

「立方体」はない。本質的な通史の常識は、藝術家たちの制作現場の実態とは乖離している。一方でアンドレ・ドランやピカソがアフリカの彫像に関心を示し、他方ではジョルジュ・ブラックが1906年に没したセザンヌに注目し、エスタックで制作する。たしかにこの両者の競合が「本質的キュビズム」成立には不可欠だろう。だがここに発生した相乗は、論理的必然ではなく、むしろ偶発的遭遇だったはずだ。それをあたかも必然であったかのように語るためにも、事後になって《アヴィニョンの娘たち》が担ぎ出される必要があった。

論点をさらに「拡張」するのなら、そもそも舶来の西洋流線透視図法の消点vanishing pointを意図的に消滅・「無効化」させたのが葛飾北斎の「三つ割の法」。それを受けた国芳の《日本橋》にはデ・キリコ張りの不可思議な遠近法が登場し、ファン・ゴッホの《タンギー爺さん》は浮世絵版画に学んだ複数空間の多元的・多視点貼り合わせ。トゥールーズ・ロートレックの日本趣味も《母アデルの肖像》

(1892)は、すでに世紀末の分析的キュビズム！

敗戦後パリでロートに師事した毛利まみが滞欧のためカトリック受洗したのは、出身地広島・幟町教会。その平和祈念聖堂は村野藤吾設計で1954年に献堂。その西正面浮彫りは武石弘三郎模型を円鋸勝三と坂上政克が制作したが、それもまた立体派のロマネスク彫刻だった。

※国際シンポジウム「キュビズム、美の革命——その生成と拡張」京都市京セラ美術館、2024年6月22日に基づく私見若干。併催の展覧会図録*La Révolution cubiste*も参照されたい。

「生成」過程も、教科書的な通史の常識は、藝術家たちの制作現場の実態とは乖離している。一方でアンドレ・ドランやピカソがアフリカの彫像に関心を示し、他方ではジョルジュ・ブラックが1906年に没したセザンヌに注目し、エスタックで制作する。たしかにこの両者の競合が「本質的キュビズム」成立には不可欠だろう。だがここに発生した相乗は、論理的必然ではなく、むしろ偶発的遭遇だったはずだ。それをあたかも必然であったかのように語るためにも、事後になって《アヴィニョンの娘たち》が担ぎ出される必要があった。

ペペ・カメルも立証したとおり、本作に先行する重要な《三人の女》はエルミタージュ美術館で革命後久しく非公開。存在が判明するのは戦後の1950年代。パリの創作現場は、これらの証拠物件が不在のまま、それとは無縁に進行していたことになる。事後に召喚された資料に基づく遡及再構成は、後知恵の歴史像捏造に加担する恐れを孕む。

さらにアンリ・マティスはブラックの「幾何学」の過剰な人為性を批判するが、これも私見では、マティス自身がモーリス・ドニから蒙っていた同様の批判をブラックに転嫁するのに、批評家ウォークセルが揶揄した「立方体」cubeが詭え向きの表現だったから。晩年のセザンヌは「球と円筒と円錐」で自然を構成せよとエミール・ベルナールに説いたが、永井隆則も指摘したとおり、ここに

連載252

立体派(キュビズム)革命とは何だったのか 京セラ美術館での国際シンポジウムから

「モダニズム歴史像」生成構築の虚妄を剥ぎ、視野を拡張する

『図書新聞』3660号
2024年10月26日
8面

京都精華大学特任教員・
放送大学客員教授
稲賀繁美

パブロ・ピカソの油彩画
《アヴィニョンの娘たち》

(1907)はキュビズムの幕開けを告げるIconとして著名で、今日では現代美術史の教科書の扉を飾る。だが人口に膾炙したこの「生成」譚は穏当なのか？ そもそもこの作品が一般向けに公開されたのは1916年の「秋のサロン」。分析的キュビズムの代表作などはそれ以前に夙に制作・公開されていた。本作が有名になるのは漸く1939年にニューヨーク近代美術館MoMAに殿堂入りして後のこと。英米圏の美術書の表紙に本作が頻出する理由の一斑もここにある。開館当初のMoMAはアフリカの仮面や彫像の特別展示も企てていた。なかば結果論だが、《アヴィニョンの娘たち》はこの企画を正当化する権威付けにも打って付けだった。

たしかに画面右手に描かれた売春婦のひとりの顔には西アフリカの仮面の影響を否定できまい。これにはアンドレ・マルローの証言が残る。曰くこの作品は自分の最初の悪魔祓いの絵だ、とピカソが語ったという逸話だ。ピカソはアフリカの呪物に悪魔祓いを施して西洋の美術館に相応しい作品へと変身させた、とマルローは解釈する。だが私見では、西欧絵画を呪縛していた美術教則こそが、アフリカの仮面の霊espritsに触れて厄介払いされたはず。ここにはもはや画学校合格に必須の写実的現実再現も精密な素描下絵もなく、線透視図法の消点も見事に「消失」している。

「本質的キュビズム」の