The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

| | |
|---|---|
| Title | ロシア時代に制作されたカンディンスキーによる幾何学的抽象絵画について |
| Author(s) | 笹野, 摩耶 |
| Citation | フィロカリア. 2017, 34, p. 75-90 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://hdl.handle.net/11094/76041 |
| rights | |
| Note | |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

# ロシア時代に制作されたカンディンスキーによる幾何学的抽象絵画について

笹野摩耶

はじめに
一．幾何学的抽象表現への移行
二．カンディンスキーと革命後のロシア美術界
三．外面的形態に対する評価の高まり
四．同時代の幾何学的抽象絵画とカンディンスキーの独自性
おわりに

## はじめに

ワシリー・カンディンスキーは一九一四年の開戦を機に帰国すると、モスクワの自宅で十月革命を迎えた。ロシアでは、ボリシェビキによる権力掌握後、教育人民委員会に設置された造形芸術部が美術学校、展覧会組織、美術館運営など多方面にわたる文化事業の管轄を担った。カンディンスキーは、カジミール・マレーヴィチ、ウラジーミル・タトリン、アレクサンドル・ロトチェンコ等のアヴァンギャルドの第一線で活動する美術家たちとともに、教育人民委員会委員に迎えられた。前衛美術家たちは革命後の芸術文化行政と教育機関の中核を担い、革命の記念装飾やプロパガンダ・ポスターの多くは、分析的キュビズム風のモチーフや幾何学的形態によって表現される。

ミュンヘン時代に成熟に達したカンディンスキーの表現主義的抽象絵画は、一九一五－二一年のロシア時代に転換期を迎える。一九二〇年以降の作品に、後のバウハウス時代を特徴づける均一に塗られた背景や単純な幾何学的形態があらわれるのだ。これらの作品については、同時代のロシアの前衛美術と関連付けて語られることが現在では通説となっている。一方で、精神性の優位を主張するカンディンスキーが、機能主義の観点から新しい社会主義文化の創造を目指す前衛美術家たちと、異なる芸術観を抱いていたことも強調されてきた。革命芸術を牽引したロシアの前衛画家による影響の当否を判断するためには、この時期のカンディンスキーの理論的活動を

再考し、同時代の潮流を自身の絵画表現に取り入れた可能性を検証する必要があると考える。本稿では、ロシアの美術潮流との関連から画家の芸術的関心を検討し、同時代のロシアの前衛美術との接点を確認したい。

## 一．幾何学的抽象表現への移行

革命後の芸術文化行政におけるカンディンスキーの活動を概観したうえで、幾何学的抽象への移行を跡づけたい。一九一八年六月以降、一九二一年一二月にかけてカンディンスキーがたずさわった教育人民委員会の役職は、主要なものだけでも、モスクワの絵画文化美術館（Музей Живописной Культуры）初代館長、国立自由芸術工房（Государственные Свободные Художественные Мастерские）教員、芸術文化研究所（Институт Художественной Культуры）初代所長、ロシア芸術科学アカデミー（Российская Академия Художественных Наук）副総裁を挙げることができる（挿図1、2）。これらは、社会主義時代の芸術理論研究や美術教育を指揮する中枢機関として組織されていたことから、カンディンスキーは革命後の芸術文化政策の中心的な役割を担っていたと判断できる。

一九一八年以降は公職に就いたことで多忙を極め、作品の制作数は少ないものの、ロシア時代を通じて多様な様式に取り組んでいる。一九二〇年までの作品は、写実的な風景画、ノスタルジックなおとぎ話風の作品、表現主義的抽象絵画の三つに区分することができ、

挿図１　「教育人民委員会配給登録部調査書」1921年（ЦГАЛИ.Ф.941.ОП.10.Ед.хр.267.Л.5ОБ-6.）
左頁には1918年から1921年までのカンディンスキーの職歴が記載されている。

