

W. Kandinsky の抽象芸術の一考察
—色彩と形態による言語が担う構図としての役割—

A study of W. Kandinsky's abstract art
- Role of composition that language of form and color -

池田雅広・池田広子

要旨

W.カンディンスキーは、なぜあのような抽象絵画を描くようになったのか。彼の表現は、意図的に遠近法を排除し、明るく鮮やかな色調で、色の並びや濃淡の密度などによって大胆な平面で有機的な生命を感じさせるものである。有機的な生命を感じさせる形態とは、音楽から感じ取られる生命的要素とは別次元のものである。しかし、カンディンスキーは形態や色が本質的に備える要素を表現するため、音楽における表現を共感覚として形態表現にもちい、生命の躍動感をイメージさせる抽象的表現をおこなった。彼の1920年代から1940年代の作品を中心に、幾何学図形と色による構図について彼の作品から紐解き、抽象芸術表現における精神的なものが何であるのかを、カンディンスキーによる色彩言語と形態言語をもとに考察をおこなった。

キーワード: 精神の自律性 内的必然性 視野空間 画面空間 点、線、面

Keywords: mental autonomy internal necessity spatial vision screen space point・line・plane

1. はじめに

抽象絵画の先駆者として語られる W.カンディンスキーは、1910年代のはじめに自然の再現を放棄した抽象絵画を描き、第一次世界大戦のさなかにおいても多岐にわたる媒体でその活動を繰り広げ、近代美術を語る上で欠くことのできない先駆的な画家である。また、彼が提唱した色彩理論はバウハウスにおける教育への影響だけでなく、その思索と理論は、今日の芸術におけるアウラのコンテクストにおいても想起させるものがある。

彼の作品は各時代において、写実的表現から、後期印象主義、フォーヴィスムなどの影響を受けた表現主義的画風へと多彩に変化し、無調音楽との出会いによる非再現的な表現を経て、幾何学的な抽象へといたる。そして晩年で有機的かつ叙情的な抽象表現《コンポジションX》ⁱ⁾に著しく変貌を遂げている。本論では、無調音楽の影響による変化を遂げた作品《コンポジションVII》ⁱⁱ⁾と、色彩言語、形態言語をもちいる初期

幾何学的抽象期の作品《コンポジションⅧ》ⁱⁱⁱを対比させながら、その表現における色彩と形態の役割について解き明かす。

1912年に、『芸術における精神的なもの *Über das Geistige in der Kunst*』を出版し、そのなかで抽象絵画の美学的原理を音楽との関連性で述べている。この時期は実社会においても大きな転換をむかえた時代である。それは物理学などの諸科学や神智学などの思想の新たな展開によって、これまで信じてきた現象世界の不確かさが明らかになったためである。これはカンディンスキーに関わらず、当時の人々の生活、思考や精神に根本的に変化を与えたのである。そのため芸術分野においてもさまざまな試みがされ、カンディンスキーがフォーヴィスムや表現主義的画風の模索の過程の中で、現象世界から解放した自由な、精神の自律による自身の抽象表現を確立する萌芽をみることができる。彼が精神の自律性を前提とし、「内的必然性」と呼んだものは、画家の内面から沸き出る自由の原理の声なるイメージで、人間的な視野を超越した宇宙の秩序との響き合いである。

初期作品からも、彼の豊かな想像力と創作力は創出されているが、カンディンスキーの作品における集大成的作品といえる、《コンポジションⅥ》と《コンポジションⅦ》をはじめとしたコンポジションシリーズの作品は、他のどの時期にも見られない切実さを帯びた鮮烈な色彩と、躍動する形態に満ちた画面で、現代においても新鮮な驚きを与えている。これら作品での色彩と形態には、抽象表現の本質である純粋に絵画的な形態に即すことで、より真実性を鋭く捉えた現象世界の実現に向ける役割を意識していることが窺い知ることができる。この抽象表現における本質は、種々の媒体で芸術が表現される現代においても、少しも古びたところはない。

