

パターン・アンド・デコレーションの作品における 装飾模様の意義

筧 菜奈子

1. 抽象と装飾

20 世紀初頭に登場した抽象表現は、具象的な形態を描かず、幾何学形態や線の連なりといった形態を作品の主要素とする。そうした形態の特徴が、壁紙などに付けられる装飾模様¹と近いことは、多くの人々によって指摘されてきた²。しかし、それと同時に、抽象表現と装飾表現を明確に区別し、抽象表現の優位性を主張する言説も生み出されていた。たとえば、抽象絵画の黎明期の画家であるワシリー・カンディンスキーは、友人に「僕はいつかは対象のない絵、しかも装飾模様に限ることのない、そうした絵を描きたいものだ、と考えていた」³と語った上で、自身の芸術論の中で、「幾何学模様のようにみえる作品、ざつないいい方をすれば、ネクタイや絨毯に似たような作品」⁴を描かないようにするために、芸術家は「内的必然性」⁵に従わなければならないと主張した。この他にも、建築家アドルフ・ロースや、ル・コルビュジェらが相次いで装飾表現を未開文明で行われる低俗な表現だと批判したことで⁶、装飾表現は純粹芸

-
- 1 装飾模様と装飾文様とは、厳密には区別されるものであるが、本論考では、煩雑さを避けるために、装飾模様と統一して表記する。
 - 2 たとえば、小説家オルダス・ハクスリーはジャクソン・ポロックのオールオーバー絵画《大聖堂》(1947)について、「壁を巡って際限なく繰り返される壁紙」と評している。また、ヴィクトリア&アルバート美術館のディレクターであったレイフ・アシュトンも、同作品について「色調と質が素晴らしい。それは大変魅力的な絹織物のプリントとなるだろう」と語り、抽象絵画と装飾模様の類似性を示唆していた (Leigh Ashton, Aldous Huxley and others, "Round Table on Modern Art," *Life*, New York: Time Inc., October 11, 1948, p. 62)。
 - 3 西田秀穂「カンディンスキーの芸術——抽象絵画の成立——」『抽象芸術論 芸術における精神的なもの』西田秀穂訳、美術出版社、2000 年、17 頁。
 - 4 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München: R. Piper & co., Verlag, 1911 [カンディンスキー『抽象芸術論 芸術における精神的なもの』西田秀穂訳、美術出版社、2000 年、124 頁]。
 - 5 カンディンスキー、2000 年、118 頁。
 - 6 Cf. Adolf Loos, *Sämtliche Schriften: Trotzdem*, Wien: München: Herold, 1962, pp. 276-288 [アドルフ・ロース『装飾と犯罪：建築・文化論集』伊藤哲夫訳、中央公論美術出版社、2011 年]。Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris: G. Crès et Cie, 1925 [ル・コルビュジェ『今日の装飾芸術』前川国男訳、鹿島研究所出版会、1966 年]。

術に劣るものとして位置付けられていくこととなった。

こうしたヨーロッパの装飾表現に対する批判的見解は、アメリカの抽象表現にたずさわる者たちにも大きな影響を与えた。アメリカでは1940~50年代に、大型の抽象絵画を描く作家たちが多く現れ、抽象表現主義と称された。そして、この動向を評価するために、多くの批評家たちが、抽象絵画と装飾模様の造形とを明確に区別した上で、抽象表現の優位性を主張した。そうした議論の中では、装飾模様は単なる視覚的な造形として捉えられ、反対に抽象絵画の造形は高度な精神性を持つものだと論じられた。そうした議論は、たとえば、クレメント・グリーンバーグ⁷やメイヤー・シャピロ⁸、ロバート・コーツ⁹といった批評家たちの言説に明らかである。

このように、装飾模様は、抽象表現とは似て非なる存在として長らく扱われてきた。だが、アメリカの芸術家の中には、装飾模様と抽象表現とを近いものとして捉えていた者がいた。抽象表現主義に影響を受けて、1950年代後半から作品を発表しはじめた作家フランク・ステラである。以下に引用する通り、彼は抽象表現がこれから発展していくために、装飾表現に手がかりを求めるべきだと考えていた。

抽象は美術史からもっと材源を採ってもよさそうなのに、実際にはそれがあまり実行されていない。その理由を説明するために、私は次の単純な点に注意を促したいと思う。材源としての非常に利用価値の高い絵画——たとえば、ラスコーの壁画、エジプトの墳墓壁画、古代およびビザンティンのモザイク、中世の写本装飾、イスラムのタイル装飾、それから民族美術および東洋美術は言うまでもない——これらは、一貫した絵画構造というものについての我々の理解とは相容れないものだ、ということである。20世紀の抽象は、自分が目にしてきたものを十分にうまく活用することができないでいる。¹⁰

こうした考えを跡付けるように、ステラは作品に、ストライプやドット、アラベスクといっ

7 “The Jackson Pollock Market Soars” (1961), *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O’Brian, Chicago: The University of Chicago Press, Vol. 4, 1993, p. 110 (Originally in *The New York Times Magazine*, New York: New York Times, 16 April 1961).