挿図２　「教育人民委員会配給登録部調査書」1921年
（ЦГАЛИ.Ф.941.ОП.10.Ед.хр.267.Л.6ОБ-7.）

挿図３　ワシリー・カンディンスキー《尖り》1920年、油彩、カンヴァス、110×91.5cm、大原美術館、岡山（以下、カンディンスキーの作品は作家名を省略する。）

挿図４　《尖りのある絵》1919年、油彩、カンヴァス、126×95cm、国立ロシア美術館、サンクトペテルブルグ

モスクワの身近な景色や人物を描いた風景画や、おとぎ話風の女性像など、初期ミュンヘン時代に頻出する主題が帰国後に復活している。

幾何学的抽象表現への大胆な移行は、一九二〇年以降の作品にあらわれる。たとえば一九二〇年制作の《尖り》（挿図3）は、構図の相似から前年に制作された《尖りのある絵》（挿図4）のヴァリエーションと考えられるが、両作品のモチーフの描き方や筆触には違いがみられる。後年に制作された作品では、背景の色斑が消えて均一に色が塗られ、画面の四方八方に飛び交う円や三角形などのモチーフが整理されており、いくぶん厳格な画面構成へと変更されている。さらに、両作品の主要なモチーフは一致しているが、一九二〇年の作品では個々のモチーフの形態がより明瞭に縁どられ、幾何学的な線による円や三角形が確認できるのである。

幾何学的形態で構成された無対象絵画は、革命後のロシアで主流派を形成した様式である。スプレマチズムの嚆矢となる、マレーヴィチによる白地に黒い方形を描いた作品（挿図5）が一九一五年に発表されると、のちの構成主義者であるロトチェンコをはじめとして、多くの追従者を生む。再現性を否定した、円、方形、三角形などの単純な幾何学的形態の組み合わせによる非対称絵画が、伝統からの断絶を推し進める革命直後の美術界で支持されたことは想像に難しくない。

一九二〇－二一年に制作されたカンディンスキーの作品が、これ

挿図5　カジミール・マレーヴィチの作品展示（「0.10展」より）、1915年－16年、ペトログラード

らの幾何学的抽象絵画と共通する特徴を有していることについては、幾度となく指摘されてきた。ドミトリー・サラビヤーノフは、《白の上に1》（一九二〇）（挿図6）を同時代のロシアの美術潮流に呼応して制作された作品とみなしている。[1] 幾何学的な直線から成る画面上方の三色の線や、画面左部の格子状に連なった黒い方形のモチーフから、幾何学的形態と有機的形態の組み合わせによる厳格な画面構成への志向が確認できるからだ。かつての荒々しい筆触が消え、画面に対しフラットに塗られた白い背景も特徴的である。幾何学的形態の出現に加え、表面の均一な処理や、白い地を背景にしたモチーフの浮遊的効果は、マレーヴィチが代表するスプレマチズムや初期のロトチェンコの作品を想起させる。同様に、クラーク・ポーリングは、一九二〇年の《赤い楕円》（挿図7）の背景に挿入された方形のモチーフを例に挙げ、同時代の前衛画家たちの作品との接点を

挿図6　《白の上に1》1920年、油彩、カンヴァス、95×138cm、国立ロシア美術館、サンクトペテルブルグ

挿図7　《赤い楕円》1920年、油彩、カンヴァス、71.5×71.2cm、ソロモン・R・グッゲンハイム美術館、ニューヨーク

説明する。[2] 均一な地の背景に方形のモチーフを斜めに配した作品は、マレーヴィチ（挿図8）やイワン・クリュン（挿図9）を筆頭に多く

挿図8　カジミール・マレーヴィチ
《スプレマチズム絵画》1915年、
油彩、カンヴァス、101×62cm、
ステデライク美術館、
アムステルダム

挿図9　イワン・クリュン
《スプレマチズム》1915年、油彩、
カンヴァス、89×70.7cm、
国立トレチャコフ美術館、モスクワ

の類例が存在する。

カンディンスキーによるミュンヘン時代の表現主義的抽象画の多くは、宗教的モチーフを出発点として、対象の形態を溶解することで抽象表現を確立していった。[3] 一九二〇年以降の抽象作品にも手こぎ舟や山頂の建物など、馴染みあるモチーフが確認できるものの、物語性は希薄に感じられ、形態や色彩の構成に比重を置いているといえる。

