトルウィス的人間像》、1485-90年頃
紙にインク、34.3×24.5cm
Leonardo da Vinci. *Human Figure in a Circle. Illustrating Proportions*. c.1485-90. Galleria dell'Accademia, Venice

挿図20

レオナルド・ダ・ヴィンチ、《大洪水》、1516-18年頃
紙に黒チョーク、16.1×20.7cm
Leonardo da Vinci. *Deluge*. c.1516-18. The Royal Collection © Her Majesty Queen Elizabeth II

挿図21

ポール・セザンヌ、《水浴者》、1885年頃
カンヴァスに油彩、127×96.8cm
Paul Cézanne. *The Bather*. 1885. The Museum of Modern Art, New York, Lillie P. Bliss Collection

挿図22

ポール・セザンヌ、《腕を延ばす水浴者》、1883年頃
カンヴァスに油彩、33×23.9cm
Paul Cézanne. *Bather with Outstretched Arms*. c.1883. Collection Jasper Johns

挿図23

ポール・セザンヌ、《大水浴(風景の中の裸体)》、1900-05年
カンヴァスに油彩、133×207cm
Paul Cézanne. *Nudes in Landscape*. 1900-1905. The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania

挿図24

ポール・セザンヌ、《自画像》、1880年頃
紙に鉛筆、32.1×14.6cm
Paul Cézanne. *Self-Portrait*. 1880. Collection Jasper Johns

挿図25

ポール・セザンヌ、《大水浴(水浴者たち)》、1900-1906年
カンヴァスに油彩、130×195cm
Paul Cézanne. *Bathers*. 1900-1906. The National Gallery, London. Reproduced by Courtesy of the Trustees of The National Gallery, London

挿図26

ポール・セザンヌ、《青年と髑髏》、1896-98年
カンヴァスに油彩、130.2×97.3cm
Paul Cézanne. *Boy with Skull*. 1896-98. The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania

挿図27

ポール・セザンヌ、《水浴者たちのための習作》、1877-80年頃
紙に鉛筆、11.7×19.6cm
Paul Cézanne. *Studies for Bathers*. c.1877-80. Collection Jasper Johns

挿図28

マルセル・デュシャン、《コーヒー挽き》、1911年
厚紙に油彩、33×12.7cm
Marcel Duchamp. *Coffee Mill*. c.1911. Tate Gallery, London

挿図29

マルセル・デュシャン、《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも(大ガラス)》、1915-23年
板ガラスに油彩、鉛の針金、277.5×175.6cm
Marcel Duchamp. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors. Even (The Large Glass)*. 1915-23. Philadelphia Museum of Art. Bequest of Katherine S. Dreier

挿図30

「彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも——リチャード・ハミルトンのタイポグラフィによるマルセル・デュシャンのグリーン・ボックス」の一頁
Page from *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors*.

Even: A Typographic Version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box, trans. George Heard Hamilton (New York: Wittenborn and Company, 1960)

挿図31

マルセル・デュシャン、《L.H.O.O.Q.》、1919年、のレプリカ
コロタイプに水彩の手彩色、19.4×12.2cm
Marcel Duchamp. *Replica of L.H.O.O.Q.*. 1919. Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection

挿図32

マルセル・デュシャン、《雌のイチジクの葉》、1961年
ブロンズ、9.5×13.9×12.7cm
Marcel Duchamp. *Female Fig Leaf*. 1961. Collection Jasper Johns

挿図33

マルセル・デュシャン、《お前は私を……》、1918年
カンヴァスに油彩、瓶ブラシ、安全ピン3個、ボルト1個、69.8×31.3cm
Marcel Duchamp. *Tu m'*. 1918. Yale University Art Gallery. New Haven, gift from the Estate of Katherine S. Dreier

挿図34

マルセル・デュシャン、《錠掛けスプーン》、1957年
錠前に取り付けられたスプーンによるセミ・レディメイド、24×18cm
Marcel Duchamp. *The Locking Spoon*. 1957. Original Lost. Photograph courtesy Arturo Schwarz, Milan

挿図35

マルセル・デュシャン、《プロファイルの自画像》、1958年
紙、33.2×25cm
Marcel Duchamp. *Self-Portrait in Profile*. 1958. Arturo Schwarz Collection, Milan

挿図36

マルセル・デュシャン、《パサデナ美術館の展覧会のためのポスター》、1963年
87.6×68.6cm
Marcel Duchamp. *Poster for exhibition at Pasadena Art Museum*. 1963. Collection Jasper Johns

挿図37

マルセル・デュシャン、《与えられたとせよ 1. 落下する水 2. 照明用ガス》、1946-66年、内部
ミクスド・メディアによるアッサンブラージュ
Marcel Duchamp. *Étant Donnés: 1° La Chute d'Eau; 2° Le Gaz d'Éclairage*. 1946-66. Interior View. Philadelphia Museum of Art. Gift of the Cassandra Foundation

挿図38

ジャック・ヴィヨン、《花嫁》、1930年
アクアタイント、49.5×30.7cm
Jacques Villon. *The Bride*. 1930. Courtesy of the Fogg Art Museum. Harvard University Art Museums. Gift of Theodore Stebbins in honor of Jakob Rosenberg

挿図39

ルネ・マグリット、《武器の広間(射撃練習場)》、1925/26年
カンヴァスに油彩、77×63cm
René Magritte. *Hall of Arms (The Shooting Gallery)*. 1925/26. Courtesy Galerie Christine et Isy Brachot, Brussels

挿図40

ルネ・マグリット、《一夜博物館》、1927年
カンヴァスに油彩、50×64.5cm
René Magritte. 1927. *The One-Night Museum*. Courtesy Galerie Christine et Isy Brachot, Brussels

挿図41

ルネ・マグリット、《ある娼婦の宮殿》、1928年
カンヴァスに油彩、54×73cm
René Magritte. *A Courtesan's Palace*. 1928. The Menil Collection, Houston

挿図42

ルネ・マグリット、《永久に明らか》、1930年
カンヴァスに油彩(額装)、プレクシングガラスにマウント、160.6×29.2cm
René Magritte. *The Eternally Obvious*. 1930. The Menil Collection, Houston

挿図43

ルネ・マグリット、《軽業師の休息》、1928年
カンヴァスに油彩、54×73cm
René Magritte. *The Acrobat's Rest*. 1928. Courtesy Galerie Christine et Isy Brachot, Brussels

挿図44

ルネ・マグリット、《文字とおりの意味》、1929年
カンヴァスに油彩、73.3×53.3cm
René Magritte. *The Literal Meaning*. 1929. Collection Robert Rauschenberg

挿図45

ルネ・マグリット、《夢判断》、1935年
カンヴァスに油彩、41.3×27.3cm
René Magritte. *The Interpretation of Dreams*. 1935. Collection Jasper Johns

挿図46

イヴ・タンギー、ジョアン・ミロ、マックス・モリーズ、マン・レイ、《人物像》、1926-27年
紙にペン、インク、鉛筆、色クレヨンによる合作素描「優美な死体」、36.2×22.9cm
Yves Tanguy, Joan Miró, Max Morise, and Man Ray. *Figure*. 1926-27. The Museum of Modern Art, New York. Purchase

挿図47

ルネ・マグリット、《人間の条件》、1948年
紙にグアッシュ、33.4×46.5cm
René Magritte. *The Human Condition*. 1948. Collection Jasper Johns

挿図48

ルネ・マグリット、《これはパイプではない》、1965年
紙にボールペン、17.4×26.3cm
René Magritte. *"Ceci n'est pas une pipe"*. 1965. Collection Jasper Johns

挿図49

エドヴァルト・ムンク、《自画像》、1895年
黒のトグラフ、58.5×42.3cm
Edvard Munch. *Self-Portrait*. 1895. The Museum of Modern Art, New York, The Museum of Modern Art, New York. Gift of James L. Goodwin in memory of Philip L. Goodwin

挿図50

エドヴァルト・ムンク、《時計とベッドの間の自画像》、1940-42年
カンヴァスに油彩、149.2×120.6cm
Edvard Munch. *Self-Portrait between the Clock and the Bed*. 1940-42. Munch Museum, Oslo

挿図51

《12本の腕のシャクティを抱く74本の腕のサムヴァラの秘儀像》、ネパール、17世紀
布にグアッシュ、71.1×48.3cm
The Mystical Form of Samvara with seventy-four arms embracing his sakti with twelve arms. 17c. Formerly collection Ajit Mookerjee, present location unknown

挿図52

《12本の腕のシャクティを抱く74本の腕のサムヴァラの秘儀像》、部分
The Mystical Form of Samvara with seventy-four arms embracing his sakti with twelve arms (detail)

挿図53

マティアス・グリュネヴァルト、イーゼンハイム祭壇画より《キリストの復活》、1512-16年頃
板に油彩、249×92cm
Matthias Grünewald. *Resurrection*. Panel from the Isenheim Altarpiece. c.1512-16. Musée d'Unterlinden, Cormar, France

挿図54

マティアス・グリュネヴァルト、イーゼンハイム祭壇画より《聖アントニウスの誘惑》、1512-16年頃
板に油彩、249×92cm
Matthias Grünewald. *The Temptation of Saint Anthony*. Panel from the Isenheim Altarpiece. c.1512-16. Musée d'Unterlinden, Cormar, France

挿図55

マティアス・グリュネヴァルト、イーゼンハイム祭壇画より《キリストの復活》、オスター・ハーゲン「49枚の写真によるグリュネヴァルトのイーゼンハイム祭壇画」(ミュンヘン、1919年)より、部分
Matthias Grünewald. *Resurrection*. Ostar Hergen, Grünewald's Isenheimer Altar in neun und vierzig Aufnahmen. Munich, 1919, p.39. Collection Jasper Johns

挿図56

マティアス・グリューネヴァルト、イーゼンハイム祭壇画より(聖アントニウスの誘惑)、オスター・ハーゲン[49枚の写真によるグリューネヴァルトのイーゼンハイム祭壇画](ミュンヘン、1919年)p.44より、部分

Matthias Grünewald. *Temptation of Saint Anthony*. Ostar Hergen. *Grünewald's Isenheimer Altar in neun und vierzig Aufnahmen*. Munich, 1919. p.44 (detail). Collection Jasper Johns

挿図57

ファン・グリス(テーブル), 1914年
カンヴァスに彩色した紙, 印刷物を取り付け, 木炭,
59.6×44.4cm

Juan Gris. *The Table*. 1914. Philadelphia Museum of Art. A.E. Gallatin Collection

挿図58

ウィリアム・マイケル・ハーネット(静物-5ドル札), 1877年
カンヴァスに油彩, 20.3×30.8cm

William Michael Harnett. *Still Life—Five Dollar Bill*. 1877. Philadelphia Museum of Art. The Alex Simpson, Jr., Collection

挿図59

ジョン・フレデリック・ピート(リンカーンとフレガー・ストレッチャー), 1898年
カンヴァスに油彩, 25.4×35.6cm

John Frederick Peto. *Lincoln and the Phleger Stretcher*. 1898. New Britain Museum of American Art, Connecticut, Charles F. Smith Fund, 1966.5

挿図60

ウィリアム・マイケル・ハーネット(静物-ヴァイオリンと音楽), 1888年
カンヴァスに油彩, 101.6×76.2cm

William Michael Harnett. *Still Life—Violin and Music*. 1888. The Metropolitan Museum of Art. Catherine Lorillard Wolfe Fund, 1963. The Catherine Lorillard Wolfe Collection.(63.85)

挿図61

ジョン・フレデリック・ピート(ザ・カップ・ウィー・オール・レース・4), 1900年頃
カンヴァスに油彩, 木板, 真鍮板, 64.7×54.6cm

John Frederick Peto. *The Cup We All Race 4*. c.1900. The Fine Arts Museums of San Francisco. Gift of Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd, 1979.7.80

挿図62

ジョン・フレデリック・ピート(芸術家の創造的意識の中の日常的な物体), 1887年
カンヴァスに油彩, 142.2×83.8cm

John Frederick Peto. *Ordinary Objects in the Artist's Creative Mind*. 1887. Shelburne Museum, Shelburne, Vermont

挿図63

ジョン・フレデリック・ピート(古びた土産品), 1881年
カンヴァスに油彩, 67.9×55.8cm

John Frederick Peto. *Old Souvenirs*. 1881. The Metropolitan Museum of Art. Bequest of Oliver Burr Jennings, 1968. (68.205.3)

挿図64

ジョージ・E・オア
陶器

George E. Ohr. Five ceramic pieces. All collection Jasper Johns

挿図65

バリー・モザー(マッコウクジラ), ハーマン・メルヴィル
「白鯨」, 1851年より(出版元:サンフランシスコ,
エリオン・プレス, 1979年), p.357
木板, 26.4×17.3cm

Barry Moser. *Sperm Whale*. From Herman Melville, *Moby-Dick, or The Whale*, 1851 (San Francisco: The Arion Press, 1979), p.357

挿図66

バーネット・ニューマン(無題), 1961年
リトグラフ, 76.3×56.1cm

Barnett Newman. *Untitled*. 1961. The Museum of Modern Art, New York. Gift of Mr. and Mrs. Barnett Newman in honor of René d'Harnoncourt

挿図67

バーネット・ニューマン(無題), 1960年
紙にインク, 30.4×22.8cm

Barnett Newman. *Untitled*. 1960. Collection Jasper Johns

挿図68

バーネット・ニューマン(無題), 1960年
紙にインク, 30.4×22.8cm

Barnett Newman. *Untitled*. 1960. Collection Jasper Johns

挿図69

仙崖(円, 三角, 四角), 19世紀

紙にインク, 28.4×48.1cm, 出光美術館

Sengai Gibon. *Circle, Triangle, and Square*. 19c

挿図70

ルネ・マグリット(白人), 1937年
紙にグアッシュ, 26.4×26.4cm

René Magritte. *The White Race*. 1937. Courtesy Sotheby's. New York

挿図71

フランシスコ・デ・スルバラン(聖ヴェロニカのヴェール),

1635年頃

カンヴァスに油彩, 105×83.5cm

Francisco de Zurbaran. *The Veil of Saint Veronica*. c.1635. Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Spain

挿図72

ルネ・マグリット(毎日), 1966年
カンヴァスに油彩, 50×73cm

René Magritte. *Every Day*. 1966. Private collection

挿図73

精神分裂病の子供の絵(母親のおっぱいから母乳を飲む赤ちゃん), ブルーノ・ベッテルハイム「精神分裂的芸術に関するケース・スタディ」(1952年)挿図より

Drawing used as an illustration in Bruno Bettelheim, "Schizophrenic Art: A Case Study," *Scientific American* vol. 186(April 1952). By permission of Raines & Raines, New York

挿図74

マン・レイ(天文台での時間-恋人たち), 1932-34年
カンヴァスに油彩, 100×250.4cm

Man Ray. *Observatory Time—The Lovers*. 1932-34. Private collection

挿図75

パブロ・ピカソ(アヴィニヨンの娘たち), 1907年
カンヴァスに油彩, 243.9×233.7cm

Pablo Picasso. *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*. 1907. The Museum of Modern Art, New York. Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest

挿図76

パブロ・ピカソ(泣く女), 1937年

エッチングとアクアティント, 69.2×49.5cm

Pablo Picasso. *Weeping Woman*. 1937. Musée Picasso, Paris

挿図77

パブロ・ピカソ(影), 1953年

カンヴァスに油彩, 129.5×96.5cm

Pablo Picasso. *The Shadow*. 1953. Musée Picasso, Paris

挿図78

パブロ・ピカソ(麦藁帽子の女), 1936年

カンヴァスに油彩, 61×50cm

Pablo Picasso. *Woman in Straw Hat*. 1936. Musée Picasso, Paris

挿図79

パブロ・ピカソ(引越しをするミノタウロス), 1936年
カンヴァスに油彩, 46×54.9cm

Pablo Picasso. *Minotaur Moving His House*. 1936. Estate of Pablo Picasso

挿図80

ハンス・ホルバイン(子)(キツネガルを抱く貴公子の肖像), 1541年頃

紙にチョークと水彩, 40×30.7cm

Hans Holbein the Younger. *Portrait of a Young Nobleman Holding a Lemur*. c.1541. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum

挿図81

ジャン・バティスト・ピラネージ(ユリア水道の泉水), 1761年
版画, 53.9×40.9cm

Jean Battista Piranesi. *Del Castello Dell'Acqua Giulia*. 1761. Collection Jasper Johns

挿図82

パブロ・ピカソ(イカロスの墜落), 1958年
壁画, 800×1000cm

Pablo Picasso. *The Fall of Icarus*. 1958. Palace of UNESCO, Paris

挿図83

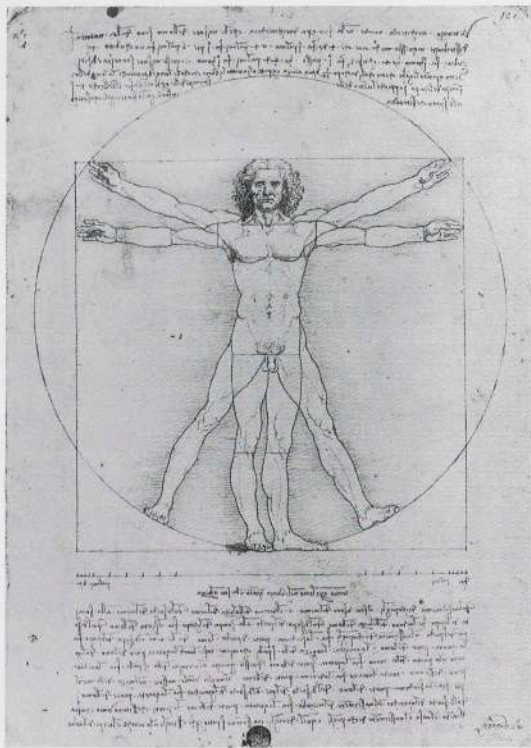
リチャード・ダッド(木こりの妖精, 見事な一振り), 1855-64年
カンヴァスに油彩, 54×39.4cm

Richard Dadd. *The Fairy Feller's Master Stroke*. 1855-64. Tate Gallery, London

挿図84

パウル・クレー(さまよえる芸術家(ポスター)), 1940年
紙に色パステル, 31×29.2cm

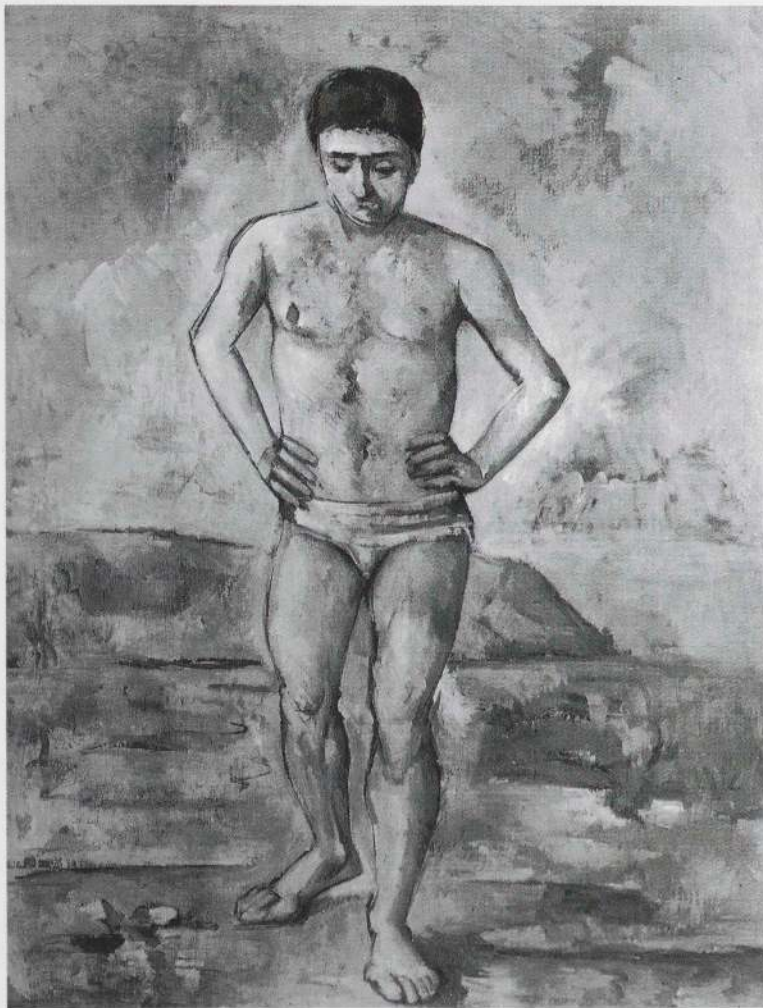
Paul Klee. *Wander-Artist (A Poster)*. 1940. Private collection, Switzerland



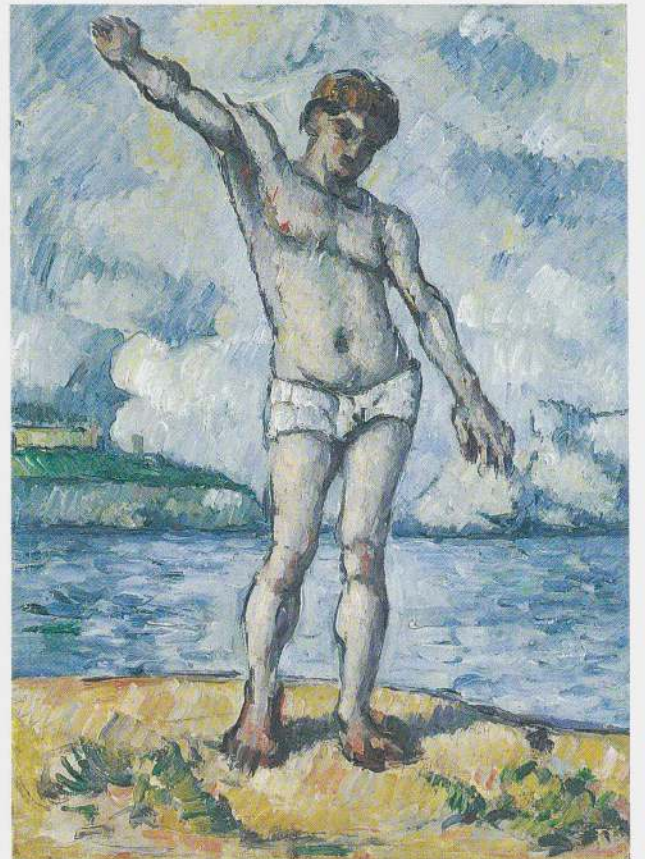
挿図19
レオナルド・ダ・ヴィンチ、《ウィトルウィウスの人間像》、1485-90年頃



挿図20
レオナルド・ダ・ヴィンチ、《大洪水》、1516-18年頃



挿図21
ポール・セザンヌ、《水浴者》、1885年頃



挿図22
ポール・セザンヌ、《腕を延ばす水浴者》、1883年頃



挿図23
ポール・セザンヌ,《大水浴(風景の中の裸体)》,1900-1905年



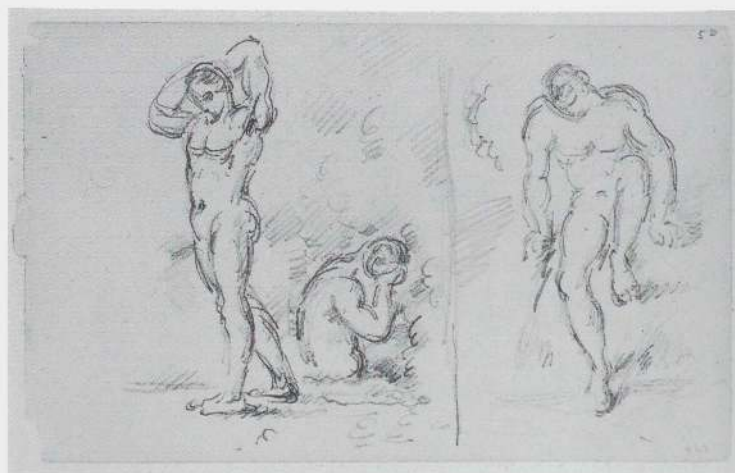
挿図24
ポール・セザンヌ,《自画像》,
1880年頃



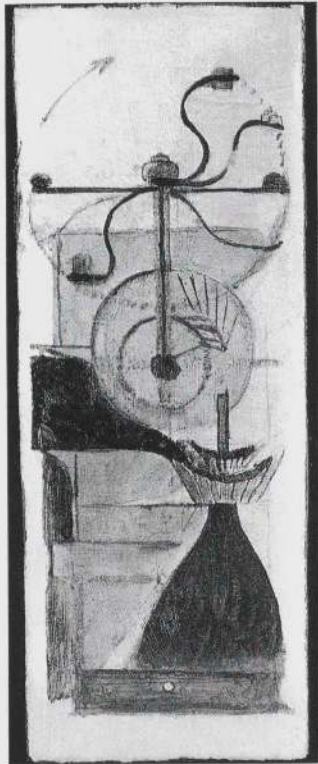
挿図25
ポール・セザンヌ,《大水浴(水浴者たち)》,1900-1906年



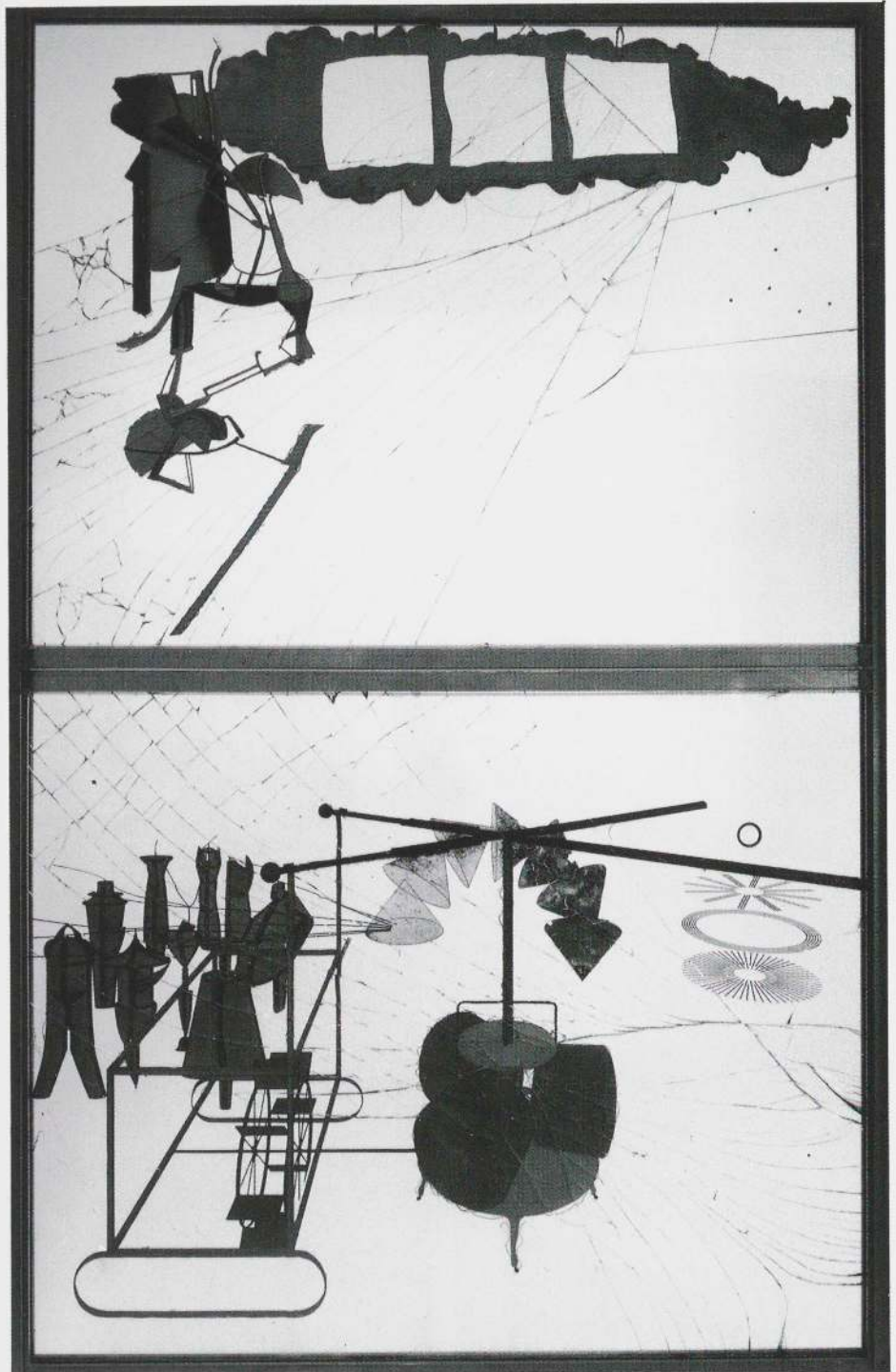
挿図26
ポール・セザンヌ,《青年と髑髏》,1896-98年



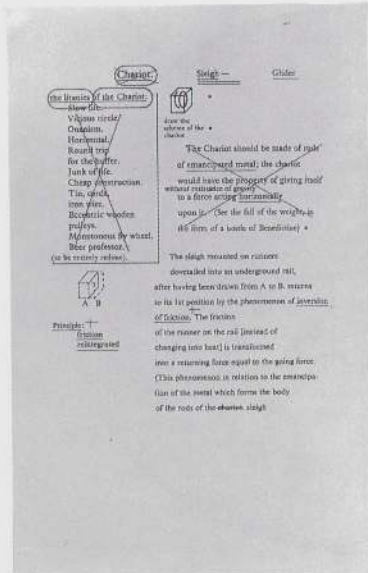
挿図27
ポール・セザンヌ,《水浴者たちのための習作》,1877-80年頃



挿図28
マルセル・デュシャン、《コービー挽き》、1911年



挿図29
マルセル・デュシャン、《彼女の独身者たちによって裸にされた花線、さえも(大ガラス)》、1915-23年



挿図30
『彼女の独身者たちによって裸にされた花線、さえも——リチャード・ハミルトンのタイポグラフィによるマルセル・デュシャンのグリーン・ボックス』の一頁



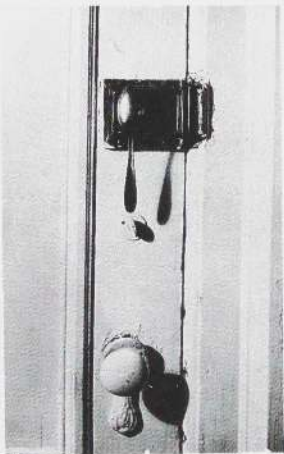
挿図31
マルセル・デュシャン、《L.H.O.O.Q.》、1919年、のレプリカ



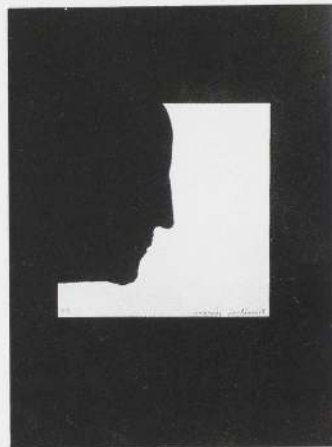
挿図32
マルセル・デュシャン、《雌のイチジクの葉》、1961年



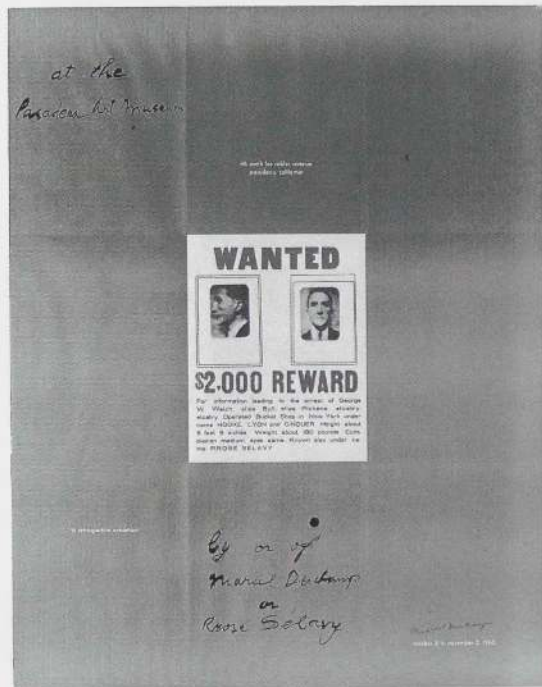
挿図33
マルセル・デュシャン、《お前は私を…》，1918年



挿図34
マルセル・デュシャン、
《錠掛けスプーン》，1957年



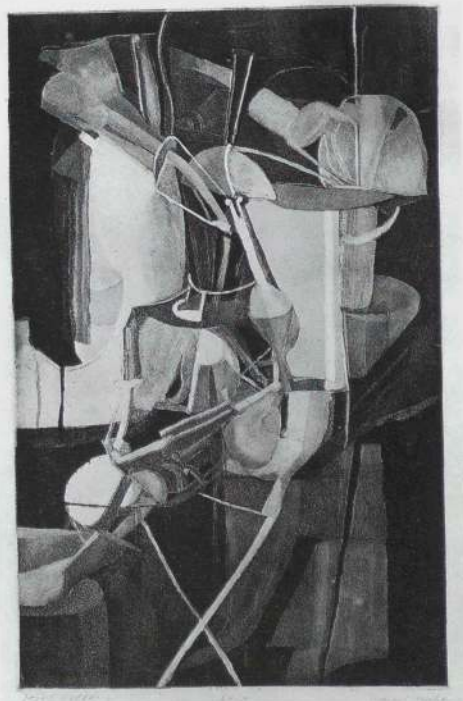
挿図35
マルセル・デュシャン、《プロフィールの
自画像》，1958年



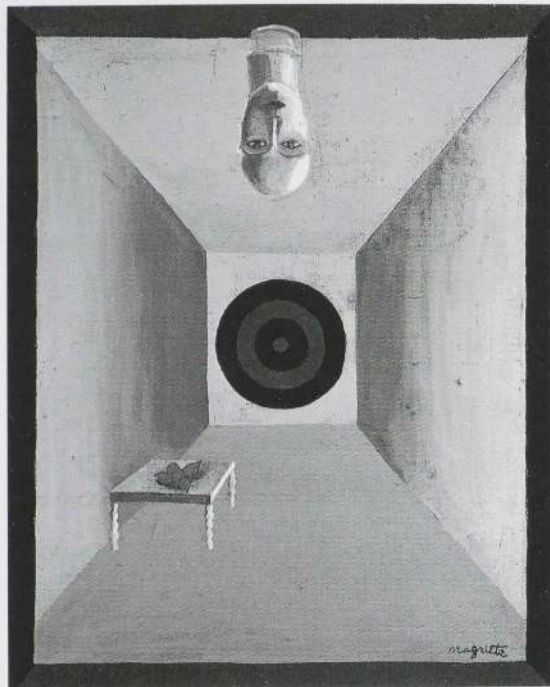
挿図36
マルセル・デュシャン、パサデナ美術館の展覧会のためのポスター、1963年



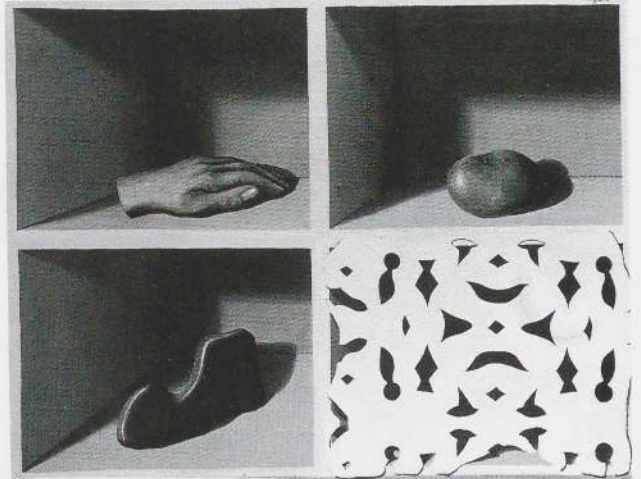
挿図37
マルセル・デュシャン、《与えられたとせよ 1. 落下する水 2. 照明用ガス》，1946-66年



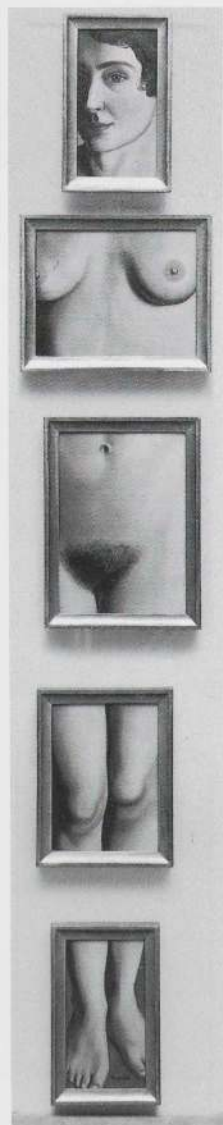
挿図38
ジャック・ヴィヨン、《花嫁》，1930年



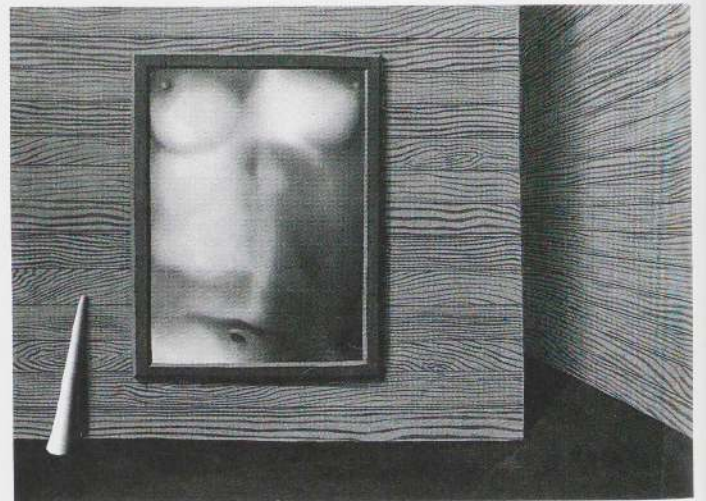
挿図39
ルネ・マグリット、《武器の広間(射撃練習場)》, 1925/26年



挿図40
ルネ・マグリット、《一夜博物館》, 1927年



挿図42
ルネ・マグリット、《永久に明らかな》, 1930年



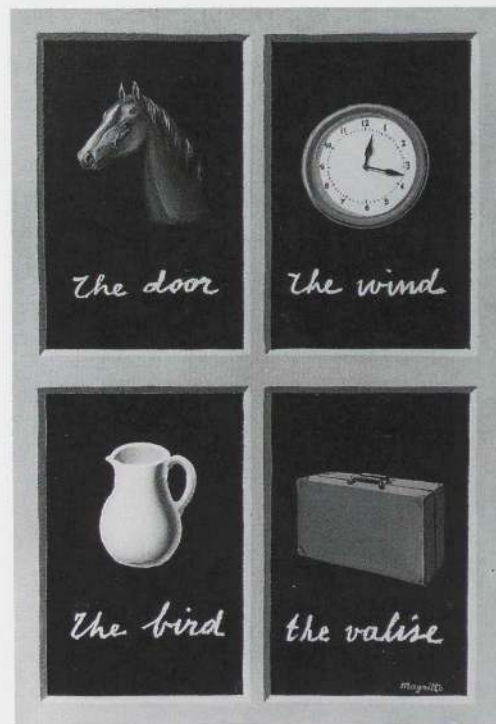
挿図41
ルネ・マグリット、《ある娼婦の宮殿》, 1928年



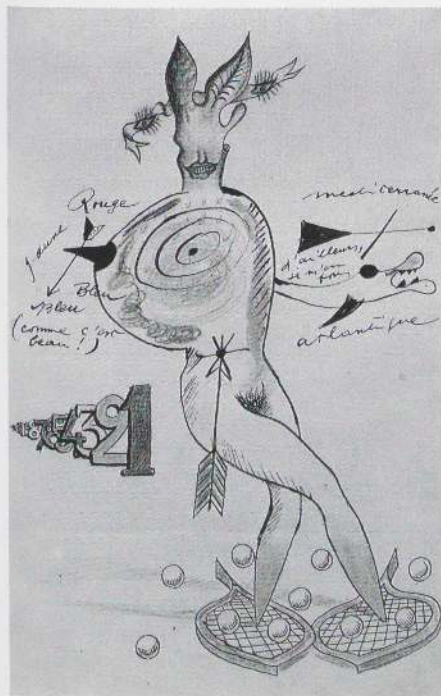
挿図43
ルネ・マグリット、《軽業師の休息》, 1928年



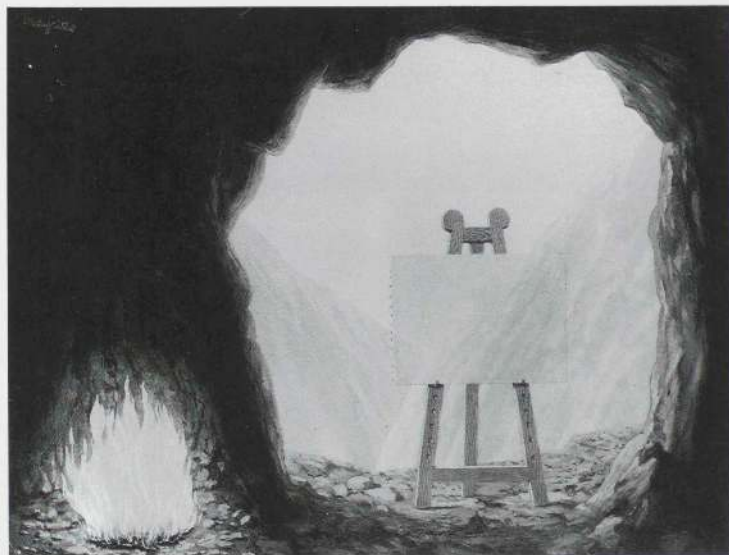
挿図44
ルネ・マグリット、《文字どおりの意味》、1929年



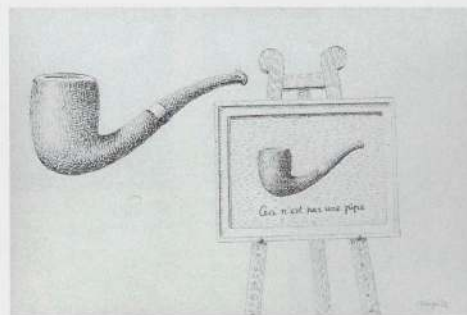
挿図45
ルネ・マグリット、《夢判断》、1935年



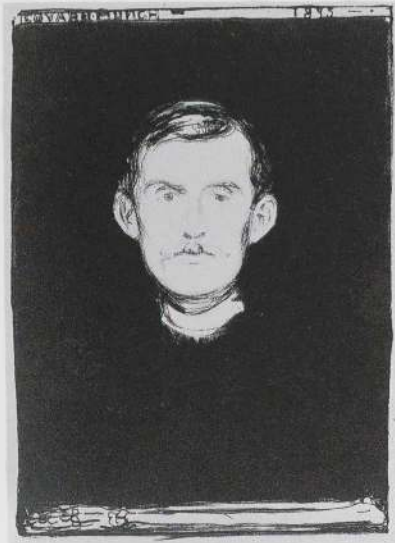
挿図46
イヴ・タンギー、ジョアン・ミロ、マックス・モリース、マン・レイ、
《人物像》、1926-27年



挿図47
ルネ・マグリット、《人間の条件》、1948年



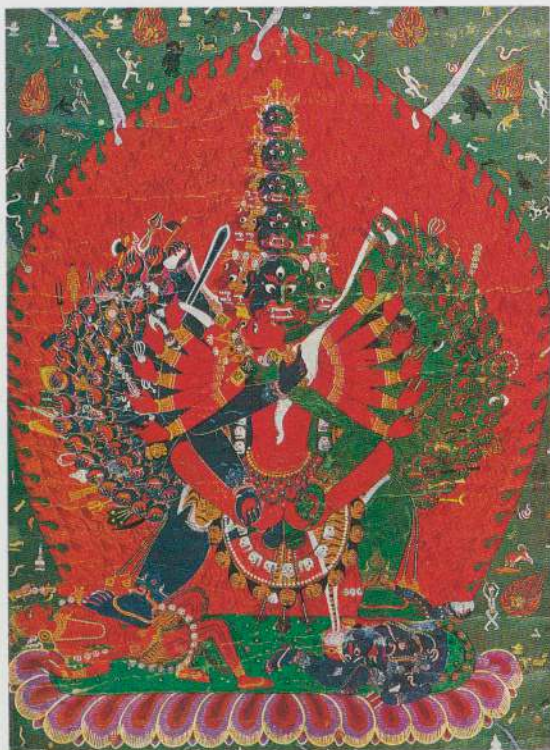
挿図48
ルネ・マグリット、《これはパイプではない》、1965年



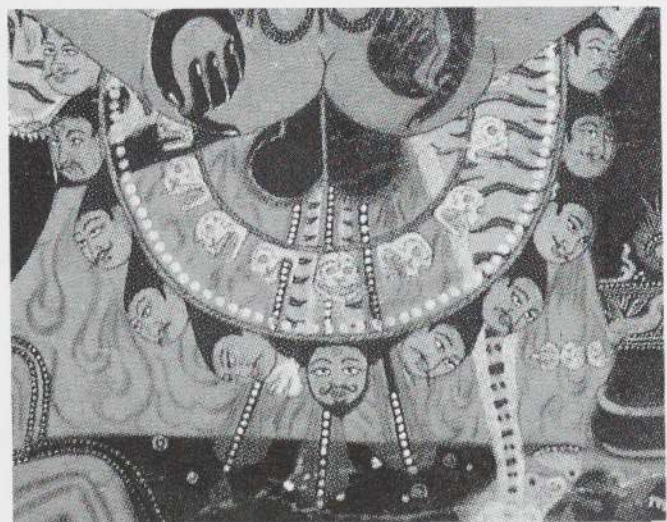
挿図49
エドヴァルト・ムンク、〈自画像〉, 1895年



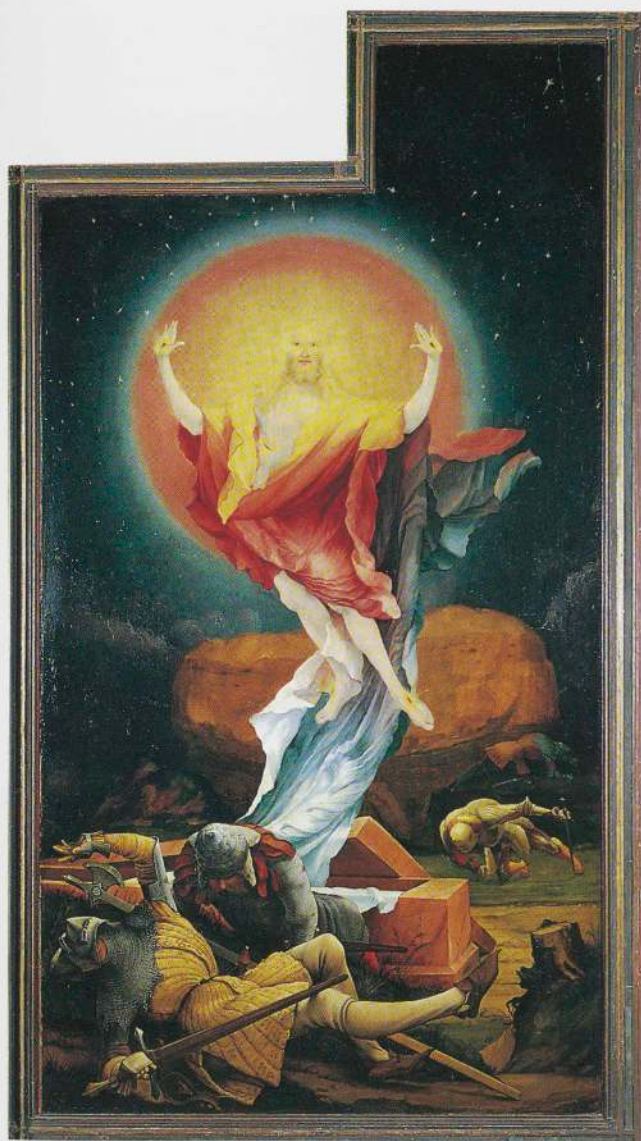
挿図50
エドヴァルト・ムンク、〈時計とベッドの間の自画像〉, 1940-42年



挿図51
〈12本の腕のシャクティを抱く74本の腕のサムヴァラの秘儀像〉, 17世紀



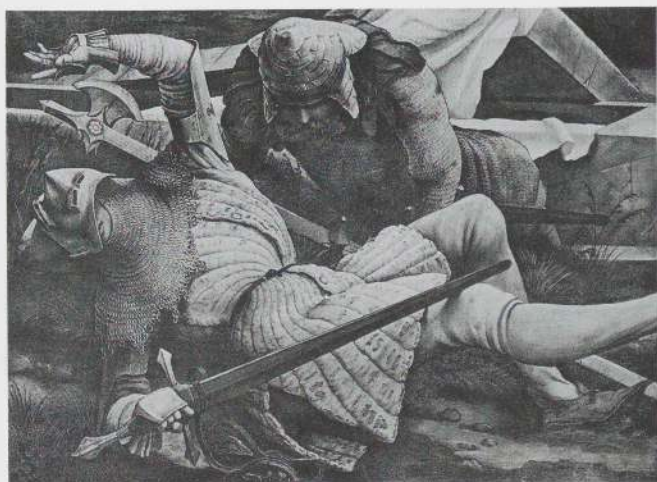
挿図52
〈12本の腕のシャクティを抱く74本の腕のサムヴァラの秘儀像〉, 部分



挿図53
マティアス・グリュネヴァルト、イーゼンハイム祭壇画より「キリストの復活」、1512-16年頃



挿図54
マティアス・グリュネヴァルト、イーゼンハイム祭壇画より「聖アントニウスの誘惑」、1512-16年頃



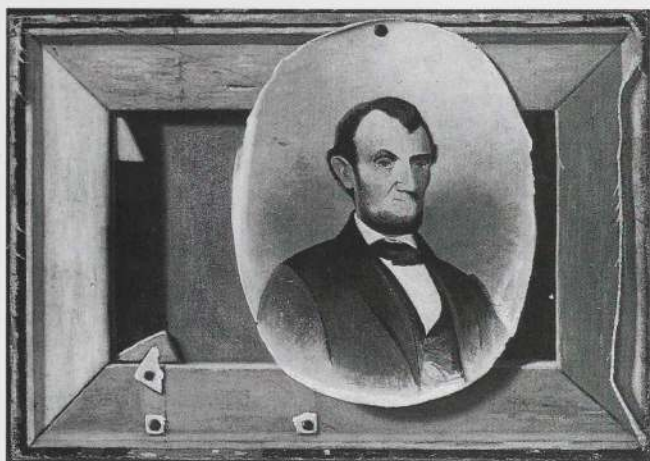
挿図55
マティアス・グリュネヴァルト、イーゼンハイム祭壇画より「キリストの復活」、部分、オスター・ハーゲン[49枚の写真によるグリュネヴァルトのイーゼンハイム祭壇画] (ミュンヘン、1919年)より



挿図56
マティアス・グリュネヴァルト、イーゼンハイム祭壇画より「聖アントニウスの誘惑」、オスター・ハーゲン[49枚の写真によるグリュネヴァルトのイーゼンハイム祭壇画] (ミュンヘン、1919年)より、部分



挿図57
フアン・グリス《テーブル》, 1914年



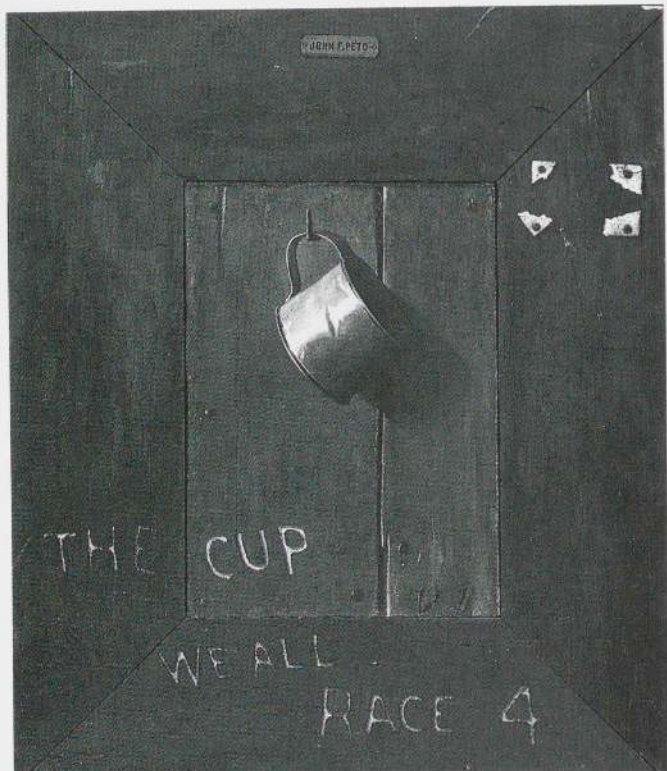
挿図59
ジョン・フレデリック・ビート《リンカーンとフレガー・ストレッチャー》, 1898年



挿図58
ウィリアム・マイケル・ハーネット《静物-5ドル札》, 1877年



挿図60
ウィリアム・マイケル・ハーネット《静物-ヴァイオリンと音楽》, 1888年



挿図61
ジョン・フレデリック・ビート〈ザ・カップ・ウィー・オール・レース・4〉, 1900年頃



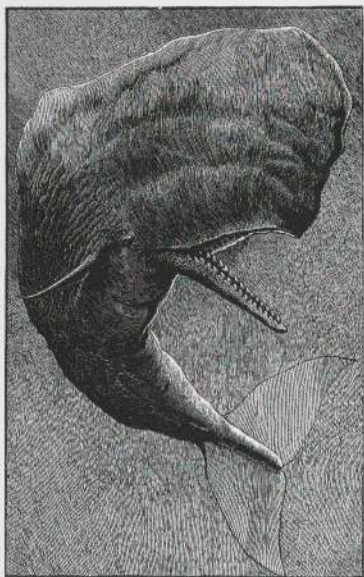
挿図62
ジョン・フレデリック・ビート〈芸術家の創造的意識の中の日常的な物体〉, 1887年



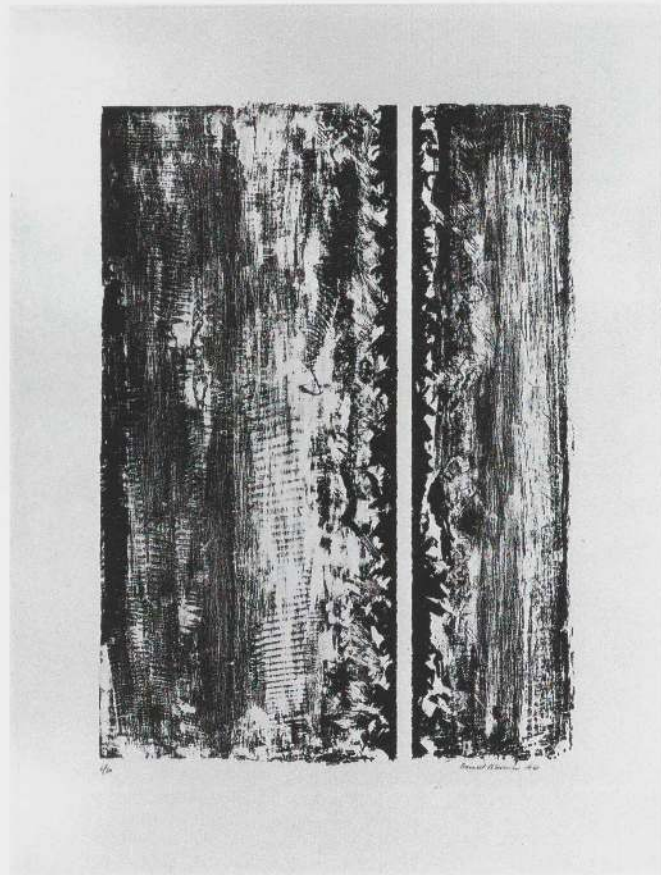
挿図63
ジョン・フレデリック・ビート〈古びたお土産品〉, 1881年



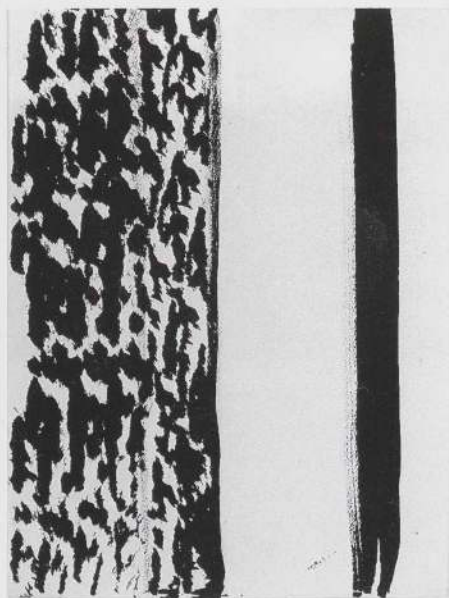
挿図64
ジョージ・E・オア
陶器



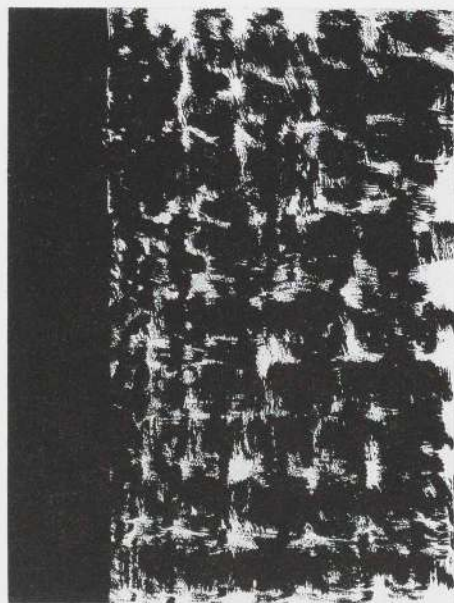
挿図65
ハリー・モーザー〈マッコウクジラ〉、
ハーマン・メルヴィル『白鯨』より、1851年



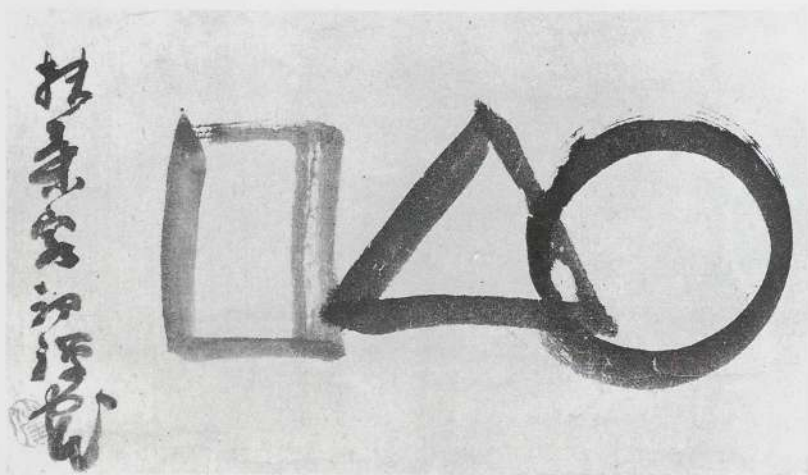
挿図66
バーネット・ニューマン〈無題〉、1961年



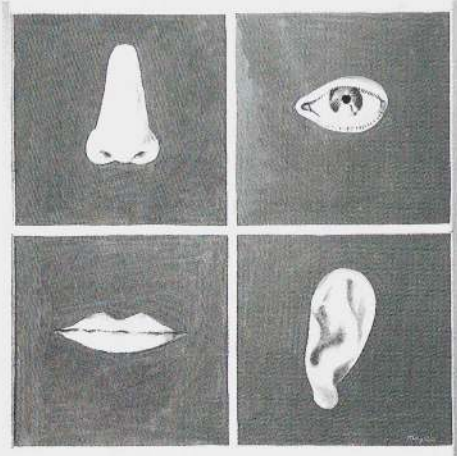
挿図67
バーネット・ニューマン〈無題〉、1960年



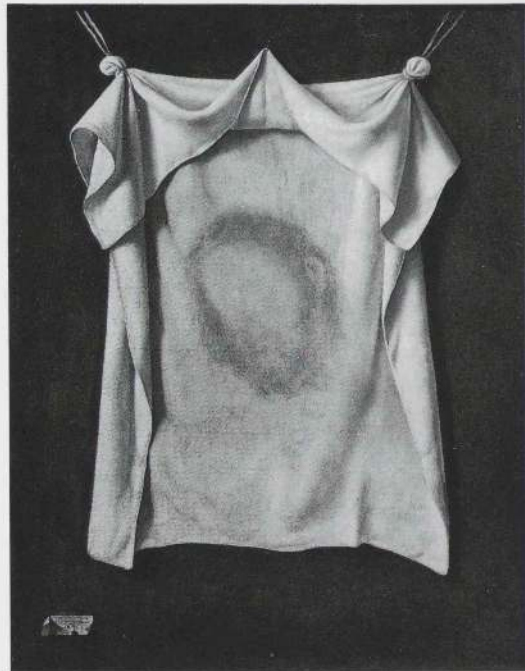
挿図68
バーネット・ニューマン〈無題〉、1960年



挿図69
仙崖〈円, 三角, 四角〉、19世紀



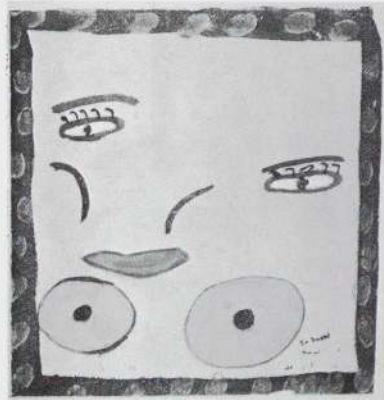
挿図70
ルネ・マグリット 白人, 1937年



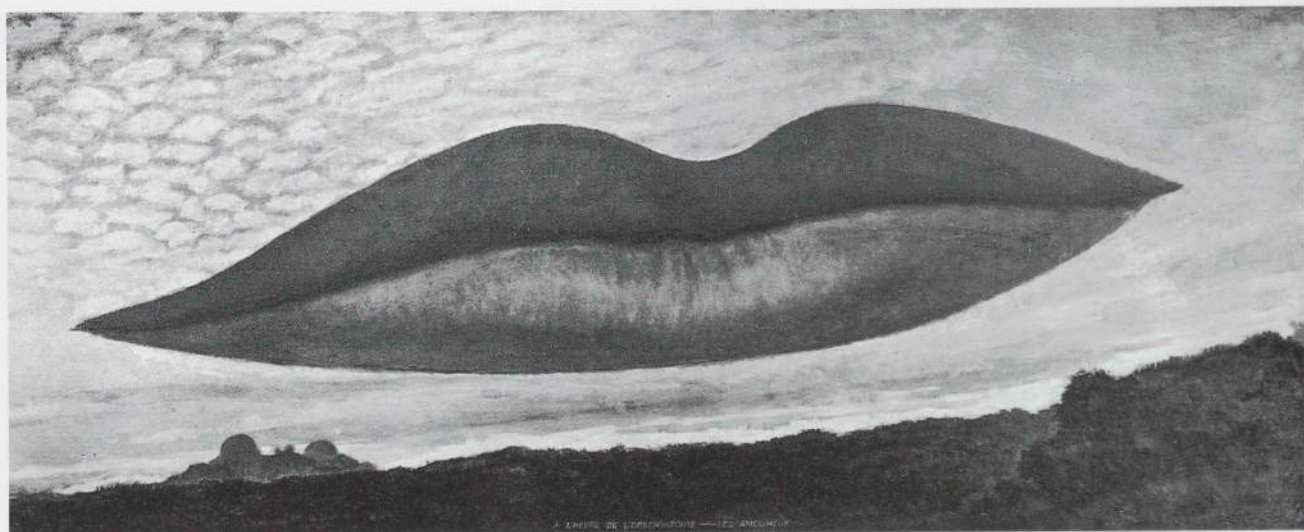
挿図71
フランシスコ・デ・スルバラン〈聖ヴェロニカのヴェール〉, 1635年頃



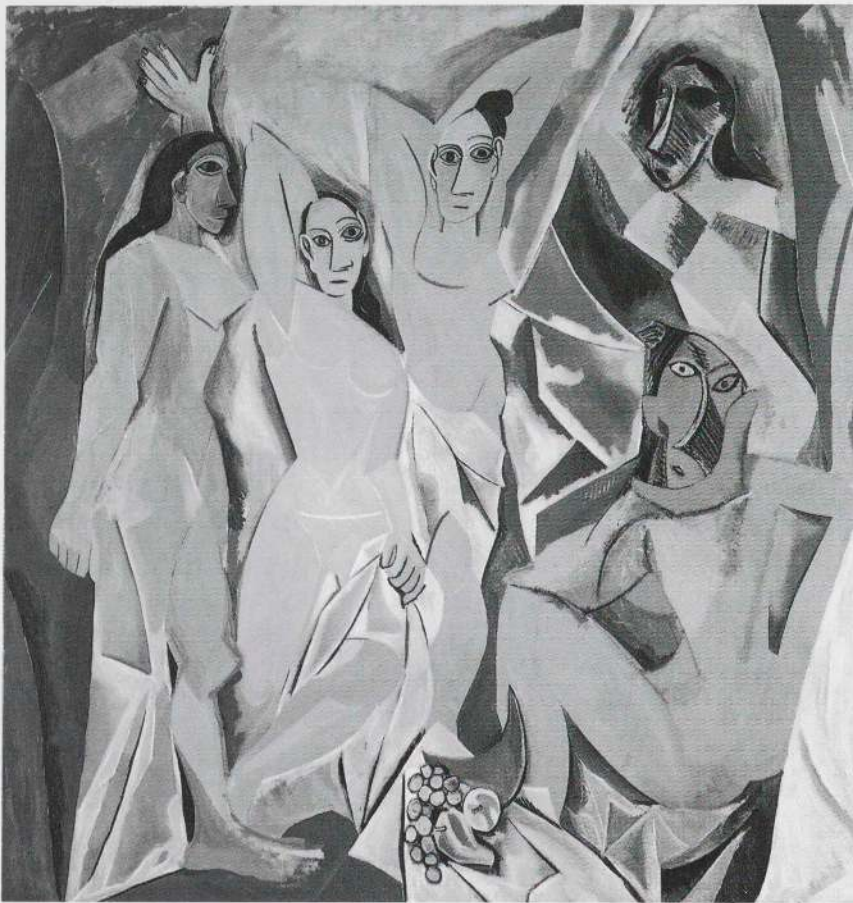
挿図72
ルネ・マグリット〈毎日〉, 1966年



挿図73
精神分裂病の子供の絵(母親のおっぱいから母乳を飲む赤ちゃん)



挿図74
マン・レイ〈天文台での時間—恋人たち〉, 1932-34年



挿図75
パブロ・ピカソ〈アヴィニヨンの娘たち〉, 1907年



挿図76
パブロ・ピカソ〈泣く女〉, 1937年



挿図78
パブロ・ピカソ〈麦藁帽子の女〉, 1936年



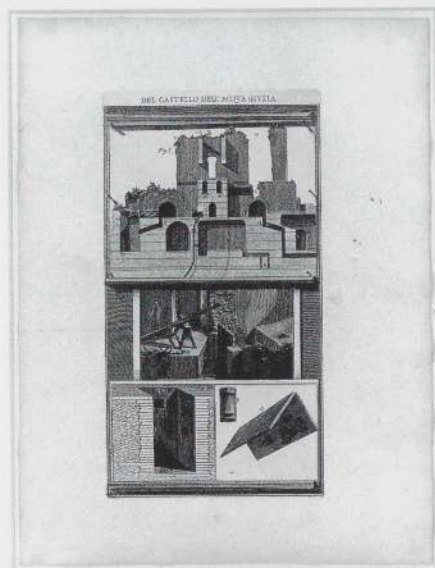
挿図77
パブロ・ピカソ〈影〉, 1953年



挿図79
パブロ・ピカソ〈引っ越しをするミノタウロス〉, 1936年



挿図80
ハンス・ホルバイン(子)《キツネザルを抱く貴公子の肖像》, 1541年頃



挿図81
ジャン・バティスト・ピラネージ《コリア水道の泉水》, 1761年



挿図82
パブロ・ピカソ《イカロスの墜落》, 1958年



挿図83
リチャード・ダッド《木こりの妖精, 見事な一振り》, 1855-64年



挿図84
パウル・クレー《さまよえる芸術家(ポスター)》, 1940年



火——ジョーンズの作品は アメリカ人アーティストの目に どのように映り、用いられたか

カーク・ヴァーネドー
Kirk Varnedoe

30歳になったばかりの1960年、作品を発表し始めてからはまだ2年しか経たないものの、すでに並外れた成功を収めていたジョーンズは、1923年に完成されたエキセントリックな孤高の傑作《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも(大ガラス)》と73歳になるその産みの親、世間の知るかぎりではそれ以後、美術作品をどうやらひとつも制作していないとおぼしきマルセル・デュシャンを賛美する書評を発表した。すでに言い古されたそうした批判をあらかじめ封じこめようと考えたものか、ジョーンズは「書評にとりかかっただけで、『なるほどね、やつは火を発明した——でもその後いったい何をしたんだい?』という台詞のついた漫画を探したが、見つからなかった」と脚注を添えている*1。件の漫画はその年の夏『ニューヨーカー』誌に掲載され(挿図1)、革新的な事業をなしとげたひとにもつねに前作以上の傑作を求める社会の気まぐれを皮肉り、快調な出足は重荷になることを指摘したものだ。ミニマリズムの名称さえまだなく、ニューヨークの画廊の壁には漫画のイメージ、スープ罐の一片も姿を現していないその時点では、同じからかいの文句がいつか自分にも向けられるときが来ようとは、よもや想像もしなかつただろう。しかし戦後アメリカ美術の流れを跡づける試みは、どれもまず例外なく1960年前後のこの時期を選んでジョーンズの炎を凍結し、その後の展開のすべてに先鞭をつけた人物、橋渡し役としての輝かしい、しかしはなはだ不自由な歴史的役割をジョーンズに託してきた。新しい未来の導火線に火をつけたのは、ジョーンズであるとされたのである。

ジョーンズは、デュシャンという前例が美術は進歩するとのそうした単純な考え方の誤謬を暴いたことをはっきり見抜いていた。さらに重要なのは、デュシャンの思想を隅に追いやり、既成の秩序を覆すその無限の潜在力を把握し損ねた現代美術の年表の無用さを、ジョーンズ自身の革新性が決定的に明らかにしたことである。しかし教訓のなかには、各世代がそれぞれに一から学び直さねばならないものもあるらしい。ジョーンズそのひとについて考えてみさえすれば、窮屈な歴史的な位置づけなどが不適切であることは一目瞭然であるはずだ。なのに40年におよぶジョーンズの創造活動——わたしたちの時代の芸術家がたどった人生としてはもっとも興味深いものであることは十分に論証可能だろう——についての評論は依然として、ジョーンズを固定した役割や、松明リレー的な偽物の現代美術史の栄えある一瞬にとじこめようとする意志によって阻害されつづけている。抽象表現主義の終焉と1960年代美術の創成、モダニズムの終結とポストモダニズムの到来——この類の壮大な批評概念を援用して、ジョーンズには今世紀後半の前衛美術の軽便な図式の中で、孤高の作家という威信が与えられてきた。その王座もしかしジョーンズには窮屈すぎる。それでは作品のより豊かな内容を見逃し、アーティストとしての成長過程を広い見地からあつかおうとする試みを挫くことになりかねない。

挿図1
ロバート・クラウスの風刺漫画、
『ニューヨーカー』誌、1960年7月30日
Cartoon by Robert Kraus. *The New Yorker*,
July 30, 1960



"Oh, I give him full credit
for inventing fire, but what's he done since?"

戦後美術の歴史を名乗る手軽な議論に「計ったようにあてはまる」がために、ジョーンズはかえって歴史から抜け落ちた感がある。これまでの40年間、ジョーンズはそうした解説が認めるよりもはるかに時代に敏感に反応してきたし、また同時代のひとびとにとって幅広い意義をもってきた。そして全体を通じてみれば、本質的な堅実さと自己をくりかえし創り変えてゆく力に支えられたジョーンズの作品は、戦後美術の解説の多くが依拠する新奇さと時代遅れのすっきりした連鎖などよりも、現代文化の持続力、継続性をはるかに強く訴えかけている。既存のカテゴリーや位置づけなどをやりすごし、ジョーンズの作品をだれよりも間近に、また持続的に追いつづけてきたひとびと、つまり同じアーティストたちにじかに目を向ければ、ジョーンズの作品がもたらしたもののについて、これまでとは違った考え方をする可能性が開けてくるのではなからうか。ジョーンズ自身がしばしば主張しているように、またジョーンズに関する考察が型通りに追認しているように、美術、ひいては人間の表現するものすべての意味は、つまるところそれが他者によってどのように用いられるかによって決まる。そしてジョーンズの創造したものをだれより直接的に、意義深く用いたのは、他のアーティストたちである。したがってここからは、ジョーンズが意味したもの、そして今も意味しているさまざまについて、1996年冬にアーティストたちにインタビューした折の議論(そうでない場合はその旨を記した)をもとにした考察を、わたし自身の見方をまじえながらまとめてみることにする。結論にはアーティスト諸氏の語ってくれた内容の豊かさを十分に反映するように努めたいと思う*2。

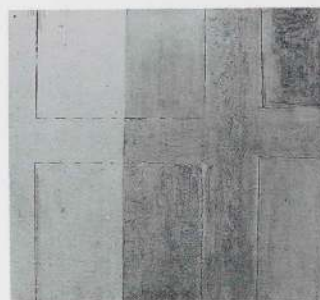
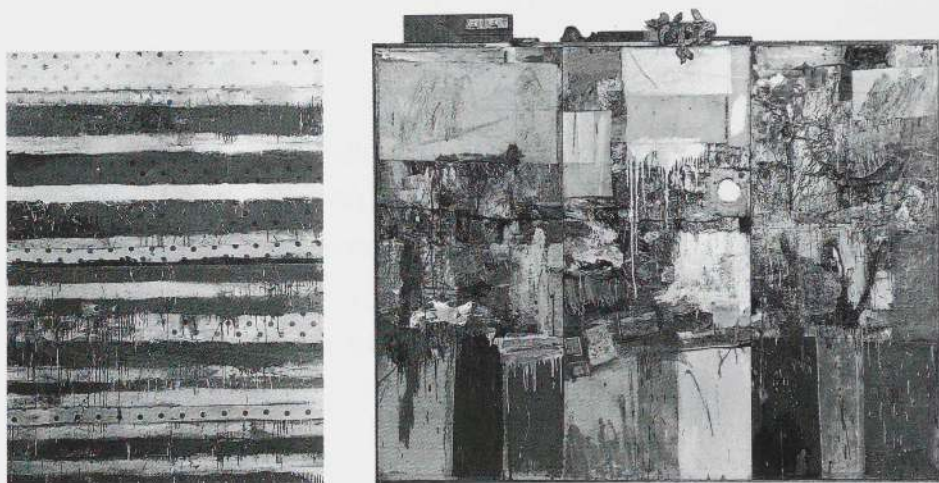
挿図2
フィリップ・ガストン、《絵画》、1954年
カンヴァスに油彩、160.6×152.7cm
Philip Guston. *Painting*. 1954. The Museum of Modern Art, New York. Philip Johnson Fund

挿図3
サリ・ディーネス、《墓碑》、1950年
紙にコラージュ、インク、91.4×60.9cm
Sari Dienes. *Tomb*. 1950. Collection Sari Dienes Foundation, Inc.



アメリカ美術の歴史物語は、ジャスパー・ジョーンズにしばしば抽象表現主義と1960年代の橋渡し役を割り振ってきた。空想の化石「ミッシング・リンク」と同じように、ジョーンズが1955年から58年にかけて描いた旗や標的、そして数字の絵は、残存物(抽象表現主義の後を受けた、オールオーバーの、奥行きを欠いた平板な絵具の塗り痕が目立つ作品)と萌芽(ポップの原型となる大衆化したイメージとミニマルズムの原型となる即物性)をすんなりと結びつけるように思われた。ところが生物学の世界では、「ミッシング・リンク」は空想の産物にすぎず、決して発見されることはない。なぜならそこで想定される一本の道筋は、生物の実際の進化のありかたとは異なるからである。文化の変遷をこれになぞらえる議論も、同様にジョーンズを不当にあつかう結果にならざるをえない。旗の第一作から現在にいたるまで、ジョーンズの作品は一度たりともにかしら他のものの残滓、あるいは生成過程であったためしはない。個々の時点で作品はつねに完結していて、一見そこから発展したように見える追従者たちもたんにそれらを還元化したもののように思える。ところが本家には世の中に充分に行き渡り、影響をおよぼすのに要する何十年という時間の経過にたえるゆとりも備わっている。

ジョーンズの作品と時代との幅広い関わりについて、前述のような誤認が起きる理由の一端は、作品の発展におけるきわだった独自性にも求められる。たとえば作家として出発した頃の作品を抹消している(初期作品の大半をジョーンズは破棄している)ために、1954年から55年にかけて描かれた《旗》ですでに完全に開花したかのような新しい感覚の背景を詮索しようにも、その余地さえ残されていない。それでもフィリップ・ガストンが1950年代半ばに描いた、バターのかたまりを塗りつけたような柔らかな筆遣い(挿図2)に、ジョーンズが初めて蜜蠟を用いて描いた表面の質感と明らかに通じるものを認めることもできるだろう——同じくガストン晩年の作品には、ジョーンズが近年描くようになったイメージとの類似点もある(後段参照)。大衆化した既存のイメージをアイコン的にあつかうフォルム構成の手法は、若き日のジョーンズにとってすでに身近なものであったし、サリ・ディーネスの拓本やコラージュ(挿図3)など埋もれた作品からロバート・ラウシェンバーグというかけがえの



ない存在まで、手本にもとことかかなかつた。横縞で構成された《ヨイクス》(1953年、挿図4)、あるいは《コレクション》(1953-54年、挿図5)の大胆な色彩の帯など、見た目の共通点をはるかに超えて、アーティストであることの意味について、もっとも強烈で、影響力のあるモデルを提供したのがラウシェンバーグであることはまちがいない。1960年代の初めに親密な交遊関係が途絶えた後も、1964年作《何に因って》(図版105)などを見ると、アッサンブラージュと異なるイメージの対置に見せるラウシェンバーグの水際立った手さばきが——緩い絵具をゆっくり滴らせながらキャンバスを縦横に走る筆遣い、身体の写真、新聞紙に塗り込んだ黒一色の作品、白一色の作品(挿図6など)、スクリーンプリントの採用などはもとより——ジョーンズの心に消しがたい印象を残したことが見てとれる*3。

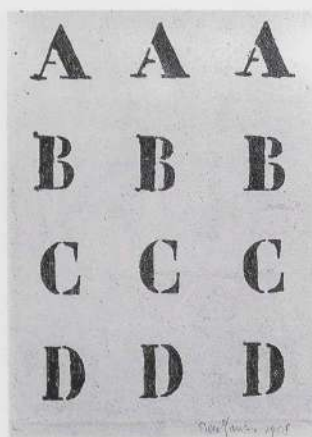
ジョーンズの初期の作品は、それよりもっと広い意味で時代とわかちがたく結ばれていた。1950年代後半にはヨーロッパでもアメリカでも、無数のアーティストたちが身振りを活かした抽象絵画のもたらした自由を、もう少ししっかりとした、具体的で、日々の現実と関わり深いものにする方法を求めようとしていた。そのうちの多くが、堅牢な画面と意識的に個性を抑えた筆遣いをモノクロームで表すことに解決の道筋を見出した。ジョーンズがこの頃に描いた白と灰色を基調にした作品は、同時代のピエロ・マンゾーニ(挿図7, 8)、イヴ・クライン、ルーチョ・フォンタナ、そしてサイ・トゥオンプリの作品とおおよそのところで一致している。また当時の知的雰囲気のあるまじしを知られば、ジョーンズならではの関心もさほど奇異には見えなくなるかもしれない。1950年代後半の思想界では、サルトルの実存主義に代わってメルロ＝ポンティの現象学がもてはやされ、アングロ・サクソン系の経験論に対してヨーロッパ大陸諸国に興ったゲシュタルト心理学が異論を唱え、言語を認識や文化理解のパラダイムとする新思想の台頭により行動主義心理学者の旗色が悪くなるといった変化が生じていた。ジョーンズが見ること知ることの交錯を創作の中心課題として重視したことしり、視覚と観念の相互作用を意識的にあやつるジョーンズの作品に幅広い注目が集まったことしり、その背景にはこうした知的状況があった。

ただしジョーンズの作品は周囲の環境を反映していただけではない。そうではなく、多様な可能性を明らかにし決定的に変質させるようなやり方で、手近な潜在性を凝縮したのである。ジョーンズの初期作品はすんなり収まるようにはなく、断固として異質であるように創られていた。実際、初めての出会いでは——しばしば仰天するほどの激しさで——その異質さが目についた。20代初めに《4つの顔のある標的》の複製写真を見たというエド・ルッシュェは、それが「ぼくの教育に原爆なみの衝撃を与えた」という。1950年代後半には、芸術はかくあるべしという抽象表現主義の教えを奉じるアーティストたちが、強い絆で結ばれていた。ルッシュェの学ぶロサンジェルス・チュイナード校ばかりでなく、全国各地の美術学校が、そうしたひとびとによって牛耳られていたのである。規範に順応を迫るかれらの圧力は強大だった。当時を想いおこして、「ひとまとめに誤解される恐れもあった」とロイ・リキテンスタインはいう。「もちろんみなそれをおもしろがっていたけどね」。今から振り返

挿図4
ロバート・ラウシェンバーグ、《ヨイクス》、1953年
キャンバスに油彩、布、紙、243.8×182.9cm
Robert Rauschenberg, *Yoicks*, 1953. Whitney
Museum of American Art, New York. Gift of
the artist

挿図5
ロバート・ラウシェンバーグ、《コレクション》、
1953-54年
木材に油彩、紙、布、金属、
203.2×243.9×8.9cm
Robert Rauschenberg, *Collection*, 1953-54.
San Francisco Museum of Modern Art. Gift
of Harry W. and Mary Margaret Anderson

挿図6
ロバート・ラウシェンバーグ、《磔刑と反射》、
1950年頃
木の支持体に貼り付けた厚紙に油彩、
エナメル、水性絵具、新聞紙、
121.3×129.9cm
Robert Rauschenberg, *Crucifixion and
Reflection*, c.1950. The Menil Collection,
Houston



挿図7
ピエロ・マンゾーニ、《アクローム》、1958年頃
方形のキャンバスにカオリン、130×79.7cm
Piero Manzoni, *Achrome*, c.1958.
Staatsgalerie Stuttgart

挿図8
ピエロ・マンゾーニ、《アルファベット》、1958年
キャンバスにインク、カオリン、25×18cm
Piero Manzoni, *Alphabet*, 1958. Courtesy
Galleria Blu, Milan

ると、大きな身振りを活かした抽象絵画の第二世代はいつ勢いを失ってもおかしくなかったように見えるかもしれないが、当時のひとびとにはますます盛んと思われたし、またそれが広く成功を収めていただけに、ルッジェによれば「活気にみち溢れていた時代とはあまりかけはなれた」ジョーンズがひととき目立ったのだろう。

ルッジェを「心底びっくり仰天させた」異質性は、描かれた内容ではなく、フォルムの構成にあった。左右対称であったり、まるで違った部分を《旗》の縞、《標的》の輪のようにつなげた——違う色で塗りつぶした面同士を隣り合わせにした——絵などが許されるなどは、学校の教師たちは口が裂けても言うはずがない。それよりさらに印象的だったのは、絵画はあらかじめ計画を立てて描くことができるという基本的な考え方だった。ルッジェ、フランク・ステラ、ブライス・マーデン、チャック・クロースを始めとして、絵を描く行為を通じてひとは自己に出会うという考え方を、学生時代に叩きこまれたと強調するひとは少なくない。そうしたひとびとをハッとさせたのは、どのような作品にするか——ひいては自分がどのような人間になるか——は前もって決められるし、その通りに実行

できるとジョーンズが暗に提起したことだった。ブルース・ナウマンの言うように、「ぼくはデ・クーニングの作品が大好きだったけれど、自分という存在と、肉体を使って絵を描くという行為の間に初めて知的な距離をとったアーティストは、ジョーンズだった」*4。ものとしての明白な存在感(もっと知的、あるいは計画的な、たとえばジョゼフ・アルバースの作品にはこれが欠けている)と自意識に裏付けられた抑制のめずらしい取り合わせこそが、ひとびとの心を打ち、影響を与えたのである。ジョーンズが当時おぼした作用について話を聞こうに、「意図的な」といふことが耳につき始めた。あらかじめ定められた構成ばかりでなく、色使いの面でも、ジョーンズは抽象表現主義が金科玉条のように奉った即興性と、その場での選択を否定した。ジョーンズはアーティストがふたたび意識的に操作できるようにすると同時に、あらかじめ定めた図柄と事前の判断に従うようアーティストに自制も求めた。マーデンが1970年に制作した油彩画《ジャスパー・ジョーンズのための3つの意図的なグレー》は、この教えに率直に敬意を表したものである(挿図9)*5。

意識的操作と自制を事とするジョーンズの創作原理は、技術的な意味合いを倫理観にまで結びつけた。抽象表現主義は混沌と運動に執着して、配慮と技巧を隅に追いやった。伝えたいことを入念に明確化するというアーティストに昔から課せられた責任を蘇らせることによって、ジョーンズは抽象表現主義の追従者たちを、ステラのこぼれを借りるなら、「ただ水をぶちまけて、そこに映る自分の姿をながめようとしている」かのように見せてしまった。年若い画家の多くは、自己をさらけだせという教師のおしつけにしろ、それにとまらぬ苦悩に満ちた世界観にしろ、自分たちとは縁遠いように感じていた。かれらは、メル・ボックナーのように「23歳のわたしにとって、真の自己はどこにあるのか?」と思案したり、あるいはクロースの言うように、惨憺たる苦難や人間の人間に対する非道な行いを生々しく伝えようとする使命感が、第二次世界大戦を肌身で感じたひとつ上の世代ほどには切実に感じとれないと思った。露骨すぎるほどの主観主義を押しつける周囲の熱っぽい圧力にさらされていたアーティストの卵たちにとって、ジョーンズはいわば爽やかな涼風だったのである。ステラのように、抽象表現主義があまりに幅を利かせているために、ほかはどうする余地もないと感じるひとにとっても、またエリザベス・マレーのように、ニューヨーク・スクールの「現実離れたロマンティズム」はあまりに了見が狭すぎて、豊かな人生の多くをとりがしていると感じるひとにとっても、ジョーンズは絵を描くという行為、そしてより広い世界の両方に至る代案を提供したのだった。

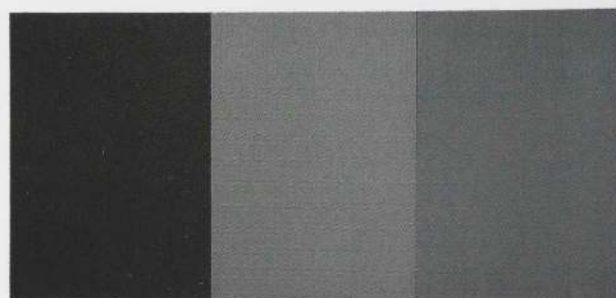
これらのアーティストの大半は、ラウシェンバークとジョーンズの作品にはほぼ同時に出会っているが、多くはラウシェンバークの作品のほうが前衛らしい衝撃力に富み(山羊とタイヤを用いた《モノグラム》[1955-59年])

などのコンパイン作品), また「使い」やすいように感じた。ありきたりな表現法を軽蔑し、アッサンブラージュやパフォーマンス等も盛んに手がけるラウシェンバークは、後進の画家たちにさまざまな試みに手をそめる許可を与えてくれたともいえる*6。しかしラウシェンバークの美意識は根底の部分でデ・クーニング等の思い切り身振りを活かした作風を受け継いでいるのに対して、うわべは保守的なジョーンズのほうがかえって深いところから既成の秩序を突き崩す力を備えていると感じたひと、またそれ以来そうした思いを抱くようになったひとは

少なくない。かれらにとってラウシェンバークの長所は、異質なものをまとめて説得力のあるイメージ、あるいは絵画空間にしたてあげる類稀な才能に恵まれた、生まれつきの優れたフットワークにあった。ラウシェンバークの身振りは、何であれためらいの気配もなく、権威を感じさせる。これとは対照的に、ジョーンズで強く印象に残るのは、強いて仕事にとりくもうとする意志強固な姿勢であり、作品は隅から隅まで激しい格闘の痕を残し、仕種のひとつひとつに幾度とない手直しが加えられている。ジョン・バルデッサリのことばを借りれば、ラウシェンバークは「水平のスキヤナー」であり、ジョーンズはただひとつのイメージや作業にうちこむ「垂直のスキヤナー」である。ジョーンズがラウシェンバークが得意とする領分で腕を振るった場合、1963年の《ダイヴァー》、あるいは《何に因って》などでは、部分が統合されて全体を構成するというよりは、部分の積み重ねが全体となり、空間もなめらかに繋がってはいない。しかしナウマン、クロース、そしてバルデッサリなど毛色のちがったアーティストたちの興味をかきたてたのは、まさに統合に対するこの抵抗感——全体と部分が互いに入れ代わるなかで、そこに生じる関係性のズレに対する研ぎすまされた関心——だった。

ジョーンズの作品にまず貼られたレッテルのひとつは「ネオ・ダダ」だったが、パフォーマンス的な不条理さも政治的な破壊志向も——1950年代後半から1960年代前半にかけてダダ以外の芸術に跳びうつり開花したダダイズムの精髓——ジョーンズの活動には些かの関わりももっていない。ジョーンズと縁があったのはとりわけデュシャンであり、その結びつきには独創性と換骨奪胎の趣がある。もしジョーンズが彼自身による「翻訳」を提供しなかったとすれば、1960年代以降のアメリカ美術にデュシャンがこれほど広範な影響をおよぼすことはなかったのではなからうか。たとえばナウマンは過去をふりかえり、ジョーンズは「デュシャンへの扉」を開いてくれたが、それは「フォークナーを読むことによってフロイトを学ぶようなもの——目の前にあることに変わりはなくとも、実地に適用されていた」と語っている*7。ジョーンズがときに行うデュシャンへの明確な言及や、デュシャンのことばの引用は1980年代に登場した無数の「アプロプリエーション」に見出されるが、それより重要なのは、ジョーンズがデュシャンの作品をこしらえないという流儀を、作品のつくり方に転じたことである。ジョーンズは思想の禁欲的な優雅さを、もの造りの実践に切替え、巧みなウィットを暗愴とした不穏な心理作用に仕立てなおした*8。そこには1940年代に生じたヨーロッパからアメリカへの移行過程での変化、つまりマックス・エルンストやアンドレ・マッソンらがパリで旗揚げしたシュルレアリスムを、ニューヨーク・スクールの年若い画家たちがその洗練された趣を除去し、カンヴァス上に無意識をねじふせる生真面目で、切実な方策に作り直した経緯の反映をみることもできる。そのころ台頭し、ラウシェンバークによって受け継がれた「アクション・ペインティング」の壮健で伸び伸びとした、ホイットマン風のひろがりに対抗して、ジョーンズは、思慮深くイーキンズを思わせる粘り強さで、ものの支配する有形の世界を思想の届く範囲に抑えこもうとする、諷刺のきいた即物主義を主張したのだった。

ジョーンズの1960年作《塗られたブロンズ(エール罐)》をデュシャンの《自転車の車輪》などのレディメイド作品と較べてみれば、ジョーンズが丹念に手作りでこしらえた実物紛いの作品のいかにもアメリカ的な特質



挿図9
ブライス・マーデン、《ジャスパー・ジョーンズのための3つの意図的なグレー》、1970年
カンヴァスに油彩、蜜蝋(3枚組)、
183.2×382.8cm、
各パネル183.2×127.1cm
Brice Marden, 3 *Deliberate Greys for Jasper Johns*, 1970. National Gallery of Canada, Ottawa

が浮き彫りになるだろう。こうした手業の要素が、とりわけ絵画制作について、ゲルハルト・リッターの世代のヨーロッパのアーティストたちの目にジョーンズをセザンヌに端を発する絵画の伝統、かれらが抑圧的と感じる伝統に深入りしすぎているとの印象を与えたのは、皮肉というしかない*9。ヨーロッパではジョーンズよりアンディ・ウォーホルのほうが幅広い影響をおよぼしたのは、こうした見方のせいもある——アメリカの魅力は工業的で人間味を感じさせない、粗野なところにあるというヨーロッパ人の考えには、ウォーホルの平板なスクリーンプリントがうまくあてはまった(一方、イギリスと日本では1960年代初めにすでに、ジョーンズの影響の広まりがはっきり認められるようになる)。ところがデビューしたてのころのジョーンズに(あるいは少なくともジョーンズが手にした成功と名声に)だれよりも夢中になったのはウォーホルだったのである。

ジョーンズは実際にしばしば「ポップの父」とみなされるけれども、本人のこぼにもある通り、「もしチューインガムを作っても、みながそれを糊代わりに使うようになれば、作り手は糊の作者として認められることになる」*10。ジョーンズとラウシェンバーグがポップの誘因になったことを否定しては、観察力の鈍さを示すことになりそうだ。ステラはこんな比喻を使う。デュシャンができあいのものを台座に載せたのに対して、このふたりは付随的な事柄と日常の世界を作品にもちこんで目ざましいまでの切実さを感じさせ、もの同士の間に新しい関係を見出し、予期せぬ調和を力づくで得心させることによって、作品に有効性を与えた。またボックナーの証言にもあるように、ジョーンズが文化の象徴の本命である星条旗を用いたことが、無数のアーティストを文化とその批評という大きな問題に向かわせるきっかけになったのはたしかだろうし、ありきたりなオブジェ——ビール罐、懐中電灯、電球など——を題材にしたジョーンズの彫刻が、ポップ・アーティストの注意を商品に向ける呼び水になったのもまちがいないさうだ。ところがポップの台頭と同時に、ジョーンズはそうしたオブジェの制作を止めてしまう。今から振り返ってみれば、作業現場に散らかった品々——汚れた床板、使いさしの絵筆、裸電球、アルコールやカフェインの名残り(1962年作《愚者の家》の箒とカップも忘れられない)——から連想されるうらぶれたボヘミアン風のスタジオの様子は、大量生産や商業広告をにこやかに受け入れたウォーホルの「ファクトリー」やオルデンバーグの「ストア」とは好対照をなしていることがわかる。

ジョーンズは当初どうやらアメリカの社会生活のなかで、いつまでも中立的で変わることはないシンボルをいくつか求めようとしたらしい。ところがときはまさに国内の政治情勢、またくに消費生活の変化が一段と速度を増す時期にあたっていた。星条旗の星の数は増え、商品のレタテルやロゴのデザインが変わり、息の長いブランド・ネームにも廃れたり改称されるものが現れた。不変と思われたものが次々と姿を消してゆくこの感覚は、社会に流通している事物を拾いあげて、「ありふれた品々」の私的なイメージ集成をこしらえようという企図*11をジョーンズが断念する際にも一定の役割を果たしていたように思われるが、ポップ・アートに深い郷愁——50年もレタテルのデザインの変わらない罐スープ、罐コーラ全盛時代のコカ・コーラの瓶、マディソン街の広告業界が雑誌のカラーページの隆盛に湧いた時代に生み出されたちっぽけで幼稚な宣伝の紙つぶてなど、かつてはありふれていたのに、今まさに消え去ろうとしているものに対する甲高く悲痛な哀歌——を呼び覚ます一因ともなった。一方、厳密に実寸を守るジョーンズのオブジェには無口でひっこみ思案な性質があり、これは美術の論理を敷衍しようとするポップの傾向とは水と油であったし、商品のイメージの作品化はただの二度(バラタイン・エールとサヴァラン・コーヒー)きりで終わらせているせいもあって、ジョーンズはポップ・アーティストの好む皮肉と感傷の安手の混淆からは超然とした位置を保っている。ポップのオブジェは取引を物語るのに対して、ジョーンズの作品は所有に関わる重要性を維持した。

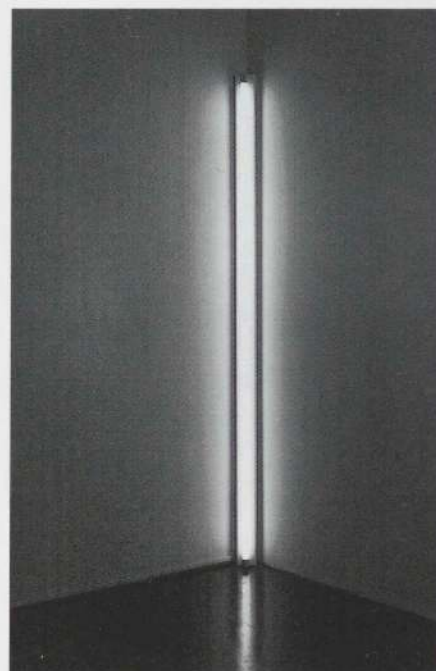
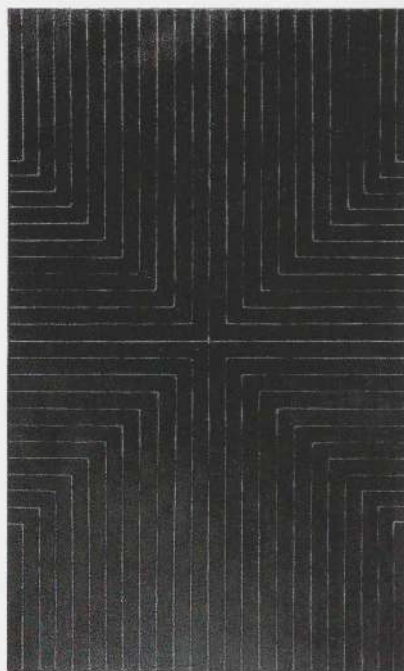
ジョーンズがポップの父であることは、彼がミニマル리즘の産みの親と称されることとつねに對をなしている。魅了された対象が《旗》のイメージそのものか、あるいはイメージのあつかい方によって後継者たちの進路は

ふたてに分かれた。前者は旗をまぎれもない主題と見たのに対して、後者は客体そのものとみなす。かれらの目には、イメージを前面に打ち出しカンヴァスを隅から隅までうめつくしてしまうのは、通常の再現性を打ち消すことに等しいと映った。モリスが1969年に記したように、「ジョーンズほど絵画を非・描写の状態に近づけたひとはいない。旗は描写よりむしろ複写に近い…ジョーンズは背景を絵画から追い出し、絵画をもつて抜き出した。背景は壁になる。それまで中立の立場を守っていたものが能動的になり、それまでのイメージがものになった」*12。

切迫したこの存在感、イリュージョンの空間との関連抜きに自立する全体性が、じつに多種多様なひとびとに鮮烈な刺激を与えた。《旗》の縞からステラの1959年作のブラック・ペインティング(挿図10)*13への受渡しが、直接的な点ではもっとも顕著だが、ジョーンズは1960年代初めに登場したドナルド・ジャッドやダン・フレヴィンなど、内部の構成的な関係を排除し周囲の空間をじかに活性化させる道を探っていた彫刻家たちにも等しく影響をおよぼしている(挿図11)。ポップがジョーンズのとりあげた平凡な品物の身近で、些細な代用品から出発して、めまぐるしい世間のけげんげささにめりこんでいったように、もう一方のアーティストたちも認識の曖昧さに関わるジョーンズの作品を跳びこして、経験的な手応えのあるものへと突き進んだ。自分の描いた縞について、「目に見えるものが目に見えるもの」と述べたステラの名高い主張は、仲間のアーティストが言うように、ジョーンズを「見事に誤解」したもので、ジョーンズの作品が探ろうとした目と精神の間の微妙な緊張関係を、自信たっぷりに一掃したことになる*14。

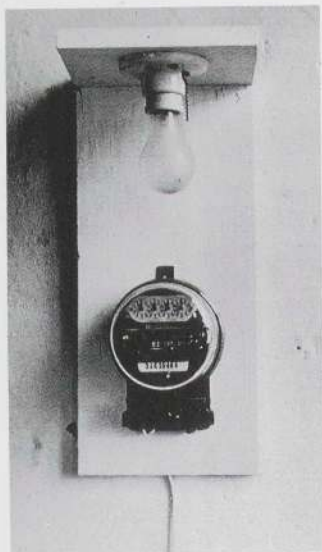
こうした厳密にミニマルズム的な意味合いで、ジョーンズは明晰な思考に基づいて作品制作の過程から神秘的な要素をとりのぞくように促したとみることができる——ただし、もっと詳しく調べてみれば、表向きには素直な手応えを感じさせるジョーンズの作品にも、皮肉や疑念がまわりついている。モリスは最近こうした問題について、自作とからめながら次のように回想した。

あるレベルでは、興味の対象はジャスパー・ジョーンズの作品の構成をめぐる思考だったのかもしれない。「見いだされた」イメージが絵画の内部に分割を生じさせると同時に、その境界を画する(旗、標的、数字)。これには単純な構成法に従って彫刻([わたしの]初期の合板を用いた作品)を産み出すという、あらかじめ定められたルールをもとにしたわたしの構想と共通する部分があった。(美術史家であればおそらく)方針をあらかじめ定めるのも制作法のひとつとするジョーンズの主張がなければ、ミニマルズムは存在しなかったといえるかもしれない。ただわたしにとっては、ジョーンズの制作法にはそれより深い意味があった。深遠なのはあらかじめ選択されたものに組みこまれた不変であり、かつ進化する「論理」だった。主体が「先々どうすればよいか、わたしは知っている」と言うとき、それは何を意味するのかとヴォトゲンシュタインは問うた。「規則を守る」というこのゲームでは、多くの事柄が不安定になる(『哲学的探究』p.201参照)。懐疑と皮肉がここから頭をもたげてる。わたしは合板を用いた初期の作品の懐疑的なと



挿図10
フランク・ステラ、《旗を高く上げて》、1959年
カンヴァスに黒のエナメル、308.6×185.4cm
Frank Stella. *Die Fahne Hoch*. 1959.
Whitney Museum of American Art, New York.
Gift of Mr. and Mrs. Eugene M. Schwartz and
purchase, with funds from the John I. H. Baur
Purchase Fund; the Charles and Anita Blatt
Fund; Peter M. Brant; B. H. Friedman; the
Gilman Foundation, Inc.; Susan Morse Hilles;
The Lauder Foundation; Frances and Sydney
Lewis; the Albert A. List Fund; Philip Morris
Incorporated; Sandra Payson; Mr. and Mrs.
Albrecht Saalfeld; Mrs. Percy Uris; Warner
Communications Inc. and the National
Endowment for the Arts

挿図11
ダン・フレヴィン、《隅から発するピンク——
ジャスパー・ジョーンズに》、1963年
金属の取付器具とピンクの蛍光灯、
243.8×15.2×13.6cm
Dan Flavin. *Pink out of a Corner — To
Jasper Johns*. 1963. The Museum of
Modern Art, New York. Gift of Philip Johnson



挿図12
ロバート・モリス、《メーター付き電球》、1962年
電球、鎖のスイッチのついた陶器製ソケット、
電力計、彩色された木に取り付け、
45.1×20.3×21cm
Robert Morris, *Metered Bulb*, 1962.
Collection Jasper Johns

挿図13
ロバート・モリス、《迅速な夜の定規》、1963年
スライド式定規、彩色された木、
25.4×72.4×2.5cm
Robert Morris, *Swift Night Ruler*, 1963.
Collection Leo Castelli



ころ、皮肉な部分に、デュシャンとジョーンズの両方に通じるものがあると感じた。

ジョーンズの作品にはじつに多岐に渡る側面——デュシャンとの緊密な知的相関、身の毛のよだつような身体性、わけても表面のめざましい官能性——があり、ポップとミニマルズムのアーティストの多くがそれを見落としていたなかで、1960年代初めというごく早い時点からそのすべてについて身近な共感を覚えたアーティストのひとりがモリスだった(挿図12、13参照)。モリスは「ジョーンズの表面と素材に強いつながり」を感じた。「ジョーンズの情念は表面にぎっしりと埋めこまれ、計画的な制作過程に付随する無数の愛撫によって呼び起こされるのではないか」。ジョーンズの作品のこうした側面を素通りしたように見えるステラでさえ、作品は「すべて表面」と思ったり、ジョーンズのエンコースティックの独特な質感に魅力を感じ、まるでカンヴァスに塗りつけられたというより、「皮膚に似たコロイド状」の属性を活かしてカンヴァスに皮膜をかけているように感じた。ステラが1959年に描いたブラック・ペインティングでは、地塗りを省いた粗い帆布に塗り重ねたエナメル筆痕が、ジョーンズの豊穣に拮抗しようとする意識的な欲求を体現したものとなっている。

1964年にジューイッシュ美術館で回顧展が催されて以降、新しい世代の画家や彫刻家たちはジョーンズの作品のこのような官能的要素を注意深く読み取るようになり、またジョーンズの手法の意味合いを従来とは違ったかたちで把握するようになった。ミニマルズムの誕生に手を貸したジョーンズが、こうした新進作家たちにそれを乗り越える道筋を示した。たとえばマーデンは展覧会当時、ジューイッシュ美術館で警備員を務めていた。抽象画家になるとすでに決心を固め、ニューヨーク・スクールの気風に「骨の髄まで染まって」いたマーデンは、ゴヤとマネの灰色から学んだことを足場に、スルバランの痛烈なリアリズムへの傾倒を経た後、ジョーンズにたどりつく。1962年作《地図》(図版96)などに見られる灰色を加えて抑えた色相をつぶさに調べると同時に、マーデンは規則性を重視するジョーンズの指向性に好感を抱く。こうした作品をまのあたりにしたおかげで、「長方形を描く」ことを受入れ、それに集中することへの抵抗感が和らぎ、作品の構成はセザンヌがそうであったように、画家の描き方からも生まれることに得心がいった。

マーデンに強烈な印象を与えたのは、ジョーンズの作品に備わった濃厚な「リアリズム」だった。これは「イメージがものになる」というモリスの見方とも軌を一にする。ジョーンズは画家自身でも、行為でもなく、作品として提示したものが最も重要だと思わせる。マーデンにとって、それはものがものであることを冷徹なまなざしで明確化することではなく、情緒に色付けられた曖昧さ、実り豊かな混沌の体験を創出することにかかわっていた。1967年に提出した修士論文に、マーデンは次のように記している。

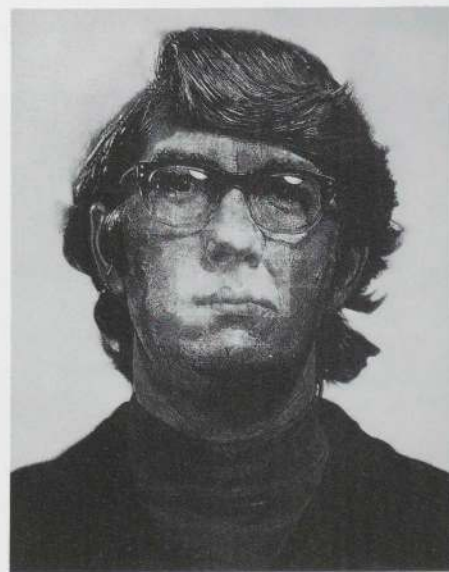
ジョーンズにはイリュージョニスティックなリアリズム、あるいは事物の描写に進歩が認められる。なぜなら、

ジョーンズは事物を自らの手で作り上げるからである。他のポップ・アーティストたちは絵を題材とした絵を描いたが、ジョーンズの絵は、伝統的な造形手段を用いて、より高尚な、あるいは美的な状態へ高められたものそのものである。ジョーンズは自ら手がけたオブジェ、もの、あるいは主題に新たな神秘性を与えた。(絵を描くことはジョーンズにとって、主題の主要部分にもあたる。絵具と絵を描くこと)。旗は旗でありつづけながら、美術作品となり、通常の旗以上に感動的なかたちで精神に覚醒をもたらすことができる…(わたしの)絵は、色と形による素っ気ない意志表明でありながら、ジョーンズの単純な旗の絵がそうであるように、はなはだしい混乱を引き起こし、作品は内容、神秘、疑問の戯れる場となる*15。

数字やアルファベットの作品に見られる反復、そして同じモチーフを少しずつ変化させて幾度も描く習癖などジョーンズの作品のもうひとつの側面は、美術を連続し、継続する活動と捉える見方の後押しをした。若手のアーティストに何人かこれをモノの連作や、瓜ふたつに近いフォルムやモチーフをくりかえし手がけたブランクーシの再評価と重ね合わせて見る者がでる一方で、もう少し広い意味合いでは、モチーフをたえず新たに考案する必要はなく、同じものを何度となくとりあげてかまわないし、ほんのわずか手を加え変化を与えるだけで、その都度なにか新しいものを引き出せることの裏付けともなった*16。マーデンはわずかな違いに関するそうした「精妙な思考」こそ、単純なものがどれほど複雑になるかを示して、真の「ミニマリズム」の精神を体現するものと感じた。マーデンはそこに禅の精神を感得する。さらにジョーンズが自らの身振りをくりかえすのは、「解脱」をめざして身近な作業に精神を深く傾注する、瞑想の一種と見た。ロバート・マザウェルやフランツ・クラインなどの東洋の書に通じる筆の運びが——これとときに日本の美意識に関連づけられた——いわゆる自己啓示的な靈感に通じるのと較べて、ジョーンズがジョン・ケージや東洋的美意識との関わりから得たものは、より穏健、求心的、適応性の広いよりどころになると感じたアーティストは何人かあり、マーデンの捉え方もそのひとつにあたる。即興的な優雅さを抑え、根気強く制作にとりくむジョーンズの姿勢は、目標に向かって執拗に邁進する創作のあり方も可能であることを示唆し、こうした頑なまでの集中力がナウマンのようなアーティストには魅力的に映った。「わたしのふだんのやり方は何かに目をつけて」とナウマンはいう。「それを作り直し、作り直し、ありとあらゆる方法で作り返す。最後まで諦めなければ、出発点に戻るだろう。『ときには当たり前のことをいう必要もある』といったのはジャスパー・ジョーンズではなかっただろうか*17。

チャック・クロースも制作過程に身を委ね、それがどこへ導くか見届けるようになったのは明らかにジョーンズの影響だとして、マーデンと同じような考えを述べている。クロースの比喩を借りれば、作品制作は編み物に似ている。決まった模様があるために、全体に目を向ける必要がなくなり、個々の編み目、あるいは動作に集中できる。その結果、作品と対面する鑑賞者の注意は目を惹く主題と、部分、すなわち明らかに人為的な画面全体を覆う高度の物質性の部分的、個別の密集の間で揺れ動く。ジョーンズの作品のこうした側面が、クロースの描く格子状に区分された巨大な肖像画(挿図14)に決定的な影響をおよぼした。リチャード・セラもジョーンズの「ものは作られ方によっても、ちがった意味を帯びる」という趣旨の仄めかしに心を動かされた。ジョーンズが作業をしながら価値判断を明らかに避け、「激しい無関心」によって重要なことと些細なことを区別するのを拒み、あらゆる部分に同時に集中し、「大まかなところから細部への絞ってゆき、点ひとつにまで注意を払う」のは、セラの考えではこの仄めかしを実地に移したものだという。ジョーンズが自己を主題にするのを拒んだこと、そして「十分に…1ミリ毎、1秒毎に注意を払うなら」、制作過程が作品を完成に至らせるだろうというジョーンズの教えによって、

挿図14
チャック・クロース、〈キース〉、1972年
メノテイント、129.4×106.2cm
Chuck Close, *Keith*, 1972, The Museum of
Modern Art, New York, John B. Turner Fund



セラは「重荷を下ろす」ことができた。

辛抱強く作業に没頭することは、ミニマリズム以降の世代が情緒的にも親近感を抱く自己抑制につながる。たとえばマーデンとクロースはともに、ジョーンズの作品の抑えたところ——口の重さ、否定、抑制の強烈な感覚——に愛着を覚えた。排除、そして自らに課した禁制のエネルギーをふたりは究極的には前向きなものとして見て、ジョーンズの作品ではあらかじめ定められた限界が厳格であればそれだけ、そこに注ぎこまれる労力が自由な感覚とエネルギーを伝えると感じた。原理原則の衰退が目立つ1960年代の政治、社会状況のなかで、そうした自制が20代のアーティストたちには有益でもあれば、また自己の解放につながるようにも思われたのだろう。ジョーンズの絵具の層はセラの目に、たんなる美としてではなく、苦行とは無縁の、「ジャッドの『禁欲性』とはまるでちがう」、創作の喜びを示唆するものと映る。それでもセラは、「絵を描く過程で表現を見出す」ジョーンズの方法は、見た目の主題の母体である大衆文化に育まれたものではなく、「絵画と関連づけて自らの心の動きを探る」ジョーンズの思考に発していると考えた。セラのこぼれを借りれば、ジョーンズはそのため「弱さの凝集した」立場においこまれ、その分だけ「創ることに対するジョーンズの不安は、ほかのひとと比べてよりはるかに深くなる」。その不安、それに付随する明確な抑制力が創作の明白な喜びとわかちあう融けあって、心理にさまざまな働きかける力を産み出す大きな要因となる。

そうした「教え」の影響は、様式やメディアの境界を苦もなくのりこえる。クロースとセラがイェールの大学院に在学中、ジョーンズの1955年作の《白い旗》は長期間イェール・アート・ギャラリーに貸与されていて、クロースの場合にはリアリズム絵画の強度を究める方向、セラにあっては抽象彫刻を純化する道へとそれぞれの歩みを助長した。「ジョーンズの《白い旗》はわたしにとって計り知れない意味があった。一度見始めたら、もう目を離すことができなかった」とセラは語っている。ジャクソン・ポロック亡きあと、もっとも強い影響を受けたのはジョーンズだろうとセラは言う。セラはジョーンズの求めに応じハウストン通りのスタジオで1969年から70年かけて、融けた鉛を投げ出すことによって成立する作品を制作したことがあるが、これなどはたしかにふたりの先達の存在抜きに考えられない(挿図15)。融けた鉛を投げつけるのはポロックの描法を工業化に近いやりかたで踏襲したものだが、部屋の角に規則正しくくりかえしぶつけているのと、細長く鋳造した鉛を平行に配したところにはジョーンズの手法の面影がみとめられる。それはまた鉛自体の(ホイッスラー風に逆説的な優雅さを見せる)銀灰色がジョーンズの色使いや素材への愛着に通じるだろう。デュシャンの《3つの停止原基》(1913-14年)の労働者版とも呼べるセラのこの作品は、ジョーンズがデュシャンから受け継ぎ発信した思想——ここでは測定と偶然の体系に関する発想——を、優れてアメリカ的な物質性を備えたものとして鮮やかに具現化している。この作品が制作された1968年という年は、労働者と学生——アイヴィー・リーグと製鉄所というセラの経歴の両極——の共闘をめざす左翼政治の希望の火がついには消えようとしていた頃でもあり、ここで激烈に演じられた肉体活動と精神性の融合は、そうした時代背景の中で平常時とは異なる価値をもった。安価な工業製品である家庭用塗料がニューヨーク・スクールの労働者気質に適合したように、あるアーティストが「労働の哲学」と呼んだジョーンズの手法は、洗練された思想と凝縮された技巧、素材の官能性を生々しく体感させる力を統合したこともあいまって、美術学校に学び、知識人であることを意識しながら美術制作に携わるひとびと——尻のポケットに美術史のペーパー・バックをつっこみ、工場からでるスクラップにめまじしいものはないかとカナル通りをほつつき歩く若者たち——を強烈に魅きつけた。

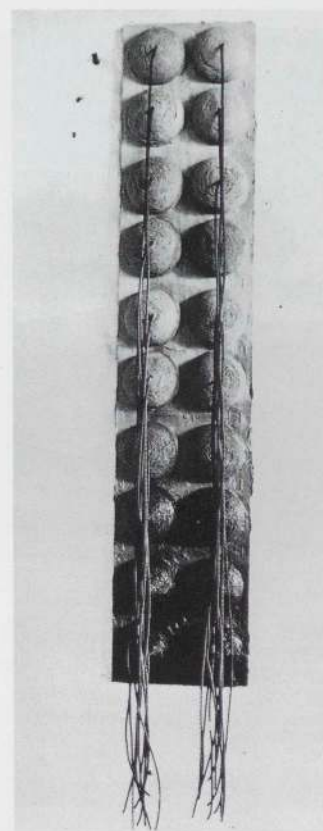
挿図15
リチャード・セラ、《スプラッシュ・ピース：鋳造》、
1969-70年
鉛、114.6×457.2×275.2cm、
ニューヨーク、ハウストン通りのジャスパー・
ジョーンズのスタジオでのインスタレーション、現
在《スプラッシュ・ピース：鋳造(溝の鋳造、夜
勤)》、1969-70/1995年としてサンフラン
シスコ近代美術館蔵(ジャスパー・ジョーンズ
寄贈)
Richard Serra, *Splash Piece: Casting*,
1969-70. Now in the collection of the San
Francisco Museum of Modern Art, under the
title *Splash Piece: Casting (Gutter Cast —
Night Shift)*, 1969-70/1995. Gift of Jasper
Johns



ここでとりあげたもの以外にもセラの作品は、ジョーンズの影響が、たんに抽象表現主義を追い落とし、失効させるだけではなく、ポロックの影響と融合して、1964年のジョーンズの回顧展と1967年にニューヨーク近代美術館で開かれたポロックの回顧展の双方に感銘を受けたアーティストたちの作品に結実したことを示している。ジョーンズはしばしばポロックの遺産を打ち消したとか押し退けたとされることがあるが、実際はこれとはかけ離れていて、ジョーンズは1960年代後半というこの時期に、多くのアーティストたちに対して、ポロックを考えなしに模倣して薄めるのではなく、その革新性を拡張し、新たに活用する道を開く鍵となる選択肢を提供したのだった。エヴァ・ヘスの彫刻と素描はその好例にあげられる。1965年のクリスマスの季節(ポロックにヒントを得て、「クモの巣」を思わせるつり下げ式の作品を制作する1970年頃までにはかなり間がある)に初めてヘスと出会ったメル・ボックナーが——その年のヘスの個展に出品された彫刻《イシュタル》(挿図16)を念頭において——開口一番「きみ、ジャスパー・ジョーンズにはまってるだろう」と言うと、ヘスは「そうよ」と答えた。しかしヘスのジョーンズに対する反応のしかたは、ボックナーの伝える話によると、セラの場合とは性質を大いに異にしている。「フォルムの調った部分とひねくれたところが交わる一点に集中していた」。ボックナーにとって(またボックナーにはヘスも同じ考えと思われたが)「ジョーンズの作品に秘められた力」は、「素材のあつかいに甘美なエロティシズムをふくめて」、生命をもたないオブジェに性的特質を帯びさせるところにあった。ジョーンズの作品の「タッチ」のみではなく、「なにもかも裏返しにしてしまうところ」、そして「いないないばあ」式の隠蔽と抑圧の暗示——《標的》上部の箱、《日除け》、《ハイウェイ》、そして《消失II》の覆い——がボックナーには「エロティックな刺激」と感じられ、ヘスもそれを即座に察知したに違いないと思われた(挿図17)。

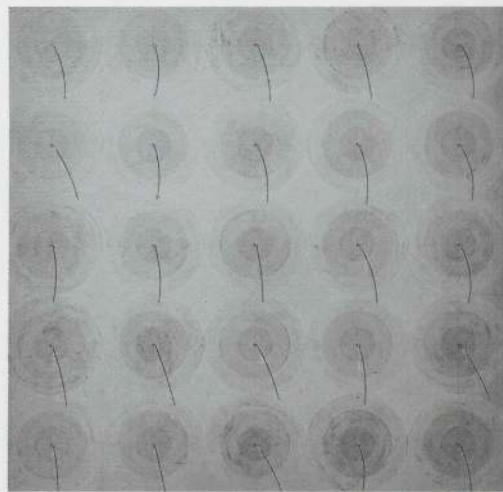
ジョーンズ初期の美意識——外見の冷めた謙虚さ、「女性的」な工芸的側面——が、男らしさをひけらかすニューヨーク・スクールの絵画の足元を掬った点についてはすでに幾度か指摘がなされている。ところが同じ作品が——数年前に、非個人的できわめて厳格な論理と幾何学性を特徴とするミニマリズムの登場をうながしたのも、これだった——ヘスの彫刻や同時期にジェニファー・バートレットが手がけた体系的作品の交響的叙情、それとはまったく異質なマーレイの油彩画(挿図18)などのフェミニスト的な創作行為に現れた有機的な美意識を育てた点についての言及は多くない。マーレイは、実際のところ、過程を重視するジョーンズの指向性を手がかりに、セラやマーデンなど同時代の男性アーティストの作品に親しみ、そこから学ぶことができた。マーレイはまた「構造、思考過程がイメージのうちに既に存在する」ジョーンズの作品のあり方と、セザンヌの素晴らしさに対する理解の深まりには相通じるところがあり、それが自らの作品の集中度を高め、基礎を固めることにつながるとも感じた。初めての出会いの瞬間からジョーンズの作品に「骨の髄までしみこんだ諷刺性」を認めたマーレイは、ジョーンズを「あらゆるレベルで疑問をなげかける…懷疑派」とみなした。ところがそれと同時に、作品は「愛でるほどただ純粹に美しく、物質的である」との印象も抜きがたかった。つまり、マーレイをなにより感動させたのは、ジョーンズの作品における「思想あるいは精神と物質性の融合」であつたけれども、これは男女の別を問わずマーレイと同世代のアーティストのすべてに通じることのようでもあった。

こうした融合からじつに多様な可能性が開けた。たとえば1960年代後半に成熟期を迎えた多くのアーティストたちのなかで、ジョーンズの精神性、論理性にとりわけ注意を払い、それをコンセプチュアル・アートの分岐点としたのはボックナーであったように思われる。ボックナーは1959年作《出足の遅れ》を始めとして、ことばを用いたジョーンズの作品を、イメージとことばの意味内容は相いれないことを強く打ち出すことにより絵画の終焉を表明したものとみた。それでいながら、ボックナーはジョーンズの作品の「不純性」によりいっ



挿図16
エヴァ・ヘス、《イシュタル》、1965年
コードを巻き付けて彩色し黒のプラスチック・コードを中央に取り付けた20個の半球、板にステーブルと釘で留めた厚紙にマウント、ジェットで下塗、アクリルで彩色された厚紙、107.9×19×6.3cm
Eva Hesse, *Ishtar*, 1965. Collection Florette and Ronald B. Lynn, New Jersey

挿図17
エヴァ・ヘス、《円の素描(プラスチックの糸付)》、1968年
紙に鉛筆、インクによる淡彩、プラスチックの糸、38.4×38.4cm
Eva Hesse, *Circle Drawing (with Plastic Thread)*, 1968. Collection Sally Ganz





挿図18
エリザベス・マーレイ、《鏡》、1963年
カンヴァスに油彩、ガラス、紙、木、
82.5×73cm
Elizabeth Murray. *A Mirror*. 1963. Collection
the artist

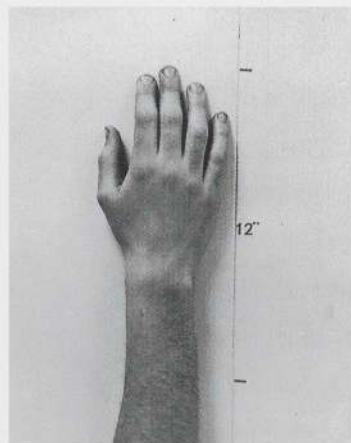
そう心を動かされる。ボックナー自身の作品の内部で前提とされる概念体系——言語、数字、寸法——と、物質とじかに交わる体験の生々しさの間に起きる衝突は、これらの解釈に起因する(挿図19, 20)*¹⁸。ボックナーにとっては、ジョーンズの官能性にみられる愉悅を与えるものと苦痛を与えるものの「ニーチェ的」な結びつき、あるいは悲劇性は、作品の懐疑的な知的探究と分かちがたく、また意義深さではそれに一步もひけをとらないものだった。ロバート・スミッソンと同じくエントロピーの法則に興味を抱くボックナーは、蜜蠟はたんに乾燥するのとは違い様態を変える——熱を失えば固形化する——ことにも注目した。そして新聞——日々の移ろいのうちでも何よりはかないもの——の紙片を古来伝わる蜜蠟で封印して保存したことにつかのまの哀感を味わった。またその効果はジョーンズが頻用する独特なM型の筆痕がもつ、エネルギーを打ち消し下に引きずりおろそうとする重々しさに通じることに気づく*¹⁹。

に通じることに気づく*¹⁹。

ジョーンズにヒントを得て、大衆文化に皮肉な眼差しを投げかけながら気候に涉獵する者、あるいは体験の絶対性を突き詰めようとする者など、種々の傾向に分かれたアーティストたちによって1960年代の扉が開かれたとすれば、やはりジョーンズの作品に見出した強烈な疑念、ニヒリズム、そして負のエネルギーに注目したボックナー等によってこの時代は幕を下ろされたといえるだろう。近代絵画の理想主義のみならず、個人主義や実利主義一般までが酷しい批判にさらされたこの時代にあって、深く内に秘めた濃密な情感と知性の発する独特なアウラは、ジョーンズならではのタッチと素材の物質性に対する思い入れに、救いともなる強烈な信憑性を与えた。この時期のジョーンズの芸術は、絵画は過去のものとするひとびとのいづれにとっても糧となった。セラがたとえ《2個のボールのある絵》(1960年)を見ると、色彩を始め絵画的な要素はほとんど度外視し、ただ圧搾の強烈な効果に目を奪われている。この作品はセラにとって、性と心理にまつわる事象の深い隠喩と思われた(*Painting with Two Balls*の題名にかけて、ballsな——睾丸の隠語 balls から派生し、「男らしい」、「精力的な」を意味する——絵という洒落がよくもち出されるが、これとは無縁)。セラはその緊張感が作品の枠を超え、梘の原理や世界の機械化された文化の諸相に関わると考えた。ところがこのように物質性の切実さが彫刻家たちの関心を引き寄せ、ことばを作品にもちこんだことがコンセプチュアル・アーティストたちの動機づりになる一方で、ジョーンズのイメージに対する持続的な興味はマーレイのような画家の創作意欲をかきたて、イメージを消し去ろうとする絵具の用い方はマーデンのようなひとびとの発想に資することにもなった。

1960年代にはジョーンズの影響のこうした多様性は、主に初期作品に深くみついたパラドックスに発し

挿図19
メル・ボックナー、《原寸大(手)》、1968年
ポラロイド写真、複写し引き伸ばしてマウント、
55.8×45cm
Mel Bochner. *Actual Size (Hand)*. 1968.
Collection the artist



挿図20
メル・ボックナー、《言語は透明ではない》、
1970年
壁にペイント、チョーク、182.8×121.9cm、
「ランゲージ IV」展(ニューヨーク、ドワン・
ギャラリー、1970年)でのインスタレーション
Mel Bochner. *Language Is Not
Transparent*. Installation in "Language IV"
exhibition, Dwan Gallery, New York, 1970

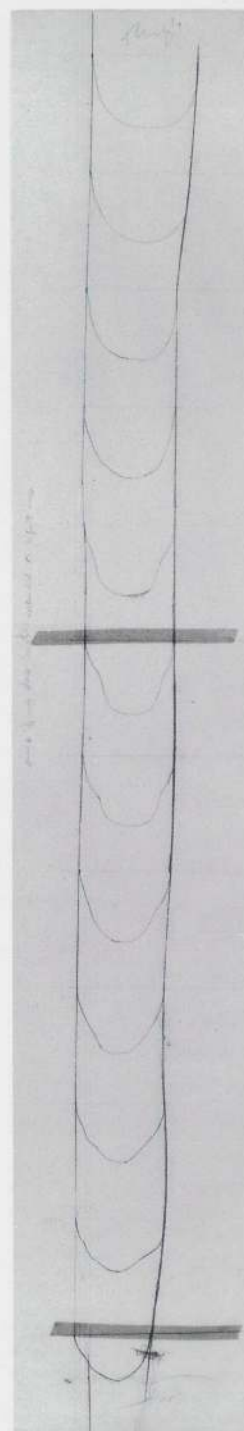


ているようであり、副次的には《標的》のアッサンブラージュに見られる彫刻と絵画の接合など作品の表面に現れた分裂に根ざす部分もあった。ところが1970年代前半に入ると、状況は複雑の度をくわえる。ジョーンズ自身の作品がより多様で多面的なものになったばかりか、それまでジョーンズの独り舞台だった領分に若手のアーティストが進出してきて、開拓を始めたからである。40歳の坂を越えて画廊巡りや美術雑誌に目を通すうちに、おそらくジョーンズは、自作のさまざまな側面にヒントを得て、本人も探究するにはいたらなかった方向に進み始めた多種多様な作品を目の当たりにしたことだろう。したがって、たとえば1972年作、4枚のパネルからなる大作《無題》の右端の部分に、身体の一部を型抜きしたオブジェを再び使うことにしたとき、それが自作の《石膏型のある標的》や《ウォッチマン》への回帰であったことは当然として、そこに至るまでにはたんに作者の死後、1969年に世に出たデュシャンの《…が与えられたとせよ》に用いられた身体の複製から得た教訓のみならず、ナウマンが1960年代後半に蠟で生体を型取ったり、身体を型紙代わりに制作した作品(挿図21, 22)も経由していたはずである。影響する側とされる側が入り交じるこうした循環の



構図から抜け出し、手垢のついていない領域を見出そうとおそらくは意図的に努めた結果、1972年作《無題》を構成する残りふたつのモチーフである敷石とクロス・ハッチが、伝統的な美術ともポップの素材となった商業的な大衆文化とも無縁なところ、つまり美術とは別世界に属する作者不明の「ストリート・アート」から導きだされることになった。そしてジョーンズは1973年以降この方向に突き進む。

とはいえ、ジョーンズがクロス・ハッチの模様を用いたとき、それはポロックの遺産であるオールオーバー・絵画の抽象性を迎え撃つ方法であったのみならず、1960年代後半のボックナーやソル・ルウィット等による体系に依拠する作品への関心を暗示して、数量性や位相幾何学性を潜ませたものとなった。数字や文字を格子に収めた自作に学んだものが、音楽や舞台装置の原理など他分野での経験と結びついて肉付けされ、美術作品がものとしての姿を失おうとしていたこの時期に、ジョーンズの(あきらかに逆説的なたちでの)絵画への執着を支えた。1970年代に成熟期を迎えた若いアーティストたち、たとえばテリー・ウィンタースの目に、クロス・ハッチ作品は「ポロックの絵のなかにもあった空間を数量化し、測定した」と映る。カラー・フィールドの抽象という装飾性の袋小路にさまよってこなかったグリンバーグの唱えるフォーマリズム理論に恩義を受けたわけでもなければ、「個性も逸話(バイオグラフィ)もなく、作品の外の世界とはいっさい無縁な、血の気の失せたコンセプチュアル・アート」に与するものではないことが見てとれた。セラやジャッドを始めとして、じつに多くのアーティストたちが筆を持たず「ポロックの成果の即物化」に没頭している時代にあって、ジョーンズの抽象性こそ精神と身体をともにイメージのなかに維持したままポロックを再生し、抽象絵画を前進させるものとウィンタースは感じた。ラウシェンバーグとの長期にわたる双生児のような関係から抜け出したいま、ジョーンズはサイ・トゥオンブリと併せて論じられるべきだろうとウィンタースは考えた。グレーを背景としたトゥオンブ



挿図21
ブルース・ナウマン、《手から口まで》、1967年
布に蜜蝋、71.1×25.7×10.2cm
Bruce Nauman, *From Hand to Mouth*,
1967. Hirshhorn Museum and Sculpture
Garden, Smithsonian Institution. The Joseph
H. Hirshhorn Purchase Fund, Hohenia
Purchase Fund, and Museum Purchase, 1993

挿図22
ブルース・ナウマン、《6フィートに引き伸ばされた6インチの私の膝》、1967年
鉛筆、コラージュ、186.6×31.7cm
Bruce Nauman, *Six Inches of My Knee
Extended to Six Feet*, 1967. Collection
Jasper Johns

りの1970年代初期の傑作、いわゆる「黒板」のシリーズも同じくポロックの遺産に真正面からとくみ、客観性を求めるミニマル리즘の志向性を踏まえたうえで、ポロックの解釈に新しい光を当てていた。1970年以降、ラウシェンバークが、さまざまな芸術形態を包含するかのよう、マルチメディア作品、パフォーマンス等々の先頭を切っているとの印象がますます深まるなかで、絵画に忠誠を尽くしたいと願いつつも、言語や数量化、ロマン主義的なものを脱却した自己認識など、抽象表現主義の世代とは明らかに異なる関心を抱くアーティストたちにとって、トウオンブリとジョーンズは、貴重な手本となった。

ウインタースの目に、クロス・ハッチ作品の「蒸留と凝縮」は「抽象性と再現性のあらゆる問題を宥和させた」と映った。たとえば《死体と鏡》は模倣によらずに形態への言及を試みた——「フラクタル幾何学が山脈（の輪郭）を描くように」、ジョーンズは「抽象的な情報を注入して、絵をひき出す」方法を提示したとウインタースは考える。連想をかきたてる題名（《ダッチワイフ》、《泣く女》）を付された作品には、それぞれに「物語」があるように思われ、主題は抽象のまま、外部の世界と響き合うものを保っている。ウインタースはまたこれとは別に、1980年代初めにジョーンズがこの類の抽象作品に別れを告げたのは、内面の水脈が枯渇したことをすすんで認めようとするその心構えと、「署名同然のスタイル」をいつまでもつづけるのは避けようとする気持ちの現れと見て、敬意を抱いている。

1980年代初めにジョーンズがイリュージョニスティックなイメージに立ち戻ったことは、多くのひとに衝撃と驚愕、そして矛盾した行動との印象を与えた。1982年以後の作品と初期作品の間には、ヴァイトゲンシュタインの『哲学的探究』（ジョーンズはこの書に深い関心を抱いた）と初期の『論考』の相違にも匹敵するほどの隔たりがあるとウインタースは感じた。しかし今からふりかえてみると、1980年代のジョーンズの作品は時代の流れと密接にむすばれていたことがわかる。80年代のアメリカ美術は、それに先立つ10年を支配したポスト・ミニマル리즘の美意識と競り合おうとするかのよう、遅れてやってきた「ポスト・ポップ」の美意識の体験に浸っていた。具象性ばかりではなく、抽象美術と商業文化の相関性がふたたび問題としてとりあげられるようになる一方で、ジョーンズの作品にも現れた既存のイメージやイリュージョンを招く空間性は、若手画家の共通語にもとこまれて、そこかしこで目立ち始める。「ポスト・ポップ」ならではの要素は、ジョーンズとロイ・リキテンスタインの作品との関わりの中にも顔を出した。それまでのおよそ20年間、ふたりはパブロ・ピカソに対する共通の関心に加えて、主題とスタイルの両面で、たとえばモチーフを縞模様のパズル風（挿図23）にあつかったり、旧作を寄せ集めて新しいイメージを創り出すといったように（挿図25）、共通性をいくつか示してきた。1970年代に制作した静物画でリキテンスタインは、ジョーンズも初期作品で参照したことのあるウィリアム・ハーネットやジョン・F・ピート等のアメリカの騙し絵（トロンプ・ルイユ）の伝統をとりいれて、掲示板のカリカチュア——影を落とす釘、偽のテープ、キュビストが得意にした本物紛いの木目（挿図24）——を描いたが、これはジョーンズが1980年代になって手がける作品の前触れのようにも見える*20（他方、ジョーンズの作品はやや皮肉めいたオマージュとして、リキテンスタインが近年に描いた室内風景のなかに登場している）。

視野を広くとれば、ジョーンズの具象への回帰、そして1980年の《タントラの細部》の連作以降、頻繁に登場し始める明らかに漫画を意識した描き方は、抽象からの還俗を試みた先達フリップ・ガストンとつながるようだ。印象派的な風雅の趣ただよ抽象画をかなぐりすて、初期のリアリズムに立ち戻ろうとしたガストンのおかしくも哀愁を帯びたスタイルは、1970年代の美術界にあって、かたくなな私的動機の演じたもともと不可思議で、感動を呼ぶドラマだった。1980年6月のガストンの死、そして翌夏にニューヨークで開催された回顧展は、その直後にジョーンズがクロス・ハッチの作品から離脱する契機となったかもしれない。罐ビールやコーヒの空き罐に立てた使いさしの絵筆を《塗られたブロンズ》の彫刻にしたてあげたジョーンズであれ



ば、ガストンの作品が彷彿とさせる裸電球の下に紫煙と酒気ただよう孤独なスタジオでの暮らしに、詩的な共感を覚えたであろうことは想像に難くない(挿図26)。1970年代のリキテンスタインの人間臭さの希薄な楽天的な作品とは対照的に、ガストン晩年の作品にはジョーンズが1980年代に描いた「浴槽」の雰囲気に近い、自虐的な痛みと憂鬱さも感じられる。

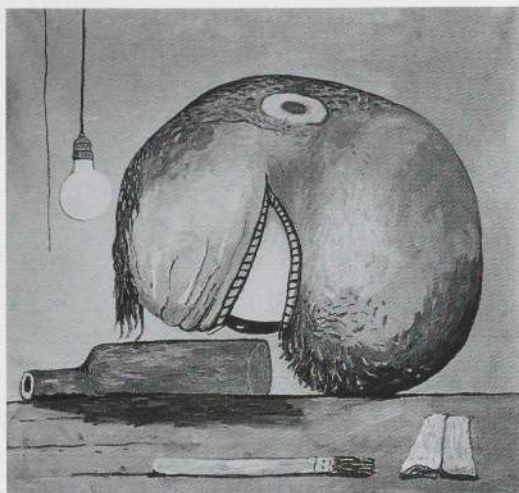
ガストン晩年の作を評価することでは人後に落ちないマーレイも、これら浴室の情景(図版193, 194, 200-202等)を、「これまでに観たことのない、深い哀しみに満ちた作品」と感じた。そこにはただひとり、裸体となって浴槽によこたわり、「恐怖と希望、失望にまつわるすべてを思い起こす」画家の姿が暗示されている。マーレイの目にジョーンズの近作は「情緒性を深め、靈妙な美しさを増して」いるように映り、記憶、時間、情欲をよびさますところはナポコフの小説『アーダ』や『ことば、思い出』にも通じると思われた。これらの近作に「小説的」な質のあることを指摘するアーティストは他にもあり、バルデッサリは映画を比喩に用いている。ジョーンズはオーソン・ウェルズやイングマル・ベルイマンのように、同じ役者を「望みを実現するための素材として」くりかえし登用する監督と同じタイプであり、ジョーンズは今や、「役者一同舞台上に再び集まり大団円を待ち受ける」のに近い気持ちを抱いているとバルデッサリは感じている。そのうえ、若いころのジョーンズは他人の作品との類似は根こそぎ排除しようと懸命であったのに、最近では尊敬する先達ピカソやパーネット・ニューマン、マティアス・グリューネヴァルトの微かな「表現主義」的側面、さらには工芸の分野からの意想外の闖入者アメリカ人陶芸家ジョージ・オアなどからじかに引用を行うようになった。こうして初期の作品では作者不明、既成のデザインばかりをとりあげていたのに対して、近作は、形を歪ませて官能性を高めたピカソにせよ、ジョーンズが蒐集し1983年からは作品にもとりいれはじめたニューマンのリグラフィや素描(図版193, 194, 236, 237など)に見られる素材や過程の属性からじかに導きだされた抽象的なイメージにせよ、ウインタースの**ことば**を借りれば、「形態発生的に創案」されている。

1982年以降ジョーンズが記憶というテーマに深く関わったとはいっても、そこには際立った現代性を見ることができ。たとえばウインタースはこれらの「集積」絵画を、デジタル情報の時代におけるコラージュ絵画の概念を再生したものと見なした。ラウシェンバークがレオ・スタインバークの言う「平らなベッドのような絵画面」の達人であり、これを受け皿にして世界の多様な断片を受け入れた²¹とすれば、ジョーンズはウインタースが「縦のコラージュ」と呼ぶ、コンピューターのディスプレイに似た奥行きのない、無性格な空間に宙づりにされた窓のイメージをとりくもうとしているように見える。ジョーンズが若手のアーティストたちに影響をおよぼす一方かれらの作品を興味深く見守りつづけていることもあって、現代美術の世界との日常的な関わりも当然見てとれる。たとえばヴァイ・セルミンズの星を散りばめた夜空の素描や油彩画(挿図27)と古くから親しんでいること

挿図23
ロイ・リキテンスタイン、《表現主義者の頭部》、1980年
キャンバスに油彩、マグナ、177.8×152.4cm
Roy Lichtenstein, *Expressionist Head*, 1980. Robert and Jane Meyerhoff, Phoenix, Maryland

挿図24
ロイ・リキテンスタイン、《レジェの頭部と刷毛のあるトロンプ・ルイユ》、1973年
キャンバスに油彩、マグナ、116.8×91.4cm
Roy Lichtenstein, *Trompe l'Oeil with Léger Head and Paintbrush*, 1973. Private Collection

挿図25
ロイ・リキテンスタイン、《青のブラッシュストロークのある壁画》、1984-85年
キャンバスにアクリル、2074.5×988.6cm
Roy Lichtenstein, *Mural with Blue Blashstroke*, 1984-85. Collection The Equitable Life Assurance Society of the U.S.



