世田谷美術館 紀要

第5号

クプカの宇宙――その生成と無意識的記憶 ジャン・ロードの追憶に

稲賀繁美



1 『銭』1899年,81×81cm,プラハ国立美術館



2 『生命の始まり(睡蓮)』1900-03年、 紙、カラー・アクアティント、 34.5×34.5cm、プラハ国立美術館



狩野芳崖『悲母観音』 1888年,196×86cm, 東京芸術大学芸術資料館







4 『睡蓮の魂』1898年,紙に水彩,プラハ国立美術館



5 『歴史のリズム、波』(『人間と地球』挿絵) 1904-07年、紙に墨, 31×38.6cm、プラハ国立美術館



6 グスタフ・クリムト『魚の一族』(『ヴェル・サクルム I 』) 1898年、18.5×18.5cm、オーストリア国立工芸美術館



7 ジャン・デルヴィル『魂の愛』 リトグラフ、パリ美術考古学図書館



8 『夢』1909年頃、31.3×32cm、ボッフム美術館

表記なき場合には、画家はクプカ、支持体はキャンヴァスに油彩

その画業の振幅の広さ、パリに住むチェコ出身者たる二重のアイデンティティー、さらに は(クプカ本人の意思か否かはとりあえず別として)歴史家に好都合な証言をあまり残して いない寡黙さ、内向的性格、生真面目に過ぎてつけいる隙を与えず、いささか当惑しない わけにはゆかない理論的考察とその出版の失敗なども災いされてか、クプカは日本だけで なく西欧でも知られざる画家、ないしは意図的に無視される画家にとどまってきた。だがそ の制作は、たんに抽象絵画の父のひとりとするには、あまりに多彩である。 同郷の先輩ア ルフォンス・ミュシャに匹敵する腕達者なデッサン力を発揮した,世紀末の雰囲気も濃厚な 寓意的な挿絵の数々。『銭』(1899)[fig.1], 『賛美』(1899頃)などには、「ウルトラQ」のカ ネゴンから「スター・ウォーズ」のジャバの宮殿に居並ぶ怪物キャラクターたちまでを先取り する豊かな想像力が横溢するし、世紀末の東方の宗教への感化も特異な造形を生む。ラ ファージュばりの睡蓮の花から子宮中の嬰児が放出される『牛命の始まり(睡蓮)』(1900-03) [fig.2]。狩野芳崖の『悲母観音』 [fig.3] をさらに純化したような神秘的な仏教志向。 あるいは『睡蓮の魂』(1898) [fig.4]のより異教的エキゾティズムの色濃い作品。その傍ら には、満天の星空の下に巨大なスフィンクスが影となって居並ぶ黙示録的な光景『黒い偶 像』、『静寂の道』(1900-03年)が展開される。画家の名に覚えはなくとも、そういえばどこ かで見たことのある絵だ、とあらためて記憶を探るように仕向けられる。クプカと知らずにク プカを見ていた、という事情。それが、この画家の喚起力の根源性と同時に、それとはい ささか反比例するほどの、画家としての印象の希薄さを暗示する。クプカはもっぱら無記名 の映像的記憶の底に淀むことで観者に訴えかける、集合的存在の徴のようだ。

従って、以下に試みたいのは、こうしたクプカのありようを敢えて理由づけようとか、同世代の抽象へと進んだ画家たちのなかでのクプカの独自性をことさら立証しようといった目論みではない。あらかじめ特定の切り口を設定して何らかの論述を目指す代わりに、クプカの体験が自ずと紡ぎだすそうした記憶の文と彩とに任せて、ちょうど回遊式の庭園を巡るような具合に、しばらくその画業を辿ってみたい。クプカを論文仕立てに弁ずるのでは、なにやらクプカの画業にふさわしからぬ侵犯を犯したのではと憚られる。画家の軌跡を追体験することで、その所以をいささかなりとも明らかにすることが、本稿の目標である*。

具象と象徴の時代

世紀末から20世紀初頭に至る具象の時代をまず概観しよう。そこにはこの世代の西欧の画家のひとつの特徴となる、神秘主義の体験もまた濃厚である。エリゼ・ルクリュの『人間と地球』への挿絵にある「歴史のリズム、波」(1904-07) [fig.5]に漂う男女の流れは、あるいはクリムトの『魚の一族』(『ヴェル・サクルムI』誌掲載、1898) で黒髪を水中に漂わせる女の群像や[fig.6]、遡れば、世紀末にデルヴィルの描いた『魂の愛』[fig.7]の、男女の魂が絡まりあって空を昇る寓意をも想起させる。宇宙卵をも彷彿させるこうした錬金術的思想背景は、スウェーデンボリ経由でバルザックの『セラフィトゥス・セラフィータ』にその典型例を見る。同様のアニマとアニムスの二重像には、20世紀になれば、クプカとも同世代の画家マルク・シャガールの『アポリネール礼賛』(1911-12)はじめ多くの例がみられるが、クプカ自身にあってそれはやがて『夢』(1909頃) [fig.8] に見られる霊体遊離の男女二重像(ア



9 『バビロン』1906-09年,70×104cm,プラハ国立美術館



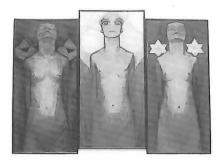
10 『ロードス島の巨像』1906年、70×104cm、プラハ国立美術館



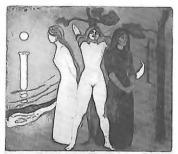
11 『秋の太陽』1906年,103×117cm,プラハ国立美術館



12 ルーベンス『三美神』1639年



13 モンドリアン『進化』 1910-11年, 中央183×87.5cm, 左右178×85cm, ハーグ市立美術館



14 ムンク『女』 銅版画にポワン・セッシュ、28.5×33cm、オスロ、ムンク美術館



15 ハンス・マカールト『聴覚, 視覚, 嗅覚』 1872-79年, 314×70cm, ウィーン、オーストリア・ギャラリー

ンドロギュノス)としても変奏される。こうした神秘的な主題を卓抜な描写力で描くいっぽう、『バビロン』(1906-9) [fig.9]、『ロードス島の巨像』(1906) [fig.10]の誇大妄想的なスケールのパノラマ絵巻にも明らかなその構築力には、最近のSF娯楽超大作映画のマット・ペインティング顔負けの技量が発揮される。ほんのひと世代前であったなら、クプカもまたアカデミーのポンピエとして、コルモンやローランスと並んで、押しも押されぬ名声を博し得ていたでもあろう。だがそうした力量を存分に見せつけながら、クプカは1870年代生まれの何人かの傑出した画家とともに、あえて既存のアカデミーの教えには背いてゆく。

