

真正なシュプレマティストとは

——マレーヴィチとふたつのまなざし——

秋 元 誠

本質的なのは感覚である —— 発生した環境からまったく自立した、
それ自身としての感覚である。

——マレーヴィチ『無対象の世界』

その核心とは作品の真正性だ。ある事物の真正性は、その事物において
根源から伝えられるものの総体であって、それが物質的に存続し
ていること、それが歴史の証人となっていることなどを含む。

——ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」

女神がやってきた

あなたは記憶しているだろうか。今を去ること数年前、「日本におけるフランス年」の主要なイベントとして「自由の女神」がやってきたことを。これは同じく「フランス年」に招かれ、お台場海浜公園に据えられたあの自由の女神像のことではない（この像は有名なニューヨークの自由の女神のミニチュアとでもいうべきものである）。ここで語ろうとしているのは、ドラクロワ作の絵画《民衆を導く自由の女神》（1831）である。

1830年7月、ナポレオン没落後の王政復古期の反動的な空気のなか、パリにおいて民衆による蜂起が起こる。「栄光の三日間」の戦いの後、パリの民衆は王宮を占拠した。蜂起する民衆や労働者を目のあたりにした当時、三十三歳のドラクロワ（1798-1863）はこの七月革命に靈感を得てこの作品《民衆を導く自由の女神》を制作した。1791年のフランス革命後、久しく使われることのなかった三色旗、それを手にした半裸の女性（自由の女神）が中央の丘の上に立ち、肩越しに後ろを見遣りながら、銃を持つ民衆を先導している（左の山

高帽を被りライフルを手にする男がドラクロワ自身だといわれている)。事態の常ならぬことは手前に横たわる数々の屍から理解される。——この絵は、そのあからさまなメッセージと政治色の濃さのゆえにか、しばらく公に展示されることはなかった。そして1871年のパリ・コミューンののち第三共和制になってようやく、リュクサンブール宮に、そしてルーブル宮に恒久的に展示されるようになった。

さて今日、第五共和政下のフランスにおいてまさに国宝級の価値をもつこの作品、《女神》は1999年「フランス年」の行事の一環として、法隆寺の《観音菩薩立像》（国宝、こちらはその宗教的出自を離れてモダンな形態がかの地の人々に喜ばれたにちがいない）と交換されるかたちで日本にやってくることとなった。その際のニュースは次のようなものだった。

《民衆を導く自由の女神》を梱包したコンテナ、それは温度・湿度ともに最良の状態にして管理されるという、がエール・フランスの特別機にまさに載せられようとしている様子が映される。続けてアナウンサーの声が映像に被さり、「日本におけるフランス年」の主要なイベントのひとつとしてその春、上野の国立博物館において単独展示、公開されることを告げている。

芸術に造詣があると大いに自負する者であれば、このニュースのなかの国立博物館において展示されるというくだりを聞いて、「ふうむ、ひとつの芸術作品としてではなく、いわゆる歴史的に貴重な文化財として《女神》を見せるわけか」と皮肉めいて納得したことだろう。なぜならオーソドックスな西洋美術の作品を展示してきたのは、同じく上野にある当時改築を済ませたばかりの国立西洋美術館の方であり、当然ドラクロワの名高い作品を展示するに相応しいのはこちらであるから（この美術館はドラクロワの作品を所蔵している）。一方、国立博物館の方は、いわゆる「東洋美術」と分類することが可能な絵画・彫刻を多数、陳列しているとしても、考古遺物や服飾品・陶磁器などの歴史的な文化財の展示を主とする場所である。——古代から近世に至るまでの数々の日本の歴史的遺物に混じって展示される《女神》、だからこそ、先ほどの見識眼を自負する者は「芸術作品としてではなく、文化財として」という感慨を洩らすこととなる（実際には、特別な展示スペースが設けられ、そういった光景が見られることはなかった）。

