

A
B
S
T
[
6
]

目次

ミニマル・アート再考	谷川 渥	6
モダニズムのハード・エッジ	梅津 元	13
スピノザ肯定の哲学	楠本 正明	44
うつろひ	宮脇 愛子	56
キュビズムの「空間的多義性（アンビギュイテイ）」	市川 和英	66
ドーナツの穴	牛腸 達夫	76
定義	杣木 浩一	82
ワイトゲンシュタインの余白に	高木 修	88
〈コンストラクション〉の周辺	前田 一澄	92
高木修「経験のスナップショット」（美術出版社 2011年4月刊）	早見 堯	102

Abstract Minimalism

ミニマル・アート再考

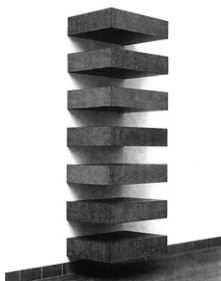
谷川 渥

一九九四年にドナルド・ジャッドが享年六十五歳で逝ったとき、私は毎日新聞に頼まれて三月一日の夕刊に追悼文を載せた。ミニマル・アートの問題を再考する上でひとつの導入口となる文章と思われるので、まずそのおおそをあえて引用させていただきたい。

ジャッドの名前は、ミニマル・アートという言葉と結びついている。ミニマル・アートとは、この言葉を流布させることになった批評家リチャード・ウォルハイムの一九六六年の論文「ミニマル・アート」の内容とはやや相違して、一般に全体性、不可分性、単純性、反復性を重視し、表出性、主観性、情緒性をあたうかぎり排除した作品群を指す。イメーじやイリュージョンや意味への志向を断ち、中性的な幾何学的形態にのみ語らせようとする「極小の（ミニマル）」芸術である。

それまで絵を描いていたジャッドが、六〇年代半ばに積み木のような金属の立体を連続的に配置するという新しい試みに入って以来、彼はミニマル・アートの代表的作家とみな

Donald Judd, Untitled, 1965

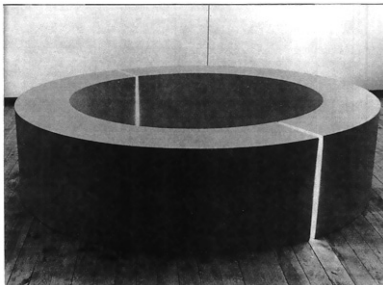


されるようになった。彼自身は「スペシフィック・オブジェクト」という言葉によって、自分の作品を含むある種の傾向を指そうとした。絵画でも彫刻でもないような三次元的な作品のことである。「スペシフィック」とは、「特殊な」という意味であるばかりでなく、論理学上あるいは生物学上の分類における「類」ないし「属」の低位概念たる「種」の意味を当然含んでいるはずである。下位概念とはいえ、ジャッドはこの語に既成の「類（ジャンル）」を超える新しい芸術のあり方を託した。その意味で、これはまぎれもなく問題提起の言葉だったのである。

注意すべきは、ジャッドのこうした目論見が、抽象表現主義やカラー・フィールド・ペインティングの理論的指導者クレメント・グリーンバーグの一九五八年の論文「新しい彫刻」における、「モダニズムの〈還元〉のもとに、彫刻は絵画そのものと同様、その本質においてほとんど絶対的に視覚的なものとなった」という言葉と、奇しくも対応していたことである。

絵画の場合は、二次元性、平面性への「純粹化」として「還元」が比較的たやすく理解された。しかし彫刻の場合、「還元」の様相は曖昧だった。それは、グリーンバーグが彫刻を「視覚的」、「光学的」とさえ呼んで、絵画との差異を明確にしなかつたからである。ジャッドの「スペシフィック・オブジェクト」は、「還元」といえば、まさにそつけない三次元性への還元として、そうしたグリーンバーグ理論への現実的回答のひとつだったかもしれないのである。しかしグリーンバーグは、これに否定的だった。

ジャッドにとって、さらに意外だったにちがいないと思われるのは、批評家マイケル・フリードによって、彼の作品がロバート・モリスの作品とともに「演劇的」なものとして否定されたことである。演劇的とは、観者が対象と出会う現実の状況がそこで大きな役割を演じるということである。形式的自律性を旨とするフォーマリストにとっては、状況ないし場との関数としてしか存立しえない作品は反芸術的ということになる。



Robert MORRIS, Untitled, 1966

しかし、そこがジャッドの「スペシフィック・オブジェクト」の「意味」といえば「意味」だった。それは、作品の「内部」の形式的関係性ではなく、作品と空間との関係を、あるいは作品が規定する空間性を、あくまでも視覚を通して追求することを旨としていたからである。

六〇年代のアメリカというこの上なくホットな「状況」のなかで、このクールで禁欲的な物体は鮮烈な存在感を示したにちがいない。フリードが「演劇的」という言葉で反撥せざるをえなかったそうしたありようが、われわれにはなかなか理解できなくなってきた。

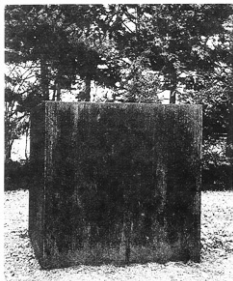
「状況」の推移とともに、おのずから二つの問題性が顕在化した。ひとつは、ジャッドの作品に内包される芸術的条件への問いの性格が、文字どおり言語的・概念的な問いそのものを作品化しながら視覚的対象性をないがしろにする「コンセプチュアル・アート」として形をとったこと。もうひとつは、「ミニマル」なありようが不可避免的にひとつのスタイルとしてモード化したことである。

ジャッドは、これらの傾向に対抗するかのように、彩度の高い色彩を用いて作品「内部」の関係性にも大きなウェイトを置くようになった。とはいえ、「ミニマル・アート」の歴史化が、彼の作品の問題提起の性格を希薄にし、これを美術館の内部に品よく納まる態のものにしてしまったことは否めない。

ジャッドはきわめて意識的な批評家でもあった。草間彌生の独創性をフォーマルな視点から最も早く評価したひとりでもあることを銘記しておこう。その彼が八四年に書いたエッセイのなかで、ポストモダンの名による芸術領域でのビジネスとファッションの跳梁への苦々しい思いを吐露している。芸術があくまでも質の問題であることを主張する点で、彼はまぎれもなくモダニストであった。

六〇年代に登場したおびただしい「アート」群のなかで、いわゆる「ミニマル・アート」こそが核心的な問題であることは間違いない。それはグリーンバーグ流のモダニズムのひとつの究極的な様相を帯びながら、同時にそれと背馳し、それを解体する動因をはらんでいるからだ。

フリードの論文「芸術と客体性」(一九六七年)におけるミニマル・アート(フリードは「リテラリズム」という語を用いる)批判のいささか奇妙な特徴は、ジャッドとモリスの差異を括弧に入れた上で、彼らの作品をともに一種の自然主義、^{アイロニカル・フィズム}擬人観に關係させていることである。モリスの言葉を使えば「単一的な形態」^{ユニタリー・フォーム}としてこれ以上はないほど抽象的・幾何学的な物体である彼らの作品が、なぜ擬人的であるなどといわれるのか。フリードによれば、第一に、作品が人間の身体のサイズに近い。第二に、ある状況のなかでその客体性が、日常的経験で出会う他人に似ている。第三に、その中空で内側をもつことが人間を思わせる。というのである。第一の場合、フリードの引いている例は、一辺が六フィートの立方体であるトニー・スミスの《賽Die》(一九六二)であり、第三の例はモリスの《無題》(一九六六)であつて、こちらは直径二メートル半もあり、いささか第一の点と矛盾する。他の「リテラリスト」を援用するならなおさらのこと、第一と第三の指摘は、ミニマル・アート一般に適用可能性をもたないといわざるをえまい。フリードの指摘の中心は第二の点にあり、それこそがとりわけ「演劇的」という語と結びつく特徴であることになろう。だがフリードは、「演劇的」「演劇性」についての厳密な定義を明示していない。「日常的経験」と「演劇」との差異にも触れていない。いずれにせよ、つまるところ「演劇的」とは、ある状況のなかで客体があたかも人間のように主体に距離をとらせたり詰め寄ったりしながら不確定な持続的経験を強いることにほかならず、これはフリードによれば、どの瞬間にあつても作品それ自体が完全に明示的であるという意味でのモダニズムの「絵画的」に对照的なのである。リテラリズムとモダニズムの対立は、演



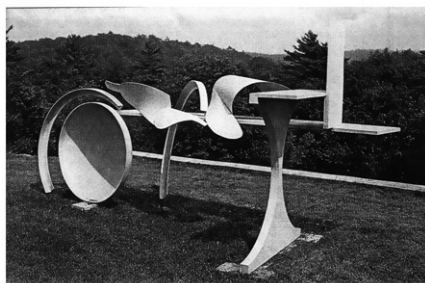
Tony SMITH, Die, 1962

劇的なものと絵画的なもの、持続性と瞬時性の対立でもある。

フリードのこうした議論は、「一八四六年のサロン」のなかの「なぜ彫刻は退屈か」というボードレールの主張を思わせるところがある。ボードレールは、彫刻作品が観者に多くの視点を許し、その都度の状況に左右されるのに対し、絵画は排他的に一個の視点しか許容しないがゆえに彫刻より優ると述べている。「自然に近い」彫刻は退屈だというボードレールの論点は、そのまま百二十年後のフリードの「リテラリズム」批判として蘇ったかのようだ。彫刻と絵画とにおける多視点と一視点との対立は、また持続性と瞬時性との対立に置き換えられるだろうからだ。

しかしボードレールの主張は、当時のフランスの彫刻の水準に引きずられているにしても、彫刻一般に対して向けられたものである。フリードの批判の対象は「リテラリズム」すなわちミニマル・アートだけであつて、彫刻一般、もつと限定して抽象彫刻一般に向けられたものではない。ミニマル・アートと対極的に持ち出されるのが、たとえばアンソニー・カロである。もう二十年近く前のことになるが、一九九二年三月二十七日、東京都美術館でフリードを囲むパネル・ディスカッションが開かれた。私もそれに参加する機会を得たが、その席でフリードはカロの作品について、「スリリング」で「抽象的」な「すばらしい複雑な運動」を感じさせる「彫刻的な統辞」と呼び、「関係的」な「抽象性」によつて特徴づけられる新しい芸術として最高に評価したのである。カロの彫刻は、モダニズムの絵画のように、理念的に指定された一視点に対して、そのフォーマルな内的関係（「統辞」^{シンタックス}）が明示的に与えられるという点で、ミニマル・アートの「持続的」なありようとは根本的に異なるというわけである。

フリードのいう「持続性」と「瞬時性」とは、ただ時間がかかる、時間がかからないという素朴な二元論ではない。私の言葉でいえば、これは美的体験における「クロノス」と「カイロス」の対立に置き換えられるだろう。「状況」に身を棹さしながら水平的に（とは



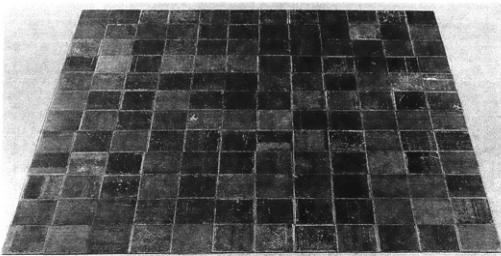
Anthony CARO,
Sun-feast, 1969-70

つまり究極的には「死」に向かって）流れていく「クロノス」的時間と、そうした水平的運動から束の間垂直的に（とはつまり「理念的」に「永遠」に向かって）立ち上がる「カイロス」的時間との対立である。フリードのいう「リテラリズム」対「モダニズム」、「演劇的」対「絵画的」、「持続性」対「瞬時性」という二元的対立の背後には、こうした美的体験の時間性についての彼なりのイデオロギーがあると考えるほかはない。

ミニマル・アートのような抽象的といえどこれ以上抽象的なものはないと思われる作品群に、あえて人間形態的なものを見てとろうとする彼の態度も、「抽象的」という語を（「状況」とは無縁な）フォーマルな理念性のために取っておこうとするその基本的な立場から来ているのだ。

そろそろ紙数も尽きてきたが、論じなければならないことは数多く残されている。ミニマル・アーティストの多く、モリス、カール・アンドレ、ウォルター・デ・マリア、ロバート・スミッソン……らは、なぜ画廊を出て「ランド・アート」や「アース・ワーク」と呼ばれるものに打ち込んだのか。彼らをそもそも「ミニマル・アーティスト」とか「リテラリスト」として一括して済ますことができるのか。フレームをはみ出てロックの「オール・オーバー」な画面のように脱中心化の活動を続けるアーティストと抽象表現主義との「内在的」関係を問うことができるのか。ミニマル・アーティストやランド・アーティストにとって、素材（質料性）とは何か。場と身体との関係は何か。そもそも「抽象」という語を、フリードのように理念的な関係性という意味だけに取っておくことが許されるのか。……

さて、本号の特集は「アブストラクト・ミニマリズム」。「抽象」という語と「ミニマリズム」という語の結びつきは、以上見てきたように、少なくとも美術批評の言説の上



Carl ANDRE, Steel Plates, 1967

ではなはだ逆説的である。一見同語反復のようだが、実は二つの語の間には距離があり、それらの間には火花が散っている（はずだ）。その火花をどうとらえるか、それが問題である。

モダニズムのハード・エッジ

梅津 元

「0」はじめに

今日はお招きいただき有り難うございます。

学生時代からミニマル・アートに最も強い興味を寄せてきましたので、ドナルド・ジャッドについて話してほしいという依頼をいただき、うれしい反面、プレッシャーも感じています。1991年から美術館に勤務するようになりましたが、1994年にドナルド・ジャッドが他界しました。その時、何かに駆り立てられるように、ジャッドの個展開催に向けて動き出し、多くの方々の協力を得て、1999年に展覧会を開催することができました⁽¹⁾。日本の公立美術館の状況を考えると、ジャッドの本格的な個展が開催できたことは、奇跡的なことだったように感じます。

それから10年以上経っており、その後も考え続けなければいけない問題が多々あるのですが、自分の中では少し停滞気味でしたので、このような機会をいただき、感謝しています。ミニマル・アートあるいはドナルド・ジャッドは、私にとって美術に関わる興味の核

(1) 「ドナルド・ジャッド 1960-1991」 埼玉県立近代美術館・1999年1月23日-3月22日、滋賀県立近代美術館・1999年5月22日-7月11日 / 同展図録『Donald Judd selected works 1960-1991』(編集・発行・埼玉県立近代美術館・滋賀県立近代美術館 1999年)。

心なので、本題に入る前に、個人的な話をさせていただくことをご了解ください。

1985年に大学に入ったのですが、この年から、画廊まわりを始めて、自分の目で美術の現場を見るようになりました。さらに、大学での授業や文献資料などを通じて、徐々にミニマル・アートと呼ばれる動向に興味を持つようになりました。しかし、当時はいわゆる新表現主義的傾向が表層的にもはやされている時期だったためか、「ミニマル・アートに興味がある」というと、上の世代の方から「ようやく禁欲的な形式主義の呪縛から脱しつつあるのに、なんでミニマルなんかに興味があるんだ」というようなことを散々言われました。1960〜70年代の美術を自分の目で見るわけでもなく、日本では作品を見る機会も限られているため、そうした反応に対して反論できないもどかしさを強く感じていました。

1987年の春、2ヶ月程ヨーロッパを旅行し、ロンドン、アムステルダム、ベルリン、バーゼル、バルセロナ、パリの主要な美術館や画廊をまわって、あちこちで作品を見ることができました。しかし、作品を数点見ても簡単にはわからないので、最初のうちは、「これがジャッドか」とか「これがアンドレか」というように、知識として知っていることを確認する程度の経験が多かったように記憶しています。

そうした中で、特に強く印象に残っているのが、バーゼル市立現代美術館（バーゼル市立美術館の本館とは少し離れたライン河沿いに建つ別館・1980年開館）で見た展示です。この美術館は、1960年代以降の美術を専門に展示する美術館としては世界で最も歴史のある美術館のひとつといわれています。とにかくこの展示はとても良くて、ミニマル・アートとコンセプトチュアル・アートの展示を見て、初めて、空間全体から何かを感じるという経験をしました。「ああ、これはものとしての作品を作ることだけが目的なのではない、作品で空間が作られるとはこういうことなんだ」と、啓示といったような

ショックを受けました。また、その展示空間は、ひとりの作家の作品ではなく、複数の作家の作品で構成されていました。

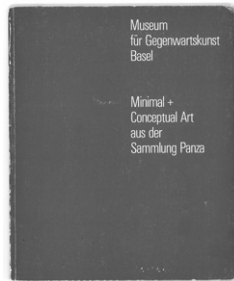
ちなみに、これが、その時にバーゼルで買ったカタログです⁽²⁾。1980年に開催された「ミニマル+コンセプチュアル・アート」展の展覧会カタログで、「パンザ・コレクション」が中心になっています。パンザ・コレクションは、10年程度の長期間で作品を貸し出し、長期寄託という方式をとっていたことも後で調べてみて判明しました。そうだとすると、私が見た展示も、美術館のコレクションではなく、パンザ・コレクションに含まれる作品だった可能性があります。

さて、このバーゼル市立現代美術館での経験は、実は、その時はさほど重くは考えてはいなかったのですが、旅行から帰ってきて、時間が経つにつれて、「あの体験はなんだったのだろうか？」という思いが強くなり、卒論のテーマを決める頃には、自然と「ミニマル・アートをテーマにしよう」と思うようになっていました。ところが、卒論では20世紀初頭の抽象絵画の発生まで遡ってしまったため、カラー・フィールド・ペインティングあたりで力尽き、最も興味のあったミニマル・アートには辿り着くことさえできませんでした。理論的な深みもなく、とても論文とはいえない代物でした。ミニマル・アートへとつながる自分の興味の核心に「抽象」という問題があることを確認しただけで終わってしまいました。

ミニマル・アートについての自分の興味をもう少し追いかけていたいという思いで大学院に進みましたが、やはり自分の目で作品をしつかり見ないと何も考えられないという気持ちが強くなり、1990年の春に初めてアメリカを旅行しました。ニューヨーク、ボストン、ワシントンの主要な美術館や画廊を見てまわり、アメリカ美術の主要な作品をかなり見ることができました。ミニマル・アートに関わる作品についても、ニューヨーク近代美術館、

(2)

Minimal+Conceptual Art aus der Sammlung Panza. Museum für Gegenwartskunst Basel, 9 November 1980 - 28 Juni 1981/ Carl Andre, Larry Bell, Jan Dibbets, Peter Joseph, Donald Judd, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Mangold, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Ryman, Richard Serra, Lawrence Weiner.



