

A
B
S
T
[
4
]

目次

「抽象の場所 揺れる水面 震える空気」

早見 堯

6

抽象表現主義再考

大島 徹也

15

＊

《質疑応答》

市川 和英

24

《質疑応答》

大塚 新太郎

41

《質疑応答》

牛腸 達夫

53

《質疑応答》

杉木 浩一

62

《質疑応答》

高木 修

73

《質疑応答》

前田 一澄

84

抽象再考

「抽象の場所 揺れる水面、震える空気」

早見堯

抽象について書くと思う。でも抽象そのものについて書くことは、今はできないような気がする。ただ、その周縁をめぐるだけのような。

わたしは、以前、20世紀のエLEMENTARISMをめくって書いたことがある。そこでピート・モンドリアンの絵画は「図／地」というレベルから、晩年には「表面／支持体」というレベルへと展開しつつあり、それが抽象の重要な問題だったのではなかったのかと書いた。

1972年にドナルド・ジャッドは「絵画には二つのものがある。画面とその中にあるイメージだ」といい、絵画は畢竟そつした異質な二つが一致しないために生まれる空間的イリュージョンから逃れられない、と考えて「三次元」の作品に変わっていったのだった。ここでは「美術作品」の視覚性が激しく揺れ動かされた。モンドリアンの「表面／支持体」の問題とかかわって、抽象はそこではつきりと別の場所へと展開していったのではないかと思う。

そして、現在はそこからさらに別な地点に移動している。それはどういつ場所なのだろうか。「美術作品」を美術作品とさせてきた「視覚性」、つまり見えることについて考えるよ

うな場所だ。感覚、とりわけ視覚の関数として成立してきた「美術作品」の視覚性を問うこと、それがいつにかわからない抽象を抽象とさせている条件である。こうしたことを考えるための一部として、わたしがかつて体験した言説を回想しながら、抽象を考える糸口を探ってみた。

★

美術批評家の東野芳明さんが亡くなった。美術批評を自分の身近な体験やフィードバックで書いて、印象批評や解説を越えた視野を開くことができた最初の批評家だった。

東野芳明というと、わたしにはすぐにふたつのことが思いおこされる。

一つはピンホール写真の山中信夫だ。山中信夫の水面を撮影した映像をもとの水面に映す作品（わたしは見えていませんが）を評価したのが東野芳明だった。見ていないので想像するほかにないが、映像と対象、イメージとオブジェとが重なったトリトリ（同義反復）は「現代美術」のメジャーなコンセプトでもあった。山中はその後部屋をピンホールカメラ状態にして外景を定着させる作品へ展開していった。外景という現実を部屋という現実に再現するのではなくて移行させて痕跡化することだ。「再現」でも「置き換え」でもない「移行」による「痕跡化」が表現として斬新だった。

痕跡性、それは以後のアートのキー・ワードとして機能するようになる。

もう一つ東野芳明でわたしが想いだすのは、1964年のポップ・アート論争だ。最初は高階秀爾のポップ・アート論への批判だったのが、日本の「反芸術」をめぐる論争に展開していった。

当時ポップ・アートというと最初に想い浮かべられていたのは、ポップ・アートの先駆的なロバート・ローゼンバーグとジャスパール・ジョーンズだった。彼らは現代美術のチャ

ンピオンといった扱いでもあった。ネオ・ダダはマルセル・デュシャンの視覚の批判としての一般的な「反芸術」の系譜上にあり、「なにが芸術たりうるのか」という20世紀美術の根底を貫いていた問い、そしてそれなくしてはアートが成立しなかった問題意識を先鋭に表明していたのだった。

この論争で印象的だったのは宮川淳の「ポップ・アート その日常性への下降」や、「表現から表現論へ 表現過程の自立」などだった。当時、わたしなどにはよく理解できるはずもなかった。けれども、サント・ヴィクトワール山が近くにあったからそれを描いたセザンヌのように、アンディ・ウォーホルはマリリン・モンローや広告がそばにあったからそれらをモチーフにしたのだという東野芳明の考えに説得力がないのは明らかだった。東野芳明の素朴實在論的な作品のとらえ方よりも宮川淳の思索的な作品についての考え方が魅力的に思えたものだ。その後東野芳明がマルセル・デュシャンの研究で「表現から表現論」への展開を果たすことになったのは皮肉なことだ。

宮川淳はその前年には「アンフォルメル以後」を書いていた。視覚的な色彩や形態ではなくて、「ジェスト（行為）」と「マチエール（物質）」から形式主義的な作品の見方を克服する方向を提示していたのだった。

「ジェスト」と「マチエール」とは痕跡性の表明なのではないだろうか。

「表現から表現論へ 表現過程の自立」はこういう観点ともかわっていた。目に見えるように現れているオブジェクト・レベルではなくて、それを支え成立させているメタ・レベルを問題にしようとしていたのである。とりわけ「表現過程の自立」は静態的な形式主義的な観点からはとらえることのできない、動態的な制作のプロセスに注目していた点で先駆的だった。

それからしばらくして、フランスのルイ・カーンやマルク・ドゥヴァードなどの「シュポール（表面）・シュルファス（支え）」のグループが、キャンヴァスや木枠を分解したり、絵

画という表面を支える社会的な支えなどといってフィジカルなレベルで取り上げた問題を、宮川淳は批評の方法としてすでに展開していたといっている。

宮川淳のこうしたボジショニングが、現前至上主義やロゴサントリズム、ロゴス中心主義、音声中心主義）に対するフランスのジャック・デリダなどの批判や「脱構築」の方法と軌を一にしていたのだということに気づいたのはもつと後だった。丸山圭三郎がソーシャルを研究して現前至上主義やロゴサントリズムを批判し、不可視の潜在的な「構造」や、見えていないものに重なり合って存在するアナグラムなどについて書いた文を知るようになってからだったような気がする。

実際、「構造」は20世紀の思想ばかりではなく、アートの世界でも「無意識」とならぶもつとも重要なコンセプトだった。それ自体では意味をもたない抽象的な要素を組み合わせた総合的キュビズムの絵画は、「構造」に支えられてかろうじて意味をつくりだしている。

「構造」に支えられてかろうじて意味を生みだすほかない総合的キュビズムの絵画は、俗に「表象の破産」といわれている表象における再現・模倣の最後のかすかな輝きでしかなかったのだが。

＊
＊

そのころのある晴れた日、大学の教室の片隅に忘れられていた一冊の小さな本を持ち帰って読んだ。東野芳明が最初にポップ・アートをめぐって論争した相手の高階秀爾の「現代美術」（筑摩新書、今はちくま文庫の「20世紀の美術」に収められている）だった。「オブジェ」と「イマジユ」とを相対立するキータムとして20世紀美術を読み解いたものだ。

ルチオ・フォンタナの「空間概念」でのキャンヴァスの裂け目というオブジェ的な状態は

同時に線に見えるとイマー・ジュだとか、イヴ・クラインのアントロポメトリー（人体測定）の絵の具をつけた裸婦の体がキャンヴァスにプリントされるのも同じように解釈されていたのではないかと思う。イヴ・クラインに興味をもつようになったのはこの本以来というほど刺激的だった。

フォンタナやイヴ・クラインはやはり痕跡性の作品である。クラインの炎と水とを紙に吹きつけた「炎の絵画」も火と水との痕跡による作品として明瞭だ。「オブジェ」と「イマー・ジュ」は、その後高階秀爾のポップ・アートについての、日常の芸術化から芸術の日常化へといった論理につながっていったのだろう。

一方で「オブジェ」と「イマー・ジュ」の用い方は、東野芳明が嫌った「シニフィアン（記号表現）」と「シニフィエ（記号内容）」に比較することのできる考え方だったのではないかと思う。

形式主義的な作品の解釈がそうであったように、宮川淳の「ジェスト」と「マチエール」も「シニフィアン」と「シニフィエ」の「シニフィアン」の優位を主張していたのだった。「シニフィエ」や意味は構造や文脈の効果でしかないからである。

「ジェスト」と「マチエール」は、宮川淳が適用して書いたようなフランスのアンフォルメル以上に、アメリカのミニマル・アート系のロバート・ライマンの絵画にこそよりふさわしい。絵画を成り立たせている基本的な要素として「描くという行為」＝「ジェスト」と「絵の具や支持体（キャンヴァス）」という物体」＝「マチエール」とが平面状で遭遇したときに生まれるのかを示していて、絵画の黙示録とでもいえそうではないか。

「シュポール／シュルファス」のルイ・カーンが、白の絵の具でストライプを繰り返したライマンの絵画から、絵画的な空間のイリュージョンを読みとった文をパリでカトリック・ミレーが編集していた「アート・プレス」に載せたのは1970年代だったのだろうか。どんな絵画でも空間のイリュージョンを生みだすかのように思われたのだった。

ロバート・ライマンの絵画で重要なのは、どうにもならない状態で、ストライプだろうとランダムに見える画面への塗布だろうとなおも描いているということだと思ふ。画面が終わるときが描くことの終りというか、描くことの終りを求めて画面の縁に到達するといったほうがふさわしいかもしれない。

「ジェスト」と「マチエール」による「繰り返し」だ。

クレメント・グリーンバーグはジャクソン・ポロックの絵画を「繰り返し」だからすばらしいといったものだ。ライマンの絵画でも描くことが繰り返されてはいる。その繰り返しは絵画的な空間のイリュージョンが生まれるのを抑圧するためのように思われるのにもかかわらず、逆に空間のイリュージョンはどっしりともなく生まれてしまうというほとんど逆説的な出来事は衝撃的ではないだろうか。

それはこんなことも関係がある。ルーロフ・ローだったと思うが、フランク・ステラの1960年代初めの「黒の絵画」や「アルミ塗料」、「銅塗料」の絵画でのストライプの繰り返しを、感覚の抑圧ではなくて感覚的な刺激の強化だといったことがある。ライマンは白の絵の具によって色彩を、ストライプによって形態を排除していた。ステラの1960年代初めの絵画では、より物質感の強い黒のエナメルによって、さらにその後は色彩とは反対の物質感のあるアルミや銅の塗料で色彩感を極端に抑圧し、キャンヴァスの形とストライプとを同じにすることで形態感を削除していた。

それは絵画を視覚的に成り立たせているはずの色彩や形態が排除されて反絵画的になっているということよりも、むしろ繰り返すことによって、見る者の感覚に訴えかける強度が増していることが重要だということをローは指摘していたのだ。というのも、見るというよう

な感覚は持続的ではなくて、感覚は見るたびに現れては消えるという生成消滅なので、同じものの繰り返しは見るたびに同じものが現れては消えることで感覚の強度が高まるのだというのである。

ロザリンド・クラウスはレヴィー・ストロースを引用しながら、ダブルイメージの意味作用について述べたことがある。たとえば「パ」というシニフィアンとしての音声はそれが繰り返し返されると「パパ」になり、シニフィアンのままで意味をうみだしているといったようなことだったと思う。そこから写真のブレやボケのダブルイメージのイメージのもっている強度を述べていたのではなかっただろうか。

これは、ウォーホルのイメージの繰り返しを考えてみると逆によくわかる。コカコーラのビンが繰り返し返されている「グリーンコカコーラボトルズ」などは見ていると、イメージの意味が弱まって、なんだかわからないままシニフィアンとしての不気味にオブジェ化されたイメージ、あるいはインクの痕跡だけが感覚を圧倒する。

反色彩や反形態、あるいは組み合わせや構成を拒絶する無感覚的な「繰り返し」は、逆に極度に感覚的なのだ。そしてその感覚データを意味に送り届けないという点でいつまでもシニフィアンとして漂い続けている。

グリーンバグがボロックを「ただ繰り返し返されている、そこがすばらしい」といったのは、宮川淳風に言って、シニフィエに送り届けられない「痕跡」としてのシニフィアンの感覚的な強度を指摘していたのではないだろうか。

