



| | |
|--------------|---|
| Title | 1920年代前半のヴァシリー・カンディンスキー : 幾何学的抽象における絵画「空間」をめぐって |
| Author(s) | 清水, 佐保子 |
| Citation | 待兼山論叢. 美学篇. 1997, 31, p. 37-60 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://hdl.handle.net/11094/48182 |
| rights | |
| Note | |

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

1920年代前半のヴァシリー・カンディンスキー — 幾何学的抽象における絵画「空間」をめぐる —

清水 佐保子

はじめに

ミュンヘンで旺盛な創作活動を続けていたヴァシリー・カンディンスキーは、第一次世界大戦の勃発を機に祖国ロシアへと戻ったが、その後しばらくの間、彼は絵画制作に対して非常な困難を感じていた。1915年は油彩画をまったく手掛けておらず、1916年に油彩制作を再開したものの、この時期の作品はミュンヘン時代の表現主義的抽象の再生産やモスクワの風景などを描いた具象画が主流である。しかし、1920年前後、彼の作品は新たな展開を見せ始める。すなわち、幾何学的形態を導入した抽象絵画の出現である。この、ロシア時代後半に登場し、続くバウハウス時代、とりわけ1920年代前半のヴァイマル期の作品を特徴づける幾何学的抽象は、ミュンヘン時代の作品に見られる激しい筆触や混沌とした画面構成と比較すれば、一見明快かつ静的で、平面的ですらあるように思われる。だが、実はそれは、モチーフの複雑な扱いを通じて、あくまでも絵画「空間」の表現に関わり続けるものであった。本稿では、カンディンスキーの抽象絵画が最も幾何学的傾向を強めた1920年代前半の油彩画に焦点を当て、彼が目指した絵画「空間」の特質について考察する。

1. ロシア時代（1915—1921）の作品

1916年に油彩制作を再開したカンディンスキーは、1917年10月以降再び

油彩制作から離れ、水彩やガラス絵ばかりを手掛けていたが、1919年の中頃に至って、本格的に油彩制作を再開する。この時期に制作された油彩画に顕著な特徴としては、画面の周辺部を取り巻く帯状の色面、すなわち「縁取り」の導入によって、「図」と「地」の関係を両義的なものとして捉え直した点、その上で淡い色彩の「地」の上にモチーフの運動や浮遊感を視覚化することで、キャンヴァス平面を暗示的「空間」として拡張した点が挙げられる。¹⁾

まず、「縁取り」に関してだが²⁾、《明るい地の絵 (R597)》(図1)や《白い楕円 (R661)》(図2)では、縁取りの内部が浮き上がっているのか沈み込んでいるのか、即座には判断しがたい。しかも、《明るい地の絵》における縁取りの内部が、タイトルどおり明るい色の「地」の上に描かれた「図」であると仮定しても、この「図」は実は様々な形態のモチーフに対する「地」ともなっているのである。また、《白い楕円》の場合、《黒い縁》という別名が示すように、黒い「地」の上に白く丸い「図」が浮かんでいるのか、それとも白い「地」の上に黒い「縁取り」すなわち「図」が描かれているのかが判然としない。しかも、《明るい地の絵》と同様に、白い楕円は様々なモチーフにとっての「地」でもあるといえる。こうした試みは、画面の四隅を三角形によって切り取る、《白い線 (R673)》(図3)や《赤い斑Ⅱ (R675)》(図4)へと受け継がれることになる。

次に、キャンヴァス平面の「空間」化についてであるが、「縁取り」内部を新たに「地」として規定するモチーフは、この点に関しても大きな役割を果たしている。《赤い斑Ⅱ》や《多彩な円 (R679)》(図5)においては、細長い帯が渦を描くように配され、画面に循環的な動きを巻きおこしている。また、《白い線》や《白い中心 (R677)》(図6)では、激しく対角線上を飛び交ったり、ときには急激に折れ曲がったりする先細のモチーフが、奥行きも含めた様々な方向性を画面上に指し示している。こうした運動と

方向性を伴うモチーフによって、キャンヴァス平面は「図」に対する「地」とどまることなく、モチーフの自由な往来を許す「空間」として拡張されることになるのである。

こうした傾向は、ロシア・アヴァンギャルドの絵画、とりわけカジミール・マレーヴィチのシュプレマティズムにも共有されていた。たとえば《白の上の黒い四辺形》(図7)は、次のようなマレーヴィチ自身の言葉、「正方形=感覚、白い地=この感覚の外側にある“無”」³⁾に従えば、無限の空間に黒い四辺形が浮かんでいるとみなすことができる。しかし、その一方で、我々の目には黒い四辺形が底無しの間のようなにも映ってしまう。このように、「図」と「地」の区別を危うくしかねない両義性は、先に述べたカンディンスキーの「縁取り」と共通する性質である。一方、一連の《シュプレマティスト・ペインティング》では、微妙に角度の異なる右上がりないし左上がりの傾斜が、画面に様々な方向性と動きを与えている。その上、1915年の《シュプレマティスト・ペインティング》(図8)においては、一番重量感のある黒い台形をあえて画面上方に配して、モチーフが宙に浮かんでいるような、あるいは重力が無化されたかのような効果を与えている。このようなモチーフの扱いによって、カンディンスキー同様マレーヴィチもキャンヴァス平面を「空間」として提示していたことは、モチーフが白い背景に溶け始めている、言い換えれば、無限の空間の中に漂い込もうとしている《白の上の黄色い四辺形》(1917—18年、アムステルダム市立美術館蔵)を見れば、よりはっきりするであろう。

2. ヴァイマル・バウハウス期(1922—1925)の作品

以上のように、ロシア時代のカンディンスキーは、ロシア・アヴァンギャルドの絵画と多くの造形的語彙を共有しつつ、キャンヴァス平面の「空間」化を推し進めていたわけであるが、こうした傾向は、彼が再びドイツへと

渡り、ヴァイマルに設立された美術学校バウハウスで教鞭を執るようになった1922年以降、どのような展開を見せるのであろうか。

1922年から25年、すなわちバウハウスがデッサウに移転するまでの期間の作品を概観すれば、ロシア時代から引き継がれた造形的語彙、すなわち斜めの方向性を強調した構図やモチーフの運動に加えて、幾つかの新しい要素が現われてくることがわかる。要約すれば、それらはまず「垂直の方向性を強調した構図」の登場であり、次に「内部を直線で分割した長方形ないし正方形（どちらも向かい合う辺が平行であり、しかもすべての角が直角である）」の出現であり、さらには「キャンヴァスの下辺と平行に配された細長い矩形」の導入である。