8 Meyer Schapiro, “The Younger American Painters of Today,” *The Listener*, London: British Broadcasting Corporation, January 26, 1956, p. 147.

9 Robert M. Coats, “The Art Galleries: Extremists,” *Jackson Pollock Interviews, Articles and Reviews*, New York: The Museum of Modern Art: Distributed by H.N. Abrams, 1999, p. 73 (Originally in *New Yorker*, New York: The New Yorker, December 9, 1950).

10 Frank Stella, *Working Space*, Cambridge: Harvard University Press, 1986〔フランク・ステラ『ワーキング・スペース 作動する絵画空間』辻成史、尾野正晴監訳、福武書店、1989年、65頁〕。

た装飾模様を多く描いている。たとえば、1950 年代の〈ブラック・ペインティング・シリーズ〉や、1960 年代の〈銅シリーズ〉では、ストライプ模様で画面全体を覆っている。さらに 1970 年代後半からは、ストライプだけではなく、ドットやチェック、ジグザグといった模様を作品に挿入し続けている。

以上のような、抽象表現と装飾表現の関係性を踏まえながら¹¹、1970 年代に、装飾模様を作品の主要素とする芸術動向「パターン・アンド・デコレーション」（以下 P&D）が登場する。この動向に与した作家たちは、グループとして強く連帯していたわけではないが、美術批評家エイミー・ゴールディンによる理論的擁護のもと、イスラム美術をはじめとして、日本や中国、モロッコなどの異文化の服飾や建築に着想を得ながら、装飾模様を主要なモチーフとした作品を制作した。装飾模様を多用した理由について、P&D の主要な作家ヴァレリー・ジョードンとジョイス・コズロフは、次のように語っている。

フェミニストとして、そして自分の絵画において装飾的なものを探究している芸術家として、私たちは現代の芸術家における「装飾的 (decorative)」という言葉の否定的な用法に関心を持っていた。モダン・アートの基本的なテキストを読み直す中で、私たちは、装飾的なものに対する偏見は長い歴史を持っており、それはヒエラルキーに基づいていることに気づくようになった。すなわち美術は装飾芸術より優れており、西洋美術は非西洋美術より優れており、男性の芸術は女性の芸術より優れている、というヒエラルキーである。こうしたヒエラルキーに焦点を当てることによって、私たちは西洋文明の芸術の精神的な優越性に基づく心をかき乱すような信念体系を発見した。¹²

以上の発言から、P&D の作家たちは、作品を通して、それまでに存在していた芸術に関する二項対立を問い直そうとしていたことがわかる。こうした問い直しの中で、P&D が特に評価されたのは、フェミニズムの問題を扱った点である¹³。P&D の作家た

11 ステラの作品の装飾模様が、P&D に大きな影響を与えたことは、以下の論文で指摘されている。E. A. Carmean Jr, "American Abstraction and Decorative Painting," *The Morton G. Neumann Family Collection: Selected Works*, Washington D. C: National Gallery of Art, 1980, pp. 92-93.

12 Valerie Jaudon and Joyce Kozloff "Art Hysterical Notions of Progress and Culture," *Heresies: A Feminist Publication on Art & Politics*, No. 4, Winter 1978, p. 38 (訳文は、天野知香『装飾と「他者」』ブリュッケ、2019 年、40 頁より引用)。

13 Cf. Anna Katz "Lessons in Promiscuity: Patterning and the New Decorativeness in Art of the 1970's and 1980s," *With Pleasure: Pattern and Decoration in American Art 1972-1985*,

ちは、それまで女性の手仕事とされていたキルティングや刺繍、織物、ステンドグラスなどに着目し、それらから装飾模様を作品に引用することで、これまでの美術史の中で、こうした女性の作品がいかに脇に追いやられてきたかを示したのである。1971年に、リンダ・ノックリンが「なぜ偉大な女性芸術家はいなかったか？」¹⁴という論文を発表したことで、女性作家の存在に注目が集まっていたこの時期に、時代の趨勢に見合うコンセプトをもった動向として、P&D は高く評価された。また、ディーラー兼コレクターのホリー・ソロモンによる熱烈な支持を受けて、ヨーロッパにも広く紹介され、商業的にも成功を収めている¹⁵。こうした点については、すでにいくつもの先行研究が存在しており、その意義が揺らぐことはないだろう。

