

ブリンキー・パレルモの「白に白」(2): 1970年の白い布絵画の再来について

鈴木俊晴

魂の座は、内界と外界が接するところにある。

内界と外界が浸透しあうところでは、
浸透するすべての箇所が魂の座となる。

— ノヴァーリス¹

1. はじめに

前稿「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」²において、筆者はドイツの作家ブリンキー・パレルモ(Blinky Palermo, 1943-77)が1960年代後半から70年代前半にかけて制作した布絵画について、最初期の1967年に白色のみで構成された作例が現れることに注目し、パレルモ周辺の作家たちの動向を含めた同時代の現代美術に見られる素材としての布の展開を概観しつつ、第二次大戦からの白紙の再出発を含意する白色について、当時の美術史のおよび美術批評的言説の中から初期アヴァンギャルドの抽象画家カジミール・マレーヴィチの再評価などと関連づけて論じた。

そこで筆者は、パレルモが布絵画という色彩こそが特徴となるシリーズを始めるにあたって、あえて白い布絵画をその起点として手がけた可能性を検討し、さらに、その白い布絵画がパレルモの布絵画一般が備えるコンセプチュアルな側面を最も顕著に示す作例であることを指摘した。つまり、本来塗られるべきキャンバスが塗られる以前の状態でそのままに絵画として存在し、逆に本来背景となって俎上に載ることのないはずの壁が丁寧に塗られている、というように、布絵画は静かに現実を逆転するような概念的な側面をも備えていた。その意味で1967年の白い布絵画は、73年までに60点ほどが制作されることになるパレルモの布絵画において、起点でありかつプロトタイプ的な作品と考えられるはずである。

そして1970年に再び白い布絵画【図1】が現れる。それはパレルモの短い画業のなかでどのように位置付けられるのだろうか。本稿はそれを明らかにすることを目指す。上述の通り1967年の作品を起点として見做し得るのであれば、当然70年の作例は再出発ないしなにかしらの再設定を意味したと考えられる。したがって本稿では、1970年に再び手がけられた白い布絵画の前後の状況を明らかにしながら、その意義を検討する。

そこで手がかりになるのは、パレルモが布絵画と並行するように制作した壁画である。というのも、布絵画自体はそのシンプルな成り立ちゆえ、シリーズの始まりから終わりまで、構成要素やアプローチにおいて大きく変わることはないが、壁画は当時20代半ばだったパレルモが様々な可能性を追究しながら作家としての方向を模索していた、その変遷を比較的明快に反映しているからである。加えてパレルモの作品には年記があったとしても、必ずしもそれが正確とは言えないことも多いため³、その制作をたどるとき、展示時期が明らかな壁画を手がかりとすることで、時々主要な関心や姿勢をうかがうことができると考える。

したがって、本稿では、はじめに布絵画の展開をあらためて確認し、続けて壁画制作の展開をたどる。その上で布絵画と壁画の展開を重ねるように検討し、従来からパレルモの画業において大きな転換点だったとされる1969年の後半から1年ほど — 1970年の白い布絵画



図1
プリンキー・パレルモ《無題》
1970年 豊田市美術館

の制作時期 — の展開を重点的に取り上げ、作家が白い布絵画によってどのように自らの制作の再設定を試みたのかを明らかにしたい。

2. 布絵画の展開について

布絵画の誕生や特性については前稿にて詳述したため、ここでは布絵画のその後の展開を簡単に振り返っておきたい。

1966年の「ポップ・パーティ」のために制作された小ぶりの布絵画【図2】はすぐに破棄されてしまうが⁴、67年に入ると最初期に黒、白それぞれのモノクロームの布絵画が制作され、じきに200 x 200 cmほどの定型が現れる。鮮やかな色彩を旨とする布絵画の始まりにポップ的要素があったこと、そして人の背丈を覆うほどの寸法が程なく採用されたことは重要である。パレルモはここで既製品の布による鮮やかで即物的な色彩の効果と、それと相反するような、例えばバーネット・ニューマンなどの巨大な抽象絵画の持つ色面の効果とを、一つの作品の中で同時に再現しようとしている。そしてパレルモはその布絵画を、1968年のコンラート・フィッシャー画廊での発表時【図3】に顕著なように、布絵画どうし隙間を狭く並べることで壁のように扱い⁵、色彩の帯に包まれるような空間を実現し、色彩の現象的な現れと、物質としての布絵画の存在との折り合いをつけようと試みている。このようにパレルモは67-68年を通して、大きな矩形に黒い帯を部分的に用いながら鮮やかな色彩を対比させる布絵画を続けていた。

パレルモの布絵画は早くから批評的にも市場的にも評価されていた。なかでも、画家であり批評家でもあったロルフ＝ギュンター・ディンストによる1968年の『Das Kunstwerk』誌の若手作家特集における記事はパレルモ作品の特徴を端的に捉えている。

パレルモの絵画とオブジェは、こここのところ実験的に先鋭化している。それらは単純(einfach)ながら、安易な(simpel)存在ではない。それらは「ミニマル」に映るが、頑なさを回避している。大きなカンヴァスにおいてあらかじめ定められた色彩が「鳴り響く」のである。それらは還元され、簡易な方法を取り、しかもそれらは一本調子な純粋な「色付きの布」であるにもかかわらず、空間に多様な変化をもたらす。静かに呼吸をするような深部の作用、隣り合う布の帯の衝突、色彩に従った調和の構成、それらが開かれた状況を作り出す。美的に最小であることは、パレルモにとって、美的に最大なのだ。還元は拡張によって活かされるのである。⁶

ここでの「頑なさの回避」とは、とりわけパレルモの布絵画の特徴についての的確な描写であるように思われる。パレルモの布絵画はその名の通り布自体を絵画に見立てているのだが、そこでは、明らかに物質的ながら同時に抽象的な絵画であり、かつ風景画のようなイメージにも転ずるといのように、同じ作品を見ながら流動的に私たちの認識が変転する。絵具を



図2
ミュンヘンのフリードリヒ+ダーレム画廊でのパーティの様子
1966-67年ごろ
背後に初期の布絵画(撮影:Thurid Möller)
出典:Christine Mehring, *Blinky Palermo: Abstraction of an Era*, Yale University Publishing, 2008, p.54.