挿図26
フィリップ・ガストン、《頭部と瓶》、1975年
カンヴァスに油彩、166.3×173.9cm
Philip Guston, *Head and Bottle*, 1975.
Private collection; courtesy McKee Gallery,
New York



挿図27
ヴィア・セルミンズ、《銀河(カシオペア)》、
1973年
アクリルでスプレーされた地に黒鉛、
30.4×38.1cm
Vija Celmins, *Galaxy (Cassiopeia)*, 1973.
The Baltimore Museum of Art; Gertrude
Rosenthal Bequest Fund; courtesy McKee
Gallery, New York

が、最近ジョーンズがしばしば銀河の渦巻き(図版236, 237, 239等)を用いるようになった背景にあるだろうし、ジョーンズの「縦のコラージュ」と1980年代に登場したたとえばデイヴィッド・サーレ等のアーティストを結びつける類似性もいくつか目につく。サーレのジョーンズに対する見方が、美術に限らず広い分野から集めた多種多様なイメージの世界を通じて濾過されているのは明らかではあっても、1980年代初期のサーレの作品のいくつかの側面は——1983年の作品に「テニソン」の語を大きく引用したのはもとより——ジョーンズに範をとったことを率直に表している。そして1990年ともなると、複雑な背景とそこに浮かぶ「窓」のイメージ(挿図28)、そして特異な陶器の頻繁な登場(挿図29)が示す通り、ジョーンズの近作、たとえば1983年の《腹話術師》や1987年に「3枚の

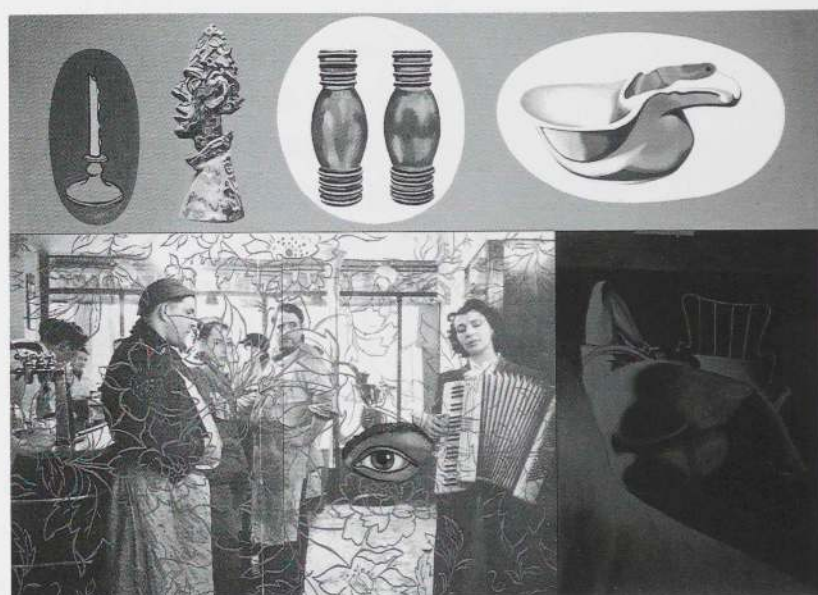
ハンカチーフ」を描いた無題の油彩画との関連が疑いようもなく明らかになる。

まさに瓜ふたつのそうした例を個別にとりあげても、つまるところさほどの意義はなさそうだが、ジョーンズの影響の多様性、そして持続性を再認識する手がかりにはなるだろう。1955年作《標的》(図版9, 10)においてもすでに、ジョーンズの作品が表象としての図像の完結性と脈絡のない断片化の間で、可能性を孕んだまま未解決の状態にとどまる緊張関係を提示したことははっきりしていた。以前からすでに明らかのように、1960年代初期には、図像の表象性を真正面からとりあげたジョーンズの初期作品に刺激されて、多くのアーティストたちがアメリカの広告や工場が産みだす機械的なハードエッジのレトリック、伝説化したイメージに目を向けた。しかし同じ《標的》の中でも、平板な記号と切断された肉体の一部の無言の接合はこれとは別の気分を伝え、それは《何に因って》や1972年の《無題》の加成的な構成によってさらに強調される。この後者、つまり脈絡のない断片化と収まりの悪い対置を内容とする表現法こそが、ナウマン、バルデッサリ、ひいては——とりわけ1972年の《無題》を踏まえて制作された「断片的」リトグラフのイメージの重ね方を通じて——カリフォルニア・インスティテュート・オブ・アートでバルデッサリの教えを受けたサーレにも強烈な印象を与えたのである*22。より深く、幅広いこの経路を通じて、また1980年代に入って、それ以前よりも明解な印象を与える作品が制作されたことにより、本質的にはジョーンズ特有のものであった美意識が、アメリカの社会生活の様相を喚起するスタイルを再び支えるにいたる。ただし、1980年代を迎えたこの時点では、ジョーンズが形成に寄与した表現法は輪郭のくっきりしたアイコンでもなければ、合理的に体系化された制作法によるものでもなく、それとは正反対に雑多なスタイルやレベルの異なる視覚文化のさまざまな重ねたりぶついたりしながら、過剰なメディアアカバベルの塔のようにそびえ立つ情報化時代を彷彿とさせるものとなった。ピカソやブラックが世捨てびとのようにアトリエにこもって黙想した結果うまれたキュビズムが、構成主義の合理的な現代性を育みながら、同時に表現主義に対しては現代性のもつ破裂寸前のアナーキーなエネルギーを捉える表現法を与えたのとはほぼ同様に、ジョーンズの私的な創意はわたしたちの時代にあって、いずれも現代の社会体験の基本に根ざしつつ、しかしそれぞれ根源的に異質な数々の芸術的隠喩の創成に不可欠のものとなった。

今もとぎれることなくつづきジョーンズ芸術の影響力を考えるにあたっては、その「影響」の連鎖に限定する必要もなければ、直接的な因果関係の検討を踏まえる必要もない。新しい美術、新しい視点のもたらした主要な効果のひとつは、これまで見逃されてきた過去の可能性に——その由来を明かす手がかりのあるなしはさておいて——わたしたちを目覚めさせてくれたことだろう(ジョーンズの作品も、とくに顕著な例をひとつだけ挙げるならば、デュシャンとの直接的あるいは意識的な関連性に先立って、あるいはそれ抜きに、デュシャンに対する理解に変化を生じさせた)。たとえばナウマンの芸術が独創的であり、ビデオやインスタレーションの形式をとった作品に際立った現代性のあることは明らかである。しかしナウマンを大いに称揚するのであれば、さら

に一步踏みこみ、ことばを用いたり、絵画と彫刻を混在させたり、根底的、懐疑的、そして痛みまでも感じさせながら精神性と物質性を結合させたジョーンズの初期作品の、いまだに汲みつくされてはいない豊かな可能性の再評価にも進むべきだろう。ステラも指摘している通り、ジョーンズ自身が長方形の絵画の内部に立ち戻り、ときには夢を思わせるイリュージョニスティックな空間をこしらえはじめた今となっては、初期作品のより即物的な付加物やつけ足し——肉体の部分、椅子、鏡など——のほうが、近年のナウマンが視覚におよぼした影響もあいまって、現代美術にとっては意義深いのではないか。より一般的には、情緒的に、あるいは心理的に濃密な意味合いをこめた、そしてしばしばきわめて個人的な主題を、ロマン主義の伝統や主観的な表現主義に陥ることなく表現することのできる能力こそが、広範囲の創造行為に対してジョーンズが意義を持ちえた根拠であることが、これまでも増して明らかになっているようである。またナウマンも私的体験を旧来の自伝的趣向に頼らず客体化するに際しては、ジョーンズが決定的な手本になったと語り、この点でジョーンズから学んだことを明らかにしている*23。

もう少し的を絞ってみれば、身体というテーマがジョーンズの作品ときわめて現代的な関心事を結びつける重要な接点となる。1980年代半ば以降、性に対する新たな意識がエイズによってゆさぶられ、性そしてジェンダーが生物学のみならず、知的、社会的問題として精査される時代を迎え、ジョーンズが以前から身体のイメージに賦与しはじめていた奇妙な予兆を孕む病的感覚の蓄積が再び胎動しはじめたようである。たとえばロバート・ゴーパーの作品を特徴づけるオブジェと身体間の交錯——デュシャンの引用と実物紛いの胴や四肢の一部のとりあわせ——は、1960年代初めにジョーンズが突破口を開いた領域へ立ち返ったものといえる。同じく、キキ・スミスの手になる中身を抜き取られた袋状の身体(挿図30)、横長に歪む自画像(挿図31)は、ジョーンズの素描《「皮膚」のための習作》を包んでいた感覚をふたたび呼びさます——またジョーンズ自身もときを同じくして、ピカソや子供の絵に由来する引き延ばされたり、造作をばらばらに配した「貌」を手がかりに、表皮の伸長と心理の核を喪失した分裂をめぐるこの領界をふたたび探ろうとしている。マーレイはジョーンズの近作に新たに登場した引き延ばされた貌を見て、子供が肌をひっぱったり延ばしたりして自分の持ち物である身体の性質を調べたり、発見したりするのに夢中になるさまを思い起こす。そのような内側と外側への関心を追求しながら、引き延ばされた貌は本能を押し隠して身体を衣服で覆い、強いて忘れようとする大人の矛盾を通り抜けてゆく。この明白な「幼児性」に見えるフロイト的な幼年期の快樂と成熟後の苦痛の相関にとどまらず、マーレイは近作に描かれた板にささる釘やマスクング・テーブルなど一見無邪気な騙し



挿図28
デイヴィッド・サーレ、《メキシコのミンガス》、1990年
カンヴァスにアクリル、油彩、
243.8×312.4cm
David Salle. *Mingus in Mexico*. 1990.
Collection Douglas S. Cramer

挿図29
デイヴィッド・サーレ、《往復》、1987年
写真を携付けたカンヴァスにアクリル、
油彩(4枚組)、243.8×339.4cm
David Salle. *Coming and Going*. 1987.
National Gallery of Art, Washington, D.C.
Robert and Jane Meyerhoff Collection

絵的趣向もまた「肉体の痛み」や、たとえばバンドエイドで肉体を覆いたいというやむにやまれぬ想いを喚起すると感じる。

ここでもまた、昔からジョーンズのものであった秘めやかな私的な詩情が、社会状況の変化にともない、世代を超えてついに共有され、世間の共感を呼び始めた例をつきつけられているようだ。ステラはジョーンズの作品では初めから身体感覚が際立っていてもいたし、分断された印象がつきまとったという。アクション・ペインティングにはバレエ的な要素があるため、身体の運動が筆の運びにそのまま繋がるように感じられるのに対して、ジョーンズの作品では手が身体から切り離されて役に立たなくなっているように見える——文字通り切断された手の図や、より一般的には肘から下の動きだけで絵を描いているという印象がそう思わせる。こうした視点から、ステラはマース・カニングムの作品(わけでも舞踊団のなかでとくに風変わりなヴィオラ・ファーバー)と出会ったジョーンズが、そこで見た現代舞踊の振付のギクシャクした部分を、絵画や彫刻の中で身体が演ずる顕在的、潜在的役割から生じる新しい心理のあやに転化させたように感じた。ジョーンズの作品に登場する明らかに断片化されたものや、近作に描かれた貌の不気味な歪みより以上に、身体こそあらゆる社会体験にとって、親密でありながら客体化された——ひいては、疎外された——基礎であるという根源的、かつジョーンズの作品には当初から存在していた感覚こそが、今や変貌を遂げた性とジェンダーに関する意識に時間を超越して、新鮮な作用をおよぼしているのである。そのうえボックナーも指摘するように、1990年代には明らかに性的な題材に憑かれたような作品のなかには、ジョーンズが1960年代初めに身体にオイルを擦りつけ、それを紙に押しあて、木炭の粉をふりかけて着色することによって喚起した直接性と肉体の不穏なまでに生々しい組み合わせを凌駕するものはまず見当たらないのも事実といえるだろう。

アーティストとしてこれまでに素晴らしい足跡を残してきたジョーンズであってみれば、この時点で初期のものであれ最近のものであれ、側面のひとつをとりだして評価するのは不可能のように思われる。それにはまず、アーティストとしての秘めやかで私的な決断の数々が——初期作品のように明らかに広範な影響をおよぼした場合も、また一見したところ秘儀的で、理解されにくい部分の少なくない近年の作品においても——それ自体、現代の作家たちから広く尊重され、目ざましい手本となっているというより大きな意味合いを勘案しなければならない。とりわけアーティストたちは、ジョーンズの成長過程の個々の側面についての好き嫌いは分かれても、ジュリアン・レスブリッジのこぼれを借りれば、ジョーンズが世間の「期待や欲求には無関心」でありつづけたことに対しては、ほぼ異口同音に敬意を表している。まだ若いうちに例外的な成功を収めたジョーンズは、版画を採り入れ、当時としては他に比肩する者もないほどの技巧を身につけるにせよ、アッサンブラージュの試み、あるいは新たな表現様式やモチーフの選択にせよ、自らの芸術を形成するにあたっては、ひ弱なもの



挿図30

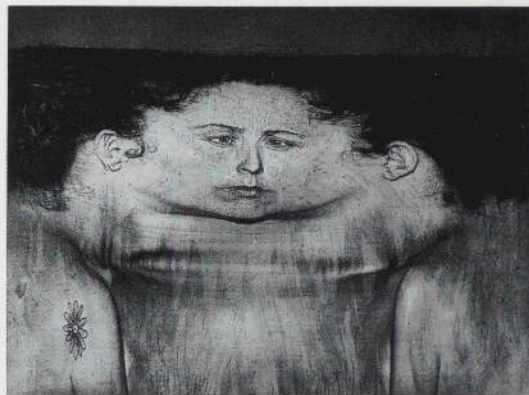
キキ・スミス、《無題》、1992年
ラテックス、ガラス、等身大

Kiki Smith. *Untitled*. 1992. Collection J.B. Speed Art Museum, Louisville, Ky. Gift of New Collectors and Museum Purchase

は忽ちのうちに萎れさせてしまう世間の厳しい監視の目につねに晒されながら、そのすべてを行ってきた。それにもかかわらずできあがった作品群は多様かつ相互の断絶もめざましい反面、統制がとれ見事な調和を維持しており、揺るぎない基盤をもつ内的な調整装置により首尾一貫して統御されているように見える。マーレイはジョーンズが「一度たりともイデオロギーや流派の類を主張したことがない」かわりに、「ただひとり制作に励み、自らの場所を創り出し…装飾に貶めようのない(ポロックでさえこればかりは免れえなかった)」影響をおよぼしたことに敬意を表する。様式がどう変わり、変化にどのような対応を見せようと、ジョーンズの芸術がスタイルの推移に色目を遺っているとの印象を与えたことは絶えてなく——ウインタースの言うように、「流行の浮沈から外れている」——それぞれの時期に、「ジョーンズは描く必要のあるものを描いている」という感覚を一貫して伝えてきた。マーデンのこぼれを借りれば、ジョーンズは「画家のなかでだれより世間の注視を浴びながら、その作品はあくまでも私的でありつづけた」。

このように困難な課題を達成したことは、ジョーンズの同輩、後輩の双方にとって素晴らしい手本となった。これほど厳しい詮索に晒されれば、そのストレスから創造力が萎える恐れもあり、その結果として周囲からは孤立を余儀なくされる。ジョーンズが置かれたこうした境遇は、たとえ相手が仇敵であっても同情を禁じえないと感じるひとはポックナーを始め少なくないが、同時にかねは、たとえばナウマンのように、ジョーンズが成長し、変化してゆく過程を目の当たりにできたのは僥倖であり、進むべき道を探るうえで、計り知れない助けになったとも感じている。長い年月を経た今から振り返ってみると、ジョーンズはセラの言うように「饗宴」であり、「相反する思想」を湛えた泉、「とどまるところを知らない巨大な回転運動、前進しながら拾い集めたものをつぎつぎと接ぎ合わせてゆく生成過程、ブランクーシのように20年後に同じ問題に回帰できるような進化、継起の環をまだ閉じていないひと」なのである。ジョーンズのどこが自分にとって最も大きな意味があったかと訊ねられて、バルデッサリは「作品の真剣さ」と答え、ジャコメッティになぞらえる。どちらの場合にも、身近な問題に対する不断の、しばしば自己反復的な取り組みが、「本質」をつかみたいという本能的欲求に駆り立てられているように思われるというのである。バルデッサリはさらにつづけて、「美術に何かができる、何かを見出しうるとあれほど強く信じているひとは、ほかにまず思いうかばない」ともいう。一方クロースの「アーティストとして世の中を渡ってゆくにはどうすればよいか」という点に関しては、わたしにとってジョーンズに優る手本はない」ということは、個人的なものであると同時にバルデッサリを始め多くのひとびとの見解にも通じる。よい手本となる大きな理由のひとつが、1990年代半ばを迎えた今日でも、「探究はまだつづいている。ジョーンズはまだ前進している」ことであるのはいうまでもないだろう。

こうしたことばの数々は、たんに誠実な粘り強さを証言するにはとどまらない。さらに説明が望まれるし、より広範な視野からの検討も必要ではあるけれども、過去40年に渡りアメリカの前衛絵画と彫刻の分野に現れた重要な創造的思想はほとんどすべてといってもよいほど、その発生地地点のすぐそばにジョーンズの存在が感じられる。レスブリッジの言う通り、「何かをすれば、ほとんどの場合」、ほかのひとが「それをしない状況が生じる」のであれば、ジョーンズのように、ただひとりのアーティストが「これほど多くの拠点を占める」のは不可能に近いように思える。ジョーンズのそうした能力、またその持続力の一端は、バーバラ・ローズがジョーンズの作品の執拗な「保守性」と述べるものによって支えられているようだ²⁴。早い者勝ちの時代、多様なメディア間の越境が花盛りの世の中で、ジョーンズはあえて知覚の働く速度を緩め、早読みを退け、対象に迫る熟慮に報いようとした。素材にブロンズ、あるいはエンコースティックを選ぶにしろ、イリュージョンを招く絵画空間を取り入れるにしろ、ジョーンズはマーデンやウインタースといったアーティストたちに、由緒ある伝統との絆を保ち



挿図31
キキ・スミス、《私の青い湖》、1995年
フォトグラヴール、カラー・リトグラフ、
110.9×139cm
Kiki Smith, *My Blue Lake*, 1992. The
Museum of Modern Art, New York. Gift of
Emily Fisher Landau

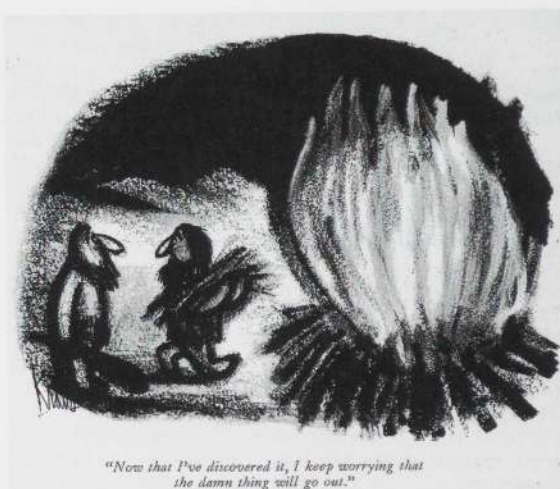
つつ、高度な内容が説得力を備え、現代的な刺激にも不足のない作品を創る術を示したのだった。しかし「慣例」は、ステラも認めるように、「必ずしも保守的である必要はない」し、ジョーンズは「ブルドッグに似ている。食い過ぎるまで決して口から放さない。ジョーンズは絵画を徹底的に追求しつくした」。ステラの分析によれば、ジョーンズが過去40年に渡り中心的な位置を占めつづけてきたのは、作品の基礎にフォルムに対する関心があるからだった。ポロック以来、美術にとって最大のジレンマは即物性とイリュージョンの関係にあったとステラは考える。「即物性は強い誘惑だが、イリュージョン抜きではその魅力も無に等しい。絵画性はイリュージョンによって規定される。力と存在感を生むのは、形あるもの。即物性はたんなる骨格にすぎない」。ジョーンズは、「この問題に最も真剣にとりくんだひと」だとステラは言う。ボックナーの見方は主題の取り方に偏りはあるものの、やはり似たような結論にいたっている。ボックナーは1950年代半ば以降の美術には大きくわけて3つの流れ、主導原理があると考え。ひとつは即物性重視、次にコンセプチュアル・アートとポップ・アートに見られる主題としての大衆文化、あるいは文化自体に対する注目、そして最後が言語をもとにした作品である（それだけかたせつつかれて、ボックナーはもうひとつ、身体、とりわけエロスの「暗部」を挙げた）。こうした流れのどれをとっても、「源流をさかのぼれば、ジョーンズのところで水が涸れる。そこで地中にもぐってしまう。水源はそこにある」とボックナーは感じる。

過去はつねに覆され、新機軸が次々に誕生することを前提としておぼしき現代の美術の伝統にしたがえば、個々の革新家にとって最も根源的な課題は、進化し成長する方途を探ることになるだろう。求められているのは力強い独創性と、ほかの誰とも違う、自分だけの流儀や戦略、あるいは素材、主題、行為のように思われるかもしれないが、同時にそれと対をなすように、たとえ片隅においやられ、やんわりけなされることであろうとも、それを恐れて停滞や反復に陥ることなく、時代、そして不断の変化に敏感に即応するよう厳しく要求されてもいる。これはジョーンズが1960年に見たという、火をテーマにした漫画の示唆する世俗的な知恵のジレンマにも通じる。しかし現代の美術家にとっては、同じ問題はまったく違った様相を呈するだろう。ひとはどうすれば——必要とあらば世間の認知に背を向けても——美術に対する自らの信念、輝かしい初志を曲げることなく創造性を維持しつづけ、自己の模倣や馴染みの畑をあちこち適当に耕すといった安易な道に墮するのを避けることができるか。デュシヤンに想いを寄せるジョーンズの目を名文句で引きつけてから2年後、同じ漫画家はふたたびこのテーマをとりあげて、前回以上にジョーンズそのひと、そして仲間のアーティストたちがジョーンズについて議論する際に提起したより広範な問題にもあてはまる作品を描いた。今度は発明の才に恵まれた原始人が自分から口を開く。男はもはや榮譽に満足してのうとうと寛いではない。それどころか燃料にする薪を運びながら、心にのしかかる懸念を口にする。「火を発明した今となっては」、驚きのあまり惚けたように眺めている仲間に向かって男はいう、「こいつが消えやしないか気が気じゃないよ」(挿図32)。

わたしたちは消滅の時代に生きているという声、それもかなり大きな声が聞こえる。そしてジョーンズがポップとミニマリズムにつけた火は、モダニズムを焼きつくす壮大な劫火となり、ピカソ、アンリ・マティス、ポロック等が活躍した時代のかつての理想、一元論はその火に巻かれてことごとく灰塵に帰し、後に残されたわたしたちは見慣れぬ選手の多数入り乱れるポストモダニズムの消化試合をただ眺めるばかり、活力を維持する核となる熱気もなければ、中心も見当たらない多元主義と付き合い合されているというのである。こうした見方が時代の真実をどれほど捉えているかはさておいて——個人的には的外れと考えるが——この時代の中心人物のひとりであるジョーンズには、思わず苦笑がもれるくらい不似合いのように思われる。燈台の火、あるいはボードレールの言う phare (知的導き手)として、ジョーンズはモダン・アート草創期に生まれた可能性に対する新

しい解釈法に光を当てた、それもたんにそれまで継子扱いされていたデュシャンの功績を蘇らせただけでなく、こうした探究の系統でさえ——伝統の主流をなすセザンヌ、ピカソの系譜の対極にあり、共通性は皆無とされてきたもの——対立しているようにも見える相手に接ぎ木をすれば、両者の血をひいて素晴らしい稔りをもたらす子をもつることができることを示したのだった。ひとりの人間の中でこうした融合と再生を幾度も行うことによって、ジョーンズは過去の業績に新たな発展と展開をもたらす道を開き、わたしたちの意識を変えたばかりでなく、それらにもまだこの先産み出しうるものがあることに気づかせてくれた。1993年にニューヨーク近代美術館絵画彫刻室の常設展示を模様替えしたおり、わたしはデュシャンの《自転車の車輪》をピカソの鉄の薄板による《ギター》と隣り合わせに、やはりデュシャンの《3つの停止原基》とピカソの一連のコラージュを向かい合わせに配置した。そのわけはたんにこれらのオブジェが同時期に制作された(いずれも1913年の作)からではなく、ジョーンズが出現し、その影響が明らかになってからというもの、これらモダニズムの発端について考察する際には、当初からのこうした対立——ふたてに分かれ、たえずせめぎあう差異の論争——こそが出発の時点からモダンアートの内容を定める中心的な要素であったと同時に、現在のわたしたちが直面するその伝統を巡る今日的な論議と革新にとって必須の条件でもあると認めることが不可欠のように思えたからである。キュビズムとダダを隔離してきたニューヨーク近代美術館の伝統的な展示法をこのように改めたことに関しては、決して単純な、あるいは軽薄な意味ではなくジョーンズが「わたしにそうさせた」ことに当時も気づいていたし、現在もそれを認めるにやぶさかでない。

歴史の修正よりも大切なのは、ジョーンズが現代におよぼしているきわめて多岐に渡る影響である。ジョーンズの作品によって芽生え、触発され、あるいは維持されてきた現代的な感覚の本質領域はその広範さ、そして矛盾を孕む多様性においてじつに驚異的なものがある——社会的行動と私的瞑想の語法、権威と懐疑の表明、官能性と受難の詩趣、思想と感覚の不可避性などは等しくジョーンズの薫陶を得たものとしてさしつかえない。これだけの多様な指標が、現代的な創造力に溢れるこのいまだ若々しいオールドマスターについて学ぶべきことは多く、またジョーンズからは今後も多くを期待できることを示している。火のおもしろさは、たんにひとりのひとのものではなく、つねにひとびとに共有されるところにある。したがって火を消さぬよう心配りすることと火を分散させることは対立せず、互いに補いあう。なぜなら使えば使うほど火は燃え盛り、小分けにすればするほど炎は灼熱の度を増すのだから。



挿図32
ロバート・クラウスの風刺漫画。
『ニューヨーカー』誌、1962年9月8日
Cartoon by Robert Kraus. *The New Yorker*,
September 8, 1962

(翻訳:木下哲夫)

註

★1—Jasper Johns, "Duchamp," *Scrap* (New York) no.2 (December 23, 1960): [4] (note).

★2—本稿の執筆にあたり、以下のアーティストと対話を行った。ジョン・バルデッサリ、メル・ポックナー、チャック・クロース、ジュリアン・レスブリッジ、ロイ・リキテンスタイン、ブライス・マーデン、エリザベス・マレー、ブルース・ナウマン、エド・ルッジェ、フランク・ステラ、テリー・ウィンターズ。セラの発言のみ録音した。その他の引用はメモによる。またロバート・モリスとはファックスにより交信。モリスの発言は受信文をそのまま書き写した。

★3—Roni Feinstein, "Random Order: The First Fifteen Years of Robert Rauschenberg's Art, 1949-1964," unpublished Ph. D. dissertation, Institute of Fine Arts, New York University 参照。特に chapter 5, "Rauchenberg and Johns," pp.234-69を参照。

★4—Coosje van Bruggen, *Bruce Nauman* (New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1988), p.23に引用されたナウマンのこぼ。

★5—*Art Now: New York* 3 no.1 (1971), n.p. に掲載された文章のなかで、マーデンはこの油彩画について次のように記している。

息子と話しているとよくこんなことを訊かれた。「まだあの灰色の長四角を描いているの?」
《スクリーン・ペインティングス》をもとにキャンバスの形と大きさを決めた作品のことだ。

灰色はさまざまなものを試してみたことがある。調べるところまではいかない、ただ使っただけ。灰色は他の色に近づこうとするので、内部で動き廻る。この灰色はちがう、灰色から一歩も出られない。難しいのは石のように冷たいこの灰色、明暗しかない灰色だけを使って色を出すことだ。ひどく手を焼かされたのは、ただの明暗にとどまって、ちっとも色づいてこないから。とうとう色になった。壁にかけたところを見たら、とても幸せな気分になれた。

ジャスパー・ジョーンズの絵は表面に塗りひろげられた絵具が表面そのものになること、そしてセザンヌについての多くのことを教えてくれた。ジョーンズの絵を見ると、いつでも現実とは何か考えさせられる。

絵を描くのは難しい。描かないのはもっと難しいけれども、描いていないときに描くのはそれよりさらに難しい。絵を描くこと painting には苦痛 pain が伴う。灰色を思いどおりにしたなどは決して思わないこと。

★6—ステラのこぼを借りると、ラウシェンバークは、「外の世界について色々なこと」を覚えてくれたのに対して、ジョーンズが教えてくれたことは、「アトリエのなかで作品をつくること」により深く関わっていた。

★7—ここで引用したのはナウマンがわたしに語ったことばだが、それ以前にファン・ブリュッヘンとの対話のなかでも、同様の比喩を、ほんのわずかながらこぼ数を増やして披瀝している。ファン・ブリュッヘンは次のように記す。「ナウマンがデュシャンから受けた影響は、ジャスパー・ジョーンズの作品に対する理解を通じて伝わった。ナウマン自身の言うように、「フロイトの思想の理解の仕方と似たようなものだ。ほくはフロイトを、それまたぶんアメリカに特有な解釈をフォークナーを通じて学んだからね。フロイトからではなくて、いったん咀嚼され再構成されたものに触れたわけだ」。Van Bruggen, p. 23.

★8—ナウマン初期の身体を型抜きした作品をデュシャンの先例と関連づけて検証する文章のなかで、ニール・ベネズラはナウマンとの直接の対話をもとに次のように記している。「ナウマンはこの時点ではデュシャン

の作品についてほとんど何も知らなかったけれども、たとえばデュシャンの《頬を舌で膨らませて》(1959年)のような作品の思想と本質は、ジャスパー・ジョーンズを介して間接的にナウマンにも伝わっていた。ナウマンはジョーンズの作品にはよく通じていた。身体の一部の小像の付したジョーンズの《石膏型のある標的》(1955年)等の作品は、ナウマンにとってきわめて重要だった。デュシャンはナウマンに決定的な影響を与えた人物としてよく名を挙げられるけれども、この時点ではデュシャンの軽快で走った駆け引きさえ感じられる振る舞いよりも、実際には、ジョーンズの作品の基礎にある抑えの効いた心理的緊張感のほうがかえって重要だった。Ben Ezra, "Surveying Nauman," in Joan Simon, ed. *Bruce Nauman*, exh. cat. (Minneapolis: Walker Art Center, 1994), p.24.

★9—たとえばゲルハルト・リヒターは次のように語っている。「ジョーンズは絵画という文化を手放さなかった。文化としての絵画はポール・セザンヌにも関わってくる。わたしはそれを拒否したわけだ。わたしが写真まで描いたのはそのせい、つまり peinture (フランス語で「絵画」)と縁を切りたかったからだ。「絵画」は、今の時代にふさわしい表現すべての障害になっている」。Richter, quoted in Benjamin Buchloh, "Interview with Gerhard Richter," trans. Stephen P. Duffy, in Roald Nasgaard, *Gerhard Richter: Paintings*, exh. cat. (Chicago: Museum of Contemporary Art and Toronto: Art Gallery of Ontario, 1988), p.18.

★10—G.R. Swenson, "What Is Pop Art? Part II," *Artnews* 62 no.10 (February 1964): p.66に引用されたジョーンズのこぼ。

★11—ジョーンズは1965年にデイヴィッド・シルヴェスターに次のように語っている。「ひとはものには一定の特徴があると考える。そして、その特徴もときどきに変化する。旗を例にとれば、星は48個と思いこんでいると、いきなり50個に増えてしまう。そうなればなにも面白くないことはない。コココーラの瓶だって、この世の中ではなによりありきたりで、いつまでも同じ形をしていそうに思えたのに、何年前かに突然大瓶になった。小瓶を拡大してずいぶん妙なかつこうにしたけれども、上の部分だけは同じサイズのまま、だから同じ栓を使っている。それから懐中電灯だ。わたしには懐中電灯とはこうしたものというはっきりしたイメージがあった。懐中電灯なんてものは、考えてみれば子供の頃からこのかた、ろくに手にとったこともなかった。でも頭のなかには確かにイメージがあり、モデルにするのにひとつ買おうと思った。当たり前のかつこうをした懐中電灯を1週間探しまわって、赤いプラスチックの覆いがついたので、横にでっぴりあるのだから、まあいつにいろいろな懐中電灯と出会ったすえに、ようやく探していたものが見つかった。それで自分の考えがかなり怪しいような気がしてきたわけだ。しごくありきたりと思っていたものを見つけない、そんなに苦労しなければならなかったのだからね。それからあの昔ながらの罐ビールもそうだ。あれは定番でいつまでも変わらないものと思っていたら、最近デザインが変わってしまった…つまり選択はかなり個人的なもので、本当に冷静な観察に基づいてはいないということだ。シルヴェスターとのインタビュー。1965年10月10日にまずBBCラジオで放送され、後に *Jasper Johns Drawings* (London: Arts Council of Great Britain, 1974), pp.7-8として出版された。

★12—「ポロックの場合より以上に、[ジョーンズの]作品は中を覗きこまれるのではなく、表面を見つめられることになったが、これまで絵画にはそうした例は皆無だった。ジョーンズはだれにも増して、絵画を非・描写の状態に近づけた。旗は描写というより複写だ。装飾的、詐欺的、頑なでばかげた偽物にすぎない。つまりジョーンズの作品は昔からいわれているような描写ではない。そうした描写は必ず図と地の二元性の枠内での表現になっているからだ。ジョーンズは背景を絵画から排除して、

図のみをとりだした。背景は壁になった。それまで中立的であったものが実在するものとなり、それまでのイメージがものになった」。Morris, "Notes on Sculpture, Part 4, Beyond Objects," *Artforum* 7 no.8 (April 1969): p.50. *Robert Morris: The Mind Body Problem*, exh. cat. (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1994), p.132に引用されている

★13—ステラはストライプの自作とジョーンズの《旗》の関係に初めて気づいてはったしたのは、描きかけのところに絵の教師がやってきて、「アメリカに神の恩寵がありますように」と書きつけたときだと語ってくれた。

★14—ステラが「きみの見ているのは、きみの見ているものだ」と言ったのは、1964年にニューヨークのWBAL-FMのラジオ番組に出演したときである。番組の内容は次の出版物に採録された。Lucy R. Lippard, "Questions to Stella and Judd," *Artnews* 65 no.5 (September 1966): pp.55-61. Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1968), p.158. ステラのジョーンズに対する「素晴らしい誤解」について述べたのは、メル・ポックナーである。

★15—Marden, "Statement and Photographs Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for Master of Fine Arts Degree," May 1, 1963, unpublished. Courtesy Brice Marden.

★16—Bochner, "Serial Art Systems: Solipsism," *Arts* 41 no.8 (Summer 1967): pp.39-43, and "Serial Attitude," *Artforum* VI no.4 (December 1967): pp.28-33 "Serial Art Systems" is reprinted and revised in Battcock, pp.92-102.

★17—Simon, "Breaking the Silence: An Interview with Bruce Nauman," *Art in America* 76 no.9 (September 1988): p.142のなかのナウマンのこぼ。Kathy Halbreich, "Social Life," in Simon, ed., *Bruce Nauman*, p.95に引用されている。

★18—ジョーンズがポックナーに与えた影響については、Richard S. Field, *Mel Bochner: Thought Made Visible 1966-1973* (New Haven: Yale University Art Gallery, 1995) 参照。このカタログに寄せた序文にフィールドは次のように記している。「1964年にジュエーイッシュ美術館で開かれたジョーンズの展覧会が若きポックナーに忘れられない印象を残したのはもとより、次第に明らかにされるジョーンズの性格、それに付随する倫理観も大きな影響をおよぼした。ジョーンズは深い懐疑心をもち、異なる発想がせめぎあう「不純な状況」を何としても創りだそうと心に決め、初歩的な主題や手法(「心ではすでに知っているもの」)を好み、言語と、視覚状況を精確に描写することの不可能性に魅了され、意味形成の役割を鑑賞者に委ね、絵画や彫刻についての先入観をたえず問いつけようとするからこそ、ポックナーはその弟子となったのである」(p.9)。フィールドはさらに、「ポックナーの作品はどれをとっても観念(言語)と体験の齟齬、そして断絶に関心を示している。それはまたポックナーがジョーンズの作品の中核をなすと考えたものでもあった」(p.49)。末尾の註(p.72)でフィールドはさらに持論を展開する。「1966年から1968年のスケッチブックには、ジャスパー・ジョーンズの素描(0-9の重複)に関するエッセイのためのメモが数多く記されている。その要点は、ポックナーがジョーンズの提起した断絶という考え方に多くを負っていることを詳らかにすることにある。「見るべきもの」の特質は、制作に必要な手続きによって事前に定められている…無意識のうちにおかれわれは、通常読書に際してのみ用いられる方法で、それを認知するよう迫

られる。イメージは平板でもなければ、空間性も有しない。数字は「オブジェでない」ため、それを文脈の中に置くべきか、描写として見るべきか、われわれは途方に暮れてしまう…ジョーンズはイメージの「読み取り」と跡付け可能な演繹的論理構成の暗示内容全般を、美術という文脈のなかで用いたのだと思う」。

★19—ジェシカ・プリンツはフィールドの編纂したカタログに寄せた論文「言語は透明ではない」の中で、ボックナーはジョーンズの制作手法における否定性を反映させて、ジョーンズの「肖像」を描いたと記している。「ボックナーの辞典風の肖像には、ことばと素描を組み合わせたジャスパー・ジョーンズについての思考が関与している[《無題》(ジャスパー・ジョーンズの肖像)1966-67年]。ボックナーの素描に登場するなぐり書きは、ジョーンズの作品に偏在する『エントロピー』的なM形(たとえば《地図》1961年等)の筆痕を意識したもの。イメージとことばを関連づけたうえで、ボックナーは最初のなぐり書きに『無意味』とレッテルを貼る。二度目は「不必要」、3度目には「ひどい」、そして4度目になると「余計」と記す。素描全体にはさらにジョーンズ自身のニヒリズム(《No》、《嘘つき》1961年)を真似て、大きな×が描きつけられる」(p.197)。プリンツはさらに、ボックナーが壁に描いた《言語は透明ではない》の絵具の滴りとジョーンズの作品の関連にも触れている。

★20—Mark Rosenthal, *The Robert and Jane Meyerhoff Collection: 1945 to 1995*, exh. cat. (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1996), p.113 参照。

★21—Leo Steinberg, "Other Criteria," *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art* (New York: Oxford University Press, 1972), pp.55-91 参照。

★22—ジョーンズの版画に対するサーレの関心については、Lisa Liebmann, *David Salle*, ed. David Whitney (New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1994), pp.18-19 参照。

★23—ナウマンはとりわけ《何に因って》から多くを学んだ。ちなみにこの作品は長期間ロサンゼルス個人の蒐集家の手に置かれていた。ファン・ブリュッヘンは次のように記している。「ナウマンはとくにジョーンズ1964年作《何に因って》のふたつに割れ逆さまになった椅子と、そこに座るひとの脚の型抜き断面に言及する。この作品では型の内側と、椅子の内部が鑑賞者の真正面に位置する。ジョーンズによれば、「椅子がもしふだんと同じ向きであれば、人体の一部のうち欠けていることに気づかれるであろう部分のもつ意味が大きくなりすぎる」。ジョーンズがひとの注意をふだんとは違ったところに集めるために、そのように向きを変えたり、「思考によって、あるいはそれ以外の思考の蓄積によって、きわめて濃厚な意味合いを持つものがそれを喪失したり、あるいはその逆が起こる」と考えていることを知って、ナウマンは表に出たものと意図的に抑えられたもの間の緊張関係を利用したり、作品に自伝の痕跡を遺すよりは体験を客体化しようとする試みの正当性が裏付けられたと感じた」。Van Bruggen, p.23.

★24—バーバラ・ローズは、ジョーンズにはオールドマスターに負うところが大きいこと、そして主題、構成を念頭に置き、ジョーンズを「本質的にきわめて保守的なアーティスト」と結論づけた。Rose, "To Know Jasper Johns," *Vogue*, November 1977, p.323.



1930-1958

ジャスパー・ジョーンズは、1930年代の大恐慌の時代に、その幼少期を南部の小さな町で過ごした。彼が生まれてすぐに両親が離婚したため、ジョーンズは主に親戚の家で育てられた。絵を描くことが非常に好きで、——実際に絵画や画家と接触して、それによって強い影響を受けることはなかったが——芸術の世界に生きるという夢想在、彼の周囲の環境とはかけ離れた何かすばらしいものとして、次第にジョーンズの心をとらえていった。初等教育を受ける間(この間、詩にも強い関心を寄せるようになる)常に、ジョーンズは芸術家になることを目指していた。しかし、24歳で兵役を終えたジョーンズはニューヨークで、芸術家になろうとすることをやめ、芸術家であることを心に決める。彼は実際にそれ以前の作品をすべて破棄し、自己の作品から、他の芸術家のスタイルと類似したものをすべて消し去ろうとした。わずかに残された1954年制作の諸作品には、クルト・シュヴァイツァースやジョゼフ・コーネルらの芸術との類似性が徐々に消えつつあったことが示されるばかりでなく、整然とした理論と私的な衝動との、独自の融合を見てとることができる。類似しているが少し異なった形態を格子状に配した構成*1や塗装されたカラーージュ、石膏型の顔、図像的な記号など、ジョーンズに特徴的なこれらすべての要素は、1954年から55年にかけて画期的な作品である《旗》が制作される以前に、既に登場していた。

《旗》では、カラーージュされた新聞の細長い切れ端の上に幾層にも絵具が塗り重ねられている。この作品の制作過程で、ジョーンズは家庭用のエナメル塗料から、より乾きの早いワックス性のエンコースティックに切り換え、これによって、筆の跡が混ざり合うことなくつづけて素早く上塗りすることが可能になった。ジョーンズはこの手法を用いてさらに別の旗を描き、つづいて標的と一桁の数字を描いた。これらは、普段どこにでも目にするのできる平面的な記号であり、後の彼のことばによると「あらかじめ形が決まっている、平凡で、非個人的な、実際の、外的な要素」*2であり、「見られてはいるが、注目されたり、注意深く見られることのないもの」*3としてジョーンズを魅了したのである。ジョーンズは、これらの絵の厚く仕上げられた表面を「修正の集積」と表現している。それらは「厳密であること」*4への関心を示すものであり、「何らかの価値のあることや、より厳しさを伴う何かを為し遂げたいと思っていた若者」*5らしい仕事であったと語っている。大きさの異なる3枚のパネルを重ねて《旗》を描いたり、いくつかの作品では側部の緑の部分に絵具を塗ることによって、ジョーンズは絵画の、オブジェとしての物質的な存在を強調した。こうすることによって、作品とそこに描かれた物とが同一であるという知的かつ知覚的なジレンマが生じ、見る人は、感覚的に抗しがたく、精神的に不安な感じを受ける。《旗》と《標的》の中には予想されるとおりの原色で塗られたものもあるが、その他のものは単色の緑や灰色、あるいは白色で描かれており、抽象性が

高められると共に、把握しにくい埋没したイメージという性格が強められている。

標的を描いた最初の二作品では、上部に蓋付の箱が据えられ、中に彩色された石膏型の人体の断片が置かれている。ここにはシュルレアリスム的な雰囲気が漂っているが、ジョーンズが平面的な記号をより重視するにつれ、こうした雰囲気は失われていく。しかしその一方で、彼はスカルプメタルを用いて、懐中電灯や電球などの一風変わった小型の彫刻を制作し始める。さらにジョーンズは、新たに別な方法によって絵画をより複雑なものにしていった。たとえば、広く拡張された地の上に旗を描いたり、格子の中にアルファベットや数字を順に並べることによって、空間や時間を暗示するものが新たに取り入れられた。絵に取り付けられた現実のオブジェによって、カンヴァスの前方に新たな領域が生まれ、時にはそれらが、——引きだしや裏返されたカンヴァスの木枠の場合のように——、背後の空間を示唆することもある。こうした入念な仕上げは、ジョーンズが作品にことばを取り入れるようになって(1955年の《タンゴ》、1957年の《The》)、さらに発展していった。1958年の《テニソン》にはさまざまな新しい変化が見られる。2枚のパネルの上にさらに貼り重ねられたカンヴァス面は閉塞を表し、一方、下側を細長く塗り残すことによって、表面が層状を成していることが強調されている。また詩人の名前が、文学的で哀しげなものを想わせる単色の灰色で染められている。

ジョーンズの3年間にわたるこうした展開を見守っていたのは、彼と最も親交の深かったロバート・ラウシェンバーグとわずかな芸術家の仲間のみであった。しかし、1958年1月、ジョーンズは開かれたばかりのレオ・カステリ・ギャラリーで初の個展を開く。《標的》の絵が『アートニュース』誌の表紙を飾り、ニューヨーク近代美術館がジョーンズの作品を3点購入し、彼の芸術があちこちで話題になる。ジョーンズの芸術はダダの再来と目され、抽象表現主義の型通りの手法の拡張とも、それに対する攻撃とも評された。

その年に制作が開始され、翌年完成した《彩色された数字》においては、初期のイメージに見られた寡黙な堅固さが次第に失われていくのが見てとれる。個々の数字にしばしば全く異なる色彩が使われ、全体に色彩と構造が分裂しているために、小刻みに分割された、目のくらむような画面が生み出されている。そこでは描かれるものの形状と背景の地のどちらを、あるいは輪郭描写と抽象的な筆触のどちらを優先させるか、というジレンマがより顕著になっている。

—KV

*註については、pp.384-86を参照。

リリアン・トーン編
Compiled by Lilian Tone

凡例

*この年譜はジャスパー・ジョーンズに関する文献中の情報をまとめ、構成したものである。可能ならば新しい情報を載せ、またこれらの二次的な出典を一次資料と一緒にすることで、不一致の回避を試みている。この一次資料とは、レオ・カステリ・ギャラリー・アーカイヴス(ニューヨーク)、ユニヴァーサル・リミテッド・アート・エディションズ・アーカイヴス(ニューヨーク州ウェスト・トイズリップ)、ノースウェスタン大学ミュージック・ライブラリーのジョン・ケー・ジ・アーカイヴス(イリノイ州エヴァンストン)その他で参照可能なものである。ジョーンズの個人的なファイルは参照できなかった。そのため、ここに掲載されている情報はその部分を欠いている。

*1995年にいたる活動の中でジョーンズが生み出した全絵画作品は、可能な限り完成年の情報とともに載せている。作品の完成順序に関して主に参照したものは、Roberta Bernstein, "Chronological List of Johns' s Paintings and Sculptures 1954-1974," in *Jasper Johns' s Paintings and Sculptures 1954-1974: "The Changing Focus of the Eye"* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985) である。同様に助けとなったものは、レオ・カステリ・ギャラリーの記録簿およびジョーンズの記録である。作品の制作場所の情報は、ジョーンズが寛容にも忍耐強く提供してくれた。素描に関しては、完成年以外のデータがはっきりしている場合には必ず載せている。月日、制作場所を含めたその正確な日付は、ジョーンズ自身が作品に銘記した情報に拠っている。

*ジョーンズの作品の多くには共通の題名が付けられているか、あるいは無題とされている。読者がこれらを区別しやすいように、この年譜に出てくる作品は、本カタログの図版部分にある場合には、図版番号によって識別可能になっている。番号に「LC#」とついでにあれば、レオ・カステリ・ギャラリーの記録番号を指す。版画であれば、*The Prints of Jasper Johns 1960-1993: A Catalogue Raisonné* (West Islip: Universal Limited Art Editions, Inc., 1994) のカタログ番号に対応する「ULAE」番号により示されている。題名、日付によりはっきりそれと分かる作品は、このような分類はなされていない。

*作品の完成年月日を含む一般情報のうち、月日ははっきりしないものは、その年の項目の一番最初に載せている。各季節名で示される期間はそれぞれ、冬=1~3月、春=4~6月、夏=7~9月、秋=10~12月である。日付あるいは一定期間が[]に入っている場合は、現存する資料の裏付けにより確定できないものである。

*ゴシック体の引用部分はジョーンズのことばである。

*展覧会は選択したうえで載せている。完全なかたちでの展覧会歴はエイドリアン・サドハルターの構成によるものが近くコンピュータ・データベースで出版される予定である。

*図版部分には、題名、日付、素材・技法、寸法が載っている。これらのデータに関してはジョーンズ自身や現在の作品所蔵家、また紙の上に描かれたいくつかの作品に関しては、Nan Rosenthal and Ruth E. Fine, with Marla Prather and Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, exh. cat. (Washington, D. C.: National Gallery of Art, and New York and London: Thames and Hudson, 1990) の情報によって、補足されたりしたもの以外はジョーンズの記録によるものである。寸法はセンチメートルで表示されている。例外を除き、縦、横、そして当てはまる場合であれば奥行き順につづく。素描と版画に関しては、(画面)の表記がある以外は、寸法は作品部分ではなく、支持体の寸法を表している。

*翻訳は、各部の解説を西野華子、年譜を木下哲夫が担当した。ただし、1930-1958年については、解説・年譜とも茂野玲が担当した。

*各章解説はカーク・ヴァーネダーが執筆し、イニシャルKVで表わした。

東京展には図版番号に*が付された作品のみ出品されている。

1930

●5月15日——ジョージア州オーガスタにジャスパー・ジョーンズ・ジュニア生まれる。農場経営者であり、元弁護士*1であったウイリアム・ジャスパー・ジョーンズ(1901-57)とサウスカロライナ州アレンデイルのスクール通りのアパートに住む*2ジョン・ライリー・ジョーンズ(1905-92, サウスカロライナ州バーンウェルにミータ・ジャネット・ライリーとして生まれる)との間の唯一の子供であった。ジョーンズはおそらくオーガスタに生まれたと考えられる、というのも「ここにアレンデイルから一番近い病院があったからである」*3。

1932

●1932年か33年——両親が離婚し、ジョーンズは父方の祖父であるウイリアム・アイザック・ジョーンズ(1869-1939, サウスカロライナ州エルハルト出身)のもとへ送られる*4。祖父はアレンデイルのメイン通りに2番目の妻であるモンテツ・B.ジョーンズとともに住むバプテIST派の農場経営者であった*5。ジョーンズは以後、ここに5年ほど住み、その生活環境を後にこう説明している。「ときは30年代の大恐慌期、きわめて南部的な小さな町は、あかぬげず、中産階級的な所だった」*6。依然アレンデイルに住んでいた父親は、時折ジョーンズを訪ねた。

.....
[私の祖父は]たくさん作物を作っていた。綿やメロンやアスパラガスがあったのを覚えている…。ときどき私は祖父とともに彼の畑を見にドライブした。私は彼がどうやってこの緑色の作物を見分けるのか全く不思議でならなかった。彼は実りつつある綿やメロンやライ麦を見るととても興奮した。私はなぜ彼がそのひとつひとつを区別できるのか分からなかった*7。

私が生まれる以前に亡くなった祖母がいた。彼女は絵を描く人で、その絵は方々の親戚の家に残っていた。そこに描かれていたのは小川に浮かぶ白鳥や、水の中にたずむサギや牧場の牛…といったものだった。それらは何かのコピーではないかと思うのだが、分からない。それが子供時代に私が見たことのある唯一の絵画であり、絵画らしい絵画だった*8。

1933

私は3歳のときから絵を描き始め、それから止めたことはない*9。

1934

●4月17日——ジョーンズの母親が、後に国税庁の職員となるロバート・アール・リーと再婚する*10。ジョーンズはそのまま祖父とともに生活する。



左：家族写真——（左から）ジョーンズの伯父ウィルソン、父ウィリアム・ジャスパー、祖父W.I.、伯母グラディス、祖母エヴァリン、伯母ユニース。
上：アレンデイルのW.I.ジョーンズの家。

1935

私は5歳の頃からアーティストになりたかった。直接の家族のうちで芸術に関わる者はいなかったが（絵を描く祖母はいたが、私は彼女を知らない）、しかしアーティストというものが社会において興味を持たれている存在だという考えが、どうにかして運ばれてきたようだった。私はアーティストというものを知らなかったが、それになるためにはどこか他の場所へ行かなければならないということに、幼い頃には気付いていた*11。

一度、アレンデイルにアーティストが来たことがある。彼はおそらく祖父のとこに泊まったと思う。彼はギリシャ料理店の鏡に鳥や花を描いて飾った。私は彼の部屋から絵具と絵筆を盗んだ。それらがなくなって彼が困るだろうとは全く思いもなかった——彼は本当にたくさん持っていたのだから！でも彼はなくなったことに気付いた。私は油彩の絵具が水とは混ざらないことを知らなくて、コックが道具を彼に返す前に、めちゃめちゃにしまった*12。

●1月31日——義妹のアレクサンドラ・リー（後にウェルズに改姓）が生まれる。

1936

私は6歳になったときのことを覚えている。家の裏の祖父の庭で、パーティーをやった。ケーキを食べたりした後、皆で映画を見に行った〔映画は6歳未満は無料だった〕。私は生まれて初めて料金を払った…。お客の多くはそれを払えなかったが*13。

●[夏]——アレンデイル小学校に入学する。校長は伯母のユニース・ジョーンズ・ウォーレン（後にJ.カール・キアス夫人となる）*14。

●1936～38年の間にジョーンズの父親が再婚*15。

1937

●1937年か38年に伯父のウィルソン・R.ジョーンズとその妻リブとともに、アレンデイルで1年ほど過ごす。彼らにはベティーとビルという双子の子供がおり、ジョーンズと同年だった*16。彼はその後祖父のもとに戻り*17、1939年までそこに住む。

1938

●2月14日——義妹のオーウェン・ライリー・ジョーンズ生まれる。

1939

●5月7日——祖父が冠血栓によりアレンデイルで死去。享年71歳。葬儀は翌日行われた*18。未亡人（モンテツ・ジョーンズ）と子供たち（アレンデイルのウィルソン・R.ジョーンズとウィリアム・ジャスパー・ジョーンズ、レキシントンのグラディス・ジョーンズ・シーリー、アレンデイルのユニース・ジョーンズ・ウォーレン、グリーンウッドのマーサ・ジェームズ、コロンビアのヴァージニア・ジョーンズ、皆サウスカロライナ州に住む）に対し、数千ドルを「家畜や農具など」のかたちで残す*19。

祖父の死後、ジョーンズは一年ばかり母親と継父、義妹たちとともにコロンビアで過ごし、A.C.ムーア小学校に通う*20。

1940

●[夏]——学年を終え、サウスカロライナ州マーレイ湖の近くに住む伯母のグラディス・ジョーンズ・シーリー（後にフランシス・W.シーリー夫人）とともにザ・コーナー（現在ベイツバーグ=リースヴィルの一部）と呼ばれる人里離れた地区に越す*21。

本当に田舎だった——最初は電気も電話もなかった。私は世界で何が起きているのか分からなかった。今でもあまり分かってはいないが*22。

ジョーンズはこの場所に高校の最上級生の年まで住む。この間に母親はコロンビアからロック・ヒルに移り、それからオレンジバーグ、そしてサウスカロライナ州サムターに移る*23。

●秋——クライマックス校と呼ばれる2部屋しかない学校に出席する。伯母が全学年を教えていた*24。

1942

ジョージア州サヴァンナの公園の中に、ウィリアム・ジャスパー軍曹の像があった。あるとき父とこの中を通ったおり、父は私たちの名が彼にちなんだものだと教えてくれた。それが本当かどうかはわからないけど。ジャスパー軍曹は砦にアメリカ国旗を掲げようとするときに、命を落としたんだ*25。

.....
●秋——伯母との生活をつづけ、ベイツバーグ(現在ベイツバーグ=リースヴィル)のベイツバーグ=リースヴィル統合ハイスクールに入る。そこで1946年の春まで学生生活を送る。

1943

●9月14日——義弟のロバート・アール・リー・ジュニアが生まれる。

1946

●[夏]——サムター(ハンプトン通り401番地)に越し、母、継父、義弟妹とともに住む。

●秋——サムターのエドマンズ・ハイスクール(現在サムター・ハイスクール)に転校し、最上級生となる*26。この学校で彼は製図と芸術のコースを、それぞれ一学期ずつ取る。

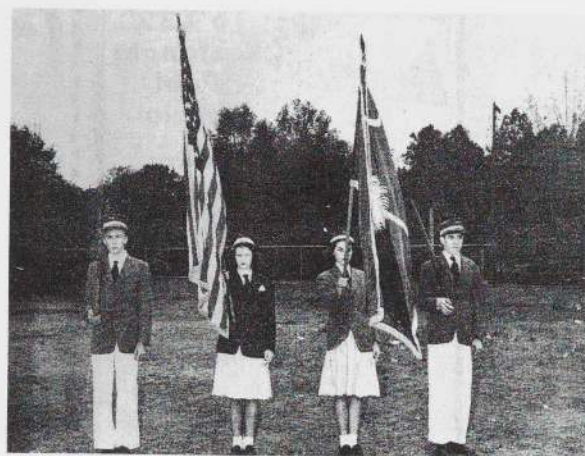
1947

●6月——エドマンズ・ハイスクールの卒業式で総代となる*27。

●[夏]——コロンビアに戻り、ひとり暮らしを始める。ここにいる間に、父母のもとをそれぞれ一回ずつ訪れている*28。

●9月——コロンビアにあるサウスカロライナ大学の人文科学カレッジの授業に出席し始める*29。キャサリン・フリップス・レンバート*30、オーガスタ・レンバート・ウトコフスキー・ウォルシュ、そしてニューヨーク行きを勧めたエドマンド・ヤージアンのもとで学ぶ。レンバートの回想によれば、「コロンビアにいた頃、ジャップ[ジャスパー]は、毎晩食事の支度を手伝いに来てくれました。彼は詩を書いていました」*31。そして、「見かける度、いつもスケッチをしていました。一度他の学生たちと一緒にビーチに遠足に行ったことがありますが、そこでもスケッチをしていましたよ」*32。

10代のジョーンズ, 1946-48年頃。



旗手をつとめるジョーンズ(左端)、サウスカロライナ州サムターのエドマンズ・ハイスクールにて、1946-47年頃。

1948

●12月——3学期間(一年半)在籍しただけで、サウスカロライナ大学を退学する。キャサリン・レンバートによると、「彼はもっと芸術を学ぶためにニューヨークへ行ったのです。もうUSCでやれることはなくなっていたし…。友人たちは、40年代後半に彼がニューヨークへ発つ前の夜に、彼の叔父がたぐさんのお金を与えていたと言っています。けれど、彼は州の祭りに出かけて、不思議なことにその金を全部なくしてしまいました」*33。

ニューヨークに越し、祖父が遺した土地を売って生活する*34。最初は、マンハッタンのリヴァーサイド・ドライブ126丁目に住んでいた*35。まもなく、ロングアイランドに移り、それからまたマンハッタンに戻る——とりあえずコロンバス・サークル近くのホテルに滞在し、西60丁目に移った*36。

1949

生まれて初めて見た本物のピカソの絵を覚えている…。私はそれがピカソだなんて信じられなかった。それまで目にしたもののうちで最も醜悪なものに思えたよ。それまで、カラー・スライドを通して入ってくる光というものに慣れてしまっていたんだ。絵画とは何かという概念をひっくり返さねばならないことに気付いていなかったんだ*37。

.....
●ホイットニー美術館(当時西8丁目10番地にあった)のアニエアル展を観に行き、初めてジャクソン・ポロック、イサム・ノグチ、ハンス・ホフマンの作品に触れる*38。

●[1月~6月]——パーソンズ・デザイン学校に入る*39。人体デッサン、解剖学、色彩理論、デザインなどの授業をとった*40。

●[夏]——経済的困難のためにパーソンズでの勉強を中断する。

.....
私は文無しになって、奨学金が必要になった。学校長には、前の大学の教師が私を推薦しているので奨学金は出せるが、「しかし君はそれに値しない」と言われた。だから私はそれを断った。学

校長はこうも言った。「もし君がこの奨学金を断るなら、決して画家にはなれないだろう」*41。

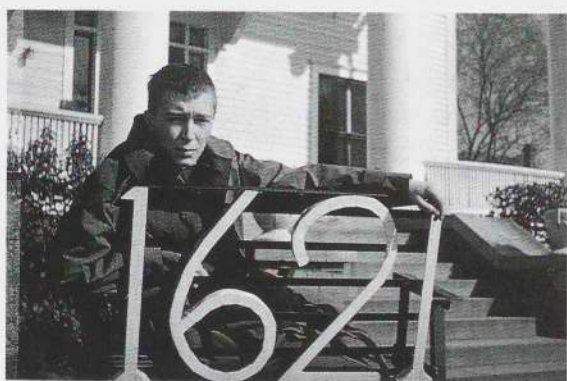
●[1949年夏]~1951年5月——メッセンジャー・ボーイや発送係として働く*42。

1950

●6月30日~8月13日の間——ニューヨーク近代美術館の「エドヴァルト・ムンク」展を観に行く*43。

●10月24日~11月11日の間——ニューヨークのダウタウン・ギャラリー(東51丁目32番地)で、ジェイコブ・ローレンスの《ホスピタル》絵画を観る*44。

●11月28日~12月16日の間——ニューヨークのベティー・パーソンズ・ギャラリー(東57丁目15番地)で、ジャクソン・ポロック展を観る*45。



サウスカロライナ州コロンビア(?)にて、1951-52年頃。
写真:デイヴィッド・ブラック Photograph:David Black

1951

●4月23日~5月12日の間——ニューヨークのベティー・パーソンズ・ギャラリーで、バーネット・ニューマンの個展を観る*46。

●5月25日——陸軍に徴兵される*47。サウスカロライナ州コロンビアで兵役に就き、後にフォート・ジャクソンに送られ、そこで1年半過ごす。ここで彼は兵士のための展覧会プログラムを企画する。可能な限り、ニューヨークを訪れる*48。

●11月——『コロンビア美術館ニュース』によると、「ジャスパー・ジョーンズ上等兵…はカーライル・ホールのカルチャー・センターで、コロンビアのアーティストたちによる一連の展覧会を組織し、フォートのカルチャー・センターを活気づけた。初回は、ジョン・ラストの素晴らしい絵画の展覧会であった」*49とある。

●12月——前年3月にオープンしたコロンビア美術館は、フォート・ジャクソンの全兵士のためにそのリッチランド美術学校の設備を開放した。美術館側は、「コロンビア付近の兵士たちが頻りに美術館に足を運び、要望を寄せるのを見れば、美術館が彼らに対して提供すべきサービスの必要性が分かるだろう。結果、当美



サウスカロライナ州ポーリース島にて、1951-52年頃。

術館は毎週末に創造力あふれる才能にリッチランド美術学校の設備を開放することで、彼らへのサービスを拡張しようと思う*50としている。

コロンビア美術館は同様にフォート・ジャクソン・ギャラリーを設け、そこをフォート・ジャクソンの兵士の作品展示専用とした。「これは、市立美術館が軍のメンバーに対して専用のアート・ギャラリーを設ける初めての機会である。したがってあなた方の美術館の試みは画期的で、全米における先駆者になったと言えます。階段を登りきったところの右側にある小さな青い部屋は新たに照明が付けられ、そこにはフォート・ジャクソンの兵士たちの作品が隔週で展示されることでしょう」*51。フォート・ジャクソンの第8歩兵師団長のハロルド・ジョン・コリンズ陸軍少将は、ジョーンズにこのギャラリーの運営を頼んだ。この期間に、ジョーンズは絵画、建築、陶器、彫刻、写真、景観建築そして舞台美術などの数多くの展覧会を企画することとなる*52。

サウスカロライナ州フォート・ジャクソンにて、1951-52年頃。
右側に立っているのがジョーンズ。
アメリカ陸軍の写真 U.S.Army photograph.



1952

● 最初期の作品を制作する。そのうち《愚か者》(現在コロンビア美術館蔵)、《入れ墨のある胸像》(現在フィラデルフィア美術館蔵)というふたつの素描が残っている。

● 2月——この月の『コロンビア美術館ニュース』から、「[リッチランド美術学校を]利用する最も活発なグループのひとつはフォート・ジャクソンの兵士たちのグループだ。彼らには、空間も素材も無償で与えられる。彼らは他の学生たちに溶け込み、全般的に『くつろいで』いて、当方と最もなじみの良いグループのうちのひとつである。フォート・ジャクソン・ギャラリーに展示する作品は、その多くが週末の午前中の短い時間の中で、美術学校で制作される。ここに、現在展示中のアーティスト兵の名がある。…サウスカロライナ州サムターのジャスパー・ジョーンズ上等兵」*53。

● 4月——ブルーノ・ベッテルハイムの論文「精神分裂病的芸術に関するケース・スタディ」が『サイエンティフィック・アメリカン』誌に発表され、子供の描いた絵が特集される。40年近く後になって、ジョーンズはこのときベッテルハイムが使った《母親のおっぱいから乳を飲む赤ちゃん》という図を絵画や版画に使用することになる*54。

● 4月4日～5月18日の間——ニューヨークでメトロポリタン美術館の「セザンヌ 油彩、水彩、素描」展を観る*55。

● [1952年12月～1953年5月]——朝鮮戦争の間、仙台に駐屯する。特別任務を課され、映画の宣伝用ポスターや、対性病教育用ポスターをつくる。彼はまた、もうひとりの兵士が始めたユダヤ教会の装飾にも関わる*56。

仙台駐屯の間、ジョーンズは東京に赴き、ダダリストおよびシュルレアリストに触発された日本のアーティストたちの展覧会を訪ねる。「それはとても面白かった。ある作品を覚えている。台から女物の手袋が下がっていて、象の足が、その手袋の指の一本の上に乗ってこれを固定しているというものだった」*57。

東野芳明は後に、ジョーンズは日本に滞在していたとき「地方の喫茶店で、1枚の[エドガー・ヴァレーズの]レコードを見つけ、すり減るまで毎日何回も聴いていた」と書いている*58。

1953

● 5月5日——上等兵の地位を最後に、フォート・ジャクソンの軍を除隊する*59。

● [夏]——マンハッタンに戻り、東83丁目の「小さなアパートで…卵の黄身のような色に塗ってあるところ」に住む*60。

アーティスト、サリ・ディーネスと出会う。彼女のスタジオは西57丁目57番地にあり、ジョーンズはよく彼女の〈アーバン・フロッター・ジュ〉の作品を手伝った。「彼女は朝早くに、3m半あるいはそれ以上の大きさの紙を持ってストリートに出て、そこでいろいろなものを擦っていた。マンホールの蓋やそういったものを擦っていた」*61。

● [9月]——復員兵援護法によって、ハンター・カレッジに入学

するが、授業に1日出て退学してしまう*62。

.....

復員してきたとき、私に十分な知識がないと思っていたので、復員兵援護法によって学校に通おうと思った。私はハンター校に入学し、てっきりパーク通りのほうのキャンパスに通えると思っていたんだ。でも違っていた——そこはそのころ女子学生だけで、私はブロンクスまで通わなければならなかった。初日はペーオウルフについての授業や、単語ひとつ理解できなかったフランス語の授業、そして美術の授業があった。その授業は帽子を被った赤毛のすてきな女教師が受け持っていて、私に「素晴らしいラインを描くのね」と言った。家の近くで、私は路上で酔いつぶれてしまった。助けられ、一週間ベッドから離れられなかった。そういうわけで、私の学歴はそこで終わったんだ*63。

.....

● [秋]——カーネギー・ホール近くのマルボロ書店(西57丁目)で夜勤の事務員として働く*64。

● 晩秋、あるいは1954年1月

上旬——ある夜、10時から夜半にかけて、仕事の後に、マディソン街と57丁目の角で作家のスジ・ガブリックと出会う。彼女は彼のニューヨークでの数少ない知人のひとり、このときは別の作家と、そしてノースカロライナ州のブラック・マウンテン・カレッジで知り合ったロバート・ラウシェンバーグと一緒にいた*65。ジョーンズにとってラウシェンバーグは「本物のアーティストだと思える初めての人物」となった*66。



サリ・ディーネス《マーシー》、1953年
Sari Dienes, Marcy, 1953
布にインク、183×91cm
Collection Sari Dienes
Foundation, Inc.

1954

● 乾燥オレンジをもとに、黒鉛による素描を制作(図版2参照)*67。

.....

● [冬]——東83丁目から東8丁目のC街に移転する*68。ディーネスのスタジオでのパーティーで再びラウシェンバーグに会い、作曲家ジョン・ケージとモートン・フェルドマンと知り合う*69。マルボロ書店に勤めながら空き時間に描きつけ、またラウシェンバーグがショー・ウィンドーのディスプレイに使うオブジェをつくるのを手伝うようになる*70。

● 1月20日——ブルックリン音楽アカデミーで行われたマース・カ

ニンガム舞踊団の公演に参加する。プログラムはクリスチャン・ウルフ『チャンスによる組曲』、ビエール・ブーレーズ『フラグメンツ』、エリック・サティ『セテット』、ルイス・モロー・ゴットシャルク『パンジョー』、そして19世紀ピアノ音楽のセレクションであるデイヴィッド・チュードアの『タイム・ア・ダンス』であった。公演後、カニンガムと知り合う*71。

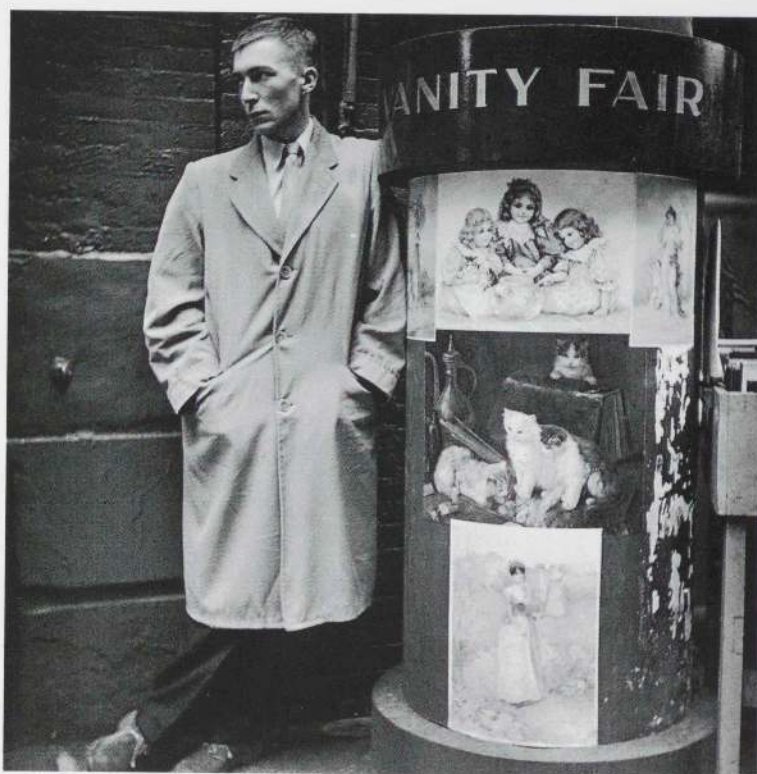
●1月以降——カニンガムの生徒で、その頃パリからやってきたレイチェル・ローゼンタールと出会う。ローゼンタールは次のように述べている。「私たちはあらゆることを一緒にやった——ジョン[ケージ]のスタジオやサリ[ディーネス]の大きなスタジオでミーティングをしたり…ファンス・スティーヴンソンと彼女の夫に会いに郊外に出かけたり」*72。東8丁目のアパートで、ジョーンズはローゼンタールの顔を石膏取りし、『無題』(図版5)を制作する。このとき彼は初めて石膏取りした人体の一部を作品に導入した。

おそらくこの年の後になって、『無題』(図版1)がつくれる。これがグリッド構造を用いた初めての作品である。「本屋で働いてころのことだけ、注文を書きとめる小さな長方形のメモ帳があった。その紙を折ってちぎり、開くと左右対称になるデザインをよく作ったものだ。このコラージュは、そんなふうには破いた紙を集めたものでね。狙いは見た目はそうでないのに、じつは左右対称のものを作ることにあった」*73。

●3月1日～20日の間——ニューヨークのシドニー・ジャニス・ギャラリー(東57丁目15番地)で行われた「マグリット ことば対イメージ」展を訪れる。この展覧会にはマグリットの1928-30年の作品が展示されていた。60年代にジョーンズはマグリットの作品を集めるようになる*74。ジョーンズはまたこの頃にジョゼフ・コーネルの作品に触れている*75。

●夏——パール通り278番地のロフトに移る。上の階にレイチェル・ローゼンタールが住む。ロバート・ラウシェンバーグも近所のフルトン通りに住んでいた。ローゼンタールは当時を振り返ってこう言っている。「その夏…ジャップとサリ[ディーネス]と私はダウントウンにロフトを借りようと思った。その頃ボブ[ラウシェンバーグ]以外はほとんど誰もそれを持っていなかったから…。それで夏中ロフトを探し回って、パール通りに信じられないようなレンガ造りの建物を見つけた。それは市が没収していたもので、ロフトはふたつしかなかった。それでサリには悪かったけれど、ジャップとふたりで取ってしまった。私が上のフロア、ジャップが下のフロアを取った…。あそこは4～5階建てで、大きな古い滑車が付いていて、その滑車を使って2階の印刷部屋の窓からも物を出し入れしていた。そのために床にはロープを通す穴が空いていた。私の分の賃貸料は月に50ドルぐらいだった。私はもう少しお金を出し、バスタブを入れて、お湯も引いた。フルトン通りにあったボブのロフトはブロックひとつ隔てられているだけだった」*76。

ローゼンタールはこうも言っている。「ジャップはアーティストだったけれど、まだ本気で自分のことをそうだとは考えていなかった。彼は描く時間がなかなか取れなかったし、それまではごく小さなアパート



(ジャスパー・ジョーンズ——NYC, 1955年)
写真:ロバート・ラウシェンバーグ Photograph:Robert Rauschenberg.
©Untitled Press.

に住んでいた。彼がやっていたことと言えば、コラージュの上からエナメル塗料を塗るぐらいだった。もちろん素描もたくさん描いてはいたけれど。こういう風だったから、ロフトに移ってきたときには彼はこれから本格的に作品に専念しようと感じていた」*77。

この頃、ジョーンズは絵画に専念するためにマルボロ書店を辞める。生活のため、彼はラウシェンバーグとともに自由契約でショー・ウィンドーのディスプレイの仕事をするようになる。

ローゼンタールによれば、「ボブはその頃すでにショー・ウィンドーのディスプレイで生活していて、ジャップに仕事を辞めて一緒にディスプレイをしよう持ちかけていた。最初ジャップは心配そうだったけれど、ふたりは店まわりを始めた。売り込みをしたのはボブだった。彼ときたらどんな人に対しても、どんなことでも納得させることができた。だから彼らはたくさんの仕事を得ることができた。全ての仕事はジャップのロフトで行われた。ボブのところは真面目な作品を制作するのに使われていたので」*78。

パール通りにいるときに、ジョーンズは十字の形の絵画を制作した(おそらく現存せず)。ローゼンタールはその後、彼にユダヤの星の形に絵をつくってくれるように頼み、それが『星』となった*79。彼が『おもちゃピアノ付きの作品』をつくったのも、おそらくこの頃である。

●[秋]——手元にあった自身の作品すべてを破壊する*80。ローゼンタールによると、「ある日、彼は古い作品をすべて破壊してしまった。それはあたかも、全く新しい構想がまるごと彼の中で生まれたかのような感じだった——それは、作品を制作する中で形になっていくようなものではなかった。その美的な何かをものにすやいなや、彼はすべてを壊したのだ。その後すぐに、彼はエンコースティックを用いて制作を開始した。彼はマルボロ書店にあったアーティストの技法に関する本を持っており、そこでこの方法を知ったのだった。それはま



ロバート・ラウシェンバーグと、ニューヨーク、パール通りにて、1954年頃。
写真：レイチェル・ローゼンタール Photograph: Rachel Rosenthal.

るで、それを行う以前にすべてが頭の中ですでにできあがってしまっているかのようだった」*81。

50年代の最初の頃、私はアーティストになろうとしており、次々とアーティストであるひとびとに会いつづけた。そして思った、「ここにいまだにアーティストになろうとしている私がいる」と。違いは何なのだろう。なろうとするのではなく、アーティストであるためには何を変えねばならないのだろうか。その疑問が起こった瞬間私は決心した。自分にとって不可能なことを、自分自身が行うように仕向けよう。そしてまた私のすることは何でも私自身のアーティストとしての表現であるべきだと考えた。私の心に、私の思考に、私の仕事に、ある変化が起こったのだ。もちろん疑いや恐れもいくらかはあったけれど*82。

●[晩秋]——年末も近いある日、ある夢に刺激され、最初の《旗》(図版8)の制作を始める*83。

ある夜私は大きなアメリカ国旗を描いている夢を見た。で次の朝、私はその通りのことをするために道具を買ってきたのだ。そして作業を始めた。私は長いことその絵画にかかりつきりになった。絵は完全に失敗だった——物質的に失敗だったのだ——というも私は家具を塗ったりするような家庭用のエナメル塗料を使ったために、絵が十分に速く乾かなかったのだ。それで、それについて前に読んだか聞いたかしたワックス・エンコースティックを使うことを思いついたんだ。作業の中盤で私はそれに切り替えた。なぜならエンコースティックは冷えれば固まるので、一度塗ったものをもう一度だめにするようなことはなかったからだ。エナメルを使う場合は8時間待たなければならなかった。ひとつのことをすると、次をするまでに8時間待たねばならなかったんだ。エンコースティックなら、つづけて作業できた*84。

●12月8日——ニューヨーク、ブルックリンのブルックリン音楽アカデミーで、マース・カニングガムの『ミスティア』が初演される。音楽はジョン・ケージ(『ピアノ曲1から20』)、舞台装置と衣装デザインはロバート・ラウシェンバーグが担当。ジョーンズはラウシェンバーグが舞台装置を組み立てるのを手伝った。

●12月20日~1955年1月20日——《おもちゃピアノ付きの作品》がタナガー・ギャラリー(東10丁目90番地)のグループ展に展示される。81人の画家と彫刻家が出品し、その中にラウシェンバーグとレイチェル・ローゼンタールもいた。この展覧会の展評で、フェアフィールド・ポーターは他の新人たちとともにジョーンズに焦点を当てて書いている。「評者の目に新しく映った作家のひとりに、オルゴールのようなものを展示していたジョーンズがいる…」*85。

1955

●1月9日——ニューヨークのヘンリー・ストリート・プレイハウス(グランド通り466番地)でジェイムズ・ウェアリングの『リトル・クーチ・ピース』の初演。パフォーマーはマリアン・サラチとシェルダン・オズスキー。音楽担当はオリヴィエ・メシアンで、衣装デザインはジョーンズが担当。

●[冬~春]——《旗》を仕上げる*86。初の標的の絵画である《石膏塑型のある標的》と、《白い旗》(図版11)も描く。

●3月15日~16日——マリアン・サラチのダンス『ナスキ』の公演がニューヨークのマスター・インスティテュート・シアターで、16世



ジョーンズのニューヨークでの初の展覧会となった、タナガー・ギャラリーでのグループ展(1954年12月-1955年1月)展示風景。

紀音楽を用いて行われる。舞台装置と衣装デザインはジョーンズ担当。舞台装置には、石膏でつくったオブジェや弦のないハーブのようなものが使われ、衣装で特徴的なのは鳥の頭部だった*87。『ナスキ』は6月5日にも同じ場所で行われる。

●4月26日~5月21日——ロバート・ラウシェンバーグがニューヨーク、ステイブル・ギャラリー(7番街924番地)の「第4回絵画彫刻アニュアル展」に出品する。その中に《ショート・サーキット》(1955, 33.7×43.8cm)があり、これにはスーザン・ウェイルの絵とジョーンズの小さな旗の絵が組み込まれている*88。

●夏——父親の葬儀のためにカリフォルニアに帰ったレイチェル・ローゼンタールがそこに留まることにしたので、ラウシェンバーグが彼女のスタジオを借りる*89。以後6年にわたり、彼とジョーンズは毎日のように顔を合わせ、それぞれやっていることに対してアイデアを交換し合った。ラウシェンバーグは後にジョーンズについてこ

う語る。「彼と私はお互いにとって初めての真の批評家となった。実際彼は、私がアイデアを分かち合い、また、ともに絵画について議論した初めての画家であった。いや、初めてではなかった。サイトゥオンブリが初の画家だった…。でもジャスパーと私は文字どおり、アイデアを交換した。彼が「君のためにすごい考えがある」と言えば、私の方も彼のために何か考えつかなければならないことになる」*90。

私は本当にラウシェンバーグ作品を描いた。実際ふたつのラウシェンバーグ作品を制作したんだ。ひとつは金箔の絵画で、もうひとつはもう少し後の時期のラウシェンバーグだ。なぜこんなことをしたのかといえば、私は彼の作品をあまりに理解しているからそれらをつくることも可能に思えたからだ。でもやはり何か欠けていた。それで私はそのふたつをポップに渡し、あとは彼が仕上げたんだ。どちらもラウシェンバーグが描いたものとして売れたと思う*91。

●ローゼンタールがカリフォルニアにいる間、ジョーンズは陶芸家であり詩人でもある友人のファン・ステイヴンソンの顔を石膏取りして、《4つの顔のある標的》を制作する*92。同じ頃パール通りで生み出された作品に、《白の上の旗》と《コラージュのある白の上の旗》がある。

●[夏以後]——ジョーンズとラウシェンバーグはマトソン・ジョーンズという商業用の名前をつくり、この名により彼らのウィンドーディスプレイの仕事がそれと分かるようになる。「マトソン」とはラウシェンバーグの母親の旧姓であり、ジョーンズ(Jones)はジョーンズ(Johns)の同音字である。ラウシェンバーグはロサンゼルス人のローゼンタールに書き送っている。「私たちのアイデアが仕事に要求されるつまらないこととびつたりになってきたので、その恥ずかしさからマトソン・ジョーンズ——注文ディスプレイの名をまとうようになったんだ」*93。

●[秋]——パール通りにて4点の絵画を制作、それぞれに数字がひとつ描かれる。すべて同サイズでカンヴァスにエンコースティックとコラージュを重ねてつくられている。作品名は《数字1》、《数字2》、《数字5》、《数字7》。同様に《緑の標的》および《タンゴ》を描く。

●10月15日——マース・カニングム舞踊団およびジョン・ケージ、ハロルド・コレッタ、デイヴィッド・テュードアによる、ニューヨーク州ロックランド郡ニューシティのクラークスタウン・ハイスクールでの公演に参加する。ここでロックランド財団会長およびイベント・プロデューサーのロイス・ロングとエミール・ディ・アントニオに会う。プログラムはカニングムの『空間と時間の中のソロ・スイート』、『ミステイ・エ』、『春の陽気とひとびと』、そしてケージの『ふたりのピアニストとひとりの弦楽器奏者のための34分46.776秒』*94。

この時期に、ジョーンズとラウシェンバーグはケージやカニング



パール通りにて、1955年。
背景は、《旗》(1954-55)と《石膏塑型のある標的》(1955)。
写真:ジョージ・モフェット Photograph:George Moffet.

ムと親しくなり、このグループは頻繁にシーダー・タヴァーンや他のダウントウンのバーに集うようになる。ケージの回想によると、「私たちはポップとジャスパーを『サザン・ルネッサンス』と称していた。ポップは外向的で威勢が良かった。一方ジャスパーは静かで内省的だった。それぞれは、もう一方が止めたことを今度は自分が引き継いでいた。4人のやりとりは非常に驚くべきものだった。一緒にいるとある雰囲気のようなものが生まれ、それが各々に作品をつくらせたのだ。私たちはみな、自分たちのすることに絶対的な自信があり、お互い了解し合っていた」*95。

●12月19日~1956年1月4日——《旗》(1955、図版14)がニューヨーク、ポインデクスター・ギャラリー(東57丁目46番地)のグループ展に展示される。彼が後に次のように述べるのはおそらくこの作品についてだろう。「私は一度、アメリカ国旗に68個の星(ママ;実際は64個)を描いてしまった。何か月もそのことに気づくことなく、絵が展示されているのを見て星を数えたときに初めて分かったのだ。他の誰も、私同様気づいていなかった」*96。

1956

●パール通りにて、初のアルファベット絵画である《灰色のアルファベット》(図版19)を制作。

《カンヴァス》を描き、初めて絵画表面に木枠をくっつける。同様のことが《愚者の家》(1962)、《何に因って》(1964)、《肖像——ヴィオラ・ファーバー》(1961-62)、《スロー・フィールド》(1962)を含む後の作品の多くで行われている。《カンヴァス》はまた、ジョーンズが初めて灰色一色で描いた絵画である。

そのエンコースティックによる絵画は灰色で描かれた。というのはそうすることでまた違う種類の即物的な質が得られると思ったからだ。その質とは、彩色の有無によって左右されるようなものではなく、したがって色彩の持つあらゆる感情的でドラマティックな質を避けることができた。黒と白という色は卓越してい



《白い旗》(1955-58)とロバート・ラウシェンバーグの絵画が掛けられた、ニューヨークのボンウィット・テラー・デパートのショーウィンドー、1956年1月31日。
写真:ヴァージニア・ローエル Photographs: Virginia Roehl. Courtesy Gene Moore.



る。それは言うべきこと、するべきことを教えてくれる。灰色のエンコースティック絵画は、他の全ての質に対して絵画の即物的な面が優位に立つようにさせると考えられるのだ*97。

.....

パール通りで仕上げられた絵画には、他に小さいスケールの《旗》と《緑色の標的》が含まれる。

●1月31日～2月7日——《白い旗》(1955-58)がその最初の段階でボンウィット・テラー・デパート(56丁目5番街721番地)のウィンドーに、ジーン・ムーアによるディスプレイの一部として飾られる。ボンウィット・テラーそして後にはティファニーのディスプレイ・ディレクターとしての仕事で、ムーアは頻りにマトソン・ジョーンズのつくる小道具を使用する。「私は彼らに私の要望するものを伝え、彼らはそれをつくってきた。私はふたりのうちどちらが制作しているのか決して知ることはなかった。彼らは非常に親密に仕事をしており、共同の仮名を使用してさえた。つまりマトソン・ジョーンズだ……。彼らはその名前を、アーティストとして知られるようになってから使い出した——彼らは商業的な仕事と自分たちにとっての真のアートとを混同されたくなかったんだ」*98。一年に一度、ムーアは自分のつくるウィンドーに、雇ったアーティストたちの作品を組み込みそれらが人目に触れるように図った。

1年以上にわたり、マトソン・ジョーンズはショー・ウィンドーをつくりつづける。内容はそれぞれ、一面のマッシュルーム(2月14日、ボンウィット・テラー)、絵具を床に垂らしているような傾いた絵具罐(8月7日、ボンウィット・テラー)、「洞窟の光景」(8月30日、ティファニー

一)、月を配した背景(9月5日、ボンウィット・テラー)、18世紀的静物の特徴の再現(9月9日、ティファニー)*99、そして、「クリスマス…森と木々」(9月29日、ティファニー)である*100。

●2月6日～3月4日の間——ニューヨーク、シドニー・ジャニス・ギャラリーの「フリック・ガストン近作」展を観る*101。

●5月30日——ニューヨーク、マスター・インスティテュート・シアターにてマリアン・サラチの公演「トリグリボス」が行われる。音楽はジョン・クーパー、舞台装置と衣装デザインはジョーンズが担当。

1957

●パール通りにて、初の数字シリーズである《白い数字》を制作。他に描かれた作品として、《灰色の数字》、《灰色の長方形》、《引き出し》、《灰色の旗》、《旗》(LC#30)、《「2個のボールのある絵」のための習作》、《本》、《旗》(LC#1)、《数字》、《灰色の標的》、《標的》、《数字4》、《新聞》、《オレンジ色の地の上の旗》、《The》、そして《白い標的》がある。

●この年、詩人のフランク・オハラに会う*102。

●《オレンジ色の地の上の旗》(1957)が、1956年に《旗》が飾られたのと同様に、ボンウィットのウィンドーに飾られる。

●《引出し》、《本》、《新聞》において、ジョーンズは初期の作品でおもちゃピアノやオルゴールや木枠を用いてそうしたように、絵画内への物体の組み込みをつづける。

●アート・ディーラーのベティ・パーソンズをスタジオに招待する。彼女は、自分が展示することのできる作家数以上のアーティストた

ちを既に抱えているとして、この招待の申し出を断る*103。

●[冬]——アラン・カブローがニューヨーク、ジュエッシュ美術館の運営委員会の一員であるホレス・リヒターをジョーンズとロバート・ラウシェンバーグのスタジオに連れてくる。「アラン・カブローは私たちに会いに来て、ホレス・リヒターを連れてニューヨーク中のスタジオを案内していると言っていた。彼はジュエッシュ美術館に展示する作品を選んでいった。ボブと私は間違えて、てっきり彼のことをダダイストのハンス・リヒターだと思っていた」*104。

●1月31日——ティファニーのウィンドー・ディスプレイ「ヴァレンタイン・デー」を制作。

この年の後になって、マツソン・ジョーンズはティファニーのためにあと3つ仕事をする。それぞれ「ランドスケープ」(6月20日)、「クモの巣」(8月29日)、「落ち葉の山と降り来る葉」(10月10日)*105。

●2月~3月——《4つの顔のある標的》(1955、図版9)がボブ・ケイトウの構成、デザインによる『プリント』誌に掲載される。ジョーンズの作品が定期刊行物に現れたのは、これが最初である*106。

●2月10日——ニューヨーク、カウフマン・ホールでのポール・テイラー舞踊団『ザ・タワー』の初演。振り付けはテイラー、舞台装置はラウシェンバーグ、音楽はジョン・クーパー、衣装デザインはジョーンズが担当。

●3月7日——まもなくニューヨーク、ジュエッシュ美術館で始まる23人のアーティストを取り上げた「ニューヨーク・スクールのアーティストたち 第二世代」展(3月10日-4月28日)の内覧が行われる。カタログの序文はレオ・スタインバーグが執筆。前もって《石膏型のある標的》(1955)、《白い旗》(1955)、そしておそらく《タンゴ》(1955)、を展覧会用に送っていたジョーンズだが、結局《緑の標的》(1955)、を展示することに決める*107。

この内覧に際し、アート・ディーラーのレオ・カステリは初めてジョーンズの作品を目にする*108。1カ月前、2月1日に、彼は東77丁目4番地の4階にオープンしたのギャラリーでヨーロッパおよびアメリカの著名なアーティストたちの展覧会を開いたところだった。

●3月8日——夜9時、モートン・フェルドマンがカステリとその妻イリアナ(後にイリアナ・ソナベント)そしてギャラリーで働く若い友人のイルセ・ゲッツを連れて、ラウシェンバーグのスタジオに新しい作品を見に来る*109。ラウシェンバーグが飲み物の氷を取りに下に行くと言ったとき(彼とジョーンズは冷蔵庫を共有していた)、カステリの頭の中で、ジュエッシュ美術館にあった《緑の標的》とジョーンズの名とが結びつく。そこで彼はジョーンズに会わせて欲しいと頼む。

ジョーンズのスタジオで、カステリは《旗》(1954-55)、《石膏型のある標的》(1955)、《白い旗》(1955)、《灰色のアルファベット》(1956)、に加えて他の作品を観る*110。イリアナ・カステリは《数字1》(1955)、を購入し、カステリはジョーンズに自分のギャラリーで展覧会をしないかと申し出る。

●3月10日——サウスカロライナ州チャールストンあるいはその近く

で、ジョーンズの父親が死去*111。

●5月6日~25日——「新作 ブルーム、パド、ジュバス、ジョーンズ、レスリー、ルイス、マリソール、オルトマン、ラウシェンバーグ、サヴェリ」展がレオ・カステリ・ギャラリーで開かれ、《旗》(1954-55)が展示される。この展覧会の展評の中で、ロバート・ローゼンブルムはジョーンズの説明にあたって、後に広く使用されることになる「ネオ・ダダ」という語を用いる。「ジャスパー・ジョーンズを取り上げてみよう。彼の作品がアメリカ国旗の正確なレプリカであるということは簡単に言える。しかし、デュシャンのレディメイドの持つ論理的不合理性同様、それはその不安定な力のうちに説明を困難にするのだ。それは冒瀆的なか尊敬に値するのか、あるいは単純なのか複雑なのか。ひとはここに、ネオ・ダダの精神が生きていることに気が付くのである」*112。

ジョーンズは、おそらくこのレビューに刺激されて、ロバート・マザウエルのアンソロジー『ダダの画家と詩人達』を読む*113。そして間もなくラウシェンバーグとともに、アレンスバーグ・コレクションのマルセル・デュシャンの作品を見に、フィラデルフィア美術館を訪れる*114。

●10月20日——ポール・テイラー『7つの新しいダンス』(『エピック』、『イベント I』、『リゼンブランス』、『パノラマ』、『デュエット』、『イベント II』、『オポチュニティ』)の初演がニューヨーク、カウフマン・コンサート・ホールで行われる。音楽はジョン・ケージ、衣装デザインと舞台装置はジョーンズとラウシェンバーグが担当し、彼らの名前が美術面の協力者としてプログラムに載る。

●11月30日——レオ・カステリとともに、ニューヨーク、ブルックリンのブルックリン音楽アカデミーで行われたマース・カニングム舞踊団の『ラビリシアン・ダンス』、『チェンジリング』、『ピクニック・ポルカ』の初演に行く*115。

●12月16日~1958年1月4日——ジョーンズの作品がニューヨーク、ザプリスキー・ギャラリーの「アメリカのコラージュ」展で展示される。展覧会は1959年を通して巡回し、国家芸術連盟(American Federation of Arts)が協賛した。

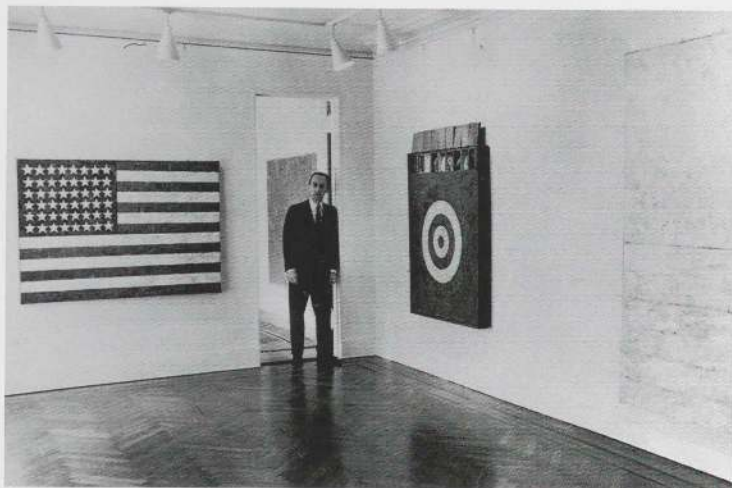
1958

●コレクターのドナルド&ハリエット・ピーターズ夫妻が《テニソン》(1958)を購入し、ジョーンズは彼らからデュシャンの《スーツケースの箱》をもらう*116。この後何年にもわたり、ジョーンズは他にもいくつかのデュシャン作品を集めることになる*117。

●最初の彫刻、《懐中電灯 I》と《電球 I》をスカルプメタル(ビニール樹脂とアルミニウム・パウダーを混ぜ合わせた素材)で制作。この素材は同年の《標的》でも使われている。

●ジョーンズの継父、サムターで死去*118。

●[冬]——3月にフロント通りへ引越す前に、パール通りで最初の《0-9の重複》を白を使って制作。同じときに《灰色の標的》、



1958年1-2月にニューヨークのレオ・カステリ・ギャラリーで開かれた「ジャスパー・ジョーンズ 絵画」展でのレオ・カステリ。
写真:ルドルフ・ブルクハルト Photograph:Rudolph Burckhardt.

赤、黄、青で彩色した《標的》(LC#54)、《白い標的》を制作。おそらく小サイズの《緑の標的》もこのときに制作している。

この年に、パール通りのスタジオやジョーンズがその次に使用したスタジオ、またはフロント通りのスタジオで完成された他の作品には、スカルプメタル《標的》、《オレンジ色の地の上の旗》、《灰色の数字》、《白い数字》(図版38)、《旗》、《白い旗》(1955-58)がある。

●1月——《4つの顔のある標的》(1955、図版9)、が『アートニュース』誌の表紙を飾る。

.....
フェアフィールド・ポーターが展覧会が始まる前に私のスタジオを訪ねてきて、『アートニュース』のために展評を書いた。当時の編集者トム・ヘスが、このことを聞いてだと思いが、私の絵を表紙にしようと決めたんだ。それはやはり先例のないことだった。誰も聞いたことがないような者の絵が『アートニュース』の表紙になるなんてことは、トムの主な関心は抽象表現主義絵画にあったし*119。

.....
この表紙に載った自分の絵をトレースして、《4つの顔のある標的》(LC#32)の素描をつくる。彼はこの手法を70年代以降、自分自身の作品やマティアス・グリュネヴァルト、ポール・セザンヌやその他の作品を用いて、繰り返し適用するようになる。

●1月20日~2月8日——ジョーンズの初個展「ジャスパー・ジョーンズ 絵画」展がレオ・カステリ・ギャラリーで開かれ、新作も展示される。展示された作品は、《旗》(1954-55)、《石膏塑型のある標的》(1955)、《白い旗》(1955)、《4つの顔のある標的》(1955)、《数字1》(1955)、《数字5》(1955)、《緑の標的》(1955)、《数字7》(1955)、《カンヴァス》(1956)、《白い標的》(1957)、《白い数字》(1957)、《引き出し》(1957)、《旗》(1957、LC#30)、《本》(1957)、《オレンジ色の地の上の旗》(1957)、《灰色の標的》(1957)、《数字》(1957)、《緑の標的》(1958)、また素描の《4つの顔のある標的》(1958、LC#32)、《「数字」のためのスケッチ》(1957、LC#31)である。

この展覧会はプレスから非常に注目され、最終日にはふたつの

作品が売れ残っていただけであった。このふたつとは、《石膏塑型のある標的》(レオ・カステリが購入)と《白い旗》(作家蔵)である*120。

ウィレム・デ・クーニングもこの展覧会を訪れ、ジョーンズに紹介された*121。

●[1月25日]——この土曜の朝、ニューヨーク近代美術館のアルフレッド・H.バー・ジュニアがレオ・カステリ・ギャラリーを訪れる。ここから彼はキュレーターのドロシー・ミラーを呼び出した。彼らは1時間ばかりの絵画を美術館のために購入するかを議論し、最終的に《旗》(1954-55)、《4つの顔のある標的》(1955)、《緑の標的》(1955)、《白い数字》(1957)、に決める。ミラーの回想によると、「ひとつだけということではなく、4つも選択した。それらの絵画は値段も高くなかったし、なにより注目に値した」*122。バーは《石膏塑型のある標的》にも興味があったが、箱に入っているペニスの型に対して起こるだろう反応を心配していた。彼はたまたまギャラリーにいたジョーンズに、箱の蓋を閉めたまま展示してもいいかと聞いたところ、ジョーンズは「ときどきならいいが、いつまでもというのはダメだ」と答えている*123。

ジョーンズはこの夜、以前の教師であるキャサリン・レンバートと食事を予定していたが、遅れてしまう。しかし入ってきたジョーンズは、「彼女の手を取り、店内中を踊りまわった」*124。

●2月17日——カステリはバーに手紙を書く。「協定に従い、商品点検売買の条件に基づき、以下のジャスパー・ジョーンズの絵画を送る。《旗》(1954)、新聞紙とカンヴァスにエンコースティック、106.7×152.4cm、1000ドル。《緑の標的》(1955)、新聞紙とカンヴァスにエンコースティック、152.4×152.4cm、1000ドル。《4つの顔のある標的》(1955)、石膏像;新聞紙とカンヴァスにエンコースティック、76.2×66cm、700ドル。《白い数字》(1957)、カンヴァスにエンコースティック、86.4×71.1cm、450ドル」*125。バーは《緑の標的》、《白い数字》、《4つの顔のある標的》を購入する。美術館の作品購入委員会が《旗》を愛国的でないと判断するのを心配し、バーはフィリップ・ジョンソンにその絵の購入を勧める。1973年にこの絵はバーへの敬意に基づき、美術館に寄贈された*126。

●2月27日~4月6日——《数字》(1955)、がヒューストンの現代美術館の「国際コラージュ展 ピカソから現代まで」で展示される。

●[3月]——パール通りの建物の取り壊しが予定されたため、ジョーンズとラウシェンバーグはフロント通り128番地に移り、それぞれ3階と2階に住む。ある著者がこのジョーンズのスタジオについて以下のように書いている。「ジョーンズは広いスタジオを使っていたが、天井は比較的低かった。だから彼の絵画は決して部屋の高さ以上の大きさにはならなかった。天井は画家が腕をいっぱい伸ばせば指先で触れることができるほどの高さだった。スタジオは3階建ての建物の3階にあり、通りに面した1階にはコーヒー・ショップがあって……そこにはカウンター、ジュークボックス、タバコの出るスロ

ト・マシン、いくつかのテーブルと椅子が置かれていた」*127。

フロント通りにて、ジョーンズは彼にとって初めての油彩による主要作となる別の《標的》(LC#39)を描く。彼は《無題》(1954, 図版1)、ふたつの《旗》(1957, LC#1, LC#AA)、《数字》(1957)、といった小さい作品でときどき油彩を用いていただけだった*128。この年のもっと後にフロント通りで制作した他の作品には、《3つの旗》、《テニソン》、《ボールのある絵》、《アレイ・ウープ》、そして恐らく《白い数字》(図版26)である。

●3月31日——『ニューズウィーク』誌が「[ジョーンズ]とラウシェンバーグは今や自分たちの作品で生活できる」と伝える*129。しかし彼らはジーン・ムーアのディスプレイの仕事をつづける。内容は、「鳥の切り抜き細工」(9月8日, ティファニー)と「木の切り株、熊手、リス、木のある森」(9月25日, ティファニー)であり*130。後者はおそらくマツソン・ジョーンズの最後のウィンドー・ディスプレイの仕事である。

●5月15日——「ジョン・ケージ音楽の25年回顧コンサート」がインプレサリオス有限会社——メンバーはエミール・ディアントニオ、ラウシェンバーグとジョーンズである——の企画・プロデュースによりニューヨークのタウン・ホールで開催される。この日はジョーンズの28歳の誕生日でもあった。ジョージ・エヴァキアの録音によるこの日のパフォーマンスは後に、箱入りのレコードとしてリリースされた。チケットの売り上げに加え、このコンサートには3人のプロデューサーたちがそれぞれ1000ドルずつ出資していた*131。コンサートに関連して、ニューヨークのステイブル・ギャラリーではケージの譜面が展示された。

●6月14日~9月30日——第29回ヴェネツィア・ビエンナーレのニューヨーク近代美術館国際企画部が組織する展覧会の際に、ジョーンズの作品がヨーロッパで初めて展示される。作品は、《旗》(1954-55)、《緑の標的》(1955)、と《灰色のアルファベット》(1956)。

●[8月上旬]——コネチカット州ニューロンドンへ行き、ニューロンドン、コネチカット・カレッジで行われた第11回アメリカン・ダンス・フェスティバルでのマース・カニンガム舞踊団による一連の公演に参加。ここで、8月14日にカニンガムの『アンティック・ミート』の初演。音楽はケージ、舞台装置と衣装デザインはラウシェンバーグ。ジョーンズは衣装を手伝う。カニンガムの『サマースペース』は8月17日に初演。音楽はモートン・フェルドマン(『イクシコン』)、舞台装置と衣装デザインはやはりラウシェンバーグが担当。ジョーンズは背景幕を描くラウシェンバーグを手伝う*132。

●9月20日以前——《テニソン》制作*133。

●10月21日~11月20日——パリ、ギャラリー・リヴ・ドロワト(フォーブール・サントノーレ23番地)の「不思議なアートのデッサン」展でジョーンズの素描が展示される。カタログにはアンドレ・ヴェルデとアンリ・ミショーの詩が載せられる。

●11月20日~1959年1月4日——「現代素描の10年 1948-58」展がテキサス、ヒューストン現代美術館で開催され、《標的》



(左から)マース・カニンガム、ロバート・ラウシェンバーグ、ジョン・ケージ、M.C.リチャーズ、ジョーンズ、1958年。写真:ボブ・ケイトウ Photograph: Bob Cato. Courtesy George Avakian.

(1958, 図版41)が展示される。

●12月3日——ピッツバーグ、カーネギー・インスティテュート館長、ゴードン・ウォッシュバーンから電報を受け取る。「貴殿の絵画、灰色の数字が500ドルの国際賞を受賞。オープニングで会えることを期待」*134。《灰色の数字》はカーネギーの「1958年ピッツバーグ200年記念 現代絵画彫刻国際展」(12月5日~1959年2月8日)で賞(“Anonymous Donation to Foster Good Will through the Arts”)を与えられたのだった。アメリカ人画家として唯一の受賞だった。審査員は、メアリー・カレリー、マルセル・デュシャン、ヴァインセント・ブライス、ジェイムズ・ジョンソン・スウィニー、ラウル・ウバック、リオネッロ・ヴェントゥーリである*135。

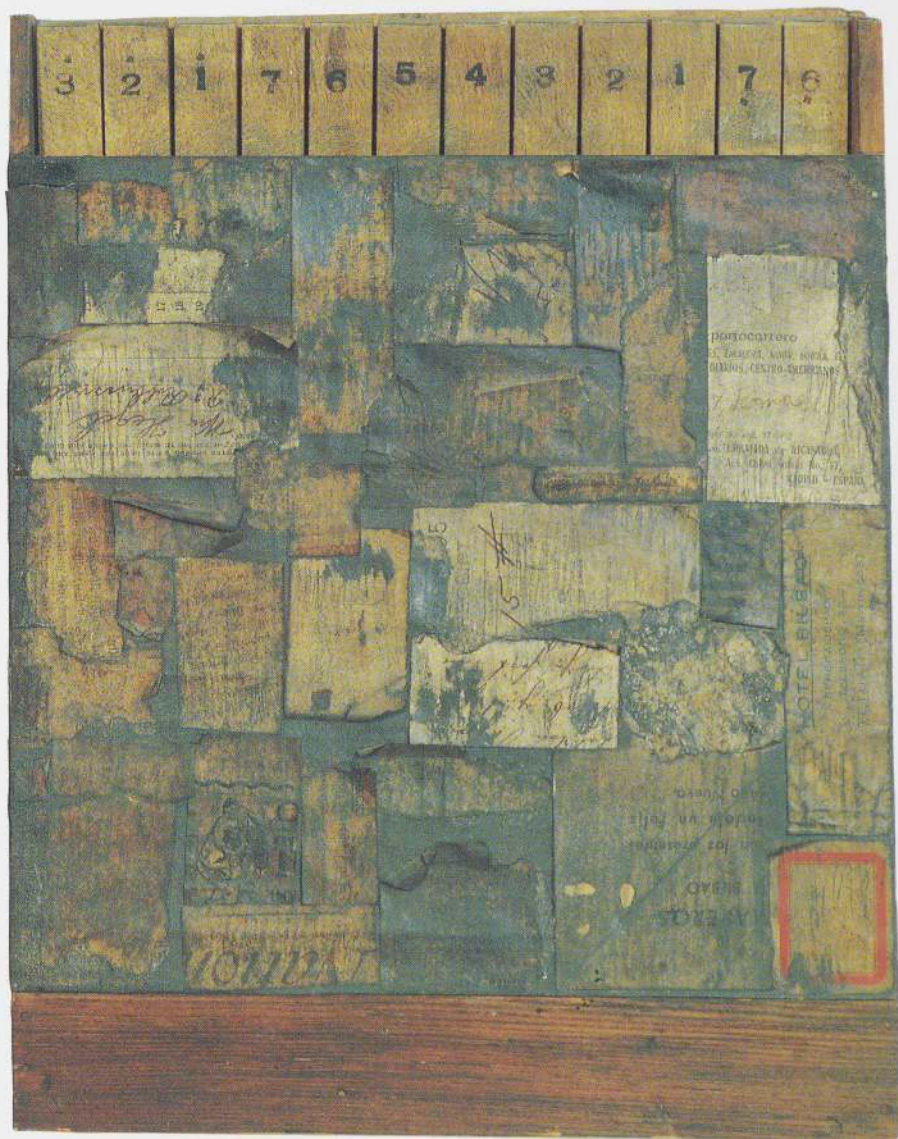
●12月28日~1959年1月24日——ニューヨーク、アラン・ギャラリー(マディソン街766番地)の「絵画を越えて」展で《3つの旗》(1958)が展示される。



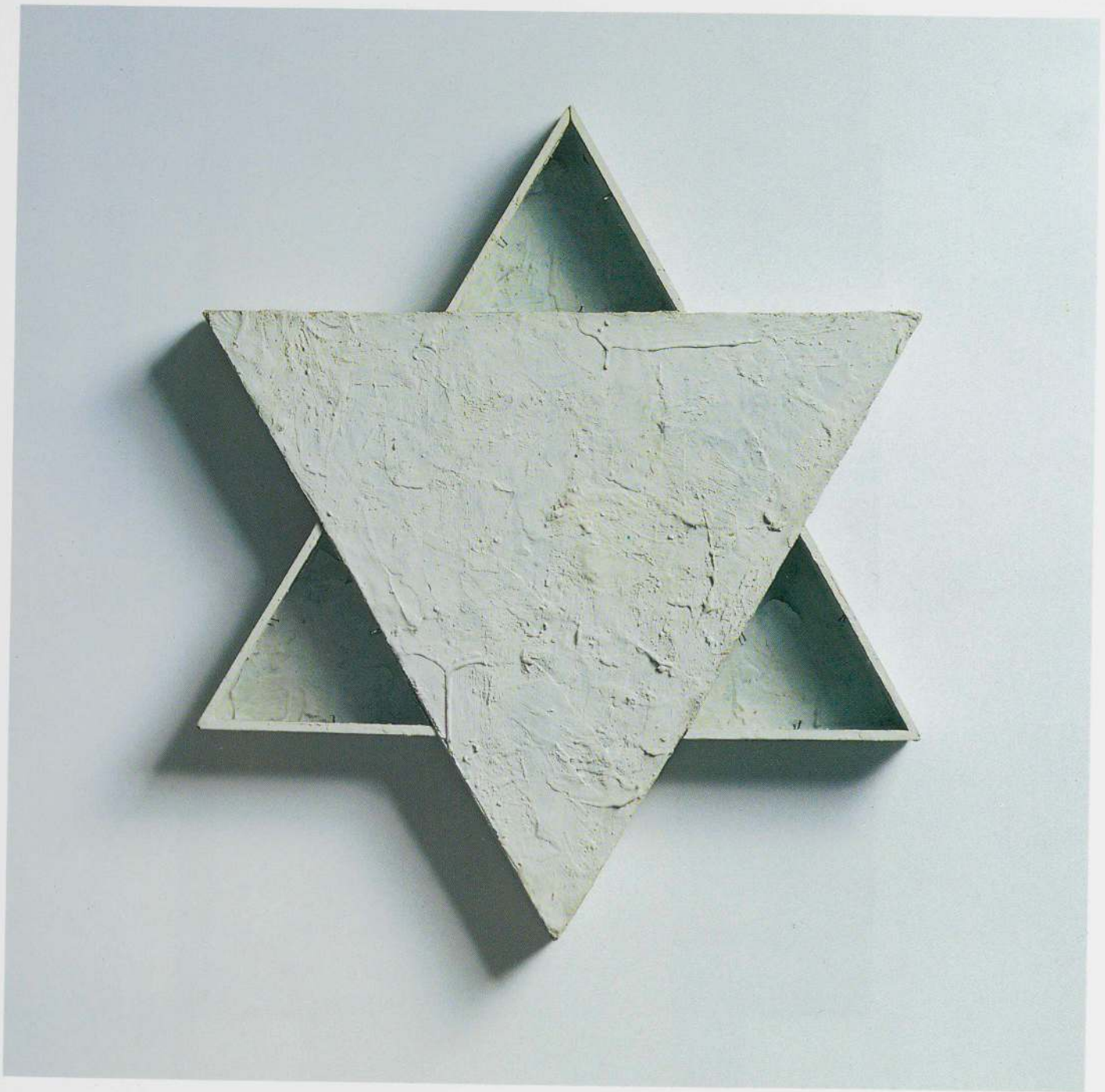
001* | 無題, 1954
紙に油彩, 布にマウント, 22.9×22.9cm
ヒューストン, メニル・コレクション蔵
Untitled. 1954. The Menil Collection, Houston



002* | 無題, 1954
油(?)を染み込ませた紙に鉛筆, 21×16.7cm
ロバート・ラウシェンバーグ蔵
Untitled. 1954. Collection Robert Rauschenberg



003 | おもちゃピアノ付きの作品, 1954
黒鉛, コラージュ, おもちゃのピアノ, 29.4×23.2×5.6cm
バーゼル美術館蔵
Construction with Toy Piano, 1954.
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum



004 | 星, 1954
新聞紙, カンヴァス, 木に油彩, 蜜蝋, ペンキ, 色ガラス, 釘,
布テープ, 57.2×49.5×4.8cm
ヒューストン, メニル・コレクション蔵
Star. 1954. The Menil Collection, Houston



005* | 無題, 1954

カンヴァス, ガラスに木(着色), 石膏型(着色), 写真製版による印刷物, 釘, 66.7×22.5×11.1cm

スミソニアン・インスティテュート, ハーシュホーン美術館・彫刻庭園蔵

Untitled. 1954. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Regents Collection Acquisitions Program, with Matching Funds from the Thomas M. Evans, Jerome L. Greene, Joseph Hirshhorn, and Sydney and Frances Lewis Purchase Fund, 1987



006 | コラージュのある白の上の旗, 1955
カンヴァスにエンコースティック, コラージュ, 57.2×48.9cm
バーゼル美術館蔵
Flag above White with Collage. 1955. Öffentliche
Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum. Gift of the
artist, in memory of Christian Geelhaar



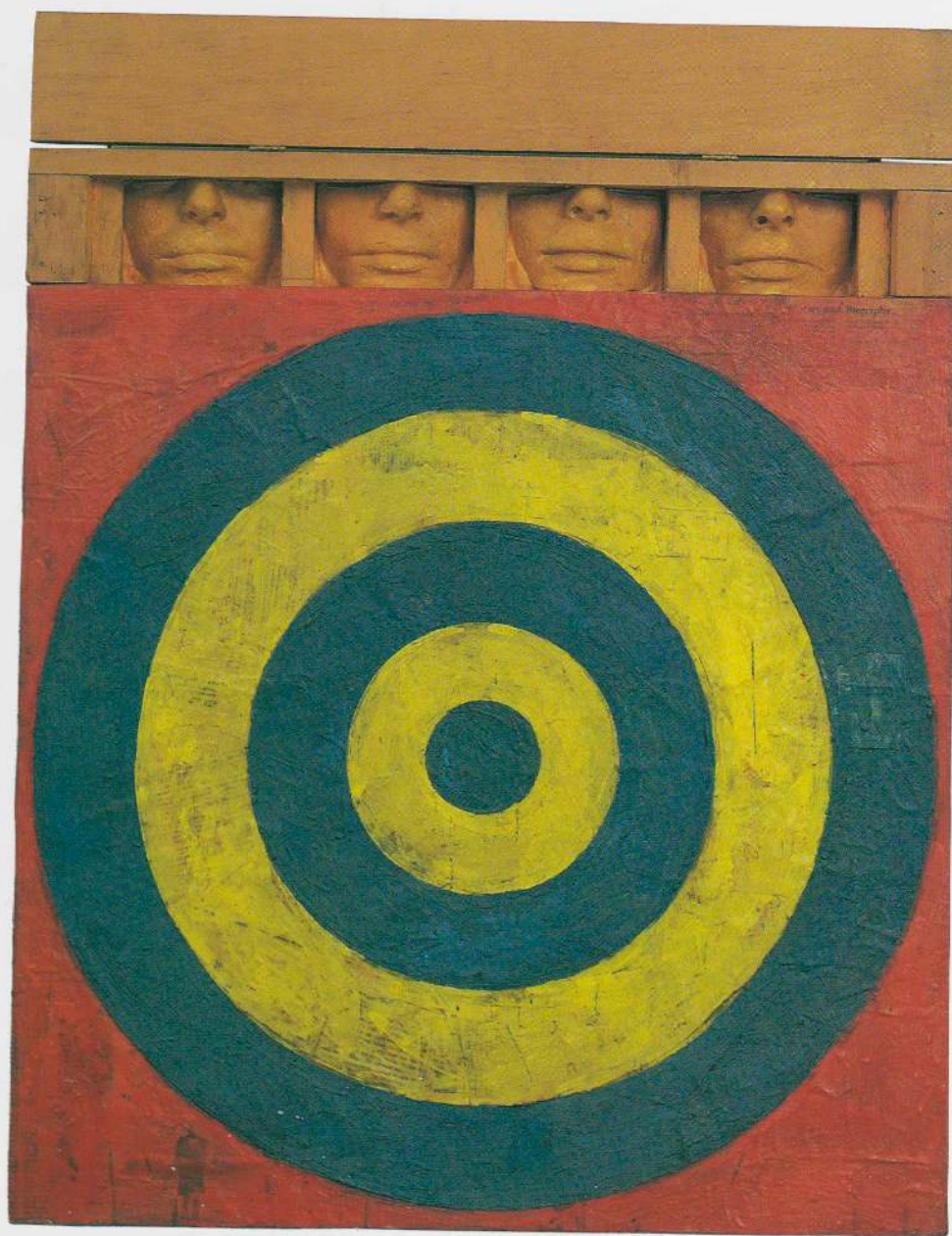
007* | 数字5, 1955
カンヴァスにエンコースティック, コラージュ, 44.5×35.6cm
作家蔵
Figure 5. 1955. Collection the artist



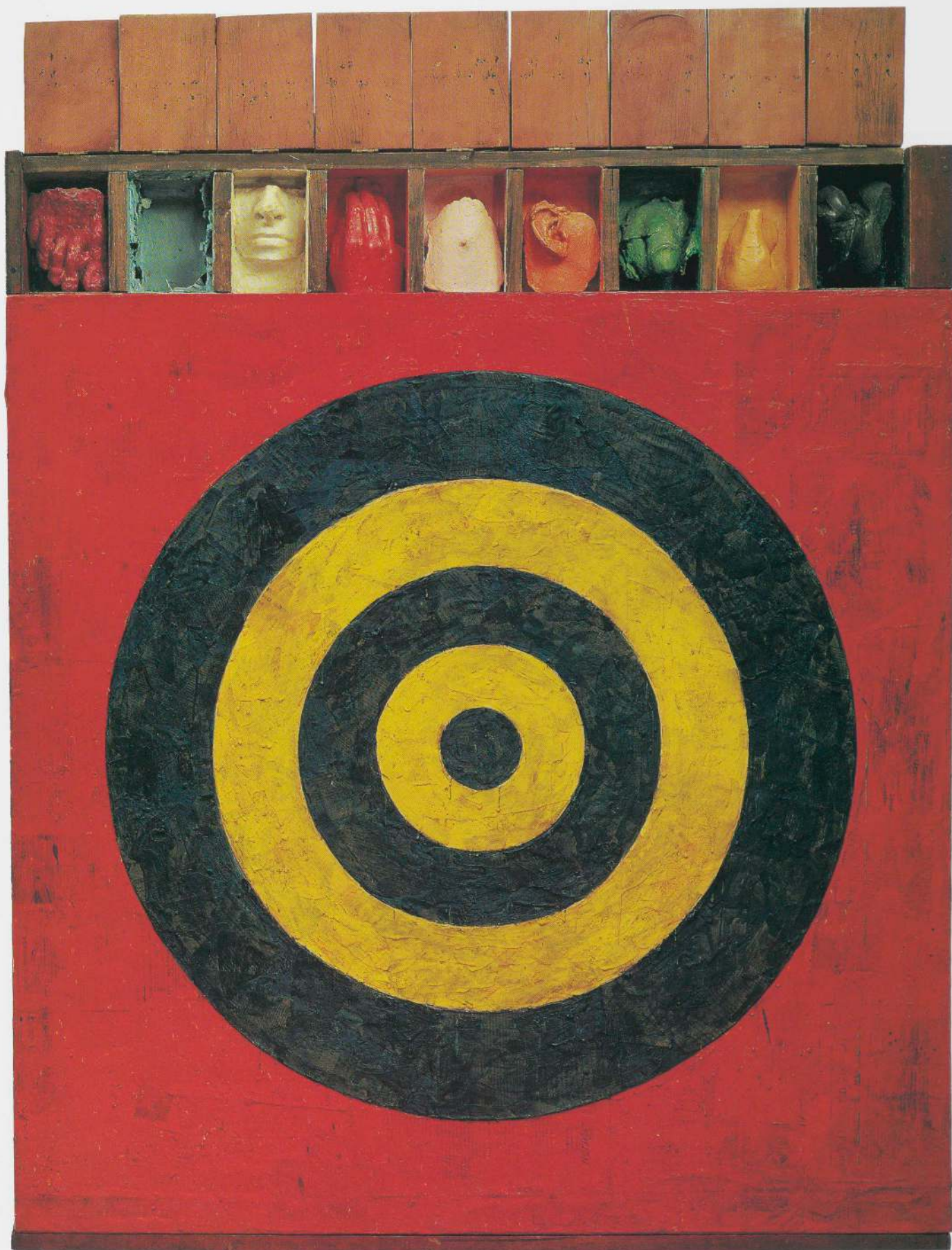
008* | 旗, 1954-55

布にエンコースティック, 油彩, コラージュ, 合板にマウント
(3枚組), 107.3×154cm
ニューヨーク近代美術館蔵

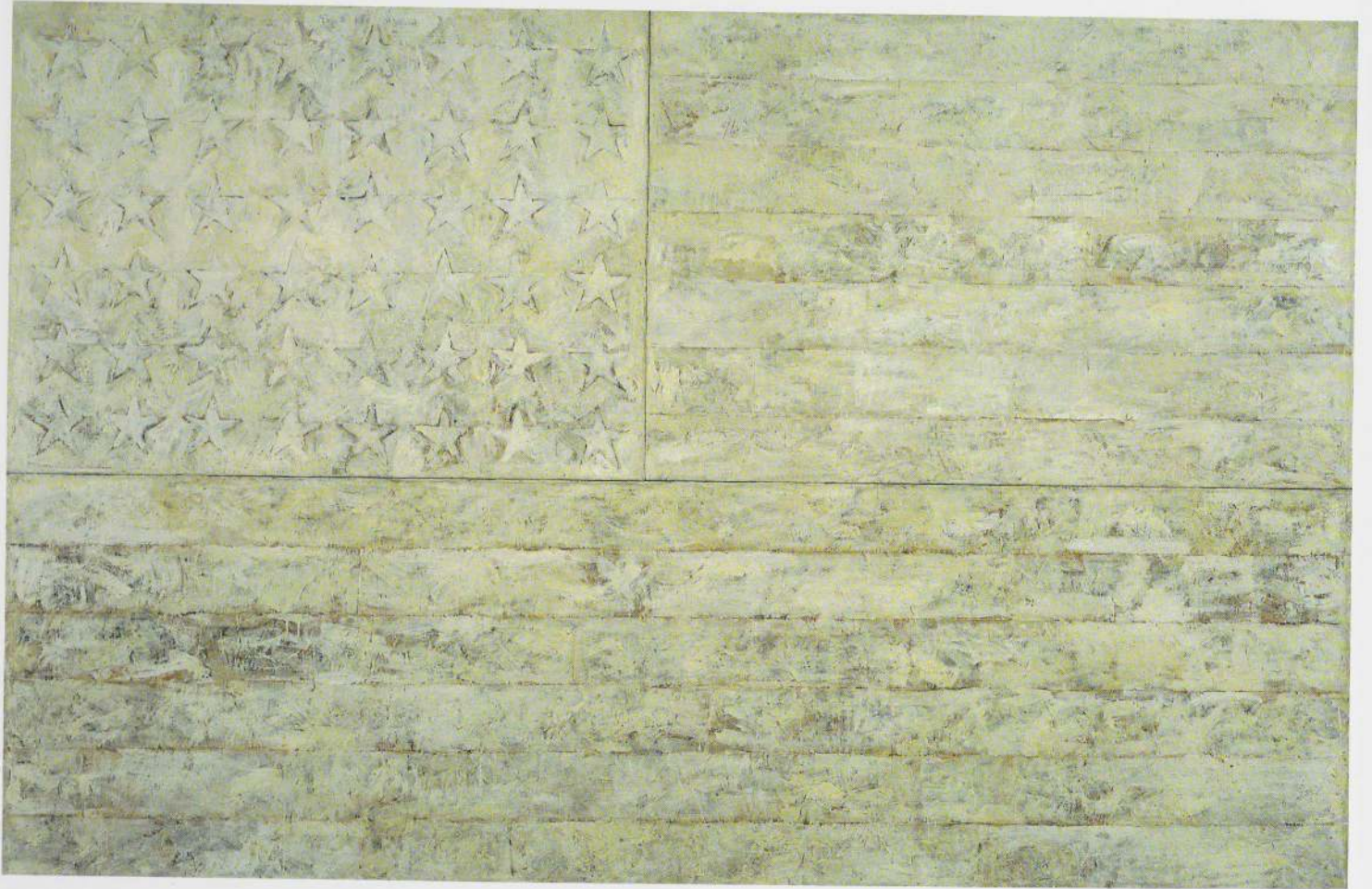
Flag, 1954-55. The Museum of Modern Art, New York.
Gift of Philip Johnson in honor of Alfred H. Barr, Jr.