2. W.カンディンスキー

ワッシリー・カンディンスキー (Wassily Kandinsky : 1866-1944) は、茶の商人である父ワシリー・シルヴェストロヴィッチと母リディアの子として、1866年12月4日にモスクワで生まれる。25歳のときにモスクワ大学を卒業するとともに、法学の国家試験に合格し、モスクワ大学法学部の助手となる。30歳になりドルパート大学に招聘されるが、モスクワで開催された印象派美術展で、モネの『積みわら』を鑑賞し強い衝撃を受けたことで、絵画に専念するために職を辞退し、ミュンヘンに移住してA.アズベの画塾で絵の勉強を始め、芸術家としての経歴を開始させる。

35歳で、R.ニクツキー(Rolf Niczky)、W.ヘッカー(Waldemar Hecker)、G.フライターク(Gustav Freytag)、W.フュスゲン(Wilhelm Hüsgen)と共に、芸術家グループ「ファランクス (Phalanx)」を創設し、当時の社会や芸術の状態に対して、芸術手段をもって働きかけるとともに、子弟育成にも努めたが、38歳で「ファランクス」を離脱し、

翌年ドイツ芸術家同盟に加入する。43歳でガブリエレ・ミュンター (Gabriele Münter)、A.v ヤウレンスキー (Alexej von Jawlensky)、M.v ヴェレフキン (Marianne von Werefkin)、A.エルプスレー (Adolf Erbsl & oumlh)、A.カノルト (Alexander Kanoldt)、A.クビーン (Alfred Kubin)らとともに「ミュンヘン新美術家協会」設立し、即興シリーズの制作を開始し、翌年からはコンポジションシリーズの制作を開始する。

1912年の46歳のときに、著書『芸術における精神的なもの』を発行するとともに、フランツ・マルク (Franz Marc) とともに総合的な芸術年刊誌『青騎士』を刊行する。1919年3月に W.グロピウス (Walter Adolph Georg Gropius) が国立バウハウス・ワイマールの校長に就任しバウハウスが開校される。1922年からカンディンスキーもバウハウスで教鞭をとり、1926年にはバウハウス叢書第9巻として『点と線から面へ』を刊行する。そのあいだにバウハウスは閉鎖と移転を繰り返し、最終的にベルリンに移転し、カンディンスキーの他にミース (Ludwig Mies van der Rohe) ら6人の教授によって私立学校として存続を図るが、最終的に1933年にナチスの圧力によりバウハウスは閉鎖される。

73歳のときに、最後のコンポジション《コンポジションX》を完成させ「抽象美術と具体美術展」に出品し、フランス国籍も取得する。しかし翌年のドイツによるフランス侵攻に伴い疎開し、1944年12月13日にフランス郊外のヌイイ・シュル・セーヌにて享年78歳でその生涯を閉じる。

3. 抽象表現と抽象絵画

抽象表現は、対象として具体的な自然や物を描かず、現実の再現として写実をおこなわない表現である。ほかにビジュアルデザインや漫画表現などの特定の対象物を表現する際に、具体的な物や情景を簡素化し変形させ、デフォルメすることで形を描き、元は何であったのかイメージさせる表現方法も抽象表現である。

しかし、抽象化された形態をもつ表現作品においては、何をもって抽象とするかは、主観に依存する要因が強く、客観的な判断は難しい。漫画における形態のデフォルメした表現やピクトグラムなども抽象表現といえるが、これらのものを芸術的な抽象表現ととらえることが少ないのは、個々の表現媒体そのものに、すでに抽象とは別の価値や意味を決定づける要素が多く含まれているためと考えられる。

本論における抽象表現は、作品世界を純然たる造形要素の「点、線、面」による幾何学図形によって描き、自律した作品世界を表現することで現実に依拠することのない表現のことである。これは、抽象表現が現実の事物を描写する役割から解放することを意味し、画家の想像性と知性によって色と形を選択し、自身の思考や思想を形象という媒体を使用して反映させているといえる。そのため、画家の内部にある知を反

映されたものとして描かれた形象は、そのフォルム自体が表現力をもった造形要素として存在するものである。

抽象表現を表す際の言葉として、叙情的抽象（熱い抽象）と幾何学的抽象（冷たい抽象）がある。俗にカンディンスキーの抽象表現は、熱い抽象といわれ、色彩や線の表現力を活かし、動きのある構図や有機的な形によって非具象的で不規則な形態の表現を追求し、様々な色彩が画面全体に展開され、感情や精神的な叙情を表現した有機的・表現主義的な特徴がある。それとは逆に冷たい抽象といわれるのがモンドリアンの表現であり、水平線と垂直線、白黒と三原色による幾何学的な形態表現による構成で純粋な調和と現実を追求した造形表現で、主知的であり無機的なことが特徴である。

