

はじめに

絵画は、「美術」の範囲が著しく拡大した二十世紀初頭から今日にいたるまで、伝統と革新がせめぎ合ってきたという意味で、彫刻と共通した課題を抱える芸術形式である。実際、その終焉がたびたび語られてきたものの、今なお絵画は、現代美術の最前線の一角を担っている。今日の私たちは、この古くて新しい絵画にどう向き合い、それをどのように見ることができのだろうか。この大きな問いに基づき、国立新美術館が開催したのが「連続講座 今、絵画について考える」であり、本書の企画はこの講座に端を発する。

二〇二二年四月から九月にかけて行われた一連の講演は、この年に開催された展覧会を題材にしている。二〇二〇年と二〇二一年、新型コロナウイルス感染拡大に伴う

世界的なパンデミックは、私たち一人一人の生存を脅かし、美術館の活動にも大きな制限をもたらした。しかし、二〇二二年になると状況は次第に改善され、美術館においても、ようやく海外から作品を輸送する大規模な展覧会を開催することが可能になりつつあった。国立新美術館でもこの年、「メトロポリタン美術館展 西洋絵画の五〇〇年」、「ダミアン・ハースト 桜」展、「ルートヴィヒ美術館展 二十世紀美術の軌跡——市民が創った珠玉のコレクション」など、海外輸送を伴う大型展を開催することができた。

パンデミックに伴う会期の変更や調整が相次いだこの時期、ルネサンス期から現代まで、西洋における絵画の歴史をたどることができる展覧会が続いたことは、幸運に満ちた偶然だった。あえて対面で行った連続講座は、こうした類の催しがしばらく途絶えていたこともあり、来場者から非常に大きな好評を得た。本書は、講演を記録に残し、さらに深めることを目的として構想された。

一方で本書は、上記した連続講座をベースにしてはいるものの、講座の範囲を超えた広がりをもつ書籍として企画された。連続講座の講師をお務めいただいた加藤有希子氏、大島徹也氏、沢山遼氏には、講演を骨子として論文を書き下ろしていただいた。また、同じく講演いただいた平倉圭氏の論考については、それ自体がパフォーマンスのような臨場感にあふれた語りであったことを重視し、あえて採録という形式をとった。これに、国立新美術館の職員ほか四名がそれぞれの研究テーマや担当展覧会に基づいた絵画論を加え、絵画を多面的に考察できるよう構成すること

とした。

本書の前提と主旨を説明しておこう。時代の設定としては、十九世紀後半から二十世紀前半まで、つまり、近代と言われる時代が主軸である。この時代、まずは印象派が自らの視覚を頼りに外界を主観的にとらえ始め、やがてポスト印象派と呼ばれる世代が登場し、キュビズムが生まれ、抽象絵画が隆盛した、というのが通説である。近代をどうとらえるかは、後続する時代が何を求めるかによるし、時代や文脈によってそれが変化する以上、今後も近代の見直しは続いていくだろう。本書においてもまた、今の私たちが近代に何を見出だそうとしているかが問われている。

その問いへの一つの手掛かりとしてあるのは、本書で多くの紙幅を割いているダミアン・ハースト（一九六五年―）である。ハーストが特別な存在になっっているのは、「ダミアン・ハースト 桜」展が国立新美術館で開催されたことが大きな理由である。二〇二一年にパリのカルティエ現代美術財団で立ち上がり、二〇二二年春に東京に巡回した本展覧会は、ハーストにとって日本で初の個展だった。ここでハーストは、今となっては潜在的だったとすら思える画家としての一面を、誰も想像しなかった画題とともに突き付けてきた。パンデミックのさなか、ともすれば陳腐に陥りかねない花、それも日本のアイコンのようになっている桜のイメージを大型のカンヴァスに描き、それだけで二〇〇〇平方メートルの展示室を埋めたのである。

したがって、この特異な美術家が、現代の絵画を代表しているわけでは決してない。

しかし、ハースト自身が近代を強く意識し、作品も近代絵画との関連を強く想起させるといふ点において、本書ではその役割を十分に果たしている。ダイナミックな点描や荒々しい筆跡、盛り上がった絵具とその輝きなどは、印象派や新印象主義などの近代絵画に端を発する傾向である。またハーストの画面は、戦後アメリカで隆盛した抽象表現主義、および一九八〇年代を中心にアメリカやヨーロッパ各地で展開した新表現主義などを想起させるにも十分であるし、ハースト自身もその関連を明言している。画家本人の発言は字義どおりのものなのか、あるいは、そのようなポーズにこそハーストの批評精神が現れているのか、またその両方であるのか、その判断や作品の評価は後代に委ねざるをえないとしても、彼の謎めいた絵画は、近代を逆照射している点で本書にとって重要な存在である。

