

A  
B  
S  
T  
[  
8  
]

目次

芸術療法の生みの親、エイドリアン・ヒルという画家について	川田都樹子	6
藤枝批評における「造形」と「反造形」の超克——「根源的なもの」への志向	要真理子	29
＊		
美しい無意味—beautiful nonsense	市川和英	47
制作ノート抜粋——追想——	大塚新太郎	54
ベクトル／水面／ドーナツの穴／風向／重奏	牛腸達夫	58
楠本正明とスピノザ	杉木浩一	62
他者性の契機	高木修	69
境界と空間	前田一澄	73

Tribute to F

## 芸術療法の生みの親、エイドリアン・ヒルという画家について

川田都樹子

はじめに

「芸術療法なんてナンセンスだ、父の話はしたくない。」——今は老人用ケアホームで過ごしているというイギリスの著名なアーティスト、アンソニー・ヒル (Anthony Hill, 1930-) にインタビューを申し込んだが、にべもなく断られてしまった。二〇一六年の秋のことである。アンソニー・ヒルといえば、二〇世紀後半、ロンドンのアートシーンで、厳格な構成主義と独自の数学理論に基づく幾何学的なレリーフで大いに活躍したアーティストであり、テイト・ギャラリーにも多数の作品が収蔵・展示されている<sup>(1)</sup>。そして、「芸術療法の生みの親」として、しばしば名前が挙がる、エイドリアン・ヒル (Adrian Keith Graham Hill, 1895-1977/以下、本稿ではエイドリアンと称する) は、アンソニーの実の父親なのである。

アンソニーの元教え子で仕事上のパートナーでもあるというデザイナーのマーク・トムソン (Mark Thomson, ヒル家には跡取りがいないため現在は管財後見人でもある) が、アンソニーに代わって自宅で取材に応じてくれた。「ごめんなさいね、アンソニーはお父さんとの関係が良くなかったようで、僕にもあまり多くを語ってくれたことがないので

す。」トムソンの自室に飾られているアンソニーの硬質な幾何学レリーフと、倉庫に残っていたというその父エイドリアンの数々の風景画を眺めながら、この父子の作風があまりにもかけ離れていることに改めて驚かされた。

エイドリアン・ヒルの写実的な風景素描はどれも、素早いペンの動きが極めて的確に対象の形態を捉えており、しかもよどみなく一気に仕上げられたことが見て取れる。正確な描線は途切れることなく軽やかに、一発で対象の輪郭を描き切っている。ためらい線や描きなおしや、修正のために消した跡なども殆ど見られない。未完成の作品でさえ、構図を取るための線や試し描きの線すらあまり無い。実際の風景を撮影した写真があれば見比べたいものだ、と思った。まるで写真を下に敷いてトレースしたのではないかと思えるほどに、きつとびつたりと実景と一致するに違いない。だが、トレースしたのでは、この軽やかなペンの動きによる伸びやかな描線は得られない。目と手を鍛えぬいたプロフェッショナルの「イラスト」だ、と、そう感じた。技量の高さは申し分ない。だが、実のところ「お上手」すぎて、画家個人のオリジナリティ、あるいは独自の魅力や輝きといったものには欠けるような印象が否めないのである。

調べていくうちに、エイドリアンには、三つの異なる顔があることが分かった。その一つは、先にも述べた「芸術療法の生みの親」である。「芸術療法」と称される一種の医療行為は、精神科医でもなく心理学者でもなく、臨床や福祉の施設関係者でさえなく、エイドリアン・ヒルというひとりの画家によつて考案され始まったのである。だが、現在よく知られている「芸術療法」は、一般に、治療者（セラピスト）が患者（クライアント）に表現行為、例えば描画を行わせるものであり、その際、上手下手は全く問わず、当然ながら制作物の芸術的価値云々も普通は問題にしない。患者の「病」の治癒が最終目標なのであって、「芸術」はそのための手段にすぎない。そこには、エイドリアンのような「お上手」な画家が関与する余地などありそうに思えない。いったい、エイドリアンはいかに、また

(1)

テイト・ギャラリーHPで作品画像が公開されている。

例えば: <https://www.tate.org.uk/art-works/hill-pellet-construction-octagonal-t4965> (2019.11.25)

作品画像へのリンクのQRコードは左記のとおり。



なぜ、「芸術療法の生みの親」と呼ばれることになったのだろうか。

そしてまた別の顔として、エイドリアン・ヒルという画家は、BBCテレビのかつての人気番組「スケッチ・クラブ」のキャスターとしても有名であった。おそろくいわゆる日曜画家と称されるアマチュアのスケッチ愛好家数の増大に、彼は大いに寄与したことであろう。一九五〇年代から六〇年代に放映されたエイドリアンの番組は、いわゆる「ハウツーもの」と言わば実践実習型の教育番組であり、彼がテレビ画面上で、あつという間にもその見事に描いて見せる「お手本」の通りに視聴者が模倣すれば、「誰でも容易に」お上手な写実絵画が描けてしまう、というシロモノである。加えて、彼は、番組に関連付けられた夥しい数の「ハウツー本（マニュアル本）」を初心者向けに執筆し出版している。良く言えば趣味としての美術の普及に貢献したのであり、悪く言えば芸術の「卑俗化」「大衆化」に与した「タレント」なのである。

一方、息子のアンソニー・ヒルは、先鋭的かつ難解な幾何学的抽象を、数学者らとの協働によつて洗練させていったアヴァンギャルデリストである。そんな息子の目から見た父の芸術に対する姿勢が許しがたいものだったとしても不思議ではない。

だがここで、忘れてならないエイドリアンのもう一つの顔について語っていこう。実は、エイドリアンは若い日に、世界初の公式な「従軍画家」となった人物でもあるのだ。ロンドンの帝国戦争博物館（Imperial War Museum、以下IWM）には、第一次世界大戦中に彼が描いた一九〇点余の貴重なドローイングが収められている。そして実のところ、後の彼の芸術家人生を決するのは、この「従軍画家」として過ごした経験と、その「タイミング」だったのではないか、と思えるのである。

#### 世界初の公式従軍画家

第一次世界大戦前の一九一二年から一九一四年まで、エイドリアンは、ロンドンのセン

ト・ジョーンズ・ウッド美術学校で学ぶ画学生であったが、一九一四年十一月、一九歳の時に、二歳上の兄セドリック（Cedric Lloyd Graham Hill, 1893-1916）の後を追うようにイギリス陸軍名誉砲兵中隊（Honourable Artillery Company、以下HAC）に入隊した。そして一年半の訓練期間を経た一九一六年七月、彼は二二歳で、西部戦線に伍長（最下級の下士官）として派遣された。

第一次世界大戦といえば、カメラ技術の向上によつて幾多の戦場記録写真が残されたことでも知られているが、（昨今のデジタル写真とは違って）当時は現像に時間も設備も要したため、当然ながら写真は戦闘中の最前線では役に立たなかったであろう。例えば、砲撃目標までの距離や角度、地形や敵陣の状況などを知るべく、目視、双眼鏡、望遠鏡で情報を収集すれば、それを可視化しうるのはフリーハンドのスケッチだけであり、それが軍の次なる戦略を決する唯一の情報源だったわけである。そうしたスケッチは将校クラス以上の兵士にのみ許されており、下士官はいかなるドローイングも（写真撮影も）禁じられていたという。敵の手に渡れば重大な情報漏洩になりかねないからだ。だが、エイドリアンの特異な技能、ドローイングの類まれなる正確さとスピードは、すぐに上官の目に留まったようだ。戦地に赴任した一ヵ月後には、偵察（と、もちろんその記録）の任を負って、彼は軍曹に昇格させられ、「正確な」スケッチがその使命となった。この時点ではまだ「公式従軍画家」というポスト自体が存在していたわけではなかったが、エイドリアンはこの特別待遇とその栄誉を心から喜びまた楽しんでいたようである。世界大戦の記録アーカイヴがあるリーズ大学リドル・コレクションには、彼が戦地から両親に宛ててしばしば書き送った手紙が残されており、嬉々として任務をこなす彼の様子をうかがい知ることが出来る。その中の一通に、現地の将校（手紙を査読する検査員でもあったのであろう）によつて「あなたのご子息は隊にとって計り知れないほど貴重な人材です」とのコメントが書き添えられたものがある。しかも、その「計り知れないほど（invaluable）」の語には三本

も下線が施されているのだ<sup>(2)</sup>。

エイドリアンには自分で題材を選ぶ自由が許されていたらしく、隊が野営地に駐留していた時期には、美しい森の木々と風景、現地の村人らの暮らし、野営地での戦友たちの生活など、何気ないスナップ・ショットのような場面が次々と端正なドローイングで残されており、それらもまた今では貴重な現場記録として、リドル・コレクションやIWMに収蔵されている。

そして、一九一六年十一月になると、彼もいよいよ激しい戦闘に巻き込まれていく。第一次大戦のアーカイヴ研究を専門とするジュリエット・マクドナルド(Dr. Juliet Macdonald)によれば、エイドリアンが参与したのは、西部戦線の中でも熾烈を極めたソンム地域のハメルやボークール、ポジエールといった地であつたという<sup>(3)</sup>。いわゆる「ソンムの戦い」とは、一九一六年七月から十一月まで、フランス北部を流れるソンム河畔で展開された、第一次世界大戦最大の激戦地区であり、イギリス・フランスの連合国軍と、ドイツ軍合わせて百万人以上が戦死したと言われている。様々な大量殺戮兵器、例えば軽機関銃やタンク(戦車)、あるいはマスタードガス(毒ガス)も実戦投入され、長期にわたる塹壕でのにらみ合いの末、双方とも互いの顔を見ないまま砲撃や化学兵器で殺し合うという陰惨な戦場だつた。同じソンム地域に一足早く派兵されていた兄セドリックも、エイドリアンが現地入りしたところには、アングル川上流のヴァルランクールすでに戦死しており、エイドリアンはその訃報を現地で知らされたという。

例えば、現在IWMに収蔵されているポジエール、あるオーストラリア兵のエピソード<sup>【図一】</sup>は、この時期にエイドリアンが目にした光景である。ソンム地域の小さな村ポジエールでは、七月から九月にかけて、オーストラリア(イギリス領)軍が北方への進撃を敢行し、行方不明七千名を含む二万三千余名の犠牲者を出した。エイドリアンがこの地に到着したのはおそらく十一月以降だろう。戦闘跡の荒廃した大地、画面中央の盛土(崩壊した建物

の残骸だろうか)、その頂上にはサーベルが一本突き立てられ、オーストラリア軍の帽子が掲げられている。そこに仰向きに横たわる一体のオーストラリア兵の死体。よく見ると、周囲に黒い点々が散りばめられている。収蔵庫を案内してくれたIWMのアート部門キュレーターのアレクサンドラ・ウォルトン(Dr. Alexandra Walton)によれば、この黒点はおそらく蠅だという。ゆるやかに薄塗りされた空、そこを流れる雲の静けさと、陰惨な死の「塊」と化した土山と死体の、素早くくつきり走る線描による細密描写が好対照をなす。こんなショッキングな場面を描きながらもなお、エイドリアンの「上手さ」が際立つ作品である。筆者がIWMで閲覧したこの作品は紙にインクで描かれたものであつたが、これは再制作されたもので、元になつた鉛筆原画はリーズ大学のリドル・コレクションにある。そちらを実見したマクドナルドによれば、現場で実景を前に即興的にスケッチされた鉛筆画では、蠅を表す黒い点々は、鉛筆でいちいち突き刺すような強さで画面に刻み付けられているという<sup>(4)</sup>。もちろん、これは一例にすぎないのであつて、こうした悲惨な死の現場を目の当たりにし、しかもそれを克明に記録するという過酷な任務は延々と続く。折り重なつた死体群の向こうで今まさに砲弾が炸裂しているといった壮絶なシーンもある。後年の彼自身の回想によれば、彼はいつもスケッチ道具を首からぶら下げ、両手と両膝で短い突進を繰り返しながら進み、対象に十分に近づいたところで、地面にスケッチブックを置いて腹ばいになりスケッチを完成させた。砲弾が近くで破裂したり爆音が轟いたりしたときには、前の砲撃で地面にあいた穴に飛び込み、またそこから飛び出しながら、自陣までなんとか這い戻つたという<sup>(5)</sup>。こうして戦闘の現場で描いた鉛筆スケッチを元に、兵員用宿舎に戻つてから、サイズを大きくしインクを用いて再制作して、それをHACの司令官に提出していたのである。

ちなみに、兄セドリックは、その後も遺骨等は拾われておらず、それゆえ個人墓は無い。フランスのオートウイルの共同記念碑「ティプヴァル・メモリアル」に今も名前が刻まれ

<sup>(2)</sup>

Adrian Hill, letter, 11 August 1916, in the Liddle Collection at Special Collections, Leeds University Library.

<sup>(3)</sup>

Juliet Macdonald, "Drawing on the Front Line", in: Peter Liddle(ed), *Britain and a Wreathing War, 1915-1916: From Gallipoli to the Somme, Pen and Sword* (Kindle), North Yorkshire, 2016, p.307.

<sup>【図一】</sup>



Adrian Hill, *Pozières : An Australian Episode* 1916, watercolor and ink on paper, 27.9 × 38.1 cm, IWM London

<http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/12872> (2019.11.25)



<sup>(4)</sup>  
Ibid., p.308.

<sup>(5)</sup>  
Adrian Hill, "An Artist in War and Peace", in *The Graphic*, 15 November 1930, p. 303.



ているだけである<sup>(6)</sup>。累々と連なる死体を目しながら、エイドリアンは兄を思っただろうか。それとも我が身に迫りくる死の瞬間を思っただろうか。

エイドリアンにとつて、ドロージングは二重の意味で「命綱」だったようだ。軍の大役をこなしているという自負と誇り、そして大好きな絵を描いていられることの喜びが彼を精神的に支え続けたことは言うまでもないが、また、いっぽうで軍にとつても彼は「守るべき特殊技能」だったに違いない。一九一七年に、兄が戦死したアングル川付近の陣営から両親に宛てた手紙で、自分は特別に監視兵を配した「贅沢な待避壕」でインク画への再制作をしているので安全だ、と語っているのである<sup>(7)</sup>。マクドナルドの言葉を借りるなら、「自分は絵を描いている限りは戦争とでも渡り合っているのだという自信<sup>(8)</sup>」を、こうして彼は強くしていったのである。

さて、一九一七年の春先ごろ、イギリス本国では、国立の戦争博物館の設立構想が進んでいた。これが後のIWMである。軍の功績を収集保存し、出版物や地図や写真等々を一カ所に集めて展示することで、長引く戦争のなかにあつて国民の士気を高め、また将来の記念にしようというわけだ。エイドリアンがHAC司令官に提出していたインク画は、この博物館構想とすぐに結びつけて考えられるようになっていた。ちょうどそんな折、彼は軽度の負傷を理由に一時帰国を許可され、新博物館の役員たちに直接、自作のドロージングを進呈する機会を得る。当時のIWM館長はその出来の良さに驚き、ソナムにいたHAC司令官に、こんな手紙を出している。

我々は本日、HACの兵士であるエイドリアン・ヒルによつて戦地で描かれた八枚の素晴らしいドロージングを受け取った。それらは、私がかつて見出した戦争ドロージング群の中でもずば抜けている。この芸術家が、我々の必要としている仕事をするのに誰よりも相応しいと私は思う<sup>(9)</sup>。

こうして、エイドリアンは、一九一七年十二月二十七日付でIWMの戦争記念物セクション(the War Trophies Section、以下WTS)から、公式に「従軍画家」としての特命を受け、同時に少尉に昇格となった。また、通行許可書が発行され、そこには、彼がIWMの仕事をしていること、第三陸軍に統率されている地区での絵画制作とスケッチを許可された者であることが明言されていた。

当初は、描く内容は彼の自由であつたといい、どんな内容であれ全てが貴重な「記録」としてIWMに収められた。もとより森の木々や村落の建物がある風景を好んだ彼にとつて、それらが戦争で受けた損傷を描くことが多かったようである。だが、一九一八年六月ごろから、IWMのキュレーターから以下のような指示書が届くようになる。

前線の背後の町や土地を、その前線がはつきりと英国陸軍だと分かるように描くこと。…我々の前線と、フランス・アメリカ・ベルギー・ポルトガル人による前線との間の連携の要点を、異国籍同士協力を明示して描くこと。…有色人種部隊の労働や土木工事を、中国人等々と識別できる服装で描くこと。…戦車司令部を、「戦車が」集結している様子が分かるように描くこと<sup>(10)</sup>。

これ以後、エイドリアンは、「広範囲にわたる戦争の視覚的記録を構築する」というWTSの収集ポリシーに応じる形で「記録」に専念するようになる。WTSはとにかく何でも「記録」として収集した。戦場で拾い集められた砲弾、軍服、記章、銃器、装備品、大砲などの実物や、シラミ駆除薬の瓶まで収集の対象だった。それらが現在のIWMの戦争

<sup>(6)</sup> Every One Remembered  
<http://www.everymanremembered.org/profiles/soldier/791804/>  
(2016.10.10)

<sup>(7)</sup> Adrian Hill, letter, 27 January 1917, Liddle Collection.

<sup>(8)</sup> J. Macdonald, *ibid.*, p.310.

<sup>(9)</sup> Martin Conway, letter to Field Marshal Sir Douglas Haig, 1 October 1917. IWM, Adrian Hill war artist archive, ART/ WAI/ 084.

