

東京造形大学雑誌第7号A抜刷  
from Journal of Tokyo Zokei Daigaku /  
Tokyo University of Art and Design No.7A  
東京造形大学 1992

絵画における信仰性とフォーマット  
母袋俊也

## 絵画における信仰性とフォーマート ——偶数性と奇数性をめぐって——

母袋 俊也

### 序

様式偏重になりがちな現代美術の脈略にあって、精神性に支えられメッセージ性の強い作品を送り出すことにおいて、ドイツ系の作家たちは際立ちを見せている。ここでは彼らの根底に流れる精神史をたどることで、真理の探究の連なりとしての美術のコンテクストの内において、はっきりと浮かび上がってくる信仰性に着目してみたい。その信仰性と絵画のフォーマートの関連、又奇数性と偶数性の構造的な差異が、如何に絵画原理の展開に関与したかを考察し、そこにわが国における一つの真理を見い出そうとするものである。

### I ドイツ精神史と芸術のパラドックス性

#### 芸術と祭式——信仰性

エジプトのすべての神々の中で——というより古代の神々のどれをとっても——もっとも長い生命をもち、もっとも広く深い影響を与えてきたのはオシリスである。古代神話には再生するために死ぬ復活神が必ず

現われるが、オシリスはそういう神々のプロトタイプなのである。<sup>1)</sup>

一九一三年、ジェイン・エレン・ハリソンは、「古代芸術と祭式」の中で、芸術と祭式との根源的な連関に注目した。理性と感性のヒエラルキから芸術を解放し、芸術は現実を受容する感性の営みでも、その本質を追究する理性の営みでもなく、むしろ現実のなかに行動する人間の自己確認の行為であるとした。

彼女が芸術と祭式の二つを軸として論旨を展開した。一九一三年という時代を、先ずここで確認しておくことにする。

一九世紀から二〇世紀に橋を架けたと言われるセザンヌが没したのは一九〇六年のことである。その後、絵画は堰を切ったかの様にめまぐるしく変化をとけてゆく。はやくもピカソにおいては翌年「アビニヨンの娘たち」の完成をみ、一九〇九年、マリネットイによって、未来派宣言が出されている。その一九一三年、マティスは更らに色彩を求めモロッコ入りしており、マレーヴィッチはパリでのキュビズム体験の後モスクワに戻り、白地に黒の方形だけの例の歴史的な絵画を残し、シュプレマティズムが生まれたとされている。一方ニューヨークでは、アーモリ・ショーが催され、ヨーロッパで生まれたばかりの〈近代〉は、はやくも

海を渡たり、新たななる場が準備段階に入り、次なる時代の前兆が感じられるのである。又、M・デュシャンは既に自宅で車輪を回転する遊びの中に、レディー・メードの着想を得ている。

この様な時代背景の中で論じられる〈祭式〉とは宗教を司どる儀式であり、いわば伝統的に継承され続けている形式に守り続けられることにより存続している制度である。一方〈芸術〉とは、その対極にあり極めて個人的な場に立脚しているものである。その個は社会と対峙し、社会制度から脱却することで、自らの主観を貫こうとしたのだった。

〈個人〉と〈制度〉すなわち〈芸術〉と〈祭式〉この両者の間には断絶があり、相い容れない対立概念として存在していたことであろう。しかしその根幹には、実は一つの共通の源があったのである。

オシリスの復活はデンデラにあるオシリスの大碑文に添えられた一連の浮彫にさらに生々しく表現されている。ここではオシリスの神は全身を布で巻かれて棺台の上に横臥したミイラの姿でまず表わされる。次いで彼は現実には不可能なさまざまな姿勢をとりながら少くもこしつ身を起こし遂に壺——おそらく彼の〈園〉であろう——の中に足を踏みしめて、イシスの抱げた二つの翼のあいだにほとんどまっすぐに身を伸ばして立つようになる。彼の前では一人の男がエジプトでは生命の象徴である柄のついた十字架をささげもっている。祭式においては希求されること——つまり復活——は行為されるのに対し、芸術においてはそれは表現されるのである。

オシリスの芸術と祭式の共通の源は死んだかに見える自然の生命が、また戻ってきてほしいという世界中どこにでも認められる強烈な欲求なのだ。

ト、その他)を繰り返し、〈社会彫刻〉という芸術規範を標榜するのである。

J・ボイスのアクツイオンは儀式性、又その宗教性、共同性において祭式そのものである様にも見え、現代にあつて最も前衛的活動に立脚した作家がかつて芸術とは対極にあると思われていた祭式に重ね合わせられることは、実にパラドキシカルに思われ興味深い。

終末の救世主、社会変革へと導き出すエナジーを生み出す錬金術師、現代を生きるシャーマンとしてのボイス、彼には、「自然と精神(霊)、宇宙と知性の失われた調和の回復を計り、目的決定的合理的主義に対し、原型的神話的かつ魔術的、宗教的ニュアンスを含んだ思想を対照させている。彼のすべての作品の行動における中心的な足がかりとなっているのは、人類へのまた彼が有効と見た様々な個別のカテゴリーへの永続的、認識論的な前進である。」

この様な彼の精神(霊)性を中心としての思想には、ゲート、シラー、人智学(アントロポゾフィー)の思想体系を確立したR・シュタイナー、ボイス芸術の始源的イメージをささえる集合的無意識を掘り起こした分析心理学者C・G・ユングらの系譜が根幹にあり、そこにはドイツ精神史の伝統が連なっていることが理解される。

このドイツ精神史の一つの根幹をなすゲートに「詩と真実」(Dichtung und Wahrheit)と云う自伝がある。このDichtungを〈詩〉ではなく、〈詩作〉あるいは〈詩をつくること〉とあえて訳しなおすことで、表現者としての一つのアスペクトが照らし出されてくる。

ハリソンが言う様に芸術は起源において社会的で真理の探究を自己目的とする。

すなわち芸術は真理の探究を目的としているのであるから〈詩と真実〉とは〈真理と真実〉ということになる。そして詩を詩作と置き換えるこ



オシリスとイシス オシリスカペレより アヴィドス

萌芽期の芸術は、まさに〈祈りを絵に描く〉行為である。そしてその根底には、両者の共通の源として〈信仰性〉が横わっているのである。

祭式こそ芸術を含むあらゆる人間文化の原型であると主張する彼女の芸術論は絵画、彫刻のみならず、演劇理論の世界にも受け継がれてゆくのである。

### ボイスにみるドイツ精神史と芸術のパラドックス性

ハリソンの論文からは、時代を超え、ある一人の現代作家の姿が浮かび上がってくる。彼はアクツイオン(Aktion)に行為こそが芸術作品の始まりであると考え、脂肪、フェルト、銅、蠟、獣脂などのマテリアルを自らの言語とし、造形活動(アクツイオン、オブジェ、マニフェス

とで表現者の創作性というものが覚醒され、芸術の虚構性を掘りおこすこととなる。そして今度は〈詩と真実〉は、〈虚構と真実〉という対比ともなり得るのだ。故に芸術は対岸にある真実を前に真理であると同時に虚構であるというパラドックスを生きていることとなる。その両者の間に横たわる深淵、その距離をどの様に認識し、どの様にその矛盾を生きたるかが、表現者の姿勢・志向性の現われなのである。その深淵を隔たりと見るか、あるいは断絶として捉えるかが中世における聖画像論争の争点でもあったのだ。

では芸術と対峙し、対岸にある真実とは一体何なのだろうか。

今は伝達というその構造だけの意味合いで使われることの多いメッセージという語も、もともと神託、お告げとの意味を持ち、神の教えであり、その発信する主体は神なのである。その神のメッセージとしてあつた芸術は、そこに描かれているものが、世界であり、宇宙であり、その中心は神に真理なのである。それはヨーロッパにおいてはアイコンの姿をし、東洋ではタンカやマンガラの姿をとり、その疑いの持たれることのないテーマに真理は、画面を中心性によって成立させている。

又そのアイコンの空間性は未成熟な遠近法の為、整合性を欠き歪んでいると指摘するむきもあるが、元来遠近法とは視線の言及に他ならず、この場合、見る側我々の視線が画面にそがれているのではなく、画面が、アイコンが、我々を見つめ見守っているのである。

ここでは世界は、描く主体はもとより、見る側我々にその視線、主体性は、まだ預けられていないのである。

換言すれば、古くは神のメッセージとしてあった芸術が、序々に我々の側に主体性をおびき寄せつつ、その神にも、とって代わる「真理」の探究の連続体が、美術史をかたちどってきているのである。