図3
コンラート・フィッシャー画廊での展示風景
1968年
提供:Konrad Fischer Galerie

用いることなく、そしてストレッチャーに張られなければ形をとることのできない柔らかな布をそのまま絵画へと昇華する手つきには、同じく柔らかな絵具を固化させつつ、しかし絵具が物質であることを否認し一息にイメージへと転じようとする伝統的な絵画の在り方への、そしてまた絵具を即物的に扱おうとする同時代のアンフォルメル(不定形)の作家たちへの批評的な姿勢を見て取ることもできる。しかしそれよりも重要なのは、作者のパレルモこそがむしろ上述のような認識の切り替えが生じること自体を楽しむことによって、あるいは日常的な素材と伝統的なジャンルとのあいだで戯れることによって、ただの物が作品へと成り代り(あるいは逆も)、美的な体験が生じるその際を見極めようとしていることであろう。さて、パレルモの没後すぐに布絵画の展覧会を行ったカイザー＝ヴィルヘルム美術館のゲルハルト・シュトークは、その展覧会準備中の作家とのやり取りをまとめるかたちで布絵画のカタログ・レゾネを編んでいる⁷。その編年によりながら1968年以降の布絵画の展開を簡単に追っておこう。

69年の初頭に、布の上に赤い線を引くイレギュラーな作例が現れるが、その後続く作品は前年に比べると黒や褐色、茶系の色が増え、ポップな印象は後退する。おそらく70年の初頭に懸案の白い布絵画が手がかけられると、再び鮮やかなピンクや青が登場するが、やがて前年と同様に黒や褐色による構成が占めるようになる。本格的な布絵画の制作はこの年でほぼ終わりを迎え、以降73年までは年に二、三点を数えるのみとなる。制作点数で見るとパレルモは67-70年の4年余りにわたって集中的に60点ほどの布絵画を手がけており、70年の白い布絵画はその後半1/3の始まりあたりに制作されたことがわかる。

3. パレルモの壁画について

パレルモは1968年の末から73年にかけて、布絵画と並行するように、壁画的な作品を20点ほど手がけている。1968年にパレルモが壁画に取り組み始めたのは、芸術的な志向のみならず、経済的かつ個人的な事情もあったようだ。彼は1966年にデュッセルドルフの芸術アカデミーでヨーゼフ・ボイスからマイスターシューラーとして認められ、一年間アカデミーのスタジオを使うことを許される。そのあいだにミュンヘンのハイナー・フリードリヒ画廊で個展を開催する機会を得て画廊からの支援を受けることになる。しかし、アカデミーのスタジオを出るころには、最初の妻イングリットとの離婚もあり、生活は安定せず、制作する場の確保もままならなかった。パレルモはしたがって、しばらくクネーベルやリヒターといったアカデミー時代の友人たちのスタジオを間借りすることになるのだが、制作場所を持たず、また経済的に十分に素材を手に入れられないというネガティブな要素がパレルモの壁画制作の動因でもあったようだ。68年末の最初の壁画的作品【図4】がオイルスティックの簡易な線描のみで仕上げられているのはその表れであろう。あるいは、既製品の布をデパートで買ってきて、色彩の比率だけ作家が決めてしまえば友人たちに制作を依頼できる布絵画もまた、スタジオを確保できない時期にこそ生まれ得たシリーズとも考えられる。パレルモの壁画は当時から作家の最も特徴的な作品群と目されていた。ウルリヒ・リュック

図4
ミュンヘンのハイナー・フリードリヒ画廊での展示風景
1968.12.12-1969.1.20
出典:Christine Mehring, *Blinky Palermo: Abstraction of an Era*, Yale University Publishing, 2008, p.89.

ルーム — 一時期メンヒェングラートバッハでパレルモとスタジオをシェアし、パレルモはそのスタジオに1970年に壁画を施した — はパレルモの壁画について、次のように評している。

彼の作品でもっとも美しいものはこれらの壁画だ。もう残っていないけれど。彼が作ったもののなかでもっとも優れている。一本の線が走っているだけでも。もっとも美しいもの、それはもはや見ることのできない、記憶の中にしかないものなんだ。それは〈布絵画〉ではない。〈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、絵画をご破算にしてしまったのだから。⁸

その美しさを、批評家のゲオルク・ヤッペもまた「その魅力は写真には残らない。その中に立ったものの記憶にのみそれは残るのである」⁹と指摘している。パレルモの壁画はいずれも一時的な展示期間のために制作され、姿を消していった。しかしそれは同時代においてこそ作家のもっとも重要な作品展開だと目されていた。だからだろうか、パレルモは壁画の一過性を受け入れながら、準備ドローイングや展示記録の写真などを簡潔にまとめたドキュメンテーションを残している(ボン市立美術館所蔵)。このドキュメンテーションやそのほかの記録のおかげで、壁画はいずれも現存しないものの、当時の制作のコンセプトや課題をうかがい知ることができる¹⁰。

パレルモの壁画は発表時期を手掛かりに大別すると(1)1968年の末から69年の前半にかけて、(2)1970年の前半、(3)1970年の終わりから71年の末まで、そして(4)1972年の後半から73年の初頭にかけて、という四つの時期に分けることができる。それぞれの時期の作例を取り上げながら簡単に紹介しておこう。

(1)1968年の末から69年の前半にかけて

この時期は空間に対して線を用いて介入を行っている。1968年12月にミュンヘン、69年3月にベルリンの画廊で続けて制作された最初の二作品はいずれも茶褐色のオイルスティックを用いており、ミュンヘンでは「日」と「田」の字の棒を組み合わせた数字のようなかたちを部屋の空間を無視するように展開している【図4】。一方、ベルリンでは壁と壁の接続部、つまり角になる部分に、頂点を外すように天井から床までの直線を2本引くことで、その頂点を顕在化させると同時にその輪郭線を消し去るように空間そのものの「活性化」を試みている¹¹【図5】。いずれも空間に付加した物体や素材によってなにかを語ろうとするのではなく、限られた手数で空間の体験そのものを変質させようとしていると言える。

続くハノーファーでは《布の張り(Tuchverspannung)》【図6】と題し、壁と天井との、壁と床とのあいだを布を用いた太い線によって斜めに塞ぐことによって、空間を歪めるような方法を取っている(既存の空間に物理的に迫り出す手法は実のところパレルモの壁画的作品において例外的な展開でもある)。ここでいずれの制作も既存の壁そのものが、「地」と「図」の関係として作品に取り込まれていることに留意しておこう。ちなみに、この時期の布地にオイ



図5
《モデル：音楽のある壁画ドローイング》
1969.3.28-4.15
ベルリンのルネ・ブロック画廊での展示風景。
出典：Christine Mehring, *Blinky Palermo: Abstraction of an Era*, Yale University Publishing, 2008, p.94.



