

Title

イリヤ・カバコフの「白」

Name

河村彩

幼い頃、僕はクローゼットの中に長い間こもっていたものだ。そこでは誰も僕を邪魔したりしなかった。板の向こうから聞こえてくる音に耳を澄ませば、部屋の中でおこっていることも全てわかった。

僕はその中で想像を巡らせた——僕がクローゼットから出て、街の上、大地の上に舞いあがって、空へ消えていく様子を。僕はあんまり長くクローゼットにいたので、扉を開けても、光が眩しくて何も見えないほどだった。¹

これは、イリヤ・カバコフの作品《クローゼットのプリマコフ》(1971-72)冒頭にある、主人公プリマコフの語りである。《クローゼットのプリマコフ》は絵画と物語を融合させた美術作品であり、紙芝居のような形式で作られている【図1】。最初は黒い画面が続き、プリマコフが暗いクローゼットの中で耳を澄ませている。父が帰ってきても、客が来ても、強い風が吹いても、プリマコフの目に映るのは真っ黒な暗闇である。

あるときプリマコフは勇気を出してクローゼットの扉を開ける。扉の隙間から部屋が見え、扉を開くと部屋全体が見え、さらにアパートの中庭が見え、アパートの建物がある通りが見え、プリマコフ一家が暮らす町全体が見え、眼下に街が広がり、街のある州全体が広がっていく。ついに街はただの大地となり、プリマコフは空、そしてエーテルの中へと突入する。もはやプリマコフの目に映るものは全て真っ白であり、一枚の紙芝居の場面全体が余白となる。プリマコフは自分の殻を抜け出し、日の光に当たる街に出てみたものの、あまりの高みに上り詰めたために、光が強すぎ、街は遠すぎて結局何も見ることはできなかった。最後にプリマコフ自身は宇宙に輝く無数の星の一つになってしまったのだろうか。

この作品が制作されたのは1970年代のモスクワである。当時のソヴィエトでは芸術家協会によって創作活動が



図1 《クローゼットのプリマコフ》1971-72、出典：Илья и Эмилия Кабаковы В будущее возьмут не всех. под ред. Джулиет Бингэм. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018.

統制されていたため、美術作品を自由に制作し、展示することは困難だった。だが当然そのような状況に満足できない芸術家たちは大勢いた。彼らは地下や屋根裏部屋にアトリエを構え、友人の芸術家たちや家族を招いて自作の展覧会を行い、お茶を飲みながらお互いに作品を批評し合った。カバコフも絵本の挿絵描きを本業とする、そのような「地下」の芸術家の一人だった。おそらく《クローゼットのプリマコフ》の紙芝居の形式は、挿絵の経験から思いついたのであろう。緻密なイラストと物語やセリフに用いられる端正な手書きの文字にはカバコフの挿絵画家としての経験が活かされている。

《クローゼットのプリマコフ》が制作された当時、アトリエに集まった友人の芸術家たちの前で絵画を一枚ずつイーゼルに立てかけながら、カバコフ自身がストーリーを朗読するという形で発表された。現代美術を見なれたわれわれは、これを一種のパフォーマンス形式の美術として捉えてしまいがちだ。だが、ソヴィエトという西側とは全く違った美術制度を持つ国では、誰もそのような意識は持っていなかった。それはいつもの仲間内のサロンでの集まりの一つだった。朗読が終わると、作品の中の白い画面に注目した参加者たちが、白い光の解釈を巡ってさまざまな自説を披露し、議論し合ったという。

たとえば、カバコフのアトリエの常連の一人であった美術批評家のボリス・グロイスは、《クローゼットのプリマコフ》を含む「十の人物」シリーズに現れる「純粋な紙の白さ」を「死の象徴化」として解釈している²。ただしプリマコフがどうなってしまったか、白が何を意味するかをカバコフは作品の中では語っていない。そのために《クローゼットのプリマコフ》の余白は見る者に想像することを促し、さまざまな解釈を引き寄せるのである。

後にカバコフは1970年代当時の自分の作品では超越的な世界の印として白が現れており、白く塗られた画面を、「何らかの永遠の超越的な遠方からやってくる光に照らされ、それを反映させるスクリーン」として捉えていたと語っている³。社会主義のソヴィエトでは民衆のアヘンである宗教は好ましくないものとされていたが、それゆえ地下の芸術家たちの中には禁じられた宗教思想に強く惹きつけられた者が多かった。芸術はすべて社会主義のプロパガンダに役立つべきとされた国で、芸術家が芸術作品そのものの純粋な存在意義を密かに擁護し続けるのも当然である。彼らにとっては宗教あるいは有用性とはかけ離れた「超越的な」発想が作品を制作する上での支えとなっていたのである。当時のカバコフにとって「白」は形而上学的な思考が現れ出たものであった。