<sup>(10)</sup> Charles John Ffoulkes, letter to Adrian Hill, 14 June 1918, IWM Depot Art file 74/3 part II

展示品を形成している。「公式従軍画家」の描く「記録画」とは、その類のひとつにすぎなかったのである。

その後、彼に続いて他にもWTS公認の「従軍画家」が任命され同様の仕事をしはじめたが、しかし、特に戦闘の現況を伝えるドローイングではエイドリアンに比肩する者は現れなかった。たいていは陣後からの眺めに終始していて、エイドリアンのように命を賭して最前線に飛び出していくような画家は他に現れなかったのである。そしてまた、一九一八年四月から七月という、ドイツ軍がフランスに進軍中であった過酷な時期にも、戦地に残って任務にあたった従軍画家は、エイドリアンただ一人であったという。

軍隊の「前衛」か、芸術の「前衛」か

ここで、画家としてのエイドリアン・ヒルが生きた時代的美術界の状況を把握しておく。というのも、特に一九一〇年代からのイギリス、ロンドンの美術界は、ちょうどパリから押し寄せてきたモダン・アートの激流に翻弄される大きな変動の時期だったからである。ここで言う「モダン・アート」とは、一九世紀後半にフランス、パリで誕生した印象派に端を発して第二次大戦までに次々と現れた新しい美術の諸流派・諸動向を総括的に指すものとする。それは、反自然主義的傾向を強めながら（すなわち写実性を捨てて）、次々と新しい表現、新しい形式を発明していく「前衛芸術（アヴァンギャルド）」の推進力によって常に「最先端のスタイル」が刷新されていくような美術界だったと言える。

ちなみに、パリからロンドンに印象派が入ってきた時期は非常に早く、一八七〇年の普仏戦争の勃発によって印象派の画家、モネ(Claude Monet, 1840-1926)やピサロ(Camille Pissarro, 1830-1903)がロンドンに一時的に移り住み、彼らの画商であったデュラン＝リュエル(Paul Durand-Ruel, 1831-1922)も膨大なコレクションとともにパリからロ

ンドンに引越して画廊を開設していた。イギリス人画家の中には、この新しいパリの美術にいち早く注目する者たちが大勢いた。とはいえ、ロンドンではヴィクトリア朝の伝統を重んじるロイヤル・アカデミーの力が強く、イギリス人が印象派として活躍し始めるのは一八八〇年代半ばになってからのことになる。周知のとおりモネに代表される印象派は、画材を屋外に持ち出し、実景を前にして「その一瞬の印象」を捉え、素早くキャンヴァスに筆で色を置きながら直接画面を仕上げていく。それ以前の自然主義的写実絵画は、アトリエの中で、まず構図を決め、そこに輪郭線を正確に描いてから、形態に沿って光と影を丁寧にペイントしながら立体感を出していくことが多かった。それに比べれば、パリ印象派の画家たちの作品は、輪郭線は曖昧で、荒々しいブラッシュ・ストロークによる色の斑点で画面が覆われており、当時の人々には未完成品にさえ思えた。そう、当初の印象派は「前衛芸術<sup>アヴァンギャルド</sup>」だったのである。

ロンドンで印象派を掲げるイギリス人画家たちがニュー・イングリッシュ・アート・クラブ（以下、NEAC）を結成したのは一八八六年のことだ。一八九〇年代になると彼らが美術学校の教師を務めるようになり、カリキュラムの中で印象派の技法を教えるはじめた。しかしながら、当時のNEACの作品は、パリの印象派に比べると非常に保守的に見える。というのも、彼らはロイヤル・アカデミーの伝統的な描き方、すなわち、正確で客観的なドローイングによるモチーフの形態の描出を捨てることなく、その上から印象派風の荒いブラッシュ・ストロークで色彩を載せていくという、新旧の技法を折衷させたスタイルだったからである。サージェント(John Singer Sargent, 1856-1925)やトンクス(Henry Tonks, 1862-1937)はその典型である。だが、「印象派」を名乗るからには「ある瞬間の印象」であることが重視されるため、NEACでも制作にはスピードが要求される。やがて、一九一〇年代までには、この技法はもはや先鋭的なアヴァンギャルドではなく、英国全土の美術学校の教育課程に定着して凡庸なスタイルとなっていた。



エイドリアン・ヒルが第一次世界大戦前の一九一二年から一九一四年まで、ロンドンのセント・ジョーンズ・ウッド美術学校で受けた教育も、おそらくこの路線上にあったものと推測できる。対象物の形態を瞬時にとらえ、その場で正確な輪郭線で描ききるといふ、軍隊で注目を集めた彼の技術は（もちろん彼自身の並外れた才能によるところが大きいものの）、当時のロンドンに特有の美術教育によって磨かれた面もあると言えるだろう。戦場は彩色画材が不十分な環境であつたためか、ほぼモノクロに近い線描をメインとするものが多いのだが、戦後、彼が帰国して間もない頃の作品【図2】には、印象派風の素早く荒いブラッシュ・ストロークを見ることが出来る。エイドリアンは終戦後、一九一九年から一九二〇年までロイヤル・カレッジ・オブ・アートで学びなおした（その理由は後述する）のだったが、卒業後に大きな作風の変化が見られないことから推測して、そこで受けなおした美術教育もおそらく依然としてこの路線だった可能性が高い。

一方、ロンドン美術界のモダン・アート、その最前衛はと言えば、一九一〇年と一九一二年に批評家で画家でもあるロジャー・フライ（Roger Eliot Fry, 1866-1934）が二回の「ポスト印象派展」をグラフトン・ギャラリーで開催し、NEACはもとより印象派自体を、すつかり「時代遅れ」の位置に引き下げてしまった。これらの展覧会では、見た通りの「印象」を描きとどめる印象派に対する、「アンチ・テーゼ」として、セザンヌ（Paul Cézanne, 1839-1906）を先駆者とするデフォルメが奨励され、現実界で見えたままの形や色とは程遠い形態と色彩で、画家が主体的・積極的に画面を大胆自在に構成していくことが称揚された。パリからは、キュビズムのピカソ（Pablo Picasso, 1881-1973）やブラック（Georges Braque, 1882-1963）、フォーヴィスムのマティス（Henri Matisse, 1869-1954）やドラン（André Derain, 1880-1954）らがクローズアップされた。前衛を目指すイギリス人画家たちの、これへの反応は素早かった。ロジャー・フライが所属していた、ブルームズベリー・グループと呼ばれる知識人仲間に、ヴァネッサ・ベ

ル（Vanessa Bell, 1879-1961）やダンカン・グラント（Duncan Grant, 1885-1978）とつた画家がいたが、彼らはこの頃から大胆なデフォルメと抽象化の傾向を見せ始めている。また、この展覧会の影響で、NEACを脱退して（つまり印象派を捨てて）「ポスト印象派」を掲げる画家たちが現れ、一九一一年にはカムデン・タウン・グループが結成された。一九一二年の第二回「ポスト印象派展」には、イギリス人画家の部も設けられ、こうした「最前線」の作品群が大々的に発表された。翌一九一三年には、彼らはロンドン・グループとしてまとまり、最新の展覧会を毎年開催していくことになる。さらに、一九一四年になると、その中からウィンダム・ルイス（Wyndham Lewis, 1882-1957）が中心となつてヴォーティシズムが誕生する。ヴォーティシズムはキュビズムの形態分割をさらに発展させ、イタリヤ未来派の影響も受けて、機械文明社会のエネルギートバイオレンスの描出を目指し、ますます画面は過激なデザインへと向かっていくことになった。

その頃、つまり第一次世界大戦直前、エイドリアン・ヒルは、美術学校に入つたばかりのまだ十代の画学生であるから、こうした前衛美術のムーヴメントに参画するような機会はないのだから。そして、前衛美術とは無縁なまま、第一次世界大戦が勃発し、兵士として、また従軍画家として、すつかり戦争に巻き込まれていったのだつた。

ところが、エイドリアンが戦場にいた間、前衛美術を牽引していくロジャー・フライをはじめとするブルームズベリー・グループの多くは、反戦キャンペーンを展開し、良心的兵役拒否の姿勢をとりつつ、ロンドンにとどまつて前衛路線をますます推し進めていった。エイドリアンは、西部戦線の真の前衛にいたせいで、この美術界の前衛には完全に置き去りにされてしまったのである。

戦争絵画は「芸術」か「記録」か。

ヒルの後、他にも多くの芸術家たちが戦争を描いている。そこで、美術界全体と第一次

【図2】



Adrian Hill (King's Lynn Market Square) c.1920, watercolor and ink on paper, 49.5 x 65.0cm, Private Collection

[http://www.allusarts.com/view.php?id=as071a024&n=Original\\_Oils\\_-\\_Watercolours\\_-\\_And\\_Prints&n=Antiques](http://www.allusarts.com/view.php?id=as071a024&n=Original_Oils_-_Watercolours_-_And_Prints&n=Antiques) (2019.11.25)



世界大戦との関係もここで押さえておきたいと思う。

エイドリアンが西部戦線で戦争画家として活躍中の一九一八年二月、ロンドンでは、戦時のプロパガンダや美術をつかさどる英国情報局が「情報省」に格上げされ、その中に英国戦争記念委員会 (British War Memorials Committee、以下BWM C) が設立された。BWM Cは、戦時のみのプロパガンダとしてだけでなく、また単なる戦闘記録としてでもなく、文化的に価値の高い芸術作品の恒久的なコレクションを構築して後世に残すことを目指した。そのため、委員は政治家だけでなく、美術専門雑誌の編集長、美術館の学芸員、美術批評家、美術史学者といった専門家が名を連ねた。これは、エイドリアンを公式任命したIWMとはまた別の組織である。この委員会でも独自に公式戦争画家を「優れた芸術家」の中から選ぶことになった。すでに「大御所」と見なされていたNEACのサージェント【図3】やトンクスら、そして、当時世間を沸かせていた若手前衛芸術家たち（と言っても皆、エイドリアンよりは年上である）のウィンダム・ルイス【図4】やC.R.W. ネヴィンソン (Christopher Richard Wynne Nevinson, 1889-1964) ポール・ナッシュ (Paul Nash, 1889-1946) 【図5】とジョン・ナッシュ (John Northcote Nash, 1893-1977) の兄弟、等々である。さらに、BWM Cが収集する芸術作品を収蔵・展示する大規模な「戦争記念館」の建造計画も持ち上がり、その建物に合わせて、予めサイズを決めたうえで画家に制作を依頼することになった。サイズは、ロンドン・ナショナル・ギャラリー所蔵の初期ルネサンス絵画であるウッチェロ (Paolo Uccello, 1397-1475) の〈サン・ロマーノの戦い〉(c.1438-1440) の大きさ<sup>1)</sup>、すなわち182.8 × 317.5 cmが戦闘シーンに最も相応しいとの見解から、これを基準とする大きな画面で統一しようとしたという（縦寸のみ揃えた少し幅の狭いものも許容されている）。また、記念館の中央ギャラリーに掛けるための、さらに巨大な「スーパースペシャル・絵画」と称される油彩画もサージェントを含め4名の「大家」に発注することになった<sup>(11)</sup>。

当然ながらこうした大作は、フランスやベルギーの激戦地現場で制作するわけにはいかない。画家たちは「スケッチ旅行」として戦地に赴き、イギリス本国の自分のアトリエにスケッチを持ち帰って大きな油彩画制作に取り組むことになる。NEACの画家たちの作品に関しては、印象をその場で描きとめる印象派の瞬時性は当然損なわれるわけだが、その代わりに、パリ印象派にはない、美術史的伝統とのより濃厚な接続が試みられ、それがロンドン印象派独自の表現獲得につながっていく。例えば、ルネサンス絵画の参照はウッチェロ作品のサイズとの関わりだけでなく、サージェントの〈毒ガスを浴びて〉が、ピーテル・ブリューゲル (Pieter Brueghel the Elder, 1525-1569) の〈盲人の寓話 (盲人が盲人を手引きする)〉(1568) を参照したものだというのはすぐに分かるだろう。また、ポスト印象派の若手画家たちの作品は、すでに写真とは程遠く、大胆な構図構成とデフォルメによってその画面が作りこまれ、細部を廃したドラマティックな抽象化を実現させている。そしていずれの作品も、BWM Cの狙い通り、英国モダン・アートの最高傑作となっていたと言えるだろう。

BWM Cは、いわゆる大家の作品は一点を三〇〇ポンドで発注して買上げ、若手画家たちは年間三〇〇ポンドで雇用する形をとった。さらに、画家たちに制作のための材料と場所と時間を与えることも彼らは忘れなかった。特に若手画家たちは、IWMからもすでに戦争画家として任命され戦地にいる者も多かったため、BWM Cは、自分たちが指名した若手画家たちを戦線から解放して帰国させてほしいという要望書を提出している。

ところが、エイドリアン・ヒルは、BWM Cの眼中に無い。エイドリアンは、BWM Cの芸術家リストに名が挙がるには、未だあまりに若く、美術界では全く無名の存在だったのである。エイドリアンは、イギリスで「最初」の、しかも「最年少」の公式従軍画家であり、軍の戦略会議のための資料として、またIWMの記録収集にとっては、その正確なドローイングが非常に重宝がられたのだったが、芸術としての価値を認められたわけでは

【図3】



John Singer Sargent (Gassed) 1919, oil on canvas, 231.0×611.0cm, IWM London  
<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/23722> (2019.11.25)



【図4】



Wyndham Lewis (Battery Shelled) 1919, oil on canvas, 182.8 x 317.5cm, IWM London  
<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/16688> (2019.11.25.)



【図5】



Paul Nash (The Menin Road) 1919, oil on canvas, 182.8×317.5cm, IWM London  
<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/20087> (2019.11.25.)



(11) Meiron Harries, Susie Harries, *The War Artists: British Official War Art of the Twentieth Century*, Michael Joseph, Imperial War Museum, Tate Gallery, London, 1983, pp.124-128.

なかったのである。しかも、休戦協定（一九一八年一月）以後も数か月は戦闘状態が続いたため、エイドリアンは「唯一最後まで戦地にいた公式従軍画家」になってしまった。

国家からの依頼で大きな油彩画を描いている画家がいるということを、エイドリアンはもしかすると知っていたのかもしれない。戦中に帰国しての制作は叶わなかったが、エイドリアンは夜間など時間を見つけては、野営テントや兵員宿舎で油彩画の制作も試みていたようだ。戦闘中に描いたドロイイングを拡大して油彩に描きなおすのである。とはいえ、BWM C指名画家たちのような油彩制作のための補償も援助もない状態で、しかも戦地で描くのであるから、作品はポータブルなサイズにならざるをえず、しかも十分な制作時間も確保できなかったに違いない。

だが、そうこうするうち、戦時に大金を芸術に投じすぎだとの理由から、BWM Cは政府内で強い反発にあり、「戦争記念館計画」もろとも頓挫してしまう。もともとエイドリアンを雇用していたIWMの「ドキュメント収集」の方針と、BWM Cの「芸術至上主義」は、方向性の違いから反目しあっていたため、芸術家を奪い合うような形になっていたのだ。だが、BWM Cが解散したあと、その全権は、収集した芸術作品とともにIWMに移譲されることになった。この業務移行を行うために、BWM Cで委員長を務めていたアルフレッド・ヨックニー（Alfred Yockney, 1878-1963）が一九一九年一月にIWMに移籍した。The Art Journal の編集長も務めたこの美術界の重鎮がIWMの所属になって間もない頃、エイドリアンは（おそらくこれを好機だと思ったのだろう）、戦地で描いた油彩画二点を「見本」としてIWMに送り届けている。ところが、ヨックニーから戦地に届いた返信は実に冷たいものだった。「委員会はあなたの油彩画に好意的な印象を持ってなかった」そして「あなたは将来的にも記録ドロイイングだけを続けることが望ましい<sup>(12)</sup>」。

エイドリアンが兵役を終えてようやく帰国したのは、その年の三月。おりしも、事後の「記録」には、どんな写真・ドロイイングよりも正確な「写真」が重用されはじめ、記録・ドロ

イイング自体が無用の長物と化しつつあった。エイドリアンは、すぐに国立美術学校であるロイヤル・カレッジ・オブ・アートに入学しなおす。記録者としてではなく、プロの芸術家として身を立てるためであろう。とはいえ、当時のロイヤル・カレッジ・オブ・アートは、先鋭的な芸術家の輩出よりむしろ美術教師の養成に力を入れていた<sup>(13)</sup>。これが後の、彼の「芸術療法」や「BBCタレント画家」としてのキャリアにつながっていくわけだが、とにかくも、ここでの学びでは、従軍時代のブランクを埋めて「前衛芸術」に迫っていくとはついにできなかったのだと言えよう。

卒業後、彼はロンドンのホーンジー美術学校とウェストミンスター美術学校で教鞭を執りつつ、様々な美術家協会に名を連ねていく。一九二六年にRBA（The Royal Society of British Artists）、二八年にRI（The Royal Institute of Painters in Water Colours）、二九年にROI（The Royal Institute of Oil Painters）、三一年にSCEA（The Society of Graphic Art）…。まるで所属協会の略号の羅列が芸術家であることを保証するといわばかりである。

IWMに収蔵されているエイドリアン・ヒルの作品のうち、キャンヴァスに油彩で描かれた「絵画」は、たった一点しかない。（「ガヴレルの塹壕の中」【図6】と題されたその制作年は一九二七年である。これは、一九一七年、従軍時代に現地で描いたスケッチ（もちろんIWMに収蔵されている）【図7】を、一〇年後に、自分で大きく油彩で描きなおしたものだ。それは、館や国によって買い上げられたわけではなく、画家本人からの寄贈である旨が記録に残っている。が、それはIWMの収蔵庫にずっと保管されたまま、現在までおそらく減多に（もしかすると全く）展示会場には飾られず、また、後年にIWMから出版された数々の戦争美術の図録や解説本にも今まで一度たりとも掲載されたことはない。



Adrian Hill <The Interior Of A Dug-out : Gavrelle> 1917, ink and wash on paper, 30.4×43.1cm, IWM London

<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/12889> (2019.11.25.)



Adrian Hill <Interior Of A Dug-out At Gavrelle> 1927, oil on canvas, 55.2×72.3cm, IWM London

<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/13009> (2019.11.25.)



