

抽象芸術の二つの時期

二 見 史 郎

は し が き

ニューヨークで1961年に「アメリカの抽象表現主義者とイマジスト」展が開かれ、1963年に「新しい抽象に向って」展が組織され、64年にはロスアンジェルスその他で「絵画的抽象以後の抽象」展が開かれた。

これらの展覧会は1950年代の抽象表現主義への反動として若い世代の間に生まれた新しい抽象芸術の傾向を示すために組織されたものである。さらに1966年には「プライマリー・ストラクチュアズ——アメリカとイギリスの若い彫刻家」展と「システミック・ペインティング」展が組織され、こうした「ニュー・アブストラクション」の傾向に対しては「ミニマル・アート」、「ABCアート」、「還元的芸術」、「拒否の芸術」などさまざまな名称がつけられた。

この1960年代の「新しい抽象」の動きは直接には先行する50年代の抽象表現主義に対抗する新傾向であるが、これを半世紀へだてた抽象芸術の開拓期の動きと対比してみようというのがこの小論のもくろみである。

ある記事によれば、1960年にはニューヨークで未来派50年展が開かれている。現代の抽象芸術の発端はいつなのか、あるいはどの作品が最初の抽象芸術といえるのか、といった問題についてはこれまで多くの議論があった。この問題について多くの見方があること自体、起源を一つにしぼることの無理である所以を示している。しかし、1910年前後のヨーロッパのいくつかの革新の動きを抽象芸術のはじまりとみれば、それ以後1960年代に至る半世紀の間に抽象芸術はあらゆる可能性を求めて多様な展開を示してきた。さまざまな試みとその拡散のあとで、一つのサイクルがめぐったと感じさせるような動きが1960年代に現れる。話を少し広げて言えば、ネオ・ダダイズムと呼ばれた運動がアメリカで生まれた

のは1960年ころである。

「フライマリー・ストラクチュアズ」や「ミニマル・アート」など批評家が付けた名称はともかく、ステラやジャッドなど一群の作家たちのこの時期の仕事をいまかりに「新しい抽象」と総称すれば、それは1910年代の初期抽象芸術と対比した場合どのようなかわりをもつのだろうか。「新しい抽象」が単純な幾何学的形体を軸とした基本的要素を重視する態度と初期抽象芸術のシュプレマティズムや構成主義の幾何学的傾向との間にはどのような隔りがあるのか。二つの時期の基本的傾向に焦点を合わせながら比較を試みることにする。

I ロシアの抽象芸術

a. “プリミティヴ”への回帰とレイヨニズム

いわゆる写実主義からの離反は1880年代からセザンヌ、スーラ、ゴーガン、ゴッホ、ルドン、モローなどの仕事から目立ち始めている。この19世紀末期の主要な傾向は広い意味での象徴主義的気運であるといえよう。それは目に見えるものの範囲をこえて見えざるものの表現にいとむ當みのはじまりだった。そういう意味で抽象芸術の先駆的努力はすでに象徴主義世代の作家たちによって口火をきられていた。

視覚的感覚の次元をこえた「見えざるもの」を表現するためには目に見える形体、色彩、空間などの変形、転換、単純化、強調といった表現方法の変革が必要だった。「見えざるもの」の等価物を具体的表現にもたらしめようとする手がかりとしてプリミティヴなものへの関心を寄せたのも象徴主義世代の作家たちだった。エジプト芸術、日本版画、ルネサンス前期のプリミティフ、熱帯の芸術、ケルト文様やゴシック文化などがその関心の対象となった。

目をロシアに転ずると、そこでは19世紀末以後フランスをはじめとする西欧との交流が活発となる反面、自国の古い文化や農民芸術のなかにインスピレーションを求め動きも強まっている。

華麗な舞台芸術によって国際的に名を知られたディアギレフやバクストたちの「芸術世界」グループは西欧への深い傾斜を見せながらもロシアの民族的要素を装飾的に用いて独特のエキゾチズムを発散させた。

ロシアの象徴主義の代表的作家はミハイル・ヴルーベリ(1856—1910)であるが、彼は若いころキエフの教会(12世紀)の壁画修復に参加してビザンチン絵画にひきつけられた。

彼の幻想の世界と深い内面感情の表現はモローを思わせるところがあるが、『坐るデーモン』(1890)をはじめとする作品の細部はモザイク的な色斑の角ばった小切片がリズムカルに配置され、その手法は「音楽的キュビズム」と名づけたいくなるような様相を示している。美術の流れのなかから突然飛躍したかに見える彼の先駆的な手法と地上的なものを超えようとする超絶の精神はその後20世紀になって突出するレイヨニズム、そしてことにシュプレマティズムを用意した

といえるだろう。むしろ、それはロシア的なものの伏流であると言った方がいいのかもしれない。

1911—1914年にラリオーフとゴンチャローヴァはレイヨニズム(光線主義)の名のもとにきわめて抽象主義的な作品を制作した。その光線とは目に見える光線ではなく、ラリオーフの文章によれば、「放射線、紫外線、反射」

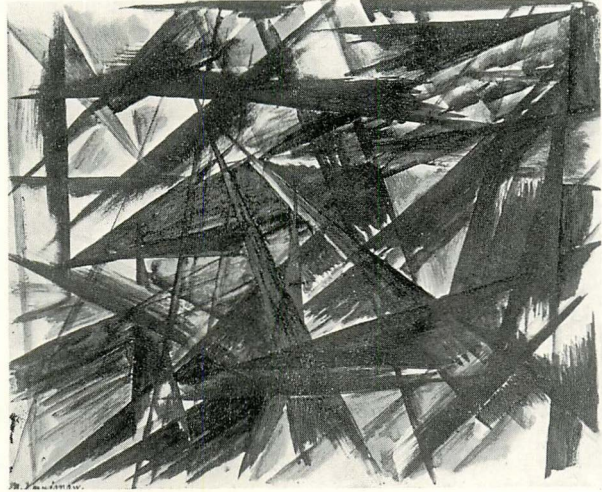


図1 ラリオーフ 赤いレイヨニズム 1911

である。そして「物体Aからの放射光線の総体は物体Bから発する放射光線の総体と交錯し、それらの間の空間にある形象が現れる。それは画家の意志によって遊離されたものである」¹⁾。

ラリオーフは1913年のレイヨニズム宣言のなかでレイヨニズムを「キュビズム、未来主義、オルフィスムの総合」と性格づけている。しかし、よく指摘されるようにこの宣言のなかには自動車、飛行機などマリネッティの未来派宣言を前提にした言葉が出てくるだけでなく、レイヨニズムの作品もなんらかの形でイタリアの未来派の刺激をうけて生まれたものと思われる。

