



fig. 1
ハンス・ホフマン《プッシュ・アンド・プル II》1950年、油彩・カンヴァス、122.5×92.1cm、石橋財団アーティゾン美術館蔵
Hans HOFMANN, *Push and Pull II*, 1950, Artizon Museum, Ishibashi Foundation
© 2021 Hans Hofmann / ARS, N.Y. / JASPAR, Tokyo E4436

ハンス・ホフマン《プッシュ・アンド・プル II》について

Reflections on Hans Hofmann's *Push and Pull II*

島本 英明

SHIMAMOTO Hideaki

はじめに

石橋財団は2010年、ドイツ出身の画家ハンス・ホフマン(1880–1966)による1950年の作品《プッシュ・アンド・プル II》(fig. 1)を収蔵している。ホフマンについては、19世紀末から第一次大戦前までの時期にドイツとフランスで画家として教育を受け、とりわけセザンヌ、そしてフォーヴィスムとキュビズムの影響を多大に受ける中で、その画業を開始している。他方で、戦間期にドイツで美術教師を務めるようになり、その講義が高く評価され、まず教育者として名声を確立する。教え子からの招聘を受け、1932年にはアメリカに移住し、ニューヨーク市とマサチューセッツ州プロヴィンスタウンを拠点とする美術学校で1957年まで絵画の授業を開講。受講者には、後に抽象表現主義の動向を形成する画家や評論家たちが名を連ね¹、この動向の形成に影響を及ぼした存在として知られる。画家としても1944年に、ペギー・グッゲンハイムの「今世紀の美術」画廊で個展が開催されるなど、20世紀初頭来のヨーロッパのモダニズムの流れを引き継ぎながら、アメリカの同時代絵画に刺激を及ぼす作家として、1940年代より高い評価を受けていた。

そのホフマンによる絵画理論を代表し、かつその中核を占める指針として、一般にホフマン理解にあたり考えられてきたのが、「プッシュ・アンド・プル」という概念である。石橋財団の所蔵する《プッシュ・アンド・プル II》とは、言うまでもなく、この概念をタイトルに冠せられた希有な作品である。一般的に見て多産の部類にあたるホフマンが、他の作品ではなく、いかなる理由でこの作品に自身の絵画理論の代名詞というべき概念をタイトルとして与えたのか、それは関心を惹いてやまない問いであり、また、この作品の位置をできるだけ正確に把握する上で回避できない問題であろう。

教育者らしくと言うべきか、ホフマンの絵画理論は包括的かつ概念的で、発展も含めたその全容を把握するには、きわめて多くの紙幅を要することになる。したがって本論では、「プッシュ・アンド・プル」概念の公においての初出にあたる、1948年に回顧展のカタログの体裁を兼ねて刊行された『真実の探求—およびその他のエッセイ』所収のホフマンによるテキスト、「視覚芸術における真実の探求」に基づいてこの概念の把握を試み、

その2年後に制作された《プッシュ・アンド・プル II》にどのように実現されているかを考察することで、この作品が特権的というべきタイトルを付されていることの意味を明らかにすることをめざす。

1. 「プッシュ・アンド・プル」シリーズについて

ホフマンによる抽象絵画のコンセプトである「プッシュ・アンド・プル」をタイトルに冠した作品は、レゾネに収録されている作品とそのタイトルに基づけば、計3点存在する。いずれも1950年に制作されたこれら3点を「プッシュ・アンド・プル」のシリーズとすれば、《プッシュ・アンド・プル II》はそのタイトルの示す通り、シリーズ第2作にあたりとみなしうる。しかし、レゾネにおける収録順、つまりレゾネ番号は、タイトル中の番号の順序に沿ってはならず、レゾネ番号791番が《プッシュ・アンド・プル II》、792番が《プッシュ・アンド・プル III》(個人蔵、fig. 2)、そして793番が《プッシュ・アンド・プル》(レナーテ、ハンス・アンド・マリア・ホフマン・トラスト蔵、fig. 3)という順序が与えられている。

これら3点のうち、通常であればもっとも先行する番号を与えられるのが自然と思われる《プッシュ・アンド・プル》は、「チンボット壁画のための習作」という副題が付されている。チンボット壁画とは、ペルーの都市チンボットに建設予定の市民センターのために壁画を制作するプロジェクトで、コート・ギャラリーの主であるサミュエル・コーツの発案によるものであった。

