

《女I》に見る宗教性 ウィレム・デ・クーニングの女性像

Religious Meaning of "Woman I", Image by Willem de Kooning

立入 正之

文化政策学部 芸術文化学科

Masayuki TACHIIRI

Department of Art Management, Faculty of Cultural Policy and Management

ウィレム・デ・クーニングは、アメリカ抽象表現主義の旗手として、戦後アメリカのみならず20世紀後半を代表する芸術家の1人である。デ・クーニングは生涯に数多くの女性像を描いたが、1950～55年のいわゆる『女シリーズ』の女性像は、ひとたび抽象絵画を経験した画家の作品だけに、1940～45年に制作された初期女性像とは明確な違いがある。それはデ・クーニングという1人の芸術家の人間的成長ということでは片づけられない問題を含んでいる。本稿は、代表作《女I》に焦点を当て、変形の問題、イコノロジー的な意味、画家自身の言葉などを分析し、『女シリーズ』のもっている意味を、デ・クーニングの抽象絵画体験との関連において考察しようとするものである。

Willem de Kooning is considered as one of the great inventors of forms of twentieth century, and the fascination his drawings present, apart from their intrinsic qualities, is their revelation of this part of the creative act. De Kooning had always had a change of painting style, probing creativity, pushing on from one style to the next style. The battle between figuration and abstraction was essential to his art as he had moved from black form to white color of the 1940s to the ferocious Woman Series of the 1950s, through the landscapes and lyrical abstractions. This thesis intends to reconsider the significance of woman series, especially "Woman I".

はじめに

ウィレム・デ・クーニング (Willem de Kooning 1904.4.24ロッテルダム～1997.3.19イースト・ハンプトン、ニューヨーク) は、アメリカ抽象表現主義の旗手として、戦後アメリカのみならず20世紀後半を代表する芸術家の1人である。

デ・クーニングの生まれた家は貧しく、1916年に12才で早くも装飾デザインの徒弟となり、同時にロッテルダムの美術工芸学校 (the Academie van Beeldende Kunsten) の夜学に通い始め、8年かけて1924年に同校を卒業した。当時は17世紀から18世紀オランダの絵画、いわゆるオールド・マスターの影響を受けていた。特に静物画の影響は顕著で、《静物：ボウル、ピッチャー、ジャグ》(1921年頃、コンテ、クレヨン、木炭／紙、50.2×64.5cm、メトロポリタン美術館、ニューヨーク) などのようなアカデミックな絵画を残している。

1926年にアメリカに密入国し、1927年からニューヨークで家屋塗装、ディスプレイ、商店の看板デザインなどの仕事をしながら絵画を制作した。

1932年頃から風景を主に描いた絵画作品を発表するようになり、その後1940年から女性像を中心とした人物画の制作を始めた。1945年頃からは一転して「黒と白の抽象シリーズ」と呼ばれる抽象絵画を描くようになる。この抽象絵画の時代は1950年頃には終わり、再び女性像を描くようになる。

この1950～55年の一連の女性像がいわゆる『女シリーズ』である。『女シリーズ』の女性像は、ひとたび抽象絵画を経験した画家の作品だけに、1940～45年に制作された初期女性像とは明確な違いがある。それはデ・クーニングという1人の芸術家の人間的成長ということでは

は片づけられない問題を含んでいる。また、『女シリーズ』の女性像は凶暴性や荒々しい面から捉えられ、女性蔑視的な作品とも考えられている。

しかし、変形の問題、イコノロジー的な意味、デ・クーニング自身の言葉などを分析すると、そうではないようである。本稿は、初期女性像をひとまず置いて、1950年以後の『女シリーズ』のもっている意味を、デ・クーニングの抽象絵画体験との関連において考察しようとするものである。