## 二、カンディンスキーと革命後のロシア美術界

先に言及した研究者たちを含め、革命後のロシアの美術潮流がカンディンスキー作品に反映されていると指摘される場合、幾何学的モチーフなど様式上の相似や人的交流が主な根拠となっており、カンディンスキーの理論的活動や芸術観を踏まえた考察は不十分である。

一方、カンディンスキーの基礎研究を築いた一部の研究者たちは、幾何学的形態への関心がミュンヘン時代にあらわれていることから、ロシアの前衛美術家たちによる直接的な影響そのものに慎重な判断を示してきた。[4] たしかに、カンディンスキーは『芸術における精神的なもの』（一九一一－一九一二）のなかで、再現性は精神的なものの表現の妨げとなることから、三角形、円、方形などの幾何学的

な抽象形態による絵画構成の可能性を主張している。[5] ただし、当時はその法則の理解には到達できておらず、ミュンヘン時代の作品（挿図10）に出現する三角形や四角形の幾何学的形態は、粗雑な線による山や建物などの自然形態のデフォルメであり、対象の再現性を留めている。同時代の影響を否定する見解が支持を得たのは、ヴィル・グローマンが述べるように、芸術観の不一致や、同僚たちが傾倒した美術運動への積極的な参加が確認されていないからだと考えられる。[6]

カンディンスキーとロシアの前衛美術家たちの芸術観の間に大きな隔たりがみられることは事実である。コンスタンチン・ウマンスキーが一九二〇年にミュンヘンの美術雑誌に寄稿した記事は、当時のロシア美術界におけるカンディンスキーの立場を次のように伝えている。

> 一九一九年の夏にカンディンスキーと語り合う機会が何度もあった。印象は常に同じようなものであった。つまり、カンディンスキーは、芸術助成のあらゆる分野に対する政府の《積極性》に感銘を受け、協働していたが、彼は全ての芸術政策やそのマルクス主義的な傾向には同意できなかった。（中略）三年間徹底して仕事に熱中する彼の同僚たちが寄与するようなロシアの芸術活動の経済的、精神的理想の実現に貢献できていない。[7]

ここで述べられている国家の「精神的理想の実現に貢献」する芸術活動とは、政府の宣伝・扇動活動のみならず、伝統文化からの断絶を図り、新しい社会主義文化の創造に貢献しようとする姿勢も含まれると考えられる。カンディンスキーとロシアの前衛美術家との齟齬が決定的となるのは、一九二〇年五月に設立された芸術文化研究所においてである。芸術文化研究所は、美術、音楽、演劇など複

挿図10 《教会があるムルナウの風景２》1910年、油彩、カンヴァス、96.5×105.5㎝、市立ファン・アベ美術館、アイントホーフェン

数の分野の芸術家と理論家が集い、革命後の芸術創造に向けた研究を予定していた。だが、同僚たちは芸術が鑑賞者に与える心理作用の分析を試みたカンディンスキーの研究計画があまりに主観的であると批判した。[8] カンディンスキーが研究所を去ると、研究所では革命後の主流派を形成していく美術家たちによって、芸術を構成する諸要素を最小限に分割し、それらを合目的に組織する研究に取り組むことで、生産主義と結びつける造形理論の議論が推進された。この芸術文化研究所での出来事は、カンディンスキーが再び祖国を離れる契機として語られている。

だが、幾何学的形態への志向が顕在化するのは、まさにこの時期である。革命芸術を牽引したロシアの前衛画家たちとの影響関係の当否を判断するために、カンディンスキーが彼らの絵画表現に関心を持ち、その様式を自身の作品に取り入れた可能性を検証したい。

## 三　外面的形態に対する評価の高まり

ロシアの前衛美術家たちとの関わりから生じるカンディンスキーの芸術観の変遷をたどり、幾何学的抽象表現への移行の理解につなげたい。画家は一九二一年にフランス人記者から受けたインタビューの中で、次のように語っている。