まず初めに「垂直の方向性を強調した構図」であるが、1923年の大作《コンポジションⅧ (R701)》(図9)における、垂直に配されたふたつの二等辺三角形に端を発し⁴⁾、《波乱のある休息 (R703)》(図10)や《黄色い尖り (R708)》(1924年、ベルン美術館蔵)においてそびえたつ台形や三角形、《開いた緑 (R704)》(図11)における白い帯を経て、《揺れ動き (R734)》(図12)にみられる矢印に似たモチーフに引き継がれる。ただし、《波乱のある休息》や《開いた緑》といった作品に関しては、画面の右半分と左半分が対照的な構図、すなわちロシア時代に由来する、斜めの方向性を強調した構図と、この時期に顕著になる、垂直的構図によって組み立てられている点に注目すべきであろう。

次に「内部を直線で分割した長方形ないし正方形」であるが、分割された四辺形は、ロシア時代の《白の上にⅠ (R665)》(1920年、ロシア美術館蔵)において、不完全な形ながら既に登場している。もっとも、市松模様のそれは直角を持たない台形として提示されている上に、対角線に沿って斜めに配されている。この種の斜めに歪められた四辺形は、ヴァイマル・バウハウス期に入ってから繰り返し登場する。しかし、《白の上にⅡ

《R694》(図13)に至って初めて、キャンヴァスの各辺と平行に配された、市松模様の正方形が登場する。その一方で、《黒い随伴(R713)》(図14)の右下には、大小不揃いな四辺形に分割された長方形が他のモチーフから孤立した形で存在している。もっとも、正方形か長方形か、あるいは市松模様か大小不揃いな四辺形への分割かはそれほど重要な問題ではない。肝腎なのは、それらがかつてのように歪められたり斜めに配されたりしない点、内部が直交する平行線(すなわち垂直線と水平線)で分割されている点である。

そして「キャンヴァスの下辺と平行に配された黒い矩形」であるが、このモチーフは、1924年の《赤(R725)》(1924年、個人蔵)で初めて姿を見せ、1925年になると《青い円No.2(R732)》(図15)《記号(R733)》(図16)《揺れ動き》など多くの作品に描かれる。これらに共通する特徴を挙げるならば、常に画面の下方に描かれている点、必ずしも中心的モチーフではない点、にもかかわらず黒という非常に目立つ色彩を有している点である。

以上に述べた要素を重ね合わせて考えれば、これらは全て「垂直—水平構造を画面内に導入したもの」とみなすことができるだろう。そしてそれらは、モチーフを対角線に沿うように、あるいは循環的に配することで画面内に動きを生じさせ、キャンヴァス平面を「空間」化していたロシア時代の試みとは、ひとまず対照的であるようにみえる。それでは、この時期のカンディンスキーは、キャンヴァス平面を「空間」化することを放棄してしまったのだろうか。それとも、ロシア時代と同様に、「空間」化は可能であると考えていたのだろうか。もしそうであれば、垂直的構図や正方形・長方形、細長い矩形は、「空間」化に対してどのような役割を果たし得るのだろうか。だが、結論に至るためには今しばらくの検討が必要である。したがって次章では、比較の対象としてピート・モンドリアンの幾何学的抽象を取り上げたい。というのも、モンドリアンは、カンディンスキーとは

まったく異なる形で垂直—水平構造を用いることで、絵画「空間」の問題に対するひとつの回答を見いだした、と思われるからである。

3. モンドリアンの幾何学的抽象とグリッド

1911年、モンドリアンは第一回近代芸術サークル (Moderne Kunstkring) 展で、ジョルジュ・ブラックやパブロ・ピカソらの作品に接し、それ以後キュビズム的な手法による作品を手がけるようになる。モンドリアンにとって、キュビズムのファセットの導入は対象を分解するのに役立った。しかしそれは、ヴォリュームや空間の表現を呼び込む危険も伴っていたのである。晩年、彼はキュビズムの限界について次のように述べている。「キュビズムの意図は、いずれにせよ初めは、ヴォリュームを表現することでした。こうして三次元的空間、自然空間は残されました。それゆえ、キュビズムは基本的に自然主義的な表現にとどまり、真の抽象芸術とは異なるただの抽象化にすぎなかったのです。空間の中にヴォリュームを再現しようとするキュビストの態度に対し、私の抽象の概念は、このような空間こそ破壊されねばならないという信念に基づいています。私は、ヴォリュームを破壊するために面を用いるにいたり、ついにはこの破壊を面を切る線によってなしとげました」。⁵⁾

キュビズムと決別したモンドリアンの作品は、1914—5年から1919年までの数年間に、短い垂直線と水平線および十字型のモチーフからなる、いわゆる「プラス・マイナス」絵画 (図17) に始まり、色面を併置した絵画 (図18) を経て、プロト・グリッドとも呼ぶべき等間隔の垂直線および水平線を用いた絵画へと至る。《色面と灰色の線のあるコンポジション1》(図19) は、線で区切られた内部を小さな色面とみなせば、色面併置型の作品における色面の遍在性をより徹底したものといえる。こうした展開は、「プラス・マイナス」絵画がキュビズムから受け継いだ凝集性、すなわちモチー

フが画面中心へと集まろうとする力を解消するために、避けがたいものであったといえよう。その一方で、白い「地」と色面＝「図」の区別が明確であった色面併置型の作品とは異なり、《色面と灰色の線のあるコンポジション1》におけるすべての色面＝「図」は、隙間なくつなぎ合わされることによって「地」そのものと同化している。だが、ここでのグリッドは、画面を縦横に貫き交差する文字どおりの格子というよりも、各色面の輪郭線または色面と色面の境界線にすぎない。それに対し、《グリッドのあるコンポジション4（菱形）》（図20）やそのヴァリエーション⁶⁾、およびまったく同サイズの色面へと分割された方眼状の作品（図21）においては、キャンヴァスの一辺から対辺へと引かれた垂直線と水平線が、1920年代のグリッドを用いた絵画を予告しているといえよう。⁷⁾

