

A  
B  
S  
T  
[  
1  
]



## 目次

抽象の形態	市川和英	6
制作ノート抜粋	大塚新太郎	23
アルカイックな硬さ	牛腸達夫	27
「線・空間・作品」	後藤寿之	33
空間の周辺	杣木浩一	37
「静かなる抽象」のための序	高木修	45
《ディレンマ》	前田一澄	55



A  
B  
S  
T  
  
T  
E  
X  
T

## 抽象の形態

市川和英

漁師の一人が漂っているイワシ缶を指さして、ラカンにこう言う。「お前には、あの缶が見えるか。お前はそれを見ているか。だがな、あの缶はお前を見ちゃいないぜ。」この言葉にラカンはとまどう。なぜなら彼は、それが誤りであるようなパースペクティヴも感じとっているからだ。

ノーマン・ブライソン「拡張された場における 眼差し」

具体物が描かれていない非再現的なもの、いわゆる抽象的といわれる表現において、たとえば絵画ではその矩形においてあらゆる事が可能であるが、論理的にはなにも描かれていない真っ白なキャンバスの可能性をも導きだした。しかし、生地のままの白いキャンバスを提示して成功した作家はいない。これは、グリーンバーグがあらかじめ牽制した結果ということだ。

はないだろう。<sup>(1)</sup>

想像するに、今日そのミニマルでもありコンセプチュアルとも受けとめられるその「作品」は、まさにそのように括られることで、作品自体の自律的価値をその造形的様式性から開いてゆくことはもはや不可能となったことを示している。これは、現代において芸術とは何かという問いが有効であるか否かという問題を孕みつつ、本質を回避しながら依然として拡散し続けているように見えるのである。わけの分らないものは、わけの分らないまま、芸術として括られる。もはや何が 作品 として提示されようが誰も驚きはしない。単純でもの足りないもの、色彩や筆致で埋められた画面、あるいは明快で通俗なネオ・ポップ主義や暗示的な物質や言葉のプレゼンテーション。これらはすべて社会に対して 芸術のようなものを指示し、芸術のようなもの として社会から指示され、記述される。

かつて、60年代後半〜70年代における“有るもの”のあからさまを即自性という自らの身体性において開示しようとした日本のハイデッガー主義者達いわゆる「もの派」と、身体論を言語抜きの即物的あるいは個人的象徴に還元しただけの多くの周辺の致命的誤解は、たとえばヴァン・ゴッホの画の中の一足の百姓靴が単なる道具（もの）という有りようから、芸術家によって作品として純粹に自立した有りようへ解放されなければならないというハイデッガーの手順を軽率にも無視してしまったことにある。<sup>(2)</sup>

今日において、いわゆる「もの派」といわれた表象の多くは、ミニマリズム、プライマリー・ストラクチュアズ、さらにコンセプチュアリズム、アースワークの一変奏でしかなかったように、やはり思えるのだ。<sup>(3)</sup>そして、単なる個人的「経験」「確信」「感性」の問題としての、

意味ありげな「現前性」<sup>(5)</sup>といわれる非空間的ディスプレイ（展示）を 美術 と僭称している者達に引き継がれ、そしてそれらは芸術を求める良質の視線、ハイデッガー言うところの歴史的人間としての「保存者」<sup>(6)</sup>を遠ざけているのである。

非具象の純粹・自律的な志向に基づく、いわゆるモダニズムの系譜における抽象美術は、かつて西欧近代美術の「美の本質」と「新たな美」との葛藤において導きだされた「抽象絵画」として、あるいは「美と崇高」との葛藤において確立された「抽象表現主義」としてのものであり、重要なことは過去の美への反発を内在していたということである。つまり、抽象の形態は「抽象的」という固定的様式概念性とは本来無縁の形態である。そして美術史は、そのような芸術における抽象の位置を発展的なものとして記述、提示してくれるのであるが、セザンヌよりピカソが、あるいはモンドリアンよりニューマンの方が優れた芸術であるということが当たらないことも自明である。ここに 抽象 は、形式主義の枠を越えて還元し得ない領域としての精神的なものの質をもつことになる。

絵画と彫刻ということであるが、その歴史の多くは具体的な形象を描き、また彫り込んできた。西欧美術においては、そのモチーフ、テーマの多くは神話やキリスト教的いわゆる宗教的な世界を表象してきた。そのような中に十字架のキリストを涙しながら描くフラ・アンジェリコ、キリスト教芸術家とも称せられるミケランジェロ。ゴンブリッジの言に従えば、「そのような偉大な芸術家がいただけ」<sup>(8)</sup>であり、そして彼らによって制作された芸術が残されているので



ある。

進化論的には遠近法はフイレンツェ・ルネッサンスにおける、より自立的な社会を背景として、観者の視線を主体とした人間中心主義への発展によるものとしてとらえられよう。そして、そのような中でチマブーエからジオット、マザッチオ、そしてラファエッロに至って、画面の中に「最後まで残っていたぎこちない感じが名人の技量に席を譲り、美と優雅さが勝利を収めたのだ」<sup>(9)</sup>。異教徒の我々には、その該当せる超越的神への畏怖と崇高は理解不能とする言説は妥当であるが、ギリシャの理想美において、またゴシックの企図を想起する時にきわめて人間的な領域として経験し得るだろう。イタリア・ルネッサンスはそのような文脈において、もっとも興味深い時代である。そして、その人間化<sup>(10)</sup>が異教徒、異文化のわれわれにとっても、その芸術の意味を理解可能にする共通分母なのである。

こうは言えるのだ、あらゆる芸術史において「美と優雅さが勝利を収めた」到達点には、それを可能にした偉大な芸術家と時代の欲求との葛藤があり、それらはその後の時代における芸術家の指標となり、また逃れることのできない抑圧ともなるのである。そのようなものが制度であり過去であり、制度とは組織ではなく「主体がなにか新しいものを創り出すための前提である」<sup>(11)</sup>とメルロー・ポンティが述べたものである<sup>(12)</sup>。

美と崇高の代替えを可能にしたのは、芸術家としての精神の葛藤であった。バーネット・ニューマンのことを言っているが、ニューマンはギリシャ、ルネッサンス、古典から印象派、ピカソ、モンドリアンとヨーロッパ美術の美と哲学的背景をふまえつつ、ヨーロッパ近代美術

の再定義からアメリカの美術として言及すべき「新たな体験の具現化」としての適切な主題の同一化をはかることが必要であった。「ヨーロッパ文化の重しから解き放たれ」、形式を超えた高揚感のある「崇高な美術」を創造することは存在をかけた切実な問題だったのである。

ニューマンにとつては偉大な革命であつた印象派も「新しい視点 (vision) を創るのではなく似たような価値の転換をした」と見え、モンドリアンでさえ幾何学的完璧性が「形而上学 (高揚) をのみ込んで」おり、「白い面と直角を崇高さの領域に押し上げることのみしかなし得」なかつた<sup>⑪</sup>と見えた。

いつの時代においても「美と優雅さが勝利を収めた」ような極められた時点からは、模倣と通俗、墮落の時代が続く。しからば、芸術の本質は多様に拡散しているわけでもなく、それを求める葛藤にさらされた精神の中にしか存在しない。ニューマンが、ヨーロッパという巨大な美の形式の抑圧 (制度) と崇高への欲求との葛藤から、新たな表現を積み上げたのはけつして遠い過去ではない。否定でもなく、迂回でもなく、まして自閉でもない、積み上げたのだ。

そして、精神とは「美学的理念を表現する能力にほかならない」とカントが述べ、芸術を天才の技術としつつも、それらの「主観の認識能力 (構想力と悟性) の自由な使用において開示するところの模範的獨創性にほかならない」として、展望の開示と芸術における継承の仕組みを説く時、芸術の領分は構想力の表象として、美学的理念を具現化するための認識能力として作動しているといえよう。そして、このカントから導きだされたグリーンバーグ流のフォルマリズムは、認識領域においては極めて拘束的である。つまり、誰も何もないところからは創造も模倣もなしえず、視覚性、平面、媒体 (メデウム)、色彩といった分化 (分離) 主義は

やがて「白いキャンバス」に還元していくように、構想力の表象化を阻んでおり、逆説としてフォルマリズムは芸術のその後の展開と継続の限界を暗示しているようにも思えるのだ。

フォルマリズムの還元性は、その拘束的手綱を一旦意識の領域へと差し戻されねばならいだろう。白いキャンバスや事物そのものを美術として提示することは、まさに意識的な領域においてのみ可能であるからだ。そして、ニューマンの言う「新たな体験の具現化」としての美と崇高の精神的葛藤は、分化（分離）することなく新たな知覚を求めて挑戦する姿勢として、新たに創造しえるものなど何もないといわれている現代のわれわれを勇気づけている。

そのような困難な時代の中で、抽象 をどのように引き寄せ、単なる様式に依存せずに、どのような自覚において 制作 の可能性を開くことができるのだろうか。

人間は世界を視ているようで「視ること」ができない、受容（認識）しているだけなのだろう。ゴンブリッチの言う芸術の進歩は、そのような記述された世界、つまり「諸価値の共感覚」<sup>(13)</sup>に対して芸術家の自律的な視線がいかに対応していったかを語ったものといえよう。「なぜなら、われわれのもつ現在とは常に、より大きな一連の意図の一部であり、われわれはそうした全体的意図に従って、何に知覚の焦点を合わせたらいかなを選択するからである」とフレデリック・ジェームソンが述べるとき、一種分裂病的な無時間的経験へのあこがれと、その空間的拡がりの可能性を暗示してしまいか。そして、偉大な芸術は常にその「意味作用の無数の点」からなる「スクリーン」を破って観者の視覚に侵入していったのである。この特権的視線こそは芸術を芸術たらしめ、そしてもっとも美術を美術たらしめるものである。

