

ブリンキー・パレルモの「白に白」(1): 白い布絵画とマレーヴィチ

鈴木俊晴

マレーヴィチは白い正方形について次のように語った。「白い四角形は新しい古典的形式の、古典的精神のはじまりのための鍵である」。— ウド・クルターマン¹

〈布絵画〉はまったく愉快な作品だよ、なんといっても、絵具も絵筆も使わずに、絵画をご破算にってしまったのだから。— ウルリヒ・リュックリーム²

1. はじめに

ブリンキー・パレルモ(Blinky Palermo, 1943-77)。耳にすれば「またたくパレルモ」とでも響くのだろうか、この不思議な名前のドイツ人作家は1960年代半ばにヨーゼフ・ボイスのもとで学び、デュッセルドルフで、そして早すぎる晩年にはニューヨークで活動し、インド洋の島で亡くなった。33歳だった。残された作品は多くはないうえに、一般的に知られている存在ではないが、日常的な素材を独自のささやかなやり方で作品へと昇華するその手つきは、いわゆる「作家のための作家」³として、きわめて高く評価されている。

パレルモの代表的な作品として、既製品の布を縫い合わせた絵画「布絵画(独: Stoffbilder, 英: cloth picturesあるいはcloth paintings)」がある。1966年から73年にかけて制作された布絵画の、現存する60余点のうち、白のモノトーンの作品は、1967年(図1)と、豊田市美術館所蔵の1970年(図2)の2点しかない。色彩の「達人」⁴、盟友イミ・クネーベルが振り返ってこう呼んだように、パレルモの作品の特徴が色彩の扱いにあることは広く認められている。であればむしろ、白い布絵画は例外的と言ってよく、特別な意味づけを持つ可能性がある。

しかし、パレルモの作品の展開の中でこの白がどのように位置づけられるのか、これまで十分に踏み込んで検討されたことはなかった。1977年、パレルモの没後すぐに、当時クレーフルトのハウス・ラング美術館の学芸員だったゲオルク・シュトークがパレルモの布絵画の制作時期を含め、そのレゾネを編み、制作時期とその展開を記録している⁵。以降ドイツ国内の美術館を中心として展覧会での紹介が重ねられてきた。1990年代に入ると、カタログ・レゾネがまとめられ、関係者への聞き取りも含めた精緻な研究に基づくモノグラフがいくつ出版されたことで、時代背景を含めたパレルモの全体像が明らかになってきている⁶。その一つであり、もっとも重要な研究書『Blinky Palermo: Abstraction of an Era』(2008年)において著者のクリスティーヌ・メーリングもまたパレルモの布絵画の特徴はやはり色彩にこそあると指摘している。

ドイツ語の「bunt」はこのあまたの、そして種々の鮮やかで明るい色彩をみごとに捉えている。そして、これこそが、なによりもまずパレルモの60点に及ぶ布絵画なのである。「bunt」、すなわち「強烈にカラフル」。⁷

いっぽう、白い布絵画については「できうる限り触覚的に、そしてソリッドに非物質性を示し

図1
ブリンキー・パレルモ《無題》
1967年



図2
プリンキー・パレルモ《無題》
1970年 豊田市美術館

たかった」⁹ためになされた試みであるとし、それを含めた茶色などのモノクロームの布絵画は市場的な価値よりも「本質主義的な質」⁹を重視した結果現れていると指摘するのみにとどまっており、その質がいかなるものなのか、十分な説明がなされているとは言えない。したがって、本稿ではあえてパレルモの白い布絵画に焦点を絞り、その意義を明らかにしたい。そのために、1960年代後半から70年までのパレルモの展開をたどりながら、同時代のデュッセルドルフ周辺の動向や1950年代末から始まるカジミール・マレーヴィチの再評価と¹⁰、彼の白い布絵画がどのような関係を結ぶのかを検討し、それが布絵画全体のプロトタイプとして位置付けられることを示す。

パレルモは寡黙な作家だった。自作についての発言や手稿はほとんど残っていない。そのため、周辺の言葉を多く引用することになるが、それによってパレルモの姿を浮かび上がらせたい。

2-1. ブリンキー・パレルモ?

ブリンキー・パレルモは本名ではない。彼は1943年にライブツィヒで双子の兄弟のひとりペーター・シュヴァルツェとして生を受けるが、まもなくハイスターカンブ夫妻に養子として迎えられ、ペーター・ハイスターカンブとなる。1952年にミュンスターに一家で移り住むと、当地の工芸学校でグラフィックデザインと彫刻を学んだのち、1962年にデュッセルドルフ芸術アカデミーに入学、64年にヨーゼフ・ボイスのクラスに移る。そこで級友に、アメリカ人でボクシングのプロモーターのフランク・“ブリンキー”・パレルモに似ているという理由で、ブリンキー・パレルモと呼ばれるようになる¹¹(図3)。

当時のアカデミーには、イミ・クネーベルとイミ・ギーゼの二人、東ドイツから移ってきたゲルハルト・リヒターとジグマー・ポルケ、そしてのちにデュッセルドルフのアートシーンを拓く画廊を運営することになるコンラート・リューク(フィッシャー)らがいる。そのなかで伝統的な教授法を排し、みずから「アクション」を企て、学生の背景と自らの自発性を挑発するようなボイスの存在は、学生たちを大いに刺激しただろう¹²。事実、はじめブルーノ・ゴラーのもとで具象的な絵画を手がけていたパレルモまた、この「洗礼」と並行するように作品を大きく変化させることになった。彼はボイスの教室に移って間もなく、その表現を一転させ、ボイスのアクションの道具のようなものと、マレーヴィッチやモンドリアンといった20世紀前半の作家を思わせる抽象的な形態を組み合わせたとような、独自の作品を展開し始める(図4)。

2-2. 布絵画:ポップ・アート?抽象絵画?

布絵画が登場するのは1967年のミュンヘンのハイナー・フリードリヒ画廊(6/13-7/11)での個展である。パレルモはそこで小ぶりの布絵画を複数点発表している。それは画廊主であるフリードリヒ夫妻が前年に訪れたニューヨークでの「ポップ・パーティ」に着想を得たイベントに付随するものだったようだが、結局パレルモはそこで発表した何点かをすぐに破棄して



図3
ヨーゼフ・ボイス(左)、ジグマー・ポルケ(中)、パレルモ(右)。1965年、デュッセルドルフ芸術アカデミーにて。
写真: Ute Klophaus, Wuppertal.
出典: Christine Mehring, *Blinky Palermo: Abstraction of an Era*, Yale University Press, New Haven and London, 2008, p.9.



図4
アカデミーでの卒業制作展、1966-67年ごろ
出典: Christine Mehring, *Blinky Palermo: Abstraction of an Era*, Yale University Press, New Haven and London, 2008, p.14.