私は自著のなかで、**何をはいかに**に優先されると述べた。今はそれらを対等に扱っている。以前の私の見解は、芸術の精神を軽視する見解と対立していた。自分の作品を通じて、「いかに」とは身体に着せる上着に似て、そのバランスが真の調和であることに気付いたのだ。[9]

画家は『芸術における精神的なもの』のなかで「形態は内面的内容の外的表現である」と述べ、精神性が優先され、内面的なものが作品の外面的表現を決定するとの見解を示していた。[10] しかし、ここでは理論によって導き出された外面的表現との調和を重視しているのである。実際、一九二〇年前後のカンディンスキーの文章からは、絵画の外面的な構成要素の客観的分析に対する積極的な態度が窺える。

たとえば、芸術文化研究所の研究のために一九二〇年に画家が作成したアンケート調査票には、「点・線・幾何学形態（三角形、円、台形、楕円）・有機的形態の観察」からもたらされる個人的な心理体験について問う項目からはじまり、「ふたつ以上の形態がもたらす印象」や、「形態・配置の変化にともなう心理的作用の差異」を調べる項目など、様々な形態の組み合わせが鑑賞者に与える心理的効果に関する質問が続く。[11] 複数の美術関係者の回答による統計的な分析を意図していた。さらに、翌年の一九二一年七月に発表した芸術科学アカデミー造形部の研究指針には心理学、医学、物理学等の科学的な知見を取り入れることも明記しており、画家個人の主観に依らない普遍的な形態・色彩論を目指していたことが読み取れる。

このような絵画の外面的要素にかかる再評価は、革命後のロシアの美術潮流と関連する動きとして理解できる。ロシアの美術家たちは一九一〇年代以降、絵画の主題から構成要素へと目を移し、絵画表面上の諸要素を細かく解体して分析することで、抽象表現を展開させてきた。この時、色彩、線、幾何学的形態と並ぶ基本要素として登場するのがファクトゥーラである。ファクトゥーラとは、本来は作品の表面の質感を意味し、そこから派生して、色彩、作品を構成する物質的素材、さらには絵具の塗り方など絵画の表面を仕上げるプロセスをも意味する言葉へと転じる。[12] タトリン（挿図11）は鉄や木材、ガラスなど異なる素材の組み合わせが生み出す効果を研究した。絵画は主題によって損なわれてきたと考えたマレーヴィチ（挿図12）は、色彩とファクトゥーラを絵画の本質とみなし、単純な形態と色彩の組み合わせ、画面の処理による表現を模索した。[13]

革命後は、伝統的文化の否定として絵画の内容を排除する動向が勢いを増し、素材の物質的側面を強調する動きへと発展する。さらに、この関心は、ネップの時代にかけて構成主義の美術家たちによって功利性や実用性と結びつけられる。彼らは制作に技術を導入し、合目的に素材を構成することで社会主義の生活に貢献しようと尽力した。

等閑視されがちだが、カンディンスキーもまた革命後にファクトゥーラおよび素材に対する関心を深めている。カンディンスキーがおそらくはじめてファクトゥーラに言及するのは、造形芸術部の機