制作、表象化は無意識（直観領域）と意識（認識領域）の交互にくり返される非連続的時間の流れの中に具体化し、そして抽象の形態は、ブライソンの言う「シニフィアンの侵入」が準備される臨界の瞬間に直観される像のようなものであろう。なぜなら、抽象は記述され社会化される以前の欲動として、記述 からは遙か遠くにあるからである。

冒頭のノーマン・ブライソンによるラカンの体験の引用は、視野の中に侵入する シニフィアン、つまり記述された世界（文化的構築物）としての「シニフィアンの連鎖」による「無数の記号のスクリーン」（言説の総体）をつき破って侵入してくる 眼差し の存在を示したものだ。しかしブライソンは、脅迫的なものとして 眼差し をとらえるラカンの視覚論を、「水墨画が示す根源的な空虚の場」による主体の「脅迫感を伴わない」脱中心化という「代替的（オルタナティブ）」な視の制度と対比させつつ、その「パラノイア的・テロリスト的なラカンの眼差し 概念」を疑問視する。

ブライソンは、「視覚」の社会的構成物としての「視覚性」を権力がいかに利用し、また隠蔽するかについて「分析につぐ分析」をしていくべきと説く。しかしそれは、過去と現在の視の「制度」により過ぎている。つまり、いずれ主体は未来に向けて分裂せざるをえず、主体はおのずと解体し、放り出され、そのような分裂状態の中で開かれた「視覚」のみが諸価値を共有しえると思うからだ。特権的視線とは、実は 表象制作 においてそのような前提を宿命づけられたヒエラルキーの社会性とは無縁の、主体の純粹性の中に投げ込まれている。

では、文化的・社会的構成物としての「視覚性」は、どのような「視覚」とともに表象され

るのだろうか。

都市の風景において、家やビルの窓の矩形、ブロック塀のグリッド、積み上げられた同型の建築材料、舗装道路の幾何学的な平行線。これらは視線の動きにつれて反復的に知覚される。都市においては、植栽、樹木さえも近似的なサイズに剪定され、その形態は反復的である。われわれは一旦それらを形態として知覚するのだが、純粹な形態としてのみ認識するのではないだろう。全体の数パーセントにすぎないかもしれないが、無意識のうちに部分を選択して名前（言葉）をつける。「コンクリート」「電線」「街灯」「看板」「赤い色」「青い色」……。そして、それらは自分にとってすでに「社会的構成物」として認識されたものとしての命名であることに気付く。視認できる空間のほぼ全ては、われわれにとって命名されたものとしてある。そして、それらが奥ゆきをもった空間に随時配置されていくとき、世界は秩序として何ら疑いようもないものに詰まった視覚性として形成されているといえよう。

この、いわゆる「記述された世界」は個々の視認された形態の命名の集合、総体のようなものであるが、われわれの視線は視野全体を写真のように均質に知覚できるわけではない。目の前に立っている人間のコートの「ボタン」、その「穴数」、あるいは全体の形状といったぐあいに、わずかな時間のうちに「ボタン」という部分の中でもさらに揺らぎ、分節して、「ボタン」という全体とその部分を反復していることに気付く。

しかしこの「ボタン」はまた、世界のほんのわずかな部分でしかない。これは具象絵画における表象化を伴なう視線として、「オブジェ」へ分節しながらも画面として危うい緊張とともに

世界が統合されているセザンヌの絵画に接近し得る知覚なのであるが、この世界・空間のなかの形態、メルロ・ポンティの言う「オブジェ」への眼差しは、セザンヌを色彩によって「オブジェ」をばかした他の印象派の絵描きと決定的に区別するものである。<sup>(16)</sup>

ロバート・モリスが形態「ゲシュタルト」の強度、安定性からユニタリー・フォームの彫刻を導きだしたのは、まさに絵画的視覚性における形態に対する視線の揺らぎを、非自律的イリュージョンと見つつ「この本質的にオブチカルな、非素材的で非抑制的な、非触覚的な色彩の性質こそ、彫刻の物質的な性質と相反しているのだ」と、その絵画的「視覚」に対抗してのことであつた。そして抽象を語る時、安定した「視覚性」からは分裂したセザンヌの視線と、ロバート・モリスが知覚の分離への抵抗として形態（ゲシュタルト）の概念を導きだしたところの眼差しは、無視できないといえよう。しかし、そのあい矛盾した視覚の不可避性こそが分裂した無意識を招請する。

ミニマリズム彫刻においては、自律性を阻むものとしてイリュージョンは排除される。

イリュージョンは、絵画においてはフォルマリズム的に位置付けるならば構想と直観に残された最後の表象である。そして、フォルマリズムは拘束的であるがゆえに倫理的であるとも言えよう。であるなら、その意識的「構築物」から前意識における「表象の臨界点」へ一旦戻らねばならないのではないか。

抽象は全体を分離、分化することではなく、たとえばニューマンが崇高を抽出し、あるいはモリスが自らのユニタリー・フォームの彫刻で意味付けたような、本質的価値とともに「新しい限界と新しい自由」（モリス）を探るための身体を構成していると思うからだ。

そして、無意識的な選択による一旦は 抽象 として要請されたものが、芸術家の内的な精神によって純粹・自律的な形態へと変換されてゆくことは、スクリーン 意識と、瞬間的に去来する 眼差し 無意識との交互にくり返される非連続的時間の中での分裂した作業として理解されるのではないだろうか。そのような時、抽象 は概念ではなく、実体としてリアリティを持つのだと思う。そして、その表象はおそらく誰もが体験できるものなのだ。しかも純粹な 視覚 の中では、いつてみれば 記述 された具象のように一方的に与え、受容されるのではなく、相方の内面性において共有可能な像としてある。

”その時代“の中で芸術家の意識（認識領域）は、制度（歴史）の内側で抑圧を感知しつつ、無意識（直観領域）は分裂病的な啓示の予兆を孕みつつ、束の間の解放として身体における恩寵となる（健全過ぎる身体論は芸術でつまづく）。

記述 に対抗する 抽象 と言い換えてもいいが、そのような分裂病的な時間の経験と回復は、しかし無意識が全体にとって持続的でないという点において救いとはならないが、「新たな体験の具現化」（ニューマン）としての知覚を切り開く未知の 眼差し として有効であり続いているのである。この実験は、共有し得る 記述 を持っていないという意味でまだ始まったばかりである。そして、キュビズムを起点とするならば 抽象 の歴史は、100年に満たない。

【注】

(1)「… 絵画芸術にとつての削減し得ないものとは、 たった二つの構造の因習もしくは基準のうちに存するといふことが、  
今までに確かなものとなつてきたように思われる。 それは平面性と、 その平面性を限界づけるものである。

言い換えれば、これらたった二つの基準に従ふことで、 絵画として経験されうるものを創造するには十分なのである。  
それゆえ、 伸張され釘や鋸で留められたキャンバスは、 すでに絵画として存在する。 ただし、 必ずしも成功した絵画としてではないが、(この削減の逆説的な結果は、 絵画たるものの可能性を狭めるのではなく、 現実には拡げることになった。  
今ではもつと多くのものが絵画として経験されたり、 もしくは絵画たるものとの意義深い関係の中で経験されたりするの  
に適っている。 つまり、 美的には無意味なものの領域に普通は完全に属していたような、 あらゆる種類の大小の視覚的な  
できごとや物品が。)

クレメント・グリーンバーグ「抽象表現主義以後」川田都樹子・藤枝晃雄訳(『モダニズムのハードコア』批評空間 1985  
臨時増刊号)

(2)「芸術作品のはじまりは芸術であります。とところで芸術とは何でしょうか。 芸術は芸術作品のうちに現実であります。  
す。 それですから僕らは、 まずもって作品の現実をさがします。 なにが作品の現実でありましょうか。 芸術作品は、 さまざま  
にちがつても、 おしなべて、 物としてあることをあきらかにしています。 通例の物の概念の助けをかりて、 この物の  
性格をとらえようと試みましたが失敗におわりました。 失敗の原因は、 これら物の概念はものとしてあるものをつかま  
えないからでありました。 それからもう一つの原因は、 僕は物であることの下部構造を問ふことで物を無理やり出しや  
ばらせ、 それで作品が作品であることへの通路を僕らじしんでふさいでしまつことになったからでした。 作られて物として  
あるものは、 作品の純粹な自立がきつぱりとしめされないうちは、 いつまでたつてもみいだすことができません。

しかし作品それじたいはいつかは通じるものなのでしょうが、 うまく作品に通じることができるとには、 作品を自立  
させなくてはなりません。 作品を自立させるためには、 作品とは別なものとすべての関係から、 作品をひきださな  
くはなりません。 すでに芸術家の本当の狙いはそこを自ざしているのです。 作品は芸術家によって純粹な自立へ解放されな



くてはなりません。」マルティン・ハイデッガー「芸術作品のはじまり」(ハイデッガー選集12) 菊池栄一訳 理想社

(3) 中原 じつは、ばくもこのまえ調べたけれどもよくわからない。「もの派」というのは、だれがいだしたのかな。

峯村 わからないんですよ。藤枝くんがおまえじゃないかといっただけでも。

岡田 李さんじゃないの。

峯村 作家自身は使わなかったと思います。関根伸夫くんがかなりまえに、「ばくは もの派」といわれていますけど、というように、むしろしやうがないというニュアンスでいつている記録がありますけど、いいだしべというんじゃないですね。

座談会「現代日本美術はどう動いたか」 針生 一郎 + 東野芳明 + 中原佑介 + 峯村敏明 + 岡田隆彦「美術手帖」1978.7月号増刊

だれが言い出したか分からないとされる「もの派」であるが、(…欧米のコンセプチュアル・アートの亜流、およびその一変形としてのトリッキイな傾向などからなっていた)…当時の美術のながれを「もの派」へと読みかえていった視点のたしかさではなからうか。(千葉成夫「現代美術逸脱史」晶文社)と言われるように、この「読みかえ」を批評とともに積極的におこなったのは李 禹煥である。