グリッドによる絵画（図22、23）の多くは、垂直線および水平線の端がキャンヴァスの縁と接触するように描かれている。このような場合、我々は描かれたグリッドを、画面内部で完結する構造というよりも、むしろ無限に続く座標軸を任意の大きさに切り取った断片とみなす。言いかえれば、グリッドとはキャンヴァスを越えて永遠に延び続ける構造なのであり、そこには無限の広がり暗示されているのである。⁸⁾ しかも、モンドリアンにおけるグリッドの無限の広がりとは、あくまでも上下左右に広がる平面的なものであり、その背後に奥行きは想定されていない。その上、本来グリッドとは「地」に対する「図」であると同時に、無限に広がる座標軸すなわち「地」としての性質を持つ。なぜなら、座標軸とは任意の点の位置を決めるための基準であり、点すなわち「図」に対する「地」として機能するものだからである。したがって、モンドリアンのグリッドによる絵画とは、平面的な広がりであるグリッドを「図」として導入することで、キャンヴァス平面を「図」に対する「地」として規定するものであり、その上で座標軸＝「地」でもあるグリッドは、おなじく「地」であるキャンヴァ

ス平面と同化させられることになるのである。⁹⁾

4. カンディンスキーの絵画「空間」

以上のように、モンドリアンにおけるグリッドとは、キュビズムに依然として残されていた「ヴォリューム」や「三次元的空間」を排除するために用いられ、その帰結としてキャンヴァス平面へと還元されたわけだが、それではカンディンスキーの場合、キュビズムはいかなるものとしてとらえられていたのだろうか。

1911年12月に出版された『芸術における精神的なもの』の中で、彼は次のように述べている。「ピカソは、数で表わされる比例によって構成を得ようと努めている。彼の近作（1911年）で、彼は論理的方法で、物質性の破壊に至っている。ただし、物質性を解消することによってではなく、各部分を細分化することによって、そしてこの細分化された部分を、画面上に構成的に分散させることによってであるが。だが、その際不思議に思われるのは、彼が物質性の外観を保持しようとしている点である」。¹⁰⁾つまり、カンディンスキーはモンドリアンと同じくキュビズムを批判するのだが、一方で両者が批判する点はまったく異なっている。モンドリアンは、キュビズムが「ヴォリューム」や「三次元的空間」を残している点を批判するのに対し、カンディンスキーは、キュビズムが「物質性の外観」、すなわち再現性を残している点をもっぱら批判するのである。おそらく彼は、キュビズムの「ヴォリューム」や「三次元的空間」を、キャンヴァス平面に還元すべきとは考えていなかったのだろう。¹¹⁾

こうした点を踏まえた上で、先に取り上げたヴァイマル・バウハウス期の作品を再検討すれば、以下ようになる。まず、垂直の方向性を持つモチーフに関しては、基本的にカンディンスキー独自の要素であるといえるだろう。なぜなら、マレーヴィチのシュプレマティズムは基本的に斜め

の方向性を強調するものであり、モンドリアンのグリッドは垂直的要素と水平的要素が同等の重要性を持つものだからである。したがって、カンディンスキーが垂直的要素を導入したということは、彼がこの時期、マレーヴィチ的な造形言語にもはや飽き足らなくなる一方で、モンドリアンのように上下左右に広がる座標軸を用いて、「図」を「地」へと同化しようと考えていたわけでもない、ということである。しかも、既に見たように、《波乱のある休息》(図10)や《開いた緑》(図11)といった作品においては、画面の左右が対照的な構図で組み立てられている。そのことは、この時期のカンディンスキーの画面構成において、運動や浮遊感をもたらす対角線に沿った構図と、比較的静的で安定した垂直的構図の両方が必要とされていた、ということにほかならないであろう。

次に、正方形や長方形の導入についてであるが、この点に関してはモンドリアンの色面併置型の絵画が参考になる。この時期にカンディンスキーが用いた四辺形は、ロシア時代のように歪められたり斜めに配されたりしない、そして内部が直交する平行線(すなわち垂直線と水平線)で分割されている、という点は既に指摘した。この点から考えられる狙いとは、すなわち奥行きを暗示を排除することである。ロシア時代の作品を見ればわかるように、歪められ斜めに配された四辺形は、正方形や長方形を手前から奥へと傾けた形であるといえる。そしてそのことは、とりもなおさず画面が奥行きを有することを示唆してしまう。また、正方形や長方形が手前から奥へと傾けられれば、内部を分割する線はもはや直交せず、奥へと向かって収斂することになる。だとすれば、この時期のカンディンスキーが、画面と平行な正方形や長方形を導入し、しかも直交する平行線をわざわざ描きこんだということは、キャンヴァス平面に奥行きを生じさせないモチーフを必要としていたということになる。しかし、モンドリアンの色面絵画が複数の四辺形の遍在性を特徴としているのに対し、カンディンス

キーの場合、四辺形はあくまでもモチーフのひとつとして扱われている。すなわち、四辺形の属性を最大限に強調するよりも、むしろ他のモチーフやキャンヴァス平面との関わりの中でその性質を生かそうとするのである。

こうした傾向は、細長い矩形を扱う場合により顕著になる。黒い四辺形といえば、我々はマレーヴィチのシュプレマティズムを思い出さずにはいられない。だが、カンディンスキーにおける細長い矩形の扱いは、マレーヴィチにおける四辺形の扱いとはまったく異なる。つまり、キャンヴァスの辺と平行に、しかも画面下方に配されるのである。このことは、マレーヴィチとは逆の効果、すなわち傾きによる動きを抑え、重力を強調することを目論んでいるということに他ならない。これらの点を踏まえた上で再び作品に目を向ければ、矩形の働きはより理解しやすくなる。すなわち、《揺れ動き》(図12)では土台として、他のモチーフが上方に浮遊しないよう固定し、《青い円No.2》(図15)においては、オーラのため空間における正確な位置をとらえがたい青い円とは対照的に、キャンヴァス平面上にしっかりと留まっていることを主張するのである。

だからといって、この種の作品において、カンディンスキーが画面の「空間」化を放棄したとするのは早計である。なぜなら、もし彼が本当に「空間」を排除することを望んでいたのならば、正方形や長方形あるいは細長い矩形のみを、しかも運動や浮遊感を感じさせない形で用いていたはずだからである。だが、彼は決してこれらのモチーフを単独では用いなかった。すなわち、それらが持つ属性だけでは自分の望む画面構成を成し遂げられないと感じていたのである。そこで、彼が対照的な性質を持つモチーフを組み合わせたことが重要になる。彼は、1926年1月に刊行された『点と線から面へ』の中で以下のように述べている。「基礎平面 (Grundfläche) は、諸要素をその上に載せる際、原則的に二つの典型的な可能性を示す。
1、諸要素が、基礎平面上に比較的物質的に載っている場合。このとき諸要

