

クルト・シュヴィッタースの初期メルツ絵画における 空間表現とオブジェ素材について

嶋田宏司

はじめに

ダダイスト、クルト・シュヴィッタース（一八八七・一九四八）の創作活動を代表する制作は、絵画の形式を模して支持体の平面上にカラージュおよびアッサンプラージュ技法を応用した作品である。一九一九年、シュヴィッタースは画面に貼り付けたMERZの文字からインスピレーションを得て、これらの作品群をメルツ絵画 Merzbild と命名した。

メルツ絵画は、メルツ発生直前まで制作されていた、幾何学的形式を取り合わせて構成を行う油彩画の構図を下敷きにして画面が形成されている。ジョン・エルダーフィールドは、メルツ絵画のこうした下図を「アプリアリな構図 a priori composition」と呼んで、先行する様式からの連続性を指摘した¹⁾。しかし、先行作品のなかでは油彩抽象画

クルト・シュヴィッタースの初期メルツ絵画における空間表現とオブジェ素材について

よりも、未来派的な様式で風景を描いた素描作品の方が、オブジェ素材に活気を与えるメルツ絵画の構図の特質をより明らかにしてくれる。油彩抽象画に関しては、むしろ物が存在する気配を周辺空間に表わした作品が、メルツ絵画における主題の由来を示している点で重要である。

初期風景素描群の中には、風景の把握から幾何学的形式による構成への展開を示す一連の作品があり、そこには自然の風景空間の基礎となる天と地の関係が消滅して、抽象的空間が生じる過程を見ることが出来る。メルツ絵画においてはオブジェ素材は形式的な性質が評価されて画面に設置されるため、シュヴィッタースみずからメルツの成立年に「メルツ絵画は抽象美術作品である」と言うように、抽象空間の成立はオブジェ投入の大前提である。本稿では、まずメルツ成立直前の油彩画と素描における構図と空間表現を観察し、次に幾何学的形式やオブジェ素材に中心主題を担わせるという、独特の表現をおこなった代表的なメルツ絵画の観察に移る。ここでは周辺空間となるカラージュ面と、主題をなす特徴的なオブジェ素材との関連を検討する。

また、メルツ絵画の主題内容については、ドロテア・デイトリヒがフェミニズムの観点からおこなった、《貴婦人たちのためのコンストラクション》の車輪モチーフに関する解釈が参考になる¹⁾。デイトリヒは、この作品の比較材料として一九年の漫画的な内容の素描を挙げるが、そこには車輪に名前を書き添えて人間と見なすという倒錯した表現が見られる。シュヴィッタースの創作におけるこの怪奇な性質は従来見過ごされてきたが、これこそオブジェを物神のように表す、メルツ絵画の本質を把握する鍵になると考えられる。そこで特殊課題として、デイトリヒの解釈を以上の新たな観点から検討し、同作品に用いられたオブジェの意味の把握と作品の解釈を試みる。この試論によって、文学や建築の分野にも及ぶメルツの多彩な創作を理解するための手掛かりを提示したい。

一、メルツ直前の油彩抽象絵画

一九一八年には相当数の「抽象」と題された油彩画が制作されたが、現存するのはわずかに五点のみであり、他は当時の展覧会カタログに写真図版として残るか、あるいはシュヴィッタースみずから記録していた作品目録の題名が残るだけで、タブローそのものは消失している。この中でメルツのアッサンブラージュ技法の前提となる、物についての関心を示す油彩画作品は一九一八年の《抽象No 9 (ボウ・タイ)》—H抽象3 (ボウ・タイ)》と《抽象No 16 (眠れる水晶)》(図1)である。この様式には未来派や立体派未来派の影響が顕著であるが、布や石といった身近な物や無生物を拡大し、シュヴィッタース独自の想像を描写している。

この二作品は多角形を組み合わせた多面体の構造を描いており、対象の表面は屈折しながら連続的に展開している。その簡潔な面の把握の仕方は、あたかも布地の襞模様や結晶石を参考に抽象的なフォルムの抽出を試みたかのようである。このように斜線が交錯し、面が互いに鋭角に接し合つて稜をつくるデッサンの様式は一八年の制作を特徴づけており、同年の街頭風景や家屋、建造物を描いた素描群に数多く見ることができ、また、バックは中立的な無地であり、暗色によつて深みが表現されているが、対象の色彩に灰色の調子を薄くゆきわたらせて、物とそれを取り巻く環境を集中的に表わそうとしている。

展覧会図録の写真だけが残っている作品《A.S.F. 31 (鉄筋コンクリートの気分)》／H抽象4 (鉄筋コンクリートの気分)》(一九一八年、図2)は、円と斜線を組み合わせた同年におけるもうひとつの様式を示している。線をはさんで明暗が交替するように配された色の調子は、平面的に展開しながらも気分的なニュアンスによつて画面に深さの感覚を与えている。ここでも抽象的な形式の構成から連想可能なイメージがタイトルとなり、石と鉄棒がセメントに固

められた様子に別世界の情緒を想像しようとする試みがある。この失われた油彩画について参考となる現存作品として、一九一八年の《抽象26 優しいシンフォニー》(図3)を挙げておきたい。

二、一九一八年の風景画における空間表現と抽象への展開

上述した未来派的な線描様式は都会の街路や都市景観を描いた素描群に集中的に見ることができ、建物に囲まれた街頭風景や家屋のある風景空間を表現的に歪め、たわんだ線による強い緊張で満たしている。そして、この一連の風景画群のなかに天地の関係を排除した、抽象形式が相互に関係を結ぶ空間が出現するのである。ここでは、この素描群に特徴的な様式の中から、メルツ絵画とも比較可能なものを五つにまとめ、自然の風景空間が破壊されて消滅し、風景の骨組みから抽象形式の構成が出現する過程を観察してゆくことにする。

1. 卵形の風景空間―画面を回旋する弧線

都市の一隅を取り上げた素描《Z40 運河(2)》(図4)や、鐘の鳴り響く教会堂を描いた《鐘の響き 1.》、また《無題(教会堂)》では画面中央に卵形の空間を設け、その周囲に幾重にも交差させた弧線を引いて、あたかも風景が画面外へと膨張するような特異な空間を描写している。これらの作品では、画面下部の地面と上部の空間がアーチ状に丸まったり、構図の上下が狭窄して風景空間全体が著しく不安定になっている。

この遠心的な弧による風景空間の卵形の歪曲は、同年の油彩画《雪中の家々》(図5)においてより明瞭にあらわれている。また、弧が幾重にも重なる様子は中心モチーフを取り巻いて回旋する運動を表すが、このような旋回運動は一九一九年のメルツ絵画《メルツ絵画K6フット絵画》(図6)に集中的な表現を見ることが出来る。

2. 複雑に倒壊する建築構造

地面が隆起陥没して建物の躯体を多方向へねじつたり、上空からの放射によって屋根がひしげている風景連作《Z22村》、《Z59工場》、《Z62a小屋》、《Z83教会の夜》(図7)などでは、風景の奥行きが閉ざされ、あらゆる方向に傾いた建築物のマッサが画面中央に寄せ集められる。これらの建築物は鋭い稜角を手前に向けている。この風景空間は、多方向に向いた立体物の傾く面によって激しく乱されている。