こうした「繰り返し」は人の視野も圧倒する。アメリカのビッグ・キャンヴァスの絵画は視野を圧倒するようなと視野を越えるようなとかといわれたものだった。それは物理的なサイズの問題ではない。どんなに大きいものでも視野のなかにおさめてしまうことは可能だ。マーク・ロスコが展覧会のときに自分の絵画は近くから見てくださいと張り紙したのは有名な話だ。けれども近くから見なくても、離れてみてもロスコの絵画は視

野を凌駕する。視野におさまっていても、キャンヴァスを越える終りのなさを感じさせるからだ。「繰り返し」も同じようにサイズが小さくても視野を越えることができる。終りのなさを感じさせるのである。だから感覚的な強度を生みだすのだ。

色彩や形態の削減、異なる要素の組み合わせや構成の究極としての「繰り返し」は、形式主義的な観点を越えるものではない。感覚の強度といった視覚性に訴えかけるものだからだ。

昔、ウイリアム・ルービンはフランク・ステラの「銅塗料の絵画」の「オフィール」について述べながら「だったと思うが、その微妙に震えながら繰り返されるストライプを、目は揺れながら旅をする」といったことがある。「オフィール」はクランク型のキャンヴァスに同じようにストライプが繰り返されていて、ストライプが直角に曲がる場所で、並んだストライプが作りだす斜めの連なりがイリユージョンを生みだしている。しかし、そのイリユージョンは画面の上下の平行にカットされた画面の縁で打ち消されることになっている。それはともかく、この「揺れながら旅をする」という美しい表現は視覚的な見え方を越えていたのではなかっただろうか。宮川淳の「ジェスト」と「マチエール」にならって言えば、描くという行為が揺れ動き、絵の具という物質の痕跡が震えている「表現過程」を指摘していたのだ。

構成や組み合わせの究極としてのストライプによる「繰り返し」とは違う、描くことと絵の具の「痕跡」とについてそれと気づかないで言及していたのである。「図ノ地」、「表面ノ支持体」とは別なシーンが開かれていたのではないだろうか。

オヴィディウスの「転身物語」の中で、ナルキッソスは泉に映る自分の姿に恋する宿命を

背負わされてしまう。恋する相手は自分がいなくなればなくなり、自分がいれば現れる。差異を失った自同律の悲劇だ。ナルキッソスには恋する自分と永遠に離れたままでいるか、一緒になって死を選ぶかしかないように思われた。ナルキッソスの涙があふれて泉の水面を乱す。映った恋人は水面の波紋の中に消えていく。「ああ、どこに逃げていくのだ。どうかここにいておくれ」。恋焦がれて涙を流せば流すほど恋人はうつろいながら消えていく。見つめることさえできない恋人に焦燥するナルキッソス。

だが、ナルキッソスは揺れながら動く水面それ自体の美しさには気づかない。すべてを生じさせ、また逆にすべてを消滅させているのは揺れる水面、シンフィアンなのである。

他方、ナルキッソスに恋するエコーは他者の声を繰り返すことしかできない他律的な存在だ。だが、エコーは空気を震わせながら響く声そのもの、シンフィアンには気づかないかのように意味を求めるばかりだ。

自己を繰り返そうと他者を繰り返そうと、揺れる水面や震える空気こそが表現として提示される場所、それが視覚のあり方を問う抽象の場所ではないかと思う。

抽象表現主義再考

大島徹也

「完成した」絵という観念はフィクションだと思います。人は一生をかけて一枚の絵を描き、あるいは一体の彫刻を作るのだと思うのです。

バーネット・ニューマン⁽¹⁾

絵画とは自己発見です。優れた芸術家はみな、自分自身を描くのです。

ジャクソン・ポロック⁽²⁾

一九四六年、ロバート・コーツはハンス・ホフマンの展覧会の評の中で、ホフマンを含む「撥ね」や「雑塗り」を特徴とするニューヨークの一群の芸術家たちについて、“abstract Expressionism”という語を用いた⁽³⁾。これが、ジャクソン・ポロックやウィレム・デ・クーニングらによって形成される流派ないしは動向を指す“Abstract Expressionism”（抽象表現

主義」という用語の初出である。この語の起源に関しては、一九一九年にオスヴァルト・ヘアツォークが『シュトゥルム』誌において、抽象に入ったドイツ表現主義を指して“abstrakte Expressionismus”と呼んでいる⁽⁴⁾。そしてこれがその後、英語で“Abstract Expressionism”として、カンディンスキーの初期の抽象をめぐってアルフレッド・H・バー・ジュニアによって一九二九年以降しばしば用いられた⁽⁵⁾。それらがここにコーツによって、ニューヨークの新しい芸術家たちの集団を指す語として転用され、以後広まっていたのだ。この語に代わるものとしては「ニューヨーク・スクール」、「アクション・ペインティング」、「ペインタリー・アブストラクション」など様々なものが出されており、それはこの芸術の深遠さを反映しているが、今日「抽象表現主義」という用語が最も定着している。「抽象表現主義」という語の意味するところは「抽象的な表現主義」、あるいは転じて「表現主義的な抽象」ということであるが、しかしながら、抽象表現主義者の中で最も優れた者たちは、そういった問題をむしろ無化してしまうほどに超越的なものを生み出していた。これは、いささか皮肉にも、その流派ないしは動向の二大主導者であるポロックとデ・クーニングの仕事を比較する時、良く理解されるだろう。

ポロックは一九五六年、その悲劇的な死の二ヶ月前に、デ・クーニングについて次のように評している。「ビル「デ・クーニング」は良い画家だけど、彼はフランス流の画家だ」⁽⁶⁾（強調原文）⁽⁶⁾。このポロックの言葉は、クレメント・グリーンバークの『良き』絵画という本質的にフランス的な概念⁽⁷⁾といった言葉を思い起こさせる。そこでグリーンバークは、デ・クーニングはアーシル・ゴッシー、ブラッドリー・ウォーカー・トムリン、フランツ・クラインと共にその概念を象徴していると言っている⁽⁸⁾。ポロックとグリーンバークの密接な関係を考えれば、どちらか一方がもう一方に「フランス流／フランス的」という観念について先に語って聞かせたということはもちろん有り得るが、そうであるよりもむしろ、それは制作と批評の最先端にいる者同士が当時の状況にあつて自ずから共有

しあつた問題意識として捉えてよいであろう。ともあれポロックは上に引用した言葉に続けて、次のように述べてデ・クーニングを批判している。「彼「デ・クーニング」のこの前の展覧会のあれらの絵は全部、イメージから始まっています。彼はそれを覆い隠したり、あるいは覆い隠そうと努力していたけれども、それは見えています」⁽⁹⁾。ここでポロックが言及しているデ・クーニングの絵とは、抽象的都市風景 などと呼ばれる一連の作品である(図1)。これらの絵は一見非対象的に見えるかもしれないが、しばらく画面を眺めてみればポロックの言うように何らかの具体的イメージを根底に持っていることが見えてくる。それは荒々しいブラッシュ・ストロークによって解体的に抽象化され不明瞭にされているが、そこに尚も残った多くの堅固な輪郭線がその存在を伝えている⁽¹⁰⁾。デ・クーニングは形成期以降、成熟期に入っても、一貫してキュビスム的な輪郭線に取り付かれてきたが、ここでも彼はそれから離れられずにいる。そしてそのようにキュビスムを克服し切らぬままに、画面を激しいブラッシュワークによって荒々しくも、しかししっかりと手際よくまとめている。デ・クーニングについて「フランス的」とはこの謂である。

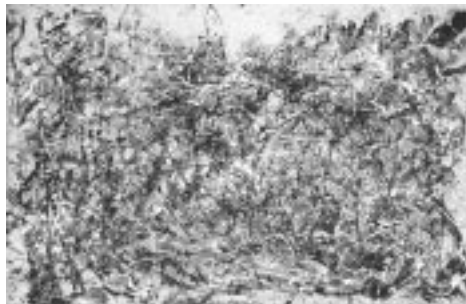
一方、ポロックについてはどうか。ポロックは、デ・クーニングの「抽象的都市風景」がイメージから始まっており、それはいくらか覆い隠そうとされていても見えてしまっていることを批判したが、なるほどポロックは自らのオールオーバーのボード絵画(図2)において、マイケル・フリードが論じているように、線を形体の輪郭となることから解放しており、一般的な意味でのいかなる形体も描き出していない⁽¹¹⁾。グリーンバーグは「キュビスムとは形体を意味した」と端的に述べたことがあったが⁽¹²⁾、平面的なものであれ抽象的なものであれ、通常何らかの形体を描けば、それは画面上に図 地、前景 後景、中心 部分といった関係を作り出していく、それでは結局のところ、絵画はキュビスムが開拓した空間を抜け出すことはできなかった。キュビスムからはモンドリアンやマレーヴィチなどの優れた芸術が次々と生まれてきた あるいは逆に見れば、キュビスム以降、



(図1) ウィレム・デ・クーニング《土曜の夜》一九五六年

何らかのかたちでキュビズムと真摯に関わることなくしては、優れた芸術はほとんど生まれ得なかった。が、絵画芸術がキュビズムの美学の限界に突き当たっていたのが抽象表現主義者たちの時代であった。そこにあつてポロックは、ポーリングの技法による自由な線を、画面上でオールオーヴァーに繰り広げることによって、上記のような従来の絵画の諸構造を解体し、ポスト・キュビズムの新しい絵画空間を創出している。ここではモはや、デ・クーニングが関わっていた具象、抽象といった次元の問題は超越されており、絵は「宇宙的」⁽¹³⁾とも言える広大で深遠な表現性を獲得するに至っている。

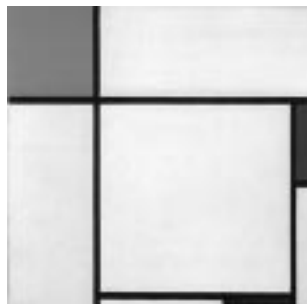
かくしてポロックは、自らと共にクリフォード・スタイルおよびマーク・ロスコの名を挙げて、「私たちは絵画の性質を変えた」と語る⁽¹⁴⁾。我々は、そこにもう一人の抽象表現主義者、バーネット・ニューマンの名を加えてよいだろう。グリーンバーグはロスコとニューマンについて、彼らは幾何学そのものを通してキュビズムの幾何学から逃れたと述べているが⁽¹⁵⁾、ニューマンがそこで主に向き合ったのはモンドリアンだった。モンドリアンは垂直線と水平線で画面を幾つかの部分に分割して構成した(図3)。これに対しニューマンは、彼が「ジップ」と呼ぶ線条を垂直が水平のどちらか一方方向に画面を貫いて走らせるが(図4)、それはモンドリアンのように画面を部分へと分割する線ではない。それは二つの色彩の広がりの中のもう一つの色彩の広がりとして在り、絵に息を吹き込み、画面を分割するのと反対に画面を統一する作用を持っている⁽¹⁶⁾。「構成」とは部分の組み合わせによって一つの全体を作り上げることであるが、ニューマンの場合、絵は一に全体として在る。このようにしてニューマンは因習的な構成という概念を超越した「脱構成的」⁽¹⁷⁾な絵画を為しているが、そこで核となっているのは、ポロックの場合同様、形体をめぐる問題である。ニューマンのジップは二つの色彩の広がりの中のもう一つの色彩の広がりであると先に述べたが、それはすなわち、形体という概念から捉えるべきものではない。これに関してニューマンは次のように述べている。「線を引く^{ドローイング}ことは、私の



(図2) ジャクソン・ポロック 《ナンバー1A》(一九四〇) 一九四八年

コンセプト全体の中心を成しています。……もし私が何か貢献を為してきたとすれば、それは第一に私のドローイングにおいてです。……輪郭線を用いたり、形体を作り出したり、空間を仕切ったりする代わりに、私のドローイングは空間を宣言するのです。私は空間の端切れを相手に制作するのではなく、空間全体を相手に制作するのです¹⁸。ポロックが形体というものと向き合い、最終的にそれを描き出すのを回避することで新しい空間を作り出したとすれば、ニューマンの場合、彼は始めから形体ではなく空間という次元で絵画に取り組むことによって、ポロックとはまた別のやり方でポスト・キュビズムの新しい絵画空間を実現している。ニューマンはかつて「崇高」について語った。以来、崇高は彼の芸術を解釈する上で重要な概念となってきたが、果たしてニューマンの絵画を崇高と呼べるのならば、それは、他ならぬ上述のような絵画の本質に関わる彼の偉大な取り組みとその優れた達成に支えられている。