1 デ・クーニングの変形

デ・クーニングが『女シリーズ』として発表した最初の作品は、1950～52年に制作された《女I》(1950～52年、油彩、アクリル／カンヴァス、192.8×147.3cm、ニューヨーク近代美術館)【図1】である。画面は多彩な絵の具で塗りたくられ、自由奔放というよりは粗野な感さえ抱かせる。人体のフォルムは部分的にしか確認できない。《女I》を描いた年の翌年、『アート・ニュース』誌3月号のインタビュー記事に、デ・クーニングは次のように答えている。「私は『女』を描きたかった。長い間画家が女神の象徴や礼拝像にしてきたような姿が描きたかった。」「自分は左右対称の女の姿を描くことで西欧の伝統を受け継ごうと思ったが、同時に新しい形姿(フィギュア)を作りたかった。それは正真正銘でなければならなかった。」「私はいつも若い人、美しい女という考えから始めたが、それが変化するのに気がついた。誰かがいつも出てくるのだ。中年女性が。私はあんな怪物を作るつもりはなかったのだ。」¹⁾ これらの言葉から判断するとデ・クーニングは女性という対象物に特別な意識を抱き、しかも「美しい女」をイメージした。又、彼はルネサンス的な絵画の人

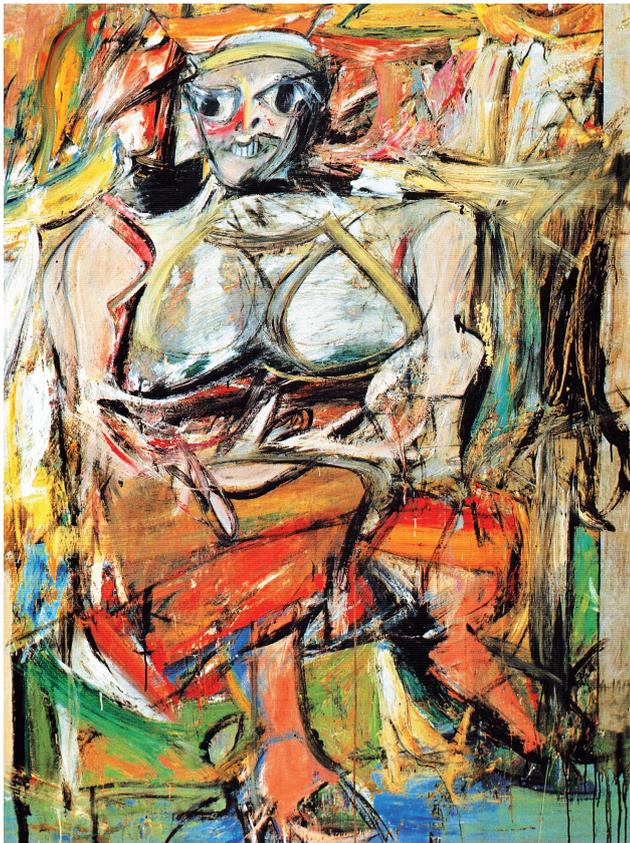


図 1

物像を肉体の表現方法において理想としていたⁱⁱ。しかし実際に彼が描いた女性像は新しい形姿とは言えるが、ルネサンス的でも美しい女性像でもなく、むしろ「怪物」の相を呈している。これらの女性像のフォルムは、デ・クーニングの女性に対するイメージと同時に、全ての物体のフォルムに対する感覚が影響したのではなかろうか。デ・クーニングは物体のフォルムをそれ自体の為に存在するのでも、何かを表すために存在するのでもなく、「どんなものにでもなり得る」可能性を秘めたものとして捉えている。対象物の本来の正しい形をしていたであろう物体の形を歪め、傷つけ、損ない、対象物と対象物を重ねてしまっている。デ・クーニングの芸術全体の特徴について、トマス・ヘスは総体的なフォルムの「曖昧さ (ambiguity)」として捉えている。ヘスはデ・クーニングにとって曖昧さは造形の手段であり、描かれたものが明瞭性を欠くゆえに、どんなものにでもなり得るといふ「変幻自在の戦略」であると言っているⁱⁱⁱ。もちろん、デ・クーニングの人物像の曖昧さは、1950年以後の『女シリーズ』に始まったのではなく、1945~50年頃の「黒と白の抽象シリーズ」の絵画にすでに見られたのである。この抽象絵画はフォルムの曖昧さのために「軟体動物」と批判的にも見られている。曖昧さはデ・クーニングがフォルムを重視していないこと、つまり彼のフォルム感覚の弱さを示していると言える。さらに、この軟体動物のように対象物を変形させる描き方は、彼の人体の捉え方の特徴であるとも言えよう。ロッテルダムのアカデミーに学んだデ・クーニングは、絵画技法の基礎を身につけているはずなので、やはりこれは彼の独自の变形と言えよう。実際にデ・クーニングのアカデミー時代

