

モダン・アートと「自然」の表象

1930年代フランスにおける抽象芸術に関する一考察

THE REPRESENTATION OF NATURE AND MODEERN ART

An Analysis Of Abstract Art In France During The 1930s

山本 友紀 基礎教育センター 非常勤講師

Yuuki YAMAMOTO Center for Liberal Arts, Adjunct teacher

要旨

両大戦間期の西洋のモダン・アートにおいては、新しい映像機器の発達によって示された自然の世界に、新たな造形的モデルを見出す傾向がみられた。本論文では、フランスにおける1930年代の芸術界における前衛芸術を主な対象として、こうした傾向がどのような作品を生み出したかについて考察した。

1920年代以前に機械の美学を提唱していたフェルナン・レジェ、ル・コルビュジェとアメデ・オザンファンは、1930年代に、「自然」をテーマとする有機的で不定形な形態をそれぞれ絵画に導入している。それは社会・文化的危機を迎えた1930年代という時代状況で、未来の社会に向けての統一的ヴィジョンを示すための一つの解決法をもたらす方法として選び取られたのであり、とくに彼らの「オブジェ」のとらえ方は、シュルレアリスムの「ピオモルフィスム」とは根本的に異なるものである。さらに1930年代のフランスで非具象表現を目指して組織された「アブストラクシオン・クレアシオン」の活動にも、有機的な形態を造形へと取り込んだ画家たちがいる。彼らは、カメラのような機械を自然や生へと到達するための装置とみなし、非具象的なイメージを、物理的な世界へと結びつけようとした。これらの試みには科学と芸術を同一の地平で扱おうとした、先駆的な試みをみることができる。

Summary

Emboldened by the rapid development of both photography and film, the Western modern art scene during the interwar period saw the rise of several new approaches to the artistic representation of the World. This paper concerns itself with 1930s French avant-garde's interpretation of these new tendencies and will analyze the social and cultural background which inspired it.

Painters such as Fernand Léger, Le Corbusier and Amédée Ozenfant gravitated away from the rigid compositions of Cubism and more towards the theme of "Nature", attempting to integrate its organic, irregular forms into their artwork. Artistic groups such as "Abstraction Creation", which focused on non-figurative expression, also introduced natural forms from a purely creative standpoint. They saw devices such as cameras as a means to get closer and better understand Nature and Life, while attempting to establish a connection between non-figurative forms of art and the physical world. The Modernist movement most likely turned its gaze towards Nature during the 1930s in an attempt to address the accusations of elitism leveled at its outlook on life and art.

はじめに

ニューヨーク近代美術館の初代館長アルフレッド・H・バー・Jr が1936年に「キュビズムと抽象芸術」展を開催した際、そのカタログの表紙で、後期印象派から発展した様々な芸術運動がやがては抽象芸術へと収斂していくモデルを示したことはよく知られている。そのモデルでは、キュビズム、デ・スタイル、ロシア構成主義などは「幾何学的抽象芸術」への流れを形成し、ダダやシュルレアリスム、ブランクーシ、そしてカンディンスキーやドイツの表現主義など、有機的抽象の傾向がみられた芸術は「非幾何学的な抽象芸術」へと連なるという解釈が示されている(図1)。幾何学的抽象は、主に矩形、円形、直線といったコンパスと定規によって描かれる形態を構成要素とした表現、あるいは数学的な理論に基づく表現のことを指す。これに対して、非幾何学的な抽象は、直感や感覚を導きの糸として、フリーハンドで描かれたような空中に漂う不規則な曲線を基調とした有機的な形態を使用するのが一般的である。

第一次世界大戦の傷もようやく癒えつつあった1930年代のフランスでは、数多くの外国人芸術家たちがパリに定住し、芸術界が再び活況を呈していた。この時期、いわゆる「秩序への回帰」と呼ばれる潮流の影響もあり、芸術の在り方を根底から問い直したキュビズムの革新的運動が既に過去のものとなされつつあるなか、1920年代に登場したシュルレアリスムの運動は活動範囲を広げ、フランス国外までに影響を及ぼすまでになっていた。一方で、外国人を含む若い画家たちはモンドリアンの新造形主義に大いに影響を受け、非具象芸術を推し進めながらシュルレアリスムとまた別の流れを形成していた。こうした状況をバーのモデルに当てはめて考えた場合、フランスにおける抽象芸術の二つの大きな流れは、これら、シュルレアリスム運動と非具象の傾向を持つ芸術家たちの制作活動が、それぞれ形成していたということになる。しかし、1930年代のフランスにおける抽象芸術は実際のところ、そのような単線的な流れを形成したわけではない。

というのも、キュビズムやデ・スタイルに由来する幾何学的形態から不規則な有機的形態へ移行を示した芸術家も少なからずいたし、これらのグループのいずれにも属さず、独自の抽象の道を進んだ芸術家もいたからである。ここでは、1930年代のフランスの芸術界で、抽象芸術が発展をみせることになった文化・社会的な状況を改めて考えてみるべきであろう。

両大戦に挟まれた20年間は、機械映像が芸術に最も大きな変革をもたらした時期であった。前衛的な芸術家たちは写真や映画というメディアに固有の視覚的特質を認め、芸術や思想の面での新しい可能性を探求した。1930年代には、そうした映像技術の発達はマイクロあるいはマクロな見方を示す動植物や天文学の写真を生み出し、それまで未知の領域であった自然の世界に新たな眼差しが向けられた。1928年にドイツの植物学者にして写真家のカール・ブロスフェルトが『自然のなかの芸術の原形』を、1935年にはイギリスでワトソン・ベーカーが『顕微鏡の世界』(図2)を出版し、それらに収められた数々の写真はさらに、『フォトグラフィ』や『サークル』といった雑誌でも紹介され、それまで不可視であった新しい世界と接触することが可能となった。前衛芸術家たちはそうした自然科学の世界の造形的価値に関心を寄せ、抽象表現を深化させていったのである。

