

A
B
S
T
[
3
]

目次

抽象の生成

藤枝晃雄

6

二十世紀の抽象芸術をどうとらえるか 理論的整理

谷川 渥

12

ミニマル・アート 透明性と不透明性

松本 透

34

ジャッド 一九六三年の《無題》

市川和英

52

制作ノート抜粋

大塚新太郎

63

シンプルな要素

牛腸達夫

67

おぼえ書き

杉木浩一

72

「断章」

高木 修

79

「芸術の喩え」 基礎概念を追う

前田一澄

87

抽象再考

抽象の生成

藤枝晃雄

抽象芸術は、芸術家によって作られ、また作り出されている。他の誰によってではなく。

モダン・アートが一つの歴史的な纏りとなり、アカデミックな認識の対象になると、抽象芸術は、まるで美術史によって作られてきたかのような幻覚を与える。

キュビズムを論じて 抽象芸術への道 への出発といわれる。より詳しくは、セザンヌの影響によって抽象的な絵画を描いたキュビズムから抽象芸術が生じたというものである。かつて私はある美術史家のこの系図的な見方を批判したことがあるが、それは抽象芸術を最終目標とする意味での人工的な目的論に対してである。

ところが、モダニズム一般を進化論的な言説であると非難する一方で、行為やプロセスの観点を導入してマティスを論ずる美術史家が出現している。それらの概念の内実は決して明瞭ではないが、この見方はマティスを最終目標として、彼を一九五〇 八〇年代の美

術から眺めているらしく、逆進化論的な反モダニズムの言説といつべきものになっている。

アカデミシヤンの遅れてきた新しさへの憧憬。思うに、今日、モダニズム批判は、アカデミシヤンにまかされた筈であるらしい。だが、行為もプロセスも、それらはモダニズムの、とりわけモダニズム末期の芸術が顕にしたものである。この行為の絵画の行きつくところローゼンバークの言説を俟つまでもなく造形。これが廢れた語であるのはいうまでもない。が拒否されていることは少しも気づかれていないのだ。また、ロバート・モリスに代表される反形式的なプロセス・アートは、プロセスを完成したものとして提示する点、制作のプロセスと同一視するわけにはいかない。もしも、制作のプロセスがモリスによつて完遂したというなら、これもまた進化論的というほかない。それにモリスは、芸術の諸動向、諸状況をまさしく進化論的に觀察し、それを作品化し続けた日和見主義者、前衛主義の典型であつた。プロセス・アートは、その経緯のなかの一つの現れにすぎない。

ディレクタントたちは、見ての通りの行為やプロセス（あるいは方向性や運動感）、さらに付言すれば顔料や肌理の物理的な状態について指摘するのを好む。そうすることで、彼／彼女たちは芸術が分つているということを示したがる。

たとえば、モンドリアン。彼の芸術についての論述ではなく、彼の芸術そのものを否定することができるのだろうか。すなわちモンドリアンが自然を漸次、抽象化してゆくプロセスはどうか。これは、ディレクタントが絵を見るための格好の材料となるであろう。プロセスを好む反モダニストたちはそれをどう判断するのだろうか。いかなるプロセスであれ、それを整理し、比較検討する美術史は、旧来のその因果関係の調査と変わるところはない（このような美術史については場所を改めて批判したい）。

芸術について語る作家と語らない作家がいるように、プロセスを見せる作家と見せない作家がいる。語る作家、見せる作家、これもまた美術史（とくに説明が容易とはいえぬ抽象芸術においては）にとつて好都合な存在である。

芸術は、無から生じない。その前には現実の社会や生活が、そしていくつもの芸術が横たわっている。そこで、これらの芸術のなかから、作者が意図しなかったり、重視しなかったり、あるいは自己嫌悪すら覚えるといった場面が掬い上げられ、別の次元へと連れ出されるのが少なくない。ハロルド・ブルーム「影響の不安」に倣っていえば、「影響の転換」と呼ぶべきか。かくしてオリジナルな作品はその価値を確と保持する一方、それとは異質な作品が生成する。

素朴な反モダニズムの美術史が何とおうと、抽象芸術は、ピカソとブラックによつてもたらされた。バロック芸術から抽象芸術が出現することはあり得ない。繰り返せば、キュビズムは抽象芸術の準備段階としてあるのではなく、そして、抽象芸術は先在するものとの連続性を断ち切る。

抽象芸術は、優れて究極的なキュビズムの内に芸術が有効かどうか、その限界と終末さえをも感取した最初の芸術である。キュビズムの抽象的な部分をより拡大するだけならば、ドローネーからやエルバン、はてはオップアートにいたる類の芸術となる。これに対してマレーヴィチがキュビズム風のコラーージュを放棄して自立させる抽象表現を探究したとき、それはキュビズムに対抗して高次の芸術を志向していたのである。

マレーヴィチたち抽象の過激主義者の広義の偶像破壊は、前衛のそれではなく、その表象の無効性に関する直観的、知覚的な認知である。その背後にはロシア正教、プロテスタントなどの宗教があり、これらは当時、ヨーロッパを覆っていた神秘主義と結びつく（抽象芸術にユダヤ教的な要素が加わるのは後のことで、当時ユダヤ系芸術家は広義の偶像を喜々として描くか、その徹底的破壊を試みていた）。しかし、この背景が抽象芸術の説明になるわけではない。マレーヴィチの十文字の形に十字架を見るのも類推と暗示に留まる。この十文字は、地・背景のように描かれた図・形である。換言すれば、偶像の有無に拘らず具体的な形象を描いた絵である。この点において、抽象芸術はこれまでとは別種の具象を形成したといえるであろう。

マレーヴィチその周辺にいる作家たちの抑制的な抽象芸術には、絵画についての認識と他の芸術から峻別されるべき意図によって画面が概念的に決定される先験性があった。これが後に、イヴ・クラインやミニマリズムやコンセプチュアリズムの台頭からマレーヴィチたちを再評価する契機となるが、しかし彼らは芸術家であり続けようとするならば、その地点に停止することはできない。

マレーヴィチの一部の抑制的な作品は留保しなければならぬにしても、それは積極的な表現を求める、いや求めざるを得ないものであった。色と形を組み合わせる空間的な関係。しかるに、この関係性は、モンドリアンにおいてきわめて緊密なものとなる。そして、かかる抽象につきものの幾何学的な形体への意識から遠ざかる傾向を帯びる。だが、その絵画はかかる緊密さゆえに、ややもすると平らな物体、平面という物質になる惧れがある。これを板の上に乗せて浮彫状とし、より強い絵画的イリュージョンを醸し出させる場合がある。モンドリアンの空間表現を理解しているかどつかは怪しいが、これを模倣し、もっぱら物理的に拡大している日本人の作家がいる。

マレービッチやモンドリアンにおける色と形を組み合わせ、一つの画面を組織すること、それは構成的な抽象と称される。この抽象は無数の変奏、応用、垂流を生み出したが、幾何学性とか関係性に注目させるのは、この種の抽象である。たとえばアルバースの絵画は、その教科書風な例である。

かつて、いわゆるポストモダニズムが、それに遅れてやってきた美術史などアカデミックな反モダニズムが想定したモダニズムとは、この幾何学的な構成的抽象、いやその一般化したものであったにすぎない。これによってモダニズムは超えられるはずはない。

最近、一部で再評価されているらしいフォトリエの絵画は、アンフォルメルアンフォルメルの芸術の名のもとにわが国で熱狂的に迎えられた。アンフォルメルという語は、本来、非無形式的アンフォルメルなど訳されるべきであろうが、わが国では不定形アンフォルメルという意味で流布した。しかし、不定形などは作品の内に照らしていえば、当を得た訳語であって、このもフォトリエの絵画は非無形式的なものとはほど遠い単に定形の幾何学的な抽象に對立するこの形式的な空間から成立しているからである。

こうした絵画とは別に、モンドリアンは彼を批判したニューマンのような画家によって超克された。その絵画を作者自身が語った言葉に即して崇高といえるかどうかはともかくそれは形体とか関係という、あるいは造形などという概念では測れないものになっている。もちろん、構成のない作品は存在しないだろうが、その絵画は比較上、非構成的な抽象といふべきであり、これぞ非無形式的な局面を内在しているのである。

とはいえ、このような抽象も久しく遲疑俊巡の段階に留まっている。そこでわれわれに残されているものと錯覚されているのは、演繹的なモノクロームと反復、予定調和的なプロセスである。ロバート・ライマンたちに代表される作品群がそれだ。これらは非構成的な抽象の結論とコンセプトチュアル・アートの風潮を方法として用いている点で容易な、そのため限定されざるを得ない感性　瀟洒な、あるいは濁った　を加味する味っぱく趣味的な絵画である。一九七〇年代のネオ・アヴァンギャルドの拡散と共通するいささか深刻にして倦怠な作品が好まれるのは、いくらかコンセプトチュアルな、しかし絵であるという現代的なものとして安心感を覚えさせるからか。それらは、われわれにとつて必要のないものである。われわれは、他国の三〇数年前に完了した美術界の挿話的な末端に関わるべきではない。必要なのは、芸術了解とともにある開放である。

二十世紀の抽象をどうとらえるか 理論的整理

谷川 渥

お忙しいところをどうもありがとうございます。まあ、われわれいつもこう話しているんですけど、きちんと整理したかたちでもういちど抽象について考えてみようと言川さんにお願したわけです。

谷川「抽象」(ABST)という名称でみなさん研究会をなさっているということですが(1)、ぼくも二十世紀芸術の原理をもう一度考え直してみたいと思っていたので、抽象に対してどのような理論が出てきたか、この機会に整理してみようと思います。彫刻とか立体という観点からではなく、絵画をいけば念頭において、絵画の抽象化に関してどのような議論がなされてきたかということを整理をして現代に及びたいと思います。

あらためて言うまでもありませんが、まずヴィルヘルム・ヴォリンガーというドイツ人が『抽象と感情移入』という本を一九〇八年に出しました。これは岩波文庫に入っていますから、お読みになった方もいらっしゃると思いますが、この本が相当大きな影響を与えたわけです。

(1)「ABST」(アブスト)は Abstraction の前4文字からとった名称。一九〇八年十一月、抽象の再検証を通じて現代美術の起源を問い直し、制作と展示を踏まえた活動を軸に日本の美術状況に対して批判的に問題提起していった集まった勉強会グループ、構成メンバーは現在六人(市川、大塚、牛騰、柚木、高木、前田)。詳しくは下記URL参照 <http://www.abst-art.com/> (編集部注)

彼の説の背後には、アロイス・リーゲルというドイツの芸術学者の説があります、リーゲルはドイツ語で「クンストヴォルレン」、「芸術意思」とか「芸術意欲」とか日本語で訳されていますが、つまり芸術家が何かを表現して物を作ろうとするときに、何を目指すかという、その根源的な衝動のようなことをリーゲルは「クンストヴォルレン」という言葉で呼んでいたわけですけど、それをヴォリンガーが踏襲して「種類の概念を対立させました。感情移入の美学というのが当時ひじょうに流行っていたんですが、「感情移入衝動」に対して「抽象衝動」があるんだということを対置したわけです。

「感情移入衝動」はルネサンス以来の西洋芸術の根本的な「芸術意思」というわけで、つまり外界を写實的に写して、こう、いかにも人間らしいとか、聖母がとても女らしいとか、赤ん坊が可愛いとか、そういうかたちで主体が対象に感情移入できると考えるわけで、ルネサンス以降、西欧芸術を引っぱってきたのは「感情移入衝動」であると考えます。

それに対して、とりわけエジプトのピラミッドであるとか、あるいは平面的な絵画であるとか、外界と調和していない、つまり外界が人間に対して敵対しているような環境のところでは、人間は外界を写實的に再現しようとはしない。実際、砂漠の民に砂漠の風景画というのは無いわけです。

そのように人間に対して環境あるいは自然が敵対するところでは非常に堅固な幾何学的形体を目指すというのを、ヴォリンガーは「抽象衝動」と呼ぶわけですが、彼はとりわけピラミッドのことを考えていたんですね。

それだけではなく、「抽象衝動」という概念をヴォリンガーはゴシックにも及ぼし、ゴシック教会が空に垂直に伸びていくとか、十二頭身とか十三頭身の鉛筆みたいに長い聖人の彫刻とかも抽象衝動の産物であるというような言い方をしています。このように「クンストヴォルレン」を二種類に分けたわけです。

ヴォリンガーはそのとき、今世紀初頭ヨーロッパで軌を一にして発生しはじめていた抽

象絵画については実はほとんど考えていなかったんですが、抽象に対する最初の理論的な書物が現われたということで非常にブームになって、けっきょく人間が産業革命以降なんとなく社会とうまくいかなくなってきた、人間と外界が齟齬をきたすようなとらえどころのない環境がひろがりはじめた、それに対して抽象的な無機的なものを人間が目指している、そういうふうな議論が引っぱっていかれたわけですね。

ヴォリンガー自身は「表現主義」という言葉の創始者でもあって、カンディンスキーとかマルクとか、初期の表現主義者たちと密接に付き合っていました。

で、当時のドイツの芸術批評家のヘルヴァルト・ヴァルデンという人が、それを同時代芸術に適用してこの言葉は広まったんですが、結局そういう抽象と感情移入、つまり生命的、有機的なものをめざす人間の衝動と、無機的、幾何学的なものをめざす衝動と、ふたつあるんだという、まあ一種の美の二元論が出てきたわけです。

ヴォリンガーの説の弱点は当時から指摘されていましたけれど、エジプトとかイスラムまでは何となく考えていた。東方の芸術という言い方をしている、それはイスラムが含まれているんですが、極東の芸術、つまり中国とか日本、そこらへんの芸術はどちらなのかよくわからない。世界的な視野でみると、「抽象衝動」とか「感情移入衝動」という言葉ははたして有効なのかどうか、そういう疑問があったんですね。ヴォリンガーはそのことについてあまり語りませんでした。ゴシックの問題についてはその後、しっかりした本を書きました。以上のような論点が提示されたのが一九〇八年です。

それから少し時代が経って、オルテガ・イ・ガセットというスペインの哲学者が『芸術の非人間化』という論文を一九二五年に書きました。

オルテガはドイツに留学し、哲学や美術史学を勉強していたので、ドイツ系の美学を展開したとも考えられますが、まず一九二四年に『絵画における視点について』というおも

しるい論文を書いている。

ルネサンス以来、人間が物を見る際に対象まで視点が行っている、つまり実体として表わす、そういうところから視点がだんだん後退してきて、ついには網膜のところまで後退して頭のなかに入った。大雑把なんですけどそういう議論をしているわけです。

で、物と目のあいだくらのところに視点がとどまっているのがバロック芸術である、つまり空間を描いた。それがどんどん後退して網膜のところまできたのが印象派だ。そして一九二四年ですから、まだ彼もはつきりとはわかっていないわけですが、頭のなかに入ったのが「表現主義」とか「キュビズム」とかであると言っているわけです。

「表現主義」と「キュビズム」はずいぶん傾向ちがつんですけど、つまり観念とか感情を描くようになった。そういうふうにして、要するにポイントが目の方まで後退してきた。それがルネサンス以来の芸術の歴史であるというおもしろいことを言っている。視点が頭のなかに入っちゃったから今後どのようにしていくのかはわからない、またもとに戻りはじめるかもしれない。

で、そのあとに『芸術の非人間化』という、よく引用される論文を書いたわけです。最近の芸術はよく分からない、人間が消えはじめた、具体的には絵画のなかに人間が描かれない、彫刻が人間を造形しなくなった、それからピランデルロの演劇に『作者を探す六人の登場人物』というのがありますが、役者たちが出てきても自分たちが何を演じていいか分からない。作者が自分たちを振り付けるのを待っている。そういう演劇になっている。それからマラルメの詩も何だかよくわからない。それからドビュッシーあたりから、音楽が人間の感情を歌わなくなってきた。感情とか生命とか形としての人間が芸術から消えはじめた。これはもう、大衆にはわからない新しい芸術が出てきた。と。一部の人間にしかわからない、まあそういう、ある意味で現象の記述なんですけど、そういう議論が一九二五年に出てきたわけです。

この「非人間化」は、英語では「デヒューマニゼーション」という言葉ですが、じつはアポリネールが一九一三年に『キュビズムの画家たち』という有名な論文を書いている。アポリネールは詩人であると同時に、フランスを中心とした前衛芸術家のスポークスマンになったような男ですが、これをよく読むとその後のモダニズム論に出てくる言葉をほとんどぜんぶ先取りしています。「非人間的」という言葉も出てきます。「最近の芸術は非人間的になっている」と。

「非人間化」ということで考えてみると、以前、僕は田口誌に連載している『芸術をめぐる言葉』のなかにも書きましたが、セザンヌがよく奥さんをモデルにして肖像画を何枚も描いているんですが、奥さんはいやでいやでしようがないわけです、モデルになるのが。動くセザンヌが怒るわけです。大声で「林檎は動かないぞ！」って（笑）。つまりセザンヌにとつて林檎を描くことと奥さんを描くことにまったく区別がないわけで、こういうことは今までの美術の歴史にないわけです。

というのは西洋の美術の歴史ではヒエラルキーが完全にできあがっていて、いちばん立派な絵画というのが広い意味での歴史画ですね。神話画、宗教画、で歴史画、それから肖像画。まあ、神々にせよみんな人間の形を描く。それがトップ、そのあとにまあ風俗画、それから風景画、静物画という、つまり人間を描かないものが十七世紀あたりから出てきますけど、それらは低いレベルの絵画であって、伝統的な画家たちは静物画、風俗画、風景画というものにはあまり熱心じゃなかった。

これは十九世紀くらいから変わってきます。セザンヌにおいては奥さん、つまりモデルとしての人間と林檎とはモチーフとして同列に並ぶという象徴的な事態が起きてきた。その意味ではアポリネールのいう「非人間的」という言葉が当てはまる。それから、とりわけ彫刻において人間がモデルにならなくなった、これもひじょうにに革命的なことですね。以上が二つ目くらいのポイントとして言えるんじゃないでしょうか。

次に抽象化の問題でよく引き合いに出されるのが、音楽との関係です。十九世紀の芸術論、ドイツのみならずパリを中心とした芸術論というのは直接間接にシヨーペンハウアーの影響を受けているといっていると思います。シヨーペンハウアーが『意志と表象としての世界』という本を書いたのが一八一三年ですが、それが十九世紀の中頃からパリに紹介されはじめて『ワーグナー雑誌』というのが刊行されるようになりました。

ワーグナーは言うまでもなくシヨーペンハウアーの鬼っ子みたいな存在です。シヨーペンハウアーは二人鬼っ子を生んでいるわけですね。ニーチェとワーグナーです。ワーグナーは演奏したり作曲したりしてたけど、それほどパツとした存在ではなかった。シヨーペンハウアーの本を読んでから革命的に考えが転換してですね、それで彼が作りあげたのが『トリスタンとイゾルデ』という作品です。

シヨーペンハウアーは、生命体は「見えざる意志」によって突き動かされている。で、人間が善だとか愛だとかいっているものも、そついつ「見えざる意志」のなかで踊っているにすぎないと、ある意味では仏教の影響で、お釈迦様の掌のなかで遊んでいる孫悟空みたいなものだ、と。人間というのはそういうものだという、ひじょうにベシミスティックな哲学を展開しました。

ところが、『意志と表象としての世界』では、ひじょうに大きな部分が芸術論にあてがわれている。芸術だけが、束の間人間を見えざる意志から解放する、とりわけ音楽がいわば解脱化すると言っているわけです。シヨーペンハウアーの芸術論では素材が重いと芸術のヒエラルキーが下になるといって、ちよつと素朴な考え方をしています。建築が一番下に来て、その次が彫刻、その次に絵画、詩、音楽と、そういうヒエラルキーです。

西洋の楽曲は伝統的に、四線構造によって成り立っていますね。一番下の通奏低音のところはほとんど動かない。つぎの線が少し動く。そついつぶつにして一番上の線がいわゆ

るメロデーになつていく。ショーペンハウアーは、それを鉱物、植物、動物、人間という要するに自然界の構造に対応させているんです。だから音楽の構造は自然界の構造をそのまま写している、だから音楽は芸術のなかでも特別なんだという考え方をしています。ワーグナーを通してですが、ショーペンハウアーの芸術論がそういうかたちでフランス人に知られるようになった。ボードレールなんかはワーグナー氣違ひでもあつたわけです。そういうところで一八八八年に、イギリスのウォルター・ペイターが『ルネサンス』という本の、これは第三版ですけど、「ジョルジョーネ派」というなかに、「あらゆる芸術は音楽に憧れる」という有名な言葉を書いています。これはペイターの言葉としてよく引かれますが、じつはこれショーペンハウアーの思想そのものである。ペイターの独創ではないわけです。

ちよつとどおなじ頃にヴェルレーヌがランボーとの仲がこじれて、相手をピストルで撃つて怪我させて監獄に入れられてしまふ。監獄の中でちよつと反省しているんな詩の実験をやるんですけど、その中に「詩法」という有名な詩が含まれているわけです。

「詩法」の冒頭は、日本では「なによりもまず音楽を」と訳されていますけど、フランス語では「De la musique avant toute chose!」と言います。「ドゥ ラ ミュジク」の「ドゥ」というのはちよつとフランス語をかじった人は「の」だと思つかもしれないけれども、「この「ドゥ」は部分冠詞というやつで、つまり抽象名詞の前に付けるとある種の性質を帯び、物質名詞の前に付くと「少量」の意味になるんですね。だから、これは「音楽性を」という意味なんです。詩でいちばん大事なものは音楽性だという宣言をしたのがペイターとちよつと同じ頃なわけです。この頃からすべての芸術が音楽性ということを口にし始めるんですね。