ホイットニー美術館、グッゲンハイム美術館、そして主要な画廊での展示などで、相当数を見ることができました。ただ、やはり数点の展示を見ただけでは、その世界観まではなかなか伝わってこない、というのが正直な感想でした。そんな中で、ヨーロッパ旅行におけるバーゼル市立現代美術館と似たような強い印象を受けたのは、ワシントンのナショナル・ギャラリーでした。

作品としては絵画ですが、ここで見えた、バーネット・ニューマンの《The Stations of the Cross》(1958-1966)の展示から、強いショックを受けたのです。14枚の絵画からなるこの連作シリーズにあわせて、多角形の展示空間が用意されていました。絵画の展示であるにもかかわらず、作品によってもすごく強い空間が形成されていました。それを宗教的な啓示や精神的なものと言ってしまうたくなのですが、視覚的・形式的な側面だけでは語りえない経験だったことは確かです。このワシントンでの経験が、ひとつの強い体験として自分の中に残り、以来、ニューマンは、ミニマル・アートへの興味と同種の関心を強く寄せる作家であり続けています。

最後に、もうひとつだけ、個人的な話をさせてください。1990年は、私にとって思い入れのある年です。この年には、大阪の国立国際美術館で、日本の公立美術館では初めてとなる「ミニマル・アート展」が開催されています⁽³⁾。ただし、一般にミニマル・アートという時に想定される作家よりも、かなり幅広く作家が選定されています。この展覧会は見に行きました。

そして、同じ1990年に、パリ市立近代美術館で「ミニマル・アート展」が開かれています⁽⁴⁾。これはパンザ・コレクションによる展覧会ですが、ジャッドが入っており、ジェイムス・タレルのような作家が入っています。ミニマル・アートを物質主義的なところから、知覚するものとしてとらえ直していく意図が、企画者側にあつたのだらうと思

(3) 「ミニマル・アート」国立国際美術館：1990年10月6日—11月25日／Carl Andre, Larry Bell, Dan Flavin, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Sol LeWitt, Robert Mangold, Brice Marden, Agnes Martin, Robert Morris, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Robert Ryman, Richard Serra, Frank Stella, 桑山忠明、小清水漸、神健、辰野登恵子、田中信太郎、原口典之、福島敬恭、山田正晃、吉田克朗、李禹煥。

(4) *un choix d'art minimal dans la Collection Panza*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 12 juillet - 4 novembre 1990./ Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Nonas, James Turrell, Lawrence Weiner.

います。

もうひとつ、パリ市立近代美術館におけるミニマル・アート展を紹介する理由があります。ロザリンド・クラウスが、このパリ市立近代美術館でのミニマル・アート展に言及しているテキストに注目しているからです⁽⁵⁾。クラウスは、ミニマル・アートが理念的なものから離れて、現代社会的なマルチプルや大量生産品に接近してしまう事態を指摘するうえで、パリでの経験から書き起こしているのです。そうしたこともふまえて、今日の話の前半で作品について触れる時は、このパリ市立近代美術館のカタログから作品を紹介します。

さて、1990年の秋、私は大阪に行つて、以前から気になっていた問題と向き合うべく、ある方法に挑戦してみました。ミニマル・アートと称される作品を見ると、ある種の啓示のような、痺れるような、直観的な感覚が生じます。言葉での説明ではなく、感覚的に把握できるということです。しかし、困ったことに、作品の前をなかなか離れられない、という問題にいつも頭を悩ませていました。

例えば、音楽ならば曲の始まりと終わりがあつて、文学も読む速度は読み手次第だけでなく、読み終われば作品世界が完結する。しかし、美術作品の時間性を見る人に委ねられている。一定の時間を過ぎて、自分で判断をしてその場を立ち去る。あるいは、作品を所有することで生活に作品を溶け込ませて、長い時間をかけて作品に親しむ。時間性をふまえた時に、展覧会という制度の中で作品を見るという一過性の経験では、何か物足りないといつも感じていたのです。

そこで、ちょうど論文を書くという作業を控えていることもあり、できるだけ具体的に作品を見る経験を通して考えてみる、言葉を見つけていく、そういうことに挑戦してみようと思ひ立つたわけです。大阪までわざわざ行くので、一週間ほど大阪に泊まり、美術館

(5) Rosalind Krauss, "The Cultural Logic of Late Capitalist Museum," *October* (Fall 1990), pp.3-17.

が開くと同時に会場に入って、閉館まで居る。これを、4日から5日、繰り返しました。

言葉が出てこなくても、ただひたすら見る。何か思いついたらメモをとる。飽きたら美術館のソファで休んだり、作品から離れて考え事をしたり、それからまた目が新鮮になったところで作品を見たり、とにかく作品のある現場でものを考えようという発想です。4日から5日、朝10時から夕方4〜5時まで、基本的には展示室で過ごしたわけです。毎日展示室で長い時間を過ごして、作品が存在しているという単純な事実を体感したかったのだと思います。作品は、視覚的に見られるものであると同時に、長い時間にわたって存在し続け、誰かに見られるのを待っている。瞬間的な短い時間と、永続的な長い時間。大阪での経験は、そのことを意識するきっかけになりました。

そうして、どうにか修士論文をまとめ、私なりにミニマル・アートを捉える理論的なフレームを提示することができました。今日の話の前半は、この時に考えた理論的なフレームがベースになっています⁽⁶⁾。

「1」ミニマル・アート

「言葉としてのミニマル・アート」

ミニマル・アートという言葉は、リチャード・ウォルハイムが1965年に発表した論文「ミニマル・アート」から転用されています⁽⁷⁾。細かいところは説明しませんが、ウォルハイムの論文のタイトルが、現在ミニマル・アートと呼ばれる動向に転用されたので、ウォルハイムがこの論文で言及している作家はかなり異なっています。デュシャンやライ

⁽⁶⁾ 梅津元「ミニマル・アートにおける知覚の問題(1)―理論編」『埼玉県立近代美術館 紀要 第2号』、埼玉県立近代美術館、1995年、5・32頁。

⁽⁷⁾ Richard Wofheim, "Minimal Art", *Arts Magazine*, January 1965, pp.26-32.
リチャード・ウォルハイム「ミニマル・アート」『現代美術の思想』(藤枝晃雄訳、高階秀爾・中原佑介編 講談社、1972年) 37・44頁。

ンハートの作品を例に、制作における「決定」の問題など、哲学的な議論が展開されています。

ここでは、ウォルハイムが文学と美術を比較して指摘した「作品の同一性」という問題から話を始めます。ある詩が印刷された本を指して、「この本がこの詩です」とは言えませんが、その詩は、別な本にも掲載されるし、朗読によっても享受されます。そこでウォルハイムは、文学における「作品の同一性」は、あるひとつの「類型」にあつて、その類型が、書物や朗読など様々な形をとった「徴」が存在する、と論じます。その上で、美術においては、ひとつの「類型」に対して、現実には形をとった「徴」はひとつしかない指摘します。ウォルハイムは、作品の同一性を「物質」に限定したため、「同一」とみなされる美術作品はひとつしか存在しない」というトリートロジーに陥っています。このトリートロジーから脱却するには、美術作品の同一性を別な視点からとらえ直す必要があります。

このとらえ直しを、私は次のように考えてみました。まず、美術作品の同一性は、それが存在する現実の物質にあることを確認します。次に、美術作品が鑑賞されるためには、具体的な場所が必要なることを確認します。美術館やギャラリーの展示室、公共空間、個人の住宅など様々な形態がありますが、作品が展示される具体的な空間において、作品を鑑賞するという経験が成立します。つまり、「表現の媒体としての物質」と「表現を搬送する媒体としての空間」を区別することで、「作品の同一性」と「作品経験の多様性」を弁別することができます。美術作品においては「物質としての作品」が「類型」に、「空間における作品の展示」が「徴」に相当する、とみなすこともできるのです。ひとつの「類型としての作品」が、様々な「徴としての展示」によつて、鑑賞＝享受される、というとらえ方です。

さて、ウォルハイムの「ミニマル・アート」は、その論文名が転用されたわけですが、

では、現在ミニマル・アートと呼ばれる作家や作品については、当時、どのような言及が見られたでしょうか。評論では、ポップ・アートの傾向への言及を含むバーバラ・ローズの「ABCアート」⁽⁸⁾や、ルーシー・リバードの「リジェクティヴ・アート」⁽⁹⁾などで、具体的な言及がみられます。また、ドナルド・ジャッドの「スペシフィック・オブジェクト」⁽¹⁰⁾や、ロバート・モリスの「彫刻についての覚え書き」⁽¹¹⁾など、作家によるテキストも大きな役割を果たしています。

展覧会に目を向けると、1966年に開催されたふたつの展覧会、「プライマリー・ストラクチュアズ」⁽¹²⁾と「システミック・ペインティング」⁽¹³⁾が注目されます。このふたつの展覧会に集約された作家や作品を合流させると、「動向としてのミニマル・アート」の通俗的な解釈が成立してくるよう感じられます。そして、そのような作品傾向に対して、ウォルハイムの論文名である「ミニマル・アート」という言葉が転用され、この動向に対するラベルとして機能していくことになったのです。

このような経緯を確認した上で、ウォルハイムにおける「ミニマル＝最小限」をめぐる議論と、作品の質に対する判断について述べておきます。ウォルハイムは「ミニマル」という言葉で、「物体の差異のなさは芸術的な内容の低さである」こと、「その差異は芸術家ではなく非芸術的源泉に由来する」こと、この2点を指摘しています。私は、どちらも当たらないと思います。この指摘は、成功していない作品について述べた言葉に聞こえます。直観的な判断になりますが、成功している作品については、物体に差異がなくとも、芸術的に質が高いということがあり得るわけです。そして、その差異が芸術家に由来することとも充分あり得るわけです。そのことを見落としてしまうと、質の高い作品と、そうではない作品を見極めることなく、「ミニマル・アート」を通俗的な様式としてとらえることになってしまいます。

私はむしろ、「限りなく同じように見える多数の作品の中で、自分の興味をひく作品と

(8) Barbara Rose, "ABC Art", *Art in America*, October-November 1965, pp.57-69.

(9) Lucy R. Lippard, "Rejective Art", *Art International*, October 1966, pp.33-37.

(10) Donald Judd, "Specific Objects", *Arts Yearbook* 8, 1965, pp.74-82.
ドナルド・ジャッド「明確なオブジェ」『ドナルド・ジャッド展』図録（黒岩恭介訳、北九州市立美術館ほか、1992年）、24・32頁。

(11) Robert Morris, "Notes on Sculpture", *Artforum*, February 1966, pp.42-44.

(12) Primary Structures: Younger American and British Sculptors, Jewish Museum, April 27 - June 12, 1966.

(13) Systemic Painting, The Solomon R. Guggenheim Museum, September 24 - November 27, 1966.

そうでない作品があるのはなぜか、そうした質の判断はどこからやってくるのか」ということを考えたいのです。言い換えれば、作品の質に対する直観的な判断がまずあるので、その判断の理論的な根拠を探りたいのです。

「視覚化」と「物質化」

1960年代末、「アート・オブ・ザ・リアル」アメリカ1948-1968（1968年）⁽¹⁴⁾と、「アンチ・イリュージョン——手続き／素材」（1969年）⁽¹⁵⁾という、ふたつの重要な展覧会が開かれました。このふたつの展覧会では、モダニズムの時代全体を貫く「リアル」な芸術への衝動が集約的に示されました。ここで、「リアル」という言葉を「realize」「実現する」ないし「realization」「現実化」と言い換えてみます。つまり、「芸術を眼に見える形でこの世に存在させたい」という衝動が、ヨーロッパの近代美術を批判的に乗り越えようとしたアメリカの戦後美術の原動力だったわけです。

ウォルハイムところで作品の同一性の話をしましたが、作品を見る側に立てば、美術作品は「視覚」によってとらえられ、その作品は「物質」として存在している、と言い換えられます。自明のことではありますが、この点に注目すると、「realize」「realization」を次のふたつの側面からとらえることができます。ひとつは、「visualize」目に見えるようにする」ないし「visualization」視覚化」。もうひとつは、「materialize」形をあたえる」ないし「materialization」物質化」です。

「realization」＝「リアルな芸術への志向」という戦後のアメリカ美術を貫いていた衝動を、「visualization」視覚化」と「materialization」物質化」というふたつの側面にわけて考えるフレームを設定したわけです。そこで参考になるのは、ヨーロッパにおける抽象絵画の登場から、いわゆる「コンクリート・アート」の動向あたりに登場するいくつか

⁽¹⁴⁾ The Art of the Real: USA 1948-1968, The Museum of Modern Art, New York, July 3 - September 8, 1968.

⁽¹⁵⁾ Anti-Illusion: Procedures/Materials, Whitney Museum of American Art, May 19-July 6, 1969.

のキーワードです。

例えば、「NON-Representational」≡非再現、「NON-Figurative」≡非具象、「NON-Objective」≡非対象」といった用語がそれで、これらは、抽象絵画が登場する段階で、それ以前の絵画が備えていた、再現性、具象性、対象性を克服する過程で議論された概念です。さらに、ネガティブなアイデンティティではなくて、こうした議論を総合して、「芸術を具体的な形でこの世に存在させる」という主張を展開した「コンクリート・アート」という、とても重要な動向があります。

そこで、理論的なフレームを提示するために、アメリカの戦後の動向を、これらの用語と比較できないかと考えました。

「NON-Representational」……「ANTI-Illusion」

「NON-Figurative」……「ANTI-Form」

「NON-Objective」……「NON-Relational」

[Concrete Art] …… [Art of the Real]

もちろん、戦前のヨーロッパでの否定が、絵画空間を前提とした議論であったのに対して、戦後のアメリカでは、二次元、三次元を問わず、現実の空間における議論が想定されている、という次元の違いは重要です。

このような図式を設定すると、戦前のヨーロッパにおける「コンクリート・アート」（芸術を具体的な形でこの世に存在させたいという動き）と、戦後のアメリカにおける「アート・オブ・ザ・リアル」（リアルな芸術への志向）は、大きな流れとしては、通底する衝動があったといえます。しかし、注意しなければならないのは、ヨーロッパにおける幾何学的抽象

やコンクリート・アートには、彼らの主張とは裏腹に、伝統的な絵画の空間性が温存されていた。ですから、戦後のアメリカにおける「リアルな芸術への志向」は、伝統的な絵画の空間性を過激なまでに排撃することになったわけです。

いよいよ、ミニマル・アートへの接近を試みます。モダニズムの時代を貫く「リアルな芸術への志向」は、戦後のアメリカの絵画における「イリュージョンの否定」の徹底化をもたらしました。抽象表現主義やカラー・フィールド・ペインティングの時期までは、イリュージョンの否定は、アメリカの絵画を生産的な方向に導いたと思われます。つまり、イリュージョンの否定は、それ自身が目的ではなく、リアルな芸術を産みだすための潜在的な原動力として、絵画の時代には生産的に機能したわけです。

ところが、イリュージョンを否定することが自己目的化してしまい、それがリアルな芸術を作り出すという衝動を凌駕してしまうと、芸術という名の「ただの現実」が露呈してくる危険があります。簡単に言えば、そこでは芸術としての価値や芸術としての質が不問に付されてしまい、「アンチ・イリュージョン」という名前の現実そのものが露呈することになります。そのことは、ミニマル・アート以後のアメリカ美術の状況を見渡せば確認できることです。

ミニマル・アートは、「アート・オブ・ザ・リアル」という言葉に集約される「リアルな芸術への志向」と、「アンチ・イリュージョン」という言葉に集約される「イリュージョンの否定」が、同じレベルで拮抗している状態において登場したと考えられます。もう少し議論を具体的にすると、「視覚化」と「物質化」をふまえて、次のようなことが言えます。戦後のアメリカの絵画においては、イリュージョンの否定が過激に遂行された結果、絵画の物質性が露呈し、絵画において、「物質化」が「視覚化」を凌駕してしまうという事態に至ります。だとすれば、絵画において「視覚化」と「物質化」が同じレベルで拮抗し、

その関係が逆転するか、逆転しないかという地点が、どこかにあつたはずです。この地点において、ミニマル・アートが登場したのです。

「瞬間性」と「永続性」

ここでは、ミニマル・アートへの接近を試みるために、美術作品における「時間性」に注目してみます。一般的にいえば、絵画も彫刻も物質に依存していますが、「絵画においては、物質化が視覚化に内在している」、「彫刻においては、視覚化が物質化に内在している」といえます。ここで、ミニマル・アートが「視覚化と物質化が同じレベルで拮抗している」状況において登場したことに改めて注目するならば、ミニマル・アートが、視覚化を優先する絵画とも、物質化を優先する彫刻とも、それぞれに異なる独自の特質を備えていることが浮き彫りになります。

美術作品は「見られるもの」として存在しています。私が国立国際美術館で長い時間をかけて作品と対峙して体感したのは、物質としての作品は、作品の同一性を保持する以前に、その作品が長い時間にわたって存在する可能性を有している、ということでした。自明とはいえ、私にとっては、実感を伴ってその感覚を得たことを、当時はとても大切にしており、この感覚に「永続性」という言葉を与えてみました。

一方で、よく指摘されるように、美術作品は、演劇、音楽、映像などのように、作品が時間を規定する表現ジャンルと比較すると、非常に短い時間で把握することが可能です。もちろん例外はありますが、あくまでもほかのジャンルとの比較という観点からの指摘です。この、短い時間での把握が可能であるという特質に対しては、瞬間的な知覚を示す意味で「瞬間性」という言葉を与えてみます。

このように、視覚における「瞬間性」と、物質における「永続性」というふたつの側面

をふまえると、「美術の表現媒体は、瞬間性と永続性を同一の帰属において体现している」ことが明確になります。つまり、物質としての基盤を備えた作品は、その存在を永続的な長い時間にわたって保証される。一方、視覚によつてその作品をとらえる時には、瞬間的な知覚が可能である、ということです。別な言い方をすれば、ハードウェアとソフトウェアが分離した形態の表現ジャンルが多い中で、物質を媒体とする美術は、ハードウェアとソフトウェアという概念さえも未分化な表現形態であるということになります。

このような初歩的な議論を理論的に補強するには、エティエンヌ・ジルソンが『絵画と現実』で述べていることが有効だと思います。絵画に限定しての文章ですが、少し紹介します。

「さしあたり、タブローと呼ばれているものが物質的な固い事物であり、空間の中で限定された場所を占め、そのすべての部分の同時的存在を永続的に享受している、ということを描いておけば十分だろう。絵画の存在論はこの事実に立脚しており、更にまたこの事実こそ、タブローと我々との関係の特殊性を説明してくれるものである。」⁽¹⁶⁾

このような明晰で的確な記述を読むと、グリーンバーグが指摘した「平面性と縁の設定」⁽¹⁷⁾という絵画の定義が、不十分に感じられます。グリーンバーグの定義は物質的な側面に限定されており、享受おける時間的な側面は考慮されていません。グリーンバーグの理論は重要であり、私もその成果を認めています。が、誤読に近い安易な解釈が過剰に一人歩きしていることには懸念を感じます（これはグリーンバーグの責任ではありませんが）。グリーンバーグは作品の分析においては優れています。が、絵画の定義に関してはやや物足りなく、むしろ、ジルソンの方が理論的には明快です。

ウォルハイムは、文学との比較から一般芸術的な思考で美術作品の同一性ということ

⁽¹⁶⁾ Etienne Gilson, *Peinture et Réalité*, 1972.
エティエンヌ・ジルソン『絵画と現実』（佐々木健一・谷川渥・山縣熙訳）、13頁。

⁽¹⁷⁾ Clement Greenberg, "After Abstract Expressionism", *Art International*, October 1962, pp.24-32.