図6
《布の張り》
1969.6.6-29
ハノーファーのヨアヒム・エルンスト画廊での展示風景
出典：Palermo, *exh.cat.*, 2007, DUMONT, p.118.



図7
プリンキー・パレルモ《無題》
1969年
オイルスティック、布



図8
メル・ボックナー《計測空間／部屋の計測 (Measurement Room)》
1969年



図9
ヨーゼフ・ボイス《ルツェルンの脂肪空間》
1969年 ルツェルン美術館での展覧会「デュッセルドルフ派」展示風景。
出典: Christine Mehring, *Blinky Palermo: Abstraction of an Era*, Yale University Publishing, 2008, p.108.



図10
《青／黄／白／赤》を制作するパレルモ。エディンバラ・カレッジ・オブ・アート (撮影: George Oliver)
1970.8.23-9.12
出典: Palermo, *exh.cat.*, 2007, DUMONT, pp.96.

ルスティックで線描を施したイレギュラーな布絵画【図7】はパレルモが壁画と布絵画とをある程度連関するものとして制作していた証左と考えることができる。

この三つの壁画のうち最初のふたつについてメル・ボックナーの存在が重要だったと考えられる。ボックナーは1967年から写真に寸法を書き込むシリーズを始めていたが、69年5月にミュンヘンのハイナー・フリードリヒ画廊、デュッセルドルフのコンラート・フィッシャー画廊といういずれもパレルモを取り扱っていた画廊で壁画的な作品【図8】を発表している。空間に線を引き、その寸法を書き込む即物的なアプローチは、パレルモのより感覚的な手法とは趣を異にするが、線描的な壁画によって見るものの認識を揺さぶろうとする作品をほぼ同時期に展開し、かつ作家どうしの直接の交流もあったとなると¹²、どちらが先行するかといった問題を超えて、両者に相互的な影響関係を見ることもできるだろう。

そして《布の張り》については、このすぐ後に、同じくパレルモも参加したルツェルンでのデュッセルドルフ派の展覧会でヨーゼフ・ボイスが発表した《脂肪空間》【図9】のような作例と比較すべきだろう。ボイスはここで、展示室の壁と天井、壁と床とのあいだの三角錐を脂肪で埋め、空間の角を塞ぎ、多角形化している。こうした三角の脂肪はたとえば1965年の代表作《脂肪椅子》などでも見られるように60年代の前半からボイスが多用していた重要なモチーフであるが、ボイスはルツェルンにおいてあたかも壁そのものを感知させるかのように大きく空間をとっている。ミュンヘンとベルリンの茶褐色のオイルスティックの選択を含め、パレルモの制作のそこかしこに先生であったボイスの存在が見え隠れする¹³。

こうしてみると、ボックナーやボイスへの接近と、そこからいかにして離れ、独自の問題設定をすることができるかが、この時期のパレルモの課題の一つの相であったように思われる。ただし、ここで安易に「影響」という言葉でそれを捉えてはいけぬ。リン・クックはパレルモについて「いわゆる「影響の不安」に苛まれることがなかった¹⁴と評し、デイヴィッド・リードは芸術家同士の「交換」¹⁵がパレルモにおいて極めて重要だったと述懐しているが、ポップアートと抽象表現主義の絵画を混ぜ合わせたところから独自の布絵画が始まったのと同じように、そしてそもそもの作家名からして借り物であったことがそれを暗示しているかのように¹⁶、パレルモはここでもまた近い作家の手法を半ば借り受けながらも、早くも自らの表現として展開し得ている。

(2) 1970年の前半、(3) 1970年の終わりから71年の末まで

この時期パレルモは壁画制作において質、量ともに最も充実していたと言える。バーデン＝バーデン、エディンバラ、ハノーファーの連続する三つの試みにおいて、パレルモは壁面上部のみを帯状に塗ることによって、いずれも先行する作例と同じように壁面そのものを意識させようとしている。しかし、とりわけエディンバラの壁画【図10】において青、黄、白、赤の四つの色彩を角をほのめかすように空間に配し、色彩に意味を与えつつ空間に作用しようとしている点で先行する作例とは異なる関心を示している¹⁷。

パレルモはこの時期、つまり1969年後半から70年前半にかけて自身の壁画制作を再設定するなかで、色彩の意味性をより重視する方向へと舵を切って行ったと考えられる。それは



図11
《階段室》を制作中のパレルモ
1970.4.7-5.2 提供:Imi Knoebel Studio



図12
《フリッパー》
1965年 ピナコテーク・デア・モデルネ、ミュンヘン



図13
ミュンヘンのハイナー・フリードリヒ画廊の壁画展示風景
1971.2.15-3.3
出典: *Blinky Palermo 1943-1977*, 1989, p.141.



図14
ブレーマーハーフェンの現代美術室の壁画展示風景
1971.11.20-1972.1.9
出典: *Blinky Palermo 1943-1977*, 1989, p.140.