放射する色彩の線が交錯するレイヨニズムの画面からは物体のフォルムが次第に姿を消し、ついには色彩の放射線が画面全面を支配する全くの抽象主義的作品が生まれた。

それは色彩の面でも画面構成の面でも禁欲的に自制しながら構造的な分析を推し進めた分析的キュビズムの方向とは違って、全体の調子としてはイタリアの未来派の傾向に近いものである。ラリオーフがポッチョーニ、バルラ、カルラなどイタリア未来派の作品をど

の程度知っていたのか確かなことは言えないとしても、彼のレイヨニズム作品はイタリア未来派が唱える「宇宙的ダイナミズム」や「ダイナミックな感覚」と通ずるものを表現している。

イタリア未来派が「力の線」あるいは「力の色彩」と称するものが実際の作品ではスーラなどの「分割主義」に刺激された点描風の手法によって表現されたように、ラリオノフの「放射線」の表現はかなり気ままな印象主義的筆触でなされている。

レイヨニズムの「放射線」は生命的エネルギーの表現と見ることができよう。『宣言』のなかで彼は「生のための芸術、むしろそれ以上に、芸術のための生²⁾」と書いている。

他方で彼は「具体的形体から解放された」レイヨニズム絵画の様式を賛美し、「それ自身のフォルム、色彩、音色を具えた自足的絵画³⁾」の到来を告げている。

彼のレイヨニズム絵画がイタリア未来派よりもさらに具象的形体からの解放の度を進めて色彩の線や斑点だけからなる「自足的絵画」を生み出したとしても、その「自足的絵画」を彼自身の以前からの様式の当然の帰結と見るのは不自然な見方であろう。

レイヨニズムの手法に影響を与えた可能性のあるものとして筆者はモザイク風の色斑をリズムカルに配置し、フォルムを小切片でダイナミックに分解するヴルーベリの手法を挙げたことがあるが⁴⁾、ジョン・E・ボルトもヴルーベリの手法がラリオノフのレイヨニズム手法とつながる可能性のあることを示唆している⁵⁾。

これはロシア国内での先駆的手法との関連であるが、目を国外に転ずれば、さきのイタリア未来派のはかにカンディンスキーやマルクらミュンヘンの「ブラウエ・ライター」グループとの関連も無視できない。同じくボルトは最近の文章で「レイヨニズムはフランツ・マルクと相互参照したことは明らか」であるとだけ簡潔な指摘をしている。カンディンスキーらミュンヘンのグループとブルリウクやラリオノフらロシア在住の前衛グループとの作品交流は1909年からはじまっており、ことに猶や森を主題にしたゴンチャローヴァのレイヨニズム作品とフランツ・マルクの手法とがかなり近い関係にあるという文章を筆者は以前書いたことがある⁶⁾。

これは手法の面から見た関連であるが、ラリオノフがこれら西ヨーロッパの前衛に対してとった態度は結局強い感情的反発となって終わっている。彼は『宣言』で「美しき東方栄えあれ⁷⁾」と叫んで、西ヨーロッパと対決しようとするナショナリズムの感情をあからさまに表明している。われわれ東方は感情の強度を、そしてその高揚の偉大な感覚を高く評価する。そうした東方のフォルムを卑俗化し、すべての水準を下落させる西方にわれわれは敵対する、と彼は主張した。彼はミュンヘンで活躍するカンディンスキーとの作品交

流をついには拒否して彼を西欧の風潮にかぶれたデカダンと非難するのである。

こうしたナショナルな感情はもっと前から彼のグループに根をおろしていた。彼ら若い世代は早くからシチューキンやモロゾフのコレクションその他を通して後期印象派からキュビズムに至る最も新しい西欧の作品に接する機会をもっていた。それと同時にロシア・イコンやルボック（ロシア農民版画）などの民族芸術への傾倒を通して新しい表現の開拓が行われていた。精神性の表現を可能にするイコンのさまざまな特質——現実的な外観にとらわれない空間表現、簡潔なフォルムによる強い表現性など——また、民衆版木の素朴でなまなましい感情表出などは西欧の新しい刺激に対応しようとする若い芸術家たちにとって自分たちのアイデンティティの支えとなったばかりでなく、既成の画壇を否定して「未来芸術」をめざす彼らの恰好の手がかりとなった。

そうした動きはゴンチャローヴァの歩みに典型的に示されているが、ラリオノフは日常生活の身近なテーマをなまなましく風刺的に表現する傾向が強い。1908年からレイヨニズムへ移る時期の作品、ことに兵営生活を主題にした絵は民衆の落書きや漫画に近い表現となっている。兵隊の口から出る歌や文句を漫画風に書き込んだりするのは社会の良俗や趣味に平手打ちを加える未来主義者たちのやり方のきざしがすでに現れたものと見てよいだろう。

1912年の『春』と題する裸婦の絵も稚拙な落書きを思わせる全くプリミティブな線描を主にした絵であるが、そこには天真瀾漫なエロティシズムが漂っていて生命賛美の感情がはっきり打ち出されている。ヴァイタルな力に動かされて既成の社会的慣習や秩序を嘲笑し、既成の論理と言語を破壊しようとするのはロシア未来派に共通する精神であるが、ラリオノフがレイヨニズム作品で物体のフォルムを消し去ったのもこうした現実否定と未来志向のヴァイタルな衝動に動かされていたからだと理解した方がよからう。

b. 非対象芸術

象徴主義世代のベヌアがキュビズムをからかった論文を発表したことに反発してオルガ・ロザノヴァは『新しい創造の原理となぜそれが理解されないかについて』と題する論文を書いた（発表は1913年であるが、執筆は前年と推測されている）。

彼女は絵画芸術の創造の過程を次の三段階に分ける。

1. 直観の原則
2. 見えるものの個人的変形
3. 抽象的創造

まず自然を目の前にして、目に見えるものの魅力にひかれた芸術家に創造への最初の願望が生まれる。その直観的衝動は主題を選択する。芸術家は従来の下僕的画家や写真家のように単に自然を受動的に模倣する者であってはならない。第二段階の「自然の個人的変形」に関連して彼女がアルカイック時代や原始あるいは未開社会の作品に言及していることは興味深い。いまや芸術家が絵画を創造するというのは単に自然を模写することだけではすまない。自然についてのプリミティヴな概念を近代のあらゆる創造的思考で複雑化した概念に従属させねばならない。