こうした強い緊張を伴う風景空間の歪曲においては、地面がせり上がり、地平線や空が湾曲していたり、大地すら描かれない。そこではすでに自然空間の構築が閉却されつつある。そして、よじれる教会堂に見るような、不安の感情を伴うイメージが表現される、この種の空間表現の先行例としては、一九一七年のスケッチブック中の第三葉「期待」と題されたスケッチを挙げることができる。街を歩く後ろ姿の女性の行く手に、丸まるようにたわんだ教会堂の屋根と尖塔がある。塔の傾きに呼応するように前かがみになった女性の姿は、一八年の素描では「孤独な男」と題された連作となり、帽子とコートを羽織った道行く男性の後ろ姿になっている(《Z6孤独な男(1)》など)。人物を中心においたこの風景素描の連作は簡略な線によるエスキスだが、人物像が内面的な心情を表すモチーフとしてあつかわれ、人物の周辺空間を交錯する曲線によって強く歪めて不安感情を表出している。

3. 放射による空間の歪み

これまでの画面では空間の歪みや崩壊の原因が明示されていなかったが、風景を強く変形させる主要因として太陽の放射を描いた作品群がある。そのタイプとしては、《Z 67 男と太陽》、《Z 69 太陽とランタン》が挙げられる。また《青い太陽》(図8)などは、陽光の放射が家屋と家屋の間に分け入り、建物を左右に揺り動かしている。そして、のちに言及することになるが、この「太陽」シリーズの放射線の構図はメルツ絵画の代表作《メルツ絵画 アインウン トドライシツヒ》に見ることができる。

また、太陽光線の照射を扱った例では、一九一六・一七年の油彩画《ヨシユアが太陽に命じる》が挙げられる。丘の上に立つ預言者が、画面右上隅に位置する太陽から黄金色の強い照射を一身に受けて上体をのけぞらしている。この作品の強烈な光の表現が、やがて素描において人の住まう土地を揺るがす巨大な太陽となり、さらにメルツの時期に入って数字が構図の中心から放射を行うという構想へ発展するのである。

4. 斜線の交錯―斜線構成の抽出

素描群の中の《Z 127 夜の街路》(図9)、《Z 130 抽象素描》、《Z 131 風景》(図10)、《Z 132 抽象素描》の四点は、交錯する斜線の構成から、風景空間をテーマにした同一の構想にもとづく線描のヴァリエーションとして展開したものと考えられる。

《Z 127》では斜線で切り分けられた三角の面の中に、家屋の窓や戸口とみなしうる小さな点や長方形が描かれてい

る。そして、画面を対角線上に横切る弧や陰影を表すリネネット状の曲面、また小型の三角形が風景空間を分けている。このアパルトマンが並ぶ街頭の情景は空間奥行きが曖昧であり、街路は線の湾曲にしたがって画面上部に向かって引き伸ばされ、たわめられている。

《Z130》と《Z131》は、明暗交替するように配されたリネネット形や三角形の湾曲面、また対角線や画面の各縁から内部へ走る斜線の錯綜という様式の特徴を示しており、この二点は《Z127》に見られたような風景空間から空と地面の描写を排して、線と面の構成を抽出した構図であると考えられる。したがって、《Z131》のタイトルが「風景」とされているのは示唆的である。このように抽象的な線と面の構成であつても、そこに風景空間との関連が残されている。ここでは画面の奥深くへ後退してゆく空間は描写されず、各曲面の明暗のトーンを漸次深めてゆくことで深さの感覚を演出している。

《Z132》は、やはり対角線の構成や弧の交錯において、先の三点とのつながりを示しているが、初期素描群におけるもう一つの重要な形式である円の配置が画面左下に見られる。この様式については次に観察することになるが、未来派やフランツ・マルクの風景空間の構成に特徴的な幾何学的モチーフである。

5. 円と矢尻による幾何学的構成

シュヴィッターズは一九一七年に南ドイツを旅しており、その際に持参していた上述のスケッチブックには、出身のハノーファーには見ることでできない小アルプスの高山風景が描かれている。その後の一八年の素描群には、太陽と山とを取り合わせた風景が円と山形の線によって象徴的に表わされ、「高山」(《Z100高山》、《Z101高山》)あるいは

「氷結の山岳」(《Z 119 氷結の山岳》図11)などと題されている。それらの素描は、南ドイツでのスケッチがイメージの源泉であろう。また、一九一九年には《高山の墓地(抽象)》(図12)と題された、黄色と赤の暖色と暗い緑の寒色との強いコントラストによる表現主義的な抽象画が油彩で描かれており、同時に円と弧および尖った矢尻による線様式を示している。この様式の素描では、先に見た画面奥へ傾斜した面や曲面の描写が抑制されて、画面上に平坦な図形を配置する傾向が強まっている。

この様式では山岳を描くだけでなく、建築物のある風景も描写されている(《Z 124 樹木と教会》、《Z 200 高山への門口》など)。このタイプの風景の抽象化については、円や矢尻形を組み合わせるやり方をマルクなどから学んだのであろう。円形は太陽のような光源を暗示するだけでなく、空間を切り分ける直線的な図形とは対照的に、空間を充填し、斜線の緊張を和らげる効果をもつ。シュヴァイトタースは、この様式において斜線の交錯する風景とは異なる気分内容の風景画を試みながら、さらに推し進めて幾何学的形式だけを風景構図から抽出している(図13)。そして、タイトルにも「角と円」(《Z 202 (角と円)》)や「抽象」(《Abst. 155》)、「抽象156」といった題がある。

先に言及した油彩画《Abst. 31 (鉄筋コンクリートの気分)》は、まさにこの円形と直線による様式を示しており、シュヴァイトタースが円形をコンクリートにヴォリュームを与える骨材としての小石に見立てたのは、幾何学的図形の構成において、このフォルムが空間充填という重要な役割を果たしていることを意識していたからであろう。

このように一七年から一八年にかけて描かれた油彩画と素描は、風景を主題としてキュビズム的な対象の処理を施され、さらに激しい線の動きや立方体の鋭い角の突き出しによつて画面を乱される。やがて自然風景の内容と天地の關係は捨棄され、幾何学的な構成を目的として風景から構図が抽出された。この構図は、メルツ絵画において主題内容を構成する骨組みとなる。また、油彩画においては、布や結晶に見る線と面の構造をクローズアップしつつも、物

がかもしだす深閑とした情緒空間を表現していた。以下に見てゆくメルツ絵画の画面は、こうした抽象空間を前提として成り立っている。

三、メルツ絵画における絵画空間と素材の構成

メルツ絵画では、紙や布といったシート状素材を貼り付けるコラーージュを主とする作品と、角材や厚みのある板、また太いバネや糸巻きといった立体物を取り付けるアッサンブラージュを駆使する作品の二種に大きく分けられる。⁵⁰しかし、レリーフ効果をもたらすアッサンブラージュが画面に施されていても、その地となるのはコラーージュによって形成された絵画平面である。ここでは、絵画平面の地と、その上に取り付けられるオブジェとの関連に留意しながら観察を行うことにする。

《Lメルツ絵画L3（メルツ絵画）》

一九一九年にシュヴァイッタースの創作活動に革新的な変化をもたらした、《Lメルツ絵画L3（メルツ絵画）》（図14）はすでに消失しているものの、用いられた素材の材質や組み付けの様子がわかるほど精細なモノクロームの写真図版が残っている。

《Lメルツ絵画L3（メルツ絵画）》では紐と長い簧の子板を用いて画面の縁から斜線を引き、画面をいくつかの三

角形に分割している。針金の輪と一部欠けた小型歯車が円形として扱われており、大型の針金の円は紐が作る鋭角と重ねられている。さらにこの大型円と上方にある小型の円、つまり歯車とは、紐と簧の子が作る三角形内部での位置関係においてたがいに関連付けられている。画面右上隅ではキャンヴァス代わりに使用されたシートの端が折り返されており、線状素材が作る三角形に対する面状素材として直角三角形を作っている。一方、これらの素材の下方には方形の紙片や板が貼ってあり、三角形に対する垂直水平の線構成をなしている。件のMERZの文字はこの紙片の中の一枚に見ることができる。