挿図12　カジミール・マレーヴィチ《ダイナミックなスプレマチズム》1915－16年、油彩、カンヴァス、80.3×80㎝、テート・ギャラリー、ロンドン

挿図11　ウラジーミル・タトリン《カウンター・レリーフ》1914－15年、鉄、木、紐、71×118㎝、国立ロシア美術館、サンクトペテルブルク

関紙に一九一九年に発表した「絵画文化美術館」に関する論文においてである。ファクトゥーラを「素材そのものの適用に関する本質的で重要なエチュード」と呼び、具体的には「色彩された平面と線で描かれた平面、平面と平面との相関、衝突、解決、平面とヴォリュームとの相互関係、それぞれデッサン及び絵画の平面とヴォリュームとの一致あるいは不一致」と説明する。[14]「エチュード」と呼んでいることから、画家による絵画上の様々な表現手段の試みをファクトゥーラとみなしていると理解できる。翌年に発表した芸術文化研究所の研究計画のなかでは、ファクトゥーラについて、様々な絵具の塗り方の技術手法の観察が「ファクトゥーラの諸問題を解決するための貴重な材料を提供」[15]するとの記述にとどまり、絵画表現の基本要素としては、色彩、三角形、方形、円などの線によってあらわされた形態を取り上げている。つまり、この段階では、絵画表現におけるファクトゥーラの重要性を認めているものの、研究の対象として採用しておらず、形態、色彩と並ぶ絵画の主要な構成要素とはみなしていないと推察できる。

一九二〇年八月から九月にかけて芸術文化研究所で開かれた、「芸術作品の基礎要素」に関する議論は、カンディンスキーと同僚たちとの芸術観の差異を露呈する。会議では、作品を構成する物質的要素そのものを作品の基礎要素とみなす意見が発表された。画家ニコライ・シネズボフは「ファクトゥーラとは、実際に（絵画に）塗布された色彩の性質をあらわす方法」との見解を示したが、これについて、カンディンスキーは色彩さえも物質的な素材の問題として取り扱うことに疑問を呈した。[16]ファクトゥーラが絵画の表面の処理を意味する点においては、他の美術家たちの意見に同意していた。しかし、絵画文化美術館に関する論文で述べた通り、ファクトゥーラとは、あくまで作品表現を準備する試みであり、ファクトゥーラそれ自体が前景化され価値を持つことはないと考えた。カンディンスキーは絵具の質感や塗り方、素材そのものが作品の質をも決定すると考える同僚たちに対して、それらの要素によってもたらされるハーモニーの重要性を主張したのである。

しかし、芸術文化研究所を一九二一年二月に辞任し、六月に副学長として策定した芸術科学アカデミーの研究計画要旨は、精神性を重視するカンディンスキーの芸術観をとどめながらも、絵画表現におけるファクトゥーラにより重要な役割を与えている。芸術科学アカデミーは、芸術文化研究所と同様に諸芸術の分析的研究を目的とする研究機関であり、カンディンスキーは芸術文化研究所の同僚たちから批判された総合芸術の研究を実施する機会を得た。五部構成の芸術科学アカデミー「造形芸術部門」の研究計画要旨は、絵画の「素材」に関して多くの紙幅を割いている点で特徴的である。第二部にいたっては、造形芸術の手法の研究として「a）素材（物質的な）」と「б）ファクトゥーラ」を取り上げることが明記されており、素材そのものの分析と制作への応用を視野に入れていることが読み取れる。[17]同様に、同年九月に芸術科学アカデミーの会議で発表した「絵

画の基本要素」要旨には次の記述がみられる。

14　絵画における形態とは：

1）色彩と空間
2）塗料と物質的平面　―――― 要素
3）関係する素材、および下地、素地等
　a）絵具の準備　―　顔料
　б）カンヴァス、木、金属、ガラス、紙
　B）下地と関わる絵具の塗り方
4）素描や絵画におけるファクトゥーラ[18]

また別の項目では、「2．絵画は精神的世界の現象とかかずらう」、「3．絵画とは、外面的表現の総体、つまり形態を通した精神的な内容によって鑑賞者に作用する現象である」と述べている[19]。断片的な記述ではあるが、カンディンスキーは同要旨において、精神的なものをあらわす絵画の外面的表現を構成する要素として、物質的な素材やファクトゥーラに色彩や形態と同等の役割を与えていると理解できる。一方で、ファクトゥーラの概念の作品への応用については記述されていないことや、ファクトゥーラを重視する見解があらわれるのは一九二一年であることを考慮すると、実践への応用が作品にどの程度反映されているか判断することは難しいだろう。