もちろん、この「芸術作品としてではなく、文化財として」は、例えば印象

派にも賞賛された補色の大胆な使い手であるドラクロワ「としてではなく」、七月革命に取材しフランス革命の理念を掬いとってみせたロマン主義のドラクロワ「として」見せられると述べることは同じではない（彼自身は正当にもそう思い違いをしている可能性があるとしても）。これでは技法／主題、あるいは美学上のモダニズム／ロマン主義という余りにも美術史（内）的な（同時に美術という領域の一種の自律性を疑わない）対立項を前提とした議論である。とはいえ「芸術作品としてではなく、文化財として」を字義通りにとってはならない。ここに内包されている視点とは、美術史（内）的な区別以前の地点での差異、それは単に「芸術作品／文化財」の名称上の区別にとどまらない、に根ざしたものである。

ふたつのまなざしがある

それはひとびとのふたつのまなざしの違いを前提としている。ひとつは先ほどの感慨を洩らした彼のように美術館にあって近現代の難解で抽象的な作品の数々を前にしても怯まぬ見識と批評眼を備えた（あるいは、と思いこんでいる）まなざしである。例えば、彼ならロシア・アヴァンギャルドの芸術家カジミール・マレーヴィチ（1878-1935）の絵画をモダニズム芸術の極北として賞賛するだろう。彼（マレーヴィチではない）は美術という領域の自律性を疑っていない。もうひとつはちょうどパリで観光客がエッフェル塔を眺めるように、上野の国立博物館で《女神》を見るまなざしである。もしかしたらこのひとは画家ドラクロワの名も知らずニュースかなにかでフランスからなにか凄いのが来るらしいと聞いて上野に駆けつけたのかもしれない。いわば見世物・スペクトルにひきつけられるまなざしといえるだろう。審美眼でもあるところのまなざしと好奇心に動機づけられたまなざし、これらふたつのまなざしの違いは一見して明瞭である¹¹⁾。もはや向かう対象の違い、芸術作品か、それとも文化財かの違いにとどまらないことは明らかであろう。

しかしこの小論で言いたいことはこうである。ふたつのまなざしに違いはない。超越論的レヴェルにおいては、すなわち絵画とそれを見やるまなざしを同時に可能にする根源的条件を考察するならば、むしろ後者の好奇のまなざしが前者の審美的まなざしを包摂しているといってもいい。では根本から異なっ

ているように見えるこのふたつのまなざしに違いはないとはどういうことなのだろうか。前者のまなざし，見識者である彼の経験から。

マレーヴィチ，純粹な感覚の絶対性

今を遡ること二年前，2001年からニューヨーク近代美術館はコレクション・ハイライツと題して，所蔵品の中から選び抜いた近代美術の傑作の数々を展示しはじめた。(当時は，現在も進行中の改築の初期段階であったため，制限されてはいたものの，マンハッタンで鑑賞可能であった。現在はMoMA QNSに臨時移転して展示されている。マンハッタンの新建築は2005年に完成するという)。それはまさに19世紀後半から20世紀前半の美術史の総括とでも呼べるものであった。ゴッホ，ゴーギャン，セザンヌに始まる順路は，ピカソ，マチス，モンドリアンを経て，いわばクライマックスをなすようにして，ジャクソン・ポロック《一 31番 (One : Number 31)》(1950)へと到る¹²⁾。

(1) この二つのまなざしの違いを安易なステレオタイプ「文化的エリート／一般大衆」の区分に対応させてしまってはならない。最も過激な例として挙げるなら、『大衆の反逆』で知られるスペインの哲学者オルテガ・イ・ガセットが「芸術の非人間化」においてこのように述べている。新芸術(二十世紀初頭当時のアヴァンギャルド芸術を指す)は，不定形な群集を二つの異なった階層，「選良」と「大衆」とに分離させる社会的な力として作用する。「『社会学的観点から見た』新芸術の特徴は，社会を，新芸術を理解できる人間と理解できない人間の二つの階層に分けるところにある」(『著作集3』，神吉訳，40頁)しかし第一次世界大戦前のヨーロッパならともかく，価値の多元化の進む現代日本において芸術の嗜好と社会的階層を短絡させるのは困難である。もしそれを問題にしようとするならばピエール・ブルデューが『芸術の規則』で為したような精緻な議論を必要とするだろう。とはいえ，この箇所後方のオルテガの議論がなかなか奮っているので引用しておこう。