ポップへの接近でも、また師のボイス譲りの赤褐色でもなく、そしてアメリカの作家たちへの憧れでもなく、独特の方向性を模索しながら見出したものだったはずだ。こうした色彩への意識は、74年ごろから制作される金属絵画において見られる方角や時間の経過と色彩とを関連付けようとする姿勢の萌芽と見做すこともでき、パレルモの制作全体を考えるうえで極めて重要な転換点であることは間違いない。

一方、同じ時期のデュッセルドルフでの《階段室》【図11】は、別の空間の階段室の投射図を縮小しながらギャラリーの壁面に投影しており、パレルモが色彩とは別の関心を並行するように展開していたことを示している。日常生活に見られる既存のパターンを絵画化する手法は初期作品にすでに見られるが(《フリッパー》(1965年)【図12】)、パレルモは続く(3)の時期において、ブレーマーハーフェン、ミュンヘン、そしてパレルモ自身のスタジオでも同じように、窓枠や壁のかたちといった既存の手掛かりを投射ないしネガポジ的に反転させる壁画を手がけている【図13】。そこでは、先に見られた壁の主題化のみならず、階段などの周縁的な部分が主題化されたり、あるいは、外側にあるものが内側になるといった逆転ないし「交換」がおこっていることが重要だろう。

(4)1972年の後半から73年の初頭にかけて

71年11月のブレーマーハーフェンでの壁画【図14】は(3)と(4)の移行期と見ることができる。ここではやはり空間そのものに取り組みながらも、既存のかたちを反復するのではなく、色彩を大きく面的に構成し、その色面自体を強く意識させている。そして73年初春のハンブルクでの壁画【図15】を最後に、75年のヴェネツィア・ビエンナーレをのぞいて、パレルモは以降壁画的な仕事に取り組むことはなくなる。

4. 1969-70年の「危機」について

布絵画と壁画との関連で言えば、パレルモは布絵画の持つ複数の可能性 — 図と地の反転、あるいはその往還、物とイメージの揺らぎ、そして色彩の面的な効果など — をそれぞれ個別に取り出すように壁画の展開を推し進めていったように思われる。逆に言えば、布絵画は、パレルモが制作を展開する上で、複数の問題を同時に束ねる器のようなものとして機能し続けていたと考えられるだろう¹⁸。

そうしたとき、あらためて布絵画の展開を振り返ってみれば、壁画の変化に、つまりパレルモの関心の変化につれて、布絵画自体もまた、その成り立ちこそ大きく変えることはないものの、パレルモの制作の内部において位置付けを遷移することになったと考えられるだろう。言うなれば、パレルモはその時々異なる眼差しを自らの作品に向けていたのではないだろうか。

先に挙げたシュトークの提示する制作順に布絵画を並べてみると、69年と70年の展開において制作時期と色の組み合わせに相関が認められる。69年の後半にかけて黒ないし茶褐色の布絵画が現れるが、翌70年にも年の後半に制作されたと思しき作品群において茶

褐色や黒が多く用いられている。これまで確認してきたとおり、69年後半から70年にかけてパレルモの壁画は色彩の用い方を意識的に変化させていた。ちょうど同じ頃に年間を通じて色彩が変化していくようになる布絵画の展開も同様に、パレルモが制作する季節と色彩の関連を念頭に入れていたと考えることは可能かもしれない。

さて、その69年の後半から70年にかけて、壁画の展開で言えば(1)と(2)のあいだ、つまり1969年6月のハノーファーの展示からほぼ1年後のデュッセルドルフでの《階段室》まで、1970年2月のブリュッセルでの青い三角形の壁画的な展開をのぞけば、パレルモは展覧会などの発表の機会を持たなかった。ゲルハルト・シュトークはそれを端的に制作上かつ私生活上の「危機」があったと説明している¹⁹。それはちょうど1970年の白い布絵画の制作時期にあたっているため、この作品を考えるためにも重要である。曰く、

その後パレルモはもういちど布絵画の問題を終わらせたいと望んでいたようだ。1969年の晩秋に彼は三枚の、きわめてそっけない、色彩のない一連の絵画を制作している。それらは、他のどの作品と比べても、生のままで、取りつく島のない印象を与える。パレルモはこのとき明らかに深い危機のさなかにあった。健康状態もそうだし、この絵画の問題がもたらしたのももでもあった。彼は新しく「下」から再構築しようと試みている。つまり素材から。色彩を取り除き、しかしまた、壁への意識を持たないようにして。したがって、これらの絵画を壁に架けるのは難しい。こうした「枯れた(trocken)」作品とともにNr.36-38の絵画を見ると、パレルモがそれらによって、黒であれ、生の白の布であれ、もういちど壁の問題に向かい合おうとしていることがわかる。²⁰

ここでの「Nr.36-38」は1970年の白い布絵画を含まずともモノクロームの布絵画を指すが、シュトークのこの指摘が、これまでパレルモの布絵画と壁画それぞれの展開を重ねて検討しようとする私たちにとって重要であることはすぐに理解できるだろう。前節で触れたように、パレルモの壁画は、他の作家との「交換」関係が少なからずうかがえる(1)の時期から、空間そのものに「交換」を生み出す(2)の時期にかけて大きな跳躍を見せていた。それは布絵画の色の扱いにおいても同様で、69年の初頭に現れたイレギュラーな布絵画に続いて、その年の末にかけて制作された布絵画はいずれも黒や茶の暗い色調 — それは一般的なインテリアにおける壁や床の色でもある — による作例が大半を占めており、パレルモがポップな布絵画からいったん離れ、作品における色彩の意義を再検討するなかで、色彩と布絵画の物質としての側面と、そしてそれらがともに空間に置かれたときにどのように私たちの認識に作用するのかについて試行錯誤していたことがわかる。シュトークが「布絵画の問題」「壁の問題」と呼んでいるのはパレルモのそうした問題意識である。

パレルモが残した当時の(貴重な!)メモ【図16】を見ると、1970年の白い布絵画と思しき寸法のメモとともに2点の《Leisesprecher》のドローイングが見られる。そして1970年の白



図15
クンストフェライン・ハンブルクの壁画展示風景
1973.3.10-18
出典: *Blinky Palermo 1943-1977*, 1989, p.147.