抽象絵画には、主に「ドイツ表現主義」と「キュビズム」からの2つの流れがある。まず、それ以前の抽象的な表現として、マティス(Henri Matisse)を始めとするフォーヴィスムの画家たちによる、視覚から得る現実の世界とは関係ない現実からかけ離れた色彩で表現された作品に、色彩における抽象を見ることができる。またピカソ(Pablo Picasso)やブラック(Georges Braque)によるキュビズムでは、実際に描く対象であるモチーフの解体と再構成を通して、形に対する抽象の片鱗を窺い知ることができる。フォーヴィスム、キュビズムの作品によって、現実世界の具体的な色や形が画面から消失し、現実の視覚情報に隷属しない自律した世界が作り出され、それを更に推し進めることで「色」、「形」を自由に用いて、非対象、非具象の抽象表現による絵画が描かれるようになったのである。

「ドイツ表現主義」からの流れをもつものには、カンディンスキーやF.マルクなどの作品があり、抽象的でありながら、有機的な形態を感じさせる特徴がある。次に「キュビズム」の流れとして、ドローネー(Robert Delaunay)、F.ピカビア(Francis Picabia)の抽象作品から、その後のモンドリアンら「デ・スタイル」のメンバーの作品からその流れを見ることができ、特徴として無機的要素を画面で展開している。

抽象絵画には上述のような分類と流れがあるが、1930年代の抽象絵画運動である「抽象＝創造(Abstraction・Creation)」に、カンディンスキーとモンドリアンはそれぞれ加わっており、互いに影響を与え合いながら、時として合流することもあったため、この二つの流れは厳密には独立しているわけではない。また抽象的な表現をとっている作品は、先述の漫画やビジュアルデザインなどもあり、当然、現代美術の世界にも多く存在する。そのためフォーヴィスム、キュビズムの作品を含めるか否かなど、何をもちいて抽象絵画とするかには色々な見解がある。が、表現方法や思想、美術史における系譜から、第二次大戦前のカンディンスキーやモンドリアンらの作品群がその代表といえるものである。

4. 作品と理論の変遷

カンディンスキーは、モネの作品《積みわら》^{iv}を鑑賞し、色彩の表現と無対象絵画の可能性を確信し、具体的な対象を描かない抽象絵画を模索し、造形的要素である色と形による現実を再現しない抽象絵画を生み出した。そのモネの《積みわら》には、いろいろなバリエーションがあり、畑にわらを積み上げたごく普通の風景画であるが、それぞれが異なる情景として、積み上げたわらの形態と色彩で表現されている。印象派の作品は、具象表現であることが鑑賞者に理解できる範囲で形態表現をおこなっているが、その画面における表現は色彩表現によって主題の強調をしているため、写実性が高いものではない。そのため《積みわら》における対象物の外形は簡素であり、三角、四角、線といった幾何学図形として捉えることもでき、幾何学形態をもちいた抽象絵画のようにも見える。しかし、この解釈は印象派における表現特徴や、それ以降の画家やカンディンスキーと同時期の画家の作品を年代で追うことで、誤解釈であることがわかるが、非常に興味深いものでもある。

カンディンスキーの抽象表現の成立には、1911年のA.シェーンベルク (Arnold Schönberg) による演奏会での《3つのピアノ曲Op.11》との出会いが大きく影響している。古典的な和声を崩したこのピアノ曲は、調性をほぼ完全に放棄し、無調音楽という方法で調性に代わる方法論を模索し、後に12音音楽を確立するシェーンベルクによる無調音楽の萌芽が示された曲である。カンディンスキーは、この曲が絵画における新しい表現の方向であり、自身の目指す方向性と同じであると共感の意を示し、《印象Ⅲ》^vという作品にして、即興とは内的衝動の無意識の表現であると述べている。また彼は、横倒しの状態の作品を見た際に、今までに見たことのない「神秘的な輝きに満ちた美しさ」を感じたが、自身の作品《青騎士》^{vi}であると分かった瞬間に「神秘的な輝き」と「美しさ」が失われ、馬の形状だけが意識から消えてなくなった経験から、真の美しさを表現するために対象を排除する方法について探究することになる。

