

Henri MATISSE

Le CORBUSIER

Wassily KANDINSKY

Auguste RENOIR

WARHOL

DELACROIX

越境する造形

近代の美術とデザインの十字路

永井隆則 編著

Transcending Art:

Modern Art and Design at the Crossroads

Cindy SHERMAN

Henri de TOULOUSE-LAUTREC

Paul GAUGUIN

Gustav KLIMT

Piet MONDRIAN

Donald JUDD

Kazimir Severinovich MALEVICH

晃洋書房

目次

越境する造形

永井隆則 (2)

—近代の美術とデザインの十字路—

Pierre-Auguste RENOIR

ルノワールの装飾画《タンホイザー》をめぐって 大森達次 (10)

1. ルノワールとブランシュ家 (10)
2. ルノワールとファンタン=ラトゥール (12)
3. ルノワール, プーシェ, モリゾ (17)
4. 《タンホイザー》と《パリスの審判》 (21)

Paul CÉZANNE

セザンヌとモダン・デザイン 永井隆則 (28)

はじめに—美術史による監察 (28)

1. 美術史の語るセザンヌの絵画と生涯 (29)
 2. アール・ヌーヴォーの有機的造型 (30)
 3. モダン・デザインの幾何学造型 (34)
- おわりに—セザンヌ絵画のデザインのデザイン性と今日 (39)

Henri de TOULOUSE-LAUTREC

ロートレック—絵画とポスター 小川知子 (48)

はじめに—芸術と産業 (48)

1. ロートレックの生涯 (48)
2. ベル・エポック期のポスター (53)

- 3. ロートレックのポスター (55)
- おわりに——油彩画と石版画の狭間で (60)

Paul Gauguin

ゴーギャン——その絵画と陶芸、彫刻 廣田 治子 (64)

- はじめに (64)
- 1. 夢の実現に向けて (65)
- 2. 確信の時代 (69)
- 3. 実りの時代 (74)

Henri Matisse

アンリ・マチス——デザインと「芸術」 天野知香 (80)

- 1. 芸術と装飾 (80)
- 2. マチスと装飾 (84)
- 3. 切り紙絵とデザイン (85)
- 4. 空間とデザイン——ヴァンスの礼拝堂 (92)

Le Corbusier

ル・コルビュジェ——機械としての芸術 伊集院敬行 (100)

- はじめに (100)
- 1. ピュリスムの誕生
 - 「以降 (après)」から「めざして (vers)」へ—— (102)
- 2. 隠喩としての機械 (104)
- 3. 基準線 (トラセ・レギュラトゥール) ——機械から建築へ—— (108)
- 4. 「典型的オブジェ」と「詩的反応をおこすオブジェ」 (110)
- おわりに——モデュロール—— (113)

Wassily Kandinsky

カンディンスキーとバウハウス 清水佐保子 (118)

——「画家」の立場から——

- はじめに (118)
- 1. ヴァイマル時代の活動——美術教育をめぐって (118)
- 2. デッサウ時代 (前半) の活動
 - 「点と線から面へ」をめぐって (122)
- 3. デッサウ時代 (後半) および
 - ベルリン時代の活動——機能主義をめぐって (124)
- おわりに (127)

Gustav Klimt

G. クリムトとウィーン様式 濱野節朗 (130)

- はじめに (130)
- 1. 世紀末のG. クリムト (131)
- 2. 新世紀とG. クリムト (134)
- 3. G. クリムト熟年期の活動 (141)
- おわりに (145)

Piet Mondrian

モンドリアン——新しい世界の幻視者 圓府寺 司 (148)

- はじめに (148)
- 1. 建築・デザインとの関わり (149)
- 2. 理想の建築 (153)
- 3. 理想の都市 (156)
- 4. モンドリアンのアトリエ (157)
- おわりに (159)

Kazimir Severinovich MAJFKVICH

- シュプレマティズムとデザイン 谷本尚子 (164)
1. 革命とアヴァンギャルド芸術 (164)
 2. マレーヴィチとシュプレマティズム (Suprematism) の展開 (166)
 3. シュプレマティズムとデザイン (172)

Donald Judd

- 反デザインとしてのミニマル・アート 尾崎信一郎 (182)
- ドナルド・ジャッドを中心に——
1. ミニマル・アートとデザイン (182)
 2. ドナルド・ジャッドと明確さ (184)
 3. ミニマル・アートと回帰する意味 (190)

Andy Warhol

- ポップ・アートと広告 平芳幸浩 (200)
- アンディ・ウォーホルを中心に——
- はじめに (200)
1. ポップ・アート (201)
 2. アンディ・ウォーホル (202)
 3. ウォーホルと広告 (205)
 4. イメージの氾濫 (208)
- おわりに (211)

Cindy Sherman

- シンディ・シャーマン——変容する自己イメージ 市川靖史 (216)
1. シンディ・シャーマンをめぐる言説
——ポストモダンの立場から (216)
 2. シャーマンの実践に見る身体/まなざしの変遷 (219)
 3. フォッション・イメージと今日的主体性 (223)

はじめに——美術史による監禁

ポール・セザンヌ (Paul Cézanne, 1839-1906) とモダン・デザインの関係について語るとは、読者には不可解に思えるかもしれない。セザンヌは、美術史上、マネ (Edouard Manet, 1832-83) から始まる印象主義者の一人、ゴッホ (Vincent van Gogh, 1853-90)、ゴーギャン (Paul Gauguin, 1848-1903) とともに、ポスト印象主義者の一人、あるいは、ブッサン (Nicolas Poussin, 1594-1665) 以来のフランス古典主義の継承者、立体主義以降の「近代絵画の父」など、様々な地位が与えられてきた。いずれも、絵画史の中で、その位置と意義が解釈され、フランス近代美術史上、今日、古典的存在となっている。そして、20世紀の純粋美術史の言説の枠組み、つまりモダニズムやフォーマリズムに則って、セザンヌは美術史の強固な解釈の枠組みの中に封じ込められてしまった。これに対して、1960年代頃から、レフやシャピロ、クラムライン、ガイストなど、アメリカの研究者達によって、近現代美術史に関する一種の図像学とも言える精神分析によって、セザンヌの絵画に様々な個人的意味が発掘されてきた。しかし、これもまた、セザンヌ芸術を徹頭徹尾、個人の営為として語る、近代美術史の言説におさまっている。一方、近年の近代美術に関する社会学的研究は、セザンヌの画業をセザンヌの内面の問題としてのみ語る⁽¹⁾ことから離れて、セザンヌと同時代環境との連関を解明する試みを始めている。本章は、純粋美術史の枠組みからセザンヌを解釈する事になれた方々には意表をつく事かもしれないが、ここから、少し自由になって、セザンヌの生きた時代の造形活動全体の中でセザンヌを眺めてみる。その時、セザンヌは、同時代のデザイン運動と無縁ではなく、近代の美術とデザインの十字路に位置していた事が見えてくる。