ファン・ゴッホのダイナミズム、セザンヌのコンストラクションや面の次元の問題などから出発して現在の未来主義とキュビズムが重視するのは絵画的ダイナミズム、ヴォリューム、平衡、重量と無重量、線と面の変位、空間の正当な分割としてのリズム、面の次元などである。それらは新芸術の「自足的な」意味を根拠づけるものである、とロザノヴァは主張する。「創造における新時代—純粹に芸術的な達成がなされる時代」、⁷⁾「偉大な絵画芸術が最終的に、完全に解放される時代」——文中に見られるこれらの表現は当時のいわゆる立体=未来派の精神的雰囲気や若い前衛画家の言葉で吐露したものと見えよう。ペヌアの属する「芸術の世界」グループの作品を「個人的経験の感傷性」にもとづく貴族趣味の安楽な芸術と批判するロザノヴァは前世代の象徴派との断絶をはっきり表明している。それ以上にこの論文はロシア立体=未来派の理論的根拠を示そうとする意図で書かれただけに彼らの未来志向の熱望が端的に示されていて興味深い。マレーヴィッチのシュプレマティズムに通ずる論調が彼女の文章の合間に感じられることも見逃せない。

マレーヴィッチのシュプレマティズムがいつ生まれたかについては不明な点が多い。マレーヴィッチ自身は後年、「シュプレマティズムは1913年にモスクワで生まれた」と主張し、『白の上の黒の正方形』という有名な作品も同じ年に描かれたと述べていることから従来1913年説が多く語られてきた。しかし、1913年と14年の彼の作品は西ヨーロッパの総合的キュビズムに近いもの、もしくは「超理性的リアリズム」と名づけられた類いのものであり、シュプレマティズムの作品がはじめて出品された(39点)のは1915年12月の「最後の未来派展: 0,10」のときである。『白の上の黒の正方形』もこのときにはじめて公表された。こうしたことからアバスクは1913年説をしりぞけ、シュプレマティズムの誕生は「市電V(トランヴァイB)」展と「0,10」展の間、つまり1915年中のことであろうと主張した。⁸⁾

しかし、カミラ・グレイはマレーヴィッチが1913年にオペラ『太陽の征服』の舞台と衣裳をデザインしたときの図案のなかに『白の上の黒』と似たスケッチがある事実をつきと

め、そこにシュプレマティズムの出発点を見ようとした。⁹⁾

ナコフは1915年以前にシュプレマティズム作品が制作されていたという見解を批判する立場をとっているが、1913年のオペラ制作の時期を重視している。オペラ『太陽の征服』はシナリオをクルチュニフ、音楽をマチューシン、舞台と衣裳のデザインをマレーヴィッチが担当して制作され、この年の12月にペテルスブルグで上演された。ナコフは1913年夏この三人がフィンランドのウシキルコにあるマチューシンの別荘で構想をねった時期に創造的な精神高揚があったと見る。¹⁰⁾

画家であり音楽家だったマチューシンはこの年の三月にグレースとメッツァンジェの『Du Cubisme』(Dec. 1912, Paris) についての書評を発表し、そのなかでウスペンスキー(1878—1947)の『Tertium Organum』(St. Petersburg, 1911)の象徴主義的、神秘的理論を引合いに出して論じたという。ナコフによれば、1913年夏、マチューシンは当然このウスペンスキーの超越論的思想をマレーヴィッチに吹きこんだであろうし、その影響はシュプレマティズムの精神的基調に及んでいると見られる。

ウスペンスキーの神秘的、汎神論的形而上学は「心的生活の四次元的統一」や「高次の直観」を唱え、地上的、物質的次元を超越してより高い次元へらせん状に上昇しつつ四次元の心的世界に達する精神主義的超越論を説く。芸術家を駆り立てる無意識

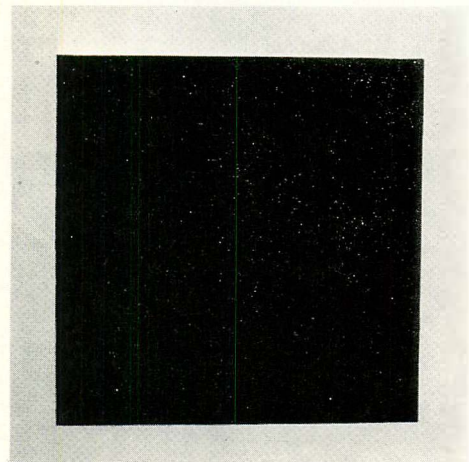


図2 マレーヴィッチ 白の上の黒の正方形

の推進力を直観とみなし、その高次の能力を強調する象徴主義の風潮に傾き易かったマレーヴィッチがこうしたウスペンスキーの思想から何らかのインスピレーションを受けなかったはずはないとみるナコフの推測は当たっているように思われる。

高次の世界の表現を求めて「未来の言語」を語るウスペンスキーと既成の言語の枠を越えた冒険を試みている未来派とが交わる点はこうした現実超越の志向という精神的側面にあった。

オペラ『太陽の征服』のシナリオは旧世界の没落を宇宙的イメージで表現しているといわれ、文明が全く新しい根本的变化を迎えつつあるという未来派の感情を反映したものであったことは言うまでもない。

当時は文学ことに詩の領域でも造形美術の領域でも、未来主義が最盛期を迎えていた。

旧来の論理や言語の限界を突破せねばならぬと感ずる衝動から未来主義者たちは反自然主義的な「非・論理的」表現や「超・理性的」表現に走っていた。文学の分野では、全く通常の意味を破壊してしまう語法、まるで無関係なイメージの並列、擬音語によるノンセンスな表現など言語の限界を突き破ろうとする詩の試みが盛んだった。造形美術でも、たとえばマレーヴィッチの『モスクワのイギリス人』（1913—14）という作品にはシルクハ

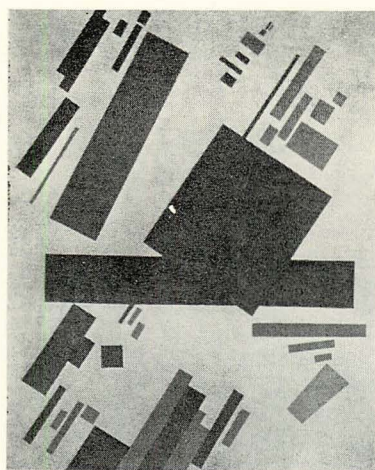


図3 マレーヴィッチ
シュプレマティズム絵画 1916

ットの人物、サーベル、白い魚、梯子、ローソク、文字など異質で無関係なイメージがコラージュ風に重なり合っている。西欧的なカテゴリーで言えば、総合的キュビズムとダダイズムもしくはシュルレアリスムが奇妙に結合したものということになるだろう。

こうした「非・論理的」、「超・理性的」表現は構成要素をなしている記号もしくは形象が部分的には現実的なものを暗示する意味をになっているように見えながら全体の「非・論理的」構成によって現実の意味をすっかりはぎ取られてしまうという論理の上に成り立っている。そこで用いら