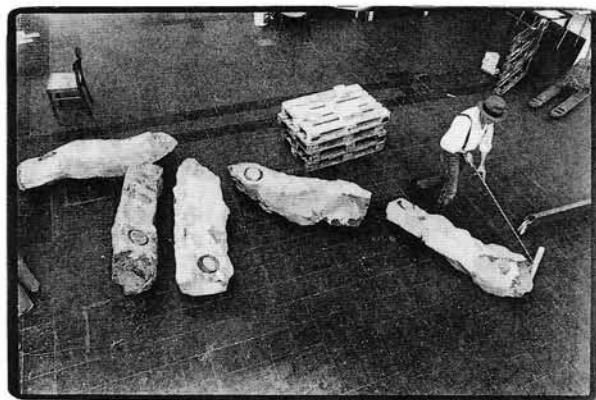
それは虚と真理との隔りの内で、又更らにその虚でもあり真理でもある芸術と真実との間にある深淵の二重に重ね上げられたパラドックスに揺れる葛藤やとまどいの姿なのかも知れない。

やはりドイツの系譜にあってカンデンスキーは、一九二二年、著書「芸術における精神的なもの」の中で、芸術が内容を失って方法的に終始している点に危機感を持ち、芸術家は語るべき何かを持たねばならぬと強調し、芸術と宗教の類似性についても、後に書き残している。

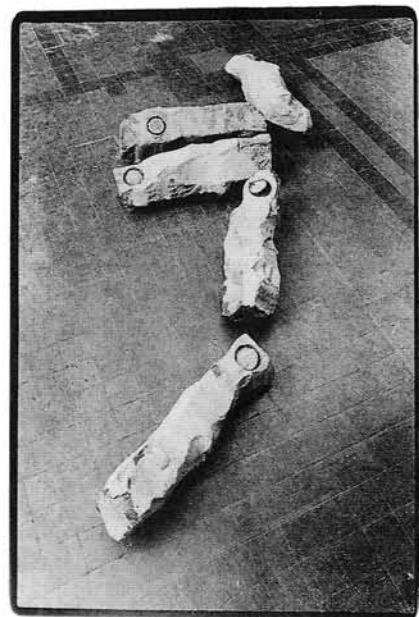
これら精神史の伝統を継承しているボイス芸術が、現代にあって特に際立っているのは、その精神性、メッセージ性の強さによるものである。

一九八二年、カッセル市、及び近郊に自然保護環境改善運動の一環として七〇〇本の樫の木を植樹してゆくというプロジェクトに先がけ、そのアクツイオン「七〇〇本の樫の木」の象徴として、市内フリードリッヒプラッツに樫の木の代わりに七〇〇本の玄武岩が設置された。その玄武岩の一部は、翌一九八三年には母岩に円錐体の研削が施され、デュッセルドルフ、シュメラー画廊に空間彫刻として再び姿を現わすのであるが、幾重にも重ね合わされ、意味づけが変化を上げてゆく念入りなコンセプトもさることながら特に興味をひくのは、「二〇世紀の終焉」と名づけられたタイトルである。

△二〇世紀の終焉、一つの物語りが、終りを告げようとしているの



「20世紀の終焉」1983 ヨーゼフ・ボイス



か。その物語りとは、前に前にと駒をすすめてきた西欧近代を意味しているのか。真理の探究の連続体としてある西欧近代、そんな芸術の系譜にあり、社会変革の最前線に超前衛として立つボイスが、かつて芸術の対極にあった祭式を司さざる神官の姿に重なるのは、パラドキシカルに思え、何とも興味深い。

そして終焉をむかえようとする二〇世紀とは、一体何であったのだろうか。

## II 信仰性とフォーマートの関連

### セザンヌにおける真理——サント・ヴィクトワール山の造形性

ではセザンヌにとっての真理とは何であったのだろうか。彼は晩年ヨアヒム・ガスケーとの対談の中で、「画家にとって、色彩こそが真実である。色彩のみを問題にしても、それは歴史や心理学を既に含んでいるのである。」又「純粹な絵画的真理は存在している。ただそれを見るときか描くのは大変難しいもので、我々は自然というものを、たった今生まれたばかりの子供の姿に見なければならぬのだ。」などと語っている。

自然を対象にしながらも、実は色価や色彩の運動によってのフォルムの根源的表現の追求こそがテーマであり、彼が探究しようとした真理であった。セザンヌが生きた十九世紀後半には、彼個人にしか立脚していなかったこの真理は、二〇世紀をむかえ西欧近代絵画の真理として時代をつき動かしてゆくのである。

ここでその晩年の重要なテーマとして、何回となく繰り返し描かれるサント・ヴィクトワール山という山について考察してみたいのだが、



「サント・ヴィクトワール山」油彩/カンバス 69.8×89.5cm 1902-04セザンヌ

この山は偶然彼の前に在ったのだろうか。仮りにそうだとしよう。偶然目前にあった山の何が、セザンヌをして未完の水彩も含む夥しい数の「サント・ヴィクトワール山」を手がけさせたのであろうか。勿論それは、自然の対象を基本的な形体に集約し画面を新たに構築してゆくというテーマを体現するのにふさわしいものであったことに間違いはないだろう。しかし、自然はサント・ヴィクトワール山以外にも無限に様々なものを彼に提供していた筈である。

何故、ことさらサント・ヴィクトワール山であったのだろうか。

私の想像は、この山の持つ造形性と、Sainteという「聖」の意を持つ形容詞へと連鎖されてゆくのであるが、ここでひとまずプロヴァンスにあるこの山をはなれ、日本、東海道上にある山へと視線を移すことにしよう。

### 富士にみる原初的なかたち

富士も又、時には赤いシルエットとして、又時には大波のむこうにと多くの絵の中に登場してくる山である。セザンヌがこれらを見ていたであろうことは、ピエール・フランカステルもその著書「絵画と社会」の中で指摘しているが、ここで考察したいのはジャポニズムではない。

富士は日本において最も高いポピュラリティと親しみを持ち、愛され、かつ信仰の対象としてある山である。では如何なる理由から富士は親しまれ、崇められ、描かれるのか。それは単に我が国に最も高い高さをほこる山であったり、火山であったというだけであるまい。文化的にも経済的にも地理的にも、西と東とを結ぶ東海道にあって、まっすぐに広がる水平線の海の風景に対し、もう一方に堂々とあるこの山をかつて旅人は見ながら、あるいは、その山に見つめられながら旅をすすめたことだろう。時には、どこから見ても変わらぬかに見えるその扇形の姿に微妙な変化が認められた時、それが旅の進度を計かる目安になっていたのかも知れない。その円錐形の上部をナイフで切りとられた様な何とも不思議でいて、魅力に満ちたその形態を前に、人は切り取られた筈の円錐形を空想したりしたのかも知れない。

この形態、造形性、かたちそのものが、人々から愛され、親しまれ、崇められたに違いない。

ここでは富士の造形性自体が、一つの真理として存在しているであり、人々は富士の形の中に、「聖」の日常をはるかに超えた何ものかを見出し出しているのである。

これは自然がつくり出した造形物の中に見出しうる真理であるが、時に人が真理としての造形を体現させることを可能とする。それこそが芸術の課題なのであり、本質なのである。

このかたちというものを思う時、ブランクーシの造形が想起されてくるのであるが、彼が希求し続けたものは、きっと視覚における原初的な形態——へものかたち——あるいは「かたち」——であったのではと思われてくる。

美術史では、原初的な形態に光をあて、すくい上げる為には、ブランクーシの登場が待たれていたのであるが、日本において富士はその原初的な形態によって時間を超えその姿を示し、富士として在り続けているのかも知れない。

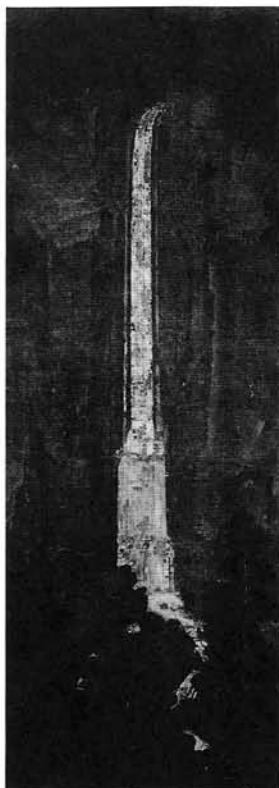
ブランクーシに先んじて、その形態、造形性を認めたのは、人々の親しみや愛情を持つ感情、そこに精神（霊）的なものを読みとる心、それをつちかう人々の眼差しがあったからであろう。