美術史としてはそのように描かれ、評価されるのだらうが、制作の継承と発展という自己批判的な制限のなかで、作家はその「読みかえ」を批判的に検証しつつ制作を可能にする視点を提示することまた要請されている。問題は芸術を形成する十分な継承すべき本質が、どこに備わっていたと見るかであらう。そのような中でのみ、制作は美術史に制限されない。

(4) この「経験」「確信」「感性」の三つの言葉は、マイケル・フリード「芸術と客体」(川田都樹子・藤枝晃雄訳、『批評空間』モダニズムのハード・コア所収)の以下の箇所から拝借した。

「リテラリストたちがモダニズムの絵画と彫刻を明らかに拒絶しているにもかかわらず、その闘争は、基本的に綱領と

イデオロギーの問題ではなく、経験、確信、感性の問題なのである。」

(5) 「現前はサイズによってもしくは非 芸術の外観によつて与えられ得る。」マイケル・フリード(前掲書)が、クレメント・グリーンバーグの「彫刻の近況」というエッセイにおいてその効果を論じていた部分を引用していたもの。

(6) ハイデッガーは前掲書「まことと芸術」の章で、作品は創造するひとびとと同じように保存するひとびとの関係なしには成立しないと、「作品を知ることとして保存するということ」を自らの美存論とからめて「保存者にも」(作品のほうへ)移動させて、作品のなかで出来事となっているまことに帰属させること(カッパ内筆者)であると説く。そして、「作品が創造されてあるということに、創造するひとびとと同様保存するひとびとが本質的に必要であります。作品というものは、創造するひとびとの本質を可能にします。作品というものはその本質から、保存するひとびとを必要とします。芸術が作品のはじまりであるなら、その意味はこうです。作るということと本質的にたがいに関連するもの、すなわち創造するひとびとと保存するひとびとを、芸術は、作品の本質のうちにとびたせるといふことであります。」と述べる。

(7) たとえばバーネット・ニューマンにおいて、「美術とのかかわりにおいてニューマンが求めた崇高は、かれの作品が質的な大きさということもあるうけれども、それ以上に、ヨーロッパ美術が築きあげた美にたいする反発に根ざしている。」(藤枝晃雄「バーネット・ニューマンと……絵画の問題」美術手帖1970、5月号)

(8) エルンスト・エ・ゴンブリッチ「美術の歩み」(上・下 友部直訳 美術出版社)の冒頭に書かれている。

(9) 「1300年頃、美術進歩の道がひらけ、それ以後、良きものからより良いものへ、そして最良のものへと進歩したのである。ジオットーの美術は十四世紀における最初の段階、つまり空間と動きを具現化する能力を代表する。マザッチオ

の美術は透視図法と光りを自在に扱っており、十五世紀様式の先駆けとなった。レオナルドとラファエッロと共に、完全な様式に到達するのであるが、この様式は十六世紀に開花した。最後までこのこちない感じが名人の技量に席を譲り、美と優雅さが勝利を収めたのだ。」エルンスト・エ・ゴンブリッチ「芸術と進歩」下村耕史・後藤新治・浦上雅司訳 中央公論美術出版

(10) 「画家における作品の制度化、そして絵画の歴史における様式の制度化にも、同じような論理が隠されている。画家たちは先輩たちを模倣することで、新しい描き方をまなぶ。画家の作品の一つずつが、後に続く作品を予告しているのであり、後に続く作品が自分と同じものになることをできなくしている。」モリス・メルロ＝ポンティ「個人の歴史と公共の歴史における 制度」『コレージュ・ド・フランス講義要録』から(中山元編訳「メルロ＝ポンティ・コレクシヨ」)「ちくま学芸文庫 筑摩書房」

本文中のカッコ内は、訳者の中山元氏による「メルロ＝ポンティ 身体 の思想」における以下からの引用。「メルロ＝ポンティが考えている 制度 とは、ふつうの意味での組織をもつ制度ではない。制度 というのは、主体が何か新しいものを作り出すための前提であり、その可能性を規定するものである。」

(11) バーネット・ニューマンに関する記述のカッコ内は、Barnett Newman : The Sublime is Now : (Dec.1948) Selected Writings and Interviews, Alfred A Knopf New York, 1990 からの引用。

(12) カントは「判断力批判」において天才を、第一に「芸術のための才能であって学のための才能ではない」、第二に「構想力と悟性との関係を前提する」、第三に自由な構想力とはいえ、「与えられた概念を合目的に表示する」こと、第四に「構想力と悟性の合法則性との自由な合致」は、「…これを産出し得るのは実に主観における自然だけである。」という四つの前提に続けて、「天才は、自然によって或る主観に与えられた才能が、この主観の認識能力(構想力と悟性)の自由な使用において開示するところの模範的独創性にはかならない。」としつつ、その「範例」が形成する「流派に属する人達」

(模倣としての芸術)と「天才」(模範的才能)の心的能力の違いを記している。つまり、天才が奇形的なものを残したとしても、それはあくまでも、理念を弱める結果になるから」という理由からなのである。「判断力批判」(上) 篠田英雄

訳 岩波文庫 岩波書店

(13) ゴンブリッチは『樺馬考』 「芸術上の価値の視覚的隠喩」 美は真か」(一見史朗訳 勁草書房)において、

「偉大な芸術作品が、真摯 であるというこの直観をどう解釈すべきか」(悪しき芸術が正反対であるように)という命題を掘り下げてゆく。ロマン主義以前においての「表現」が「象徴的」意味を念頭において語られたとするなら、それらの芸術は「表現」ではなく「様式」によって増強された「表現法」の利用であり、芸術家自身の「真率さ」という問題は、ロマン主義以降はじめて「批評家愛用の形容語句となった。」とし、たとえば、怒りの感情表現における「真実性」も、それ特有のシンボルに組みこまれており、「真実味のある振る舞い」つまり、「率直さ」(道徳的というわけでもない)の直観を成立させているもの、「そしてまた芸術を道徳的経験と似たものにさせているのは、部分の全体のへの服従であり、ばらばらの徴候の要素ではなくて統御の要素であり、制御された情動の要素であるという結論に導かれる。」。そして「芸術における 真実 とか 真率さ の感じは諸価値の共感覚のせいではないかというこうした憶測は、なぜある種の絵がかくもしばしば 不誠実 と 見せかけの感情 という相応する非難をこつむるのかという理由を調べれば強化されることになる。」(傍点筆者)と述べる。

(14) フレデリック・ジェームソン「ポストモダンリズムと消費社会」(ハル・フォスター 編『反美学』 室井尚+吉岡洋訳 勁草書房) 所収

(15) ノーマン・フライソン「拡張された場における 眼差し」(ハル・フォスター 編『視覚論』 博沼範久訳 平凡社) 所収

(16)「…(セザンヌの)細かなタッチを重層させ、根気のよい点描の手法を採用したのは、印象派の人々とくにピサロのおかげである。

しかしセザンヌはすぐに印象派から離れてしまう。印象派の画家たちは、オブジェがわたしたちの視覚を驚かせ、わたしたちの感覚に働きかける方法を、絵画の中に持ち込もうとしていた。彼らはオブジェを、絶対的な輪郭というものを持たず、瞬間的な知覚によって、光と大気によって相互に結びついているような雰囲気の中に表現した。この光にみちた外形を表現するためには、土色、黄土色、黒を捨てて、プリズムの七色だけを使う必要があった。(中略)しかし雰囲気を描き、色調を分割する絵画は、オブジェをばかし、固有の重みを消滅させる結果となる。これに対してセザンヌのパレットの構成は、彼が印象派とは異なる目標を目指していたことを思わせるものである。セザンヌのパレットには、プリズムの七色ではなく、六つの赤、五つの黄色、三つの青、三つの緑、一つの黒の十八の色がある。暖色の色と黒を使っていることは、セザンヌがオブジェを表現し、雰囲気の後でオブジェを再発見しようとしていたことを示す。(中略)

要するにセザンヌは、自然をモデルとする印象派の美学から離れずに、オブジェそのものに立ち戻ろうとしたというべきだろう。(カッコ内筆者)

モリス・メルロ＝ポンティ「セザンヌの疑い」(『意味と無意味』から) 中山元編訳「メルロ＝ポンティ・コレクション」ちくま学芸文庫 筑摩書房

(17) ロバート・モリスがセザンヌを意識していたというわけではなく、セザンヌの持つ分裂病質を「オブジェ＝形態(ゲシュタルト)」と「イリュージョン」、つまり「全体」と「部分」を同時に把握するかのような不可能性への臨界ととらえる観点からこの文の流れとしたもの。

ロバート・モリス「彫刻についてのノート 感覚の視覚化」(山口勝弘訳 美術手帖 1980)の冒頭に「彫刻の関心はいつの間にか、絵画の関心とは別であるばかりか敵対するものになってきたということがいえるだろう」とあるように、「幻覚主義(イリュージョニズム)」をすてて、物に接近するという「彫刻の展開は、空間、光、素材」などの要素を「常に具体的に文字通りの事実としての機能」として持つように、絵画に含まれる「オブティカル感覚とは、もっとはっきり

と区別されるべきである」と主張する。そしてその後、「ボロツクのみが提出した色彩のための自律性をうちたてようとする」「絵画におけるこのような形状に対する色彩の優越性は、それがオブティカルなメディアの中でもっともオブティカルな要素であるという理由から例証されるのである。この本質的にオブティカルな、非素材的で、非抑制的な、非触覚的な色彩の性質こそ、彫刻の物質的な性質と相反しているのだ。尺度、均衡、形、マッスというような性質は物質的である。」と述べる。