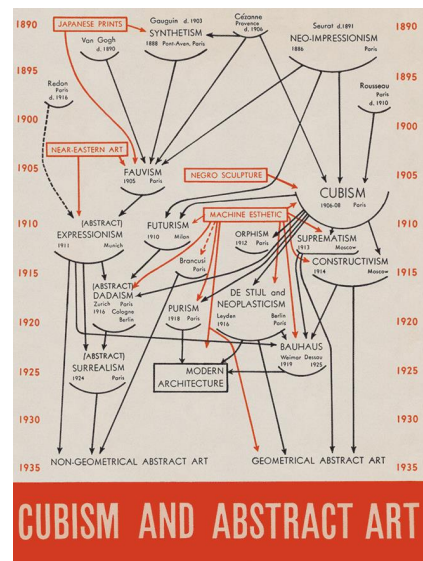


図1 アルフレッド・バー 『キュビズムと抽象芸術』1936年、ニューヨーク近代美術館

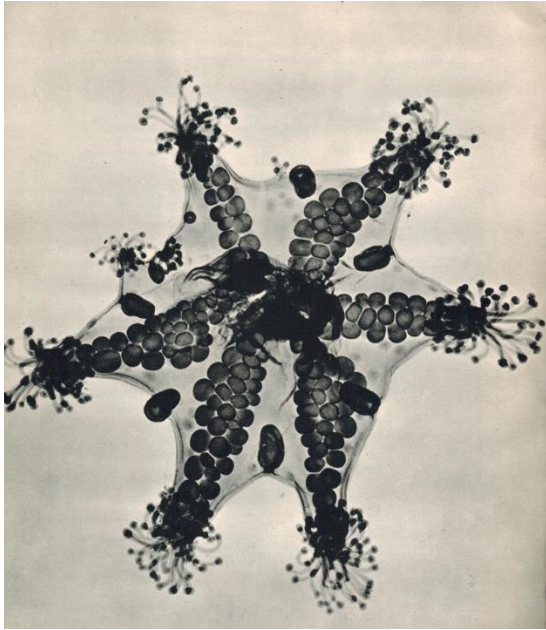


図2 ワトソン・ペーカー『顕微鏡の世界』1935年

そこで本論では、複雑な様相を示すこととなった1930年代フランスの芸術的環境における抽象芸術の展開を、この自然界に向けられた芸術的関心の高まりという視点から検討し、さらに、1930年代という特異な文化・社会的状況と芸術の関係について考察を加えることにしたい。

1 「機械の美学」から「自然」へ

芸術において自然が参照された例は、すでに19世紀末、主に装飾芸術の分野においてみられた。19世紀末のフランスにおける装飾芸術振興運動にも造詣の深い芸術家ウジェーヌ・グラッセの『植物とその装飾における応用』や、生物学者ヘッケルの『植物の驚異的な形』などは、その代表的なものとして挙げることができる。また、イギリスではオーウェン・ジョーンズが『装飾の文法』における、37項目からなる「建築と装飾芸術における形とデザイン一般法則」の中で、「徐々に揺れ動く線の成長から生まれる」形態の美や、曲線どうしを結び付ける「自然の法則」について述べている。このように、生きのみなざる植物の成長のイメージを一つの定型化されたパターンとして装飾芸術へと取り入れる動きは一種の流行となり、1900年のパリ万博を頂点とする「アール・ヌーヴォー」様式の開花をもたらすことになった。

これに対して、1930年代における自然界へと向けられた関心は、自然科学の分野における研究の進展と同調している点に大きな特徴がある。例えば、ラースロー・モホイ＝ナジはバウハウスで教鞭を取るなか、機械時代の芸術を追求するために機能性と合理性を重視し、芸術と科学テクノロジーの密接な結びつきを、生物学的な基盤のうえで図ろうとしていた。モホイ＝ナジは絵画を捨てて写真の表現の可能性に目を向け、1928年に出版した「ニュー・ヴィジョン」の運動に先鞭をつけることとなった『バウハウス叢書』のひとつ、『素材より建築へ』（1930年に『ザ・ニュー・ヴィジョン』として英訳改訂版が出版される）のなかで、宇宙的視点を導入しながら構成主義を捉えなおしている。

顕微鏡とマイクロ写真は、新しい世界を明らかにする。皮相なあわただしいこの時代に、驚くべき微小な構造体を表している。われわれにとって、これは、長い間未開人がひたすら没頭した観察の、代替的な存在である。[.....] 構造を写真にとると、しばしば素材は無限の豊かさを示す。実際には間接的な素材経験なのだが、その著しい集中力が急所をついてからは、精密でシャープな明確さをもつ写真は、新しい素材教育にとって最上の方法である。また多忙な現代人に、もっとゆっくり対象そのものを観察したくなるような、刺激を与えることになる¹⁾。

フランスでは、1908年に顕微鏡写真の開発者であるジャン・コマンドンによる微生物の動きを捉えた学術的な映像がパテにより公開されていたが、そのような映像が芸術と本格的に結びつきをみせたのは、1930年代に、ジャン・パンルヴェが海の生物を中心として科学映画を発表して以降のことと言える。《タツノオトシゴ》(1934年)をはじめ、数々の科学映画を発表したパンルヴェの映像作品は『ドキュマン』誌(1929年)や『モンド』誌(1930年)でも掲載されることになった。

モホイ＝ナジのように生物学の分野における科学機器の技術的な発展に可能性を感じ、芸術における新たな造形

的方向を明確に打ち出したのはアメデ・オザンファンであった。1920年代にル・コルビュジエとともにピュリスムを創始していたオザンファンは、1928年に上梓した重要な著書『芸術』で、植物の切断面や原生動物の顕微鏡写真、あるいは宇宙写真などを用いて「自然」における秩序を例証している。オザンファンはパウル・クレーの映像にも興味を示し、1920年代後半からすでに、科学や機械が明らかにした「自然」の世界に新しい調和的な特質を見出し、それを追求することで人間の感性へと訴えかける芸術作品をつくりだすことができると考えていた²。