画面の地には絵具を使って明暗のある絵画空間ができあがっている。絵具によるこのようなニュアンス付けに対しては、明るい色調を金網の切れ端で覆って、いつそう調子を和らげている部分がある。

以上の通り、この作品はメルツ成立直前の素描における円と矢尻の構成を示しており、気分的な絵画空間の描き方においても明暗のコントラストが強く、筆勢も荒い。さらに画面中軸上に上縁まで達する鋭角の頂点を持つ大三角形を配するなど、「高山」シリーズや《高山の墓地》に近い構図と着色がなされていたものと推測できる。

《メルツ絵画9 b 大きなIaF 絵画 / メルツ絵画K 7 [?]》

《メルツ絵画9 b 大きなIaF 絵画 / メルツ絵画K 7 [?]》(一九一九年、図15)は、平面的なカラージュ・タイプの作品である。平らな画面の大半をグワッシュで彩色し、部分的に紙の素材が厚紙の支持体に貼付されている。色彩はオレンジ色と暗い緑を用いているが、《Lメルツ絵画L3》とは異なって、線によつて各色の調子が明快に区分され、幾何学的なフォルムの色面が重なりながら浮き沈みしている。また、絵具が薄塗りされた箇所にはカラージュされた

素材の表面が見え、絵具とは異質な文字や数字を含む多角形の面が積層された、特殊な空間が表現されている。これらの層状の面は多様な方向に傾きながら、画面に活気をもたらしている。

この作品は、『Lメルツ絵画L3』ほど明瞭ではないが、画面上縁中央に達する鋭角の山形が構図を支配しており、左右の縁からは中軸に向って数本の尖った光線風の三角形が伸び、中央にそびえる大きな山形の両脇から突き入っている。そして、山形の内部や斜辺上にいくつかの円形が重ねられている。

画面中軸上にある山形の右斜辺上部では、1と0を含む数字のある紙を三角に切り、半円を描くように並べている。切られた数字の間からは放射状の線が出ている。これは太陽を扱った素描に見られた表現である。山形の内部にある丸い黒い紙には、やはり中心から放射線状にのびる三本の線条が切り抜かれている。

この作品のタイトル「大きなID」とは、画面の中央に覗いている鋸歯状の描線に由来する。それは筆記体で大書されたID(私)の文字をIとchとに切り離したもので、chが画面中央に貼付され、Iがその下方に絵具を透かして見えている(図16)。また gross(大きな)という形容詞には「頭文字を大文字で書く」という意味があるので、埋め込まれた文字をそのまま指している。しかし、このタイトルは多義的に「尊大な自我」の意味をもアイロニカルに表わしていよう。これらの文字は山脈風の折れ線としても扱われており、その上部にあるモニュメンタルな山形構図とも形式的に関連している。このため grossの意味は構図によっても印象付けられている。

《労働者絵画》

シュヴィッターズがこの作品(一九一九年、図17)の裏面に記入したタイトルには、ジャンルとしての「メルツ絵

「画」という記載がなされておらず、単に「労働者絵画」と記されている⁽⁶⁾。

画面右上にひときわ大きなベニヤ板の円盤があり、この円の直径の上に画面右下隅から延長された棒状の板が斜線をなすように取り付けられている。円盤には *Arbeiter* (労働者) の赤い印刷文字がある紙片が貼り付けてある。作品のタイトルはこの赤い文字に由来する。また、円盤の左端にも細目の棒が垂直に取り付けられていて、画面下縁に達している。この円盤の周囲に配された小型の円盤や輪、また左縁に接して取り付けられた大型の弧の扱い方は、一八年の幾何学的抽象の素描に多く用いられていた円(または弧)と斜線ないし矢尻といった形式イデオムのヴァリエーションである。

画面の地となる面には、多角形に切った厚紙や布片などがパッチワーク状に縁を接して釘留めされている。これらの小片の傾きは、棒状の木材の傾斜に対応している。また、各小片には油絵具が塗られており、色面として互いにコントラストをなしている。しかし、着色といっても、こすりつけるようなざんざいな塗り方であったり、廃材の汚れや腐食面を色調として扱っている部分がある。特に大型の円盤の大部分は、板の表面がむき出しになっている。この作品は厚みのある材木や、調子付けのための金網などによってレリーフの性格が強められており、画面に導入された素材の生々しい表面効果は一層強く押し出されている。

ところで、線の構成の強調として長い棒と長方形の材に青や濃紺の色が塗られているが、この青は深さの感覚も同時に表出しており、なかでも大型の円を貫く長い板と、円の左端に取り付けられた細い棒、またその左にある円盤に塗られた青には、材そのものが地の平面から浮き出ているにもかかわらず濃淡や明暗の対照がある。したがって、画面奥から順次前面に向かって色調が変化してゆくのではなく、画面空間が展開する範囲であれば、画面の地から離れ出てさえ、深さを設定しようという抽象的絵画空間の新たな表現の兆候がうかがえる。エルダーフィールドは立体的

な素材の表面に塗られた色について、絵画平面に素材が沈んで同化するよう「カモフラージュ」するため、と考えている⁷。しかし、角材の左右には同系の色はなく、絵画平面より浮き出た形式として強調されている。シュヴァイツァースにとつては、抽象的な画面空間の成立に伴って、画面の深部と前面との関連が自然空間の秩序からは自由になつたと考えられる。

《メルツ絵画 アインウントドライシツヒ》

この作品（一九二〇年、図18）の裏に記載されたタイトルは、ドイツ語の三一を意味する Einunddreissig である⁸。構図の中心にあるアラビア数字をそのままタイトルとしないでドイツ語の読みを記載したのは、造形作品にも聴覚に訴える音の要素を付加する意図があつたと思われる。

画面上方の中央やや左寄りに、数字の31が印刷された正方形の紙が傾けて貼り付けられており、その上には光線のような白い条を放っている角棒がある。数字の周囲には様々な大きさの円形と三角の面が多数重ねあわせられながら、数字に寄り集うように配されている。この紙や布から成るファセット組織には、構図の中心である数字31へと傾斜を深めるように調子がつけられている。それらの小断片になつた面の間からは、数字から発せられるかのような放射線が幾筋かのびている。この様子は先に言及した素描の太陽シリーズ、および《大きなIDM絵画》にあらわれていた表現であり、ここでは31という数字がその太陽に成り代わっている。このことはメルツ発生後の重要な変化である。風景画における自然現象の表現が、この作品では物である印刷された数字に適用されている。

このメルツ絵画が生まれる直前の一九一九年の制作の中には、木版画とリトグラフによる版画作品が数点残されて

いる。シュヴィッターズは、この時期にピカビア風に歯車を線でつなぎ合わせた素描に取り組んでおり、この円形と直線による構成のヴァリエーションが版画に刷られている。その円形と斜線を組み合わせた作品の中に、円が周囲に幾本もの線条を放つて激しい動きや爆発を表しているものがある（図19）。この版画では、円形という抽象形式が表現主義的な強調表現によって活動する物体として描かれている。これは太陽の抽象化された表現でもある。そして《メルツ絵画アインウンントドライシヒ》において、この活動する円に代わって数字が大型構図の中心に据えられたのである。

