

絵画制作考 I. モノクローム (3)

松 田 俊 哉

2. 20世紀のモノクローム^(註1)絵画

セザンヌの絵画観「自然は内にある」を引き合いに、メルロ・ポンティは『眼と精神』のなかで絵画論を展開する。そのなかで、「画家はその身体を世界に貸すことによって、世界を絵に変える」とし、描く対象から実在感と視覚を得る作業を身体性の観点から述べている。それは同じ対象を反芻するなかに横たわると捉え、「私の身体は物のひとつである。私の身体は、世界という織り目の中に取り込まれており、その凝集力は物のそれなのだ。(中略)物のただなかにおいてあるからこそ、或る〈見えるもの〉が〈見ること〉を始め、自分にとって〈見えるもの〉となる、しかもあらゆる物を見る視覚によって〈見られうるもの〉となるのであり、また物のただなかにおいてであるからこそ、〈感じるもの〉と〈感じられるもの〉との、ちょうど結晶とそのなかにひそんでいる母液にも似た、不可分な関係が生き続けるわけなのだ^(註2)」と説く。想像力や集中力、観察力といった制作要素は「存在の〈組織〉に向かって開かれている」のであり、画家は「視覚と運動との継糸であるような身体を取りもどさなくてはならない」としている。端的には、制作における「見るもの」と「見られるもの」の還元性や同時性を指す。

概して、画家と世界との間は自己と他者との相互依存という距離（対象との対応関係）により支えられ、画家は世界をいかに見たかを追及する。それをポンティは身体性という比喻、この場合、一種の実存主義的発想から考えた。これは「見るもの」と「見られるもの」の一体化を図ることであり、イメージの曖昧さを明確にし、本質的にするための絵画の客体化である。自己が対象に貸し与え・返される作業は視覚を画家に還元し、第三の視覚を喚起させる。ポンティのいう視覚とは、「世界という織り目」である自己という身体が、他者である世界と共有する実在性である。

だが20世紀半ばにおいて、自己性と他者性の相関性は意識的に扱われ、更にはそれ自体が表現の主題として捉えられるようになる。本論ではこの傾向を、絵画の実在性において考えてみたい。

(1) 抽象表現主義

抽象表現主義の画家ジャクソン・ポロック (1912～56年・アメリカ) は、絵画を現実世界の部分と捉え、画面に現実の多様性を直接的に造形化した。その現わ

れとなるアクションペインティングには、絵画が現実一切となるべき「主題」性が深く絡んでいる。このことは表現者にある問題を投げかける。

「オールオーバー」の空間

ボロックはドリッピング（たらし技法）、ポアーリング（流し技法）、スパッタリング（飛ばし技法）の手法を用いて、「オールオーバー（全面性）」絵画を創出した。堅い床や壁にカンヴァスを固定し、缶から直接絵具を滴らし、はじき飛ばす。絵具だけでなく事物としての質感を強めるため、時には砂や砕いたガラスの粉末、釘、マッチ棒といった鉱物や日用素材を混入し、厚みのあるマティエールを作り出す。道具は筆の他にスポイトや棒、鋺、ナイフを使い、制作風景を撮ったフィルムには、絵の周りから中に入り激しい動きによって縦横に描いていく様子が見てとれる。その多くが大画面のため制作には肉体の一連の動きが伴い、表現はそれに対応した錯綜し合った重層性を持つものとなる。

一見無秩序で偶然に頼った身体表現で描かれたようにみえるが、この行為は「描く」ことの含む、意識と身体との相克という問題を抱えている。それは次々と立ち現われる線跡の重なりを次の動きによって消していく過程にある、描くことと描かないことの同質性であり、換言すれば肯定と否定をそのまま引き出すことが絵画制作であることを示している。この行為表現は意識下にある束縛された形象の支持性や具体性から離れ、純粹な内的自然を喚起し自身を覚醒するのである。画面にある奔放な造形の運動性は、抑圧的な自我の解放の現われでもある。

画面を現実と等量の生きる場とする直接的表現は、従来の虚構としての絵画観にある両義性や相互性を否定し、世界表現の背後に別の何かを潜在させる段階的な間接的手法を採らない。また、既成の固定化した一点、ないしは数点の視点で世界を捉えるのをやめ、どの視点も等価である画面を創出した。それは曖昧多義な現実の断層、換言して自己性と他者性が絡み合う構造体という造形である。「自身が絵の一部のように感じられる」全ての点が等質な全面性、あらゆるところ全てが均質な広がりにある画面、即ち「オールオーバー」の空間は、「画面は一切の事物」という新たな造形言語の出現となった。価値の選別（視点の固定化）からの脱却は「点・線・面・空間」といった全ての造形要素を混在させ、表現対象の主従関係は消失する。

一
九
九
たとえば『秋の韻律：ナンバー30, 1950』（図版1）や『ナンバー32, 1950』（図版2）の線跡が立ち現われ消失していく様相は、茫漠たる無限運動の反復造形という全面性表現である。彼が絵画を現実一切とする限り、画面の部分と全体、静と動といった何層もの深みのある空間に中心は生まれない。この平面性の奥行きはいずれもが前景にも後景にもなり得る、という合体を歴然たるものとしている。更に、カンヴァスの白地を空間に取り込むというイリュージョニズムをも出現させており、生地も主体的表現のうちにあり、描かれたものと対等の関係にあることを示す。絵具の飛沫は何かを指示せず、対象を一点に集約せず、性質を規

定しない。

絵画の客体化

内的形象を身体的動きにより破壊し新たな現実を志向する、内から外へ、外から内へという流れを支えたのは、画面が自然物のように表れる客体化であった。彼の行為表現は絵画の虚構観と同様に、これまで絵画が信賴していたイメージを消し去ることに主眼が置かれることとなる。抽象表現主義の当初、「既知のイメージが表れた時に何故（表現を）止めないのか」という問いに対し、彼は「イメージの世界を覆い隠すことにしたのだ」と答えた。

「私は時として非常に再現的になるが、いつも多少はそうである。しかし、自分の無意識が制作している時に、形象が確かに浮かび上がってくるはずだ……
(略) 絵画は存在の一つの様態だ……^(註3) 絵画は自己発見だ。」