クプカの評価がいまひとつ明確に打ち出せないのは、それがあまりに変幻自在であまりに頻繁に別の記憶を刺激するからかもしれない。古典的な主題では、例えば『秋の太陽』 (1906)の三美神[fig.11]。夕日に照らされたその膚は『ブーローニュの森で』(1906-07) 同様、最良のマックス・リーバーマンを思わせる色調で輝いていて、むしろドイツ的ないし中部ヨーロッパ的な印象を与える。構図はプラドにあるルーベンスの三美神[fig.12]を下敷きにしたともいわれるが、すぐにも想起されるのは、モンドリアンが神智学の影響もあって描いた三つの女性像、『進化』(1910-11) [fig.13] だろう。ムンクにも古典的なアイコノグラフィーに則って人生の三段階を描いた『女』(1895頃) [fig.14] のように、同様の趣向の作品があり、生涯に何度か反復される。聴覚、視覚、嗅覚の三幅対という変奏もあるが[fig.15]、黒田清輝の『智感情』(1897) [fig.16]もまたそうした欧州の精神風土で受容されることを意図して制作された作品にほかならない。

一見より自然主義的な、初期の風景作品でも同様の指摘ができる。あえて『彼岸』[fig. 17]と題されたマルヌ川の風景は、いたって地味な写生でありながら、「もうひとつの現実への入り口」を指し示す作品であり、初期のラリオーノフの『雨』やカンディンスキーのミュンへン風景『森』にも通ずる象徴性をそこはかとなく感じさせる。友人への手紙に、そうした向こう岸がまた「飲み込む海、黒い海」(la mer à boire, une mer bien noire)を思わせるなどと韻を踏んでみせた画家であるが、この風景がやがてグランド・ピアノの漆黒の音響板へと変身することをも予告しているようで興味深い。一方『花咲くマロニエの木』[fig.18]には、初期のクリムトの風景画(『リンゴの樹』)やホドラーの『花咲くサクランボの木』(1905頃) [fig.19]を連想させる神秘感も漂うし、『夜のサン・クルー公園』(1906)もフランスの夜景というよりはむしろ、例えばムンクの『星明かりの夜』(1923-24)といった北方ロマン主義の系譜につらなる風景画を連想させる。ノルウェーやブルターニュの海岸に取材した、『バラード=喜び』(1901-02)、『ノルウェーの幻影』(1898)、『波』(1902)なども、湿潤なブルターニュよりもむしろソーンやクロイヤーといった北欧の画家たちの描いた白夜の清冽で透明感溢れる色彩を想起させ、クプカの再現力の幅の広さとともに、なおこの段階ではフランスの風土や色彩感覚とは距離を保とうとする画家の意識も感知される。

イラストレイターとしての仕事の集大成をなす『縛られたプロメーテウス』(1908頃) [fig. 20]では、空中に浮かぶ裸体の女性群像が展開される。ここにもまた、クリムトの『流れる水』(1898) やベートーヴェン・フリーズ(1902)の裸体女性の群像を連想させ、さらにはホドラーの『日』(1909-10) [fig.21]といった寓意画へと連なってゆくことを予感させる構想がある。もっともクリムトの作品が平面性、装飾性を指向し、ホドラーのそれがあくまで地上に降り立った神秘の寓意となっているのに比べると、クプカの場合にはSFX映画的とでも形容する誘惑に抗しがたい不気味な立体的臨場感が特徴をなしており、これはやがて抽象画







16 黒田清輝『智感情』1897年,東京国立文化財研究所



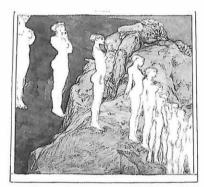
17 『彼岸』1895年, 46×38cm, プラハ国立美術館



18 『花咲くマロニエの木』1906年, 板に油彩, 76×65cm, 個人蔵



19 フェルディナンド・ホドラー『花咲くサクランボの木』 1905年頃、58.5×46cm、個人蔵



0 『縛られたプロメーテウス』1908年頃, 紙に水彩, グワッシュ, 鉛筆, 37.5×55cm, 個人蔵



21 フェルディナンド・ホドラー『日』の習作, 1899年, 紙に水彩, グワッシュ, 墨, 15.7×30.8cm, ベルン, 芸術館



22 『ボールを持つ少女』1908年, 114×70cm,パリ国立近代美術館



23 『パイプをくわえた自画像』1910年,46×55cm, プラハ国立美術館



24 『ジゴレット』 1909年, カルトンにパス テル, 47×32cm, ケルン, 個人蔵



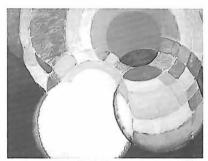
25 『《アモルファ, 2色のフーガ》の ための習作』 1910-11年, 111.7×68.6cm, クリーヴランド美術館



26 『楕円形の鏡』1911年頃,108.4×88.6cm, ニューヨーク近代美術館



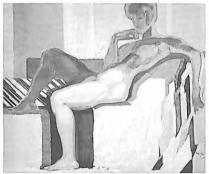
27 エドゥワール・マネ『鏡のまえで』 1876-77年、92.1×17.4cm、 ニューヨーク、グッゲンハイム美術館



