

ABST  
[9]

目次

グリーンバーグの一論文について	谷川渥	6
テキストあるいはテイストの誘惑	早見堯	20
＊		
『物質（もの）と空間に関するメモ』	市川和英	32
制作ノート抜粋	大塚新太郎	40
素描あるいはデッサン、ドローイング	牛腸達夫	46
『抽象』八つの【原因】	杉木浩一	52
「直角」についての対話（再録）	高木修	72
命題に叶う存在を感覚し得ただろうか？	前田一澄	78

ABST 1998–2024 No.9

クレメント・グリーンバークは、一九四〇年に『Towards a Newer Laocoon』と題する論文を発表した。前年の「アヴァンギャルドとキツチュ」と併せて、批評家グリーンバークの立ち位置を旗幟鮮明に打ち出した初期の代表的論考の一つである。これは、藤枝晃雄編訳『グリーンバーク批評選集』（勁草書房、二〇〇五年）に、「さらに新たなラオコオンに向かつて」と訳されて収められている。

それにしても、このいささか奇妙なタイトルは何を意味しているのか。グリーンバークは「ラオコオン」という名前を持ち出し、それに「さらに新たな」という形容辞を冠している。どういう意味だろうか。そのことについて考察してみたい。が、グリーンバークの所説を問題にする前に、まずラオコオン群像とそれに関する議論を整理しておかなければならない。

一五〇六年、ローマ皇帝ネロの黄金宮（ドームス・アウレア）跡から発掘されたラオコオン群像は、人々に衝撃を与え、数多の言説を生んだ。ヴィンケルマンは、その『ギリシア美術模倣論』（一七五五年）のなかで、それが称賛されるべきは、極度の恐怖と激しい

苦痛との迫真的な描写のゆえにではなく、むしろ逆にその抑制された表現のゆえにあることを主張した。アテナ女神の送りつけた二匹の大蛇に襲われたトロイアの神官とその二人の息子を彫ったこの驚くべき大理石像にも、「ギリシアの傑作に通有の卓れた特徴」として、「姿勢と表情とに於ける気品ある単純と静穏なる威厳」（澤柳大五郎訳）が端的に見てとれるというのである。以来、この「気品ある単純と静穏なる威厳」という表現が、ギリシア美術全般を特徴づけるものとして一人歩きするようになった。

G・E・レッシングは、その著書『ラオコオン』（一七六六年）において、ヴィンケルマン流の見方に真つ向から異議を唱える。第一章の冒頭に言う。「ヴィンケルマン氏は、ギリシアの絵画ならびに彫刻の傑作のすぐれた一般的特徴は、その姿勢ならびに表情における高貴な単純さと静かな偉大さとにあるとしている」（斎藤栄治訳）と。のっけから論敵ヴィンケルマンの名が挙げられるわけである。

しかし、古代ローマの詩人ウェルギリウスが、その遺作『アエネーイス』（紀元前一九年）において、ラオコオンに絶叫させ、その断末魔の姿を描写しているのに、彫刻家が嘆息をつかせているのはなぜか。美を視覚芸術の最高法則とみなした古代人にとって、大きく口を開けた男の顔は嫌悪すべきものでしかなかったからだ。その物質的制約からして画家や彫刻家は唯一の瞬間を選ばざるをえない以上、次の瞬間には見るに耐えないものになるであらう絶叫の表情を表現するわけにはいかない。

結局、レッシングは、絵画と彫刻とを原理的に区別せず、その「序説」で「私が絵画というのは造形芸術一般を意味している」と断つたうえで、絵画と文学との差異をこうとらえている。すなわち、空間における形と色とをその手段ないし記号として使用する絵画が、並存する対象あるいはその諸部分が並存するところの対象を表現するのに対し、時間における分節音を用いる文学は、継起する対象あるいはその諸部分が継起するところの対象を表現する。前者の本来の対象は物体であり、後者のそれは行為である。

絵画は、ただ空間においてのみ結びつけることのできる記号、ないしは模倣の手段を用いるのであるから、時間を描くことは全く断念しなければならない。だとすれば、継起的な行為は、継起的であるがゆえに、絵画の対象とはなりえない。

だからこそ、「絵画は先行するものと後続するものとが最も明白となるところの、最も含蓄のある瞬間を選ばなくてはならない」というのである。

拙著『形象と時間』で詳論したように、ギリシア人ならばカイロスと呼ぶであろうこうした瞬間概念が、視覚芸術と言語芸術とを分かちキイワードとして登場してきたことは重要である。いずれにせよ、レッシング自身が引いているケオスのシモニデス（前六一五世紀）の「絵は無声の詩、詩は有声の絵」、あるいは詩に「視覚的明瞭性」を求めるホラティウスの『詩法』（前一世紀）のなかの「詩は絵のごとく（ut pictura poesis）」以来の、詩画の姉妹性の伝統は決定的に否定されたと言っている。以後、芸術は「空間芸術」と「時間芸術」とに截然と分かれたたのである。

レッシングの『ラオコオン』は一七六六年刊であるが、ヴィンケルマンの名著『古代美術史』が出たのは一七六四年である。しかしレッシングは、二十五章までは『古代美術史』が出る前に書いたと述べている。したがって、二十六章から二十九章までは、新たに『古代美術史』をも考察の対象に含めつつ、本書を書き上げたことになる。第二十六章の冒頭に、「ヴィンケルマン氏の『古代美術史』が出版された。私はこの著を読んでしまわないうちは、一歩もさきに進むことができない」とあるとおりである。

第二十六章以降の記述で主として問題になっているのは、しかしヴィンケルマンの美学そのものというよりは、むしろラオコオン群像の作者と制作年代についてである。大プ

ニウスは、その『博物誌』（紀元一世紀）第三十四巻において、ラオコオン群像の作者をロドス島出身のアゲサンドロス、アテノドロス、ポリュドロスの三人としているが、彼らの時代については語っていない。レッシングは、「ラオコオンの作者たちは、初期のローマ皇帝の治下に仕事をしたのであって、少なくとも、ヴィンケルマン氏が言うほど古い時代の人ではけつしてない」と書いている。ヴィンケルマンは、この作品を「ギリシア美術が完成の絶頂にあった時代、すなわちアレクサンドロス時代のものである」と想定しているというわけである。アレクサンドロス時代とは、紀元前四世紀のことである。対するに、「初期のローマ皇帝の時代」とは、紀元前一世紀の初代皇帝オクタヴィアヌス以降ということになる。いまではラオコオン群像の制作年代は、前二世紀から前一世紀と漠然と推定されているから、これについてはレッシングのほうに軍配が上ると言わなければならないまい。レッシングが、制作年代にこだわったのは、この彫刻とウェルギリウスの『アエネーイス』と、どちらが先に世に出たかが問題だったからである。ヴィンケルマンは、彫刻のほうが先にあったと見ているわけだが、レッシングによれば、ほぼ同時代の両作品の「模倣」関係は、結局問題とするに足りないということになる。視覚芸術と言語芸術は、はじめから原理的に截然と分かれたるものだからである。

さて、このようにラオコオン問題を整理したうえで、グリーンバークの所説を採り上げることしよう。ところが、当の論文のなかでグリーンバークがレッシングの著書に触れているのは、次の一節だけである。

レッシングは、一七六〇年代の著書『ラオコオン』の中で、理論のみならず実践において、芸術の混乱が存在することを認識していた。しかし、彼はただ文学の観点からのみ、その悪影響を見ている。また、造形芸術についての見解は、彼の時代における

典型的な誤解を示すにすぎない。彼は、ジェイムズ・トムソンのような詩人の叙景的な詩文を、風景画の領域を侵すものとして攻撃した。だが、絵画が詩の領域を侵していることについて言うべきこととしてせいぜい思いついたのは、説明を要する寓意の絵と「同一の絵の中に二つの必然的に離れた時点」を組み入れたティツィアーノの《放蕩息子》のような絵に反対することだけであつた。

戯曲『賢者ナータン』や演劇批評『ハンプブルク演劇論』で知られるように、みずから戯曲家、劇作家でもあつたレッシングの議論が「文学の観点からのみ」というのは、ある程度本当である。しかし、グリーンバークのこの要約は、いささか穩当ではない。

レッシングがジェイムズ・トムソンに言及しているのは、「自然を詩人の模倣を介して模倣した方が、媒介なしの模倣よりも、美術家にとってはより大きな功績である場合」もあるとして、こう述べている箇所である。「たとえばトムソンの描写に従つて美しい風景を描く画家は、自然からじかに描く画家よりも、なすところ大であるということになる。後者は原物を眼前に見ているが、前者は原物を眼前に見る思いがするまではまず想像力を大いに働かさねばならない。後者は、あざやかな感性的印象から美しいものを作るのであるが、前者は、随意的表識の弱い不安定な表象から作るのである」と。ジェイムズ・トムソンは、十八世紀のイギリスの詩人で、その「四季」という詩で有名である。レッシングは、結局こうした詩から絵画への「模倣」、つまりは「模倣」の「模倣」のあり方を批判しているわけである。

ティツィアーノに関しては、『ラオコオン』のなかに、こんな一節がある。「どうしても離れていなければならない二つの時点と同じ画面に持ちこむこと、たとえば、フランチェスコ・マッツオリが、サビニの処女たちをローマ人が掠奪する場面と、彼女らがその夫すなわちローマ人と、その親族すなわちサビニ人とを和解させる場面とを同一画面に持ちこ

む、あるいはティツィアーノが、放蕩息子の物語の一部始終、すなわちその放埒な生活、その悲惨、その後悔をすべて同じ画面に描きこんでいるのは、詩人の領域への侵害であつて、よき趣味はけつしてそれを是認しないであらう」と。パルマ出身のフランチェスコ・マッツオリ、正確にはフランチェスコ・マッツォーラは、いまでは一般にパルミジャーノと呼ばれている十六世紀イタリアのマニエリスムの画家だが、ここで言及されている作品は現存しない。ティツィアーノも十六世紀ヴェネツィア派の画家だが、『放蕩息子』という作品は、どうやら別の画家によるものらしい。いずれにせよ、レッシングは、複数の時点を同一画面内に描く、いわゆる異時同図法を「絵画の領分への詩の侵害」として批判しているわけである。

それにしてもグリーンバークの要約は、『ラオコオン』という書物の全体が詩と絵画、文学と美術の本質的差異をひたすら論じているのに、あまりにも自明と判断したうえでのことかヴィンケルマンの名前にまったく触れずに、よりによつてジェイムズ・トムソンとティツィアーノの二人の名前だけを引いてその議論を批判していることになる。いささか偏狭に過ぎると言わなければならない。レッシングによつて挙げられる画家の名前が比較的少ないことは事実である。書物の冒頭で断つていするように、彼は絵画と彫刻の差異を問題にせず、一括して「造形芸術一般」という言い方をしている。そもそも彼は本物のラオコオン群像を一度も見ていないのだ。おそらくは版画を見ての論考であらう。彼が絵画という言葉を用いるのは、そのためであらうと思われる。それはそれであらためて批判の対象になるべきだが、レッシングはアリストテレスの『詩学』（前四世紀）に名前の見える画家パウソン、あるいはティマンテス、ゼウクシス、アペレスなど古代の画家たちのみならず、十七、八世紀のオランダの花の画家ヤン・ファン・ホイスム、十八世紀ドイツの新古典主義の画家アントン・ラファエル・メンクス、あるいは十八世紀イギリスの画家にして美学者ウィリアム・ホガースなどの名前に言及してはいるのだ。いずれにせよ詩人をジェ

イムズ・トムソンで、画家をティツィアーノで代表させるのは、一面的であると言わざるをえない。『ラオコオン』において、古代から現代まで、シェイクスピアをも含むおびただしい文学者と美術家の名前に言及されるが、ホメーロス、ソフォクレス、そしてなによりもウエルギリウスの『アエネーイス』とラオコオン群像こそが比較の主題なのだ。

グリーンバーク自身の論点に焦点を当てよう。論文の書き出しは、こうである。

今日の絵画における「非対象」、「抽象」の純粹主義者の態度は独断的で非妥協的だが、それを単に芸術のカルト主義的な徴候として片づけることはできない。純粹主義者が芸術に対して途方もない主張をしているのは、彼らが他の誰よりも芸術を大切にしているからである。

いささか奇妙な書き出しと言うべきではあるまいか。ここで「純粹主義者」と訳されているのは、原文では《pures》と複数形であり、正確には「純粹主義者たち」と訳すべきところである。「彼ら」と言っているように、グリーンバーク自身は、その一員ではないかのように「彼ら」「純粹主義者たち」に距離を置きながら、しかも「誰よりも芸術を大切にしている」という点で評価する。そして、「純粹主義とは、概ね極度の憂慮、芸術の運命についての懸念、その独自性に対する不安を言い換えたものであり、これは尊重されて然るべきである」と言い、「現代における最良の造形芸術が抽象であるという純粹主義者の主張を退けることは、それほど容易ではない」と続ける。

グリーンバーク特有の叙述のニュアンスに気をつけなければならない。彼の論考は、この「主張」に関して歴史的な展望を試みようとする。「優れてイリュージョンを表す芸術」たる絵画と彫刻は、一七、八世紀までに「イリュージョンの効果だけでなく他の芸術の効

果をも模倣したいという誘惑に限りなく駆られるまでにその技量を上げていた。絵画が彫刻を、そして彫刻が絵画を模倣することができたばかりか、両者が文学の効果を再現しようと試みることもできた。一七、一八世紀の絵画が何よりも強く求めたものは、文学の効果であった」と述べながら、そしてこのあとに例のレッシングについての言及がなされるのである。グリーンバークの所説を追おう。

まずはロマン主義。その芸術理論は芸術家の感情を観衆に伝えるというものだったが、「感情の無媒介性を維持するために、メデイウムの役割を抑えることが、芸術が伝達よりもむしろ模倣であった昔よりもいつそう求められた」とグリーンバークは言う。

なお、私はここで訳文中の「ミディアム」という語を、あえて「メデイウム」という語に置き換えている。編訳者の方針により「ミディアム」という原語発音により近い表記が採用されたことは理解できるが、そうするとmediumの複数形のmediaも統一的に「メディア」ならぬ「ミディア」ないし「ミーディア」と表記しなければならなくなる。いかにも日本語風だが、やはり「メデイウム」「メディア」という従来の表記をあえて採用させていただくことをお断りしておきたい。

さて、ロマン主義の美学が奨励したのは、とグリーンバークは続ける、「特にあの広く蔓延した芸術上の不誠実であった。それはメデイウムの問題から逃れるために、別の芸術の効果へと避難する試みに見られる。絵画はこの種の回避に最も走りやすく、ロマン主義者の手にかかつて最も苦しんだのもその絵画なのである」と。絵画と文学の癒着を指弾しているわけである。「文学的で感傷的な絵画の最悪の徴候は、既に一八世紀後半の絵画に現れ始めていた」と。さらに、一九世紀には「アカデミシズム」が出現し、「写実的な模倣というよりむしろ、感傷的で、美辞麗句の文学に奉仕した写実的なイリュージョン」が絵画に損害を与えたというわけである。