形象とはアクションペインティング以前のキュビスムの形態や原始美術、メキシコ美術に根差す古代神話的描写といった具象形態であり、こうした形態的・心的イメージは、生涯を通して根底にあったのは間違いない。だが、ある時期そこから離れるため、シュールレアリスムの無意識を強調するオートマティスム（自動記述方式）の原理を取り入れ、形象を超える手立てとして成化させている。

形象の否定は中心喪失の無焦点空間を生む。そこには自己を単に投げ出すだけの感情表現や観念性はなく、ひたすら絵画を事物の一片とすることに注意は払われる。自身をあるがままの状態に持っていくためのオートマティスムを応用し、直接的方法となる身体性という行為表現が含む、自己の解放と現実の断層の実在性を事物化した。

精神の働きを物質に還元する客体的実在性は、作品の物理的な在り方である素材感に顕著である。事実、絵具の重層感だけの画面は素材という物質空間であり、それ自体で事物となる。また、床や壁に置かれたカンヴァスの位置は、身体的行為表現からの理由だけではなく、画面を周囲と何ら区別されない事物の連続と捉える視点からも必然的であった。残されたフィルムに頼らなくとも、オールオーバーな表現方法をみれば、制作現場の床や壁が支持体と同じ様相を呈していたことは想像に難くない。表現の終りは空間の終りとして、周囲から離されたものが支持体となる。画題に振られる番号も客体化の反映と捉えられる。

過程という絵画

元来画家にとって描くことは手段ではなく目的である。また、ヨハン・ハイジンの唱える「ホモ・ルーデンス」の意のように人間は遊ぶ存在であり、遊びには無目的な行為しかなく、それが故に遊ぶという行為は自己を救済できるものとなる。これは芸術の本質である「遊び」という創造行為となる。

ポロックの「自身が絵の一部」となる一連の創造行為も、新たな自己という現実を見る遊戯である。画面という舞台空間のなかで舞踏家さながら自由に振る舞

い、床面のカンヴァスに絵具を振り撒く手法は絵画表現に「遊び」の極点を展開した。行為自体が作品となることは、自身が現実物であることの自覚である。だが、作業は内省の造形化ではない。彼の場合、立ち現れる造形に自己を対応させることで、内的形象という厄介なイメージは一切が消されていく。ポロックは制作状態をこう述べている。

「私が自分の絵の中にいるとき、自分が何をしているのか知らない。ある種の〈近づきになる〉時期をすごしてから始めて、私はどんな状態にいたかを知る。私は変更したり、イメージを破壊したりすることを恐れない。というのも、絵はそれ自体の生命を持っているからだ。私はそれを思う存分のばしてやろうとする。」^(註4)

従来の絵画が画家とは独立した関係である以上、絵画と画家との相対性は保たれるが、ポロックは絵の中に入り込み、絵画が自己から独立した存在でなくなる状態にまで接近し、そのなかで自身を活性化していたことが判る。彼にとって行為自体が最も重要となるのは納得のいく話である。

そうなれば画面をいかに秩序立ったものにするかといった造形世界は不要で、完成を目指す過程の組織立った表現観は否定されることとなる。あるのは自己が絵画に近づき、更には、絵画の一部となるべく画面に入り込む画家の取り組みが、痕跡となって示された制作の全行程であり、行為過程そのままの画面は制作時間の造形として表われる。見る者は造形要素の融合構造をみせる画面のなかに、生成過程という時間にかかわることとなる。つまり、ポロックの制作に参加させられる。そして、表現の過程と結果は判然としない事を知る。

錯綜する線の集まりが生む面表現や、周囲に散る飛沫の点跡は、線の運動表現が派生する造形である。線は伸縮自在な有機的な造形要素としてポロックの表現の動機であった。唯、彼の線は通常の線とは異なり、周囲と一体化して他の造形要素と区別されず、「点・線・面・空間」はひとつの塊として固有の役割を失う。制作時間のなかで生成・変化する線跡が空間を広げ、空間が有機的な壁となる仕組みは、空間構造のなかでのみ明らかにされるのである。生まれては消えるという反復性にある線の動きは、ポロックの空間構造の摂理であり、空間は動機付けの連続にある線の複合体として、表現は過程と密接に絡み、境界のない全面性に到る。

表現の一過性

過程にみえる創造と破壊の連続性は、一方で「イメージを覆い隠す」ことの表れであり、他方で人間の本能に根差した行為でもある。ポロックはこのなかで表現と分かち難くある、強烈な自己批判に晒される。彼の言葉を借りれば、それは「自己の誠実さ」以外何ものでもない。ポロックの現在進行形という時間表現と造形空間との同一性は、常に極度の緊張と集中に自己をさらけ出すことによってのみ生まれる。しかし、一切の現実となる行為表現と、オートマティスムの及ぼ

す負担が入り混じる間断なき無意識の具体化という性質のなかで、自己を極限にまで追い込むのは当然の帰結であった。

「ポロックの形態では表現上の力点はすべて平等化され、そのため個々の特質は破壊され、その象徴の能力も大半うばわれてしまう。そして、ついに純粋な造形的記号として機能する^(註5)」。「純粋な造形記号」にまで内面を押し進める作業の過酷さは、ポロックの瞬間の行為性を思えば、それがいかに心身に圧迫感をもたらすのかが想像できよう。彼の表現が「完結した表現あつての過程ではなく、過程が表現のなかに侵入する^(註6)」ものである限り、表現の安定など望むべくもなく、常に崩壊の危機にさらされる。

やがてアクションペインティングは一時期休止される。果してこれが制作の限界を迎えたことによる疲弊であったのか、それとも単純な反復作業に陥ることを嫌ったのかは不明であるが、休息とでもいうべき2年間ほどの具体形態の表現をみると、内的形象の復活のような印象があり、イメージを抽出して、彼の原点ともいえる具象形を再検証する必要があったことを窺わせる。この時期のほとんど黒のデュコだけで描いた一連のモノクローム作品は、アクションペインティング以前の原初的な形態に立ち返った表現をみせており、抽象表現主義の重層構造の内側にこれらの形象が潜在していたことを裏付けている。あらかじめ決まったイメージを描くのではなく、自発性を持つ線跡が潜在的な形象を引き出すという喚起性のある運動表現は持続している。