一方、ピュリスム運動とも接触を持ち、オザンファンとも交友のあったフェルナン・レジェは、バウハウスやロシア構成主義の活動が生み出した前衛的な写真作品に触れる機会を有していた。レジェは、リトアニア出身のバウハウスの生徒モイ・ヴェールが1931年に出版した写真集『パリ』(図3)に序文を寄せた際にも、モホイ＝ナジやエル・リシツキーに言及している³。レジェは、オザンファンとまた違った観点から、彼らの写真作品に新鮮な視覚表現を認めていた。レジェが彼らの作品で注目したのは、ある被写体の真実らしさを追求した写実性ではなく、ある対象を本来の意味から切り離して抽象化した物体として出現させるという写真の機能であった。彼は「身边に遍在し、無数にある」「美的価値」に「客観性を備えさせるために」、「改めて発見し、切り離し、縁どる必要がある」⁴と述べている。レジェは1920年代初期にサンドラールとの交流や映画《バレエ・メカニック》の制作を通じて映画のクローズアップの効果に注目していたのであり、バウハウスやロシア構成主義の活動から生み出された写真作品に対する興味は、そうした新しい視覚表現を求める造形意識の延長線上に位置していたと言えるだろう。

第一次世界大戦後の数年間、いわゆる「秩序への回帰」と呼ばれる芸術的潮流のなかで、《都市》や《機械部品》などの絵画で機械の美学を追求し続けていたかに思えたレジェが、1930年代以降、自然界におけるオブジェに目を向けるようになったのも、こうした写真が示した新たな表現の可能性に啓示を受けたためではないかと思われる。

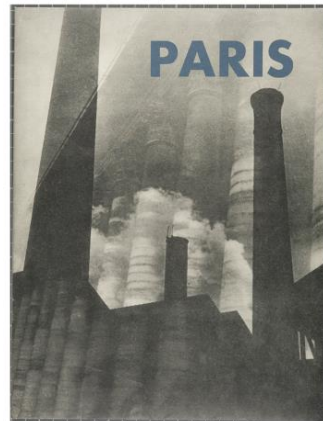


図3(左) モイ・ヴェール『パリ』1931年



図4(右) フェルナン・レジェ「オブジェ、グワッシュ、デッサン」展のパンフレット、1934年

レジェが自然の世界へと目を向けていたことは、1934年4月にパリのヴィニョン画廊で「オブジェ、グワッシュ、デッサン」展(図4)で公開された、火打石、梨の木の根、ヒイラギの葉、胡桃の断片、肉片、コルク抜きなどのデッサンにも示されている。レジェは1930年代前半に、パリの周辺や出身地の自分の生まれ育ったノルマンディー地方のリゾールで多くの時間を過ごし、そこで小石、動物、昆虫、木の根など、絵画のモチーフとなりうる様々なものを拾い集め、それらのデッサンを数多く残していたのである。

レジェはル・コルビュジエのもとで働いていた室内装飾家のシャルロット・ペリアンともこうした自然界で見つけたオブジェに対する興味を共有していた。ペリアンは自伝のなかで、ル・コルビュジエの従弟の建築家ピエール・ジャンヌレとともに、パリ近郊やノルマンディーの海岸へと出かけ、そこで集めた「写真、自然が生み出した感動を呼び起こす風変わりなオブジェ」の「宝物」——小波の中で転がり、加工された小石、ボロボロの靴の切れ端、木片、ほうきの断片——をリュック一杯につめてパリに持って帰り、レジェとそれらのオブジェへの興味を共有していたことを回想している⁵。



図5 シャルロット・ペリアン《火打石の塊》1933年

レジェとともに「それらのオブジェを」選り分け、眺め、写真に収め、それらがもっと鮮やかにみえるように水に浸したりした。それらが「生のオブジェ（アール・ブリュット）」と呼ぶところのものである⁶。

ペリアンの写真は、彼らが「生のオブジェ（アール・ブリュット）」と呼ぶものが意味するところを明白に示している（図5）。ペリアンは、人間の手によって加工されたことのない生のオブジェをそのまま無地を背景とする完全な静謐さのなかに映し出すことで、オブジェそのものの造形性にその場を支配させている。こうした身の事物の一部を切り取る写真の機能によって顕在化する「生のオブジェ」の造形性へと向けるシャルロット・ペリアンの関心は、レジェが1930年代前半に集中的に描いた「自然」をテーマとする絵画作品にも見て取れる。

1932年の作品《黄色地上の火打石》（図6）では、火打石のとらえどころのない不定形な形態が柔らかなタッチで描かれ、とりとめのないオブジェについての、静物画におけるような伝統的な見方に揺さぶりをかける新しい見方が示されている。そこでは実在するオブジェが、原始的な造形的価値へと解体されたうえで構成し直され、純粋な絵画構成要素として生まれ変わり、抽象性を帯びた表現を導いている。



図6 フェルナン・レジェ《黄色地上の火打石》1932年

レジェのように機械の美学から一転して自然界のモチーフを中心とした美術へ移行した例は、ル・コルビュジエの制作活動にも顕著に認められる。ル・コルビュジエのこの方向転換は、彼が1920年代以降に経験した、地方における自然との接触、とくにボルドー近郊のアルカション湾の漁村ピケで触れた素朴な光景に影響を受けたものであることはこれまでも指摘されてきたところであるが、それ以外にも、レジェとの交流に負うところも大きかったように思われる。ル・コルビュジエは、ピュリスムを離れ、絵画を自己表現の媒体とみなすようになっていった1920年代後半、レジェとともに貝殻、小石、紐、動物の骨といった有機的形態をした自然物を集めていたことが知られている。ル・コルビュジエは「レスプリ・ヌーヴォー」館でも展示していたと述べる「詩的反応を起こすオブジェ」と呼ばれるそれらの物体を、1927年に絵画に取り入れており、「ピュリスム以後」の数年間を特徴付ける新しい造形表現を生み出していた。

その傾向は、一見互いに無関係と思われる複数のオブジェを並置した1920年代末以降の一連の絵画作品にも示されている。例えば、1932年の《横たわる裸婦、船、貝殻》（図7）では、裸体の女性が有機的な形態を持つオブジェと奇妙な形で同時に配置され、人間と自然とを二分化させて考えるピュリスム的な原理からの一種の乖離さえ認め