ロマン主義は、「自己の手仕事の水準に揺るぎない義務感を有する芸術家」に「インス



ピレシオンや刺激を与えることができた、ブルジョワ社会から生まれた最後の偉大な傾向」ではあったが、これは「一八四八年までに燃え尽きていた」とグリーンバークは言う。

一八四八年について若干の説明が必要であろう。一八三〇年七月二十九日、フランス復古王政のシャルル十世の言論弾圧に対して、ブルジョワ共和派を支持する市民が蜂起し、絶対主義体制を倒したが、結局オルレアン家のルイ・フィリップを国王とする立憲君主制が成立した。三十三歳のドラクロワが、あの《民衆を率いる自由の女神》（一八三〇年）を描いたのは、この七月革命のときである。一八四八年は、ヨーロッパ全体の大飢饉を背景に各地で暴動が起こった年だが、フランスでは選挙権問題（当時、有権者の割合は全人口の〇・五パーセントに過ぎなかったという）の紛糾から、ついに二月二十二日、労働者、農民、学生らを含む大群衆が議會を襲った。国王ルイ・フィリップは、事態打開に努めたが、結局退位を決意、ロンドンに亡命して七月王政は終焉した。これが二月革命である。ここから第二共和制が始まる。ちなみに、この一八四八年は、またウィーン三月革命、ベルリン三月革命、イタリアでローマ共和国の建国、ハンガリーの独立運動など、ヨーロッパ全体で革命、政治的新体制への嵐が吹きまくった年である。

グリーンバークは、この一八四八年、つまりまぎれもないブルジョワ市民社会の成立の時をもつてロマン主義の終焉とみなすわけである。ここに「ロマン主義から生まれ、同時にそれを否定するアヴァンギャルド」が登場することになる。「ブルジョワ社会に反対しながらその同じ社会の表現として新しく適切な文化形態を見出す役割を遂行すること」が、その仕事となろう。「それは、文学の支配に対する反逆を表していた、というのも文学は最も抑圧的な形の主題であったからである」と。主題ではなく形式にこそ力点が置かれる。「絵画の救出作戦」とグリーンバークは言う。

「最初の真のアヴァンギャルドの画家」は、クールベである。この「パリ・コミューンの支持者によって絵画が精神から物質の中へ逃れた」、とグリーンバークは言う。パリ・

コミューンとは、あらためて言うまでもなく、一八七一年三月、普仏戦争の講和に反対した労働者を主体とするパリ市民が蜂起し、三月十八日から五月二十八日までの七十二日間成立するにいたった革命政権のことである。

クールベは、「主題として散文的な同時代の生活」を採り上げたが、「アヴァンギャルドの芸術家がしばしばなすように、彼は形式ばったブルジョワ芸術を裏返すことによつてそれを粉碎しようとした」とグリーンバークは書く。しかもそこに「新たな平面性」が現れ始め、そして「新たな注意」が「関心の中心点」との関係を見失って「キャンヴァスの隅々」にまで注がれ始めると言う。主題から形式へというわけである。

印象主義は、「物質主義的な客観性の探求においてクールベを乗り越えて」、「自然の再現よりも色彩の習得」を旨とした。「もつとクールベに近いマネ」は、主題を自分の絵のなかに入れ、それを「実験」することで「攻撃」を加えた。「彼の主題に対する横柄な無関心はしばしば目立ったが、これと彼の平らかな、色彩による肉付けは印象主義固有の技法に劣らず革命的であった。彼は、印象主義者たちと同様に絵画の問題をまず第一に重要なメデイウムの問題とし、これに対して観者の注意を促した」と。

アヴァンギャルドにおける「メデイウムの表現資源を拡張しようという共通の努力」は、「思想や観念を表現するためではなく、それ以上単純化できない経験の要素をより強い即時的な感じによって表現するためである」とグリーンバークは言う。注意すべき箇所である。「より強い即時的な感じ」と訳されているのは、原文では《greater immediacy sensations》である。《immediacy》を「即時的」と訳するのは「もより間違っているが、ここではむしろ「直接的」と訳したほうが妥当ではあるまいか。グリーンバークは、諸感覚の無媒介性、直接性を問題にしているのであり、「即時的」という言葉から想定されるような時間論的考察をここで示唆しているわけではない。彼の批評、あるいはそれを支える美学的認識における時間論の問題は、またあらためて問われるべきであるにしても。



姉妹芸術の圏域から脱却を計った絵画は、しかし今度は文学ならぬ音楽への接近を試みる。音楽は「模倣から最もかけ離れていて、まさにメデイウムの物理的な特質に殆ど完全に没頭する」性質があるからだ。「アヴァンギャルドは音楽に関心を持ち、それによって音楽を一種の効果としてよりは芸術の方法と見なした時、初めて探し求めていたものを見出したのである。それは、音楽の利点とは主として音楽が「抽象」芸術であり、「純粹形式」の芸術であるということを見出した時であった」と。グリーンバーグは、ここでヴェルレーヌやウォルター・ペイターの名前に言及することを忘れてはいない。そして、こう続ける。「音楽の効果はただ真似るのではなく、その原理を「純粹」芸術として、そして音楽から感覚的なものをつたらほとんど何も残らないがゆえに抽象芸術であるとして借りるために、ただ音楽に眼を向ける気になりさえすればよいのだ」と。

「純粹性」は、個々の芸術における「メデイウムの限界を受け入れる」ことだ。「各々の芸術が独自のもので、厳密にそのもの自身であるのは、まさにメデイウムによるのである。ある芸術の独自性を回復するためには、そのメデイウムの不透明性が強調されねばならない」と。「メデイウムの不透明性」とは、メデイウムの存在、まさにその字義どおりに「媒材」を隠さずに承認することである。そうして絵画や彫刻は、「視覚的な感覚の中で燃え尽きる」、「ただ感じるものだけがある」というわけである。

具体的にはどういふことか。グリーンバーグは、いくつかの徴標を列挙する。まずは、「平面的な画面が写実的な透視画法の空間のために「穴を穿つ」努力を拒むこと」である。「穴を穿つ hole through」とは、グリーンバーグ独特の表現で、要するに消失点へと向かって奥行き空間を広げることである。透視画法の否定である。そして絵画はキアロスクーロや陰影による肉付法を棄てる。ルネサンスの芸術家の標語である「芸術は技巧を隠す」は、「<sup>アルス</sup>芸術は技巧を顕わす」に取って代わられる。さらに、原色が色合いや色調に取って代わる。色合い (tone) や色調 (tonality) は、それ自体、濃淡や明暗を含意する隱喩的な言葉で

ある。自然の中に決して見出されることのない線は、「絵画における最も抽象的な要素の一つ」だが、「他の二つの色彩の領域の間の、第三の色彩として油彩画に戻ってくる」と。線が色になると言っているわけで、線と色をめぐるプロブレマティクな認識である。

次に訳文では、「キャンバスの四角い形の影響を受けて、形体は幾何学的になる」とあるが、これも注意すべき箇所である。「キャンバスの四角い形」の「形」は、原文で単数形の《shape》であり、これは「形状」と訳したほうがわかりやすい。「形体」と訳されているのは、複数形の《forms》であつて、ある種の作品の画面内部の「形式」、つまり形のありようが幾何学的になる傾向がある (tend to) と言っているのだ。幾人かの画家の名前を挙げることもできるかもしれない。そして最も重要なのは、「画面そのものが平らになつて、虚構の奥行き面を押し潰してますます浅くなり、ついには実際のキャンバスの表面である現実の物質の面上で一つになる」ことである。

キュビズムは「陰影法と遠近法」という「量感と奥行を達成するアカデミックな方法を、意識的、無意識的に破壊するために、パロディ化して」、リアリズム絵画の空間破壊と対象破壊を成し遂げた、と言う。ここで「遠近法」は、先に「透視画法」と訳された《perspective》であり、これはやはり一貫して「透視画法」と訳されるべきだろう。「パロディ化」とは、言い換えれば「戯画化」(travesty) のことである。グリーンバーグ独特の表現である。そして、「キュビズムの絵画を最終段階で凝視する時、我々は三次元的な絵画空間の生と死を目撃する」と。

グリーンバーグは、「抽象の純粹性に抗して、過去に例を見ぬほど極度に文学と絵画を混同する状態に戻った」、パリのシュルレアリストたちに触れているが、しかしミロやクレーヤアルプといった「擬あるいは偽シュルレアリスト」たちを、パリの「正統なシュルレアリスト」たちから区別して、「彼らの作品はその明らかな意図にも拘らず、ただ純粹で単純な抽象絵画をさらに展開することに貢献しただけだ」と述べている。「全ての道は、

同じ所に通じていたのである」と。

こうしてグリーンバーグの歴史的通観は閉じられる。抽象芸術の「歴史的正当性」、あるいは「抽象芸術の歴史的弁明」、とグリーンバーグは言う。しかしグリーンバーグは、論文冒頭の「純粹主義者」という距離を置いた客観的表現に呼応するかのよう、こう書いている。「私は自分自身の芸術体験から抽象芸術に由来する趣味の基準の大部分を否応なく受け入れてきたが、それが永遠に有効で唯一の基準であるとは主張しない。ただ、それは目下のところ最も有効な基準であるにすぎないと思っている」と。そして、「抽象芸術を唯一処すことができるとしたら、それに同化し、その中を奮闘しながら突き進むことによつてのみである。どこへか？ それは分からない」と。

さて、グリーンバーグの所説をあたらかり忠実に追ってきたわけだが、ここで最初の問いに戻ることができる。この所説がなぜ「さらに新たなラオコオンに向かつて」と題されているのか。

レッシングの議論は、絵画と彫刻を区別せずに、絵画あるいは造形芸術一般を一方に置き、他方にウエルギリウスに代表される文学を置いて、採り上げられた主題の表現を時間論的に区別するものだった。グリーンバーグが「彼の時代における典型的な誤解」と呼ぶのは、造形芸術と文学の差異を同じ物語の「主題」の表現の時間論的差異の問題として論じているからということになる。グリーンバーグに言わせれば、「主題」はそもそも造形芸術の問題ではないのだ。すべては「形式」の問題だというわけである。そのかぎりでレッシングの議論とは区別されるべき「新たなラオコオン」ということになる。ところが、この「形式」はもっぱら絵画の「メデイウム」と不即不離である。メデイウムとは、しかし何か。「絵画は紙、布、セメントや木材などの材料でできた実際の物体が、糊、膠、釘で本来透明な画面に固定されるという形式をとる」、というグリーンバーグの

言葉もある。キャンバスの形状とも言われていた。しかし絵画の絵画たる所以は、レッシングも強調していたように、もっぱら形と色にあるというべきではあるまいか。文学の本質が言葉であるように。形と色は、しかしグリーンバーグにおいてあくまでもメデイウムと不可分である。アリストテレス的に言えば、グリーンバーグの芸術論、少なくともその造形芸術論において、形（エイドス）と物質Ⅱ質料（ヒュレー）は不可分なのである。いずれにせよメデイウムへの執着は、彼の否みがたい物質主義あるいは唯物論的思考というものと思わせないではないと言っているのではあるまいか。「形式」を強調する彼のいわゆるフォーマリズムは、極度のマテリアリズムに支えられているのである。大いなる逆説と言えよう。

「メデイウム」は「抽象芸術」との関連でのみ「歴史的弁明」のうちに登場したが、しかし、たとえばジョルジュ・バタイエが熱っぽく論じた（一九五五年）ラスコー洞窟の壁画のような場合、その「メデイウム」はどういうことになるか。絵画は、岩や土の壁、板、布張りの板、そして枠に張られた布つまりキャンバスという具合に、西洋ではその支持体を歴史的に変化させてきたし、極東ではそれは伝統的に紙か布であったわけである。メデイウムと形式の強調による「抽象芸術の歴史的弁明」が、「新たな」ならぬ「さらに新たなラオコオン」という表現を支えていることになろうが、グリーンバーグの議論は、それこそさらなる問いを生み出すばかりである。

「どこへか？それは分からない」というグリーンバーグ自身の言葉を再び引用することで、拙稿をひとまず閉じることになろう。

一

二〇二三年の夏、東京都美術館のマティス展を訪れた。「窓辺のヴァイオリン奏者」(一九一八年)に会うためだ。初めて見たのは一九七七年、パリのポンピドゥー・センター開館のときだった。バーネット・ニューマンの「輝きの出現」と一緒に見た。とても似ている。それでなくても彩度の低い色彩の「窓辺のヴァイオリン奏者」から色彩と曲線をなくして白と黒にしたらニューマンの「輝きの出現」に近くなる。こんなことをなにげなく考えながら眺めていた。そんなことがあったので「窓辺のヴァイオリン奏者」はいつも気になる絵画だった。

東京都美術館のマティス展では「窓辺のヴァイオリン奏者」は、窓が黒く塗りつぶされた「コリウールのフランス窓」(一九一四年)と並んで展示されていた。「これですよ、これこれ!」と「酒場放浪記」もどきの気持ちになった。「窓辺のヴァイオリン奏者」は彩度の低い色彩を左右の黒い帯が引き締めているし、線と色面がつかず離れず状態で戯れている

といった趣で、ニースの冬の鈍い地中海の輝きと季節風ミストラルの冷たい雰囲気奏でているかのようだ。絵の具はサラッと重ね塗りされ、室内と室外は照応しあって、屈託のない軽みがヴァイオリンの音を誘いだしている。こうしたモチーフ同士がゆるやかに響きあい、空間が揺らいでいる絵画を構造的に支えているのが、壁や床、テラス、雲や空などの正面性の色面と、その正面性とは異質な開かれた窓や壁の斜めの仕切りだ。この正面性と斜傾性は響きあうモチーフと揺らぐ空間に古典的ともいえる安定感を与えている。素晴らしいセンスだなあと思う。

絵画のこうした正面性と斜傾性、というか、絵画を正面性と斜傾性の観点からとりあげ直してみることを始めてからかなりの年月が過ぎた。あまり進展がない。それはおそらく絵画は基本的に正面性というのとはまた違う正面視性が大きな特質だからだろう。絵画は絵画の前のどの位置から見ても同じものが見える。簡潔にいうと、これが正面視性だ。それに対して、絵画の支持体に対して平行した面がつくられているのが正面性で、斜めの面が斜傾性だ。正面性も斜傾性も正面視性の中に含まれる。だから、正面性や斜傾性を考えると、正面視性と向きあわなくては思考が展開しない。これは絵画の本質的な問題だと思う。ところで、立体ではこうした正面視性は問題にならない。見る位置によって見えてくるものが違うのが当然だからだ。正面視性が絵画にとつて特別な性質であることはここからも明らかだ。絵画の正面性や斜傾性を考えるときには、正面視性を経由して絵画のような二次元の支持体と彫刻のような三次元の状態について考えなくてはならない。このあたりは、「図と地」の問題と絡めて、二〇世紀前半にエッシャーや分析的キュビズム、そして分析的キュビズムにつながるモンドリアンのような抽象絵画によって取りあげられてきたのは周知のことだ。