い布絵画が初めて発表されたと思われる、同年2月のケルンのツヴィルナー画廊での個展において、パレルモはオブジェクト的作品、布絵画など複数の系列の作品をまとめて展示している。「Kölner Stadt-Anzeiger」の展評は、オープニングがかつてないほどに盛況だったことを伝えながら、以下のように展示のようすを報告している。

パレルモはそこで、首尾一貫したやり方で、領域としての絵画、壁から独立したオブジェとしての絵画という概念を拡張し、壁、空間、そしてオブジェを統合しようと努めている。そうした統合は、壁面の構成において成功しているようだ。(順路や配列、使用する素材の選択、そしてその色使いにおいて) 絶妙にバランスが取られていて、いまや絵画の構造を通してではなく、壁の輪郭線や、建築的＝幾何学的空間概念を通して完成されているのである。多くの場合、それは壁に貼り合わされた布の縞ないし帯なのだが、その矩形は整理されているように感じられる。壁のなかでの配置や全体の環境における美学が、つまり狭義の建築的空間の美学がお互いに補完しているのである。そこで目指されている全体の効果は視覚的な詩情なのだ。²¹



図17
プリンキー・パレルモ《縮声器III》
1968-72年 ポン市立美術館

ここで「布の縞ないし帯」と呼ばれているのはおそらく《Leisesprecher》【図17】のような作品であろう。壁に直に、ピタリと貼った布による大きな矩形と、同色の布を木枠に張った小さい矩形を組み合わせたこの作品は、拡声器(Lautsprecher)をもじって「縮声器」²²とでも訳すのだろうか、パレルモの作品においても謎めいた位置づけのシリーズであるが、彼はここでもやはり同じものの存在の次元を切り替えることで、私たちの認識がそれによってどのように揺さぶられるのかを検討している。

残念ながら展示風景の写真や作品リストは見つけられていないが、1970年の白い布絵画もまたこの展覧会に含まれ《Leisesprecher》など他の作品とともに周囲の建築的条件などとのバランスをとるうえで重要な役割を与えられていたはずだ。シュトークはこの時期の布絵画を「壁に架けるのは難かしい」と評したが、展評を見る限りその試みは成功しているようだ。だとしたらそれは、68年からの壁画制作を通して、そして69年から70年の初頭にかけての「危機」を経て、パレルモが壁画と布絵画それぞれの問題を再設定し得た成果だったのだろう。しかし、布絵画をはじめとするパレルモの作品の特質がそうであるように、その再構築は制作のたびに、あるいは展示のたびに絶えず構築されては解体され続ける、不断の問い直しだったはずである。その不安定な揺らぎは、のちに白鳥の歌のように現れる金属絵画のシリーズにてようやく、あらかじめ解体されていながら、作品体験として統合されるといふ、独自のアプローチとして結実することになる。金属絵画の特徴と色彩の展開については稿を改めたい。

パレルモは68年の初頭に白と黒のそれぞれモノクロームを布絵画の最初期に手がけ、その後1968年のコンラート・フィッシャー画廊にて実現していたように、鮮やかな色彩の現象的な現れと作品の物理的な存在と、そしてそれらが展示される空間との共鳴関係を作り出す



図16

《無題》1970年(豊田市美術館の白い布絵画)を含むメモ、1969年末ごろ

出典: Gerhard Stork, *Palermo: Stoffbilder 1966-72*, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, 1977, p.23.

ことに成功していたものの、壁画制作を通して自らの造形言語を検証していくなかで、一つひとつの要素の再検討を迫られることになった。とりわけそれは色彩の用い方において、そして作品が物理的に空間に存在するときの、その次元の扱い方においてなされた。したがって、布絵画においてもまた、それ自体は引き続き複数の布と木枠の組み合わせによって絵画に擬態するという同じ方法で制作されているものの、パレルモはその内的な位置付けや意義付けを制作しながら探るよう展開していたと考えられる。

69年の末に構想され、70年の初頭に手がけられたと思しき黒に黒の、そして白に白の布絵画について、1967年の白い布絵画がやはり同じく黒のグラデーションの布絵画と合わせて制作されていたことを思い出せば、パレルモがここで、布絵画の展開を円環を閉じるようにいったん終わらせようとしているとも言えるし、その後も布絵画が制作されることを考えれば、新しい起点をここで設定しているとも言えるだろう。

ブレーマーハーフェンでの二回目の壁画【図14】と白いモノクロームの布絵画を比較してみればわかるように、パレルモは色彩の効果と、床と天井を含めた空間の認識とを重ね合わせるように検証することで、現実がイメージとなり、イメージが現実となるような、空間が平面へと吸収され、逆にまた平面が空間へと折り返されるような、言うなれば呼吸をするような往還を生み出している。そのやり取りの中で、壁画と布絵画のそれぞれのあり方自体がまた変容していく。1970年の白い布絵画はこの往還と変容の新たなプロトタイプとして提示されたのである。

したがって、前稿でも引いたが、クリスティーヌ・メーリングによる、白や黒のモノクロームの布絵画についての以下のような「バランスをとる」ための作品群であるという位置づけには部分的に肯首できるものの、それはマーケット的な評価において揺らぐバランスのみならず、むしろパレルモ自身の同じ布絵画に対する眼差しの揺らぎをその都度整えるという意味でのバランスだったはずである。

シュトークの主張、つまり、布絵画が、彼のオブジェ作品からの出発を、そしてオブジェ作品の変容を促したということについては同意するものの、いくつかの布絵画の抑制された色調は必ずしも危機の現れではない。パレルモの制作のある時点において制作された他の布絵画は抑制された色感を示しているとしても、これらの作品はむしろ違った関心があったことを示しているだろう。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という感覚、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。²³

パレルモの布絵画は、その成り立ちが端的に示しているように、二つ以上の要素の関係を操作し、そのなかで「バランスをとる」ことが目指されていた²⁴。それは単純に素材の、色の取り合わせ問題だけではなく、ましてやメーリングの言う「形態において、制作において、そして素材において、根本的にドイツの美術市場と結びついた抽象絵画をつくる」²⁵ためでもなく、絵画なのか、物質なのか、それともイメージなのかという認識についての問いであったり、商品なのか、作品なのか、それともDIYできてしまう設計図のようなものなのか、といった、作品ないし美術というものがどこで成立するのかについての、さまざまなバランスについての問いかけでもあったはずだ。そして、パレルモはこの白い布絵画の制作時期においてあえて白色のみのモノクロームの作例、つまり壁に最も近い色を再び取り上げることで、自らの作品展開の「バランス」を再設定しようと試みたのではないだろうか。