ところがペイター自身がすでに述べていますが、芸術が音楽に憧れるというのは一種の他者志向なわけです。詩人をやめて音楽家になるといふんじゃなくて（笑）、詩自体が音

楽を懂れる、絵画が音楽を懂れるというのはいったいどついつことか、そういう他者志向性の問題が出てきました。

アポリネールが『キュビズムの画家たち』という一九一三年に書いたエッセイのなかで「これからの絵画は、今までの文学に対して音楽みたいなものだ」、「これからの絵画は純粹絵画になるだろう」という言い方をしているわけです。つまり音楽とのアナロジーによって純粹という言葉が最初に出てきたテキストなんです。抽象との関係で議論される「非人間的」という言葉はもうアポリネールに出ているし、それから音楽との類比によるその純粹志向、純粹絵画なんて言葉が最初に出てきたのもこのテキストです。

モンドリアンもカンディンスキーも自分の作品を作るときに「コンポジション」という言葉を使いました。「コンポジション」というのは辞書を引くと構図なんて訳もあるけど、もともとは作曲という意味です。要するに絵を描くことが作曲であるという意識、これは元をたたせばペイター、そういうところに遡ってしまう。もっと元にいけばショーペンハウアーまでいく。色によって音楽を奏でるといふ考え方です。

色で音楽を奏でるとはどついつことか考えてみると、そこにある種概念があるわけです。それが「共感覚」というものなんですね。「共感覚」は共通感覚というのとは違ってフランス語で言うところの「シネスティジャ」(synesthésie)。

「共通感覚」というのは英語で「コン・センサス」ですよ。後に、これが「常識」と訳されるようになった。

この問題も遡ると、たいへん長い時間がかかるんですが、アリストテレスが最初に言い始めたことです。人間には五つの感覚がある。視覚、聴覚、触覚、嗅覚、味覚。ところがアリストテレスはですね、たとえば何かを見ながらそれに触ったときに、自分の見ている物を今触っているというふうに同時に感じる事ができるためには、個々の感覚がばらば

らに働くのではなく、調和的に働かなければならないと考えました。いくつかの感覚が同時に働くときには、その感覚を統合している働きがある。触角と視覚を統合して、いま机なら机を見ながら触っているというふうに認識させるもの、それを彼は「共通感覚」と呼んだわけです。

それをギリシヤ語で「コイナー・アイステーシス」というんですけど、この段階では「共通感覚」と「共通感覚」の概念的区別はなかったんです。つまり個々の感覚を共通に働かせるもの、それを「共通感覚」と日本では訳しているわけです。

ところがですね、いつからこの語が分裂したかはつきりわかりませんが、「共通感覚」、「シユネステジイ」は、「シユン」、「共に」と、「アイステーシス」、「感覚」というギリシヤ語から来ています。つまり、音を聞くと、色が見えたり、匂いがしたり、何か色を見ると匂いがしたりとか、まあふつう病的な現象と言われるわけです。精神分裂病になるとよく共通感覚現象が起きる。あるいは、麻薬をやるとそういうのが起きると言われます。だけど日本語で、「音色」という言葉がありますが、「音」と「色」という二つの感覚にまたがる言葉ですが、どっちのことを言っているかというところを言っている。つまり音のニュアンスという意味で、「音色」なんて言葉を日本人はもともと持っているところを見ると、なんらかの色と音、視覚と聴覚の繋がりのようなものは日本人も古来から考えていたわけです。これは一種の共通感覚表現です。

西洋で「芸術は音楽に憧れる」という議論が出てきたときに、同時に「共通感覚」の問題が起きてきたわけですが、そのなかで一番有名なのがランボオの詩ですね。

「俺は母音の色を発明した。A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert.」と言ひたすけれど、翻訳だとAは「黒」、Eは「白」、Iが「赤」、Oは「青」、Uが「緑」です。これが文学史上有名な「共通感覚」の表現と言われているわけです。

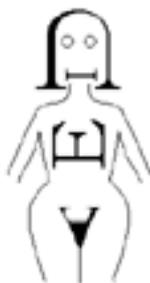
まあ、ランボオは麻薬をやっていたことは事実なんですけど、「アー」という音を聞いた

から黒い色が目の前に現象する、なんとなく納得いかないんですよ。

フランスの文学史では共感覚表現の記念碑的作品としてかならず出てきますが、これについてフランスのある批評家が「これは共感覚表現ではない！」と異議を唱えました。フランス人はあまり大文字を書かない民族でしょ、書物の題名でも小文字で書いているくらいで、ところが大文字を使っているんですよ、ランボーの詩では。

「アー」ってこうでしょ。「ウー」ってのはこうやって寝かすんです(笑)。「イー」もそれから「オー」を二つ書く。で、「ユー」をこう大きく書く(図1)。そうすると変な絵なんですよ、「女の体」になる。これはちよつとセンセーションを呼んだ説なんですよね。「アー・ノワール」って要するにここが黒いんだって言うんですよ(笑)。「ウー・ブラン」というのは、つまり乳房が白い。「イー・ルージュ」「イー」というのは英語で「アイ」ですね。口紅のことを「ルージュ」と言いますが、唇が赤い。「オー・ブルー」というのは目が青い。「ユー・ヴェール」というのは、髪の毛が緑だなんていう言い方があるのかどうか知りませんが、要するにこれは娼婦の体を謳っている詩(うた)で、「共感覚」なんてとんでもない、と。きわめてエロチックな詩(うた)であるというこんな説が一九六〇年代に出てきて、ちよつと皆、衝撃を受けてですね、それからどうもこちらの方が正しい感じがするんですけど、いずれにしてもランボーが「共感覚」を謳ったというのは文学史の常識になっているわけです。

その前か、ほとんど同時くらいにボードレールが有名な「コレスボンダンス」というつまり「匂いと音と色とは、相呼び、相応う・・」という詩を書いています。そのなかに「象徴の森」という言葉が出てくるので、フランスの「象徴主義」というのはそれに由来するわけですけど、匂いと音と色、つまり嗅覚と聴覚と視覚がお互いに呼応して交じり合っているというような詩を書いている。これは完全に「共感覚」の詩だと言っているわけです。



(図1)

編集室作成

ところが、ホフマンというドイツの作家がいますね、E.T.A. ホフマン。E.T.A.のAはアマデウスという名前、つまりアマデウス・モーツァルトからとった名前で、小説家ですけど音楽家でもあったような人で、『楽長クライスラー』という、まあ長い小説を書いているんですが、そのなかに同じような台詞が出てくるんです。「私は眠るときに視覚と聴覚と嗅覚が交じり合う」みたいな。じつは、ボードレルはホフマンのことをとても詳しく知っていて、『フランビラ王女』とかいう童話みたいな話を評論したりしているんです。ですから、文献的にはどうもボードレルはホフマンからその台詞をとったんじゃないかと言われている。いずれにせよ、世紀末のフランスに「共感覚」の問題が浮上してきたわけです。

二十世紀になって登場した、いわゆる抽象画家たちは、モンドリアンもカンディンスキーもクレーも絵画制作作曲＝コンポジションと呼んでいます。彼らは理論的にたえは色と色を対比して、沈む色、重たい色、軽い色、あるいは並べると向こう側に退く色と、こちら側に出てくる色と、そういうことを言っていますね。

とりわけカンディンスキー、それからモンドリアンもそうらしいことが分かったんですけど、マダム・ブラヴァツキーという人が中心になっていた神智学協会という一種の新興宗教みたいなものに非常に影響を受けていたらしい。で、この「テオソフィー」から派生したのがルドルフ・シュタイナーの「人智学」、アントロポソフィーですが、まあ両方ともよく似ている。「テオソフィー」は神の知恵、「人智学」は人間の知恵ですが、まあ似たようなものです。「共感覚」の問題にひじょうに比重を置いているんですね、彼らの理論的著作は。感覚の統合ということをさかんに述べているんです。

カンディンスキーもモンドリアンも、遡れば十九世紀の音楽性志向、それから「共感覚」問題というものから来ているんですが、そういう「神智学」や「人智学」からも理論的に借りているということがわかってきた。つまり、色と音とは「共感覚」的に対応している



ワシリー・カンディンスキー
《コンポジション》一九三三年

わけだから、色で音楽を奏でられることになる。「こういつふう」に理論的に援用してきている。そういうポイントが一つあります。

それからアポリネールの『キュビズムの画家たち』のなかで言われている「純粹繪画」に關係する純粹化の問題がありますね。モダニズムの芸術は純粹化であると・・・。

これは、アメリカの美術評論家のクレメント・グリーンバーグの理論として有名になりましたが、じつはその前にハンス・ゼードルマイヤーというドイツの芸術史家が、一九一〇年代から二〇年代くらいに西洋で異常な純粹化へのオブセツションが出てきたということを書いてあるわけです。

その場合ゼードルマイヤーはあまり肯定的な意味で言っていない。それまでの芸術は宗教に仕えるもので、作品を制作するというのはなにか中心を持っている。その中心に向かうとかたちで制作している。その中心とは端的に神ですね。中心を失ったヨーロッパ人はなんのために制作しているか分からなくなつた。そのときに出てきたのが純粹化というオブセツションだつたというのがゼードルマイヤーの考え方です。この純粹化という言葉を肯定的にとらえた芸術運動が「純粹主義」です。オザンファンとジャンヌレという二人で、ジャンヌレがル・コルビュジエとなるわけですが、二人で「純粹主義」の運動をはじめたのが一九二〇年代から三〇年代ですね。文字どおり「純粹」という言葉を使って運動をやるうとした。そのときに標語みたいになつたのが、「直線の道は人間の道。曲線の道は驢馬の道」。有機的な曲線は馬鹿みたいなものだと言つたわけです。

これは今から考えるとあまり新しさが無いような気がしますが、そういうことを言う背景に、一種の「アール・ヌーヴォー」批判があつたんです。いま芸術の問題を考えるときにアール・ヌーヴォーの問題がスツポリ抜け落ちてゐることが多いんです。

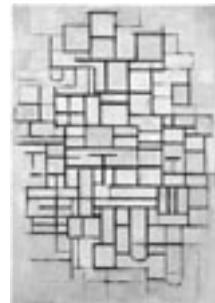
たとえば、ダリなんかはアール・ヌーヴォーをひじょうに買った人で、ガウディをアー

ル・ヌーヴォーの代表的芸術家として高く評価している。ダリがモダン・アートと言うときには、アール・ヌーヴォーを指しているわけです。有機的な曲線の跳梁みたいなのが十九世紀末から二〇世紀初頭にヨーロッパ全体を風靡した。芸術のなかに直接入り込むのではなく、装飾芸術のかたちではびこったので、いまのモダニズムの議論からなんとなく抜け落ちていることが多いんですが、アール・ヌーヴォーは、かなり大きな問題だと思っですね。

純粹主義者たちが「曲線の道は驢馬の道」なんて言ったのは、これは明らかにアール・ヌーヴォーのことを想定して、くねくねと曲がる曲線をよしとするような傾向を拒否しようとしたのだとっていい。

ところで、オランダを中心とする「デ・ステイル」、あれはもともとキュビズムの影響があるわけですが、ぼくはモンドリアンのあの有名な樹を抽象化していく過程について、なんとなく疑問に思っています。直観的にです。最初に写実的な樹を描いていて、それがすこしづつ抽象化していくようなあれ、よく教科書に出ていますよね。ぼくはこんなことありえないのではないかと思っているんです。基本的には、抽象化は非連続的に起きると思っっている。このあいだモンドリアンの展覧会が渋谷でありましたでしょ。それを確かめに行ったら、あの絵を描いている時代、あの抽象化の時代にも、凄い写実的な絵を描いています。抽象化へのプロセスの図解の試みではあっても、具体的なものを描きながらだんだんに抽象化するってのは、まずないんじゃないかっていう気がするんです。ピカソの影響をかなり受けていますからね、モンドリアンは、ピカソとブラックの影響を。それをやりながら、試行錯誤したことは事実だと思っすけどね。あの樹だけを取り出してみるのは間違いだと思っ。

さて、モダニズムの議論のなかで純粹化の問題を全面的におし出したのがクレメント・グリーンバークですね。



ピート・モンドリアン 《コンポジション第6番》一九一四年



ピート・モンドリアン 《菊》一九二二年以降

グリーンバークがそういうことを言い始めたのがいつかというところ、いちばん有名なのは一九六〇年に書かれた『モダニズムの絵画』という論文ですけれど、遡って考えてみると一九三九年に『アヴァンギャルドとキツチュ』という論文を書いています。だいたい同じことを言っていて、そこでなんとなく素描したことを精密に言ったのが一九六〇年の『モダニズムの絵画』なんですね。

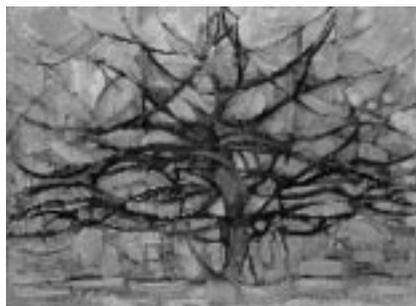
グリーンバークのいう純粹化へのプロセスというのは、「自己批判性」という言葉と結び付いている。モダニズム芸術の自己批判性。「自己批判性」というのは「自己言及性」というのもいいような言葉です。

グリーンバークは、カント以降をモダニズムと言っている。その辺から議論が別の位相に移ったんですね。カントの名前をあげて抽象の問題を語った人はいなかった。ただ、グリーンバークの背後にはヴェルフィンというスイスの美術史家があります。じつはオルテガもヴェルフィンの芸術理論の影響を受けていると見ていいのですが、そのヴェルフィンはカントの影響をひじょうに強く受けた人なんです。

ヴェルフィンの説というのは、人間のものの見方にはクラシックとバロックという二種類があるというものです。十五〜十六世紀のルネサンスのものの見方をクラシック、十七世紀の芸術に現われているものの見方をバロックと呼んだ。

クラシックとバロックを五組の対立概念に彼は分けています。そのなかでいちばん有名なのが、「線的」と「絵画的」という対立です。じつはこの区別がグリーンバークの批評のひとつのキーワードになっていく。「線的」というのは、つまり対象を輪郭線で描くことです。ラファエロの絵のように、極端に言えば色を抜いてしまうことができるような絵画です。

ところが、バロックの絵画は遠くから見れば輪郭線で構図などを描けますが、タッチが粗い。線で形がなぞられない。だから色を抜いてしまうとバロック絵画というのは無く



ピート・モンドリアン
（灰色の樹） 一九二二年

なってしまう。それを「絵画的」と呼んだ。絵画に対して「絵画的」といつているのでそこから言葉が曖昧に使われるようになっていきますが、グリーンバーグのいう「ペインターリー」という言葉はヴェルフリンの「絵画的」、「ドイツ語の "malersch"」の翻訳語なんです。

グリーンバーグはモダニズムという言葉を全面的に使っている。モダニズムというと、われわれはたとえば大正モダニズムとかモガとかモボだとかモダンなんついうとなんとなく卑しめる意味がありますけど、肯定的に使ったのはグリーンバーグですね。それではモダニズムの「自己批判性」とは何が。そこでカントが問題になるわけです。

カントの哲学書というのは、「批判」という言葉がついている。『純粹理性批判』とか『実践理性批判』とか『判断力批判』、それを三批判書という。「批判」という言葉で、いわゆる批判をしていると思ったら大間違いで、「純粹理性批判」というのは純粹理性を批判しているわけではない。自己批判というのはそういう意味ではありません。

「クリティーク」という言葉はギリシャ語の「クリネイン」という言葉からきているんですが、「クリネイン」というのは川で砂金を採るときに、ザツと土をすくって水でこすってふるふるに揺する。そうすると泥やなんかがどんどん落ちていって砂金の粒だけが残る。つまり、不純なものをどんどん落としていって一番いいものを取り出すという意味が「クリネイン」。それが「クリティーク」という言葉になって近代語に入ったんです。

ところが中国から「自己批判」という言葉が入ってきた。これは紅衛兵が使ったんですよ。それまではなかった。自己批判というのは要するに、自分がいかに悪い人間かということを反省して、そこで自己告白することなんです。朝日新聞みたいな、その都度の日和見主義の新聞がですね、紅衛兵、文化大革命を持ち上げてこの言葉をさかんに使った。そして日本の学生たちがそれを使ったものですから定着したんです。

そこでちょっと誤解があるんで、グリーンバーグの言う「自己批判性」とは、つまり芸術

は芸術以外のなにものをも指し示さなくなつたということなんです。「自己言及性」という言葉で置き換えられるのはそういう意味です。

グリーンバークがモダニズムの「自己批判性」というときに、いちばん最初に出すのはマネです。モダニズムはどこから始まるかといえばマネだということは今では常識みたいになりつつある。マネは毀誉褒貶のげしい画家ですね。下手くそに見えるし、そして興行きがないですよ。平面的です。そしてたとえば《笛を吹く少年》とか、ああいう絵を見ればわかるようにサラッと描かれていて、バックについての考慮というのが配慮がぜんぜんない。

それから《草上の昼食》、あれはラファエロが最初に考え出した構図にもとづく、なにが版画の一部を抜き出した図柄を使っていると、そして男たちが話しているけれども、そばに裸の女がいるのに全く見ていない。一種のコラージュであるということが判ってきたんです。

ジョルジョーネの《田園の奏楽》という絵がありますね。男が二人いて弦楽器を弾いている。そのとなりに笛を吹いている裸の女と、井戸から水を汲んでいる女とがいる。風の精と水の精と言われています。男たちはその存在に気がついていない。これは風の精、水の精という物語のなかに取り込まれているからです。しかし《草上の昼食》では男たちが二人、仲良さそうに喋っているけれど、そばにいる女たちには物語的必然性がまったくないわけです。

つまり、マネの絵というのはコラージュなんです。画面全体がなにかの意味に収斂していこうとしていない。その意味では、いわば崩壊した絵であって、伝統的な絵画観からするとちょっと耐え難いところがある。

それからマネの《オランピア》という作品。皆を怒らせたというけれど、あれもジョルジョーネ、ティツィアーノあたりからヴェーナスが寝転んでいる姿の系譜があって、それ



エドゥアール・マネ 《草上の昼食》 一八六三年



ジョルジョーネ/ティツィアーノ 《田園の奏楽》 一五二〇—二一年頃

に倣っている。ティツィアーノの絵にはベッドのところに犬がいますけど、マネのところには猫がいる。黒人の女中が花を持っている。つまり男が花を届けにきた、だからこれは娼婦であるつと、それから豊満な女が描かれていたのに、なんだかそこいら辺に居そつな女が描かれていると(笑)。いろんな説明があるわけですよ。なぜ皆を不快にしたか?、なぜかという、意味がわからないから不快になってくる。つまり、絵画の統一的な意味がわからない。

グリーンバークは、それはマネが主題、つまり何を表わそうとしたかということの問題にしないと見るわけです。絵画の絵画性、それは一つは平面性という言葉に置き換えられる。要するに絵画の「メデイウム」に意識を差し向けるという言い方をしてるんです。

「メデイウム」とは支持体だけではなく、絵画というジャンルを支えている物質的諸条件という意味で使われています。それを意識して描き始めた最初の画家がマネであるとそれを「自己批判性」とも呼んでいるわけです。

いわゆる抽象絵画とは、グリーンバークに言わせると、「自己批判性の絵画」だと。マネに始まるヨーロッパの前衛の動きを、ピカソあたりまでズッと引っぱっていった、そしてジャクソン・ポロックに繋がったわけです。それがグリーンバークのモダニズム論の基本的枠組みです。

グリーンバークの評論集は4冊出ていますが、僕もざっと目を通しましたが、シュルレアリスムについてはほとんど何も言及していません。それからマルセル・デュシャンについてはほとんど語っていない。デュシャンとシュルレアリスムを無視する限りでのモダニズム論なんです。マネからピカソ、ピカソからポロックという図式があるからです。

ひとつはシュルレアリスムですね。シュルレアリスムの絵画というのは、これまたじつに問題です。シュルレアリスムというと、いろんな人の名前が浮かびますが、シュルレア



エドゥアール・マネ オランピア 一八六三年



ティツィアーノ 《ウルビーノのウイーナ》 一五三八年

リスムのもととの定義は一九二四年のアンドレ・ブルトンの『シュルレアリスム宣言』によれば、「オートマティスム」ですよね。「自動書記」、「エクリチュール・オートマティック」、詩を自動的に書くこと……。頭のなかで考えないで湧いてくるイメージなり、言葉なりを、そのまま手の運動に還元して書く。詩の書き方の宣言文だった。これは、一生懸命考えて、ここにこういふ活字を置こうとか、大きさをこのようにしようとか、言葉の響きはどうであるとか、そういうことを全部計算しながら詩を作っていたマラルメとかヴァレリーなんかの象徴主義に対する、まあアンチテーゼだったわけです。

「シュルレアリスムに絵画がありうるのかどうか？」ということは、じつはシュルレアリスムの内部で問題になっていた。『シュルレアリスム革命』という機関誌が一九二四年から作られているんですけど、そこでマックス・モリーズが「シュルレアリスム絵画というのはいくらあるだろうか？」という問題提起をされていて、まあありうるだろうみたいなことを書いてたんです。

そうしたら、ピエール・ナヴィルという、後にブルトンと大喧嘩して別れた男が、「シュルレアリスム絵画なんてありえない。絵画のオートマティスムなんてありっこないから、デッサンだったら鉛筆なんかでできるかもしれないけれど、絵具を塗るとか別の色を選ぶとか、そういうときに理性的なコントロールはかならず入り込んでくるわけで、オートマティスムの絵画なんて絶対にありえない」、そういうふうに行った。

そしたらブルトンはひじょうに反撥して、ピエール・ナヴィルは『シュルレアリスム革命』の編集者の一人だったんですが、彼を降ろしちゃったんです。そして次の号からブルトンは『シュルレアリスムと絵画』というエッセイを書き始めた。しかしそれは「シュルレアリスムと絵画」であって、「シュルレアリスムの絵画」ではないわけです。