その後ソヴィエトは崩壊し、国外へと拠点を移したカバコフは、世界的な現代美術家として注目を集めることになる。1999年には日本の水戸芸術館現代美術センターでカバコフによる大規模な展覧会「シャルル・ローゼンタールの人生と創作」が開催される。この展示のために制作された絵画の多くに余白が登場し、あたかも《クローゼットのプリマコフ》で登場した「白」がさまざまな意味を担いながら、さらに展開されているように思われる。

この展覧会のタイトルのシャルル・ローゼンタールはカバコフが作り上げた架空の画家である。革命期のソヴィエトで青春時代を過ごし、当時興隆した前衛的な抽象画に傾倒するものの、その手法に疑念を抱き、パリに移住して1933年に不慮の事故で亡くなるという人生を送った、という設定となっている。カバコフはローゼンタールの創作と人生をたどる展覧会そのものを一つの「作品」として制作した。この架空の画家の展覧会というコンセプトは、カバコフがアーティストとして名声を得るきっかけとなった、フィクションとしての生活や現実を鑑賞者に追体験させる大規模な空間作品「トータル・インスタレーション」の形式をとっている。

シャルル・ローゼンタールが描いた作品の一つとして制作された3枚の絵画《8つのスプレマチズム理論への補足》では、かなり目立つ白い余白が画面上に広い面積を占め、その上に小さな色面や人物や風景のイラストが描かれている【図2】。カバコフが生み出したローゼンタールは、1898年にロシアに生まれ、有名なヴィテブスクの美術学校で学び、ロシア・アヴァンギャルド最大の巨匠マレーヴィチの薫陶を受けたという設定である。マレーヴィチは抽象画の創始者の一人であり、画面上に色とりどりの色面が浮遊し、運動、飛行、消滅といった静と動の感覚



図2 「シャルル・ローゼンタールの人生と創作」より《8つのシュプレマチズム理論への補足》
出典：『シャルル・ローゼンタールの人生と創造』水戸芸術館現代美術センター展覧会資料第44号、1999年。

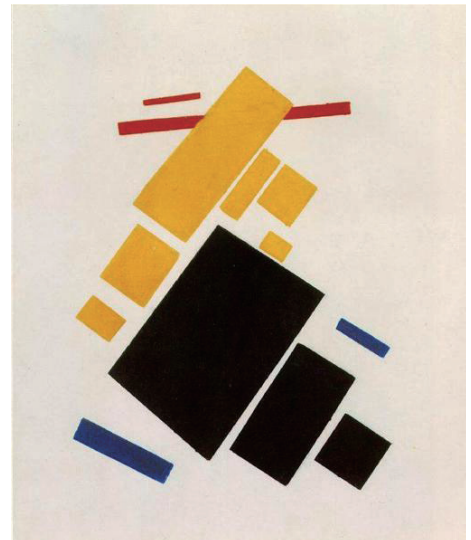


図3 カジミール・マレーヴィチ《シュプレマチズム 飛行する飛行機》1915、58,1 × 48,1cm、
ニューヨーク近代美術館、ニューヨーク

を見る者に与えるシュプレマチズム絵画を考案した【図3】。ローゼンタール作とされる《8つのシュプレマチズム理論への補足》がシュプレマチズムに倣っていることは明らかである。だがマレーヴィチと決定的に違うのは、幾何学的な色面に混じって、運河や街の風景、語り合う人々といった具象的な絵画が挿入されている点だ。

マレーヴィチはセザンヌ主義やキュビズムといった西欧の近代絵画を自分なりに解釈しながら、目の前にあるものを忠実に描く伝統的な写実主義を克服した。そして基本的な形態と色彩のみで描かれる抽象画を絵画の到達点とした。一方ローゼンタールは、マレーヴィチの絵画の進化を無視して、モダニズム絵画によって否定された具象をシュプレマチズムの理論を補完するものとして自分の絵画の中に挿入している。カバコフは、過去を全て否定するアヴァンギャルドに対して懐疑的であり、具象画を捨てられなかった人物としてローゼンタールを描いている。つまりローゼンタールは、過去を破壊せず、むしろ過去の遺産を保持しながら新しい手法を導入するという、あり得たかもしれないオルタナティブなモダニズムの画家として設定されているのだ。