カンディンスキーは、1912年に刊行した『芸術における精神的なもの』の中で、絵画を構成するものを「印象 impression」、「即興 improvisation」、「構成 composition」という語で具象的なものから抽象的なものへの過程について段階的に述べている。それは、はじめに印象では、風景などの外的自然の直接的な印象であり、まだ外面要素を残している。つぎに即興で、具体的な風景などの外面要素は失い、即時的で自由度の高い抽象的な形態と色による精神的内面の強い印象の表現となる。最後に構成によって、即興的な形態がより有機的な生命体として十分に練り上げたときに、現実世界から完全に離脱した精神の高みになるとしている。

これらの経験と思考の変遷による理論を踏まえた最初の抽象絵画が、《コンポジションⅧ》である。対象物が何かを特定する具体的な形は描かずに、水彩による透明表

現を効果的に生かし、配色や繊細な線の色合いによって、規律と躍動とともに生命感を感じさせ、新たな表現領域である非対象絵画として成立させているのがわかる。

このことを踏まえてカンディンスキーの抽象絵画における段階的表現の理論をまとめると、1)「印象 impression」は、色や形といった眼に見える要素で、心が対象から直接的に感じ忘れることのない要素について、それぞれが持つ固有の印象による精神的な内面の表現である。2)「即興 improvisation」は、知覚を優先した内的衝動として、形態にとらわれない音楽のように直接感覚に訴える方法で、色彩を音のように扱う無意識的表現である。3)「構成 composition」は、創作するイメージの「内的必然性」を追求することによって、画家自身の内面から湧き出てくるイメージを純粋な造形要素のみで表現できるように昇華させる内的追求活動による表現といえる。

5. 叙情的抽象と幾何学的抽象の比較

カンディンスキーは、1922年にバウハウスで教鞭をとるためドイツに移り住み、そのころから作品が叙情的抽象から幾何学的抽象へと表現が変わっていった。これはバウハウスで働きながら、構成主義的な構図を体系化し洗練することで、多くの幾何学的な図案を立案したためである。幾何学図形は、この時期の作品において必要不可欠なものであり、代表的作品もこの時期に多く制作している。この時期の作品《コンポジションⅧ》は、点、線、面による幾何学図形だけで構成されており、画面の色彩と形態の位置関係による全体の構図から、躍動的なリズムや旋律が透明度の高い冷たい響きとして感じられる作品である。これより前の《コンポジションⅦ》では、タブローをパレットにして描いたようであり、ともすると有象無象になりそうな色の組み合わせを、沈静と激情を感じさせる色彩のコンビネーションによって成立させている。が、形態と色彩の各々の要素関係には規律を感じることはそれほどないといえる。

そもそもリズムとは、時間軸上に人間が知覚できる2つの点を並べて置いたときにできる2点間の距離が、時間による長さとして感じるため、その点によってできた距離を規律的に順次並べたものがリズムの概念である。そのため《コンポジションⅧ》でも、形態の配置関係から「2点間の距離=長さ」の要素が生まれ、計算された形態配置の画面構成によって規律のあるリズムが感じられる。色彩と形態によって、音楽的表現要素の再現がみごとに成功し、絵画作品において音の要素を感じることもできる共感覚作品として成立している。

そこでコンポジションシリーズ中の、叙情的抽象の《コンポジションⅦ》と幾何学的抽象の《コンポジションⅧ》における表現特徴についての違いを比較する。まず各作品から感じられる特徴は、《コンポジションⅦ》では、様々な色を組み合わせによる

強烈で鮮明な色彩表現である。つづいて《コンポジションⅧ》は、点、直線、弧線、円、三角形などの幾何学図形の、計算し尽された配置による全体の調和である。

《コンポジションⅦ》と《コンポジションⅧ》の特徴を用語として抜き出すと、《コンポジションⅦ》は色彩による「混沌、表現、感情、動的、熱」で、《コンポジションⅧ》は形態による「調和、構築、理知、静的、冷」となる。そのため、この2作品は色彩、形態の各々が、言語としての意味を含有しており、カンディンスキーの考える色彩言語と形態言語が見事に反映された作品となっている。では次の作品である《コンポジションⅨ》^{vii}の特徴をみると、《コンポジションⅦ》と《コンポジションⅧ》の特徴をただ単に統合するのではなく、《コンポジションⅧ》の特徴である形態の内容について色彩表現で補完させることで、特徴の統合をおこなっている。