その他参考文献

- 李 禹煥「出会いを求め」1974 新装改訂版 田畑書店  
高階秀爾「フィレンツェ」中公新書 中央公論新社  
酒井 健「ゴシックとは何か」講談社現代新書 講談社  
谷川 渥「芸術をめぐる言葉」美術出版社

## 制作ノート抜粋

大塚 新太郎

可視世界が、たちまちにして混沌とした謎となってわが眼に映する時、そこに芸術活動が始まる。

コンラッド・フィードラー

言葉という後天的エレメントを、それ程尊重しないという意味で、私は直観的である。  
また比喩、暗示、照射、対応を拒絶するという意味で、私の作品は具体的である。

サントリー美術館「挑むかたち」展覧会1999年パンフレット、大塚コメントより

テキストの解釈は私による事象の再構築と同義に捉えている。前掲のフィードラーの一文を契機としたひとつのビジョンに大きな興味を感じている。また前掲二文の文意の周辺から作品の制作が始まると考えている。

制作は、形態の獲得を目指すものであり、その視覚的作業においてその精度を高めなければならぬ。形態の獲得は、十全たる制作の結果であり、表現の存在を意味し、とりもなおさず、作品の自律化へ繋がる。

作品が内包する時間は、形態と大きく関わる。それは作品の制作にかけた時間の多い・少ないとは異なる。物理的時間とは異なり作品の精度に関わり、時間の質 その量に近いものと捉えている。質の獲得は精度の高まりと切り離すことは出来ない。

形態の獲得は光の獲得に他ならない。物体を背景から切り離したり、状況の中へ埋没させたりと、作用する光のことではない。また普遍的・超越的な存在としての光でもない。それは形態や輪郭そのものであり、視覚を通して感性の対象として具体的に存在する。作品の具体性は光の具体性に関わる。

作品の具体性と直接的に関係するものを感性と捉えている。その事は言葉をそれほど尊重しないということに繋がる。言葉の存在が抽象の構造と連鎖・交差していることは自明のことであ



るが、テキストとしての言葉と、コミュニケーションツールとしての言葉は大きく隔たる。言語構造の自律性の中に息つき作用する言葉は、コミュニケーションツールとしての言葉として消費されてゆく。しかし言葉のテキスト化は、事象や世界との距離を測定可能なものとしたり確実なものとする錯覚に陥れる。また還元的態度や反省的態度の検証にも有効なものでもあるが故に、これらが具体性に向かう感性にまわりついてくる。制作における精度の向上をも妨げる。作品がコンプレックスたる所以である。各々のエレメントの構造とエレメント自体にまわりつくテキストの没却。

テキストという表現の精度を目指すことに限界を感じている。これはかかる精度の向上が、拡散という両義性を同時に受け止めなければならないことに起因している。制作の持続・反復の中にある具体性への志向がテキストのそれを凌駕して私には感じられる。

私は学生の時、ある批評家の講義を受講していた。その時、繰り返しの私の質問に対して、氏は「制作者は、制作を十全に行うことの重要性を説かれた。見ること、そして作ること。当時「TKO」というグループとしてさまざまな文献の検討に意義を見出していた我々にとって距離を隔てた指摘であったが、質疑応答を重ねるうちに納得できるものとなっていたのを、覚えていた。その頃から私の文才の無さを含めて、個人的ノート以外の「書くこと」と距離を

とるようにしている。掲載の拙文は制作ノートからの抜粋であり、他者に読まれることを前提としていない。

故にここにある数篇のコメントから何かが読み取られる事には、私は無責任である。

空間の現れこそが、私の言説と考えている。”  
“視覚的静けさは混沌とした謎を内包する。

## アルカイックな硬さ

牛腸達夫

「芸術が深刻なあるいは暗い主題よりも、はるかに苦手とするものは、この種の主題である。」

この種の主題とはなにか？

これは三島由紀夫のことばであるが、古代ギリシア、デルフォイの駁者像（駁者：カリスティオス）について述べた結びの一説である。

「この像がかくまで私を感動させるのは、物事の真実を見つめる目と、完全な様式との稀な一致が見られるからにちがいない。」

上半身には見事な雄々しい若者の首と、肩と胸との変化に富んだ花やかな髯と、差しだされた下膊があり、この複雑な重い上半身に対比されて、故意に長くつくられた下半身が、単調で端正な髯だけで構成されているのは、すぐれた音楽を目から聞くかのような感動を与える。そこでは様式が真実と見事に歩調をあわせ、えもいわれぬ明朗な調和が全身にゆきわっている。」<sup>(1)</sup>

デルフォイの馭者（前470年頃）は古代ギリシアのブロンズ彫刻である。

古代ギリシアはアルカイック期、クラシック期、ヘレニズム期と分けられるが、馭者はクラシック期初頭の厳格様式にあてはめられる。

馭者はアルカイック美術の硬さを残しつつもしなやかさも加わっており、そしてなによりもエジプト彫刻からの影響である正面性から解放されている。それは、馭者がアルカイックの次の段階であるクラシックに属するゆえンである。しかし根底にはアルカイック彫刻が育んだ100年あまりの努力と忍耐が脈々と流れている。

そもそもアルカイックは古拙とか稚拙とか訳されてクラシックにたいしての初期段階の芸術であり単純・素朴を意味する。また、彫刻表現が未熟で表情はぎこちないなどと表現されることが多い。実際そのような面もあるだろうが、未熟な硬さではなく彫刻としての硬さとしてもっと積極的にアルカイックの意味を見いだせないか。

直立不動で、正中線は曲がることなく、右足と平行に左足を前に置くクーロス（青年像）と

つねに着衣をまとうコレー（女性立像）。両者はともに頑固なまでに同じタイプ（形式）を100年以上造り続けられた。なにも意味していないこれらの像は芸術のための芸術のように思えてならない。本質はあくまで精神と物質が合致した超越的な迫力にある。

一般にアルカイックからクラシックへの移行は、静から動へ、硬さからやわらかさへ観念的な形態から写実へといわれる。静の中に動きを入れるべく、あのアルカイックスマイルが現れ、そして消え、左右の足にかかる重心もアルカイック後期には崩れる。そしてクラシックへ一気に流れ込み、やがてヘレニズムに移るとその表現は感覚的になり、官能的な情感が醸し出される。

純粹にひとつの彫刻作品としてもを見るとき、このクラシックへの過渡期にこそアルカイックの精髓を見ることができるといえる。その例としてデルフォイの馭者があげられる。

私が最初にこの彫刻に接したのは10代の後半である。美術予備校の夏の講習会において粘土で真剣に模刻をしたという記憶があるが、当時はどういふ彫刻の一部分であるかも知らずに目が気持ち悪いという印象とともに張りの強い卵形の顔面が強く印象に残っている。正確には馭者の石膏像であり、それもマスク像であったのだが、それはのちに図版によりアルカイック後期、もしくはクラシック初頭のブロンズ像であることを認識したのであった。実際にはその

ものをこの目で見ることなく現在にいたっている。しかし私にとって彫刻というものの根幹に見たことのないデルフォイの馭者が静かに大きな位置を占めていた。

ところが、まったく別の彫刻、日本の仏像を見てデルフォイの馭者を感じる瞬間があった。薬師寺東院堂、聖観音像（8世紀初頭）である。天平直前の生命感にあふれた写実表現の仏像である。そこにデルフォイの馭者を見たのであるが、言い換えれば「アルカイックな硬さ」をそれを感じた。

確かに時代背景、様式の過渡期など重なる部分は確かにある。そして何よりも、抽象的で凛として立ち上がる超越的な迫力がある。

その後、奈良を巡って仏像を見て歩くときなどは、常にアルカイックからクラシック、ヘレニズムへの移行と飛鳥、天平、平安を重ねり合わせて見てしまうことになってしまった。

たとえば飛鳥時代の法隆寺金堂、釈迦三尊像（623）はクーロスの硬さを備えており、いわゆるアルカイックスマイルも存在する。

また法隆寺大宝蔵殿、伝百済観音像（7世紀半ば）は衣紋など装飾的な表面処理にコレーの着衣を連想させ、円柱状の形態のまわりには微妙な動きの空間を感じさせる。

白鳳時代に移ればアルカイックスマイルが消え、やわらかさが加わった興福寺の仏頭。そこには彫刻の稜線とまわりの空間のせめぎ合いを感じずにはいられない。

そして薬師寺東院堂、聖観音像へ。その後、技法的にも様式的にも頂点へ向かうわけだが、その過渡期につくられたこの像はまさにデルフォイの馭者と通じる。

□天平直前に造られた聖観音像について興味深い事実がある。

「聖観音像」は天平初期には違いがなく、金堂像（薬師三尊像）と関連を持ちながら、そこにあえて古様さを盛り込んで、かえって若々しく力強い像を完成させたとも言え、金堂像の成熟した人体の美しさに対して、青年像の美しさを持つ像である。このような事実について、町田甲一氏は先年（1988年）奈良国立博物館における講演（「薬師寺東院堂聖観音―造像時と二、三の謎」）の中で、両像は、同じアトリエの中で造られたもので、聖観音像は古様な様式を持った師匠が、金堂三尊像のほうは、天才的な才能を持った弟子が進んだ様式を取り入れて造ったと考えられる。」

まさに時代の過渡期に交錯しながら造られた像である。

□天平は素材、技法的にも新しい表現が生まれている。それは、写実的な表現をよりいつそう押し進め、そしていろいろなニーズに合わせて表現は多様化し、さまざまな要素を押し込めていく。平安にいたっては、密教彫像、感覚的な表現や官能的な情感といったものが前面に押し出されている。

□古代ギリシアのアルカイック、クラシック、ヘレニズム。中国唐代の初唐、盛唐、中唐、晩

唐。日本の飛鳥、白鳳、天平、平安など、どの時代にも様式の変化移行は存在するが、現代においてもあてはめて考えてみると興味深い。

いずれにせよ、アルカイックな硬さは様式の変化移行につれ影をひそめていく。しかし、アルカイックなものが次の時代に移り変わろうとする、その瞬間こそアルカイックなものが輝きを増し、そこにこそ彫刻の本質が存在するように思われる。