ここでもう少しソヴィエトの美術史を見てみよう。抽象画が全盛期を迎えたのは1910年から1920年頃である。その後、イーゼル絵画を廃棄し、社会主義社会の建設に役立つ実用的な事物の制作が主張され、マレーヴィチが切り開いた抽象画の幾何学形態や躍動的な画面構成は、プロパガンダポスターの手法へと応用される。その後1930年代になると、経済発展を成し遂げたソヴィエトの明るい生活を写実的に描き出す社会主義リアリズムが公式な芸術様式とされた。マレーヴィチもまた1930年代には農民の肖像を描き、ふたたび具象的な人物像へと回帰する。

ローゼンタールの人生もまたこのロシア・ソヴィエト美術史の流れと交差する。ローゼンタールは1922年にパリへと移住したという設定になっている。この年は実際に多くのソヴィエトの芸術家や知識人が国外へと亡命した。ところが、ローゼンタールは同時代の前衛的なフランスの美術には見向きもせず、彼が傾倒するのは前世紀のアカデミーの画家ジェリコーである。亡命後もローゼンタールは絵画を描き続けるが、公園でくつろぐ市民、療養所で眠る児童、新しい計画を相談するエンジニアたち、パイロット、工場で働く女性たちなど、まるでソヴィエトの光景とみまがうばかりのテーマを選択し、社会主義リアリズムと同じ写実的な様式でそれらを描いている。

ここで注意しておくべきことは、ローゼンタールは1933年にパリで交通事故により亡くなっているという設定である。ソヴィエトでは1932年の党の決議によってあらゆる文化団体が解散させられ、1934年にソヴィエト作家同盟の大会で社会主義リアリズムが公式の芸術様式として採択される。つまり、歴史的には社会主義リアリズム

が興隆するのはローゼンタールの死後なのである。このことから考えると、ローゼンタールは《8つのスプレマチズム理論への補足》に挿入された具象において、過去の遺産を保持していると同時に、未来の社会主義リアリズムを先取りしてもいるのである。この点から考えると《8つのスプレマチズム理論への補足》の画面の上に広がる余白は、過去の具象あるいは未来のリアリズムと、同時代のモダニズムという、それぞれ異なった手法で描かれた絵画を並置することを可能にする土台となっていることがわかる。つまりカバコフは、ポストモダニズム的な視点から、あらゆる時代の絵画を等価に比較評価することを可能にする支持体として、この絵画の余白を設定しているのである。



図4 「シャルル・ローゼンタールの人生と創作」より《新しい計画を協議する（1930）》

出典：『シャルル・ローゼンタールの人生と創造』水戸芸術館現代美術センター 展覧会資料第44号、1999年。

さらに「シャルル・ローゼンタールの人生と創作」では、別の余白が現れる。これらの白はあたかも《クローゼットのプリマコフ》の最後の白い画面がさらに探求され、ソヴィエト崩壊後の地点から総括されているかのようだ。ローゼンタールがパリ移住後に描いた絵画には白い空白が光のように現れる【図4】。最初は慎ましやかに隅の方に余白が登場するが、次第に白い光は中心部に位置を占めるようになり、絵画のハイライトの部分を覆い隠す。

通常展覧会では企画者が展示作品や作家について解説を行うが、カバコフはトータル・インスタレーション「シャルル・ローゼンタールの人生と創作」の中の「解説」も自ら手がけている。それによると、ローゼンタールの作品は美術におけるいくつかの問題提起をおこなっているが、その一つが「完全さと不完全さ」の問題であるという。どこまで描いたらその絵画は完成となるのかというのは画家を悩ませ続ける問題であるが、ローゼンタールも描けば描くほど「白」が重要なものに思えることに悩んでいた。彼は余白を塗りつぶして完成に近づけば近づくほど、未完の部分の余白が強度を持って抵抗することを感じていた。カバコフは「解説」で次のように書いている。「彼の絵の完全さと不完全さは、絵を見る者をこのプロセスに巻き込み、どんどん新しい連想と脈絡を発見し、これを分類し、意外な解答を見出すように刺激する」⁴。カバコフ自身がかつて《クローゼットのプリマコフ》の画面のひとつを余白にしたことで議論を引き起こしたことを経験しているが、「シャルル・ローゼンタールの人生と創作」においては、余白を「完全さと不完全さ」の問題に結びつけることで、これまで専門家たちによって盛んに論じられてきた美術における一般的な問題として提示しているのである。