(12) Royal College of Art, Robert Upton on Teaching Art for Modern Times: 175 Years of Design at the RCA <https://www.rca.ac.uk/more/about-rca/our-history/175th-anniversary/175th-anniversary-interview-series-part3> (2016.10.10)

(13) Alfred Yockney, letter to Adrian Hill, 27 February, IWM Dept of Art file:74/3 part II.



ところで、シュルレアリスムがパリからロンドンに本格的に移入されたのは一九三五年である。イギリスの詩人デイビッド・ガスコイン (David Gascoyne, 1916-2001) による「第一次イギリス・シュルレアリスム宣言」に応じて、シュルレアリスムのイギリス支部が結成され、翌一九三六年にはロンドンのバーリントン・ギャラリーで「第一回シュルレアリスム国際展」が開催された。エイドリアンは、その正式なメンバーではなかったものの、フロイトの無意識論を基盤として人間の深層にある心理を表出するという当時のシュルレアリストらの主張は、従来のモダニストらの前衛にみられたフォルムの描出方法の刷新ではなく、主題内容における新傾向というべきものであったためか、比較的保守派のままでいたエイドリアンの画面にも、その影響が表れ始める。

そんな時期、第二次世界大戦も目前に迫った一九三八年に、彼は肺結核のためミッドハーストにあるキング・エドワード七世療養所で長期の入院治療が必要になってしまった。美術教師の職は辞す他なかった。そして、この場所で「芸術療法」が生みだされることになるのだ。ただし、エイドリアン・ヒルの芸術療法は、決して「医療行為」(セラピー)として始められたものではないのである。

最初は、長期入院の退屈しのに、彼が個人的にベッドでドローイングをしたというだけだった。それは、手術後で横臥姿勢から動けないままベッドサイドのシクラメンの鉢をただずつと見続けるしかなかったとき、座れるようになったらその花を描こうと決意したことに始まる。完成したその水彩とクレヨンによる絵は、自然主義の写実ではない。実景を写生したのではないのである。【図8】というのも、ようやく動けるようになったとき花は枯れて無くなっていたのだった。画面に描かれたのは、じつと凝視する自分自身の異様な目と、デフォルメされたシクラメン、想念の流れの可視化なのか曲線的に流れるスト



【図8】

Adrian Hill (Abstract still life) 1938. watercolour and crayon. 29.0 x 22.0cm, Private Collection

<https://www.invaluable.com/auction-lot/adrian-hill-british-1895-1977-abstract-still-27-c-49eb21bfff#> (2019.11.25)



ライブをはじめ全体に捻じ曲げられたような空間。すべてが記憶による心象風景であり、その意味ではシュルレアリスム的かもしれない。ただし、戯画っぽく説明的なイラストというべき安直なデザインだと言わざるをえない。とはいえ、こうした気軽に没頭できる「手作業」としての制作のおかげで、退屈きわまりない入院生活が精神的に救われたのだった。退院後も外来通院していた彼は、医師から「励ましてやってほしい」と、ある入院患者を紹介され、美術教師として絵を教えに行き始める。テレビなど無い時代であるから、この「病室での娯楽」はみるみる広がり、教授法に長けたエイドリアンは、手押し車に画材を乗せて病室から病室へと手ほどきして回るようになった。そして、不思議なことに描画行為が患者の回復を早めることに医師たちが気づきはじめてのだった<sup>(14)</sup>。「憂々晴らし」としての「趣味の美術教室」あるいは「描画ごっこ」が、結果的に治療を補佐するものと分かった、というわけである。

さらに偶然のことながら、この療養所では、一九三九年から「作業療法 (Occupational Therapy)」が取り入れられており、一九四一年頃には、負傷兵に、実用品の工作をさせて効果をあげ始めていた。その作業療法士から、実用品に無関心な患者に絵をやらせてはどうかと相談されて試み始める。その頃から、エイドリアンは自分の活動を「芸術療法 (Art Therapy)」と呼び始めたようである。ただし、傷病兵はすぐに完治して戦場に戻ってしまう<sup>(15)</sup>。エイドリアンの「美術教室」は、本人が「上手く」描けるようになるまでに練習の時間が必要な「絵画教室」なのだから、やはり長期療養の結核患者向きであるようだ。そもそもエイドリアン本人は、自在に描画するスキルを持っていたからこそ、好きなものを好きにだけ存分に描くことができたのであり、それがストレスの発散になったわけであるから、絵心のない患者たちがそうなるためには、少なくとも最小限の基礎、「シンブルな遠近法」や「プロポーションの簡単な原則」は学ぶ必要がある<sup>(16)</sup>。それは、美術教師であつたエイドリアンにとっては当然のことだったに違いない。

<sup>(14)</sup> Adrian Hill, *Art Versus Illness: A Story Of Art Therapy*, George Allen & Unwin, London, 1945, pp.13-29.

<sup>(15)</sup> Ibid., p.26.

<sup>(16)</sup> Ibid., p.38.

やがて、エイドリアンは自分の「芸術療法」を組織化し普及することに専心しはじめる。元々美術に全く無関心だった患者たちに「美術」の「楽しみ」を分らせること、それが最初の仕事となる。いきなり無関心な人間に絵を描かせるのではなく、まず「鑑賞」の楽しみを伝えるべく、彼は複製写、真の力を借りはじめた。「名画」の複製写真を用いたレクチャーと、病室や病院内の壁面への名画の複製写真の展示である。この「治療に役立つ美術教育」に、賛同し協力を申し出て来たのがイギリス赤十字社だった。その働きで、一九四三年には「名画ライブラリー」が発足する。赤十字社の職員が簡単な解説を行う講師となり、定期的に複製画を持って病院を巡回するのである。ナショナル・ギャラリー館長やコर्टールド研究所長等々が複製写真の提供を申し出た。やがて病院の壁面には中身を交換できる一定の大きさのフレームが設置され、中の写真が赤十字の職員によって定期的に交換されるというシステムができた。そして、一九五〇年までには、このサービスを利用する病院が一九五棟にもなったという<sup>(17)</sup>。いわゆる鑑賞教育から入り、美術に関心を持たせ、制作に向かわせるといふこの方法は、現在我々が知る「芸術療法」とは全くかけ離れており、オーソドックスな「美術教育」そのものだったと言える。

ところで、エイドリアンが患者に提示した「名画」が、伝統的・美術史的な写実絵画ではなく、モダン・アートが多かったことは留意すべき点だろう。それまで美術に関心を持つてこなかった患者の場合、抽象的なモダン・アートよりも写実絵画のほうが「分かりやすい」し「親しみやすい」はずである。だが、エイドリアンはあえてそうしなかった。むしろ、カメラの発明が写実絵画を枯渇させたさまを語り（それは彼が身を持って思い知らされたことだった）、「自然に対して忠実であること」は、もはや唯一の価値ではないと強調するのである<sup>(18)</sup>。さらに、今や抽象が当たり前のモダン・アートの時代であり、目に見える物を歪めて描くのが「この時代の特質」なのであるから、患者も、自分が下手だからだとか、神経症のせいで歪むのだとかと考える必要は全く無い、好きに描けば良いのだ、

と伝道して歩いたのだった<sup>(19)</sup>。（モダニストの前衛作家らのデフォルメを、素人描画の歪みと同一視するかのような語りはいかげなものであるかと思わざるをえないが。）

エイドリアンは、新聞や雑誌にしばしば記事を送り、病院内で大々的な展覧会を開催し、あるいは病院・療養所など施設対抗のコンペを立ち上げるなど、広報普及活動にも余念がなかった。すぐに大きな話題となつて人々の期待を集めるようになり、またこの経緯は様々な事例作品とともに二冊の著書にまとめられ出版された。

美術専門のメディアからは、エイドリアン自身の作品は酷評されるか無視されるばかりで、相変わらず芸術家としての評価は得られぬままだった<sup>(20)</sup>ものの、彼の働きかけによって、一九六四年には、英国芸術療法士協会（the British Association of Art Therapists、以下BAAT）の設立がかない、彼はまず副会長となり、のちには会長に就任し、一九七七年に生涯を閉じるまで、役員としての地位を維持したのだった<sup>(21)</sup>。

## BBCテレビのタレント画家

こうして経緯を見てくると、エイドリアン・ヒルがBBC放送の大衆向けテレビ番組「スケッチ・クラブ」のタレント画家になったのは、彼が病室で行っていた描画指導をテレビ電波に乗せたただだったことが分かる。それは、一九五五年に始まり一九六二年まで継続される人気番組となった。一〇代の子供向けとして放映されていたが、大人のファンも多かったという。午後五時半から六時までの三〇分間のプログラムの間に、エイドリアンは毎回三〜四枚の作品を仕上げて見せた。主に木炭画によるドローイングにハイライトを入れて仕上げる形だったという<sup>(22)</sup>。ただ、番組は健康な一般人に向けた明らかな「教育番組」であつて、「セラピー（治療）」的な要素は微塵も感じさせない。【図9】

「芸術療法」ですっかり時の人となつていたエイドリアンにテレビ局が目付けたこと

<sup>(17)</sup> Ibid, p.97./Adrian Hill, *Painting Out Illness*, Williams And Norgate LTD., London, 1951, pp.65-70.

<sup>(18)</sup> Adrian Hill, *Art Versus Illness*, op.cit., p.54.

<sup>(19)</sup> Adrian Hill, *Painting Out Illness*, op.cit., pp.74-75.

<sup>(20)</sup> Susan Hogan, *Hearing Arts: The History of Art Therapy*, Jessica Kingsley, London and Philadelphia, 2001, p.142.

<sup>(21)</sup> Diane Walter, *Becoming a Profession: The History of Art Therapy in Britain 1940-82*, Psychology Revivals, Routledge, Oxfordshire, 1991, pp.49-50, p.171.

<sup>(22)</sup> John Albert Walker, *Arts TV: A History of Arts Television in Britain*, John Libbey & Co Ltd, London, 2003, p.22.

【図9】



Adrian Hill, *The Beginner's Book of Oil Painting*, BBC Television, Blandford Press, London, 1961.  
https://www.amazon.com/Beginners-Book-Oil-Painting/dp/B003UM57T4 (2019.11.25)



が事の始まりであろうが、しかし、実はエイドリアンがこの方面に傾倒し始めたのには別の事情があったと言えるかもしれない。

まず考えられるのは、娯楽としてのテレビの急速な普及によって、長期入院患者に芸術による「暇つぶし」が不要になったことがある。記録スケッチ制作者の役目を写真に奪われた彼が、名画の複製写真で「芸術療法」に向かったように、病室での気晴らしの役目をテレビに奪われた彼が、今度はテレビ出演によって「絵画教室」を続行したわけだ。なんとも皮肉な話である。彼は、メディアの発達、その時代の転換に翻弄され続けているのである。

だが、それ以上に、エイドリアンにとって深刻な問題は、「芸術療法」自体の様変わりであつたろう。すでに一九四〇年のイギリス医療雑誌には、ユング派の精神科医が患者のドロ잉を分析的に解釈し、それを治療に活かして成果を挙げていることが大きく紹介されており<sup>(23)</sup>、またアメリカでは、ナウムブルク (Margaret Naumburg, 1890-1983) が臨床心理学ベースの「芸術療法」を始動させていた。

エイドリアンもこうした動向には早くから気づいていたらしく、一九五一年の著作のなかで「患者の作品は美的基準でだけ判断されるべきものであつて、心理学的な診断のための意義などまず無いと私は確信している」と語り、病に苦しんでいるのは「患者」であるのかぎり当然のことであつて、その訴えが描画に現れるのも当然ありうることであるが、それを価値基準にして作品を判断してはならない、と強く主張していた<sup>(24)</sup>。しかし、彼が役員を務めるB A A Tの内部でも、その設立当初から精神科医療や臨床心理学に立脚する者たち、すなわち「アート」よりも「セラピー」に重点を置く者たちがエイドリアンら美術家／美術教師陣とことごとく対立していた。B A A Tでは、その学術的な研究の進展とともに、実践者すなわち芸術療法士の地位と待遇の向上を目指し、国家資格化に向けて動いていたため、実践には明確な「治療効果」がエビデンスとして求められるようになっていった。

ていった<sup>(25)</sup>。そうこうするうちに、エイドリアンはB A A T内で、すっかり発言力も統率力も無い、名ばかりの役員になっていったのだと思われる。つまり、「芸術療法」の世界に、もう彼の居場所は無くなっていたのである。

おわりに

結核を患うより前の一九三六年、美術教師エイドリアン・ヒルは、一冊の美術教本を出版している。On Drawing And Painting Treesと題されたそれ<sup>(26)</sup>は、五〇年代・六〇年代にB B C関連書籍として次々と出版した薄っぺらな大衆本とは少々趣きを異にしている。シュルレアリスムの影響も未だ感じさせない。第一章にルネサンス以来の美術史上の名画に見られる樹木の描き方の解説を配し、印象派、ゴッホといったモダン・アートの作中に描かれた木の描き方の紹介、そして従軍時代から森の木々を特に好んで描いた彼らしく、油彩で、水彩で、木を描く際のコンポジションやテクニクをつぶさに語りあげている。おそらくは、彼が教鞭を執っていた美術学校の学生向けに執筆した教科書なのであろう。その扉には、こんな献辞が書かれている。

私の小さな息子アンソニーに。

彼の木のドロ잉はパーフェクトなんてもんじゃない！

当時六歳だったそのアンソニーが、「ナンセンス」だと言い、「父の話はしたくない」と言うのはちょうどそれから八〇年後のことになる。最後まで前衛芸術には手が届かず、「芸術家」として高く評価される作品を世に残すこともなく、「芸術療法の生みの親」とは名ばかりで、今となつては「芸術療法士」だったとも言い難い父、エイドリアン。しかも

<sup>(23)</sup> Walter Langdon-Eaton, M.D., "A Key To Psychic Conflicts," in: The British Medical Journal, May 18, 1940, pp.822-823.

<sup>(24)</sup> Adrian Hill, Painting Our Illness, op.cit., pp.75-76.

<sup>(25)</sup> D. Waller, op.cit., pp.45ff

<sup>(26)</sup> Adrian Hill, On Drawing And Painting Trees, Sir Isaac Pitman & Sons, LTD., London, 1936.



最後には低俗との誹りも避けられないであろう「テレビ・タレント」になってしまった父親。それは、前衛芸術家としての輝かしい業績を誇るアンソニーにとって、その息子であることを秘めたいほどまで忌むべき存在なのかもしれない。あるいは、そんな父への憎悪こそが、アンソニーが前衛を極めるための発条だったのかもしれない。

しかし、もしも従軍画家になぞならなければ、否、戦争があたのタイミングで起こらなければ、エイドリアンの才能も、もつと別様に開花しえたのではなかったか。息子に愛され尊敬される父になったのではなかったか、と、そんな気がしてならないのである。（そういえば、第一次世界大戦が終結しエイドリアンが戦地から帰国したのが一九一九年。今年はいよいよ百年目にあたる。）

本研究は、JISの科学研究費助成事業（課題番号：26284046）「芸術学と芸術療法の共有基盤形成に向けた学際的研究」（代表：川田都樹子）によるものです。

## 藤枝批評における「造形」と「反造形」の超克——「根源的なもの」

### への志向

要真理子

はじめに

衡学的な言い回しや個人的な感傷などを忌み嫌い、作品を精査したうえで批評を行う美術批評家藤枝晃雄（1936-2018）の厳格な態度は、しばしば「フォーマリズム」と呼ばれてきた。実際、主著『ジャクソン・ポロック』を始めとする批評テキストのなかで不要な形容詞は一切用いられず、作品を記述するための言葉が吟味されている。藤枝は、よくある既存の作品との「皮相な類似の指摘」をよしとせず、単体としての作品に注視し比較対象との「相違をみとどける」<sup>（1）</sup>。彼は精神分析的な解釈の可能性やシュルレアリスムからの影響を事実としては扱うが、作家の個人的な性向を掘り下げることを目的とはしなかったし、イコノロジーに追従することもなく、形態的な特徴から安易に作品を分類することもなかった。こうした藤枝の批評家としての経歴において、児童画や日曜画家に関する言及はほとんど残されていない。しかし——マリー・ローランサンやラウル・デュフィを批判することはあっても——当時、伝統的な美術史学の範疇とされていなかったアメリ

（1）  
藤枝晃雄『ジャクソン・ポロック』東信堂、二〇〇七年、p.433

カン・ナイヴやアール・ブリュットの作品を彼は否定してはいなかった。それどころか、それらの特性を「造形的」と「反造形的」を超えたところに位置づけ、肯定的に論じることさえあったのだ。時折エリート主義的な傾向を見せる氏にあつてこれらの態度はいささか矛盾するようにも思われる。

本稿では、藤枝が「芸術における形式的とは無関係で非正統的」と表現した「生の芸術」<sup>(2)</sup>や「未知なる分野」<sup>(3)</sup>と述べたアメリカの素朴芸術を題材として二〇世紀に発表されたさまざまな批評や論説を取り上げる。次いで、そうした芸術に対する藤枝自身の態度を検討し、そこから、藤枝兎雄の芸術観の深奥へと考察を進めてみたい<sup>(4)</sup>。

# 1. 「生まの芸術」への言及——ジャン・デュビュッフェ解釈をめぐって

藤枝が「アール・ブリュット」を取り上げた論説といえば、一九六八年の『美術手帖』特集企画「現代美術の巨匠」が思い浮かぶ。この企画においては、毎月、藤枝、宮川淳、東野芳明の三人の批評家によって二〇世紀を代表する欧米の作家が一人ずつ取り上げられ、そのエピソードが紹介された。シリーズ初回に取り上げられたのがジャクソン・ポロックであり、ロバート・ラウシェンバーグ、そしてマルセル・デュシャンがこれに続いた。雑誌刊行時、三人のアメリカの作家はいずれも、自然模倣（再現描写）の伝統は言うまでもなく、印象派以降のヨーロッパ的なモダンアートの文脈からも大きく逸脱した新しい表現の典型として日本でも周知され始めていた。このようななかで四人目に登場したのが、フランスの作家ジャン・デュビュッフェ（Jean Dubuffet, 1901-1985）であったのだ。特集号のラインナップは、たとえ藤枝が自らの当該企画への関与を「ジャーナリズムの犠牲」と称していたにせよ<sup>(5)</sup>、『美術手帖』側の何かの新しい芸術の地平を提供しようとする企図を感じさせるばかりでなく、四人目にアメリカの作家ではない、しかもデュビュッフェが選ばれていることから芸術そのものの意義に揺さぶりをかけているとも思わせる。