抽象表現主義は実にアメリカ美術の真の出発点であった。抽象表現主義を以って、アメリカはフランスに代表されるヨーロッパの美術を超越した独自の美術を生み出すことを成し遂げたのだ。抽象表現主義が「アメリカ型絵画」などと呼ばれる所以である。抽象表現主義はまた、そのような国籍的な区別をあまり意味が無いものにするほどに普遍的な重要性をも持っている。それは、彼らが絵画というものの基礎構造の革新に困難にも取り組み、その内ポロックやニューマンたち幾人かは実際にそれを果たしたからである。その時、それらの者たちにとって抽象表現主義は、もはや「抽象的」とか「表現主義的」とかの問題ではなかった。そのような問題がその上で繰り広げられるところの、絵画の掘って立つ根本的な土台の部分と彼らは向き合ったのである。かくして抽象表現主義は現代美術の基盤となり、そこからはカラーフィールド・ペインティングのような優れた芸術が続いて生まれた。また、質はどうあれ、様々な種類の芸術が抽象表現主義の成果の先に次々と現れて現在に至る。こうして抽象表現主義は現代の古典として今に生き続けている。



(図3) ピエト・モンドリアン《コンポジション》 赤と青と黄と黒による構成 一九一九年



(図4) バーンネット・ニューマン《ウィンニング・スタンス》 一九四八年

- (1) Barnett Newman, "Remarks at Artists' Sessions at Studio 35," in *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O'Neill (New York: Alfred A. Knopf, 1990), 240.
- (2) Selden Rodman, *Conversations with Artists* (New York: Devin-Adair Co., 1957), 82.
- (3) Robert M. Coates, "The Art Galleries: Abroad and at Home," *New Yorker* 22 (30 March 1946): 83.
- (4) Oswald Herzog, "Der abstrakte Expressionismus," *Der Sturm* 10 (Mai 1919): 29.
- (5) See, e.g., Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art* (New York: The Museum of Modern Art, 1936), 64.
- (6) Rodman, *Conversations with Artists*, 85.
- (7) Clement Greenberg, "The Late Thirties in New York," in *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), 235.
- (8) Ibid. 116に於いてポロックは「グリーンバーグが別のところを用いている表現を使わず、新しい「アメリカ製」の絵画の優れた体現者といふことにならなかつた。」 See Clement Greenberg, "American-Type Painting," in *Art and Culture*, 208-29.
- (9) Rodman, *Conversations with Artists*, 85.
- (10) トーマス・B・ヘスによれば、それらの絵に現れている形体は「デ・クーニングがニューヨークのヴァレージの通りを歩いたり、タイムスクエアまでタクシーに乗ったりした時に眼についたもののひとつの観念や、女シリーズを描いた時に用いた要素などに由来している。」 Thomas B. Hess, *Willem de Kooning* (New York: The Museum of Modern Art, 1968), 103.

- (11) See Michael Fried, "Jackson Pollock," *Artforum* 4 (September 1965): 15-16. 近年のミケル・カーマンの著作の読者には、この展覧の機会に拙著『鑑賞者』を参照。See Pepe Karmel, "Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth," in *Jackson Pollock*, by Kirk Varnedoe with Pepe Karmel (New York: The Museum of Modern Art, 1998), 87-137.
- (12) Clement Greenberg, "Louis and Noland," *Art International* 4 (25 May 1960): 28.
- (13) 藤枝晃雄「ボロシクヤ宇宙」『タリフ・エーション』八九号（一九七三年一月）二二頁参照。
- (14) Rodman, *Conversations with Artists*, 84.
- (15) Greenberg, "American-Type Painting," 226.
- (16) See Barnett Newman, "Interview with David Sylvester," in *Selected Writings and Interviews*, 256; Barnett Newman, "Interview with Emile de Antonio," in *ibid.*, 306.
- (17) 多木浩一『神話なき世界の芸術家 パーネット・ネーロマンの探究』岩波書店、一九九四年、二二二頁参照。
- (18) Barnett Newman, "Frontiers of Space" Interview with Dorothy Gees Seckler, " in *Selected Writings and Interviews*, 251.

ABST

《質疑応答》

市川和英

「2005年のノート」

抽象の必然と抽象の欠落

はじめに

仙木氏の質問にある自立（律）した美術作品とは厳密にどのような状態を示すのか。一つの論点としては、抽象 以後の問題として存在しているはずで、今回の「回答書」全編において直接、間接に関わりなく、抽象 に言及することになります。実際のところ、私が作品を発表し出した70年代半ばにも「抽象絵画」、「抽象彫刻」は存在しましたし、当時の現代美術の主要な動向であった もの派 の作品が、それらの「絵画・彫刻」とは全く異質なものであり、『出会いを求めて』（李禹煥 1974年）などを通してそれらの作品動向が持っている意味なども理解できなかったわけでもないわけです。しかし、アメリカン・ミニマリズムが形体の支持体（＝即物性）と身体性との関係に加え、モダニズムのある種還元的な発展を意識していたことまでは当然のことながら理解不能でした。

ハイデッガーと西田哲学への言及をもってアメリカン・ミニマリズムとの物質のとらえ方を差異化したこの もの派 が、日本独自の動向として展開したことは分かるのですが、

非再現的な「物そのもの」による空間的現前が、もの派に至って何故に「美術」（単なる受容や、解体、破壊ではなく）として可能となるのかという疑問が出てきます。つまり美術が美術として成立する意味作用の形式的根源は美術外には存在しえないはずなのに、ということなのです。

実際のところ、当時の記述の多くは、たとえばペイント、マーク、表面、反復、痕跡、そして物質性、空間まで行為として身体論的に遡及され、それらはメルロ・ポンティへと言及されていたように記憶しています。この点ではアメリカのミニマリストと同じような発展に見えますが、物体が空間的に自立（律）するという概念が見当たらない（¹）。つまり抽象に至る本質主義的なもの、あるいは還元的な段階が欠落しているといってもいいでしょう。この点がジャパン・ミニマリズム、いわゆるもの派からその周辺、以後における日本の現代美術の質を特色づけているのではないのでしょうか。この辺を突き詰めるのは私の立場ではないのですが、やはりアメリカのミニマリスト（彼らだけでなく以後の作家の多く）が最も重要視していたブロックが、日本の現代美術の展開においてさ程大きな存在ではなかったということは非常に示唆的だと思います。

以下「ABST」メンバー個々の質問にそれぞれ答えるという体裁をとっていますが、私の回答それぞれに読むに値するものがあるとすれば、それは抽象の必然と欠落という日本の美術状況とパラレルな関係が多分にあるということかもしれません。

質問 杉木浩一

図録を拝見するとオープンエアの作品を長きにわたって手がけてこられたようですが、

（1）作品の自立（律）性とは直接関係はないが、李禹煥はその著作『出会いを求めて』（田畑書店1994年）の「デカルトと西欧の宿命」というエッセイの中で以下のように記している。近代的意識の主體的表象作用は、自然と自分に対立構造を生み、そういった関係での表象作用は、自然なありよつとの断絶を生み、やがて「虚像自身の自己指定作用となる」とし、「像自身の純粹世界開拓、自立性へと開き直る試みに運命を託さざるを得ない」。

「近代的な意味では、像の自立とは、論理上からいっても事実上からいっても、意識の自己欺瞞であり、現実の無視、対象の隠蔽にほかならない」と記している。作品の自立を問題にする以前の、李氏の、世界の表象化、対象化志向への否定が先立っている。

高岡ギャラリーでの個展(図1)あたりからの自律した形体表現への『転機』があったとしたらお聞かせください。

回答

イヴェント、パフォーマンス、そしてオープンエア(野外)での発表。これらは70年代半ばに発表活動に入ったという時代的背景と、創形美術学校の造形科で当時教官をされていた高山登氏⁽²⁾に出会ったということが大きく影響しています。今でもそうかもしれませんが、搬入・搬出の「手伝い」という形で、氏を通して70年代の美術シーンに触れていたわけですね。

私の初期の作品は、コンクリートプレート(万年塀)、鉄板などを使い、多くはドローイング、写真などと組み合わせた立体作品(いわゆるインスタレーション)で、物語的にもあり、観る者にその構造を読み解かせるような、あるいは経験を共有してもらったような作品でした。そういった意味では、もの派的でもない、後述するような「演劇的」(シアトリカル)なセンスといえるでしょう。

当時(学生時代)見ていた作家・作品としては、デュシャン(『階段を降りる裸婦』のような未来派のかつキュビスティックな絵画)、ジョーンズのエンコスティック(蜜蝋)で描かれたオブジェクティブな絵肌、ラウシェンバーク、ジム・ダイン(ポップなモチーフでありながらも、特徴的かつコントラストの明快な白黒のドローイング)、その他シュルレアリスム、ダダ系の作家や、活動に面白みを感じていました。それとヨーゼフ・ボイスです。

絵肌としてのジョーンズと物質(オブジェ)、あるいは言葉、記号が語りかける現実的、社会的リアリティとしてのボイスが自分の中にオブジェクティブなものとして妙にシンクロしていたことがあって、すでに「絵画」をオブジェ的(物質的)に捉えることにほとん

(図1)1986年



(2)高山登：美術家、いわゆるもの派といわれる動向に属する作家。1954年(東京生まれ)。主に枕木を使い、インスタレーションとして発表を行う。第8回「パリ国際青年ビエンナーレ」(1973)、「もの派再考」(2005年、国立国際美術館)。他、現在、宮城教育大学教育学部教授。

ど抵抗を感じませんでした。

まもなく絵の具とキャンバスを捨て、物質やものの状態を提示（視覚化）するという行為に向かうわけですが、当時としては、たとえば「純粹に視覚的」というモダニズムの絵画・彫刻の主要概念に関する翻訳文献もなく、まして抽象美術の正確な位相やアメリカ「抽象表現主義」以降、前述したようにミニマリズムの絵画・彫刻の文脈すら理解不能だったということです。

野外彫刻への志向は、ときわ画廊での発表が契機としてあります。第一回目の発表は1988年で（図2）、構成としては60×45センチ、厚さ1・6ミリの磨き鋼板を、おおよそ130枚くらい鉄筋を支持体として水平方向へ並べ、角々をいくぶんシェイプトさせる構造でした。単純で凡庸な同形反復の集積が、諸部分を超えて効果的な視覚的現前をもたらすということ、これは自分でも予測がつかなかったことです。しかも「彫刻」という旧套的因襲からも自由に、重要なこととして表面を失うことなく、そして中途半端ながら形体が作れるということが野外に耐え得るスケールを保証してくれるように思えたのです。この辺の作品は、物質やものごとの状態の提示による作品から離れて、具体的な形体（態）による空間造形といった感じで、私の中では「インスタレーション」というより、具体的に作っているという彫刻的な造形を意識した頃です。

野外での展開はコンペで受賞後（新潟市美術館野外彫刻大賞「1994年」、翌年屋外設置となった作品で終わりますが（図3）、野外の様々な場所での経験から見えてきたことが何点あります。たとえば美術作品は絶対的に人工物であるというあたりまえのことや、形体とスケールの問題、そして抽象的作品へ観衆が拒絶反応を示すわけでもないけど、老若男女「物体」が現代美術や彫刻でなくとも「ドラえもん」や「ピカチュウ」なら面白いという選択肢は常に持っているだろうということ、などなのです。実は野外というのはその物理的条件自体が非常に拘束的であり、そのこと自体がすでに作品を構想することの障害に思えてきたというのがあります。それと鉄板を反復的に繋げて形体を構築してゆ