## 四．同時代の幾何学的抽象絵画とカンディンスキーの独自性

以上のように、幾何学的抽象表現へと移行する時期、カンディンスキーは革命後のロシアの美術潮流を意識し、色彩や幾何学的形態を含む外面的要素により重要な役割を与えていたことが認められる。それらの関心をどのように作品に適用させようと考えていたかについて画家の文章からは明らかではないが、カンディンスキーは制作時に同時代の絵画表現を参照したと推察される。

先行研究で指摘された幾何学的形態や均一な地の背景のほかに、コンパスや定規の使用を思わせる厳格な幾何学的形態と線を挙げることができる。カンディンスキーが定規やコンパスを使用した絵画制作に本格的に取り組むのはバウハウスに移ってからだが、ロシア時代の作品にもそれらの使用を思わせる作品をいくつか確認することができるのである。たとえば、一九二一年の代表作《多彩な円》（挿図13）の画面中央に描かれた円は、たわみが無くコンパスを使用した可能性を示唆する。また、円のモチーフの背後に挿入された三角形や、画面の左部を横断する一本の太い直線も厳密な幾何学的形態といえる。ここではそれらの使用を断定することはできないが、カンディンスキーはコンパスや定規を用いた絵画の制作を確かに意識していたと考えられる。カンディンスキーは、一九一九年に発表した小論「線について」のなかで、製図に使用される道具を用いて描

挿図13 《多彩な円》1921年、油彩、カンヴァス、138.2×180cm、
エール大学美術館、ニューヘイブン

いた線に言及しており、コンパスなどによって描かれた放射状の線、幾何学的な半円が、「完全に自由な世界としてあらわれる」との肯定的な評価を与えると同時に、「道具への服従」となる可能性を危惧しているのである。[20] カンディンスキーと同じアパートに暮らしたことがあり、親交を持っていたロトチェンコは、一九一五年から定

挿図15 アレクサンドル・ロトチェンコ《線とコンパスのドローイング》1915年、インク、紙、25.5×20.5cm、ニューヨーク近代美術館、ニューヨーク

挿図14 アレクサンドル・ロトチェンコ《コンストラクションNo.106（黒の上に）》1920年、油彩、カンヴァス、102×70cm、ニューヨーク近代美術館、ニューヨーク

規とコンパスを用いて線や幾何学的形態を描く実験的な作品（挿図14、15）を制作している。河村彩によると、カンディンスキーは小論執筆に際してこれらの作品を念頭に置いているという。[21]

カンディンスキーは研究計画の議論の最中に芸術文化研究所を辞任し、芸術科学アカデミー副総裁就任から約二ヶ月後にベルリンへ赴く。[22] 研究機関で自らの望んでいた芸術理論の研究を実施する時間を十分に持つことはできなかったはずであり、自身の研究の成果を作品に反映したとは考えにくい。作品の外面的形態の表現に関心を向けていたカンディンスキーが、厳格な幾何学的形態の導入や、対象を全く切り離した絵画表現の模索に先行して取り組んでいた同時代の前衛美術家たちの絵画表現を参照した可能性は十分にあるだろう。

しかし同時に、カンディンスキーとロシアの前衛美術家たちが全く異なる芸術的関心を抱いていたことも看過できない。あらためて作品に目を向けると、カンディンスキーが絵画の表面の物質性を強調する同時代の美術家たちの作品表現や手法をそのまま採用するのではなく、自らの芸術観に沿うように作品に適用しようとしていることがわかる。一九二〇年以降の作品に、幾何学的形態とあわせて頻出する有機的な曲線のモチーフがその一例である。たとえば、《多彩な円》（挿図13）では中央の円の右下に波形の二本の線が描きこまれている。この波型の線は一九二一年の《赤い班２》（挿図16）と《白い中央》（挿図17）にも描きこまれている。ま