セザンヌの生きた時代、19世紀末から20世紀初頭にかけて、アール・ヌー

ヴォーがベルギー、フランスを発信源としてヨーロッパ各地に波及し、その後、ヨーロッパ各地で発生したデザイン運動は、やがて、バウハウスへと結実する。このような環境の中で、セザンヌが個人的に達成した造型は、セザンヌの決して自覚するところではなかったが、同時代や後世のデザイン運動と問題を共有し、あるいは、これに刺激を与えている。画家もデザイナーも建築家も、美術史家やデザイナーとは違っていて、学問的枠組みから自由な存在であり、自在にこれを越境する。この問題を本章では明らかにしていく。

1. 美術史の語るセザンヌの絵画と生涯

セザンヌは、南フランス、エクス・アン・プロヴァンスに生まれ、父が、帽子販売業で成功した後、銀行家となって、地方では裕福な家庭に育った。父は、セザンヌに家業を継がせようとしたが、友人の、後に小説家となるエミール・ゾラ (Emile Zola, 1840-1902) の感化を受けて、1860年代、画家を志しパリに出たが、国立美術学校の受験には失敗を続け、私塾アカデミー・シュイスで学ぶ。また、政府主催の官展サロンに出品するが落選を続けた。

パリ滞在の青年時代には、ロマン主義絵画の感化や少年時代に培った文学の素養から、性、暴力、死を主題に選び、内面を象徴的に語る暗く夢想的な絵画を数多く制作した。技術的には、1860年代、写実主義者クールベ (Gustave Courbet, 1819-77) や地方画家モンテイセリ (Adolphe J. T. Monticelli, 1824-86) などの刺激から、極端な明暗法、パレット・ナイフで直接、画布に絵の具を拡げるクイヤルド技法を開拓した。1870年代には印象主義者ピサロ (Camille Pissarro, 1830-1903) の感化を受けて、空想ではなく目に見える自然から受けた感覚を基礎に制作する立場へ方向転換し、印象派展にも出品した。その実現の手段として、印象派の開拓した「筆触分割」を学び、やがて、斜めに平行する規則的な筆触「構築的筆触」によって、自然を一方で目に見える自然らしく再現しながら、他方で、目に見える自然像とは異なる自律的秩序、換言すれば、造型を画面に達成する独自の制作プロセスを開拓した。これをセザンヌ自身、「感覚の実現」と呼んだ。その手段として、「構築的筆触」にとどまらず、類似の形態や色彩を反復する手法、変形、視点移動による幾つかの視覚像の合成、パッサージュなどを独自に開拓する。自律的秩序は、ルネサンス以来の科学的遠近法や明暗法

に基づく視覚性に違反し、これを歪曲し、解体していくものであったが、セザンヌ独自の視覚経験（自然に対して、と同時に画布上での二重の感覚）に根ざしていた。

1895年画商ヴォラールの企画で、セザンヌの個展が初めてパリで開催され、また、サロン・ドートノンヌ、レ・ヴァン展などにセザンヌは出品を続けたが、生涯、絵を売って生計を立てることはなく、父親の残した遺産で、自らの信じる芸術の方向を追い求め続けた。

やがて、セザンヌの手法は、没後の1907年サロン・ドートノンヌでの「セザンヌ回顧展」をはじめとして、若い世代の画家達の注目を浴びるところとなり、一方で、立体主義以降の抽象美術の流れの起源となり、他方でマチス以降の近代具象の流れの中で、ルネサンス以来の自然主義にはない、新しい「造型」として継承されていく。この意味で、セザンヌは「近代絵画の父」としての地位を不動のものとした。

2. アール・ヌーヴォーの有機的造型

セザンヌの晩年（1895-1906）のパリは、美術・工芸の革新運動が華やかに展開していた時代であった。美術商サミュエル・ビング（Samuel Bing, 1838-1905）は、1895年パリに「メゾン・ビング・アール・ヌーヴォー」を開店し、ペルナール（Emile Bernard, 1868-1941）、ボナール（Pierre Bonnard, 1867-1947）、ドニ（Maurice Denis, 1870-1943）、ピサロ、スーラ（Georges Seurat, 1859-91）、シニヤック（Paul Signac, 1863-1935）、ロートレック（H. M. R. de Toulouse-Lautrec, 1864-1901）、ヴェイヤール（Edouard Vuillard, 1868-1940）、ホイッスラー（J. A. M. Whistler, 1834-1903）、ロダン（Auguste Rodin, 1840-1917）などの新世代の美術家の他、クレイン（Walter Crane, 1845-1915）、マッキントッシュ（C. Rennie Mackintosh, 1868-1928）、ティファニー（L. Comfort Tiffany, 1848-1933）、ガレ（Emile Galé, 1846-1904）、リック（René Lalique, 1860-1945）、ヴェルデ（H. C. Van de Velde, 1863-1957）などのデザイナーの作品を「アール・ヌーヴォー」（新しい芸術）として展示した。1900年のパリ万国博覧会では、「アール・ヌーヴォー・パヴィリオン」が設けられ、ビングの活動は広く世に認知されるようになった。

一般にセザンヌは、1880年代頃から、故郷エクス・アン・プロヴァンスに制

作の拠点を置き、隠者の様に一人、制作に没頭したとのイメージが流布しているが、実際は、パリとエクスを頻繁に往復しており、同時代の美術界の状況を一掴んでいた事は、まず間違いない。1900年の万国博覧会で印象派の画家達に一望が与えられ、セザンヌも出品していることから、万博の「アール・ヌーヴォー・パヴィリオン」についてセザンヌが知らなかったとは考えにくい。セザンヌ書簡や対話集には、アール・ヌーヴォーについてセザンヌの言及は一切ない。それ故、セザンヌ研究の側から、これまで、積極的に、セザンヌとアール・ヌーヴォーの関係を論じられることはなかった。また、マドセン、ジャン・ポール・ブイヨンのアール・ヌーヴォー研究には、セザンヌとアール・ヌーヴォーの関係についての指摘はない。しかし、ホーフシュテッターは、セザンヌに、絵画に於けるアール・ヌーヴォーを指摘する。ホーフシュテッターの言う様に、セザンヌの造型には、アール・ヌーヴォー的原理と共通する点があり、セザンヌは、同時代の造型環境を共有していた。その点を以下で手短かに解説していきたい。

セザンヌ研究者の一人、メイヤー・シャピロは、セザンヌの形態を分析して「有機的形態」と「幾何学形態」の共存を指摘したが、前者は紛れもなく、アール・ヌーヴォー運動と同時代性を共有している。

二つの例を挙げたい。《サント・ヴィクトワール山と大松》（1887年頃、66×90 cm, V. 454; N. R. 599）（図3-1）では、前景に位置する大松が後景の山を囲むが、「松」と私たちが認知できる「線」や「筆触」は、松の視覚像を再現しながら、変形され、それ自体、固有の力学を持って置かれ、山を装飾している。《冬のジャズ・ド・ブッフアンのマロニエ》（1885-86年、73×92 cm, V. 476; N. R. 551）（図



