

平成 14 年度早稲田大学大学院文学研究科

学位（博士後期課程）請求論文

概要書

ヴァシリー・カンディンスキーとキュビズム

早稲田大学大学院文学研究科
芸術学（美術史）専攻

真野 宏子



「ヴァシリー・カンディンスキーとキュビズム」概要

真野 宏子

本研究は、ヴァシリー・カンディンスキーの抽象絵画成立期を主な射程とする。それは画家がミュンヘンに住み、絵画から対象を取り除こうとしていた1910年以前から第一次世界大戦の勃発する1914年に当たる。ちょうど西洋美術の世界においても様々な変化が見られた時代であり、ピカソとブラックによって始められたキュビズムの興った時期に重なっている。キュビズムはわずかのうちに美術界を席卷し、それに携わった多くの前衛芸術家によってまた別の美術運動を生み出す基盤ともなった。抽象美術もキュビズムに続く数年後、色彩と形態の自律を謳って美術に新しい風を吹き込んだ。しかし、抽象美術はほぼ同時期に西洋各地で複数の芸術家による独自の探求から生み出されたため、キュビズムほどその成立の過程が明確ではなく、抽象の定義や成立の時期、創始者の特定など、依然多くの問題を含んでいる。創始者の一人とされるカンディンスキーについての研究も多く、とくに第一次世界大戦前の時期に議論が集中し、その誕生の過程をめぐってこれまでも様々な見解が提出されてきた。しかし画家と同時代美術の造形的関連を探っていくと、それらも取りこぼしてきた事実があるといわざるをえない。そこに浮かびあがってくるのがキュビズムの運動との繋がりである。画家が造形上の展開の経緯を明らかにせず、逆にその意図と理想を言葉によって伝えようとしたために、かえって問題が複雑になったことも否めない。モンドリアンやマレーヴィチなど、抽象絵画の祖と呼ばれる他の画家たちについても問題は単純でないが、多くの画家がキュビズムに傾倒していった1910年代前半に彼らもキュビズム的な作品を制作し、そうしたキュビズム体験が彼らの抽象絵画の出発点となったことはもはや常識となっている。カンディンスキーの抽象絵画も、やはり同時代美術の流れのなかから生まれてきたことを、改めて検討してみる必要があるのではないだろうか。

本研究は以上の点を鑑み、近年の研究の主流である、造形的観点からの作品分析、観者の受容を想定して制作を行った画家の意図の分析を大きな方法とする。本研究の目的は、なおこれまで等閑に付されてきたカンディンスキーとキュビズムとの関係を考察することにある。すなわち、彼が第一次大戦直前の数

年間、独自の絵画空間、造形表現を生み出すにあたって、キュビズムの諸特徴を参考にしたことを明らかにするものである。それとともに、彼がどのようにキュビズムを位置づけキュビズムから何を引き出そうとしていたのか、キュビズムを高く評価しながらもなぜ関わりを否定したのか、といった画家の意識を、当時の美術状況と照らし合わせながら考察する。

本研究は二部構成をとる。第1部では、研究の背景を概観し、従来の主題解釈、精神的背景の解明などの方法では解釈の難しい造形上の問題を指摘、カンディンスキーの作品における諸特徴を確認する。第1章では、1926年の大作《いくつかの円》について主に造形的観点から考察する。これはバウハウス後期に制作されたものであるが、その根本的な特徴のいくつかは第一次大戦以前のもものと深く結びついていることを明らかにした。第2章では、様々な美術運動と複雑に絡み合いながら展開していく彼の作品を、第一次大戦以前の美術界でもっとも大きな反響をよんでいたキュビズムの作品に比較・対照する。彼の作品にはキュビズムと同時並行的な類似現象が見られるのみならず、造形的に少なからぬ結びつきがあることを解明する。私見によれば、そこから得られた造形上の表現は単に一過性のものではなく、第1章で検討した画家の生涯にわたる諸特徴ともなっている。第2部ではまず、画家が前衛芸術家として関わった展覧会への出品状況とそこから得られた芸術家との交友関係を確認する。次いで第1部および第2部第1章で明らかにされた考察をもとに、彼の著作、書簡などから、キュビズムや他の諸流派の影響を否定し続けたカンディンスキーの意識を探り、造形的特質だけでなくキュビストらとの関心の相違を分析する。むすびでは、晩年パリに移った画家が徹底してキュビズムと距離を取った態度を社会的背景から浮き彫りにし、画家の意図を確認する。

カンディンスキーが1910年前後に「抽象絵画」というそれまでとはまったく異なった地平に絵画の可能性を開こうとしていたとき、確かに様々な主義・思想、さらに信仰すらもその抛りどころとなったには違いない。しかし、それまででない芸術、対象すら描かない（ことを目標とした）抽象絵画を、概念としてではなく実践として生み出すには、やはり伝統的な表現を捨て新しい方向に進んでいる美術運動が行った方法が、意識していたか否かを問わず、参考になっていたはずである。実際、彼はキュビズムを、彼が目指す完全抽象に向かう道にある運動だと見なしていたことも事実である。

カンディンスキーとキュビズムとの関わりはこれまでほとんど重要視されることがなかった。1950年以降、研究者は画家とキュビズムを別のもので切り離す傾向にあったし、むしろ両者の結びつきを否定的に捉える方が多いのが現状である。多くの研究者が、画家の初期作品に象徴主義、ユーゲントシュテ

イル、フォーヴィスムの流れを見ながら、彼とキュビスムの繋がりには触れずにきた。テュルレマン以降近年の主流となった、作品の造形的分析と観者の受容を特徴とする研究においても、カンディンスキーとキュビスムの関係は取りあげられず、看過されてきた。

