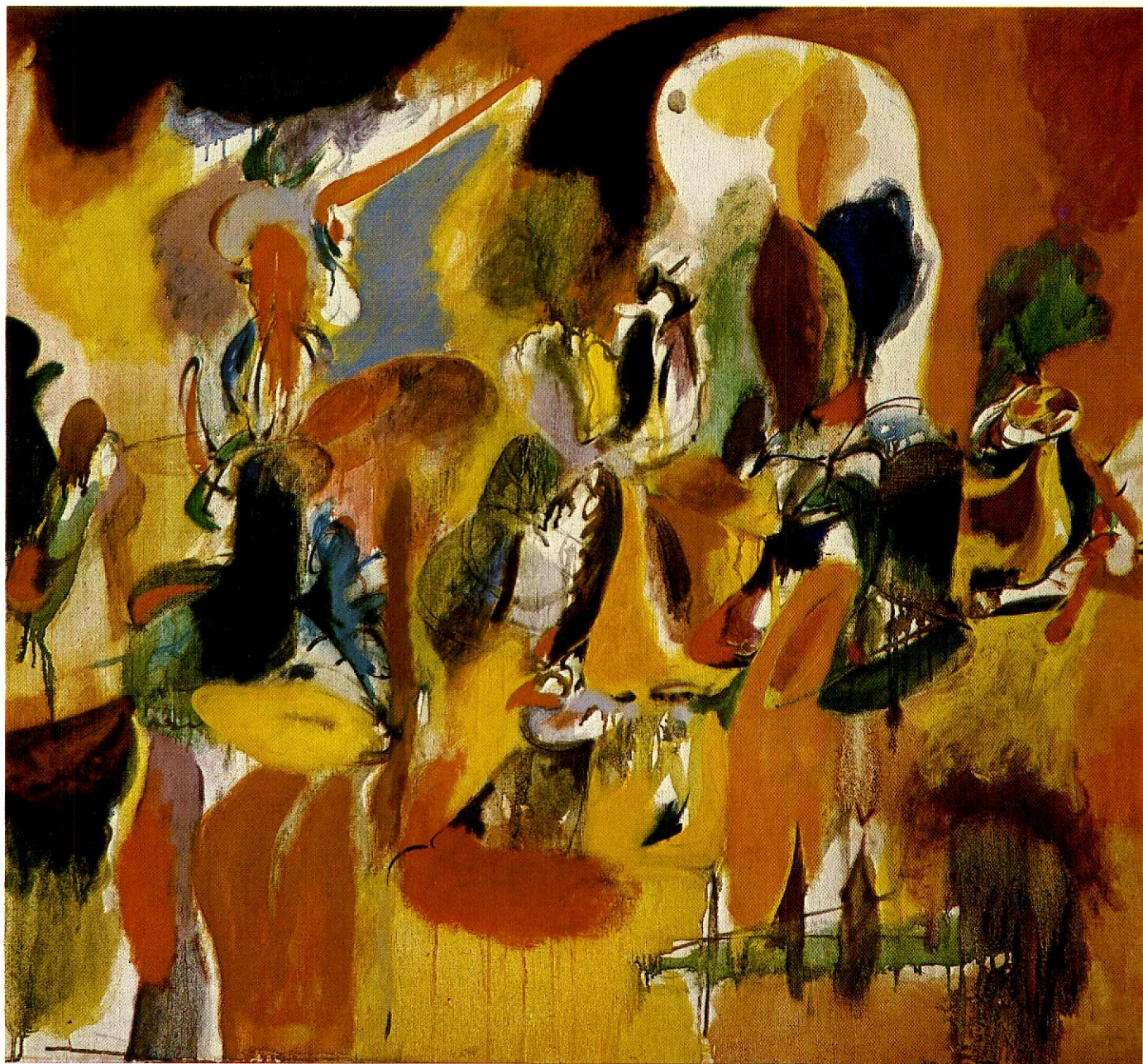


4

風土と抽象



ゴークー 花咲く水車小屋の水 1944 Metropolitan Museum of Art, New York

風上というものが一人の芸術家の中で静かに醗酵し、作品の中にみずからを忍び込ませるやり方には、しばしば驚くべきものがある。私たちは、たとえばカンディンスキーの抽象絵画にあらわれるスラヴ的な要素について考えることができるし、シュプレマティスム（至上主義）という、徹底した色と形の還元作用にもとづく純粋無雑な画面を作りあげたマレヴィッチのうち、同じスラヴの、たとえばドストエフスキーにも相通じる苦行僧的な絶対追求のロシア的特色を見ることができる。あるいはまた、晩年のモンドリアンの画面が、彼が移住したニューヨークの、ジャズと陽気な街景の影響を示すかのように、ヨーロッパ時代とはくっきりと違った明るい画面に変容したのをも思い出してよいかもしれない。日本人の画家と地中海地方で育った画家とでは、ブルーという色の直観的イメージはおそらく大きな違いを示すであろう。

抽象的な形態というものは、風土の枠を離れても、ある種の普遍性を持ち得ると考えてよさそうだが、色彩については、私たちはついにそこで育ち呼吸してきた風土の影響から、逃れきることとはできないのではなからうか。ゴーキーの甘美で、もの悲しい情緒をたたえた色調は、いやおうなしに、彼がアルメニアからの移民だったことを思い出させるし、深い沈黙をたたえたボリアコフの堅牢な画面でつねに重要な位置を占める朱色は、私にふと彼の故国ロシアのイコン（聖画像）の朱色を思い起こさせるのだ。