（図2）1988年



（図3）1994～1995年



く作品でしたので(図4)、どこまで繋げていけば終わりのかが決めかねるわけで、車に鉄板を積めるだけ積んでよく夜中まで懐中電灯を頼りに作業していました。こんなことをやっている内に、おぼろげながら形体(態)の問題、たとえばノン・スケールでの形体、限定空間(屋内、ギャラリーなど)での形体、単一の形体、部分の集合形体、そして形体の強度の基本は幾何形体にあることなども学んだと思います。ここで作品の自立(律)とは自分にとって何かという問題が出てきますが、やはり抽象へ還元されたものの中にあると思います。それが私の場合要素的には幾何形体であつたわけで、どこまで繋げていけば終わりのか分からない形体構築を、線的な要素と面的な要素に還元することで物質性にとらわれていた構想が、非常に形体(態)重視の方向として多面的かつ、多視点的に考えられるようになったのです。このことはスケール(環境)という外からの解放と同時に、アトリエにおける内側の領域が増大することを意味しました。何かに合わせるのではなく、自分の内部そのものの質で相対化されること、そのようなことが自立(律)の様相だと思いますが、それが抽象としてあるということに気付いたのは実は「ABSTRACT」以後のことです。

以上のような経歴なども踏まえた前振からすると、高木修氏の質問である「演劇的(シアトリカル)なものへの回答が多少はリアルになってくるのではないだろうか」。

質問 高木修

演劇性



(図4) 1988年 多摩川野外美術展

その用語の意味構造と

「自身の作品との関係、あるいは差異を論じてください。」

回答

「演劇的」なるものを、美術のみならず芸術全般と決定的に対立するものとして激しく批判したのは、今では誰もが知るマイケル・フリードの『芸術と客体性』（1968年）においてでした⁽³⁾。フリードの論文では、「承知のとおり重要なキーワードがいくつかあります。その一つはミニマリスト批判の根底としての「リテラリズム（直写主義）」です。フリードの言う「ミニマリスト」とは、絵画的なものにおけるイリュージョニズムを批判的にとらえて「単一（ユニタリー）」な形態、物体の現実的強度を志向した一派を総称したようなものです。しかしこの「リテラル」なものは、モダニズムの絵画においてもその現実が「打破もしくは保留を、不可避的に自ら課す」という微妙な言い方をしているところ、絵画がもはやすでに物質性へとその環境を拡散してしまったということをフリード自身も認めているのでしよう。フリードにしてみれば、モダニズム（ハイアート）の芸術的「確信性」を純粹なものとして、その非芸術的状況に対してタガを締める必要があったのではないでしようか⁽⁴⁾。

モダニズムの核は言うまでもなく、自己批判的自己純化であり、あくまでも純粹に自己言及的な制作行為と実践の内にあるわけですが、言い方を変えれば作品が芸術であるかないかは作家によって作られた自立（律）した作品のみがその芸術的価値を担保すると言い換えてもいいわけです。リテラリストが「客体性それ自体を生来から一つの芸術であったものとして擁護するように見える」（フリード）といった言い方には、「客体性」＝「おそらく物質性」はモダニズムの絵画・彫刻においてもその状態は不可避であるとの認識

(3) 筆者がマイケル・フリードの存在を知ったのは、美学の谷川渥氏が月刊『太陽』

（1992年、NO375）に展評を書いてくださった文中においてである。その後ようやくという感じで『批評空間』臨時増刊号「モダニ

ズムのハードコア」（1995年）においてグリーンバーク、クラウスの論文とともにこの『芸術と客体性』（川田都樹子、藤枝晃雄訳）を読むことができた。当時は全てを理解できなかったにせよ、その理論の明快さは衝撃的であった。

(4) 『芸術と客体性』の冒頭に、「ミニマル・アート、ABCアート、プライマリー・ストラクチュアーズ、特種な客体（スベジフィック・オブジェクツ）などさまざまな呼称で知られる企ては、大いにイデオロギー的なものである。それは一つのポジション「位置・立場」を宣言し占有しようとして

があると思われます。問題は言うまでもなく 芸術の所在 です。

「かつての芸術においては、『作品から受け取られるべきものは、厳密に「その」内部に位置している』のに反して、リテラリズムの芸術の経験は、ある状態における客体の経験である それは実質的には定義上、観者を含んでいるのである。」とあるように、このすでに「観者を含んでいる」という「演劇的」なものの不純な状態（＝感性）への苛立ちこそが非芸術への墮落の始まりである、というのがフリードの言いたかったことではないでしょうか。換言すれば、芸術は 内在性 であり、外部に依存的なものとしての「客体の経験」は、「観者」をあらかじめ含んでいるわけだからリテラリスト（＝ミニマリズムの作家）のモダニズム批判は批判になりえず、したがって非芸術への逸脱であるということでしょう。

こうしてリテラリズム（ミニマリズム）の「客体性」（＝物質性）とモダニズムの絵画・彫刻における物質性のとらえ方を明確に区別しようとした。そして「芸術は演劇の状態に近づくにつれて墮落する」、「諸芸術同士の間隙に位置しているものが演劇なのである」として、諸芸術個々の「質と価値」の崩壊を促すものとしての「演劇」をさらに激しく批判するわけですが、ぼくが興味をひいたのは脚注において「今日の芸術は新しい道具である。……」（『反解釈』高橋康也、出淵博、由良君美、海老根宏、河村錠一郎、喜志哲雄訳 竹内書店新社 1971年）と述べたスーザン・ソントグを「最も言語道断」の表れであると批判している箇所です。文学論中心のためか、ほとんど内容が記憶に残っていない書物の一つですが、くだんの引用箇所は『反解釈』中の「一つの文化と新しい感性」（1965年）というタイトルのエッセイにあって、久しぶりに読んでみるとこんなくだりに出合った。

「ジョーゼフ・アルバースやエルズワース・ケリーやアンディ・ウォーホルのような画家が、作品の一部を たとえば絵の具を塗るという作業そのものを 友人なり近所の庭師

いる そのポジションは、言葉で定式化し得るものであり、また実際にその主導者たちの幾人かによって定式化されてきた。」とあるように、自分勝手に芸術を定義づけるかのような動きへの批判が読み取れる。そして、モダニズムの絵画とモダニズムの彫刻、その両方との関係においてであるという事実によって、その状況の深刻さが裏付けられる」とたたみかけるのである。

なりに任せるとしよう(中略)こうすることによって、彼等は、われわれの多くが芸術作品を見きわめるために用いている基本原則をひっくり返しているのである。彼等は、芸術がどういふものでなくともよいが、少なくとも、どういふもので必ずしもなくてもいいかを、明らかにしているのだ」

実は、ある時代にどのような 記述、言説 が飛び交っていたかはとても重要であったと思つてます。つまりウォーホルやましてアルバース、ケリーが「近所の庭師」に絵の具を塗らせるなんてこと、今ではたとえ話にもシャレにもならないし、たとえ話にしてはひどすぎる。そしてもっとも言語道断なのは、このような たとえ話 が芸術的価値をゆがめるようなものとして作用しかねないということです。自分が二十代の頃(1970年代半ば)、このような「美術」の匿名性は、自己消滅 といったような言い方で、提示された 物そのものの 普遍性を重視する方向として現代美術の一つの局面(「言説」としてあったことは事実でしょう。当時は、アメリカンポップアートの軽さや、ダダ、シュルレアリスムなど破壊と意識レベルにおける革命の衝動にダイナミズムを感じていましたし、松岡正剛主催の工作舎から出版されたオブジェマガジン『遊』のようにディレクタントな越境横断的な雑誌が話題になっていました。そんなわけで、絵画・彫刻という旧套的メディアは時代状況に対して非活性的であり、単なる因習的権威の象徴のような気がしていたのは事実です。

しかし今になって思えば、バブル経済崩壊以後の日本の惨憺たる美術状況とは、単に芸術の「質と価値」、「確信性」を持ち得なかったツケというだけでなく、諸芸術に従事していた「芸術家」、「文化人」、「知識人」の多くが、その 越境 の 内 と 外 の差異を、フリードのように記述もしくは認識することができなかったということにもあるように思います。

諸芸術間の境界線の崩壊、越境は個々の芸術を弱体化させるということに間違いはない

でしょう。人は高級で難解であるとして芸術（美術）から身を遠ざけるのではなく、身近で読み解きやすいから「芸術」（美術）を感覚的経験（多くはセンセーショナルと同意語）の対象として芸能バラエティー以下の生活の下位に放逐してしまっただと言えます。

もう聞き飽きた言い回しですが、村上隆、奈良美智、他に代表される日本の「ポップ主義」一派において特徴的なことは、彼らはすでに芸術・美術と無縁であるにもかかわらず、生産・消費・マーケティングという経済原理を当然のように芸術領域に持ち込もうとしていることです⁽⁵⁾。これらは、「作家の積極性である」などと賞賛されこそすれ、彼らの作物そのものの質的批判を通して、芸術の現代的本質を突いた言説⁽⁶⁾『芸術と客体性』のような）もほとんど見当たらない⁽⁶⁾。世界中で沸き起こっている現実なんでしょうけど。たとえば、デミアン・ハーストの絵画展が批評家、ジャーナリズムから総スカンを喰らっても作品は開催前から完売だとか、横浜トリエンナーレ（2005年）の「アートサーカス」という切り口に見られる観客参加型（むしろ迎合型と言いたいが）の「アトラクション」、イヴェント志向など、おそらく内外で枚挙にいとまがないでしょう。

このように芸術状況は、近代よりはあるか昔の古典時代以前の「人気キャラ」としてのキリストやマリア、あるいは誰もが知る権力者や人気者（「キャラ」を形象化してそれを拝ませる時代に戻ったようなものです。いずれこのような状況に対するゆり戻しはあると思いますが、こうしてみると皮肉なことに「観者の経験」にゆだねない、「厳密にその内部に位置している」空間と物を凝視していた最後の「一派」こそが「ミニマリスト」であったのではないかと思うわけです。

(5) コンペと販売を目的としたイベント・展示会、「GEISAL」の開催趣旨などによれば、「ミケット」などの貸しブース商売に近いと思うが、やたら「アマチュアからプロへの道」だとか、「スター誕生」、「プロデビュー」、「ディーラーのスカウト」などと業界ヒエラルキーを前面に出すあたりはさすがというより、ストレートに「売れりやあなんでもいいんだよ」と一言ですませればいいと思うが。

(6) パリは萌えているか？ 村上隆『ぬりえ展』。榎木野衣「アート・バトル」『ホーム・アウェイ』(『B11 美術手帖』2002・9)「かわい夏休み」『Kaikai Kiki』「ぬりえ展」等参照。

高橋瑞木『ポップ・消費・クールアジアの現代アートのゆくえ』(ART FIELD 芸術の宇宙誌002)では、ポピュラー・カルチャーの「流行」を美術館が安易に集客に利用しており、もはや「美術館運営の救命装置として機能している」として、質そのものの分析もせずに展覧会をやる美術館、キュレーターの姿勢も批判している。

質問 大塚新太郎

コメント(1) 私は特定のマテリアルにこだわって作品を制作することはありません。これはマテリアルの特性や手との交感を非常に大きな問題と捉える事と相反する事ではありません。

むしろマテリアルの特性を熟知し、手で確かめながら制作を進める事が制作の精度を高める事と考えています。

むしろ回避しなければいけないのが、ある種の熟練や経験によつて精度が獲得できないまま、制作を進行させる事だと考えます。

Q(1) 作品制作におけるマテリアル この選択に於いて、どのようなスタンスで取り組まれているのか、お聞かせください。

コメント(2) 作品が展開される空間。

建築の内側或は外側。屋内或は屋外。

水平要素としての床面或はグラウンドと垂直要素としての壁。

作品の地となり、図となる様々な空間。

これらの諸要素がもつ個別の質といかに関わり作品が空間化するかを、私は最重要要素と考えています。スケール・身体と言つファクターもこの周縁で浮上してきます。

具体的な空間の質の獲得が制作・表現の精度の獲得と考えています。

Q(2) 現実の空間の中に最終的に作品は置かれます。現実の空間との関係をどのように捉え制作・作品に反映させているのかお聞かせください。

(6) 村上にしろ、奈良、森村もそうであるが、彼らが何を志向してそのような制作衝動を持ったのかは社会的、心理学的に付加えるなら経済学的に分析することは必要かもしれない(けつして美学的なテーマにはなり得ないだろうけど)。また、それはとても興味深いレポートになると思う(芸大の受験をテーマにした『美術手帖』誌上の懸賞論文が入選するくらいだから)。しかし、そのような単なる世相史上の価値判断は芸術・美術史とは一切相容れないものであることくらいは明確に線引きする必要があるのではないが。それは確実に美術批評家の責務だと思う。蛇足であるが、モンドリアンあるいはニューマン、ロスコ、ましてやボロツク、あえて浮世絵の平面性を加えてもいいが、それらの画面がいくら 平ら にかつ単調に見えようと、村上、奈良、森村らの画面、作物より見るところは多く、かつはるかに意味深いのは間違いない。筆者が知る限り、美術批評と美術史の曖昧な境界にこもることなく果敢に批判を展開している美術批評家は、藤枝晃雄氏くらいか。「作りやすく、理解しやすい芸術のグローバルイゼーション」としての