88 『ニュートンの円盤(《2色のフーガ》のための習作)』, 1911-12年, 49.5×65cm, パリ国立近代美術館



29 『《色面の構成,大きな裸婦》の習作』1909年, 紙にパステル,プラハ国立美術館



30 『色面の構成,大きな裸婦』1909-10年, ニューヨーク,グッゲンハイム美術館

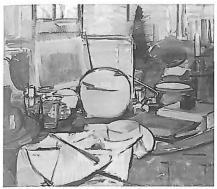
の発展のなかに昇華してゆくこととなるだろう。いっぽう、この時期の『ボールを持つ少女』 (1908) [fig.22] やパイプをくわえた『自画像』(1910) [fig.23] は、フォーヴの大胆な原色併置の試みを難無く消化するだけの、おそるべき技量を見せている。さらに娼婦を題材にした一連の『ジゴレット』(1908-10) [fig.24] では、これまた当時パリで流行の兆しを見せていた、乱雑でくすんだ、どちらかといえば不調和な色彩も、また自在に吸収している様子が窺える。人物の横顔はクニドスの壁画に由来するものだと、画家自身は証言しているが、当時からキース・ヴァン・ドンゲンの剽窃と批判されていたのみならず、さらには剽窃の天才、ピカソの描いたジャクリーヌの横顔をも想起させる輪郭が特徴をなす。

具象から抽象へ

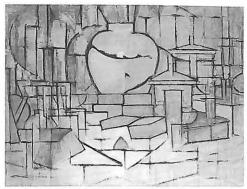
具象から抽象へと文字どおり抽象化が進行する劇的な局面は、この世代の画家たちの生涯のなかでも、とりわけ研究者の関心を刺激してやまない。抽象そのものが自律した系列をなすというよりは、それが絶えず具象の世界に根差しつつ、それと表裏をなすように変貌を遂げて行くさまに肉薄し、創造の秘密を解き明かそうとする試みはすでに何度もなされてきた。そうした研究に拠れば、例えば先にクプカにおけるフォーヴィスム消化の例として挙げた『ボールを持つ少女』(1908) [fig.22]を抽象化する試みは、早くも1908-09年になされており、1910年には、『《アモルファ、2色のフーガ》のための習作』[fig.25]に至ったと、最近では考えられている。それらは『楕円形の鏡』(1911頃) [fig.26]を経て(これはマネの『鏡のまえで』[fig.27]と比較するに値する)さらに『ニュートンの円盤(《2色のフーガ》のための習作)』(1911-12) [fig.28]へと発展的に解消したと見ることも可能だろう。

また『色面の構成・大きな裸婦』(1909-10)の習作[fig.29]から完成作[fig.30]にいたる 過程は、風車や教会、『花咲くリンゴの木』さらには机上の静物が変貌してゆく『ショウガ壺 のある静物』[fig.31/32]における、かのモンドリアンの抽象の過程(1911-12)とも並行して 重なり合う。とはいえモンドリアンの抽象化が形態の線への還元と、それに拮抗しまた反発 する色彩の自律との競合をいかに手なずけるかに、その重点を置いたとするなら、クプカ にあっては事態は異なった様相を呈する。そこに現れたのは、形態と色彩との葛藤といった、いわば古典的な問題とは無縁のフィルターで把握しなおされた人体である。あたかも 赤外線温度計測器のカラー・モニター表示か、さもなければ等高線計測装置のコンピュータ画像を思わせるような分析結果、と今日なら形容することも許されようが、もちろんこうした技術は当時まだどこにも存在さえしていなかった。

こうした人体の分析は、ついで人体の運動の軌跡へと画家の関心を誘ってゆく。クプカはすでに1900年頃には『連続的な運動の分析』[fig.33]を試みていた。だがこれはほかの画家の場合とはいささか異なる孤立したケースであって、抽象への過程を理論的に跡づける場合にはあまりに時期尚早なため、さして注目を集めない。運動する人体を時間的経過のなかで反復的に画面に定着する「異時同図」の試みは、クプカの専売というよりも、むしろイタリア未来派のボッチョーニ(『空間の連続における唯一の形態』(1913))やバッラ(『革紐につながれた犬のダイナミズム』(1912))が、マイブリッジやマーレイの分解写真を応用して開発した技法として記憶されることになるだろう。バッラの場合には、それまでの点描にリズミカルな運動を与える改良が加えられた局面で、時間の要素が画面に取り込まれる(『バルコンのうえを走る小さな少女』(1912) [fig.34])。また、先陣争いでフランスに



31 ピエト・モンドリアン『ショウガ壺のある静物I』1911年, 65.6×75cm,ハーグ市美術館



32 ピエト・モンドリアン『ショウガ壺のある静物II』1912年、 91.5×120cm、ハーグ市美術館



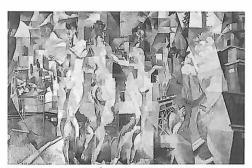
33 『連続的な運動の分析(騎手たち)』1900年頃,紙に墨, 40.8×54.1cm,パリ国立近代美術館



34 ジァッコモ・バルラ『バルコンのうえを走る 小さな少女』(下)とその習作,1912年, 125×125cm,ミラノ,市立現代美術ギャラ



35 マルセル・デュシャン[®]階段を降り る裸婦II』1912年, 146×89cm, フィラデルフィア美術館



36 ロベール・ドローネー『パリの町』1910-12年,267×406cm,パリ国立近代美術館



37 『灰色と金色の展開』1919年,61×81cm, 愛知県美術館

肩入れする論者なら、マルセル・デュシャンの『階段を降りる裸婦 II』(1912) [fig.35]を引き合いにだすことだろう。その背景には分析的キュビスムの行き詰まりのなかで、形態が分解してゆくという一般的な傾向があったことは、ロベール・ドローネーの『パリの町』(1910-12) [fig.36]にも明らかだが、そのような分解過程をとうに実験済みだったクプカは、この時期には早くも純粋な形態と色彩の構成へと突き抜けてしまっていた。

周囲の文脈に乗らないこうした先見性ゆえに、かえってクプカの名前は、移動する形態の表現をめぐる先陣争いからは脱落し、言及もされない場合も多い。それどころか、『灰色と金色の展開』(1919) [fig.37]、さらには『祭りないしはコントルダンス』(1920-21) なども、画家自身の内的な連関では20年来の営々たる試みの結実でありながら、ともすればイタリア未来派やデュシャンの錬金術絵画の亜流とさえ見なされかねぬ事態を招くこととなる。