この形態、造形性が信仰性を生んだのであろうし、富士をして礼拝の対象ともなるのである。

### 聖なる山——サント・ヴィクトワール山

ここで再びプロヴァンスに戻すことにしよう。

プロヴァンスにおいてセザンヌは風景を描いた。山を描いた。だが、



「那智滝図」159.4×57.9cm 鎌倉時代

山を描くことが彼のテーマそのものではなかったことは確かであろう。彼の極めて純然たる絵画的テーマが、サント・ヴィクトワール山を選び出したのではあるが、彼はその山にむかう為馬車に乗ったのだ。決して山は目の前に常にあったのではない。彼が山にむかったのである。その絵画的造形的関心の背後には、この山自体の持つ造形性がこの地においてある意味を持っていたのではないだろうか。

かつてローマ人との戦いで勝利を祝して名付けられたといわれる名〈Sainte-Victoire〉は、緑豊かな地にあって石灰岩で覆われ全体を白く輝かせているという。

我が国とは異なり山岳信仰などないかの地でこの山の信仰性をどこかで彼が見ていたというのは、余りにも大それた仮説ではあるだろう。又、彼が探究しようとした真理・絵画的真理の構築性と信仰性とは、いつかわしくない様でもある。しかし、そこに「聖」を感じとらなくとも、どこか日常を超えた何ものかを、サント・ヴィクトワール山の造形性の中に探し出していたと思われてならないのである。

彼は一九世紀後半を生きた西洋人であった。だがしかし、その前に彼が画家であったことを我々は忘れる訳にはいかないのだ。

画家としてのその眼差しは、日常をはるかに超えているのであって、

彼こそが、彼のその眼こそが、絵画に二〇世紀を拓いたのであるが、礼拝性のもとに描いた訳ではないセザンヌも又、造形的には深い信仰性に基づきえられていたのではないだろうか。

その眼はあるいは、それを見ていたのかも知れない。

### 縦長フォーマートと滝との遭遇

礼拝性は形態、フォーマートとも深く関連している。一つの例をひくと、鎌倉時代に描かれた「那智滝図」というすばらしい一幅の絵がある。それは那智滝信仰、神仏合体の思想、本地垂迹説に基づかれているのであるが、数ある本地垂迹画の作品群にあって、この「那智滝図」が抜きん出ているのは、その造形性、絵画的性によるものに他ならない。もともと那智滝は信仰の対象で、滝自体が礼拝の対象であった。それは前述の自然の造形性そのものに信仰性が宿ったのであろうが、ここで特に注意しておかなければならないことは、礼拝性の強いものは縦長の形態をとっていることが多い点である。この点においてここで描かれている滝も又、その例外ではない筈である。

それは人間の身体性とも深く関わっていると考えられる。礼拝とは視覚の点で言及するならば視線の集中を意味する。それを目的とする際、フォーマートは自ずと視線の流れづらひ縦型が欲求されてくるのである。顔は縦よりもはるかに横の方が動きやすいという身体性を思い起こせば容易に理解されることだろう。

勿論、この様な造形性以外の様々な要素によって那智滝信仰は誕生したのであろうが、ここで問題にするのは、その造形性そのものである。しかし、これは前述の自然がつくり出した原初的な形態の言及からまだ論旨をすすめてはいない。ここで考察してゆきたいのは、「那智滝」ではな

く「那智滝図」なのである。

既に信仰の対象であった縦長の滝をしっかりと中心に据えながらも、上部はわずかの曲線と下部では岩の背後に姿を隠しながら大きくジグザグをつくり右端下へと消えてゆく構成によって、中央を勢いよく落ちる滝は緊張感をも示めている。そして画面一番下から拝殿の屋根の一部が姿をのぞかせていることで、我々の視点が非常に高いところに設定されていることが認識され、この滝の高さを冷気を伴いながら暗示しているのである。又、テーマにおける主と従、白い滝と明度の低い暗い岩壁の色彩のコントラストにより浮かび上がる滝の姿は、極度に縦に伸ばされた掛け軸の縦長フォーマットとの遭遇により、その滝の中心性は更らに際立たされてゆくのである。そして我々の視線をとらえ、釘付けにするのである。

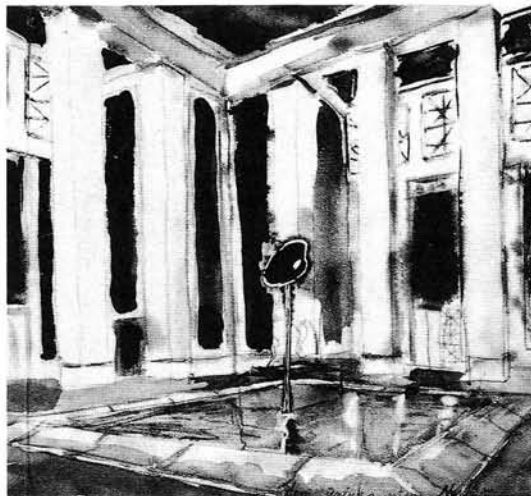
これは絵画における内側のかたちと外側のかたちとの見事なアイデンティティーなのである。そしてこの絵に、バーネット・ニューマンのジップを見るのは果たして私だけであろうか。

ここに礼拝性の対象としてある「那智滝図」は、宗教のテーマに負うこともなく、一つの風景画、絵画としても見事に自立しているのである。

### 風景—横長フォーマット

「最も原初的な風景画とは、きっと大地と空とを分けたものだったのではないだろうか。それは主と従、実と虚、在ることと無いことを分かた境界によって成立し、一本の線がそれを可能とし、真実の誕生を見たのだ。

その分かれた対象は自ずと線を横に走らせるのだ。横に走り去ろうとする線、それをささげり留め様とする垂直性……その垂直性は実は視



「無名の画家の為に」水彩/紙 47×49.5cm  
1980 アンゼレム・キーファー

### キーファーを貫く中心性

真理の探究の連続体としてあるヨーロッパ美術の脈絡の中で、それぞれの個は深い精神性によって支えられ、通念を、歴史を越えてきたのである。それらは、〈自我〉とも呼べるものであり、自我とそのアイデンティティーを求める闘いでもあったのかも知れない。

二〇世紀絵画は、セザンヌによってフランスに始まったと言われている。第二次世界大戦の後、場はヨーロッパからアメリカに移行し大きく変化をとげてゆくのであるが、その大戦終結の一九四五年をどの様な年令でむかえたかは作家にも多大な影響を与え、それぞれの作品も又その影響から免れることはできないのである。

今、ここで例にひこうとしている作家は、正にその一九四五年に敗戦

線の連続性とともに時間をも切ったのである。」<sup>9)</sup>

前述の様な礼拝性による「那智滝図」の縦長フォーマットに対し、風景は横長フォーマットと強く結びつく。匿名性の風景の連なりの中には、本来礼拝性は宿らないのである。

風景の横長感の起源は地平線、水平線に他ならないのである。

地平線に沿って横に移動してゆく、流れてゆく視線をささげるものがある。それは永遠に続くかに見える田園の中であって、小さな村に建つ教会であったり、飛鳥は班鳥の里に立つ五重の塔であったりする。この垂直性は、人間の天と地を結ぶ意志そのものなのである。その意志、志向性を如何に体現するかが、建築の課題の一つでもあるのだ。古代エジプトのオシリスの復活は、ヨーロッパではキリストのそれへと変化を上げつつ伝承され、横になっていたものが再び立ち上がるといふ意志・テーマはエジプトではオベリスクの形をとり、ヨーロッパにおいては教会となり、各地でその風土とともに変化してゆく。一八八九年にはパリで新素材であった鉄によってその骨格、構造そのものをあらわにしたエッフェル塔があなたかもバベルの塔の様に出現したのだった。

一方、むしろ立つことより座すことに意味を見出ししてきた仏教の土壌にあっても例えば法隆寺の伽藍では、金堂に対峙する様に五重の塔が立つのである。それは塔の内部の利用が初層のみであることが示す様に、そこでは高さこそが必要とされていたのである。