回答

空間と制作・作品

大塚新太郎氏の「空間と制作・作品」の関係への質問は、前記のような文脈の中の固有時間と固有空間における本質的な問題として置き直さないと、単なる趣味的な知覚へと限りなく下降していくでしょう。基本的には、四角があるから丸をあてはめるといった構成的空間は眼中にないものとして、四角に四角以外を拒絶することの勇氣と殺伐とした緊張感は、たとえば建築家の表現を借りれば人間に建築を合わせるのではなく、「建築を使いこなす」といったような個々の内面と交換可能な知的能力は必然としてまずは前提しておきたいところです。別な言い方をするなら、他者の知性の内に身を置くことの覚悟といったようなものでしょうか（たとえば、グループ展などはそのような空間といえるでしょう）。緊張感がない、あるいは知性を感じられない空間はハッキリ言って、ダメということです。つまり、逆説としてはそのような空間の質がない場合の方が多いわけで、そのような場合に作品を置けるかどうかという問題と、作品が作れるかという問題は当たり前ですが別の時空の問題です。「スケール・身体というファクター」は絵画でいうところの脱イーゼル絵画としての、いわゆるカラーフィールド以後になるわけで、彫刻においてはもっと直接的な問題として長い歴史を持っていると思います。冒頭にも触れたように抽象以後の問題としては、身体性が先鋭化されるのはミニマリズム以降であり、スケールも含めまずとデ・スタイル以降ということでしょうか。しかし、抽象のノン・スケールといった空間もあるわけで、その辺は使い分けざるを得ないと思っています。

マテリアルと精度

「ポップ・アートの垂流」。「森村泰昌だとか村上隆だとか森万里子などが評価されることになりましたが、その巧みなプレゼンテーションは、賞味期限つきのアイ・ティ・アート、マネ・アートと呼称すべきものです」(『現代芸術の彼岸』)。
「メタ理論を巡って」P275 武蔵野美術大学出版局 2005年。他

大塚氏の言う「制作の精度」とは具体的にどのレベルまでを指すのかは分かりませんが、素材の選択としては、軽く、丈夫で、加工し易く、かつ廉価であればなお良いということになります。ただし漠然とですが、彫刻においては特にマテリアルに対する「ある種の熟練や経験」による「精度の獲得」は必要だと思っています。

この「精度」、大きくは物理的精度（計量的なもの）と数学的精度（分割、比例）のよくなものと二つに分けられ、後述いたしますが、もう一つ形体に対する還元的アプローチの場合があると思うのです。勝手な分類で恐縮ですが、大塚氏が質問している「精度」は空間の問題も含めて物理的精度のことではないかと思っています。前項の質問にも重なりますが、あるスペースに対する作品の大きさとか、形体のポリウムに対してコンマ何ミリかの単位で削るか盛り付けるかといったこと。いずれにせよ、両方とも 感性の主観的条件といったようなものの審査（判定）を受けるわけですが、この辺つき詰めるとカント的美学論（『判断力批判』）で片付きそうなのでやめますが、「精度」ってある意味で、決定の正しさ（ライトネス）ということだと思えます。この要請される「精度」の 正しさへの意識、自覚、いわゆる作者の真率さのようなものが、絵画・彫刻において見るに値する作品であるかないかの一つの基準であることは間違いないでしょう。

最終的には、あらゆる彫刻は重力の問題を克服することになります。自分としてはそれを形体としてクリヤーすることの方に快感と限界を感じているため、「マテリアル（素材）」を使いこなすといった 加工の精度、仕上の精度 へのプロセスは、自分としてはむしろ退屈なことが多いということを付け加えてこの質問への回答にしたいと思います。

質問 牛腸達夫

彫刻における「ポジとネガ」の関係について

たとえばモノとその周りの空間、雄型と雌型など

絵画の「図と地」以上に密接な関係があると思いますが

。

回答

絵画における図と地の関係は、『ABSTRACTテキスト3』でモンドリアンの絵を引き合いにして書きましたが、矩形があるか無いかの違いが彫刻と決定的に分かつところでしょう。たとえばヒルデブラントの『造形芸術における形の問題』（加藤哲弘訳 中央公論美術出版1993年）における 空間視 形体視 の考察などは、大塚氏の質問との複合形として還元している前の、初期抽象化衝動に関する注意事項とも読めるわけですが、狭くともえるとミケランジェロが例える石堀彫刻のように、水面から浮かび上がる人物像と水面のような関係が想起されます。「精度」の問題にも関わってくるのですが、先ほどの形体への 還元的 アプローチの場合、形体の図と地はいつたんバラバラに解体されるわけです。そして、再構成された抽象的な幾何形体においては絵画に限らず必然的に点・線・面という視覚性が入り込まざるを得ないわけで、彫刻の場合は具体的な物質として、絵画的なイリュージョニスティックな関係とは別の実際の空間的なポリウム、バランスとして派生してきます。自分としては非常に還元的な作業とユニタリー（単一）な意識と、とても矛盾したことをやっているところがあって、物体のポリウムつまり形体における凹と凸、光の効果による陰影など、これらは図と地の関係に組み込まれると思います。形体

を還元的に組み立て直すことで思わぬ視覚性が得られることに非常に興味を持っていたりするわけです。そのような場合、図と地の問題は出来上がった作品としての物体を、四方八方から眺めた時に事後的に思い知らされます。ちなみに、ミニマリズム彫刻の臨界点と袋小路を回避するためには、この矛盾かつ分裂した作業を続けるしかないかなと思います。

質問 前田一澄

象牙の塔 ということについて思う所を聞かせてください。

回答

今回の『ABSTテキスト集 4』質問事項すべてがそうなのですが、質問者にその詳しい意図はいっさい問い正してはいないことを、遅まきながら付け加えておきます。

前田氏が、「象牙の塔」という意外な単語を何故に自分にぶつけられたのか全く分かりませんが、クレメント・グリーンバーグの『アヴァンギャルドとキッチュ』（『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄 翻訳、上田高広、大島徹也、川田都樹子、高橋武充訳 勁草書房 2005年）8ページ2行目に出てくるその文脈だということは確認いたしました。

余談ですが、グリーンバーグの批評文（日本語訳のみしか読んでおりませんが）の魅力は何かと問われれば、一流の 目 と論理的明晰性もさることながら、その出だしが好きで

す。たとえば『抽象表現主義以後』（1962/1969年）はノンフィクション映画の出だしの挿話みたいな感じでしよう。『モダニズムの絵画』（1965年）ではカントを、最初の真のモダニストであると言い切り、自らの理論がカントにもとづくことを明確にしつつ批評を展開したりする。そしてこの『アヴァンギャルドとキツチュ』（1939年）では、「同一の文明から『Sエリオットの詩とティンパン小路の歌、ブラックの絵画と』『サタデー・イブニング・ポスト』誌の表紙という二つの異なるものが同時に生まれる」で始まり、「表面的には同じ文化の一部であり、同じ社会の産物である」と来て、「しかしながら、関係のあるのはここまでのようである」となる。では一体どくなるの？こゝなつたらもう、最後まで読むしかないわけです。というわけで、前田氏の質問へはこの『アヴァンギャルドとキツチュ』に沿った回答になります。

グリーンバグはこの著書の前半で、アヴァンギャルドの生い立ちと抽象の必然について記しています。「象牙の塔」という言葉が出てくるまでを手短に要約すれば、アヴァンギャルドとは「アヴァンギャルドの真の、最も重要な機能は『実験する』ことではなくて、イデオロギーの混乱と暴力のさなかで文化を推進し得る道を探すことである」とし、結果、社会的現実的テーマ（外在）から離れた芸術の「規律」、「原型」そのものを主題にせざるを得なくなった立場であり、必然的に芸術以外の何ものでもないもの、つまり「抽象」（内在）に向かう。そして重要なこととして、ある一つの高み（アレキサンドリアニズム）に停滞するのではなく、アヴァンギャルドは常に「動いている」のであり、「このことがアヴァンギャルドの方法を正当化して、それをなくてはならないものに行っている。その必然性は、水準の高い芸術や文学を他の方法で創作することは現代では不可能だという事実にある。この必然性を『フォーマリズム』、『純粹主義』、『象牙の塔』などの言葉を振り回して咎めることは鈍感であるか、あるいは不誠実である」。といった具合に「象牙の塔」が登場してくるわけです。しかもその後すぐに「これはアヴァンギャルドが今日の姿であることが、アヴァンギャルドにとって社会的な利点になるということではない。全

くその反対である」とくる。

この「アヴァンギャルド」、日本語では 前衛 と訳され、マルクス主義系左翼像とともに、貧乏臭いイメージを伴いますが、グリーンバーグは「アヴァンギャルドが属しているのは他ならぬ支配階級」であり、アヴァンギャルドの活動基盤を支える「安定した収入源」は「支配階級の中のエリートによってあてがわれていたの」であるとしつつ、文化の「規律」、「原型」を担う主体、理解者としての「アヴァンギャルド自らが依存している観衆」（金持ちで教養のある人々）が今や急速に減ってきたとして、大衆文化の繁栄つまり「キツチュ」の増大によるアヴァンギャルドの存立の危機と高級文化への理解力の衰退を警告するわけです。「キツチュは勞せずして楽しむことができる」（グリーンバーグ）。

この批評文が書かれた1939年頃といえば、ヨーロッパではヒトラー、ムッソリーニ、そしてロシア（ソ連）ではスターリンと、ファッショ・独裁の嵐が吹き荒れていた時代です。グリーンバーグも記しているとおり、この独裁者達は少数の教養あるブルジョワ支配層が庇護する「天真爛漫」（グリーンバーグ）かつ批判的なアヴァンギャルドを利用するより、大衆が「勞せず楽しむことができる」キツチュを政治的に利用した方が効果的であると考へ、ご承知のとおりロシアの構成主義者達アヴァンギャルドはやがて肅清されます。

はたして、アヴァンギャルドはひ弱な「象牙の塔」の住人なのか。アヴァンギャルドはもはや死語であるとはかなり昔から言われていたような気がしますが、グリーンバーグはアヴァンギャルドは常に「動いている」と言っているように、その時代における最高の芸術を目差す者としてアヴァンギャルドをとらえており、「アヴァンギャルドの最高の芸術家は芸術家の中の芸術家である」とも言っています。しかも「唯一の生きた文化を形成している」のがアヴァンギャルドであるとも。しかし半世紀以上も前にグリーンバーグが懸念したとおり、わが国ではすでに教養あるブルジョワエリート層は死滅したようでもあり、成り上がり者は「金のへその緒」を芸術と繋げようもなく、芸術の存在すら知らない。多少は教養をほめかす 六本木ヒルズ族 なる連中でさえ、「金のための金」、「金銭至上主

義」のようであり、メディアに登場する彼らそのものがキッチュといえましょう。すでにグリーンバーグの言うような 生きた文化 など無いのかもしれない。わが国では（あるいは世界中？）売れる作品は常に具体的な「主題」（外在）にもとづいたものであり、少なくとも評価のすでに定まった書画・骨董品、あるいはお飾りの類は別として、抽象（内在）は圧倒的に売れない。これ、時代が時代なら実際の「屋根裏部屋の餓死」（グリーンバーグ）を意味しているでしょう。