それでは、装飾表現と抽象表現との関係性において、P&D の作品はどのような意義を持つだろうか。また、P&D の作品を、単なる装飾表現ではなく、芸術作品として認めるならば、P&D の描く装飾模様と、その他の装飾模様——たとえばステラが引き合いに出したような建築装飾や写本装飾、あるいは日本の着物など民族衣装における装飾模様——とは、どのように異なるのだろうか。次節では、P&D の様々な作品を考察することで、その装飾模様の特徴を明らかにしていく。

2. P&D の装飾模様の特徴

一般に壁紙などの装飾模様には期待される機能は、室内を感じよく彩り、特定の雰囲気を作り出すことである。そのため、装飾模様としては、過度な主張をせず、視覚認識の邪魔をしない程度の色彩やモチーフが選ばれる傾向にある。しかし、P&D の作品に描かれる装飾模様は、そうした通常の装飾模様とは大きく異なる特徴を有している。

たとえば、キム・マッコネルの《グランドヴィラ》¹⁶では、綿・サテン・合成繊維製の布にアクリル絵具で、水玉やバツ印、ストライプ、さらには薔薇のような花の連続模様が描かれている。ただし、連続模様は規則正しく反復されているわけではなく、模様

New Haven and London: Yale University Press, 2019, pp. 17-51.

14 Linda Nochlin “Why Have There Been No Great Women Artists?,” *Woman in sexist society; studies in power and powerlessness*, New York: Basic Books, 1971, pp. 480-510.

15 Cf. Michael Duncan “More than What Meets the Eye: The Continued Relevance and Legacy of Pattern and Decoration,” *Pattern and Decoration: Ornament as Promise*, Köln: Walther König, 2018, p. 15.

16 著作権の都合上、作品はすべて脚注に「作品情報〔掲載図録の頁数（HP 情報）〕」の形で示す。キム・マッコネル《グランドヴィラ》1975、綿・サテン・合成繊維の布にアクリル、239.7 × 317.3cm、ピーター・イリーネ・ルードヴィヒ財団蔵〔*Pattern and Decoration: Ornament as Promise*, Köln: Walther König, 2018, p. 125〕。

同士の間隔や、模様自体の大きさはいびつになっている。また、これらの装飾模様は、いずれも水気を多く含んだ筆によって描かれているため、ところどころで色と色が滲んで混ざり合ったり、塗料が下方向へ垂れ流れたりしている。こうした特徴は、壁紙などにつける装飾模様に求められる特徴、すなわち手の作業の跡を感じさせない機械的な反復といった特徴からは大きく外れている。この特徴は、マッコネルの他の作品にも共通するものである。たとえば、『ハウス・オブ・チャン』¹⁷という作品は、先の作品と同様、様々な装飾模様が描かれた布が、複数枚組み合わせられた作品である。菱形や水玉、格子といった幾何学模様とともに、日本の提灯や扇を思わせる模様が、縦方向に連続するように描かれている。ここでも個々の装飾模様には、塗料の滲みやかすれが見受けられるほか、装飾模様同士の間隔は一様ではなく、形にも違いが生じている。マッコネルの作品は、こうした手の作業を感じさせる痕跡をあえて表すことで、作者の存在を示していると言えよう。

同じく P&D の作家、シンシア・カールソンの作品における装飾模様も、通常の装飾模様とは異なる特徴を有している。1976 年に、ニューヨークのハンドレッド・アクレス・ギャラリーで発表された『ウォールペーパー・インスタレーション』¹⁸では、室内の壁面に、黄色と灰色の塗料で装飾模様がつけられている。壁面上部には、波打つ線の模様が水平方向に一定の間隔で繰り返され、その下部の壁面には、アルファベットを想起させる文字のような模様と、波打つ線の模様が、斜め方向に繰り返されている。手描きであるため、模様の形は一つ一つ違いが生じており、また、模様同士の間隔も、一定ではなく、ズレや傾きの違いがあえてつけられている。また、塗料を盛り上げるように塗ることで、壁面に影を生じさせている点も、通常の平坦な壁紙とは全く異なっている。装飾模様は、壁面につけられた異物として、その存在感を放っているのである。

P&D の中で、最も抽象的なヴァレリー・ジョードンの作品にも同様のことが言えるだろう。ジョードンは、1975 年から一貫して、画面全体に同質の線を複雑に交錯させる作品を発表している。2016 年の作品『ノネット』¹⁹や、2019 年の作品『カンタービレ』²⁰

17 キム・マッコネル『ハウス・オブ・チャン』1975、綿の布にアクリル、228.6 × 198.1cm、ピーター・イリーネ・ルードヴィヒ財団蔵、〔*Pattern and Decoration: Ornament as Promise*, Köln: Walther König, 2018, p. 129〕。

