

平成 26 年度 博士論文

『横断と解離』

東京芸術大学美術研究科博士後期課程

日本画研究領域

学籍番号：1309901

青木 健嗣

目次

序	1
第1章 エクリチュールと横断性 —— 内部と外部の二重化	4
・エクリチュールとパロール	4
・横断性	5
第1節 内的なものと外的なもの	6
第1項 透視図法による絵画とコンバイン・ペインティングの比較	6
・透視図法と内的なもの	6
・コンバイン・ペインティングと外的なもの	10
第2項 前史としての総合的キュビズム	13
・総合的キュビズム	14
・イメージと印刷文字の混在	15
・コラージュにおけるジレンマ	16
・パピエ・コレとトロンプ＝エスプリ	17
第2節 文脈横断性	22
第1項 素材の移転と組み合わせ	22
・アッサンブラージュとファクトリー	22
・ネオ・アヴァンギャルドの並置	26
第2項 コンバイン・ペインティングにおける文脈の横断性	28
・芸術と生活	28
・小結	33

第2章	「平台型絵画平面」と解離性	
——	理性的秩序と野性的秩序の二重性	35
	・「平台型絵画平面」	35
	・解離性	36
第1節	理性的秩序	37
第1項	モダニズム＝フォーマリズム	37
	・モダニズムと自己批判	38
	・モダニズム絵画の逆転性—物理的条件の顕在化	40
	・フォーマリズム	43
第2項	平面性と矩形による制限	45
	・ニューヨーク・スクールの遺産	45
	・ラウシェンバーグへの影響	49
第2節	野性的秩序	50
第1項	水平の平台とイメージの受容	50
	・イメージの受容器	51
	・積層するイメージ	54
第2項	自然的生成	56
	・無関係の開放性	57
	・小結	60
第3章	提出作品の解説	61
第1作品	《Untitled》	62
	・上段	63
	・下段	65
第2作品	《Untitled》	66
	・額縁と絵画	67
	・額縁と透視図法	68

	・ 額縁の除去	69
	・ 第 2 章との関係	71
第 3 作品	《Untitled》	74
	・ 地と図	75
	・ パターンと偶然性	76
結語		78
参考文献		79
図版引用文献一覧		82

凡例 ・ 図版および註の番号は、各章ごとに 1 から始まっている。

序

本論文の目的は、自作に関わりのある手法や技法など、絵画の構造的な部分について論述することであり、作品の主題や制作の動機、または私自身の人生観といったソフトの部分よりも、絵画におけるハードの部分を中心に議論を進めるものである。そして、本論文で扱う主要な概念が「横断」と「解離」であり、それらを用いて絵画の二重性——あるいは二重構造的性——について考察する。

本論でとりあげる先行事例は、1950年代から60年代のアメリカで制作された作品が多くを占める。特にロバート・ラウシェンバーグ（Robert Rauschenberg、1925～2008年）の作品は、複数のレベルで二重性を実現する構造を持っており、その意味において、私が最も影響を受けている作家である。また彼の作品は、私がこれまで日本画を学んだ中で抱えてきた疑問を解消する、ヒントを与えてくれる。その疑問とは、日本画における純粋美術と生活美術の関係性の曖昧さである。日本画には純粋美術も生活美術も共に必要だと考えるが、それらの関係がよく理解できなかった。私にとっては、殆んど混乱をもたらすものであり続けたその曖昧な関係は、ラウシェンバーグが体現した解離的な二元論を取り入れることで、より明快になるのではないか。

本論は全三章で構成され、第1章と第2章では、自作に先行する美術作品の検証を行い、第3章で本論文と共に提出する三作品について論述する。

以下に、各章の概略を示しておきたい。

第1章 エクリチュールと横断性

エクリチュール＝文字とは、フランス語で“書かれたもの”を意味し、“語られたもの”としてのパロール＝声に対置される。哲学者のジャック・デリダは、エクリチュールを“痕跡”や“漂流物”といった隠喩を用いて説明している。パロール＝声が内的で求心性を希求するものだとなれば、エクリチュール＝文字は外的で遠心性をもつものということができる。本章では、透視図法による絵画を、パロール的なもの、またラウシェンバー

グが 1954 年頃から約 10 年間制作しつづけた「コンバイン・ペインティング (Combine Painting)」を、エクリチュール的なものとして比較・検証する。また、コンバイン (combine) とは、結合させる、化合させる、連結させるといった意味の語であり、コンバイン・ペインティングには、絵画と立体物を結合したレリーフのような作品が多い。

透視図法による表象空間は、生活空間から切り離された虚構として、画面の向こう側に広がるものとして描かれ、対象となる事物が置かれた文脈は、表象空間と生活空間の間で決定的に切断されている。他方で、コンバイン・ペインティングを特徴づける技法は、生活空間に存在する物品やイメージを直接的に持ち込む、ファウンド・オブジェクト

(Found Object、見出された対象物) やファウンド・イメージ (Found Image、見出されたイメージ) であり、その素材は、美術と生活という異質な文脈を横断する。別の言い方をすれば、透視図法は内部と外部を峻別するのに対して、コンバイン・ペインティングはそれらの二重性によって成立する。

第 2 章 「平台型絵画平面」の解離性

第 2 章では、絵画平面についての新しい概念として、1968 年に美術史家のレオ・スタインバーグが提出した「平台型絵画平面」について考察する。スタインバーグは、1950 年代のラウシェンバーグ作品に端を発し、アンディ・ウォーホル (Andy Warhol、1928～87 年) らにも引き継がれた絵画平面の様態を、「平台型絵画平面」と名付けた。本章では、その平台型絵画平面の性質を、「解離」¹という語をキーワードに論じる。

ここで注意しなければならないのは、同じ読みの「解離」と「乖離」の違いである。通常では殆んど同じ意味で使われるとしても、本論文では、一つの絵画平面に異質な二つの秩序が併存している状態を「解離」とし、何かと何かがかかけ離れている状態を指す「乖離」とは区別して用いる。「解離」は、精神医学などで使用されている言葉であり、例えば解離性人格障害＝二重 (多重) 人格として知られる精神疾患は、一人の中に異質な二つ (あるいはそれ以上) の人格が同居している状態を意味する。ただし本論文では、「解離」を否定的な意味ではなく、むしろ大きな可能性を秘めた二元性として捉えていることを強調しておきたい。

その上で、「平台型絵画平面」を構成する異質な二つの秩序を、それぞれ理性的秩序

1 「解離」の着想源は、哲学者の東浩紀による論考であり、東は現代 (ポストモダン) 社会における二重構造の主体の可能性を、「解離」という言葉を用いて説明している。平台型絵画平面を特徴付けている二重性を説明する際に適切な概念だと考えた。

東浩紀著『動物化するポストモダン オタクから見た日本社会』講談社、2001 年 11 月、p.108-125

（第1節）と野性的秩序（第2節）とし、その解離と可能性について論じる。具体的には、理性的秩序はモダニズム＝フォーマリズム理論を援用した、抑制的で限定的な秩序であるのに対して、野性的秩序は反対に、雑多で拡張的な秩序である。それら二つの秩序の間にヒエラルキーはなく、共に必要なものとして論じることが本章の目的である。

第3章 作品解説

本章では、提出作品に繋がる過去作品について論述した後、提出した三作品について論述する。

第1章 エクリチュールと横断性

— 内部と外部の二重化 —

・エクリチュールとパロール

「エクリチュール (écriture)」は、文字、あるいは書き言葉などを意味するフランス語である²。これは1950年代に、フランスの哲学者であり批評家であったロラン・バルトによって提起され³、以後、様々な哲学者や言論人によって多角的に議論されてきた概念である。中でもジャック・デリダは、エクリチュールを、声や話し言葉などを意味する「パロール (parole)」に対置している⁴。東浩紀によれば、声＝パロールはつねに“今ここ”、つまり現前的主体の統御下にあるのに対して、文字＝エクリチュールはつねにその統御から逃れるものとしてあるとする⁵。演説や劇中のセリフなど、求心性を希求する発話行為は、パロールの典型とも言える。他方でデリダは、エクリチュールを「痕跡」⁶や「漂流物」⁷といった隠喩を用いて説明しており、求心的なパロールに対して、エクリチュールは遠心性を保持していると言えよう。

そして本論文では、一点透視図法を求心的・パロール的なものとし、ラウシェンバークの作品——主に1950年代前半から約10年間制作されたコンバイン・ペインティング——を、遠心的・エクリチュール的なものとして論じる。パロールやエクリチュールは、本来、言語とそれによるコミュニケーションの性質や様態の差異に関する概念だが、本稿ではそれを、イメージの世界、つまり美術や絵画に適用することで議論を深めたいと思う。

2 『広辞苑 第六版』には以下のようにある。①書くこと。②書き方。書体。文体。③書かれたもの。文字。文書。（『広辞苑 第六版』、岩波書店、2008年1月、p.308）

3 ロラン・バルト著、石川美子訳『零度のエクリチュール』みすず書房、2008年4月

4 ジャック・デリダ著、林好雄訳『声と現象』筑摩書房、2005年6月

5 東浩紀『存在論的、郵便的 ジャック・デリダについて』新潮社、1998年10月、p.21

6 註4に同じ

7 ジャック・デリダ著、高橋允昭訳「署名、出来事、コンテキスト」『有限責任会社』法政大学出版局、2003年1月

エクリチュール＝文字	パロール＝声
痕跡、漂流物	王の声、内なる声
遠心性	求心性
コンバイン・ペインティング	透視図法

・横断性

また、本論文のタイトルでもある「横断」は、ある対象がもつ、あるいは新たにそれに付与される文脈の横断性を意味する。ここで重要になるのが、表象空間のあり方や捉え方である。空間が切り替わる——またはそう見える——ことで、文脈も切り替わる。特に透視図法は、鑑賞者の視線を画面の向こう側へと延長し、絵画面を挟んでこちら側＝生活空間から隔絶した空間を虚構する。透視図法は、画面の外側の生活空間を、画面内側の表象空間へと翻訳する技術であり、描画対象はこちら側から切り離され、絵の中に固有の文脈を与えられる。それに対して、コンバイン・ペインティングや彫刻形式のコンバインズ（Combines）は、生活空間にある実物のモノを、そのまま絵画面あるいは美術館に持ち込む方法である。

第1節では、まず初めに透視図法とコンバイン・ペインティングの比較を行う。さらに、ファウンド・オブジェクト（Found Object, 見出された対象物）やファウンド・イメージ（Found Image, 見出された図像）など、生活空間にあるモノを、画面に初めて直接持ち込む技法を实践した、総合的キュビズムについても振り返る。そして第2節では、コンバイン・ペインティングについて再度検証し、文脈の横断性について詳しく検討する。

第1節 内的なものと外的なもの

第1項 透視図法による絵画とコンバイン・ペインティングの比較

図1-1の《The Moment》は、私自身の東京芸術大学美術学部の卒業制作である。モチーフは台の上の数十個の氷で、透視図法を基礎とし、中央付近にスポットライトが当たっているような演出を試みた。《The Moment》を制作した後、私の興味は透視図法から離れ、それとは全く異なる秩序を持った絵画を制作したいと考えるようになった。



図1-1
青木健嗣
《The Moment》
画布、岩絵の具、アクリル絵具
181.8 × 227.2 cm
2007年
作家蔵

・透視図法と内的なもの

批評家のロザリンド・クラウスも指摘するように、絵画におけるイメージとは一種の地図であり、特に透視図法による絵画は、実際に手にとることのできる三次元の事物を、二次元の平面に投影された虚構の空間内へと置き換える、翻訳・変換作業を伴ってきた⁸。

「三次元から二次元への次元の変換」「対象からイメージへの明らかなスケールの変換」

8 ロザリンド・クラウス著、石田和子訳「ラウシェンバーク、具体化されたイメージ〈2〉」『美術手帖』第524号、美術出版社、1984年4月、p.165-166

「現実の表面から描写に用いる媒体へのテクスチュアの変換」「対象の再配置に伴う空間秩序の変換」⁹。そうした変換作業を通して描かれる投影図としてのイメージは、「現実から決定的に切り離されているため、（さまざまな理想化を通して）現実を超越するもの」¹⁰として理解されてきた。それは、14世紀から16世紀にかけてイタリアで興り、北欧諸国へと伝播した、ルネサンス芸術に顕著な絵画様式と共に確立されたもので、美術史家のエルヴィン・パノフスキーは、ルネサンスの絵画空間とそれに用いられる透視図法＝遠近法を、「象徴形式」¹¹としている。レオナルド・ダ・ヴィンチ（Leonardo da Vinci、1452～1519年）による《最後の晚餐》（図1-2）などは、その代表的な例である。



図1-2
レオナルド・ダ・ヴィンチ
《最後の晚餐》
テンペラ
460×880 cm
1494-98年
バチカン教皇庁

ルネサンス絵画、即ち透視図法による絵画は、イリュージョニスティックな再現描写を特徴とする。アルベルティはその著書『絵画論』（1435年）の中で、「絵画とは、一定の距離、一定の視点、一定の照明に従って、平面上に線と色彩とを媒介にして成立する視覚ピラミッドの切断面を技術的に描写することにほかならない」¹²と述べている。たとえばアルブレヒト・デューラー（Albrecht Dürer、1471～1528年）の《測定教義》（図1-3）は、その様子をよく伝えている。中央の格子が入った衝立は、絵画平面の比喻であり、その左側に横たわる人物は、右側の画家の手によって、絵画の中でヴィーナスへと変身する。画家の目の前には、視点を固定し測量するための道具が置かれている。つまり一点透視法は

9 註8に同じ

10 註8に同じ

11 エルヴィン・パノフスキー著、木田元、川戸れい子、上村清雄訳『〈象徴形式〉としての遠近法』筑摩書房、2009年2月

12 レオン・バッティスタ・アルベルティ著、三輪福松訳『絵画論』中央公論美術出版、2011年10月、p.20

不可避免的に視覚の矯正を伴うのであり、その写実的なイメージは、事実をそのまま写しとろうと努力することで得られるわけではない。ゴットフリート・ベームのいうように、画家が「秩序だった歪みの技術を習得する時、正しいパースペクティヴが成立する」¹³のであり、正しく見えるように歪みを加えるという、逆説的な技術である。クラウドのいう翻訳や変換の作業とは、ベームのいう「正しい歪み」¹⁴を通して、虚構された絵画空間に対象を再配置することである。



図 1-3
アルブレヒト・デューラー
《測定教義》
木版挿絵
7.5 × 21.5 cm
1525 年
ベルリン版画素描館



図 1-4
ラファエロ・サンティ
《アテナイの学堂》
フレスコ
550 × 700 cm
1510 - 11 年
バチカン教皇庁

盛期ルネサンスを代表する画家で、古典主義の完成者とされるラファエロの《アテナイの学堂》（図 1-4）は、その最も卓越した例の一つである。これはフレスコ技法で描かれた壁画であるが、壁の向こう側に規則正しく広がる三次元空間が設定されている。ラファエロはその内部に、寓意を込めながら対象を注意深く配置しており、全体としては演劇の一場面を見ているようだ。

13 Gottfried Boehm, “Die Wiederkehr der Bilder”, in : *Was ist ein Bild?*, hrsg. v. G. Boehm, München, 1994, p.355

14 註 13 に同じ



図 1-5
横山大観
《村童観猿翁》
絹本彩色
110.5 × 180.5 cm
1893 年
東京芸術大学大学美術館

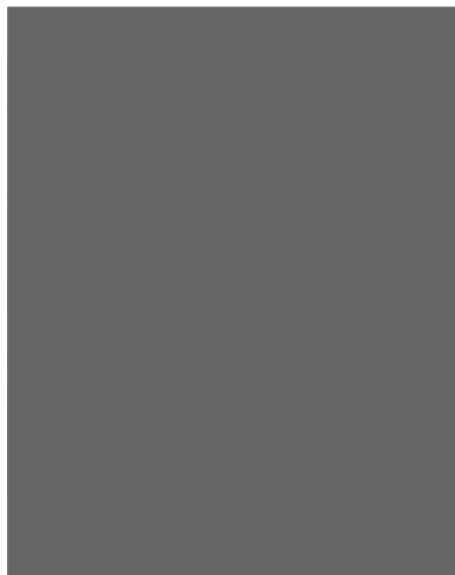


図 1-6
東山魁夷
《道》
絹本彩色
134.4 × 102.2 cm
1950 年
東京国立近代美術館

以上のようなルネサンス由来の絵画空間は、横山大観（1868～1958 年）の東京美術学校の卒業制作《村童観猿翁》（図 1-5）にも影響を与えている。「猿回し」や「牛曳き」は、奈良時代から続く伝統的な主題であるが、《村童観猿翁》はラファエロの《アテナイの学堂》と同様、奥行きのある絵画空間の中に、人物や樹木が配置されている。さらに、東山魁夷（1908～99 年）の《道》（図 1-6）も、明快な透視図法によって制作されており、自作の《The Moment》（図 1-1）は大観の《村童観猿翁》や東山の《道》を参考にした作品だった。自作《The Moment》を含め、それら透視図法による絵画作品は、画面の向こうに広がる虚構された表象空間の内部に、美的対象を再現するのである。

また、マルセル・デュシャン（Marsel Duchamp、1887～1968年）の《（1）落下する水、（2）照明用ガス、が与えられたとせよ》（図1-7）は、透視図法のパロディのような作品である。展示室の壁に備え付けられた木製の扉の中央部分に、中を覗くことのできる小さな穴が開けられ、扉の向こうにある部屋の内部には、ランタンを持つ裸婦を象った人形や、風景を構成するオブジェが配置されている。デュシャンはここで、三次元的な空間を虚構する透視図法自体を、三次元の立体物によって再現している。

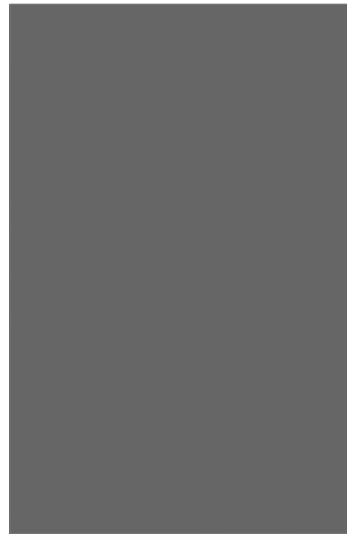


図1-7
マルセル・デュシャン
《（1）落下する水、（2）照明用ガス、が与えられたとせよ》
ミクストメディア
242.6 × 177.8 × 124.5 cm
1946–66年
フィラデルフィア美術館

・コンバイン・ペインティングと外的なもの

そして、透視図法に依拠しない、もっと別の絵画性を模索する中で私の目に留まったのが、ロバート・ラウシェンバーグの作品であった。彼が1950年代半ばに制作した《小さな判じ絵》（図1-8）は、透視図法による絵画とは根本的に異なっている。

《小さな判じ絵》（図1-8）の画面上には、雑誌のグラビア写真やアメリカ中北部の地図の断片、家族のスナップ写真、切手、時計の文字盤を描いた子供の絵、ティツィアーノによる《エウロパの略奪》の複製など、様々な物品が挿入され、絵具が無造作に塗布されている。デリダは、エクリチュールを「漂流物」や「痕跡」、あるいは「幽霊」や「郵便」などの隠喩によって説明し、それは常に本来のコンテクストからの断絶力を備え、引用に際して「抜き取りと接木の可能性」に開かれたものだとしている¹⁵。ここでは、本か

15 註7に同じ

ら画家のパレットまで、ありとあらゆる場所から抜き出された素材が、複雑に接木され、交叉しながら一つイメージを形成している。

ちなみに、《小さな判じ絵》（図 1-8）を初めて見た時、17 世紀初頭に制作された《色紙貼付桜山吹図屏風》（図 1-9）に似ていると感じ、親近感をおぼえた。《小さな判じ絵》では、写真や絵具がエクリチュール＝文字として添付され、《色紙貼付桜山吹図屏風》では、文字の羅列である和歌が記された色紙が貼付けられている。そして両作品とも、スクラップ・ボードのような性質を持っているように見える。



図 1-8
ロバート・ラウシェンバーク
《小さな判じ絵》
コンバイン・ペインティング
89 × 122 cm
1956 年
ロサンゼルス現代美術館



図 1-9
本阿弥光悦筆、伝俵屋宗達下絵
《色紙貼付桜山吹図屏風》
（左隻）
紙本彩色
155.7 × 363.6 cm
1605 年頃、桃山 - 江戸時代
東京国立博物館

また、ロザリンド・クラウドによれば、《小さな判じ絵》を含むラウシェンバークの作品が再定義しているのは、絵画が表現してきた「記憶や個人的な経験の観念」であり、それは「内的なものではなく外的なもの」によって、あるいは「個人的なものではなく共有

の文化から生ずる集合的なもの」によって置き換えられている¹⁶。記憶や文化は、抽象的なものではなく「ありふれた事実の集積」として示され、「それぞれが経験を深め形づくってゆくものとしてその痕跡を残している」のだ¹⁷。そしてそのことは、透視図法が確立した絵画の基準を覆す、重要な問題提起を含んでいるという¹⁸。