【注】

(1) 三島由紀夫 谷川渥編『三島由紀夫の美学講座』筑摩書房

(2) 村田靖子『奈良の仏像』大日本絵画



## 「線・空間・作品」

後藤寿之

対象となる空間をまえにすると、様々なイメージが立ちあがり消えていく。

建築物として構築された空間の、建築物の構造とは無関係に、本来は壁面であり、天井面、床面であるところから、幾本もの線が出現し、交差し、互いに連鎖し合う様が瞬間にイメージされる。

イメージのなかで、さながらパースの線描のなかの雑線のよう複雑に絡み合う線たちは、3次元キャドのモニターを見るようでもある。それらのなかで、ある線たちは消え、残った線たちが形態を形づくる

複雑に絡み合っていた線たちは消滅し、あるいは重層し拡大する。

そのなかで骨格をつくる線同士が集まり、一つの立体を形成していく。

イメージが起こったときには、確かに壁から壁へと、天井から床へと貫通し繋がっていた。ある部分が消滅し欠落しながら、外側を包みこむ建築物に拮抗するように発生してきたイメージ。

建築物としては不完全な形態がイメージの最後に残る。

それは結果として、垂直線と水平線だけが構成要素の物体となる。

僕にとって、残された 作品として成立した 部分は、イメージの中で、空間全体を語る構築物となっている。

一点の作品のなかでイメージを全て使い切ること。

そのイメージを具現化するとき、均一な大きさ（のユニット）、均質化した表面処理にその構成をゆだねることによって、作品は一見するとミニマリストたちの作品的特徴である微細かつ不

可思議なディテール 全体性、単一性、分割不可能性を同時に体现するもの を志向している  
ように解釈される。

だが、単純なディテール、プロポーション、加工された素材の質感。

僕の内部では、いずれの構成部材も「たった一つ」のオブジェであることを断念している。

ミニマルアートに似て異なるもの

むしろ、各部材の繋がりによる輪郭線とディテール線が、お互いに見え隠れしながら連鎖していき空間を描くこと。

そのことによって建築的な「内観」を描くこと。

そのために集められ、加工された部材たち。

それらの「線」は（僕の思うより）確かに、実体を離れ、建築的空間を志向する。

しかし、これらの「線」は物理的空間に拮抗しながら、根源的空間なるもの 知覚をこえた、  
不気味な空間 に向かっていくわけではない。

また、物理的時間に翻訳不可能な根源的時間なるもの 生命のエロスの瞬間の啓示 を予  
感させることもないに違いない。

僕の作品は、心的対象としての「観念」を紡ぎだす「線」として存在しているのではない。  
あくまでそれは何事かを理解しようとするわれわれの能力を触発する「線」ではないと思う。  
そして、それこそが作品として提示したい（固定化したい）空間なのである。

## 空間の周辺

杣木浩一

物の色は、肌合いと合わさって感知するとき、表面色の上に眼をそそぐときがある。眼の生理は時と状況と訓練とで認知の使い分けがなされるものだが、表面の肌合いと色とは、いずれもぼくの作品を造るうえでの構造であり、かたちの形成とペイントという手順は分離するもののいずれもフォームのための素材とみていい。

おもに合板によってフォームは一気に形成されるが、まだまだ不十分だ。

表面のコンディションによって同一の形態がまったく別ものの現われをすることは、しばしば体験する。適正な表面がほしい。彫刻的に言えば石、金属、木質、乾漆とは現われが違ふ。眼も象嵌された古代ギリシャの青銅彫像と古代ローマの模刻大理石像の印象は別もの。

素材を透過に還元して形態だけを視るのはどこか欠落した方法だ。形態のみの技能・これはこれで結構なのだが、形態の上の表面処理、そういう作業が最後に残る。表面の感覚なしの作品は考えられない。しかも中から表面素材が形成されているような厚みある表面だ。

たとえばフェラーリの塗装が鉄を全く感じさせないような、あの質感。表面のコンディションは、つねにフォームの有りように付いてまわる。ベーシックな形態だけに還元して空間を造るものでは決していないということがよくにとって自明なのだ。

たとえば産業素材の選択によつての表面のテクスチャーとしての解決も有り得るわけだが、ただ多くの場合は塗装研磨がたまたま最後に残るだけの話。

参考にしたのが漆芸の呂色炭から研の粉、チタ白、擦り漆と、徹底して傷を埋めていく工程。カシューではけっこう似た工程を踏める。ウレタン工程では水研ぎ、コンパウンドという工程に置き換えられる。

作られた品物が持つ空間でのスケール感(そういう意識のもとに作られると、一方で空間のなかで自分の制作した作品を観るという側面としての表面へ向かう視覚を、こんどは自分自身が経験する。

視る側にとって、はじめに眼に飛び込む、空間と作品との瞬時の把握と、そして、それからさらにディテールへと眼で追う、やや遅れる体験がある。一瞬の体験も作る側からすると設

営現場への予測と嘗為の試行錯誤の成果ゆえで、最終的に現場で仕掛け、決まる。

制作中は品物はダイレクトで身体的でもあり共感覚的な交感のうちにある。ただ制作の出来さえよければ、配列の位置が適正ならば、視覚に達成されるだろう。

光と空間に満たされた共感覚的な切り口の受容と、また一方で顔料色の重層化による、イリュージョンの生成もとてもおもしろい。ストライプも分割としてでなく、イリュージョンの差異の必然としての構造でありたい。

視覚的にとりとめのない表面に向かうにしても、まずは演繹的処方でのぞまざるを得ない。なにごとにも契機がある。

ある素材に係わると、制作の間に間に自ずから生起するきっかけにしばしば出くわす。当初は扱いづらい素材に手こずり、こねているだけの時期があつて、放り出してしまふ。数年のうちにそれらのフォームとかテクスチャーが具体的に視覚に転化される時期にいたる。展示とかで、もう一度それらのパーツを拾い直し、空間的に考慮しなおすことを余儀なくされる。この時点ではイメージはとても具体的に物質感をもって想起される。

だから僕の制作の姿勢は帰納的とりくみのなかで生起するさまざまな体験や認識をわりに重きを置くほうだろう。作業の大半は継続と付加、改良だ。こんなことは芸術にかぎらず誰にとっても日常のはずだし、ぼくの場合はこの時間を少しでも保持したい。あたりまえのことは誇大に構えたくない。

贅沢にもドリス神殿は、水平線のための基段のはらみや、垂直線のための柱の内側への転びといった視覚補正もふくめて豊かな知恵が随所に施されているとい<sup>(1)</sup>う。

オーガニックな感性が統御している。紋切りの近代機能主義はこうした視覚の知恵に頓着せず、もっぱら貧相な力学的、量的観点しかない現実空間を作った。人像とその占有空間のなかに比例を自在に適應させる知と技術を獲得した彫刻家フィディアスや建築家イクティノスらが神殿建設にかかわったと伝承される、なんと近代では再編しようもない技術系ではあるが、それにしてもアルカイックな表現からものの二〇〇年と経ず豊穰な古典期に変貌する歴史・大国ベルシャへの二度の勝利が精神の高揚に一因すると言われるが、なぜアテネという都市に結実したのか・・・は謎めいている。

バーネット・ニューマンの宣言「The Sublim is Now」の冒頭、「ギリシャ人による美という発明、それは一つの理想としての美という、かれらに必須のものであった。そしてそれは、つねにヨーロッパ美術と美学にとつて、ずっといわれの無い恐怖でありつづけている。芸術において、絶対(absolute)なものに対する自身の関係を表現したいという、人の自然な欲求は、完全な創造物という・・・上質なものの盲目的崇拜とともに・・・絶対主義的に同一化、混同化してしまった・・・」<sup>(2)</sup>と言わしめるのだろ<sup>(3)</sup>う。

画家の楠本正明は「B・ニューマンの最初の大作の大きさの決定は、8' x 16'のもつ靜的比例



を避け、ユダヤ教で特殊な意味をもつ数<sup>18</sup>をインチで加え $8' \times 17'6''$ に広げている。<sup>(3)</sup>と述べている。近代画家ニューマンのキャンヴァス・サポートへのヘブライ性の持ち出しは神秘的であり、パルテノンに用いられたとされる整数比 $\frac{1}{\sqrt{2}}$ にみられる。古代ギリシャ人の合理性と有機性のボジションはおもしろい。モチベーションの落差こそあるものの、プロポーションは表現の構造だ。

色の表面と内と外、イリユージョンへ、単純な形式のもとに手がかりをつくりだすこと・表現の要素として。これが当面の課題。昨年IBMギャラリーで展示した一連の平面作品にはこの問題を提出した。還元的に色でいえば、透明顔料の重層とか再現絵画の基調である不透明グレートーンの空間内でのビッドなもの生成と消滅といった、イリユージョンレベルでの虚の関係、また黒とか鏡面の実体と不可分の複合的な色質の世界があつて、「光沢のある黒とつや消しの黒は違う色名をもつこともありえたのではないか。」とヴィトゲンシュタインは言うているけど、そのほうが便利かもしれない。ヴィトゲンシュタインはとりわけ白や黒をめぐって色彩の鏡面状態に触れている断章がわりに多い。

実際の光がかかわる表面状態に言及している。かと思えば「透明な白い」といった不可解なことばを想定する。また絵画に描かれたガラスの描法にたとえて透明感や黒や白をイリユージョンのレベルで言及している箇所もあり未整理な感じもする。