晩年に再開されるアクションペインティングであるが、前述した難点が伴う。表現の直接性や即時性に起因する、表現の持続性の問題である。

「私は、人が素描にアプローチするのと同じ意味で絵画にアプローチする。即ちそれは直接的なのだ。私は素描から制作しない。私は最終の絵画に持ち込むスケッチや素描や彩色スケッチを作らない。絵画は、今日の私の考えでは、即時的、直接的であればあるほど、直接に発言できる可能性が大きくなるのだ^(註7)」。

彼の制作が恒常的に破綻を起こしやすい性質であることを考えれば、「即時的、直接的」な絵画への接近は、「発言できる可能性が大きい」以上に何よりも自身の表現の維持が危ぶまれる。それは一瞬の行為に賭ける表現の不安定さからくる制作の破綻である。絵画(=自己)への期待と不安が混乱を来し、表現の一過性が陥る犠牲とでもいうべき自己崩壊を招く。晩年の作品にみられる反復的な抽象表現や観念化された画面、審美眼的表出、古典的抽象への回帰などにポロックの葛藤が顕になる。

ポロックに限らず他の抽象表現主義者に共通するのは、徹底した個人的表現が普遍的な真理に結ばれるという視点であり、それが「主題」であった。彼が自身を絵画の一部たらしめたのはその表明の仕方であり、また、晩年の探求に混乱をきたす理由もこの一点に集約されるといってよい。その都度表現の一過性に身を置くポロックの、否定と肯定の混在する作業の可能性と限界である。結局、時代状況と自己存在の混迷を体現してきたポロック絵画が終生求めてきたものとは、

「主題」という表現の抛り所だったとみる。

ポロック絵画の実在性は予測不能な「主題」探求の過程から生まれる。それは表現を繰り返すことによるのみ現実のものとなる。彼の制作が準備のないまま現在と同時進行し、瞬間の行為を表現とする限り、恒常的に「主題」は白紙の状態を余儀無くされる。そもそも「主題」とは既存のものでも、決められるものでもなく、探求されるべき対象ではある。唯、彼はそれに対し極めて忠実であった。彼の全制作を通していえることは、常に「主題」不在のまま行われる自由性と、それが孕む「主題」喪失への不安との拮抗が表現を成していた、ということである。新たな可能性をみながらも、晩年の制作の多くは「主題」の不透明性、喪失感や焦燥感に伴う混乱を否定できない。意識するしないにかかわらず、「主題」とは表現の起因と結論、探求対象、根幹となる。総じて「主題」の喪失は、表現の破綻や終焉を招くと同時に、逆に変化や契機を生む性質にあることを再認識するのである。

（２）色面派

背景

1950～60年代のアメリカは抽象表現主義や色面派、抽象的イメージ派が個々に表現を展開した時代である。しかし、彼等の初期段階にはシュールレアリスム、モンドリアンやカンディンスキー、ミロの抽象絵画、解析的具象表現キュビズムといった20世紀前半のヨーロッパ絵画、或いはインディアン原始美術などの影響といった造形表現の模索の時期があった。また、ポロック絵画の研究も制作に反映しており、色面派の画家バーネット・ニューマン（1905～70年、アメリカ）はベラスケスの空間構成と色彩性を、ミニマル・アートのフランク・ステラは一連の『ブラック・ペインティング』にカラヴァッジョの黒のイリュージョンによる明暗性を、というように古典絵画から発想を得ているのも見逃せない。伝統の系譜に翻弄される同時代のヨーロッパに比べ、アメリカの画家たちは伝統不在が功を奏し史観的な俯瞰に囚われず、束縛を受けずに、より純粋な視点で絵画造形の本質を把握し、そこから新たな造形言語を抽出する立場にあったともいえる。

一九五
揺籃期には一方で懐疑的に、他方では発展的に生成していく。たとえばオートマティスムの原理について、彼等は表現の固有性の観点から、それを無意識の放任とイメージ過多とし、表現動因と形態反映だけの方法論であると非難するが、その反面、「もうひとつの自然たる無意識と触れ合う場」という内景を重視し、芸術を生起させる根源的なものという「主題」を目指し、徹底した主観性を普遍性に繋げるという理念へと発展させる。これは抽象表現主義や色面派の「事物の一切とする絵画」観を側面から支えた。

恒常的な実在にのみ焦点を絞り、純粋に造形のための造形を実現したモンドリアンのリアリズムは、ニューマンやマーク・ロスコ（1930～70年、ロシア→アメリカ）、アド・ラインハート（1913～67年、アメリカ）といった色面派の画家にと

って絵画の終焉と映ったようだ。「いわゆる抽象芸術においては、芸術がひたすら感覚的なものとなり、精神的なものを表わしえない」（ニューマン）として、色面派は造形表現の内面に立ち返る。内面への傾斜は色面を主体とする全面性絵画に第三の視覚を生ませることとなった。そして、色面派の観る者にとって共有されるべき媒体となる絵画の質が評論家グリーンバーグによって「場」と指摘され、ゲシュタルトの心理学用語を借りて「色彩による場の絵画」と称された。

「場」の絵画

バーネット・ニューマンの『英雄的にして崇高なる人』（図版3）は、五本の不規則な垂直に引かれた条線を伴う赤の色面による全面性絵画であるが、色面に特定の視点を指示するものは何もない。指示性不在の全面性絵画はひたすら事物の表面としてのみ捉えられる「場」となり、中心の不在を招く。だが、画面が事物の表面であれば画面全体が中心となるという通説は、事物の中心不在の観点により色面派の意図に反する。この場合重要なのは、絵画を空間の拡張と凝縮の同時性にある機能としたこと、そこに見えないものへと向かわせる視点の自由移動を可能とした点である。そのためには造形の固有性を独立させないことが条件となる。