コート・ギャラリーは1947年以降、ニューヨークにおけるホフマンの作品の発表の拠点となった画廊で、1948年と1956年を除き、画家の没する1966年までの毎年、ホフマンの個展の会場となった。《プッシュ・アンド・プル II》が初めて公開されたのもこのコート・ギャラリーで、この場所では3回目の個展にあたる1950年の新作展においてであったが、その直前にチンボット壁画の関連作品が出品された展覧会が開催されている。「壁画画家と現代建築家」と銘打たれたこの展覧会は、画家と建築家による全5組のペアによる構成で、ウィリアム・バジオテスとフィリップ・ジョンソン、アドルフ・ゴットリーブとマルセル・ブロイヤーなどととともに、ハンス・ホフマンは、ホセ・ルイス・セルトとポール・レスター・ウェイナーという、ふたりの建築家とペアを組んでい



fig. 2
 ハンス・ホフマン《プッシュ・アンド・プルIII》
 1950年、油彩・カンヴァス、91.4×121.9cm、
 個人蔵
 Hans HOFMANN, *Push and Pull III*, 1950,
 Private Collection
 Image courtesy of Miles McEnery Gallery,
 New York, NY
 © 2021 Hans Hofmann / ARS, N. Y. /
 JASPAR, Tokyo E4436

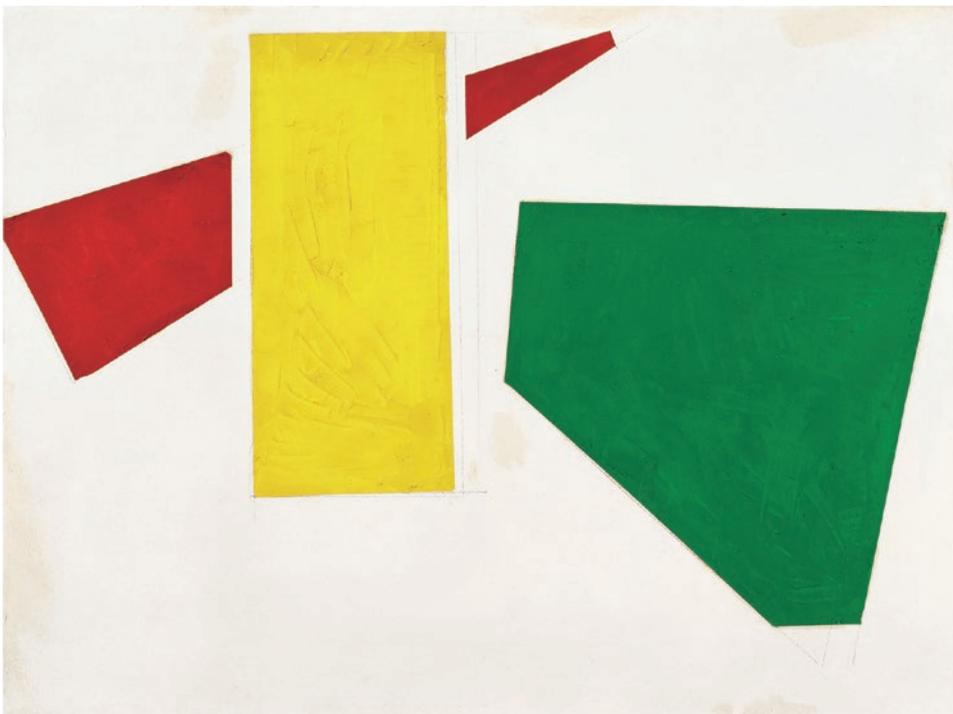


fig. 3
 ハンス・ホフマン《プッシュ・アンド・プル(チンボット壁画のための習作)》
 1950年、油彩・カンヴァス、91.4×124.5cm、
 ニューヨーク、レナーテ、ハンス・アンド・マリア・
 ホフマン・トラスト蔵
 Hans HOFMANN, *Push and Pull [Study for
 Chimbote Mural]*, 1950,
 New York, Renate, Hans and Maris
 Hofmann Trust
 Image courtesy of Miles McEnery Gallery,
 New York, NY
 © 2021 Hans Hofmann / ARS, N. Y. /
 JASPAR, Tokyo E4436