6. おわりに

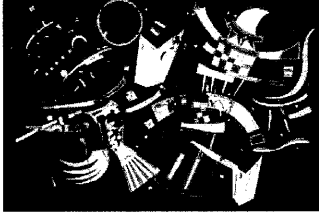
カンディンスキーによる色彩と形態についての思索は、色彩理論、諸科学や音楽、舞踏などの多様な芸術の要素を交えながら、作品へ適用しているため幅広い内容を含んでいる。本論では叙情的抽象の《コンポジションⅦ》と幾何学的抽象の《コンポジションⅧ》の表現特徴を対比することで、幾何学図形と色彩の要素がどのような特徴を表出し、全体的印象形成において作品に働いているかについて論じた。

カンディンスキー作品の画題には、「即興 improvisation」か「構成 composition」のいずれかの語に数字を付したものが多くある。これは、作品そのものが抽象に至る過程の理論を裏付けるための実験であったためといえる。彼は、その経歴からも生まれながらにしての画家という類ではなく、理論家や研究者である。彼の理論においても、作品と対峙した際の鑑賞者における精神活動は、作品そのものが備える内的必然性と、形態そのものが備える内的必然性とは等しくはないといえる。これは鑑賞行為における精神活動が、G.バシュラール (Gaston Bachelard) がいう形式的想像力と物質的想像力のどちらを主としておこなわれているかによって、見解が変わるということと同義的な効果によるためといえる。しかし、彼の色彩と形態による、無意識のうちに精神の内部から即興的に考え抜かれたイメージと、内面的な感動を呼び起こす画面構成は、まさに鑑賞者に語りかける言語のように作品において鑑賞者に作用し、通常の言語そのものから派生されるイメージと同様の働きをそなえている。そのため、イメージから言語へ、その言語からイメージへというように、通常の言語から感じられるイメージよりも、第一段階から視覚的イメージがあるため、まさに彼のいう、「真の絵画はどれも例外なく詩である」という考えの再現であり、色彩と形態が、本来作用する際の必然を超え、言語的な作用をすることにより、作品に神秘的要素を与え、鑑賞者に作品、色彩、形態、それぞれが独立した精神的創造を働かせているのである。

《参考文献》

1. W・カンディンスキー(著),西田秀穂(訳),『抽象芸術論—芸術における精神的なもの』,美術出版社,1958
2. W・カンディンスキー(著),西田秀穂(訳),『点・線・面—抽象芸術の基礎』,美術出版社,1959
3. W・カンディンスキー(著),H・K・レーテル(編),J・K・ベンジャミン(編),西田秀穂(訳),有川治男(訳)
『カンディンスキー全油彩総目録〈1〉 1900-1915』,岩波書店,1987
4. W・カンディンスキー(著),H・K・レーテル(編),J・K・ベンジャミン(編),西田秀穂(訳),有川治男(訳)
『カンディンスキー全油彩総目録〈2〉 1916-1944』,岩波書店,1989

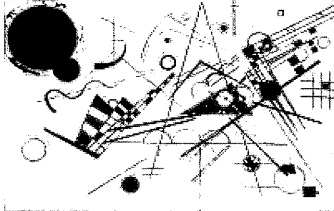
i Composition X, 1939. Oil on canvas. 130×195 cm. Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Dusseldorf



ii Composition VII, 1913. Oil on canvas. 200×300 cm. Tretyakov Gallery, Moscow



iii Composition VIII, 1923. Oil on canvas. 140×201 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York



iv Haystack at the Sunset near Giverny, 1891. Oil on canvas. 73×92cm. Museum of Fine Arts, Boston



v Impression III (Concert), 1911. Oil on canvas. 77.5×100 cm. Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Germany



vi Der Blaue Reiter (the blue rider), 1903. Oil on canvas. 55×65 cm. Private collection, Zurich



vii Composition IX, 1936. Oil on canvas. 113.5×195 cm. Musee National d' Art Moderne, Paris