だが異なった時間を画面に定着するクプカの実験は、イタリア未来派やデュシャンの目指したのとは異なる可能性をも秘めていた。1900年の『連続的な運動の分析』[fig.33]では、乗馬の場面を利用して、垂直線で区切られた空間ごとに異なった時間を定着し、それをひとつの画面に並列していたが、その趣向はやがて晩年のルネ・マグリットが換骨脱胎して、その騙し絵的な四次元的空間の描写に活用するだろう。木立の間をすすむ乗馬とその背景との前後関係が錯乱した、『白紙委任』(1965) [fig.38]と題された作品を想起したい。クプカとマグリットの両者に直接的な関連を認めるのは深読みにすぎるにせよ、この比較にはマグリットを読み解くうえでひとつの示唆を与えてくれるという利点があろう。つまりマグリットの作品では木立のあいだに見えるはずの乗馬図の一部が欠損していて、背景の森がじかに筒抜けに見えているわけだが、この「異常」な部分も、そこだけ別の時間に撮影された映像が嵌め込まれたと解釈すれば、別に不思議でも何でもないことになるからだ。

クプカ自身の発展のなかで、この実験はまた別の可能性を開いてゆく。出発点にあっては『花を摘む女』(1910-11) [fig.39]といった作品で、時間の移動に従って姿勢を変える人体を描く際に、姿勢ごとに配色を変える工夫が加えられていた。あたかも残像がオーラのように付きまとうこの趣向は、かつてのアニマ・アニムスの二重像の記憶をも留めている。この段階ではなお作品としては必ずしも成功しているとは言い難いが、それはやがて『挨拶』[fig.40]と題される製作年代の不確かな作品(1912-22)に利用されることで発展的に解消する。この作品では、元来は左手の赤は女性で、その差し伸べた手に右手の緑の男性が接吻するために上体を前に折る動作をしている場面だったかと想定されるが、結果的にはここではもはや運動する人体像を描くという当初の目論みは意味を失っている。というのも、描かれた形態は人体の動作とは異質な表現力を獲得し、不定型の物体が躍動しつつ生成する様を物語る語彙にまで精錬されているからだ。形態の抽象と運動の時間的推移とを総合して、もはやたんなる移動する物体ではなく、生成のプロセスを暗示する表現へと変成しえたこと。これがクプカ特有の有機的かつ動的な抽象絵画における有力な表現手段となる。

これと並行して色彩に関する思弁も練られてゆく。色彩理論としては、シャルル・ブランの『デッサン技芸の文法』でのニュートンの三原色説批判とゲーテ擁護、世紀末のスーラの科学的という以上に魔術的な色彩の同時的対比の思索や、セリュジエの『絵画のABC』での色彩環をめぐる理論的考察などの例も念頭にのぼる。だがクプカの場合、色彩環をなす円のモチーフはより具体的な起源をもっていたと想定できる。つまりかつて睡蓮から生



38 ルネ・マグリット『白紙委任』 1965年, 81×65cm,個人蔵



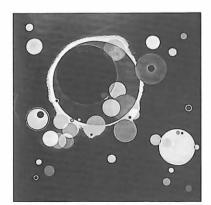
39 『花を摘む女』1910-11年,45×47.5cm, 紙に水彩とパステル, パリ国立近代美術館



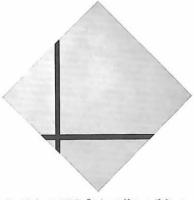
40 『挨拶』1912-22年,111×118cm,パリ国立近代美術館



41 ソニア・ドローネー『空気のプリズム』 250×250cm,パリ国立近代美術館



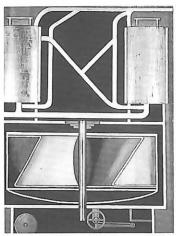
42 ワシリー・カンディンスキー『いくつかの円』1926年, 140×140cm,ニューヨーク,グッゲンハイム美術館



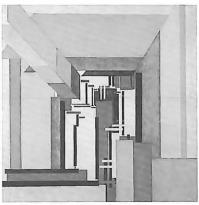
43 ピエト・モンドリアン『ふたつの線のコンポジション』 1931年,80×80cm,アムステルダム,市美術館



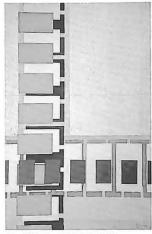
4 『抽象絵画』1930-32年, プラハ国立美術館



45 フランシス・ピカビア『地上きわめて稀な絵』 1915年、木と厚紙、113.5×86.5cm、 ヴェネチア、ペギー・グッゲンハイム財団



6 『シリーズCVI』1935-46年,70×70cm, プラハ国立美術館



47 『動く面』 1950年, 104×68cm, パリ, ピエール・ブリュレ・コレクション



48 『水(浴女)』1906-09年,63×80cm,パリ国立近代美術館



49 『ピアノの鍵盤,湖』1909年,79×72cm, プラハ国立美術館



50 アンリ・マティス『ピアノのレッスン』 1916年, 245×213cm,ニューヨーク近代美術館

まれた胎児を包んでいたあの透明な球体が、『第一歩』(1910-12)などを経てやがて『ニュートンの円盤』(1911-12) [fig.28]へと変貌し、純粋理論的な光学的色彩実験へと昇華される。すでに指摘したとおり『ニュートンの円盤』は、同時に具象的場面『ボールを持つ少女』[fig.22]の抽象化の帰結とも想定できよう。こうした二重の起源をもつ画面そのものは、結果としてほぼ同時期のドローネーのオルフィスム[fig.41]にも類似した様相を呈し、また構図としてはカンディンスキーの20年台の実験[fig.42]にも類似する。カンディンスキーの場合には色彩環と直接の連関は見られないのに対して、ドローネーもクプカもともに、円環の同心円の重なりが複合して生まれるプリズム文様を描く。だが、あきらかに天空の星辰の運行を意識している点に、クプカの特徴が伺えよう。このふたりの先駆的作品は、ともに1912年のアンデパンダン展に出展され、これ以降抽象表現の爆発的な流行を見ることは、よく知られている。フェルナン・レジェやフランシス・ピカビアが具象の痕跡を完全に払拭した純粋抽象の作品を発表するのは、この翌年以降のことである。