垂直性が人間の意志であるとすれば、その人間が対峙しようとしてきた自然は、横に続く水平性であり、それは永遠に続く連なりなのである。

### III 絵画における奇数性、偶数性

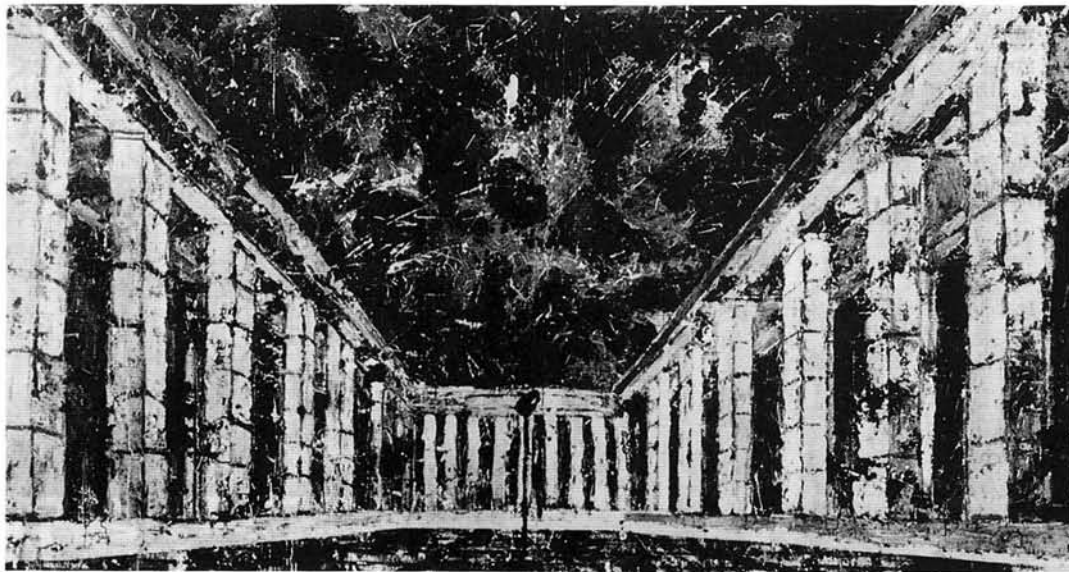
国ドイツに誕生している一人である。

やや斜めからの透視図法によって描かれた石造建築の中庭には、水がはられプールの如き様相を示し、中央から柄のついた階段のパレットが付き出している。一九八〇年に描かれた水彩小品を第一作とする「dem unbekanten Maler」(「無名の画家(の為)」)のタイトルを持つシリーズが、この作家にはある。

彼の作品には頻りに楕円パレットが暗喩的に登場するのであるが、プール(水源)よりパレットが柄とともにつき出ている姿は、一九七八年の〈本〉の形式を持つ作品をこの作家はかたわらに持つ「die Donauquelle」(「ドナウの水源」)の中に認めることができる。ちなみに彼、アンゼレム・キーファーは、このドナウのもとで生まれていることから、それがキーファー自身を示唆していることを読みとることができらるだろう。

水彩の第一作「dem unbekanten Maler」(「無名の画家(の為)」)から三年の後、作品は、油彩にわら等のマテリアルを得て、巨大な画面として生まれかわる。古代エジプトの大神殿を想起させるかの様な石造建築が、ダイナミックな透視図法によってシンメトリカルに描かれている。その建築物は画面中央の中庭を取り囲む様にして建ち、無数に整然と立ち並ぶ角柱が大きな囲いを視覚的につくり出し、そこが回廊(ギャラリ)となることが見てとりづらいほどの暗さのもとで光は届こうとはしない。その中庭の中央に一本のポールらしきものが立っており、更らに目をこらして見るとそのポールらしきものの上に黒い楕円形の物体が認められる。そしてまもなくそれがパレットの形をしていることが明らかになってくる筈である。

ここで描かれる無名の画家とは、やはり作家自身なのだろうかあるいは他の作家なのだろうか。



「無名の画家の為に」油彩・わらetc/キャンバス 208×381cm  
1983 アンゼレム・キーファー

ドナウの水源から立ち上がってくるボールが、キーファー自身だとするならば、この古代エジプト、中王朝時代、ナイル川中流のルクソールに出現したカルナック神殿を甦らせたかの様な建築物は、まぎれもなくナチスによって建造された、アルベルト・シュペアー設計の典型的なナチ建築そのものであり、そしてその象徴を背景に暗黒の空にむけて画面中心に立つのは、かつて画家となることを切望し挫折の後、絵筆を持たずに世界の中心足らんとした一人の男が、一九四五年という年に封印された筈のいまましい歴史の中から再び我々の前に浮上してくるのである。そしてそのパレットとは負のエナジーを生み出すに到った挫折した画家・ヒトラーに宿った精神(霊)性Ⅱ自我そのものとも思えてくるのである。

この様に暗喩的に登場するパレットとは、作家の精神性、霊ⅡGeistそのものなのだろうか。

画家、キーファーにとって描くことは、描くということ、すなわちそれをつき動かす自我、精神(霊)性を描くということなのかも知れない。彼には他にも「Der Rhein」、「ライン川」というタイトルの巨大な木版画の連作などがあるが、ライン川は言うまでもなく、ドイツ文化の中心的テーマでもあり、ドイツにおいて中心を意味している。彼が描こうとするものは中心そのものなのだろうか。

そして、神話学にも造詣の深い彼は、絵画における物語性、テーマ性を蘇生させ、中心に据えたと言えなくはないだろうか。しかし、そのテーマとは極めて、ドイツ的であり、一九四五年的である。すなわちキーファー的なのである。

テーマにおける中心性に留まらず、西欧における中心性をも貫こうとするその精神性は、彼の描く画面も又、ほとんどの場合中心的存在である。しかしそれは決して対称性として象徴的にならない。なぜなら形骸化される可能性を内包する象徴ではなく、飽くまでも中心性に彼の精神はそそがれているのであるのだから。

仮りにこの中心性への希求をキーファー個人の特性とするのではなく、ヨーロッパの中に育まれた精神性と仮定してみよう。

さて、ではその中心性とは、とりわけ絵画における中心性とは一体何なのだろうか。

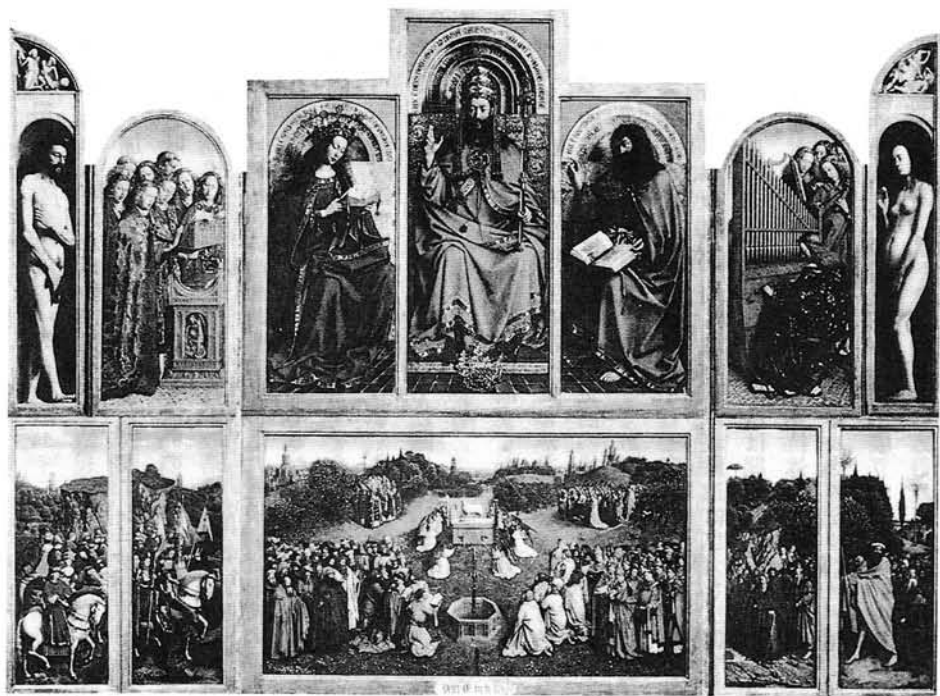
### 祭壇画の中心性——奇数性

宇宙、あるいは世界の像としてのアイコンは中心に神が描かれ、中心からの視線、メッセージは、人々にそそがれていた。又、後に遠近法を確立したレオナルドは、描く側、見る側、謂わば我々人間に視線の主体性を拓き、画面の奥に、世界Ⅱ空間を押しやり、より高次な整合性への解答として消失点という中心を求めたのであった。