いる¹³。おそらく同時期に作成されたであろう赤とピンクを縦に並べた1点を含めいくつかの例外はあるものの、67年から水平に2枚ないし3枚の布の組み合わせをさまざまに試みながら、72年のトリプティックまで断続的に布絵画を続けることとなる。

多くの指摘があるように、このフラットな色面の組み合わせがバーネット・ニューマンやエルズワース・ケリーなどのアメリカの抽象表現への応答の試みなのは間違いない。パレルモがはじめて大西洋を渡るのは1970年のことだが、当然それ以前にも、雑誌などの複製メディアのみならず、カッセルのドクメンタをはじめとして、戦後の「奇跡の経済復興」と軌を一つにして多くのアメリカ美術がドイツで紹介されていた。パレルモを支えていたミュンヘンのハイナー・フリードリヒ、デュッセルドルフのシュメーラやコンラート・フィッシャーが画廊としてアメリカの作家を積極的に取り上げ、同地の若手作家たちを刺激して行くこととなる。モノグラフの著者であるメーリングもまた戦後ドイツにおいて美術市場が盛り上がるなか、作品が商品として流通していくことに自覚的な作家としてパレルモを位置付けながら、ミニマリズムやポップ・アートの文脈で布絵画を評価している¹⁴。

パレルモはそうしたアメリカ美術に憧れを抱きながら、それらの特徴に早くから理解を示していたようだ。たとえば、1968年のコンラート・フィッシャー・ギャラリーでの個展(図5)や、あるいは1973年の最後の布絵画の展覧会においてもそうだったように、パレルモはたびたび狭い空間に壁面を覆うように布絵画を並べている。シクス・フリードリヒは次のように語っている。

1973年に私たちはまた画廊で展覧会を開催しました。そこでパレルモは3x3mの[*訳者注:実際には2x2mの三枚組]布絵画(ミュンヘンの国立絵画館に収蔵されています)を画廊の片側の壁に一列に展示しました。画廊はたった3x6mで天井高は3.2mしかありません。彼に尋ねました。なぜこうしたものを作ったのか、そしてなぜ広い部屋に展示したり、それらを分けて展示しないのかと。彼は、見る人が絵画の中に入ることを望んでいるようでした。あたかもバーネット・ニューマンの絵画がそうであるように。ニューヨークとドイツのあいだで、インスタレーションについての考えが、ニューマンに影響されながら並行していたようです。とはいえ、パレルモのそばには、いつもヨーゼフ・ボイスが居合わせていたのですが。¹⁵

鑑賞者は必然的に布絵画の近くに、それに覆われるように対峙することになるのだが、パレルモは意図的にそうした展示を試みていたようだ。それは、ニューマンが指示したとされる彼の作品への対峙の仕方を思わせる。

2-3. 布絵画:レディメイド?コンセプチュアル?

ここで同時代の他作家による布作品を概観しておきたい。というのも、1960年代のデュッセルドルフ周辺において不思議と布そのものが多く取り上げられるようになるからであり、そ



図5
コンラート・フィッシャーでの展示風景、1968年
出典:Christine Mehring, *Blinky Palermo: Abstraction of an Era*, Yale University Press, New Haven and London, 2008, p.50.

れらと比較することでパレルモの独自の布の用い方が際立ってくるからである。

フランツ・エルハルト・ヴァルターは1963年3月の出来事を振り返って次のように語っている。

長い休み明けに、布を縫い合わせた作品を持ってデュッセルドルフに戻った。みんなそれを見て大笑いしたよ。ボイスはこう言った。「ヴァルターは仕立て屋になりたいんだって!ハハ!」。6ヶ月後にクレス・オルデンバーグがテキスタイルを用いた作品を発表したら、彼らはもう笑うことはなかった。その1年後、ポルケがやってきて、ヨハンナに布作品を縫ってもらえないかと聞いてきたんだ。彼女は、実に実務的に、時間がない、と答えた。そのあと、プリンキー・パレルモがやってきたんだけど、死ぬほど笑ったよ。それで言ってやったんだ。ゲルハルト・リヒターの奥さんのエマのところに行けって。彼女も服飾職人だったから。結局エマが縫ってあげたんだよ。¹⁶

パレルモが笑われたのは、彼があまりに不器用で、布をうまく縫い合わせられなかったからなのだが、それについては後ほど触れるとして、ここでヴァルターが名前を挙げているデュッセルドルフの作家たちは60年代の半ばに布をこぞって取り上げている。ボイスがはじめてフェルトを用いたのが1963年。翌年にはポルケが布を縫い合わせ、そしてゲルハルト・リヒターがカーテンを描き始めている(図6)。

あるいはそこにクリストや、ジェームズ・リー・バイヤーズといったアメリカの作家たちを加えることもできるだろう。クリストは1963年と64年にデュッセルドルフのシュメーラ画廊で個展を開催しており、梱包作品とともにショーウィンドウを布で塞ぐ作品を発表している(図7)。一方、バイヤーズは、少し後のことになるが、69年にデュッセルドルフの芸術アカデミー前で巨大な布を用いたユートピア的なパフォーマンス(図8)を繰り広げている。

したがって、パレルモがはじめて布絵画を手がけた1966年の時点で、素材として布をそのままに用いること自体はさして新しい試みだったとは言えない。とはいえ、こうした他作家たちの布の展開とパレルモのそれとを比較してみると、端的に言って、パレルモの布絵画は、布に期待される「包む」「着る」といった機能を前提としていない。先ほどの布絵画の展示方法へのこだわりにも明らかなように、日常的な既製品を用いながら、それを美的なものへと昇華する営為にこそパレルモの関心があったことがうかがえる。

興味深いことに、この布絵画をパレルモは「制作」していない。先のヴァルターの証言にあるようにパレルモの布絵画を実際に「制作」したひとは、リヒターの最初の妻エマだった。パレルモはまっすぐにミシンを走らせることができず、そのため、彼はデュッセルドルフのデパートで布を選び、その配置と比率を、たとえば当時のリヒターの自宅で直感的に決めるのみで、エマをはじめ、当時のパレルモの妻など、その時々親しい仲間が布絵画を制作している¹⁷。

このいざさか微笑ましいエピソードは、しかし、パレルモの布絵画の本質を明らかにしている。一時スタジオをシェアしていたリュッククリームによれば「(布絵画)はまったく愉快な作

図6
ゲルハルト・リヒター《カーテン》
1964年

図7
クリスト《紫のストアフロント》
1964年
*ただし、この作品がデュッセルドルフで発表されたものかは定かではない。

図8
ジェームズ・リー・バイヤーズ《ピンクのシルクの飛行機：デュッセルドルフ》 1969年
写真：Katharina Sieverding, Dusseldorf
出典：James Lee Byars: *Letters to / Briefe an Joseph Beuys*, Hatje Cantz Publishers, 2000, p.47.

品」であり、それは「絵具も絵筆も使わずに、絵画をご破算にしてしまった」。こうした「反絵画」的な姿勢についてリヒターは次のように証言している。

私は、ただ描き続けました。その反絵画の気運をよく覚えていますよ。60年代の終わりに、アートシーンの強烈な政治化が始まりました。絵を描くことは嘲笑されました。それは「社会的意義」を持たない行為、つまりブルジョアの行為だとされたのです。¹⁸

写真をもとに、それをコピーし続けたリヒターが「反絵画」の時代にあつてさらに反動的であつたとしたら、パレルモはそもそも描かないうえに、自らの関与を素材や色の選択とその比率の決定という最小限にとどめているという点で反絵画的でありながら、それでもなお絵画を成立させようとするその姿勢は反-反絵画的であつたと言えよう。同時にそれは、既製品の布という商品をもそのままに見せるという意味でまたブルジョア的でもあり、シンプルな構造に多重のねじれを内包していた。画廊主のフランツ・ダーレムは当時を振り返って、こうした布絵画のコンセプチュアルな成り立ちについて次のように語っている。

布絵画は根本的に言えば一つ概念(eine Idee)なのです。百貨店の布は、インダンスレンそのまま、洗濯されて縮んだりもしてなくて、構造にしっかりと固定されている。今日でも、そうした布を調達して、2x2mの枠にしっかりと張れば同じようなものを作ることができます。絵画そのものは本当のところ重要ではないのです。むしろ概念が重要なのです。¹⁹

誰でも制作することができるという意味では先生であるポイスの「誰でも芸術家である」というモットーが思い出される。他方、絵具こそ使わないものの、布と木枠という伝統的な絵画形式へのこだわりには、むしろ彼への反発を読み込むこともできるだろう。とりあえずこの時点では、パレルモの布絵画は複数の布をバランスを見ながら組み合わせる、というシンプルな方法で、「ポップ」「レディメイド」「ミニマル」そして「コンセプチュアル」といった当時の美術の文脈に根ざしながら、絵画、物体、イメージ、そのいずれでもあり、いずれでもない、そういった調停を期待されていたことを確認しておこう。

3-1. 布絵画の「はじまり」と白い布絵画

パレルモが先述の1967年のミュンヘンでの個展につづいて、はじめて本格的に布絵画を展示したのが同年の「Demonstrative '67」だったことは留意しておく必要があるだろう。この展示会は、ケルンではじめて開催されたアートフェア「Kunstmarkt '67」が「真に先進的な画廊」のみを対象とし、パレルモを扱っていたハイナー・フリードリヒをはじめいくつかの画廊を除外したことに対し、抗議の意味をこめてあえて会期を重ねるように出版社のデュモンスペースにて開催されたグループ展で、リヒター、ポルケ、リュークらが参加した。展示風



図9
Demonstrative '67の展示風景
出典：sediment 15; Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels: Binky Palermo, Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels ZADIK, 2008, p.52.