- ① 現実空間から絵画空間へと対象が置き換えられる時、見る者のいる現実空間とは異なる種類の現実（透視図法による絵画空間）へと対象をとりこむのではなく、それぞれの対象がもつ時代性を留めたまま、それらを一同に配置すること。
- ② 記憶に見られるような過去は、再認識されるべきもの、内的状態として理解されるものから、外的条件として感じられるものへの移行であること。

クラウドのいうように、透視図法による絵画は、現実を超越するイメージの力に依拠してきたのに対して、ラウシェンバーグの作品は、透視図法とは根本的に異なる空間性とイメージの用い方によって成立している¹⁹。

《小さな判じ絵》（図 1-8）においては、画家の見るという行為は、写真によって代替され、イメージを構成する個々の要素は、翻訳や変換が施されていない素材のまま、画面に貼付されている。クラウドは以下のように指摘する。

イメージは変形された対象ではない。むしろ移動された対象である。対象は現実空間から切りだされ、絵画の表面に埋め込まれるが、物体としての厚みを犠牲にすることはない。むしろイメージそのものも、一種の物体であると主張するのだ²⁰。（強調は筆者）

それは、内的なものとして翻訳されるパロール的イメージ＝透視図法から、コンバイン・ペインティング以降の絵画に顕著な、外に向かって開かれたエクリチュールのイメージへの移行を示しているのではないだろうか。

こうした生活空間に存在する事物を、素材としてそのまま絵画面の中に移動させ、美的

16 註 8、p.169

17 註 16 に同じ

18 Rosalind E. Krauss, “Rauschenberg and the Materialized Image”, in *OCTOBER FILES 4: Robert Rauschenberg*, The MIT Press, December 2002, p.53

19 註 8、p.167-169

20 註 18、p.50

対象としての役割を与える技法は、ファウンド・オブジェクトやファウンド・イメージ、または既製品を意味するレディ＝メイド（Ready Made）などと呼ばれる。戦前のキュビストや、アヴァンギャルド（Avant-Garde）が頻繁に用いた、二次元の平面作品でのコラージュ（Collage）や、三次元の立体作品でのアッサンブラージュ（Assemblage）も、同様の試みである。しかし、ラウシェンバーグを始めとする戦後の作家達は、それらの技法を新たな位相へと持ち込み、全く異なるものとして引き継いでいる。次に、両者の違いを念頭に、20世紀初頭のキュビズム、特にピカソの作品を中心に振り返ってみたい。

第2項 前史としての総合的キュビズム

20世紀初頭のパリで興ったキュビズムは、ジョルジュ・ブラック（Georges Braque、1882～1963年）やパブロ・ピカソ（Pablo Picasso、1881～1973年）らを中心に始まり、後の美術の動向に多大な影響を与えることになった。キュビズム研究の第一人者であった美術史家ジョン・ゴールディングは、キュビズムについて、知識人と芸術家がキリスト教の枠組みのなかで異教の古代文明、古代ギリシャ・ローマの栄光を取り戻そうとしたイタリア・ルネサンス以来、最も偉大な芸術的革命であると主張している²¹。キュビズムは、先述したようなルネサンス以来の絵画空間を放棄し、新たな絵画空間を模索したのである。



図 1-10
パブロ・ピカソ
《アヴィニヨンの娘たち》
画布、油彩
243.9 × 233.7 cm
1907 年
ニューヨーク近代美術館

21 John Golding, “Cubism: A history and an Analysis, Therd Edition”, Harvard University Press, November 1988

その最初の作品が《アヴィニョンの娘たち》（図 1-10）だった。「キュビズム」という名称は、絵画空間が立方体（cube）に還元、構成されているように見えることに由来する。キュビズムの絵画空間は、イリュージョニスティックな空間を支える柱が取り外され、澄んだ透明な空間がバラけて、歪んでいるような印象を与える。透視図法が、目に映る光景を写真的な正しさに準じて歪ませる技術であるとすれば、キュビズムでは逆に、絵画的に正しい歪みが追求されたと言えよう。

そして、キュビズムは通常、二期に分けて考えることができる。前期は、1909 年夏頃から 12 年までの「分析的キュビズム（Analytical Cubism）」であり、後期が、1912 年春頃から 14 年までの「総合的キュビズム（Synthetic Cubism）」である。分析的キュビズムは、第 2 章で論じるモダニズム絵画の歴史に決定的な影響を及ぼし、総合的キュビズムは、前衛美術の先駆的存在ということもできる。

・総合的キュビズム

総合的キュビズムを準備したのは、コラージュ（collage）とパピエ・コレ（Papier Colle）の発明であった。コラージュは、「糊で貼付ける」という意味のフランス語の動詞 coller から派生した名称であり、絵画の材料として存在している訳ではない物品の数々、たとえば柄布、新聞紙、あるいは実物の鏡やマッチといった日用品に加え、写真などの複製品を、画面上にそのまま持ち込み、貼付ける技法を指す。河本真理がいうように、「異質な構成要素を受け入れ、均質な空間を破壊する不連続性を特徴とする」²²コラージュの技法は、キュビズムの後、1910 年代から 30 年代にかけてパリをはじめとするヨーロッパ各地で興隆した、ダダ（Dada）やシュルレアリスム（Surrealism）など、前衛美術で数多く使用された。第二次大戦後、ラウシェンバーグのコンバイン・ペインティングなどによって更新されるまで、一時代を築いてきた技法である。またパピエ・コレは、同じくフランス語で「貼られた紙」を意味し、コラージュでは様々な物品が貼付けられるのに対して、パピエ・コレは通常、紙のみを貼付ける技法を指す。さらに、コラージュがキュビズム以降の美術運動にも継承されていくのに対して、パピエ・コレはキュビストのものに限られている。

クレメント・グリーンバーグによれば、「コラージュはキュビズムの展開における大き

22 河本真理著『切斷の時代—20 世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ、2007 年 1 月、p.5

な転換点であり」²³、「キュビスムの内的、形式的な論理はコラージュを通して成立した」²⁴ものだった。そしてそのコラージュが発見されるまで、ブラックやピカソにとって「最も重要だった仕掛けは模造された印刷文字」²⁵であった。

・イメージと印刷文字の混在

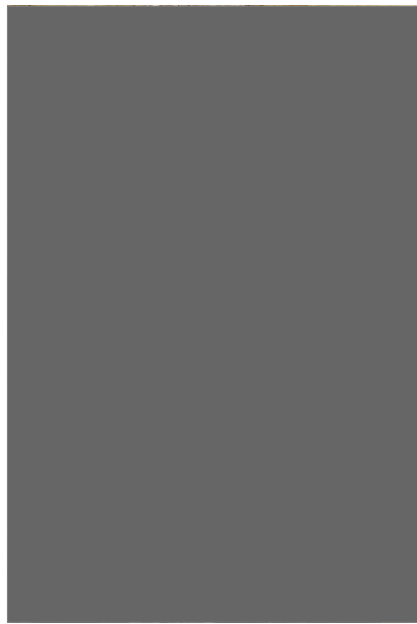


図 1-11
ジョルジュ・ブラック
《ポルトガル人》
1911-12 年
画布、油彩
116.8 × 81 cm
バーゼル美術館

ブラックが 1911 年に描いた《ポルトガル人》（図 1-11）は、音楽家が演奏している姿を描いたものだ。しかし、この作品の中に音楽家の姿を見出すのは容易ではなく、むしろ、幾何学的な形態と、ステンシルで記された文字がまず目に入る。そして少し時間をかけて見ていくと、文字が人物の顔を取り囲み、帽子、肩から上半身の形をなぞるように陰影が施され、画面の下部にはギターが、中央右側には椅子の背もたれが描かれているのが分かってくる。

グリーンバーグはこの《ポルトガル人》について、「イリュージョンは二つの平行する平面性——描かれたキュビスムの平面性と絵具の表面の文字通りの平面性——の間に閉じ

23 クレメント・グリーンバーグ著、藤枝晃雄編訳「コラージュ」『グリーンバーグ批評撰集』勁草書房、2005 年 4 月、p.82

24 註 23、p.93

25 註 23、p.86

込められて、いささか深まっているが、と同時によりいっそう曖昧になっている」²⁶としている。それに加え、イリュージョンを曖昧にしているのは、印刷文字の非絵画性である。透視図法の絵画において文字が挿入される場合、全体のイメージに馴染ませるため、背景の建築物——壁、柱、梁など——に刻印されているように描かれる。しかし《ポルトガル人》（図 1-11）では、施された印刷文字はやや唐突な印象を与え、一つのイメージの中の文字というよりは、イメージと印刷文字が別々の原理をもって混在しているように見える。このような非連続性は、コラージュでより戦略的に用いられ、そしてコンバイン・ペインティングでは全く異なる方法として位置づけられている。

・コラージュにおけるジレンマ



図 1-12
パブロ・ピカソ
《藤椅子のある静物画》
コラージュ
23 × 35 cm
1912 年
ピカソ美術館

ブラックが《ポルトガル人》を描いた翌年の 1912 年、ピカソは最初のコラージュ《藤椅子のある静物画》（図 1-12）を制作している。この作品では、画面の下方部に藤柄のプリントが施されたオイルクロス——エナメルや桐油などが塗布された厚手の布地で、防水性に優れ汚れが落ちやすいことから、テーブル、椅子、床などの上に張られる布——がコラージュされている。画面中央左側には、おそらく JOURNAL の頭 3 文字を表す、JOU というアルファベットが描き込まれていたり、その隣には、グラスと思しき形態を見つけることも出来る。また、楕円形のキャンバスの縁には、テーブルの縁を示すように、縄の額縁が取り付けられている。絵画は「タブロー（tableau）」とも呼ばれるが、タブローは本来フランス語で「板絵」を意味し、テーブル（table）とも語源を共有する。ピカソの《籐

26 註 23、p.87

椅子のある静物画》は、アイロニカルな言葉遊びのようであり、卓上の静物を描いた壁に掛けられた絵画＝タブローを、テーブルの天板に見立てているのだ。

そしてグリーンバーグによれば、キュビストはコラージュにおいて「類のないジレンマ」に直面し、「イリュージョンと再現との間で選択を迫られた」²⁷という。

もしイリュージョンを選ぶならば、それは本質的にイリュージョン——個々の対象の再現を排除してしまうほどに一般化され抽象化された、奥行および浮彫のイリュージョン——でしかあり得なかった。他方、もし再現を選ぶならば、それは本質的に再現——再現された対象が本来存在している三次元の空間を合意しない（少なくとも図式的な合意以上のものを持たない）、純然たるイメージとしての再現——でなければならなかった。このジレンマの条件を明確にしたのがコラージュである。イリュージョンと再現が初めて相互排他的な二者択一の項となった今、再現的なものは平面的な文字通りの表面の上でのみ回復され保持され得るのだった²⁸。

コラージュにおいては、「イリュージョンと再現」が、「相互排他的な二者択一」になっており、さらに「再現的なもの」が「平面的な文字通りの表面の上」で行われるというグリーンバーグの分析は、的確であるように思われる。

・パピエ・コレとトロンプ＝エスプリ

同じ年、ブラックは最初のパピエ・コレ《果物皿とグラス》を制作し、ピカソもまた、ブラックとは少し違った方法でパピエ・コレに取り組んだ。以下では、そのピカソのパピエ・コレについて考察する。

まず、《バイオリン》（図 1-13）では、文字を読むことがかろうじて可能な状態を保った新聞の断片が二つ、離れた場所に貼付けられている。注意深く見ていくと、それらの紙片は、一枚のより大きな新聞の断片が二分割されたものであり、片方は裏返しにして貼られていることがわかる。まず画面中央近くに配置された新聞の断片は、向かって左側の切り取られた形がバイオリンの輪郭となっていることから、バイオリンへと意味が変わっている。もう一方の画面右上の新聞紙は、バイオリンの方を向いた短髪の人物の横顔のように見え、あるいはバイオリンよりもずっと奥にある窓か、テーブルかもしれない。一枚の

27 註 24 に同じ

28 註 24 に同じ

絵画の中で、元は同じ新聞紙が、異なる意味をもつ二つの事物へと変換されている。



図 1-13

パブロ・ピカソ

《ヴァイオリン》

62 × 46 cm

紙、新聞紙、木炭

1912 年

ポンビドゥー・センター

つまり、ピカソのパピエ・コレは、オブジェと記号の関係を問い直すような作品ということができる。ロザリンド・クラウスは、新聞の上に施されたバイオリンの*f*字型の響孔を象ったデッサンについて、次のように分析している。

二つの印は、繰り返し不釣り合いに記されている。一方は他方よりも大きく、しばしば太いのである。この単純だが著しく目立つ大きさの違いによって、ピカソは、ヴァイオリンの記号ではなく、短縮法の記号を構成する。つまり、一つの面の上で、記号の大きさを変えることによって、この表面を奥に向かって回転させるのである。しかしながら、二つの*f*字型が、最も厳格に平面化され、正面向きに配置された（新聞紙の）面の上に記されているため、コラージュの存在のただ中で、正に「奥行き」が書き込まれていることになる²⁹。

《バイオリン》では、平坦な画面上でバイオリンや人物が新聞紙の切り抜きによって記号的に指示される一方、イリュージョニスティックな奥行きが、デッサンによる別の記号的な操作によって暗示されているのである。パピエ・コレにも、グリーンバーグがカラー

29 ロザリンド・クラウス著、小西伸之訳「ピカソの名において」『オリジナリティと反復』リプロボート、1994年11月、p.38

ジュについて指摘した、再現とイリュージョンの相互排除的な関係を認めることができる。あるいはスタインバーグのいうように、ルネサンス的な絵画空間の概念が崩壊する一方で、「暗に仄めかされた見るという行為」へ、また「一度は現実に見えたなにものか」へと立ち戻っている、ということもできる³⁰。

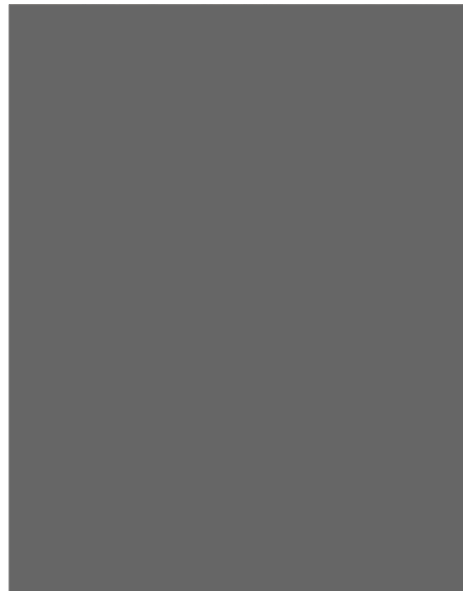


図 1-14
パブロ・ピカソ
《シュズの瓶とグラス》
パピエ・コレ
64.5 × 50 cm
1912 年
ワシントン大学附属美術館

次に、《シュズの瓶とグラス》（図 1-14）を例に挙げる。この作品では、4 分の 1 ほどの面積を新聞紙が占めている。しかしよく見ると、この新聞はひっくり返されており、その上、短冊状にバラバラに解体されながら、床、壁、テーブル、静物へと化けている。画面左上をみれば分かるように、新聞の角は絵の角とぴったり合っている。これは、新聞紙が静物画を構成する要素へと変換されているサインとして、受け取ることも可能だろう。そして画面中央の SUZE と印刷された本物のラベルは、画中の瓶のラベルとして貼付けられている。《シュズの瓶とグラス》でも、日常生活で流通している様々な素材が、元の意味から切り離され、静物画の中で別の意味をもつ対象へと転換・配置されている。

そしてピカソは、パピエ・コレこそがキュビズムの中心的なものであり、その目的は「現実をずらす」ことで、絵画の真実味を獲得することにあつたと述べている。

パピエ・コレの目的は、さまざまな異なったテクスチャーが作品に導入され、絵画

30 レオ・スタインバーグ著、林卓行訳「他の批評基準〈3〉」『美術手帖 3/97』美術出版社、1997 年 3 月 p.180

におけるリアリティが自然におけるリアリティに張り合いうるのだということを示そうとしたのである。われわれは「トロンプ＝エスプリ（trompe l'esprit）」を発見することによって「トロンプ＝ルイユ（trompe-l'œil）」からの解放を試みたのである。われわれは、目をだまし続けることを好まなかった。精神をだましたかったのである。新聞紙は、新聞的な効果のために使われたのではなく、それが瓶にあるいは瓶に似たようなものになるように用いたのである。新聞紙は、本来の意味で用いられたことは一度もなく、慣習的な意味を奪われた一つの要素として、出発点における日常的な定義から到達点における新しい定義への唐突な飛躍によって驚きを与える効果を狙って使われたのである。新聞紙の切れはしが瓶になりうるということは、われわれに、新聞に関しても瓶に関しても同じように考えさせることになる。この転換されたオブジェは、つまり自分のために作られたのではない世界に入り込み、そこである意味での無関係さを保ち続けるのである。その無関係さこそ、われわれが、人々に思いをいたして欲しいと願ったものである。というのは、このわれわれの世界が奇妙な世界に、しかも決して心安らかでない世界に変わりつつあることを強く自覚していたからである³¹。

トロンプ＝ルイユとは、目を欺くという意味のフランス語で、写実的な絵画の中でも、特に文学的な参照系のない、そっくりなだけの作品に対する蔑称である³²。それに対して、

31 神吉敬三、馬渕明子訳「証言: ピカソ」『ピカソ全集 3: キュビズムの時代』講談社、1982年1月、p.131

32 ナタリー・エニック「トロンプ＝ルイユは、絵画通の嗜好の序列の最下位に位置するのだが、それは、絵画通が、トロンプ＝ルイユを、素人の稚拙な好みにふさわしい低級なもので、名も知れぬマイナーな絵描きが制作すればよいものとして扱うからである。歴史画、肖像画、風景画、風俗画は勿論のこと、静物画とも異なり、トロンプ＝ルイユには、文芸的参照系もなければ、情景の画趣もない。また、モチーフの調和すらもない。したがって、トロンプ＝ルイユには、主題の卑俗さを昇華させるものが欠けていることになる。（中略）トロンプ＝ルイユの制作者が再現しようとする現実とは、もし「写実的（リアリスト）」という言葉が、画家の制作活動の外側に厳然として存在する現実の忠実であろうとする表現法について用いられるとするなら、そういう意味での「写実的」とは全く関係のないものである。というのも、トロンプ＝ルイユ絵画の超写実主義的目くらしの努力が目指すのは（建築的トロンプ＝ルイユが、その指示対象を捏造するのとは異なり）、紋切り型の現実を構成することにより、それを口実として、ある普遍的なノウハウを作動させることなのであるから。（中略）とりわけ、陰影の効果は、画布には生命の形しか描かれていないにもかかわらず、事物の一つ一つをその支持体から浮き立たせることにより、画布に「生命の起伏」を与えることになろう。このようにして、紋切り型、いや、伝統と呼ぶべきものが形成されるのであるが、これは、同じ主題群が繰り返して現れることで証明される。（中略）つまりは紋切り型の勝利であり、そこにおいては、制作者の人格が完全に消失したところに現れる技術が、現実から完全に遊離した現実の幻影を見させるのである」。ナタリー・エニック著、佐野泰雄訳『芸術家の誕生—フランス古典主義時代の画家と社会』岩波書店、2010年10月、p.40

精神を欺くトロンプ＝エスプリは、ある対象物の意味を転換し、別の意味を与える技法である。上でも検証したように、《バイオリン》（図 1-13）に貼られた新聞紙は、“新聞紙ではなくバイオリン”として機能している。

ピカソが、トロンプ＝エスプリのために、コラージュやパピエ・コレによって新たな絵画空間を生み出し、大きな可能性を開いたことは確かである。しかし、クラウスが指摘するように、「イメージ形成の過程を明確にすればするほど、ますます逆説的にイメージを神秘化」³³し、その意図的な転換の結果、“なにかとして読む”ことを強いる、どこか窮屈なものであった。そのことは、デュシャンが 1917 年に制作した、レディ＝メイドによる《泉》（図 1-15）についても同様である。それが戦後になって、ピカソやデュシャンの手法は大きく見直されることになった。それは前項でも触れた通り、ラウシェンバーグの功績によるところが大きい。

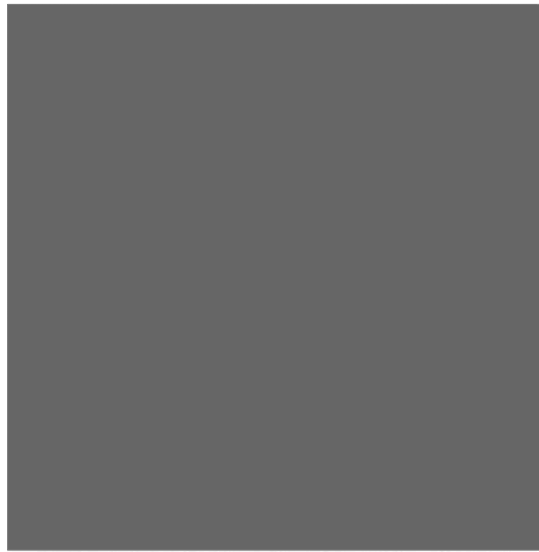


図 1-15
マルセル・デュシャン
《泉》
陶器製の便器
1917 年（紛失）

33 註 8、p.169

第2節 文脈横断性

第1項 素材の移転と組み合わせ

・アッサンブラージュとファクトリー

フランス語と英語の両方で、「様々な部分や断片の組み合わせ」³⁴を意味する「アッサンブラージュ (Assemblage)」は、1961年にニューヨーク近代美術館（以降 MOMA）で開催された「アッサンブラージュの芸術 (The Art of Assemblage)」展をきっかけとして、広く認知されるようになった。現在、アッサンブラージュは立体作品の技法名として定着しており、例えば、デュシャンが1913年に制作した《自転車の車輪》（図1-16）は、最初期のアッサンブラージュ作品の一つである。この作品では、自転車の部品である車輪がひっくり返され、スツールの座面に取り付けられている。