ところが画家は早い段階からキュビスムに注目していた。大胆に形態を解体し伝統的な空間表現を打ち破った力強い構成法に強く興味を示し、彼自身の著作や論説でも繰り返しキュビスムやピカソの名を挙げている。自ら企画した展覧会にまでピカソやブラックのキュビスム作品を招待している。彼は友人ともキュビスムについて活発に語り、キュビストたちと個人的な親交も持った。彼が編集した年鑑誌『青騎士』には、キュビスム作品の図版ばかりでなくキュビスム擁護の論文も掲載されている。当時カンディンスキーが展覧会等で実際に少なからぬキュビスム作品に接していたことなどもすでに明らかになっている。しかも彼はピカソのキュビスム作品の複製写真を画商から買い、小さな素描まで持っていたのである。

カンディンスキーがキュビスムの作品を目にするようになったころ、彼の作品に変化の起こったことが認められる。色彩の鮮やかなフォーヴィスム風の風景画から非対象的な抽象絵画への歩みである。彼はまず円、三角形、正方形などの幾何学形態を画面構成において用い、ついで風景画のなかで山や家並みなどを幾何学的な形態に置き換えてゆく。やがて主要なモチーフも徐々にそうした形態であらわされるようになっていった。ハルデマンのように、そこにキュビスムとの関連を見る研究者もいる。しかし筆者はキュビスムの関連がそれだけには留まらないと考えている。

カンディンスキーの作品にもたらされた変化の一つが「枠構造」である。「枠構造」とは、画家がとった画面処理のための一つの方法である。画面中央部分にモチーフが集められることで、中央部分と周縁との密度が変わり、枠を設けたように周縁が中央部分をぐるりと取り巻く構成を形成することから、この種の構成を便宜上「枠構造」と呼ぶことにする。二次元性と三次元性が併存するように感じられるのが大きな特色である。枠構造の登場に伴って現われた造形上の変化は、モチーフが画面中央部分へ集中する現象である。モチーフを中央に集めて複雑に重ね合わせると、それに伴い周縁部分ではモチーフの密度の薄い、場合によっては余白も生じることになる。この造形上の変化は、対象を切り子状の小面へ分解しつつ画面中央に纏めて周縁部に余白を登場させる、ピカソ、ブラックの分析的キュビスムに比較することができる。さらにセザンヌが創始し、キュビストが大いに利用したパサージュの技法も、カンディンスキーの当時の作品に、一つには画面を均質化する方法として、一つには対象を溶解し抽象化する試みとして採用されていたことも認められる。

画家は抽象絵画としての空間のあり方に腐心していた。二次元性と三次元性を併せ持ち、観者の意識に任せて一つの画面から様々な見方が可能となる多義的な空間構成の創出、それが彼の理想とする豊かな絵画空間であった。彼はキュビズムに注目し、少なからぬキュビズム作品を実見し、キュビズムの造形表現に強く惹きつけられていく。対象を中央部分に集中させ構築的に積みあげる三次元性と、周縁部分を余白さえ伴うフラットな空間にしていた二次元性の意識的に並存する画面など、分析的キュビズムに見られる特徴が、新しい造形、新たな絵画空間を模索していた画家の眼を、それまでなかったこのような構成に向けさせる大きなきっかけになったと思われるのである。とくに画家がピカソの作品に三角形構図だけでなく、ピラミッド型の構図を見出し評価していたことは注目に値する。すなわち、画面の奥への広がりといった空間表現だけでなく、画面からこちら側に飛び出してくる空間の広がりを見ていたのである。こうして画家の作品に導入された枠構造は、第一次大戦以後も続いて生涯にわたる彼の作品の大きな特徴にまでなったといつてよい。

カンディンスキーは1866年のロシアに生まれている。いわば象徴主義世代の画家である。ミュンヘンに出てきた三十代の頃、彼の描くものは象徴主義風のもので印象派風の風景画であった。20世紀に入って次々と誕生する美術運動のなかで、彼も自分の古臭さを、おそらくは自覚せざるを得なかっただろう。彼は確かに象徴主義を乗り越えようとはしている。1906年から1年間のパリ滞在が一つの転機になった。パリで興味を持ったのが、マティスらのフォーヴィスム、ピカソ、アンリ・ルソーなどである。彼らの作品を大量に目の当たりにして、象徴主義作品も時代にそぐわない古いものに思えたに違いない。彼自身の作品も同様に感じられ、愕然としたとも考えられる。パリを後にする1907年をもって、彼はそれまでの、多分に象徴主義的な色彩ドロイングをいっさい描かなくなった。彼は新しい造形をめざすし、作風を変えていくのである。同時に、9年に行った展覧会も、パリ滞在以前に主催した展覧会とは趣を変えた。4年までのファーランクス展に招待されたのは、主にパリからの印象派、ポスト印象派、新印象派、象徴主義の作品であった。しかし9年以降に彼が企画に携わった展覧会に招待されたのは、フォーヴィスム、キュビズムであって、象徴主義でも同時代の若手画家の作品に限っている。現代性、革新性への志向がますます強烈になった。彼には何としてでもそれまでの自分の殻を、象徴主義的なスタイルを打ち破る必要があったのである。

しかしながら、彼は古い芸術概念である象徴主義の世界から抜け出すことができなかった。ピカソのキュビズムの革新性を評価し、強く惹かれながら、疑問も呈していた。彼がキュビズムに疑義を唱えるのは、第一に、対象の原型を認めがたいほどに分解しながらもその痕跡を消さず、意図的に即物的ともいえ

る強い物質性を保たせるからであった。にもかかわらず、以後もピカソは彼を魅了し続ける。それは画家によるとピカソがキュビズムという手法で「脱物質化」を行い、「非物質的なもの」への道を切り開いている点、それが数の対比を追及することによっている点にあった。