009* | 4つの顔のある標的, 1955
カンヴァスにエンコースティック, 新聞紙, 布, 木箱(蝶番留めのふた付)に入った石膏像, 85.3×66×7.6cm(箱を開けた状態), 66×66cm(カンヴァス), 9.5×66×8.9cm(閉じた状態の箱)
ニューヨーク近代美術館蔵
Target with Four Faces. 1955. The Museum of Modern Art, New York. Gift of Mr. and Mrs. Robert C. Scull



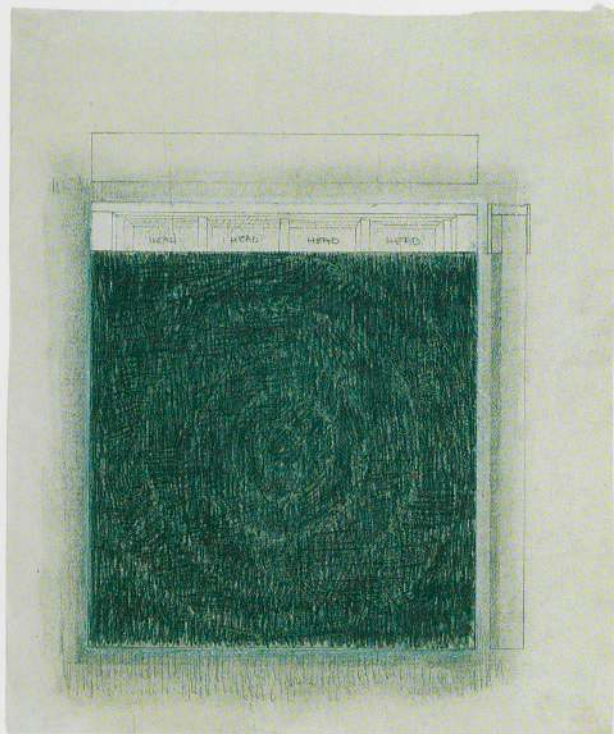
010 | 石膏塑型のある標的, 1955
カンヴァスにエンコースティック, コラージュ, オブジェ,
129.5×111.8×8.8cm
ロサンゼルス, デイヴィッド・ゲフィン蔵
Target with Plaster Casts. 1955.
Collection David Geffen, Los Angeles



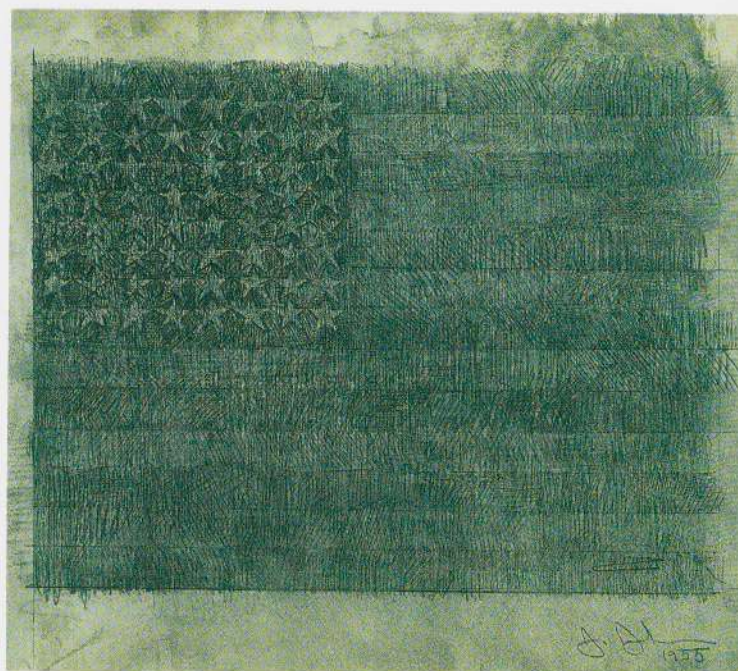
011* | 白い旗, 1955
カンヴァスにエンコースティック, コラージュ(3枚組),
198.9×306.7cm
作家蔵
White Flag, 1955. Collection the artist



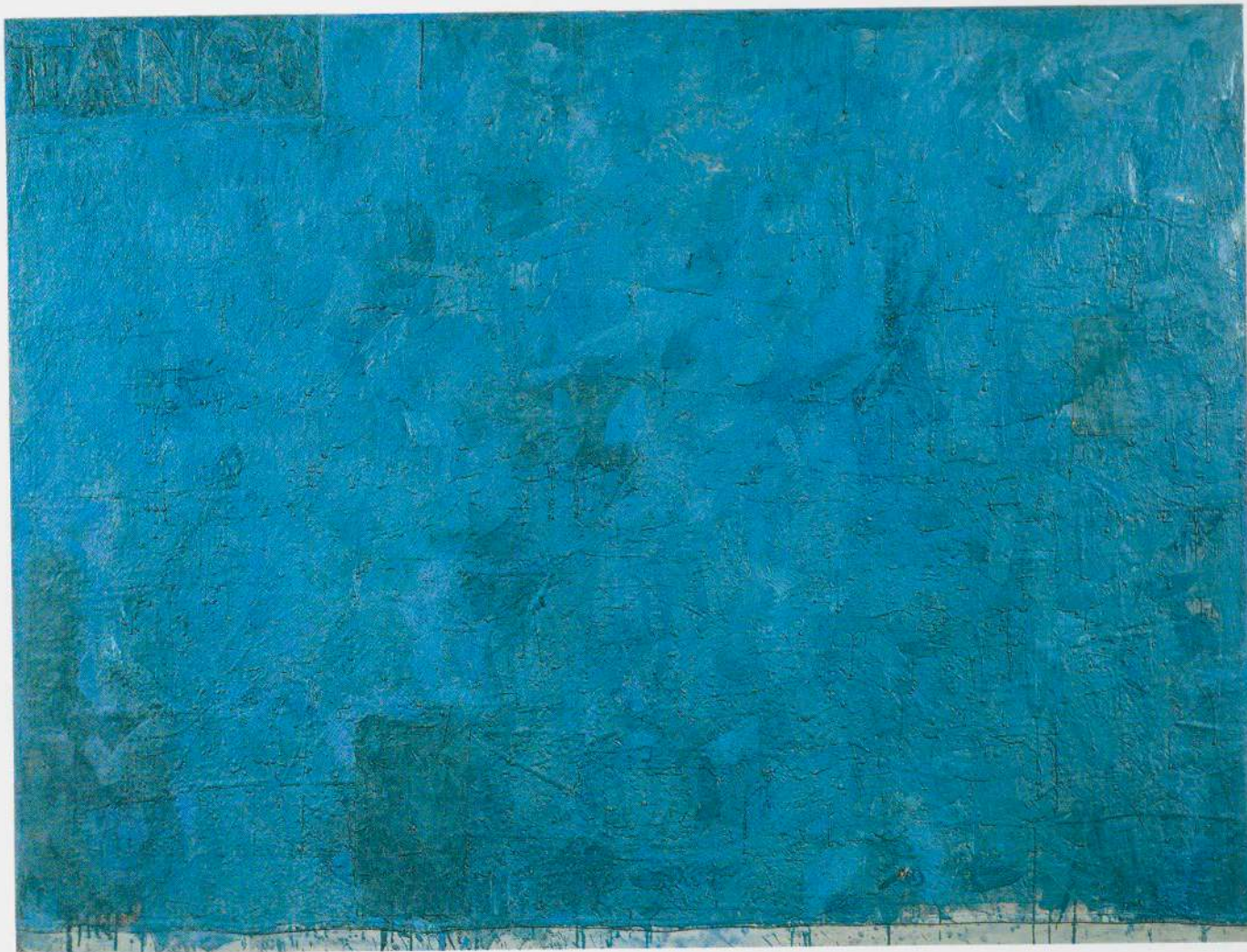
012* | 緑の標的, 1955
カンヴァスにエンコースティック, 新聞紙, 布, 152.4×152.4cm
ニューヨーク近代美術館蔵
Green Target, 1955. The Museum of Modern Art, New
York. Richard S. Zeisler Fund



013* | 4つの顔のある標的, 1955
紙に鉛筆, パステル, 23.5×20cm
作家蔵
Target with Four Faces. 1955. Collection the artist



014* | 旗, 1955
紙に鉛筆, ライター用燃料(?), 21.5×25.7cm
作家蔵
Flag. 1955. Collection the artist



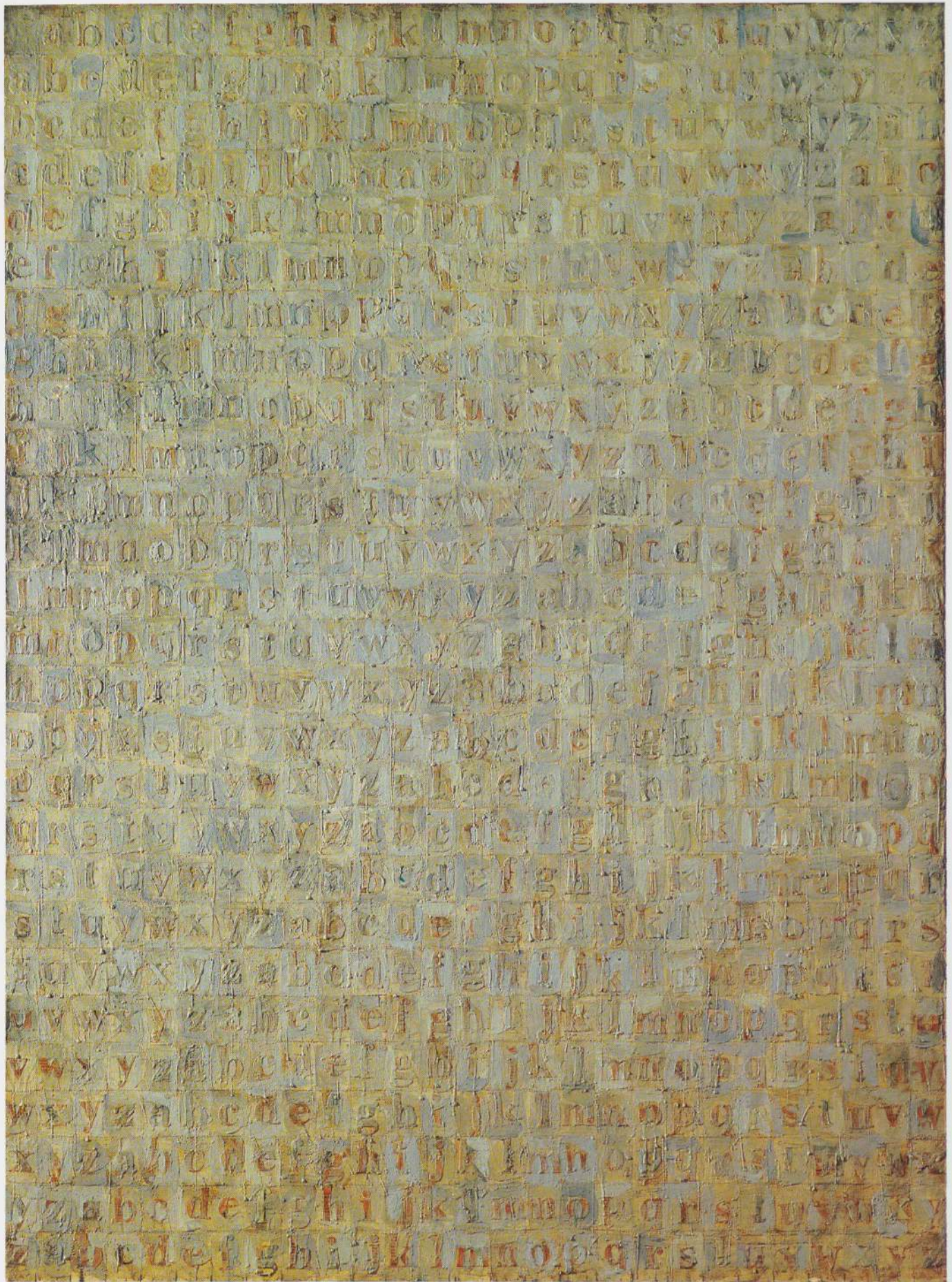
015 | タンゴ, 1955
カンヴァスにエンコースティック、コラージュ、オルゴール、
109.2×139.7cm
ルートヴィヒ・コレクション蔵
Tango, 1955. Ludwig Collection



016* | 旗, 1957
紙に鉛筆, 27.6×38.8cm
作家蔵
Flag, 1957, Collection the artist

017* | 2個のボールのある素描, 1957
紙に鉛筆, 25.4×22.4cm
レスター・トリンブル夫人蔵
Drawing with 2 Balls, 1957, Mrs. Lester Trimble

018* | アルファベット, 1957
紙に黒鉛による淡彩, 鉛筆, インク, コラージュ, 60.3×46cm
ジェーン&ロバート・ローゼンブルム蔵
Alphabets, 1957, Collection Jane and Robert Rosenblum



019 | 灰色のアルファベット, 1956
カンヴァス, 新聞紙, 紙に蜜蝋, 油彩, 168×123.8cm
ヒューストン, メニル・コレクション蔵
Gray Alphabets. 1956. The Menil Collection, Houston



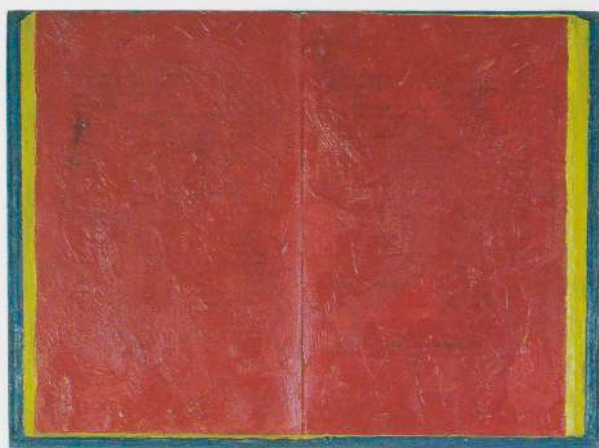
020* | カンヴァス, 1956
木、カンヴァスにエンコースティック、コラージュ, 76.3×63.5cm
作家蔵
Canvas. 1956. Collection the artist

021* | The, 1957
カンヴァスにエンコースティック, 61×50.8cm
ミルドレッド&ハーバート・リー・コレクション蔵
The. 1957. Mildred and Herbert Lee Collection

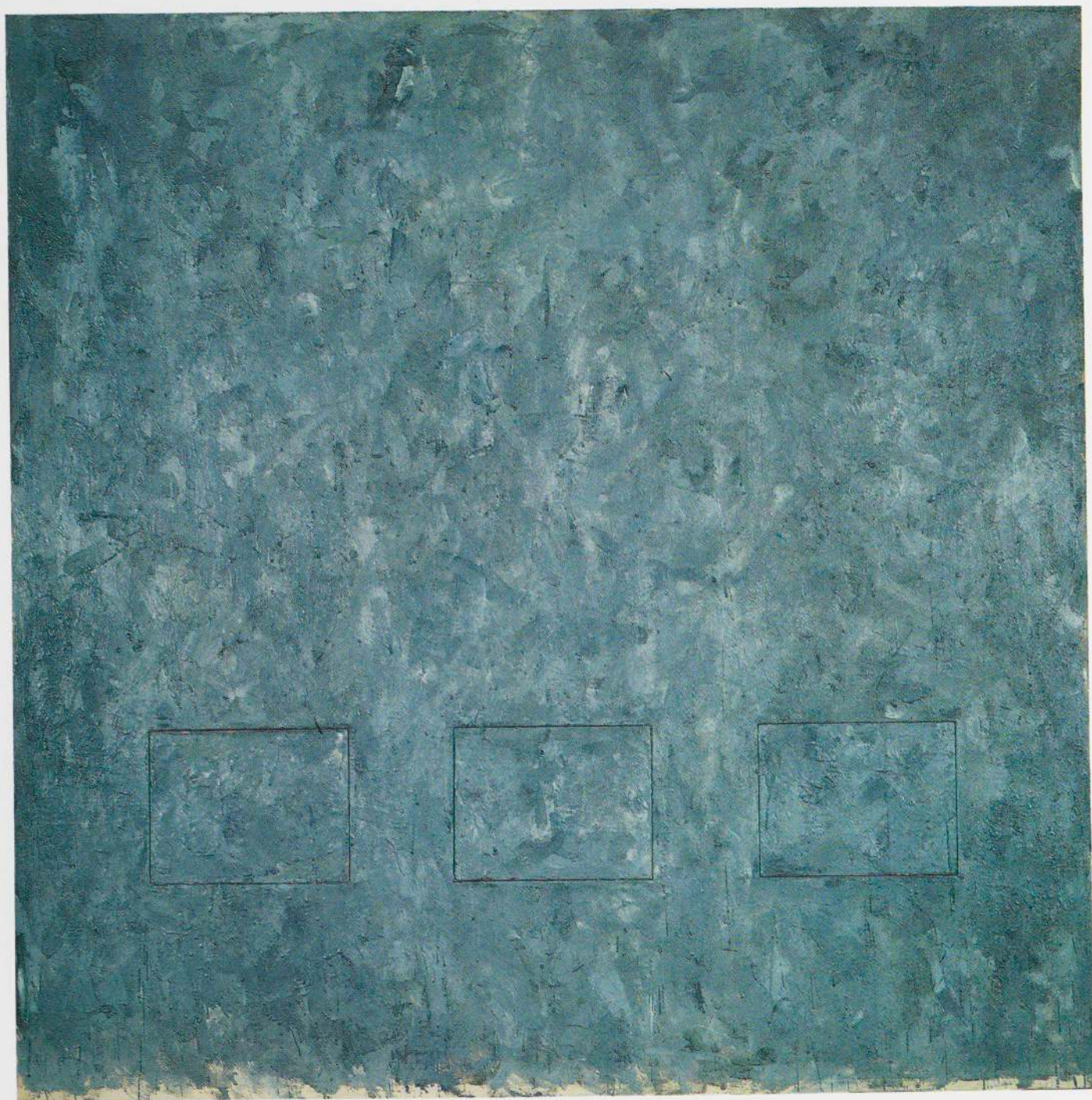




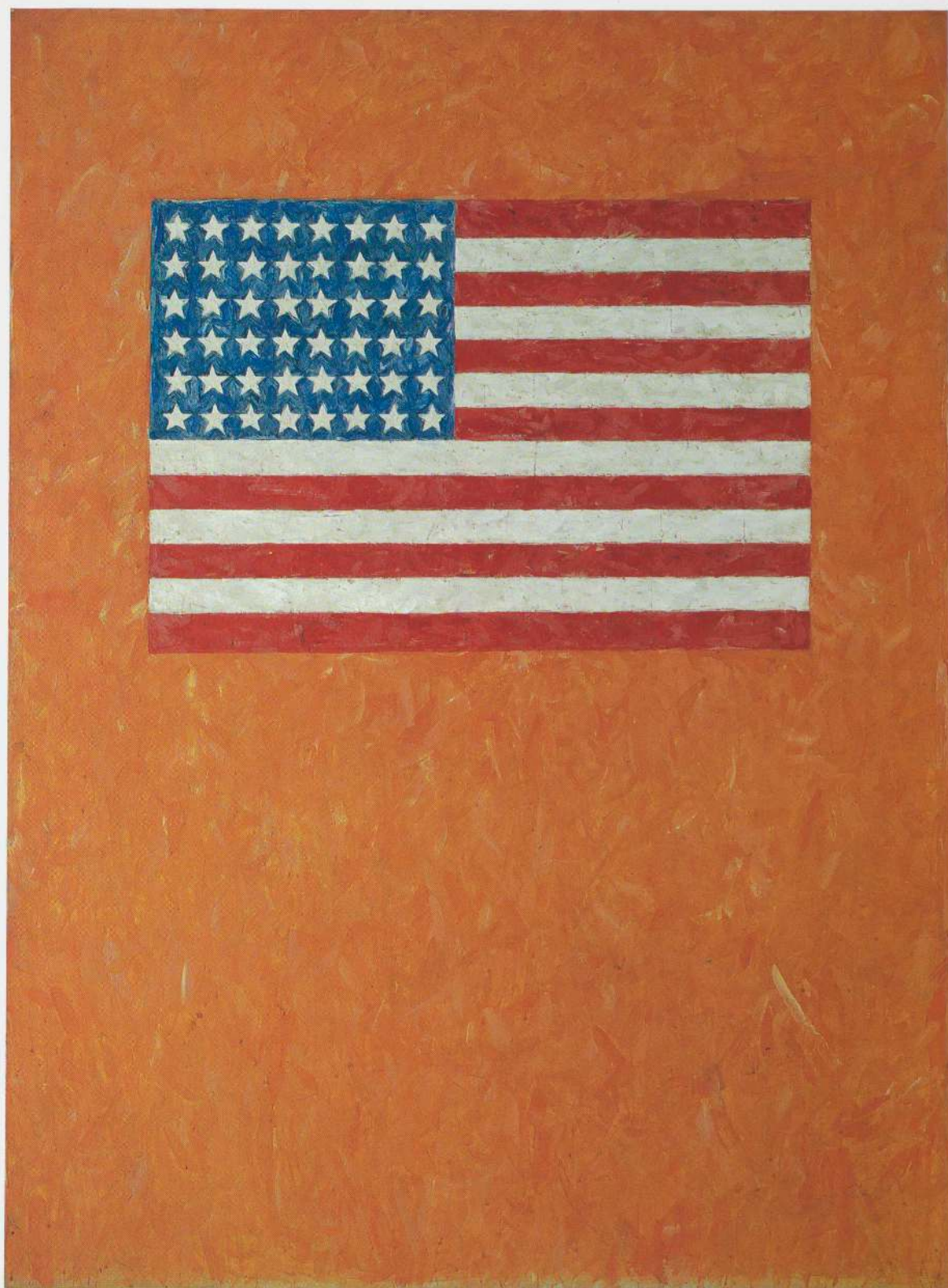
022 | 引出し, 1957
キャンバスにエンコースティック, オブジェ, 77.5×77.5cm
マサチューセッツ州ウォールサム, ブランデイズ大学, ローズ
美術館蔵
Drawer. 1957. Rose Art Museum, Brandeis University,
Waltham, Mass.; Gevirtz-Mnuchin Purchase Fund



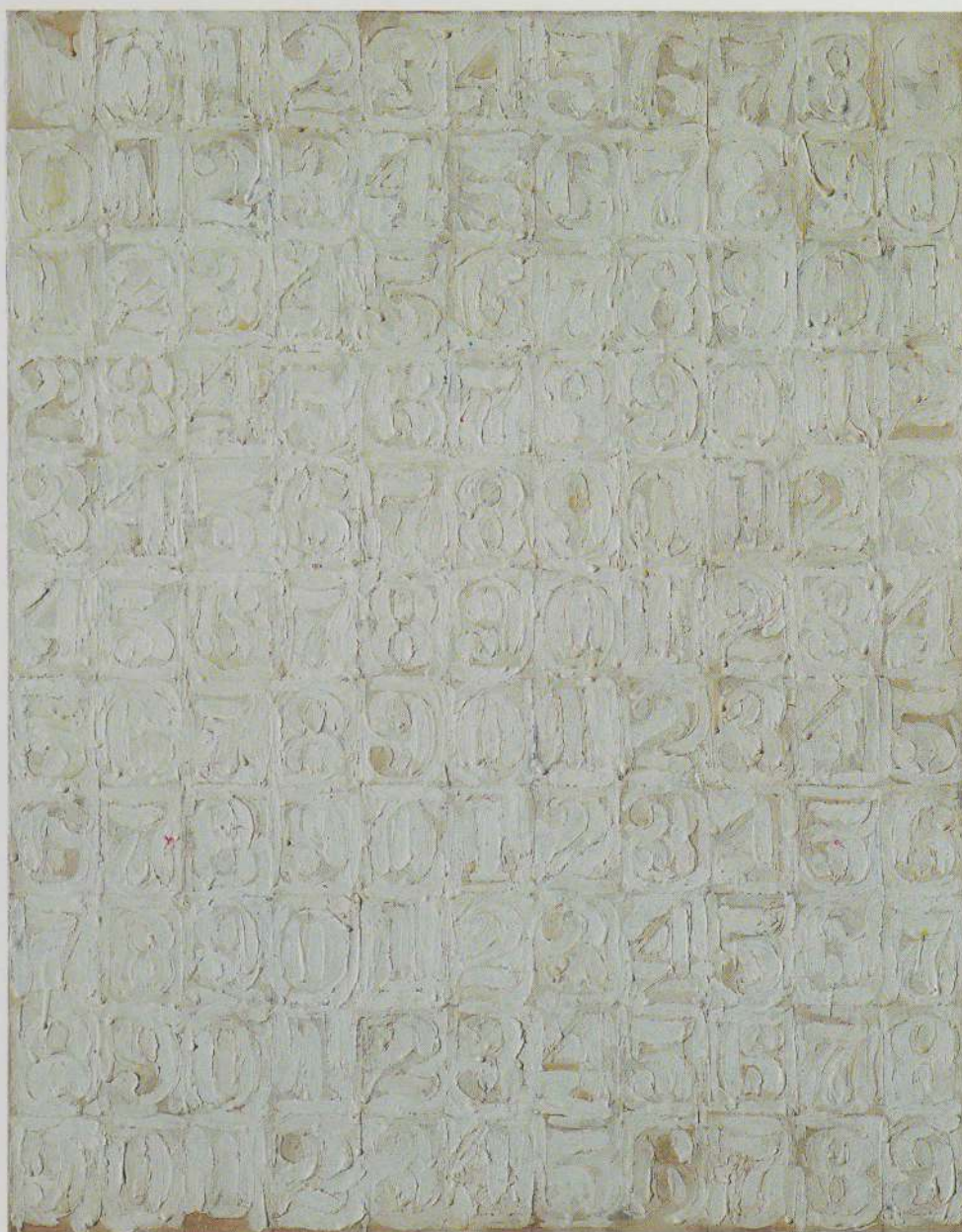
023 | 本, 1957
木, 木にエンコースティック, 25.4×33cm
フロリダ州マイアミ, マーグリズ家コレクション蔵
Book. 1957. Margulies Family Collection, Miami, Fla.



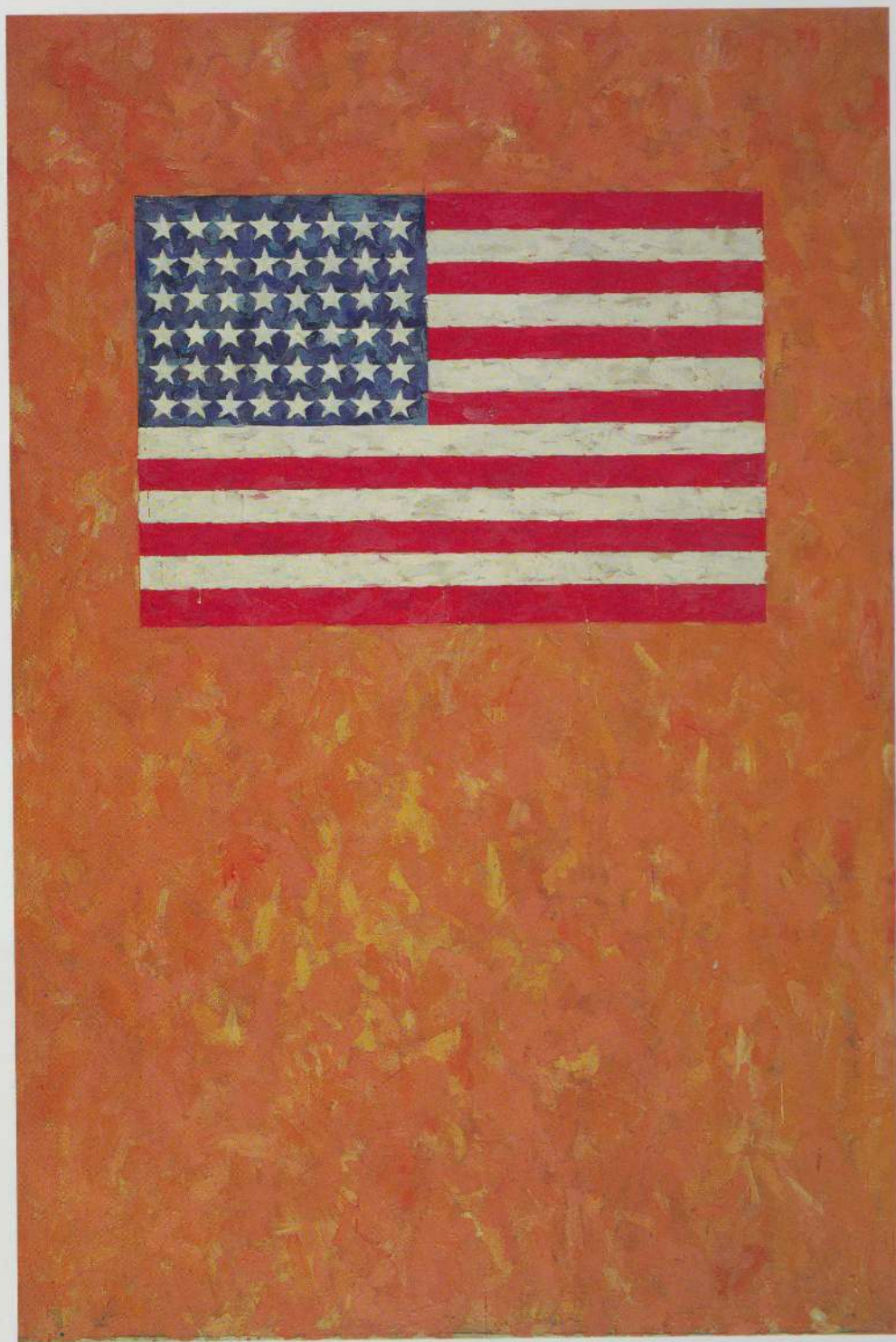
024 | 灰色の長方形, 1957
カンヴァスにエンコースティック, 152.4×152.4cm
バーニー・A.エブスワース夫妻蔵
Gray Rectangles. 1957. Collection Mr. and Mrs. Barney
A. Ebsworth



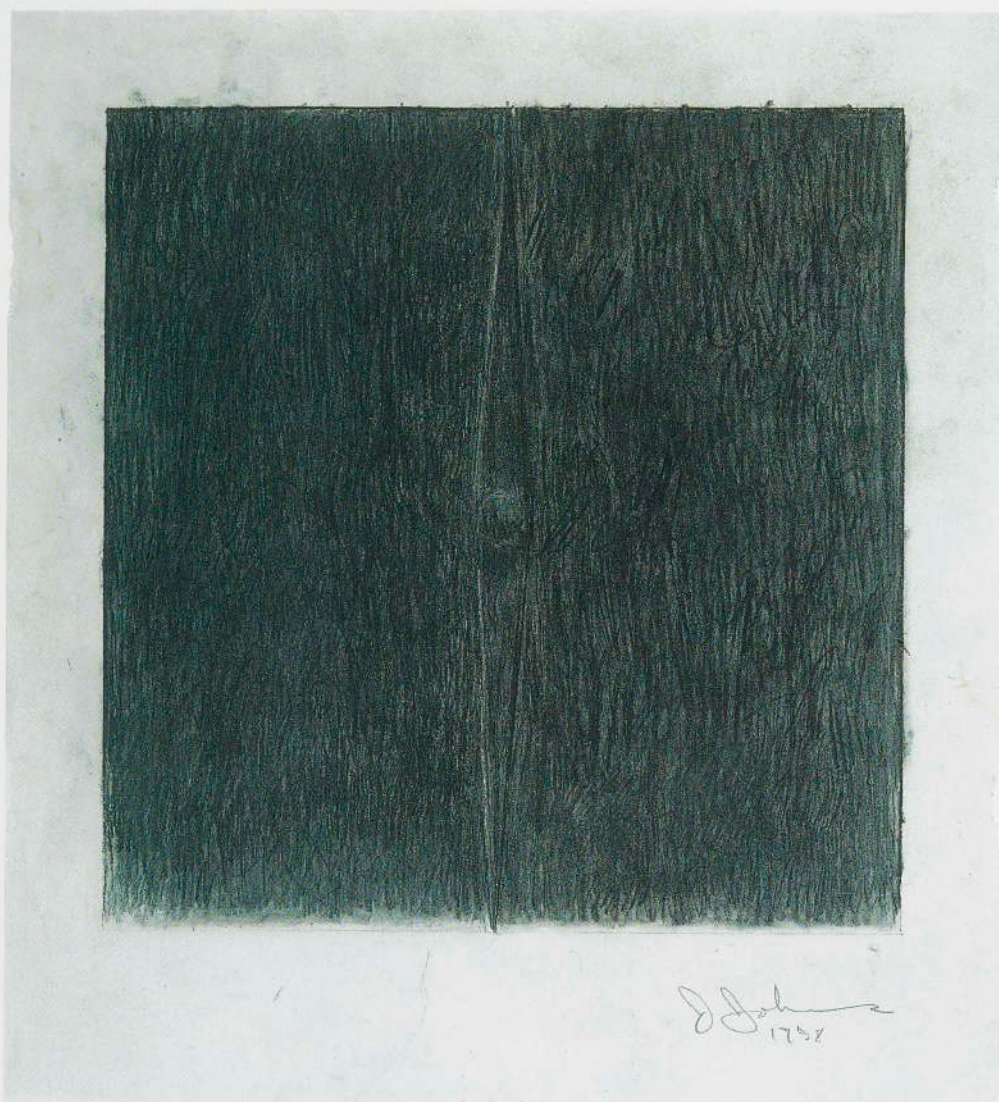
025* | オレンジ色の地の上の旗, 1957
カンヴァスにエンコースティック, 167.6×124.5cm
ケルン, ルートヴィヒ美術館蔵
Flag on Orange Field, 1957, Museum Ludwig, Ludwig
Donation, Cologne



026 | 白い数字, 1958
カンヴァスにエンコースティック, 71.1×55.8cm
ミルドレッド&ハーバート・リー・コレクション蔵
White Numbers. 1958.
Mildred and Herbert Lee Collection



027 | オレンジ色の地の上の旗II, 1958
カンヴァスにエンコステック, 137.1×92cm
個人蔵
Flag on Orange Field II, 1958. Private collection



028* | 「ボールのある絵」のための習作, 1958
紙にコンテ, 50.8×45.7cm
作家蔵
Study for "Painting with a Ball". 1958.
Collection the artist

029* | 旗, 1958
紙に鉛筆, 黒鉛による淡彩, 25×30.4cm
レオ・カステリ蔵
Flag. 1958. Collection Leo Castelli



030 | 3つの旗, 1958

カンヴァスにエンコースティック, 78.4×115.6×12.7cm
 ホイットニー美術館蔵

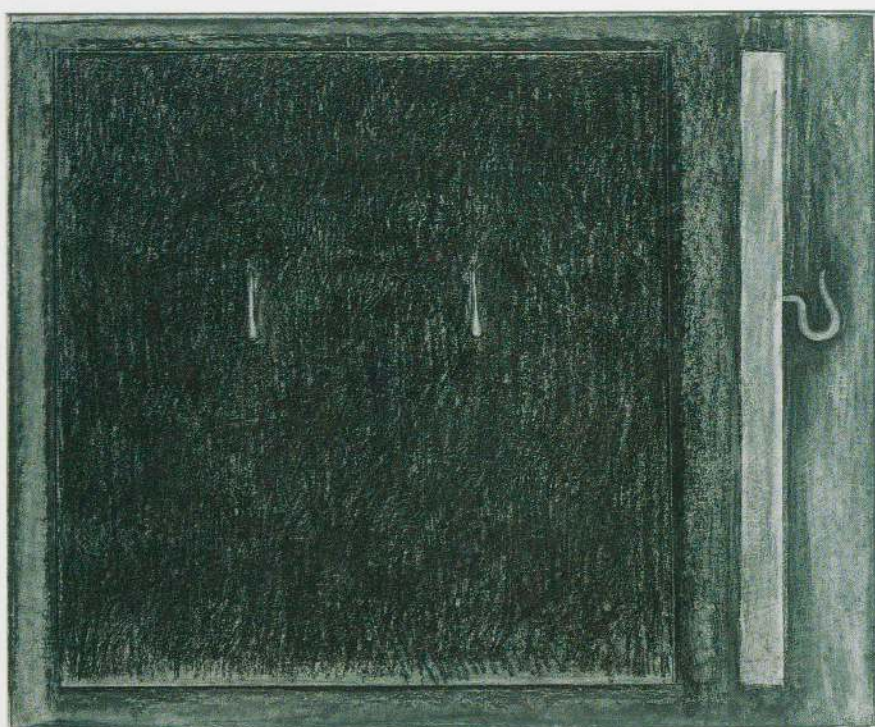
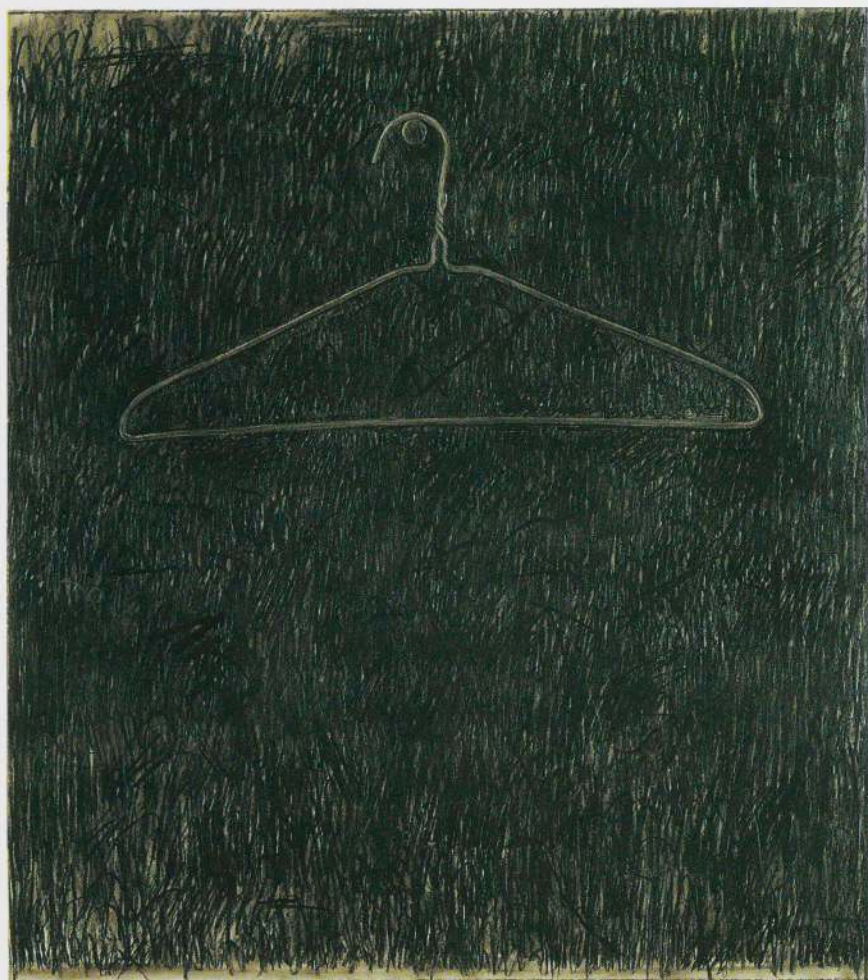
Three Flags. 1958. Whitney Museum of American Art.
 50th Anniversary Gift of the Gilman Foundation, Inc., The
 Lauder Foundation, A. Alfred Taubman, an anonymous
 donor, and purchase

031 | アレイ・ウープ, 1958

厚紙に油彩, コラージュ, 58.4×45.7cm
 S.I. ニューハウス夫妻蔵

Alley Oop. 1958. Collection Mr. and Mrs. S. I. Newhouse





032 | コート・ハンガー, 1958
紙にコンテ, 61.9×54.9cm(画面)
個人蔵
Coat Hanger. 1958. Private collection

033 | フック, 1958
紙にクレヨン, 木炭, チョーク, 46×60.3cm
ソナベント・コレクション蔵
Hook. 1958. Sonnabend Collection



034 | 白い標的, 1958
カンヴァスにエンコースティック, コラージュ, 105.7×105.7cm
個人蔵
White Target. 1958. Private collection

035 | 標的, 1958
カンヴァスにスカルプメタル, コラージュ, 30.7×27.3cm
マサチューセッツ州アンドーヴァー, フィリップス・アカデミー,
アディソン・ギャラリー蔵
Target. 1958. Addison Gallery of American Art,
Phillips Academy, Andover, Massachusetts





036 | テニソン, 1958
カンヴァスにエンコースティック, コラージュ, 186.7×122.6cm
デ・モイン・アート・センター蔵

Tennyson, 1958. Purchased with funds from the Coffin
Fine Arts Trust, Nathan Emory Coffin Collection of the
Des Moines Art Center, 1971



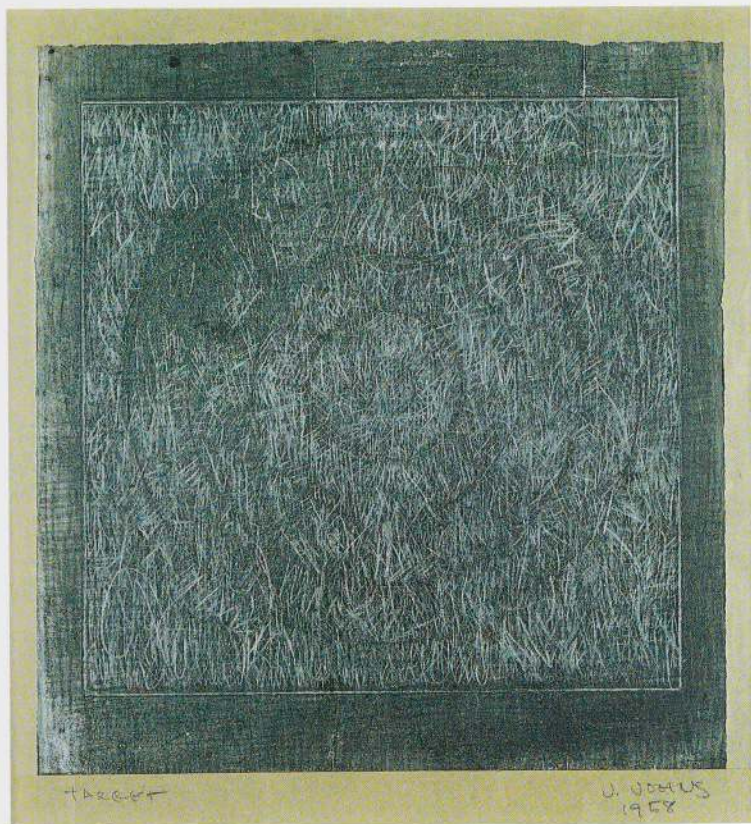
037* | 灰色の数字, 1958
カンヴァスにエンコースティック, コラージュ, 170.2×125.7cm
キミコ&ジョン・パワーズ蔵
Gray Numbers. 1958. Collection Kimiko and John Powers



038* | 白い数字, 1958
カンヴァスにエンコースティック, 170.2×125.7cm
ケルン, ルートヴィヒ美術館蔵
White Numbers. 1958. Museum Ludwig,
Ludwig Donation, Cologne

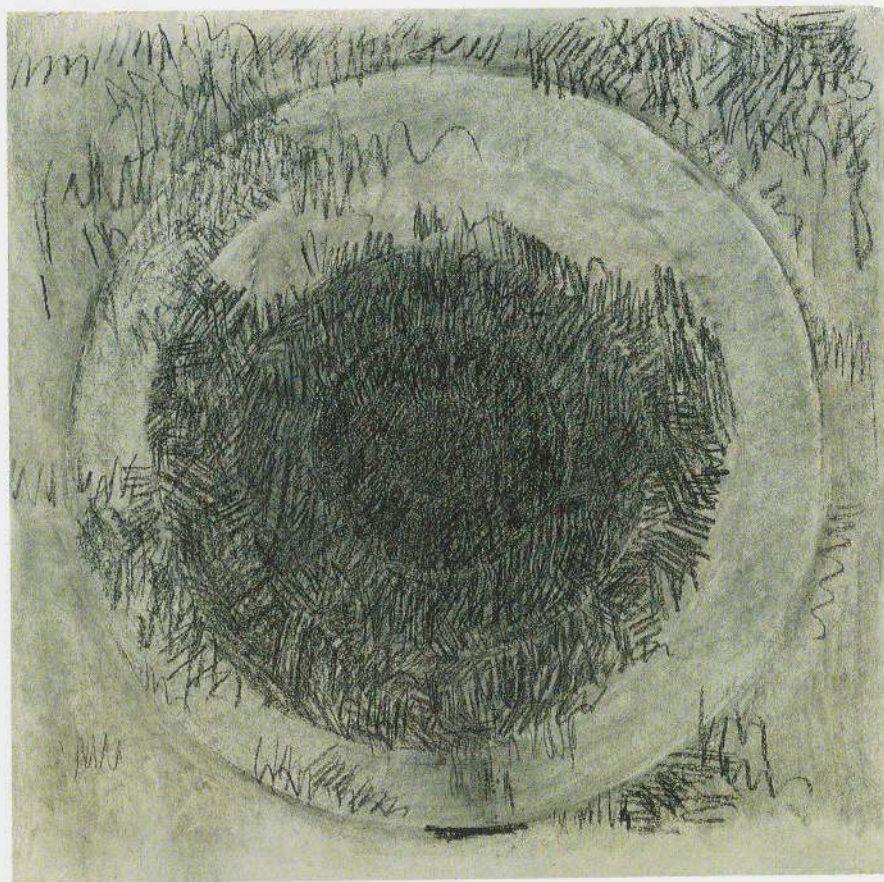


039 | 彩色された数字, 1958-59
カンヴァスにエンコースティック, 新聞紙, 168.9×125.7cm
ニューヨーク州バッファロ, オルブライト=ノックス・アート・ギャラリー蔵
Numbers in Color. 1958-59. Albright-Knox Art Gallery,
Buffalo, New York. Gift of Seymour H. Knox, 1959



040* | 標的, 1958
 紙に鉛筆, 黒鉛による淡彩, コラージュ, 厚紙に
 マウント, 38.1×35.2cm
 フォート・ワース近代美術館蔵
Target. 1958. Modern Art Museum of Fort
 Worth, Museum Purchase, The Benjamin J.
 Tillar Memorial Trust

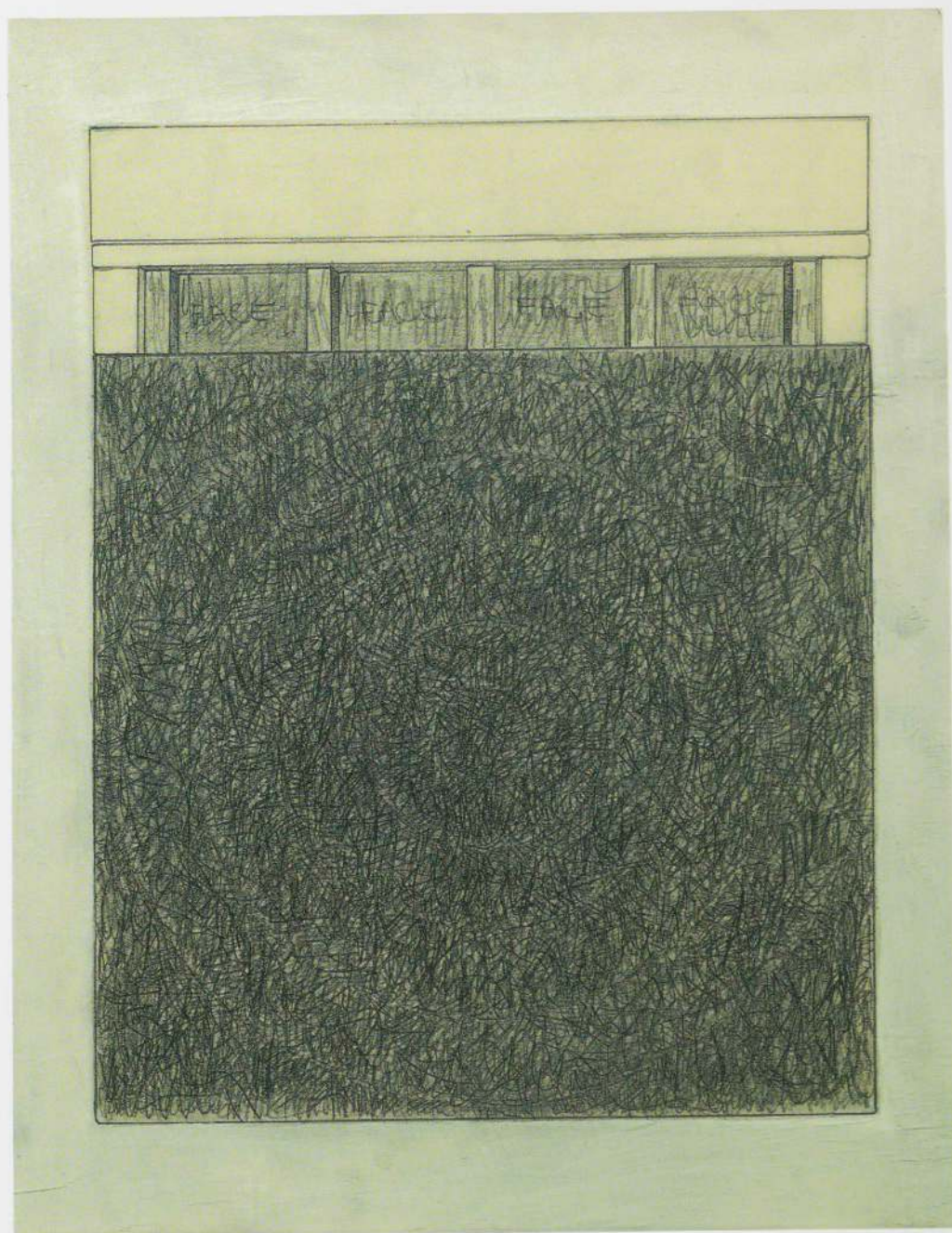
041 | 標的, 1958
 紙にコンテ, 41×41cm
 デニス&アンドリュウ・ソール蔵
Target. 1958. Collection Denise and Andrew
 Saul





042 | 電球, 1958
紙に鉛筆, 黒鉛による淡彩, 17.1×22.2cm(画面)
個人蔵
Light Bulb. 1958. Private collection

043* | 4つの顔のある標的, 1958
トレーシング・ペーパーに鉛筆, グワッシュ,
板にマウント, 41.3×31.7cm
デイヴィッド・ホイットニー蔵
Target with Four Faces. 1958. Collection
David Whitney





044 | 懐中電灯 I, 1958
 懐中電灯, 木にスカルプメタル, 13.3×23.2×9.8cm
 ソナベント・コレクション蔵
Flashlight I. 1958. Sonnabend Collection

045* | 懐中電灯 II, 1958
 紙粘土, ガラス, 10.2×22.2×7.6cm
 ロバート・ラウシェンバーグ蔵
Flashlight II. 1958. Collection Robert Rauschenberg

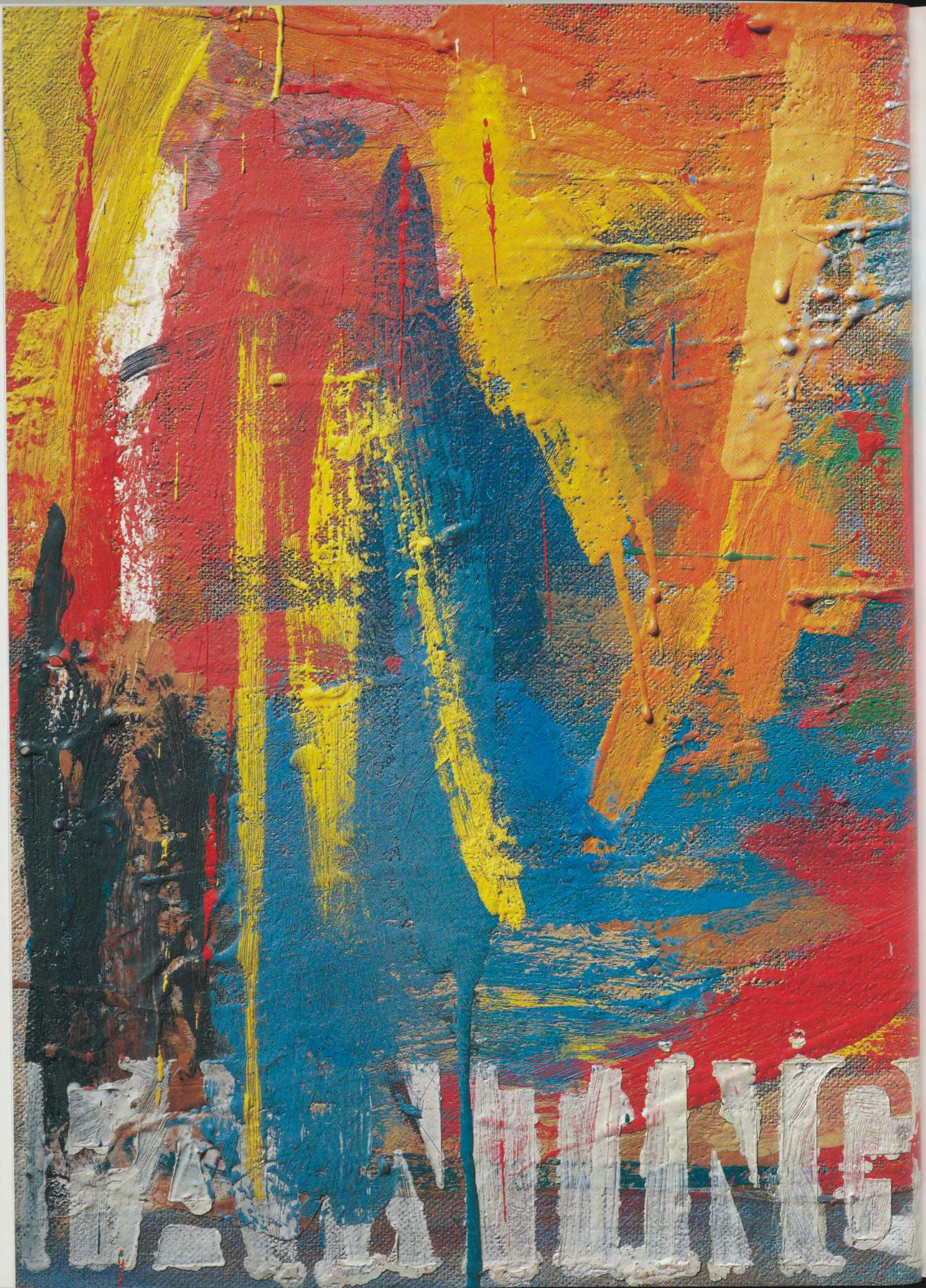
046 | 懐中電灯 III, 1958
 石膏, ガラス, 13.3×20.9×9.5cm
 作家蔵
Flashlight III. 1958. Collection the artist





047 | 電球 I, 1958
スカルプメタル, 11.5×17.1×11.5cm
個人蔵
Light Bulb I. 1958. Private Collection

048* | 電球 II, 1958
スカルプメタル, 12.7×20.3×10.2cm
作家蔵
Light Bulb II. 1958. Collection the artist



1959-1960

初の個展後まもなく、ジョーンズは称賛を受けるもとなつたそれまでの絵画の手法を放棄する。1959年、彼は、大抵は何のイメージも伴わずに、白、黒、灰色、三原色の赤、黄、青、さらにその等和色(旗や標的といった記号と同様、「見い出された(ファウンド)」, あらかじめ限定された色の範囲)を用いた荒々しい筆触で画面を覆い尽くした。こうしてできあがった花火のような画面には、それ以前の絵画の無表情な寡黙さとは対照的に、絵具をはね散らす「表現主義」的な激しさが見られる。その筆触には意図的なドライさと自己充足的な孤立感によって、1950年代にニューヨークで登場した「アクション」ペインティングとは距離を置くものになっている。とはいえ、1960年代の批評家の中には依然として、この新しい手法をハードエッジ絵画やイメージの形象化(ジョーンズの初期の作品がその流行を促した)に反する、抽象表現主義への逆行と見なす者もいた。ニューヨーク近代美術館のアルフレッド・H.パー・ジュニアはジョーンズの最も熱狂的な擁護者のひとりであったが、彼の新作に明かな戸惑いを見せ、すっかり失望してしまう*1。ただ時の経過のみが、この抽象的な手法がジョーンズの芸術にもたらした、予期せぬ表現の多様性——穏やかであったり華やかであったり、快活であったり抑制されていたり——を見極めることを可能にした。

1958年までの作品に見られたイメージの徹底した平面性とは対照的に、新たな作品では——画面を覆う垂れ布が絵の「窓」を閉ざしている《日除け》においてさえ——、開かれた、重層する空間感覚が取り入れられている。たとえば、それ以前は数字が格子状に連続して並置されていたのに対して、新しいシリーズでは0から9までの全ての数字が、あたかもパリンプセスト[訳註: 字句が重ねて記された羊皮紙]のように順々に重ねられている。すなわち、法則的な数字の並列が、混乱に満ちた考古学となったのである。ロバート・バーンスタインはこうした変化について、「彼の初期の作品に見られた自己抑制と固定された構造が、不完全さと秩序の破壊を暗示する構図に取って代わった」*2と語っている。

しかしながら、おそらくジョーンズは即物的であることをより強調しようとしたのではないだろうか。ありふれた体験の中から取り入れた如何なるモチーフにも増して、絵を描くという行為と絵画の物質的な固有性そのものが、中心的主題およびイメージの主な源泉となった。たとえば、1959年の《円の仕掛け》は初期の標的を描いた作品とは対照的に、制作そのものの過程が露になっており、何らかの様式化された外面的な記号ではなく、ただそれ自身(および測量の一般的な概念)を語った作品であった。ここでは初めて、その説明的な題名——翌年に制作された《2個のボールのある絵》の様に——さえもが、イメージの中にとりこまれている。一方、これとはほぼ同時期に、ジョーンズは自らの作品に参照的な、非説明的な

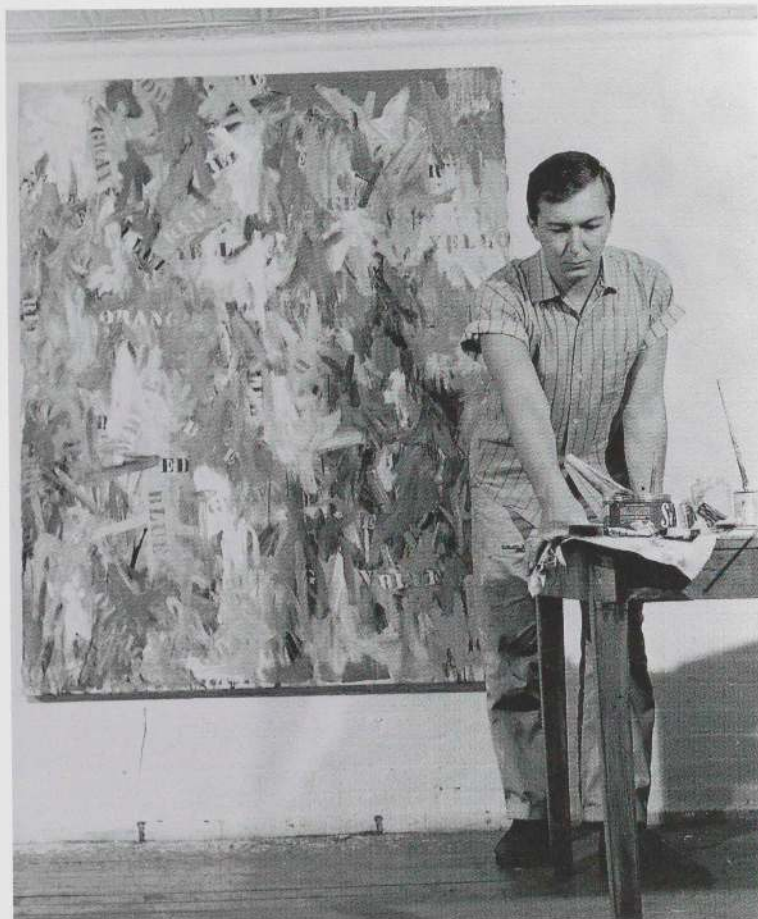
題名(《出足の遅れ》, 《窓の外で》, 《ハイウェイ》)を付け始める。これらの作品では、ことばとネーミング、「署名」としての記号といった、重要な問題が新たに提示されると共に、その後好んで用いられることになる、3枚のパネルを水平に積み重ねた構成が初めて取り入れられている(《2個のボールのある絵》, 《窓の外で》)。

初期の作品における概念的な全体性に代わって、物理的な計測値(《寒暖計》の目盛り)や形態(《2個のボールのある絵》の裂け目)の、絶えず変化する性質により大きな関心が向けられ、同時に、恐ろしや矛盾といったものが新たに追求されるようになる。たとえば、ジョーンズは《出足の遅れ》において、色彩をその色名と別なものにすることにより、知覚されるものと言語との不一致を示した。また、彫刻では、見い出されたオブジェを彩色されたブロンズでそっくり再現した。《塗られたブロンズ(サヴァラン罐)》は、溶剤入れとしてリサイクルしたコーヒー罐と、そこにぎっしり詰められた筆とを金属で象ったものであると同時に、ジョーンズのアトリエでの創作活動を明確にイメージさせる最初の作品でもあった。

版画の制作を始めたことで、ジョーンズは作ることや技巧に対してさらに強い関心を抱くようになる。彼が素描家としての習練に次いでここで最初に試みたのは、素描家としての技量を発揮しつつ、今では彼の署名同然となった一連のモチーフを再び採用することであった。リトグラフによる《旗》の3つのヴァージョンでは、お馴染みのイメージを用いて、極めてよく似たヴァリエーションを生み出すという手法を導入している。反復性や反転性に加え、順次に発展していくといった版画制作のさまざまな可能性が、ジョーンズの絵画作品にも影響を与えていく。こうした傾向は1959年に強まり、この時初めて、構成上の戦略としてひとつの作品にふたつのモチーフが用いられた。ジョーンズが最初にとりあげたイメージ——標的や旗、数字など——は、体系的にシリーズ化されたわけではないものの、こうして繰り返し採用されることにより、今や以前ほどありふれた大衆的なものではなくなった。むしろそれらは、今後、突然の予期せぬ変化と絶え間ない繰り返しによって発展していくこととなるジョーンズの芸術の進歩を測る、私的な道しるべとしての色彩を強める。版画において初期のモチーフをあつかう一方で、この時期に新たな様式の中で高められていったジョーンズの絵画の技量は、彼がたどった複雑な進歩の中でもとりわけ注目に値する。

—KV

*註については、pp.386,387を参照。



ニューヨーク、フロント通りにて、1959年。背景は《出足の遅れ》(1959)。

1959

●フロント通りで絵画制作。《彩色された数字》(1958-59)、《彩色されたアルファベット》、数字ひとつをモチーフとした小品多数 [《数字4》(LC#64)、《数字8》(LC#77)、《数字8》(LC#72)、《数字0》(LC#82)、《数字4》(LC#57)、《数字7》、《数字0》(LC#DD)]、《0-9の重複》(LC#58)、《円の仕掛け》、《再構成》、《出足の遅れ》、《ジュビリー》、《ハイウェイ》、《窓の外で》、《寒暖計》、《日除け》、《小さな「彩色された数字」》、《2つの旗》、《コート・ハンガー》、《白い数字》、《黒い標的》。

《円の仕掛け》は「仕掛け／道具」を採り入れた最初の作品。道具は通常は定規か、画面に半円を描くのに用いたカンヴァスの木枠の一部*1。ジョーンズは作品にスタジオ内の作業と関連をもたせることがあるが、これはその先駆け*2。

●色の名称を作品に採り入れる。《出足の遅れ》、《ジュビリー》、《窓の外で》。《窓の外で》は画面を横向きの3枚のパネルに分割した最初の作品。それぞれに原色の名称が記されている*3。

●スカルプメタルの制作に着手。批評家を主題にした初の彫刻

作品《批評家は笑う》*4を制作。

●素描《「0-9の重複」のための習作》(1959-60)に着手。これはステンシルを用いて数字を描き重ねた最初の作品。1960年、61年には同じモチーフによる絵画、素描を数多く手がける。

●《2つの旗》*5で初めてアクリル絵具を使う。これは同じモチーフをふたつ使った初めての作品でもある。

●1月16日～[3月]——パリで初の個展。ギャラリー・リヴ・ドロワト(フォーブール・サントノーレ23番地)にて。《オレンジ色の地の上の旗》(1957)、《白い数字》(1958, LC#53)、《0-9の重複》など旗、数字、標的をモチーフとする絵画9点を出品。個展は2、3の短評のほかにほとんど注目されずに会期を終える。

●[1月30日頃]——マルセル・デュシャンが作家のニコラス・カラスの案内で、ジョーンズとロバート・ラウシェンバーグのスタジオを訪ねる*6。その後まもなく、ジョーンズは同年に刊行された、デュシャンの作家論としては初のまとまった著作であるロベール・ルベル著『マルセル・デュシャンについて』を読む。またほぼ同時に「スケッチブック・ノート」を書き始める。書き方はデュシャンが《グリーン・ボックス》に残したメモとよく似ている*7。

ジョーンズにとってデュシャンはきわめて重要な存在ではあったが、本人によるとふたりは「10回あまりしか会っていない」*8。

初めて会ったのはパーティーの席。話しかけなかった。その後、だれかがデュシャンをほくのスタジオに連れてきた。チャイナタウンで開かれたクリスマスのディナー・パーティーにてかけたとき、デュシャンが居合わせたことがあった。それからまた何かのパーティーで一緒になった。その後の何年かは、顔を合わせることもなく過ぎた。ジョン・ケージがデュシャンにチェスを習うようになり、そのころに8回から10回ほど会っただろうか。会ったとはいっても、大騒ぎするほどのことではない。互いの考えを述べあうこともなかった。《大ガラス》をもとに、マース・カニンガムの舞踊作品の舞台装置を制作したことがある。その時期に2、3回会ったと思う*9。

●1月30日～4月19日——《4つの顔のある標的》(1955)、《緑の標的》(1955)、《白い数字》(1957)がアルフレッド・H.パー・ジュニア企画によるニューヨーク近代美術館「新収蔵品展」に展示される。

●3月——『アーツ』誌が同誌2月号にアラン・ギャラリーで行なわれた「絵画の彼方」展についてヒルトン・クレーマーが寄せた批評に対するジョーンズの編集部宛抗議の手紙を掲載*10。

●3月1日～31日——ネブラスカ州リンカーン市、ネブラスカ大学アート・ギャラリーズで行なわれたネブラスカ美術協会主催のアンニアル展に《オレンジ色の地の上の旗II》(1958)が展示される。

●3月21日～30日——ミラノ、ガレリア・ダルテ・デル・ナヴィイオ(マンゾーニ通り45番地)で開催された「ジャスパー・ジョーンズ

ガレリア・ダルテ・デル・ナヴィオ287a展」に《石膏塑型のある標的》(1955)、《0-9の重複》(1958)他が展示される。カタログにはロバート・ローゼンブルムが序文を寄せた。

●5月——ジョーンズとラウシェンバーグに、レオ・カステリが日本人評論家東野芳明を紹介*11。東野は1960年11月と1962年末にもニューヨークを訪れる。

●5月4日——「タイム」誌が次のような記事を掲載。「ジャスパー・ジョーンズ(29歳)は美術界の前衛に出現した輝かしくもはかない寵児といふべきか。わずか1年前には無名に等しかったものが、その後パリとミラノで個展を開き、カーネギー・インターナショナル展ではアメリカ人としてたゞひとり絵画部門に入選、作品3点がマンハッタン近代美術館の買い上げとなった」*12。

●5月12日～30日——ニューヨークのレオ・カステリ・ギャラリーで開かれた「グループ展」にポール・ブラック、フリーデル・ズバス、ルートヴィック・サンダー、サイトウオンブリと共に作品が展示される。

●[夏]——画家ラリー・リヴァースがサザンプトンの自宅でジョーンズをダチアナ・グロスマンに紹介。グロスマンはニューヨーク市内から車で1時間のベシヨア(現在のウエスト・イズリップ)で版画工房ユニヴァーサル・リミテッド・アート・エディションズ(ULAE)を主宰していた*13。

●6月——当時プリンストン大学で教鞭をとっていたロバート・ローゼンブルムがジョーンズとラウシェンバーグをフランク・ステラに紹介*14。

●7月15日——フランク・オハラがジョーンズに書簡を送る。「昨日きみと一杯やっても楽しかった…あまり面白いものだから、ぼくのほうは放っておかれれば(山道に腰をおろした中国の老人ふたりのように)いつまでも話をつづけたらう」。オハラはさらにつづけて、読んでみたら面白い詩人、小説家として以下の名を挙げている。ゲイリー・スナイダーとフィリップ・ウェイラン(「どちらも素晴らしい」)、マイケル・マクルーア、グレゴリー・コロソ、ジャック・ケルアック、「ウィリアム・パロウズの『裸のランチ』(「抜群」)、アラン・ロブ=グリエとナタリー・サロート(「表紙の諷刺文句によくある通り、もともと興味深いフランス人作家」に数えられる)、ピーター・オーロフスキー、ジョン・アシュベリー、ウィリアム・カーロス・ウィリアムズ(「ウィリアムズの詩集にはどれをとってもじつに素晴らしい内容がふくまれている」)、ローラ・ライディング、ジェーン・ボウルズ、そして「どれもサミュエル・ベケットの作品はすべて読むべきだと思う」*15。

●8月8日～9日——オハラ、ヴァインセント・ウォレンと連れ立って、サザンプトンにある詩人ケネス・コッチと夫人ジャンニスの邸宅で開かれた週末のパーティーにでかける*16。1959年8月10日に書かれたオハラの詩「ジョーの上着」の一部は、この遠出に基づくものらしい。

「サザンプトンに向かう列車の中でジャスパーとヴァインセントとぼくは燦々と光を浴びて見晴らしのきく風景のように、人生を眺めた
ちよどバルビゾン派風の長閑なごとも時代のように自動車といえば何年も同じひとの持ち物で、アルファ Romeoなどは
高架橋の袂の木陰で噂話を聞くだけだった時代のように」*17。

ロングアイランド、ウォーター・ミルにて、1959年——(後列)マクシン・グロフスキー、メアリー・アボット、ジョーンズ、ジョー・ヘイザン、ローランド・ピース、(中列)ラウシェンバーグ、スティーヴン・リヴァース、ハーバート・マチズ、ソンドラ・ディー、ジェーン・フレイトリッヒャー、ティボール・ディ・ナギ、ジョン・マイヤース、(前列)ラリー・リヴァース、グレイス・ハーディガン。写真:ジョン・グルエン Photograph: John Gruen.



●8月27日——ニューヨーク近代美術館のアルフレッド・H・バー・ジュニアがジョーンズに次のような書簡を送る。「1958年に美術館に収蔵された絵画、彫刻を紹介した新しい広報誌を同封する。友人から、貴君の作品を1点ずつではなく、3点一緒に撮影した写真を掲載したのは特別な理由があるのかと訊ねられた。わたしは3点を購入したという事実を強調するつもりだった…知っている通り、ひとりの、しかも無名に近いアーティストの作品を3点も購入したことで、美術館ならびにわたし自身がこのところ批判の矢面に立たされてきた。広報誌がでたことで、論議は鎮静化するどころか、いっそう先鋭化するだろう」*18。

●[9月]——ミラノで刊行される美術雑誌『アジマス』(ピエロ・マンゾーニ、エンリコ・カステラーニ共同編集)創刊号の最初のページに《石膏塑型のある標的》(1955)の図版が掲載される。

●10月4日、6日～10日——午後8時半からアーティストのアラン・カブローが「6部からなる18のハプニング」を、ニューヨークのルーベン・ギャラリー(4番街61番地)で行う。一夜、レッド・グルームスとレスター・ジョンソンの代役としてジョーンズとラウシェンバーグも参加。ふたりの役回りは、観客席から舞台上上がり、地塗りをほどこしていない一枚のカンヴァスの両側で一色のみを用いて絵を描くことだった*19。

カブローは観客の中からラウシェンバーグとほくを指名して、上から吊り下げたモスリンの両側で絵を描くように求めた。ひとりほくは円、もうひとり直線を描くことになった。絵筆をとりおぼつかない手つきで慎重に縦に直線を描いていると、ラウシェンバーグの円が生地はこちら側にしみだしてきて、ほくはまた奴さんの素晴らしさにびっくりさせられてしまった。絵筆なんかさっさと捨ててしまい、罐の蓋を無造作に絵具にひたし、それを生地に押しつけて染めたというわけだ*20。

●10月6日～17日——レオ・カステリが東77丁目4番地のギャラリーを4階から2階に移す。新ギャラリーはノーマン・ブルーマ、ポール・ブラッチ、ナソス・ダフニス、ガブリエル・コーン、ロバート・ラウシェンバーグ、ルートヴィック・サンダー、サル・スカルピッタ、フランク・ステラ、サイトウオンブリ、そしてジョーンズによるグループ展で開廊。ジョーンズの出品作は《黒い標的》(1959)。

●10月20日～11月7日——レオ・カステリ・ギャラリーの「立体作品展」にジョーンズが1958年に制作した彫刻が展示される。《懐中電灯Ⅰ》、《懐中電灯Ⅱ》、《懐中電灯Ⅲ》、《電球Ⅰ》。

●11月24日——サウスカロライナ州コロンビア市コロンビア美術館のデイヴィッド・H・ヴァン・フックがカステリ宛てに書簡を送る。「先日当地に滞在の折…ジャスパー・ジョーンズは、期日ならびに企画内容について貴殿が了解することを条件に、当館にて作品展示を行うことに同意されました。氏の作品を出身州で展示するにはすでに遅きに失した感があるほどです」*21。

●11月26日～12月27日——ヒューストン現代美術館で開かれた「凡俗を超えて」展に《旗》(1958)が展示される。カタログ序文の筆者はハロルド・ローゼンバーグ。

●12月4日から11日にかけて——レッド・グルームスのビル(ダランシー通り148番地)の最上階にある「ダランシー通り美術館」で、レッド・グルームスのパフォーマンス《燃えるビル》を観る*22。

●[1959年12月8日～1960年1月8日]——ニューヨークのステイブル・ギャラリーの「ニューヨーク 若手作家」展に10人の作家ともジョーンズの作品が展示される。この展覧会は、B.H.フリードマン編集による同名の本の出版に合わせて行われた。同書には、ベン・ヘラーがジョーンズに関する文章を執筆している。

●[1959年12月8日～1960年1月8日]——ホイットニー美術館(当時は西54丁目22番地にあった)の「1959年アメリカ現代絵画アニュアル展」に《2つの旗》(1959)が展示される。

●1959年12月15日～1960年2月14日——パリのギャラリー・ダニエル・コルディエ(ミロムニル街8番地)で「シュルレアリスム国際展1959-1960年」が開催される。企画したのはアンドレ・ブルトンとマルセル・デュシャン。展覧会のコーディネーターを務めたジョゼ・ピエールはジョーンズに次のように書き送った。「展覧会にはエロティックなところのある作品を展示したいと考えております。(あなたをお誘いしてはどうかともちかけてきたのは、マルセル・デュシャン氏です)」*23。展示されたジョーンズの作品は《石膏塑型のある標的》(1955)。

●1959年12月16日～1960年2月17日——ドロシー・ミラー企画によりニューヨーク近代美術館で開かれた「16人のアメリカ人」展に《旗》(1954-55)、《白い旗》(1955)、《4つの顔のある標的》(1955)、《緑の標的》(1955)、《灰色のアルファベット》(1956)、《白い標的》(1958)、《テニソン》(1958)、《白い数字》(1958, LC# 53)、《彩色された数字》(1958-59)、《黒い標的》(1959)が展示される。ミラー編集によるカタログには出品作家ならびに関係者のことばが収録された。

●[12月25日]——デュシャンとティニー・デュシャン夫人がフロント通りのスタジオにジョーンズとラウシェンバーグを訪ね、チャイナタウンで夕食を共にする。

夕食をとろうということになってチャイナタウンにでかけたが、デュシャンはその日か前日にインタビューの録音をすませたところだった。相手のもちだした問いにうまく答えられなかったそうで、デュシャンはこんなことを言っていた。「その男はわたしが絵を描くのをやめたわけを知りたがってね」…デュシャンはそれに対して、画商や金や理由は諸々、なかでも大きいのは倫理感だと答えたそう。そこで顔をあげて、ほくらにこう言った。「しかしね、そういうわけでもないんだ。うっかり脚の骨を折ったみたいなものさ。これはすごいと思った、それにとっても正確なのではないか。心に決めたというより、それはただデュシャンの身にふりかかったようなものなのだろう」*24。

1960

●ラウシェンバーグがジョーンズにアメリカ合衆国の州境を記した謄写版刷りの小さな地図を何枚か贈る。ジョーンズはその一枚を下地にして《地図》(LC#F)を制作。1961年にはこれより遙かに大きく、彩り豊かながら、やはりこれに基づく《地図》の二作目にあたる絵画を描く*25。

●ブロンズを鋳造して彫刻を制作*26。うち2点を《塗られたブロンズ》と名づける——ひとつはサヴァラン・コーヒーの空き罐に絵筆をぎっしりつめこんだもの、もう一方はパランタイン・ビール罐。どちらの図柄もその後いくどとく版画や素描の主題となる。

そのころは小さなオブジェ——懐中電灯や電球——の彫刻を手がけていた。するとウィレム・デ・クーニングの噂が耳に入った。ほくの画商のレオ・カステリのことでなにかしら気に入らないことがあったらしく、こんな台詞を吐いたという。「あんちくしょう、あいつならビール罐をふたつやっただって、それを売りつけかねない」。この話を聞いて、ほくは思った。「ビール罐ふたつか——これはすごい彫刻になるぞ」。自分がしていることにどんぴしゃりだと思ったので、ほくはそれを作品にして、カステリはそれを売ったわけだ*27。

●コレクターのロバート&エセル・スカル夫妻がジョーンズに《数字5》の制作を委嘱。5を選んだのは幸運の数字との理由から*28。

●リビング・シアターの活動支援のためのオークション出品用に、素描《「出足の遅れ」より》(LC#115)を制作*29。

●[冬]——フロント通りのスタジオで《2個のボールのある絵》を制作。初めて作品名、制作時期、サインをステンシルを使ってカンヴァスに描く*30。

●2月15日～3月5日——レオ・カステリ・ギャラリーで開かれた「ジャクソン・ジョーンズ」展で前年制作した作品を発表。《出足の遅れ》、《円の仕掛け》、《寒暖計》、《日除け》、《ジュピリー》、《窓の外で》、《ハイウェイ》、《再構成》。カステリは当時を回想して、《出足の遅れ》はそれまでの作品とは根本的に異質なものと受けとめられたと述べている。「アルフレッド・バーはほとんど顔面蒼白になった……バーはすっかり落胆し、まったく理解できないと言った」*31。

●2月16日——ロバート・ラウシェンバーグ、エミール・ディ・アントニオと共同でマース・カニンガム舞踊団の公演をニューヨークのフイーニックス劇場で主催。第11回アメリカン・ダンス・フェスティヴァル(1958年、コネティカット州)で初演された「サマースペース」(1958)のニューヨーク初演もこのときに行われた。

やってみようということになり、手配はすべて自分たちでした。劇場をおさえ、経費を捻出し、まちがいなく観客を集めるという

務めもなんとかこなした*32。

●3月1日まで——フロリダ州サラソータに滞在。

●[春]——フロント通りのスタジオで《定規と「灰色」のある絵》を描く*33。

●4月21日——午後8時からロバート・ゴールドウォーター司会によるシンポジウムに参加(マンハッタン区ワシントン・スクエア・サウス、ニューヨーク大学エイズナー・アンド・ルービン講堂)。「アート1960」と銘打たれたシンポジウムには、ジョーンズの他「16人のアメリカ人」展に選ばれたアルフレッド・レスリー、ロバート・マラー、ルイズ・ネヴェルソン、ロバート・ラウシェンバーグ、リチャード・スタンキューヴィッツ、フランク・ステラが招かれた*34。

●5月3日～6月15日——ミネアポリス大学のセミナー・ギャラリーとユニヴァーシティ・ギャラリーで開かれた「ジャクソン・ジョーンズ 近作展」に《円の仕掛け》(1959)、《日除け》(1959)他が展示される。

●5月31日～6月25日——レオ・カステリ・ギャラリーで開かれた「1959年～1960年概観 ブルーム、ボンテュー、ダフニス、ヒギンズ、ジョーンズ、コーン、ラングレイ、ラウシェンバーグ、サンダー、スカルピッタ、ステラ、トゥオンブリ、トゥオルコフ」展に《2個のボールのある絵》(1960)が展示される。

●[夏]——ノースカロライナ州ナグスヘッドでスカルブメタル作品《旗》、《0-9の重複》(LC#103)、《数字5》を制作。ノースカロライナ滞在中に運転免許証を取得*35。

●7月15日——レオ・カステリがジョーンズに手紙を送り、25日にナグスヘッドに到着する旨を連絡*36。

●7月29日——カステリが当時ロサンゼルスでフェラス・ギャラリーを営んでいたウォルター・ホプスに次のような書簡を送る。「ジャクソン・ジョーンズをノースカロライナの避暑先に訪ね、きみの画廊での展覧会にふさわしい絵画とオブジェを選んできたところだ。選択した作品の目立った特徴は、絵画と彫刻に共通してオブジェ的な性格があること。送付する作品のリストを同封する」。カステリのリストには次の作品が掲載されている。絵画《寒暖計》(1959)、《「2個のボールのある絵」のための習作》(1958)、《コートハンガー》(1959)、《標的》(1958)[スカルブメタル]、《旗》(1960)[スカルブメタル]、《定規と「灰色」のある絵》(1960)。そして彫刻では《電球I》(1958)、《電球II》(1958)*37。

●8月7日——タチアナ・グロスマンがジョーンズ宛てに、ULAEで版画制作を行うよう勧誘する書簡を送る。「以前からあなたの作品を見守ってきました。あなたにはぜひ石版でリトグラフを作っていただきたい。あなたの作品はリトグラフにはもってこいのはずです。ご一報ください。ニューヨークにはよくでかれますので、ご都合に合わせてお会いできます。サザンブトンにお出かけの折にでも、工房にお立ち寄りいただければなお結構です。あなたとは昨年オハラとともにリヴァースのポートフォリオを出版した頃に、サザンブトンのラリー・リヴァース宅でお目にかかっていると思います」*38。



タチアナ・グロスマンと、ニューヨーク州ウェスト・イズリップのULAEにて、1962年6月30日。
写真：ハンス・ナムス Photograph: Hans Namuth. ©Hans Namuth 1990.

●8月12日——ノースカロライナのキルデヴィルヒルからグロスマンに絵はがきを送り、9月にはニューヨークに戻る予定で、電話をもらいたいと返事をする*39。

画家のラリー・リヴァースがジョーンズにグロスマンの誘いを受けるように勧める。リヴァ・キャッスルマンの話によれば、「版画は家賃を払う足しになる」というのがその理由だった*40。

●[晩夏～秋]——フロント通りのスタジオで絵画制作。《消滅I》、《地図》、《白い旗》、《小さな「出足の遅れ」》、《数字3》、そして《0-9の重複》(LC#HH)もこのときに描かれたものと思われる。

●[9月]——ウエスト・イズリップのULAEを訪ねる。これを受けてグロスマンはジョーンズのスタジオに石版3枚を届けるよう手配した。最初の一枚にジョーンズは0を描き、これが後にポートフォリオ《0-9の重複》(1963年出版)に発展する。2枚目には《旗》(図版73)を描く。これはジョーンズ初のリトグラフとして出版された。3枚目は使われずじまいだった。石版の重さに驚いたジョーンズが、ウエスト・イズリップに赴いて制作することにしたからである*41。

●9月6日～30日——ロサンジェルスフェラス・ギャラリー(ノース・ラ・シェネガ・ブルヴァード723番地)で「ジャスパー・ジョーンズ/クルト・シュヴィッターズ」展が開かれる。ウォルター・ホップ

スの企画したこの展覧会は当初ジョーンズとシュヴィッターズのほかにジョゼフ・コーネルの作品も展示する予定だった*42。

●9月22日——コロンビア美術館館長ジョン・リチャード・クラフトがレオ・カステリに書簡を送る。「今日、ジャスパー・ジョーンズと電話で話をしました。まったく別の用件でしたが、話の成り行きから当館で予定している展覧会の内容を再検討することになり——学生時代に発表した作品や兵役に就いている間に軍のために開いた展覧会のことなど、昔話も聞きました…絵画の制作には少々追われているような印象を受けましたが、同時にいくつもの仕事に懸命にとりこんでいることはよく承知しています」*43。

●9月24日～10月22日——《4つの顔のある標的》(1955)が、ニューヨークのマーサ・ジャクソン・ギャラリー(東69丁目32番地)の「新しい形態——新しい媒体 II」展で展示される。

●9月25日——《2つの旗》(1959)の図版が「アート・インターナショナル」誌の表紙に上下逆様に掲載される。

●[9月後半～10月前半]——ジョーンズ初のリトグラフ《標的》が30部限定でULAEから出版される*44。ジョーンズはリトグラフの制作、試し刷りを継続し、おそらく9月末までに《コートハンガーI》、《0-9の重複》、《旗I》、《旗II》の4点を仕上げる。

●[10月]——ニューヨークのバローネ・ギャラリー(マディソン街108番地のペントハウス)でグループ展。グレース・ハーティガン、リヴァース、アジャ・ユンカーズと並び、その時点までに完成していたジョーンズのリトグラフも展示される。

●10月26日～12月3日——ロンドン、ICAで開かれた「神秘的な記号」展に《白い数字》(1957)が展示される。

●[10月後半～11月後半]——フロリダ州トレジャー・アイランドにラウシェンバーグを訪ねる。10月27日、タチアナ・グロスマンに手紙を送り12月10日にニューヨークに戻る予定であることを連絡*45。

●10月31日——グロスマンからジョーンズに返信。「(ニューヨーク近代美術館のウィリアム・リーパーマン氏があなたのリトグラフ4点を購入するためスポンサーを探すつもりだと仰っていましたが(それぞれのエディション番号1をリーパーマン氏のオフィスに預けてあります)。

空押しした《コートハンガー》が素晴らしいと思います。エディション数を増やしたいですね、15部ほどに。

あなたが『アルファベット』を描いた石版は製版もすみ、あなたのお戻りを待っています。『アルファベット』の素描を壁にかけて、毎日楽しんでます…モーリス(グロスマン、タチアナの夫君でULAEの共同主宰者)が、あなたと仕事をするのにすっかり慣れてしまったので、とても寂しいと伝えてほしいとのこと*46。

●11月28日～1961年1月14日——ニューヨークのダーシー・ギャラリーズ(マディソン街1091番地)で開かれた「国際シュルレアリスム展」に《石膏塑型のある標的》(1955)が展示される。

●[12月初め]——コロンビア美術館で開かれる個展のオープニングに出席するためサウスカロライナを訪ねる。

●12月7日～1961年1月22日——ホイットニー美術館の「1960

年現代彫刻素描アニュアル展」に素描《標的》(1960, LC#99)が展示される。

●12月7日～29日——コロンビア美術館の「ジャスパー・ジョーンズ 1955-1960年」展に絵画18点、リトグラフ5点を出品。絵画は《数字5》(1955)、《4つの顔のある標的》(1955)、《灰色のアルファベット》(1956)、《灰色の標的》(1957)、《テニソン》(1958)、《旗》(1958)、《オレンジ色の地の上の旗Ⅱ》(1958)、《標的》(1958, LC#39)、《白い数字》(1958, LC#186)、《出足の遅れ》(1959)、《ジュビリー》(1959)、《ハイウェイ》(1959)、《白い数字》(1959)、《数字4》(1959, LC#57)、《数字0》(1959, LC#82)、《小さな「彩色された数字」》(1959)、《数字5》(1960)、《2個のボールのある絵》(1960)。カタログも制作され、ロバート・ローゼンブルムが文章を寄せた。

作家のレナード・ライオンズによると、故郷で開かれたジョーンズ初の大規模な個展では、「ある婦人が聞こえよがしに『まあ、なんて美しい絵なんでしょう』と言うと、隣にいた婦人が、『おやあなたもご親戚なんですか』と答えていた」*47。

●12月23日——シドニー・ガイストが編集長をつとめるニューヨークの『スクラップ』誌に、ジョージ・ハード・ハミルトンが翻訳した『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも——リチャード・ハミルトンのタイポグラフィによるマルセル・デュシヤンのグリーン・ボックス』の書評を発表。また同じころ、ジョーンズはデュシヤンから1934年版の《グリーン・ボックス》を購入した。デュシヤンは本をフロント通りに届け、「標的(cibles)の巫女(sybille)ジャスパー・ジョーンズへ。敬意を込めて、マルセル1960年」と献辞を記した*48。

●12月30日——ジョン・リチャード・クラフトがカステリ宛てにコロンビア美術館での個展の報告を送る。「いくらジョーンズが無口といっても、個展のオープニングが素晴らしく上首尾であったことくらいはあなたにも伝えていることでしょう。大勢がジョーンズの芸術的想像力に魅きつけられ、ショックを受け、身震いするほどの喜びを覚えました。今回の展覧会によって、生まれ故郷であるこの州でのジョーンズに対する理解が少しでも深まればなによりです」*49。



049* | 円の仕掛け, 1959
カンヴァスにエンコースティック, コラージュ, 木, 101.6×101.6cm
デニス&アンドリュース・ソール蔵
Device Circle. 1959. Collection Denise and Andrew Saul

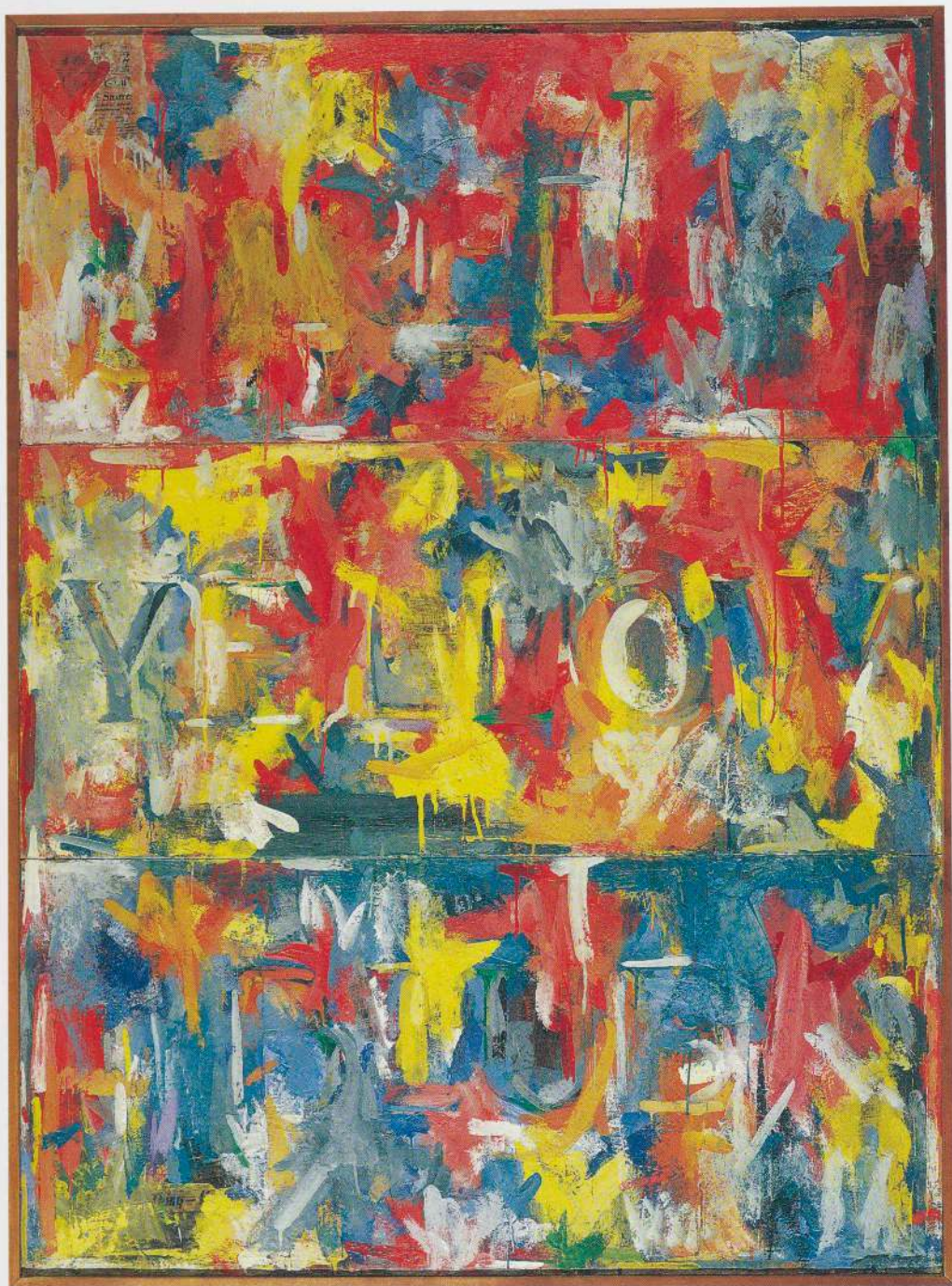


050* | 日除け, 1959

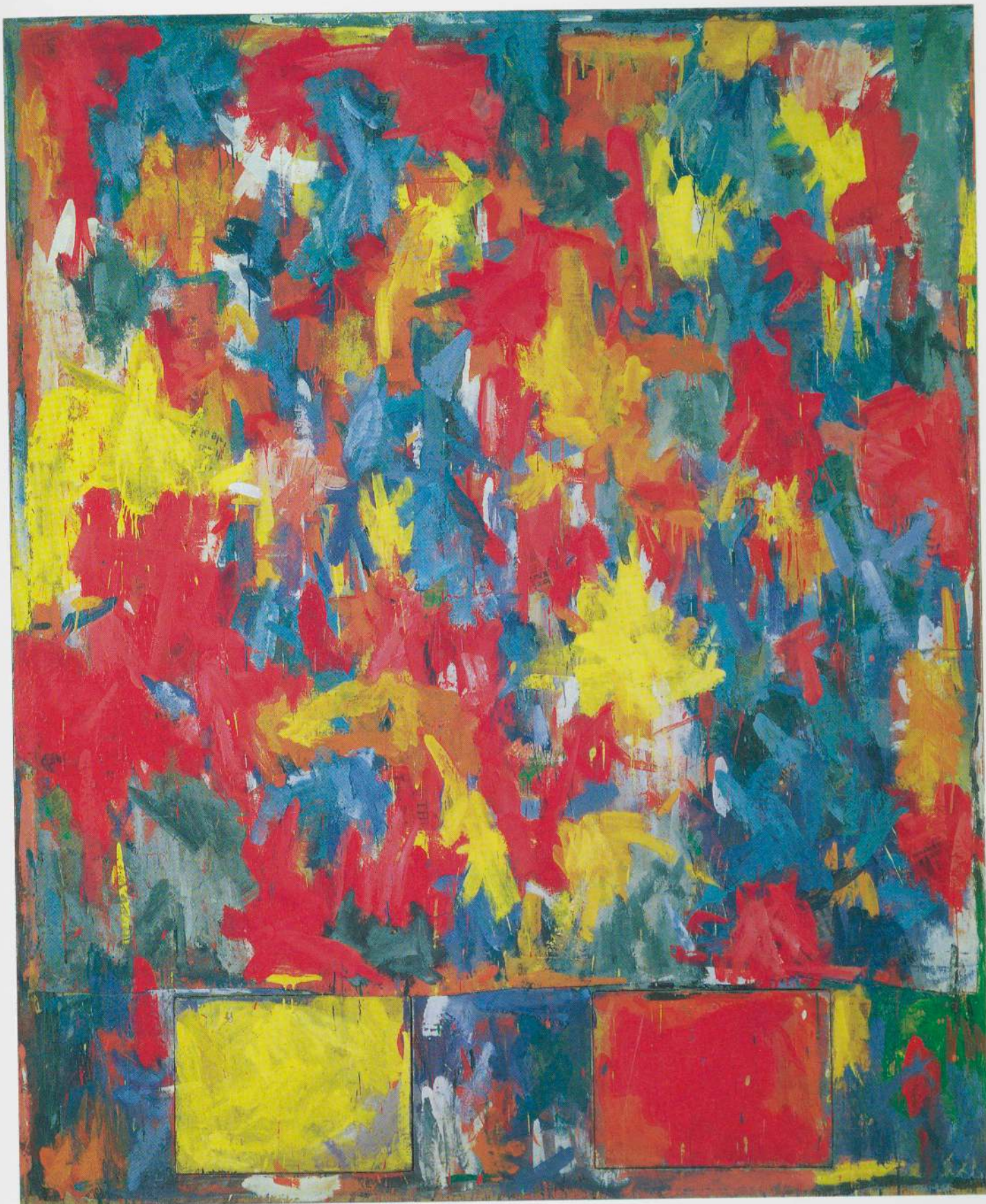
カンヴァスにエンコースティック, オブジェ, 132×99cm

サンクト・ペテルブルク, ロシア美術館蔵

Shade, 1959. The State Russian Museum, St. Petersburg



051 | 窓の外で, 1959
カンヴァスにエンコースティック, コラージュ, 138.4×101.9cm
ロサンゼルス, デイヴィッド・ゲフィン蔵
Out the Window. 1959. Collection David Geffen,
Los Angeles



052 | ハイウェイ, 1959

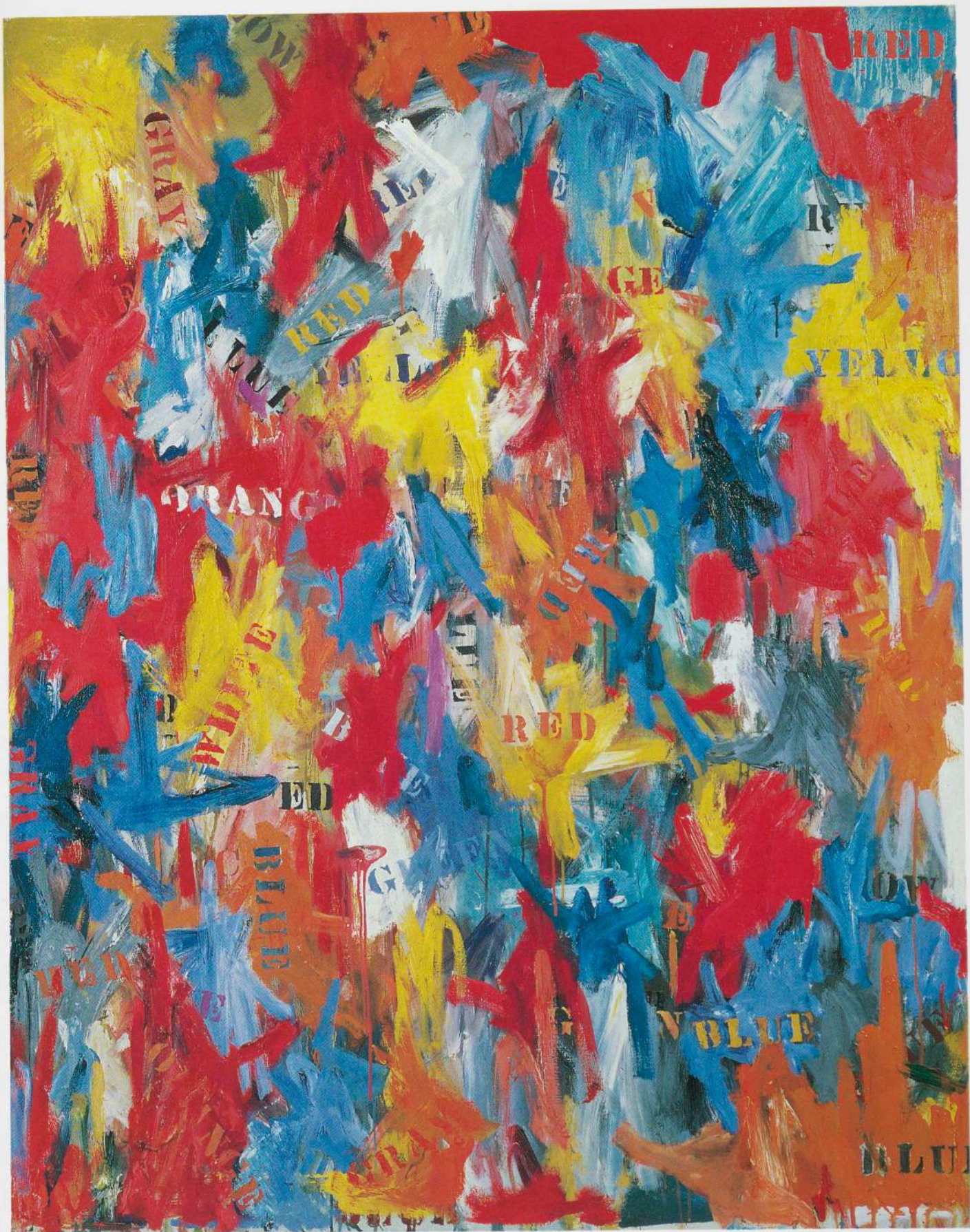
カンヴァスにエンコースティック, コラージュ, 190.5×154.9cm

個人蔵

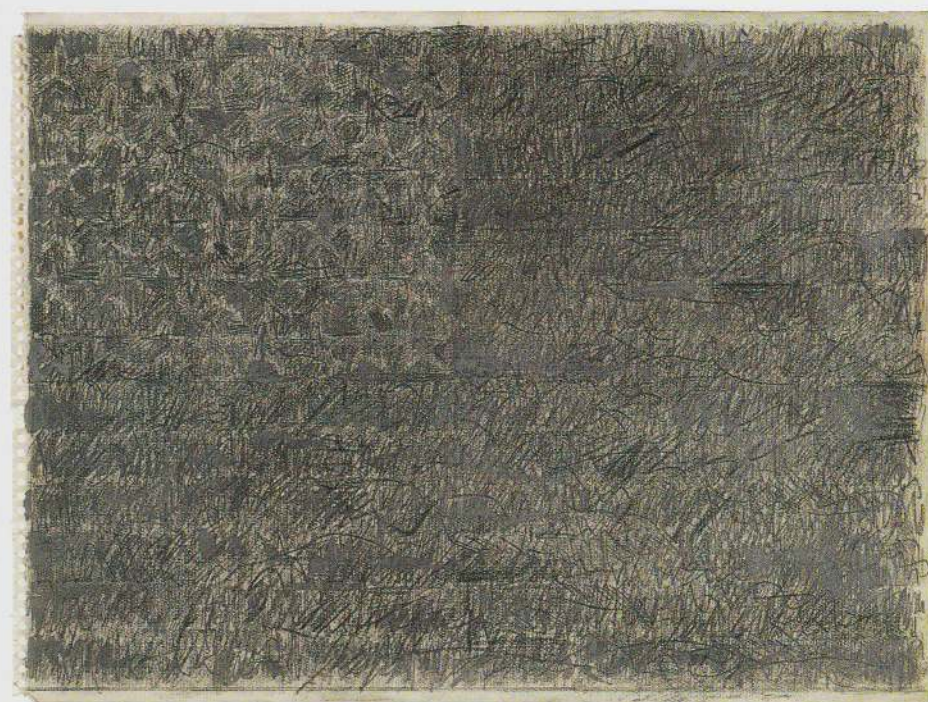
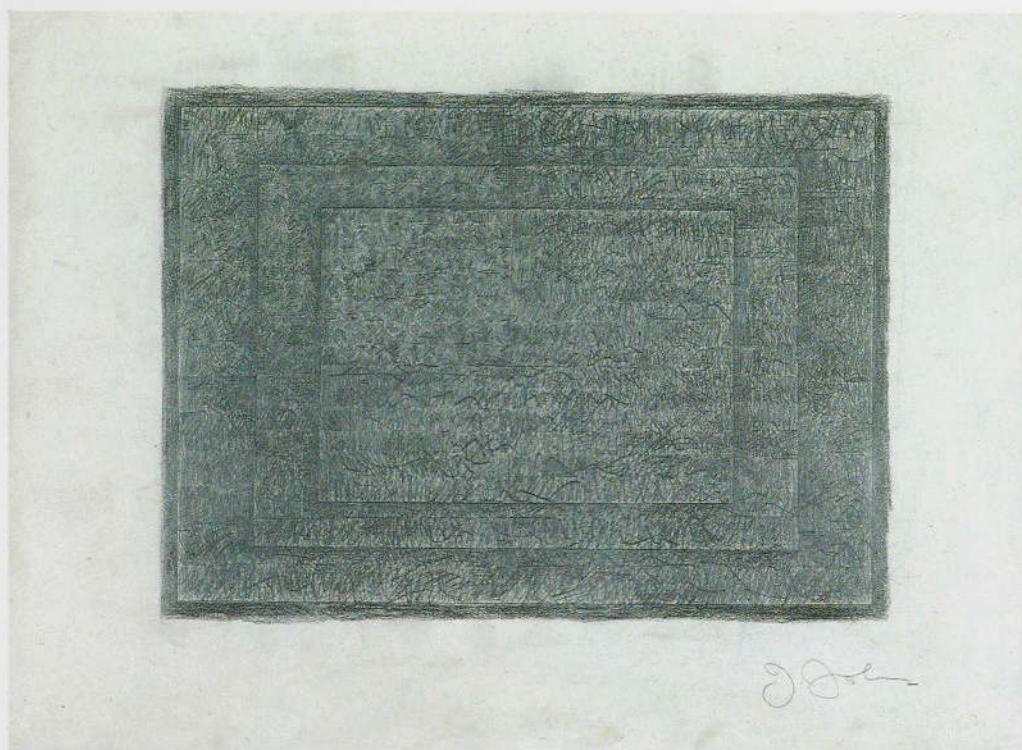
Highway. 1959. Private collection



053 | ジュビリー, 1959
カンヴァスに油彩, コラージュ, 152.4×111.8cm
ロサンゼルス, マイケル&ジュディ・オーヴィッツ蔵
Jubilee. 1959. Collection Michael and Judy O'vitz,
Los Angeles



054 | 出足の遅れ, 1959
カンヴァスに油彩, 170.8×137.2cm
ロサンゼルス, デイヴィッド・ゲフィン蔵
False Start, 1959. Collection David Geffen, Los Angeles



055* | 3つの旗, 1959
紙に鉛筆, 36.8×50.8cm
ロンドン, ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館蔵
Three Flags. 1959. The Board of Trustees of the Victoria
and Albert Museum, London

056* | 旗, 1959
紙に鉛筆, 黒鉛による淡彩, 30.4×40.6cm
ミルドレッド&ハーバート・リー・コレクション蔵
Flag. 1959. Mildred and Herbert Lee Collection

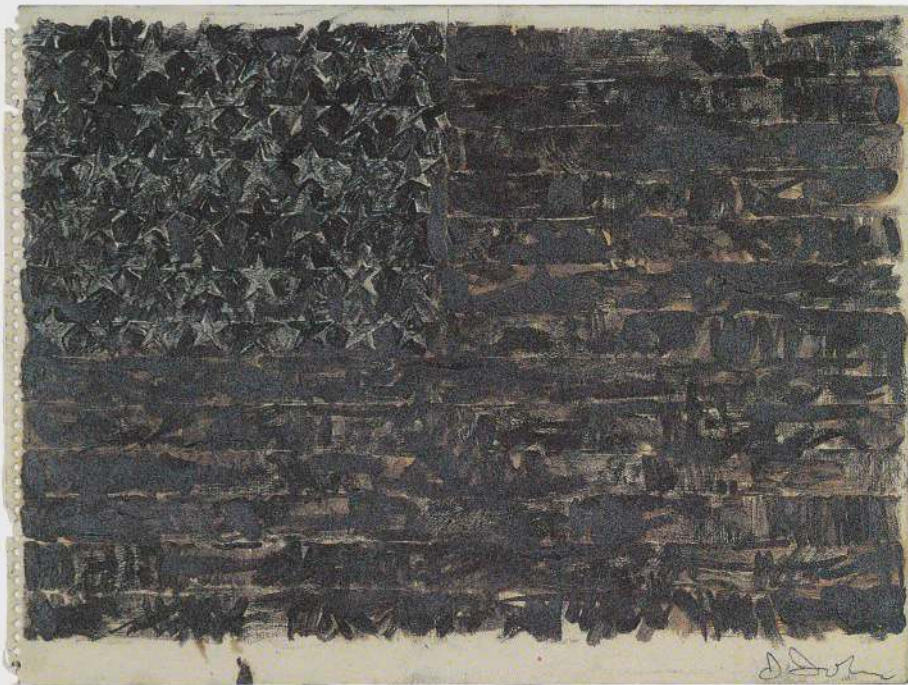


057 | 寒暖計, 1959

カンヴァスに油彩, 寒暖計, 131.4×97.8cm

シアトル美術館蔵

Thermometer. 1959. Seattle Art Museum, fractional interest gift of Bagley and Virginia Wright, and collection Bagley and Virginia Wright



058 | 旗, 1959
紙に黒鉛による淡彩, 30.5×40.6cm
個人蔵
Flag. 1959. Private collection



059* | 旗, 1960
カンヴァスにスカルプメタル, コラージュ, 33×50.1×3.8cm
ロバート・ラウシェンバーグ蔵
Flag. 1960. Collection Robert Rauschenberg



060 | 黒い標的, 1959
カンヴァスにエンコースティック, コラージュ, 137.1×137.1cm
1961年に焼失
Black Target. 1959. Destroyed by fire in 1961



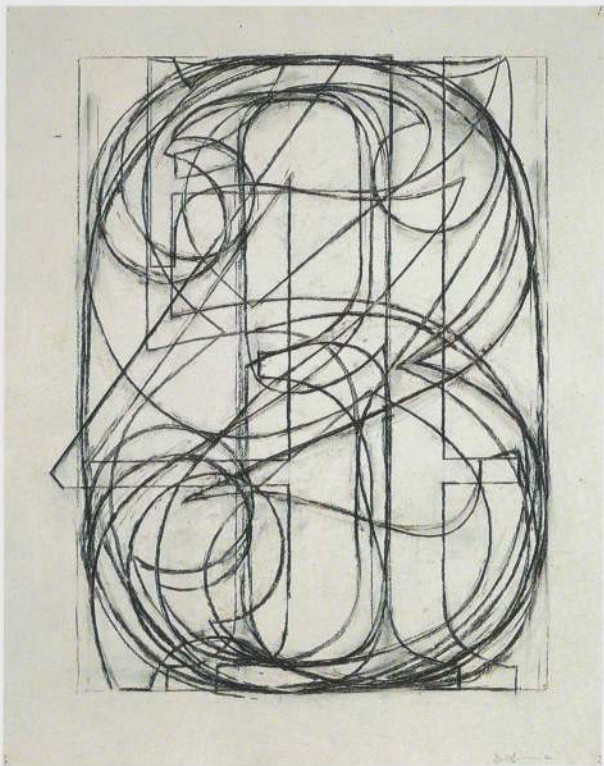
061 | 数字5, 1960

カンヴァスにエンコースティック, 新聞紙, 183×137.5cm
パリ, ポンピドゥー・センター国立近代美術館蔵

Figure 5. 1960. Musée national d'art moderne, Centre
Georges Pompidou, Paris.
Gift of the Scaler Foundation, 1975



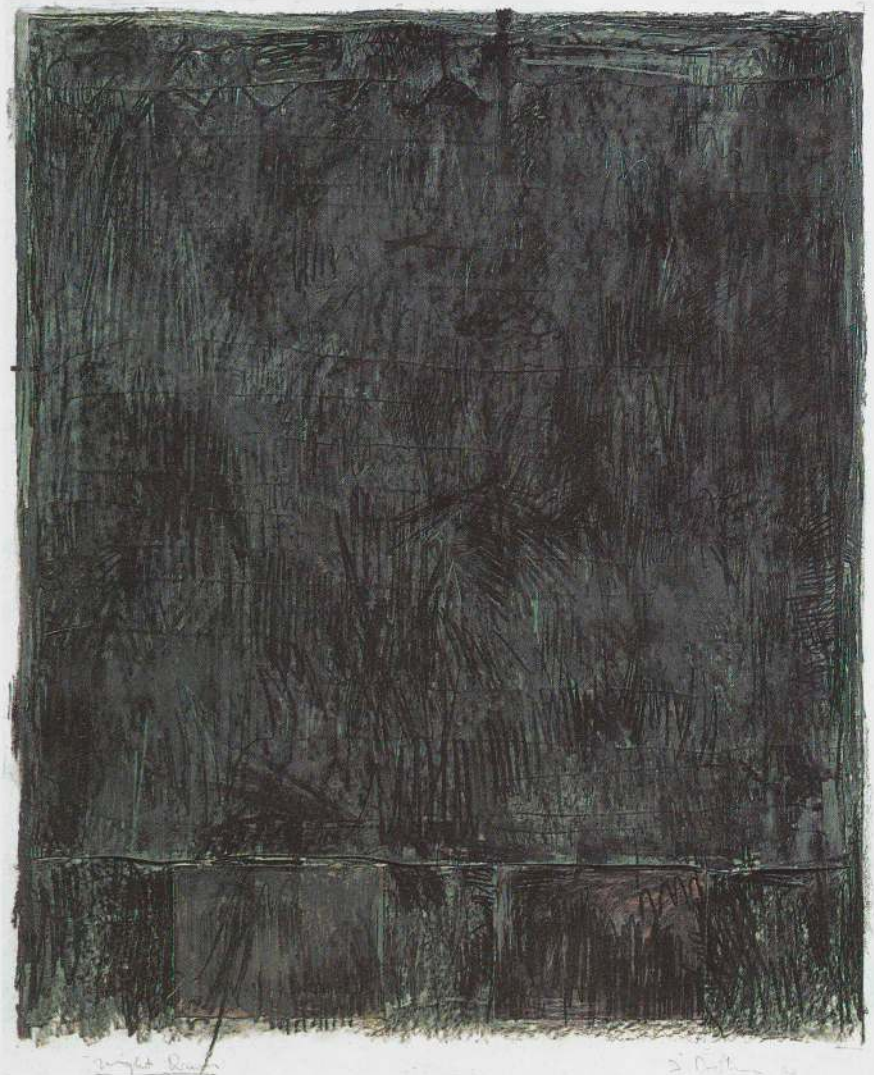
062* | 2個のボールのある絵, 1960
カンヴァスにエンコースティック, コラージュ, オブジェ(3枚組),
165.1×137.2cm
作家蔵
Painting with Two Balls, 1960. Collection the artist



063 | 0-9の重複, 1960
紙に木炭, 73.3×58.1cm
作家蔵
0 through 9. 1960. Collection the artist

064 | 夜のドライバー, 1960
紙に木炭, パステル, コラージュ, 129.5×106.7cm
メリーランド州フィーニックス, ロバート&ジェーン・
メイヤーホフ蔵
Night Driver. 1960. Robert and Jane
Meyerhoff, Phoenix, Maryland

065 | 0-9の重複, 1960
カンヴァスに油彩, 182.8×137.1cm
福岡シティ銀行蔵
0 through 9. 1960. Collection The Fukuoka
City Bank, Ltd.







066* | 塗られたブロンズ, 1960
 ブロンズに油彩, 14×20.3×12cm, 罐 各12×直径6.8cm,
 台座 2×20.3×12cm
 ケルン, ルートヴィヒ美術館蔵
Painted Bronze. 1960. Museum Ludwig, Ludwig
 Donation, Cologne

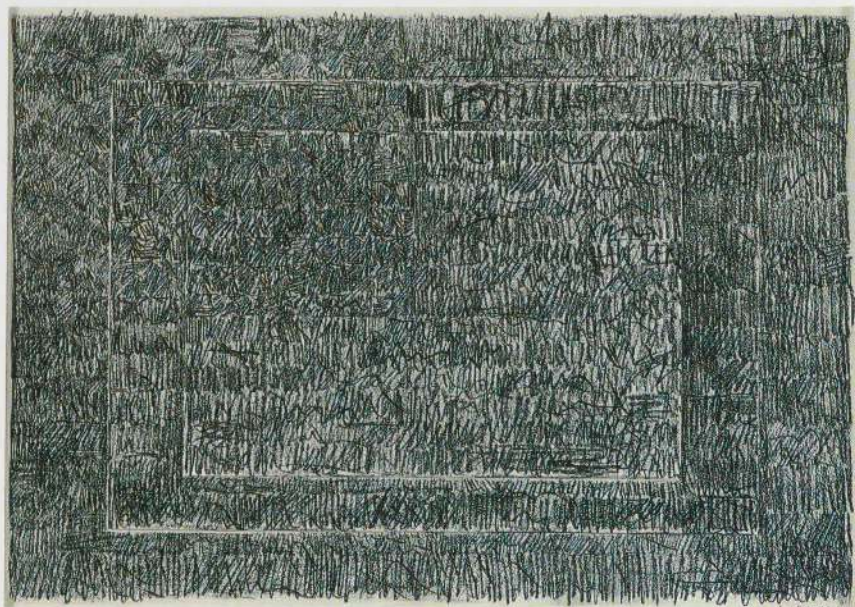
067* | 電球, 1960
 ブロンズ, 10.8×15.2×10.2cm
 ニューヨーク, アーヴィング・ブラム蔵
Light Bulb. 1960. Collection Irving Blum, New York

068* | 電球, 1960
 ブロンズに油彩, 10.8×15.2×10.2cm
 作家蔵
Light Bulb. 1960. Collection the artist

069* | 塗られたブロンズ, 1960
 ブロンズに油彩, 34.3×直径20.3cm
 作家蔵
Painted Bronze. 1960. Collection the artist



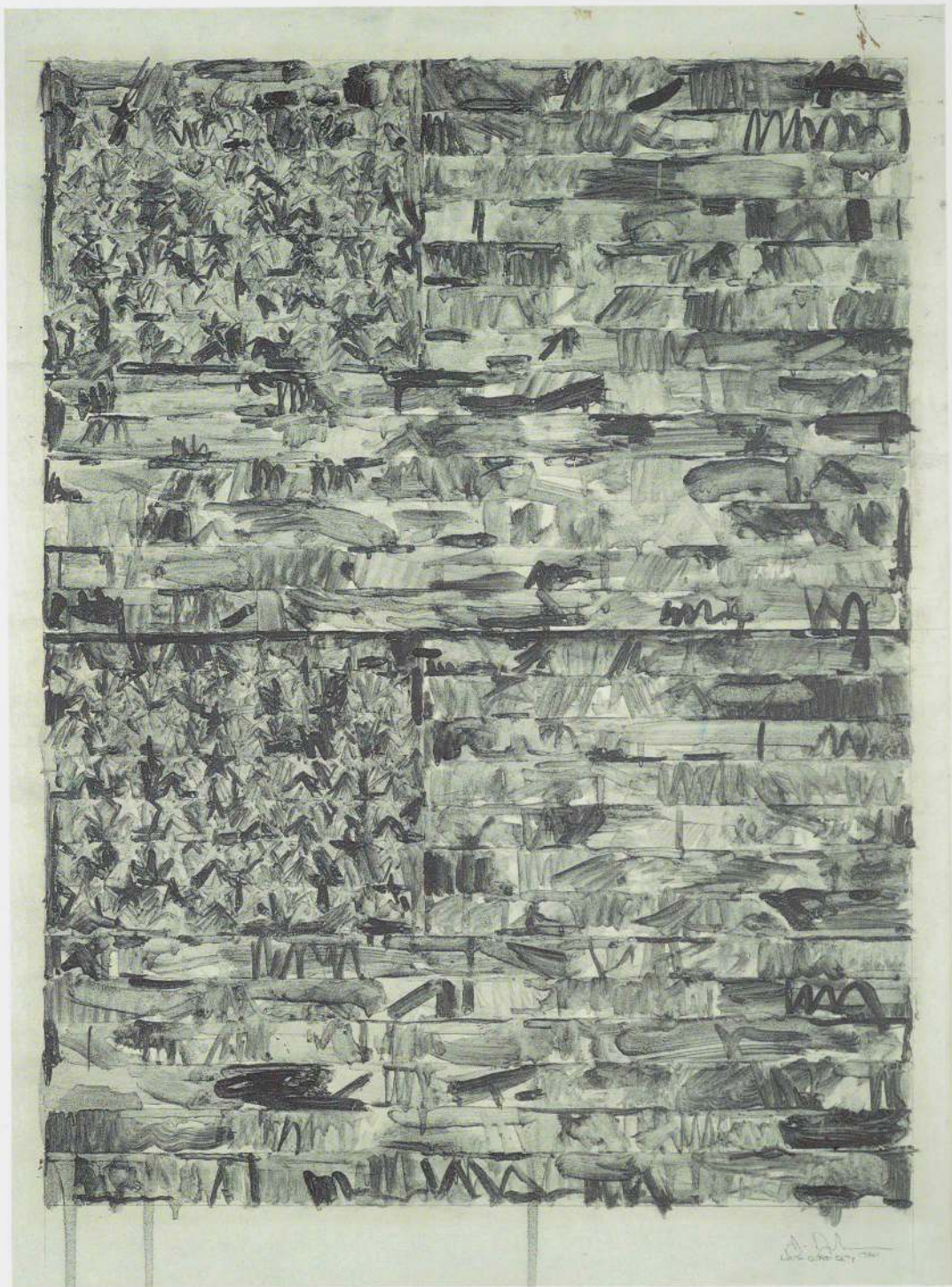




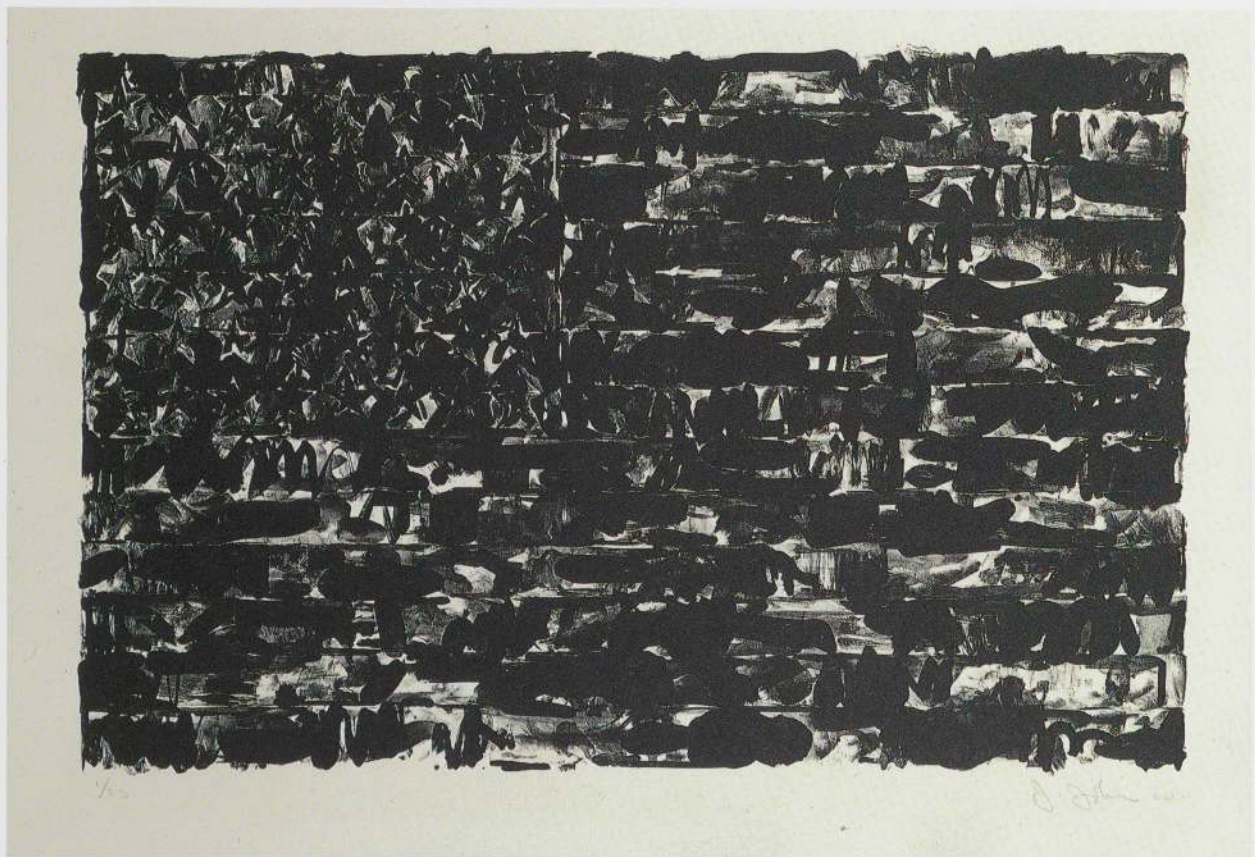
070 | 3つの旗, 1960
 3枚重ねの板に木炭, 鉛筆, 30.2×42.5cm(画面)
 ハンネローレ・B.シュルホフ夫人蔵
Three Flags. 1960. Collection Mrs. Hannelore B. Schulhof



071 | 数字, 1960
 紙に黒鉛による淡彩, 53.3×45.7cm
 ポストン美術館蔵
Numbers. 1960. Museum of Fine Arts, Boston.
 Gift of Susan W. and Stephen D. Paine



072* | 2つの旗, 1960
紙に黒鉛による淡彩, 74.9×55.2cm
作家蔵
Two Flags. 1960. Collection the artist



073* | 標的, 1960

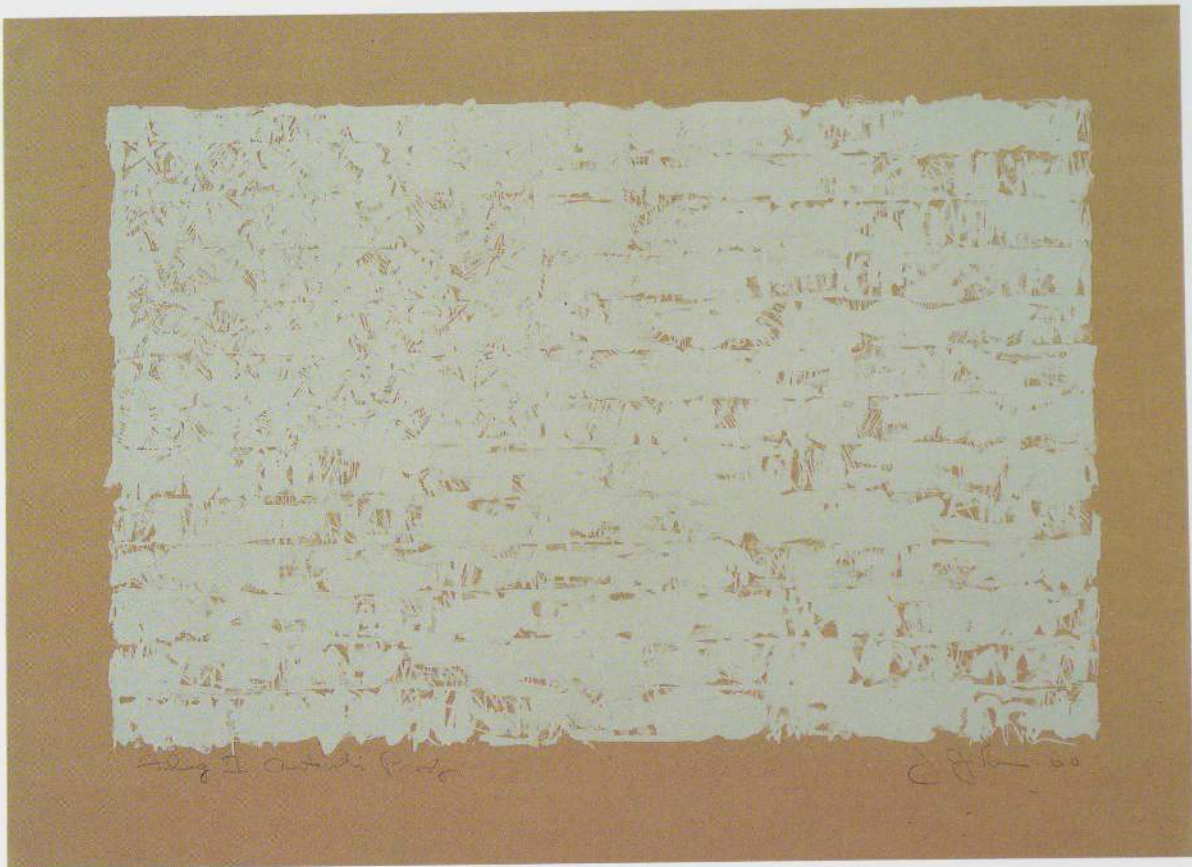
出版元:ユニヴァーサル・リミテッド・アート・エディションズ
(ニューヨーク州ウェスト・イズリップ), 1960年
リトグラフ, 57.5×44.7cm
ニューヨーク近代美術館蔵

Target, 1960. The Museum of Modern Art, New York.
Gift of Mr. and Mrs. Armand P. Bartos

074* | 旗1, 1960

出版元:ユニヴァーサル・リミテッド・アート・エディションズ
(ニューヨーク州ウェスト・イズリップ), 1960年
リトグラフ, 56.5×76.2cm
ニューヨーク近代美術館蔵

Flag 1, 1960. The Museum of Modern Art, New York.
Gift of Mr. and Mrs. Armand P. Bartos



075* | 旗II, 1960

出版元:ユニヴァーサル・リミテッド・アート・エディションズ
(ニューヨーク州ウェスト・イズリップ), 1960年
リトグラフ, 60.7×81.5cm
ニューヨーク近代美術館蔵

Flag II. 1960. The Museum of Modern Art, New York.
Gift of Leo and Jean Christophe Castelli in memory of
Toiny Castelli



076* | 旗III, 1960

出版元:ユニヴァーサル・リミテッド・アート・エディションズ
(ニューヨーク州ウェスト・イズリップ), 1960年
リトグラフ, 57×76.5cm
ニューヨーク近代美術館蔵

Flag III. 1960. The Museum of Modern Art, New York.
Gift of the Celeste and Armand Bartos Foundation

THE

JOHN G. FIELD



1961-1963

1959年《寒暖計》の制作から1960年に《水が凍る》が制作されるまでの間に、ジョーンズの作品に初めて、寒々として暗く荒涼とした、情緒的な気分が現れてくる。否定、物悲しさ、悲痛といったものを表す題名(《No》、《うそつき》、《私の感情の思い出に——フランク・オハラ》)によって、雰囲気の変化がさらに強められている。絵に描き込まれた基本色を示す文字——赤、黄色、青、——でさえ、ジョーンズがそれらをずらしたり、ひっくり返したり、ばらばらな角度にして描いているため、しばしば苦悶の様子を表しているように見える。以前は感情を表さない中立的なものであった灰色が、陰鬱さや憂鬱を表現する色となった。今やその芸術は抑圧されたものとなり、押しつけたり塗りつけたりして描いたイメージが、かすれた絵具の染みや、残留した絵具をこすってできた固い表面と相まって、作品をより不安げな、心理的なものになっている。小品である《うそつき》はその典型的な作例であり、そこでは絵具に押印すること——および下部の絵具のしたたり——によって、題名の咎めるような刺しに、冷酷な暴力にともなう肉体的な感覚が加えられている。ジョーンズは1963年のインタビューの中で、以前の作品が「知的なもの」であったのに対し、最近の作品は「感覚、あるいは感情的、官能的な内容により近い」ため、それらを見る人は作品上の事物の状態に直接反応する、と語っている*1。

《うそつき》のように、作品の中で事物を鏡像のように映す例がますます多く見られるようになったのは、ジョーンズの版画制作が彼の思考に影響を与えたためかも知れない。また、《消失II》の裏返しに折りたたまれたキャンバスは、《愚者の家》の中の分けて書き込まれた題名(もしキャンバスを円筒に巻きつけたならば、文字がつながるようになって)と同様、ジョーンズの、絵画平面の向こう側に暗示される空間に対する認識が、ますます複雑化しつつあったことを示している。この他に、この時期のいわば物語風のアッサンブラージュ(たとえば、《愚者の家》や《私の感情の思い出に——フランク・オハラ》)では、蝶番で留められた部分や図式的なインストラクション、記号、文字といったものが用いられ、マルセル・デュシャンの影響、とりわけ1915年から23年にかけて制作された《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さへも(大ガラス)》の「工学」のためのメモの影響を反映しているとも考えられる。このデュシャンのメモは、当時翻訳が出版されたばかりであった。もっとも、こうした「機械的な」記号と平行して、ジョーンズは自らの手や腕、顔、足を数点の素描や外グラフ、絵画に押しつけることにより、肉体の明確な対象化を行なった。前例のない大作であった《ダイヴァー》の中の人体の跡は、空中に垂直に磔にされた、極端に引き伸ばされた孤独な人間を思わせる。また、《潜望鏡(ハート・クレーン)》に見られる広げた腕は、絵の題名を通して詩人クレーンの入水自殺を連想させ、挫折による絶望感を表しているように見える。

《「皮膚」のための習作》は、ジョーンズがオイルを塗った自分の身体を紙に押しつけ、それに木炭を付着させたものだが、これは、ラテックス製の頭部の型抜きを用いて平面的な彫刻を制作する計画に関連して制作されたものであった*2。これらはすべて、ジョーンズが自分自身の身体を使って制作したもので、この時期の彼の芸術に見られる、よりむき出しの、感情的で、自伝的な性格を示している。すなわち、初期に制作された《標的》では箱に入れられた人体の断片が心理的余韻を生み出していたが、これらの作品ではこの余韻を再び取り戻すことによって、その後の彼の作品にとってその中心となる、病的な状態と官能性との結合したイメージが予告されている*3。

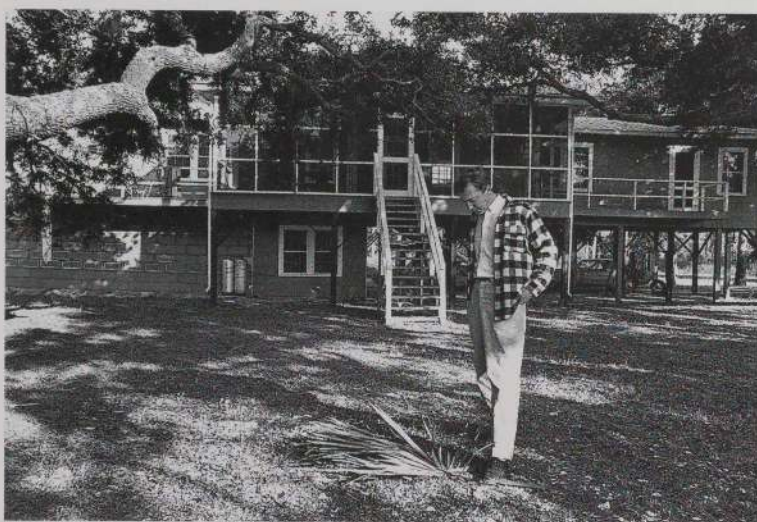
1961年、ジョーンズはサウスカロライナ州チャールストンに近い、人口わずかのエディスト・ビーチに新しく家を購入し、そこで制作を始めた。まもなく、チャールストンの画材屋で半透明なプラスチック素材の板を見つけ、その吸収性の無い表面の上でインクが混ざり合い、乾ききでできる多彩なパターンニングを用いて、インクによる素描の新しいシリーズの制作を始める。さらにジョーンズは、アメリカ合衆国の地図を新しい重要なモチーフとして発展させた。1960年、ロバート・ラウシェンバーグが彼に、48州の境界線のみで、それ以外には州の名前も地理的な表示もない、小さな白黒の地図を贈った。ジョーンズがこれをもとに3点の大作と多数の小品を制作した時には、この地図のイメージは旗よりはるかに複雑なアメリカのシンボルとなった。ここでは、この国が政治的、地理的にばらばらであるという現実が、——以前の骨の折れる正確さは対照的に——快活な、一見無頓着にも見える色の配列と激しい筆使いで描かれた、輪郭線と名前の群がりとして記号化されている。大型の3点の《地図》のうち最初に描かれた作品は、とりわけ明るい色彩で塗られ、賑やかな仕上がりになっている。一方、3点のうち1963年に制作された最後の作品は重苦しい灰色の色調で描かれており、そこには「ジョーンズ '63 地獄」とサインされ、珍しく、当時彼がどのような精神状態にあったかをはっきりと表している。しかし同時に、大作であるこれら一連の《地図》は、その大きさそれ自体——スケールの大きさは、複雑で自己の軌跡を集約したような《ダイヴァー》においてより明白であるが——によって、作品がさらに雄弁さを増しつつあったこと、そして当時のジョーンズの新たな意欲の深まりを示している。

——KV

*註については、pp.387-89を参照。

1961

●[冬]——ロバート・ラウシェンバーグがフロント通り128番地からブロードウェイのスタジオに引っ越す*1。スウェーデン出身のアーティスト、オイヴィンド・ファールストロームがラウシェンバーグのスタジオを引き継ぐ*2。



サウスカロライナ州, エディスト・ビーチにて, 1965年。写真:ウーゴ・ミュラス
Photograph: Ugo Mulas. ©Ugo Mulas Estate. All rights reserved.

●[1月]——フロント通りのスタジオで絵画の小品《緑の標的》、《水は凍る》を制作。

●[1月15日頃]——サウスカロライナ州チャールストン市の南、エディスト島エディスト・ビーチに家を購入。そこは「パカンス・シーズンを除くと住人は4家族のみ…ぼくの家は海辺にある…映画館が一番近いところでも60km以上離れている」*3。

.....
12月か1月のことだったと思う…とても寒い日だった。その家の中に入った。冬中ずっと締切りになっていた…あまりバツとしない家で、どこを見てもピンクに塗ってある。なんとなく台所に行き、流しの下戸棚を開けるとまだ半分中身のあるバーボンの瓶が立っていた。それで、ぼくは「買うことにするよ」と言った*4。

.....
1966年まで、ジョーンズは毎年春から秋まではほとんどエディスト・ビーチで暮らし、冬をニューヨークで過ごす。後にジョーンズは、ニューヨークの制作環境を離れたことが、とくに光の面で、「おそらく作品の質感と色彩に影響をおよぼした」*5と認めている。仕事の仕方も変化した。「以前は一度に一枚の絵しか描かなかった…(1964年)以来、ここ(エディスト・ビーチ)で暮らし、頻りにニューヨークに通うようになったせいで、2、3の作品を同時に手がけるよ

になった」*6。

●[1月後半]——ニューヨークのレオ・カステリ・ギャラリーで個展の準備。その作業中に、「批評家が入ってきて、展示品についてあれこれ質問し始めた。ぼくの答には耳を貸そうとしない。これをきみは何と呼ぶのかと訊かれて、彫刻と答えた。すると、鑄造しただけなのに、なんで彫刻と呼ぶのかと言う。ぼくは鑄造とは違う、何も無いところから拵えたのもあるし、鑄造したのを壊し、組立て直したのもあると答えた。でも男は、いや鑄造だ、彫刻じゃないと言いはった」。

ジョーンズはこのエピソードを《批評家は見る》(1961)の制作構想に結びつける*7。

●1月31日~2月18日——レオ・カステリ・ギャラリーの「ジャスパー・ジョーンズ 素描、彫刻、リトグラフ」展で作品45点が展示される。

●2月18日以前——レオ・カステリ・ギャラリーでアーティストのアンディ・ウォーホル、テッド・ケアリーと知り合う。紹介したのは画廊のディレクター、アイヴァン・C.カーブらしい。ウォーホルは素描《電球》(1958, 図版42)*8, ケアリーは素描《数字》(1960, LC#113)を購入。ジョーンズはウォーホルとの初めての出会いについて後に次のように記す。「紹介されて、ぼくは、『ああ、きみの仕事は見たことがあるよ』と言った…それはウォーホルの広告関係の作品のことで、ぼくも当時はディスプレイの仕事していたからね。ぼくはラウシェンバーグと組んで仕事をしていて、一度ウォーホルの描いた靴のスケッチをウィンドー・ディスプレイ用に立体的に配置する仕事を引き受けたことがあったんだ。たしかI.ミラーの店だったと思う。その話をすると、アンディは『なんでぼくにやらせてくれなかったんだろう』と言っていった」*9。

●[晩冬~初春]——エディスト・ビーチで絵画《数字3》といずれも《0-9の重複》と題される8点を描く。うち7点は、その個展で発表された。

●3月3日——オールバニーのニューヨーク州知事公邸が火災に見舞われる。ネルソン・A.ロックフェラー知事夫妻がコレクション

サウスカロライナ州, エディスト・ビーチにて, 1965年。
写真:ウーゴ・ミュラス Photograph: Ugo Mulas.
©Ugo Mulas Estate. All rights reserved.



していた《黒い標的》(1959, 図版60)が、その他多くの美術品とともに焼失した*10。

●3月10日~4月17日——アムステルダム市立美術館で開かれた「運動/感動」展に絵画《寒暖計》(1959)が展示される。展覧会はスウェーデンとデンマークを巡回する*11。

●4月24日——ジョーンズはまだエディスト・ビーチに滞在していた*12。

●5月18日——マルセル・デュシャンの求めに応じ、全米チェス協会の資金集めに《旗》の素描を寄付。オークションはニューヨークのパーク・バーネット・ギャラリーで行われた*13。

●5月20日まで——ニューヨークに滞在*14。

●[6月初め]——ギャラリー・リヴ・ドロワで開かれる個展にあわせてパリ訪問。ジョーンズにとっては初の海外旅行だった。レオ・カステリが同行。ジョーンズがデュシャンの《雌のイチジクの葉》(ギャラリー・リヴ・ドロワが版元のブロンズ製エディションの1点)を買い求めたのは、おそらくこのパリ訪問の折であったと思われる。ジョーンズはこれを熱し、絵具を塗った画面に押しあてて《No》(1961)、《フィールド・ペインティング》(1963-64)、《到着/出発》(1963-64)に印をつける*15。

●6月12日——マース・カニンガム舞踊団の『ダンス組曲』(1961)初演。これはモントリオールのソシエテ・ラジオ・カナダが放送するテレビ番組用に制作されたもので、監督ジャン・メルキュール、音楽セルジュ・ギャラン。ジョーンズは衣裳デザインを担当した。

●6月13日~7月12日——ギャラリー・リヴ・ドロワの「ジャスパー・ジョーンズ 絵画、彫刻、素描、リトグラフ」展に1961年作《0-9の重複》から7点、《塗られたブロンズ》2点(サヴァラン・コーヒーとビールのカップ)、ブロンズの《電球》(1960)、そして素描《0-9の重複》(1961, 図版86)が展示される。

●6月19日~7月8日——アメリカ合衆国情報局主催「アメリカ前衛絵画」展がウィーンで開かれ、《灰色の長方形》(1957)、《出足の遅れ》(1959)、《再構成》(1959)が展示される。展覧会は翌年にかけてオーストリア、ユーゴスラヴィア、イギリス、西ドイツに巡回した*16。

●6月20日——午後9時からデイヴィッド・テュードアがジョン・ケージ作『変奏曲II』をパリのアメリカ大使館劇場(フォーブール・サントノーレ41番地)で上演。ラウシェンバーク、ニキ・ド・サン・ファール、ジャン・ティンゲリーが参加。ジョーンズも花で拵えた大きな標的(プログラム、花代の請求書、花屋の名刺などをコラージュした素描《花のデザイン》に記録されている)と看板/絵画《幕間》を制作して催しに協力した。作品の制作には友人のファン・フランク(旧姓スティーヴンソン)のパリのアトリエを用いた。《幕間》が舞台のうえに運ばれてくると、15分間客席の照明が明るくなるけれども、パフォーマンスは続く。作品が舞台上に現われることによって休憩時間がきちんと守られていないことが暗に示される*17。イベントを企画したダルテア・スペイアは合衆国情報局の役人から



1961年6月20日、パリのアメリカ大使館劇場で上演された、デイヴィッド・テュードア、ロバート・ラウシェンバーク、ニキ・ド・サン・ファール、ジャン・ティンゲリーによるパフォーマンス。ジョーンズもパフォーマンスに協力。写真:ハリー・シュンク Photographs: Harry Shunk.

酷しく批判され、以後状況の如何に関わらず同種の催しを企画することを禁じられた*18。

●6月21日——明け方、テュードアはコネチカット州ウェズリアン大学気分でケージに次のような電報を送った。「今晚、ジャスパー・ジョーンズ、ニキ・ド・サン・ファール、ロバート・ラウシェンバーク、ジャン・ティンゲリーにも手伝ってもらい、アメリカ大使館できみの素晴らしいコンサートができた。デイヴィッド」*19。

●6月26日——ギャラリー・Jでニキ・ド・サン・ファールの展覧会(初の個展)の作品展示を手伝う。企画はピエール・レストナー。

●6月28日——ニキ・ド・サン・ファール展のオープニングに出席。来客は作品を射るように勧められた。展示作品のひとつ《ジャスパー・ジョーンズの一撃》(1961)は、ジョーンズの作品——標的とコートハンガー——からイメージを借用したもの。オープニングの後、カフェ「ラ・クーボール」で夕食会。

●7月6日——遅くともこの日まではニューヨークに戻る*20。

●7月後半——ジョーンズのリトグラフがハイアニス・フェスティヴ



ニキ・ド・サン・ファールと、パリのギャラリー・Jでのサン・ファールの展覧会オープニングにて、1961年6月28日。
写真：ハリー・シャンク Photograph: Harry Shunk.

アルで展示される。ULAEが出版したヘレン・フランケンサウラー、フリッツ・グラナー、ロバート・グッドノー、グレース・ハーティガン、ロバート・マザウェル、ラリー・リヴァースのリトグラフも同時に展示された。展覧会は後にニューヨークにも巡回する*21。

●[7月後半～9月]——エディスト・ビーチで絵画《地図》、《海辺で》、《標的》を制作*22。

●[7月末]～10月10日——ピエール・レスタニーがパリのギャラリー・リヴ・ド・ロワで開いた「パリとニューヨークのヌーヴォー・レアリズム」展に《幕間》と《塗られたブロンズ》(サヴァランの罐)が展示される。この展覧会にはジョーンズの他にアルマン、リー・ボンテクター、セザール、ジョン・チェンバレン、クリッサ、レイモン・アーン、イヴ・クライン、ロバート・ラウシェンバーグ、ニキ・ド・サン・ファール、リチャード・スタンキューヴィッツ、ジャン・ティンゲリーの作品も展示された。レスタニーは「現実が虚構を超える」と題する1960年6月付の文章をカタログに寄せた。

●[晩夏]——マース・カニンガムのパフォーマンスに立ち会うため、コネチカットを訪問。この頃、ロバート・ラウシェンバーグとの関係が破綻する*23。

●9月15日——エディスト・ビーチからタチアナ・グロスマンに手紙を送り、10月初めにはニューヨークに戻るつもりであること、さらにリトグラフの石版が劣化する前に《0-9の重複》のポートフォリオを完成させたいとの希望を伝える*24。

●9月25日——タチアナ・グロスマンがジョーンズに返信を送る。「早くポートフォリオを仕上げたくてうずうずしています。今こそ作品にとりかかるとはもってこいでしょう。まとまった数のカラー・リトグラフの制

作に着手するのもよいと思います。

ポップ・ブラックバーンともうひとり、とても腕の立つ刷り師を《アルファベット》の試し刷りに専従させることにしました。

あなたがいらっしゃるまでには、最終の試し刷りもできあがっているはずですよ*25。

●9月29日～11月5日——パリ市立近代美術館で開催された「第2回・リ・ビエンナーレ 国際新進作家ビエンナーレ展」のアメリカ部門に絵画《0-9の重複》(1961, LC#138)、素描《0-9の重複》(1961, 図版86)が展示される。企画者はダルテア・スペイヤ。

●[秋]——フロント通りのスタジオで灰色を主体とする一連の絵画を制作。《万年筆》、《うそつき》、《私の感情の思い出に——フランク・オハラ》、《消滅II》、《No》、《グッド・タイム・チャーリー》、《ある男が噛んだ絵》。これらの作品では——そしてそれに先立つ《海辺で》も——作品のタイトルの性格が変わり、より私的になり、以前ほど記述的なものに限定されなくなった。同時に、日用品やスタジオで使う品々を画面にとりつけた作品が増えてくる*26。

イリアナ・ソナベントが《グッド・タイム・チャーリー》を見て、ジョン・フレデリック・ピートが1900年頃に制作した《ザ・カップ・ウィー・オール・レース・4》との類似を指摘。ジョーンズが1962年に完成させた絵画《4・ザ・ニュース》の題名はピートの作品にヒントを得たもの*27。

●[10月～12月]——「ジャスパー・ジョーンズ デビュー後7年の作品の軌跡」と題する論文を準備中のレオ・スタインバーグが、フロント通りのスタジオに数回に渡りジョーンズを訪ねる。「ジャスパーとは数回、延々話しこんだ。理由を訊ねても答が不足らざったり、意味があやふやなときには、しつこく質問をつづけ、内容がはっきりするまで食いさがるからだ。どんなに時間がかかろうが、ふたりともそんなことはちっとも気にしなかった」*28。

●10月2日～11月12日——ウィリアム・C.サイツが企画し、ニューヨーク近代美術館で開催された「アッサンブラージュ芸術」展に《本》(1957)が展示される。展覧会はダラスとサンフランシスコに巡回する*29。

●10月13日～12月——ニューヨークのグッゲンハイム美術館で開かれた「アメリカの抽象表現主義者とイマジスト、1961年」展に《数字5》(1960, 図版61)が展示される。

●10月27日～1962年1月7日——ピッツバーグ市カーネギー・インスティテュートの美術部門担当ゴードン・ベイリー・ウォッシュバン企画による展覧会「1961年ピッツバーグ国際現代絵画彫刻展」に、《海辺で》(1961)が展示される。カタログにはウォッシュバンが序文を寄せている。

●1961年12月8日～1962年1月10日——絵画《私の感情の思い出に——フランク・オハラ》、《No》、《グッド・タイム・チャーリー》、《うそつき》がレオ・カステリ・ギャラリーのグループ展で展示される。

1962

●この年、フロント通りのスタジオで以下の絵画を仕上げる。《0-9の重複》(1959-62)、《アイロン》、《仕掛け》(1961-62)、《仕掛け》(1962)、《4・ザ・ニュース》、《愚者の家》、《M》、《肖像——ヴィオラ・ファーバー》(1961-62)、《ゾーン》、《ワイルダー博士の処方どおりの鎮静剤》、《アルファベット》、《移行》、《スプーンのある灰色の絵》、紙に油彩で描いた《地図》の小品、《地図》(図版96)、《数字2》、《ダイヴァー》、《スロー・フィールド》。エディスト・ビーチで《2つの旗》の二作目を描く。

●《愚者の家》を描く前に、デイヴィッド・ヘイズを通じてルートヴィヒ・ヴトゲンシュタインの著作に触れる。ジョーンズは『哲学的探究』を読み、ヘイズから『論理哲学論考』を借りた。後にジョーンズは公開されているヴトゲンシュタインの著作のすべてと関連図書を多数読む*30。

《愚者の家》はステンシルで描いた題名を分割した最初の作品。題名は画面右端でとぎれ、左端につながり円筒形の空間を暗示する*31。

●《消滅II》(1962)や《仕掛け》(1962)など、素描の基底材として紙と並びプラスチックを使い始める*32。

●ロバート・ラウシェンバーグが《トロフィーV (ジャスパー・ジョーンズのために)》を描く。

●1962年にULAEで仕上げた版画5点——《2個のボールのある絵I》、《2個のボールのある絵II》、《出足の遅れI》、《出足の遅れII》、《仕掛け》——でジョーンズはさまざまな色彩や複雑な構図を試み、リトグラフの可能性をさらに追求する。ニューヨーク近代美術館がセレスト&アーマン・バルトス基金の継続的な援助を得て、ULAEが出版する版画すべてのエディション番号1の購入を開始。

●ジョーンズはロンドンに旅して、マダム・タッソーの蠟人形館を訪ねる。1964年にはこのときの体験をもとに、《ウォッチマン》(1964)に脚の型抜きを採り入れる。「二年前、ロンドンで蠟人形の美術館を見たとき、人間の皮膚を奇妙なものだと思った。いつか、これを作品に使おうと思って、二年間、いろいろ、考えてきた。最初は子供の足で椅子は下に普通に置く考え、それから女の足にしようと思ったが、ホノルルから東京まで考えているうちにこうなった」*33。

●1月14日～2月24日——ヴェネズエラのカラカス美術館で開かれた「素描と水彩の抽象画展」(ニューヨーク近代美術館国際企画部主催、ドリー・アシュトン選定監修)にジョーンズの素描3点が展示される。《「ボールのある絵」のための習作》(1958)、《テニソン》(1958)、《寒暖計》(1960)。展覧会はブラジル、アルゼンチン、ウルグアイ、チリ、ペルー、エクアドルに巡回する*34。

●1月26日——タチアナ・グロスマンがジョーンズに書簡を送る。「今わたしたちが制作中の(《0-9の重複》)のポートフォリオは大伽藍のようになる予感があります。《アルファベット》も仕上げたくなりました。とくにあなたのをスタジオで見ながらは、あれは素晴らしかったで

すね」*35。

●3月17日～5月6日——「4人のアメリカ人 ジャスパー・ジョーンズ、アルフレッド・レスリー、ロバート・ラウシェンバーグ、リチャード・スタンキェヴィッツ」展(ポントゥス・フルテン企画)がストックホルム近代美術館で開催される。後にオランダとスイスに巡回*36。

●4月3日～5月13日——テキサス州ダラス市のダラス現代美術館で開かれた「1961年」展に《肖像——ヴィオラ・ファーバー》(1961-62)が展示される。

●5月——レオ・スタインバーグがジョーンズについて書いた記事が、ミラノの雑誌『メトロ』に掲載される*37。

.....

