

今日の絵画とは何か、という問題を建築との関連で考える。

——ロマネスク建築に学ぶ——

菅 沼 稔

相模女子大学紀要 VOL.80 (2016)

今日の絵画とは何か、という問題を 建築との関連で考える。

——ロマネスク建築に学ぶ——

菅 沼 稔

**What today's painting is, a problem is considered
by the relation with the construction.**

- it's learned in Romanesque architecture,-

Minoru SUGANUMA

相模女子大学における紀要論文（2014年度Vol.78）においてマーク・ロスコあるいはその周辺の作家を概観し、今日の美術表現のありかたを探ってみた。その際訪問した「ロスコ・チャペル」での体験、あるいはメニルコレクションからいくばくかの触発を受け、課題が残された。メニルという人物とその経緯を含めて調査し、自分として整理することで新たな展開を見出したい。

また、メニルに大きな影響を与えた、フランス人マリー・アラン・クチュリエ神父という人物を調査していくと、建築家、ル・コルビジェが浮上し、彼の晩年の傑作「Chapelle Notre-Dame du Haut, Ronchamp」に至る。さらに、ル・コルビジェを追跡してみると、その根源となったロマネスク建築（主にシトー派教会建築）が立ち現われ「光」という、今日の美術表現のありかたが探られるのではないか、と思った。

I surveyed Mark Rothko and an artist around it in a bulletin thesis in Sagami Women's University (Vol.78 in fiscal year 2014) and looked for how to have that of today's expression of fine arts. A problem received the experience by "Rothko chapel" visited in the case and detonation by touching of or whether it was several from Menil collection, and was left. I'd like to find new development by investigating including the personality as Menil and its longitude and latitude and putting it in order as oneself.

When the figure as the French Marie-Alain Couturier father who had a big influence on Menil is being investigated, an architect and Le Corbusier surface and are to a masterpiece in his sunset "Chapelle Notre-Dame du Haut, Ronchamp". I thought the Romanesque architecture which became the root (mainly, Ordo Cisterciensis) rose and appeared, and how to have that of today's expression of fine arts as "light" might be looked for when Le Corbusier was chased.

Key Words : Romanesque, Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame du Haut, Le Thoronet, James Turrell

はじめに

抽象表現主義作家のマーク・ロスコに惹かれて、今日の表現者として次なる展開がどうあるべきか、という問題を検討している。アメリカのテキサス州ヒューストンにある「ロスコ・チャペル」での体験、あるいはメニルコレクションからいくばくかの触発を受け、課題が残された。このコレクションはフランス人ジョン&ドミニック・メニル夫婦が構築した。ロスコの「表現における装飾の排除」という問題の具体化に向けて、そのことが今日の表現方法にどのように作用しあるいは影響を与えているか、ということを検討し始めた。メニルとはどのような人物なのか、その経緯を含めて調べ整理する段階で、新たな展開をみた。メニルに大きな影響を与えた、フランス人マリー・アラン・クチュリエ神父^①なる人物の存在である。さらに、建築家、ル・コルビジエが浮上し、彼の晩年の傑作「ロンシャンの礼拝堂」(正式にはChapelle Notre-Dame du Haut)に至る。ル・コルビジエを追跡してみると、その根源となったロマネスク建築(主にシトー派教会建築)が見えてきた。シトー派がその主義としている、教会における具体的な表現の排除、それはつまり抽象で物事を表現するということに行きつく。あるいはまたロマネスクの教会建築の特徴を見ればわかるのだが、光をどのように教会空間に提供するかということは、絵画の大きな要素である「光」という問題を考えることに通底し、今日の美術表現のありかを探ることができるのではないか、と思ったのである。

そして絵画の宿命である「壁にかける」ということが、何を意味しているのか、どのようなことを秘めているのか、さらに壁とはなにか、それはどうあるべきか? 2015年春、個展を開催した折、筆者はコメントとして次の言葉を用意した。

「・・・壁に掛けるという、絵画が持つ基本的な原理と、装飾を排すという矛盾を何らかの方法で超えること・・・」と。さらに、展示期間で思ったことは『・・・具象は不要だ。形は色を阻害する。「意味」を今こそ唾棄すべき時が来た・・・』と、絵画実践の中で論を展開した(2015年4月、相模原ギャラリー・ヴェルジェ)。これら2つの問題のように解決するのが問題として残された。

2014年にアメリカでの調査をした時感じたことは「絵画を入れる器」としての建築であった。筆者も少なからず絵画制作を実践して来た。こんにち絵画

はどうあるべきか、そのことについて多くの時間を費やした。方途はまだ見えていない。

ところでル・コルビジエのロンシャン礼拝堂は、建築家ならずとしても現代に大きな示唆を与えた建築物である。それを調べるといつしか、近代建築の世界にいざなわれる必然に絡め取られていく。そして思う。デザインとは何か。美術とは何か。今日の絵画はどうあるべきか? それは必要か? と。様々な想念に苦しめられる。絵画実践の合間に、それらの問題が情け容赦もなく鋭く突き刺さる。そんな時、フェルナン・ブイヨン著「粗い石」を読んだ。この本は1000年昔に作られた教会建築を近代人の目で見たストーリーだ。

「何よりもそれがひたすらな信仰によって建てられたことを・・・しかし、信仰は千年に近い時間の違いを超越する。無信仰故に、この機微に参入できないというのであれば、せめて口を閉じるべきであろう。」^②と、訳者のまえがきにこう記された。そして、

「・・・彼がいつも自分の好む形を選ぶなら、どんなに多様な表現の中にも、人々はすぐに彼の作品を認めるのじゃ。一つの哲学のように、魂の力が彼の手と彼の眼を導く。感受性は技術の思いのままに変わるものではなく、いつも同じなのじゃ。絵描きが三色、十五色、いや百色を使おうとも、彼の表現は変わりませぬ。・・・石だけが作品の唯一の材料と言うのは、絵描きでいえば白黒だけの絵じゃ。もし木を加え、珙瑯を、青銅を加えるなら、建築家はパレットの豊富さを増すことにはなるが、じゃからと言って彼の感受性の資質を改善したり、高貴なものとするわけではない。」^③という。

また日本人建築家、磯崎新はこのル・トロネ修道院のことを、次のように記している。

「粗い石という物質、バウンスしてうつろう光線、そして囲い込まれた洞窟的空間、こんな場所に身体が踏み込んだ時、その背後に何が見えるのか、さらには身体内部に何かが立ち現れるのか。結局のところ、このような単純な問いになってしまいます。ル・トロネ修道院は、そのような問いをほとんど原型のように突きつけるのです・・・見ることでできない何ものかが、建築を超えて立ち上がる。」^④と。

ヒントはフランスの各所に点在するシトー派教会とル・コルビジエのロンシャン礼拝堂を観察することにあるのではないかと微かな期待感があつた。次なる何かが展開するのではないかと。ここに焦点

を絞って2015年秋、フランスでの現地調査を図った。

欧州を旅しているとわかるのだが、西欧文化の基となるものは何かと問われたならば「石の文化」であると答えたい。石に象徴されるもの、例えば柳宗玄氏はそのことを「・・まず石そのものに対する特別な宗教的感情である。その源泉をさかのぼれば、はるかに先史時代にまで至るであろう。すでに巨石文化は、メンヒールやドルメンなどで知られるように、石に対して強烈な宗教的感情をいだいていたようである。ケルト人はそれを受け継ぎ、時として岩石に特殊な文様を刻み付けるなどしてこれを崇めた。」^⑤と語る。さらにその先にある建築空間というものを、シトー会を例にとりながら「・・建築というものは、もともと円、方形その他幾何学的、抽象的な性格をもつものである。そしてそのような形によって構成された建築空間が、聖なる宇宙の秩序、その支配者としての神などを暗示するのに充分だという考え方が、この時代で有力な一派をなした。あとでのべるシトー派修道会などの立場がそれである。壁画や彫刻などによる装飾を否定した聖堂を実際にみると、このような主張の正当性がよく理解できる。」^⑥とある。

