

断章—方法としての絵画

Fragmentary Chapters — Painting as Method

● — 大嶋 彰 Oshima Akira

I

現在、我々を取り巻く社会がさまざまな意味で大きな転換期にあることは、おそらく誰もが肌で感じていることであろう。近代が夢見た進歩としての未来は、資源や環境の限界を前に今やすっかり色褪せてしまい、それにもまして、外部に依存するしかない私たちの豊かさは、自由という際限のない欲望をもてあましているかのようである。

そして、次々と起こる衝撃的な事件のなかで、メディアが執拗に繰り返し作り出す〈現実〉に対する、あまりに実体化されたリアリティに、芸術の問題など遙かに霞んでしまうかのようだ。

このような現代にあって芸術、そして絵画とは一体どのように自らの基盤を持つことができるのであろうか。

しかし、このような状況だからといって、やみくもに自分だけを見つめ、そしてやるべきことを鍛え上げ磨き続けることで未来に対する企てを声高に叫ぶことは、逆にある意味でおめでたくも無意味とも感じられてしまうところに現在の難しさがあるのだろう。

その限りにおいて、現在の美術状況の「作品にならない」⁽¹⁾といった拡散的な傾向は、正直なところ本音かも知れない。

たとえば精神分析などでは、「自己言及の不完全性」⁽²⁾といったことが言われているが、それは他者というさまざまな鏡によって生ずる幻影としての自己像の形成（鏡像段階論）を意味しているからという。当然のことながら、問題はそれが幻影であることをまずは自覚することからしか始まらないのではないか。

「作品にならない」とは、現在にあって日々執拗に繰り返され作り出される、自己と他者の現前化作用の圧倒的な〈事実〉の前に、自己言及の不完全性を暗に気づいてしまった芸術家が、茫然と立ちすくんでいるか、あるいは斜にかまえるしかない状態とも言えるのではない

だろうか。

あえて乱暴に言ってしまうえば、反近代が反芸術であったアヴァンギャルドの蜜月は、このような暗鬱な近代社会の〈現実〉と、逃れようもない近代社会の閉塞感の前に、もはや以前の衝撃力は喪失してしまったといえよう。そして一方では、たとえばグルメ嗜好などに端的にあらわれているように、メディアを通して憑かれたように流される欲望の洪水に、我々は無防備な身体をさらし続けている。

北澤憲昭の『眼の神殿』によれば、美術という言葉や概念は明治になってから作られたものであり、西洋化という明治の大目的を達成するべく西洋から移植された制度のひとつであると言う。そしてさらに、美術が制度となって慣習化し自明な感性として定着するためには、舶来の制度である美術を日本の伝統文化に基礎づけることで、遠い過去からそれが日本にも存在していたという幻想を定着させてゆくはたらきをし、日本美術の古典の制定はこのときをもって開始されたと述べている⁽³⁾。

我々のよって立つ、美術をめぐる日本近代はこのような意味でも大きな幻影と言えるだろう。そして、結局はそのような近代を結果的に補完し、飲み込まれていったアヴァンギャルドに対し、むしろ、現代のなだれを打ったように押し寄せるグローバリゼーションは、さらに深い他者へと我々の眼差しを変換しつつあるのではないだろうか。

このような内なる他者への眼差しこそ、芸術の、そして絵画のイリュージョンが不断に生成する場であり得るのではないか。しかし、そのような眼差しに開かれることは、それほど簡単なこととは言えないようだ。

「実体と錯視される〈他者〉の痛みは、実体として錯視される〈我〉に共有できるはずがない。」⁽⁴⁾

たとえばこのように丸山圭三郎が述べた時、単に自分

の痛みとして感ぜよなどというヒューマニズムから対極にあるのはいうまでもない。

「すべてのものごとは、同時に二つのベクトルをもって動いているのではなかったか。家族愛は美しい。しかしこれは家族エゴの原因でもある。人はみな生まれ故郷を愛しなつかしむ。しかし郷土愛は地域エゴのもう一つの形態でもある。愛国心が何故悪いか、という人がある。歴史をひもとくまでもあるまい。愛国心は自民族中心主義に結びつき、多くの戦争と殺戮の原因をなしてきた。問題は絶えず動いている二分法が硬直化して実体論的二項対立になってしまうこと、自／他が分けられることではなくて、他者が客体化され、対象化されることではあるまいか。」⁽⁵⁾