素は、基礎平面の響きを特にはっきりと強調する。2、諸要素が、基礎平面とさほど緊密に結びついていない場合。このとき、基礎平面はほぼ全く共鳴せず、いわば消えてしまうのである。そして、諸要素は空間に、しかも厳密な境界（特に奥行きのある点で）のない空間に“浮遊する”ようになる。¹²だが、先に《青い円No.2》について見たように、対照的なモチーフを、その違いをお互い強調しあう形で導入することによって、キャンヴァス平面は、「諸要素が……物質的に載っている」平面であり続けながら、同時に「諸要素が……“浮遊する”」空間ともなりうるのである。

さらに、カンディンスキーは、こうした対照的なモチーフの扱いを、キャンヴァス自身の性質を利用する形で、意識的に行なっていた。そのことは、『点と線から面へ』における基礎平面の考察からも明らかである。彼はまず、「基礎平面とは、作品の内容を受け入れるとされる、物質的平面のことである。（中略）図式的な基礎平面は、二本の水平線と二本の垂直線により限定され、それによって、その周辺領域から独立した存在として区別されているもの」と定義する。だが一方で、彼によれば、水平線は「無限の冷たい運動性を表わす最も簡潔な形態」であり、垂直線は「無限の暖かい運動性を表わす最も簡潔な形態」である。このように両者の性質が異なっている以上、基礎平面の各辺の性格も当然その影響下にある。しかも、「二本の水平線の位置は上と下、二本の垂直線の位置は右と左である」ために、各辺の性格はそれらが配される場所によっても影響される。その結果、基礎平面は上下左右において対照的な性質を有するようになる。つまり、基礎平面の上方は「より希薄なイメージ、軽やかさや解放、さらには自由といった感覚」、下方は「凝縮や重さ、束縛といった感覚」を呼び覚まし、左方は上方に、右方は下方に準ずるのである。そして、その組合せによって、基礎平面上には重力の偏りが生じる。すなわち、基礎平面の中心（二本の対角線の交点）で交差する、一組の垂直線と水平線が基礎平面を四つの四

辺形に分割すれば、右下のものが最も重力を感じさせ、右上と左下が同程度の重力でそれに続き、左上のものは最も重力が無化されるのである。したがって、たとえ同じ形態を基礎平面上に配置したとしても、その方向や位置を変えるだけで異なる効果を得ることができ、その結果画面構成は、基礎平面固有の性質と、形態の方向および位置によって、数限りないヴァリエーションを獲得することになる。¹³⁾

このように、カンディンスキーは、キャンヴァスがイーゼルや壁に掛けられ、その結果重力の影響を受けざるをえないことを前提に、議論を行なっている。彼にとって、キャンヴァスは決してニュートラルなメディウムではありえなかった。この点を踏まえれば、この時期のカンディンスキーが目指した「空間」表現とは、キャンヴァス自身の性質やそれが置かれる場を考慮した上で、モチーフの方向や位置の組み合わせによって、「平面」であると同時に「空間」でもあるような両義的性質を、キャンヴァス平面上にもたらすことだったといえる。そして、こうした「空間」表現を行なうためには、ロシア時代のモチーフ操作や構図だけでも、またヴァイマル・パウハウス時代に登場した諸要素だけでも不十分だったのである。

お わ り に

以上の点から、次のことがいえるだろう。まず、モンドリアンの場合、当初「図」と「地」の関係は明確であったが、色面の遍在性からグリッドが創出される過程で、「図」と「地」の区別は徐々に失われ、最終的に両者は同化してしまう。その結果、「図」と「地」の間の空間は排除されることになる。一方、カンディンスキーにとって、本来「図」と「地」の関係は両義的なものであったが、ヴァイマル期には両者の区別が明確なものとなる。そして、「地」すなわちキャンヴァス平面は、「図」すなわちモチーフの形態や配置によって、「平面」でありかつ「空間」であるような両義的

存在として提示される。このようにカンディンスキーは、作品と著作の双方を通じて、再現的空間表現とは異なる、抽象的絵画言語による絵画「空間」の可能性を探究しつづけたのである。

註

- 1) 「縁取り」およびモチーフの浮遊や運動に関しては、Clark V. Poling, *Kandinsky: Russian and Bauhaus Years, 1915-1933*, ex. cat., (The Solomon R. Guggenheim Museum, New York) 1983, pp.15-25. 参照。
- 2) タイトルに「縁取り」という言葉を含む作品は、ミュンヘン時代に既に数点制作されている。しかし、それらにおける「縁取り」は、ロシア時代のように厳密な意味でのそれ、すなわち画面の縁を取り巻く帯状の色面ではなく、部分的に途切れている。一方、ロシア時代における「縁取り」の最も早い例は、本文で取り上げる《明るい地の絵》であり、タイトルに「縁取り」という言葉を含む作品としては、《オレンジ色の縁のある絵(R598)》(1916年、現存せず)が最も早い。なお、カンディンスキーの作品タイトル末尾の番号は、カタログ・レゾネ (Hans K. Roethel and Jean K. Benjamin, *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings, vol. 1/2, 1900-1915/1916-1944*, Cornell University Press, Ithaca, 1982/1984.) に付された番号である。また、作品タイトルの日本語訳は、カタログ・レゾネの日本語版 (ハンス・K・レーテル、ジャン・K・ベンジャミン『カンディンスキー全油彩総目録 1/2 1900—1915/1916—1944』西田秀穂、有川治男訳、岩波書店、1989年) にしたがった。
- 3) Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*(1927), (Florian Verlag, Mainz und Berlin) 1980, p.74. (カジミール・マレーヴィチ『無対象の世界』五十殿利治訳、中央公論美術出版、1992年、74ページ。必要に応じて若干の変更を行なった。)
- 4) 《コンポジションⅧ》のための習作(1923年、パリ国立近代美術館蔵)では、三角形はいずれも左側に傾けられている。この傾斜から垂直性への変更に、この時期のカンディンスキーが目指していた、新たな造形原理の一端がうかがえるだろう。
- 5) James Johnson Sweeney, "An Interview with Mondrian(1943)," in Harry Holtzman and Martin S. James, (eds. and trans.) *The New Art-The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, (G.K. Hall &

Co., Boston) 1986, p.357.