ポロックの不透明色の重層のはてに見えてくるととても澄んで静かな空間と、ルイスの透明色の重層空間は対比的だ。

抽象的な表現的カリグラフィーに成りかねない世界はとりあえず排除する。

無作為に折衷すると今の受験や公募団体の絵のような芸になっちゃう。こういうレベルは避けたい。単純なものの短期間の増幅こそが成果を生むだろうことは、戦後アメリカ美術にあきらかだ。現代中国美術も増幅するダイナミックな方法は妙にアメリカ的だが、ただ内容のすべてがすでに見たような何でもござれの芸で、借り物の増幅に見えちゃう。日本も経済や言語もふくめてそれが美術に珍妙なたちで、権欲で介入するから都美術館みたいな奇態と化す、化してはばかり認定する。宗匠制の温存する風土ならではだろう。現に室町以前に遡る因習も反復しているわけだから、味噌、醤油を超えている。

抽象が終わった・・・などと言うのはたとえばシュタイナーやゲーテを抹消するようなもの、何も終わりはしない。結果論者は至近の目的の方便にする。

榎木野衣著の『ヘルタースケルター』を流し読みしたら、誤植。文脈の誇大さが鼻につく。ラヴレスナイフについて講釈している下りがあり、「・・・ここでラヴレスのナイフを思い起こしてみよう。ラヴレスは、ベンチメイドナイフ(鋼材を鑄造せずに削りだす製法の第一人者R・W・ラヴレス製造のナイフの総称で、カスタムメイドナイフ史に「ラヴレス以降」と呼ばれる切断を施したほどの構造や製法を数々残していることで知られる。・(P 60)」だと。

ラヴレスナイフは自動車のスプリングとか枕木用カッターとかの産業鋼材を転用したアメリカ

カ生まれのモダンナイフ。だから鉄を鍛える工程は最初からはしよって、適正な鋼材を選び好みのフォームにカットした後、ひたすら削り出して磨くだけ。アメリカのモダン絵画が豊富な産業塗料を個人的に併用するのとまったく同じ着想だ。素材、製法の換骨奪胎だけでなく、これを認定しパーソナルナイフメーカーの市場が形成されるのがアメリカ合衆国の革新性だろう。で、榎木さんの話は面白かったが、鑄造ナイフ のくだりでこけた。鑄物？・・ヤスリに刃付けしても使えるが、たぶん叩いた鍛造と言いたかったのか、あるいは鑄造と鍛造が判っていなくて間違えて書いてしまったかも知れない。ナイフを愛する者としてはへそが茶を沸かす。鑄造は茶釜のための技術。美術書にこんな誤謬をみると気分が悪くなる。

某研究誌に、タイトルが「ワラの文化と縄」という論文のなかでワラの強度を論じたくだりがある。勇み足で茅葺き屋根を間違えてワラ葺きと記述してある。茅葺き家屋の図版を掲載しているところから察するに、この人は茅葺きの屋根が稲ワラで葺いてあるものと思い込んでいるとしか考えられない。あるいは茅をもワラの範疇とする言葉足らずゆえなのか。だが文中、「茅」の語は一切でず、とうもろこしワラ、たろいも茎、麦ワラに比して稲ワラ文化をとりわけ賞揚しているところから察すると、稲ワラと茅の素材の曖昧なままに研究誌に載せちゃったんだと思う。肩書きは東大名誉教授で現役の美大教授とある。

自明ではあるがアドルノは「・・関心を欠く満足という原則は美的現象の前ではみすばらしく見える。この原則は美的現象を、直接的な作用から切り離されるならきわめていかがわしいも

のとなる形式的美か、あるいはいわゆる崇高な自然的対象へと還元する。美的現象を純化して絶対的形式に変えるなら、芸術作品の精神を捉えるために純化を行いながら、当の精神を取り逃がすことになる。<sup>(5)</sup>「．．．」と言う。

【注】

- (1) 澤柳大五郎「ギリシャの美術」岩波新書 1964
- (2) バーネット・ニューマン「崇高は今」市川佳子訳『ABST2000』
- (3) 楠本正明「ステラの形象 4 x 8 とモダンジャズ」『implex3.4』1987
- (4) L・ヴィトゲンシュタイン「色彩についての考察」桑川麻里生訳『ヴィトゲンシュタインとゲーテ』1996
- (5) テオドール・W・アドルノ「美の理論」大久保健治訳 河出書房新社

## 「静かなる抽象」のための序

高木 修

われわれが形を肯定するのは、われわれが絶対的な運動の精緻さを捉えないからである。

ニーチェ

1、プリューゲルの『ネーデルランドの諺』（1559）という絵の中に、建物の屋上からマン  
トを垂らす人が絵のほぼ中央の上方に描かれている。その他、この絵にはさまざまな拳動が描  
かれ、逆さまの世界を表わしているのだが、われわれはこれらを単にシニツクな見方やアイ  
ロニーとしてだけで看過することはできないだろう。

何故ならそれらを、われわれの時代に符合してみた場合、あまりにも当て嵌まる事柄が描か

れているからだ。マントを風向き（情況）に合わせて垂らす姿などは、いつの時代においても見られる光景である。つまりこのことは、今日的な意味で——美術家が 現実に向かう思考の一つであり、意識的であれ無意識であれ情況的パースペクティヴをもっとしまっているからにほかならない。

しかしながら、この絵に見られるように自分の立場を情況に合わせて変えるという日和見主義、あるいは 情況的志向 の先どりは、一見先鋭的ロジックさを感じさせつつも得てして実が熟されないのが現状であろう。だからといって風向きを無視することはできない。もし風がなければ、追い風を受けて帆走することは無理だろうし、大海に一人残されてしまうだろう。

2、市川浩は、われわれが時代にかかわる仕方に二つのタイプがあるという。一つは「時代の波にのってたえず上下し、今の波頭から次ぎの波頭を望見する」という仕方であり、もう一つのタイプは「一定の水準に定位置して、波をすこし、自己と波の表面との距離によつて時代をはかる」仕方である。市川はこの二つのいずれかがよりよく時代を表現するかは、簡単にはきめられないという。どちらにせよ時代の波の波長に合わせていなければ、海に溺れてしまうのも事実なのだ。

3、情況から距離をとるということは言葉の上ではやさしく感じられるが、めまぐるしく変化する情況を外から眺め捉えようとすることはできない、何故なら、情況はつねに身のまわりにあるからだ。だとしたら情況から距離をとるということよりも、どのように情況判断（適応）

するかに拘わってくる。つまり時流とは別の仕方のパースペクティヴ（展望）を探ることに  
よってしか表現における質的特異性を獲得することは困難のように思えるのだ。

4、問題なのは、何らかの状況を美術に翻訳してはじまらないということだ。「時代の何を表現するか」という当て所のない混沌さに注視しながら 空間に、時代の意志を表現すべき模索をつづけなければならぬだろう。その意味で「ABST」の集まりは、風向きに合わせ、時代の波にのりといった短絡的な 情况的志向 には便乗しない。われわれにとつて忘れ去られたつある「抽象の空間構造」（藤枝晃雄）を再検討することこそ、われわれが真摯に取り組む問題ではなかるうか。このことは、情況（時流）に対して逆行するかのように見えるだろうが、けつしてそうではない。あえて狭いところを選び、静かに深く鋭く「抽象することの意志」をもつて純粹に新しい空間性を求めることが、開かれすぎた閉塞情況に対する触媒となる。

5、藤枝晃雄は、「抽象とは、普通、コンストラクションから派生した指示性のない諸形体などの組成が造形的と形容される作物をいう。ほとんどの抽象は、このレベルに留まっている。ただし、これが高次のレベルに入ったときには、造形的などという語を無化する空間構造において内容が自ずと現出する」。(3) この藤枝の言説は正鵠を射ているように思われる。何故なら優れた作品は——自らの空間を創出しているからだ。

6、周知のように空間については、ニュートンの絶対空間やデカルト座標（均質空間）——普遍空

間」ハイドッカーの現存在の空間性、そしてメルロ＝ポンティの身体性と多くの卓抜な空間論<sup>3)</sup>が展開されているのはいうまでもないが、近年日本では、とくに金田晉のテキスト「物と空間」は、哲学的空間研究の現状を念頭に置きながらフッサールの「空間問題の位置」と「空間構成の理論」を詳細に整理し纏め上げている。これらの論理展開を、ここで詳しく論述することはできないが、われわれ空間を標榜する者たちにとって示唆される部分が多大である。

金田は、フッサールの「すべての空間性は、運動の中で、客観自体と自我の運動の中で、しかもこの運動によって与えられる方位づけの変更を伴いながら、構成され、与えられるのだ。」という言葉<sup>キネスデーゼ</sup>を引用し、身体<sup>キネスデーゼ</sup>の運動感覚的作用の相関物が運動感覚的空間であるとし、その空間構成は運動感覚を基軸するものであったという。

7、私は、つねづね日本の現代美術を「空間性の欠如」として位置づけ、その根幹にあるのは私<sup>3)</sup>のいう「モイストアート（湿気性の美術）」ではなかるうかと思っている。それらは正に抽象と対極をなしているからだ。ともあれ平面であれ、立体であれこれらの美術は湿気（粘性）を含みつつ情緒性を醸し出している。しかるにこれらは土着的・民族的という意味で今日のアジア志向と運動している。このことは谷崎潤一郎がいう「日本と云う国はその中枢部の大部分こう云うがべとべとした季候<sup>3)</sup>」なのであるが、——いつまで経っても作品そのものにも硬質な構造が見られないのが現状であろつ。

今日のポップカルチャーやもの派の作品しかり、それに近似する意味ありげな素材主義、いわゆる物性（質料的諸性質）への依存と味付けによる作品等は、ものとの関係づ



け 意味づけ に終始するという余りにも安易すぎる手法のため、作家への 同調 及び 引き込み現象（清水博）を起こしたことはあらためて縷述するに及ぶまい。

8、しかしながらそれらとは対極をなす数人の美術家が、「抽象することの意志」をもって空間の普遍文法、あるいは 空間言語 を探し求めていることを具体的な作品を通じて触れなければなるまい。