に話を向けていくのですが、ジルソンは絵画の定義を考えるにあたって、音楽との比較を試みています。音楽は時間の経過を必要としますし、物質的な要素が希薄な表現形態なので、音楽との比較は、美術作品を鑑賞する際の時間的な側面の指摘に有効です。

次に、「瞬間性」と「永続性」という特質を、絵画と彫刻という区別をふまえて考えてみます。絵画においては、瞬間性と永続性を実現させていくうえでは、視覚化が優先され、物質化は視覚化に内在しています。「瞬間性」の獲得という点では、絵画の方が彫刻より有利な立場にあるといえます。彫刻においては、瞬間性と永続性を実現するうえでは、物質化が優先され、視覚化は物質化に内在しています。「永続性」の獲得という点では、彫刻の方が絵画より有利な立場にあるといえます。

ここで、瞬間性と永続性というふたつのポイントを、絵画と彫刻という区別をふまえて考えると、「絵画的瞬間性」と「絵画的永続性」、「彫刻的瞬間性」と「彫刻的永続性」というように、4つのタームを設定することができます。これは、理論的なフレームワークのために考えているので、絵画的瞬間性と彫刻的瞬間性、あるいは、絵画的永続性と彫刻的永続性がどう違うのかを厳密に定義づけるのは難しいことは確かです。一般的な意味で、同じ瞬間性と永続性という言葉を使っても、絵画と彫刻には性質の違いがある、という指摘にとどめておきたいです。

「動向としてのミニマル・アート」

絵画的瞬間性／絵画的永続性、彫刻的瞬間性／彫刻的永続性という4つのタームを使って、抽象表現主義以降、ミニマル・アートとよばれる動向が登場するまでの状況を概観してみます。

まず、「絵画的瞬間性」について言えば、絵画の中に描かれている要素が少なければ少ないほど知覚に要する時間が短くなり、瞬間性は高まります。総体的に見ると、アメリカ

の戦後の絵画は、この傾向を強めてきて、そのひとつの帰結がオプティカル・アートの流行です。この傾向は、1965年に開催された「レスボンスイヴ・アイ」⁽¹⁸⁾という展覧会に集約されています。この傾向は、視覚効果に訴えるという点で絵画的瞬間性を強める反面、物質的な要素を軽視しています。つまり、視覚効果に依存しすぎた結果、絵画的永続性がおろそかにされています。ただ、光や動きを直接取り込む作品にくらべると、絵画はそこまで直接的な視覚効果に訴えることはできない。逆かというと、オプティカル・アートの流行は、反動として、物質性を最大限に活用していく絵画へと向かう傾向を準備したのではないかと思います。

一般にミニマル・ペインティングと呼ばれる傾向、つまり、「事物としてのありようを初めて自覚した絵画」⁽¹⁹⁾は、物質性を最大限に活用する絵画です。しかし、その活用の仕方は、絵画よりも彫刻に接近している場合があります。例えば、ロバート・ライマンの絵画に見られる筆触の集積は、事物の特性を利用しているけれども、その事物性は絵画的なものではなく、彫刻的なものではなかったか、という問題が指摘できます。つまり、オプティカル・アートは、絵画的瞬間性を求め過ぎて絵画的永続性を失い、ミニマル・ペインティングは、絵画的永続性から彫刻的永続性へとシフトし、絵画的瞬間性を損ねています。

その後、絵画を手がけていた作家達が立体を手がけるようになり、「プライマリー・ストラクチュアズ」という展覧会に集約された傾向が登場します。単純な幾何学的な形態、プラスチックのような新しい素材の導入、色彩の活用などにより、伝統的な彫刻とは異なる視覚効果をめざす傾向です。この傾向は、瞬間性と永続性をともに失った絵画的視覚が、現実の空間に流出した結果と見なすことができます。

このように、絵画的な視覚を前提とした、色彩を積極的に活用する立体作品が流行したのですが、それに対してロバート・モリスは、むしろ色彩に頼らず、形態に主眼おくわけ

(18) The Responsive Eye, The Museum of Modern Art, New York, 25 February - 25 April, 1965.

(19) 尾野正晴「ミニマル・アートにおける絵画」『ミニマル・アート展』図録(国立国際美術館、1990年)、11頁。

です。また、色彩を使う場合があっても、ジャッドの色彩の用い方は、決して絵画的ではありません。(fig.1-1, 1-2)

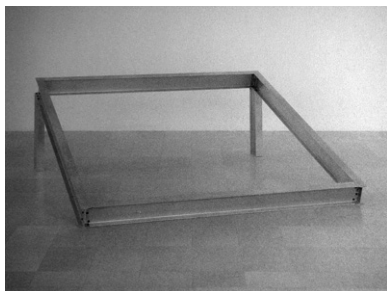
一方で、カール・アンドレの床に鉄板や銅板を敷く作品は、素材の物質感が感じられるという意味では彫刻的に見えますが、物質的に堅固に固定されてはいません。先ほど話した作品の同一性が物質に帰属しているという点からすると、作品の同一性をかなり怪しくしている部分があります。ダン・フレイヴィンの蛍光灯の作品も、光を発した状態で鑑賞されてこそ作品として成立しているという意味では、美術作品としての永続性をかなり危うくしています。つまり、アンドレもフレイヴィンも、視覚化のために物質化をある程度犠牲にしていることがわかります。(fig.1-3, 1-4, 1-5, 1-6)

アンドレの床に平面的に広がる作品は、ヴォリュームをもった彫刻に比べて、瞬間的な知覚においては長けています。フレイヴィンの蛍光灯の作品にしても、作品自体が発光しているため、瞬間的な知覚は非常に高められています。つまり、アンドレも、フレイヴィンも、彫刻的瞬間性ではなく、絵画的瞬間性に接近しているのではないかという点が指摘できます。

このような見方でとらえていくと、表面的な傾向としてミニマル・アートという言葉が使われるときは、「システミック・ペインティング」と「プライマリ・ストラクチュアーズ」という、ふたつの展覧会に集約された傾向をあわせた印象と、大きくはずれることはないといえます。

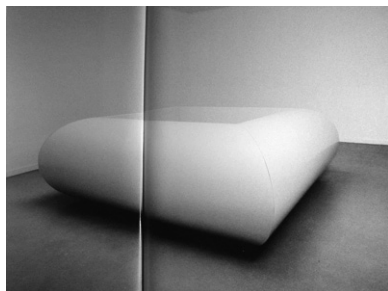
そこで、「動向としてのミニマル・アート」が、絵画でも彫刻でもない、あるいは絵画も彫刻も含みうる傾向として登場してきたとすると、絵画的瞬間性／絵画的永続性と、彫刻的瞬間性／彫刻的永続性が、振れた関係にあつたのではないかと考えられはしないでしょうか。つまり、絵画という形式の中で、現実中存在する物質としての強さを最大限に生かすとなると、その手法は彫刻的な永続性に接近せざるをえなくなります。逆に、絵画

fig.1-2



Robert Morris, Untitled (Aluminum I-beams), 1967

fig.1-1



Robert Morris, Untitled (1/2 round piece), 1967

的視覚が現実空間に流出したような立体作品では、単純な幾何学的形態や強い色彩の導入によって高められた視覚効果は、絵画的な瞬間性に依存しているといえます。重要な論点を整理すると、

「二次元の作品における彫刻的永続性」

「二次元の作品における絵画的瞬間性」

このふたつの特徴が指摘できます。この分析をふまえると、「動向としてのミニマル・アート」について一般的に指摘される特徴についても、次のように説明することが可能です。

まず、ミニマル・アートにおける作者の制作の痕跡を感じさせないニュートラルな性格、発注制作、工業的な着色、工業的な仕上げによる均質な感覚などは、作者の介在を最小限（ミニマル）にすることそれ自体が目的だったのではなく、「絵画的瞬間性」を最大限に高めるための方法だったといえます。

次に、ミニマル・アートによく見られる同一ユニットの反復や、モジュールへの分割などは、「彫刻的永続性」の欠如を補うための方法だったといえます。しかし、この方法によっても彫刻的永続性を回復することは難しく、むしろ、展示空間との関係が深められ、空間が表現媒体化する方向（後のインスタレーション的傾向）を準備したのではないかと推測されます。

「理念としてのミニマル・アート」

ミニマル・アートを理論的にとらえることを目的とした前半の話も最終段階までできませんでした。ここからは、芸術作品の「質の判断」という個人的な感覚も関わってきますし、先に質的な判断があつて、事後的に理論的な整合性を考えるという側面は否めないため、どこ



Carl Andre, Reef, 1966



Carl Andre, 2x18 Aluminum Lock, 1968

まで客観的に説明することができるか、困難を感じています。しかし、これから指摘することが重要なのです。

ここまでの話は、ミニマル・アートをとらえる理論的なフレームを披露することが目的なのではありません。客観的な、ある程度歴史的な状況分析にも耐える理論的なフレームを提示したいという気持ちはもちろんあります。しかし、私が考え続けているのは、私自身が直観的に下す質的判断を、どのように理論的に説明することが可能か、という極めて個人的な問いです。ここまで論じてきた理論的なフレームを用いて、私が質的に高いと判断している作品に関して、概ね共通して指摘できる特質を探りたいと思います。

すでに、「動向としてのミニマル・アート」をとらえる方法として、「二次元の作品における彫刻的永続性」と、「三次元の作品における絵画的瞬間性」というふたつの特徴を指摘しました。この説明をふまえて、ミニマル・アートと呼ばれる傾向の中でも、私が質的に高いと判断している作品について注目してみると、ひとつの作品において、「絵画的瞬間性」と「彫刻的永続性」の両方の特質が成り立っていることに気がついたのです。つまり、「絵画的瞬間性と彫刻的永続性がひとつの帰属において体现されている」という共通する特質を発見したのです。

例えば、ジャッドは、自分の作品を説明するために絵画や彫刻という用語は使わず、三次元の作品という言葉を使います。しかし、伝統的な彫刻のような見え方ではなく、視覚的な把握に長い時間は必要なく、瞬間的な知覚が可能です。また、作品そのものが三次元化していても、壁に設置されるタイプの作品を最後まで放棄することがなかったことから、視覚化／瞬間性を重視していたことがわかります。

また、床に置かれる作品にしても、不透明なヴォリュームの提示や、中を塞いでしまう見せ方はしません。概ね開放している面があつて、ヴォリュームを明晰に知覚することができます。つまり、床に置かれる作品でも、絵画的な瞬間性が活用されているのです。一



fig.1-5

Dan Flavin, Ursula's one and two pictures 1/3, 1964

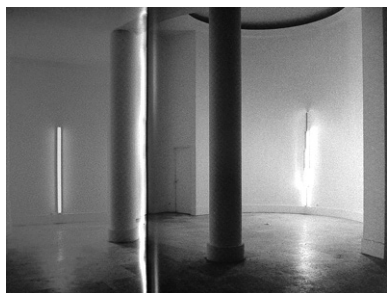


fig.1-6

Dan Flavin, Untitled, 1963 / Untitled, 1968

方で、三次元の作品として空間に存在しているときの存在感についていえば、絵画のようにメデイウムが視覚性に解消されてしまうことはない。箱状の作品にしても、その視覚性がどんなに高められても、そのヴォリュームの存在感が認識のレベルで希薄になることはありません。そういう意味では、物質的な基盤はとても重要で、彫刻的な永続性が機能しているといえます。

このようにとらえると、ジャッドが、自分の作品が、彫刻に接近しているが絵画に近い、という発言を残していることも思い出されます。ジャッドの作品が、「絵画的瞬間性と彫刻的永続性をひとつの帰属において体现している」ととらえれば、視覚化／瞬間性においては絵画に近く、物質化／永続性においては彫刻に近い、という意味で、この発言も、ぐつと実感を伴って響いてくるのではないでしょうか。

視覚化と物質化が同じレベルで拮抗しているという状況を、具体的な作品のレベルでとらえると、瞬間性の面では、視覚化が優位にある絵画の特質が活用され、永続性の面では、物質化が優位にある彫刻の特質が活用されている、このような振じれた局面が指摘できます。

「絵画的瞬間性と彫刻的永続性が同一の帰属において体现されている。」

これが、私の考えるミニマル・アートの良質な作品の重要な特質です。そこでは、モダニズムの特徴とされる、絵画や彫刻という媒体の純化還元とは異なる現象が進行していたことも明らかになります。

また、「絵画的瞬間性と彫刻的永続性がひとつの帰属において体现されている」ということが、ミニマル・アートの良質な作品を規定する根拠だとすれば、その作品が壁に設置

されるか、床に置かれるか、あるいは、空間と積極的に関わる性格を有しているかどうか、そうした形式的な特徴は問わないわけです。ミニマル・アートは立体なんですか？という質問をよく受けますが、こうした特徴から判断すれば、立体に限定されることがわかると思います。むしろ、それを立体であると限定してしまうことによって、様式的な類型化が始まり、質の低い亜流が生まれてくることにつながると思います。

ですから、「ミニマル・アートは絵画でも彫刻でもない」と言うとき、それは決してネガティブな言い方ではないのです。ここで示したように、絵画でも彫刻でも実現しえない芸術としての質が、ある現象の中に見いだせるならば、その特質を、生産的な方向でとらえる見方を考えるべきなのではないか、それが私の基本的な態度です。前半の話はこまです。

「2」ドナルド・ジャッド

前半は理論的な枠組みについての話を中心だったので、具体性に欠けてわかりにくい部分もあったと思います。後半では、ドナルド・ジャッドの作品を紹介しながら、作品と作品を見る経験について、できるだけ具体的にお話したいと思います。

美術に関わる基本的な態度として、私は、自分の目で見て、自分の体で感じて、自分の頭で考えたことを、自分の言葉で話したい、という気持ちがあります。理論的な探求も好きなのですが、正直に言えば、前半で話したような理論化の作業は、マーフアで打ち砕かれました。もちろん、そうした経験を経て、さらに理論を修正していくべきなのですが、やはり作品に即した議論が欠かせないということを強く思い知らされました。最初に紹介する画像は、テキサス州マーフアにある恒久展示施設、チナティ財団で撮影した写真です。

これは、屋外にあるコンクリートの作品です (fig.2-1)。瞬間性も何もないです。ただただ圧倒されます。荒涼とした土地にただひたすらに存在し続ける作品。近づいたり、離れたったり、途方にくれて彷徨い続けるような経験をしました。しかし、大きさは作品の本質とは関わりがないはずだと、全貌を一望できる場所を探して写真を撮るなど、無駄な抵抗を試みました (fig.2-2)。

fig.2-1

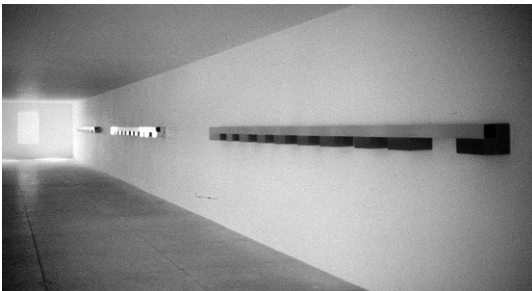


15 untitled works in concrete, 1980-1984

fig.2-2



fig.2-3



ここはプログレッションの展示室です (fig.2-3)。コの字形の空間で、連続して展示されています。歩くにつれて作品が現れてくるといった感覚です。

続いて、アルミの作品の展示室です (fig.2-4)。屋根はもとほ平らでしたが、ジャッドによつてかまぼこ形の屋根に改修されています。窓もジャッドが改修していて、外光が入るようになっています。驚くべきことに照明はないので、自然光で見ることになります。ここに、アルミの作品が整然と展示されています (fig.2-5)。

1994年に初めてマーフアを訪れた時に、最も強い衝撃を受けた作品です。外側のヴォリュームはすべて一致していますが、同じものは一つとしてありません。完全に閉じた箱は一つとしてありません。必ずどこかが開口していて、中に仕切りが入っているなど、様々なバリエーションがあります。三列に並んでいて、ひとつの展示室に50点、2棟で計100点です。

話をわかりやすくするために、まず、ひとつの作品を違う角度から撮影した二枚の写真を見ていただきます。最初はこの写真です (fig.2-6A)。箱状の外形を斜めから撮影して

fig.2-6A



fig.2-6B

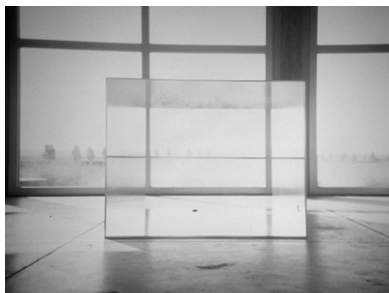
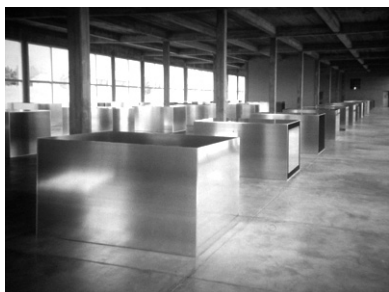


fig.2-4



fig.2-5



100 untitled works in mill aluminum, 1982-1986

いるので、箱という印象が強くなります。次は、同じ作品を正面から撮影したものです (fig.2-6B)。一定の容積を持った箱状の形態ということを認識しながら見ているわけですが、この角度から見ると、奥行の感覚が消失してしまいます。頭の中で一度出来上がった認識は消え去ることはありません。しかし、窓から強い光が射し込み、光の反射で奥行の感覚がわからなくなります。

次から、この2枚目の写真と同じような見え方になるアングルを探して撮影した写真を見ていただきます。

まず、この作品です (fig.2-7)。中央に仕切りがついていて、左側は空洞になっています。右側は、右端手前から、中央の仕切りの板の奥に向けて、斜めに面があるわけです。アングルを変えて斜めから見ればそれがわかりますが、正面から見ると右半分は手前で塞がれているようにも見えてしまいます。つまり、物理的には存在しない面が見えているような感覚が生じます。

次の作品です (fig.2-8)。内部に、外側の箱と相似形の開口された箱が見えます。本当は宙に浮かせていんでしょう。斜めから見れば箱は知覚できますが、正面から見ると奥行がショートし、強い光が中で反射しています。面が知覚できないぐらいの強烈な反射です。



fig.2-8

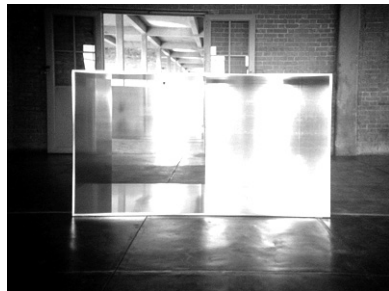


fig.2-7

次の作品です (fig.2-9)。これは、中央に水平に二枚の板があります。この視点で見ないと、このような視覚経験は出来ません。奥行が光の反射で消失するような感覚です。アルミの板の厚み、そのエッジが、異常なくらいシャープです。アルミの板の断面、エッジが見えていると頭でわかっていても、非現実的な、異常なシャープさでこのエッジが迫ってくるのです。

次の作品です (fig.2-10)。二枚の板が斜めに取り付けられているのですが、その斜めの奥行きが見えなくなる場所を探して写真を撮っています。正面から見れば、斜めの板が確認できますが、この視点からだと、板の奥行が消失しています。そうすると、手前から奥までの距離を視覚的には確認できません。視覚がとらえる作品に関する知覚の様相と、頭のなかで認識している作品に関する情報とが、噛み合わず、ズレが生じるのです。

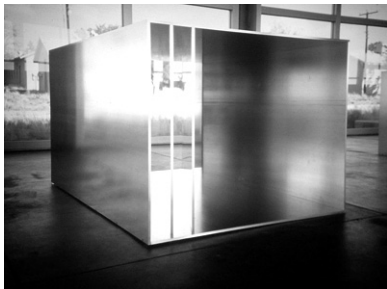
何点かの作品を具体的にみてきましたが、少なくとも、私が見る限り、こうした視覚経験は、実にスリリングです。そうした視覚経験を生み出すことが、ジャッドの目指していたことのひとつであることは間違いありません。こうした点を見逃してしまうと、ジャッドは箱を作りました、と短絡的な議論になってしまいます。ジャッドは、還元主義的に制作を展開したわけではなく、このような視覚経験を生み出すために、絵画や二次元の作品では限界を感じて、三次元の作品へと移行したわけです。その過程を確認すれば、ジャッドが三次元に移行したあとでも、視覚優位の制作を続けたことが理解できます。