わたしは、これを、「図と地」を含めた「表面と支持体」の問題として取りあげ直してきた。そこでは、「図と地」は「表面と支持体」の「表面」に含まれていることになる。これに

着目させてくれたのがモンドリアンの「ニューヨーク・シティ」の絵画シリーズの中のテープが使われている作品だった。モンドリアンは一九二一年には「赤・黄・青・青のコンポジション」というタイトルのシリーズである場の仕切りによる絵画によって「図と地」の一体化をなしとげた。二次元的な視覚的空間に到達したのだった。その後、パリからロンドンを経てニューヨークに移住したモンドリアンは、ジョセフ・マシエックによれば、テープを使って「ニューヨーク・シティ」を制作しているときにテープの幅と支持体のカンヴァスの厚みが同じであることに気づいたようだ。おそらく、そのときモンドリアンは、支持体のカンヴァスと表面のテープとの差異にも気づいたのだろう。

わたしは二〇世紀前半の絵画は「図と地」の問題をめぐって展開し、後半の主題は「表面と支持体」だったのではないかとある時期から考えるようになった。モンドリアンの「ニューヨーク・シティ」シリーズはこの二つの問題の転回点に位置する絵画である。「表面と支持体」の問題というのは端的にいつて表面と支持体をどうやってひとつにするかという問題だ。具体的にはフランク・ステラのシェイプド・キャンバスやドナルド・ジャッドの三次元の作品がその問題の解決策の典型だ。

## 二

東京都美術館で見たマティスの「窓辺のヴァイオリン奏者」は、あらためて正面性と斜傾性の問題にわたしを連れ戻した。そこでよみがえってきたのがジャッドやステラの作品での正面性と斜傾性だった。こうした機会は何度かあった。マティス展以前では二〇一九年の埼玉県立近代美術館での「ニューヨーク・アートシーン」展に展示されていたジャッドのいわゆるプログレッション（数列）タイプの作品を見たときだ。それは大阪中之島美術館所蔵だった。上のひと続きの管状体が黄、下の横幅の違う五つの立体が青色だった。上

の管状体と下の五つの立体との両方に色彩が施されているのは初めて見たかもしれない。それまで見ていた色彩と表面が金属質のプログレッションと比べるとティストがかなり違う。なんというか上と下が同じ色彩という階層で照応していて軽やかな浮遊感があった。だから壁から自立していて、ある意味で三次元の絵画といった感じがかった。ジャッドは箱タイプの、つまり、三次元の作品をつくる作家という印象が強いが、色彩のアーティストでもあるのだとあらためてわかった。

振り返ってみると、ドナルド・ジャッドの作品を初めて見たのはいつだったのかははっきりしないが、たしか鎌倉画廊が銀座にあった頃、中に斜めの仕切りがある直方体がいくつか壁に水平に並べられた作品を見たことがある。これは正面性と斜傾性をよりリアルに感じさせる作品だった。斜めの仕切りによってイリュージョンがおきているような雰囲気があると思ったので、それまで理解していたジャッドのイメージと違うなあということで印象に残っている。斜めといえば奥行きイリュージョンだと、紋切り型で考えていたのだろう。見ることは個人が獲得した知識や経験に左右されるので、そういう偏見や先入観を排除して作品に向きあうのはなかなかむずかしい。ジャッドの作品は見る者の見る態度がとりわけためされる。「見る」は同時に「思う」働きでもあるので、見たものをどう認識するかは個人差があるということだが、ジャッドの作品はこうした知覚と認識のずれを少なくしようとするので成り立っているといえるだろう。

ともかく、この斜めの仕切りはなんだろうとしばらくのあいだ考えつづけていた。バーネット・ニューマンの画面に垂直に描かれたジップの現実化といえば、そうかもしれないしとかと。仕切りの手前と奥の縁は直方体の左右上下の縁や奥の直方体の底の縁などと同じように奥行きのイリュージョンが現実化されていると見えるようになったのはもう少し後になつてからだった。

そのうち、わたしは、簡単にいつてしまえば、ジャッドは平らなカンヴァスに描かれて生



まれる平らとは違う伝統的な三次元の空間的イリュージョンを、直方体、つまり箱という現実の三次元空間にすることによって、絵画のイリュージョンの問題を解決しようとしたのだろうと理解するようになっていった。こう考えると、箱状の立方体は見たときに必ず斜めが見える。その斜めはリアルな斜めであってイリュージョンとしての斜めではない。コロンブスの卵のようなものかもしれない。それまでとは違う新しさを求めた美術が到達した新しさの終わりとしての新しさということになる。「実在」としての「物」に焦点をあわせるクールベのレアリズムが百数十年の時を隔ててリニューアルして甦ったかのようにはないだろうか。

当時、一九八〇年代は武蔵野美術大学で授業をもっていたので、授業の後、図書館でいろいろと資料を探しだしてコピーしていた。とくに雑誌「アートフォーラム」の一九七〇年代は興味深い記事が多かった。そのなかでジャッドに関しては「アートフォーラム」一九七一年のジョン・コプランによるインタビューがわかりやすかった。もう一つは、これはどこで最初に見つけたかわからないがジャッドのバーネット・ニューマン論ともいべき短文だ。ジョン・コプランによるインタビューはジャッドが自作を説明したもので文字通りに受け取ることではできないとはいえ、ジャッドの作品についての一級の資料だ。思っただどむずかしいことを考えているわけではない、今までは違う作品をつくることがアーティストの使命だということを基本にして、比較的明瞭でシンプルに考えている率直な態度を感じて、むずかしく考えていた自分の不明瞭な考え過ぎを反省したりしたものだった。アーティストは制作に則して考えているのだということを実感した。

ちょうど、その頃読んだ松本陽子がマティスについて書いていた「金魚がふらふらつと」などもマティスの絵画の特徴を明快に把握していてアーティストはよく絵がわかるんだなあと感じたこともあった。バーネット・ニューマン論の方は、ジャッドの作品の見方がよくわかるというか、作品に向かう眼差しや態度がわかる。こんな評論を書きたいと思う

ようになった。

だから、ジョン・コプランによるインタビューは一九八〇年代の半ばに西欧の一九三〇年代の構成的抽象について原稿を書いたときにさっそく引用した。バーネット・ニューマン論の方はやはり同じ頃ニューマン論を書いたときにわたしの文体がジャッドの飾りつきの文章風になるくらいにかなり参考にさせてもらった。前述の西欧の一九三〇年代の構成的抽象について書いているとき、ジャッドを引用しながら思ったのは、西欧とアメリカの作品に対する価値観の違いだった。西欧は飾りつきというのとは違うが、レトリックとルネサンス以来のRATIO（正しい比例）とがバランスをとっている、すなわち、カオスとコスモスが生成力になっているのに対して、アメリカはグリーンバーグではないがオープンでクリヤー、そしてライトネスな率直な強度が重要な価値観になっていると思った。どちらが良いというわけではない。わたし自身はどうだろう。結論を先送りにした中空構造の曖昧な日本のわたしという感じだろうか。

それはともかく、ジャッドへのインタビューとニューマン論は一九九九年の埼玉県立近代美術館の「ドナルド・ジャッド一九六〇―一九九〇」展図録に訳出記載されている。この図録はジャッドについての重要な十分な資料になっている。

### 三

ジャッドの斜めの仕切りがある作品は正面性と斜傾性の観点から見ても興味深い。管状体と五つの立体から成り立っているプログレッションの作品は正面性と斜傾性とは多少違うとはいえ、ひとつづきの管状体と、空虚と実空間が数列に準拠したサイズで照応している立体との取り合わせという点では同じだ。初めて見たのは一九九三年の静岡県立美術館でのジャッド展だったかもしれない。同じ要素の繰り返しや単一の立体が多いなかにあった

せいだかなんかわからないが、一点しか展示されていなかったにもかかわらず、強く印象に残っている。作品を横から見るとわかるのだが、間隔を置いて左右の幅が異なる五つのL字型の立体が下に横に並べられて、ひとつづきの横長で青色の管状体が上に組みこまれていた。五つのL字型の立体はL字型なので管状体を支えているというか抱えこんでいるといった趣がある。幅が異なる五つの立体は亜鉛メッキされた鉄ということだが鈍く輝いていた。このプログレッションの作品は、滋賀県立近代美術館所蔵のようだ。色彩が施された表面も亜鉛メッキの表面もそれぞれの立体と一体化している。こうした作品が、ジャッドが「アートフォーラム」のインタビュで絵画では決して解決できないと述べた「画面の矩形と矩形の中の存在(イメージ)」をひとつにするという問題を解決しているわかりやすい例だ。

ジャッドのこの言葉はジョン・コプランのインタビューに答えて述べたものだが、わたしは、これこそがジャッドがジャッドになった基本的な出発点なのだと思う。ジャッドは「画面の矩形と矩形の中の存在(イメージ)」を語ったすぐ前で、ジャッド自身のグレーのストライプが入った赤の絵画(一九六一年)でも「すべてが表面なのだけでも、なおストライプのあたりに空間的な揺らぎが生じた」と述べて、さらに、コプランが「空間的な揺らぎ」とは「地と図の相互関係」なのかと尋ねると、「そのとおり」と答えながらも、「そしてそこにもうひとつの問題がある」と言葉を繋げて、「画面の矩形と矩形の中の存在(イメージ)」と続けている。だから、これは、ジャッドがコプランに同意したのとは違って、実は「地と図」を越えた、「支持体と表面」の問題に言及しているのだと思う。というのも、ジャッドの主張は作品のすべてがひとつになっていること、つまり、部分がなく、関係という造形性がないことが重要なポイントになっているからだ。

こうしたひとつであることは一九六〇年代のアメリカの先鋭的な作品の多くが共有していた価値観だった。地と図をひとつにすることは当然だが、さらに支持体と表面をひとつに

することが望まれていた。これこそが新しさの終わりとしての新しさだ。フランク・ステラは黒の絵画から銅塗料やアルミ塗料の絵画にいたっていわゆるシェイプト・キャンパスの作品によって支持体と表面をひとつにしていた。そして、次の「不規則多角形」の絵画では、ひとつであることを越えてたとえば、矩形と傾いた辺をもった平行四辺形という異質な二つのものをひとつにすることに挑戦していた。ジャッドの斜めの仕切りが入れられた作品は、ステラでいえば「不規則多角形」の絵画に対応している。矩形の正面性と平行四辺形の斜傾性との一体化ということで共通しているのである。こうしたところから見直してみると、プログレッションタイプの作品も幅の違う立体とひとつづきの管状体との結合とか実空間と虚空間の結合というところにステラの「不規則多角形」の絵画と共通しているところがあるのだ。

ジャッドがインタビューで語っているグレーのストライプが入った赤の絵画(一九六一年)は見たことがない。同じ時期の絵画は埼玉のジャッド展で展示されていた。黒の正方形の画面の中に斜めのグレーの八本のストライプが正方形の画面に相似した正方形を形づくっている。これも、わたしに、鎌倉画廊で見た内部に斜めの仕切りが入れられて壁につけられた直方体の作品を思いおこさせた。この斜めのストライプのある正方形ではストライプの部分に「空間的な揺らぎ」が生じているのだろうか。斜めの仕切りをもった直方体は三次元になることによって「空間的な揺らぎ」を排除しているのだ。斜めの仕切りをもった直方体がグレーのストライプのある正方形の絵画のいくぶん不明瞭な雰囲気比べると、よりオープンでクリヤー、そしてライトネスだと感じさせるのはイリュージョニスティックな「空間的な揺らぎ」を排除しているからなのである。そこでは違う空間的な揺らぎが生じていて、そこが興味深い。

滋賀県立近代美術館のプログレッションは、その後、一九九九年の埼玉県立近代美術館の「ドナルド・ジャッド一九六〇―一九九〇」展でも展示されていた。埼玉では下の五つの



立体の青色が一点と黄色が一点加わっていた。埼玉では合計三点あったわけだ。埼玉でも、壁から突き出した一〇個の立体が上下に同じ感覚で並置されているいわゆるスタック（積み重ね）とともに展示されていた。スタックは黄、青、黒色の三種類だった。

#### 四

ここまでわたしが主張しようとしたことは、マティスの「窓辺のヴァイオリン奏者」にはジャッドの作品が正面性と斜傾性を媒介にして照応しているし、同じようなテイストの「空間的な揺らぎ」があるということである。そういう眼差しでマティスの別な作品を眺め返すと、サン・ミッシェル河岸のアトリエシリーズのひとつで、わたしの好きな一九一四年の「金魚鉢のある室内」も正面性と斜傾性が重要なポイントになっていることがわかる。これはやはりポンピドゥー・センターでシリーズ三点並んでいるのを見てとても感動したことを憶えている。水槽の赤い金魚が水槽からでて、青色でおおわれた画面のいたるところに滲みでている下層の赤色や上層の赤色に応答して壁や窓、セーヌ川を「ふらふら」と漂っている。このふらふら感がなんともいえない軽みや響きをたたえている。こうした浮遊感を支えているのが正面性と斜傾性の構造的枠組みだ。マティスの絵画はどれもこうした「ふらふら」と「漂う浸透感や空気感」とそれは異質な構造的枠組みの組み合わせが見えてくる。ジャッドも同じようなところがある。

正面性と斜傾性ということなら、二〇二三年の東京都美術館でのマティス展で展示されていた作品のなかで、「緑色の食器戸棚と静物」（一九二八年）での食器戸棚の正面性に対してさりげなくわずかに開かれたままになっている食器戸棚の扉の斜傾性はなんともいえない軽みというか爽快感を感じさせる。すべての部分部分のモチーフがジャッドとは正反対に動いてバランスをとっているという点では、作品がひとつの全体となっていて部分を感じ

じさせないジャッドとは違うのだが、全体としては、ジャッドがいう伝統的なイリュージョンとしての「空間的な揺らぎ」とは違うが、ここにも似たような響きと揺らぎがある。そこが興味深い。こうした空間に関わった正面性と斜傾性や作品のテイストに関わる響きと揺らぎは、唐突だが、アルフレッド・シスレーの絵画でもしばしば感じられる。シスレーの風景画もわたしは好きだ。屈託のないナイーブな響きと揺らぎ感がある

