

20世紀 二大革命

フォーヴィスム VS キュビスム

—色彩と形態の革新—

2021年12月15日(水) — 2022年3月27日(日) 会場: 常設展示室

※月曜休館 ただし1月10日(月・祝)、3月21日(月・祝)は開館、12月28日(火)～1月1日(土・祝)、1月11日(火)、3月22日(火)は休館

※開館時間 9:30～17:00

※学芸員によるギャラリートーク 12月18日(土)、1月30日(日)、2月27日(日) 各日午後2時より

私たちは、絵を描く時、まず目の前のモノを「見たまま」に忠実にデッサンしようと努めます。デッサンが終わったら、次は色付けです。できる限り、何を描いたかが他人にも分かるように、自分が見たモノの色を再現しようとします。そして、モノを「見たまま」に、本物そっくりに再現した作品こそ、「上手な絵」として評価されるかもしれません。

絵の中に本物そっくりの世界が広がっているようなモノの再現がヨーロッパで目指されるようになったのは、今から600年くらい前のことです。イタリアを中心に始まったルネサンス以降、ひとつの視点で見られたそれぞれのモノの位置を計算して配置していく線遠近法や固有色(モノが本来持っていると考えられた色)を使用することにより、そのモノがまるで本当にそこにあるかのようなイリュージョンを作り出すことが目指されました。しかも、芸術家たちは、モノを「見たまま」だけではなく、本来のあるべき理想的な姿で表現しなければならないという使命感を持っていました。この考え方は、ヨーロッパ各国に広がった後、江戸時代後期から明治時代初期には日本にも伝わり、今でも私たちの絵に対する考え方の基本となっています。

モノを「見たまま」に再現すること、これを真っ向から否定したのが20世紀初頭にフランスを中心におこったフォーヴィスムとキュビスムです。19世紀後半より、ルネサンス以降に理想とされた絵画の考え方に対する問題提起が複数の前衛的な芸術家たちにより試みられていました。印象派の画家たちは、モノの固有色を否定し、光の当たり方によって人が感知する色が異なることを明らかにしました。またポール・セザンヌは、モノをひとつの視点から描くことが必ずしもそのモノの構造を十全に理解することにはならないと考えました。フォーヴィスムとキュビスムの画家たちは、彼らの作品にインスピレーションを受け、絵画の考え方を根本から問い直したのです。フォーヴィスムは色彩において、キュビスムは形態において、絵画が目の前の視覚的な現実世界に従属することから解放しました。

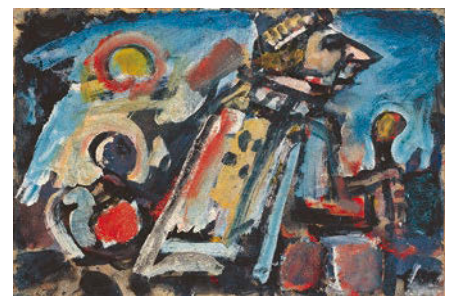
この展覧会では、フォーヴと名指しされたアンリ・マティスやモーリス・ド・ヴラマンク、ジョルジュ・ルオーといった画家たちの作品、そしてキュビスムを切り開いたパブロ・ピカソとジョルジュ・ブラックの展開を紹介するとともに、この2つの絵画革命に影響を受けた芸術家たちを展覧します。

フォーヴィスム

私たちが見るモノの色はいつも同じ色をしているでしょうか。もちろん、光によってモノの見え方が異なることを私たちは経験的に知っています。しかし、そういった客観的な見え方のみならず、自分の感情や体の調子、時には気分によってモノの見え方が違ってくることはないでしょうか。部屋に引きこもり、久々に外に出たときには、太陽に照らされた目の前の風景すべてが真黄色に見えるといったこともあるかもしれません。フォーヴィスムは、色彩を「見たまま」に客観的に用いるのではなく、自分の感覚が捉えた色を主観的に自由に用いた初めての試みでした。