文字が構図の中心に据えられる例は、先に言及した一九年の《メルツ絵画K6 フォット絵画》にも見ることができ、このカラージュ・タイプの作品では、画面一杯に広がる薄片の渦巻きの中心にHCHH（フォート）という語が位置する。この文字は右へ傾けて貼付されており、あたかも薄片の渦にもまれながら、「フォート」の音がわき出てくるようである。それと同様に、ここでは31という数字が転びながら力を周囲に放っている。

四、メルツ素描における空間表現

シュヴィッターズは、高浮き彫りの効果を目指すのではなく、もつぱら紙と布によるカラージュ作品を素描としてジャンル分けしている。メルツが創始されたからは同様のカラージュによる表現形式で、かつ画面サイズが二五×一五cm前後の小型画面にとどまり、さらに厚紙によるマウントに納められた作品をメルツ素描として、生涯にわたって非常に多く制作している。

メルツ絵画では立体的なオブジェを導入する地としての絵画平面は、表面の広い部分が絵具で覆われているもの、その下層はこのメルツ素描と同じコラーージュ層である。メルツ絵画における絵具の広範な使用は、画面上で主題を構成するオブジェのための浮き立たせ地とするか、あるいは周辺空間の表現内容を主題に適合させるためになつてゐる。メルツ素描も絵具を部分的に使用するが、イザベル・シュルツが指摘するように、画面総体のトーンの調節とコラーージュ組織の結合のための補助的手段である。したがつて、絵具の使用を控え、もっぱら素材そのものによる画面の形成を目指すという点で素描というジャンル分けがなされている。

このメルツ素描群には、「空間 (Raum)」と題された作品がいくつか存在する。これらの作品はその画面の形成や様式において、他の表題の素描作品と大きく異なるわけではない。むしろ「空間」という題によつて、メルツの制作テーマが空間の創造であることを示しているともいえる。以下に二作品の表現を観察することにした。

《Mz 168. 空間の中の四角形》

一九二〇年の《Mz 168. 空間の中の四角形》(図20)は、様々な大きさの色調の異なる幾枚もの長方形の紙片が対角線方向に傾けて積層され、画面を埋めている。それらの方形の中で画面右上方にある傾きの異なる青灰色の長方形は、「空間の中の方形」というテーマを代表している。この画面における空間とは、重なり合う面の間にのぞいている最下層の暗色の面、つまりこれが最奥を暗示するわけだが、そこから画面の最前面にある小型四角形までの面の重層である。そして、層をなす各面は配置のルーズさにより、画面全体がずれ動くような印象を生じている。

《Mz 172空間を手探りする。》

一九二一年の作品《Mz 172空間を手探りする。》(図21)は雑誌の一ページを中心に、ペンで筆記した文字の切り抜き、路面電車の切符、新聞の断片、住居番号のあるカードなどを左斜め上方に傾けて貼り合わせた画面である。したがって、画面の様式は《Mz 168空間の中の四角形》に近い。この作品には絵具の染みがあり、とくに画面中央には余分な絵具を落とすために筆先をこすりつけたような痕跡がある¹⁰⁾。この絵筆の痕跡がタイトルの由来となっている。つまり、紙の面の重なりを空間に見立て、その仮構の空間に筆を挿し入れて到達点を探るという趣向である¹¹⁾。

以上の二点の作品のほかに、空間をテーマとした作品は、《Mz 169空間におけるさまざまなフォルム》、《Mz 170空間の空虚》(ともに一九二〇年)、《Mz 173空間の構成》(一九二一年)などがある。これらの作品には連続した制作番号がふつてあり、集中的にカラーージュによる空間の追及がなされていることがわかる。

シュルツは、シュヴィッターズは手に入れた素材に触発されて制作に取り掛かり、制作の作業過程に導かれるままに創造をした、と考えている¹²⁾。このように素材に導かれて紙片の位置決めをおこなってゆく制作過程は、イザベル・エーヴィヒが岩石や地層の沈降・堆積といった形成過程になぞらえたように¹³⁾、メルツ素描のカラーージュを自然物の組織のように仕立てている。シュヴィッターズは、カラーージュ面にも空間としての深さと広がりがあり、活字、商標、染みといった成分で満たされていることを発見したと言えよう。カラーージュ面はメルツ絵画においてはバックとなり、絵具によつて周辺空間としてのニュアンスを与えられて、そこに導入されたオブジェにとつての新たな環境となるのである。

五、オブジェと意味内容―《メルツ絵画10A》《メルツ絵画L4》

（貴婦人たちのためのコンストラクション）をめぐる問題

一九一九年に制作された《メルツ絵画10A》《メルツ絵画L4》（貴婦人たちのためのコンストラクション）（図22）は比較的大型の画面であり、画面から著しく突出する素材を組み付けるレリーフ・タイプ¹⁴の代表作である。

構図の中心には、垂直に立つ板に対して斜辺をなす二枚の長い板が交差するように組み合わされ、その先端は画面右縁で交わっている。下方にある斜辺の板の真中には欠けて扇状になった車輪。その梁材の右端には漏斗が取り付けられている。また、この板の左端には表面が朽ちた大型の円盤が接触しており、上方の板の左端にも小さな円盤が付いている。構図の骨組みとなる板は、このほかにも数枚の円盤を下に敷いており、そうした円盤は板に取り付けてある車輪と同じ大きさの円形として繰り返されている。このように三枚の板には円形が寄せ集められている。画面右上隅にはスポークが二本だけ残った木製の車輪の残骸が留めてあり、この車輪は円というよりも矢尻型の折れ線を表している。したがって、作品は円と矢尻形構成の様式にもとづいているといえる¹⁵。

この直線と円の構成を枠付けするように、円形や方形をした明るい色の薄い素材がバックの地にカラージュズされており、暗色の背地の中に画面を大きく循環するような渦を作っている。この渦の中には未完成の女性の横顔の肖像画があり、板と車輪の構造を見つめるように取り付けられている。

画面中央にある欠けた車輪のハブの下方には、小さな白いカードが貼付されている。このカードには *Fahradkarte*（自転車券）（図23）と印刷されており、*Fahrrad* は走る（*Fahr*）車輪（*Rad*）であるので、ここには言葉の連想によって構図の車輪構成を補うような言葉遊びが仕掛けられている¹⁶。また、画面右の上隅と下隅には玩具の破片が貼

り付けてある。これらは鉄道車両の二つの側面が分離したものである。この車両には車輪がなく、構図の中の車輪がこれを補っているように見えることができる。板に取り付けられた車輪と各種の円盤は互いに接していたり、重なっているが、この様子は動力の伝達機構とも見ることができよう。

玩具の破片について、エルダーフィールドがシュヴィッターズの手紙をもとに行った考察によると、制作中の画面に物足りなさを覚えたまま散歩に出かけたシュヴィッターズは、公園に落ちていた壊れた玩具の機関車にインスピレーションを得た。彼はその玩具がなぜ必要かを自覚できぬまま画面に取り入れたという。エルダーフィールドはこの発見譚から、画中のオブジェ素材には感情に訴える内容と美的価値とが一つになって含まれているものの、その素材を画面に取り入れる理由は、作者同様わからないと言う。しかし、機械に似たフォルムが支配的な画面には、玩具という幼年のイメージをもつ物が適当だったのだろうと推測している⁽¹⁶⁾。

オブジェまたは幾何学的形式の擬人的な扱い方

この作品には同様のモチーフを用い、よく似た構図を示す一九年の水彩素描が存在する。水彩素描《Aq. 21. アンナ・ブルーメと私》(図24)は、アンナ・ブルーメというシュヴィッターズが独自に生み出した空想の女性像をテーマとして描いた漫画作品である。アンナ・ブルーメには肉体が与えられておらず、当初はナンセンス詩の中で恋愛感情の対象として詠まれる存在であった。