5. まとめ

つまるところ1969-70年のあいだにパレルモが「危機」にあったのかどうか、それは定かではない。しかし、これまで示してきたようにパレルモは69年の半ばから70年の前半にかけて、自身の制作を再設定し、あらたにバランスを取り直さざるを得なかったことは、壁画の展開を見ても、また70年の白い布絵画の前後の制作を見ても明らかである。加えて、やや大きく時間軸をとってみれば、60年代の末から70年代の初頭にかけて、パレルモが作家としての自己認識を進化／深化させたであろうことは容易に理解できる。1968年にパレルモは、上述の『Das Kunstwerk』誌における若手作家特集のインタビューに以下のように答えている。

わたしはある一つの様式の感覚に定めたような方向性を取ることはありません。わたしにはいかなるプログラム也没有。あるのは美的なコンセプトであって、それにしたがって、わたしはできる限り多くの表現の可能性へと開かれてあろうとしているのです。

わたしはほんとうに片言の、単純な造形言語を好みます。それはわたしが制作していくなかで、いっそう大きな単純さへと発展してきました。絵画とはわたしにとって、視覚的かつ物質的な現実を美学的な基準へと翻訳することなのです。解釈としての芸術、新しく見て、意識を拡張するものとしての。²⁶

ここには、例えば親しく付き合っていたゲルハルト・リヒターの「様式を持たないものはなんでも好きだ」²⁷という言葉に見られるような身近な作家に共有されていたであろう姿勢がうかがえるし、末尾の「意識を拡張」といういささか硬質な言葉においては、ボイスの「拡張」はもちろんのこと、同時期のドイツ学生党のプロトコルに同じような言葉遣いが見られ²⁸、どこかパレルモはまだ自分の言葉で語っていない印象を受ける。複数の研究者が指摘しているように、この発言自体パレルモのものではなく、編集者のディンストに帰される可能性もあ

り²⁹、パレルモの了承のもと掲載された文面であることを差し引いても未消化な印象が残る。一方、1973年の言葉として紹介される以下のフレーズは、簡潔ながら詩的であり、パレルモが自身の制作を深めるなかで自らの言葉を探り当てている感がある。

…自然の方へと歩み出て、さらにそこから遠ざかり、そうしてそのただなかに含まれていること…

…たとえば水面を眺めているとき、たとえば青の色面をじっと見ているようなときとは、とうぜん別の感覚を得ます。もしわたしがこうした可能性を絵画のなかに実現することができれば、それで作品は完成するのだと思います。³⁰

これらはたとえばパレルモの壁画が既存の空間の手がかりを転写するような、内と外との関係の、そのどちらにもつかない状態を指しているように思われるし、絵画、オブジェクト、壁画という作品のカテゴリーを、時々展示空間においてその都度いずれでもあり、いずれでもないように揺るがせていく彼の作品の、とりわけその布絵画の在り方について触れているように読むこともできる。布絵画の青い色面を見ているとき、私たちはただ青い色面を見ているのではない。そこに青い布を見ることもあれば、青い空を見ってしまうこともある。

「彼の絵画をもっと、息のように見なければならぬでしょう。息はやって来て行ってしまふ。浸透性がある。とても簡単にまた消えることもある。何か、か弱いところもある。たとえば、矢車菊のように、か弱い — 」とはヨーゼフ・ボイスがパレルモの作品を振り返って評した言葉である。ボイスはこの「浸透性」について「作品が何か別のものの方へ揺れ動いていく」と語った³¹。それはこれまで示してきたように、パレルモの作品の揺れ動きをまさしく言い当てている。パレルモの作品は、常に、ある形をとりながら、何か別のものを志向している。開かれていて、移ろいやすい。それは多様に読み解ける、ということではない。むしろ、開かれていて、移りやすいからこそ、その作品は壁にかけられる度に、眼差しを向けられる度に、その都度生成し変転する。その移ろいと儚さにおいてこそパレルモの作品は存在し、感知され、体験され得るのである。

「ポップ・パーティ」の装飾として始まった小さな布絵画は、67年には200 x 200 cmの定型をとるようになる。その最初期に手がけられたのが67年の白い布絵画だった。その後しばらく鮮やかな色彩の組み合わせを基調として展開し一定の評価を得るものの、68年に実験的な壁画制作を手がけるようになると、やがて布絵画、オブジェクト的作品、そして壁画といった自らの制作のいくつかの系列のバランスに違和を感じつつ、それぞれを根本的に問い直さなくてはならなかった。そこでは布絵画においても、壁画においても、イメージは、あるいは物体は空間をいかに揺さぶるのか、色彩はどのような意味を持つのか(持たないのか)、作品と非作品との分水嶺はどこにあるのか、そういった問いを制作のたびに、展示のたびに見極めていく作業だったと言える。それは自ずとパレルモの制作全体に影響を及ぼしつつ、構成要素に大きな変化なく継続的に制作していた布絵画の在り方にも変容を促すも

のだった。本稿は、そうした布絵画の変容を壁画と合わせて辿りながら、1970年の年始に制作された二枚目の白い布絵画がその中で作家の制作のバランスを再度設定するためにあらためて起点として位置付けられていた可能性を示した。

67年の白い布絵画と70年の白い布絵画とは、作品の寸法がいくらか異なる他は、素材の組み合わせ方においても、色彩の比率においてもほとんど変わるところがない。しかしパレルモが好んだ「カラストロフ理論」の言葉を借りれば「現在における小さな変化は将来の大きな違いとなって現れる」³²のである。同じように見えるかもしれない。しかしそれは決定的に異なっている。

¹ ノヴァーリス『作品集(第一巻)』、今泉文子訳、ちくま文庫、2006年、102頁。

² 鈴木俊晴「プリンキー・パレルモの「白に白」(1): 白い布絵画とマレーヴィチ」『豊田市美術館紀要』No.11, 2019年。

³ カタログレゾネの編者であるトーディス・メラーはパレルモの作品の編年について次のように説明している。「パレルモの作品の制作年を同定するのは難しい。というも、多くの作品においてパレルモ自身が年記を書き換えて、古くしたり、新しくすることもあったからだ。私が収集してきた1966年以降の展覧会のリストにおいても、また私がパレルモとともに協力して残してきた彼の年譜においてもそうである。とはいえ、パレルモはそれをいい加減に行なっていたわけではない。よって、私はパレルモが作品に記した年代を受け入れることとした。」Thordis Moeller ed. *Palermo: Catalogue Raisonné: Bilder und Objekte*, 1995, Oktogon, p.11.