る²。ここで《プッシュ・アンド・プル》は、壁画の部分下絵2点とともに、この展示会に出品されたのである。

「プッシュ・アンド・プル」シリーズの3点の関係に戻れば、制作時期の厳密な先後は現時点での調査では明らかではないながらも、《プッシュ・アンド・プル》が3点の中では最初に公開の機会を得たことは確かで、そのためにシリーズ第1作としてのタイトルが与えられたとの仮定はさしあたり可能であろう。その《プッシュ・アンド・プル》が、レゾネではこれら3点の収録順でもっとも後に位置付けられているのは、1950年の制作としてエントリーされた作品のうち、チンボット壁画のプロジェクトに関連する作

品はこの年の制作作品の中でも末尾近くにまとめて掲載されるという、編集上の体裁が取られたためといえる。チンボット壁画のプロジェクトは実現には至らなかったものの、この1950年以降もホフマンの壁画制作は継続されており、《プッシュ・アンド・プル》はその端緒をなす作品として、レゾネでの位置づけを受けているのである。

「プッシュ・アンド・プル」をタイトルに頂くシリーズの発端をなす作品が、壁画という文脈に裨差している点は、ホフマンがこの概念にいかなる発展可能性を見出していたのかを考察する上で、考慮に入れねばならない。

2. ホフマンの「プッシュ・アンド・プル」概念について

ホフマンは1938-39年の冬季にグリーンウィッチ・ヴィレッジで開講した連続講義において、既に「プッシュ・アンド・プル」の概念を解説していたとされるが³、初めてテキストにおいて公にされたのは、序文で記したとおり、1948年の1-2月、マサチューセッツ州アンドーヴァーのアディソン・ギャラリー・オブ・アメリカン・アートで開催されたホフマン初の回顧展の際に、展覧会カタログを兼ねて刊行された『真実の探求—およびその他のエッセイ』所収の、「視覚芸術における真実の探求」においてである。その初出とみられる箇所は以下の通りである。

絵画的、造形的な意味においての深さは、ルネサンスにおいて確立された遠近法におけるような、消失点に向かって対象がひとつずつ配置されることで作り出されるものではなく、反対に、そしてそうした主義の完全なる否定のうちに、「プッシュ・アンド・プル」という意味の複数の力を生み出すことによって作り出される。この深さとは、アカデミシヤンの信奉するもう一方の主義である色調のグラデーションによって作り出されるものでもない。それは、極まると、色彩を単なる光と影の表現機能へと貶めてきた。⁴

ホフマンの言う「深さ」とは、三次元的に知覚される世界の奥行きに根ざしたもので、ただしそれは二次元上の視覚的なイリュージョンとして表現されてはならず、「造形的な現実として作り出されるもので、「絵画平面の二次元的な本質を壊すことなく」実現されなければならないという。つまり、三次元的な知覚の経験を、イリュージョナルな再現は回避しながら、いかにして二次元的な、平面としての絵画として表現するかという問題が根本モチーフとなっている。二次元的な平面性に対して矛盾するように思われる「深さ」はどのように成立するのか、それはまさにホフマンの言う「造形的」な次元に関わる問題であるが、その深さを可能にするのが、「絵画平面 (picture plane)」の性質であるとする⁵。

この「面 (plane)」をホフマンは「空間の構造における断片」とみなし、「複数の面が互いに相対するとき、空間的な効果が生まれる」のであり、したがって「面は建築物の壁と同じような仕方で機能する」と、建築とのアナロジーにおいて「面」の機能を規定している。つまり、空間の創造者である建築家が、所与の条件に基づきながらその思考との呼応において壁を配置し、建築的な空間を作り出すように、画家によって「絵画の内部で組織された面は、そのポジションの絵画的な空間を生み出す」とし、「面」は造形の基本的かつ本質的な要素とされる⁶。

ホフマンの論を整理すると、この複数の「面」が「プッシュ・アンド・プル」、つまり押し引きする諸力の担い手となり、この力学が作動することで、造形的な意味での「深さ」が創出されるとい