ル・コルビジェ、その人物と業績

建築家ル・コルビュジェ（1887～1965スイス生）は、別名シャルル・エドゥアール・ジャンヌレといい、建築家、画家として名を成した。少しく彼の歴史を紐解いてみよう。

「近代建築の5則」なる理論を構築したことで建築界では重要なポストにあり、また、フランク・ロイド・ライト、ミース・ファン・デル・ローエと共に「近代建築の三大巨匠」として位置づけられている。家業を継ぐために時計職人を養成する地元スイスの装飾美術学校に学んだが、専門的な大学教育は受けていない。1908年にパリへ出て、鉄筋コンクリート建築の先駆者であるオーギュスト・ペレの下で短期間ではあったが実地で建築を学んでいる。1923年に『レスプリ・ヌーヴォー』誌上に著作『建築をめざして』を発表し、世界中の建築家から注目を集めた。この著作の中の「住宅は住むための機械である」という言葉は、彼の建築思想の代表的なものとしてつとに有名である。

ル・コルビュジェの具体的な作品を見るとまず、1931年竣工の『サヴォア邸』がある。彼はここで

「新しい建築の5つの要点（ピロティ、屋上庭園、自由な平面、水平連続窓、自由な立面）」（近代建築の五原則）を示し、代表作として知られた。

後期の代表作『ロンシャンの礼拝堂』（1955年竣工）はオート・ソーヌ県ロンシャンに建てられた礼拝堂で、「ノートルダム・デュ・オー礼拝堂」が正式名である。以前からロンシャンの小高い丘は古来神聖な場所とされており1924年に建てられたネオ・ゴシック様式の教会があったのだが、1944年に爆撃されて倒壊した^⑦。そして聖職者アラン・クチュリエの依頼で、ル・コルビュジェが新しい礼拝堂を建てることになった。その後、スラブ、柱、階段のみが建築の主要要素だとする「ドミノ・システム」^⑧を考案し、第二次世界大戦後、集合住宅マルセイユの『ユニテ・ダビタシオン』（1947年～1952年）を建設。また、「モデュロール（仏：Modulor）」^⑨の理論を提案し、実践の場において応用した。

ロンシャンの礼拝堂は、カニの甲羅を形どったとされる独特な形態で、シェル構造の採用など鉄筋コンクリートで可能になった自由な造形を示した。カニの甲羅をモチーフにしたと自身が述べている屋根に見られるように、以前の作品からはかなり違った造形をしている。しかし、それらにはミサを行う場としての音響効果を考慮した凹んだ壁面や、高地で水の確保が重要であることから雨水を溜められるように中央が落ち込んでいる天井など、機能性を織り込んだ結果も含まれている。また、内部の採光には、闇を効果的に使ったジャウル邸の空間に通底する要素が指摘されている。

「RC造のシェル構造」^⑩からなる独特の形状をしたこの礼拝堂は、コルビジェ後期の最高傑作と目される建物である一方、建設当初はその特異なデザインについて否定的評価も受けたようだ。建築家、楨文彦はこの建築について「謎のままであり続けることへの期待感」^⑪という解釈で、その傑出性を認めている。必ずしも首尾一貫した論理性を勝ち得ていないが、ここではそのような矛盾を併せ持ち、かつ作品としての斬新性が勝る点に注目したい。

ドミニコ会派のカトリック信者であるル・コルビュジェは、引き続き水平連続窓とモデュロール割窓が特徴の『ラ・トゥーレット修道院』（1960年竣工）の設計についても依頼を受けている。我が国の『国立西洋美術館』基本設計と敷地視察の為に1955年11月に来日している。ちなみに西洋美術館本館は1959年竣工である。1965年、南フランスのカブ・マルタンで海水浴中に心臓発作で死去。78歳。

歴史上の功績は、鉄筋コンクリートを利用し、装飾のない平滑な壁面処理、伝統から切り離された合理性を信条としたモダニズム建築の提唱者ということになる。ル・コルビュジェの思想は世界中に浸透したが、1920年代の近代主義建築の成立過程において建設技術の進歩にも支えられて、とくに造形上に果たした功績が大きい。彼の造形手法はモダニズムの一つの規範ともなり、世界に広がって1960年代に一つのピークを極めた。しかしその反動からか1980年代には装飾過多、伝統回帰的なポストモダン建築も主張された。

以上が、ル・コルビュジェの概観である。

ル・コルビュジェの2作品から

2015年秋の午後、快晴のロンシャン礼拝堂駐車場に車を止めた筆者は、丘の上に立つ白亜の殿堂を見る。カニの甲羅と言わしめる外観は確かにひとめで目に飛び込む。そのデザインは面白いし、いたるところにコルビュジェの建築としての装備が目新しい。東側から中に入った。まず目に入るのはその「光」の効果であろう。午後の西陽を受けてはいるが礼拝堂内は暗い。その暗さを、様々な大きさの窓から西日が漏れる。少しずつ目が慣れてくると、明り取りとしてのガラスが鮮やかである。「光」を計算に入れたこの効果は抜群である。だが筆者としては、光の取り込み方があまりにもチグハグで統一感の欠如が目立ち、正直あまり興味をそそられなかった。

例えば人のサイズから割り出されたモデュロールという概念を利用した窓枠は、どう見てもチグハグ感がぬぐえないコストダウンのためのモジュールだし、全体性や一体感のある建築物ではない。そのことが近代建築としての評価が分かれる部分でもあるし「必ずしも首尾一貫した論理性を勝ち得ていない」と言わしめられたところかもしれない。それを彼独特の建築論（モデュロールという斬新性）と言い換えられると、芸術家の身勝手さが目立ってくる。矛盾は矛盾をはらみつつ乗り越えるのが時代かもしれないが、筆者は大きな感動を受けなかった。あるいは確かに光を取り込む手法など、優れた個所は認められる。「演出的な明暗法に凝っていた・・・陰影を作り出したり、それぞれの面を強調したり・・・方向性の強い光が必要とされた・・・光は、コルビュジェに、実用的で象徴的である多くの重要な目的を供給し、たゆまない洗練のための振り付けを与え」¹²⁾てはいるけれど、そのことが決定的評価とし

てクローズアップされることでもない。

建築家越後島研一氏は「・・・闇を、神が垣間見える空間芸術と化したのがロンシャン教会堂だ・・・闇のかたまりを、変化に富んだ華麗な存在へと変える・・・神の国とは、このように光が美しく語りかけてくるものなのだと実感」¹³⁾というが、思ったより美しくない。それよりも同著からの「・・・20世紀建築を代表しているとは言えない。むしろ同時代には類例が乏しい、突然変異的で孤立した作品・・・研究し模倣することで、設計活動に直接に役立つ具体的規範となる作品ではない。・・・それは何より、近代以降が個性の時代だからだといえる。過去の名作たちの記憶から逃れた自由さによって、初めて可能となった造形なのだ。・・・」¹⁴⁾と言わしめた言葉に反語的な意味だが筆者としては共感が得られた。個性とは何か？再度近代の個性とやらを疑らなければいけない時だと実感する。まずもって芸術家の身勝手さだけが残る。なんともここまで来た甲斐がなくて残念だが、とにかく自分の目で見ること。それでいい。

