

河村 彩

幾何学的抽象を受け継ぐのは誰か？

アメリカのポストモダン美術批評とソヴィエトの
「運動」グループによる構成主義の受容をめぐって

はじめに

構成主義は1920年代に革命後のソヴィエトで起こった造形芸術の運動である。その分野は建築、家具、舞台装置、衣服、ポスターや書籍の装丁といったグラフィックデザインなど多岐にわたっており、簡素で幾何学的な形態とコントラストの強い明確な色彩を特徴とする合理的な機能美を標榜した。構成主義のそもそもの発端は、革命後に設立されたインフク（芸術文化研究所）にある。ここでは画家たちが研究グループを結成し、芸術作品の構造や作品が人間の感覚に与える影響などの研究を行っていた。そのようなグループの一つが1921年「構成主義第一作業グループ」を組織したのがきっかけで構成主義が誕生し、後に実用的な生産へとシフトすることとなった。

1980年代から90年代になると、ハル・フォスター、イヴ＝アラン・ボア、ベンジャミン・ブクロー、ティエリー・ド・デュージュなど美術雑誌「オクトーバー」の批評家たちが構成主義を見直すと同時に、さかんに参照するようになる¹。この背景には、北米およびヨーロッパにおける美術史のカノンとしてのフォーマリズム美術批評に対抗し、美術作品および美術史を批判的に検討するという芸術におけるポストモダンの要請があった²。「オクトーバー」の批評家たちは、ソヴィエトの構成主義の中にこの要請に応える可能性を見出したのである³。

一方、1960年代のソヴィエトでは「雪解け」を背景にした芸術の一時的な自由化と、その後の規制の強化による公式芸術と非公式芸術の二重化という状況が生じた。このような状況の下で「運動」グループやフランツィスコ・イ

ンファンテは1920年代の構成主義を参照し、それを発展させるような制作を行った。

本論の目的は、ソヴィエト国内における構成主義受容を考察することによって、「西側」が評価する構成主義を批判的に検討することにある。その際、構成主義の土台となったインフクにおける初期の理論を見直し、「運動」グループによる受容を検証することによって、構成主義の射程を見直すことを試みる。これまで省みられることのなかったソヴィエト時代の構成主義受容を明らかにするという作業は、アメリカによるモダニズム以降の美術運動に対する評価を相対化し、戦後の美術における制度の問題を明らかにする手がかりとなるものである。

1. 「西側」はいかに構成主義を受け入れたか

——「オクトーバー」と美術のポストモダニズム——

では、アメリカでは構成主義はどのように受容されたのか。そして、「オクトーバー」はどのように構成主義の見直しを行ったのか。フォスターは論文「ロシア構成主義のいくつかの利用と誤用」の中で、構成主義は北米およびヨーロッパの美術制度に合うように歪曲されてきたことを主張している。ここでの北米の美術制度とは、クレメント・グリーンバーグのフォーマリズム美術批評のことを指す。グリーンバーグによれば、マネ以降の近代の絵画は、絵画というメディアの固有性を全面に押し出し、より純粋な絵画性へと進歩するという⁴。構成主義はこのフォーマリズム的な進歩のプログラムに合うように歪曲され、取捨選択されてヨーロッパとアメリカに導入されてきたというのがフォスターの主張である。以下ではフォスターとブクローの論文を参照しながら、アルフレッド・バー、グリーンバーグ、ナウム・ガボ、そして1960年代のミニマリズムをアメリカにおける構成主義受容の重要なモメントとし、その「誤用」の経緯をたどってみたい。

構成主義の選択的導入の起源は初代ニューヨーク近代美術館館長、バーのソヴィエト訪問にまで遡る。バーは1927年から28年の冬にかけて美術館に収蔵する作品を収集する目的で、ロトチェンコやタトリンのアトリエを訪れた。この時期ロトチェンコやタトリンは生活には役に立たない絵画を放棄し、家具や建築のデザイン、写真を利用したグラフィックデザインなど実用品の生産に没頭していた時期である。バーは彼らのアトリエでオブジェやエ

スキスなどを見て、ロシア滞在中の日記に「画家を探さなければならない」と記しているという⁵。バーが訪問した当時はすでに、プロダクト・デザインを手がけていた構成主義者たちからは、非実用的な絵画は時代遅れとみなされていた。だがバーは、このようなソヴィエトの芸術の状況には目をつぶり、美術館の壁にかけられ、鑑賞されるのにふさわしい作品を選択的に持ち帰ろうとしたのである。

次に構成主義の歪曲の重要なモメントとして、グリーンバーグの批評における構成主義の意図的な無視を指摘することができる。グリーンバーグは1948年に論文「新しい彫刻」を記述する際「反イリュージョニズム」の彫刻の例として、ナウム・ガボ、アントワーヌ・ペヴスナー、ジャック・リプシッツらの名をあげている⁶。グリーンバーグによれば、新しい彫刻はキュビズムを起源とする「コンストラクション」としての素材の自立を特徴とする⁷。それらの彫刻においては自然の模倣を目的とするイリュージョニズムは廃棄され、素材そのものの物質性を突き詰めることが目的とされる。だが、素材そのものの物質性が前景化した構成主義の立体作品はまさに「反イリュージョニズム」にあてはまるにもかかわらず、グリーンバーグはここにロシア構成主義のメンバーの名前をあげていない。フォスターはこれに関して、構成主義の持つ工業生産への志向がグリーンバーグの主張する彫刻の自立性にそぐわなかったために、意図的に除外されたのだと推測している⁸。

実際、ヨーロッパとアメリカに直接構成主義を紹介したのは、ロシア出身のナウム・ガボとアントワーヌ・ペヴスナーの兄弟であった。ガボはミュンヘンで工学と数学を学ぶと同時に、高名な美術史家ヴェルフリンの講義を聴講した。一方、ペヴスナーはサンクト・ペテルブルクのアカデミーで学んだ後、パリに渡りキュビズムに影響を受ける。この頃パリにやってきたガボはペヴスナーを介して彫刻家アーキペンコと知り合い、工学や数学の知識を生かした彫刻の制作を開始する⁹。ガボとペヴスナーの経歴からは、彼らが同時代のロシアの芸術と動向をともしていたのではなく、キュビズムなどのヨーロッパの芸術運動のなかで自らの問題意識を形成していったことが推測される。

1917年にロシア革命が起こると二人は帰国する。そしてペヴスナーはインフクでの研究に基づいて教育を施していたヴフテマス(国立自由工芸工房)で1918年から教鞭をとった。ヴフテマスはタトリンやロトチェンコなども在籍していた機関であり、ガボとペヴスナーも構成主義の興隆の最中にいた。しかし、構成主義が芸術作品を有用性のないものとして否定し、実用