18 シンシア・カールソン『ウォールペーパー・インスタレーション』1976、材料不明、ハンドレッド・アクレス・ギャラリー〔*With Pleasure: Pattern and Decoration in American Art 1972-1985*, New Haven and London: Yale University Press, 2019, p. 43〕。

19 ヴァレリー・ジョードン『ノネット』2016、リネンに油彩、182 × 182cm、DC ムーア・ギャラリー〔“Valerie Jaudon,” *DC MOORE GALLERY*, <https://www.dcmooregallery.com/artists/valerie-jaudon?view=slider#7> (2022/12/29 確認)〕。

20 ヴァレリー・ジョードン『カンタービレ』2019、リネンに油彩、205.7 × 205.7cm、DC ムーア・ギャラリー〔“Valerie Jaudon,” *DC MOORE GALLERY*, <https://www.dcmooregallery.com/artists/valerie-jaudon?view=slider#7> (2022/12/29 確認)〕。

を例にとってみると、画面全体に同質の線が紡がれているため、一見すると同一の模様が反復されているかのように見える。だが、実際には、模様は同一ではなく、左右非対称になるように構成されていたり、形や角度が微妙に変化させられていたりする。批評家マイケル・ダンカンが、ジョードンの作品を「視覚的なパズル」²¹と評した通り、鑑賞者はジョードンの描いた模様の法則を見つけようとしても、簡単には模様の法則を見つけることはできないようになっている。さらに、ジョードンの作品は、表面のテクスチャーにも大きな特徴がある。線の内部、または地の部分のどちらかに、ヘラで塗料を塗りたくった跡が、意図的に残されているのである。こうした痕跡によって、鑑賞者は、制作時のジョードンの身振りにも関心を向けるようになる。

以上から、P&D の作品における装飾模様は、たしかに装飾模様としての特徴を有してはいるものの、個々の模様の形の違い、色彩の滲みやかすれ、手作業の痕跡の強調、間隔の乱れなどがあることから、通常の装飾模様とは異なると考えられる。そして、こうした特徴は、鑑賞者に作家の存在を強く意識させる。それゆえに、P&D の作品は、単なる装飾模様ではなく、芸術作品だと認められるのだ。

先行研究において、P&D の作品は、その大きさや、画面全体に模様を反復するという特徴から、抽象表現主義やステラの作品からの影響が指摘されてきた²²。つまり、P&D の作品は、モダニズム批評が称揚してきたような抽象絵画の系譜に与するものだと考えられてきたのである。たしかに、先行研究で指摘されているように、P&D の作品と、抽象表現主義の作品は、キャンバスの大きさなどの面で影響関係にある。だが、以下で考察するように、両者の造形は真逆の性質を持っていると考えられる。次節では、再び P&D の個々の作品を検証しながら、P&D の装飾模様と抽象表現との関係について検証していく。

3. P&D が描く装飾模様と抽象表現

1節でも述べたように、抽象絵画をめぐる言説において、批評家たちは、装飾模様を単なる視覚的な造形として捉え、抽象表現による造形を高度な精神性を持つものだと論じていた。たとえば、ロバート・コーツは、ポロックのオールオーバー絵画を「意

com/artists/valerie-jaudon?view=slider (2022/12/29 確認)]。

21 Duncan, 2018, p. 18.

22 抽象表現主義からの影響については、Anna Chave, “Disorderly Order: The Art of Valerie Jaudon,” *Valerie Jaudon*, Jackson: Mississippi Museum of Art, 1996, pp. 9-47 ならびに Holger Otten “Pattern and Decoration Revisited: Matisse and the Politics of Art History in the Postwar USA,” *Pattern and Decoration: Ornament as Promise*, Köln: Walther König, 2018, pp. 36-37 を参照のこと。ステラからの影響については、Carmean Jr, 1980, p. 94 を参照のこと。

味の無い装飾」²³と評することで、その作品が抽象表現ではなく、装飾模様のような意味を持たない造形であることを批判した。あるいは、ロザリンド・クラウドは、「抽象画家の最大の懸念は、単なる抽象、主題を知らない抽象、内容無き抽象を制作しているのではないかということであった。それに対する用語は——カンディンスキー、モンドリアンからポロック、ニューマンに至るあらゆる作家にとっての完全な蔑称——装飾なのである」²⁴と述べ、抽象絵画は主題と内容を持つもの、反対に装飾模様を主題のない単なる造形だと区別していた。