画面の中央には歪んだ三つの車輪が線によって結合されている。そこには筆記体で Anna Blume と ich の文字が、それぞれ画面左上の大きな車輪と右上隅の小型の車輪に記されている。そして画面右下には首から小さな車輪をペン

ダントとして下げた男がこの車輪群を見つめており、縦にずれた眼からは車輪へ向けた視線が矢印になって伸びている。この矢印に返答するように、車輪構造からは男の頭を貫通する長い矢印が伸びている。男の背後には「F」¹⁷⁾と記されてある。シュヴィッタースは一時「車輪ダダイスト」を自任し、花押として車輪を自署に用いていたので、この男は彼自身でもあろう。画面左縁には瓶に詰めた赤いハートが見え、これには Anna とある。車輪の女の心臓が分離されて、酒に漬けられているのであろうか。この水彩漫画の車輪構造は憧れの女性と画家の自我との関係を示すか、あるいは車輪そのものが女と男であらう¹⁷⁾。

《貴婦人たちのためのコンポジション》に則して言えば、棒状の材につけた車輪、そしてそれを見つめる人物という組み合わせ、さらに車輪構造と人物の配置も漫画と同じである。無論、人物像が女性であるか男性であるかの相違はあるが、タイトルの「婦人たち (Frauen)」は複数であるので、漫画を参考にすれば、肖像の女性も含めて車輪も擬人的に女性として扱われていると見ることができると。さらには同じ大きさの大型円も女性になぞらえられているのだらう。

円形が人間や生き物のように扱われる例は、一八年の油彩抽象画《抽象19 ベールを脱ぐ》(図25)に見ることができ。タイトルの Entschlerung は Schleier (ベール) を取り去ることであり、文字通り画面右上の円形が、貫通する対角線に沿って、画面を横断する大きな弧のベールから抜け出ようとしている様子を指している。その円形の左下方にも瘤が隆起しており、やがては円となって先の円形に続いて上昇するのであろう。また、斜線が貫通する円形は《労働者絵画》の主要モチーフでもあった。この円盤は漫画素描のように、労働者と見ることも可能である¹⁸⁾。このように無生物にも生の氣息を感じようとする感性は、すでに《眠れる水晶》で観察したとおりである。シュヴィッタースは、メルツ期に入って文字を画面に取り入れることで、物に対する関心をより直接的に表明している。

エルダーフィールドは、シュヴィッターズがある手紙の中で《貴婦人たち》には七人の女性の頭部が見えると言っていることについて、私には見いだせないと言う⁽¹⁹⁾。しかし、シュヴィッターズの言う女の頭とは、車輪や円盤を指しているのであろう。またもうひとつの参考例は、事故で損傷した《ファート絵画》について気を揉む、コレクターのカロラ・ギーディオ・ヴェルカーに対して、シュヴィッターズが返事を書いた手紙である。彼は作品を「私の娘」、「尻軽女のフート嬢」などと呼び、破損自体を「過ち」と書いている⁽²⁰⁾。この二例にみるシュヴィッターズの言葉は、すべてが冗談というわけではないだろう。

オブジェの解釈の可能性

ディートリヒは、車輪をモチーフにした同じ漫画素描の別ヴァージョンを比較として取り上げている(図26)。そこには人間の姿はなく、「私」の代わりに「フランツ・ミュラー」の名前があり、屈折した線によってアンナ・ブルメである車輪と結びつけられている。この男性像もアンナ・ブルメと同じく、他の作品にも登場する正体不明の人物である。この素描のタイトルは「コンストラクション」であり、ディートリヒが《貴婦人たち》と結びつける所以である。ディートリヒは、ギゼラ・ツァンクル・ヴォールタートの小論にもとづいて、《貴婦人たち》に取り付けられた肖像画のモデルはシュヴィッターズの妻ヘルマであり⁽²¹⁾、タイトルの「婦人たち」が複数形であることから、彼女が女性一般を代表すると考え、以下のように二つの作品を解釈する。ヘルマは、男性によって製作・制御された車輪の機構に従属させられるところである。彼女はやがて個人のアイデンティティを失って、アンナという抽象的な女性像に変わる。つまり、素描《コンストラクション》にその名前がある車輪である。ヘルマを慕う男もフラ

ンツ・ミュラーという偽名で車輪に変えられた。こうして人間の欲望を車輪（呪物）に置き換えることで、愛は脅威ではなくなり、安全に消費することができる。シュヴィッターズはこの方法で、無名のままに埋もれる現代人の生活に批評を加え、一方で彼の私的な欲望をシステム化して、自分自身とも距離を置く。

またデイトリヒは、『貴婦人たち』と構図の点、および欲望を矮小な物に置き換える方法において類似の作品として、水彩素描《N水彩1》（ハートは砂糖からコーヒーへ移る。）（一九一九年、図27）を挙げている。その作品では、ハート＝欲望が女の肉体からコーヒーポットへ移しかえられている、という²²。

デイトリヒが指摘する、人間を簡単な図に代え（substitution）、変身させる（transformation）というシュヴィッターズの制作過程は²³、メルツのオブジェの意味を考えると時にはたしかに有効である。車輪の漫画のように、命名することで、想像によつて車輪が人間のように見えるという一種の言葉遊びがそれにあたる。また、これはフランシス・ピカビアの一九一五年の機械ポートレートの手法でもある²⁴。しかし、彼が欲望の対象となる女性を意のままに操ろうとする（control）、という点については疑問が残る。メルツ絵画の中のポートレートは、ヘルマの個性を描写するところまでは仕上がついていない。簡略な描写からすると、むしろ人一般という趣である。

また、デイトリヒは『ハートは砂糖からコーヒーへ移る』の重なり合う円形モチーフと斜線構成が、このメルツ絵画の構図に酷似すると言う²⁵。しかし、メルツ絵画の斜線構成はPの字に近く、尖った角も画面縁に接して固定されているため、画面中心部の構成にはまとまりと安定があるが、水彩素描では浮遊するいくつかの鋭角の向きは交錯している。そして、何よりも「自転車券」が主題内容に対して意味するところにデイトリヒは言及しておらず、やはり車輪とコーヒーでは主題に開きがある。

デイトリヒの作品比較からは離れて、『ハートは砂糖からコーヒーへ移る』と『貴婦人たちのためのコンストラ

クッション》、そして《アンナ・ブルーメと私》の三点をあらためて比較すると、いずれも画面隅に挿入された小型の人物像が中央に配されたオブジェ群を眺めている様子がうかがえる。これらの作品では、物が人間の目の前で活動を繰り広げている。人物は拡大された物の世界に入り込み、物と関係を持つようとしているかのようである。

ここで、《貴婦人たちのためのコンストラクション》についての解釈を試みてみたい。タイトルの「コンストラクション (Konstruktion)」は板の構造を指しているが、「貴婦人たちのための (für edle Frauen)」と合わせて読むと、女性たちが定位置を占めるための構造が画面に用意されている、と理解することができる。ツァンクル・ヴォールタートは、肖像画の女性の胸と欠けた車輪のハブとが重なることを指摘しており⁽²⁶⁾、その伝でこの部分は一つの車輪として、つまり女性である車輪と見なしうる。あるいは、胸の車輪は素描の男の胸に下がったペンダントと同じく、アイデンティティーの表示と見てもよいだろう。