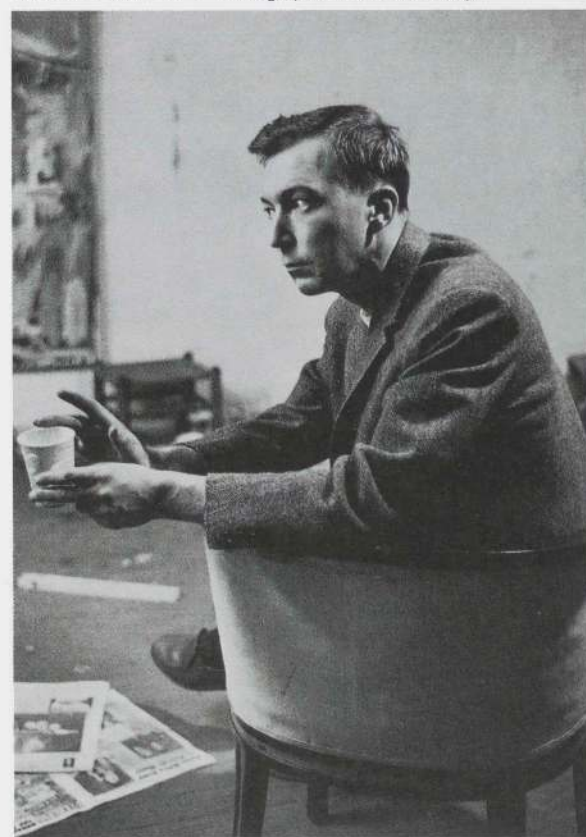
レオ・スタインバーグがほくの作品について書いていることを読んで心を動かされた。スタインバーグは自分の先入観をおしつけるのではなく、作品とじかに向かい合おうとしているように思えた。作品を新しいものとして見て、それをきっかけに自分を変えようとしている。これはそうかんたんにできることではない*38。

.....

●5月5日～27日——パリ市立近代美術館の「第18回サロン・ド・メ」に《スロー・フィールド》(1962)が展示される。

●5月6日——4点からなる素描の連作《「皮膚」のための習作》を制作。これは油を塗った顔を紙におしつけ、その後木炭を紙にす

ニューヨークのフロント通りにて、1962年。
写真:エドワード・ミニリー Photograph: Edward Meneeley.



りつけて油の付いた部分が目に見えるようにしたもの。4点すべての右下に「62年5月6日」と書きこみがある。ジョーンズが作品に制作年月日を記したのはおそらくこれが最初だろう。ジョーンズは1973年以降この習慣を守るようになる。(素描LC#D-103参照。これには「73年5月3日」と記されている)。《「皮膚」のための習作》はある作品の習作になるはずだったが、頭部全体を平らに延ばすというこの計画は実現しなかった。このとき頭の型をとるモデル役を務めたのは画家のジム・ダイン*39。

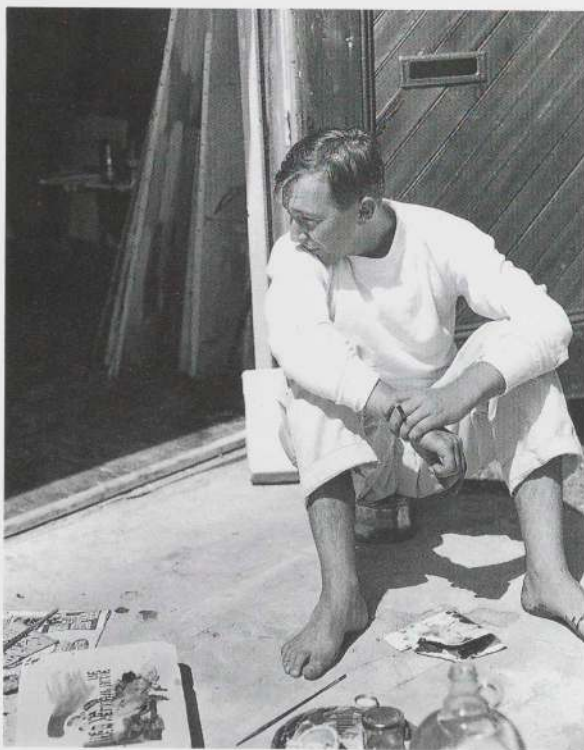
●5月26日～6月30日——レオ・カステリ・ギャラリーで「素描展——リー・ボンテクー、ジャスパー・ジョーンズ、ロイ・リキテンスタイン、ロバート・モスコヴィッツ、ロバート・ラウシェンバーグ、フランク・ステラ、ジャック・トゥオルコフ」が開かれる。

●夏——ダインと共にイースト・ハンプトンに逗留*40。ダインによると1962年にはふたりはよく行き来したという。「ぼくの作品にはそれぞれが現れているし、ジョーンズのもそうだが……ぼくの《黒い庭仕事の道具》とジョーンズの《愚者の家》を較べてみればわかる」*41。

●8月——ジョーンズ、ジョン・ケージ、演劇プロデューサーのルイス・ロイド、弁護士のアルフレッド・ゲラーの4人が、マース・カニングム舞踊団のブロードウェイ定期公演を支援するため協力態勢を組む。これが発展して、1963年初めにはダンス、音楽、演劇の新作公演に対する資金援助を目的に現代パフォーマンス・アーツ財団が創立される*42。

●9月22日～10月13日——レオ・カステリ・ギャラリーで「グループ展——チェンパレン、ヒギンズ、ジョーンズ、クラフェック、ラウシェンバーグ、スカルピッタ、ステラ、ティンゲリー、トゥオルコフ」が

ニューヨーク州ウェスト・イズリップのULAEにて、1962年6月30日。
写真：ハンス・ナムス Photograph: Hans Namuth. ©Hans Namuth 1990.



サウスカロライナ州、エディスト・ビーチにて、1965年。写真：ウーゴ・ミュラス
Photographs: Ugo Mulas. ©Ugo Mulas Estate. All rights reserved.

開かれる。

●10月2日——イリナ・ソナベントがパリからレオ・カステリ宛てに、パリで予定されているジョーンズとラウシェンバーグの展覧会に関して書簡を送る。「ここではみな(ラウシェンバーグの)展覧会とジャスパーの展覧会をとても楽しみにしていて、素晴らしい作品が見られるものと期待しています…良い作品が集まるといいわね。どんな作品が来るか見当でもついているのなら、教えてください、お願いします。あなたが何を選ぶのか、とても気になります。寄せ集めみたいな展覧会では困りますからね。このひとたちは問題作を待ち望んでいるし、最高のものが分かるはずですよ」*43。

●10月6日～11月11日——「第3回東京国際版画ビエンナーレ展」が東京国立近代美術館で開かれる。ウィリアム・S・リーパーマンはアメリカからの参加作にジョーンズの1960年以降の版画3点を選定した*44。

●[11月]——キュレーターのヘンリー・ゲルツァーラーがジョーンズをアンディ・ウォーホルのスタジオに案内する*45。ウォーホルは次のように回想している。「ヘンリーがジャスパーを家に連れてきた。ジャスパーはほとんど口をきかなかった。作品を見せたけれど、それきりだ。もちろんラウシェンバーグとジョーンズがふたりして家まで来てくれたのは素晴らしい。ふたりとも大好きだからね。ジャスパーが帰ってからは、デイヴィッド・ブルドンが言った『ヘンリーは何と



か縁結びをしようとしていたけど、ジャスパーはあんまり乗り気じゃなかったみたいだね』*46。

●11月5日～1963年1月6日——ニューヨーク近代美術館で開かれた「手書きの文字」展(企画はミルドレッド・コンスタンタイン)に絵画《彩色されたアルファベット》(1959)、《白い数字》(1957)と素描《0-9の重複》(1960、図版63)が展示される。1965年以降この展覧会はプエルトリコ、アルゼンチン、ブラジル、ペルー、チリ、そしてベネズエラに巡回する*47。

●11月9日——サウスカロライナ州コロンビア美術館館長ジョン・リチャード・クラフトがジョーンズに書簡を送る。「カム・マクレーン博士から紙にインクで描いた素描《白痴》(1952)の寄贈を受けた。デーナが5年ほど前にベッキー・グreshamの店を通じてきみから譲ってもらった作品だ。

個人的には、『ジョーンズ』初期のデッサン力の見事さを伝える素晴らしい実例だと思うので、ぜひ当館の素描・版画部門に収蔵したい。しかしヴァン・フックの話だと、きみはこの時代の作品はできるだけとりもどそうとしているというし、最近の傑作と交換する意志の有無をきみに確かめるべきだと言われた』*48。

●11月11日——フロント通りのスタジオで絵画《数字2》を仕上げる。この作品はイリアナ・ソナベントの企画によりパリで開催が予定されている展覧会に出品するため、ただちに発送された。レオ・カス

テリは後にソナベントに次のように書き送る。「ジャスパーの《数字2》をその日のうちにきみに届けた——ジャスパーが描き終えたのは11日の日曜だよ——のは、じつはたいへんな芸当だった。こちらは8時間たっぷり働き、大いに気を揉んだ。わたしたちがどんなにこれを誇らしく思っているかを知りたいければ、ノルマンディー上陸が計画通りに運んだと報告を受けたときのチャーチルの心中を思い浮かべてもらいたいものだね』*49。

●[11月初め～12月]——フロント通りのスタジオで絵画《ダイヴァー》(図版98)を制作。この時点では最も大きな作品で、同名の素描(図版101)をもとにしたものだが、先に着手したこの素描が完成するのは1963年のこと*50。

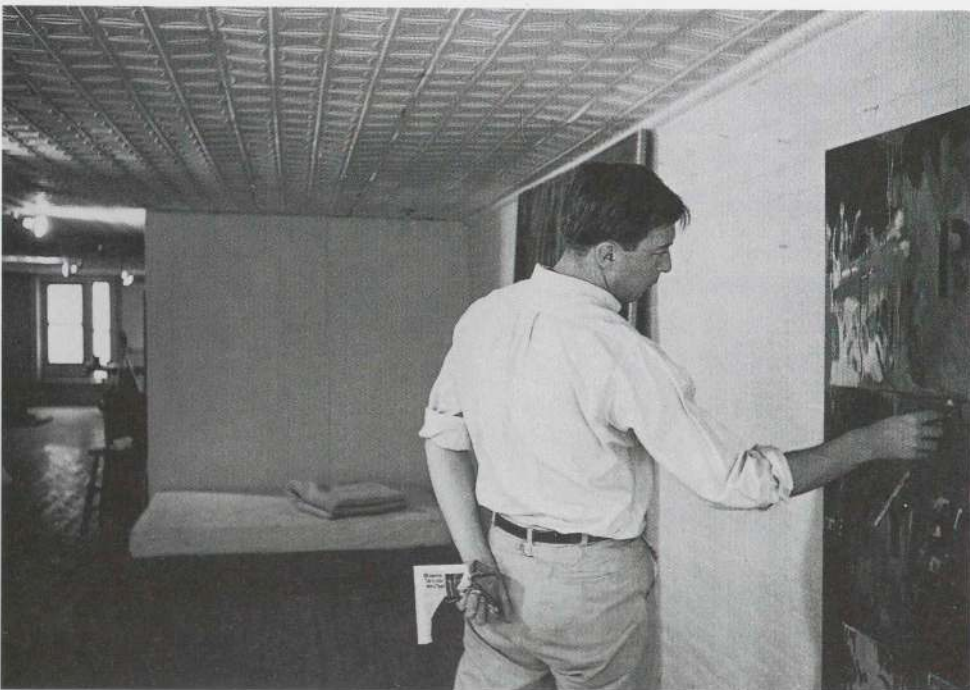
●11月15日～12月31日——イリアナ・ソナベントが新たに入手した画廊(グラン・オーギュスタン河岸37番地)で、パリでは3度目となるジョーンズの個展が開かれる。時間の余裕がなく、画廊名は旧来通りギャラリー・マルセル・デュビュイが用いられた。展示されたのは絵画《白い旗》(1955)、《オレンジの地の上の旗II》(1958)、《標的》(1958、LC # 39)、《旗》(1958)、《ジュビリー》(1959)、《数字8》(1959、LC # 72)、《定規と「灰色」のある絵》(1960)、《グッド・タイム・チャーリー》(1961)、《0-9の重複》(1959-62)、《スプーンのある灰色の絵》(1962)、《数字2》(1962)、《仕掛け》(1962)。

●11月18日——ソナベントがカステリに手紙を書く。「ジャスパーのオープニングは大成功でした。大勢のひとがやってきて、シャンパンを飲み、この展覧会でなければ見られないものを見て感心していました——ジャスパーの作品をこんな風に見られたのは、というのは成長の跡を追うかたちで、ということですが、初めてだというひとたちもいましたよ…残念ながら、それから後はほとんど観にくるひとがいません。ヨーロッパのコレクターは絵を買うのをやめてしまったようです(1000ドルより高いもの話ですよ)。宣伝に1500ドル使い、まだもう少し出費——案内状の600ドル——がありそうなのに、なんて

ことでしょう。もとをとる望みはこれっばかりもないんだから」*51。

●11月19日～12月15日——ロサンジェルスのエヴェレット・エリン・ギャラリーで「ジャスパー・ジョーンズ回顧展」が開かれる。これは画廊の新設部分の開場記念にもあたっていた。出品作は1957年から62年にかけて制作された絵画10点と素描4点。翌年、展覧会はカリフォルニア各地を巡回した*52。

●[12月]——ドロシー・ギース・セクラが『アート・イン・アメリカ』誌に寄稿した「平凡さの民俗学」の中で、ジョーンズをロイ・リキテンスタイン、アンディ・ウォーホル、ウェイン・ティボー、ジェイムズ・



《ランズ・エンド》の制作、
フロント通りにて、1963年。
写真：ポール・カツツ
Photographs: Paul Katz.

ローゼンクイスト、ロバート・インディアナ等の新進画家の師匠格にあたりと指摘。とくにジョーンズの「ありきたりの物を、その美しさ、好ましさ、道義性についての判断をほめかすことなく提示する方法」が影響をおよぼしたと論ずる*53。

●12月12日～1963年2月3日——ニューヨークのホイットニー美術館で開かれた「1962年現代彫刻素描アニュアル展」に《愚かな浜辺》(1962)が展示される。

1963

●この年、フロント通りのスタジオで前年に着手した素描《ダイヴァー》を仕上げ、絵画《地の果て》、スカルプメタルの《数字》と《地図》を制作。エディスト・ビーチでは絵画《潜望鏡(ハート・クレーン)》を制作。またこの年には絵画の小品《数字2》と《数字1》も描いた。

●レオ・スタインバーグによるジョーンズ初のモノグラフ『ジャスパール・ジョーンズ』が刊行される。これは1962年に『メトロ』誌に寄せた論文を改稿したもの。

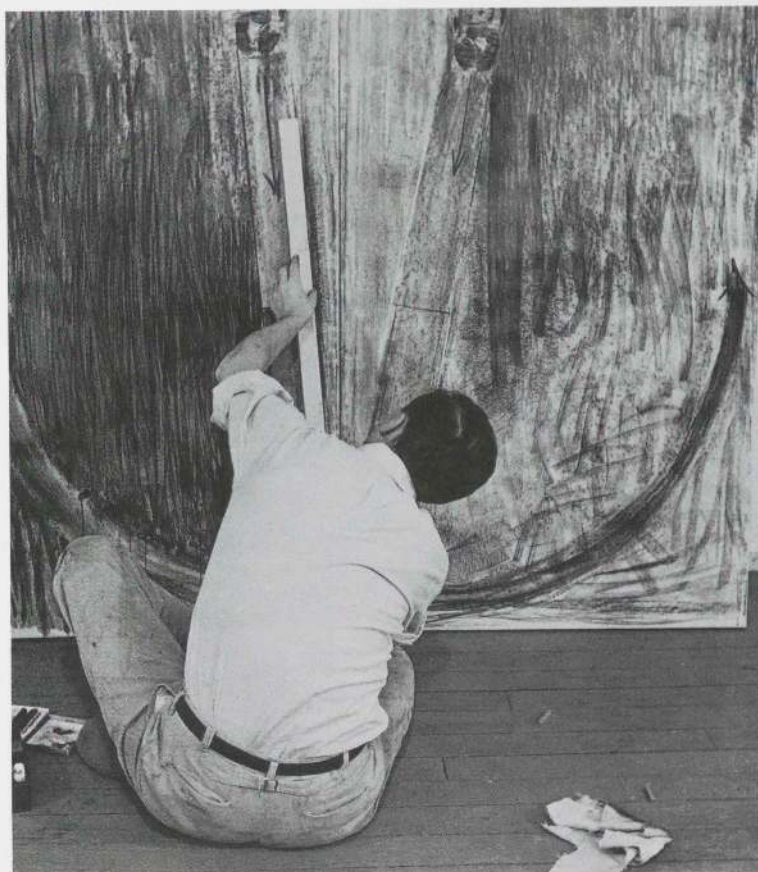
●フランク・ステラが入れ子状の正方形をふたつ並べた二点組の《ジャスパールのジレンマ》(1962-63)を完成させる。正方形の一方はカラー、他方は黒、灰色、白だけで描かれていた。

●1月——現代パフォーマンス・アーツ財団創設(事務所はニューヨーク東60丁目30番地)。創設時の理事はジョーンズ、エレイン・デ・クーニング、ジョン・ケージ、デイヴィッド・ヘイズ、ルイス・ロイド、アルフレッド・ゲラー*54。設立認定書によると財団の目的は、「音楽、ダンス、演劇分野における現代性を備えたパフォーマンスに対する理解、大衆の関心を促進、増進、開発、支援、育成することにある。財団は後に視覚芸術も援助対象にふくめることになる。

●1月12日～2月7日——レオ・カステリ・ギャラリーの「ジャスパール・ジョーンズ」展に《地図》(1961)、《海辺で》(1961)、《愚者の家》(1962)、《ゾーン》(1962)、《移行》(1962)、《窓の外でII》(1962)、《ダイヴァー》(1962)が展示される。

●2月18日——『ニューズウィーク』誌が「当年32歳のジャスパール・ジョーンズはおそらく世界で最も重要な若手の画家だろう」*55と報じる。

●2月23日～25日——ニューヨークのアラン・ストーン・ギャラリーで70名を超えるアーティストが現代パフォーマンス・アーツ財団のために寄付した作品の展示作業を行う。ジョーンズ自身も1962年作の《地図》(図版96)を寄贈した*56。『ニューヨーカー』誌によると、「リチャード・リップポルドが会場に赴き自ら設置した壊れやすい針金細工の《球体内の変化》を除き、全出品作は絵画、彫刻の区別なく、すべてジョーンズが展示をした。ジョーンズはその作業に土曜の夜と日曜全日、そして月曜の大半を費やした。開場間際まで作品の搬入がつついた。『ジェイムズ・ローゼンクイストの大作が



《ダイヴァー》の制作、フロント通りにて、1963年。
写真:ポール・カツツ Photograph: Paul Katz.

届いたのは月曜の午後だったが、まだ絵具が乾ききっていなかった」と(ジョーンズは言う)*57。

●2月25日～3月2日——アラン・ストーン・ギャラリーで上記の展覧会が開かれる。『ダンス・マガジン』誌は、4月半ばにマース・カニンガム舞踊団が「8万ドルの音色に乗せて」*58ブロードウェイで予定する公演が財団の初仕事となるだろうと記している。この計画はしかし実現しなかった。募金の一部は、1964年にマース・カニンガム舞踊団海外巡回公演の費用に充てられる*59。

ジョーンズは展覧会でロバート・モリスの《メーター付き電球》(1963)を購入した*60。

●3月14日～6月[12日]——グッゲンハイム美術館で開かれた「6人の画家とオブジェ」展(企画はローレンス・アロウェイ)にジム・ダイン、ロイ・リキテンスタイン、ロバート・ラウシェンバーグ、ジェイムズ・ローゼンクイスト、アンディ・ウォーホルと並んで、ジョーンズの《タンゴ》(1955)、《緑の標的》(1955)、《白い旗》(1955-58)、《彩色された数字》(1958-59)、《出足の遅れ》(1959)が展示される。

●3月29日——ニューヨークのジュエッシュ美術館で開かれたラウシェンバーグの回顧展オープニングに出席。数日後、ニューヨーク近代美術館のアルフレッド・H.バー・ジュニアに美術館の収蔵品にはどれを選べばよいかと訊ねられて、ジョーンズは《判じ絵》(1955)を推した。(バーはこの助言に従わなかった)*61。

●4月3日～6月2日——コロンビア美術館で開かれた「アメリカ絵画の優位性」に《再構成》(1959)が展示される。

●4月18日～6月2日——ワシントンDCのワシントン・ギャラリー・オ



ニューヨーク、リヴァーサイド・ドライブにて、1965年。写真：ウゴ・ミュラス Photograph:Ugo Mulas. ©Ugo Mulas Estate. All rights reserved.

ヴ・モダン・アートで開かれた「ポピュラー・イメージ展」(企画はアリス・デニー)に絵画《白の上の旗》(1955)、《オレンジ色の地の上の旗》(1957)が展示される。ピリー・クリューヴァーが展示会に出展した画家11人のインダヴェューを集め、1時間のLPレコードを制作。展示会は同年後半にロンドンに巡回する*62。アラン・R.ソロモンが序文を寄せたカタログも刊行された。

●5月3日～6月10日——アムステルダム市立美術館で開かれた「ことばとイメージ」展に油彩画《ジュビリー》(1959)、素描《灰色のアルファベット》(1960, LC#98)、1962年制作のワググラフが展示される。展示会はその後もなく西ドイツに巡回した*63。

●5月9日～7月27日——ほぼ連日HULAEでワググラフのポートフォリオ《0-9の重複》制作にとりくむ。1960年に着想されたこのポートフォリオは、それぞれ数字ひとつをモチーフとするワググラフ10点からなり、版には同じ石版をくりかえし用いた。同時にジョーンズは、身体の一部を版に押しつけた刻印をふくむワググラフ制作する。そのひとつ《手》では、版に石版と油で描く技法も試みた(5月12日)。《皮膚とオハラ詩》の初刷り(6月12日)——詩は1965年に追加——、1966年に完成する《翼》(試し刷りは7月7日)、《ハッチラス》(7月17日)にも身体刻印が見える*64。

●5月20日～6月30日——レオ・カステリ・ギャラリーで「素描グループ展—ボンテクー、ダフニス、ジョーンズ、リキテンスタイン、モスコヴィッツ、ラウシェンバーク、ステラ、トゥオルコフ、ヴァン・デ・ウィール」が開かれる。

●6月——ジョーンズのスケッチブック・ノート抜粋が、東野芳

明により日本の美術雑誌「みづゑ」に初めて発表される*65。

●6月9日～9月13日——ユーゴスラヴィアのリュブリアナ市近代美術ギャラリーで開催される「第5回国際版画展」に招待を受ける。

●6月14日——レオ・カステリがジョン・F.ケネディ大統領にジョーンズの1960年作ブロンズ製の《旗》を贈る。「私どもが制作いたしました、ジャスパー・ジョーンズの手になるブロンズ製の旗をあなたと奥様にお贈りしたい。これは4点鑄造したうちの1点で、1960年に制作されました。ジャスパー・ジョーンズと私は、このような形であなたへの感謝と称賛を表すことができ幸いに存じます」*66。

.....

以前、ブロンズで旗の彫刻のようなものをこしえらたことがある。エディション数は3だったと思う。そのうちのひとつがどうした弾みかケネディ大統領に贈られることになった。そんなことになると知って、ぼくはひどく動転した。しかも旗の日に贈られたんだから!...こんなことになるなんて、ひどい話だと思った。親友のジョン・ケージに不満をぶちまけた。するとジョンは、「そんなこと気にしなさんな。きみの作品を種にした洒落だと思えばいい」と言うんだ*67。

.....

●6月21日——カステリが建築家のフィリップ・ジョンソンに書簡を送る。ジョンソンはマンハッタンのリンカーン・センターにできるニューヨーク州立劇場を設計中で、そこに置く美術作品を委嘱したいと考えていた。「劇場の設計図をお送りいただき、どうもありがとうございます」

います。ジャスパーとリー(ボンテクー)の手元に届けましょう。

先日のお話のつづきですが、劇場に展示される以下の作品の対価として合計3万ドルが支払われると理解しておりますが、それによろしいでしょうか。

ジャスパー・ジョーンズ 油彩画

リー・ボンテクー レリーフ

エドワード・ヒギンズ 自立式の彫刻]*68

●[夏]——フロント通りのスタジオでキャンヴァスの下地にスカルプメタルを用いて《数字》を制作。これはニューヨーク州立劇場用の大がかりな作品の原型となるものだった。ジョーンズはまたこれをモデルに2点の《数字》(1963-68)をアルミニウムで鋳造する。

●[8月終わり~9月]——リヴァーサイド・ドライブ340番地(106番街にあたる)のペントハウスに引っ越す。これ以降1960年代の終わりまで、ニューヨーク滞在中はほとんどここで過ごし、制作を行う*69。

●9月7日~29日——カリフォルニア州オークランド市のオークランド美術館で開かれた「ポップアート・USA」展(企画はジョン・コプランズ。オークランド美術館とカリフォルニア美術工芸学院の共催)に彫刻《懐中電灯 I》(1958)が展示される。

●10月1日——レオ・カステリとワニー(アントワネット)・カステリ夫人の間に長男ジャン・クリストフが誕生。ジョーンズは名づけ親となる。

●10月2日——フィリップ・ジョンソンがリヴァーサイド・ドライブのジョーンズに宛てて、ニューヨーク州立劇場用に計画中の《数字》に関して手紙を送る。「絵のサイズの見当をつけたが、念のためくりかえしておくと、今のところ[原型となる作品の]大きさは111.8×147.3cmだ。新しいサイズは縦274.3cm、横208.1cmになる予定。208.2cmのつもりでもかまわない[最終的にはサイズは279.4×215.9cmになった]

とにかくきみの着想にはまはすすっかり夢中だ。現代最高の傑作になるだろう*70。

ジョーンズは委嘱された《数字》の制作にこの頃からとりくんだようだ。ただし完成するのは翌年の2月か3月のこと。作品が大きいので、ジョーンズは専用に借りたアップタウンの倉庫で制作を行う*71。数字をモチーフにしたものとしては、これが最大の作品となった。またジョーンズの作品としてはパネル数も最も多く、数字ひとつにパネルを一枚用い、合計では121枚に達している。

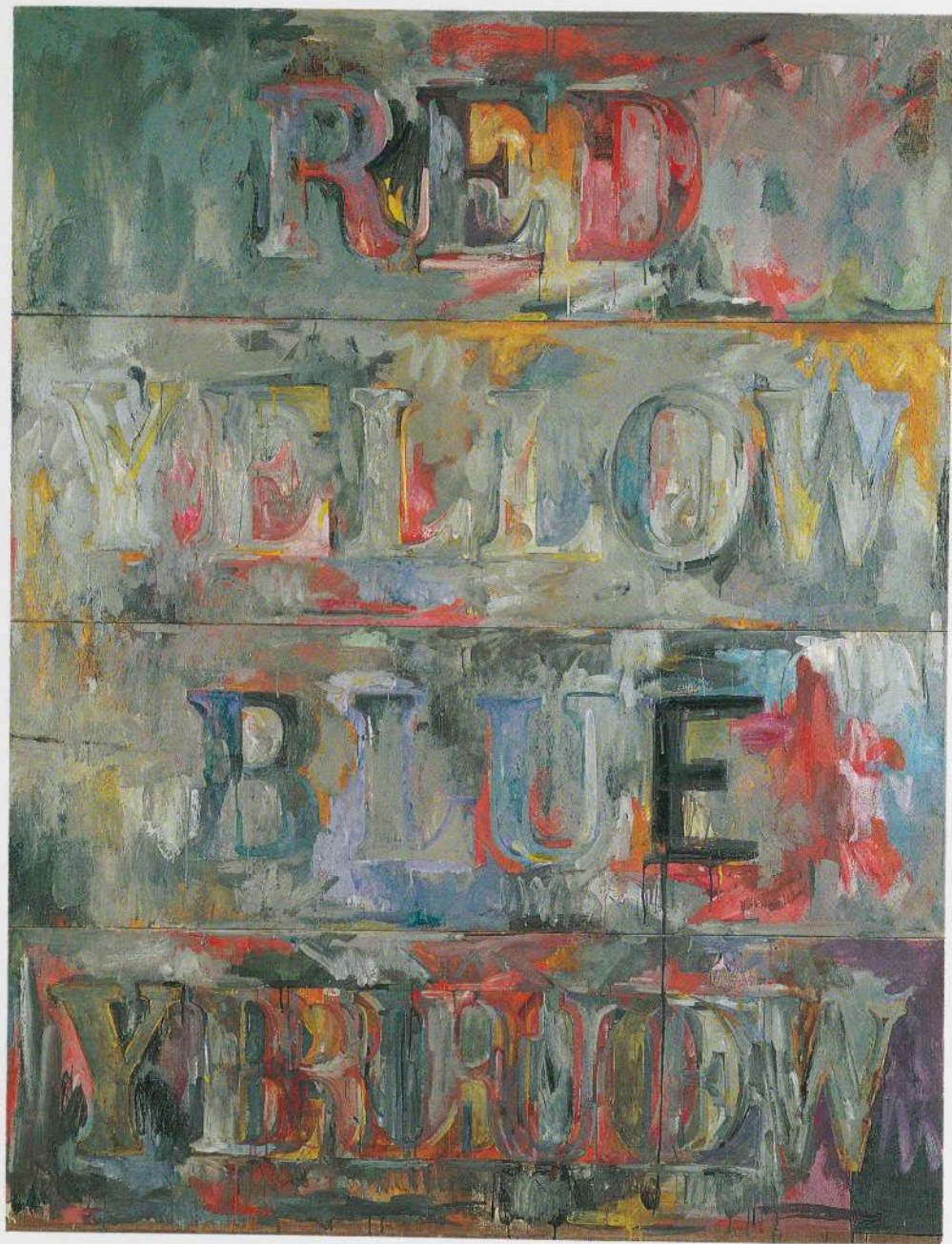
●10月29日~11月23日——ニューヨークのダラカー・ブラザーズ・ギャラリーで開催中の「フローリン・ステットハイマー 家族と友人」展を観に行く*72。

●1963年12月11日~1964年2月2日——ホイットニー美術館で開かれた「1963年アメリカ現代絵画アニュアル展」に《地図》(1963)が展示される。

●1963年12月12日~1964年2月5日——ジュエッシュ美術館で開かれた「黒と白」展に絵画《再構成》(1959)と《日除け》(1959)が展示される。ベン・ヘラーが序文を寄せたカタログも刊行され

た。

●12月19日——アーティストのダン・フレヴィンが《隅から発するピンク——ジャスパー・ジョーンズに》を完成。ピンクの蛍光管と取り付け器具からなるこの作品(243.8×15.2×13.6cm)は現在、ニューヨーク近代美術館に収蔵されている*73。



077* | 海辺で, 1961
カンヴァスにエンコースティック(4枚組), 182.9×138.4cm
個人蔵
By the Sea. 1961. Private collection



078 | 地図, 1961

カンヴァスに油彩, 198.1×312.7cm

ニューヨーク近代美術館蔵

Map, 1961. The Museum of Modern Art, New York.
Gift of Mr. and Mrs. Robert C. Scull



079° | 消失II, 1961
カンヴァスにエンコースティック, コラージュ, 101.6×101.6cm
富山県立近代美術館蔵
Disappearance II. 1961. The Museum of Modern Art,
Toyama

080° | グッド・タイム・チャーリー, 1961
カンヴァスにエンコースティック, オブジェ, 96.5×61×11.4cm
マイアミ, 個人蔵
Good Time Charley. 1961. Private collection, Miami





081* | No. 1961
カンヴァスにエンコースティック、コラージュ、スカルプメタル、
オブジェ、172.7×101.6cm
作家蔵
No. 1961. Collection the artist



082* | ある男が噛んだ絵, 1961
カンヴァスにエンコースティック, タイプ・プレート
にマウント, 24.1×17.5cm
作家蔵
Painting Bitten by a Man. 1961. Collection
the artist

083* | 水が凍る, 1961
カンヴァスにエンコースティック, 寒暖計, 78.7×
64.1cm
ジュネーヴ, ギャラリー・ボニエ協力
Water Freezes. 1961.
Courtesy Galerie Bonnier, Geneva





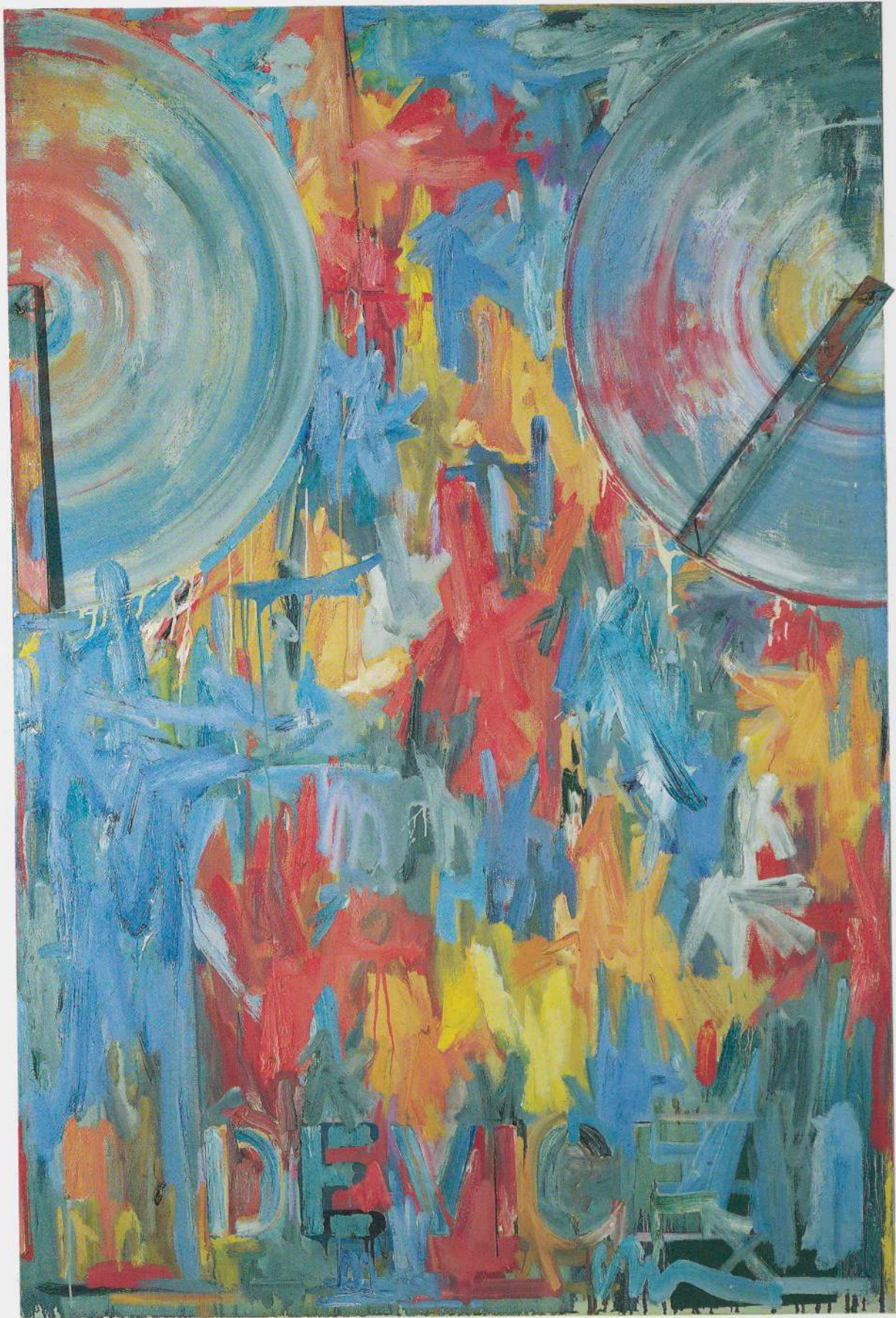
084・私の感情の思い出に—フランク・オハラ, 1961
カンヴァスに油彩, オブジェ(2枚組), 101.6×152.4cm
シカゴ現代美術館蔵
In Memory of My Feelings—Frank O'Hara, 1961.
Museum of Contemporary Art, Chicago.
Partial gift of Apollo Plastics Corporation



085* | うそつき, 1961
紙にエンコースティック, スカルプメタル, 鉛筆,
54×43.2cm
ロサンゼルス, ゲール&トニー・ガンツ蔵
Liar, 1961. Collection Gail and Tony Ganz,
Los Angeles

086 | 0-9の重複, 1961
紙に木炭, パステル, 137.5×105.7cm
ロサンゼルス, デイヴィッド・ゲフィン蔵
0 through 9, 1961. Collection David Geffen,
Los Angeles





087 | 仕掛け, 1961-62

カンヴァスに油彩, 木, 183×123.8×11.4cm
ダラス美術館蔵

Device. 1961-62. Dallas Museum of Art, gift of The Art Museum League, Margaret J. and George V. Charlton, Mr. and Mrs. James B. Francis, Dr. and Mrs. Ralph Greenlee, Jr., Mr. and Mrs. James H. W. Jacks, Mr. and Mrs. Irvin L. Levy, Mrs. John W. O'Boyle, and Dr. Joanne Stroud in honor of Mrs. Eugene McDermott



088 | 仕掛け, 1962
 キャンバスに油彩, 木, 101.6×76.2cm
 ボルティモア美術館蔵

Device. 1962. The Baltimore Museum of Art: Purchased with funds provided by The Dexter M. Ferry, Jr., Trustee Corporation Fund, and by Edith Ferry Hooper, 1976

089 | 仕掛け, 1962
 プラスティックにインク, 60.9×45.7cm
 レオ・カステリ蔵

Device. 1962. Collection Leo Castelli





090* | 愚者の家, 1962
カンヴァスに油彩, オブジェ, 182.9×91.4cm
ジャン・クリストフ・カステリ蔵
Fool's House. 1962. Collection Jean Christophe Castelli



091* | 「皮膚」のための習作 I, 1962
 製図用紙に木炭, 55.9×86.4cm
 作家蔵
Study for Skin I. 1962. Collection the artist

092* | 「皮膚」のための習作 II, 1962
 製図用紙に木炭, 55.9×86.4cm
 作家蔵
Study for Skin II. 1962. Collection the artist



093* | 「皮膚」のための習作III, 1962
 製図用紙に木炭, 55.9×86.4cm
 作家蔵
Study for Skin III. 1962. Collection the artist



094* | 「皮膚」のための習作IV, 1962
 製図用紙に木炭, 55.9×86.4cm
 作家蔵
Study for Skin IV. 1962. Collection the artist



095* | 二つの旗, 1962
カンヴァスに油彩(2枚組), 248.9×182.8cm
ノーマン&イルマ・ブレイマン蔵
Two Flags. 1962. Collection Norman and Irma Braman



096 | 地図, 1962
 キャンバスにエンコースティック, コラージュ, 152.4×236.2cm
 ロサンゼルス現代美術館蔵
 Map. 1962. The Museum of Contemporary Art,
 Los Angeles. Gift of Marcia Simon Weisman



097 | 地図, 1963
 キャンバスにエンコースティック, コラージュ, 152.4×236.2cm
 個人蔵
 Map. 1963. Private collection



098* | ダイヴァー, 1962
カンヴァスに油彩, オブジェ(5枚組), 228.6×431.8cm
ノーマン&イルマ・ブレイマン蔵

Diver. 1962. Collection Norman and Irma Braman





099* | 荒野 II, 1963
紙に木炭, パステル, コラージュ, オブジェ,
127×87.3cm(額寸)
作家蔵
Wilderness II. 1963. Collection the artist

100* | ハッテラス, 1963
出版元:ユニヴァーサル・リミテッド・アート・エディションズ
(ニューヨーク州ウェスト・イズリップ), 1963年
リトグラフ, 105.1×74.9cm
ニューヨーク近代美術館蔵
Hatteras. 1963. The Museum of Modern Art, New York.
Gift of the Celeste and Armand Bartos Foundation





101 | **ダイヴァー**, 1963
紙に木炭、パステル、水彩(?), カンヴァスにマウント(2枚組),
219.7×182.2cm
ニューヨーク, サリー・ガンツ蔵
Diver. 1963. Collection Sally Ganz, New York

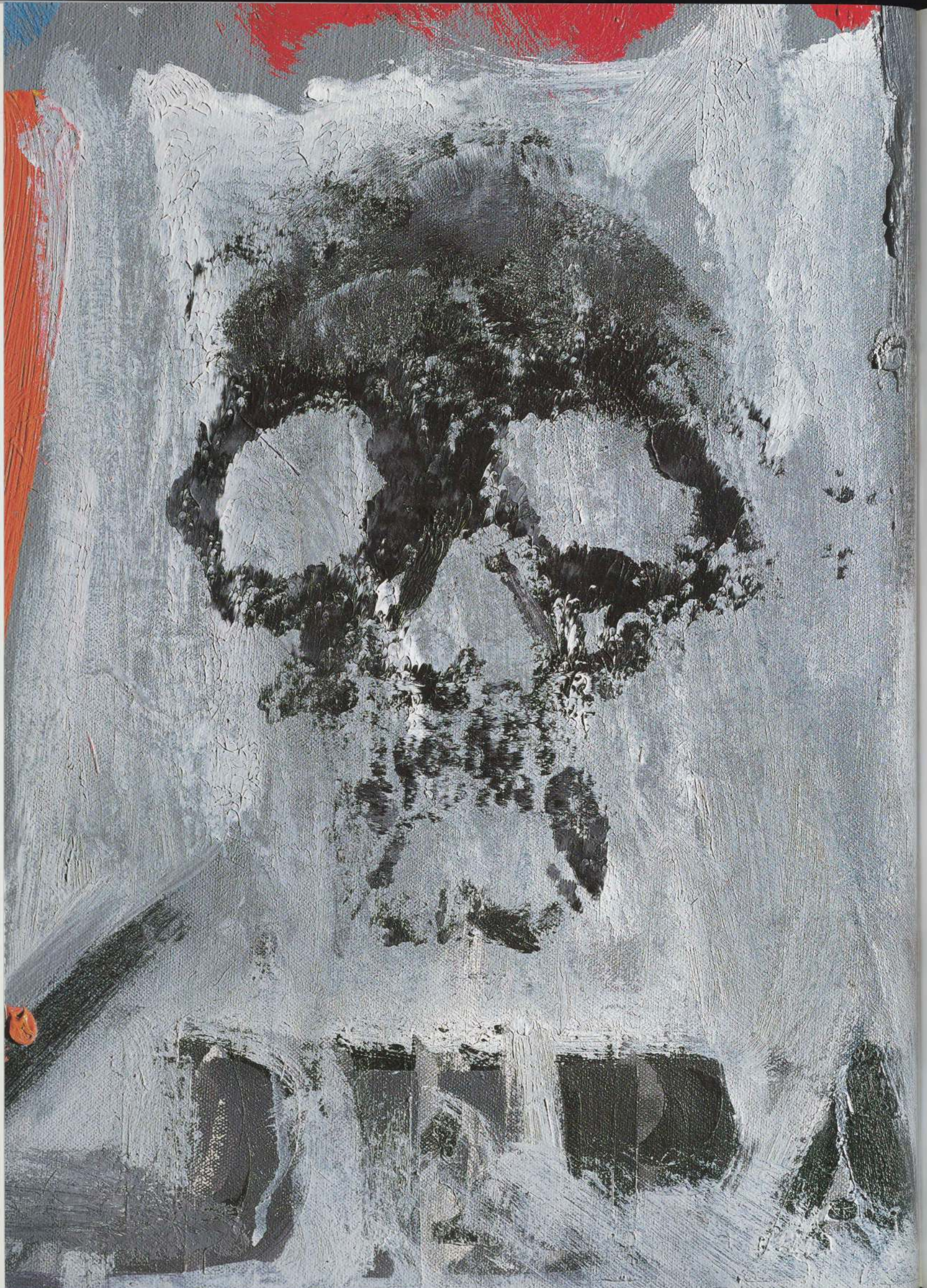


102 | 地の果て, 1963
カンヴァスに油彩, 木, 170.2×122.6cm
サンフランシスコ近代美術館蔵
Land's End. 1963. San Francisco Museum of Modern
Art. Gift of Mr. and Mrs. Harry W. Anderson



103* | 潜望鏡(ハート・クレーン), 1963
カンヴァスに油彩, 170.2×121.9cm
作家蔵

Periscope (Hart Crane), 1963. Collection the artist



1964-1971

1960年代半ばから1970年代初頭にかけて、ジョーンズの作品はより不安定で折衷的なものになってくる。絵画の制作が減る一方で、ジョーンズは盛んに版画を制作し、また、一般的な素材の他にスクリーンプリントや写真の複写、ネオン、金属を用いるなど、以前にも増して実験的な試みを行なった。明るく活き活きとした力強い様式と、より閉塞的で思索的な様式との間で揺れ動きながら、ジョーンズは新たな表現様式を探り、彼の作品の中でも最も大きなものに数えられる数点の作品(余白の多い抽象的作品と、多数のものを参照し、さまざまなものを詰め込んだ複雑な構成の作品の両方)を制作した。《到着／出発》では、依然として1960年代初頭の絵画的な表現様式が支配的であるものの、そこにはいくつかの新たな要素を見出すことができる。すなわち、ジョーンズはこの作品において、カンヴァスに直接写し取った襦袢のモチーフ(実物の襦袢を使用)とスクリーンプリントの技法を初めて用いたのであった。スクリーンプリントはアンディ・ウォーホルから学んだもので、「ガラス——取扱にご注意下さい」*1と注意書きされたラベルが複製されている。この襦袢のモチーフとスクリーンプリントは、病的なものやポップアートを統合することによって題名が意味するものを際立たせ、それによって彼の作品の中で新たな対位法が用いられ始めたことを示している。さらに《フィールド・ペインティング》では、中央の割れ目や、蝶番で留められ、両側に「プリントされる」アルファベットの文字、電気の使用、取り付けられた画家の身の回り品によって、こうした傾向がさらに強められている。

1964年の日本への訪問を機に、このアッサンブラージュの美学がさらなる展開を見せる。ジョーンズはデュシャン風の自問形式のスケッチブック・ノートの中で、視覚的な注意深さに関する「ウォッチマン」と「スパイ」の違いについて考察しているが、2点の《スーヴニール》(初めて彼自身の肖像画が用いられる)と《ウォッチマン》(初期の標的的作品以来初めて、部分的な人体の型抜きが用いられる)は、このスケッチブック・ノートと符合している*2。これにつづく、大規模な「マニフェスト」(およびマルセル・デュシャンへの意識的なオマージュ)である《何に因って》では、《到着／出発》、《フィールド・ペインティング》、《ウォッチマン》の各要素が繰り返し用いられ、執拗なまでにあらゆる表現様式が並べ立てられている。ジョーンズのコメントによれば、彼はこの巨大な作品が、それによって各々の部分が結び付けられるような、一貫した中心的な意味を持たないことを望み、そのために、このような疑問形の題名が付けられたのだった*3。その結果生じる不統一な印象は、このアッサンブラージュを、各要素がより調和され、滑らかな絵画性の中に統合されるロバート・ラウシェンバーグの初期の「コンバイン」作品とは異なるものになっている。しかしながら、ジョーンズが次に描いたこれに匹敵する大規模な作品——1964年から65年にかけて制作され

た6枚のパネルから成る《無題》(図版106)——では、ビルボード並みの大きさでありながら、レトリックはより統一され、内なるダイナミズムが感じられる。また、その原色で塗られた明るく平坦な地は、ポップ・アートと1960年代のハードエッジの抽象絵画に影響されたものと思われる。

1960年代の後半には、ジョーンズは層の重ね方、鈎合いと大きさの対比などの相関する諸問題にとりくむ一方、数年間にわたっていくつかのプロジェクトを実現した。1964年から67年にかけて、ジョーンズはこの時期のものとしてはめずらしく暗く寡黙な作品である《声》の制作に専心し、1967年の終わりから71年にかけては《声2》の制作にとりくんだ。それ以外の作品では、制作にさらに長い時間がかけられ、それらは後の複合的な作品の一部としても用いられた。スクリーンプリントが制作方法において重要な位置を占めるようになり、3枚のパネル(当初は配置を幾通りかに変えられるモジュール形式にする予定だった)から成る《声2》では、スクリーンを通して彩色することにより、表面に多様な質感が生み出されている*4。また、《スタジオII》では、エディスト・ビーチの自宅の網戸が繰り返しカンヴァスに写し取られ、それが作品の基本的な構成要素となっている。《声》で使われたフォークとスプーンの仕掛けを写真によってスクリーンプリントしたものが、《壁の作品》と同様、《声2》でも再び用いられている。さらに《スクリーン・ピース》と呼ばれるシリーズでも、スプーンやフォークを写真で撮影し引き伸ばしたものが題材の一部となっている。ジョーンズは、《声2》に見られる、配置が乱れ、ずれ落ちたような文字や、ほぼ同時期に制作されたリトグラフの数字シリーズで、よりいっそう拡大されたスケールを用いた。

1967年、ハーレムの壁に描かれた敷石模様をふと見かけたジョーンズは、それ以前に用いていた既存の図式や地図に比べ、より抽象的で無作為な構造を持つ新しいモチーフを思いついた。彼は記憶を頼りにこの最初のイメージを再構築したが、その後10年間にわたって展開される、模様の規則正しい反転と重複に関する試みは、このイメージを中心に繰り返されることになる。紙製の型で「石」の形を写し取ることで、これまでとは異なる新たな表面分割が行なわれ、滑らかですべすべした領域が、大抵は白地に白色で描かれた絵具の盛り上がりによって網状に縁取られている。1971年の《おとり》もまた、その構成において記念すべき作品であった。この作品は、以前に制作されたリトグラフや一連のエッチング作品(1959年以降の絵画と彫刻をあつかったもの)のイメージを寄せ集めたもので、この時期のジョーンズの制作活動における最後のマニフェストであり、同時にこの時代に別れを告げるものでもあった。

—KV

*註については、pp.389-91を参照。

1964

●[冬]——リヴァーサイド・ドライブ340番地で前年に着手した《到着／出発》を仕上げる。ジョーンズはこの作品で初めてスクリーンプリントを用いた。スクリーンはアンディ・ウォーホルから譲られたもの*1。髑髏のイメージを使ったのもこの作品が最初である*2。

同じリヴァーサイド・ドライブで絵画《フィールド・ペインティング》を制作。赤いネオンのRはビリー・クリューヴァーとの共作。

●賃借した倉庫でニューヨーク州立劇場用に委嘱された《数字》を仕上げる。

●2月1日～29日——レオ・カステリ・ギャラリーで開かれた「ジャスパー・ジョーンズ、ロイ・リキテンスタイン、ロバート・ラウシェンバーグ、ジョン・チェンバレン」展に外グラフィック《0-9の重複》のポートフォリオが展示される。

●2月13日～4月12日——ニューヨークのジュエッシュ美術館



ニューヨーク、ジュエッシュ美術館で開かれた「ジャスパー・ジョーンズ」回顧展の展示風景、1964年2-4月。
Courtesy Sonnabend Gallery, New York.

で開かれた「ジャスパー・ジョーンズ」回顧展(企画はアラン・R.ソロモン)に1954年から64年にかけて制作された絵画、素描、彫刻、外グラフィック計174点が展示される。ソロモンとジョン・ケージが文章を寄せたカタログも制作された。内容にいくらかの異同はあるものの、同展はイギリス、そして1965年初めにはカリフォルニアに巡回した*3。

展覧会には賛否両論あった。アーヴィング・サンドラーは「ポップ・アートと各種のクール・アートにおよぼした影響の大きさではジョーンズの右に出る者はいない。そのあまりの大きさに、現在33歳の若さにしてジョーンズはすでに『オールド・マスター』という皮肉な立場に身をおくことになった」とジョーンズを褒め称えた*4。しかしシドニー・テイムは「まだ35歳にもならないアーティストの『衰え』を論じるな

どおかしなことと思われるかもしれない。しかしジュエッシュ美術館で開催中のジャスパー・ジョーンズ回顧展から導かれるべき結論はそれ以外にないように思われる」と記した*5。

●[3月後半]——ロイス・ロング、ジョン・ケージに同道してハワイから東京へ向かう旅の途上、サンフランシスコに立ち寄る。ジョン・ケージはサンフランシスコ・テープ・ミュージック・センターでデイヴィッド・テュードアと公演を行うことになっていた。旅の期間中もジョーンズは頭に浮かんだ考えや作品のための素描をスケッチブックにかきとめる習慣を守った。それがこの春に日本で制作する絵画と素描の下地となる*6。

.....
思いついても忘れてしまうことがあると気づいた。そこで発想に窮したときに記憶を有用なかたちで呼び覚ましてくれればよいと思い、備忘録のようなものをつくることにしたわけだ。そのうちに、メモが積み重なって思想となり、作品の内容となるものや組み合わせるべきイメージ、思想の備忘録となった*7。

.....
●3月30日、4月1、3、6、8日——ケージとテュードアがサンフランシスコ・テープ・ミュージック・センターとパフォーマーズ・チョイスの後援を受けて『デイヴィッド・テュードアとの3つのコンサート』を上演。その公演中にジョーンズは天井に光の点が当たっているのに気づく。それは女性のコンパクトの鏡に当たった照明の反射だった。これをもとに、ジョーンズはまもなく《スーヴニール》に反射光をとり入れる*8。

●4月3日——ジョーンズの《数字》が設置されたニューヨークのリンカーン・センター、ニューヨーク州立劇場が開館。

●4月半ば——再びジョン・ケージ、ロイス・ロングに同道してハワイへ旅する。ケージはホノルル・アカデミー・オブ・アーツで開催される「今世紀の音楽と美術フェスティバル」(4月19日～26日)に出演することになっていた。フェスティバルは東洋から選ばれた武満徹と西洋のジョン・ケージの作品を中心に構成された*9。

●4月16日まで——ホノルルから30分ほどのカネオヘに滞在*10。

●4月22日～6月28日——ロンドンのテート・ギャラリーで開かれた「1954年-64年 10年間の絵画と彫刻」展に絵画《石膏塑型のある標的》(1955)、《旗》(1958)、《地図》(1961)、《移行》(1962)、《数字》(1963)が展示される。カルースト・グルベンキアン財団の企画したこの展覧会の作品選定はアラン・ボウネス、ローレンス・ゴーン、フィリップ・ジェームズが担当した。

●4月24日——カネオヘからカステリ宛てに、数日ハワイの島々を巡り、4月30日に東京に向かうつもりの手紙を送る*11。同日、ホノルルからULAEのタチアナ・グロスマンと夫君のモーリスに送った絵はがきには、翌週ハワイを立ち東京に向かうと記されている*12。

●4月後半——カステリが東京滞在中のジョーンズに宛て(東野芳明気付)、「アルフレッド・パーが2、3日前にやって来て、美術館(ニューヨーク近代美術館)に灰色の作品がひとつ欲しいと話

ていった。それがあればこれまでのきみの作品がおおよそカバーできるということだ。お気に入りには《グッド・タイム・チャーリー》。近代美術館を特別あつかいするつもりはあるか、あるとしたら、価格はいくらにすればよいだろうか*13。

●4月30日——武満徹とともに、空路で東京に向かう*14。

●[5月6日]——東京のフェアモント・ホテル(千代田区三番町4)からカステリに手紙を送り、南画廊の志水楠男の斡旋により翌週にはアトリエが使えるとなると報告*15。

●[5月11日]——志水が南画廊のそばに確保してくれた小さなアトリエで制作に着手*16。東野芳明は次のように記す。「銀座の美術家会館7階の貸しアトリエにこもりはじめる。蜜蜂の巣の精製蠟を購入。古椅子を探しまわると、日本の椅子はみなグッドデザインすぎて、変哲もない古ぼけた椅子がない、とぼやく。直径15センチ程の木製の柱形を注文。看板屋の使う、なるべく質の悪い筆を求め。『できるだけ、きれいなマチエールや効果を抑えるために』。何をやり出したのかさっぱり分らない*17。この日から1カ月半、ジョーンズはここでエンコースティックによる《ウォッチマン》、《スーヴニール》、油彩の《スーヴニール2》、そして《ガストロ》、素描《スーヴニール》(LC#D-53)、《手形》(LC#D-359)、《ウォッチマン》2点(LC#TT、LC#D-360)、《無題(切り、破き、掻き、消す)》(LC#D-170)、《No》(LC#D-48)を制作する。

●5月[16日]——レオ・カステリがジョーンズ宛て(東野気付)に手紙を送る。「6月9日にわたしがここを立つ前にきみがニューヨークに戻ってくれるように願っている。それが無理なら、15日頃にヴェネツィアで合流するのはどうだろうか(ジョーンズの作品がヴェネツィア・ビエンナーレに出品されることになっていた)。空の旅にも慣れたことだし、前よりは気軽に決心がつくのではないかな*18。

●5月23日——「午前10時、一柳慧宅(東京都渋谷区穂田2-44、グリーンタウンアパート201号室)」で「集団音楽」コンサートを聴く。出演者は一柳、東野、武満、小杉武久、赤瀬川原平、湯浅譲二ほか。演目はケージ「変奏曲IV」、一柳と小杉の作品、武満がジョーンズの誕生日のために作曲した「J.ジョーンズのためのタイム・パースペクティブ」(1964年5月)*19。

●5月24日——東京の帝国ホテルからカステリ宛てに手紙を送り、ニューヨークには6月最後の週に戻ることに、ヴェネツィアに行くつもりがないことを伝える。また新しい絵画(おそらく《ウォッチマン》)にとりかかったばかりであること、ニューヨーク近代美術館に《グッド・タイム・チャーリー》を売ってかまわないとも記している*20。

●5月27日~9月13日——ニューヨーク近代美術館で開かれた「ワグネルに手をそめたアメリカ人画家たち」展にジョーンズのワグネル《0-9の重複》(1960)、《2個のボールのある絵II》(1962)、《仕掛け》(1962)、《ハッチラス》(1963)、《手》(1963)、ポートフォリオ《0-9の重複》(1963)のエディション3種が展示された。《0-9の重複》の制作に用いられた石版も同時に展示されている。同年後半にこの展示会はオランダに巡回した*21。

●[5月29日]——東京からカステリに宛てた手紙に、《ウォッチマ



東京にて、1964年。
写真：田中信太郎、協力：美術出版社

ン》の制作は順調に進んでいること、またこの作品に《ウォッチマン——銀座の灯》というタイトルをつけようかと思っていると記す*22。

●6月6日——カステリが帝国ホテル滞在中のジョーンズ宛てに手紙を送る。「《ウォッチマン》は捗っているかい。その作品はそこに残していくわけだから、モノクロ紙焼きとスライドを作って、わたしたちにも少なくともその片鱗くらいは見せてほしいものだね*23。

●6月14日——帝国ホテルからULAEのタチアナ・グロスマンと夫君モーリスに宛てて、今のところ、ニューヨークには7月の第1週に戻るつもりであること、もしよければ、そのときにビール罐のワグネルを仕上げられるとの手紙を送る。それまで働きづめだったので、翌日から休みをとって2、3日京都見物をする予定だとも記している*24。

●6月15日——京都に向かう。東野芳明は次のように記している。「武満徹に連れられて京都へ行く。修学院と桂と、『切腹』『殺陣』のセットと、先斗町の舞妓はんを見たという*25。

●6月19日——タチアナ・グロスマンが東京に滞在中のジョーンズ宛てに手紙を送る。「名所見物もよいけれど、地震の多いあたりにはどうか近寄らないでくださいね…

『ビール罐』を仕上げるつもりと聞いて喜んでます。帰国したその足でこちらに来て、さっそく仕事にかかっていたらいいけれども好都合です。(刷り師の)ジークムント(ブリード)は8月1日頃までここにいます予定になっています*26。

●6月20日~10月18日——第32回ヴェネツィア・ビエンナーレのアメリカ館でアラン・R.ソロモンが企画した「4人の新進画家たち」展に、1957年から1964年にかけて制作されたジョーンズの絵画17点と、1960年作の彫刻3点が展示される。

ロバート・ラウシェンバーグが、イタリア人以外の画家を対象としたビエンナーレの大賞(賞金2百万リラ)を獲得*27。

●6月27日~10月5日——西ドイツのカッセル市フリーデリヒアスム美術館で開かれた国際展第3回ドクメンタに、絵画《ハイウェイ》(1959)、《潜望鏡(ハート・クレーン)》(1963)、そしておそらく《愚者の家》(1962)が展示される*28。

●[7月初め]——東京からニューヨークに戻り、アーティストのマーク・ランカスターと知り合う。リヴァーサイド・ドライブのスタジオで《エヴィアン》に着手。

●7月18日~19日——ウエスト・イズリップのULAEでリトグラフ《ビール罐》の制作を再開*29。

●8月——リヴァーサイド・ドライブのスタジオで、ジョーンズにとってはその時点での最大の大作《何に因って》を制作*30。

●8月21日~23日——ロイス・ロングの誕生日とマース・カニングム舞踊団の世界ツアー開始を機に、週末をロングとロンドンで過ごす*31。

この間ウインザー城を訪ね、レオナルド・ダ・ヴィンチの素描《大洪水》を見る。「この世の終局を、手も震わせず描いた作家がいたことだ」*32。

●9月12日~11月15日——西ドイツ、ダルムシュタット市のマティルデンハーヘで開かれた「第1回国際素描展」に、ジョーンズが1958年から62年にかけて手がけた素描5点が展示される。カタログにはハインツ・ヴァンフリート・サバイス、ヴェルナー・ホフマン、ドリー・アシュトン、カール・ゲオルク・ハイゼ、ヴェルナー・ハフトマンが文章を寄せた。

●[秋]——エディスト・ビーチで絵画《スタジオ》(この作品ではスタジオの網戸を画面に刷った)を制作。また絵画《無題》(1964-65)とおそらく《声》(1964-67)にも着手した。

●10月7日~11月1日——アルゼンチンのブエノスアイレス市視覚芸術センター、インスティテュート・トルクアート・ディ・テッラで開かれた審査制の「第1回全国・国際展」に絵画《旗》(1958)、《愚者の家》(1962)、《到着/出発》(1963-64)が展示される。審査員はクレメント・グリンバーク、ピエール・レスタニー、ホルヘ・ロメロ・プレスト。

●10月21日——エディスト・ビーチからピリー・クリューヴァーに手紙を送り、構想中の作品に鏡とレーザーを用いる場合、その仕掛

ニューヨーク、リヴァーサイド・ドライブにて、1964年。写真:ウーゴ・ミュラス
Photograph:Ugo Mulas. ©Ugo Mulas Estate. All rights reserved.



《何に因って》(1964)の制作、リヴァーサイド・ドライブにて、1964年8月。
写真:マーク・ランカスター Photograph:Mark Lancaster.

けをどうすればよいか訊ねる。また11月20日頃にニューヨークに戻る予定とも記している*33。

●1964年10月30日~1965年1月10日——ピッツバーグ市カーネギー・インスティテュート美術館で開かれた1964年「ピッツバーグ現代絵画彫刻国際展」に絵画《エヴイアン》(1964)が展示される。カタログにグスタフ・フォン・グロシュヴィッツが序文を寄せた。

●[11月20日頃]——ニューヨーク。その後まもなくロンドンを訪ねる。ホワイチャペル・アート・ギャラリーで開かれる回顧展「ジャスパー・ジョーンズ 絵画、素描、彫刻 1954年-1964年」(12月2日-31日、ジュイッシュ美術館からの巡回展。ロンドン側ディレクターはブライアン・ロバートソン)とアメリカ大使館USISギャラリーで開かれる「ジャスパー・ジョーンズ リトグラフ展」(1964年12月1日~1965年1月8日)のオープニングに参加するため。後者にはそれまでに仕上がったジョーンズのリトグラフ全作品が展示され、後にイギリス国内を巡回した*34。

1965

●この年、エディスト・ビーチで絵画《無題》(1964-65、図版106)を完成。また《エディングズヴィル》、《旗》、《地図》*35、《赤、黄色、青》(1966年の火災で焼失)、《2つの地図》(1966年の火災で焼失)を描く。《無題》(1965-67)にも着手した。

●リヴァーサイド・ドライブで絵画の小品《旗》を描く。

●レオ・カステリ・ギャラリー、ティボールド・ナジ・ギャラリー、コンプリー・ギャラリーの3会場で同時に開催された「素描、1965年 現代パフォーマンス・アーツ財団のための慈善展」に《地図》(1965)を寄贈*36。

●マグリット作《夢判断》(1935)を購入。

●1月14日——ニューヨークのコレディエ・アンド・エクストロム・ギャラリー(マディソン街978番地)で開かれたマルセル・デュシャン展「マルセル・デュシャン/ローズ・セラヴィの/による未発表および/あるいはそれに近い作品——1904年-1964年 メアリ・シスラー・コレクション」(アーティストのリチャード・ハミルトン企画)のオープニングに出席*37。

●[1月26日以前]——パサデナを訪ねる。ジュイッシュ美術館で行われた回顧展とはほぼ同内容の展覧会がホワイチャペル・ア

ート・ギャラリーを經由してパサデナ美術館(ウォルター・ホプス館長)に巡回。そのオープニングに出席するため*38。

●[2月~初秋]——エディスト・ビーチで過ごす。ときおりニューヨークを訪ねる*39。

●3月——アーティストのロバート・モリスとキャロリー・シュニーマンがニューヨークのサープラス・ダンス・シアターのステージ73で『サト』を初演。パフォーマンスでモリスは、自身の顔をもとに作ったゴムの仮面を被った。仮面の作者はジョーンズ*40。

●3月31日~4月24日——ロードアイランド州プロヴィデンスのプロヴィデンス・アート・クラブで開かれた「評論家の選択 第二次世界大戦後の美術」展に絵画《窓の外でII》(1962)が展示される。アーティストを選択したのはトマス・B.ヘス、ヒルトン・クレーマー、ハロルド・ローゼンバーグ。

●春——スイスの雑誌『アート・アンド・リテラチャー』誌にジョーンズがスケッチブックに記したメモの抜粋が「スケッチブック・ノート」の題で掲載される*41。

●[4月]——エディスト・ビーチでイギリスの評論家デイヴィッド・シルヴェスターがジョーンズとのインタビューを録音。その内容は1965年10月10日にイギリスのBBCにより放送された。

●5月——エディスト・ビーチを訪ねたジョン・ケージがアーノルド・シェンベルクの書簡集をジョーンズに贈る*42。ケージは『ケニオン・レビュー』誌にこの本を巡る文章を寄稿していた。

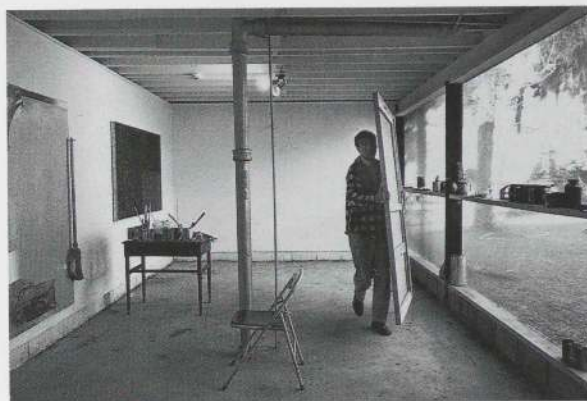
●[5月?]——エディスト・ビーチからケージに手紙を送り、マルセル・デュシャンから全米チェス協会を援助するためデュシャンが企



ロングアイランドのラリー・リヴァース邸にて。
(左から)フランク・オハラ、ニキド・サン・ファール(?), ジャン・ティンゲリー、クラリス・リヴァース(?). 1965年頃。

画中の展覧会に作品を寄贈してほしいと依頼され、了承したと報告。またシェンベルクの本は興味深く読んでいると礼も記している*43。

●6月——ユーゴスラヴィアのリュブリアナ市モデルナ・ガレリヤで開かれた「第6回国際版画展」にジョーンズのワグラーフ25点が展示される。ULAEがこの年に出版したジョーンズとフランク・オハラの共作によるワグラーフ《皮膚とオハラの詩》(1963-65)が展覧会の国際審査員賞「スコピエ現代美術館賞」を受賞*44。(ジョーンズとオハラは当初、版画と詩によるポートフォリオを制作するつもりだ



エディスト・ビーチのジョーンズのスタジオ室内および屋外から見たスタジオ, 1965年。
写真:ウーゴ・ミュラス Photographs:Ugo Mulas.
©Ugo Mulas Estate. All rights reserved.

った。ところがオハラの新作のうち、ジョーンズが作品を寄せる気になったのは一作しかなかった——《皮膚とオハラの詩》に用いられたのはその作品である)*45。

●6月1日~25日——東京の南画廊で開かれた「ジャスパー・ジョーンズ」展に1955年から64年にかけて制作された絵画18点、彫刻11点、素描4点が展示される。カタログ執筆は東野芳明。

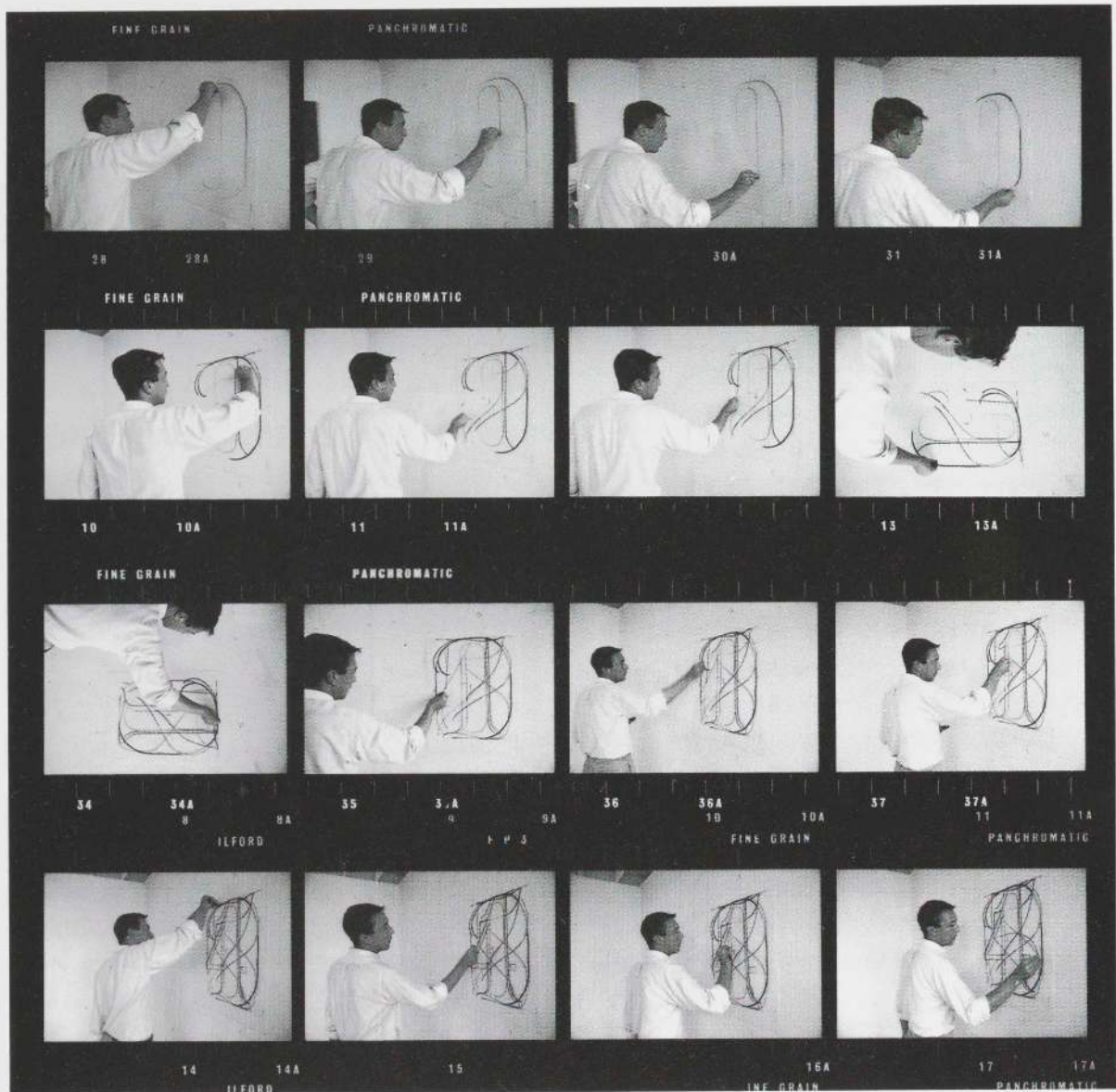
●6月10日——タチアナ・グロスマンがジョーンズに手紙を送る。「今日、アラビア糊などを入れた小包を郵送しました。亜鉛板が来週の初めには届くという連絡があったところなので、届き次第あなたにお送ります」*46。

●7月3日——エディスト・ビーチからタチアナ・グロスマンに宛てた手紙に、ジョーンズは3点のワグラーフ制作に用いる材料が届くのを首を長くして待っていると記す*47。

●11月半ば~12月半ば——ときおりULAEに足を運び、《2つの地図I》と《最近の静物画》を制作*48。後者はロードアイランド・スクール・オブ・デザインの美術館で開かれる「最近の静物画」展(1966年2月23日~4月3日)のポスター用にアルバート・A.リスト財団から委嘱されたもの。

●12月——グッゲンハイム美術館で開かれた「ことばとイメージ」展に1955年から1964年にかけて制作された絵画7点と1961年作の素描《うそつき》が展示される。ローレンス・アロウェイが序文を寄せたカタログも刊行された。

●1965年12月8日~1966年1月30日——ホイットニー美術館で開かれた「1965年現代アメリカ絵画アニュアル展」に《旗》(1965)が展示される。



エディスト・ビーチにて、1965年。
 写真:ウーゴ・ミュラス Photograph:Ugo Mulas.
 ©Ugo Mulas Estate. All rights reserved.

1966

- リヴァーサイド・ドライブで《移行II》、《スタジオII》を描く。
- デイヴィッド・ホイットニーがジョーンズの助手として働きはじめる。ホイットニーは1968年まで助手を務めた*49。
- タチアナ・グロスマンが全米芸術基金にエッチング工房開設資金の援助を申請*50。グロスマンはロサンジェルスのみタマリンド・リトグラフィー・ワークショップで研鑽を積んだダン・ステュワードを、ULAEの刷り師ジークムント・ブリードの助手に雇う。

- 1月8日~2月2日——レオ・カステリ・ギャラリーで開かれた「ジャクソン・ジョーンズ」展に絵画《何に因って》(1964)、《スタジオ》(1964)、《無題》(1964-65)、《エディングズヴィル》(1965)が展示される。
- 1月12日~2月17日——ときおりULAEでリトグラフ《2つの地図I》、《電球》(ULAE#24)、《批評家は笑う》(ULAE#25)、《2つの地図II》を制作*51。
- 3月15日——スーザン・ソントグと東野芳明に同行して日本の

文楽を観劇。マルセル・デュシャンとティニー夫人もケージの案内で公演に姿を見せた*52。

- 4月10日——ULAEで《翼》の制作を再開。5月1日、2日にもイメージの追加や校正を継続する*53。この作品には《エディングズヴィル》の一部をもとに写真製版したアルミ版が用いられた。金属

タチアナ・グロスマンと、ニューヨーク州ウェスト・イズリッパのULAEにて、1965年。
 写真:ウーゴ・ミュラス Photograph:Ugo Mulas.
 ©Ugo Mulas Estate. All rights reserved.



版を使用した作品を出版するようタチアナ・グロスマンを説得したのはジョーンズ。《翼》は金属版を使用したものとしてはULAEが初めて出版する版画となった*54。

●6月22日～24日まで——パリに滞在*55。

●6月26日、28日～30日、7月1日——ULAEでリトグラフ《声》、《移行II》を制作。10月6日にもスーザン・ソングを伴ってULAEを訪ね、《移行II》の制作をつづける*56。

●6月28日～8月21日——ニューヨーク近代美術館で開かれた「姿を変えたオブジェ」展(企画ミルドレッド・コンスタンタイン、アーサー・ドレクスラー)に《本》(1957)が展示される。カタログ執筆はコンスタンタインとドレクスラー。

●7月17日～18日——マーク・ランカスターとULAEで作業*57。

●7月25日——ニューヨーク州ファイア島の浜辺でフランク・オハラが事故死。享年40歳*58。

●[夏]——エディスト・ビーチで絵画《旗》(LC#ZZ)と《無題(窓)》を制作。どちらも数カ月後に火災のため焼失。

●10月6日～11月13日——ワシントンDCの自然史博物館のアート・ホールで開かれた「ジャスパー・ジョーンズ素描展」に1955年から66年にかけて制作された素描40点が展示される。カタログにはステファン・マンシングが序文を寄せた。

●[10月14日以前]——日本に向けて出発。東京国立近代美術館で開かれる「現代アメリカ絵画展」(選定はワルド・ラスムッセン、10月14日～11月27日)のオープニングに出席するため。展覧会ではジョーンズの《白い旗》(1955)、《標的》(1958、LC#39)、《地図》(1961)、《潜望鏡(ハート・クレーン)》(1963)が展示された。ニューヨーク近代美術館の主導により展覧会は日本、インド、オーストラリアを巡回する*59。

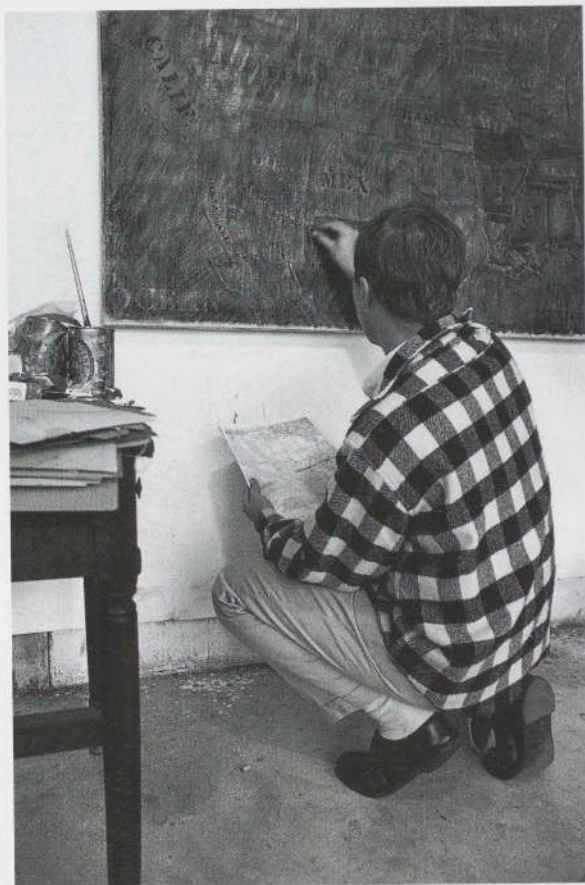
●10月16日——東京のホテル・ニュー・ジャパンからレオ・カステリ宛てに手紙を送り、「現代アメリカ絵画展」の感想を伝える。また同じ手紙に瀧口修造によるマルセル・デュシャン「のための」本に挿入される作品をつくるつもりだとも記している*60。

●10月20日——東京、朝日新聞ホールでパネル・ディスカッションに参加。参加者は他にクレメント・グリーンバーグ、三木富雄、ルイズ・ネヴェルソン、アド・ラインハート、ジェイムズ・ローゼンクイスト、東野芳明。

●11月7日——アラン・R.ソロモン監督の映画『アメリカのアーティストたち ジャスパー・ジョーンズ』がサウスカロライナ教育放送網により放送される。全米教育テレビが制作したこの映画ではソロモンによるジョーンズのインタビュー、《標的》(1966)と《移行II》(1966)制作中のジョーンズの姿などが紹介された。

●11月12日——東京の銀座東急ホテル(中央区銀座東5-5)からカステリ宛てに、カンボジア、インド、パリ、ロンドンを経由して翌月半ばころ帰国すると伝える*61。

●11月14日——ジョーンズの日本滞在中、エディスト・ビーチの自宅とスタジオが火災により焼失する。以下の作品がこのときに失われた。《赤、黄色、青》(カンヴァスにアクリル、122×122cm)、《2つの



《地図》の制作、エディスト・ビーチにて、1965年。
写真:ウゴ・ミュラス Photograph:Ugo Mulas.
©Ugo Mulas Estate. All rights reserved.

地図》(紙にプラスチック塗料、35.4×25.4cm)、《無題(塗られた定規と2つの円)》(1965、カンヴァスに油彩、51×51cm)、《旗》(1966、カンヴァスにエンコースティックとコラーージュ、122×152.4cm)、《無題(窓)》(1966、カンヴァスに油彩、183×122cm)、《数字1》(スカルプメタルとコラーージュ、制作年、寸法不詳)、素描数点、スケッチブック、リトグラフ3点(《0-9の重複》、《コートハンガー》、《旗》[それぞれ唯一の試し刷り])。

ジョーンズが所有していた他のアーティストの作品も焼失した——いずれも《事故》という題名のラウシェンバーグの素描の大作、油彩の小品、リトグラフ、ブリジット・ライリーの無題のリトグラフ、ジャック・トゥオルコフが紙に描いた油彩の小品と肖像の素描、ロバート・モスコヴィッツの素描《窓の日除け》、マーク・ランカスターのスクリーンプリントと「歯ブラシで描いた絵」、ロイス・ロングの素描2点(《アザミ》と《レビオタ・プロチェラ》)、フランク・ステラによる黒のストライプの小品、ラリー・プーンズの素描、ジョン・チェンバレンの壁掛け彫刻《フーブル少佐》、コーヒー挽きをモチーフにしたデュシャンのエッチング*62。

●[11月後半]——ニューヨークに戻る。

●12月8日——ジョン・ケージがイリナ・ソナベントに手紙を送る。『「世界改善」のための9千から1万語の提言をいま書き終えた。ジャスパーはこれに目を通して、世界地図を描くと言っている。計画がうまく進むといいね』*63。

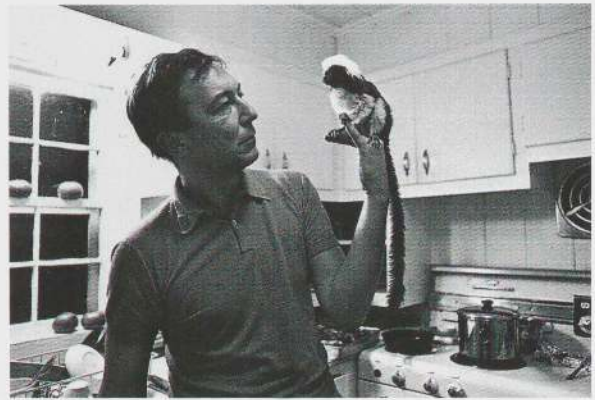
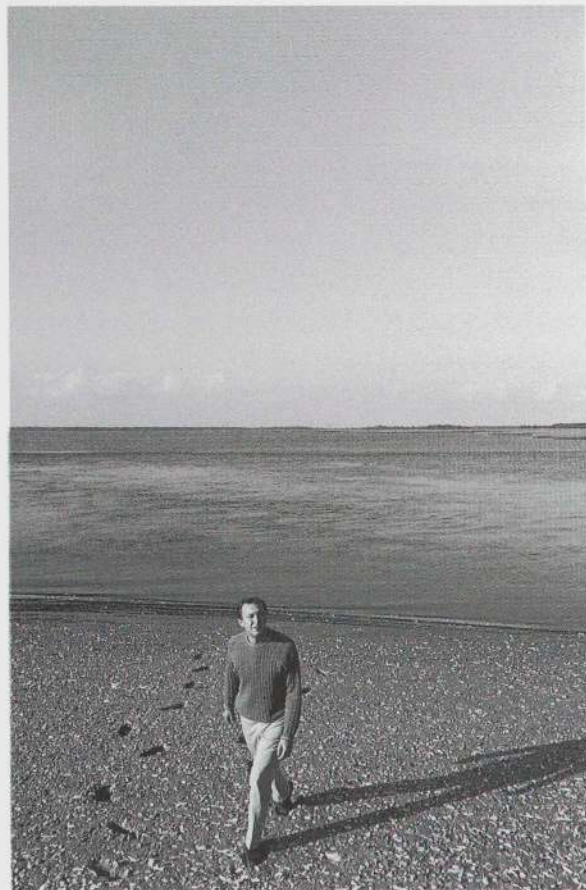
●1966年12月16日～1967年2月5日——ホイットニー美術館で開かれた「1966年アメリカ現代彫刻版画アンニアル展」に《翼》が展示される。

1967

●1月18日——シンシナティ滞在中のケージがリヴァーサイド・ドライブのジョーンズに宛てて手紙を送る。「コロラドのバックキ（バックミンスター・フラワーの愛称）と話をした。地図を使うのはかまわないぞうだ——喜んでたよ。ただ自分に宛てた手紙が欲しいと言っている。宛先はイリノイ州カーボンデール私書箱909」*64。ケージが話題にしているのは、1967年モントリオール万博のアメリカ館——フラワーの設計した軽量ドーム建築——に展示するためにアラン・ソロモンが委嘱した作品。ジョーンズはフラワーの考案した世界地図をもとにした作品を描こうと考えていた。

●[1月後半～4月半ば]——《地図(バックミンスター・フラワーの世界ダイマクシオン・エアローション計画による)》の初版を描く。これはジョーンズの全作品中最も大きく、4.5×10m以上ある。ジョーンズはこの作品をカナル通り343番地にあるデイヴィッド・ホイットニーのロフトで制作したが、部分毎に分けて描かざるを得ず、また絵から3.5m以上離れられないので、全体を見通すことができな

エディスト・ビーチにて、1965年。
写真:ウーゴ・ミュラス Photograph:Ugo Mulas.
©Ugo Mulas Estate. All rights reserved.



エディスト・ビーチにて、1965年。写真:ウーゴ・ミュラス
Photograph:Ugo Mulas. ©Ugo Mulas Estate. All rights reserved.

った。作品はフラワーの地図の分割法をまねて、22枚の三角形のパネルから構成されている。フラワーのデザインを転写するにはプロジェクターを用いた*65。

●2月4日～26日——レオ・カステリ・ギャラリーがリチャード・アーシュワガー、リー・ボンテュー、ジョン・チェンバレン、ナソス・ダフニス、エドワード・ヒギンズ、ジョーンズ、ドナルド・ジャッド、ロイ・リキテンスタイン、ロバート・モリス、ラリー・ポーンズ、ロバート・ラウシェンバーグ、ジェームズ・ローゼンクイスト、サル・スカルピッタ、フランク・ステラ、サイトウオンプリ、アンディ・ウォーホルの作品を集めて「10周年記念展」を開く。

●2月8日以前——ニューヨークで《0-9の重複》エディション用のワグラー石版制作。石版は2月8日にULAEに送付され、3月1日にはジョーンズの下承を得るため、試し刷りがニューヨークに届けられた*66。

●2月24日～4月19日——ワシントンDCのコーコラン・ギャラリー・オヴ・アートで開かれた「第30回アメリカ現代絵画バイエニアル展」に絵画《エディングスヴィル》(1965)、《旗》(1965)、《標的》(1966)が展示される。

●晩冬あるいは初春——マース・カニングム舞踊団の美術顧問に任命される*67。

分野に関わりなく、一番好きな芸術家はマースだ。ときには自分で描く作品の複雑さに満足感を覚えることがある。しかし4日も経てば、単純さが目についてしまう。マースのすることで、単純なものはひとつもない。すべてがうっとりするくらいの豊かさ、多様な方向性を秘めている*68。

●春——ユーゴスラヴィアのリュブリアナ市で開かれた「第7回国際版画展」で大賞を受賞。

●4月——ロバータ・バーンスタインと知り合う。バーンスタインはジョーンズの求めに応じて1968年、69年にジョーンズの版画と、ジョーンズが蒐集した他のアーティストの作品のカタログ作りを手がける。バーンスタインが1975年に著した博士論文「『心がすでに知っているもの』」ジャスパー・ジョーンズの絵画と彫刻、1954年

-1974年」(後に改稿され、『ジャスパー・ジョーンズの絵画と彫刻, 1954年-1974年 「変化する目の焦点」』の題で刊行された)は、この時期のジョーンズの作品に関するもっとも網羅的な研究としての地位を長く保つ。

●4月~5月——リヴァーサイド・ドライブで絵画《声》(1964-67)の制作を再開*69。

●4月17日, 19日——ULAEでリトグラフ《声》(1966-67)を制作*70。この版画では、絵画《声》(1964-67)の右端に沿って垂れるフォークとスプーンの写真を製版した。製版作業に先立ち、ジョーンズは写真に関する指示を刷り師に電報でしらせている。「フォークの長さは7インチにすること」。この指示を書き留めたメモは、フォークとスプーンのイメージとともに、1967年秋から68年にかけて制作された何点かの絵画に顔を出す*71。

●4月22日~30日——マサチューセッツ州ケンブリッジのハーヴァード大学カーペンター視覚芸術センターで「絵画、彫刻、版画慈善展示即売会」が開かれる。ジョーンズはこの年初めに完成したエディション数50のワググラフ《0-9の重複》を、「イタリア美術救済委員会」の資金集めのために寄贈した。委員会は、洪水の被害を受けたフィレンツェの美術館や図書館の緊急救援活動を調整するために設立された。

●4月28日~10月27日——モントリオール万博アメリカ館で「現在のアメリカ絵画」展(企画はアラン・R.ソロモン)が開かれ、ジョーンズの《地図(バックミンスター・フラーの世界ダイマクション・エアローション計画による)》が展示される。この年の末、展覧会はマサチューセッツ州に巡回した*72。

作品はフラーの設計したドームの屋内に縦長の形で展示された(これ以降は通常、横長で展示されている)。展示された作品を見たジョーンズは、手直しを決心する。4年後に作業が終わった段階で、作品の外観は根本から変化していた。

.....
作品が仕上がったところで、モントリオールに発送した。それから万博会場に行き、作品を見た。ひとつにまとまったところを見るのは初めてだった。気に入らなかった。ほくにはただの地図にしか見えなかった。絵が戻ってきたとき——その頃にはハウストン通りの広々としたスタジオに引っ越していたので——全部つなげてひとつの作品として見る事ができた。すっかり描き直した*73。

.....
●5月17日——ULAEで初めてエッチングを試みる*74。

●6月16日~25日——ULAEに日参しリトグラフ《声》の制作を再開。またリトグラフ《ウォッチマン》、《標的》、《標的(複数)》、《旗》、そしておそらく《数字》を制作。同時に初のエッチング《電球》、《標的 I》、そしてポートフォリオ《初めてのエッチング》も手がける。

●6月26日~7月22日——東京の南画廊で開かれた「版画 ジャスパー・ジョーンズ」展に1960年から67年にかけて制作されたワ



制作途中の《地図(バックミンスター・フラーの世界ダイマクション・エアローション計画による)》、ニューヨーク、カナル通りのデイヴィッド・ホイットニーのスタジオにて、1967年。
写真:ルドルフ・ブルクハルト Photograph: Rudolph Burckhardt.

ググラフ30点が展示される。カタログにはロバート・ローゼンブルム、武満徹、瀧口修造が文章を寄せた。

●6月28日~[8月後半]——ノースカロライナに滞在*75。ナグズヘッドにて、ニューヨーク近代美術館が刊行するフランク・オハラ の遺稿集『私の感情の思い出に』の挿絵の下絵を描く*76。

●7月6日——ナグズヘッドへの帰途、ヴァージニア州ノーフォークのショッピングセンターでジョーンズは、「レオナルド・ダ・ヴィンチの《最後の晩餐》を実物大の蠟でこしらえたものがトレーラーの荷台に展示されている」を見た。「大好きなアーティストが大好きな素材で表されていた!」*77。

●7月25日——マース・カニンガム舞踊団の『スクランブル』(1967)がシカゴのラヴィニア・フェスティバルで初演される。音楽を一柳慧(『オーケストラのためのアクティヴィティ』)、舞台装置と衣裳デザインをフランク・ステラ(ジョーンズが招請)が担当。これはジョーンズが美術顧問に就任後、初の作品。

●8月6日以前——東ハウストン通り225番地(エセックス通りの交差地)の建物をニューヨーク・プロヴィデンシャル貸付組合から買い取る。「中2階のある建物には15m四方、天井高10mの部屋があり、ここがジョーンズ氏のスタジオとなる。物件は[ジャック・H.]クラインの仲介により取引され、クライン氏は建物の改修の監督にもあたる」*78。

●8月半ば——タチアナ&モーリス・グロスマン夫妻がノースカロライナにジョーンズを訪ねる。《ウォッチマン》のエディションをジョーンズのもとに届け、署名をしてもうため*79。

●9月——絵画《声》(1964-67)がレオ・カステリ・ギャラリーで開かれたグループ展に展示される*80。

●[9月か10月]——リヴァーサイド・ドライブ340番地から西23丁目222番地のチェルシー・ホテルに引っ越し、ハウストン通りの建物がスタジオと住居に改修されるまでの期間をここで過ごす。その間、ジョーンズはカナル通りにあるデイヴィッド・ホイットニーのロフトで作品制作をつづけた。



1967年モントリオール万博アメリカ館。写真：ハリー・シャンク Photograph: Harry Shunk.

●9月～12月初め——ULAEで断続的に制作。9月7日と8日には外グラフィックの《数字》、《標的》、《旗》、エッチングの《数字4》を手がけている。やはりULAEで9月12日から16日まで外グラフィック《声》に署名し、外グラフィック《数字》、《標的》、《旗》などの制作をつづける。(サイトウオンブリもこのとき外グラフィックとエッチング制作のため、工房にいた)。9月30日と10月1日にはULAEで外グラフィック《数字》とエッチング《標的》、《電球》、《数字4》を仕上げる。11月24日にはULAEでポートフォリオ《初めてのエッチング》に署名。11月25日と12月3日にはULAEで現代パフォーマンス・アーツ財団に寄付する外グラフィック《標的》を制作。このエディションへの署名は11月6日にチェルシー・ホテルで行った*81。

●1967年9月22日～1968年1月8日——ブラジルのサンパウロで「第9回サンパウロ国際ビエンナーレ」が開かれる。アメリカの参加展示「アメリカの環境 1957-1967」(企画はウィリアム・C.サイツ)に絵画《3つの旗》(1958)、《地図》(1962)、《一対の白い地図》(1965)が選ばれる。10人のアーティストに与えられるサンパウロ・ビエンナーレ賞をジョーンズも受賞した。

●[初秋]——カナル通りで絵画《無題》(1965-67)を仕上げ、《旗》と《ハーレム・ライト》を描く*82。《ハーレム・ライト》の左のパネルにジョーンズは敷石のイメージを初めて用いた。これは後の作品でもくりかえし描かれることになる。

敷石のモチーフはハーレムで見た壁の模様がもとになってい

る。空港に向かう途中それを目にしたとたん、「次の作品にこれをとりいれよう」と思った。ところが探しに戻ってみると、見つからない。ハーレムを1時間ドライブして回ってもだめだった。どこにもない。だから、思い出すが、さもなければ想像力を働かせてせて再現するしかなかった。つまり考えようでは、その後にくつも描いた絵のなかで、思い出したり、想像力に頼って再現をつづけていることにもなる*83。

.....
《ハーレム・ライト》につづいてジョーンズは《標的》にとりかかるが、これは1969年まで完成しなかった*84。

●1967年10月27日～1968年1月7日——ペンシルヴェニア州ピッツバーグのカーネギー・インスティテュート美術館で開かれた「1967年ピッツバーグ国際現代絵画彫刻展」に《エディングスヴイル》(1967)が展示される。グスタフ・フォン・グロシュヴィッツがカタログに序文を寄せた。

●11月——デイヴィッド・ホイットニーのカナル通りのスタジオで絵画《スクリーン・ピース》を描く。この題名の付いた作品は5点あるが、これはその第一作。《数字4》もこの時期に制作されたものと思われる*85。

●チェルシー・ホテルでヴイゲンシュタインの『断片』とテッド・ベリガンの『ソネット』を読む*86。

●11月9日～12月17日——オランダのアントワープ市立ファン・アッペ美術館で開かれた「コンパスIII」展に絵画《オレンジ色の地の上の旗》(1957)、《灰色の標的》(1958)、《再構成》(1959)、《到着/出発》(1963-64)が展示される。ジャン・リーリングが序文を寄せたカタログも刊行された。展覧会は西ドイツに巡回する*87。

●12月13日～1968年2月4日——ホイットニー美術館(移転先のマディソン街945番地)の「1967年現代アメリカ絵画アニュアル展」に絵画《声》(1964-67)が展示される。

1968

●マース・カニンガム舞踊団への支援の意味も含め、《4つの顔のある標的》をもとにしたポスターをデザイン(今回の顔はカニンガムのもの)し、そのイメージをスクリーンプリントとして出版する*88。

●[1月～2月]——カナル通りで絵画《スクリーン・ピース2》、《スクリーン・ピース3》、《壁の作品》を描く。

.....
《スクリーン・ピース3》には、気にいっていたテッド・ベリガンの『ソネット』の表題ページをとりいれた。詩人のアン・ウォルドマンと話しているときに、ソネットがどんなふうにかかれたのか説明してもらおうと思いついた。ウォルドマンはいくつかヒントをくれたけれども、体系的な秩序があるとは考えていないようだった。ベリガンは同じ行を何度もくりかえし、詩によっては行をお

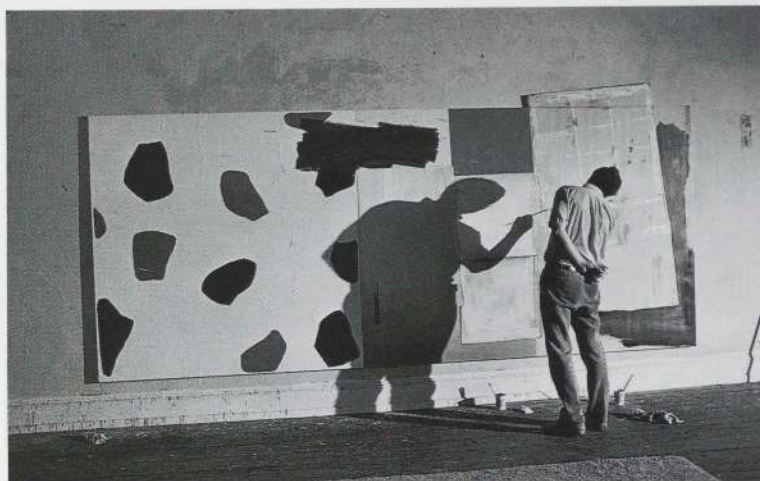
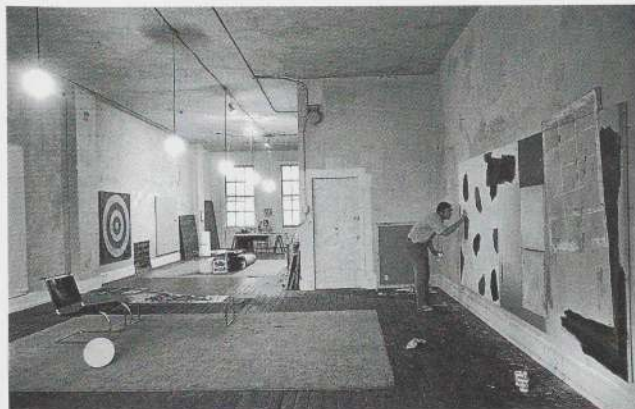
かしの具合に入れ換えて、逆向きに読むようにしたのもある*89。

●[2月か3月]——チェルシー・ホテルを引き払い、東ハウストン通り225番地に入居。

あるジャーナリストは後に次のように記す。「ハウストン通りとエセックス通りの角に、この一帯では目印にもなる大きなビルがある。黄色い煉瓦造りのサイコロ型、軒に細工を施した屋根と巨大な窓のある建物が彫形装飾のついた基礎の上に建てられたのは19世紀のこと。夜に明かりが灯れば、室内に並ぶ観葉植物が曇ガラスに入り組んだ影を投げかけて、荒涼たるロウワー・イーストサイドの地にあつてはじつに奇抜、また様々に物思いを誘う景色が現出する。かつてのプロヴィデンス貸付組合、ジャスパー・ジョーンズが1967年に買い取った銀行とはこの建物のこと。当時もじつは質屋と呼んだほうが実情に近かった(1940年代にここを愛用した顧客には、今では高名な者もあり、バーネット・ニューマンと夫人のアナリーもそのうちに含まれる)*90。

●2月8日——ULAEでワグラーフ《旗》(1967-68)のドットに取り組み、ワグラーフ《標的》(1967-68)のエディションを仕上げる。ワグラーフ《旗》は2月15日に完成する。この年ジョーンズは6月19日と21日にもULAEに赴き、《白い標的》(1967-68)を制作、さらに11月10日にもULAEを訪れているが、このときもおそらく同じ作品を手がけたも

カナル通りのスタジオにて、1967年。
写真:ウーゴ・ミュラス Photographs:Ugo Mulas.
©Ugo Mulas Estate. All rights reserved.



《ハーレム・ライト》の制作、カナル通りのスタジオにて、1967年。
写真:ウーゴ・ミュラス Photograph:Ugo Mulas.
©Ugo Mulas Estate. All rights reserved.

のと思われる。《白い標的》は12月18日にニューヨークで仕上げられた*91。

●2月21日~3月6日——ミネアポリス市のデイトンズ・ギャラリー12で開かれた「ULAE出版による現代版画」展にジョーンズの版画37点が展示される。

●2月24日~3月16日——レオ・カステリ・ギャラリーで開かれた「ジャスパー・ジョーンズ」展に《スタジオII》(1966)、《ハーレム・ライト》(1967)、《スクリーン・ピース》(1967)、《スクリーン・ピース2》(1968)、《スクリーン・ピース3》(1968)、《壁の作品》(1968)が展示される。

●3月3日——マース・カニングガムの『ウォークアラウンド・タイム』のための舞台装置の制作——マルセル・デュシャンの《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも(大ガラス)》をふまえたデザイン——に数週間を費やした後、ジョーンズはロバータ・バーンスタインを伴いデュシャンを西10丁目28番地の自宅に迎えにゆき、カナル通りに案内して3月10日にニューヨーク州バッファロで予定されている公演に先立ち装置を検分してもらう。

バーンスタインによると、「デュシャンは舞台装置がとても気に入った。そしてジョーンズにどのようにして作ったのか、カニングガムはそれをどう使うつもりなのかなどと訊ねた。ジョーンズが助言を求めると、デュシャンはいくつか天井から吊るすとよいのではないかと語った。それからジョーンズが作者名をどうすればよいかと訊ねると、デュシャンははっきりとジョーンズの名を記せばよい、発想はジョーンズのものであり、たいへんな労力を注ぎこみただけだからと答えた」*92。

●3月9日——カニングガムの『熱帯雨林』(1968)がニューヨーク州立大学カレッジ・バッファロ校を会場とする「第2回バッファロ現代芸術フェスティバル」で初演される。音楽をデイヴィッド・テュードア(『熱帯雨林』)、舞台装置のデザインをアンディ・ウォーホル、衣裳デザインをジョーンズが担当。ウォーホルはダンサーたちに裸で踊らせたいと考えたが、カニングガムはこの案を退けた。そこで代替案として、ジョーンズはダンサーの身に着けるレオタードとタイツに切れ目を入れ、そこに結び目をつけることにした。

●3月10日——カニンガムの『ウォークアラウンド・タイム』が同じく「バッファロ・フェスティバル」で初演される。音楽はデイヴィッド・パーマン(『…はほとんど1時間…』)。デュシャンの《大ガラス》をもとにした舞台装置と衣裳デザインはともにジョーンズが担当した。

プレミアを見にバッファロにでかけた。すると幕が下りた後で舞台上がり、挨拶をすることになりそうな雲行きだったので、ぼくは舞台上がって挨拶をするのは気が進まないと言った。デュシャンはしてもかわまないと言う。デュシャンとぼくは客席にいた。デュシャンが立ち上がる時がきたので、手を貸そうとするとそれをふり払い、「きみは来ないのかい?」と言う。「行きません」と答えるところをふり向いて、「わたしだってきみと同じくらいびくびくしているのさ」と言った*93。

●[3月半ば~5月初め]——リトグラフィ工房ジェミナイG.E.L.のケネス・タイラーの招きを受け、ロサンジェルスにシャトー・マーモンに7週間滞在し、初めてジェミナイで版画を制作する*94。

ケン・タイラーからジェミナイに来ないかと何度か声をかけられた。ここに来るまでにぼくが手がけた版画はすべてタチアナ・グロスマンの工房で刷ったものだったので、よそではどんなふうに行っているのか見たいという気持ちがあった…ジェミナイは、たとえば、タチアナ・グロスマンの工房よりもずっと大きい。ところがジェミナイでは刷り師とかなり親密なつながりがもてる…それぞれ働いている人数のちがいで、仕事のテンポにも差がある。そんなこんなで、ちょっと考えかたが変わった*95。

ジェミナイでジョーンズは大判の版画多数を手がけ、まず《灰色のアルファベット》、つづいて《黒の数字シリーズ》の数字ひとつずつをモチーフにした10点のリトグラフ《数字》を仕上げた。またジェミナイ工房では、ステンシルの代わりにゴム印を使って油彩画3点を制作する。どれも大きさも同じ、また題名も《白いアルファベット》と共通である*96。

この年、ジョーンズは7月3日までにロサンジェルスに戻り、8月10日までの間ときおり市内にあるジェミナイの工房に足を運び、リトグラフ《彩色された数字シリーズ》の制作にとりくんだ*97。11月30日までに再度ロサンジェルスに戻り、ジェミナイでおそらく《アルファベット》(1968-69, ULAE#69 & 70)とリトグラフ《No》(1968-69)を制作したと思われる*98。

●3月27日~6月9日——ニューヨーク近代美術館で開かれた「ダダ、シュルレアリスムとその遺産」展(企画はウィリアム・S.ルービン)に《4つの顔のある標的》(1955)、《石膏塑型のある標的》(1955)、ブロンズの《電球》(1960)が展示される。同年後半にこの展覧会はカリフォルニアとイリノイに巡回した*99。

●[5月]——ジェミナイ工房で「ジャスパー・ジョーンズ 数字0-9」展が開かれる。カタログにはヘンリー・ホブキンズが文章を寄

せた。

●[5月~12月]——ハウストン通りで絵画《地図(バックミンスター・フラーの世界ダイマクション・エアローション計画による)》を描き直し、《スクリーン・ピース4》、《スクリーン・ピース5》を制作。このふたつはどちらも同じ大きさの油彩画。

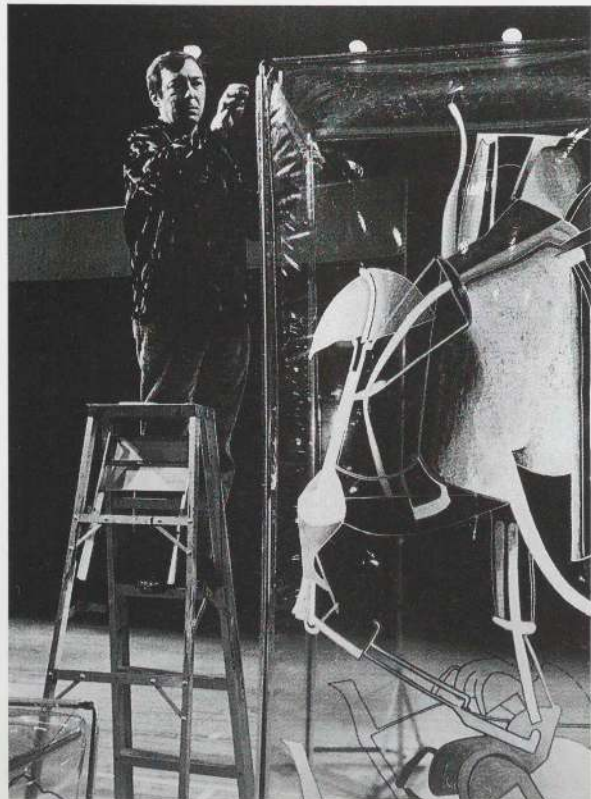
●6月22日~10月20日——第34回ヴェネツィア・ビエンナーレに絵画《ダイヴァー》(1962)が出品される。

●6月27日~10月6日——西ドイツ、カッセル市フリードリッヒアヌム美術館で開かれた第4回ドクメンタに絵画《オレンジ色の地の上の旗》(1957)、《スタジオ》(1964)、《エディングスヴィル》(1965)、《壁の作品》(1968)が出品される。これに加えて、ウィリアム・S.ルーバーマンとリヴァ・キャッスルマンをキュレーターに迎え、ニューヨーク近代美術館国際企画部が巡回させた「リトグラフ作家ジャスパー・ジョーンズ」展の一環として、リトグラフ31点もカッセルで展示された。この後の2年間、リトグラフ展はデンマーク、スイス、ユーゴスラビア、チェコスロバキア、ポーランド、ルーマニアを巡回する*100。

●7月3日~9月8日——ニューヨーク近代美術館で開かれた「現実の芸術—USA 1948年—1968年」展(企画はE.C.グーセン)に絵画《旗》(1954-55)と《白い数字》(1957)が展示される。翌年1年をかけて、展覧会は(《旗》抜きで)フランス、スイス、イギリスを巡回した*101。

●10月2日——デュシャンが81歳で逝去。ジョーンズは「アートフ

マース・カニンガムの『ウォークアラウンド・タイム』のための舞台装置の制作、1968年。写真:オスカー・ベイリー、協力:カニンガム舞踊財団 Photograph: Oscar Bailey, courtesy Cunningham Dance Foundation, Inc.



オーラム」誌に追悼記事を寄稿。「美術界は今こぞってデュシャンの存在と不在の大きさを痛感している。デュシャンは美術界に関わる者すべての境遇を変えた」*102。

1969

● ハウストン通りで絵画《標的》(1967-69)を仕上げる。また《無題》(1972)の敷石をモチーフにした中央パネルと《声2》, またおそらく《地図(バックミンスター・フラーの世界ダイマクション・エアロシアン計画による)》にもとりむ。

● マックス・コズロフのジョーンズに関するモノグラフが刊行される*103。

● 後に東京でシムカ版画工房を主宰する川西浩史と出会う。川西は当時ホイットニー美術館で働いていた*104。

● 1月21日以前~4月——ロサンゼルスに逗留し、前年ジェミナイで着手した版画の仕上げに断続的にとりむ。また《高校時代》, 《批評家は笑う》, 《旗》, 《電球》, 《パン》の5点の鉛のレリーフ用鋳型の原型を制作*105。ジョーンズは5月6日以前にもロサンゼルスに戻り、5月14日までジェミナイで版画の制作に携わる*106。

● [2月]——サンマルタンで2週間過ごす。ジョーンズは12月にもサンマルタンに戻る。1970年の2月か3月にもここを訪れている*107。

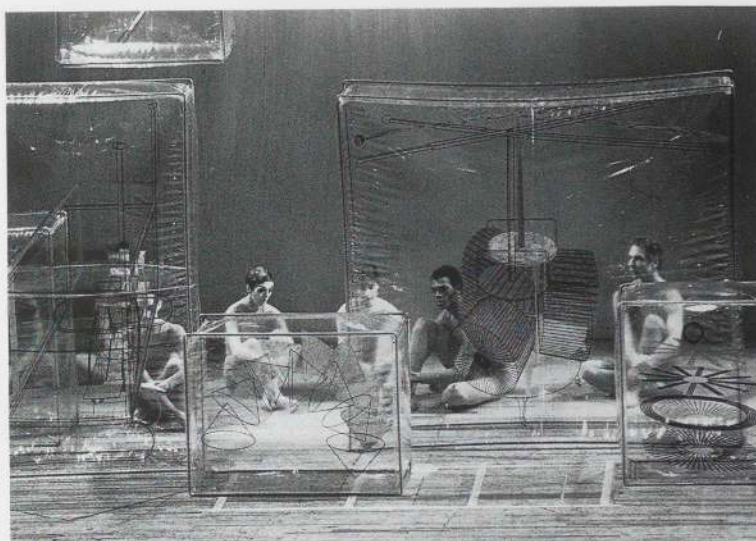
● 3月4日——マース・カニングダム舞踊団の『カンフィールド』(1969)がニューヨーク州ロチェスター市のナザレス・カレッジで初演される。音楽をポーリン・オリヴェイロ(『イン・メモリアム』, 『ニコラ・テスラ』, 『コスミック・エンジニア』), 舞台装置のデザインをロバート・モリス(ジョーンズが招請。モリスのデザインは初演には用いられていない), 衣裳デザインをジョーンズが担当した。

.....
たいがいほじつにかんたんな話だった。ただ仕事がいへんなだけのことでね。たとえば、ロバート・モリスにやってみないかともちかけたら、アイデアはあるけれども、やる気はないという。そこでなにをどうすればよいかをほくに説明してくれたわけだが、働き手はほくしかないのだから、実際の作業はほくがやるしかない*108。

.....
● 3月18日~4月27日——カリフォルニア州立大学アーヴァイン校のアート・ギャラリーで開かれた「ニューヨーク 2度目の飛躍 1959年-1964年」展にジョーンズの絵画《ハイウェイ》(1959), 《消滅II》(1961), 《窓の外でII》(1962)が展示される。カタログにはアラン・R.ソロモンが寄稿。

● [4月]——ジェミナイ工房で「ジャスパール・ジョーンズ 鉛レリーフ」展が開かれる。カタログの執筆者はソロモン。

● 4月15日——マース・カニングダム舞踊団の『カンフィールド』の



マース・カニングダムの「ウォークアラウンド・タイム」, ニューヨーク州, バッファロでの公演, 1968年。
写真:オスカー・ベイリー, 協力:カニングダム舞踊財団
Photograph: Oscar Bailey, courtesy Cunningham Dance Foundation, Inc.

ニューヨーク初演がブルックリン音楽アカデミーで行われる。衣裳デザインはジョーンズ, 今回はモリスの舞台装置が用いられたが、音楽は抜きだった。

● 5月——美術界における業績を認められ、コロンビア市のサウスカロライナ州立大学から人文学博士の名誉博士号を授与される。

● 5月10日~29日——ニューヨークのカステリ・グラフィックス(東77丁目4番地)で「ジャスパール・ジョーンズ 鉛レリーフ」展が開かれる。

● 7月——『アート・イン・アメリカ』誌に「デュシャンを巡る思考」を寄稿*109。

● 7月4日以降——ノースカロライナ州ナグズヘッドへ。滞在中に素描《スタジオ》, 《無題I》, 《旗》を制作*110。

● 7月6日~8月6日——テキサス州サンアントニオ市のマリオン・クラー・マクネイ・アート・インスティテュートで開かれた「ジャスパール・ジョーンズ 版画作品」展にリトグラフ78点, エッチング10点, スクリーンプリント2点, 空押しによる版画7点, 鉛のレリーフが展示される。カタログはジョン・バルマー・リーパーが執筆。この後6か月かけて展覧会はテキサス, ニューメキシコ, アイオワを巡回*111。

● 7月8日——英国アーツ・カウンシル主催によりロンドンのヘワード・ギャラリーで開かれた「ポップ・アート」展に、1958年から64年にかけてジョーンズが制作した彫刻5点と1969年作の鉛のレリーフ5点が展示された。カタログにはジョン・ラッセルとスジ・ガブリックが寄稿。

● 9月——ペンシルヴェニア州メリオンに赴きバーンズ・コレクションを鑑賞。同行した友人のひとりロバート・バーンスタインはつぎのように記す。「ジョーンズとは二度バーンズ・コレクションを一緒に見に行きました(…ジョーンズはそれ以前にも数回コレクションを見ています)が、とくに興味を示したのはセザンヌです。一行はフィラデルフィア美術館にも立ち寄り、アン・ダノクールの案内で、デュシャンの《与えられたとせよ》を見る*112。



《無題》(1972完成)の制作、
 ニューヨーク、東ハウストン通りにて、1969年6月30日。
 写真:ハンス・ナムス Photograph:Hans Namuth.
 ©Hans Namuth 1990.



《声2》(1968-71)の制作、
 ニューヨーク、東ハウストン通りにて、1969年6月30日。
 写真:ハンス・ナムス Photograph:Hans Namuth.
 ©Hans Namuth 1990.

●1969年10月18日~1970年2月1日——ヘンリー・ゲルツァーの企画によりニューヨークのメトロポリタン美術館で開かれた「ニューヨークの絵画と彫刻 1940年-1970年」展に1955年から1969年にかけてジョーンズが制作した絵画11点、素描29点が展示される。

●11月4日——ニューヨークで《無題(第2版)》(ULAE#79)に署名。《無題(第2版)》(図版142)には12月5日にULAEで署名をした。この日は《初めてのエッチング(第2版)》の署名も行っている。また12月18日にはニューヨークでエッチング《標的II》(1967-69)に署名をした*113。

●12月12日、13日——ベトナム休戦委員会を支援するためにアーティストたちが寄贈した作品の展示会「休戦のための作品」展がレオ・カステリ・ギャラリーで開かれる。ジョーンズは絵画《旗》(1965)から複製した緑・オレンジ・黒で描かれた旗の300部限定の署名入りポスターを寄付した*114。

●1969年12月15日~1970年2月1日——メトロポリタン美術館が二度に分けて企画した現代版画展の後半部分「ニューヨーク在住の4人の画家による版画 ヘレン・フランケンサラー、ジャスパー・ジョーンズ、ロバート・マザウェル、パーネット・ニューマン」展(企画はジョン・マッケンドリー)にジョーンズが1960年から1969年にかけて制作した版画42点が展示される。

●1969年12月16日~1970年2月1日——ホイットニー美術館で開かれた「1969年アメリカ現代絵画アニュアル展」に《壁の作品》(1968)が展示される。

1970

●ハウストン通りのスタジオで絵画《4・レオ》を描く。《地図(バック ミンスター・フラーの世界ダイマクション・エアローション計画による)》と、おそらく《無題》(1972)、《声2》(1968-71)の制作にもとりくむ。

●クラーク・クーリッジの本の表紙用に素描《空間》を制作*115。

●スタジオ助手に画家のゲイリー・ステイヴンを雇う。ステイヴンは1971年秋までジョーンズのもとで働く*116。この間ステイヴン

が自作にポリ塩化ビニールを用いているのに触発され、ジョーンズもこの素材で彫刻《イギリスの電球》(1968-70)を制作する*117。

●ブライス・マーデンが《ジャスパー・ジョーンズのための3つの灰色》を制作(オタワ・ナショナル・ギャラリー蔵)。

●冬——ULAEに頻繁に足を運ぶ。1月14日、16日、19日、20日にはワグラーフ《スーヴニール》を制作*118。1月22日、26日、2月3日、10日、17日にもULAEに通う。3月10日にはULAEでワグラーフ《電球》に署名。3月26日には《スーヴニール》に署名をした*119。

●1月5日——マース・カニンガム舞踊団の『足取り』(1970)がニューヨークのブルックリン音楽アカデミーで初演される。音楽はクリスティアン・ウルフ(『1人、2人、3人のために』)、舞台装置のデザインはブルース・ナウマン(ジョーンズが招請)が担当した。

.....

ブルース・ナウマンは舞台装置のデザインを依頼されると、扇風機を10台か15台用意して舞台に並べて客席に風を送り、ダンサーにはセーターとレッグ・ウォーマーを着せればそれでよいと言ってきた。口で言うのはかんたんだが、セーターを染めるとか、レッグ・ウォーマーに色を着けるとか、やるとなればけっこう面倒が多い*120。

.....

●1月8日——マース・カニンガム舞踊団の『使い古し』(1970)がニューヨークのブルックリン音楽アカデミーで初演される。音楽はジョン・ケージ(『安っぽい模造品』)、衣裳デザインはジョーンズ。「ジョーンズはダンサーのタイツとレオタードを染めて、照明デザイナーのリチャード・ネルソンと相談のうえ、舞台には何も置かず、しきり通り舞台のそでも使うことにした。カーテンコールにも振り付けがしてあって、衣裳の微妙な色合いが虹のようなスペクトルになった」*121。

●1月10日~31日——レオ・カステリ・ギャラリーで「ジャスパー・ジョーンズ素描」展が開かれる。

●4月17日~6月14日——フィラデルフィア美術館で開かれた「ジャスパー・ジョーンズ 版画、1960年-1970年」展にその時点ま

で制作されたジョーンズの版画が、《標的》(1960)から完成直後の《スーヴニール》まで、すべて展示された。版画の回顧展に併せ、これまた網羅的なカタログがリチャード・S.フィールドにより刊行された。

●5月14日以前——トニー・トウルの詩集『北』の表紙に用いられる素描を仕上げる*122。

●5月17日——ニューヨークでブランデイズ大学から絵画部門の創造芸術賞を授与される。

●5月23日——ふたたびロバート・バーンスタインを伴いバーンズ・コレクションを見学。バーンスタインにセザンヌの作品のなかで好きなのは、《青年と髑髏》(1896-98)だと語る*123。

●6月24日~10月25日——第35回ヴェネツィア・ビエンナーレのアメリカ館に、ジョーンズが1960年から69年にかけて手がけたリトグラフ4点が展示される。

●7月28日, 29日——ULAEでリトグラフ《スコット・フェイガンのレコード》を制作。この作品はスコット・フェイガンのレコード『サウス・アトランティック・ブルーズ』にイメージを刷り、レリーフ状にしたもの*124。ジョーンズは8月31日, 9月3日, 5日にもULAEに通い、《スコット・フェイガンのレコード》の制作を続行、並行して《旗II》も手がけている*125。

●9月19日~26日——「1970年の国民投票のための慈善展覧会」がレオ・カステリ・ギャラリーで開かれ、ジョーンズ、ナソス・ダフニス、ダン・フレヴィン、ドナルド・ジャッド、ロイ・リキテンスタイン、ロバート・モリス、ロバート・ラウシェンバーグ、ジェイムズ・ローゼンクイスト、フランク・ステラ、サイ・トゥオンブリ、アンディ・ウォーホルの作品が展示された。

●10月8日~11月16日——サンフランシスコのジョン・バーグルエン・ギャラリーで開かれた「ジャスパー・ジョーンズ版画」展に、版画29点が展示される。

●11月5日~12月27日——アイオワ市のアイオワ大学美術館で「ジャスパー・ジョーンズ 版画作品」展が開かれる。

●11月10日——マース・カニンガム舞踊団の『オブジェクツ』(1970)がブルックリン音楽アカデミーで初演される。音楽はエルヴィン・ルシア(『晩禱』)、舞台装置はニール・ジェニー(ジョーンズが招請)。

●1970年12月19日~1971年1月9日——カステリ・グラフィックスで個展。

●1970年12月20日以前~1971年2月28日——おもにロサンジェルスに滞在し、ジェミナイ工房で《断片——何に因って》と題するリトグラフのシリーズを制作*126。《脚と椅子》、《青》、《曲がった「青」》、《蝶番つきカンヴァス》、《曲がった「U」》、《曲がったステンシル》、《コートハンガーとスプーン》とそれぞれに題された作品は、1964年の油彩画《何に因って》に描かれたモチーフに対応する。

●1970年12月22日~1971年5月3日——ニューヨーク近代美術館で開かれた「ジャスパー・ジョーンズ リトグラフ」展(企画は

リヴァ・キャッスルマン)に1960年から70年にかけて制作されたリトグラフ70点が展示される。カタログの版型はジョーンズが考案したもので、文章はキャッスルマンが著した。その後1年半かけて展覧会はニューヨーク州、テキサス、カリフォルニア、メリーランド、ヴァージニアの各地を巡回する*127。

1971

●ハウストン通りのスタジオで絵画《地図(バックミンスター・フラーの世界ダイマクション・エアローシャン計画による)》(1967-71)、《声2》(1968-71)を仕上げる。どちらもカナル通りのデイヴィッド・ホイットニーのスタジオで着手したもの。

●1月12日~2月28日——オハイオ州シンシナティ市現代アートセンターで開かれた「デュシャン、ジョーンズ、ラウシェンバーグ、ケージ」展にジョーンズの版画23点が展示される。バーバラ・ローズがカタログに序文を寄稿。

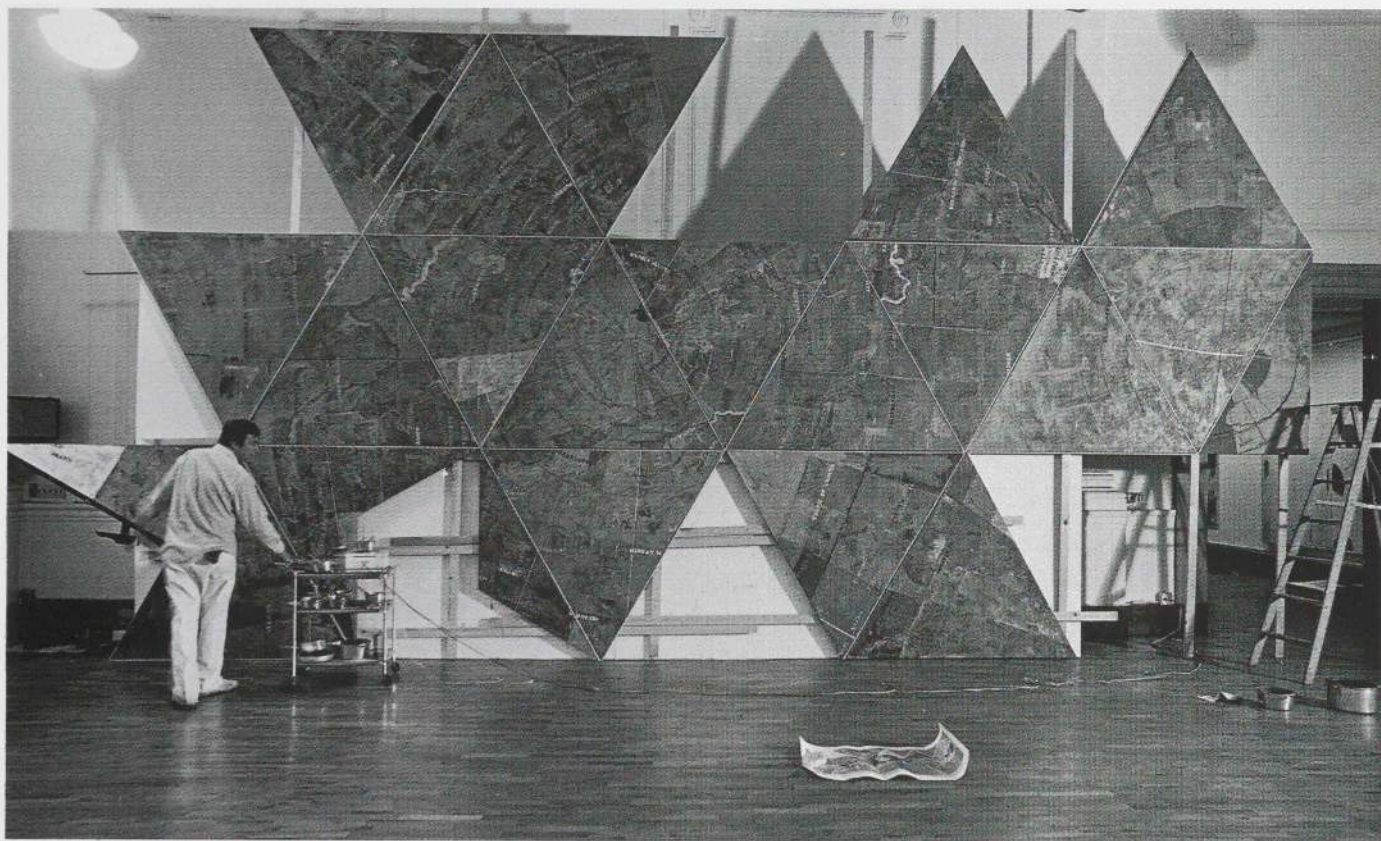
●3月9日~27日——ミネソタ州ミネアポリスのミネアポリス・アート・インスティテュートで開かれた「ジャスパー・ジョーンズ」展に手直しのすんだ《地図(バックミンスター・フラーの世界ダイマクション・エアローシャン計画による)》が初めて展示される。同年中に展覧会はテキサスとニューヨークに巡回した*128。

●3月9日~27日——ミネソタ州ミネアポリスのデイトンズ・ギャラリー12で開かれた「ジャスパー・ジョーンズ 1960年から1970年にULAEで制作されたリトグラフとエッチング」展にULAEから出版された版画70点が展示される。

●3月15日——ハンス・ナムスのスタジオにジョーンズ、ビル・カット、ロバート・ローゼンブルム、リー・イーストマン、トニー・トウル、タチアナ・グロスマンが集い、《地図(バックミンスター・フラーの世界ダイマクション・エアローシャン計画による)》を制作するジョーン

《スプラッシュ・ピース: 鑄造》(1969-70)制作中のリチャード・セラと、ニューヨーク、東ハウストン通りにて、1970年。
写真:マーク・ランカスター Photograph: Mark Lancaster.





《地図(バックミンスター・フラーの世界ダイマクシオン・エアローシャン計画による)》(1967-71)の制作, ニューヨーク, 東ハウストン通りにて, 1970年12月30日。
写真: ハンス・ナムス Photograph: Hans Namuth. ©Hans Namuth 1990.

ズの姿をナムスが撮影した映画を観る。一同はナムスがジョゼフ・アルバース, そして1950年にジャクソン・ポロックを撮った映画も観た*129。

●4月——ジェミナイ工房で「ジャスパー・ジョーンズ 断片——何に因って」展開催。

●4月17日～5月29日——スイスのベルン美術館で開かれた「ジャスパー・ジョーンズ版画」展に1960年から1971年までに制作された版画132点が展示される。カタログの序文はカルロ・フーバーが執筆。展覧会は西ドイツ, オランダ, イタリアに巡回する*130。

●4月27日まで——ロサンゼルスに滞在して, ジェミナイ工房で制作。この年ジャスパー・ジョーンズはおそらく12月6日から翌1月初めまでロサンゼルスに滞在し, ジェミナイ工房で版画制作にあたったものと思われる*131。

●5月1日～29日——カステリ・グラフィックスで「ジャスパー・ジョーンズ 断片——何に因って」展が開かれる。

●5月27日～6月5日——サウスカロライナ州ヒルトンヘッド島, シー・バイ・プランテーション社のハーバー・タウン海洋博物館で開かれた「ジャスパー・ジョーンズによる版画展」(企画はサム・C. キンブレル)に1960年から1971年に制作された版画75点が展示される。

●7月10日～9月5日——シカゴ現代美術館で開かれた「ジャス

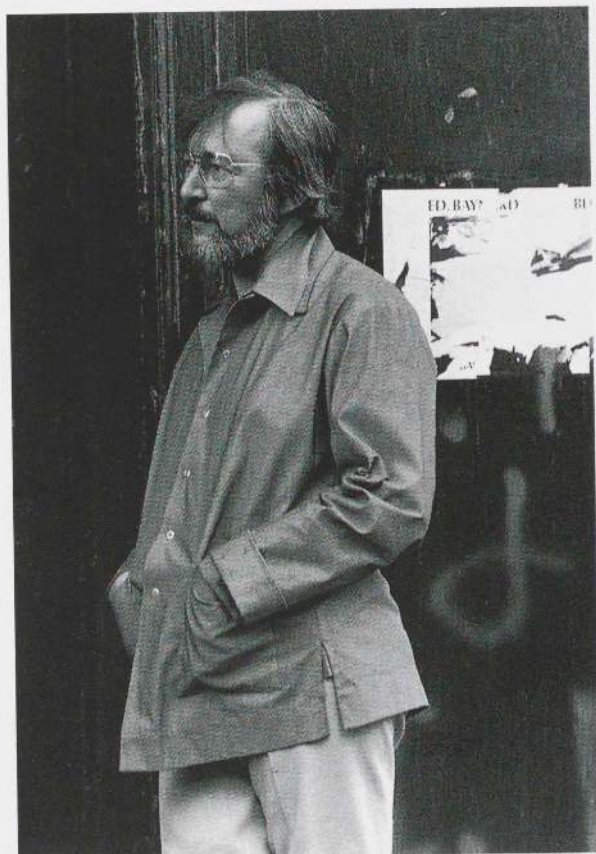
パー・ジョーンズ版画」展(企画はジョゼフ・ランドール)に1960年から1970年に制作された版画130点が展示される。

●8月27日, 30日, 9月3日～5日, 11日, 12日——ULAEでリトグラフ《おとり》とおそらく《2つの旗》(1972, ULAE#120 もしくは ULAE#121)に用いられた「黒の『旗』の石版」を制作。9月18日, 19日, 21日, 26日, 30日, 10月20日, 31日にはULAEのベシヨア別館で, おそらくリトグラフ《おとり》の制作にとりくむ。《おとり》の署名は11月20日に行った*132。版画の完成以前に, ジョーンズはこれをもとにハウストン通りで絵画を2点描く。どちらも題名は《おとり》(ひとつは図版[144, LC#345]。もう1点は図柄は変わらず, サイズのみ版画と同じサイズで小さめ)。従来ジョーンズは絵画に描いたモチーフを版画でとりあげることはあっても, その逆はなく, これは新しい試みだった。

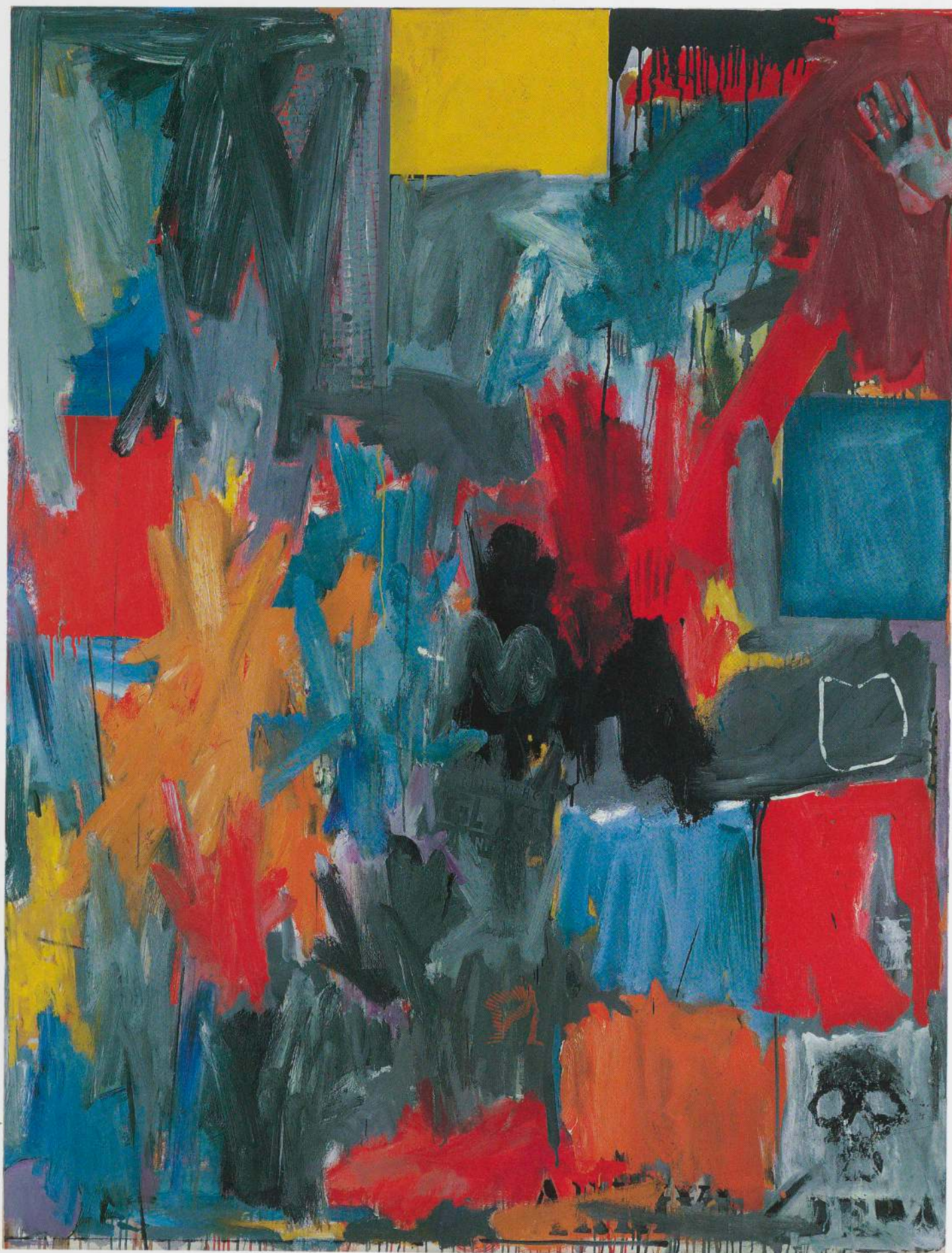
ブラックウッド・プロダクションズによるドキュメンタリー映画『おとり』のため, 版画《おとり》の制作にとりくむジョーンズの撮影が行われた。

●12月3日——マース・カニンガム舞踊団がニューヨーク近代美術館の《地図(バックミンスター・フラーの世界ダイマクシオン・エアローシャン計画による)》の前で, 『ループス』(1971)を踊る。音楽はゴードン・マンマ(『FM測距球儀からの生物物理的な浮遊する信号』)。壁にはチャールズ・アトラスの撮影したスライドが映写された*133。

●12月4日かそれ以前——タチアナ・グロスマンがジョーンズにサミュエル・ベケットとの共作を提案。後にヴェラ・リンゼイがジョーンズに、ベケットの『ゴドーを待ちながら』の挿絵を描いてはどうかともちかける。1972年にはリンゼイがベケットの代理人にこの計画を提起、ベケットは戯曲の初期段階の手稿を提供するという*134。ジョーンズはベケットとの共作には乗り気だったが、テキストには未刊の作品を選ぶことにした*135。



レオ・カステリ・ギャラリーの移転先、西ブロードウェイ420番地にて、1971年。
写真：ジェラルド・マランガ Photograph: Gerard Malanga.