図3-1 ポール・セザンヌ《大松のあるサント・ヴィクトワール山》1887年頃、油彩・画布、Courtauld Galleries, Courtauld Institute of Art, London.
セザンヌは、故郷エクス・アン・プロヴァンスのサント・ヴィクトワール山を描き続けた。山は様々な時間と角度から眺められセザンヌの知覚によって変化した。嗜好の形態探究の場となった。

3-2)では、サント・ヴィクトワール山を遠方に背景として、セザンヌの父親が所有していた別荘のマロニエ並木を描いた作品だが、マロニエの沢山の枝が、形の上でも方向性の上でも、不規則に増殖し、複雑に絡み合い、ぶつかり合っていて、背景の空を縫っている。植物の幹、根、枝、樹葉の非幾何学的、不規則的、有機的成長、繁茂のイメージが、セザンヌの大きな関心事となった事は、油彩画に限らず、多くの水彩画や素描の例証するところである。同様に、パリ派のアール・ヌーヴォー・デザイナナー、ギマール (Hector Guimard, 1867-1942) の《カステル・ペランジエ》(図3-3)の門扉に於いて、植物の成長を源イメージとする曲線が、鉄の門、壁から天井へと自在の姿を施されながら有機的展開を示している。両者において、マドセンの言う「線の内在する美的価値」⁽⁸³⁾、「線の戯れ」、即ち、線の力、エネルジー、運動が、そしてアール・ヌーヴォーのデザイナナー達の探求した植物の成長等、その生命力をイメージの源泉とする造型が探求されている、と言えよう。

版画家で同時に、アール・ヌーヴォーの陶芸デザイナナーであったフェリックス・ブラックモン (Félix Braquemond, 1833-1914) は(——セザンヌとの交流関係を示す資料はない——)、1885年の「デッサンと色彩について」で、芸術を以下のよう

に定義している：
「芸術作品を構成するためには、自然の正確な複製とは別の物が必要となる。芸術は、それ故、それ自体の質、本質を持ち、自然に修正を加えなければならぬ。自然は、それ自体では、人工的解釈によって得



図3-2 ポール・セザンヌ《冬のジャズ・ド・プッファンのマロニエ》1885-86年頃、油彩・画布、The Minneapolis Institute of Art.

セザンヌの父が所有していたエクス・ラ・シュール・メーヌの別荘、ジャズ・ド・プッファンには、池や庭があり、それは、セザンヌにとつて、散策すべき場であるとともに、多くのモチーフを提供した。

られる効果を生み出せないからである」⁽⁸⁴⁾。

とし、芸術の自律性を主張する。また、

「裝飾原理は、諸芸術に有機的感覚をもたらす。裝飾機能は、自然の事物が芸術の形に変形される時にはじめて、目に見え手にさわれる形をとる。ここでは、様々な様式が主張されるが、それは、構想、構図、制作の諸要素を律する」⁽⁸⁵⁾とし、芸術の自律性を「裝飾」(ornement)という言葉で置き換えている。

絵画の領域では、セザンヌと交友関係のあった、同時代のゴッーギャン、ベルナー、ドニラは、セザンヌ絵画の自律性、造型に新しい絵画の方向を見だし、裝飾的色彩や線の表現力を開拓していった。セザンヌ絵画の自律性、造型は、いわゆる、クロワゾニスム、綜合主義、象徴主義の重要なモデルとなったのである。彼等とセザンヌの違いは、セザンヌが自然に基づく感覚を制作の根源としたのに対して、彼等が自然から離れてより自由に裝飾画面を追求した点にある。しかし、これこそが、最初のセザンヌ受容ないしは評価の視点であった。さらに、アール・ヌーヴォーとの共時性は、思想的観点からも指摘できよう。セザンヌは、60年代の初頭のパリ時代、マネに習ってパリの近代生活を描こうとしたが、やがてピサロによって自然へと目を開かれたことは既に述べた。セザンヌ自身の証言によれば、1906年9月21日、エミール・ベルナルに宛てて、「私は常に自然に即して仕事をしており、緩やかに進歩している」⁽⁸⁶⁾と語った。

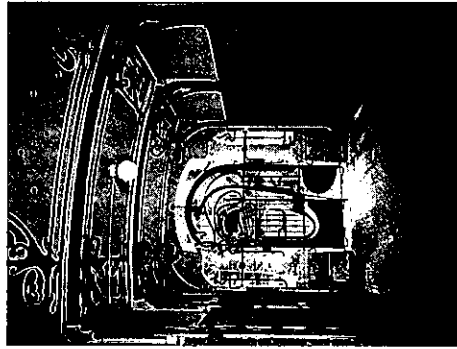


図3-3 エクトール・ギマール《カステル・ペランジエ》1899年、パリ、Jean-Paul Bouillon Journal de l'Art Nouveau 1870-1914 Skira Genève P.93.

ギマールは、アール・ヌーヴォー・パリ派の代表的デザイナナーで、本作品は、ギマールのアール・ヌーヴォー美術をいかに発掘している。

パリ郊外のフォンテンヌブローという例外はあるものの、セザンヌが特に愛したのは南フランスのプロヴァンス地方の自然であった。これについて、セザンヌの最初のコレクターの一人、ヴィクトール・シヨケに宛てて、エクス近郊、ガルドアンヌから1886年5月11日、以下のように述べている：

「この地方には手に入れるべき宝があります。しかし、それが展開する高度の豊かさを翻訳し伝達できる人は、まだ出てきていません」。

他方で、自然を否定していく同時代の近代化には疑念を示し、晩年の1902年、友人に宛てた手紙の中で、

「不幸なことに、進歩と呼ばれる物は、二本足の動物が自然に侵入してこれを荒らし、——さらに悪いことには電氣照明を並べて海岸通りを醜くし、——さらに悪いことには電氣照明をしたりする。何という時代に私たちは生きていくのでしょうか」

と産業革命、都市改造以後のパリを中心とする近代化を嘆いた。

アール・ヌーヴォーは、パリという近代化の進行する都市に花開いたデザイン運動であったとも言えるが、他方で、とりわけナンシー派に顕著であったように、自然をイメーজの源泉とする点で、近代化批判と自然回帰、ないしは失われゆく自然へ愛顧という、自然主義ないしは反近代思想を内包しており、セザンヌとアール・ヌーヴォーのデザイナーは、同一の思想環境の中で造形活動を行っていたと言えよう。

3. モダン・デザインの幾何学造型

ピュリスムとセザンヌ

シャピロの言う、もう一つのセザンヌの形態、「幾何学形態」は、20世紀初頭の立体主義の起源となった事は広く知られている。

セザンヌの《サント・ヴィクトワール山と大松》(図3-1)では、山はピラミッド型、家屋は装飾要素を剥ぎ取った平たい面の構成物、即ち幾何学的立方体に近い形まで、単純化されている。《ジャズ・ド・プッフアンのマロニエ》(図3-2)では、背景のサント・ヴィクトワール山は円錐体、庭の家屋は方形、矩形に単純化されている。1880年代以降の、所謂セザンヌの古典主義時代の多くの作品では、幾何学的単純化は、セザンヌの重要な造形となる。