図7 ル・コルビュジェ《横たわる裸婦、船、貝殻》1932年、パリ、ル・コルビュジェ財団

ることができる。

2 1930年代の文化的危機

レジェヤル・コルビュジェにおける自然物をモチーフとした形態は、時には生物を思わせる「ビオモルフィック」な表現へと至っている。

この「ビオモルフィック」という言葉は、自然科学の分野から借りてきた言葉で、1935年にイギリスの詩人グリグソンが幾何学的抽象と区別するために初めて用いたものとされている⁷が、「ビオモルフィック」な表現に先鞭をつけたのは、ハンス・アルプ、アンドレ・マッソン、イブ・タンギー、サルバドール・ダリといったシュルレアリスムあるいはその周辺で活動した芸術家たちであった。1920年代のパリではアンドレ・ブルトンによるシュルレアリスムが重要な運動として登場しており、レジェヤル・コルビュジェにおける自然物への関心や抽象へと傾いていくその表現も、シュルレアリスムのいわゆる「ビオモルフィスム」と呼ばれる動向の一環としてとらえられる傾向にある。

たしかに、1930年代のレジェヤル・コルビュジェの絵画には、ビオモルフィックな形態の使用のほか、異質なモ

チーフを非現実的な空間の中で組み合わせた構成が頻繁にみられ、シュルレアリスム的な要素を見いだすことができる。しかし、彼らの造形はシュルレアリスムのそれとは同列に論じることを困難にする思考を基盤としている。

ル・コルビュジェとともにピュリスムを立ち上げたオザンファンは『芸術』のなかで、絵画における「オートマティスム」を通じて深い精神性へと到達しようとする発想に疑問を呈し、シュルレアリスムの「錯綜した夢の衝動」のはらむ危険性に警告を鳴らしている⁸。ル・コルビュジェも、『伽藍が白かったとき』で、シュルレアリスムに対する非難めいた態度を暗示する文章を残している。

[……]「シュルレアリスム」は高貴、優雅、葬式的虚飾を創り出した。

死んだ社会の遺物をミイラにして花の下に覆い隠すことが必要であった。聖歌と祈りが必要とされた。祭壇を用意して、その上には記念物がおかれる。かつてありし多くの物の思い出に、儀式の緑にくゆる炎がある。緑の灯に明るくされた紫色のカーテン、精霊のよびさまし、非実在化、非物質化。夢、フロイト！地獄の辺士の亡霊！精霊主義に近い。心靈術、物語、神のよびおこし。文学。その中にはもはや骨がなく、バラバラになったもの、気味の悪い、知覚のないごちゃごちゃした混合物に移り行く⁹。

彼らの美学とシュルレアリスムのそれとの違いは、日常的なオブジェが写真において示す新しいイメージの創造行為の中への位置づけ方の違いにも判然と示されている。アンドレ・ブルトンは1936年5月にシャルル・ラットン画廊で「オブジェのシュルレアリスム」展を企画し、自身の手による「ポエム・オブジェ」を、マン・レイ、エルンスト、ミロによる様々なオブジェ、タンギーやジャコメッティによる彫刻などと並べて展示し、シュルレアリスムにおける「オブジェ」制作の重要性を例示した。なかでも、マン・レイが写真に収めたそれらの「オブジェ」のうち、ポワンカレ学院に展示されていた数学用のオブジェは、1936年の『カイエ・ダール』誌の「オブジェ」の特集号

にも掲載されている。その特集号に論説「オブジェの危機」を寄せ、「オブジェ」に対する関心を高めていたブルトンは、「偶然の発見物から品位を引き出す、全体的にあるいは部分的に非合理的な条件づけから生じる曖昧さゆえに目を引く」¹⁰という「見いだされたオブジェ」を、数学用のオブジェやデュシャンのレディメイドと並置させている。ブルトンにとって「オブジェ」は、「ここにあるそれ自身として決定的に位置づけられるのではなく、彼方で延々と再現を繰り返す¹¹」のである。

ロザリンド・クラウスは、写真を「シュルレアリスムとの関連において、そのエキセントリックな位置から、絶対的中心へ、いうならば決定的な場所に置きなおす」べきであるとして、シュルレアリスムの美学に写真が決定的に関わっていることを次のような言葉で示している。

シュルレアリスムの美学を一般化しなければならないとすれば、「瘡癩的な美」という概念が、その美学の根幹に据えられる。その時シュルレアリスムの美学は、再現＝表象に変換された現実の体験へと還元される。超現実とは、いわば、一種のエクリチュールへと瘡癩した自然である。写真はこの体験に対して、現実的なものに対するその特権的結びつきという特別の通路を持っている¹²。

ル・コルビュジエとレジェにとってのオブジェが、「驚異的なもの」によって見るものを幻惑へと誘うシュルレアリスムの「オブジェ」に対する接し方と別の次元に属するものであることは、彼の「詩的反応を起こすオブジェ」についての考え方が示される、次のような文章にも示されている。

水際や、池や海の岸辺で拾われた石のかけら、化石、木の切れ端といったこれら自然の要素の断片、四大によって虐待されたこれらの物は、[.....] 磨耗、侵食、破裂などの物理的法則を表現しており、造形的質を持っているだけでなく、途方もない詩的潜在力を持っている¹³。

自然の美を反映するものには人間の心に最も訴えかける力があると考えるル・コルビュジエにとって、普遍の規律——たとえそれらが特定困難で、完全な理解が及ぶことがないとしても——に基づいた自然の力が様々な作用した貝殻や小石は、人間の精神と自然の創造的な力との調和を図る媒体のように思われたのである。「詩的反応」とは、このような自然と調和した状態へと達した場合、人間の心の深層において創造精神が目覚める現象を指している。

ピュリスムの志向する芸術作品も、そのようなオブジェの意味作用の無化を通じて鑑賞者を「数学的性質を意識した状態」へと導き、「もろもろの感覚と同時に精神を満足させ」なければならないものであった¹⁴。したがって、一見したところ、ル・コルビュジエの「詩的反応を起こすオブジェ」を通じた創造行為は、秩序や厳密さを重視したピュリスムの精神から遠ざかっているようにも思われるが、その実、「造形芸術をただひとつの目的、〈ポエジー＝創造〉へと到達させること」¹⁵を究極の目的とするピュリスムの原理を継承したものであるとみることもできる。