さて、ここからはカバコフ自身は言及していないことになるのだが、この「白」を抽象そのものの象徴、ひいては20世紀の美術のモダニズムを発展させた資本主義圏＝「西側」の象徴と解釈することも可能である。カバコフはローゼンタールに次のように語らせる。「カンヴァスの内部にある〈白〉を抑え込むことができない……。それはカンヴァスの奥から白い光となって私に押し寄せ、私が苦心して描いた、あれほど長い時間をかけて、あれほど辛抱強く仕上げた写実的な絵を、酸のように腐食させる……」⁵。フランスの印象派に始まり、第二次世界大戦後はアメリカへと中心を移した19世紀末から20世紀にかけての美術史は、抽象画の勝利の歴史でもあった。一方ローゼンタールは、最先端の抽象画スプレマチズムに物足りなさを感じて具象へと引き戻されるものの、どんなに具象画の腕を磨いても満足できずに抽象的な「白」に取り憑かれる。ローゼンタールは、具象から抽象へと進化する単

線的な 20 世紀の美術史をたどることができず、抽象画と具象画の間を行き来する、オルタナティブな画家として提示されているのだ。

ローゼンタールがさまようのは、抽象と具象の間だけではない。アメリカでは 1950 年代に美術史上の達成として抽象表現主義が隆盛を極めるが、中東欧や中国といった東ブロックの国々では、社会主義のイデオロギーを反映したリアリズム絵画が制作されつづけた。したがって、西側に亡命しながらもリアリズム絵画を描き続けたローゼンタールは、東と西の間をもまたさまよっているのである。「シャルル・ローゼンタールの人生と創作」展の最後の展示室では、一連の真っ白な画面を持つキャンバスがかけられている【図 5】。近づいて見ると、これらの絵画には希望に満ちたソヴィエトの人々の姿がうっすらと鉛筆で下書きされている。これらの絵画は、「白」に悩まされてローゼンタールが完成させることのできなかった写実的な絵画として展示されているが、離れてみると画面一面白で塗られているようにも見え、皮肉にも、戦後アメリカの抽象画家たちによって盛んに描かれたカラーフィールド・ペインティングそっくりなのである。

ロシアは常にヨーロッパという「西側(ザーパド)」の他者として自らを位置付けてきた。ロシアの知識人たちは、ロシアがヨーロッパの一員ではないことにコンプレックスを抱くと同時にそれをアイデンティティともみなし、たびたびヨーロッパへの憧れを吐露しながらもそれとは異なるロシアの独自性を主張してきた。カバコフもまたモスクワの地下芸術家時代は「西側」の芸術の自由に憧れたが、いざ国外に出てみると、資本主義のルールにがんじがらめになり、西側の美術も決して自由ではないことを痛感した。実際にカバコフはさまざまなテキストの中でさかんに「西側(ザーパド)」について語っている。彼はヨーロッパとの関係からロシアについて思索をめぐらせた伝統的なロシア知識人の正当な後継者、いわば冷戦時代のインテリゲンツィアなのである。

20 世紀の美術のモダニズムは、社会主義革命に呼応したロシア・アヴァンギャルドの運動において一時期頂点を迎え、冷戦期にはアメリカがその覇権を握った。カバコフはモダニズム美術と 20 世紀の運命を重ね合わせながら自分の作品に投影し、あり得たかもしれない別の歴史を思考実験によって考察し続けている。そして彼の作品における既存の美術作品の枠組み覆すような形式の新しさ、繊細でユーモラスな作風に潜む毒とナンセンスは、東と西を経験した相対的な視点に基づいて生み出されたものである。そのようなカバコフ作品に現れた「白」の背後に「西側」があるとすれば、それは希望であると同時に絶望としての死や消滅でもあり、それら両方を経験した後に訪れる虚無をも表していると言えるだろう。

さらに 2004 年の一連の絵画作品《雪の下で》ではまた別の「白」が現れる【図 6】。これら



図 5 「シャルル・ローゼンタールの人生と創作」展示室風景

出典：『シャルル・ローゼンタールの人生と創作』水戸芸術館現代美術センター展覧会資料第 44 号、1999 年。



図 6 《雪の下で #2》2004、出典：Илья и Эмилия Кабаковы В будущее возьмут не всех. под ред. Джулиет Бингэм. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018.