前田氏の質問に対する自分なりの回答と結論は、グリーンバーグの時代的文脈から少し離れないとどうも書けないようです。たとえば アヴァンギャルド と 芸術 を切り離して芸術を考えた場合、絵画であっても彫刻であっても優れたものとしてまず目に入ってくるのは形体であり色彩でありそして表面、空間です。それらは純粹に、それらそのものとして受け入れなければならないものであり、またそれが可能なものです。そして、なおかつそれらは絶対的に現代においては 抽象 に属しています。かつてアヴァンギャルド（インチキではなく）に抽象が必然とされた時から、つまりアヴァンギャルドが真正の芸術を背負って以来、真正の芸術は抽象を要請してきたということでしょう。となれば論法からして、このような時代に抽象を再検証しようなどというわれわれ『ABST』そのものが「象牙の塔」の住人であると鈍感で不誠実な社会から咎められるものもあり、社会的には不利だということは間違いないわけです。

しかし実際のところ、社会的な「主題性」からはるか遠く離れたところの 抽象 には、まだまだ汲み尽せない豊かな時間と空間が存在しています。それを一つでもいい作ること、自分以外の作品でもいい、それらを見れること。そして、そのことを共感できるごく少数の同時代人が認識できるということ。それだけが救いでしょうか。

《質疑応答》

大塚新太郎

各方からの質問に対して、回答する形をとっていますが、概してある共通の範疇に含まれる質問が多いようです。その為、各質問の後に挿入された回答は、他の質問の答えともオーバーラップしたり、組み替え可能だったり、感じています。総体から何となく滲み出るものを回答と、とっていただくとありがたいと思います。

質問 市川和英

貴殿の形体と同じように、一見して極めてシンプルな質問です。

矩形（水平、垂直構造）、キューブからR状、いわゆる幾何形体ですが、ある種有機的に見える形体に移行した理由は何なのでしょう。

つまり、初期になぜキューブであったのかの背景がとても重要なのですが。

回答

まずはじめに、壁面のマジックがありました。これは「何であれ」壁に配することで、視線を真つ向から享受し、視覚的に受け入れさせてしまい表現と見まがわせてしまうという作用。直立歩行ゆえ人は壁と対峙し、否応無しに向き合うが故に、また絵画が壁面に配されることが多かった事も影響しているでしょう。安易に「何であれ」壁に配するだけで作品化されたように見えてしまう事。この作用を否定的に検証しながら制作を進める中で、水平・垂直座標に関心を寄せ、空間との距離や濃度を、制作に反映させていきました。通常、水平な床に人が垂直に立つ前提。

そんなその過程で制作される作品は水平と垂直を与える事で現れるキューブ的な形を用いて展開していました。極めて単純な要素で、ある空間の関係を構成しての展開。壁面にそれらを配したり、床に布置したり。壁面から作品のある面を設定したり、床から作品のある面を計測したり。空間と作品の関係がシンプルに確認出来る事がこの展開を選択してきた気があります。ただ初期から立方体はどうも避けてしまい、直方体の範疇で展開して行く、見慣れないモジュールのものを展開していきました。中途半端なモジュールの箱や板。

しかしキューブ的な作品はどうしても概念的にあるヴォリュームとマッスの対象物として、一瞥で捉えられて解析されがちなのです。そこで表象と現出が一致している錯覚を回避し、現れの客体性が保持できやすいことを志向する為、水平・垂直を徐々にずらし始める。ある面が少し斜めだったり、少し傾いていたり。あるずらした角度を汲み取られることない範囲で成立する程度。何となくゆがんでいるとか、ぶれているとか。この方向を展開していく中で、今度は構成面が平らな面でなくR面が出現します。何かあいまいで立方体とか直方体とかにぱっと見えない事。つまりそう見えることを回避することを志向し

ていた気がします。

また当時、奥行きのある緑色のレイヤーと奥に光るブロンズの層をしつらえた、あいまいな斑のある表面を用いていた事は、作品がキューブ的に展開できた要因のひとつです。この表面があつた為、直面や稜線を保持できた。逆に言えばキューブ的な形に単一の表面を与えられなかったという事。つまり表面の揺らぎや奥行きや様々な色に見えることで直面や稜線を保持することが出来たという事。

しかし視覚的な見え方を突き詰めていく中で、反射や反映、色と影で構成・展開していく直方体や立方体は稜線や面でどうしても概念的に了解されやすく、スケールや肌理を置き去りにされ獲得されてしまう気がしました。そこで直接的に面と面により出来る稜線を消した形体を志向する中でエッジレスが出てきます。このエッジレスは物体の背景との分離される線が稜線と一致しなかったり、ある視点からみえる輪郭線が形態の中の構造的な線と一致しなかったりと、中性的な面を現出してくれるので、空間との関係が計測しやすくなってきた気がします。

触覚をより意識したこともその変化に関連しているように思えます。いわゆる幾何形体は幾何的であることで全て了解され、ある高さ・幅・奥行きのある空間として、把握されたかに思えてしまう。これが単純さ、明確さ、そして純粹・真実へと認識を加速させる。これへの懷疑から稜線のトレースを視覚的に実践するのに、エッジレスな形体の有効性を選択していった感じがあります。一挙の把握を拒否することで、より視覚的な方向性が確保できると考えたからです。視覚的に慎重に見る態度を持つようになったともいえるかもしれません。ただこの方向は新たな「イメージ」といったものの獲得という、意に反する方向性をも孕む為、曲線的な中でも楕円に関わる曲線に基づく形体が多くなっています。これは円という、確実に認知されやすい形体と異なり、長軸・短軸の働きで方向性といっ

た視覚野の非均質性を持っていることや、楕円の要素の中に円的な要素も含んでいること、安定を志向しない感があることなどいくつかの要因によります。

質問 牛腸達夫

彫刻における「ポジとネガ」の関係について

たとえばモノとその周りの空間、雄型と雌型など
絵画の「図と地」以上に密接な関係があると思われますが
。

回答

誰でもそうであるように、学生時代、粘土彫刻の石膏取りの時に、新鮮な驚きを感じたことを、記憶しています。自分がポジタイプにモデリングした形体が逆側にネガタイプになって立ち現れる。ただその時は、表面といった皮膜意識や主客逆転した、物体の中から見た表面といった視点はあまり無く、モデリングに使用した粘土からネガタイプになった石膏型への物質的変換の方に驚いた記憶があります。これはその後の制作の中で注意しないと陥る点で、ある形をブロンズに変換しただけで、それなりに客体化し作品化するかの安易な錯覚を回避する態度につながっています。

ミケランジェロの大理石彫刻の人体を見ると、かえってその皮膚感のような薄い表面を意識することの方が、かえってボジティブなのにネガティブな感触をもっていると感じます。白い大理石素材の持つ半透明性がそうさせるのと、いやそれ以上に、カービングの中で外側から精度を持って皮膚を確定していく積極的な姿勢が全体の彫刻の表現とは裏腹にディテールとしての皮膚感を浮かび上がらせていると感じます。逆にその生々しさに彫刻としては引いてしまう感を否めません。

このボジ・ネガの間に意識される表面。この皮膚のようなもの。これは決して皮膚は厚みがゼロでなく、きつちりと厚みを持った物体で、本当の皮膚にはならないという事。それが前述の大理石の皮膚感であり、換言すれば揺らいでいる水面の方が薄氷の実体としての皮膚より、より表面的であるという事に、近い感覚です。

質問 杉木浩一

僕が意外に思ったのは、制作において「視角の優位」よりは「触覚的な眼」を大事に進めているらしいということでした。それで質問ですが、エッジのある形体からエッジの無い流体へ、さらに空洞を孕んだ形体へ展開されていますが、『形と表面』についてはどのようにとらえていますか。

回答

制作に於いて「視覚の優位」よりは「触覚的な眼」を大事に進めているか、と言う事に関して、必ずしも「触覚的」なる事を「視覚的」なる事に対比して考えてはいないように思えます。むしろ「視覚的」なる事のなかに先行して潜在する「触覚的」なる事について、又逆に「触覚的」なる事のなかに先行して潜在する「視覚的」なる事について、その混在の中で精度を上げる事を目論んでいるように思います。そのどちらかに重きがあるのでは無いと考えています。

特に制作の只中に於いて、触覚的な精度の正確性は驚く物があります。ただこの正確性は測量的正確さであって、その精度を作品として表現の質に持つていこうとすると、どうしても視覚的精度による修正が必要不可欠となってきます。又この逆も大いにありえる事となつています。この辺りの納得の仕方にはどうも概念的に安定を志向して認識すると言う科学的な根拠確立への非信頼性があるような気がします。換言すれば、そうそう事象は割り切れないという感触を持つてしまつています。これは身体的なものを事象と並列に置いた上で具体的に制作を展開しようとする志向によるものと思われれます。

触覚的な精度の正確性。サンドペーパーで物の表面を水を使いながら磨くように研磨する。この作業を、様々な物質の表面に対して永らく私の制作方法の一つとして用いています。この作業を長時間繰り返すことで物質の表面が限りなく滑らかになっていきます。と同時に作業後に顔や手を洗つとぬるぬるして取りとめが無い。つまり手のほうも削られて滑らかになってしまいます。主・客とも相互に変化しているので精度の絶対値がその関係の中で位置付けられていく。この動いていく状況下での表面の制御が極めて重要な問題となります。きっと絵画家も私などに、とつてい見えない色をみて絵を描いているのだらう

と思っています。

サンドペーパーで物の表面を水を使いながら磨くように研磨する。これは私にとつてはミリ単位の考古学とも言えるもので、既にあるコンマ何ミリ下の表面を発掘している感覚があります。時間の遡りといった大げさな物でなく、新たな表面を時間を重ねるごとに獲得していく事に他ならない。大きな石を半分に分けて獲得するより省力化された方法であるようにみえて、実はそうではない。少しの事で事態は大きく変化してしまう。鏡から白濁へ、白から黒へと。

眼でなめるように物の表面をトレースする。この時トレースの方向性を限定する様々な要因があります。それは面の志向性であったり表面の肌目であったり稜線だったりする。そのトレースの統合がある形に向かおうとしますが、安易に統合に走ってはならないと考えています。具体を見落として概念的に了解してしまう事に陥らないようにしなければなりません。そこに精度というファクターがあり、精度を高めて質を獲得しようと努めています。

形は結果的には出てくるのであり、「向かうべきこの形」という決定したものに近づけるのでは無いようです。表面の広がり方や面のベクトルとでもいうようなものを捉えて結果、それが形に収斂するような形。そんな形を目指そうとしているようです。かといって適当に面を作成していくのではありません。厳密にプランは先行します。マケットでの試行錯誤の段階で形の性格のようなものは、定着され以後その部分は変更されることはありません。ただ肌理や形の精度を獲得する為に、表面は絶えず変動していきます。空間の密度を読み違えるとそれは取り返しがつかず、破棄して再度初期段階からの出発となってしまうです。

質問 高木修

視覚性と触覚性

その用語の意味構造と

ご自身の作品との関係、あるいは差異を論じてください。

回答

あたり前のことですが、頭で描く形と、手で触れる形は異なります。表象としての形態と手で触れる形態の差異と、さらりと語りさるほど、ストレートな事ではないようです。例えばひとつの塊があつて、その周りを周る。すると、視覚の連続の中から現れてくる形。逆に言えば視野の連続をひとつのゲシュタルトとして収斂しようとする形・表れ。ここを慎重に進めないといけない。制作を進めながら視野を移動しその視野の連続をしてひとつの形態と認識しようとするあいまいな形態のアイデンティティ。それを具体として獲得するプロセスが触覚であるようです。触覚で肌理を感じながら獲得する形態は身体の客体化と物体の時間化を非常に意識させてくれます。それは作品の精度の獲得へ向かうものですが、視覚的なまとまりのある形からは離れていくことも度々あります。ある種概念的に決定された形から、具体的な形を志向しているのではと、感じています。