ところで響きと揺らぎは印象主義の絵画ではしばしば感じられる。タッチが隙間をあけて並列させられているのでさざ波がたつ輝く水面を見ているときのように空間が揺れる。だから、印象主義の風景画ではしばしば線遠近法的な空間が強調されて空間をまとめている。線遠近法とは基本的に空間にまとまりを与える方法だということがわかる。こうした空間の揺れはマティスの一九〇四年の新印象主義の方法で描かれた「豪奢、静謐、逸楽」でもはっきり現れている。わたしが述べている響きと揺らぎはもちろんこの揺れとは違っている。ジャッドがいったイリュージョニスティックな「空間の揺らぎ」とも違う。作品のテイストとしての響きと揺らぎだ。

抽象と具象とか、イリュージョニズムと反イリュージョニズムといったことを超えて、わたしはこうした作品のテイストに、ここでは響きと揺らぎということばでとらえてみたのだが、かなり前から、関心がある。別な視野が開かれるような気がするのである。

A  
B  
S  
T

## 『物質（もの）と空間に関するメモ』

市川和英

《作品を作り続ける理由の一つ（あるいは、納得のゆく作品ができないわけ）》

単純であるが複雑に見える。複雑であるが単純に見える。いずれにしても、複雑なものが複雑に見え、単純なものが単純に見えるとは、ぼくの好みではないが、複雑なものが単純に見え、単純なものが複雑に見えるということが傑作とは限らない。

ここにも、美術の奥深いところがある。

《わたくし事》

色面を立体化すれば、色彩を含んだ「構成」という桎梏しごくから逃れられると思つたら、新たな問題を引き寄せてしまった。絵画にも、立体（彫刻）にもない、規律の存在。

《突出と正面性》

厚さをとりわけ問題にしているわけではない。側面を意識して表現することで、必然的に立体性を帯びるという作りをしているが、あたり前のように奥行き（厚さ）を小さくすることで「正面性」がより強くなる。そして、正面の「面」が専制的になると、その専制性に引きずられて絵画のフォーマットに近づくのだが、絵画の規律は絵の具の厚さは別として画面としての物理的厚さを持たないところにある。

ぼくのやっていることは、絵画的ではあるが立体で、しかし、より「絵画」に近い。

《物質と空間―現代におけるポップとは》

ぼくらのようなモダニズム、フォーマリズムを制作の軸に据えている世代は、もはやオールド・スクールといわれるようだ。70年代半ばくらいから発表し始めた身としては、当時「もの派（material school）」といわれる「スクール」が席卷していたこともあって、物質とか素材に意味や「物語り」を込めて展示するなどは、「視覚性」という名において美術／芸術というフォーマットに属していることに全く疑いをもたなかった。

物（そのもの）を開示するという「身体論的空間論」であつたといわれる「もの派」であるが、実体はもつと情念的であつたり、私的で生々しいものであつたと記憶する。どちらかといえば、既存の「絵画／彫刻」を中心にした美術の枠を解体し、拡張しているかのような気がしていたのである。そこに「情況性」なるものを付加するとか、時間的なもの

を加味するとか、現前そのものに帰趨させるとかは、作者が物質と空間に対してどのような「脚本（ストーリー）」を描くかによって違っていて、いずれにしても、それなりに知的な領野へのアプローチは欠かせなかったといえよう。

現代に至っては、表現の多様化というよりメディア（デバイス／アプリケーション／インターネット／フェイス）の多様化であり、美術／芸術の本質が多様化したわけではない。スマホなどのデバイスとそのアプリケーション、その「世界（現実）」は、かつてあつた世界（実空間）とは確実に別のものである。SNS、動画配信サービス、それらを積極的に利用する者たちは美術館が入場者数を問題とするように（倒錯）フォロワー数と閲覧回数を競い、その「画面」は彼、彼女らにとつて現実空間以上に「リアル」なものとなっている。タイパ（タイム・パフォーマンス）といわれるように、だれもが一つの事象に体ごと向き合うために多くの時間的コストを払うことをためらう。つまり、徐々に実空間でのコストと手間のかかる体験から手取り早い画面、画像の視覚的体験に「リアル」が移行してしまっているのである。

これは多くの家人の話であるが、花火大会を見ていたら隣りに座っていた女子高生が「うわーきれい！CGみたい！」と叫んだそうである。彼女たちにとつて、CGとリアルは等価なのだろうか。あるいは、CGとリアルの差異を体感できないのかもしれない。さらに、「物（もの）」「物質」に対してそのようなのであろうか。そうであるなら、やがて「物（もの）」を扱うにしても、「物（もの）」「物質」を体感することなく、レディメイド的な分かりやすく意味付けされた「モノ（製品）」へと親和することになるであろう。なぜなら、「画像（CG）」と「実空間」「物質」と「モノ（製品）」の差異に興味を持たないのなら、メデ

アの拡散性やレディメイド的に意味付けされたものに乗った方が、同時代コミュニティの中で手取り早く共感が成り立つからである。今の時代、そのような感性和事象の集合を「ポップ」と言っても過言ではないだろう。ポップは、一般に流通しているそのような分かりやすい「意味（記号、説明）」を器用に扱うし、物質（物体）のように身体に直接響くような視覚性は本来回避されるべき対象なのである。

ポップはアイコンであるから、絵画でも彫刻（人形、フィギュア）でも「何が描かれているか」、あるいは「何が造形されているか」が問題であつて、「どのように描かれているか」や、「どのように造形（設置）されているか」は問題とはならず、作物が「意味性（説明）」の領域から逸脱していないため、作者がいかに自分の作物を語ろうと、生活の範疇を超えることのない「物語り」でしかないのである。そのようなポップの「絵画」、「彫刻（造形）」に対して、モダニストの絵画、彫刻は支持体自体にすでに「物」「物質」という前提を内包している。つまり、それらが作物の質に密接であり、その物質性が視覚を通して微妙な身体反応を招請し、唯一そのことのみが美術の特権的価値であることが分かっているからである。

知的な領野へのこだわりが一切必要のない「モノ（製品）」の扱いには、「空間」という概念は邪魔になるはずだ。なぜなら、その「モノ」は流通している意味（ことば、説明）に収束されることが最も望ましいからであつて、むしろそこからの逸脱はポップとしての作物の脆弱性につながるであろう。

美術館という制度的空間にそのような「モノ（製品）」を置いたからといって、「非日常」体験が可能だとか…（これは、とある美術館の、とある作家の個展のチラシに書いてあつ

た)。確かに、優れた作品が置いてあるならそれは可能かもしれない。経験を「日常」と「非日常」に区別するなんて、ある意味ナンセンスなことであるが、それらを差異化することは知的かつ、ひよつとしたら政治的な作業ともなるだろう。観者の知的レベルに作品が応えた時、その瞬間は「非日常」でも、やがて「日常」に還元されてその日常とやらの厚みをもたらすのであって、画像による視覚体験だけでは、あるいは日常的に流通している意味性をちよつとした細工で見せつけたとしても、観者の知的視線に果たして満足を与えられるのだろうか。

美術家として50年近く制作を続け、そして多くの美術シーンを見てきたが、いつの時代でも「分かりやすさ」という俗（それをキッチュと言うのであろうが）にすり寄る者もてはやされる。昨今のそのあり様は、手っ取り早くIT化の波に乗らんがために、美術が「物質と空間」を支持体としている芸術であることを忘却したいかのようだ。まさに、CGと実空間の花火との差異に無関心な女子高生や若者を、市場価値としてしか見ないオヤジ共（資本）の欲望のように。

具象であろうが抽象であろうが、「物質と空間」という美術に残された最後の「砦（メデューム、支持体）」を手放した時、美術の可能性として何が残されているのだろうか。

#### 《ほぼ40年前のアメリカでの話し》

「実際のところ私は、ミニマリストたちがグリーンバーグを読み、同じ時代の美術を評価しつつ、しかしそこに即物性を投影する発展を見ていたということに、ひどく引き付け

られたんです。ポロックからケネス・ノーランド、フランク・ステラにいたるまでの変遷史を前に、ミニマリストたちは、美術がもはや部分部分による構成ではなく、単一的なものになってゆく過程を見ていたということです。グリーンバーグがいうところの「還元」、つまり、美術には時間を超えた本質があつて、（中略）この時間を超えた本質は、ミニマリストたちの読解を経て、単に限定された絵画平面というにとどまらず、支持体の即物的（リテラル）な性質だということになりました。（中略）即物性そのものを切り取り、実体化し、投影すべく、絵画を超え、彫刻を超えて、「原初的物体（プライマリー・オブジェクト）」とでもいふべきものを単純に作つてゆくのではないか。モダニズムの発展全体の底部に即物性があるなら、それをダイレクトに推し進めようではないか。といった具合で、これがミニマリストたちの論理だったわけです。」

『モダニズムのハード・コア』67／87…ミニマリズムとポップ以降の美術論「DISCUSSION」マイケル・フリードの発言より』（太田出版）1995年臨時増刊

#### 《質問》

「アメリカの美術評論家クレメント・グリーンバーグ（1909～1994）によるモダニズム理論の、現代的有効性とは何か」

#### ■AIチャットGPTの回答（ママ）

「グリーンバーグは、アメリカの美術評論家であり、20世紀のモダニズム美術の理論

的枠組みを築き上げたことで知られています。

彼の主張は、芸術は自律的な存在であり、芸術家は芸術の本質的な要素である色、形、線などを追求すべきだというものでした。グリーンバーグは、芸術は社会的、政治的、宗教的な意味を持つことがあっても、それらは芸術の本質的な要素ではないと考えました。グリーンバーグの理論は、その後の現代美術に影響を与え、抽象表現主義、ポストペインティング抽象、ミニマリズムなどの芸術運動を支える理論的枠組みとなりました。また、彼の芸術に対する厳格な基準としての自律性の考え方は、現代美術における芸術的自由の重要性を強調するものとして、今日でも有効なものとされています。

しかし、グリーンバーグの理論には批判もあります。彼の自律性の考え方は、社会的、政治的、文化的な文脈を無視しているとの指摘があります。また、芸術に対する彼の厳格な基準は、現代美術の多様性を反映していないとの批判もあります。

総じて、グリーンバーグの理論は、現代美術の理論的基盤を築き上げたという点で、重要な存在とされていますが、その有効性は議論の余地があります。」 2023年4月頃の回答

こんなスキ間だけの回答が、ものの5秒くらいで出てきた。

さっ、遊びはこのくらいにして仕事にとりかかろう！



## 制作ノート抜粋

大塚新太郎

### 桑山さん追想

一九六〇年代後半、モノ派やそれに類する物体を使って、プロセスや手跡、コンセプトを表わすことが表現とされ、ほとんどの画廊でそれらの展示が趨勢を占めていた。私は彫刻を志しつつ、その頃の画廊の展示や様々な状況には違和感を抱いていた。当時、興味を持っていたのは当時ほとんど実作を実見できないスミソンやジャッドなどであり、それ以外はステラなどの所謂、絵画フィールドの作品だった。その頃、版画ではあるが桑山忠明さんの作品を実見できる画廊があると知り、出かけ対峙して興奮を覚えていた。当時、表参道にあった某ギャラリーである。無謀にも自分の資料を某ギャラリーに持ち込んで企画展を申し出た。今思えば大胆な限りだ。それでも画廊主は興味深く話を聞いてくれて、それが第一回目の個展開催につながる。

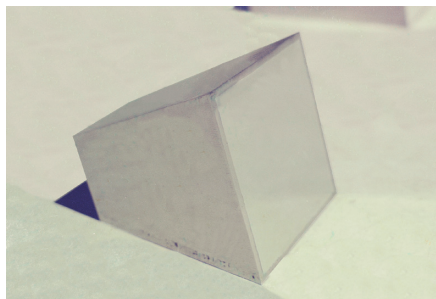
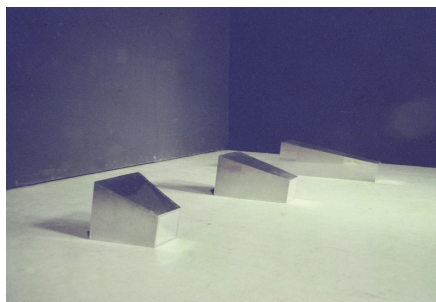
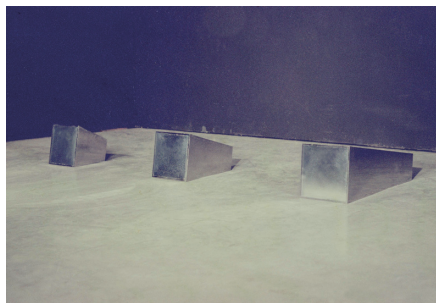
鉄のフレームにアルミを流し込み表面を磨いて仕上げた。

その頃取り組んでいた作品だ。

篠田守男さんに紹介された柿の木坂に在った鋳造所。

三木富雄さんの耳が無造作に転がっていた。

溶けたピンク色のアルミの湯を注いで冷えてゆく過程に時を忘れた。



Untitled : 1975 steel, cast aluminum

桑山忠明さんがこの夏、逝去された。私にとって彫刻を作っていくことを決意させた一人だ。「作品が空間化する志向性」と「視覚の瞬間性と物質の永続性との拮抗の中の空間性」について、某氏と語り合った事を桑山さんに問うた。その頃、桑山さんが現実の展示空間への展開による作品を制作されていたからだ。すると「僕の言葉は僕自身だけが理解出来るものです。見る事によって質をくみ取ってください。」と言われた。視覚的に作品を捉えるの精度・正確性が言葉での解析を凌駕すると言われた気がした。重ねて「これで答えになっているでしょうか？」と柔らかに微笑まれた。

解は制作の持続と作品の中に。

先日、先の某氏と「視覚表象でなく、言語表象として作品を感得している傾向の多さ」という近頃の話に及んだ。見る事、そして思考することを再認識する。

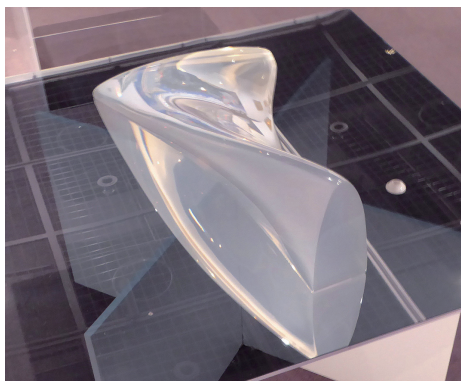
『観念も、思想も、哲学も、理性も、意味も、さらには、芸術家の個性さえも、私の作品には入り込んでいない。芸術そのものがあるだけであり、それに尽きるのだ』※1

※1  
桑山忠明「ミニマルアート」国立  
国際美術館カタログ

覚書I

『かつて障害であったその直示性<sup>リテラルな</sup>が、今や長所となった。』※2

※2  
クレメント・グリーンバーグ「批評選集―新しい彫刻」



Untitled : cast resin, acrylic plate 池田記念美術館 2023

ある時期から立方体の稜線が線的に感じられ、稜線を持たない曲面の制作に向かう。それでも曲面の物体は空間との境界に無数の線的なシルエットを生成する。視線の移動にシンクロするかのよう。線を描くことが輪郭を縁取り、図と地を隔てるなら、空間への事物の物質移行は空間の縁取りとなるのだろうか。このことは型取りから注型による「注像」或いは「注造」に深く関わる。表面は輪郭で量塊がヴォリュームと簡単に換言はできない。