線は面と分かち難くある造形として、補完し合う相互移入の関係を捕える。『デイ・ワン』（図版4）にしても、両端の条線は橙の色面の振幅に対する作用として一対であり、色面を画面から限定するものではない。いうなれば条線は面の連続であり、連続性は垂直の条線に沿い周囲に派生する足掛かりとなる。条線の造形は視点を空間の全方位に向かわせる要素として、周囲へと広がらせるだけでなく、戻される視覚の反復作用を働かせ、空間認識という第三の視覚、つまり不可視体験の場としている。

彼がベラスケスの古典絵画から学んだものとは、空間における「見る」と「見られる」との同時的表現であろう。それは現実の空間構成を完璧な形式のうちに確立したベラスケスの『ラス・メニーナス』にみえる、固定化された視点から生まれる多視的表現である。ニューマンがベラスケスの事物の再現における画面上の視線の移動と、空間の全方位性に着目した事は想像に難くない。全ての視点を包括する『ラス・メニーナス』の全方位的な空間表現は、ニューマンの二次元における視点の自由性に契機を与えたといえる。観る者を画面空間に入り込ませるベラスケスの手法を、ニューマンが色面抽象絵画に導入した点が重要である。更に、ベラスケスの再現世界表現を支えた色の明度対比を、ニューマンは条線と色面との僅かながらの色相の違いに転化した。彼は条線効果を「ZIP（活性）」と呼び、空間の広がり徹底させたのである。

このようにして、彼は絵画の作り手と受け手の媒体という性質を色面空間に実現した。簡素化された色面空間は周囲を取り込む点で、空間認識を誘発する環境芸術の側面を持つ。画面は見えるものから見えないものへと繋がる入口としての

「場」であり、そこに中心不在の世界の断層を具体化している。ニューマンの色面には「見る」と「見られる」の共存があるといえよう。

色面派の色面と呼応し合う空間の概念は抽象表現主義の「主題」と等しく、自我を超えた超越の世界という絵画の形而上性と、現実の断層とが絡んだ表現であることを思い起こしたい。彼等が全面性を必然としたのは造形上の問題からだけでなく、モンドリアンが払拭した「精神性」の復活を目指したことにもよる。これは20世紀の神話不在という時代性の反動ともとれる。事実、ニューマンはヘブライの原始キリスト教に触発されて、「崇高」の感情を喚起する画面を実現しようとした背景がある。

一方、ギリシャ悲劇やニーチェの『悲劇の誕生』を耽読したマーク・ロスコは、「超越的な経験」を重視し、深い瞑想的な空間を表出している。ロスコの絵画は輪郭が曖昧で単純な二～三の矩形が浮遊し、重ねられ溶け合う色面空間は暗示的で、一種宗教的な擬似体験の場を現出する。それは明度の低い淡く沈んだ色彩と微妙な諧調、その境界や残された地色に生じる静謐な空気に譲出される。モノクローム作品『無題（緑の上の緑）』（図版5）は二～三層の色層構成のロコス作品では最晩年の部類に入るが、この時期は黒や灰色、或いは赤といったモノクローム表現が主となる。靄の塊のように浮遊する色面表現は深い死生観を現出させており、モノクロームの沈んだ光景は現実と対峙する正面性を貫いてきたロスコの到達点を示しており、観る者は無限に広がる茫漠たる空間に溶け込まれる。

ロスコはそこに見えないものを見えるようにするための隙間を残している。それは四隅とともに、僅かながらある水平の境線の不透明な地色に現われる。地色是不可視の実体を照らす事象の地平であり、色面の「主題」が根源的な光にあることを暗示している。画面は存在論的な不安に対する祈りの感情に彩られ、無時間の空間に転化され、彼のいう「超越的な経験」に結ばれる。第三の空間を光が照らす無時間としたロスコの全面性絵画は、不在性の意識を含むモノクロームに新しい感覚の相応し合う「場」を表出した。

瞑想的空間の表出でいえばアド・ラインハートも同じ位置にあるが、彼はロスコよりも客観的で禁欲的である。また、ラインハートにはシュールレアリスムや原始美術の影響がなく、キュビズムから幾何学的抽象を経たという経緯からいえるように、当初から知的構成表現を特徴としている。色面表現については数種類の色彩構成の時期から、次第に同じ色調のかすかな色相の違いによる矩形の分割へと移り、最終的には厳格な単一の黒による一連のモノクローム絵画と至る。この流れは既存の美意識からの脱皮の過程である。

『抽象絵画（ブラック・シリーズNo.58）』（図版6）は、その過程が造形の純化にあったことを示している。単一の黒の全面性は基本的な視覚体験を促している。一見すると単一の色面は表現そのものを拒んだかのような印象を与えるが、詳細にみれば、画面を埋める矩形や棒状の形態が色調の微妙な変化を通してその輪郭をみせるという具合に、黒の色面は仕組まれた内部構造を含む単一性となってい

る。その点ではラインハートの黒は純然たるものではなく、微妙な色相効果を利用した擬似モノクロームとなる。ほとんど見分け難い格子状の形態は全面性のなかでその存在を失った状態にありながら、奥から手前に、或いは再び奥へと潜在的な無限運動のうちにあることを示す。黒の全面性は細部の見えない圧力によって緊迫した律動感と化す。しかし、この視覚運動は存在するものを見えなくする作用において成立するのであり、情感を否定する黒という色彩に至ったラインハートの選択を明らかにしている。「呼吸もしない、超時間的な、様式のない、命のない、不滅の、無窮の」^(註8) 絵画とラインハートは自身の表現をそう呼んだが、これは取りも直さず、絵画が彼から離れた実質的な完結であることを意味している。

禁欲的な画面は宗教的な瞑想感に満ちている、という見る側の黒に触発された感情の動きは、ラインハートが黒による意味の排除を通して、感情を喚起する寡黙な色面という場を提供したことによるものである。この還元的な美意識がミニマル・アートや観念芸術へと引き継がれていったのはいうまでもない。