- 6) 《グリッドのあるコンポジション5 (菱形)》(1919年、クレラー=ミュラー美術館蔵)では、垂直線、水平線および対角線によって、画面を小さい三角形へと分割した上で、三角形を任意に組み合わせて、大小の四辺形(キャンヴァスの縁と接触する箇所のみ三角形)を作り出している(前もって画面を分割した跡が彩色の下に透けて見える)。つまり、《色面と灰色の線のあるコンポジション1》が、色面を繋ぎ合わせることでグリッドを生み出した作品であるのに対し、《グリッドのあるコンポジション5 (菱形)》は、初めからグリッドが構成の中心をなす作品であるといえるだろう。
- 7) 1920年代のグリッドによる絵画の特徴は、黒い垂直線と水平線が構成要素の中心である点、もはやモジュール(module: 等間隔の垂直線と水平線による方眼状のグリッド)に基づくことなく制作されている点、分割された色面が赤、青、黄色の三原色および白、黒、灰色以外の色彩を持たない点である。
- 8) 一般的に、グリッドには求心的なものや遠心的なものがあり、モンドリアンにおいても、本文で述べた遠心的なグリッドを持つ絵画以外に、求心的なグリッドを持つ絵画も存在している。例えば、《青、黄、赤、黒、灰色のコンポジション》(1922年、アムステルダム市立美術館蔵)において、グリッドの先端は、黒い色面と同化している二ヶ所を除いて、いずれもキャンヴァスの縁に達していない。この結果、我々はグリッド構造が画面内部で完結しているという印象を受ける。ただし、モンドリアンの場合、こうした求心的なグリッドを持つ絵画は、1920年代前半にある程度見受けられるものの、彼のグリッドによる絵画全体に占める割合は決して多いとはいえない。

ところで、ロザリンド・クラウスによれば、遠心的なグリッドは「単なる断片、無限に大きな構造体から恣意的に切り取られた小片」であり、「私たちに、そのフレームを越えた一つの世界の認識を強いる」。一方、求心的なグリッドは「芸術作品を世界から、環境空間から、そして他の事物から分離するあらゆるものの、“再”現前化」であり、「フレームの内側の空間を、それ自身へ写像する」。Rosalind E. Krauss, "Grids," *October*, no.9, Summer 1979, reprinted in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge and London, 1985, pp.18-19. (ロザリンド・クラウス『オリジナリティと反復』小西信之訳、リプロポート、1994年、24ページ) つまり、前者の解釈に

においてはキャンヴァス外部への参照が問題にされ、後者の解釈ではキャンヴァス内部への自己言及が問われているのだが、アンドリュウ・マクナマラが指摘するように、クラウスにおいては後者の解釈がより重視されている。Andrew McNamara, "Between Flux and Certitude: The Grid in Avant-Garde Utopian Thought," *Art History*, vol.15, no.1, March 1992, p.79, note 71. クラウスは、グリッドの自己言及性および過去の伝統との断絶性（「この形態は、「私たちの」世紀の美術にあっては至るところに姿を現わしているが、いったん前世紀に目を向けるならそれはどこにも、全くどこにも存在していない」という二つの面から、グリッドをモダニズムの強力なシステムのひとつとみなしている。Krauss, *op.cit.*, pp.9-10. (クラウス前掲書、18ページ) これに対しマクナマラは、モダニズム芸術家の間にしばしば見受けられる、合理的かつ数学的な手段（すなわちグリッド）を通じて、近代理想社会の鑄造を目指す傾向を論じながら（すなわちグリッドの遠心的解釈を重視しながら）、本来同時には存在しえないはずの求心性／遠心性を共に孕み持つがゆえに、グリッドはクラウスの言うモダニズムのシステムとしては機能しなかったと述べている。McNamara, *op.cit.*, pp.73-74. 筆者は今回、モンドリアンの遠心的なグリッド絵画について、形態論的側面からのみ分析したわけだが、モダニズムのシステムとしてのグリッドについては、いずれ詳しく検討すべきであると考えている。

- 9) クラウスは、「モンドリアンの経験が明らかにしているように、発展とはまさにグリッドが拒むところのものだ」と述べ、グリッドの不変性（すなわちシステムとしての強固さ）を強調している。Krauss, *op.cit.*, p.9. (クラウス前掲書、18ページ) 一方、イヴ・アラン・ボワは、モンドリアンの渡米（1940年）後の作品《ニューヨーク・シティ》（1941—42年、パリ国立近代美術館蔵）に焦点を当て、この作品の中に、以前の作品とはまったく異なる新しい局面（色の異なる垂直線および水平線を数多く「編み込む」ことで、グリッドの関係が複雑化し物理的な厚みを増す）を見いだしている。Yve-Alain Bois, "Piet Mondrian, New York City," *Critical Inquiry*, vol.14, no.2, Winter 1988, reprinted in *Painting as Model*, (MIT Press, Cambridge and London) 1990, pp.162-168. またボワは、1994年から96年にかけて開催されたモンドリアン展のカタログでも、個々の作品を詳細に分析することで、モンドリアンのグリッドによる絵画の展開を見事に跡づけている。Yve-Alain Bois, "The Iconoclast," in Angelica Zander Rudenstine, (ed.) *Piet Mondrian 1872-1944*,

(Bulfinch Press, Boston, New York, Tronto and London) 1994, pp. 313-372. なお、本稿で分析したモンドリアンのグリッドの特質は、あくまでも1920年代の作品に関するものであり、晩年の《ニューヨーク・シティ》や《ブロードウェイ・ブギウギ》(1942—43年、ニューヨーク近代美術館蔵) などには当てはまらないことを付け加えておく。