の作品は、彼のフォルム感覚の正確さを証明している。軟体ではないが《女 I》におけるフォルムの曖昧さは、抽象絵画時代からの持続である。この持続により、『女シリーズ』を「黒と白の抽象シリーズ」との関連を考察する意義が明白になる。この画面の中で二三の物体がかすかに対象を特定できるように描かれているが、それが筆者が後に述べる「記号」である。

人物像の曖昧さは、人体を解剖学的に全く無視した自由な変形を可能にする。腕が肩から切り離される。腕が途中で消えてしまう。非現実的なポーズをとる。実際には不可能な手の置き方、脚の組み方で描かれる。これがデ・クーニングの变形である。したがって、この变形が、近代絵画に見られたdeformationと同類のものでないことは明らかである。デ・クーニングの变形は、四肢の自由な、しかし不自然な組み合わせにほかならない。これは『女シリーズ』特有の变形であるコラージュの手法を利用した人体の構成にまで発展する。例えば、1952年制作の《女》(1952年、クレヨン、木炭/紙、74.9×50.2cm、国立近代美術館、ジョルジュ・ポンピドー・センター、パリ)

【図2】では、パステルと木炭による数点のデッサンから切り取った、上半身と下半身の断片が組み合わされている。これらの断片が人体らしく見えるように、おおよその位置に貼りつけられている(支持体はカンヴァス)。《女 I》の習作である、同1952年《座る女》(1952年、パステル、クレヨン/紙、30.8×29.2cm、カナダ国立美術館、オタワ)【図3】の女性像は、別のデッサンから切り抜いた顔を、頭部に貼りつけている。これらの人体は貼り合わせ方により、いかなるフォルムにも変化し、抽象絵画で見た軟体動物のようでもある。1952~53年に制作された《女と自転車》(1952~53年、油彩/カンヴァス、194.3×124.5cm、ホイットニー美術館、ニューヨーク)【図4】や1953年《女》(1953年、油彩、木炭/カンヴァスに貼り付けた紙、ハーシュホン美術館彫刻庭園、スミソニアン博物館群、ワシントンDC)【図5】では、口と目が本来の場所である顔だけでなく、身体他の部分にも繰り返し描かれている。デ・クーニングの作品では、このような例は枚挙に暇がない。

それでは、ウィレム・デ・クーニングにとって变形とは何か。彼は1950年の「ルネサンスと秩序」と題する講演の中で、「ルネサンス的な肉体の表現は高く評価すべきであるが、そこで見られる古典的・伝統的な人体のプロポーションは、現代ではもはや虚無にすぎない」と言い切っている^{iv}(註ii参照)。「人体」にたいするルネサンス的な具体的肉体観念や、「男」「女」という区別がそれほど意識されなくなった現代では、古典的・伝統的な人体のプロポーションがあまり重要視されず、純粋な造形のために女性を対象として表現する必要がないということであろう。ただ、それにしてもデ・クーニングの变形は大げさで、極端な破壊行為とも受け取れるかもしれない。