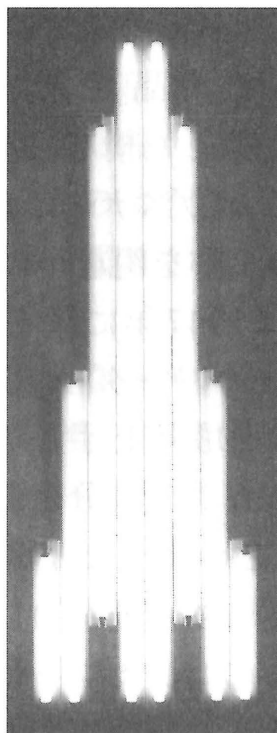
的な製品の生産をめざす生産主義へと移行すると、二人は構成主義に反対する。彼らはいくまでも「芸術家」として「作品」を制作することにこだわったという点で、芸術そのものの廃止を目指した構成主義と立場を異にしていた。そしてガボは1922年にベルリンに、ペヴスナーは1923年に出国する。

ブクローはロシア出国後のガボの足跡を明らかにし、アメリカでの彼の立場を批判的に検討している。ガボは1947年に移住先のアメリカで、自分を「構成主義者たちの流派の創始者でありリーダー」であると名乗り、タトリンやロトチェンコは自分のアイデアを取り上げて実用的な目的のために使用したと述べている¹⁰。そしてさらにガボは自分のことを「純粹芸術のパルチザン」と宣言している。ブクローはこのようなガボの戦略を、構成主義の大衆へのコミットメントと実用主義的な次元を取り除き、「芸術の自立とモダニズムというヨーロッパとアメリカのコンセプトに向けた方向転換」とみなしている¹¹。

1960年代になるとアメリカではミニマリズムが登場するが、基本的な形態を特徴とするミニマリズムの作品と構成主義との間には形態的な共通性を見出すことができる。リチャード・セラ、ドナルド・ジャッド、カール・アンドレ、ダン・フレヴィンらの彫刻家、そして画家のフランク・ステラなどの作品には、方形などの同一矩形の反復、黒、白あるいは原色のモノクロームの色彩、レンガや発泡スチロールといった工業製品の利用、制作プロセスがわかる単純な組み合わせといった特徴が見て取れる。これらの特徴はタトリンのカウンター・レリーフやロトチェンコの空間作品に共通している。実際、ミニマリズムの作家の幾人かはロトチェンコやタトリンなどの構成主義から受けた影響を語っている¹²。しかし、彼らが作品においてこのような簡素で幾何学的な形態を選択した最大の理由は、先行する1950年代における抽象表現主義の持つ主観性や情緒性に対する反発であった。タックマンは、ミニマリストは前世代の抽象表現主義およびフランスを中心とする美術の潮流を乗り越えるためにロシア・アヴァンギャルドを参照したと指摘しているが¹³、まさに抽象表現主義とフォーマリズムが凋落し始めた時期にオルタナティブな芸術モデルとしてミニマリストの間で構成主義が浮上したのである。ミニマリストは、幾何学的形態の展開、そして美術の規範への挑戦という二つの点に関して、自分たちと構成主義との間に共通性を発見したのである。

しかしミニマリストによる構成主義の回復は十分なものではない。フォスターはこれを「限定的」なものとし、そこに西側による構成主義の「フェ

テイシスト的置き換え」が働いていることを指摘する¹⁴。彼は蛍光灯を用いたダン・フレヴィンの作品、「タトリンのためのモニュメント」(1963)(図1)をその例としてあげている。具体的にはタトリンの「カウンター・レリーフ」と「第三インターナショナル記念塔」(図2)を参照していると思われるこの作品で、フレヴィンはタトリンに倣って工業製品を素材として利用



(左) 図1：ダン・フレヴィン、タトリンのためのモニュメント、1963、サーチ・コレクション、ロンドン

(右) 図2：第三インターナショナル記念塔のモデルの前に立つウラジーミル・タトリン、1920、モスクワ、写真アナトーリー・ストリガレフ

し、組み立てプロセスそのものが明示されるようなむき出しの骨組みを用いている。しかし工業生産に向かった構成主義とは異なり、フレヴィンの作品はあくまでも美術館で鑑賞される作品となっている。

フォスターが批判する「フェティシスト的置き換え」は、フレヴィンの作品のみならず、アメリカの構成主義受容全般にあてはまる。フレヴィンの作品には、芸術を否定して産業を目指したはずの構成主義が、工業的なものを審美化するという逆のプロセスを介することによって、資本主義のもとで芸術の領域へと引きずり込まれているという事態が見て取れる。フォスターは、反芸術としての構成主義が西側に受容されると芸術化されるという現象を指摘する。というのも、そもそも構成主義が目指したのは「文化の脱フェティッシュ化」、つまり作品や商品のように使用価値をはなれて物それ自体が価値を持つことの排除であったにもかかわらず、西側の資本主義のもとでは構成主義的なスタイルとなって芸術の領域に取り込まれ、それ自体で価値を持つフェティッシュな「作品」として扱われるようになっていくからである。

フォスターやブクローら「オクトーバー」の批評家たちは、モダニズム美術の持つ芸術性、自立性とフェティシズム、作者性、作品のアウラ、スペクタ

クルといった性質に、構成主義の持つ生産、有用性、労働としての制作、製品、大衆による集団的受容といった性質を対置させる。芸術のポストモダンという状況の中で、彼らはアメリカの美術と美的判断のカノンとしてのグリーンバーグのフォーマリズムを批判し、さらにヨーロッパやアメリカの美術の制度そのものを批判的に検討しようとする。「オクトーバー」の批評家たちにとってロシアの構成主義は、作者の意図を反映したフェティッシュな事物としての「作品」や、制作主体としての作者と鑑賞する受容者の関係といった、美術の制度においては常識だと思われていた概念を相対化させる可能性を持っていた。

北米、ヨーロッパなどの「西側」の戦後美術は常に美術という制度との関係において展開してきた。それはモダニズム(フォーマリズム)の場合、作品のメディアウムと自立性というコンヴェンションをとおして、そしてポストモダン批評においては制度への自己批判をとおしてである。このような状況において、構成主義は「西側」の芸術の制度のアポリアを解決するためのモデルとして参照されてきた。

しかしフォスターやブクローが主張するような構成主義の生産志向の側面を強調することは果たして構成主義に対する公正な評価なのだろうか。「西側」の構成主義受容が構成主義の生産的傾向を抑圧してきたという主張は、逆に構成主義がその誕生時に持っていた原初的な事物と認識のモデルを構築するという志向を抑圧してはいないだろうか。そして、「オクトーバー」の批評家たちが想定する、生産と芸術の二項対立を構成主義にあてはめるのは果たして適切なことなのか。次節ではこれらの疑問点を念頭に置きながら、構成主義および構成主義の前段階であるインフクにおける理論的・分析的な探究を再検討してみたい。

2. モデルとしての構成主義

——インフクにおける理論的・分析的段階——

1921年以降、構成主義はそれ自体で価値のある芸術を否定し、生産に移行することを宣言する。構成主義という名称が始めて誕生したのは、アレクサンドル・ロトチェンコ、ワルワラ・ステパーノワ、ステンベルグ兄弟らメンバーの一部が1921年3月に「構成主義作業グループ」を結成した時である。その後、ニコライ・タラブーキンやアレクセイ・ガンらのポリシェビキ党員

