

ジャクソン・ポロックとリー・クラズナー、 自然の新しい概念

ゲイル・レヴィン

リー・クラズナーは、会ってまもなくのジャクソン・ポロックの作品を師であり友人であるハンス・ホフマンに見せて注目させようとしたことからわかるように、ポロックを高く評価していた。ホフマンは友人だったピエト・モンドリアンと同じく清潔と秩序を好んだが、クラズナーは、ポロックのアトリエは乱雑であると知りながらホフマンを連れて行ったのだった。ホフマンは、セットされた静物やモデルの形跡がアトリエにないのを見て、「制作は実物^{ネイチャー}を見てするか」と尋ねた。それに対するポロックの答えは「私が自然^{ネイチャー}です」というものだった。ホフマンは、この答えに挑発されて「あなたは自然を見て制作せず、自分の記憶で制作している。それはよくない。将来、自己反復に陥るだろう」と警告した¹。

クラズナーが後年彼女自身の作品にポロックが与えた衝撃について語る中にも、自然は見出される。「一種の暗黒期を、立ちはだかる灰色のものしか描けない時期を経験しました。というのも、それはちょうど大きな過渡期で、この時点まで、ホフマンだけでなく私も自然を見て制作していましたから。[...]私がここにいる、自然は外部のそこにあるのです。それが女性であれリングであれ、他の何の形をとっていても、つまりいわゆる自然に基づいて制作をしていたのですが、その概念は崩壊しました[...]」。彼女は、真っ白なカンヴァスに向かうトラウマについて、「自分が自然なのだわかった上で、そのカンヴァスに何かを起こそうとしたけれど、起こっているのは本物の変化でした。この過渡期は3年ほど続きました」と述べている²。

ホフマンのクラスでは、クラズナーも他の学生たちも、いつも準備された静物や生身のモデルを見て制作していた。抽象的な絵や素描を制作するときでさえ、彼女の出発点——現実の自然——は、物理的に彼女の前に存在していた。ホフマンと学生たちはこの現実にも縛り付けられていて、クラズナーは教室に到着したとたん「ひどい! ぜんぜん違う」と抗議したことがあったほどである³。他の学生たちが何事かしてみると、クラズナーはモデルが「髪の毛を切っている」と説明した。その違いは表面的には些細なことだが、クラズナーは見たものを抽象的な面に置き換えているので、その面が変わってしまったのだった。

クラズナーが自然を重視するには、ブルックリンでの子供時代が関係している。

Jackson Pollock, Lee Krasner and a New Concept of "Nature"

Gail Levin

It testifies to the high esteem in which Lee Krasner held the art of Jackson Pollock not long after meeting him that she determined to bring his work to the attention of her friend and former teacher, Hans Hofmann. She took him to Pollock's messy studio, even though she knew that Hofmann, like her friend Piet Mondrian, favored cleanliness and order. Hofmann, seeing no evidence of still life set ups or models in Pollock's studio, asked him, "Do you work from nature?" To which Pollock responded: "I am nature." Hofmann then warned: "You don't work from nature, you work by heart. That's no good. You will repeat yourself."¹

Nature would figure too in Krasner's later account of Pollock's impact on her work: "I went through a kind of black-out period or a painting of nothing but gray building up, because the big transition there is that up to that point, and including Hofmann, I had worked from nature... as I had worked so-called, from nature, that is, I am here and Nature is out there, whether it be in the form of a woman or an apple or anything else, the concept was broken..." She discussed the trauma of facing a blank canvas "with the knowledge that I am nature and try to make something happen on that canvas, now this is the real transition that took place. And it took me some three years."²

Krasner in Hofmann's class, like all of his students, had always worked either from a still life set up or from a life model. Even though she was painting and drawing abstractions, her starting point — the nature of reality — was physically present in front of her. Hofmann had his students so tied to reality that Krasner had once protested upon arriving to class: "It's all wrong! It's all changed!"³ When the other students looked to see what the matter was, Krasner explained about the model, "She's cut her hair," a detail that, while seemingly meaningless, changed the abstract planes Krasner was translating from what she observed.

Relevant to Krasner's appreciation of nature is her childhood in Brooklyn. Before she started school, her Jewish immigrant family moved from urban Brownsville to the East New York area of Brooklyn, which then was still rural. There was an old Dutch farm, where she used to go to fetch pails of milk fresh from the local cows. Some of the literature that she encountered as a child growing up in Brooklyn also influenced her love of nature. She recalled that

一家はユダヤ系移民で、彼女の就学以前に都会のブラウンズヴィルからブルックリンのイーストニューヨーク地区に引っ越したのだが、そこは当時まだ田舎だった。オランダ風の古い農場があり、クラズナーは地元の牛から絞った牛乳をバケツでもらいによく行ったものだった。ブルックリンで育った子供時代に出会った文学作品のなかにも、彼女の自然に対する愛に影響を与えたものがあった。偉大なロシアの小説家たちをはじめ、アメリカの随筆家ラルフ・ウォルド・エマーソンやベルギーのフランス語系劇作家・詩人・随筆家のモーリス・メーテルリンクの作品を、兄のアーヴィングが読んでくれたことをクラズナーは憶えている。

クラズナーは、エマーソンの著作の中でも1836年の随筆『自然』に特に惹かれていたが、それはエマーソンが他人の見方と経験に依存するのではなく、各自の見方と経験を求めたからだ。「昔の人びとは、面と向かって、神と自然とを見た。われわれは、彼らの目を通して見ている。なぜ、われわれも宇宙に対して独自の関係をもたないのであろう。なぜ、われわれは伝来のものではなく、直感の詩と哲学をもち、祖先の宗教の歴史ではなく、われわれに啓示された宗教をもたないのであろう」⁴。エマーソンは、自然の概念そのものを定義した。「哲学的に考察すると、宇宙は自然と魂とからできている、したがって、厳密に言えば、われわれから離れているすべてのもの、哲学が『非我(ナット・ミー)』として区別するすべてのもの、すなわち自然と人工、すべての他人、私自身の肉体、これらのものは『自然』という名で呼ばなければならない。クラズナーはまた、芸術が自然とどう交差するかについてのエマーソンの考えに反応していたかもしれない。「『自然』は、普通の意味において、人間によって変えられていない要素のことをいう。空間、空気、河、葉、などである。『人工』は、こういう自然物に人間の意志をまじえたもの、つまり家屋、運河、彫像、絵画などをさす」⁵。

兄アーヴィングが英語版で読み聞かせてくれたメーテルリンクも、当時まだリーナと呼ばれていたクラズナーの自然に対する愛をはぐくんでくれただろう。「花の智慧」をはじめとする随筆を取めたメーテルリンクの『春の知らせ、その他の自然研究』は、1913年に独自編集のアメリカ版が出版されたが、クラズナーの花に対する愛を深めたのではないだろうか。この本には、彼女が子供時代以来思い出すアイリスや薔薇やデイジーが出てくるだけでなく、レタスの葉のナメクジに対する驚くべき自己防衛能力について緻密な議論が見られる。クラズナーは、1965年の初回顧展のために語った中で、そのレタスの葉の変った例えを思い出して自分の芸術を説明するのに利用している。「自分にとって、絵画とは、それが本当に『起こる』ときには、自然現象と、たとえばレタスの葉っぱと同じくらい奇跡的です。『起こる』という言葉で言いたいのは、人間の内面と外面が絵画において絡み合うということです」⁶。

クラズナーと同じくポロックも、子供時代のある期間を田舎で過ごしていた。ワイ

her older brother Irving read to her not only from the great Russian novelists, but also from the American essayist Ralph Waldo Emerson and from the francophone Belgian playwright, poet, and essayist, Maurice Maeterlinck.