ブルトンはいちばん最初にピカソのことを論じているんです。ブルトンに言わせると、ピカソもシュルレアリストになってしまう。たしかにブルトンとピカソは仲がいい時期が

あつて、一九二〇年代後半から三〇年代にかけてピカソが変わつた作品をいろいろ作つて
いる時期が何年間かあるんですけど、この本を読むとシュルレアリスムの絵画というもの
がなんだかよく分からなくなつてくるんですよ。

一方で例えばダリとか、あるいはマグリットのような具体的な写実系的なといつてもい
い、いわゆるシュルレアリスムの連中がいる。

他方にマッソンとか、マッタとか、そういういわゆる絵画のオートマティスムを実践し
ているように見える連中がいたわけです。そして、一九三九年か一九四〇年あたりからフ
ランスのシュルレアリストたちは大挙してアメリカに亡命したという事実がある。

とりわけマックス・エルンストですね。エルンストはちょっと解りづらい芸術家なんで
すが、砂絵なんかもやっていますよね。それからマッタとかマッソンが、たとえばアーシ
ル・ゴーキーに影響を与えた。それからジャクソン・ポロックがマッソンの影響を受けて
いることは確実なわけです。

グリーンバーグの理論のなかでは、その問題は正面から論じられていない。意識的に無視
した形跡がある。これからグリーンバーグの評論が翻訳されて、そのあたりが問題になるか
もしれませんが。

グリーンバーグの「純粹化」というのは、「平面化」でもあるということですが、これも
ちょっと誤解されがちなところがあつて、じゃあ壁を一色に塗つてしまえばいいのかとい
うことになる。ところがグリーンバーグは、「オブティカル・イリュージョン」という言葉
を使うわけです。深さのイリュージョンは無くなつてはいけないと言つている。壁を一色
に色を塗つたとしても、深さのイリュージョンはなきやいけない。ただ、そのなかに人間
が入り込めるような深さではないんだ。と、そのなかに我々見ている人間が入り込んで動
き回れるような空間ではなく、眼で感じ取れるような深さのイリュージョンだといつ、と
ても曖昧なことを言っているんです。

まえにグリーンバーグが来日して、東京都美術館でシンポジウムが行われました。藤枝晃雄さんの司会で、僕も参加しましたが、「平面化」という言葉が出たら、グリーンバーグはそれをはねつけたんです。つまり、再現的な形象がなくてただ平面化すればいいみたいなことは、自分は言っていない、と言っんです。再現的な絵画でもいいんだ、と。ただ、再現的な絵画にはいいものが少ないのに対し、いいものには抽象的なものが多いというだけで、なにか形象を排除して平面化してしまえばいいみたいに考えてもらっては困るといふうに言っていました。その問題に係わってくるんですね、この「イリュージョン」という言葉は。

グリーンバーグは、ヴェルフリンの影響をかなり受けていて、クラシックとバロックという二元的対立を自分の批評の武器に使っている。ただ彼はクラシックとバロックという言葉は使わずに、「線的」と「絵画的」という言葉を使っている。つまり、「リニア」と「ペインタリー」ですね。そして、「抽象表現主義」は「ペインタリーアブストラクション」であると言っている。絵画的な抽象である、と。

グリーンバーグは、ペインタリーなものが出てきたらつぎは線的なものが出てくる。線的とペインタリー、ヴェルフリン的という「線的」と「絵画的」が交替するというふうにみているんです。どのくらいの長さで交代するかは言っていない。彼は、キュビズムを線的な芸術とみている。このキュビズムの遺産を受け取って、それをペインタリーにしたものが抽象表現主義だとみているわけです。

ところが、「ポスト・ペインタリーアブストラクション」と彼が呼んだのは、ペインタリーでもないが線的でもない抽象のことです。モリス・ルイスとかケネス・ノーランドなんかですね。

グリーンバーグは、しかし六〇年代になって出てきたおびただしい「ニュー・アート」群、ポップ、オップ、ハード・エッジ、シェイプト・キャンバス、ノン・フィギュラティブ、

ファンキー、ミニマル、キネティック、ルミナス・・・といった「ニュー・アート」群を等し並みに「線の」とみています。ぼくは六〇年代の変化を「イズム」から「アート」へと呼んでいますが、グリーンバーグはこれら「アート」群を「線の」と見ながら、まったく評価しようとはしなかった。「線の」「絵画的」というのは本来記述概念であって価値概念ではないのですが、グリーンバーグは五〇年代から六〇年代の芸術の変容を総じて「絵画的」から「線の」への移行としてとらえながら、「線の」な「アート」群を否定的に見ているわけです。それらの見せかけの前衛性を好まなかったただけだといえればそれまでですが、まあここにひとつの問題があることは確かですね。

それからもうひとつはデュシャンの問題ですね。デュシャンは、絵画という芸術ジャンルのひとつを放棄すると同時に、「芸術」概念そのものを手玉にとることになったといっ
ていいでしょう。ティエリ・ド・デュージュはこのことを「種の(スペシフィック)なもの」から「類的(ジェネリック)なもの」への移行と呼んでいます。グリーンバーグが「絵画」という「種のもの」の純粋化にモダニズムの本質を見たのに対し、デュシャンは、その絵画から身を引いて、「芸術」という「類のもの」と戯れたと見ていいと思います。グリーンバーグのいう「自己批判」の「自己」が「種のもの」であるとすれば、デュシャンはこれを「類のもの」ととらえ、「自己批判」をみずから体現しようとしたと見ることもできるわけですね。

「エロティシズムもイズムである」とつそぶいたデュシャンは、ヴェルフリン・グリーンバーグのいえば、まぎれもなく「線的」な作家であり、その意味でも六〇年代の「ニュー・アート」に接続するわけですが、「芸術(アート)」という概念そのものと戯れた点で、モダニズムの内部に巢喰う獅子身中の蟲であったとぼくはみています。その蟲の喰いあらした穴が六〇年代に異様に拡がったのですね。

もちろん、それは視点を変えれば、「アート」概念の拡大ということになるでしょうが、



モリス・ルイス《Green by Gold》一九五八年



ケネス・ノーランド《Golden Day》一九六四年

この問題は直接に現代につながっているわけで、これについてはあらためて問い直さなければならぬ。

いずれにせよ、以上、細かな点はともかく、抽象の問題について議論する上での視点は、ほほ出そろったといっているのではないでしょうか。

どうもありがとうございました。

一九九九年三月一七日美術家会館七〇四室における講義録に一部加筆にて掲載。

ミニマル・アート 透明性と不透明性

松本透

はじめに キュビズムから

最初にミニマルアートに関する個人的な経験について少しふれさせていただくと、わたしが美術館に勤めたのが一九八〇年、それ以前には現代美術をとくに専門にしていたわけではありません。学生時代は、修論のテーマだったアロイス・リーグルは別にして、デュシャンや、ピカソのキュビズムなど、だいたい抽象絵画が成立する前後の時代のことを調べていました。ところが美術館に入ってみると、作家と話をしてもミニマル・アートの話がひっきりなしに出てくるし、当時は、ミニマルやコンセプチュアルを知らないという議論に加われないという時代だった。というわけで、七〇年代の余波を作家や同僚から間接的に受けているうちに、いつのまにか、わたしのなかでは戦前・戦後の二つの時代がごく自然に連結してしまっただけです。

第一次大戦前後から一九二〇年代にかけてと、一九六〇年代半ばから七〇年代初めの時代が、二〇世紀の非常に特異なエポックであったこと、合理主義的というか、理論的にき

わめて先鋭な動向が立ち上がった二つのピークであったということ。この見方は今でもさほど変わっていません。それがどのくらい生産的な見方であるのか、どれくらい客観性があるのかは分かりませんが、たとえばカンディンスキー、モンドリアン、デュシャン、マレーヴィッチなど、みんな著作集のある作家ですし、ドナルド・ジャッド、ロバート・モリス、ル・ウィットと、いずれも争々たる彫刻家にして理論家です。フランク・ステラに関する最初の論評（一九五九年）を書いたのがカール・アンドレであったり、そのアンドレはとも早い時期にベツヒャー論（一九七二年）を書いていたり、ドン・ジャッドがダン・フレイヴィンについて書いていたり（一九六五年）といった事実が、わたしにはとても衝撃的だった。カンディンスキーだって、マレーヴィッチだって、かれらの芸術について書ける人が誰もいないから、自分で書いてしまったのでしよう。芸術家の思考や直観が、なんびとも 批評家も、歴史家も、キュレーターも追従できないほど先に進んでしまう時代があるものです。今から考えると、そういう英雄的というか、悲劇的な時代があるのだという事実にはシビレたんでしよう。しかも六〇年代、七〇年代は自分の半ば同時代でもある。それで、二つの時代が重なり合ってしまったのです。

ミニマル・アートと関係があるかどうか、怪しいのですが、もう少し前置きをつづかせてください。

ずいぶん前に、キュビズムに関して、ちょっと不思議な指摘に出会ったことがあります。ハンブルクのクンスト・ハレの館長だったヴェルナー・ホーフマンが書いた本、『模倣から現実性へ』（英語版一九六九／独語版一九七〇年）のなかに出てくる話で、それ以来、いつも頭に引つ掛かっている。じつは、このあいだ皆さんのABST展）、空間の理性 2 抽象することの意志」展、ヨコハマ・ポートサイドギャラリー、二〇〇一年）を拝見したときも、それが頭にちらついていました。

この本には「芸術の創造的解放一八九〇—一九一七年」という副題がついています。世

紀末から第一次世界大戦が終わる頃までの美術を、絵画、彫刻、グラフィック・アートの別なく、しばしば建築や美術工芸などにもふれながら縦横に分析した本で、その意味ではウィーン学派の宝刀ともいうべき方法「ホーフマンはウィーン大学出身」を二〇世紀初頭の芸術に適用した研究です。最後の方にキュビズムの章があって、そのなかに、これぞキュビズムといわんばかりの建物　ホーフマンは「キュビズム建築」と呼んではいなかったと思いますが　が出てきます。アドルフ・ロースの設計したシュタイナー邸（ウィーン、一九一〇年、）です。

図版では分かりにくいかも知れませんが、こちらが街路に面したファサードです。通り側に曲面をおびた屋根が載っていて、側面から見ると、全体は丸みをおびた屋根のある建築物と、水平・垂直の要素だけからなる建築物を背中合わせに接合したようなかたちになっています。こちらが裏庭に面した裏面、デコレーションがまったく無く、やたら無地の白い壁面が目立つのは街路側も裏庭側も同じですが、それにしても、多少はデコレイティブな愛嬌の残っているファサードを見て、禁欲的な垂直線と水平線からなる裏側を予想するのはむづかしいのではないですか。立方体的だからキュビズム的なのではありません。正面から裏面を予想できず、裏面から正面を予想できないところに、この建物の空間の新しい考え方があつたのです。

キュビズムというか、キュビズム絵画　ピカソやブラックやファン・グリスらのキュビズムについてよく指摘されるのは、それが個々の知覚に現われる事物の形姿を短い線で記述していくという点、あるいは結果的に、複数の視点から見た事物の現われを線の構造へと組織化していく点です。だから、対象が果物鉢であれ、女性の頭部であれ、事物をちょうど透明な鳥籠みたいな線の構造体とすることによって、正面だけでなく、側面や背面から見たその空間性が二次元のキャンバス上に定着されるというわけです。そうして、線による分析から、やがて面による総合へと折り返していくのがキュビズムだ、というのです。



図学的には、まあ、そついつことなんでしょうが、何故そんな回わりくどいことをするのか 肝腎のモーティヴェーションについては、解つたような、解らないような……、いや、全然解らないのです。

ところが、絵画ではなくて建築、たとえばロースのシュタイナー邸をモデルにとると、事情がよほど変わってくる。建築はもともと平面や、立面や、切断面から立ち上げた透明な線の構造体のはずです。そうした構造体が壁体や床面によつて現実化されると、知覚のレベルではいわば不透明化されるわけですが、とはいえ、どこから見ても、どの部屋に居ても、全体の「大構造」が透けて見えるところに、少なくとも「キュビズム以前」の建築の特徴の一つがあるのでないでしょうか。その点、シュタイナー邸はキュビズム絵画とはちよつと逆を行います。正面から見ても、裏側が予測できない。裏面から正面が予測できない。つまり、対象にぶつかつて撥ね返された不透明な知覚データを積み上げて、透明な線の構造体を立ち上げるのではなく、裏面や側面への期待をたえず裏切るような予測のできない諸部分の集積によつて全体を立ち上げるのです。つまり、この建物の空間構想には当初から不透明な要因、視覚を遮断する要因が入り込んでいます。それこそがキュビズムの建築だ、とホーフマンはいつているわけではありません。しかしそこには、キュビズム誕生に前後して生まれた新しい空間概念に関する、非常に重要なことがら露呈しているように思われました。少なくともわたしの場合、キュビズム以後の絵画や彫刻、とりわけミニマルやミニマル以後の彫刻を覗いて、しばしばシュタイナー邸に似た光景に出くわしてきました。この建物が、今日の話のいい伏線になってくれるといいのですが

「画面」の問題

第一次大戦前後の一時代と、六〇年代半ばから七〇年代初頭にかけての一時代があたか

も並行するのは、それらが理論的に急進化した二つのピークだったからだけではありませぬ。二つの時代は、空間に関するわたしたちの感じ方、考え方に大きな変動の起こった時代という意味でもおそらく類比的に見られるのです。

いったいに芸術は、その時代に特有の歴史的、文化的な文脈とか問題意識の上に成立するものですが、キュビズムの凄みは、いわば文化以前、芸術以前の日常的な知覚や意識の領域に踏み込んでいった点にあるのではないのでしょうか。キュビズムは文化的でない、芸術的でない、というのではありません。それは、わたしたちの裸の知覚、視覚や触覚、あるいは記憶、と対峙しようとすることによって、そういったもろもろの知覚の背景にあるもの、それを条件づけているもの、その地盤となるものを引きずり出して、ずたずたにしてしまった。キュビズムの「分析」とは、そういうことです。結果的に、デカルト／ニュートンのな線遠近法空間、近代的なものの見方の前提となる均一の無限空間をずたずたに寸断してしまっただけです。

ところで、デカルト／ニュートンのな世界観との闘いはピカソやブラックのキュビズムによってケリがついた、というような一回的なものではきつとないでしょう。この闘いは、キュビズム以後も、繰り返し、波状的に、あるいは不断につづいている、というイメージをわたしはもっています。

ちょっと説明しづらいのですが、分析的キュビズムというものが、広い意味での知覚とそれを条件づけているものとの緊張関係のなかから生まれたとするなら、この「知覚を条件づけているもの」とは、必ずしも線遠近法的空間のみに限定されるものではないはずで、絵を描くということ、絵を観るということを条件づけているのは、第一に、それが絵画の「画面」であるという事実であり、ここに「画面」の問題が生じてくるのです。画家は、無垢のキャンパスに自由に絵筆を走らせるかのように思われていますが、必ずしもそうでないことは画家自身がいちばんよく知っています。かれは「画面」のフレームからた

えず大なり小なり規制を受けながら個々の点や、線や、色彩をしかるべきポイントに置いていき、最終的に「画面」という全体性、いわば先取りされた全体性へと予定調和的に帰着したときに筆をおきます。絵が完成するとはそういうことであり、絵の画面とはそういうものです。

さて、キュビズムから戦後アメリカの抽象表現主義に一足飛びに話を移すと、いかにも誰それ風が引けるのですが、今お話ししたような意味での「画面」の問題をふたたび主題化したという点では、ポロック以下、一群の画家たちはやはりキュビストの嫡子と
いっていいと考えています。

もはや皆さんに向かって、くだくだしい説明は要らないでしょう。ポロック、ロスコ、スタイル、ルイスなど、この時代のアメリカの画家たちは一作家一様式、一作家一技法と
いっていいほどの際立った個性をもっており、ナニナニ主義や、ナニナニ絵画といったこ
とばで一括りすること自体に無理があるほどです。しかしただ一つ、かれらはいずれも
「画面」に対して極度に張りつめた自意識を働かせながら、フレイムの内部にいかなる絵
画的自由の余地が残っているかを突きつめた点では一致しています。

もっとも分かりやすいのはマーク・ロスコの例でしょう。かれは地のうえの図を地へと
転化していく。いわば窓のなかに、窓を開ける。それはまるで、画面の内部に、「画面」の
規制力の届かないもう一つの王国を確保するみたいなものです。ロスコは作品の粒が非常
にそろっている画家だと思えますが、強いて出来不出来の指標をあげるとすれば、それは
ひとえにフレイムとその内部のフレイムのきわに懸かっているではありませんか。色彩
のクオリティーを別にすれば、の話ですが。

制作中のポロックを闘牛場の闘牛士に喩えたのはローゼンバーグでしたか？ 違いまし
たっけ？ まあ、いいとして、かれの独特の描き方、キャンバスを床に留めて、スティックで
絵具を滴らせるやり方にはそれなりの理由があり、それなりの帰結があるでしょう。

かれは、キャンバスを床に敷くことによって、画面を視覚のピラミッドから解放しました。ふつう画家は、とくに画面が大きい場合、筆を進めているときには全体が見えませんが、絵から遠ざかったり、近寄りたり、たえず行ったり来たりしながら描くようですが、ポロツクのやり方だと画面の全貌を視野に収めるのがきわめて難しい。かれは、ときには画面のなかに足を踏み入れて、文字どおり絵のなかで描く。制作中に画面の全貌が掴みにくいというのが、この描き方のミソでしょう。ではその場合、「画面」の問題は生じないのでしょうか。かれはついに、「画面」の追手を振り切ったのでしょうか。　そんなはずはない、とわたしは思います。確かにかれのやり方で行くと、一筆一筆、一垂らし一垂らしごとに局面が変わっていく。かれは、その時々刻々と変わっていく局面を相手にしているわけですから、制作中のかれを撮ったフィルムなどを見ると、まさに闘牛士さながらの格闘ぶりです。それによって、先ほど申した、先取りされた終着点へとループしていく、「画面」の時空を断ち切ってしまったわけですが、逆にいえば、かれは、それほど強く「画面」の存在を意識していたということではないでしょうか。全体が掴めないからこそ、その掴めない全体が不断に意識される。見えないからこそ意識化される、ということではありませんか。　ポロツクの有名なことばに、わたしの絵画には「始まりもなければ、終わりもない」というのがありますね。これはいいかえれば、かれがいかに強く「始まりがあって、終わりがある」もの、つまり「画面」を意識していたか、ということだと思つのです。ここでは立ち入りませんが、クリフォード・スタイルにも、モーリス・ルイスにも、似たような事情があると思います。

「反復」の手法

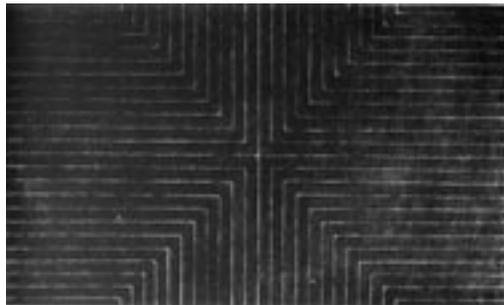
もうやく、ミニマル・アートの一歩手前というか、ほぼ同時代の「反復(repetition)」の

手法までたどり着きました。この手法を最初に原理的に突きつめたのがフランク・ステラの「ブラック・ペインティング」であることは、今さらいうまでもないでしょうが、要点だけ確認しておきましょう。

ステラの最初のシリーズ、「ブラック・ペインティング」(一九五八—一九六〇年)は二〇数点ありますが、いずれも一定の幾何学的パターンを反復することで描かれています。筆も一定で、確か二・五インチ(六・四センチ)幅の壁塗り用のブラッシがいつも使われていました。

たとえば、一定の長さの黒い直線というか帯を水平に引く。次にその帯の周囲を、同じ幅の黒い帯で四角形に囲む。この行為を一〇数回繰り返すと、結果として、同心長方形の反復による画面ができあがります。この「結果として」という点がポイントです。パターンは長方形であったり、菱形であったり、V字形であったりいろいろですが、要するに、出発点としてどんな線形パターンを探るか、そして、そのルールを何回反復するかによって、画面の大きさも、縦横の比率も、すべてが決定される。この発明によって、「初めに画面ありき」の不文律が原理的に、じつにエレガントに、ぶっ壊されてしまったわけです。かれは、次のシリーズ(一九六〇年)で、さらに一歩進みます。線のパターンを少し複雑にすると、往々にして画面のコーナーや外周部に小さな四角形が島のように残ってしまつて、「反復」のルールに乱れが生じてしまふ。まるで画面を美的にデザインしたかのように見えて、まことに見苦しいというか、汚らしい。それでステラは、誤解の種である離れ島のように残つた矩形を切り取ってしまった。多角形の「シェイプト・キャンパス」の誕生です。

画面が「画面」であるのは、それが単なる物理的平面ではない、少なからず理念性をおびたフィールドだからでしょう。ところがステラは、その画面に、こともあろうに物理的なシェイプ(外形)を与えてしまった。それでは聖域が聖域にならないし、画面がテーブ



ル板や床材なんかと同じモノになってしまっています。　絵画にシェイプをあたえるということは、「画面」を日常の事物と同じレウエルのリアリティに格下げすることであり、となる。もはや絵画が二次元の平面にとどまる理由はなくなってしまう。実際にステラは、六〇年代の一〇年間をかけて緩やかに絵画から三次元のレリーフへと移行していきますし、同じ時代に、一群の彫刻家たちは、「反復」の原理をキャンパスの上ではなく、現実空間の中で展開しはじめます。もちろん「反復」の原理だけでミニマル・アートを語り尽くせるわけではありませんが、いずれにせよ、ステラの初期の絵画シリーズのなかにミニマル彫刻への道筋の一つが用意されているのです。