が芸術理論家として加わり、芸術とイデオロギーの分野の「総合」から芸術の否定と実用的な生産へと、よりラディカルな方向へグループの活動をシフトさせた。この生産主義以降の活動がオクトーバーの批評家たちが注目し、評価する構成主義である。

しかし注意すべきことは、インフクのメンバーはもともと画家であり、最初は絵画の問題を追究することに興味があったということである。そもそも構成主義誕生の発端となったのは、インフク内の研究グループ「客観分析グループ」であった。彼らは現在のプーシキン美術館に収蔵されていた印象派などの作品を考察しながら、色彩、ヴォリューム、リズム、ファクトウーラ（テクスチャー）、コンポジション、コンストラクションなど絵画の基本的要素を見つけ出そうとしたのである¹⁵。このような「客観分析グループ」による絵画を成り立たせるための基盤と要素を分析しようとする試みは、きわめてフォーマリスティックなものであったといえる。

ハン＝マゴメドフは「造形から構成へ」という芸術家たちの一連の動向を「構成主義の初期段階」として設定しているが、これは客観分析グループを含むインフクのメンバーが、構成主義が構成主義になる以前に理論的・分析的な議論を行っていた時期に該当する¹⁶。そして、この理論的・分析的段階においては、カンディンスキーなど必ずしも構成主義者として分類されない芸術家たちが、インフクの指導者として構成主義の発展に重要な役割を果たしていた。

インフクにおける理論的・分析的な段階において追究されていたのは、工業生産よりもむしろ、人間のそれぞれの知覚とその組み合わせ、物の素材となる要素とその組み立てといった、人間と物、そしてそれらを取り巻く環境の相互関係であった。1920年に発表されたカンディンスキーのインフクのプランにはそれがよく現われている。そこには「個々の芸術のみならず、芸術全体の基本的要素^{エレメント}を分析的・総合的に研究する科学が芸術文化研究所の作業の目的である」と記されている¹⁷。カンディンスキーは、高く鋭い音を聴いて三角形のフォルムや黄色を思い浮かべるといった共感覚に関心を持っており、それを絵画に反映していたことはよく知られている。インフクにおいてこのカンディンスキーの問題意識は、「基本的要素^{エレメント}」が心理に与える法則の解明という科学的な問題としてアプローチされていた。

具体的に「芸術の表現手段の分析」としてカンディンスキーにより以下のような提起がなされている。

心理への作用の仕方：

- a) 絵画は色彩とヴォリュームの形式において
- b) 彫刻は空間＝立体的形式において
- c) 建築は立体＝空間的形式において
- d) 音楽は音と時間の形式において
- e) 舞踏は時間および空間の形式において
- f) ^{ポエジア}詩は母音および時間の形式において

この方法で得られた豊かで、またほとんど未知の資料は、一つの芸術の範囲内と同様、一つの作品の中における二つあるいはそれ以上の芸術の組み合わせとしての、目下ほとんど直感的にのみ探られている構成コンポジション（とりわけコンストラクション）の問題および答えに光を当ててくれることだろう¹⁸。

この提案に見られるのは、それぞれの芸術ジャンルの特性としての形式と、それが心理に与える作用である。さらに注目すべきことは、「コンポジション」、「コンストラクション」という単語がこの時点では「一つの芸術の範囲内にとどまらず、一つの作品の中で二つかそれ以上の芸術が組み合わせられている場合」を想定していることである。ここでの「コンストラクション」の語の用法は生産というコノテーションを帯びた「コンストラクション」からはかけ離れた理解であるといえる。インフクにおける理論的・分析的な初期段階において志向されていたのは、生産と対立する芸術という認識ではなく、むしろ芸術と生産に共通するモデルの構築であった。

そもそも後に構成主義の母体となる「客観分析グループ」結成のきっかけとなったのは、カンディンスキーの心理主義的な傾向に対する反発であった。カンディンスキーが要素同士の組み合わせとしての「総合」に興味があったのに対し、「客観分析グループ」は作品の要素へ分解するという「分析」に興味があった¹⁹。さらに、前者が心理的效果という受容の側面を重視していたのに対し、後者は素材および物としてのオブジェの側に興味を持っていた。だが、両者は「総合」と「分析」という点では対立しているものの、芸術作品の諸要素あるいは鑑賞者の諸感覚、そしてそれらの組み合わせという点に関心があったという点ではむしろ一致している。両者は同じ問題を、総合と分析、受容する主体と作品としての客体という逆の側面からそれぞれアプローチしようとしたのである。この点で、人間、事物、環境の間での相互関係を成り立たせているコードとその組み合わせがカンディンスキーと客観分析グルー

プが共有していた課題であったといえるだろう。

ブクローが批判するガボも、「リアリズム宣言」においてはこの問題意識を共有している。むしろ、生産に移行しなかったガボとペヴスナーは、この点において構成主義の理論的・分析的な段階を純粹に体現する芸術家であるとみなすことさえできる。1920年の展覧会の際に起案された「リアリズム宣言」には次のように記されている。

われわれは述べる：空間と時間とはわれわれにとっては今日生まれたばかりのものである。

空間と時間はそこで生が構築され、そしてつまり芸術が構築されるべき唯一の形式である。[…]

われわれの世界感覚を空間と時間の形式のもとに実体化させること、これこそわれわれの造形的創作の唯一の目的である。[…]

われわれは造形芸術において、われわれの現実的な時間の感覚の根本的な形式としてキネティックなリズムという新しい要素を主張する²⁰。

ここで主張されているのは、芸術作品およびあらゆるもの、そして人間の感覚の要素となるのは空間と時間であるという認識である。彼らの、「芸術の基盤」を「生の現実的な諸法則」に打ち立ててその要素を時間と空間とするという方針は、生と芸術の相互共通性をさぐるインフクの芸術家たちとも共通している。もっとも、構成主義が一種の科学として人間の認識の形式と造形芸術の形式の共通性にアプローチしようとしたのに対し、彼らは造形芸術の領域内に時間と空間という「根本的な形式」を取り込もうとしたという違いはあるのだが。

構成主義のメンバーは最初からイズムとして生産を目指していたわけではなく、芸術作品の分析と議論というプロセスを経て、結果として生産への移行という結論に至った点に注意するべきである。構成主義はその初期の理論的・分析的段階においてはきわめてフォーマリスティックな志向を持っていたにもかかわらず、あまりに性急に生産へと移行したために、その志向は不十分なままに終わった。フォスターやブクローが見過ごしているのはまさにこの点である。オクトーバーの批評家たちは芸術と生産を連続的に橋渡しする構成主義を、芸術対生産の二項対立として捉え²¹、後者の側面をフォーマリズムのカノンを反証し、アメリカ・ヨーロッパの美術の制度を批判的に検討するための最適な事例として利用している。この点に関して、構成主義の

「誤用」を指摘するフォスター自身もまた、かならずしも構成主義の偏った受容から自由ではない。西側の構成主義受容におけるフェティシズムを批判する批評家自身も、構成主義を美術の制度との関係という問題として扱い、批判的な仕方で制度自身と関わるという点において、構成主義を「誤用」するミニマリストと同じ構造を反復しているとはいえないだろうか。彼らもまた美術の制度という西側のローカルな問題の圏内にいるのである。