フォーヴィスムの名前は、フランス語で野獣を意味する「フォーヴ」に由来します。1905年にパリで行われたサロン・ドートンヌという展覧会で1つの部屋に展示された、アンリ・マティス、アンドレ・ドラク、モーリス・ド・ヴラマンク、アルベール・マルケなどによる、原色を用い、激情的に画面に絵の具を塗りをくったかのような絵画を指し、批評家のルイ・ヴォークセルが「フォーヴ」という言葉を使ったのがその始まりでした。彼らは野生の獣のように、本能的に自身が自然から受け取った色をキャンバスの上に全く自由に表現したのです。フォーヴィスムの中心人物であったマティスがこの展覧会に出品した《帽子の女》(1905年、サンフランシスコ近代美術館)に描かれた女性の顔は、もはや「見たまま」の肌の色ではなく、緑色で塗られ、その服は色彩の単純な輪郭で表現されるのみでした。ある批評家は、彼らの作品を「公衆の顔面に投げつけられた壺の絵の具」と批判したとも伝えられています。

フォーヴの画家たちは、モノの再現から色彩を自由にただけではありません。彼らは、自然から受け取った個人の感覚から常に出発しながらも、それを解釈し、色彩によって画面に調和をもたらそうとしたのです。彼らは、線やモノの配置ではなく、色合いや色の塊のみによって絵画が構成されるということを証明しました。



No.9 ジョルジュ・ルオー 《コピュ王》 1939年頃
©ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2021 G2715



No.8 モーリス・ド・ヴラマンク 《雪の風景》
©ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2021 G2715

マチスのフォーヴィスム期の傑作とされる《生きる喜び》(1905-06年、バーンズ財団)には、画家が目指した「生きた色彩の和音」が見事に表現されています。色調の抑えられたオレンジ・黄・紫・緑の鮮やかな色彩がカンヴァスの上で乱舞し、調和しています。マチスは、1908年頃にはすでにフォーヴ様式から離れ、平面性を強調し、より単純化された鮮烈な色彩と形態を用い、装飾的な効果を追い求めるようになります。



No.11 アルベール・マルケ 《停泊船、曇り空》
1922年



No.13 アンリ・マチス 《女性の顔》
(詩画集『顔』より) 1946年



No.2 パブロ・ピカソ 《りんごとグラス、タバコの包み》 1924年

©2021 - Succession Pablo Picasso- BCF (Japan)

ブラックでした。彼らは、お互いに協力し合いながら、1908年から1914年の間に、伝統的な絵画表現の解体を行いました。この実験には、いくつかの段階がありますが、まずはモノの質感や色彩を排除し、立方体で表現したり、複数の視点で見られたいくつもの面をひとつの画面上に描くことによって、モノの形を分析的・図式的に表しました。この表現は、モノの全体像を一目で理解することを目指したものでした。その作品を見た人が視覚で得た情報を、頭の中でひとつのモノとして再構成することによって、描かれたモノの根源的な特質を理解できると彼らは考えたのです。

キュビズムの名称は、ピカソとブラックが制作した、あらゆるモノを幾何学的にデフォルメした(形を変えた)その作風に由来します。マチスは、1908年のサロン・ドートンヌの審査の際にブラックの作品を目にし、「キューブ(立方体)のある絵」と揶揄しました。その後、この言葉は、批評家たちによって採用され、ピカソとブラックの試みは、キュビズムと呼ばれるようになります。



No.4 ジョルジュ・ブラック 《桜桃のある静物》 ©ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2021 G2715

フォーヴの画家たちの展開

絵画の主な構成要素である色彩を自然から解放し、絵画の自律性を打ち立てたフォーヴィスムは、1905年に華々しく登場しながらも、ある種の共通するスタイルをもって活動するのは、わずか2、3年の間にすぎません。1908年頃から、フォーヴと呼ばれた画家たちは、それぞれの絵画を求めて独自の道を歩み始めます。

その中でも、生涯を通してフォーヴ的な激しい筆触で、絵画の躍動感を追求し続けたのが、モーリス・ド・ヴラマンクでした。第一次世界大戦後の1920年代以降は、色彩は抑えられているものの、絵の具のマティエール(物質)感がむき出しとなった、時に渦巻く、勢いのある筆致で多くの風景画が描かれています。《雪の風景》(No.8)では、白・赤・黄・青のわずかな色のみで、絵の具が盛り上がる大胆で長い筆のストロークによって、風景の奥行きとモノの立体感が見事に表現されています。

1892年にマチスと装飾美術学校で学び、それ以後も制作活動や展覧会をともしたアルベール・マルケも、フォーヴィスムの画家のひとりとして知られています。しかし、マルケは、必ずしも強い原色のフォーヴ様式に向かうことはありませんでした。アルジェリア湾を描いた《停泊船、曇り空》(No.11)では、静謐な色調で、山の連なり、港の埠頭、港を出入りする船が幾何学的に配置されています。色によるほとぼしるような感情表現はありませんが、色面のみで画面を構成しようとする姿勢に、マチスなどの作品と同じ方向性を見いだすことができます。