(3) モノクロミスム

色による絵画の『非物質化』

「色彩というものはない。色を持った物質があるだけだ」と言ったのは、アン・フォルメル^(註9)の画家ジャン・デュ・ビュッフェである。この言葉は皮肉にも、ビュッフェ等の厚塗りのマティエールによるアン・フォルメル絵画を「単なるスペクタクルだ」と批判し、同時代の抽象表現主義の造形的な構成や、従来の画家の個性という自己表現を否定したイヴ・クライン（1928～62年、フランス）の本質を言い得た事になる。この点についてクラインは、「私は線とその全ての結果、つまり輪郭やフォルムやコンポジションに反対である。（中略）色彩の奥深くにこそ自由がある。」^(註10)と書き残す。

この考えは色による絵画の『非物質化』という理念を引き出した。それは絵画の物質性を否定するのではなく、色の持つ非物質性、つまり色への感応性のみが絵画の形而上性に繋がるという、極めて概念的な接近法である。彼は支持体の明確な物質感を通して、「青」による単一色の『モノクロミスム』（晩年には錬金術的観点からの「金箔」表現もある）を全面に、イメージという自己束縛から解放される状態を捉えようと試みた。それは物質感を超えた「精神の流体」（クライン用語）であり、彼は絶対的色彩を「青」とした、純然たるモノクロームの奥に無限観を規定した。単一性という一次元的な手法で絵画の変革を目指したのである。

「青」はカンディンスキーによれば「典型的に天上の色彩」であり、クラインの「空の青を所有したい」という有名な逸話から、広がる深い青を普遍的象徴とする心理学的色彩論からクライン芸術を捉える向きがある。また、彼が傾倒していた神智学一派（薔薇十字会）の観点から「青」を定義付ける接近法もあるが、これらはいたずらに空論を招くだけである。そもそも画家の表現欲求は、単純な

動機から生まれるものである。「青」の所有という幼児的な欲望を端に、そこに全てがあるという形而上的なものへと発展したとみる方が適切である。他方、彼の活動の初期には他のモノクローム（赤、橙、黄、白）表現も試みており、個展会場における観客の個々のモノクローム作品への反応を調べ、さまざまな色を組み合わせてひとつの映像をつくるという人間の因習性を見出し、結論付けた末に「青」に絞ったという経緯もある。しかし、これは単に「青」の選択を理由付けるための対外的な意図であったと思われる。

クラインの場合、とかくこの色彩の解釈に注目されがちであるが、重要なのは「青」の選択過程や理由ではない。焦点は彼が従来の造形要素を形而上化の障害と考え、一切のものを「青」に内包させ、出来得る限り具体的イメージから遠ざけようとしたモノクロームの特質である。このことについては、「ただクラインは、〈モナ・リザ〉がやはり油絵具で描かれたものでありながらイマージュの世界に転化されているためにマティエールの持つ物質性が見る人の前から消滅してしまったように、自己の『モノクロミムス作品』が文字通り『色』だけに転化してしまうことを求めた^(註11)」といえる。物質としての色が視覚に訴えるとき感覚は物質的存在を離れ、色をひとつの世界として捉えられる。カンヴァスから「青」だけが浮き上がれば対象は物としての関係を絶ち、それ自体で実在から離れた存在、即ち、非実在となる。クラインはこれを絵画の『非物質化』の仕組みとした。

単一性

元来、実在と非実在の探求は間断なく流れるヨーロッパの思潮であり、クラインは20世紀のひとつの現象と位置付けられる。また自身も認めるように、新しい造形観を示しつつも、審美性に裏付けられる点で古典的系譜の中にある。理念もヘラクレイトスの「万物流転」に共鳴しており、その還元性に着目している。だが問題は「超越的なもの」を唱えるクラインが、その互換性をどの次元に設定するのかという点である。

個と全体、連続性と断片性といった還元性の内にある概念は、単一性というモノクロームの「青」に内包される。確かにモノクロームには対応するものを介在させないという性質がある。《mono》の語源によると、単一性は絶対性であり、全一性であり、ネオプラトニズムの考えでは一なるものとなる。クラインの「青」も同様に他者との葛藤のない、それだけで成立するという排他性を帯びる。表現の他者性の不在は自己性の不在でもある。彼はそこに本来的な自由があるとする。これを前提に『モノクロミスム』には自己消滅の視点があることを踏まえておく必要がある。

『青スポンジ・レリーフ：RE19』（図版7）の粉っぽい青（油彩、または水溶性明礬）で均一に塗り込まれた画面は、何かがあってそれに対応する関係性を持たず、無媒介的であり、モノクロームが浸透した無表情な物質として提示される。問われるべき対象は、クラインがモノクロームに偏在化した感性の質である。実

在と非実在の互換性は媒体となる色の物質と、色に内在される感性との相互作用で構成される。換言して、「青」は互換性という運動を感性の領域にまで押し上げるための色であり、同時に視覚化された色となる。

言わばクラインの互換性は単なる逆説であり、作品という実在（物質）を通して、内在する非実在（精神）を色彩で見せているだけに過ぎない。それを単に作品の『非物質化』と呼んだのである。物質という直接的存在による非物質化への間接的かわりが重要だった。「青」の表面という最小限の物質性が視覚と非視覚の出入口を兼ね備え、感性を顕在化する場となる。この関係は対象を見ることは背後の見えざる対象を見ることという、一般的な絵画観と変わりはない。画家が空間を絵画の表面に実在化すれば、媒体は物質として直接的に外部とかかわるのは当然である。『非物質化』といえども物質の実体なしには現出し得ない。その結果、モノクロームの浸透理論による運動の視覚化や感性の実現といったクラインの志向は、概念としてでしか現れない。

受け手が唯一手掛りとするのは、非視覚的な感性が「青」の浸透によってカンヴァスや板、海綿といった物質と合体し、内在するものを具体的に顕在させた素材表現である。通常、絵肌は表現の感触や律動感、或いは痕跡や結果を示すものとしてあるが、クラインの絵肌は媒体であることを超え、物質に還元された非視覚的要素の視覚であろうとしている。この素材への作用は媒体の不在化に向けられ、彼の目指す『非物質化』へと結ばれる。『単音シンフォニー』と題する接続音によるパフォーマンスの『人体測定』（図版8）連作、ギリシャ哲学の四大元素の概念に沿ったガスパーナーの火でカンヴァスを焼け焦がす作品、或いは水の建築計画もその痕跡を記すためではなく、物質を媒介にそこから感じとられる「精神の流体」を求めた表現である。こうした『非物質化』の実践にかかわる素材には根拠があり、物質性の活用が精神表現に直結していたことを示している。つまり、画面は素材化した精神の表層である。物質を精神の等価物とする手法は、実在と非実在の境界を消すことにあったといってもよい。そうならば自己と他者の不在性を獲得し、何かに所属することもなく、単一の物として素材は根源的なものとの同一化、即ち、『モノクロミズム』の全一性を可能とするのである。物質は『非物質化』を押し進めた先に顕在化する現象であり、視覚はそこで初めて感性化されるという意図が明らかとなる。