肖像は車輪の下に付いており、顔の向きが回転方向を指している。これは人が車輪として働く様子を示している。したがって、漫画素描のように文字ではなく、オブジェによつて車輪＝人間というグロテスクなイメージを表現している。また、タイトルの貴婦人には定冠詞 Die が付いていない。つまり、肖像のように清楚な貴婦人であれば、誰もがこの構造物に身体を留めることができるというわけである。この場合、肖像画はマネキンとして見ることも可能である。そして、車輪の女性たちは画面空間に定位置を占めながら、列車を動かすのであろう。このほか漏斗の機能が明らかでないが、これは稿を改めて論じたい。

六、メルツ絵画が表現する物の世界

初期素描の都市風景に現れた、空間の歪曲や強い筆致による線描、また殺伐とした情景の描写は表現主義の特徴を示し、内面的な動揺と不安の表現とも受け取れた。素描の全作を通して濃い目に付けられた木炭の調子は、重く閉塞的な気分を表出している。シュヴァイッタースは一七一年に徴兵されて歩兵となり、一八年には兵役不適合で製鉄所の機械製図工として勤勞奉仕していた。戦時下のこうした体験は孤独な都市風景の情趣にも反映されていたよう。そして終戦直後から、彼はアツサンブラージュに本格的に取り組むが、ほどなくしてメルツが生まれると、これを「革命」と呼んだ²⁷⁾。この語は芸術表現に新機軸を完成した喜びだけでなく、戦争の抑圧から解放された気分の高揚をも表している⁽²⁸⁾。

終戦直後にメルツ絵画が生まれると、彼は新しい創作の性質を「春」という言葉で表している。文学作品ではナンセンスな物語「フランツ・ミュラーの針金の春」(一九一九ないし二〇年頃)が友人ハンス・アルプと共同で執筆され、メルツ絵画では《春の絵画　メルツ絵画20B》⁽²⁹⁾(一九二〇年、バーゼル美術館)が制作された。一九二四年一月には原音メルツ・ソナタの公演が行われたが、その宣伝文句には「彼(シュヴァイッタース)は、あなたを馬鹿げた時代の気分からすつかり解放してくれるでしょう」とあり、「メルツの春は、原音メルツ・ソナタを歌う鳥の声とともに、あなたの心に訪れましょう」とうたわれている⁽³⁰⁾。しかし、春の温暖な気分が訪れたとはいえ、それはウィーン分離派の聖なる春とは異なり、ダダ的な狂騒であった。

メルツ絵画のオブジェは、現実の風景から抽出された抽象絵画の構図に収まって互いに関係を結ぶ。そして、バツクのコラージュ層が作る絵画的な空間において、自然からは独立したもうひとつの世界を作っていた。主題構成のために取り込まれた印刷文字や数字、オブジェの多くは構図の中心を占め、前から引き継がれたダイナミックな構図法によつて、あたかも物神のように表現されていた。さらにシュヴァイッタースは、人物イメージを円盤や車輪に託し

て擬人的に扱うというエキセントリックな方法で、抽象形式を主題とするための動機付けを試みていた。このようにして、一度は日常生活から廃棄された物がふたたび生きる世界がメルツの画面に実現した。

メルツの名のもとにシュヴィッターズが目指したのは、物が存在を誇示する空間を人が住まう空間にも実現することであった。メルツ絵画の画面内で形成されるイメージは、やがて室内空間を幾何学的立体とオブジェで再構築するメルツバウにおいて、いつそ大規模に展開することになる。

- (1) John Elderfield, *Kurt Schwitters, Thames and Hudson Ltd, London, 1985, S.54.*
- (2) Kurt Schwitters, >Die Merzmalerei<, in: *Der Zaemann, I, Nr.4(4.Juli 1919), S.18. Der Sturm, X, Nr.4(4.Juli 1919), S.61. Der Cicerone, XI, Nr.18, (1919), S.580 und S.582, zitiert Kurt Schwitters. Das literarische Werk, hg.von Friedhelm Lach Bd.5: Manifeste und kritische Prosa, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, 2004, S.37. (以下、同全集を Lach Bd. 5と記す。) シェヴィンターズは抽象芸術の探求をかなり早い時期に始めており、リットン 編集の全集には一九一〇年の論考数編が収載されている。*
- (3) Drothea Dietrich, *The Collages of Kurt Schwitters Tradition and Innovation*, (first published 1993) first paperback edition, Cambridge University Press, New York, 1995, S.154.
- (4) 田谷聖輔「メルツの「10・11」の「五人の王の狂展」。
- (5) Karin Orchard/Isabel Schulz, *Kurt Schwitters Catalogue Raisonné 1905-1922*, bearb. von Karin Orchard und Isabel Schulz, hg.von Sprengel Museum Hannover, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2000, S.27f. アントワネットの書籍はメルツ絵画の技法や、ハンペルナーの「メルツの「10・11」の「五人の王の狂展」の「10・11」の分類について。
- (6) *Ebd.*, S.222, Nr.443.
- (7) Elderfield, *a.a.O.*, S.54.

- (8) Orchard/Schulz, *a.a.O.*, S.277, Nr.602.
- (9) Isabel Schluz, >>Kurt Schwitters:Color and Collage<<, in: Ausst.-Kat. Kurt Schwitters:Color and Collage, hg.von Isabel Schluz, Menil Foundation, Inc, Houston, 2010, S.55-57.
- (10) Schulz, *a.a.O.*, S.55, Abb.3. シュルツはカラーシュウ面の絵具の付着について、筆を拭いた紙や絵具が付着した紙の使用は、仔細に観察してはじめてわかる場合があり、シュウイッタースはそうした紙や布をカラーシュウ用に用意していたと考えている。
- (11) 嶋田宏司「クルト・シュウイッタースのメルツ絵画におけるリズムの問題―音楽にもとづく抽象美術論とメルツ絵画の空間構成―」『鹿島美術研究』年報第25号別冊「二〇〇八年一月二十五日発行、鹿島美術財団」九〇・九二頁。
- (12) Schulz, *a.a.O.*, S.61.
- (13) Isabelle Ewig, >>Hans Arp und Kurt Schwitters, oder wie die Natur zur abstrakten Kunst kam<<, in:Ausst.-Kat. *schwitters arp*, Kunstmuseum Basel, hg.von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel/Hajje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004, S.163f.
- (14) この作品は、当時の美術雑誌『パララト山』一九二一年号に、画面を横長に据えた写真図版が掲載されている。しかし不明瞭ながら、サインと年記は現在の縦長画面位置で記入されたようである。もし作者が写真の位置を認めていたとすると、鋭角が上縁に接する山形の構図も考慮されていたと考えられる。この位置であれば、画中のポートレートが起き上がり、三枚の板もAの字にならって画面に安定感が得られるというメリットがある。Kurt Schwitters, Abb.in:Der *Arrarat Gossen, Skizzen und Notizen zur Neuen Kunst*, 2Jg., Goltzverlag, München, 1921, S.19, Kraus Reprint, Nendeln/Liechtenstein, 1975. Vgl. Gisela Zankl-Wohlthat, >>Gedanken zum Frühwerk von Kurt Schwitters<<, in:Ausst.-Kat.Kurt Schwitters, 1887-1948:Dem *Eyfinder von MERZ zu Ehren und zur Erinnerung, zur Retrospektive 1986 zum 100.Geburststag 1987*, Sprengel Museum Hannover, Hannover, 2.veränderte und erweiterte Auflage, Propyläen, 1986, S.34.
- (15) Zankl-Wohlthat, *a.a.O.*, S.35. シュマンツル・ウォールターは、「自転車巻」が左隣にある金色の正方形に食い込んでいることを指摘する。これらの方形は車輪や円形のうちに含められるというが、その画面上の役割については、紙面の制約のゆえか、詳しく述べていない。女史は、上方にある完全な車輪が背後に黄色の円形を従えている様を太陽の車輪と呼んでいるので、二枚の紙片もこれを繰り返している、という主旨であろう。

