

ル・コルビュジエの絵画が堅苦しい理由 林 美佐（ギャラリー・タイセイ学芸員）

ル・コルビュジエはつとめて画家であろうとした。

彼の中にあって、「画家」とは特殊な存在だったのではないか。何の束縛もなく、思うままを描くことができ、その作品は人々の心に強い衝撃を与える。百万もの言葉を尽くして語られた話よりも、ほんのわずかな筆のタッチが雄弁に物語る。絵画がもつこの暴力的なまでのパワーを彼は欲したのだろう。

ル・コルビュジエはレオナルド・ダ・ヴィンチにも比されるほど、マルチに才能を開花させ、人々を圧倒した。たしかにル・コルビュジエとい人物には迫力があり、彼の建築作品はアウラを発している。ところが、それだけの天才が描いた絵画を見ると、どうだろう。ル・コルビュジエは、建築家としての自分を賞賛してくれるのであれば、その目を自分の絵画にも向けてほしいと語っている。それほど彼は自分の絵画が評価されることを望んでいた。もともとパリに出てのキャリアを画家からスタートさせた彼は、自分の絵画が建築家の余技として見られることは歓迎しなかった。彼が午前中はアトリエにこもって絵画制作に励んだというエピソードはおそらく嘘ではあるまいし、実際に絵を描いている自分の姿を数多く写真に撮らせているが、それは「画家としてのル・コルビュジエ」を演出しているようにも感じられる。

さて、彼の絵画は見る者を魅了する力を持っているだろうか。

ル・コルビュジエの絵画で賞賛すべきところも多々ある。たしかにル・コルビュジエ自身が言うように、「絵画という運河を通して建築にたどり着いた」のであろうし、いろいろな規制をクリアして作り上げていく建築のストレスのはけ口であったかもしれない。建築と絵画によって、彼の内面はバランスを保っていたのだろう。そうした意味からも、彼の絵画を見ることなくして、彼の芸術を語るのは片手落ちであり、建築と絵画を見比べていくことで、彼の造形活動全体の展開を追うことができ、彼の活動において絵画は非常に重要なものであるが、しかし、ル・コルビュジエの絵画は、20世紀の美術史上においては、どれほどの位置を占めるものだったのだろう。

1920年代のピュリスム期の作品はキュビズムの批判的發展を狙ったものとして、その名を残しているが、それ以降の作品は時代の流れとは無関係に、ル・コルビュジエの内面に向かう表現になっていったために、再度、美術史上に登場することはなかったのである。とくに、1930年代以降繰り返し描かれる女性をテーマにしたタブローは、堅苦しく、べったりした表現になっているのが残念である。むしろ、戦後の作品になってくると、個性的な描線が自由にひかれ、彼のカラリストぶりを遺憾なく発揮しているコラージュや版画作品は見ているだけでも楽しい。

1920年代に、盟友オザンファンが純粋に「純粋主義」を考えていたとしても、ル・コルビュジエの方は、その幾何学的な画面構成に関心の中心はあったと思われる。たしかに、

1920年代というのは、時代的にも黄金比に対する関心が高まっていた時代ではあるが、彼は構図の面白さにすでにハマっていたと言ってよい。

スイス時代、若い日の旅の手帖を見てみると、教会から墓碑、椅子、エジプトの壁画に至るまで、気になったものはスケッチし、それを実にしつこく採寸し、その結果を記録している。(今日、ル・コルビュジエの建築を訪れると、どこにでも建築家の卵が居て、誰もがメジャーを持って測り始める。建築家のDNAである。)また、パリのノートル・ダム寺院のような有名な建築を写した絵葉書に定規とコンパスで線を引いて比例関係を確認しているところにも、彼の形に対する熱烈なこだわりを認めることができよう。実際に何でも確かめてみるという彼の熱意は、後のモデュロールを生み出す原動力となったのである。

これだけ比例やプロポーションを重んじたル・コルビュジエであるから、「表現の純粹さ」といっても、オザンファンと目指すところが違ってくるのは当然であり、この違いが二人の訣別の一要因になったのではないだろうか。

その後も「構図」が占めるウエイトはどんどん大きくなっていく。

シュルレアリスム風な題材の作品を数多く描いた1920年代後半から30年代前半、不思議な物体を好んで描き、中には宙に浮くような表現もしているが、それがあくまでも平面上での浮遊感にとどまっているのは、彼の表現の技術的な問題もあるが、それらがあまりにも堅固な構図に閉じ込められているせいでもあるだろう。