色彩のみで絵画を構成しようとした際、モノの形は次第に単純化されていくことになります。マチスが晩年に手掛けた切り絵は、単純化された形が組み合わされた色の調和の到達点といえます。またピエール・ルヴェルディの詩の挿し絵として制作された《女性の顔》(No.13)は、驚くべき単純さに至っています。簡素な線のみで表現されたイメージは、自然から受け止めた感動を出発点としながらも、それをとことん純化していったものです。マチスは、人物の素描を描く際、モデルを前にしたインスピレーションを基にしながら、それを数日後に、頭の中で再構成すると言います。そうして描かれた単純な線は、紙の白との中で織りなされる、最小限の色の調和だったのです。

キュビズムーピカソとブラック

フォーヴィスムが、若い画家たちのほとぼしる感情の表現に向けられた総称であったのに対し、キュビズムは、絵画表現を意識的に問い直す、実験的な試みでした。

15世紀初頭のフィレンツェで開発された線遠近法は、固定されたひとつの視点との比率を幾何学的に算出し、表現する方法でした。この発明によって、絵画がまるで「開かれた窓」のように、その先に本当の風景が広がっているような錯覚を私たちは感じることができます。しかし、この表現は、モノを捉える絶対的な方法ではありません。私たちは、自分自身が動き回ったり、時にはモノが動くことにより、モノの正面だけでなく、横側や裏側、また上部や下部を見て、そのモノ全体の形を知ることができます。

19世紀にセザンヌにより示唆されたこの伝統的な絵画表現の欠点を克服するべく、全く新しい視覚表現を模索したのが、20世紀最大の巨匠パブロ・ピカソとジョルジュ・ブラックでした。

この絵画表現の根本的な見直しである実験作品は、彼らが専属契約を結んだ画商の戦略もあり、公の展覧会に出品されることはほとんどありませんでした。しかし、ピカソとブラックに強い影響を受けたアンリ・ル・フォー、コニエやフェルナン・レジェ、ロベール・ドローネーなど

の画家たちが展覧会でキュビズムの理論を応用した作品を発表し、世間に大きな衝撃を与えることになります。一方で、その元祖たるピカソとブラックの実験は、ブラックが第一次世界大戦に召集された1914年にひとつの終止符が打たれます。ピカソは、その後一転して、写実的な表現へと回帰し、世間を驚かせました。それでもなお、生涯を通してキュビズムはピカソの中に生き続け、その手法の応用を様々な作品で行っています。特に1914年から20年代前半までは、古典主義的表現と併存して、キュビズムの新たな表現が試みられています。ヴァカンスで南仏へと行った際に描かれた《りんごとグラス、タバコの包み》(No.2)では、どこか地中海の海や空の色が反映されたような青を背景として、タイトルにあるそれぞれの静物の輪郭を単純化したような形が並んでいます。しかし、具体的なモノとイメージが直接的に結びついているかどうかはわかりません。ただ幾何学的な模様は、理知的に調和をもって配置され、また夕日を思わせるような鮮やかなオレンジ、そして海を思わせる青など、キュビズムでは排除された色彩が復活しています。この時代のピカソのキュビズムは、「クリスタル・キュビズム」とも形容されました。

キュビズム時代にピカソと歩みをともにしたブラックは、第一次世界大戦から帰国後、1920年代以降、キュビズムの手法に戻ることはありませんでした。しかしながら、形態を基本的な要素に分析すること、そして二次元イメージを探索していくという点で、キュビズム時代に試みられた空間概念や造形概念が大きな役割を果たしています。《桜桃のある静物》(No.4)は、1920年代半ば以降にブラックが頻繁に描いた極端に横長の構図の小品のひとつです。おそらく顧客に注文された室内装飾用の作品であり、単純化された静物の形態が凝縮された空間の中でリズムカルに並んで配置されています。また《ギリシャ風の横顔》と《青と灰色の鳥》(No.5, 6)に描かれる鳥は、1949年以降に繰り返し描かれるモチーフです。種類も識別できない、抽象化された形は、マティスの切り絵におそらく影響を受けたものでしょう。抽象化されたモノの形が、自然を再現するためでなく、絵画の装飾性を高める重要な要素となっています。