ちょうどそのころ彼は、フランスの象徴主義的サークルに関わる作家たちに目を向ける。彼らは自分と同様にユートピア的理想主義に彩られた社会への憧憬を持ち、唯美主義的で個人主義的であった。しかも彼らは新しい芸術概念で「客観的に」規定しうる、キュビズムというまったく新しい造形世界を生み出そうとしていたのである。当時キュビズムは、数学、数、幾何学、理性的、などの言葉で評価され、知的で客観的な芸術といわれることも多かった。たとえば、抽象概念のみを扱う数学という正確な科学にも似て、対象を概念的に扱い、感覚による誤りを避け、絶対的な真理にもっとも近づきうる芸術とも見なされたのである。カンディンスキーは、こうした思考に、彼らの作品以上に共感を寄せたのかもしれない。作品に関してのインパクトはピカソやブラックのほうがはるかに強烈である。カンディンスキーもそれははじめから見抜いていて、ピカソが現実にとどまり物質性に重きをおいていることには懐疑的であるが、キュビズムを作品として語るときに引き合いに出すのはほとんどピカソであった。そして彼は、キュビズムを抽象に至る過渡期の段階と位置づけ、ピカソが現状を突き抜けることを望む発言もしている。

画家はすでに 1904 年からパリの美術雑誌『新傾向』と繋がりを持っていた。同年からサロン・ドートンヌにも出品を続けている。そのように、活動の地であったドイツだけでなくロシアやフランスの展覧会や美術雑誌に早くから積極的に関わっていた彼は、1910 年前後、それらを通じて象徴主義サークルにも出入りするキュビストに出会う。それがアンリ・ル・フォーコニエであった。彼は芸術と生活の理想的な結びつきを標榜する、新しい象徴主義グループ、アベイ・ド・クレティユとの関わりの深い芸術家である。次いでカンディンスキーが接近したロベール・ドローネーも、ル・フォーコニエらのグループに親しく出入りし、キュビズムの手法を用いるようになった画家である。カンディンスキーはドローネーの作品に、自身も共感を覚えたエル・グレコに通じる「表現主義的な」内面性を読み取っている。二人のフランス人がキュビズムという新しい手法を用いながらもその作品に表していたのは、ピカソとブラックにはない、理想社会、精神性など象徴主義の色彩を帯びたものでもあった。

「芸術作品は、人間の精神の諸要素に当て嵌める法則であり、それはある特定の意思にしたがった自然の諸要素との一つの関係である。美はこうした諸関係の感覚であり、数値はもっとも普遍的な表現である。」こう始まるル・フォー

コニエのキュビズム論「芸術作品」は、そのままカンディンスキーにも取り込まれた。彼にとって「数」という用語が意味を帯びてくるのはル・フォーコニエのエッセイが契機になっていたのは明らかである。美は感覚に結びつき、数値は表現を統治する。芸術作品に美と数値は必要不可欠であり、それらは相反するものではない。彼にとって芸術創造に感覚、直感が決定的な役割を果たさなければならないことは疑いを挟まない。それとともに、抽象絵画という、対象を排除した新たな絵画のあり方を模索していた彼にとって、何か普遍的な法則のようなものも必要であったろう。そうでなければ、単なるいたずらがきとの非難は免れえなかった。芸術家が自分の作品を説明するようになるべきだと考える彼にとって、説得力に満ちた主張と作品の客観的な説明も必要だった。当時誕生したばかりのキュビズムは、外面的な美に甘んじるどころか、対象の「物質的な関連をこなごなに破壊する」強力なインパクトを発する絵画であった。同時にそれらは幾何学的な形態を構成の基礎に持っていたり、芸術家や批評家たちによって数（数式、数比、数値など）という客観的ともとれる言葉で規定されうる性質も備えていたりしたのである。かつてレオナルド・ダ・ヴィンチやデューラーが、幾何学形態や数の比率を人体や自然に当て嵌めて理想的割合を法則化し、完全な調和に美を見出そうとしたことは、カンディンスキーの支えにもなったであろう。早くから幾何学的な構成に強い関心を持っていた彼には、キュビズムが造形と理論の両面から魅力的に映ったのだと思われる。ル・フォーコニエ、ドローネーらは、カンディンスキーにとって、ピカソのキュビズムに向き合うときの橋渡しをしてくれる存在でもあったのである。

ル・フォーコニエやドローネーら、サロン・キュビズムと呼ばれる一流派は、ゼルツやジョーダンが指摘したように、当初ドイツ人（およびロシア人）にとって、ピカソとブラックより「わかりやすく、親しみやすく」感じられ、ゆえにドイツではたちまち受け入れられていったという。そのもとを作ったのが、実はカンディンスキーであった。というのも、ル・フォーコニエの論稿はキュビズム理論をドイツにはじめてもたらしたとして、もっと注目されてもよいものだが、彼に論文を依頼し、フランス語原稿を独訳して自らが企画する展覧会カタログ（1910年）に掲載したのが、カンディンスキーだったからである。以後、ドイツには作品とともに様々な論文が紹介されていくことになった。若きキュビスト、ドローネーをはじめドイツで紹介したのもカンディンスキーであった。早い段階からピカソとブラックのキュビズム作品を展覧会に並べ、著書や論文でもキュビズムに触れ、『青騎士』誌に数篇のキュビズム論を掲載したことなどから、彼がドイツにキュビズムを普及させる一端を担ったといっても過言ではないのである。

カンディンスキーは音楽を「もっとも非物質的な芸術 (die unmateriellste Kunst)」と見なしている。多くの芸術家があるために音楽に引かれ、「音楽と同じ手段を自分の芸術に見出そうとする」と彼は現状を捉えた。画家たちが「リズムや数学的、抽象的な構成の探求」をすることも「音楽と同じ手段を自分の芸術に見出す」ためなのだと考えた。彼は音楽に一つの可能性を見出していたのである。それが時間的要素であり、それを獲得するための手段の一つが「数学的、抽象的な構成」の使用だったのである。彼の語る「数学的、抽象的な構成」は、当然キュビズムを含んでいる。彼には、キュビズムも音楽の表現手段である時間を効果的に使っていると思えたのであった。