図10
Demonstrative '67の展示風景。向かって左の作品が1967年の白い布絵画。中央にパレルモ本人。
出典：sediment 15; Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels: Binky Palermo, Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels ZADIK, 2008, p.51.



図11
ギンター・ユッカー《変動する白の場》
1965年 豊田市美術館

景を撮影した写真(図9、図10)を見ると、リヒターの《カラー・チャート》やリュークの《さいころ》などと並んで、パレルモがここで二点の布絵画を出品していることがわかる。そのうちの一つは本稿で対象とする1967年の白い布絵画である(もう一枚の作品はおそらく破棄されたのか、レゾネ等には掲載されていない)。

先行するミュンヘンで展示された布絵画がほとんど破棄されていることを考えれば、この「Demonstrative '67」は、ほぼ定型の200x200cmのフォーマットがこの頃に定められたことも含めて、シリーズとしての布絵画が「発表」されたのはじめての場である。この「はじまり」の機会にパレルモが白を選んだことは、彼の制作の展開において白がもつ意義を考えるにあたって重要だろう。

ここであらためてパレルモの白い布絵画を見ておこう。パレルモの布絵画ははじめこそサテンやタフタなどの光沢のある素材を用いていたものの、やがて綿布がほとんどを占め、200x200cmあるいは200x70cmの定型を中心に色とりどりの組み合わせで展開していくことになる。白い布絵画は、冒頭に記したように2点しか制作されていないが、1967年のものも1970年のものも同様に、上から下へ、綿布と、それを漂白したもの、そして鈍い光沢のあるタフタという三枚の布の組み合わせからなっており、例外的に異質の素材を組み合わせている。寸法は1967年のものが230x210cmという異例の比率であるのに対し、1970年のものは200x200cmの定型をとっているが、作品を前にした印象はほとんどかわらない。いずれも、あからさまに物質的でありながら、そして明らかに抽象絵画を志向しながら、同時に水平に走る三つの色の帯が風景を思わせるところもあり、ボイスがいみじくも指摘したように「なにか別のものの方へと揺れていく」²⁰、あるものでありかつ別のものへとも連想を誘う、きわめてパレルモらしい特質を備えている。

パレルモは、これらの白い布絵画を含め、茶や黒などのグラデーションでたびたびモノクローム作品を制作している。メーリングは「カラフル」ではない、言うなれば地味な布絵画について次のような評価を与えている。

パレルモの制作のある時点において布絵画は抑制された色感を示しているとしても、[中略]そこでは、必ずしも全面的にというわけではないが、「市場」的価値は抑制され、本質主義的な質に道を譲っている。パレルモのモノクロームの布絵画はとりわけ後者に力点をシフトさせている。さらには次のことも当然のこととして考えうるだろう。パレルモが「ポップ・パーティ」後に布絵画の大部分を破壊してしまったのは、バランスが失われてしまった感覚、言い換えれば、人気が出るかどうか絵画の関心よりもまさってしまっているのではないかという危惧と関係があるだろう。パレルモの作品はいつもバランスをとることそのものだった。²¹

画廊や美術館でたびたび壁画を発表したパレルモにとって、売却することのできる布絵画は重要な収入源でもあった。メーリングによれば、それがあまりに商業主義的になってしまっているのではないか、という危惧がパレルモをしてモノクロームの布絵画の制作へ向か

わせた。しかし、その説明だけでは、パレルモが布絵画の「はじめり」に白を選んで発表したことや、あるいは、本稿では議論の対象とはしないが、モノクロームの布絵画として茶系を多用したこと — 茶色がヨーゼフ・ボイスの特徴的な色彩であることを思い出そう — を十分に理解できないだろう。のちにパレルモは金属を支持体にした絵画作品などで、色彩を一日の時間や一年の季節、あるいは方角などに結び付けて用いるようになるが²²、そうした色彩とこの世界とのつながりがさまざまなかたちで布絵画においても用いられていたと考えるのは当然ではないだろうか。

3-2. 1960年代の白

戦後の西ドイツにおいて、アンフォルメル以降の独自の方向性をはじめて示したのはグループ・ゼロだった。オットー・ピーネ、ハインツ・マック、ギュンター・ユッカーの三人からなるこの若い作家たちは、イタリアのルーチョ・フォンターナやピエロ・マンゾーニ、フランスのイヴ・クラインやアルマンらと繋がりながら、光と影により時空間を一変させるインスタレーションを試みたことで知られている。そのなかで、とりわけユッカーは1950年代の後半から板に釘を打ち込み、それを白く塗りつぶす作品(図11)を手がけるようになる。マンゾーニの無色作品(図12)と並んで、そこには敗戦を含む歴史的な事実を白紙還元するような意味合いを読み取ることができるだろう。とはいえ、もちろんそれらは容易に白紙にしてしまえるものではない。あまたの釘を打ち込む、その行為自体に目を向けなくてはならない。彼は「高度に表現的な形態で、とりわけドイツにおける戦争の体験を乗り越えるための試み」として「基底となるかたち」を求めなかで、釘を打ち込むという暴力的な所作と、それを上書きしようとする「精神的な存在のための空間」としての白とを拮抗させている²³。

デュッセルドルフにおいて上述の作家たちの交流の場のひとつがシュメーラ画廊だった。そこで1965年10月に行われたグループ展「Weiss-Weiss」(図13)には、フォンターナ、ユッカーやボイス、あるいはエンリコ・カステラーニといった作家とともに、ボイスの推薦を受けるかたちでパレルモも参加している²⁴。各々の作家の白い作品を集めたこの展覧会にパレルモが何を出品したのかは明らかになっていない²⁵。とはいえ、こうした白についての展覧会として、たとえば1966年にハラルド・ゼーマンがベルンのクストハレで企画した「Weiss auf Weiss」や同年にイタリア各地を巡回した「Bianco+bianco」などが繰り返し開催されており、パレルモの白への関心が同時代的に共有されていたものであることがわかる²⁶。

3-3. 見出されるマレーヴィチ

こうした白紙還元的な姿勢は、同時代の美術史研究とも並走していた。カジミール・マレーヴィチの再評価(再発見)である。1950年代末からマレーヴィチの作品は展覧会でドイツ国内でもたびたび紹介されるようになり、1962年には戦前にバウハウス叢書から部分的にドイツ語に訳されていた『無対象世界』が完全版として出版された(図14)。そして同じ年に