さて、わたしが「反復」という原理の重要性に気づいたのは、ロザリンド・クラウスの『Passages in Modern Sculpture』（一九七七年）　訳しにくいのでそのまま挙げます

によってでしたが、「反復」ないしは「一つ一つ順番に」(one thing after another)という用語自体は、ドン・ジャッドやステラの六〇年代半ばの論文や発言から採られています。わたしたちとはともすると、戦後になるとすぐさま美術の中心がヨーロッパからニューヨークに移動するかのような錯覚におちいりがちですが、かれらの書いたものを読むと、六〇年代になっても、かれらが依然としてヨーロッパ芸術、ジャッドのいう「合理主義哲学と結びついたヨーロッパ芸術」に向こうを張りながら、それを乗り越えようと悪戦苦闘しているのがよく分かります。先ほどいいましたように、デカルト／ニュートンのような世界観なり自然観は、キュビズムの一撃で倒されてしまうような、そんな単純で、柔なものではありませんし、その基礎となる哲学なり哲学的構えは、底流として六〇年代へと、さらには現代へとつづいているのではないのでしょうか。したがって、それとの闘いも批判も、波状的に、あるいは不断につづいていくのです。

さて「反復」とは、要するに何らかの全体性を前提とすることなしに、ということとは終着点のイメージをまったくもたずに、一定の要素を繰り返していくことです。ステラの

「ブラック・ペインティング」がそのものであるように、それは「画面」なるものとはまったく相容れない、それを原理的に否定するものなのです。

もう一つ「one thing after another」の方は、ジャットが一九六五年に発表した有名な論文「スペシフィック・オブジェクツ」　うまい訳語が見つからないので　のなかで使っていることはです。具体的には、たとえばカール・アンドレの、金属板や舗石を一列に並べた作品などを思い浮かべると分かりやすいでしょう。「反復」は曲がりなりにも規則になっていますが、こちらは、ただ単にモノを順番に並べていく、その隣接関係のみによって成立するのですから、さらに一段、素気ないというか、開放した感じのする概念です。つまり、全体を顧みずに、ひたすら直前の先行する要素との関係だけで次の要素を決めていくのです。たとえば白と黒の碁石を一列に並べるとしましょう。白・黒・白と並べれば、全体はシンメトリーになりますが、そういった全体性や法則性を無視して、最後に置かれた白との関係だけで白なり、黒を置いていくのが「one thing after another」なわけです。ステラの「ブラック・ペインティング」にはまだしも始まりがありました。が、「one thing after another」には始まりもなければ、終わりもない。いやたぶん、始まりや、終わりを問わないのです。

透明性と不透明性

「反復」は、じつは抽象絵画やミニマル・アートの占有物ではありません。六〇年代のもう一方の立役者、アンディ・ウォーホルの主要な戦略がやはり「反復」であったことなどを視野に入れると、それがいかに重要な、時代を横断する現象であるかが分かるでしょう。

さて、線遠近法の画面には、近代の機械論的自然観やそのベースとなる均一な無限空間

が反映しているとよくいわれますが、では、一定の要素が始まりも終わりもなく繰り返される「反復」の手法には、どのような世界観が反映しているのでしょうか。にわかには答えがたい問題です。ただ、こつこつとはいえるのではないのでしょうか。空間の感じ方、考え方のおそらくは大きな変動期にあって、一群の芸術家たちは、ちょうどキュビスム時代のピカソやブラックがそうであったように、眼前のごく日常的な現象にひそむ深淵へと、見ることに知ることの振幅へと突き返されたということです。その振幅に、先ほどからの「反復」がいかに絡むのか、一通りの解があるとも思えませんが、ともかく、いくつか作品を見ていきましよう。

いちおう「透明性と不透明性」という表題をつけましたが、これはあくまでも比喩に過ぎませんから、いろいろな言い換えが可能です。不可視性と可視性。知ることと見ること。全体と部分。空間と過程（時間）。非対象と対象。線と面。あるいは非身体性と身体性。ミニマル・アートの場合、とりわけ身体性が重要になってきます。

まず、ドナルド・ジャッドの先駆的なシリーズ《無題》（一九六五年、 ）です。箱状のユニットを、等間隔のインターヴァルをおいて壁面に設置していくもので、物体と空間が等価な要素として垂直方向に反復しています。それらが等価であるとは、従来の彫刻のように物体が空間に対して一方的に自己主張するのでもなければ、近年の「インスタレーション」にしばしば見られるように、空間がみずからの内部に収容した物体を一方的に規制するのでもないということです。

金属製の各ユニットの側面は赤、白、黒などのモノクロームに塗られており、天板と底板には半透明の曇りガラス（フレクシグラス）が装着されています。この天と地が曇りガラスである点、不透明な物体と、透明な空間のあいだに、半透明のガラスが介在している点が視覚効果の上でもはなはだ重要でしょう。「反復」の手法の典型のように見えます

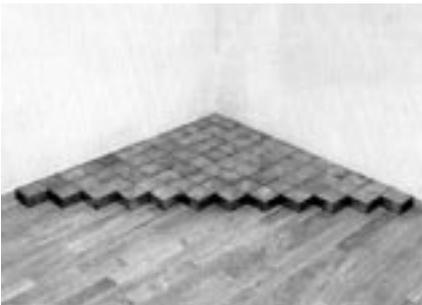


が、じつはこの作品では、閉じた立体と空間が交互に反復しているわけではないのです。かといって、金属製の枠が飛び飛びに並ぶトンネルのような構造体を空間が縦に刺し貫いているわけでもない。こう考えたらどうでしょうか。

空間、空間と、わたしたちは気安くいいますが、それはもともと見ることも触ることもできないものです。それは、日常的にはせいぜい光や空気のこと。いや、たいていは光や空気のことですらなくて、モノにぶつからずに歩けるとか、日常の行動に支障のない程度に知っている事物と事物のあいだの隙間くらいのものでしょう。ところがジャッドのこの作品は、展示いかんでは、まさに「空間」感覚としか呼びようのない、じつにリアルな感覚を呼び覚ますことがあります。物質と空間が交互に並んでいるのではなく、金属枠のトンネルを空気が貫通しているのもない……むしろ、物質をも空間をも含む全体が、何というか、物質でも空間でもない第三のステートとして、一本の透明な柱のごとく床から天井までそそり立っている感じ。その柱のことを、わたしは「空間」と呼びたいのです。「空間」ということばを、むやみに日常化したり、世俗化したくないのです。何を今さらといわれそうですが、皆さんなら何をいいたいのか、お分かりいただけるでしょう……

カール・アンドレの《デルタ》(一九八三年)。一室のコーナーに鉛の直方体をグリッド状に並べた作品です。かれの場合、グリッドとが、まさに「one thing after another」とか、構造があまりにも明確であるために、石か、鉛か、といった物質性に目がとまりません。という、言いすぎでしょうか、たとえばこの作品を前にすると、足もとの床もふくめて、床面全体に透明な線の構造が見えてくる。グリッドのなかに立っているようなめまいを覚える……

セッティングがうまくいった場合、かれの作品は本当にみごとなまでに彫刻的です。いつだったか、中二階から見下ろすことの出来るエントランスホールに、何種類もの金属板



を正方形に敷きつめた大きな作品が設置されているのに出くわしたことがあります。このときは、敷きつめられた金属板がホールの大空間を受け止めて支えている感じ、床面のグリッドから大きなグリッド構造が垂直に立ち上がる感じでした。

かれのこの種の作品は、物理的には絵画を横倒しにした程度のヴォリュームしかもっていませんが、しかし、どこまでも彫刻的です。素材がいかに薄べったくても、それが一定の厚みをもった物質であること、そして、その物質が銅なのか、鉛なのか、アルミなのか、といったことにすべてが懸かっています。わたしが見たその作品には何種類もの金属板が使われていましたが、写真で見るとひどく装飾的に見えかねない。しかし、現場ではそうじゃありませんでした。その空間をもたせるためには、それだけの量、それだけの種類の金属板が要るのだということが手に取るように了解されるのです。敷きつめられた金属板が色とりどりであるだけに、そういった物質の違いが一拳に清算されて、曖昧さの微塵もない空間が立ち上がるさまはそれこそ壮観でした。彫刻らしい彫刻をみた、という感じだけがあとに残る……

ロバート・モリスの初期作《無題（L型ビーム）》（一九六五／一九六七年、）です。実際に見たことはありません。いつも図版で眺めている作品です。

かれの有名な論文、「彫刻についての覚書」（一九六六、六九年）のことはご存知でしょう。そのなかに、彫刻におけるゲシュタルトや、「単一的」形態（“unitary forms”）について論じた忘れがたい一節があります。モリスはどうやら、従来の彫刻の本質を、それらもろもろの部分の関係性に依拠している点に見ているらしいのですが、そうしたいわば「関係性の彫刻」に対してかれが提起するのが、強いゲシュタルトをもつ単一的形態。パート、パートが知覚に対して可能なかぎり分離不可能なかたちで繋ぎ合わさっていて、見たとたんに全体が把握できるような多面体でした。

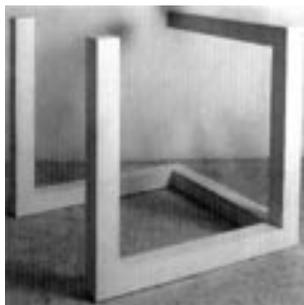


この作品は、ご覧のとおり、いかにも強いゲシュタルトをもつ同形同大の立体を坐らせたり、起こしたり、寝かせたりしたものです。これだけでもかなりの眺めですが、それらの周囲をまわってみるとどうでしょう。同じ形、同じ大きさであることが一目瞭然であるのに、こちらの視点に応じて、あるいはこちらからの働きかけに応じて、それらの多面体はじつにダイナミックに姿を変えるでしょう。見ることで知ることのつながりや乖離を主題化したのはキュビストでしたが、知覚や認識がいかに身体的な営みであるかということが芸術家の視野にのぼってきたのは、もっとのちのことでしょう。この作品などはその先駆といえるかも知れません。

ソル・ルウィットというと、碁盤目の引かれた盤面のうえで線や面による立方体のヴァリエーションを幾通りにも展開した《Serial Project》（一九六六年）が有名ですが、ここでは《不完全な開かれた立方体》（一九七三年、 ）を選びました。一二本の辺のうち何本かが欠落した、アルミ製の立方体のシリーズです。

ロバート・モリスは《無題（L型ビーム）》で、強いゲシュタルトをもつ単一的形態が、置き方や視点の取り方によっていかにさまざまな現われ方をするかに焦点を当てましたが、ルウィットが《立方体》のシリーズで主題化したのは、理念的な立方体（正六面体）の彫刻的な現われ方といってもいいでしょう。正六面体のような立体は、もともと幾何学的概念としてみ成立するアイディアな存在であり、当然ながらその線は幅や厚みをもたないわけですが、かれはそうした正六面体を、二重の意味でいわば世俗化します。一つは觀念を物質化することによって、いま一つは定義上なくてはならない辺の何本かを欠落させることによって。

モリスの《L型ビーム》と同じように、この作品でも、立方体がどのような向きで置かれていても、また辺が何本欠けていても、わたしたちはそこに容易に立方体のゲシュタル



トを認めるでしょう。一方、この作品がもたらす彫刻的経験は、これまた《L型ビーム》と同じように、身体性の関わる度合いの非常に高いものです。見る角度によって、簡単に立方体を認知できたり、あるいは容易に認知できなかつたり、その落差がはなはだしいからであり、またいわゆる「お化け煙突効果」によって、線が現われたり、見え隠れしたり、消えたり、じつに変化がめまぐるしいのです。しかもスケールが絶妙です。高さが子ども背丈くらい（一〇六・六センチ）ですから、相手の変化に応じてアクションを起こしやすいし、こちらの動きに応じて見え方がどんどん変わっていくのです。その点ではこのシリーズは、見ることに知ることの接近や離反が、対象への身体的な働きかけに応じていかにも生ずるか、の恰好の試験場となるのではないのでしょうか。話したい作品は山ほどありますが、今日はこれで一応終わります。ご静聴ありがとうございました。

〔以上は二〇〇一年一〇月一日に開かれたABSTの研究会における口頭発表を文字におこした原稿にもとづく。要旨は同じであるが、随時加筆したことを付記しておく。〕

A
B
S
T

ジャッド 一九六三年の《無題》

市川和英

ジャッド芸術の生成を理解する上で数少ない邦訳資料として、一九九九年に開催された『Donald Judd selected works 1960-1991』展カタログに掲載されているジョン・コブランのインタビュー（一九七一年）がある。以下の拙論はそれらの内容を超えるものではないが、直観としてのイメージそしてドロ잉、それらと実作品がどのような空間的差異を反映しているのかを解析しようとしていた折り、ジャッドが自ら重要な作品と位置付ける一九六三年の《無題》が極めて示唆的に思えた。

当初、ドゥースブルフ、モンドリアンらのいわゆる「新造形主義」の還元的な抽象をモチーフとして、自分が今模索している非絵画的ドロ잉の条件を図示しつつ、その視覚的差異を提示することでお茶を濁そうとしたのだが、無謀にもジャッドに踏み込んでしまった。拙論の多くはまったくの仮説である。

しかしジャッドは、「ミニマリズム」の歴史化とは歪曲であり、「わたしたちの歴史はまるでヘーゲルの理論を聞くかのように膨らませられているのだ」⁽¹⁾という八〇年代におけるくだらない芸術（ニュー・ペインティングなど）と相対化されることへの拒否と怒り

(1)『現代美術』ウオーホル以後（美術出版社）P.249

はジャッド芸術がはるかな高みを向いていたことを示すと同時に、その生成にいたる過程は、かつては 発注芸術 あるいは、コンセプトチュアリズム のようなものとして受容された我が国において、未だにその本質を問いきれておらず、拙論の仮説はその限りにおいて有効であり、免罪される。

バーネット・ニューマンは、モンドリアンを意識しつつもその絵画空間を「新しくはあ
るが無味乾燥な『単なる装飾的アラベスク』⁽²⁾と見た。そして、そのニューマンのジッ
プによるシムメトリー、直線によるフォーマットなどが反構成的要素として、ステラを始
めモーリス・ルイス、ドナルド・ジャッドたちに引き継がれ広まっていた⁽³⁾とされ
る。

ジャッドは自らの批評活動においてポロックとニューマンをその「巨大なスケール、全
体性、単純さ」⁽⁴⁾によって最大限に評価している。いわゆる「ミニマリズム彫刻」の非
もしくは反絵画的空間とその主張は、マイケル・フリードの『芸術と客体性』(一九六八
年)における激しい「リテラリスト＝ミニマリスト」批判によって、その根源性にもかか
わらず、絵画主導型モダニズムとの断裂と限界として見えてしまい、その後のポストモダ
ンな状況との境界を曖昧にしてしまった感は否めないだろう。言わんや日本においてや
である。

しかし、ポロック、ニューマンそして後続のジャッドさえその超えるべきターゲットは
「古いヨーロッパ」、つまり 造形 であり 構成 であった。

「純粹に造形的」であること、キュビズムの絵画を「抽象的に現実的な絵画」と呼び 新
造形主義 の起源としたモンドリアン⁽⁵⁾、実際 当時であればモンドリアン以後の新しい
絵画空間など創造しようもなさそうに思えるが、ジャッド作品の空間が孕む超越性とは
どのようなものとして描けるのか、モンドリアンとデ・ステイルグループの仲間であった

(2) 藤枝晃雄『現代芸術の不満』(東信堂)
「バーネット・ニューマン」P.204

(3) 藤枝晃雄 前掲書 P.218

(4) 「ドナルド・ジャッド『ジャクソン・
ポロック』(アーツ・マガジン1967.4)尾
崎信一郎訳『Donald Judd selected
works1960-1991』(ジエーDJSW) p.171

(5) ビート・モンドリアン『新しい造形新
造形主義』宮島久雄訳(中央公論美術出
版) P.10

ドゥースブルフの 造形理論 と対照しながら探ってみたい。

一九一七年頃テオ・ファン・ドゥースブルフはその著『新しい造形芸術の基礎概念』⁽⁶⁾の冒頭に「友と敵とにささげる」と題し、こう記している。「私の目的は「抽象美術」に向けられた「世間の攻撃に対して論理的な説明を加えるとともに、新しい芸術造形を弁護することであった」。しかし、それからおよそ半世紀後その「新しい芸術造形」は、その「造形」の力学において求心力を失つことになる。

「絶対的な普遍性が目標だ」と言い切るドゥースブルフとその周辺（新造形主義者）に迷いはないのだが、たとえば思考の本質の三段階から美術の発展段階を、1「写生芸術」、2「観念・造形的な芸術」、3「純粹に概念的な 関係 の造形による 新しい造形」の順序で進むとしたドゥースブルフのそのような概念構築は、他の『パウハウス叢書』に収められた理論書と共に、矩形の中の 色彩と形態 つまり 物質性 と 精神性 の間で感応させること、そういった意味で典型的なヨーロッパの絵画・彫刻の文脈と言えるだろう。

ドゥースブルフの『新しい造形芸術の基礎概念』では諸芸術ジャンルにおける能動的（ポジティブ）、受動的（ネガティブ）な要素の関係の調和、たとえば絵画においては「色彩（能動的）」、「無彩色」「造形の平面」（受動的）」といった概念や、芸術理念に基づいた「厳密な造形作品」という言い方に含めた抽象的な表現手段の必然性を、自作品を参照させながら説明する。これらの 造形理論 が、モンドリアンやクレー、カンディンスキーなど他の造形理論書なども合わせて、おそらく作品成立以後の事後承諾的に書かれたと思われることから、プロバガンダという意味を考慮しても彼らの作品ほどにはさしたる面白がなく、作品生成の瞬間を想像するほどには興奮するものではない。つまり、これらのテクストが「抽象・構成」という表現の啓蒙書であるということも含みつつ、諸芸術に

(6) テオ・ファン・ドゥースブルフ『新しい造形芸術の基礎概念』宮島久雄訳 中央公論美術出版

おける 純粹 普遍的な新たな美を、抽象 自律 に基づいた、いわゆる『新しい造形』(モンドリアン) 理論として統合化するにあたり、「精神性」という一点においてギリシャからの「古いヨーロッパ」(ジャッド) そのものを引きずっているが故にであろうか。

いずれにせよ「純粹に視覚的」(グリーンバーク) なアメリカン・モダニズムの美術は、それらの 造形 と決定的に対立することになる。

構成(コンポジション) という概念を定義していただけますか。

ジャッド「デイヴィッド・スミスやこれまでの絵画や彫刻、あるいはヨーロッパ美術に典型的にみられる部分相互関係のことだ。」

つまり様々の重みをもった要素の視覚的なバランスをとるといふことですか。

「そうだ。モンドリアンがその典型だ。上の方の大きな要素とバランスをとるために下の方に小さな要素を置くといった考えだ。」⁽⁷⁾

ジャッドはこうも言っている。一九六〇年前後、当時ニューヨークの多くの「画家たちがヨーロッパ絵画の合理的な側面とわりわけ形態の平衡をとるといふ考えから逃れようとした点については承知している」⁽⁸⁾。あるいはまた、ヨーロッパの重厚さ、密度、量感の効果など「ほとんどの芸術家がする最初の戦いは、古いヨーロッパ芸術からはなれることである」⁽⁹⁾。そして、伝統的なヒエラルキーを有する構成様式は「全く受け入れることのできないもの全て」であり、「過ぎ去ったもの」だ⁽¹⁰⁾と也。

このような言説はジャッドに限らない。ステラは、「ヨーロッパの幾何学系の画家たちは実に、私が関係的(リレーションナル)絵画と呼んでいるものに一生懸命になっています。彼らの考え全体の基礎は、バランスということです。一方のコーナーで何かをし、そして

(7)「ドナルド・ジャッドへのインタビュー」ジョン・トリン(Artforum/June 1971) 尾崎信一郎訳 (DJSW/P.151)

(8)「単位・連作・場」ジャッド辞典『ウイリアム・C・マキー』(Arts/March 1982) 美術手話、1978.4 P.72

(9) DJSW, P.198

(10) 大島徹也「パトリック・ウイリソンより新しい絵画に向けて」『ap.3』(書音訳社出版 Frank Stella and Donald Judd, "Questions to Stella and Judd," Interview by Bruce Glaser, ed. Lucy R. Lippard, Artnews65/September 1966) 55頁 美術手話 2003.0 11p

それをもう一方のコーナーの何かと釣り合わせるわけです。」⁽¹¹⁾

彼らより先行世代として、モンドリアンを痛烈に批判し、ヨーロッパ美術の拘束性からの独立宣言とも読める『崇高は今』(一九四八年)のバーネット・ニューマンにも見られる。しかし、ここで注意しなければならないのは、彼らが「反構成、反造形」だけを標榜して、解体を目指したのではないということである。そのことは、彼らが作り上げた作品を見ればわかるように、そこには芸術であることの条件がすべて認識されており、以後の視覚的価値を確信して制作したということが明らかだからだ。

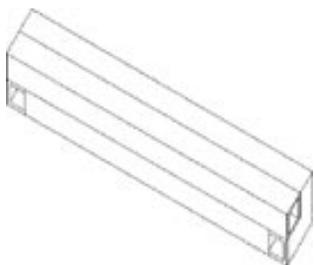
ジャッドの一九六三年《無題》(図1)は、その年のグリーン・ギャラリーに展示された四つの壁掛け作品の内の一つであるとされ、その後のプログレッション(=数列)一九七〇年《無題》の原型とされるもので、タテ約5インチ(約13センチ)×ヨコ約20インチ(約82.8センチ)×奥行き約5インチ(約13センチ)の比較的小さな作品である。