の絵画では画面全体に深く雪が積もった地面が描かれているが、雪にはいくつかの隙間があり、そこには地下鉄、軍事パレード、談笑する人々などソヴィエト時代の光景が描かれている。この画面全体に広がる余白は、『クローゼットのプリマコフ』や「シャルル・ローゼンタールの人生と創作」における絵画と明らかに共通性を持っている。《雪の下で》の白の背後にも「西側」が存在するとするならば、この作品はソヴィエト崩壊後に資本主義に覆われたロシア、あるいは国外移住後にすっかり西側に染まったカバコフの意識を反映していると考えてよいだろう。

実際にグロイスとのこの作品をめぐる対話においてカバコフは、「つまり、雪は現実をむしろ覆い隠す、ある記憶の層のメタファーじゃないのか？」というグロイスの問いかけに対し、「もちろん」と応答している⁶。《雪の下で》の余白は現実をつかま覆い隠し、ソヴィエト時代へのノスタルジーを掻き立てる。ノスタルジーは過去を現実以上に美しく良きものとして感じさせる。ここで雪の間に見え隠れするソヴィエトの光景は、統制された国家に似つかわしくない、印象派を思わせる大らかなタッチと明るいトーンで描かれている。崩壊後10年以上が経過してから思い出すソヴィエトは、カバコフにとってはもはや恐怖の対象ではなく、人生の思い出の一つとなったのだ。

ただし《雪の下で》の余白はこれまでの作品とは異なり、抽象的な「白」ではなく雪という具体的な形象をとっている。したがって、これまでの「西側」を象徴する「白」とは真逆に、ここでは寒さの厳しいロシアの象徴として雪を読むことも可能である。

カバコフとグロイスの二人は対話の中で、この作品が「雪解け」を想起させると指摘している。「雪解け」とは1956年のフルシチョフによるスターリン批判後に訪れた、東西冷戦が一時的に緩和し、芸術の自由が回復した時期を指す。しかし暖かな時期は永遠ではなく、ロシアは冬になると再び雪に覆われることをカバコフはグロイスに語る。「短いフルシチョフの雪解けは終わり、あたかも生活が凍りついたかのように、絶え間なく雪に覆われた完全な凍結が始まったんだ。そしてみんなこの冬の気候のような状況の中で生きることに順応してしまった。〔……〕ロシアが生きるためには、ロシアを常に凍らせなければならない。ロシアの歴史において氷が溶けるときは常に、革命、腐敗、そしてさまざまな説明不可能な破壊行為の形をとっている。〔……〕ロシアの平野は大地としてではなく、むしろ永遠の白い覆いとして知覚されるんだ」⁷。ロシアでは3月になると、雪が溶けて道がぬかるみ、それまで氷の下に隠れていたゴミや犬のフンが現れ、屋根の上で氷になった雪の塊が滑り落ちてくる。暖かい春が始まる前に、ロシアの大地はカオスに見舞われる。

2022年2月24日、ウクライナへの攻撃を機に、ロシアは世界を敵に回して自ら雪の下へと閉じこもってしまった。カバコフがかつてのソヴィエトについて語ったのと同じように、再び雪解けを迎えようとするとき、ロシアは混乱や崩壊といった大きな代償を払うことになるだろう。ウクライナ生まれのカバコフは、はたして今後、ロシアと世界をどのように見つめ、表現するのだろうか。

¹ イリヤ・カバコフ『クローゼットのプリマコフ』（シュウゴ・アーツ、1999年）DVDより。カバコフ作品は次のカタログを参照した。Илья и Эмилия Кабаковы В будущее возьмут не всех. под ред. Джулиет Бингэм. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018.

² Борис Гройс. Статьи об Илье Кабакове. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 12.

³ イリヤ・カバコフ『シャルル・ローゼンタールの人生と創造』水戸芸術館現代美術センター展覧会資料第44号、

1999 年、66 頁。

⁴ 同書、14 頁。

⁵ 同書、72 頁。

⁶ Кабаков И. И., Гройс Б. Е. Диалоги. Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Герман Титова, 2010.
С. 252.

⁷ Там же. С. 255.