こうした抽象絵画の系譜に P&D が位置づけられるのならば、その作品に描かれた装飾模様も、意味や主題、内容を持つものと考えられる。ところが、P&D の作品は、装飾模様が意味を発することがないように、あえて描かれていると考えられるのだ。この点について、P&D の作品や作家の言説を具体的に取り上げることで、検証していきたい。

ジョイス・コズロフは、インスタレーション作品《インテリア・デコレイティッド》²⁵において、イスラムの装飾模様である六芒星や、エジプトのパルメット模様、中国の装飾模様などをモチーフとして使用している。これらの装飾模様はそれぞれ文化に根ざした意味と歴史を持っている。だが、コズロフは、そうした装飾模様の個々の意味を説明することはない。むしろ、イスラムの幾何学模様の中に、エジプトのパルメット模様や、具象的な牛の図像を描くなど、様々なイメージを異種混濁的に組み合わせることで、個々の装飾模様の意味や歴史を度外視しているかのような印象を与えている。

同じことは、コズロフがベティ・ウッドマンと共同で制作した《パープル・トゥーカン・ピッチャー》²⁶においても言える。この作品にはイスラムの幾何学模様がつけられているものの、幾何学模様の内部は、赤や黄緑、黄色といった華やかな色彩で塗り込められ、さらにドットやストライプといった模様がつけられることで、ポップなデザインに変化させられている。こうした作品からわかることは、コズロフは他国の装飾模様を引用するが、それは、それらの形を利用するためであり、個々の模様が持っている意味や歴史を伝

23 Robert M. Coats, 1999, p. 73.

24 Rosalind E. Krauss, "Reading Jackson Pollock, abstractly," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985, p. 237〔ロザリンド・E・クラウド「ジャクソン・ポロックを読む、抽象的に」『ユリイカ』小西信之訳、青土社、1993年、2月号、194頁〕。

25 ジョイス・コズロフ《インテリア・デコレイティッド》1979、スミソニアンアメリカ美術館レンウィック・ギャラリー〔*With Pleasure: Pattern and Decoration in American Art 1972-1985*, 2019, pp. 130-131〕。

26 ジョイス・コズロフ、ベティ・ウッドマン《パープル・トゥーカン・ピッチャー》1980、陶器に釉薬、43.18 × 43.18 × 17.78cm〔*With Pleasure: Pattern and Decoration in American Art 1972-1985*, 2019, p. 147〕。

えるためではない、ということである。

また、前節で見たマッコネルの《ハウス・オブ・チャン》においても、同様のことが言えるだろう。作品の中央には、提灯と、蝶々が描かれた扇という中国や日本で使われてきた装飾模様を使用されている。日本では、扇は開運や商売繁盛の意味を持つ模様として、また蝶々は不死を願う模様として使われてきた。しかし、この作品では、そうした模様の意味を伝えるというよりも、その形態の面白さが、周囲のカラフルな水玉模様やジグザグ模様と相まって、明るい印象を与えるために使われていると考えられる。

ジョードンの作品の複雑な線が組み合う画面構成も、ケルトやイスラムの装飾模様からの影響を受けて作り上げられたものである²⁷。しかし、ジョードンは、自身が描く装飾模様に込めた意味に言及することはない。それよりもむしろ、その作品は、形態のヴァリエーションや審美的な感覚を探索した結果として出てきたものであることを、次のように述べている。

70年代に、ミニマリズムとコンセプチュアリズムが自分たち以外のあらゆる議論を閉ざした後で、P & D はすべてのもの——複雑さ、繰り返し、引用、美しさ、分裂、対称性、感覚といったもの——を一度に探求したいと願いました。私の作品はその時から変化していますが、まさに同じ問題に未だに取り組んでいるのです。²⁸

それでは、なぜ P&D の作家たちは、装飾模様が持つ固有の意味に関心を向けないのであろうか。この点について考えるために、P&D の主要作家の一人であるロバート・クシュナーの作品と、その発言を参照したい。クシュナーは、琳派などの日本の絵画に強く影響を受けた作家である。2010年代には、金箔を貼り込んだ画面の前景に植物を描いたシリーズや、自身の絵の上に、日本の装飾模様や墨絵が描かれた古い印刷物をコラージュしたシリーズを制作していた²⁹。

こうしたクシュナー作品の中で、特に注目したいのが、《オー・カメラ・シスター・

27 Cf. Duncan, 2018, p. 18. Valerie Jaudon “Interview with Valerie Jaudon,” *Valerie Jaudon* Interviewed by Rene Paul Barilleaux, Jackson: Mississippi Museum of Art, 1996, p. 73.