『Donald Judd selected works 1960-1991』展カタログ「年表」(編 小川浩史)の記述などから類推すると、長さ32インチの正方形(2.5インチ角)の、紫色に塗られたアルミニウム管を上半分に配し、ライト・カドミウム・レッドの油彩で塗られた「その下には両端を目立たせる2つの穴があり、下部中央は木の一部分が配されて」おり、「高さと同一の奥行きがあり、壁から突き出したものである。」

両側は塞がれているのか筒状なのか(その後のプログレッション一九七〇年《無題》の展開から類推すると、開口のままか)、左右二か所の角穴は開口に沿って内壁があるのか(「美術手帖」1978.4の図版からはその開口はライト・カドミウム・レッドに塗られて、内壁があるように見える)、さらに表面の仕上げ具合は…など、実見しない限りいかんとも書きようもないが、誤謬を承知で描き起したのが下図である。しかし、ジャッド自身がこの作品の生成において何を重要ととらえていたかは、以下のインタビューの答えにある。



(図1)一九六三年《無題》



筆者想像図

「一九六三年のグリーン・ギャラリーでの展示、あるいはその直前に私は上下両端が金属で半インチおきに3インチのストライプが入った巨大なレリーフを制作した。その後、私は壁面を背景にしたレリーフという考え、直線的なフォーマット、絵画的なフォーマットにうんざりしてしまった。このような状況は本当に精彩を欠いたものと思われた。最初は思いつきにすぎなかった。それを用いて何ができるかを試してみるためにアルミニウム管を一本手に入れた。しかしそれでパイプを作り、何ヶ月かそれについてじっくりと考えてみると、私が望まない全てを回避出来るように思えたのだ。それは矩形ではないし、最も重要な点としては、細長い形状と突起のせいでそれは壁面に対して奥に引っ込むようにも思えなかったのだ。もはやそれはカンヴァスの延長のようには見えなかった。それは最前面まで突出していた。幅の狭さと水平性のゆえに、作品は絵画に関するあらゆる概念から遠ざけられていた。作品はなによりも分割された内部をもつ箱のようであった。水平性と突起が重要なのだ。後になって、もし作品が突出しているならば、もしその横幅や縦幅よりも壁から前に向かって突き出ているならば、絵画的な状況というものは完全に回避できるのではないかという考えが頭にひらめいた。」⁽¹²⁾ 太字筆者

(12) DSW/P14

初期においては抽象表現主義的な絵画、そして紐状の形態、あるいはストライプの入った絵などを描き、画家として出発したジャッドであるが、画面における「イリユージョニズム、揺らぎ」を嫌い、レリーフそして三次元的な作品へと向かう。ジャッドの言うところ、「絵画的フォーマット」それは「壁に掛けられた」ものであり、そこに留まっている限りそれは「レリーフ」である。

新しい作品は壁からの突出性により、「片持梁（カンタリヴァーリング）」という概念をもたらし、重要なこととして「壁面に対して奥に引っ込むように思えなかった」というこ

とである。ここでシャットのコメントにおけるポイントを整理しよう。

- 1、矩形ではなく、横に細長¹⁾のこと。
- 2、壁から突出²⁾していること。
- 3、形態が分割された内部をもつ箱のようであること。

異様にタテ、ヨコに長いフォーマットの絵画はバーネット・ニューマンの作品にすでにあるが³⁾、加えて抽象的かつ平面性の強い絵画であるなら、絵画的イリュージョナルな空間からはますます離れていくことになる。シャットにとってそのような絵画は、何よりもタブローの伝統における中心のある空間から離反している。「⁴⁾ものとしてすでに認識されていただろう。しかし、シャットの作品を特徴づけるのは、これらを基本プラン⁵⁾（建築における平面）のよつなものとじつじつ、まさに壁から立ち上げたような第2・3番目の「突出」と「内部」性である。図3は右側の平面図を三〇度、六〇度に回転させて、高さをスケール寸法で垂直に立ち上げて作図していく、いわゆるアクソメトリック的手法で作図したものである。絵画と同じ二次平面上に描かれていても、遠近法には依存せずに立体視が成立する。

イメージを具現化する方法としてドローイングがあるが、イメージを平面に転写することから出発するかぎりそのドローイング空間は絵画的範疇を超えられまい。しかし空間そのものを、イメージをパスして具現化するにはイメージを構想そのものとして空間化する必要があるだろう。アクソメ的な形態は平面と立面が同時に認識可能な図として、イメージ補強するというより空間そのものに近い。

これは全くの仮説であるが、シャットはその空間感（ドローイング）の初期設定に、アクソメ的な決定性を引き込んで、「絵画的フォーマット」からの回避を直観したのではないだろうか。我田引水とはいえ、後年チナティ・ファウンデーションにおける《十五点の



図3

(13) 藤枝晃雄 前掲書 P.244

図2 バーネット・ニューマン《The Wind》
一九五〇年カンヴァスに油彩 95.34" x 11.5"
8)

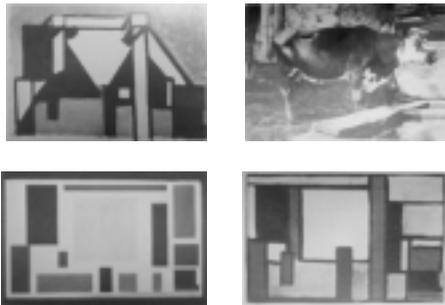
ンクリートの作品のためのインスタレーション・プラン』などを見ると、平面図で描かれており、それでこと足りているような感じがする。アクソメには正確な平面図が前提である。

すでにモンドリアン、そしてポロック、ニューマンの絵画において旧套的な地」と「図」の関係は完全に曖昧になったとされる。そして絵画はより物質的な様相を見せはじめ、環境として直接的な空間性をも内包しはじめた。ジャッドはポロックの絵画を、「ポロックは絵具とカンヴァスを新しい方法で用いた。ステラを除いて、誰もがたいてい、伝統的なヨーロッパあるいは西欧的な使用方法を発展させる形で絵具やカンヴァスを用いた。中略 それは普遍性とか絵画をいかに一体化するかという問題についての異なった思考である」。そして慎重な言い回しで、「ポロックのたいていの絵画において滴る絵具は滴る絵具にはかならない。」が、その「完全に直接的で限定的な感覚」はその絵具の滴りそのものが別なものとして作用しても、この「限定的な感覚」は変わらないと評した⁽¹⁴⁾。「カンヴァス」と「絵具」の用い方が問われることとなった。美術、いわゆる絵画・彫刻における因習的な空間の質が、変わったのである。

図4はドゥースブルフが対象の美的変形として、「現実性が美的に再生した」例として図示しているものである。写真に撮られた自然空間としての「牛」の像が抽象的な形態・イメージへと変形させられてゆく過程は、モンドリアンの「樹」の抽象化のプロセスを想起させるように、抽象イメージ・平面性へと還元されてゆく状態がとも分かりやすい。これは、ドゥースブルフの「要素主義」の絵画、そして水平・垂直によって構成されるデ・ステイルの絵画へと展開していく図解のように見える。そして純粹抽象とは「以降の絵画である。

(14) ドナルド・ジャッド、『ジャクソン・ポロック』(アーツ・マガジン、1967/4)尾崎信一訳(DJSW,p.171)

図4



テオ・ファン・ドゥースブルフ(への)対象の美的変形『新しい造形芸術の基礎概念』(パウハウス叢書6 中央公論美術出版)

次の図5、6の二列は、モンドリアンの絵画を例に、最小限の形態から絵画へと発展し

図5

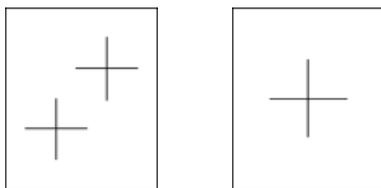


図6

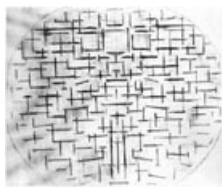
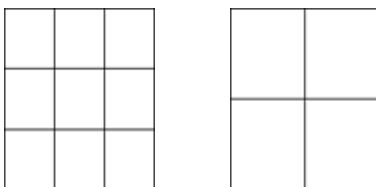


図7 《海（突堤と海原）》一九二四年

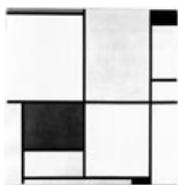


図8 《赤と黄と青のあるコンパス
シヨン》一九二二年

ていく過程として並べたもので、見ていただきたいのは、図5、6における矩形内の「地と図」の視覚的、構造的差異である。そして、さらに発展したかたちで、それらの構成によって「地と図」として成り立っているかのようなモンドリアンの抽象絵画である。

図5の例は、十字が四辺と接しないことで、「地と図」の関係が絵画的に成り立っており、そこには明快にイリュージョンとしての「揺らぎ」を派生させる。十字形は彫り込まれたように奥への空間をもつのか、あるいは、前へ出ているのか、それらは矩形内にさらなる要素を加えることで決定されるだろう。

図6の例は、十字が四辺に接していることで、「地と図」の関係は曖昧となり、白い地はむしろ抵抗のない空虚なスペースにも見えるが、十字形は図と一つより全体性の中の等価な一部であり、求心的な遠近空間には寄与していない。つまり、抽象・構成的画面から平面性へとさらに移行したと言え、絵画的にはより物性を帯びることになり、画面の四辺においては絵画としてのイリュージョンは現実的な物性とのあいだでさらに揺らぐことになる。「このような場合、額装は現実空間から絵画としての空間を分離するためといった意味からは全く別ものの矩形であろう。しかし、これらはいずれにしても矩形の中における、いわゆる「絵画的フォーマット」の範疇にある。

そして図9である。何も描かれていない（とも見える）矩形が、一部が欠けたとたん絵画的な空間は潜みようもなくなる。さらに、四つにシンメトリーに分割した場合、それはまず「四つの矩形がある空間」として表記されるだろう。しかしここでは、反復性や規則性が重要なのではない、反復していることがすでに空間そのものであるということが重要なのである。そしてそれはさらに、「絵画」としての矩形が「非絵画」としての「空間」へと交替した瞬間であり、それへの眼差しこそジャケットをして、自分の作品は「絵画よりは彫刻に似ているが、いっそう絵画に近い」⁽¹⁵⁾と言わしめたものではないだろうか。

Specific Object (特殊な物体)とはあまりにも有名な言葉であるが、物体=物質のみ

図9



(15) 『芸術の言葉』 谷川渥 BT2004.2

が強調され、その前にジャッドがそのようにしか名付けようもなかった、その物体が
孕む空間の（特殊種）性そのもののパラダイムは再検証されなければならないだろう。
理由は簡単だ、そこに明快な美が認識できるからであり、コンセプトチュアルのよつな
もの、あるいはミニマリズムの彫刻として還元の「極限」「極北」などと文学的に説
明されることの不毛は、美術の非芸術化と密接であり、そもそもジャッドの警句を無化す
ることになるだろう。

制作ノート抜粋

大塚新太郎

人体彫塑の粘土によるモデリングのなかに、粘土と触覚「手の眼」との関係性を強く感じるモデリングと、対象の再現・構築性に焦点の傾いたモデリングと、二つの異なる志向の存在を感じる。

前者の物質と「手の眼」の関係性は、視覚との有機的で連続した制作における基本的な姿勢で、これが後者を凌駕する契機となる。

抽象というより再現性によらない表現という事。これは抽象がありその対極に具象を位置付ける図式とは異なる。再現性によらない表現の志向。

制作は常に具体的であるので、制作の発端や構想においても、制作過程に於いても抽象的である事が無い。マチエールや作品の見え方が幾何学的であったり、直線的であったり、曲線的であったり、有機的であったりすることが抽象的印象との接点であるかもしれない。それら抽象的印象は、ある秩序の方向にそった生成プロセスに於いての過程であって、秩序のある形体の獲得を目的とはしない。むしろ視覚的静けさを志向する事の重要性を感じている。

かかる視覚的静けさはノイズの対極に対置させる静けさではなく、ノイズの充満をして静けさとする事である。つまり視覚的静けさは空間・作品・表現・制作の濃度と精度のありよつと考えている。空間の濃度と精度により視覚的静けさは獲得される。虚ろで移ろつよつなかりそめの儂い輪郭の織りなすノイズの凝縮したよつな、凝固のよつな静けさ。

自己言及的自律は、自己生成的なベクトルと自己消滅的なベクトルとを併せ持つ。ある種の還元的な姿勢の対極にある自己生成的ベクトル。具体であり濃度の問題。

展開という後発的なエレメントを凌駕する視覚的な濃度と精度をいかにして獲得しうるかにかかっている。制作に於いて、少し前と、今と、少し後、の連鎖の中で確実な視覚的静けさに向けて、「手の眼」で探る。制作足り得るかということは、作品足り得るかという事で、表現足り得ているかということである。

抽象のメタファーとして、確実に存在する「純粹」という事。この「純粹」の引きずる曖昧さ。自律性の陰にあるこの「純粹」という言葉への隠れたあこがれを断ち切る志向性。

ある映画監督は映像の中に仕切りやついたてを施し、その向こう側から人物が現れたり、消えたりする事に腐心したという。スクリーン映像の縁から直接人物が現れたり消えたりする事を、嫌ったからである。

物理的・現象的なフレームの外側から内側に、内側から外側に人物が出入りすることは、視野のエッジの曖昧さと、視野のフォーカスの曖昧さが含む豊穡を切り捨てる。つまり空間の濃度を否定する物理的なフレームで切ってしまうと曖昧さより意図が見えるだけで、映像としての豊穡がささやかな意図に掬い取られてしまう。これはきわめて彫刻的な態度

に思える。絵画のエッジについての考察より彫刻のもつ多視点についての感覚に近い。

『私はもはや素描を直接、彫刻制作に活用することはしない。一枚の素描は、ひとつの地点からの眺めを示すだけだから、一枚の素描を彫刻に変えようとすれば、私がかつてしたように他からの眺めを作り出さなければならぬ。しかし素描の示す最初の眺めは、必要以上に重要なもの、鍵 になる眺めとして残ってしまふ。』⁽¹⁾

映像のフレーム・窓のフレーム・あるアングルの選択、制作における視覚的連鎖の中での視覚的な切り取り方、切り取り自体が既に内包する抽象的・捨象的な志向。しかし最終的に全体として具体的にならざるを得ない表現のジレンマ。世界の中に再象嵌されるのか否かという還元志向性の限界点。

モンドリアンの格子状のグリッドは事物や現象のそれ自体が内包する求心性を虚ろいやすいものと捉え、それらをも内包する構造や様式といったものを重要視した結果現れてくる自明のものである。その求心性の放棄は一般的に言う所の部分と全体の内包と外延の関係を覆すもので、部分それ自体の世界化といった志向性をはらんでいる。

彫刻が関わる事物の内包する求心性に依拠せず世界と関係を持つとするとき、その関係をつなぎ止める視覚を介してその表面と積極的に関わることは、モンドリアンの部分に対する世界との距離感のリアリティーについての関わりと共有すべきところが多い。

表面について考察することは、事物の表面について考察することと異なる。それは構造としての表面についての考察であり、求心性を持つ事物・量塊の表面に対しての考察ではない。量塊のもつ具体性と求心性 空間との中間領域のような濃度と精度が凝縮した層。

(1) ムーアの言葉：一九六九年ヘンリー・ムアードロイニング展カタログ。

状況的な事を最重要な事と捉えなければと、近頃感じている。それはある種の散在する政治的要因に基づく様々な美術状況とか現代社会の諸曲面にある状況でなく、私を取り巻く時空間との関係の事である。他者を含めたこのなかで状況があまりにも「なくすし」的である。(奇遇な事に前者の状況に於いても、同じく状況は「なくすし」的である。)根拠・組み立てが理路整然としている事が全て尊い訳ではないが、あまりにも全てが「なくすし」的に納得され過ぎ去っていく。確実なひとつの点や形の一片や音の瞬間のひとつも垣間見得ない。

言語化すればするほど獲得される普遍化・客観性は、一般化という側面をもつ逆説的構造。それはある種「なくすし」的な納得・了解の連鎖に通底する。私自身言葉に何かを落とす作業を自分のメモとして継続しているが、時間を経て再読する時にある構造を読み取るうとしたりする事は皆無だ。そこでなく言葉の密度のようなものを感得するよう心がけている。さも無いと全て掬い取られて妙に納得するあの感触が気味悪いからだ。おそらくそれを回避する方途は麻痺するほどの言語の充満しか無いと考えている。

シンプルな要素

牛腸達夫

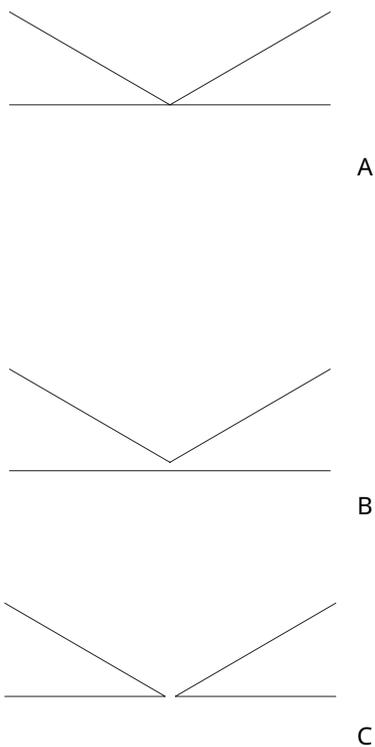
同じような構造を持つ作品が時代や地域を越えて制作されることがある。それらの作品（制作物）はまったく違う目的、意味をもって制作されているはずである。しかし、ある視点、角度から眺めれば、そこには共通する構造や作品内の関係性が存在するのを確認できる。

過去の時代において、ヴェルフリンがいう「時代様式として現れる固有の視覚形式」は確かに存在する。ところが現代ではどうか？中心としてのヨーロッパという大きな枠組みは消滅し、世界全体が物理的にも精神的にも狭くなっていく。そして、逆説的にあまりにも多岐にわたる地域性。また、情報網の発達における同時代性。それらをカッコに入れて、策人の構造、成り立ちが場所を越えてほとんど同じものとして現れる例を考えてみたい。

確かに現代においては情報網がいろいろなメディアによって張り巡らされ、意識的であることが無意識であることが、何かしらの関係は否定できないが、それでも突発的に地域を越

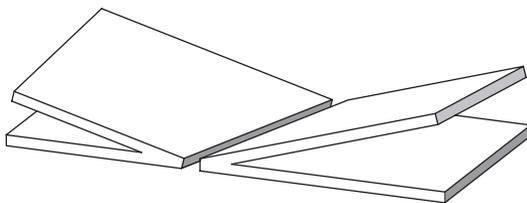
えて類似した作品が現れ得る場合があるのだ。あたかもひとりの作家の制作プロセスとして、同じ構造でありながらいろいろな現れが存在するように。

ある成り立ちを平面上で単純に線で示すと、基本構造がAであり、その作品化された現れがBとCとする。

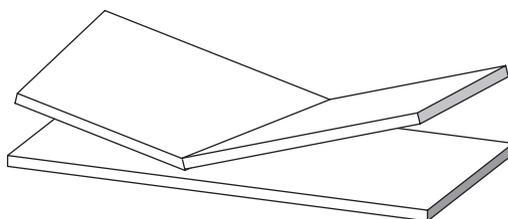


その最終形がDであり、Fである。上部の羽のような板が斜めにスレながら角度をもつて立ち上がる。

制作に向かう最初のきっかけは想像できないが、着地点は形態のみならず、表現の根幹が非常に類似している。



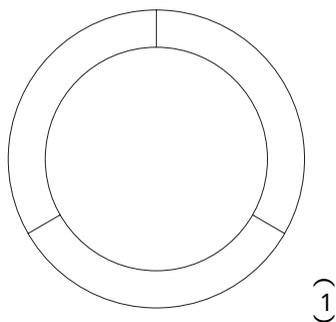
D



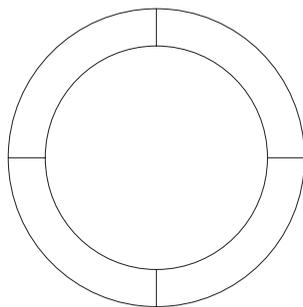
E

また、円弧状の形態における次の例もみてみたい。

基本構造は正円を3分割の(1)と4分割の(2)である。



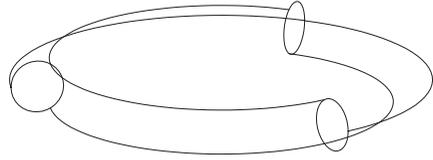
(1)



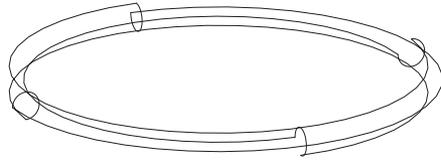
(2)

そして、その作品が(3)であり(4)である。実際の作品は面が絡んで多少の印象の違いはあるにせよ、やはり基本的な制作に向かう立場は同じである。

いずれも彫刻(立体)であるが、そのアプローチには現実物を操作し、限りなくとらえどころのない「空間」を手に入れようとしているのは間違いない。そして、直接扱うこと



(3)



(4)

の出来ない「空間」を操作し、自分のものとして獲得しようとした場合、シンプルな要素に限定せざるおえない。その時、制作者の主体を越えて作品が現れ、そこに存在する。そこには、作者の個性や感情など大した問題ではない。重要なことは、作品にアプローチする態度であり、いつ、どこで、類似する作品が現れようが関係ないということである。

おぼえ書き

柚木浩一

「透明性」

分析的なキュビズムといわれる作品群の発生の端緒、ピカソとブラックの応答は興味深いところではある。先日森美術館で開かれていた「モダンって何?」という展覧会に来ていたこの時期のピカソの作品は僕も唯一好きだし、人となりも作品も神話化されたピカソの作品中とりわけ重要だと思える。建築史家のコーリン・ローがロバートストラツキーと一九五〇年代半ばに著わした書のなかの一章「透明性・虚と実」は、ピカソとブラックによる分析的キュビズム絵画の、空間と人像表現における二人のイリュージョンの差から話が始まる。二枚の図版をもとに、「ここではピカソの表現の「実の透明性」の優位にたいしてブラックのそれを「虚の透明性」の優位であるとして、フォーマルなローの語りは明快である。