3. 構成主義の未完のプロジェクト

——「運動」グループとフランツィスコ・インファンテ——

では、戦後のアメリカにおける構成主義の受容も、そのような美術の制度を批判するポストモダンの批評家による構成主義の参照も、結局構成主義の偏った継承でしかないとすれば、構成主義が持っていた可能性を展開させたのは一体誰なのか。この点に関して、1960年代のソヴィエト体制下の芸術家たちは、人間、事物、環境の間の相互関係を成り立たせるコミュニケーションのモデルの構築という、構成主義が理論的・分析的段階において持っていた理念を継承しているように思われる。ここでは中でも有名な「運動」グループと、「運動」グループ出身で今でもロシアを代表するアーティストとして活躍しているフランツィスコ・インファンテに焦点をあて、構成主義がどのように受容されたのかを考察する。彼らは「西側」とは異なる構成主義の受容を示すひとつのモデルケースとなりうる。

ところで、ソヴィエト体制下での芸術の状況はどのようなものだったのか。スターリン政権下のソヴィエトでは、画材や作品発表の会場の提供をとおして国家が画家たちを管理していた。1932年に社会主義リアリズムが唯一の公的な芸術様式として採択されると、「ロシア・アヴァンギャルド」の芸術は、実験性と抽象性のためにブルジョワ的として批判されるようになる。構成主義に関しては、グラフィックデザインのテクニックなど一部は受け継がれたものの、幾何学的なスタイルはリアリズムに取って代わられる。しかし1953年にスターリンが亡くなると、1956年にはフルシチョフがスターリン批判を行い、ソヴィエトはいわゆる「雪解け」の時期を迎えた。これに伴って欧米の美術作品がソヴィエトでも紹介されるようになった。1957年にはモスクワで青年と学生フェスティバルが開かれ、同時代のアメリカの抽象表現主義の絵画が紹介された。抽象画は「前衛的な」画家たちに強い影響を与

え、一時的な流行となった。しかし1962年にフルシチョフがこれらの画家を「反ソヴィエト的」として批判して以来、これらの「非公式的」な作品の制作活動は地下で行われるようになる。このとき以来ソヴィエトの美術は、公的なものと周知の事実であるが表面的には存在しないとされている非公式なものに二分されることとなった²²。「運動」グループの活動の背景にあるのは、「雪解け」の比較的自由的な空気と、公式・非公式というソヴィエトにおける芸術分野の二重構造という状況である。

このような状況の元、モスクワの絵画学校に通っていたインファンテは1962年から63年にかけてアナトーリー・クリヴチコフ、ヴァチスラフ・シェルバコフ、ヴィクトル・ステパノフ、ユーリヤ・ロパコフ、リマ・ザネフスカヤ、ヴラジーミル・アクリニンらの学生たちと知り合うようになった²³。そして1964年、レフ・ヌスベルグがリーダーとなってそれらのメンバーが「運動[Dvizhenie]」グループとして結成された。1966年にヌスベルグによってグループのマニフェストが作成される。そこでは「運動」という概念について次のように書かれている。

われわれにとって最も重要なのは運動である！ 運動は変化、移動、相互浸透、発展、闘争、状態などとして理解される。言い換えれば、(生物学的のみならず美的な意味において)生き、戦い、動くものあらゆる状態のことである²⁴。

このマニフェストからは、グループが時間的・空間的な移行とダイナミズムを広く「運動」としてとらえていることがわかる。彼らは「運動」を作品制作のためのテーマやモチーフとして利用し、「美的な意味」に限定するのではなく、むしろ「生物学的な」意味をも包括する広い概念として把握しようとしている。この点は、芸術と生産、人間の感覚に共通する科学的モデルを構築しようとした初期の構成主義に通じる発想である。

実際、この時代のソヴィエトにおいて行われた「ロシア・アヴァンギャルド」の再発見は「運動」グループによる構成主義の参照を促した²⁵。たとえば、有名なコレクターであるギリシアの外交官コスタキは当時から1920年代に制作された作品やエスキスなどを収集していた。もと構成主義の芸術家たちはかつての自分の作品をひそかに個人で所有・保存しており、公にはならなかったものの、芸術家たちの間ではわりと広く知られていた。また1962年にはVNIITE(全ソ技術美学科学研究所)が創設され、建築史家のセリム・

ハン＝マゴメドフを中心に構成主義の研究が開始されることになる²⁶。ヌスベルクはとりわけこれらの構成主義に関する情報に通じており²⁷、「運動」グループは彼を通じて直接的、間接的に知識を得ていたと推測される。

では「運動」グループの作品と構成主義の間にはどのようなフォルム上の共通性があるのだろうか。「運動」グループの作品の特徴として線を用いた構成と、三次元における構造があげられる。これら二つの運動グループの作品の特徴が構成主義の作品とどのように関係しているのか具体的に見てみたい。

「運動」グループのメンバーはとりわけ初期に幾何学的なグラフィック作品を数多く作成している。例えばヌスベルクの作品(図3)を見ると、線を重ねることによって、面、そして面からさらにヴォリューム感をともなったフォルムをつくりあげていることがわかる。さらに、もともと二次元平面の図として制作されたそれらの作品は、三次元の空間コンポジションへと展開されるよう計画された。たとえば、1965年3月20日から7月6日までレニングラード建築家の家で展示されたインファンテの作品「空間—運動—無限」には二次元の図(図4-1)および、空間作品(図4-2)の両方が存在する。空間作品は骨組みにナイロンの糸を張ったもので、3つの骨組がそれぞれ独立して回転するようになっている。上には小さいランプがついていて、暗闇の中でランプをつけると元の形態とは全く異なる球状のフォルムが浮かびあがるという仕組みになっている(図4-3)。