キュビズムと数とを結びつけたのはフランスの象徴主義グループを介してだったとも考えられる。というのも、当時アベイ派の芸術家は、象徴が何を意味するか、何を表現しうるか、新たな問いを投げかけ、「数」と「音楽」に相関関係を見出していたからである。マレイは彼ら新しい象徴主義者が絵画や文章で「音楽」を表わそうとしていたことと、キュビストが「数」に基づいて作品を制作しようとしていたことが符合すると指摘している。内的世界を重視し文学性の高い古い世代の象徴主義に、近代的科学的解釈を加えうると彼らは信じたのであろう。少なくともカンディンスキーはパリから送られてくる『新傾向』誌などを通して、新しい象徴主義の考えに親しんでいたはずである。彼が絵画と音楽を結びつけたり数と音楽に繋がりを見出したりすることは、神秘主義思想など、ほかの思想の反映も当然考えられる。しかし新しい芸術を打ち出そうとするフランスの象徴主義グループの理論が大きな支えになっていたと見てよいだろう。

たとえば、ル・フォーコニエらアベイ派のキュビストは、数を絵画構造に関わる象徴と同義に考えていた。カンディンスキーがル・フォーコニエに惹かれ、ドローネーを同じ系列で捉えようとしたのは、ここに理由がある。後年ピカソは自分のキュビズムが数学や幾何学、科学、音楽などに関連づけられてきたことをはっきり否定したが、その作品が象徴と無縁だったからに他ならない。カンディンスキーはピカソの作品にアベイ派の画家たちと同じような象徴を見ることはなかった。それでも幾何学やそれを基礎にした構成に関心を持っていたカンディンスキーは、ル・フォーコニエらに誘起された数の概念をピカソにも適用できると考え、都合よく解釈し直して、「非物質的なもの」に向かう自分との共通性を見出していたのだった。

現実の世界に留まり続けるキュビズムは、カンディンスキーにとって「純粹抽象」にはなりえない。しかし彼はキュビズムを自分の進むべき方向と同一線上にある芸術と見なしていて、そこに至る「過渡的な形式の一つ」ということもあった。画家の目指す、現実との繋がりを排除した「純粹抽象」が「非物質

的なもの」であることは明らかだが、キュビズムは数の比例を追求することによって対象の「脱物質化」を行い、カンディンスキーに抽象への指針を与えたと考えられるのである。カンディンスキーがマルクに宛てた手紙に記したように、彼はピカソのキュビズムを非物質化に向けての脱物質化の方法を用いた絵画と見なしていた。キュビズムの「《数学的な》構成」とは、幾何学的構成であり、セザンヌを受け継いだ「芸術の目標」となるものであった。つまり、人物や木々、建物などの調和を目的に三角形などの構図を用いるのではなく、あくまでも幾何学的構成に従わせるためにそれらのモチーフを変形させたり「破壊」したりするのである。それゆえ画面に具体的な対象が描かれていても、根本的な問題にはならない。構成を第一としているため、モチーフが主ではなく、対象が脱物質化されるからである。カンディンスキーの目的が「純粹／完全抽象」である以上、絵画は非物質化されていなければならないが、そのためには脱物質化の道を通る必要があった。脱物質化、ピカソはその方法のすさまじさにおいて、他にぬきんでいたのである。

1911年頃、ピカソとブラックの作品は分析的キュビズム期の頂点に達して、きわめてわかりにくくなる。観者はありそうな部分を寄せ集め、組み立てる。解体された対象がこうして頭のなかで再構成されるのだが、観者は自ずと時間をかけて作品を詳細に観察することになる。キュビズムは、対象をこなごなに破壊して何が描かれているのかわからない絵にしてしまっても、ただ破壊しているのではなくその根本に「芸術上の目標」たりうる構成が存在しており、この形態、線、色彩がもとの形象を離れそれ自体の効果を強めていて、切り状の画面のなかできらめき共鳴しあうのである。観者は音楽における個々の楽器の音色、他の音色とのぶつかり合い、響の大きさや長さ、また全体の構成をじっくり味わうように、従来の絵画作品よりはるかに時間をかけて、個々の形態、線、色彩、全体を統括する構成、そうした要素の魅力に気づいていくことになる。数と音楽はこうして結びつき、音楽特有の要素、時間を画面に導入することも可能になったのである。カンディンスキーはキュビズムの「読み取りにくい絵」を利用して、絵画に時間的要素を持ち込むことになりうると考えたのだった。

彼はしばしば先天的に備わる芸術家の才能について語っている。精密な計算や理論的な構成に最終的な判断を下すのは芸術家の感情、「極限感情 (Grenzgefühl)、芸術的な感覚と呼びうるもの」であり、それがなければ観者に訴えることも出来ないし、優れた作品を生み出すことも叶わないと画家は考えていた。その感情こそが、芸術家を、ひいては芸術家に導かれた観者を正しく、さらに高みに引き上げることができるというのである。『芸術における精神的なもの』でも、絶えず、上昇する三角形というイメージを打ち出し、三角

形の底辺から上部までを区分して、最上部にいる精神的エリートが下層の物質的な世界にいる人々を非物質的な世界に導くことができると説明している。そのなかでもさらに先端には予言者としての様々な分野の芸術家がいるのだという。彼はそこにマティスと友にピカソの名を連ねた。芸術のヒエラルキーを前提とした、きわめてエリート的な精神論だが、彼は抽象絵画の理解を大まじめに訴えていただけである。観者も見ると訓練を積み重ねれば、やがては優れた芸術家によって同じレベルの高みに達し、絵画からも音楽にも似た豊かな響きを感じることができると思っていたのである。そのためには、一見して内容をつかみ取ることでできる絵画ではなく、読み取るのに時間のかかる、表現が必要であった。画家にとってその造形的解決の重要な糸口となったのが脱物質化の道を歩むキュビズムであり、彼はそこからキュビズムとは異なる非物質化の方向、抽象の道を開いてゆくことになる。