クプカはまた30年ごろ、ほぼモンドリアン[fig.43]と並行して極度に切り詰めた黒線と白の面のみからなる『抽象絵画』[fig.44]に到達する。その後は機械仕掛けを思わせる作品を作成することになるが、これなどもまた、ピカビアのマシニスム[fig.45]やバウハウスのモホリ・ナギ、デ・ステイルのファン・ドゥースブルクらの作品の亜流と見なされかねない危険を孕んでいる。これは独創的な才能ならばこそ頻繁に発生する逆説的な事態ではあるが、画家自身、自分の創意工夫がともすれば剽窃・亜流と見なされかねぬ事態に憤慨し、とりわけ晩年は孤立感に苛まれたようでもある(1913年から23年にかけての戦争を挟んだ時期の作品の制作年代が確定できない事情も、ある程度ここに由来するかもしれない)。だが『シリーズC V』、『シリーズC VI』(1935-46)[fig.46]や『動く面』(1950)[fig.47]には、時代を先駆けてまるでIC素子を組み込んだ半導体の構造を予感させるような凋密な組織が描きこまれているのも注目されよう。当時のメカニカルな機械の発想ではまだ誰ひとり知るよしもなく、今日の我々にしか納得できない、およそ機械らしからぬこれらの「機械」の姿に、この希代の見者の不可解な予知能力が示されてもいよう。

魔術の鏡と感性の交錯

ここまで、抽象を目指した同時代の先駆的な画家たちの一見類似した試みと比較しながら、クプカ自身のさまざまな試行錯誤を検討してきた。それらの画家のなかでも抽象の可能性を最も幅広くしかも豊饒に踏査してきた画家のひとりとしてクプカを理解する必要のあることは、すでに明らかだろう。また抽象への過程が神秘的ななにものかに裏打ちされていたことを直接・造形的に納得させてくれる点でも、マレーヴィチ、カンディンスキー、モンドリアンに劣らぬ意義をみいだせよう。では、以上列挙してきたさまざまな要素が、あくまでクプカ本人の作業として、いかに有機的に振り合わされ、複合され、統合されてゆくのか。その過程を次にすこし具体的に再構成して追ってみよう。

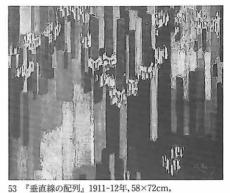
湖底の紋様が水紋に干渉されて美しく屈曲する『水(浴女)』(1906-09)[fig.48]の色彩の交響はやがて『ピアノの鍵盤、湖』(1909)[fig.49]へと発展する。ニューヨーク近代美術館にあるマティスの名作『ピアノのレッスン』(1916)[fig.50]は純粋に色面の構成によって極度の緊張感を生みだした。それに対して、クプカの作品では湖面に見立てられたグランド・ピアノの黒く艶やかな反響板の上に、白黒の鍵盤の反復からたちのぼる垂直的な音の



51 『垂直線の中のクプカ夫人』 1910-11年,135.5×85.3cm, ニューヨーク近代美術館



52 『ノクターン』1911年,66×66cm, ウィーン近代美術館



『垂直線の配列』1911-12年,58×72cm, パリ国立近代美術館



54 『ヒンドゥー教のモティーフ』1919年, 124.5×122cm,パリ国立近代美術館



55 『構成』1912年頃,50×61cm,個人蔵



56 『彩られたもの』 1919-20年,65×54cm, ニューヨーク,グッゲンハイム美術館



57 『おしべとめしべの物語』1919-20年, 110×100cm,プラハ国立美術館

群れが、色斑のモザイクとなって拡がる。具象としての湖面風景と抽象としての色彩の音楽とが、ひとつの画面のうえに同時に達成されている。この両方の世界を媒介するのが鏡なす水面という臨界であるのは、『生命の始まり』[fig.2]の水蓮の群れなす水面以来のシンボリズムの変奏として理解できよう。あるいはマネを下敷きにしたかとも思われる『楕円形の鏡』(1910-11頃) [fig.26] の場合にもそうだったように、鏡を境界として可視の世界と不可視の世界とが交錯し、具象が抽象へと屈折する。かつて『彼岸』[fig.17] にみえた向こう岸がいまやピアノの縁に置き換わり、対岸の木立が音響の林へと変貌する。その変身の魔法を成就する場こそ、漆黒の反響板だ。それは内部に音源という深淵をもちながら、外部の映像を反映して両者を融合させる、降霊の舞台だった。

ついでこの音階の構成する垂直線の色彩群は、クリムトの肖像を連想させる『垂直線の中のクプカ夫人』(1910-11) [fig.51],抒情的な配色も清々しく、今回の展覧会ポスターにも利用された『ノクターン』(1911) [fig.52],さらには大振りな暗色の色柱のうえに赤と青の小ぶりな色柱が漂って不思議な立体感を抱かせる『垂直線の配列』(1911-12) [fig.53]へと昇華され純化されてゆく。ここにも具象の下敷きがあったことは容易に想定できる。つまり『縛られたプロメーテウス』(1908頃) [fig.20]で、岩山に縛られていたプロメーテウスを背景に、その前の中空に漂っていた人体群が、今や色彩の柱へと還元され、硬質でリズミカルな自己運動に自らを委ねているのだ。

やがて画家はまたそこに、反復した装飾が集合して積み重なりモニュメンタルな量塊をなす、『ヒンドゥー教[寺院]のモティーフ』(1919) [fig.54]の印象をも重ねあわすこととなるだろう。はたして寺院のイメージが最初から念頭にあったのか、それとも沸き出る色彩の固まりの堆積が、結果としてヒンドゥーの寺院建築の印象に重なったものなのか。かくして具象の抽象化か、それとも原初的抽象に事後的な説明の便宜としての具象的命名がなされたのか、もはやどちらとも判然としない相互作用が、クプカの造形の現場で発生するようになる。

そしてまたここには、クプカの造形がようやくひとつの総合の時期を迎えていたことを納得させるだけの飛躍がある。すなわち『挨拶』[fig.40]で達成されていた形態生成のダイナミズムが、ニュートンの色彩環と結び付き、さらには具象画としてのプロメーテウスの変貌とも混然一体となってはじめて生まれる夥しいエネルギーの励起ぶりが、いまや画面全体にいかんなく発揮されていて、それはもはやたんなる理知的な造形的実験とは異質な横溢ぶりを見せているからだ。またそこに異様なまでの立体感が感じられるのも、画家が色彩心理学的見地にそってまえもって計算し画策したことだ。暖色は突出し寒色は後退する印象を与えるが、それを画面の運動感に結び付けることにも、この時期にいたってクプカは成功しているのである。