一方、自然物からインスピレーションを得たジオモルフィックな形態を取り入れたレジェの表現も、抽象へと接近してはいるものの、絵画におけるオブジェの選択やその配置は、いわば道徳的で理論的な手続きを経たうえで決定されている。レジェのオブジェに対する眼差しは、外的な世界を想像に委ねることなくその美的価値を明確化するそのプロセスにこそ見いだされるのである。そう考えた場合、レジェが1929年の『モンド』誌のインタビューで述べた、次のような言葉は非常に示唆に富んでいる。

永続する価値を持った作品をつくり出すためには、詩＝創作 [ポイエーシス] といった行為の段階に到達しなければならない。この段階では、作品は卓越した調和へと近づきながら、「精神的」なもの以外の何物でもない効用を持つようになる。つまり「主題／主体」が消失することによって、濃密な完成されたヴィジョンがもたらされる¹⁶。

絵画制作において、「主題／主体」よりも、それ自体で

造形的な価値を持つ自己完結した存在としての「オブジェ」の重要性を強調していたレジエは、この時期、『セルクル・エ・カレ』に掲載された論説のなかで、「その細部や断片は、その文脈から切り離した場合、統一的で特別な生命を持つ」ことを根拠として、改めて造形行為における「オブジェの有効性」を強調している¹⁷。レジエによれば、ありとある人々の生活に関わる未来のヴィジョンは「新しい均衡のうちで再建しなければならない」のであって、そうした「実現が極めて難しい均衡の状態」は、これらありふれたオブジェが導くであろう「革命」の後でこそもたらされるのである¹⁸。レジエやル・コルビュジエは創造の源泉を自然との交感とも呼ぶべき体験を通じて呼び覚まされる「ポエジー」に見出すことより、自身その体現者であった20世紀初期のモダニズムの芸術観を相対化することになったのである。

このように、彼らが現実を見据えたうで示した、社会に対する新しいヴィジョンは、当時のモダン・アートが置かれた立場とも密接に関わっている。

1930年代のフランスは、ウォール街での株価大暴落に端を発する恐慌の波及、政治における左右の衝突、ドイツにおけるナチス政権の脅威など、内外ともに危機的な状況に直面していた。とくに経済状況の低迷は、芸術家たちを深刻な失業状態へと追いやり、また、造形的な探究を推し進めることで引き起こされた芸術と大衆の乖離を問題視する立場から、モダニズム芸術を主導していた前衛芸術家たちも、「芸術」の概念そのものを見直し始めた。1936年におけるフランス人民戦線政府の誕生は、そうした不安を打開する方法として導かれたものであったと言えよう。

この時期にみられた当政府による、文化活動振興、民衆文化の拡充、知識人による後援、教育改革など多面的な努力は、広範な文化面での発展をもたらしたものの¹⁹、政府が芸術に求めたのは、一般大衆の視点から捉えた現実を表現した「リアリズム」と、「集団性」を備えた表現であり、オフィシャルな嗜好に前衛は不向きであった。一般の人々が理解するのが困難な前衛芸術——とりわけ抽象芸術は、物質主義的な考えによれば、行動を起こすのに適さないとみなされたのである。この時期の前衛芸術は、政

治・経済・社会の広範な分野にわたる複合的な問題に直面していた。

そのことは、超現実を志向したシュルレアリスムの運動が、芸術を革命の手段とみなすようになっていったことにもよく示されている。シュルレアリスムの政治への転換点だが、1925年の夏の時点に位置づけられるということはブルトン自身も語っており、例えば「1925年1月27日」のアルトナン・アルトーの執筆による宣言では、「我々は断固として革命を行う用意がある」と書かれている。この段階では「精神の全面的解放のためのシュルレアリスム革命」でしかなかったシュルレアリスム運動の「革命」は、フランス共産党左派の側にあった『クラルテ』グループとの接触を通じて、政治的な調子を帯びたものへとなり、「社会的形態」における「革命」、すなわち、観念的な産物としての「革命」ではなく、現実の社会において実現されるべき「革命」として捉えなおされていくことになった。

レジエがオブジェの発想の転換を通じて新しい表現の探究へと向かったのも、こうした状況を背景としている。レジエは、1930年の論説のなかで、20世紀初頭に推し進められた芸術における機械の神秘化に対する一種のジレンマについて触れ、現代に対応した「デウス・エクスマキナ（機械仕掛けの神様）」を別の領域において見つけ出す必要性を唱えている。

今世紀における機械の到来が大きな出来事であることは確かである。抑制のないロマンティズムは手加減なしに[その美学を]占領してしまった。機械、モーターに挑んだのだ[.....]上方から眺めたコーヒーミルや下方から見た自動車によって皆の意表を突くようになってからそう長い時を経てはいない。[.....]ここに至って、頂点に達したように私には思われる。それが過ぎ去れば、別のものに取り組むことになる。微生物、海中の魚、天文の世界などがある。世界に二つと同じ耳がないことを考えるなら、精神的な高揚への欲求は人間性に満ちたものとなり、それは「解放」への欲求に多少なりとも応える。この解放は確かに人間性の最も大きな問題である。私はこの問題を解決する術

をほとんど持ち合わせていないのだ²⁰。

1930年代に複数回にわたって訪れたアメリカでの体験もまた、大量生産・大量消費社会に対するレジェが反省的なヴィジョンを深めていく契機を与えていた。レジェはその後も、1920年代を通じて形成されつつあった自己の内的要請を「新レアリズム」という独自の理論に集約し、あくまで前衛芸術を擁護する立場を貫きながら、民衆と芸術の和解を唱えていくことになる。

3 「不可視」の世界の探究

レジェは写真という「カメラの眼」を通じて、それまでにない形で視覚的情報を受け止め、様々なイメージをそれまでとは異なった意味で使用していく過程で、必然的に抽象へと向かっていったのであるが、そうした傾向は、1930年代のパリで、非具象芸術を合言葉に組織された芸術グループにより強く示されている。

モンドリアンの新造形主義とは袂を分かっていたファン＝ドゥースブルフが組織した「アール・コンクレ」、スーフォールの「セルクル・エ・カレ」やそれを前身としてファン＝ドゥースブルフの協力を得て組織した「アブストラクション・クレアシオン」のグループである。これらのグループは、国境を越えて影響力を発揮し始めていたシュルレアリスムと対抗するという意図のもと、統一的なイデオロギーを敷くことはなく、異なる傾向と国籍を有する様々な年齢層の芸術家をメンバーとして迎え入れていた。