ロザリンド・クラウスは、ジャッドはずっとイリュージョンに関わったと言っています。ジャッド自身は、絵画はイリュージョンだから嫌だと否定して、三次元の作品へと移行しましたが、クラウスに言わせれば、ジャッドは最後までイリュージョンの人であつたと。

fig.2-9



fig.2-10



ジャッドが否定する「イリユージョン」とクラウドスがジャッドに対して言う「イリユージョン」は、言葉の意味が違っているのです。そこにはない奥行を見るのがジャッドの否定したイリユージョンですが、そこにある奥行が見えなくなる、という局面に対してもイリユージョンという言葉が使えらるれば、クラウドスの指摘も一理あります。

ここからは、1999年のジャッド展の出品作品を紹介します。

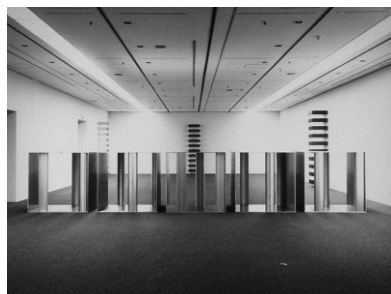
これは初期の絵画の展示風景です (fig.2-11)。ジャッドは、この時代の絵画は見せたくないという強い意志があつて、(制作当初は別として) ジャッドの存命中はまったく展示されていません。亡くなった後に、何点か展覧会に出品したいと言い続けて、最終的に修復の費用を一部負担するという条件で5点だけ出品が認められました。その後、初期作品だけの展覧会⁽²⁰⁾も開かれていますが、日本での展示が、初期の絵画を見せる最初の突破口になったと思っています。

次の写真では、奥にスタックが見えますが、手前には、マーフアにあるアルミの作品に少し近い、晩年の代表作が見えています (fig.2-12)。ユニットが5つあり、それぞれの内部に円柱状のパーツが取り付けられています。閉じた円柱もあれば、円柱を半分に分割して、手前側か奥側か、どちらかが開放されている半円柱のものもあります。その設置の位置も、手前側だったり奥側だったり、あるいはその中間であつたり、様々です。

実は、別に希望していた作品があつたのですが、保存状態が悪くて展示出来ないことがわかり、その代案として、遺族の方からこの作品の展覧会への出品を打診してきました。まさかこれだけのスケールの晩年の代表作を展示出来るとは思わなかつたのですが、ちょうど、展示室を横断するかたちで設置が出来ました。展示の指示は、ユニットとユニットの間隔を、ユニット内部の円柱の幅と同じにする、というものでした。



fig.2-11



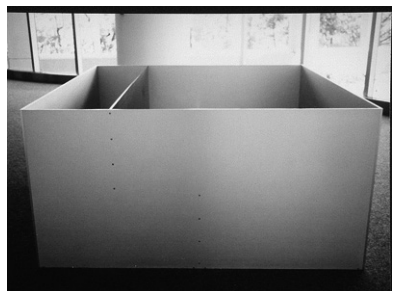
untitled, 1991

(20)
Donald Judd, Early Work 1955-1968, Kunsthalle Bielefeld, 5 May to 21 July 2002/ The Menil Collection, Houston, 31 January 2002 to 27 April 2003.

これは、バーデン・バーデン・ピースと呼ばれる作品です (fig.2-13)。ドイツのバーデン・バーデン美術館で展示されたシリーズ⁽²¹⁾から、2点を出品しました。上から覗き込むタイプで、1点目は、高い位置と低い位置の2カ所に仕切りの板があります (fig.2-14)。2点目は、もつとシンプルで、低い位置の中央に仕切りがあり、両側とも青のプレキシグラスです (fig.2-15)。底にプレキシグラスが貼ってあるので、中を覗き込むと奥行きや箱状の大きさの感覚が少しわからなくなります。映り込みによって、深さの感覚が曖昧になるのです。

また、この仕切りの断面に焦点が合うように見ると、床面のプレキシグラスに焦点が合いません。逆に、底面のプレキシグラスに眼の焦点を合わせていくと、仕切り板の断面には厳密には焦点が合ってきません。だから、常にこのエッジがブレていて、滲んでいる感じがします。ニューマンのジップが想起されます (fig.2-16)。

fig.2-13



untitled, 1989

fig.2-14

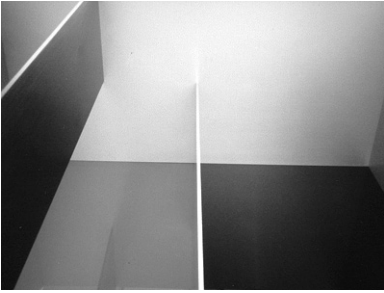
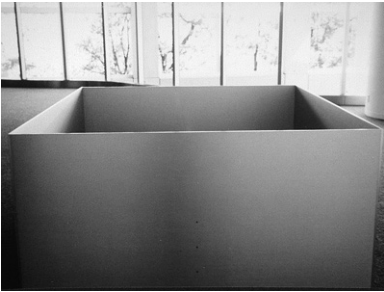
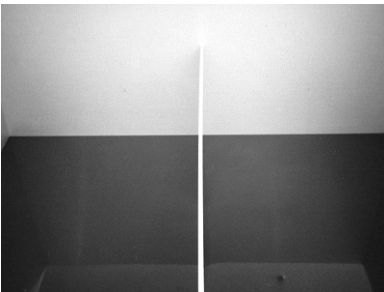


fig.2-15



untitled, 1989

fig.2-16



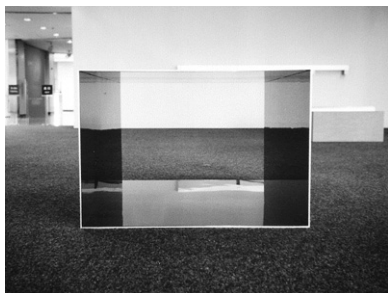
(21)

Donald Judd, Staatliche
Kunststhalte Baden-Baden, 27
August bis 15 Oktober 1989.

これは私のとても好きな作品です (fig.2-17)。正面から見ると金属のエッジ部分がシャープに際立っていて、内側のプレキシガラスに外側の空間が映り込み、ほとんど被膜のような感じです (fig.2-18)。箱状の形態を見て得られる知覚や認識とはまったく相容れない視覚的な経験が発生しているのです。

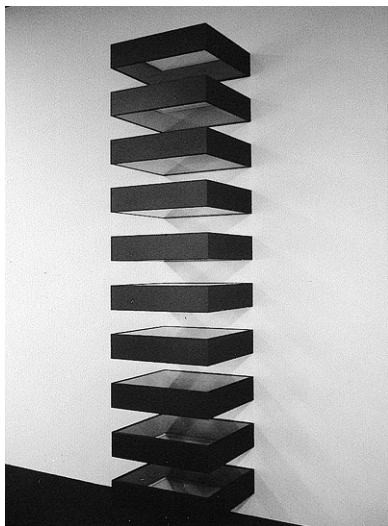
最後に、どうしてもお話ししておきたいことがあります。スタックについてです。

スタックでは、ユニットとユニットの間隔が、ユニット一つの高さと同じになっています。実体のある作品部分と、ユニットとユニットの間の虚の部分が、空間の容積としては同じヴォリュームになるわけです。スタックを撮影した写真は、全体を俯瞰してとらえているものがほとんどです (fig.2-19)。しかし、私は、この種の写真は身分証明書のような



untitled, 1989

fig.2-18



untitled, 1990

fig.2-19



fig.2-17

ものではないかと思っています。つまり、ある作品を同定するためのアイコンのようなものです。確かに適度な距離から全体を俯瞰すればこのように見えるのは確かですが、実際にスタックを見る経験は、より複雑で、より多様です。近づいて見上げたり、目線に近くで見たり、下を見下ろしたり、そうした瞬間瞬間を重ねながら、スタックと呼ばれるタイプの作品を見る経験が成り立っているはず（fig.2-20,2-21,2-22）。

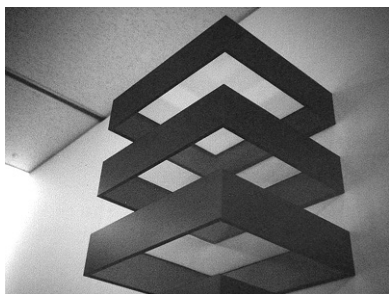


fig.2-20

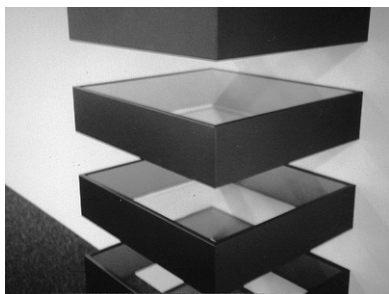


fig.2-21



fig.2-22

では、このような視覚経験とはいったい何なのか、それが、私がずっと考え続けている問題です。この問題を考える上で、貴重なヒントを与えてくれたのが、いわゆる「シングル・スタック」です。シングルだからスタック（＝積み重ね）ではないので、言葉が矛盾していますが、ジャッドはいきなり10のユニットのスタックを思いついたわけではありません。実際、レゾネを見ると、ユニットが7つという作品も初期にはあります。

このシングル・スタックは、ポーラ・クーパー・ギャラリーで見せてもらったものです（fig.223）。シングル・スタックをはじめて見て、これは本当に良い経験をしたなと思いました。というのは、ユニットが十個同じだとして、それを見る経験とは何なのかを考える上で、シングル・スタックを見た経験が大きな示唆を与えてくれたからです。

シングル・スタックを見ている時、私の視線は、ある角度に限定されます。上から覗きこみたいと思ったら、近づいて行って自分の視線を高くする、下から覗き込みたいと思ったら、しゃがみ込んで下から見る。異なる角度から見ると、自分自身が移動して視点を移動させることが必要になります。そして、視線を移動させるためには、時間の経過も必要になります。

つまり、シングル・スタックを十の異なる視点から見ると、十カ所に視点を移動しなければならぬのです。冗談めいた話になってしまいましたが、シングル・スタックが固定されているとすれば、昇降式のエレベーターでも持つてきてもらって、自分の視点を十カ所に移動させて視点を十カ所ズラすことによつて、ようやく十の眺めが得られるわけです。あるいは、これまた冗談のような話になってしましますが、仮に、このスタックが自動で上下する構造を持つていたとすると、作品が移動して、十の異なる高さに止まってくれば、私は自分の視点を固定していても、十の異なる角度からシングル・スタックを見ることができます。

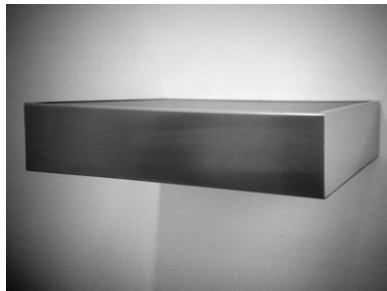


fig.223

つまり、時間と空間が相関関係にある、という問題に直面するのです。同じものが十個あると言葉で言うことは簡単ですが、同じものが、同時に同じ場所を占めることはできません。シングル・スタックが、十個に分裂して、それぞれの位置を占めるとすれば、私は、十の空間に自分を移動させ、その十の視点の移動にともなう時間の経過を、一挙に得られることになります。同じユニットを十個反復する構造をジャッドが作りだした理由は、ここに潜んでいるのではないかと、私は考えています。

逆に言うと、ユニットが仮に一つだとして、自分自身の視点を十カ所に移動させれば、十個のユニットを見る視覚経験が得られます。仮にユニットは一つしかない、だけど時間を経過させずに瞬間的に十の視野がほしいとなると、どうなるのか。自分が十に分裂するということになります。実際には、そういうことはあり得ませんが、その現実にはあり得ないことが、無意識の内に、スタックを見ている経験のうちに、私には起きていることを強く実感します。それこそが、スタックを見る時の魅力に違いがないと思っています。

最後に、ロザリンド・クラウスの指摘について、もう一度考えてみます。クラウスは、パリ市立近代美術館でのミニマル・アート展から書き起こした論文では、ミニマル・アートに見られる発注芸術、工業的な仕上げ、といった特徴が、現代社会における大量生産品（マルチプル？）、つまり商品経済の要求に従って発生した現代的な生産物に接近してしまうという指摘を行なっています。その前提には、こうした状況を、批判的にとらえるべきだという考え方が根強くあります。

確かに、ジャッドのユニットというのは大量生産品や、マルチプルに見えるかもしれませんが、現代社会を覆っている社会全体の規格化と歩調をあわせているようにも見えます。しかし、逆に時間と空間の相関関係の中で、十の異なる時間によって継起的に経験される出来事が一挙に与えられる、そのことが何を意味するのかを考えなければなりません。そういう経

験の中で、私は、スタックを見るたびに、自分自身が十に分裂していくような感覚を覚えます。

商品経済に従って、ものがマルチプルのに生産されるのではなく、見ている自分がマルチプルのに、瞬間的に十の自分に分裂するような経験が、発生しています。実際にはもちろん分裂はできませんが、見ている自分の知覚なり認識なりが、十分裂を起こしている、というふうな経験をする。そんなことしか、まだ言えないですが、そういう点でこのスタックというのは、とてもシンプルな仕掛けですが、重要な特質が潜んでいると私は思っています。

※この原稿は、2010年8月26日の口頭でのレクチャーをベースにまとめたものです。なお、資料紹介については割愛しました。また、「2」で紹介しているドナルド・ジャッドの作品の詳細については、〈註1〉の展覧会図録を参照のこと。

スピノザ肯定の哲学

楠本正明

1961年、マンハッタンの南端に近いフルトンst.にはじめての仕事場（ロフト）を持った私にそのエリアの空気はニューヨーク市のどの場所とも違って感じられた。取り壊しと建設、自然、雑多な人種、空間を決定しているのはこの空気だと……。

始めて見る抽象美術の傑作と『新しい抽象』（ニューアブストラクション）への熱気とが私を触発し方向を決定づけた。

思いきり良く飛び込んだ実践にたのしい友人や新婚の連合いの助力もあり、過酷な労働をこなしさらに大作を量産する若さがあつた。その成果は二年目に芽生え、四年で現れ、いくつか発表の機会にも恵まれた。しかし、体当たりの制作用の限界が五年目から自覚され、変革を試みたが結果は意に反して保守化した。さまざま理由から、そして何よりエトランゼとしてリアリティの希薄な未来より、私の内部の変革を可能にしたニューヨークに感謝しつつ、1969年に帰国した。

帰国直後の虚脱から覚めた私に達成感も、挫折感もなかった。ただひたすらに考えなければならなかった。私が受け取る芸術の良さは眼前の形態を媒介にするが知覚される（良

さゝは形相を持たない構造の強さが体感される時である。構造はさまざまにあり、それぞれが強固な原因に立つ。私は知らないことの多さを知った。だが一方で八年以上の美術の経験が貴重なものである確信もゆらぐものではなかった。私は自身の勉強の方法を探った。それは私の経験を、実作（行動）と理論（活動）とを徹底して並立させながら反芻することを出発とした。自身のオリジナリティは遙か先のことにして。作ることと見ること（行動）と読むことと対話すること（活動）を対等に進めて過去の無知を整理し、新しい未知の域に入るためであった。まだ過程の時期に雑誌で大きく扱われ、当然悪い気はしないが、同時にエッこの程度でも……？の思いも強かった。個展による作品の発表は不特定多数の他者との真剣勝負である。その経験から作品は形式を超えた存在のあり方、〈徴〉であり作品にともなう空間は社会性をもたなければならぬと信じるようになった。

トーマス・ヘスによるニューマンのモノグラムに見出したスピノザ的な直感知はスピノザへの関心の直接の契機である。私のニューマンへの傾倒は明確にふたつの時期にわかれる。彼の作品に驚異と共感で接した1961年からの数年間であり、そのディケードの後半はポップ・アートやミニマリズムの嵐のなかでニューマンは霞んだ。他方の1970年代にニューマンから受けた影響は作品よりも彼の美術家としてのスタンス、すなわち、歴史を背負った個人が現実の社会に如何に対峙すべきをきわめたその社会性にあった。広い視野に美術を置くことを心掛けていたのでニューマンで知ったスピノザはニューマンに続く現代の進歩的ユダヤ人のなかにさえ潜むユダヤ的な情動（社会性）にまでおよんでいる。抽象に徹した私の制作は1970年代を終えた頃には現代美術の主要な一部分を会得していた。とりわけ1982〜83年のLineUPIV(80メートル四方に38本の柱を固有のシステムにしたがつて配列した)によって、ニューマンの作品のぬぐいきれないモノメンタリティを超越した。多木浩二さんとの共働の部分は作品配置後十年近く過ぎてから、それがオルタナティブな領域の実践であったことがはじめて自覚された。そしてオリジナリ

テイの発生が確認された。しかし、その作品は日本の美術界から完全に無視された。同じ土俵（抽象の現在）でアメリカ美術と対立する質を明示する作品が大きなスケールで出現するとは誰も思わなかったのだろうか？又は結果を原因と取り違えて充足する島国根性だろうか？

私の内部に強まる抽象美術とは正に逆行して美術界に蔓延する商業主義は美術家達を金融資本主義に隷属させ、作品をその利潤の玩具にする。怒りの一例、村上隆の醜悪さによって新奇をてらったオブジェにニューヨークが法外な値をつけた時、そこから遠くないカリブ海の小国ハイチ（十八世紀にナポレオン軍を追い払っていち早く独立した）では子供達が泥を喰う貧しさがある。その事実は、私の社会における美術のありようを根底から覆すものである。歴史をネガティブに見返せばヨーロッパの基幹の一方を担い語りつがれる古代ギリシヤの市民生活は奴隷の犠牲に成立し、壺絵に描かれた生硬な線はアルタミラの野牛の自由を奪った。宗教に、圧制者に、金融資本主義に、独裁国家、等々に隷属してきた美術家達を追うのではなく、真に自由な、自律した芸術家像はあり得ないのだろうか？私は予備知識を持たず、漠とした予感にしたがってジル・ドゥルーズの『スピノザ 実践の哲学』を読み切ることにした。

スピノザは『エチカ』冒頭の八つの定義で彼が生涯をかけて構築した真理の概要をかかげている。同時にそこには彼が対立し精緻な論理によつて否定した欧米世界を支配し、いまだにぬぐいきれない道徳の精神に対するアイロニーも含まれている。

私が受けとつているスピノザ哲学は、第一にその徹底した一元性にはじまる。即ち、実体はただひとつであり無限に多くの属性をもつ、実体は自らの形相をもたないがすべての属性が等しく実体の本質である力能による存在を形相的に表現する。属性の一義性が実体の唯一性を証しているのである。絶対に無限である実体に形相はなく、その本質として力能をそなえている。（畠中尚志訳エチカで力能に対応する言葉は（神の）能力であ