28 Jaudon, 1996, p. 73.

29 Cf. Robert Kushner “Paintings Baroque (2012-2014),” *Robert Kushner*, <https://www.robertkushnerstudio.com/baroque/3ckxbejm8yieglsn0nxn2wx667y1z6> (2022/12/29 確認)、ならびに *Robert Kushner: Baroque*, New York: DC Moore Gallery, 2015

オブ・ティー》³⁰ や《オー・カメリア・カズン・オブ・ティー・サークル》³¹ のような、背景に日本や中国、イスラム、ヨーロッパの古い文書紙片をコラージュした作品である。《オー・カメリア・シスター・オブ・ティー》では、左上と中央下部に漢文が書かれた紙片が、右上と左下には日本の絵入りの書物の断片が、その他には、植物や橋の構造について書かれたヨーロッパの博物誌の頁や、アラビア文字が書かれた紙片が貼り付けられている。コラージュされた紙片の上には、金箔が貼られ、さらに油絵具とアクリル絵具を使って、枝葉が付いた赤いカメリアが一輪描かれている。《オー・カメリア・カズン・オブ・ティー・サークル》も同様の構図をとっている。前景には、枝葉が付いたピンク色のカメリアが一輪描かれおり、その背景には、日本のくずし字が書かれた黒地の紙片のほかに、アメリカの切手や、アラビア語の雑誌記事が、全体を覆うように貼り込められていることがわかる。

こうした絵画作品についてクシュナーは、キュビズムに影響を受けたコラージュ作品であることを述べながら、それとは異なる試みであることを次のように説明している。

多くの点で、私はキュビズムの反対をやろうとしています。作品を、ある時点に結びつけるのではなく、できるだけ拡散させて交錯させたいと思っています。鑑賞者にできる限り幅広く時を旅してもらいたいのです。そのため、できるだけ多くの言語、文化、時代、場所の紙片を、作品の内容の一部として含めています。おそらく、コラージュされたすべての言語を読むことは誰もできないでしょう。具体的な認識をするのではなく、無知の霧に踏み入れるのです。

このシリーズを始めたとき、私はテキストと画像がニュートラルであるように思っていました。テキストの正確な内容にはあまり関心がなかったのです。そうではなく、紙片の時代性と異国情緒が、ある種のノスタルジックな雰囲気を作り出し、特定の時代を想起させるのではなく、他者性をほのめかすことを望んでいました。³²

引用から読み取れるように、作品内の紙片はすべて、クシュナーが旅行中に手に入れたもので、現代とは無関係な内容のものが意図的に選ばれているという。今では使

30 ロバート・クシュナー 《オー・カメリア・シスター・オブ・ティー》2014、紙の上に油彩・アクリル・金箔、71.12 × 71.12cm [Robert Kushner: Baroque, 2015, p. 36]。

31 ロバート・クシュナー 《オー・カメリア・カズン・オブ・ティー・サークル》2014、紙の上に油彩・アクリル・金箔、76.2 × 55.88cm [Robert Kushner: Baroque, 2015, p. 37]。

32 Robert Kushner, "Treasures, Souvenirs, Memories," *Robert Kushner: Baroque*, 2015, p. 29.

われていない文字や、使用されなくなった切手などを入れ込むことによって、様々な時空を鑑賞者に旅させることが目的なのだ。この引用の中で、特に重要なことは、クシュナーが、これらの文書の正確な内容にはあまり関心がない、と述べていることである。つまり、個々の文書の意味が重要なわけではなく、それらが様々な異国の古い文書であることが重要なのだ。このことは、他の P&D の作品の特徴とも重なるだろう。すなわち、作品に使われる様々な国の装飾模様は、その個々の意味が重要なのではなく、それらが異国の文化の中で古くから使われてきたものである、ということが重要なのである。

先に述べた通り、抽象絵画をめぐる言説において、批評家たちは、装飾模様を単なる視覚的な造形として捉え、抽象表現を高度な精神性を持つ造形だと論じていた。だが実際には、世界各国で作り上げられてきた装飾模様は、精神的な意味を持つ形であることが多い。一つ一つの模様には、神への祈りや吉祥をあらわすといった意味が込められているのである。つまり、装飾模様とは、批評家たちが述べるような、単なる視覚的な造形ではない。むしろ、彼らが称揚するような、意味や精神性を持つ形であるのだ。だが逆に、P&D の描く装飾模様は、それ固有の意味を剥ぎ取られた形骸化した造形である。この装飾模様の状態は、まさにモダニズムの批評家たちが批判的に述べるところの、意味を持たない単なる造形としての装飾模様であると言えるだろう。

以上のように考えたとき、モダニズム批評の評価軸から見れば、P&D が作品に描いた装飾模様は、芸術表現としては高く位置づけられないものであろう。だが、装飾史から見れば、装飾模様が意味を失うという状態は、極めて重要な状態であるとも考えられるのだ。というのも、装飾模様が文化を超えて伝播していく際には、しばしば意味を失った状態の装飾模様が現れるからである。次節では、西欧の装飾論を参照しながら、クシュナーの最新の作品を見ることで、装飾模様の性質について考えていきたい。