2 記号化された人体

ウィレム・デ・クーニングは1945~50年頃の抽象絵画時代に、対象物のある種の「記号」に置き換えることを始めた。記号は、ある対象物が抽象的表現の中で表現され

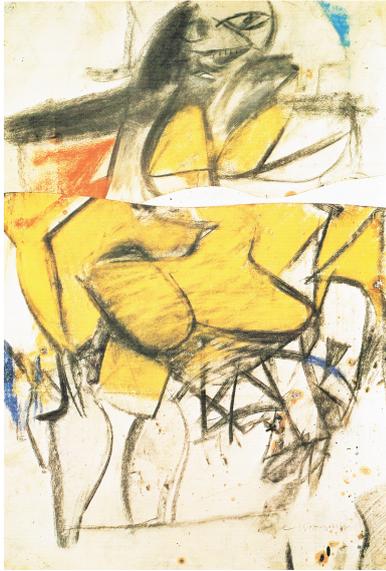


図2

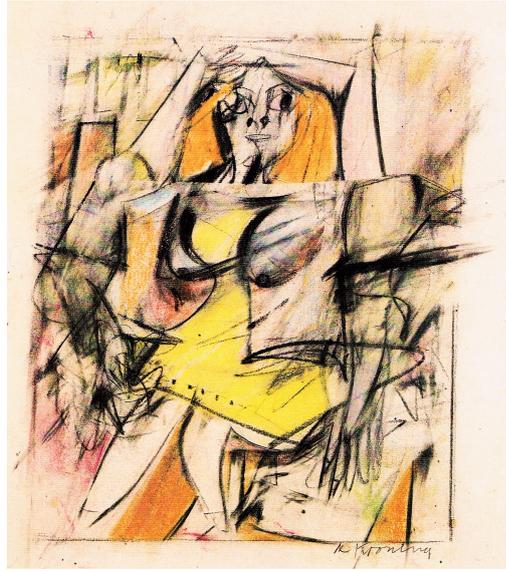


図3



図4

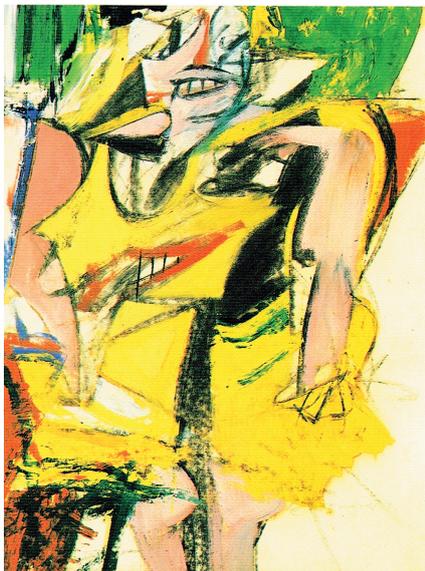


図5



図6



図7

いても、その対象物が何であるのかを、推測あるいは判別するための手がかりとして、画面に残されている。つまり、記号は画家のイメージの断片であるが、観者のために消されずに、意図的に残されている。したがって、記号は同一の対象物を、一定の形、色などで規定したフィギュアで表されなければならない。例えば、抽象絵画の中で表現される人体の記号は、軟体動物的にアンフォルメルになったフォルムの中に、目や口などを、それと分かる程度の小さな点や穴を描き込むことによって与えられる。この小さな手がかりによって、われわれは抽象的な景色の中に、人物の存在を認めることができるのである。

これがデ・クーニングが行う人体の記号化である。このような記号化は「黒と白の抽象シリーズ」の時代に始まり、1950年以降の『女シリーズ』の女性像に人体の記号化として継続されている。いいかえれば、『女シリーズ』における変形は、一定の法則に基づく記号化が確立していたから可能であったと言える。われわれの意識の中には、潜在

的に人体のイメージが記号としてある。前述のパリの《女》の場合のように、画面の上方にあるものは頭部であり、下方にあるものは脚部であると識別できるのは、われわれが子供の頃からの経験により、記号化された人体のイメージを自然のうちに持っているからである。異常なほど短く、胸部から脚が伸びているように思わせる腹部を、腹部であると認識させるのは、その部分が人体の腹部に位置するからである。それ故、《女》はそれ自体、人体の記号であると言える。