さらにこのような実体論的二項対立は、我々の自己の内部に気づきにくい病理性をも生み出すのではないだろうか。たとえば斎藤学が指摘する「共依存」にみられるような、内なる他者を見ようとせず、対象化された他者に依存するような病理性である。

自己というものをそのままでは評価できないから、(……) そのかわり自分を頼ってくるもの、すり寄ってくる者の世話をし、いよいよ自分を頼るように仕向けます。第三者からみれば、それはあたかも「弱い女性」の生き方のように見えますが、実際のところ、共依存はパワー（権力）とコントロール（支配）の手段です。人を頼らせ、自分から離れないようにして、相手を支配し、ペット化するというわけです⁽⁶⁾。

このような共依存という錯視された実体としての自己像にみられるように、エゴが愛を正当化することによって、「相手の自立能力は削がれ、相手もまた自己を確信できなくなる」といった指摘は、我々日本人の根底的心性にもかかわってくる。

しかし、「自己の確信」といっても、これも明確な形で見えるものでないことは先の鏡像段階論でも述べたとおりである。自己意識は他者によって作られるからである。したがって「確信」は別な意味で危険でもある。もし「自己の確信」が共依存的な病理性を自覚せず浮上してきたら、たとえば国民国家という大きな物語に同一化するような短絡もあり得ることであろう。そのような意味で、美術の現在も、慣習化した自明な感性という制度が相対化されない以上、いまだ複雑な問題を抱えている

と言わねばならない。そしてこのような問題は、フェミニズムの問題とパラレルに重なることでもある。

上野千鶴子は「わたし」をめぐるつぎのように述べている。

「わたし」をつくり上げているのは、ジェンダーや、国籍、職業、地位、人種、文化、エスニシティなど、さまざまな関係性の集合である。そういうさまざまな多様性の集合体としての「わたし」をどうやって引き受け、そのなかからどうやって他者との連帯を作り出していくかという課題が一人一人に問われている⁽⁷⁾。

しかし、この問いに簡単な答はないと、上野自身も述べているが、現在のさまざまな閉塞状況はやはり「わたし」とは何者かという問いに戻ってくるだろう。

だいぶ迂回をしてしまったようだが、今、絵画を語ることは、これまで述べてきた「わたし」への問いにみられるように、実体としてではなく、関係を問われることによって初めてその姿を現すようなもの、そして、その存在そのものがすでに隠喩的なものとして捉えられていると言えるのではないだろうか。だから、絵画を語ることは、美学、芸術学だけでなく、他者（＝自己）における受容、享受を含め、心理学、社会学、教育学など、横断的に開かれることとなろう。

ロラン・バルトはプレヒトの演劇を論じながら、「一つの積極的なメッセージを伝達することではなく、世界が一つの解読さるべき対象であることを理解させることなのです」⁽⁸⁾と述べたが、絵画もまさにそのような方法としての存在なのであって、事実、印象派以降の絵画におけるメッセージの曖昧性は、現前する指向対象の喪失に明確に見て取ることができる。

ここでは、このような絵画の記号論、つまり生成する絵画空間に関して、教育にかかわる制作者の立場から断章的な素描の試みとしたい。

II

絵画の記号論はやはり印象派から始めなければならない。確かに言えることは、いやすでに言い古されたことだろうが、クロード・モネとポール・セザンヌは絵画のあり方を180度変えてしまった。

この大転換は、丸山圭三郎の言う「現前の記号学解体」に当たるのではないだろうか。〈現前の記号学〉とは、

「記号を實在の表象ないしは代行・再現、つまりはオリジナルに対するコピー、本物をゆびさす代用品とみなす立場」のことである。これは大変残念なことに、現在においても大多数の人々がそのような立場を取っている考え方である。