翌日、リヨン郊外にある「ラ・トゥーレット修道院」を訪れた。まるでどこかの市役所のようなビルである。予算がなく外観はコンクリートの打ちっぱなしである。それが周囲の緑となじんでいる。1942年にリヨン・ドミニコ会が土地を購入。ロンシャン礼拝堂竣工5年後の1960年竣工された。丘の斜面に沿うように建つ外観は、ロンシャン礼拝堂よりもむしろ禁欲的であり、垂直と水平の直線だけの矩形としてデザインされている。リヨン郊外の大地に力強く構成された建築物だ。ここもアラン・クチュリエの推薦によって実現した。外観を見ていくと最上階は現在でも修道士たちの個室となっており、カラフルな窓枠などが目立つ。コルビュジェは色彩の鮮やかなものを好んだ。（その理由は彼のモデュロール理論から来ている。1.13mの単位に基づくフィボナッチ数列の続きを赤シリーズ、その2倍を青シリーズと名付けた¹⁵⁾。）建物のまさに「ピロティー」では、アニッシュ・カプーアの作品が設定されていた。うまく建物を取り込んだ、というか、カプーアのアイデアがいい。建築物そのものは、建築家でもない限りわざわざここまで見に来る価値は少ないと思われたが、大地に根差した構成はそれなりの面白さがあるし、この修道院建設にあたって、クチュリエ神父はコルビュジェにロマネスクの「ル・トロネ修道院」を見て欲しいとの要求があり、そのことはひいては装飾なしで聖なる空間を作ることの依頼であった、と聞く。装飾を使わず、壁や柱、床

や天井と言った建築要素で空間をつくることは、抽象化作用で設計をするというモダニズムの考え方に通底するものだろう。そうした意味でも一見に値する。また、大型建築としては唯一、ル・コルビュジェの構想が何の修正や反対も受けずに実現した修道院である、ともいわれている。

ロマネスク建築から考える

ル・コルビュジェが生きた時代（1887-1965）から800年ほど時代をさかのぼって、コルビュジェが大きな示唆を受けたであろうロマネスク建築を、ここから見直してみようと思う。

南仏のシトー会派三姉妹と謳われたセナンク修道院は、ヴォークリューズ山地の峡谷にあるロマネスク様式の修道院で、1148年に創設された。この三姉妹の中では、パリから南下すると最初に位置する。一切の装飾を排除した環境は、内省と精神の集中、瞑想に最適。簡素で厳粛な建物の前は、夏になると一面ラベンダーが咲き誇り、見事な景観を呈す、とある。今は冬の準備期間だ。ラベンダーは摘み取られ、樹々の緑も心なしか茶色を呈していた。谷間の湿気であるからか、教会の石積全体にカビのようなものが付着していた。でも教会内部は実に質実で簡素。装飾は不要であるということが、如実にわかる。というか、この石の壁には何もものもいらない。石の存在が大きくて、それに勝るものはなかなか答えが出ないだろう。

確かに神の存在に近くなるためには、おのれの肉体以外何が必要であるのか。そのことを学習する。そのことを饗庭氏は「・・装飾もないシトー会派は華美贅沢を排し、また、感覚の喜びを通してではなく、ただちに神に向かわなければならない」¹⁶という。直ちに神に向かう、神と対峙するという。そして「全体として静かで重い緊張感を持っている。南仏の光のせいで影との対照が強く、この修道会の精神が心にあざやかに感じられ、世俗から遠く離れて黙想と労働に生きた人々の思いが伝わってくる。」¹⁷ともいい、この教会の光に対する深い精神性が伝わってくる言葉を残している。

だが絵画は不要か？ 整然と並べられた石積の床や壁を見ると、この教会に限って言えば確かに不要である。シトー会派のそれが、教えであろう。そしてそれらの石積の小さな窓から差し込む光を求めて、観者たちは陰を見る。あるいは光を見る。つまり絵画を見る、ということか？ 筆者は宗教家ではない。

今日の絵画があるべき場所、納めるべき器を求めてフランスまで来た。だがまだここでは答えは出ない。南仏の光にしては今日の午前は光が弱すぎる。

安藤忠雄氏が建築家への修業時代に携えて読んだ本として、前述のフェルナン・ブイヨン著「粗い石」を挙げている。あまたの現代建築家はこの本に接触していると聞く。この本からのメッセージは「生きることは正しくつくること」であると。また、建築家磯崎新氏は、その著の中で、

「・・石があった。これと対峙する。それしか語らないのが、いちばんいい・・内側に向く無の建築は瞑想や修業に合います。視覚的なものの再現は想像力を奪いますから。それに対して、外側に向く過剰の建築はそれ自体がメディアのようなものです・・」¹⁸と言う。とどのつまり、この空間に身を置くこと、それ以外にル・トロネを感知するすべはないことを私たちは思い知らされされる、と。

コルビュジェが直接大きな影響を受けたであろう、ル・トロネ修道院は（L'abbaye Du Thoronet）南仏プロヴァンス地方、ヴァール県・ル・トロネに設立されたシトー会修道院である。一部は崩壊したものの、現存する建物は1160年から1200年頃にかけて建築されたもので、中世建築の姿を今に残す、とある。聖ベルナルドゥスによって確立された、シトー会の建築に関する規則を遵守し、石のみを建築材料に人里離れた丘のふもとに傾斜地に建てられ、内外部ともに装飾が排除されている、と。聖堂には14の窓が厚い石壁に小さく開けられている。その後フランス革命で崩壊したが1854年フランス政府が購入し、保護・修復が開始された。ともかく田舎である。D79号線のワイン畑をひたすらイタリア国境に向けて走る。時々ま村があるけれど、狭い民家の壁に車をこすらないように注意して抜ける。また、走る。溪谷を見る。なぜこんな辺鄙なところに？ と思うのだけれど、宗教施設として作られたのだから、そもそも観光客相手ではないのは確か。だから来たいヤツだけ来ればいいのだ。バス便など現代人の発想だろう。

そこは松林の静かな風が吹いているところである。修道院は簡素な概観で、西正面には装飾はおろかタンパンといわれる中央入口もない。それは一般人を対象にしたものではなく、真に神との対話を求める人たちの場だからである。回廊には柱頭彫刻もない。見事に何もなし。石を積み上げただけのシンプルか

つ静謐な空間だけがある。ミニマルアートとこの修道院を言う人がいる。でも何か違う。

近代に起きた美術思想のミニマリズムはおそらくもっと、表層にこだわるであろう。素材をもっと研磨したであろう。そこには光の遊びなどあり得ない。徹底した素材への管理のみがむき出しにされるだろう。まさに現代に起きたコンクリート打ちっばなし技法など、その好例であろう。だがこころ・トロネには「粗い」というプイヨンの言葉に象徴されるように「素材」への見つめるまなざしがある。この粗さは、光を吸収して吐く、生き物としての素材へのまなざしである。光が反射する様を映しとるキャンバスとしての空洞がある。まさにそこに微妙な表面へのこだわりがあり、「光」を意識した素材へのこだわりがある。あえてそのことを「抒情」と言ってもいい。あるいはまた「余韻」と言い換えてもいいかもしれない。