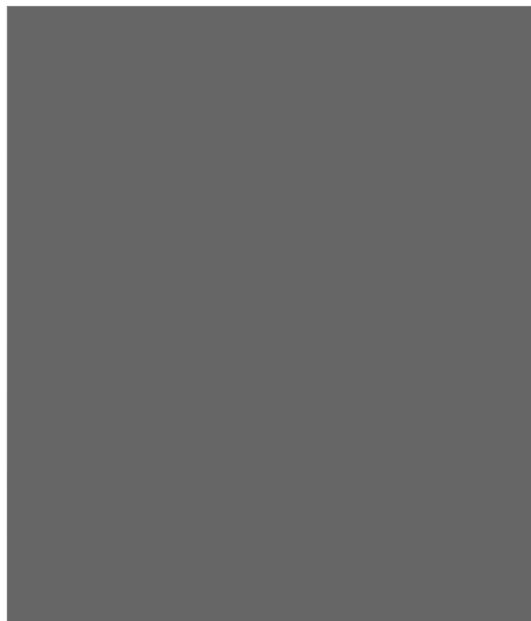


図 1-16
マルセル・デュシャン
《自転車の車輪》
アッサンブラージュ
1913 年（紛失）

34 William C. Sitz, “The Art of Assemblage”, The Musium of Modern Art, 1961, p.150

しかし、同展のコミッショナーを務めたウィリアム・C・サイツによる「アッサンブラージュ」の解釈と意図は、やや異なるものであった。彼は、コラージュを始めとする二次元の平面作品と、三次元の立体作品の両方に「アッサンブラージュ」をあて、また第二次大戦以前に制作された作品と³⁵、さらにその発展形態として戦後に制作された作品群をも包括する用語として、それを提案した。あるいは、絵画や彫刻などの造形芸術に限らず、音楽、詩、ダンスなど、美術に隣接する諸ジャンルをも射程に入れた議論を展開し、「複合形式の芸術と並置の手法によるすべての形式を含む」³⁶手法として、「アッサンブラージュ」の語を選択したのである³⁷。

そしてサイツは、アッサンブラージュの手法的特徴を以下のように説明している。

- ① 描いたり、デッサンしたり、型どったり、彫ったりするというよりは、むしろ構成要素の組み合わせ (assembled) によって作品が制作される。
- ② それらの構成要素は、全体的または部分的に、あらかじめ自然の中で形成されたか、人工的に製造された素材、オブジェ、断片であり、それまで通常芸術に用いられていなかった素材である³⁸。

②の「あらかじめ自然の中で形成されたか、人工的に製造された素材、オブジェ、断片」を用いる技法は、ファウンド・オブジェクトやファウンド・イメージ、あるいはレディ＝メイドとも呼ばれ、キュビストのコラージュやパピエ・コレから、ラウシェンバーグのコンバイン・ペインティングに至るまで、幅広く採用されていることは、前節で確認した。

35 <アッサンブラージュの芸術>展は、1948年に同じMOMAで開催された<コラージュ (Collage)>展に対する、次世代の回答という役目も負っていた。サイツは冒頭で、<コラージュ>展のディレクターであったマーガレット・ミラーによる、「コラージュを定義する時、切ったり貼ったりする技術、というだけでは不十分である。コラージュの重要性は、その技術的な奇抜さにあるのではなく、二十世紀美術によって提起された、リアリティの在り方 (the nature of reality) と絵画自身の在り方 (the nature of painting itself) という基本的な二つの問いと関連しているのだ。コラージュは、現実の何かに似せることに頼らずに、リアリティを絵の中に取り込む手段であり続けてきた」という見解を引用している。しかしサイツは、アッサンブラージュをリアリスト的なものとしてではなく、むしろ詩的なものとして称賛している。

註 34、p.6

36 註 34に同じ

37 そのサイツへの応答として、アラン・カプロウ (Alan Kaprow, 1927~2006年) はアッサンブラージュを、「環境芸術 (Environment)」「アクション (Action)」「イヴェント (Event)」「ハプニング (Happening)」といった、新しい表現形態に応用している。

Allan Kaprow, "Assemblages, Environments and Happenings", H. N. Abrams, 1966

38 註 34、p.6

そして、サイトによる定義の中で特に注目すべき点は、構成要素の“組み合わせ”によって作品が制作されるという指摘である。デュシャンの《自転車の車輪》（1-16）やラウシェンバーグの《コカ・コーラ・プラン》（図 1-17）は、組み合わせを基本とするアッサンブラージュの特徴を顕著に示している。

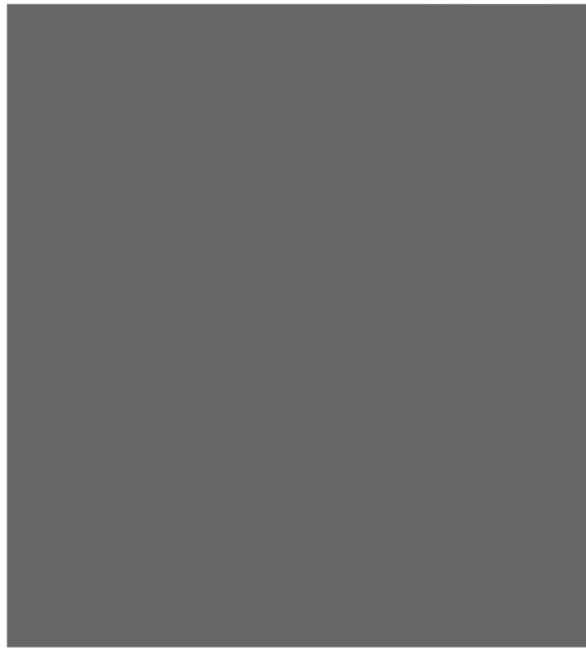


図 1-17
ロバート・ラウシェンバーグ
《コカ・コーラ・プラン》
コンバイン
67.9 × 64.1 × 14 cm
1958 年
ロサンゼルス現代美術館

前節で論じた通り、芸術作品におけるイメージ制作は、透視図を筆頭に様々な対象をある内的秩序の中に正しく位置づける作業を意味したのに対して、アッサンブラージュは、各素材・各要素を組み合わせることでイメージを制作する手法である。そして、その組み合わせの手法は、現在まで継続する同時代的な動向である。ポップ・アート（Pop Art）を代表する作家であったアンディ・ウォーホル（Andy Warhol、1928~87 年）は、自身のアトリエを「工場（The Factory）」と呼び、そのことについて以下のように語っている。

ファクトリーという名はとてもいい名前なんだ。工場はものを組み立てるところでしょう。ここはぼくの作品を組み立てる場所なんだ。僕の作品では手描きというやつは時間がかかりすぎるし、結局僕らが生きている時代のものじゃないと思う。メカニカルな方法が今の時代のものなんだ³⁹。

39 ベンジャミン・H・D・バックロー著、篠田達美訳「アンディ・ウォーホルの表層芸術：1956－1966 年」『ウォーホル画集』リプロポート、1990 年 10 月、p.40

例えば、ウォーホルの《ブリロ・ボックス》（図 1-18）は、ドナルド・ジャッド（Donald Judd、1928～94 年）の《Untitled》（図 1-19）と同様に、現代消費社会の表象を組み合わせた（assembled）ような作品ということができる。



図 1-18
アンディ・ウォーホル
《ブリロ・ボックス》
木箱、合成絵具
各 43.3 x 43.2 x 36.5 cm
1964 年
個人コレクション



図 1-19
ドナルド・ジャッド
《Untitled》
ステンレス鋼、プレキシガラス
86 × 86 × 86 cm
1966 年
ジャッド財団

また、アッサンブラージュやラウシェンバーグのコンバイン・ペインティング、そしてウォーホルのファクトリーなどは、美術の内的発展を示しているだけでなく、産業など外部からの知的・技術的な影響を受けて形成されたものだったと言える。

そしてさらに、サイツのアッサンブラージュ概念の中核を成すのが、先に触れた「並置（juxtaposition）」の手法であった。並置とは、「ある物の傍らに、それを関係付けることなく配置すること」であり、20 世紀前半のキュビズムや前衛によって開拓された手法である。その典型例がコラージュであり、破壊や批判を目的に並置の手法が用いられた。しかし、ラウシェンバーグら戦後の作家達は、前衛とは異なる動機をもって並置の手法を取り入れている。

・ネオ・アヴァンギャルドの並置

ラウシェンバーグは、ジャスパー・ジョーンズ（Jasper Jones、1930～）らと共に、第一次大戦後に勃興したダダに対してネオ・ダダ（Neo-dada）と呼ばれ、また歴史的前衛（Historical Avant-Garde）に対してネオ・アヴァンギャルド（Neo-Avant-Garde）、ポスト・アヴァンギャルド（Post Avant-Garde）とも呼ばれる。ペーター・ビュルガーは、「ポスト・アヴァンギャルドの段階」を特徴づけるものとして、以下の二つを挙げている。一つは、作品カテゴリーが回復されたこと。もう一つは、アヴァンギャルドによって反芸術の意図で考え出された手法が、ここでは芸術的目的に用いられることである⁴⁰。

前者については、「絵画」や「彫刻」といった伝統的なカテゴリーが再び指示されたということであり⁴¹、後者に関しては、コラージュ等で用いられた「並置」などの手法が、破壊ではなく創造のプロセスに組み込まれたことを意味する。

サイツは、アッサンブラージュの特徴である「並置」を、20世紀フランス芸術の批評家ロジャー・シャタックの著書『饗宴の時代』（1955年）から借りている。そして、＜アッサンブラージュの芸術展＞に関連して開催された、サイツ、ラウシェンバーグ、デュシャン、シャタックが参加したシンポジウムで、シャタックは「並置」の手法を以下のように二つに分類している。

① 一つ目のカテゴリーは、それぞれの鑑賞者にとって一度だけ有効な手段である。

ショートした電気回路、期待されている効果はヒューズを飛ばすことだ。

（この種の表現にとって）スキャンダルは唯一無二のことである。

② 二つ目の形式においては、電位差の大きい各要素が、限りなく隣合わせに配置されるにせよ、（一つ目のように）発火装置が仕掛けられているわけではない。差異によってあらゆる装飾を破壊するような、短命で鮮烈な閃光によってではなく、連想による持続した生彩のある場において反応する⁴²。

40 ペーター・ビュルガー著、浅井健二郎訳『アヴァンギャルドの理論』ありな書房、1987年7月、p.82

41 ビュルガーは戦前のアヴァンギャルドについて次のように分析する。「歴史的アヴァンギャルドの運動の一つの特徴は、まさに、この運動がいかなる様式も生み出してはいないという点にこそ求められる。ダダイズムの様式とか、シュルレアリスムの様式とかいったものは存在しない。この運動はむしろ、過ぎ去ったさまざまな時代の芸術手段の自在使用可能性を原理へと高め、それによって、特定の時代の刻印を受ける様式というものの可能性を清算した。芸術手段が自在に使用できることにより、この芸術手段と言うカテゴリーは、ひとつの一般的カテゴリーとなる」。

註40、p.28

42 The Art of Assemblage: A Symposium, in “*Essay on Assemblage*”, ed. James Leggio and helen M. Franc, Studies in Modern Art Vol.2, The Museum of Modern Art, 1992, p.124

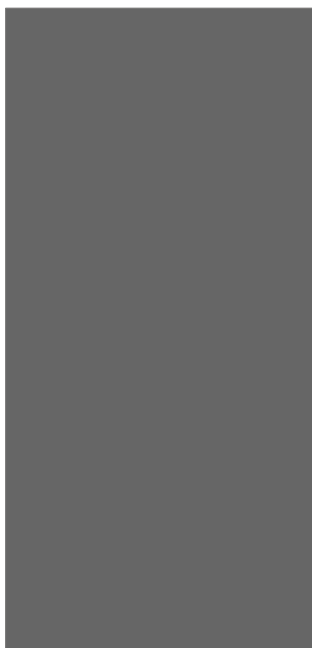


図 1-20
サルバドール・ダリ
《引き出しのついたミロのヴィーナス》
アッサンブラージュ
98 × 32.5 × 34 cm
1936 年
シカゴ美術研究所



図 1-21
ロバート・ラウシェンバーグ
《モノグラム》
フリー・スタンディング・コンパイン
122 × 183 × 183 cm
1955-59 年
ストックホルム美術館

例えば、シュルレアリスムを代表する作家であるサルバドール・ダリ（Salvador Dali、1904～1989 年）の《引き出しのついたミロのヴィーナス》（図 1-20）は、作品のタイトルが示す通り、パリのルーヴル美術館に収められている《ミロのヴィーナス》のレプリカと、箱状の部品やミンクの毛などが並置され、家具のように改造されている。他方で、ラウシェンバーグの《モノグラム》（図 1-21）では、台座に相当する絵画の上に、体をタイヤに通した山羊の剥製が配置されている。床上の絵画部分には「DADA（ダダ）」の文字が読み取れ、批判精神を体現したダダを更に批判し、やや滑稽な姿となった動物が並置されている。ネオ・アヴァンギャルドでの並置は、アヴァンギャルドのアイロニズム（批判主義）とは異なり、ユーモアの感覚を帯びている。《モノグラム》における山羊は、人間の一面を捉えた、比喩として機能している。ビュルガーの言うように、「論理的には作品の価値を打ち消すような素材からイメージを引き出す行為は、単に制作行為にのみ関連しているだけでなく、より一般的に認められる美術を再生しようとする努力の一つの現れ」⁴³として捉えることができるのだ。

43 註 40、p.153

なお、この並置の手法あるいは想像力は、次章で論述する「平台型絵画平面」にも関係している。なぜなら、「平台型絵画平面」は、モダニズム＝フォーマリズムの理性的秩序と、それとは異なる野性的秩序の並置＝解離的共存によって成り立っているからだ。

第2項 コンバイン・ペインティングにおける文脈の横断性

・芸術と生活

図 1-22 のラウシェンバーグの《ベッド》は、コンバイン・ペインティングの代表的な作品の一つである。この作品では、木製の板の上に、枕やシーツ、ブランケットなどの日用品がコラージュされ、さらにペンキが混色もされずに塗りとくられている。ピカソはパピエ・コレにおいて、新聞紙を切り抜き瓶や楽器を再現したのだが、ラウシェンバーグは、実際の寝具を用いてベッドを再現している。モチーフとしてのベッドは、生と死、夢と現実といった象徴的な意味を連想させるものだが、ラウシェンバーグの《ベッド》では神秘性が剥奪され、美術品に見えづらい。



図 1-22
ロバート・ラウシェンバーグ
《ベッド》
コンバイン・ペインティング
188 × 79 cm
1955 年
ニューヨーク近代美術館

しかし、画面上半分にある絵具の表情は、抽象表現主義（Abstract Expressionism）やアクション・ペインティング（Action Painting）のジェスチャーからの引用であったり、さらに下半分にかけてられたブランケットの升目柄は、幾何学的抽象絵画（Geometric Abstraction）のグリッド（grid）のようにも見える。つまり、この作品で使用された画材や日用品の記号性は、それらが普段もっているよりもより豊かなものになっている、あるいはその可能性に開かれているとすることができる。



図 1-23
ロバート・ラウシェンバーグ
《冬のプール》
コンパイン・ペインティング
227.3 × 148.6 × 10.2 cm
1959 年
メトロポリタン美術館

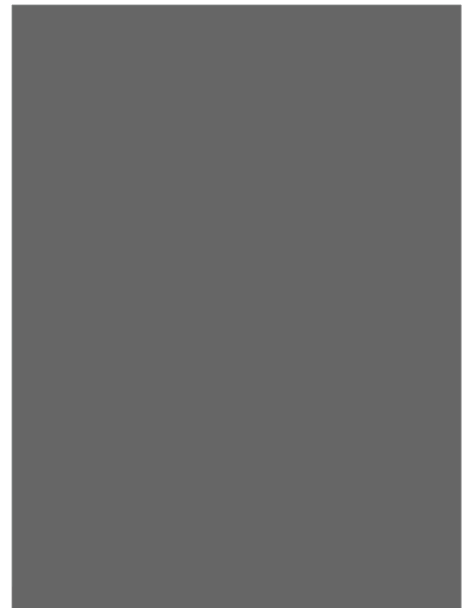


図 1-24
ジョージア・オキーフ
《月への梯子》
画布、油彩
101.6 x 76.2 cm
1958 年
ホイットニー美術館

図 1-23 の《冬のプール》では、紙や布が貼付けられたり絵具が塗られた絵画が、二つに切断され、その隙間に木製の梯子が嵌め込まれたような形状になっている。そして《ベッド》（図 1-22）と同様に、梯子もまた象徴的なモチーフである。しかし、ラウシェンバーグが絵画の一部として配置したこの梯子は、生活空間における梯子という意味を失っていない。それは、その足がギャラリーの床面に接していたり、その先がギャラリーの壁であったりすることで強調されている。

さらに《冬のプール》と、ジョージア・オキーフ（Georgia O'Keeffe、1887~1986 年）の

《月への梯子》（図 1-24）を比較してみると、その違いは明白である。オキーフの《月への梯子》は、単純な透視図法ではないにせよ、梯子には僅かな傾斜が施されている。それに対してラウシェンバーグの《冬のプール》では、梯子は壁に対して平行に設置され、一点の作品の中では、幾何学的な構造体としても機能している。



図 1-25
ロバート・ラウシェンバーグ
《三度目の絵画》
コンパイン・ペインティング
213.4 × 157.5 cm
1961 年
個人コレクション

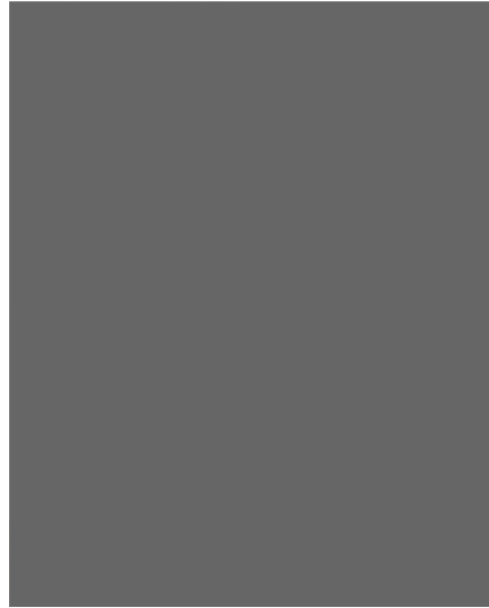


図 1-26
ロバート・ラウシェンバーグ
《ブラック・マーケット》
1961 年
コンパイン・ペインティング
152.4 × 127.0 cm
ルートヴィヒ美術館

図 1-25 の《三度目の絵画》についても同様のことが言える。この作品には、画面中央に掛時計が取り付けられ、その下にシャツが貼付けられている。掛時計は反時計回りに 90 度回転させられ、シャツは腕を広げたような格好になっており、それらの操作によって、実際の部屋の中の出来事ではない、そこから解放されたどこか別の場所を暗示する。しかし同時に、この時計は正常に動いており、生活空間を支配する時間と同期している。

図 1-26 の《ブラック・マーケット》は、壁に掛けられた絵画と床に置かれた鞆で構成され、絵画と鞆は紐で結ばれている。この作品の中で最も目に付くのは、「ONE WAY＝一方通行」という文字が印刷された道路標識である。さらに画面中央には、大型カメラのフィルム装填部に使われる遮光版が、四枚並べられている。この作品に用いられている鞆、

道路標識、遮光板などの物品は、日常生活においてありふれたものだ。しかし、それらが作品の中で組み合わせられると、詩的な趣きを携えた美的対象としても機能する。

以上のように、コンバイン・ペインティングは、絵画と日用品を結合させ、芸術と生活という異質な文脈をたたみ込む。そしてそれは、前項で論じた並置の手法によって成り立っている。サイツは次のように指摘する。

並置がもたらすタイプの統一性は、事前に確約されたものではない。組み合わせによる作品は、足したり引いたり、試行錯誤しながら発展するのである。芸術家は、自身がもちうる内なる調整機能と、それ故に生起する自我を部分的に放棄し、様々な部材とそれらの間に顕れ出るものに譲り渡すべきである。それは、作品を創造する主体でありながら、それと同時に発見者、あるいは観者としての主体性を部分的に引き受ける、そのような立場に自らを置くことである。この手法は、全く異なる気質を適合させ、全く異なる技法を取り込むことが出来るにもかかわらず、本質的に、各要素の分散性と多様性を保ったまま進行するのである⁴⁴。