ベルナールに宛てた1904年4月15日の手紙の中で、セザンヌは次のように述べている。

「自然を円筒形と球形と円錐形によって扱い、すべてを遠近法のなかに入れてなさい。つまり、物やプランの各面が一つの中心点に向かって集中するようにしなさい」。

この言葉は、セザンヌの意図や文脈から切り離されて一人歩きを始め、立体主義の公式となっていく。また、セザンヌ研究者、セオドア・レフが明らかにしたように、ベルナールより発信されたこの言葉は、セザンヌの没後、回想録を發表した人々の間で借用されるが、その背景には20世紀初頭に活発化するフランスの古典精神に回帰しようとする「新伝統主義」の流れもあった。

しかし、発言の真意は、レフやドラランといったセザンヌ研究者達が指摘したように、平面であれ立体であれ、自然対象を幾つかの異なった視点から複数の面の連続体として眺め、その知覚の集積として、画面上で、これを面や筆触の併置として置き換えていくセザンヌ固有の制作プロセスを、ベルナールに説明するために、以上の立体をセザンヌが典型例として採り上げたにすぎなかった、ことにある。従って、立体主義は、セザンヌをいわば創造的に誤解した、と言えよう。

それ故、近代芸術(美術・デザイン・建築)とテクノロジーの関係を説明しようとしたピエール・フランカステルの以下の主張は正しいだろう：

「立体派のあらゆる冒険が、セザンヌから出発している。もともと正しい言い方をすると、セザンヌのある一面、セザンヌの諸作品を発見した若い世代の人々にセザンヌ作品がもたらした非常に強い印象から出発している。と云っても、紛れもなく立体主義的要素がセザンヌにはあるが、また同じくらい彼を過去の時代や今日の時代と結びつける多面的な要素がある。セザンヌ自身、ある日、あらゆる形態を幾何学的で最も単純な形態、即ち円錐、球に還元したいという欲望を表明したが、しかしながら、彼はいつもそのように制作していたわけではなく、彼の美学はこのような原理を大きく凌駕したところにあった」。

セザンヌの言葉はまた、20世紀初頭のデザイナーにも、新しい造型のための一つの定理として、理論的支柱となって引用され、ここでもセザンヌの意図とははなれて創造的に誤解され、新しい造型の論理へと展開されていく。

態ではなく、輪郭は不規則でセザンヌ特有の変形がある。セザンヌの形態は、一見、規則的でありながら不定形を示している。これに対して、建築家ロース (Adolf Loos, 1870-1933) と同様に建築から装飾を追放しようとした建築家、ル・コルビュジエの絵画は(105ページ図7-1参照)、まるで機械の部品のような厳密な幾何学形態を幾何学的にいっしょに組み立てて描かれたかのようである。両者には、明らかに、自然についての感覚/知性と頭脳による抽象思考、帰納と演繹という方法論上の対立があった。

デ・スタイルとセザンヌ

1917年オランダのライデンで発行された雑誌名からとられたデ・スタイルの運動にも、セザンヌの造型は、着想源を与えた。ドゥースブルフ (Theo van Doesburg, 1883-1931)、モンドリアン (Piet Mondrian, 1872-1944) を中心に活動したこのグループは、平塗りの平面や、直角、格子といった幾何学の基本、普通形態を造形要素とし、美術・デザイン・建築において純粋な抽象造型を実践した。セザンヌからの刺激は、幾何学形態の使用にとどまらない。ダダイストで実験映画に取り組んだハンス・リヒター (Hans Richter, 1888-1976) は、『デ・スタイル』誌上に発表した「運動芸術の諸原理」に於いて、セザンヌを以下のよう

に解釈している：

「セザンヌ—ドラン—ピカソは、科学的—直感的方法によって、自然対象の分解に取り組みようとした。この分解は、客観形態の確実で基本的関係を定着させるに至った」。

つまり、セザンヌの絵画は、幾何学的造形要素の使用にとどまらず、それらの普遍的、基本的関係の樹立のための源泉ともなったのである。

ロシア・アヴァンギャルドとセザンヌ

ロシア革命前から1920年代にかけてロシアで展開された芸術・デザイン運動、ロシア・アヴァンギャルドの作家マレーヴィチ (Kasimir Malevich, 1878-1935) は、シュプレマティズムという独自の絵画を開拓し、色数を抑制したフラットな色彩表面、矩形、正方形といった非対象造形要素による抽象画面を探索したが、その理論書『セザンヌからシュプレマティズム』(1915-22)に於いて、シュプレマティズムの起源をセザンヌの造型 (l'Art Plastique) に求めている。まずは、

ニコラウス・ペヴスナーは、『モダン・デザインの展開——モリスからグロピウスまで』の中で、この「創造的誤解」については決して自覚してはいなかったが、セザンヌの開拓した幾何学基本形態が、スーラ等とともに、モダン・デザインの源泉となったことを指摘している。事実、1918年からピュリスム (純粋主義) の活動を展開したオザンフアン (1886-1966)、ジャヌレ (ル・コルビュジエ, Le Corbusier, 1887-1965) は、共著『近代芸術』において、絵画のみならず、建築、インテリア、都市構造、機械生産が日常生活にもたらした無数の人工物に於ける、単純な幾何学的諸形態、幾何学的秩序、幾何学的光景、直角的精神を讀え、自然や自然模倣に代わる新しい美の定義を試みた。スーラとともにセザンヌは、この文脈で再評価され、ピュリスム理論の源泉のひとつとなった：

「セザンヌもスーラも、直角的精神でもって生かされていたのだ。スーラにおいては自覚的に、セザンヌにおいては無意識にとりつかれるようにして、幾何学が二人を導いたのである。彼ら二人は印象派画家として分類されているが、まさに彼らは印象派画家ではないがゆえに、生き残るべき人達である」。

また、イタリア人で、パリに滞在し、未来派と立体主義やピュリスムとの橋渡し役を果たし、絵画や舞台・衣装デザインを手がけた、セヴェリーニ (Gino Severini, 1883-1966) も、ピュリスムの雑誌『エスプリ・ヌーヴォー』(1919年創刊)に、「セザンヌとセザニスム」という論文を発表し、セザンヌの位置とセザンヌの影響 (セザニスム) の限界、これに代わるピュリスムの新たな可能性を論じた。「自然に即してブッサンをやり直す」という有名なセザンヌの言葉を引き合いに出し、セザンヌが印象派の感覚主義を乗り越えて、古典美術に於けるような、建築性、幾何学構成や構図の可能性を示し、セザンヌの影響を受けた後世のセザニスムの作家達は、「幾何学化」、「単純化」の道を歩んだとする。しかし、セザンヌをブッサン、アングル (J.-A.-Dominique Ingres, 1780-1867) やスーラとともに、ピュリスムの先駆者としながらも、自然に即して幾何学化に至るセザンヌの帰納的方法は、ピュリスムの理想に比べて、不徹底な物と批判した。これに対して、あらかじめ決定された、厳密な意味での幾何学形態、建築的構成による演繹的方法の必要性を主張した。例えば、セザンヌの《冬のジャズ・ド・ブッフアンのマロニエ》(図3-2)では、セヴェリーニの批判した印象派を起源とする不規則な筆触に至る所に残され、山も家屋も精密な意味での幾何学形