り、OXFORD の Parkinson 訳では Power である)。" 力能は「現実態であり、現に活動中の力としてはたらいっている。(P184)。力能はいつさいのものを産出し、それを理解する。したがって万物は力能の度（強度）である。その限りでは実体（神）は「自然」と一体化してある。個々の力能（＝個体の本質）は触発による変様を満たす能力によって必然的に内部から変様をはたす。これは道徳的思考がつねに超越的な価値にてらして生のありようを考えるのとはまさに正反対である。人間に対する人種という概念にさえもろもろの道徳がつきまといそれを完全に払拭することは不可能である。スピノザには生そのものの哲学がある。『エチカ』は動物と人間の個体における触発＝変様の理論であるエトロジー（動物行動学・生態学）のどんな場合にも触発に対する変様能力から人間や動物をとらえようとする考え方に立つ。人間についてのエトロジーの観点から二種類の変様がまず区別される。能動の変様と受動の変様である。前者は変様する個体の本質に由来する変様であり、後者はその個体の出会う他のものから説明されるような外部に由来する変様である。能動のみずからはたらく力能が私たち自身の本性と適合一致をみる体と出会いその構成関係が私たちのそれをひとつに組合わさるとき相手の体の力能が私たち自身の力能にプラスされる。そうした変様が喜びの感情であり私たちの活動は増大する。逆に私たちが自身の体と適合一致しない外部の物体や身体と出会った時（構成関係がひとつに組み合わさらない体）は相手の体の力能が私たちの力能に敵対し、これに対してマイナスにはたらく。この場合私たちの活動力能は減少するか阻害される。これに対応する受動が悲しみの感情である。悲しみの受動は私たちの力能の最も低い度合いを示している。『エチカ』（生態の倫理）は必然的に喜びの倫理でなければならない。『エチカ』の実践的な問題はいかにして最大の喜びの受動に達するか、さらにそこから自由で能動的な感情へと移行するか、いかにして十全な観念を形成するにいたるか、そして最後に、いかにしておのれ自身や神および他のすべてのものを自覚するのか。

したがってスピノザは自らが達すべき領域とは逆の、悲しみの受動的感情を受け入れず、すんで権力に服従する人間、この悲しみの受動的感情を利用しそれを自己の権力基盤として必要としている人間、そして最後に人間の条件や人間のそうした煩惱としての受動的感情一般を悲しむ人間、この三種の奴隷（隷属者）と暴君（圧制者）と聖職者と……まさに三位一体となつた道徳の精神の虚妄に住む三種の人物をスピノザは彼の全著作をつうじて告発しつづけている。

スピノザの生の哲学が十全な觀念に達し、神、すべての存在の三者が融合して真の社会性を獲得するためには外在するモラルの因襲や慣習のいくつかを超克しなければならぬ。代表的なそれらは「意志」と自由の結びつきであり、精神と身体とを二項対立としてとらえる「意識」である。

自由

生まれながら人は無数の言葉とさまざまな様態に出会いそれらすべてを無秩序に受け入れる。その生活は自由とはいえない。宗教の戒律や規範に自らの意志で従いおのれを律し、すんで体現する能力として自由、意志のままに外部から選択しさらに創造さえなし得る能力として自由、それらをスピノザは真の自由とは認めない。前者は他律的な服従を自身の認識であると錯覚しているにすぎない。後者は、たとえば意志によつて広島に原爆を落とし戦争を終わらせ、自らの自由と日本人に民主主義（自由）を与えたとするアメリカ人はそれを意識によつて信じようとするが彼は彼の本性で打ちひしがれている。意志はすべて他の原因によつて決定されている故に、真の自由の原因とはなり得ない。人は生まれながらにして自由なのではない。だが人は知力という力能を持っている。知力によつて認識をたかめ、さまざまな様態の本性を知り、統括し、再構成し、さらに十全な觀念に達し

た時、必然的に能動的な情動や感情が生まれ、人間と神そしてすべての存在が融合する真の社会性のなかで喜びとともに自由になる。人間は自らで自身を自由にするのである。

心身並行論

スピノザの心身並行論は一般に認めている革新性よりはるかに重要な意味を私に提示している。それは、彼が示した無意識の広く深い領域が私の主戦場であり、その克服は十全な観念によって得られる直観のもたらすものである。無意識の克服はすなわち、形相をもたない新しい構造の獲得である。

伝統的に語られていた精神と身体は、意識にスタンスをおき二元論的なフリーズ「身体が能動的にはたらけば心は受動にまわり、反対に心が能動に立てば今度は身体がはたらきを受ける」であり『エチカ』が覆したそれは、心における能動は必然的に身体においても能動であり、身体における受動は心においても必然的に受動なのである。スピノザはさらにいう、「身体は私たちがそれについてもつ認識を超えており、同時に思惟もまた私たちがそれについてもつ認識を超えている。」「無意識というものが、身体のもつ未知の部分と同じくらい深い思惟のもつ無意識の部分がここに発見される。」ここに意識本位が崩される。意識はその本性上、結果は手にするが原因を知らずにいる。身体と精神の内部からと外部によるさまざまな変様の原因を掌握できずに意識は混乱をつづける。

身体は延長属性の一樣態であり、精神は思惟属性の一樣態である。延長と思惟はひとつの個人（人体）のなかのすべてに同一性と対等性をたもちつつ同時に変様するが延長の変様が産出する新たな局面を含め観念（思惟）は身体のもつすべてに対応するので観念は多数化し、反復し、重属する。身体における観念の複雑さは無意識の領域に深さと広さを与えるが、一方で各様態はその本質をとらえるべき原因をもつ。「各個の身体には、その身体の

本質を表現し、私たちにそれをその原因からとらえさせてくれるような観念が存在するといふことなのである。」(p129)

『エチカ』における「自由」と心身並行論によつてスピノザはヨーロッパの伝統（古代ギリシャ・キリスト教・ユダヤ教・中世の神学・ルネッサンス等々）で重要なボキヤブラリーとしてはたらいいた（神の）「意志」と（人びとの）「意識」とが含む超越生と従属生（ディペンダンス）とを消しきつた。かわつてスピノザは絶対で唯一の存在である実態の本質であり活動をつづける「力能」のはたらきが万物にあたえる内在性と必然性を明示している。とりわけ並行論の示す無意識は当面、いやさらに先まで私にニーチェやフロイドを必要とさせないだろう。そして今、私は六十年前に出会い引き継いでいるひとつの芸術の中枢である直感知をあらためて考察するのである。

スピノザが彼の実践によつて得た直感知は私たち人間に固有の知力によつてのみ到達可能な十全な観念のなかで必然的に自然発生する。その直観（イントウイション）は神の靈感（インスピレーション）の対極にある。それは一貫し、徹底した努力の蓄積に潜む無意識が形相となつて現れる。描くことのなかに、音楽することのなかに etc....。

私は個人の思惟（観念）の成長を三段階にわけ、その最上位の「十全な観念」のなかに直感知をおいた「三種の認識」と、他方、すべての存在する様態とりわけ人間に重要なその存在を維持し持続させようとする力、「コナトウス三つの規定とを並行して考察しなればならない」何故ならば発生の次元を異にした両者、即ち、個の成長を共同社会の変様のなかにおき、それぞれの理性のはたらきが最終地点で、おのれと、神と、そして他のすべてが融合する。その可能性を私のなかで問いただたいのである。

三種の認識とコナトウス三つの規定

第一種の認識、非十全な觀念

私たちが共有する理解する力能が初步の段階にとどまればすべてを受動的に受け入れる。続々と知らされる言葉や次つぎに現れる様態をあるがままに受け入れる生活はいわば前提のない結論のようなもので、すべてが不安定である。理性のはたらきが進まなければ彼の世界は霞散し消滅するだろう。「非十全な觀念」からの警告である。非常全な觀念が受動的であるかぎりそこに發生する感情（情動）もまた受動の範圍にとどまる。とはいえ非十全な觀念には積極的なものがありその質（クオリティ）は多様である。

コナトウス第一の規定

様態が実体のもつ神的能力の一部分として本質の域にとどまるかぎりすべての様態の本質はたがいにその内包的・強度的部分として適合一致しあう。しかし様態が存在する様態となる時にはその本質あるいは力能の度に対応する一定の構成関係と外延的諸部分が帰属するよう外部から決定される。そしてその時この本質それ自体もコナトウスとして規定される。そしてまた様態に形相をもたらした属性の一義性のもと力能はそのはたらきをとめることはない。したがってコナトウスは不安定な状態でその存在に固執する。即ち、それ特有の構成関係のもとに帰属している諸部分を保持し更新して存在しつづけようとする。「コナトウス第一の規定」である。その構成関係のもとに無限に多くの外延的諸部分を包摂するよう決定されればこの本質（コナトウス）は存在に固執してどこまでも存在しようとする。コナトウスは無際限の持続をうちに含んでいる。

非十全な觀念とコナトウス第一の規定はたがいの生成のもととして隔絶して受けとれるが共通点は両者があくまでも受動的で不安定であり自らがはたらきかける何物ももたない点であろう。

第二種の認識は「共通概念」である。

一般に共通概念と聞けば人は、多くの人の精神に共通する一般的な通念のごときものと解するだろう。共通概念はそれとは逆にスピノザ個人が現実（もろもろの存在する様態）に厳しく介入することに始まる。複数の様態に共有する局面を見出し統合したり、あるいは自身が受け入れることが可能な様態とその逆の様態とを分別したり、構成関係のもとに個々の様態間の出会いを秩序立てようとしたり、それら様々な理性の努力によって第一種の認識が必然的に受動的感情（情動）に終始した受動性を能動性に変換し、第一種と第三種と中間として『エチカ』の完成に大きな役割を果たしている。あくまでも現実の生態に徹したスピノザ像であり、十全な観念にいたる途中で目標を定め、そこに集中する抽象的観念は厳しく批判される。あくまでも現実に根ざすスピノザの哲学がその領域を広げ深めたのである。

コナトウス第二の規定

「ちょうど力能（ポテンチア）としての神の本質には、触発に応じて変様しうる能力（ポテスタス）が対応しているように、力能の度（ユトナウス）としての存在する様態の本質には、触発に応じて変様しうる力量（有能さの度合）が対応している。」前者（実体＝神）では生み出される個々の様態は実体がその変様の原因であるが故に変様の能力は必然的に能動的な変様によって満たされる。後者（個々の存在する様態）の場合、変様の力量はいつも必然的に満たされてはいるが、そのみずからの様態を十全な原因とするのではない、諸様態から受けるもろもろの影響によってその様態のうちに産みだされる情動によって変様する。したがってこの種の情動は想像であり受動的感情がある。コナトウス第二の規定は触発に応じて変様しうる力量を維持し最大限に發揮しようとする傾向である。存在する

諸様態はそれぞれの構成関係にそれぞれの外延的諸部分が帰属し、おのおのが力能の活動とともにあるので、ある様態が他の様態の諸部分を誘つて新しい構成関係に入ることも常に起こりうる。ひとつの様態が力能を増し他の様態は構成関係を破壊されて衰弱する。すべてが力能間のたたかひとなる……「どんなものにも、それを破壊しうるような他のものと力能の大きいものが必ず存在する。」(1186)。いいかえればいつそれを凌駕するかもしれない他のものもろの力能とのせめぎあいとしてしか規定されえない。

共通概念が非十全な觀念の受動性から完全に脱し、特有の能動性で思惟の展開に必然性を与え、存在する様態においては十全な觀念に達している。これに対しコナトウス第二規定はコナトウスを含む力量によつてはたらしを強めるが他の諸様態とのかかわりにおいて受動的でありその能動性への動きは第三の規定への序奏としてある。

第三種の認識 十全な觀念

十全な觀念は明らかに共通概念の延長上にあるが共通概念が現実の様態に範圍を限つて十全であるのに対して第三種の認識の十全な觀念はそれ以外の、そしてそれ以上の觀念を表象する。私たち自身の觀念、他の個物それぞれの觀念、そして神の觀念、認識し理解する力能が必然的にもたらす結果、それらの觀念が融合する十全な觀念によつて本質の真理の体系としての直観知の世界に踏み込むことができるのである。

コナトウス第三の規定

現実態の本質が他の多くの力能とのせめぎあいとなった時、私たちは二つの場合に区別しなければならない。たがいの構成関係が合一しうる他の存在する様態（見方、友、愛す

るもの）と出会う場合とその逆の適合せずにそれによって破壊されるおそれのある他の様態（毒、敵）に出会う場とである。前者の場合、触発による変様の力量は喜びや愛による一群の愉悅の情動によって満たされるが、後者の場合は悲しみ、憎しみによる一群の暗い情動に満たされるコナトウスとしての私たちの力能は喜びの場合は広がり、増大し、促進されるが、悲しみの場合力能は減少し、阻害される。情動（感情）は、触発による変様の観念によってあれこれ決定される限りコナトウスそのものである。様態の本質は変わらず変様の力量が一定であると仮定されても様態の活動力能（存在力）そのものはその様態が存在しているあいだかなり変動する。したがってコナトウスとは活動力能を増そう、喜びの情念を味わおうとする努力にほかならない。（コナトウス）第三の規定である。活動力能を増そうとする努力は変様能力を最大限にしようとする努力と不可分に結びついている。これらは本質の肯定的なとらえ方により、そこから派生している。一個の力能の度としての理解は神における本質の肯定であり、コナトウス、これは存在における本質の肯定である。これらの結果、コナトウスによって、存在する様態の権利が定義される。この権利は私の力能とまったく同一のものであり、いかなる種類の目的とも、いかなる義務の観念とも無縁である。

自身の存在する様態の権利が定義されると人間の理性のはたらきが加わり他の諸様態との出会いを秩序立てようとする。それは始めに、いつ自分より力能が大きく自分自身が破壊されてしまうような他の様態との出会いをさけながら、自らの本性に適合一する様態と、それが適合一をみる局面で出会うように努める。その努力は、まさに共同社会の努力である。理性は人間の活動力能を増大させる以上に人間を導いて自身のそうした力能を形相的に所有させ、その十全な諸観念から生ずる喜びを味わせてくれる。この達成された努力としてのコナトウスによって知覚や観念が十全なものとなった時に、身体は活動力能にゆきつき、精神は理解する力能にゆきつくのである。この努力は第二種の認識を通過し

て第三種の認識（十全な観念）に達し、それとの融合をはたして完成する。十全な観念がもたらす能動的な情動、すなわちおのれ自身と神とそしてすべての個体の観念が融合した広がり人間の本性とコナトウスとしての存在の本質が一致する次点で直観知がはたらきすべての芸術活動に真の社会性、すなわち、空間が発生するのである。

未完

※引用とページ表記はすべてジル・ドゥルーズ『スピノザ実践の哲学』による。鈴木雅大 訳 平
凡社

うつろひ

宮脇愛子

霊は

水さながらに

天から降りて

天にのぼり

そして、又

地にくだる

はてしなくめぐりめぐって

—— ゲーテ ——

私は、さまざま「うつろひ」の彫刻を、さまざま異なる空間につくってきたのですが、この彫刻をつくるきつかけとなった最初のドローイングをしていたとき、あたかも虚空に線を描くかのように、自由な魂——中国語でいう「気」を表したいと願ったのです。古代の中国人は万物は「気」によつて構成されると考えていたようですが、この思想を

体系的にまとめたものとして「淮南子」天文訓があります。

彫刻というものの重々しさから離れて、鳥の飛翔のように自由なものをつくりたいと思い、私は自分自身をも出来るだけ軽く自由な身体にしたいと願っています。「氣」は心と結びついているのはいうまでもないのですが、靈魂とも深く結びついていて吾々の全身全霊を支配しているものと、私は解釈しています。

私が彫刻のタイトルとしてずっと使っている「うつろひ」は日本美術史の中の概念の一つから私を取りあげたものですが、私の彫刻について書かれた松岡正剛氏の次の文章の中に的確に表現されています。

「日本人は光りと影の微妙な動きを微分方程式のように見つめてきた民族だ。障子に映る木々の影がゆつくりと動きつづけていることを万感をこめて眺めてきた。それを「うつろひ」と言う。安定でもなく、平均でもなく、静止でもないこと——それが「うつろひ」である。

「うつろひ」は四季の変化でもある。また、一日の変化であり、一時間の変化であり、一秒の変化である。木の葉が色づきやすいこと、川のせせらぎが一樣ではないこと、現実と夢がいつもまじりやすいこと、生と死はおぼつかないものであること……。これらもすべて「うつろひ」の感覚である。これはどこかヘラクレイトスをおもわせる。あるいは古代中国の易経の考え方を思わせる。」

抽象

・1920年から30年にかけてポーランドに生まれたシチエミンスキーやカテリーナ・コプロなどに代表されるユニズムの運動、抑圧された状況下の美術とは思われない無限に自由な拡がりのあるこの思想にふれ得たことで、私は自分の決定的な方向を見つけること



スタニワフスキ「宮脇愛子展」
ウツジ美術館にて 1970

ができたと思っている。

私のヨーロッパではじめての作品発表は20代の終わり、このユニズムにつらなるような仕事で、中心であったといえる。その後、ミラノにしばらく住むことになった。当時のミラノは現代美術のもっとも新しい実験がなされつつある場所で、ルチオ・フォンタナを中心にピエロ・マンゾーニ、エンリコ・カステラーニなどがまだ評価をあたえられないままに気焰をあげていた。パリからは、アラン・ジュフロワ、ピョートル・コワルスキー、エローなどもきており、はからずも私は美術家としての出発を彼らと共にはじめたことになったのである。

かたち

私はよく考える。人間がもし形を思い浮かべる力がないとしたら・・。目がもともとなく、耳と口はもっているけれども、形を見る能力がなかったら、外的自然に対する不調和や分裂の感情はなくなるであろうか、と。

ミニマル

芸術家のコンセプトは、一生かかって作りあげるものだと思います。コンセプトというのは、芸術家の人生観、哲学を表わすものでなければ・・芸術とはいえない。その時々流行にそって変わっていくのは、それこそデザイナーです。そういうアーティストが多いでしょう。しつこいくらいに一生を貫き通す自分の思想があればアーティストとはいえないでしょうね。

何々アートと分けられるような仕事は、時が経つと消えていくことが多いですね。



コンストラクティヴィストヘンリック・スタージェフスキとポーランド
1970

イギリスのミニマルアートのコレクターであるミセス・サチが私の初期絵画をみて「あなたはミニマルアートね!」とおどろくから、私は「ミニマルアートじゃないわよ。」と答えました。彼女にしてみればミニマルアートが好きで、今はコレクションに専念しているわけですが、私をその枠内に入れられては困ります。

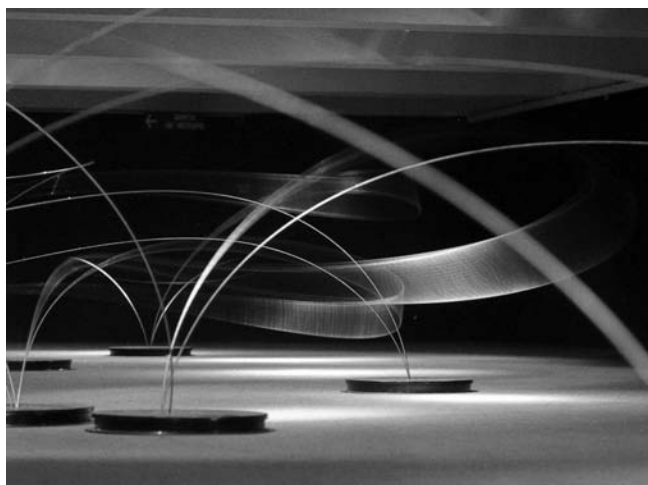
・私もミニマルアートが好きですし、できるだけミニマルな手段でやっていきたいと、つねに思っています。いわゆるミニマルアートの範疇に入れられると困る気がします。何々アートに組み込まれるためにやっているわけではないから。みんなそうだと思いますよ。コンセプトが無いアートなんでもとだめだと思っていますね。(談)