ではなぜ、カンディンスキーはキュビズムとの関係を否定したのだろうか。

第一次大戦前、カンディンスキーは抽象絵画を創出するに当たりキュビズムの造形を参照したのであるが、彼はついにそれを告白することも承認することもなかった。当時彼は、ピカソのキュビズムが外観を徹底的に破壊しながらも対象を捨て去らず、具象であり続ける姿勢に疑問を呈するものの、キュビズムを非難したわけではない。キュビズムを自分と同じ方向にある前衛美術と見なし、ピカソを形態に関して「偉大なる教示」と仰いでもいた。ル・フォーコニエやドロネーらの考え方や作品を媒介にして、キュビズム一般を自分に近い、より類似する運動だと位置づけようとさえしている。キュビズム理論やキュビズムの作家をドイツに紹介し、著作や論文でもキュビズムについて触れ、展覧会に作品を招待し、ピカソ作品の写真を買い、小さな素描も手に入れ、『青騎士』誌にはキュビズム論まで掲載している。彼はキュビズムとの相違を自覚しつつも、キュビズムをけっして敵対する運動だと見なして遠ざけたことはない。ところが後年になると、キュビズムと自分の抽象とをはっきり区別し、それどころかキュビズムを避けるような発言が散見される。実は、彼のキュビズムをめぐる言説にはある時期を境に変化が生じていたのである。

カンディンスキーが、自身の抽象絵画とキュビズムを無関係であると明言したのは、実はかなり後になってからであった。もともとキュビズムとの関係や影響の有無を表明したことはないにせよ、彼はナチスに追われパリに移り住む晩年になるまで、キュビズムに敵対意識を見せることがなかった。彼の場合、他の美術運動と自分の作品の繋がりを語るの方が稀ではある。マティスらのフォービズムから影響を受けたと画家自身ははじめて容認したのも、1937年であった。画家がそのような行動を取ったのは、アルフレッド・バーにより1936

年にニューヨーク近代美術館で行われた展覧会「キュビズムと抽象芸術」が大きな契機となっていると思われる。展覧会はタイトル以上にキュビズムの功績を反映したものであった。パーはカンディンスキーの抽象絵画をキュビズムと結びつけることはなかったのだが、1930年代当時、一般に抽象はキュビズムから派生した運動と見なされるようになっていた。モンドリアンやマレーヴィチのみならず、かつてキュビストとして活躍したドローネーなどの絵画の展開は、その考えを明らかに裏付けていたからである。パーもそれらの抽象画家をキュビズムの影響のもとに論じている。その一方で、彼はカンディンスキーの作品をゴーガン、ゴッホ、マティスという系譜に置き、キュビズムとは区別した。30年も経ってようやくカンディンスキーがマティスのフォーヴィスムに影響を受けたことを認めた背景には、自分の作品をキュビズムに与する考えから守るため、自分の作品がキュビズムよりはまだフォーヴィスムの流れにあると承認した方がよいと判断したからだったといえるだろう。そして、画家の主張するように抽象絵画とキュビズムがほぼ同時期に興ったことにするには、わずかとはいえキュビズムよりも明らかに早く誕生したフォーヴィスムに、抽象絵画の由来の一端を担わせるのが得策だと思えたのかもしれない。

そもそもカンディンスキーの抽象絵画はフランスにそれほど受け入れられてはいなかった。第一次大戦前、彼はパリにも活躍の場を広げようと画策するのだが、パリで評価されたのは彼のテンペラ画系列の象徴主義風の作品であり、抽象絵画やそれに向かう作品ではなかった。むしろそれらの作品によって彼はパリでの評判を落としたともいえる。サロン・ドートンヌへは10年で出品をやめ、10年を除いて7年から参加していたサロン・デ・ザンデパンダンも12年の出品が最後となった。『新傾向』誌との関係も9年に切れ、ル・フォーコニエやドローネーを通じてパリの美術界とミュンヘンとの繋がりを深めたいという目論みも成功したとはいえない。ドイツでも抽象絵画の受容が簡単に進んだわけではないが、支持者や購入者は少なくなかった。一方パリではフランス語版の『青騎士』誌の出版も頓挫し、アポリネールやマルセル・デュシャンなどごく一部を除いて彼の抽象絵画および著作には支持者が現われなかった。カーンワイラーやウーデさえ、彼の作品を売り出そうとはしてくれなかったのである。芳しい成果を上げることができないのであれば、パリよりむしろドイツでの地盤を固めた方がよいと、彼には思われたのかもしれない。画家が再びパリの地を踏んだのも、1907年以来実に20年以上を経た1928年のことであった。第一次大戦勃発後、画家がフランスと積極的に関わることはなく、再びパリの美術界と接触するようになったのは、『カイエ・ダール』誌の編集長、クリスチャン・ゼルヴォスと27年に知り合ってからであった。この出会いは画家にとってきわめて重要なものとなった。ゼルヴォスによって彼がパリの美術界に受容さ

れる道が開かれ、パリへの紹介がある程度進んだため、33年にナチスを避けてベルリンを離れる際、居住地をパリにする決断もついたからである。逆に、28年にカイエ・ダールのベルリン事務所を開設することになったゼルヴォスとしても、バウハウスの教授陣を論客に迎えるのは願ってもないことだったに違いない。以後、カンディンスキーはゼルヴォスの求めに応じて『カイエ・ダール』誌に何篇かの論考を寄せている。

画家がパリに住居を借りたのも、言葉の問題とともに、パリが美術の中心であり、絵が売れることを見込んだからだったとも、画家は手紙に残している。そうであればなおのこと彼はフランスで認められるよう気持ちを切り替える必要もあったであろう。画家がパリにやって来た頃、抽象美術はドイツほど支持を得ていなかった。そればかりか、抽象美術はパリでもっとも歓迎されざるものであり、その十分な可能性もフランスでは認識されてこなかったという。モンドリアン、クプカ、アルプにしても状況は厳しく、構成主義や抽象の問題がフランスの美術界でも広く興味を持たれるようになってきたのは、30年になってからのことであった。カンディンスキーもパリの美術状況に不満を漏らしている。移住した当初、友人たちへの手紙でも、パリでは抽象美術の肩身が狭いとこぼしている。こうした状況ではあったが、彼の作品はパリ移住と並行するかのようにはフランスにおいても注目されるようになっていった。彼は若い芸術家から「保護者」「マイスター」と見なされ、「シュルレアリスムの父」と呼ばれることさえあったという。彼はいつのまにか、抽象絵画やそれに続く前衛美術の代表者のような位置に立たされていたのである。