ベルナルドによって流布された基本形態への還元について、指摘する。

「セザンヌは言った。『私は自然を幾何学主義に基づいて構成する。自然を幾何学化する。但し、単純性としてではなくて、絵画造型の表現手段と見なされた表面、ヴォリューム、直線、曲線表現の明晰さとしてである。』」セザンヌの言葉として引用された以上の言葉は、今日研究者の間でセザンヌの言説をたどる資料として活用されている、ジョン・リウォルド編のセザンヌ書簡集やマイケル・ドラム編集の対話集には見あたらず、マレーヴィチの創作、又は誰かが創作した文章の引用の可能性が高い。なお、マレーヴィチは、引用先を明示していない。いずれにせよ、ドニ、ベルナルド、立体主義、ピュリスムと同様に、セザンヌの造型を創造的に誤解し、自らの制作の根拠をセザンヌに見いだそうとしている。

あるいはまた別の所では、「明晰で才気溢れる個性の持ち主であるセザンヌは、幾何学化のための動因を了解していた。彼は、自然を構成していく、即ち幾何学的な単純な表現へと対象を還元していくための基本形態の特徴を示すヴァリエーションとして、極めて自覚的に、円錐、立方体、球体を挙げた」。

「セザンヌは、対象に関する絵画的感覚を並はずれて持っていたが、形態のわずかなヴァリエーションのみを提供したにすぎなかった。円錐、立方体、球体へと向かいながら、それらを、絵画構成の組織化のための形象として挙げたけれども、純粹な絵画的構築には至らなかった」。

さらに、マレーヴィチは、立体主義等の先例とは違って、彼等のセザンヌ理解(誤解)を押し進めて、幾何学的単純形態の使用という側面から、「ヴォリューム(量)」、「運動性」や「重力」、即ち絵画表面の造型効果をセザンヌの作品から読みとっている。

「しかしながらセザンヌは、絵画表面それ自体の新しい構造を構築せんとする衝動をもたらし、そして、印象派の絵画構造を破壊した。形態によって、彼は対比的な形態の運動感覚を表現した。セザンヌの作品に観察できることだが、すべての直線の水平線は、殆どすべて垂直線、あるいは絵画表面の中心に向かっており、錯綜したあらゆる曲線は、絵画表面やヴォリュームと対照をなして編成(60)されている。そしてヴォリューム自体、絵画表面と対照をなしている」。

「セザンヌの仕事の中で、本質的なことは、重力、重量感であり、この可

能性を、ピカソがその女性像で粘り強く展開することに成功した。(……) 絵画芸術において二つのモメントが存在する：重さと軽さである。セザンヌは、絵画的な重力の成長に結びつき、ゴッホは軽さに結びついている。セザンヌの重さの感覚はゆったりとした物である」。

以上見てきたように、ピュリスム、デ・ステイル、ロシア・アヴァンギャルド・デザインの形成過程の中で、セザンヌは、創造的に誤解され、重要な源泉となっていた。「誤解」でない一つの解釈——「セザンヌの発見から生まれた幾何学的様式化」から、モダン・デザインは展開したと言えよう。フランカステルは、セザンヌからロース、ル・コルビュジエといった建築家への作用を中心に語っているが、それはこれまで追跡してきたように、20世紀初頭以降、展開していくモダン・デザイン全般についても当てはまるだろう：

「(……) 20世紀初めから1910年のロースのシシュタイナー邸に至る近代建築の初期の作品も、立体主義の最初の段階、その決定的な段階と密接に関係していた。その後、建築は、探究の初期条件を豊かにしたり、深化しながら、次第に別の方向へと展開していった。しかし、20世紀における最初の様式化は、セザンヌに於いての、限定された、しかし全ての諸芸術に共通な、ある一つの解釈から出発したものである事は疑う余地がない」。

もとより、モダン・デザインの原則の一つとなった、規格形態、標準形態、プレファブリケーション、大量生産、機械生産の思考はセザンヌには全くなかった。セザンヌは、むしろ、そのような原理によって生産され生活に浸透してきた、新しい人工物を激しく憎悪した。しかし、後世代は、セザンヌの言葉を文脈からはずし、その幾何学特徴を肥大化し特権化し、理論的主柱としていたのであった。

おわりに——セザンヌ絵画のデザイン性と今日

セザンヌ絵画にデザイン性を見ることは、冒頭で問題提起したが、決して唐突な事ではない。セザンヌについて批評した初期の批評家達の幾人かは、この点に既に注目していた。セザンヌを最初に評価した同時代の批評家、ギュスターヴ・ジェフロアは、筆触を併置して出来上がったセザンヌ絵画を「タピスリー」

に喩え、セザンヌ絵画の表面の自律的、物質的性格に逸早く注目しデザインとの類似を見出している：

「彼の絵は、(……)タピスリーを持つひめやかな美しさを帯び、調和に満ちた堅牢な織物の姿をしている。あるいはまた、凝結し光に溢れた彼の水浴図に於けるように、申し分なく装飾されたフェアランス焼きのような光輝き青みを帯びた特徴を持っている」⁽⁴⁰⁾

1910-11年「マネとポスト印象主義者」展を組織したロジャール・フライは、ゴッホ、ゴッーギャン、マチスとともにセザンヌを初めて「ポスト印象主義者」と分類したが、その展覧会カタログの序文で、彼らの絵画の特色の一つとして「design」を挙げている。

「セザンヌは、印象主義が注意を払った自然の新しい局面を表現する時、プリミティヴ・アートの傑作にみられるような、緊密で建築的效果を生み出す事になるデザインをまず追求した。というのも、事物の複雑な外観から抜け出て、デザインの要求する幾何学的単純さに到達する事が如何に可能であるかを示したので、彼の芸術は後のデザイナードに大きな影響を及ぼすこととなった。彼等は、セザンヌに、自然主義がもたらした袋小路から抜け出るヒントを見つけたのである。セザンヌ自身は、着想や感情を伝達するために彼が開拓した新しい方法を意識して使⁽⁴¹⁾ってはいなかった。彼は何よりもまず、眼に、眼だけに訴えかけようとした」。

ロジャール・フライのポスト印象主義者論の核心は、彼等が自然の再現に代わって、感情の「表現(expression)」を目指し、そのための手段として線や色彩、形態の自律的構築性を開発したと主張する事にあつたが、まさしくこの自律性をフライは、「design」と呼んでいる。実際、フライはオメガ工房でデザイン改良運動に取り組むが、「美術の応用」という古ぼけた理念にとりつかれ、機械生産に対応する新しいデザインの美学を樹立するまでには至らず、1930年代、最初にデザイナの美学を樹立した人物として今日知られている、ハーバート・リードと交わしたデザイン論争で敗北した。