綜合としての宇宙的光景

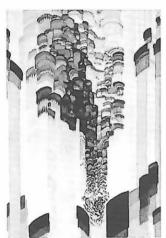
生成の模索の延長上にこうして訪れた統合のひとつの到達点をなすのが、『構成』 (1912頃) [fig.55]から『彩られたもの』 [fig.56]を経由し『おしべとめしべの物語』 (1919-20) [fig.57]に至る作品群であることは否定できまい。ここではかつてのニュートンの色彩 円環や線描の螺旋運動がなす不定形 (アモルファ)の実験を画面の地として、そのうえにはあのリズミカルな色彩の反復運動が、いまやフランツ・マルクの馬や初期のカンディンス



58 アンリ・マティス『生きる歓び』 1905-06年,174×238cm, メリオン,バーンズ財団



9 『《アモルファ、2色のフーガ》のための習作』 1912年, 紙にグワッシュ、インク、35.9×37.6cm, ニューヨーク近代美術館



60 『噴出』1923年,121×83.5cm, プラハ国立美術館



61 『生命力ある線』1920-33年,193×200cm, パリ国立近代美術館



62 『飛行機からの眺め』1934年, 紙にグワッシュ, 25.8×30.4cm, ブラハ国立美術館



63 マルセル・デュシャン[®]チェスをする人たちの 肖像』1911年, 108×101cm, フィラデルフィア 美術館



64 『創造I』1920年,116×124cm,個人蔵



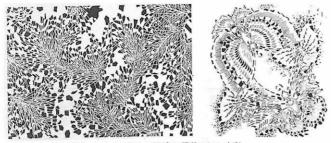
5 『宇宙の春』1921年,紙にグワッシュ, 40×30.8cm,パリ,個人蔵

キーの半抽象の風景画を思わせる強烈な色彩で展開される。花弁の中心には象徴主義時代の記憶として、まだ明確に具体的な男女の肉体が絡まり合って蠢いており、肉体や精神の結合が生命の源となることを、包み隠さず物語っている。それはいわばマティスの『生きる歓び』(fig.58)と同類のイディリックな情景だが、そこでの男女の営みや睦みあいは、たんなる個体同士の反復的な生殖行為ではなく、いわばそれをマトリックスとしてなされる個体の発生は種の系統発生という系列へと展開し、そこから宇宙生成のモニュメンタルなまでの運動が律動的に展開されてゆく。

プロメーテウス[fig.20]から変貌していたあの垂直線の色彩の角柱[fig.52]は、いまや螺旋運動(これは『ボールを持つ少女』[fig.22]から発展し、『《アモルファ、2色のフーガ》のための習作』[fig.59]で獲得されていた)に沿って中心部から紡ぎ出される生命の連続の糸に導かれ、爆発的な勢いで成長し、入道雲よろしくむくむくと反復しながら画面の縁へ縁へと膨張してゆく。その周辺に火山の噴火を思わせる原色の噴煙が、中心での爆発の炎に照らされ焦がされながら、断続的に迸って発生し(例えば『噴出』(1923)[fig.60])、周囲へ、そしてなにより鑑賞者に目がけて容赦なく押し寄せて来る(『生命力ある線』[fig.61])。あたかも画面を遙か上空から見下ろしているような錯覚に捕らわれた鑑賞者は、熱風に吹きあげられたあげく、突然高所恐怖に襲われて、不意に足元が不安になる。絵を鑑ていて、思わず目眩を覚えてよろめくとは、これはまことに希有な映像体験、いやキネステジックな全身的体験とはいえまいか。

かつてパリ市立美術館で比較的狭い壁面にずらりと並べられたこれらの作品群を見たときに、三半規管が失調して平衡感覚を失いそうな動揺に捕らわれてふらついたことが思い出される。あのときはたまたま少しアルコールを入れてから訪れたために画面のリズムにこちらの視覚が同調しやすくなっていたのだろうか。クプカのこの時期の作品は、鑑賞する側の酩酊と奇妙なまでの親和性を示すようだ。青年期、神智学に接近し降霊術の霊媒ともなった体験をもつ画家は、また運筆における東洋風の呼吸法の大切さを説き、制作を一種の瞑想として実践していた節もある。また当時の多くの東欧出身者の例に漏れず麻薬体験とも無縁ではなかったようで、ポーランドの画家にして演出家ヴィトケーヴィチとの類縁も想起される。さらに後年ロンドンへ行く『飛行機からの眺め』[fig.62]で、雲の姿に自分のかつてのヴィジョネールな非具象画そっくりの戯れを認めて、クプカ自身強烈な印象を抱くことになるのも、予知と超常体験の人クプカにいかにも相応しい出来事といえるだろう。

記録によれば1920年ごろのこれらの作品は、その統合度の高さにもかかわらず、というよりはむしろそれゆえ、バロック的という当時の悪口の絶好の標的となり、同時代のパリの文化環境では、けっして手放しで歓迎されることはなかったようである。だが今にして振り返れば、ここには既に、核爆発の災厄や60年代のドラッグ・カルチャーのサイケデリックな飛翔体験を経過してはじめて我々もひろく知ることになる、終末後の「もうひとつの現実」の映像世界がそれとなく先取りされているといっても、けっして語弊はなかろう。フランスの理知的で軽妙な抽象には必ずしも溶け込めぬまま、神智学を背景としたモンドリアンの禁欲的な抽象、ゲルマン圏の表現主義的な色彩豊かな抽象、イタリア未来派の運動感、デュシャンらを中心とする錬金術絵画[fig.63](これと一見類似した『創造I』[fig.64]はいまやクプカの内的な論理の帰結であることが明らかだろう)、さらには東欧の(さらにはアラビア圏や極東の)グラフィズム(木版画やグワッシュにみられるモティーフ[fig.65]は、あるいは当