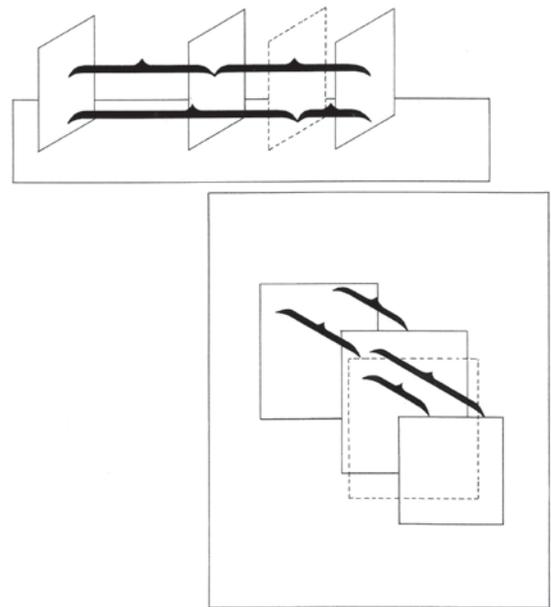


fig. 4
ホフマンによる「プッシュ・アンド・プル」を説明するダイアグラム
(William C. Seitz, *Hans Hofmann* (exh.cat.), The Museum of Modern Art, New York, 1963, p.30より転載)
Diagram after Hofmann explaining "Push and Pull" mechanism (reprinted from "William C. Seitz, *Hans Hofmann* (exh.cat.), The Museum of Modern Art, New York, 1963, p.30")

うことである。ホフマンによれば、「プッシュ」とは拡大する、「プル」とは収縮する、力のベクトルをそれぞれ示すもので、「視覚的な運動における様々な運び手 (carriers) によって活性化される」のであり、その運び手として「面」は、他の造形要素である線や点と比べてより重要だとする⁷。「プッシュ」と「プル」の力が「面」において作動するメカニズムについては、ホフマンの説明を直接に引用する。

「プッシュ・アンド・プル」という力は、二次元的に動く他方の力を破壊することなく、三次元的に機能する。平らな表面上での運び手 (carrier) の動きは、唯一、左右、あるいは上下をシフトする動き (act of shifting) を通してのみ可能となる。「プッシュ・アンド・プル」という現象を平らな表面上に作り出すためには、絵画平面はその本性において、受け取った刺激と反対の方向へと自動的に反応するということを理解せねばならない。そのようにしてアクションは、それが創造上のプロセスにおいて刺激を受け取る限りにおいて続く。「プッシュ」は「プル」に対して応答し、「プル」は「プッシュ」に応答するのである。⁸

この「プッシュ・アンド・プル」の呼応関係について、ホフマンは、内側から圧力を受けて膨張した風船が、一方向から力を受けない限りはあらゆる方向にわたって均衡を保持している事象になぞらえている⁹。このイメージを絵画に即してとらえ直せば、「プッシュ・アンド・プル」とは、三次元性を志向する力と二次元的な平面へと収斂しようとする力との間で絶えず作動し、緊張関係に

おかれた力学とみなすことができる。

ここまで、1948年に公表された「視覚芸術における真実の探求」における記述に基づいて、ホフマンの提起する「プッシュ」の力と「プル」の力の関係性について、そしてその相互的な作用が発動する要件について確認した。この「プッシュ・アンド・プル」の概念を、ホフマンの実作品に即してあらためて確認する上で、まず有用と考えられるのが、ホフマン自身による図解である(fig. 4)。これは、1963年にニューヨーク近代美術館を皮切りに国際巡回で開催されたホフマン展にあわせて刊行されたカタログに掲載されたものである。このカタログでは、展覧会の企画者であるニューヨーク近代美術館のキュレーター、ウィリアム・サイツにより、ホフマンの創作上の鍵となる諸概念の分析を通じて、その絵画についての哲学が包括的に紹介されているが、謝辞に記されているとおり、そこには作家の協力があったようである。

図は、自然において存在する空間的な緊張関係と、それが絵画平面へと移し替えられた場合をそれぞれ示したもので、空間において存在する事物が矩形の面で表されている。三次元的な自然界においては、事物が存在するところはプッシュの力が働き、周囲の空間ではプルの力が働くメカニズムが見られる。破線で示されているのは、三次元においては事物の位置の可変性であり、絵画平面上でそれに対応するのは、ホフマンの言う、面が上下左右へと「シフトする動き」である。図の解説キャプションに、「カンヴァス上でのミリメートルの断片のシフトは、自然界においての前方あるいは後方への大きな距離へと相応しう」と記されているように¹⁰、三次元的な自然に根ざした知覚の表現が、面の厳密な位置関係に左右されることが示されている。絵画平面上においても、個々の面はそれ自体、プッシュの力として作用し、他方、面同士がずれ、隔たるところにプルの力の作用が働くものとみなされている。