デュビュッフェのアートの射程範囲は反芸術を謳うダダやシュルレアリスムとも重なっているどころか、それらよりずっと広がりを見せていたからである。

振り返れば、一九五一年の「サロン・ド・メ東京」と呼ばれた展覧会では、デュビュッフェの作品はフランス戦後美術の一傾向として紹介されたに過ぎなかったが、一九五六年の十一月、東京・高島屋百貨店の美術画廊で開催された大規模な展覧会「世界・今日の美術において、彼はアンフォルメルを代表する作家として分類され話題を呼ぶ。そののち一九五〇年代の前半にかけてデュビュッフェは、植村鷹千代（1911-1998）のような批評家から「実存主義的芸術家」とみなされた。植村は、デュビュッフェの作風を「稚拙主義」で「自虐的」とけなす反面、その「原始的稚拙さ」によって強く示されるのが「人間やものの實在の力」なのであり、それこそ彼が「実存主義」と言われる所以であるとした。とはいえ、植村は「彼（デュビュッフェ）の作品をたくさん見ていない」としたうえで、「さまざまな種類の傾向芸術の場に通じている」とデュビュッフェ作品【図一】に対する態度を留保していた<sup>(6)</sup>（□は筆者による挿入）。

そうした作品【図二】の「原始的」な性質が、一九四五年に提示したデュビュッフェの造語「アール・ブリュット」と結びつけられて評価されたのは、詩人でシュルレアリスムの紹介者でもある瀧口修造（1903-1979）によってであった。このとき日本で「アール・ブリュット」がアート・ワールドのなかに肯定的に位置づけられたのだとすれば、瀧口に負うところが大きい。彼は、『美術手帖』の一九五四年一〇月号で、「ラール・ブリュ」とフランス語の発音でカタカナ表記し、その目的を「芸術における、初発的な要素、現存的な生命力を探そうとすること」と規定しつつ、次のように書いた。「ラール・ブリュについてはいま急に妥当な訳語がみつからないのが残念であるが、要するに成心のない、美的教養の上につくられたものでない芸術の意味であらう」<sup>(7)</sup>。それから七年後、一九六一年の『美術手帖』に掲載された彼と大岡信との対談記録では「アール・ブリュット」が用

(2) 藤枝「現代美術の巨匠・4 デュビュッフェ」『美術手帖』二九六号、一九六八年四月、p.61。

(3) 藤枝「知られざる国民絵画『みづゑ』、一九七〇年二月、七九〇号、p.30。

(4) 「根源的なもの」とは、ロバート・C・ホップスが、「アメリカ現代美術の巨匠たち——抽象表現主義の形成期」展に寄せた論稿のなかで用いられた言葉であり、藤枝との対談においてもキーワードの一つとして提示されている。藤枝「モダニズム以後の芸術」東京書籍、二〇一七年、p.35-361。

(5) 当該企画への参加に関しては、以下に言及がある。「抵抗のフォーマリズム——藤枝兎雄インタヴュー」（聞き手 上田高広）『モダニズム以後の芸術』二〇一七年、p.105。

【図一】



ジャン・デュビュッフェ、《ハムと男（Homme au jambon）》一九四四年、92×73 cm、「美術手帖」一九五二年五月号（9）

植村鷹千代「ハムと男」『美術手帖』、一九五二年五月、五六号、p.38-37。日本の美術界において、デュビュッフェと彼の提唱した「アール・ブリュット」の受容にタイムラグがあった。デュビュッフェのコレクションは美術界よりもむしろ医学界で受け入れの素地ができていた。

【図二】



ジャン・デュビュッフェ、《二重画像（Double self-portrait）》一九四四年、「美術手帖」一九五一年四月号（7）

瀧口修造、「現代作家」ジャン・デュビュッフェ」『美術手帖』一九五四年一〇月号、p.32

いられており<sup>(8)</sup>、そのことから数年の間にこの表記が「妥当な訳語」として使われ始めたことが推測できる。なお、後述するが、「生まの芸術」は一九六六年「みづゑ」九月号で東野芳明が用いた訳語である<sup>(9)</sup>。

ところで、藤枝より上の世代の批評家たちが、デュビュッフェやアール・ブリュットの解釈をめぐる試行錯誤する一方で、藤枝自身はどのような態度を見せていたのだろうか。一九六八年のデュビュッフェ特集号で藤枝・宮川・東野が採用したのは、上述の「生まの芸術」であつた。一九六八年の藤枝の論説においては、『生まの芸術』は狂人ばかりでなく、文明の手あかがついていることの少ない人たちの作品を含むものである」と書かれている<sup>(10)</sup>（傍点は筆者による挿入）。周知のとおり、「アール・ブリュット」とはデュビュッフェが収集した子どもや精神病患者、囚人のドロ잉や落書きなどのコレクションの呼称であり、もともと差別的な含みはなかった。実際、デュビュッフェは、一九四六年に開催された自らのコレクション展覧会カタログに寄稿した論考のなかで次のように述べていた。

「アール・ブリュット」とは、芸術文化で汚されていない人たちにより作られる……た作品のことである。作り手は主題、素材の選択、置換の方法、リズム、書法などに関して全てを、自分自身の源から引き出してくる。ここに見られるのは、全く自らの衝動に従って行動する作り手によって、全ての面において完全に再発明された、洗練されていない純粋な芸術的行為である<sup>(11)</sup>、傍点は筆者による挿入<sup>(12)</sup>。

デュビュッフェは、「未加工の」「生のままの」という意味の「brut」を形容詞として用いることで既成の文化観に抗い、伝統的な西洋美術史の範疇では扱われてこなかった、自ら

が収集した非西洋美術資料を「アート」の文脈に位置づけ、これを肯定的に評価したのである。「ブリュット」は「ほとんど加糖されていない」「無添加」の辛口ワインを表す言葉である。藤枝もまた、「文明の手あかがついていることの少ない人たち」と書いており、この表現から藤枝が「アール・ブリュット」の原義に忠実に訳出していることがわかる。さらに、一九六八年の彼の論説からは、上の世代の批評家たちとは異なる「アール・ブリュット」理解が見いだせる。というのも、従来の解釈と同じく「生の芸術」は「非正統的」で「非文明国」と結びつけられてはいるものの、藤枝の論説のなかには、さきに植村が技量的に未熟という点で「稚拙」と関連付けた「原始的 (primitive)」という言葉も、瀧口が使用した「初発的」という言葉も見当たらないからである。代わりに用いられたのが「自発的」であり、この語は「生まの芸術」に関して「独創的」という評価に結びついていく。

モダンアートにおける原始性の発見は、たとえば、ポール・ゴーギャンが楽園の象徴としてタヒチを描き、ジョルジュ・ブラックやアンリ・マティスが黒人美術 (art negro) に着想の源泉を見出したように、近代文明のなかで失われた自然や無垢なるものへの憧憬へと結び付けられた。しかしこの発見は同時に、社会進化論や人類学的な解釈から「原始性」を基点とした序列化に通じるものでもあったので、一九三八年に、ヒトラーの優生学的世界観を呈示したナチス政府主催の《退廃芸術展》を思想的に後押しすることにもなったのだ。藤枝より一世代上の批評家である植村鷹千代が「原始的」<sup>プリミティブ</sup>をネガティヴに捉えていたのも、当時の社会状況と大きく関係していると言えよう。

## 2. アメリカン・ナイヴの作品分析——「素朴さ」の意義

二〇世紀後半に問題化されるプリミティヴィズムの水脈は、デュビュッフェの「アール・ブリュット」以前、一九世紀の「ナイヴ・アート」のなかに見つけることができる。この潮流が日本国内で「素朴派」と訳されたのは、その代名詞となるフランスの画家アンリ・

(8) 対談・滝口修造・大岡信「●作家研究●ジャン・デュビュッフェの芸術 既成の美学をこぼむ『生』の芸術、美術手帖」、一九六一年一月、一九六号、pp.65-84。

(9) 東野芳明、「ルソー伝説の真偽」、『みづゑ』、一九六六年九月、七四〇号、p.63。なお、一九六八年七月「芸術新潮」では、東野が「アール・ブリュット協会」でコレクションを関連で見ることが書かれている。すなわち、「文明的芸術」と比してコレクションに見られるのは、「自身自身の衝動からのみはじめて、すべてがまったく再発明された、完全に純粋で生の芸術的行為である」(デュビュッフェの「アール・ブリュット」館) pp.65-67。

(10) 藤枝晃雄、前掲書、一九六八年、p.61。

(11) Dubuffet, Jean, 'Art Brut Preferred to the Cultural Arts', trans. Joachim Neugroschel, essay by Mildred Grincher, Jean Dubuffet: toward an alternative reality, Pace Publications, Abbeville Press, 1987, p.104; 佐々木千恵「ジャン・デュビュッフェと『生の芸術』(アール・ブリュット)」、『ジャン・デュビュッフェ展』カタログ、一九九七年、p.206。



ルソー【図3】に関する翻訳や論説が日本語で刊行された一九四〇年代のことと推測できる<sup>(12)</sup>。中国語では「ありのままの」という意味を原義とする「素」が日本に伝来し、「朴」と組合せて用いられるようになって久しいが<sup>(13)</sup>、ナイーヴ・アートが受容された頃の日本では「素朴」は「野蛮人の性質」とみなされていた向きもある<sup>(14)</sup>。素朴派の芸術は、一九五〇年代に文学者や芸術家、美術批評家たちに言及され、一九五九年二月に『美術手帖』、一九六六年九月に『みづゑ』、同年一〇月には『三彩』で「アンリ・ルソー」の特集が組まれることとなる。ほぼ同時期に二つの雑誌で上述の企画が立案された背景には、同年九月の池袋西武美術館における「アンリ・ルソー展」の開催があった。なかでも『みづゑ』九月号では「アンリ・ルソーと素朴派」というように、ルソーの名前と「素朴派」を併記したタイトルが掲げられ、そこに、宮川淳、東野芳明、岡田隆彦らの論稿が寄せられた。先述したとおり、東野によつて「生まの芸術」の表記が用いられたのは、同号に所収された小論「ルソー伝説の真偽」においてであり、ここで東野は、素朴な芸術をアール・ブリュットと照応させつつ、「素朴派」、「子供」、「原始人」についてネガティヴに書き連ねた。

素朴派として一括にされる画家たちについても、しばしば子供のように純粋な眼とか、原始人のように何ものにもとらわれない心、とか軽々しくいわれることがあるが、そういう連中は一体、素朴ということをどのように考えているのだろうか。子供が、邪悪で陰湿でじつに狡猾な動物であることは（中略）明白なことだし、原始人は獐猛で残忍である<sup>(15)</sup>。

東野の言葉どおり、素朴派は「原始性」の両義的な意味をそのまま担わされていた。

かくして、「アンリ・ルソー展」から四年後に『みづゑ』で「アメリカン・ナイーヴ」が特集される。これは、一九世紀半ばの北アメリカにおいて興隆した、美術の専門教育を

受けていない非職業画家による民衆芸術のことであり、ルソーら素朴派の支流とみなされるだけでなく、「素朴さ」が特徴とされる、前章の「アール・ブリュット」と多くの共通点をもっていた。

藤枝は、この特集号に論考「知られざる国民絵画」を寄せ、そのなかで、素朴芸術とこれとほぼ同時期に台頭してきた反伝統主義的なモダンアートとの表現の類似性由来する「素朴さ」と「プリミティヴ」を同一視するような流行りのアプローチを批判した。「よくなされるように、これ〔ナイーヴ・アート〕と現代芸術とのつながりをたずねようとするのは、ルソーの教訓に準じすぎよう」<sup>(16)</sup>（□は筆者による挿入）。この頃には、構造主義思想の浸透により「プリミティヴ」は他者観の一つとしてみなされるようになり、こうした状況は来たる八〇年代の議論を用意した<sup>(17)</sup>。

プリミティヴィズムの文脈に裏打ちされたモダンアートと無垢なるものとの邂逅は、素朴芸術やアール・ブリュットが称賛と侮蔑の両局面の感情を喚起させるのと同時に、それらが無垢であるがゆえにアカデミックではありえないという通念をもたらししていた。藤枝によれば、「素朴芸術の評価に急な人たちは、『ルソーをはじめとする』素朴芸術家たちが独学であり、他の職業に従事していたことを力説する」<sup>(18)</sup>（□は藤枝による挿入）。たしかに、アンリ・ルソーはパリ市税関の下級官僚であったし、ルイ・ヴィヴァンは郵便局員であった。そして、アメリカン・ナイーヴと呼ばれた作家たちもまた、たとえば、チャールズ・S・ラリー【図4】が船員であったように、画業とは別の職業に従事していた。一九世紀後半から二〇世紀前半にかけて、少なくとも彼らの作品は、正規の学校美術教育を受けていないという理由で、アカデミーの伝統を主流とする美術史の変種として扱われたに過ぎなかった。

しかしながら、「素朴派」の根拠を作家の社会的属性や経歴のうちに見ないとするならば、それはどこに求められるべきものであろうか。藤枝の論考は、この疑問に対する一つ

【図3】



アンリ・ルソー、《戦争 (La guerre)》  
一八九四年、カンヴァスに油彩 114×  
195 cm オルセー美術館、パリ

<sup>(12)</sup> ヴィルヘルム・ウーデの『アンリ・ルソー』の日本語訳が出版されたのが一九四三年、美術史家森口多里（2022）の論説「アンリ・ルソーのアルカイスム」（『近代美術』所収）が発表されたのが一九四八年のことである。

<sup>(13)</sup> 「素朴」は、古くは中国の老荘思想のなかでその記述が認められる概念であり、日本でもそうした用法で使われていた。「naïve」の訳語としては、一九二〇年代にシラーの日本語訳『素朴文学と情感文学』のなかに登場する。

<sup>(14)</sup> 「素朴」が否定的な意味で用いられている例として以下がある。宮崎市定「東洋に於ける素朴主義の民族と文明主義の社会」富山房、一九四〇年

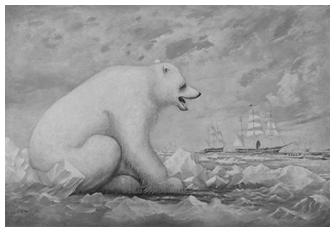
<sup>(15)</sup> 東野「ルソー伝説の真偽」、前掲書、一九六六年九月、p.83.

<sup>(16)</sup> 藤枝「知られざる国民絵画」、「みづゑ」、一九七〇年七月、p.30.

<sup>(17)</sup> ウィリアム・ルービンが一九八四年から八五年にかけて開催したニューヨーク近代美術館 (MOMA) の「二〇世紀美術におけるプリミティヴィズム」展が西洋中心主義的な美術史観を提示しているとジェイムズ・クリフフォードが批判したことに端を発する。

<sup>(18)</sup> 藤枝、前掲書、一九七〇年、p.27.