れている記号や形象は作品を構成する要素として受け手の目や耳に働きかけてくるという点ではもちろん現実的効果をになっているものの、構成された作品全体は既成の現実を否定し、それを乗り越えようとする表現意欲に貫かれている。めざされているのは「見えざる」イメージである。実際に用いられた記号や形象は「見えざる」イメージを喚起する役割をになっている。マレーヴィッチのこの種の作品の場合、両面に見える要素は人物や物体のイメージを含む具象あるいは半具象的形体から幾何学フォルムや文字などの抽象的フォルムないし記号に至る多様なものであって、それらが「非・論理的」にコラージュされたり、重ね合わされたりして、ぶつかり合い、せめぎ合うアナキーの世界が構成される。それらの目に見える要素は見る者を挑発し、攪乱しつつ「見えざる」イメージへ誘引する。ここでは「見える」要素が「見えざる」イメージへの通過物として否定的役割をになっている。その否定性を際立たせるのは「非・論理的」構成である。象徴主義の芸術では、「見える」要素は「見えざる」イメージや感情への通過物としての役割を演じているが、それらの要素は否定性の論理ではなく、「見えざる」ものを喚起するのに効果的な、

ポジティブな論理に支えられている。マレーヴィッチの「アロギズム」（非・論理主義）絵画はすでに否定性の局面へ飛躍してしまっている。1912年の『水桶をかつぐ農婦』という作品にはまだ象徴主義的な感情表現が残っている。その後の1年ないし2年の間にマレーヴィッチの内部世界の局面は大きく否定性へと転じたものと思われる。「見えざる」ものの表現をめぐる象徴主義が支えとしていたプラスの平面は「アロギズム」という大きな湾曲面をめぐる一挙に反転してマイナス方向の平面へ移ってしまう。そこに開けてくるのはむしろシュプレマティズムの平面である。紙片を両端から圧力を加えて押してゆくと紙面はそり曲るが、その弧状の湾曲線は撓みがある限界を越えると一挙にS字状へと反転してしまう。数学者ジーマンはある講演会でそうした実例を示しながら彼のカタストロフィー理論を説明したことがある。筆者はそのイメージをここに採用したわけであるが、もちろんプラスとかマイナスとか言ってもそれは相対的である。「アロギズム」は既成の論理と秩序を否定するマイナスの平面に位置するが、シュプレマティズムの位置へ完全に移行すれば、それはプラスへ反転する。

1913年から1915年の間にマレーヴィッチがカタストロフィー（大変転）を経験したことは間違いないが、その間のアロギズム作品は数年後に西ヨーロッパに現れるダダイズムと似た側面をもっている。

たとえば、『モナ・リザのあるコンポジション』（1914年もしくは1913年）という作品には主として幾何学的フォルムと線を描いた画面にモナ・リザの複製写真をコラージュし、顔と胸の部分に×印の線を描き加えている。

『L. H. O. O. Q.』というのはマルセル・デュシャンがモナ・リザの複製写真に鉛筆でひげを描き加えた1919年の有名な作品である。このデュシャンのやり方に比べると、マレーヴィッチは既成の美のシンボルを線で抹殺するという手段をとっていて、否定の方法が直截的である。アロギズムを推し進める彼の否定の衝動は一挙に極限への接近をめざすほどラディカルなものであった。『白の上の黒の正方形』はそうした急進的な衝動に伴って生じたカタストロフィーの局面でのシンボリック作品である。『モスクワのイギリス人』と『モナ・リザのあるコンポジション』の二つ作品には「部分蝕」というロシア文字が描き込まれている。それにちなんだ比喩的表現をすれば、『白の上の黒の正方形』は「完全蝕」に達した作品と言えるかもしれない。

未来派の活動は美術の分野のみでなく、詩や演劇など文学、舞台芸術の分野でも活発に展開された。ことにロシア未来派は詩の分野でイタリア未来派よりめざましい活動をしているという自負があった。また、画家と詩人たちは同志の仲間として制作面で密接な協力

関係を持った。1913年、オペラ『太陽の征服』の制作を計画したマレーヴィッチら三人はほかにマヤコフスキー、フレブニコフらの詩劇の制作を相談したという。

1913年ころペテルスブルグでは文学の「エゴ・フトウリズム（自我＝未来主義）の活動が最盛期を迎えるが、その活動の理論家であるイグナティエフ（1914年自殺）の考えとマレーヴィッチのシュプレマティズムとの間に共通するものがあるとナコフは指摘している。

イグナティエフは未来主義者らしく旧来の芸術の死を宣告する。「言語はその限界に到達してしまった」、いまや演劇、絵画、文学が閉じこめられているその限界を突破しなければならないと彼は主張する。彼はマレーヴィッチと同様、象徴主義の遺産である「直観」を重視し、新しい芸術は「未知の国々からの呼び声に直観的に応答する」ものであると説く。彼はこの新しい芸術が「ゼロ」のシンボルによって具現されるという。それはヴェシシスク・グネドフの最後の詩、『終末の詩』と似たものとなるだろう。そこでは詩人は「無」の助けをかりて「一切」を語る。タイトルのほか何の詩句もなく、「言葉を越えた空間運動」を作り出す沈黙の詩。作者グネドフの手がゆっくりした動作で右から左へ、そしてまた逆の方向へと線を描く。相反する動きはプラスとマイナスの数学記号のようにお互いを消去し合う。それがこの詩の「朗読」¹¹⁾だった。

ナコフは状況証拠として上の例を挙げるにとどめているが、ここに出てくる「ゼロのシンボル」や「相互に消去し合う相反する動き」に類するものを造形分野に求めれば、当然アロギズムから『白の上の黒の正方形』に至るマレーヴィッチの歩みが類比の対象となるであろう。

未来主義が現われる時期の西ヨーロッパの思想界ではベルクソンの哲学が大きな影響力をもっていた。「直観」と「生命の飛躍」という言葉で知られる彼の思想は高次元の世界への飛躍上昇を鼓吹するスピリチュアリズムという性格の上でウスベンスキーの思想と共通したところがある。「直観」を重視するベルクソンの反主知主義、意識と対象に関する新カント派の思想、反実証主義的風潮などがウスベンスキーの考えの基調に近いものであることは彼についての断片的知識からもほぼ察しがつく。物質的秩序にしばられた実証主義の限界を「否定の否定」によって乗り越えつつ、人間の可能性に満ちた創造力は「生との新しい関係」を確立するだろうと説く彼の言葉にはヘーゲルとベルクソンの響きが感じられる。

抽象芸術の開拓者として重要な位置を占めるほかの二人の大きな画家カンディンスキーとモンドリアンについては神智学（Theosophie）との関係が問題にされる。ことにモン