ホフマンは、芸術家および造形についての基本的な考えを簡潔な論理で語りかけるように説く、いわば教育的な配慮をうかがわせるテキストを多く残しながらも、その造形理論を具体的に説明する上で自作を参照する例は、少なくとも公刊されたテキストに関する限りは確認できない。その創作はむしろ、概念に基づく把握から逃れ去ろうとするかのように、短期間でスタイルを変容させ、あるいは同時期に複数のスタイルを並行させる様子さえもうかがえる。ここに、教育者であり理論家としての顔をもちながら、創作者でもあり続けたホフマンという存在の理解がけっして容易でない所以があるといえる。それを踏まえると、「プッシュ・アンド・プル」の概念が初めて公に示されてから2年という間もない時期に、その概念をあえてタイトルに付した作品が相次いで3点制作されている点は、やはり考察に値すると考えられる。これまでに確認した「プッシュ・アンド・プル」の理論に基づいて、《プッシュ・アンド・プル II》をはじめとするシリーズ全3点の作品を分析、考察し、この概念をタイトルに冠してい

ることの意味を考えてみたい。

3. ホフマンの画業における

「プッシュ・アンド・プル」シリーズの位置

カタログ・レゾネ所収のマルセル・ポレドニクによる考察「『均衡』を求めて—1940–1958年のホフマンの芸術的折衝」は、筆者が現時点までで確認する限り、「プッシュ・アンド・プル」の3点シリーズをめぐって、造形面に立ち入った具体的な言及を行っている唯一の論考である。

ポレドニクは、ホフマンの画業における前進を識別するのは容易でないとした上で、1948年という年と「プッシュ・アンド・プル」概念の明瞭な出現は、ホフマンの創作にうかがえる一連の微妙な移行と大まかに一致するとし、1948年以降の作品に続く形で、「『プッシュ・アンド・プル』の概念にはっきりと取り組んだ一連の3点のコンポジション」¹¹として、1950年の3点シリーズに明確な位置を与えている。

ポレドニクは、まず第1作にあたる《プッシュ・アンド・プル》について、赤い三角形と黄色の方形、そして緑色の台形が間隔を介在させながら奥行き感を生み出している「通常になく切り詰めた構成」を認め、「プッシュ・アンド・プル」の鍵をなす諸要素へと見る者の注意を集中させる作品であるとする。具体的には、三角形の平滑でシャープな輪郭、黄色の方形のなす正面的な軸線、そして緑の台形の体積測定的な形態、この3つの要素のコントラストが、平面性、深さ、そして次元性の間での対話を喚起すると分析する¹²。

この構成上の特徴を踏まえ、ポレドニクは後続する《プッシュ・アンド・プル II》と《プッシュ・アンド・プル III》の2点については、「競合する形態と色彩が高い密度で層をなしている」として¹³、《プッシュ・アンド・プル》とはまったく方向を異にする構成を見出している。

その上で、まず《プッシュ・アンド・プル II》について、「『プッシュ・アンド・プル』のテクニックにおける絵画平面のダイナミックな役割をいっそう強調している」とし、具体的には「時折、白い背景が後退し、形態のいくつかは輪郭が分離している」一方で、「他の部分では背景が前面へとせり出して、完全に形成された色面の形態をなし、あらかじめ支配的であった形態を退かせる」と指摘している¹⁴。

そして、《プッシュ・アンド・プル III》はシリーズ中の最後の作品として、先行する2作品の諸要素を取り込んでいるとし、ニュートラルな領域でありながら、アクティブにも作用する白の背景の使用が、構成を活性化させ、そして安定化させる競合する諸力を増幅する、としている¹⁵。

このポレドニクによる3点の作品の間の比較と個々の位置づけはうなずけるものであるが、「プッシュ・アンド・プル」のエッセンスがミニマムな要素により提示された第1作に対し、第2作に

あたる《プッシュ・アンド・プル II》では、具体的に何が試みられているといえるであろうか。

ポレドニクの指摘する絵画平面のダイナミックな構成は、台形状の四角形および五角形をはじめとするさまざまな色面が画面にひしめき合うように配されている点、そしてそれらの色面とその周囲の白を主調とする部分もあわせ、全体にわたりマティエールを感じさせるニュアンスが豊かである点に認めることができる。色面と周囲との境界が、部分によっては明確に、あるいは不明瞭にされることで、同じく指摘されている背景の後退あるいは前進を見出すことができる。