しかし、抽象絵画において、風土的なるものがとりたてて問題になり得るとすれば、そこには単に上のような、自然に姿をあらわす風土性の指摘以上の、積極的な理由もあるはずである。私はそこにシュルレアリスム的な無意識への関心が及ぼした影響を見得るだろうと思う。

一人の画家がいる。彼は故国を遠く離れている。たとえばゴーキー。彼はコーカサス南方の高原地帯アルメニアの農民の生まれだ。第一次大戦勃発当時起こった、トルコ人によるアルメニア人大量虐殺事件のため、一家は故郷を捨てた。16歳のゴーキーは、妹と二人で、すでに渡米していた父のあとを追って移民船に乗った。

ゴーキーの絵を眺めていると、彼のこういう出身がおのずと思い浮かぶ。これは決して都会人の描いたものではない。自然への郷愁をさそう甘美な情緒、古風で素朴な土の雰囲気。どこからか悲哀をおびた民謡の調べが聞こえてきそうな地方色、風土性。彼がいかにピカソやミロの影響を受けていようと、そこにはまぎれもない牧歌的自然の記憶がある。ゴーキーの絵は、彼の夢の結晶であり、その夢は、文明ではなく自然の方へ、そしてまた、記憶の中でますます神秘的に複合され、暗く輝きはじめたアルメニアの憶い出の方へ向かっていた。この記憶の合成装置こそ、ゴーキーにおける「無意識」の宝庫だったとはいえないだろうか。それを通すと、ヴァージニア州の草や根や虫など、ゴーキーが目前にしていた風景はつねに不思議な二重性を帯び、多義的な流動性をもった暗号の形態となった。すなわちエロスの働きがゴーキーの絵の魅力の中心となる。風土的なるものは、こうして「無意識」の世界におけるさまざまのアナロジーの発動のバネになっていると想像されるのである。それは、フロイト的であるよりはむしろユンクのな、深層心理、集団的無意識の理論に、一つの例証を提供するような事例ともいえるだろう。

もう一つの例をあげるなら、たとえばすでに登場したスーラージュ。南フランスのロデスで生まれたこの画家は、単にフランス人という一般名称ではとらえることのできない風土的な刻印を背負っていることを、みずから認めている。ロデス一帯にはケルトやロマネスクの遺跡が多く、とくに彼の生家の近くには12世紀に建てられたコンクの教会があって、彼は毎日それを眺めて成長した。ロデス博物館にある先史時代の遺跡メンヒルに刻まれた抽象的な記号にも、強い印象を受けたという。しかも彼は農家の生まれであって、特別な絵画教育は受けていない。近代絵画についての知識も何もたないままで、我流で描きはじめてのである。こうして彼の絵にあらわれたのが、垂直と水平の力強く交錯する剛直な黒の線だった。そこには、否定しがたいモニュメンタルな性格が出ているが、その中にロデスにおける幼少年期の視覚的体験の昇華、開花を見てとり得るといっても、決して誤ってはいないだろう。





ゴークー 肝臓は雄鶏のとさか 1944 Pasadena Art Museum, California

土俗の記憶とその昇華——ゴークー、ポロック、

菅井汲、利根山光人

ポロック(73頁)はアクション・ペインティングの輝かしい先頭ランナーになる以前、さまざまな影響のもとに模索と試行錯誤の苦闘時代を経験した。最初、地方主義的な画家トマス・ベントンに師事したが、リベラ、オロスコ、シケイロスらメキシコ画家の壁画に強い感銘を受け、ついで〈ゲルニカ〉のピカソ、シュルレアリストのミロ、マッソン、エルンストらに影響された。マッソンやエルンストの自動主義の方法は、「自由」の造形的表現という点でとりわけ彼に強い刻印を残したように思われる。しかし、さらに注目すべきことは、1940年代初期の彼の作品にしばしばあらわれる、インディアンのトーテムから影響された一種兇暴に原始的なイメージであり、また情欲や残忍性を強く暗示する、ギリシア・ローマ神話から得たイメージであって、それらプリミティヴなイメージが、シュルレアリズムやピカソの影響と混合して、土俗的生命力にみちた不思議な画面を形づくっている。ゴークー(71・72頁)の場合同様、ここ

にもおそらく集団的な無意識記憶のイメージ化という問題がある。ポロックは実際、ユンクの深層心理学や、ダーシー・トンブソンの『生成と形態について』のような本から、彼なりの仕方でも多くの示唆を受けているようである。「孤立したアメリカ絵画という考えは、ちょうど、純粹にアメリカ的な数学とか物理学を作るという考えがばかっているように、ばかっている」と、すでに1944年に彼はいった。これは、「現代絵画の根本の問題は、どんな国とも関係ない」という考え方に立つ意見で、それはそれとして正しいのだが、しかし彼の作品の最も劇的で生命的な核心をなすものは、土俗的、非文明社会的なエネルギーに大いに関係があるのである。

これは、1952年以来パリに住みながら、非文明的原始人の感性を保ちつづけようとしている菅井汲(74頁)の絵の、土俗的な日本の自然や祭礼のイメージの魅りについていえることだ。また、ストラヴィンスキーの「春の祭典」をきいた感動によって抽象画に開眼したのち、メキシコの魅力にとりつかれていった利根山光人(75頁)についてもいえることである。

ポロック 夜の式典 1944 Coll. Mrs. Barbara Reis Poe, New York ▶