ここでは、その中心性の問題を図像的にも最も端的に示すモデルとして、礼拝の対象として視線を受け止め、その目的に応え、縦長のフォーマット、奇数性により構成される祭壇画に注目してみることにする。

一四三二年、ヤン・ファン・アイクによって完成されたゲントの「仔羊の祭壇画」は、上下二段からなる複雑な多翼式祭壇画として知られている。

開翼時の上段中心、全能者キリストは他より大きなスケールで、軽く



「仔羊の祭壇画」1432 ファン・アイク

右手を上げ天を指し、真紅の衣をまとい真正面をむいている。画面左には聖母マリアが濃紺の、右には洗礼者ヨハネは緑の衣で伴に身体をやや中心にむけ、彼らの眼差しは祭壇画を前にする我々にむけられている。

この三枚で中央の本体部を構成し、そしてさらに左翼に合唱する天使、アダム、右翼には奏樂する天使、イヴを配し、また下段中央には神秘の仔羊、左翼にキリストの騎士、正しき裁き人、右翼には聖隠修たち、聖巡礼者たちによって全体が構成され完結している。この様に全体は明解なヒエラルキーによって構成され、見る我々がその構造をみとってゆく装置にもなっているのである。

前述の様に上段は七種、七枚、下段は五種、五枚から構成され、この様に祭壇画は、必ず開翼時には奇数の絵によって全体が成立しているのであるが、これは中心を先ず据えることによって複数を配そうとした時必ず奇数の配列となる性質によるものである。換言すれば、奇数性の持つ中心を導き出す特性によるものと考えられるのである。

中心性と奇数性は、分ちがたく強く結ばれているのである。

神を描くことが最大の課題であり、神にもとって代われる真理を求めた連なりとしての西洋美術史にあって、信仰はファン・アイクの後も一七世紀中葉、レンブラントの時代迄のながきにわたって、その中心を譲ろうとはしなかったのである。

### 障屏画の非中心性——偶数性

礼拝の対象として展開してきたヨーロッパ絵画史に対し、日本では実に早い時点で信仰を基におく傾向は他にその役割を明け渡したのだった。

そのことはすこぶる注目に値するのであるが、では一体何がそれを可能としたのであろうか。

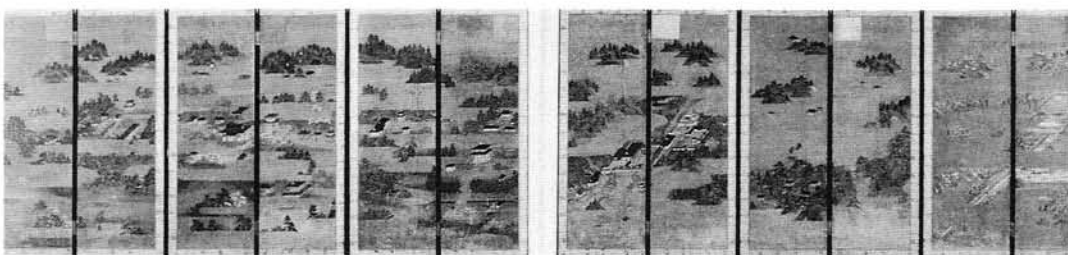
大陸から移入された仏教美術は平安朝、感傷性という日本独特とも言える感性を加え、藤原仏画を高貴にも代表する「普賢菩薩像」など幾つもの名品と呼ばれる仏画を拝出する隆興の時を十二世紀平安末期に迎え、その後鎌倉時代に入り平安期の密教画の系譜に基づく優れた遺品を残している。又、神仏合体の思想を主題にした垂迹画としての「那智滝図」は見事な崇高さを表現しているのであるが、一方では風景画としても或る高みに達しており、既に他のテーマを合わせ持っていることが暗示する様に、宗教画は十三世紀後半まもなく急速に衰退してゆくのである。

ではことさら何故に日本において絵画は、宗教のテーマから早期に解放されることを許されたのであろうか。

先ずそれは、日本の場合、住空間すなわち日常の場に絵画が生成するチャンスを得られたことを確認しておかなければならないだろう。

本来、寺院や教会は外部の世俗生活の場から隔絶されることを意図して造られた宗教的空間、（聖なる場）である。それに対し、住空間は聖に對しての俗に値し、その場とはもともと宗教性のみ支配された環境ではなかったのである。それに加え殊に寢殿造は広大な広間でもあり、開口部をひろく持った開放的なその構造は間切りとして開閉撤去の容易な襖、屏風などを必要とし、それらを支持体とする障屏画と呼ばれる絵画形式に独自の生成の場を提供したのである。

その襖や屏風などの偶数性によって成立する非中心性の絵画構造にこそその最大の要因が隠されていると考えられるのである。そしてその特性は、我が国に宗教性をはなれ絵画独自の発展を他に先んじて許すことを誘い出してゆくのである。



「高野山水屏風」6曲一双 室町時代（15世紀）

これら障屏画は、左右への開閉折りたたみ自在の家具としての機能を負わされている為、それらは偶数性による構造が欲求されるのである。偶数性は中心性によって可能となる宗教表現成立の必要充分条件を満たさず、それに加え複数の横への連続性、横長フォーマットの特性は視線も横に流す宿命を負っており、中心への固定された視線を望む宗教画には不適切で、障屏画はここに宗教性から解放され独自の生成の原理——絵画原理——を生き始めるのである。

ここで西欧絵画の系譜上になく、絵画に異なった地平を拓いた障屏画について考察してみよう。

我が国最古のものとしては、本来は鳥毛を貼りつけ彩色されたと言われる、八世紀天平期の「鳥毛立女屏風」六扇（扇とは構成する一枚一枚のパネルをいう）がある。鳥毛は現在は失われ、輪郭を残すだけで、その姿の優美さ、耽美的とも言える工芸性によって、色とりどりの鳥毛で飾られた像を想像によって補った時、大和絵の装飾的淵源をも、そこに見出すことができなくはないだろうか。

古い遺品は少なく、殊に柱構造の日本家屋の特質に合わせて屏風から転化されたと思われる襖絵は建造物に固定される性質から運命を建造物と共にする宿命も手伝い、遺品は極めて少ない。しかし我々には「源氏物語絵巻」などの画中画（絵の中に描かれている絵）の中に、それらを確認することが幸い許されている。

十一世紀のやはり六扇から成る「山水屏風」には一扇一扇、それぞれの四辺に縁（わだかま）が施されているが、その縁は十三世紀中頃になると「高野山水屏風」に見られる様に二扇単位でまとめられる様になり、さらに十四世紀を迎え、全体の上下左右だけに施すという形が一段的となるのであ





「観音猿鶴図」三幅 牧谿

る。この経過の中で画全体を貫く連続した大きな構図の組み立てが可能となってくるのであり、そして十五世紀、六曲屏風を二隻連関させる六曲一双という屏風の基本形式が定まるのである。ここに画面空間は、更らに横に拡がる統一的構図の発展を可能にしたのである。

だが、むしろ画面の連続性への欲求が縁を取り去り、更らに二隻を貫いた大画面を呼び寄せたとは言えなくはないだろうか。

この様に極度に横に長い画面において、視線はあらかじめ用意された中心に導かれ集中してゆくのではなく、むしろ画面の上を移動してゆく能力を引き出される。中心性の縦長画面が視線を止め、集中してゆく浸透性を推進させるのに対し、横長画面は視線に運動感(性)を与えるのである。

障屏画の絵画形式の中にも様式的には、禅宗とともに中国より移入された水墨画を根幹におく(漢画系)と、「源氏物語絵巻」に見られる様な、色彩豊かな、装飾性に富んだ、華麗な(大和絵系)の二つの系譜がある。この両者は、時には拮抗し、互いに影響し合い、有機的に融合し、日本障屏絵画を形どってゆくのである。

### 漢画系——空間素描

漢画の系譜とは、先行するあこがれの地、大陸から禅宗絵画として渡来した水墨画が、世俗に出て宗教性が減退、消失し、十五世紀室町初期以降本格的な水墨山水画として大画面を成立させてゆくのである。宗教という大きなテーマを持たなくなる水墨画は、自らが生成してゆく原理、新たなテーマ、水墨独自の真理を追求してゆくこととなる。