ドリアンの場合はその関心が強かったという。

ウスペンスキーは神秘主義的な面があったにもかかわらずブラバッキー夫人の神智学に批判的であったといわれる。

彼が高次の世界を語り、「心的生活の四次元的統一」を主張するときの「四次元」とは Howard Hinton: *The Fourth Dimension* (London and New York, 1904) から想を得ているという。また、ミンコフスキーの四次元的時空の幾何学(『空間と時間』, 1907) という画期的理論に刺激されて、彼自身も『四次元』という本を書き、1911年には時間と空間の独立性を解消して一つにした「世界の運動的^{キネティック}ヴィジョン」という構想にもとづいて¹²⁾ 未来主義を論じた。

上で扱ったウスペンスキーの「四次元」は精神的世界へ転用された比喩的表現としての側面である。ところが、スーザン・コンプトンはさらにそれに加えてヒントンの『四次元』の中に出てくる幾何学的図形をマレーヴィッチの作品と結びつけて関連を論じている。シュプレマティズムの誕生が謎に包まれているだけに、その謎解きは目下のところ多々ますます弁ずの感がある。

II 感情と構成——二つの時期の二つの世代

a. 1910年代

20世紀はじめの造形上の変革期に芸術家たちはさまざまな形でプリミティブな芸術に関心を持ち、そこからインスピレーションを汲みとろうとした。フォーヴィスム、キュビスム、表現主義に見られたこの傾向は抽象芸術の開拓期にいつそう著しくなり、その関心は多様なものとなった。

カンディンスキーが感動したもの、あるいは興味を感じたものといえば、ヴォログダの木造民家の室内装飾、クレムリンや南ドイツの教会内部、ロシア・イコン、ロシアの大衆版画、宗教的主題を描いたバイエルン地方のガラス絵、ラヴェンナのモザイク壁画など多岐にわたっている。

ゴンチャローヴァ、ラリオノフらのグループはロシア・イコン、ビザンチン系の壁画、大衆版画、ベルシャや中国の芸術などロシアを含む東方の芸術に傾倒している。彼らは原始、古代に開花した芸術がいま第二の新しい開花期を迎えようとしているとき、その指導的役割を握っているのは再び東方芸術であり、その中心はモスクワであると自負した。

1912年にレジェ風のキュビズム作品を描く以前のマレーヴィッチはゴンチャローヴァのネオ・プリミティヴィズムの影響を受けている。1909年から12年までの、ことに農民を主題にした作品はセザンヌ風の手法ばかりでなく、ロシア・イコンや大衆版画から刺激を受けたネオ・プリミティヴィズムの手法が目立っている。また、タトリンもマレーヴィッチ

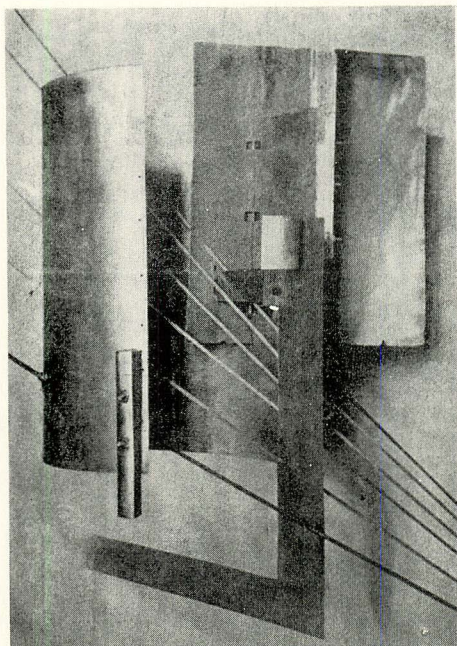


図4 タトリン コーナー・レリーフ 1915

と同様ラリオーノフのグループの展覧会に出品しており、1911年～1913年の時期の絵は大胆に単純化した大きなフォルムと空間構成の面でロシア・イコンとの強いつながりを示している。

しかし、1913年にパリを訪れてピカソの立体的コンストラクションの作品を知ったタトリンは「絵画的レリーフ」から「コーナー・レリーフ」に至る全く新しい造形の方角に向った。それはガラス、鉄板、ブリキ板、木片など「現実的な材料」を用いて構成したアッサンブラージュ風のコンストラクションである。「彫る」とか「刻む」とかいう作業の上に成り立っていた従来の彫刻概念をくつがえす「構成」の思想は若い世代に大きな影響を与えることになる。

身近にある工業製品の材料を用いるばかりでなく、作品を現実空間に参加させる方向が打ち出され、戦争と革命のあとに構成主義は活発な動きを示すことになる。

ナウム・カボとアントワヌ・ペヴスネルの兄弟の場合は新しい工業材料への取組みがいっそう積極性を強めている。カボはいち早くフレキシガラスという透明な新しい素材を利用して開放的な空間造形を生み出した。

科学者が現代の新しい地平のイメージを開いて見せてくれるように、芸術家はたえず進展する世界の新たなイメージを構成しなければならないという思想に生きたガボはまさしく科学時代の芸術家の典型である。

1910年代の抽象芸術の開拓期に重要な役割を演じた作家たちがそれぞれ造形上の変革を推し進めたとき、大きく見るとそこには時代感覚を異にする二つの世代の断絶があった。

単純に言えば、マレーヴィッチを境にして前の世代と後の世代との間に時代感覚のギャ

ップがあるということである。

前の世代は象徴主義の精神が支配的だった時代に成長期を送った作者たちである。その代表的な例はカンディンスキーである。後の世代はタトリンやガボをはじめとする広い意味での構成主義の世代である。タトリンとガボの思想上の対立点は多いにせよ、ことに物質や工業技術についての時代感覚を問題にすればこの二人と象徴主義世代との違いはあきらかである。

ラリオーフは全く非具象のレイヨニズム作品を作っているが、これは一種の「抽象表現主義」作品と言えるだろう。また、ラリオーフ、ゴンチャローヴァらは未来派の詩人たちと共に街頭でダダイズムの先駆けとなるようなデモ行動を演じたり、「芸術の世界」に代表される象徴主義芸術をからかったりしている。さらに未来主義者として、機械時代の到来を宣言したり、機械を主題にした絵を描いたりしている。しかし、その造形感覚は構成主義世代と比べれば「文学的」である。

革命後モスクワで芸術教育や芸術の基礎理論について構想をねった時期やバウハウス時代の理論活動を考えればカンディンスキーが科学的アプローチを無視した人でないことは明らかであるが、抽象絵画を開拓しはじめたころ彼の心を支配していたのは象徴主義的感情に根ざした精神性の重視という考えだった。1900年前後の科学上の革命的な新理論を物質的世界観の崩壊と見て未来を「精神的なるもの」が優位に立つ世界と予感するカンディンスキーと相対性理論から始まる新しい世界のイメージに匹敵する芸術をめざすガボとは目立った対照を示している。