「むね」

芸大美術館で円形枠に描かれたラファエロ作「聖母子像」の小品を見たときのことだが、

会場が混み合っていて引かざるをえなかったとき、その彩色と形象が遠くまで及ぼす強いはたらきがあった。引いて観て明快であり、寄って観てみればくせの無いひととき美しい形体の描き込みに魅了される。回りにならぶ自在な筆技をすでに我がものにしたマニエリスティックな後代の作家に比べても視覚的に遜色ない。細密な描き込みながらも全体は一挙につかめ、近接視と遠隔視のいずれにも配慮がなされている。ペラスケスやモネの画面は近間に寄ると画像が溶解する遠隔視の優位である。こつした引きによる解像度の変容はフェルメールの絵画にもある種確認できるが、けっして画面上がフラットに均質なのではない。筆を殺して光学にゆだねた「ディティールのボケ」が称賛される。

「塗る／引く」

塗る／引くを兼ねたペラスケスの一筆みたいなものがある。画学生は鉛筆の芯これ一本で寝せたり立てたり塗る引く両用、筆圧で彩度調整もするけど、対象に没頭する十代の彼らにはあまりに自明にすぎて、意識に俎上するような話題ではない。

僕愛用のスプレーガンは、水性顔料のふわつとした散布に用い、またウレタン塗料のノッペラボウで肉厚な硬質を得るに刷毛に勝る。

ヴェルフリンの仕分けによれば、バロック絵画は「ペインタリー」で、ラファエロのよくな古典絵画は「線的」ということになる。また視覚原理の探求を背負っていたころの彩色は、それ以降の原理とその描法があらかた了解された展開期にくらべれば、塗る／引く分離しており、この仕分けはうなずけよう。

ある評論でその全体はおおよそ頷けたが、ただヴェルフィン同様クレメント・グリーンバーグが用いたという「線的」／「絵画的」に依って論ずる下りに違和感がこつた。この見解を援用してロスコやケリーもろもろの第二次世界大戦後のアメリカのペインターたちがいずれかの傾向に仕分けされる。たとえば、

「線的な抽象」とはカラー・フィールド系の絵画を継承する方向である。

「線的な抽象」が参照したのは、ニューマンやロスコなどといったカラー・フィールド系の抽象表現主義で、それがアクシオン・ペインティング系の絵画に代わって影響力をもつようになったという。

グリーンバーグが一九六四年に企画した「ポスト・ペインタリー アブストラクション」展・この展覧会には、ケリー、ステラ、ケネス・ノーランドなど、「線的な抽象」に当る作家が集められていた。・すなわち、開放性と明瞭性へ向かうポップアートが、「線的な抽象」と同様に抽象表現主義の第二世代に対する反動としての意味をもつと述べている。

抽象表現主義のなかでもっともミニマル・アートに近いのはラインハートの絵画である。

「アプスト2」掲載のエッセイ「ベクターとラスター」⁽¹⁾では、「コンピューターでの相対する形式のベクター/ラスター」「ドローとペイント」が「彫塑的・線的」と「絵画的」に対応する一面が述べられるが、ただしベクターが数量的で非美体的な指示で、ラスターは視覚平面で、二者が異なる次元であり、そして「すぐれた線描には・量と方向が実現されていて・見えないはずのベクトルを感じさせる」ことをあらかじめ断わっている。そのへんはコンピューター指向の学生も心得ているのだろうか日本画の細密な基礎をいとわない。

「ドローイング/タブロー」

「アクリラート」は身近な作家たちの肉声が聞けた冊子でいまも時おり繰ってみる。ヴェルフリンが第一次世界大戦のさなかに上梓した「美術史の基礎概念、近世美術における様式発展の問題」で（第一章線のなものと絵画的なもの 絵画1 絵画と素描 p.63）絵画と素描

(1) 牛嶋達夫「ベクター」と「ラスター」
アプスト2 二〇〇二年

描の意義が語られるが、同じような視点で「ドローイングとタフローの領域」特集では、作家たちの体系の言葉として述べられる。

このあいだテレビで、最新の分析技術によって尾形光琳の「紅白梅図」の地部分の金銀箔が、重なり具合なんかも周到に描かれた箔もときであったという研究報告をしていた。流水も銀箔に髹水で描いて酸化させたのではなく、型紙でマスキングして青色染料をたたき込む染色技法であり、現代画家の模倣によって金箔上では梅の幹のタラシ込み描写が不可能なことまで実証してみせていた。こうなると筆になるエスキースを見てみたいと思う。

「作品空間／現実空間」

「アクリラート」他号で作品空間と現実空間についての興味深い対話がある。(2)

A「レリーフで絶対自分で手放せない決定的なことは、現実空間と切り結ぶということなんです。」「・・・作品をレリーフにすることによって、そうした説明や解説ではない遠近法、本当に現実の中に物体を投げ出すことによって、作品自体が遠近法を語り出す。その光の現実感が私にはたまらなくいいのです。」「・・・」

B「・・・塗ることによって生のままではなく、作品が作品として作品がリアリティを得るというか、・・・作品と現実空間の結びつきが生まれてくるような気がしますね。」「

A「それが、絵画性」といってただと思ってるんです。」「

これは絵画の引き、あるいはビルデプランツの浮きぼり彫刻における空間とリンクするだろうし、「ゲシュタルトと厚み」(3)のアポリアともかかわっている。

「現実／非現実」

最近見た魅惑的な絵画(4)全体に中明度の色面が配され、おもに色相差と彩度比のみで識別できるような形と空間が周到に塗り重ねられ描かれる。するとその実在の色面同士

(2) 前田一澄+高木修「空間の密度 あるいは密度ある空間」アクリラートvol.30、一九九七年二月十日

(3) 市川一英「絵画と敵対する彫刻」アクリラートvol.30、http://www.abst-art.com 二〇〇三年四月

(4) 今澤正(アサー・センシビリティ)展「文房堂ギャラリー」二〇〇二「リ」個展「川崎」BM 市民文化ギャラリー 二〇〇三

の接するキワで心理的に生成する光彩の幻影がただよい、現実の画像に残像がかぶることになる。是非はともあれ結果としてなのか意図なのか。ポナールの補色使用に似ているが、マチスの現実的な彩色にこうした心理効果は生じない。

線のバースペクティヴというのも絵画の足かせだが、印象派あたりで動的視覚がこなされ、彩色も外界を捉え、セザンヌでは像を再構し、彩色においても外界と絵画的自足の間で、付かず離れず競り合っている様子がわかる。

ひるがえって、この魅惑的な絵画においては、形と空間は押さえられているけれども、外との照応は無く、非現実の夢遊構造となっている。しかし、作家の演繹のもとにというよりは、休み無い実践で辿り着いた一つの現在位置にすぎないことが、作家の作品ファイルをみるとわかる。

後日談だが、二〇〇四年七月の新作展では、小振りなのと彩度対比がややあがったゆえなのだろうか、浮遊する残色はなかった。

「たらし」

極厚メデイウムのタラシによる2種類の絵画について。(5) これらタレにはペイントとドロローが一つながりのものとしてある。一方のタイプは色彩空間が前面に意識されるタレの加算的な集積であり、むしろ視覚的減法のもとでだが、板切れか棒にペイントをすくってまいたのか、あるいは器から直かにまくのか。

他方のタイプはおもに白いモノトーンの一〇センチくらいの息モノのようなカタチのタレが果てしなく列をなし、その地を形成している編目様のグリッド構造自体も微妙に揺らいでいる。その周到なグリッド地の作成は、瞬時に引っぱがすようなシュールレアリスム的な手法としても見える。モノトーンの絵の具のタラシによる起伏形体は前述の「光の現実感とともに」虚実ともども視覚にはたらきかけてくる。

(5) ジャクソン・ポロック、宮脇愛子

「色彩とグリッド／ストライプ」

先日国立近代美術館で観たヨハネス・イッテンのメインテーマは、色彩のみの世界だといえる。このとりとめのない代物の定着にはグリッドを要する。

色彩といえば櫻井英嘉の絵画は、「色彩を浸透、重層させ」た滲みが画家の演繹のもとに統御されている。この素のコットンから開始される滅私の繰り返えしが、色彩から線、やがて肉質を得て浮遊するような水平ストライプイリユージョンの息づくような構造をつくりだしたのだらう。ここでは色彩の顕われと素材とシステムは一切が分かちがたく和しているように感じられる。

「三ー」

遅まきながら一九八四年邦訳になる『現代美術コテンパン』（トム・ウルフ著、原題はThe Painted Word）を読んで抱腹。一九七五年出版だからニューベインティングのチョット前、彼の地のフォトベインティングで話は終わるのだが、いまだにリアルだ。着目すべきはこのジャーナリストがreisunなる造語で、モダニズムも疲弊した当時のアメリカ社会を分析した点である。

「三ー時代のアメリカ」（佐藤隆三著）は著者も言うように、トム・ウルフの言うreismに触発されてのタイトルである。経済学者の眼でアメリカに添って走る日本社会の行く末が一九八二年の段階で描かれている。時はレーガン政権でソ連も健在、カラオケはあったが今とは表皮の地勢図がまるで違うが、日本で「アート」という言葉の氾濫が一九九〇年代で、人の誕生から教育課程を経て成人という核心部分のタイムラグが三〇年として、「三ー時代のアメリカ」が二〇〇四年の今日の日本の世相と妙にフィットしてしまうところがある。もっとも経済のあたりを食らって自死者年間三万人超という数字は現代のこの

地特有のメンタリティーを彷彿させるが。

十代で文学賞作品をものした金原ひとみという人がサンケイ新聞に寄せた抱負私って何たる?と思えばぐんである友達がいるけど、そんなの意味が無い・「みたいな趣旨で語っていて、受賞作は形式がどうのという問題ではなくて、こつこつボジションの人の言としては「まあそうだ」と思った記憶がある。でも「自分自身を確かめたい」ポランティアの高遠さんとか、「私はどこから来て、どこへいくのか」みたいなものなあ。

「コンボジション」(「モンドリアン」の解説に「フェルメールの描いた光を身体の底に刻み込んだがゆえに、世界から超越していく表現に到達できたに違いない・画家モンドリアンと建築家ミース・ファン・デル・ローエ・・前者は平面上に、後者は空間内に、具体化した。」とあり、そのなかで、モンドリアンは次のように言い切ってます。「芸術においては人間的な何かを表現してはならない・つまり完全な自己否定を通じて美の記念碑たる芸術作品はまさに現出するのです。」(6)

(6) 磯崎新「画家へのまなざし」4・ハーグ市立美術館所蔵モンドリアン展、東京新聞一九九八年四月二十日

「断章」

高木 修

1 2003年10月にアプストの『コンクリート・ワークス展』が東京の人形町エキジビットスペース・ヴィジョンズで開かれた。この展覧会は、アプストが 抽象することの意志をもって展開するための企投でもあり、当然のことながら実作者として抽象を詳細に分析していけばモンドリアンや『デ・ステイル』の仕事、そしてドゥースブルフなどの論理まで関心が注がれるのも当然の帰結であった。しかしながらコンクリートという概念が、日本の現代美術では馴染みが薄く、新鮮に聞こえたのも確かだった。しかもドゥースブルフ達の運動が日本の『具体』というグループの活動、つまり言語は同義であるとは言え本質的違っていることは周知のとおりである。

この concrete の意味は、ラテン語の語源 *concretere* 有機的、具体的に、ひとつひとつの要素が具象的に現われている からきたらしい。また日本でも「具体詩」と訳されるコンクリート・ポエトリーは、60年代に新国誠一などの芸術研究協会(ASA)によって発行されている。

2 抽象に対して具体的(コンクリート)という点、アンビヴァレントな関係に思えるが、決してそうではない。

3 『デ・ステイル』画家テオ・ファン・ドゥースブルフは、1930年に「具体美術宣言」⁽¹⁾(雑誌『具体美術』所収)を行った。彼は次のように述べている。

- 1、美術は普遍的である。
- 2、美術作品は制作の前に精神によって完全に考え抜かれ造形されていなければならぬ。それは自然の形態的特性あるいは感覚、情緒から何ものをも受け取ってはならない。われわれは抒情性、劇的效果、象徴主義を排除したい。
- 3、絵画は純粹に造形的要素、すなわち面と色彩から構成されなければならない。絵画要素は「それ自身」以外の意味はない。したがって絵画は「それ自身」以外の意味はない。
- 4、絵画の構成ならびにその要素は視覚的に単純で制御できるものでなければならない。
- 5、テクニックは機械的でなければならない。すなわち正確に言えば、反印象主義的でなければならない。
- 6、絶対的明晰性のための努力。

4 もし「面と色彩」とに構成するならば、……色そのものの物質感情を直截的に空間に

(1) 『オクスフォード西洋美術事典』佐々木英也・峯村敬明・千足伸行・青柳正規訳を参照。しかし文章の都合上、黒岩恭介「コンクリート・アート(具体美術)を巡って」(『美術の森』88頁、北九州美術館の訳を用いた。)

提示する……それは色としての物質であると同時に、物質としての色の固まりも可能な筈だ。そして、なによりも 環境 のなかで輝くのは言うまでもないであらう。

5 このことは、われわれがあらゆるものに 視線をむける あるいは 視線をつける 両義的な視座をもっていることに他ならない。知覚が精神の総合的な組織化だとすれば、それは、ものとの関係づけ、つまり視覚はずでに多義的な意味によってすまわれていると言わねばならぬ。

6 しかしながらわれわれは、偽りの 深層 や 核心 を拒否し、見せかけの意味深長やいかなる 意味づけ も押しがぶせようとしてはならない。そして許しがたい比喩を乱用するのをやめよう。あらためて、ドゥースブルフやジャッド的にならばアートはそれ自身であり、ほかの何ものでもない。それはそれ自身に関係するのであって、それ自身からは分離されえないのである。

7 われわれは、アプストの言葉を思い出してみよう。

「われわれは純粹に空間を求めると同時に、抽象の力を信じる。その他、一切の意味をもたない。そこにわれわれは集まった。」⁽²⁾

8 ヴァレリーは、あらゆる作品は、一人の「作者」などというものは、まるで別なものとの作品だと。

9 「……作品でもない、……作品でもない、……作品になっているものだ。」⁽³⁾ いうとき、作

(2) 『空間の理性 抽象することの意志』アプスト作品集¹。

(3) 『ヴァレリー』、『ヴァレリー文学論』堀口大學訳、角川文庫。

品から作者は逃走する方向にあるだろう。

10 純粹な形体、いかなる意味もいかなるイデオロギーもたない形態は可能であろうか。

11 先の宣言の「それ自身」以外の意味はないという時、「これらの絵画観に立体に関する項目を付け加えれば、たとえば、作品の構成要素をして基本単位と言つ考え方を導入すれば、即ミニマル・アートを定義づける宣言として通用する」⁽⁴⁾と、黒岩恭介は「コンクリート・アート」のテキストの中で述べている。

12 このコンクリート・アートとミニマル・アートの関係を黒岩のように即座に結び付けることは難しいが、ある共通項を見出せるのも確かである。しかしながら、ミニマリスタが直接影響を受けたかは定かではない。

13 ジョン・コブランはドナルド・ジャッドへのインタビューのなかで、「単に箱を作ろうとしたのではなく、あなたは神秘的なものを一切取り除く方向へと作品を向けようとしたではありませんか。つまりあなたの彫刻は視覚に対して開かれており、明瞭です。あなたはイリユージョニズムを排除しようとした同じ方法によって、作品の擬人性とがシユルレアリスムの要素を排そうとしたのですね。ジャッド」そのとおり。私はそういったものを嫌悪した。先の話しに戻るなら、私が最初の作品を作った頃、ほかにはほとんど誰もいなかった」⁽⁵⁾

14 ジャッドが言う「あらゆる外的な意味、美術に対してはなにもも意味しない事柄と

(4) (1) 同、黒岩は『Specific Objects』をめぐって』というテキストで優れたジャッド論『ドナルド・ジャッド』『ギャラリー・ヤマダ』を展開している。

(5) ジョン・コブラン、ドナルド・ジャッドへのインタビュー、尾崎信一郎訳『ドナルド・ジャッド 1960-1991』、埼玉県立美術館・滋賀県立近代美術館

の關係を取り去るつと望んだ「排除的志向性は、明晰な言表と確固としてゆるぎない世界（美術）を保持しよつとする意志にもとづくものである」という点において、コンクリートの概念とがある水脈で通底するように思えるのだが…。

15 もう一つジャッドの作品に関して言つならば、ピーター・カーターがミース・ファン・デル・ローエの構造物を「完全な形態的有機体」⁽⁶⁾と名付けたように、ジャッドもまた「すべての芸術は有機的だが、幾何学的形態はそうでないところに、主要な効力がある」⁽⁷⁾と言つとき、ローエの建築とジャッドの形態に対する差異がはっきりとみてとれるが、しかもローエの「単純であると同時に複雑な建築へ」と、ジャッドの「さりげなく見えている以上に、より多くの多様性がある」という言表には、どこかしら同じ響きを持っているもの。しかしながら、ローエとジャッドを同じ土俵でのディスクリールするのは難しいだろう。

16 形態の秩序はあらかじめ全体へと達する、あるいは全体から演繹されるということとは全てが「それ自体」であるといふべきか。そしてそれらはより可視的である。

17 前田一澄の一連の『レッドレリーフ』は、彼女の意志的行為から演繹的に展開され、虚構と実在の全てを一挙に視野におさめる」と言つ点に於いてジャッドの作品に近い。すなわち、ジャッドが言つ「全てが所与のとおりだ」と言つとき、両者とも形の全体性と同時に開かれた視覚性を重要視していることを見逃してはならないであらう。このことは、形態を明確にする赤の選択に於いてもそうである。

(6) ピーター・カーター「ミース・ファン・デル・ローエ、75才の誕生を記念して」
『アーキテクチャル・デザイン』。ミース・ファン・デル・ローエ『D・スペース』平野哲行訳、鹿島出版会

(7) ウィリアム・C・アギー「単位・連作・場」ジャッド辞典・星井博子訳『美術手帖』78年4月号

18 ジャットの最初の台座なしの床におく作品、金属管のついた木材（無題／1962）は彼にとつて壁からの解放と共に、絵画からも自由の身になれた記念すべき作品であったとは言えまいか。それは、作品の自律という点に於いて、あるいは立体への展開に於いても必然的発想でもあった。

19 如何にしてわれわれは、多くの先入見や常套表現から脱しうるだろうか。

20 今日多くのインスタレーションは壁を背負った作品が大半を占めている。展示空間の狭さも然ることながら作品の自律は希薄になり、場、または環境へと移行する。ジャットが「壁に依存していることにもうんざりしてきた」と呟く時、それは絵画の呪縛からの解放と同時に、立体への自律を発動せんとしたからに他ならないだろう。

21 では彫刻の自律とは一体どのようなことであろうか。たとえば、鉄板を立たせる場合さまざまな方法があるだろう。周知のとおりロバート・モリスのL字型や、R状にするリチャード・セラなどの作品がある。これらは一方向を持たず、見る者の行動空間（能動的知覚）によって作品を把握するという仕組みがとられている。その面に於いて構造的自律がきわめて重要である。

ただ一概には皆そうだとはいえない。それは多くの実作者が絶対的感官をもって作品のスケールと共に体现され練りあげられるかどうかだ。そしてそれらを換言すれば、感覚と概念の関係にも置き換えられると同時に、存在と表現の関係にも置き換えられるのだ。そして作品は実作者が作り上げたものから自律するだろう。そこには実作者などとは、まるで別なものの作品なのだ。

22 ブラックが、「絵画は、観念を消し去ったときに完成するのだ」と言う。それなら立体作品は、観念を消し去ることができるだろうか。

23 われわれにとって言いあらわせない。ひとつの主張 ほぼ、難解窮まり無いことだ。それは、なにかひとつの思想を表現する困難さでもある。

24 素材に対する純粋性と、形態あるいは色の持つ純粋性。に注視すること。

25 素材の物性に依存するのではなく、芸術的な価値 を見い出すと同時に、表現に高めなければならない。

26 歌舞伎の舞台に 書き割り がある。その構造は正面性(かつてギリシアのフロンタリテイの法則がそうであったように)としての役割をなしている。しかしながら 書き割りの裏側には、その表層的構造を支えるための何がしかの衝突、あるいはそれに近いジヨイントが施されている。そして、現今それらに近い彫刻やインスタレーションが存在するのも確かである。そこには空間の概念はなく、場所の概念(リードがギリシア彫刻を指摘した)に依拠するが、はたしてこの場合、それらを構造的自律ある彫刻と呼べるだろうか。しかし、われわれはしばしば誤謬を犯す。

27 ある作品のあらゆる細部はそれぞれ網のように作用しているのが自明だが、それらの眼前に見える肌理と構造を綿密に検討しないまま跋扈してはならない。

28 今日ほど解説過剰な作品が謳歌している時代もめずらしい。形容詞の時代なのか、装飾と技巧、そして観念の先走りに踊らされてはならない。何故なら観念は助長を増幅させるからである。作品は静かで簡潔でなければならない。