いわゆる幾何形体は幾何的であることで全て了解され、ある高さ・幅・奥行きのある空間として、把握されたかに思えてしまふ。前述のとおりこれが單純さ、明確さ、そしてさらにそれは純粹・眞實へと認識を加速させる。これへの懷疑が非常に強く、觸覺的なものや反射・反映といった表面的なものへの関心がより強くなつた氣がします。觸覺的なものは、時間と客体化を意識させ、反射・反映といった表面的なものは、所謂、空間との關係を非常に意識させます。

空間の距離という事。これは視覺性と觸覺性に関わる事柄です。あるものがあつて、それとの距離が引いて遠めに把握出来る時、その空間のスケール或いは密度が問題になります。これは引いて視覺的に獲得するから、概略的かといへば、そうでない。その距離なりの密度があり、確実な具体が獲得されると感じます。その遠景での密度はその距離での絶対値であらうし、ある意味では手の中に入る觸覺性はそこにも存在する氣がします。また非常に近い手の届く距離においての密度は先のもものと異なつた密度で獲得され、密度がよりあるかといへばそれなりの濃度であつて、より厳密とは限らないようです。これらの濃度・密度の獲得を精度あるものとするに、視覺性・觸覺性が関わっていると思つています。お互いが享受した事に懷疑感をいだいたり、相互に修正を与えたりするのですが、無修正の混沌が極めてストレートに感受されるとき、より具體的な精度が獲得できたりもします。つまるところ視覺性と觸覺性は対比・対立項では無く、制作に対する基本的な態度の兩側面的なものかもしれません。

光と物体の関係について思うところを教えてください。

回答

光と物体の関係を命題化して考察することは、私にとって難しすぎる問いかけです。そこでそれらに関わる瑣末な事象をいくつか拾ってみる感じで、展開してみます。

光が物体にあたって影が出来る。裏側が暗い。光があるところが明るくて、光が無いと闇に近づく。ただ漆黒の闇とは、光から類推した範囲でしか知らないし、逆に光についても暗さから類推した明るさでしかないと思っています。

光があるから物が見えるという意味での光と、真実や真理としての光。後者は象徴的なものと考えがちだが、そうではないかもしれないと感じる事があります。

作品が白を基調としたものになっているのは、前者の光と関係があります。作品がある種の曲線的な構造で成り立ち、背景から切り離される輪郭線が背景の空間と比較的溶け込みやすいので、白を基調として展開しています。光があたるところと、影の部分のグレースケール部分が諧調として整理しやすいということよりも、肌理の細かいこと・荒いこと、或いはつやがあること・無いことなどが反映されやすい事が、白が基調の所以であります。

光と物体の因果関係としての影の部分が判断しやすいが為の白基調ではありません。影は決して黒くないし、光は白くない。肌理の表現の多様な展開が可能なことと、空間の

濃度のようなものが表面の周縁で表現しやすいと感じていることが白基調の作品となる所以であります。

光の 実体化 とは相反する言い回しですが、作品を空間に配する事で、空間と作品の関係の中に光の実体化が可能ではないかと感じています。前述の空間の濃度のようなものが光の実体化に関わってくると感じています。

リフレクションと透明性は光と物体の關係に近似したものとして捉えています。透明性が構造をあらわにするというより、リフレクションが一拳に透明性を獲得するような気がします。

ブロンズ作品の表面を鏡面に研磨したものです。これらは物質色としては黄金色の地金を持って現れるのですが、鏡面になるまで研磨した時、そこにはリフレクトがあるだけで固有色を保持できません。この事は物体の物質感が消去したといった短絡的なことでなく、リフレクションの制御をどう考えるか？空間をリフレクトできるのか？という根源的な問題をポジティブに突きつけてきます。

内側の光と外側の光。表面はその二つの光によって現れているように感じています。これは内側から光ることではなく、物質サイドの肌理や表面や素材の状態を内側の光という風に感じていて、又見ることや触ることやあたりを照らす光が外側の光という風に感じているということ。その相互の關係の中に新たな光のようなものが現れればとも思ったりします。

作品の制作作業が午前だったり午後だったり夜だったり。その時々で光で作業が大きく左右される。夜だと細部の肌理が際立ったり、午前は全体を柔らかく浮かび上がらせたり。果たして何処にフォーカスを絞っていけば良いのか。それは様々な光の連鎖の中から紡ぐように決定・修正を起こしていかなければならない。するとこの作業をしていく中で、光で作品の表面をよりよく見ようとしているのか、光がより良く反映される為に作業をしているのか。どちらの為の作業なんだろうと考えてしまう。最終的にはこの問いかけは「作品をより良く見せる為の照明の当て方」には収斂せず、「光のために何処に作品を配するか」に収斂していく事が多い気がします。これは空間の濃度・スケールなどに関わる問題だと考えています。

《質疑応答》

牛腸達夫

今回の質問にあたり、最初に浮かんだキーワードは 立体 でした。A B S T は立体の集団というイメージがありますが、出発地点はそれぞれ違います。そこで、彫刻というものと、絵画から派生してきた立体との差異がどこにあるのか、問うことによって確認したかったということです。

現在、多様な表現がアートとして成立しているが、絵画と彫刻に関わる問題の面白さは尽きません。そのどちらにも属し、属さない、いささか古くなった言葉である 立体 とはなんでしょうか。

質問 市川和英

形体としては直交の要素、回転による位相転換。いずれもマッス（量塊）を拒否するかのように組み合わされています。

風船を穿つようなビジョンズにおける個展出品作中、石膏の挽き物のような床置き、き

わめて量塊性を感じさせる作品はむしろ異例とも見えます。

その閉じた量塊的な形体と内部を穿たれたような幾何構造の形体は、牛腸氏の中で共存している感覚だと思いますが、しかし彫刻の可能性ということからすると、ある種還元的な要素から旧套的な彫刻との振幅を貫くような不安定（分裂的）な作家を期待したいのですが、これは勝手すぎますでしょうか？

回答

まず、もの 自体よりも ものと もののあいだ、ずれ、隙き間などに本来興味がありません。その ものの あいだとか ずれは、複数のものがなければ、成立しづらい。複数のものを避けて、それを内包した ものをつくりたいという欲求は常に強くあります。もの のポリウムと あいだ のポリウム、そこを行ったり来たりしているのは確かです。

たとえば もの が三つ横並びになれば、間は二つないし、四つになるわけですが、別の角度からみれば、一つとも三つともとれます。その辺のところはすでにジャッドがやっていることだとは思いますが。

素材が石膏であり、「量塊性」があると、「旧套的な彫刻」になるというのは短絡的で、特に素材に対する認識の違いが表れていると思います。制作のきっかけで、素材の方から歩み寄ってくるような場合、その素材の特性が前面に出てくるのは当然の結果で、それが石膏などの使い古された素材であっても同じだと考えます。

概して私の ものは線、面が強く印象に残ると思いますが、その 周りとか 隙き

間、抜けにある種のポリウムを持った方向を持たせたいというのはいつも変わりありません。コーススの言葉を借りれば「ドーナツの穴を手に入れたければ、ドーナツを作らなければならない。」ということに近いと思います。

質問 大塚新太郎

コメント（１） 私は特定のマテリアルにこだわって作品を制作することはありません。これはマテリアルの特性や手との交感を非常に大きな問題と捉える事と相反する事ではありません。

むしろマテリアルの特性を熟知し、手で確かめながら制作を進める事が制作の精度を高める事と考えています。

むしろ回避しなければいけないのが、ある種の熟練や経験によって精度が獲得できないまま、制作を進行させる事だと考えます。

Ｑ（１） 作品制作におけるマテリアル この選択に於いて、どのようなスタンスで取り組まれているのか、お聞かせください。

回答

昔から特にこれといった思い込みのあるマテリアルはありませんが、比較的鉄素材を多

く使ってきました。単純に学生時代の工房で鉄が身近に存在したからかもしれません。彫刻は特に素材によって分類されがちですが、それは素材の不自由さに起因しているのではないかと思います。また彫刻家の常套句ですが、その不自由さが面白いとも言えるし、観念では捉えきれないものとしての魅力は存在すると思います。また、素材に対する認識は個々の主観的な要素で決定されてしまおうと思います。たとえば、木材と鉄材とを比較すると、一般的には鉄材が硬質なイメージを持たれていると思いますが、私にとつては木材の方が硬く鉄材の方が軟らかく感じられます。実際、設備さえ整ったところでは鉄材の方が柔軟性はあるはずで、それは溶かしたり、折り曲げることが容易かどうかと例えれば分かりやすいかもしれません。

そこで「マテリアルに対するスタンス」ですが、私の場合三通りあって、一つはマテリアルの方から近づいてくる場合と、マテリアルに自分から近づいていくという二つです。それは普通に共存しており、重心移動が起こっているにすぎないことだと考えています。たとえば、石膏に対して非常に関心を持った時期があります。石膏自体は美術をやり始めた頃からいつも身近な存在であり、慣れ親しんできたはずですが、ふとその表面の純白ではないマットな白に気づかされるというようなことです。その時の自分の状態にもよるわけですが、マテリアルから近づいてきたといえるのではないのでしょうか。

コメント（２） 作品が展開される空間。

建築の内側或は外側。屋内或は屋外。

水平要素としての床面或はグラウンドと垂直要素としての壁。

作品の地となり、図となる様々な空間。

これらの諸要素がもつ個別の質といかに関わり作品が空間化するかを、私は最重要要素と考えています。スケール・身体と言うファクターもこの周縁で浮上してきます。具体的な空間の質の獲得が制作・表現の精度の獲得と考えています。

Q(2) 現実の空間の中に最終的に作品は置かれます。現実の空間との関係をどのように捉え制作・作品に反映させているのかお聞かせください。

回答

作品と現実の空間との関係は、ものとその周りと言い換えてもよいかと思いますが、立体物を制作する上では当然避けて通れないところでしよう。ただ、絵画から派生してきた問題と、ものをものとして扱う彫刻の問題とにはずれがあるのではないかと思います。その辺は他の人の回答が非常に気になるところです。

ものと現実空間は同等で等価な切り離せない関係である、と言うのは容易いが実際はどう反応するか苦勞の連続であり、反応しきれないことの方が多くかもしれません。ものの周りのポリウムに焦点が偏ると場に強く依存してしまい、ものがただの染みや影になってしまう場合があると思います。その危うさを常に感知しながら重心移動を繰り返し、反応していかなければならないと思っています。

形のみずみずしさは、ある種の『指示性』にあると感じます。『形と指示性』についてどう掴まえていらっしやるのかお聞きしたいです。

回答

『指示性』、捉え方が多様にあつて難しい言葉だと思います。なにか別なものを指し示すことと捉えてよいのでしょうか。また、『形と指示性』とは、形と指し示すなにかの像（イメージ）と捉えてよければ。

ものをひとつの射影として、イメージとして提示することはありませんが、なにかに見えることはあると思います。また、事後的にまったく関係ない なにか に結びついて欲しいと考えることもあります。直接、特定のイメージには結びつかないように なにか を指しているようで自分自身に戻ってくるような もの、たとえば右側と左側がずれを伴いながら対応するとか、そのもので相似形としてグルグル回り、行き場をなくすということなどです。

複数のものを反復させて、特定できないようにしていたことを、そのもの自身の中に反復を内包させることによって、最小単位でできないかと考えています。それはひとつに、形から逃れたいが逃れられないというジレンマのひとつの解決方法として、現在の制作スタイルになっているのではないかと思います。

質問 高木修

キュビズム

その用語の意味構造と
ご自身の作品との関係、あるいは差異を論じてください。

回答

十代の頃、美術の入りに口にセザンヌがいました。最初はやはり図版からですが、セザンヌのその画面には物理的な画面の大きさや、絵の具の強さ、主題や内容を読み取る駆け引きなどとは別の快感、ひとことで言えば、見る面白さ、がそこにはありました。当然、セザンヌの模倣から始まり、キュビズムに眼が向くのにそう時間はかからなかったと思います。