⁴ 1966年ではなく67年の可能性もある。

⁵ Thomas Alfred Lange, "Kern, Wand, Raum, Ort," in *Blinky Palermo*, exh.cat., Edition Cantz, 1993, p.130.

⁶ Palermos Bilder und Objekte haben sich in letzter Zeit experimentell radikalisiert. Sie sind einfach, ohne simpel zu sein. Sie scheinen „minimal“, aber vermeiden die Verbohrtheit. Die vordefinierte Farbe in den großen Leinwänden „klingt“. Sie ist reduziert, methodisch vereinfacht, und doch dringt sie — obgleich unmoduliert und reiner „Farbstoff“ — zu räumlich wechselvollen Bewegungen vor: Stillstand und atmende Tiefenwirkung, der Aufprall der zusammengenähten Stoffbahnen und der Ausgleich durch die abgestimmte Farbigkeit bringen offene Situationen zustande. Ästhetisches Minimum ist für Palermo gleichzeitig ästhetisches Maximum. Die Reduktion lebt von der Expansion.

Rolf-Gunter Dienst, "Deutsche Kunst: Eine neue Generation," *Das Kunstwerk*, 9-10, XXI, Juni-Juli, 1968, p.7.

⁷ Gerhard Stork, *Palermo: Stoffbilder 1966-72*, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, 1977.

⁸ 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. Marcovics ed., "To the people..." *Sprechen über Blinky Palermo*, Walther König, Köln, p.86.

⁹ That doesn't survive in the photograph; it survives only as the memory of the person who actually stood in it. in Susanne Küper, "About Space and Time: Blinky Palermo's Wall Drawings and Paintings," *Blinky Palermo: Retrospective 1964-1977*, p.78. translated from Georg Jape, "Der Bildraum als Klausur, Arbeiten von Palermo in Mönchengladbach," *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Feb. 21, 1973.

¹⁰ パレルモの没後、いくつかの壁画が再制作されている。たとえばフランクフルトのクンスト・フェラインには1971年に制作された壁画《階段室II》が1999年に再制作され現在まで残されている。パレルモの壁画の再制作については"Palermo Restore' 2005 and Strategy: Get Arts 1970 in Edinburgh" in *Palermo*, exh.cat., 2007, DUMONT, pp.97-107に詳しい。

¹¹ Küper, *op.cit.*, pp.65-67, n.23.

¹² ベンジャミン・ブクローは1968年のパレルモのミュンヘンのハイナー・フリードリヒ画廊での展示についてボックナーからの影響を認めている(*Blinky Palermo: Retrospective 1964-77*, p.38.)。また、ボックナーのほぼ同時期の《48 Standards》は茶色の包装紙を壁に貼り付ける作品であり、見たところパレルモの《Leisesprecher》を思わせるなど、いくつかの類似点を指摘することができる。パレルモはデュッセルドルフでのボックナーの個展のオープニングの際にボックナーと交わった唯一のドイツ人作家であるとの証言もあり、パレルモが彼の作品に関心を抱いていたことは間違いない。

Mehring, *op.cit.*, p.88.

¹³ スザンヌ・キューパーはパレルモの壁画制作をボイスの「アクション」になぞらえて次のように記している。「ボイスは観客のために行為を行っていました。一方パレルモは壁画を完成させた後は鑑賞者が役者の役割を演ずるようにその場を離れたのです」。Blinky Palermo: Retrospective 1964-77, p.65.

¹⁴ Lynne Cooke, "Palermo's Porosity," in *Blinky Palermo: Retrospective 1964-1977*, Dia Foundation, 2011, p.15.

¹⁵ David Reed, "Exchange," in *To the People of New York City*, exh.cat., Dia Art Foundation, 2009, p.111.

¹⁶ パレルモの作家名については前稿を参照のこと。

¹⁷ パレルモの色彩の意義づけについては、Pia Gottschaller, *Palermo: Inside his Image*, Siegel, 2004. に詳しい。パレルモの色彩については、ゲーテやルンゲといったドイツ・ロマン主義の色彩理論や、東方の色彩と方角との関連付け、北アメリカ大陸のネイティブ・アメリカンのそれなど、様々な可能性が指摘されているが、一つの理論で説明できるものではないようである。

¹⁸ Jaleh Mansoor, 'Palermo's To the People of New York City,' in *To the People of New York City*, exh.cat., Dia Foundation, 2009, p.194.

¹⁹ クラウス・シュラングもまたパレルモの制作全般において個人的な「危機」が重要なファクターだったことを認めている。「彼の創造的なエネルギーは常に個人的な危機と隣り合わせの芸術家としての潜勢力に捌け口を見出していた。しかしおそらく、作家の個人的な生活における緊張感こそが、まさしく、パレルモをして彼の作品を特徴付けている表現のあの完成度を求めるよう促していたのだ」Klaus Schrank, "An Essay on Palermo's artistic Œuvre," *Palermo: Catalogue Raisonné: Bilder und Objekte*, 1995, Oktogon, p.25.