挿図16 《赤い班２》1921年、油彩、カンヴァス、137×181cm、市立美術館レンバッハハウス、ミュンヘン

挿図17 《白い中央》1921年、油彩、カンヴァス、118.7×136.5cm、ソロモン・R・グッゲンハイム美術館、ニューヨーク

た、スプレマチズムの作品を想起させる大きな四角形が描かれた《赤い楕円》（挿図7）にも同様に、画面中央の平行に長く伸びた二本の曲線や、画面上部の先端がU字に婉曲した太い線が確認できる。カンディンスキーは、線に関する前掲の論文のなかで、手で書かれた曲線について「どんな道具とも比肩できない」と高く評価し、その性質について「芸術的感覚のきわめて些細なニュアンスは、最も微細な線のたわみのなかに忠実に反映される」との説明を加える。[23] カンディンスキーにとって絵画に曲線を取り入れることは、内面的なものを絵画にとどめておく手法のひとつであったと考えられる。ロトチェンコはコンパスや定規による工業的技術を導入することによって、絵画から画家の手業の痕跡を取り除き、絵画の物質的側面を強調した。カンディンスキーが「道具への服従」と述べたのは、それらの使用によって作品の内的なものまでをも取り除こうとする画家たちに対する警告として解釈できるだろう。その他にも、ロシア時代の幾何学的抽象作品には、モチーフのなかに濃淡をつけながら細かな色斑を描きこむなど、随所に画家の手業の痕跡が確認できるが、同様の理由によるものだろう。

## おわりに

以上、カンディンスキーによるロシア時代の幾何学的抽象絵画について、革命後のロシア美術の潮流と照らし合わせて考察した。芸術文化行政機関のために書かれたカンディンスキーの論説や研究計画を検討した結果、ロシアの前衛美術家たちの間で高まりをみせていた、絵画の外面的表現の分析、および素材の物質的側面に対する関心をカンディンスキーも共有していたことが認められた。一方で、カンディンスキーにとってその関心は、ミュンヘン時代から続く、主観に依らない抽象表現によって絵画に精神的なものを表出する試みと関連するものであった。そのため、幾何学的形態とともに手業を感じさせる表現要素を取り入れることで、絵画の物質的側面を強調する同時代の美術家たちと異なる芸術観を示そうとしたと考えられるだろう。

これまで、一九二〇－二一年の作品に対するロシアの美術潮流の影響については、モチーフや様式上の類似の指摘にとどまっていたが、芸術的理論から確認できる双方の共通性に着目することで、カンディンスキーが自身の作品や理論的活動に同時代の美術潮流を取り入れようとしていたことを明らかにした。本稿で述べた画家の姿勢は「革命後のロシアの前衛美術潮流と相容れない立場の画家」という従来のカンディンスキー像からだけでは説明できないものであり、ロシア時代のカンディンスキーの活動を研究する上でのひとつの視座を得ることができたと考える。

ところで、ロトチェンコたちが生活との融合を図り、功利性を基軸とした芸術活動へと舵を切ったのは、自らが新しい社会の創設者になろうとする積極的な動きである一方、混沌とした革命後の情勢のなかで、政府と足並みを揃えることの責務を自覚しての行動でも

あるだろう。本来は純粋絵画としてスプレマチズムを展開させたマレーヴィチも、一九二〇年頃には社会の再編のために「構成主義的」なアプローチの必要性を主張するなど、功利性との接点を模索していた。[24] 政府の側について活動していたカンディンスキーはこれらの動向と無縁ではなかったはずだ。本稿では踏み込むことができなかったが、今後、カンディンスキーが革命後のロシアの美術潮流を自らの作品や芸術理論に反映させようと試みた理由について考察するにあたり、このような政治的背景をふまえた議論が必要になるだろう。

註

(1) *Сарабьянов Д.В.*Василий Кандинский: Путь художника; Художник и время // Д.В. Сарабьянов, Н.Б.Автономова.М.1994.С.84.

(2) POLING, ClarkV., "Kandinsky: Russian and Bauhaus Years, 1915-1933", in Exh.cat., *Kandinsky: Russian and Bauhaus Years, 1915-1933,* New York, the Solomon R. Guggenheim Museum, 1983, pp.21-22.