丸山は「記号＝言葉とは物や概念の呼び名である」とする現前の記号学は、実はとんでもない間違った考えだと言う。言葉以前の現実⁹⁹は混沌とした連続体であって、私たちは自国語の意味体系のおかげで、この連続体の適当な箇所箇所に境界線¹⁰⁰を画することができる。したがって言語が変われば分節線も変わり、さまざまなレベルで意味のズレが生じることから、普遍的ロゴスと言われるようなア・プリオリに現前する意味は存在しないことになる。言葉に依存しない概念も事物もないのである。

また、事物を作り出すのは視点であるという。人間にあっては、言語習得とカテゴリー化・抽象化能力の発達とは同時進行的な現象であり、この二つは表裏一体をなして切り離せないのである。

たとえば、失語症患者が言葉を失うと、抽象化能力も失う。ゴルトシュタインによれば、失語症患者の周囲の世界は常人より雑多な色が一面にぬりたくられている状態という。患者はあらゆる微妙な色のニュアンスをカテゴリー化してまとめることができない。知覚に訴える限りのニュアンスの数だけの色が連続体のまま存在することになる。

まさに我々人間は、世界を「言分け」て初めて世界を知覚し生きられるのであり、本能の図式によるゲシュタルトとしての「身分け」は、「常にすでに変形され破綻している」のである¹⁰¹。

さて、このような丸山理論の極めて基本的な地平からクロード・モネの晩年の作品の問題を考えるだけでも、絵画という形式が、現前する意味への従属から結果的に解き放たれ、まるで失語症患者のアノニムな連続体のように、ほとんどオールオーバーなまでに絵画が解体されたことに思いいたるだろう。

もちろん印象派は記号論的に現実を突き破ることを目指したわけではない。高階秀爾によれば、むしろ、これまでの遠近法や明暗法といった伝統的技法だけでは「現実」を完全なかたちで捉えることはできないと考えて、空気¹⁰²の存在や光の輝きをも含めて、いっそう完全な「現実」をキャンヴァスの上に再現しようとしたのである¹⁰⁰。

そのような意味では徹底した科学主義、実証主義的な写実主義であったといえる。しかし、キャンヴァスを戸外に持ち出し、よりいっそうの光の輝きを再現するため、

純色の並置すなわち「色彩分割」の手法を生み出したまさにその瞬間、その抛り所である「現実」の再現を突き破ってしまったのである。色彩とタッチがそれぞれの関係を自己主張、自己創生しはじめたわけである。

高階も指摘するように、このことは裏から言えば、印象派の画家達にとっては、「現実」がすでに信頼できる確固としたものではなくなくなってしまったことを物語っている。

19世紀の後半はニーチェ、フロイト、フッサールなどによる認識論上の大転換が顕在化する時代でもあった。それまでの絶対的な価値観が近代という時代の経験のなかでその根底から揺さぶられるのである。

ニーチェが叫んだ<神の死>とは「西欧形而上学とキリスト教と近代科学」であり、それぞれ「ロゴスと呼ばれる絶対的根拠志向もしくは<神>と呼ばれる絶対者信仰、そして物理学帝国主義の申し子である事実信仰にほかならない。」¹⁰³しかし、丸山も指摘するように、これらの<神>はまだ生き続けている。むしろその姿を変えてますます猛威をふるっているといえる。先に、<現前の記号学>がいまだ大多数の人々の考え方であると述べたのもそのことを示している。

現在わが国では、印象派など誰もが知っている常識といってもよいのだが、実際のところ、<現前の記号学>で世界を見ている人々には、これらの作品のもつ、言葉と身体¹⁰⁴の葛藤が表出する力と空間はどのようにしても見ることができないであろう。そしてこのことは、現在の美術と教育の根本的な問題である。いまだ印象派の教育は行われていないのかも知れない。