Among Emerson's writings, Krasner surely found his 1836 essay, *Nature*, of particular interest because he called for one's own fresh sight and experience, not relying on that of others. He asked: "The foregoing generations beheld God and nature face to face; we, through their eyes. Why should not we also enjoy an original relation to the universe? Why should we not have a poetry and philosophy of insight and not of tradition, and a religion by revelation to us, and not the history of theirs?"⁴ Emerson defined the very concept of nature: "Philosophically considered, the universe is composed of Nature and the Soul. Strictly speaking, therefore, all that is separate from us, all which Philosophy distinguishes as the NOT ME, that is, both nature and art, all other men and my own body, must be ranked under this name, NATURE." Krasner would have also responded to Emerson's conception of how art intersects with nature: "Nature, in the common sense, refers to essences unchanged by man: space, the air, the river, the leaf. Art is applied to the mixture of his will with the same things, as in a house, a canal, a statue, a picture."⁵

When Irving read from the translations of Maeterlinck to Lena, as she was then still called, she would also have found encouragement for her love of nature. Maeterlinck's *News of Spring and Other Nature Studies*, including *The Intelligence of Flowers*, which was published in an American edition in 1913, could have reinforced the young Krasner's love of flowers. Not only do the irises, roses, and daisies that she recalled from her childhood all appear in this volume, but there is also an elaborate discussion of the lettuce leaf's remarkable ability to defend itself against slugs, recalling the unusual metaphor of the lettuce leaf, which she drew upon to explain her art in the statement for her first retrospective in 1965: "Painting, for me, when it really 'happens' is as miraculous as any natural phenomenon — as, say, a lettuce leaf. By 'happens,' I mean the painting in which the inner aspect of man and his outer aspect interlock."⁶

Like Krasner, Pollock had spent some of his childhood in rural areas. Born in Cody, Wyoming, by the time he was one, his family had settled on a small farm in Phoenix, Arizona. Economic fragility caused frequent displacements from the time Jackson was four years old. At that time, his family relocated to rural areas in southern California. Suffice it to say that Pollock was as acquainted with nature as any boy growing up on a farm would be. As a young man, Pollock's odd jobs included working as a lumberjack at Big Pines, California, where he cut wood in the summer of 1931.

In 1930, Pollock had begun to study art at the Art Students League with Thomas Hart Benton, who encouraged the painting of "local color" and the American scene. On one sketching trip, Jackson wrote to his brother Charles that "The country began get-

オミング州コーディに生まれ、1歳になる前に家族はアリゾナ州フェニックスの小さな農場に落ち着いた。経済的に安定していなかったために、ジャクソンが4歳の時から頻りに転居することになった。その頃、彼の家族は南カリフォルニアの田園地域に引っ越した。ポロックは、農場育ちの少年なら当然そうであるように、自然をよく知っていたといえよう。青年のポロックは、1931年の夏にカリフォルニア州ビッグパイNZでした材木伐採の仕事をはじめ、珍しい仕事をいくつも経験している。

1930年、ポロックはアート・スチューデント・リーグのトーマス・ハート・ベントンの元で美術を学び始めるが、ベントンは「地方色」とアメリカの景色を描くように奨励していた。スケッチ旅行の途中で、ジャクソンは「カンザスに来ると田舎が面白くなりはじめた——小麦は色づきはじめてたところで、農民たちは収穫の準備をしている」と兄のチャールズに書き送っている⁷。

ポロックとクラズナーは、出会ったときニューヨークに住んでいた。1942年の秋、ポロックはマンハッタン中心のグリニッチヴィレッジの東8番街46番地に住んでいた。クラズナーはちょうど1ブロック離れたところに暮らしていたが、1月に同じグループ展に加わったのが縁ではじまった求愛の結果、ポロックの所に移り住んだ。クラズナーが励まして助けたことで、ポロックのキャリアはグッゲンハイムを画商としてはじまった。生まれ故郷の西部よりニューヨークに住む方がいいかと1944年に聞かれたとき、ポロックはニューヨークの「刺激的な影響」が好みだと認めたが、次のようにも述べている。「西部には特別な感情を持っている。たとえば、大地の広漠とした水平の広がりだ。ここでは、大西洋だけがそうした感覚を与えてくれる」⁸。

1945年夏にクラズナーとポロックは、ニューヨーク州ロングアイランドの東端の辺鄙な地に友人のルーベンとバーバラのカデッシュ夫妻を訪問した。2組のカップルは、イースト・ハンプトンの湾岸沿いにある小村スプリングスの田舎風のコテージを共同で使っていた。そこでくつろいだ時間を過ごしたクラズナーは、ニューヨーク市を離れてこの地に1年を通して暮らそうと思いついた。ポロックは最初この案を拒否したが、従うことにした。小さな町で暮らすことを見込んで、2人は結婚することになった。1945年11月、北東の強風が吹くさなかに、2人はスプリングスのアカボナック川沿いの家に引っ越した。

小さな町での田舎生活に落ち着くと、2人は泳いだり砂浜沿いや野原を歩いたりするようになった。やがては、一緒に園芸をはじめ、食物も育てるようになる。ポロックとクラズナーが自然に浸りきった新生活をはじめたことは、それぞれの芸術作品に見て取れる。観察した自然を記録する代わりに、ポロックとクラズナーは自然から感じたことを表現した。新たな環境で出会った自然現象がもたらした衝撃は、作品のタイトルやイメージにも見いだせる。アカボナック川はネイティブ・アメリカンの名称であるが、1946年のポロックの絵画連作のタイトルとなった。この時期には「草原の

ting interesting in Kansas the wheat was just beginning to turn and the farmers were making preparation for harvest.”⁷

When Pollock and Krasner met, they were both living in New York City. During the fall of 1942, he was living at 46 East 8th Street in Greenwich Village in the heart of Manhattan, and Krasner had been living just a block away before she moved in with him, following a courtship triggered by their participation in the same group show the previous January. With Krasner's encouragement and help, Pollock's career was launched with Peggy Guggenheim as his dealer. When asked in 1944 if he preferred living in New York to his native West, he allowed that he preferred New York's "stimulating influences," but noted "I have a definite feeling for the West: the vast horizontality of the land, for instance; here only the Atlantic ocean gives you that!"⁸

During the summer of 1945, Krasner and Pollock visited their friends Reuben and Barbara Kadish on the rural Eastern end of Long Island in New York State. The two couples were sharing a rustic cottage in the Springs, a hamlet of the town of East Hampton. Their relaxed time there inspired Krasner to suggest to Pollock that they move out from New York City and live there year round. After initially rejecting the idea, Pollock became determined to do it. Anticipating life in a small town led the couple to marry. In November 1945, they moved out to a house along Accabonac Creek in Springs, arriving in the midst of a Northeaster.