9、かつて市川和英は、箱状の網板を鉄筋とボルトによって宙吊りにし、中心なき世界を現出した。見る者は、見ることの空間的定位を決めることはできない。つまり作品には、彫像的な意味での正面性はないのだ。ここ、そこ、あそこ が正面であり、つねに互換的であった。しかもこの作品は、他方向から全体を捉えなければならない。何故なら、見る角度によって作品の様相が異なるからだ。その意味で、谷川渥が指摘するようにマイケル・フリードのいうところの シアトリカリティ を含む危険性があつたといえよう。

市川は彫刻のマツス 量塊 という幻想から解き放され、作品が空洞や空隙によって不安定な状態と緊張感をつくりながら空間に振幅を与えているのは新作についても同様である。かわさきIBM市民文化ギャラリーでの個展では何枚もの薄い鉄板のジョイントによって形がつくられている。空間に屹立するいくつもの作品は一見すると身体（オスカー・シュレンマーの間）をモチーフにしているように見えるがそうではない。等身大を越え極度に抽象化されたトルソは、僅かなアール状によってその形（輪郭）をとどめている。しかもここでは先の シア

トリカリティ　な様相は退き、個々の自立した作品が鉄のもつハードエッジによって空間を切り開いているのである。

10、大塚新太郎は、「サントリー美術館大賞展 98年——挑むかたち」に出品した。私の見るところ、その中でもっとも美しく、もっとも光っていたのが大塚の作品であった。その作品は、一挙に私の視線に入りそこに留まらせた。情円状の皿にも似た乳白色による作品は、皮膚的な柔らかさと肌理こまかさを体現している。——そのことはつまり、ものの表面の性状を強弱つけていることなく、滑らかさを保ちつつ重みや圧迫感をなくすことによって軽やかな空間性を獲得しているからだ。それは作品が直截的であると同時に具体的であり、感覚的（色・柔らかさ・固さ）なものを放擲していないからだ。

この作品を見る限り、作品の内奥にある霊的な核心などというものは存在しない。ましてやその場や環境的なものに助けられてはいない。余分なものを削ぎ落とし、あらゆる意味づけと言語化を退け、そこに在るという事実のみが顕現する。その意味で抑制された作品であると共にミニマル・アートの正統性を備えている。このことは大塚が、先ずつくることを前提にしながらつくることを超えようとしている。それ故、作品における行為の痕跡や残像を消去しているといえよう。こうして見てくると大塚は優れて視覚性（視空間）及び触覚性（触空間）を同時に兼ね備えているといえるであろう。

11、幾何学的な厳格さと簡素さをもった構造を得意とする牛腸達夫の彫刻は、わが国では珍し

いほど空間形態を簡潔な手段で明確に表わしている。とくに牛腸にあつては、彫刻家がいだいている物質への思い入れはない。むしろ早い時期から物質への桎梏から解放されているというべきか。こうしたことは制作においてもいえる。鉄の表面にラッカーを使用することで、いっそ物質を中性化していることにも頷けよう。そしてその構造を見た場合、直線、直角、面、アールといった四つの基本的な要素から成り立っているように思える。しかしこれらの要素は、線は線として空間に伸展し、面は面として連結するが、その連結が不意をつくようずらされ、反転し不連続な面を展開している。しかも、その接続面は完璧なまでの完成度を維持している。換言すればこの接続されている面は連続と不連続、そしてそれらの切断面が空間を現出しているといえよう。よつて、それらの構造的連結によつてできる形こそ、もつとも重要な役割をなしている。だが、この形をすぐさま言語化するのは困難である。われわれは、作品のどの部分に焦点を合わせるといふより、その全体の構造的空間を辿つて行かなければならないからだ。そしてその都度、焦点を変えその表面を巡回することになるだろう。

12、私は以前に、後藤寿之の作品を「ブリッジ的構造」と述べたことがある。立体の主要素である角材の表面を黒鉛、銅粉、アルミニウム粉、ラッカーを均一に塗ることで、鉄柱の黒皮に近づけ、ソリッドでシャープなものへ変容させている。その角柱は、幾重にも垂直、水平へとボルトで接木され、ブリッジ的な力動的均衡を強く感じさせる状態にしている。

後藤はその構造体、つまり、架構の躯体自体に重層的狭間を意識的につくり上げ、構造体そのものを風通しのよいものに仕上げている。それは見る側の視点がその躯体の間から擦り抜け

るようにすることで、躯体自体の強さを引き出している。このことはブリッジの下部構造（橋脚）を想起すれば理解できよう。しかしながら後藤は橋脚をつくっているわけではない。あくまでも幾何学的形態に寄り添いながら、角柱による力線によって知覚的、感覚的に働きかける空間性を求めているのである。このブリッジ的立体は、外から内へ、内から外、そして上下、左右へと交差し、幾層にも空間を分節化していることに成功している。

13、柚木浩一に、もつとも影響を与えたのはミニマリストのジョン・マックラッケンではなからうか。かつて柚木自身が「税利な知覚の実現によつて説き伏せるタイプの現代アーチストを僕は未だ他に数例しか知らない」とマックラッケンについて語るとき、だれもがマックラッケンとの近似性を指摘したかもしれない。しかし柚木の作品は、マックラッケンに欠落している空間性を別の方途で引き寄せようとしている。それはここ数年試行されつづけている 柚木の歪み なのであり、これは平面作品に展開なされているのであり、その構造は、放物線状の曲がりを仕組ませ、また反転させ二次曲面状の正方形パネルの支持体から成り立っている。

柚木のマニピュレーション的な磨き込みによつて出現する美しい色彩（ローズヴァイオレット）が緩やかにカーブを描きながら画面全体に豊かさや緊張を与えている。それは画面の透明性とともにイリュージョンぎりぎりの状態で空間構成へと挑戦しているといつても過言ではないであろう。だからといって柚木が全ての平面に対して歪みをもたしているのではない。それは作品のスケールによってなされているのだ。しかし、ここで忘れてはならないのは、柚木のつくる意志とそれに伴う形と色が一体となつてわれわれに現前するということだ。

14、前田一澄の作品を見るたびに想起するのは、「観念は形そのものを具体化」するのか、もしくは「形は観念そのものを具体化」しているのか、という両義的な問いにつきあたる。つねに前田が演繹的思考をもって制作にあたるとき、前田のグリットからなるダイアグラムは、通常われわれが知る限り直線上へとは進みはしない。グリットは、線の布置や結節点としての役割をなすと同時に ある角度に振る ことによって、新たな斜行としての線が生成し、次のグリットが顔を出す。ここにこそ幾つもの小さな空間が浮かび上がる。これはフランク・ロイド・ライトの オープン・プラン にも通じるころがあり、それは一つの空間の中に連続する複数の空間が生成するのである。だからこそ、前田の作品には模型にも似た構造的精確さと、そこに内包され、多層化した質的空間が生まれる。

これまで前田の作品が、システムの方法論によって導かれているのは何度となく言及しているが、その回路を複雑系（関係づけの多様性）の状態へと誘うところに前田の企図がある。新作における前田が作品にカドミウムレッドを使用しはじめたとき、知的な構成から感覚的なものへと移行しようとしているかのようだ。

15、このようにABSTのメンバーにおける自発的活動は、「形の強度」とそれに現出する「抽象性」こそが、「空間の理性」の基軸なのである。しかしながら、われわれが目指すのは、歴史的にみる「熱い抽象」でもなければ「冷たい抽象」でもない。表現しようとするのはつくり手であるわれわれが「静かなる抽象」というべきものが発動されるべき感覚を顕在化させるので

ある。最後にヴァレリーの「エウパリノス」の一節でしめくりたい。「人間は抽象作用によって作る。」

【注】

- (1) 市川浩『現代芸術の地平』岩波書店
- (2) 藤枝晃雄『保田春彦の位置』個展カタログ南天子画廊
- (3) 金田晉「物と空間」、『講座・現象学』2 弘文堂
- (4) 谷崎潤一郎『陰翳礼讃』中央文庫
- (5) 杣木浩「成田克彦の出会い」、『造形学研究』十四 東京造形大学専門第一部会

数人の美術家についての言及は、私が以前、他方面で書いたものを基に削除、または訂正加筆したものであることを付記しておく。

## 《ディレンマ》

前田一澄

1

空間はその拡がりにおいて、限りがないもの、制限がないものとしてあらわれる。この茫漠とした空間に、作品という何らかの構造体を据えようとする時、人はさまざまな手続きを考える。ある作者にとっては、この混沌とした空間の無秩序性は、非常に不安定なものとしてうけとめられる。足もとのおぼつかないこの不可解な迷路性に拮抗するために、静止点を求めるひとつの手段として、確固不動のあの幾何学へと手をのばす。そして、その場所で、純粹で抽象的な対立関係の綱目と言われるグリッドに出会うことになる。グリッドの萌芽は、キュビ

スムの方法礼讃に始まり、シュプレマティズムの原型の構造に続き、デ・スタイルの等価的二元性などに見つけられる。また、ミース・ファン・デル・ローエのユニバーサルスペースも、その例である。

## 2

### ロザリンド・クラウスのグリッド論を読む

グリッドを語るとはモダニズムを語ることであり、それは発展という言葉の代わりに反復について語ることになるというロザリンド・クラウスは、その著書「オリジナリティと反復」の中で、網目としての外の拡がりを示すグリッドから話しを始めている。モダニズムの自然に背を向けた芸術を中心に、グリッドを自己目的的な視覚性を示すものとして、その中に興味深く入っていく。(以下、筆者による要約)