さて、シトー会派とはどういった集団であったのか、ということを経典の世界観を通して検討してみよう。

カトリック教会のシトー会は、孤独、清貧、質素を信条とする厳しい戒律の修道会であり、戒律の中でも労働と学習を重んじ、自ら農耕具をとり農民らを指導して、森林に覆われていた北フランスの開墾や新農法の普及を行った。1098年にブルゴーニュ地方ディジョン近郊のシトーという村に最初の僧院が作られたのが起源といわれている。クリュニー会と対峙する立場をとったシトー会は、白い修道服を着たことから「白い修道士」とも呼ばれる。厳しい戒律と書いたが、例えばそれは今野国雄氏の著作に詳しい。

『・・・修道院の一日・・・祈りは7回。食事は一日2回「戒律」によれば第39章に食物の分量、第40章に飲料の分量、第41章に食事の時間についての規定がある。まずパンは300g、料理は2品（小麦粉か野菜）ぶどう酒は750cc。なお、四足獣の肉は絶対食べてはならない、ただし病人は良い。シャワーは1ヶ月に1回、就寝は共同の大寝室で藁の布団に着の身着のまま寝る。』と。あるいはまた、1134年の「シトー修道会大参事による芸術についての慣例規則」から抜粋すると、

「第1章、修道院は、都市や城砦や村落に建てるべきではなく、遠く離れた行き来しがたい場所に建てなければならない」、

「第20章 聖堂及び修道院の各室には、絵画・彫刻をかかげてはならない」、

「第21章 修道院の門外には、動物小舎のほかは建造物をおいてはならない」、

「第80章 ガラス窓は透明にし、十字架や図像を描いてはならない」、とある。^⑨

つまりそこにはすでに、余計なものを削っていくかたちで、明快な空間のイメージを持っていたのではないか、と思われる。そして労働という本来的な意味で現在の修道院はある。そのことはこの修道院が出来上がった経緯を振り返ればわかることだ。要するに、修道僧自らの手で荒地を開墾し、瓦は粘土を焼き上げ、山からの伐採した木材を乾燥させ梁とし、さらに石切り場から石を切り出し運搬する。積み上げる。という、気の遠くなるような手作業から、まさにその苦勞の賜物として作り上げられた、ということである。その積み方は、モルタルが使われていない。隙間なく埋められた石灰質の石。エジプトピラミッドに匹敵できるほどの正確さだ。灰色で少し赤みを帯びている。ボーキサイトが含まれていると聞いた。地中海特有の石灰質。サントピクトワール山も石灰質の山であったと聞く。この修道院周辺から出土する石もまたそれである。堆積岩の部類であり、比較的加工がしやすいとはいえ、継ぎ目の目立たない相当量の加工は想像を絶するものがある。現在の重機が入ることなどあり得ないのだ。否、今日的な安易さは、当時であったとしてもむしろ避けられたのではないか。現在でも、その末裔のアーミッシュなどは、文明を否定すべく、生活をしている。今日の作家であるジェームス・タレルもそうした家庭で育ったと聞く。

ともかく華美な装飾を避けた。人が神と対峙するというギリギリのところで空間を保った。ロマネスク建築とは言われるが、一口にまとめていえるほどそれは単純ではない。シトー会派のそれは、質素であり、当時流行ったシトー会以外のロマネスク建築の柱頭彫刻に質素感は窺えない。例えばミディ・ピレネーに散在する教会建築にある柱頭彫刻のそれとは決定的に違うのである。一般にロマネスク建築には生活の豊饒感が湧き出している。シトー会派とはまさに反対の方角を向いている。「・・・工人たちは、学者に指導されながら、時として動植物に象徴的な意味を与えつつ、それらを表現した。ただし自分たちだけに委されたときは、もはや象徴には拘泥しなかった。」^⑩とあるが、少なくともゴシック時代のような大きな牽引力を持った基本的な考え方がロマネ

スク時代にはあまりなかったということは言えるのではないか。²¹⁾

そうした大きな力の作用を受けずに、工人たちの自由な発想が飛躍できたことが、柱頭彫刻に象徴される表現の違いとなって表れたと思われる。この比較は面白いのだが、あまり深入りするのとはここでは避けておこう。

今思うのは、この空間である。装飾の否定の上に、美はあるか？という疑問である。3次元空間としてならば美はあるであろう。それも光を伴って。光がなければ空間はあり得ない。美はやってこない。だから光は限りなく必要である。石の上にたゆたう、そして遊ぶ光。絵画としてのひかりではなく、空間としてある光。なんだか堂々巡りを始めた。回廊はまさにその用途を成す。この時代に増々大きくなっていくロマネスクの豊饒な彫刻や装飾に対して、徹頭徹尾「アンチテーゼ」を貫いた教会建築が残したものは、単なる石塊。その粗面に反映する光である。だがそこには求めるべきすべてがある。神とのダイレクトな対峙と、何もないことの美しさが広がっている。磯崎新はそのことを「排除の法則」といった。さらにそのことが「非物質性（イ・マテリアル）」²²⁾に向かうとも。確かに今日的なミニマルアートに限りなく近づいてくる。

そうして松林の間を南仏の風が吹き渡る。今季節は少しずつ冬に向かっていく。フランスの秋の空が日本のそれと変わるはずがない。再度外からの壁を見る。夏の厳しい光ではないが、石はその光を吸収しそして跳ね返る。筆者の胸に磯崎新氏の言葉が浮かんだ。「石の背後に何かがあるか」と。ひきずられるように小町谷氏の文章が浮かんだ。

「・・・光は思考を外に投射することを助けるのである。かくてその思考は外的に客在化され、論理化される。しかし、光を欠くところでは、いったん外に投射されても、思考は直ちに自分に回帰されざるをえないから、常に主観の壁に逢着することが避けられない・・・非定形と呼ばれる形象棄捨の絵画についてさえ、最後には眼は形を尋ね当てどうやらそれらしいものを見つけ出してしまうのだ。まったく非具象の、単一の色面に塗り上げられた画面についてさえ、僅かな絵の具の凹凸やカンヴァスの布目を見つけることで、眼は落ち着く。偶然の照明の当たり具合で現わされる斑状の光沢でさえ、眼にとっては何よりの対象と見えてくるのだ。たとえそれら

が情報としてほとんど無価値であったとしても、眼にとって“形”はまず捉えられねばならぬものとなっているようだ。」²³⁾

「形」それが必要ならば求めよう。だがいま、それは不要だ。光だけあればいい。石の背後には「光」があり、それ以上ではない。むしろ谷崎潤一郎の、

『・・・「闇」を条件に入れないければ漆器の美しさは考えられない・・・豪華絢爛な模様の大半を闇に隠してしまっているのが、云い知れぬ餘情を催すのである。そして、あのピカピカ光る肌のつやも、暗い所に置いてみると、それがともし火の穂のゆらめきを映し、静かな部屋にもおりおり風のおとずれのあることを教えて、そぞろに人を冥想に誘い込む。・・・美というものは常に生活の実際から発達するもので、暗い部屋に住むことを余儀なくされたわれわれの先祖は、いつしか陰翳のうちに美を発見し、やがては美の目的に添うように陰翳を利用するに至った。』²⁴⁾ という文章に触発される部分が大きい。

あえて言わせてもらえれば、この「東洋的空間」とでもいうべき谷崎氏の陰翳表現をここで比較考察していくと、今まさに、この修道院では「光」だけがあればいいと痛感させられた。具体物は排除できると。三次元としての空間表現として考えるのならば、美は装飾にあらずといえるかもしれない。だが二次元平面としての空間を当てはめることにいささか無理があるのかもしれない。そのことを現代の絵画に当てはめることができるかどうかは、また、別モノであろう。平面的な思考方法はここでいったん途切れてしまう。これを突き詰めていくと、2次元と3次元空間の狭間にたゆたう空間に思考が傾く。