『女シリーズ』では、人体の解剖学的変形よりも、抽象絵画から受け継いだ記号化による変形が大きな意味を持つ。この記号化による変形は初期女性像にはない。したがって、初期女性像と『女シリーズ』の変形の仕方は異なるということになる。

『女シリーズ』において、デ・クーニングに記号化はさらに進んで、人物が持つ、さまざまな物や属性の記号化にまで発展する。それは、ある意味を持って記号化して表現

されている物を、再度記号化していることである。つまりある意味を持つ記号に変形が加えられ、メタ記号化されていることである。『女シリーズ』では、デ・クーニングが独自にメタ記号化したものとして、「冠」「剣」「聖痕」「正面性」の四つが認められる。次は、これらの記号が指し示しているものを考えたい。

3 記号が指し示すもの

記号の表現のされ方は非常に重要な点であるが、すべての記号について一様に述べることはできないため、個々の記号について説明したい。

① 冠

冠は『女シリーズ』の女性像のほぼすべての頭上に描かれている、共通した記号である。冠の記号は「頭上にあり、左右が反り返っている」という一定の法則に基づいている。頭の上にあることで、その物体は冠であると認められるが、左右の反り返りは冠のイメージを強めるためである。《女I》のように、上半身に着けた金属製の鎧のような物と組み合わされている場合もある。この女性の冠は左右の反り返りだけでなく、中央が尖っているため、兜のようにも見える。冠の記号が一度決められると、デ・クーニングはそれ以降の女性像では、記号をさらに変形（簡略化）して用いるようになる。イコノロジー的に冠は天上及び地上の統治権の象徴である。したがって、この記号もそのような意味を持つであろう。デ・クーニングの経歴を参考にすれば、『女シリーズ』の女性像の冠は、彼が自由の国アメリカに渡って見たニューヨークの「自由の女神」像の冠に由来するようである^v。ヨーロッパからニューヨークに入る際、必ず目にはいるのが自由の女神であるが、1926年にデ・クーニングはヴァージニア州ニューポート・ニューズからアメリカ上陸しているため、この時点では自由の女神を見ていない。しかし、その後船でニューヨーク港に到着していることから、ニューヨーク到着時に目にしたことは想像に難くない。

この女神像が強く印象に残っていたことと、デ・クーニングが女性を女神のように考え、崇高でモニュメンタルな意味を持たせるために冠を描いたといえるだろう。雑然としており、混沌とした社会とも考えられる世界が、女性像の背景として描かれている。そのような場所にあつて女性像は、その世界を正義に導き、浄化し、明るくする守護の女神のような存在なのであろう。

② 剣

剣の記号は「女性の手に持たせ、先端が鋭利で金属的な色彩」である。《女I》の女性は剣の他に、槍のような武器も持っている。E・パノフスキーの『イコノロジー研究』によれば、剣はユディトや多くの殉教者及び<正義><勇氣>などの美德を表現する際に、必ず加えられる名誉ある敬意の持物を意味する^{vi}。又、権威や法の執行の象徴でもある。さらに、剣を持つ肖像画は<正義><力>を示し、特に女性が持つことは<剛毅>を表す。したがって、これを当てはめると、『女シリーズ』の女性達が剣を持っているのは、彼女達が正義・力・剛毅などの美德をそなえた女

性であるということになる。

③ 聖痕

1953年(またはその前年)に完成した《女III》(1953年、油彩・木炭/カンヴァス、170.5×122.2cm、テヘラン現代美術館)【図6】の女性は、これまで述べたように冠を載せ、手には剣を持つが、そのうえ、他の女性像には見られない新しい記号を持っている。胸部に三つの赤い斑点がある。この点だけが赤く塗られており、血の跡のようである。これは十字架上のキリストが受けた傷を思わせ、極めて信仰が篤いことを示す聖痕と考えて良いだろう。十字架らしいものは描かれていないが、デ・クーニングはこの作品を単なる女性像ではなく、「現代の磔刑図」という意図で描いたことも考えられる。ここで思い起こされることは、デ・クーニングが敬虔なカトリック信者であるということである。実際、彼は1950年及び1960年代にも再度、十字架刑を主題とした素描を制作している。ここで冠と剣という一連のものを同時に考えると、『女シリーズ』の女性像で画家が表現しようとしたものは、現代社会の救世主なのではないだろうかと思える。