うつろひ 『現在位置』 1984年より抜粋

抽象 二十代のメッセージ 『芸術新潮』 1982年十月号より抜粋改題

かたち 『読売新聞』 1971年7月21日

ミニマル 『宮脇愛子ドキュメント』 美術出版社 1992年より抜粋改題



“うつろひ” ギャラリー・アール・デフランス パリ 1990 撮影；田原桂一



“うつろひ” オリンピックリング モンジュイック バルセロナ 1990 撮影；安斎重男



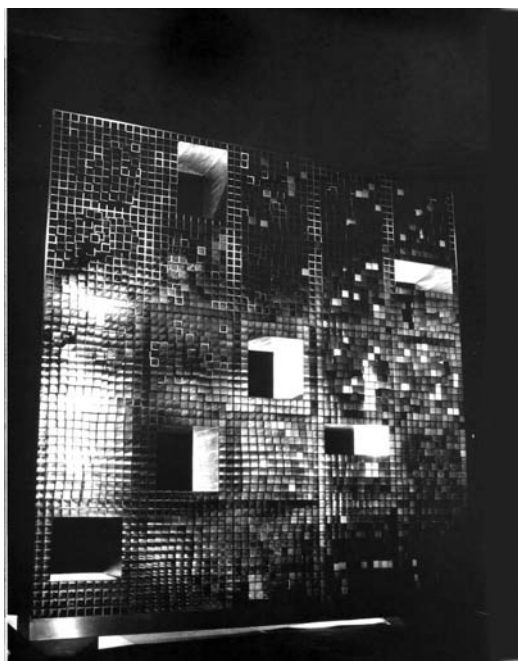
“うつろひ” 群馬県立近代美術館 1994 撮影；松田昭一



“うつろひ” 奈義町現代美術館 岡山 1994 撮影；安斎重男



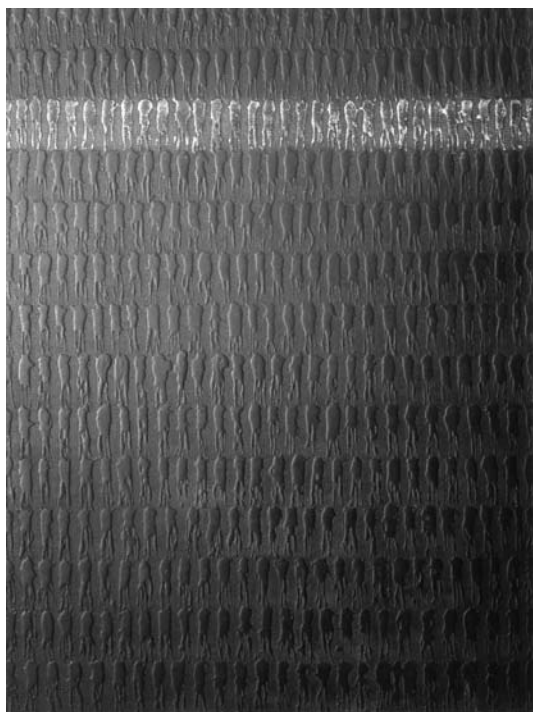
“うつろひ” シェイク・サウド邸 カタール 2005 撮影；松田昭一



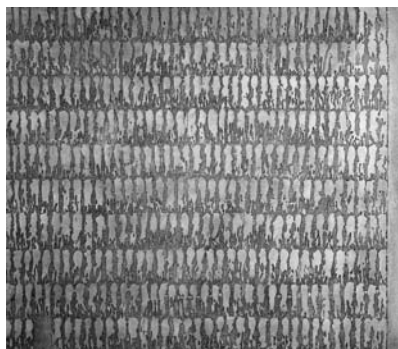
1967 作品

真鍮

119x115x17cm グッゲンハイム美術館／ニューヨーク



1962 作品-3-2-62
 油彩、大理石粉、合板パネル
 162.2x121.3cm 宮城県立美術館蔵



部分



作品 1962
油彩、大理石粉、合板パネル
91x71cm 水戸芸術館蔵



チェルシー・ホテル／ニューヨークで制作する 1965

ABST

キュビズムの「空間的多義性（アンビギュイティ）」^{（1）}

市川和英

キュビズムといわれる絵画の運動は、今さら申すまでもないが1907年からピカソとブラックによつて始められ、1914年勃発の第一次世界大戦を挟んで1925年までのおよそ20年間の動向をさす^{（2）}。

その制作原理は、今日においても謎の多いものであり、キュビズムの革命性、つまりピカソの《アヴィニヨンの娘たち》（1907年）の革命性は、ヨーロッパ絵画の二大特徴である「古典的人体基準と一点透視法の空間的幻像法（イリュージョニズム）を打破した」^{（3）} ことといわれる。とくにピカソは、彼らの中において「同時代最大の作家」として注目されていた。そして、まぎれもなく世界で最初の抽象絵画はこの時期に生まれている。

カンディンスキー1910（1913）年の《最初の抽象水彩画》

サイズ50×65cmほどのこの水彩画は、無題の絵であるが、カンディンスキーによる年代表記から「最初の抽象画」とされてきた。しかし1970年代に、本人表記1910年の3年後、1913年に制作されたことが判明した絵である（図1）。

カンディンスキーにとつての1910年とは、前年に創設した「ミュンヘン新芸術家協会」の第二回展を行ない（ブラック、ピカソ、ドラン、ルオーなどが出品）。さらに、抽

（1）エドワード・F・フライ『キュビズム』八重樫春樹訳 美術出版社 2020
（セザンヌ芸術は）、1880年代の中ごろまでには彼は自己の絵画の表面と奥行きを統合することによつて、特にパッサージュ（うでもしなければ空間内ではばらばらになってしまう面を接合させる方法）や、空間的多義性を創り出す他の諸法によつて、幻像法（イリュージョニズム）を否定する方法を發展させてきた

（2）どこからどこまでをキュビズムとするかは諸説あるが、この「20年間」という設定は、エドワード・F・フライによつていられる。起点は1907年のピカソによる《アヴィニヨンの娘たち》というのが定説であるが、レオ・スタインバークはウィリアム・ルービンの「セザンヌ主義とキュビズムの始まり」という論文を受けて、《三人の女》（1908）こそピカソ最初のキュビズム絵画であるという説を、セザンヌ主義からの流れの中で分析している。また、その中でガートルード・スタインが、ピカソによつて1909年にスペインのオルタで描かれた風景画の数点を、「これこそ本当にキュビズムの始まりであった」と述べていることも紹介している。

以後の広範なキュビズムの展開を見れば、どこまでというのは難しいだろう。ブラックをはじめ多くの芸術家が戦争に駆り出された1914年の第一次世界大戦まで

象芸術論としてかの有名な『芸術における精神的なもの』の草稿が出来上がった年（翌年1911年刊行）である。私がたまたまこの作品に目を止めたのは、Abstract Art (TASCHEN 社日本語版2009年)の中でのことであるが、そこには「カンディンスキーは『芸術における精神的なもの』を執筆した際に、この制作年を変更したのだった。こうした操作は、先駆者であることを主張するために芸術の世界ではよくおこなわれることである。カンディンスキーは自己の理論とそれを例証する作品を同期付けようとしたようだった。だが、この作品は、彼が抽象美術の創始者であったことを確定付けようと思図したものであつた」と書いてある。このような制作年詐称が「よくおこなわれる」ものと、あまり納得したくはないが、様々な状況証拠からして、そのような「意図」的な詐称であつた可能性は高いような気がする。しかし、1910年のヨーロッパは第一次世界大戦を目前に時代状況が目まぐるしく刷新されつつある時期であつた。そのような中、功名に先んじるに過激な表現と熾烈な駆け引き、そして妥当なスキヤンダルがあつてもおかしくはないのかもしれない。

ということ、美術にとってこの1910年頃とはいかなる時代であつたのか、そして以後の様相はどのように展開していったのかを、カンディンスキーの「制作年詐称」をだしにして探ってみるのも、この芸術なき現代において無意味なことではないだろう。

すなわち、1910年前後とは「パリが驚嘆すべき大勢の若い天才をかかえ、彼らの存在が知的〈臨界質量〉を構成し、やがてそれらが一連の文化上革命的な爆発を引き起こしたとしても、驚くにあたらない」⁽⁴⁾ ような場所であり、時代であつたのだから。

カンディンスキーのこの涙ぐましい(?)制作年詐称の努力とは別に、現在のわれわれは抽象画の起点を定義付けるに、カンディンスキー絵画をその嚆矢(こうし)とすることにやぶさかでない。そしてその対抗馬は常識的に見て、ピカソとブラックによって始め

とする説と、ル・コルビュジェによる「キュビズム以後」(1918)の刊行や、ピカソの《三人の音楽師》(1921)など総合的キュビズムの傑作が生まれ、またレジェ、グリスなどの展開と広範な運動的広がりから1920年代半ばまでとも考えられている。

(3) 同 p21

図1 カンディンスキー《最初の抽象水彩画》1913年
この水彩画は、『芸術における精神的なもの』の邦訳者である西田秀徳氏の研究により、1913年の油彩画の大作《コンボジションVII》のための一連の習作であり、そこから制作年代は「1913の秋、十月以降」とされた。美術手帖1976、2



(4) フライ『キュビズム』 p19

れたキュビズムの絵画ということになる。この時期「パリの非常に多くの芸術家たちがキュビズムに転向したので、キュビズムは一時アバンギャルドの絵画を意味する世界的な言葉となった」⁽⁵⁾といわれるように、キュビズムのピカソ、ブラック、特にピカソの存在は若くしてとても大きなものであった。とするならば、カンディンスキーが念頭においていたのは、他の非具象絵画を描いていた画家達（ラリオーノフ、ヘルツェル、マルク）とともにキュビズムの運動ということになる。事実その著書『芸術における精神的なもの』の中で三か所くらいであろうか、同時代の動向として異例にキュビズム、そしてピカソに言及している〈補注〉。しかもピカソに対しては「偉大なパリジャン、そしてスペイン人であるパブロ・ピカソ」、さらに「マティス―色彩。ピカソ―形態。偉大な目標をさし示す二大指標」といったように、絶賛である。しかし、カンディンスキーにとってキュビズムは、抽象的ではあっても抽象ではない「過渡的な形式の一つ」であり、「自然的な形態」が「コンポジションを目的とする構成（コンストラクション）」⁽⁶⁾に対していかに不要なものであるかを論証しておかなければならない存在なのであった。そして、その最後のワン・ピースを捨て去るか否かが両者の決定的な違いであり、両芸術のその後の変容と受容のされかたを見るに、カンディンスキーの「感情と精神」に対してキュビズム（ピカソ、ブラック）は「眼と身体」であつたという風に、それぞれの制作原理の違いが根本に据えられたまま様々な「アート」を生み出したといっても過言ではないだろう。絵画の自律といわれて以降の抽象画の現在において、あるいは抽象彫刻の現在（ミニマリズムの彫刻を念頭においているが）を語るに、「身体」は欠かせない関数となっている。つまり、カンディンスキーの内在的「感情と精神」にもとづいた表現主義的な抽象絵画より、「身体的」かつ具体的なキュビズムの絵画の「自然」から遙かに遠い「自然的形態」が、皮肉なことに、逆に一切の再現性からの「自律」をより強く暗示させたということはある得ることだろう。

(5) カンディンスキー『芸術における精神的なもの』西田秀穂訳 美術出版社 1983年 P138

〈補注〉

『芸術における精神的なもの』西田秀穂訳 美術出版社1983年 改訂3版の訳者解説「カンディンスキーの芸術―抽象絵画の成立―」の中で、1937年におこなわれたインタヴューにおけるカンディンスキーのコメントとして、次のようなくだりがある。「私が初めて、写真によりピカソの立体派の絵をみたとき（1912年）には、すでに私の最初の抽象画は描かれていたのです」（図2）。

「写真によりピカソの立体派の絵をみたとき」が1912年だとしたならば、「分析的」キュビズム期の作品に対する以下の記述は可能であろうか。少し長くなるが引用する。

「ピカソは、量的比例により構成をえようと努めている。かれの近作（1911年）では、かれは論理的な方法で、物質性を破壊するに至っている。ただし、物質性を解消することによってでなく、分割された各部分を細分化し、またこの細分化された部分を、画面上に構成的に分散させることによって。だがその際、不思議におもうのは、物質性の外観を、かれがあくまでも保持しようとしている点である。ピカソは、どんな手段でも躊躇しない。純素描的な形態の問題に対して、色彩が邪魔になるようなことがあると、かれは、色彩を捨てて褐色と白色のみで絵をかく。この形態の問題は、かれを推進させる主な力でもあるのだ。マティス―色彩。ピカソ―形態。偉大な目標をさし示す二大指標」（『芸術における精神的なもの』p57）。

ピカソの「1911年の作品」とは具体的に何を指すのかは分からないが、時期的には《アンブローズ・ヴォラルの肖像》（1909―10）、《ダニエル・ヘンリー・カーンワイラーの肖像》（1910）、《ヴァイオリンを持つ男》（1911）、《クラリネットのある静物》（1911）など「分析的」キュビズムの到達点をなす作品を描き終え、《マ・ジョリ》なども制作に着手している。それらは、描き終えた先から画商の手にわたり、一般の目に触れることなく格納されたかもしれないが、いずれにしても、この「分析的」キュビ

図2 カンディンスキー《円のあ
る絵》1911年
2002年「カンディンスキー展」
図録のドミトリイ・サラビヤノ
フの記述に、カンディンスキー最
初の抽象作品として紹介されてい
る。



スム期の絵について、しかも「物質性の外観（＝現実対象）」を捨てないという的をえた指摘を含めて、それらは実物作品、もしくは最低でも写真を見ないで語れる内容とは思えない。年代も含め、明らかに矛盾ともいえる記述から、ピカソ、キュビズムの存在の大きさが推測できるだろう。

「多義性」を温存したキュビズム

現代美術の展開を見るに、特に彫刻を含めたその後の遺産は、圧倒的にキュビズムに帰するといえる。いうまでもなく、キュビズムの創始者たるピカソ、ブラックは、現実対象から離れた抽象画は描かなかつた。それは、ブラックに顕著であつたセザンヌの影響でもあり、もつとも抽象画に近づいた「分析的」キュビズム期を経て後、パピエ・コレ、コラージュによる「総合的」キュビズムのより具体的な展開を見ると、貼られた新聞紙（文字）、壁紙などの「認識」要素と微妙に調子付けられた描画部分の「知覚」要素の混在に、以前の絵画構造にはない別なりアリティを見るのである。フライによれば「映像（ヴィジョン）の現実（リアリティ）ではなく、概念（コンセプション）の現実（リアリティ）を描いたものである」が、「視覚的経験に真理を探究」という「見せかけの二律背反」ということになる。別ないい方をするなら、像（イリュージョン）であり物体（オブジェ）でもあり、象徴的でもあり抽象的でもあるような、両義性もしくは「多義性」を孕んだ空間ともいえ、そのような構造は多少質を変えて連綿と廻ることができる。たとえば「分析的」キュビズム期の顔や手、様々な静物（オブジェ）の「認識」「可能な具体性」が、切り子ガラスのような浅浮雕の「知覚」レベルの空間とともに「両義的」に現前していること、つまり「部分」における個々の興行きとして存在する面が、「パッサージュ」の手法により統合されて絶妙な絵画的イリュージョンを作り出している。この興行きが眼の「知覚」作用に還元されたとき、絵画のある到達点として、いや異次元の出発点として、

そのイリュージョンの神秘があらたに加わったと言えるだろう。そして近代絵画の父といわれるセザンヌもまた、印象派の網膜主義的写真から離れて、形態と空間の構造を自己の知覚作用との応答の中で独自の絵画空間を形成した。それらは、多視点の蓄積と「多面的（マルチプル）な知覚」（フライ）作用による線遠近法とは違った奥行きとともに、「空間的多義性（アンビギュイティ）」（同）を生み出している。

「多義性」を留保したカンディンスキーの抽象

カンディンスキーが現実対象をキツパリ捨てて抽象画に達した背景として、ロシアの伝統的イコン画と地方色の強い象徴絵画の風土が持ち出される。それらはやがて登場する「ロシア構成主義」の土壌でもあるのだが、しかし、なによりも直接情報に優るものはないだろう。カンディンスキーがパリに出てきたのは1906年。その後はベルリン、ムルナウ、ミュンヘン、ロシアと精力的に行動する。そして、「辺境の地」ロシアといえども、セルゲイ・シチューキン（ピカソ）のピカソ、マティスに関する最新の情報とコレクションは（図3）、質、量ともパリに居てさえも得ることのできない刺激をロシアの芸術家（マレーヴィッチ、タトリン、ラリオーノフ）たちに与えていた。たとえば、タトリンは1913年にピカソに会うためパリに行き、実際に会いピカソの弟子になろうとさえした。ここでタトリンはピカソのレリーフ作品を見て、その後「最初の完全な抽象的な構成作品」（7）である「コーナー・レリーフ」を作製する。カンディンスキーがロシアに帰郷した折に、シチューキンのコレクションを見ていたとしてもおかしくはないだろう。ちなみに、『芸術における精神的なもの』の抜粋は「1911年12月29日から31日にかけてサンクト・ペテルブルクで開催されたロシア芸術家会議で読み上げられ」（8）、外国で活躍していたカンディンスキー本人より、その膝元で「シュプレマティスム」、「ロシア構成主義」という抽象芸術が



図3 セルゲイ・シチューキン邸の「ピカソ室」の写真1912美術手帖1979、10右壁面上段右から二番目が《三人の女》1907年〜1908年

(7) ハーバート・リード『近代彫刻史』藤原えりみ訳 言叢社1980

(8) 同 1980

開花しようとしていた。カンディンスキーは、この辺の動勢に対して神経質になっていたのだろうか。

戦争は時として全てを失うはめになるが、しかしロシアにおける抽象芸術の発展にとつて、1914年の第一次世界大戦はカンディンスキー、ペヴスナー、ガボラの帰国を促し、ヨーロッパ中央の一時の停滞を横目に構成的な独自の抽象芸術を推し進めたのである。そして1917年10月、ロシア革命が起こるとその熱気は芸術の枠外に求めてか知らず、当初の啓蒙的な役割を与えられた蜜月時代が過ぎると、主張していた人間の本質的“生”を離れて、生活、生産、そしてそれらをひつくるめた機能という実用と、“プロレタリア人民”に対するプロパガンダという非自律的な様相を強いられることになっていく。そして5年後の1922年頃から構成主義の国際展、会議などを契機に構成主義の作家たちは各地に散らばっていき、バウハウス、デ・ステールなどを經由して世界的な広がりを得ていくことになるのだが、このあたりからカンディンスキーの幾何学的抽象の時期で、むしろ『構成主義』に逆に感化されたように見える。考えてみればカンディンスキーが『芸術における精神的なもの』の中で繰り返し述べている「内的必然性の原理」、そして「精神性」、「魂」、さらに色彩と音の「共通感覚」の記述などは、再現的表象性を捨てて抽象の具体性を導き出すに、まるで抽象芸術という「神学」を突き詰める“スコラ学”のような読み物である。ゆえに、ピカソとブラックがセザンヌの遺産を探索することで、最終的にはパピエ・コレなど「総合的」キュビズムの絵画を生み出したような、絵画というイリュージョン（幻像）の根本命題を内在したメデュウム（媒質）といった実証的な問題を暴ぎ出すことはなかったのである。