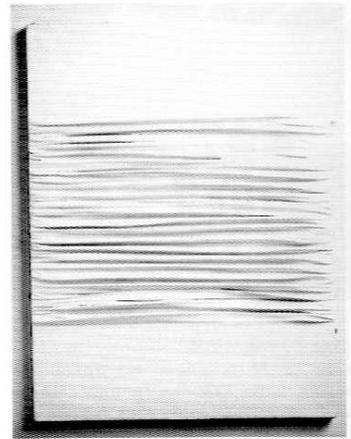


図12
ピエロ・マンゾーニ《無色》
1958/1959年 豊田市美術館

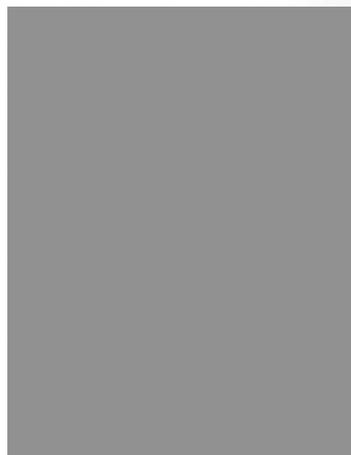


図13
シュメーラ画廊「Weiss-Weiss」展展示
風景、1965年
出典：Los Angeles, Getty Research
Institute (2007.M.17). Art



図14
パレルモのスタジオ、机の上にはマレーヴィチの『無対象世界』の英語版が置かれている。
写真：Helen Winkler Fosdick
出典：Pia Gottschaller, Palermo: Inside His Image, Siegl, München, 2004. p.39.



図15
イミ・クネーベル《プロジェクション
絵画》1969年
出典：Martin Schulz, Imi Knoebel: Die
Tradition des gegenstandslosen Bildes,
Verlag Silke Schreiber, 1998, p.159.



図16
パレルモ《8つの赤い四角形》
1964年、個人蔵



図17
パレルモ《フリッパー》
1965年、ピナコテーク・デア・モデルネ、ミュンヘン

ロシア・アヴァンギャルドについてのモノグラフがイギリス人のカミラ・グレイによって編まれ、それは時をおかずに各国語に翻訳されている。

上述のグループ・ゼロの作家たちもまたマレーヴィチをひとつの参照点としていた。ふたたびユッカーを例に挙げれば、彼は戦争体験を乗り越えようとするなかで、マレーヴィチに出会うことになる。「ロシア革命の、そして1920年代のドイツの時代のなかで、作品を作り上げた、今世紀の精神を保持したあの“刺激を与えてくれる”作家たちが徐々に再発見されていくなかで」ユッカーは「自身の方向性についてより楽観的に臨むことができるようになった」と言う。マレーヴィチの志向した「白紙状態」がユッカーを精神的に導いた²⁷。

それでは、ユッカーよりもひと世代下のパレルモたちにとってマレーヴィチはどういった存在だったのだろうか。イミ・クネーベルは1960年代前半を振り返って次のように述べている。

その頃シュプレマティスムを知りました。あの非物質的な、今世紀を方向付けた表現 — マレーヴィチのあのステートメント。あの《黒い正方形》。まったくもって新しいものでした。彼を含めたロシアの作家たちを誰も知りませんでした。アカデミーでも、ほとんど誰も、実際のところ一人も知りませんでした。でも、わたしたちにとっては出発点になったのです。²⁸

ユッカーの例を考慮すると、実際のところ、1964年のデュッセルドルフのアカデミーで、彼の言うとおりのマレーヴィチに関心を持つ作家は、学生はおろか、ボイスを含め教員にもいなかったというのは、事実かどうかわからない²⁹。とはいえ、因習的な具象画家やアンフォルメルの流れをくむ教員たちのなかで、デュッセルドルフに移る前にダルムシュタットの工芸学校でヨハネス・イッテンやラズロ・モホリ・ナジなどのバウハウスの理論を学んだクネーベルにしてみれば、20世紀前半のモダニズムは出発点として新たな可能性を感じさせるものだったろう。彼はその後さらなる非物質世界を追究しながら、光のみのプロジェクション（図15）や、あるいはその寸法だけを記すという絵画の極北を、ほとんどコンセプチュアル・アートとして模索することになる。クネーベルと親しく交わったパレルモがこうした関心を早くから共有していたことは間違いない。当時アムステルダム市立美術館はマレーヴィチの抽象絵画を常設展示している西欧ではほぼ唯一の美術館だったが、パレルモはそこで実際の作品に臨んでいることがわかっている。加えて、ベルンハルト・シュヴェンクによれば、パレルモはそのときオッテルローのクレラー＝ミュラー美術館でモンドリアンを間近にし、そしてアイントホーフェンのファン・アッペ美術館にエル・リシツキーの個展を訪れている³⁰。パレルモの初期作品の《赤い8つの正方形》（1964年、図16）や《フリッパー》（1965年、図17）にはマレーヴィチやモンドリアンの反映をはっきりと見ることができる³¹。

とはいえ、それはまったくの模倣というわけではない。シュヴェンクは端的に次のようにパレルモの姿勢を形容している。

尊敬する作家のアイコンを従順に模写するのではなく、また横柄な感情でも、まして

やまったくの激情でもなく、むしろそれは批評的な引き受けであり、ぎりぎりまで抑制した気持ちであり、そしてある種の疑念による確認作業なのである。³²

たとえばモンドリアンのやり直しのような《フリッパー》ではあるが、行きつけのバーのピンボール・マシンの側面の柄から引用されたこのパターンは、日常にありふれたものごとが、あるいはバーのピンボール・マシーンということを踏まえるならば、猥雑な戯れのようなものが、「モダンのカノンと同様の敬意を求めている。モダニズムの伶俐な純粹志向がパレルモによって鏡の前に引きずり出されている」³³。ただし、そこでは「モダンのカノン」が単純に日常へと引きずり降ろされているわけではない。いったんパレルモの作品に親しんでしまうと、わたしたちは逆に日常の光景のそこそこにモダンの遺伝子を見出してしまおうようになるのである。

3-4. マレーヴィチの白

1950-60年代の作家たちによる白への関心は、自ずとマレーヴィチの絵画の白い地へと、そして白い地に白い図を描いたあの「白に白」に特別な意味を与えることになった。以下では、いくつかの当時の論評を拾うが、重要なのは、実際のマレーヴィチの言葉だけでなく、当時マレーヴィチがどう語られたか、であり、パレルモが、直接的にせよ間接的にせよ、その言説をどう受け取る可能性があったか、である。そして、彼が一方では「モダニズムの伶俐な純粹志向」へと引き付けられながら、他方で卑近な素材を用いてそれをやり直そうとしていたことの意義を確認したい。

1966年の末に、雑誌『QUADRUM』においてウド・クルターマンが、ユッカーやフォンターナ、マンゾーニ、そして日本の鈴木大拙、草間彌生などにふれながら、洋の東西のさまざまな芸術に見られる白について論じている。そのなかでマレーヴィチの《融解する白い平面》の図版(図18)とともに、彼の白について次のように書いている。

マレーヴィチの目的は、芸術を真実にならしめることである。「シュプレマティズムの運動はすでにこの方向へと進んでいる。それは白い、無対象の本質への途上にある。白い興奮へ、白い意識へ、そしてあらゆる状態の高次の段階としての白い純粹さへ、運動としての静止状態…」マレーヴィチの見解によれば、「白い本質はすでに予見されている」。「こうした白い本質は我々の興奮の限界を押し広げるであろう」。

(中略)

彼の白い地に白い四角形は世界的に知られることになった。今日ではそれはニューヨーク近代美術館に架かっている。マレーヴィチは白い四角形について次のように話している。「白い四角形は新しい古典的形式の、古典的精神のはじまりのための鍵である」。³⁴



図18
マレーヴィチ《融解する白い平面》
1917-18年
アムステルダム市立美術館
*ただし、『QUADRUM』には《美しい線：白に白 (Schöne Linien weiss auf weiss)》ca.1917とキャプションが付されている。