4. 装飾模様の伝播形態

オーストリアの美術史家アロイス・リーグルは、19 世紀後半に、オーストリア商業博物館で収集品管理者として勤務しながら、織物、建築、家具などにつけられた装飾模様を調査した。そして、古代オリエントの文化の中で生み出された植物模様が、時代や土地、文化を超えて伝わっていく際に、どのように形を変えていくのかを検証した³³。

33 Cf. Alois Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: Georg Siemens, 1893 [アロイス・リーグル『様式への問い：文様装飾史の基盤構築』加藤哲弘訳、中央公論美術出版社、2017 年]。

リーグルは、アカンサス模様という植物の葉の形をした装飾模様が生み出された経緯について、新説を打ち出している。この装飾模様は、従来、「アカントゥス・スピノサ」という実際の植物の葉を模して作られたとされてきた。しかし、リーグルは、この装飾模様が、古代エジプトに起源を持つ植物模様であるパルメットを転写していくうちに、派生したものであることを発見した³⁴。アカンサス模様は、円柱に立体的につけられたパルメット模様を、平面的に表現する必要に迫られた時に生まれた形であったのだ。これが、後の時代に、「アカントゥス・スピノサ」の葉の形に近づけられていったことで、パルメット模様とは、全く違う模様として存在するようになった。他にもパルメットは、唐草模様の元となったともされる³⁵。このように、装飾模様は、文化や時代を超えて転写されていく際に、思いがけない変化を遂げ、新しい意味をその形に宿すことがあるのだ。

こうした装飾模様の性質については、フランスの美術史家アンリ・フォションも考察している。フォションは、装飾模様が土地や時代を超えて伝わっていく際に、違う形へと変化する様子を「メタモルフォーズ（変態・変容・変貌）」³⁶と称した。このメタモルフォーズが起きる過程について、フォションは、次のように記している。

形はがらんだ容れ物になっていることがある。しかも内容が死んでしまったのちも、形だけは長く生き延びてふしぎな若返りを示すことさえある。共感魔術は、絡み合う蛇を引き写すうちに、唐草模様を考え出した。この記号の起りに悪疫退治のまじないがあったことにはほとんど疑いを挟む余地はない。〔……〕記号が形になる。すると形の世界には、もとの記号の起源とのつながりが切れている形象が立てつづけに生み出される。記号は、たとえばキリスト教化された近東諸国の建築装飾によるこんで応じ、絢爛この上もない変化をこれにあたえる。³⁷

ここでは、かつて魔除けに使われていた蛇の形が、唐草模様へと転じ、最終的にキリスト教建築の装飾となったという変遷が指摘されている。このように、時代や土地を超えて伝わっていく際に、装飾模様は全く違った意味を示すようになることがある。また、装飾模様は、意味だけではなく、形も変化させる。フォションは、装飾模様が持つ記号としての側面に着目して、次のように述べる。

34 リーグル、2017 年、206 頁。

35 Cf. 立田洋司『唐草文様：世界を駆けめぐる意匠』講談社、1997 年。

36 Henri Fosillon, *Vie des Formes*, Paris: Presses Universitaires de France, 1955 [H. フォション『改訳 形の生命』杉本秀太郎訳、平凡社、2009 年、19 頁]。

37 フォション、2009 年、16 頁。

記号が意味のある形として横行しはじめると、もとの記号としての価値にたいして強い圧力をかけ、記号らしいところがすっかりなくなり、こうして逸脱した記号は、やがて向きを変えて別ものに生まれ変わるまでになる。これは形がハレーションを起こしたのである。本来ならば形は空間にくっきりと嵌め込まれていて然るべきなのに、形が別の形を仄めかすようになる。想像のなかに形が消えずに残っていて、勝手に増殖しはじめる。³⁸

ハレーションとは、写真用語で、ものに光が強く当たって白くぼやける現象のことをいう。つまり、記号作用から逸脱した装飾模様は、その形を変化させ始め、ついには別の形へと生まれ変わるに至るというのだ。フォションが言及する、こうした装飾模様のメタモルフォーズは、P&Dの作家たちが描く装飾模様の特徴に当てはまるのではないだろうか。2、3節で論じた通り、P&Dの作家たちは、引用した装飾模様の意味を強調することはなく、他の文化の装飾模様と混淆して使用していた。引用された装飾模様は、元となる装飾模様を同定できる形には保たれているものの、あえて曖昧な輪郭にされたり、色彩を変えたりされていた。