104 | 到着／出発, 1963-64
カンヴァスに油彩, 172.7×130.8cm
ミュンヘン州立近代美術館, バイエルン州立絵画コレクション 蔵

Arrive / Depart, 1963-64.
Bayerische Staatsgemäldesammlungen/
Staatsgalerie moderner Kunst, Munich



106 | 無題, 1964-65
カンヴァスに油彩, オブジェ(6枚組), 182.9×487.6cm
アムステルダム市立美術館蔵
Untitled. 1964-65. Stedelijk Museum, Amsterdam



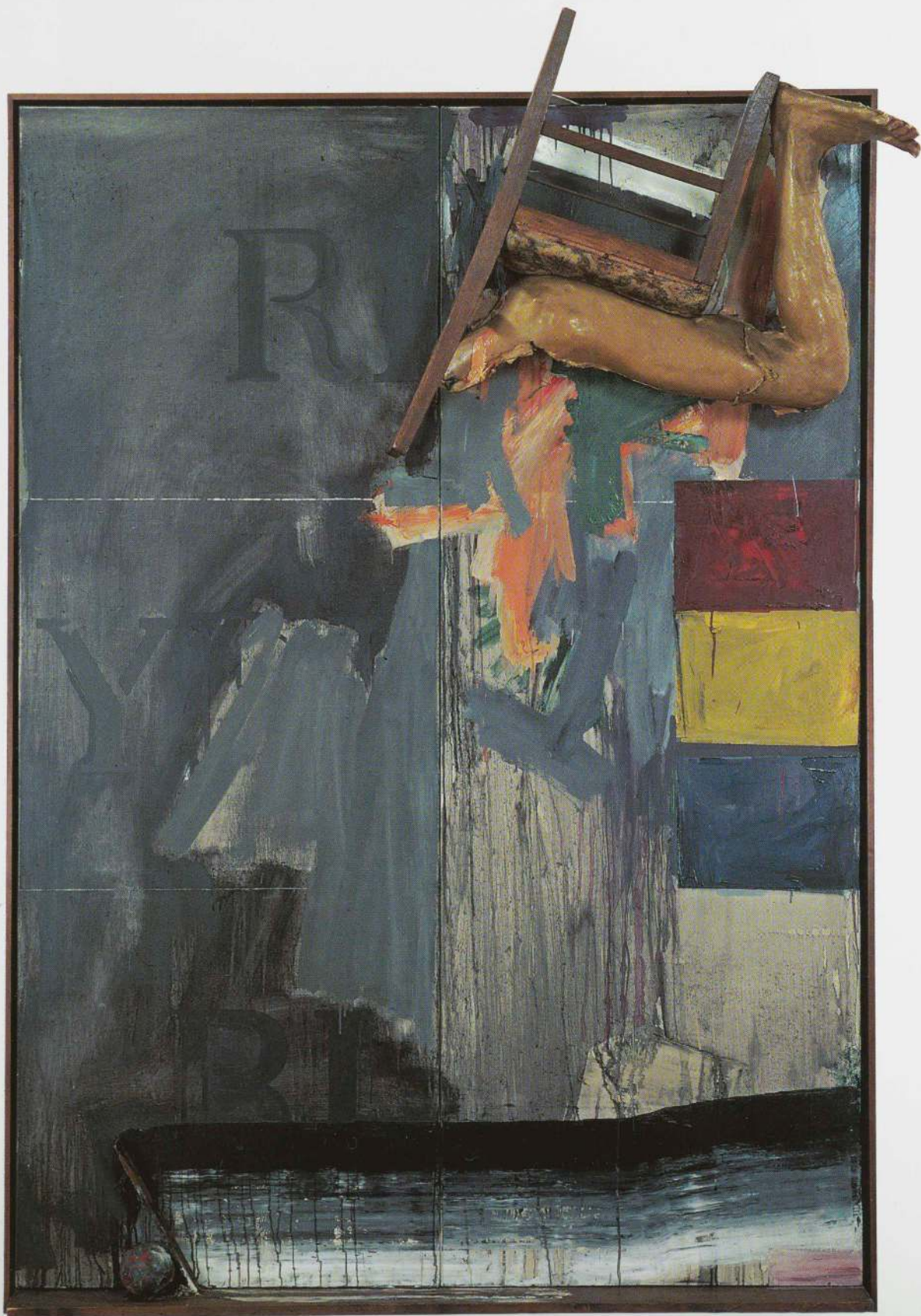
105 | 何に因って, 1964
カンヴァスに油彩, オブジェ(6枚組), 223.5×487.7cm
個人蔵
According to What, 1964. Private collection







107 | フィールド・ペインティング, 1963-64
カンヴァスに油彩, オブジェ(2枚組), 182.9×93.3cm
作家蔵
Field Painting, 1963-64. Collection the artist



108* | ウォッチマン, 1964
カンヴァスに油彩, オブジェ(2枚組), 215.9×153cm
東京, 草月美術館
Watchman. 1964. The Sogetsu Art Museum, Tokyo



109* | スーヴニール, 1964
 カンヴァスにエンコースティック, オブジェ, 73×53.3cm
 作家蔵
Souvenir. 1964. Collection the artist



110 | スーヴニール 2, 1964
 カンヴァスに油彩, コラージュ, オブジェ, 73×53.3cm
 ニューヨーク, サリー・ガンツ蔵
Souvenir 2. 1964. Collection Sally Ganz, New York



111* | No. 1964
紙に黒鉛、木炭、テンペラ、51.4×44.5cm
サラ=アン&ウエルナー・H.グラマルスキー蔵
No. 1964. Collection Sarah-Ann and Werner H. Kramarsky



112* | 批評家は見るII, 1964
石膏にスカルプメタル, ガラス, 8.2×15.8×5.3cm
作家蔵
The Critic Sees II. 1964. Collection the artist

113* | 地下鉄, 1965
石膏にスカルプメタル, 木, 19.4×25.1×7.6cm
作家蔵
Subway. 1965. Collection the artist

114* | 高校時代, 1964
石膏にスカルプメタル, 鏡, 10.8×30.5×10.8cm
作家蔵
High School Days. 1964. Collection the artist



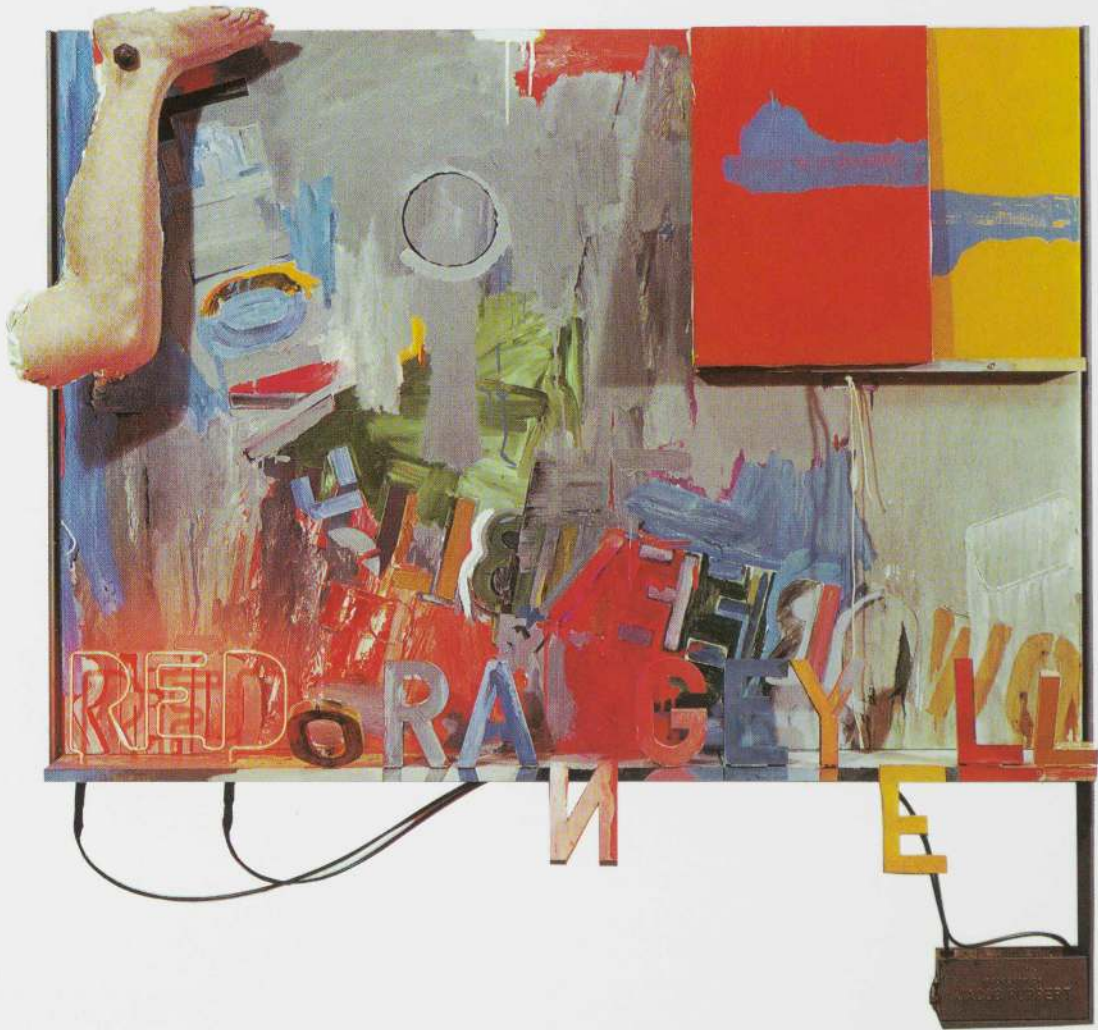
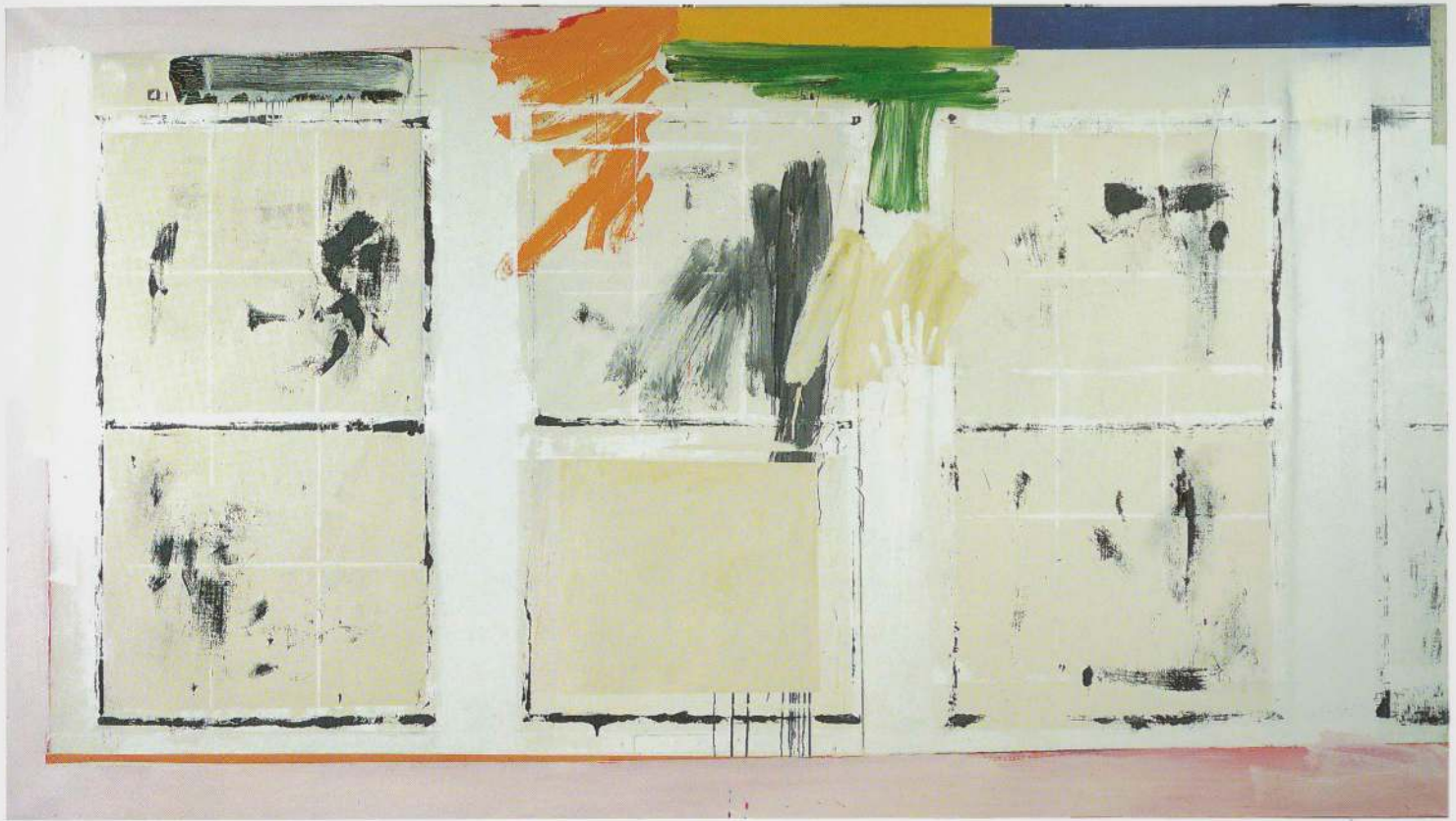
115 | 数字, 1966
 ポリエステル布に鉛筆, 黒鉛による淡彩, 金属粉による淡彩,
 60×46cm
 ワシントン D.C., ナショナル・ギャラリー蔵
Numbers. 1966. National Gallery of Art, Washington, D.C.
 Gift of Leo Castelli in memory of Toiny Castelli

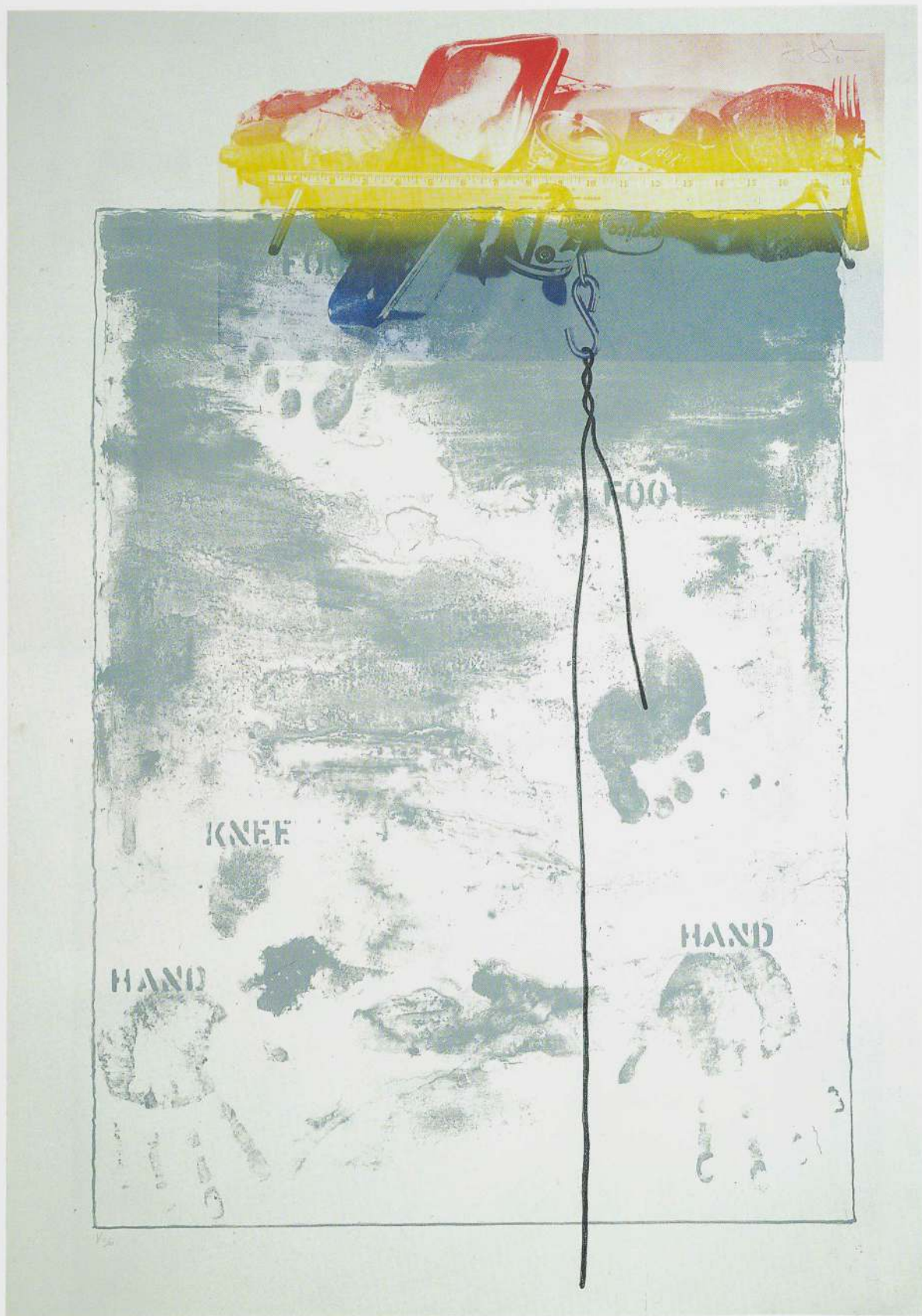
116* | ウォッチマン, 1966
 紙に黒鉛による淡彩, 金属粉, 鉛筆, パステル, 97.2×67.3cm
 ニューヨーク近代美術館蔵
Watchman. 1966. The Museum of Modern Art, New York.
 Gift of Mrs. Victor W. Ganz in memory of Victor W. Ganz



117* | スタジオII, 1966
 カンヴァスに油彩, 178.8×318.1cm
 ホイットニー美術館蔵
Studio II. 1966. Whitney Museum of American Art.
 Gift of the family of Victor W. Ganz in his memory

118 | 移行II, 1966
 カンヴァスに油彩, オブジェ, 151.7×158.1×33cm
 テヘラン現代美術館蔵
Passage II. 1966. Teheran Museum of Contemporary Art





119 | 翼, 1963-66

出版元:ユニヴァーサル・リミテッド・アート・エディションズ
(ニューヨーク州ウェスト・イズリップ), 1963-66年

リトグラフ, 101.9×71.3cm

ニューヨーク近代美術館蔵

Pinion. 1963-66. The Museum of Modern Art, New York.
Gift of the Celeste and Armand Bartos Foundation



120° | 移行 I, 1966

出版元:ユニヴァーサル・リミテッド・アート・エディションズ
(ニューヨーク州ウェスト・イズリップ), 1966年

リトグラフ, 71.4×92.4cm

ニューヨーク近代美術館蔵

Passage I. 1966. The Museum of Modern Art, New York.
Gift of the Celeste and Armand Bartos Foundation



121* | 声, 1966-67

出版元:ユニヴァーサル・リミテッド・アート・エディションズ
(ニューヨーク州ウェスト・イズリップ), 1966-67年
リトグラフ, 122.9×80.5cm
ニューヨーク近代美術館蔵

Voice. 1966-67. The Museum of Modern Art, New York.
Gift of the Celeste and Armand Bartos Foundation

122* | 声, 1964-67

カンヴァスに油彩, 木, ひも, ワイヤー, 金属のスプーン,
フォーク(2枚組), 243.8×176.5cm
ヒューストン, メニル・コレクション蔵

Voice. 1964-67. The Menil Collection, Houston



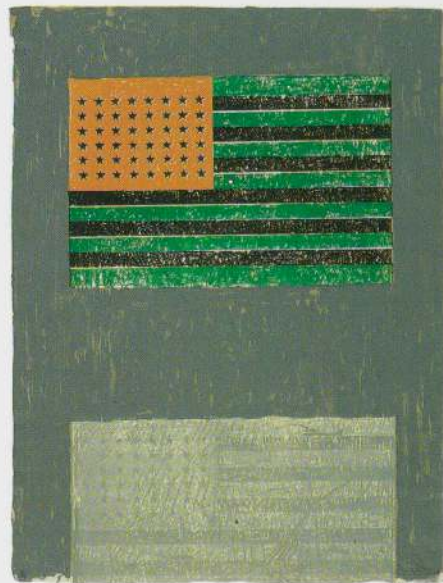
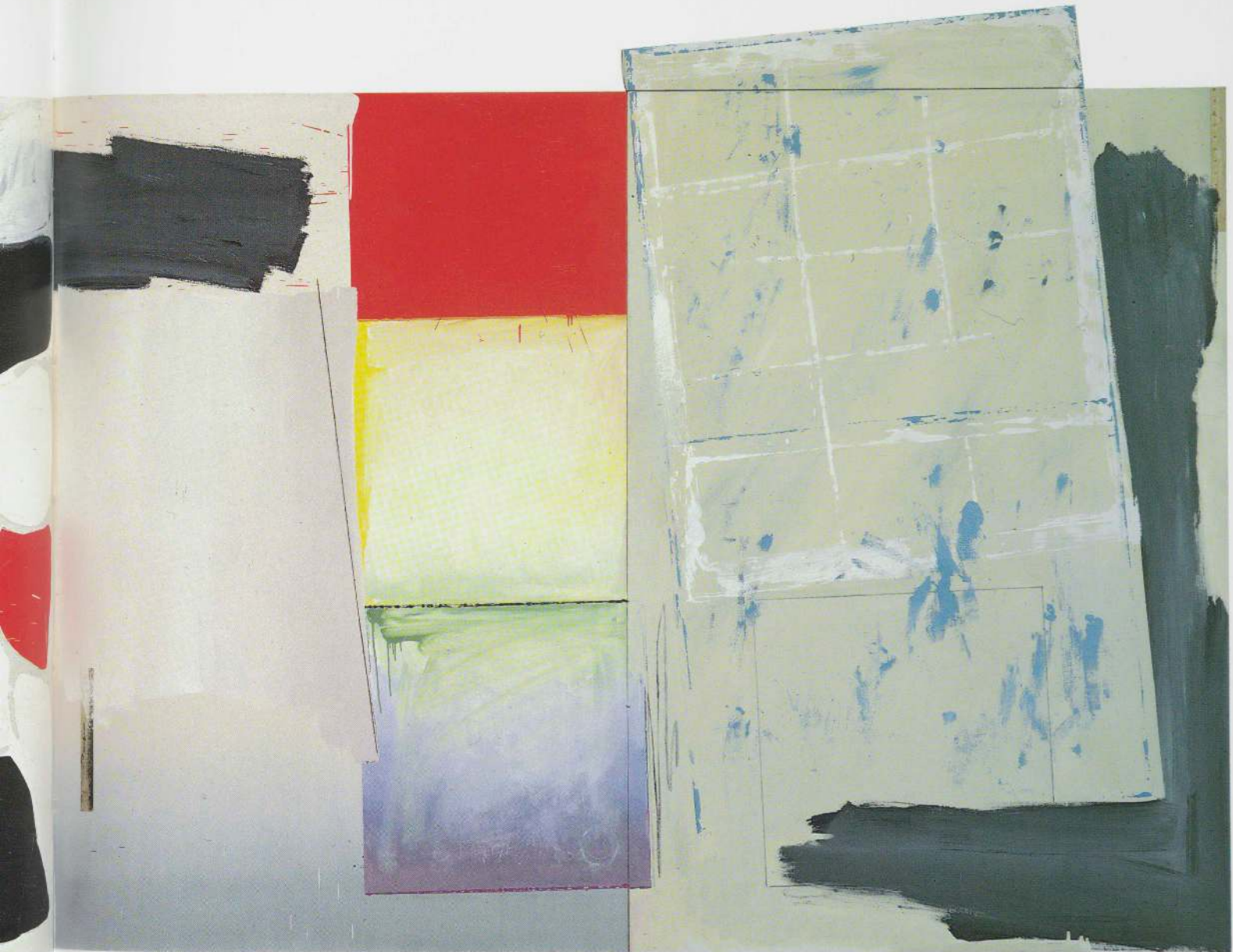
1964-67



123 | ハーレム・ライト, 1967
キャンバスに油彩, コラージュ(4枚組), 198.1×436.8cm
デイヴィッド・ホイットニー蔵
Harlem Light. 1967. Collection David Whitney

124* | 4つの顔のある標的, 1968
紙に鉛筆, パステル, 木炭, スクリーンプリント, 87.6×75.2cm
ジャン・クリストフ・カステリ蔵
Target with Four Faces. 1968.
Collection Jean Christophe Castelli

125* | 旗, 1967-68
出版元:ユニヴァーサル・リミテッド・アート・エディションズ
(ニューヨーク州ウェスト・イズリップ), 1967-68年
リトグラフ, ゴム印, 87.9×65.7cm
ニューヨーク近代美術館蔵
Flags. 1967-68. The Museum of Modern Art, New York.
Gift of the Celeste and Armand Bartos Foundation





126* | 壁の作品, 1968
カンヴァスに油彩, コラージュ(3枚組), 182.9×280cm
作家蔵
Wall Piece. 1968. Collection the artist



127・|スクリーン・ピース 3, 1968
カンヴァスに油彩, 182.9×127cm
カンザス州リーウッド, ナーマン・コレクション蔵
Screen Piece 3. 1968. Nerman Collection, Leawood, Kansas



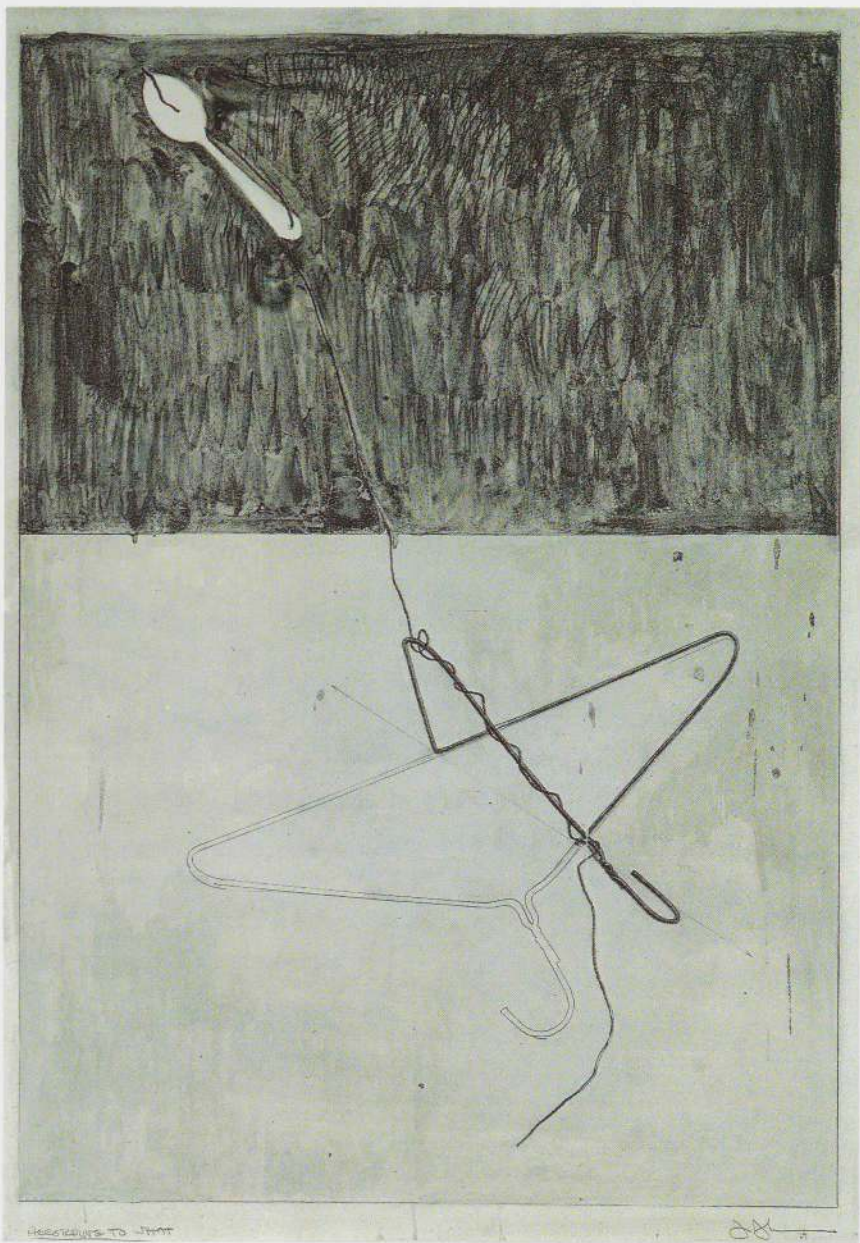
128-137* | 数字0, 数字1, 数字2, 数字3, 数字4, 数字5,
数字6, 数字7, 数字8, 数字9—黒の数字のシリーズより,
1968

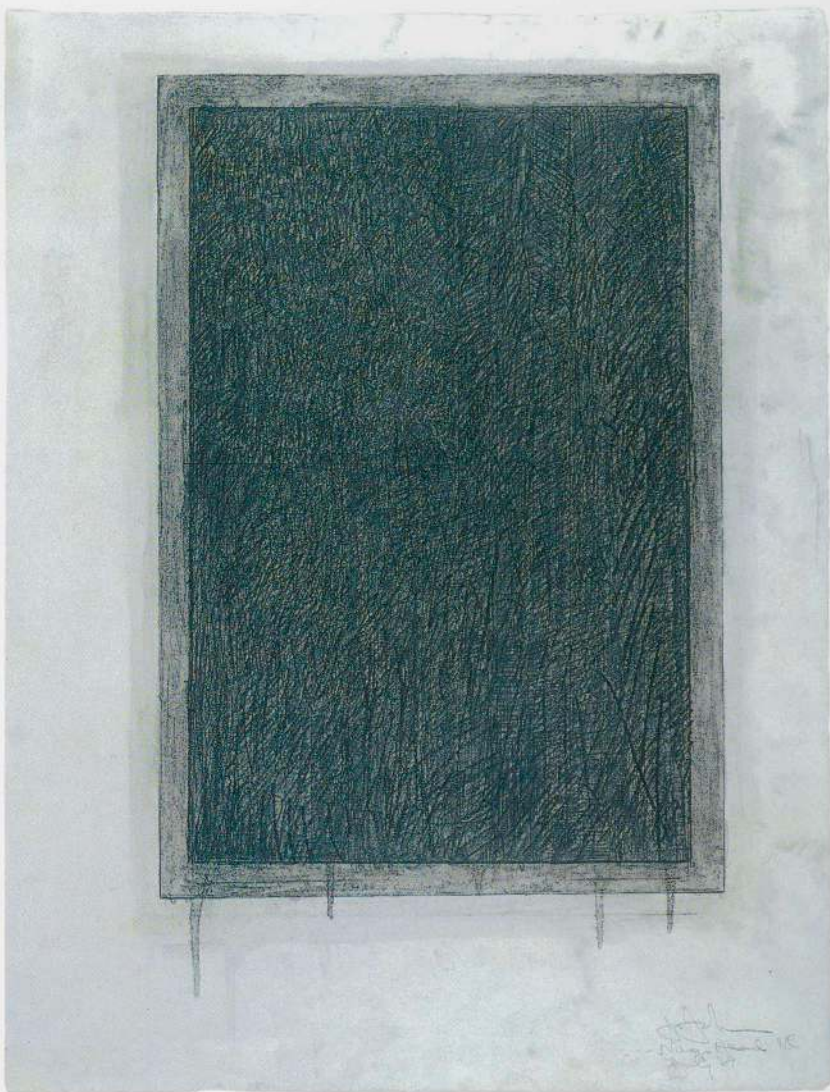
各出版元: ジェミニイG.E.L.(ロサンジェルス), 1968年
リトグラフ, 94×76.2cm

ニューヨーク近代美術館蔵

Figure 0, Figure 1, Figure 2, Figure 3, Figure 4, Figure
5, Figure 6, Figure 7, Figure 8 and Figure 9 from the
Black Numeral Series, 1968, The Museum of Modern
Art, New York. John B. Turner Fund







138 | 「何に因って」の習作, 1969
紙に鉛筆, 黒鉛による淡彩, テンペラ, 88.3×66.1cm
ボルティモア美術館蔵
Study According to What. 1969. The Baltimore
Museum of Art: Thomas E. Benesch Memorial Collection,
1970

139* | エディンクスヴィルより, 1969
プラスチックにインク, 47.6×73cm
キミコ&ジョン・パワーズ蔵
From Eddingsville. 1969. Collection Kimiko and John
Powers

140* | 旗, 1969
紙に鉛筆, 黒鉛による淡彩, 64.1×52.1cm
キミコ&ジョン・パワーズ蔵
Flag. 1969. Collection Kimiko and John Powers

141* | スコット・フェイガンのレコード, 1969
プラスチックにインク, 45.4×45.7cm
デイヴィッド・ホイットニー蔵
Scott Fagan Record. 1969. Collection David Whitney





142* | 無題(第2版), 1969
 出版元:ユニヴァーサル・リミテッド・アート・エディションズ
 (ニューヨーク州ウエスト・イズリップ), 1969年
 アクアティント, エッチング, フォトグラヴィール, 105.2×71cm
 ニューヨーク近代美術館蔵
Untitled. Second State. 1969. The Museum of Modern
 Art, New York. Gift of the Celeste and Armand Bartos
 Foundation



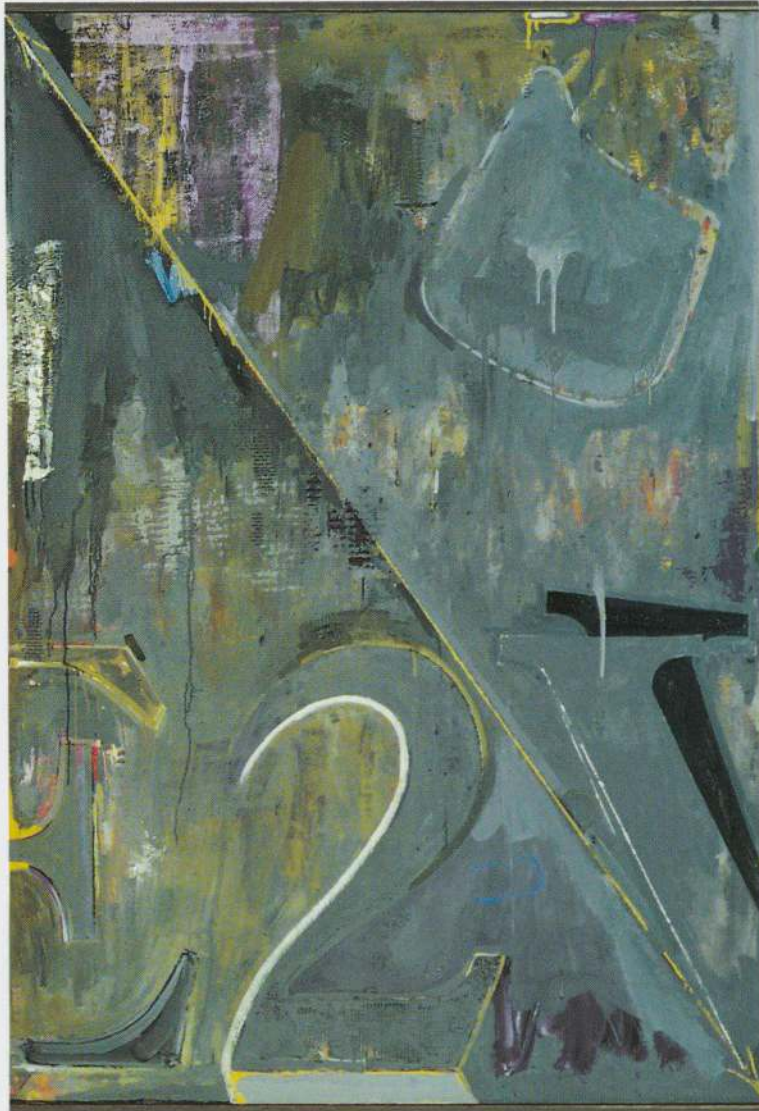
143* | スペース, 1970
 プラスティックにインクによる淡彩, スクリーンプリント,
 71.1×47cm
 ロンドン, アンソニー・ドフェイ・ギャラリー協力
Space. 1970. Courtesy Anthony d'Offay Gallery, London

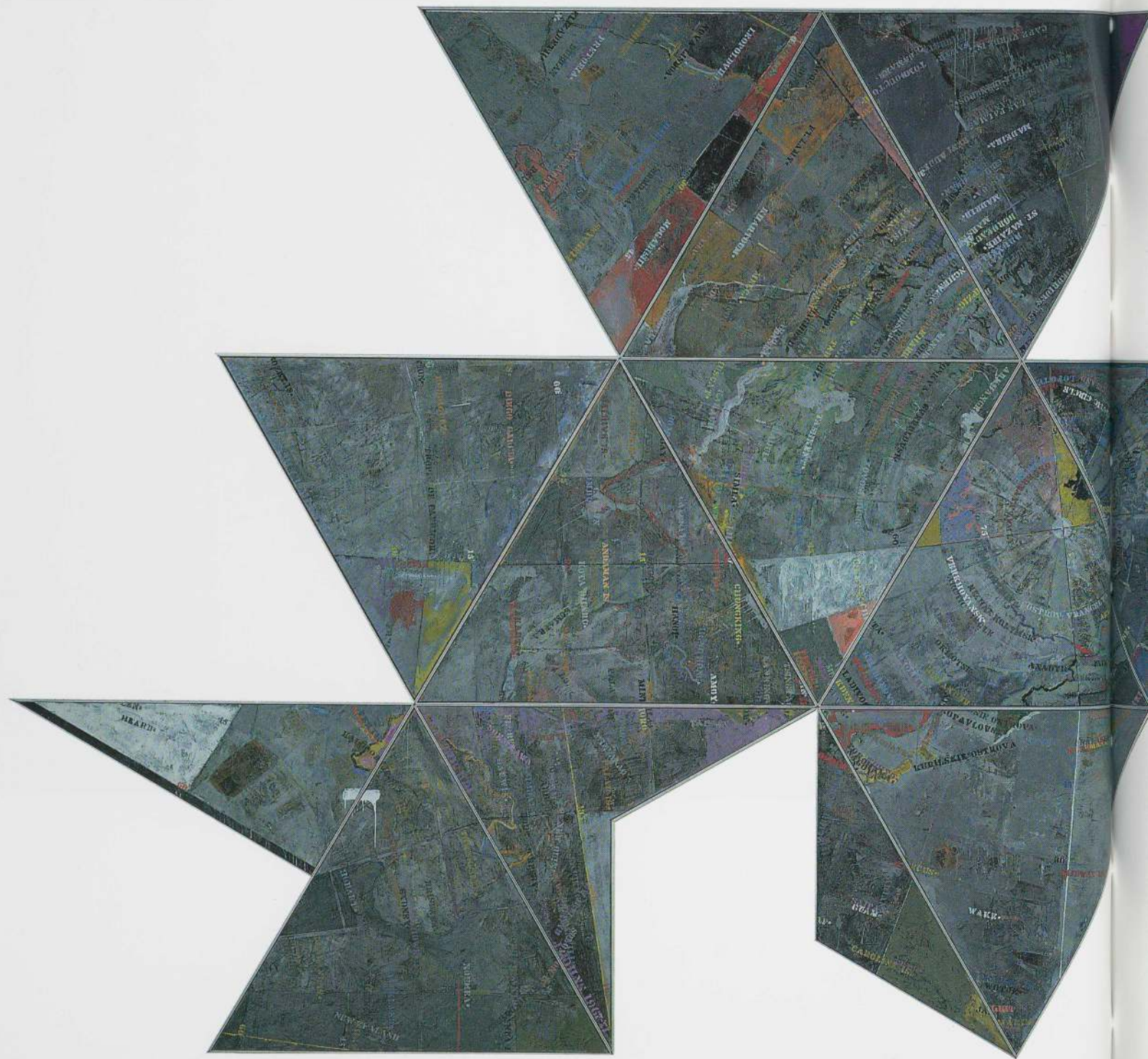
144 | おどり, 1971
 キャンバスに油彩, 真鍮のグロメット, 182.9×127cm
 ニューヨーク, サリー・ガンツ蔵
Decoy. 1971. Collection Sally Ganz, New York





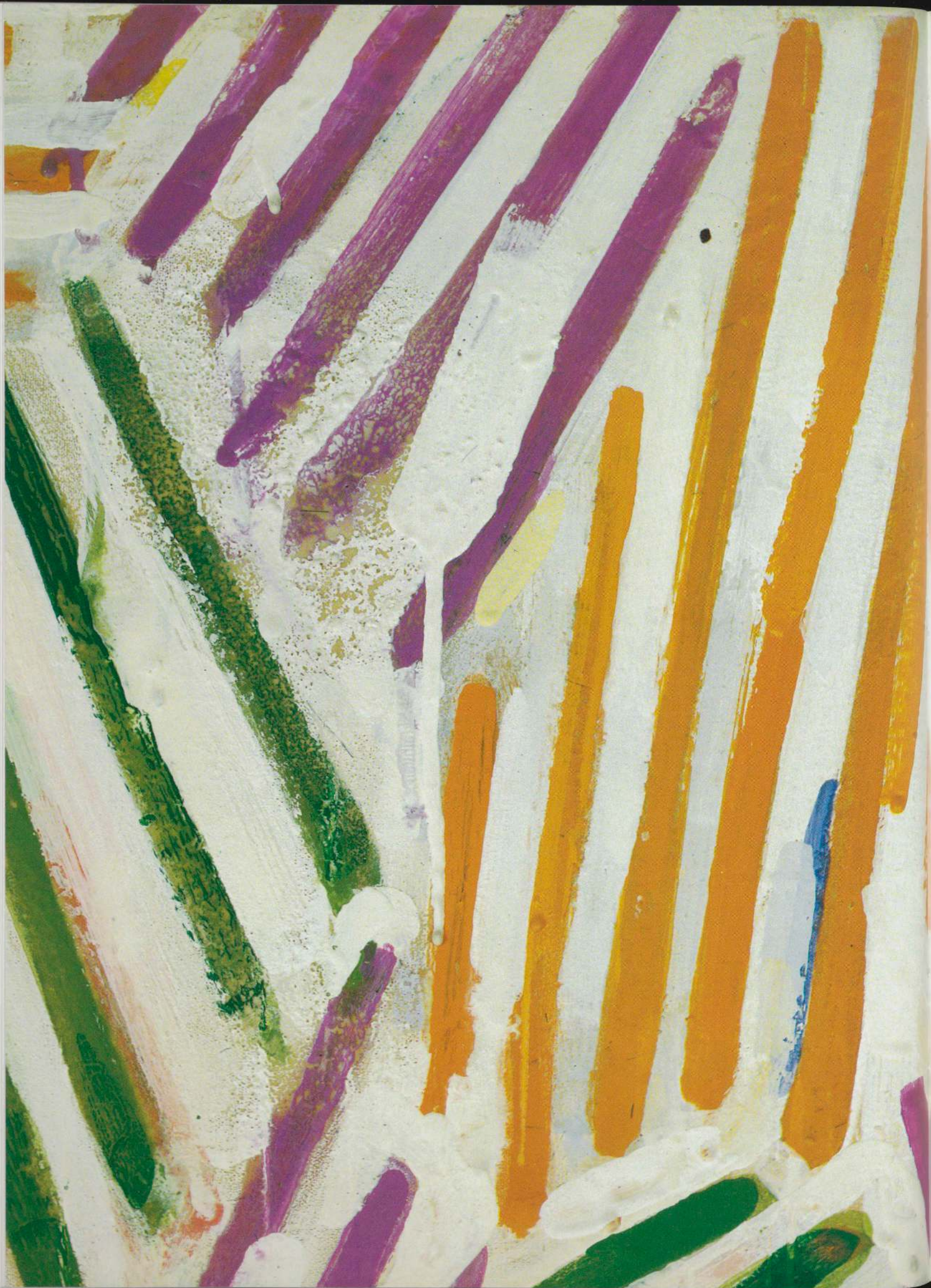
145 | 声 2, 1968-71
カンヴァスに油彩, コラージュ(3枚組), 182.9×411.4cm,
各パネル182.9×127cm, パネルの間隔15.2cm
バーゼル美術館蔵
Voice 2. 1968-71. Öffentliche Kunstsammlung Basel,
Kunstmuseum





146 | 地図(バックミンスター・フルーの世界ダイマクション・
エアローション計画による), 1967-71
カンヴァスにエンコースティック, コラーージュ(22枚組),
500×1000cm
ケルン, ルートヴィヒ美術館蔵
Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Air
Ocean World). 1967-71. Museum Ludwig, Cologne





1972-1978

ジョーンズの作家としての成長過程は、一定の試行にまとまりをつけるような絵画の大作により周期的に区切りがつけられてきた。これに反して、1972年に制作された4枚のパネルから成る大規模な作品《無題》(図版153)は、新たな出発点を画するものであった。右側のパネルには、長い間用いられていなかった人体の型抜きが再び現れる。それらは病的で生々しいばらばらの人体破片で、明らかに少なくとも男女ふたりの異なる人体から取られており、数字が書き込まれ色分けされた当て板に貼り付けられている。中央部分は敷石模様の2枚のパネルから成り、一方はエンコースティックで、もう一方は油彩で描かれている。右側パネルの右半分と左側パネルの左半分は全く同じもので、2枚のパネルが明らかに重複していることが分かる。さらに、それぞれのパネルでは《ハーレム・ライト》の敷石模様の一部を90度回転させたものが用いられている。(ジョーンズは同様に、《ハーレム・ライト》の模様を《壁の作品》でも回転させて使用している)。最後に絵の左部分は、彩色されたハッチ・マークという全く新しいモチーフで覆われている。全体に大胆であるだけでなく、より簡潔で理論的な作品に仕上がっている。その10年程前に制作された《何に因って》も同じく意欲的な(かつ、同様に分割的な)作品であったが、《無題》と比べてしまうと、対照的にもっと複雑で込み入った、饒舌なものに見えてくる程である。

《無題》の、完全に分割された各部分をもとに、ふたつの重要な版画の連作と多数の素描が制作されることになる。この作品の重要性は、ジョーンズが用いた人体の型抜きの「より強靱で、…より主観的な特質」*1と感じていたものに怯えを覚えたという回想によって、さらに明らかにされる。ジョーンズはこれらの型抜きや、その他初期に用いた具象的なイメージを、版画や素描の中で引き続きあつかった。実際、人体を写し取った《皮膚》の最も興味深い作品のいくつかは、1973年から1975年にかけて制作されたものである。一方、1974年からの約10年間、絵画では、《無題》で使われた抽象的な「クロス・ハッチ」模様が唯一の表現手段として用いられることになる。ジョーンズは通行中の車にこのようなマークが塗られているのを一瞬見かけ、すぐに(実際に作品化されたのは1年後であったが)、このモチーフを使おうと考えた、と語っている。彼は後に振り返って、「それは、私の興味を引く全ての性質——即物性、反復性、強迫観念的なもの、寡黙な秩序、そして意味の完全な喪失の可能性——を備えていた」*2と言っている。模様が持つ性質の中でジョーンズが興味を持ったもののひとつが、その順応性であった。そのどちらにも極端に走ることは望んでいなかったものの、この模様なら高度に洗練されたものにも、ストリート・アート風の大ざっぱで単純なものにも描かれ得ると考えていた*3。彼のこぼれに從えば、模様はその様々な可能性によって「感情的にひきつけられる多様な陰影」*4をも生み出すことができた。透明な揺らめきや霧で覆われたよ

うなあいまいさ、激しい分裂、不安感、鈍くもった静寂などに限らず、全てはモチーフのあつかいかた如何で手に入れ得るものであったし、実際に手に入れられることとなる。

ぎっしり描かれたハッチ模様は、ただ絵画面を構成するひとつの単位に過ぎず、ジョーンズは、模様を明確に判別し得る、あるいはじっくり調べ見てようやく識別し得るさまざまな法則に基づいて変化させることによって、その単一性を補っている。画面は格子状に分割され、境界部分の模様は対称的であったり、連続していたり、あるいは鏡に映したように反転したり、反復したりしている。こうして画面を区切ることによって、ハッチ・マークの向きや色、素材の変化が調整されている。しばしば彼の手の指を想起させる、これら「単なる跡」*5が印された様々な大きさの鍵盤の上で、ジョーンズは目のくらむようなオールオーバーの絵画を創作したのであった。それは数学的な秩序に基づくものだが、ついにはフーガ風の複雑さにまで高められる。中でも最も複雑な、絵画と版画による《うす雪》の連作では、こうした模様の連続が、空間における曲線運動や渦巻き運動を暗示させる幾何学的な隠れた構造に從って配列されている。《匂い》や《うす雪》といった題名はどちらも、そうした構造を無に帰するようにとらえ所のない、それでいて染み渡るような感覚や、はかなく吹き散る性質を表している。しかし、ハッチング模様がさらに角度のついた大きなものになると、それは表現主義的な力強さを感じさせるようになり、《死体と鏡》では秩序の乱れを表現するために、雑な塗りの繰返し——「しみで汚れた」鏡像——が為されている。ジョーンズが抽象画家として論じられることはめったにないが、《死体と鏡》や《匂い》、《泣く女》その他数点のクロス・ハッチの絵画は彼の主要な作品に数えられるもので、現代の抽象芸術の歴史においてもその重要な一部を成している。幾何学的構成や身振りの表現主義といった標準的な範疇の外にありながら、ジョーンズの作品はその両方の側面を兼ね備えているのである。一般には、ジョーンズの美学と1950年代初頭のニューヨーク・スクール絵画の美学との関係——通常は正反対なものとして評される——を明確にすることに特別な関心が払われているが、1970年代のジョーンズの抽象絵画に見られる全面を覆う構成は、ひとつには、絵具を滴たせさせたジャクソン・ポロックの絵画に対する、正確に測定された(文字通り「量化された」あるいは「図形化して描かれた」という意味での)答えを示すものだったのではないだろうか。

—KV

*註については、pp.391,392を参照。

1972

● ハウストン通りのスタジオで4枚のパネルからなる《無題》(図版153)を仕上げる。中央のパネル2枚は1969年に制作したもので、敷石の模様をあらわしている。左端のパネルにジョーンズは初めてクロス・ハッチングの模様——「斜めに傾いた線、クロス・ハッチングのような線」*1——を描く。これは1974年から82年にかけて、ジョーンズの絵画作品の主なモチーフとなる。この新しいモチーフを思いつきかけられたのは、その前年にクロス・ハッチングの模様を描いた車の姿をちらりと見たことだった。

.....
 ロングアイランドをドライブしているときに、こんなふうな模様をつけた車が走ってきた。目にしたのはほんの一瞬だったけれども、それを使うことになるとすぐにピンときた*2。

.....
 右端のパネルには、人体の一部を型どりの断片を7つ細長い木にとりつけたものが採り入れられている。このイメージの一部と全体が、後にジョーンズの素描、版画の多くのもとになる。この年、やはりハウストン通りのスタジオで《数字5》と《数字6》を仕上げる。どちらもカンヴァスにスカルプメタルとコラージュをほどこした小品で、1964年に着手したものだ。

● これより以前に、ジョーンズはピカソ90歳の誕生日を祝うアルバム用に版画を一点制作するよう依頼を受けた。「それはお断りすると答えた……それから、もちろん、夜通し寝ずに考えた。もしやるとしたら、こんなふうにするんだが、とね」*3。この年、ピカソの横顔を撮った写真をもとに、ジョーンズはリトグラフ《カップ・4・ピカソ》を、また後に《カップ・2・ピカソ》を制作した。

● シムカ版画工房の川西浩史と島田毅が、ニューヨークを拠点に6人の若手アーティストとスクリーンプリントによる実験的な試みを展開。計画が完了したところで川西はジョーンズを招いて作品を披露し、感想を求めた。そのときの様子を川西は次のように回想する。「作品を一通り見終わったところで、ジョーンズは翌日からのぼくらの予定を訊ねた。予定はなにもない」と答えた。ジョーンズと一緒に版画を作ろうと言う。あやうく気を失うところだった。運よく、もちこたえた。次の日から仕事が始まった」*4。最初に出版された作品は《スクリーン・ピース》である*5。

● ジョーンズはフランス領西インド諸島のサンマルタンに自宅とスタジオを購入*6。

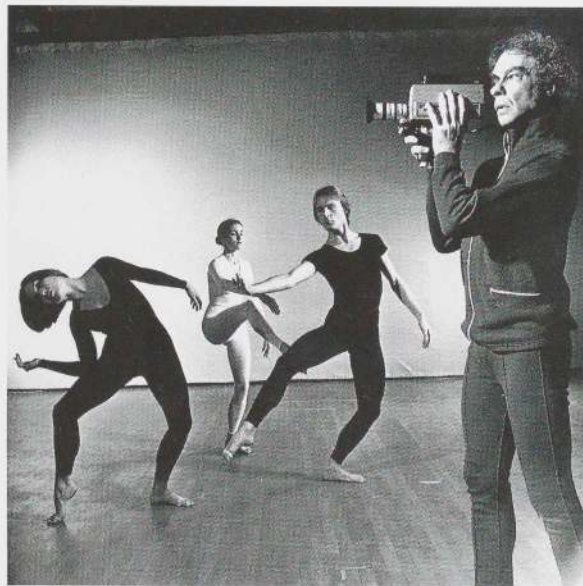
● 1月25日～3月19日——ニューヨークのホイットニー美術館で開かれた「1972年現代アメリカ絵画アニュアル展」に1971年に制作された2種類ある《おとり》のうち大きいほうの作品が展示される。

● 2月1日——マース・カニンガム舞踊団の「ランドローヴァー」

(1972)がブルックリン音楽アカデミーで初演される。音楽はジョン・ケージ、ゴードン・マンマ、デイヴィッド・テュードア(『52/3』)、衣裳デザインはジョーンズが担当。

● 2月2日——マース・カニンガム舞踊団の「TVリターン」(1972)がブルックリン音楽アカデミーで初演される。音楽はマンマ(『テレビポス』)、舞台装置と衣裳デザインはジョーンズ。

● 2月8日以前～2月14日——ロサンジェルスジェミニイ工房で版画制作。ジョーンズは3月25日以前にロサンジェルスに戻り、3月31日までジェミニイで作業をつづける。5月16日以前に再度ジェミニイに赴く。



マース・カニンガム(TVリターン)、上演風景、1972年。
 写真:ジャック・ミッチェル、協力:カニンガム舞踊財団
 Photograph: Jack Mitchell,
 courtesy Cunningham Dance Foundation, Inc.
 © Jack Mitchell.

● 2月21日～3月11日——東京の南画廊で開かれた「版画 ジャスパー・ジョーンズ」展にリトグラフ19点、スクリーンプリント2点、鉛のレリーフ6点が展示される。

● 4月25日——ニューヨークのプラザ・ホテルで、スカウヒーガン絵画彫刻学校賞の表彰式が行われ、ジャスパー・ジョーンズは絵画賞を受ける。彫刻賞はクレス・オルデンバーグ、版画賞はロバート・ラウシェンバーグがそれぞれ受賞した*7。

● 5月13日～6月30日——フレンツェのストロツィ宮で開かれた「第3回国際版画ビエンナーレ」に作品が選ばれる。

● 6月11日～10月1日——第36回ヴェネツィア・ビエンナーレのアメリカ館にジョーンズのリトグラフ《黒の数字のシリーズ》(1968)から《数字3》、《数字9》が展示される。

● 6月30日～10月8日——西ドイツ、カッセルで開かれたドクメンタVで、ジャン＝クリストフ・アマンがノイエ・ガレリー・シェーネ・アウスジヒトを会場に企画した「レアリズムス」展にジョーンズの絵画《旗》(1958)が展示される。

●7月6日, 9日, 10日——ウェスト・イズリップのULAEで版画制作*8。この年, ULAEで作業するのは8月26日, 27日, そして11月28日には《2つの旗》(ULAE#121)と《カップ・4・ピカソ》*9に署名, また12月10日には刷り師のビル・ゴールドストーン, ジョン・ランド, ジェイムズ・スミスと《カップ・2・ピカソ》を制作する。《カップ・2・ピカソ》はフランスの雑誌『20世紀』に委嘱されたもので, 1973年6月, 同誌の表紙に版に記した署名を含め掲載された*10。

●9月14日~10月15日——ニューヨーク州ヘムステッドのホフストラ大学エミリー・ロウ・ギャラリーで「ジャスパー・ジョーンズ, おとり 版画と絵画」展(企画はロバート・リットマン)が開かれる。カタログの序文はロバート・バーンスタインが寄稿。

●10月4日~11月26日——コーパス・クリステイの南テキサス美術館の開館記念展「ジョーンズ, ステラ, ウォーホルのシリーズ作品」展(企画はデイヴィッド・ホイットニー)に絵画《4つの顔のある標的》(1955), 《何に因って》(1964), 《ウォッチマン》(1964), 《移行II》(1966), 《無題》(1972)[展覧会カタログには制作中とある], 彫刻《懐中電灯II》(1958), 《懐中電灯III》(1958), スカルプメタル作品《電球II》(1958), 《批評家は笑う》(1959), ブロンズ《電球》(1960)2点, 《塗られたブロンズ(サヴァラン罐)》(1960), 《塗られたブロンズ(エール罐)》(1960), 《批評家は見る》(1964), 《高校時代》(1964), 《地下鉄》(1965), 《思い出の作品(フランク・オハラ)》(1961-70), 《イギリスの電球》(1968-70)が展示される。ジョーンズはオープニングに出席した*11。

●10月28日~11月25日——ニューヨーク, カステリ・グラフィックで「ジャスパー・ジョーンズ ロバート・スカル・コレクションより」展が開かれる。

1973

●サンマルタンで絵画《旗》を描き, 素描《皮膚I》, 《皮膚II》, 《無題(絵画「無題」をもとに)》(LC#D-59), 《無題(絵画「無題」をもとに)》(LC#D-111)を制作。

●ハウストン通りのスタジオで絵画《数字0》(1964-73)を仕上げ。この作品はリヴァーサイド・ドライブのスタジオで着手したもの。また《匂い》(1973-74)の制作にとりかかる。《匂い》で初めて, ジョーンズは画面全体にクロス・ハッチングのモチーフを展開した。クロス・ハッチングを基本とする絵画, 素描, 版画はしだいに複雑さを増しながら引き続き制作され, 1980年代に入ってからしばらくの間はこれが維持される*12。

●コロンビア大学のメイヤー・シャピロ記念講座開設準備会の出版したポートフォリオ《メイヤー・シャピロに捧げる》に《標的》



マース・カニンガムと, ニューヨーク州, ストニーポイントにて。
写真:ヤスオ・ミナガワ Photograph: Yasuo Minagawa.

(ULAE#126)を提供*13。

●ジョン・ケージの家からもほど近い, ニューヨーク州北部ストニーポイントの農家を改修した住まいに引っ越す。ここで絵画《2つの旗》(1973-77)の制作に着手。

.....

ジョン・ケージがそこに住んでいた。ある日電話で, 大家が小さな家売りたがっているが, 興味はあるかと言ってきた。その家を買った。それからその家に住むようになった*14。

.....

●マーク・ランカスターがジョーンズの助手となり, 1985年の夏までその仕事をつづける。

●[1月]——ブラックウッド・プロダクションズが映画『おとり』を完成。ナレーターはバーバラ・ローズが務めた。この映画は1971年にULAEの工房でリグラフ《おとり》の制作に携わるジョーンズの様子を記録したもの*15。

●1月10日~3月18日——ホイットニー美術館で開かれた「1973年現代アメリカ美術バイエニアル」展にジョーンズの《無題》(1972)が展示される。

展覧会評のなかでトマス・B・ヘスはこの作品について次のように記している。「組み上げられた隠喩的な足場の中に, ジョーンズは自伝的な要素を刻みつけた——スタジオでの作業の分析, 心に残るハーレムやロング・アイランドで垣間見た光景, 4, 5人の友人たちの寄せ集め。ジョーンズは思い出を保存し, 過ぎ去った体験を再び喚起しようとしているように思える」*16。

●1月25日——ULAEで《カップ・2・ピカソ》を制作*17。この年ジョーンズは6月21日と28日にもULAEでリグラフ《ボールのある絵》(1972-73), 《おとりII》を制作する*18。

●2月18日~21日——タチアナ・グロスマンがサンマルタン滞在中のジョーンズを訪ねる*19。



ジュディス・ゴールドマンと、ニューヨーク州、ウェスト・イズリップのULAEにて、1973年1月26日。
写真：ハンス・ナムス Photograph: Hans Namuth. ©Hans Namuth 1990.

●3月4日——レオ・カステリに宛て、マース・カニングム舞踊団の公演を観るためニューヨークを訪れるつもりとの手紙を送る。発信地はサンマルタンと思われる*20。

●5月——『ナショナル・ジオグラフィック』誌にメキシコの床屋が立木にジョーンズのクロス・ハッチングと似た模様を描いている写真が掲載される。ジョーンズは後にこの写真にちなみ、作品のひとつを《床屋の木》(1975)と名づける*21。

●5月3日まで——サンマルタンに滞在し、素描《無題》(LC#D-103)を制作*22。

●5月16日——全米芸術院会員に選出される。式典はニューヨークの芸術院講堂で行われた。ジョーンズははじめ新たに選出された会員の作品展が式典に合わせて催された。

●5月25日～7月22日——ホイットニー美術館で開かれた「アメリカの素描 1963年-1973年」展にジョーンズの素描《荒野II》(1963)、《4つの顔のある標的》(1968)、《壁の作品II》(1969)が展示される。

●10月4日以前～10月18日——ロサンジェルスジェミニイ工房でグラフィック《「無題, 1972」より4つのパネル》(1973-74)を制作*23。11月30日までは再びジェミニイで版画制作に着手し、12月3日まで続行*24。

●10月18日——タクシー従業員組合連合が美術品蒐集家として名高いタクシー会社経営者ロバート・スカルに抗議して、競売会社パーク・パーネット社の前にピケを張る。スカルはこの日ジョーンズの《標的》(1961)を初めとする作品をオークションにかけることになっていた。ピケ隊は作品の予想価格を記したブラカードを掲げた。この日の競りで《一對の白い旗》(1965)が24万ドルで落札され、存命中のアメリカ人画家の作品としては最高価格を記録する。

●11月初め——マース・カニングム舞踊団の公演に立ち会うためパリを訪れる。パリ滞在中にサミュエル・ベケットと会い(仲介者はヴェラ・リンゼイ)、1972年にリンゼイが検討した未発表の草稿による共同プロジェクトを提案した。

新作の挿絵を描きたいとベケットに言った。ベケットはぞっとしたような表情をみせた。「新作だって?」と訊ねる。「新しい本を書けということかね?」わたしは「まだ刊行されていない断章のようなものはありませんか、単語をいくつか、それとも短い文でも結構ですが」と答えた。そのときわたしはベケットのこぼすイメージの一部にするか、短文を絵のなかにとりこもうと思っていた。「それならある」とベケットは言う。「ただしフランス語のものしかない。」わたしはフランス語は分からないと言った。英語に訳してくれることになった。ベケットにとって翻訳がどんなに骨の折れる仕事か知ったのは、後になってからのことだ——翻訳するとき、ベケットはまったく新しい作品を書き上げる*25。

●11月6日——マース・カニングム舞踊団の『一日か二日』(1973)がパリのオペラ座で初演される。音楽はジョン・ケージ(『エトセトラ』)、舞台装置と衣裳デザインはジョーンズがマーク・ランカスターの助けを得て担当(灰色の濃淡による衣裳と半透明の緞帳を用いて舞台の奥行きを最大限に活かした)。

1974

●ストーニー・ポイントで絵画《標的》(LC#250)を制作、素描《エール罐I》、《エール罐II》、《エール罐III》を完成。素描《エール罐IV》(1974-75)に着手。

ニューヨーク、東ハウストン通りにて、1973年6月。
写真：ナンシー・クラプトン Photograph: Nancy Crampton. ©Nancy Crampton.



- ハウストン通りで絵画《匂い》(1973-74)を仕上げる。
- この年、絵画の小品《標的》(LC#240)と《死体と鏡》の第一作を描く*26。
- サンマルタンに長期間滞在。その間、後にベケットと共同制作する本の文章部分をなす5篇のテキストの英語版が届き始める。

やっとな、(ベケットが)みごとに磨きのかかった文章を2篇か3篇送ってくれた。作品として仕上げられていて、断章などとはまったくちがう。それからあの手この手を使って、なんとかもう1篇書いてもらった。最終的には、全部で5篇受け取ったことになる。本の分量を増やしたいのと、英語とフランス語に堪能なひとが文章を比較できるように、テキストは英仏両方を載せることにした。わたしは数字のエッチングを作り、あとは2、3年前からとりにくんでいたふたつの図案、つまり敷石を埋めた壁と、クロス・ハッチングのように斜めに傾いた線をもとにイメージをこしらえた*27。

- 1974年と1975年にジョーンズは数回フランスを訪れ、それぞれ10日から2週間滞在し、ベケットとの共作用のエッチングの制作と装丁のデザインにとりくんだ*28。こうした訪問の間に、ジョーンズは少なくとも3回か4回ベケットに会っている*29。

パリでは刷り師アルド・クロムリンクが主宰するクロムリンクの版画工房を仕事場にした。ピカソのエッチング《泣く女》(1937)を見たのは、クロムリンクの工房でのことである。ジョーンズは1975年に

サムエル・ベケットと。写真:ロベール・ドアノー Photograph:Robert Doisneau. ©Robert Doisneau/Rapho.



マース・カニンガム、《一日か二日》、上演風景、1973年11月。
Photograph: ©François Hers/VIVA, courtesy Cunningham Dance Foundation, Inc.

描いた絵画に、これにちなみ《泣く女》と名づけている。それからおよそ20年も経った後、近作の「覆いのかかったような効果」の源を問われて、ジョーンズは次のように答えている。「パリで作ったいくつかのエッチングが始まりで、その後、《危険な夜》(1982)にまた顔を出した。アルド・クロムリンクの工房によく昼食をとった部屋があって、そこにかかっていたピカソの版画がきっかけだったかもしれない。ハンカチをもって泣いている女の版画だ。ハンカチは手でもっていたのか、それとも歯で噛んでいたのか、とにかく図柄はそんなもので、た



だそれらは薄っぺらいんだ。なんというか……コラージュのような感じがした。奥行きがあまりないせいだろう」*30。

●マース・カニングム舞踊団との共同制作を記念する7枚の版画からなるポートフォリオに、ダイスで切り抜いたステンシルを用いた《M.D.》を提供。このポートフォリオはカニングム舞踊財団を財政的に支援する目的で制作された。ジョーンズのはかにジョン・ケージ、ロバート・モリス、ブルース・ナウマン、ロバート・ラウシェンバーグ、フランク・ステラ、アンディ・ウォーホルが作品を提供した。

●2月15日以前～2月18日——ロサンジェルスに滞在し、ジェミニ工房で版画を制作。この年ジョーンズは4月にもジェミニで《「無題、1972」より4つのパネル》を制作、また6月(6月3日以前にロサンジェルスに到着している)*31には《「無題、1972」より4つのパネル》を完成させている*32。

●3月——ジェミニ工房で「ジャスパー・ジョーンズによる」グラフィックの新シリーズ展が開かれる。

●4月6日～6月16日——ホイットニー美術館で開かれた「アメリカのポップ・アート」展に、ジョーンズの絵画9点《タンゴ》(1955)、《4つの顔のある標的》(1955)、《石膏塑型のある標的》(1955)、《灰色の旗》(1957)、《アレイ・ウープ》(1958)、《3つの旗》(1958)、《白い数字》(1959)、《スタジオII》(1966)、《ハーレム・ライト》(1967)が展示される。

●9月——パリの*33テュイルリー公園オランジュリー美術館で

「国立美術館収蔵のセザンヌ」展(7月19日～10月14日)を鑑賞。

●9月7日以前——イギリス、オックスフォード近代美術館で開かれた「ジャスパー・ジョーンズ素描」展(9月7日～10月13日)のオープニングに出席*34。イギリスのアーティスト・カウンシルが主催したこの展覧会には、1954年から1973年にかけて制作された素描111点が展示された。この後半年をかけて、展覧会はイギリス国内各地を巡回する*35。カタログにはロビン・キャンベルとノーバート・リントンが序文を寄せた。

●9月21日～10月5日——カステリ・グラフィックスで「ジャスパー・ジョーンズ 4つのパネル版画」展が開かれる。

●11月20日～12月29日——テキサス州ダラスのダラス美術館でニール・A.チャスマンが企画した「都会の詩人たち ニューヨークとサンフランシスコ、1950年-1965年」展にジャスパー・ジョーンズの絵画《コラージュのある白の上の旗》(1955)、《定規と「灰色」のある絵》(1960)、《地図》(1961)、《地の果て》(1963)、彫刻《塗られたブロンズ(エール罐)》(1960)が展示される。この後の半年間に展覧会はカリフォルニア州とコネチカット州に巡回する*36。

1975

●ストーニー・ポイントで絵画《死体と鏡II》(1974-75)、《無題》(LC#244)、《床屋の木》、《ダッチワイフ》、《泣く女》を仕上げる。

アルド・クロムリンクと、パリにて、1975年。
写真:ロベール・ドアンノー Photograph:Robert Doisneau. ©Robert Doisneau/Rapho.



(1975年から1984年の間、ジョーンズの絵画作品はほとんどすべてストーニー・ポイントで制作された)。また素描《エール罐IV》(1974-75)、《無題》(LC#D-81)も描き終えた。

●サンマルタンで素描《無題》(1974-75, LC#D-72)、《エール罐V》、《エール罐VI》を制作。《死体》(1974-75, 図版161)はここで着手されたが、仕上げはストーニー・ポイントで行われている。

●2月14日——マンハッタンのマース・カニンガム・スタジオでマース・カニンガム舞踊団の『ウェストベス』(1974)が初演される。音楽はジョン・ケージ、衣裳はジョーンズのデザイン(カニンガムが以前に上演した『一日か二日』用のもの)をもとにマーク・ランカスターが担当。『ウェストベス』は元来がビデオ用に構想され、1974年秋にマース・カニンガム・スタジオでチャールズ・アトラスとカニンガムの監督のもと、ビデオに収録された。

●3月6日~19日——ロサンジェルスに滞在しジェミニナ工房で版画制作。リトグラフ《「無題、1972」より4つのパネル(灰色と黒)》を仕上げる*37。5月13日以前にロサンジェルスに戻り、5月16日までジェミニナで作業に専らむ*38。

●[6月後半]——パリ滞在。クロムリンク工房で版画を制作したものと思われる*39。

●9月1日, 2日——ウェスト・イズリップのULAEで版画制作*40。

1976

●ストーニー・ポイントで絵画《見返し》を描き、《死体と鏡》の3作目で最も大きな作品(1976-77)に着手。また素描《死体と鏡》(1975-76, LC#D-73)と《「無題、1972」より無題》(LC#D-83)を仕上げる。

●サンマルタンでもう1点素描《死体と鏡》(1975-76, LC#D-75)を描き終える。

●パリで素描《数字4(“Fizzles”のための「数字4」の習作)》を制作。

●ピーターズバーグ・プレスがベケットの文章5篇と、クロムリンク工房で刷られたジョーンズのエッチング33点からなる“Foirades/Fizzles”を出版。本の保護用にリトグラフで内張りした箱も作られた*41。

●フランスのストラスブールに近いコルマルを訪ね、マティアス・グリーネヴァルトのイーゼンハイム祭壇画(1512-16頃)を初めて見る*42。



ストーニー・ポイントにて、1976年5月11日。
写真：ハンス・ナムス Photograph: Hans Namuth. ©Hans Namuth 1990.

印象は強烈だ。とにかく巨大だ。破裂して空間に散らばりそうな感じがする。豪華絢爛で、映画にも似ている*43。

.....

●1月21日~3月9日——ニューヨーク近代美術館で開かれた「素描の現在 1955年-1975年」展(企画はバーニス・ローズ)に1958年から1975年にかけてジョーンズの描いた素描14点が展示される。この後1年半かけて展覧会(展示内容は会場によって異なる)はスイス、西ドイツ、オーストリア、ノルウェー、イスラエルを巡回した*44。

●1月23日~3月21日——ニューヨークのグッゲンハイム美術館で開かれた「20世紀アメリカの素描 アヴァンギャルドの3世代」展(企画はダイアン・ウォルドマン)にジョーンズが1955年から1973年にかけて制作した素描12点が展示される。

●1月24日~2月14日——レオ・カステリ・ギャラリーで開かれた「ジャスパー・ジョーンズ」展に絵画7点《匂い》(1973-74)、《死体と鏡》(1974)、《死体と鏡II》(1974-75)、《床屋の木》(1975)、《ダッチワイフ》(1975)、《泣く女》(1975)、《無題》(1975, LC#244)が展示される。これは1958年から新作発表の場となってきた東77丁目4番地での最後のジョーンズ展となった。

●2月12日——ULAEの共同創立者モーリス・グロスマン死去。

●3月——ジョーンズの絵画《無題》(1975, LC#244)が「アート・イン・アメリカ」誌の表紙となる。

●3月13日~5月9日——シカゴ美術館で開かれた「第72回アメリカ展」(審査員ヘンリー・ホプキンス、エレン・ジョンソン、トマス・M.メッサー)にジョーンズの絵画《匂い》(1973-74)、《死体と鏡II》(1974-75)、《ダッチワイフ》(1975)、《泣く女》(1975)が展示される。



ニューヨーク、シムカ版画工房にて、1976年1月28日。
写真：ハンス・ナムス Photograph: Hans Namuth. ©Hans Namuth 1990.

- 3月16日～9月26日——ホイットニー美術館で開かれた「アメリカ彫刻200年」展にジョーンズの《塗られたブロンズ》(サヴァラン罐)(1960)と《塗られたブロンズ》(1960, 鑄造1964)が展示される。
- 4月30日——ニューヨーク近代美術館のキュレーター、キャロリン・ランクナー宛ての手紙で、美術館に収蔵されている《旗》が《旗》の第一作であることを確認し、1955年が制作年として正しいと指摘。ただし描き始めたのはおそらく前年の1954年だろうと記す。またスタジオでパーティーを開いた際に作品がひどく破損したこと、後の日付のついた新聞紙はその補修にあたって用いられたとも述べている*45。
- 5月13日～7月6日——コネティカット州ハートフォードのワズワース・アセニウムで開かれた「ジョーンズ マトリックス20」展に版画12点が展示される。カタログにはリチャード・S.フィールドが文章を寄せた。
- 5月18日以前～5月20日——ロサンジェルスに滞在し、ジェミナイ工房で版画を制作。この年ジョーンズは7月21日から30日、10月4日から11日、11月23日から12月2日の間ジェミナイで版画制作にあたっている*46。
- 6月16日から21日の間——バーゼル国際アート・フェアを訪ね

る。

フェアはとても面白かった。画廊のオーナーがわたしの作品をひとつ倉庫から運びだしてきて、客に見せるところにゆきあわせた。わたしは歩みをとめず、そそくさとその場を後にした。商売の成り行きがどうなるか、知りたくなかったからだ。楽しんだのはたしかだが、画家がアートフェアを見物するのは生涯に一度でたくさんだと思う*47。

1977

- ストーニー・ポイントで絵画《死体と鏡》(1976-77)、《2つの旗》(1973-77)を描き終える。
- 合衆国副大統領夫人ジョーン・モンデールがジョーンズをはじめとするアーティストを招き、連邦政府の芸術政策について助言を求める。「抽選で決めるべきでしょうね。わたしたちの求めるもの、社会が求めるものが何かわかっているなら、その代価を支払うことができるし、助成もできる。でもわたしたちにはそれが何かわかっていない」*48。
- マルセル・デュシャン作《雌のイチジクの葉》([1950, メッキが石膏], メアリー&ウィリアム・シスラー旧蔵)を購入。

●1月——ジェミナイ工房で「ジョーンズ リトグラフ6点(《無題》[1975]から、1976)展」が開かれる。カタログにはバーバラ・ローズが寄稿。

●1月～2月——素描《4つの顔のある標的》、《0-9の重複》、《3つの旗》、《2つの旗》、《批評家は笑う》、《地の果て》、《潜望鏡(ハート・クレーン)》、《サヴァラン》を制作。すべてプラスチック板にインクで描いたもの。

●4月26日——スカウヒーガン絵画彫刻学校からスカウヒーガン版画賞を授与される。メダルは第31回スカウヒーガン顕彰晩餐会(プラザ・ホテル、ニューヨーク)で、建築家のフィリップ・ジョンソンから手渡された。

●6月1日～9月19日——パリの国立ジョルジュ・ポンピドゥー芸術文化センターで開かれた「パリ——ニューヨーク」展に《石膏型のある標的》(1955)、《旗》(1958)、1960年作《塗られたブロンズ》(おそらくサヴァラン罐)が展示される。

●6月24日～10月2日——西ドイツ、カッセル市のフリーデリヒアスム美術館で開かれたドクメンタVIに絵画《死体と鏡II》(1974-75)、《見返し》(1976)、《死体と鏡》(1976-77)、そして1960年から1977年にかけて制作された素描6点が展示される。

●7月2日迄——サンマルタンに滞在し、《潜望鏡》(1977, LC#D-122)を制作。

●9月6日以前～9月9日——ロサンジェルスに滞在し、ジェミナイ工房で版画を制作*49。

●1977年10月7日～1978年1月2日——ニューヨーク近代美術館で「セザンヌ後期作品」展が開かれる。展覧会を訪ねたジョーンズはロンドンのナショナル・ギャラリー所蔵のセザンヌの《大水浴(水浴者たち)》(1900-1906)を見る。

年末までにジョーンズは《大水浴(水浴者たち)》の絵はかきをもとに素描《トレーシング》(LC#D-163)を描く。ほかのアーティストの作品をトレーシングしたのはこれが初めてだった*50。1978年にジョーンズは、ジャック・ヴィヨンがマルセル・デュシャンの《花嫁》(1912)をもとに1930年に制作したエッチングからもう1点《トレーシング》(図版171)を制作する。

●10月10日～11月20日——ホイットニー美術館で「Foirades/Fizzles」(サミュエル・ベケット作5篇の物語とジャスパール・ジョーンズによる33点のエッチング)展が開かれる。

●10月15日～11月12日——カステリ・グラフィックスで「ジャスパール・ジョーンズ版画」展が開かれる。

●1977年10月17日～1978年1月22日——ホイットニー美術館で開かれた「ジャスパール・ジョーンズ」展(企画はデイヴィッド・ホイットニー)に絵画、彫刻、素描、版画165点が展示される。翌年にかけて展覧会は西ドイツ、フランス、イギリス、日本、そしてサンフランシスコを巡回する*51。カタログには小説家のマイケル・クライトンが文章を寄せた。

美術館からカタログについて何か考えがあるかと訊ねられたので、美術評論家よりは作家に書いてもらいたいと答えた。わたしの作品を研究するのに慣れたひとたちは、幾重にも知識を積み重ねている。そういうひとたちはあまり色々な意味づけをするので、そうした訓練を受けていないひと、というか畑のちがうひとが、わたしの作品になにか見い出せるものかためしてみたほうが面白いのではないかと思った*52。

●10月24日——ジョーンズの写真が『ニューズウィーク』誌の表紙を飾る。見出しには、「ジャスパール・ジョーンズ スーパー・アーティスト」とあった。

●1977年11月15日～1978年1月7日——ニューヨークのブルック・アレクサンダー社で「ジャスパール・ジョーンズ スクリーンプリント」展が開かれる。カタログの序文はリチャード・S.フィールドが執筆。この後3年半かけて展覧会はアメリカ国内各地を巡回した*53。

●1977年12月4日～1978年1月29日——サウスカロライナ州コロンビアのコロンビア美術館でジョーンズが蒐集した素描を集めた「アーティストは蒐集する」展が開かれる。展覧会はサウスカロライナ州各地を巡回した*54。

1978

●レリーフ作品《数字》2点を制作。いずれも制作時期は1963年から1978年とされ、絵画《数字》(1963)からとった型をもとにしたもの。作業はもっぱらニューヨーク州ロングアイランド市のモダン・アート鋳造所で行われた*55。

●ストーニー・ポイントで絵画《セリース》を描き、絵画《うす雪》の第一作、第二作(図版167-168)を仕上げる。どちらも着手したのは1977年だった。

日本の芝居が小説と関係がある、というか登場人物、主人公の女性がいる、そのひとの名だ。たしか感傷的な筋立てで、なんとなくのだったか、浮世の美のはかなさをあつかったというような説明がついていたような気がする。とにかくそれを読んで、名前が心に残った。それからマダム向井(加寿枝)がここを訪ねてきて、(川西)浩史も一緒になったとき、ちょうどその本を読んだところだった。サンマルタンにいる間にそれを読み、戻ってきた晩にふたりと夕食を共にすることになったので、わたしは「ねえ浩史、もしわたしがきみに「うす雪」と言ったとすると、それはどんな意味になるのかい?」と訊ねてみた。すると答は、「そうね、とても詩的な感じで、ほんの少し雪があるということかな」ということだった。それでその題名の絵を描きつづけることにしたわけだ*56。

●初めてのモノタイプをULAEで作成。イメージにはサヴァラン罐を用いた(ULAE#S16-S19)。

●カトリーナ・マーティンが記録映画『シルクスクリーン』を制作。シムカ版画工房の刷り師がスクリーン27枚を使用して《ダッチワイフ》を刷る様子を撮影したもの。撮影には5日を要した*57。

●ヴェネツィア・ビエンナーレ「自然から芸術へ、芸術から自然へ芸術——自然の6段階、芸術の本質1.偉大な抽象/偉大な写真」に《白の上の旗》(1955)、《一対の白い地図》(1965)が展示される。

●2月10日以前～2月11日——前年秋にホイットニー美術館で始まった回顧展がケルン・クストハレに巡回。ジョーンズはケルンに滞在し、オープニングに出席した。

●3月1日まで——ロサンジェルスに滞在し、ジェミナイ工房で版画制作。この年ジョーンズは10月10日から21日、11月13日から19日までジェミナイで作業にあたる*58。

●3月27日～4月25日——コネチカット州ミドルタウンのウェズリアン大学芸術センターで「ジャスパール・ジョーンズ 版画 1970年-1977年」展が開かれる。展覧会を機に刊行されたカタログのために、リチャード・フィールドが1970年から1977年にかけてジョーンズの手がけた版画を網羅する目録を作成。この後1年半かけて展覧会はマサチューセッツ、メリーランド、ニューハンプシャー、カリフォルニア、オハイオ、ジョージア、ミズーリ、ロードアイランドの各



《数字》(1963-78) (LC#-252)の制作, ストニー・ポイントにて, 1977年8月25日。
写真: ハンス・ナムス Photograph: Hans Namuth. ©Hans Namuth 1990.

州を巡回する*59。

●4月18日以前~4月20日——パリ, ポンピドゥー・センター国立近代美術館に巡回した回顧展のオープニングに出席するため, パリに滞在。

●6月22日以前——ハイワード・ギャラリーに巡回した回顧展のオープニングに出席するため, ロンドンに滞在。

●[6月22日頃]——ピーター・フラーに「今, (ルイ=フェルディナン・)シリーズを読んでいる」と語る*60。ジョーンズがストニー・ポイントで絵画《シリーズ》を制作していたのはこの頃と思われる。

.....

あるとき——いつだったかはっきり思い出せないが——シリーズを読みはじめた...そのころはどこか気持ちが落ち着かず, 集中して読めるのはシリーズの文章だけだった。そのころわたしとシリーズの本の間には, じつに特殊な関わり合いがあった。わたしが読んだのは「夜の果てへの旅」と「なしくずしの死」, それから今は題名を思い出せないが, ほかに何冊か読んだ。なにしろその2冊には仰天した。読んでみると幻覚に襲われるような気がして, 注意を逸らすことができない。《シリーズ》を描いたのはその頃だ*61。

.....

●7月30日以前~31日——サンマルタンに滞在。その間, 少なくとも2点の素描《エール罐》(LC#D-127, LC#D-128, おそらくLC#D-88もこのときに描かれたものと思われる)を制作。

●8月19日以前~22日——東京の西武美術館に巡回した回顧展のオープニングに出席するため, 東京を訪れる。8月22日には東京のホテル・オークラで東野芳明のインタビューを受ける*62。

●9月27日——ニューヨークのシティ・センター・シアターで行われたマース・カニンガム舞踊団の『交換』(1978)の初演を観る。音楽はデイヴィッド・チュードア[『風化作用』(ネソグラフ#1*)], 舞台装置と衣裳デザインはジョーンズ*63。これが舞踊団の美術顧問としてのジョーンズ最後の仕事となった。ただし公式に退任するのは, マーク・ランカスターが後任となる1980年のこと。

●10月19日以前——サンフランシスコ美術館に巡回した回顧展のオープニングに出席するため, サンフランシスコを訪れる。

●10月20日~11月25日——サンフランシスコのジョン・バークルエン・ギャラリーで「ジャスパー・ジョーンズ 版画と素描」展が開かれる。

●10月28日~11月18日——ニューヨークのレオ・カステリ・ギャラリー(西ブロードウェイ420番地)で「グループ展 チェンパレン, ジョーンズ, ケリー, リキテンスタイン, オルデンバーク, ラウシェ

ンバーグ、ローゼンクイスト、ウォーホル]が開かれる。

●11月——サンマルタンに滞在し、素描《せみ》(LC#D-95)を制作。

●11月27日——不在中に芸術文化知事賞を受賞。賞はメロポリタン美術館のデンドゥール神殿で、エドワード・コッチ知事とヘンリー・ゲルツァーラーから授与された。

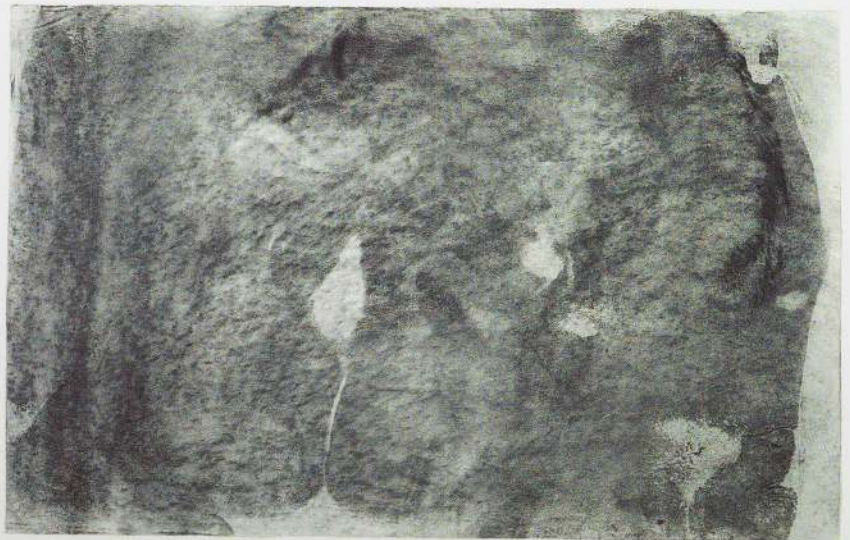
●12月2日以前——サンマルタンに滞在し、素描《無題(「せみ」のための習作)》(LC#D-94)を制作。



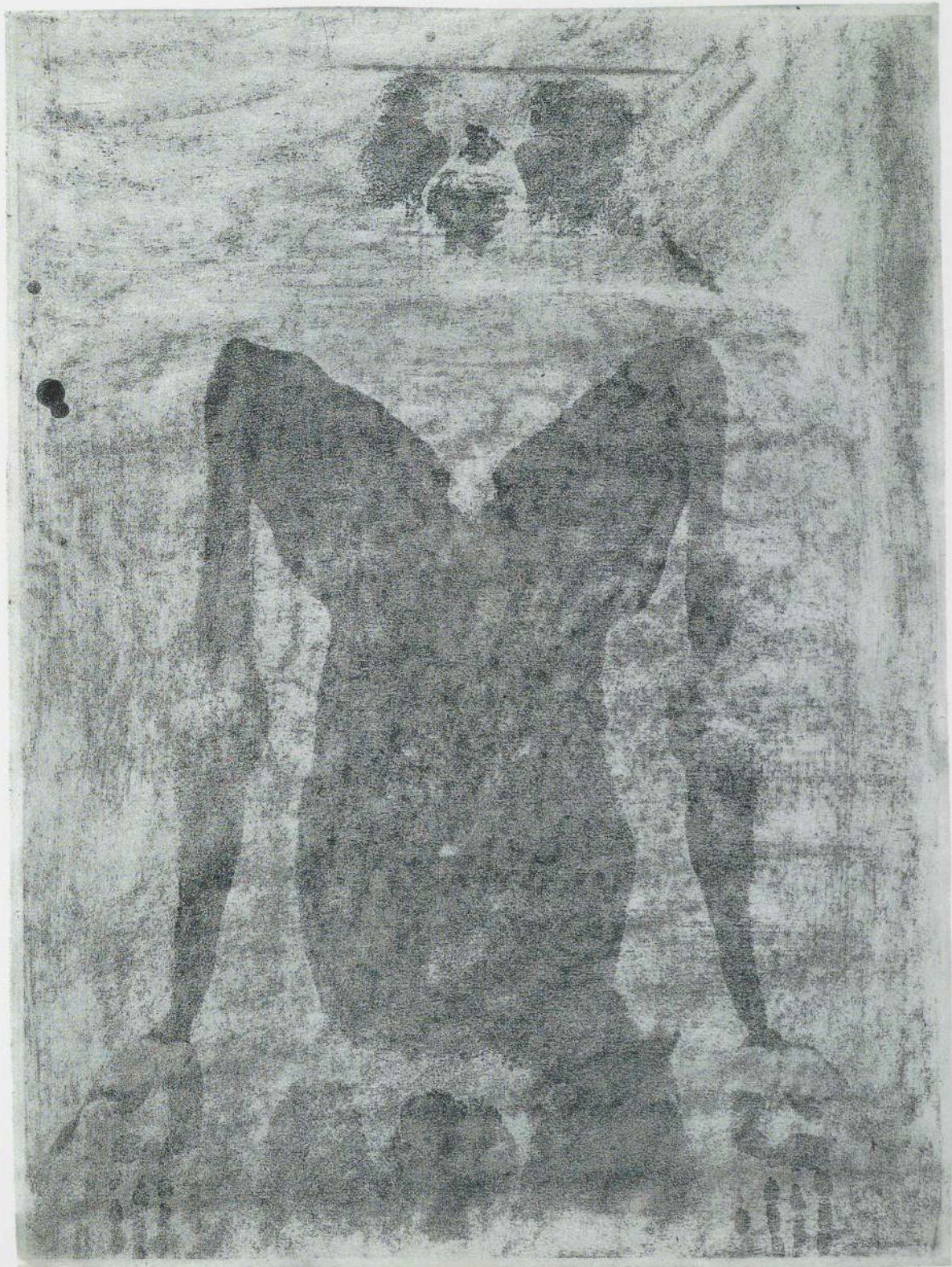
147 | 仕掛け(黒一色刷り), 1972
出版元: ジェミナイG.E.L. (ロサンゼルス), 1972年
リトグラフ, 81.9×65.4cm
作家蔵
Device Black State. 1972. Collection the artist



148* | 皮膚 I, 1973
紙に木炭, 64.8×102.2cm
作家蔵
Skin I. 1973. Collection the artist



149* | 皮膚 II, 1973
紙に木炭, 64.8×102.2cm
作家蔵
Skin II. 1973. Collection the artist



150 | 皮膚, 1975
紙に木炭, 油彩, 106×78.1cm
リチャード・セラ&クララ・ウェイヤーグラフ=セラ蔵
Skin. 1975. Collection Richard Serra and Clara
Weyergraf-Serra



151 | 無題(「無題, 1972」より), 1975
 プラスティックにインク, 50.8×107.9cm
 カリフォルニア州ロサンゼルス, フレデリック・R.ヴァイスマン・
 エステート蔵
Untitled (from Untitled, 1972), 1975. The Estate of
 Frederick R. Weisman, Los Angeles, Calif.

152* | 無題(「無題, 1972」より), 1976
 紙に金属粉, 透明アクリル絵具, 鉛筆, コラーージュ,
 39.4×97.8cm(画面)
 ジョエル&アン・エーレンクランツ蔵
Untitled (From Untitled 1972), 1976. Collection Joel
 and Anne Ehrenkranz



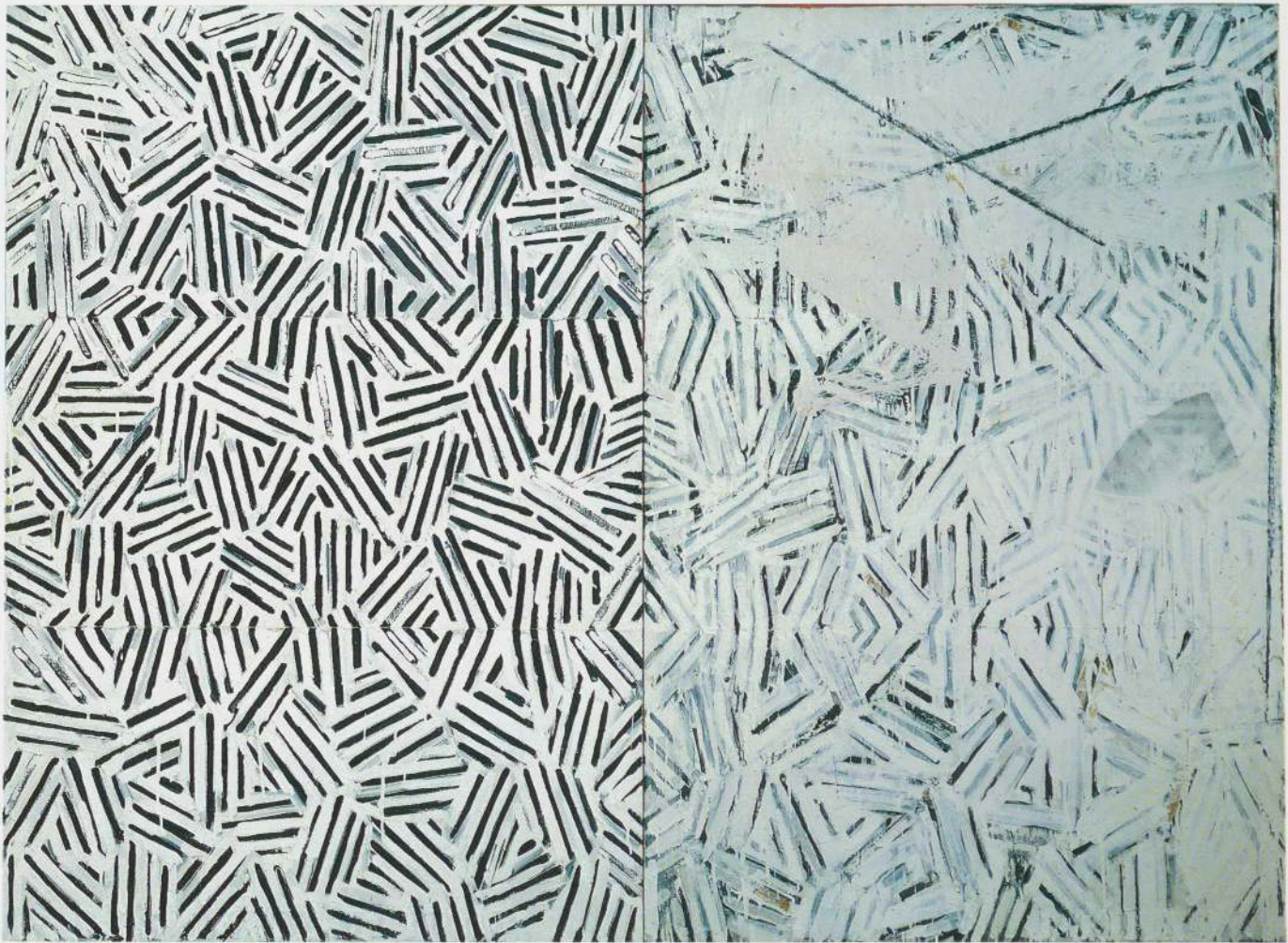
154 | 匂い, 1973-74
カンヴァスに油彩, エンコースティック(3枚組), 182.9×320.6cm
アーヘン, ルートヴィヒ国際芸術フォーラム蔵
Scent. 1973-74. Ludwig Forum für Internationale Kunst,
Aachen



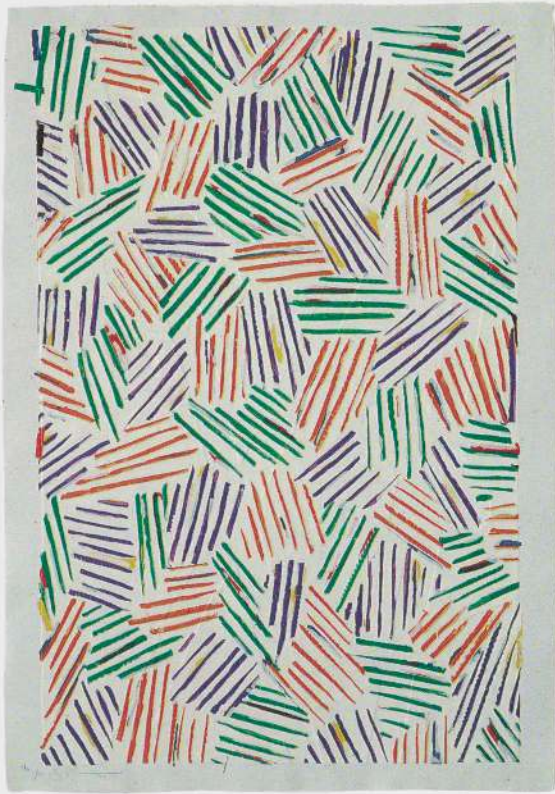
153* | 無題, 1972
カンヴァスに油彩, エンコースティック, コラージュ, オブジェ
(4枚組), 183×490cm
ケルン, ルートヴィヒ美術館蔵
Untitled. 1972. Museum Ludwig, Ludwig Donation.
Cologne





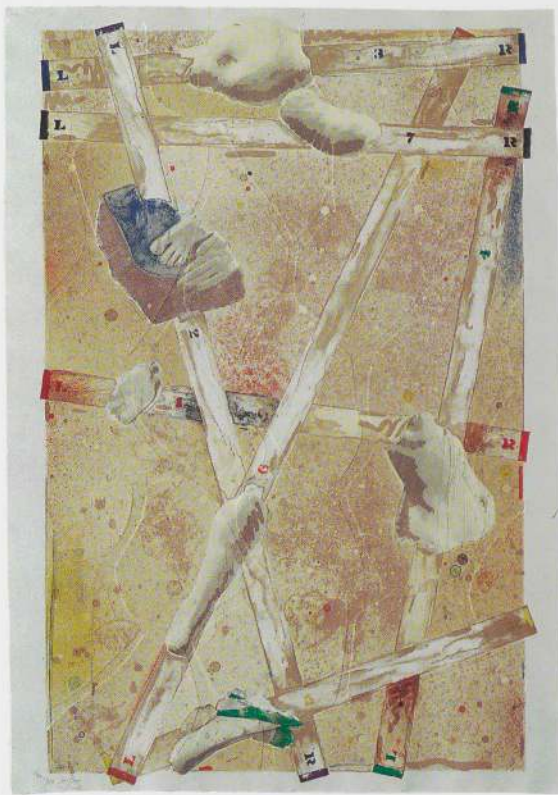


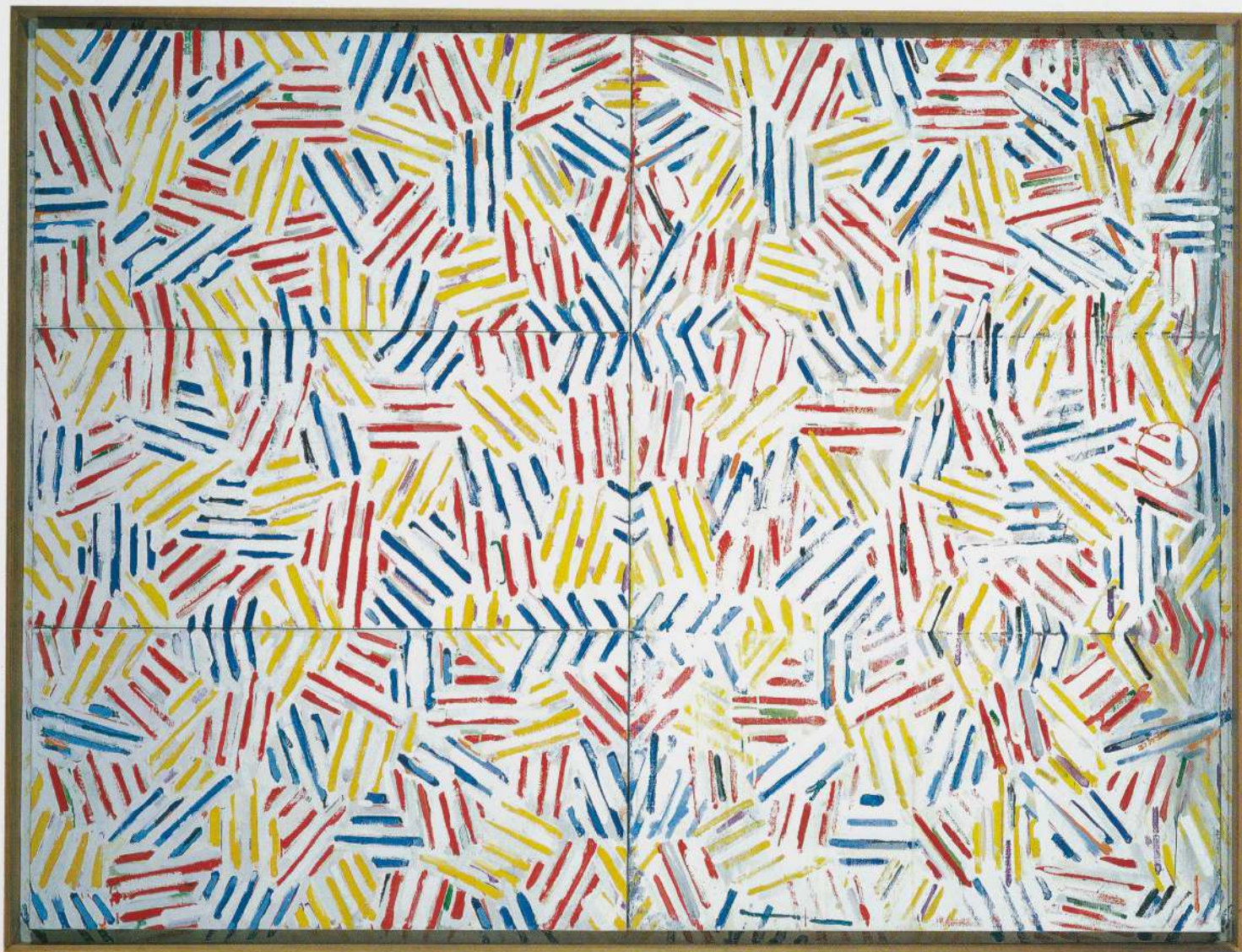
155 | 死体と鏡, 1974
カンヴァスに油彩, エンコースティック, コラージュ(2枚組),
127×173cm
ニューヨーク, サリー・ガンツ蔵
Corpse and Mirror. 1974. Collection Sally Ganz,
New York



156* | 「無題, 1972」より4つのパネル, 1973-74
 出版元: ジェミニイ G.E.L. (ロサンゼルス), 1973-74年
 リトグラフ, 空押し(4枚組), 各 約102.8×72.1cm
 ニューヨーク近代美術館蔵
Four Panels from Untitled 1972, 1973-74.
 The Museum of Modern Art, New York. Jeanne C. Thayer
 Fund and Purchase

157* | 「無題, 1972」より4つのパネル(灰色と黒), 1973-75
 出版元: ジェミニイ G.E.L. (ロサンゼルス), 1973-75年
 リトグラフ, 空押し(4枚組), 各 約104.2×81.3cm
 ニューヨーク近代美術館蔵
Four Panels from Untitled 1972 (Grays and Black),
 1973-75. The Museum of Modern Art, New York. Jeanne
 C. Thayer Fund





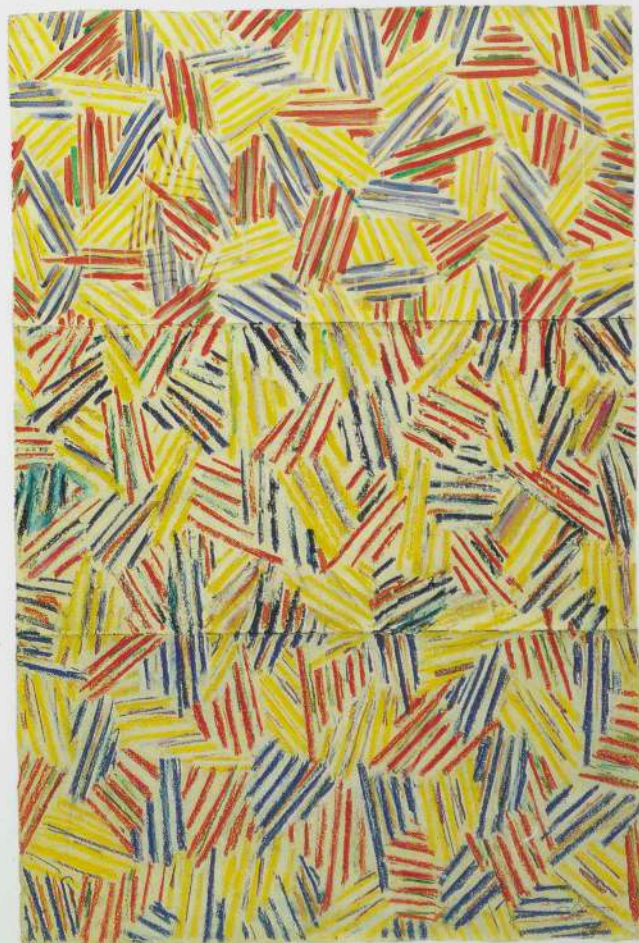
158* | 死体と鏡II, 1974-75
カンヴァスに油彩(4枚組), 146.4×191.1cm(額寸)
作家蔵
Corpse and Mirror II, 1974-75. Collection the artist



159° | ダッチワイフ, 1975
カンヴァスにエンコースティック, コラージュ(2枚組),
131.4×180.3cm
作家蔵
The Dutch Wives. 1975. Collection the artist



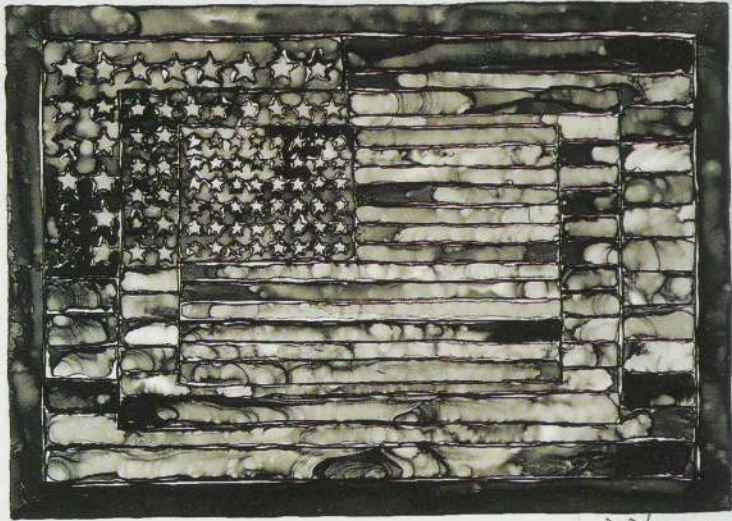
160 | 泣く女, 1975
カンヴァスにエンコースティック, コラージュ, 127×259.7cm
ロサンゼルス, デイヴィッド・ゲフィン蔵
Weeping Women. 1975. Collection David Geffen, Los Angeles



161* | 死体, 1974-75
紙にインク、ペイントスティック、パステル, 108×72.4cm
デイヴィッド・ホイットニー蔵
Corpse, 1974-75. Collection David Whitney



162 | 床屋の木, 1975
カンヴァスにエンコースティック, 87×137.8cm
ルートヴィヒ・コレクション蔵
The Barber's Tree. 1975. Ludwig Collection



163* | 3つの旗, 1977
 プラスティックにインク, 30.8×46cm
 個人蔵
 ジャニー・C.リー・マスター・ドローイングス協力
Three Flags, 1977. Private collection, courtesy Janie C.
 Lee Master Drawings



164* | 潜望鏡(ハート・クレーン), 1977
 プラスティックにインク, 92×66.3cm
 カンザス州リーウッド, ナーマン・コレクション蔵
Periscope (Hart Crane), 1977. Nerman Collection,
 Leawood, Kansas



165* | 無題, 1977
プラスチックにインク, 水彩, クレヨン, 53.3×35.5cm
ロサンゼルス, マーゴ・H.レヴィン蔵
Untitled. 1977. Collection Margo H. Leavin, Los Angeles

166* | サヴァラン, 1977
プラスチックにインク, 92.1×66.4cm
ニューヨーク近代美術館蔵
Savarin. 1977. The Museum of Modern Art, New York.
Gift of The Lauder Foundation



167 | うす雪, 1977-78
カンヴァスにエンコースティック, コラージュ(3枚組),
89.2×143.8cm(額寸)
クリーヴランド美術館蔵
Usuyuki, 1977-78. The Cleveland Museum of Art,
Leonard C. Hanna, Jr., Fund



168 | うす雪, 1977-78
カンヴァスにエンコースティック, コラージュ,
144.1×45.7cm
ケネス&ジュディ・デイトン蔵
Usuyuki. 1977-78. Collection Kenneth and
Judy Dayton



169° | エール罐, 1978
プラスチックにインク, 45×44.1cm
メリーランド州フィニーニックス, ロバート&ジェーン・
メイヤー・ホフ蔵
Ale Cans. 1978. Robert and Jane
Meyerhoff, Phoenix, Maryland

170° | 無題, 1978
紙にアクリル, 111.1×73.7cm
作家蔵

Untitled. 1978. Collection the artist

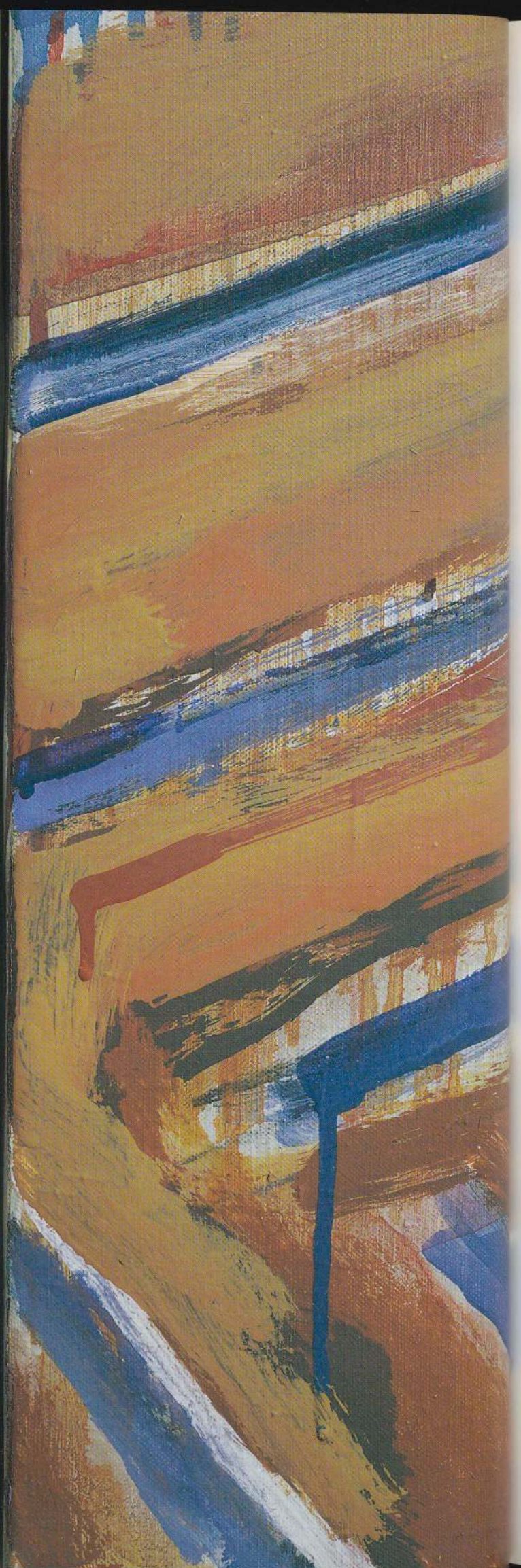




171* | トレーシング, 1978
プラスチックにインク, 59.6×40.6cm
作家蔵
Tracing, 1978. Collection the artist



172° | サヴァラン 3(赤), 1978
出版元:ユニヴァーサル・リミテッド・アート・エディションズ
(ニューヨーク州ウェスト・イズリップ), 1978年
リトグラフ, 66.2×51cm
ニューヨーク近代美術館蔵
Savarin 3 (Red), 1978. The Museum of Modern Art,
New York. Gift of Celeste Bartos



1979-1981

1977年から78年にかけて開かれた巡回回顧展につづく数年間の間に、ジョーンズは1972年以来着手してきた抽象的な「クロス・ハッチ」による抽象絵画を閉めくくる作品群を制作した。これらの作品では——（今では我々も知っての通り）、新しいイメージの発展に先行して——固定された感じや圧縮された感じが強められており、モチーフの千変万化のダイナミズムが失われているという感じを受ける。そして新しいイメージが再び現れたのは、文字どおり欄外からであった。すなわち、《平面上のダンサー》（ひとつには、ジョーンズが美術顧問を務めた巡業の多いマース・カニンガム一座にちなみ、もじって付けられた題名）の2点のヴァージョンは、フォークとナイフ、スプーンのフリーズで縁取られており、こうしてジョーンズの絵にオブジェが取り付けられたのは7年ぶりのことであった。ジョーンズは初期の素描について語った際に、フォークやナイフ、スプーンなどの食事用の器具が、「切ることや計ること、混ぜること、消費すること——儀式化されたマナーを通して和らげられた、創造と破壊の行為」*1を彼に連想させた、と言っている。

二作目の《平面上のダンサー》の塗装されたブロンズ製のフレームには、上部と下部それぞれの中央に、睾丸と、男根によって押し開かれた女性陰部の、極めて様式化された立体の記号が取り付けられている。これによって、絵の明確な垂直の中心軸と、その軸に沿って鏡像のように形作られた同心のひし形との間に、一連の新たな相関性が生まれている。この二作目の《平面上のダンサー》に見られる、より大きく角度の鈍いハッチングと不穏なノクターン調の色彩は、3点の《タントラの細部》を予告するものでもあった。《タントラの細部》は、儀式的な性交にまつわる17世紀ネパールの生と死の力のイメージから引き出された、極めて強烈な象徴性——髑髏と生殖器——がその特徴となっている。これらの作品に見られる毛で覆われた漫画風の睾丸と点線は、数年間の抽象表現の時代を経た後の具象への回帰を示すばかりでなく、——他から探してきた形や記号を、透写や型抜き、印刷によって直接置き換えていたこれまでの作品とは異なり——、ジョーンズの絵画の中に初めて全く独自のイメージを描写した例が現れた点でも注目に値する。

ジョーンズがマイケル・クライトンに語ったところによれば、最初の《平面上のダンサー》を制作したとき、彼は既にタントラ芸術に関心を持ち、「生と死の問題や、自分は果たして生き延びることができるのか、といった問題に思いを巡らしていた」。さらに、「私は絵を描いているとき、とても憂鬱だったので、禁欲的あるいは荘重な雰囲気で作るよう努めた。この絵は均整の面では、ほとんど抑揚がない。本当の意味での自由などそこにはない。絵は極めて厳密な方法で制作されねばならなかったし、もしそうでなければ、その意味は失われてしまっただろう」*2と語っている。《タントラの細部》

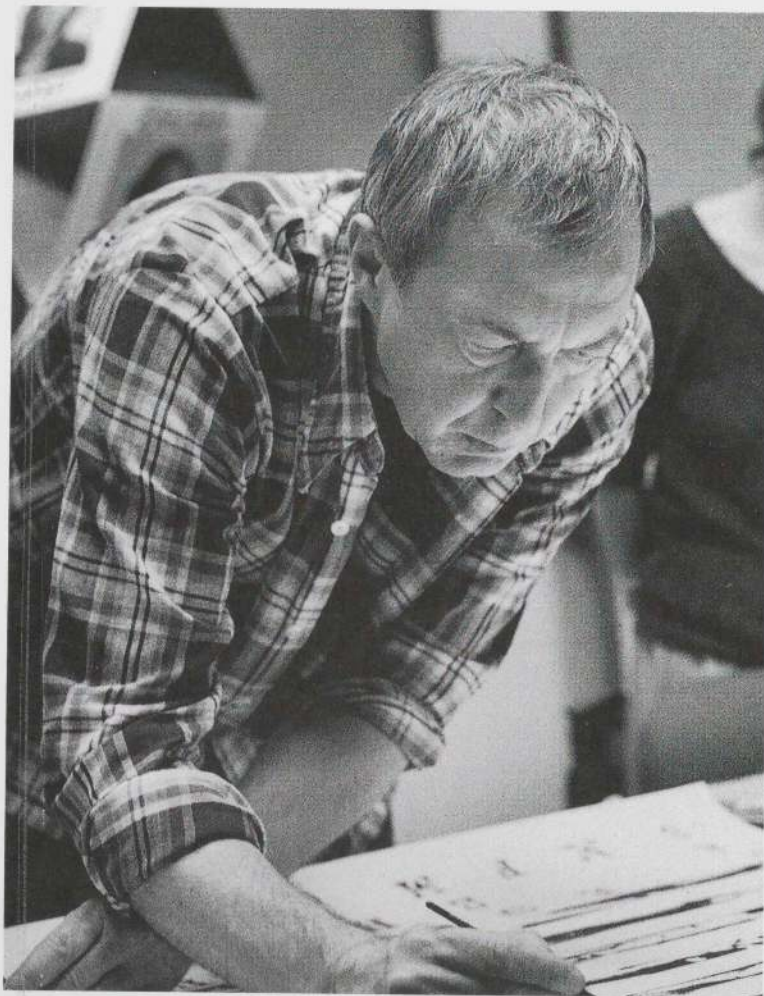
や、セミ(周期的に発生する複雑な成長過程をもつこのセミは、17年間を地中で過ごし、ほんのわずかな期間だけ地上に出て交尾し、死んでいく)に関連した同時期のいくつかの作品では、模様の反復と変態に対するジョーンズの関心が、彼が死と再生の対話に思い耽るにつれ、よりはっきりとロマン主義的傾向を帯びてくる。

ジョーンズは1979年に、セミのテーマを発展させた。この年は、この昆虫がアメリカ東部で発生し、産卵と死のつかの間のダンスを繰り返した年であった。この昆虫の独特な個体発生に関して、彼は、ひとつにはそれが幼虫の殻を破って成虫の姿を現す、という点に魅かれた。この、前の姿の中に「第二の自分」が含まれているという点が、知覚的な錯覚、つまりひとつの形の中にふたつの正反対の意味が含まれることに対するジョーンズの関心と一致したのかも知れない。さらにセミの変態は、死の中における生の変容あるいはその逆が果てなくつづくことをもひとつのメタファーとして示している。つまり、どんな瞬間であれ、どんな人間や生物においてであれ、正反対の力が作用しており、一方が目に見えるかどうかはもう一方の見方次第であり、そして一方をもう一方から分離させることも、調和させることもできない。形態の点からみれば、融合された二元性に対する関心は、素描に水彩を施した《せみ》の下部に描かれた落書きに明白に現れている。ジョーンズはそこに、エドガー・ドガのスケッチブックに描かれたカリカチュアと同様、さまざまなものを参考にして、髑髏の目と鼻の単純な形態を試し描きしたり、注意書きをステンシルで描き込んだりしている*3。こうして考え出された髑髏が一連の《タントラの細部》に描かれ、ここでは目のくぼみとハート型の鼻のくぼみが、上部に描かれた睾丸と形態的に相似したものになっている。

1970年代の終わりになると、生と死のダンスといった考えに取り付かれたもうひとりの画家であるエドヴァルト・ムンクを参照したものが、ジョーンズの作品に現れてくる。1981年制作の3枚のキャンバスから成る2点の大作(1982年から83年にかけて、このシリーズに3作目と4作目が加えられることになる)に付された《時計とベッドの間》という題名は、このノルウェー人の巨匠が死を迎える直前に描いた自画像からとったものであった。《平面上のダンサー》における密集した複雑で変化のある構成とは対照的に、ここでは、10年間にわたってジョーンズの主要な関心であったハッチング模様が、その終わりを告げる直前に、最も開放的で雄大なスケールをもって描かれている。

—KV

*註については、pp.392-393を参照。



ロサンゼルス、ジェミニイG.E.L.にて、1979年。
写真：シドニー・B.フェルゼン Photograph: Sidney B. Felsen. ©1979.

1979

● ストーニー・ポイントで絵画《うす雪》(LC#285)、《無題》(LC#257)、《無題(E.G.サイデンステッカー)》、《平面上のダンサー》の第一作、《せみ》と題された油彩画3点を描く。また素描では《「せみ」のための習作》(LC#D-212)を制作。

「せみ」というタイトルは皮膚を突き破って外に出てくるもののイメージに関わる。セミは実際そうやって地上に出てくるわけだからね。硬い殻があり、その背中が割れてセミが姿を現す。わたしはそんなふうに分れるもののイメージを表そうと思った*1。

● 2月16日以前～2月18日——サンマルタンで素描《0-9の重複》2点(LC#D-129, LC#D-131)を制作。

● 2月23日～4月8日——ワシントンDCのコロラン・ギャラリーで

開かれた「第36回現代アメリカ絵画バイエニアル展」に《死体と鏡》(1974)、《ダッチワイフ》(1975)、《泣く女》(1975)、《見返し》(1976)、《セリース》(1978)、そして1977年から78年にかけて描いた《うす雪》の1点(LC#254)が展示される。

● 3月～4月——ストーニー・ポイントで素描《4つの顔のある標的》と《うす雪》(LC#D-92)を制作。

● 3月8日～4月6日——ジョン・G. パワーズとロン・G. ウリアムズがコロラド州フォート・コリンズのコロラド州立大学で企画した「ジョーンズ版画、1965年-1978年」展に版画41点が展示される。

● 4月——テニー・デュシャン等とともに、フランスのコルマルを訪れ、マティアス・グリューネヴァルト作《イーゼンハイム祭壇画》を観る。ジョーンズにとってはこれが二度目の訪問だった*2。

● 4月7日～6月2日——スイスのバーゼル美術館で「ジャスパール・ジョーンズのワーキング・プルーフ」展が開かれる。この後2年をかけて展覧会は西ドイツ、デンマーク、スウェーデン、スペイン、オランダ、イギリスを巡回する*3。クリスティアン・ゲールハールの編集したカタログも刊行された。

● 5月3日以前～5月7日——ロサンゼルスに滞在し、ジェミニイ工房で版画の制作にあたる。この年、ジョーンズは5月29日から6月1日、9月10日から18日、10月26日から31日、11月12日から18日にかけてジェミニイで版画制作に携わった*4。

● 6月——サンマルタンで素描《せみ》(図版175)を制作。タントラ美術のイメージがジョーンズの作品に初めて登場するのはこの時である。ここでは素描の下部に描かれたスケッチがそれぞれにあたる*5。

● 1979年7月～1980年2月——カリーナ・マーティンが「花札/ジャスパール・ジョーンズ」を撮影。この映画はニューヨークのシムカ版画工房で《せみ》(1979)、《うす雪》(1980, ULAE#210)など版画4点を制作するジョーンズの姿を記録したもの*6。

● [10月11日]——パリのグラン・パレで開催中の「ピカソ名作展」(—1980年1月7日)を観る*7。

1980

● ストーニー・ポイントで素描《2つの旗》、《無題》(LC#D-132)、《無題》(LC#D-147)、《タントラの細部》(図版182)を制作。ジョーンズは後に素描《タントラの細部》をもとに絵画3点を描く。その第一作《タントラの細部 I》は1980年後半に制作された*8。ジョーンズはこの他にもサイズはいずれも76.2×137.2cm、画材を様々に変えた無題の絵画作品4点(LC#259, LC#260, LC#261, LC#262)と、《平面上のダンサー》の第二作も制作する。

● ニューヨークのホイットニー美術館創立50周年記念ポスター(ULAE#207)を制作。

● 友人からムンクの油彩画《時計とベッドの間》(1940-42)の絵はがきが届く。この絵は寝室にいるムンクを描いたもので、ベッドカバーの柄はジョーンズのクロス・ハッチングに似ていた。ムンクのこ

の絵に触発され、ストーン・ポイントでイメージのふたつあるパステルの素描(《時計とベッドの間》(1980, LC#D-134)を制作、さらにもう1点の素描(《時計とベッドの間(6つの習作)》(1980-81)に着手。ジョーンズは翌1981年に同名の絵画の大作を2点描く。

●ストックホルムの王立美術院国外会員に選出される*9。

●1月——サンマルタンで素描《0-9の重複》、《せみ》を少なくとも2点(LC#D-98, LC#D-99)、おそら3作目の《せみ》の素描(LC#D-100)も制作。

●1月12日——アーティストのルーカス・サマラスの写真のモデルとなる。

●5月16日～9月30日——ニューヨーク近代美術館で「パブロ・ピカソ回顧展」が開かれる。ジョーンズも鑑賞したこの展覧会には《麦藁帽子の女》(《麦藁帽子と青い葉》など別名で呼ばれることもある[1936。パリのピカソ美術館蔵)、《磔刑》(1930)、素描の連作《グリュネヴァルトの原画による磔刑》(1932)も出品されていた。この二作は後のジョーンズの作品と主題、フォルムの両面で関わりが深い*10。

●夏——デュッセルドルフを拠点に近代の素描をあつかう画商ヴォルフガング・ヴァイロックから、ポートフォリオ「49枚の写真によるグリュネヴァルトのイーゼンハイム祭壇画」が届く。この写真集は修復された後、第一次世界大戦中にミュンヘンで撮影されたグリュネヴァルト作イーゼンハイム祭壇画の各部のモノクロ写真を集めたもの。その後まもなくジョーンズは写真集のイメージのトレースを作品にとり入れるようになる*11。

ニューヨーク、シムカ版画工房にて、1980年。
写真:カトリナ・マーティン Photograph:Katrina Martin. ©Katrina Martin.



ニューヨーク、シムカ版画工房にて、1980年。
写真:カトリナ・マーティン Photograph:Katrina Martin. ©Katrina Martin.

(細部の複製を)見ているうちに、具象的な意味から、作品の抽象的な質、様式性をとりだせたらとても感動的だろうと考えた。そこでトレーシングを始めたわけだ。具象性という点からすると判別不能なものもあったし、どうしても人物像を追い払えないものもあった。しかしいずれにしろ、すべてについてわたしは作品から何か別の要素、違った種類の意味を捜し出そうと努めた*12。

●9月26日——ホイットニー美術館がジョーンズの絵画《3つの



ロサンゼルス、ジェミナイG.E.Lにて、1981年11月。
写真：シドニー・B.フェルゼン Photographs: Sidney B. Felsen. ©1981.

旗》(1958)を取得。購入価格の100万ドルは、存命のアメリカ画家の作品に対して支払われたものとしては当時の最高額だった。1980年代を通じて、ジョーンズの作品の価格は急上昇をつづける*13。

●10月28日以前～10月29日——ロサンゼルスに滞在し、ジェミナイ工房で《せみ》(1981, ULAE#219)を制作。この年ジョーンズは12月16日にもロサンゼルスに赴き、ジェミナイで版画制作に携わる*14。

●11月29日～12月20日——ニューヨークのレオ・カステリ・ギャラリーで開かれた「現代パフォーマンス・アーツ財団支援のための素描」展にジョーンズの作品が展示される。

●12月——サンマルタンで素描《うす雪》(LC#D-141)に着手。この作品は翌月にストーニー・ポイントで完成する。また同月中にニューヨークでカリーナ・マーティンからスクリーンプリントの《うす雪》

(1980)、《うす雪》(1979-81)、《せみ》(1979)、《せみ》(1981, ULAE #215)に関してインタビューを受ける。インタビューの一部は1979年7月以来マーティンが制作をつづけてきた映画『花札／ジャスパー・ジョーンズ』のサウンド・トラックとして使用された*15。

1981

●ストーニー・ポイントで絵画《平面上のダンサー》をもう1点(1980-81)を仕上げ、《タントラの細部II》と《タントラの細部III》、さらに絵画の大作《時計とベッドの間》の最初の二作(図版183, 184, それぞれエンコースティックと油彩)、もう1点の《うす雪》(1979-81)を描く。ストーニー・ポイントで完成した素描には《時計とベッドの間》(6つの習作))(1980-81)、《時計とベッドの間》と《標的》(1980-81)、《無題》(LC#D-149)と2点の《うす雪》(LC#D-136, LC#D-150)がある。《うす雪》はどちらもサンマルタンで描き始めたもの。

●グリュエネヴァルト作イーゼンハイム祭壇画の磔刑の場面を描いたパネルを部分的に拡大した図を用いて、プラスチックの板にインクで《トレーシング》を描く。グリュエネヴァルトの絵の細部をもとにした作品は数多いが、これはその第一作にあたる*16。その後まもなくジョーンズはこの素描をヴォルフガング・ヴトロックに贈る。1980年の夏に『グリュエネヴァルト作イーゼンハイム祭壇画の写真49点』を送ってくれたのは、このヴトロックだった。

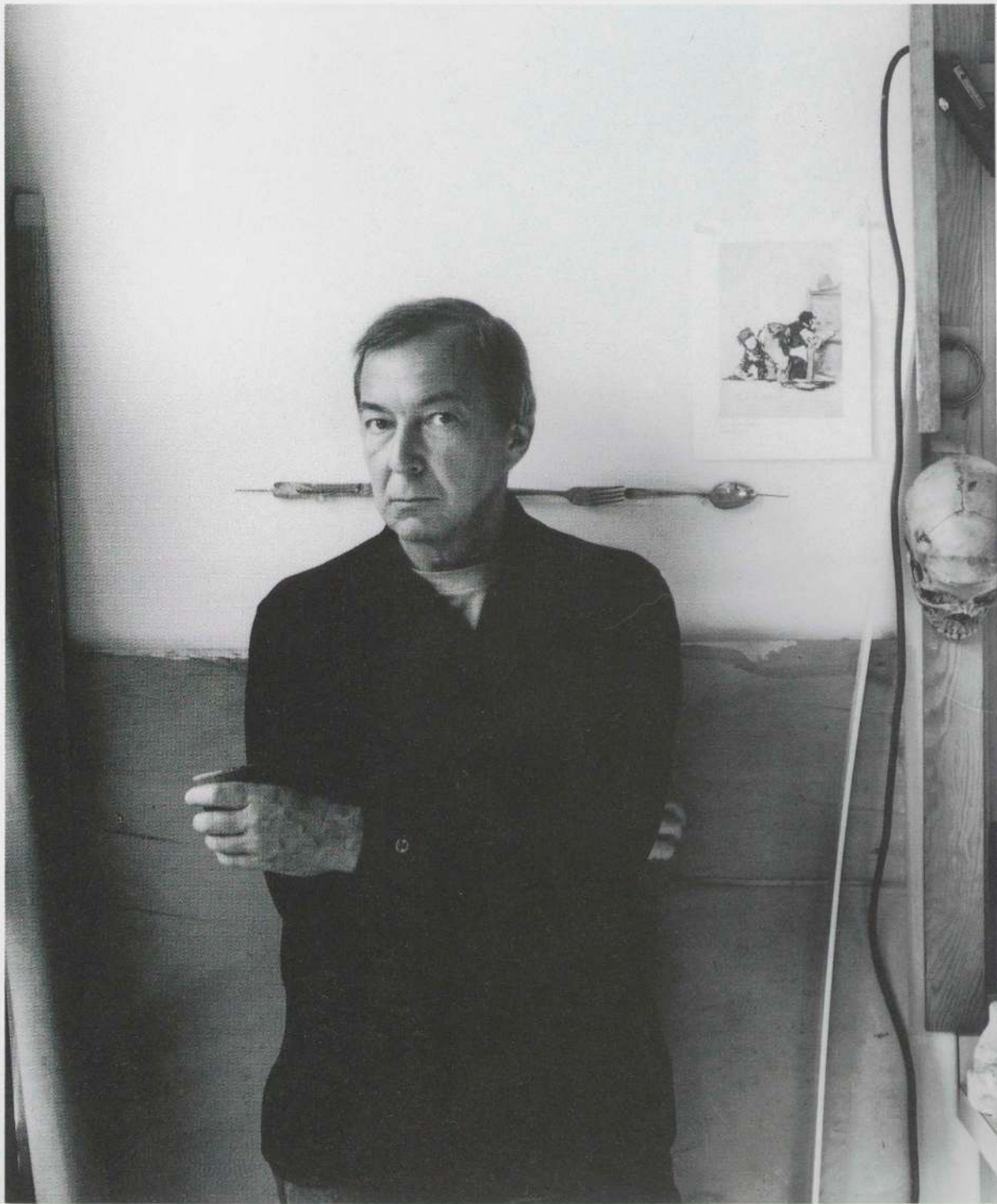
●1月～2月——ウェスト・イズリップのULAEでときおり版画制作。
●1月10日～2月7日——レオ・カステリ・ギャラリーでジョーンズとカステリが作品を選択した「ジャスパー・ジョーンズ素描 1970年-1980年」展が開かれ、1970年から1980年にかけてジョーンズが制作した素描のほまずべてが展示される。同展は晩冬にカリフォルニアに巡回した*17。

●2月20日以前～2月21日——ロサンゼルスに滞在し、ジェミナイ工房で版画制作。この年ジョーンズは11月20日にもジェミナイで仕事をしている*18。本稿執筆時点では、これ以降ジョーンズはジェミナイで作業をしていない。

●10月24日～12月2日——マサチューセッツ州ボストンのトマス・シーガル・ギャラリーで「ジョーンズ版画、1977-1981年 全作品」展が開かれる。カタログはジュディス・ゴールドマンが執筆。

●11月28日～12月19日——「現代パフォーマンス・アーツ財団支援のための8点のワグラー」展がレオ・カステリ・ギャラリーで開かれ、ワグラーのポートフォリオが展示された。ジェミナイ工房が出版したこのポートフォリオにはジョーンズの《せみ》(1981, ULAE#219)を始め、サム・フランシス、フィリップ・ガストン、デイヴィッド・ホックニー、エルズワース・ケリー、ブルース・ナウマン、ロバート・ラウシェンバーグ、リチャード・セラの作品が収められた。

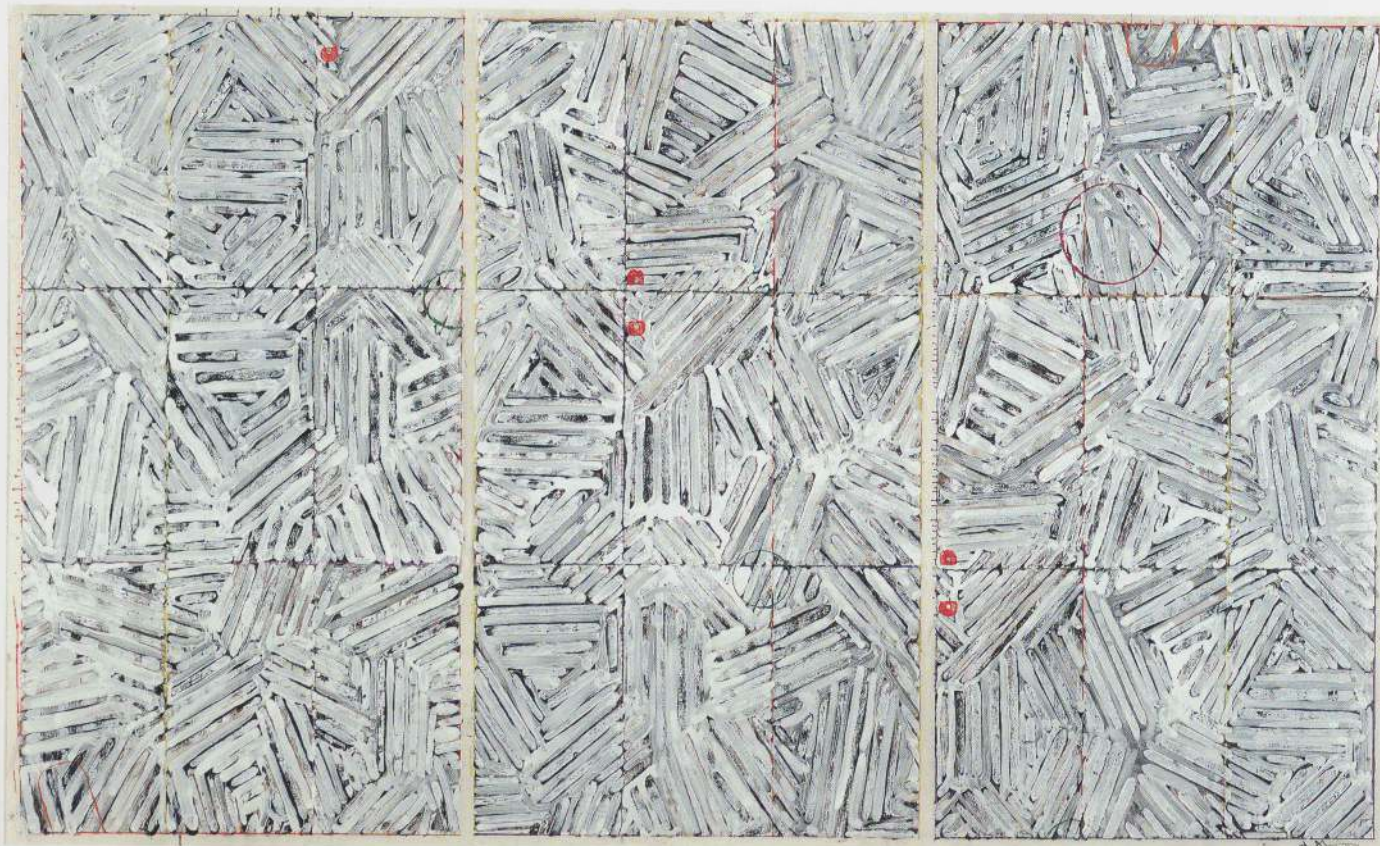
●12月16日——ニューヨークのコレクティブ・フォー・リビング・シネマでカリーナ・マーティン制作『花札／ジャスパー・ジョーンズ』が初めて上映される。



ニューヨーク、ストーニー・ポイントにて、1980年。
写真:アーノルド・ニューマン Photograph:Arnold Newman.©1986 Arnold Newman.