#### (一) グリッドの構造的特性

視覚的なものの領域への言語の投影を決して認めない沈黙の意志。

階級的秩序と中心と抑揚を欠如した、絶対的な均衡状態。

作品の完全な無関係性、無目的性による芸術の自律性の約束。



絵画の物理的な面と美学的な面が同一表面であることの実証。

## (二) グリッドのパラドックス

一方で自由の印として極めて有効でありながら、実際に自由を行使しようとするとき極めて制限的に作用する、一個の牢獄、自由を感じる檻である。

平面上に正確にマップすることができる最も公式的な作図であるグリッドは、極めて柔軟性を欠くものである。

誰であれこのパテントを主張することはできない（その著作権は遥か昔に霧散してしまい、数世紀にわたって、この図形は社会の共有財産となっている。）と同じように、それを展開させる段になると創案に役立つように用いることが極めて難しい。

グリッドに最も深く関わった芸術家たちの制作経過を調べてみれば、この構造に自らを委ねるようになってからは、作品は事実上発展するのをやめ、その代わり反復に巻き込まれるようになる。

これらのパラドックスに関して、クラウドスは、否定的に述べているのではなく、つぎのように続ける。「一對の語彙 オリジナリティと反復 に照準を定め両者の結合をみつめようとしているのだ。というのも、この二つの語彙は、一方 オリジナリティは安定した価値を持ち、他方 反復・コピー・複製 は不信の対象とされる語彙であるにもかかわらず、ある種の美学的経済の中で、相互に依存し、相互に支え合いながら、一緒にむすばれているように見えるから

である。」と。

(三) 求心的なものか、遠心的なものか

クラウスは、グリッドが世界から分離したフレーム内の空間を、それ自身へと写像する求心的な枠 フレーム内に留まる のか、あるいは四方八方に無限に広がっていく格子のように フレームを越えるのか の問題を検証する。「象徴主義の芸術にあつてグリッドは窓の形態で現われる。」ことをとりあげ語ったうえで、「私たちがあつてある絵画の中に見るのは暗示された連続の中の一区画に過ぎないのだろうか？あるいはその絵画は一個の自律的な有機的統一体として構造化されているのだろうか？」と、展開していく。具体的にモンドリアンの二例の作品 グリッドをなす黒い帯が作品の外縁に實際に達さず中断し、その途切れが収まりを見せる作品と、ダイアモンド型のキャンバスで、フレームとグリッドの対比が、断片化されているという感覚の強い作品 を示して、後者を遠心的であるとして、形式的・一貫性の強いモンドリアンにおいて、作品は両方を意味していると述べている。遠心論の連続性の抽象性は、知覚、音声、写真、建築空間などを探究する作品があり、三次元のグリッド（立体格子）は建築空間一般の理論的モデルとみなされる。実践者達において、フレームを超える 例が、画面を非物質化し、物質を知覚的ゆらめきや運動の暗示の中へと消散させていく例や、フレーム内に留まる 象徴的な空間を遙かにより唯物主義的な性格を持たせたりするこの論理のある種の短絡の中で、このような精神分裂症的に多くの芸術家たちに、グリッドについて両方のやり方で同時に思考するのを許しているということも、私たちは知っていると述べている。

#### (四) グリッドの成功

グリッドを使った芸術家の数を含めた、全くの量的な成功。

グリッドがモダニズムのいくつかの偉大な作品の媒体となったという、質的な成功。

グリッドが、どんな質の作品においてであれ、近代を表徴することができるといふ、イデオロギー的成功。

そして、こう総括する。20世紀初頭に現われてからグリッドは頑として変化に抵抗してきた。(これは、ミースの形而上学を否定することはやさしくてもその形而下的基盤を否定しつくすことは困難であるというのとも重なるだろう。) <sup>(2)</sup>モンドリアンの世界から発展を奪っても、そこから質を奪っているわけではない。グリッドのモダニズム的な特徴の一つが、反発展的で反叙述的で反歴史的なものの一つのパラダイム、あるいはモデルとして働くその能力にあるということである。

このように語られたクラウスのグリッドや、ミースのグリッドが、私達の目の前に空間の制度として、皮膜のような壁となって拡がってくる。スティックな意志の制禦の手段である幾何

学に救済を求め、いまやモダニズムの壁となったグリッドに向かい、どう作品を組み立てていけば良いのだろうか。方法は、作品の数だけ存在する。

そこに、私には、歪まずにはいられない衝動のはたらき がみえてくる。獲得するべきもの、それは 自由度 ではなかっただろうか。

中学生の頃のこと私は、なぜか大きな行進のなかに入ると片足を引きずる癖があり、その衝動を押さえることが出来なかった。中学校は都会の真ん中にあるマンモス校で、当時、団塊の世代である生徒の数は2千人近くいたと思う。そこでは運動会になるといつも行進のための行進がおこなわれた。砂埃のなかの硬直した繰りかえしの延長が、いまも忘れられない。この癖は、しばらくのあいだ続いたが、私の後ろを行進する友人が、妙な歩き方が自分にもうつって困ると苛立っていたのを覚えている。あとになって考えてみると、それは体が反射的に反応した抵抗のあらわれだったのだと思われる。連なったグリッドは、やっぱり軍隊の行進に似ている。プライバシーの無いところに個の確立は生まれてはこないし、主体性も成長することはない。清廉潔白なグリッドには、瀬もなく淵もなく、そして隠れる場所も見当たらない。波状線に似た私のギザギザ歩きのリアリティも、抑圧に対する抵抗、自由の獲得 だったと思われるてならないのだ。

グリッドの壁を自分のものとして、活性化させるために、私が選んだ造型の要素は、多くの変化と、多くのきつかけに満ちた 波状線 であった。波状線とは、定まらず、変化するものの例えであり、永遠に更新し続ける運動である。このいまと、これからやってくるそれと、そしてすでに終わってしまったものの時間を含み、三つの時間は形の上で互いに作用しあう。

波 という自然界の複雑で多様な形象を、グリッドを含む幾何学のある方法にのせることによって、造型要素のヒエラルキーを消し去り、制作を抽象化させることをめざしたのである。収縮と弛緩・上昇と下降の二相は、深い角度や浅い角度を生み出し、それは立体化することによって斜面に応じた配光が、陰影を浮かび上がらせる事になったのである。このとき、背後に混在する直交座標のグリッドは、ヴァイタルなグリッドに変わるうとする。

この表現において、空間と波状線 の関係を等しく表出させることは、ひどく難しい。形は調和をよびやすいものだが、もし部分に分解できない強い全体性が得られるとすれば空間それ自体を形との関係で掴むことができるのだから、往々にして形が強くなり過ぎる。私の場合、空間と波状線の関係は、制作の上で種々の相を生み出してきたのだが、波状線のもつ有機的性格が押し出してくるものは、最初からすべてよみきれものばかりではなかった。グリッドに含まれる十字形にすでに潜んでいたものか、あるいは垂直が中心性をよび、空間を解放させ、熱さを持つ、そのせいかもしれないが、展開の延長線上に人体の図を押し出してきたこと

は、やはり形の強さが原因だったのだろうと思われる。言うまでもなく私は、人体を対象物として扱った訳でも、像としての人体を追った訳でもないのだが、なんらかの矛盾が抑圧された要素として葛藤を促すという、あの無意識が、この人体的なものの影を浮かびあがらせてきたのかもしれない。例えば、ある日突然、「ミシンとこうもり傘の出会い」が、機械と人間の出会いだと気がつくように、不可解なものの現出は、創造力を刺激し解釈の持ち越しを迫ることになる。しかしやはり無意識が襟首を掴んだというより、無意識を引き寄せたと言うほうが正しいのかもしれない。なぜなら私の制作方法には、図面、模型、実制作と手続きの変換が含まれていてからである。ミニマルアートは、イリユージョニズム批判を通して、アントロボモルフイズム批判をしてきた。2000年12月に発表した作品「レッド レリーフ」において、グリッドが、選んだ波状線を、内部で告発する声を聞く思いがする。グリッドと波状線のもと、私は空間性と象徴性のあいだで動揺し、解釈の持ち越しを迫られる。理論より制作が先行する時、内的な意識の要請が出てしまうことが往々にしてあるものだが、それはまた、ある有効性や可能性を突き出すことにつながり、自己の深化を促す要素でもあったのかもしれない。

両刀論法のディレンマは、一様ならざるものの矛盾を抱えながら、人間の寛大さを受け入れようと願望する。そして対立や分裂の関係の中で、統合させるための方法を志向する。グリッドの成果のうちに何が有効で、なにが形骸化しているかの判断は、作者たちの表現のレベルで提示されることになるだろう。

前提はいつも矛盾から発する。そして前提を終結へと結びつける方法は、普遍的な性格を持

ち抽象化される。方法は論理的意識性ゆえ一回的なものではないし、方法は当然反復を運命づけられている。しかし方法は目的ではないのだから、実践の組み立て直しのなかで、生まれてくるディレンマを明解に対象化することによって、グリッドの片足ともう片方の波状線のもので歩み続ける必要があるのだらう。空間に戻るために。

【注】

- (1) ロザリンド・クラウス「オリジナリティと反復」(小西信之訳)リプロボート 1994年
- (2) ( ) 内、筆者による。
- (3) ピタゴラスの定理から導き出した六方斜線が作る座標を使い、形をとりだす方法。

## 編集後記

われわれの困難さは、芸術なき世界において、芸術を証明しなければならないことにある。しかし、その瞬間において状況は単なる困難から〈約束されたもの〉へと一変するような気がする。それは、芸術の自己目的化としてのモダニズムが内包する〈彼岸〉の地であって、かつてそうであったように、求められたものとしてその困難を引き受けるのではないであろうからだ。自己批判的自己純化という自覚性をもつ制作のみが具体的ではないということである。(I)

発行・編集 A B S T ©

発行日 二〇〇二年五月二九日

<http://www.abst-art.com/>

印刷 マル・ピー&ピー 東京都板橋区中台三丁目二十七番H四〇七