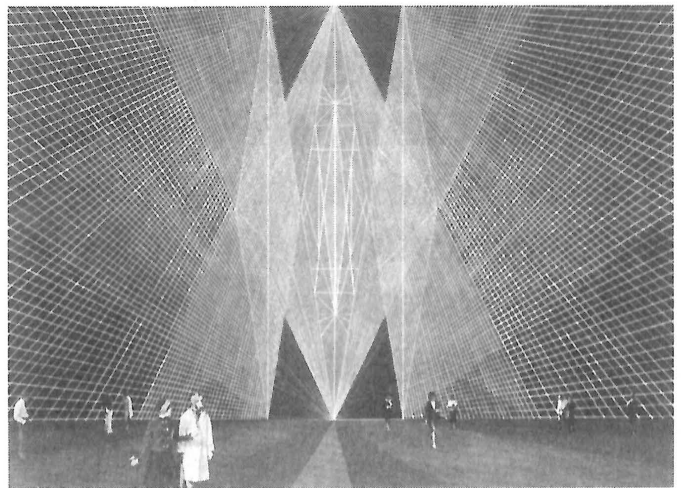


図3：レフ・ヌスベルグ、ナタリア・プロクラトワ、精神の寺院のためのオルター(スケッチ)、1969-70、ドッジコレクション、モスクワ

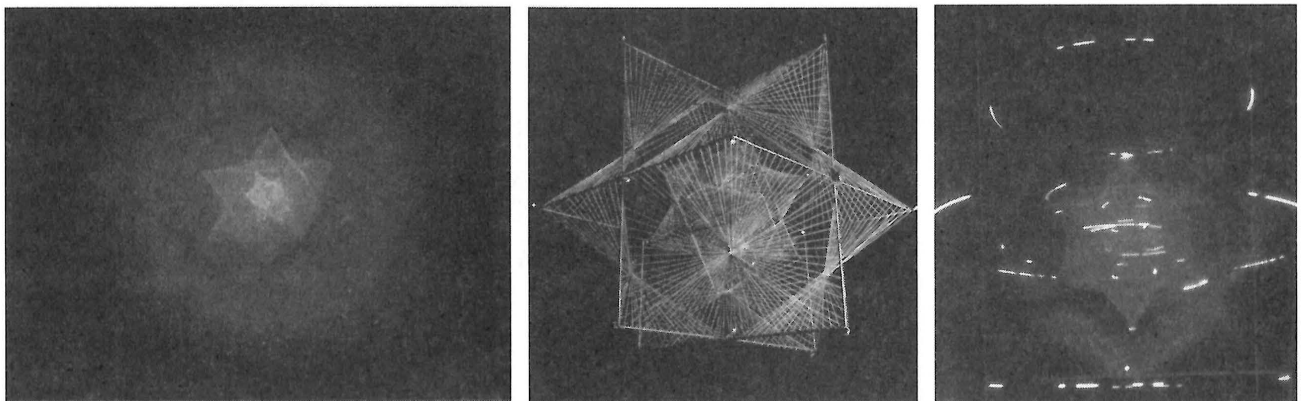


図4-1、4-2、4-3：フランツィスコ・インファンテ、空間—運動—無限、1963、ドッジコレクション、ニュージーランド

「運動」グループの特徴である線はガボおよびペヴスナーの作品とも共通している。ガボは先述の「リアリズム宣言」で線について述べているが、そこでは「われわれは線に関して輪郭としての価値を否定する。現実的な生において輪郭としての線は存在しない」として、デッサンの線や輪郭線といった再現描写のための線の放棄が宣言されている²⁸。ではガボとペヴスナーにとって線はどのようなものだったのか。たとえば、ペヴスナーの彫刻(図5)では線が動いて軌道を描く様子が、フォルムとして定着させられ、ダイナミックな印象を与える。このことに関連して、ガボが「われわれは物体のなかのスタティックな力とその力のリズムの方向としてのみ線を肯定する」²⁹と述べているように、彼にとって線は物体の静止状態における位置と状態、あるいは運動状態にある場合の動きの方向を定めるものとして想定されていた。

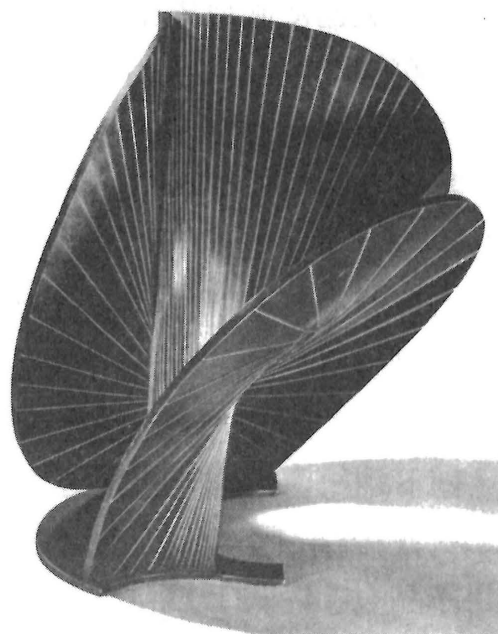
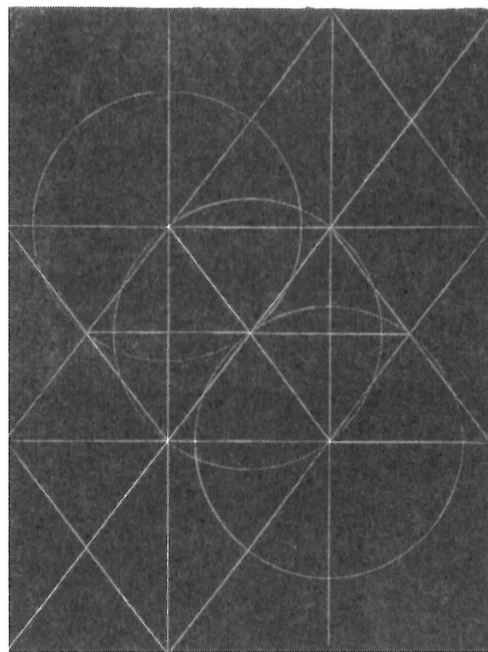
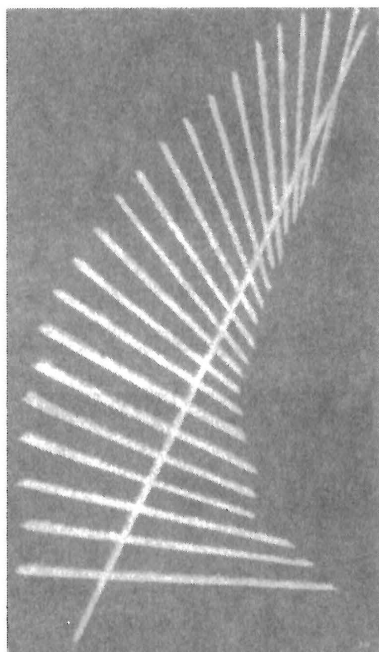


図5：アントワーヌ・ペヴスナー、コンストラクション、1938、バーゼル、個人蔵

輪郭つまり対象の再現から解放された線、線そのものという概念はロトチェンコの作品にも共通している。ロトチェンコは1920年に定規を用いて描かれた線のコンポジションを油彩(図6)やリノカット(図7)で制作している。図6ではペヴスナーの彫刻と同じように、線が運動の軌道を示すように描かれ、スタ



(左) 図6：アレクサンドル・ロトチェンコ、(明るい黄色の上の)コンストラクションNo.89、1919、国立プーシキン美術館個人コレクション部、モスクワ

(右) 図7：アレクサンドル・ロトチェンコ、リノカットのコンストラクション、1921、ロトチェンコ・ステパーノワアーカイヴ、モスクワ

ティックなものであるはずの絵画上のフォルムがダイナミズムを生み出している。ロトチェンコはペヴスナーと同様、静的な作品に運動の感覚を導入するために線を用いている。また「リノカットのコンストラクション」(図7)では線そのものが画面内の配置やバランスを決定するという役割を担っている。彼は1920年の「線」というタイトルの論文で、線を「生全体におけるあらゆる有機体の主要な構成のファクター、いわば骨格(もしくは基礎、骨組み、体系)」³⁰として定義している。これは線を美的なものに限定するのではなく、生物や科学的なものにも広く当てはめようという試みである。ガボとペヴスナーによるフォルムに運動とその方向性を与えるものとしての線、ロトチェンコによる構成のファクターとしての線は、作品のフォルムとしても概念としても「運動」グループに受け継がれている。