では、本書に収められた論考から、どのような近代が見えてくるのであろうか。掲載順に、各内容を要約しておこう。

『絵画』を描く——二十世紀の絵画へ（長屋光枝）は、アンリ・マティス（一八六九—一九五四年）から見たポール・セザンヌ（一八三九—一九〇六年）、そして、ワシリー・カンディンスキー（一八六六—一九四四年）によるクロード・モネ（一八四〇—一九二六年）ほか同時代の画家たちへの眼差しを手掛かりに、二十世紀初頭の画家たちによる絵画の刷新を考察する。そして、絵画の制作、および受容における主観性や、身体的な感覚を伴った経験が果たす役割を検証している。

「ジョルジュ・ブラックの触覚的な絵画空間——木目模様の描写を巡って（一九一一年）」（杉本渚）は、パブロ・ピカソ（一八八一年—一九七三年）とともにキュビズムを開拓したジョルジュ・ブラック（一八八二年—一九六三年）に焦点をあて、分析的キュビズムから総合的キュビズムへと移行する時期に現れた、木目模様のトロンプ・ルイユと木目模様のパピエ・コレの検証と考察を通じ、ブラックのマチエールの探求を丁寧にすくい上げている。そして、ブラックの触覚的な空間の探求の軌跡を浮かび上がらせている。

「抽象の探求——カンディンスキーとマレーヴィチの『非対象／無対象』の絵画」（大島徹也）は、いわゆる抽象絵画の開拓者として知られるカンディンスキーとカジミール・マレーヴィチ（一八七九—一九三五年）の理論と実践を比較、検証することによって、二十世紀絵画における抽象絵画の勃興をより深く理解しようという試みである。その際、二人の画家を論じる際に用いられてきた「非対象」および「無対象」に着目し、両者の違いが次第に鮮明にされていく。

「絵画と全方位——マレーヴィチ、リシツキー、モンドリアン」（沢山遼）は、二十世紀初頭の絵画の刷新、とりわけ抽象絵画の成立を促した世界観としての全方位性に基づき、マレーヴィチ、エル・リシツキー（一八九〇—一九四一年）、ピート・モンドリアン（一八七二—一九四四年）を分析しつつ、二十世紀以降の絵画の歴史を読み替えようとしている。重力によって絵画を拘束してきた地球という秩序を超えて、上下や方位の感覚を自在に操る絵画空間の成立を追うことで、モダニズム絵画を解釈

し直すのである。

「混淆するイスム (-ismes) —— 一八九一年におけるフランス前衛画家たちの布置」(亀田晃輔) は、印象主義、新印象主義、象徴主義という、今ではそれぞれ独自の傾向をもつ動向として区別されている三つの主義が、モネが連作〈積み藁〉を世に問い、新印象主義を代表するジョルジュ・スーラ(一八五九—一九一年)が早世し、また、アルベール・オーリエ(一八六五—一九二年)が「絵画における象徴主義——ポール・ゴーギャン」を発表した一八九一年当時には、混淆して論じられていた状況を考察している。前衛の交代劇と見なすモダニズム的な美術史から抜け落ちた状況が明らかにされる。

「点描から垣間見える死——ジョルジュ・スーラからダミアン・ハーストへ」(加藤有希子) は、新型コロナウイルスの感染拡大や、今も世界各地で起きている戦争によって、とりわけ現代の私たちに身近となった、残酷で暴力的な死にまつわる絵画論的考察である。十九世紀の終わりに登場した点描を、危うい生死に寄り添う技法ととらえ、これを開拓したスーラ、および、初期の創作から死を扱ってきたハーストの絵画の分析を試みる。

「画家としてのダミアン・ハースト——『桜』シリーズにおける実践をめぐって」(小野寺奈津) では、上述した国立新美術館での個展で取り上げられた絵画シリーズが成立するまでの道程が検証され、この一連の絵画作品の特質が浮上する。その際、ハーストの同時代の動向に対する眼差しや、その変化も明らかにされている。

そして、最後に登場する「絵画の手」（平倉圭）は、描かれる手、描く手に着眼して絵画における身体性を考察している。ルネサンス期に活躍したフラ・アンジェリコ（一三九〇／一三九五年頃—一四五五年）やティツィアーノ（一四九〇年頃—一五七六年）からセザンヌまでを、平易な語り口で幅広く扱う本稿は、いつの時代の絵画も、見るためだけでなく、「全感覚、全存在を揺るがせるものだということ」に気づかせてくれる。