「精神」が絵を描くなどということは、考えてみようもないことだ」とは、ポール・ヴァレリーの「画家は（その身体を携えている）を受けてのM・メルローポンティの言葉であるが⁽⁹⁾、絵を描く身体は、“描画”世界に画像を返す”にあたり、全ての恣意性と

(9) モーリス・メルローポンティ『眼と精神』木田元訳 みすず書房 P257

任意性は、他者のもつ視覚性の枠組に了解され、いずれ観者の「精神」レベルにおける「世界画像」として留保付きで収納される。カンディンスキーにおいて、この受容の「多義性」はたて前上なるべく回避されなければならない。カンディンスキー絵画は、彼の理論によつて誕生したのではない、カンディンスキー絵画が「絵画の論理」を要請したものである。ゆえに、カンディンスキーの「精神」が絵を描いた」のではなく、カンディンスキーの「身体」が絵を描いたのであるが、その「絵」は理論に「一義的」であることが望ましいのである。

優れた芸術は、結果「多義的」である

現代のわれわれから見れば、「抽象」の遺産をカンディンスキーの絵画と理論からというより、「分析的」キュビズムのオールオーバーな空間に、「総合的」キュビズムのカラージュ、パピエ・コレ、トロンプレイユ、そういったものの手法、そして「シュプレマティスム」の絵画や「ロシア構成主義」の作品にみられる幾何学性や、シンプルな像とメデュウム(媒質)に還元された構造形式から多くを受け継いでいる。簡単にいつてしまえば、「くであつて、くでもある」としか解釈しようもないものからである。未分化で多義的な空間を内包しているそういった作品には、そのような作品状態に向きあい、葛藤をかかえる芸術家がいることになる。何かを捨て去らないと新しいものは得られないが、問題は何を捨てるかということである。それは芸術家にとつて、ある種の覚悟であり恐怖でもある。そして、そのような葛藤とともに、芸術家は自己と世界との間に応答を繰り返す。するように作られた芸術に、われわれはまぎれもなく本人の無意識の内に残された「多義性」を観ることになるだろう。われわれは、そのような芸術が残した「多義性」という余白の中で芸術を受け継いでいるに過ぎない。

ピカソとブラックの実践したキュビズムは、「眼」による世界との応答の集積ともいえる。そして、そのような応答と葛藤は時代を下つて、ポロック、ニューマン、ロスコ、ルイス、そしてミニマリズムの優れた作品、ステラ、ジャッド、モリス、フレヴィン、マックラケン、ラリー・ベル、……(ある時期の、特定の作品を指し示す必要はあるだろうが)。とくにジャッドの視覚性(眼)とともにある作品群にも、同じ水脈をもっているような気がするのである。このような「両義性」、「多義性」という概念は、モダニズムの関数とは相容れないかもしれない。しかし、われわれABSTは「アブストラクト・ミニマリズム」という立場を表明した。マイケル・フリード的には両立し得ない形式概念であろうが、現在進行形の制作主体としてのわれわれにしてみれば、ほど良い緊張とともに多義の様相を生産するためが必要と思われる対立概念なのである。

今回の拙文は、エドワード・フライの『キュビズム』における「空間的多義性(アンビギュイティ)」という言葉をもつて、近代美術史上最大のビッグバンとも言える「1910年」前後を、カンディンスキーと相対化することで、現代まで通底するキー・ワードとして考えてみたつもりであるが(無論、カンディンスキー芸術をおとしめるつもりは毛頭ない)、時代、登場作家など全ての「役者」の書籍を集めれば図書館が埋まるであろう程である。どうも、私の手に負えるテーマではなさそうであるが、このような駄文を書くに至ったのは藤枝晃雄氏が抽象芸術の起点を論ずるに際しての警告のような以下の一節がずっと気になっていたからである。

「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つ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」(10)。

おっしゃる通り、「抽象芸術」も「ミニマリズム(ミニマルアート)」も、美術史的な目

(10) 藤枝晃雄『抽象の生成』ABSTテキスト集3号2000年
p5

的論からすればすでに結論付けられた様式であり、時代と芸術家の複雑な相関も「人工的な目的論」を前提とすれば分かりやすく描けるだろう。「ミニマリズム」の芸術もその現代的様相は一筋縄でとらえられないように、真正の芸術は解体だの、反芸術だのを目論んではいない。優れた芸術はいわく言い難く、極めて「多義的」である。

ドーナツの穴

牛腸達夫

「ドーナツの穴を手に入れるにはドーナツを作らなければならない」

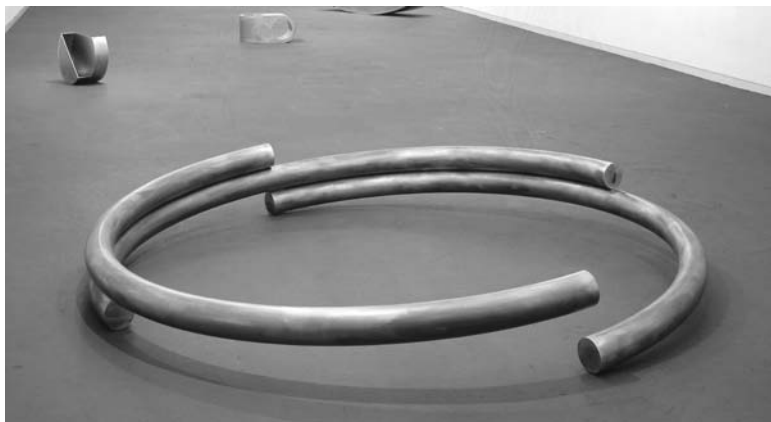
ジョセフ・コーススの言葉である。自明のことを述べているにすぎないが、なぜか心奪われてしまう言葉である。元来、何もないところに穴は作れないはずで、外側たる何かが必要なのは当然である。言い換えれば、穴はそれ自体では存在できないということだ、なごと思いは耽る。

ドーナツの穴についてはメーカーの材料費節約のためとか、熱を効率よく通すために穴を開けたなど諸説あると思うが、そのようなことは別にドーナツとその穴の關係に興味は尽きない。ひよつとしてドーナツをなくしてもドーナツの穴を直観的に感じさせることができるのではないか、などと妄想は巡る。

一見簡潔な要素のまとまりやグループの關係をとりながら、その要素の中に、押さえ込まない異端を入れ込む、というようなことを私は基本として作っているようだ。人ごとのような言い回しになるが、あらかじめ明確な着地点があるわけではなく、あくまでも最終的には視覚的な判断に委ねられているからである。それは自明のことのように装いながらもそのまま素直には知覚できない、一瞬立ち止まってしまうような〈もの〉を見たいがために制作している。



「無題」鉄、樹脂、ラッカー 90×91×80cm ときわ画廊 1989



「酸素」ステンレス、樹脂、ラッカー 31×31×62cm

「ビタミン」ステンレス、樹脂、ラッカー 40.5×50×24.5cm

「en」鉄、樹脂、ラッカー 33×240×240cm SOKO ギャラリー 1997



「二酸化炭素」合板、塩ビ管、ラッカー 40×40×170cm 横浜ポートサイドギャラリー 2001



「人孔」 アクリル樹脂 201×98×98cm ギャラリー 21 +葉 2006

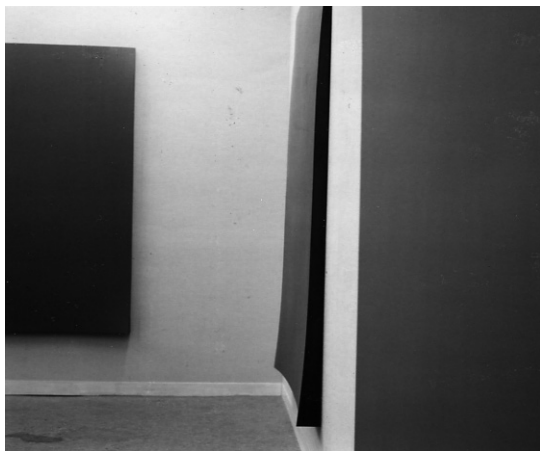


「ハウス 2010」 アクリル樹脂 180×48×30cm 人形町ヴィジョンズ 2010

定義

杣木浩一

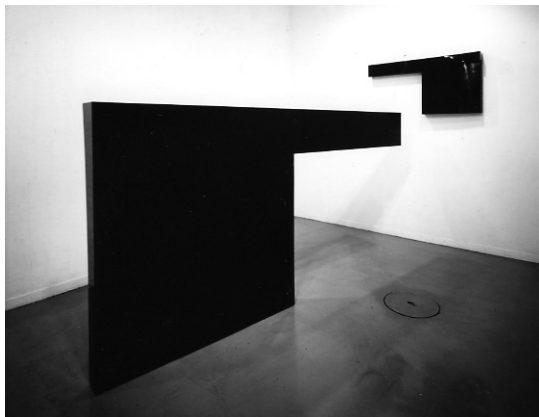
1978年を起点にして、私は、かたち、色、空間にたいして、さまざまに試みてきた。たとえば、ここにならべた五枚の記録写真を遡ると、その時期そのつど、いくつかの系が、入れ代りたちかわりながら併存している。“さま”が見えてくる。しかし、一貫して、定義づけられた制作の基本系は変わらないことに気づくのである。



1980 untitled 180x180cm lunami gallery photo : t somaki



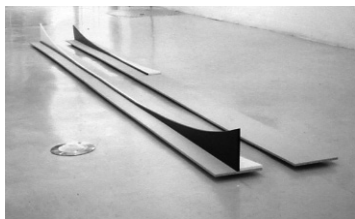
1980 untitled 175x26cmx4 gallery yamaguchi photo: suzuki



1987 untitled 140x275cm,60x90cm gallery + 1 photo: j.morioka



1991 untitled 226x26cmx4 "shikisoh no shigaku" photo: hayakawa



2010 untitled 30x30x360cmx2 "abst" visions photo: m.sakurai

ウイトゲンシュタインの余白に

高木 修

ミニマルアートの作品と対峙したとき、適切な言葉が見つからない。
われわれは何を語りうるのか。

作品は、われわれに語らせまいとしているのか。
にもかかわらず、われわれは語ろうとする。

つまり語りうるものの範囲として、何を語りうることができるのか。
それは視覚的な働きかけがあるからであろうか。

それとも、そこにあるという事実なのか。

すでに現実に生起する作品。

表現された事態のみか。

語る必要がないのか。

ウイトゲンシュタインの「語りえないことについては、沈黙しなければならない。」が過ぎる。

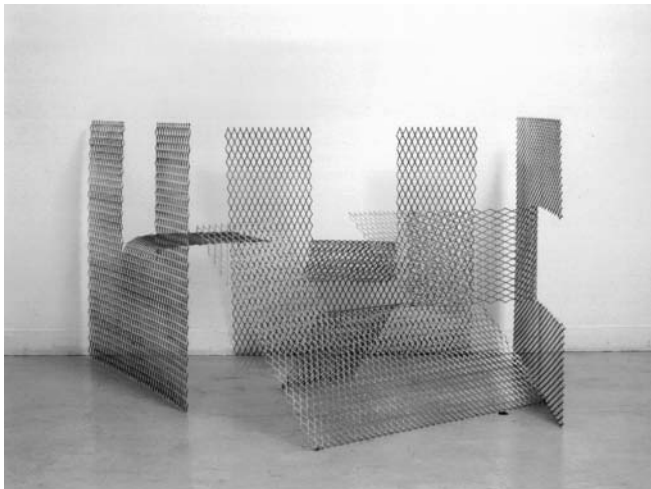
語れない現実と、語りえないものの重要視。

それでも作品が〈伝える〉に足るだけの強さがあるのは何故だろうか。

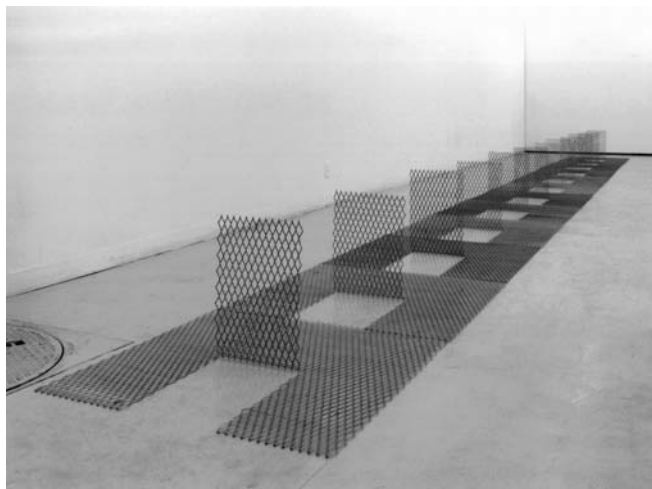
それ自体以外のなにも意味しない物体、すなわちありのままの事実。

事実とは〈諸事態の存立〉なのか。

作品に対する解釈もいかなる釈明も退屈させる。
意味作用の〈活動停止〉、あるいは彼方へ・・・。
ようは「語られず示されるもの」にある。
作品はどこまでも作品であること。



Untitled エクспанデントメタル 0.7×91.5×183cm 人形町ヴィジョンズ 2011
写真／山本 紉



Untitled エクスパンドメタル 0.7×91.5×1098cm 人形町ヴィジョンズ 2011
写真／山本 紉

1. 仕事のこと

長い間、絵画からの可能性を求めてレリーフ形式を自分の仕事と決めてきた。その形式を辿るなか、しばらく前から「枠」の問題を取り上げてきた。空間を限定し、その足場を築く「枠」というこの問題は「背景」という壁を携えて、作品の真ん中に居座ることになった。それは絵画の持つ「イリュージョン」の問題と正面から向き合うことを意味していたのだ。ところが何故だろうか、やってみて気がついてみると、あれだけ絵画の要素を扱いたいと願っていたのに「イリュージョン」を正面から取り入れることは少しも面白くはなかったのだ。色彩を絵画だと断定していたのも違っていたのかもしれないし、色彩に空間を任せすぎていたのかもしれない。作者が興味を失った仕事は行き詰まり、先を見ることができなくなっていた。そうした頃、このあとの紙面の冒頭にも書き入れた一文、「絵画は浮彫の効果にちかづくにつれて悪くなると考えられるべきだ」という言葉が私の脳天を貫いた。．．．このことに尽きると思われたのだ。

この文を読むのが先だったか、あるいは造る事のほうが先だったかあまり定かではないのだが、その頃やつていた模型から生まれた「枠」を形体内部に取り込む方法が、私なり

の問題の解決だと考えられた。空間と形の問題の方向が見えだし、閉塞状態の向こう側に制作の自由が感じられた時だ。

以前から、「コンストラクション」という言葉が気になっていた。それは作品のタイトルだったかもしれない。特に記憶に強くあったのはジョルジュ・ヴァントングルローの『量的関係のコンストラクション』だったように思う。「枠」を形体内部に取り込む方法が明確化しだした頃、「コンストラクション」という言葉がこの問題に直結するのではないかと思いついた。現代ではいくらか古びた言葉になっている感がないでもないが、この言葉との結びつきは私にとって新しい地平の入り口となり、作品を生み出す喚起力が意識されたのだ。「コンストラクション」という言葉の意味するもの、その周辺に何があり、どのような作品を言うのか。その起源やその展開はどうであったか。はつきりさせたいと思うようになり、今回文献再読のテキストのきつかけとなった。歴史背景はあまりにも広く「コンストラクション」の意味は微妙で、今の状態でこれらの文献内容をひとつにまとめあげることではできなかった。ただ、「コンストラクション」の言葉を追うことによって、ドナルド・ジャッドのプロジェクトを引き寄せ、行き着いたというのが正直な感想である。

関係性の意味が次の段階に入り、一挙に視にはたらきかけてくる作品の空間のありようがどのようなものであるか、あるいはどんな形体ならばそうしたものを提示することができるのであろうか・・・また、造形要素を単独化させ、作品を組み立てていく抽象思考の中において、要素がいやが上にも別の要素と一体になっている性格に出会うことなど、次々に出てくる問題に呑み込まれるとしても、やはり空間の中に一点のものを築き上げ独立させることは、魅力のある仕事である。確信できるのは、この自由でエネルギーに満ちたキーワードとの出会いが、次なる作品の導き手となることに違いないだろうということである。



ジョルジュ・ヴァントングルロー
『量的関係のコンストラクション』
1921

2. 〈コンストラクション〉の周辺 文献再読

『彫刻とはなにか』 ハーバート・リード著 宇佐見英治訳 日貿出版社 1980

ミケランジェロはどういう試みにおいても彫刻家をなやます空間に三次元の対象を表現するという唯一の問題にじゅうぶん気づいていた。しかし彫刻にかんし記録に残っている彼の言葉には本来理論的なものがほとんどない。絵画と彫刻のそれぞれの長所にかんするベネデット・ヴァルキイの有名な質問書に答えたさい、彼はいかなる優越もその芸術の性質によるのではなく、むしろその媒体が何であろうと、芸術家の眼識と能力によるというヴァルキイ自身の見解に賛成した。彼は「絵画は浮彫の効果にちかづくにつれてよくなると考えられるべきであるが、逆に浮彫は絵画の効果にちかづくにつれて悪くなると考えられるべきだ⁽¹⁾」という見解を自分では述べている。

『キュビズム』 エドワード・F・フライ著 八重樫春樹訳 美術出版社 1973
原典 ギヨーム・アポリネール「キュビズムの画家たち」 1913

アポリネールは、ピカソとブラックが広範囲な素材を用いて1912年から始めたコラージュの発明によって樹立した、新しい自由について述べている。彼はパピエ・コレとコラージュによって、伝統的絵画空間が究極的に棄去されるということ―つまり貼りつけられた紙や他の素材の背景にはイリュージョンによる奥行きがないということ、しかもこれらの素材はまた画像ではなく現実の物体としてそれ自体を意味すると理解されなければならないということ―を認識しているのである。

哲学・思想事典 岩波書店 1998
構造「構造理論の問題領域―歴史的展望」

(1) 『芸術史文獻』 エリザベス・G・ホールト編(プリンストン、1947) 193頁。

構造の概念は新しい思想の可能性を開示し、その新しい思想は構造主義とか構造理論とよばれる。それは、本来、近代の哲学理論のひとつと言うものではなく、もつと広く科学や芸術をも含んだ歴史的展望のなかで見えるべきものである。たとえば現代絵画のブラックなどは「私は物を信じない。ただ関係だけを信じる」という信仰告白をしている。現代絵画の多くは、物を実体として描くのではなく、ただ物と物との関係だけを、あるいは物と見る人の関係を主題としている。こういう傾向はセザンヌの頃から始まっている。かれは、多視点からおのれに見える「家」を描いているが、そこでは実体としての家は消失し、多視点から見られ構造化された家が描かれている。〔小川 侃〕

『堀口捨己の「日本」』建築文化8月号別冊 彰国社 1996

神代雄一郎・磯崎新巻頭対談 「赤物」堀口捨己の視座 コンポジションとコンストラクション

磯崎―藤岡さんは前に、捨己さんという人は、おおげさに言うところ“構成”という概念で日本の歴史を切つていったというようなことを言っていましたね。

神代―ゲシュタルトウングというんですよ。というのは、あの方が洋行された頃は、バウハウスもそうだったし、構成主義、コンストラクティビズム、ああいう時期でしょう。だから“構成”というのを何でも使う。自分の本にも使うし、構成、構成なんです。ゲシュタルトウングですよ。