「政治から芸術の分野にいたるまで，社会は，当然そうあるべき二つの階層といつか階級，つまり，すぐれた人間の層と凡俗な人間の層に再構成されるときが近づいているのである。ヨーロッパのすべての疾病は，この新しいそして救世主的な分裂の時代に流れこみ，そこで治癒されることであろう。(中略)……今日の生のあらゆる局面の根底には，腹だたしい不正が息づいている。つまり，人間は完全に平等であるというあの誤った仮設がそれである。われわれが人びとの間に分け入り，足を一歩踏み出すごとにその反対の事実があまりにも明白になるので，一歩一歩が苦痛に感じられるほどである」(同上41頁)。

(2) この特別展の構成は，なぜこの美術館が「近代 modern」美術館であって「現代 contemporary」美術館でないのかという問題にひとつの解答を与えてくれる。すなわち，セザンヌからポロックへ，という流れにおいてこそ近代美術史はひとつのパースペクティブを伴って完結することができるのである。つまり「現代」において，ニューヨーク近代美術館とは「近代」美術史の歴史的な絵画群を陳列する一種の殿堂として機能しているのである。一応，ポロックに続く小さな空間に，ウォーホルの《黄金のマリリン・モンロー》(1962)やラウシェンバーグの《ベッド》(1962)などのいわゆるポスト・モダンな作品も置かれていたけれども。

ちょうどニューヨークを訪れていた彼（審美的まなざし）は、心躍らせながらその順路を辿っていく⁽³⁾。彼がそれら多数の作品の中でとりわけ感銘を受けたのが、カジミール・マレーヴィチの1918年作《白い地の上の白い四角》（英語名では *White on White*）という作品である。これは白地のうえに白い正方形が、右肩下がりに上方の二頂点が白地の二辺に接するように油彩で描かれたものである。凝視してみると、小さな正方形のわずかな傾きが元来、白という色のもつ拡散してゆくような効果と相互に働きあい、この絵画に無限の運動をもたらしていくのがわかる。なによりもその簡潔性と純粹さ。普通に見るならほとんど絵画に見えないこの作品に、彼はその前から二十世紀美術史の書物の図版等で見知っていたにもかかわらず、いや本当はだからというべきなのだが、震えるような感銘を受けたのだ。なぜ「だから」なのか。それは絵を見るという行為の条件に関わることであって、ひとことで言えば純粹な美的経験というのは存在しえないものだからである。しかしこれでは結論を先回りしてしまっている。今はまずマレーヴィチ自身がそう呼んだシュプレマティズム絵画とその美術史的背景についての説明が必要だろう。

シュプレマティズム（至高主義）とは、1919年にマレーヴィチ自らが「シュプレマティズム宣言」において打ち出したものである⁽⁴⁾。しかし美術史上の運動としてはその直前にあたる、1913年作あるいは1915年作ともいわれるマレーヴィチの《黒い正方形（*Black Square*）》に始まって、先に挙げた《白い四角》

(3) 1940年代から1950年代にかけて、ニューヨークはアヴァンギャルド最後の聖地であったことを確認しておこう。この地において本文に挙げたポロックを高く評価し、当時のアヴァンギャルド芸術の擁護者にして、その理論家でもあったのが美術批評家クレメント・グリーンバーグである。

「その結果、モダニズムの芸術作品は、原則としてその媒体の性質を最も本質的に分析して得た経験の秩序以外の何ものにも依存することを避けようとする」(Greenberg, p.139)

グリーンバーグは、三次元のイリュージョン（遠近法）も再現的なものも絵画の本質ではないと続ける。モダニズム絵画の歴史とはまさに三次元のイリュージョン・再現を捨てて、絵画固有の視覚的要素、平面性、形、色彩の配列を探究する一連の試み、というわけである。これは後で議論するマレーヴィチの芸術観にとっても近い、グリーンバーグはマレーヴィチについてあまり語らないが。