As they settled into country living and small-town life, the area prompted them to swim and take walks along the beach and through the fields. Eventually, they began to garden together, growing some of their food. Their new immersion in nature shows up in art works by each of them. Instead of recording nature that they observed, Pollock and Krasner expressed what nature made them feel. The impact of some of the natural phenomena in the new environment is also evidenced in some of the titles that they chose and in some of the images themselves. The Native American name, Accabonac Creek, itself became the title of a series of paintings by Pollock in 1946. He called another of his series of abstract works at this time, "Sounds in the Grass," which includes paintings with titles like *Earth Worms & Croaking Movement* that refer to nature.

Krasner reflected, "One thing Jackson and I had in common was experience on the same level ...feeling the same things about landscape, for instance, or about the moon. He did a series about the moon. He had mysterious involvement with it. I had my own way of using that material. Very often I would get up at two or three and come out on the porch and just sit in the light here."⁹ Away from the city's electric lights, the moon came into its own. The stars seemed much brighter. Out of this experience, came such works as Krasner's 1947 canvas, *Night Life* (fig. 1), one of her Little Image series, as well works by Pollock such as *Constellation* (1946) (fig. 2) or *Comet* (1947).

Pollock eventually dropped naming his pictures and for a time

オは日本芸術と禅をはじめとするアジア文化に対する関心を積極的に追求していて、彼がポロックと禅の「行為（アクション）」の概念について議論したということもある。

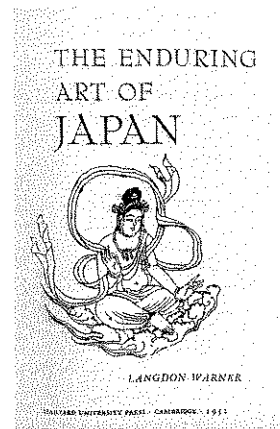
オッソリオがその年に入手した本の中に、おそらく同年春に出版されたばかりのラングドン・ウォーナーの『不朽の日本美術』¹⁰があったことがわかっている（図3）。ウォーナーはハーバード大学教授でアジア美術の専門家であり、1910年にボストン美術館のアジア芸術部門の初代部長となった日本人学者岡倉天心の学生だったこともあった¹¹。ウォーナーは話し上手で、ハーバード大学でオッソリオが学生だった頃に美術史を教えていた。恩師の著作を買ったことで、オッソリオはすでに鈴木大拙の1934年の著作『禅仏教入門』で馴染みのあった禅の思想に注目した。鈴木の本は1950年代のニューヨークの芸術家仲間ではよく読まれていて、オッソリオもハーバードに在学中に読んでいた可能性は非常に高い。

ウォーナーは序論で次のように記している。「墨で紙に描き下ろすとき、無我の原理（これをしている私は、私ではない）が扉を開き、必然的で本質的な真理が流れ込むようになると、禅芸術家は発見した。自我がドローイングをコントロールしないときでも、意味はコントロールしなければならない。この原理は、禅の教え全体を貫いているが、とりわけアクションが含まれているときにそうである」。これより前の本で鈴木大拙は、無我の境地で「無意識は実現される」と書いていて、『私がそれをしている』という感覚が全くない恍惚状態なのだと述べている¹²。彼の説明によれば、無我になると「あなたの生まれつきの才能は、あらゆる種類の思考、反省、気取りから解放された意識の中に置かれる」¹³。

1952年夏、芸術評論家ハロルド・ローゼンバーグは、イースト・ハンプトンに住む友人のポロック、クラズナー、オッソリオによる芸術についての語らいにしばしば加わっていた¹⁴。ローゼンバーグは、1952年12月の『アート・ニュース』誌に掲載された「アメリカのアクション・ペインターたち」という記事でアクションの概念を展開したが、「無我」について耳にしたことが影響を与えたようである。「あるとき、一群のアメリカの画家にとっては、キャンバスが、実際のあるいは想像上の対象を再生し再現し分析し、あるいは『表現する』空間であるよりもむしろ、アクションの場としての闘技場に見えるはじめた」¹⁵。この画期的な記事で、ローゼンバーグは「アクション・ペインティング」という名称をはじめて用いたが、この文章はウォーナーの新しい本の出版と同じ頃に書かれている。

ローゼンバーグは、同じ記事で、「画家はもはやイメージを念頭に置いてイーゼルに向かうのではない。材料を手にして目の前にある材料に何かをするために近づくのである。イメージは、この出会いの結果から生じる」¹⁶と述べて、「思索から解放された意識」である禅のアクションを思い起こさせようとし続ける。

Fig. 3
ラングドン・ウォーナー『不朽の日本美術』
扉および小扉ページ、1952年
「アルフォンソ・オッソリオ、'52、イーストハンプトン」
との記載あり
Title and half-title page from Langdon Warner,
The Enduring Art of Japan, 1952, with inscription
"Alfonso Ossorio '52 East Hampton"



Alfonso Ossorio '52
THE ENDURING ART
OF JAPAN
Ossorio Hampton

teachings especially where action is involved." Suzuki had written in his earlier book that in a state of *muga* "the unconscious is realized" and described "a state of ecstasy in which there is no sense of "I am doing it."¹² In *muga*, he explained, "your natural faculties [are] set in a consciousness free from thoughts, reflections, or affectations of any kind."¹³

In the summer of 1952, the art critic Harold Rosenberg sometimes joined his East Hampton friends Pollock, Krasner, and Ossorio when they talked about art.¹⁴ It appears that hearing about *muga* influenced the critic Harold Rosenberg as he developed his concept of action in his article "The American Action Painters," which appeared in *Art News* in December 1952. Rosenberg wrote, "At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze, or 'express' an object, actual or imagined."¹⁵ Rosenberg's work on this landmark article, in which he first named "action painting," coincides with the publication of Warner's new book.

Rosenberg went on to evoke the Zen action that is "consciousness free from thoughts" in this same article, when he observed that "The painter no longer approached his easel with an image in his mind; he went up to it with material in his hand to do something to that other piece of material in front of him. The image would result from his encounter."¹⁶

Gossip circuits buzzed when Rosenberg's "The American Action Painters" appeared. The article created stir that pained Pollock, who felt personally attacked by Rosenberg's thesis on "action painting," even though Rosenberg did not identify him by name. When Rosenberg poked fun in his article at an unnamed artist who claimed that another was not modern because "he works from sketches," he was describing an attitude held by both Krasner and Pollock, neither of whom worked from sketches in making paintings. Rosenberg wrote, "A painting that is an act is insepara-

ローゼンバーグの「アメリカのアクション・ペインターたち」が発表されたとき、世間は大騒ぎとなった。この記事は、ポロックを苦しめる騒動を引き起こした。ローゼンバーグは誰のことが特定できないようにしているが、ポロックは「アクション・ペインティング」の記事でローゼンバーグに攻撃されていると感じたのである。