- (9) Elderfield, *aa.O.*, S.55f. マーガレット・シラーに宛てた一九四六年の手紙には、「貴婦人たちのためのコンストラクション」についてのシュヴァイツァース自身の解説がある。この手紙は筆者未見。
- (17) 車輪としてのアンナ・ブルームについては、一九二〇年制作の贈り物用小型メルツ素描が参考になる。これには Radblumen 「車輪の花」(Orchard/Schulz Nr.718)と題されていて、数枚の車輪様の円盤が取り付けられている。つまり Blumen は Blume (花) の複数形であるので、それらは花束を表している。同時に車輪＝アンナ・ブルーム (Anna Blume) であるを受け取ることもあろう。しかし、筆者は、車輪はアンナ・ブルームのひとつの姿にすぎないと考えている。
- (18) この作品はノルヴェー亡命時に作者によつて修復されており、その時の写真が残っている。それによれば、円盤の上部に歯車が付いている。現在歯車は脱落し、軸だけが残存する。歯車はちょうど「労働者」の文字の上に位置するので、漫画を参考にすれば、歯車が労働者となる。ただし、写真には「一九三九年以前の状態」と但し書きされている。Orchard/Schulz, *aa.O.*, S.222. また、ディートリヒはこの円盤を労働者がデモで掲げるプラカードと見ている。Dietrich, *aa.O.*, S.109.
- (19) Elderfield, *aa.O.*, S.56.
- (20) Brief von Kurt Schwitters an Carola Giedion-Welcker, 15.1.30, Institut für Kunst und Theorie der Architektur/ETH Zürich, in:Carola Giedion-Welcker, *Schriften 1926-1971 Stationen zu einem Zeitbild mit Briefen von Arp, Chillida, Ernst, Giacometti, Joyce, Le Corbusier, Mondrian, Schwitters*, hg.von Reinhold Holz, Verlag M.DuMont Schauberg, Köln, 1973, S.503. Vgl.Iris Bruderer-Oswald, >>Die neue Optik Kurt Schwitters, Carola Giedion-Welcker und Sigfried Giedion<< in:Ausst.-Kat.Kurt Schwitters MERZ:ein Gesamtteilbild, hg.vom Museum Tinguely, Basel, Benteil Verlags AG, Bern und Museum Tinguely, Basel, 2004, S.24.
- (21) ションクル・ヴォールタートは「バックにあるのはクルマ・シュヴァイツァースの像であるかもしれない」(…erscheint möglicherweise Helma Schwitters im Hintergrund)と断言を避かずにそのこの構図をヘルムを表敬するための天体運動の象徴図として解釈している。Zit.in:Zankl-Wohlthat, *aa.O.*, S.34.
- (22) Dietrich, *aa.O.*, S.154.
- (23) *Ebd.*, S.153.

- (24) シュヴァイッターズはピカビアの影響について「メルツは、私が敬愛するハンス・アルプ、ピカビア、リップモン・デヤーリート、マルキス・ニコロといった、核心タダノストたちの芸術と密接な芸術上の親交がある」と述べている。Kurt Schwitters, >Merz(Für den> Ararat geschrieben 19. Dezember 1920)<, in: *Der Ararat Glossen, Skizzen und Notizen zur Neuen Kunst*, 2.Jg., Goltzverlag, München 1921, S.6, zit.n.Lach Bd.5, S.78.
- (25) Dietrich, *aa.O.*, S.154.
- (26) Zankl-Wohlthat, *aa.O.*, S.34.
- (27) Kurt Schwitters, [>>Kurt Schwitters Herkunft, Werden und Entfaltung<<], in:*Sturm-Bilderbücher IV:Kurt Schwitters* (Berlin, 1921), S.1f, zit.n.Lach Bd.5, S.83f.
- (28) 終戦後、シュヴァイッターズは「私を西田に感じたか、その喜びや悲哀に向かいつつ世帯をこぼさずなかないた」と回顧している。Kurt Schwitters, >>Gefessler Blick<<, 25 kurze Monogramme und Beiträge über neue Werbe-stellung, hg.von Heinz und Bodo Rasch(Stuttgart, 1930), S.88-89, zit.n.Lach Bd.5, S.335.
- (29) Orchard/Schulz Nr.596.
- (30) Kurt Schwitters, [>>Merzfrühling<<], in:*Braunschweiger Kunstfreund*, 26.Jan. 1924, zit.n.Lach Bd.5, S.188.

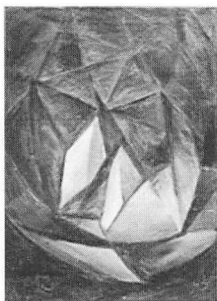


図1 《抽象No16 (眠れる水晶)》
1918年 油彩・キャンヴァス
73.5×51.5cm ハノーファー、
シュプレングル美術館

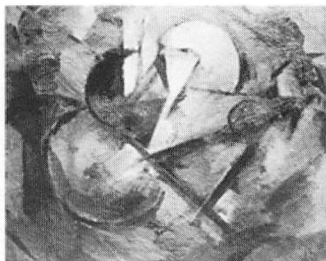


図2 《Abstr. 31 (鉄筋コンクリートの気分) /
H抽象4 (鉄筋コンクリートの気分)》
1918年? 消失
作者自身による標記のある写真



図3 《抽象26 優しいシンフォニー》
1918年 油彩・キャンヴァス
74×51cm 個人蔵



図4 《Z 40 運河 [2]》1918年
木炭・紙 12.9×20.3cm
クルト・シュヴィッタース遺品

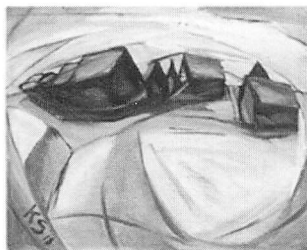


図5 《雪中の家々》
1918年 油彩・キャンヴァス
42/41.5×51.7/51.3cm
ハノーファー、
シュプレングル美術館

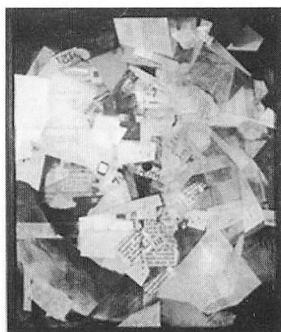


図6 《メルツ絵画 K 6 フート絵画》
1919年 板に張った厚紙にコラージュ、
油彩、網紙、カルトン、木材、
87×74cm (画面)、
102×88.8cm (オリジナルの額縁)
個人蔵



図7 《Z 83 教会の夜》1918年
 チョーク・紙 20.3×12.1cm
 ミシガン、ヘルムート・F・スターン氏蔵

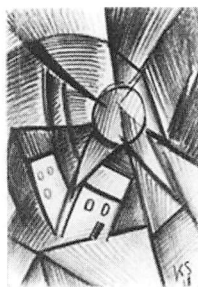


図8 《青い太陽》1918年
 木炭・紙 15.8×11cm
 ツーク、クンストハウス

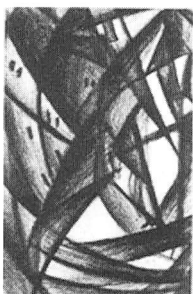


図9 《Z 127 夜の街路》1918年
 チョーク・紙 15.5×10.5cm (画面)、
 32.3×24cm (オリジナルの台紙)
 福山美術館



図10 《Z 131 風景》1918年
 木炭・紙 17.4×13.4cm (画面)、
 32.6×24.3cm (オリジナルの台紙)
 クルト・シュヴィッターズ遺品