では、ラウシェンバーグは彼自身の作品の在り方について、どのように考えていたのだろうか。彼はインタビューで以下のように語っている。

その作品をみて、たとえば君は、心の中に、ある関係性を作り出すだろう。それは、他の人が心の中に作り出す関係性とはまったくちがうものであるはずで、この多様な異なった反応が作品の生命を長びかせる。新聞の場合は、一度呼んだらおしまいだ。しかし、ぼくの作品を読むときは、情報が抽象化され、不調和なものだから、前の日には思いつきもしなかったことが見えてくることもある。そしていつかは、曖昧な画面のすべてが分かってしまうときがくるかもしれない。そうなったら芸術作品は象徴となってしまう。ぼくは、その時を出来る限り先に延ばすために、画面を複雑に、あるいは同じことだが、単純にしておきたい⁴⁵。

サイツとラウシェンバーグは共に、アッサンブラージュやコンバイン・ペインティングにおける要素間の関係性について、同様の感覚を持っていると言えるだろう。そして彼らの主張は、岡倉天心のいう「数寄屋」と部分的に共通しているのではないか。天心は『茶

44 註 34、p.39

45 東野芳明編著「(Ⅱ) 象に作品をくくりつけたり……」『つくり手たちとの時間—現代美術の冒険—』岩波書店、1984年9月、p.181

の本』（1906年）の中で次のように述べている。

石造や煉瓦作りの建築の伝統によって育てられた欧州建築家の目には、木材や竹を用いるわが日本式建築法は、建築としての部類に入れる価値はほとんどない様に思われる。（中略）

茶室（数寄屋）は単なる小屋で、それ以外のものをてらうものではない、いわゆる茅屋^{ぼうおく}に過ぎない。数寄屋の原義は「好き屋」である。（中略）それは詩趣を満たすための仮りの住み家であるからには「好き屋」である。さしあたって、ある美的必要を満たすためにおくもののほかは、いっさいの装飾を欠くからには「空き屋」である。それは「不完全崇拜」に捧げられ、故意に何かを仕上げずにおいて、想像の働きにこれを完成させるからには「数寄屋」である⁴⁶。

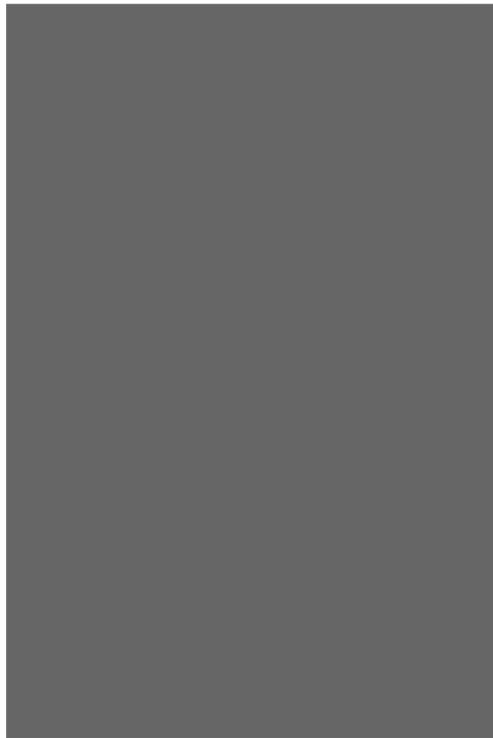


図 1-27
千利休
《待庵》
1582～1606 年
妙喜庵

46 岡倉天心著、村岡博訳『茶の本』岩波書店、1961年、p.50-51

第1節において、透視図法による絵画の例としてあげた、レオナルド・ダ・ヴィンチの《最後の晩餐》（図1-2、p.7）やラファエロの《アテナイの学堂》（図1-4、p.8）は、どちらも石造や煉瓦作りによる西欧の伝統的な建築の壁画であり、観者のいる部屋と連続しているかのように描かれた表象空間もまた、西欧建築の厳格な構造に支えられ、その内部＝壁の向こう側に対象が配置されている。

それに対してコンバイン・ペインティングは、吹きさらしにされた仮組みの構築物の様にも見える。そして図1-27の《待庵》は、侘数寄を追求した茶人、千利休（1522～91年）が手がけた茶室であり、数寄屋建築の原型とされるが、非常に簡素に仕上げられたことが、かえって想像力を喚起するという特性もまた、コンバイン・ペインティングと似ているのではないか。

・小結

本章では、ラウシェンバーグのコンバイン・ペインティングについて、透視図法による絵画や、キュビズムのコラージュ、パピエ・コレとの比較を行い、またアッサンブラージュやファウンド・オブジェクトといった重複する手法をとりあげながら考察を進めて来た。そして本章の最後に、再度エクリチュール＝文字の問題について触れておきたい。

コンバイン・ペインティングにおいては、作品の一部として機能している対象物が、同時に別の文脈へと開かれている。つまり、美的対象でありながら日用品でもあるという、二重性を持っている。ピカソが20世紀初頭に制作したパピエ・コレでは、新聞などがその日常的な意味を剥奪され、作品の中で別の対象に転換されていたが、コンバイン・ペインティングではそのような転換はなく、別の文脈が接木されている。それは、じつは文字の働きに似ている。

例えば、「青」という文字は私の氏名の一部でありながら、自然環境の様子や地名、色の名称から人の成長段階まで、様々な状況で用いられる。つまり、同じ「青」という文字が、複数の文脈を横断するのだ。そのことは、コンバイン・ペインティングに取り込まれている各対象物の扱われ方と似ているように見える。そしてそれを可能にしているのは、ラウシェンバーグがコンバイン・ペインティングを通して、表象空間の再定義を行っているからではないだろうか。

透視図法は、各対象に正しい歪みを施し、画面の奥に広がる三次元の表象空間へと翻訳・配置する手法である。しかし、ラウシェンバーグのコンバイン・ペインティングは、ジャスパー・ジョーンズが「彫刻を演じる絵画」と言ったように、画面の手前にある三次元の空間に、事物をできるだけそのまま配置する手法である。この時、コンバイン・ペイン

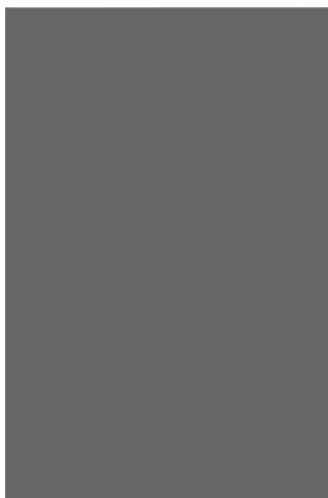
ティングが設置されているのは美術館やギャラリーであるが、コンバイン・ペインティングはそれらの空間自体をも表象空間として扱っている。私達は、透視図法による表象空間の内部を歩くことはできないが、コンバイン・ペインティングが指し示す表象空間を歩くことはできる。つまり、透視図法による表象空間は、外部から切り離された内部として機能するのに対して、コンバイン・ペインティングは、内部と外部が二重化する場を創造しているのである。

第2章 『平台型絵画平面』と解離性

― 理性的秩序と野性的秩序の二重性 ―

・「平台型絵画平面」

美術史家のレオ・スタインバーグは、1968年にニューヨーク近代美術館で開催された講演「他の批評基準（Other Criteria）」の中で、1960年代のアメリカ絵画、特にロバート・ラウシェンバーグやアンディ・ウォーホルらの作品に共通する絵画平面について、「平台型絵画平面（The Flatbed Picture Plane）」という新しい概念を提唱している。スタインバーグによれば、「平台型絵画平面」とは平台型印刷機（flatbed printing press）から借りた名称あり、その絵画平面は「垂直の場ではなく、不透明な水平の平台を擬態する」¹。平台型印刷機（図2-1）は、紙などの支持体を横に寝かせ、その上から印刷を施す装置であり、現在のインクジェット方式の印刷機（図2-2）やスキャナーなどもこれに含まれる。



（左）図2-1
フランクリン・プリンティン
グ・プレス
1725-26年



（上）図2-2
ヒューレット・パッカード社
Scitex FB10000
2013年

1 レオ・スタインバーグ著、林卓行訳「他の批評基準〈3〉」『美術手帖 3/97』美術出版社、1997年3月 p.181

平台型絵画平面について、スタインバーグは以下のように指摘している。

これらの絵はもはや垂直の場ではなく、不透明な水平の平台を擬態する。それらは新聞紙と同じように、人間の体勢に適った頭からつま先へという方向に左右されない。したがってその平台型絵画平面が象徴的に暗示するものは、テーブルの天板やアトリエの床、図面、あるいは掲示板のような固い面となる²。

第1章第1節で、透視図法を図解した例として、デューラーによる『測定教義』の挿絵（図1-3、p.8）をとりあげた。その図の中で画家は、作業台に対して垂直に設置された衝立を挟んで、その向こう側のモデルを観察している。この時、衝立に張られた格子状の目安は、絵画平面の比喻として透明な面を表している。

それに対して平台型絵画平面は、「人間の視野と光学的に照応する透明な映写面とは根本的に異なる」³絵画平面である。それは、“テーブルの天板”や“アトリエの床”のように、水平に置かれた不透明で固い構造体と同じである。

・解離性

本論文では、「解離」を一つの絵画平面に異質な二つの秩序が存在していること、または一つの絵画平面が異質な二つの秩序の並置によって成り立っている状態、と定義している。では、「平台型絵画平面」を構成する二つの秩序とは、どのようなものなのか。スタインバーグは、ラウシェンバーグの絵画作品について、次のように分析している。

ラウシェンバーグは、彼の用いるイメージの集合は、工作台と同じくらいの堅牢さと寛容さを具えた地盤を必要としているのだと気づいた。もし貼付けられた写真のコラージュのためのなんらかの要素が、部分的にでも奥行きのイリュージョンを喚起するおそれがあるときには、キャンヴァスにはさりげなく絵具が染み込まされ、塗りたくられる。それが具えている、それ以上還元しえない平面性を呼び起こすためである。「絵画平面の統合性」——かつては優れた画面構成の成果だった——が、初めから与えられたものとなったのも当然のことだった。絵の「平面性」など、散

2 註1に同じ

3 註1、p.183-184

らかった机や掃除していない床の平面性と同じで、問題となるはずもないのである。ラウシェンバーグの絵画平面には、どんなイメージでもピンで留めたり投影したりすることができる⁴。（強調は筆者）

スタインバーグのいう“工作台と同じくらいの堅牢さと寛容さを具えた地盤”を成す、“それ以上還元しえない平面性”“絵画平面の統合性”とは、モダニズム＝フォーマリズム理論によるものである。モダニズム＝フォーマリズムは、「絵画という舞台」を「次第に平板化してゆくこと——描出された場がその物質的な支持体にまで接近すること」⁵をめざした、抑制的で人為的な美学である。本章第1節では、このモダニズム＝フォーマリズムを「理性的秩序」として論じる。

同時に一方で、「平台型絵画平面」は、何でも貼付けられるという別の性格を持ちあわせており、自然な生成を許容する。これを「野性的秩序」として、第2節で論じることとする。「平台型絵画平面」は、モダニズム＝フォーマリズムの理性的秩序と、何でもそこに受容可能な野性的秩序という、異質な二つの秩序が、「解離」した状態で並存する絵画平面なのである。

第1節 理性的秩序

第1項 モダニズム＝フォーマリズム

絵画におけるモダニズム＝フォーマリズムは、絵画を形式的に成立させる最低限の要素である平面性と、その限界づけとしての矩形（画面の縁にあたる四角形）を参照項としてイメージを産出する理論である。そのような形式的還元は、必然的に抽象絵画として現象する。もちろん、第1章と第2章の主な考察対象であるラウシェンバーグの絵画作品は、抽象絵画というより具象絵画に分類される方が自然である。しかし、これから論じていくように、ラウシェンバーグや彼に関係のある作家たちの作品は、理性的なモダニズム＝フォーマリズム理論を前提に制作されており、さらにそれとは異なる野性的秩序が同居し

4 註1、p.183-184

5 レオ・スタインバーグ著、林卓行訳「他の批評基準〈1〉」『美術手帖 1/97』美術出版社、1997年1月 p.181

た、ハイブリッドな様態を示している。そこで本節では、彼らが基礎としたモダニズム＝フォーマリズム理論における、モダニズムとフォーマリズムそれぞれについて、私なりに考察する。

・モダニズムと自己批判

クレメント・グリーンバーグの最も重要な論考の一つである「モダニズムの絵画」(1962年)によれば、モダニズムの始まりは18世紀ドイツの哲学者、イマヌエル・カントの哲学に求めることができるという。

私は、モダニズムを哲学者カントによって始められたこの自己批判的傾向の強化、いや殆んど激化ともいうべきものと同一視している。彼が批判の方法それ自体を批判した最初の人物だったがゆえに、私はカントを最初の真のモダニストだと考えているのである。私の見るところ、モダニズムの本質は、ある規律そのものを批判するために——それを破壊するためにではなく、その権能の及ぶ領域内で、それをより強固に確立するために——その規律に独自の方法を用いることにある⁶。

グリーンバーグによれば、モダニズムにとって重要なのは自己批判である。そして、その自己批判を通して、絵画にとって「何が独自のものであり削減し得ないものか」⁷を明らかにし、「それ自身に特有の営為を通じて、それ自身に特有であり独占的である効果を限定」⁸することが、モダニズム絵画の規範であるという。グリーンバーグは次のように指摘する。

各々の芸術の権能にとって独自のまた固有の領域は、その芸術のメディアム（媒体）の本性に独自なもののみと一致する、ということがすぐに明らかになった。別の芸術のメディアムから借用されているとおぼしき、または別の芸術のメディアムが借用しているとおぼしきどんな効果でも、各々の芸術の効果からことごとく除去することが自己批判の仕事となった。それによって各々の芸術は「純粹」になり、その「純粹さ」の中に、その芸術の自立の保証と同様、その質の基準の保証が存在

6 クレメント・グリーンバーグ著、藤枝晃雄編訳「モダニズムの絵画」『グリーンバーグ批評撰集』勁草書房、2005年、p.62-63

7 註6、p.63

8 註6、p.63-64

したのであろう。「純粋さ」とは自己限定のことを意味し、また芸術における自己批判の企てとは、徹底的な自己限定のそれとなったのである。それによって各々の芸術は「純粋」になり、その「純粋さ」の中に、その芸術の自立の保証と同様、その質の基準の保証が存在したのであろう。「純粋さ」とは自己限定のことを意味し、また芸術における自己批判の企てとは、徹底的な自己限定のそれとなったのである⁹。

自己批判の具体的な実践は、絵画以外の芸術ジャンル——彫刻や建築あるいは文学、音楽、演劇など——と共有する効果を排除することである。そして、絵画の純粋な条件とは、「平面性」とその「限界としての矩形（画面の四角い形）」であり、そのたった二つの条件によってイメージを制作することが、モダニズム絵画の基礎である¹⁰。フランク・ステラ（Frank Stella、1936～）の《旗を高く掲げよ》（図2-3）は、モダニズム絵画の良い例であり、その終着点ともいえる作品である。



図2-3
フランク・ステラ
《旗を高く掲げよ》
画布、エナメル塗料
308.6 × 185.4 cm
1959年
ホイットニー美術館

9 註6、p.64

10 クレメント・グリーンバーグ著、藤枝晃雄編訳「抽象表現主義以降」『グリーンバーグ批評撰集』勁草書房、2005年、p.159

ここで用いられている色彩は、黒と塗り残されたキャンバスの地の色だけであり、その抑揚のないイメージは、画面の平面性を強調している。そして、キャンバスの矩形と平行に引かれたストライプの幅は、ステラが愛用した塗装用刷毛の幅約6センチメートル（2.5インチ）に統一されている。

第1章で論じた透視図法の場合、様々な要素を関連付け、正しく配置することが求められる。そのような理性を積極的理性とすれば、モダニズムの理性は、消極的理性ということができるのではないだろうか。なぜなら、《旗を高く掲げよ》（図2-3）に描かれたようなイメージは、絵画自体の平面性と矩形という限られた要素としか因果関係を結んでいないからである。批評家のマイケル・フリードが指摘するように、平面性と平面性の限界づけ（矩形）は、「絵画芸術にとっての削減できない本質」ではなく、むしろ、「あるものが絵画として見られるための最低限の条件のようなもの」である¹¹。《旗を高く掲げよ》のように、イメージの参照項を、絵画を成立させる最低限の条件にまで還元したモダニズムの理性は、ダ・ヴィンチの《最後の晚餐》（図1-2、p.7）や大観の《村童観猿翁》（図1-5、p.9）に見られるような、多くの要素を束ねる理性とは異なり、消極的なものだということもできる。

・モダニズム絵画の逆転性—物理的条件の顕在化

グリーンバーグは、透視図法による絵画とモダニズム絵画の違いについて、以下のよう

に論じている。

リアリズム的でイリュージョニズム的な芸術は、技巧を隠蔽するために技巧を用いてミディアム（媒体）を隠してきた。モダニズムは、技巧を用いて芸術に注意を向けさせたのである。絵画のミディアムを構成している諸々の制限——平面的な表面、支持体の形体、顔料の特性——は、古大家たちによっては潜在的もしくは間接的にしか認識され得ない消極的な要因として取り扱われていた。モダニズムの絵画は、これら同じ制限を隠さずに認識されるべき積極的な要因だと見なすようになってきた。（中略）

古大家たちは、いわゆる絵画平面の完全さを保っておく必要があると感じていた。すなわち、三次元空間の最も生き生きとしたイリュージョンの下にあっても、平面

11 マイケル・フリード著、川田都樹子、藤枝晃雄訳「芸術と客体性」『批評空間（第2期臨時増刊号）モダニズムのハード・コア—現代美術の地平』太田出版、1995年3月、p.95

性がそこにあり続けているのを示す必要があると感じていたのである。そこに含まれている明らかな矛盾——流行語ではあるが的を射た言い回しを使うなら、弁証法的緊張——は、彼らの芸術の成功にとって不可欠なものであった。実際は全ての絵画芸術の成功にとってそうなのだが。モダニストたちは、決してこの矛盾を避けてもこなかったし、解決してもこなかった。むしろ、彼らはその関係を逆転させてきた。平面性の中に何が在るかに気づく前に、その絵の平面性に気づくのである。古大家の作品は一点の絵として見える以前に、その中に存在するものが見られる傾向にあるのだが、一方モダニズムの絵画は、まず最初に一点の絵として見えるのである¹²。

過去の西洋美術の巨匠達は、画面の奥に広がる三次元的な絵画空間を描くために、絵画平面自体を透明なものとして扱うと同時に、それが描かれたのは平らな壁、板、布といったものであることを気にしていた、とグリーンバーグは言う。その巨匠達が手がけた絵画は、第1章第1節で論じた透視図法によって制作されたものであり、彼らは「美学的な平面＝透明な窓」と「物理的な平面＝板や布」の間にある、互いを打ち消し合うような緊張関係を意識していたということである。そのような緊張関係は、西洋絵画に限らず、日本の古い絵画にも認めることができるのではないか。

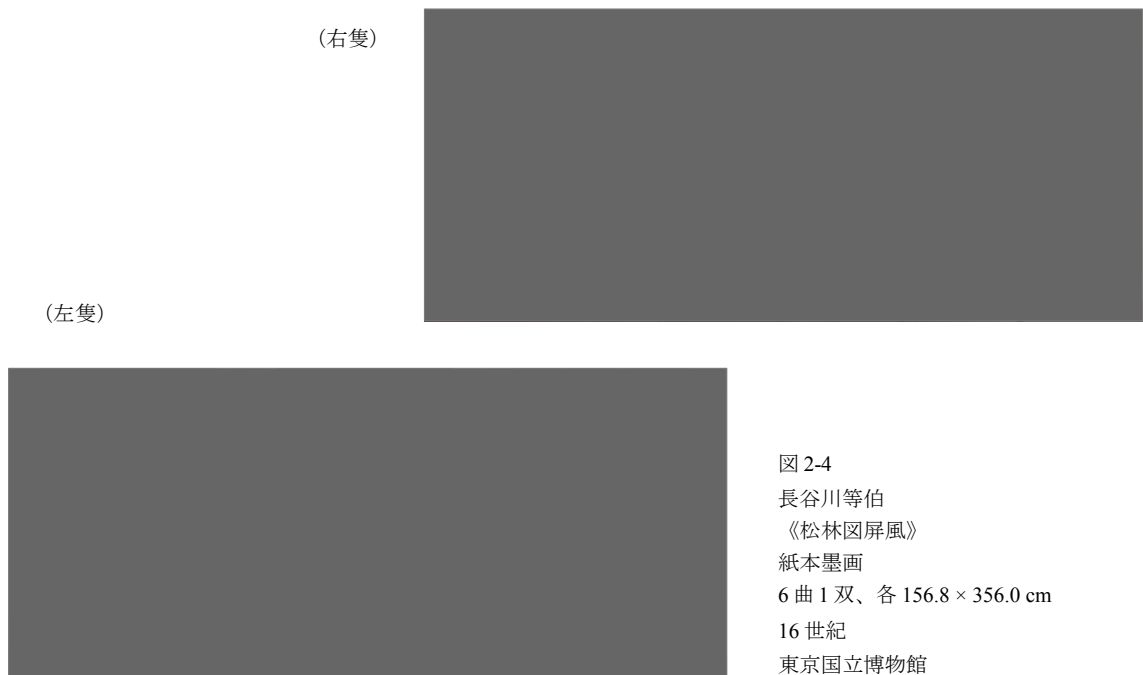


図 2-4
長谷川等伯
《松林図屏風》
紙本墨画
6 曲 1 双、各 156.8 × 356.0 cm
16 世紀
東京国立博物館

12 註 6、p.64-65

例えば、安土桃山時代を代表する絵師の一人である長谷川等伯（1539～1610年）による《松林図屏風》（図2-4）は、西洋の伝統的な一点透視法とは異なるが、墨の濃淡が空気遠近法と同様の効果をもたらし、木の根元を追っていけば地面らしきものを感じなくもない。透視図の平面が透明な面——場合によってはガラス窓のような——を模するのであれば、等伯の《松林図屏風》は半透明の靄や霧を模している、と見ることはできないだろうか。折り曲げられ自立することで、目隠しとしても機能する屏風自体の不可避的なモノ性と、それがもたらす物理的な固い面と有機的な半透明の面との間にある弁証法的な緊張関係を、認められなくはない。つまり、西洋画でも東洋画でも、物理的な表面を揺さぶる美学的な平面が想定されている、というのが私の解釈である。