しかし、ポレドニクの言う「あらかじめ支配的であった形態を退かせる」ほどの背景の前面へのせり出しを本作品に認めることは難しいのではないか。画面中で色面とみなすことのできる要素を色彩に即して分類すると、赤が4つあるいは5つ、マゼンタが2つ、茶褐色が2つ、そして緑が1つという内訳となるが、同色の色面においても、彩度あるいは色味に変化がつけられていることがわかる。その中で、ひときわ鮮やかな赤が眼を惹くのが、画面下部中央の五角形であるが、実際に画面を目にしたときに目に留まるのが、この部分の絵具の盛り上がり、いわゆるインパストである。色彩の彩度、そしてマティエールの次元でのインパストがあいまって、この部分の画面前方へと浮き出してくるような効果は画面中の他にないものであるといえるならば、ポレドニクが簡潔に指摘した背景と色面との二元的な図式に収斂されない、絵画平面をめぐる、より複雑な造形上の力学をこの作品に見出すことができるであろう。

彩度と明度の差異は、同一の色彩同士においてのみならず、赤、マゼンタ、緑、茶褐色の各色間の関係においても効果として見出される。すなわち、「プッシュ・アンド・プル」のメカニズムには、明るく鮮やかな色彩は膨張、前進し、暗くくすんだ色は収縮、後退するという、色彩の彩度や明度の働きもまた大きく関わっているといえる。この点は、1963年のニューヨーク近代美術館での回顧展を企画したウィリアム・サイツによる、「プッシュと反対をなすプルは、力強く前進する赤色あるいは黄色の使用により、およびその強勢において絵画の皮膚の存在を顕示する絵具のインパストにより実現される」¹⁶との指摘とも呼応する。ホフマンのこうした色彩の用い方は、その根本をセザンヌに拠っていることは間違いない。「プッシュ・アンド・プル」の初出テキストである「視覚芸術における真実の探求」において、この概念の基本的なメカニズムを説明した後にわざわざセザンヌの名を持ちだし、「色彩を通してヴォリューム、休止、脈動、拡大、収縮の大いなる感覚を創り出した」として、「色彩を『プッシュ・アンド・プル』の力として理解していた画家」と論じている¹⁷。

また、これはポレドニクの指摘の通りだが、この作品は彩色された面のみにより構成されているわけではない。画面下部中央の赤い三角形では右下角を切り落とし、そのすぐ上の同じく赤の台形では中央上部を大きく穿って、空間を明け渡してい

る点からは、白を主調とする部分を色面の余白とするのではなく、スペースの均衡を図ろうとする意図をうかがうことができよう。この白く彩られた部分は、シリーズの第1作や第3作のようにモノトーンではなく、大半の箇所では他の色彩を下に覗かせており、箇所によってはスクラッチを施して画面にニュアンスを与えている。褐色の面も含めて、プルの力が作用する部分にみられるこの豊かなニュアンスは、「プッシュ・アンド・プル」の力学をさらに一段、掘り下げる試みといえないだろうか。

同じサイズのカンヴァスが用いられた第3作においては、画面中央に斜めに配されたひとつの大きな面の上に、さまざまな形態が重なっていく、オーヴァーラップの構造に特徴がある。色彩の面では第2作と比して白の部分がより多くの割合を占めている。この白の占めるスペースは線描によって整然と規定されて明確に形作られており、表面も一様である。他方、マゼンタ、青色、黄色の色面は塗りのニュアンスをとどめており、白と彩色とを対比的な関係に位置づける意識は明らかである。描線を多く残し、面のシフトする動きを示唆すると考えられる矢印が書き込まれているなどは、一定の目的のもとにおける試行的な印象を伝える。

以上に確認した3点それぞれの特徴を踏まえると、形態面での対照性に色彩面での対照性が層状に重なり、緊密にめぐらされた多様な力関係の均衡が図られているという意味で、第2作にあたる《プッシュ・アンド・プル II》では、「プッシュ・アンド・プル」の概念がより複雑な構造を伴って、そして絵画的にもっとも高い完成度のうちに実現しているとみなしてよいであろう。