しかし、フライの限界を確認した上で、セザンヌの構図、構築性にデザインとの十字路をいち早く注目したフライの慧眼は、注目に値するだろう。類似のセザンヌ解釈は、アメリカ人で、セザンヌをはじめ多数のフランチス・モダン・アートを収集した医師でコレクターのバーンズによってもなされてい

る。彼はそのセザンヌ論の中で以下のように彼の芸術を要約している：

「セザンヌの形態を最も正確に記述する言葉は、建築術 (architectonic) である。建築で絶対不可欠の特徴は、堅牢さ、重量感、釣り合い、様々な力間のバランスであるが、これらの諸特徴はセザンヌの作品の中に明らかに存在している。優れたビルディングに於いて、(……)デザイン(design)は、美的要求にとどまらず実践的要求でもある。(……)同じ事がセザンヌの形態についても当てはまる。セザンヌの形態はデザインされ構成されている。構成されているというのは、秩序だった配列に各部分が配置されているという事だけではなく、ある一人の人間の身体バランスや姿勢に対応するような均斉を指摘できるといふ意味においてである。感受性に富んだ鑑賞者がセザンヌ作品を見ると、一目見るだけで、シンメトリカルに設計された建築構造だという印象を持つ」。

こうした初期セザンヌ批評の側からの、セザンヌ作品とデザインや建築との類似の指摘は、的を得たものであり、単なる類似の指摘や比喩を越えて実際に、モダン・デザインの理論的根拠となった事は既に紹介してきた。

それでは、セザンヌ作品に今日の意味でのデザイン性を求めることは可能であるのか？ バウハウスによるモダン・デザインの完成以後、スタイリング・デザイン、グッド・デザイン、ポスト・モダンのデザイン、知識デザイン、環境デザイン、ネオ・モダニズムなど、デザインの概念が多様化し推移する中、セザンヌと現代デザインとの関係を語る人は誰一人としていない。セザンヌは、モダン・デザイン成立の萌芽の一つでしかないようだ。

しかし、あえて指摘するならば、セザンヌの制作プロセスには、デザインの根源が内在している。周知のように、セザンヌは、素描、エスキス、エボッシュといった制作の初期段階を経てタブロー(完成品)に至るといふ古典絵画のプロセスを廃棄し、目に見える自然から受けた感覚を画布上で自律的に、つまり自らの感覚と知性に従って秩序付け⁽⁴²⁾るというプロセスそれ自体を作品として提示する道を独自に開拓した。

デザイナの第一義が、眼と手による素描、構想、設計にあるとすれば、セザンヌの制作プロセス——感覚の実現——は、無秩序で不確かな感覚やアイデアを明晰にし目に見える秩序ある形態や色彩に実現する事にあつた訳で、セザンヌは、美術・デザイン・建築の区別が成立する以前のデザイナの原初的段階

に下って制作していたとも言える。

今日、コンピュータ等の最新の器械や素材を開発してきたテクノロジーの進歩にはめざましいものがあり、人間の眼（視覚）、手や他の肉体の諸部分（触覚）の作業から、一見、美術もデザインも遠ざかってしまったかに見える。さらに、美術と異なり、デザインは、現実的諸条件（技術、経済、時間、空間等）にも制約されており、セザンヌのような自由な造形はそこではあり得ない。しかしながら、アイディアを、目で見え手で触れる形態へと練り上げ固定するという基礎作業は、デザインの領域からなくなってしまう訳ではない。この意味で、セザンヌの実践は、⁽⁶⁾ 今なお常に立ち返るべき、デザインの根源を示し続けている、とも言えよう。

注

- (1) Meyer Schapiro, *The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still Life*, in *Art News Annual*, XXXIV, 1968/Theodore Reff, Cézanne and Hercules, in *the Art Bulletin*, vol. XLVIII, Juin 1966, pp. 35-44 など、精神分析学的分析を行った多くの論文あり。/Sidney Geist, *Interpreting Cézanne*, Cambridge (Ma.) and London, Harvard University Press, 1988/Mary Louis Krumrine, *Paul Cézanne: The Bathers*, New York, Harry N. Abrams, 1989.
- (2) Richard Shiff, *Sensation, Movement, Cézanne*, in *Classic Cézanne(Exhibition Catalogue)*, The Art Gallery of New South Wales, 1998, p.22/ Mark, Motif, Materiality-The Cézanne Effect in the Twentieth Century, in *Finished Unfinished Cézanne(Exhibition Catalogue)*, Kunstforum Wien, 2000, pp.106-107, 117-120/Introduction, in *Conversations with Cézanne*, Edited by Michael Doran, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 2001, pp. xxxi-xxxiv.
- (3) Theodore Reff, *Cézanne's Constructive Stroke*, in *Art Quarterly*, Vol. XXV, no. 3, Summer 1962, pp. 214-227.
- (4) Lettre à son fils Paul, Aix, 13 septembre 1906, dans *Recueil*, annotée et préfacé par John Rewald, *Paul Cézanne Correspondance*, p. 324.
- (5) セザンヌの技法に関しては、以下を参照のこと。Erle Lorán, *Cézanne's Composition. : Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of his Motifs*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1944 (内田園生訳「セザンヌの構図」美術出版社, 1953年)。
- (6) セザンヌの生活、活動については以下のセザンヌ年表を参照のこと。池上忠治作

成「ポール・セザンヌ年譜」, ジョン・リウォルド編, 池上忠治訳「セザンヌの手紙」筑摩選書 99, 筑摩書房, 1967年, 18-21 ページ所収/Isabelle Cahm, *Chronologie, dans Cézanne (Exhibition Catalogue)*, Galerie Nationales du Grand Palais, 25 septembre 1995-7 janvier 1996, pp. 528-569/大屋美那編「年譜」【セザンヌ展】(展覧会図録) 横浜美術館他, 1999年9月11日-12月19日, 179-190 ページ所収。(7) 「ピサロからリュシアン・ピサロへの手紙」1900年4月21日, 池上「前掲書」213 ページ。Janine Bailly-Herzberg, *Correspondance de Camille Pissarro Tome 5/1899-1903*, Editions du Valhermeil, Saint-Ouen-l'Aumone(Val-d'Oise), 1991, p. 82.