(4) 19世紀後半から20世紀初頭にかけて近代美術の画期をなす「印象派」と「キュビズム」の呼称は、画家本人たちがそう呼んだのではなく、ともに批評家の揶揄に始まったものが後代になって定着したものである。対照的に戦間期の芸術運動「ダダ」「未来主義」「シュプレマティズム」、これらは自らを明確に定義し呼び慣わしている。

の1918年にその終焉を迎えたとされている。つまりたかだか四、五年のあいだのことではかない。だがこの短い期間のうちにモダニズム絵画はひとつの極点をみることになるのである。

マレーヴィチは著作『無対象の世界』においてシュプレマティズムを理論的に裏づけようとする。それはこういう書き出しで始まる⁶⁵。

「私はシュプレマティズムを造形芸術における純粋な感覚の絶対性と理解している」

簡潔かつ大胆に定義してみせた後、すぐに続く箇所で、シュプレマティズムは芸術の価値を「表出された感覚」のみにおくと述べて、アカデミズムの自然主義はもちろん印象派もキュビズムの絵画も現実の表象による「感覚の反射」にとどまるためにそれ自体の芸術的価値を決定できないと批判する。これはモダニズム固有のテーマである「芸術の自律性」という一点を極度に尖鋭化した言明である。

ではシュプレマティズムの開始、《黒い正方形》を見てみよう⁶⁶。これは白い正方形のなかに大きくおさまるようにして同形の黒い四角が描かれている（この四角は表面が油彩のためひび割れており、また微妙に傾いているようにも取れるが、ひとつの手仕事としての結果であって画家の本来の意図でないのは確かだろう）。この絵は現実のなにも表象していない。これに比べれば同時期のピカソのいわゆる分析的キュビズム期の作品ですら絵画的に見えるくらい

(5) 『無対象の世界』、五十殿訳、65頁)

(6) 《黒い正方形》はシュプレマティズムの開始を告げる作品であると同時に一種の「絵画の終焉」でもあったと主張することも可能である。「実際にマレーヴィチは《黒い正方形》を、ひとつの消去、過去の芸術を絶滅すること、したがって芸術のナラティブについての破壊の標章とみなした。だから、画家はそれをノアの洪水にたとえる」(Danto, p.154) ダントー自身は《黒い正方形》を「絵画の終焉」とみなしているわけではない。彼は「単色絵画 monochrome painting」を絵画の可能性の内的消尽と考えない。むしろマレーヴィチ以降の多種多様な単色絵画(クライン、ロスコからライマンに至るまで)の存在は、いかに批評というものを考えるかのモデルを我々に与えると述べている。単色絵画の個々の作品を形式的に捉えるならば、その類似しか目に入らない。しかし何がしか有効な判断を行うには、当然、個々の作品の歴史性、来歴について考察せざるを得ない。したがってダントーは単色絵画のみを展示する美術館も可能であると言う (Ibid., p.170)。

に、ただ画布に描かれた黒の四角である。その塗りこめられた黒はひたすら後退してゆくような凝集性を感じさせる。この《黒い正方形》の意味については多くの批評家が言葉を費やしてきたが、マレーヴィチ自身が後にこの絵を「ゼロの形態」と呼び非対称の、ゼロの、負の、絶対的顕現として語っている。そしてこれが数年後の《白い四角》にあってはもう図像であることの限界点に立っている。輪郭も定かではなく、色彩も消えている。これらふたつの白い四角は、ナビ派のモーリス・ドニの予言的言明——

「思い出せ。絵画とは、——軍馬であるとか、裸婦であるとか、あるいはなにかの寓意である以前に——、本質的にある一定の秩序のもとに配された色彩によって覆われた平らな面である⁽⁷⁾」