ローゼンバーグの記事は、「スケッチを元に制作する」のはモダンではないと主張する無名の芸術家をからかっている。このとき彼は、絵を描くときにスケッチから制作していないクラズナーとポロックの態度のことをあてこすっていたのである。ローゼンバーグは、「行為である絵画は、作家の年代記から切り離すことはできない。絵画自体が作家の生活というまぜこぜの混合物の中のひとつの『瞬間』なのである。[……]新しい絵画は芸術と生活の間のあらゆる区別を粉碎してしまった」¹⁷と書いている。この文章は、アルコール中毒のポロックを暗に攻撃している、その絵画によって賞賛と嘲笑的な注目を同時に浴びる一方で、人前での振る舞いがあまりにもしばしば異常だったポロックを。ローゼンバーグは、「カンヴァスに意味を与えている」のは、「芸術家があたかも彼が生々しい状況にあるかのように、感情や知性のエネルギーを組織化する方法」であると主張した¹⁸。

ローゼンバーグは、「言葉の柔軟さがないので[……]支離滅裂なことになる」芸術家について語ることで、さらに直接的にポロックを嘲笑した。芸術家が自分の作品について記述する例の一つとして彼が挙げたのが、「これは『自然』を再現しているのではなく『自然』なのだ」である。だが、それはポロックがホフマンのアドヴァイスに言い返した有名な言葉を言い換えたものだった¹⁹。ローゼンバーグは、次のように語るとき、考えていた以上の暴露をしたのかもしれない。「海岸で拾った一片の木片が『アート』になる。[……]『モダン・アート』は実際に新しくある必要はない。それは『誰か』にとって、流木を最後に拾いあげたレディにとって、新しくあればいいのだ[……]」²⁰。

流木がローゼンバーグの心に引っかかっていたとしたら、それは浜辺でハーバート・マターが撮影した若き妻メルセデスのヌード写真をローゼンバーグが見ていたからかもしれない(図4)。マターは、メルセデスの胸をフレーム取るのに流木を使っていた。ポロックはその写真を1枚所有していた。ローゼンバーグが「最後に拾いあげたレディ」とあきらかに見下げるような言い方をしたのは、メルセデスにエロティックな目配せをしていたのかもしれない、ポロックは当時彼女と不倫関係にあったが、同時にデ・クーニングの別居中の妻エレンとも会っていた。

ローゼンバーグの記事に傷ついたポロックは、友人のジェフリー・ポッターに述べている。「私が追い込まれたコーナーは、ハロルド・ローゼンバーグがアクション・ペインターたちについて書いたことにもっと近い[……]どのように進展するのか。前衛芸術家には観客が皆無だ。作品は珍しくなくなって、売買はされるが求められては

ble from the biography of the artist. The painting itself is a 'moment' in the adulterated mixture of his life... The new painting has broken down every distinction between art and life."¹⁷ This statement implicitly attacked the alcoholic Pollock, whose public behavior was too often dysfunctional, while his paintings had gained him both admiring and derisive attention. Rosenberg argued that "what gives the canvas its meaning" is "the way the artist organizes his emotional and intellectual energy as if he were in a living situation."¹⁸

Rosenberg taunted Pollock even more directly by discussing artists who, "lacking verbal flexibility ... speak in a jargon;" among the examples he gave of an artist describing his work was, "It doesn't reproduce Nature; it is Nature," which paraphrases Pollock's notorious retort to Hofmann's advice.¹⁹ Rosenberg may have revealed more than he intended when he stated "a piece of wood found on the beach becomes Art ... Modern Art does not have to be actually new; it only has to be new to somebody to the last lady who found out about the driftwood..."²⁰

Driftwood would have been on Rosenberg's mind if he had seen the photograph that Herbert Matter had once taken of his young wife Mercedes nude on the beach (fig. 4). Matter had used driftwood to frame Mercedes's breast. Pollock had owned a copy of the photo. In this regard, Rosenberg's apparently dismissive reference "to the last lady..." may be an erotic wink to Mercedes, with whom he was then having an affair at the same time that he was also seeing Elaine de Kooning, Bill's estranged wife.

Hurt by Rosenberg's article, Pollock told his friend Jeffrey Potter, "The corner they got me in is more like what Harold Rosenberg wrote about Action Painters How does it go? Vanguard painters have a zero audience; the work gets used and traded but not wanted."²¹ Rosenberg later wrote: "Art in the service of politics declined after the war, but ideology has by no means relaxed its hold on American painting. Zen, psychoanalysis, Action art, purism, anti-art and their dogmas and programs have replaced the Marxism and regionalism of the thirties. It is still the rare artist who trusts his work to the intuitions that arise in the course of creating it."²²

Yet, Rosenberg's rival, the critic Clement Greenberg, wrote that "[Pollock] laughed at the whole notion of 'Action Painting,' which he thought, when sober, a purely rhetorical fabrication.... Pollock was the most intelligent painter I've known at first hand, one of the most learned & truly sophisticated; without his intelligence, he would not have become the artist he was."²³

Greenberg, whom Krasner introduced to her husband, promoted Pollock's work, but never wrote about hers. Though he wrote about Pollock's nature-based works like *Autumn Rhythm (Number 30)* (1950, fig. 5). Greenberg was not a particularly acute observer of nature. Another contemporary critic who was, the artist Fairfield Porter, wrote in *Art News* that some of Krasner's largest collages of 1955 "with titles like *Stretched Yellow*, *Milkweed* (fig. 6)



Fig. 4
ハーバート・マター《浜辺のメルセデスと流木》
1940年、写真
Herbert Matter, *Mercedes on the Beach with
Driftwood*, 1940, photo



Fig. 5
 ジャクソン・ポロック《秋のリズム (ナンバー 30)》
 1950年、エナメル、カンヴァス、266.7×525.8cm
 ニューヨーク、メトロポリタン美術館
 Jackson Pollock, Autumn Rhythm (Number 30),
 1950, enamel on canvas, 266.7×525.8cm,
 The Metropolitan Museum of Art, New York

いない」²¹。ローゼンバーグは後に書いている。「政治に奉仕する芸術は戦後衰退したが、イデオロギーはアメリカ絵画への支配を緩めることは決してない。30年代のマルクス主義と地方主義は、禅、精神分析、アクション芸術、純粹主義、反芸術、そしてそれらの教義と綱領に、取って代わられた。それでもなお、制作中に生じる本能に作品を任せてしまう芸術家は珍しい」²²。

しかしながら、ローゼンバーグのライバルであった評論家クレメント・グリーンバーグは、次のように書いている。「[ポロックは]しらふの時には、『アクション・ペインティング』という概念そのものを一笑に付していた、彼はそれを純粹に修辭的なでっち上げだと考えていたのである。ポロックは、私が直接知っている最も知的な画家、最も博學で真に洗練された画家の1人だった。その知性がなかったら、彼は現在のよ様な芸術家になれなかっただろう」²³。