29 「いつの時代でも作品が作者を修正するのである。」⁽⁸⁾

(8) (3)と同

「芸術の喩え」 基礎概念を追う

前田一澄

視ること

「眼は、彼を一挙にして極めて壮麗な現象に面接させる」とフィードラー⁽¹⁾は、その著『芸術論』⁽²⁾の視覚作用と表出運動の中で言っている。彼は感覚を不完全な状態から更に限定した存在形式に発展させる可能性が、人間の能力の中与えられているか否かを省察しなければならぬと言ひ、触覚と視覚を比較する。そして、触覚はもとの対象から分離できず、触覚表象を直接征服する手段を我々は全く有していないが、その一方、視覚は独立が可能で、見る事（視覚作用）そのもので表現する能力（表出運動）を獲得して、更に発展に導こうとするのである、と言つた。「吾々の意識が可視的事物から構成する内面的事象が、言わば表出器官まで拡張され、そして再び視覚によつてのみ知覚し得るものを産出するならば、かかる事実の神秘的意味は、既に存在するものの無駄な不完全な模倣の意味とは、全く異なつた遙かに深遠なものである。」「視覚的身体的活動の発展によつてのみ益々明白なる存在に、益々高き限定性と判明性とに達することが出来る。」と言つてい

(1) コンラート・フィドラー Konrad Fiedler (1841-95) ドイツの芸術学者、カント哲学の影響をうけ、感性的世界の自律性を主張。芸術活動を純粹直観による實在構成すなわち純粹視の発展としての創造作用とみる。美的体験の快・不快を取り扱う美学とことなり、芸術の学は感性的認識の学であるとして、近代芸術学の先駆者とみられる。

(2) 『芸術論』 フィードレル 金田廉訳
青磁社 S22.9.30 発行

る。カントを追う人としてのフィードラーは芸術的認識の世界を偶発的な自然とは区別して、それにより、芸術的視覚に関する理論の基礎を据え「純粹視覚性」の概念から造形芸術の自律的法則の確立をめざした。

フィードラーと親交があり、その思想的影響を受けた彫刻家ヒルデブランド⁽³⁾はゲーテ流の古典主義の影響下でイタリアや古代ギリシアを指向する。そして建築性という側面から、たんなる自然主義の世界を抜け出し、彫塑と絵画の問題をとらえようとす。ヒルデブランドは『造形芸術における形の問題』⁽⁴⁾で、言う。「見るということとは読みとることとで、わたしたちが見かけの姿から最初に読みとるのは空間と形だ。」「芸術作品とは、いつも対象の表象と空間のまとまりと、この二つの要素を組み合わせたものごとである。」「と。そして次のような形の自律性を明らかにしていく。人は対象を遠くから見る時、それは均質で完全に平面的なものとして見られる。この遠隔像の印象がまとまりあるひとつの全体の把握を示し、われわれは目を動かさずに見ることができるようになる。これは、ギリシア美術の浮彫りの表象に見られるもので層を形成しながら統合するものである。芸術的な形にとって知覚に秩序をもたらし、知覚を結合し安定させるこの明瞭な視覚表象は、立体的なものから煩わしものを取り去り、平面視による芸術的形式を獲得することになるのである。と。

ヴェルフリン⁽⁵⁾の様式論は、これらの思想の延長上に提出され、「視」それ自体に一つの歴史があるとして造形美術独自の内在的發展を説く。その生涯を一貫してイタリアとドイツの芸術に関する形式の問題を追ったヴェルフリンが、一次大戦中の1915年に出した『美術史の基礎概念』⁽⁶⁾は、20世紀初期において重要な役割を果たすことになる。それは純粋な視覚的直感形式における様式分析で、美術史の自律性を強調するものとなっ

(3) アドルフ・ヒルデブランド Adolf Hildebrand (1847-1921) ドイツの彫刻家。ミュンヘンに住み形式を専ら古典主義的傾向の作品を多く作った。その著述では形式に関する独自の見解を示し、形式美學、ことにヴェルフリンへの影響は大きい。これによれば自然の形式が存在形式であるのに対し、芸術に本然の形式は視覚による作用形式であり、造形美術は遠像の作用形式において成立するとされる。

(4) 『造形芸術における形の問題』 アドルフ・フォン・ヒルデブランド、加藤晋弘訳、中央公論美術出版、H.5.9.25 発行

(5) ハインリッヒ・ヴェルフリン Heinrich Wölfflin (1864-1945) ドイツの美術史家。パーゼル、ヘルリン、ミュンヘン教授。フィードラーの系統に属し、様式史としての美術史を主唱、「人名なき美術史」をかくげ、見ること、自体に一つの歴史があるとして造形美術独自の内在的發展を説き、美術史に視覚的層の解明を科す。かれの立場は内容的なものは精神史的立場に對立して形式主義的とされる。

(6) 『美術史の基礎概念』 ハインリッヒ・ヴェルフリン 1915 第1版発行、ミュンヘン近世美術の作風發展にクラシックとパロッドの類型を分極的に導き、5対の概念を以て様式の基礎と考へた。この類型の抽出は美術史学のみならず文芸学、文学史学上にも大きな影響を及ぼした。

ている。ルネッサンスとバロックを対比させ、そこに五つの項目を設けて分析していくこの方法は、客観的基準を先行させる演繹的手法となっている。日本では、1936年に守屋訳で発刊され、今回、2000年に梅津訳で出された。造形要素を繰り返かえし反芻するヴェルフリンの言葉のなか、二つの世界が錯綜して語り進められていく。

当時の美術との関連ではヒルデブランドとヴェルフィンでは異なる位置をとる。ヒルデブランドでは「構成は、色が空間的に作用するための建築的足場を提供する」の言葉にもあるように、モンドリアンの構成主義的な抽象化を想起させるものであり、又「形の関心を一般的な空間問題から切り離す印象主義」は彼の仮想敵だったと言われている。一方ヴェルフィンでは、『基礎概念』の中でも語っているように、モネの斑点に対して「表現の記号が現実の形からまったく離れてしまう　これは存在に対する仮象の勝利である。」として印象派の可能性をそこに見ている。

ともにフィードラーを指針とし同世代であったヴェルフィンとクローチエ(7)との対立論争は、ヴェルフリンの理論が「抽象」への可能性を拓いていることを、逆に浮かび上がらせるものになっている。クローチエは言っている、「ひとは14世紀のイタリアからジヨットを理解するようになるべきでなく、ジヨットの作品から14世紀のイタリアを理解するようになるべきだ」「抽象「美術」では、内容と形式の弁証法的関連は失われてしまった。結局のところわれわれが手にしているのはもはや美術ではなく、このための抽象的な物質の断片でしかない。」「ヴェルフィンが手に入れた抽象は現実に合わない、彼は様式の研究者にして、線と色からなる寓話の語り手である」と。クローチエからみれば、線と色は個々の美術作品と結びついたときのみ、現実的となるのである。ヴェルフリンの著作に出現し、そして同じころ新たに成立した無対象美術との結びつきも考えられるこの

(7) クローチエ Benedetto Croce (1866-1952) イタリアの哲学者。イタリアにおける新ヘーゲル主義の大立物。1903『批評』を發刊。文芸批評、歴史叙述など広範な執筆活動を行なう。また上院議員、文部大臣を経験するなど政治活動にも携わりファシズムへの抵抗をつらぬく。哲字と史字の同一性をとなえ、真の認識は歴史であると主張した。

新たな考察方法は、決定的な点でクローチエの考えに反するものであった、という。さらにクローチエはブルクハルトやヴェルフリンの出発点となった建築とは何の関係ももっていない。ヴェルフリンの高弟ヨーゼフ・ガントナーは一人の論争をこつ結論づける。「ヴェルフリンはいわば同時代の美術との類比において美術史学を作り上げた近代人で、この美術史学をもって彼は過去を抽象的な概念体系において見なおすことができたのである。」⁽⁸⁾

ヴェルフリンの語り方

ヴェルフリンはその著『美術史の基礎概念』において、ざわめく森 というゲルマンの創造力を、アルプス越えをしなかったレンブラントに託し、原形となるクラシックに対してのパロックの明確な位置を確保することを可能にした。それは、視覚・現象・絵画（絵画的・materisch）というこれらの大きい言葉を、パロック側に引き寄せることによつて、その体系全体を打ち立てることを可能にしたと思われる。ヴェルフリンのいうマレーヴィツシュ⁽⁹⁾は、イタリアに語源をもつピトレスク⁽¹⁰⁾という言葉と明確に区別づけをし、そこで「絵画」を新たに定義づけようしている。ヴェルフリンはマレーヴィツシュという言葉と斑点というやり方をもつて、パロック絵画をクラシック絵画に対して位置づけるのである。「二つの型を一对の標的に向けて整理してみることは、知的な自己保存の要請である。」という言葉にも表われるように、その理論体系は一つの構築物を思わせる程完璧な全体をなしている。シンプルで理解しやすい。第一章 第二章（奥行）第五章（光と色）では主に形の問題を、第三章（枠）第四章（部分と全体）では主に構成の問題を追っている。そして、絵画も彫刻も建築も造形要素のもとに等しく考察する⁽¹¹⁾によつて

(8) 『美術史学の歴史』ウード・クルターマン、勝・高阪訳 中央公論美術出版 1985.10 発行

(9) (10) materisch マレーヴィツシュと pittoresk ピトレスク ヴェルフリンは第一章の総論の中で、晩年のレンブラントの絵画について「ピトレスクなもの」は区別のために意図的に外来語を使い「私が失せて、その度合い恐ろしく本来的に絵画的なものが増加してゆく」と書いていふ。ピトレスクはイタリア語の pittoresco、絵のちみじ、絵画的な、を語源としてフランス語の pittoresque を経てドイツ語にわたったもの。英語では picturesque で picture「絵画」の形容詞、英語の painterly は paint「絵の具」、venetian「塗料」、color「着色」の形容詞、painterly の訳は「絵画の」、この線より「色彩を強調する」。ヴェルフリンの言でドイツ語のマレーヴィツシュ、絵画的なもの、では色彩のタッチをさし、色彩と形が同時に生まれ、色彩を結合し運動として見るものであり、ピトレスクは輪郭をこめて中をぬぐって塗る、色彩を孤立したものと見るものである。又、「絵画的の materisch の対句では、線画的 zeichnerisch、であることから「線的」と同義。名詞 Zeichnung は芸術種類として通常「素描」と訳すが、版画を指すかそれを含む場合は「線画」と梅津訳。

例えば、孤立と結合が、硬質と曖昧とどう繋がるのか、またあるいは恒常と瞬時が、均質と中心とどう結びつくのかということを、われわれにアトリエの中で考えさせることを提供してくれている。「人名なき美術史」と自ら言うヴェルフリンの超個人的な法則性、また美術史の匿名化は、例え血の気のない図式と批判されるとしても、その抽象的思考の可能性のもとに共鳴者を見つけ、比喩としての二つの型を携えて受け継がれていくのだと思う。

造形を超えるためには、造形を知っていなければならぬ。ヴェルフリンの言葉をたどることによってわれわれは抽象再考の基礎をかためることになるだろう。ここには造形要素の基本が明確に位置づけられている。その考えのもとで、今回この『美術史の基礎概念』を追うことを目的としてみた。そして、ここにわれわれはヴェルフリンからひとつの芸術の喩えを学び、造形の底辺を知ることになるだろう。

『美術史の基礎概念』近世美術における様式発展の問題　ハインリヒ・ヴェルフリン (11) 精読　(以下、筆者による抜粋要約)

近代的視覚の成立をたどることができる美術史を現わすために、近世美術の全過程を、意味変遷の最も激しい実例のひとつであるクラシックとバロックという二つの概念のもとに、いかにして線的様式が絵画的様式に変わり、構築の様式が非構築の様式に変わったか、等のことを流れとして示す。この表象の変遷の全過程を、上から下へ発展する五対の概念のもとに範疇をたて、それを直感の範疇と呼ぶ。

第一章 線的なものとの絵画的なもの

(11) 『美術史の基礎概念』近世美術における様式発展の問題　ハインリヒ・ヴェルフリン　梅津忠雄訳　慶應義塾大学出版会　2000.8.21 発行

デューラーの芸術とレンブラントの芸術を、人格的なものを超えて時代のちがいを性格づけるのは、眼が異なつた仕方で見るといふことである。眼と可視的なものとの世界との關係を解明することに興味をもつならば、根本的に異なるこれら二つの視覚のあり方を分析することから始めなければならぬ。これらは二つの世界観であり、趣味の点でも世界に對する関心の点でも別様に方向づけられている。

線的なもの

- 線的に見ることは、形と形の間を分けて見ることであり、形を切り離す均等に明瞭な境界線がある。形は背景と強く峻別される時、シルエットのように見える。線的様式は事物を在るがままに表現し、彫塑的に感得される明確性の様式であり、表現と事実とがいわば一致している存在の芸術である。人体を均等に明確な線を持つて縁取ることは、触知しながら身体にそつて滑る手の操作に等しく、また、光度の差をもつて実在する肉づけは、同様に触覚に訴える。
- はつきり見るための距離は相対的なものである。異なる事物は異なる視点距離を要求する。存在の表現としての線的様式は、事実の明瞭性のために視力の調整を要求し、部分の一つ一つを完全に明瞭に表現する。
- 明暗に相違があるとはいへ、色彩それ自体は根本的に同じである。だから、レオナルドは、陰影は固有色に黒色を少量混ぜただけで描くべきであると要求した。色彩は美しい物質であり、絵画の中でも物体的実在性を有し、それ自体でその価値を担うのである。絵に描かれた青色のマントは、現実のマントがもっている物質的色彩と同じものによつて影響を受ける。ところで、色彩の場合に起こっているのは、構成要素の多数化といふことである。光と陰影は結局は一つのものであるけれども、色彩効果においては多様な色彩の協力が問題である。この一様に持続する確固たる

要素として受け取られる色彩の彩色法は、一つ一つの成分が孤立したものとして並列的に現れる。

- クラシック彫刻は境界に重点を置く。明確な線のモチーフのうちで明瞭に語らない形は存在せず、どの観点に主眼をおいているかを言い得ない彫像は存在しない。そして静的な面を好み、明確な可触的価値のみがあり、存在するものの形成、恒常的な形の造形がある。明暗は形に従わされる。

- 身体的なものとしての空間は、身体器官をもってのみ把握される。クラシックの趣味は、もっぱら明瞭な線による可触的な境界を用いて制作することであり、すべての面は明確に縁取られている。立方体は完全に可触的な形として語り、立方体の身体性において純粹に捉えられないものは実在しない。厳格様式の手法は適度な数の小柱の総和であり、それぞれの小柱が可触的な固体として自らを主張する。天井は明瞭に限界づけられた、多くの区画からなる一つの組織である。

絵画的なもの

- 絵画的な眼は、事物全体の表面をかすめ過ぎる運動をねらう。境界は強調されず、形と空間は融合し、結合が促進される。在ると見えるように表現され、事実の視覚的仮象を与える仮象の芸術である。ここでは、脈絡のない斑点だけが並ぶ。

- 世界を見られたものとして表現するということと、つまり世界が眼に実際に映じるとおり表現するというこの芸術にとっての統一的な視覚的把握の要請は、全体を見渡す視線がとらえる以上のものを表現しない。

- 物乞いが絵画的人物と呼ばれたり、隠蔽や重切⁽¹²⁾が形と形のもつれ合いを生む理由から「絵画的モチーフ」として語れるものがある。平面が裂けて穴が開く・単なる皺のずれ・廃墟の絵画美・豊かな集合などである。また「絵画的照明」という

(12) じゅうせつ。英語の *obscure* に当たる。

「隠蔽」では前後に置かれた事物が完全に重なり合うのに対して、重切ではそれらが脇にすらすら置かれ、後の事物が前の事物の陰に部分的に見える。

モティーフでは教会堂の内部空間や絵画的黄昏が、光や陰影が事実上の明瞭性に抵抗する状況がある。

- 絵 画的様式が、実際に見られたもののように再現するイリュージョン効果を支えているのは、画筆の一つ一つの筆致が、見る行為の間に初めてある程度まで混じり合うということである。運動と振動の中で、現象は浮遊するものであり続け、触覚に対して意味をもつ線と面に固定されない。

- 色彩美に関する新しい理想は、素材がその物質的実在の点で後退し、素材の周りに生じるものが主要な事柄になる。実存するものとしての色彩の面は、個々の色彩の斑点・筆致・点に置き換えられる。力点はもはや存在になく生成と変化にある。線的美術では、一様に持続する確固たる要素として受け取られる色彩は、絵画的美術では色彩の筆致の並列を知覚させるものとなる。この発展を比喩的に説明するならば、容器に入った水が一定の温度で沸騰する場面を想像してもらえばよい。成分は相変わらず同じであるが、静止したものから動的なものが出て来たのであり、手ですくえるものから手ですくえないものが現れたのである。バロックはこの形態でのみ、いきいきしたものを認知した。

- バロックの彫刻では輪郭を拒否し、動的な面を好み、移行と変化の仮象がある。表現は眼のために存在するにすぎない効果をもくろみ、光が独立した生命に目覚めたように見える。彫刻は瞬間的なものの表現において絵画と技を競う。壁龕の暗がりには、もはや単なる背景でなく運動遊戯とともに、奥の暗がり彫像の陰影と結びつき、建築は彫刻に協力し総合効果が現れる。絵画的様式の中で西欧最強の芸術的能力を意味するベルニーニでは、輪郭それ自体が動的であり、いたるところで縁を越えて向こうへ回り、彫刻の形を直接的可触性の領域から引き離す。壁龕の暗がりには絵画的彫刻ではその効果に不可欠な要素になり、光の運動に介入するのである。同

様に、バロックの素描家の場合には背景の陰影を加えずに、どんなスケッチも紙上に現われないことに思いあたる。絵のような効果を追跡する彫刻にとつて、当然の帰結は、壁を背にした彫像や並列する彫像の方が、すべての方向から回つてみられる単独像より好感がもたれる。

• 基本的現象はこつこつことである。建築的形態を明確で固定した恒常的なものとして把握しなければならぬか、まったく安定しているにもかかわらず、不断の運動の仮象つまり変化に付きまといわれているものとして把握しなければならぬか、ということによつて、建築にも二つのまったく異なる効果が現れる。絵画的建築では、可触的なものと非可触的なものの結合から引き出された運動のイリュージョンをねらっている。形が入り組み、純粹に視覚的な性質をもつ運動劇が成立する。そのうえ、短縮法の作用がある。面の比例が歪み、現象形式としての物体が実在の形から離れるならば、絵画的な運動効果はますます軽快に現れるであろう。バロック建築の正面部と向き合つと、横から見ると見る位置をとるよつに要求されているのを常に感じる。さらに、絵画的様式では、内部空間において限界づけられず、見通せないものというモチーフが最もうまく実現されている。

第二章 平面と深奥

平面的なものから深奥的なものへの発展が起こつたのは、造形的な空間処理を完全に修得した美術段階である16世紀が、形と形の平面的連結を原理として認知すること、そして、17世紀によつて平面的構図といふこの原則が、いちじるしい深奥的構図のために覆されたことである。16世紀には平面への意思があり、図像を舞台の前端と並行に置かれた層として考えるが、17世紀には平面の価値を低下させ、平面を見えなくする傾向がある。こつこつ前後の関係が強調され、見る者は深奥との結びつきを余儀なくされる。これ

ら二つの様式概念は裝飾的感情に根ざしている。表現された空間における深さの度合いが問題ではなく、深さがいかに効果的になっているかが問題である。

平面

- レオナルドの《最後の晩餐》はクラシックな平面様式の最初の大きな作例である。人物の並列と空間に対する関係はここで初めて、壁のようなまとまりを獲得し、その結果、人に文字通り平面が押しつけられる。ラファエッロの《奇跡の漁獲》では、人物が一つのまとまりのある「浮彫的」な層に置かれている。ジョルジョネやティツィアーノが横たわるウエヌスを表現する時でも、この事情は同じであり、形は画中に明確にあらわれた主要平面に据えられる。アダムとエヴァのような二人の人物の配置においても、クラシック美術では図像の層構造という原理が、奥へ並行して立ち並ぶ平面で実現されている。さらに、16世紀の北方絵画では、風景を背後へ続く縞模様として展開される。縞が作るこの空間は、色彩も同様に層に構成され、明瞭に段階づけられたものとして後ろへ続き、空間的な美を享受した形式となる。美術が短縮法と空間の深さという手段とに確実に関係をもつほど、その内容を明瞭な平面に集めた図像に対する要求が、ますます明白に告げられる。16世紀とともに、完全な平面的感情がヨーロッパ全域で支配し始める。
- 15世紀は全般的に線条を目指していたように、概して平面の世紀でもあった。ただ平面という觀念が十分なエネルギーになるまで熟成していなかった。その後16世紀になるとともに、平面感情と真剣に取り組むようになり、形が意識的かつ徹底的に一つの層に集められる。人体像では彫塑的な豊かさは増大し、「水平と垂直の」方向性の対比は一層強くなり、今初めて身体は関節において自由になったように見える。それにもかかわらず、全体の現象は純粋な平面的図像として落ち着きを得て

いる。明解なシルエットをもつクラシック様式とはこついつものである。ドナテッロとヴェッロッキオの騎馬記念像では純粹の側面觀が強調されるように展示され、明瞭で、それ自体まとまった映像が生じるように、平面的見方を準備している。觀察者のための静止点が存在し、最大の横幅を見せる観点がそれである。又、彫像と壁龕の一般的關係では、彫刻を壁の奥に引き込ませることが規範であり、彫像はまさに生気づけられた壁面の一部以外のものではない。

・「身体器官をもつてのみ把握される」身体としての建築物は彫刻の人体像と同一の条件のもとにあり、彫刻そのものにまず枠や背後の壁を与える構築的形成物は、平面性から離れることができないと言えるだろう。クラシック美術は、量感に対する見事に錬成された感情をもっている。そして平面的な層構造を求めているから、ここではすべての深奥はこのような層の連続である。

深奥

・バロックのアダムとエヴァのテーマでは、人物は深奥關係が生じるようにずれており、アダムからエヴァへ対角線の方向が生じ、並列の平面的印象が壊されている。フェルメールのバロック的図式《アトリエの画家》ではモデルは部屋の奥へ押しやられ、画家との關係の中でのみ生きていく。この活発な深奥運動の場面は本質的には採光と遠近法的現象に支えられる。最高の明るさは奥にあり、手前に見えるカーテンなどが作る、極度に対照的な大小關係の狂いの中で、明白な深奥性の現象的魅力が生まれている。