あるいは、1958年、つまりウルムでマレーヴィチの個展が開催された年にマルゴート・アシエンブレンナーは同じく『QUADRUM』にこのロシアの画家を紹介する記事を書いている。

シュプレマティストの絵画では、色彩がもっとも厳格に、そして簡素に捉えられている。それらの本性がもつ力や情熱は、その「地」へと完全に還元されている。その光としての性質に。マレーヴィチは絵画言語において光のドキュメンテーションとしての白の地を作り上げたのである。であるから、彼が展示している白く塗られたカンヴァスには、構築性もなければ、恣意的な戯れもなく、むしろ彼はそこで絵画の光の地をあらわにしている。そしてまた、この「空虚な」白には光の力が宿っており、そこに描かれる記号はシュプレマティズムの直線である。とはいえそれは「現れていない」、したがって未だ目覚めていない色彩なのである。

この白が感受できるように整えられた状態にあることは1916年のあるコンポジションに示されている。マレーヴィチはそれを「消失の知覚」と名付けた。その絵には三つの「波」が描かれていて、それらが一本のストロークの上をかすめ過ぎており、際はいずれもぼやかされている。それが一枚の絵画なのだ。白に白。³⁵

ここでマレーヴィチの白が階調をともなってゆるやかに融解しながら新しい世界を押し広げる「はじまり」として位置づけられていることに注目しておきたい。そしてその白い地は光の塊として描写されている。それは色彩をはっきりとは示さないが、しかしほのめかすものである。先述したようにクネーベルが字義通り光そのものを壁に投影することでマレーヴィチをやり直そうとしたとしたら、パレルモは、まったく即物的に、日常的な素材を用いながら色彩の効果を検討する布絵画の連作をてがけるにあたって、まずはじまりとしての「白に白」を実践しようとしたのではないだろうか。

3-5. パレルモの白

事実、布絵画をはじめ直前のパレルモにとって「白」を実現することは一つの課題だったようである。パレルモの66年の展覧会評(ペーター・M・ボーデ)には、彼の白について次のような指摘が見られる。

この若い、坊主頭の男は、デ・ステイル風の構成主義を実践しているのだが、しかし、彼は意図も、厳密さも、あるいは手と眼による直角や直線を、本当の意味での厳格さを求めてはいない。パレルモの作品は濁っていて、いい加減である。それらはしかし、そういったやり方での、慇懃な、形式的なステートメントについてのデッドエンドを示している。パレルモの望む白は白ではない。むしろそれは未だグレーでしかない。³⁶

ここで言及されている白とグレーは、具体的な作例が不明なうえに、たんに比喩的な言辞に過ぎない可能性もあるが、モノグラフの筆者であるメーリングはこの展評を引きながら、「パレルモは、この後の作品で追究することになる超越性について、純白でそれを具現化することはすでに諦めてしまった」³⁷と指摘している。しかし、その翌年のミュンヘンでの個展について、またしても白がキーワードとなる。評者は同じくボーデである。

厳密さ、冷静さ、そして強固なまでにそのままの、モノクロームの大きな三角形が、無菌状態にされた白い壁の上で、ストライプの入った横木、見放されたアンフォルメル
の残滓、そしてしわくちゃな幾何学的形態の詰め物と入れ替わるようになっている。³⁸

ここでは前年の評価が打って変わって前向きなものへと転じているが、ここで注目したいのは「無菌状態」の白い壁が評者によって指摘されていることである。フランツ・ダーレムによれば、パレルモとクネーベルのふたりは展示作業にあたって、壁を白く塗る、しかも作業が軽易なローラーではなく、あえてブラシによって塗るところからはじめたという。

プリンキー・パレルモとイミ・クネーベルについていえば、もう一つ付け加えておきたい事実があります。それは二人ともが布を模した壁紙やローラーで塗られた壁面を嫌っていた、ということです。壁に何かを施すのであれば、それは滑らかな壁になされなくてはならない。だからもし壁画に取り組もうという作家が今日もいるのであれば、パレルモが壁画を始める前にブラシで空間を純白に塗らなくてはならないときもあると心に決めていたことを覚えておいてほしいのです。1973年の1月に彼らがメンヒェングラートバッハで初めて美術館で展覧会を行ったときなど、イミとプリンキーは壁に何かを架ける前に建物内の全ての壁を塗り直していました。³⁹

色彩こそが彼の作品の大きな特徴であるとしても、しかしそこには常に白が隣り合っていたことを見逃してはならない。しかもそれは、本来塗られるべき絵画作品が塗られることなく、むしろ壁紙やクロスのような卑近な素材が絵画になり、その一方、ふだん気にも止められない壁が塗られて、ひそかに絵画的な質を帯びている、という、いささか倒錯的な状態においてであった。パレルモの布絵画は実のところこうした逆転性を備えており、壁が白く塗られているのであれば、「白に白」の布絵画にこそそれは本質的に現れるものだと考えることができるだろう。壁の白、そして布絵画の白の階調が、ちょうどマレーヴィチの《白に白》がそれぞれの形態を示しながらゆるやかに光の地へと融解するように描いていたように、あるときには物質としての存在感を示し、またあるときにはおたがいに溶け合うように、入れ替わっていくのである。

ヨーゼフ・ボイスはラズロ・グローサーとの対話の中でパレルモのこうしたひそやかな現実への「抵抗」について次のように語っている。

- ボイス それは確かにメッセージだった。確かに彼流の抗議でもありました
一、人間の生の形態に対して抗議するという。
- グローサー しかし、積極的に規定することによって。
- ボイス ええ。われわれのここドイツはとてもひどいということが、彼には完全
に明白だった。われわれのドイツが一番ひどいかもしれないというこ
とが、彼には完全に明白だったのです。例えば、人間がどう生きている
のか、住居にどう住んでいるのか、といったことです。⁴⁰

本来「商品」である布をほとんどそのままに「絵画」ないし「芸術作品」として流通させ、その一方で、まったく動かすことのできない、その場に足を運ばなければ感受することのできない空間をひそかに白い「絵画」として実現するというアイロニカルな方法は、しかしどこかマレーヴィチの白によるユートピ的な拡張と共鳴してはいないだろうか。そこでは、「とてもひどい」現実が逆転され、そしてまた塗り替えられている。「人間がどう生きているのか、住居にどう住んでいるのか」あらためて問われることになる。わたしたちが目前にしている白い「絵画」ははたして「絵画」なのだろうか。あるいは逆に、私たちが包まれているこの白く塗られた空間はいったいどこなのだろうか。パレルモの白い布絵画は、同じ画家によって白く塗られた壁面とともに、空間を、そして私たちの認識を流動化させながら、静かに新しい世界の「はじまり」を告げているのである。

4. おわりに

カミラ・グレイによればマレーヴィチは1919年の展覧会「Tenth State Exhibition: Abstract Creation and Suprematism」のステートメントに次のように記している。

私は色彩の境界の青い影を粉碎し、白へと突入した。私の後方では、僚友のパイロットたちはいまや白の中を泳いでいる。私はシュプレマティスムの手旗信号を確立したのだ。⁴¹

マレーヴィチが20世紀の初頭に絵画の諸々を性急に粉碎し、「白に白」という極北へと至ったとしたら、パレルモやクネーベルは、ばらばらになった絵画を、ゼロ地点から再び始めなくてはならなかった。それはまた、新しくゼロからやり直すほかない戦後ドイツの、アメリカの庇護のもと経済的な発展を見る欺瞞的な状況において、むしろ好ましい出発点であり、かつ批判的な姿勢を示すものとして求められたとも言えるだろう。

本稿では、パレルモの布絵画を概観しながら、戦後ドイツの同時代美術、そしてマレーヴィチについての当時の紹介記事などをたどることで、1967年の白い布絵画を「はじまり」として意味づけ、メーリングの言う「本質主義的な」パレルモのモノクロームの、とりわけその白に