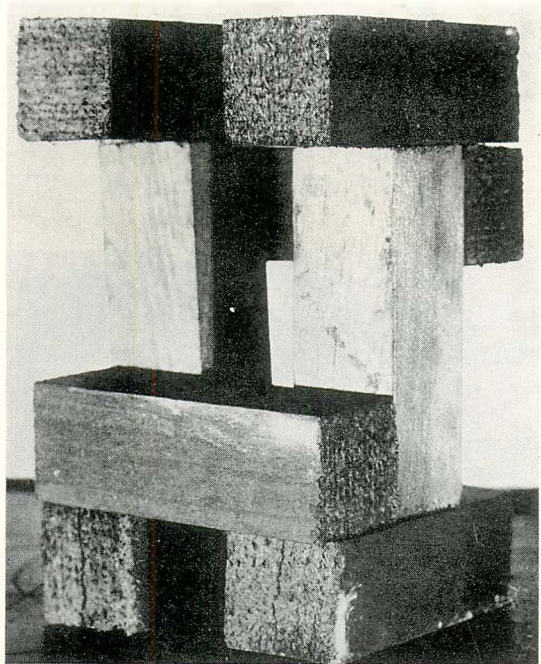


図5 ロドチュンコ 距離のコンストラクション 1920

象徴主義時代に育った世代は表現主義的傾向が強い。作者の感情から世界観に至る「精神的なるもの」の表現として作品が生まれる。その表現の手法がいかなるものであれ、作者の内面を表出する傾向の強い彼らの作品には作者の感情があらわに示されている。その

感情表現は内部から押し出す力によって推進されるため、表現の手法は「自動的」表現（オートマティズム）に向うことが多い。作品は秩序ある構成よりむしろアナーキックな感情の激発を反映する。また、作品は作者の世界感情のシンボリックな表現として「見えざる」世界を志向している。

構成主義の世代は前の世代の主情性とは逆の傾向が著しい。工業社会が生産する材料を彼らは素材として使用するが、それらの物質に対して一種の親和的關係を生み出そうとする傾向が見られる。新しい科学的自然像と工業技術にもとづく未来社会像が彼らのオプティミズムを支えている。作品の素材となる物質は工業生産の場合と共通するところがあり、それらの構成による作品の制作と工業的生産過程との間には類似関係があると論ずる構成主義者も現れてくる。構成主義者にとって作品は個人的感情の表現ではない。個人性よりは一般性、集合性に重きをおく表現形式が支配的となる。作品自体が物体性をあらわにしてくる。作品の構成要素は「見えざる」世界のヴィジョンを喚起する通過物という性格を弱め、素材の質感、重量感もしくは無重量感、空間造形、構成のリズムなど客体的要素へのアプローチが重要性をもってくる。

b. 50年代と60年代

1910年代の芸術の変革運動は複雑に絡らんだ問題を含んでいるから、世代論で割り切れる

わけではないが、上に述べた二つの世代の比較論を半世紀後のアメリカ美術に移して考えてみよう。

ここで問題になるのは1950年代の抽象表現主義と1960年代の若い世代の活動である。後者を総称する場合は冒頭でのべたように「新しい抽象」と呼ぶことにする。

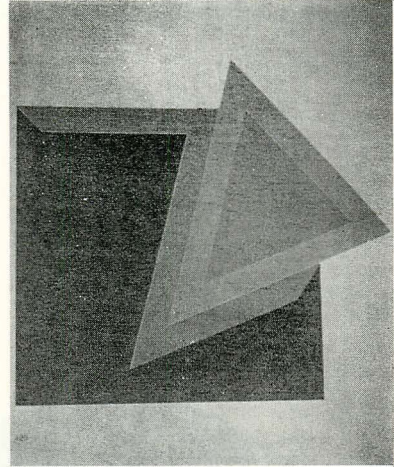
まず気付くのは抽象表現主義の名で呼ばれている画家たちの多くがプリミティブな芸術に深い関心をもっていたということである。ポロックが北米インディアンの砂絵に興味をもったことはよく知られている。ゴ



図6 ポロック エコー 1951

ットリーブも自分の絵について「私の“絵文字”はトーテムポール、インディアンの筆法、精神分析学、ネオ・プリミティヴィズム、私的なシンボリズムなど……に結びついていた」と書いている。¹³⁾

またゴットリーブ、ロスコ、ニューマンの三人はニューヨーク・タイムズ紙宛ての手紙のなかで、彼らの興味をひくのは「今日もなお意味をもち続けている原始の神話やシンボルに関するテーマであり……悲劇的で時間を超えているようなそうした主題のみが有効」だと述べている。¹⁴⁾ それらの原始的な神話は「心理の基本的観念を表現するために



ステラ

図7 ムーロンボローⅢ 1966

に戻ってゆかねばならぬ永遠のシンボルである」(Rothko)。彼らは原始芸術の意義を単に造形の形式的側面に求めようとするのではなく、アルカイックな作品の底にひそむ精神的な意味のなかに見出そうとする。彼らはそうした観念の太古のルーツを求める自分たちが神話そのものよりもっとプリミティヴであり、神話が暗示するものを自分たち自身の経験を通じて書き直すかゆえに現代的であると主張する。

アメリカではすでにシュルレアリズムを通じて神話的シンボルへの関心は生まれていたが、抽象表現主義の画家たちの関心はシュルリアリストのように夢や無意識の具象化には向かなかった。シュルリアリストがフロイトを拠り所としたのに対して、彼らはユングへの関心が強かったといわれている。¹⁵⁾ ボロックは1939年に精神療法の診察をうけた際ユング派の分析医を選んだという。

シュルレアリズムのシンボルがヨーロッパ文化圏の古層に結びついていたのに対して、アメリカの作家たちをもっと広くアメリカ両大陸その他のもっと広範囲のプリミティヴ芸術に目を向けている。トビーは日本の書に、また、アド・ラインハートはアラビアやインドの装飾美術、中国の墨絵などにも感銘した。

シュルリアリストのシンボルが具象的、人間中心であったのに対して、抽象表現派の場合はトーテム、絵文字、抽象的文様への関心が強い。

こうした関心の傾向は彼ら自身の作品の性格に反映している。

ボロックの“drip”絵画のように、その絵画空間は中心をもたず、従来の額縁絵画の枠をはみ出したものとなる。絵具を画面いっぱい網の目のように滴らせた“all over”の

画面組成は地中海文化を中心としたヨーロッパの画面構成とは異なるものである。もし、ヨーロッパに類比物を求めるなら、それは古代北方のケルト文様ということになるだろう。