彼の著作に関する受容にも同じように時間がかかっている。印象主義、新印象主義、セザンヌ、キュビズムなど、フランスの近代美術では、「形態、知覚、感覚的現実感の再現」が中心的課題とされていたため、彼の唱える「内的必然性」という、造形よりもむしろ道徳的範疇に入れられるような概念は、一般に受け入れがたかったのも無理はない。イレチュコによると、フランスではダダイスム、シュルレアリスムが登場し一般に認められるようになってようやく、カンディンスキーの作品と理論にも光が当てられるようになったという。画家がパリにやって来た1930年代といえば、ピカソは古典主義からシュルレアリスムの様式に入っており、キュビズムの運動も回顧されるほどの年月が経っていた。30年代のパリは、キュビズムが再発見され、賞賛され、「フランス文化の基本要素の一つとして理解された」時代であった。他方、抽象美術は美術史的にもいまだはっきりした位置を与えられていなかったのである。ゼルヴォスは29年にパリでカンディンスキーの個展を催したとき、画家がバウハウスの教授であり、理論的著作『点と線から面へ』を執筆した知的な芸術家であることを強調しながら、彼の作品の根源がロシアにあるという方針を打ち出した。す

なわち、まだはっきり評価の固まっていない抽象美術を、彼らは異文化からきたものとして売り出すことにしたのである。

ゼルヴォスやパリの一部の批評家たちはその後、ピカソらのキュビズムがロマンス語圏やフランス本来の傾向に則った純粋に西欧的な美術であるのに対して、抽象美術を北欧に起源を持つ、西欧とは異なった美術と規定し、キュビズムと抽象を別のもの、さらにいえば相反する美術という概念を広めようとしていく。彼らは構成主義や新造形主義を北欧の、クレーをドイツ精神の、カンディンスキーに至っては神秘的側面をより強調するために、はるか東方の美術と関連づけた。カンディンスキーはロシア、ビザンティンに、そのうえ極東のモンゴルや中国などに結び付けられたのである。これに関して、画家自身は一切反駁を加えていない。画家になる前、ロシアにいた頃の彼は19世紀ロシアの知識人としての「西欧主義者」を自認していた。ミュンヘンに来てからは自分を「半ドイツ人」と見なし、ロシア人であることを隠しはしないものの、バウハウス時代や28年にドイツ国籍を取ってからはデッサウのある州名をとって「アンハルト人」を名乗り、パリ時代のはじめまで「ドイツ人」で通したという。それがフランス国籍を取得する頃には自身を「生粋のロシア人」と表現するようになっていた。そしてパリでは、彼が東洋と何らかの繋がりがあるといえる考えは浸透していった。彼自身そうした呼び方を受け入れ、彼の容貌や穏やかな物腰がその考えを助長させたことは確かである。たとえば、アンドレ・ブルトンが画家を擁護し特徴づけようとして、画家を「超自然的なアジアの魔術師」と呼び、西欧人ピカソと正反対の東洋的人物に見立てている。

それに対しカンディンスキーが何ら批判を加えなかったのは、彼自身にもキュビズムに対立する考えが芽生えていたことと無縁ではないだろう。キュビズムがすでに美術史のなかに組み込まれている反面、ほぼ同じ頃に興った抽象絵画にまだ適当な地位が与えられていないのは、彼にとっても不満だった。抽象画家としての自分自身の位置づけも評価も定かでない以上、その作品や抽象美術一般をフランスでも根づかせるためにも、キュビズムとはまったく異なる由来についての好意的な解釈は、有益に思われたに違いない。

当初、彼自身も抽象美術の位置づけとフランスでの受容を進めるため、労を尽くしている。キュビズムがフランス文化に溶け込んで、美術史の一部として認められていく一方、フランスでは抽象美術が受け入れられておらず、誤解も多かったからである。彼はキュビズムを「やっつけよう」としたわけではない。キュビズムをすでに過去の芸術と見なし、抽象を同時期に興りながらも、様々な可能性に満ち、今後も発展しつづけていく美術として位置づけようとした。ところが、1936年と37年に行われた展覧会を期に彼のキュビズムに対する態度は大きく変化する。それまでの、キュビズムを抽象と同じ方向にある美術運

動と捉えていた考えは、ここに至って捨てられた。以後、非難とまではいかなくとも、彼は完全にキュビズムを抽象と別のものと見なすようになって、二つを切り分けたのである。フランスおよびロマンス語圏の伝統の継承者、ピカソとキュビズムあるいはポスト・キュビズム、一方東からの挑戦者、カンディンスキーと抽象美術という、ゼルヴォスたちの主張する対立の図式が、おそらくは画家にも強く意識されるようになったのだと思われる。

最初の展覧会は、1936年3月1日から4月19日までニューヨーク近代美術館で行われた「キュビズムと抽象芸術」である。これは、先述の通り、抽象の起源をキュビズムに求める考えを決定的にしたものであった。カンディンスキーの作品はその考えから除外されていたとはいえ、彼にはキュビズムの下に抽象を置くことが耐えがたかったようである。彼は早速友人たちへの手紙で抽象とキュビズムを区別するよう訴えている。