【図4】



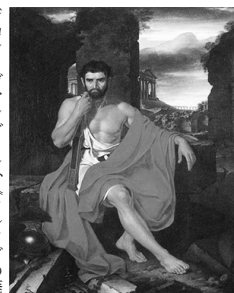
チャールズ・S・ラリー、《冷たい見張り (Chilly Observation)》一八八九年、カンヴァスに油彩 75.7×111.4 cm、フィラデルフィア美術館

の答えを提示する。彼は、アメリカン・ナイーヴの素朴さを素朴芸術一般の特性とはせず、アメリカ的なものの系譜に位置づけようとしたのである。特集号の論題が「民族芸術」ではなく「国民絵画」と表記されているのは、彼が「原始」や「未開」といったアメリカン・ナイーヴに対するありきたりな解釈を退け、むしろそこに先住民に加えて移民によって形成されてきた混成的なアメリカ文化の発露を見ようとしたからに違いない。

アメリカ合衆国で最も古い地域であるニュー・イングランドはその名の通りイギリス（とりわけイースト・アングリシア地方）からの入植者が中心となって開拓された。それゆえ、この地方に根付いた様式にもヨーロッパのアカデミーの伝統の影響が見られるのは当然のことと言つてよい。「アメリカの素朴芸術の独自性は、歴史的、社会的、地理的な関心を別にすれば、アカデミックな芸術とは無縁な地点からたち現れたのではない」（19）。たとえば、アメリカン・ナイーヴのなかには、新古典主義を手本としたジョン・ヴァンダリンの絵画【図5】のように、素朴な芸術に分類されながらアカデミックな芸術と区別しがたいものが少なくなかった。そうした代表として、ルーファス・ハサウェイのような画家の手になる作品【図6】が挙げられる。ハサウェイもまたアカデミズムの肖像画の様式を模倣しているが、これらは地方性が強調されて民俗芸術（Folk art）に分類されることもあった。ヴァンダリンもハサウェイも職業画家であり、彼らが古典技法を習得しているにもかかわらず、しかし素朴芸術が注目を浴びようになると技巧的なアカデミズムと切り離されて、後者の作品が備えるところの「素朴さは拙劣さと同義」になつてしまったのだという。（20）

このように、藤枝が示唆する一七世紀ニュー・イングランド絵画の基底を成す「文化の源流」とは、一方では、「ヴァン・ダイクの流れをくむ貴族的肖像画」といったアカデミーの主題や描画法を、他方では、「非リアリティック」で「平面的で線的」といった「ゴシック」的な視覚的性質を有するといった具合に（21）、ヨーロッパのアカデミズムと素朴なイ

（19）藤枝、前掲書、一九七〇年、p.27。  
【図5】



ジョン・ヴァンダリン、《カルタゴの廃墟のマリウス》（Caius Marius Amid the Ruins of Carthage）一八〇七年、板に油彩、220.98×173.99cm、デ・ヤング美術館、サンフランシスコ  
【図6】



ルーファス・ハサウェイ、《淑女とペット（Lady with Her Pets）》一七九〇年、カンヴァスに油彩、86.6×81.3cm、メトロポリタン美術館、ニューヨーク  
（20）

藤枝、前掲書、一九七〇年、p.27。

（21）藤枝、前掲書、一九七〇年、p.26。

スト・アングリシアの伝統の二つの側面からの影響を映し出していた。こうしたアメリカン・ナイーヴに関する考察のなかで、藤枝の注意は形式へと差し向けられると同時に、視覚性と精神性を往還する。重要なのは、彼の注目する精神性が、精神分析における個人の病理や性癖に関わるものというよりも個人を超えた根源的なものを示唆している点にある。先述した一九六六年の評論「アンリ・ルソーと素朴派」において、宮川淳は素朴芸術を論じる際、作品の起源となる個人的な性癖や抑圧された欲望、本能を重視していた。「素朴画家の魅力も限界もそこ「なんらかのオブセクション」に由来する」（□は宮川による挿入）（22）。これに対して、「知られざる国民絵画」で藤枝が言及したのが「ゴシック」や「ピュリタニズム」だったのであり、その態度には二〇世紀のフォーマリズム批評に先行するアロイス・リーグルの様式論もさることながら、なによりも根源的な精神性への関心がうかがえるのである。しかるに、この「精神性」がいかなるものであるかについては、素朴芸術に関する二つのテキストだけでは不十分であり、別のテキストを読み解かねばならない。

### 3. 根源的なものへの志向——「造形」と「反造形」のはざままで

前節までの素朴芸術の批評に関する考察を通じて浮かび上がってきた藤枝の「精神性」への関心は、彼が武蔵野美術大学を定年退職する年に企画した二〇〇六年七月の展覧会「見ること／作ることの持続」の図録序文においてもうかがえる（23）。この展覧会で展示された作品は、当然ながら素朴芸術とは異なる文脈に位置づけられるが、前節までの批評にも通底する姿勢を図録序文のなかに認めることができる。

前者（構成的抽象）は、色と形の関係による構成と統一を求める。いわゆる造形と呼ばれるものである。予定調和的に制作される場合は合理性という語が適用できるかもしれないが、本来的には精神性が終局的な目標となる。それが実現され

（22）宮川淳、「素朴画家たち——あるいは顔について——」、『みづゑ』、一九六六年九月、七四〇号、p.72。「オブセクション」は、精神病者の芸術に特有とされる「空間恐怖」と結び付けられ、空間をモチーフや文様で充填する作品の動機とみなされる傾向にある。

（23）展覧会「見ること／作ることの持続」は、藤枝晃雄の退職年度の二〇〇六年に彼自身が企画した。同展覧会は、六月二十九日から七月二十九日約一ヶ月に及ぶ会期中、武蔵野美術大学美術資料図書館において開催された。選出された作家は、同大学卒業生依田寿久・依田順子・中村功・根岸芳郎・加藤勇・吉川民仁・岸本吉弘の七名であった。

たかどうかは別として、その目標への努力はその後もずっと継続する。この継続のうちに後者は、色、形、関係を依然として有しているが、それを不問にする場面〔非構成的抽象〕が現れる。ここで造形と言う語は、不適當である（□）は筆者による挿入）（24）。

藤枝は「精神性」を造形主義が全うすべきテロスとして扱い、造形を構成的抽象と非構成的抽象の二つの局面から捉えている。最初の造形は、ピエト・モンドリアンやテオ・ファン・ドゥースブルフらの抽象表現を指している。「抽象」という語は、辞書的には「象を抽く」という意味をもち、そこから、抽象表現とは要素を選び出す入念に考え抜かれた行為を連想させる。それゆえ、具体的な完成図を想定しそれに向かって制作するのであればできなかった表現は、「予定調和的」で「合理的」ということになるのだろう。このような抽象を指して藤枝は、「安楽で感覚的な調和と均整の取れた表現」（25）であると含みのある言い方をする。つまり、新しい抽象の試みをプロトタイプとしてそこに現れた造形が一般化されてしまうと、造形は安易なシステム化を招くようになるというのだ。藤枝が嫌悪するのは、この一般化された造形の方である。一般化された造形（26）は、モンドリアン（27）やドゥースブルフら目指した普遍的なそれとは異なっているとされ、数学的定式や基準を有しており、絵画のジャンルを超えてデザインや建築にも応用されうるものであった。

これに対してもう一つの造形が「反造形」と呼ばれるものであり、「色、形、関係」を「不問にする」抽象とされる。すなわち、色と形の関係による構成と統一を求めないのであるから、藤枝の言葉を借りれば、「反造形」とは「たとえば絵画空間が——内側から崩壊する局面」を示している。しかし絵画は、たとえ「反造形」という極限に至る瞬間に事物となるにせよ、その直前まで絵画たり得るものである。それというのも、「造形」と「反造形」は、精神性という終局的な目標へと向けられた、たゆまぬ努力のなかで連続性がある

る以上、差異が際立つとはいえ同一の類概念のうちに含まれるからである。両局のはざまのある局面で、ブロックやバーネット・ニューマン、モーリス・ルイスのような作品が生まれる。その一方でデュビュツフェの生の芸術【図7】は、この造形概念の範疇にはない。

ジャン・デュビュツフェの集合の芸術、すなわちアッサンブラージュは、その先駆にオーギュスト・ロダンがいるなどと、いまや制作方法として拡大適用されているが、それはキュビズム、ダダ……のカラージュ、モンタージュと同一視されることの拒否による。もちろん、キュビズムなどとは決して無関係ではなく、それらなしでは生じなかつたものではあるが、造形的、反造形的な側面を超える生の芸術の表現と密着している。そのために、デュビュツフェは絵画を否定するのではなく、逆に絵画の限界に望むことを表明したのである。（28）（傍点は筆者による挿入）

まちがいなく藤枝は、一九五〇年代前半のデュビュツフェ作品に顕著な物質性に注目した。とはいえ、

……デュビュツフェは、限界の絵画に十二分に挑戦しそれを感じ得させたわけではない。

絵画に現実物が導入されるという点で過去の絵画性は超えられたかもしれないが、絵画の実体を築く空間的なイリュージョンという絵画の内的な問題が解決されたわけではない（29）。

そのため、彼の後年の彫刻作品は、「生の芸術のイメージが骨抜きにされた造形物となった」のである（30）。究極の目標に掲げられた「精神性」は、画家がその追究を深化させた

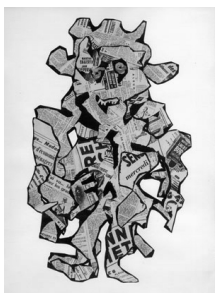
〔24〕 藤枝、序文『見ること／作ることの持続 後期モダニズムの美術』二〇〇六年、p.34。

〔25〕 藤枝、「二つの抽象」(6)、『モダニズム以後の芸術』二〇一七年、p.34。

〔26〕 前掲書、二〇一七年、p.14。一般化された造形の例として、パウハウスの構成が挙げられる。

〔27〕 前掲書、二〇一七年、p.37。モンドリアンに対する藤枝の評価は作品によって分かれる。たしかに（ニューヨーク・プギ・ウギ）などは評価されていたが、著者の記憶では、モンドリアンの初期の抽象画で「つまらない」と一蹴されたもののなかに、現実の静物のモチーフの観察から出発して、モチーフの形態を面と線に解体していく描画法で制作されたものがあつた。すなわち、モンドリアンは、「造形への志向を堅牢なものにするため、方法的なアプローチによって、マレーヴィチに見られる感覚への依存を、斥けようとした」のである。その一方で、モンドリアンの絵画は、「抽象的な形体と半ば非個性的な色彩をもっているがゆえに、システム化できるものである」。

【図7】



ジャン・デュビュツフェ、《コートを着た男》、新聞紙のアッサンブラージュ、一九五四年

〔28〕 藤枝、「現代彫刻考（1998）」前掲書、二〇一七年、p.72。

〔29〕 前掲書、二〇一七年、p.72。また、別の批評において、モーリス・ルイスとの比較を通じて次のように述べられている。「デュビュツフェの作品は絵画の限界の極限を表わすと言われるように、なおも平面に終始しているが、絵具とは異なり非中性的な物質によって作られた絵画であり、表現なのである」。さらに「空間上の問題がなおざりにされた」デュビュツフェの絵画は『物体の絵画化』である。この限りで、彼は平面のなかにいるが、他方、いわゆるオブジェへとやすやすと移行することができた（藤枝「偏見の不在——批評における「相対主義的」あるいは「帝国主義的」傾向について（1974）」前掲書、二〇一七年、p.140）。

〔30〕 前掲書、二〇一七年、p.72。



き「フォーマルなもの」と強く結合するのだが、デュビュツフェのように追究が継続されなければ、その営みが途切れた時点で作品は目標を失う。限界への挑戦は、一つの作品制作の過程のみならず、制作の継続が前提となる。

このとき、画家が継続して取組まねばならない「絵画の内的な問題」というのは、帰するところ、イリュージョンと平面性に象徴される絵画空間に集中する。再現描写を目的とする画面でイリュージョンが成立するのは、伝統的にはパースペクティヴのおかげであって、一点に収束する中心があるからである。言い換えれば、絵画空間がこの一点を中心として組織され、触知的な形体と距離を再現することが絵画の目的となつて以来、画面の縁を規定する枠は絵画の不可欠な要素として自覚されてきた。たとえ、再現を目的としない絵画の登場によつて中心が消失しても、あるいはデュビュツフェのように「現実物が導入される」ことで、作品内部の秩序が乱れたとしても、そこにパースペクティヴに代わる別種のイリュージョンが機能することであろうし、もとより絵画が物体である以上現実空間と絵画空間を分断する枠は残されねばならないだろう。この問題は、作家における絵画のリアリティ（迫真性／実在性）にも関連する。藤枝にあっては、「精神性」と「フォーマルなもの」との結合もまた、作家とこうした「絵画の内的な問題」との葛藤に委ねられていた。

そこで改めて問う。画家が目指す「精神性」とは何か。たとえば、それをニューマンの「崇高」、ポロックの「自然」と言つてしまえば極めて単純であるが、この「崇高」といった感情が「フォーマルなもの」とどのように結びついているのかを示すのは簡単ではない。ましてや個々の作家が目指す精神性の先に藤枝が着目する「根源的なもの」とは何なのであろうか。

藤枝は、一九七八年に行われた美術史家ロバート・C・ホップス (Robert Carleton Hobbs, 1946-) との対談後記で、「根源的」と形容された精神性に留意している<sup>(31)</sup>。ホッ

プスは同年、東京・池袋にあった西武美術館で「抽象表現主義の形成期」と題した展覧会を組織した際、彼がゲイル・レヴィンと共同で編集した英語版図録に論文「初期抽象表現主義」<sup>(32)</sup>を掲載した。そこでは、二一世紀の現在ではすでに常識となつている、キュビズムやシュルレアリスムと精神分析、さらには一九四〇年代に注目されたプリミティヴなるもののアメリカ抽象表現主義の形成期に与えた影響が論じられた。当時はクレメント・グリーンバーグのメディアウムを中心としたフォーマリズムやハロルド・ローゼンバーグのアクションに注視する見方によつて抽象表現主義が理解されることが主流であったので、ホップスはそれとは別の方向性を探ろうとしたのである<sup>(33)</sup>。

実際に、ホップスの図録論文において、藤枝との対談時に用いられた「根源的」に相当する（と思われる）言葉が見つかるのは一箇所のみである。対談では、「primitive」の言い換えとして何回か出てくるが、これはおそらくユング的な「primordial」であったと考えられる<sup>(34)</sup>。つまり、それは、個人的無意識の根源にある「普遍的（あるいは集合的）無意識」という「人類最古の、最も普遍的な表象諸形式」を意味している<sup>(35)</sup>。

バーネット・ニューマンの《異教的空虚（1946）》【図8】は、おそらくは繁殖力のある生殖のイメージと原始の元型 (archetypes) とのバイオモルフィックな合成物である、儀式的な槍と小さな鞭毛を囲い込んだ黒いアメーバのような形態として無意識の世界を適切に象徴している。ウィリアム・バジオテス【図9】は彼の内的世界から原初的な (primordial) 水槽へと変化させているように見える<sup>(36)</sup>。

たしかに、抽象表現主義者たちは、ユングやフロイトの心理学に関心をもち、神話を題材にして制作することもあった。ニューマンの作品には、《原初の光 (primordial light)

<sup>(31)</sup> 「個人的なあまりに普遍的な業もの (1978)」前掲書、二〇一七年、p.540。

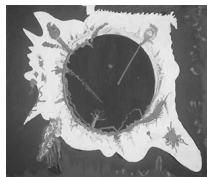
<sup>(32)</sup> Robert Carleton Hobbs, 'Early Abstract Expressionism: A Concern with the Unknown Within', *Abstract Expressionism, the formative years*, Cornell University Press, 1978, p.108.

<sup>(33)</sup> ジニア・コモンウェルズ大学教授のロバート・ホップスは、当時、コーネル大学の准教授であった。彼は、ロバート・スミソンの作品が展示された1982年のヴェニス・ビエンナーレ合衆国コミッションとしても知られる。

<sup>(34)</sup> 前掲書「二〇一七年」p.525。ホップスは「自著のなかで「根本的には、抽象表現主義はポストモダニズム運動の始祖としてみなされ得る」と述べている (ibid., 1978, p.14)。

<sup>(35)</sup> ユング／高橋義孝訳「無意識の心理」人文書院、一九七九年、p.108。ユングはこの「普遍的な表象諸形式」を「感情」や「観念」とも言い換えている。

【図8】



バーネット・ニューマン、《異教的空虚 (Pagan Void)》、一九四六年、カンヴァスに油彩、83.8 × 96.5 cm、ワシントン・ナショナル・ギャラリー

【図9】



ウィリアム・バジオテス、《緑のかたち (Green Form)》、一九四六／四六年、カンヴァスに油彩、102.2 × 122.4 cm、ホイットニー美術館、ニューヨーク

<sup>(36)</sup> Hobbs, *ibid.*, 1978, p.11

〔1954〕【図10】というタイトルのものもある。だが、ホップスは、抽象表現主義の作品に残された画家たちの痕跡から彼らの個人的な内面を探ろうとしたのではない。そうではなくて、彼は作品の見え方 (vision) に注目し、それが画家の画面空間の生成とどのように関わり、「根源的なもの」をどのように表象しているかを見ようとしたのだ<sup>(37)</sup>。そのときにホップスが用いたのが「周辺視 (peripheral vision)」という概念であった。一点に収束しない周辺視は、「焦点から焦点へと見る者 (の注目) が移行する間、そのヴィジョンがぼやけてそれによつて周辺視となるサブリミナルな瞬間が生じ」たり、「大きなカンヴァスの前に立つときに生じ、全視野がぼやけ」たりする<sup>(38)</sup>。藤枝もまた、絵画の枠があつても、「その〔絵画の〕全体的な存在様態が希薄となる」状況を、個別の作品批評の中で記述している (□) は筆者による挿入。

たとえば、ポロックの絵画は、オールオーバーな表現と拡張性によつて「造形的なイリュージョニズムを超えるものであり、(中略) 物体としての平面に接近している」。それは絵画である以上、「単なる壁であつてはならない」のであつて、「見えてくる視野のみが表現であるという特殊な壁なのである」<sup>(39)</sup>。後半の「見えてくる視野のみが表現である」という記述は、ポロックの画面のなかで絵画全体を統括する枠の機能が衰微していくことを強く連想させる。他方、この視野はカンヴァスを通じて表現されるとはいえ、網膜上で受容された像の再現では決してない。

「周辺視」では、主体の積極的な「見る」行為から切り離されて、「見える」という状態が強調される。ポロックや抽象表現主義の画家たちの場合、この視覚は目的ではなく、あくまでも結果として周辺視と結びついた空間が出来上がったのだと言う。藤枝の関心はこのシステムの分析にあるのではなく、個別の作品が備える空間の解明に向けられている。

結びに代えて

「生まの芸術」から始まった「根源的なもの」をめぐる一連の考察は、視覚性と精神性を往還する藤枝の態度へと向かい、最終的にはいずれをも取り込んだ「空間」で逗留する。藤枝のユングへの言及は性格診断や夢分析ではなく普遍なるものの考えの一つとしての「根源的なもの (primordial)」に関してであつた。この普遍なるものは、藤枝いわく、自らの主体を放棄した、マラルメの「純粹観念」や「永遠性」とも言い換えられる根源的な精神性なのであつて、ユングの術語を用いるなら、「元型」と呼ばれるあらゆる情動の源泉となる。それは、フロイト的な意識下の領域ではなく心理的なメカニズムないし構造である。この元型は神話的な要因を有し、ポロックはもちろん、ニューマンやゴットリープら抽象表現主義の作家のなかで (あるいは抽象表現主義の作家に限らず)、ユングや神話的表象を追究した者も少なくない。一九三〇年代のアメリカ地方主義を批判する次世代の芸術家たちにとっては、「根源的なもの」への志向こそがアメリカ的だったのである。その一方で、彼らの制作は、「原初的／根源的」という点で、アール・ブリュットや原始美術との影響関係を指摘されるものの、藤枝の示した「絵画の内的問題」への取組み、継続する努力という点で別種のものとなる。

本稿では、一九六〇年代、七〇年代に執筆された藤枝の初期の批評の捉え直しから出発したため、過去に言い尽くされた感のある議論をも扱うこととなったが、彼が「根源的なもの」の現れとしてこれとともに提起した「空間視覚」の問題はどの時代においても、人間に視覚がある限り、その時代の芸術制作が孕む重要なテーマであろう<sup>(40)</sup>。視覚芸術とは常にこれを見る者の視覚の変容をもたらす、あるいはもたらそうとする。一九七八年に、藤枝がアメリカ抽象表現主義の画家たちのオートマティスムや「主体なき主体」に言及したのもこの視覚をめぐることであつた<sup>(41)</sup>。藤枝の「視覚」<sup>ヴィジョン</sup>をめぐる逡巡には、結果として現れた多様な空間と対峙してきた批評の実践が重ねられている<sup>(42)</sup>。

バーネット・ニューマン《原初の光 (Primordial Light)》一九五四年、カンヴァスに油彩 243.8 × 127 cm、メニル・コレクション、ヒューストン

(37) 彼は「根源的なもの」の表象を「インスケープ (Inscape)」と呼んだ。直訳すれば、「内なる情景」となるこの語は、イギリスの詩人で聖職者のジェラルド・マンリー・ホプキンス (Gerard Manley Hopkins, 1844-1889) による造語である。

「ホプキンスは、内奥を示すと同時に風景や芸術作品の言い表せない詩的な質を規定するために『インスケープ』を用いた。ホプキンスにとつて何かあるものの『インスケープ』はあるもののそのものを意味する。『インスケープ』は偉大な作家の唯一性、他と断絶するための一手段であつて本質——、そして必須のアイデンティティを見るものに呈示するための能力を表示する (中略) 絵画の場合、隠された意味を見つめようと感じ得るものすべてを見ることの欲びによつて思いとどまるように、『インスケープ』は、偉大な構図のなかの繊細な色彩と調和のとれた形態への明白な気付きと楽しみを明確にするのだ。」(Hobbs, *ibid.*, 1978, p.19)。

(38) Hobbs, *ibid.*, 1978, p.21.