## 覚書Ⅱ

『建物は空間と名のつくこの謎めいた空虚を特別なやりかたで包み振動させるのだ。』※<sub>3</sub>

鏡面に映る像を見るのではなく、鏡面からの視線を享受する。  
空間へのモデリングで内側からの触圧を感じるように。  
現出した表面を削り研磨を続ける。

徐々になめらかに表面は変化し、触覚的にも手で変化を感じる。  
作業を進めると表面は限りなく鏡面に近づき、光を纏い始める。  
こちらから離れていく。

『名づけえず、詩によってしか現れえない何ものかがある。』※<sub>4</sub>

※<sub>3</sub>  
ペーター・ツムトア「建築を考え  
る」

※<sub>4</sub>  
エマニエル・レヴィナス「存在  
することから存在するものへ」



Untitled : cast resin, acrylic plate

池田記念美術館 2022  
撮影：桜井ただひさ



Untitled : cast resin, acrylic plate

池田記念美術館 2023

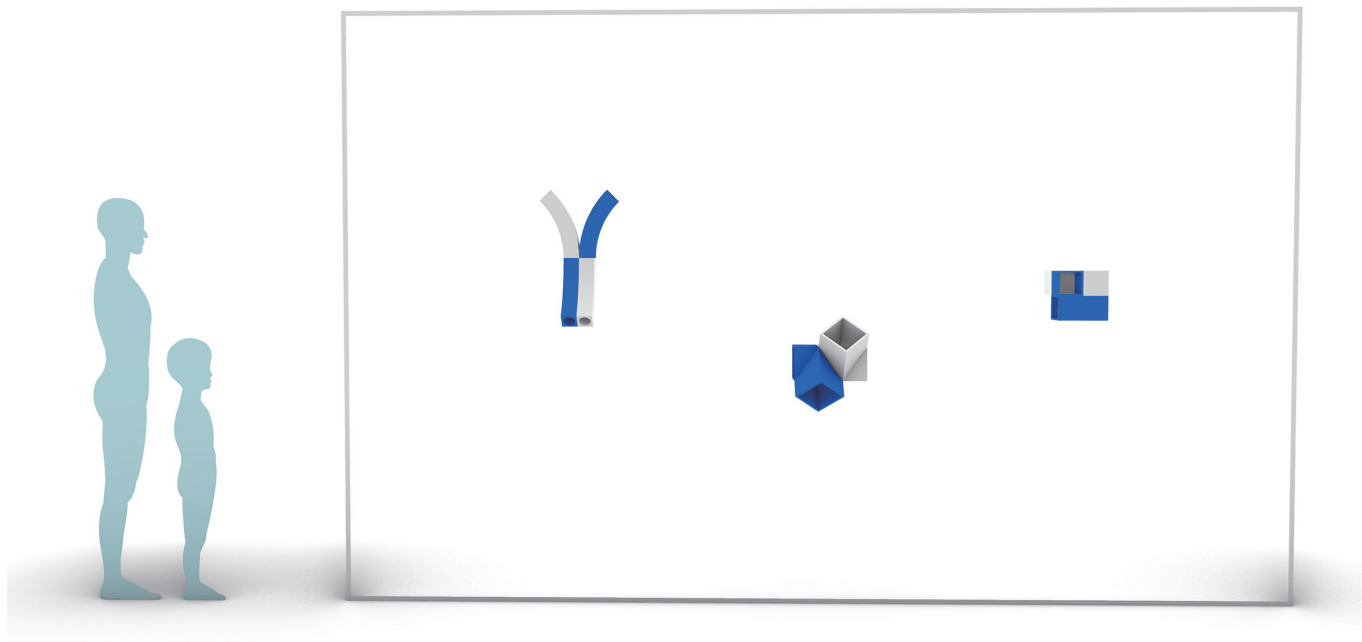
## 素描あるいはデッサン、ドローイング

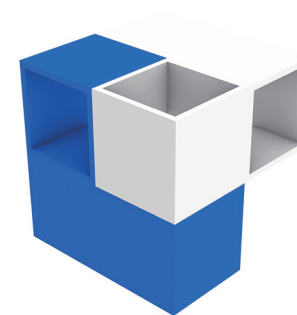
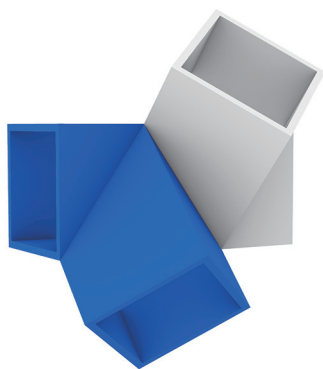
牛腸達夫

□紙に鉛筆、ペン、チョーク、筆など、いつから使わなくなったろうか、ABSTと行動を共にし始める以前からなので四半世紀は経っている。

□スマホでメモ書きや写真を撮るよりも、素描としてコンピューターと向かい合う時間がほとんどであり圧倒的に多い。

□それが、安易なのか必然なのかは分からないが、デュシャンのチェスのように最後には物質から逃れたいという思いは変わらない。

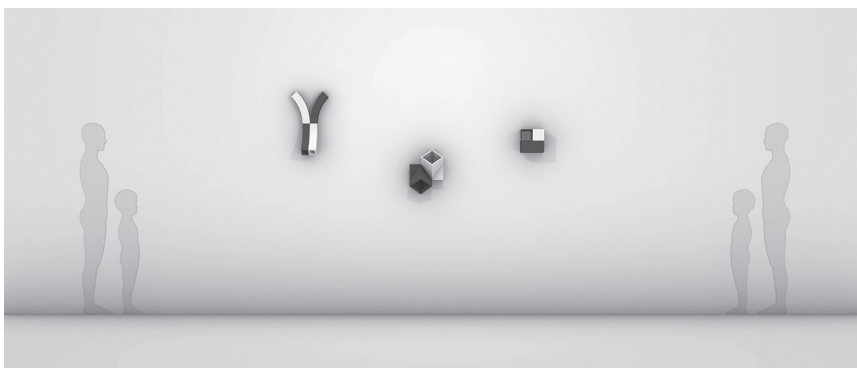




立方体から始める



通路から始める



gochotatsuo.jp



@GOCHO666



チューブから始める



## 『抽象』八つの【原因】

柚木浩一

### ○『ABST』

一九九八年「ときわ画廊」で高木修から「共に活動したい」と声かけあり七名が集った。われわれが高木に集った趣旨を藤枝晃雄（1936―2019）に告げるとただちに『抽象』と名づけた。高木は『ABST』に自由な繋がりを望んだから一九九八年から二〇二四年までゆるやかに続いた。『ABST／抽象』は「定例会」「ゲスト講師招聘」「ABST展開催」「Text①⑧刊行」を継続した。二〇二三年、コロナ明けの四月二日（日）初めてのオンラインで集ったが、テーマはむろん『ABST Text⑨二〇二四』についてであった。

○ 奇しくも高木から田中信太郎（1940―2019）か、成田克彦（1944―1992）について書いてはどうかという案がでた。じつは二〇二二年十二月十一日（日）に大学時代の講師成田のアトリエを訪ねたばかりだった。

思いがけぬ提案に、成田との応答が蘇える。自らの『抽象』を遡上すると自作に流入した【原因】が見えてくる。

### 【原因一】一九七七年の『抽象』

○ 発端は成田克彦の課題（一九七七）であった。ガイダンスに出席した記憶がない。「ぼくの言うとおりにやってくれる？」と言われた。その指導は入念で、指示通りに黙々と作業をしていると「君はぼくと似ている」という。

それは奇妙な二次曲面パネル（奥行九〇×幅六〇センチ）作りから始まった。【図1】「カタストロフジャンプ」"とも「トポロジカルエロス」とでもいうべき仕掛けがあり、基準高六センチのパネル中央から下辺へ縦に切り込んだ線が「左むくり」高さ三センチと「右反り」高さ九センチにだんだん上下開いて、下辺で左右高さ六センチ段差反転するという代物だ。そのわずかな曲率ゆえ、幾何形ながら女の股や脇下のくびれを想起させた。

そしてここからが本番の手間作業だが、パテ付け水研ぎ、サーフェーサー吹き付け研磨後、黒いラッカー塗装をした。

○ 一九八〇年に成田から大学のバス停でもらい受けた小冊子 Annely Juda Fine Art "the suprematist straight line. Malevich, Suetin, Chashnik, Lissitzky"（一九七七）が手元にある。色の矩形が飛び交うシュプレマチスト・コンポジションが二〇二三年のいま、その「反重力」や「動態」がみずみずしい。

成田が文化庁研修渡欧時に入手したのだろう。成田自身の作風とロシアアヴァンギャルドは直結しないが、斎藤義重（1904―2001）の優れた制作助手であったことを勘案すればうなずける。成田とともに作業したという古渡章によれば、当時の成田は、それは眼光鋭かったという。

○ 卒業制作（一九七九）は都美館用①とセントラル美術館用②があった。

1. ① 正方形パネル一八〇×一八〇センチの四隅を「反り」と「むくり」によって曲げた。※相反する曲面によって、パネルに「弛緩と収縮」とか「張り弛み」をあたえて氣息のようなリズムを欲したからだ。リキテックスにアルミ箔粉擦り上げ。

【図1】



② つぎに幅六〇×奥行二四〇センチの角反り逆L型パネルを制作、正方形①の「むくり」辺側に咬まし、「反り」と「むくり」が逆L形断層する二四〇×二四〇センチ正方形仕立て。リキテックス黒塗り。

※ 成田自身の人像と植物を象徴した八〇年代「兎毛貼付シリーズ」では、自らの指導においてもよく口にした「マテリアル」を偏愛したが、その一方で柚木が制作していた純幾何表現においては、人に悟られないないほどの「抑制」に「エロス」を感知するような独特の美意識で接してきた。それで以下の「反り」「むくり」ラインの引き方を考案した。

※ たとえば水準線からの「反り」幅、最大九センチのとき、パネル側面板に一センチ目盛り垂線を刻んでおく。「反り」の先端と水準線十三センチ目を結び最初の斜線を引く。次に隣り一センチ目の垂線と斜線交点から十三目先の水準線と傾斜で結ぶ。この要領で一センチ目ずらし傾斜を落とし込んでいく・・・と、しだいにカーブはゆるくなり水準線に収斂する。ずらし目数はパネルカーブの長短に応ずる。垂線もカーブが長いときには三センチ目で刻んだり、カーブが極端に短いときは〇・五センチ目で刻んでおく。この方法で急勾配から、なだらかに収束する「反り」が全作品、定率で出せるようになった。

2. として真和画廊個展（一九七九）へ連なる。二四〇×三〇センチの縦直線の四点組、短辺が波型に「反り」「むくり」上下反転する、銅粒粉刷毛塗り。

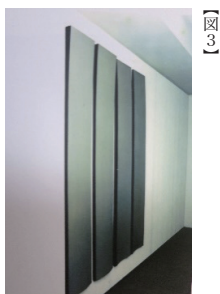
3. ルナミ画廊個展（一九八〇）は一七〇から一七五センチ正方形パネルの「反り」「むくり」の展開、鉄粒粉アクリル刷毛塗り研ぎ出し、側面水酸化カリウム錆び付け。

初日昼前に来廊した榎倉康二（一九四二―一九九五）から「作品が多すぎる」とダメ出しが入り、オープニングまでに一点外した。【図2】



【図2】

4. ギャラリー山口（一九八〇）高さ一七五センチ、高さ二〇〇センチ縦長矩形パネル2点1組で順列、各パネル縦面「反り」「むくり」ゆるく反転、下短辺は「反り」「むくり」波うつ。正面、アクリル錫箔粉塗水研ぎ。側面、搗碎鉛粉刷毛塗り水研ぎ。【図3】



【図3】

※ ことばでいうと「浮遊」とか「氣息」をもとめた。手が先行していたから意識の隅にあったくらいだが、複数のパネルの配列には神経が尖った。シュプレマリスト・コンポジションの「動態」、とりわけマレーヴィチの『黒い正方形』（一九一三）『白の上の白い正方形』（一九一七 ロシア十月革命）の「微動」には引かれていた。

5. グラスアート赤坂（磯崎新）（一九八四）では一二〇×一二〇センチの逆L字形嚙まし正方形。ウレタン鏡面。二五×一二〇センチ×四pieceの「反り」「むくり」縦列、ウレタン半艶。これに三〇×二四〇センチの「反り」+断層。横矩形。【図4】



【図4】

© 森岡 純

6. ギャラリー・ホワイトアート（一九九〇）幅三〇×奥行四〇×高さ二〇〇センチ、床置き縦「反り」立柱。カシュー塗。

7. J2 ギャラリー（一九九四）幅六二×奥行六二×高さ二〇二センチ、床置き十字捻り立柱ウレタン鏡面。【図5】  
これで基本形はそろった。



【図5】

© 早川 宏一

8. 高木修 a M 企画（一九九三）では七〇×七〇×七〇センチキューブを十個、高さ一四〇×奥行四二〇×幅七〇センチの門型組み上げ。高木修の空間性に触発されて、弛

みと縮みのラインは棚上げして、直線のみで構成した。【図6】

9. ギャラリー宏地個展（一九九四）、ABST展（二〇〇一）もひきつづき直線構成によった。【図7】

（付記一）一九七七年、三年次成田スクールの授業の一環として、銀座ギャラリーロコでの展示が企画された。（展覧会名不詳、会期九月、作品残存せず）出品作二点は、「円」が「正方形」に立柱内変容するシェイプ・ペインティングを草案した。成田は「これはグラフィックだよ」と「円」と「正方形」の指示線の消去を提案する。外郭と内部境界の塗り分けのみに平面化された。

『円柱から角柱』へと『くり抜かれた虚の円柱から角柱をへて円柱』へ変容する二点のパネルを制作したのだが、成田の線の廃案は、どうも「影」への誘導ではなかったかと思える。○一九七九年、成田は正円と正方形が互換変容する仕掛け『ワンダーリング・フォーム』を制作している。意外にもこの幾何正円は象徴の月としてコメントされている。【図8】