以上の論考を通して読んだとき、絵画をめぐるいくつかの重要な観点が浮上してくる。まず、反遠近法的な世界観が挙げられるだろう。十九世紀末から二十世紀前半という時代設定から考えると、遠近法からの脱却はあまりに自明であるが、それは、フォーマリズムが前提としてきた絵画の自律性に帰結するわけではない。セザンヌの場合それは「感覚を実現する」という命題に向かい（長屋）、「感覚」はマレーヴィチの無対象絵画の成立にも本質的に寄与していた（大島）。また、奥行きという一方向性の否定から、宇宙的な全方位性が出現し（沢山）、透明で数学的な空間モデルだった遠近法の否定は、ブラックの触覚的な空間の探求につながった（杉本）。本書を通じて、反遠近法の多様な成果が明らかにされたと言えるだろう。

二十世紀に入り、とりわけカンディンスキーやマレーヴィチなど、いわゆる抽象絵画を世に問うた画家たちは、しばしば非常に雄弁である（長屋、大島）。美術史は、そうした作家、あるいは批評家の言説を、伝統的な様式論と結びつけ、イズム（主

義)の交代劇として記述してきた。しかし当時の状況を見ると、それらは明確に区分されていたわけではないことが分かる(亀田)。私たちが、半ば意識的に捨象してきた言説から、また別の美術史を形成できる可能性もあるのである。

あるいは、時代の枠組みを超えたアプローチから見えてくる新しい景色もある。パンドミックや相次ぐ戦争は、私たちの時代の死のイメージを刷新し、点描という技法にも新たな視点を向けさせる。こうして、スーラやハースト、そして日本の若い美術家、菊池遼が結びつけられた(加藤)。一方、ハーストの試みが私たちの意表を突いたのは(小野寺)、イズムは時間に沿って直線的に展開するという強固な思い込みの裏返しでもあるだろう。

コンステレーションによって、夜空に輝く星たちの見え方が変化するように、絵画もまた、その変化に応じて多様な魅力を発揮する。思い返してみると、描く手と描かれる手に着目した平倉氏は、その講演において、身振り、手振りを交え、絵画の共時的な経験を印象づけた。その全人的な絵画とのかかわりから、絵画が常に新しくあることを直観した次第である。

本書が、読者にとって、絵画という古くて新しい芸術形式に向かう際の手掛かりや指針になれば幸いである。

本書を刊行するきっかけとなった国立新美術館での連続講座の講師を務めてくださった、平倉圭氏、加藤有希子氏、大島徹也氏、沢山遼氏に深く感謝の意を表します。

また、この出版の機会を与えてくださり、また、執筆が滞りがちな国立新美術館の職員のスケジュール管理など、きめ細やかに対応をいただきました水声社の関根慶氏と飛田陽子氏に心より御礼申し上げます。

二〇二三年十月十五日

国立新美術館 長屋光枝

目次

はじめに 7

「絵画」を描く——二十世紀の絵画へ

長屋光枝 21

ジョルジュ・ブラックの触覚的な絵画空間——木目模様の描写を巡って（一九二二—一九二九）

杉本渚 67

抽象の探求——カンディンスキーとマレーヴィチの『非対象／無対象』の絵画

大島徹也 87

絵画と全方位——マレーヴィチ、リシツキー、モンドリアン

沢山遼 121

混淆するイスム (-ismes) —— 一八九一年におけるフランス前衛画家たちの布置

亀田晃輔

163

点描から垣間見える死——ジョルジュ・スーラからダミアン・ハーストへ

加藤有希子

195

画家としてのダミアン・ハースト——「桜」シリーズにおける実践をめぐって

小野寺奈津

225

絵画の手

平倉圭

243

図版一覧

273

はじめに

絵画とは何か。長い歴史を誇る絵画のありようが大きく広がった今日、それを定義することは思いのほか難しい。ここではひとまず、線や色彩を載せた平面であり、そうした線や色彩の視覚的作用に起因する何らかの空間的イリュージョンを伴うものと絵画を定義しておこう。

平面に空間性を生み出す手法として、今なお真つ先に思い浮かぶのは、遠近法であろう。古来、絵画には、空間を喚起させるためのさまざまな遠近法が存在したが、そのもっともよく知られる例は、ルネサンス期に確立された一点透視図法である。画面上に設定された消失点に向かって奥へ奥へと空間が収斂していく一点透視図法は、二