ローゼンバーグは抽象表現主義のアクション・ペインティングについて、それは自我や個人的な苦悩を表現する意味での自己表現とは無関係であるという。そうした超個我的な性格はロスコ、ニューマン、ゴットリーブ、スティルらの大きな色面を主とした抽象画についても指摘できるだろう。広大なひろがりを感じさせるそれらの色面は個我の地平を超えた宇宙的な空間を暗示している。

アメリカ絵画がヨーロッパ中心とその優位をくつがえしてアメリカ独自の創造性を十分に

示した——それが抽象表現主義の成果であると評価されている。その脱皮と再生の営みはこの世代のプリミティヴ芸術への傾倒と表裏一体をなしている。そのアルカイックなものへの取組み方も脱ヨーロッパの傾向を示している。

彼らのこうした傾向を今世紀はじめのロシアの前衛と比べてみると、西欧への反応の仕方の中でそれぞれ独自のアイデンティティを求める営みがあるし、プリミティヴなものとの往復運動を通して脱皮と再生をはかるという点

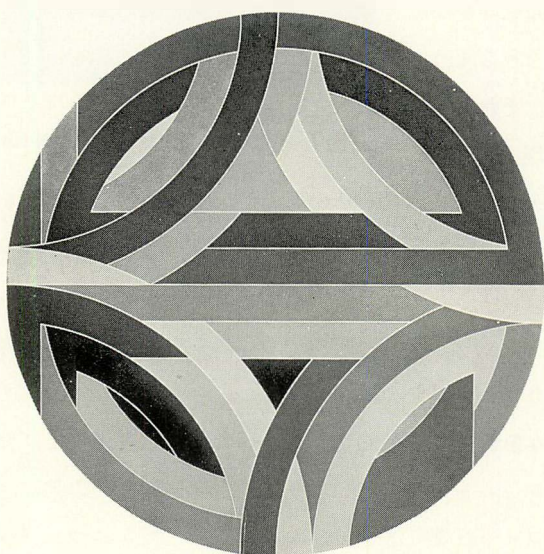


図8 ステラ
シンジャリ・ヴァリエーション 1968

で両者に共通した条件を見出すことができる。

もう一つ、上で指摘したロシアの「象徴主義世代」と「構成主義世代」とのコントラストはアメリカの50年代と60年代との対比と似たところがある。

もちろん数十年を距てたこの二つの時期の違いは大きい。しかし、カンディンスキーの初期の抽象画に見られる筆法の流動性、自発性、表現の象徴的雰囲気などと似たものをアメリカの抽象表現主義の作品に見出すことができる。

両者に見られるシンボリックな表現が多少にかかわらず「悲劇的なもの」の色合いを帯びていることは第一次と第二次の世界大戦をそれぞれ背景にもっていることと無関係ではないであろう。

抽象表現主義が含んでいる神秘的な宇宙的感情、シンボリックな表現主義的傾向に反発を示したのは1960年代の若い世代である。

現代生活の環境に見出される日常身の物体や大量伝達の視覚的情報を即物的に「アッサンプラージュ」するいわゆるポップ・アートもそうした若い世代の反応であるが、ここで問題にするのは冒頭でふれた「新しい抽象」の傾向である。

この“新抽象”は作品から「イリュージョンとはのめかしと隠喩」を遠ざけようとする。作品のオブジェとしての性質を再建する必要性——それが60年代の課題だったという意味のことをロバート・モリスは語っている。

「幾何学ほど明瞭でないものはない」(DeKooning)という言葉は非定形に向う抽象表現主義世代を代弁していると言っているが、これとは逆に60年代は明確なフォルム、明快な構成に向う。定形を壊し、計算された構成を否定し、求心的構造をもたぬ造形空間を創造する前の世代に対して、後の世代は明確な幾何学的形体と単純な完結した構成を重視する。

「ハード・エッジ」と呼ばれた一群の仕事はアンフォルメル芸術に対する逸早い反発のは現れだった。シンボリックな表現がはらむ伝達の不確定性をしりぞける60年世代は主観的な内部感情の表出についても拒否反応を示す。作品はイリュージョンを与える通過性の媒体であってはならないという考え方はこの世代に共通している。自然もしくは宇宙と人間との連続性を信ずる立場が象徴的表現をとるのに対して、60年代は作品が独立したリアリティをもつ物体であることを強調する。「私の絵はそこに見られるだけのものがそこにあるという事実の上に立っている。それは実際に object です」とフランク・ステラは語っている。¹⁶⁾ また、ドナルド・ジャッドは「私の作品は specific object であって、彫刻ではない」と言っている。¹⁷⁾

ジャッドは規格化されたアルミニウムやステンレスの直方体の箱を等間隔もしくは数学的に計算された間隔を置いて並べるが、各ユニットとそれらの間のすき間を含めた連続体を一つの全体として見せようとする。

またステラの幾何学的図形からなる絵についても「非関連性」(non-relational)が問題にされる。作品を構成している各部分は全体のヒエラルヒーの秩序に従って構成されたり、調整されたりするのではない。部分はそうした秩序と価値にもとづいて全体に関連づけられるのではない。各部分は等価であり、それらはまとまりのなかで単一の全体をなしている。作品はそうした自己完結体としてインパクトをもつと彼らは主張する。

ジャッドは自分が用いる素材の質感や色彩の効果を大切にすると語った。彼は作品の物

体として質に関心を払う。彼がマレーヴィッチの作品を論ずる場合も塗り方への関心が強い。色、形、面をそれ自体存在するものとしてとらえた最初の画家、それがマレーヴィッチであるにもかかわらず、その塗り方は気ままで、慎重なプロセスが見られない。空間と無限を語るにもかかわらず、彼の作品はあまり空間的でない。自分の思想をぶっさらぼうに表現している、とジャッドは評する。しかし、マレーヴィッチのフォルムが全体的で非連続的であると指摘しているのはジャッド自身の関心のありかたを示している興味深い¹⁸⁾。ここには作品を作者の世界観の表現として評価するのではなく、作品が独立の物体としての質をもつことを評価する彼の態度が示されている。

ジャッドの立体作品は自己完結したヴォリューム、空間のマッサ、光、面の開発に取り組んでおり、それらは時間を越えた芸術的概念として検討される。

バーバラ・レイズはジャッドの仕事をヴォリュームの存在論であると性格づけ、ジャッドばかりでなく、ロバート・モリス、カール・アンドレ、ダン・フレイヴィン、ソル・ルウィットらの仕事もコンセプチュアルであり、存在論的であると評している。

「ミニマル・アート」や「プライマリー・ストラクチュア」の名で呼ばれる作品のなかにはロシア構成主義の仕事と似たものが少なからずある。形体が幾何学的フォルムを中心とした単純かつ基本的なものであること、その時代の今日的な工業素材を大胆に使用すること、その他両者に共通する面を指摘することはできよう。