(39) 藤枝、前掲書、二〇〇七年、pp.163-164.

(40) 藤枝は「インターメディア」であってもその中に視覚は含まれているのであり、「まったく違った何か視覚に関するものが出てくるということ」の可能性について言及している。

座談会「非芸術化過程の芸術 現代社会と芸術の位置」岡田隆彦・中原佑介・藤枝晃雄『SD』一九六九年七月、pp.92-93.

(41) 藤枝、前掲書、二〇一七年、pp.532-533.

(42) 作家が芸術として見る者に伝えようとする表現内容は、個人的な感情や感覚、たとえば安直な戦争批判のメッセージなどではあり得ない。それらは言語メディアで送信されるべき内容からである。藤枝が希求する「普遍的な感情」には、アロイス・リーグルの「芸術意思」などの概念との親和性も認められる。

ABST

# 美しい無意味—beautiful nonsense

市川 和英

私が苦情を言うとするれば、それはあの奇怪な傑作を書いたジェイムズ・ジョイスに対して、丹念な説明がなければ、延々と続いた大作も美しい無意味（実際、作者のようやさしいアイルランドの声で朗読すると非常に美しい—ジョイスはあれをもつとレコードにとつておいてくれたらよかつたのに！）にすぎないような本を書いたからだ。（1）

（1）  
T・S・エリオット『批評の限界』矢本  
貞幹訳 岩波文庫

T・S・エリオット（1888～1965年）本人の詩作にも通じるこの対義的なレトリック、「美しいんだけど、意味が分からん？」とでもなろうか。冒頭の引用は、1956年にアメリカのミネソタ大学で行われた講演で語られたものらしいが、岩波文庫の『文芸批評論』（矢本貞幹訳）の中に『批評の限界』として納められている、ジェイムズ・ジョイス（1882～1941年）の奇作『フィネガンズ・ウェイク』（1939年）を評した中の一節である。

エリオットは続けてこう述べる、「だが『フィネガンズ・ウェイク』の出した謎は、説明を理解だともちがえるあの今日よく起こっている誤りを強めはしないかと思う」。さらに、「こういう本は一冊でたくさんだ」と言いながらも、エリオットはジョイスのこの作品を否定も肯定もしない。思うに、〈無意味〉であることの〈意味〉を肯定したのであろう。ついでに、説明不可能なものとしての創作の本質的価値なども。



『フイネガンズ・ウエイク』のようなストーリーに脈絡のない文学が、「一冊」でいいから存在するということは、意味によつてがんにがらにされた言葉の流通構造（分子結合）をいやおうもなく解体し、結果純粹というミディアム（言葉）の現前を露わにすることとなる。つまり「表現のための表現に還元され」<sup>(2)</sup>、表現するものより表現自体が重要になるということであろうか。

ジョイスと共にモダニズム詩、文学、批評の牽引者とされるエリオットであるが、これらは文学に限らず美術、音楽においても「そのミディアムに起こった」<sup>(3)</sup> 同様の事態なのである。「説明を理解だとかまがえる」とは、代表作『荒地』において注釈（説明）を加えた本人が述べるというのも妙な感じもするが（実際、そのことについての罪を弁明している）、『荒地』の出版（1932年）とアンドレ・ブルトンの『シュルレアリスム宣言』（1924年）の出版、さらに当時スイスチューリッヒなどで発生していたダダの運動（1916年）なども含め、時代は芸術分野における既製概念の解体、再構築へと向かつていた。

エリオットの代表作『荒地』までの詩風は、サンボリストの影響のみならず、第一次世界大戦の前後に発達したモダニズム詩風としてのダダや超現実的な手法をかくしもつていた（西脇順三郎）とされ。<sup>(4)</sup> 既製概念の解体とは還元すれば「慣習的な意味」の解体・無化であり、再構築とはそれらの断片のコラージュ、オートマチズム（自動筆記）によつてであり、「過激な並置」とともに目論まれているのは、新しい「意味」と「反意味」の創造ということになる。<sup>(5)</sup> そのような時代の流れの中で「無意味 (nonsense)」という〈意味〉は捉えられるのだろう。

人は〈意味〉を分かつうとして、〈質〉を分かつうとしない。「意味が分からん」というときの自閉状態は、対象自体の問題ではなく本人の経験と知識、そして興味の範囲外にある

ることの不安からくる現前の拒否でもある。〈意味（既製概念）〉のリセットは、モダニズムにとつて葛藤のフロントラインでもあり、その深層に「表現とは？ 芸術とは？」という不断の問いかけが存在している。今となつては、抽象画はあたり前のように目にすることができが、その描き手は一体何を顕わにしようとしているのかと探れば、極めて技術的なことであつたり、趣味的な美しさや、個人的なこだわりへの指摘に反応したりする。結局、そういった表層的なことを有「意味」として語るのである。

世の中にはセンスのいい人間はご万といるわけで、それは美術・芸術分野だけにとどまらない。むしろ商業分野においては、巨額な金が動いているだけあつて才能が集まっていることは確かである。つまり、これらの「クリエイター」、「アーティスト」と称する連中には「真の才能を持った者が何人かいるため、その影響は却つていつそう有害になつたのである。芸術をあれほど横道へとそれさせるためには、――とりわけ――才能が必要であつた」<sup>(6)</sup> ということになろうか。商業分野においてセンスの良さは、分かりやすい。デザインされたスペース（空間）から、できる限り日常に引き戻される物体（名、イメージ）を排除することである。低級な「アート（芸事）」は〈意味〉の中にあり続ける。「針がねアート」「消しゴムアート」「押し花アート」「なんでもアート」。「アート」――日本語の芸術という単語は使われない――は生活に密着した固有名詞と共に、その〈意味〉される範囲内で安定的に消費される。商業的にデザインされた空間には、生活するための家具や物体は落し込まれない。〃生活臭くない〃空間とでもいおうか、床、壁の隅は家具や日用雑貨品、延長コードで遮られてはならない。そもそも、住宅でも商業施設やオフィスでも人と物で溢ればかりに賑わっている状態のアナキーさはデザイン上前提とされていないのだ。ましてや、書類で山積みされた壁による「隠れ場所」としてのデスクなどありえないのである。こういった不純、不確定な要素を極力排除していくことで成り立っているミニマルで無菌状態の空間、あらゆる手垢の付いた関係性、目的性、主題性（思

(2) クレメント・グリーンバーグ批評選集、ヴァンギヤルドとキツチュ（藤枝晃雄 編訳 勁草書房）

(3) 前掲書・クレメント・グリーンバーグ『ヴァンギヤルドとキツチュ』

(4) 西脇順三郎『T.S.ELIOT』研究社 1956

(5) 『荒地』訳者 岩崎宗治（岩波文庫）の解説 302 解説において言及しているこの部分は、スーザン・ソントグの『ハプニング・ラディカルな併置の芸術』（高橋康也 編訳 竹内書店 1971 年）の中の、「これらすべての芸術におけるシュルレアリスムの伝統は、ありきたりの意味を破壊し、ラディカルな併置を通じて新しい意味ないし反意味を創造する（コラージュの原理）」という考え方によつて、結ばれている」という箇所、ハーヴィ・コックスの『愚者の舞臺』の中からの引用である。ソントグはさらにロートレアモンの『マルドロールの歌』にある「解剖台の上でのミシンとこうもりがさとの思いがけない出逢い」という一節を引用しつつ、「こんな風に理解された芸術が、攻撃によつて、そして何よりも媒体そのものに對する攻撃によつて――生氣を与えられることは明らかである」と述べる。まさに、ダダ、シュルレアリスムとモダニズムとのナイーブな関係を言い当ててはいいまいか。

(6) 前掲書・クレメント・グリーンバーグ『ヴァンギヤルドとキツチュ』

ジョージ・フレデリック・ワッツ（George Frederic Watts）（1817 ～ 1904 年）イギリスの画家・彫刻家。愛と生、死をテーマに寓意画を描き、多くの肖像画も残した。

ジャン＝レオン・ジェローム（Jean-Léon Gérôme, 1824 ～ 1904 年）フランスの画家・彫刻家。歴史や東方（オリエント地域）の描写を得意とした。

フレデリック・レイトン（Frederic Leighton, 1830 ～ 1896 年）イギリスの画家・彫刻家。歴史、聖書、古典的題材がほとんど。

ギュスターヴ・モロー（Gustave Moreau, 1826 ～ 1898 年）フランス象徴主義の画家。聖書や神話を題材とした幻想的な作風。

想)、個性から可能な限り自由になること。つまり、デザインの世界でも直観的にミニマリズムまでのモダニズムの果実が様式(モード)としてのみ再生産されていることが分かるだろう。彼我の決定的な違いは、商業デザインの世界ではその成果は自己言及性という作物そのものとして自律した、自己批判的純粹化の中に留まっていけないということであり、その言及性はそのまま「商品」、もしくは趣味として消費される円環に組み込まれている。大量生産品(不完全なもの)がある限りその才能の使途は無限に広がる。人々を遂方に暮れさせないために、ヒマな時に自立的な人間を志向させないために、懷疑のストレスが共同体の崩壊を促さないように共通の、あるいはそれぞれの娯楽仕様書に少しづつ書き加えていくのだ。しかし、よくよく考えてみればそのほとんどは人間の生存自体には本来必要のないものであることが分かるだろう。「AI」、「5G」、「8K」、「AR」、「VR」、「IoT」、「…」これらの技術は国家間における経済的覇権に密接であり、視覚分野における文化戦略に落とし込まれ、教育段階から凌ぎをけずることになる。子供たちは人生の「負け組」にならないために、野山や海を前にして妄想にふけっている暇はない。

スマホ一つあれば映画が作れるとか、動画が編集できるとか、作曲できるとか、世界中の人間がやり出したとしても、あたりまえではあるが芸術とは無縁なことである。しかし、彼、彼女たちもまんざら向上心がないわけではない。厭きないために、そこそこのクオリティ(質)に向かうだろう。しかし、そこまでである。ぼく、わたしでも「こんなにできますよ!」ということが重要なのである。優れた作物の結果(お手本)はスマホで瞬時に見ることができが、しかし何故に優れているのかはスマホでも瞬時には分からない。分からないは、「分かりたくない」理解しなくてもいい」と同義語となっており、分かんなくとも遂方に暮れることはない。次々とスベックは向上し、それらを追っかけるだけで小さな共同体において優越性を保つことができる。それ以外に何が必要だと言うのか? かくして、大衆社会化状況とタコつば文化(この懐かしい言葉)という段階が液晶画面の

中で完成する。まさに、「IT」革命によって。しかし、「大衆には、賞賛と驚異の対象をあてがわなければならない」の<sup>(7)</sup>。オリンピックはスポーツヒエラルキーの頂点として目的化され、金メダル数が国民の慰めになる。天皇家にまつわる儀式の数々など、ことさら「荘厳に」<sup>(8)</sup>に権威付けようとすること、そしてそれらは国内の一般家庭のみならず、世界中のテレビに晒される。秘義にいそむ姿を隠蔽するより、オープンにした方がヒエラルキーの維持としては、より効果的であると分かっているからである。

これらの情況、時代の諸相そのものをキッチュ(ドイツ語、俗悪なもの)と言わずして、何を美術、芸術として語ることの可能性が残されているのだろうか。

「もしアヴァンギャルドが芸術の過程を模倣するとすれば、キッチュは芸術の結果を模倣する」<sup>(9)</sup>

やがて、AI搭載のコンピュータが「アート」と「デザイン」の全てをやってくれるはずだ。

エリオットの「美しい無意味」という言葉に触発されて、グリーンバーグの『アヴァンギャルドとキッチュ』をあらためて読み返してみた。ご存知のとおり、この1939年に書かれた論文の出だしに、T・S・エリオットの名前が通俗的な詩歌との対比で登場する。このハイとロウカルチャーの同居することの、現代性の象徴としてエリオットを(ジョイスの『フィネガンズ・ウエイク』も)持ち出したのだろう。無論、ハイカルチャー側の旗手としてヨーロッパの伝統、文化史のみならず、キリスト教やインド哲学の知識なども総動員してその詩作を展開したエリオットの、批評精神をも前提とした言及である。やがてモダニズムの担い手であるアヴァンギャルドを、キッチュとの比較において展開していくこの論考は、モダニズムの核心が「ミディアム(媒材)」の自律性と純粹化にあることを

アルノルト・バックリン (Arnold Böcklin, 1827~1901年) スイス出身。文学、神話、聖書などを題材とする象徴主義の画家。

※以上ウイキペディアより。

筆者は絵画(美術)から商業デザインの領域に越境したかたちで引用したが、グリーンバーグが本稿を発表してから80年を経てポップカルチャー全盛の時代となった現代美術(芸術)そのものを「横道」にそれさせるものは、美術以外の分野の方が大きいということが実感となっているだろう。つまり、メディアの専制はネット上も含め80年前とは様相が大きく違っており、優れたもの、超越的なものを見出すというよりは、優れたものとして「仕立て上げる」という立場を鮮明にしつつあるような気がする。アイドル、売り逃げ、フェイクニュース、これらはインチキであつても、だましたものの勝ちであつて、だまされた方が悪いという「正論」がまかり通る背景となっている。

<sup>(7)</sup> 前掲書クレメント・グリーンバーグ『アヴァンギャルドとキッチュ』

<sup>(8)</sup> 前掲書

<sup>(9)</sup> 前掲書



明らかにしていく。しかも、そのキツチュの事例をあげて批判（断罪）していくその筆致が明快で小気味良く、現代においても80年前に書かれたとは思えないほど色あせたところがない。ちなみに『FINEGANZ・ウェイク』は1939年に、ニューヨークとロンドンで出版されている。『アヴァンギャルドとキツチュ』の初出年と同じである。同時代的な、何らかの強いインパクトをグリーンバーグに与えたのではないかと想像する。(10)

グリーンバーグの『アヴァンギャルドの定義』は、「芸術への反指定としてのそれではなく、芸術としての芸術の急進性を追求するという意味でのアヴァンギャルドである」(藤枝晃雄)<sup>(11)</sup>とされるように、あくまでも芸術の担い手としてのアヴァンギャルドであって、決して死語ではない。そういった意味で、アヴァンギャルドの急新性の象徴としてグリーンバーグはジョイスに反応したといえよう。

せっかくなので、エリオットが「一冊でたくさんだ」と評した『FINEGANZ・ウェイク』の、その「美しい無意味」を少しだけ味わってみるのも一興かと思う。以下に、出だしの一部を掲載させていただく。ご存知の方は読み飛ばされたし。翻訳は、訳書の序文を書いている大江健三郎に、存命中の「有資格者」はこの人ひとりと言わしめた柳瀬尚紀。

「川走、イブとアダム礼盆亭を過ぎ、く寝る岸辺から輪曲する湾へ、今も度失せぬ巡り路媚行し、巡り戻るは栄地四圍委蛇たるホウス城とその周円。

サー・トリストラム、かの恋の伶人が、短潮の海を越え、…(以下略)」<sup>(12)</sup>

イギリス文学に無知な多くの頭に、残念ながら象徴されているかも？ shouldn't 意味はほぼ理解できない。その代り日本語の音を追っかけていくと、訳者の企図かもしれないが自分が活弁師になったような気分になってくる。言葉そのものが持っているイメージのようなものだけが高速で通り過ぎていく、そんな感じで充分楽しめる。

英文は以下に。

riverrun,past Eve and Adam's,from swerve of shore to bend of bay,brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.

