



Title	アンリ・マティスの絵画と装飾
Author(s)	永井, 隆則
Citation	デザイン理論. 1999, 38, p. 74-75
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53279
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

アンリ・マテイスの絵画と装飾

永井隆則／京都工芸繊維大学

1970年、パリのグラン・パレで「マテイス展」が開催され、72年にジャック・ラムの、73年にドミニック・フルカッドのマテイス(1869-1954)研究が発表され、フランスでマテイス再評価の機運が高まった事は記憶に新しい。これに応えて1974年、書評誌として知られる『クリティック誌』は「マテイス特集号」を組んだが、執筆者の一人で、フランスの美術史家ジャン・クロード・レーベンシュテインは、当時のマテイス研究、マテイス像を次のように要約した。レーベンシュテインによれば、2人のマテイスがいる。一人はフランス人批評家や美術史家の形成してきた幸福の画家、彼の作品のタイトルにあるように「豪奢、静寂、悦楽」というフランス的価値の体现者としてのマテイス。もう一人は、アングロ・サクソン系の美術史家が形成してきた、オールオーヴァーの抽象絵画の先駆者としてのマテイスである。前者は、19世紀末に始まり第二次大戦後も続くフランスの「近代具象」ないしは「新具象」の系譜でマテイスを評価し、後者は、ミニマル・アートまで続くニューヨーク派の起源としてマテイスを評価する言い換えてもよい。レーベンシュテインは、後者のマテイス像を問題にし、アメリカの批評がマテイスの制作を純粋な造形、すなわち、色彩平面のオール・オーヴァー絵画の可能性として単純化して語ってきたのに対して、モデルとマテイスの関係、色彩による画面構築のシステム、絵画という制度に対するマテイスの問題提起など、マテイスの制作の複雑さを掘り起こしていく。しかし、その論点はマテイス個人の内面の創作原理の

問題に終始し、画家マテイスという前提にたってのマテイス再検討に留まっていた。

これに対して、本発表は、マテイスのもう一つの顔に光を当てながら、その絵画を読み直していく可能性を提出する試みである。それはデザイナーとしてのマテイスである。

マテイスが初期から今日で言うデザイナーとしての活動に携わっていた事は、少しでも彼について調べた事のある者なら誰もが知っている。

本発表は、マテイスのデザイン活動を美術から切り離してそれ自体別個の世界として紹介しようとするものではない。一見対立するかに見える、デザインと絵画の二つの造形活動を止揚しうるマテイスの造形原理とは如何なるもので、どのような造形活動の目標を設定することで両者の自在のパッサージュが成立し得たのかを、マテイスの絵画とテキストに現れた「装飾性」に注目しながら明らかにしていく事が、本発表の趣旨である。

マテイスの絵画に於ける装飾への参照を要約すれば、「モティーフとして装飾品を描き込んでヴァリエーションと活気を授けた例」、「構成の手段として装飾パターンを活用した例」、「身体を絵画の中で、すなわちフィクションとして包む装飾」、「現実に鑑賞者の身体を包み室内環境を形成する機能を絵画に持たせた例」であり、こうした作例に於いて、マテイスは、装飾から絵画のための、幾つかの積極的な可能性を引き出し応用している。それは、「色彩やモティーフの視覚的多様性の効果」、「反復と断片化による増殖感、無限感、開放感の暗示」、「平面性と前後の振幅を基本

とする空間性と構成の原理」、最後に「包み込む働き」であった。

では、装飾原理への参照は、全体としてどのような動機付けから行われたのであろうか？そしてまた、ヴァンスの「ロザリオ礼拝堂」（1948—51年）で典型的なように、絵画とデザインの区別はマティスにおいて取り扱われているが、このような対立の解消は如何にして可能であったか？結論は、マティスが、絵画の目標を既に1908年の時点で、鑑賞者への効果、機能に設定した点に求められるだろう。美術史家の多くが、1908年の「画家のノート」で語られた「表現」をマティスの芸術論のキーワードと見なし、19世紀に生き残っていたアカデミックな意味での表現理論（例えばシャルル・プランのテキスト）から脱却して、セザンヌ的意味での自然対象に対する実現の手段、ひいては画面構築、そこに現れる作者の造形感覚として理解し、マティスの造形活動を分析する根拠としてきた。しかし、同じノートで主張されたもう一つの有名なテーマは、造形の社会的機能を主張しており、デザインと絵画を包摂しうる視点として注目に値するし、また、ここに装飾原理への参照の一つの理由が見いだされる：すなわち、「鎮静剤、精神安定剤、肉体の疲れを癒す心地よい肘掛け椅子」に匹敵する何かであるような芸術こそ目標だとマティスは主張する。マティスの言うように、肘掛け椅子が人間に安らぎをもたらすとすれば、何故だろうか？肘掛け椅子は、肉体を包み込む、ゆったりとした幅と奥行き、柔らかい背もたれと肘置きを備える事で、座る人の肉体の緊張、体を保つための様々な筋肉の努力を取り払う。とすれば、主題性を可能な限り抑制したマティスの絵画は、構図的求心力が後退して、解読のための視覚的緊張や抵抗感を鑑賞者に与えず、代わって強調された装飾性の開放感や

増殖感が、快適さを産出する構造上の支えとなっている、とマティスの比喩を具体的な説明として置き換えてみることができるだろう。

近代の芸術家たち、そして彼らを研究する後の美術史家たちはこれまで、芸術家の創造的な内面について反省を重ね、芸術家個人の感覚的・造形的個性に芸術的価値を発見しようとしてきたが、マティスの次の言葉には、180度の発想転換がある：

「近代の芸術の特徴は我々の生活に参加することです。室内の一枚の絵は色彩によってその周囲に喜びを発散させ、私たちの心を軽くしてくれます。色彩はむろん何でもかまわず集められるのではなく、表現的なやり方で集められるのです。壁に掛かった絵は、室内の花束のようでなければならない。」（1945年レオン・ドゥカンとの対話）

絵画が、室内に居住する人間の心を幸福にする機能を持ち、室内環境の造形に関わると意識され制作される時、マティスに置いて、絵画の原理とデザインの原理の境界は消失し自在にパッサージュ可能な二つの世界となっている。マティスがデザイン活動に積極的に参加したのは何の不思議もないことである。マティスの絵画が絵画であり続けるとすれば、絵の具や画布といった素材の他には、植物や女性、具体的な風景といった現実の存在を喚起する記号性にむろん求められる。けれども、フランス的解釈に沿ってマティスを「幸福の画家」と呼ぶとすれば、その真の意味は、図像の発散する幸福感（例えばルノワールのような）ではなく、装飾をモデルとした構造と特殊な作用にむしろ求められるべきであろう。