しかし、両者の違いについて概括的に論ずること自体問題をはらんではいらぬものの、一つの指標を設ける意味で性格の違いを述べてみよう。

60年代の「新抽象」は10年代の前衛作家たちのように新しい造形記号を開拓し、創造したわけではない。60年代の作家たちは造形要素について特別に新しい変革の努力を試みているという意識を持たない。工業素材も自分たちの周囲にあって、利用可能なものは使うのが当然だからだ、と彼らは考える。60年代には「新抽象」のほかにレーザー光線やネオンなどの光と照明、電気と機械、コンピューターなど技術革新の時代の技術に結びついた芸術活動もめざましかった。工業技術と結びついた社会参加という面ではこの方が構成主義の伝統を受けついでいるといえよう。

「新抽象」の方はロシア構成主義のように、あるいはバウハウス運動のように未来の工業社会への楽天的ヴィジョンを持つことはないし、それへの参加のモラルも持たない。

一方、現実生活のマス・メディアの情報やオブジェを直接とり入れるポップ・アートとは対照的に、「新抽象」は造形の基本的要素に関心の範囲を限定する。

「新抽象」の作品が工業製品や建築の構造物と似た形をとることがあるにせよ、彼らは

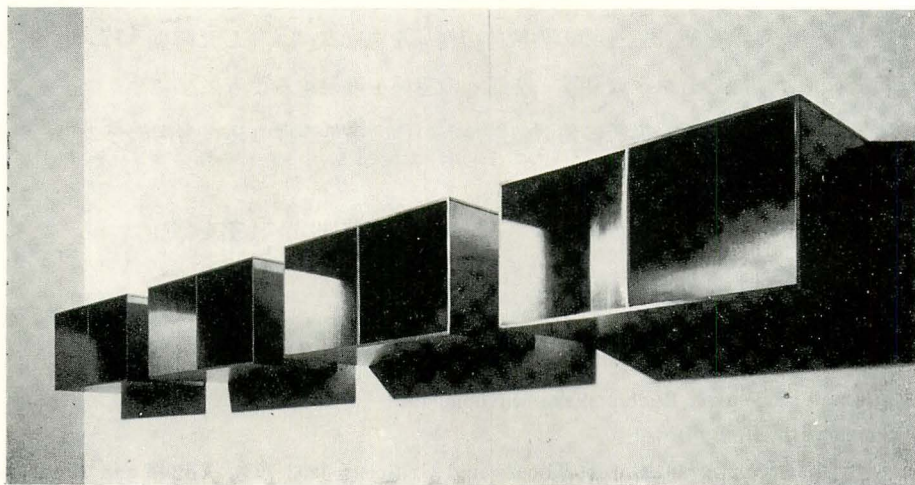


図9 ジャッド 無題 1977

自分たちの作品が現実社会の実用的物体とは「非関係」の次元にある「独特の物体」として自立することを望む。

外部の現代社会のヴィジョンと結びつけるのでもなく、作者の思想や感情を盛り込もうとするのでもなく、彼らは作品をめぐって造形記号のコードを検討することに専心する。造形言語の厳密な検討をめざす点で彼らはヴィトゲンシュタインの徒であり、造形現象にまつわる複雑な条件を切り捨てて基本的要素に還元する営みにおいてフッサールのあり、芸術作品の自律性をめぐって造形の方法の自己検討にはげむ点でプロテスタントのメソジスト派を思わせる。

1910年代の作家たちが造形記号の自律性に深く係わる先駆的業績をあげながらも、なおかつ作品とそれ以外の諸条件との関連づけを根本的前提としていたのに比べると、半世紀を距てた両者の位置の違いは歴然としている。

芸術と社会生活とを性急に結びつけようとした「生産芸術」の立場の構成主義者たちは無論のこと、「純粹芸術」の立場に入れられるガボですら、「構成する芸術」は「構成する自然」との対応なしには存立しないもの、という信条に立って制作していた。

60年代に造形の基本的要素を検討する動きが生まれたのはしかるべき歴史の歩みであるが、基本的なものをめぐる還元の作業はそれが明確さを増すほど空虚の落とし穴にはまる恐れも大きくなる。それは半世紀前に分析的キュビズムやシュプレマティズムが経験した道である。造形記号のコードの検討は作品の内部および外部の文脈の再建を求めらるう。

70年代のステラの作品はそうした動きを示していると思われる。また、ごく最近ジャッ

ドは自分の作品について、陳列室の壁の一面だけに箱の連続体の作品を並べた時期から部屋
の四つの壁面全部を使って一つの連続体の作品をディスプレイした時期へ移ったことに
触れ、それだけ作品とそれを取り巻く空間との関係を重視するようになった、あるいはまた
た、室外に置く作品はその場所の地面の傾斜その他の条件を取り込んだものとなる、と語
った。¹⁹⁾

まことに自然な発言であるが、ここでもやはり、文脈問題が比重を増しつつあると見る
のは速断であろうか。

注

- 1) Mikhail Larionov : Luchistskaya zhivopis, 1913.
Translated by J. B. Bowlt
- 2) Russian Art of Avant-Garde, Theory and Criticism 1902-1934. Edited and Translated
by John E. Bowlt, 1976, p. 89.
- 3) 同上 p. 90-91.
- 4) 前衛美術の萌芽—その精神風土 美術手帖, 1976年7月号
- 5) Bowlt 前掲書 p. 93
- 6) 「抽象の形成」紀伊国屋書店, 1970.
- 7) Bowlt 前掲書 p. 108
- 8) Guy Habasque: Documents inédits sur les débuts du Suprématisme, Aujourd'hui, Sep.
1955.
- 9) Camilla Gray : The Great Experiment-Russian Art 1863-1922, p. 136.
- 10) Andrei B. Nakov : The Iconoclastic Fury, Studio international, June. 1974, p. 281
- 11) Nakov, p. 282-283
- 12) Nakov, p. 284.
- 13) The New Decade, 1955. (The New York School, Thames and Hudson, p. 71)
- 14) Mark Rothko and Adolph Gottlieb, Letter to The New York Times, June 13, 1943.
- 15) Irving Sandler : The Triumph of American Painting, 1970, p. 106.
- 16) Art in America, Nov./ Dec. 1967, p. 84.
- 17) Judd はアメリカン・センターでの講演(1978年2月23日)で、彫刻(Sculpture)は文字通り彫
り、刻むという意味を持つが、私の作品はそうでないとネガティブな説明をしたが、その意味で
は Tatlin 以後の構成主義の多くの作品についても同様のことがいえよう。
- 18) Art in America, March/April 1974, p. 52
- 19) アメリカン・センターでの講演(1978年2月23日)。