「プッシュ・アンド・プル」シリーズ3点を通してうかがえるのは、現実の再現的な形象が全くといってよいほど見られない、高度な抽象性が追求されているという点である。まず指摘しておきたいのが、1949年頃からホフマンの作品のタイトルは、特定の色彩、あるいはスペースやリズムといった造形に関わる抽象的な概念を含んだものが目立つようになる点である。「プッシュ・アンド・プル」シリーズと同じ1950年に制作され、同年のコーツ・ギャラリーでの個展に出品された作品でも、《ホワイト・スペース》(セントルイス、ワシントン大学ミルドレッド・レーン・ケンパー美術館蔵)や《ブルー・リズム》(アート・インスティテュート・オブ・シカゴ蔵)などの作例が確認できる。「プッシュ・アンド・プル」シリーズも、タイトルが抽象性を標榜するようになるこの傾向のうちに位置づけられることは疑いない。さらに確認しておきたいのが、こうした抽象的なタイトルの作品でさえも、室内や卓上の静物、戸外風景などの形象をとどめたものが多いという点で、主要な作例として《マゼンタとブルー》(ニューヨーク、ホイットニー美術館蔵、fig. 5)を挙げておきたい。

つまり、1950年に制作された「プッシュ・アンド・プル」のシリーズは、その2年前に公に提起されたホフマンの抽象絵画の中核をなす概念、それはそれまでの長年にわたる制作を通じていわば結晶化されていった概念といえるが、それ自体をあらためて



fig. 5
 ハンス・ホフマン《マゼンタとブルー》1950年、
 油彩、グラファイト・ペンシル・カンヴァス、122.1×147.5cm
 ニューヨーク、ホイットニー美術館蔵
 Hans HOFMANN, *Magenta and Blue*, 1950, New York, Whitney Museum of
 American Art
 © 2021. Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala
 © Photo SCALA, Florence
 © 2021 Hans Hofmann / ARS, N. Y. / JASPAR, Tokyo E4436

取り上げ、より純粋に探究することを図った試みとみなすことができるのではないか。それは同時に、その後、没するまでのおよそ15年余り、多様なスタイルを取りながら抽象性を一貫して強めていくホフマンの制作の新たな局面の端緒に位置づけることができるであろう。

《プッシュ・アンド・プル II》、そして《プッシュ・アンド・プル III》が出品された1950年のコーツ・ギャラリーでの個展は、タイトルと画面の双方にわたって抽象性を強めていくこの時期の傾向を明確に反映したものであった。この年に制作した作品によるいわゆる新作展であるため、従前の創作との差異や変化を展覧においてあからさまに示すものではないが、批評家はホフマンの創作が新たに取りつつある傾向を見逃してはいない。この機会に記録されている展覧会評は計5件と、多いとはいえないが¹⁸、たとえば1950年10月29日付『ニューヨーク・タイムズ』紙に掲載の、ホワード・ドゥヴレによる展覧会評では、「驚きがいっつかあり、2-3年前にはホフマンの作品において顕著であった、破裂するカラーリリーのような色彩とフォームが、高度に制御された空間的な配置に取って代わられている」としている。その直後には《プッシュ・アンド・プル II》に言及し、「主には諸々の緊張へと強勢が置かれている」として、この展覧会の示す画家の現在を象徴する作例のひとつとして評している¹⁹。もう一例を挙げると、『アート・ダイジェスト』誌の、ジェームズ・フィッツシモンズによる「ホフマンの自然 (Hofmann's Nature)」と題する記事では、一部の作品を除いて抽象化が進行していることがやや困惑の色を伴って指摘され、《プッシュ・アンド・プル》は《マゼンタ、黄色、黒》とともに、「完全に非対象的」で、「もっぱら諸々の緊張の探究にのみ関係する」作例として言及を受けている²⁰。

《プッシュ・アンド・プル II》が1950年の初公開時に言及された記録は、以上の2件であるが、この時期のホフマンの創作が示す様相と、そこでこの作品が占める位置を確認する上で、数少ない貴重な証言といえる。

おわりに

本論では、ハンス・ホフマンの「プッシュ・アンド・プル」概念のメカニズムを把握し、それが「プッシュ・アンド・プル」シリーズ全3点にどのように実現されているか、そしてこの概念が公にされた1948年から、3点の作品が制作された1950年にかけてのホフマンの制作の傾向を鑑みて、これらの作品が「プッシュ・アンド・プル」の名をタイトルに付されている所以について、考察を行った。結果、本論の対象である《プッシュ・アンド・プル II》は、シリーズの中でもより複雑かつダイナミックな形で「プッシュ・アンド・プル」の概念が実現され、それはその時点までのホフマンの画業において、同時代のホフマン評価を更新するほどの高度な抽象性に到達していたことが確認された。