白の布を組み合わせただけの布絵画が備えているであろう、アイロニカルにこの現実を逆転させるような潜在的な力について考察した。

パレルモより数歳年下のドイツの作家、ヴォルフガング・ライブもまたマレーヴィチの作品と、ある意味ではより内密な関係を持った一人だが、その影響について次のように語っている。

《ミルクストーン》(1978年、図19)や《松の花粉》(1998年)といった私の作品はマレーヴィチの《白に白》と比較されますが、影響関係は見た目よりももっとずっと微妙で複雑なものです。マレーヴィチは彼の芸術についてかなり強烈なヴィジョンを持っていました。それは芸術がただの壁の装飾であるという考え方とはまったく逆のものでした。私を刺激したのは彼の作品ではありません。むしろ彼のアプローチでした。つまり芸術こそがこの生において最も重要なものであり、生そのものを高める可能性がある、ということです。⁴²

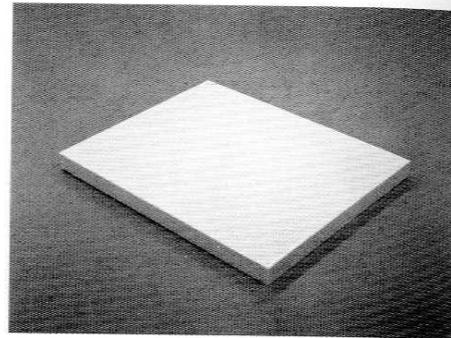


図19
ヴォルフガング・ライブ《ミルクストーン》
1995、98年 豊田市美術館

パレルモの白い布絵画もまた、見た目の類似を超えて、マレーヴィチの精神を反映している。本稿ではそれが彼の布絵画の「はじまり」を告げるものとして位置づけた。しかし、パレルモは、布絵画の制作も数十枚を数え、画業半ばとっていい1970年にもう一度白い布絵画を手がけることになる。それはいかなる「はじまり」だったのだろうか。それについては、1967年以降の布絵画の展開を含め、パレルモの壁画作品や、晩年のいわゆる金属絵画などと照らし合わせながら、稿を改めて検討したい。

¹ "Malewitsch sagte über das weiße Quadrat: << Das weiße Quadrat ist der Schlüssel zum Beginn einer neuen Klassischen Form, des neuen Klassischen Geistes >>." Udo Kultermann, "Die Sprache des Schweigens: über das Symbolmilieu der Farbe Weiss," in *QUADRUM*, 20, 1966, pp.7-30 [p.12].

² Ulrich Rückriem, "Die schönsten Sachen von ihm waren diese Wandmalereien, die ja nicht mehr existieren. Das ist wohl das beste, was er ja gemacht hat. Oder die einfachen Linien laufen lassen. Das Schönste sind die Sachen, die man nicht mehr sehen kann, die man in der Erinnerung hat. Das sind nicht die Stoffbilder. Die sind ganz lustig, weil sie die Malerei über den Haufen werfen, weil er keine Farbe und keinen Pinsel einsetzt." In Dinge M. Marcovicz (Hrsg.), „To the People...“ *Sprechen über Blinky Palermo*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2003, p.86.

³ Bernhart Schwenk, *Palermo: Pinakothek der Moderne, München*, Hatje Cantz, 2001, p.11.

⁴ イミ・クネーベルとヨハネス・シュテュットゲンの対話(1993年)『7人の作家 Silent Friendship — 1960-90's: 7 artists —』展覧会カタログ、豊田市美術館、1999年、42頁。Martin Schulz, *Imi Knoebel: Die Tradition des gegenstandslosen Bildes*, Verlag Silke Schreiber, 1998, p.162.

⁵ Gerhard Strock (Hrsg.), *Palermo: Stoffbilder 1966-1972*, exh.cat., Museum Haus Lange Krefeld, 1977.

⁶ カタログ・レゾネは以下。Thordis Moeller (Hrsg.), *Palermo: Werkzeichnis*, Oktagon, 1995: おもなモノグラフとしては以下が挙げられる。Bernhart Schwenk, *Studien zur Person und zum Werk des Malers Blinky Palermo (Peter Heisterkamp, 1943-1977)*, Ph.D. diss. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 1991; Pia Gottschaller, *Palermo: Inside His Image*, Siegl, München, 2004; Christine Mehring, *Blinky Palermo: Abstraction of an Era*, Yale University Press, New Haven and London, 2008: 日本語の文献としては以下を参照。『7人の作家 Silent Friendship — 1960-90's: 7 artists —』展覧会カタログ、豊田市美術館、1999年; 渡辺葉子「パレルモ・断章」『同時代の眼V プリンキー・パレルモ』慶應義塾大学アートセンター、2015年; 岡添瑠子「プリンキー・パレルモの「布絵画」に関する考察」『秋田公立美術大学研究紀要』第5号、2017年、15-25頁。

⁷ "The German term *bunt* captures this sense of an excessive number and variety of gay, bright colors. And this

is above all what Palermo's more than sixty cloth pictures are: *bunt*, "intensely colorful." Mehring, *op. cit.*, p.46.

⁸ "It is as if Palermo set himself a particular challenge when he chose white here: to make what most suggests immateriality as tactile and solid as possible." *ibid*, p.59.

⁹ "essentialist qualities," *ibid*, p.78.

¹⁰ モンドリアンやマレーヴィチといった作家へのパレルモの関心については、Bernhard Schwenk, "Konstruktion Utopie: Palermo und die klassische Avantgarde," in *Blinky Palermo: Reihe XX. Jahrhundert 3*, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 2006, pp.50-57.

¹¹ パレルモの「命名」については以下のボイスとラズロ・グローサーの対話が引用されることが多いが、誰が名付けたかなど細かい事実については諸説ある。シュヴェンクによれば、友人たちは「Blinky」とファーストネームのみで呼び、一方パレルモ本人は「Palermo」とのみ作品にサインを入れた。そのため、シュヴェンクは「Blinky Palermo」との呼称は没後になってから用いられたのではないかと推測している。Schwenk, *op. cit.*, p.57n4.

LG: パレルモはボイスの教え子とみなされています。デュッセルドルフのアカデミーで、あなたははじめ彼の存在にどのように気づくようになりましたか？

JB: そうだね、私はその頃かなりたくさんの学生を抱えて大規模なクラスを持っていました。彼は私のところに訪ねてきて、私のもとで学べないかと尋ねました。彼は当時ブルーノ・ゴラーのところのところにいたと思います。彼は私に作品を見せてくれました。それはまだ、彼がのちにパレルモになってからのものとはまったく異なった個性を示していました。そう、その頃はまだ彼は公式にハイスターキャンプを名乗っていました。パレルモという名前は、この新しい絵画の概念とともに産み出されたのです。

LG: それはどのように起こったのでしょうか？

JB: そうだね、実際のところ、彼が私のクラスに移ってから2-3週間後に、名前が変わったんです。彼は、私もありなんと思いますが、ゲラーのもとで描いていた古い作品を、急激に変化させて、まったく非具象的な概念的な作品を制作しはじめました。シンプルな線や矩形のみで描かれたものです。彼はともかくはっきりとこう思ったのでしょう。ハイスターキャンプという名前は古い絵画と結びついている、この新しい絵画の方法には、別の名前が必要だ！と。そして、アカデミーの友人たちと話すなかで、おそらくアナートルという学生が最初だと思いますが、パレルモ、というように洗礼を受けたのでしょう。汝はいまよりプリンキー・パレルモである！と。

LG: Palermo gilt als Schüler von Beuys. Wie war's als Du überhaupt zum erstenmal auf ihn aufmerksam geworden bist, in Düsseldorf an der Akademie?