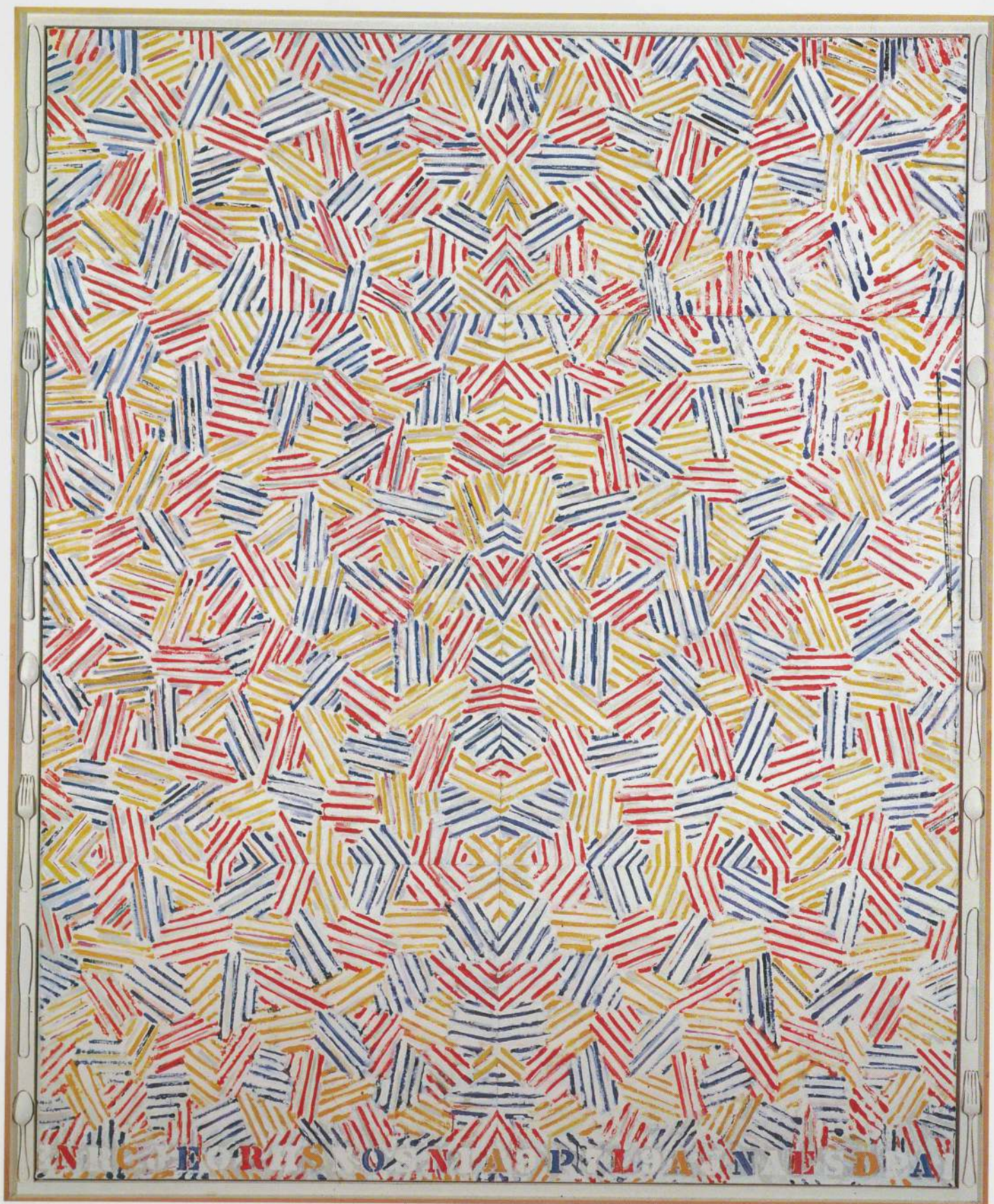
173 | 4つの顔のある標的, 1979
プラスチックにインク, 73×56.5cm
個人蔵
Target with Four Faces. 1979.
Private collection



174* | うす雪, 1979
プラスチックにアクリル, 85.7×130.8cm
ルートヴィヒ・コレクション蔵
Usuyuki. 1979. Ludwig Collection



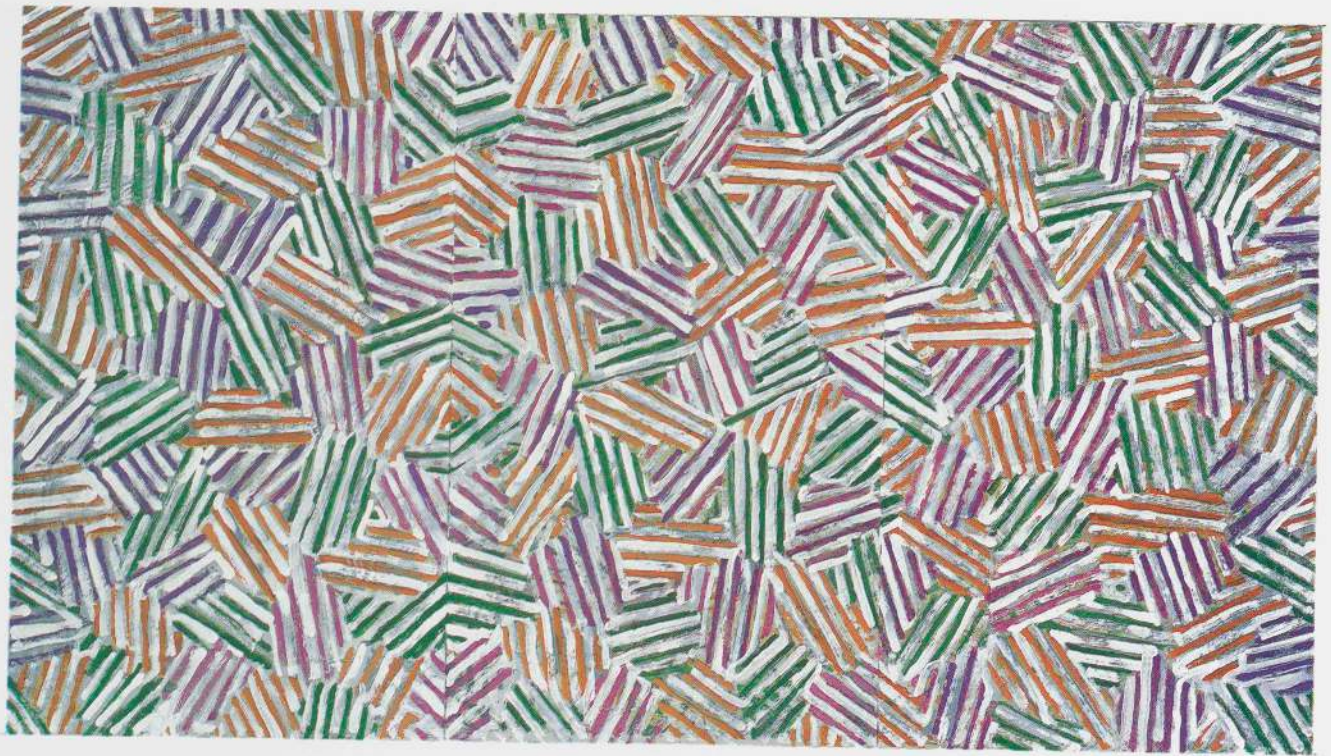
175 | せみ, 1979
紙に水彩, クレヨン, 鉛筆, 109.2×73cm
作家蔵
Cicada. 1979. Collection the artist



176* | 平面上的ダンサー, 1979
カンヴァスに油彩, オブジェ, 197.8×162.6cm
作家蔵
Dancers on a Plane. 1979. Collection the artist



177・| 平面上のダンサー, 1980
カンヴァスに油彩, アクリル, 額(ブロンズ, 着色),
199×161.9cm(額寸)
テート・ギャラリー蔵
Dancers on a Plane. 1980. Tate Gallery. Purchased 1981



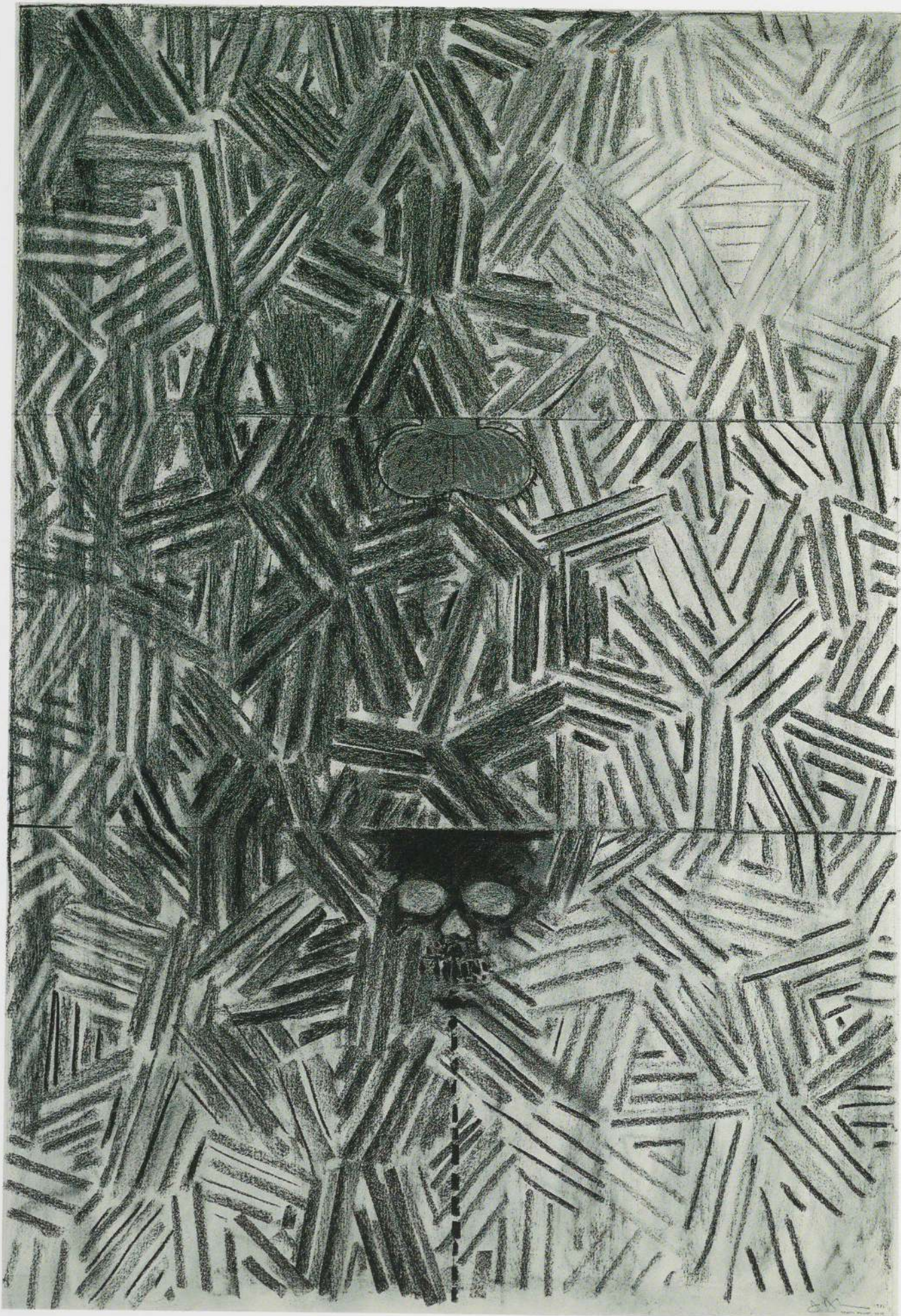


178 | 無題, 1980
 プラスティックにアクリル, カンヴァスにマウント,
 77.1×138.1cm
 ロサンジェルス, マイケル&ジュディ・オーヴィッツ蔵
Untitled, 1980. Collection Michael and Judy Ovitz,
 Los Angeles

179* | 4つの顔のある標的, 1968-81
 紙にパステル, 木炭, 105.4×74.9cm
 作家蔵
Target with Four Faces, 1968-81. Collection the
 artist

180* | うす雪, 1981
 プラスティックにインク, 124.4×46.3cm
 ニューヨーク, ベギー&リチャード・ダンツィガー蔵
Usuyuki, 1981. Collection Peggy and Richard Danziger,
 New York

181* | サヴァラン, 1977-81
 出版元:ユニヴァーサル・リミテッド・アート・エディションズ
 (ニューヨーク州ウエスト・イズリップ), 1977-81年
 リトグラフ, 127.6×97.3cm
 ニューヨーク近代美術館蔵
Savarin, 1977-81, The Museum of Modern Art,
 New York. Gift of Celeste Bartos



182° | タントラの細部, 1980

紙に木炭, 147.3×104.1cm

作家蔵

Tantric Detail. 1980. Collection the artist



184* | 時計とベッドの間, 1981
カンヴァスに油彩(3枚組), 182.9×320.7cm
作家蔵
Between the Clock and the Bed, 1981.
Collection the artist



183° | 時計とベッドの間, 1981
カンヴァスにエンコースティック(3枚組), 183.2×321cm
ニューヨーク近代美術館蔵
Between the Clock and the Bed. 1981. The Museum
of Modern Art, New York. Gift of Agnes Gund







185 | タントラの細部 I, 1980
カンヴァスに油彩, 127.3×86.7cm
作家蔵
Tantric Detail I, 1980. Collection the artist



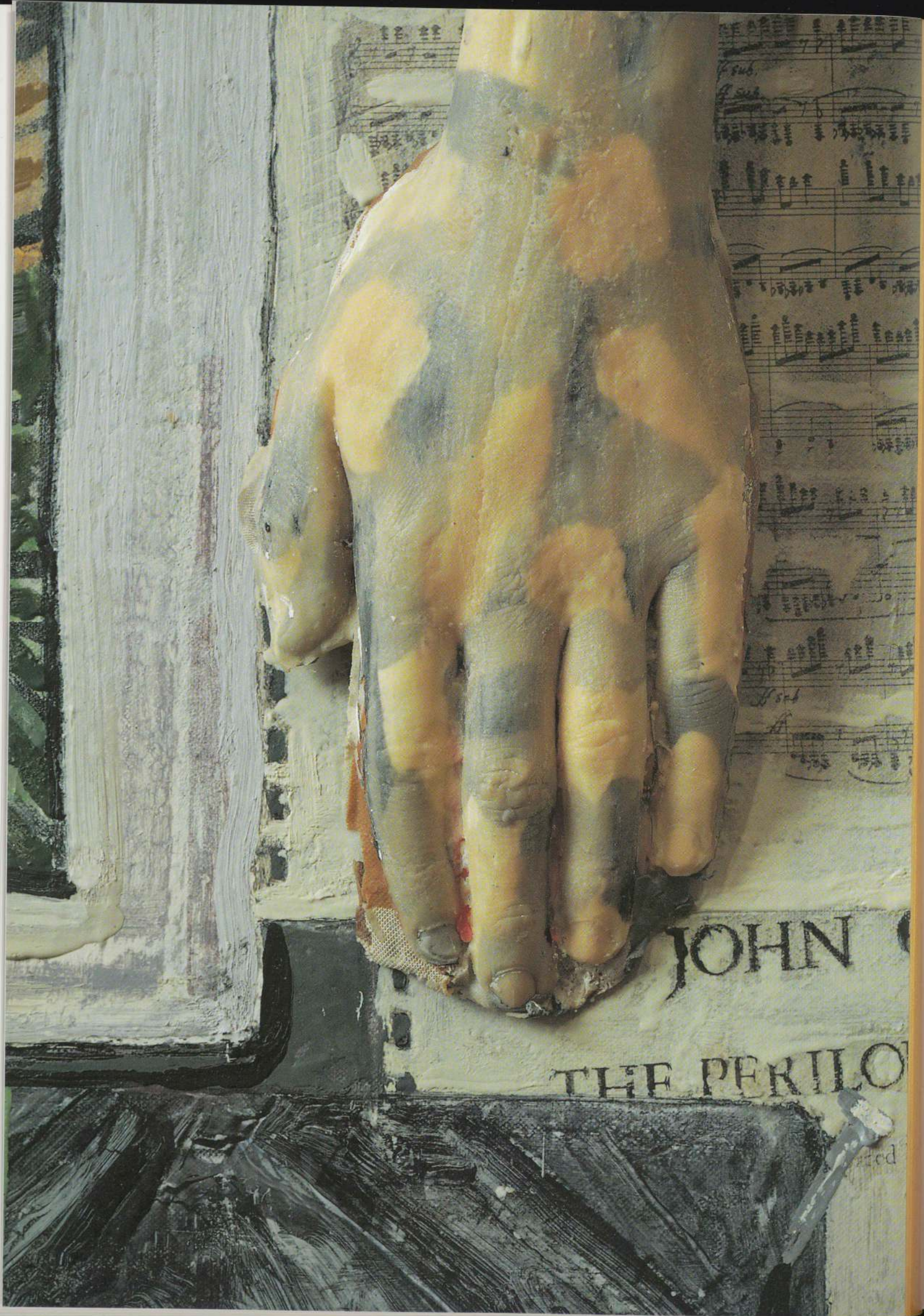
186* | タントラの細部 II, 1981
カンヴァスに油彩, 127×86.4cm
作家蔵

Tantric Detail II. 1981. Collection the artist



187* | タントラの細部Ⅲ, 1981
カンヴァスに油彩, 127×86.4cm
作家蔵

Tantric Detail III, 1981. Collection the artist



JOHN
THE PERILO

1982-1984

1980年代初頭に、ジョーンズの創作活動は思いがけない展開を見せる。この時期、ジョーンズは一連のクロス・ハッチ作品の最後を飾る版画と絵画を制作したが、これと同時に、完全に彼の流儀に反すると思われる絵画表現を採用し、——長年の間、限定されたイメージだけを慎重に育んできた者としては衝撃的に——突如として新しいモチーフを次々に生み出していった。しかしながら、これは抽象表現の時代との訣別を意味するものであったものの、1982年の《スタジオにて》は、いくつかの点で20年前に制作された《愚者の家》への回帰とみなすこともできる。また、この作品と1982年の《危険な夜》に見られる絵画と人体の型抜きとの組み合わせは、1963年の《荒野II》や1964年の《ウォッチマン》、さらに最初の標的の組み合わせ作品に至る、初期の諸作品の構成に再び立ち戻ったものと見られることもできる。とは言ふものの、これらの過去の作品に見られた同一と分裂とのパラドックスは、今では曖昧さや錯覚といったテーマに取って代わられている。

彼のスタジオと浴室の掲示板の壁を思わせる構成の中に、ジョーンズは初めて、レディメイドの平面的な記号ではない事物——壁板や蛇口、衣類、陶器——をそのままに描いた。《スタジオにて》では、下部中央に描かれた「傾けられた」無地のキャンバスによって、以前の作品には見られなかった透視図法的な奥行きが初めて表現されている（明らかに内側へ傾いて見えるこのキャンバスに対し、木製の棒が実際に外側へ傾いた状態で、絵の下部に蝶番で取り付けられている）。これに続く作品においても、重層する狭いものではあるが、一貫して絵画的な奥行きが表現されている。こうした新たな空間的広がりや他に、時間の観念の変化も見えてくることのできる。1982年から83年にかけて制作された諸作品に見られる腕の型抜きは、その「皮膚」の下を不自然な迷彩色で斑点模様で塗られているが、それは明らかに子供の腕であり、——《危険な夜》では3つの異なる大きさの腕が使われている——進化と成長に対する新たな認識を示している。

ジョーンズはこれと平行して、見る人を、どちらか決めかねる解釈のジレンマに陥れる知覚心理学の「トリック」（たとえば、胴のくびれ部分がふたつの向かい合った顔にも見える花瓶）のイメージも取り入れ始める。また、初期キュビズムの主な作品に見られる単純なダダ絵——にせの木目模様や影のある釘——など、錯覚を起こさせる表現法に再び注目した。しかしながら、こうしたダダ絵的な仕掛け（「壁」にイメージを「貼り付ける」ための「マスキング・テープ」など）は、多くの場合、これまた絵画ならではの自由な描きかたによってしばしば否定されてしまう。たとえば、《腹話術師》では、ジョーンズ自身のコレクションから取ったジョージ・オアの壺が不可解に「浮遊」し、また、同じ絵の右上では、額に入った（さらに反転している）パーネット・ニューマンのリトグラフの左端に筆が加えられ、あたか

も壁がリトグラフを「覆っている」かのように見える。1984年の、同じものを描いた2点の「浴室」の絵（図版201、202）に見られるような複雑なアッサンブラージュにおいては、イメージを重複させることによって——あるものは反転し、あるものはしていない——、鏡の間に似た、錯綜する空間的混乱が生み出されている。

さらに、この時期の作品には、他の芸術作品から取ったイメージがぎっしりと詰め込まれている。《思念競争》では、同じニューマンの版画が、ここでは正しい向きに描かれ、さらに（ジョーンズの画商であったレオ・カステリの、若かりし日の写真のジグソーパズルに加えて）、《モナリザ》が転写されている。ジョーンズがこの時期の作品の中で初めて他から引用したのが、《危険な夜》の左部分に描かれた、意識を失って倒れかかる、鎧を着て槍を持ったふたりの兵士のイメージであった（この兵士は右部分にも、より小さくして描かれている）。この、くねるように描かれた顔のない気絶した兵士は、1512-16年のマティアス・グリュエ・ネヴァルトのイーゼンハイム祭壇画の細部を灰色調の色彩で複製したものをトレースし、それを抽象化したもので、——同じ祭壇画に描かれた、醜悪な皮膚をもつ悪魔からトレースしたイメージと同様、——ジョーンズのこの時期のとりわけ実り多い絵画群の中において好んで用いられる図案となる。1984年の無題の「浴室」の絵のうち一点では、縞模様の輪郭のはっきりしない兵士がその左半分に横たわり、もう一方の絵では、より明確なパズル模様の悪魔が左部分に逆さまに描かれている。スイスの、體欄と交差する2本の骨の掲示（3か国語で雪崩を警告している）も、ジョーンズがこの時期に初めてあつかったものであるが、これと共に、宗教的な体験や病氣といったものを表すグリュエ・ネヴァルトの作品を参照することによって、彼の芸術の意味するものがより広く深いものになっている。

ジョーンズは1982年の版画の連作において、《地の果て》や《潜望鏡（ハート・クレーン）》といった1960年代初期の作品で用いたイメージと構図上の仕掛け——引っ掻いた半円や広げた腕の跡——を再び用いている。これがさらに数点の素描へと発展し、最終的に大作である《無題（赤、黄色、青）》が制作された。3枚のパネルから成るこの絵画はより大規模な作品で、いっそう洗んだ色調で描かれており、《腹話術師》その他、この時期の新たな作品に内在する自己言及や思い出といった問題が再び明確化されている。

——KV

*註については、p.393を参照。

1982

● ストーニー・ポイントで絵画《無題》(1981-82)、《平面上のダンサー》(LC#272)、《スタジオにて》、《危険な夜》、そして《うす雪》を描く。《スタジオにて》と《危険な夜》はクロス・ハッチングからの脱皮を示すもので、人体の一部の型抜きや、新たな写実的要素——身近な品々が壁とおぼしきところに本物らしく見えるように取りつけてある——、さらにマティアス・グリュエ・ネヴァルト作イーゼンハイム祭壇画の絵柄のトレースなどを初めて画面にとりいれている。

同じくストーニー・ポイントで素描《平面上のダンサー》と《地の果て》を制作。

● 1月9日～30日——ニューヨークのカステリ・グラフィックスで「ジャスパー・ジョーンズ——ふたつの主題『うす雪』と『せみ』」展が開かれる。

● 2月16日～3月13日——「チェスの終盤戦 対立と結合する升目は和解する ジャスパー・ジョーンズとマルセル・デュシャン」展がロサンジェルスL.A.ルーヴァー・ギャラリーで開かれ、ジョーンズの版画27点が展示される。

● 4月——ストーニー・ポイントでクロス・ハッチングによる素描《時計とベッドの間》(LC#D-144)、《無題》(LC#D-155)、《無題》(LC#D-156)を制作。

● 4月9日～7月11日——「60年代-80年代 態度/概念/映像」展がアムステルダム市立美術館で開かれ、ジャスパー・ジョーンズの《白の数字》(1959)、《数字5》(1960)、《フィールド・ペインティング》(1963-64)、《無題》(1964-65)、エンコースティック絵画《ベッドと時計の間》(1981)、そして1981年作の素描1点が展示される。この展覧会に関連して、ジョーンズはストーニー・ポイントでリキ・サイモンズのインダヴューを受けた*1。

● 7月24日——タチアナ・グロスマンが78歳で死去*2。グロスマンはULAEを工房のディレクター兼刷り師ビル・ゴールドストーンに引き継がせたが、所有権の一部はジョーンズ、ラウシェンバーグ、そしてグロスマンの顧問弁護士ウィリアム・スピーラーにも分与された*3。

タチアナが大の得意にしていたことのひとつに、そのために大いに苦労することにもなったわけだが、アーティストそれぞれにまったく違う環境を用意することがあった…アーティストがしたがることを、タチアナがしたがることはまずなかった。タチアナは、アーティストの考えていることが何であれ、とにかくそれをもっと強く——もっと奇抜に、もっと厳格に——うちだすように振る舞った。誇張するのは平気だった*4。

● 8月——ストーニー・ポイントに滞在し、素描《危険な夜》(図版190)を制作。

● 11月——『アートニュース』誌から過少評価されていると思うアーティストは誰かと問われたジョーンズは、ジョン・ダフとテリー・ウィントースの名をあげる*5。

● 1982年11月10日～1983年1月9日——「ジャスパー・ジョーンズ サヴァラン・モノタイプ」展がニューヨークのホイットニー美術館で開かれる。展覧会にあわせてULAEがジュディス・ゴールドマン著『ジャスパー・ジョーンズ 17点のモノタイプ』を出版。その後3年半かけて展覧会はテキサス州、ユーゴスラヴィア、スイス、ノルウェー、スウェーデン、イギリスを巡回する*6。

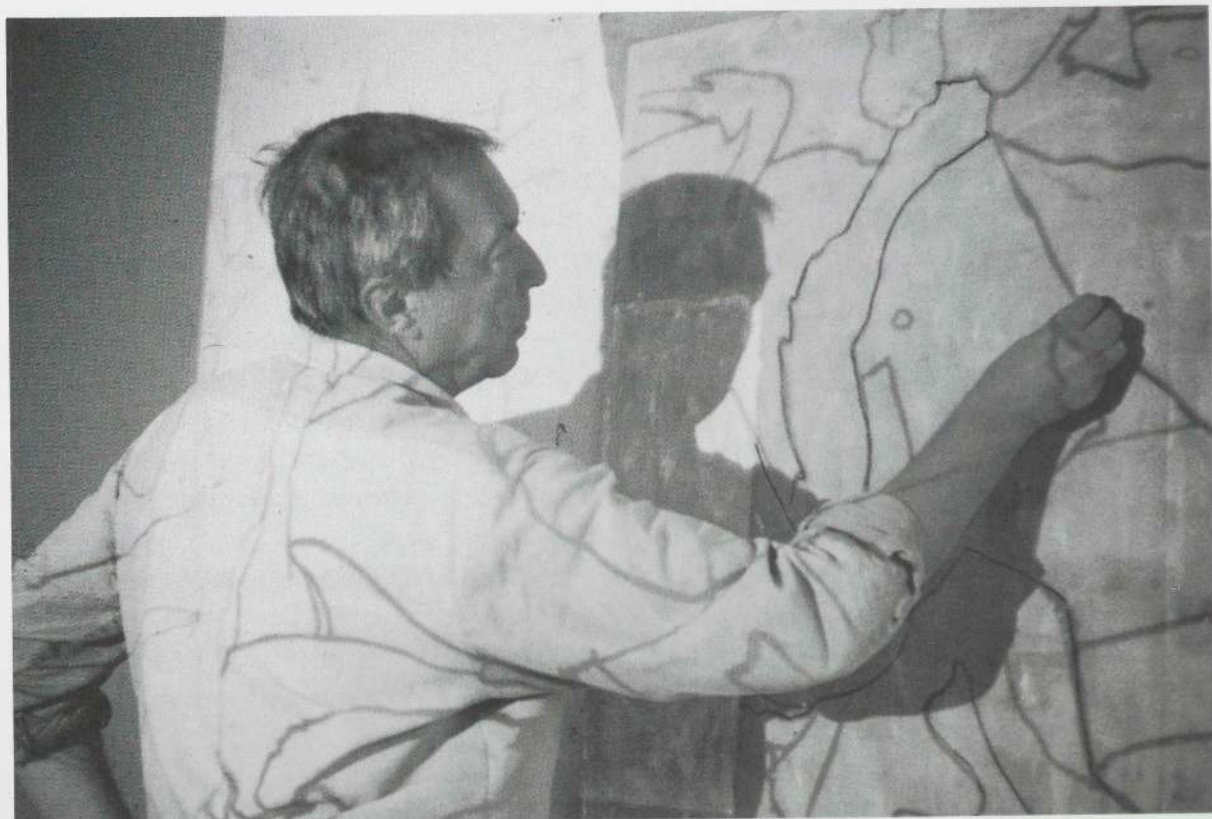
1983

● ストーニー・ポイントで大作《時計とベッドの間》の第3作(1982-83)を完成。《旗》、《無題》(LC#282)、《思念競争》の第一作(エンコースティック版)、《腹話術師》、そして《無題》(LC#284)をも1点描く。素描《うす雪》(1979-83)、《無題》(LC#D-180)を仕上げ。またこの年には同じくストーニー・ポイントで、《旗》と《無題》(LC#282)の合間に、小品《時計とベッドの間》3点(LC#279、LC#280、LC#281)を、油彩でカンヴァスに描く。

1983年に仕上げられた4種の《時計とベッドの間》——カンヴァスに描いた大作1点と小品3点——以降、本稿執筆時点ではジャスパー・ジョーンズはクロス・ハッチングによる絵画作品を制作していない。ただしこの年ジョーンズは、1979年作のクロス・ハッチングによる無題の作品(LC#257)をもとに、18点のモノタイプの連作(ULAE#S38-55)——これまでのところジョーンズの版画としては最も大きい作品——を手がけ、これを長年にわたりストーニー・ポイントの自宅に掛けてきた。ジョーンズはこれらの作品を、タチアナ・グロスマン亡き後のULAEの初仕事とした。リヴァ・キャッスルマンのこぼれを借りれば、「作業の手順が独特なせいもあり、(この企画は)持続的な追悼の儀式として展開するように思われた」*7。

● 1983年をしめくぐる絵画4点——《無題》(LC#282)、《思念競争》、《腹話術師》、《無題》(LC#284)——は、ナン・ローゼンタールの命名にしたがうなら、「浴槽から見た図」の先駆けにあたる。つまり浴槽に身を横たえたひとの視点から描いている*8。(絵の下端に、蛇口などストーニー・ポイントのジョーンズの自宅の浴室の設備が顔を出す)これらの作品に初めて描かれた品々は、この後もジョーンズの作品にくりかえし登場することになる——浴室の設備、雪崩注意を意味するスイスの道路標識からとられた欄干に加えて、ジョージ・オア作の陶器、エリザベス女王在位25周年記念の花瓶、ジョーンズ自身の作品、バーネット・ニューマンの版画、レオ・カステリの肖像をもとにしたジグソー・パズルなどジョーンズの様々な所有物である。

《思念競争》に描いたイメージやオブジェはひとつのこらず、スタ



《無題》(1984年, 図版202)の制作, ニューヨーク, ストニー・ポイントにて, 1984年。
写真:マーク・ランカスター Photographs: Mark Lancaster.



「ジャスパー・ジョーンズ 絵画」展の展示風景、ニューヨーク(グリーン通り142番地)のレオ・カステリ・ギャラリーにて、1984年。
写真:ジンドマン/フレモント Photograph:Zindman/Fremont.

ジオカ家の中にあつたものだ。絵のなかのレオ・カステリの肖像写真は、ジグソー・パズルになっている——これは画廊のだから何年か前のクリスマスにプレゼントしてくれた*9。

-
- 3月23日～5月22日——ホイットニー美術館の「1983年バイエニアル展」に、《スタジオにて》(1982)が展示される。
 - 5月5日——素描《無題》(図版191)を制作。
 - 8月——素描《無題》(LC#D-169)、《「思念競争」のための習作》(LC#D-168)、《無題》(LC#D-190)を制作。
 - [9月28日]——リヴァ・キャッスルマンを伴いULAEでモノタイプを制作。
 - 10月3日～29日——東京のアキライケダギャラリーで開かれた「ジャスパー・ジョーンズ版画」展に版画38点が展示される。
 - 10月7日——ストーニー・ポイントからキャッスルマンに手紙を送り、脚を骨折したという噂を否定する。さらにつづけて、モノタイプはビル・ゴールドストーンの手で汚れ落としが進んでおり、間もなく余白部分の裁ち方を決めるつもりであると伝えている*10。
 - 11月12日～12月14日——テキサス州ダラスのデラハンティ・ギャラリーで「ジャスパー・ジョーンズ版画」展が開かれる。
 - 1983年12月～1984年1月——サンマルタンに滞在し、素描《無題》(1983-84, LC#D-181)を制作。この作品でジョーンズは初めてW.H.ヒルが1915年に描いた挿絵「私の妻と義母」*11を使い、その後しばしばこれを用いる。

1984

●ストーニー・ポイントで《思念競争》の二作目にあたる油彩画、無題の作品2点(図版202, 201)、縦長の無題の作品4点(図版197, 196, LC#292, LC#294)——いずれもイーゼンハイム祭壇画のうち《聖アントニウスの誘惑》の一部のトレースを背景に、画面の端で裁ち落とされた版画《2つの旗》とW.E.ヒルの素描を配したものの——、《無題》(LC#296)、皮に油彩とエンコースティックで描いた《死体と鏡》、《無題(レオ・カステリ)》を制作。同じくストーニー・ポイントで素描《せみ》(1979-84)、《時計とベッドの間》(LC#D-222)、そのほか無題の作品多数(LC#D-193, 194, 206, 197, 198, 213, 214)を仕上げる(LC#197, 198はともに1980年, LC#213, 214は1979年に着手)。

《無題》(図版202)はヒルの妻と義母の素描をとり入れた最初の作品。

●この年の11月にストーニー・ポイントで制作した素描《無題》(LC#D-223)で、ジョーンズはこれまた知覚心理学でよく用いられる反転図形、ヴトゲンシュタインの『哲学的探究』に掲載されたアヒル/ウサギの図を初めて用いる*12。

●サンマルタンで《無題(赤, 黄色, 青)》(図版195)を描き、素描《腹話術師》を完成。さらに無題の素描2点(LC#D-182, 183)にとりかかる。どちらも年内に同地で仕上がった。この年、ジョーンズの作品と人物をテーマとする本が2冊刊行される。デイヴィッド・シャピロ著『ジャスパー・ジョーンズの素描 1954年-1984年』(ニューヨ

ーク、ハリー・N.エイブラムズ社)とリチャード・フランシス著『ジャスパー・ジョーンズ』(ニューヨーク、アベヴィル・プレス社刊モダン・マスターズ・シリーズの一巻)。

アーティストのステイヴ・ウルフがスタジオの仕事を手伝う助手となる(年末まで)*13。

- 1月——素描を3点(LC#D-185, 186, 188)制作。
- 1月28日~2月25日——レオ・カステリ・ギャラリーで開かれた「ジャスパー・ジョーンズ 絵画」展に絵画の大作14点が展示される。《シリーズ》(1978)、《無題》(1979, LC#257)、《無題(E.G. サイデンステッカー)》(1979)、《平面上のダンサー》2点(1979, 1980)、《時計とベッドの間》3点、うち2点は1981年作、残りの1点は1982-83年作、《無題》(1981-82, LC#270)、《スタジオにて》(1982)、《危険な夜》(1982)、《無題》(1983, LC#282)、《思念競争》(1983)、《腹話術師》(1983)。展覧会は大規模な作品の展示を目的としてカステリがグリーン通り142番地に(1980年2月19日に開いた画廊で催された。ジョーンズは画廊がまだ東77丁目にあった1976年以来、カステリの画廊では個展を開いていなかった。
- 2月14日以前——サンマルタンで素描《無題》(LC#D-217)を制作。
- 5月9日——ボストンに本拠を置く全米科学芸術アカデミーの会員に選ばれる。
- 8月21日以前——ストーニー・ポイントに滞在して素描《無題》

(LC#D-192)を制作。

●9月20日~12月2日——ホイットニー美術館で開かれた「ブルム! ポップ、ミニマリズム、パフォーマンスの爆発 1958年-1964年」展に《石膏塑型のある標的》(1955)、《白い旗》(1955-58)、《灰色の長方形》(1957)、《オレンジ色の地の上の旗II》(1958)が展示される。

●10月——サンマルタンに滞在し、無題の素描を2点(LC#D-219, 220)を制作。

●11月——ストーニー・ポイントに滞在し、素描《無題》(LC#D-223)を制作。

●12月——サンマルタンに滞在し、少なくとも素描2点(LC#D-224, 225。おそらくLC#D-227もこのときに描かれたものと思われる)を制作。

●12月19日以前——ストーニー・ポイントで素描《無題》(LC#D-226)を制作。目と口が隅に散らばった長方形の顔を漫画風に描いたのは、この作品が最初。ジョーンズの絵画と素描には今後10年にわたりこのイメージがくりかえし現れるが、本人は後にこれをピカソの《麦藁帽子の女》(1936)に触発されたものと説明している*14。

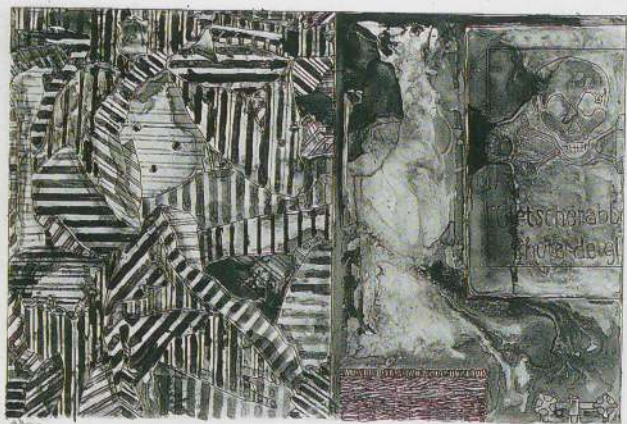
.....
わたしはピカソの《青い葉のついた麦藁帽子[麦藁帽子の女]》を参考にしながら仕事をしてきた。ピカソは女の顔の造形を顔の輪郭にまで引き延ばした。わたしは顔の造作をカンヴァスの縁にむかって引き伸ばしてみようと思いついた。そうすれば造作のあるカンヴァスができあがる*15。



188° | スタジオにて, 1982
カンヴァスにエンコースティック, コラージュ, オブジェ,
182.9×121.9cm
作家蔵
In the Studio, 1982. Collection the artist



189* | 危険な夜, 1982
カンヴァスにエンコースティック, オブジェ, 170.2×243.8×12.7cm
ワシントンD.C., ナショナル・ギャラリー蔵
Perilous Night, 1982, National Gallery of Art,
Washington, D.C. Robert and Jane Meyerhoff Collection



190 | 危険な夜, 1982
 プラスティックにインク, 80.3×103.8cm (画面)
 シカゴ美術館蔵

Perilous Night, 1982. The Art Institute of Chicago, through prior gift of Mary and Leigh Block; Harold L. Stuart Endowment, 1989

191* | 無題, 1983
 プラスティックにインク, 63×92.1cm
 ニューヨーク近代美術館蔵

Untitled, 1983. The Museum of Modern Art, New York. Gift of The Lauder Foundation

192 | 時計とベッドの間, 1982-83
 キャンバスにエンコースティック (3枚組), 182.9×320.7cm
 リッチモンド, ヴァージニア美術館蔵

Between the Clock and the Bed, 1982-83. Virginia Museum of Fine Arts, Richmond. Gift of the Sydney and Frances Lewis Foundation





193* | 思念競争, 1983

カンヴァスにエンコースティック, コラージュ, 121.9×190.8cm
 ホイットニー美術館蔵

Racing Thoughts. 1983. Whitney Museum of American Art. Purchase, with funds from the Burroughs Wellcome Purchase Fund; Leo Castelli; the Wilfred P. and Rose J. Cohen Purchase Fund; the Julia B. Engel Purchase Fund; the Equitable Life Assurance Society of the United States Purchase Fund; the Sondra and Charles Gilman, Jr., Foundation, Inc.; S. Sidney Kahn; The Lauder Foundation, Leonard and Evelyn Lauder Fund; the Sara Roby Foundation; and the Painting and Sculpture Committee

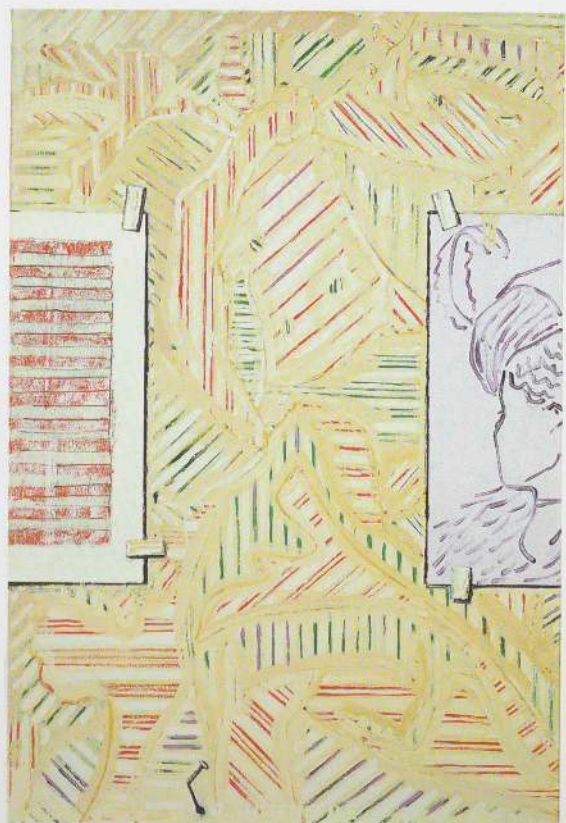


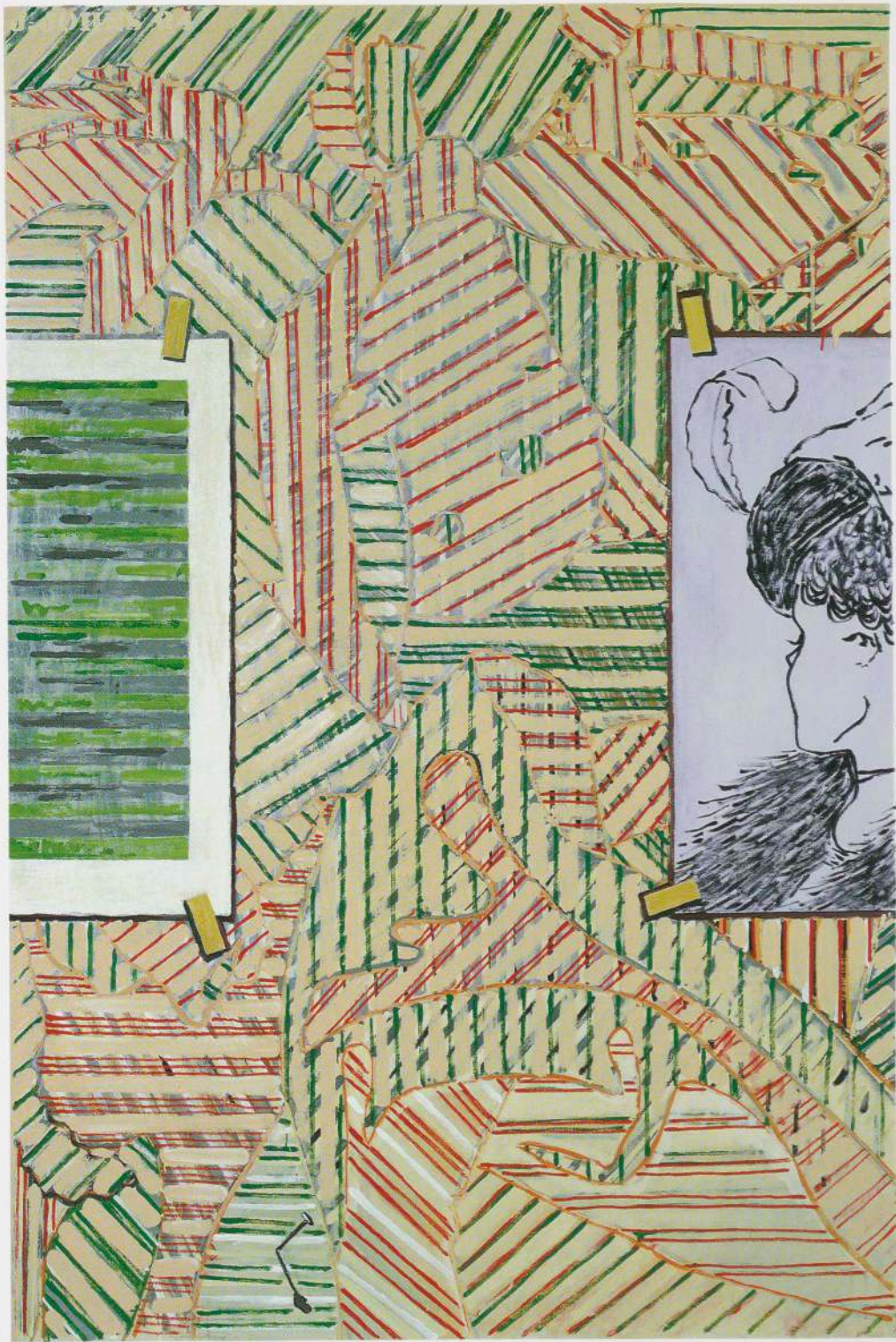
194 | 思念競争, 1984
 カンヴァスに油彩, 127×190.5cm
 メリーランド州フィニーニックス, ロバート&ジェーン・メイヤー・ホフ蔵
Racing Thoughts. 1984. Robert and Jane Meyerhoff,
 Phoenix, Maryland



195* | 無題(赤, 黄色, 青), 1984
 カンヴァスにエンコースティック(3枚組),
 140.3×300.9cm, 各 140.3×100.3cm
 作家蔵
Untitled (Red, Yellow, Blue), 1984. Collection the artist

196 | 無題, 1984
 カンヴァスに油彩, 127×86.3cm
 メリーランド州フィニーックス, ロバート&ジェーン・メイヤー・ホフ蔵
Untitled, 1984. Robert and Jane Meyerhoff, Phoenix, Maryland





197 | 無題, 1984

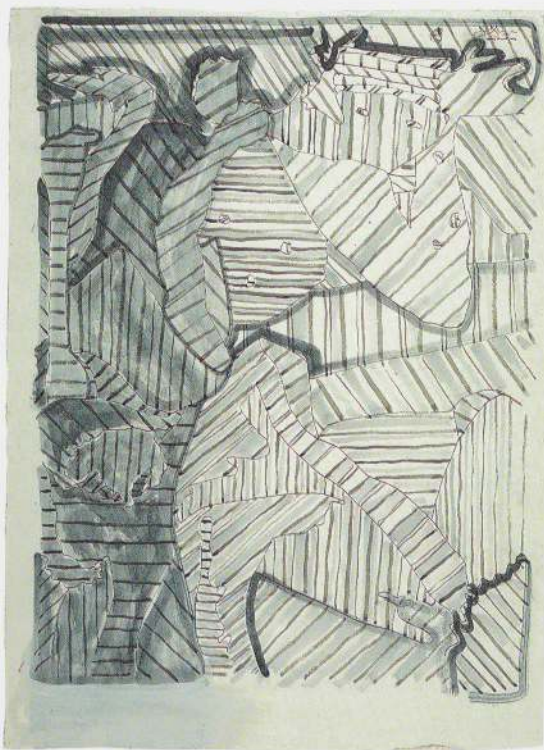
カンヴァスに油彩, 190.5×127cm

ミルウォーキー美術館蔵

Untitled. 1984. Milwaukee Art Museum, Purchase, with funds from FOA, CAS, and the Virginia Booth Vogel Acquisition Fund



198 | 無題, 1983-84
プラスチックにインク, 60.9×88.2cm
ジョン・ヒルソン夫人蔵
Untitled. 1983-84. Collection Mrs. John Hilson

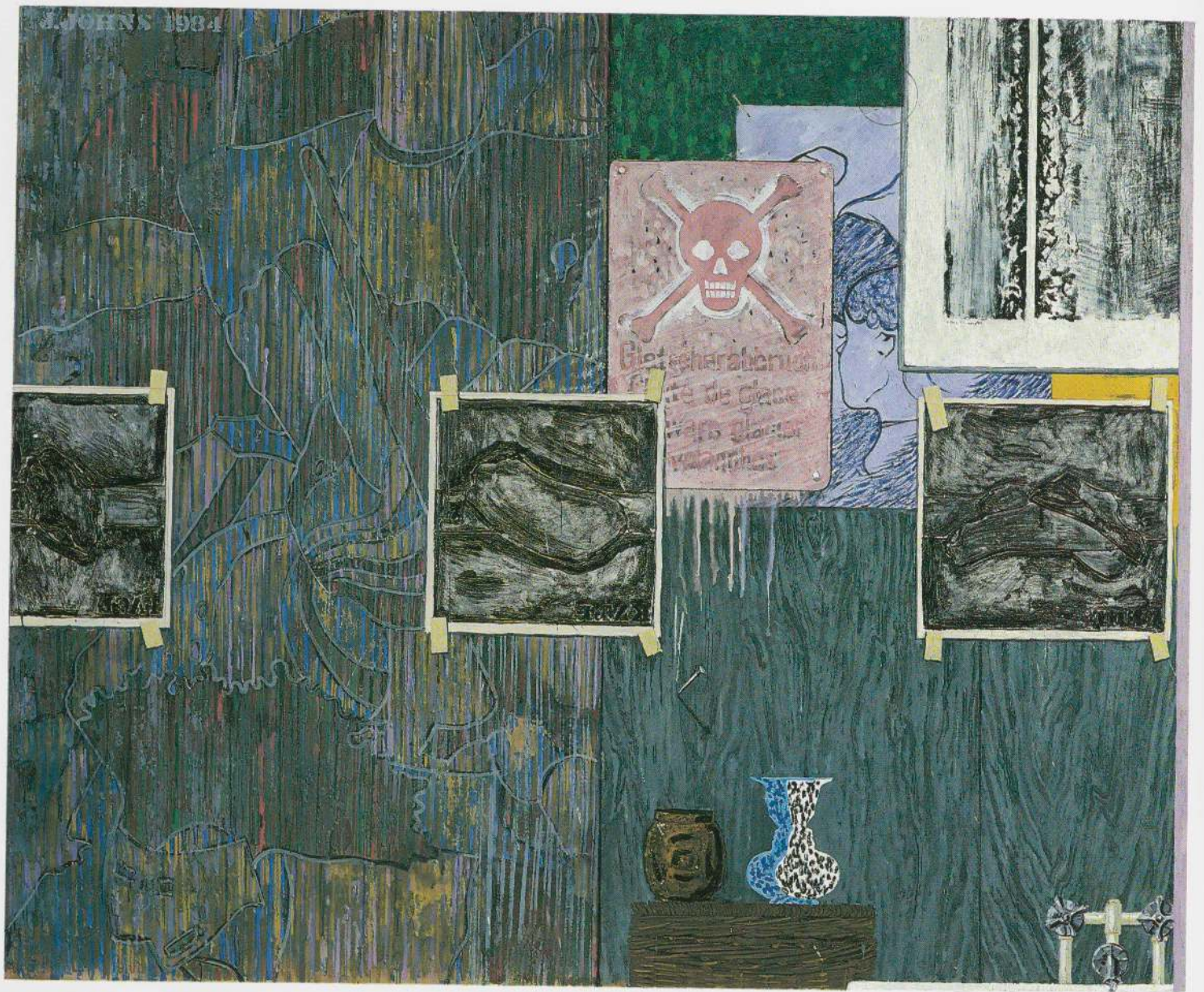


199 | 無題, 1984
紙にインク, 106.7×78.7cm (画面)
作家蔵
Untitled. 1984. Collection the artist

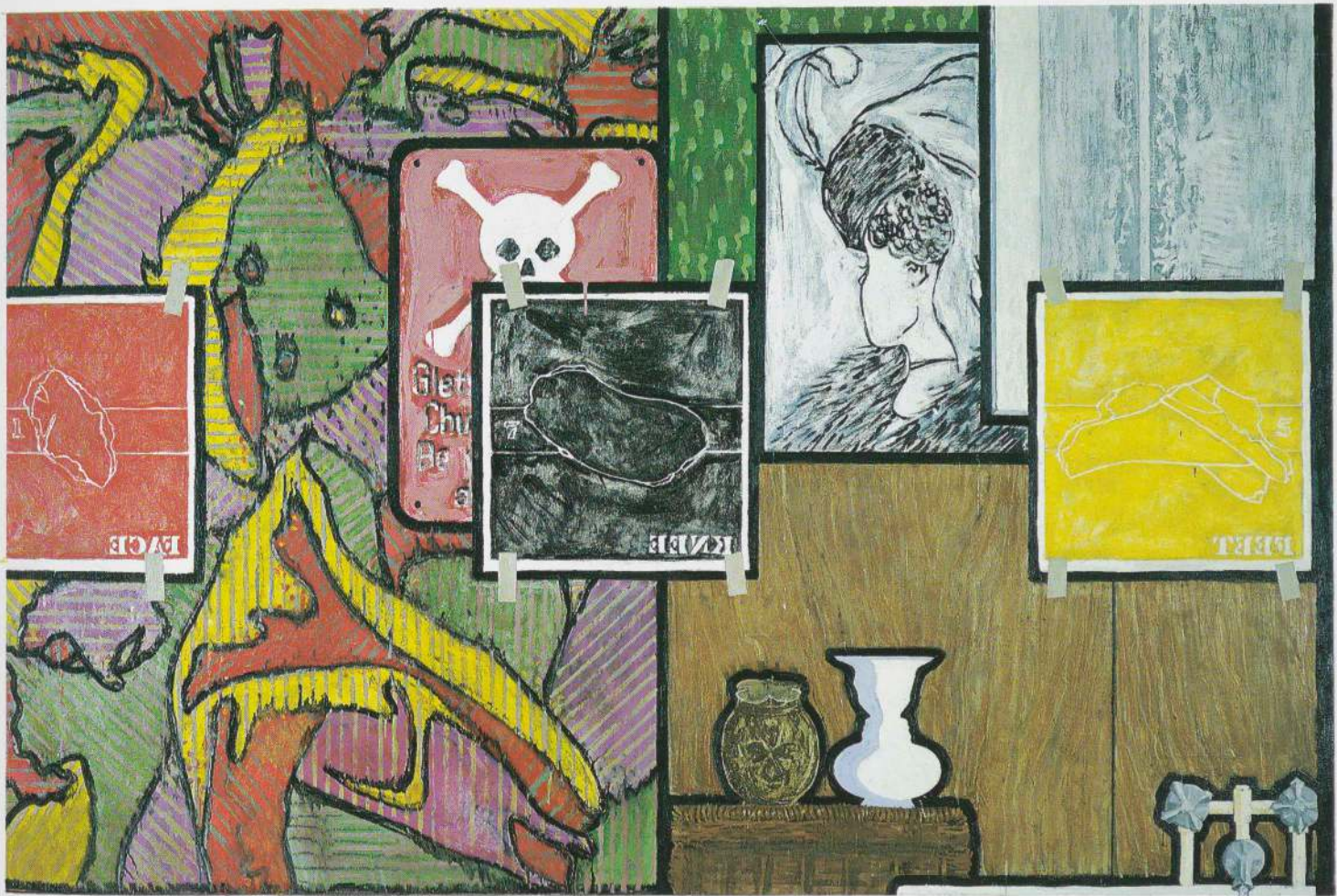


200* | 腹話術師, 1983
カンヴァスにエンコースティック, 190.5×127cm
ヒューストン美術館蔵

Ventriloquist. 1983. The Museum of Fine Arts, Houston;
Museum purchase with funds provided by the Agnes
Cullen Arnold Endowment Fund



201 | 無題, 1984
カンヴァスにエンコースティック, 161.2×190.5cm
イーライ&エディス・L.ブロード・コレクション蔵
Untitled, 1984. The Eli and Edythe L. Broad Collection



202* | 無題, 1984
カンヴァスにエンコースティック, 127×190.5cm
作家蔵
Untitled. 1984. Collection the artist



1985-1989

1960年代初頭の作品ではその多くにデュシャンの影響が見られたが、1980年代後半になると、ジョーンズの作品に同じようにピカソの影響が現れてくる。同時に、1980年代前半以降の自伝的な傾向がさらに強まり、この傾向は、ジョーンズが幼児期特有の知覚認知や表現に新たな興味を抱いていく中で、幼い頃の思い出にまでおよんでいった。しかしながら、ジョーンズの芸術活動が新たな段階を迎えたことを最も端的に示しているのは、ばらばらに解体された奇妙な「顔」のモチーフであった。ピカソは1930年代に、目が、互いに外側を向いた胸のような形の先端についた、椅子に座る女の肖像画を描いているが、ジョーンズはこの肖像画から着想を得てよりいっそう極端なイメージを生み出した(最初は1984年の素描の中に登場し、さらに1985年以降の絵画の中に現れる)。そこでは、見開いた目が、同じく誇張された「漫画」風の鼻孔と唇が描き込まれた、広々とした画面の角および側部にびたりと貼り付いている。巨大な頭から平らな長方形に「投影された」これらの目鼻は、時に、だまし絵風に描かれた垂れ下がる布の上に再び投影される。同様に、目鼻の配置が狂った顔は、ピカソが描いた絵画と素描の一連の肖像画や、昔からある心理学のトリック・イメージで、ジョーンズが1984年に初めて用いた、若い女とも老婆とも見て取れる「変容する」頭部にも見られる。3枚の布として「釘に掛けられた」、これら一瞬にして変容する女たちは、デュシャンの《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも(大ガラス)》の最上部に見られる、「換気弁」と呼ばれる風に吹かれた3枚の布を想い起こさせるかもしれない。デュシャンに倣ったインクによるトレースの連作は、当時制作された素描・版画作品の中でも最も際立ったもののひとつとなっている。3枚の布に投影された3つのイメージにより、人間の姿は空想の中でいくらでも形を変え得ること、また肉体は変化していくという宿命に縛られていること、さらに、精神の空想する能力と容易に錯覚に陥いるという弱点が具現され、こうしたイメージが一緒になることで、無邪気さとエロティシズム、避けられぬ死といったものが奇妙に混合している。

しかしながら、これとは異質であるものの、この時期の作品の中心を成すのは、1985年から86年にかけて制作された《四季》であった。ジョーンズはこの意欲的な連作において、人生の各時代を表すために、人工的なものと四季を象徴するもの——巣づくりをする鳥、タツノオトシゴ、雪だるまなど——を寄せ集めた。1962年の《愚者の家》、1963-64年の《フィールド・ペインティング》、1983年の《思念競争》その他以前の作品においては、そこに集められたオブジェやイメージは、画家とその生活の場を暗示させるものであった。しかし今では、あらゆる人間が成長と老化の過程で体験する期待と絶望のみならず、ジョーンズ自身の創作活動の各段階を表すために、カンヴァスからカンヴァスへ絵を追うことに各要素を変

化させ、それによって物語的な内容を表そうとする意図が見られる。シリーズ全体を通してジョーンズ自身の過去の作品から多くのものが引用されているだけでなく、そこには彼が住んでいた場所も暗示されており、それぞれの影が映った煉瓦やタイル、板の壁は、ジョーンズが暮らしていたそれぞれの住居の壁と一致している*1。これらは全て、この作品が自己言及的であることを明確に示している。この作品は図像的には、荷車に家財道具を載せて引っ越しをするミノタウロスを描いた1930年代のピカソの作品に負っており、さらに、そこに描かれた「自画像」——4点全てに繰り返し登場するジョーンズの影——は、《影》と題する1950年代初頭のピカソの作品から着想を得たものである。作品ごとに位置を移したり、分割されるジョーンズの影は、視点の変化と時間の流れを表している。それらのイメージは、四季の流れの中で文字通り順々に見られるよう構想されているのである。題名の文字を分けて描くことにより円筒状のカンヴァスを暗示させるという、初期の作品(たとえば《愚者の家》)で用いられたアイデアが、ここでも再び登場する。ここではこのアイデアが、始まりと終わり、そして再生を繰り返す循環の概念とより明確に結び付けられている。(数年後の1990年に、ジョーンズはアクアテイントとエッチングで、人生の輪の循環という概念をさらに強調する十字の形態の中に、《四季》に描かれたものを全てつなぎ合わせた)。

《四季》が様々なものを詰め込んだ多様な作品であるのに対し、新しい顔のモチーフを描いた作品は、ジョーンズが制作したものの中で最も余白の多い、最も開放的な絵画であった。これらの絵は、1960年代の終わり以降のどの作品とも異なる色彩の、広々とした平坦な地に、子供の絵を思わせる陽気で明るく、若々しい単純さで描かれている。この「幼稚な」性質は、何かしらジョーンズが意識し、探し求めていたものであり、彼が自分自身の幼い頃の思い出をあつかう上で最適な手段となった。たとえば、カリブ海風景の明るく開放的な空間が描かれた《歌うモンテツ》では、その題名と小型のボートの図案は、「夕日に赤い帆」を歌う義理の祖母モンテツ・ジョーンズの思い出から取ったものであった。他方、「浴室」のイメージを描いた1988年の無題の作品(図版221)で、ジョーンズは濃紺色の地に、新たなモチーフとしていくつかの小さな渦巻き状に回転する銀河を描いた。この新しいモチーフは、ジョーンズが自作を自己言及と個人的な追想を展開する場とするのみならず、その視野を、絵画性かつ象徴性の両面において、時間的にも空間的にも拡大しようとしていたことを示すものと言える。

—KV

*註については、pp.393-394を参照。

1985

- ストニー・ポイントで《無題》(LC#319)を描く。
- サンマルタンで《無題(夢)》と《夏》を描く。

《夏》が仕上がったもののまだ題名の決まらない段階で、ジョーンズはエリオン・プレス社の刊行する『ウォレス・ステイヴンス詩集』に挿絵を描くよう求められる。ステイヴンスの「雪だるま」を念頭におき、ジョーンズはまず季節をテーマにした版画を4点制作しようと考えたが、結局は近作の絵画を口絵のものにすることにして、これを《夏》と名づける。しかしジョーンズはそこから季節の主題を展開し、1986年に一連の絵画を完成させる*1。他の季節に対応する絵画も、構成と大きさ、形は《夏》に従っている。

ここ(サンマルタン)でとにかくひとつ描いた。それが最初の作品《夏》だ。《夏》にはこの場所で描いたことの影響が強く現れている。描き始めたときには、4点にするつもりなどなかったのだから。《夏》に描かれたイメージは、ある意味でこの土地と結びついている。家はどうしたって、この家だ。ハチドリがとまっていたのはあの木とか、まあそんなところかな。ときには描きかけのものをニューヨークに持ってゆくこともあるし、その逆もある*2。

●《無題》(LC#319)と《無題(夢)》は、1984年の素描(LC#D-226)に初めて描かれた漫画のような長方形の顔をとりにれた最初の絵画作品。

●サンマルタンのジョーンズの自宅が落成する*3。

●3月——ストニー・ポイントで素描《夏》4点(LC#D-229,230,231,232)を制作。

●3月13日～6月9日——ニューヨークのホイットニー美術館で開かれた「1985年バイエニアル」展に《思念競争》(1983)と《無題》(1984, 図版201)が展示される。

●4月5日～5月3日——ニューヨークのブルック・アレクサンダー社の画廊で「ジャスパー・ジョーンズ 試し刷りと最終作品」展が開かれる。

●[夏]——アーティストのジェイムズ・メイヤーがジョーンズのスタジオ助手となる。メイヤーは1991年までこの仕事をつづけ、いったん暇を取った後1994年秋に復帰する*4。

●7月9日～8月23日——ニューヨークのローレンス・モンク・ギャラリーで「ジャスパー・ジョーンズ スクリーンプリント 1968年～1982年」展が開かれる。

●9月——ストニー・ポイントで素描《2つの旗》(LC#D-233)を制作。

●9月14日～10月5日——ローレンス・モンク・ギャラリーで「ジャスパー・ジョーンズ “Foirades/Fizzles” サミュエル・ベケット」展が開かれる。

●10月——セーラ・タガートがジョーンズの助手として働き始める。

●1985年11月20日～1986年1月5日——ミズーリ州セントルイスのセントルイス美術館で開かれた「カレンツ30 ジャスパー・ジョーンズ」展(企画はマイケル・エドワード・シャピロ)に1983年から84年にかけて制作された絵画3点、素描4点が展示される。

●12月16日まで——ストニー・ポイントに滞在し、素描《冬》(LC#D-234)を制作。

1986

●季節を描く4点の絵画作品の制作をつづける。サンマルタンで着手した《冬》をハウストン通りのスタジオで仕上げる。ジョーンズは1974年以来このスペースをもっぱら事務所と倉庫代わりに用いてきた。同じくハウストン通りで《秋》と《春》を描く。サンマルタンを離れている間の生活の場は依然としてストニー・ポイントだったが、仕事はおもにハウストン通りでできるようになり、毎日のようにその間を往復した。

●ストニー・ポイントで素描《秋のための習作》(LC#D-248)を制作。

●サンマルタンで絵画《無題》(LC#306)、《旗》(LC#308)、《無題》(LC#310)を描く。

●《無題(M.T.の肖像)》もこの年に仕上げられる*5。

●1月——サンマルタンで制作した無題の素描(図版217)に初めてピカソの《麦藁帽子の女》(1936)のイメージを用いる。このイメージは1987年から1991年にかけて、ジョーンズの作品にくりかえし——絵画8点、素描11点、版画2点——描かれる。

本と花瓶のある静物画だ…性的な灰めかしが濃厚にあり、その点ではじつに手のこんだ内容を含んでいる。それなのに、まるでとっさの思いつきのように見える。なんとなくその絵が気に入ったので、この1年、その絵をとりいれた作品を何点か並行して描いてきた*6。

●1月～3月——サンマルタンとストニー・ポイントで季節に関わる素描を制作。《冬》(LC#D-236)、《冬》(LC#D-237)、《夏》(LC#D-238)、《春》(LC#D-239)、《秋》(LC#D-240)、そして《秋のための習作》(LC#D-241)。

●5月14日～8月19日——ニューヨーク近代美術館で開かれた「ジャスパー・ジョーンズ版画回顧展」(企画はリヴァ・キャッスルマン)に1960年から1985年にかけて制作された版画約150点と1971年作絵画《おとり》2点、1968年から71年にかけて描かれた

絵画《声2》が展示される。この後の2年間に展覧会は西ドイツ、スペイン、オーストリア、テキサス、カリフォルニア、日本を巡回する*7。

1983年作の絵画《腹話術師》をもとに、ジョーンズは展覧会のポスターを制作した。

●5月17日～6月30日——フランス、サン=ポール=ド=ヴァンスのマーグ財団で開かれた「ジャスパー・ジョーンズ 1960年から1985年の版画作品」展に版画95点が展示される。

●5月21日——全米芸術協会から版画金賞を授与される。式典はニューヨークで行われ、賞の贈呈役はジョン・ケージが務めた。新会員と受賞者の展覧会がニューヨークのオーデュボン・テラス・ギャラリー(5月21日～6月15日)で開かれジョーンズとサミュエル・ベケットの共作「Foirades/Fizzles」(1976)からエッチング37点、「Foirades/Fizzles」の本、ワグラー《「無題」(1972)より4つのパネル》(1973-74)が展示された。

●5月25日——イスラエルのウルフ財団から「ウルフ芸術賞——絵画1986年」を授与される。

●6月——ストーン・ポイントで素描《無題》(LC#D-243)に着手し、サンマルタンで仕上げる。

●6月25日～9月28日——第42回ヴェネツィア・ビエンナーレの企画展「芸術と科学——美術と錬金術」に、絵画《タントラの細部I》(1980)、《タントラの細部II》(1981)、《タントラの細部III》(1981)が展示される。

●7月——サンマルタンで素描《夏》(LC#D-242)を制作。

●7月3日——ガヴァナーズ島でロナルド・レーガン大統領が、ジョーンズのデザインした自由勲章を12名の帰化した市民に贈る。勲章はスカルプメタルの《旗》(1960)を、器具を用いて縮小し、ブロンズで鑄造したもの。

●8月～9月——サンマルタンで素描《無題》(LC#D-244)を制作。

●10月14日——ニューヨークのバック・ビルディングで催された「アーティストの助け合い ニューヨークのアーティストの住宅事情改善のための慈善オークション」にエッチング《無題》(1981, ULAE#217)を提供。

●11月——サンマルタンで素描《春》(LC#D-247, 249)、《四季》(LC#D-250)を制作。

●11月21日まで——マルセル・デュシャンの《花嫁》をもとにジャック・ヴィヨンが制作したエッチングのトレーシング9点を仕上げる。このうち8点は、ニューヨークのオシリス・エディションズ出版の版画のポートフォリオ《サティ協会の初会合》に収められた(図版209-216)*8。

1987

●ハウストン通りで1986年に着手した絵画作品《オレンジの上の2つの旗》を仕上げる。

●サンマルタンで絵画《無題》(1986-87, LC#311)、《旗》と、素描《無題》(1986-87, LC#D-252)、《無題》(1986-87, LC#D-253)、《無題》(LC#D-254)を仕上げる。

●ストーン・ポイントでエンコースティックによる同サイズの作品2点(LC#312, 図版219)、素描《無題》(LC#D-255)を制作。

●1月——サンマルタンで木の剪定中に梯子から落ち、右腕を骨折*9。

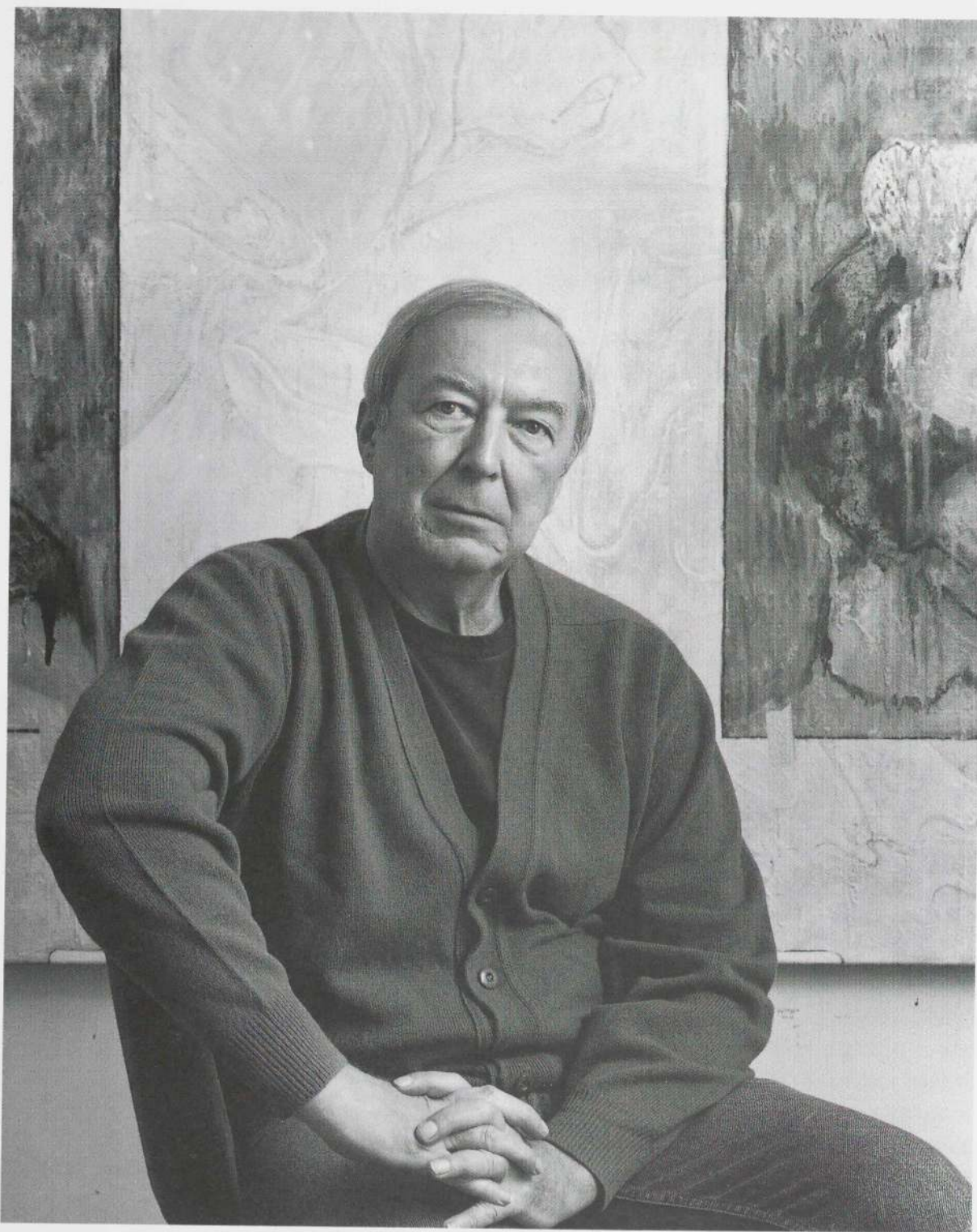
●1月31日～3月7日——レオ・カステリ・ギャラリー(西ブロードウェイ420番地)で開かれた「ジャスパー・ジョーンズ 四季」展に、絵画《夏》(1985)、《冬》(1986)、《秋》(1986)、《春》(1986)と素描、版画の関連作が展示される。カタログはデイヴィッド・ホイットニーが編集し、文章はジュディス・ゴールドマンが執筆した。

●3月——ハウストン通りのスタジオから東63丁目のブラウンストーン造りの高級住宅(1985年11月購入)に引っ越す。ここには以前ジプシー・ローズ・リーが住んだこともあった*10。新しいスタジオで最初に描き上げられる作品は《2つの地図》(1989)である。

●3月16日まで——サンマルタンに滞在し、素描《無題》(LC#D-256)を制作。

レオ・カステリと、1986年6月。
写真:ハンス・ナムス Photograph: Hans Namuth. ©Hans Namuth 1986.





ニューヨーク63丁目にて、背景は《浴室》(1988)、1988年4月18日。
写真:ハンス・ナムス Photograph:Hans Namuth. ©Hans Namuth 1990.

●9月3日——トワニー・カステリ(レオ・カステリ夫人)死去。
●9月20日～11月15日——ロサンジェルスのカリフォルニア州立
大学グリューネヴァルト版画センター、フレデリック・S.ワイルド・ギャ
ラリーで開かれた「Foirades/Fizzles」ジャスパー・ジョーンズ
の作品に見える影響と暗示」に140点余りの版画と試し刷りが展示

される。カタログにはリチャード・S.フィールド、アンドリュース・ブッ
シュ、リチャード・シフ、フレッド・オートン、ジェームズ・クローノウ、ジョ
ン・ケージが文章を寄せた。翌年1年をかけて、展覧会はミネソ
タ、テキサス、コネティカット、ジョージアの各州を巡回する*11。

●9月22日から12月13日にかけて——メトロポリタン美術館で開

催されたフランシスコ・デ・スルバラン展を訪ね、展示中の《聖ヴェロニカのヴェール》を見る*12。

●10月23日～11月25日——パリのギャラリー・ダニエル・タンブロンで開かれた「故トワニー・カステリ所蔵ジャスパー・ジョーンズ素描展」に1955年から1986年にかけて制作された素描16点が展示される。展覧会はその後半期間にカリフォルニアとニューヨークに巡回する*13。

●11月——サンマルタンに滞在し、素描《無題》(LC#D-295)を制作。同じ素描《無題》(LC#D-294)もこのときに描かれたものと思われる。

1988

●サンマルタンで絵画《浴室》を描く。

●ストーニー・ポイントで絵画《無題》(図版221)、《無題》(LC#318)を描く。

以上3点すべてにピカソの《麦藁帽子の女》のイメージが登場する。ジョーンズはこのほか無題の版画2点(ULAE#242, #243)にも同じイメージを用いているが、ここではカーボランダムという素材も試しに使った。この素材は、「艶だしや研ぎに使うザラザラした研磨材で、粒の細かいものから粗いものまで色々ある」*14。ジョアン・ミロが初めて用いたこの技法を1、2年前にジョーンズに試してみるようにも勧めたのは、モーリス・ペインで、版画の刷りもペインが受け持った。

.....
(モーリス・ペイン)はカリフォルニア暮らしの長いイギリス人だ。以前はデイヴィッド・ホックニーの版画だけを刷っていた。その後ニューヨークに出てきて自前の工房を開いた。1年ほど前に銅版を携えて家にやってきて、この技法を試してみないかと勧めてくれた。ようやく最近になって、自分のやりかたでいいのだと思えるようになってきた*15。

.....
●サンマルタンで素描《「歌うモンテツ」のための習作》(LC#D-281)を制作。このとき初めてピカソの《イカロスの墜落》に描かれたイカロスのイメージを用いる。数年後、ジョーンズは再びこのイメージをとりあげ、素描《すべては無、リチャード・ダッド》(1922)、《無題》(1993-94, 図版238)、絵画《鏡のへり》(1992)、《鏡のへり2》(1993)、《無題》(1992-94, 図版241)、《無題》(1992-95, 図版242)に採り入れる。

●ストーニー・ポイントで素描《時計とベッドの間》、《無題》(LC#D-267)を制作。後者にはサンマルタンで着手していた。

●ミネアポリスのウォーカー・アート・センターが

ジョーンズの版画200点余りを購入。この時点までに制作された版画作品の完全なコレクションとしては、これが唯一のものである*16。

●1月——サンマルタンに滞在し、素描《無題》(LC#D-258)を制作。

●2月——ニューヨークで素描《無題》(図版218)、《無題》(LC#D-259)を制作。後者はセント・ヴィンセント病院支援のためのオークション出品用。素描には1988年2月14日付『ニューヨーク・タイムズ』の1面が採り入れられている。見出しには「エイズ感染率は低下、しかし、死亡率は依然上昇の見込み」*17とある。

●3月——サンマルタンに滞在し、素描《浴室》(LC#D-261)を制作。

●4月——無題の素描2点(LC#D-263, 264)を制作。

●5月——ブランデイス大学から創造芸術絵画大賞を授与される*18。

●[6月11日～25日]——ヴェネツィアに2週間滞在。グリッティ・ノレス・ホテルに逗留し、キュレイターのマーク・ローゼンタールと共に第43回ヴェネツィア・ビエンナーレのアメリカ館での自作の展示に携わる。

●6月26日～9月25日——ヴェネツィア・ビエンナーレのアメリカ館で開かれた「ジャスパー・ジョーンズ 1974年以降の作品」展(企画はマーク・ローゼンタール)に1974年から1986年にかけて制作された絵画、素描、版画34点が展示される。ジョーンズは大賞の金獅子賞を授与される。ビエンナーレが公式に開幕する前にヴェネツィアを後にしたジョーンズは、受賞のニュースをパージェル市内を走るタクシーの車中で聞いた。フィラデルフィア美術館の協力により組織されたこの展覧会は後に同館に巡回する*19。

マイケル・ブレンソンが『ニューヨーク・タイムズ』紙に次の記事

「ジャスパー・ジョーンズ 1974年以降の作品」ヴェネツィア・ビエンナーレ、アメリカ館での展示風景、1988年。
©Studio Fotografico Piermarco Menini/Michele Gregolin, Mestre, Venice.



を寄稿。「1988年ヴェネツィア・ビエンナーレの話題はジャスパール・ジョーンズが独占した。過去30年のアメリカではもっとも高名、有力、そしておそらくこれよりも多様な内容をもつ画家、それがこのジョーンズである。第43回ビエンナーレでは、格のうえでジョーンズに太刀打ちできる者はひとりもいなかった…ヴェネツィアに集ったアメリカのキュレーター、批評家、コレクター、アーティスト、そして画商の間でもジョーンズの評価はきわめて高い。ジョーンズをシャクソン・ポロック以後のアメリカ最大の画家とする声も聞かれる」*20。

バーゼルではバーゼル美術館で開催中の「ウインザー城蔵エリザベスII世コレクションならびにバーゼル市蔵の作品によるハンス・ホルバイン(子)素描」展(会期1988年6月12日~9月4日)を訪ねる。

●9月——ニューヨークに滞在し、素描《無題》(LC#D-269)を制作。

●10月22日~11月12日——レオ・カステリ・ギャラリー(西ブロー

ドウェイ420番地)で開かれた「ジャスパール・ジョーンズ、ブルース・ナウマン、デイヴィッド・サーレ」展に1987年作の無題の絵画2点(LC#312, 図版219)と絵画《浴室》が展示される。

●11月10日——《出足の遅れ》(1959)がサザビーズで存命の画家の作品としては最高値で売買される。

●12月8日~30日——ニューヨークのレオ・カステリ・ギャラリーとブルック・アレクサンダー社の画廊で開かれた「現代パフォーマンス・アーツ財団25周年記念支援展」に絵画《無題》(1988, 図版221)が展示される。ジョーンズは展覧会の準備にも協力した*21。

1989

●サンマルタンで《歌うモンテツ》の第一作をエンコースティックと砂を使って描く。素描《無題》(LC#D-300)を制作。

●63丁目のスタジオで絵画《2つの地図》, 素描《地の果て》, 《2

ジョン・ケージ(左), マース・カンガムとともに。ニューヨーク, 1989年7月。 ©Photograph: Timothy Greenfield-Sanders.



つの地図)を制作。後者はストーン・ポイントで着手したもの。

●《四季》の4つのイメージを横一列や十字など、さまざまな形を並べた素描やエッチングを制作する。

●ニューヨークのリッツォーリ・インターナショナル・パブリケーションズ社がジョルジュ・ブーダイユ著『ジャスパー・ジョーンズ』を刊行。

●ロンドンの王立美術院の名誉会員に選ばれる。

●1月——サンマルタンに滞在し、素描《四季》(LC#D-270, 271, 272)を制作。

●1月30日——サウスカロライナ州名誉殿堂入り。ジョーンズは38人目に当たる。記念式典はマートル・ビーチ・コンヴェンション・センターで行われ、祝辞をチャールズ・ライトが述べ、ジョーンズの母ロバート・E.リー夫人がジョーンズの肖像画の除幕式を行い、ジョーンズの代理として妹のオーウェン・リーが謝辞を述べた。

●2月3日～3月25日——ニューヨークのガゴシアン・ギャラリーで開かれた「ジャスパー・ジョーンズ 地図」展に絵画7点、素描2点、グラフィック2点が展示される。

●2月25日～4月23日——バーゼル美術館で「ジャスパー・ジョーンズ リトグラフ《声2》のための試し刷りと版画1960-1988」展が開かれる。カタログの執筆はディーター・ケッ普林。

●3月——サンマルタンに滞在し、素描《歌うモンテツ》(LC#D-282)を制作。

●4月——サンマルタンに滞在し、素描《四季》(LC#D-283)、《四季》(LC#D-276)、《四季》(LC#D-284)を制作。

●5月17日——米国芸術院会員に選出される。式典に合わせてニューヨークのオーデュボン・テラスにある芸術院のギャラリーでジョーンズの作品展(5月18日～6月11日)が開かれ、絵画《タントラの細部I》、《タントラの細部II》、《タントラの細部III》、1979年作《平面上のダンサー》、1984年作《無題》(図版202)が展示された。

●6月後半——ストーン・ポイントで、前年の夏バーゼルで見たホルバイン(子)の素描展のポスターをもとに、初めてハンス・ホルバイン(子)作《キツネザルを抱く貴公子の肖像》(1541頃)をトレースした素描を制作。作品は《トレーシング》(LC#D-277)、《トレーシング》(LC#D-278)、《トレーシング》(LC#D-279、1989年6

月29日)の日付入り)、《無題》(LC#D-298)。ジョーンズは同じイメージを素描《無題(ホルバインに倣って)》(1993)、絵画《無題》(1990、図版228)、《ホルバインに倣って》(1993)、《ハンス・ホルバインに倣って》(1993)、そして《ホルバインに倣って》という同名の版画3点(ULAE#259, 260, 261)にも用いている。

.....

リヴァ・キャッスルマンがこんなことをいった。「ペットと一緒にいるひとの絵をひとつ描いてくれないかしら」。こっちから頼んでいってもらったわけでもないが、ひとからそういうことをいわれると、色々なことを考え始めるものだよ*22。

.....

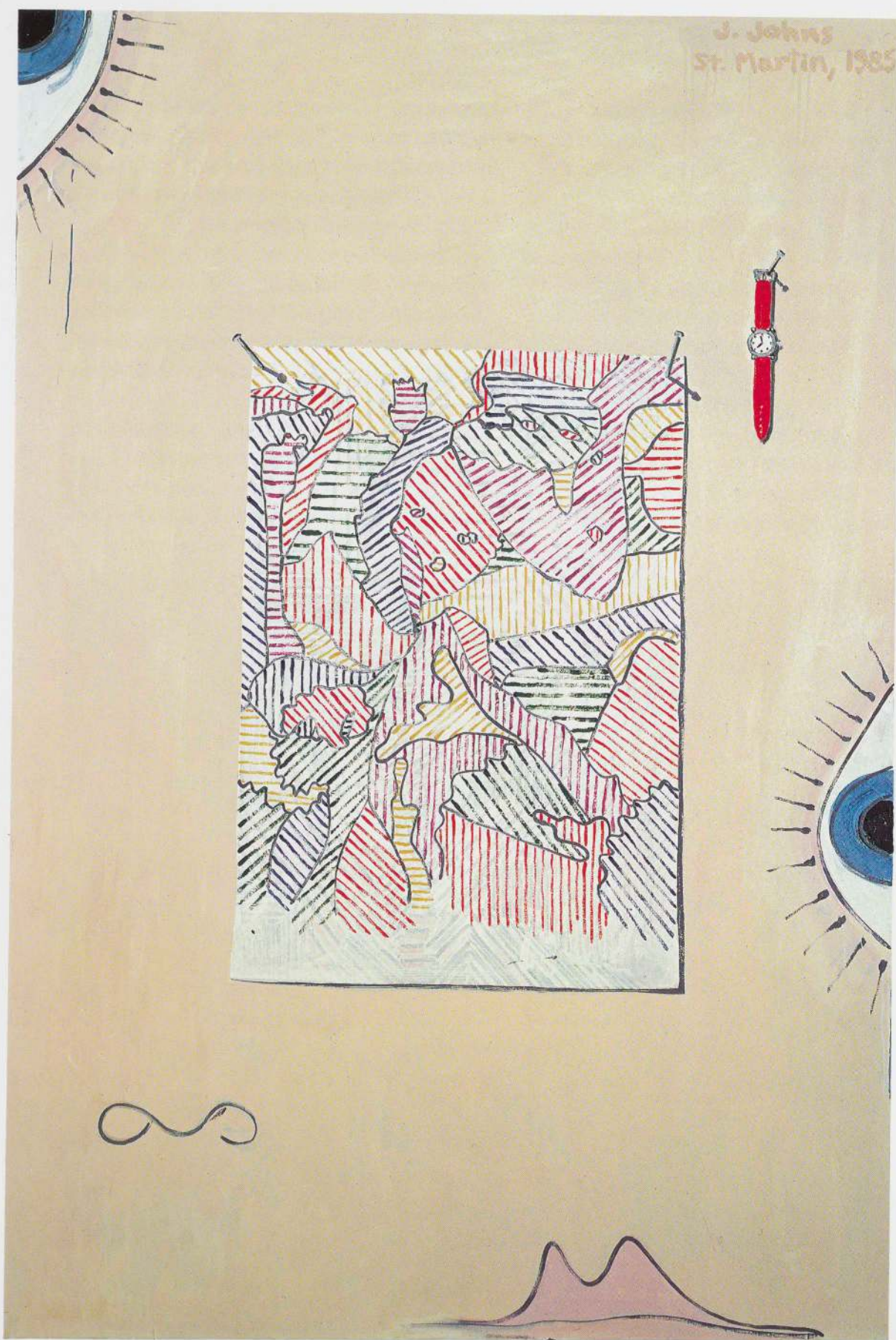
●8月27日まで——サンマルタンに滞在し、素描《無題》(LC#D-296)を制作。また9月4日には《無題》(LC#D-297)を制作。

●9月10日～10月22日——オハイオ州ヤングズタウンのバトラー・インスティテュート・オブ・アメリカン・アートで「ジャスパー・ジョーンズ レオ・カステリ所蔵の素描・版画」展が開かれる。カタログにはレベッカ・メアリー・ガーソン、ジェイムズ・ルーカス、ドナルド・ミラーが寄稿した。

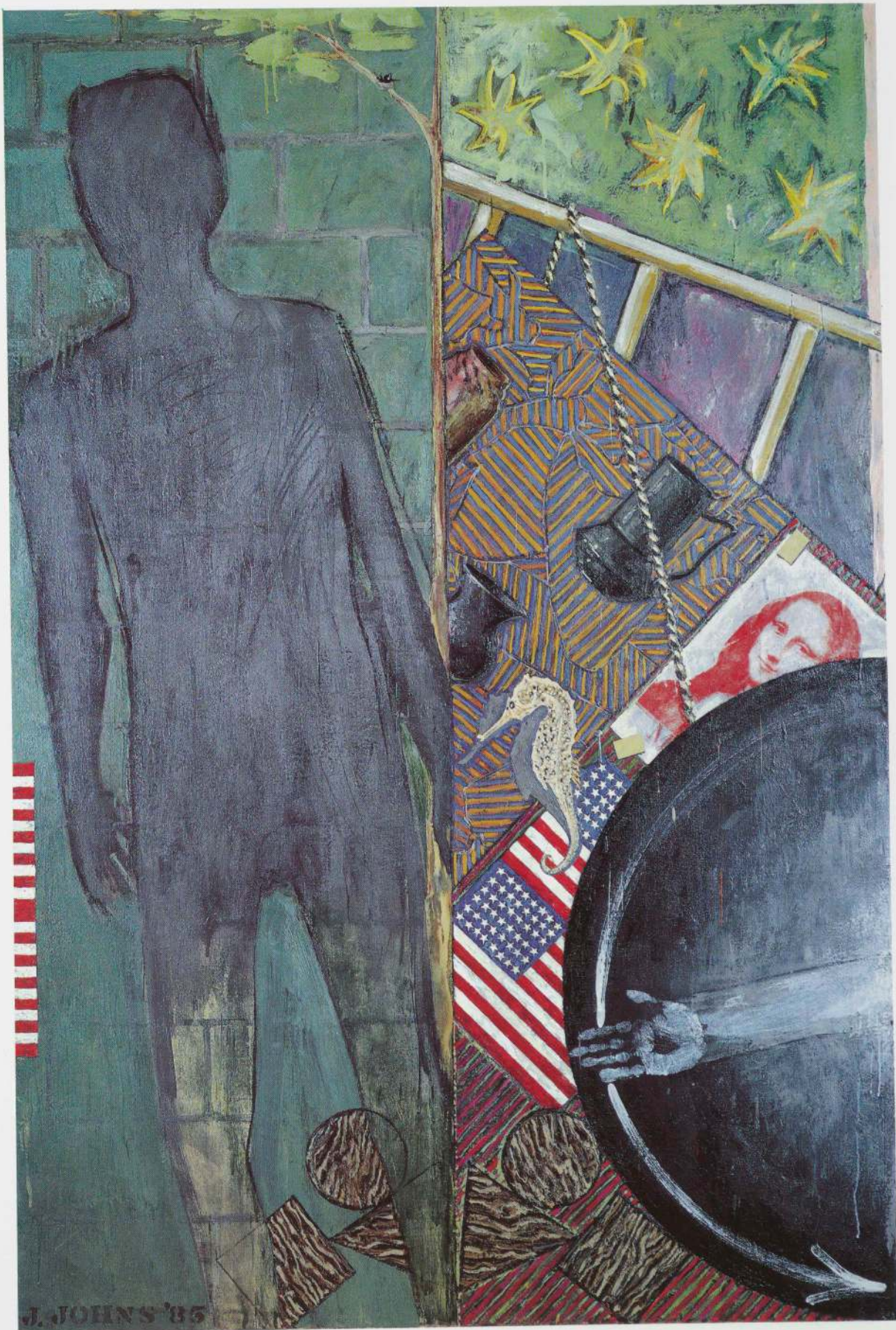
●9月10日から12月10日にかけて——バーゼルを訪ね、市立美術館で開催中のセザンヌの《水浴者たち》の展覧会を見る。ジョーンズ所蔵の2点《腕を伸ばす水浴者》(1883頃)、《「水浴者たち」のための習作》(1877-80頃)も展示されていた*23。

●10月——サンマルタンに滞在し、素描《無題》(LC#D-299)を制作。

この月の後半、ロンドンのアンソニー・ドフェイ・ギャラリーで開かれる「平面上のダンサー ジョン・ケージ、マース・カニンガム、ジャスパー・ジョーンズ」展(会期10月30日～12月2日)のオープニングに出席するため、ロンドンに赴く。展覧会にはジャスパー・ジョーンズが1979年から1982年にかけて制作した素描6点、絵画8点が展示された。10月30日に行われたオープニングではケージが「芸術は愚痴るか、さもなきゃ何か他のことをするかである——ジャスパー・ジョーンズの主張についてのメゾスティックス」というテキストを読んだ。展覧会はこの後、イギリス国内を巡回した*24。カタログはスーザン・ソントグ、リチャード・フランシス、マーク・ローゼンタール、デイヴィッド・ヴォーン、デイヴィッド・シルヴェスターが執筆。



203* | 無題(夢), 1985
カンヴァスに油彩, 190.5×127cm
メリーランド州フィニーニックス, ロバート&ジェーン・メイヤー・ホフ蔵
Untitled (A Dream), 1985. Robert and Jane Meyerhoff,
Phoenix, Maryland



204* | 夏, 1985
カンヴァスにエンコースティック, 190.5×127cm
フィリップ・ジョンソン蔵
Summer. 1985. Collection Philip Johnson



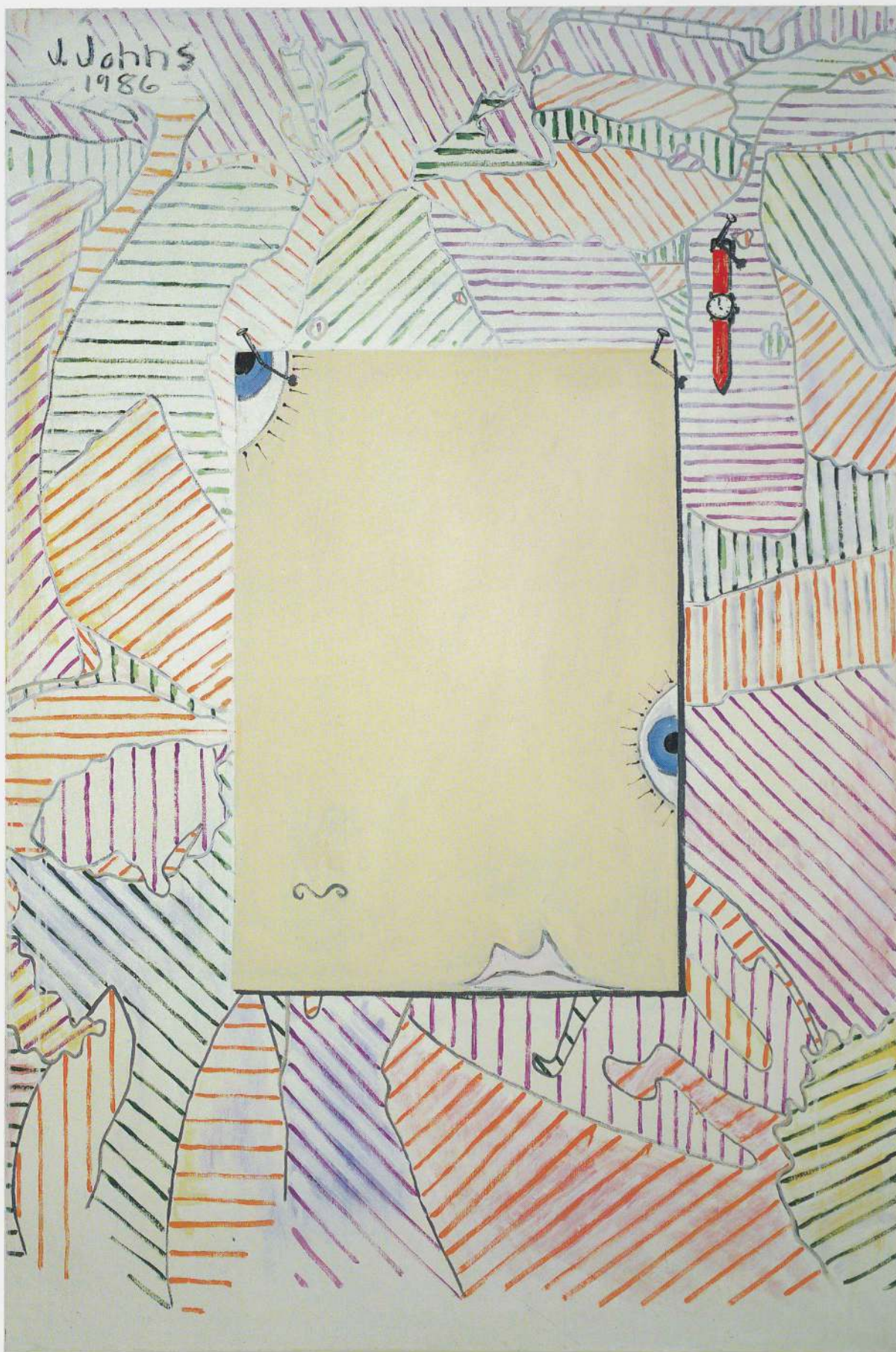
205° | 秋, 1986
カンヴァスにエンコースティック, 190.5×127cm
作家蔵
Fall, 1986. Collection the artist



206* | 冬, 1986
カンヴァスにエンコースティック, 190.5×127cm
個人蔵
Winter, 1986. Private collection



207* | 春, 1986
カンヴァスにエンコースティック, 190.5×127cm
メリーランド州フィニックス, ロバート&ジェーン・メイヤー・ホフ蔵
Spring, 1986. Robert and Jane Meyerhoff, Phoenix,
Maryland



208* | 無題 (M.T.の肖像), 1986
カンヴァスに油彩, 190.5×127cm
メリーランド州フィニーニックス, ロバート&ジェーン・メイヤー・ホフ蔵
Untitled (M.T. Portrait), 1986. Robert and Jane
Meyerhoff, Phoenix, Maryland



209* | 無題, 1986
プラスチックにインク, 66×46cm
作家蔵
Untitled. 1986. Collection the artist



210* | 無題, 1986
プラスチックにインク, 66×46cm
作家蔵
Untitled. 1986. Collection the artist



211* | 無題, 1986
プラスチックにインク, 65.9×45.7cm
作家蔵
Untitled. 1986. Collection the artist



212* | 無題, 1986
プラスチックにインク, 65.9×46.3cm
作家蔵
Untitled. 1986. Collection the artist



213* | 無題, 1986
 プラスティックにインク, 65.7×45.7cm
 作家蔵
Untitled. 1986. Collection the artist



215* | 無題, 1986
 プラスティックにインク, 66×46cm
 作家蔵
Untitled. 1986. Collection the artist



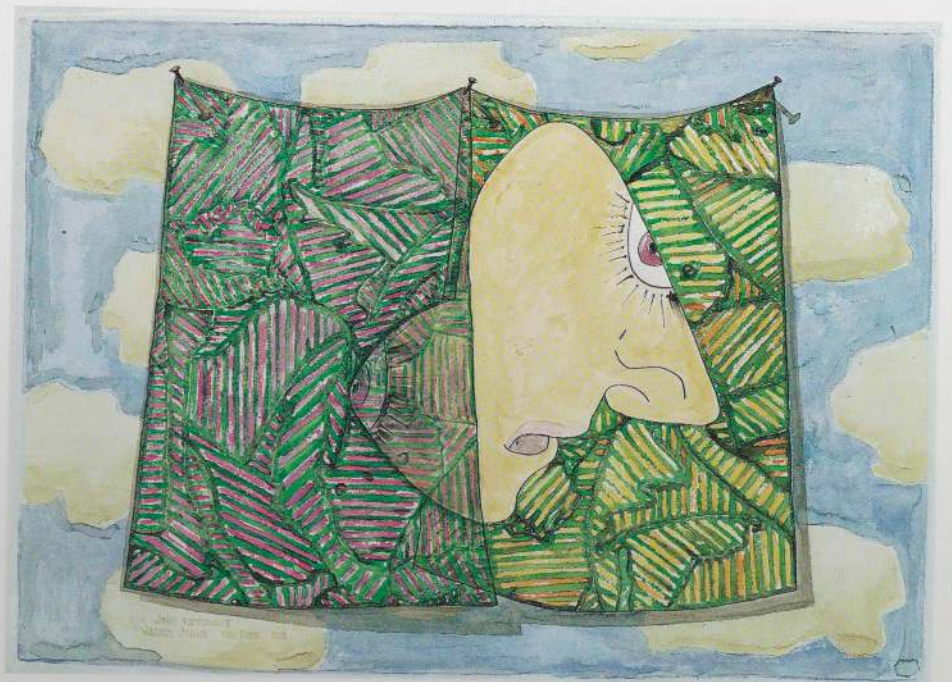
214* | 無題, 1986
 プラスティックにインク, 65.9×46.1cm
 作家蔵
Untitled. 1986. Collection the artist



216* | 無題, 1986
 プラスティックにインク, 65.9×46.3cm
 作家蔵
Untitled. 1986. Collection the artist



217* | 無題, 1986
 紙に木炭, パステル, 75.6×106.7cm
 ニューヨーク近代美術館蔵
Untitled. 1986. The Museum of Modern Art,
 New York. Fractional gift of Agnes Gund



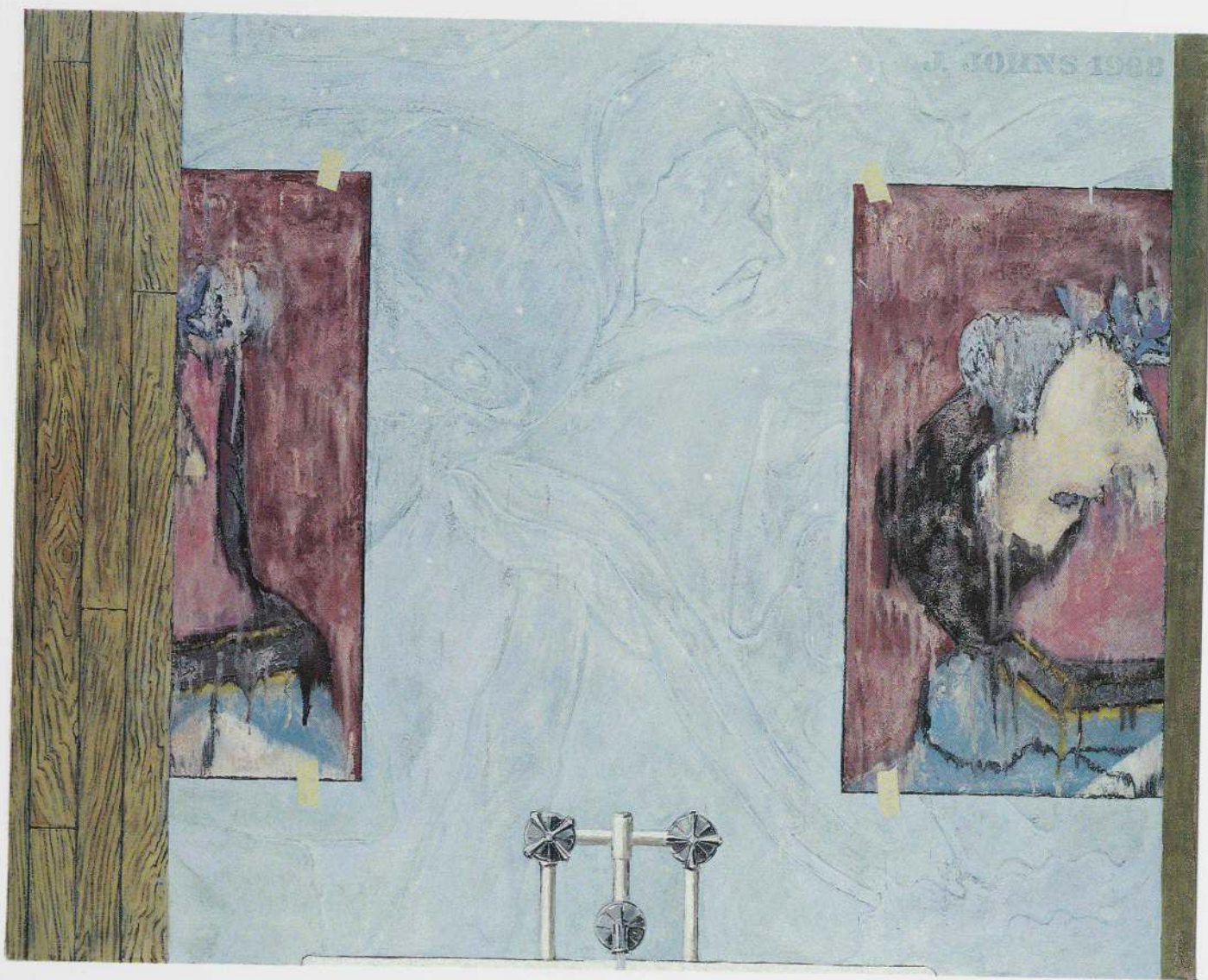
218 | 無題, 1988
 紙に水彩, インク, 70.5×98.7cm
 メリーランド州フィニーニクス, ロバート&ジェーン・
 メイヤー・ホフ蔵
Untitled. 1988. Robert and Jane Meyerhoff,
 Phoenix, Maryland



219 | 無題, 1987

カンヴァスにエンコースティック、コラージュ、127×190.5cm
メリーランド州フィニックス、ロバート&ジェーン・メイヤー・ホフ蔵

Untitled, 1987. Robert and Jane Meyerhoff, Phoenix,
Maryland



220 | 浴室, 1988
カンヴァスにエンコースティック, 122.6×153cm
バーゼル美術館蔵
The Bath, 1988. Öffentliche Kunstsammlung Basel,
Kunstmuseum



221 | 無題, 1988
カンヴァスにエンコースティック, 122.6×153cm
ジョエル&アン・エーレンクランツ蔵
Untitled, 1988, Collection Joel and Anne Ehrenkranz



222* | 四季, 1989
 プラスティックにインク, 66×147.3cm
 作家蔵
The Seasons. 1989. Collection the artist

223* | トレーシング, 1989
 プラスティックにインク, 92.1×78.7cm
 アン&アンソニー・ドフェイ蔵
Tracing. 1989. Collection Anne and Anthony d'Offay



224* | 歌うモンテツ, 1989
カンヴァスにエンコースティック, 砂, 190.5×127cm
ダグラス・S.クレーマー蔵
Montez Singing, 1989. Collection Douglas S. Cramer



1990-1995

ジョーンズは1990年に60歳を迎えたとき、まるで「20歳になった」ような気分だと語っている。さらに冗談めかして、この頃に制作した何点かの絵を「第二の子供時代」*1の証であると言ったこともある。確かに、これらの作品のあるものは潑刺とした新鮮さに満ち、それは「無邪気な眼差し」の表れであるように思われる。しかしその一方で打ち出される、砂を付けて硬質さを増した新たな画肌や珍しい色彩(肌色や血色のほか、濃い黄土色や緋色、緑、紫など)を加えた豊かな色使い、空間の複雑な重ねかた、以前より私的な傾向を強めた記憶という主題も、1990年代初頭のジョーンズの絵画の特徴をなすものである。

1980年代初頭以降の作品を特徴づけていた、過去の美術に対する関心をさらに強めていく中で、この時期の作品にはトレースされたイメージがますます多く見られるようになる。たとえば、セザンヌの《水浴者たち》を複製したものをプラスチック板にインクでトレースした一連の大規模なデッサン画を制作し、ハンス・ホルバインの《キツネザルを抱く貴公子の肖像》のポスターをトレースした、数点の絵画と素描を制作している。ホルバインに倣って制作された作品の中には、ジョーンズの作品の中でも最も強い色調と最も大胆なパズル模様で描かれたものが含まれる。しかし、透写したイメージの中で最も興味を引くのは、1990年の《グリーン・エンジェル》とそれ以降の多数の作品に見られるそれであった。ジョーンズはこれらの作品に描かれたモチーフに関して、その典拠を明らかにするのを拒んだ。ジョーンズは、事前の知識がなければ実際には解読できないグリューネヴァルトの絵の細部のように、批評家たちが彼の初期の作品を解釈する際に、モチーフを「理解する」ための事前の情報にあまりにも頼りすぎていることに不満を感じるようになっていた。こうした、知ることがしばしば見ることに取って代わるという明白な事実を前にして、ジョーンズは、変容されたイメージを原画から独立し、自立したものとして、なるべく先入観を持たずに見るよう強いて求めることにしたのである*2。

ジグソーパズルの一コマとして、《グリーン・エンジェル》のように様々な色や、あるいは斜線で区分されたこの出典不詳のモチーフは、裾が広く複雑に区分された縦長のフォルムの正中線のあたりを横切るように、有機的なとりとめのない姿でさばっている。この配置を「ピエタ」に見立てるひともあるが、ジョーンズはイメージを裏返したり反転させたり、あるいは90度回転させもする。彼は例によってこのイメージを、1980年代後半に発展させた「顔」の造作と一緒に描いたが、ここでは、難解さや複雑さからくる「大人」らしさと、漫画のような平明さによる「子供」っぽさが併存している*3。

造作がばらばらな顔を発展させる一方、ジョーンズは30年以上も前に雑誌で目にした絵——精神障害のある子供が描いた、同じ顔の造作がばらばらなデッサン——を思い出す*4。ジョーン

ズは、乳を飲む幼児が見た光景を、長方形の地の上に浮遊するばらばらの乳房と目、鼻で表した原画を再現し、それを1991年および1991年-94年の、それぞれ白、黄土色、紫色に塗られた3枚の同じ大きさの無題の絵画(図版229-31)の中心となる要素として用いた。こうした、見るという行為の原初的な形への「回帰」と平行して、ジョーンズの自分自身の子供時代への関心も強まり、家族の古い写真や郷愁をかき立てる諸々のものが描かれるようになる。

ジョーンズは《鏡のへり》のふたつのヴァージョンの中で、「テープが貼られた」あるいは「鋏を打った」ように見える、だまし絵風のパネルが掛かったスタジオの壁の構成を復活させている。さらにここには、多くの新しいイメージも見られる。すなわち、記憶に残る最も幼い時期を過ごした2階建ての祖父の家を、記憶を頼りに再構築した「青焼き」風の見取り図、遙か宇宙に渦巻く銀河の「写真」、1950年代のピカソの壁画に描かれたイカロスからとった、球状の頭をした小枝のような人物、などである。1992年から95年にかけて、ジョーンズが極めて類似した一対の並外れて大きな無題の作品(図版241, 242)を制作した際には、これらの要素に加え、トレースされた出典不詳のモチーフや1990年のエッチング《四季》から取った十字架の形態、グリューネヴァルトの兵士の輪郭線が、1984年の《無題(赤、黄色、青)》の3枚組の画面を逆さにしたイメージの上に、かぶせるように描かれている。これ以前の「掲示板」を模した1983年の《思念競争》をさらに廻り、1964年の《何に因って》や、さらに4枚のパネルから成る1972年の《無題》といった画期的な諸作品と比較した場合、これらの集約的な大作は、新たな方法で非物質化されたもの、ばらばらなモチーフが織り合わされたより統一性のあるものに見え、さらに、絵画的な錯覚という点でより高度に洗練されたものに感じられる。それらは調和のとれた構成を持ち、変化に富む、漂うようなモチーフの並置は夢かまぼろしのようである。そこでは、ジョーンズが芸術家として生涯にわたり夢中でとくんだ、絵を描くことまじわるさまざまな難問や、時間や記憶、私的な歴史、および過去の美術に対する関心が、明確な形で表現され、統合されている。さらに、これらはその独特の様式によって、一連の新たな制作活動の始まりを告げるものでもあった。

—KV

*註については、p.394を参照。

1990

●サンマルタンに滞在し、《歌うモンテツ》(1989-90)の二作目を油彩で仕上げたほか、《グリーン・エンジェル》と無題の作品4点(図版228, LC#326, LC#327, 図版225)を描く。

●ストーニー・ポイントで絵画《無題》(LC#329)と素描《無題》(LC#D-331)を制作。

●63丁目のスタジオでレオ・カステリ・ギャラリーのためのポスター用習作として素描《無題》(LC#D-336)を制作。

●絵画《無題》(LC#324)、《無題》(LC#328)を描く*1。

●《グリーン・エンジェル》とそれにつづき1990年に制作した絵画3点、素描16点にジョーンズは新しいイメージを用いた。これはひとつ、あるいは複数の美術作品からトレースしたもののようなのだが、ジョーンズは出典を明らかにしていない*2。

私の考えでは、たとえそれが何だろうとかまわないと思っても、それが何かを知ることによって、やはり感じかたが変わってしまう…だからこの絵を描くときに、なにをもとにしたものかは発表しないことにした*3。

●映画『ジャスパー・ジョーンズ テイク・アン・オブジェクト』が公

開される。製作、監督はハンス・ナムスとジュディス・ウェクスラー。

●コルマールを訪ね、グリュネヴァルト作イーゼンハイム祭壇画を再度見る。コレクターのロバート・メイヤー・ホフとジェーン夫人が同行した*4。

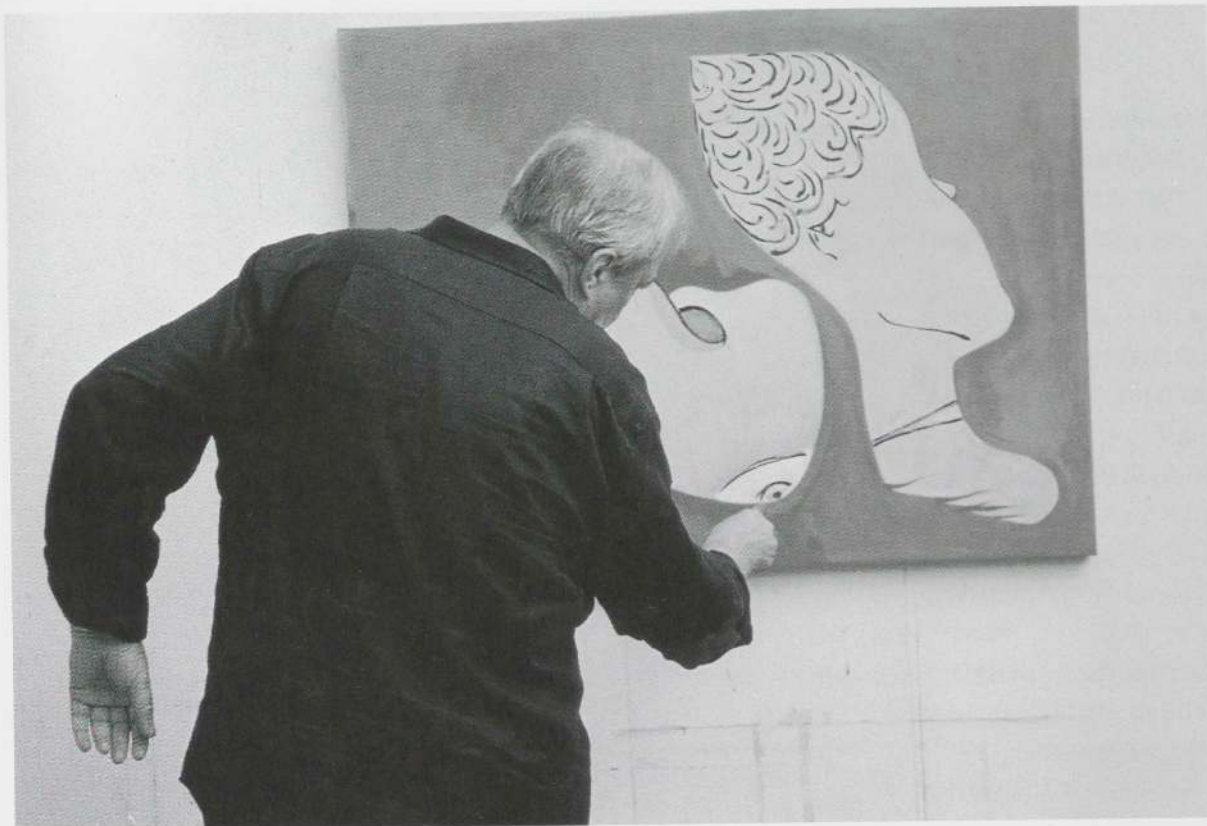
●ノースカロライナ州からジェシー・ヘルムズ議員の対抗馬として連邦議会上院選挙に立候補したハーヴェイ・ガンツを資金面から援助するため、ワグラーのエディション《無題》(1990, ULAE#252)を寄付。

●2月18日~5月13日——ミネアポリスのウォーカー・アートセンターで「ジャスパー・ジョーンズ 刷られたシンボル」展が開かれる。カタログの前書きをマーティン・フリードマン、序文をエリザベス・アームストロングが執筆。ロバート・ローゼンブルム、チャールズ・ハークストハウゼン、ジョームズ・クローノウが論文を寄稿、カリリーナ・マーティンによるジョーンズのインタビューも収録された。この後1年半をかけた展覧会はテキサス、カリフォルニア、カナダ、ミズーリ、フロリダ、コロラドを巡回する*5。

●2月27日——シカゴ美術館のキュレーター、ダグラス・W.ドゥルーイックに手紙を送り、素描《危険な夜》(1982, 図版190)がシカゴ美術館に收藏されたことに満足している旨を伝える。またこの素描に登場するマッチ棒でこしらえたような人物像を、エッチング《四季》の4作目(図版227)にも用いたと打ち明けている*6。マッチ棒で作ったこの人物は後に1990年作の素描《危険な夜》2点(LC#D-307, 308)、1992年作の無題の素描(LC#D-346)、絵画《鏡のへ

ニューヨーク63丁目にて、1990年。写真:コリ・ウェルズ・ブラウン Photograph: Cori Wells Braun. ©Cori Wells Braun.





《無題》(1990) (LC#-329)の制作, ニューヨーク, ストニー・ポイントにて, 1990年9月。
写真:トマス・ヘプカー Photograph:Thomas Hoepker. ©Thomas Hoepker/Magnum Photos.

り》(1992), 《鏡のへり》(1993), 《無題》(1992-94, 図版241), 《無題》(1992-95, 図版242)にも登場する。

- 3月——サンマルタンで着手した絵画《無題》(1987-91, LC#313)の制作を再開。
- 4月——サンマルタンで素描《危険な夜》(LC#D-307)と《グリーン・エンジェル》で用いた出典不詳のモチーフを大きくあつかった無題の素描多数(LC#D-304, 305, 306, 309, 314)を制作。
- 5月3日~26日——全米エイズ研究財団(AMFAR)の支援を目的とした展覧会「エイズに抵抗する芸術 路上にて」に「グラフィック曲げた「青」」(1971, ULAE#97)を寄付。
- 5月15日~7月29日——ワシントンDCのナショナル・ギャラリー・オブ・アートで開かれた「ジャスパー・ジョーンズの素描」展(企画はナン・ローゼンタールとルース・E.ファイン)に1954年から1989年にかけて制作された素描114点が展示される。カタログの執筆者はローゼンタールとファインの他マラー・プレイザーとエイミー・ミズラヒ・ゾーン。この後1年をかけて展覧会はスイス, イギリス, ニューヨークに巡回する*7。
- 6月——素描《無題》(LC#D-315)を制作。
- 9月10日——ワシントンDCでジョージ・ブッシュ大統領から芸術勲章を授与される。
- 1990年11月27日~1991年1月11日——ロンドンのアンソニー・ドフェイ・ギャラリーで開かれた「ジャスパー・ジョーンズ 素描と水彩画の新作」展に, 他の作品とともに主催画廊の1991年のカレンダーの原画となる素描12点も展示された。これらの作品では, すでに絵画や素描に用いられた四角い顔が主なモチーフになっ

ている。

1991

- サンマルタンで無題の絵画4点(LC#332, 335, 図版230, LC#337)を描く。
- この年, さらに無題の絵画3点(図版232, LC#333, 図版229)を描く*8。
- ジョーンズにはブルーノ・ベッテルハイムが1952年に『サイエティフィック・アメリカン』誌に寄せた論文「精神分裂病的芸術に関するケース・スタディ」の挿図に用いられた子供の絵をとりいれた152.4×101.6cmの作品が3点あるが, 《無題》(図版229)と《無題》(図版230)はそのうち先に描かれた2点である*9。
- この年描かれた無題の絵画5点(LC#332, 333, 335, 337, 349)に, ジョーンズは1990年から使い始めた出典不詳のモチーフをひきつづき描く。
- 第20回「フェスティヴァル・ド・トヌス・ア・パリ」展のポスター用の素描(LC#D-337)を制作。この作品は折り曲げられた紙のイメージを描いた初期の例のひとつ。このイメージは後の絵画や素描でもとりあげられる。(素描《危険な夜》[1990, LC#D-308]に描かれた折り曲げられた紙も参照)。

.....

1969年の旗の素描[《2つの旗》(LC#D-37)]に, 隅の折り曲げられたのがあった, ちょうどこんな感じのね。それが去年パリのフェスティヴァル・ド・トヌスのためのポスターを制作したときに, ま

たよみがえってきた。ピラネージの作品[銅版画《ユリア水道の泉水》(1761)]をくれたひとがいて、ピラネージの折り曲げられたり捲かれたりした紙の描きかたに感心させられ、それでポスターにもとりいれてみた。それから2、3度使っている*10。

●2月——63丁目のスタジオで、1987年にサンマルタンで着手した絵画《無題》(LC#313)を仕上げる。

●2月16日～3月9日——ニューヨークのレオ・カステリ・ギャラリー(西ブロードウェイ420番地)で開かれた「ジャスパー・ジョーンズ 絵画と素描」展に《無題(夢)》(1985)、《無題(M.T.の肖像)》(1986)、《無題》(1986, LC#306)、《無題》(1986-87, LC#311)、《歌うモンテツ》(1989)、《歌うモンテツ》(1989-90)、《グリーン・エンジェル》(1990)、《無題》(1990, LC#328)、《無題》(1990, LC#329)、《無題》(1990, 図版225)、《無題》(1987-91, LC#313)、《無題》(1991, 図版232)、《無題》(1991, LC#332)が展示される。

●3月2日～4月14日——ジョージア州ゲインズビル市プレノウ・カレッジの視覚芸術センターで「レオ・カステリ・コレクションによるジャスパー・ジョーンズ版画作品回顧展」が開かれる。展覧会は1992年初めまでにイスラエルとベルギーを巡回する*11。

●3月20日～5月4日——ニューヨークのマシュー・マークス・ギャラリーの創業記念展「アーティストのスケッチブック」で、ジャスパー・ジョーンズのスケッチブック・ノートのうちの一冊、1970年代～1980年代頃のもの*が公開される。

●4月2日～6月16日——ニューヨークのホイットニー美術館で開かれた「1991年バイエニアル展」に1990年作の無題の絵画2点(LC#328, 図版225)が展示される。

●5月——サンマルタンに滞在し、絵画《無題》(LC#349)を描く。

●9月——ニューヨークに滞在、素描《無題》(LC#D-343)を制

作。

●1991年11月9日～1992年1月4日——ニューヨークのブルック・アレクサンダー社の画廊で開かれた「ジャスパー・ジョーンズ 四季(版画と関連作品)」展に《四季》として出版された版画全作品と、試し刷りや下絵の一部が展示される。カタログにはロバータ・バーンスタインが執筆。この後1年半をかけて展覧会はカリフォルニアとスペインを巡回する*12。

ジョーンズはとくに展覧会のためにリトグラフ《夏》を制作。この作品(ULAE#254)はULAEから出版された*13。

1992

●63丁目のスタジオで無題の絵画4点(LC#339, 340, 350, 351)、素描《無題》(LC#D-349)を制作。また1961年に起きたオールバニーの知事公邸の火災により焼失した《黒い標的》(1959)をもとに、《標的》を制作*14。

●サンマルタンで素描《無題》(1991-92)を仕上げる。これはニューヨークで着手したもの。

●この年、ジョーンズは《鏡のへり》の第一作を油彩で描く。この作品で初めて登場した渦巻き模様は、素描《無題》(LC#D-345)、《すべては無、リチャード・ダッド》、そして無題の版画2点(ULAE#256, 257)にも描かれる。そして1993年からは数多くの絵画、素描、版画にこの渦巻きがとりいれられることになる*15。

あれは渦巻き状の銀河の写真をもとにしたものだ。《四季》のエッチングで銅版に描いているときに、いくつかの星が小さな渦巻き状になった。つい最近、銀河の大きなイメージを使った作品もてがけた*16。

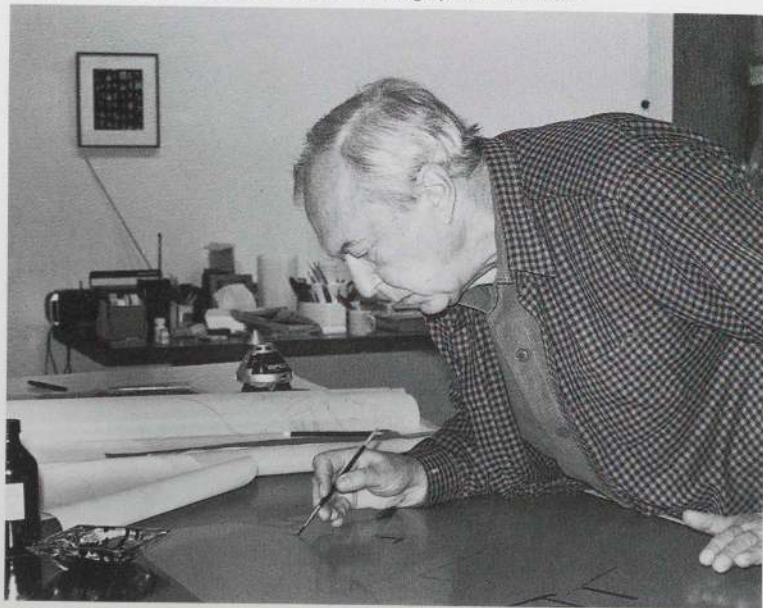
●《鏡のへり》にはもうひとつ、ジョーンズが幼少の折、一時期を過ごしたサウスカロライナ州アレンデイルの祖父の家の平面図も採り入れられている。この平面図が登場する作品には、このほかに《すべては無、リチャード・ダッド》(1992)、絵画作品《鏡のへり2》(1993)、《無題》(1992-94, 図版241)、《無題》(1992-95, 図版242)がある。

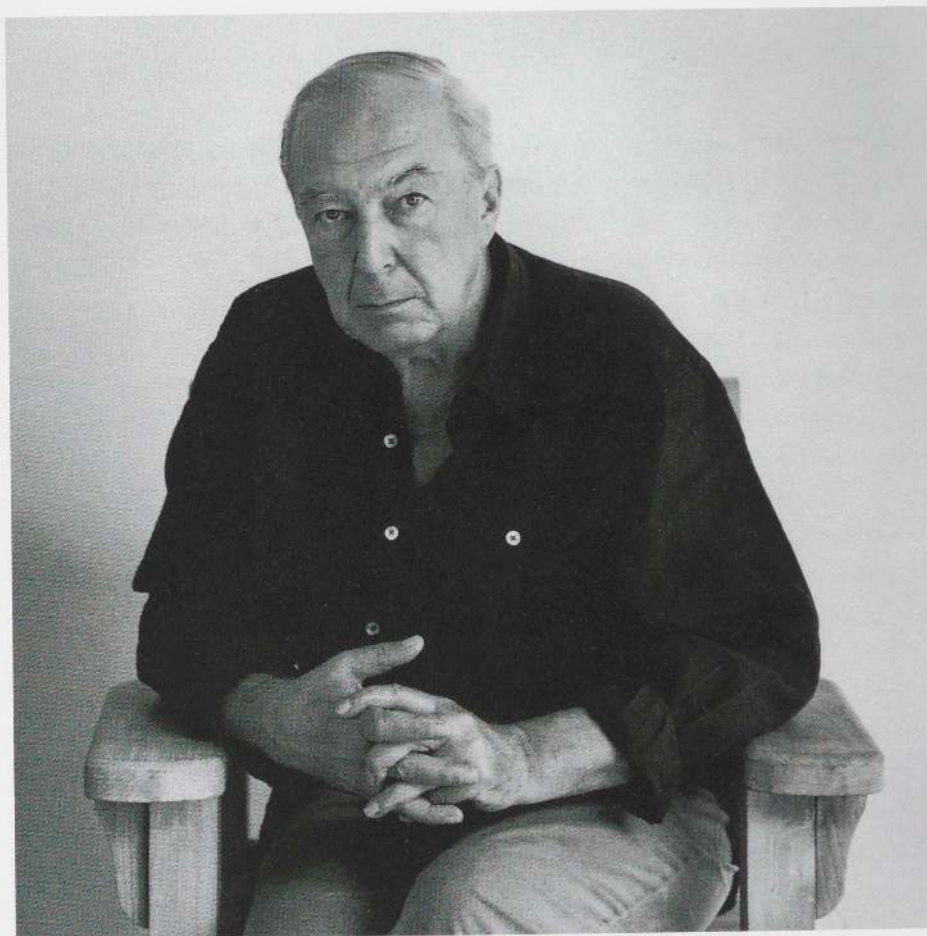
●63丁目のスタジオに隣接する建物を購入*17。

●リットオーリ・インターナショナル・パブリケーションズ社がリットオーリ美術シリーズの一環として、『ジャスパー・ジョーンズ』(ロバータ・バーンスタインが文章を寄せた)を刊行*18。

●1月16日～8月9日——マサチューセッツ州ケンブリッジのハーヴァード大学美術館、アーサー・M.サクラー美術館で開かれた「ジャスパー・ジョーンズ、リチャード・セラ、ウィレム・デ・クーニング ニール&アンジェリカ・ルーデンスタイン夫妻に敬意を表してアーティストより貸与された作品」展に絵画《ダッチワイフ》(1975)、《平面上のダンサー》(1979)、《タントラの細部I》(1980)、《タン

63丁目で、1992年。写真:ジム・アルカトフ Photograph:Jim Arkatov.





サンマルタンにて、1992年12月。
写真：ジャック・シアア
Photograph: Jack Shear.

ト라의細部Ⅱ》(1981)、《タントラの細部Ⅲ》(1981)、1984年作の無題の3作(LC#292、294、295)、1990年作の無題の作品(LC#330)が展示される。

●1月21日～3月14日——ニューヨークのガゴーシアン・ギャラリーで開かれた「ジャスパー・ジョーンズ 《何に因って》と《ウォッチマン》」展に1964年作の《ウォッチマン》、《何に因って》をふくむ作品11点が展示される。カタログの執筆者はフランシス・M.ナウマン。

●4月11日～5月16日——ロサンジェルス市のマーゴ・レヴィン・ギャラリーで開かれた「ジャスパー・ジョーンズ、ブライス・マーデン、テリー・ウインタース素描」展に1977年から1992年にかけてジョーンズの制作した素描18点が展示される。

●7月4日～9月30日——フランスのアルル市パレ・ド・リュッペ、ヴァンセント・ヴァン・ゴッホ財団で「ジャスパー・ジョーンズ カステリ・コレクションの版画と素描、1960年-1991年 ハンス・ナムス撮影によるジョーンズのポートレート写真、1962年-1989年」展がヨランダ・クレルグの企画により開かれた。展覧会は同年内にデンマークへ巡回する*19。カタログの序文はマルスラン・ブレネが執筆。この他ミシェル・ピュートルとカスリーン・スレイヴインも文章を寄せた。

●8月12日——ジョン・ケージ死去。享年79歳。ケージは1964年にジョーンズについて次のように記した。「ジョーンズと同じときを生きられるとは、なんと幸せなことか。違う時代に生まれることもあり得たのに」*20。

●1992年12月4日～1993年3月7日——ロサンジェルス現代美術館で「手描きのポップ 過渡期のアメリカ美術、1955年-62年」展(企画はポール・シンメルとドナ・デイ・サルヴォ)が開かれ、1955年から1962年にかけてジョーンズの描いた絵画作品15点が展示された。その後1年かけて展覧会はイリノイとニューヨークを巡回する*21。

●12月27日——ジョーンズの母ジャネット・ライリー・リーがエディスト・ビーチの自宅で死去。享年87歳。遺骨はケイヴ墓地に埋葬された。

1993

●ホルバインの《キツネザルを抱く貴公子の肖像》(1541頃)のボスターをもとに、《ハンス・ホルバインに倣って》と《ホルバインに倣って》を描く。また《鏡のへり2》を描く。

●リグラフ《ホルバインに倣って》(ULAE#261)を制作。この版画はULAEで刷られ、チューリッヒに本部を置く「拷問に反対する芸術家同盟」から出版された*22。

●無題の素描(図版239)に祖父の家族の肖像画をとり入れる。

●1月——サンマルタンに滞在し、素描《無題(ホルバインに倣って)》を制作。

●1月8日～2月6日——レオ・カステリ・ギャラリー(西ブロードウェイ420番地)で開かれた「ジャスパー・ジョーンズ レオ・カステリと

歩んだ35年」展に1954年から翌55年にかけて制作されたものから1992年の最新作まで絵画作品14点が展示された。《旗》(1954-55)、《石膏塑型のある標的》(1955)、《ハイウェイ》(1959)、《海辺で》(1961)、《スタジオ》(1964)、《ハーレム・ライト》(1967)、《死体と鏡》(1974)、《泣く女》(1975)、《危険な夜》(1982)、《思念競争》(1983)、《秋》(1986)、《無題》(1987, LC # 312)、《無題》(1990, 図版225)、《鏡のへり》(1992)である。1958年から93年までの歩みをあとづける「スクラップブック」風のカatalogがスーザン・ブランドージの手で編集され、ジュディス・ゴールドマンが文章を寄せた。

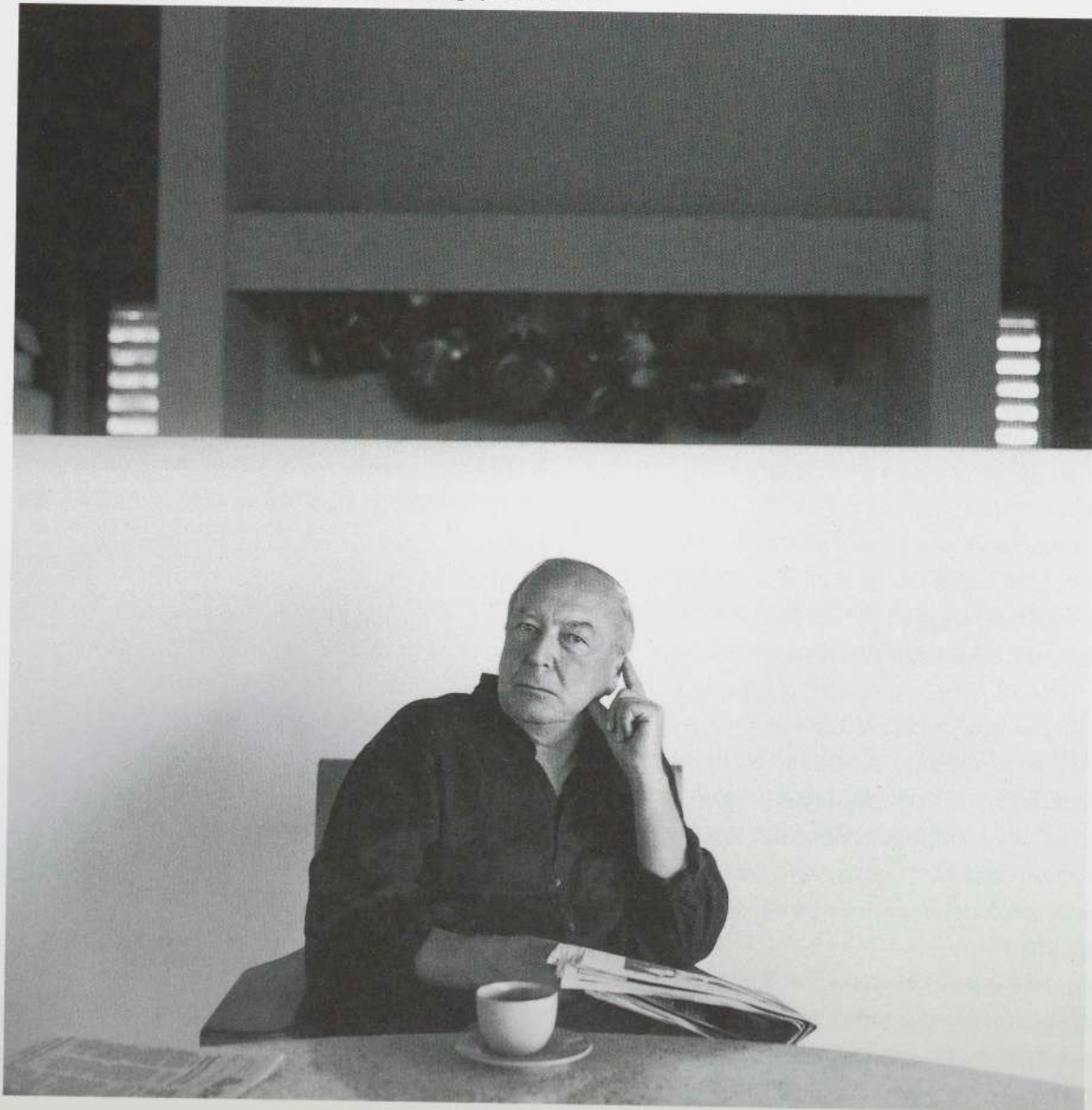
●5月2日から8月15日のあいだ——ワシントンDCのナショナル・ギャラリーで開かれた「バーンズ財団所蔵フランス絵画の名作」展を見る。1994年にジョーンズはこの展覧会のポスターをトレースして一連の素描を制作する*23。

●10月——東京で日本美術協会から高松宮殿下記念世界文化賞絵画部門の大賞を授与される。この賞は毎年一度、芸術の諸分野で生涯を通じて高い業績を挙げた芸術家に与えられるもの。この年の他の受賞者は指揮者のムスティスラフ・ロストロポフ・ヴィッチ、振付家のモーリス・ベジャール、彫刻家マックス・ビル、建築家の丹下健三。

●1993年10月22日~1994年2月20日——ワシントンDCのスミソニアン・インスティテュート、国立アメリカ美術館で開かれた「ジャスパール・ジョーンズ 愛と死」展に、絵画《タントラの細部》3点、版画4点、素描3点が展示される。

●[秋]——ブライアン・ロバートソン、ティム・マーロウとのインタヴューに答えて次のように述べる。「最近、パウル・ツェランの詩と出会ったのだが、すっかり気に入ってしまった。何かがとても気に入ると、今までそれを知らなかったことにショックを受けることがよくある」*24。

サンマルタンにて、1992年12月。写真：ジャック・シアー Photograph: Jack Shear.