磯崎―あの時代のキーワードになっていたことは確かですね、コンポジションが。

神代―そうです。

磯崎―コンポジションとコンストラクションというのが、つねに対立して使われていたみたいですね。コンストラクションというと単純に建築物、構築というふうになる。コンポジションというと構成ですね。これが建築的な概念としてあつかわれていた。構成のほう

がより芸術的で、片方はより非芸術的というか、土木的というような感じにどうも捉えている。この二つの概念をどう取り扱うかというのでかなり対立があつて、結局、バウハウスはコンポジションでスタートして最後にコンストラクションにイデオロギーが行き着いたというように僕は理解しているんです。日本の場合には、捨己さんはコンストラクションじゃなくて、自分の美意識、方法など全部をコンポジションにかけているような、そういうところがあるような気がします。

『新しい建築とバウハウス』 ヴァルター・グロピウス著 1936

機能重視の経済よりもさらに重要なものは建築制作過程における新しい空間視覚という精神的な成果である。建築 (Bau) の施行は構造 (Konstruktion) と素材の問題であるが、建築 (Architektur) の本質は空間問題の克服にある。

『グリーンバーグ批評選集』 藤枝晃雄編訳 勁草書房 2005
新しい彫刻「1949／1958」

新しいコンストラクションの彫刻は、そのキュビズムの絵画という起源に、殆ど執拗なまでに立ち返る。すなわち、線の重視や錯綜、開放感と透明感と浮遊感、そして皮膚としての表面それだけに向けられる関心によつてそうするのだが、コンストラクションはこれらを、刀や紙のような形体をもつて表現する。空間はここでは形成、分割、包囲されるのであつて、充填されるのではない。この新しい彫刻は石、ブロンズ、粘土を放棄し、鉄、鋼鉄、合金、ガラス、プラスチック、セルロイドなどを求める傾向にある。しかもそれらは鉄工、溶接工、あるいは大工さえもの道具によつて加工される。素材と色彩の結合はもはや求められず、素材への色彩の塗布が是認される。彫と塑の^{カービング}^{モデリング}の違いも関係なくなる。一点の作品もしくはその諸部分は、鑄造、細工、切断され、あるいはただ寄せ集められる。

新しい彫刻は彫刻されるというよりはむしろ構築、建造、集積、配列される。こうしてこのメディアムは新たな柔軟性を獲得した。そしてこの柔軟性に、私は、彫刻が絵画よりもいつそう広い表現の幅を獲得する機会を見出すのである。

モダニズムの「還元」の下、彫刻は、絵画それ自体と同じほどに、その本質においてもつばら視覚的と言い得るものとなった。モノリシックなものから「解放された」のは、一つには、モノリスがかきたてる過剰な触覚的連想がイリュージョンを醸し出すからであり、また一つには、それには邪魔な約束事の数々がまとわりついていたからである。けれども彫刻は、具象的な暗示をなすことにかけては、今も絵画以上の自由が認められている。というのも、彫刻は三次元と関係し続け、それゆえ生来的にイリュージョン的性格が少ないからである。かつて障害であったその直時性^{じくじけい}が、今や長所となった。何ものか認識し得るイメージはどのみちイリュージョンによって汚される運命なのであり、それゆえモダニズムの彫刻もまた、抽象へと至る長い道のりを歩むことを強いられてきた。しかし彫刻は、有機的な実体の模倣をさし控えたとしても、少なくとも図式的にであれ、認識可能なイメージを暗示し続けることができる（有機的な実体ないしテクスチュアのイリュージョンは、絵画芸術における三次元のイリュージョンと類似している）。そして、彫刻はたとえ絵画に劣らず抽象的なものになることを結果的に強いられたとしても、なおも大きな形体上の可能性を、自らの指揮下に保持することであろう。

『荒野は壺にのみこまれた―大衆状況のなかの美術―』 ハロルド・ローゼンバーク著 桑

原住雄訳 美術出版社 1972

正方形の変遷 1969

ジョージ・リッキーは1914年のロシアの抽象美術から引き継がれた構造主義という言葉を、彼自身のキネティック作品も含めた合理主義美術のあらゆる様式と分派を網羅す

るところまで拡大させようとした。彼の著書の主題はそれらの非再現的、非模倣的で計画的な二十世紀の絵画、彫刻であり、またロシアの構成主義と芸術絶対主義（マレヴィッチ、ガボ、ペヴスナー、タトリン、ロドチェンコ、リシツキイ）からオランダのデ・ステイール（モンドリアン、ヴァン・ドースブルグ）とドイツのバウハウスを経て、オプティカル絵画、ミニマル彫刻、《ポスト・ペインタリー・アブストラクション》、《实在の美術》といった今日の派生物と混成物にまで一筋につながった《構成物》である。リッキーがこの全体の展開を現すためにただ一つの名称を用いることは、私の考えでは、構成主義のあらゆる面に存在する知的な仮説の統一を強調し、さらに美術家とその後援者が線や色のごく僅かな差異を独創性に結びつけ、それを一般に認めさせようとして使う美学的な詭弁やレッテル貼りのような今はやっている慣例に対して、ごく普通の視覚的な特質に注意を向けさせるという長所をもっている。

構造主義は理性の美術である限りにおいては二十世紀の形体をとった古典主義の復活である。それは幾何学的イメージを《本質的に、またそのままに》凝視するというプラトンの喜びと、外観の基礎となる合理的な順序に対するプーサンの信念と、《円筒、球、円錐によつて》自然を処理するセザンヌの方式を反映している。しかし構造主義は人道主義的な見解をもっているわけでもなく感覚的には落着いたものでもなければ静的でもないという点で、古典主義とは異なっている。動きは最初から構造主義に固有のものであったし、モンドリアンの長方形とガボの空間パターンは落着きのない浮遊状態で揺れ動いている。構造主義は早くから《機械美学》であることを明らかにしていたし、新しい工業器械と材料を美術に吸収し続けながら、望遠鏡、顕微鏡、コンピュータ、フィルム、動力学、電子工学、水圧と空気圧、金属の張力の研究によつて生まれた諸現象を形の上に現わす鏡であつた。

二十世紀における美術の混乱のなかで、方法と目的の両面における構造主義の明確さと自己規定は、着実な出発点を求める批評家と教育者にとってばかりでなく、集団教育の工房実習のプログラムに構造主義が向いていることを教える。1930年代にアメリカ合衆国へ渡米した主要なバウハウスの人物を詳しく述べたリッキーは、『人間に対しても着想に対しても、最も温かい歓迎を見せたのは新世界の「アカデミー」だった』点に注目している。アメリカの画家と彫刻家が構造主義の概念にそれほど心を動かされなかったということは、重要な意味を持つ。1930年代後期のアメリカの抽象美術家のグループは、構造主義につながる創造運動よりは抽象美術一般の理念を求めようとする性格の方が大きかったということである。恐らくはバウハウスの反個性的訓練が、商業美術の工房で見られる制作状況に似ている点に気付いていた美術家の反感を買ったものであろう。構造主義がアメリカで重要な地位を獲得するのには1960年代になるまで待たなければならなかったが、それはポップ・アートがマス・メディアの進行状況に対する美術家の悪感情に打ち勝ち、大きな大学の美術学部で訓練を受けた世代が世に出て来た時期であった。

『ドナルド・ジャッド』 Donald Judd selected works 1960-1991 カタログ発行 埼玉
県立近代美術館／滋賀県立近代美術館 1999

ドナルド・ジャッドへのインタビュ ジョン・コプラン 尾崎信一郎訳 1971

——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。

デイヴィッド・スマイ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の関係のことだ。

——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うことですか。
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



ドナルド・ジャッド
『Untitled』 1977

に小さな要素を置くといった考えだ。

——OK、でもあなたも構成するのではないですか。

しかし私はそれを構成とは決して呼びたくない。つまり私は形態と関わっている。自分が何か形態と関連したことを行なっていることはわかつているが、それを構成とは呼ばない。なぜなら私はその言葉を嫌悪するからだ。

——あなたにおいて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ですか。

まさにそれが私の言わんとしていた点だ。わかっていただけだと思うが、私の作品に関しては全てが所与のとおりだ。あなたが積み重ねとか列になつた箱とみなしたとおり、私の作品は列をなしている。誰もが列ということについては知っており、したがってあらかじめ与えられているのだ。さて、かなり単純な構成のプログラミングについても同様のことがいえる。というのは数学的に与えられる空間については誰もがすぐさまわかるからだ。プログラミングの一つで私はフィボナッチ級数⁽²⁾を用いた。ほかの作品で私は一種の逆自然数の数列を使ったこともある。1、2分の1、3分の1、4分の1、5分の1という具合に。数学者以外は誰もこのような数列が実際にどのようなものであるかなど知ろうとは考えない。作品に近づいて、その数列がどのように機能しているかについて知ろうとはしないだろう。しかしおそらくそこになんらかの体系性があるということ、そしてそれが視覚的にあたかも単なる部分相互の關係として成り立っているようには見えないと言う点に關しては理解することと思う。したがってそれは部分相互の關係として構想されたのではなく、一度に出来上がっている。プログラミングによって、構成を伴わないある種の秩序をはらみながらも、非対称的な配列を用いることが可能となつた。問題となる点はこのような級数が数学と同様にそれ自体は私にとつて意味をもつておらず、世界の本質といったこととも無關係であるということだ。

(2) 数学者レオナルド・ダ・ピサによつて発見された、先行する二つの数の和によつて展開される数列、葉や貝殻などの自然に觀察され、無限に展開することが可能である

高木修『経験のスナップショット』（美術出版社 2011年4月刊）

■書評

「空間」を「身体」を通して「経験」する

早見堯

本書に収録されている「一枚の紙面から・・・」は最小限のことばを使って綴られた散文詩だ。今からもう40年も前、1971年。高木修が高松次郎塾ではじめて作品をつくったときのことだ。一枚の画用紙を渡されて自由に制作。高木は紙の表面をはがして紙面の中央に山をつくる。この紙屑の山は高木修の以後の作品の原点ではないか。この散文詩での抑制のきいた理知的な文体は高木修の作品の透明な輝きと重なりあう。

何らかの絵が描かれるべき中立的で匿名的な「支持体」としての紙。紙は表現を背後で支えている厚みのない「表面」だったはずだ。表現としては永遠の不可能性の淵に沈んでいる「表面」を厚みのある物質として明るみに出すこと。それは、なにかを「表現」するというよりも、「表現」が成立する仕組みを問題にする「表現論」的なポジションから作品をつくることもある。1960年代半ばから1970年代半ばの現代美術を特徴づけていたのはこうした態度だった。宮川淳がそれを「表現から表現論へ」とか「表現過程の自

立」として語っていたのは東京オリンピックのころだ。ここから、グリーンバーグのカントに由来する「自己批評性」に遡ることができる。

高松次郎が角材の断片を彫りだして木屑を元に戻したり、ひび割れさせたガラス板を元の方形に戻して作品としたりした「単体」を制作したのは1971年。高松次郎塾で高松次郎は高木修の紙屑の山を「しばらく注視していた」らしい。高松次郎と高木修は子弟を越えて同じ「表現論」を共有して互いに高揚する瞬間が浮かびあがってくる。

高木修の紙屑の山も高松次郎の「単体」も、着目すべきなのは、素材と表現されたもの（「空間」との関係が類語反復状態であることと、もう一つは、紙を擦り剥がしたり、角材を彫ったりガラスを割ったりする「身体」のアクションが痕跡として残されていることが重要だ。高木修が380頁もの厚みのある本書のいたるところで繰り返しているのは、こうした「空間」と「身体」とが関係をもつ「経験」の厚みなのである。

本書には1980年から2008年までの30年ちかくのあいだに書かれた文章が集められている。情報の読み解きによる「知」と、物質を扱って物質を越える実践的な「制作」とが高度な融合を成しとげているヘルメスの身体こそが高木修なのだとあらためて納得しないわけにはいかない。

本書の最初に置かれている「経験としての場」は、高木修にとっての「つくる」と「見る」とこととの基本的なポジションである「空間」と「身体」に言及しながら「経験」が語られている。本書中、もつとも印象深く、もつとも問題的だ。ヘルメスの身体の高木修の面目躍如たるものがある。

「私にとつての空間とは、つねに作品のまわりを歩ける行動空間を用意することである」と書きだされる。「ものや場所と身体とが同調し、ものが持つリズムと、他者のリズムがいかに応答するか」が問題なのだといつづけて表明されている。

わたしはここを読みながら、この文が「美術手帖」に掲載された1997年からちやう

ど30年前に書かれたマイケル・フリードの「Art and Objecthood」を想いおこさないわけにはいかなかった。グレゴリー・バトコック編のペーパーバック版「Minimal Art」に収録されているフリードのそれを、わたしはいつたい何度繰り返し読んだことだろうか。145頁の最初からとりわけ忘れられない記述がなされている。

「リテラリズムの時間への没頭—もつと正確には経験の持続への没頭—は典型的に演劇的だと私は言いたい」(日本語訳は「批評空間」『モダニズムのハードコア』所収フリード著「芸術と客体性」藤枝晃雄訳、1995年)と、フリードはロバート・モリスやトニー・スミス、ドナルド・ジャッドなどのいわゆる「ミニマル・アート」を「リテラリズム」と命名して批判している。作品が素材還元主義なので「客体性」であり、その作品を見る者の「経験」もいつまで見ても終わりが無い。つまり、作品そのものも作品を見る経験も、両方、終わりのない「持続」なのだ。だから、リテラリズム(ミニマル・アート)の作品は観客を作品から隔離している。フリードはこう述べている。そして評価されているのは、見ることに持続を必要としない「瞬間性」と、つねに、すでに、すべてが経験される「全体性」のアンソニー・カロだ。フリードは「確信 conviction」をもつて語りかける。この「確信 conviction」もまた、「芸術と客体性」の「核心」であることは言うまでもない。

「瞬間性」と「全体性」は、実は、モダニズムの絵画の主要な効果だった。というのも、絵画は絶対的で超越的な「視点」によって支えられていたからだ。・・・と、考え始めると終わりのない思考の持続に誘いこまれてしまう。

「空間」を「身体」において「経験」することについての高木修の飽くことのない言説(『ディスクール 注・高木修による』)が、フリードのリテラリズム批判を克服しているかどうかを確認すること。それが「確信」できれば本書から最良の教えをえたことになるだろう。

経験のスナップショット

Snapshots of Experience

高木 修

Shu TAKAGI



高木修 『経験のスナップショット』 2011/4/15 発行
ISBN978-4-568-20198-7 C3070
美術出版社 定価 [本体 2,800 円＋税]

「アブストラクトミニマリズム」という立ち位置は、谷川 渥氏が本文で書かれているように、「美術批評の言説の上ではなほ逆説的である」。しかし、ミニマリズム彫刻の雄ドナルド・ジャッドがスタック、プログレッションに至るまでの、絵画的フォーマットからの離脱を図るにあつての葛藤の過程を見るに、マイケル・フリードのように「リテラリズムの彫刻」として、トニー・スミスらと一緒にジャッド芸術を説明することには無理があるということは、直観的にであれ多くが認めるところであらう。

「アブストラクトネス」のクルセイダーとしてアンソニー・カロの《テーブルピース》で「武装」し、「議論（やつつける）」に値する問題（＝ミニマリズム）」として書かれた名著『芸術と客体性』は、皮肉なことにミニマリズム彫刻の位相を最も鋭く、かつ的確に抉りだした「ミニマリズム・アート論」として今なお右にでるものがないといわれている。

しかし、歩みを止めるわけにはいかない我々としては「スタイルとしてモード化した」（谷川）かのような「ミニマル・アート」を、展開、発展させるに足る芸術として奪還するために、フリードではないが、大きな対立項である「アブストラクトネス」が基軸として必要なのである。そういった意味で、本6号はいつにも増して問題提起的な内容になったと思う。

谷川氏は、ミニマリズム論の現状と問題点を的確に整理し、まさにテキスト（織り）のように歴史的射程を広げられた。

そして、梅津 元氏のテキストは、「リテラル」な彫刻として一緒にされたジャッド芸術を、純粹に視覚・知覚的な観点から正当に評価するための、貴重な一石となるはずだ。

宮脇愛子氏は、以前に書かれたエッセイからの抜粋であるが、「うつろひ」のエッセンスが凝集しているだろう。

楠本正明氏は、巨人スピノザに挑まれた。

このように『ABSTテキスト集』、今号もゲスト執筆陣のペンに感謝！（i）

「ABST」

A4 判 2002 年刊



「Concrete Works」

A4 判 2003 年刊

テキスト／早見 堯



『ABST』作品集 バックナンバー紹介

「空間の理性」― 抽象することの意志 ―

A4 判 2000 年刊

われわれは純粋に空間を求めると同時に、
抽象の力を信じる。
その他、一切の意味を持たない。
そこにわれわれは集まった。

●品切れ



「空間の理性」2 ― 抽象することの意志 ―

A4 判 2001 年刊



■ ABST [4] 特集／抽象再考Ⅱ 2006年1月刊 96頁 ¥500

目次

「抽象の場所―揺れる水面、震える空気」	早見 堯
抽象表現主義再考	大島 徹也



《質疑応答》	市川 和英
《質疑応答》	大塚 新太郎
《質疑応答》	牛腸 達夫
《質疑応答》	杣木 浩一
《質疑応答》	高木 修
《質疑応答》	前田 一澄

■ ABST [5] 特集／面の地平 2008年4月刊 100頁 ¥500

目次

面という出来事	金田 晉
平面に関するいくつかの挿話	松浦 寿夫
「映画のヴィジョンとエモーション ——ヴァージニア・ウルフの『シネマ』より」	要 真理子



面くらった彫刻家	ドローイング	市川 和英
制作ノート抜粋	ドローイング	大塚 新太郎
床と壁、水平面と垂直面	写真	牛腸 達夫
「プラン／2008」	ドローイング	杣木 浩一
一枚の紙面から・・・	ドローイング	高木 修
面は縁を空間化する	ドローイング	前田 一澄

■ ABST [1] 2001年5月刊 64頁 ¥500

目次

抽象の形態	市川 和英
制作ノート抜粋	大塚 新太郎
アルカイックな硬さ	牛腸 達夫
「線・空間・作品」	後藤 寿之
空間の周辺	杣木 浩一
「静かなる抽象」のための序	高木 修
《ディレンマ》	前田 一澄

■ ABST [2] 特集／直角の快楽 2002年8月刊 64頁 ¥500

目次

「プロトコル」	市川 和英
制作ノート抜粋	大塚 新太郎
「ベクター」と「ラスター」	牛腸 達夫
直角の器	杣木 浩一
「直角」についての対話	高木 修
ニコラ・プッサン	前田 一澄

■ ABST [3] 特集／抽象再考 2004年12月刊 112頁 ¥500

目次

抽象の生成	藤枝 晃雄
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
ミニマル・アート—透明性と不透明性	松本 透
●	
ジャッド 1963年の《無題》	市川 和英
制作ノート抜粋	大塚 新太郎
シンプルな要素	牛腸 達夫
おぼえ書き	杣木 浩一
[断章]	高木 修
「芸術の喩え」—基礎概念を追う	前田 一澄

A B S T [6] Abstract Minimalism

発行・編集 A B S T ©

発行日 二〇一一年八月一日

東京都港区南青山四―十一―三〇一 電話〇三―三四七八―〇四八四
<http://www.abst-art.com/> info@abst-art.com

印刷 マルチメディアデザイン株式会社 東京都新宿区早稲田鶴巻町五一九