グリーンバーグを夫であるポロックに紹介したのはクラズナーだったが、グリーンバーグはポロックの作品を売り込むことはあっても、クラズナーの作品については一度も書かなかった。《秋のリズム》(1950年)(図5)のような自然に基づくポロック作品については書いたとはいえ、グリーンバーグはとりたてて自然観察が鋭いわけではなかった。一方、同時代の芸術家フェアフィールド・ポーターは、1955年のクラズナーの最大のカラーージュの中でも「引き延ばされた黄色」や《ミルクウィード》(図6)や《青い平面》といったタイトルのついたものは、自然の写真を拡大したようだ。以前の絵画の不規則な形態と単純な色彩は、小石だらけの浜に似た《破れた灰色》のでこぼこの不規則な表面と同様に、『絵の活力を衰えさせる』²⁴と『アート・ニュース』に書いた。「クラズナーの芸術は、観者に全体の構想を意識させるというより自然に関わるものに見え、微妙な無秩序をさもなければ感じていたであろう以上に意識させる」²⁵のだという。

and Blue Level, are like nature photographs magnified. The irregular shapes and simple colors of the former paintings, as well as the bumpily irregular surface of Broken Grey, like a messed-up beach of pebbles all these things 'slow the pictures up.'²⁴ He proposed: "Krasner's art, which seems to be about nature, instead of making the spectator aware of a grand design, makes him aware of a subtle disorder greater than he might otherwise have thought possible."²⁵

After Pollock's sudden death in a car crash in 1956, Krasner painted bold and upbeat works in a series she called *Earth Green*. Her impulse was to reach out and boldly embrace life, which had so swiftly left Pollock. Her frequent preoccupations include an emphasis on nature. She sometimes hints of birth, destruction, and regeneration. Nearly two decades later, Krasner spoke about the paintings in this series: "I can remember when I was painting Listen (fig. 7), which is so highly keyed in color — I've seen it many times since and it looks like such a happy painting — I can remember that while I was painting it I almost didn't see it, because tears were literally pouring down."²⁶ The bright colors and biomorphic forms evoke a figure in a garden, an activity that she had shared with Pollock after they first moved to Springs.

In 1960, Krasner filled a large horizontal canvas, painted in a number monochromatic palette, *The Eye is the First Circle* (fig. 8). The opening lines of Emerson's "Circles" appealed to Krasner's deep appreciation of nature and patterns: "The eye is the first circle; the horizon which it forms is the second; and throughout nature this primary figure is repeated without end."²⁷ Although Krasner had focused on disembodied eyes as early as the 1930s, when she was briefly under the influence of Surrealism, she said that she titled the painting after it "was finished, and then I saw those eyes, too."²⁸ She was painting these umber works at night, working under artificial lights because she was suffering from insomnia.

In 1968, when Krasner was once again engaged with vivid color, she produced a painting she called *Pollination* (fig. 9), which suggests that she recalled what she knew of Maeterlinck's book, *The Life of the Bee*. Maeterlinck wrote "the foragers go forth, in long black files, to return, in less than three minutes sometimes, laden with nectar and pollen; streets are swept, parasites and marauders killed or expelled; and the hive soon resounds with the gentle, monotonous cadence of the strange hymn of rejoicing."²⁹ *Pollination* is the transfer of pollen from a stamen to a pistil of a flower in order to achieve fertilization. Bees play an important role in pollinating flowering plants, and are the major type of pollinator in ecosystems that contain flowering plants. Krasner's own comment about the canvas she named *Pollination* suggests that her associations with this topic dated from her childhood when her brother read Maeterlinck to her: "I can remember walking across vacant lots, on my way to school and my enchantment at seeing and picking clover, buttercups and dandelions. I'm sure that this memory among other things is in *Pollination*."³⁰



Fig. 6
 リー・クラズナー《ミルクウィード》
 1955年、油彩、カンヴァスに紙と布のカラーージュ
 209.6×146.7cm
 ニューヨーク州バッファロー
 オールブライト=ノックス・ギャラリー
 Lee Krasner, Milkweed,
 1955, oil, paper and canvas collage on canvas,
 209.6×146.7cm,
 Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York



Fig. 7
 リー・クラズナー《聴く》
 1957年、油彩、綿帆布、160.7×148.6cm
 個人蔵
 Lee Krasner, Listen,
 1957, oil on cotton duck, 160.7×148.6cm,
 private collection

ポロックが1956年に交通事故で突然死亡した後、クラズナーは《アース・グリーン》と呼んだシリーズで大胆で陽気な作品を描いた。彼女は、衝動に駆られて生命に手を伸ばして包み込もうとするのだが、生命はポロックから素早く去ってしまったものだった。彼女がよく夢中になったのは、自然の強調である。彼女はしばしば、誕生、破壊、再生をほのめかしている。ほぼ20年後、クラズナーはこのシリーズの絵画について語っている。「《聴く》(図7)を描いていたときのことは憶えています。私はこの作品をそれ以来何度も見ていますが、非常に高い色調で描いてあるので、とても幸福な絵に見えます。けれど、描いている間はこの作品をほとんど見ていなかったことを思い出します。涙が文字通り流れ落ちていたからです」²⁶。明るい色彩と生き物に似た形状は、庭にいる人物を、最初に2人がスプリングスに引越して以後、彼女がポロックと共有していた活動を思い起こさせる。

1960年、クラズナーは、暗褐色のモノクロの色調で描いた巨大な横長のキャンバスを《目は第1の円》(図8)と名付けた。エマーソンの『円』の最初の行は、クラズナーの自然とパターンに対する深い崇敬に訴えた。「目は第1の円である。目のみとめる地平線は第2の円である。自然界のいたるところに、この基本的な形は際限もなく繰り返されている」²⁷。クラズナーは、1930年代という早い時期に肉体から遊離した目に注目したが、そのころ短期間だがシュールレアリスムの影響を受けていた。ただし、彼女がそのタイトルをつけたのは、作品が「完成してから、あれらの目を見た」²⁸後だったと述べた。不眠症にかかっていたクラズナーは、これらの暗褐色の作品を夜に人工的光の下で制作していた。

1968年、クラズナーは再び鮮やかな色を用いはじめ、《受粉》(図9)と呼ぶ絵画を制作したが、それはメーテルリンクの『蜜蜂の生活』で知ったことを思い出したせいかもしれない。メーテルリンクは「採集蜂は黒い列をなして戸外にでかけ、ときとしてたったの3分もたたないうちに花蜜と花粉を満載して帰ってくる。また略奪者や寄生虫は追放または虐殺され、街路は掃き清められ、こうして巣の内部には、女王健在のひめやかな歌である、あの独特な幸多き歌声が甘く単調に響き渡るのだ」²⁹と書いている。受粉とは、受精するために花の雄しべから雌しべへ花粉を運ぶことである。蜜蜂は花の咲く植物が受粉するのに重要な役割を演じており、花の咲く植物を含む生態系において受粉の主な担い手である。《受粉》と名付けたキャンバスについてのクラズナー自身のコメントは、兄にメーテルリンクを読み聞かせてもらった子供時代からはじまる関連を示唆している。「通学途上、何も無い地所を歩いて横切り、クローバーやキンポウゲやタンポポを見て摘んだりして夢中になっていたのを思い出します。この記憶は、確実に他のものと一緒に《受粉》の中に込められています」³⁰。

1972年のキャンバス《ミステリーズ》(図10)を見ると、明るい色彩と形態は彼女の園芸愛好もほのめかしている、華鬘草(学名: *Dicentra Spectabilis*)のような特定