²⁰ Danach scheint Palermo das Stoffbild-Problem abermals beenden zu wollen. Im Spätherbst 1969 realisiert er eine Serie von drei äußerst trockenen und farblosen Bildern (Nr. 30-32), die roh und abweisend wirken im Vergleich zu allen anderen Arbeiten. Palermo befindet sich zu diesem Zeitpunkt nachweislich in einer tiefen Krise — sowohl gesundheitlich, als auch was die Lösung des Malerei-Problems betrifft. Er versucht erneut von „unten“ aufzubauen, vom Material her — unter Ausschluß der Farbe, aber auch ohne Wandanspruch. Es ist deshalb schwierig, diese Bilder an die Wand zu bringen. — Im Zusammenhang mit diesen „trockenen“ Arbeiten sind auch die Bilder Nr. 36, 37 und 38 zu sehen, bei denen Palermo vom schwarzen wie von rohen weißen Stoff aus noch einmal das Wandproblem angeht. Das Bild Nr. 38 ist nachweislich im Zusammenhang mit zwei anderen Stoff-Wandobjekten entstanden, wie aus dem erwähnten Nozzettel hervorgeht. Interessant ist, daß dieses Stoffbild scheinbar vorher auf dem Papier konzipiert und nicht zunächst probeweise von den farbigen Stoffbahnen her auf dem Boden entwickelt wurde. Die Farbe spielt eben bei diesem wie bei den fünf anderen Bildern aus derselben Zeit eine untergeordnete Rolle.

Gerhard Storck, *Palermo: Stoffbilder 1966-1972*, cat.exh. Museum Haus Lange Krefeld (13. 11. 1977 - 11. 1978), 1977, pp.26-28.

²¹ Folgerichtig erweitert Palermo dann die Vorstellung vom Bild als Sektor, vom Bild als isoliertem Objekt an der Wand und strebt eine Synthese von Wand, Raum und Objekt an. Eine solche Synthese gelingt ihm mit seinen Wandarrangements, die, fein ausbalanciert (im Umfang, in der Anordnung, in der Auswahl der verwendeten Materialien und deren Farbgebung), nunmehr statt durch einen Bilderrahmen durch die Begrenzungslinien der Wand oder durch das architektonisch-geometrische Konzept des Raumes abschließend vervollständigt werden. Meist sind es an die Wand geheftete Stoffstreifen oder Stoffbahnen, denen kubische Formen empfindsam zu- oder eingeordnet sind. Die Ästhetik der Wandarrangements und die Ästhetik der Umgebung, im engeren Sinne die Ästhetik des architektonischen Raumes, ergänzen einander, und die erzielte Gesamtwirkung ist optische Poesie.

Werner Krüger, "Aus farbigen Stoffen werden Bahnen genäht." in *Kölner Stadt-Anzeiger*, 19. Feb. 1970. Archiv Erhard Klein, Bad Münstereifel.

²² 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』展覧会パンフレット、慶應義塾大学アート・センター、2015年。

²³ While I agree with Stock that the cloth pictures facilitated Palermo's departure from and transformation of his objects, the reserved palette of some cloth pictures need not represent a crisis. 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.

Christine Mehring, *Blinky Palermo: Abstraction of an Era*, Yale University Publishing, 2008, p.78.

²⁴ その点でパレルモはアメリカの抽象表現絵画からミニマル・アートの影響を受けながらも、いわゆる"オールオーバー"な絵画にほとんど関心を示していないことは重要である。Storck, *op.cit.*, p.21

²⁵ Mehring, *op.cit.*, p.74-5.

²⁶ „Ich verfolge keine bestimmte Richtung im Sinne eines Stils. Ich habe kein Programm, sondern ein ästhetisches Konzept, wobei ich versuche mir möglichst viele Ausdrucksmöglichkeiten offenzuhalten. Ich bevorzuge eine ziemlich karge, simple Formensprache. Sie hat sich im Verlauf meiner Arbeit zu immer größerer Einfachheit entwickelt. Malerei ist für mich Übersetzung der visuellen und materiellen Wirklichkeit in ästhetische Normen: Kunst als Interpretation, neues Sehen und Bewusstseinsenerweiterung.“ Rolf-Gunter Dienst, "Deutsche Kunst: Eine neue Generation," *Das Kunstwerk*, 9-10, XXI, Juni-Juli, 1968, p.49.

²⁷ ゲルハルト・リヒター『写真論／絵画論』淡交社、1996年、95頁。

²⁸ 「この党は、精神的な、健全な手段によって、必然的な意識の拡張のために働く。同じく、進歩のために、進歩的に働く。同じく、人間的に。であるからして、この党は、人々の生や思考におけるあらゆる慣習的な形式の根本からの一新を求めるにあたって、性急さを強調する。」„Die Partei [...] arbeitet für die notwendige Erweiterung des Bewusstseins mit geistigen, vernünftigen Methoden, also fortschrittlich für den Fortschritt, also menschlich, und betont deshalb die Radikalität ihrer Forderungen nach grundlegender Erneuerung aller herkömmlichen Formen im Leben und Denken der Menschen.“ Johannes Stützen, *Der ganze Riemen*, Köln 2008, S. 86-87.

²⁹ Storck, *op.cit.*, pp.8-9; Thomas Lange, *Palermo – Bildidee und Werkbegriff*, Worms, 2000, pp. 9-10, n.4-5.

³⁰ ... Nahe an die Natur heranzugehen, weiter von ihr wegzugehen, und mitten in ihr drinzustehen...

... wenn ich auf eine Wasserfläche schaue, habe ich natürlich andere Empfindungen, als wenn ich eine blaue Farbfläche betrachte. Wenn ich diese Möglichkeiten im Bild erreicht habe, sehe ich es als beendet an. *Blinky Palermo*, exh.cat., Edition Cantz, 1993, p.29.

³¹ 『Silent Friendship: 7人の作家たち』展覧会カタログ、豊田市美術館、1997年、89-90頁。

³² パレルモは1975年のサンパウロ・ビエンナーレに招待された際、キュレーターのエヴリン・ヴァイスに『Frankfurter Allgemeine』のカタストロフ理論についての記事(1975年8月6日)の抜粋を手紙に引用している。>>As second feature of the theory of catastrophes is called >divergence<... This refers to the fact that even small changes in the present can have a tremendous effect on future development.<<, *Blinky Palermo 1943-1977*, 1989, p.26.