④ 正面性

「女」シリーズの女性像が、決まって、ほぼ真正面を向いて描かれていることは注目すべきことである。これは女性が右前又は左前を向いていた、初期女性像には見られなかった特徴である。正面から人体を描くということは人間の心像(イメージ)に基づくごく自然な方法である。『女シリーズ』の女性像を描く際に、デ・クーニングがモデルを置かずに、観念的に心像をもとにして描いていたことに、この正面性は起因するようである^{vii}。さらに、正面を向いて女性を描いた理由として、デ・クーニングが女性像に宗教的な意味、モニュメントとしての要素と同時に、英雄性、権力、威厳などを持たせたということも考えられるのではなかろうか。これらの女性たちの正面性は、宗教芸術で正面向きの人物像が多く描かれたことを想起させるものでもあろう。

4 まとめ

筆者はこれまでオランダ生まれの画家ウィレム・デ・クーニングが生きたアメリカ社会について何も述べなかった。彼が1926年にアメリカに密航したのは、ハリウッド映画に登場する世界を夢見たという、単純な動機からであったようである。1954年に《マリリン・モンロー》(1954年、油彩/カンヴァス、127×76.2cm、ニューヨーク州立大学ヌーベルジュ美術館)【図7】を描いたことも、その一端として考えられる。渡った当時、アメリカは経済的には好況の最中であつた。しかし、やがて1930年代の大恐慌の中で退廃の一途をたどることとなり、デ・クーニングは絶望感を味わう。そして第二次世界大戦をアメリカで経験する。それらが彼の芸術にどのような影響を及ぼしたかということは、本稿では問題にしないことにした。本稿はむしろ、彼が抽象絵画において独自の記号化を確立したことが、その後の『女シリーズ』にどのような関わりをもったかという、デ・クーニングの造形の中心問題に焦点を当て

たのである。

「自由の女神」とデ・クーニング自身の信仰心が、《女I》でいかに融合しているかという点も論じるべきだが、この次の機会に研究報告したい。

結論的に言えば、『女シリーズ』に特徴的に見られる四種類の記号－冠・剣・聖痕・正面性－は、「聖なる女神」としての女性像を表現しようという、純粋な造形として用いられた手段であるということである。冒頭でも述べたように、『女シリーズ』の女性像は、一般にその凶暴性と荒々しさばかりが問題にされがちである。その意味では、本稿は『女シリーズ』を新しい見方で考えたことになるはずである。

【註】

- ⁱ Thomas B.Hess; De Kooning Paints a Picture, "Art News"52, Mar.1953, pp.30~33.
- ⁱⁱ Willem de Kooning; The Renaissance and Order, "Trans/Formation", Vol.2, 1951.当時の重要な前衛機関誌であり、1950年のデ・クーニングの講演が収められている。1950年といえば、彼が《女I》を描き始めた年であり、『女シリーズ』を理解する上で、講演の内容を考えることは重要である。
- ⁱⁱⁱ Thomas B.Hess; <Willem de Kooning>, George Braziller, New York, 1959.
- ^{iv} Willem de Kooning; The Renaissance and Order, "Trans/Formation", Vol.2, 1951.
- ^v Harry F.Gaugh; <Willem de Kooning>, Abbeville Press, New York, 1983.
- ^{vi} エルヴィン・パノフスキー; 『イコノロジー研究』, 美術出版社, 1983.
- ^{vii} Harry F.Gaugh; <Willem de Kooning>, Abbeville Press, New York, 1983.