その水墨画における真理を、ここでは(空間)と仮定してみたい。それは水墨画の本質は素描にあると確信するからに他ならない。

だが、その前にここで少し素描についての説明が必要になるだろう。日本語の素描は、英語のdrawing⇒ドローイング、仏語、Dessin⇒デッサン、独語、Zeichnung⇒ツァイヒメンクなどと同義語とされるのであるが、一般的には、ドローイングの場合、テーマ性に関しては空間というより、もっと広範囲な範疇を持っており、物質感の弱い素材(紙や水彩等)の仕事や油彩などメインの仕事に対する副次的な意味合いを持った仕事を指していることが多く、その自律性はまだ保障されていない様に思われる。又、デッサンは、専門教育の入口でのある特定の空間感に基づいた表現のみを示していることが多く、ほとんどの場合、(かたち)を意味している。

ここでいう素描とは、そのどちらでもなく、支持体、例えば、紙の上に単色の描線や調子を持った面が、おかれた時点で、特定の空間を生じさせることを目的とし、描線、面自体が自律した造形性を持っているものを指しているのである。勿論一般に信じられている様な素描の絵画に對しての劣性を語ろうとしているのではことさらない。

さて、素描の課題は、とりもなおさず、形、すなわち空間を把えてゆくものと考えられる。絵画概念にとって、その空間把握は極めて重要な課題であり、空間をより適確に表現しようとした時、情感を伴う色彩は空間を不明瞭におとしめ、色彩が内包する様々な要素は、むしろ妨げになるのである。

従って、水墨画の様に無彩色による表現は空間をテーマにした時、極めて目的に沿った適切な表現となるのである。それは、空間をメインテーマとしたキュビズムの作品群の色彩の乏しき、あるいは彫刻家であるジャコモッティが、自らの彫刻的テーマを絵画において試みた結果と

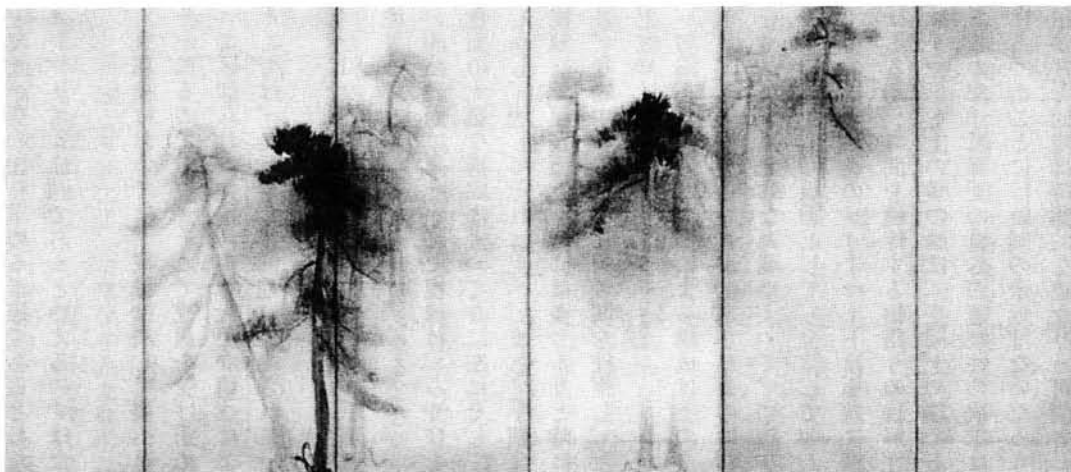
して現われるモノクロームによって成り立つ画面を思い起こせば、自ずと明らかになってくる筈である。

墨は、単色の描材の中にあつて、空間表現を目的とする際、無限に近い調子、濃淡のヴァリエーションを提供し、また、筆は身体の運動感を率直に画面に伝えるには大変優れていて、その身体性を伴う即興的な筆致によって生じる強弱、スピード感などが形、空間を体現するのである。と同時に描材としての墨はその墨自体の持つ魅力、漏らさず受けとめる和紙という支持体と遭遇して、素描の持つ特性を遺憾なく発揮し、飛躍的に空間表現の可能性を拡げてゆくのである。

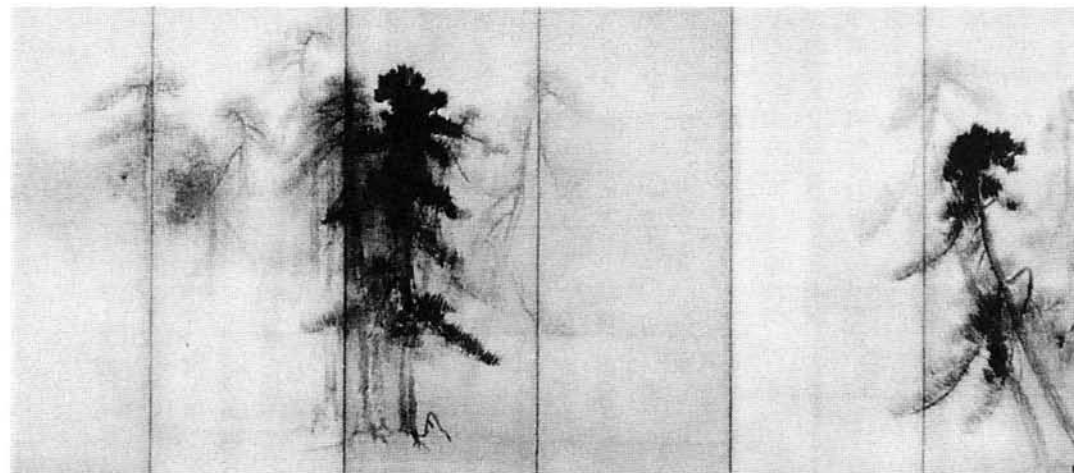
この様な水墨画、漢画系の脈略を振り返る時、南宋の画家牧谿が浮上してくる。彼ほど日本で敬愛され、尊重され、かつ日本水墨画の発展に影響を与えた作家はいないだろう。それは、柔和で繊細な彼の水墨による表現が、日本人の感性と合致し、熱狂的な支持のもと受け入れられてゆくのであるが、中国内の評価は、必ずしも日本でのそれとは一致していない。それは彼の生きた南宋の時代でも、依然として北支の男性的空間感を持ち、厳しい筆法でそれを体現する北宋画が、アカデミズムとして主流をなし根強く支配していたこと又それに加え、禅宗の厳しい思想性とも根底では深く関わっていたと思われる。

その牧谿の代表作、中央に白衣観音を配す三幅から成る「観音猿鶴図」の気品に満ちた表現は、墨の限りなく豊かな幅のある微妙な濃淡によって深みのある空間性を示し、筆勢を感じさせる自然主義的な厳格な描写力と深い宗教感情でその空間は満たされている。

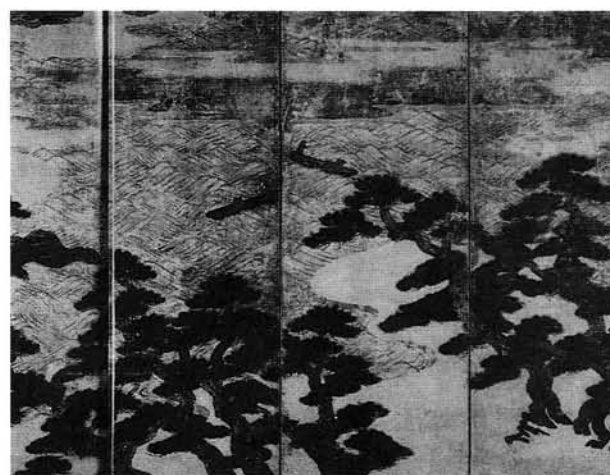
この様な空間性の伝統は、長谷川等伯をして「松林図」六曲一双に、霧にかすむ松を描かすのであるが、実は彼が描いているものは、松では



「松林図」 6曲一双（左隻）16世紀 長谷川等伯



「松林図」(右隻)



「浜松図」(部分) 15世紀

なく、霧の空間そのものと言えらるるのではないだろうか。その時牧谿の持つ宗教性に支えられる深い空間性は、画家の眼差しとしての深かい空間性へと変化をとげたのである。

三幅による宗教的メッセージは、六曲一双の画面様式に転換される際、画家の眼差しを得て意味、教義の世界から解放され、新たな意味は、作家の主観と水墨の真理—原理—に預けられたのである。

ここでは、霧の悪逆もデリケートな濃淡の変化に作家の注意は注がれ、一方松は牧谿の筆勢より更に力強く、むしろ筆の硬さ、筆自体が感じられるほどの力強さで、即興的に作家の身体の動きをあらわにしているのである。