ところがモダニズム絵画は、物理的平面と美学的平面の間にある緊張関係を、過去の巨匠達のように調停するのではなく、むしろ逆転させることで成立する。そして、何が描かれているかということよりも、絵画自体の平面性や個性性が、視覚情報として強調されるのだ。

モダニズム絵画においては、物理的な条件こそが、美学的な平面に決定的な影響を及ぼす。透視図的イリュージョニズムが覆い隠してきた、絵画という媒体を構成する諸々の制限、固く平らな表面、支持体の形体、絵具の特性といった物理的条件を、それらの制限を覆い隠すことなく、むしろ認識されるべき積極的な要因と見なすのが、モダニズム絵画なのである。そのモダニズム絵画を最初に制作したのは、エドゥアール・マネ（Édouard Manet、1832～83年）だった。グリーンバーグによれば、「マネの絵画が最初のモダニズムの絵画になったのは、絵画がその上に描かれる表面を率直に宣言する、その効力によってであった」¹³という。



図 2-5
エドゥアール・マネ
《草上の昼食》
画布、油彩
208.0 × 264.0 cm
1862～63 年
オルセー美術館

13 註6、p.64

そのマネの代表作で、最初のモダニズム絵画とされることが多いのが《草上の昼食》（図2-5）である。ミシェル・フーコーは、《草上の昼食》に二つの光を見出している。一つは、絵画の中に設定された自己充足的な「内部の光」であり、もう一つが真正面から差し込む、「外部の光」である¹⁴。この作品は、ブルジョワジーの生活の一場面を、タブロイド紙のためにシャッターを切ったような作品である。手前からフラッシュが当たっているかのようであり、その光の効果が空間を押しつぶし、平面的に見せている。さらに、絵画を鑑賞しているというよりは、一枚二枚と数えられる画像を見ているようでもある。

グリーンバーグは、19世紀半ばから20世紀半ばまでの約100年の間に、モダニズムの絵画が徐々に姿を現わし完成するという、単線的な進化の歴史を提唱している。マネの《草上の昼食》に始まり、ステラの《旗を高く掲げよ》（図2-3）のような作品でクライマックスを迎える物語である。そしてその進化の物語は、形式的還元による純化の歴史である。美学的平面は物理的平面と限りなく同一化し、絵画の「平面性」と「矩形」がイメージの主な参照項となる。つまりこの場合、モダニズムはフォーマリズムと切っても切れない関係にあるということである。

・フォーマリズム

フォーマリズムとは、主題や内容、あるいは作家の人生や作品の社会的役割などよりも、視覚的条件としてのフォーム（form、形、形式、形態、型）の分析を優先する批評的態度である。フォーマリズムという観点は、19世紀ヨーロッパに端を発し、20世紀前半、ドイツの美術史家ハインリッヒ・ヴェルフリンやイギリスの美術批評家クライヴ・ベル、ロジャー・フライ等によって確立され、第二次世界大戦終結後、アメリカのグリーンバーグやマイケル・フリードらに引き継がれた。

ヴェルフリンの主著である『美術史の基礎概念』（1915年）では、16世紀から17世紀の西洋美術史をルネサンス（古典）様式とバロック様式に分類する際に、形式分析が用いられている。例えば、線的／絵画的、明瞭／不明瞭、多数的／統一的といった視覚的特徴から様式を分類し、その変遷とそれに関わる人間の精神的発展を記述しようとしたのであった。

また、イギリスのベルとフライは、同時代の近代美術から異国の美術品までを射程に収めたフォーマリズムを提唱している。そこには大きく分けて二つの目的があった。一つは、抽象化の道を歩んだ近代芸術を、新たな方法で捉え評価すること。もう一つは、日本の浮

14 ミシェル・フーコー著、阿部崇訳『マネの絵画』筑摩書房、2006年12月

世絵版画やアフリカの彫像など、西洋の伝統的美術にとって外部にある美術作品を、西洋の作品と並べて評価することであった。ベルはその著書『美術論』（1914年）の中で、フランスの画家ポール・セザンヌ（Paul Cezanne、1839~1906年）の絵画と、アフリカで制作された仮面に、共通する“なにものか”としての「意義深い形式」を見い出し、自然物に宿る美に対して、それとは異なる人為的創作性＝芸術的なものを識別しようと試みている。そのようなベルの見方は主観的で恣意的だったものの、フォーマリズムはあらゆる文化や時代の造形物を同列化し、比較や評価を可能にした最初の批評理論であった。

以上のように、フォーマリズムは内容よりもまず形式に着目することで批評を行う態度である。そして、絵画を成立させる最低限の形式的条件を抽出し、それによってイメージを導き出す自己言及的な理論が、モダニズム＝フォーマリズムである。グリーンバーグは、次のように指摘している。

旧石器時代の絵師もしくは彫師は、枠という基準を無視して、表面を（中略）彫刻的な仕方であらうことができたが、それは絵画というよりもむしろ画像を作っていたからであり、自然が（骨や角のような小さな物体の場合は除いて）芸術家に意のままにならない制約を与えたため、それを無視できるような支持体によって制作したからである。しかし、平面の画像とちがって、絵画制作は熟慮して制限を選択し、またそれらを創出することを意味している。この熟慮とは、モダニズムが繰り返し行っていることである。すなわち、芸術を制限する条件は、とりもなおさず人間にとっての制限と見なされねばならないという事実をはっきりと示しているのである¹⁵。

グリーンバーグが指摘するように、モダニズム＝フォーマリズムの自己限定は、人間的な制限である。「平台型絵画平面」は、その人間的な制限を基礎とする絵画平面であり、それこそがスタインバーグのいう「工作台と同じくらいの堅牢さと寛容さを具えた地盤」を形成するのである。次項では、モダニズム＝フォーマリズム理論と相性の良い絵画作品を幾つか例にあげ、ラウシェンバーグへの影響について考察する。

15 註6、p.72-73

第2項 平面性と矩形による制限

・ニューヨーク・スクールの遺産

ニューヨーク・スクールという名称は、抽象表現主義の一角を担ったロバート・マザウェル（Robert Motherwell、1915～91年）によるものである。その中でも、ジャクソン・ポロック（Jackson Pollock、1912～56年）、マーク・ロスコ（Mark Rothko、1903～70年）、アド・ラインハート（Ad Reinhardt、1913～1967年）、バーネット・ニューマン（Barnett Newman、1905～1970年）の作品を例にあげ、モダニズム＝フォーマリズム理論が重視する、「平面性」と「矩形」を参照項とするイメージについて論じる。

抽象表現主義の最も代表的な作家であるジャクソン・ポロックは、モダニズム絵画の歴史の中では欠かせない存在である。ポロックの後世への影響は多大であり、アメリカ絵画のみならず日本画にとっても重要な作家と私は考えている。ポロックの作品が革新的だったのは、絵筆で直接描かないドリッピングという技法——絵具をたらす、まき散らす、叩き付けるなど——を主に用いたこと、「オールオーバー（All Over）」と呼ばれる、画面のどこかに中心となる視点が無く、画面全体が均一な表情を持つ画面構成を創造したことである。



図 2-6
ジャクソン・ポロック
《One：ナンバー 31, 1950》
画布、油彩、エナメル塗料
269.5 × 530.8 cm
1950 年
ニューヨーク近代美術館

図 2-6 の《One：ナンバー 31, 1950》では、画面全体に渡って、ドリッピング技法による同じような表情が繰り返されている。グリーンバーグは、オールオーバーの非中心的で多声的なイメージは、始まり、中間、終わりを持たず、各部の同一性と単調性によってこ

そ成功していると分析する¹⁶。

そしてドリッピングは、キャンバスを床に寝かせ、絵具を撒くように制作する技法である（図 2-7）。17 世紀、オランダ黄金時代の画家ヨハネス・フェルメールによる《絵画芸術》（図 2-8）には、イーゼルと呼ばれる三脚の台に乗せられたキャンバスに向かう画家の後ろ姿が描かれているが、ポロックのドリッピングは、伝統的な西洋絵画が依拠してきたイーゼル絵画を批判的に扱う方法でもある。この垂直から水平への位置の変更は、ピカソのコラージュ《籐椅子のある静物画》（図 1-12、p.16）やデュシャンの《泉》（図 1-15、p.21）とも共通する。そして「平台型絵画平面」の水平性は、ポロック、ピカソ、デュシャンらを批判的に継承し、上書きされたものだということもできる。

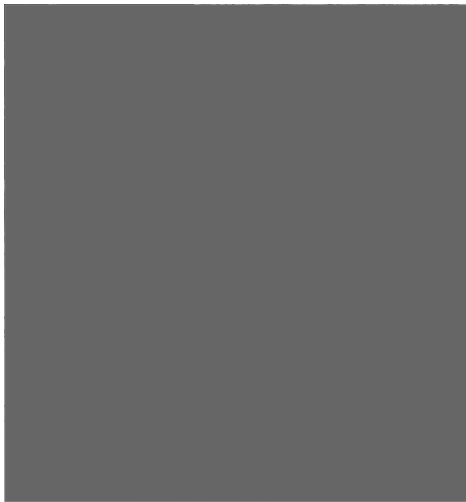


図 2-7
ポロック、
ドリッピング絵画の制作風景



図 2-8
ヨハネス・フェルメール
《絵画芸術》
画布、油彩、エナメル塗料
130 × 110 cm
1666 年頃
ウィーン美術史美術館

次に、マーク・ロスコの作品について論じる。ロスコは《ナンバー 14》（図 2-9）のように、画面の中にぼんやりと浮かぶ四角形を、多くの場合、上下に組み合わせてイメージを構成する。縁はぼかされているものの、画面自体の矩形に添った準幾何学的な形態が浮

16 クレメント・グリーンバーグ著、藤枝晃雄編訳「イーゼル絵画の危機」『グリーンバーグ批評撰集』勁草書房、2005 年、p.78-79

かび上がる。そしてその浮遊感のある色彩は、絵画平面が生み出す光のように見える。筆者の自作である図2-10の《Untitled》は、学部3年次に制作したものであり、この頃はロスコの作品に影響を受けていた。《Untitled》においても、ほぼ単色のグレーによる平面性の表現と、平面性の限界としての画面の矩形に添ったオレンジの帯だけでイメージを構成した。



図 2-9
マーク・ロスコ
《ナンバー 14》
画布、油彩
289.6 × 266.7 cm
1960 年
サンフランシスコ近代美術館



図 2-10
青木健嗣
《untitled》
紙、岩絵の具、膠、アクリルメディウム
145.5 × 145.5 cm
2005 年
作家蔵



図 2-11
アド・ラインハート
《抽象絵画》
画布、油彩
152.4 × 152.4 cm
1963 年
ニューヨーク近代美術館

図2-11の《抽象絵画》は、アド・ラインハートの作品である。この作品は、ポロックやロスコの作品に比べ、表現主義的な要素が取り除かれている。一見しただけでは平坦な黒いキャンバスでしかないが、よく見ると、色合いの異なる3色の黒で構成されているのが分かる。ラインハートは画面を3×3、計九つの区画に分割し、中央には縦と横が同じ長さのギリシャ十字が描かれているようにも見える。抑制された色調の変化と、幾何学的形態がもたらす規律や深遠な精神性は、元々「瞑想（ディヤーナ）」を意味する禅宗など、東洋思想からも影響を受けているようだ。彼の作品に認められる禁欲的で体系的な厳格さは、ミニマリズムやコンセプチュアル・アートの作家たちに影響を与えている。マイケル・フリードは、モダニズム絵画について以下のように分析している。

モダニズム絵画は、自らがその内で不安定ながらも栄えている社会の関心ごとから縁を切ってきた。（中略）（モダニストの生は）そんな風に生きたいと思う人間がほとんどいない、知的にも精神的にも常に緊張した状態にある生である¹⁷。

ラインハートの作品は、フリードのいう、緊張した状態にある生を反映しているように見える。



図2-12
バーネット・ニューマン
《英雄にして崇高なる人》
画布、油彩
242.2×541.7 cm
1950-51年
ニューヨーク近代美術館

そして、ラインハートよりもさらに表現主義的な要素の少ない作品を制作したのが、バーネット・ニューマンである。彼が1950年代初頭に制作した《英雄にして崇高なる人》（図2-12）は、「ジップ（Zip）」と名付けられた、キャンバスの縦の辺と平行な線が何本か引かれているだけで、他の部分は赤い色面で覆われている。ニューマンの作品は、カラ

17 Michel Fried, "Three American Painters : Kennes Noland, Jules Olitski, Frank Stella" 1965

ー・フィールド・ペインティング（Color Field Painting）とも呼ばれるが、ポロックやロス
コよりはフランク・ステラに近い。

・ラウシェンバーグへの影響

ラウシェンバーグは、1958年から60年にかけて、13～14世紀イタリアで詩人にして政治家でもあったダンテ・アリギエーリによる叙事詩『神曲』（14世紀前半）のための挿絵を制作している。彼が題材としたのは、地獄篇全三十四歌であり、各歌につき一枚のドローイングを描いている。図2-13はその三十一歌目の中の一節、「巨人の群れ」を描いたものである。オリンピックでメダリストとなった重量挙げの選手、鎖、階段など、画面全体に様々な写真が転写されている。そしてこの作品で注目したいのは、画面上方の直線あるいはブロック状の画面構成である。漫画のコマ割りの様にも見えるが、画面枠の横の辺と平行な直線は、モダニズム＝フォーマリズムからの影響と考えることもできる。



図2-13
ロバート・ラウシェンバーグ
《ダンテ『神曲』地獄篇 第三十一歌
マールボルジェの穴 巨人の群れ》
紙、転写、色鉛筆、ガッシュ、鉛筆
36.8×29.3 cm
1961年
ニューヨーク近代美術館

そして、図2-14の《柿》も同様に、中央に転写されたルーベンス作《鏡のヴィーナス》のイメージの両端にある青色の帯は、モダニズム＝フォーマリズム的な画面の四角い形への参照のようにも見える。さらに画面下方には白地が残され、画面の平面性が示唆されているようにも見える。

以上のように、《巨人の群れ》（図2-13）や《柿》（図2-14）には、モダニズム＝

フォーマリズムの要素が混入している。しかし、ラウシェンバーグの作品はモダニズム＝フォーマリズム理論だけで説明することはできない。次節では、そのモダニズム＝フォーマリズムの枠には回収しきれない、「野性的秩序」について論じる。

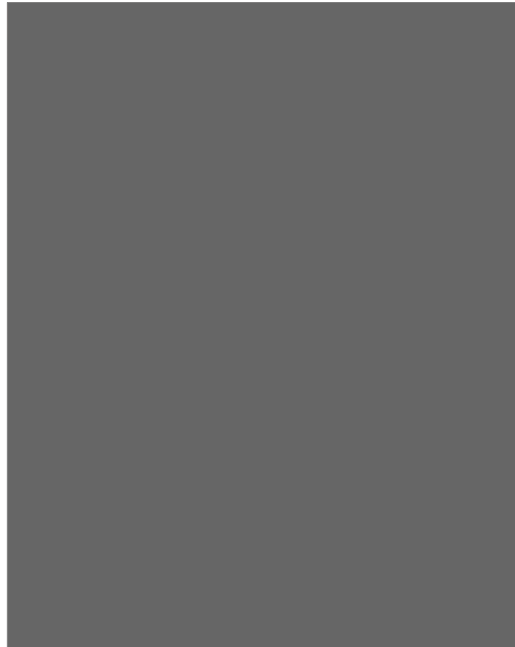


図 2-14
ロバート・ラウシェンバーグ
《柿》
画布、油彩、シルクスクリーン・インク
167.6 × 127 cm
1964 年
個人コレクション

第 2 節 野性的秩序

第 1 項 水平の平台とイメージの受容

前節で論じたモダニズム＝フォーマリズムは、イメージの参照項を、絵画が形式的に成立する最低条件としての「平面性」や「平面の限界（矩形）」に自己限定する理論であった。その結果、禁欲的な抽象絵画へと至ることは、これまで確認した通りである。そして本節で検証するのは、ラウシェンバーグを始め、サイ・トウウンブリやアンディ・ウォーホルらによって制作された、「平台型絵画平面」の様態を示す絵画作品である。彼らは、ポロック、ロスコ、ラインハート、ニューマンなど、ニューヨーク・スクールのメンバーたちよりも若い世代の美術家達であり、モダニズム＝フォーマリズムのさらなる更新を試みるのではなく、それを前提としながらも別の原理を追加することで、絵画の新たな地平を切り開いたと私は考える。つまり、彼らのアイデンティティの半分は理性的なモダニス

トであり、残りの半分は、分別のない野性的なものである。「平台型絵画平面」はそのような主体の二元性を反映し、理性的秩序と野性的秩序の二重構造として説明することができる。本章は、その単一平面上における二重の秩序を、「解離」状態での並存として捉えるものであり、本節では後者の野性的秩序について論じる。

また、本章の冒頭でも引用したように、スタインバーグは「平台型絵画平面」の特徴として、「これらの絵はもはや垂直の場ではなく、不透明な水平の平台を擬態する」¹⁸と指摘している。ただし、一つ付け加えておきたいのは、「平台型絵画平面」から垂直性が失われた訳ではないということだ。つまり、壁に掛けられた絵画＝垂直の場であることは絵画の本質的要素であり、その点は透視図法による絵画も「平台型絵画平面」も同様である。しかし「平台型絵画平面」では、“垂直の場”という絵画の基本的な位相に加え、“水平の平台”という別の位相が追加され、二重化している。

これまで述べてきたように、水平の平台という位相が追加されたのは、モダニズム＝フォーマリズムによってである。画面の平面性とその限界としての矩形が明らかにされ、それを前提に、画面を垂直から水平へと90度回転させることで、絵画平面を、水平の平台として読み替えることが可能となる。その読み替えによって、画面は受容器へと変化するのである。

	秩序	姿勢	基礎理論	指向性
第一の位相	理性的	垂直	モダニズム＝ フォーマリズム	還元
第二の位相	野性的	水平	平台	受容

・イメージの受容器

ラウシェンバーグが64年代に制作した《回顧Ⅰ》（図2-15）は、《柿》（図2-14）と同じく、シルクスクリーン・ペインティング（The Silkscreen Painting）のシリーズに分類される作品である。孔版画の一種であるシルクスクリーンの技法によって、様々なイメージを印刷するシルクスクリーン・ペインティングは、「平台型絵画平面」の様態を顕著に表している。スタインバーグは次のように説明する。

18 註1に同じ

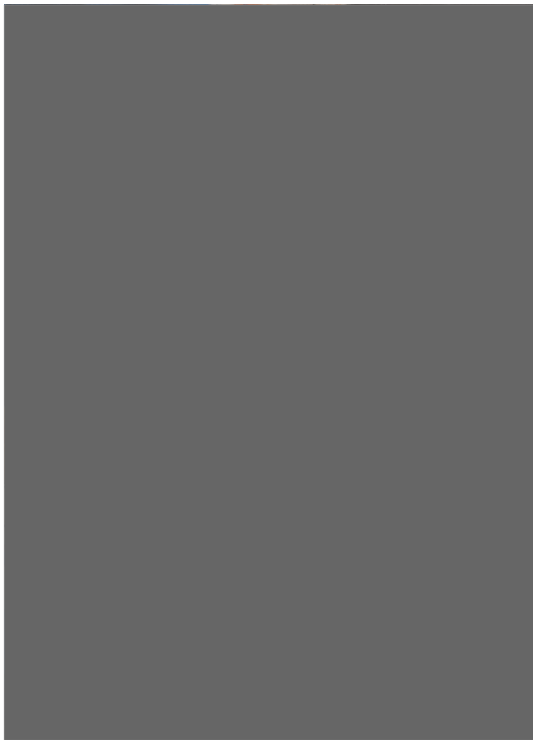


図 2-15
ロバート・ラウシェンバーグ
《回顧 I》
画布、油彩、シルクスクリーン・インク
167.6 × 127 cm
1964 年
個人コレクション



図 2-16
ラウシェンバーグ
シルクスクリーン・ペインティング
の制作風景

これらの絵はもはや垂直の場ではなく、不透明な水平の平台を擬態する。それらは新聞紙と同じように、人間の体勢に適った頭からつま先へという方向に左右されない。したがってその平台型絵画平面が象徴的に暗示するものは、テーブルの天板やアトリエの床、図面、あるいは掲示板のような固い面となる。こうした受容器としての面の上には種々のものが散りばめられ、データが記入される。またこの面は情報を——整然とであろうと混沌のうちにであろうと——受け止めることもあれば、情報はその上に印刷され、刻印されることがあるかもしれない¹⁹。