バーが抽象美術をキュビズムと同等に扱わなかった、すなわち歴史的立場づけとして、抽象の由来をキュビズムに置いたこの展覧会に、画家が非常にむきになった背景には、当時のパリの美術界の抜き差しならない事情も絡んでいる。翌年パリのプティ・パレでは、国家による選抜美術展「アンデパンダン美術の巨匠たち」(Les Maîtres de l'Art, Indépendant)が行われることになっていた。そこでは最初から抽象美術とキュビズムが除外されてしまっていたため、ゼルヴォスが中心になってそれに対抗しようと抽象美術とキュビズムのための展覧会が企画された。しかし、準備も半ば進んだところで、ゼルヴォスが企画そのものから降りてしまったのである。理由は、開催間際になって結局キュビズムがどうにか「アンデパンダン美術の巨匠たち」に加えられることになったからで、それで彼は対抗展から手を引いてしまったのである。キュビズムの画家とも長年の交流があったゼルヴォスにしてみればこれも簡単な決断ではなかっただろうが、政府主催の展覧会に鞍替えしたことは、打算的な背信行為と見なされても仕方がないであろう。彼の要請を受け準備段階から関わっていたカンディンスキーたちにとって彼の行動はとても承服しかねるもので、残された芸術家たちは二重の意味で対抗することにしたのである。

カンディンスキーたちは展覧会に公式な意味を持たせるため、パリの国立美術館ジュ・ド・ポムの館長、アンドレ・デザロワを交渉の末に説き伏せ、同美術館で展覧会「国際アンデパンダン美術の起源と展開」(Origines et Développement de l'Art International Indépendant)を開催させることに成功した。これは77人の作家により、1912年から36年までの絵画と彫刻177点が集められた規模の大きい展覧会で、37年6月から10月にかけて行われた「アンデパンダン美術の巨匠たち」にぶつけるように7月30日から10月31日まで開かれている。ピカソを含むキュビストの作品は、このどちらにも展示

されていた。「国際アンデパンダン美術の起源と展開」展によってキュビズムと並んで、「シュルレアリスム、構成主義、非対象美術」がはじめてパリの公立美術館に飾られたのである。それは公に認められたことを意味する。ただし、この展覧会をめぐって画家は大きな代償を強いられ、精神的にも経済的にも痛手を負う結果ともなった。カンディンスキーを擁護していたゼルヴォスと仲たがいしただけでなく、ちょうど開催時に予定されていたグッゲンハイム・コレクション展を先延ばしにさせたことで画家とリラ・リベイおよびグッゲンハイムとの関係も疎遠になってしまった。画家もカタログにテキストを掲載することになっていたが外されてしまい、さらにダダイズムと未来派のような運動を支持する画家の見解にも非難が向けられた。11年の《コンポジション4》を展示するかどうかをめぐっても意見が対立し、画家は館長の決定に従ってそれを諦めねばならず、12年の《黒い弧のある絵》を出品した。

もとより前衛美術に明るいとはいえず、積極的に応援する姿勢も見えなかったデザロワによる展覧会カタログの短い序文は、抽象美術になんら配慮されておらず、かえってキュビズムの立場を強くするものだった。展覧会は結果的にピカソとグリスに力が入れられてキュビズムが優勢となり、抽象はキュビズムよりも後に、その影響のもとに誕生したという印象を強めてしまったという。カンディンスキーは展覧会に先だってデザロワに手紙を書いて状況を訴えていたが、無駄だったといわざるをえない。これは画家を深く困惑させ、展覧会初日にデザロワへ手紙を書いて、彼がピカソの作品を最初に写真で見たとき、自分の最初の抽象絵画はすでに描きあげられていたと訴えている。その後彼はこの抗議を続けていくことになるのである。

パリの画商の助力で画家の36年のグワッシュ1点が37年春に、36年の大作《コンポジション9》が39年3月に、デザロワを通してフランス国立美術館に購入された。フランス国家に買い上げられた最初の抽象作品だとして、ニーナ夫人はこの件を非常に喜んでいるが、デザロワに相当安く買ったたかれ、画家もそれに同意せざるをえなかったというのが実情であった。

さらに37年にはミュンヘンをはじめドイツ各地を巡回する「頽廢美術展」が開かれている。彼に限らず、キュビズムも印象主義やセザンヌまでも、モダニズム美術がナチスによってことごとく否定されてしまったが、そればかりでなく、展覧会に先立ってドイツ各地の美術館から57点の彼の作品が押収されたこともカンディンスキーを悲しませた。彼はそれに対してなす術がなく、せいぜい友人への手紙で自分が徹底的に政治的な人間ではないと訴え、フランスの雑誌を通してルツェルンなどでの作品の売却に関する情報を得るほかなかった。彼のドイツのパスポートが失効するのが38年で、34年から申請していたフランス国籍を取るのは39年であるが、ナチスの行為は彼にもう完全にドイツには

戻れないことを思い知らせた出来事であっただろう。両家にはアメリカに亡命する選択肢もあり、領事館の役人からもそれを勧められ迷っていたが、結局フランスに留まる決心をしている。

その一方、キュビズムから離れて新しい道を切り開いていたピカソも、カンディンスキー同様ドイツ占領下のパリに留まっている。1937年6月からパリで開かれる万国博覧会に、スペイン共和国政府から依頼されて、ピカソは新たな記念碑となる大作《ゲルニカ》を出品し、世界中の関心をさらう。彼はドイツとフランコ政府に虐殺された街の名を題名に冠して、彼らの蛮行に激しく抵抗した。ミロや彫刻家のジャック・リブシッツも政府から制作依頼を受けて、スペイン館に作品を並べている。彼らの作品はヨーロッパのユダヤ人の結束、ナチ政権下での彼らの苦しみを表明したものとも見なされた。「フランス人芸術家のために特別に…近代美術用の美術館が建てられる」が、まだフランス国籍を取っていないカンディンスキーにはそこでの展示資格がなく、当然のことながらドイツ館での展示もありえない。政治に関わることを嫌っていた彼は、建築館に作品を展示したというが、その反響は伝えられていない。まだドイツ国籍を有していたことも災いしたのかもしれない。さらに、ドイツ在住中からクレーやカンディンスキーのよき理解者、擁護者で、アメリカに亡命してからも彼らの作品を広めてくれていたガルカ・シャイアーは、この《ゲルニカ》をカリフォルニアで展示するために奔走したのである。カンディンスキーはこの件にひどく落胆したらしい。ハール=コッホによれば、彼は「純粹に芸術的見地から反発し」、ただちに彼女に手紙を送ったというのだが、《ゲルニカ》を「腐敗したような匂いがする」といい、狂人の描いたものと紙一重だと嫌悪する様子からは、ハール=コッホの見解とは異なる画家の姿が浮かんでくる。私見では、ピカソの作品に画家がこれほどの非難を示したのはこれがはじめてである。それとはまったく逆に、画家の甥が、1930年に、浜辺のヌードを描いたピカソの大型の連作を見て辛辣な感想を書き送ってきたとき、画家はピカソを擁護し、甥をたしなめている。バウハウス時代に彼が授業のなかで用いた覚え書きでも、「(ピカソ) 一脱物質化、抽象美術への前段階」「(抽象美術の特徴として) b. 脱物質化=内的緊張」と記している。