しかし、「運動」グループは作品の生産のみにとどまらず、鑑賞者によるその知覚と受容にも関心を向けていたことは注目に値する。例えばインファンテの「空間—運動—無限」(図4)ではオブジェそのものだけでなく、それを取り巻く空間と環境、さらには鑑賞者の知覚をも含めて初めてフォルムが成立するよう意図されている。その他の運動グループの活動を見てみても、1967年レニングラード、ペトロパブロフスク要塞での革命50年記念のデザイン、1968年のインファンテによるクレムリンおよび赤の広場の光による装飾のプロジェクトなど、展示される場所との関係性によって決定されるプロジェクトが多い。このようなプロジェクトでは、あらかじめメンバーによって平面図として制作されていたプランが、展示される公共の場において最終的な作品として成立することになっていた。

また、聴覚など視覚以外の受容者の感覚も含めて成立させようとするプロジェクトも行われていた。カザンでの会議「光と音楽」における光と音のパフォーマンス「プロメテウス」の上演は三次元のオブジェという枠を超えて、光の明滅やパフォーマーによる身体の動き、そして音楽による聴覚の動員を試みたものである。また、「運動」グループ脱退後のインファンテのプロジェクトにも音楽とパフォーマンスを用いたものが存在する。彼は68年にグループから脱退すると、個人で活動をつづけるとともに1972年にはARGO(創作者作業グループ)を設立する。ARGOはインファンテ、後に彼のパートナーとなるゴリュノワ、エンジニアのV. オシポフから成るグループで、このグループは「運動」グループでは追究されなかった、スタイル、空間、構造、マテリアル、オブジェと空間の相互作用を追及した³¹。1967年には空間構成「銀河」(10×7×5 m)(図8)をVDNKh(ソ連国民経済達成博覧会会場)で行

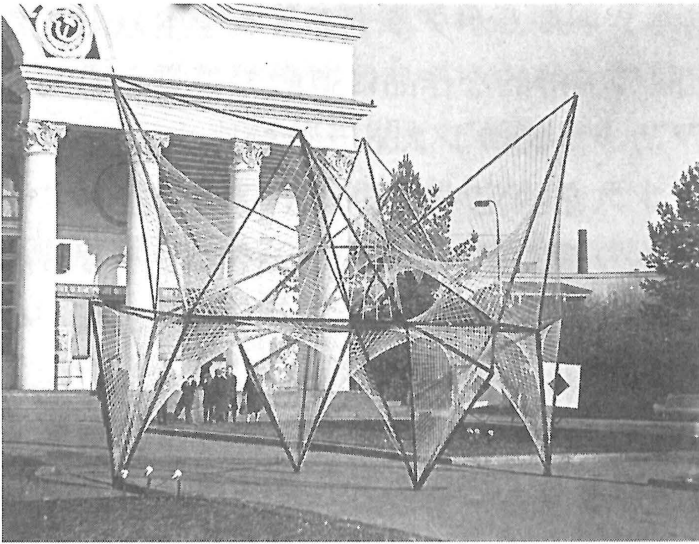


図8：フランツィスコ・インファンテ、銀河、1967

われた「青年と技術の進歩」展で披露する。これも「運動」グループのスタイルを引き継いだ線と骨組みの構造を持つ空間作品であり、鑑賞者の見る位置によってフォルムが決定されることが意図されている。VDNKhはソヴィエト時代のパヴィリオンが立ち並ぶ公園で、「銀河」は開かれた屋外において、周囲の環境と相互に作用

しながら眺められることを想定されている。そしてさらに夜には、グループ「ダイナミカ」による電気音楽が演奏され、プログラム制御された色光が点灯された。ここに見られるのは受容者の視覚のみならず聴覚も動員し、総合的な芸術経験を作り上げようという試みである。これらのプロジェクトには、カンディンスキーが構想した、それぞれの芸術ジャンル、それぞれの感覚の相互作用としての「総合」の理念の実現を指摘することができる。

しかし、彼らにとって平面作品から立体作品へという方向のみが芸術活動としての発展ではなかった。インファンテは「運動」グループを經由した構成主義の志向を引き継ぎながら、さらに作品と環境、そして鑑賞者との相互関係を平面図としてモデル化する試みを行っている。それは「アルテファクト」と名づけられたシリーズ作品およびその概念として実現する。インファンテとゴリュノワは1960年代から自然の風景の中に人工物であるオブジェを配置し、それを写真に撮影するという手法で「アルテファクト」の制作を行っている。

インファンテによれば、「アルテファクト」は「第二の自然、つまり人間によって作られた物、自然との関係において自立したものを示す」という。つまり「アルテファクト」とは人工物一般のことであり、自然の中に設置された物も、そして彼が制作する作品もまた「アルテファクト」である。彼は自然と人工物「アルテファクト」との関係性を次のように述べている。

芸術システムとしてのアルテファクトに関して、自然と（人工的なオブジェクトとしての）アルテファクトは同等であり、相互に補い合う。自然は無限の機能であり、人工的なオブジェクトは世界の技術的部分のシ

ンボルである。それゆえ人工的オブジェクトは敵対的ではないし、自然の中に存在することで自然を傷つけることはないし、害をもたらすことはないし、自然の繊細な重なり合いを破壊することもない³²。

ここから読み取れることは、インファンテは自然と人工物との相互補完性を考えているということである。彼の作品はいわば人工物と自然が相互に補い合い、呼応を示す瞬間を定着したものである。

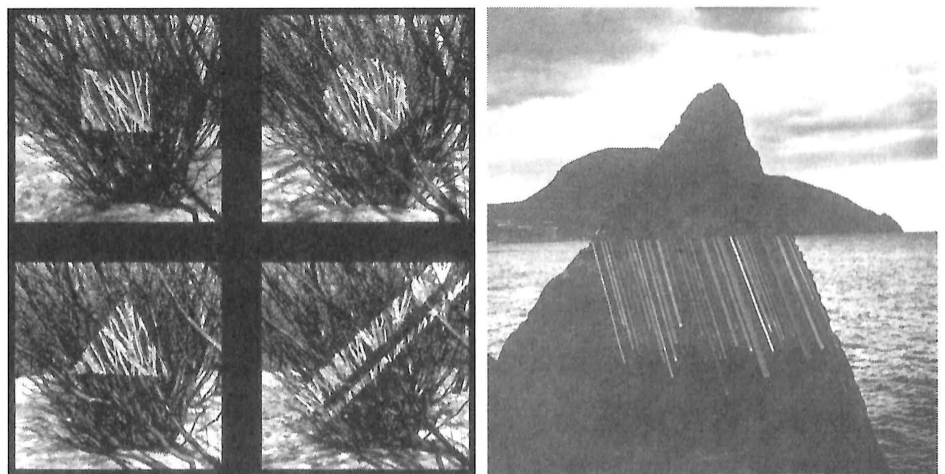
例えば「方形のさすらい」(1977)、「行進」(1978)、「ゆがんだ空間の源」(1979) (図9)では鏡が自然の中に配置されたアルテファクトとして利用されている。鏡は画面内に第二の画面を形成し、さらに周りの風景が鏡に映りこんでオブジェそのものは消失する。鏡の存在はその周囲の風景との不連続性が境界線となることによってかろうじて与えられている。アルテファクトとしての鏡は画面内画面として周りの自然を反映し、支えると同時に、環境に溶け込んで消滅している。