フォーヴィズム&キュビズムの影響



No.15 ソーニャ・ドローネー 《色彩のリズム》 1953年



No.17 クルト・シュヴィッターズ
《抽象19(ヴェールを脱ぐ)》 1918年

フォーヴィズムもキュビズムも、常に自然から出発し、芸術家の感情、モノの本質的な形を表現しようとした具象美術でした。しかしながら、「見たまま」を描くという自然に従属した再現から絵画表現を解放し、絵画が絵画であること（油彩で描かれた平面であること）を強調し、絵画の自律性を確かにしたことにより、芸術表現を新たな領域へと押し出すことになります。

ロシア出身のソーニャ・ドローネーは、夫のロペールとともに、絵画を新たな方向へと進めた人物として知られています。彼女は、初めゴーガンに強い影響を受けた作品を発表していましたが、サロン・キュビストとして活躍していたロペールと出会い、彼の色彩に恋することによって、幾何学的な形態を取り入れるようになります。ロペールの作品は、キュビズムの基本概念である、多視点で切り取ったモノの形を再構成することによって成り立っていますが、彼はピカソやブラックの作品にはない、新たな要素をキュビズムに付け加えました。ピカソやブラックが排除した色彩をキュビズムにとり入れ、幾何学的に配置された色の相互作用そのものを絵画の主題としたのです。ソーニャは、1941年に夫のロペールが亡くなった後、彼の理論をさらにつき進め、絵画の新たな表現を切り開いていきます。《色彩のリズム》(No.15)は、2つに割れた球体や色相の欠けた円など、おそらくそれぞれのモチーフは自然から画家がインスピレーションを受けたものです。しかし、鑑賞者にとってはただの幾何学形態の羅列でしかありません。黒に赤、緑に黄色など、寒暖のコントラストの色彩のリズムによって、鑑賞者の視線をカンヴァスの左端から右端へと導いています。この作品では、キュビズムによって生み出された幾何学模様が、自然のモノから切り離され、その形と色自身が主題となっているのです。

ドイツの詩人であり、画家であったクルト・シュヴィッターズは、ピカソがキュビズムの実験段階で生み出した手法を用いて、絵画の枠に捕らわれない作品を作り出した芸術家として知られています。ピカソは、《籐椅子のある静物》(1912年、パリ、ピカソ美術館)に籐の模様が本物そっくり印刷されたオイルクロスを張り付け、現実と乖離していくキュビズム的表現を現実世界につなぎとめました。

それと同時に、この手法は、伝統的絵画の様式統一を否定し、絵画が絵画ではないものでなりうる可能性を示唆しました。カンヴァスに異物を貼り付けるこの手法は、コラージュと呼ばれます。シュヴィッタースは、このコラージュを用いて、自分の身の回りの新聞や雑誌、またありとあらゆるものを貼り付ける「メルツ絵画」を作り出します。そこでは、もはや絵画は何か自然のモノを再現するのではなく、偶然の産物として出来上がる「モノそれ自身の意味のない集まり」でしかありません。彼のコラージュ作品は次第に絵画から離れ、1920年代から30年代にかけて、廃棄物を拾ってきては自宅の内装に無秩序に貼り付けた立体作品「メルツパウ」を制作しました。《抽象19（ヴェールを脱ぐ）》（No.17）は、シュヴィッタースが「メルツ」を生み出す前年の作品です。自然から発したキュビズムの幾何学的構図が具体的なモノを指し示さない抽象的な形態へと至り、翌年にはコラージュにより類似構図の作品《回転》（1919年、ニューヨーク近代美術館）が生み出されることになります。

フォーヴィズムとキュビズムは、絵画の基本要素である色と形を根本から問い直した試みでした。この2つの芸術運動は、絵画の物質性と平面性を強調し、結果として、美術が自然のモノの再現でなければならないという制約から自由にし、芸術表現の可能性を無限に広げたのでした。



No.21 吉田卓 《静物》 1924年



No.32 里見勝蔵 《イビザの岩山》 1955年頃

日本におけるフォーヴィズムとキュビズム

最後に、日本におけるフォーヴィズムとキュビズムの影響を簡単に概観したいと思います。フォーヴィズムもキュビズムも、明治末期から大正の初め、1910年代初頭には、日本に紹介されています。しかし、その受容の仕方、活用のされ方は、大きく異なっています。