- 10) Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*(1911), 9.Aufl., Benteli Verlag, Bern, 1970, p.52. (ヴァシリー・カンディンスキー『カンディンスキー著作集1 抽象芸術論——芸術における精神的なもの——』西田秀穂訳、美術出版社、1958年、57ページ。必要に応じて若干の変更を行なった。) なお、ここで繰り返される「物質性」は、我々が現代美術に関する議論で用いる概念、すなわち作品の自己言及性によって顕在化させられた、メディウムの「もの」としての性質、という意味合いで用いられているかどうか疑問である。というのも、『芸術における精神的なもの』において、カンディンスキーは「物質的平面」と「観念的平面」について議論しているが、そこでは次のように述べられている。「対象再現から離反して、抽象の世界へ踏み込んだ第一歩は、デッサンと絵画の関係からすれば、三次元の閉め出し、つまり、絵画としての“絵”を、平面上に保持しようとする努力であった。モデリングは廃された。このことによって、現実的な対象はより抽象的なものへと近づけられたが、これは確かに一つの進展を意味するものであった。だが、この進展は、ただちに、様々な可能性をキャンヴァスの現実的平面に釘づけする結果となり、それによって絵画は、まったく物質的な新しい倍音を獲得した。この釘づけは、同時に可能性の制限でもあったのである。こうした物質的なものや制限から脱け出そうとする努力が、コンポジションを目指す努力と結びつき、平面性の放棄に至ったのは当然の帰結であった。絵を観念的平面の上にもたらそうとする試みがなされたが、そうした平面は、キャンヴァスの物質的平面の手前に作られねばならなかった。こうして、平面的な三角形のコンポジションから、立体化した三次元の三角形、すなわち、ピラミッド形のコンポジション(いわゆる“キュビズム”)が成立した」。 *Ibid.*, pp.110-111. (同書、120ページ。必要に応じて若干の変更を行なった。) つまり、この時点のカンディンスキーにおいては、三次元的な描写から平面的な描写へと向かう展開が、対象再現的な絵画から抽象的な絵画へと至る展開と呼応するものとしてとらえられており、それゆえキュビズムにおける「ピラミッド型のコンポジション」、すなわち三次元的な対象表現の導入は、一種の対象再現への回帰として

理解されたのである。したがって、彼がピカソについて述べた「物質性の外観」とは、むしろ「対象の再現性」と言い換えられるべき表現であって、彼は何も、ピカソがメディウムの物理的性質を強調した、と言っているのではないのである。

- 11) 註10の引用文の中で、カンディンスキーは、三次元性の排除が具象から抽象への展開を可能にしたことを認めながらも、一方で、「この進展は、ただちに、様々な可能性をキャンヴァスの現実的平面に釘づけする」こと、そして「この釘づけは、同時に可能性の制限でもあった」ことを指摘している。
- 12) Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*(1926), 6.Aufl., Benteli Verlag, Bern-Bümpliz, 1969, p.141. (ヴァシリー・カンディンスキー『カンディンスキー著作集2 点・線・面——抽象芸術の基礎——』西田秀穂訳、美術出版社、1959年、139ページ。必要に応じて若干の変更を行なった。) なお、ここでの「物質的」も、文字通りの意味に取るべきではない。カンディンスキーは、諸要素が、基礎平面固有の性質を強調するように置かれている状態を、「物質的」ととらえている。そして、彼の言う「物質的」状態は、キャンヴァスの平面性（奥行きのない状態）を維持しているものの、キャンヴァスの「物質性」そのものとは必ずしも同一視できない。カンディンスキーが、基礎平面固有の性質をどのようにとらえていたのかについては、本文で後述する。
- 13) *Ibid.*, p.59, pp.129-150. (同書、61ページおよび127-147ページ。必要に応じて若干の変更を行なった。)

付記：本稿は、平成6年度修士論文「バウハウス時代のワシリー・カンディンスキーと幾何学的抽象」をもとに、第48回美術史学会全国大学（平成7年5月27日）で行なった研究発表の内容を加筆修正したものである。なお、修士論文では、モンドリアン以外にロベール・ドローネー、パウル・クレー、テオ・ファン・ドゥースブルフを、比較の対象として取り上げている。

(大学院後期課程学生)