ところでこれまで述べたように、印象派はその出自においては科学主義、実証主義であったが、<現実>がすでに信頼にたるものでなかったとするなら、クレメント・グリーンバーグが指摘するように「印象主義は、教義の有無にかかわらずかれの個人的感性であり、個人的経験であった。」といってもよいのではないだろうか。

さらにグリーンバーグは、モネの場合、幻覚を伴うほどの「朴訥感覚」がかれを予期しない現実の果てへ運びこんだと言う。

「自然はもっともナイーブな厳正さにとりつかれた眼で射られると、材料の自律的な法則によびかけることによつてのみキャンヴァスの上に処理できる色彩のテクスチュアを最後に吐き出す。いってみれば、自然はほとんどの抽象美術にとっての跳躍台となったのである。」¹⁰²

しかし、このような眼は、自然を科学的に即物的なものとして、その意味で確かなものとして感じるような近代の産物としての眼がその根底にあることも逆に語っていよう。問題は、科学主義や実証主義が悪いと言っているのではなく、ニーチェがいうように、それが事実信仰にまで実体化、硬直化することが問題なのである。

上野千鶴子の言葉を借りるなら、学問や知性が直感や感情と対立するという考えは俗説にすぎないのである。直感とは、分節される以前の論理の別名であり、直感から論理への距離は長そうにみえても、そのあいだには連続性があるのである⁽¹³⁾。さらに、人間にとってもっとも根源的な生のエネルギーであるカオス状の「欲動」でさえも、丸山圭三郎に言わせればコトバの産物であるというのである。

したがってモネは、近代によってしか作られなかったであろうそのたぐいまれな「朴訥感覚」と「ナイーヴな眼」によって、思いがけず人々を拘束していた<現実>というロゴスを突き抜けたのである。それによって現れた、アノニムな色彩とタッチの連続体は、絵画上のまさに大転換となり、その後の画家たちに新たな、そして無限ともいえる分節をうながすことが可能となったのであろう。

そのような意味で絵画の感覚を実践し、その内実やコンテキストを語ってみることは、本来ならば知性の貯蔵庫を豊かにするまたとないレッスンとなるはずである。現在の教育の最大の欠陥はこのあたりにあるのかもしれない。

ところでモネ以降、絵画はそれ自身で自律的に成立することが可能となる。オリジナルなきコピーの連鎖である。グリーンバーグは次のように述べている。

「内容は完全に形式に溶け込んでおり、(……) 全体的にも部分的にも、それ自身でない何ものにも還元され得ないのだ。」

「ブラック、ピカソ、モンドリアン、ミロ、カンディンスキー、ブランクーシ、さらにクレイ、マティス、セザンヌさえも、制作する材料から、かれらのインスピレーションを引き出す。かれらの芸術の興奮は、そのほとんどが、空間、画面、形、色彩などにかかわりのないものはすべて除外して、これらの諸要素の発見と配列に純粋に没頭することから生まれるようにみえる。」⁽¹⁴⁾

そして、グリーンバーグはこのような事態を、<神>の模倣ではなく、芸術の規律と方法それ自体を模倣していると言ひ、これが「抽象」の起源となり、ここにあるのは模倣の模倣ということになると述べている。

繰り返すが、「朴訥感覚」と「ナイーヴな眼」が、それまでの自然を覆っていた意味のヴェールを、結果的に剥がしてしまったことは、オリジナルの喪失という事態を引き起こしてしまったのである。

しかし、ヴェールを剥がすことは、ヴェールの下にある究極的な絶対存在という素顔を見出すためではなく、「ヴェールとは、その下に顔がないことを隠しているものだ」ということに気づくためなのではあるまいかとする丸山圭三郎の指摘は、絵画の限らない実践を示唆するものでもある⁽¹⁵⁾。同時に、絵画それ自身の生成へと向かうこと、そして、このように方法として不断に自らを見出す行為によってしかその存在を知られないことにもなるのである。