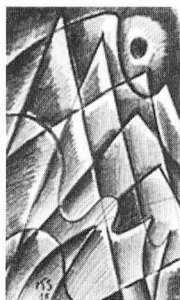


図11 《Z 119 氷結の山岳》1918年
 チョーク・紙 19.7×12.1cm (画面)、
 32.6×24cm (オリジナルの台紙)
 ヴァドゥーツ、マルボロー
 インターナショナル ファインアート

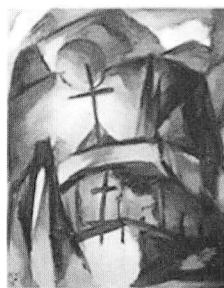


図12 《高山の墓地 (抽象)》1919年
 油彩・板紙 91.5×72.6cm
 ニューヨーク、
 サロモン・R・グッゲンハイム美術館

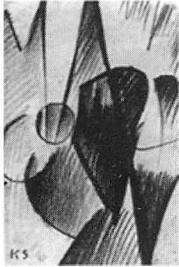


図13 《Z 125》1918年 チョーク・紙
12.1×8.0cm 所在不明

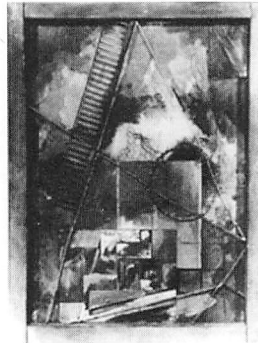


図14 《Lメルツ絵画L 3 (メルツ絵画.)》
1919年 厚紙の上にアッサンプラージュ、
油彩、紙、針金の格子・有刺鉄線?、
金属、紐、サイズ不明 消失、
作者自身による標記のある写真



図15 《メルツ絵画9 b 大きなIch 絵画/
メルツ絵画K 7 [?]》
1919年 厚紙の上にコラーージュ、
油彩、グワッシュ、紙、厚紙
96.8×70cm (画面)、
106×78.5cm (オリジナルの額縁)
ケルン、ルートヴィヒ美術館

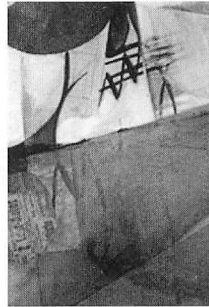


図16 《メルツ絵画9 b 大きなIch 絵画/
メルツ絵画K 7 [?]》(部分)

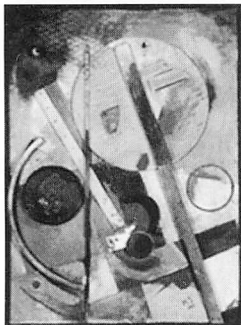


図17 《労働者絵画.》1919年
板の上にアッサンプラージュ、油彩、
紙、板紙、木材、金網、布、綿、
歯車 (本来の状態において)、釘留め
125×91cm (画面)、
128×94cm (オリジナルの額縁)
ストックホルム、近代美術館

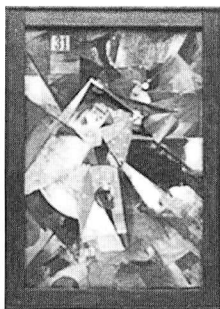


図18 《メルツ絵画 アインウントドライシヒ》
1920年 木枠に張った厚紙の上に
アッサンプラージュ、油彩、紙、
木材、金属、布、綿 98×66cm (画面)、
118×85.8cm (オリジナルの額縁)
ハノーファー、シュプレングル美術館

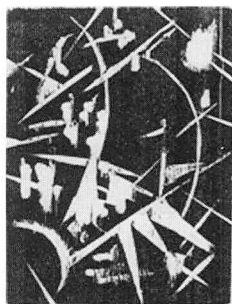


図19 《無題 (木版画/版木からの刷り)》
1919年 紙に木版 12.9×9.9cm
ハノーファー市立図書館、
シュヴィッターズ・アーカイヴ

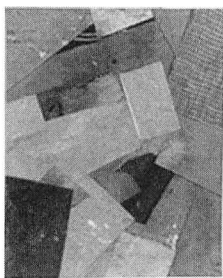


図20 《Mz 168. 空間の中の四角形》
1920年 紙の上にコラージュ、
布、網、紙 17.8×14.3cm
個人蔵



図21 《Mz 172 空間を手探りする.》
1921年 紙の上にコラージュ、
油彩、段ボール、銀紙、紙
17.9×14.4cm (オリジナルのマウント枠)、
32.2×23.6cm (オリジナルのマウント)
ハノーファー、シュプレングル美術館

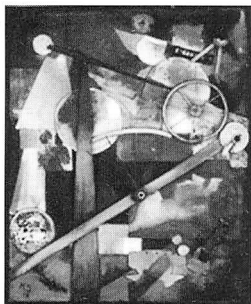


図22 《メルツ絵画 10 A / Lメルツ絵画 L 4 (貴婦人たちのためのコンストラクション.))》1919年
板に張った板紙の上にアッサンプラージュ、油彩、
水彩、グワッシュ、木材、金属、ブリキの漏斗、
皮革、コルク、紙、板紙、釘留め 103×83.4cm
ロサンゼルス郡立美術館

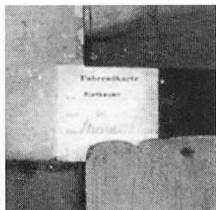


図23 《メルツ絵画 10 A / Lメルツ絵画 L 4
(高貴なる婦人たちのための
コンストラクション。》(部分)

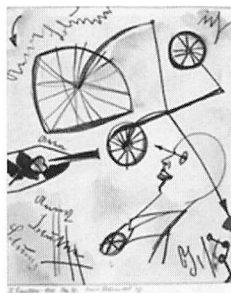


図24 《Aq. 21. アンナ・ブルーメと私。》
1919年 水彩、色鉛筆・紙
21.1×17.2cm (オリジナルのマウント枠)、
37.3×27cm (オリジナルのマウント)
ハノーファー、クルト・ウント・
エルンスト・シュヴィッターズ財団



図25 《抽象19 (ペールを脱ぐ)》
1918年 油彩・板紙
69.5×49.8cm 福山美術館蔵

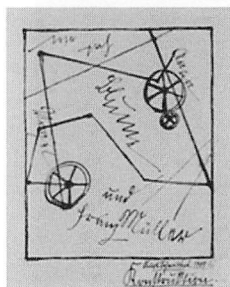


図26 《コンストラクション。》1919年
鉛筆、インク・紙
18.5×15.2cm (線で描かれた画面枠)、
25.7×19.8cm (紙面)
ハノーファー、クルト・ウント・
エルンスト・シュヴィッターズ財団

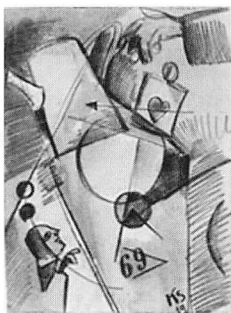


図27 《N 水彩 1. (ハートは砂糖から
コーヒーへ移る。》1919年
水彩、鉛筆・紙 30.1×22cm
ニューヨーク近代美術館

クルト・シュヴィッターズの初期メルツ絵画における空間表現とオブジェ素材について