図9：フランツィスコ・インファンテ、ゆがんだ空間の源、1979

これらの「アルテファクト」シリーズは人工物が自然の中に溶解する様子を示しているが、「記号の構築あるいは裏返されたパースペクティヴ」(1984-86)

(図10)、「遠くの近いもの」(1997) (図11)では、逆に自然の中の中から人工物が出現する。「記号の構築あるいは裏返されたパースペクティヴ」では枝に着色し、その違いによって丸や三角、



(左) 図10：フランツィスコ・インファンテ、記号の構築あるいは裏返されたパースペクティヴ、1984-86

(右) 図11：フランツィスコ・インファンテ、遠くの近いもの、1997

四角などの幾何学的な形態が記号として浮かび上がる。「遠くの近いもの」では斜めの線的作用で、岩によって断絶された水平線の連続が回復されたような視覚的効果が与えられる。これによって水平線の「線」としての幾何学的な特徴が風景の中で強調される。また斜めの線は岩の地層に見られる複数の平行線という自然の中の幾何学的形態を提示している。

インファンテの作品で志向されている自然と人工との共通性という発想の源は、他でもない構成主義である。彼は次のように述べている。「幾何学的な形態という点で構成主義とスプレマチズムを参照している。ジオメトリーは幾何学的構成のみならず、対象的世界の太陽の光、反射、光と闇の境界において存在している」³³。この主張に見られるのは、自然を幾何学の言語で把握しようとする試みであり、この試みは対象としてのマテリアルを分析しようとする構成主義の理論的・分析的段階の志向と一致する。

一連のインファンテの作品において注目すべきことは、写真が重要な役割を果たしていることである。彼自身、写真によって存在や出来事の完全な状態、最良の一瞬を捉えることができるとして、写真を自覚的に利用している。インファンテは「望ましい撮影対象は、人工的オブジェクトがある特定の様相で自然と相互に作用しあうところ、それによってアルテファクトがみずからの存在を表すところが生ずる、芸術的出来事である。したがって、撮影対象はかならずしも写真に撮られた対象とは一致しない」³⁴としている。アルテファクトが自然との相互作用を示すのは一瞬である。自然の中に人工的なオブジェを配置しただけでは完成した作品にはならず、写真によってその瞬間を捉える必要が生じる。アルテファクトは存在と消滅、浸透と分離、同化と差異の境界上の瞬間にその存在意義を発揮する。そしてそれを定着させるのは写真である。

写真に撮影することによってインファンテは作品をあえて平面化しているといえるだろう。もちろん、平面作品にすることによってマレーヴィチのスプレマチズム絵画への参照をより明白にするという効果はあるが、彼の制作において写真の果たす役割はそれ以上のものである。アートとしてのパフォーマンスではしばしば写真を行為の記録として用いる。この場合重要なのは行為そのものであるが、インファンテの場合、写真自体が最終的な完成体とみなされている。彼は次のように書いている。「アルテファクトの存在の瞬間を刻印する写真という鏡のなかに、芸術家の意識、つまり総合について、技術と自然そして人間との新たな結びつきについての概念を見て取ることができる」³⁵。

しかしインファンテは三次元を平面化することによって、ただ反動的に作者の自己表現のための絵画的なものに回帰しているのではない。構成主義の二次元から三次元へという方向への展開は、(とりわけ「西側」の批評家たちによって) 芸術から生産への発展というポジティブな見方によって理解されている。しかし、アルテファクトは三次元から二次元へ、環境から平面へとむしろ逆の方向に展開し、平面図として認識のモデルを提供している。有用性と実践、社会への還元を急いだために認識のモデルをモデルそのものとして十分洗練させることができなかつたことが、構成主義の限界ではなかつたか。インファンテがアルテファクトで試みるのは、あくまで二次元平面という形で認識のモデルとしての可能性を問うこと、つまり構成主義の途中で終わった試みを徹底させることである。

おわりにかえて

— コンテキストとしてのソヴィエト —

オクトーバーの批評家たちは、規範としてのフォーマリズムに対抗するために、構成主義を芸術に対抗する生産として評価し、その初期の段階が持っていた芸術と生産の共通基盤を探るという理念を抑圧した。一方、「運動」グループはこの構成主義の初期の理念を引き継ぎ、インファンテは認識のモデルとしての作品を制作し続けている。

このように「西側」の構成主義受容と比較しながら「運動」グループを考える際に、さらにソヴィエトの美術の状況というコンテキストを念頭に置く必要がある。彼らの作品の多くは二次元のプランにとどまっていたが、三次元として実現されたものが展示された場所は、原子力研究所、モスクワ建築家の家、VDNKhなどの公共施設である³⁶。ミニマリズムの彫刻などが美術館やギャラリーで展示されたのに対し、「運動」グループのプランは美術館に収蔵されるべき作品ではなく、特殊な場所における空間デザインであった。

「運動」グループのプランは、「西側」であればインスタレーションというカテゴリーで捉えられる作品であるが、インファンテは当時「インスタレーション」という概念は知らなかつたと述べている³⁷。公式な芸術という規範の強いソヴィエトで、彼らの制作物が一種の「作品」として認識されることはあり得ないことであつた。しかしこれはむしろ「運動」グループにとっては好都合だつたといえる。彼らは「オーナメンタリズム装飾主義」という一般的な名称を名乗って、

「アヴァンギャルド」の志向に関与していることを隠し、KGBの検閲から逃れていた³⁸。実際彼らは検閲から逃れるのみならず、政府と良好な関係を結ぶことによってプロジェクトを実現するチャンスを獲得していたのである。例えば1967年のレニングラードにおけるペトロパブロフスク要塞での革命50年記念のデザインは政府の側からオファーされた計画であった³⁹。運動グループは芸術として認められようとするのではなく、「装飾」という曖昧な位置づけであることを選んだために、検閲からうまく逃れて制作の自由と発表の場を獲得したのである。

さらに、「運動」グループはソヴィエトの公式芸術の領域からはずれる一方で、非公式芸術からも距離をとった立場にいた。当時のソヴィエトではアパートの一室をアトリエやギャラリーにして、反ソヴィエト的とみなされそうな作品は仲間内だけで見せ合うということが行われていた⁴⁰。彼らはいわば売るためではなく表現のためだけに制作を行っていたといえる。ジョゴチはこのようなソヴィエトの非公式芸術作品を購入するコレクターについて次のように書いている。「購入者(密かに芸術家たちの家を訪れた外国の外交官)は商品ではなく、苦難のしるしそのものを買ったのである。それは市場の価値ではなく倫理的な価値、つまり計算可能な価値ではなく絶対的な価値である」⁴¹。ここに現われているような非公式芸術の状況は、作品にアウラ的な価値を、そして作者には純粹さの神話をまとわせることをまぬがれえない。さらに言えば、このような芸術のあり方はオクトーバーの批評家たちが解体しようとしたことそのものである。だが公的機関に発表の場を持った「運動」グループの状況は、このような非公式芸術のカテゴリーからは明らかにはずれている。