そして造形大学の成田克彦回顧展（二〇一五）で、じつは一九八〇年に同一構造の可動作品を展開し、『無題』として連作されていたことをはじめて知った。幾何形としての正円は否定され、生命実相としての年輪に置き換わっていた。そして正方形は無くなった。二枚重ねの切り株を厚い帆布が連結し、幾何正円に縁どられた帆布と、それに重なる日照ゆえに歪んだ年輪生命とのズレが対比される。そして、半円にカットされ、帆布製チョウツガイ構造で二枚重ねに折り畳まれた層の中心に、以後八九年晩期『生命樹』まですべての作品に刻印された黒兔毛がここで初めて貼付された。この第二ワンダーリング・フォームともいえる『無題』では純幾何形がしりぞき、動物系、植物系のリテラルな素材の取り合わせが登場する。

※一九七五年に『ボトルズ アンド アップルズ』と題するフニャフニャに歪んだ二本のピンがリング断面に取り込まれる不思議な図を残している。これ、原生命の口腔の蠕動と

か、動物内の植物系消化器官をひっくり返したシエーマではないか。三木成夫（一九二五—一九八七）がいう、「人体における動物性器官と植物性器官／アリストテレス」を彷彿させ、成田八〇年代作品につながる世界の萌芽予兆が見て取れるのだ。

（付記二）成田の聴講生だった二年間の画材購入にあたって、リキテックスの白黒、アクリルメディウムと合板、樺材はともかく、予算の大半を金属粉の購入に充てている。成田と東京八重洲の㈱福田箔粉工業の営業を訪ね、アルミ箔粉、亜鉛、鉛の搗碎粉や銅、鉄、ステンレスの微粒粉など各種求めた。金属色の世界に居たのである。

（付記三）真和画廊でのビックリ

卒後はいじめての個展における成田の提案は、初日にふるまう日本酒の銘柄、銀座松屋での透明ガラス製お猪口の選定まで及んだ。部材のカットは成田と大学の工房で済ませ、会社業務は早朝から半日で終えるので、細長い矩形作品は、午後から本郷の職場ペランダで制作していた。

※余談だが、社長の阪田は年も成田と同じ年ころで、毎夜池之端のクラブへ通う不良だったが、計算には強く、社内で運転中に「母が伊東深水（一八九八—一九七二）の弟子だったけど、絵って手間のわりに合わない仕事だよなあ」と漏らした。父は東大医学部の名誉教授だったとか。会社で勝手に制作しているとスーツ姿でブロック塀から不思議そうに「がんばっているか？」と覗き込んだ。目白ジムにいた男で、八重洲のジムに付き合わされたが元東洋ランカーたちのお相手には閉口した。

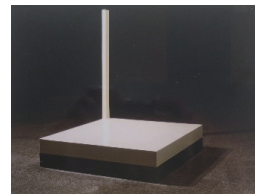
成田は大学からの帰途に本郷三丁目駅から菊坂の職場に制作の様子を見に来た。そのあとは東大赤門前の「梅寿司」で飲んだ。真和画廊は成田が卒業生たちの発表活動のために立ち上げた肝いりで、最上階の空調室を改装して壁塗りの手伝いをした。

【図6】



© 奥村 基

【図7】



【図8】



展示作品は職場から搬入したのだが、なんと成田も大学から高さ二四〇センチ×幅六〇センチの見覚えある作品の片割れを持ち込んで右正面に据えた。卒業制作の二四〇×二四〇センチ逆L型パーツを成田が大学で二四〇×六〇センチにカットしてシルバー塗装しなおしていたのだ。賛否があった。こういう他我インカーネイトする成田の姿にふれて、いささか仰天したものだ。初日には造形大でも教えていた榎倉康二が来た。

（付記四）二〇二三年、成田邸を訪れて

○二〇二三年十一月二五日に成田夫人から展覧会の知らせをうけ、久しぶりに千葉本八幡の成田邸を訪ねた。アトリエはヒノキ柂目仕上げ。やや首をかしげて笑む成田克彦の遺影に白いカスミ草を供えた。夫人は成田が小学生の夏季に描いた五七枚の紙芝居『せむしの仔馬』を見せてくれた。※ロシアの詩人ピュートル・エルシヨーフ（1815—1869）サントペテルブルク大学在学中（一八三四）の作品  
まだ学童ながら、面相筆で目鼻立ちが前横斜めに応じてとても丁寧に描かれている。成田の叔父が保存していたもので、母親は成田が馬の動態を描くにあたり、坂本繁二郎の『馬』には三本足の画もあることを論ずるような人だったという。

○成田が福武書店のために描いたという『イカロスの失墜』挿画を見つけた。  
白描画と、彩色画、そしてメラメラした点描画の三点だが、構図はおなじだ。

時期は成田が書画骨董に熱中して『一遍上人絵伝』（一九八五）を制作していたころだろう。なぜなら炎に包まれるイカロスは日本の平安鎌倉期の装束だからだ。

そうして画面中央に引かれた一本の地線を境にして、上界／「灰色の炎」のなかを杖つき逃げる「真紅の老人」と、下界／「赤い炎」のなか羽織袴で扇をかざって走る「灰色の若武者」がトランプのように上下反転界で描かれている。【図9】



【図9】

【原因】二 色そのものへ 櫻井英嘉（1935—1999）の絵画

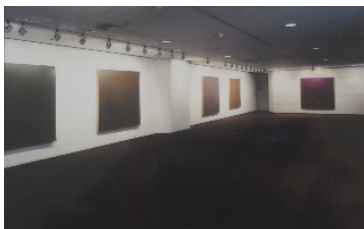
在学中から画廊巡りしていたので櫻井英嘉の作品は早くから知っていた。一九七七—一九九九年にいたる 櫻井英嘉の「色彩を繰り返して塗り布する」追求を全三期にわたってほぼ観ている。

第一期の、横に連結された「研磨し塗布された黒鉛色」のパネル群の鈍い光沢は、まだ学生だった柚木の『抽象』においてつよい衝撃であった

第二期は、一枚のパネルを左右二分して、一定の順列に従った色相を研磨塗布しつつ重層したのちに、刃で、密な間隔で横ストライプに溝を切り込み、工程で重層した全色相を視覚に顕現させ、さらに彩色を加えるシステムによっている。刃で掘られた横ストライプによつて露呈した断層色は、距離を引いて見ればパネル左右で色相対比して、眼にさわやかな生理混交する。

晩期、櫻井英嘉がいうところの「水で薄く希釈されたあざやかな原色あるいは二次色」を、画辺から少しはなした横ストライプでローキヤンパスにくり返し浸潤させる、しだいに黒系や緑系やオレンジ系の重く渋い色相と化して、画面から浮遊する、研磨によらない果てしないメディウムの浸透技法であった。

櫻井英嘉から重層性による色彩の多様なあらわれと、技法の探求を目撃できたことは柚木の「抽象」にとつて至福であり触発されるものがあった。櫻井美智子を介して「ギャラリー宏地個展」（一九九七）に来てくれた。初めて水性アクリル顔料を用い、成田夫人から譲られた極厚帆布への単色による水研ぎ塗布を試みたが、櫻井英嘉からの「塗るとはこういう事なのだよ！」と思いがけない言葉は、次作、IBM川崎市市民文化ギャラリー個展（二〇〇〇）における、水性メディウム吹き付け塗布への励みになった。【図10】



© 佐藤ジン

【原因】三 ジョン・マックラッケン（1929—2011）色の幾何形



成田と康画廊を訪れた（一九七九）。一〇センチ角ほどのスカイブルーのキューブを眼前にして言葉がない。「ブルーが・・・！」自問する様子に、成田は「マックラッケンだよ。」と教えてくれた。木の躯体にガラスウールを被せポリエステル樹脂を塗布後、鏡面研磨されたスカイブルーだった。

○ ジョン・マックラッケンのスタジオへ

ロサンゼルスダウンタウンのLA Artcoreで友人たちと展覧会（一九八八）の  
おり、柚木の作品を見た観客の紹介で、マックラッケンのスタジオを訪ねる機会をえた。  
金髪で長身のマックラッケンがわれわれを出迎え居間に通されると高さ三メートルちかい  
ヴォリウム（ヴォリューム）の漆黒のモノリスとでもいふべき立柱があった。【図1】

静かだ。同伴した友人が思わず「神とは何？」とマックラッケンに問うた。

マックラッケンは缶ビールをふるまい、新作のまつたき鏡面のステンレスキューブを手に  
抱えてきて、変容キューブのスケッチの束を一枚ずつ見せてくれたのだ。

集塵機のあるスタジオでは合板で立柱が制作中であつたが、上部は多面体で、合わせ面は  
未処理のすき間があつた。

瞑想空間のようなひろい部屋はパソコンデスクのみで書籍がまったくない。入り口に淡い  
富士山の点描画が掛つていた。

○ そうして、カタログ『MCCRACKEN 1965-1986』に署名してくれた。

アン・アイレスのエッセイ「天と地をむすぶ ジョン・マックラッケン、天使の狂気」は、  
マックラッケンの二つのコメントではじまる。

□ 「私は、それ自体で形状をはっきり示して存在し、しかし同時に周囲のものと相互に機能する彫刻を求めている。私は、見る人をして、視覚的にも精神的にも、彫刻のなかへ引き込みたいのだ。私は自分の彫刻を「単一の物体」(single things)と呼ぼう。」『新美学展カタログ』一九六七

□ 「神とは何だろうか？ 全てである。」 マックラッケン未発表ノート

さいごに巡回展から戻つた一九六〇年代マックラッケンの代名詞『プラック』を開封して  
見せてくれたが三メートルちかいメタリック・ブルーの鏡面板であつた。かつてマックラッケンは、この「色の板」を床から壁へ斜めに立て掛けて、天と地をむすんだのだつた。

そして薮戸から屋上へとわれわれを誘い、夕空の下オレンジ色に染まる広大なロサンゼルス  
の街区を一望した。

【原因】四 宮脇愛子（1929-2014）との出会い。

○ 一九八〇暮れ成田克彦と駒込六義園沿いのマンション六階の宮脇愛子のアトリエに、  
二人でバラの花を携えて訪ねた。ちょうど銀座ミキモトホール個展にむけて新作彫刻『うつろひ』の試行で慌ただしいときだった。以後乞われて助手も務めたので、その始まりから  
終わりまで付き合うことになった。成田夫妻と一度と、成田克彦＋山口勝弘と一度、文  
京区本郷の磯崎邸で宮脇愛子のデザイナーに招かれている。宮脇知人のオノ・ヨーコの夫ジョ  
ン・レノンが凶弾に倒れたときだったか。

○ 『うつろひ』

磯崎邸の書籍で囲われた応接室から突き出た屋根付きテラスを、宮脇はちよつとした工房  
として使つていた。まだ六十年代の真鍮パイプ小品がそこかしこに在つたが、  
自邸と駒込のアトリエには、新作『うつろひ』に向けてP120号はあろう白い無垢のキャン  
バスが縦に据えてあり、数種類の細いワイヤーの巻き束とペンチ、サンドペーパー、工  
具類があつた。

白いキャンバス上下二点に、二本の極細ワイヤーを左右振り分けて差し込みフォルムを作



【図1】

る。ワイヤーのバネとの自重がつくる「たわみ」に着目したのだ。

宮脇愛子はキャンバス上の、刺しこみ位置と全体を、しばらく見据えていた。空間を測り、差し込み角度を慎重に見極めて左上斜めから強く差し込み固定する。余ったワイヤーはペンチで切って長さを整え、キャンバス下方に鋭角で差し込み一本目が終了。ペアとなる二本目をおなじ要領で右にふりわけて差し込む。シンメトリのハート形か、上下反転対称S形が『うつろひ』の原型なのだ。【図12】

堀内正和（1911―2001）はこのラインをいみじくも「蚤の夫婦が飛んだ！」と喝破した。

同時に床からワイヤーが立ち上がるマケットも試作していた。この床面設置はほどなく公共設置（八〇〜九〇年代の国内外プロジェクト）へと実現する。海外では『ピエール・ブーレーズのためのミュージカル広場』（リヨン、フランス一九八五）で、サークル状に配された円柱上にワイヤーが架けられた。この頂点が宮脇の還暦に向けて一九八八年パリ、デファンス新凱旋門（オットー・フォン・シュプレッケルセン設計）横に星座になぞらえて配された二十数本の四メートル円柱に直径六、八、十、十二ミリ×六×十二メートルのステンレスワイヤーを架橋した。【図13】

一九九二年バルセロナオリンピックリング内には三十本ちかい円柱上に交錯し、日差しと風に揺らぐワイヤー、『うつろひ』を設置している。

環境設置では細い素材ゆえ場所の選定が難しい。視覚の純度を高めるため、しばしば空へ向けて円柱上に架橋する。あらかじめ模型試案するが、平地の現場では90〜30度の穴を穿った鉄盤を配置して、ワイヤーの立ち上がり角度と広がりをも視点から総監し、適時支点をずらし、ひねりでテンションを加減してフォームを纏める。

太いステンレスワイヤーは、強靱なバネによって自立し、ひねり揺らぐ軽快な動態に、さらに光のリフレクションが加わる。

○ 二〇二三年いま、宮脇愛子『うつろひ』の前日譚

一九八一年から『うつろひ』業務に付き合ったから、その抛って立つ岩盤を見落としていたかも知れない。いま宮脇の始点一九五八年絵画のそのまた先を覗きたい。

○ 一九四八年、十九歳の自画像がある。縄で縛られて身動きならず、額から角が生えてしまつて正面を睨みつけている。中島敦の『山月記』も愛読したというからいわば変身譚だ。一九五〇年代初期、ずんぐりした壺に活けた二輪のひまわりの画がある。描かれた壺は、宮脇が生涯手放さずにリビング棚中央に飾っていたものだ。女子大時代に求めた室町期のものであるという。これが若きころの宮脇好みなのだ。その黒灰色壺の分厚い手びねり肌は、宮脇の初期抽象画の堅牢なマチエールへと、こだましていると思う。一九五七年、細筆でシンメトリに渦巻く多色光線画がある。鳥のイメージらしいが宮脇にとつて抽象表現への分岐ではないか。石粉を混入した陶土のような分厚い絵具がうねる抽象表現を始め、一九五九年養清堂画廊初個展にいたる。

非常に頑強なマチエールで2023年現在、いささかも劣化していない。【図14】

○ 二系の秩序へ

しかしこの時期、宮脇は大きな「かたち」とか「色」にまったく興味を失っていたという。阿部展也（1913―1971）の資料から、ポーランドのスツシエミンスキ（1893―1952）が掲げた抑圧状況下にあつて自由な『ウニズム』の運動を知る。そして滝口修造の適切な勧めによつて作品を携えてイタリアミラノに旅立ち、「白の宣言」空間主義のルチオ・フォンタナ（1899―1968）「光の絵画」エンリコ・カステラーニ（1930―2017）、「アクロームⅡ無色白い絵」のピエロ・マンゾーニ（1933―1963）らとの出会いと交友にいたる。