19 註 1 に同じ

図2-16はシルクスクリーン・ペインティングの制作風景であり、ラウシェンバーグは、キャンバスを床に寝かせて作画している。前節で論じたジャクソン・ポロックも、キャンバスを床に寝かせた状態で制作しているのだが、ポロックのドリッピング絵画は具体的なイメージを否定し、抽象画へと向かうのに対して、シルクスクリーン・ペインティングは具体的なイメージを受容する。《回顧Ⅰ》（図2-15）では、画面中央にアメリカ合衆国大統領のポートレート、その左側に宇宙飛行士、さらにその下には逆さまになった果物売場の写真というように、様々なイメージが配置されている。それは第1章でも論じた通り、透視図法とはかけ離れたものである。スタインバーグは次のように言う。

ラウシェンバーグの最大の革新、それは私の考えでは、再び世界を取り入れた画面のことである。窓の外の眺めに天気を知る鍵を見つけようとする、ルネサンス人の世界ではない。どこか窓のないブースから電子的に伝えられる、テープに吹き込まれた「今夜の降水確率は十パーセント」というメッセージを聞くために、つまみをひねる人間の世界。ラウシェンバーグの絵画平面は、都市の頭脳にどっぷりと浸かった意識のためにあるのだ。

平台型絵画平面は、それに先立つ光学的な出来事を喚起しないものでありさえすれば、どのような内容にも自らを貸し与える²⁰。

第1章で考察した《小さな判じ絵》（図1-8、p.11）では、実物の写真やハガキなどが画面に添付され、他のコンバイン・ペインティングの場合も、三次元の具体物が画面に貼付けられていた。他方、神曲の挿絵として制作された《巨人の群れ》（図2-13）や、シルクスクリーン・ペインティングの《柿》（図2-14）、《回顧Ⅰ》（図2-15）などでは、二次元の画像が転写されている。それらの間には密接な繋がりがあり、共に平台型絵画平面の様態を示している。スタインバーグのいうように、平台型絵画平面は「どんなイメージもピンで留めたり投影したりすることが出来」、「作業面に載りさえするものならどんな物体でも取り付けることが出来る」²¹。ただし、受容するものが三次元の具体物であるより二次元の画像である方が、平台型絵画平面に特有の水平性をより顕著に示すと考える。その理由は、前者よりも後者の方がイメージの積み重ねを容易にするからであり、換言すれば、絵画平面が水平の平台であるからこそ、イメージを地層のように重ねることができるからである。

20 註1、p.185

21 註1、p.183-184

・積層するイメージ

スタインバーグが論じているように、「平台型絵画平面」は、ラウシェンバーグの作品だけでなく、60年代——あるいはそれ以降も含めて——にアメリカで精力的に活動した作家達に幅広く採用されている。その中でも、ラウシェンバーグがシルクスクリーン・ペインティングを制作するきっかけになった、アンディ・ウォーホルの絵画についても考察してみたい。

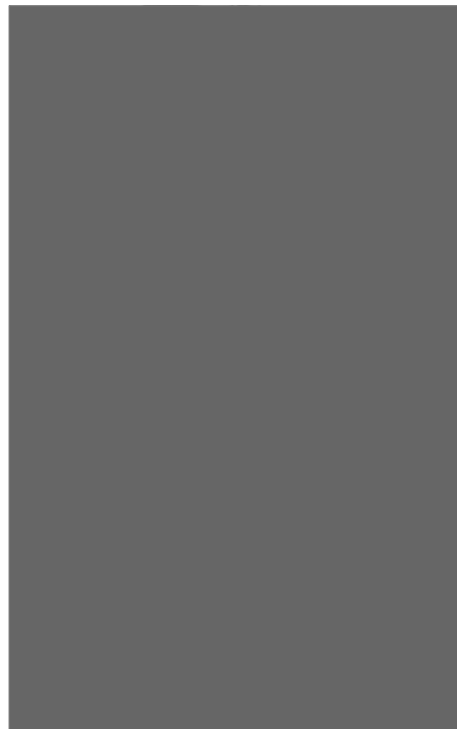


図 2-17
アンディ・ウォーホル
《ダブル・エルヴィス》
画布、シルクスクリーン・インク、合成絵具
182.9 × 114.3 cm
1963 年
ニューヨーク近代美術館

図 2-17 のウォーホルの《ダブル・エルヴィス》は、シルクスクリーンを用いて制作されている。《ダブル・エルヴィス》での抑揚の少ない銀色の地は、モダニズム＝フォーマリズムの平面性に見えると同時に、水平の平台を強く暗示している。それは、床に寝かせたキャンバスにシルクスクリーンで写真を印刷しているという理由だけではなく、二つのエルヴィス・プレスリーの像が重なり合っていることの方が、より重要であると考えられる。それは、テーブルの上に同じ情報が印刷された紙が二枚、何気なく置かれたかのように、銀色の平台型絵画平面の上に、厚みのない二次元のイメージが二枚重なっているように見えるからだ。当然、透視図法のように、光学的な奥行きが設定されているわけでもない。

次に、リチャード・プリンス（Richard Prince、1945～）の作品を見てみる。彼はラウシェンバーグやウォーホルらよりも一世代若く、戦後生まれの作家だが、ラウシェンバー

グやウォーホルとの関係も深く、特にポップ・アートの系譜を取り込んだ作品を制作している。

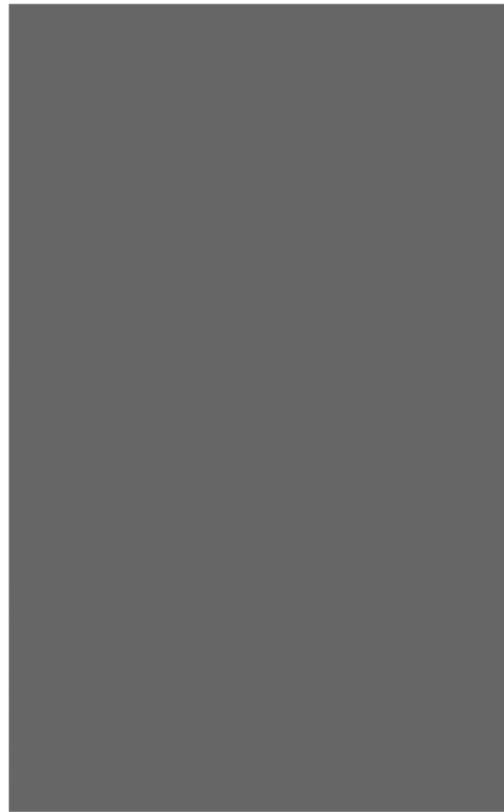


図 2-18
リチャード・プリンス
《ワシントン・ナース》
画布、インクジェット・プリント、
アクリル絵具
182.9 × 114.3 cm
2002 年
個人コレクション

プリンスは、2002 年から「ナース・ペインティング (Nurse Painting)」というシリーズに取り組んでおり、《ワシントン・ナース》(図 2-18) はその内の一点である。この作品では、1950 年代に出版されたナース (看護婦) の登場するロマンス小説の表紙を拡大し、キャンバスに印刷した後、表現主義的なタッチが加えられ、最後にマスクを描き込んでいく。つまり、三つのイメージの積層によって制作されているのだが、下地に印刷した文字を透かすといった効果によって、平面上に 1 層 2 層 3 層とイメージが堆積しているような印象を受ける。このことによって、画中に描かれた二人の人物が垂直に起立しているにも関わらず、透視図とは違う、水平性を喚起することを可能にしている。それは、ウォーホルの《ダブル・エルヴィス》(図 2-17) でも同様である。

また、図 2-19 の《Untitled》は、私が修士過程の頃に制作したものである。この作品では、ラウシェンバーグの《巨人の群れ》(図 2-13) とほぼ同じ方法で、人物の写真を転写している。しかしこの時は、平台型絵画平面についての知識がなく、水平の平台を意識す

ることはなかった。そのため、平らな画面なのか奥行きを想定した画面なのかが判然とせず、私としては失敗だったと考えている。この失敗は、提出作品における改善点の一つである。



図 2-19
青木健嗣
《Untitled》
画布、土、アクリルメディウム、
アクリル絵具、
写真の転写
116.7 × 72.7 cm
2007 年
作家蔵

第2項 自然的生成



図 2-20
ロバート・ラウシェンバーグ
《スキャナー》
画布、油彩、シルクスクリーン・
インク
167.6 × 127 cm
1963 年
サンフランシスコ近代美術館

・無関係の開放性

再びラウシェンバーグの作品について考察する。図 2-20 の《スキャナー》もまた、シルクスクリーンを用いて制作されているが、この作品では、画像が無造作に配置され、本節のテーマである野性的秩序を色濃く反映している。ラウシェンバーグは、1963 年に「ランダム・オーダー（Random Order）」というマニフェストを発表しており²²、同年に制作された《スキャナー》は、その良い例である。画面に点在する各要素の間には、透視図法のような視覚的必然性がない。スタインバーグは次のように分析する。

ラウシェンバーグの作業台は精神それ自体を表している、ということである——まるで心の中で独白するように、イメージが具体的な何かを示そう（リファレンス）とするその作用が、自由な連想に従ってたがいに結びつきながら溢れかえる、ごみ捨て場、貯蔵庫、交換所——外部世界を次々変換するものとしての精神を、その外部にあって象徴するもの。それは流入してくる未処理のデータを、もはや情報過多となってしまった場にそれでもならべようとして、絶えず摂取しつづけているのである²³。

以上のようなスタインバーグの指摘は、現代音楽家のジョン・ケージによってもなされている。ケージは《判じ絵》（図 2-21）について、以下のように評している。

これは構図（コンポジション）ではない。（中略）

それは、テーブルの上か、空から見下ろした街のように、いろいろなものが並んでいる場である。生死や、旅や、家を掃除したり、散らかしたりするのに似た状態で、これらのうちのどれかを取り去ったり、また別のものを代わりに持って来たりしても一向に差し支えないだろう²⁴。

そして、ラウシェンバーグ自身も以下のように話している。

ぼくは、画面の調和とか造形ということは考えない。あるイメージやオブジェが画

22 Robert Rauschenberg, "Random Order", in *Location 1*, New York, no.1(spring 1963), p.27-31

23 註 1、p.184

24 ジョン・ケージ著、柿沼敏江訳『サイレンス』水声社、1996 年 4 月、p.121

面上で、正にそこにあるべき位置にあるように見えたら、それは使わないことにしているんだ。また、作品の色調があまりにうまくいったら、調子をわざとこわすことにしている。（中略）

ぼくの作品にコンポジションがあるとすれば、それは、関係性を利用するのではなくて、事物が無関係に存在していることを強調するためにある²⁵。



図 2-21
ロバート・ラウシェンバーグ
《判じ絵》
コンバイン・ペインティング
243.8 x 333.1 cm
1955 年
ニューヨーク近代美術館

《スキャナー》（図 2-20）や《判じ絵》（図 2-21）では、画面に配置されているものが二次元の画像なのか三次元の具体物なのかにかかわらず、個々の要素はランダムに繋がり——あるいは繋がっておらず——、人為的な構成を部分的に拒否している。ただし、両作品とも完全なアナーキズムを体現している訳ではない。例えば《スキャナー》では、塗り残された地が、それ以上還元不可能な絵画の平面性を示唆しており、《判じ絵》でも、所々に分割線が挿入され、画面の矩形と関係を取り結んでいる。平台型絵画平面の自然で野性的な開放感は、モダニズム＝フォーマリズムの理性的な論理とセットになることで、一つの表現へと昇華していると言える。

最後に、サイ・トゥオンブリ（Cy Twombly、1928～2011 年）の作品をとりあげる。彼の作品もまた、「平台型絵画平面」の一つの可能性を示している。例えば図 2-22 の《untitled》では、少し幼稚に見える筆致で、画面全体に絵具が塗布されている。一見すると、ポロックの《One：ナンバー 31, 1950》（図 2-6、p.45）に似ている。しかしポロック

25 東野芳明編著「（Ⅱ）象に作品をくくりつけたり……」『つくり手たちとの時間—現代美術の冒険—』岩波書店、1984 年 9 月、p.181



図 2-22
サイ・トゥオンブリ
《untitled》
画布、油彩、クレヨン、鉛筆
256 × 307 cm
1961 年
個人コレクション

の作品は、ドリッピングによって画面全体に均一な表情が与えられているのに対して、トゥオンブリの作品は、画面全体にまばらに絵具が塗られている。かろうじて画面の一体性を確保しているのは、均一なベージュの地である。このことは、ラウシェンバーグの《スキャナー》（図 2-20）に近く、図と地が解離しているということもできるのではない。そして、エクリチュール の提唱者でもあるロラン・バルトは、トゥオンブリの作品について、次のように批評している。

TW（トゥオンブリ）の作品を支配するのは *ductus* である。その規則ではなく、その戯れ、その気紛れ、その探検、その怠惰である。要するに、それは傾斜と草書性しか残らない書である。（中略）

トゥオンブリのキャンバス（または、紙）には、いくつかの要素が、たがいに、余白によって、多くの余白によって隔てられている。この点で、これらの要素はいくらか東洋画に通ずるところがある。しかも、トゥオンブリは、書と絵とをしばしば混在させることでも、東洋画に近いのだ。偶発性——事件——がはっきりと記されている時でも、トゥオンブリのキャンバスは、やはり、完全に隙間のある空間である。そして、それらの隙間は単に造形的な価値だけではない。もっとよく呼吸することを可能にする微妙なエネルギーのようなものだ。キャンバスは、私の中に、哲学者バシュラールが「上昇的」想像力と呼んだものを生み出す。私は空に漂い、空中で呼吸する。これら二つの運動（「投げ出し」と散らばり）に結びつき、トゥオンブリのすべての絵に共通する状態は「希薄」（Rare）である。Rarus とは、ラテン語で、間

隔、あるいは、間隙を有し、まばらで、孔が多く、散らばっているものを意味する。
これこそまさにトゥオンブリの空間である²⁶。

トゥオンブリの作品には、数字やアルファベットが頻繁に書き込まれる。バルトのいうように、描くことと書くことの違いが曖昧であり、抽象絵画のように見えると同時に、書にも見える。そして、彼が制作する作品は物理的に大きいものが多く、壁画のようであるが、各部の関連は殆んど無視されていて、言わば巨大な子供の落書き帳のようでもある。

以上のように、平台型絵画平面は野性的な要素の配置を可能にする。それはつまり、人為的なコントロールの外部にある自然を、部分的に招き入れることを意味するのである。

・小結

本章は、平台型絵画平面の二重の秩序について論じて来た。第1節の「理性的秩序」では、モダニズム＝フォーマリズムについて論じ、第2節の「野性的秩序」では、モダニズム＝フォーマリズムとは異なる、言わば正反対の秩序について考察した。「平台型絵画平面」は、それら二つの水と油のような関係にある秩序同士の並置によって構成されている。

そして「解離」については、科学の分野では、ある分子が-イオンと+イオンに分かれることを電解離と言う。「平台型絵画平面」は、「-（マイナス）」論理としてのモダニズム＝フォーマリズムによる理性的秩序と、水平面にイメージを積層したりランダムに配置する「+（プラス）」論理の野性的秩序が、解離的に共存する絵画平面なのである。

26 ロラン・バルト著、沢崎浩平訳『美術論集』みすず書房、1986年6月、p.92-93、118

第3章 提出作品の解説

本章では、提出作品三点の解説を行うが、その前提となっている事柄について確認しておきたい。

本論文を通じて、ここまで絵画の構造的な部分を中心に論述してきた。第1章の「エクリチュールと横断性」では、透視図法による絵画とラウシェンバーグのコンバイン・ペインティングの比較を通じて、美的対象と日用品、あるいは表象空間と生活空間の横断的關係について論じた。第2章の「平台型絵画平面と解離性」では、一つの絵画平面の中に二つの秩序が並存する解離性について考察した。そして、本章の提出作品の解説についても同様に、手法的側面から議論を進める。それは、本論文の冒頭でも述べたように、何を描くかというよりも、どのように描くかということを重んじるということだが、その理由は、私が絵画制作にあたり直感的なイメージの産出を重視しているからである。しかし、そのことは時に弱さを伴う。本論文の執筆動機は、それを補うための手法について考えることにある。

したがって、以下で作品の解説を行う際にも、描いたイメージが何を意味しているかといったメタファー解説はせず、あくまで技法的、手法的な側面から論じていく。

第1作品 《Untitled》



図3-1

青木健嗣

《Untitled》

上：木枠、布／下：画布、岩絵具、膠、写真の転写

上：130.3 × 130.3 cm／下：50 × 130.3 cm

2013-14 年

本作《Untitled》（図 3-1）は、上下二点の組み合わせからなっている。本作については、上段と下段それぞれについて論述する。

・上段

本作の上半分は、第 1 章「エクリチュールと横断性」に関連している。第 1 章では、透視図法の翻訳的な描画に対して、生活空間に存在するモノやイメージ（ファウンド・オブジェクトやファウンド・イメージ）を直接的に作品要素として多用した、ラウシェンバーグのコンバイン・ペインティングやアッサンブラージュについて論述した。本作の上段は、3×3 の格子になった木枠、絹のように繊細な素材感のポリエステル布、そして、細かいパターン柄が織り込まれたレースカーテンの、計三つの素材の組み合わせでできている。これは日用品に最低限の加工を施して作品化する、コンバイン・ペインティングやアッサンブラージュの影響を受けている。

まず格子状の木枠は、木製パネルの骨組みである。日本画では通常、この骨組にベニヤ板を圧着して成形した木製パネルに、紙をはじめ絹布や綿布を袋張りして絵を描くことが多い。これは襖や屏風など、建具の構造体に似ている（襖や屏風はベニヤ板ではなく、紙を幾重にも重ねた下張りに、本画が張り込まれている）。そして本作は、障子を意識して制作した。



図 3-2
小堀遠州
《忘筌》
17 世紀初頭
孤篷庵

障子は透明のガラス窓とは違い、太陽光を取り込みながら、視線をある程度遮断する。小堀遠州（1579～1647 年）が手がけた、孤篷庵の茶室《忘筌》（図 3-2）などは、そのよ

うな障子の機能によって、借景が効果的に演出されている。《Untitled》（図 3-1）では、そのような障子の半透明性を、別の形に置き換えることを試みた。その結果、絹布に似たボーダーの布と、レースカーテンを作品素材として選択することになった。また木材の格子、布のストライプや規則正しいパターンは、第 2 章第 1 節で論じたフランク・ステラや、アグネス・マーティン（Agnes Martin、1912～2004 年）らの抽象絵画をイメージしている。



図 3-3
アグネス・マーティン
《灰色の石 II》
画布、油彩、金箔
190 × 187 cm
1961 年
個人コレクション

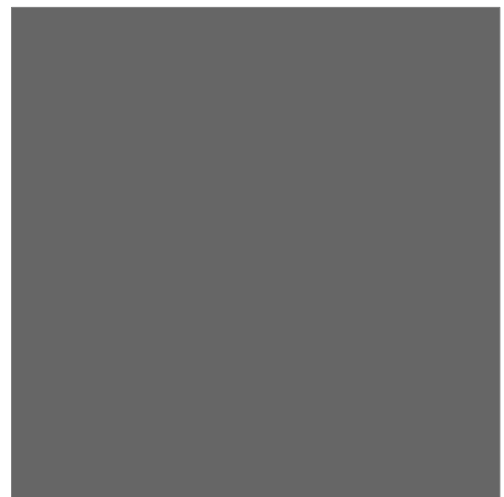


図 3-4
アグネス・マーティン
《Untitled No.4》
画布、アクリル絵具、石膏、グラファイト
183 × 183 cm
1985 年
個人コレクション

マーティンは、《灰色の石 II》（図 3-3）や《Untitled No.4》（図 3-4）のような、静かで理性的な抽象絵画を描き続けた女性画家である。彼女の作品は、参照項を絵画平面自体の平面性と矩形に収斂させる、モダニズム＝フォーマリズム理論との相性が良い。《灰色の石 II》では、金箔が貼られた画面に、無数の小さな四角形が描かれている。自作《Untitled》（図 3-1）に用いたカーテンを手にとった時、頭に浮かんだのが、マーティンのこの作品だった。同様に、自作の穴の空いたボーダー柄の布は、マーティンの《Untitled No.4》（図 3-4）などをイメージしている。《Untitled No.4》では、100 本近い横線が均等な間隔で引かれている。

また、ボーダーの布をバーナーで炙って穴を空けたのは、アルベルト・ブッリ（Albert Burri、1915～1995 年）の作品（図 3-5）から借りたアイディアである。ただし私の作品で

は、穴の空いた布の上に、さらにもう一枚布を被せてある。また、空いた穴の偶然のような形や、不規則に空いた穴のバランスは、第2章第2節の「野性的秩序」を意識したものである。