66 日本の染型紙『ヴェル・サクルムII』 1899年に掲載のもの, 水彩



67 『創造』1911-20年,115×125cm,プラハ国立美術館



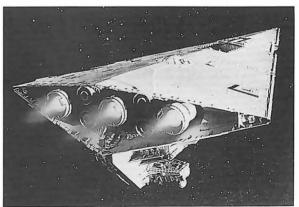
68 『宇宙的な春』1911-20年,115×125cm, プラハ国立美術館



59 『運動する青』1923年, 28-36年, 118×112cm, プラハ国立美術館



70 『非描写的空間』1914年,113×115cm, パリ,ルイ・カレ画廊

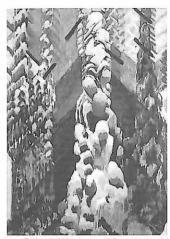


71 「スター・デストロイヤー」『ジョージ・ルーカス展覧会』より

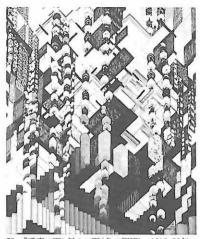
時大量に出廻っていた日本の染め付け型紙[fig.66]の感化を得たものかもしれない),といった多様な要素を横目で睨みながら、それらのいずれとも付かず離れずの距離を守り、あくまで自己の制作に忠実にこれらを統合していったクプカ。かれはカンディンスキーの『芸術における精神的なもの』を評価しながらも、その平板で奥行きに欠けた二次元空間での色彩と形態の狂騒とは違って、いささかアカデミックなイリュージョニスムの残滓を巧みに利用した立体的空間の錯視を温存して、異様な深みと奥行きのある空間を生成させ、それを舞台に宇宙生成の寓話を説くに至ったといえる。

『創造』「fig.67]や『宇宙的な春』「fig.68] (1911-20)にあっては、背景の天蓋を前にし て、光の洪水と噴煙の勃発と、さらにはその周辺での固体の凝固作用が結晶体の輝きを 撒き散らす様とが同時に重ね合わせにされて、不安定な空間につかの間の釣り合いを探 っている。ときにそれは『創造』(1920)の場合のように爆発的な様相を呈することもあれば、 反対に『運動する青』(1923) [fig.69]のように、安定した形態の文様へと還元されることも ある。そうしたなかで『非描写的空間』(1914) [fig.70] などはその究極の作品といえよう。 白亜の空間のなかをUFOよろしく飛来してせめぎあう、3つの鋭角をなすアネモネの花弁 状の形態の軌跡が、(まるでスター・デストロイヤーさながらに[fig.71])画面の周辺から中 心へと迫るその圧倒的な緊張感ある残像には、まさに画家が意図した意味での宇宙的な 次元=規模[dimension]を彷彿とさせる無限感が漂う。こうした比較はかえって顰蹙を招 くかもしれないが、おそらく画家は実際に「2001年宇宙の旅」のディスカヴァリー号なり、「ス ター・ウォーズ」シリーズ第一作の冒頭なり、「スター・トレック」のエンタープライズ号なりが SFX効果によって宇宙空間を飛翔するシーンなどを見る機会でもあれば、そこで自分の 私的映像がなにがしか応用されて、黙示録的な寸法での「宇宙的」意味を帯びていること に、えもいわれぬ戦慄を覚えたのではないか。そんな憶測すら逞しくしたくなるほどの異様 な衝迫力が、『非描写的空間』の凍てついた画面に、静止画像として封じ込められてい る。そしてまた、それらの出発点となったと思しき『構成』(1912頃) 「fig.55] に、将来の爆発 的なまでの発展を予告する種子のすべてが、なお胚芽の様相ではあるが、しかしすでに まごうかたなく胚胎していることに、事後的とはいえ気付くと、この画家が内面に宿していた 潜在力のほどが窺われ、あらためて別種の戦慄を禁じ得ない。

こうして出揃ったさまざまな要素は、春の涌出から夏の脈動を過ぎ、『青の構成』(1925) の秋を越えると、やがて『《冬の記憶》のための習作』(1913頃) [fig.72]へと凝縮してゆく (この間1913年から23年の10年間の制作年代は俄かには確定しがたいようであるが、構成要素が出揃った以上、問題となるのはその組み合わせの可能性であって、もはや論述上必ずしも年代に拘る必要もなくなるだろう)。爆発的に噴出していた気体はやがて固体へと凝結し、結晶と化した姿かたちに置換される。熱い噴出物は冷えて硬い鉱物質へと変成し、それに並行して暖色から寒色へと色彩が変貌してゆく。グワッシュや木版によって白黒の対比を試みた例にも同様の状態変化が観察される。さらには『垂直の面と斜めの面(冬の記憶)』(1913-23) [fig.73] では、まるで大理石のうえに宝石が鉱脈状に析出したかのような構成が、いわば生成の過程をそのまま氷づけにして、画家の意図したモニュメンタルな存在感を獲得している。ところが『哲学的建築』、『青の形』(1913-24) [fig.74]となると、そうした結晶作用の行き着くほかない膠着点が、荒涼たる幾何学的風景を晒していて、奇しくもキューブリックの映画「2001年」最後の超常体験の場面に準備されたいくつかのカットをも彷彿とさせる。だがそれはたんに不毛なだけの風景ではなく、むしろそこには、

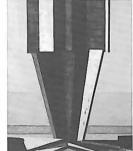


72 『《冬の記憶》のための習作』1913年頃, 81.4×57.5cm, ムルジンスカ画廊, ケルン



73 『垂直の面と斜めの面(冬の記憶)』1913-23年、 180×150cm、プラハ国立美術館





74 『青の形』1913-24年, それぞれ73×60cm, 上はプラハ国立美術館, 下は個人蔵

与えられた可能性の極北まで躊躇なく踏み込んでゆく画家の, 徹底した意志を見ないわけにはゆくまい。

おわりにかえて

1994年,名古屋では愛知県美術館でのクプカ展と名古屋市立美術館でのモネ展とを同時に鑑賞する機会が得られた。かたや日本でもっとも人気の高い「印象派の巨匠」、かたや専門家でなければほとんどその名を聞いたことすらなかったであろうボへミア出身の画家。この国ではその知名度の落差は決定的にみえる。クプカはモネ没後30年ほどの1957年に85歳で世を去ったが、ふたりの生涯は大きく重なっている。ちょうど30歳ほど年長のモネ(1840-1926)が晩年ジヴェルニーで睡蓮の連作に取り組んでいたころ、パリに居を定めていたクプカ(1871-1957)は、独自の過程を経て抽象絵画の黎明に参画していた。一見両極端に位置するかにみえ、実際ともに孤高の名がふさわしくもあるふたりの画業。だが、晩年のモネのもはや形態も朧な夢幻的壁面に躍動する色彩の絵巻とほぼ並行して、クプカの画面には色彩と形態とのせめぎあいを介して生命の誕生の様が創造されようとしていた。そして奇しくもそこには共通して睡蓮の花が宿っていた。