Sir Tristram,violer damores,fr'over the short sea,...(以下略)

ちなみに、「作者のようなやさしいアイルランドの声で朗読すると非常に美しいージョイスはあれをもつとレコードにとつておいてくれたらよかったのに！」とエリオットに言わしめた、ジョイス(らしき?)音源が You Tube にごろがっている。興味のある方は聞かれたし。<sup>(13)</sup>

「美しく」もなく、かつ恣意的にこじ付けた「無意味」な駄文を最後までお読みいただいたことに感謝し、『FINEGANZ・ウェイク』の「美しい無意味」のエリオットの「意味」をかみしめつつ筆を置きたい。

<sup>(10)</sup> 前掲書「…ジツドの最も野心的な本が小説の書き方についての小説であり、ジョイスの「ユリシーズ」と「FINEGANZ・ウェイク」では、あるフランスの批評家の言うように、とりわけ経験が表現のための表現に還元されていて、その表現の方が表現されつつあるものよりも重要になっているかに見えることは意義深い」

<sup>(11)</sup> 前掲書 翻訳者あとがき(藤枝晃雄)

<sup>(12)</sup> ジェイムズ・ジョイス『FINEGANZ・ウェイク』柳瀬尚紀訳 河出文庫

<sup>(13)</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=MSRfgIv8Yww>

藤枝さん（以下F）は私が学生の時、講義でよく「質」と言う事を語っていた。謎のような「質」の言葉に「質」とは何のことかと講義の終了時に問うた。するとFは「作品には質があります。質は視覚的に見ることによってわかります。質がある作品と質が無い作品があり、質の無い作品は厳密には作品ではありません。」と言われた。「質」は既に作品に内在され、見ればわかるもののだと、納得しようとしたが解せなかった。いまだに自問・内省する重要な問いである。

またFはよく現役の作家を招聘し講座を設けてくれた。当時隆盛を極めていた「モノ派」の李さんや、ハンス・ホフマンの「ブッシュ・アンド・プル」を丁寧に乾いた感性で語ってくれたジョセフ・ラブさん等々。

学生当時、担任だった彫刻家の井上武吉さんに連れられて国分寺の居酒屋へ行つた折、たまたまFと同席することになった。その真剣で時に辛辣な言葉の溢れる講義や論説とその酒席での話の落差に衝撃を受けたものだった。時を経てお会いするFは変わることの無い落差の人だった。

「作物」これを「サクブツ」とFは読んだ。作品と「作物」は異なるものだ。「作物」を制作することは感性と悟性の間で思考する事。いや制作は物と向き合つて思索すること、結果出てくるものが「作物」。それが作品たりうるかどうか、「質」にかかわってくる。思索は言語である。しかし決して言語に規定されてならず、また感覚の恣意性に委ねてもならない。後天的経験の積み重ねが蓋然性に身を任せることにしかない。分析と記述の差異を見極めながら視覚的に事物と関わる。制作は事物との関わり方であるから私のどの層と対峙させ、進むかが問題である。言語で意味や位置づけを座標の中に定位させようとすると、様々な重要なファクターが指から砂がこぼれるようにすり抜けてゆく。クロード・ドビュッシーが言つた『優れた作品にはコードがある。しかしコードから作品は生まれない。』と。コードは言語的で構造的である。

空間に「ある量」を滑り込ませることが彫刻である時、空間と入れ替わつた「ある量」の構造を考える。その構造に想いを巡らせる試行錯誤は制作であり思索である。これはさじ加減が難しく、どこまでも言語的に構造的につめていっても果てしない。言語に取り込まれると志向性すら限定され予定調和の精度を欠いた結果が現出する。コードから外れてはいけませんが、コードを妄信してもいけないアンビヴァレンツ。精度を持った恣意性のようなものがどうも作用している。Fも批評や理論と「作物」に向かう実践を厳しく分けて、何度も「作家は物を作り、そして思考しなさい。」と説いてくれた。

作家は「作物」を作ることのみによつて、表現者たりうる。「作物」に質が内在する時のみそれが可能となる。「作物」は物質と制作者の関わりから発生する。ただ時間を弄すれば物体は現出するが、それが表現たりえているかはイコールではない。そこには制作者の言語的な構造が無ければ構築されていかない。これはある種、思索は言語的構造であるという前提である。つまりは「作物」の偶然をも発見するのは構造があるからで、偶然性を発見する構造が無ければ偶然はそのまま見過ごされて過ぎていく。しかしすぐれた作品

をいくら構造的に分解してもそこに表現は存在しない。言語的構造・形式に支えられた制作者と物質の関わり。だからといって様々な言葉による解析は作家にとって足枷でしかない側面が強い。コードに絡み取られて身動きができない息苦しさは「作物」にはなんら反映はしない。

『制作と批評との関係の一形式が存在し得た時代のことを回顧的に語るとすれば、このような語り自体、思考の老化の刻印を露呈することになるかもしれないが、とは言え、この制作と批評との関係の一つの型が存在したこと自体は否定しがたい事実である。』<sup>(1)</sup> 松浦氏の論述の本意から逸脱して一つのワードを掬う。「思考の老化」はあるのか。思考の老化に先んじて、言語が加速度的に崩壊していつている。言語が意味すら手放すことがあるかもしれないと思うほど、浮薄な存在を呈している。このさき事物の物質性やメディアウムさえ崩壊する、いやブラックホールのように内側に真空を志向することく内屈してしまいそうな予感すらする。「思考」することすら放棄されるかもしれない。

奇しくも、『芸術の前衛の時代』<sup>(2)</sup>であつた一九二〇年代から一〇〇年を迎える。

『模写と外面的な連続性にかわつて、構造、又は抽象というパラダイムが生じてきたのである。』<sup>(3)</sup>

一九二〇年代のドイツ・オーストリア周辺に生起した様々なラディカルな知性。一〇〇年を経て一九二〇年代とは対照的な状況の現在の現在に唾然としつつ、知の可能性を探れるだろうか。

(1) モダニズム以後の芸術・藤枝晃雄『種子と成果』p.380 松浦寿夫

(2) 『抽象とコラージュ』多木浩二 現代思想 増刊号：1920年代の光と影 1979年

(3) ②に同じ

『風景は垂直にやってくる』田中信太郎（以下T）  
風景、いや視野は確かに垂直にやってくる。

水平に広がる野原も限りなく続いて見える水平線すら垂直にやってくる。

Fの元気な肉声を聞いたのはTの携帯電話を通してだった。  
嬉しそうな、人懐っこいような張りのある声が携帯電話から周りに漏れた。

Tは視覚的な彫刻家だった。アフォリズムの名人、いや詩人であつた。  
言葉や行間に意味や無意味がドライな空間となつて立ち現れる。

『北園克衛はとにかく人間くさいことが嫌いだったのだ』<sup>(4)</sup>  
松岡のこの言は本質的なことだと思う。

桑山忠明の言う『アーティフィシャルなものへの志向』と重なる  
Tの詩編と北園の詩編・詩論とのレゾナンス。  
『意味の有る所に、意味など無い。意味の無い所に、意味は生まれる。』<sup>(5)</sup>

藤枝さん、田中さんが続いて亡くなったことは奇しくも時代や状況のパラダイムが大きく変わる時と重なった。  
偶然ではない、何か示唆的なものを感じる。

(4) 現代詩手帖 1980年 二月号、『ぼくの歴史は引算だった』松岡正剛

(5) 鯨舌と沈黙のカノン…田中信太郎展…  
国立国際美術館 カタログ 2001年

ベクトル／水面／ドーナツの穴／風向／重奏  
牛腸達夫

□タイトルの言葉は、方向／拡がり／空間／流れ／組み合わせ、を意味する過去の作品名、  
展覧会名などに使ったキーワードである。

□見たいイメージを言葉に置き換えただけで、そこに何かを暗示したり、指し示すものは  
何もない。ただ見たいもののイメージだけである。

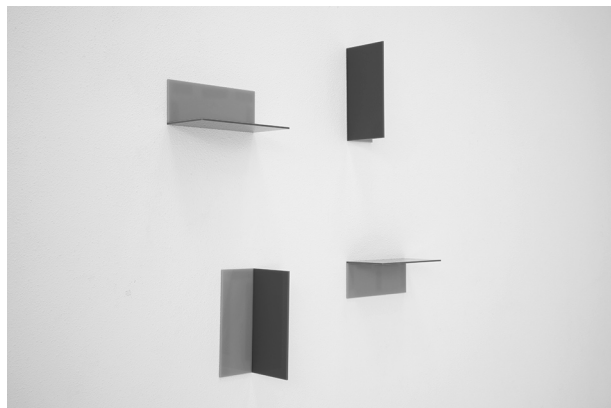
「私が試みてきたのはある作品が存在するときそれはいったいどのようなものかという  
初歩的な記述や見方であり、その作品の内的、ときには外的な関係の追求である。」  
藤枝晃雄『モダニズム以後の芸術』東京書籍、二〇一七年624頁

□できるだけぎりぎり初歩的な要素で空間に関与したいと思う。



「重奏」2017年 gallery21yo-j／東京

撮影：加藤 健



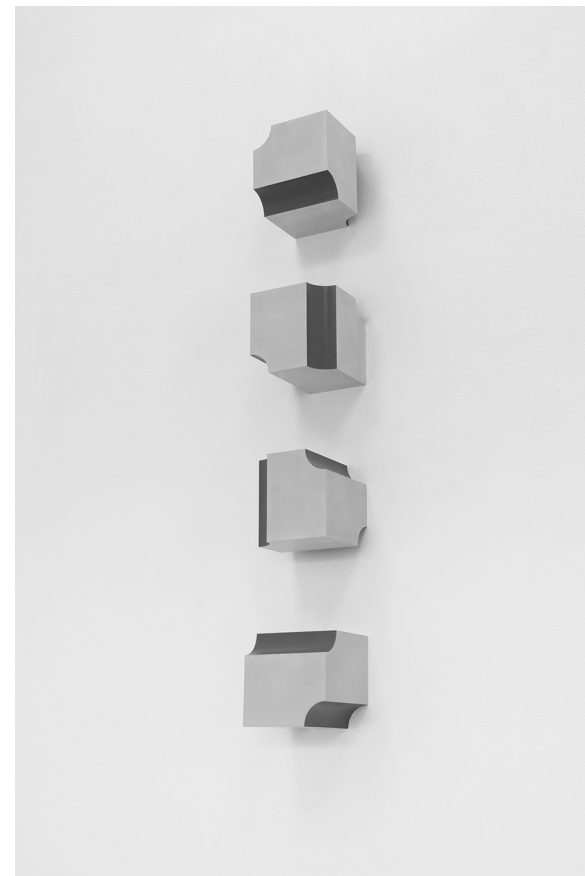
「Tombo」 2017 年 gallery21yo-j／東京

撮影：加藤 健



「ピカモン 2017」 2017 年 gallery21yo-j／東京

撮影：加藤 健



「3c4cv」 2017 年 gallery21yo-j／東京

撮影：加藤 健

## 楠本正明とスピノザ

杣木浩一

※は楠本正明のA B S T講義録による。

各図版、杣木浩一「無題」合板躯体にウレタン吹き付け研磨

1979年だったか成田克彦と銀座の康画廊で観たマックラッケン、スカイブルーの鏡面キューブと、楠本正明、薄い菱形断面で朱彩色の立柱作品は共に鮮烈であった。1986年に郭仁植を府中の病院に見舞った折り、広い中庭に見覚えのある楠本の立柱作品が林立していた。

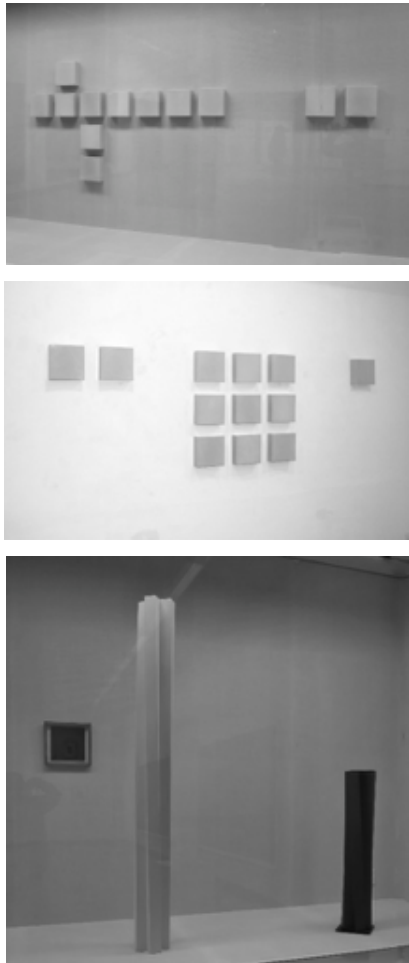
私のスピノザ魅了のきっかけは、A B S T・2008年12月8日、楠本正明の講義『二つの前提』によってであった。

※「自然が作り出す形」というのは、それを大事にしないといけない。だからそれには徹底して、そのエッセンスを探す。形の。だからアブストラクトの中からアブストラクトを超えていきたい。デッサンなんかはもう何百枚描いたかわからない。というか形を作つてさ、それで気に入れば、まあまあだ。「自由」になる。

※①「良さについて」on art quality

※エチカ第一定義1「自己原因とはその本質が存在を含むもの、あるいは、その本性が存在するとしか考えられないものと解する。」

※エチカ第一定義3「実体とは、それ自身の内に在り、かつ、それ自身によって考えら



れるもの。言い換えれば、その概念を形成するのに、他のものの概念を必要としないものと解する。」

※エチカ第一定理7「実体の本性には、存在すること、が属する。」

※莫大な富を背景にした宮廷美術や、膨大な量の宗教のなかの優れた作品の質を否定するものではないが、私は17世紀スピノザの哲学が実践した権力の定めた道徳や、宗教の戒律による善悪のすべてを否定して、人間の本性である思惟を徹底して得られる自由と喜びの中に近代美術を推し進めた実体(substance)下で支える)を見る。

※ジル・ドゥルーズ「身体は私たちがそれについて持つ認識を超えており同時に、思惟もまた私たちがそれについて持つ認識を超えている。」

※ジル・ドゥルーズ「神は意志ではない。全エチカは当為(成すべき事)の理論でありモ



ラルとは反対に、まさに力能〓成しうる事の理論として提示されている。」  
 ※②言葉と美術 「a 制度…北斎とシーボルト、岡倉天心から藝大まで。 b・教育…木に竹を接いだ大学制度 (Reischauer) の美術教育。 c・美術史…表層の現れの結果説明に終る美術史。 d・批評…オリジナリテイのない言説〓思想のない我々の現実。  
 ※③抽象と抽象美術 『一つの前提』から考える我々の位相となしうる事』



楠本正明は1961年渡米し作家活動を続けて69年帰国。トーマス・ヘスによるバーネツト・ニューマン回顧展図録に見た、スピノザの「直感」が『エチカ』への契機だったという。

2011年3月11日の東北巨大地震の津波で福島原発が大爆発する。原発利権独占

族は放置したままで棄民している。これは一代の利権で済む話ではない。「水俣」を忘れ、これから生命体DNAに奇形が迫る史上桁違いの犯罪なのである。この崩壊日本が、1672年ヤン・デ・ウィット兄弟惨殺で新興自由貿易の共和派が崩れ、オランダからイギリス・フランスに舵をきる世界植民地支配に反射する。

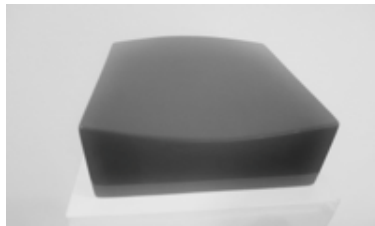
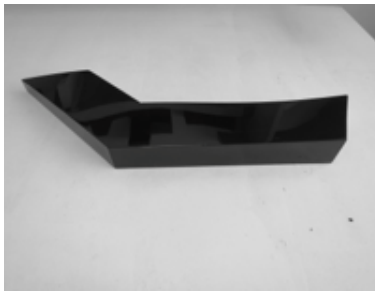
ポルトガル系マラーノのユダヤ人スピノザの生家はレンブラント家に近い貿易商で、画家フェルメールと同年だからカメラ・オブスキュラ全盛のオランダ絵画の時代に生きた。「天文学者」のモデルがスピノザではないかとするジャン・クレ・マルタンの説もある。1656年ユダヤ教会を大破門され（おもに無神論かエビキリアン）『弁明書』。刃物で切られる。1661年『神・人間および人間の幸福に関する短論文』『知性改善論』



『エチカ』執筆開始。1663年『デカルトの哲学原理』1665年『神学政治論』禁書。  
1675年『国家論』1677年病死（44才）。『エチカ』『知性改善論』『書簡遺稿集』  
出版。1678年禁書。

1656年8月スピノザ暗殺未遂の日、名医ヨハネス・ファン・ローンを訪ね、胸の傷  
を焼燐治療しブランドを処方ユダヤ教会破門の蒼白と震えがおさまる。

1669年レンブランド死す。ファン・ローンは崇拜した友を失い、鬱病になる。外交官  
コンスタンチン・ホイヘンスがスピノザとの対話を勧めた。「あなたは人間の肉体の  
世話をすると思われていますが、それらの肉体に非常に強い影響を及ぼす人間の精神につ  
いて、あなたは何を学ばれましたか。」レンブランドへの思慕と、そして父への強い  
憎しみがあつた。15才だった血気はやる父は祖父にスペイン船夜襲を任されたが、気づ  
いた敵の発砲に気絶してしまう。父は以後、臆病者として世間を呪い、幼いファン・ロー  
ン兄弟が船の模型を完成するのを待つて叩き壊した。オランダ独立を戦った英雄的祖父と、  
包囲されて飢えと恐怖の瞬間に藁の上で父を出産した祖母。スピノザは、氣を失う父の心  
の中で祖母が祖父を全く卑劣に打ち破ったという。「それを全部書いて・発狂しないう  
ちに、それを取り除いてしまいなさい。」効き目が現れ、「私はこの年になり全く思いがけ  
ず一冊の書物の父親になった。」フロイトを300年さかのぼる精神分析か。ファン・ロー  
ン自伝に見るスピノザの療法だ。この手記『レンブランドの生涯と時代』は、9代目の子  
孫ヘンドリック・ウィレム・ファン・ローンにより1932年、ドイツ語訳で世にでた。  
スピノザに関する第一級の評伝でもある。



スピノザは執筆の息抜きに蜘蛛に蠅を放り勝負を楽しんだ。友人からの年金と、先端光学  
の望遠鏡、顕微鏡のレンズ研磨業。画家の家主からデッサンを習い名士の肖像画を描いて  
収入の足しとした。