ロマネスクという概念

ロマネスク建築は、中世西ヨーロッパの建築様式であり、時代区分としては、おおよそ1000年から1200年頃までのゴシック建築以前の建築を指す。ロマネスクという言葉は、伝奇小説的、空想的、という意味でも使われ、これは小説Romanから派生した言葉である。直訳すると「ローマ風の」という意味であるが、当初は「墮落し粗野になったローマ風の様式」という蔑称としての側面が強く、その芸術的・建築的価値が評価されるようになるのは20世紀になってからである。

ロマネスク様式の特徴としては、厚い石壁に小さな窓であり、あくまで禁欲的なスタイルが主である。

暗黒と混乱の5世紀～10世紀を経て迎えた11世紀～13世紀のロマネスク時代を指す。ロマネスク美術の第二の特徴は「列柱と柱頭彫刻」である。聖書の世界の描写が多いが、かといってそればかりではない。庶民的生活感あふれる表情が意外と多い。このことを「感情に直接訴えかける装置」という言葉に表現されたマイケル・カミールの論「反図像学的試み」(1990)を擁護しつつ展開している金沢百枝氏の論考を挙げたい。『・・・ロマネスク美術は、テキストを記号的に図像化した「絵解き」なのではなく、口承文化と同様、空間や量塊(マッス)や形態など、人間の感覚的経験において伝達されたのではない。中世美術は、俗に言われるような文盲のための聖書ではなかった。テキストでは伝えられないことを伝えるための術だった。・・・カミールは石の叫びを聴き取るよう促した。動物や怪物など非キリスト教図像を解説する際には、教義や論理を超えた身体的・感覚的な共感……。』といい、さらに「・・・ロマネスクの彫刻家は現実世界の再現には重きを置いていない。もっと自由に、あるいは伝えたいことを的確かつ効果的に伝える術を、彼らは模索していた。キリスト教の教義とは限らない。恐怖や喜びなど、原初的な衝動を覚醒させるような喚起力のあるイメージを求め、それを見事に彫琢してみせた。」と、論を展開し「つまりごく簡単に言えば近代において、人々がロマネスク美術に目を向けず、関心を払ってこなかったとしても一向に不思議ではない。現実世界の再現に頓着しないロマネスク美術は、遠近法にも解剖学にも用がないのだ。ロマネスク美術の作り手たちは・・・写実性を高めて現実の形体を忠実に再現する必要など、まったく感じていなかったに違いない。」²⁵として古典古代という美的範囲は絶対でも普遍でもあり得ず、美の多様性へと眼をひらくことがロマネスクの本質である、とする。

ロマネスクとは確かに象徴性に富む芸術形式であるが、必ずしも宗教芸術とは言えない。シャピトー(柱頭彫刻)に様々な妖怪的な彫り物があるということは、社会に余裕があったからではないか、と高坂知英氏は、その著「ロマネスクの園」(リプロボート)で論じている。あるいは中世時代の化物ストーリーがユーモアに変化したとも。だが論の進行に話を戻そう。

修道院とは本質的には、俗世間と離れた場所で若い修行僧が禁欲的な生活をする場であり、決して街中にはあり得ず大方僻地であった。このためか、な

かなか一般市民にはわかりにくかったのがロマネスク様式とも言える。『本来、修道院は人里を遠く離れた場所につくられる。修道士(モワンス)はもともと独りという意味から来ているし、修道院(クロワートル)という一つの名も閉じるという意味から来ている。したがって、深く自然の中で「独り閉じこもる」という意味が修道の意味であると考えてよい』²⁶この部分での解釈はシトー会のル・トロネ修道院と重なるのだが、装飾という概念になると何故こうも解釈が違うのか分らない。とにかく僻地を求めた理由だけで鑑みると、これから訪れるセラボンヌ修道院のよって立つ来歴が見えてくる。

あるいはこうも考えられる。具体性を帯びた柱頭彫刻に眼が埋没している間に神との対話を失ってしまう。そして時間を忘れてしまう。そうか、そうしたことを避けるべく、聖ベルナドゥス(12世紀フランス神学者)は反装飾を掲げてル・トロネやセナンクを作ったのかと思う。そう思うことでようやく他のロマネスクに見られる装飾過多とまで思われる柱頭彫刻などの理解が成立する。シトー会の趣旨はキリスト教へのプロパガンダではなく、ストレートに神との対話を求める人間のみに与えられた入口であったのであろうか。シトー会という教義を貫くことが差異を生み出したこと、思想を遵守すればこうなるのだということ。これ以外の理由は今のところ見当たらない。

こうしたロマネスク概念をもって、南仏から進路を一転、西に向けた。筆者はその宝庫であるピレネー山脈に向かった。

セラボンヌ修道院正午過ぎに到着。幾多の九十九折りを超えたのだろうか？それは実に遠く感じた。対向車もほとんどない山道を走る。午後の晴れ渡った快晴の太陽と、谷間から吹きあげる風を受けてしばらく、観光客としては筆者のほかに車1台のみのセラボンヌ修道院にたたずむ。圧倒的な孤独感とでもいうべきか。ヴェルサイユ宮殿でも利用されている鮮やかなコンフラン産の赤大理石を彫った柱頭彫刻が素晴らしく、しみじみと見つめた。ピンクがかったそれは、見つめると妙になまめかしい。題目は様々な動物の形、顔。ヨハネの黙示録がテーマとなつてると言われる。だが、どう見ても東方のイメージが大きい。シリアやアラブも入っているのだろうが、決してヨハネという形式的なキリストの説教だけではないと思う。むしろ生活人がたくましく日々の哀苦や歓喜をイメージの赴くままに彫ったと

いえる。稚拙な表現であるそれらの彫刻は、芸術と呼ぶよりむしろ職人仕事であり、その稚拙さが、時代を越えてテクニカルな現代の我々に切々と訴えるものがある。しばらく見つめて修道院の外に出た。

静寂さは風の音しか運ばない。1659年までここはスペイン（カタルーニャ王国）であったと聞く。そうだ、筆者はそのとき思い出していた。2001年から翌年にかけて文化庁で派遣されたとき一人で何度かスペインピレネーをさ迷っていた。あの時の風と匂い。ある時はウエスカからサビニャニゴを経由してトルラという小さな街へ、またある時はボイ溪谷を渡る風になびいていた時の事などを。あの時も同じような静寂で満たされた空間であった気がする。特にボイ溪谷にある、サン・クレメンテ教会を訪れたときの感想でそのことを仏文学者、栗津則夫氏はこう言っている。「・・・あの青の中に、全身吸い込まれそうな気がしてね、背筋が冷たくなった。あれを怖がっているようじゃ、アンフォルメルとか何とか言ってたったたかの知れたものさ・・・」（「スペイン巡礼の道」、新潮社）と。

セラボンヌ修道院はその後フランス革命で荒らされ、19世紀になるまで眠っていた。「カルメン」の作家プロスペリ・メリメの発見で助けだされ、今日に至る。メリメのもう一つの発見であるコンクのサント・フォワ修道院と同じように・・・。