ここにはっきりしているのは、彼がピカソを自分と同様の抽象画家だとはしていないが、その作品、方向性を非常に高く評価しているということである。「脱物質化」に等しいとした「内的緊張」は、『芸術における精神的なもの』で画家が繰り返し触れた「内的必然性」に他ならない。画家はピカソに最高級の賛辞を与えているといってもよいほどである。また1929年のアンケートに、画家は「キュビズムにおいても、絶対的抽象絵画においても、二つの対立するもの、すなわち古典的形態とロマンティックな形態とに、ともに一つの内容を

作りあげようとする最初の試みを見るのです」と答えたという。アンケートの依頼主がキュビズムの擁護者であったことを差し引いても、ここにはキュビズムへの対抗心は窺われない。それどころか、画家と同じ目的を持った美術運動だとみなしているといえるだろう。35年にゼルヴォスによって行われたアンケートでも、画家は音楽とキュビズムが「内容的トーン」で結びついているといい、依然キュビズムに好意的な言葉を残していた。しかし36年になると、彼の発言には攻撃的なニュアンスが含まれるようになっていく。

パリに移って、彼はピカソが美術界に君臨している様を目の当たりにした。キュビズム以降のその作品を強く否定はできなくても、友人に宛てた手紙からは嫉妬らしき感情も見え隠れする。ピカソと対立の図式を作り上げられ、抽象美術のいわば戦闘騎士にまつり上げられたカンディンスキーにとって、抽象絵画をキュビズムから独立させることが責務と感じられたのであろう。その根本にあったのはある意味でのライバル意識であり、自らのアイデンティティに対する本能的な自衛であったのかもしれない。というのもピカソは1935年の『カイエ・ダール』に、ゼルヴォスとの対話で抽象美術に対する批判的な言葉を述べてもいるからである。

画家は、晩年になってほとんど信じがたいほどの執拗さでキュビズムと自分の抽象絵画を区別し、ピカソに対抗意識を燃やすことになってしまったが、結局36年、37年の展覧会を通して、西欧の伝統の体現者ピカソが難なく勝利を収め、フランスどころか美術界における世界の王者になったのだった。

カンディンスキー夫人のニーナが、後年画家との思い出を綴った本を出しており、そのなかに画家のピカソに対する態度が記されている。彼はブラックの作品同様、ピカソのキュビズム時代の作品を好み、また重要視していたという。青の時代とばら色の時代の作品にも重要なものがあると見なしていたそうである。夫人はこう記している。「カンディンスキーはブラックとピカソの重要さを疑わなかった。要するにそれは問題ではない。ただ、私の考えでは、1920年以前と以後との作品の質的な相違が見分けられるべきなのだ。それが問題なのである」。夫妻にはパリ時代にピカソと個人的に知り合う機会が何度もあったというのだが、「カンディンスキーはそれを利用しなかった」。夫人によればカンディンスキーはピカソにぜひとも会いたいとは思っておらず、キュビズム後の「ピカソの展開に対する彼の関心は、パリ時代にかなり減退していた。というのも、彼はピカソのキュビズム以降の段階に失望していたからである」。夫人の言葉にはカンディンスキーの芸術を持ち上げ、自分たちを優位に立たせようとする傾向があるのは否めないが、画家のピカソへの態度にほとんど脚色はないだろう。

カンディンスキーはマティスとも会っていない。彼がパリにやって来たとき、

マティスはすでにニースに移っていたからである。1906年のパリ滞在時にも実際に顔を会わせた記録はない。彼はできれば影響関係に触れたくはなかったであろうが、既述の通り、マティスからの影響を1937年になって容認している。かつて彼がミュンヘン新芸術家協会や青騎士の展覧会を催した際、マティスの参加は得られなかったものの、彼への共感を示した、とても好意的な手紙がマティスから送られてきたという。もし何かが少しだけ違っていたら、彼がパリに移住したときすぐにピカソと会っていたら、パリの美術界がもっと早くから抽象美術に対して寛容であったなら、あるいは状況は違っていたのかもしれない。晩年のカンディンスキーが強く主張していたように、彼の作品にキュビズムが関わっていないとする見解は現在まで受け継がれてきた。しかし、抽象美術よりキュビズムが若干早く誕生したことは、今となっては疑問をさしはさむ余地もない。画家が1910年の作と断言した水彩による最初の抽象画も、13年の制作であるとすでに判明している。画家の興味はきわめて多彩であり、これまで指摘されてきたように、その作品には様々な源泉があるだろう。そこにキュビズムというフィルターを加えてみることも、作品の新たな解釈、画家の芸術観の理解、20世紀前半の様々な利害や政治も絡んだ複雑な美術状況の把握にも繋がるのではないだろうか。彼の生前からその作品とキュビズムのあいだに刻まれたままである溝は、もうこのあたりで埋められるべきであろう。カンディンスキーの抽象絵画とキュビズムの関係は見直されてもよいのである。