Fig. 8
リー・クラズナー《目は第1の円》
1960年、油彩、カンヴァス
235.6×487.3cm
個人蔵
Lee Krasner, *The Eye is the First Circle*,
1960, oil on canvas, 235.6×487.3cm,
private collection



Fig. 9
リー・クラズナー《受粉》
1968年、油彩、カンヴァス
206.4×210.8cm
テキサス州ダラス、ダラス美術館
Lee Krasner, *Pollination*,
1968, oil on canvas, 206.4×210.8cm,
Dallas Museum of Art, Dallas, Texas

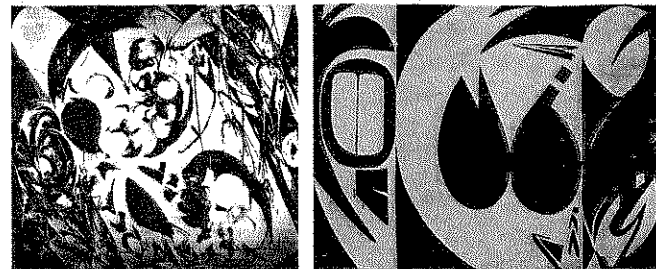


Fig. 10
リー・クラズナー《ミステリーズ》
1972年、油彩、綿帆布、176.5×227.3cm
ブルックリン美術館、ニューヨーク州ブルックリン
Lee Krasner, *Mysteries*,
1972, oil on cotton duck, 176.5×227.3cm,
Brooklyn Museum, Brooklyn, New York



Fig. 11
リー・クラズナー《寝ずの蓑》
1960年、油彩、カンヴァス、225.4×177.8cm
ニューヨーク、ポロック=クラズナー財団
Lee Krasner, *Vigil*,
1960, oil on canvas, 225.4×177.8cm,
Pollock-Krasner Foundation, New York

If we also look at her canvas, *Mysteries*, of 1972 (fig. 10), we see that the bright colors and forms also suggest her love of gardens, even evoking the forms and colors of specific flowers such as bleeding hearts (scientific name: *Dicentra Spectabilis*) or the shape of insects such as the lightning bugs or fireflies (scientific name: *Photinus* sp.) that illuminate a Long Island summer night. Were these forms conscious choices? Perhaps not, but they appear to underscore Krasner's engagement with nature and the infinite mystery of its forms.

Krasner's abstract paintings, *Vigil* of 1960 (fig. 11) and *Portrait in Green* of 1969, each appear to contain a face that emerges from her gestural brushstrokes (fig. 12). These two faces recall linear images of the Buddha in eighth-century Japanese paintings from Nara such as those reproduced in Warner's book on Japanese art that Ossorio owned (figs. 13, 14). In 1956, the artist Paul Jenkins gave Pollock and Krasner philosopher Eugen Herrigel's book, *Zen in the Art of Archery*, first translated into English just three years earlier. Krasner wrote herself a note after reading it: "I want to talk about my self-destruction my disgust & stupidity (waiting-paralysis) waiting & trapped by ... Zen & the mastery of Archery... began to breathe more easily & dove in — point I made about painting — let it come to me."³¹ In her desperate search for inner peace in

の花の形と色彩や、夏の夜にロングアイランドで輝く蛍(学名: Photinus sp.) のような昆虫の形状を呼び起こさえる。これらの形は、意識的に選ばれたのだろうか。おそらくそうではなく、これらは自然とその形の無限の神秘にクラズナーが引き込まれていたことを強調しているように思われる。

クラズナーの抽象画である1960年の《寝ずの番》(図11)と1969年の《緑の肖像》では、彼女の手の動きを示す筆遣いから顔が現れてくるように見える(図12)。これら2つの顔は、オツソリオが所有していたウォーナーの日本美術書に図版が載っていた、8世紀奈良時代の日本絵画の線で描かれた仏画を思い起こさせる(図13、14)。1956年に、芸術家ポール・ジェンキンスは、ちょうど3年前にはじめて英語に訳された哲学者オイゲン・ヘリゲルの本『弓道における禅』をポロックとクラズナーに贈った。クラズナーは、読後に自分用のメモを書いている。「私の自滅、嫌悪感と愚かさのことを話したい——(待つこと——無気力) 待つこと——そして、追い詰められた……禅と弓道の修得……前より呼吸がしやすくなって打ち込んだ——絵についての主張——それが私にもたらされる」³¹。ポロックの混迷を目の当たりにして内的平安を得るため死にもぐるいの努力をしていたクラズナーは、禅の概念について考えていた。

クラズナーの自己分析は、自分が自然とどうかかわるかについての意識を含んでいた。彼女がそれを表明したのは、1974年3月、カリフォルニア・インスティテュート・オブ・ジ・アーツのフェミニズム美術プログラムで学ぶミリアム・シャピロの学生たちから、「若い女性芸術家への手紙」を書いてもらえないかという連絡を受けたときだった。その手紙には「自分の経験、忠告、あるいは表現したいと思われる気持ちなら何でも」書いてよかった。彼女はそれに応え、マルボロ画廊の社長ドナルド・マッキニーから、学生たちの出版のために自分の文章の引用を送ってもらった。

最近の作品がより有機的で自然のイメージに近いことについての質問ですが、どんなレベルでも上へ行こうとすると、1ないし2段階降りてから戻るからだと思います。降りて戻るといっても、全く同じ所にはありません。戻るといってのが下がっていくこととするなら、よくなるとか戻るとかというよりむしろ、振り子の揺れに似ています。それを時間に置き換えて、過去・現在・未来にかかわる時間から考えるとしたら、そしてそれらが1つの全体だとしたら、自分が絶えず今のまま振り子を揺らしていることに気づくでしょう。過去になるものもあれば未来への投げかけもありますが、今であるためには1つにならねばなりません。法則はあると思いますが、それはより良い法則でも最も良い法則でもありません。私はその種の段階分けはいいとは思いません。

Fig. 12
 マーク・パティキー
 「緑の肖像」を描くリー・クラズナー
 1969年、写真
 Mark Patiky, Lee Krasner painting
 Portrait in Green, 1969, photo



Fig. 13
 「麻布観音」
 8世紀、墨、麻布
 奈良、正倉院
 (ラングドン・ウォーナー『不朽の日本美術』
 1952年、口絵および図版6)
 Buddhist Divinity, ink on hemp, 8th century, Shosoin Treasure
 House, Nara, on Frontispiece and Plate 6 in Langdon
 Warner's *The Enduring Art of Japan*, 1952



Fig. 14
 「法隆寺金堂壁画」(部分)
 8世紀、多彩色
 奈良、法隆寺金堂
 (ラングドン・ウォーナー『不朽の日本美術』
 1952年、図版14)
 Wall Painting (detail), Polychrome, 8th century,
 Golden Hall, Horyuji Monastery, Nara, from
 Langdon Warner's *The Enduring Art of Japan*,
 1952, Plate 14.

the face of Pollock's turmoil, Krasner had been thinking about Zen concepts.