睡蓮の花の生命に魅せられたこのふたりの軌跡を通して、同時代の絵画生産の律動と振幅とを立体的に透視することもできるだろう。編年を重視したモネ展**や画家のモチーフを軸に組織されたクプカ展に続いて、今度は逆に20年代ヨーロッパの造形実験を、通底する傾向や共通するモティーフを軸に横断面にして示す試みが必要となるだろう。最近刊行された講談社『モダン・アートの冒険』にはクプカの名前はわずか数箇所で言及されるのみで、図版一枚すら掲載されていない。だがより有名な画家たちの亜流では決して片付かないフランティシェク・クプカの特質は、ここで引き合いに出した何人もの同時代の画家

たちが並行して制作した絵画群と実際に並べて鑑賞されることで、はじめてより明らかになるに違いない。そして20年代における抽象と装飾という観点からすれば、印象派と抽象画の区別を越えて、クプカとモネは同時代を生きていたのだ。モネの睡蓮とクプカの作品が一堂に並ぶような、意表を衝く構想も、新しい視野を開いてくれることだろう。そんな意欲的な展覧会を見ることのできる日が待ち遠しい。 (いなが・しげみ: 三重大学人文学部助教授)

[註]

- * 本稿を、パリ第一大学美術史教育・研究単位教授ジャン・ロードの追憶に捧げ、その最期の年の授業記録、 『抽象の発生』Naissance des abstractions、Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne、Centre de Polycopie、1981-82を懐かしく再読したことをここに記しておきたい。なお、本稿に関しては、当初、本格的な研究を所望され、それに応じる所存であったが、諸般の事情からまったく必要なリサーチを行う機会を得ることができなかった。従って、到底学術的な論文の体裁を満たさないまま、ひたすら造形面の考察に終始したエッセーにとどまっていることをお詫びするとともに、もっぱら以下の書籍のみに基づく二番煎じの執筆である事をも、その学恩に感謝を込めつつ、お断りしておきたい。将来、学術的な研究をクプカに捧げる機会の得られんことを祈念しつつ。
- ** 今日、日本における美術展覧会はその頻度と数において世界に例をみない。しかしともすれば準備不足で拙速・安易な企画も少なくないなかで、今回のクプカ展とならんで日本を巡回したモネ展は、その作品の入念な選定と組織的な展示、研究者の国際的な協力体制によって、ひとつのモデルを提供するものだろう。この場を借りて、この企画についても一言しておきたい。1850年代末、まだはたちに達する前のモネの初々しくも骨太な、バルビゾン派風の風景画にはじまり、それが徐々に印象派らしい画風へと開花し、水、空、大地、陽光、機関車の煙りといった四大の変容を目撃し、やがて『ポプラの並木』に代表される輝かしい光明の世界へと到達してゆく。その劇的な展開のさまが、各地の個人コレクションから借り出された、一点として無駄なく厳選された作品群のお陰で、一年一年と厳密な編年を追いながら追体験できる。晩年のオランジュリーの壁画に至る、ひとりの画家の80年近い倦むことなき歩み。それに一点・一点と直に接してゆくと、クロード・モネという画家が実物大に浮かび上がってくる。一生涯の仕事を前に、もはやたんなる美的感動を通り越して、ほとんど粛然たる感覚に捕らわれたのも希な経験だった。

東京京橋のブリヂストン美術館での展示では、天井の低い会場の制約を逆手に取った巧みな配置がかえって展示に緊張感をもたらしていた。観客の多すぎることは(自分もその一員として加担している以上)仕方ないとして、唯一の不満は三枚の『ルーアン大聖堂』の配置だった。周知のようにモネはキャンヴァスを何枚も並列して、太陽の運行に応じてつぎつぎにキャンヴァスを代え、描き分けていった。その視点の位置・角度の微妙なずれを復元するためには、左右を逆転し、朝日を受ける作品を右に、夕刻の景を左に配置したほうが安定するように思われた。だがこれでは観客の順路が夕・昼・朝と転倒してしまう。関係者から伺ったところでは、実際にはオープニングの後になって、作品保全のため、アクリル保護のある「朝」を通路側(左端)へ移動せざるを得なくなったという。相手は莫大な保険料のかかった傑作である。それだけに主催者側には、普通観客がそれとも気付かぬ様々な制約や口にはだせぬ舞台裏の苦労が付きまとう。

翻ってクプカ展に関していえば、作品の揃いかたは、初期の部分に関しては数年前のパリ市立美術館の際よりもさらに充実していたが、名古屋会場の場合、1910-20年代の代表作を展示した部屋が、クプカの作品には不釣り合いに天井が高く、作品の緊張感を演出するにはやや不適当だったことが悔まれる。布のシートを張って天井を低くするような工夫は、日本では消防法で禁止されているのだろうか。会場設営について、美術館関係者の工夫や研究、そして舞台裏の苦労がきちんと記録に残され、将来への糧となることも必要だろう。そうした情報を集積する場が、美術館の研究紀要に確保されることも大切ではないかと考え、蛇足ながら最後に申し添えることをお許しねがいたい。

参考文献

Tschechische Kunst 1878-1914 Auf dem Weg in die Moderne, Mathildenhöhe, Darmstadt, 1984-85. František KUPKA 1871-1957 ou l'invention d'une abstraction, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1990.

F. Kupka, *La Création dans les arts plastiques*, Préface de Philippe Dagen, texte et traduction établis par Erika Abrams, Diagonales, Paris, 1989.

『クプカ展』カタログ,愛知県美術館,宮城県美術館,世田谷美術館,1994.

世田谷美術館紀要 第5号

1995年3月31日発行

編集•発行 世田谷美術館 東京都世田谷区砧公園1-2 Tel.03-3415-6011

制作

印象社 東京都中央区京橋3-6-17

©1995 Setagaya Art Museum, Tokyo