・深奥は運動として現れると、最も強い発言力をもつから、バロックの真正正銘の当たり芸は、動く集団というテーマを平面から三次元に転換することである。「十字架負い」はこのテーマに入る。リューベンスの《十字架負い》では、上方への運動

によって一層興味深いものとされる。

- クラシックの平面の破壊の過程は、線の価値の低下の過程とまったく並行して進行する。ロッセジオは1500年代の作家たちの間にバロックの先駆者として立つ。ヴェネツィアではティントレットこそ平面的理想の破壊のために力強く働いた人である。グレコの場合には平面的理想はもはやほとんど感じられない。プーサンのような線の反動家は、平面の反動家でもある。とはいえ、どんな「クラシック」願望があったところで、プーサンの中に17世紀の人がいることを、だれが見逃すことができようか。やがて純粹の平面は北方では制約と感じられるようになり、長くはたえられなくなる。

• 17世紀の彫刻は、シルエットが解体され、眼が縁線を探って回るようになる。短縮されて見える形の量が増え、重切とか交差するモチーフによって前後の発言力が与えられる。ベルニーニの壁面墓碑では奥行の浅い壁龕が奥深い形に変えられ、新しい深奥形式が開かれる。バロックは厳格な正面性の印象をさけ、広い角度を睨むものである。この箇所でアードルフ・ヒルデブランドを引用することは必然的成り行きである。彼の『形の問題』では彫刻に平面を要求した。ヒルデブランドは言つ、身体に近い丸みのあるものは、その丸みにもかわらず、平面的に捉え得る像に置き換えられる時に、芸術的な意味で見るに堪えるものとなったのである。と。この理論では、ベルニーニやバロック彫刻は立つ瀬がないように思われる。しかし、ベルニーニは平面を通り抜けてきたのである。15世紀の作家は無意識に平面的であり、クラシックの世代は意識的に平面的であったとすれば、バロック美術は意識的に非平面的であるといえる。バロック美術は現象が正面性に縛られる義務を拒否する。なぜなら、この自由においてのみ、いきいきした運動の仮象が手に入るように思われたからである。

- 深奥の芸術は純粹の正面觀では理解できない。それは建物の内部でも外部でも、側面の觀点へ誘い、常に運動衝動をもてあそぶ。最初から変化するさまさまの映像の連続を当てにしてそれは、美がもはや純粹に平面幾何学的な価値の中になくこと、深奥モチーフが視点の変化の中で初めて効果的になることから起る。

第三章 閉じられた形式と開かれた形式 構築的と非構築的

それぞれの芸術作品は一個の形成物であり、一個の有機体である。その最も本質的な表徴は、何も変更されたり、ずらされたりできず⁽¹³⁾、すべてのものが在るがままでなければならぬ、という必然性の性質である。しかし、この必然性の性質がそれぞれ異なる基底の上で獲得されたという相違は残る。クラシックには構築の様式がその最高の完成に向けて追求されたが、バロックにとって唯一可能な表現形式であったのは、自由な非構築の様式である。

閉じられた形式

- 16世紀の圖像では垂直線と水平線に一つの主導的役割が与えられ、画面の各部分に完全な均衡を生むように配置される「安定した均衡」である。正面觀と側面觀をその基本的な力のために、好んで対比として際立たせる。
- 色彩の調和の歴史に関して16世紀は純粹な方向性の対比が現れるのと同時に、純粹な色彩の対比が現れている。15世紀はこの対比をまだ知らない。徐々に構築的な線の図式が確立する過程と並行して、補色として互いに強め合い画面に確固たる色彩効果の基盤を与える色彩が現れる。光と色彩が方向づけに對し釣り合つものをもち、明るい部分が平面の上に均等に配分される。
- クラシック期の原則ではモチーフがまさに額縁のために存在するかのよう画面

(13) 何も変更されたり、ずらされたりできず 出典はアルベルティ「建築書」第六書第二章、完全なものに関する古典的定義。

全体を見せる。並行して走る何本もの線をもって終了を準備し、形象を固定し、額縁の掟を受け入れる。

- 構築の様式の究極の概念は、規則性の中に求められる。規則性は部分的には幾何学的に把握されるが、それはむしろ法則的に拘束されたものの印象として、線の運び、遠近法的な段階づけなどから、明瞭に語りかけてくる。

- 閉じられた形式という様式は、建築の様式である。この様式は自然が構成するように構成し、自然の中にこれと類似したものを探す。垂直線と水平線という根源的形式への傾向は、限界・秩序・法則の要求と結びついている。人体のシンメトリーや水平方向と垂直方向の対立や、完全な均整が当時ほどはつきり感じ取られたことはなかった。この様式はいたるところで形の確固たる恒常的な要素を追求している。自然は一つのコスモスであり、美は啓示された法則である。

- 構築術と非構築術の問題は、設置の問題として初めて彫刻にとつての特殊な問題となる。言いかえれば、それは建築との関係の問題である。建築にその基礎をもたない独立像はない。台座の上に立ち、壁面に寄り添い、空間の中で方向づけられる

このすべてが建築的契機である。クラシックの彫像は平面の中に納まり、構築的モチーフとして理解される。構築的な層構造を示し、彫像と建築的組織の協和音のある、相互に顧慮しあう時代である。

- 建築において構築の様式は、第一に、制約された配列と、明瞭な合法則の様式であり、いかなる効果においても肝心な点は、必然性であり、絶対に移動が不可能なことである。第二に、限界づけや安定化の意味で作用するものは、すべて構築の様式に属する。安定した比例、完成し、限界づけられた形態、落ち着きの印象である。このことと結びついて、第三は、生硬な形があるということである。クラシックの感情にとつては厳格な幾何学的要素が初めであり終わりであつて、平面図にも立面

図にも等しく重要である。

開かれた形式

- 17世紀は垂直線と水平線の基本的対立が露骨に現れるのを避けている。この幾何学の排除は、当然ながら、すべての領域で現象の変化をもたらす。いきいきとした美はもはや限界づけられた形には宿らず、限界づけられない形に宿る。効果的な形式規定の原理であるカンヴァスの直角性が、すでに本質的に否認され、主たる流れは対角線である。色彩は直接的対立の力が弱まる。
- 17世紀はシンメトリーという安定した関係を、不安定な関係に転換させる。シンメトリカルなものに抵抗する感情が激しくはたらく実例として、画面の片側の継ぎ足しや片側の強調がある。また、光をも片側へ集める。パロツクは一つの方向の強調を好み、均衡関係を揺らがし、緊張の関係を生じさせる。
- 非構築の様式は根底に横たわる秩序がはるかに自由になる。絵画的な樹木の表現が限界づけられた形によってではなく、斑点によって行なわれるとすれば、斑点の分散の仕方の中で一層自由なリズムが支配する。「過度に大きな前景」のようなモチーフは、破綻したりズムの刺激を楽しむことができるようになった時に、初めて可能になる。
- 非構築の様式にとつて絵画は建築であることをやめ、人体においては建築的契機は二次的なものとなる。形の重要なものは骨組みではなく、生硬なものを流動と運動に変える気息である。非構築の様式には変化の価値があり、美は限界づけのない、無限なものである。
- パロツクの彫刻は建築との関係が勝手に離反し始める。彫像は壁龕から逃げ出し、背後にある壁面をもちや拘束力あるものとせず、形態の中で構築的な軸線が感じら

れなくなるほど、建築的基底に対する親密な関係も失われる。パロックが彫刻を建築細部と重切させるやり方は、構造的な枠の意識的な否定である。それは自由な空間へ浮かび上がるようにする、運動表現の帰結とも言える。

- 建築における非構築の様式は第一に、隠蔽された合法性と、制約を解かれた配列の様式である。パロックは好んで規則を隠し、枠づけや分節を弛緩させ、不協和音を導入し、装飾において偶然性の印象と紙一重のところまで行く。第二に、「閉じられた形式」を開かせる。安定しない比例に、未完成な形態に、限界づけられない形態などに置き換えられ、緊張と運動の印象が生じるようにする。第三に、建物のフリーズがところどころで膨らみをもって作られたり、「字形の物が曲線に湾曲したりして流動的な形に変形される。パロックでは、自然が結晶の形状から有機的世界の形に上昇する時に起こるのと似たようなことが起こっている。

第四章 多数性と統一性 多数的統一性と単一的統一性

15世紀と16世紀の画像の構図の相違では、前者には散漫なものがあり、後者には統合されたものがある。しかし、ここで16世紀と17世紀の問題は品質の相違ではなく、まさにラファエッロの時代を多数性の時代として、統一性への傾向をもった後世の美術に対立させようということである。17世紀の作家のやり方は、一定の主要モチーフにねらいを定め、他のすべてのモチーフをそれに従属させるといふものである。この章では部分と全体の関係が問題になる。

多数性

- 個々のものが全体の必要不可欠な部分として作用するところで、初めて有機的接合について語られるのであり、個々のものが全体の中に組み入れられながらも、なお

- かつ独立して機能する肢体と感じられるところで初めて自由と独立という概念が意味をもつ。これが16世紀のクラシックの形式体系である。もろもろの独立した価値の(相対的な)等位関係というこの状態を、多数的統一性の原理と名づける。
- 15世紀の作家は体系的関連なしに色彩を並列する、多彩な色彩効果を用いていたが、16世紀になると、代わって選択と統一、すなわち、色彩同士が純粹なコントラストをもちながらバランスをとる調和が現れ体系が明白に見えてくる。それぞれの色彩が全体との関係で一つの役割を担い、色彩が不可欠な支柱として構造をささえ、団結するのが感じられる。クラシック期は根本的に多数的色彩効果の時代であり、色調的結びつきを指摘した次の時代の意図からはっきり別けられる。
 - 16世紀のクラシックの物語画は後世の美術と比較すれば、静止したむしる恒常性を目指したのもをもつ。それは相変わらず長い時間的な間をあてにしている。
 - ラファエッロでは、ばらばらなものが一つの大きな形式にまとめられるだけでなく、この形式の中で個々のものがいきいきとコントラストをなしている。クラシック美術がこの分節とコントラスト形成から引き出した主題の明瞭性に関して獲得したものは、それだけで一章をなすに値する。この原理がまず第一に裝飾的なものとして把握されたことを知っておきたい。
 - アルベルティが論じた、完全なものに関するあの古典的定義は言っている。形は全体の調和を破壊することなしには、どんな小さな部分も変更したり撤去したりすることはできないという性質をもたなければならない、と。この定義はルネサンスにもバロックにも同様に通用する。いかなる建築的全体も一個の完全な統一体である。ところが、統一性という概念がクラシック美術とバロックとは異なる意味をもつのである。プラマンテにとって統一的であったものが、ペルニーニにとっては多数性である。たとえプラマンテは彼なりに15世紀の建築家の多様性に対して、

強力に統一をもたらず人であると言えるとしても。

• クラシックの建築の型では、体系が確固たるものになればなるほど、体系内部での各部分の独立性が効果的になる。イタリアの世俗建築の領域では、どれにも均質的な部分の等価性が認められる。

• イタリア人は構築的なものに対して、またそれとの関連で独立した各部分の体系に対して、元来はつきりした傾向をもっている。イタリア・ルネッサンスの特異な美は、部分 一本の円柱でも一つの壁面でも一つの空間の区画でもよい を、自己充足的な完成にまで作り上げた独特のやり方にある。分節された美という概念は本質的にラテン（ローマニシユ）の概念なのである。

統一性

• 17世紀では一定の主要モチーフにねらいを定め、他のすべてのモチーフをそれに従属させる。絶対的統一に頼り、その代わりに主要モチーフはこれまでに例のない力をもって強調される。つまり、バロック的統一には二つのものが協力している。一つは、個々の形の独立した機能の解消。もう一つは、主導的な総体的モチーフの出現である。

• 統一性は多くの形で現れる。色彩による統一性、採光による統一性、多人数の構図における統一性、一個の頭部や一個の人体の形の捉え方における統一性がある。

• 最も興味深いのは、装飾的図式が自然理解の形式になることである。自然模倣はそれが装飾的本能によって触発され、ふたたび装飾的価値を生み出す時にだけ芸術的意味をもつ。多数的な美と統一的な美という概念は、一切の模倣的内容から切り離されても成り立つことを建築が証明している。

• バロックの統一は単なる採光によって起され得る。閉じられた部屋の中に、光が一

つの光源だけから流れ込む時、それはまさしく本来的にバロック的テーマにちがいない。レンブラントでは光は形を無視し、この光のリズムをもって場面に強制的な統一的生命を与える。

- ・素描が均等な明瞭性を放棄するように、バロックの画家は色彩的効果の集中化のために、純粋な色彩を半色彩とか無色と言いたいような鈍い地色の中から浮かび上げさせる。色彩は遠くから準備されている。17世紀の彩色家たちは、この色彩の「生成」をさまざまな仕方で行った。全体は一貫した統一的运动の表象なしには理解されなくなる。

- ・16世紀はまったく統一の場合でさえ長々と語るが、17世紀は瞬間的なものに切りつめて語る。しかし、それによって初めて歴史画は本来的な雄弁さを獲得する。バロックは最初の瞬間の印象を念頭におく。時間が縮小され、表現は実際に行方の短時間のクライマックスだけを捉える。

- ・北方のバロック的統一性と呼ばれるものには個々のものが全体の中へ埋没することに対する一般的感情、言いかえれば、すべての存在は他者との関連、全世界との関連において初めて意味や価値をもつことができるという感情が、最初から存立している。

- ・各構成部分の意味を大きな総体的運動のために犠牲にする点で北方はイタリアよりはるかに徹底した仕方を見せる。このことによつて北方はとくに内部空間において、すばらしい効果を上げたのである。そして、18世紀のドイツの教会建築と宮殿建築において、バロック様式はその究極的可能性を表明していると言える。

第五章 明瞭性と不明瞭性 絶対的明瞭性と相対的明瞭性

すべての美術は発展するにつれて、眼に対する課題を増やそうとする。明瞭な表現とい

う問題が一度片付いてしまうと、一層面倒な課題の解決に刺激を感じることは自然の成り行きである。パロツクの「不明瞭性」は常にクラシックの明瞭性を前提にし、この発展はクラシックの明瞭性を通過して行なわれた。

明瞭性

- クラシック美術では形が隅々まで、全部が見えることは規則だった。純粋な正面観、純粋な側面観が基本的な観点で、短縮法の観点でさえ、シルエットは情報量が豊富に処理される。樹木の葉の群れは塊の印象になるまで一つに混じりあわせる。ここで明らかになるのは、明瞭性という原理を、生の素材的な意味に理解してはならず、まず第一に装飾的原理として捉えなければならないということである。葉の一枚一枚が可視的になるか否かではなく、葉の群れを特徴づける小片が、明瞭で均質的に把握できる小片になつてゐるか否かである。
- クラシック美術にとつて光と陰影は原理的には描線と同様に形を分節し、整理し、形の明示に役立つ。彩色法の歴史も、無条件の明瞭性と条件つき明瞭性という概念のもとに置かれる。この原理によれば色彩は形に従つものである。
- イタリアは近世美術の中で初めて完全な明瞭性という概念を生き返らせたが、イタリアが西欧のために行なつた奉仕でこれ以上に大きなものはない。イタリアが素描の本場になつたのは、輪郭線の美しき唱法のためではなく、この輪郭線のなかで形が完璧に見えるようになつたためである。
- クラシックの建築と装飾の型は完全な現出にあり、明瞭性に関して凌駕しがたいものがある。問題は美術の二つの根本的に異なるあり方、一つは完全に捉え得るか、もう一つは不完全にしか捉えられないかである。



ホルバイン 把手つきの壺

不明瞭性

- パロックは形を呑み込んでしまつ暗さの中に美を見出し出した。不明瞭性が採用されるのは明瞭性の動揺に対する趣味があるためである。
- パロックでは光はどこどこで形を乗り越え、重要なものを隠蔽し、添え物を引き立たせる。絵画的照明では、有限の空間の中から無限で汲み尽くし得ないものを創りだす。形との矛盾は考えず、光に原理的に非合理的性格を許すところで初めて完成される。
- 絵画の歴史は色彩的現象の事実に対する洞察の深化の歴史ではない。むしろ色彩の観察結果は、単なる自然主義的視点とはまったく別の視点から行なわれる取捨選択を経て、利用される。ティツィアーノの長い生涯の間の発展によって、色彩の点でも次の様式への移行を行なっている。そこでは単に物体に付着するようなものではなく、事物が可視性を得るための大きな要素であり、関係づけるものであり、統一的に動くものであり、瞬間毎に変化するものである。パロックにとっては色彩の消滅さえ一つの魅力をもつ。パロックは、色彩の均等な明瞭性の代わりに、色彩の部分的な不明瞭性を用いる。色彩は初めからいたるところで出来上がったものとして現存するのではなく初めに生成して存在する。例えば、一つの色彩を画中のさまざまな箇所でも復使用するだけでも、色彩効果の对象的性質を抑制しようという意図が明らかになる。見る者は色彩的に関連のあるものを結びつけ、それを手がかりとしてすすむが、これは素材の説明とは無関係である。ティツィアーノ、ベラスケスの赤色の使い方にもあるように、色彩は事物を超えた一つの関連を生み出し、素材的基盤から遊離する。こうして、色彩処理の独立した効果は、同一の色彩がまったく異なる意味をもつ事物の上に配分されるとか、逆に事実としては一つの統一体をなすものを、色彩の扱い方で分解するとかの手段によっても助長される。色



ウイーン シュヴァルツェンベルク庭園の壺

彩の結合は無限に起こる。レンブラントは色彩を用いて構図の中にバロック的に非合理的な斑点を一つ投げ込みたいという欲求を抱いた。が、その色彩がこの位置にこの格好で現れるのは16世紀を見て来た人を驚かす。様式的に重要な点は、その支持体の対象的価値とまったく関係のない、色彩のアクセントの強さにある。しかし、このことによって、画中の色彩が独自の遊戯に興じる可能性も生じる。

・可視的なものの可触的性質を根本的に排除するものとして絵画的印象主義は、不明瞭なものの明瞭性」が美術において法則として通用するようになったことによって初めて様式として可能になった。

・「過度に大きな」前景によって深奥効果を生む形式は、絵画現象の不明瞭化に対する喜びも一緒に作用する。同様にバロック的不明瞭化として、現実には互いにかかわりをもたない事物が遠近法的に間隔をつめたり、重切することによって、緊密な視覚的関連をもつあらゆる結合が行なわれ得る。北方的想像力は、事実としての価値を問題とせずに現象そのものに没頭する能力であり、世界を色彩の斑点の並列として把握することができる能力である。このことが起こったところで西欧の芸術発展の本来の内容を造り上げる壮大なメタモルフォーゼが行なわれたのである。この最後の節の論述は最初の節のテーマに通じる。

・バロック建築と装飾の型では、完全には捉え得ないものに、あるいはその顔貌を完全に現わすことのない神秘的なものに、あるいは瞬間毎に別のものであるように見える不可解なものにその根拠を有する美がある。末期ゴシックは盛期ゴシックを超えて行き、バロックはクラシック的なルネッサンスを超えて行った。それは形の豊かさが高まる過程であり、眼は自ら課題の難しくなることを求めて、だんだん豊かに形成される。

・この節全体の図解として、二つの容器の並列のものをあげる。それはホルバインの

水差しの素描と、ウィーンのシュヴァルツェンベルク庭園にあるロココの垂である。前者には、みずからを完全に開示する形の美があり、後者には絶対に捉えられないものの美がある。また、前者では彫塑的な形は完全に明瞭で、遺漏のないシルエットに納まり、装飾の様子は主要な観点で見せる平面をきつちりと満たしている。後者では人は欲するままにそれを捉えることができる。この「絵画的」な図像というものは、眼にとって何か汲み尽くし得ないものを残している。

“ABST”（アブスト）も、はや6年を過ぎた。文字どおり 抽象 の問い直しから始めたわけだが、あらためて問い詰めてみれば、誰一人として正確な説明ができないことになく然とした記憶がある。

思えばこの6年間とは、美術史的文脈を遊行する時間ではなく、表象が革命的に変わる瞬間（＝抽象）を身体化するような時間であったかもしれない。

西洋近代美術が、我が国に「輸入」されて以来すでに一世紀半。いつまでも「日本現代美術」と称し、特殊性を売り物にすることももはや無理があるうと思ふ。そういつた流れの中から出てきた、美術の非芸術化 という積年の問題を、作品（作家）の墮落によるのか、あるいは批評（の無批判）によるのか、と問うこともはや有効性をもたない。なぜなら、そういつた思考には根源性が全く感じられないからである。

テキスト（言説）と制作（作品）は密接に係合している。われわれ（ABST）は、その必然性を確信してテキスト集を出版してきた。そういつた批判的態度のみが質を育むであろうと。

今回寄稿してくださった谷川渥氏、松本透氏は、いずれも我々（ABST）の勉強会にゲストとしてお招きし、講義していただいた内容をふまえての執筆であるが、快くその掲載を受諾していただいた。このことは“ABST”だけでなく、自覚的なすべての美術関係者にとっても貴重なものとなるう。心より感謝申し上げたい。

最後に、巻頭のテキストを寄せてくださった藤枝晃雄氏は、“ABST”発足立会人のような方で、われわれ（ABST）にとって格別なものがあ、重ねて感謝申しあげます。（i）

発行・編集 A B S T (C)

発行日 二〇〇四年十二月十三日

東京都港区南青山四 十 十二 三〇二 電話〇三 三四七八 〇四八四

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

協賛  *underbar inc.*



印刷 港北出版印刷株式会社 東京都渋谷区渋谷一 七七 七