こうした特徴は、クシュナーの近年の作品にも見ることができる。クシュナーが2021年から取り組んでいる作品シリーズは、マティスを想起させる画面構成の中に、日本の装飾模様が描き込まれるというものだ。たとえば、《デコ・ベース》³⁹や《オリベ・ラズベリーズ》⁴⁰では、背景や床面が、伸びやかな曲線で覆われているが、この造形は、日本で平安時代から使われている流水模様が元となっている。また、《ナイト・ウィンドウ・ブラックベリーズ》⁴¹では、画面中央に紅白の梅模様を思わせる皿が描かれ、その手前には扇が置かれている。他にも、《サケ・オア・ワイン?》⁴²の青い背景部分には、点描によって七宝模様が、《コゼニイレ・アンド・ゴエン》⁴³に描かれたガマ口の小銭

38 フォション、2009年、12頁。

39 ロバート・クシュナー《デコ・ベース》2022、ボードに油彩・アクリル・コンテクレヨン、60.96 × 45.72cm [Robert Kushner, “The Viscount and Me,” *Robert Kushner*, February 9, 2022, <https://www.robertkushnerstudio.com/blog> (2022/12/29 確認)]。

40 ロバート・クシュナー《オリベ・ラズベリーズ》2022、ボードに油彩・アクリル・コンテクレヨン、60.96 × 45.72cm [Robert Kushner, February 9, 2022, <https://www.robertkushnerstudio.com/blog> (2022/12/29 確認)]。

41 ロバート・クシュナー《ナイト・ウィンドウ・ブラックベリーズ》2022、木製パネルに油彩・アクリル・コンテクレヨン、60.96 × 45.72cm [Robert Kushner, February 9, 2022, <https://www.robertkushnerstudio.com/blog> (2022/12/29 確認)]。

42 ロバート・クシュナー《サケ・オア・ワイン?》2022、木製パネルに油彩・アクリル・コンテクレヨン、45.7 × 61cm [未公開]。

43 ロバート・クシュナー《コゼニイレ・アンド・ゴエン》2021、木製パネルに油彩・アクリル・

入れには、宝尽くし模様と思われる装飾模様がつけられている。

クシュナーが描くこうした装飾模様を、日本の伝統的な装飾模様と同じものとして扱っていいのだろうか。たとえば、日本では梅は、初春をあらわす装飾模様として使われる。しかし、クシュナーは、梅模様の皿の上に、夏の果物であるブラックベリーを載せて描いている。そのため、ここでは、梅模様の意味は重視されていないと言える。また、作品には、日本の装飾模様だけではなく、西洋の装飾模様も描かれることもある。この両者を違和感なく共存させるために、それぞれの装飾模様は、あえて曖昧な形で描かれている。たとえば、流水模様は、曲線が二重にひかれるという特徴から、流水模様だと同定できるものの、その全体的な特徴は、アラベスク模様と区別することが難しくなっている。

以上のように、P&D 作品の中で、装飾模様は、その本来の意味を失っている。また、異国の装飾模様と交わるように描かれる中で、その形も変化させられている。こうした様相は、フォションが述べる、装飾模様のメタモルフォーゼと一致するだろう。P&D の作品の中で、装飾模様は、新たな装飾模様へと変化する可能性を与えられているのである。

結び

古くより、文化が伝播していく際に、真っ先に伝わるのは装飾模様であった。たとえば、奈良時代の日本には、大陸から様々な事物が舶来してきたが、人々を真っ先に魅了したのは、器物の表面につけられていた、見たこともない植物や動物の装飾模様であった。そして、それらを引き写していくうちに、やがて日本独自の装飾模様を生み出すに至った。装飾模様は、引き写されていくうちに、意味と形を変え、果ては全く新しい装飾模様に生まれ変わっていく。こうした装飾模様の持つ生命力を、フォションは以下のように語る。

ひとつのひそかな原理が、いかに想像を逞しくして考えだした腹案も及ばぬほどの力で、容赦なく形を次々に招集する。すると、集まってきた形がさっそく分裂増殖をはじめ、頻繁に移動し、呼応し合って、さらに形を生みつつける。これが装飾模様という異界の実情であり、またそれは、装飾模様から図柄を受け取り、受け取った図柄の指図に従っているような芸術には、いつも見られる常態である。⁴⁴

コンテクレヨン、61 × 45.7cm〔未公開〕。

44 フォション、2009 年、27 頁。

このような考察に基づくならば、P&D の作家たちは、引用した装飾模様の形や意味をあえて曖昧に描くことで、新しい装飾模様を生み出す可能性を拓いているとも捉えられる。ここに、P&D の作品における装飾模様の意義があるのではないだろうか。