●1993年12月9日～1994年1月8日——レオ・カステリ・ギャラリー（西ブロードウェイ420番地）で開かれた現代パフォーマンス・アーツ財団を支援するための「30周年記念素描展」の準備に協力する。

1994

●63丁目のスタジオで絵画《無題》(1991-94, 図版231)を仕上げ。これはブルーノ・ベッテルハイムの記事の挿図をとり入れた153×101.6cmの作品3点の最後にあたる。またアクリル絵具を用いてカンヴァスに小品《旗》を描く。

●サンマルタンで絵画《無題》(1992-94, 図版241)を仕上げ、《無題》(LC#359)を制作。いずれもエンコースティックによる作品。またニューヨークで着手した素描《無題》(1993-94, 図版238)を制作。

●油彩により《無題》(LC#358)を描く*25。

●未発表のワシントンDCのナショナル・ギャラリーで1993年に開催された「バーンズ財団所蔵フランス絵画の名作」展のポスターになったセザンヌの《大水浴(風景の中の裸体)》(1900-1905)をもとに、《トレーシング(セザンヌに倣って)》と題する素描6点を制作*27。

●6月に新館をオープンするパリのアメリカン・センターを支援するため、無題のワシントンDCの版を作成。出版元はULAE*28。

●ニューヨークのハリー・N.エイブラムズ社がホイットニー美術館と共同してマイケル・クライトン著『ジャスパー・ジョーンズ』を刊行。これは1977年の初版の増補版。

●フレッド・オートン著『ジャスパー・ジョーンズを解きあかす』がロンドンのリアクション・ブックス社から刊行される。

●5月20日～6月18日——レオ・カステリ・ギャラリー（ブロードウェイ4578番地）で「レオ・カステリ個人蔵のジャスパー・ジョーンズ版画作品」展が開かれる。この展覧会は『ジャスパー・ジョーンズ版画 1960年-1993年 カタログ・レゾネ』の刊行に併せて企画されたもの。カタログ・レゾネの出版元はULAE, 序文はリチャード・S.フィールドが執筆した。

●8月14日——ニューハンプシャー州ピーターバラ市のマクドウェル・コロニーから、エドワード・マクドウェル賞を授与される。カー

ク・ヴァーネドーが基調講演をし、ジョーンズに代わってメダルの授与を受けた。

●9月——コネチカット州シャロンに家を購入*29。

●1994年11月5日～1995年3月26日——ミネソタ州ミネアポリス市のウォーカー・アート・センターで開かれた「デュシャンの脚」展にジョーンズの《ある男が噛んだ絵》(1961), 絵画《旗》(1965), 彫刻《地下鉄》(1965), 『ウォークアラウンド・タイム』のための舞台装置(1968), 鉛のレリーフ《電球》(1969), 版画の連作《断片——何に囚って》(1971)から7点, ワシントンDCのワシントン・ギャラリーが展示される。1995年末にこの展覧会はフロリダ州に巡回する*30。

1995

●63丁目のスタジオで1992年に着手した油彩画《無題》(図版242)を仕上げる。水彩画《うす雪》もこのときに完成した。

●サンマルタンでエンコースティックにより《無題》(LC#361), 油彩で《無題》(LC#364)を描く。

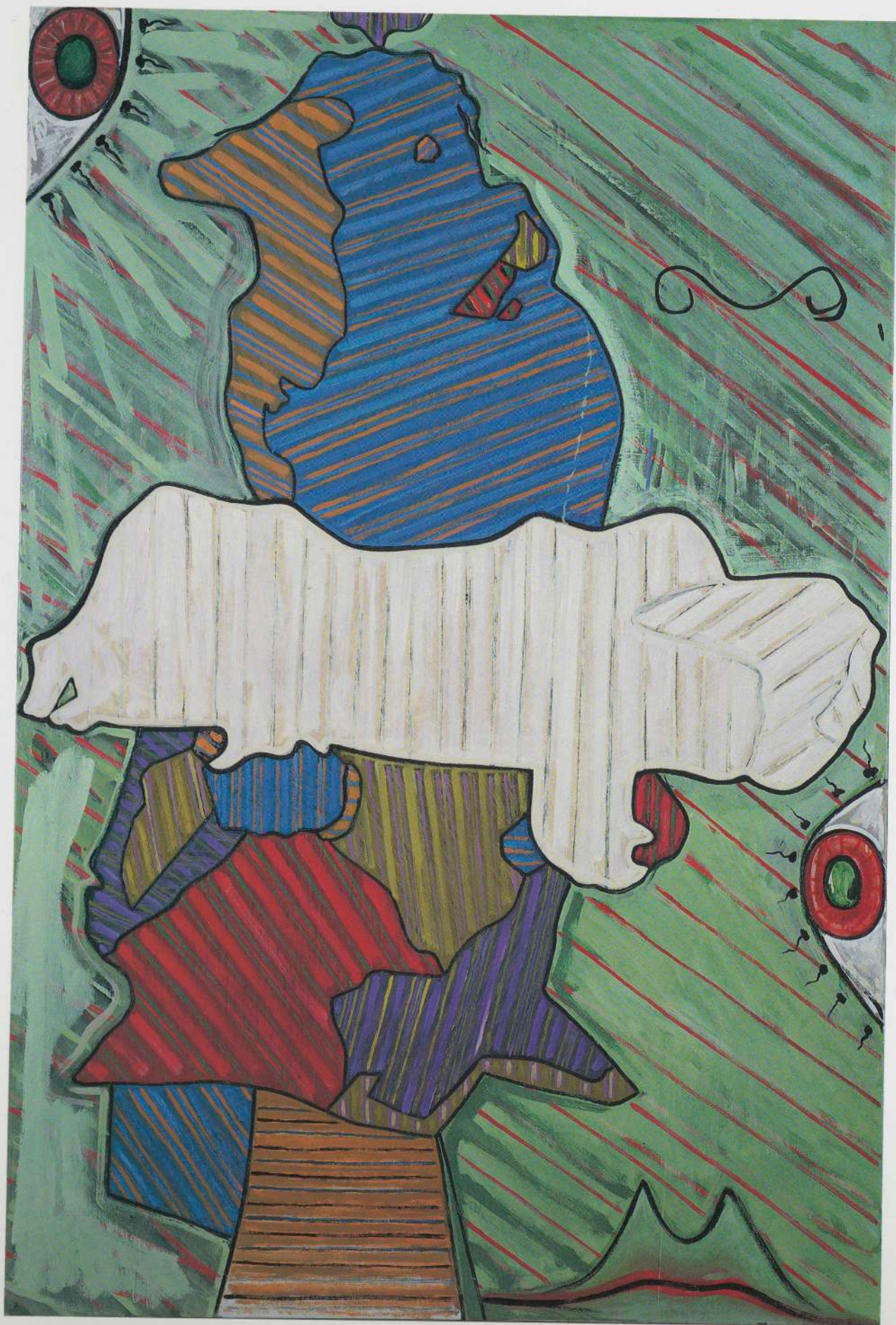
●シャロンで、紙に刷ったメゾチントをカンヴァスに貼りつけ、そのうえからアクリル絵具で《無題》(LC#362)を描く。

●1月21日～2月25日——ニューヨークのホロドナー・ロムリー・ギャラリーが、9人のアーティストにジョーンズ1970年作の版画《標的》(ULAE#89)をもとにした作品の制作を委嘱。これを集めた「標的をめぐる」展が開かれる。参加したのはジャニス・アントーニ、ジョン・バルデッサリ、デイヴィッド・ディアオ、デイヴィッド・ハンフリー、ファビアン・マーカッチオ、トム・ノズコウスキー、ケイ・ローゼン、ジェシカ・ストックホルダー、ジャック・ウィッテン。

●1月31日～4月23日——ジョーンズが1993年にワシントンDCで見た「バーンズ財団所蔵フランス絵画の名作」展がフィラデルフィア美術館に巡回。ジョーンズは再度この展覧会を訪ねる*31。

●9月——セザンヌの素描《自画像》(1880頃)を入手*32。

●11月21日——フィラデルフィア美術館に「コンスタンティン・ブランクーシ、1876年-1957年」展を見に行く。美術館訪問中に、手配してマルセル・デュシャンの《「与えられたとせよ」のための習作》(1947頃)を見る*33。



225* | 無題, 1990
カンヴァスに油彩, 190.5×127cm
作家蔵
Untitled, 1990. Collection the artist



226* | グリーン・エンジェル, 1990

カンヴァスにエンコースティック, 砂, 190.8×127.4cm
ミネアポリス, ウォーカー・アート・センター蔵

Green Angel. 1990. Collection Walker Art Center,
Minneapolis. Anonymous gift in honor of Martin and
Mildred Friedman, 1990

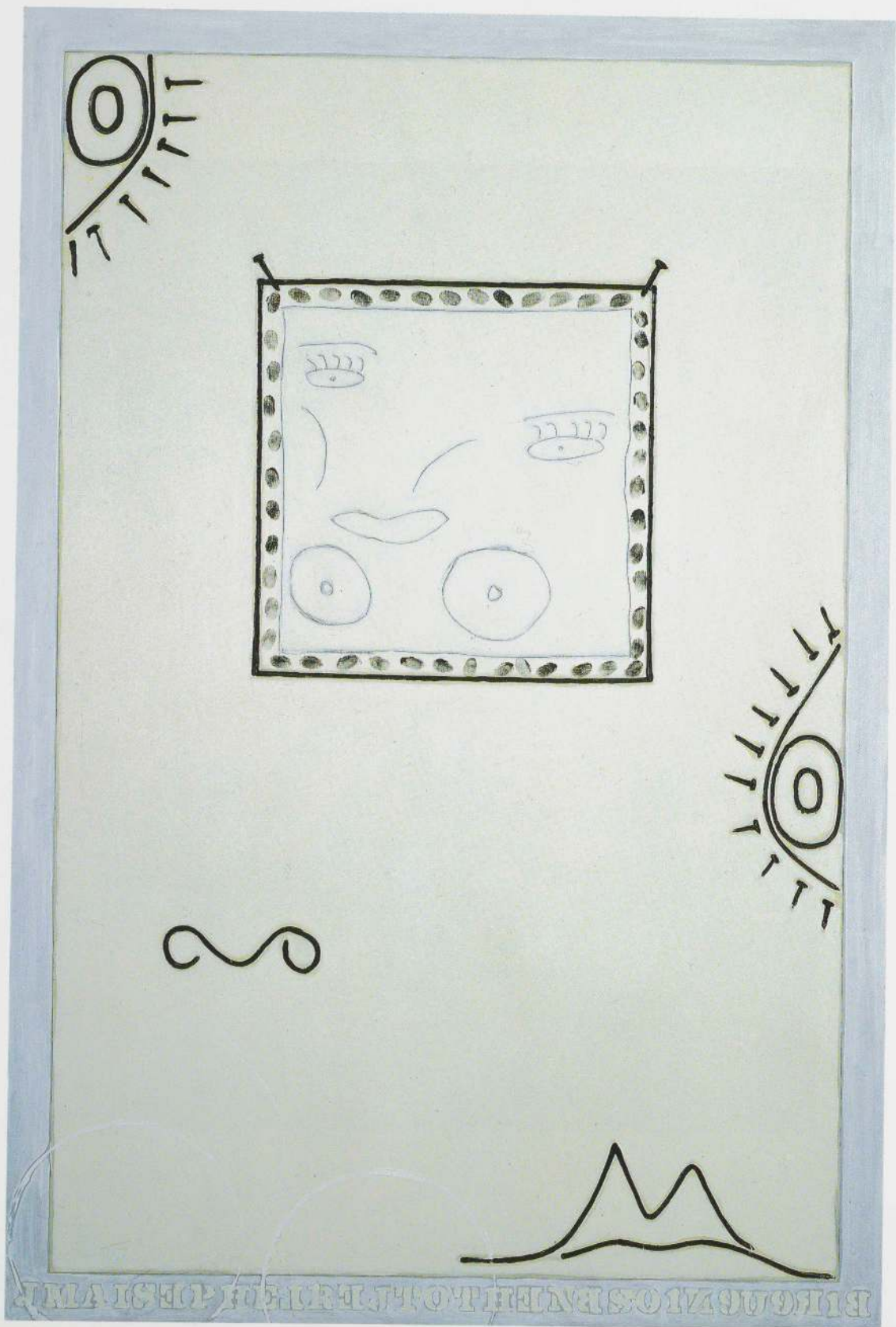


227* | 四季, 1990

出版元:ユニヴァーサル・リミテッド・アート・エディションズ
(ニューヨーク州ウェスト・イズリップ), 1990年
アクアティント, リフトグラウンド・アクアティント, エッチング,
ソフトグラウンド・エッチング, 127.9×113.2cm
ニューヨーク近代美術館蔵
The Seasons. 1990. The Museum of Modern Art,
New York. Gift of Emily Fisher Landau



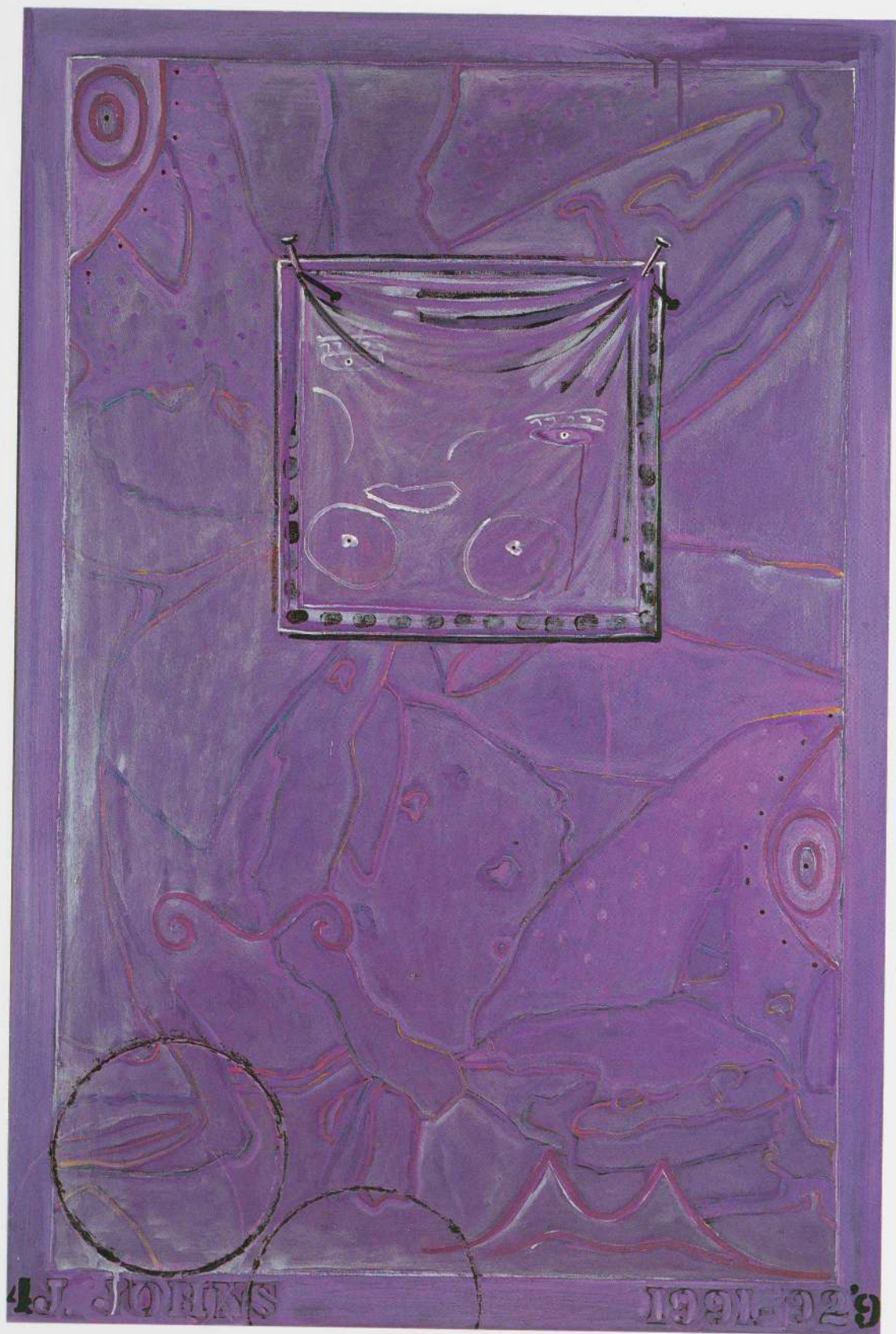
228 | 無題, 1990
カンヴァスにエンコースティック, 82.5×65cm
個人蔵
Untitled, 1990. Private collection



229* | 無題, 1991
カンヴァスに油彩, 152.4×101.6cm
作家蔵
Untitled. 1991. Collection the artist



230* | 無題, 1991
カンヴァスにエンコースティック, 152.4×101.6cm
作家蔵
Untitled. 1991. Collection the artist

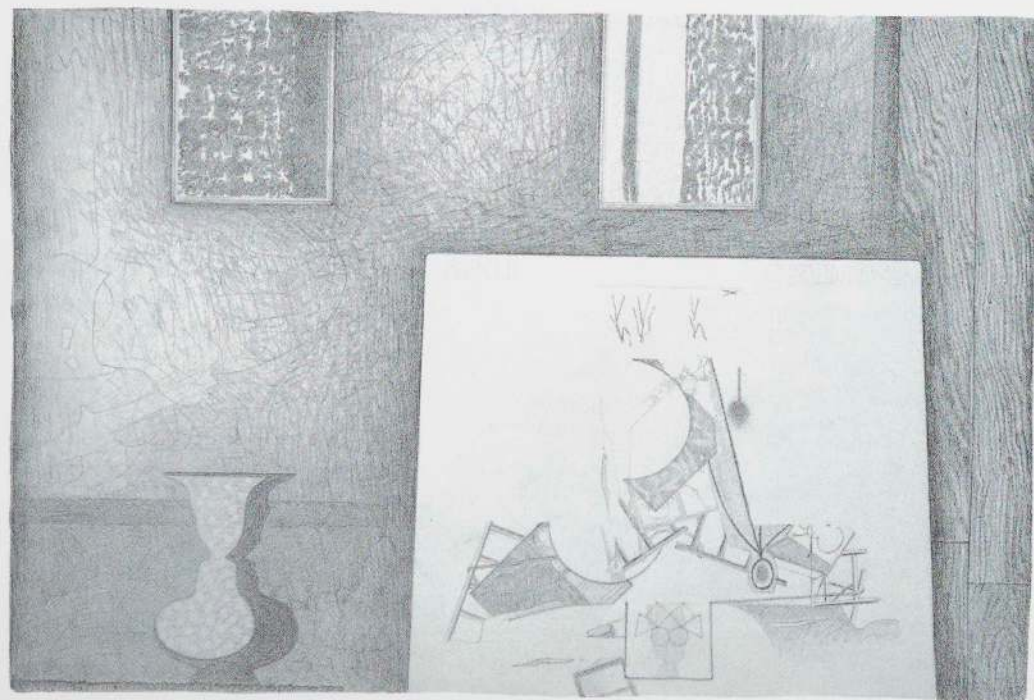


231 | 無題, 1991-94
カンヴァスに油彩, 153×101.6cm
作家蔵
Untitled, 1991-94. Collection the artist

232
カン
S.L.
Un



232 | 無題, 1991
カンヴァスに油彩, 122.6×153cm
S.I.ニューハウス夫妻蔵
Untitled, 1991, Collection Mr. and Mrs. S.I. Newhouse



233* | 無題, 1991
 プラスティックにインク, 86.4×114.3cm
 サラ=アン&ウエルナー・H.クラマスキー蔵
Untitled, 1991. Collection Sarah-Ann and Werner
 H. Kramarsky

234* | 無題, 1992
 紙に鉛筆, 69.2×104.7cm
 ニューヨーク, 個人蔵, マシュー・マークス・ギャラリー協力
Untitled, 1992. Private collection, courtesy Matthew
 Marks Gallery, New York



235・ | すべては無, リチャード・ダッド, 1992
紙に鉛筆, 104.7×69.8cm

作家蔵

Nothing At All Richard Dadd. 1992. Collection the artist



236 | 鏡のへり, 1992
カンヴァスに油彩, 167.6×111.8cm
S.I.ニューハウス夫妻蔵
Mirror's Edge, 1992. Collection Mr. and Mrs. S. I. Newhouse



237 | 鏡のへり 2, 1993

カンヴァスにエンコースティック, 167.6×111.7cm

メリーランド州フィニックス, ロバート&ジェーン・メイヤーホフ蔵

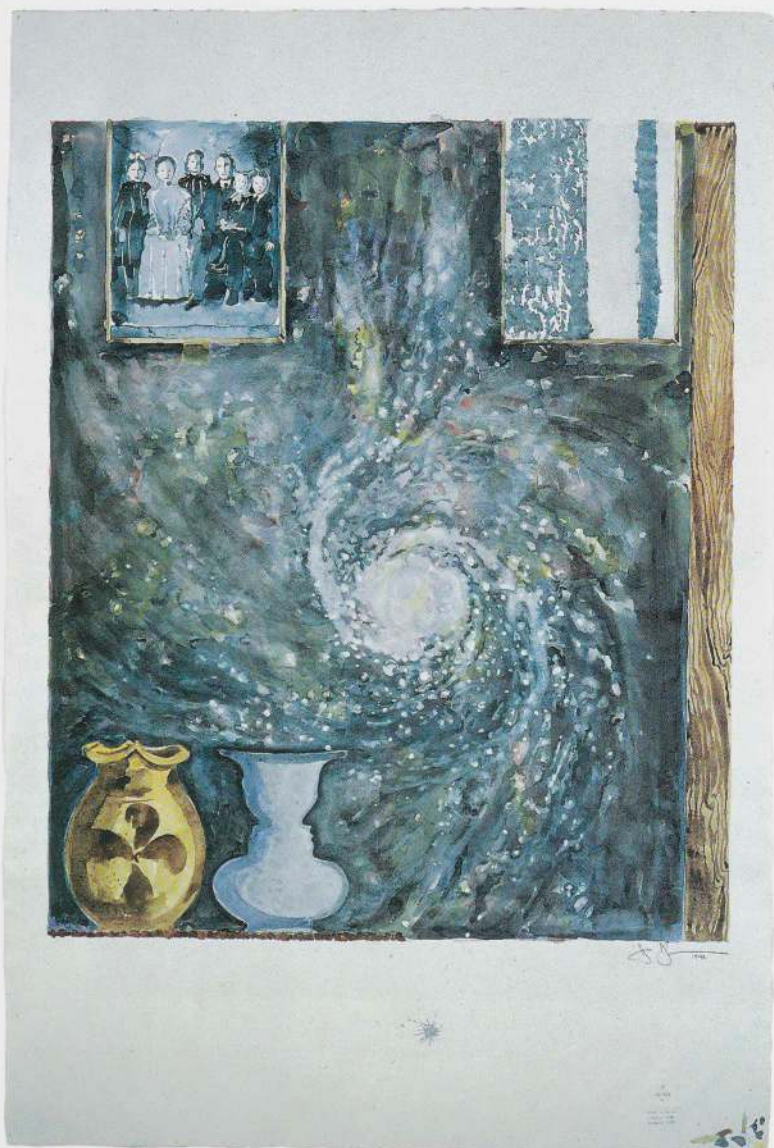
Mirror's Edge 2. 1993. Robert and Jane Mayerhoff, Phoenix, Maryland

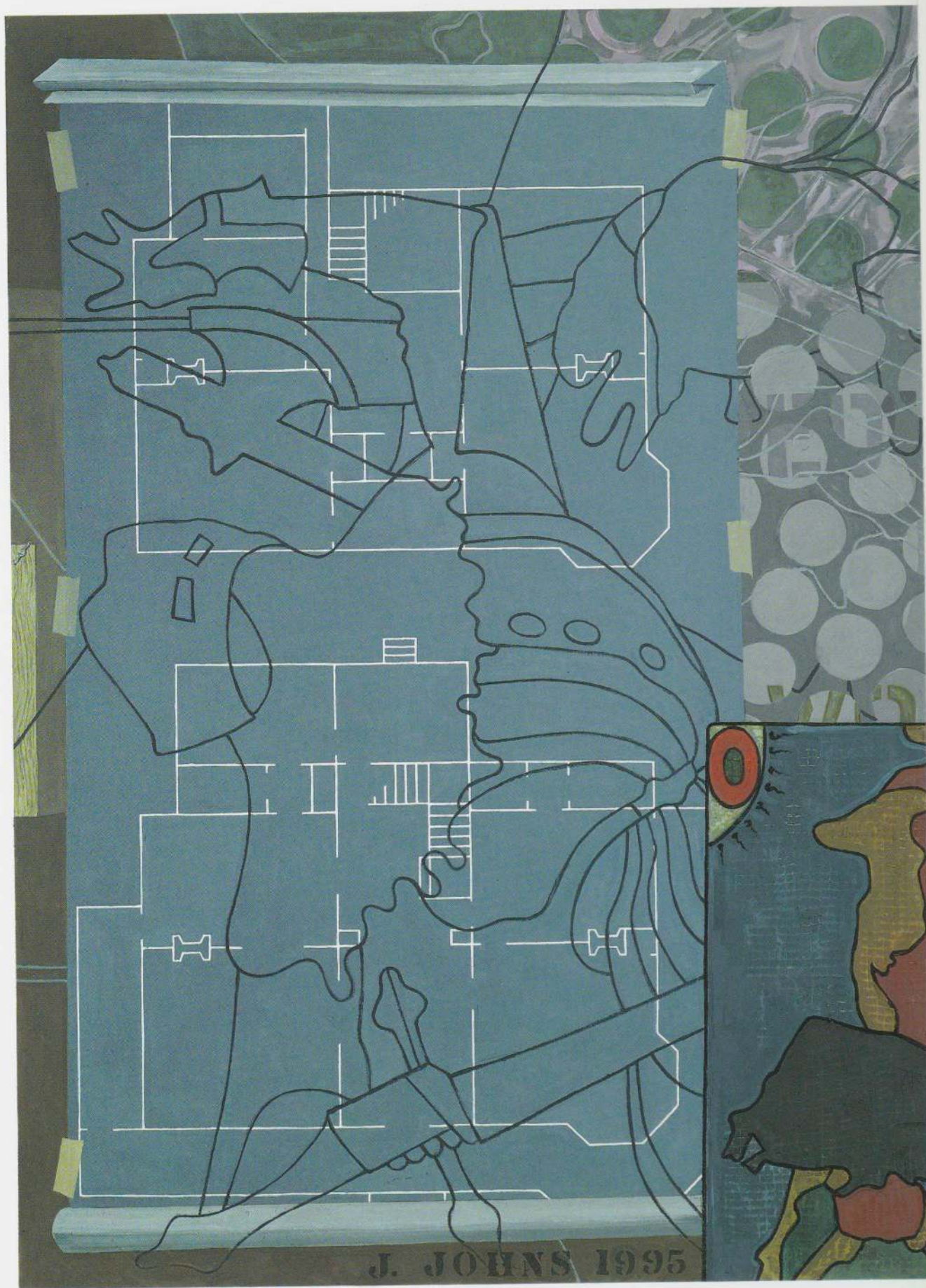


238* | 無題, 1993-94
紙にバステル, 木炭, 鉛筆, 70.1×103.5cm
個人蔵
Untitled. 1993-94. Private collection

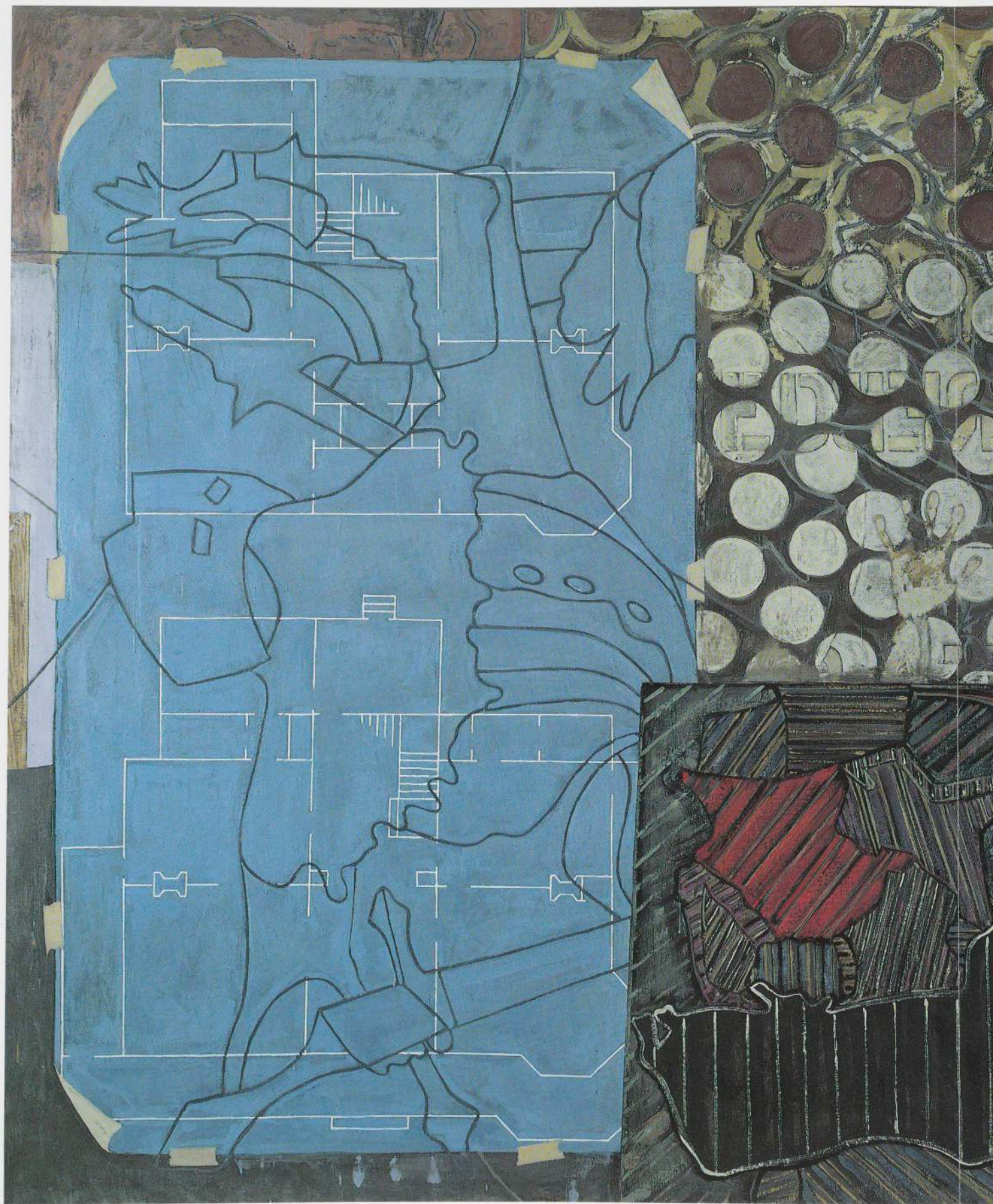
239* | 無題, 1993
紙に水彩, 103.8×70.2cm
個人蔵
Untitled. 1993. Private collection

240* | 無題, 1994
紙にバステル, 木炭, 69.2×34.9cm
ケネス&ジュディ・デイトン蔵
Untitled. 1994. Collection Kenneth and
Judy Dayton



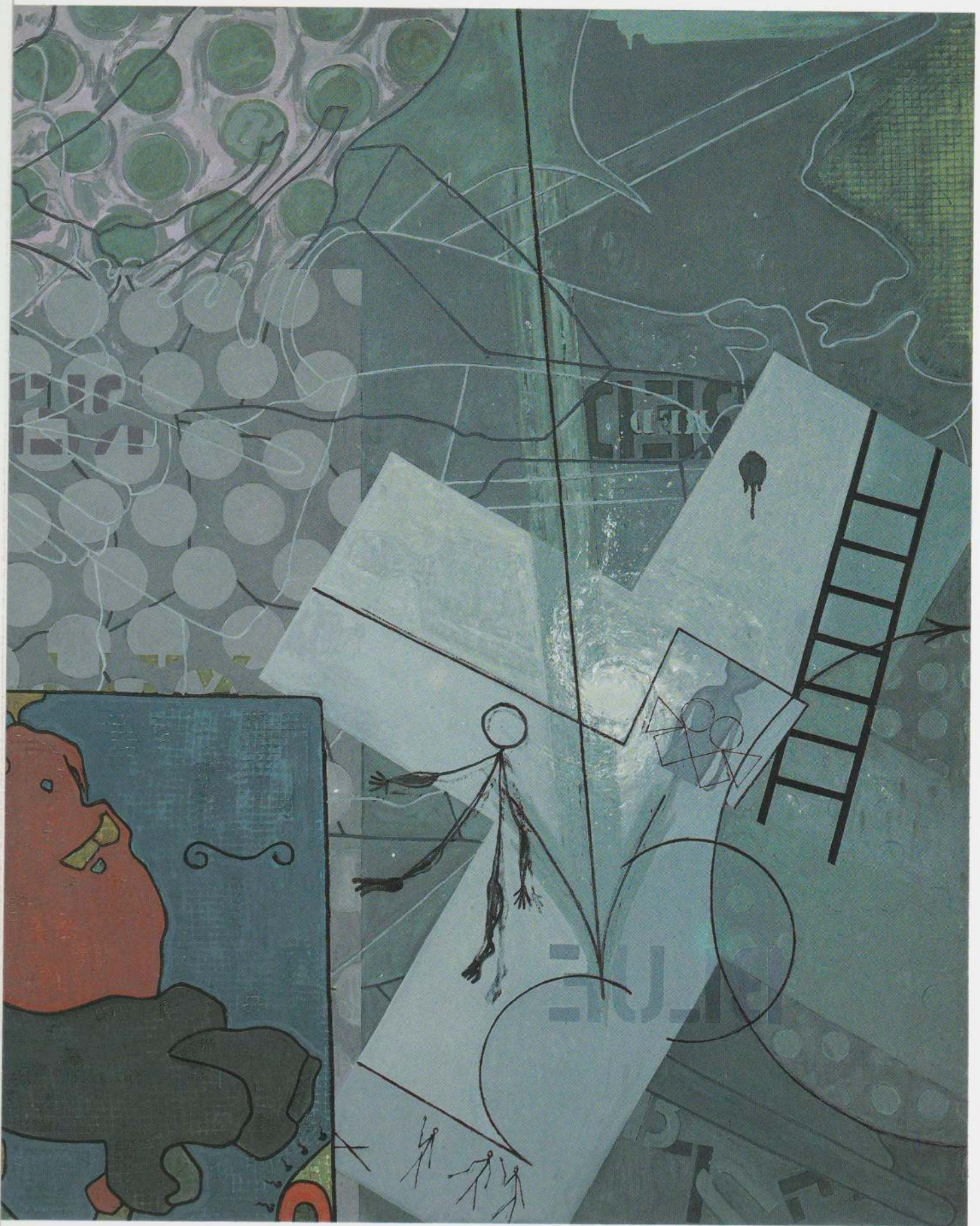


242* | 無題, 1992-95
カンヴァスに油彩, 198.1×299.7cm
ニューヨーク近代美術館蔵
Untitled, 1992-95, The Museum of Modern Art,
New York. Promised gift of Agnes Gund



241* | 無題, 1992-94
カンヴァスにエンコースティック, 198.1×299.7cm
作家蔵
Untitled, 1992-94. Collection the artist







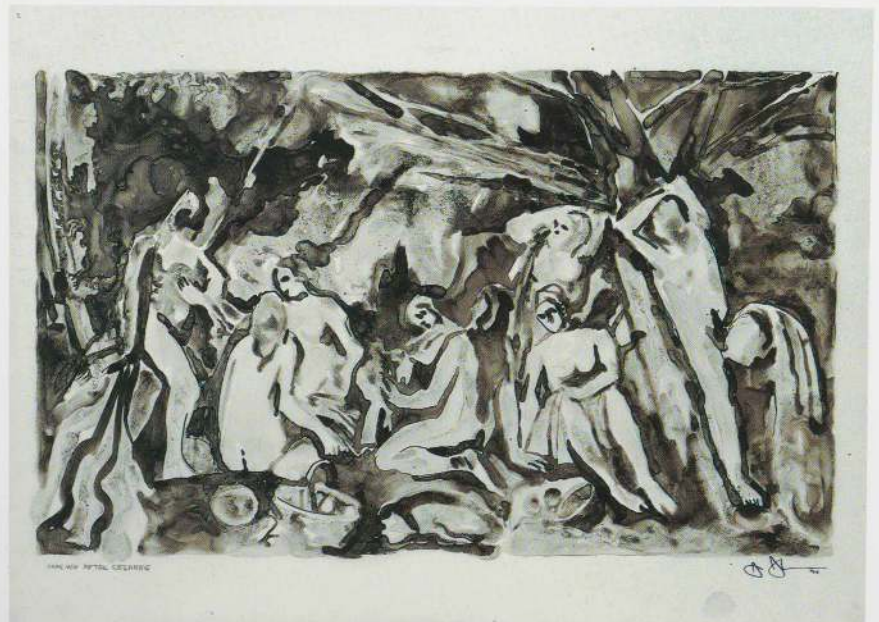
243 | ホルバインに倣って, 1993
 キャンバスにエンコースティック, 82.7×65.1cm
 個人蔵
After Holbein. 1993. Private collection

244 | ハンス・ホルバインに倣って, 1993
 キャンバスにエンコースティック, 82.7×65.1cm
 個人蔵
After Hans Holbein. 1993. Private collection





245* | トレーシング(セザンヌに倣って), 1994
 プラスティックにインク, 47.6×77.2cm
 作家蔵
Tracing after Cézanne. 1994. Collection the artist



246* | トレーシング(セザンヌに倣って), 1994
 プラスティックにインク, 50.9×71.1cm
 作家蔵
Tracing after Cézanne. 1994. Collection the artist



247* | トレーシング(セザンヌに倣って), 1994
 プラスティックにインク, 46×72cm
 作家蔵
Tracing after Cézanne. 1994. Collection the artist



248* | トレーシング(セザンヌに倣って), 1994
 プラスティックにインク, 44.6×71.5cm
 作家蔵
Tracing after Cézanne. 1994. Collection the artist



249* | トレーシング(セザンヌに倣って), 1994
 プラスティックにインク, 46×74.7cm
 作家蔵
Tracing after Cézanne. 1994. Collection the artist



250* | トレーシング(セザンヌに倣って), 1994
 プラスティックにインク, 45.7×71.4cm
 作家蔵
Tracing after Cézanne. 1994. Collection the artist

1930-1958

解説

★1—「本屋で働いていたころのことだけど、注文を書きとめる小さな長方形のメモ帳があった。その紙を折ってちぎり、開くと左右対称になるデザインをよく作ったものだ。このカラーは、そんなふうには破いた紙を集めたものでね。狙いは見た目はそうでないのに、じつは左右対称のものを作ることにあった。」Michael Crichton, *Jasper Johns* (first published 1977, revised and expanded edition New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with the Whitney Museum of American Art, 1994), p.76 (note 1) に引用されたジャスパー・ジョンズのことば。

★2— 1965年春に録音され、同年10月10日にイギリスのBBCが最初に放送した、デイヴィッド・シルヴェスターとのインタビューにおけるジョンズのことば。「Interview with Jasper Johns」 in *Jasper Johns Drawings*, exh. cat. (London: Arts Council of Great Britain, 1974), p.7 に採録。

★3— Walter Hopps, "An Interview with Jasper Johns," *Artforum* 3 no. 6 (March 1965): p.34 に引用されたジョンズのことば。

★4— *The Popular Image* (Washington, D.C.: Washington Gallery of Modern Art, 1963) に添付された 33 1/3 回転のレコードに収められたビリー・クリューヴァーとのインタビューにおけるジョンズのことば。このインタビューの一部は、Klüver, *On Record: 11 Artists 1963, Interviews with Billy Klüver* (New York: Experiments in Art and Technology, 1981) に採録されており、ここで引用したジョンズのことばは、同書 p.12 に記されている。

★5— April Bernard and Mimi Thompson, "Johns on....," *Vanity Fair* 47 no.3 (February 1984): p.65 に引用されたジョンズのことば。

年譜

★1— リリアン・トーンとの質問に対するジョンズの書簡による回答、1995年12月15日。

★2— Mary F. Young (ジョンズの従姉妹) へのインタビューのメモ(インタビューは不明)。Jasper Johns Vertical File, South Carolina State Library, Columbia, S.C. ジャスパー・ジョンズの両親は1927年9月9日に結婚した。

★3— Sylvia L. McKenzie, "Jasper Johns Art Hailed Worldwide," *Charleston (S.C.) News and Courier*, October 10, 1965, p.13-B に引用されたジョンズのことば。

★4— その他の祖父は、ジョンズの誕生以前に亡くなっていた。父方の祖母はエヴリン(あるいはエヴァリナ)・ジョンズ(旧姓ウィルソン)。母方の祖父はリチャード・ウィルソン・ライリーとミータ・ダウリング・シムズ。W. H. Manning, Jr., "A History of Barnwell County," *Barnwell (S.C.) People Sentinel*, October 27, 1966, p.B1 参照。

★5— Mary F. Young, interview in South Carolina State Library.

★6— Roberta Brandes Gratz, "After the Flag," *New York Post*, December 30, 1970, p.25 に引用されたジョンズのことば。

★7— Barbaralee Diamonstein, *Inside the Art World: Conversations with Barbaralee Diamonstein* (New York: Rizzoli International Publications,

1994), p.119.

★8— Jo Ann Lewis, "Jasper Johns, Personally Speaking," *Washington Post*, May 16, 1990, p.F6 に引用されたジョンズのことば。また、Diamonstein, *Inside the Art World*, p.114 参照。

★9— D. R. Rickborn, "Art's Fair-Haired Boy: Allendale's Jasper Johns Wins Fame with Flags," *The State* (Columbia, S.C.), January 15, 1961, p.20 に引用されたジョンズのことば。

★10— Manning, "A History of Barnwell County," p.1. ジョンズの母親はこのときサウスカロライナ州ウィリントンに住んでいたと思われる。1996年2月28日のトーンとの会話におけるジョンズのことば。

★11— Grace Glueck, "Once Established," Says Johns, 'Ideas Can Be Discarded,'" *New York Times*, October 16, 1977, p.31 に引用されたジョンズのことば。

★12— Ruth E. Fine and Nan Rosenthal, "Interview with Jasper Johns," in Nan Rosenthal and Ruth E. Fine, with Marla Prather and Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, exh. cat. (Washington, D.C.: National Gallery of Art, and New York and London: Thames and Hudson, 1990), p.71 に引用されたジョンズのことば。この出来事が起きたのを1935年としたのは、推測によるもの。

★13— Lewis, "Jasper Johns, Personally Speaking," p.F6 に引用されたジョンズのことば。

★14— Mary F. Young, interview in South Carolina State Library.

★15— トーンに対するジョンズの回答、1995年12月15日。

★16— Mary F. Young, interview in South Carolina State Library.

★17— John Cage, "Jasper Johns: Stories and Ideas," in Alan R. Solomon, *Jasper Johns: Paintings, Drawings and Sculptures 1954-1964*, exh. cat. (New York: The Jewish Museum, 1964), p.23 参照。

★18— ウィリアム・I. ジョンズ死亡証明書。Office of Vital Records, Columbia, S.C.

★19— アレンデル都検裁裁判所。

★20— トーンに対するジョンズの回答、1995年12月15日。

★21— Mary F. Young, interview in South Carolina State Library.

★22— Deborah Solomon, "The Unflagging Artistry of Jasper Johns," *New York Times Magazine*, June 19, 1988, p.23 に引用されたジョンズのことば。

★23— トーンに対するジョンズの回答、1995年12月15日。

★24— Mary F. Young, interview in South Carolina State Library. サウスカロライナ州教育局によると、1945年度にクライマックス校に入学した生徒数は9人。1944年以前の学校に関する資料は入手不能。ジョンズは1996年2月28日のトーンとの会話において、12名程の生徒が入学したように記憶していると語った。

★25— Paul Taylor, "Jasper Johns," *Interview*, July 1990, p.100 に引用されたジョンズのことば。これは、1942-44年の間に起こった出来事であるとジョンズは1996年2月28日にトーンに語っている。

★26— コロンビア、サウスカロライナ大学の資料による。

★27— "Allendale Artist: Paints What He Likes— Happens to Like Flags!," *Augusta (Ga.) Chronicle*, April 6, 1958.

★28— Cage, "Jasper Johns: Stories and Ideas," p.23.

★29— コロンビア、サウスカロライナ大学の資料による。

★30— キャサリン・フィリップス・レンバート(1905-90)は、バーンズ・デザイン学校を初め、ニューヨークのさまざまな

学校に学んだ。彼女はそれ以前にも、マサチューセッツ州プロヴィンス・タウンでハンス・ホフマンとともに学んだほか、サンフランシスコにあるカリフォルニア美術学校にも学んでいる。Adger Brown, "Bundle of Happy Contradictions," *The State and the Columbia Record*, April 11, 1965, p.16-D 参照。また、Catharine Rembert, *Augusta Wittkowsky: Concentric Circles* (Columbia: McKissick Museum, University of South Carolina, 1989) 参照。

★31— トム・ジョンソンが、1989年頃キャサリン・レンバートに対して行ったインタビューのメモから引用した彼女のことば。Catharine Rembert file, The South Caroliniana Library, Columbia.

★32— Will Lester, "Jasper Johns' Story: An Inspiration to Dreamers," *The Record*, January 30, 1978 に引用されたレンバートのことば。

★33— 同上。1996年2月28日にジョンズがトーンに語ったところによると、ジョンズはその後、叔父から借金をして、不足分を補った。

★34— Jerry Tallmer, "A Broom and a Cup and Paint," *New York Post*, October 15, 1977, p.20 参照。

★35— トーンに対するジョンズの回答、1995年12月15日。

★36— 引越しはすべて1年以内の間に行われた。1996年2月28日のトーンとの会話におけるジョンズのことば。

★37— Mark Stevens with Cathleen McGuigan, "Super Artist: Jasper Johns, Today's Master," *Newsweek* 90 no.17 (October 24, 1977): pp.73, 77 に引用されたジョンズのことば。この出来事が起きたのを1949年としたのは、推測によるもの。

★38— デヴィッド・ブルドンが1977年10月11日に行った未刊のインタビューにおけるジョンズのことば。デヴィッド・ブルドンの協力による。

★39— ニューヨーク、ニュー・スクール・フォー・ソーシャル・リサーチ大学教務部。

★40— Diamonstein, *Inside the Art World*, p.114 参照。

★41— Tallmer, "A Broom and a Cup and Paint" p.20 に引用されたジョンズのことば。1996年6月14日のトーンとの会話において、ジョンズはこの引用を訂正している。校長は実際には女性だった。

★42— [Sarah Taggart], ["Chronology"], in *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns* (first published 1989, reprint and enlarged ed. New York: Alfred A. Knopf, with Anthony d'Offay Gallery, London, 1990), p.159 および Anna Brooke "Chronology," in Richard Francis, *Jasper Johns* (New York: Abbeville Press, Modern Masters Series, 1984), p.117 参照。

★43— 本カタログ所収のロバータ・バーンスタイン「ある物を目にしたことがきっかけとなって、何か別の物をつくり出したいという意欲にかられることがある」p.71 (註60) 参照。

★44— ブルドンとの未刊のインタビューにおけるジョンズのことば。

★45— 同上で、ジョンズはポロックがガラスに描いた絵をベティ・パーソンの画廊で見たと述べている。展覧会にはポロックがガラスに描いた唯一の作品(ナンバー29, 1950年)が出品された。

★46— 同上。

★47— National Personnel Records Center, St. Louis, Mo.

★48— Bourdon, "Jasper Johns: 'I Never Sensed Myself as Being Static,'" *The Village Voice*, October 31, 1977, p.75 参照。

★49— "Art & the Armed Forces," *Columbia Museum of Art News* II no.8 (November 1951): p.2.

★50— "Art & the Armed Forces," *Columbia Museum of Art News* II no.9 (December 1951): p.2.

★51— 同上。

★52— "Works of Two Major Artists to Be Shown at Museum," *The State* (Columbia, S.C.), December 4, 1960, p.8D.

★53— "Fort Jackson Gallery," *Columbia Museum of Art News* III no.2 (February 1952): p.2.

★54— Bruno Bettelheim's "Schizophrenic Art: A Case Study" は, *Scientific American* vol.186 (April 1952): pp.31-34 に掲載された。〈母親のおっぱいから乳を飲む赤ちゃん〉は同論文の挿図10である。この素描を用いたジョーンズの無題の作品には, 1991年作(図版229, 230)1991-94年作(図版231), 1992年作(LC#350, 351)のものがあり, さらにメソティントによる3点の無題の作品が1995年に完成されている。(ULA#264, 265, and 266)。また, Michael Crichton, *Jasper Johns* (first published 1977, revised and expanded edition New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, in association with the Whitney Museum of American Art, 1994), p.80 (note 103) 参照。

★55— ブルドンとの未刊のインタヴューにおけるジョーンズのことば。

★56— Bourdon, "Jasper Johns: 'I Never Sensed Myself as Being Static,'" p.75 参照。

★57— Diamonstein, *Inside the Art World*, p.115 に引用されたジョーンズのことば。

★58— 東野芳明「東京のジャスパー・ジョーンズ」美術手帖1964年8月号 p.5。東野の記事はビエール・ブーレーズのレコードに触れている。1996年6月14日のトーンとの会話において, ジャスパー・ジョーンズはこれをエドガー・ヴァレーズに訂正した。

★59— National Personnel Records Center, St. Louis, Mo.

★60— Diamonstein, *Inside the Art World*, p.116 に引用されたジョーンズのことば。

★61— 同上。

★62— [Taggart], ["Chronology"], p.159 参照。

★63— Glueck, "'Once Established,' Says Johns, 'Ideas Can Be Discarded,'" p.31 に引用されたジョーンズのことば。

★64— [Taggart], ["Chronology"], p.159 参照。

★65— Diamonstein, *Inside the Art World*, p.116 および Calvin Tomkins, *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time* (Garden City, N.Y.: Doubleday & Company, Inc., 1980), pp.109-10 参照。また, Barbara Rose, *An Interview with Robert Rauschenberg* (New York: Random House, Inc., 1987), p.47 参照。

★66— Stevens with McGuigan, "Super Artist," p.77 に引用されたジョーンズのことば。

★67— Tomkins, *Off the Wall*, p.111 参照。ここではジャガイモを鉛筆で描いた素描とされている。また, Rosenthal and Fine, p.86 参照。ロバート・ラウシェンバーグとジョン・ケージのふたりは, これらの素描をとても気に入っていた。

★68— 1996年2月28日のトーンとの会話におけるジョーンズのことば。

★69— Diamonstein, *Inside the Art World*, p.116, and Tomkins, *Off the Wall*, pp.109-10 参照。

★70— [Taggart], ["Chronology"], p.159 参照。

★71— David Vaughan, "The Fabric of Friendship: Jasper Johns in Conversation with David Vaughan," in *Dancers on a Plane*, p.137 および [Taggart], ["Chronology"], p.159。

★72— トムキンスが1978年6月2日に行った未刊のインタヴューに引用されたレイチェル・ローゼンタールのことば。カルヴィン・トムキンスの協力による。

★73— Crichton, *Jasper Johns*, p.76 (note 1) に引用されたジョーンズのことば。ジョーンズはこの作品が東8

丁目制作したものか、引越した先のパール通り278番地のスタジオで描いたものかははっきりしないと語っている。1995年12月15日のトーンとの会話におけるジョーンズのことば。

★74— Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974: "The Changing Focus of the Eye"* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985), pp.4, 44, 92 参照。

★75— ジョゼフ・コーネルとルネ・マグリットの作品を初めて見たのはほぼ同時期であったとジョーンズは語っている。Bernstein, "An Interview with Jasper Johns," in *Fragments: Incompletion and Discontinuity*, ed. Lawrence D. Kritzman, *New York Literary Forum* vol.8-9 (1981): p.287 参照。ジョゼフ・コーネルの作品は, 1954年には, 少なくともニューヨークで開催されたふたつの展覧会, 「第3回絵画彫刻アニュアル展」(ステイブル・ギャラリー, 1月27日-2月20日)および「1954年ホイットニー美術展」(3月17日-4月18日)に出品されている。この時期のジョーンズの作品におけるマグリットとコーネルの引用の考察については, Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.19 参照。

★76— トムキンスとの未刊のインタヴューに採録されたローゼンタールのことば。トムキンスのこのインタヴューのメモには「ロフトには家具がひとつもなかった。ただ木の台がひとつあって, 寝るのも, 食べるのも, 座るのもそれひとつで済ませた。ラウシェンバーグとジョーンズは上の階にあるローゼンタールの部屋の風呂を使わせてもらっていた」とも記されている。

★77— 同上。

★78— 同上。

★79— Crichton, *Jasper Johns*, pp.26, 76 (note 4) および Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.217 (note 20)。

★80— Crichton, *Jasper Johns*, p.29 参照。1955年以前のジョーンズの作品で, わずかに現存する下記のもの所有者はすべてジョーンズではない。(無題)(1954, 図版1), 〈無題〉(1954, 図版5), 〈星〉(1954), 〈おもちゃピアノ付きの作品〉(1954)。1952年作の2点の素描(愚者), 〈刺青入りのトルソ〉のほか, レオ・カステリ・ギャラリーの在庫品カタログにはもうひとつ(無題)(1951, 台紙49.5×19.1cm, 作品47×15.6cm, LC#11)が記載されているが, 現在のところこの作品の所在は不明である。ときおり, ジョーンズは初期作品を買い取り, 廃棄した。Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.5 および Stevens with McGuigan, "Super Artist," p.77 参照。レオ・カステリ・ギャラリーが初期作品を買い取ったときに, 実際そうした例があるとジョーンズは語っている。1996年2月26日のトーンとの会話におけるジョーンズのことば。

★81— トムキンスとの未刊のインタヴューに採録されたローゼンタールのことば。

★82— Vivien Raynor, "Jasper Johns: 'I have attempted to develop my thinking in such a way that the work I've done is not me,'" *Artnews* 72 no.3 (March 1973): p.22 に引用されたジョーンズのことば。

★83— Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.153 参照。ジョーンズは〈旗〉の夢のことを1963年以降, おりにふれて語っている。Lil Picard, "Jasper Johns," *Das Kunstwerk* 17 no.5 (November 1963): p.6; 映画 *U.S.A. Artists: Jasper Johns*, 1966 におけるアラン・ソロモンとのインタヴュー; Gratz, "After the Flag," p.25; 映画 *Painters Painting*, 1972 におけるエミール・ディ・アントニオとのインタヴュー; 1975年に行われた東野芳明との未刊のインタヴュー, Glueck, "'Once Established,' Says Johns, 'Ideas Can Be Discarded,'" p.31; Roberta J. M. Olson "Jasper Johns: Getting Rid of Ideas," *Soho Weekly News* 5 no.5 (November 3, 1977): p.25; Peter Fuller, "Jasper Johns Interviewed 1," *Art Monthly* no.18 (July-August 1978): p.10; and Deborah Solomon, "The Unflinching Artistry of Jasper Johns," p.63 参照。

★84— Emile de Antonio and Mitch Tuchman, *Painters Painting: A Candid History of the Modern Art Scene 1940-1970* (New York: Abbeville Press, 1984), p.97 に引用されたジョーンズのことば。

★85— Fairfield Porter, "Third Annual," *Artnews* 53 no.9 (January 1955): p.48。

★86— ニューヨーク近代美術館は〈旗〉の制作年を1954年(ジョーンズが作品の裏面に記した年)としてきたが, 1976年に来場者からカラーズのなかに1955年と56年の日付入りの新聞があるとの指摘があった。1956年の新聞が使われているのは, ジョーンズがアトリエで開いたパーティーの最中に起きた事故のためである。〈旗〉のかけてあった架設の壁が倒れ, 作品が損傷した。これを補修する際にジョーンズが新しい新聞を使ったのである。Milton Esterow, "The Second Time Around," *Artnews* 92 no.6 (Summer 1993): p.149; Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.215 (note 1) および Joan Carpenter, "The Infra-Iconography of Jasper Johns," *Art Journal* 36 no.3 (Spring 1977): p.224 参照。

★87— 1995年9月12日にトーンとの会話におけるマリアン・サラックのことば。

★88— 当初(ショート・サーキット)はレイ・ジョンソンとスタン・ヴァンダービークの作品も取り入れる予定だった。1965年6月8日にレオ・カステリはジョーンズの絵が作品から盗まれていることを発見する。Crichton, *Jasper Johns*, pp.76-77 (note 23) 参照。代わりにエレイン・スターデヴァントがジョーンズ風に描いた旗の絵をとりつけた。

★89— 多くの年譜はラウシェンバーグがフルトン通りのスタジオからパール通りに引越したのは1954年12月から55年1月の間としている。Walter Hopps, *Robert Rauschenberg*, exh. cat. (Washington, D.C.: National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, 1976), p.34; Hopps, *Robert Rauschenberg: The Early 1950s*, exh. cat. (Houston: The Menil Collection and Houston Fine Art Press, 1991), p.227 および Kirk Varnedoe, "Inscriptions in Arcadia," *Cy Twombly: A Retrospective*, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, 1994), p.61 (note 89) 参照。ところが Tomkins, *Off the Wall* の118ページを見ると, ラウシェンバーグはローゼンタールの父親が亡くなったときにパール通りに引越したとあり, ローゼンタールは父親が亡くなったのは1955年の夏だといふ。ジョーンズも1995年12月15日にトーンとの会話において, この事実を確認している。

★90— Tomkins, *Off the Wall*, p.118 に引用されたラウシェンバーグのことば。

★91— Dodie Kazanjian, "Cube Roots," *Vogue* no.179 (September 1989): p.729 に引用されたジョーンズのことば。

★92— トムキンスとの未刊のインタヴューに採録されたローゼンタールのことばによる。また, Alan R. Solomon, *Jasper Johns*, exh. cat. (New York: The Jewish Museum, 1964), p.8 参照。

★93— トムキンスとの未刊のインタヴューにおいてローゼンタールが引用したラウシェンバーグのことば。

★94— Vaughan, "The Fabric of Friendship," p.137; Andy Warhol and Pat Hackett, *Popism: The Warhol '60s* (New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), p.4 および David Revill, *The Roaring Silence. John Cage: A Life* (New York: Arcade Publishing, 1992), p.184 参照。

★95— Mary Lynn Kotz, *Rauschenberg, Art and Life* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1990), p.89 に引用されたケージのことば。

★96— D. K. [Donald Key], "Johns Adds Plaster Casts to Focus Target Paintings," *Milwaukee Journal*, June 19, 1960, p.6 に引用されたジョーンズのことば。

★97— Joseph E. Young, "Jasper Johns: An Appraisal," *Art International* 13 no.7 (September 1969): p.51 に引用されたジョーンズのことば。

★98— Gene Moore and Jay Hyams, *My Time at Tiffany's* (New York: St. Martin's Press, 1990), p.70。

★99— 同上, p.227。

★100— 同上, pp.80, 227。

★101— Olson, "Jasper Johns: Getting Rid of Ideas," p.25 参照。ジョーンズは1996年2月28日にトーンとの会話において, おそらくこの展覧会以前にもガストンの作品を見てはいけと思うが, このときに強い感銘を受けたのは事実

だと語っている。

★102— 1996年2月28日のトーンとの会話におけるジョーンズのこぼし。ジョーンズも正確にはいつだったか思い出せないが、おそらく1957年だろうと語っている。

★103— Ann Hindry, "Conversation with Jasper Johns/Conversation avec Jasper Johns," in English and French, *Artstudio* no. 12 (Spring 1989): p. 16 および Hopps, "An Interview with Jasper Johns," *Artforum* 3 no. 6 (March 1965): p. 34 参照。

★104— Diamonstein, *Inside the Art World*, p. 116 に引用されたジョーンズのこぼし。

★105— Moore and Hyams, *My Time at Tiffany's*, p. 227.

★106— Anne Livet, *The Works of Edward Ruscha*, exh. cat. (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1982), p. 157 によると、「プリント」誌に載ったこの図版はルッシーに強い衝撃を与えた。ルッシーは「ジョーンズの旗と標的の絵との出会いがアーティストになるきっかけとなった」としている。

★107— Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, pp. 219-20 (note 55) および Diamonstein, *Inside the Art World*, p. 117 における〈緑の標的〉の展覧会出品の経緯についてのジョーンズによる記述を参照。

★108— レオ・カステリの日誌の日付による。

★109— 同上, および Tomkins, *Off the Wall*, p. 141.

★110— Tomkins, *Off the Wall*, p. 142.

★111— アレンデイル郡検認裁判所に記録された日付による。場所については、1996年2月28日のトーンとの会話においてジョーンズが語った地名。

★112— Susan Hapgood は、*Neo-Dada: Redefining Art, 1958-62*, exh. cat. (New York: The American Federation of Arts, 1994), p. 58 (note 1) において、「ネオ・ダダ」の語が初めて用いられたのは1958年であるとしているが、すでに Robert Rosenblum, "Castelli Group," *Arts* 31 no. 8 (May 1957): p. 53 で用いられている。ローゼンブルムはここで、よく考えもしないでジョーンズをダダと決めつけるのは危険だと警告し、「そのように皮相な分類をする前に、よく考え直す必要がある。ジョーンズがデュシャンに負うところ大なのは確かであり(もともと、その他より正統的なダダリストからの影響はないに等しい)、また固定観念に狙いを定めたデュシャンの穏やかならざる攻撃が、ジョーンズにもひけをとらないほどの描るぎないクラフトマンシップによって作品としての実体を与えられているにせよ、ジョーンズはダダイズムよりアメリカの抽象表現主義との繋がりがはるかに深い」と主張する。Rosenblum, "Jasper Johns," *Art International* 4 no. 7 (September 25, 1960): p. 77.

★113— Robert Motherwell, ed., *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1951).

★114— 初の個展を開く1958年以前には、デュシャンの作品をよく知らなかったとジョーンズは語っている。これについては多くの記述があるが、とりわけ、Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p. 221 (note 2); Francis Naumann, *Jasper Johns: According to What & Watchman* (New York: Gagosian Gallery, 1992), pp. 17-18; Crichton, *Jasper Johns*, p. 78 (note 42) および Hindry, "Conversation with Jasper Johns," p. 6 を参照。ただしジョーンズには次の発言もある。「ぼくのこぼし「ネオ・ダダ」と呼ぶひとがいたので、初めてアレクサンダー・コレクシオンに入っている(デュシャンの)作品を見に行っただ。ぼくはダダが何であるか知らなかった」。Fuller "Jasper Johns Interviewed I," p. 10 参照。このジョーンズの発言によれば、彼がフィラデルフィアに出かけたのは、1957年にローゼンブルムの批評記事が発表されてまもなくであったと思われる。

★115— レオ・カステリの日誌による。

★116— 1996年6月14日のトーンとの会話におけるジョーンズのこぼし。

★117— 1970年にジョーンズのコレクションに収められていたデュシャンの作品については、Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, pp. 224-25 (note 8) 参照。

★118— トーンに対するジョーンズの回答, 1995年12月15日。

★119— Fuller, "Jasper Johns Interviewed I," p. 8 に引用されたジョーンズのこぼし。

★120— Tomkins, *Off the Wall*, p. 144.

★121— 1991年2月26日にビリー・クリューヴァーとジュリー・マーティンがジョーンズに対して行った未刊のインタビュー。

★122— Lynn Zelevansky, "Dorothy Miller's 'Americans,' 1942-63," *Studies in Modern Art* no. 4 (1994): p. 81 に引用されたドロシー・ミラーのこぼし。

★123— Tomkins, *Off the Wall*, p. 144.

★124— Rickborn, "Art's Fair-Haired Boy," p. 20.

★125— レオ・カステリがアルフレッド・H. バー・ジュニアに宛てた1958年2月17日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives.

★126— Zelevansky, "Dorothy Miller's 'Americans,'" p. 104 (note 157) 参照。

★127— Lil Picard, "Jasper Johns," *Das Kunstwerk* 17 no. 5 (November 1963): p. 6. Translation from the German by Henry F. Odell, in the Leo Castelli Gallery Archives.

★128— 蜜蝋および油彩の使用にともなうスタイルの相違については、Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, pp. 39-40 参照。

★129— "Targets and Flags," *Newsweek* 51 no. 13 (March 31, 1958): p. 96.

★130— Moore and Hyams, *My Time at Tiffany's*, p. 227 およびティファニーのキャサリン・クノーアーがニューヨーク近代美術館に宛てた1995年8月1日付の書簡。

★131— Revill, *The Roaring Silence*, p. 191 および Hopps, *Robert Rauschenberg*, p. 34 参照。

★132— Vaughan, "The Fabric of Friendship," pp. 137-38 およびカニンガム舞踊財団の未刊の年譜を参照。

★133— カステリの日誌の9月20日のページに〈テニソンの素描が描かれており、この日までに作品が完成されたものと思われる〉。

★134— Leo Castelli Gallery Archives.

★135— Howard Devree, "Art: Pittsburgh Bicentennial Show. Eight Awards Made in Category of Painting," *New York Times*, December 4, 1958, p. 36 参照。

1959-1960

解説

★1— Michael Crichton, *Jasper Johns* (first published 1977, revised and expanded edition New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with the Whitney Museum of American Art, 1994), p. 39 参照。

★2— Roberta Bernstein, *Jasper Johns* (New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1992), p. [2].

年譜

★1— Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974: "The Changing Focus of the Eye"* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985), p. 45.

★2— Harold Rosenberg, "The Art World: Twenty Years of Jasper Johns," *The New Yorker* 53 no. 45 (December 26, 1977): p. 44 参照。ジョーンズは後に、〈仕掛け〉と題する素描、版画の他に絵画2点を制作する。

★3— Michael Crichton, *Jasper Johns* (first published 1977, revised and expanded edition New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with the Whitney Museum of American Art, 1994), p. 47 参照。1962年以降、〈窓の外I〉(1962)、〈移行〉(1962)、〈潜望鏡(ハート・クレーン)〉(1963)、〈地の果て〉(1963)、〈ウォッチマン〉(1964)など、多くの絵画が画面を3分割するこの構成を踏まえて制作される。

★4— Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p. 222 (note 23).

★5— 1960年代にジョーンズが制作したアクリル絵具による作品には、〈0-9〉(1959-62)、〈0-9の重層〉(1961, LC#134)、〈赤、黄色、青〉(1965, 火災により1966年に焼失)、〈ふたつの地図〉(1965, 火災により1966年に焼失)、〈白の上の緑色の地図〉(1966-67)がある。

★6— ジョーンズがデュシャンと初めて出会った時期については、Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p. 60 参照。

★7— 同上, p. 61. また、Richard Francis, *Jasper Johns* (New York: Abbeville Press, Modern Masters Series, 1984), p. 21 参照。

★8— Edmund White, "Enigmas and Double Visions," *Horizon* 20 no. 2 (October 1977): p. 54 に引用されたジョーンズのこぼし。また、Barbaralee Diamonstein, *Inside the Art World: Conversations with Barbaralee Diamonstein* (New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1994), p. 118 参照。

★9— Peter Fuller, "Jasper Johns Interviewed I," *Art Monthly* no. 18 (July-August 1978): p. 10 に引用されたジョーンズのこぼし。

★10— Johns, "Collage," *Arts* 33 no. 6 (March 1959): 7. ヒルトン・クレイマーの批評記事は、"Month in Review" in *Arts* 33 no. 5 (February 1959): p. 49 に掲載されている。

★11— 東野芳明がレオ・カステリに宛てた1959年11月2日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives, New York.

★12— "His Heart Belongs to Dada," *Time* 73 (May 4, 1959): p. 58.

★13— タチアナ・グロスマンがジョーンズに宛てた1960年8月7日付の書簡の下書きを参照。ULAE Archives, West Islip, N.Y. タチアナ・グロスマンと夫のモーリスが工房を開設したのは1955年11月16日のこと。当初はリミテッド・アート・エディションズと命名されたが、7カ月後の登記にあたっては、ユニヴァーサル・リミテッド・アート・エディションズの名が用いられた。Esther Sparks, *Universal Limited Art Editions. A History and Catalogue: The First Twenty-Five Years* (Chicago: Art Institute of Chicago, and New York: Harry N. Abrams, Inc., 1989), p. 18 参照。

★14— William S. Rubin, *Frank Stella* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), p. 155 参照。

★15— モーリン・オハラとの協力による。この書簡の抜粋については、Marjorie Perloff, *Frank O'Hara: Poet among Painters* (New York: George Braziller, 1977), pp. 45, 203 (notes 41-44) 参照。

★16— Brad Gooch, *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara* (New York: Alfred A. Knopf, 1993), pp. 329-32 参照。

★17— この技粋は、モーリン・オハラの許諾を得て掲載した。Perloff, p. 149 および *The Collected Poems of Frank O'Hara* (Berkeley: University of California Press, 1995), p. 329 参照。オハラにはこの他「きみのらしいもの」(1963年12月13日)、「親愛なるジャップ」(1963年4月10日)、「詩(カンボジアの草は潰された)」(1963年6月17日)、「バスルーム」(1963年6月20日)など、ジョーンズに触れた詩がある。一方ジョーンズもオハラを題材とする作品を〈私の感情の思い出に— フランク・オハラ〉(1961)、〈4・ザ・ニュース〉(1962)、〈思い出の作品(フランク・オハラ)〉(1961-70, LC#S-19)、〈皮膚とオハラの詩〉(1963-65)など、数多く手がけている。Fred Orton, "Present, the Scene of... Selves, the Occasion of... Ruses," in *Foiresades/Fizzles: Echo and Allusion in the Art of Jasper Johns*, exh. cat. (Los Angeles: The Grunwald Center for the Graphic Arts, Wight Art Gallery; University of California, 1987), pp. 178-

79, 190 (notes 32, 33), 191 (notes 34, 37) 参照。

★18— Crichton, *Jasper Johns*, p.77 (note 33) に引用されたアルフレッド・H.バー・ジュニアのことは、"Painting and Sculpture Acquisitions" *The Museum of Modern Art Bulletin* (January 1-December 31, 1958), p.21 に触れている。

★19— Michael Kirby, ed., *Happenings: An Illustrated Anthology* (New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1965), p.81 参照。

★20— David Vaughan, "The Fabric of Friendship: Jasper Johns in Conversation with David Vaughan," in *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns* (first published 1989, reprint and enlarged ed. New York: Alfred A. Knopf, in association with Anthony d'Offay Gallery, London, 1990), p.139 に引用されたジョーンズのことは。

★21— デイヴィッド・H・ヴァン・フックがカステリに宛てた1959年11月24日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives.

★22— Vaughan, "The Fabric of Friendship," p.139, and Kirby, *Happenings*, p.124 参照。

★23— ジョゼ・ビエールがジョーンズに宛てた日付のない書簡。Leo Castelli Archives. 1959年9月10日付カステリの返信は以下の通り。「ジャスパール・ジョーンズについては、石膏でかたどった人体の一部をふくむ標的的作品をお送りすることにいたしました。マルセル・デュシャン氏がジャスパール・ジョーンズの参加を求められたときに念頭に置かれていたのは、おそらくこの作品と推察いたします。(Leo Castelli Archives)。

★24— 1975年に東野芳明が行った未刊のインタビューにおけるジョーンズのことは。東野氏の協力による。

★25— 最初の地図の絵画の詳細については、David Shapiro, "Imago Mundi," *Artnews* 70 no.6 (October 1971): p.66; John Cage, "Jasper Johns: Stories and Ideas," in Alan R. Solomon, *Jasper Johns: Paintings, Drawings and Sculptures 1954-1964*, exh. cat. (New York: The Jewish Museum, 1964), p.22; Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.27 および Crichton, *Jasper Johns*, p.44 参照。

★26— 1960年に制作されたブロンズ彫刻には、《電球》、《懐中電灯》、《塗られたブロンズ(エール罐)》、《塗られたブロンズ(サヴァラン罐)》、《旗》、《ブロンズ》があり、それらの鑄造は全てニューヨーク州、ロングアイランドにあるモダン・アート鑄造所で行われた。Wendy Weitman, "Jasper Johns: Ale Cans and Art," *Studies in Modern Art* no. 1(1991): pp.40, 62 (note 4) 参照。

★27— Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.54 に引用されたジョーンズのことは。

★28— 同上, pp.23, 220 (note 60) および Deborah Solomon, "The Unflagging Artistry of Jasper Johns," *The New York Times Magazine*, June 19, 1988, p.64.

★29— Nan Rosenthal and Ruth E. Fine, with Marla Prather and Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, exh. cat. (Washington, D.C.: National Gallery of Art, and New York and London: Thames and Hudson, 1990), p.158.

★30— Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, pp.48-49 参照。《2個のボールのある絵》が、画面に貼られた新聞の日付にある1960年2月28日以前に完成してははずはない。

★31— Crichton, *Jasper Johns*, p.39 に引用されたカステリのことは。

★32— Vaughan, "The Fabric of Friendship," p.137 に引用されたジョーンズのことは。

★33— サラノータにいるジョーンズからレオ・カステリに宛てた1960年3月1日付の絵はがきがある。Leo Castelli Gallery Archives.

★34— ニューヨーク近代美術館所蔵品ファイル、絵画彫刻部のプレスリリース。

★35— Fine and Rosenthal, "Interview with Jasper Johns," in Rosenthal and Fine, *The Drawings*

of *Jasper Johns*, p.82 参照。同じインタビューの中で、1960年の《夜のドライバー》は、運転免許を取ったことと心のなかで「分ちがたく結びついている」とジョーンズは語っている。1996年2月28日のリアン・トーンとの会話において、ジョーンズは《夜のドライバー》はおそらくフロント通りで制作したものでらうと語った。

★36— 「さしあたりきみの口座に500ドルを振り込んだ。8月分の500ドルについても、まもなく手配する。ノーフォークには25日の月曜の午後遅い飛行機の便で行くことになりそうだ。到着時刻は5時45分頃の予定だが、これについては追って確認する。ふたりともごきげんよう」。カステリがジョーンズに宛てた1960年7月15日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives.

★37— カステリがウォルター・ホップスに宛てた1960年7月29日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives.

★38— タチアナ・グロスマンがジョーンズに宛てた1960年8月12日付の書簡の下書き。ULAE Archives. 下書きには、綴りや文法の間違いがみられるが、最終的に書かれたときには間違いが訂正されたものと想定し、本書ではそれらを訂正して引用している。

★39— ジョーンズがグロスマンに宛てた1960年8月12日付の絵はがき。ULAE Archives.

★40— Riva Castleman, *Jasper Johns: A Print Retrospective*, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, 1986), p.12.

★41— Sparks, *Universal Limited Art Editions*, p.123 参照。

★42— カステリ宛の手紙のなかで、ホップスは計画変更の理由を次のように説明している。「シュヴィッターズの出来のよい作品が思ったより多く手に入ることがわかり——個展をするのに不足のない数が集まりそうなこと。次に、最近のコーネルは他のアーティストとあわせて作品を展示されるのは気が進まないようなのです。ホップスがカステリに宛てた1960年5月28日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives.

★43— ジョン・リチャード・クラフトがカステリに宛てた1960年9月22日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives.

★44— ULAEの記録によると、ニューヨークのパロン・ギャラリーが1960年10月12日にこの作品を5点購入した。これら初期の10点の刷りの担当したのは、フランスで修業をしたロバート・ブラックバーンである。ブラックバーンは1962年まで、ジョーンズの作品の刷り師を務めた。後任はジークムント・ブリード。

★45— ジョーンズがグロスマンに宛てた1960年10月27日付の書簡。ULAE Archives.

★46— グロスマンがジョーンズに宛てた1960年10月31日付の書簡の下書き。ULAE Archives.

★47— Leonard Lyons, "Art Note: Jasper Johns," *Washington, D.C., Evening Star* (March 3, 1964), p.A-11.

★48— 1996年6月14日のトーンとの会話におけるジョーンズのことは。

★49— クラフトがカステリに宛てた1960年12月31日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives.

1961-1963

解説

★1— *The Popular Image* (Washington, D.C.: Washington Gallery of Modern Art, 1963) に添付された 33 1/3 回転のレコードに収められたビリー・クリューヴァーとのインタビューにおけるジョーンズのことは。このインタビューの一部は、Klüver, *On Record: 11 Artists 1963, Interviews with Billy Klüver* (New York: Experiments in Art and Technology; 1981) に採録されており、ここで引用されたジョーンズのことは、同書 p.13 に記されている。

★2— 本カタログ所収のカーク・ヴァーナー「序論・生の意味」p.37 (note 56) 参照。

★3— この時期に制作されながら未完に終わった作品には、死の気配がはっきりと現れており、「私の感情の思い出し

——フランク・オハラ)はその痕跡をとどめている。一般の鑑賞者の目には映らないが、髑髏と「死んだ男 ("Dead Man")」という書き込みがそれである。これらの細部を示す赤外線写真を見せてくれたステファン・エドリスとゲイル・ネッソンに感謝する。また、Fred Orton, *Figuring Jasper Johns* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994), pp.64, 65 には、ジョーンズのスケッチブック・ノートの写真と引用が掲載されている。「死んだ男。髑髏を手にとる。それに絵具を塗る。それをカンヴァスに塗りつける。髑髏をカンヴァスに」。また、本カタログ英語版と同時に刊行された *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews* 参照。

年譜

★1— Walter Hopps, *Robert Rauschenberg*, exh. cat. (Washington, D.C.: National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, 1976), p.37.

★2— リアン・トーンとの質問に対するジョーンズの書簡による回答、1995年12月15日。

★3— Jay Nash and James Holmstrand, "Zeroing In on Jasper Johns," *Literary Times* (Chicago) 3 no.7 (September 1964): p.1 に引用されたジョーンズのことは。また、D. R. Rickborn, "Art's Fair-Haired Boy: Allendale's Jasper Johns Wins Fame with Flags," *The State* (Columbia, S.C.), January 15, 1961, p.21 参照。

★4— Douglas M. Davis, "An Exciting New Focus in TV: The Daring of the Postwar Arts," *The National Observer*, August 15, 1966, p.20 に引用されたジョーンズのことは。

★5— Sylvia L. McKenzie, "Jasper Johns Art Hailed Worldwide," *Charleston (S.C.) News and Courier*, October 10, 1965, p.13-B に引用されたジョーンズのことは。

★6— アラン・R. ソロモン映画, *USA Artists: Jasper Johns*, 1966におけるジョーンズのことは。

★7— Michael Crichton, *Jasper Johns* (first published 1977, revised and expanded edition New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with the Whitney Museum of American Art, 1994), p.46 に引用されたジョーンズのことは。

★8— David Bourdon, *Warhol* (New York: Harry N. Abrams, 1989), p.80 参照。

★9— Paul Taylor, "Jasper Johns," *Interview*, July 1990, p.122. また、Ann Hindry, "Conversation with Jasper Johns/Conversation avec Jasper Johns," in English and French, *Artstudio* no.12 (Spring 1989): p.10 参照。

★10— Laymond Robinson, "A Gallery of Art Lost in Mansion," *New York Times*, March 4, 1961, p.12L 参照。この記事の傍らに掲載されたリストは「焼失した絵画」、「損傷した絵画」、「損傷した彫刻」の3つのカテゴリから成っている。「ジャスパール・ジョーンズ」作《黒の標的》は2番目のカテゴリに入れられている。

★11— 「運動/感動」展は、ストックホルム近代美術館(1961年5月17日-9月3日)、コペンハーゲン郊外のフルベクにあるルイジアナ美術館を巡回した(1961年5月17日-9月3日)。

★12— ジョーンズは、この日の日付でエディスト・ビーチからタチアナ・グロスマンに絵はがきを送っている。ULAE Archives.

★13— このカタログ, *Contemporary Modern Paintings, Drawings, Collages, Objets-peinture, Sculpture: Property of The American Chess Foundation Donated for Benefit of Its Artists' Fund and from Other Owners* (New York: Parke-Bernet Galleries, 1961) には、セル・ナンバー2031, ロット31「旗」、溶かした黒鉛, 11 1/2 x 15 1/2 インチ。作家寄贈、レオ・カステリ・ギャラリー協力」と記されている。筆者にこのことを指摘してくれたフランシス・ナウマンに感謝の意を表する。

★14— レオ・カステリの日誌。

★15— Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974: "The Changing*

Focus of the Eye" (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985), pp.67, 76 参照。

★16—「アメリカ前衛絵画」展は、ニューヨーク、ソロモン・R. グッゲンハイム美術館のH. ハーヴァード・アーナソン、および、巡回キュレーター、ジェローム・A. ドンソンによって企画された。現在入手可能な資料には、ウィーンでの開催場所が記されていない。この展覧会は、ザルツブルク、ツヴェルクガルテン(1961年7月10日-8月3日)、ベオグラード(1961年9月15日-30日)、スコピエ(1961年10月14日-29日)、ザグレブ(1961年11月9日-20日)、マリボロ(1961年11月25日-12月4日)、リュブリアナ(1961年12月11日-1962年1月7日)、リエカ(1962年1月13日-30日)、ロンドン、アメリカ大使館 USISギャラリー(1962年2月28日-3月30日)、ダルムシュタット(1962年4月14日-5月13日)を巡回した。

★17—リリアン・トーンの質問に対するジョーンズの書簡による回答、1995年12月15日。ニキ・ド・サン・ファールは、Pontus Hulten, *Niki de Saint Phalle*, exh. cat. (Bonn: Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, and Stuttgart: G. Hatje, 1992), p. 162 の中で、各作家のパフォーマンスと役割を説明している。また、Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art* (New York: The Viking Press, 1965), p. 228 および Hopps, *Robert Rauschenberg*, p. 38 参照。

★18—ダルテア・スベイヤがリリアン・トーンに宛てた1995年6月14日付の書簡。

★19—デイヴィッド・テュードアがジョン・ケージに宛てた1961年6月21日付の電報。John Cage Archive, Northwestern University Music Library, Evanston, Ill.

★20—カステリの日誌。

★21—タチアナ・グロスマンはジョーンズ宛てにハイアニス・フェスティバルの様子を伝える書簡を送った。「展覧会の会場になったのは部隊本部の大広間です。わたしたちのリグラフはそのつづきの間で、アーキペンコ、ブラック、パトラー、ローランス、リブシツ、ジャコメッティ、リシエなどの彫刻の小品と一緒に展示されていました。素敵な部屋でしたよ。観客は約2千人。多くは休暇を過ごしてきたひとたちですが、みなリグラフにとっても興味をもったようでした。展覧会は5日間だけです。ちょっと短すぎますね」。グロスマンがジョーンズに宛てた1961年8月9日付の書簡。ULAE Archives。この展覧会は、ニューヨークのコンプリール・ギャラリーに巡回した(1961年11月28日-12月30日)。

★22—カステリの日誌の1961年8月2日のページに「海辺で 6x55 1/4インチ」と記されており、この日までに作品が完成されたと思われる。

★23—トムキンは、ジョーンズとラウシェンバーグが1962年の夏にコネティカット・カレッジに赴き、当時カレッジの舞踊科の招きを受けて滞在中のマース・カニンガムと仕事をしと記す。「夏の過ぎ去るころ、ふたりの仲は破綻していた。破局は厳しく、激しい苦痛をもたない、それはふたりにとってばかりではなく、ケージやカニンガム、そして少数のごく親しい仲間たちにとっても同様で、かれらも一様にきわめて貴重なものを喪失したと感じた」。Tomkins, *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time* (Garden City, N.Y.: Doubleday & Company, Inc., 1980), p. 198。ところがカニンガム舞踊財団の資料係デイヴィット・ヴォーンによると(1996年9月6日のトーンとの会話)カニンガムがコネティカット・カレッジで最後に夏を過ごしたのは1961年だという。(カニンガムは1958, 1959, 1960年の夏にもコネティカット・カレッジに滞在している)。これからすると、トムキンスが語っている夏は、実際には1961年の夏であるらしい。ジョーンズも1996年2月28日のトーンとの会話において、コネティカット・カレッジで行われたパフォーマンスを見に出かけたのは1961年だったと語っている。また、Mary Lynn Kotz, *Rauschenberg, Art and Life* (New York: Harry N. Abrams, 1990), p. 98 参照。

★24—ジョーンズがタチアナ・グロスマンに宛てた1961年9月15日付の書簡。ULAE Archives。この書簡は、Esther Sparks, *Universal Limited Art Editions. A History and Catalogue: The First Twenty-Five Years* (Chicago: Art Institute of Chicago, and New York: Harry N. Abrams, Inc., 1989), p. 125 に採録されている。

★25—タチアナ・グロスマンがジョーンズに宛てた1961年9月25日付の書簡。ULAE Archives。

★26—Crichton, *Jasper Johns*, pp. 46-48 および

Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, pp. 75 and 81 参照。

★27—Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p. 87。

★28—Leo Steinberg, "Back Talk from Leo Steinberg," in Susan Brundage, ed., *Jasper Johns—35 Years—Leo Castelli*, exh. cat. (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1993), n.p. スタインバーグはさらに、1961年の記事に引用したジョーンズとの対話は、会話のなかでジョーンズが述べたことばをコラーージュしたものだと記している。ジョーンズはスタインバーグが「まとめた」返答に目を通し、これを了承したという。

★29—「アッサンブラージュ芸術」展は、テキサス州、ダラス現代美術館(1962年1月9日-2月11日)、カリフォルニア州、サンフランシスコ美術館(1962年3月5日-4月15日)を巡回した。

★30—Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p. 92 参照。ジョーンズが当時入手可能な「論考」の英訳には、C. K. Ogden, 1922 および D. F. Pears and B. F. McGuinness, 1961 また、「哲学的探究」の英訳には、G. E. M. Anscombe and R. Rhees, 1953 がある。リチャード・フランシスによると、「ジョーンズは1961年の夏にグイトゲンシュタインを系統的に読んだ」。Francis, *Jasper Johns* (New York: Abbeville Press, Modern Masters Series, 1984), p. 50。グイトゲンシュタインの著作がジョーンズの作品におよぼした影響については、Rosalind Krauss, "Jasper Johns," *Lugano Review* 1 no. 2 (1965): 84-113; Peter Higginson, "Jasper Johns and the Influence of Ludwig Wittgenstein," M.A. thesis, University of British Columbia, 1974 および Higginson, "Jasper's Non-Dilemma: A Wittgensteinian Approach," *New Lugano Review* no. 10 (1976): pp. 53-60 参照。

★31—Crichton, *Jasper Johns*, p. 55 参照。

★32—ジョーンズによるマイラー(強化ポリエステルフィルム)の使用については、Ruth E. Fine and Nan Rosenthal, "Interview with Jasper Johns," in Nan Rosenthal and Ruth E. Fine, with Marla Prather and Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, exh. cat. (Washington, D.C.: National Gallery of Art, and New York and London: Thames and Hudson, 1990), p. 73 参照。

★33—東野芳明「東京のジャスパー・ジョーンズ」美術手帖1964年8月号 p. 7 に引用されたジョーンズのことば。

★34—「素描と水彩の抽象画展」は、リオデジャネイロ近代美術館(1962年3月29日-4月22日)、サンパウロ近代美術館(1962年5月8日-31日)、モンテヴィデオ展覧会局(1962年8月3日-19日)、サンティアゴ、ライフシュナイダー・ギャラリー(1962年9月24日-10月6日)、リマ、現代美術協会(1962年10月23日-11月3日)、グアヤキル、エクアドル文化会館(1962年11月10日-16日)、キト、コロニア・アート美術館(1962年11月23日-30日)を巡回した。

★35—タチアナ・グロスマンがジョーンズに宛てた1962年1月26日付の書簡。ULAE Archives。

★36—「4人のアメリカ人」展は、アムステルダム市立美術館(1962年6月18日-)、ベルリン、クンストハレ(1962年7月7日-9月2日)を巡回した。アメリカから展覧会用に送られた作品の組み立てを担当したビリー・クリューヴァーは、ジョーンズの〈ゾーン〉用に青のネオンでAの文字を作り、作品の裏側に配線を施した。クリューヴァーによると、これは持ち運びのできるネオン・サインの第一号のこと。"Technology and the Arts: Engineer Billy Klüver Exercises His Technological Talents to Help Artists Design Their Work," *Reporter* 15 no. 2 (March-April 1966): p. 18 参照。

★37—Leo Steinberg, "Jasper Johns," *Metro* (Milan) no. 4-5 (May 1962): pp. 87-109。

★38—April Bernard and Mimi Thompson "Johns on..." *Vanity Fair* 47 no. 2 (February 1984): p. 65 に引用されたジョーンズのことば。

★39—Crichton, *Jasper Johns*, pp. 47, 78 (note 64) 参照。

★40—David Shapiro, *Jim Dine: Painting What One Is* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1981), p. 207 参照。

★41—Graham W. J. Beal, *Jim Dine: Five Themes*, exh. cat. (Minneapolis: Walker Art Center, and New York: Abbeville Press, 1984), p. 18 に引用されたジム・ダインのことば。

★42—"Artists for Artists," *The New Yorker*, March 9, 1963, p. 32 参照。

★43—イリアナ・ソナベントがカステリに宛てた1962年10月2日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives。

★44—「第3回東京国際版画ビエンナーレ展」は、大阪市立美術館に巡回した(1963年1月6日-2月17日)。

★45—David Bourdon, *Warhol* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1989), p. 134。

★46—Andy Warhol and Pat Hackett, *Popism: The Warhol '60s* (New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), p. 23。ジョーンズはエミール・ディ・アントオの案内で、これ以前にもウォーホルのアトリエを訪ねている。1996年2月28日のトーンとの会話におけるジョーンズのことば、および、Paul Taylor, "Jasper Johns," *Interview*, July 1990, p. 122 に引用されたジョーンズのことば。

★47—「手書きの文字」展は、リオビエルガス、プエルトリコ大学(1965年5月12日-30日)、プエノスアイレス、トルクアト・ディ・テラ協会(1965年7月14日-8月1日)、ラプラタ、造形美術館(1965年8月7日-25日)、リオデジャネイロ、ブラジル・アメリカ協会(1965年12月8日-20日)、リマ美術館(1966年4月27日-)、サンティアゴ現代美術館(1966年12月2日-1967年1月20日)、カラカス美術館(1967年5月14日-6月4日)を巡回した。

★48—ジョン・リチャード・クラフトがジョーンズに宛てた1962年11月9日付の書簡。Columbia Museum of Art Archives。

★49—カステリがイリアナ・ソナベントに宛てた1962年12月1日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives。

★50—カステリはバリのソナベントに次のように書き送る。「(レスター・カ)お気に召したアメリカ人は、これまでオルデン・バーグとリキテンスタインのふたりだけだ。でも今はジャスパー以外は何も目に入らないありません。トレメン夫妻の家に案内して、〈白い旗〉、〈タンゴ〉、〈2つの旗〉を見てもらった。それからジャップのアトリエを訪ねて、仕上がりにもうしばらくかかりそうな新作、4m半(4枚のバネル)の〈ダイヴァー〉を見て、いたく感銘を受けた」。カステリがイリアナ・ソナベントに宛てた1962年11月17日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives。

★51—ソナベントがカステリに宛てた1962年11月18日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives。

★52—"Jasper Johns: Retrospective Exhibition" は、カリフォルニア州、リッチモンド・アート・センターに巡回した(1963年2月19日-3月19日)。

★53—Dorothy Gees Seckler, "Folklore of the Banal," *Art in America* 50 no. 4 (Winter 1962): p. 58。この論文には、〈塗られたブロンズ(エール罐)〉の図版が掲載されている(p. 59)。

★54—Roland F. Pease, Jr., "Avant-Garde Artists Band Together to Assist Dance, Music, Theater," *Art Voices*, February 1963, p. 22 参照。

★55—"Seven New Shows: Subtle...Simple...Sure...Surprising," *Newsweek* 61 no. 7 (February 18, 1963): p. 65。

★56—L.J., "Paintings for Sale: Profits for Performers," *Dance Magazine* 37 no. 3 (March 1963): p. 44。

★57—"Artists for Artists," *The New Yorker*, March 9, 1963, p. 32。

★58—L.J., "Paintings for Sale," p. 44。

★59—David Vaughan, "The Fabric of Friendship: Jasper Johns in Conversation with David Vaughan," in *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns* (first published 1989, reprint and enlarged ed. New York: Alfred A. Knopf, with Anthony d'Offay Gallery, London, 1990), pp. 139-40 参照。

★60—1996年2月28日のトーンとの会話におけるジョー

ンズのことは。

★61— Tomkins, *Off the Wall*, p.209 バーンスタインの *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.221 (note 14) によれば、タイトルの(判じ絵)を提案したのはジョーンズで、これは「絵画におけることばと画像の相互作用に対する関心と、当時のふたりにとってのその重要性」を示している。

★62— 「ポピュラー・イメージ展」は、ロンドン、ICAを巡回した(1963年10月24日-11月23日)。

★63— 「ことばとイメージ展」は、バーデン=バーデン市立美術館を巡回した(1963年7月14日-8月4日)。

★64— ULAEのスタッフは日誌をつけることが多く、それがULAEアーカイブに保存されている。この時期の日誌には、ポートフォリオ(0-9の重複)が完成に至るまでの複雑な過程の各段階について、詳細な記録が残されているのを始めとして、ジョーンズがこの時期に手がけたその他のリトグラフについても詳しく記されている。

★65— 東野芳明「現代作家の発言」『みづえ』第700号(1963年6月号) p.18-19。

★66— カステリがジョン・F.ケネディ大統領に宛てた1963年6月14日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives。1週間後、カステリの手元にホワイトハウスからエヴリン・リンカーンの署名入りの返事が届く。「大統領に代わり、ジャスパー・ジョーンズ作ブロンズの旗の彫刻を大統領と大統領夫人にお送り下さったことに対して、お礼をもうしあげます。ふたりに意義深い贈り物がとくに気に入り、あなたのご配慮に心から感謝している旨、お伝えしたいとことです」。リンカーンがカステリに宛てた1963年7月21日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives。

★67— Peter Fuller "Jasper Johns Interviewed I," *Art Monthly* no.18 (July-August 1978): p.12 に引用されたジョーンズのことは。

★68— カステリがフィリップ・ジョンソンに宛てた1963年6月21日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives。

★69— アパートの様子については、Holmstrand and Nash, "Zeroing In on Jasper Johns," p.1 および Barbara Poses Kafka, "Artists Eat," *Art in America* 53 no.6 (December 1965-January 1966): p.88 参照。

★70— フィリップ・ジョンソンがジョーンズに宛てた1963年10月2日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives。

★71— トーンの質問に対するジョーンズの書簡による回答、1995年12月15日。

★72— Elisabeth Sussman, "Florine Stettheimer: A 1990s Perspective," in Elisabeth Sussman with Barbara J. Bloemink and a contribution by Linda Nochlin, *Florine Stettheimer: Manhattan Fantastica*, exh. cat. (New York: Whitney Museum of American Art, 1995), pp.62, 67 (note 2) 参照。

★73— 日付は作品に記されている。

1964-1971

解説

★1— ジョーンズは以前にも觸體を描いたことがあった。この作品は未完に終わったが、その痕跡は現在、(私の感情の思い出しに— フランク・オハラ)の絵具の層の下に残されている。本カタログ、[1961-63、解説] p.387 (註3)参照。ジョーンズはまたシルクスクリンを素描にとり入れたこともある。Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974: "The Changing Focus of the Eye"* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985), pp.97, 98 参照。

★2— ウォッチマンとスパイについてのメモは、東野芳明「東京のジャスパー・ジョーンズ」『美術手帖』1964年8月号 pp.272-73 および, Johns, "Sketchbook Notes," *Art and Literature* (Lausanne) no.4 (Spring 1965): pp.185, 187, 192 に記されている。また、本カタログ英語版と同時に刊行された *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews* 参照。

★3— John Coplans, "Fragments according to

Johns: An Interview with Jasper Johns," *The Print Collector's Newsletter* 3 no.2 (May-June 1972): pp.30-31 参照。

★4— マイケル・クライトンは(声2)の3枚のパネルを例として、円筒状の構成の概念を図を介して示している。Crichton, *Jasper Johns* (first published 1977 revised and expanded edition New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with the Whitney Museum of American Art, 1994), p.56 参照。ジョーンズは、「(声2)では絵具の大半を幾種類ものスクリーンを介し画布に塗った。スクリーンの模様には大小さまざまなドットのあるものや、まれに四角の穴が散りばめられたもののある」と述べている。Christian Geelhaar, *Jasper Johns Working Proofs* (London: Petersburg Press, 1980), pp.38-39 に引用されたジョーンズのことは。

年譜

★1— Paul Taylor, "Jasper Johns," *Interview*, July 1990, p.122; Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974: "The Changing Focus of the Eye"* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985), p.230 (note 25) および David Bourdon, *Warhol* (New York: Harry N. Abrams, 1989), p.123 (note 9) 参照。バーンスタインはジョーンズがそれ以前にも素描にシルクスクリンを用いたことがあり、(無題(コカ・コーラ))(1963, LC#184)の赤のコカ・コーラのサインはシルクスクリンによるものと指摘する(pp.97, 98)。

★2— Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.111。ジョーンズは以前にも觸體のイメージを(私の感情の思い出しに— フランク・オハラ)(1961)に描いたことがあったが、最終的にはこれを塗りつぶしてしまっ

★3— 「ジャスパー・ジョーンズ」回顧展は、ロンドン、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーに巡回し、108点が出品された(1964年12月2日-31日)。カリフォルニア州、バサデナ美術館で開催された同展では、完成されたばかりの最新作数点を含む131点が出品された(1965年1月26日-2月28日)。

★4— Irving Sandler, "In the Art Galleries," *New York Post*, March 1, 1964, p.14。

★5— Sidney Tillim, "Ten Years of Jasper Johns," *Arts* 38 no.7 (April 1964): p.22。

★6— Francis M. Naumann, *Jasper Johns: According to What & Watchman*, exh. cat. (New York: Gagosian Gallery; 1992), p.11 参照。

★7— Ruth E. Fine and Nan Rosenthal, "Interview with Jasper Johns," in Nan Rosenthal and Ruth E. Fine, with Marla Prather and Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, exh. cat. (Washington, D.C.: National Gallery of Art, and New York and London: Thames and Hudson, 1990), p.73 に引用されたジョーンズのことは。

★8— Michael Crichton, *Jasper Johns* (first published 1977, revised and expanded edition New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with the Whitney Museum of American Art, 1994), pp.48-49 および Charlotte Willard, "Eye to I," *Art in America* 54 no.2 (March-April 1966): p.57 参照。

★9— Alfred Frankenstein, "A Concert in the Stars," *San Francisco Sunday Chronicle*, April 5, 1964, p.29 参照。

★10— ジョーンズはレオ・カステリに宛てて、カネオへの日に書簡を送っている。Leo Castelli Gallery Archives。

★11— ジョーンズがカステリに宛てた1964年4月24日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives。

★12— ジョーンズがタチアナ・グロスマンと夫君モーリスに宛てた1964年4月24日付の絵はがき。ULAE Archives。

★13— カステリがジョーンズに宛てた1964年4月付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives。

★14— 東野芳明は、東京滞在中のジャスパー・ジョーンズについて詳細に記している。「美術手帖」1964年8月号 pp.5-8。

★15— ジョーンズがカステリに宛てた1964年5月6日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives。

★16— ジョーンズがカステリに宛てた1964年5月8日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives。

★17— 東野「東京のジャスパー・ジョーンズ」, p.6。

★18— カステリがジョーンズに宛てた1964年5月16日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives。

★19— John Cage Archive, Northwestern University Music Library, Evanston, Ill には、このイベントのプログラムと、ジョーンズがイベントの様子を記して、ケージに書き送った1964年5月24日付の書簡が保管されている。

★20— ジョーンズがカステリに宛てた1964年5月24日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives。

★21— 「リトグラフに手をそめたアメリカ人作家たち」展は、アムステルダム市立美術館に巡回した(1964年9月25日-11月2日)。

★22— ジョーンズがカステリに宛てた1964年5月8日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives。バーンスタインは、(ウォッチマン)が、1955年以降、ジョーンズが型抜きを用いた最初の絵画であるとしている。*Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.233 (note 3) 参照。また、John Coplans, "Fragments according to Johns: An Interview with Jasper Johns," *The Print Collector's Newsletter* 3 no.2 (May-June 1972): p.30 参照。(ウォッチマン)の足の型抜きのモデルについては、Richard S. Field, *Jasper Johns: Prints 1960-1970*, exh. cat. (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1970), cat. 60, n.p. および Bernstein, p.233 (note 3) 参照。

★23— カステリがジョーンズに宛てた1964年6月6日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives。

★24— ジョーンズがタチアナ・グロスマンと夫君モーリスに宛てた1964年6月14日付の絵はがき。ULAE Archives。

★25— 東野「東京のジャスパー・ジョーンズ」, p.3。

★26— タチアナ・グロスマンがジョーンズに宛てた1964年6月14日付の書簡。ULAE Archives。

★27— "Prize Winners at the XXXII Venice Biennale," *Art International* 8 no.7 (September 25, 1964): p.44

★28— カタログのリストには(オレンジ色の地の上の旗)(1957)が記されているが、おそらく(患者の家)が代わりに送られたものと思われる。カステリがジョーンズに宛てた1964年4月22日付の書簡を参照。Leo Castelli Gallery Archives。

★29— ULAE diary。

★30— (何に因って)制作中のジョーンズを撮影したマーク・ランカスターの写真には、「1964年8月」と記されている。(何に因って)で用いられたオルガ・クリューヴァーの足の型抜きについては、Field, *Jasper Johns: Prints 1960-1970*, n.p., and Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.234 (note 18) 参照。

★31— 1995年10月25日のトーンとの会話においてロイス・ロングが語ったことば。また、ジョン・ケー・アーカイブに保管されている、ジョーンズがケーに宛てて書いたと思われる日付のないメモを参照。メモには、彼らが8月21日にロンドンに到着したことが記されている。

★32— Max Kozloff, *Jasper Johns* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1969), p.38 および Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.60 に引用されたジョーンズのことは。

★33— ジョーンズがビリー・クリューヴァーに宛てた1964年10月21日付の書簡。ビリー・クリューヴァーの協力による。

★34— 「ジャスパー・ジョーンズ リトグラフ」展は、ニューキヤッスル大学(1965年1月20日-2月6日)、オックスフォード、アシュモリアン美術館(1965年2月15日-3月3日)、エディンバラ、モートン・ハウス(1965年8月24日-9月11日)を巡回した。

★35— ジョーンズは1965年作の(旗)と(地図)、また(数字)(LC#207)、(ふたつの白い地図)(LC#199)を描いたのがどこであったか覚えていないと語っている。1995年12月15日のトーンとの会話におけるジョーンズのことは。しかしウーゴ・ミラスが撮影した写真には、エディスト・ビーチのアトリエで(旗)と(地図)を描くジョーンズの姿が映っている。

★36— Rosenthal and Fine, *The Drawings of*

Jasper Johns, p.112.

- ★37— Anna Brooke, "Chronology," in Richard Francis, *Jasper Johns* (New York: Abbeville Press, Modern Masters Series, 1984), p.118 参照。
- ★38— 同上, p.118 参照。
- ★39— アラン・R. ソロモンの映画 *USA Artists: Jasper Johns*, 1966 参照。ジョン・ケージ・アーカイヴには、ジョンズがケージに宛ててエディスト・ビーチから書き送った1965年2月12日付の書簡が保管されている。
- ★40— Kimberly Paice, "Catalogue," in *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, exh. cat. (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1994), p.168 参照。
- ★41— Johns "Sketchbook Notes," *Art and Literature* (Lausanne) 4 (Spring 1965): pp.185-92.
- ★42— Arnold Schoenberg, *Letters*, selected and edited by Erwin Stein (New York: St. Martin's Press, 1965).
- ★43— ジョンズがケージに宛てた1965年(5月)の書簡。John Cage Archive. この支援のための展覧会、「カイサへのオマージュ」はニューヨークのコーディエ・アンド・エクストロム・ギャラリーで開催された(1966年2月8日-26日)。
- ★44— フランク・クズニックがジョンズに宛てた1965年6月22日付の書簡を参照。ULAE Archives.
- ★45— Ann Hindry, "Conversation with Jasper Johns/Conversation avec Jasper Johns," in English and French, *Artstudio* no.12 (Spring 1989): p.10 参照。また、Riva Castleman, *Jasper Johns: A Print Retrospective*, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, 1986), p.20 参照。
- ★46— タチアナ・グロスマンがジョンズに宛てた1965年6月10日付の書簡。ULAE Archives.
- ★47— ジョンズがタチアナ・グロスマンに宛てた1965年7月3日付の書簡。ULAE Archives.
- ★48— ULAE diary.
- ★49— Brooke, "Chronology," p.118.
- ★50— Castleman, *Jasper Johns: A Print Retrospective*, pp.26-27.
- ★51— ULAE diary. 《ふたつの地図Ⅰ》のエディションは、2月21日に署名されており、《電球》と《批評家は笑う》は3月1日、《ふたつの地図Ⅱ》は4月24日に署名されている。
- ★52— Jennifer Gough-Cooper and Jacques Caumont, *Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887-1968* (Milan: Bompiani, 1993), n.p.
- ★53— ULAE diary.
- ★54— Esther Sparks, *Universal Limited Art Editions. A History and Catalogue: The First Twenty-Five Years* (Chicago: Art Institute of Chicago, and New York: Harry N. Abrams, Inc., 1989), p.134.
- ★55— レオ・カステリの日誌。
- ★56— ULAE diary. ジョンズは1967年1月19日にニューヨークで《移行Ⅰ》の試し刷りを承認し、1月30日にエディションに署名した。
- ★57— ULAE diary.
- ★58— Brad Gooch, *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara* (New York: Alfred A. Knopf, 1993), pp.455-66 参照。
- ★59— 「現代アメリカ絵画展」は、京都国立近代美術館(1966年12月10日-1月22日)、ニューデリー、ラビンドラバールベン、ラリット・カーラ・ギャラリー(1967年3月28日-4月16日)、メルボルン、ヴィクトリア国立美術館(1967年6月6日-7月8日)、シドニー、ニューサウスウェールズ美術館(1967年7月17日-8月20日)に巡回した。
- ★60— ジョンズがカステリに宛てた1966年10月16日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives. ジョンズが瀧口修造のために制作した作品は《夏の評論家》(1966, ULAE#40)。着色したアセテートにシルクスクリーンで刷り、空押しした紙に取りつけたもの(31.2×26.7インチ)。瀧口修造の本は「瀧口修造によるマルセル・デュシャン語録 ローズ・セラヴィに、ローズ・セラヴィから この本のために寄せられたマルセル・デュシャンの自作プロフィール 荒川修作、ジャスパー・ジョンズ、ジャン・ティンゲリーの作品」(東京、ローズ・セラヴィ刊行、1968年)。
- ★61— ジョンズがカステリに宛てた1966年11月12日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives.
- ★62— ジョンズの損失分を求める保険金請求書。Leo Castelli Gallery Archives.
- ★63— ケージがイリアナ・ソナベントに宛てた1966年12月8日付の書簡。John Cage Archive.
- ★64— ケージがジョンズに宛てた1967年1月18日付の書簡。John Cage Archive.
- ★65— Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.30; Milton Esterow, "The Second Time Around," *Artnews* 92 no.6 (Summer 1993): 149 および Hans Namuth's and Judith Wechsler's film *Jasper Johns: Take an Object. A Portrait: 1972-1990*, 1990 参照。
- ★66— ULAE diary.
- ★67— ジョンズは次のように語っている。「舞踊団の美術顧問になるように求められたのは1967年になってからのことで、それでもまだためらっていた。劇場で装置をこしらえたり、解体するのに、どうしても我慢できないところがあったからだ。それでも仕事を頼まれたときに、手伝ってもらえそうなひとたちのことを考えて、公演を見てもさほど気にならないようなやり方で、やれそうだと判断した。判断としては頼り無いし、図々しいようなものだが、そのときのほくの気持ちはそんな風だった。David Vaughan, "The Fabric of Friendship: Jasper Johns in Conversation with David Vaughan," in *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns* (first published 1989, reprint and enlarged ed. New York: Alfred A. Knopf, with Anthony d'Offay Gallery, London, 1990), p.140 に引用されたジョンズのことば。ジョンズは後にフランク・ステラ、アンディ・ウォーホル、ブルース・ナウマン、ロバート・モリスなどを招いて、舞台装置のデザインを依頼した。
- ★68— Hubert Saal, "Merce," *Newsweek*, May 27, 1968, p.88 に引用されたジョンズのことば。
- ★69— Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.236 (note 17).
- ★70— ULAE diary.
- ★71— Castleman, *Jasper Johns: A Print Retrospective*, p.23 および Crichton, *Jasper Johns*, p.54 参照。
- ★72— 「現在のアメリカ絵画展」は、マサチューセッツ州ボストン、園芸センターに巡回した1967年12月15日-1968年1月10日)。
- ★73— Esterow, "The Second Time Around," p.149 に引用されたジョンズのことば。最初に展示された作品がどんなものであったかについては、Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.30 参照。
- ★74— Bernstein, "Johns and Beckett: Foirades/Fizzles," *The Print Collector's Newsletter* VII no.5 (November-December 1976): pp.143, 145 (note 9).
- ★75— ULAE diary.
- ★76— 素描 LC#D-201 および LC#D-199 の書き込みを参照。
- ★77— Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.224 (note 3) に引用されたジョンズのことば。
- ★78— Thomas W. Ennis, "Bowery Hotel Where Derelicts Slept Being Converted to Artist Studios," *New York Times*, August 6, 1967, section 8, pp.1, 6.
- ★79— ULAE diary.
- ★80— Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.236 (note 17).
- ★81— これらの日付は ULAE diary の記録による。
- ★82— バーンスタインは、1967年10月15日に《ハーレム・ライト》を制作中のジョンズを見たときと未刊の日誌に記している。Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.235 (note 11) 参照。
- ★83— Bryan Robertson and Tim Marlow, "The Private World of Jasper Johns," *Tate: The Art Magazine* no.1 (Winter 1993): p.46 に引用されたジョンズのことば。また、Crichton, *Jasper Johns*, pp.52-53; Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, pp.128-29, 235-36 (note 11) および *Art Now: New York* 1 no.4 (April 1969): n.p. 参照。
- ★84— ウーゴ・ミュラスが1967年にデイヴィッド・ホイットニーのカナル通りのロフトで撮影した写真には、《ハーレム・ライト》を制作中のジョンズと、壁にかけられた《無題》(1965-67)が映っている。ミュラスの撮ったもう一枚の写真では、ジョンズが《標的》を描いていて、《ハーレム・ライト》が別の壁に掛かっている。《ハーレム・ライト》の向かいの壁には、同じ大きさの縦長の黒いカンヴァスが3枚あり、これはおそらく《スクリーン・ピース》の最初の3点か、《声2》に使われたものと思われる。
- ★85— バーンスタインによると、ジョンズはちょうどこの時期、1967年12月頃にカナル通りのアトリエで《声2》にも着手した。ジョンズの記録には、しかし1968-71年にかけて制作と記されている。Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, pp.134, 236 (note 21) 参照。
- ★86— 同上, pp.92, 132, 236 (note 15) 参照。
- ★87— 市立ファン・アッペ美術館、および、西ドイツ、クレーフェルト、カイザー=ヴィルヘルム美術館により企画された「コンパスⅢ」は、フランクフルト=クンストフェラインを巡回した(1967年12月30日-1968年2月11日)。
- ★88— Field, *Jasper Johns: Prints 1960-1970*, cat. 92 (n.p.); Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.20 および [Sarah Taggart], ["Chronology"], in *Dancers on a Plane*, p.160 参照。
- ★89— April Bernard and Mimi Thompson, "Johns on...", *Vanity Fair* 47 no.2 (February 1984): 65 に引用されたジョンズのことば。
- ★90— Vivien Raynor, "Jasper Johns: I have attempted to develop my thinking in such a way that the work I've done is not me," *Artnews* 72 no.3 (March 1973): p.20.
- ★91— ULAE diary.
- ★92— Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.68 また、Gough-Cooper and Caumont, *Ephemerides*, n.p. および、James Klosty, ed., *Merce Cunningham* (New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1975), p.85 に引用されたジョンズのことばを参照。
- ★93— Vaughan, "The Fabric of Friendship," p.141 に引用されたジョンズのことば。
- ★94— Brooke, "Chronology," p.118 および、レオ・カステリの日誌を参照。
- ★95— Joseph E. Young, "Jasper Johns: An Appraisal," *Art International* 13 no.7 (September 1969): 51 に引用されたジョンズのことば。
- ★96— 1995年11月15日のトーンとの会話におけるジョンズのことば。これらの作品の記述については、Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.24 参照。
- ★97— ジェミニヤイ・G.E.L.のナンシー・アーヴィンがトーンに宛てた1996年1月6日付の書簡。また、[Taggart], ["Chronology"], p.161 および Young, "Jasper Johns: An Appraisal," p.53 参照。
- ★98— アーヴィンがトーンに宛てた書簡。
- ★99— 「ダダ、シュルレアリスムとその遺産」展は、ロサンゼルス・カウンティ美術館(1968年7月16日-9月8日)、シカゴ美術館(1968年10月19日-12月8日)に巡回した。
- ★100— 「リトグラフ作家ジャスパー・ジョンズ」展は、コペンハーゲン近郊フムレベック、ルイジアナ美術館(1968年11月20日-1969年1月12日)、バーゼル美術館(1969年2月1日-3月9日)、リュブリナナ近代美術館(第8回国際グラフィック・アート展において開催、1969年6月7日-8月31日)、ベオ

グラード近代美術館(1969年9月5日-28日),ブラハ国立美術館(1969年10月23日-12月23日),ウッジ美術館(1970年2月28日-3月31日),アカレスト、ローマ・アセニウム(1970年7月-8月)を巡回。

★101—「現実の芸術」展は、パリ、グラン・パレ(1968年11月-12月),チュール美術館(1969年1月-2月),テート・ギャラリー(1969年4月-6月)を巡回。

★102—Johns, "Marcel Duchamp (1887-1968)," *Artforum* 7 no.3 (November 1968): p.6.

★103—Max Kozloff, *Jasper Johns* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1969).

★104—川西浩史がトーンに宛てた1995年10月14日付の書簡。東京の画廊の家庭に生まれた川西は1970年に日本に帰国。同年シルクスクリーンの刷り師島田毅と共に版画工房シムカ・プリント・アーティストズを設立した。

★105—[Taggart], ["Chronology"], p.161 および Brooke, "Chronology," p.118 参照。

★106—アーヴィンがトーンに宛てた1996年1月6日付の書簡。

★107—ULAE diary にバーンスタインの未刊の日誌の記録を補足したもの。

★108—Hindry, "Conversation with Jasper Johns," pp.8, 10 に引用されたジョーンズのことば。また, Klosty, *Merce Cunningham*, p.85 に引用されたジョーンズのことばを参照。

★109—"Thoughts on Duchamp," in Cleve Gray, ed., "Feature: Marcel Duchamp 1887-1968," *Art in America* 57 no.4 (July-August 1969): p.31 に引用されたジョーンズのことば。

★110—ジョーンズはナグスヘッドに7月23日まで滞在し、そこからタチアナ・グロスマンにはがきを送った。はがきはULAEアーカイヴスにある。

★111—「ジャスパー・ジョーンズ 版画作品」展は、テキサス州ダラス、サザン・メソディスト大学ポロック・ギャラリー(1969年9月14日-10月12日),ニューメキシコ州アルバカーキ、ニューメキシコ大学美術館(1969年10月27日-11月23日),アイオワ州デ・モイン、デ・モイン・アート・センター(1970年12月6日-1月4日)を巡回。

★112—Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.69 および バーンスタインの未刊の日誌の記録による。

★113—ULAE diary.

★114—Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.15.

★115—Clark Coolidge, *Space* (New York: Harper & Row, 1970).

★116—1995年10月13日のトーンとの会話におけるゲイリースティエーヴンのことば。

★117—Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.223 (note 4) 参照。

★118—Field, "The Making of 'Souvenir,'" *The Print Collector's Newsletter* 1 no.2 (May-June 1970), pp.29-31 および Field "Souvenir: Theme and Execution," in *Jasper Johns: Prints 1960-1970*, n.p. 参照。

★119—ULAE diary.

★120—Hindry, "Conversation with Jasper Johns," p.10 に引用されたジョーンズのことば。

★121—カンニガム舞踊財団、「セカンド・ハンド」の1972年度公演のプレスリリース。

★122—ULAE Archives. 当該の本は, Tony Towle, *North* (New York: Columbia University Press, 1970) である。

★123—Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.111.

★124—ULAE diary. また, Field, *Jasper Johns: Prints, 1970-77*, exh. cat. (Middletown, Conn.: Wesleyan University, 1978), p.68 参照。

★125—ULAE diary. ジョーンズはギタリストで歌手のスコ

ット・フェイガンと同年暮れ, 12月17日にニューヨークで出会う。トウルはULAE日誌に次のように記している。「市内にて。ジャスパーの所に行った。その折, スコット・フェイガンが友人と立ち寄った。ジャスパーと会うのは初めてとのこと」。

★126—アーヴィンがトーンに宛てた1996年1月6日付の書簡。Coplans, "Fragments according to Johns," pp.29-32 参照。

★127—「ジャスパー・ジョーンズ リトグラフ」展は、ニューヨーク州バッファロ、オルブライト=ノックス美術館(1971年7月15日-8月31日),テキサス州、タイラー美術館(1971年9月20日-10月31日),カリフォルニア州、サンフランシスコ美術館(1971年11月22日-1972年1月2日),メリーランド州、ボルティモア美術館(1972年1月24日-3月5日),ヴァージニア州リッチモンド、ヴァージニア美術館(1972年3月17日-4月16日),テキサス州、ヒューストン美術館(1972年5月15日-[6月25日])を巡回した。

★128—「ジャスパー・ジョーンズ」展は、テキサス州、サンアントニオ、メリオン・クーグラール・マックネイ・アート・インスティテュート、ニューヨーク近代美術館(1971年10月11日-1972年2月13日)を巡回した。

★129—ULAE diary.

★130—「ジャスパー・ジョーンズ 版画」展は、メンヘンゲラート/パッハ市立美術館、ハノーヴァー美術館、アムステルダム市立美術館、ミラノ、スフォルツェスコ城を巡回した。

★131—アーヴィンがトーンに宛てた1996年1月6日付の書簡。

★132—ULAE diary. 11月20日の欄には、「移行Ⅱ」と題する作品に関する記述がある。これはおそらくジョーンズが「移行Ⅱ」(1966)で用いた石版を90度回転させ、細部を曖昧にするなど手を加えて制作した「おとり」のことらしい。Sparks, *Universal Limited Art Editions*, p.139; Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, pp.126-27, 235 (note 4); Bernstein and Robert Littman, *Jasper Johns. Decoy: The Print and the Painting*, exh. cat. (Hempstead, N.Y.: Emily Lowe Gallery, Hofstra University, 1972) および Castleman. p.26 参照。

★133—Cunningham Dance Foundation, Inc., unpublished chronology, n.p.

★134—1971年12月4日付のULAE日誌には、次のような記述がある。「私たち(ジョーンズ, タチアナ・グロスマン, ヒル・ゴールドストーン, トウル, そしておそらく他のひとりと)はサムエル・ベケットのプロジェクトについて簡単な打ち合わせをした」。また, Bernstein, "Johns and Beckett: Foirades/Fizzles," p.142 参照。

★135—ジョーンズはこのやりとりについて、多くのインタビューで触れている。Edmund White, "Jasper Johns and Samuel Beckett," *Christopher Street* (October 1977): pp.20-24; Hindry, "Conversation with Jasper Johns," pp.6-25 および Robertson and Marlow, "The Private World of Jasper Johns," pp.40-47 参照。マーク・ローゼンタールとのインタビューで、ジョーンズはこの本の制作に関する提案を受ける以前に、タチアナ・グロスマンからも偶然に、作品のなかにベケットを思わせるものがあると言われたことがあると語っている。Mark Rosenthal, *Jasper Johns: Work since 1974*, exh. cat. (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art), 1988, p.30 参照。

1972-1978

解説

★1—アネリー・ポレンとのインタビューにおけるジョーンズのことば。Annelie Pohlen, "Interview mit Jasper Johns," *Heute Kunst* (Milan) no.22 (May-June 1978): p.21. Translated from the German by Ingeborg von Zitzewitz.

★2—Sarah Kent, "Jasper Johns: Strokes of Genius," *Time Out* (London), December 5-12, 1990, p.15 に引用されたジョーンズのことば。

★3—1972年7月2日の日記の註として、ロバータ・バーンスタインは次のように記す。「ジョーンズはこの模様はとも洗練されたものように、たとえばマティスが描いたように見える

し、素朴なもの、たとえばストリート・アートのようにも見える、おそらく後者に近いのだから、自分としてはどちらにもしたくないと語った」。Bernstein, "Johns and Beckett: Foirades/Fizzles," *The Print Collector's Newsletter* 7 no.5 (November-December 1976): p.143 参照。

★4—「それら(ハッチング)はきわめて複雑なものになった…筆の動きや素材の特徴を示すニュアンスも表現できる—色彩、太さ、細さ—多様な陰影法ともいうべきもので、頭ではなく心でその面白さがわかるようになってきた」。Kent, p.15に引用されたジョーンズのことば。

★5—Pohlen, p.21 に引用されたジョーンズのことば。

年譜

★1—Edmund White, "Jasper Johns and Samuel Beckett," *Christopher Street* 2 no.4 (October 1977): p.24 に引用されたジョーンズのことば。ジョーンズはまた、このモチーフを「ストライプとハッチング」とも呼んでいる。Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974: "The Changing Focus of the Eye"* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985), p.136 参照。

★2—Sarah Kent, "Jasper Johns: Strokes of Genius," *Time Out* (London), December 5-12, 1990, pp.14-15 に引用されたジョーンズのことば。また, Michael Crichton, *Jasper Johns* (first published 1977; revised and expanded edition New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with the Whitney Museum of American Art, 1994), p.57; Annelie Pohlen, "Interview mit Jasper Johns," *Heute Kunst* (Milan) no.22 (May-June 1978): p.21 および Edward J. Sozanski, "The Lure of the Impossible," *The Philadelphia Inquirer Magazine*, October 23, 1988, pp.30-31 参照。

★3—Amei Wallach, "Jasper Johns at the Top of His Form," *New York Newsday*, October 30, 1988, p.5 に引用されたジョーンズのことば。

★4—川西浩史がリアントーンに宛てた1995年10月14日付の書簡。

★5—Richard S. Field, *Jasper Johns: Prints, 1970-1977*, exh. cat. (Middletown, Conn.: Wesleyan University, 1978), p.75 参照。

★6—[Sarah Taggart], ["Chronology"], in *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns* (first published 1989, reprint and enlarged ed. New York: Alfred A. Knopf, with Anthony d'Offay Gallery, London, 1990), p.161.

★7—ジェミニイ・G.E.L.のナンシー・アーヴィンがトーンに宛てた1996年1月16日付の書簡。

★8—ULAE日誌によると、ジョーンズは7月6日に、「(おとり)の工程刷り、墨版、色分解」と署名し、7月9日と10日にリトグラフ(おとり)](1971-73, ULAE#125)の制作にあたった。

★9—ULAE diary.

★10—ULAE diary. また, *The Prints of Jasper Johns 1960-1993: A Catalogue Raisonné* (West Islip, N.Y.: Universal Limited Art Editions, Inc., 1994), cat.#123, n.p. 参照。同書には, *XXe Siècle* (Paris) 35 no.40 (June 1973): p.131 が引用されている。

★11—レオ・カステリの日誌。

★12—この作品の題名のジャクソン・ポロック作品への言及については, Rosalind Krauss, "Jasper Johns: The Functions of Irony," *October* no.2 (Summer 1976): pp.97-98; David Bourdon, "Jasper Johns: 'I Never Sensed Myself as Being Static,'" *The Village Voice*, October 31, 1977, p.75; Richard Francis, *Jasper Johns* (New York: Abbeville Press, Modern Masters Series, 1984), p.83; Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures*, p.139; James Cuno, "Voices and Mirrors/Echoes and Allusions: Jasper Johns' *Untitled*, 1972," in *Foirades/Fizzles: Echo and Allusion in the Art of Jasper Johns*, exh. cat. (Los Angeles: The Grunwald Center for the Graphic Arts, Wight Art

Gallery, University of California, 1987), pp.203, 227; Mark Rosenthal, *Jasper Johns: Work since 1974*, exh. cat. (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art), pp.20, 22; Georges Boudaille, *Jasper Johns* (New York: Rizzoli, 1989), p.27; Barbara Rose, "Jasper Johns: The Tantric Details," *American Art* 7 no. 4 (Fall 1963): p.54 および Robert Saltonstall Mattison, *Masterworks in the Robert and Jane Meyerhoff Collection* (New York: Hudson Hills Press, 1995), p.47 (note 24) 参照。

★13— Field, *Jasper Johns: Prints, 1970-1977*, p.87.

★14— Bourdon, "Jasper Johns: 'I Never Sensed Myself as Being Static,'" p.75 に引用されたジョンズのことば。

★15— ULAE diary.

★16— Thomas B. Hess, "Polypolyptychality," *New York* 6 no.8 (February 19, 1973): p.73.

★17— ULAE diary.

★18— ULAE diary. この日誌によると、ジョンズは9月29日にニューヨークで〈おとり目〉に署名している。

★19— ULAE diary, 2月21日の欄には次のような記載がある。「日曜(2月18日)にターニャがジョンズの住む西インド諸島の小さな島サンマルタンにでかけた…ホテルの部屋を予約してあげたけれども、向こうに着けばなりゆきませ。彼女はジャスパーの家に泊まった。ビル・カッツとルイズ・ネヴェルソンも同宿」。

★20— ジョンズがレオ・カステリに宛てた1973年3月4日付の書簡。Leo Castelli Gallery Archives.

★21— Crichton, *Jasper Johns*, pp. 59-60, citing *National Geographic* no.143 (May 1973): p. 668 参照。

★22— "St. Martin 3 May '73." の書き込みがある本作品は、1962年以降の素描としては、日付と制作年が記された最初のものである。

★23— *Jasper Johns: Lithographs 1973-75* (Los Angeles: Gemini G.E.L., 1975), n.p. 参照。正確な日付はトーン宛のアーヴィンの書簡による。

★24— アーヴィンがトーンに宛てた書簡。

★25— White, "Jasper Johns and Samuel Beckett," pp.20, 24 に引用されたジョンズのことば。

★26— 1995年12月15日のトーンとの会話におけるジョンズのことば。ジョンズはこれらの作品がどこで制作されたのか覚えていない。

★27— White, "Jasper Johns and Samuel Beckett," p.24 に引用されたジョンズのことば。

★28— 1995年10月20日のトーンとの会話におけるアルド・クロムリンクのことば。

★29— Bernstein, "Johns and Beckett: Foirades/Fizzles," *The Print Collector's Newsletter* VII no.5 (November-December 1976): p.142.

★30— Mark Rosenthal, *Artists at Gemini G.E.L.: Celebrating the 25th Year* (New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with Gemini G.E.L., Los Angeles, 1993), p.66 に引用されたジョンズのことば。

★31— アーヴィンがトーンに宛てた書簡。

★32— *Jasper Johns: Lithographs 1973-75*, n.p.

★33— 「志水楠男と南画廊」刊行会「志水楠男と南画廊」(東京、美術出版社、1985年)には、パリにいるジョンズが、画廊、志水楠男と作家、サム・フランシスとともに映っている1974年9月付の写真が掲載されている。

★34— [Taggart], ["Chronology"], p.161.

★35— 「ジャスパー・ジョンズ素描」展は、シェフィールド、マッピング・アート・ギャラリー(1974年10月19日-11月17日)、コヴェントリー、ハーバート・アート・ギャラリー(1974年11月30日-12月29日)、リヴァプール、ウォーカー・アート・ギャラリー(1975年1月4日-2月2日)、リーズ市美術館(1975年2月8日-3月9日)、ロンドン、サーペンタイン・ギャラリー(1975年3月20日-4月20日)を巡回した。

★36— 「都会の詩人たち」展は、カリフォルニア州、サンフランシスコ美術館(1975年1月21日-3月23日)、コネティカット州ハートフォード、ワズワース美術協会(1975年4月23日-6月1日)を巡回した。

★37— *Jasper Johns: Lithographs 1973-75*, n.p. および Anna Brooke, "Chronology," in Richard Francis, *Jasper Johns* (New York: Abbeville Press, Modern Masters Series, 1984), p.118 参照。

★38— アーヴィンがトーンに宛てた書簡。

★39— レオ・カステリの日誌。

★40— ULAE diary.

★41— [Taggart], ["Chronology"], p.161.

★42— Nan Rosenthal, "Drawing as Rereading," in Nan Rosenthal and Ruth E. Fine, with Marla Prather and Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, exh. cat. (Washington, D.C.: National Gallery of Art, and New York and London: Thames and Hudson, 1990), p.36 参照。

★43— Crichton, *Jasper Johns*, p.64 に引用されたジョンズのことば。

★44— ニューヨーク近代美術館国際企画部の後援により、「素描の現在 1955年-1975年」展は、チューリヒ美術館(1976年10月10日-11月14日)、バーデン・バーデン市立美術館(1976年11月25日-1977年1月16日)、ウィーン、アルベルティナ版画美術館(1977年1月28日-3月6日)、オスロ、ソニヤ・ヘニエ=ニース・ウンスタ財団(1977年3月17日-4月24日)、テルアヴィヴ美術館(1977年5月12日-7月2日)を巡回した。

★45— 本カタログの「1930-1958,年譜」p.385 (註86)を参照。

★46— アーヴィンがトーンに宛てた書簡。

★47— Irene Vischer-Honegger, "Ich bringe nichts mehr in meinen Kopf," *Bilanz* (Zurich), June 1988, p.96 Translated from the German by Ingeborg von Zitzewitz に引用されたジョンズのことば。

★48— White, "Enigmas and Double Visions," *Horizon* 20 no.2 (October 1977): p.55 に引用されたジョンズのことば。

★49— アーヴィンがトーンに宛てた書簡。

★50— 本カタログ所収のロバート・バーンスタインある物を目にしたことがきっかけとなって、何か別の物をつくり出したいという意欲にかられることがある」p.63 参照。

★51— 「ジャスパー・ジョンズ」展は、ケルン・クンストハレ(ルドルフ・ヒ美術館が企画、1978年2月10日-3月27日)、パリ、ボンビドゥー・センター国立近代美術館(1978年4月19日-6月4日)、ロンドン、ヘイワード・ギャラリー(1978年6月22日-7月30日)、東京、西武美術館(1978年8月19日-9月26日)、カリフォルニア州、サンフランシスコ美術館(1978年10月19日-12月19日)を巡回した。

★52— Peter Fuller, "Jasper Johns Interviewed I," *Art Monthly* no. 18 (July-August 1978): p.6 に引用されたジョンズのことば。

★53— 「ジャスパー・ジョンズ スクリーンプリント」展は、オハイオ州、アクロン美術館(1978年12月9日-1979年1月21日)、ワシントン州、シアトル美術館(1979年2月1日-3月18日)、プリティッシュ・コロンビア州バーナビー、サイモン・フレイザー・ギャラリー(1979年4月2日-5月13日)、アリゾナ州、フィニックス美術館(1979年5月27日-7月8日)、オレゴン州、ポートランド美術館(1979年7月23日-9月16日)、カリフォルニア州、サンノゼ美術館(1979年10月1日-11月11日)、アリゾナ州、ツーソン美術館(1979年12月8日-1980年1月13日)、ニューメキシコ州、ロスウェル博物館・美術館(1980年1月29日-3月2日)、アーリントン州、テキサス大学アート・ギャラリー(1980年3月17日-4月27日)、リトルロック、アーカンサス・アート・センター(1980年5月12日-6月22日)、テキサス州、タイラー美術館(1980年8月1日-24日)、ノーマル、イリノイ州立大学(1980年9月22日-11月9日)、オハイオ州、トレド美術館(1980年11月24日-1981年1月4日)、ケンタッキー州ルイズビル、J.B.スピード美術館(1981年1月19日-3月1日)、ミズーリ州、スプリングフィールド美術館(1981年3月16日-4月26日)を巡回した。

★54— 「アーティストは蒐集する」展は、チャールストン、ギブス美術館(1978年2月7日-3月26日)、グリーンヴィル・カ

ウンティ美術館(1978年4月5日-5月31日)を巡回した。

★55— 1995年12月15日のトーンとの会話において、ジョンズはこの作品の制作の大半は、ジャック・リップシッツがかつて務めていたロングアイランド・シティの鋳造所で行ったと述べている。

★56— Katrina Martin, "An Interview with Jasper Johns about Silkscreening," in *Jasper Johns: Printed Symbols* (Minneapolis: Walker Art Center, 1990), p.60 に引用されたジョンズのことば。

★57— マーティンがオードリー・イセルバッチャーに宛てた1981年9月14日付の書簡。Department of Prints and Illustrated Books, The Museum of Modern Art.

★58— アーヴィンがトーンに宛てた書簡。

★59— 「ジャスパー・ジョンズ 版画1970-1977」展は、マサチューセッツ州、スプリングフィールド美術館(1978年5月20日-6月25日)、メリーランド州、ボルティモア美術館(1978年7月11日-8月20日)、ニューハンプシャー州ハーヴァード、ホプキンス・センター、ダートマス・カレッジ博物館・美術館(1978年9月8日-10月15日)、バークレー、カリフォルニア大学美術館(1978年11月3日-12月15日)、オハイオ州、シンシナティ美術館(1979年1月5日-2月4日)、アセズ、ジョージア大学美術館(1979年3月9日-4月20日)、ミズーリ州、セント・ルイス美術館(1979年5月11日-6月22日)、カリフォルニア州ニューポート、ニューポート・ハーバー美術館(1979年7月13日-9月9日)、ロードアイランド、プロヴィデンス、ロードアイランド・デザイン学校(1979年10月3日-11月18日)を巡回した。

★60— Fuller, "Jasper Johns Interviewed Part II," *Art Monthly* no.19 (September 1978): p.5 に引用されたジョンズのことば。

★61— Ann Hindry, "Conversation with Jasper Johns/Conversation avec Jasper Johns," in English and French, *Artstudio* no.12 (Spring 1989): p.8 に引用されたジョンズのことば。

★62— このインタビューは、「世界」1978年12月号(岩波書店)に採録されている。

★63— Christian Geelhaar, "Interview with Jasper Johns," in *Jasper Johns: Working Proofs* (Basel: Kunstmuseum Basel, and London: Petersburg Press, 1980), pp.48, 56 (note 4) 参照。

1979-1981

解説

★1— Ruth E. Fine and Nan Rosenthal, "Interview with Jasper Johns," in Nan Rosenthal and Ruth E. Fine, with Marla Prather and Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, exh. cat. (Washington, D.C.: National Gallery of Art, and New York and London: Thames and Hudson, 1990), p.82 においてジョンズが語ったことば。

★2— Michael Crichton, *Jasper Johns* (first published 1977, revised and expanded edition New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with the Whitney Museum of American Art, 1994), p.62 に引用されたジョンズのことば。

★3— 1979年作の水彩画〈せみ〉(図版175)の下部の余白でジョンズは髑髏を図式化して描く試みを行っている。この例や1982年作無題の素描(LC#D-173)にも見られるとおり、ジョンズがこうした図式的な描き方をするについては、少なくともふたつの手本があったのは明らかだろう。そのひとつはジョンズがスケッチブックに、ドイツの指導者オットー・フォン・ビスマルクとフランスの指導者アルフレド・デュエールの頭部をカリカチュア化したエドガー・ドガのスケッチをコピーしていたこと。Theodore Reff, *The Notebooks of Edgar Degas: A Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections* (Oxford: Clarendon/Oxford University Press, 1976), 2:n.p. に収められているドガのノート no.34 のpp.227, 228 参照。ドガが図式化して描いたデュエールの丸い頭では丸眼鏡から下の造作はただ×で示されていて、それがジョンズには、スケッチブックのページに貼りつけた新聞の切り抜き写真が示す、髑髏と骨の交差をステンシルで

表した警戒標識の図案的表現と結びつたのかもしれない。その写真は法王ヨハネ・パウロⅡ世が以前のナチス強制収容所の門から歩み出るところを撮影したもので、1979年6月8日付の「ニューヨーク・タイムズ」に「アウシュヴィッツでの法王の祈り/ただ平和を」と題する記事とともに掲載された。〈せみ〉の余白に描いた觸躰のとなりにはジョーンズは、この見出し文をそえている。

年譜

★1— Katrina Martin, "An Interview with Jasper Johns about Silkscreening," in *Jasper Johns: Printed Symbols*, exh. cat. (Minneapolis: Walker Art Center, 1990), p.60 に引用されたジョーンズのことば。

★2— Ruth E. Fine and Nan Rosenthal, "Interview with Jasper Johns," in Nan Rosenthal and Ruth E. Fine, with Marla Prather and Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, exh. cat. (Washington, D.C.: National Gallery of Art, and New York and London: Thames and Hudson, 1990), p.82. また、Robert Saltonstall Mattison, *Masterworks in the Robert and Jane Meyerhoff Collection: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Ellsworth Kelly, Frank Stella* (New York: Hudson Hills Press, 1995), p.27 参照。

★3— 「ジャスパー・ジョーンズのワーキング・ブルー」展は、ミュンヘン国立版画素描館(1979年6月19日-8月5日)、フランクフルト国立美術協会ギャラリー(1979年9月13日-11月11日)、ハノーファー、シュブレンゲル美術館(1979年11月25日-1980年1月6日)、コペンハーゲン美術館銅版画ギャラリー(1980年1月19日-3月16日)、ストックホルム近代美術館(1980年3月29日-5月11日)、バルセロナ、カーサ・デ・ベンジョーネ文化センター(1980年10月2日-11月2日)、ハッセルト、ベギンホフ・プロヴィンシアル美術館(1980年11月21日-1981年1月4日)、ロンドン、テート・ギャラリー(1981年2月4日-3月22日)を巡回した。

★4— ジェミニイG.E.L.のナンシー・アーヴィンがリアントーンに宛てた1996年1月16日付の書簡。

★5— 本カタログ所収のロバート・バーンスタイン「ある物を目にしたことがきっかけとなって、何か別の物をつくり出したいという意欲にかられることがある」p.51 参照。

★6— マーティンがニューヨーク近代美術館のオーダー・イセルバッツチャーに宛てた1981年9月14日付の書簡。Department of Prints and Illustrated Books, The Museum of Modern Art. また、[Sarah Taggart], ["Chronology"], in *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns* (first published 1989, reprint and enlarged ed. New York: Alfred A. Knopf, with Anthony d'Offay Gallery, London, 1990), p.161 参照。

★7— Paul Chutkow, "Picasso Genius Unveiled in 'Artistic Event of Decade,'" *The State* (Columbia, S.C.), October 12, 1979, p.unknown, and Mark Rosenthal, *Jasper Johns: Work since 1974*, exh. cat. (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1988), p.107 (note 61) 参照。マティソンによると、ジョーンズがピカソの〈麦藁帽子の女〉(1936)を初めて見たのは、この展覧会の折だった。ジョーンズはこの絵を後に作品にとり入れる。Mattison, p.36.