コンクは、ミディ＝ピレネー地域、アヴェロン県にある。中世、聖アジャンのフォワの聖遺物を祀る地として巡礼地であった。世界遺産のサンティアゴ・デ・コンポステーラの巡礼路の1つとして、サント・フォワ修道院とドゥルドゥ川に架かる橋が登録され、また、フランスの最も美しい村にも選ばれている。町並みはドゥルドゥ川とウシュ川の合流地点にある。この地形がホタテガイに似ていたため、コンク（ラテン語で貝という意味）という名称を与えられたとされる。通りの舗装、屋根に至るまで石が使われている。確かに美しい村である。現在住民は269名（2011年現在）。歴史的には864年から875年コンクの修道士アリヴィスクスが、アジャンの教会に安置されていた聖フォワ（303年、アジャンにて12歳で殉教）の聖遺物を盗み出すことに成功するという歴史的イベントから始まった。その後多くの巡礼者をコンクへ引き寄せたが、フランス革命後に廃れる。

「・・・コンクの西南にあるアジャンの街で290年頃に生まれたフォワは幼児洗礼を受けた敬虔な娘だったが、12歳の時に異教の祭儀に参加することを

拒んで捕えられ、鞭打たれ、火あぶりにされたあげく首をはねられて死んだ。アジャンの修道院に引き取られた幼い殉教者の亡きがらは中世の時代に聖遺物としてあがめられる様になり・・・その噂を耳にしたコンクの修道士がアジャンの修道院にもぐりこみ苦節10年で夜陰に紛れて遺骨を盗んだ。この時代は盗んだもの勝ちだったという。」²⁷

教会を回っていて、気が付いたのだが、なんと昨日見たスーラージュ²⁸の黒いストライプ作品がここ、このコンク修道会のガラス窓にステンドグラスとなっていて全部はめ込まれているではないか。なんと粋な！コルビジェの「ロンシャンの礼拝堂」もそうだが、宗教を生き抜いたコンクの大聖堂と現代美術家の作品とを融合するフランス人の美意識への造詣の深さに感服する。

表現問題を人類の祖先から見る

いささか強引で牽強付会だが、クロマニヨン人の残した人類の祖先が表現した作品からこんにちの絵画表現を考えてみるのも一興かもしれない。

正式には「ヴェゼール溪谷の先史的景観と装飾洞窟群」というそうだが、1979年にユネスコの世界遺産に登録された、フランスの文化遺産物件の名称。ヴェゼール溪谷（ドルドーニュ県のレゼイジからモンティニャックにかけての40kmほどの間に広がっている地域）に点在する先史時代遺跡群のうち、ユネスコによって選定された重要性の高い物件の総称であり、鮮やかな洞窟壁画で有名なラスコー洞窟も含まれる。

最初はその一つ、20人程が乗れるトロッコに乗って洞窟壁画を見学するところに行く。ルフィニャック洞窟という。今からおよそ1万3千年前、クロマニヨン人が残したといわれる壁画が残っている洞窟のひとつ。"マンモス洞窟"というあだ名があって、世界のマンモスの絵の半分がここにあるという。地下水の浸食によって造られた全長10kmの巨大な洞窟だが、そのうち1kmほどを見学することができる。現在は水が完全に止まっていると聞く。この洞窟の絵はすべて、彩色はされず、線描のみで描かれている。洞窟内は完全に真っ暗。説明係の方の懐中電灯と、列車のライト、そしてアイボッドだけが文明の光だ。最終地点で、トロッコを降りて、洞窟内の地面に立つ。ライトが消されると完全な闇である。13000年前の洞窟である。人類はこの闇から光をとらえた。絵画はすべてこの光を勝ち得た先に君臨す

る。再びライトが照らされると、茫然と浮かび上がるマンモスの形や熊の爪でひっかかれた壁の線刻が浮かび上がる。きれいだと思った。

少し寒さが身に染みてきたときに、トロッコは地上目指して動き出す。ここは先人の住処。オリジナルである。なんとなく先ほど感じた寒さはオリジナルに出会ったことの身震いかもしれない。写真撮影は禁止である。

ここから少し離れた場所にラスコー洞窟がある。1940年に遊んでいた近くの村の子供たちによって発見されたラスコー壁画は、見学者の持ち込んだ菌類や二酸化炭素によって劣化が進み、早くも1963年には一般閉鎖（研究者には制限付きで公開）、さらに2000年代に入ってカビが発生し、現在では完全閉鎖されていると聞く。1983年に公開されたラスコーⅡは、11年の歳月とコンピューター技術を駆使して岩の凹凸から壁画まで寸分違わず再現した洞窟。アルタミラ洞窟壁画と並ぶ先史時代の美術作品である。地下に長く伸びる洞窟は枝分かれし、壁画が集中している大空間などがいくつかある。数百の馬・山羊・羊・野牛・鹿・かもしか・人間・幾何学模様の彩画、刻線画、顔料を吹き付けて刻印した人間の手形など、岩の凹凸などを利用、動物の躍動感を表現している。材料としては、赤土・木炭を獣脂・血・樹液で溶かして混ぜ、黒・赤・黄・茶・褐色の顔料を作っていた。こけ、動物の毛、木の枝をブラシがわりに、または指を使いながら壁画を塗って描いたと考えられている。この壁画には、古い絵の上に新しい絵が重ねて描いてあり絵画の空間ということあまり意識せずに描画していったようだ。

ラスコーとルフィニャックを通して、やはりここでも、「光」と「闇」を強烈に意識する。それは15年ほど前にスペインのサラゴサ・ピラール聖堂にて感じたことでもあった。聖堂に入ってゴヤの若かりし頃の壁画作品を見ようと努力したが、室内は暗くてよく見えなかったことを思い出し、絵画は光無くしては存在しないことを強烈に思わせられたことを思い出す。いや絵画だけではない。総ての事象は光があつてのことだ。

そして再び小町谷氏と谷崎氏の文章が浮かんだ。「・・・人間は、いわば光によって開発された視覚的動物であり、それによって明るさにおいて自開する動物でさえあろう。・・・その無意識の暗さの中にごく微かにでも蠢く微光があるとすれば、それは僅かにではあっても個我を自覚する契機をなすものの胎動である。そのようにして胎動しはじめた個我は、

次に世界理解の思考を求めて働き始めるのだ。・・・古代バビロニアの人たちの一日は、このようにして日没により夜の入り口が開くときから始まったのである。」²⁹

暗闇で何かを創る。まさに食料調達の重圧を超えて信仰に向かう絵画としての表現や行為がここに展開されていた。そこに光を求めること。形状はその次にやってくる。また、

「・・・美は物体にあるのではなく、物体と物体との作り出す陰翳のあや、明暗にあると考える・・・陰翳の作用を離れて美はない」³⁰とも。

今日の表現として—モネの場合—

オランジュリー美術館から一つのテーマを示したい。パリのチュルリー公園に位置するこの美術館は、1階（0階）には40年ほど前、筆者が学生時代に見たモネの「睡蓮」がある。これを再度確認したかった。もともとはチュルリー宮殿のオレンジ温室だったが、1927年、モネの「睡蓮」の連作を収めるために美術館として整備された。1965年からはフランスに寄贈されたジャン・ヴァルテル&ポール・ギヨームコレクションの散逸を防ぐために保護に当たっていると聞く。1999年8月から改装のため永らく休館が続いていたが2006年5月再オープンした。再オープンの作品を見ていない。

その後モネからの印象を「絵画私論」なるもので文章化してみたこともあった。

「・・・視るということのダイナミズム。そこには形としての量感が捨てられている。何故なら線（輪郭）は意識であり、世界を区切るものであり、量を推し測る道具であるからだ。視ることそのものに成りきった眼には、安直な意識や推測は不要である。ただの平面であることを促しそれによって得られる空間を良とする。絵画という二次元の持つ平面性をさらに推し進めた結果に得られるもの、それはついには視る行為を通して見えないものを表現しようという激しい欲求と成らざるを得ない。・・・」³¹と筆者は1990年代に日記に記した。