1673年ハイデルベルク大学哲学正教授の招聘を断る。哲学神学教授ファブリツィス宛  
ての返書で「青年の教育に携えることは自然的真理の探求を続ける妨げになるだろう。  
私は公開の講義をしようと思つたことはない。」しかし本音は「宗教を混乱させ  
ようとしていると思われたいためには、あなたのおっしゃる哲学する自由を、どの程度制  
限しなければならぬかが、私にはわかりかねます。」オランダの凄まじい宗教間の軋轢

での選択だったのだろうか。出版に際しても自らの名は用心して伏せた。燃やしたと言われる『虹の代数学的計算』、『機会の計算』。ひたすら人間の幸と解放のために神学・政治の迷信批判をする。

「・・・創世記9章13節には神がノアに向かって“我が虹を雲の中に起こさん”と言っているが、神のこの行いもたしかに太陽の光線が雨滴の中で蒙る屈折と反射以外の何ものでもない・・・」『神学政治論』6章。虹とはまさに、光∥神∥自然が、無限雨滴∥無限レインズのスクリーンで織りなす色彩現象であろう。

参考 楠本正明『二つの前提』ABST2006。バーネット・ニューマン・市川佳子訳『崇高は今』タイガース・アイ1948。清水禮子『破門の哲学』みすず書房1978。リュカス／コレルス・渡辺義雄訳『スピノザの生涯と精神』学樹書院1996。田島正樹『スピノザという暗号』青弓社2001。國分功一郎『スピノザ エチカ「自由」に生きるとは何か』NHK出版2018。

## 他者性の契機

高木 修



Untitled 2000 年制作 横須賀美術館

藤枝晃雄の言説がわれわれを魅了するのは、〈批判〉という風（ニーチエ）を吹き込んだからではなからうか。

「軽さとは、芸術にとって本質的なもので、力を込めたパフォーマンスでも息苦しくあつてはならず、風通しがよくなければならないはずのものです。」 藤枝晃雄（アンプレックス2号 一九八三）



Untitled 2019 年 横須賀美術館

演出家の岡本章は「能を現代に活かす——研究と実践」明治学院大学最終講義のなかで能役者観世寿夫がかつて語ったような「ただ立っているだけでひとつの宇宙を象り得る存在感」を引用している。



Untitled 2019 年 横須賀美術館





Untitled 2019年 横須賀美術館

## 境界と空間

前田一澄

### 境界

若い頃、石膏デッサンをやっていた時に木炭紙がなくなり、紙の裏面を使ってデッサンをしたことがあった。木炭紙の裏面はとても目が荒く起伏が激しかった。そのせいで木炭が表面を走ると、凹んだ所は白のままに残り軽く指で押すと、ぼけた感じでフワリとした色調が出せた。その色調にヒントを得て、やったことのないバックと呼ばれる余白（空間）の方から木炭を入れてみることにした。形とバックのあいだにある「境界」の登場は新鮮だった。境界の内側と外側に出来る両者を交互に見比べながら、曖昧な感覚に身を任せ進めていった。木炭紙の裏側で生まれた色調が、空間の色と質感にマッチしているのが感じられた。石膏の形だけを描き進めるのではなく、形と空間の色調の違いを見ながら同時に描き進めるこのやり方は、いままでにはない空間の捉え方であった。この見方がなかったら、「全光」とよばれる石膏像の光の当たった方向から描く、あの難しい石膏デッサンの空間の捉え方は見つからなかっただろう。ハレーションを起こすほどの影の少ない全光の中で、光に囲まれた形は空間の暗さを拾い上げ、希薄であればあるほど微妙な物の存在に近づける感じがした。それは二次元平面において「境界」をあいだに、隣接する物がふたつの関

係を造り上げていく「互いに在る」と感じる見方だった。

## ジオット

ジオット・ディ・ボンドーネ（1267頃―1337）の画集を見ていた時に、『泉の奇蹟』【図1】を何気なく上下逆さまにしたことがあった。そこに見たのは「消えた山塊の絵」だった。ジオットの強いフォルムである彫刻的量塊性は、どこに消えてしまったのだろうか？ そびえる山塊の上昇の力や、脱落する衣の襞や、下降する紐も効果は消え失せ、イリュージョンによる奥行きはなくなり、ジオットの量塊はすべて厚みをなくした単なる形に変わってしまった。形は均一に表面に留まり、それは貼り付けられた切り紙に変わり、紙片が画面全体を埋め尽くしていた。しかしそれ以上に眼に入ってきたものは、形を振り分ける「境界」の有り様だった。ジオットの境界は、光のコントラストを生かした境界間際の集中力にある。ジオットの強い境界の形と形のせめぎ合いは、連なり合い、結びついて、互いに対等の価値をもたせるものであった。そこにはジオットの絵画が一挙に「平面化」される面白さがあった。境界がシルエットを強調し、硬質な形が並列する画面の出現である。重力方向の解放によってジオットの絵画が見せてくれたのは、画面全体に形が充満した余白の入り込む余地のない、平面化された一枚の絵画だった。ジオットの絵は、貼りつめられたコラージュの原理を備えているように思えた。

## 重切という方法

最近、私は「重切」というテーマで作品を発表し始めている。この言葉はヴェルフリンの『美術史の基礎概念』<sup>(1)</sup>に出てくる言葉だが、ヴェルフリンは線的なものと絵画的な

ものの中で、隠蔽や重切（じゅうせつ）ということにふれている。梅津忠雄の訳注によると「重切」とは英語の overlap に当たる。「隠蔽」では前後に置かれた事物が完全に重なり合うのに対して、重切ではそれらが脇にずらして置かれ、後の事物が前の事物の陰に部分的にみえる。」とある。これは、ジオットにも見られる前後関係を作り出す遠近法でもあるが、前記の『泉の奇蹟』でもジオットの「重切」は平面性を強調させている。「面」の問題については、フィードラーの「視」の問題から始まり、ヒルデブランドが語る正面からの「層」として視る事の問題に受け継がれ、ヴェルフリンもこれらの思想の延長上にある。層として見られる正面視の問題は、その後コラージュからレリーフへと展開されていく段階で、作家たちはそれぞれの解釈をもって、立体作品あるいは彫刻作品を造っていくことになる。

面の「縁」を現実空間で境界と考えてみる。三次元において、ふたつの形が互いにその縁を共有して併置される場合に、正面視において平面化が発生する。もしふたつの形が「厚み」を持つて重なったり、ずらして置かれるとき、縁の関係は実在の空間のなかで前後の「距離」を造り出す。空間は形に対して、やはりそれは形である。空間と形のあいだには両者に関わる現実の境界があり境界が何に寄り添うかによって、その作品の空間の現れに作用していくものとなる。三次元において空間となるこの「現実の余白」は見るというより、感じとる場合が多い。視とともに全体の形と空間を体感する。あるいは体感したものを視に還すとも言えようか。もともと「重切」とは二次元の絵画から生まれているが、現実空間のなかで立体化して厚みを持った場合、「面」は「重切」を再編成させ始める。

自分の仕事の話に戻してみる。かねてからの念願であった立体に「複数の色彩」を導入することは難解であり、空間と形と色彩をひとつの構造体として提示することは難しかった。作品をひとつの構造体として成立させるには、投入する「要素」がそれぞれ独立して機能することが必要である。使用されるそれぞれの要素は意識のもとで対象化されなければ

【図1】



ジオット・ディ・ボンドーネ《泉の奇蹟》（二九六〜九九年頃 フレスコ 270x200cm）

(1) 『美術史の基礎概念』ハインリヒ・ヴェルフリン（1864-1934）梅津忠雄訳 慶応義塾大学出版会株式会社二〇〇〇 p.39.

ばならない。空間は、要素を総括する全ての統合の結果であるから、最後に審判を下すことになる。カラージュを経、レリーフを契機として現実空間のなかに立体として形を「置く」ことを見つけたのは、現実空間の強い魅力からであったが、問題は色彩だった。私が胡粉という絵画の下地を手放さなかったのは、いつの日かの色彩導入への期待のためだったが、実際にそこに行き着くまでには随分と時間がかかったように思える。

糸口は、二〇一四年の個展「空間の喩えⅠ」に並べたうちの一点から始められた。【図2】結論から言うと、それは前記で書いた形態をズラして重ねる「重切」という方法を使うことによって、色彩導入の契機とすることができたのだ。内容は次のようなことである。私は矩形の分割から形態を立ち上げる。分割図を正面図として使い、それに深さを与えることで手前に突出する「レリーフ」を制作して来た。ある時、ふと正面図を側面図に変換して使ってみた。すると空間の構造がこれまでと全く違った現れを見せてきたのである。それまで連結した繋がりとして並列させていた分割の境界線は、形を現実の中に切り離すことになり、物として重ねる構造となった。作品の正面視が、変換によって一挙に様変わりをした。この二つの構造体の現れを見比べると、明らかに後者のほうが彫刻的な姿を表わし、空間が活性化していた。想定通り平行移動したものより、視点を転換させた物の方が「原形」から遠く隔たっていたのだ。形態と視の関係を想定外の地点におく事によってあたらしい地平が見えた瞬間であった。ここに二次元と三次元の視点の可能性の違いがあるいは絵画と彫刻の違いがあきらかに見て取れた。しかし何よりもここで得られたものは、前後に積み重ねられ個別化されることによって、各々の形態に色彩を使うことができるようになったことである。描かれた境界でなく現物がつくる境界を制作要素として扱う事で、立体化された「重切」はヴェルフリンのいう「もつれ」を提示することができたのである。立体に色彩を使う事の可能性がこの「重切」という方法によって導き出されたということが言える。

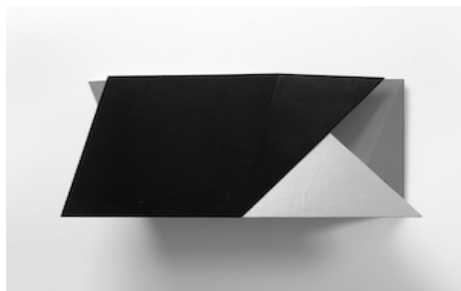
## ブラック

二〇一八年の春、私は一〇月に開かれる「空間の喩えⅢ」の個展準備をしていた。(この個展は秋山画廊の秋山田津子さんの病、そして急逝に伴い中断となる) 私はこの時期に、パナソニック汐留ミュージアムで『ジョルジュ・ブラック展 絵画から立体への変容——メタモルフオーシス』(二〇一八年四月二八日—六月二四日)を見る機会があった。ブラック(1883-1963)は晩年に彫刻をやっている。その展覧会で何より驚かされたのは、「ズラして重ねる」という今まさに私がやっていることと同じ「方法」で造るブラックの作品を見たことだった。【図3】、【図4】

セザンヌからキュビズムを経て彫刻に向かうブラックの面の扱いは、絵画の中に側面を正当化しようとするものだった。側面の厚みは、正面から見て前後の距離を生みだしている。絵画を立体に移行させる手段としてブラックが選んだのが「重切」という方法だといえる。言い方が無いものであった。分割された薄い量塊をひとつの全体に統合するブラックの作品は、スライスした形と形のあいだに現実空間の薄い層を抱え込み、取り込まれた空間が展示室の空間のなかに快く浸透して「拡がり」を見せているのが感じられた。ガラスや陶器、金属、鉱物などの色彩豊かな材質たちが、「形のもつれ」をとても軽げに見せることに役立っていた。「彫刻をやりたいかった」と、ブラックは言う。彼の彫刻は、具体性を持ったパピエ・コレに重切法を取り入れ、それは背景を持たない「立つレリーフ」(2)として現実空間の中に存立していたのだ。

ブラックは、早い時期から「それ自体」ということに触れている。「画家の言葉」一九〇八—一九九年(3)の中で言う。「私は、完全無欠な存在を顕現させたいと欲している」。「絵画の思想」一九一七年では、「パピエコレの実物の率直さ」を語っている。これにつ

【図2】



前田一澄「空間の喩えⅠⅠⅣ」  
二〇一四年 秋山画廊 アクリル、胡粉、  
合板 40.1x54.5x20.6cm

【図3】



ジョルジュ・ブラック《三つの恩恵(三美神)》一九六一—六三 プローチ金、  
ダイヤモンド

【図4】



ジョルジュ・ブラック《セファレ》  
一九六二—二〇〇七年 ガラス彫刻  
38x24.5cm

(2)

参考資料 『近代彫刻—オブジェの時代展—横浜美術館 二〇一一年 展覧会カタログ 中村尚明

(3)

『キュビズム』エドワード・F・フレイヤー 八重樫春樹訳 美術出版社  
一九七三年

てエドワード・F・フライは、つぎのように解説する。「ブラックは、芸術としてもはやイリュージョニステイック的手段ではなく、ひとつの新しいそして文字通り具体的な实在なそれ自体、パピエ・コレが与えることのできる概念的自由を強調している」と。この言葉は、一九三〇年のドゥースブルフの具体美術宣言、コンクリートアートを先取りしている。量塊性より正面性を重んじた視覚の人ブラックの憧れた彫刻とは、重力とその抵抗にあるのではなく、八見という多くの情報量をもつ彫刻へ向かうことだったのだろう。絵画空間に彫刻を持ち込むのではなく、現実空間に絵画を持ち込む、これは「抽象」発生のキー概念である。

三次元の構造体のなかで物どうしの境界が層として距離をつくり、物が在るということのリアリティを表現する。現実空間の中で境界が機能し形態や色彩がそれ自体として機能するなら、ブラックの命題は叶えられたことになるだろう。「存立」この選ばれた言葉に向かうブラックの作品は、三次元における「境界」のひとつのありようを提示していた。



抽象をやりたいというわれわれの意志に、大いに賛同して下さったのが藤枝さんだった。

藤枝さんの書かれた著作の数々が、その指標となったのは言うまでもない。

藤枝さんの逝去に際し、多くの共著・共訳をもたれた川田都樹子さん、要真理子さんにご寄稿いただき、さやかな追悼の冊子となった。

『著者は本書が多くの人たちに読まれることを期待してはいない。わずかの志ある人たちの共感を得ることを望むばかりである。』（『現代芸術の彼岸』 藤枝晃雄 あとがきにかえて 二〇〇五年三月）

歯ざしりが今も聞こえてくる。（m）

## 『ABST』テキスト集 バックナンバー紹介

A5判・並製

### ■ ABST [1] 2001年5月刊 64頁 ¥500 品切れ

#### 目次

抽象の形態	市川 和英
制作ノート抜粋	大塚 新太郎
アルカイックな硬さ	牛腸 達夫
「線・空間・作品」	後藤 寿之
空間の周辺	杉木 浩一
「静かなる抽象」のための序	高木 修
《ディレンマ》	前田 一澄

### ■ ABST [2] 特集／直角の快樂 2002年8月刊 64頁 ¥500 品切れ

#### 目次

「プロトコル」	市川 和英
制作ノート抜粋	大塚 新太郎
「ベクター」と「ラスター」	牛腸 達夫
直角の器	杉木 浩一
「直角」についての対話	高木 修
ニコラ・プッサン	前田 一澄

### ■ ABST [3] 特集／抽象再考 2004年12月刊 112頁 ¥500 品切れ

#### 目次

抽象の生成	藤枝 晃雄
二十世紀の抽象芸術をどうとらえるか—理論的整理	谷川 渥
ミニマル・アート—透明性と不透明性	松本 透
●	
ジャッド 1963年の《無題》	市川 和英
制作ノート抜粋	大塚 新太郎
シンプルな要素	牛腸 達夫
おぼえ書き	杉木 浩一
[断章]	高木 修
「芸術の喩え」—基礎概念を追う	前田 一澄

### ■ ABST [4] 特集／抽象再考Ⅱ 2006年1月刊 96頁 ¥500

#### 目次

「抽象の場所—揺れる水面、震える空気」	早見 堯
抽象表現主義再考	大島 徹也
●	
《質疑応答》	市川 和英
《質疑応答》	大塚 新太郎
《質疑応答》	牛腸 達夫
《質疑応答》	杉木 浩一

《質疑応答》	高木 修
《質疑応答》	前田 一澄

### ■ ABST [5] 特集／面の地平 2008年4月刊 100頁 ¥500

#### 目次

面という出来事	金田 晋
平面に関するいくつかの挿話	松浦 寿夫
「映画のヴィジョンとエモーション ——ヴァージニア・ウルフの『シネマ』より」	要 真理子
●	
面くらった彫刻家	市川 和英
制作ノート抜粋	大塚 新太郎
床と壁、水平面と垂直面	牛腸 達夫
「プラン／2008」	杉木 浩一
一枚の紙面から・・・	高木 修
面は縁を空間化する	前田 一澄

### ■ ABST [6] Abstract Minimalism 2011年8月刊 112頁 ¥500

#### 目次

ミニマル・アート再考	谷川 渥
モダニズムのハード・エッジ	梅津 元
スピノザ肯定の哲学	楠本 正明
うつろひ	宮脇 愛子
キュビズムの「空間的多義性（アンビギュイティ）」	市川 和英
ドーナツの穴	牛腸 達夫
定義	杉木 浩一
ウィトゲンシュタインの余白に	高木 修
〈コンストラクション〉の周辺	前田 一澄

\*

高木修「経験のスナップショット」（美術出版社 2011年4月刊）

■書評 「空間」を「身体」を通して「経験」する 早見 堯

### ■ ABST [7] October 2015年10月刊 56頁 ¥1,000

#### ABST 作品集

問い合わせ info@abst-art.com

A B S T [8] Tribute to F

発行・編集 A B S T ©

発行日 二〇二〇年一月二十一日

神奈川県横須賀市佐島一―五―十二 電話〇四六八―五七―四六九五  
<http://www.abst-art.com/> [info@abst-art.com](mailto:info@abst-art.com)

印刷 近代プロセス株式会社 東京都北区田端三―九―五