Krasner's self-analysis included awareness of her involvement with nature. She expressed this in March 1974, when Miriam Schapiro's students in the Feminist Art Program at California Institute of the Arts reached out to her, requesting that she write a "Letter to a Young Woman Artist." The letter could have been "about your experiences, or advice, or whatever feelings you might wish to express." She responded by having Donald McKinney, her gallery's president, send in a quotation by her for the students' publication:

クラズナーは、夏に展覧会を開いていたニューヨーク州サザンプトンの地元レポーターであるイヴリン・ベネットに、彼女のシリーズ作品に潜んでいる哲学は生命の全体性に、彼女が「自然」と見なしているものに、関連していると説明した。

「私の作品には『自然の要素』がありますが、木や鳥や水という意味においてはありません。自然という言葉で言いたいのはエネルギー、運動、私の中や周りで生じているあらゆることです。私にとって、自然とはこういうことです。」

「だとすると、あらゆる生きているもののことをいつているのですか」とベネットは応じた。

「そうです、そして死も、死んでいるものも、あらゆるものがです」とクラズナーは答えた。

「それには何か非常に宗教的なところがありますね」と言われると、クラズナーは言い返した。「勿論です。芸術は宗教です。そうでなければなりません。とにかく、それが私の考えていることです。些細なことを描く人々がいるけれど、それは私には時間の無駄です³²。些細なことを描いたものという表現で彼女が言いたかったのは、スूप缶やコミックスやその他大衆文化から取ってきたテーマのようなポップ・アートに見いだせる主題内容だった。クラズナーは、自分自身の芸術にとってそれよりも遙かに高度な目的を、自然との関わりの中に見たのだった。彼女は、20世紀の初めにワシリー・カンディンスキーがそうだったのと同じ意味で、芸術の精神的側面に遙かに興味があったのだった³³。

(翻訳=米村 典子)

- 1 ドロシー・セックラーによるリー・クラズナーへの1964年12月14日のインタビュー、以下に収録、The Lee Krasner Papers (LKP), Archives of American Art (AAA), Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- 2 1964年11月2日のインタビューにおけるリー・クラズナーからドロシー・セックラーへの発言、AAA。ロバート・ホブbsは Lee Krasner, pp. 64-66で、灰色の石板はクラズナーがホロコーストについて聞いたことからきていているが、それはあり得ないように思える。ポロック芸術の衝撃以上に影響を与えたものがあるとしたら、1944年11月の父の死だっただろう。
- 3 友人で同級生のパール・ファインによるリー・クラズナーについての話、以下に引用。Kathleen L. Houseley, *Tranquil Power: The Art and Life of Perle Fine*, New York: Midmarch Arts Press, 2005, pp. 36-37.
- 4 ラルフ・ウォルド・エマーソン「自然」斉藤光訳、『エマーソン選書1 自然について』日本教文社、1960、p. 45 (Ralph Waldo Emerson, *Nature*, 1836, p. 1).
- 5 エマーソン, pp. 46-47 (*ibid.*, p. 1).
- 6 Lawrence Campbell, "Of Lillith and Lettuce," *Art News*, vol. 67, no. 1 (March 1968), p. 62. この発言は、クラズナーの手書きで以下のクラズナー文書にある。AAA, roll 3774, frame 703.
- 7 ジャクソン・ポロックからチャールズ・ポロック宛、以下に引用。Francis V. O' Connor, *Jackson Pollock*, New York: The Museum of Modern Art, 1967, p. 16.
- 8 ジャクソン・ポロックからチャールズ・ポロック宛、以下に引用。 *ibid.*, p. 16.
- 9 以下に引用されたリー・クラズナーの発言。Eleanor Munroe, *Originals: American Women Artists*, New York: Simon & Schuster, 1979, p. 114.
- 10 Langdon Warner, *The Enduring Art of Japan*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1952. 小原ページに本人の手書きで「アルフォンソ・オッソリオ、'52、イーストハンプトン」との記載あり、筆者所蔵。
- 11 以下を参照。Constance J. S. Chen, "Transnational Orientals: Scholars of Art, Nationalist Discourses, and the Question of International Authority," *Journal of Asian American Studies*, vol. 9, no. 3 (2006).

On a questioning of my newer work being more organic and close to nature images, I think for every level you go higher, you slip down one or two levels and then come back up again. When I say slip back, I don't mean that detrimentally. I think it is like the swing of a pendulum rather than better or back, assuming that back means going down. If you think of it in terms of time, in relation to past, present and future, and think of them all as a oneness, you will find that you swing the pendulum constantly to be with now. Part of it becomes past and the other is projection but it has got to become one to be right now. I think there is an order, but it isn't better, better, best. I don't believe in that kind of scaling.

To Evelyn Bennett, a local reporter in Southampton, New York, where she was having a summer show, Krasner explained that an underlying philosophy of her work for the series related to the totality of life what she considered "nature."

"There are 'elements of nature' in my work," she said, "but not in the sense of birds and trees and water. When I say nature I might mean energy, motion, everything that's happening in and around me. That's what I mean by nature."

"So you're really talking about everything living, really?" Bennett rejoined.

"Yes and death too," Krasner replied, "things that are dead; everything."

When told, "There's something very religious about that," Krasner returned, "Of course art is religious; it has to be. That's what I think, anyway. These people who do paintings of trivia it's a waste of my time."³² What she meant by paintings of trivia was subject matter found in Pop Art such as soup cans, comics, and other such themes taken from popular culture. In her engagement with nature, Krasner saw a much higher purpose for her own art than that. She was much more interested in the spiritual side of art in the same sense that Wassily Kandinsky was at the beginning of the twentieth century.³³

- 1 Lee Krasner interview with Dorothy Seckler, December 14, 1964, in the Lee Krasner Papers (LKP), Archives of American Art (AAA), Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- 2 Lee Krasner to Dorothy Seckler, interview of November 2, 1964, AAA. Robert Hobbs, *Lee Krasner*, pp. 64-66, attributes the grey slabs to Krasner's hearing about the Holocaust, but this seems unlikely. If anything affected her beyond the impact of Pollock's art, it would have been her father's death in November 1944.
- 3 Lee Krasner related by Perle Fine, Lee's friend and classmate, quoted in Kathleen L. Houseley, *Tranquil Power: The Art and Life of Perle Fine*, New York: Midmarch Arts Press, 2005, pp. 36-37.
- 4 Ralph Waldo Emerson, *Nature*, 1836, p. 1.
- 5 Ralph Waldo Emerson, *Nature*, 1836, p. 1.
- 6 Lawrence Campbell, "Of Lillith and Lettuce," *Art News*, March 1968.