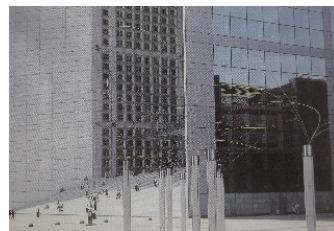
宮脇はすでに養清堂画廊発表に前後して二系の秩序にもとづく試行を始めた。

一つは順列垂らしこみである。一九五九年、黒地に三列の白絵の具の垂らしの試作小品が



【図12】

© 山田脩二



【図13】

© 安斎重男



【図14】



ある。この垂らし営為は嵩じて次第に伶俐に白く、精度を増し、無限反復の方法へいたる。大理石粉を練った絵具の滴を横一列に順次垂らし込む、たいへんな時の堆積が支える表現である。【図15】

もう一つは一九六〇年からデカルコマニーとシルク刷りを合わせた技法によって、網目レリーフ絵画を試みる。ここではレースを剥がすその一瞬に画面が決まる。【図16】この「持続」と「瞬間」の両試みは一つの画面上で融合した。網目レリーフのグリッドをガイドにして、蠕動する滴りの単位を横一列に延々と配列していく。

垂らしが全面を覆い尽くしたのちも、嵩じて二重三重に繰り返えされる作品があるかと思えば、全面滴たり覆ったのち、一列、または半面のみ生かし、他の行列をナイフで潰し埋めた作品もある。そこには僅かに垂らしの痕跡がみとめられる。

※八〇年代中頃だったか、赤坂の宮脇宅に阿部展也夫人が所持していた白い一列の垂らし作品を返しに来たことがある。凜とした方だったが、身体を病んで制作していた若き宮脇を知る夫人にとって、この絵はとても怖いものだったと語っていた。【図17】

○ 網目レリーフ絵画『work 1960-62』の顛末

垂らし作品と並走した、いや、垂らしのための地だったかもしれないと言う、一九六〇、六二年多くの白い網目のレリーフが残された。カーテンのように揺らぐ凹凸格子はどこどころ「破れ」乱調している。これこそが『work 1960-62』表現の要諦である。前述した、スクリーン+デカルコマニーの要領で、レース地が転写されるが、

宮脇が多忙の折りか、硬化が進み、レースを剥がすタイミングを逸して、ところどころ布に絵の具が引っついてしまった、（と勝手に推測する）。不均一なレリーフ画面を見た宮脇は、そこに、あの延々垂らし込む画業とは異次元の瞬間の虚実反転界を見たのだろう。この歪んだ格子目のレリーフ絵画においては、リテラルな光と影の妙をつよく希求している。じつさい山口勝弘（1928-2018）から移動光線の提案があったという。

ところが光の絵画展は拒否され、発表の意志は閉ざされた。この作品群は熱海の実家に送

られ、その後、原美術館における回顧展『宮脇愛子絵画1959-1964』（一九九六）までの約三十五年間、日の目を見ることは無かった。

○ 真鍮パイプ作品へ

レリーフ絵画からさらに踏み込んだ光の直接表現への転機は下町の金属加工場で訪れたという。一本の真鍮角パイプを覗いたときの色づいた光の反射透過であった。【図18】

宮脇は角パイプの積層に集中する。レリーフ絵画から、実の光が真鍮角柱内を透過する、いわば、スクリーン彫刻へジャンプしたのだ。ミニマルな幾何系外観をまとっているものの、狙いは光による積層パイプ内の現象であった。真鍮角パイプによる積層グリッドは光の万華と化す。この彫刻でグッゲンハイム美術館「買い上げ賞」を受賞（一九六七）している。

※のちにドナルド・ジャット（1928-1994）が百個の床おき開口間仕切りアルミキューボイドで、自然光の内部透過反射を試行展開（テキサス州マーフイ チナティ財団）しているが、その先駆けともいえる。

宮脇愛子作品は構成主義の文脈で語られることもないが、『構成主義の流れ展』一九七一（ニューヨーク、サンディエゴ、ニューメキシコ、サンタバーバラを巡回）のジョージ・リツキー・コレクションに含まれている。

【原因】五 ザハ・ハデイド（1950-2016） シュプレマチズムふたたび。

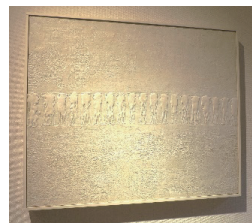
一九八三年、磯崎邸で見た『GA』誌最新号は、磯崎新が審査に加わった『香港「ザ・ピーク」コンペ』特集だった。このコンペには「風水」が条件づけられていた。審査評で磯崎は拘子定規な日本チーム案を批判していた。そして磯崎が着目した若きザハ・ハデイドのドロ잉、山嶺からめくるめく飛来するいわば反建築が掲載されていた。その反重力建築にはザハ・ハデイド自身も言及している、マレーヴィチ由来の『無対象絵画』がこ



【図15】



【図16】



【図17】



【図18】

ましていた。この痛快なドローイングは建築図の常識を超えていた。審査で磯崎新が画策して没案のなから再度一等に引き揚げたのだった。

【原因】六 オットー・ボル（1952）

『三次元性 ドイツ彫刻の現在』展（東京近代美術館）一九八四

ほとんどが物質感のみなぎったドイツ彫刻群のなかにあつてオットー・ボルとイザ・ゲンツケンの彫刻は異例だった。

ひととおり彫刻群を見終えて階段を降りると、空中に三メートルはあろうか、「黒い細棒が浮かんでいる」ように見える。透明な糸で吊るされているのだ。見あげると「黒い細棒」の片方がだんだん細くなっていき、その針のような先端が空間のなかに消えてしまった。この浮遊感の静止ではない、かといって、受ける微細なショックは動きというほどでもない。ただ消滅という視覚をたぶらかす事実に出会っている。

「彫刻」という概念からしても、また日常環境においても、こんなに細いモノを見つめる体験はそうそう無い。しかしこれは、オットー・ボルの手によって作られた「実線と消滅」であり、新たな空間を覚醒させる最小限の「物体」ではある。

【原因】七 イザ・ゲンツケン（1948）

『三次元性 ドイツ彫刻の現在』展（東京近代美術館）一九八四

彼女のデビュー作である。短径十二センチ × 長径六〇センチはあろう彩色された「超長楕円体」と「双曲面体」が床にわずかに斜めを向いて配置されていた。こうも軌道が棒状に細長いと、楕円体というよりは鮮やかな投擲槍とか未来の飛翔体のようにも見えてしまう。近づいて見ると、この楕円体は大小二体を二分して、上下接合した複合体であることがわかる。したがって円周に沿って大小ズレ長い断面を見せている。下体の上に乗っかるわずかに小さい楕円体の中央から先端近くまで逆台形に切り取られ、空間からは下層

楕円体が露呈している。上下大小二体はつよい明度差をつけて彩色されていて複合構造のズレがより鮮やかに映えていた。

そして、もう一体は双極面体であり、楕円双極、空間を開閉する虚実二態として提示したのだろうか。

観るものの視線は、楕円体中央の断面から、細長く伸びた楕円を周遊して元のズレ、開口断面に収まる。ロバート・マンガールドの帰着で行違う円弧にも似ているが、イザ・ゲンツケンの超長楕円体は、三次元空間で算出されている。素材はおそらく木とポリエステル樹脂を併用していて、その表面はラッカーによって彩色されている。

（付記五）篠山紀信邸一九八六

磯崎新設計になる港区赤坂の篠山紀信邸（地上三階地下二階）は地下一階、一階、二階がテナント階になっていて、ここへ二軒隣の坂倉ビルから磯崎新アトリエが引越すことになった。空いたアトリエ跡には南青山から磯崎宮脇夫妻が入居した。

『グラスアート赤坂一九八四』作品設置につづいて、なぜか磯崎新から二階、磯崎オフィスのために殺風景なモルタルスタッコ仕上げ壁四面のための彩色を依頼されてしまった。

長らくバレットからは遠ざかっていたし、なんで杣木に？頭の中が空白だった。

エントランス正面水回りを囲う高さ一四〇 × 幅三六八センチ、左秘書と経理の受付カウンター高さ九九 × 幅五八三センチ、その奥パソコンデスク上壁面高さ一一〇 × 幅六一五センチ、その左奥コルビュジエのチェアがある磯崎の応接室高さ一五三 × 幅二八五センチ、の四面である。

磯崎は自宅でもかなり忙しい。午前中の遅い朝食をすませてアトリエに出勤するまで、いつも新刊の読書か原稿執筆に集中していた。さいわい十一時から十九時までには宮脇の用事で、磯崎邸に出入り自由な身だったが、よほど憩うときを狙わないと会話のタイミングを

逃してしまう。ちょうどリビングで届いたばかりの『マチス画集』を広げていた。頃合いを見計らって壁の色の指示を仰ぐと、裸婦のサークル『ダンス』から「ブルー」「グリーン」「オレンジ」「ヴァイオレット」の四色を示してくれた。

さつそく建設中の現場におもむき、担当の青木淳が質感の近いモルタルボード十数枚と、五色の油性『ビルテック原色』と塗料溶剤彩色筆一式を手配してくれた。ペンキ屋が「この五色と白で全ての色がつくれる。」と講釈を垂れたが無視して、高尾のアトリエ53（※ 柚木の制作場だった）の後輩たちに百色ほど調色させてボードに色サンプルを作成した。なんとか磯崎から四壁色の最終決めへ漕ぎつけたが、さて、壁が広い！

ちょうど夏休みにアトリエ53で臨時制作していた女子学生のカラフィールドに思い至り依頼したが、彼女の手之余るので知人の男子を一人連れてきた。最後に彼らに壁面に応じた筆触を指示した。彼女には水回り壁「オレンジ」応接室「ヴァイオレット」を左上から縦方向に筆を返しながら柔らかな筆致で降りてくるモーションで。男子には受付カウンターの壁を「ブルー」左上から激しく上下振幅しながら右横にむかう筆遣いで、「グリーン」パソコンデスク上壁を左上より幅広刷毛でシンプルな縦塗りで。これで磯崎がマチス『ダンス』から指示した、各壁面のリズム対比抑揚もうまくいった。

現場での彩色作業を終えて磯崎からオーケーがでたときには、じつに胸を撫でおろした。磯崎は横長四面の広い壁を見回し「キャンバスなら、これ、何号になるの？」などと満足げだった。竣工披露でオフィス内には多数来賓したが、磯崎新が宮脇愛子に「いいだろう」と彩壁を見せると、とつぜん「この上に『うつろひ』を描きたい！」と言いだしたのだ。だが磯崎はサラリとかわしてくれた。【図19】

（付記六）一九九二年、櫻井美智子は笠井雅洋（矢代梓1945―1999）との会話でシュタイナー（1861―1925）に飛び火して、それではと『ゲーテ自然科学の集



【図19】

© 森岡 純

い』入会に至つたらしい。会はゲーテ『色彩論』の翻訳を進めていて、ここで『色彩の考察』ウィトゲンシュタイン（1889―1951）（訳、条川麻里生）を知る。機関紙『モルフオロギア』には『スピノザ書簡』F. H. ヤコービの翻訳（田中光）が連載されていた。

#### 【原因】八 楠本正明『二つの前提』

ABSTにおける講義レジェメ。二〇〇八年十二月八日

一、良さについて（on Art quality）

❖自己原因とは、その本質が存在を含むもの、あるいは、その本質が存在するとしか考えられないものと解する。スピノザ『エチカ』第一部定義一

❖実体とは、それ自身のうちに在り、かつ、それ自身によつて考えられるもの。言い換えれば、その概念を形成するのに、他のものの概念を必要としないもの、と解する。

スピノザ『エチカ』第一部定義三

❖実体の本性には、存在すること、が属する。スピノザ『エチカ』第一部定理七

莫大な富を背景にした宮廷美術や、膨大な量の宗教美術のなかの優れた作品の質を否定するものではないが、私は十七世紀スピノザの哲学が実践した、権力の定めた道徳や、宗教の戒律による善悪のすべてを否定して、人間の本性である思惟を徹底して得られる自由と喜びのなかに近代美術を押しすすめた実体（substance／下で支える）を見る。

❖身体は、私たちが、それについて持つ認識を超えており、同時に、思惟もまた私たちが、それについて持つ認識を超えている。ジル・ドゥルーズ

❖神は意志ではない・・・全『エチカ』は当為（なすべきこと）の理論である。道徳／moralとは反対に、まさに力能（なしうること）の理論として提示している。ジル・ドゥルーズ

二、言葉と美術 (a. 制度 b. 教育 c. 美術史 d. 批評)

- a. 北斎とシーボルト、岡倉天心から芸大まで
  - b. 木に竹を接いだような大学制度 (Reischauer) のなかの美術教育
  - c. 表層に現れる結果の説明に終始する美術史
  - d. originality を持たない言説／思想を持たないわれわれの現実
- 三、抽象と抽象美術 二つの前提から考えるわれわれの位相と為しうる事。討議を中心に。

(付記七)

○楠本正明の『エチカ』解題から。スピノザとフェルメールの十七世紀。近代の黎明と激動。トマス・ホブズ (1588—1679) 『リヴァイアサン』 (二六五—) と、スピノザ『神学政治論』 (二六七〇) の呼応。イギリス『清教徒革命』 (二六四二) チャールズ一世の処刑 (二六四九) 『名誉革命』 (二六八八)

スペイン帝国に属領支配されるフィレンツェ、ネーデルラント。近代政治の策略、欺瞞、脅迫の現実。十六世紀ルネサンス期の古代キケロ (B.C. 106—43) 共和国像の崩壊と古代タキトウス (55—120) 懷疑主義。

(付記八)

○宮脇愛子の眼差しはユニズム、シュルレアリスムとダダの生氣へ誘う。

○スツェミンスキ、破壊と大量殺人の『第一次欧州大戦』 (一九一四—一九一八) に従軍、左手右足を失い (一九一六)。モスクワの病院で美術を学ぶ。のちのロシア・ポーランドアヴァンギャルドの一翼を担う。ロシア十月革命 (一九一七)

○『ダダ宣言』フリーゴ・バル (一九一六)、トリスタン・ツアラ (一九一七)。端的に「拒否！」

○『シュルレアリスム宣言』 (一九二四) アンドレ・ブルトン。端的に「自由！」

○アンドレ・シェレール画廊個展の年、和服姿の宮脇愛子がパリの『シュルレアリスム展』 1962 (ギャラリー・ポワン・カルディナーレ) において、ニューヨーク・ダダのマン・レイ (1890—1976)、チューリッヒ・ダダのハンス・リヒター (1888—1976)、ケルン・ダダのマックス・エルンスト (1891—1976) らと談笑するスナップショットが残されている。これはちょっと、美術史の一コマではないか。【図20】

折りにふれ作品を見てくれた愛子さんからは、八六年ころだったか、黒い作品の継続をすすめられ、「柚木君はエピキュリアンねえ」などと言われた。赤坂の磯崎邸リビング入り口壁には柚木の二十一センチ角の黒ウレタン曲面小品を常設してくれていた。そしてエントランスコンクリ壁にはびったり相応しい高木修の赤さび鉄の円に水平三角片の構成小品を飾っていた。身体論の市川浩 (一九三一—二〇〇二) を介して知人だった。