キュビズムに関しては、戦前において未来派とともに紹介され、いくつかの画家によって試みられているものの、日本において独自の展開を見ることはありませんでした。画家たちは、自身の表現を見つめ直すために、実験的にキュビズムの手法を一時的に試みるに留まっています。このことは、吉田卓《静物》（No.21）において顕著です。32歳で早世した吉田は、目まぐるしく紹介される西洋の美術を自身で咀嚼していくかのように短い間に次々とその作風を変えていった画家です。吉田は、キュビズムはあくまで絵画の制限の中にいてそれを超えようとはしないとの旨を述べながらも、「立体派の喜びは発見にある」と語り、ピカソやブラックが試みたのと同様に、この作品でモノの構造を丁寧に分析、分解し、絵画の制限ともいえる画面の中での再構成を探索しています。この研究は、ピカソの歩みと同様に、吉田を古典主義の方向へと向かわせることになります。

戦後において、キュビズムの影響は、キュビズムそのものというよりは、ピカソの手法のひとつとして日本の画家たちに受け入れられ、影響を与えています。1951年に東京と大阪、倉敷を巡回したピカソの大回顧展は、多くの芸術家に影響を与えたと言われます。実際、北川民次《女のつどい》（No.22）や高橋秀《自画像》（No.23）は、キュビズム的要素のみではないピカソの影響が色濃いものとなっています。

日本の美術により強い影響を与え、洋画家たちに新たな表現の可能性を与えたのは、むしろフォーヴィズムの手法でした。これは、感情を表現する自由な筆致が、「個性」の時代といわれる大正時代に画家たちが求めていたものとマッチしたことと関係しているからかもしれません。明治時代に導入されたアカデミックな西洋の手法に画家たちは不満を感じており、自身の「個性」を表現する新たな自由な芸術を求めていたのです。

里見勝蔵は、フォーヴィズムの画家ヴラマンクに直接教えを受けているという点で、日本洋画史における特異な画家であり、日本的フォーヴを語る際に欠かすことができない存在です。日本にいる頃からゴッホに傾倒していた里見は、1921年の渡仏中のオーヴェル＝シュル＝オワーズへの旅行の際、偶然ヴラマンクと出会い、師事し、その後生涯を通してヴラマンクの様式を展開し続けます。1920年代後半の雪景色を描いた一群の作品は、ヴラマンクの模写と見間違えるほど、強い影響を受けたものでした。1955年のスペインのイビザ島への取材を題材にした《イビザの岩山》（No.32）においては、太陽が照り付ける熱狂の島の情景が、ゆがむ輪郭線と鮮やかな色彩の勢いのあるタッチで描かれています。

独立美術協会で活躍した小林和作もまた、その勢いのある筆触から「日本的フォーヴ」の画家に数えられるひとりです。まさに筆のストロークと色彩のみでモノを表現したという意味で、フォーヴィズムの強い影響を受けた画家です。ただ和作の作品における筆のタッチは、それぞれの物質の量塊を表現するために用いられており、セザンヌ的な安定した構図を追求するためのものでした。《伯耆大山の雪》（No.30）では、筆の縦のストロークと横のストロークによって風景に層となる奥行きを生み出し、山に用いられている長い斜めのストロークによって、この自然物の量塊を表現しているのがわかります。

「日本的フォーヴ」は、マティスのように装飾的な方向性に向かうことはなく、どんなに荒いタッチを用いてもモノが構成の中で融解することはなく、むしろモノの存在感を強調するために用いられている作品が目立ちます。ここには、日本独自のフォーヴィズムの発展を見ることができません。またフォーヴィズムも含む、広い意味での「後印象派」（ポスト印象派）たちの画家の紹介により、日本の画家たちは、新たな芸術の自由を手に入れ、独自の画風を模索していくのです。

（学芸員 鈴木一生）

主要参考文献

D・H・カーンワイラー『キュビズムへの道』千足伸行訳、鹿島出版会、1970年。
ニール・コックス『キュビズム（岩波 世界の美術）』田中正之訳、岩波書店、2003年。
〈展覧会カタログ〉
The Fauve Landscape, Los Angeles County Museum of Art, 1990。
『フォーヴィズムと日本近代洋画』愛知県美術館、1992年。

『日本におけるキュビズム ピカソ・インパクト』島根県立美術館／埼玉県立近代美術館／高知県立美術館、2016年。

※その他、それぞれの芸術家については、各モノグラフ、個展カタログを参照したが、紙幅の関係上、ここでは省略させていただく。