図1 カンディンスキー《明るい地の絵》
1916年、パリ国立近代美術館蔵

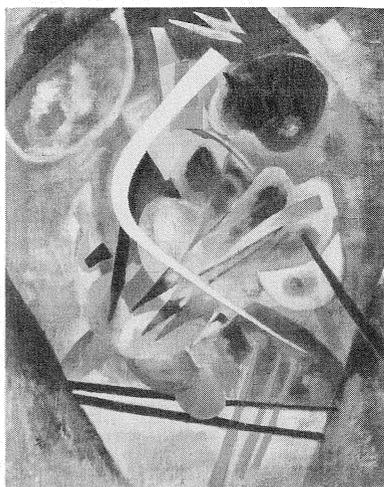


図3 カンディンスキー《白い線》1920年、
ケルン、ルートヴィヒ美術館蔵

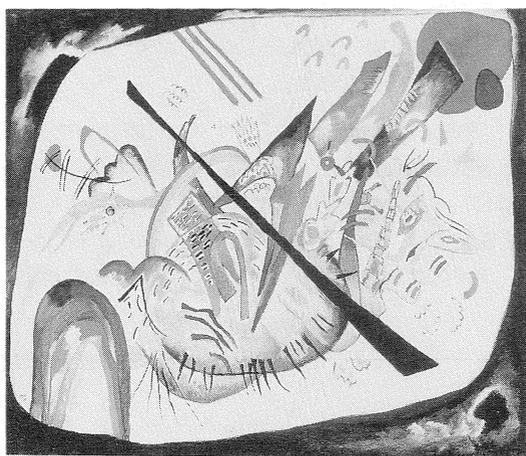


図2 カンディンスキー《白い楕円(黒い縁)》1919年、
モスクワ、トレチャコフ美術館蔵

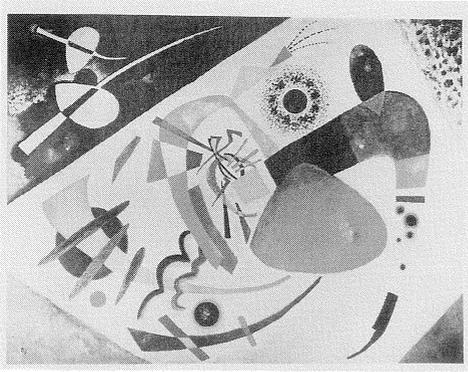


図4 カンディンスキー《赤い斑II》
1921年、ミュンヘン市立美術館
レンパツハハウス蔵



図5 カンディンスキー《多彩な円》
1921年、ニューヘイヴン、
イエール大学美術館蔵

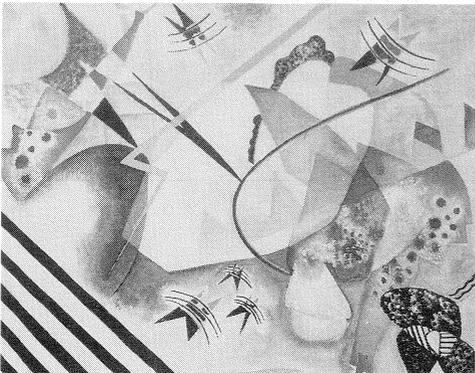


図6 カンディンスキー《白い中心》
1921年、ニューヨーク、
グッゲンハイム美術館蔵

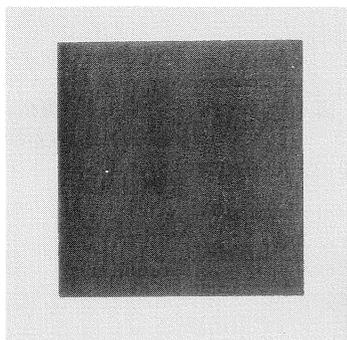


図7 マレーヴィチ《白の上の黒い四辺形》
1915年、モスクワ、トレチャコフ美術
館蔵

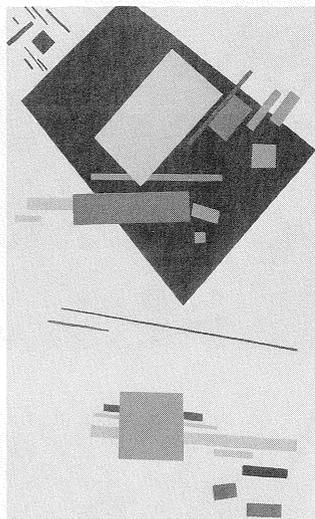


図8 マレーヴィチ《シュプレマティス
ト・ペインティング》1915年、
アムステルダム市立美術館蔵

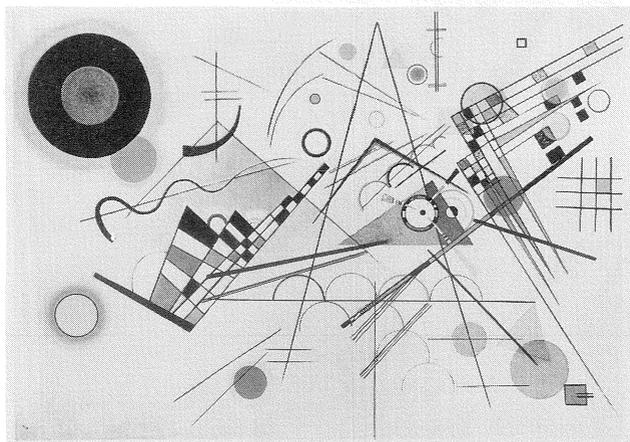


図9 カンディンスキー《コンポジションⅧ》1923年、
ニューヨーク、グッゲンハイム美術館蔵

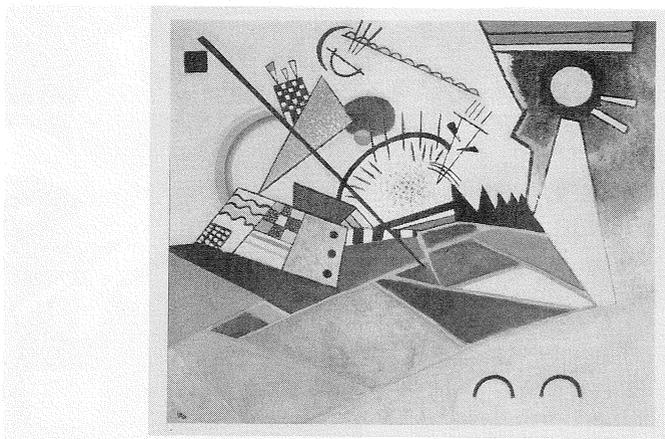


図10 カンディンスキー《波乱のある休息》1923年、
パリ、個人蔵

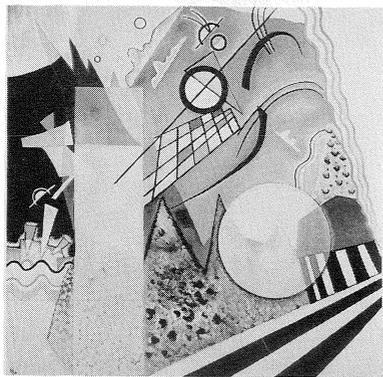


図11 カンディンスキー《開いた緑》
1923年、パサディナ、ノートン
・サイモン美術館蔵

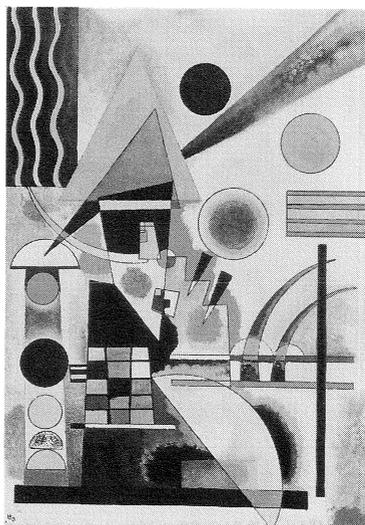


図12 カンディンスキー《揺れ動き》
1925年、ロンドン、テート・