大和絵系に「松図」、「浜松図」という自然主義的に松の形象を描写する松を主題とする系譜があるのだが、等伯は漢画系にそのテーマをひき込み、霧の中に立ち並び松の群に対象をしばらくながらも、実は彼は、松と松の間にある霧そのものを描くことによって、空間をメインテーマとしたのである。彼は霧を媒介として、その不可視の空間というものを墨によって体現したのである。

ここに松を借りて、筆の身体性を表わす運動感が抑揚のある描線を律動させ、その筆勢のリズムは空間をつくり出しているのである。

又、六曲一双の連続画面の中で霧は、松の中をリズムミカルに横に流れてゆくのであるが、複数の松が個性豊かに立ち並んでいるかの様に見える画面を注意深くその松の形象を観察するとほぼ同じ形象の松が、右隻、左隻に繰り返し、わずかずつ、その姿を変え登場してくることに気付く筈である。例えば、右隻右端の左に傾く松は、左隻の一番左に霧の奥にその姿をぼんやりと見せている。そしてその右となり、おそらく一番手前に立つ松は、右隻中央にやはり強い調子で登場している。

これは、同一形象—オルナメント—を繰り返してゆくことで、画面にリズム感を導き出すという大和絵の典型的な装飾的手法であり、更らに墨の濃淡によって生まれる疎と密を交互に、しかし決して一定ではなく配することで助長されているのである。そしてそれは、いわば漢画の持つ墨の魅力と身体性を感じさせる素描力によって支えられており、大和絵と漢画が長谷川等伯という作家を得て、ここで力強く結びついているのである。

### 大和絵系——色面フォーリズム絵画

では、もう一方の系譜、大和絵系では何に立脚していたのであろうか。

漢画が空間性を求める素描であるとしたら、大和絵は、色面によるフォーリズム絵画であるといえるのではないだろうか。

大和絵においては、視線は決して奥へと導かれず、画面の表面にそがれるのである。そこで視線を受け止める表面は、艶やかな色面によって区切られ全体性の中を大胆な構成によって成立させているのである。そこでは、奥行き、空間性は拒絶されているかの様でもある。

大和絵障屏画に触れる前に、その原理とも思える「源氏物語絵巻」に注目してみよう。

画面表面にそがれた視線は、みやびとも言える華麗なる色彩による色面の大胆な構成によって右に左にそして斜へと視線を滑らしてゆく。しかし、決してそれは上へ、まして手前に追し寄せてはこないのである。視線は画面表面上を時にはゆっくりと時には描かれた形象の輪郭をなぞり、登場する人々の感情の間を往復し、たわむれ、物語り性の中を移動してゆくのである。

勿論、その際、色面による構成はそのフォーマートの中で、適切な大きさ、色彩のバランスが欲求されるのは言うまでもないことである。そしてこれら視覚的な真理によって、物語りのイラストレーションとしてだけではなく、絵画としても自律してゆくのである。

この様な絵巻のフォーマートは極端に横に伸ばされた典型を示すのはあるが、時間を随伴する物語りの読解性の特性を考え合わせた時、フォーマート上の横の端は、空間上の端であると同時に、時間的な端でもあるのだ。障屏画の横への連続性の欲求は、これら絵巻の美学が、根底にあったことには疑問の余地はないだろう。横長画面は空間的な横への拡がりと同時に時間的な連なりも可能とし、「四季図」に見られる様に一



「洛中洛外図」6曲一双(右隻)16世紀

年のスパンを一画面内に描き入れることをも可能としたのである。

大和絵においての画面の意識は、平面というより表面としての自覚の方が優先されていたのではないだろうか。

それは視線が、奥に届けられるのではなく、表面上を滑ってゆく仕組になっていくことから想像ができるのではあるが、如何に意識が、表面性にそがれていたとしても、表面はひとたび三次元的空間を想定した時、自動的に平面すなわち二次元としての道理を義務づけられるのである。平面に三次元のものを選元しようとする際、画面内に不整合な、空間のひずみが生じることがある。大和絵の中では頻繁に雲の形態が登場するのであるが、雲やかすみは、そのひずみを画面の全体性の中で修正する目的に込めるかたちで誕生したのではないだろうか。

その目隠しとしての誕生をみた雲形、雲煙は画面の中で、序々にモクモクと意匠としての成長をとげ、むしろポジティブな形態として大和絵を印象づける要素となるのである。時にその金の雲煙が画面の大部分を支配し、本来描かれる対象である形態が、わずかに雲煙の合い間から顔をのぞかせている様な作品を輩出するまでに到るのである。

空間のひずみ、二次元と三次元の矛盾をかかえ込んだ表面性は、その矛盾を繕う方便としての雲煙の内的熟成を得て、華麗な装飾性豊かな表面として甦えるのである。

この様な雲煙によって隔絶された箇所は、それぞれ一つの整合性のあるシーンをつくっており、同一画面内に複数視点と、複数のシーンを実現したことになる。この複数のシーンを統一ある大画面に統合させたの

は画面全体を覆っている雲煙に他ならない。そして本来ネガティブな背景として存在する雲煙は、ポジティブな形態としてその存在をあらわにしているのである。このポジ、ネガ、地と図の置換可能な極めて図象的な絵画原理は、装飾性を助長し、全体を均一性によって満たしているのである。

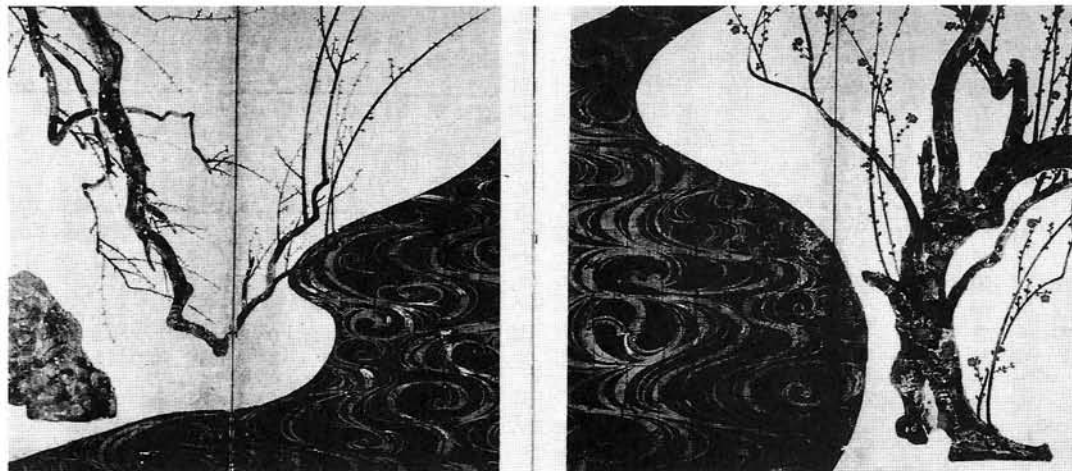
これら大和絵は、高い装飾性によって優雅で華麗な美として結実し、表面にそがれた視線を充分に受け止め愉しませるのである。

この装飾性こそが、大和絵の本質でもあるのだが、しかしこの装飾という語の持つ意は、必ずしも肯定的ではなく、むしろ否定的な意味合いを含むことも多い。では一体何が、装飾性をしいたげられた意味合いに連鎖させてゆくのであろうか。又この意味において、大和絵も決してその例外ではないのだ。

それは芸術が、希求しようとする真理が求心性、中味、深さに向かうのに対し、装飾が、その外側、表面に終始する特性を持っていることによるものであろう。

大和絵の表面に対する造形性Ⅱ真理は極めて浅い空間によって成立するのであるが、空間の浅さは、きちんとした検証を待たず即、精神の浅さをも連想させてしまうのであろうか。又フォーリズムの色面はその形態を形づくる輪郭に疑問や葛藤の痕跡を隠匿する宿命を持っており、ここでもその精神の跡は表面に残さないのである。かつ、その色面、輪郭によって形どられる形態素の反復性も又、中心から遠のいてゆく性格に他ならないのだ。

しかし、表面あるいは外側に真理を見出すことはできないのだろうか。あるいは、そこで真理が実を結ぶことはないのだろうか。



「紅白梅図」 2曲一双 18世紀 尾形光琳

映する様になり、極めて個性的な作品が続々と登場するのである。

二曲一双の尾形光琳による「紅白梅図」は、大胆な構図と見事な意匠性によって日本障屏画を代表する傑作である。

二隻を貫いた大画面の中央には、川がたゆとう様に優雅な曲線の文様の連なりとして描かれ、右端には紅梅が、左端には白梅が配され、それぞれの幹や枝の表情は、墨流し、ドロップングによって、見事に表されている。白梅の老木は、その根もと近くの幹をわずかに画面に残し、画面左に大きく脱出し、再び今度は、左画面上部から枝となり復帰してくるのである。