とりわけ1936年まで存続した「アブストラクション・クレアシオン」は、ヨーロッパ出身の芸術家たちだけでなく、ベン・ニコルソン、バーバラ・ハップワース、カルダー、アシル・ゴーキーなど、アングロサクソン系の芸術家も多数活動に加わっていた。このグループはまた、ファン＝ドゥースブルフ、アルベール・グレーズ、ロベール・ドローネーやクブカといった1920年代以前にすでにキュビズムから非具象ないしは抽象へと向かっていった画家たちの造形の刷新を促すことにもなった点でも重要な意味をなしていた。レジェもこれらの外国人芸術家たちと一定の関

係を持っており、正規のメンバーではなかったが、前述したように「セルクル・エ・カレ」の機関誌『セルクル・エ・カレ』に寄稿していたほか、同グループが1930年4月から5月にかけて開催した、パリで初めて「非具象」を共通語として掲げて設立された展覧会に抽象的な作品《壁画》を出品していた。

これらのグループは、抽象芸術はその造形性のみを追求するのであれば、その活動が社会的に孤立したものになりかねないということに自覚的で、前衛の全体的な枠組みを見定めたいと、芸術と「現実」を結び付けるための戦略を探ることになった。実際に、これらのグループとそれらと同名の雑誌には、1930年代初期のパリのコスモポリタンの性格だけでなく、当時の社会状況における芸術の位置づけについての考えや芸術家としての対処法が反映されている。ファン＝ドゥースブルフが自らのグループを「アール・コンクレ」として、それまで「非具象的」とみなされていた芸術に、「コンクレ」すなわち「具体的」であるという言葉を加えた背景には、こうした状況も関係している。

また、『アブストラクション・クレアシオン』の第2号は、「なぜヌードを描かないのか?」、「制作に木が与える影響についてどう考えるか?」、「機関車は芸術作品か?」といった問題に対する、同グループに関わった多数の芸術家たちの回答を掲載している。実際のところ、それらの問いはフランスの抽象芸術の一番の関心事を反映する質問であり、多くの芸術家にとって、それらの回答こそが抽象芸術の理解を導く説明をもたらすものと思われた。しかし、非具象画を採用した芸術家にとって、芸術／自然あるいは芸術／機械という対立は、すでに芸術の「前衛」を語る際の指標としては有効性のないものと受け止められた。そのことは次のようなゴランの回答に典型的に示されている。

芸術作品の基本的な目的は、純粋に造形的な刺激を与えることであり、それが機械の様相を示す場合は、裸体や景色を描いた芸術作品以上に純粋に造形的なやり方で感動させることはできない。これらすべては純粋

に抽象的で非具象的な芸術的造形と何ら関係はない。かつて、家は住むための機械だと言われたように、芸術作品も同様に感動させるための機械ということができる。しかし、そうして芸術作品の基礎をなすのは、真実の精神という機械の精神なのである。

芸術的造形とは、人間や宇宙の普遍的な法則の上に確立される、精神の純粹な創造のことを言うのである²¹。

1910年代にファン＝ドゥースブルフが立ち上げたオランダの前衛芸術グループ「デ・ステイル」の活動にも参加し、「アブストラクシオン・クレアシオン」の中心的な役割を果たしていたファントングルローは、目に見えるものに美のモデルを求める時代の終焉をはっきりと告げている。

したがって、設計にふさわしい要素、その設計と一体をなすことのできる要素のみが必要とされる。別の表面との関係のみによってある表面が決定される。ヴォリュームに関しても同じである。数学的、美学的に確立された建築はしたがって、すべての問題が解決し、統一された造形芸術を形成できる場となるであろう²²。

モンドリアンがリアリティを表示する空間と形態との関係という造形上の諸法則を、絵画での実験を通して発見、創造したように、ゴランやヴァントングルローは造形主義的な思想を継承しつつ、自分たちの芸術を「集団性」へと委ねることを拒否し、現実、すなわち数学や科学の下で解釈される現実との直接的な関係を主張した。彼らは経済・社会的危機のうちに、ある周期の終焉と、新しい時代の幕開けを読みとり、造形芸術は、科学や数学との関係やその無名性によって、集団的社会に完全に適合すると考えたのである。彼らが抽象表現を通して行っていたのは、人間の眼には見えない非物質的な世界の流れや動きに形を与え、そうした芸術的方法を科学的な検証にも耐えうるようにしようとする努力であった。ファントングルローによれば、そうした努力の先に「芸術は哲学的なものから離れ、徐々に科学へと接近し、新しい社会と一体となる」ことが期待

できるのであった。



図8 ジョルジュ・ヴァルミエ《空間での形》1935年

一方、同じ「アブストラクシオン・クレアシオン」のグループで、自然科学の分野に新しいヴィジョンを見いだしたのはジョルジュ・ヴァルミエである。1930年代初期より、真実そのものとしての不可視の領域を描写することを目指していたヴァルミエは、科学によって説明される世界を抛り所に、自然と抽象の関係を追求し、生物学と天体学を織り交ぜたような有機的な形態を用いた作品(1931年、図8)を制作している。ヴァルミエは「自然から」不可視なもの、すなわち科学を通じて初めて見ることが可能になった世界を描くことを次のように主張する。

見えざるものは、生それ自体の本質であり精神であることからして、無とは正反対のものである。なぜ自然を写生して見えざるものを描こうとはしないのか²³。

ヴァルミエは、見えない生命の力という概念に形を与えるために、自然科学と芸術を創造という同じ原則に従うものとして捉え、カメラのような機械を自然や生へと到達するための装置とみなしているのである。科学の発達により、通常目にすることができる世界とは異なる様相を示す自然の姿は、非具象的なイメージを、物理的な世界へと結びつけようとしていた芸術家たちに重要な参照点を提供した

のだった。

このように1930年代に組織された非具象の芸術グループでは、幾何学的形態から不規則な有機的形態まで幅広い表現がみられたが、そのメンバーたちは科学を通じて新しい世界を発見し、生命の底流に流れる力についての神秘主義を通じた理解を否定している点で共通していた。彼らは人間個々人が日常生活において健全な自己意識を保持しながら、そうした流れの中に社会における統一的なヴィジョンを探ろうとしたのである。

