

誰もが、ジョルジュ・ブラックが偉大な画家であったことは知っている。その長い画家としての経歴を回顧しつつ、アンドレ・マルローがその持前の雄弁さで顕揚してみせたように、いわば、フランスという「国家の芸術」を体現する画家として、その作品群の繊細で理性的な抑制が支配する画面に、多くの批評家たちがフランス性の刻印を見出したこともたしかだ。また、このフランス性という徴の体現をブラックの絵画に見出そうとする者たちが、たとえば、第二次世界大戦終結直後の一九四八年のヴェネツィア・ビエンナーレで彼がグラン・プリを獲得するやいなや、フランス絵画の偉大さの承認として大きな喜びを享受した様相は、ジャン・ポーランのテクストなどにも鮮明にあらわれているように、容易に想像しうることだ。実際、一九四八年といえば、芸術の価値決定のメカニズムにおいて、ニューヨークがパリを圧倒し

ブラックの教え

松浦寿夫

始める時代であり、この大西洋を介してむかいあう、ふたつの芸術的な価値決定の場の対立、係争が熾烈になる時代は、ブラックという寡黙な画家をも、その係争の場に動員せざるをえなかつたことだろうか。ともあれ、ポーランのブラック論の題名にかかげられた語を借りていえば、ブラックはたしかに、フランス絵画のパトロン^{patron}のひとりであつたということだ。

だが、ブラックの絵画作品をフランス絵画の伝統^{tradition}という幻想の枠組みのなかに据えておくだけでは、あれら多くの作品群が提示した特異点を理解することはできないだろう。たしかに、ブラックはピカソとともに——あるいは、ピカソに先行して——キュビズムの絵画体系を開拓した画家として知られているが、たえまない破壊の総量を自らの作品として提示してやまなかつたピカソのわきで、何か背景のおくへと退却したかのような印象を与えかねない様相を呈してはいた。また、「私は感情を修正する規則を愛する」

という一節が、このような印象の共有に貢献してしまつたのかも知れない。とはいえ、この一節は、それに続く、「私は規則を修正する感情を愛する」という一節をともなっているのではあるけれども。いずれにせよ、ピカソに捧げられたおびただし数の批評、研究に比して、ブラックの絵画はいまなお語られることないまま、その可能性の合図を視界にいまだ現れぬ岸边にむけて発し続けているかのように思えてならない。そして、「私は自分に追従する人々よりも、私を活用する人々を好む」というブラック自身の発言にならって、この輝かしいいくつもの散乱した合図を、未来の絵画という未だ姿をみせぬスクリーンに投射してみるべきときがきたとはいえないだろうか。

ブラックが発信した無数の合図の目録のなかで、では何に注目すべきなのだろうか。いくつもの答え方があるだろうし、また、その答え方に応じて、潜在的な多数性に開かれた像をスクリーンに描き出すことができるだろう。たとえば、一九一〇年の「水差しとヴァイオリン」と題されたタブローの上部にだまし絵的に描き込まれた、影をともなつた釘と同時に、一九一一年の「ポルトガル人」に描き込まれた、印字体の文字や数字に着目してみることでもできるかもしれない。多くの解釈は、分析的キュビズムの絵画における再現性の崩壊のさなかで、絵画面を現実につなぎ止めておくために要請された要素として、これらの合図を回収することになる。現実との連結、それはまた、カラーージュによる新聞紙等の画面への

導入を説明する際にも一貫して用いられる論理である。だが、現実とは何か。いうまでもなく、これらの論者の視点からすれば、現実とは絵画外現実のことである。また、このような議論はいつものように、芸術と生活世界との一致、調停といった凡庸な議論を組みたててしまふのであり、また、そのような議論が芸術的な感覚をことごとく欠いたハバーマスのような哲学者の同じく凡庸な反論を呼び起こすはめになったりするわけだ。あるいは、ジャスパール・ジョーンズのような画家が、このふたつの合図をそれこそリテラルに物体化してしまふことによつて、語の真の意味でイラストレーターぶりを発揮することになつたということだ。

それでは、これらふたつの合図は何を語っているのだろうか。それは、きわめて単純な事実、ブラックの言葉を借りれば、「絵画的事実」である。それは、絵画面は釘で壁面に打ちつけることのできる物質的な厚みをそなえた平面であること、また、文字はそれが書き込まれるに際して、背景としての平坦な面の存在を必要とするということだ。いかえれば、この単純かつ明証な絵画的な事実は、絵画が平坦な物質的な面であることをいわば同語反復的に語っているということだ。だが、あらゆる絵画の謎も、この単純な明証性のなかにある。そして、この絵画面が現実なのだ。