先述したように、クラインの根源的なものをギリシャ哲学の物質観や宇宙観における単一性の概念から捉えてもよい。^(註12)要するに、形態や知性によって分断された全て（かつてあったとみなす人類の根源的実態）を、より素朴で純粋な精神を取り戻すことで元の単一の世界を復活する、というものである。これは一般的にいう「ノスタルジア」の視点であり、また、芸術の純化という考え方に類似する。クラインはそこに宇宙起源論的な全一性を重ね合わせ、全体的な生をモノクロームのなかで体験したのである。逆に言えば、彼の『モノクロミズム』は分断された複雑で多様な内部構造を含む単一性（全一性）である。この単一性は個々の断

片が集積された「精神の流体」となり、均質な画面は全てが消された非造形的視覚として、かえって見えない圧力や深さとなって画面の非実在を実在化する。

しかし、一面ファッショ的でもある唯一絶対の範囲でしか成立しない単一性は、「色彩の奥深くにこそ自由がある」とするクライン自身を、造形面と内容面において、ある閉ざされた世界へと自ら追い込んでしまった感は否めない。それは受け手のみならず、作り手自身にも返されることのない場に転換された表現の孤立であり、遡行不可能な領域を感性とする表現の限界を示し、更には表現の不在を非実在とする理念のみが残されることとなる。実在と非実在の仕組みにある互換性という運動観、無媒介的に視覚化するという媒介性と共同性、『非物質化』における直接性と間接性にある物質観、といった理念をいかに実体化し得るのかクラインの作品とのかかわり方であった。終始、表現という虚構を超えようとしたクラインが、作品を作品として返される境界線を持たないまま、恒常的に自己完結にならざるを得なかったのは無理からぬことである。

「超越的なもの」という固定化された理念は、その内実を多角的に押し進めたのでも、可能性や課題の余地を示したわけでもなかった。そもそも、彼の理念は表現の展開により生成する性質ではなく、『モノクロミズム』は当初から既に完成された理念であった。芸術家としての側面は作品とのかかわりにおいてであり、寧ろ、思想家が芸術表現を手段に自己の生の体験を反復したとする方がクラインの実像に近づく。自身の「作品は私の芸術の灰である」という喩えがそれを裏付ける。

(4) 主観的リアリズム

古典絵画のメチエに頼るウィーン幻想写実主義（ウィーン派）の五人の画家は、同時代の芸術運動とは対極的に位置する。理念や概念主導にあった20世紀絵画運動において、徹底した平面上の虚構性の追求は異質である。だが視点を変え、終焉を迎えつつあったシュールレアリスムに入れ替わるかのように台頭したウィーン派の「後期シュールレアリスム」^(註13)という位置付けとしてみれば、形象絵画の時代性は否定されることはない。時代や世界の断層を純粹造形に体现する同時代の抽象絵画に対し、ウィーン派はそれを具象絵画として形象化した。

この形象化は不条理の主観的表現を特徴とするリアリズムである。「幻想写実主義」の概念は現実を透視する表現にのみ向けられるのであり、実体性を欠く夢想性や作為性、奇異性の類は対象外となる。ウィーン派とシュールレアリスムを分けるのはこの点であり、「意識の領域を広げ存在の本質を明らかにする」という共通項はあるにせよ、ウィーン派はシュールレアリスムの独立的無意識は観念に過ぎず造形芸術にはなり得ないと考えた。外部からの操作、即ち無意識と意識の統合という対象の客体化に努め、そこから主観的リアリズムに転化している。

とはいっても五人のリアリズム手法は大分異なり、唯一豊富な色彩表現を特徴として指摘できるが、一人アントン・レームデン（1929年～.オーストリア）だ

けは色彩を限定する傾向にあり、特に前半期の作品ではモノクローム、ないしは(註14)その系統の色彩表現が主流となる。それについて彼は「絵画とは色彩ではない」と言い、色はモチーフ要素の最小限化と相関関係にあり、限定された色彩は描く対象主題を絞り込むという。また、世界表現を突き詰めると、自然の最大の属性となる色彩はひとつの根源に向かうとしている。それは透明な大気を映し出す光であり、モノクロームは光と大気を刻む表現として、全てが空間に現象化される世界表現に繋がる。色は光により視覚化されるという作用を、自身の絵画観に対応させたといつてよい。レームデンのモノクローム性はひとつに大気と光の表現という基本元素の視点にあり、これは自身も認めるように「万物流転」の理念に根差す無常観の表れである。大気や光の表現が線描や点描で流体の相として描かれるのもこの観点による。ここでのモノクロームの働きは、彫刻家が石や木をノミで刻み実体を引き出すのと同じように、大気の様相を画面に線描で刻印し、光を焦点に表現を絞り込んでいくところにある。

モチーフはこの働きに対応した在り方を示す。大気表現は一方で背後に何かを潜む気配として描かれ、モチーフは彼が頻繁に口にする《ätherisch》なものに取り込まれ、点景として映し出される。繰り返し使われるモチーフは流体の形象として選ばれたものである。彼の元素別分類によると、大気の動き（鳥、煙）、水の動き（魚、河、海）、土の動き（大地、地層）、火の動き（火山の噴火）となる。尚、人間は植物同様、鳥と魚の双方の形状と性質を兼ねた比喩的形象である。