彼らの制作活動において、個人主義が「集団性」より重視され、創造の自由が保障されなければならなかったのもそのためである。これらの非具象を掲げた芸術グループにおける個人主義的な立場は、構成主義、新造形主義、バウハウスとは違って、共通したイデオロギーを形成するのを不可能にしたとは言え、社会的機能において芸術を再評価し、科学と芸術を架橋するという解決法を考案した点で先駆的な試みを示した。こうした技術と芸術を結び付けた統一的なヴィジョンによってこそ、保守派陣営が前衛芸術に向けて投げかけた、前衛芸術はどのような社会的機能を持っているのかという問いに対して、有効な回答を示しえられずであった。

しかし、「セルクル・エ・カレ」を組織したミシェル・スーフォールが嘆いたように²⁴、彼らが組織しようとした新しい造形の試みは、第一次世界大戦以来のショーヴィニスティックな思想が根強く残るフランスでは受容する素地が整っておらず、美術界を牽引する大きな運動となることはなく、キュビズムを推し進めた外国の付随的現象であるとの解釈のうちに埋没してしまったと言えるだろう。

4 「象徴」としての自然

1930年代フランスにおける前衛芸術は、「新リアリズム」を基盤としてモダン・アートを擁護する立場をとったレジェ、芸術を「革命」の手段とみなしたシュルレアリストたち、不可視の世界に目を向けて現実に結びついた芸術を志向した非具象芸術の芸術グループなど、様々な理論的思想と、現実へ接近しようとする芸術とが複雑に絡み合いながら展開していったと言える。

針金彫刻の動く彫刻作品「モバイル」制作で知られるアレクサンダー・カルダーのパリでの活動は、様々な傾向が混在する当時の芸術的環境をよく反映している。カルダーは1930年にカール・アインシュタイン、ル・コルビュジエ、レジェ、モンドリアン、ファン＝ドゥースブルフ、ミロ、アルプ、マルセル・デュシャンといった前衛芸術家やその擁護者と接触しており、抽象芸術を導入する大きな契機を得て、シュルレアリスムの活動に加わるようになった。しかし、実際に彼の後の活動の大きな影響を与えたのは、何よりもモンドリアンのアトリエ訪問であった。例えば、レジェはモンドリアンの「新造形主義」の造形に近似した表現をカルダーの作品のなかに読み取り、1931年4月から5月にかけてパリのギャラリー・ペルシエ画廊で行われたカルダーの展覧会のカタログの序文でも、遊戯性のうちに潜む建築的な志向というカルダーの制作の多面性について言及している²⁵。

様々な潮流が錯綜した当時の芸術的環境に身を浸しながらも、独自の方法で新たな世界の建設へと向かったのが、ハンス・アルプである。アルプは、シュルレアリスムの活動にも参加する傍ら、「セルクル・エ・カレ」および「アブトラクシオン・クレアシオン」のグループとも関係を持ちつつ、ビオモルフィックな形態を独自の方法で先駆的に模索し、「抽象」へのアプローチを彫刻の分野で推し進めていた。

アルプがビオモルフィックな形態を取り扱い始めたのは、彼の「ダダ」の時代にまでさかのぼる。彼は、キャバレー・ヴォルテールで始まった、ヒューゴ・バル、ツァラ、ヒュルゼンベックを中心とするチューリッヒ・ダダの時代に、すでに自らの造形的な方向性を定めていた。当時、ダダのグループでアルプと親交を結んでいたハンス・リヒターは、彼がダダのイベントのために制作していた看板において、すでにビオモルフィックな形態が用いられていたことを証言している²⁶。彼の名を一躍有名にした彫刻作品「コンクレーション」の原型になったとも思われる有機的で非定型なレリーフ作品(図9)が制作されたのもこの頃であった。



図9 ハンス・アルプ《鳥と蝶の埋葬》1916-1917年、
チューリッヒ美術館

1920年代半ば、アルプはモンマルトルに居を移した際、すでにダダのグループから去ってシュルレアリスムへの運動に加わっていたホアン・ミロやマックス・エルンストなどと親交を深め、彼自身もシュルレアリスムと関係を持ちながら²⁷制作を続けていくなかで、独自の造形を深めていった。

しかし、アルプはダダの絵画に典型的に見られるように、夢から絵画的なテーマを持ち出すといったシュルレアリスム的な方法を用いることはなかった。アルプの制作のプロセスにおいて、無意識のレベルにある要素の導入は、「理性」的な判断ではなく直感にゆだねられるのである。したがって、アルプはシュルレアリスムのグループとも近い距離に身を置いていながらも、その制作態度はあくまで「ダダ」の精神を継承したものであったと言える。シュルレアリスムの側からしても、アルプが「シュルレアリスト」たりえたのは、彼の作品が描写的な内容を含まないという限りにおいてであった。

常に変化し、進展していく生命体の在り方を造形作品に結晶化させていくアルプのアプローチは、思想的にはシュルレアリスムよりもむしろ、19世紀初期にドイツの詩人ゲーテが示した自然の形態学思想と通底していると言える。自然科学者としても多くの研究・著作を残したゲーテは、その著書のひとつ『植物変態論』のなかで、すべての植物は唯一つの「原植物」(Urpflanze)から発展したものと考え、植物の花を構成する花弁や雄しべ等の各器官は様々な形に変化した「葉」が集合してできた結果である



図10 ハンス・アルプ《成長》1938年

との考えを示した。自然を理解するためのカギを握る考えとして、ゲーテは次のように述べている。

植物は無限に作り出すことが可能で、しかもそれは一貫している。つまり、たとえそれらが実際には目にすることができないとしても、存在することが可能である。それらは詩的な陰影や幻影といったものではなく、そのうちに真実と必然性とを備えているのである²⁸。