成田さんは始終、制作を煽り「美術への愛がすべてを解決します・」と卒集 (一九七九) にコメントしている。そういえば磯崎さんが夭折した知人の建築家にこんなコメントを寄せていた。「無垢の精神・供儀・激しい労働・美の女神はそのすべてを呑みこむ・」『一片の供儀たらんとした人へ』 (一九九八)。この句、なぜか成田さんにかぶった記憶がある。

ところで引越したアトリエの腐った床板撤去がようやく終わった。一九八〇年代の、塗りが中途のパネルがずいぶん出てきた。これを何とかしないと。

二〇一三年一〇月三〇日



【図20】

右からハンス・リヒター、画廊主、  
宮脇愛子、マックス・エルンスト



## 「直角」についての対話（再録）

高木修

A 今回のテーマ「直角の快楽」という響きの中には何かロラン・バルトの『テキストの快楽』が見え隠れするような気がするのだが。

B そのようなバルト的意味合いはないと思う。得てしてあるとするならば、かつてバルトがロブリグリエの小説を擁護したことでもわかるように、われわれもまた〈深層〉とか〈神話〉などに懐疑を抱き、ミニマル・アートの「文字り」、「客観的」な簡勁な思考を持っていると言えるかも知れない。それは、ABSTの作品集1、2、3、を見ていただければ理解できるでしょう。それにつけ加えて言うならば、ABSTのテキストを読んで見ても簡潔な断言を好むアフォリストが多いかも知れません。そう言えば、スーザン・ソントグが『ロラン・バルト論』の中で「油より線画のほうを圧倒的に好む感覚と同様、アフォリズムを好む才能は、フォルマリスト的気質とも呼び得るものの一つの徴候である」と言っていますね。

A 先ず「直角」への関心というより、気になる「直角」を想起させる事象は…。

B 随分前のことになるが、ミッシェル・ビュートルの『階段』という小説を読んだこと

があります。何故今『階段』かといいますと、この小説の主要なテーマが教室という四角い立方体の空間なのです。現在、私も毎日のように教室で講義をしている。そこには教壇、黒板、黒板消し、チョーク箱、机、ドア、窓、柱、梁等、全てがその「直角」の枠組（連続体）という容器に包まれています。そして私の視線は、つねにそれらの角にあたり、また次の角にぶつかるわけです。その「直角」という表層の上を駆けめぐり構造の構造へと横滑りし同定するのです。その教室という立方体とは四辺形（ないし長方形）の集合にほかならないのです。豊崎光一氏によれば、『階段』を書いた頃のビュートルは、方形を形作る「直角」にとりわけ強く惹かれていたと言う。『階段』は直角への情熱にもとづいてか書かれた本です」と彼みずから語っているし、現実の部屋とは、直角の断片の集合に他ならないからです。

A では「直角」に対応するものは。

B 「直角」を考える上で対応するかどうかはわかりませんが、「側面」ということが気にかかります。そのプログラマテックについては、私の作品にも関係してきますので多少お話を致します。

一九七六年から何年かアスペクト（様相）というタイトルで発表してきました。そのアスペクトを展開するには最も具体的な展示空間と作品が呼応関係及び同調するのは壁であり床でもあるわけです。それは藤枝晃雄氏の言うところの「ある物体が特定の場所との関係から生じる作品、すなわちその場所に固有な移動不可能な作品」を（サイト・スペイス・フィックス・アート）と呼んだものに近いし、ですから多くの作家たちがコーナーを利用するも理解できます。ウラジミール・タトリンの「コンプレックス・コーナー・レリーフ」（一九一四〜一五）も直角からできる余白の空間を意識させたのだと思っています。当然そこには壁と壁という側面の直交があるのです。われわれは、壁から次ぎの壁へと知覚

するわけですが、コーナーでは一挙に直交する壁を同時に知覚するのです。その作用子が作品であり、作品が壁を関係付けているのだと思います。つまり作品そのものに側を与えないというより、見る方向性をここでは限定しているといつて過言ではないでしょう。つまり壁という側と作品による正性です。側面だけに限定するならフッサールの言うように「ひとつの知覚されたものは一側面からしか見られていない。——略——この側の視作用と共に、同時に、物をすべての側面から見ることができるといふことではないでしょうか。

A 一九七七年に真木画廊で発表した作品は確か「側面」というタイトルだった…。

B あれは4×8のコンパネを積層し、また5メートルの角材(10センチ)を12本集合させ、ある一側面に、赤、黄、青の三原色を施したものです。われわれが物を見るとき、ある面は「側面」しか見ていないのではないかとこの素朴な考え方からの動機でした。高さも床から30センチ程です。床にも色が反映しており、見る人の行動空間というか、動きながら色を知覚するように仕組まれているのです。作品も長方形などの四角を基本にしていますのでこれもまた「直角」なんですね。事実、見えるものは「側面」からまたは、斜から迂回しながら、見えないものを解説させるようにしている。それをポンティに言うならば、知覚の世界とは、物とその意識とが、いかなる優先権もなしに絶対に同時的なものとして結びつけられている点ですね。この系統の作品は、一九七九年四月号の『美術手帖』の表紙に掲載された「連結符」という作品シリーズにも連動し、今年の東京国立近代美術館の『未完の世紀』展に出品した作品(United)にも側面的構造空間が内包されています。

A 作品への影響というか…。

B 勝手に趣味の規準で述べさせていただくならば P・モンドリアンやリートフェルト

などの、『デ・ステイル』などに関心がありました。これらも「直角」と見れば「直角」なのです。読んでおりませんが先に述べたビュートルは「方形とそこに住む人」と題されたエッセーでモンドリアンについても書いていますね。それにモンドリアンの絵も然りですがモンドリアンのアトリエも図版や映像でしか見ていないので、絵の配置などを含め見てみたいものです。私事になりますがリートフェルトに関するならば、「赤と青の肘掛け椅子」(一九一七)を二倍に拡大し作り、それを分解してあるバーの空間の壁に取り付けたのを記憶しております。つまり、アド・ラインハートの幾何学的色面に近づけ、一つ一つの部材を自立させようと試みました。

A では立体的に水平と垂直は…。

B 顕著な例だけを挙げておくならば、マレヴィッチの一九二〇年代の仕事「アーキテクトン」があります。これについては多木浩二氏の『眼の隠喩』や八束はじめ氏の『ロシア・アヴァンギャルド』に詳しく記述されているので若干の特徴について簡単に言及しておくことにとめます。マレヴィッチのノン・オブジェクティブ(シュプレマティズム)の絵画『白の上の白の四角』(一九一七〜一八)から立方体的なモデル「アーキテクトン」が生まれたかは定かではない。しかしながら多木氏によればかれは、「絵画における正方形と(アーキテクトン)の立方体のあいだの関係は〈運動〉においてとらえられるべきことを主張していた。これはある意味では、平面としての正方形と立体としての立方体が等価になることである。つまりかれの正方形の絵がすでに立体的な一切の空間的關係を含んでいることを意味している」と述べており、一方で、八束氏は「アーキテクトン」は、「奇妙な実験といえるものだ。それは、必ずしも絵画におけるシュプレマティズムのような徹底性を示すことはなかった。『白の上の白の四角』を立体化しても何ほどのこともないのは明らかだし、第一そのレトリックを可能にした白いキャンバスの地はすぐれて絵画的な



ものだったからだ。この二人の視点の差異はさておき、いずれにせよマレヴィッチがシュプレマティズムを引きずりながら展開（立ち上げようとした意志）したことは確かだし、平的空間から建築的空間へ移行したにもかかわらず、実用的なためのモデルではないところにマレヴィッチの造形思考の厳格さが表われていると思います。そのほとんどが「直角」の集合と秩序に依拠しております。私はもし「アーキテクトン」の形態がマンハッタンのスカイクレーパーに刺激されたとしても、それはの表現（存在形態）として生成させているように思えるのです。つまりそれ自体、現実が存在しているスカイクレーパー群とは比較することに無理が生じるように思えます。私自身は、「アーキテクトン」さることながら「シュプレマティズム三四のドローイング」（一九二〇）は、私が立体的作品を作る上で多くの契機があつたことを付言しておかなくてはならないでしょう。それは描かれた構造を、俯瞰する喜びでもあつたからです。

A では直角と建築の関連について…

B 切っても切り離せない問題でしょう。ガウディはとして、直角、重力の問題を抜きにしては考えられないことです。誰れも最初に浮かぶのは、ル・コルビュジェの『直角の詩』でしょう。これについては『ユリイカ』の増刊「ル・コルビュジェ」や谷川渥氏の『バロツクの宝箱』の「直角と螺旋」で詳しく言及されております。しかしながらコルビュジェはウィーンの出身のアドルフ・ロースの「装飾は罪悪である」から装飾の問題を捉え直している。川向正人氏の『アドルフ・ロース』によれば、「ル・コルビュジェは、論の立て方はうまくロースのものを援用しながらも、焦点だけは自分達の新しい機会時代にぴつたりと合わせ直しているのである」と。ロースについては四角い箱と四角い窓が以前から気にかけていてその代表的な建築が「シュタイナー邸」（一九一〇）でしょう。無装飾で窓が切り平滑な壁だからこそ、建築そのものが直角性を厳格に顕現しているように思えます。去年「ABST」の集會に松本透氏にレクチャーしていただいたことがあります。テーマ

は「構想（concept）としての空間」で、様々な具体的な作品について分析していただいた。その『ABST2001』の記録の中でロースの「シュタイナー邸」にふれておりました。それは、その建築が〈庭園側〉と〈道路側〉の構造がまったく違っていることと、「高木さんがヒノ画廊での個展「United」（一九七九）は、作品の裏にまわるのと、表からまったく予想できない構築物で、これなんかは先きの「シュタイナー邸」とか念頭に浮かびました。それから、ある局を見せられて、上なり裏からの眺めが予想できないこと、それを一つの立体物に練つてというか、空間を曲げてみたいな形ですね。そういう意味では牛腸さんの作品のかんりのものがそうじゃないかなと思つて僕は見えています」。この松本氏の指摘は鋭く先の「側」の論理に底しているように思えます。

A 結語として…

B 「直角」に近似する構造を抽出してみるときりがありません。ミース・ファン・デル・ローエの〈ユニヴァーサル・スペース〉、ロースの建築を想起させる「ワイトゲンシュタインの家」（マルガレーテ・ストロンボアの住宅）、ロザリント・クラウスも標準分析しているロバート・モリスの「無題」L型ビームの作品に触発されアイゼンマンなど、どれをとつても「直角」で結びつく。機会があればいずれミニマル・アートとの関連で言及したいと思つており、特にABSTのメンバーの作品、及び原口典之氏の彫刻や倉重光則氏のネオンの作品についても論じてみたいですね。結びにノルベルグ・シュルツの言葉で締め括りたい。

「人間の行なうたいの行為は空間的側面をもっている。したがって、空間とは定位における一つの特異な部類ではなく、あらゆる定位にみられる一側面なのである。しかしそれは、全体的な定位の一つの側面にすぎないということを強調しておかねばならない」（『実存・空間・建築』）。



＜空間の喻え・重切＞ ゴールデンボード・アクリル 97x97x24.5cm  
145x48.5x24.5cm 49x96.5x24.5cm 2020 Vision's 撮影/山本紉



＜空間の喻え・重切＞ ゴールデンボード・アクリル 127.2x63.6x31.8cm  
2020 Vision's 撮影/山本紉

命題に叶う存在を感覚し得ただろうか？  
前田 一澄



＜空間の喩え - 重切＞ ゴールデンボード・アクリル 63.6x31.8x15.9cm 143.1x23.9x15.9cm  
63.6x63.6x31.8cm 2020 Vision's 撮影/山本紉



＜空間の喩え - 重切＞ ゴールデンボード・アクリル 63.6x31.8x15.9cm  
2020 Vision's 撮影/山本紉



＜空間の喻え - 憧憬＞ ゴールデンボード・アクリル 75x75x20cm 2023 東京アートミュージアム



＜空間の喻え - 静謐＞ ゴールデンボード・アクリル 50x50x11.5cm  
2022 仙台フォーラス



＜空間の喻え - 互映＞ ゴールデンボード・アクリル 50x50x11.5cm  
2021 仙台フォーラス



『空間の理性』―抽象することの意志― 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、一切の意味を持たない。そこにわれわれは集まった。』

その第一回目のA B S T 展覧会から25年の歳月が流れた。

その間、状況はさまざまな空虚な物語に埋め尽くされ、さま変わりしたけれど、われわれの空間への志向性・スタンスに変わりはない。

早見堯さん、谷川渥さん、両氏には再度 ご寄稿いただいた。

厚く御礼申し上げます。(o)

A B S T [ 9 ]

発行・編集 A B S T ©

発行日 二〇二四年一月十六日

神奈川県横須賀市佐島三丁目十一―二十六 マリンハイッ四〇三

<http://www.abst-art.com/> [info@abst-art.com](mailto:info@abst-art.com)





## 『ABST』テキスト集 バックナンバー紹介

A5 判・並製

### ■ ABST [1] 2001 年 5 月刊 64 頁 ¥500 品切れ

#### 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	柚木 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 品切れ

#### 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	柚木 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 品切れ

#### 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	柚木 浩一
「断章」	高木 修
「芸術の喩え」—基礎概念を追う	前田 一澄

### ■ 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》	柚木 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 柚木 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 [6] Abstract Minimalism 2011 年 8 月刊 112 頁 ¥500

#### 目次

ミニマル・アート再考	谷川 渥
モダニズムのハード・エッジ	梅津 元
スピノザ肯定の哲学	楠本 正明
うつろひ	宮脇 愛子
●	
キュビズムの「空間的多義性（アンビギュイティ）」	市川 和英
ドーナツの穴	牛腸 達夫
定義	柚木 浩一
ウィトゲンシュタインの余白に	高木 修
〈コンストラクション〉の周辺	前田 一澄

\*

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

### ■ ABST [7] October 2015 年 10 月刊 56 頁 ¥1,000

#### ABST 作品集

### ■ ABST [8] Tribute to F 2020 年 1 月刊 84 頁 ¥800

#### 目次

芸術療法の生みの親、エイドリアン・ヒルという画家について	川田 都樹子
藤枝批評における「造形」と「反造形」の超克——「根源的なもの」への志向	要 真理子
●	
美しい無意味—beautiful nonsense	市川 和英
制作ノート抜粋 —追想—	大塚 新太郎
ベクトル／水面／ドーナツの穴／風向／重奏	牛腸 達夫
楠本正明とスピノザ	柚木 浩一
他者性の契機	高木 修
境界と空間	前田 一澄