- pp. 215-242.
- 12 以下を参照。William Barrett, ed. *Zen Buddhism: Selected Writings of D. T. Suzuki*, New York: Anchor Books, 1956, p. 349.
- 13 *Ibid.*
- 14 筆者による2011年2月16日のマイク・ソロモンへのインタビュー。ソロモンは、オッサリオ財団の設立理事で、父である芸術家シド・ソロモンを通してオッサリオと出会った。
- 15 ハロルド・ローゼンバーグ「アメリカのアクション・ペインターたち」東野芳明・中屋健一訳、『新しいものの伝統』紀伊國屋書店、1965年、p. 23 (Harold Rosenberg, "The American Action Painters," *Art News*, vol. 51, no. 8 (December 1952), p. 22)。
- 16 ローゼンバーグ、p. 23 (*Ibid.*, p. 22)。
- 17 ローゼンバーグ、p. 25 (*Ibid.*, p. 23)。
- 18 ローゼンバーグ、p. 26 (*Ibid.*, p. 23)。
- 19 ローゼンバーグ、p. 30 (*Ibid.*, p. 48)。
- 20 ローゼンバーグ、pp. 33-34 (*Ibid.*, p. 49)。
- 21 以下に引用されたジャクソン・ポロックの発言。Jeffrey Potter, *To A Violent Grave: An Oral Biography of Jackson Pollock*, Wainscott & New York: Pushcart Press, 1985, p. 169.
- 22 Harold Rosenberg, "Painting is a Way of Living," *The New Yorker*, February 1, 1963; reprinted as "De Kooning: 1, Painting is a Way," in Harold Rosenberg, *The Anxious Object: Art Today and Its Audience*, New York: Horizon Press, 1966, 90.
- 23 クレメント・グリーンバーグがドン・カストの質問に答えて、カストに宛てた1964年2月14日の手紙。Clement Greenberg to Don Casto, letter of February 14, 1964; Clement Greenberg papers, Getty Research Institute, Los Angeles, California.
- 24 F. P. [Fairfield Porter], "Lee Krasner," *Art News*, vol. 54, no. 7 (November 1955), p. 66. 筆者の所有するこの雑誌には、クラズナー自身が筆者に贈ったときに手書きした付箋がついている。
- 25 *Ibid.*
- 26 Richard Howard, "A Conversation with Lee Krasner," 1978, in *Lee Krasner Paintings 1959-1962*, New York: The Pace Gallery, 1979, n.p.
- 27 ラルフ・ワルド・エマーソン「円」入江勇起男訳、『エマソン選書2 精神について』日本教文社、1961、p. 235 (Ralph Waldo Emerson, *Circles*, 1843, reprinted in *Ralph Waldo Emerson, Essays and Lectures*, New York: Library of America, 1983, pp. 401-414)。
- 28 Lee Krasner to the author, 1980; Howard, 1978; Dorothy Seckler interview, December 14, 1967, AAA.
- 29 モーリス・メーテルリンク『蜜蜂の生活』山下和夫・橋本綱訳、工作舎、1981年、p. 54 (Maurice Maeterlinck, *The Life of the Bee*, New York: Dodd & Mead, 1914, p. 28. Translated by Alfred Suto and first published May, 1901)。
- 30 A. T. Baker, "Art: Out of the Shade," *Time*, vol. 102, no. 21, (November 19, 1973). リー・クラズナーがこの思い出について書いたものは、以下の文書にある。AAA, roll 3774, frame 701.
- 31 リー・クラズナーによる手書きメモ。Lee Krasner Papers, AAA. Eugen Herrigel, *Zen in the Art of Archery* (1953), collection of the Pollock-Krasner House, East Hampton, New York.
- 32 Evelyn Bennett, "Homage to a Famous Husband: Lee Krasner, An Artist in her Own Right," Bridgehampton, NY, *Bridgehampton Sun*, August 20, 1980, in LKP, AAA, Roll 3776, frames 1298-99.
- 33 以下参照。Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, New York: Wittenborn & Co., Inc., 1947 (ワシリー・カンディンスキー『抽象芸術論：芸術における精神的なもの』西田秀穂訳、美術出版社、2000年)。

- p. 62. This statement exists in Krasner's hand in her papers, AAA, roll 3774, frame 703.
- 7 Jackson Pollock to Charles Pollock, quoted in Francis V. O'Connor, *Jackson Pollock*, New York: The Museum of Modern Art, 1967, p. 16.
- 8 Jackson Pollock to Charles Pollock, quoted in O'Connor, *Jackson Pollock*, p. 16.
- 9 Lee Krasner quoted in Eleanor Muntroe, *Originals: American Women Artists*, New York: Simon & Schuster, 1979, p. 114.
- 10 Langdon Warner, *The Enduring Art of Japan*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952, copy inscribed on the half-title page in the artist's hand: "Alfonso Ossorio '52 East Hampton," collection of the author.
- 11 See Constance J. S. Chen, "Transnational Orientals: Scholars of Art, Nationalist Discourses, and the Question of International Authority," *Journal of Asian American Studies*, 9, no. 3 (2006), pp. 215-242.
- 12 See William Barrett (ed.), *Zen Buddhism: Selected Writings of D. T. Suzuki*, New York: Anchor Books, 1956, p. 349.
- 13 *Ibid.*
- 14 Author's interview on February 16, 2011, with Mike Solomon, founding director of the Ossorio Foundation, who met Ossorio through his father, artist Syd Solomon.
- 15 Harold Rosenberg, "The American Action Painters," *Art News*, December 1952, p. 22.
- 16 *Ibid.*, p. 22.
- 17 *Ibid.*, p. 23.
- 18 *Ibid.*, p. 23.
- 19 *Ibid.*, p. 48.
- 20 *Ibid.*, p. 49.
- 21 Jackson Pollock quoted in Jeffrey Potter, *To A Violent Grave: An Oral Biography of Jackson Pollock*, Wainscott & New York: Pushcart Press, 1985, p. 169.
- 22 Harold Rosenberg, "Painting is a Way of Living," *The New Yorker*, February 1, 1963; reprinted as "De Kooning: 1, Painting is a Way," in Harold Rosenberg, *The Anxious Object: Art Today and Its Audience*, New York: Horizon Press, 1966, p. 90.
- 23 Clement Greenberg to Don Casto, letter of February 14, 1964, in response to Casto's questions; Clement Greenberg papers, Getty Research Institute, Los Angeles, California.
- 24 F.P. [Fairfield Porter], "Lee Krasner," *Art News*, November 1955, p. 66. My copy labeled by Krasner herself in her hand when she gave it to me.
- 25 *Ibid.*
- 26 Richard Howard, "A Conversation with Lee Krasner," 1978, in *Lee Krasner Paintings 1959-1962*, The Pace Gallery, 1979, n.p.
- 27 Ralph Waldo Emerson, *Circles*, 1843, reprinted in *Ralph Waldo Emerson, Essays and Lectures*, New York: Library of America, 1983, pp. 401-414.
- 28 Lee Krasner to the author, 1980; Howard, 1978; Dorothy Seckler interview, December 14, 1967, AAA.
- 29 Maurice Maeterlinck, *The Life of the Bee*, New York: Dodd & Mead, 1914, p. 28. Translated by Alfred Suto and first published May, 1901.
- 30 A. T. Baker, "Art: Out of the Shade," *Time*, November 19, 1973. Lee Krasner wrote out this recollection, which is found in her papers, AAA, roll 3774, frame 701.
- 31 Note in Lee Krasner's hand in Lee Krasner Papers, AAA. Eugen Herrigel, *Zen in the Art of Archery* (1953), collection of the Pollock-Krasner House, East Hampton, NY.
- 32 Evelyn Bennett, "Homage to a Famous Husband: Lee Krasner, An Artist in her Own Right," [Bridgehampton, NY: *Bridgehampton Sun*, August 20, 1980, in LKP, AAA, Roll 3776, frames 1298-99.
- 33 See Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, New York: Wittenborn & Co., Inc., 1947.