無限に増殖を繰り返していくように見えるアルプのピオモルフィックな作品は、このようなゲーテの自然に形態学についてのダイナミックな見方を共有している。不規則な曲線を通じてゆっくりと膨張しながら上方へと延びていくアルプの作品《成長》(図10)は、自然が示す複雑な様相の背後にある不可視のレベルの観念的な形を反映している。それは、アルプの制作で自然の変化という概念が、芸術の思想的なレベルとも密接に結びついていることを示している。すなわち、アルプにとって、自然における変化は、ある個体の生命の永続性を表すと同時に、宇宙の決して絶えることのない円環的なリズムを表現するものなのである。アルプそうした変化の中に、創造された自

然の統一を確認し、論理や理性による区別や分類を頼りとした理解の枠組みを否定することの妥当性を見いだしているのである。

こうして理性より直観を重視したアプローチによって完成されるアルプの作品には、自然についての科学的というよりむしろ象徴的な理解が示されているとみるべきであろう。アルプは『カイエ・ダール』誌の抽象芸術に関するアンケートの中でも、抽象芸術の中に自然界とは異なった次元における創造の可能性を追求しつつ、それ自体独立した創造物としての「具体的」な作品を制作することを主張している²⁹。

そうしたアルプの作品には、ある作品を意識／無意識、理性／感情、精神／自然といった二項対立的な概念へと還元しようとする芸術的枠組みから解放された、人間と宇宙の混成についての「開かれた」表現を見いだすことができるのである。

終わりに

これまでみてきたように、1930年代のフランスにおける抽象芸術は、複合的な問題を抱えた社会・文化的状況と絡み合いながら展開していくうちに、芸術におけるレアリスム、もしくは現実そのものとしての芸術それ自身の定義を整えようとする、現実への新しいアプローチは、なかば必然的に、理性と想像、進歩と伝統、物質と精神、集団性と個人、建設された現実と与えられた現実といった根本的に対立する理論を概念的に組み合わせたものとなっていたと言える。

ジョージ・ケペッシュは1956年に『ニューランドスケープ』というイメージ集を出版し、科学や美術が可能にした新しいイメージが人間の視覚や思考にいかにか大きな影響を与えているかということを問いかけている³⁰。ケペッシュは20世紀には科学と芸術を結び付けるダイナミックな視点と思考法が欠けているという強い認識のもと、それを乗り越えるためには自然宇宙との新しい接触が必要であると主張している。科学者の頭脳と詩人の感性と画家の眼が合体されなければならないとケペッシュは言ったが、1930年代における前衛芸術家たちの活動は、まさにそう

した抗いようのない現代の美術におけるテクノロジーの重要性を予見するものであったと言える。そう考えた場合、1930年代の抽象芸術のひとつの流れを形成する、自然科学をめぐるこれらの造形は、今日でも未だ有効性を失わない、芸術と技術の新しい位相を考察する際の非常に興味深い事例を示しているように思われる。

注

¹ L.モホリ=ナギ、『ザ ニュー ヴィジョン：ある芸術家の要約』大森忠行訳、ダヴィッド社、1976年、p.55.

² Amédée Ozenfant, *Art*, Paris, Jean Budry & Cie, 1928.

³ Préface de Fernand Léger au livre de Moï Ver, *Paris, 80 photographies*. Paris, Edition Jeanne Walter, 1931.

⁴ *Idem*.

⁵ Charlotte Perriand, *Une vie de Création*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998.

また、シモーヌへあてた手紙から、レジェ自身も彼らのそうした「宝物」さがしの散歩に参加していたことを知ることができる。

⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁷ *Axis*, no.1, London, 1935.

⁸ Amédée Ozenfant, *Art*, Paris, Jean Budry & Cie, 1928.

⁹ ル・コルビュジエ、『伽藍が白かったとき』生田勉、樋口清訳、岩波文庫、2007、p.266.

¹⁰ André Breton, « La Crise de l'objet », *Cahiers d'art*, n° 1-2, 1936, p. 24.

¹¹ *ibid.*, p. 21.

¹² ロザリンド・クラウス、「シュルレアリスムの写真的条件」、小西信之訳、『オリジナリティと反復』リプロポート、1994年、p. 94.

¹³ Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, vol. 2, Paris, Julliard, 1960, p. 107.

¹⁴ Amédée Ozenfant et Charles Edouard Jeanneret, « Le Purisme », *L'Esprit nouveau*, Paris, n° 4, janvier 1921, p. 378.

¹⁵ Amédée Ozenfant et Charles Edouard Jeanneret, « De la peinture des cavernes à la peinture d'aujourd'hui », *L'Esprit nouveau*, Paris, n° 15, p. 1802.

¹⁶ Louis Flouquet, « Fernand Leger nous parle de l'importance de la couleur. Interview », *Monde*, n° 53, 13 Juillet 1929, p. 7.

¹⁷ Fernand Léger, « Vouloir construire », *Cercle et Carré*, Paris, n° 1, 15 mars 1930, p.3.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ フランス人民戦線時代の「文化革命」については次を参照のこと。Pascal Ory, *La Belle illusion: Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994.

²⁰ Fernand Léger, « Deus ex machina », *L'Intransigeant*, 27 janvier 1930, p. 5.

²¹ *Abstraction-creation*, n° 2, p. 19.

²² *Idem*, pp.45-46.

²³ *Abstraction-Création*, ndvisible est le co

²⁴ Michel Seuphor, « Editorial », *Cercle et Carré*, Paris, n° 2, n p.

²⁵ Fernand Léger, « Eric Satie illustré par Calder. Pourquoi pas ? », en *Alexandre Calder: Volumes, vecteurs, densités, dessins, portraits*, Paris, Galerie Percier, exposition du 27 avril au 9 mai 1931, n.p.

²⁶ Hans Richier, *Dada-Profile*, Zürich, Die Arche, 1971, p. 11.

²⁷ アルプは 1925 年まで、シュルレアリスムの展覧会に定期的に出品しており、また、彼らが出版した『ヴァリエテ』誌においても自身のドローイングを掲載している。

²⁸ G.Well, *Goethe and the Development of Science 1750-1900*, *Alphen aan de Rijn*, 1978, p.29.

²⁹ Hans Arp, « Vers l'art abstrait (IV) », *Cahiers d'Art*, Paris, n° 7-8, 1931, pp. 357-358.

³⁰ G. Kepes, *The New Landscape in Art and Science*, Chicago, 1956, p.24.