——をその慎ましやかな見かけとは反対に、ラディカルに実現してみせたものといえる（いまでこそ経年変化のために白がその純粹さを失っているけれども）。対象的なものから芸術を必死になって解放しようとしたマレーヴィチのひとつの帰結である。

このようにしてシュプレマティズムを代表する絵画《黒い正方形》と《白い四角》を続けて見るならば、もう純粹に「表出された感覚」または純粹に美的な経験というものが保証されたかに見える。しかしそうではない、そのことを明らかにするためにも、再び彼（審美的なまなざし）に戻ってMoMAにおける深い感銘はなにによってもたらされたのかを探ることにしよう。はたして彼のそれは純粹に美的な経験であったのか。

画学生の《白い四角》

彼はこういっただろう、自分はそのマレーヴィチの《白い四角》の図像が見せる感覚の表出そのものに打たれたのだと。それは大いにありうる話ではある。

(7) ドニ自身は作品で絵画の自律性を追及することはなかった。

そこでひとつ、思考の実験を試みてみよう。いまある無名の画家が、いや画学生としよう、そのひとつが《白い四角》の一目見てわからないような精密なコピーを描きあげる（恐らくそれは可能である）、そしてその絵はひとつの作品として展覧会に出品される。さて審美眼を誇る彼（画学生ではない）はそれを見て再び MoMA で《白い四角》を見たときのような感銘を受けるのだろうか。恐らく受けないだろう（受けたら彼は真のシュプレマティストの資格ありである）、もちろん審美的な意味ぐらいで快いと感じるかもしれないが⁸⁾。それにしても純粋な感覚の表出であるところの《白い四角》と構図、色彩が全く同じ作品であるのに感銘を受けないとはどういうことなのだろう。彼は正当にもこう抗議するかもしれない。マレーヴィチの《白い四角》は1918年に描かれたゆえに感銘をもたらすのであって、この画学生の作品はいま描かれたコピーに過ぎず価値をもたないと。この1918年でなければならぬ、マレーヴィチの描いたオリジナルでなければならぬ、という主張には、感覚の絶対性、または純粋な美的経験とは別の、歴史的・美術史的な視点が導入されている。本当のところ、シュプレマティズム、一方でフォルムと感覚による絵画の自律を主張しながら、いまだひとつの作品をオリジナルであることの真正性と芸術家の唯一的個性のあらわれとして捉えているところにフェティシズム（呪物崇拜）を潜ませているのである⁹⁾。これにはアドルノが『美の理論』において

(8) アドルノが『美の理論』で述べている次の言葉は、まるでシュプレマティズム絵画について述べているのではないかと思わせるほどに、問題の核心を言い当てている。「直感性の強調はおおむね次のような結果に終る、つまり意図は内容へと引き上げられるが、他方、直観は相関的に感覚を満足させるものへと帰属させられるといった結果に終ることになる」（『美の理論』大久保訳、165頁、S.150）。結局のところ、感覚の純粋性を強調するシュプレマティズム絵画とは、その与える感覚以上に、意図、主張としての「シュプレマティズム」が絵画の内容となっているのである。だからこの画学生の描いた複製の《白い四角》においては、マレーヴィチの意図（＝内容）を初めから失われているのである。

(9) ヴァルター・ベンヤミンが「複製技術の時代における芸術作品」において述べてみせたようなアウラの消失の時代にあつて、美術館において絵画をオリジナルな唯一のものとして見るということ、はアウラ消滅後のアウラ信仰に他ならない。フェティシズムとは歴史と構造のなかでひとつの作品が占める位置と作品そのものの物質性との結びつきに気づかぬまま、モノとしての作品を崇拜することである。マレーヴィチのオリジナルはスケッチであっても数百万を下らないだろう。しかし無名の画学生によるそのコピーは紙屑と変わらぬ価値しかない。

直観美学に対して行った批判がそのままあてはまる¹⁰⁾。

「芸術作品は、もしそれが厳密な意味で直観的なものであるなら、感性的に直接的に与えられたものという偶然性によって、つまり芸術作品が芸術作品なりの論理性を突きつけるところの偶然性によって、呪縛されつづけることになる」