ところでグリーンバーグは、「抽象」の起源を問い、「芸術の規律と方法それ自体」と述べたところに、後のフォーマリズムのややもすれば教条化した還元主義的な動向をも胚胎してしまったかもしれない。もっとも還元主義自体はグリーンバーグの責任ではなく、近代主義の持つリニアな進歩史観の必然でもあっただろうが。

III

モネによって、形にカテゴリー化される以前のアノニムな連続体にまで解体された絵画は、それ以前の「ものと空間」による再現/表象の絵画とは、ある意味で決定的に次元の異なる構造をもった絵画の出現を必要としなければならなかった。

それまでの拠り所であった規範や倫理をコードとする「理想の美」はもちろんのこと、客観的な「現実」をも突き抜けてしまった絵画は、まず絵画自身に「現実」を刻印する欲求にかられるだろう。

グリーンバーグはそのことに関して「印象主義者の色彩は、それがどう扱われようと、絵の表面にひとつの物理的全体としての性質を、伝統的な作品以上に与えた。」⁽¹⁶⁾としているが、遠近法や明暗法に替わる「ヴァールール」の透明感による新たな奥行きが、そのような物理的全体を支える第一の重要な要素となる。

明暗法に用いられた透明色によるグレージングに代わって、不透明な色彩と筆触の重なりに移行した印象派は、その結果絵の表面をあらわにせざるを得ず、それに

伴って「なま」な絵の具を見せることとなった。

そして、そのような表面に視覚的な奥行きを与えるため、「色彩分割」と、さらにその徹底された「点描」技法により、網膜上の知覚的イリュージョンを生み出したことはよく知られることである。

セザンヌはそのような表面と「なま」な色彩をもって、対象のヴォリュームを注意深く意識ながらも、モザイク状のタッチで画面を覆う。しかし、よく見るとそれらのタッチは、それぞれがわずかな濁色＝不透明色であり、しかもそれぞれが微妙な混色の関係でつながれていること、その上さらに色相差のブレが加わることで、画面全体が一見すると平面的であるにもかかわらず、張りつめたような透明性が現れている。

これがヴァール＝色彩の関係による奥行きである。このヴァールは不透明色を用い、表面性が顕著となってきた印象派が、新たなイリュージョンを作り出すために意識しだした色彩の関係性のことであるが、セザンヌほど見事に透明感をたたえた絵画も少ないだろう。事実、じっと見ると画面が濡れているほどに輝き出すのである。

しかし、色彩による透明性だけなら、色の魔術師で終わるかもしれないが、実は第二の極めて重要な革命が行われたと考えられるのである。

グリーンバーグはそれに近いような問題を「表面とイリュージョンの間の緊張／ヴァイブレーション」、あるいは「装飾的畫面の効果に三次元的イリュージョンをかたく結びつけること」、あるいは有名な「モダニズムの絵画」⁽¹⁷⁾という論文では「弁証法的緊張」などと説明している。

しかし、グリーンバーグの場合、カントの哲学をもとにした、自律的理性や自己批判といった反省的、規制的な面が強く、また過去の作品の水準を維持することなど、ポスト・モダンなどと言わずとも19世紀後半からの大きな認識論的転換にそぐわないスタティックな面があるのではないだろうか。

それに対して、受け取り方にもよるかもしれないが、極めてダイナミックな分析をしてみせたのが、コーリン・ロウとロバート・スラツキーの共著「透明性——虚と実」という論文である⁽¹⁸⁾。

この論文は透明性についての二種類の概念を検討することによって、セザンヌ以降の絵画の多義的な空間の構造を明らかにしてみせたと思われるからである。そして、それによって少なくとも絵画自身が新たな差異化に開かれる可能性として捉えられるのではないかと思わ

れるからでもある。

透明性とは空間的に異次元に存在するものが同時に知覚できることをいう。その透明性には、色ガラスが重なったような物理的な性質が作り出す「実」の透明性(Literal Transparency)と、ある構造上の要請によって知覚上事後的に現れる「虚」の透明性(Phenomenal Transparency)があるという。