この時期の作品である「ランタンのある危険な調和」(1931年)を見てみよう。この作品にはいくつもの分割線を容易に引けることで分かるように、調和のとれた画面構成となっている。しかも黄金分割された画面からは螺旋を描く大きな動き、繰り返される線の分割によるリズムカルな動きも認めることができる。しかし、分かりやすい構図に目が行ってしまうせいか、ダイナミックさは感じられない。

30年代以降、絵画の主題は女性になっていく。スケッチの中で描かれる女性たちは、躍動感あふれる身体表現、あるいは豊満な生身の身体を見せている。しかし、タブローの中に描かれた女性たちは、デフォルメされ、窮屈そうな印象を与える。「二人の浴女と平底漁船」(1937年)を見てみても、女性たちは20年代の静物画のコップと同様、画面に貼り付けられたかのように、動きを止めてしまっている。画面のなかに張り巡らされたいくつもの規準線の網に絡めとられ、「構図」の檻の中に閉じ込められ、視線だけを見る者に向けている。

そして、戦後の作品はよりグラフィックなものになっていく。「牡牛 XVIII」(1959年)を見てみると、画面は大きな色面に塗り分けられている。明らかに、1:1、黄金比、1:2からなる画面構成であり、どうぞこの構図を楽しんでください、と言っているかのようである。

彼が愛した古典的な名作は、一見ただけではどういう比例になっているかなどということとは分からない。ただなぜかとても美しく落ち着いて見える。そこでメジャーを取り出し計ってみると、見事な比例関係によって成立していることに気づかされる。たとえばレ

オナルド・ダ・ヴィンチの作品は見事な三角形の構図によって構成されているが、一見したところ、どこにもその線は無い。よく目を凝らして、点と点を結んで線を引いてみると、いくつかの三角形が現れてくる。ル・コルビュジエもこのような隠された黄金比、美しいバランスを狙ったのではなかったのか？しかし、どうだろう。彼の絵画を見た途端、そこにはあからさまな線がいくつも見えてしまう。

ル・コルビュジエの構図は複雑なものではない。まず画中に適当な大きさの正方形をつくり、それを基準に黄金比(1:1.618...)や1:2を取り入れ、直角やいくつかの平行した斜線で画面を作り上げていく。そして、その構図を形成するラインをそのままタブローの中に残すことで、作品を見る者が隠された規準線を発見する喜びなどはじめから奪ってしまう。こうした描き方は、普通の画家ではまずしない。秘密の手の内を明かすような痕跡は消すだろうから。

ル・コルビュジエの絵画では、こうすることで、何にも増して「構図」が前面に立ち表れて、モチーフも色彩もテクニクも、何もかもを構図の後方に押し下げてしまっている。こうしたあからさまな構図の強調は、意図的なものだと思うを得ない。

ル・コルビュジエの言うことは、あまりにル・コルビュジエに都合がよく、簡単に信用できないところがある。それは、自分がいかに優れているかを宣伝するためのテクニクの一つである。たとえば、自分の研究したモデュロールが古代の優れた作品にまで結びつくことを示すために、この作品もこういう寸法を使って制作されたのだ、というコメントを残す。それはあながち間違いではないが、自分に都合の良いデータだけを抽出して全てがそうであったかのように語ろうとしている。

彼が自作の正当性を古代ギリシアやエジプトまで引っ張り出して主張するためには、手の込んだ構図で、たしかに言われてみればそうかもしれないけど、都合の良い物言いだなぁと思われぬように、先回りして誰でも分かるような構図で描いてみせる必要があったのかもしれない。また、彼は絵画で試してみた表現を、彫刻や建築に応用することもあり、元となる絵画は次第に解釈しやすい構図で描くようになっていったのかもしれない。

ル・コルビュジエの絵画はピュリズムを離れてからどんどん内面を表現するものとなっていったが、同時に、否それ以上に、比例や黄金比を作り出すための実験室となっていった。

ル・コルビュジエの絵画はあまりにも明確で堅固な構図で、ガチガチに全体が縛られている。その規準線に従って忠実に描かれた絵画は、敷地からはみ出すことを許されない建築物のようである。それがル・コルビュジエの狙いであったとしても、隠れた構図に則りながら、爆発的な迫力を見せる画家たちの作品とは本質的に異なり、迫力にはまったく欠ける。ル・コルビュジエは数に溺れ、比例の呪縛にとらわれていたと言ってもいいだろう。その結果が彼の絵画の特徴でもあり、限界でもあったのだろう。