JB: Ja, er kam zu mir und fragte nach - ich hatte ja damals schon eine ziemlich umfangreiche Klasse mit ziemlich vielen Schülern -, ob er bei mir studieren könnte. Er war damals schon bei Bruno Goller gewesen, glaube ich. Ja, dann hat er mir seine Bilder gezeigt, die noch einen ganz anderen Charakter hatten als diejenigen, mit denen er nachher zu Palermo geworden ist. Er hieß ja damals auch noch Heisterkamp, offiziell. Der Name wurde ja dann erst mit der Idee dieser neuen Bilder aus der Taufe gehoben.

LG: Wie kam es dazu?

JB: Ja, an und für sich - schon nach zwei, drei Wochen, als er in meiner Klasse war, kam dieser Wechsel, und er hat - ich glaube aus berechtigten Gründen -, seine alte Malerei, die er bei Goller gemacht hatte, radikal geändert und versucht, ganz gegenstandslose Konzeptionen zu machen, einfache Linien oder Quadrate zu zeichnen. Wobei er dann halt feststellte, daß das mit dem Heisterkamp wohl mit den alten Bildern gehen könnte, aber mit dieser Art von Malerei, dafür müßte er einen anderen Namen haben! Und im Gespräch mit Kommilitonen - ich glaube, der Anatol hat zum erstmal davon gesprochen -, von Palermo, da wurde er einfach getauft: Du heißt jetzt Blinky Palermo!

Palermo: Werke 1963-1977, exh.cat., Kunstmuseum Winterthur, 1984, p.99.

¹² ボイスの教授法については前原真吾の以下の一連の論文に詳しい。前原「共振する芸術と教育(1-7)」『独語独文学教育年報』38-44号、北海道大学、2012-18年。

¹³ 「ハイナーと私は、1965年に6週間ニューヨークに滞在しました。そこで、ざっとですが、ほとんど全ての当時の重要な芸術家との知己を得ることができました。そのなかでも、もっとも重要で印象的だったのはアンディ・ウォーホルとウォルター・デ・マリアでした。ウォルターはおそらく私たちにとってもっとも影響力のある作家でした。ですので、私たちはパレルモのような作家がやっていることを受け入れることができたのです。ニューヨークではポップ・パーティーなるものを知りました。それで、ミュンヘンで新しいポップ・ファッションのスタイルのワンピースを作ったのです。画廊では、パレルモの小さい布絵画による展覧会を行いました。作品の前で写真を撮り、パーティーを開催しました。愉快な世界が始まったように思えます。

した。ウォーホルとデ・マリアがもっている本質的な意味を遅ればせながらはじめてわかったような気がしました。いずれにせよ、パレルモは展覧会が終わったら、むしろ無意味だと思ったのか、これらの小さい布絵画を破棄し、その大部分を破壊してしまいました。」

Six Friedrich, "Heiner und ich sind schon 1965 in New York gewesen, sechs Wochen lang, und haben einfach alle damals wichtigen Künstler kennengelernt. Aber am wichtigsten und eindrucksvollsten waren die Begegnungen mit Andy Warhol und Walter de Maria. Walter hat uns vielleicht am meisten beeinflusst. So konnten wir auch besser einordnen, was jemand wie Palermo machte. In New York lernten wir auch Pop-Parties kennen und machten uns in München Kleider im Stile der neuen Pop-Fashion. In der Galerie hatten wir eine Ausstellung mit den kleinen Stoffbildern von Palermo. Wir machten Fotos vor den Bildern und wohl auch eine Party. Eine lustige Welt schien zu beginnen. Die wirkliche Bedeutung von Warhol und de Maria hatten wir erst später erkannt. Jedenfalls meinte Palermo nach der Ausstellung, daß es doch Unsinn sei, diese kleinen Bilder aufzuheben, und vernichtete den größten Teil." In „*To the People...*“, p.62-3.

¹⁴ 布絵画とアメリカ美術については以下が詳しい。"Palermo's Cloth Pictures: Modernism by the Yard; A conversation between Yves Alain Bois, Christine Mehring, and Ann Temkin, annotated by Christine Mehring" in Susanne Küper, Ulrike Groos, Vanessa Joan Müller, *Palermo*, exh.cat., Kunsthalle Düsseldorf and Kunstverein Düsseldorf, 2007-2008. Pp.37-75; Mehring, *op. cit.* pp.46-85.

¹⁵ Six Friedrich, "1973 hatten wir auch in der Galerie eine Ausstellung, in der Palermo die 3 x 3 Meter großen Stoff-Bilder, die heute der Münchner Staatsgemäldesammlung gehören, ausgerechnet in einen der beiden kleinen Räumen hängt. Der war nur 3 x 6 Meter groß und 3,20 Meter hoch. Ich sagte zu ihm, warum machst du das, warum hängt du sie nicht in den großen Raum oder verteilst die in der Galerie. Er sagte, man solle in ihnen stehen, so wie bei Barnett Newman. Es gab diese Parallelen zwischen New York und Deutschland, die Idee des Installierens, den Einfluß von Barnett Newman. Aber bei Palermo war immer auch Joseph Beuys anwesend." *op. cit.* p.64.

¹⁶ "The first time I had things that had not previously existed, it gave me a feeling of freedom. After the school break, I came back to Dusseldorf with the sewn works – they laughed their heads off. Beuys said: Walther wants to become a tailor! Ha ha! Six months later, Claes Oldenburg brought out his textile pieces. They stopped laughing then. A year later, Polke turned up and asked if Johanna would sew his fabric pictures for him. She told him, quite practically, that she had no time. Later Blinky Palermo showed up. We almost died laughing. We told him to go and see Gerhard Richter's wife Ema. She was a dressmaker, too, and she ended up doing it." <https://frieze.com/article/pleased-meet-you> [2019年2月閲覧]

¹⁷ ウルリヒ・リュックリームによれば、パレルモがこうした制作方法をとったのは、判断の数を減らしたかったためだという。Gottschaller, *op.cit.*, p.57.

¹⁸ テイトマー・エルガー『評伝 ゲルハルト・リヒター』(清水稜訳)、美術出版社、2018年、165頁。

¹⁹ Franz Dahlem, "Die Stoffbilder waren ja ursprünglich auch eine Idee. Kaufhausstoffe, die indantren sind, die also nicht beim Waschen einlaufen, auf einem Rahmen zu befestigen. Man könnte sich auch heute solche Stoffe besorgen und einen Rahmen 2 x 2 Meter bespannen. Das Bild wäre dann halt nicht signiert, aber die Idee ist da." in „*To the People...*“, p.125.

²⁰ 『7人の作家』、89頁。

²¹ "Given that other cloth pictures made at other points in Palermo's production display restrained color feel, these works may rather present us with a different emphasis of concerns: the "market" qualities are subdued, though not given up entirely in favor of the essentialist qualities. Palermo's monochrome cloth pictures, in particular, shift the emphasis to the latter. We could also reasonably speculate that when Palermo destroyed the large group of cloth pictures following the "pop party," it may have had something to do with a sense of lost equilibrium, with popular concerns taking over those of painting. Palermo's works were always a balancing act." Mehring, *op. cit.*, p.78.

²² 後期の金属絵画や壁画の色彩の展開については、Gottschaller, *op. cit.*が詳しい。

²³ Dieter Honisch, *UECKER*, Harry N. Abrams, 1983, pp.25-26.

²⁴ 本展覧会については資料によって開催年が1964年から66年のあいだで揺れている。本稿ではヨーゼフ・ボイスおよびブリッキー・パレルモの資料から65年としたが、シュメーラ画廊のアーカイヴを有するGetty-インスティテュートは66年としている。

²⁵ cf. Mehring, *op. cit.*, p.223-4,n31.