図3-5
アントニオ・ブッリ
《プラスチックの燃焼》
プラスチック
149.5 × 248.8 cm
1964 年
ポンピドゥー・センター

・下段

上段のファウンド・オブジェクトに対して、下段は絵画である。火の写真を転写した綿布に、後から色彩を施している。本作に使用した写真は、予めモノクロームに加工したものに、その上からエアブラシと刷毛で、彩度の高い絵具を塗布している。この二段階の行程が、「平台型絵画平面」の様態を示すために必要だと考えたからであり、それは第2章第2節の「積層するイメージ」として、写真の層と絵具の層を重ねて見せたものである。

本作全体としては、モノ性の強い上段と、イメージ性の強い下段、あるいは色彩を制限した上段と、微彩色の下段を対比した構成になっている。

第2作品 《Untitled》



図 3-6

青木健嗣

《Untitled》

画布、岩絵具、水干絵具、墨、膠、アクリルメディウム、アクリル絵具

168 × 136 cm

2013-14 年

・額縁と絵画

グリーンバークやフーコーが指摘するように、15世紀以来の透視図法による西欧絵画は、支持体である壁、木の板、キャンバス、紙などを覆い隠すようにイメージを描くのが伝統的だった。透視図法では、物理的には平らでしかない支持体の向こう側（内側）に、表象空間の広がりや虚構されるためだ。第1章ではその透視図法を批判的に捉え、ラウシェンバークのコンバイン・ペインティングとの比較を行った。コンバイン・ペインティングでは、イメージを構成する要素として生活空間に存在する物品が貼付けられ、画面は支持体の向こう側ではなくこちら側の空間と関連している。

自作の《Untitled》（図3-6）は、コンバイン・ペインティングのように椅子や梯子を貼付けている訳ではないが、ある部分では共通する絵画観を抱えている。具体的には、額縁を付けず、絵画をオブジェとして空間に配置する方法である。これを、日本画と比較して見てみよう。

1905年、横山大観（1868～1958年）と菱田春草（1874～1911年）は、『絵画について』と題された文章を発表している。その中には、以下のような文章が記されている。

（中略）活ける芸術は死せる調度となり、絵画の独立を奪ひて掛軸屏風の装飾と爲し、建築の手足となし、習慣の奴隷となして了らんとする悲運に候。

茲に於て芸術の自由は全く剥奪され、徒に床間の形状に縛せられ、香炉花瓶の位置に動かされ、一片の茶味を以て五彩絢爛の天地を蔽ひ去られんとす¹。

掛軸や屏風は居住空間の装飾であり、周囲との関係の中で活きるのに対して、絵画はそれらから独立＝自律するものだという大観と春草のこの考えは、近代以降の新たな概念である「美術」と「日本画」が分ち難く結びついていることを示している。近世までは、仏教寺院や神社などの宗教施設や、平安期の寝殿造、近世に完成した書院造など、歴史的建築様式に付随する調度品にこそ本格的な絵が施されていた。例えば、図3-7にみられるような書院の襖絵や障壁画などが、その典型である。このことは、日本に限らず西洋においても同様であり、例えばミケランジェロ（Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni、1475～1564年）が手がけた《最後の審判》（図3-8）も、バチカン宮殿内のシスティーナ礼拝堂の壁に描かれている。

1 横山大観、菱田春草著「絵画について」青木茂編著『明治日本画史料』中央公論美術出版、1991年、p.279

それに対して近代以降は、調度品ではない自立した絵画として描かれるようになったことを意味している。大観や春草など明治期の日本画家は、その「絵画」の新たな形式を導入したのだった。その際に必要だったのが、透視図法と額縁ではなかったかと私は考えている。



図 3-7
《白書院》
17 世紀前半、江戸前期
西本願寺

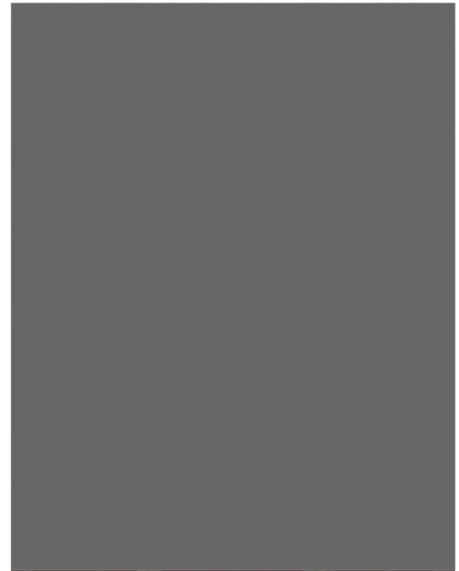


図 3-8
ミケランジェロ・ブオナローティ
《最後の審判》
フレスコ
1370 × 1220 cm
1535-41 年
バチカン宮殿、システィーナ礼拝堂

・額縁と透視図法

玉蟲敏子も指摘するように、大観や春草が掛軸や屏風などの形式を放棄したかと言えば、決してそうではなく、むしろ日本的なものとして積極的に採用していた²。つまり、掛軸や屏風などの形式と絵画は、矛盾するものではないと考えられていたことになる。その理由として考えられるのは、例えば掛軸の表具と絵画の額縁が、類似するものとして捉えられたのではないかと、ということだ。特にそれは、第 1 章第 1 節で取りあげた大観の《村童観猿翁》（図 1-5）や、川合玉堂（1873～1957 年）の《二日月》（図 3-10）のように、透視

2 玉蟲敏子著「<かざり>と<つくり>と絵画の位相」『講座 日本美術史 5—<かざり>と<つくり>の領分』東京大学出版会、2005 年 10 月、p.97

図的な絵画空間と、掛幅形式を組み合わせた作品に認められるのではないか。つまり掛幅や屏風に用いられる表具は、室内空間を装飾したり格式を整えるものであると同時に、生活空間と表象空間を分節する役目も果たすようになったのではないだろうか。私自身の卒業制作《The Moment》（図 1-1）も、東山魁夷の《道》（図 1-6）と同様、額装による絵画作品である。額縁は、内的空間と外的空間を切り分ける装置であり、絵画の物理的な側面を覆い隠すことで、透視図法によるイリュージョンのリアリティーを高める効果があるのだと考えられる。



図 3-10
川合玉堂
《二日月》
絹本、墨画淡彩
86.4 × 139.0 cm
1907 年
東京国立近代美術館

・額縁の除去

それに対して、ステラの《アルミニウム・ペインティング》（図 3-11）は額装されていない。アルミニウム塗料で描かれたストライプの模様によって、画面の平面性が強調され、キャンバスの矩形が所々欠けたような形態へと修正されていることによって、ステラの絵画は、一枚の分厚い板のように見える。

自作の《untitled》（図 3-1）も、ステラの絵画と同様に額装せず、一点のモノとして見えるように意図した。画面の周囲にある約 3cm の塗り残しは、支持体を明らかにすることと、絵画の側面との連続性を強調するためにある。ラウシェンバーグの《ベッド》（図 1-22）や《冬のプール》（図 1-23）では、現物の椅子やブランケットがそのまま画面に張り付けられ、透視図のように壁の向こうに三次元の空間が虚構されるのではなく、壁を含めたこちら側の三次元空間に対象が置かれている。そのことは、ステラの《アルミニウム・ペインティング》（図 3-11）にも共通しており、壁に対して直角な面＝絵画の側面が暗示

されていることが重要だと考えた。



図 3-11
フランク・ステラ
《アルミニウム・ペインティング》
画布、アルミニウム塗料
1959-61 年
ニューヨーク、レオ・キャステリ・
ギャラリーでの展示風景

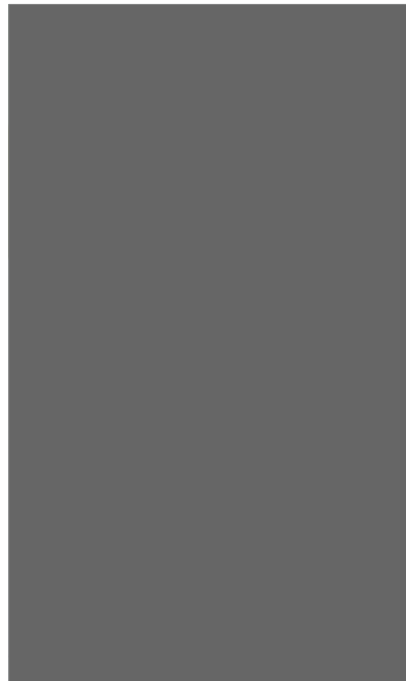


図 3-12
ドナルド・ジャッド
《untitled (stack)》
メッキ加工された鉄、ラッカー
各 22.8 × 101.6 × 78.7 cm
1967 年
ニューヨーク近代美術館

更に、ミニマリズム（Minimalism）の代表的作家であるドナルド・ジャッド（Donald Judd, 1928～1994 年）の作品も参考にしている。彼は 1965 年に発表した『スペシフィック・オブジェクト（Specific Objects）』という論考の中で、ラウシェンバーグの《モノグラム》（図 1-21）などに言及しながら、当時制作されはじめた絵画作品に共通する特徴を、

絵画とも彫刻とも言えない「特殊な対象物」と定義している³。そのジャッドによる

《untitled (stack)》（図 3-12）は、金属加工業者に外部発注することで制作された作品である。ラウシェンバーグのコンバイン・ペインティングやケリーの《アルミニウム・ペインティング》（図 3-11）と共通するのは、美術館を表象空間として扱っていることだ。

つまり、額縁をつけない絵画は、それ自体が外的な広がりをもったモノでありながら、同時に表象空間（展示空間）の内部に存在する対象物でもあるという、二重性を獲得すると私は考える。そのことは、ジャッドの《untitled (stack)》（図 3-12）のように、工業製品であり彫刻でもあるという、文脈の横断性を保つ。自作もそのような意図のもとに額縁を外している。

・第2章との関係

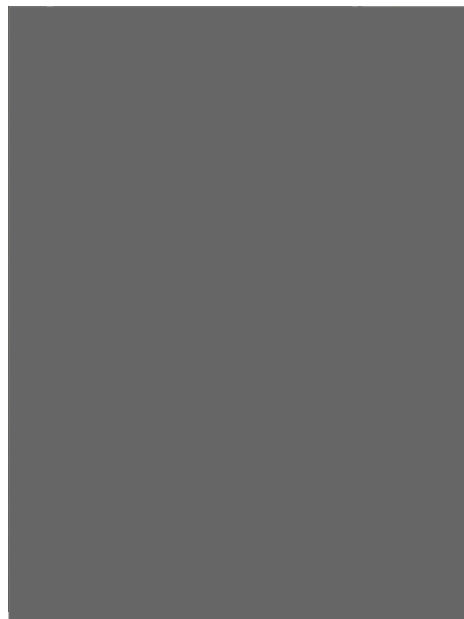


図 3-13
バーネット・ニューマン
《十字架の道行 12 番》
画布、油彩
198.2 × 152.5 cm
1965 年
ワシントン国立美術館

そして次に、第2章との関連について解説していきたい。第2章では、レオ・スタインバーグが提唱した「平台型絵画平面」を、「解離」という言葉を使って論述した。解離とは、一つの絵画平面が異質な二つの秩序によって成り立っていることであり、一つが理性的秩序、もう一つが野性的秩序である。第2章第1節で論じた理性的秩序とは、モダニズム＝フォーマリズムのことであり、自作《Untitled》（図 3-6）は、バーネット・ニューマ

3 Thomas Kellein, “Donald Judd: Early Work, 1955-1968”, New York: D.A.P., 2002, p.94

ンの《十字架の道行 12 番》（図 3-13）のような作品を参照している。画面全体を統轄する色面や直線などの幾何学的な要素は、絵画面の矩形と関連させながら縁取り、また平面性を強調するために、例えば右下の黒い絵具の垂れなどによって、周囲の白く塗り残した部分が額縁ではなく、隅まで平らであることを示そうと試みている。

また、画面左側のドローイングの要素は、野性的秩序と関連しており、絵というより書からの影響によるものである。特に、中国の盛唐期（8 世紀）に興った狂草体を知り、第 2 章で論じたサイ・トゥオンブリとの繋がりもあることから、興味を抱いたものである。書には大きく分けて、楷書体、行書体、草書体の三つの書体が存在している。楷書体は三つの中で、もっとも明晰で堅い字体であり、正式な公的文書なども楷書体の場合が多い。行書体は楷書体に比べて柔らかい書体であり、手紙などに用いられることが多い。また草書体は、行書体よりもさらに崩れた走り書きに近い書体で、省略も頻繁に起こるため、読み手によっては何が書かれているか分からない場合もある。そして狂草体は、草書体がさらに崩れた書体であり、文字かどうか分からないほど、殴り書きに近い作品も存在している。



図 3-14
懷素
《自叙貼》
紙、墨
28.3 × 755 cm
777 年
故宮博物院、台北

先述した通り、狂草体は 8 世紀頃の唐で発明されたもので、当時の有名な書家として、張旭や懷素を挙げることが出来る。私にとっては、懷素の《自叙貼》（図 3-14）に惹かれたことが、狂草体に興味を抱くきっかけとなった。所々は落書きの様でもあり、全体のバランスも心地よいと感じた。

さらに自作では、この狂草体の他に、葦手絵も参考にしている。図 3-15 の《渡唐天神》

は、江戸中期の禅僧、白隠慧鶴（1686~1769 年）の墨跡である。画面中央右手の人物は、文字を使って描かれており、和歌として読むことも可能だ。葦手絵は、こうした文字絵あるいは絵文字の一種であり、少なくとも平安時代から存在した⁴。白隠が残した葦手絵には、「へのへのもへじ」などもあり、私自身も幼少期に同様の文字遊びをした記憶がある。

もう一度、ニューマンの作品と狂草や葦手絵を比べてみると、その違いは明白である。ニューマンの抽象画は、厳密に理性的ということができし、狂草体などは野性的というに相応しいと考える。それら二つを対比的に用いて、静／動、必然的／偶然的といった二極的な形態美を混在させて、一つのイメージをつくることが本作の課題であった。

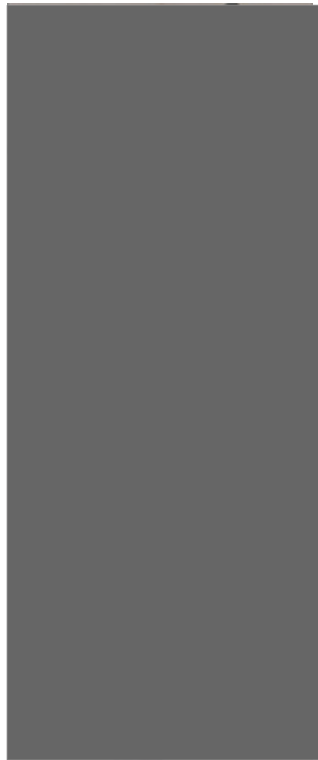


図 3-15
白隠
《渡唐天神》
18 世紀
紙、墨
263.4 × 108.4 cm
選佛寺

4 『源氏物語絵巻』蓬生などには、葦手と呼ばれる絵文字が見られる。漢字や仮名が、自然の景物に紛れるように書かれており、物語や歌の寓意になっている場合もある。この他にも、伝藤原公仁「葦手切」のように、仮名そのものが鳥や葉の形に装飾されているものも書かれた。ただし、文献上の「葦手」が、和歌の散らし書きのような形式を指していると考えられる部分もあり、その正確な意味ははっきりしていない。

『書の総合事典』柏書房、2010 年 10 月、p.501

・ 第3 作品 《Untitled》



図 3-16

青木健嗣

《Untitled》

画布、岩絵具、アクリルメディウム、アクリル絵具

190 × 142.5 cm

2014 年

第3作品《Untitled》（図3-16）は、第2作品と同様、第2章で論じた「平台型絵画平面」を強く意識して制作した作品である。平台型絵画平面は、モダニズム＝フォーマリズムの理性的秩序と、それとは異なる野性的秩序が解離的に共存する絵画平面である。その二重性を、地と図の関係として論じる。

・地と図

近世以前の古典美術には、地と図が分かれて見える作品が数多く存在する。《西本願寺三十六歌仙 重之集》（部分）（図3-17）はその一例であり、地の絵に図としての書が重なっているように見える。正確には、絵画よりも本や書画に分類されるかもしれないが、書の添えものとして絵が施されているようには見えず、絵画の範疇でも鑑賞可能な作品だと考える。



図3-17
《西本願寺三十六歌仙 重之集》（部分）
1110年頃 平安時代
西本願寺



図3-18
尾形光琳
《燕子花図屏風》（右隻）
金地彩色
150.9 × 338.8 cm
1701-04年頃
根津美術館

まず背景となっている絵は、中央に舟と植物、その両脇に波と鳥が装飾的に描かれており、その上に——絵画でいえば前景のように——和歌が書かれている。この作品での絵と書の関係は、視覚的には、装飾と和歌が調和的であると同時に、対比的な関係性を持って

いる。それは、絵と書というだけでなく、少し淡い色調の地とモノクロームの図、またペインティングの地とドローイングの図を、重ね合わせたものと捉えることもできる。他にも、尾形光琳（1658～1716年）の《燕子花図屏風》（図3-18）では、金箔地に燕子花が描かれており、視覚的に、地と図の差異が明確であると言える。

第3作品の《Untitled》（図3-16）は、《西本願寺三十六歌仙 重之集》（図3-17）や《燕子花図屏風》（図3-18）に見られる、地と図の関係を、平台型絵画平面という概念を通して置き換えることを試みた作品である。ここでは、地はできるだけ抑揚のない白で仕上げ、これ以上還元できない絵画の平面性を暗示することを心掛けた。これはモダニズム＝フォーマリズムと関係しており、《燕子花図屏風》では金地が用いられているのに対して、自作の《Untitled》ではニュートラルな白を選んでいる。そして図の部分は、外部環境の表象を受容し、イメージを制作することを試みた。これは、第2章第2節で論じた野性的秩序と関連している。

・パターンと偶然性

《西本願寺三十六歌仙 重之集》（図3-17）や《燕子花図屏風》（図3-18）においても、外部の自然環境から抜き出されたイメージが描かれている。《西本願寺三十六歌仙 重之集》で特に気になったのは、背景に描かれた波の紋様化したイメージであり、《燕子花図屏風》（図3-18）では、燕子花が型染めのように繰り返し表現されていることに着目した。

第3作品の《Untitled》では、図として、花柄のファブリックのようなパターンを描いている。私達が生活する環境を連想させるためである。また、透視図法の絵画のように、どこかの部屋に置かれた布として描くのではなく、布の一枚性と絵画の一枚性が同調するように描いた。それは、布の平面性と絵画の平面性を擦り合わせることであり、第2章で論じた平台型絵画平面の特徴を生かすことにも繋がる。そして花柄のパターンには、第1作品（図3-1）と同様、所々に穴が空き、もしくは部分的な破綻が含まれるように、白い塗に残しや絵具の滲みが加えられている。

図の部分に施した塗に残しや絵具の滲みは、パターンの規格的なイメージとは異なり、偶然のような配置や表情となるように心掛けた。偶然性とは、必然性の対義語であり、第2章第2節の2項目で論じた、「自然的生成」と関係する。第3作品は、ラウシェンバークのマニフェストである「ランダム・オーダー」や、トゥオンブリーの落書きのような絵画から影響を受けおり、規則的なパターンに対して、塗に残しや滲みを加えることで、モダニズム＝フォーマリズムの理性的秩序とは異なる、野性的秩序を表そうと考えた。

以上のように、第3作品は、《西本願寺三十六歌仙 重之集》（図3-17）や《燕子花図屏風》（図3-18）のような近世以前の美術を、私なりの視点で再解釈し、第2章で論じた「平台型絵画平面」を下敷きに制作したものである。

結語

本論文は、手法や技法に焦点を当てながら論述してきた。第1章の「エクリチュールと横断性」では、透視図法やピカソのパピエ・コレと、ラウシェンバーグのコンバイン・ペインティングを比較し、美的対象でありながら日用品でもあるという、文脈横断的な対象性と、それによるイメージの豊かさについて考察した。そしてそれは、表象空間と生活空間が二重化する場において際立つことも指摘した。第2章の「「平台型絵画平面」と解離性」では、絵画平面の構造について論述した。「平台型絵画平面」の解離性とは、モダニズム＝フォーマリズムの理性的秩序と、それとは異質な野性的秩序が並存することであり、「平台型絵画平面」は、その二重の秩序をもつことを指摘した。そして第3章では、第1章第2章を踏まえて自作についての解説を行った。

また、特に第2章と関わることであるが、本論文と提出作品で重視したのは、日本画におけるモダニズムと、それ以降の在り方を考えることであった。私は学部生の頃、モダニズム絵画の影響を受けており、実際に日本画の領域でも、抽象画の理論は部分的であったとしても導入されていると思う。そして、その先にどのような発展があり得るのかを考えた結果、ラウシェンバーグに辿り着いたのだった。

さらに彼の作品は、別の疑問を解く鍵になりうると考えるようになった。それは序でも述べた、日本画における純粋美術と生活美術の関係性である。彼の作品は、その両方を取り込むことに成功している。私は日本画にも、純粋美術と生活美術が同居していると考えて来たのだが、その関係がよく分からなかった。その理由としては、純粋美術と生活美術の二文法に、東洋と西洋の二文法が絡みあって、複雑になっているからではないかと考えた。そこで本論文では、思い切って東洋と西洋の問題には触れずに論点を設定したのだが、今後は、東洋／西洋の問題についても考慮に入れながら、作品制作と論考を深めていきたいと思う。