★8— Michael Crichton, *Jasper Johns* (first published 1977, revised and expanded edition New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with the Whitney Museum of American Art, 1994), p.63 参照。

★9— [Taggart], ["Chronology"], p.161.

★10— Nan Rosenthal, "Drawing as Rereading," in Rosenthal and Fine, p.45 (note 38) 参照。

★11— 同上。ローゼンタルによると、イーゼンハイム祭壇画のイメージは、1981年から1989年にかけてジョーンズが制作した作品の70点以上に認められる。同上, p.34 参照。オスター・ハーゲン製作のこのポートフォリオは、1919年にミュンヘンで作られた。

★12— Richard Cork, "The Liberated Millionaire Is Not Flaggging," *The Times* (London), November 30, 1990, p.21 に引用されたジョーンズのことば。

★13— 〈窓の外で〉(1959)は1986年11月のオークションで363万ドルで落札された。これは存命中のアーティストの作品に支払われた価格としては、当時の最高記録。1988年5月には〈ダイヴァー〉(1962)が418万ドルで売却され、記録を更新する。また1988年11月には〈出足の遅れ〉(1959)に1700万ドルの値がつき、さらに記録をぬりかえた。

★14— アーヴィンがトーンに宛てた書簡。

★15— このインタビューは、Martin, "An Interview with Jasper Johns about Silkscreening," pp.51-61 に採録されている。

★16— Rosenthal, "Drawing as Rereading," p.36.

★17— [Taggart], ["Chronology"], p.161 参照。「ジャスパー・ジョーンズ素描1970-80」はロサンゼルス、マーゴリー・ヴィン・ギャラリーを巡回した(1981年2月21日-3月28日)。

★18— アーヴィンがトーンに宛てた書簡。

1982-1984

年譜

★1— Riki Simons, "Gesprek met Jasper Johns: Dat ik totaal niet begrepen word is interessant," *NRC Handelsblad* (Rotterdam), April 23, 1982, p.cs3 参照。

★2— Esther Sparks, *Universal Limited Art Editions. A History and Catalogue: The First Twenty-Five Years* (Chicago: Art Institute of Chicago, and New York: Harry N. Abrams, Inc., 1989), p.15 参照。

★3— Riva Castleman, *Seven Master Printmakers* (New York: The Museum of Modern Art, 1991), p.86 参照。

★4— Sparks, *Universal Limited Art Editions*, p.9 に引用されたジョーンズのことば。

★5— Grace Glueck, "The Artists' Artists," *Artnews* 81 no.9 (November 1982): pp.94-95 参照。

★6— 「ジャスパー・ジョーンズ サヴァラン・モノタイプ」は、テキサス州、ダラス美術館(1984年3月31日-5月20日)、ユーゴスラヴィア、リュブリアナ近代美術館(1984年6月1日-30日)、バーゼル美術館(1985年9月14日-11月10日)、オスロ、ソニア・ヘニール・ニールス・ウンスター財団(1985年12月-1986年1月)、ストックホルム、ヘランド・テューデン・ウェタリング・ギャラリー(1986年2月-3月)、ロンドン、テート・ギャラリー(1986年5月28日-8月31日)を巡回した。

★7— Castleman, *Seven Master Printmakers*, p.86.

★8— Ruth E. Fine and Nan Rosenthal "Interview with Jasper Johns," in Nan Rosenthal and Ruth E. Fine, with Marla Prather and Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, exh. cat. (Washington, D.C.: National Gallery of Art, and New York and London: Thames and Hudson, 1990), p.82.

★9— April Bernard and Mimi Thompson, "Johns on..." *Vanity Fair* 47 no.2 (February 1984): p.65 に引用されたジョーンズのことば。

★10— ジョーンズがキャッスルマンに宛てた1983年10月7日付の書簡。Artist File, Department of Prints and Illustrated Books, The Museum of Modern Art.

★11— W.H.ヒルの挿絵は1915年11月6日にロンドンで出版された「バック」誌78号p.11に、「私の妻と義母/ふたりともこの絵の中にいます—みつかりますか」のキャプション付で掲載された。Nan Rosenthal, "Drawing as Rereading," in Rosenthal and Fine, p.45 (note 27) 参照。

★12— Michael Crichton, *Jasper Johns* (first published 1977, revised and expanded edition New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with the Whitney Museum of American Art, 1994), p.66 参照。

★13— 1995年10月13日のリアントーンとの会話におけるスティーヴ・ウルフのことば。

★14— Crichton, *Jasper Johns*, pp.70-71 参照。

★15— Robert Saltonstall Mattison, *Masterworks in the Robert and Jane Meyerhoff Collection: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Ellsworth Kelly, Frank Stella* (New York: Hudson Hills Press, 1995), p.36 に引用されたジョーンズのことば。

1985-1989

解説

★1— マイケル・クライトンは次のように記している。「4つの影は4種類の壁に映っていて、壁はそれぞれジョーンズの住まいに対応する。〈夏〉はニューヨーク州ストーニー・ポイントの家の軸葉をかけた緑に焼いた煉瓦の壁。〈冬〉はニューヨークの新居の中庭のタイル。〈秋〉はハウストン通りの住まいの板塀。そして〈春〉はサンマルタン島の家のタイルである。Crichton, *Jasper Johns* (first published 1977, revised and expanded edition New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with the Whitney Museum of American Art, 1994), p.69 参照。

年譜

★1— Roberta Bernstein, "Jasper Johns's *The Seasons*: Records of Time," in *Jasper Johns: The Seasons* (New York: Brooke Alexander Editions, 1991), pp.9-13 参照。また、Michael Crichton, *Jasper Johns* (first published 1977, revised and expanded edition New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with the Whitney Museum of American Art, 1994), pp.68-69 および Bernstein, "Winter" by Jasper Johns," *Sotheby's Preview* (New York) 7 no.6 (November 1995): pp.12-14 参照。

★2— Ann Hindry, "Conversation with Jasper Johns/Conversation avec Jasper Johns," in English and French, *Artstudio* no.12 (Spring 1989): p.13 に引用されたジョーンズのことば。

★3— Crichton, *Jasper Johns*, p.21 参照。

★4— 1995年10月16日のリアントーンとの会話におけるジェームズ・メイヤーのことば。

★5— 1995年12月15日のトーンとの会話において、ジョーンズはこの作品をどこで制作したのか覚えていないと語っている。

★6— Amei Wallach, "Jasper Johns at the Top of His Form," *New York Newsday*, October 30, 1988, p.20 に引用されたジョーンズのことば。

★7— 「ジャスパー・ジョーンズ版画回顧」展は、フランクフルト、シルン・クンストハレ(1986年11月22日-1987年1月25日)、マドリッド、レイナ・ソフィア国立美術館(1987年2月9日-4月5日)、ウィーン、ウィーン・ゼツツェシオン館(1987年5月7日-6月8日)、テキサス州、フォート・ワース美術館(1987年7月4日-8月30日)、カリフォルニア州、ロサンゼルス・カウンティ美術館(1987年10月1日-12月6日)、渋川市、ハラ・ミュージアムARC(1988年5月29日-7月17日)、大阪、国立国際美術館(1988年7月23日-9月6日)、北九州市立美術館(1988年9月12日-10月10日)を巡回した。

★8— ジョーンズの記録しているところでは、素描は1986年11月21日にULAE宛に発送され、そこで12月に写真製版し、校正したものを1987年1月にオンリスに送付したことになっている。

★9— Wallach, "Jasper Johns at the Top of His Form," p.4.

★10— Michael Pye, "Behind Veils, The Elusive Heart," *The Independent* (London), November 18, 1990, p.21 参照。

★11— 「Foirades/Fizzles ジャスパー・ジョーンズの作品に見る影響と暗示」は、ミネソタ州ミネアポリス、ウォーカー・アート・センター(1987年12月6日-1988年1月31日)、テキ

サス州オースティン、テキサス大学アーチャー・M.ハンティントン・ギャラリー(1988年2月15日-3月28日)、コネティカット州ニュー・ヘイヴン、イェール大学アート・ギャラリー(1988年4月12日-5月31日)、ジョージア州アトランタ、ハイ美術館(1988年9月6日-11月27日)を巡回した。

★12— 本カタログ所収のロバート・バーンスタイン「ある物を目にしたことがきっかけとなって、何か別の物をつくり出したいという意欲にかられることがある」p.60 参照。

★13— 「故トニー・カステリ所蔵ジャスパー・ジョーンズ素描展」は、カリフォルニア州、ロサンゼルス現代美術館(1988年2月16日-3月20日)、ニューヨーク近代美術館(1988年4月1日-5月15日)を巡回した。

★14— Wallach, "Jasper Johns: On Target," *Elle* (November 1988): p.156 に引用されたジョーンズのことば。

★15— John Yau, "Jasper Johns. Proofs Positive: The Master Works," *Artnews* 87 no.7 (September 1988): pp.104-5 に引用されたジョーンズのことば。

★16— [Sarah Taggart], ["Chronology"], in *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns* (first published 1989, reprint and enlarged ed. New York: Alfred A. Knopf, with Anthony d'Offay Gallery, London, 1990), p.162.

★17— Nan Rosenthal and Ruth E. Fine, with Marla Prather and Amy Mizrahi Zorn, *The Drawings of Jasper Johns*, exh. cat. (Washington, D.C.: National Gallery of Art, and New York and London: Thames and Hudson, 1990), p.300 参照。ジョーンズの素描は、1988年5月2日にニューヨーク、サザビーズで開かれた「コネティカット・アート ニューヨーク・セント・ヴィンセント病院支援プログラムのための慈善オークション」にロット7番の作品として出品された。Rosenthal, "Drawing as Rereading," in Rosenthal and Fine, p.45 (note 43) 参照。

★18— [Taggart], ["Chronology"], p.162, および Wallach, "Jasper Johns at the Top of His Form," p.4 参照。

★19— [Taggart], ["Chronology"], p.162, および Edward J. Sozanski, "The Lure of the Impossible," *The Philadelphia Inquirer Magazine*, October 23, 1988, p.25 参照。「ジャスパー・ジョーンズ 1974年以降の作品」展は、1988年10月23日-1989年1月8日にフィラデルフィア美術館で開催された。

★20— Michael Brenson, "Jasper Johns Shows the Flag in Venice," *New York Times*, July 3, 1988, p.H27.

★21— [Taggart], ["Chronology"], p.162 参照。

★22— Crichton, *Jasper Johns*, p.72 に引用されたジョーンズのことば。

★23— 本カタログ所収のロバート・バーンスタイン「ある物を目にしたことがきっかけとなって、何か別の物をつくり出したいという意欲にかられることがある」p.62 参照。

★24— 「平面上のダンサー ジョン・ケージ、マース・カニングハム、ジャスパー・ジョーンズ」展は、リヴァプール、テート・ギャラリー・リヴァプールを巡回した(1990年1月31日-3月25日)。

1990-1995

解説

★1— Amei Wallach, "An American Icon: Jasper Johns and His Visual Guessing Games," *New York Newsday*, February 28, 1991, Part II p.65 に引用されたジョーンズのことば。

★2— ジョーンズはこの決意について、ワラックがジョーンズに対して行った未刊のインタビューで語っている。本カタログ英語版と同時に刊行された *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews* 参照。

★3— ジョーンズはこの顔を描いた絵、「造作があちこち漂っているような顔のイメージを子供っぽい」と形容する。「これ

はピカソ風の歪め方と関連づけられやすい。したがってピカソを大人と位置づけるとすれば、そこに子供っぽさと大人らしさが同居していることになる」。Paul Clements, "The Artist Speaks," *Museum & Arts Washington* 6 no.3 (May/June 1990): pp.117 に引用されたジョーンズのことば。

★4— 本カタログ所収のロバート・バーンスタイン「ある物を目にしたことがきっかけとなって、何か別の物をつくり出したいという意欲にかられることがある」p.59 参照。ベッテルハイムの記事は、Bruno Bettelheim, "Schizophrenic Art: A Case Study," *Scientific American* vol.186 (April 1952): pp.31-34.

年譜

★1— 1995年12月15日のリアントンとの会話において、ジョーンズはこれらの作品がどこで制作されたのか覚えていないと語っている。

★2— Jill Johnston, "Trafficking with X," *Art in America* 79 no.3 (March 1991): 102-11, 164-65 参照。

★3— Michael Crichton, *Jasper Johns* (first published 1977 revised and expanded edition New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with the Whitney Museum of American Art, 1994), p.72 に引用されたジョーンズのことば。

★4— Robert Saltonstall Mattison, *Masterworks in the Robert and Jane Meyerhoff Collection: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Ellsworth Kelly, Frank Stella* (New York: Hudson Hills Press, 1995), p.27 参照。

★5— 「ジャスパー・ジョーンズ 刷られたシンボル」は、テキサス州、ヒューストン美術館(1990年6月17日-8月19日)、カリフォルニア州、サンフランシスコ美術館(1990年9月15日-11月18日)、モンリオール美術館(1990年12月14日-1991年3月10日)、ミズーリ州、セントルイス美術館(1991年4月6日-6月2日)、フロリダ州、マイアミ・センター・フォー・ジ・アーツ(1991年6月22日-8月18日)、コロラド州、デンヴァー美術館(1991年9月14日-11月10日)を巡回した。本展の最終会場には、当初、ニューヨーク、ブルックリン美術館が予定されていたためカタログには同館が最終会場として記されている。

★6— ジョーンズがダグラス・W.グリユックに宛てた1990年2月27日付の書簡。Art Institute of Chicago Archives.

★7— 「ジャスパー・ジョーンズの素描」展は、バーゼル美術館(1990年8月18日-10月28日)、ロンドン、ヘイワード・ギャラリー(1990年11月29日-1991年2月3日)、ニューヨーク、ホイットニー美術館(1991年2月20日-4月7日)を巡回した。

★8— 1995年12月15日のトーンとの会話において、ジョーンズはこれらの作品がどこで制作されたのか覚えていないと語っている。

★9— Bruno Bettelheim, "Schizophrenic Art: A Case Study," *Scientific American* vol.186 (April 1952): pp.31-34.

★10— Mark Rosenthal, *Artists at Gemini G.E.L.: Celebrating the 25th Year* (New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with Gemini G.E.L., Los Angeles, 1993), p.58 に引用されたジョーンズのことば。

★11— 「レオ・カステリ・コレクションによるジャスパー・ジョーンズ版画作品回顧展」は、テル・アヴィヴ美術館ヘレナ・ルビンシュタイン現代美術室(1991年10月3日-11月25日)、ブリュッセル、ギャルリー・イジ・ブラシヨ(1991年12月4日-1992年1月)を巡回した。ギャルリー・イジ・ブラシヨでは、同時開催でジョーンズの絵画と素描を展示した「ジャスパー・ジョーンズ」展(1991年12月11日-1992年2月1日)が開催された。

★12— 「ジャスパー・ジョーンズ 四季(版画と関連作品)」展は、カリフォルニア州、サンディエゴ美術館(1992年6月27日-8月9日)、マドリッド、ガレリア・ウェーバー、アレグザンダー・イ・コボ(1992年9月17日-11月14日)、ヒホン市文化財団(1993年1月)、セビーリヤ、ルイズ・チエルヌーダ財団(1993年3月)、サンティアゴ・デ・コンポステラ、シュンタ、パッラ邸

(1993年3月)、バルマ・デ・マジョルカ、ピラール・イ・ジョアン・ミロ財団(1993年5月)を巡回した。

★13— ジョーンズの助手、セーラ・タガートによる未刊の年譜を参照。

★14— Joe Martin Hill's unpublished M.A. thesis "The Targets of Jasper Johns, 1955-74: A History and Biography," Institute of Fine Arts, New York University; January 1995, pp.102-3 参照。

★15— "Jasper Johns: Works on Paper," *Grand Street* (New York) 54 (Fall 1995): pp.71-80 参照。

★16— Mark Rosenthal, *Artists at Gemini G.E.L.*, p.63 に引用されたジョーンズのことば。Mattison, *Masterworks in the Meyerhoff Collection*, p.48 (note 88) によれば、この銀河の画像は、Timothy Ferris, *Galaxies* (San Francisco: Sierra Book Club, 1980), p.82 に掲載されている。

★17— タガートの未刊の年譜。

★18— 同上。

★19— 「ジャスパー・ジョーンズ カステリ・コレクションの版画と素描 1960-1991、ハンス・ナムス撮影によるジョーンズのポートレート写真 1962-1989」展は、フムレベック、ルイジアナ美術館(1992年10月21日-1993年1月17日)を巡回した。

★20— John Cage, "Jasper Johns: Stories and Ideas," in Alan R. Solomon, *Jasper Johns: Paintings, Drawings and Sculptures 1954-1964*, exh. cat. (New York: The Jewish Museum, 1964), p.23.

★21— 「手描きのポップ」展は、イリノイ州、シカゴ現代美術館(1993年4月3日-6月20日)、ニューヨーク、ホイットニー美術館(1993年7月16日-10月3日)を巡回した。

★22— タガートの未刊の年譜。

★23— 本カタログ所収のロバート・バーンスタイン「ある物を目にしたことがきっかけとなって、何か別の物をつくり出したいという意欲にかられることがある」p.63 参照。

★24— Bryan Robertson and Tim Marlow, "The Private World of Jasper Johns," *Tate: The Art Magazine* (London) no.1 (Winter 1993): p.47 に引用されたジョーンズのことば。

★25— 1995年12月15日のトーンとの会話において、ジョーンズはこれらの作品がどこで制作されたのか覚えていないと語っている。

★26— タガートの未刊の年譜。

★27— 本カタログ所収のロバート・バーンスタイン「ある物を目にしたことがきっかけとなって、何か別の物をつくり出したいという意欲にかられることがある」p.62 参照。

★28— タガートの未刊の年譜。

★29— 同上。

★30— 「デュシャンの脚」展は、フロリダ州、マイアミ・センター・フォー・ジ・アーツを巡回した(1995年12月2日-1996年3月3日)。

★31— 本カタログ所収のロバート・バーンスタイン「ある物を目にしたことがきっかけとなって、何か別の物をつくり出したいという意欲にかられることがある」p.74 (註131) 参照。

★32— 同上, p.74 (註139)

★33— 1995年12月22日のトーンとの会話において、フィラデルフィア美術館のトム・ラフマンが語ったことば。黄色がかかった紙に蠟と黒のインクで描き、セラチン・シルバーの写真的切り抜きをそえて板に貼りつけたこの習作(43.2×31.8cm)は、マルセル・デュシャン夫人よりフィラデルフィア美術館に寄託されていた。

Selected Bibliography

クリステル・ホルヴェート編

Compiled by Christel Hollevoet

This catalogue is accompanied by an electronic publication containing a complete bibliography and exhibition history. It can be obtained through The Museum of Modern Art's web site, at www.moma.org/johns.biblio.html, or through The Museum of Modern Art Bookstore.

Entries marked with an asterisk include interviews and statements in the artist's own words.

*本主要文献リストは、クリステル・ホルヴェート氏(ニューヨーク近代美術館キュレーター)により編集された。

*本カタログ英語版にともない、完全な文献リストと展覧会歴がコンピュータ用データベースとして刊行されている。ニューヨーク近代美術館のウェブサイト: www.moma.org/johns.biblio.html を通じて、または、同館ブックストアにて入手可能。
また文献のうち*印の附されているものには、作家自身のことばによるインタビューもしくは記述が含まれている。

*作家による記述(Writings by Johns)は年代順に、記事(Articles)、単行書(Books)、および映画(Films)については、著者名あるいは監督名のアルファベット順に記載している。

*展覧会カタログ(Exhibition Catalogues)は年代順に記載し、同一年のものについては、最初の開催機関名のアルファベット順。特に記載のない場合、最初の開催機関の発行によるカタログを示す。そのほかの巡回地名は、最初の開催館につづく括弧内に記される。巡回展の主催者が独自のカatalogを発行した場合には、該当項目の末尾にあげられる。

Writings by Johns

In chronological order.

- "Collage" (letter to the editor). *Arts* 33 no.6 (March 1959): 7.
- ["Statement"]. In *Sixteen Americans*, ed. Dorothy C. Miller, exh. cat., p.22. New York: The Museum of Modern Art, 1959.
- "Duchamp." *Scrap* no.2 (December 23, 1960): [4].
- Letter to the editor. *Portable Gallery Bulletin* no.3 [December 1962]: n.p.
- Sketchbook notes. In ["Statements by Contemporary Artists"], ed. Yoshiaki Tono. *Mizue* (Tokyo) no.700 (June 1963): [6], 18-19. In Japanese.
- "Sketchbook notes." *Art and Literature* (Lausanne) vol.4 (Spring 1965): 185-92.
- Sketchbook notes. In "This Week's Cover: *White Flag*, Tokyo, 25 Oct. '66." *Asahi Journal* (Tokyo) 8 no.46 (November 6, 1966): 110. In English and Japanese.
- Sketchbook notes. In ["Jasper Johns: The Words; The Idea of a Changing Focus"], by Atsushi Miyakawa. *Bijutsu Techô* (Tokyo), July 1968, pp.60-63. Reproduced and in Japanese.
- Sketchbook notes. In ["Jasper Johns: The Point 'According to What' ?"], by Yoshiaki Tono. *Bijutsu Techô* (Tokyo), July 1968, pp.64-65, 70-74. Reproduced and in Japanese.
- "Marcel Duchamp (1887-1968)." *Artforum* 7 no.3 (November 1968): 6.
- "Sketchbook Notes." *Juillard* (Leeds) 3 (Winter 1968-69): 25-27. Excerpted in *Art Now: New York* 1 no.4 (April 1969): n.p.
- "Sketchbook Notes" 0 to 9 (New York) no.6 (July 1969): 1-2.
- "Thoughts on Duchamp." In "Feature: Marcel Duchamp 1887-1968," ed. Cleve Gray. *Art in America* 57 no.4 (July-August 1969): 31.
- "Neue Skizzenbuch-Notizen." In *Jasper Johns Graphik*, ed. Carlo Huber, exh. cat. Bern: Klipstein und Kornfeld, 1971.
- Sketchbook notes. In ["About Leg, or Duchamp and Johns II"], by Yoshiaki Tono. *Bijutsu Techô* (Tokyo) 27 no.394 (May 1975): 196-207. Reproduced and in Japanese.
- "Jasper Johns: Sketchbook Notes." *av* (Seibu Museum, Tokyo) 4 no.10 (July 1978): n.p. (6 pages). Reproduced and in Japanese. See also "The Structure of Watchman," by Tadashi Yokoyama, in the same issue.
- Statement on Willem de Kooning, dated January 1983. *Art Journal* (New York) 48 no.3 (Fall 1989):232.
- Sketchbook notes. Reproduced in *Artists' Sketchbooks*, exh. cat. New York: Matthew Marks Gallery, 1991.

Articles

In alphabetical order by author.

- Alloway, Lawrence. "The Man Who Liked Cats: The Evolution of Jasper Johns." *Arts* 44 no.1 (September-October 1969): 40-43.
- Anderson, Alexandra. "A Preview of *Foiresades/Fizzles* by Samuel Beckett with Etchings by Jasper Johns." *New York Arts Journal* 1 no.2 (September-October 1976): 41.
- "Artists for Artists." *The New Yorker*, March 9, 1963, pp.32-34.*
- Atkins, Robert. "Tracking and Retracking: On Target with Jasper Johns." *Print News* (San Francisco) 8 no.4 (Fall 1986): 4-9.
- Bernard, April, and Mimi Thompson. "Johns on...." *Vanity Fair* 47 no.2 (February 1984): 65.*
- Bernstein, Roberta. "Johns & Beckett: *Foiresades/Fizzles*." *The Print Collector's Newsletter* 7 no.5 (November-December 1976): 141-45.*
- . "Jasper Johns and the Figure. Part One: Body Imprints." *Arts* 52 no.2 (October 1977): 142-44.
- . "An Interview with Jasper Johns." In *Fragments: Incompletion and Discontinuity*, ed. Lawrence D. Krutzman, *New York Literary Forum* vol.8-9 (1981): 279-90.*
- . "Winter by Jasper Johns." *Sotheby's Preview* (New York) 7 no.6 (November 1995): 12-14.
- Bourdon, David. "Jasper Johns: 'I Never Sensed Myself as Being Static.'" *The Village Voice*, October 31, 1977, p.75.*
- Calas, Nicolas. "ContiNuance." *Artnews* 57 no.10 (February 1959): 36-39.
- . "Jasper Johns and the Critique of Painting." *Point of Contact* 1 no.3 (September-October 1976): 50-57.
- . "Jasper Johns: 'ceci n'est pas un drapeau.'" *XXe Siècle* (Paris) 40 no.50 (June 1978): 33-39.
- Carpenter, Joan. "The Infra-Iconography of Jasper Johns." *Art Journal* (New York) 36 no.3 (Spring 1977): 221-27.
- Cato, Robert. "Sources of Inspiration" *Print* II no.1 (February-March 1957): 28.
- Clements, Paul. "The Artist Speaks." *Museum & Arts Washington* 6 no.3 (May/June 1990): 76-81, 116-17.*
- Coplans, John. "Fragments according to Johns: An Interview with Jasper Johns." *The Print Collector's Newsletter* 3 no.2 (May-June 1972): 29-32.*
- Cork, Richard. "The Liberated Millionaire Is Not Flaggging." *The Times* (London), November 30, 1990, p.21.*
- Cuno, James. "Jasper Johns." *Print Quarterly* (London) 4 no.1 (March 1987): 83-92.
- Davvetas, Demosthène. "Jasper Johns et sa famille d'objets." *Art Press* (Paris) vol.80 (April 1984):11-12.*
- Debs, Barbara Knowles. "On the Permanence of Change" *The Print Collector's Newsletter* 17 no.4 (September-October 1986): 117-23.
- Domecq, Jean-Philippe. "Jasper Johns ou l'Art sur l'art." *Esprit* (Paris) no.219 (March 1996): 115-30.
- Dorfles, Gillo. "Jasper Johns and the Hand-made Ready-made Object." *Metro* (Milan) no.4/5 (May 1962): 80-81.
- Dubreuil-Blondin, Nicole. "Autour d'un drapeau de Jasper Johns." *Vie des Arts* (Montreal) 20 no.81 (Winter 1975-76): 51-53.
- Esterow, Milton. "The Second Time Around." *Artnews* 92 no.6 (Summer 1993): 148-49.*
- Feinstein, Roni. "New Thoughts for Jasper Johns' Sculpture." *Arts* 54 no.8 (April 1980): 139-45.
- . "Jasper Johns's *Untitled* (1972) and Marcel Duchamp's *Bride*." *Arts* 57 no.1 (September 1982): 86-93.
- Ferrier, Jean-Louis. "Jasper Johns, l'incendie de l'Amérique." *XXe Siècle* (Paris) 35 no.40 (June 1973): 131-37.
- Field, Richard S. "The Making of 'Souvenir.'" *The Print Collector's Newsletter* 1 no.2 (May-June 1970): 29-31.
- . "Jasper Johns' Flags." *The Print Collector's Newsletter* 7 no.3 (July-August 1976): 69-77.
- . "Jasper Johns Screenprints." *Dialogue*, December 1978, pp.10-12.
- Fisher, Philip. "Jasper Johns: Strategies for Making and Effacing Art." *Critical Inquiry* 16 no.2 (Winter 1990): 313-54.

- Francis, Richard. "Disclosures." *Art in America* 72 no.8 (September 1984): 196-203.
- Fuller, Peter. "Jasper Johns Interviewed 1." *Art Monthly* (London) no.18 (July-August 1978): 6-12.* "Jasper Johns Interviewed, Part II." *Art Monthly* no.19 (September 1978): 5-7.*
- Gablík, Suzi. "Jasper Johns's Pictures of the World." *Art in America* 6 no.1 (January-February 1978): 62-69.
- Gay, Morris. "A Major Modern Artist Who Puts Ideas into Action." *Palo Alto Times*, October 23, 1978, section II, p.11.*
- Glueck, Grace. "Art Notes: No Business like No Business." *New York Times*, January 16, 1966, section II, p.26.*
- . "'Once Established,' Says Johns, 'Ideas Can Be Discarded.'" *New York Times*, October 16, 1977, section 2, pp.1, 31.*
- . "The 20th-Century Artists Most Admired by Other Artists." *Artnews* 76 no.9 (November 1977): 87, 89.*
- Goldman, Judith. "Les saisons." *Artstudio* (Paris) no.12 (Spring 1989): 110-19.
- Gottlieb, Carla. "The Pregnant Woman, the Flag, the Eye: Three New Themes in Twentieth Century Art." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Cleveland) 21 no.2 (Winter 1962): 177-87.
- Gratz, Roberta Brandes. "Daily Closeup: After the Flag." *New York Post*, December 30, 1970, p.25.*
- Green, Blake. "That Enigmatic Father of Pop Art." *San Francisco Chronicle*, October 23, 1978, p.17.*
- Greenberg, Clement. "After Abstract Expressionism." *Art International* (Lugano) 6 no.8 (October 25, 1962): 24-32.
- Harris, Kay. "Five Young Artists." *Charm* 90 no.2 (April 1959): 84-85.
- Haryu, Ichiro. ["The Destiny of the Person Who Sees"]. *Sekai* (Tokyo) 263 (October 1967): 239-42. In Japanese.
- Henning, Edward B. "Reconstruction: A Painting by Jasper Johns." *Cleveland Museum of Art Bulletin* 60 no.8 (October 1973): 235-41.
- Herrmann, Rolf-Dieter. "Johns the Pessimist." *Artforum* 16 no.2 (October 1977): 26-33. See also "Correction," *Artforum* 16 no.4 (December 1977): 12.
- . "Jasper Johns' Ambiguity: Exploring the Hermeneutical Implications." *Arts* 52 no.3 (November 1977): 124-29.
- Hess, Thomas B. "On the Scent of Jasper Johns." *New York Magazine* 9 no.6 (February 9, 1976): 65-67.
- . "Jasper Johns, Tell a Vision." *New York Magazine* 10 no.45 (November 7, 1977): 109-11.
- Higginson, Peter. "Jasper's Non-Dilemma: A Wittgensteinian Approach." *New Lugano Review* no.10 (1976): 53-60.
- Hindry, Ann. "Conversation with Jasper Johns/Conversation avec Jasper Johns." *Artstudio* (Paris) no.12 (Spring 1989): 6-25.* In English and French.
- Hirsch, Faye. "Master of the Reflected Life: The Allegories of Jasper Johns." *Arts* 65 no.4 (December 1990): 38-41.
- "His Heart Belongs to Dada." *Time* 73 (May 4, 1959): 58.*
- Hobhouse, Janet. "Jasper Johns: The Passionless Subject Passionately Painted." *Artnews* 76 no.10 (December 1977): 46-49.
- Holert, Tom. "Geographic der Intention. Jasper Johns' Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Airocean World), 1967-1971." *Wallraf-Richartz Jahrbuch* (Cologne) vol.50 (1989): 271-305.
- Hopps, Walter. "An Interview with Jasper Johns." *Artforum* 3 no.6 (March 1965): 32-36.*
- . "Jasper Johns: Fragments—According to What." *Print Review* (New York) no.1 (March 1973): 41-50.
- Hughes, Robert. "Jasper Johns' Elusive Bull's Eye." *Horizon* (Tuscaloosa, Ala.) 14 no.3 (Summer 1972): 20-29.
- Jespersen, Gunnar. "Møde med Jasper Johns." *Berlingske Tidende* (Copenhagen), February 23, 1969, p.14.
- Jodidio, Philip. "Jasper Johns: La Tradition repensée." *Connaissance des Arts* (Paris) no.314 (April 1978): 66-73.
- "Johns, Jasper." *Current Biography* 48 no.5 (May 1987): 18-21.
- Johnson, Ellen H. "Jim Dine and Jasper Johns: Art about Art." *Art and Literature* (Lausanne) vol.6 (Autumn 1965): 128-40.
- Johnson, Philip. "Young Artists at the Fair and at Lincoln Center." *Art in America* 52 no.4 (August 1964): 112-25.
- Johnston, Jill. "Tracking the Shadow." *Art in America* 75 no.10 (October 1987): 128-43.
- . "Jasper Johns' Artful Dodging." *Artnews* 87 no.9 (November 1988): 156-59.
- . "Trafficking with X." *Art in America* 79 no.3 (March 1991): 102-11, 164-65.
- Kaplan, Patricia. "On Jasper Johns' According to What." *Art Journal* (New York) 35 no.3 (Spring 1976): 247-50.
- Kazanjan, Dodie. "Cube Roots." *Vogue* (New York) no.179 (September 1989): 729.*
- Kent, Sarah. "Jasper Johns: Strokes of Genius." *Time Out* (London), December 5-12, 1990, pp.14-15.*
- Kerber, Bernhard. "Jasper Johns: Übernehmen statt Entwerfen." *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* (Munich) no. 25 (1994): 3-13.
- Key, Donald ("D.K."). "Johns Adds Plaster Casts to Focus Target Paintings." *Milwaukee Journal*, June 19, 1960, pt.5, p.6.*
- Kozloff, Max. "Johns and Duchamp." *Art International* (Lugano) 8 no.2 (March 20, 1964): 42-45.
- . "Art and the New York Avant-Garde." *Partisan Review* 31 no.4 (Fall 1964): 535-54.
- . "Jasper Johns: The 'Colors,' the 'Maps,' the 'Devices.'" *Artforum* 6 no.3 (November 1967): 26-31.
- . "The Division and Mockery of the Self." *Studio International* (London) 179 no.918 (January 1970): 9-15.
- Krauss, Rosalind. "Jasper Johns." *Lugano Review* 1 no.2 (II/1965): 84-113.
- . "Jasper Johns: The Functions of Irony." *October* (Cambridge, Mass.) 2 (Summer 1976): 91-99.
- Kuspit, Donald B. "Personal Signs: Jasper Johns." *Art in America* 69 no.6 (Summer 1981): 111-13.
- Lang, Luc. "La Peinture inutile." *Artstudio* (Paris) no.12 (Spring 1989): 48-57.
- Levinger, Esther. "Jasper Johns' Painted Words." *Visible Language* (Cleveland) 23 no.2/3 (Spring-Summer 1989): 281-95.
- Lewis, Jo Ann. "Jasper Johns, Personally Speaking." *The Washington Post*, May 16, 1990, pp.F1, F6.*
- Love, Joseph. ["Too Many Footprints"]. *Bijutsu Techô* (Tokyo) 24 no.354 (April 1972): 305-10. In Japanese. See also pp.285-304.
- Marin, Louis. "De la citation. Notes à partir de quelques œuvres de Jasper Johns." *Artstudio* (Paris) no.12 (Spring 1989): 120-32.
- Marzorati, Gerald. "Lasting Impressions: A Johns Print Retrospective." *Vanity Fair* 49 no.5 (May 1986): 116-17.*
- Masheck, Joseph. "Jasper Johns Returns." *Art in America* 64 no.2 (March-April 1976): 65-67.
- McKenzie, Sylvia L. "Jasper Johns Art Hailed Worldwide." *The Charleston, S.C., News and Courier*, October 10, 1965, p.13-B.*
- Michelson, Annette. "The Imaginary Object: Recent Prints by Jasper Johns." *Artist's Proof* (New York) vol.8 (1968): 44-49.
- Minemura, Toshiaki. ["Jasper Johns Painting"]. *Mizue* (Tokyo) no.858 (September 1976): 34-36, 41-45. In Japanese.
- Mitsuda, Yuri. ["Jasper Johns: The Face of American Contemporary Art"]. *Bijutsu Techô* (Tokyo) 42 no.622 (April 1990): 159-63. In Japanese.
- Monnier, Geneviève. "Dessins: l'équilibre de l'alternative." *Artstudio* (Paris) no.12 (Spring 1989): 98-109.
- Moritz, Charles, ed. "Jasper Johns." *Current Biography* 28 no.5 (May 1967): 17-20.
- Myers, John Bernard. "The Impact of Surrealism on the New York School." *Evergreen Review* 4 no.12 (March-April 1960): 75-85.
- Nash, Jay, and James Holmstrand. "Zeroing In on Jasper Johns." *Literary Times* 3 no.7 (September 1964): 1, 9, 14.*
- Naugrette, Jean-Pierre. "La Peau de la peinture: Three Flags de Jasper Johns." *Revue française d'Etudes Américaines* (Paris) 15 no.46 (November 1990): 245-52.
- Nemeczek, Alfred. "Jasper Johns, immer nur Flagge zeigen?" *Art: Das Kunstmagazin* (Hamburg) no.12 (December 1988): 4, 28-48.
- Olson, Roberta J. M. "Jasper Johns: Getting Rid of Ideas." *Soho Weekly News* 5 no.5 (November 3, 1977): 24-25.*
- Orton, Fred. "On Being Bent 'Blue' (Second State): An Introduction to Jacques Derrida/A Footnote on Jasper Johns." *Oxford Art Journal* (Oxford, England) 12 no.1 (1989): 35-46.
- Orton, Fred, and Charles Harrison. "Jasper Johns: 'Meaning What You See.'" *Art History* (London) 7 no.1 (March 1984): 76-101.
- "Painting and Sculpture Acquisitions." *Museum of Modern Art Bulletin*, January 1-December 31, 1958, p.21.
- Payant, René. "De l'iconologie revisitée. Les questions d'un cas (Jasper Johns)." *Trois* (Montreal) 2 no.1 (Autumn 1986): 18-34.
- . "Collage at large: le texte déchaîné." *Artstudio* (Paris) no.12 (Spring 1989): 84-97.
- Perrone, Jeff. "Jasper Johns' New Paintings." *Artforum* 14 no.8 (April 1976): 48-51.
- . "The Purloined Image." *Arts* 53 no.8 (April 1979): 135-39.
- Picard, Lil. "Jasper Johns." *Das Kunstwerk* (Stuttgart) 17 no.5 (November 1963): 6-12.* In German.
- "Pictures from Modern Masters to Aid Music and Dance." *Artnews* 61 no.10 (February 1963): 44.*
- Pohlen, Annelie. "Interview mit Jasper Johns." *Heute Kunst* (Milan) no.22 (May-June 1978): 21-22.*
- Porter, Fairfield ("F.P."). "Jasper Johns." *Artnews* 56 no.9 (January 1958): 5, 20.
- . "The Education of Jasper Johns." *Artnews* 62 no.10 (February 1964): 44-45, 61-62.
- Prinz, Jessica. "Foirades/Fizzles/Beckett/Johns." *Contemporary Literature* (University of Wisconsin Press) 21 no.3 (Summer 1980): 480-510.
- Pye, Michael. "Behind Veils, the Elusive Heart." *The Independent* (London), November 18, 1990, pp.21-22.*
- Raynor, Vivien. "Jasper Johns: 'I have attempted to develop my thinking in such a way that the work I've

done is not me." *Artnews* 72 no.3 (March 1973): 20-22.*

Restany, Pierre. "Jasper Johns and the Metaphysics of the Commonplace." *Cimaise* (Paris) 8 no.55 (September-October 1961): 90-97.

Rickborn, D. R. "Art's Fair-Haired Boy: Allendale's Jasper Johns Wins Fame with Flags." *The State Magazine* (Columbia, S.C.), January 15, 1961, pp.20-21.*

Robertson, Bryan, and Tim Marlow. "The Private World of Jasper Johns." *Tate: The Art Magazine* (London) issue 1 (Winter 1993): 40-47.*

Rose, Barbara. "The Graphic Work of Jasper Johns: Part I." *Artforum* 8 no.7 (March 1970): 39-45. "The Graphic Work of Jasper Johns: Part II." *Artforum* 9 no.1 (September 1970): 65-74.

———"Decoys and Doubles: Jasper Johns and the Modernist Mind." *Arts* 50 no.9 (May 1976): 68-73.

———"Jasper Johns: Pictures and Concepts." *Arts* 52 no.3 (November 1977): 148-53.

———"To Know Jasper Johns." *Vogue* (New York) 167 no.11 (November 1977): 280-85, 323.

———"Jasper Johns: The Seasons." *Vogue* (New York) 177 no.1 (January 1987): 192-99, 259-60.

———"Jasper Johns: This Is Not a Drawing." *The Journal of Art* 4 no.4 (April 1991): 16-17.

———"Jasper Johns-The Tantric Details." *American Art* 7 no.4 (Fall 1993): 47-71.

Rosenberg, Harold. "Jasper Johns: Things the Mind Already Knows." *Vogue* (New York) 143 no.3 (February 1, 1964): 175-77, 201, 203.*

———"The Art World: Twenty Years of Jasper Johns." *The New Yorker* 53 no.45 (December 26, 1977): 42-45.

Rosenblum, Robert. "Jasper Johns." *Art International* (Lugano) 4 no.7 (September 25, 1960): 74-77.

———"Les Œuvres récentes de Jasper Johns." *XXe Siècle* (Paris) 24 no.18, supplement (February 1962): n.p.

Rosenthal, Mark, David Vaughan, et al. "Cage, Cunningham & Johns: Participation and Collaboration." *Journal of Art* 2 no.2 (November 1989): 12-14.

Rothfuss, Joan. "'Foirades/Fizzles': Jasper Johns's Ambiguous Object." *Burlington Magazine* (London) 135 no.1081 (April 1993): 269-75.

Rougé, Bertrand. "Le Visage de l'angoisse." *Artstudio* (Paris) no.12 (Spring 1989): 68-83.

Rubin, Joan. "Retrospective: Jasper Johns at the Whitney." *Lofty Times* no.5 (November 1, 1977): 22.*

Ruhrberg, Karl. "So ist es - Ist es so? Jasper Johns oder Kunst als Denkspiel." *Die Kunst* (Munich) no.7 (July 1988): 536-43.

Russell, John. "Jasper Johns." *Connaissance des Arts* (Paris) no.233 (July 1971): 48-53. In French.

———"Jasper Johns." *Réalités* (Paris) no.251 (October 1971): 70-74. In English.

Schefer, Jean-Louis. "Jasper Johns, quelle critique?" *Artstudio* (Paris) no.12 (Spring 1989): 38-47.

Shapiro, David. "Imago Mundi." *Artnews* 70 no.6 (October 1971): 40-41, 66-68.*

Shestack, Alan. "Jasper Johns: Reflections." *The Print Collector's Newsletter* 8 no.6 (January-February 1978): 172-74.

Simons, Riki. "Gesprek met Jasper Johns: Dat ik totaal niet begrepen word, is interessant." *NRC Handelsblad* (Rotterdam), April 23, 1982, p.c3.*

Smith, Philip. "Jasper Johns." *Interview* 7 no.12 (December 1977): 36-37.*

Solomon, Alan R. "The New Art." *Art International* (Lugano) 7 no.7 (September 25, 1963): 37-41.

———"The New American Art." *Art International* (Lugano) 8 no.2 (March 1964): 50-55.

———"Americans in Venice." *The Art Gallery* (Ivoryton, Conn.), June 1964, pp.14-21.

Solomon, Deborah. "The Unflagging Artistry of Jasper Johns." *New York Times Magazine*, June 19, 1988, pp.20-23, 63-65.*

Sozanski, Edward J. "The Lure of the Impossible." *The Philadelphia Inquirer Magazine*, October 23, 1988, pp.25-31.*

Steinberg, Leo. "Contemporary Art and the Plight of Its Public." *Harper's Magazine* 224 no.1342 (March 1962): 31-39.

———"Jasper Johns." *Metro* (Milan) no.4/5 (May 1962): 87-109.

Stevens, Mark, with Cathleen McGuigan. "Super Artist: Jasper Johns, Today's Master." *Newsweek* 90 no.17 (October 24, 1977): 66-79.*

Sugimoto, [Hidetaro]. ["Jasper Johns at Night"]. *av* (Seibu Museum, Tokyo) 4 no.10 (July 1, 1978): n.p. In Japanese.

Swartz, Mark. "Jasper Johns's Zen Consciousness." *Chicago Art Journal* 4 no.1 (Spring 1994): 14-23.

Sweet, David. "Johns's Expressionism." *Artscribe* (London) no.12 (June 1978): 41-45.

Swenson, Gene R. "What Is Pop Art? Part II." *Artnews* 62 no.10 (February 1964): 43, 66-67.*

Sylvester, David. "Entretien avec Jasper Johns." *Artstudio* (Paris) no.12 (Spring 1989): 26-37.*

Tallmer, Jerry. "A Broom and a Cup and Paint." *New York Post*, October 15, 1977, p.20.*

Tani, Arata. ["Jasper Johns' Technique"]. *Mizue* (Tokyo) no.883 (October 1978): 50-52, 61-63. In Japanese.

Taylor, Paul. "Jasper Johns." *Interview* 20 no.7 (July 1990): 96-100, 122-23. Also published in German, as Taylor. "Ein Ami Zeigt Flagge." *Zeit Magazin* no.44 (October 26, 1990): 104-14.*

Tillim, Sidney. "Ten Years of Jasper Johns." *Arts* 38 no.7 (April 1964): 22-26.

Tono, Yoshiaki. ["Jasper Johns or the Metaphysics of Vulgarly?"]. *Mizue* (Tokyo) no.685 (April 1962): 24-40. In Japanese.

———"Jasper Johns in Tokyo". *Bijutsu Techô* (Tokyo), August 1964, pp.5-8.* In Japanese.

———"American Pop Art... and After". *Mizue* (Tokyo) 2 no.839 (February 1975): 5-29. In Japanese.

———"Painting Records a Concept". *Sekai* (Tokyo), December 1978, pp.126-44.* In Japanese.

———"Jasper Johns in Venice". *Mizue* (Tokyo) no.948 (Autumn 1988): 3-19. In Japanese.

Tono, Yoshiaki, and Keiji Nakamura. ["Special Feature: Jasper Johns, from Pop Art to Art"]. *Bijutsu Techô* (Tokyo) 30 no.438 (September 1978): 43-127. In Japanese.

Tracy, Robert. "Interview: Le duo Johns-Cunningham." *Vogue* (Paris), September 1990, p.42.*

"Trend to the Anti-Art: Targets and Flags." *Newsweek* 51 no.13 (March 31, 1958): 96.*

Verdier, Jean-Émile. "Le Modèle du moulage dans la fabrication de l'œuvre de Jasper Johns." *Artstudio* (Paris) no.12 (Spring 1989): 58-67.

Vischer-Honegger, Irene. "Ich bringe nichts mehr in meinen Kopf." *Bilanz* (Zurich), June 1988, pp.94-96.*

Wallach, Amei. "Jasper Johns, Enigma." *New York Newsday*, October 2, 1977, section II, pp.4-5, 14.*

———"Jasper Johns at the Top of His Form." *New York Newsday*, October 30, 1988, section II, pp.4, 20.*

———"Jasper Johns: On Target." *Elle*, November 1988, pp.152, 154, 156.*

———"Jasper Johns and His Visual Guessing Games." *New York Newsday*, February 28, 1991, II: 57, 64-65.*

Weatherby, W. J. "The Enigma of Jasper Johns." *The Guardian* (London), November 29, 1990, p.29.*

Weinberg, Jonathan. "It's in the Can: Jasper Johns and the Anal Society." *Genders* (Austin) vol.1 (March 1988): 40-56.

Weitman, Wendy. "Jasper Johns: Ale Cans and Art." *Studies in Modern Art* (The Museum of Modern Art, New York) no.1 (1991): 39-63.

Welish, Marjorie. "Frame of Mind: Interpreting Jasper Johns." *Art Criticism* 3 no.2 (1987): 71-87.

———"Jasper's Patterns." *Salmagundi* no.87 (Summer 1990): 281-302.

———"When Is a Door Not a Door?" *Art Journal* 50 no.1 (Spring 1991) 48-51.*

White, Edmund. "Enigmas and Double Visions." *Horizon* (London) 20 no.2 (October 1977): 48-55.*

———"Jasper Johns and Samuel Beckett." *Christopher Street* 2 no.4 (October 1977): 20-24.*

Willard, Charlotte. "Eye to I." *Art in America* 54 no.2 (March-April 1966): 57.*

Yau, John. "Target Jasper Johns." *Artforum* 24 no.4 (December 1985): 80-84.

———"Jasper Johns. Proofs Positive: The Master Works." *Artnews* 87 no.7 (September 1988): 104-6.*

———"The Phoenix of the Self." *Artforum* 27 no.8 (April 1989): 145-51.

Young, Joseph E. "Jasper Johns: An Appraisal." *Art International* (Lugano) 13 no.7 (September 1969): 50-56.*

"Jasper Johns Lead-Relief Prints." *Artist's Proof* (New York) 10 (1970): 36-38.

Zaya, Octavio. "Jasper Johns: El valor de la pintura." *El Europeo* no.9 (February 1989): 58-71.

Books

In alphabetical order by author.

Beckett, Samuel, and Jasper Johns. *Foirades/Fizzles*. New York: Petersburg Press, 1976.

Bernstein, Roberta. *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974: The Changing Focus of the Eye*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1985.

———. *Jasper Johns*. New York: Rizzoli Art Series, 1992.

Bertozi, Barbara. "Le Stagioni" di Jasper Johns. Milan: Charta, 1996.

Boudaille, Georges. *Jasper Johns*. Paris: Albin Michel, 1989, and New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1989.

Butor, Michel. *Comment écrire pour Jasper Johns*. Paris: Éditions La Différence, 1992.

Chalumeau, Jean-Luc. *Découvrons l'art du XXe siècle: Jasper Johns*. Paris: Cercle d'art, 1995.

Diamonstein, Barbaralee. *Inside the Art World: Conversations with Barbaralee Diamonstein*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1994.

Field, Richard S. *The Prints of Jasper Johns 1960-1993: A Catalogue Raisonné*. West Islip, N.Y.: Universal Limited Art Editions, Inc., 1994.

Francis, Richard. *Jasper Johns*. New York: Abbeville Press, 1984. Also published in Japanese (Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1990).

Friedman, B. H., ed. *School of New York: Some Younger Artists*. (New York: Grove Press, Inc., Evergreen Gallery Book Number 12). With an essay by Ben Heller.

Klosty, James., ed. *Merce Cunningham*.* New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1975.

Kozloff, Max. *Jasper Johns*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1969.

———. *Jasper Johns*. New York: Abrams/Meridian Modern Artists, 1974.

Orton, Fred. *Figuring Jasper Johns*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, and London: Reaktion Books, Ltd, 1994.

Rosenthal, Mark. *Artists at Gemini G.E.L.: Celebrating the 25th Year*.* New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with Gemini G.E.L., Los Angeles, 1993.

Shapiro, David. *Jasper Johns Drawings 1954-1984*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1984.

Sparks, Esther. *Universal Limited Art Editions. A History and Catalogue: The First Twenty-Five Years*. New York: Harry N. Abrams, Inc., and Chicago: The Art Institute of Chicago, 1989.

Steinberg, Leo. *Jasper Johns*. New York: George Wittenborn, Inc., 1963.

Tono, Yoshiaki. [*Jasper Johns And/Or*].* Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1979. In Japanese.

———. [*Jasper Johns—A Source for American Art*].* Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1986. In Japanese.

———. [*Chatting with Artists*]. Tokyo: Iwanami Shoten, 1984. In Japanese.

Tsujii, Takashi (pen name of Seiji Tsutsumi), and Mamoru Yonekura. [*Contemporary Great Masters 13: Jasper Johns*]. Tokyo: Kodansha, Ltd., 1993. In Japanese.

Films

In alphabetical order, by director.

Blackwood, Michael, director. *Jasper Johns Decoy*, a 16-mm. film in color, 18 minutes 20 seconds, 1971. Produced by Blackwood Productions, Inc.

Caplan, Elliot, director. *Cage/Cunningham*, a 16-mm. film in color, 95 minutes, 1991.* Produced by the Cunningham Dance Foundation/La Sept.

De Antonio, Emile, director and producer, with Mary Lampson. *Painters Painting*, a 16-mm. film in color and black and white, 116 minutes, 1972.* Produced by Turin Film Corporation. The interview seen in this film was published in Emile de Antonio and Mitch Tuchman, *Painters Painting: A Candid History of the Modern Art Scene 1940-1970* (New York: Abbeville Press, 1984), pp.86-87, 96-100, 102.

Martin, Katrina, director. *Silkscreens*, a 16-mm. film in color, 20 minutes, 1978.

———, director and producer. *Hanafuda/Jasper Johns*, a 16-mm. film in color, 35 minutes, 1980.* The interview from which the film's soundtrack is excerpted was published as Martin, "An Interview with Jasper Johns about Silkscreening (New York City, December 1980)," in *Jasper Johns: Printed Symbols*, exh. cat. (Minneapolis: Walker Art Center, 1990) pp.51-61.

Namuth, Hans, director and producer, with Judith Wechsler. *Jasper Johns: Take an Object. A Portrait: 1972-1990*, a 16-mm. film in color, 26 minutes, 1990.* Produced by Museum at Large, Ltd.

Slate, Lane, director and producer, and Alan R. Solomon, writer. *U.S.A. Artists 8: Jasper Johns*, a film in black and white, 30 minutes, 1966.* Produced by the National Educational Television Network and Radio Center.

Tejada-Flores, Rick, director. *Jasper Johns: Ideas in Paint*, a film in color, 60 minutes, 1989.* Documentary produced by WHY?, Inc., Philadelphia, in association with WNET, New York, for the American Masters series on PBS.

Exhibition Catalogues

In chronological order by year and in alphabetical order, by each exhibition's initiating institution, within each year. Unless otherwise noted, the catalogue is published by the exhibition's initiating institution. Cities to which the exhibition traveled are listed in parentheses after the initiating institution. If an institution hosting a traveling exhibition published its own catalogue for the show, it is listed at the end of the entry.

1959

Galleria del Naviglio, Milan. *Jasper Johns: 287a Mostra del Naviglio* (Milan: Carlo Cardazzo). Brochure. Text by Robert Rosenblum.

Museum of Modern Art, The, New York. *Sixteen Americans*, ed. Dorothy C. Miller.*

1960

Columbia Museum of Art, Columbia, S.C. *Jasper Johns 1955-1960*. Brochure. Text by Robert Rosenblum.

1962

Everett Ellin Gallery, Los Angeles, Calif. (Richmond, Calif.) *Jasper Johns: Retrospective Exhibition*. Brochure. Text by Everett Ellin.

Moderna Museet, Stockholm. (Amsterdam. Bern.) 4 *Amerikanare: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, ed. K. G. [Pontus] Hultén. The Kunsthalle Bern published its own catalogue, with differing contents.

1963

Washington Gallery of Modern Art, Washington, D.C. (London.) *The Popular Image Exhibition*.* With an essay by Alan R. Solomon. The catalogue comes with a 33 1/3-rpm record of interviews with the show's artists, including Johns, recorded and edited by Billy Klüver in March 1963. The ICA, London, published its own catalogue, with differing contents.

1964

Galleria dell'Ariete, Milan. *Quattro americani*. Text by Gillo Dorfles.

Jewish Museum, The, New York. (London.) *Jasper Johns*, by Alan R. Solomon. With essays by Solomon and by John Cage. The Whitechapel Gallery, London, published its own edition of the catalogue.

Venice Biennale. USA: XXXII International Biennial of Art Venice 1964, by Alan R. Solomon (New York: The Jewish Museum, 1964). With preface and essays by Solomon. In Italian and English.

1965

Minami Gallery, Tokyo. *Jasper Johns*. With an essay by Yoshiaki Tono. In Japanese.

Moderna Galerija, Ljubljana. *6th International Exhibition of Graphic Art*. With a text by William S. Lieberman and Riva Castleman. In English and Slovene.

Morton House, Edinburgh. (London. Newcastle-upon-Tyne. Oxford.) *Jasper Johns: Lithographs* (Edinburgh: Traverse Theater Club Art Gallery, 1965). With a text by Sean Hignett. The USIS, American Embassy, London, was the initiating institution, but did not publish a catalogue.

1966

Museum of Natural History, Art Hall, Washington, D.C. *The Drawings of Jasper Johns* (Washington, D.C.: National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution). Brochure. Text by Stefan Munsing.

1967

Leo Castelli Gallery, New York. *Leo Castelli: Ten Years*. With statements by various authors.

Minami Gallery, Tokyo. *Jasper Johns: 0-9*. With essays by Robert Rosenblum and Shuzo Takiguchi. In Japanese.

1968

Dayton's Gallery 12, Minneapolis, Minn. *Contemporary Graphics Published by Universal Limited Art Editions*, by Harmony Clover.

Gemini G.E.L., Los Angeles, Calif. *Jasper Johns: Figures 0 to 9*, by Henry Hopkins. Folder containing ten loose cards and a foldout.

Museum Fridericianum, Kassel. (Kassel's 1968 Documenta exhibition included a show of Johns's ULAE prints, which traveled to Humlebaek, Basel, Ljubljana, Belgrade, Prague, Lodz, and Bucharest.) 4. *Documenta* (Kassel: Druck + Verlag GmbH Der Documenta-Rat). The Kunstmuseum Basel; Moderna Galerija, Ljubljana; Muzej Savremene Umetnosti Beograd, Belgrade; Národní Galerie v Praze, Prague; Museum Sztuki w todzi, Lodz; and Atheneum Roman, Bucharest, published their own catalogues, with differing contents.

1969

Castelli Graphics, New York. *Jasper Johns: Lead Reliefs*, by Alan R. Solomon (Los Angeles: Gemini G.E.L.). Folder containing six loose cards and a foldout.

Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, Tex. (Dallas, Tex. Albuquerque, N. M. Des Moines, Iowa.) *Jasper Johns: The Graphic Work*. With a text by John Palmer Leeper.

1970

John Berggruen Gallery, San Francisco, Calif. *Jasper Johns: Prints*. Foldout.

Museum of Modern Art, The, New York, 1970-71. (Buffalo, N.Y. Tyler, Tex. San Francisco, Calif. Baltimore, Md. Richmond, Va. Houston, Tex.) *Jasper Johns: Lithographs*, by Riva Castleman. Brochure in newspaper format, conceived by Johns, with text by Castleman. The Museum of Fine Arts, Houston, published its own brochure.

Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa. *Jasper Johns: Prints 1960-1970*, by Richard S. Field.

1971

Betty Gold Fine Modern Prints, Los Angeles, Calif. *Jasper Johns: 1st Etchings, 2nd State*, by Richard S. Field.

Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio. *Duchamp, Johns, Rauschenberg, Cage*. With an essay by Barbara Rose.

Dayton's Gallery 12, Minneapolis, Minn. *Jasper Johns: Lithographs and Etchings Executed at Universal Limited Art Editions from 1960 through 1970*. Text by John C. Stoller.

Gemini G.E.L., Los Angeles, Calif. *Jasper Johns: Fragments—According to What/Six Lithographs*, by Walter Hopps. Folder containing six loose cards and a foldout.

Kunsthalle Bern. (Mönchengladbach. Hannover. Amsterdam. Milan.) *Jasper Johns Graphik*, ed. Carlo Huber (Bern: Klipstein und Kornfeld). With an essay by Huber, German translations of previously published essays by Alan R. Solomon and John Cage, and German translations of writings by Johns, including previously unpublished sketchbook notes. There is also a brochure, *Die Graphik Jasper Johns*. The Städtisches Museum, Mönchengladbach; Kunstverein Hannover; Stedelijk Museum, Amsterdam; and Castello Sforzesco, Milan, each published its own catalogue, with differing contents.

Museum of Modern Art, The, New York. (Eindhoven. Düsseldorf. Hannover. Stuttgart. Saint-Gall. Vienna. Grenoble. Geneva. Saint-Etienne. Marseilles.) *Technics and Creativity: Gemini G.E.L.*, by Riva Castleman. The catalogue includes a catalogue raisonné and is enclosed in a box containing a

reproduction of *Target*, 1971 (ULAE# 89). The Musée Rath, Geneva, published its own catalogue, with differing contents.

Museum of the Sea, Harbour Town, Hilton Head Island, S.C. *An Exhibit of Graphics by Jasper Johns* (Hilton Head Island, S.C.: Sea Pines Plantation Co.).

1972

Art Museum of South Texas, Corpus Christi. *Johns, Stella, Warhol: Works in Series*, by David Whitney.

Emily Lowe Gallery, Hofstra University, Hempstead, N.Y. *Jasper Johns. Decoy: The Print & the Painting*. With text by Roberta Bernstein and notes by Robert R. Littman.

Minami Gallery, Tokyo. *Jasper Johns: Print Exhibition*. With an essay by Yoshiaki Tono. In Japanese.

1974

Christ-Janer Art Gallery, New Canaan, Conn. *Jasper Johns*. Brochure.

Museum of Modern Art, Oxford, England. (Sheffield. Coventry. Liverpool. Leeds. London. Tokyo. Kyoto.) *Jasper Johns Drawings*, ed. Richard Francis (London: Arts Council of Great Britain, 1974). * With David Sylvester's interview with Jasper Johns, excerpted from an interview recorded in June 1965 and broadcast on radio by the BBC, England, on October 10, 1965. To coincide with this exhibition, the Arts Council of Great Britain also published an accordion leaflet, *For Jasper Johns*, ed. Ellen H. Johnson.

1975

Gemini G.E.L., Los Angeles, Calif. *Jasper Johns: Lithographs 1973-1975*. Brochure.

Minami Gallery, Tokyo (Kyoto). *Jasper Johns Drawings*. With essays by Yoshiaki Tono and Jiro Takamatsu. In Japanese.

Sumter Gallery of Art, Sumter, S.C. *Prints by Jasper Johns* (Greenville, S.C.: Greenville Museum of Art). Brochure.

1976

Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn. *Jasper Johns: MATRIX 20*. Brochure, with an essay by Richard S. Field.

1977

Brooke Alexander Gallery, New York, 1977-78. (Akron, Ohio. Seattle, Wash. Burnaby, B.C. Phoenix, Ariz. Portland, Oreg. San Jose, Calif. Tucson, Ariz. Roswell, N. M. Arlington, Tex. Little Rock, Ark. Tyler, Tex. Normal, Ill. Toledo, Ohio. Louisville, Ky. Springfield, Mo.) *Jasper Johns/Screenprints*. With an essay by Richard S. Field.

Gemini G.E.L., Los Angeles, Calif. *Jasper Johns: 6 Lithographs (after 'Untitled 1975')*, 1976, by Barbara Rose.

Whitney Museum of American Art, New York, 1977-78. (Cologne. Paris. London. Tokyo. San Francisco, Calif.) *Jasper Johns*, by Michael Crichton (New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with the Whitney Museum of American Art). * There is also a brochure, *Jasper Johns* (New York: Whitney Museum of American Art, 1977). Crichton's catalogue was revised and expanded in 1994 (New York: Harry N. Abrams, in association with the Whitney Museum of American Art, 1994). The Museum Ludwig, Cologne; the Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, MNAM, Paris; the Hayward Gallery, London; and the Seibu Museum of Art, Seibu Department Store, Ikebukuro, Tokyo, published their own catalogues, with differing contents. The San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, published a brochure.

Whitney Museum of American Art, New York. *Foirades/Fizzles*. With an essay by Judith Goldman.

1978

Faith and Charity in Hope Gallery, Hope, Idaho. *Jasper Johns*, by Ed Kienholz and Sid Felsen.

Galerie Mukai, Tokyo. *Jasper Johns Screenprints* (New York: Simca Print Artists, Inc.). With essays by Yoshiaki Tono and Sumio Kuwabara. In Japanese.

Galerie Valeur, Nagoya. *Lead Reliefs Jasper Johns*. With text by Shunkichi Baba. In Japanese.

Minami Gallery, Tokyo. *Samuel Beckett. Foirades/Fizzles, and Jasper Johns. Gravures/ Etchings*. Brochure. With an essay by Yoshiaki Tono. In Japanese.

Wesleyan University, Davison Art Center, Middletown, Conn. (Springfield, Mass. Baltimore, Md. Hanover, N. H. Berkeley, Calif. Cincinnati, Ohio. Athens, Ga. Saint Louis, Mo. Newport Beach, Calif. Providence, R.I.) *Jasper Johns: Prints 1970-1977*, by Richard S. Field (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, and London: Petersburg Press, 1978).

1979

Colorado State University, Student Center Gallery, Fort Collins. *Jasper Johns Prints 1965-1978*, by John G. Powers and Ron G. Williams.

Galerie Valeur, Nagoya. *Jasper Johns: Prints & Drawings*.

Kunstmuseum Basel. (Munich. Frankfurt am Main. Hannover. Copenhagen. Stockholm. Barcelona. Hasselt. London.) *Jasper Johns: Working Proofs*, by Christian Geelhaar. * In German. There is also an English-language edition (London: Petersburg Press, 1980). Den Kongelige Kobberstiksamlings Statens Museum for Kunst, Copenhagen; the Moderna Museet, Stockholm; and the Centre Cultural de la Caixa de Pensiones, Barcelona, published their own catalogues, with differing contents; the Tate Gallery, London, published a brochure.

1980

Satani Gallery, Tokyo. *Jasper Johns Copper Prints*. With a text by Kazuhiko Satani. In Japanese.

1981

Thomas Segal Gallery, Boston, Mass. *Jasper Johns: Prints 1977-1981*, by Judith Goldman.

1982

McKissick Museums, University of South Carolina, Columbia. *Jasper Johns. . . Public and Private*, by Lynn Robertson Myers. Whitney Museum of American Art, New York. (Ljubljana. Basel. Oslo. Stockholm. London.) *Jasper Johns: 17 Monotypes*, by Judith Goldman (West Islip, N.Y.: Universal Limited Art Editions). A book coinciding with the exhibition "Jasper Johns: Savarin Monotypes" The Kunstmuseum Basel published a brochure.

1983

Akira Ikeda Gallery, Tokyo. *Jasper Johns: Selected Prints*.

1984

National Gallery of Art, Washington, D.C., 1984-85. *Gemini G.E.L.: Art and Collaboration*, by Ruth E. Fine (Washington, D.C.: National Gallery of Art, and New York: Abbeville Press, 1984). With essays by Bruce Davis and Fine.

1985

Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Mo., 1985-86. *Currents 30: Jasper Johns*. Text by Michael Edward Shapiro.

1986

Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence. *Jasper Johns: L'Œuvre graphique de 1960 à 1985*. With an

essay by Judith Goldman.

Museum of Modern Art, The, New York. (Frankfurt. Madrid. Vienna. Fort Worth, Tex. Los Angeles, Calif. Shibukawa. Osaka. Kitakyushu-shi.) *Jasper Johns: A Print Retrospective*, by Riva Castleman (New York: The Museum of Modern Art, and Boston: New York Graphic Society Books/Little, Brown and Company). Also published in French, as Castleman, *Jasper Johns: L'Œuvre gravé* (Munich: Schirmer/Mosel Verlag, 1986). The Schirn Kunsthalle, Frankfurt; the Centro Reina Sofia, Madrid; the Wiener Secession, Vienna; and the Hara Museum ARC, Shibukawa, published their own catalogues, with differing contents.

1987

Leo Castelli Gallery, New York. *Jasper Johns: The Seasons*, ed. David Whitney. With an essay by Judith Goldman.

Greenville County Museum of Art, Greenville, S.C. (Longwood, N.C. Hickory, N.C. Williamsburg, Va. Columbia, S.C. Athens, Ga.) *Jasper Johns Prints*. With a text by Thomas W. Styron.

Neuberger Museum, State University of New York at Purchase, 1987-88. *Jasper Johns: Numerals in Prints*. Brochure. With an essay by Anne Ocone.

Satani Gallery, Tokyo. *Jasper Johns: 1960s Prints*. With an essay by Tatsumi Shinoda. In Japanese and English.

Wight Art Gallery, The Grunwald Center for the Graphic Arts, University of California, Los Angeles, Calif., 1987. (Minneapolis, Minn. Austin, Tex. New Haven, Conn. Atlanta, Ga.) *Foirades/Fizzles: Echo and Allusion in the Art of Jasper Johns*, ed. James Cuno. With essays by Andrew Bush, Riva Castleman, Cuno, Richard S. Field, Fred Orton, and Richard Shiff.

1988

Caffè Galleria Dante, Umag, Yugoslavia. *Jasper Johns: Godisja Doba-The Seasons* (New York: Castelli Graphics). In Slovene and English. With a preface by Zvonko Makovic.

Lorence Monk Gallery, New York, 1987-88. *Jasper Johns: Lead Reliefs*. With an essay by John Yau.

Philadelphia Museum of Art, 1988-89. *Jasper Johns: Work since 1974*, by Mark Rosenthal (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, and London and New York: Thames and Hudson, 1988, 1990). Also published in an English and Italian edition, as *Jasper Johns: Work since 1974: 43rd Venice Biennale* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art). See also the Venice Biennale catalogue for that year (Venice: Edizioni La Biennale di Venezia/Fabbri Editori).

1989

Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio. *Jasper Johns: Drawings & Prints from the Collection of Leo Castelli*. Brochure. With essays by Rebecca Mary Gerson, James Lucas, and Donald Miller.

Anthony d'Offay Gallery, London. (Liverpool.) *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns*. With essays by Susan Sontag, Richard Francis, and Mark Rosenthal. The book was published in an expanded edition (New York: Alfred Knopf, and London: Thames and Hudson, with Anthony d'Offay Gallery, 1990) including an interview with Johns by David Vaughan. * There was also a German edition, *Freundschaften: Cage, Cunningham, Johns* (Bonn: Edition Cantz, 1991). The Tate Gallery, Liverpool, published its own catalogue.

Gagosian Gallery, New York. *Jasper Johns: The Maps*. With an essay by Roberta Bernstein (excerpted from her 1985 book *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974: "The Changing Focus of the Eye"*).

Kunstmuseum Basel. *Jasper Johns: Progressive Proofs zur Lithographie Voice 2 und Druckgraphik 1960-1988*. Brochure. With text by Dieter Koepllin.

McKissick Museum, University of South Carolina,

Columbia, S.C. *Paintings by Jasper Johns*. With a text by Bradford R. Collins.

San Jose Museum of Art, San Jose, Calif., 1989-1990. *Jasper Johns and Robert Rauschenberg: Selections from the Anderson Collection*. Brochure. With an essay by James Cuno.

1990

Anthony d'Offay Gallery, London, 1990-91. *Jasper Johns: New Drawings and Watercolours*. Calendar published to coincide with an exhibition of the same title.

Cleveland Center for Contemporary Art, Ohio. *Jasper Johns: Drawings & Prints from the Collection of Leo Castelli*. Foldout, with an essay by Pamela Runyon Esch.

Galerie Humanité, Tokyo. (Nagoya.) *Jasper Johns: Prints. 60s, 70s and Foirades/Fizzles*. With an essay by Akira Tatehata. In Japanese, with English translation on loose leaf.

Isetan Museum of Art, Tokyo. (Niigata. Urawa. Matsudo. Shizuoka.) *The Jasper Johns Prints Exhibition*, by Shigeo Chiba (Tokyo: Japan Art & Culture Association/Nihon Keizai Shimbun, Inc.). With an essay by Neal Benzra in Japanese and in English, and an essay by Chiba in Japanese.

National Gallery of Art, Washington, D.C. (Basel. London. New York.) *The Drawings of Jasper Johns*, by Nan Rosenthal and Ruth E. Fine, with Marla Prather and Amy Mizrahi Zorn (Washington, D.C.: National Gallery of Art, in association with Thames and Hudson, 1990). * With essays by Rosenthal and Fine, and an interview with Johns by Fine and Rosenthal. There is also a brochure with an essay by Rosenthal. The Kunstmuseum Basel and the Hayward Gallery, London, published their own brochures.

Seibu Department Store, Shibuya Branch, Tokyo. *Prints Exhibition 1960-1989: Jasper Johns* (Tokyo: Seibu Museum).

Walker Art Center, Minneapolis, Minn. (Houston, Tex. San Francisco, Calif. Montreal, Que. Saint Louis, Mo. Miami, Fla. Denver, Colo.) *Jasper Johns: Printed Symbols*. * With an introduction by Elizabeth Armstrong and essays by James Cuno, Charles W. Haxthausen, Robert Rosenblum, and John Yau, and an interview with Johns by Katrina Martin. The Montreal Museum of Fine Arts published a French translation of the catalogue.

1991

Brooke Alexander Editions, New York, 1991-92. (San Diego, Calif. Madrid. Gijón. Seville. Santiago de Compostela. Palma de Mallorca.) *Jasper Johns: The Seasons*, by Roberta Bernstein.

Brenau College, Simmons Visual Arts Center, Gainesville, Ga. (Tel Aviv. Brussels.) *Retrospective of Jasper Johns Prints from the Leo Castelli Collection*. The Tel Aviv Museum of Art and the Galerie Isy Brachot, Brussels, each published its own catalogue, with differing contents.

Gana Art Gallery, Seoul. *Jasper Johns: Recent Paintings and Drawings*.

Heland Wetterling Gallery, Stockholm. *Jasper Johns*. With a text by David Sylvester.

1992

Dolenjski Muzej-Galerija, Novo Mesto, Ljubljana. 2. *Bienale Slovenske Grafike Otocec/2nd Biennial of Slovene Graphic Arts Otocec 1992: Johnny Friedlaender - Jasper Johns* (Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica). With an essay by Kathleen Slavin. In Slovene and English.

Fondation Vincent Van Gogh, Palais de Luppé, Arles. (Humblebaek.) *Jasper Johns: Gravures et dessins de la Collection Castelli 1960-1991/Portraits de l'artiste par Hans Namuth*. With texts by Marcelin Pleynet, Michel Butor, and Kathleen Slavin. In French and English. The Louisiana Museum, Humlebaek, published its own catalogue, with differing contents.

Gagosian Gallery, New York. *Jasper Johns: According to What & Watchman*, by Francis M. Naumann.

Margo Leavin Gallery, Los Angeles. *Jasper Johns, Brice Marden, Terry Winters: Drawings*, by Jeremy Gilbert-Rolfe.

Milwaukee Art Museum, Wisconsin. (Chapel Hill, N.C. Lethbridge, Alta. Albany, N.Y.) *Jasper Johns: Prints and Multiples*, by Sue Taylor.

1993

Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, Calif. *Artists at Gemini G.E.L.: Celebrating the 25th Year*, by Mark Rosenthal (New York: Harry N. Abrams, Inc., in association with Gemini G.E.L., Los Angeles, 1993). * Prepared in conjunction with the exhibition "Both Art and Life: Gemini G.E.L. at 25," 1992. With an introduction by Michael Botwinick and an interview with Johns.

Leo Castelli Gallery, New York. *Jasper Johns - 35 Years - Leo Castelli*, ed. Susan Brundage (New York: Harry N. Abrams, Inc.). With an essay by Judith Goldman.

University of Missouri Gallery of Art, Kansas City, Mo., 1993-94. (Augusta, Ga.) *Jasper Johns: Collecting Prints* (Kansas City: University of Missouri). With a preface by Craig Allen Subler (curator) and an essay by Melinda Rountree.

1996

Anthony d'Offay Gallery, London. *Jasper Johns Flags 1955-1994*. With an introduction by Anne Seymour and an essay by David Sylvester.

Menil Collection, Houston, Tex. (Leeds.) *Jasper Johns: The Sculptures*, by Fred Orton (Leeds: The Centre for the Study of Sculpture at the Henry Moore Institute).

日本語主要文献目録

藤井垂紀編

作家による記述

著者名、記事名、刊行物名、巻号(発行年月)、頁(補記) 発行年月順に掲載

ジャスパー・ジョーンズ/東野芳明編訳[現代作家の発言]、『みづゑ』第700号(1963年6月号), pp.18-19(スケッチブック・ノート掲載)

ジャスパー・ジョーンズ[White Flag白旗]、『朝日ジャーナル』第8巻第46号(1966年11月6日号), p.110, 今週の表紙(スケッチブック・ノート掲載)

宮川淳[その言葉(移り変わる「焦点」の思想)]、『美術手帖』第300号(1968年7月号), pp.60-63(スケッチブック・ノート掲載, 『宮川淳著作集II』に再録)

東野芳明[この一点(何に因って)], 『美術手帖』第300号(1968年7月号), pp.64-65, 70-74(スケッチブック・ノート掲載, 『ジャスパー・ジョーンズ(そして/あるいは)』, 『ジャスパー・ジョーンズ(アメリカ美術の原基)』に再録)

東野芳明[脚について(あるいはデュシャンとジョーンズII)], 『美術手帖』第394号(1975年5月号), pp.196-207(スケッチブック・ノート掲載, 『マルセル・デュシャン』に再録)

東野芳明[ジョーンズのメモ], 『av(アールヴイヴァン)』第4号(1978年7月号)(スケッチブック・ノート掲載, 『ジャスパー・ジョーンズ(そして/あるいは)』, 『ジャスパー・ジョーンズ(アメリカ美術の原基)』に再録)

横山正[ウォッチマンの建築], 『av(アールヴイヴァン)』第4号(1978年7月号)(スケッチブック・ノート掲載)

単行書

著者名、書名、出版社、発行年月、(補記) 著者名の50音順に掲載

辻井喬, 米倉守, 南條史生『ジャスパー・ジョーンズ』, 講談社, 1993年6月(作家論に加え, 代表作の作品解説を所収)

東野芳明『ジャスパー・ジョーンズ(そして/あるいは)』, 美術出版社, 1979年7月(1960年代後半以降に発表された作家論, 対談, 作家のスケッチブック・ノートを所収)

東野芳明『ジャスパー・ジョーンズ(アメリカ美術の原基)』, 美術出版社, 1986年4月(前掲書に80年代に発表されたエッセイ2篇, 対談1篇を加えた増補新版)

リチャード・フランシス/東野芳明, 岩佐鉄男訳『ジャスパー・ジョーンズ』, 美術出版社, 1990年4月(作家論に加え, 作家のスケッチブック・ノート, 資料を所収)

個展カタログ

展覧会名, 会場, 開催年月, —— 所収論文等 開催年月順に掲載

『ジャスパー・ジョーンズ展』, 東京・南画廊, 1965年6月1日-25日
——東野芳明「J.J.に関する美学的考察」/出品リスト

『版画 ジャスパー・ジョーンズ展』, 東京・南画廊, 1967年6月26日-7月22日
——ロバート・ローゼンブルーム「ポートフォリオ」0から9まで/武満徹「Jasper Johns 0-9」/瀧口修造「夏の批評家, ほか」/出品リスト

『版画 ジャスパー・ジョーンズ展』, 東京・南画廊, 1972年2月21日-3月11日
——東野芳明「ジャスパー・ジョーンズと版画」/出品リスト

『Jasper Johns Drawings』, 東京・南画廊, 1975年10月27日-11月15日, 京都・アメリカン・センターに巡回

——東野芳明「ジョーンズの「引きわざ」」/高松次郎「ジャスパー・ジョーンズ試論(わざとなされた行為の化石)」/出品リスト

『Lead Reliefs Jasper Jones』, 名古屋・ギャルリー・ヴァール, 1978年7月1日-29日

——馬場駿吉「見えるものから観念への逆探知(ジャスパー・ジョーンズ・レッド・レリーフ展)」/Biography/Selected Bibliography

『ジャスパー・ジョーンズ回顧展』, 東京・西武美術館, 1978年8月19日-9月26日

——東野芳明「ジャスパー・ジョーンズ論(あるいは 表面の重層化 について)」/Michael Crichton「Jasper Johns」/出品リスト/年譜/Selected Bibliography

『Jasper Johns Screenprints』, 東京・ギャルリー・ムカイ, 1978年8月21日-9月9日

——東野芳明「ジョーンズのスクリーン・プリント」/桑原住雄「J.J.のシルク・スクリーン」/向井加寿枝「シムカプリントのアーチストの仕事」/Screenprints(出品リスト)

『ジョーンズとベケットの本—「FIZZLES」展』, 東京・南画廊, 1978年9月4日-26日

——東野芳明「ジョーンズとベケット」

『Jasper Johns Prints & Drawings』, 名古屋・ギャルリー・ヴァール, 1979年9月3日-29日

——List of works/Selected Bibliography

『ジャスパー・ジョーンズ銅版画展』, 東京・佐谷画廊, 1980年1月21日-2月9日

——佐谷和彦「ジャスパー・ジョーンズ銅版画展」/J.ジョーンズ版画作成年別, 手法別一覽

『ジャスパー・ジョーンズ版画展』, 東京・アキライケダギャラリー, 1983年10月3日-29日

——出品リスト

『ジャスパー・ジョーンズ 1960年代の版画』, 東京・佐谷画廊, 1987年2月12日-28日

——篠田達美「旗」がハタメクとき」/佐谷和彦「あとがき」

『ジャスパー・ジョーンズ 版画 1960-1986』, ハラミュージアム・アーク, 1988年5月29日-7月17日

——リヴァ・キャッスルマン「ジョーンズの版画における業績(作家によるステイメント付き)/参考リスト[ステイメントの典拠一覽]/用語および版種について/出品作品リスト/略歴

『PRINTS EXHIBITION 1960-1989 JASPER JOHNS』, 東京・西武百貨店渋谷店B館8階=Bフォーラム, 1990年3月29日-4月10日

——「常に標的は時代に向けられていた。」/略歴/出品リスト

『ジャスパー・ジョーンズ版画展』, 伊勢丹美術館, 1990年4月26日-5月15日, 新潟伊勢丹他に巡回

——ニール・ベネズラ「腹話術師としての作家(ジャスパー・ジョーンズ版画概説)」/千葉成夫「ジャスパー・ジョーンズ」/出品目録/年譜/主要文献

『Jasper Johns Prints 60's, 70's and Foirades/Fizzles』, ギャルリー・ユマニテ東京, 1990年9月3日-29日, ギャルリー・ユマニテ名古屋に巡回

——建島哲「批評としてのメディア」

『ジョーンズとラウシェンバーグ(ネオ・ダダの二人)』, 国立国際美術館, 1994年5月26日-7月3日

——尾野正晴「ネオ・ダダの二人ジョーンズとラウシェンバーグ」

関連文献

1 単行書

著者名, 書名, 出版社, 発行年月, —— 所収論文等 著者名の50音順に掲載

秋山邦晴ほか「文化の仕掛人(現代文化の磁場と透視図)」, 青土社, 1985年10月

——東野芳明「南画廊(静かな事件=ジャスパー・ジョーンズ)」, pp.428-433

ロバート・アトキンス/杉山悦子, 及部奈津, 水谷みつる訳「現代美術のキーワード(アート・スピーク)」, 美術出版社, 1993年1月

粟津潔編「現代との対話(若き創造者へ)」, 学芸書林, 1968年1月

——東野芳明「アメリカにみる現代美術」, pp.93-116

フィリップ・イェナワイン/木下哲夫訳「モダンアートの見かた」, 美術出版社, 1993年3月

——「思想をみつめよう」, pp.103-136

石崎浩一郎「アメリカン・アート」, 講談社(講談社現代新書), 1980年5月

——「大衆文化と美術(1960年代)」, pp.147-178

市川浩「現代芸術の地平」, 岩波書店, 1985年2月

——「芸術が開く世界(表面性と不確定性-存在の喪失)」, pp.44-50

宇佐美圭司「絵画論(描くことの復権)」, 筑摩書房, 1980年4月

——「ジャスパー・ジョーンズと記号」, pp.145-166

宇佐美圭司「記号から形態へ(現代絵画の主題を求めて)」, 筑摩書房, 1985年9月

——「記号から暗闇へ(ジャスパー・ジョーンズ「夜警」)」, pp.107-112

宇佐美圭司「20世紀美術」, 岩波書店(岩波新書), 1994年5月

——「ジャスパー・ジョーンズのオーバー・レイ」, pp.137-144

梅田一穂「イメージの鎖(絵画のかたちと意味)」, 日本エディタースクール出版部, 1984年4月

——「もの」という記号(ラウシェンバーグとジャスパー・ジョーンズ)」, pp.220-226

トム・ウルフ/高島平吾訳「現代美術コテンパン」, 晶文社, 1984年6月

——「また春がきたカルチュアバグ」, pp.95-122

大坪健二「私をよぎった現代美術」, 印象社, 1990年11月

——「ジャスパー・ジョーンズ(消失II)」にふれて」, pp.196-207 / 『ジャスパー・ジョーンズ(ウォッチマン)(1967年)をめぐって』, pp.207-226

尾野正晴構成・解説「名画と出会う美術館 第6巻 躍動する現代美術」, 小学館, 1992年6月

——磯崎新「ウォッチマン」, pp.2-3 / 『ジャスパー・ジョーンズ』, pp.9, 37, 46, 47, 89

神林恒道編「現代芸術のトポロジー」, 勁草書房, 1987年5月

木島俊介「アメリカ現代美術の25人」, 集英社, 1995年1月

——「ジャスパー・ジョーンズ」, pp.48-53

桑原住雄「アメリカ絵画の系譜」, 美術出版社, 1977年2月

——「1960年代以後(またはポップ・アート以後)」, pp.130-143

ジョン・ケージ, ダニエル・シャルル/青山マミ訳「ジョン・ケージ小鳥たちのために」, 青土社, 1982年4月

近藤竜男「ニューヨーク現代美術 1960-1988」, 新潮社, 1988年9月

——「ジャスパー・ジョーンズ回顧展」, p.110 / 『ジャスパー・ジョーンズ展』, pp.205-206 / 『ジャスパー・ジョーンズ版画回顧展』, pp.237-238

坂崎乙郎「イメージの変革(絵画の眼と想像力)」, 新潮社, 1972年5月

——「ジョーンズ(アメリカの良心)」, pp.219-236

佐谷和彦「私の画廊(現代美術ととも)」, 佐谷画廊出版部, 1982年4月

——「ジャスパー・ジョーンズとロバート・ラウシェンバーグ」, pp.28-30 / 『ジャスパー・ジョーンズのエッセイ』, pp.140-142

篠田達美「現代美術の感情」, 美術出版社, 1990年3月

——「ジャスパー・ジョーンズ(旗から時計とベッドの間を抜けて)」, pp.186-201

篠田達美, 建島哲「モダンアート100年(I)騒々しい静物たち」, 新潮社, 1993年9月

——「商品と芸術」, pp.93-117 / 『静物としての文字』, pp.118-135

鈴木了二「非建築的考察」, 筑摩書房, 1988年12月

——「ジャスパー・ジョーンズの「旗」」, pp.2-10

「コレクション(瀧口修造2)」, みすず書房, 1991年7月

——「夏の批評家(ほか(ジャスパー・ジョーンズ))」, pp.231-233

武満徹「音、沈黙と測りあえるほどに」、新潮社、1971年10月
—「ジャズバー・ジョーンズ」, pp.121-136

たにあらた「回転する表象〈現代美術／脱ポストモダンの視角〉」、現代企画室、1992年10月
—「芸術における〈制度〉の問題」, pp.274-297 / 「用語解説ネオ・ダダイズム」, p.322

エミール・ディ・アントニオ、ミッチ・タックマン／林道郎訳「現代美術は語る〈ニューヨーク・1940-1970〉」、青土社、1997年1月

東野芳明「パスポート・NO.328309」、三彩社、1962年3月
—「AIR MAIL・ニューヨークから」, pp.176,189 / 「クレオパトラとアクション・ペインティング」, pp.201-206 / 「ヤンガー・ジェネレーションの冒険」, pp.207-226

東野芳明「現代美術〈ポロック以後〉」、美術出版社、1965年4月〔1984年再刊〕
—「ジャズバー・ジョーンズあるいは俗物の形而上学」, pp.254-265 / 「東京のJ.J.(1964.5.1-6.29)」, pp.265-275 / 「ニューヨーク・レポート63あるいはwhat's next?」, pp.306-318

東野芳明「アメリカ〈虚像培養国誌〉」、美術出版社、1968年9月

東野芳明「現代の美術 art now 第4巻 ポップ人間登場」、講談社、1971年5月
—「あつげらんとした吊鐘—アメリカ〈皮膚〉への凝視—ジャズバー・ジョーンズ」, p.10 / 「人間中心主義への吊辞」, pp.114-117

東野芳明編「現代の美術 art now 第6巻 主張するオブジェ」、講談社、1972年1月
—「物体と人間と本物らしさのイリュージョン ジャズバー・ジョーンズ」, pp.20-23 / 「現代物質譚〈物ばなれへ〉」, pp.117-121

東野芳明「マルセル・デュシャン」、美術出版社、1977年1月
—「ジョーンズとデュシャン」, pp.379-413

東野芳明編著「つくり手たちとの時間〈現代美術の冒険〉」、岩波書店、1984年9月
—「ジャズバー・ジョーンズ(Ⅰ)イメージの方がよくから自由になってほしい」 / 「(Ⅱ)絵は絵だし、言葉は言葉なんだ」, pp.129-154

常盤新平、川本三郎、青山南「現代アメリカ人物カタログ」、冬樹社、1982年9月
—伊藤俊治「ジャズバー・ジョーンズ〈アメリカ〉の意味の変質を追い続ける偉大なポップ・アーティスト」, pp.118-119

カルヴィン・トムキンス／中原佑介、高取尚弘訳「花嫁と独身者たち〈現代芸術5人の巨匠〉」、美術出版社、1972年10月

中原佑介「現代芸術入門」、美術出版社、1979年7月
—「芸術はコミュニケーションの手段を変える〈メディアの転換について〉」, pp.41-57

中原佑介監修「現代美術辞典〈アンフォルメルからニュー・ペインティングまで〉」、美術出版社、1984年8月

中原佑介「現代彫刻」、美術出版社、1987年4月
—「物質の氾濫〈行為から物体へ〉〈ジョーンズの疑似既製品〉」, pp.107-110

中村敬治「現代美術／パラダイム・ロスト」、書肆風の薔薇、1988年8月
—「さよならさよなら国家甲羅」, pp.15-31 / 「ジョーンズの『臭跡』」, pp.62-75 / 「ジャズバー・ジョーンズ 版画展」, pp.201-202

中村英樹、谷川渥「アート・ウォッチング〈現代美術編〉」、美術出版社、1993年9月
—中村英樹「ジャズバー・ジョーンズ」, pp.79-83

クリストファー・バトラー／和田且、加藤弘和訳「(通夜)のあとに〈現代アヴァンギャルド芸術論〉」、芸立出版、1983年8月

馬場駿吉「液晶の虹彩」、書肆山田、1984年6月
—「ジャズバー・ジョーンズ〈見えるものから観念の逆探知〉」, pp.134-139

サム・ハンター／東野芳明訳「現代の絵画22 今日のアメリカ絵画」、平凡社、1973年11月
—「ジャズバー・ジョーンズ」, pp.23-24

美術出版社編集部、木村要一、田村敦子編「現代美術入門〈国内コレクションで見られるゴヤからシュナーベルまで〉」、美術出版社、1986年9月

美術手帖編集部、大橋紀生、田村敦子編「現代美術〈ウォーホル以後〉」、美術出版社、1990年1月
—「ジャズバー・ジョーンズ」, pp.268-271

日向あき子「現代美術の地平」、日本放送出版協会、1977年5月
—「ポップ・アート、その前後をめぐって〈ネオ・ダダのふたり〉」, pp.92-96

クリストファー・フィンチ／石崎浩一郎訳「ポップ・アート〈オブジェとイメージ〉」、PARCO出版局、1976年11月
—「オブジェの言葉〈外部世界と美術に共通する視覚言語〉」, pp.44-51

藤枝晃雄編「アメリカの美術〈現代性を表現する〉」、弘文堂、1992年11月
—三井潤「アメリカ美術におけるアメリカ的なもの〈より現実的なアメリカ美術へ〉」, pp.105-109

リチャード・マーシャル／木島俊介訳／ロバート・メイブル・ソープ写真「ニューヨーク・アーティスト50人」、同朋舎、1992年10月
—「ジャズバー・ジョーンズ」, pp.58-59

『宮川淳著作集Ⅱ』、美術出版社、1980年10月
—「オブジェの象徴的メタフォア〈はじめてのジャズバー・ジョーンズ展をみて〉」, pp.128-134 / 「ジャズバー・ジョーンズ—その言葉〈移り変わる〈焦点〉の思想〉」, pp.414-417 / 「世界、今日の美術〈ジャズバー・ジョーンズ〉」, pp.458-459 / 中原佑介、宮川淳「イメージ、アイコン、ポップ・アート」, pp.483-488 / 石子順造、宮川淳、中原佑介「絵画における現代とは」, pp.489-504

ルーシー・R.リバード／宮川淳訳「ポップ・アート」、紀伊国屋書店、1967年12月
—「ニューヨーク・ポップ」, pp.69-138 / ニコラス・カラス「ポップ・アイコン」, pp.163-172

エドワード・ルーシー・スミス／岡田隆彦、水沢勉訳「現代美術の流れ〈1945年以後の美術運動〉」、PARCO出版、1986年11月
—「ポップ、エンヴァイラメントとハブニング」, pp.121-171

エドワード・ルーシー・スミス／篠原資明、南雄介、上田高宏訳「20世紀美術家列伝」、岩波書店、1995年1月
—「アメリカのネオ・ダダ〈ジャズバー・ジョーンズ〉」, pp.329-332

バーバラ・ローズ／桑原雄雄訳「20世紀アメリカ美術」、美術出版社、1970年7月
—「抽象表現主義以後」, pp.199-220

2 カタログ〔個展を除く〕
展覧会名、会場、開催年月、—所収論文等 開催年月順に相載

『第3回東京国際版画ビエンナーレ展』、国立近代美術館、1962年10月(第5回(1966年)、第6回(1968年)、第7回(1970年)にも出品)

『世界現代美術展』、横浜市民ギャラリー、1964年10月

『現代アメリカ絵画展』、国立近代美術館、1966年10月、京都国立近代美術館に巡回
—アーヴィング・サンドラー「革新への志向」 / G.R.スウェンソン「展覧会によせて」 / 作家経歴 ジャズバー・ジョーンズ

『20世紀の美術から 南画廊'75年展』、東京・南画廊、1975年4月
—東野芳明「ジョーンズ」

『アメリカ美術の30年〈ホイットニー美術館コレクションから〉』、東京・池袋西武美術館、1976年6月
—バーバラ・ハスケル「アメリカ美術の30年」 / 東野芳明「『日常』という名の神話〈ポップ・アートからハイパー・リアリズムへ〉」 / 出品作家略歴 ジャズバー・ジョーンズ

『現代アメリカの作家たち展』、佐谷画廊、1981年10月
—野間勉「Jasper Johns 偶感」

『現代版画ロンドン—ニューヨーク』、富山県立近代美術館、1983年9月、東京日本橋店他に巡回
—大坪健二「ジャズバー・ジョーンズ」

『レオ・カステリとニューヨーク・アート・シーン』、東京・西武百貨店池袋店6階=コンテンツギャラリー・ギャラリー、1983年10月
—東野芳明「レオ・カステリの四半世紀」 / 森口陽「レオ・カステリについて」

『ポップ・アートとその周辺〈版画にみる世界の50作家〉』、岐阜県美術館、1984年1月
—「ジャズバー・ジョーンズ」〔作家解説、略歴〕

『BLACK』、東京・アキラケダギャラリー、1985年2月
—尾野正晴「Black」の意味するもの〈ブラック・ペインティングを中心として〉 / 黒岩恭介「序文」

『Leo Castelli Gallery's 30th Anniversary』、東京・アキラケダギャラリー、1988年1月
—東野芳明「レオ・カステリ・ギャラリーの30年」 / ジュディ・ゴールドマン「時の人、時代の人」

『アメリカの美術1945年以後』、栃木県立美術館、1988年4月
—杉村浩哉「アメリカ美術年代記」 / 杉村浩哉「ジャズバー・ジョーンズ」〔略年譜〕

『20世紀絵画の展開』、名古屋美術館、1988年4月
—木方幹人「ジャズバー・ジョーンズ」

『アメリカ現代美術・変容する最前線』、軽井沢(財)高輪美術館、1988年9月
—キム・レヴィン「序文」 / 東野芳明「アメリカ美術と日本」 / ジャズバー・ジョーンズ〔作家の言葉〕

『現代アメリカ版画の断面・作家と工房』、国立国際美術館、1988年10月
—ルース・E.ファイン「主題をもとめて〈ジャズバー・ジョーンズ〉」 / 作家略歴

『ホイットニー美術館展 1950年以降のアメリカ現代美術』、東京ステーションギャラリー、1989年4月
—スーザン・C.ラーセン「ジャズバー・ジョーンズ」

『戦後アメリカ絵画の栄光 1950年代／60年代』、滋賀県立近代美術館、1989年7月
—尾野正晴「ネオ・ダダ〈ジョーンズとラウシェンバーグ〉」 / 小林昌夫「ポップ・アートの絵画」 / 安田篤生「ジャズバー・ジョーンズ」 / Selected Exhibitions / Selected Bibliography

『静物〈ことばなき物たちの祭典〉』、静岡県立美術館、1990年4月
—永草次郎「ジャズバー・ジョーンズ」〔作家作品解説〕

『現代美術の神話〈ソナレント・コレクション:ネオ・ダダからネオ・ジオまで〉』、セゾン美術館、1990年5月
—新田秀樹「ネオ・ダダとポップ・アート〈神話を越えて〉」

『ジェミニイ版画工房の軌跡』、大阪・西武百貨店つかしん店、1990年5月
—杉野秀樹「ジャズバー・ジョーンズ」

『ファルマコン'90〈現代の美術展〉』、幕張メッセ、1990年7月
—満生和昭「ジャズバー・ジョーンズ」 / マイケル・クリントン「ジャズバー・ジョーンズ」 / Jasper Johns〔作家略歴〕

『新しいイメージの追求 アメリカ・ヨーロッパ現代版画展』、町田市立国際版画美術館、1990年8月
—和南城愛理「ジャズバー・ジョーンズ」

『アメリカ版画の現在〈ウォーホル初期からロング最新作〉』、東京・ラフォーレミュージアム原宿、1990年12月、秋田市立千秋美術館に巡回
—ベス・ウィルソン「ジャズバー・ジョーンズ」

『アメリカ現代絵画1960-80(いわき市立美術館所蔵品による)』、札幌・芸術の森美術館、1991年7月
—大野正勝「ジャズバー・ジョーンズ」

『拡張する美術』、世田谷美術館、1991年7月、国立国際美術館他に巡回
—リン・ガンバート「作品から顔縁へ、そしてまた作品へ〈過去30年間のアメリカ美術を考察する〉」 / ヴィッキー・クラーク「ジャズバー・ジョーンズ」 / 主要参考文献 ジャズバー・ジョーンズ

『版画芸術の饗宴—ケネス・タイラーと巨匠たち:1963-1992』、横浜美術館、1992年6月
—バット・ギルモア「ジャズバー・ジョーンズ」

『アメリカ現代版画7人の巨匠たち』、世田谷美術館、1992年10月
—リヴァ・キャッスルマン「ジャズバー・ジョーンズ」 / 作家略歴

『筆あとの誘惑〈モノ、栖風から現代まで〉』、京都市美術館、1992年11月
—ジャズバー・ジョーンズ / 作家略歴

3 逐次刊行物

著者名、記事名、刊行物名、巻号(発行年月)、頁 発行年月順に掲載

東野芳明「狂気とスキャンダル(型破りの世界の新人たち)」、『芸術新潮』第10巻第11号(1959年11月号)、pp.104-112

東野芳明「実験的な作家達(フランス・スイス・イタリー・アメリカ)」、「アトリエ」第397号、(1960年3月号)、pp.42-48、特集抽象絵画の危機

江原順「ジャスパー・ジョーンズ」、『芸術新潮』第11巻第9号(1960年9月号)、pp.160-161、特集現代美術のロマンチズム

東野芳明「開拓者の拓殺をめぐって」、『美術手帖』第183号(1961年1月号)、pp.9-12、特集世界の美術・今日の状況をさぐる

東野芳明「現代美術とユーモアあるいは死のにおい」、『美術手帖』第204号(1962年5月号)、pp.16-31

ビエール・レストアノ「日向あき子訳『ハリとニューヨークのアヴェンギャルド(自然の新しい解釈)』」、『美術手帖』第213号(1962年12月号)、pp.12-23

J.ジョーンズ/東野芳明、大岡信訳「『標的・旗・ポップ・アート』」、『芸術新潮』第176号(1964年8月号)、pp.54-57

隆「残る鮮やかな印象・深い感銘 不思議な『J』ジョーンズ展」、『朝日新聞』1965年6月14日夕刊、画廊

中原佑介「対象と作品の距離を消す『ジャスパー・ジョーンズ展』」、『読売新聞』1965年6月15日夕刊、美術

刀根康尚「現象としての絵画(ジャスパー・ジョーンズをめぐって、画家である僕の人たち)」、『現代美術』第6号(1965年8月号)、pp.64-79

岡田隆彦「こだまかえす影像(東京のジャスパー・ジョーンズ展)」、『美術手帖』第256号(1965年8月号)、pp.3-5

佐々木静一「ジャスパー・ジョーンズ個展」、『美術ジャーナル』第55号(1965年9月号)、pp.58-59

針生鎮郎「ジャスパー・ジョーンズ所見」、『三彩』第193号(1965年11月号)、pp.62-66

岡田隆彦「現代美術にみる自己表現の変質」、『三彩』第193号(1965年11月号)、pp.62-66

齋藤雅子「非常識インタビュー」、『芸術新潮』第17巻第4号(1966年4月号)、p.146-147

東野芳明「ニューヨークレポート'66」、『SD』第21号(1966年9月号)、pp.17-25

東野芳明「アメリカ美術の20年(2)『ポップ・アート前後』」、『みづゑ』第742号(1966年11月号)、pp.40-49

C.グリーンバーグ、針生一郎「対談 現代文明のなかのアメリカ美術」、『世界』第255号(1967年2月号)、pp.198-209

小島信夫、山崎正和、武満徹、東野芳明、遠山一行、高階秀爾、江藤淳「シンポジウム 現代と芸術」、『季刊藝術』第1号(1967年春号)、pp.198-223

文「『記号』でセザンヌの画風(ジャスパー・ジョーンズの版画)」、『読売新聞』1967年7月10日夕刊、美術

東野芳明「ジャスパー・ジョーンズの版画」、『SD』第33号(1967年8月号)、pp.102-103、SD closeup

羽仁進「夢の中の瞬間の映像(ジャスパー・ジョーンズ版画展)」、『中央公論』第82年10号(1967年9月)、pp.264-265、プロムナード美術

針生一郎「見る者の運命」、『世界』第263号(1967年10月号)、pp.239-242、口絵解説

「特集ポップ・アート」、『美術手帖』第288号(1967年10月号)、pp.85-113

——藤枝見雄「アメリカのさわも=ポップ・アート」/日向あき子「ポップ・アート=エロティシズム=未来学」

藤枝見雄「ジャスパー・ジョーンズとその生涯のエピソード」、『美術手帖』第300号(1968年7月号)、pp.51-59、現代美術の巨匠7

ジョセフ・P.ラヴ/村木明訳編「アートからノン・アートへ(破壊と創造の時代)」、『美術手帖』第303号(1968年10月号)、pp.78-102、特集現代美術とその理論

中原佑介「デュシャンのもたらしたもの」、『みづゑ』第767号(1968年12月号)、pp.15-21、特集デュシャンと現代美術

レオ・スタインバーク/村木明訳「現代芸術と大衆の立場(ジャスパー・ジョーンズの場合)」、『美術手帖』第314号(1969年6月号)、pp.178-191、批評と創造

宮川淳「記憶と現在(戦後アメリカ美術の(プロテスタンティズム)について)」、『季刊藝術』第8号(1969年冬号)、pp.108-117

藤枝見雄「アメリカ美術の形成」、『美術手帖』第322号(1970年1月号)、pp.24-36、特集ニューヨーク・芸術とその環境

ジョセフ・ラヴ/松岡和子訳「多すぎる足跡(ジャスパー・ジョーンズの近作版画)」、『美術手帖』第354号(1972年4月号)、pp.305-310

ロバート・ヒューズ「ジャスパー・ジョーンズ イメージの世界」、『TRENDS』第11号(1972年)、pp.58-67

「特集アメリカン・ポップ・アートの変貌」、『みづゑ』第839号(1975年2月号)、pp.21-29、50

——東野芳明「ポップ・アートに関する9章」/ジャスパー・ジョーンズ「(ポップ・アーティストが語るポップ・アート論)」

峯村敬明「ジャスパー・ジョーンズ(倒錯の絵画)」、『みづゑ』第858号(1976年9月号)、pp.34-36、41-45、特集現代美術の巨匠2

平野重光、中原佑介、峯村敬明、たにあらた、藤枝見雄「座談会 平面が絵画になるとき」、『美術手帖』第419号(1977年4月号)、pp.62-115、特集絵画の平面と平面の絵画

東野芳明「ポップ・アートの日々」、『美術手帖』第428号(1978年1月号)、pp.127-134、特集未完なるものの過程から

ジャスパー・ジョーンズ「(アンケート答)」、『美術手帖』第431号(1978年3月号)、p.56、特集誰が最も影響を与えたか

日向あき子「アメリカ版画時代の到来(60年代ネオ・ダダとその周辺作家たち)」、『版画藝術』第21号(1978年春号)、pp.211-215

「特集ジャスパー・ジョーンズ」、『av(アールヴィヴァン)』第4号(1978年7月号)

——宮本美智子「ニューヨークのJ.J.」(1978年夏)/東野芳明「ジョーンズのメモ」/略歴/加藤秀俊、小池一子(ききて)「アメリカ社会を構成するもの」/杉本秀太郎「夜のジャスパー・ジョーンズ」/田川律「中途半端」の美学(偏見・ジャスパー・ジョーンズ)/横山正「ウォッチマンの建築」/ジャスパー・ジョーンズ文庫目録

前野寿邦「J.ジョーンズ、アラン・ジャック展など」、『美術手帖』第437号(1978年8月号)、pp.20-21、ART FOCUS

滝俣三「絵画的常識破った特異なジャスパー・ジョーンズ回顧展」、『日本経済新聞』1978年8月29日、文化

「特集ジャスパー・ジョーンズ」、『美術手帖』第438号(1978年9月号)、pp.98-127

——(略年譜)/コンスタンティン・バザロフ「ポップ・アートからアートへ(ジョーンズのアイロニー)」/東野芳明「ジョーンズの近作(あるいは『旗』から『敷石』へ)」/中村敬治「ジョーンズの足跡」

「いかに米国の“特産”ジャスパー・ジョーンズの回顧展」、『毎日新聞』1978年9月7日夕刊

小川正隆「冷蔵にして優雅(ジャスパー・ジョーンズ展によせて)」、『朝日新聞』1978年9月8日夕刊、文化

東野芳明「大回顧展に来日したジャスパー・ジョーンズ」、『芸術新潮』第29巻第10号(1978年10月号)、pp.34-35、ART NEWS ゲスト

たにあらた「ジャスパー・ジョーンズの手法」、『みづゑ』第883号(1978年10月号)、pp.50-52、61-63

石崎浩一郎「ポップ・アートの源流」、『週刊朝日百科世界の美術』第78号(1979年9月23日号)、pp.197-202、ポップ・アートと1960年代の美術

東野芳明「(エンド・ペーパー)ジャスパー・ジョーンズ」、『週刊朝日百科世界の美術』第80号(1979年10月7日号)、pp.266-267、大衆文化のなかの現代美術

峯村敬明「『計算の絵画』のさらなる計算(ジャスパー・ジョーンズの版画)」、『版画藝術』第24号(1979年冬号)、pp.86-90

広本伸幸「ジャスパー・ジョーンズ再考(ニューウェーブのただ中で)」、『月刊美術』第98号(1983年11月号)、pp.192-193、海外情報

「Pop-ism(記号の探検家ジョーンズ氏、地球の果てに到着)」、『WAVE』第7号(1986年5月号)、pp.102-103、特集ポップ・アメリカ

岡部徳三「『花札』のなかのJ.ジョーンズ(シルクスクリーン制作記録映画)」、『美術手帖』第576号(1987年3月号)、pp.116-121

「特集アメリカ美術という力 MOCAにみる」、『美術手帖』第577号(1987年4月号)、pp.25-51

——東野芳明、谷川見一「対談 アメリカの夢から醒めるエイズかな」/「作家は語るジョーンズ」

「特集ジャスパー・ジョーンズ傑作撰」、『版画藝術』第56号(1987年)、pp.72-89

——篠田達美「旗から時計とベッドの間を抜けて(ジャスパー・ジョーンズの絵画と版画について)」/横尾忠則「ジャスパー・ジョーンズを読む」/天野純治「J.ジョーンズの『黒い数字』」/萩原朝美「ジャスパーのもの」/井田照一「水橋/重層のジャスパー・ジョーンズ」/略歴

廣松隆志「川西浩史・シムカプリントアーティスト・ニューヨーク代表 ジャスパー・ジョーンズと共同制作の工房」、『につけいあーと』(1988年10月号)、pp.133-138、異色群像

東野芳明「ヴェネチアのジョーンズ」、『みづゑ』第948号(1988年秋号)、pp.4-19

大野泰子「素材を練って表現するジャスパー・ジョーンズ」、『目の眼』第150号(1989年4月号)、pp.126-127

鎌谷伸一「ジャスパー・ジョーンズのUsuyuki」、『現代の眼(東京国立近代美術館ニュース)』第423号(1990年2月号)、pp.2-3

光田由里「ジャスパー・ジョーンズ(アメリカ現代美術の顔)」、『美術手帖』第622号(1990年4月号)、pp.159-163

「ジャスパー・ジョーンズ『FLAGS I』」、『ピロティク兵庫県立近代美術館ニュース』第78号(1990年10月10日号)、p.1、紙上美術館

「特集ジャスパー・ジョーンズ(版画が知覚するもの)」、『21世紀版』第5号(1991年2月号)、pp.41-64

——「J.J.」はなぜ米芸術を代表するアーティストなのか? 誰もが聞きたい素朴な15の質問と解答 答える人 千葉成夫/池田満寿夫「ジャスパー版画とほくの関係」/真田一貫「いま米国を巡回している二つのJ.ジョーンズ展」/伊藤隆夫「ジャスパー・ジョーンズ版画収集記」/リヴァ・キャッスルマン「ジョーンズの提供する図像ゲーム」

尾野正晴「ジャスパー・ジョーンズ(見る)こと(知る)こと(関係)を問う」、『季刊みづゑ』第963号(1992年夏号)、p.66、特集タイラー・グラフィックス版画工房の軌跡

スコット・ガットマン「ジャスパー・ジョーンズ(35年の軌跡)」、『アトリエ』第794号(1993年4月号)、pp.4-9

下「ジャスパー・ジョーンズ」、『藝術公論』第59号(1994年3月号)、pp.44-47、名作コレクション

ジャスパー・ジョーンズ、宇佐美圭司「インタビュー いまやっていることを話していきたい」、『へるめす』第48号(1994年3月)、pp.86-96

ケイ・ラーソン「抽象表現主義から出現した、美術界の中核 ロバート・ラウシェンバーグとジャスパー・ジョーンズ」、『アトリエ』第808号(1994年6月号)、pp.89-95

中村英樹「見ることの複雑性へ(ジャスパー・ジョーンズ再考)」、『国立国際美術館月報』第21号(1994年6月号)、p.2

ケイ・ラーソン「ジャスパー・ジョーンズ」、『アトリエ』第831号(1996年11月号)、pp.2-15

ガブリエレ・リヴェット「これほど多様な作品群に驚嘆!!」、『美術手帖』第741号(1997年5月号)、pp.116-117、海外ニュース ラインランド

*本目録を作成するにあたり、笹木繁氏のご協力を得ました。記して感謝いたします。

図版作品リスト

以下のリストは、すべてジャスパー・ジョーンズの作品である。各作品には、以下の略号を付した。(d): 素描, (p): 絵画, (pr): 版画, (s): 彫刻

絵画は概ね油彩もしくはエンコースティックによるものを指すが、他の技法やオブジェを併用した作品も含まれる。素描には様々な媒体を用いたものが含まれるが、支持体の多くは紙またはプラスチックである。この分類にあてはまらない作品、および同じ題名をもつ作品に関しては、区別できるように()内に注記を付した。

各作品にはページ数と、図版番号(pl.)・挿図番号(fig.)を明記した。

- 秋, 1986(p): pl. 205
ある男が「噛んだ絵, 1961(p): 扉絵; p. 23, fig. 4; pl. 82
アルファベット, 1957(d): pl. 18
アレキ・ウープ, 1958(p): pl. 31
移行, 1962(p): p. 45, fig. 4
移行 I, 1966(pr): pl. 120
移行 II, 1966(p): pl. 118
ウォッチマン, 1964(p): pl. 108
ウォッチマン, 1966(d): pl. 116
うす雪, 1977-78(p): pl. 167
うす雪, 1977-78(p): pl. 168
うす雪, 1979(d): pl. 174
うす雪, 1981(d): pl. 180
うそつき, 1961(d): pl. 85
歌うモンテツ, 1989(p): p. 30, fig. 16; pl. 224
「歌うモンテツ」のためのスケッチ, 1988(d): p. 66, fig. 18
海辺で, 1961(p): pl. 77
エール罐, 1978(d): pl. 169
エディングスヴィルより, 1969(d): pl. 139
M, 1962(p): p. 44, fig. 3
円の仕掛け, 1959(p): pl. 49
往復台の連続, 1961(d): p. 44, fig. 2
おとり, 1971(p): pl. 144
おもちゃピアノ付きの作品, 1954(コンストラクション): pl. 3
オレンジ色の地の上の旗, 1957(p): pl. 25
オレンジ色の地の上の旗 II, 1958(p): pl. 27
- 懐中電灯 I, 1958(s): pl. 44
懐中電灯 II, 1958(s): pl. 45
懐中電灯 III, 1958(s): pl. 46
顔, 「無題からの型抜き」のシリーズより, 1974(pr): p. 48, fig. 8
鏡のへり, 1992(p): pl. 236
鏡のへり2, 1993(p): pl. 237
カップ・4・ピカソ, 1972(pr): p. 49, fig. 9
壁の作品, 1968(p): pl. 126
カンヴァス, 1956(p): pl. 20
寒暖計, 1959(p): pl. 57
危険な夜, 1982(p): p. 318(部分); pl. 189
危険な夜, 1982(d): pl. 190
患者の家, 1962(p): p. 28, fig. 13(部分); pl. 90
グッド・タイム・チャーリー, 1961(p): pl. 80
グリーン・エンジェル, 1990(p): p. 23, fig. 6(部分); pl. 226
黒い標的, 1959(p): pl. 60
黒の数字のシリーズ, 1968(pr): pls. 128-37
コート・ハンガー, 1958(d): pl. 32
高校時代, 1964(s): pl. 114
荒野 II, 1963(d): pl. 99
声, 1964-67(p): pl. 122
声, 1966-67(pr): pl. 121
声2, 1968-71(p): pl. 145
カラージュのある白の旗, 1955(p): pl. 6

- The, 1957(P): pl. 21
ザ・カップ・ウィー・オール・レース・4, 1962(pr): p. 56, fig. 12
彩色された数字, 1958-59(p): pl. 39
サヴァラン, 1977(d): pl. 166
サヴァラン, 1977-81(pr): pl. 181
サヴァラン, 1978(pr): p. 50, fig. 10
サヴァラン3(赤), 1978(pr): pl. 172
仕掛け, 1961-62(p): pl. 87
仕掛け, 1962(p): pl. 88
仕掛け, 1962(d): pl. 89
仕掛け(黒一色刷り), 1972(pr): pl. 147
四季, 1989(d): pl. 222
四季, 1990(pr): pl. 227
死体, 1974-75(d): pl. 161
死体と鏡, 1974(p): p. 27, fig. 11; pl. 155
死体と鏡 II, 1974-75(p): pl. 158
思念競争, 1983(p, エンコースティック): p. 32, fig. 18(部分); pl. 193
思念競争, 1984(p, oil): pl. 194
ジュビリー, 1959(p): pl. 53
定規と「灰色」のある絵, 1960(p): p. 43, fig. 1
消失 II, 1961(p): pl. 79
白い数字, 1958(p): pl. 26
白い数字, 1958(p): pl. 38
白い旗, 1955(p): p. 116(部分); pl. 11
白い標的, 1958(p): pl. 34
スーヴニール, 1964(p): pl. 109
スーヴニール2, 1964(p): pl. 110
数字, 1960(d): pl. 71
数字, 1966(d): pl. 115
数字5, 1955(p): pl. 7
数字5, 1960(p): pl. 61
スクリーン・ピース3, 1968(p): pl. 127
スケッチブック・ノート(部分): p. 28, fig. 14
スコット・フェイガンのレコード, 1969(d): pl. 141
スタジオ II, 1966(p): pl. 117
スタジオにて, 1982(p): pl. 188
スペース, 1970(d): pl. 143
すべては無, リチャード・ダッド, 1992(d): pl. 235
石膏型のある標的, 1955(p): pl. 10
せみ, 1979(d): pl. 175
0-9の重複, 1960(d): pl. 63
0-9の重複, 1960(p): pl. 65
0-9の重複, 1961(d): pl. 86
潜望鏡(ハート・クレーン), 1963(p): p. 26, fig. 10(部分); pl. 103
潜望鏡(ハート・クレーン), 1977(d): pl. 164
- ダイヴァー, 1962(p): pl. 98
ダイヴァー, 1963(d): p. 92(部分); pl. 101
タッチワイフ, 1975(p): pl. 159
タンゴ, 1955(p): pl. 15
タントラの細部, 1980(d): pl. 182
タントラの細部 I, 1980(p): pl. 185
タントラの細部 II, 1981(p): pl. 186
タントラの細部 III, 1981(p): pl. 187
地下鉄, 1965(s): pl. 113
地図, 1961(p, 油彩): pl. 78
地図, 1962(p, エンコースティック): pl. 96
地図, 1963(p, エンコースティック): p. 190(部分); pl. 97
地図(バックミンスター・フラワーの世界ダイマンクシオン・エアロ
ーション計画による), 1967-71(p, エンコースティック): pl. 146
地の果て, 1963(p): pl. 102
蝶番のついたカンヴァス, 「断片—何に因って」のシリーズより, 1971(pr): p. 46, fig. 6
翼, 1963-66(pr): pl. 119
出足の遅れ, 1959(p): pl. 54
テニソン, 1958(p): pl. 36
電球, 1958(d): pl. 42
電球, 1960(s): pl. 67
電球, 1960(s): pl. 68
電球 I, 1958(s): pl. 47
電球 II, 1958(s): pl. 48
到着/出発, 1963-64(p): p. 222(部分); pl. 104
時計とベッドの間, 1981(p, エンコースティック): pl. 183
時計とベッドの間, 1981(p, 油彩): p. 300(部分); pl. 184
時計とベッドの間, 1982-83(p, エンコースティック): pl. 192

床屋の木, 1975(p): pl. 162
トレーシング, 1977(d): p. 63, fig. 17
トレーシング, 1978(d): p. 38(部分); pl. 171
トレーシング, 1989(d): pl. 223
トレーシング(セザンヌに倣って), 1994(d): pl. 245
トレーシング(セザンヌに倣って), 1994(d): pl. 246
トレーシング(セザンヌに倣って), 1994(d): pl. 247
トレーシング(セザンヌに倣って), 1994(d): pl. 248
トレーシング(セザンヌに倣って), 1994(d): pl. 249
トレーシング(セザンヌに倣って), 1994(d): pl. 250

泣く女, 1975(p): pl. 160
夏, 1985(p): 表紙; p. 29, fig. 15; pl. 204
何に因って, 1964(p): p. 45, fig. 5(部分); pl. 105
「何に因って」の習作, 1969(d): pl. 138
No, 1961(p): pl. 81
No, 1964(d): pl. 111
匂い, 1973-74(p): p. 268(部分); pl. 154
2個のボールのある絵, 1960(p): p. 162(部分); pl. 62
2個のボールのある素描, 1957(d): pl. 17
塗られたブロンズ, 1960(s): p. 25, fig. 9; pl. 66
塗られたブロンズ, 1960(s): pl. 69

ハーレム・ライト, 1967(p): pl. 123
灰色のアルファベット, 1956(p): pl. 19
灰色の数字, 1958(p): pl. 37
灰色の長方形, 1957(p): pl. 24
ハイウェイ, 1959(p): pl. 52
旗, 1954-55(p): pl. 8
旗, 1955(d): pl. 14
旗, 1957(d): pl. 16
旗, 1958(d): pl. 29
旗, 1959(d): pl. 56
旗, 1959(d): pl. 58
旗, 1960(p): pl. 59
旗, 1967-68(pr): pl. 125
旗, 1969(d): pl. 140
旗 I, 1960(pr): pl. 74
旗 II, 1960(pr): pl. 75
旗 III, 1960(pr): pl. 76
ハッテラス, 1963(pr): pl. 100
春, 1986(p): pl. 207
ハンス・ホルバインに倣って, 1993(p): pl. 244
引出し, 1957(p): pl. 22
批評家は見る II, 1964(S): p. 25, fig. 8; pl. 112
皮膚, 1975(d): p. 31, fig. 17; pl. 150
皮膚 I, 1973(d): pl. 148
皮膚 II, 1973(d): p. 28, fig. 12; pl. 149
「皮膚」のための習作 I, 1962(d): p. 24, fig. 7; pl. 91
「皮膚」のための習作 II, 1962(d): pl. 92
「皮膚」のための習作 III, 1962(d): pl. 93
「皮膚」のための習作 IV, 1962(d): pl. 94
標的, 1958(p): pl. 35
標的, 1958(d): pl. 40
標的, 1958(d): pl. 41
標的, 1960(pr): pl. 73
日除け, 1959(P): pl. 50
フィールド・ペインティング, 1963-64(p): pl. 107
4・ザ・ニュース, 1962(p): p. 56, fig. 13
腹話術師, 1983(p): pl. 200
2つの旗, 1960(d): pl. 72
2つの旗, 1962(p): pl. 95
フック, 1958(d): pl. 33
冬, 1986(p): pl. 206
フランク・オハラ「私の感情の思い出に」(ニューヨーク近代美術館刊, 1967年)のための挿絵(d): p. 22, fig. 3
平面上のダンサー, 1979(p, 油彩): pl. 176
平面上のダンサー, 1980(p, 油彩, アクリル): pl. 177
「ボールのある絵」のための習作, 1958(d): pl. 28
星, 1954(p): pl. 4
ホルバインに倣って, 1993(p): pl. 243
本, 1957(本, 木にエンコースティック): pl. 23

窓の外で, 1959(p): pl. 51
水が凍る, 1961(p): pl. 83
3つの旗, 1958(p): pl. 30
3つの旗, 1959(d): pl. 55
3つの旗, 1960(d): pl. 70
3つの旗, 1977(d): pl. 163
緑の標的, 1955(p): pl. 12

無題, 1954(p, 油彩): pl. 1
無題, 1954(d): pl. 2
無題, 1954(コンストラクション): pl. 5
無題, 1964-65(p, 油彩): pl. 106
無題, 1972(p, 油彩, エンコースティック): pl. 153
無題, 1977(d): pl. 165
無題, 1978(d): pl. 170
無題, 1980(d): pl. 178
無題, 1983(d): pl. 191
無題, 1983(p, エンコースティック): p. 53, fig. 11
無題, 1983-84(d): pl. 198
無題, 1984(p, 油彩): pl. 196
無題, 1984(p, 油彩): pl. 197
無題, 1984(d): pl. 199
無題, 1984(p, エンコースティック): pl. 201
無題, 1984(p, エンコースティック): pl. 202
無題, 1986(d): pl. 209
無題, 1986(d): pl. 210
無題, 1986(d): pl. 211
無題, 1986(d): pl. 212
無題, 1986(d): pl. 213
無題, 1986(d): pl. 214
無題, 1986(d): pl. 215
無題, 1986(d): pl. 216
無題, 1986(d): pl. 217
無題, 1987(p, エンコースティック): pl. 219
無題, 1988(d): pl. 218
無題, 1988(p, エンコースティック): p. 336(部分); pl. 221
無題, 1988(d): p. 61, fig. 14
無題, 1988(d): p. 62, fig. 15
無題, 1990(p, 油彩): pl. 225
無題, 1990(p, エンコースティック): p. 358(部分); pl. 228
無題, 1990(d): p. 62, fig. 16
無題, 1991(p, 油彩): pl. 229
無題, 1991(p, エンコースティック): pl. 230
無題, 1991(p, 油彩): pl. 232
無題, 1991(d): pl. 233
無題, 1991-94(p, 油彩): pl. 231
無題, 1992(d): pl. 234
無題, 1992-94(p, エンコースティック): pl. 241
無題, 1992-95(p, 油彩): p. 12(部分); p. 13, fig. 1; pl. 242
無題, 1993(d): pl. 239
無題, 1993-94(d): pl. 238
無題, 1994(d): pl. 240
無題(赤, 黄色, 青), 1984(p): p. 14, fig. 2; pl. 195
無題(M. T. の肖像), 1986(p): p. 23, fig. 5(部分); pl. 208
「無題, 1972」より4つのパネル, 1973-74(pr): pl. 156
「無題, 1972」より4つのパネル(灰色と黒), 1973-75(pr): pl. 157
無題(第2版), 1969(pr): pl. 142
無題(「無題, 1972」より), 1973(d): p. 48, fig. 7
無題(「無題, 1972」より), 1975(d): pl. 151
無題(「無題, 1972」より), 1976(d): pl. 152
無題(夢), 1985(p): pl. 203

浴室, 1988(p): pl. 220
4つの顔のある標的, 1955(p): pl. 9
4つの顔のある標的, 1955(d): pl. 13
4つの顔のある標的, 1958(d): pl. 43
4つの顔のある標的, 1968(d): pl. 124
4つの顔のある標的, 1979(d): pl. 173
4つの顔のある標的, 1968-81(d): pl. 179
夜のドライバー, 1960(d): pl. 64

私の感情の思い出に—フランク・オハラ, 1961(p): pl. 84

写真クレジット | Photograph Credits

掲載された作品写真の大半は、キャプションに記した作品の所有者または管理者より提供を受けた。個々の作品には、アメリカ合衆国または他国の著作権法により保護されているものがあり、その際いかなる場合でも著作権者の許可なく複製することを禁ずる。以下の写真クレジット、その他の写真クレジットは、作家、作家の代理人、作品の所有者のうちのすべてあるいはいずれかの希望により掲載した。

ジャスパー・ジョーンズ作品:
©1996 Jasper Johns/VAGA, New York, NY./SPDA, Tokyo

以下の写真のクレジットについては、ページ数、図版番号 (pl.)・挿図番号 (fig.)とともに、クレジットを明記した。

©Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts. All rights reserved: 153, pl. 35.

Michael Agee: 86, fig. 59.

David Allison, New York: 92; 190; 336; 352, pl. 217.

Arion Press, San Francisco: 88, fig. 65.

Art Resource, New York/Tate Gallery, London: 80, fig. 28; 91, fig. 83.

Artothek: photograph by Joachim Blauel, 240. Photograph by Bayer & Mitko, 222.

©1996 The Barnes Foundation: 79, figs. 23, 26.

©Primula Bosshard, Fribourg: 358.

Rudolph Burckhardt, New York: 44, fig. 3; 159, pl. 42.

C & M Arts, New York: 254, 255, pl. 123.

Leo Castelli Photo Archives: 28, fig. 13; 43; 61; 62, figs. 15, 16; 63; 66; 100, fig. 12; 141; 179; 211; 290, 291, pl. 160; 306, pl. 174; 310, pl. 178; 357. Photographs by Eric Pollitzer, 48, fig. 7; 292. Photograph by Glenn Steigelman, 314. Photographs by Dorothy Zeidman, 53; 150, pl. 29; 210, pl. 89; 255, pl. 124; 312.

City Light Studio, Miami: 204, pl. 80.

©The Art Institute of Chicago. All rights reserved: 288; ©1996, 326, pl. 190.

Christie's, New York: 170; 206, pl. 83; 216, 217.

©1995 The Cleveland Museum of Art: 295.

Bevan Davies, New York: 306, pl. 173.

Des Moines Art Center: photograph by Craig Anderson, 154.

Fondation Edelman, Musée d'Art Contemporain, Lausanne: 347.

©The Equitable Life Assurance Society of the U.S.: 107, fig. 25.

Gagosian Gallery, New York: 109, fig. 28; 208, pl. 86; 241; 244.

Gamma One Conversions: 31; 130, pl. 2; 142, pls. 17, 18; 158, pl. 41; 182, pl. 64; 281; 297, pl. 169; 352, pl. 218.

Rick Gardner, Houston: 293, pl. 163.

©Anne Gold, Aachen: 268; 284.

©President and Fellows, Harvard College, Harvard University Art Museums: 289.

Harvard University Art Museums: 81, fig. 38.

Greg Heins, Boston: 186, pl. 71.

©The Estate of Eva Hesse, courtesy Robert Miller Gallery: 103, fig. 16.

Hickey-Robertson, Houston: 82, fig. 42.

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden: photograph by Lee Stalsworth, 105, fig. 21; 133.

George Hixson, Houston: 160, pl. 44; 161, pl. 47; 184, pl. 68; 247, pl. 114.

Jacqueline Hyde, Paris: 89, fig. 72.

©Paul Klee Stiftung, Bern: photograph by Kurt Blum, 91, fig. 84.

Arxiu MAS, Barcelona: 89, fig. 71.

McKee Gallery, New York: photograph by Mates, 108, fig. 27. Photograph by Steven Sloman, 108, fig. 26.

The Menil Collection, Houston: ©Hickey-Robertson, 95, fig. 6; 130, pl. 1; 132; 143; 253.

©1996 The Metropolitan Museum of Art, New York: 86, fig. 60; 87, fig. 63.

Milwaukee Art Museum: Efraim Lev-er, 331.

©Munch Museum: 84, fig. 50.

©The Museum of Modern Art, New York: 294, pl. 166. Photographs by Kate Keller, 46; 49; 136; 139; 203; 250; 313; 326, pl. 191. Photographs by Kate Keller and Erik Landsberg, 2; 12, 13; 23, fig. 4; 24; 28, fig. 12; 38; 80, fig. 30; 88, fig. 66; 90, fig. 75; 99, fig. 11; 101; 111; 135; 142, pl. 16; 150, pl. 28; 159, pl. 43; 187; 188, pls. 73, 74; 189, pls. 75, 76; 206, pl. 82; 212, 213, pls. 91-94; 218, pl. 100; 245, pl. 109; 252; 255, pl. 125; 258, 259, pls. 128-37; 261, pl. 141; 262, pl. 142; 280, pls. 148, 149; 286, 287, pls. 156, 157; 291, pl. 161; 299; 311, pl. 181; 332, pl. 199; 368; 380. Photographs by James Mathews, 22; 251. Photograph by Mali Olatunji, 248, pl. 116. Photographs by Soichi Sunami, 78, fig. 21; 83, fig. 46; 84, fig. 49; 94, fig. 2.

©National Gallery of Art, London: 79, fig. 25.

National Gallery of Art, Washington, D.C.: ©1996, 109, fig. 29. Photograph by Dean Beasom, 248, pl. 115. Photographs by Richard Carafellii, 138; 205. Photographs by Bob Grove, 116; 243; 300; 318. ©1994 photographs by Edward Owen, 23, fig. 5; 325; 349.

National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: 26; 221.

©The Nelson Gallery Foundation. All reproduction rights reserved. The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City: photograph by Robert Newcombe, 293, pl. 164.

The New Yorker Magazine, Inc.: ©1960, 1988, 93. ©1962, 1990, 113.

Jeffrey Nintzel Photography, New Hampshire: 172.

Nippon Television Network Corporation, Tokyo: 32, fig. 19.

Öffentliche Kunstsammlung Basel: photographs by Martin Bühler, 134, pl. 6; 264, 265; 354.

Pace Wildenstein, New York: 104, fig. 18; 110.

Douglas M. Parker, Glendale, California: 334.

Philadelphia Museum of Art: 25, fig. 8; 161, pl. 48; 181; 185, pl. 69; 247, pls. 112, 113; 324. Photographs by Graydon Wood, 80, fig. 29; 81, fig. 37; 86, fig. 58; 162.

Estate of Pablo Picasso: 90, fig. 79.

Eric Pollitzer: 27; 83, figs. 47, 48; 103, fig. 17; 105, fig. 22; 245, pl. 110; 249, pl. 118; 263; 285.

©R.N.M., Paris: 90, figs. 76-78.

©Rheinisches Bildarchiv, Cologne: 25, fig. 9; 45, fig. 4; 147; 156; 184, pl. 66; 266, 267; 283.

Rose Art Museum, Brandeis University: photograph by Harry Bartlett, 145, pl. 22.

Lynn Rosenthal: 80, fig. 31.

Royal Collection Enterprises, Photographic Services: 78, fig. 20.

S.A.D.E. Archives, Milan: 81, figs. 34, 35.

San Francisco Museum of Modern Art: photographs by Ben Blackwell, 220; 256. Photograph by Don Myer, 95, fig. 5.

Marc Schuman, Glenwood Springs, Colorado: 155; 260, pl. 139; 261, pl. 140.

©Seattle Art Museum: photograph by Paul Macapia, 177.

©Shelburne Museum: 87, fig. 62.

©1989 Steven Sloman, New York: 219.

©Sotheby's, Inc.: 131; 173-75; 178, pl. 58; 207; 257; 348.

Jim Strong, Inc., New York: 45, fig. 5; 83, fig. 45; 151, pl. 31; 369; 378, pl. 239.

Tate Gallery: photograph by John Webb, 309.

Telimage, Paris: 89, fig. 74.

UNESCO/R. Lesage: 91, fig. 82.

©Malcolm Varon, New York: 184, pl. 67; ©1995, 282, pl. 152; 355.

Virginia Museum of Fine Arts: photograph by Katharine Wetzel, 326, 327, pl. 192.

Walker Art Center, Minneapolis: 296.

©Whitney Museum of American Art, New York: 95, fig. 4. Photographs by Geoffrey Clements, 32, fig. 18; 99, fig. 10; 151, pl. 30; 328.

John D. Woolf, Cambridge, Massachusetts: 144, pl. 21; 148; 176, pl. 56.

©Dorothy Zeidman: cover; 28, fig. 14; 29; 78, fig. 22; 79, fig. 24; 80, fig. 32; 81, fig. 36; 83, fig. 44; 85, figs. 55, 56; 87, fig. 64; 88, figs. 67, 68; 91, fig. 81; 134, pl. 7; 160, pl. 46; 182, pl. 63; 280, pl. 147; 307; 310, pl. 179; 335; 344-46; 371, 372; 374, pl. 234; 378, pl. 238; 379; 382, 383, pls. 245-50. ©1989, 218, pl. 99; 356, pl. 222. ©1990, 366. ©1991, 298; 350, 351, pls. 209-16; 370; 375. ©1994, 14; 330, pl. 195; 377; 378, pl. 240.

Octave Zimmerman, Colmar: 85, figs. 53, 54.

作品借用先一覧 | Lenders to the Exhibition

- Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen
Stedelijk Museum, Amsterdam
The Baltimore Museum of Art
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York
The Art Institute of Chicago
Museum of Contemporary Art, Chicago
The Cleveland Museum of Art
Museum Ludwig, Cologne
Dallas Museum of Art
Des Moines Art Center
Modern Art Museum of Fort Worth
The Menil Collection, Houston
The Museum of Fine Arts, Houston
Victoria and Albert Museum, London
Tate Gallery, London
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles
Walker Art Center, Minneapolis
Bayerische Staatsgemäldesammlungen/Staatsgalerie moderner Kunst, Munich
The Museum of Modern Art, New York
Whitney Museum of American Art, New York
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Virginia Museum of Fine Arts, Richmond
The State Russian Museum, St. Petersburg
Seattle Art Museum
The Sogetsu Art Museum, Tokyo
The Museum of Modern Art, Toyama
Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Massachusetts
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
National Gallery of Art, Washington, D.C.
- Irving Blum
Norman and Irma Braman
Jean Christophe Castelli
Leo Castelli
Douglas S. Cramer
Peggy and Richard Danziger
Kenneth and Judy Dayton
Anne and Anthony d'Offay
Mr. and Mrs. Barney A. Ebsworth
Joel and Anne Ehrenkranz
Gail and Tony Ganz
Sally Ganz
David Geffen
Mrs. John Hilson
Jasper Johns
Philip Johnson
Sarah-Ann and Werner H. Kramarsky
Margo H. Leavin
Mildred and Herbert Lee Collection
Ludwig Collection
Margulies Family Collection
Robert and Jane Meyerhoff
Nerman Collection
Mr. and Mrs. S. I. Newhouse
Michael and Judy Ovitz
Robert Rauschenberg
Jane and Robert Rosenblum
Denise and Andrew Saul
Richard Serra and Clara Weyergraf-Serra
Sonnabend Collection
Mrs. Lester Trimble
David Whitney
Anonymous lenders
Galerie Bonnier, Geneva
Leo Castelli Gallery, New York
Anthony d'Offay Gallery, London
The Fukuoka City Bank

*本カタログは、ニューヨーク近代美術館発行の
Jasper Johns: A Retrospective (1996)の日本語版として編集された。

「ジャスパー・ジョーンズ展」カタログ 日本語版

編集 橋本啓子/岡村恵子(東京都現代美術館)
編集協力 塩田純一/南雄介/藤井重紀(東京都現代美術館)
鷺田めるろ(東京大学大学院)/西野華子
デザイン ベサニー・ジョーンズ・デザイン、ニューヨーク
デザイン協力 梯耕治
制作 美術出版デザインセンター
印刷・製本 光村印刷株式会社
発行 読売新聞社*

Originally published in the English language by
The Museum of Modern Art, New York.

Copyright ©The Museum of Modern Art, New York 1996
Japanese edition copyright ©The Yomiuri Shimbun 1997

Works of art by Jasper Johns are
©1996 Jasper Johns/Licensed by VAGA, New York, NY/SPDA, Tokyo

Certain illustrations are covered by claims to copyright cited
in the Photograph credits. All rights reserved.



M0+
MUSEUM CONTEMPORARY TOKYO
OF ART