この二つの透明性は後期のセザンヌからキュビズム、ポスト・キュビズムの絵画を分析することによって明確となる。

「実」の透明性に関しては、奥行きのある自然主義的な空間の中に置かれた半透明の物体のもつ「だまし絵(トロンブリユ)」効果との関連を指し、一方、「虚」の透明性は、奥行きの浅い抽象的な空間に正面を向けて重ねて並べられた物体を分節化して表現しようとするときに生まれるものだとしている。

ロウは努めて冷静に分析をし、両者の価値判断は保留しているようにみえるが、明らかに「虚」の透明性の優位性を暗に強調している。事実、建築の分野では、他の論文も含め多大な影響を及ぼし、現在ではむしろロウの乗り越えが課題という。

考えてみれば、<虚>の<透明性>という「二重の否定」は、建築のようなまさに物体として存在せざるを得ないところでは相当な混乱と教条化が相半ばするように思われる。

しかし、もともとイリュージョンとしてしか成立しない絵画空間においては、ロウの分析は非常に有効なのではないだろうか。それは、アノニムな連続体としての動きが、いかにしてそれ以前とは異なる知覚の構造を獲得しつつ、動きが形となり、形が動きとなるような連鎖に開いていけるかが問題となっているからである。

実際、セザンヌやキュビズムの作品などにおいては、その多くの言説が美学的、文学的に過ぎ、グリーンバーグでさえ弁証法的緊張などという、どちらかといえば、規制的にネガティブな拘束性を感じてしまうのである。

さて、ロウによるセザンヌの分析であるが、対象となる作品は後期の「聖ヴィクトワール山」(1904~6年)で、分析的キュビズムの特徴にもっとも近い作品であると言う。

その特徴は、正面性、奥行きのなさ、空間の省略、光源の限定、物体の前方突出、限られた色彩、斜交及び直交グリッド、周辺部を明確にする傾向など、分析的キュビズムに先立つ同様な特徴のほか、重要な点は、二つの座標系が重なりあっているという指摘である。

第一の座標である斜めの曲線の構成は、空間のくぼみを暗示し、他方第二の座標である一群の水平線と垂直線は、それと対立的な正面性を強調している。前者は自然主義的な意味あい、後者は幾何学的傾向を示すと言う。そして、この二つの座標系は両者相まって画像を空間の広がりの中へ浮かび上がらせ、交差し、重なり合い、絡み合いながらさらに大きな輪郭のはっきりしない図像を構成している。

透明性自体は「虚」と「実」両者混合しているが、印象派以前の物語的な視線の展開による時間性、空間性に代わって、二重の座標系が知覚上の遅延を生じさせることによって生じる曖昧な揺れ動きが、物語性に代わる新たな空間の構造を認識上作り出していることに、革命的ともいっていい要素を読み込むことができるのではないだろうか。これは、まさに生成しつつある空間として蓋然的に常に差し出されることなのだ。セザンヌのまことに不思議な多義性が、そして全体性が、見ようとする者の認識上に立ち現れるのである。

さらに、ブラックとピカソ、グリストとドローネー、レジェとモホリ・ナギの三組の「虚」と「実」の対比が行われ、透明性が付与されることによる遅延作用が事後的に生成される絵画空間＝「虚」の透明性について明解に説明される。

たとえば、ブラックの「ポルトガル人」とピカソの「クラリネット吹き」を比べてみると、ピカソの方はすでに奥行きのある空間の中に輪郭をもった立体的ともいえる画像が透けて見えるのに対し、ブラックの方はまず奥行きのない空間にグリッドと画像が切り離された状態で見える。それが見ているうちに次第に空間の関係が逆転してくるのである。前者は奥行きが浅くなっていき、後者はしだいに空間の深さを増してくる。

ピカソには「実」（リテラル）の透明性、ブラックには「虚」（フェノメナル）の透明性が見てとれるのである。

さらにレジェとモホリ・ナギではもっとその差が激しくなる。とくにモホリの作品にみられる実の透明性は、一目見ただけですべてを理解できてしまう伝統的な一望できる空間、言ってみればパノプティコン的な一義的、権力的空間と言える。