こうした彼独自の図像学的形象化の背後には、幼年時代の鮮烈な雪景色の記憶と少年時代の戦争体験が大きく関係する。寧ろ、人生体験からモチーフの元素的形象を選出したとする方が正確である。前者は幼児体験として、後者は社会的事象として対象の形象化に至り、モチーフは光と大気の表現のモノクロームへと集約される。両者の相関は既に初期の『戦車の戦い』（図版9）に発揮されており、この作品はその後の表現要素が凝縮している。それは主題による対象の比重関係と色彩に現われる。画面でいくと、印象的な褐色の地中や火の部分は主題の中核ではなく、どちらかといえば背景となる一面の雪景色と、暗示的で奥行きのある大気のモノクロームに描く対象があり、画家の眼差しが無常観に裏打ちされているのが判る。大量破壊という人間の負の側面と自然界の法則性とが照応され、不安定で脆弱な状況を潜在的に象徴するのが彼の特徴である。

だが、レームデンのモノクロームは破壊を刻印する一方で、「止揚的色彩」（レームデン用語）の側面があり、それは新たな次元への志向性の色として、他方で自然回帰の色となる。同様に殺戮の表象である『コロッセウム』（図版10）は線描と点描の凝集力によって有機的にデ・フォルメされ、渦巻状の生命力を与えられる。或いは『反転した風景』（図版11）の上下対称的構成は実存世界の虚無的・反語的造形を示しながら、透明な流体性を獲得する。他の緑や青、灰色だけといったモノクローム作品にも共通するが、形象はその場で完結するのではなく、常

に何かに変容する状態で示されることが多い。それは現実世界が還元的形態であることの認識に拠っており、形象が自立した存在や現象であると同時に、俯瞰的な視野のなかで縞模様や渦巻き模様、縦や横の曲線の束が空気の層となり、形象がそこに取り込まれるかたちで視覚化されているからである。全ては流転する世界構造の点景として作用することとなる。

レームデンの原点はシュールレアリスムの第二宣言に掲げられる「至高点（ポアン・シュブ^(註15)プリーム）」の、「精神にはある一つの点が実在する」という原型的イメージと共通するものがある。シュールレアリストの詩人アンドレ・ブルトンはこのなかで『『真実の人生』にもっとも近づいているのは、おそらく幼年時代であろう』と言い、主客分離以前の現実体験は通常の時空を超えたユートピアであると位置付ける。レームデンはこの事項に対し、彼の原型的イメージがあらゆるものを覆い尽くす雪景色のモノクロームにあることを認めるものの、絵画造形は「そこから別の現実という次元に高めるもの」として外部から意識化し、統合する実体表現を強調する。彼の考えに即していえば、このイメージは世界の構造や現象、事物の原理と対応し、生成される像のなかに普遍的な意味を探るのである。現実を介した豊饒な世界という原光景、人為的破壊の体験と自然の摂理との関係、そして、時空を超えた新たな領域という三つの要素が混在し進んでいくなかで、モノクロームを基調とする限定された色彩表現となったともいえる。「至高点」の観点からみれば、起点は寧ろ現実の虚構性という幻想とその機構であり、それを解体し、再構築した上で実体化する原光景《ätherisch》の透明なモノクロームとなる。そこを本来的な人間の領域とするレームデンの視点がある。

註

- (註1) 「絵画制作考 I. モノクローム(2)」(国土館大学文学部人文学会紀要第36号。平成15年12月発行) 継続の項。また、本論は平成15年度国土館大学文学部短期海外派遣(2003年10月1日～12月31日。ウィーン、ロンドン、ニューヨーク等)における調査研究報告である。
- (註2) 『眼と精神』M・メルロ・ポンティ著 滝浦静雄・木田元訳(みすず書房1966年発行) 259頁3-11行
- (註3) 『抽象表現主義～紙の上の冒険展カタログ』リサ・M・メッシンジャー著 高橋幸次訳(フジテレビジョン1995年発行) 79頁9-14行
- (註4) 『抽象絵画への招待』大岡信著(岩波新書1985年発行) 150頁1-4行
- (註5) 『現代の美術10記号とイメージ』針生一郎著(講談社1971年発行) 16頁16-18行
- (註6) 『現代の美術9構成する抽象』藤枝晃雄著(講談社1971年発行) 116頁8-9行
- (註7) 『抽象表現主義～紙の上の冒険展カタログ』リサ・M・メッシンジャー著 高橋幸次訳(フジテレビジョン1995年発行) 81頁8-12行
- (註8) 『世界の美術77』(朝日新聞1979年発行) 8-185頁11-12行
- (註9) 『抽象絵画への招待』大岡信著(岩波新書1985年発行) 43頁12行

- (註10) 『現代の美術 4 ポップ人間登場』(講談社1971年発行) 96頁12-16行
- (註11) 『20世紀美術』高階秀爾著(筑摩書房1993年発行) 100頁2-5行
- (註12) 『みづゑ』No.935(美術出版社1985年発行), 「イヴ・クラインへ飛翔する青」(対談)より峯村敏明氏の見解。
- (註13) 『ウィーン幻想派展』カタログ(読売新聞社1992年発行) 28頁
- (註14) (4)の項はアントン・レームデン氏への取材(2003年10月~12月)に基づく。
- (註15) 『現代の美術 2 幻想と人間』岡田隆彦著(講談社1971年発行) 125頁

参考文献

1. 大岡信『抽象絵画への招待』岩波新書, 1985年。
2. 高階秀爾『世紀の美術』筑摩書房, 1993年。
3. 東野芳明『ポロック 現代世界の美術』集英社, 1985年。
4. 岡田隆彦『現代の美術 2 幻想と人間』講談社, 1971年。
5. 東野芳明『現代の美術 4 ポップ人間登場』講談社, 1971年。
6. 藤枝晃雄『現代の美術 9 構成する抽象』講談社, 1971年。
7. 針生一郎『現代の美術10 記号とイメージ』講談社, 1971年。
8. リサ・M・メッシンジャー『抽象表現主義〜紙の上の冒険展カタログ』高橋幸次訳, フジテレビジョン, 1995年。
9. 磯崎新, 東野芳明, 藤枝晃雄『世界の美術77』朝日新聞社, 1979年。
10. 仏山輝美『幻想派に関する一考察』筑波大学芸術学系研究報告第31輯, 1997年。
11. モンドリアン『自然から抽象へ=モンドリアン論集』赤根和夫訳・編, 美術出版社, 1975年。