「運動」グループはソヴィエトの公式芸術からも、非公式芸術(あるいは一般的に解釈される意味での「芸術」)からも二重に疎外されることで、制度の厳しいソヴィエトで逆説的に自由を獲得し、制度の外部で存在し得たのである。「運動」グループが存在していた制度の外部というポジションが、美術のカノンと制度に関係せざるを得ない「西側」に比べてよりバイアスの少ない構成主義の受容をもたらし、認識のモデルという構成主義の初期の理念の展開を可能にしたのではないだろうか。

註

¹ 最も直接的に構成主義を扱ったものとしては次の文献を参照。Hal Foster, “Some Uses and Abuses of Russian Constructivism,” in *Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932* (The Henry Art Gallery University of Washington Seattle, New York: Rizzoli International Publications, 1990), pp.241-253. 絵画の終焉という事態に関して構成主義を参照したものとしては次の論文がある。Yve-Alain Bois, “Painting: The Task of Mourning,” in *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture* (Massachusetts: The MIT press, 1987), pp. 29-48. モノクローム絵画の系譜または比較については次の論文がある。Thierry de Duve, “The Monochrome and the Blank Canvas,” in Serge Guilbau ed., *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964* (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1990), pp. 244-310. Thierry de Duve, “Who’s Afraid of Red Yellow and Blue?,” *Art Forum* 22, no.1 (September, 1983), pp. 30-37. ネオ・アヴァンギャルドと構成主義の比較に関しては次の論文を参照。Benjamin H. D. Buchloh, “The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde,” *October* 37 (Summer 1986), pp. 41-52. Hal Foster, “What's Neo about the Neo-Avant-Gardes?,” *October* 70 (Fall 1994), pp. 5-32.

² 美術のポストモダニズムに関しては次の文献を参照。ハル・フォスター編『反美学——ポストモダンの諸相』室井尚、吉岡洋

訳、勁草書房、1987年。

³ アメリカでの構成主義の受容に関する先行研究として次のものがある。谷本尚子『国際構成主義——中欧モダニズム再考』、世界思想社、2007年、161-175頁。

⁴ グリーンバーグの理論については次の文献を参照。クレメント・グリーンバーグ『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄編訳、勁草書房、2005年。

⁵ Foster, “Some Uses and Abuses of Russian Constructivism,” p. 246.

⁶ グリーンバーグ、102-110頁。

⁷ 前掲書、105-106頁。

⁸ Foster, “Some Uses and Abuses of Russian Constructivism,” p. 246.

⁹ ガボとペヴスナーの経歴については次の文献を参照。John Milner, *A Dictionary of Russian and Soviet Artists 1420-1970* (Woodbridge, Suffolk: The Antique Collector’s Club Ltd., 1993).

¹⁰ Benjamin H. D. Buchloh, “Cold War Constructivism,” in Serge Guilbau ed., *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964* (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1990), p. 91-91.

¹¹ Ibid., p. 91.

¹² Maurice Tuchman, “The Russian Avant-Garde and the Contemporary Artist,” Stephanie Barron and Maurice Tuchman eds., *The Avant-Garde in Russia 1910-1930* (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1980), pp. 118-121.

¹³ Ibid., p. 119.

¹⁴ Foster, “Some Uses and Abuses of

Russian Constructivism,” p. 246.

¹⁵ 「客観分析グループ」の議論をめぐっては拙論を参照のこと。河村彩「モダニズム絵画を反復する写真：A. ロトチェンコ作品と「コンストラクション」の概念をめぐって」『超域文化科学紀要』第12号、2007年、177-195頁。

¹⁶ Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм: концепция формообразования. М.: Стройиздат. 2003. なお、構成主義については主にこの文献を中心に参照。

¹⁷ Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства, Т. 2. М.: Гилея. 2001. С. 46. なお次の邦訳を参照。『ロシア・アヴァンギャルド4 コンストルクツィア 構成主義の展開』五十殿利治、土肥美夫編、国書刊行会、平成3年、85頁。

¹⁸ Там же. С. 47. 同書、186頁。

¹⁹ 客観分析グループの作業の目的には「様々な種類の芸術作品を通しての要素の分析とそれらの組織化」とある。Selim O. Khan-Magomedov, *Rodchenko: The Complete Work* (London: Thames and Hudson, 1986), p. 287.

²⁰ Хан-Магомедов. Конструктивизм. С. 91.

²¹ ブクローは構成主義をガボの「構成主義的アイディア」、タトリンの「物質文化」、「生産主義」、ロトチェンコの「オブモフ／実験室」の四種類に分類し、構成主義の間にある差異を示すことを試みてはいるものの、再度これらを芸術と生産の二項対立で捉えなおしている。Buchloh, “Cold War Constructivism,” pp. 241-244.

²² Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник. 2000. С. 154.

²³ Колейчук В. Ф. Кинетизм. М. :

Галарт. 1994. С. 48. 「運動」グループおよびインファンテの活動については次の文献も参照。Франциско Инфантэ. Монография. Гос. коллекция соврем. искусства, Гос. центр соврем. Искусства. М. 1999. Франциско Инфантэ, Нонна Горюнова. Каталог-альбом артефактов ретроспективной выставки в Московском музее современного искусства. М. 2006.

²⁴ Колейчук. С. 49.

²⁵ Jane A. Sharp, “The Personal Visions and Public Spaces of the Movement Group [Dvizhenie],” in David Crowley and Jane Pavitt eds., *Cold War Modern: Design 1945-1970* (London: V&A Publishing, 2008), p. 236.

²⁶ Maria Gough, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution* (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2005), p. 15. またVNIITEの構成主義を取り入れたデザインやデザイン教育のための成果は『技術美学 (Техническая эстетика)』という雑誌として1971年から90年代初頭にかけて刊行されている。

²⁷ Sharp, p. 236.

²⁸ Хан-Магомедов. Конструктивизм. С. 91.

²⁹ Там же. С. 91.

³⁰ Родченко А. М. Опыты для будущего. М.: ГРАНТИ. 1996. С. 96.

³¹ Колейчук. С. 106

³² Инфантэ. Монография. С. 83.

³³ Там же. С. 84.

³⁴ Там же. С. 90.

³⁵ Там же. С. 93.

³⁶ Sharp, p. 236-237.

³⁷ *Инфантэ*. Монография. С. 14.

³⁸ *Деготь Е, Мизиано В.* (науч. ред.)

Москва Berlin Берлин Moskau 1950-2000.

М.: Трилистник, 2004. С. 98-99.

³⁹ Там же.

⁴⁰ *Деготь*. Русское искусство XX века. С.

155.

⁴¹ Там же.