- (8) cf. John Rewald, *op. cit.*, Edition critique présenté par P. M. Doran, *Conversations avec Cézanne*, Collection Macula, 1978/Edited Michael Doran, Introduction by Richard Shiff, Essay by Sir Lawrence Gowing, *Conversations with Cézanne*, University of California Press, Berkler/Los Angeles/London, 2001.
- (9) S. Tschudi Madsen, *Art Nouveau*, Translated from the Norwegian by R. I. Christopherson, World University Library, London, 1967.
- (10) Jean-Paul Bouillon, *Journal de l'Art Nouveau 1870-1914*, Édition d'Art Albert Skira S. A., Genève, 1985.
- (11) Hans H. Hofstätter, *Die Entstehung des neuen Stils in der Malerei*, in *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Verlag M.DuMont Schauberg, Köln, 1963, S. 46-51.
- (12) Meyer Schapiro, *Paul Cézanne*, Harry N. Abrams, INC., Publishers, New York, 1952, p. 52. セザンヌの二つの造型を “a contrast of the living and the geometric” と記述している。
- (13) S. Tschudi Madsen, *op. cit.*, 1967, “the innate aesthetic value of line”(p50), “sophiscated interplay of line”(p. 112).
- (14) Félix Braquemont, *Du Dessin et De la Couleur*, G. Charpanitier et Ce, Éditeurs, Paris, 1885, p. 223.
- (15) Félix Braquemont, *ibid.*, 1885, p. 181.
- (16) cf. Judith Wechsler, *Cézanne in perspective*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1975, pp. 1-24./Major Trends in Cézanne Interpretations, University of California, Los Angeles, Ph.D., 1972, Fine Arts, U.-M.-I Disserta-tion Sevices, 1994.
- (17) John Rewald, *op.cit.*, 1978, p. 327.
- (18) John Rewald, *ibid.*, 1978, p. 227.
- (19) John Rewald, *ibid.*, 1978, p. 290.
- (20) 造型は、出来上がった画面上の色や形の構成特徴を、造形は、「単純化」や「幾何

学化」,「変形」など,形が形として成立していくプロセスを意味するとして,本稿では両者を区別して使用する。

- (20) John Rewald, *op.cit.*, 1978, p. 300.
- (21) Theodore Reff, Cézanne and Poussin, in *The Journal Warburg and Courtauld Institute*, XXIII, January, 1960, pp. 150-174.
- (22) Theodore Reff, *ibid.*, p. 169/M. Doran, *op.cit.*, p. 188.
- (23) 拙稿「セザンヌと後世代」【京大文学部美学美術史研究室紀要】第4号, 1983年, 23-52ページ。
- (24) Pierre Francastel, *Art et Technique: La genèse des formes modernes*, Denoël/Gonthier, Paris, 1956, p. 167.
- (25) Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, Penguin Books, 1960 (First Edition 1936), pp. 68-89.
- (26) Ozenfant & Jeanneret, *La Peinture Moderne*, Les Éditions G. Crès & Cie, Paris, 1924, p. 158.
- (27) Gino Severini, Esthétique Cézanne et le Cézannisme, dans *l'esprit nouveau*, no. 2 (pp. 1257-1266), no. 13 (pp. 1462-1466), 1921.
- (28) Emile Bernard, Une Conversation avec Cézanne, dans *Mercur de France*, CXLVIII, Juin I, 1921, pp. 372-397; reprinted in *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris, 1925, pp. 98-135.
- (29) Hans Richter, Prinzipielle zur Bewegungskunst, *de Stijl*, Nr. 7, S. 109-112, 1921, H. L. C. Jaffé, *Mondrian und De Stijl*, Verlag M. DuMont Schauberg Köln, 1967, S. 135.
- (30) Kajimir Malevich, *De Cézanne au Suprematisme*, Les Éditions l'Age d'Homme, Lausanne, 1974, p. 90.
- (31) K. Malevich, *ibid.*, p. 87.
- (32) John Rewald, 1978, *op.cit.*/M. Doran, 1978, *op.cit.*
- (33) K. Malevich, *op.cit.*, p. 89.
- (34) K. Malevich, *ibid.*, p. 93.
- (35) K. Malevich, *ibid.*, p. 90.
- (36) K. Malevich, *ibid.*, p. 105.
- (37) P. Francastel, *op.cit.*, p. 179.
- (38) P. Francastel, *ibid.*, p. 168.
- (39) Gustave Geffroy, Le Journal du 25 mars 1894, dans *Paul Cézanne*, Paris, Édition Seguirer, 1995, p. 51-52.
- (40) Roger Fry, *Manet and the Post-Impressionists (Exhibition Catalogue)*, November 8th-January 15th 1910-11, p. 10. 尚, この序文は展覧会で書記をつとめた Des-

mond MacCarthy が, フライによって提供された情報をもとに構成した, と指摘されている, cf. J.B. Bullen (edited by), *Post-Impressionists in England: The Critical Reception*, Rutledge, London and New York, 1988, pp. 94-99.

(41) Herbert Read, The Gorell report, in *Art and Industry: the Principles of Industrial Design*, pp. 134-136.

(42) Albert C. Barnes & Violette de Mazia, *The Art of Cézanne*, Hartcourt, Brace and Ciompany, New York, 1939, p. 4.

(43) 拙稿「マティエリスム・モダルニテ——19世紀半ば以降のフランス美術に於ける素描技法の絵画技法への侵入」【美学】177号第45巻第1号, 1994年, 42-52ページを参照のこと。

(44) 以上のデザイン論については, 以下を参照した。中村雄二郎「デザインと構想力」【かながわデザインネット 21】1992年3月, 「睡床の知としてのデザイン」, 【Design News】220号, 1992年12月, ともに「デザインする意志」(エッセイ集成6) 青土社, 1993年, 25-71ページ所収。

執筆者紹介(敬称順, *は編者)

永井隆則

1956年生まれ。文学士(京都大学文学部哲学美学史学科)、文学修士、文学博士(京都大学大学院文学研究科)。プロヴァンサス大学博士課程(エクス・アン・プロヴァンサス)D.E.A.修了。京都工芸繊維大学大学院造形科学系准教授。「モダン・アート論再考——制作の論理から」(単著)思文閣出版、2004年。「セザンヌ受容の研究」(単著)中央公論美術出版、2007年。「フランス近代美術史の現在——ニュー・アート・ヒストリー——」(編著)三元社、2007年。「デザインの力」(編著)晃洋書房、2010年他。美学会、国際美学会、美術史学会、意匠学会、日仏美術学会、ジャポニスム学会、ポール・セザンヌ協会、AICA 会員。

大森達次

1948年生まれ。東北大学文学部卒業。女子美術大学芸術学部・大学院教授。「後期印象派時代」(共著)小学館、1993年。J.S.ボッグズ & A.F.マヒュー「ドガ パステル画」(翻訳)美術出版社、1993年。G.フロドゥル「クリムト」(翻訳)中央公論社、1994年。「ロートレック展」谷口事務所、1996年。「版画に見る印象派」谷口事務所、2005年。「フレデリック・バジェのアトリエ再訪」[女子美術大学芸術学科紀要]第9号、2009年。美術史学会、美学会、日仏美術学会会員。

小川知子

1964年生まれ。京都大学大学院文学研究科博士後期課程中途退学。パリ第一大学D.E.A.修了。大阪府立近代美術館建設準備室芸員。「エドゥアール・マネの作品研究」[京都大学美学美術史学研究室紀要]、1993年。「マネ」「ゴッホ」「ヨーロッパ美術史」(共著)、昭和堂、1997年。「北野恒富と大阪の女性画家——島成園と木谷千種——」[北野恒富展]図録、滋賀県立近代美術館他、2003年。美学会、美術史学会、日仏美術学会、イメージ&ジェンダー研究会会員。