図版転用

- (図版1 & 2) 『ポロック 現代世界の美術』集英社, 1985年。
- (図版3 & 4) 『現代の美術 9 構成する抽象』講談社, 1971年。
- (図版5 & 6) 『アメリカ抽象表現主義の名作展』フジテレビジョン, 1995年。
- (図版7) 『現代の美術 8 躍動する抽象』講談社, 1972年。
- (図版8) 『現代の美術10 記号とイメージ』講談社, 1971年。
- (図版9 ~ 11) 『Die Phantasten』Kunstlerhaus Wien, 1990。

(初等教育専攻: 助教授)

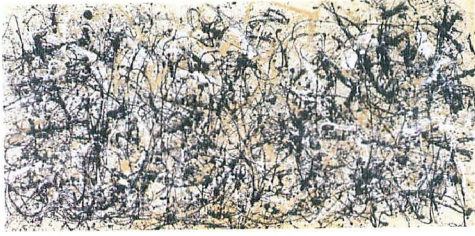


図1 『秋の韻律；ナンバー30，1950』
1950年，画布・油彩，
270.5×538cm.
ジャクソン・ポロック

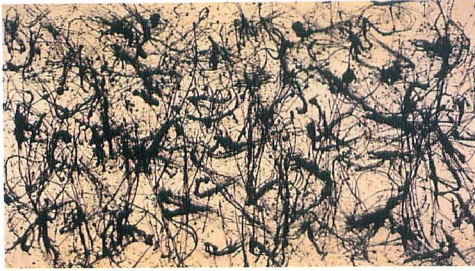


図2 『ナンバー32，1950』
1950年，画布・エナメル，
269×457.5cm.
ジャクソン・ポロック

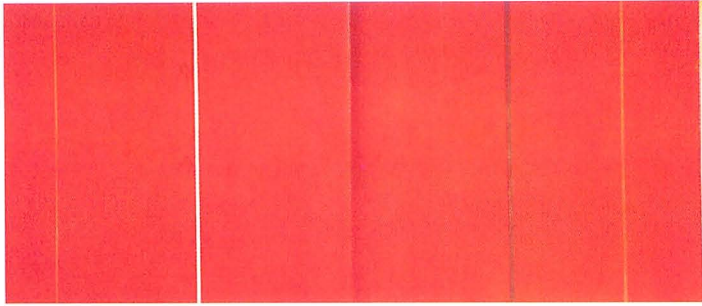


図3 『英雄的にして崇高なる人』1950-51年，画布・油彩，242×543cm.
バーネット・ニューマン

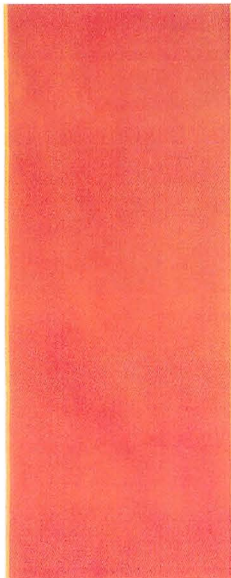


図4 『デイ・ワン』
1951-52年，画布・油彩，335×133cm.
バーネット・ニューマン

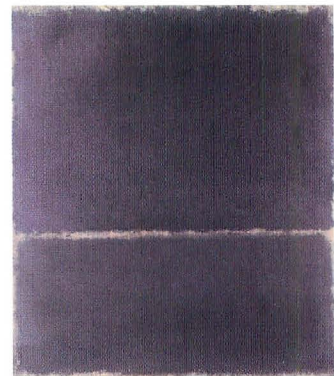


図5 『無題（緑の上の緑）』
1969年，画布の上に
紙・油彩，
122.9×101.9cm.
マーク・ロスコ

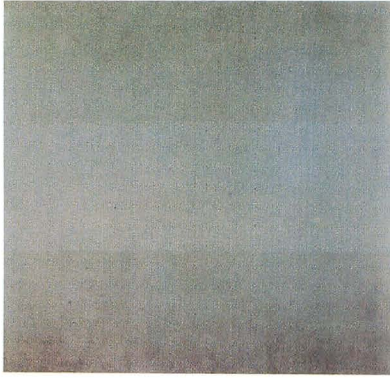


図6 『抽象絵画（ブラック・シリーズ
No.58）』
1960-69年、画布・油彩、
150×150cm.
アド・ラインハート

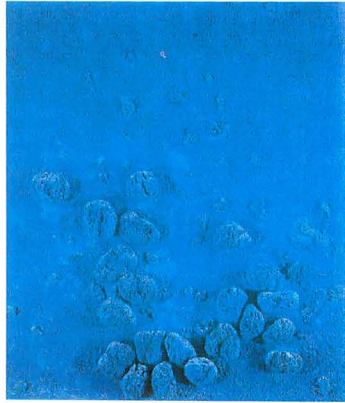


図7 『青スポンジ・レリーフ；RE19』
1958年、スポンジ・樹脂・染料、
200×165cm.
イヴ・クライン



図8 『人体測定』
1960年、画布・特製絵具吹付け、
198×143cm.
イヴ・クライン



図9 『戦車の戦い』
1954-56年、板の上に画布・油彩、
85×106cm.
アントン・レームデン

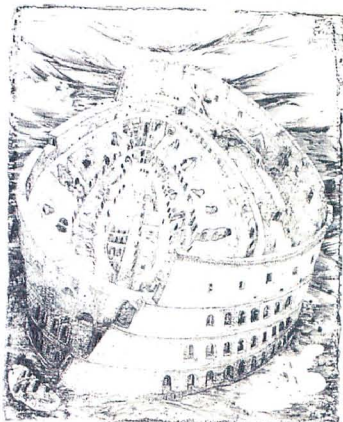


図10 『コロッセウム』
1959-60年、紙・銅版画、41×35cm.
アントン・レームデン



図11 『反転した風景』
1985年、画布・油彩、70×130cm.
アントン・レームデン