言語化されたオリジナルの段階をまずは把握すべく、1948年に示された概念に基づく形をとったが、それはあくまでもいわゆる氷山の一角であり、水面下には「プッシュ・アンド・プル」の要件をなすさまざまな造形要素をめぐる思索と実践が蓄積されている。「プッシュ・アンド・プル」はいかにして成立するのか、「絵画平面」や「面」、「色彩」などの主要な要素に関するホフマンの考えを個別に確認することが次に必須となるのはいうまでもない。それはまさに1963年のニューヨーク近代美術館での回顧展の際にウィリアム・サイツが採ったアプローチに他ならないが、同展は回顧展の体裁を取っていたものの、出品作品の大半は1956年以降の近作が占めており、サイツによる分析も絵画の哲学というタイトルの通り、ホフマン晩年の到達点に照準を合わせていた。そこにさらに導入する視点があるとするれば、「プッシュ・アンド・プル」の概念はどのように形成されたのかという点であろう。本論中でも引いたが、色彩の面から「プッシュ・アンド・プル」に言及する際、セザンヌを先行例として挙げるように、まさに20世紀のモダニズムの展開の只中に身を置き続けたホフマンの造形をめぐる思考は、他者のそれとの絶えざる折衝を通じて血肉化されていったと考えるべきである。

概念化された「プッシュ・アンド・プル」は、ホフマンの創作の考察に際してあたかも特権的な位置を占めるように考えられがちであるが、その形成のプロセスを把握することは、他の造形要素との関係において、この概念により正確な位置を与えることになるにちがいない。そのとき、「プッシュ・アンド・プル」シリーズ、そして《プッシュ・アンド・プル II》もまた、その立ち位置と意味合いを新たに示しうるであろう。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

註

1. 画家ではリー・クラズナー、アシル・ゴーキー、ヘレン・フランケンサーラーら、批評家ではクレメント・グリーンバーグ、ハロルド・ローゼンバーグらが挙げられる。
2. ホセ・ルイス・セルトは、1937年のパリ万博においてパブロ・ピカソの《ゲルニカ》が展示されたスペイン館の建築を手がけたことで知られる。
3. Lucinda Barnes, "Push and Pull", *Creation in Form and Color: Hans Hofmann* (exh.cat.), Kunsthalle Bielefeld, Munich: Hirmer Verlag GmbH, 2016, p. 147.
4. Hans Hofmann, "The Search for the Real in the Visual Arts", *Search for the Real, and Other Essays*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1967, p. 43.
5. Hofmann, *ibid.*, p. 44.
6. Hofmann, *ibid.*, p. 44.
7. Hofmann, *ibid.*, p. 44.
8. Hofmann, *ibid.*, p. 44.
9. Hofmann, *ibid.*, p. 44.
10. Hans Hofmann, by William C. Seitz with Selected Writings by the Artist, The Museum of Modern Art, New York, 1963, p.30.
11. Marcelle Polednik, "In Search of Equipoise: Hans Hofmann's Artistic Negotiations, 1940–1958", *Hans Hofmann: Catalogue Raisonné of Paintings*, v.1, (ed.) Suzi Villiger, Stacy Gershon [et al.], Farnham: Lund Humphries, 2014, p. 42.
12. Polednik, *ibid.*, p. 45.
13. Polednik, *ibid.*, p. 45.
14. Polednik, *ibid.*, p. 45.
15. Polednik, *ibid.*, p. 45.
16. William C. Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: National Gallery of Art, 1983, p.79.
17. Hofmann, *op.cit.*, p. 45.
18. 時系列に列挙すると、① *The NY*, Oct. 26th, 1950, no. 37, ② *New York Times*, Oct 29th, 1950, ③ *The Nation*, 171, no. 20, ④ *The Art Digest*, vol. 25, no. 3, Nov 1, 1950, ⑤ *Art News*, 49, no. 7.
19. Howard Devree, "Modern Round-Up: Europeans and Americans in Current Shows", *New York Times*, Oct. 26th, 1950.
20. James Fitzsimmons, "Hofmann's Nature", *The Art Digest*, vol. 25, no. 3, Nov 1, 1950, p. 17.