ギャラリー蔵

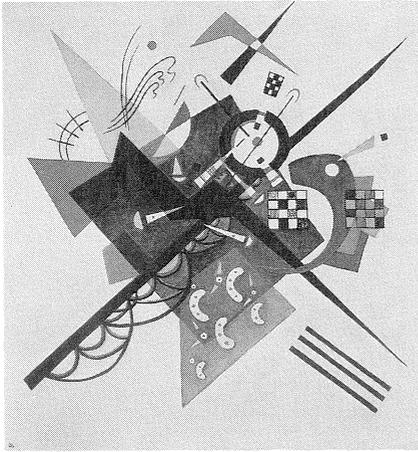


図13 カンディンスキー《白の上にII》
1923年、パリ国立近代美術館蔵

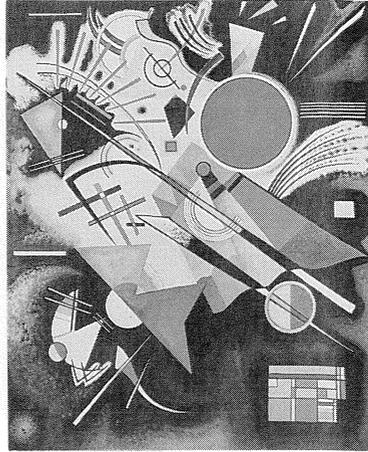


図14 カンディンスキー《黒い随伴》
1924年、スイス、個人蔵

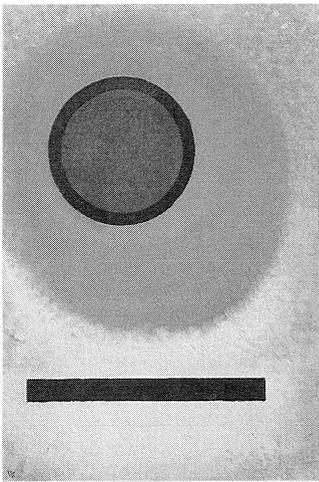


図15 カンディンスキー《青い円
No. 2》 1925年、パリ、
アドリアン・マージ夫妻蔵

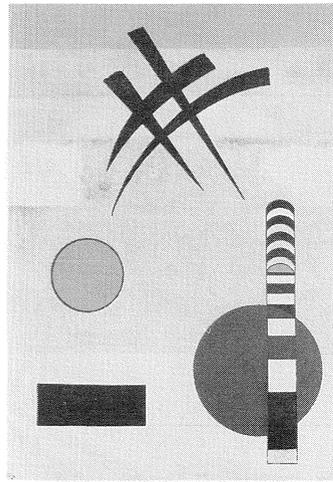


図16 カンディンスキー《記号》
1925年、個人蔵

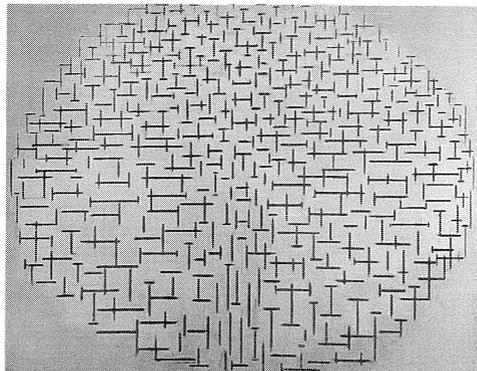


図17 モンドリアン《黒と白のコンポジション10》1915年、
オッテルロー、クレラー・
ミュラー美術館蔵

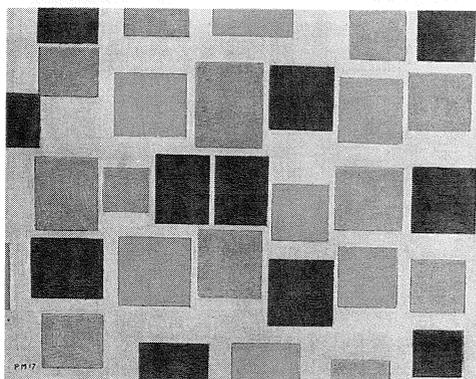


図18 モンドリアン《コンポジション
No.3》1917年、
ハーグ市立美術館蔵

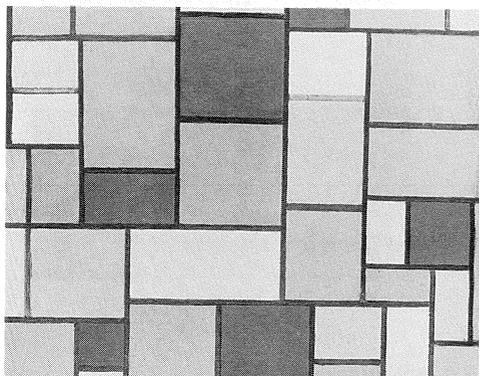


図19 モンドリアン《色面と灰色の線
のあるコンポジション1》
1918年、スイス、マックス・
ビル蔵

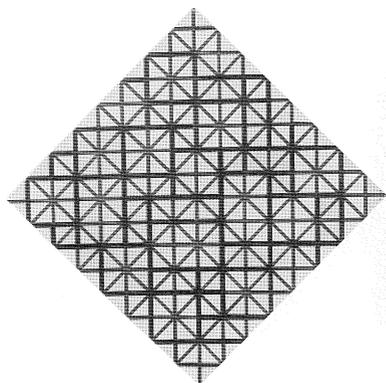


図20 モンドリアン《グリッドのあるコンポジション1（菱形）》1918年、ハーグ市立美術館蔵

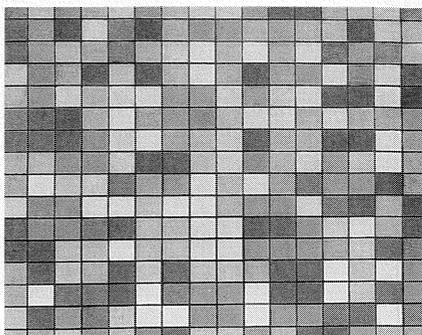


図21 モンドリアン《グリッドのあるコンポジション9》1919年、ハーグ市立美術館蔵

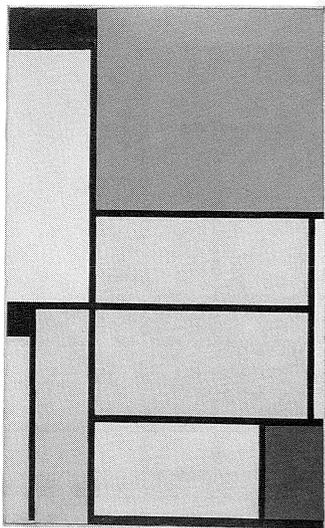


図22 モンドリアン《タブローI》1921年、ケルン、ルートヴィヒ美術館蔵

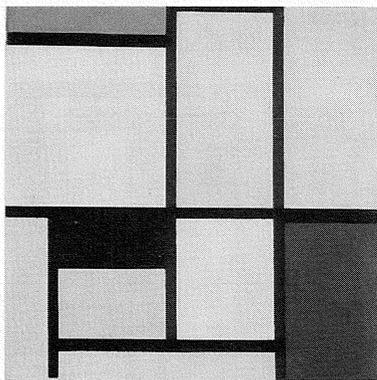


図23 モンドリアン《タブローNo.III》1921-25年、ワシントン、フィリップス・コレクション蔵