あの頃の感動はどこかへ消えてなくなったけれど、こうして再び学生時代に大きな感化を受けた作品をもう一度見たい欲求にかれる。そのことで表現をもっと深く見つめたい。当時、作品の大きさに対する記憶だけが大きく残っていた。そのことも確かめたい。そして会場でじっと作品を見つめた。古い！クラシックだ。という強烈な思いが先立つ。色が煤

けている。古色蒼然と言うけれど、時代かな、筆者の感性が変質したのだろう。そしてショックであったのは、大きく感じた作品は、なんと、ツギハギの作品であった。時の経過と堆積はめまぐるしい。初めてオリジナルを見た1976年から40年近くたっていた。

モネの絵画は古くなった。でも、まさに視覚はまた触覚でもあるし、そこには「見る喜び、眼の喜び」が確かに存在する。

モネの日本人が好む性向を今少し考えてみると、雪舟の水墨画に代表される美学にたどり着く。その茫漠たる空間は、現代の言葉で言えば「抽象性」となるのだろうが、例えば文学における「野分け」的な精神的風土と重なるように思われるのだ。単に印象派の華やかな部分を見ているだけではなく、その背景にある風土を見ているのではないか。もっと突き詰めると「禅」的な精神にたどり着く気がする。そのように提示された画が、果たして花を語っているのか、水を語っているのかはまた別の視点で論ずる事柄である。ここでその整合性を求めたとしてもさしたる意義は見つかるまい。

「画家は、オレンジで考える、青で考える、その考えたところが確かに密柑や海を表しているか、いないか、という事は、これは別事である、別の考えである。文学的な、或るいは抽象的な秩序に属する考えである。」²² いささか旧套だが小林秀雄はとりあえず言葉の貧しさとしての本質を見抜いていたと思われる。

まとめ

平面絵画の事を考えてきた。そして近代の入り口までたどり着く。モネから派生する美術のコトモが様々だ。まだ考えはまとまらない。ロマネスクの光は覚えただけで、その有効手段をどうすればいいのか皆目見当がつかない。だがこの論を構築している間に少し明かりが見えてきた。この論の途中で「ジェームス・タレル」²³のことを言及したが、彼の作品を概観すると、その先が少し見えてくる。筆者としては、今日の重要な作家であると思い、また、表現として様々な装飾をそぎ落とした果てに何ができるのか？という問題を科学的なアプローチで迫っている作家として挙げられるのではと思うので、その根拠と合わせて、いくつかの作品を概観しつつこの論のまとめとしたい。

彼の作品の傾向をまとめてみると、

1. 屋内に設置され、プロジェクターなど人工の光や、天井などからの自然光を使った作品。
2. 『ソフト・セル』や『ガスワークス』など、人間一人が入り、感覚を遮断したり操作したりする作品。
3. 光を感じることでできる場所作り（『ローデン・クレーター』）。
などに分けられるが、1（あるいは3、における場所作り）、における自然光を利用した作品などは日本の各所で見るができるのでその部分を主に概観したい。

1. の作品例でいうと、たとえば暗い壁に光を投射して、触れそうで重さもありそうな「光のかたまり」が壁から飛び出ているように見せたりする「プロジェクション・ピース」シリーズに属する作品。プロジェクターで光を投影し、まるで壁から光の塊が飛び出して浮かんでいるように見える。（『アフラム、パール・ブルー』1968年制作地中美術館・香川県直島町）や、天井が開いた部屋で空の光の色が時々刻々と変わっていくさまを見せる作品。部屋の壁に沿うように石造りのベンチが設えられており、そこに座って空を見上げる。開口部によって切り取られた空の色が絶えず移行行くさまを眺めることで、知覚に働き掛ける。日没時には壁面が照らされ、空の色が際立って変化するように感じられる（金沢21世紀美術館「タレルの部屋」(日没時) "Blue Planet Sky" 2004年制作)。

あるいは建物全体がタレルによってプロデュースされた谷崎潤一郎の『陰翳礼讃』に着想を得て制作されたと聞く新潟十日町・光の館（「Outside In」2000年制作）では、タレルの指定した照度を示す印が付いた照明の調光器あるいは室内での間接照明の多用など、作家の光に対するイメージの環境を再現している館である。12畳の和室に設置された作品で、天井に開口部があり、可動式の屋根の開閉によって切り取られた空が現れる。それを畳に寝転びながら見ていると、空の光の色が刻々と変わる様を見ることができる。また日没時と明け方には、各々1時間ほどのライトプログラムが設定されており、壁面を照らす照明を変化させながら天井に出現する空の色の变化の差異を味わう体験をすることができる。この感覚は和室という異空間がもたらす効果であろう。

さらに浴室全体が作品である「Light Bath」(2000年制作)では、浴槽と入口部分に光ファイバーによる照明が施されており、暗闇でありながら、水中にある身体が発光し、身体の動揺とともに水面の光が

揺れる様を体験できる。ロウソク、ガス灯、電灯へと変化する光の様から、我々はすでに失って久しい陰翳の感覚を取り戻すことができる。まさに谷崎の「陰翳礼賛」を忠実に再現した作品である。昼間では気付かないほど暗い照明によって実現する作品のため、体験するには夜間でなくてはならないので宿泊せねばならないが、その工夫は意外な着想で非日常を体験できる。

また、真っ暗闇な部屋の中に観客を入れて、暗さに慣れてきた頃に光のスクリーンが見えはじめるといったものがある南寺（直島・家プロジェクト1999年制作）。明治時代まで寺のあった場所に、安藤忠雄設計で周囲や歴史的文脈と調和した建物を新築し、内部にタレルのインスタレーション「バックサイド・オブ・ザ・ムーン」を展示。彼の「アパチャー」シリーズに属する、真っ暗の部屋に入って数分経つと目が慣れて光のスクリーンが見えてくるという、「暗闇に目が慣れる」という身体感覚を体感できる仕組みだ。南寺の場合、内部は完全な暗黒で自分の身体が視認できず自分自身が存在するという感覚を失うほどであり目が慣れるまでしばらくの時間がかかる。筆者も暗闇になれない体の一部を壁にぶつけて痛い思いをした。そのためか、その身体感覚の体験は強烈なものであった。

最近のライフワークとして、『ローデン・クレーター』(Roden Crater)がある。このクレーター（噴火口）は、アリゾナ州のフラッグスタッフのはるか郊外、標高2000mを超え空気の透明度の高い高地砂漠地帯（ペインテッド・デザート）にあり、約40万年前にできた。サンフランシスコ火山地帯に位置し、ほぼ円形で縁が高く美しい直径約300m、高さ約200mの噴火口である。1975年ごろに見つけた後、地主らを説得して購入し、以後1979年から今まで細々と建設作業が続いている。

タレルはクレーターの縁を完全に円形にする土木作業から行い、いずれはこの天然のすりばちを、宇宙のパノラマを眺める巨大な裸眼天文台にする考えを持つ。クレーターの底から空を見るだけで、青空が縁取られドーム状に見える現象が起こるほどのクレーターに、さらに11の地下室と数百mにわたる地下トンネルを掘り、そこを太陽や月など天体の動きにあわせてトンネルからの光が差し込み、様々な光の存在を実感できるような場所になることを意図している。これが完成すれば、ランド・アートの作品としても最大規模のものとなる。