もし芸術作品が純粹に直感性を強調するならば、それはモノとしての恣意性・偶然性に囚われてしまう。この偶然性に耐えられないがために、かつて拒否したはずの呪物崇拜・フェティシズムを再び導入してしまうことになる¹¹⁾。ここに美的モダンのひとつの逆説がある。

だからふたつのまなざしは出会うのである。ニューヨーク、MoMAの特別展において彼のまなざしは、近代美術史のナラティブにしたがって、紛れもないオリジナル、マレーヴィチの《白い四角》を見やる。同様に、フランスからなにか凄いのが来るらしいと聞きつけたひとのまなざしは、美術史の教科書的理解に基づく新聞・テレビがくだす評価にしたがって、あの本物の《女神》を見やるのである。このように、絵を美術館で見るという行為、一個の作品の真正性、コンテクストにある美術史、これらすべてをほとんど自明のこととして、そして信頼していることにおいてふたつのまなざしに違いはないのである。

シュプレマティズムその後

マレーヴィチはそのシュプレマティズム期の後、つまり1920年代から具象

10) 『美の理論』、大久保訳、166頁、s.151)

直観美学の代表としてコリングウッドをあげることができる。彼は『芸術の原理』において美的経験の根源を感覚とその感情のみにみると明言している。(Collingwood, p.273)

11) 「結局のところ作品が美的命令にしたがってより完全に直観的なものと見なされれば見なされるほど、作品の精神的な面は、つまり出現してくるものの形成の彼方にある現象を欠くものは、それだけ一層物象化されることになる。直観性崇拜はその背後から、肉体をソファに横たえながら魂を高めへ向けてはばたかせるといった俗物的な慣習をのぞかせている」(『美の理論』、大久保訳、167頁、s.151)。

的、再現的な傾向の絵画を描くようになった（もちろんロシア革命後のスターリン政権下の反動的な風潮も考慮に入れねばならない）。しかしそもそもシュプレマティズムのコンセプトそのものが絵画に対する自己否定の要素をもっていて、それが《白い四角》において行き着くところまでいったと言えるのではないか。いずれにせよシュプレマティズムはそれが絵画である限り、絵画の支持体であるキャンバスそのものやそれが展示される場としての美術館までを否定することはできなかった（後にイヴ・クラインという男が試みようとする）。創始者のマレーヴィチですらある意味においてはシュプレマティストではない。純粹にして真正なシュプレマティストとは、もし仮にそういうひとが存在するなら、美術という制度を、フェティシズムを、歴史そして言語をも、超えてあるいは排して、感覚においてのみ創作し判断するひとのことを云うのだろう。もちろんそういうひとはいない。

参考文献

COLLINGWOOD, R.G., *The Principle of Art*, Oxford University Press, New York, 1958[1938] (R.G.コリングウッド『芸術の原理』, 近藤重明訳, 勁草書房, 1973).

DANTO, Arthur C., *After the End of Art/ Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997.

GREENBERG, Clement, *Art and culture: critical essays*, Beacon Press, Boston, [1961]. アドルノ, テオドール・W『美の理論』, 大久保健治訳, 河出書房新社, 1985. (ADORNO, Theodor W., *Gesammelte Schriften, Band 7: Ästhetische Theorie*, Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970).

オルテガ・イ・ガセット, ホセ『オルテガ著作集 3 芸術論』, 神吉敬三編訳, 白水社, 1998.

ベンヤミン, ヴァルター『ボードレール 他五篇 ベンヤミンの仕事2』, 野村修訳, 岩波文庫, 1994.

マレーヴィチ, カジミール『無対象の世界』パウハウス叢書11, 五十殿利治訳, 中央公論美術出版, 1992.

付記：この論考は一橋大学・島崎隆ゼミで発表された原稿をもとにしている。
参加された方の質疑，とりわけ石井史比古氏，村中和之氏の適切な御助言に感謝する。