このようなロウの分析から敷衍するに、フェノメナルな透明性＝不透明こそが、自己の中の他者＝多義性という新たな認識上の空間に開かれるということになるのである。

ロウは『コラージュ・シティ』という別の書物で、たとえばヴェルサイユ宮をトータル・コントロール（デザ

イン）の代表例と言い、曖昧さや当惑がなく、それは一般性の勝利であり、全体を支配する観念の細部への徹底であり、例外の拒絶であると言う⁽¹⁹⁾。

それに対するフェノメナルなものとして、コラージュという複合存在をあげる。「コラージュは誠さに欠け、道徳律の崩壊や不純物の代名詞であると目されてきた」。しかし、たとえばピカソの「椅子の籐張りのある静物」に関する評論を例に出し、「いちばん本物らしく見えるもの（コラージュされた印刷物）が一番偽物であって、日常生活の現実からは最もかけ離れているように見えるものが、それがいちばん模倣でないという点で、いちばん本物に近い」ということになってしまい、ロー・カルチャーとハイ・アートの絶えざるブリコラージュの可能性の端緒としている。

また、同書では、コラージュはアイロニーによってその価値を導き出す方法であり、それはものを使用しながら同時にものを信じないといった技法として、全体から断片へと転換を誘っている。

「神話の世界はでき上がったと思うとすぐ分解し、その断片からまた新しい世界ができ上がるかのごとくである」⁽²⁰⁾

このようなブリコラージュは、言葉の多義性や不透明性によってこそ生ずるのではなかつただろうか。

リテラルに透明なトータル・コントロールは、「言葉自体のいわば肉体性にも表情にも立ち止まろうとはしないだろう」し、我々の深層意識には「表現と内容を切り離すことのできない、いわば身体の所作としての言葉」に満ちており、「表出とともににはじめて意味が形成される」のを待っているのだ⁽²¹⁾。

ブリコラージュは断片から構造配列を作り出す。

たとえばロス・ブレックナーの小さな鳥の飛翔は、まさにモダニズムのグリッドの構造配列を一変してしまった。それは全く別の意味体系にすり代わってしまったのではなかつただろうか。そして、その小さな鳥たちでさえも不意にキャンバスに紛れ込んだかのように、まことに曖昧この上もない写真から抜きとられているのである。

「大人の身体は、自身のうちに、他の身体を持っていることを知らずにいる。他の身体、無頓着な多様な。そして、すべてを混ぜ合わせるという何という情熱が、その身体にあることか。と言うのは、充溢を寸断

し、それを空虚とからませる、裁断の欲望から、カオスは誕生するからである。そうして、安定した同一性のない宇宙が、そこに形づくられる。これは子どもの身体の欲望である。その身体、つまり私の他の身体にとって、諸々の境界は脆く、内も外も、同じ暴力が働く。子どもたちの戯れはまったく砂の戯れである。築き上げられては崩れ落ちる。」(Marc Le Bot)⁽²²⁾

絵画のモダニズムはどうやら言葉が生み出した「生命と過剰」のもとに問題が持ち帰られたような気がしている。上に引用したエッセーにあるように、諸々の境界は脆く、砂の戯れなのである。

ロザリンド・クラウドがモダニズムのオリジナリティ、つまりグリッドは反復することしかできないとして「ただ、反復の底無し of 体系の中への眼も眩むような落下へと通じる透明性があるだけなのだ。」⁽²³⁾と述べた時、そのグリッドが反復する表面に、思わずフェノメナルな空間が立ち上がり、ブレックナーの小鳥たちが羽ばたき始めたのだ。

まさに、グリッド自体がモダニズムの脆い境界だったとは考えられまいか。そのような意味で、我々のモダニズムの絵画の体験は、内も外も同じような暴力が働くさらに深い他者へと導かれるのだろう。