²⁶ ロバート・ライマンが1968年にデュッセルドルフのコンラート・フィッシャー、ミュンヘンのハイナー・フリードリヒというパレルモを扱っていた画廊で新作展を開催していることもこの文脈では重要である。1970年11月にパレルモはリヒターとともにニューヨークのライマンを訪れている。

²⁷ Honisch, *op. cit.*, p.26.

²⁸ Imi Knoebel, "Ich lernte damals den Suprematismus kennen, diese Ungegenseindlichkeit, die in diesem Jahrhundert angesetzt war — wie gesagt, diese Äußerungen von Malewitsch, dieses >Schwarze Quadrat<. Das war ja ganz neu. Jemand kannte diesen Mann, diese Russische Schule — die wenigsten, keiner eigentlich, auch an der Akademie nicht. Aber für uns war das ja der Ausgangspunkt sogar!" Schulz, *op. cit.*, p.157.

²⁹ マルティン・シュルツによれば、ボイスはマレーヴィチを知らなかった。Schulz, *op. cit.*, p.124n250; しかし、シュヴェンクによれば、パレルモの周辺の学生たちにとってアムステルダム市立美術館のマレーヴィチのコレクションはよく知られていた。Schwenk, *op. cit.*, p.24-25; シュヴェンクはまた学生時代のパレルモやクネーベルが坊主頭になっているのは、ロシア構成主義の作家たちへのシンパシーからだったと伝えている。Schwenk, *op. cit.*, p.51.

³⁰ Schwenk, *op. cit.*, p.54

³¹ 《フリッパー》や《ストレイト (Straight)》(1965年)といった作品の格子柄に織物の縦糸と横糸をみるならば、こうした作品は布絵画を予告するものとしても見るができるだろう。

³² "Nicht das folgsame Nachmalen einer verehrten künstlerischen Ikone lässt sich daraus ableiten, kein hochfahrendes Gefühl oder gar Pathos, sondern eher die kritische Übernahme, eine abgebremste Stimmung, die Revision eines Zweifeldes," Schwenk, *ibid.*, p.51.

³³ Das triviale Vorbild des Spielautomaten fordert für den Künstler den gleichen Respekt wie ihn der von Ernst Getragene modern Formenkanon verlangt, dessen unerbittlichem Purismus Palermo den Spiegel vorhält." Schwenk, *ibid.*, p.53.

³⁴ Das Ziel Malewitschs war, die Kunst Wirklichkeit werden zu lassen: „Die Bewegung des Suprematismus geht bereits in dieser Richtung, sie ist auf dem Wege zur weißen gegenstandslosen Natur, zu weißen Erregungen, zum weißen Bewußtsein und zu weißer Reinheit als der höchsten Stufe jedes Zustandes, der Ruhe wie der Bewegung ... >> Nach Ansicht von Malewitsch war <<... die weiße Natur schon vorauszusehen >> : Diese weiße Natur wird eine Ausweitung der Grenzen unserer Erregung sein ...>>

[...]

Weltbekannt wurde sein Weißes Quadrat auf weißem Grund, das heute im Museum of Modern Art in New York hängt. Malewitsch sagte über das weiße Quadrat : << Das weiße Quadrat ist der Schlüssel zum Beginn einer neuen Klassischen Form, des neuen Klassischen Geistes >>. Udo Kultermann, "Die Sprache des Schweigens: Ueber das Symbolmilieu der Farbe Weiss," in *QUADRUM*, 20, 1966, p.12. ウド・クルターマンは1960年にレヴァークーゼンの美術館で「Monochrome Malerei」を企画している。この展覧会は早くにフォンターナや草間、そしてゼロやオランダのヌルの面々が交わった機会として重要である。

³⁵ In den suprematischen Bildern scheint die Farbe am strengsten gebannt, am knappsten gehalten. Die Kraft und Leidenschaft ihres Wesens wird hier ganz auf ihren „Grund“ zurückgeführt: auf ihre Lichtqualität. Malewitsch erfindet seine weissen Gründe als die eine Dokumentation des Lichts in der Sprache der Malerei. Darum ist die weiss gemalte Leinwand, die er ausstellt, keine Konstruktion, keine Willkür, sondern er enthüllt in ihr den Lichtgrund seiner Malerei. Auch in diesem „leeren“ Weiss wohnt die Lichtkraft, deren Zeichen die suprematische Gerade ist — nur dass diese nicht „erscheint“ und somit auch die Farbe nicht erweckt wird.

Dass dieses Weiss im Zustand sensibelster Bereitschaft ist, zeigt eine Komposition von 1916. Er nennt sie „Empfindung des Verklingens“. Sie zeigt drei „Wellen“, die über eine Schräge huschen — mit verschwimmenden Rändern. Es ist eine Malerei — weiss in weiss. Margot Aschenbrenner, "Farben und Formen im Werk von Kasimir Malewitsch (1878 - 1935) in *QUADRUM*, 4, 1958, pp.99-110. (p.104) ここで言及されている作品はおそらく、現在は1918年の作品とされている《融解するコンポジション》であろう。

³⁶ "Dieser junge, kahlköpfige Mann betreibt einen Konstruktivismus à la Stijl, aber er hat nicht die Absicht, das Exakte, das jeder rechte Winkel und jede gerade Linie der Hand und dem Auge abfordert, auch wirklich exakt durchzuführen. Palermos Arbeiten sind trübe und schludrig. Das aber ist der Tod für jede verbindliche formale Aussage solcher Art. Palermos gewolltes Weiß ist nicht weiß, sondern nur noch grau." Peter M. Bode, "Rückwärtsgewandte Moderne," *Süddeutsche Zeitung*, 24.6.1966, in *sediment 15; Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels: Binky Palermo*, Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels ZADIK, 2008, p.46.

³⁷ “Palermo had already renounced the transcendence embodied by pure white, a practice he was to follow in his subsequent objects.” Mehring, *op. cit.*, p.224n1.

³⁸ “Das Exakte, Kühle und trotzig Faktische monochromer Großdreiecke auf aseptisch weißer wand wechselt ab mit gestreiften Querlatten, verlorenen Informelresten und schrumpelig ausgepolsterten Geometrieformen.” Peter M. Bode, *Süddeutsche Zeitung*, 23.6.1967, in *Blinky Palermo: 1964-1976*, Galerie-verein München, 1980, p.139.

³⁹ “As for Blinky Palermo and Imi Knebel, there was the additional fact that they both hated textured wallpaper and roller-coated walls. If anything had to be applied on walls it had to be done on smooth walls. Artists doing wall paintings these days should bear in mind that Palermo determined that it was often necessary to paint a room with pure white, using a brush even before beginning the artist’s wall painting. For their first museum exhibition in Mönchengladbach in January of 1973, Imi and Blinky repainted all the walls in the building before putting any objects on the walls.” Franz Dahlem, ART LIES IN UNTOUCHED TERRITORY, in *BLINKY PALERMO 1943-1977*, Delano Greenidge Editions, 1989, p.13

⁴⁰ 『7人の作家』、87-88頁。

⁴¹ “I have broken the blue shade of color boundaries and come out into white. Behind me comrade pilots swim in the whiteness. I have established the semaphore of Suprematism.” C. Gray, *The Russian Experiment in Art: 1863-1922*, Thames & Hudson, 1962 (revised ed. in 1986), p.240.

⁴² “People compare my works such as Milkstone 1978 or Pollen from Pine 1998 with White on White, but the influence is much more subtle and complex than appearances would suggest. Malevich had this very strong vision of his art. It was the opposite of thinking that it was just decoration on the wall. It isn’t his work that has inspired me, but his approach – that art is the most important thing in life, and can enhance that life.” <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/wolfgang-laib-on-malevich> [2019年2月閲覧]