廣田浩子

京都大学大学院人文科学研究科博士課程単位取得満期退学。1998年、パリ第一大学(パンテオン・ソルボンヌ)博士号取得。多摩美術大学、青山学院大学非常勤講師。「La sculpture en céramique de Gauguin-sources et significations」. *Histoire de l'art*, no.15, Octobre 1991. フランソワズ・ルヴァイア著「記号の森羅」谷川多佳子、千葉文夫、太田泰人、廣田浩子訳、みすず書房、1995年。「ゴッホと19世紀の彫刻家たち——19世紀後半に於ける彫刻の諸問題——」[美術史]149冊、美術史学会発行、2000年10月。「De la poterie à la sculpture-Aubé, Carrés et Gauguin」. *Histoire de l'art*, no.50, Juin 2002. 「ゴッホのアリミテイヴィズム再考」永井隆則編「フランス近代美術史の現在」三元社、2007年所収。美術史学会、日仏美術学会、ジャポニスム学会会員。

天野知香

1959年生まれ。東京大学大学院人文科学研究科美術史専攻博士課程修了。博士(文学)。お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科准教授。「菱師/芸術」(単著、2001年)。「マティス Processus/Variation」(共編著)国立西洋美術館、2004年。「アール・デコ 1910-1939」(編著)誠文新館社、東京美術館、2005年。「フランス近代美術史の現在」(共著)三元社、2007年。他。第5回鹿島美術財団賞、第14回倫理美術奨励賞、第1回西洋美術振興財団芸術賞、美術史学会、日仏美術学会、イメージ&ジェンダー研究会会員。

伊集院敬行

1969年生まれ。京都工芸繊維大学大学院工学部研究科博士後期課程退学。島根大学文学部准教授。「ル・コルジュエのオブジェとアルタリスマ」意匠学会編「デザイン理論」50号、2007年。「機械時代の映画性——中井正一の機械美学におけるル・コルジュエと精神分析理論——」意匠学会編「デザイン理論」52号、2008年。意匠学会、日本映像学会、美学会会員。

清水佐保子

1969年生まれ。大阪大学大学院文学研究科博士課程単位取得退学。京都市立芸術大学芸術資料館学芸員。「1920年代前半のヴァンリー・カンデンシスキー——幾何学的抽象における絵画『空間』をめぐって——」[待兼山論叢 第31号 美学篇]大阪大学文学部、1997年。「造形論のための20の対(ペア)』(共著)、昭和堂、1999年。「日本におけるキュビスム受容——1910-20年代の批評を中心に——」[ピカソとエコール・ド・パリ]メトロポリタン美術館編「カワロダ、読売新聞東京本社文化事業部、京都市美術館、Bunkamura ザ・ミュージアム、2002年。

濱野節朗

1948年生まれ。2003年逝去。京都市立芸術大学卒業。京都工芸繊維大学助教授。「ウィーン工房の終焉」[京都工芸繊維大学工学部研究報告(人文)48]25-38ページ、1999年。「ヨーロッパの磁器」共訳、岩崎美術社、1988年。「アール・デコの鉄工芸」監修、岩崎美術社、1992年。意匠学会、日本展示学会、民族芸術学会会員。

篠府寺司

1959年生まれ。大阪大学大学院文学研究科博士前期課程修了。アムステルダム大学・文学博士 Doctor der Letteren 取得。大阪大学大学院文学研究科教授。「ファン・ゴッホ 自然と宗教の闘争」小学館、2009年。「ゴッホ 日本の夢に燃けた芸術家」角川文庫、2010年。「西洋美術研究」第4号「特集 美術史とユダヤ」加藤哲弘と共編著、三元社、2000年9月。「ピート・モンドリアン、幾何学的秩序に従って論証された(エチカカ)」[美術手帳]1998年1月、46-57ページ。エラスムス研究賞(オランダ、エラスムス財団) Praemium Erasmianum, Studieprijis (Stichting Erasmusprjs) 1989年。美術史学会、美学会ほか会員。

谷本 尚子

1962年生まれ。京都工芸繊維大学大学院工芸科学博士後期課程単位取得退学。大阪人間科学大学准教授。博士(学術)(京都工芸繊維大学)。「アメリカにおけるロシア構成主義の受容」文部省科学研究費補助金[基礎研究(B)(2)]。研究成果報告書「『オクトーバー』派と美的モダニズム」(研究代表者:太田喬夫)2002年3月。黒田智子編『作家たちのモダニズム』(共著)学芸出版社。2003年2月。「国際構成主義——中央モダニズム再考」世界思想社。2007年。意匠学会、美学会、民族芸術学会会員。

尾崎 信一郎

1962年生まれ。大阪大学大学院文芸学専攻博士課程単位取得退学。鳥取県立博物館副館長。「重力——戦後美術の座標軸」展カタログ。国立国際美術館。1997年。「日本の戦後美術におけるアクシオン」展カタログ。ロサンゼルス現代美術館。1998年。「絵画論を超えて」東信堂。1999年。美術史学会、美学会会員。

早芳 幸浩

1967年生まれ。京都大学大学院文学研究科博士後期課程修了。文学博士。京都工芸繊維大学美術工芸資料館准教授。「与えられたとせよ 1. 芸術作品 2. マルセル・デュシャン」美術史」第144冊。1998年。「記述するデュシャン/記述されるデュシャン——1930-40年代を中心に——」『研究紀要』第21号。2000年。「ポップ・アートとレディ・メイド——vulgarityの表象を巡って——」『美学』第204号。2001年。美学会、美術史学会会員。

市川 靖史

1968年生まれ。京都工芸繊維大学大学院工芸科学専攻博士後期課程単位取得退学。京都工芸繊維大学助手。「現代写真における空間の概念について」『映像学』60号。日本映像学会。5-23ページ。1998年。「展示空間における写真の位相——シュトルートとグルスキの写真をめぐって」科学研究費基盤研究(B)研究成果報告書「『オクトーバー』派と美的モダニズム」(研究代表者:太田喬夫)所収。215-246ページ。2002年。

カバードesign・装丁

中野 仁人

1964年生まれ。京都工芸繊維大学大学院工芸科学専攻博士前期課程修了。京都工芸繊維大学准教授。学術博士。「学世経のほかし技法について」『デザイン理論』93号。「サイケデリック・ポスターにおける諧調表現」京都工芸繊維大学研究報告【人文】50号。第15回国際美学会議アートディレクション。京都国立博物館シンボルマークコンペ最優秀賞。ASIA GRAPHICS AWARD ポスター部門大賞。竹尾デザイン史研究論文最優秀賞。意匠学会、美術史学会、日本デザイン学会会員。

越境する造形

——近代の美術とデザインの十字路口——

2003年11月10日 初版第1刷発行 *定価はカバーに
2010年11月25日 初版第4刷発行 表示してあります

編著者の
了解により
捺印省略

編著者 永井隆則
発行者 上田芳樹
印刷者 林初彦

発行所 株式会社 晃洋書房
〒615-0026 京都市右京区西院北矢掛町7番地
電話 075(312)0788番(代)
振替口座 01040-6-32280

© Takanori Nagai, 2003 印刷・製本 (株)大洋社

ISBN978-4-7710-1472-5