参考文献

序

- ・東浩紀著『動物化するポストモダン オタクから見た日本社会』講談社、2001年11月

第1章

- ・『広辞苑 第六版』、岩波書店、2008年1月
- ・ロラン・バルト著、石川美子訳『零度のエクリチュール』みすず書房、2008年4月
- ・ジャック・デリダ著、林好雄訳『声と現象』筑摩書房、2005年6月
- ・東浩紀著『存在論的、郵便的 ジャック・デリダについて』新潮社、1998年10月
- ・ジャック・デリダ著、高橋允昭訳「署名、出来事、コンテクスト」『有限責任会社』法政大学出版局
- ・ロザリンド・クラウド著、石田和子訳「ラウシェンバーグ、具体化されたイメージ〈2〉」『美術手帖』第524号、美術出版社、1984年4月
- ・エルヴィン・パノフスキー著、木田元、川戸れい子、上村清雄訳『〈象徴形式〉としての遠近法』筑摩書房、2009年2月
- ・レオン・バッティスタ・アルベルティ著、三輪福松訳『絵画論』中央公論美術出版、2011年10月
- ・Gottfried Boehm, “Die Wiederkehr der Bilder”, in : Was ist ein Bild?, hrsg. v. G. Boehm, München, 1994
- ・Rosalind E. Krauss, , “Rauschenberg and the Materialized Image”, in OCTOBER FILES 4: Robert Rauschenberg, The MIT Press, December 2002
- ・John Golding, “Cubism: A history and an Analysis, Third Edition”, Harvard University Press, November 1988
- ・河本真理著『切断の時代—20世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ、2007年1月
- ・クレメント・グリーンバーグ著、藤枝晃雄編訳「コラージュ」『グリーンバーグ批評撰集』勁草書房、2005年4月
- ・ロザリンド・クラウド著、小西伸之訳「ピカソの名において」『オリジナリティと反

復』リプロポート、1994年11月

・レオ・スタインバーグ著、林卓行訳「他の批評基準〈3〉」『美術手帖 3/97』美術出版社、1997年3月

・神吉敬三、馬渕明子訳「証言: ピカソ」『ピカソ全集 3: キュビスムの時代』講談社、1982年1月

・ナタリー・エニック著、佐野泰雄訳『芸術家の誕生—フランス古典主義時代の画家と社会』岩波書店、2010年10月

・William C Seitz, “The Art of Assemblage”, The Museum of Modern Art, 1961

・Allan Kaprow, “Assemblages, Environments and Happenings”, H. N. Abrams, 1966

・ベンジャミン・H・D・バックロー著、篠田達美訳「アンディ・ウォーホルの表層芸術：1956–1966年」『ウォーホル画集』、リプロポート、1990年10月

・ペーター・ビュルガー著、浅井健二郎訳『アヴァンギャルドの理論』ありな書房、1987年7月

・The Art of Assemblage: A Symposium, in “Essay on Assemblage”, ed. James Leggio and Helen M. Franc, Studies in Modern Art Vol.2, The Museum of Modern Art, 1992

・ロザリンド・クラウス著、石田和子訳「ラウシェンバーグ、具体化されたイメージ〈1〉」『美術手帖』第522号、美術出版社、1984年2月

・東野芳明編著「(Ⅱ) 象に作品をくくりつけたり……」『つくり手たちとの時間—現代美術の冒険—』岩波書店、1984年9月

・岡倉天心著、村岡博訳『茶の本』岩波書店、1961年

第2章

・レオ・スタインバーグ著、林卓行訳「他の批評基準〈1〉」『美術手帖 1/97』美術出版社、1997年1月

・クレメント・グリーンバーグ著、藤枝晃雄編訳「モダニズムの絵画」『グリーンバーグ批評撰集』勁草書房、2005年

・クレメント・グリーンバーグ著、藤枝晃雄編訳「抽象表現主義以降」『グリーンバーグ批評撰集』勁草書房、2005年

・マイケル・フリード著、川田都樹子、藤枝晃雄訳「芸術と客体性」『批評空間（第2期臨時増刊号）モダニズムのハード・コア—現代美術の地平—』、太田出版、1995年3月

- ・ ミシェル・フーコー著、阿部崇訳『マネの絵画』筑摩書房、2006年12月
- ・ クレメント・グリーンバーグ著、藤枝晃雄編訳「イーゼル絵画の危機」『グリーンバーグ批評撰集』勁草書房、2005年
- ・ Michel Fried, “Three American Painters : Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella” 1965
- ・ Robert Rauschenberg, “Random Order”, in Location 1, New York, no.1(spring 1963)
- ・ ジョン・ケージ著、柿沼敏江訳『サイレンス』水声社、1996年4月
- ・ ロラン・バルト著、沢崎浩平訳『美術論集』みすず書房、1986年6月

第3章

- ・ 横山大観、菱田春草著「絵画について」青木茂編『明治日本画史料』中央公論美術出版、1991年
- ・ 玉蟲敏子著「〈かざり〉と〈つくり〉と絵画の位相」『講座 日本美術史 5—〈かざり〉と〈つくり〉の領分』東京大学出版会、2005年10月
- ・ Thomas Kellein, “Donald Judd: Early Work, 1955-1968”, New York: D.A.P., 2002
- ・ 『書の総合事典』柏書房、2010年10月

図版引用文献一覧

第1章

・図 1-2 レオナルド・ダ・ヴィンチ、《最後の晩餐》、1494-98 年、バチカン教皇庁
ピエトロ・C. マラーニ、ピニン・ブランビッラ・バルチャーロン著、村上能成訳
『LEONARDO 最後の晩餐』ニュートンプレス、2000 年 7 月、p.99

・図 1-3 アルブレヒト・デューラー、《測定教義》、1525 年、ベルリン版画素描館
フェデュア・アンツェレフスキー著、前川誠郎、勝國興訳『デューラー 人と作品』、岩波
書店、1982 年 2 月、p.245

・図 1-4 ラファエロ・サンティ、《アテナイの学堂》、1510-11 年、バチカン教皇庁
クリストフ・テーネス著、Kazuhiro Akase 訳『ラファエロ』タッシェン・ジャパン、2006
年 9 月、p.40-41

・図 1-5 横山大観、《村童観猿翁》、1893 年、東京芸術大学大学美術館
大智経之監修『横山大観 第1巻 明治』大日本絵画工芸美術、1979 年 7 月、p.22-24

・図 1-6 東山魁夷、《道》、1950 年、東京国立近代美術館
東山魁夷著『東山魁夷全作品集』求龍堂、2004 年 1 月、p.79

・図 1-7 マルセル・デュシャン、《（1）落下する水、（2）照明用ガス、が与えられた
とせよ》、1946-66 年、フィラデルフィア美術館
ジャニス・ミンク著、Kyoko Hasegawa 訳『マルセル・デュシャン』タッシェン・ジャパン、
2001 年 6 月、p.85、87

・図 1-8 ロバート・ラウシェンバーグ、《小さな判じ絵》、1956 年、ロサンゼルス現代
美術館
Robert Rauschenberg, Paul Shimmel, Thomas E. Crow, Pontus Hulten, “Robert Rauschenberg:
Combines”, Steidl, March 2006, p.65

・図 1-9 本阿弥光悦筆、伝俵屋宗達下絵、《色紙貼付桜山吹図屏風》（左隻）、1605 年頃、東京国立博物館

古田亮、中村麗子編集『琳派 RIMPA』東京国立近代美術館、2004 年 8 月、p.74-75

・図 1-10 パブロ・ピカソ、《アヴィニョンの娘たち》、1907 年、ニューヨーク近代美術館

ジュゼップ・パラウ・イ・ファブレ著、神吉敬三、大高保二郎、安發和彰、岡村多佳夫、木下亮訳『ピカソ キュビズム 1907-1917』平凡社、1996 年 9 月、p.39

・図 1-11 ジョルジュ・ブラック、《ポルトガル人》、1911-12 年、バーゼル美術館

レイモン・コニャ著、山梨俊夫訳『世界の巨匠シリーズ: BRAQUE』美術出版社、1980 年 2 月、p.92-93

・図 1-12 パブロ・ピカソ、《籐椅子のある静物画》、1912 年、ピカソ美術館

ジュゼップ・パラウ・イ・ファブレ著、神吉敬三、大高保二郎、安發和彰、岡村多佳夫、木下亮訳『ピカソ キュビズム 1907-1917』平凡社、1996 年 9 月、p.245

・図 1-13 パブロ・ピカソ、《ヴァイオリン》、1912 年、ポンピドゥー・センター

ジュゼップ・パラウ・イ・ファブレ著、神吉敬三、大高保二郎、安發和彰、岡村多佳夫、木下亮訳『ピカソ キュビズム 1907-1917』平凡社、1996 年 9 月、p.298

・図 1-14 パブロ・ピカソ、《シュズの瓶とグラス》、1912 年、ワシントン大学付属美術館

ニール・コックス著、田中正之訳『キュビズム』岩波書店、2003 年 4 月、p.1

・図 1-15 マルセル・デュシャン、《泉》、1917 年（紛失）

西武美術館、高輪美術館編集『マルセル・デュシャン展』リプロポート、1981 年 8 月、p.149

・図 1-16 マルセル・デュシャン、《自転車の車輪》、1913 年（紛失）

西武美術館、高輪美術館編集『マルセル・デュシャン展』リプロポート、1981 年 8 月、

p.141

・図 1-17 ロバート・ラウシェンバーグ、《コカ・コーラ・プラン》、1958 年、ロサンゼルス現代美術館

Robert Rauschenberg, Susan Davidson, Tricia Brown, Ruth E.Fine, Billy Kluver, Julie Martin, Rosalind E. Krauss, “*Robert Rauschenberg: A Retrospective*”, Guggenheim Museum Pubns, October 1997, p.130

・図 1-18 アンディ・ウォーホル、《ブリロ・ボックス》、1964 年、ニューヨーク近代美術館

Kynaston Mcshine, “*Andy Warhol: A Retrospective*”, The Museum of Modern Art, Bullfinch Press, February 1989, p.199

・図 1-19 ドナルド・ジャッド、《Untitled》、1966 年、シカゴ美術研究所

David Raskin, “*Donald Judd*”, Yale University Press, November 2010, p.64

ジェイムズ・マイヤー編集、小坂雅之訳『ミニマリズム』ファイドン、2011 年 5 月、p.89

・図 1-20 サルバドール・ダリ、《引き出しのついたミロのヴィーナス》、1936 年、シカゴ美術研究所

ロベール・デシヤルヌ、ジル・ネレ著、Kazuhiro Akase 訳『ダリ全画集（I）』タッシェン・ジャパン、2007 年 8 月、p.279

・図 1-21 ロバート・ラウシェンバーグ、《モノグラム》、1955-59 年、ストックホルム美術館

Robert Rauschenberg, Paul Shimmel, Thomas E. Crow, Pontus Hulten, “*Robert Rauschenberg: Combines*”, Steidl, March 2006, p.135

・図 1-22 ロバート・ラウシェンバーグ、《ベッド》、1955 年、ニューヨーク近代美術館

Robert Rauschenberg, Susan Davidson, Tricia Brown, Ruth E.Fine, Billy Kluver, Julie Martin, Rosalind E. Krauss, “*Robert Rauschenberg: A Retrospective*”, Guggenheim Museum Pubns, October 1997, 115

・図 1-23 ロバート・ラウシェンバーグ、《冬のプール》、1959 年、メトロポリタン美術館

Robert Rauschenberg, Susan Davidson, Tricia Brown, Ruth E. Fine, Billy Kluver, Julie Martin, Rosalind E. Krauss, “*Robert Rauschenberg: A Retrospective*”, Guggenheim Museum Pubns, October 1997, p.140

・図 1-24 ジョージア・オキーフ、《月への梯子》、1958 年、ホイットニー美術館
ドリス・ブライ著、木幡和枝訳『イン・ザ・ウェスト』リプロポート、1990 年 3 月、P.84

・図 1-25 ロバート・ラウシェンバーグ、《三度目の絵画》、1961 年、個人コレクション
Robert Rauschenberg, Paul Shimmel, Thomas E. Crow, Pontus Hulten, “*Robert Rauschenberg: Combines*”, Steidl, March 2006, p.156

・図 1-26 ロバート・ラウシェンバーグ、《ブラック・マーケット》、1961 年、ルートヴィヒ美術館
Robert Rauschenberg, Paul Shimmel, Thomas E. Crow, Pontus Hulten, “*Robert Rauschenberg: Combines*”, Steidl, March 2006, p.153

・図 1-27 千利休、《待庵》、1582-1606 年、妙喜庵
根岸照彦著『茶室の解明』建築史料研究社、2001 年 11 月、p.24

第 2 章

・図 2-1 フランクリン・プリンティング・プレス、1725-26 年
Ralph Frasca, “*Benjamin Franklin's Printing Network: Disseminating Virtue in Early America*”, University of Missouri Press, January 2006, p.34

・図 2-2 ヒューレット・パッカード社、Scitex FB10000、2013 年
『HP Scitex FB10000 インダストリアルプレス』ヒューレット・パッカード社のプレスリリースの表紙から転載、2013 年 12 月

・図 2-3 フランク・ステラ、《旗を高く掲げよ》、1959 年、ホイットニー美術館

Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit, “Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism”, Thames&Hudson (2nd Edition) , November 2011, p.447

・図 2-4 長谷川等伯、《松林図屏風》、16 世紀、東京国立博物館

中島純司著『日本美術絵画全集 第十巻 長谷川等伯』集英社、1979 年 6 月、p.2-3

・図 2-5 エドゥアール・マネ、《草上の昼食》、1862-63 年、オルセー美術館

ジル・ネレ著、Nozomi Jimbo 訳『マネ』タッシェン・ジャパン、2004 年 9 月、p.24-25

・図 2-6 ジャクソン・ポロック、《One：ナンバー 31, 1950》、1950 年、ニューヨーク近代美術館

Kirk Varnedoe “*Jackson Pollock*”, The Museum of Modern Art, June 2002, p.277-278

・図 2-7 ポロック、ドリッピング絵画の制作風景

Kirk Varnedoe “*Jackson Pollock*”, The Museum of Modern Art, June 2002, p.94

・図 2-8 ヨハネス・フェルメール、《絵画芸術》、1666 年頃、ウィーン美術史美術館

ジル・アイヨー、アルバート・ブランケルト、ジョン・モンティティアス著、巖谷國土、真崎隆治、小林頼子、鈴木杜幾子、朝比奈弘治訳『フェルメール画集』リブレポート、1991 年 8 月、p.125

・図 2-9 マーク・ロスコ、《ナンバー 14》、1960 年、サンフランシスコ近代美術館

林寿美著『マーク・ロスコ』河村記念美術館、2009 年 3 月、p.111

・図 2-11 アド・ラインハート、《抽象絵画》、1963 年、ニューヨーク近代美術館

William Rubin, Yve-Alain Bois, “*Ad Reinhardt*”, Rizzoli New York, 1991, p.100

・図 2-12 バーネット・ニューマン、《英雄にして崇高なる人》、1950-51 年、ニュー

ヨーク近代美術館

Richard Shiff, Carol Mancusi-Ungaro, Heidi Colsman-Freyberger, “*Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*”, Yale University Press, October 2004, p.228-229

・図 2-13 ロバート・ラウシェンバーグ、《ダンテ『神曲』地獄篇 第三十一歌
マールボルジェの穴 巨人の群れ》、1961 年、ニューヨーク近代美術館

Robert Rauschenberg, Susan Davidson, Tricia Brown, Ruth E.Fine, Billy Kluver, Julie Martin,
Rosalind E. Krauss, “*Robert Rauschenberg: A Retrospective*”, Guggenheim Museum Pubns, October
1997, p.165

図 2-14 ロバート・ラウシェンバーグ、《柿》、1964 年、個人コレクション

Roni Feinstein, “*Robert Rauschenberg: The Silkscreen Paintings, 1962-64*”, Whitney Museum of
American Art, New york, March 1991, p.101

図 2-15 ロバート・ラウシェンバーグ、《回顧 I 》、1964 年、個人コレクション

Roni Feinstein, “*Robert Rauschenberg: The Silkscreen Paintings, 1962-64*”, Whitney Museum of
American Art, New york, March 1991, p.106

図 2-16 ラウシェンバーグ、シルクスクリーン・ペインティングの制作風景

Robert Rauschenberg, Susan Davidson, Tricia Brown, Ruth E.Fine, Billy Kluver, Julie Martin,
Rosalind E. auss, “*Robert Rauschenberg: A Retrospective*”, Guggenheim Museum Pubns, October
1997, p.154-155

図 2-17 アンディ・ウォーホル、《ダブル・エルヴィス》、1963 年、ニューヨーク近代美
術館

George Fei, “*Warhol: Paintings and Sculpture 1961-1963 - Volume 01: The Andy Warhol
Catalogue Raisonné*”, Phaidon Press, March 2002 p.367

図 2-18 リチャード・プリンス、《ワシントン・ナース》、2002 年、個人コレクション

Nancy Spector, “*Richard Prince*”, Solomon R Guggenheim Museum, October 2007, p.222-223

図 2-20 ロバート・ラウシェンバーグ、《スキャナー》、1963 年、サンフランシスコ近代美術館

Robert Rauschenberg, Susan Davidson, Tricia Brown, Ruth E.Fine, Billy Kluver, Julie Martin, Rosalind E. Krauss, “*Robert Rauschenberg: A Retrospective*”, Guggenheim Museum Pubns, October 1997, p.178

図 2-21 ロバート・ラウシェンバーグ、《判じ絵》、1955 年、ニューヨーク近代美術館

Robert Rauschenberg, Susan Davidson, Tricia Brown, Ruth E.Fine, Billy Kluver, Julie Martin, Rosalind E. Krauss, “*Robert Rauschenberg: A Retrospective*”, Guggenheim Museum Pubns, October 1997, p.117

図 2-22 サイ・トゥオンブリ、《Untitled》、1961 年、個人コレクション

Christine Stotz, Heiner Bastian, “*Cy Twombly: Catalogue Raisonne of The Paintings*”, Schirmer, Mosel Verlag GmbH, January 1998, p.74-75

第 3 章

・図 3-2 小堀遠州、《忘筌》、17 世紀初頭、孤篷庵

中村昌生編著『座敷と露地』日本アートセンター、1978 年 3 月、p.93-94

・図 3-3 アグネス・マーティン、《灰色の石 II》、1960 年、個人コレクション

ジェイムズ・マイヤー編集、小坂雅之訳『ミニマリズム』ファイドン、2011 年 5 月、p.56

・図 3-4 アグネス・マーティン、《Untitled》、1985 年、個人コレクション

ジェイムズ・マイヤー編集、小坂雅之訳『ミニマリズム』ファイドン、2011 年 5 月、p.172

・図 3-5 アルベルト・ブッリ、《プラスチックの燃焼》、1964 年、ポンピドゥー・センター

Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, “*Formless: A User's Guide*”, Zone Books, New York, 1997, p.29

・図 3-7 《白書院》、17 世紀前半（江戸時代）、西本願寺
『秘寶 西本願寺』講談社、1973 年 8 月、p.64-65

・図 3-8 ミケランジェロ・ブオナローティ、《最後の審判》、1535-41 年、バチカン宮殿、
システィーナ礼拝堂
ピエールルイージ・デ・ヴェッキ、ジャンルイージ・コラルッチ著、若桑みどり監訳『シス
ティーナ礼拝堂 蘇るミケランジェロ』日本テレビ、1998 年 5 月、p.215

・図 3-10 川合玉堂、《二日月》、1907 年、東京国立近代美術館
河北倫明監修『川合玉堂（上）』美術年鑑社、1987 年 9 月、p.36-37

・図 3-11 フランク・ステラ、《アルミニウム・ペインティング》、1959-61 年
ジェイムズ・マイヤー編集、小坂雅之訳『ミニマリズム』ファイドン、2011 年 5 月、p.49

・図 3-12 ドナルド・ジャッド、《Untitled》、1967 年、ニューヨーク近代美術館
David Raskin, “*Donald Judd*”, Yale University Press, November 2010, p.78

・図 3-13 バーネット・ニューマン、《十字架の道行 12 番》、画布、油彩、1958-67 年
Barnett Newman, Lawrence Alloway, “Barnett Newman: The Station of The Cross, lema
sabachthani”, Solomon R. Guggenheim Museum, 1966, p.25

・図 3-14 懷素、《自叙貼》、777 年、故宫博物館
『原色法貼選 25 自叙貼』二玄社、1986 年 2 月、p.1（全ページ続き）

・図 3-15 白隠、《渡唐天神》、18 世紀、選佛寺
芳澤勝弘監修『白隠禅画墨蹟』二玄社、2009 年 2 月、p.218

・図 3-17 《西本願寺三十六歌仙 重之集》（部分）、1110 年頃（平安時代）、西本願寺
『国宝 西本願寺三十六人家集 重之・忠見集』墨水書房、1977 年 5 月、p.10

・図 3-18 尾形光琳、《燕子花図屏風》（右隻）、1701-04 年頃、根津美術館
小林忠、編集『日本美術全集 第 18 巻 宗達と光琳』1990 年 12 月、p.56-57