こうした作品を通してタレルが語ることは、我々

の身体を通して光というモノをまさに触覚として触れるものとした点にあるのだろう。タレルとのインタヴューで佐々木正人氏（1952年北海道生、東京大学院教育学研究科教授）は『・・・遠くから眺めるのではなく「目で触れる」ことを求めている。光と目のとても弱い接触をつくっていらっしやる・・・』³⁴と指摘している。

あるいはまた、彼自身も南島プロジェクトで「光に物理的な存在を与えたい」と言っている（直島通信 Vol1.2-No.1.1999）。物理的な出来事としてスタートした存在感が、精神的なものへどのように変化していくのかが楽しみである。まさにそのことは「・・・あらゆる絵画は何らかの意味や物語の表象である前に、常に一つの物質的現実としてそこにあり、その色彩や形象、陰影や光沢によって、私たちの前にまったく別種の美を開示する。」³⁵からである。ここで抽象表現主義の作家、バーネット・ニューマンの言葉を思い出す。「絵画とは物質であり、またそれを超える何かである。それは出来事なのだ」³⁶ 絵画の物質性から始まって、物質そのものを乗り越えていく「何か」、その「何か」とは人間の産み出す精神性そのものであるはずだ。

註

- ① マリー・アラン・クチュリエ (Marie-Alain Couturier, 1897年～1954年、フランス) は、ステンドグラスのデザイナーとして名声があり、宗教芸術の分野で注目されたカトリックの聖職者。第二次世界大戦中は米国とカナダで生活し、戦後ヨーロッパへ戻った彼は、アンリ・マチスのヴァンス礼拝堂やル・コルビュジェにロンシャン礼拝堂を再建することを依頼し、教会建築にモダニスタイルを取り込もうとするが56歳で没した。メニル財団の創設者ドミニック・シュランベルジェとクチュリエ神父は1930年代からの関係で、メニル家にとってクチュリエ神父の教えは導きの鍵であった。
- ② フェルナン・ブイヨン「粗い石」形文社、p13
- ③ 同著 P109
- ④ 磯崎新「ル・トロネ修道院—磯崎新の建築談議 #05—」六耀社、p104-177
- ⑤ 柳宗玄著「大系世界の美術11、ロマネスク美術」学研p15
- ⑥ 柳宗玄著「大系世界の美術11、ロマネスク美術」学研p18
- ⑦ ジャン・ジャンジュ「ル・コルビュジェ」創元社

P87

- ⑧ 1914年にル・コルビュジェが提唱。鉄筋コンクリート造の水平スラブと周囲でそれを支える最小限の柱、各階へのアクセスを可能とする昇降装置を構成要素とした住宅の建設方法であり、その後10年以上にわたりル・コルビュジェの設計手法の基礎をなした。一方で、ドミノ・システムによって世界中に広まった均質な空間は、幾度となく批判対象にもなっている。（有山宙 Art Scope 2015年9月01日号より）
- ⑨ 人体の寸法と黄金比から作った建造物の基準寸法の数列であり、フランス語の module（モジュール・寸法）と Section d'or（黄金分割）から作ったル・コルビュジェによる造語。立って手を挙げた人間のシルエットに基づいたマス目のこと。ここでは、ロンシャンの礼拝堂の窓配置、ラ・トゥーレット修道院におけるブリーズ・ソレイユなどのプロポーショナル・レイアウトがその応用例として挙げられる。
- ⑩ 屋根と壁が一体となった厚さ40cmのRC（鉄筋コンクリート）シェル構造。このユニークな自由曲面は、コンクリートのひび割れを低減するための最新技術の導入や多種多様な数値解析はもとより、実際の製作・施工手順を踏まえたモックアップ検討によって実現されている。（Wikipedia、<http://www.takenaka.co.jp/solution/needs/symbol/service03/index.html>）
- ⑪ 横文彦「ル・コルビュジェの建築と都市計画」（Wikipedia）
- ⑫ 加藤道夫監訳「ディテールから探るル・コルビュジェの建築思想」丸善株式会社、p 83
- ⑬ 越後島健一「ル・コルビュジェを見る」中公新書、p 133
- ⑭ 同著、p 136
- ⑮ イヴ・ブーヴィエ「ロンシャン光の礼拝堂」クララ会修道院CANOP出版
- ⑯ 饗庭孝男「フランス・ロマネスク」山川出版社、p 124
- ⑰ 饗庭孝雄「フランス藝術紀行」NHK出版 p53
- ⑱ 磯崎新「ル・トロネ修道院—磯崎新の建築談議 #05—」六耀社、p 100-104
- ⑲ 今野国雄「修道院—祈り・禁欲・労働の源流—」岩波新書
- ⑳ エミール・マール「ヨーロッパのキリスト教美術」岩波文庫、p 164
- ㉑ このことを柳宗玄「大系世界の美術11、ロマネスク美術」学研、p 242の中で『「・・要するにロマネスク時代には、ゴシック時代のような強力な基本原理」がなかったのである、と言っている。』
- ㉒ 磯崎新+篠山紀信「建築行脚 5、中世の光と石」六耀社 p 14
- ㉓ 小町谷朝生「色彩のアルケオロジー」勁草書房、p 211-247
- ㉔ 谷崎潤一郎「陰翳礼讃」中公文庫、p 25-31
- ㉕ 金沢百枝「ロマネスク美術革命」新潮社、p 30-254
- ㉖ 饗庭孝雄「石と光の思想」平凡社、p 127
- ㉗ 中村好文・木俣元一「フランス—ロマネスクをめぐる旅」新潮社、p 140
- ㉘ ピエール・スーラージュ（1919年～）はフランスの画家、彫刻家、版画家。アヴェロン県ロデス生まれ。なぜスーラージュが黒かという、光が黒に反射する時に、その様相を変化・変質させられ、その反射は、作品の持つ精神の広がりへと通じているからだ、という。スーラージュは、光そのものを取り組むべき対象だと考えたのである。黒の持つ輝きが光輝く色だという。この辺から修道院の光という物質概念と共通したのかもしれない。まさに光をいかに扱うか、という問題提起がここ、ロデスという片田舎から報告されている。
- ㉙ 小町谷朝生「色彩のアルケオロジー」勁草書房、p 15-36
- ㉚ 谷崎潤一郎「陰翳礼讃」中公文庫、p 49
- ㉛ 拙著「制作ノート」(2016) 自家出版
- ㉜ 小林秀雄「近代絵画」新潮文庫、p 29
- ㉝ ジェームズ・タレル（James Turrell、1943～アメリカ・ロサンゼルス生、現在フラッグスタッフ（米国）在住。1968年から3年間、アメリカ航空宇宙局研究所に勤務。主として光と空間を題材とした作品を制作している現代美術家。光を知覚する人間の作用に着目し、一貫して光を素材として用いたインスタレーションを制作している。光を体験する様々な空間を提示することにより、我々の内奥にある感覚に働きかけ、知覚の本質を問いかけることを探求し続けている。飛行機の免許も持っており、高空の青い光など、その飛行体験からも作品のインスピレーションを得ている。
- ㉞ 「光に触れる意識」(1998年8月11日、世田谷美術館)。この対談は「ジェームズ・タレル展—

「夢のなかの光はどこからくるのか？」という
展覧会のためのもの。この展覧会は1997年10月
10日－12月7日，埼玉県立近代美術館／1998年
1月31日－3月29日，名古屋市美術館／8月15
日－10月25日，世田谷美術館で開催された。]

- ③⑤ 石井洋二郎「美の思索」新書館 p 173
- ③⑥ 川村記念美術館「バーネット・ニューマン展」
(1990年) のビデオより