この様な大胆な構図は、障屏画の偶数性による安定した構造によるところが大きいと考えられる。その安定した構成を、つき壊そうとする欲求により、構図は大胆さを増し、非対称の美学がここに生まれたのである。

中心性を求めない筈の障屏画にあって、ここでは中央に川が流れている。しかし、二隻をまたぐ様にして形づくられる川の中央には、二隻間の隔たりが存在し、この図象的には空白とも呼べる隔たりは、一定の幅が限定されており、狭くなったり、広くなったりする事で、たちまち川の形はくずれてしまい、ただちにそれは全体に波及し、絵を壊してしまふのである。一見、川が中心を占めている様であるのだが、実は、この川の中心は空白によって成り立っているのである。しかも、この空白は限定された空であり、この限定された空が、中心を占めているのである。

西欧絵画の様に、中心が重心になるのではなく、空によって中心は満たされているのである。これも、大画面が右隻と左隻の二隻を貫いて一つの画面を体現する障屏画の原理の中で、自己実現した一つの美学であるろうが、前述したポジティブとネガティブの形象の逆転が、ここでは、画面と画面の外との関係でも操作されており、絵画を枠に囲まれた

内側、あるいは奥へとむかう求心性は、一つの中心を信じてやまない西欧の一元的世界観に根ざしているものであり、この一元的世界観こそが、装飾を芸術の外側に追いやってきたのである。

しかし装飾性軽視の思想は、何も西欧のその一元的世界観にのみ、その根幹があるのではないことを次の事実が示している。

障屏画が隆興の時を迎える室町期において漢画系には必ずある署名、落款は、大和絵の場合ほとんど認められないのである。もともと禅宗の厳しい精神性とともに移入された水墨画は、精神表現の場であり、主題と作家の指向性は支持体の上で対峙し、その葛藤の証しとして署名、落款を残したのである。

それは、表現者としての精神性＝自我、アイデンティティーの問題に他ならない。一方、宗教性を背景としない大和絵の表面には、この時期において表現者としての自我は、まだ宿っていないという事になるのかもしれない。あるいは、無自覚であったのかも知れない。

だが、ここでセザンヌの水彩の作品群の事が、想起起こされてくる。一八九六年、初めてエクスにセザンヌのアトリエを訪ねたヴォラールは、アトリエの床にあまりにも無造作に置かれた水彩の入ったカルトンの事を後に回想しているが、更らにその実に六五〇点に近い水彩作品には、彼のサインを認める事は、本のわずかの例外をのぞいてできないのである。この二つの事実が示す様に、この時点では、確かにセザンヌは、まだ次の事に気づいていなかったという事になるだろう。その水彩の作品群こそが、次の世紀を拓いてゆくという事を。この事は表現者自身も無自覚の内に真理が育まれていることもあることを示唆している。

又、「那智滝図」にも同様、署名落款は認められないのである。

大和絵も室町期を経て、署名、落款とともに作家の自我が、画面に反

中だけで考えているのではなく、それを取り囲む空間、環境の中で息づいてゆくものとして把えている感性が認められるのである。この絵画の構造に対するレトリックは、二重、三重にと、複雑に重ね合わされているのである。

大和絵の印象を決定づける金についても触れておこう。

大和絵における表面性の自覚は、ネガティブな形に金を、導き入れたのであるが、その時点では金は、おそらく余白、背景を意味していたのであろう。しかし、ことさら金が和絵の中で多く用いられたのは、その豪華さもさることながら、反射する性質によるところが大きいものと考えられる。その反射する特性によって、余白であり、背景である金は、ポジティブな形象に対して、光の変化によって、明るくもなり、暗くもなるのである。これによってポジとネガの逆転が可能となるのである。

そして画面にそそがれた視線は、その時、表面性を強く自覚するのである。この反射する金の特性は、見る者に絵画の平面における表面性を呼びさまし、そして更らに表面にそそがれる意識は、描材、材質、すなわちマテリアル、物質性への関心に転化され、金箔は箱足を意識的に見せ、物質感を強調させたり、金泥を多用し、凸凹の物質感を示し、表面性の意識は物質性への自覚を強めてゆくのである。

大和絵障屏画の表面にあって、マテリアルとしての金は、豪華さであると同時に画面構成上では、余白を意味するのである。それは、限りなく在ることと限りなく無いことを同時に合わせ持つことでもあり、画面上で金はその両義性を生きているのである。この両義性の思想と、一元論的世界観を求めるとの間には、大きな隔たりが横たわっていることは言うまでもあるまい。

この様にもともと襖や屏風という偶数形式の支持体を条件とし育った障屏画は、西欧における絵画とは全く異なった地平を拓いた。そしてそこで育まれた絵画性は、一九世紀後半西欧に浮世絵などの形となり、印象派の誕生に多大な影響を及ぼし、その後の絵画展開の促進にも寄与したことは、周知の事実である。そしてここに、西欧近代が開かれてゆくのであるが、日本は西欧近代の追体験なくして、独自の系譜上に自力で近代を迎えることも、あるいは可能であったのではないだろうか。

そして更に言うならば、我々には、ドロッピングの均一画面を体現する為に、ポロックの出現を待つ必要はなかったのかも知れない。又宗達の扇面よりシェイプトカンバスを生み出し、ミニマリズムが言及した表面性と偶数性を、あるいはプライマリースカルプチュアーの表面を体現できたと言えなくはないだろうか。

ヨーロッパで明けた二〇世紀は、今世紀中葉アメリカに移行し更らに今、新たな場が何処かで待たれている様にも思われるのであるが、いずれにせよ、まもなく二〇世紀は終焉を迎えようとしているのだ。このポスト・アメリカに、一つの場を想定しようとする思想こそが、一元論的世界観に根ざしていることに間違いはないだろう。終焉を迎えつつある二〇世紀とは、あるいはこの一元論的世界観によって、つくられてきた物語りを意味しているのだとするならば、新たな場とは、もはや一つとは限らないのである。

そして、我々にとって二〇世紀の終焉とは決してネガティブな意味合いに満ちているだけではない様に思われてくるのは私だけであろうか。

- 〈註〉
- (1) ハリソン「古代芸術と祭祀」喜志哲雄訳 「世界の名著・近代の芸術論」・中央公論社) P 178
  - (2) 同著 P 180
  - (3) 同著 P 185
  - (4) 同著 P 37
  - (5) ゲッツ・アドリアーニ「ヨーゼフ・ボイス」千足伸行訳 P 10 図録「ヨーゼフ・ボイス展」一九八四・西武美術館
  - (6) カンテンスキー「芸術における精神的なもの」西田秀穂訳 (美術出版社) P 146
  - (7) Walter Hess “Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei” (rororo rowohlts enzyklopädie) S16 - 21
  - (8) ビュール・フランカステル「絵画と社会」大島清次訳 (岩崎美術社) P 128
  - (9) 拙稿「日誌」より・一九九一・一〇・一六
  - (10) Götz Adriani “Cezanne Aquarelle” (DuMont) S. 71 (Vollard, 1960 OP. S. 40, S. 45 S. 50)

〈使用した参考文献〉

- “Anselm Kiefer” Mark Rosenthal. 1987. Prestel  
 図録「室町時代の屏風絵」一九八九、東京国立博物館  
 「障壁画史」水尾比呂志 一九七八・美術出版社  
 “VAN EYCK” Elisabeth Dhanens, 1983, Langewiesche Königstein  
 “ÄGYPTEN” Max Hirner 1983. Hirner Verlag  
 “Ägypten und Sinai” Hans Strelöcke. 1986 DuMont  
 “Paul Cézanne the water colours” Tohn Rewald. 1983 Thames and

Hudson

- “CEZANNE AQUARELLE” Götz Adriani. 1986 DuMont.  
 図録「ヨーゼフ・ボイス展」一九八四、西武美術館  
 「J・ボイスの芸術思想について―東京での講演を中心に―」茂木博一九八五、東京造形大学雑誌 A  
 “Dokumente zum Verständnis der Modernen Malerei” Walter Hess 1986. Rowohl Taschenbuch Verlag  
 「日本美術の特質」(第二版) 矢代幸雄一九八四、岩波書店