(3) 一九〇〇年代末から一九一〇年代初頭にかけて制作されたインプロヴィゼーション・シリーズとコンポジション・シリーズに「終末と復活」をあらわす宗教的モチーフが隠されていることについては、西田秀穂『カンディンスキー研究』美術出版社、一九九三年、LONG, Rose-Carol W., *Kandinsky: The Development of an Abstract Style,* Oxford, 1980. に詳しい。

(4) たとえば、ケネス・リンゼイ、グローマンはカンディンスキーに対するロシアの前衛美術家たちの影響を否定し、ロシア帰国以前に厳格な幾何学的形態による制作が可能であったと主張している。LINDSAY, Kenneth, "The Genesis and Meaning of the Cover Design fot the First Blaue Reiter Exhibition Catalogue", in *Art Bulletin,* vol.35, Mar, 1953, pp.50-52., GROHMANN, Will, *Wassily Kandinsky: Life and Work,* New York, 1958, p.130.

(5) カンディンスキー『カンディンスキー著作集3：芸術と芸術家―ある抽象画家の思索と記録』西田秀穂・西村規矩夫訳、美術出版社、一九七九年、七三―一二一頁。

(6) Grohmann, *op.cit.,* p.163.

(7) Umanskij Konstantin "Kandinskijs Rolle im russischen Kunstleben", im Der Ararat 2, München, Mai-Juni, 1920, S.30.

(8) 芸術文化研究所におけるロトチェンコたちとカンディンスキーとの議論については、KHAN-MAGOMEDOV, S.O., *Rodchenko: The Complete Work,* Cambridge, 1986, pp.58-68. に詳しい。

(9) LINDSAY, Kenneth C., VERGO, Peter, eds., *Kandinsky: Complete Writings on Art,* vol.1, New York, 1994, p.476.

(10) カンディンスキー、前掲書、七四頁。

(11) *Кандинский В.В.* Опросный лист (Секция монументального искусства Инхука, 1920) // Избранные труды по теории искусства.2001.Т.1.С.64-67.

(12) ロシアでは一九一二年にダヴィッド・ブルリュークとミハイル・ラリオーノフによって、はじめて絵画の基本要素としてファクトゥーラが取り上げられたと考えられている。ファクトゥーラの概念の変遷については、蓮沼都紀子「ロシア・アヴァンギャルドにおけるファクトゥーラの概念とその表現について」『デザイン理論』三七号、五七―七〇頁を参照。

(13) *Малевич.К.* Чёрный квадрат. 2014.М.С.9.

(14) 『ロシア・アヴァンギャルド4　コンストルクツィア：構成主義の展開』五十殿利治、土肥美夫編、国書刊行会、一九九一年、一四七頁、*Кандинский В.В.* Музей живописной культуры // Избранные труды по теории искусства. 2001.Т.1.С.26.

(15) *Кандинский В.В.* Схематическая программа Института художественной культуры по плану В.В. Кандиского // Избранные труды по теории искусства.2001.Т.1.С.51.

(16) Khan-Magomedov, *op.cit.*, p.65.

(17) *Кандинский В.В.* Тезисы к докладу «план работ секции изобразительных искусств» // Избранные труды по теории искусства.2001.Т.1.С.72.

(18) *Кандинский В.В.* Тезисы к докладу «Основные элементы живописи» // Избранные труды по теории искусства.2001.Т.1.С.76.

(19) Там же.

(20) *Кандинский В.В.* Маленькие статейки по большим вопросам // Избранные труды по теории искусства.2001.Т.1.С.14.

(21) 河村彩『ロトチェンコとソヴィエト文化の建設』水声社、二〇一四年、一四頁。

(22) カンディンスキーはドイツの学術芸術機関、定期刊行物、芸術活動家たちと関係を樹立する任務を命じられ、一九二二年二月にベルリンへ派遣される。ЦФА.РСРФР.Ф.2307.ОП.2.Ед.хр.544.Л.106.

(23) *Кандинский.* Указ.соч., С.14.

(24) LODDER, Christina, *Russian Constructivism,* New Haven, 1983, pp.160-161.

（ささの・まや　西洋美術史　博士課程学生）