しかし、キュビズムに対しては個々の作品を目の前にしても、観念的には理解出来るのですが、どうも入り込めない。特に分析的キュビズムの構造らしきものが見えてくればくる程、頷きながらもしっくりこない。キュビズム風の彫刻や立体を見ても、ますます馴染めない自分がいました。

ところが、確か1977年の東京都美術館で行われたピカソ展だと思いますが、そのなかに一点だけ非常に気にかかる作品がありました。ピカソのなかでも数多い「画家とモデル」シリーズの一点で総合的キュビズムに移行する時期の作品に属すると思います。

それは画面の奥行きは浅いのですが、見ている自分からモデルまで、言い換えれば対象までの明確な距離と深さを一瞬のうちにミリ単位まで了解してしまった、と

いう経験を与えられた作品でした。どういうわけか、その作品に非常に彫刻的な空間を感じ取った自分がいました。

話が飛躍しますが、モノの圧倒的な強さより、モノの周りの空間や距離みたいなところに 彫刻 として反応する自分が今でもあります。

私としては キュビスムの解釈としてどうかと思いますが 後にフランク・ステラの「ブラックペインティング」シリーズに、よりキュビスムの拡がりを感じたことを明かしたいと思います。

質問 前田一澄

幾何学への強い接近について。

回答

幾何学に対して正確な言葉を持っているわけではなく、厳密なことはいえませんが、「幾何学へ」というよりも 水平垂直の拡がり、そこから関係が生まれるというところで回答させていただきます。

たとえば水平垂直の拘束から外れたことを狙ったとしても、ものを置く、あるいはも

のがあるという場合、水平垂直からはどうしても逃れられないと思っています。いわゆる台座の上に　どんなモノであれ　なにかが置かれれば彫刻になつてしまふような関係は、多くの彫刻に利用されていると思います。台座の有無をも超えて、また一点の染みでさえ水平垂直に関係づけられてしまふような　。

しかし、この水平垂直と物理的な物性が強力に手を組めば、ただ単に人を圧倒するだけのモノUMENTが出来上がるでしょうし、非常に厄介な問題だと思っています。

装いがどうあれ、形体、大きさ、位置、方向など、彫刻には幾何学的なことは内在されていると思います。そして、そこから逃れたい欲求と逃れられない諦めは確かに混在しています。が、不用意に幾何学を利用しつつ、それを隠蔽する表情や思わせぶりな態度は避けなければいけないと感じています。

《質疑応答》

杣木浩一

質問 市川和英

立体作品において、表面の仕上り具合はプロセスというより結果として形体そのものを特徴づける要素として位置付けられます。

絵画（平面）の場合、塗り重ね（混色・反復・行為）として、基底から画面の最上面にいたる過程までも含め、どのように作られているのかといった方法が、出自の正しさと良い絵画であるかないかの目安になるようなところがあると思います。

杣木氏は立体作品から絵画（平面）へと志向をシフトしていますが、その手順は立体の場合とさ程変わらないと見ています。つまり平面の場合においても 仕上げ（塗り重ね）の過程が充分に意識されていると。そこにおいて、絵画としての表面は方法と結果が常に一致しているわけですが、その分絵画的にはプロセス（塗り重ねとしての反復性）がかなり主張してくると思われます。その辺、ご自身どのように評価し、引き受けられ、あるいは回避されようとしているのでしょうか。

回答

早見さんがいみじくも「一つでありながらも多数」という言い方で捉えていらっしゃると思いますが、立体作品から、平面作品に「試行をシフト」したということではありません。あらかじめ壁設置と床設置の振り分けはありますが、直角系と湾曲系のカタチは平行してすすめています。何年も手付かずのままもありますし、いつかまた手を入れたいと思っています。

アクリルエマルジョンは「塗りがさね」るのではなくて、ふわっと噴霧するという感じでしょうか。イロのぐあいを見ながらの加算的な作業です。ツヤ消しですが顔料に比べてメデイウム量が多いですから透過性は高いです。毎回の顔料の被覆度はわずかなもので、すこしかぶったかなと感じられる程度です。ですから深層を隠すまで被覆するまで回数を要します。作業「過程」を「意識」することなど無く、これで良いと見えたとき終えます。ガンと対象物の当たりの感覚は塗料によって微妙です。また、その「過程」はきっちりとしたシステムではありません。毎層のぐあいを見ながら次の層をかけていきますが、決定など無い。水性アクリルエマルジョンと有機溶剤塗料では手順も扱いも違います。

表面とイロについては私的なものであり、何をやってもいい。「出自の正しさ」とか「良い絵画」とか本末転倒にも私個人の方法を託すことはありません。年相応にいろいろと文脈も見えてきますし「目安」としてはひととおり知っています。自分がモノを作るうえで、まったく関心ありません。誰かのことをそのまま「引き受け」ることはありません。

8月初めに遠路ロスコのある美術館に行ってきました。以前より照明を暗くしたみたいで、基調色の茶褐色が薄暗いムードの空間に溶けつらなって、黄系オレンジの彩度を最大引き立ててある。気のせいかも知れませんが、これまでの印象より美しく見えていました。それと配列されている矩形一群のプロポーションの良さが印象に残りました。ささいなこ

とですが、センチから尺寸に崩して、また端数だらけのセンチで読み替えている規格枠は良く分らない。だから抽象画を描かれるとかなり気になりますね。規格枠には便利などころもあります。上野の森美術館のボルケのドイツの木枠はすごいぶん薄い仕立てで、正方形よりわずかに縦長のプロポーションが印象にのこりました。

別件で触れられていた反復の「凡庸」性については目からウロコというのか、七十年代後期からの神田巡りですから、その時代の現場認識が薄いです。開放系の方法とは別ですが凝縮系も有効だと思います。

質問 大塚新太郎

コメント(1) 私は特定のマテリアルにこだわって作品を制作することはありません。これはマテリアルの特性や手との交感を非常に大きな問題と捉える事と相反する事ではありません。

むしろマテリアルの特性を熟知し、手で確かめながら制作を進める事が制作の精度を高める事と考えています。

むしろ回避しなければいけないのが、ある種の熟練や経験によって精度が獲得できないまま、制作を進行させる事だと考えます。

Q(1) 作品制作におけるマテリアル この選択に於いて、どのようなスタンスで取

り組まれているのか、お聞かせください。

回答

学生のころからずっとベニヤ合板を扱ってきましたから、私がカタチを作る上での原材料と言えます。もともと矩形パネル上の控えめなひねりとか曲げしか求めませんでしたから、ベニヤ合板の接着のしやすさ、木質の硬さゆえの曲がりの限界がむしろ私の求める素材としてピッタリだったのです。

一方で、関心はむしろ、いつも塗膜のコンディションの方にあったと言えます。当初は塗膜の発する色と質のオーラのようなものを引き出すこと、その実現を試みていたような覚えがあります。それは絵画的色彩としてのイリユージョンの範疇とは見做しえず、逸脱していたと言わざるをえません。アクリルエマルジョンと鉄、ステン、亜鉛、鉛などの金属粉の研ぎ出しから出発して、その後さまざまな合成樹脂塗料、鉛板のコーティング、そしてふたたびアクリルエマルジョンに立ち返り、顔料によって彩色を試みています。「マテリアルの特性を熟知・」することは、言うは易く行ふは難しで、いくぶん大塚さんがいう「経験だのみ」になっていることは否めません。新たなマテリアルを使用するにあたってメーカーの能書きに目を通しますが、慣れるまでけっこう失敗します。しつかり身に付くということは無いように思います。ながいあいだ素材から離れていたりすると感覚がにぶって振り出しにもどっていきたりします。こういうミスと反省で細かなマテリアルの扱いを自然に覚えます。

水性アクリルエマルジョンは乾くと色つやが引いて様変わりするのが欠点で、最終乾燥してもべたついていて嫌なものです。車輛塗料は中間色やパールイリユージョンは多いが、ビビッドな原色の品揃えがない。

最近はベニヤ材を裁ち落としたままの断層より、側面としての厚みを控え、カンナで薄いエッジ処理にしています。また凹部にはパテを充填し、Rを出すようにしています。コヤのガラスとガスは肺に悪そうなので布とボンドに変えました。成型上、あらたな素材は適材適所でつかえたらと思います。

コメント(2) 作品が展開される空間。

建築の内側或は外側。屋内或は屋外。

水平要素としての床面或はグラウンドと垂直要素としての壁。

作品の地となり、図となる様々な空間。

これらの諸要素がもつ個別の質といかに関わり作品が空間化するかを、私は最重要要素と考えています。スケール・身体と言うファクターもこの周縁で浮上してきます。

具体的な空間の質の獲得が制作・表現の精度の獲得と考えています。

Q(2) 現実の空間の中に最終的に作品は置かれます。現実の空間との関係をどのように捉え制作・作品に反映させているのかお聞かせください。

回答

頭の中には白い脱色・非重力な場がありますが、設置にあたっては現実には置かれる空間から逆算して作品の配列やスケールを決めるようにしています。

八十年代にさまざまな空間仮設が流行り、このところドロドロ系は退潮し(もともと六十年代系スペクタクルが再出しますが)スッキリ系といえますか、小振りの制作物を、空間

配置とライトアップの持たせ合いで見せるタイプが見られます。物質型より内容を読ませるのですが、やや弱い空間の印象は免れない。

仮設感覚は空間へのアプローチとしてアクチャリティがありパーツは指示物として在ります。ザックリに徹するならばジャンクでも無彩色でもいいが、事的にこれこれこうなって生成しちゃいましたと、経緯まで暗に説明され、あげくに社会現象としての歓心を引き込むようなものは嫌いです。いっそのコンセプチャルワークなら良いんですが。あと漫画・キャラクターの表象はダメですし、図像から離れたい欲求があります。やっぱりメデイウムいじっているのが好きなのかな。

大塚さんのコメントには近い所もあり、共感できる所もあります。

質問 牛腸達夫

彫刻における「ポジとネガ」の関係について

たとえばモノとその周りの空間、雄型と雌型など

絵画の「図と地」以上に密接な関係があると思われませんが

。

回答

裁ち落として本来ならば破棄処分してしまうべきネガ部分についてこんなことがあります。また80年代半は当時のことです。塗装場も裁断する場合も同じ部屋で済ましていた

ころであり、裁ち落とし材もおが屑もゴチャゴチャ混じっていた床で作業していました。散乱していた端材のなかで、妙に気になるシルエットが目止まったことがあります。

わずかに縦長の矩形上辺から右側に、旗の枝のように細い矩形がスッと飛び出ている。そのベニア合板の裁ち落としでした。基底辺より上辺に目線の水平バランスが強められ伸びています。その逆L字型の「ポジ」部分と矩形にポツカリえぐられた「ネガ」部分の虚実マッチしたシルエットが妙に気に入りました。

これを底板にして、厚みを少し付けてレリーフ化や床置ききの壁体化(図1)を試みました。その後、スケールの異なる同タイプのモノを三点ほど作ったことがあります。

また、設置空間の容量といいますが、その中での配置をあらかじめ大ざっぱに読んで制作物を現場に持ち込みますが、たまに全部配列すると空間や壁がうつつとつしくて1点分余計だったりすることがあります。

現場の現実空間の中と模型や頭の中のシミュレーションとは相当ズレます。「ポジとネガ」の話しに則して言えば、設置段階では「ポジ」のフツを活かしも殺しもするくらい、「ネガ」である余白の空間は等価な関係にあります。

とくに表面が鏡面やノッペラボウな私の作品設置においては空間における「ポジとネガ」は相互に密接に働き掛ける関係にあると言えます。

質問 高木 修

表面

(図1)



《Untitled》1987 合板・塗料 140 x 270, 60 x 90cm, photo by Jun Morooka

その用語の意味構造と

ご自身の作品との関係、あるいは差異を論じてください。

回答

表面

石とかガラスのような硬質な表面ではなく、かといって多孔質な物質そのものでもなく、色や彩度がカタチからすこし離れているような表面が好きです。そして表面がカタチを柔らかなものにするという感じであり、また表面に光を付着させたいという無理な要求もあります。だから表面を何層も塗りかさね研ぎ出したりします。

油画の組成に遡及するとメディウム自体の透過と相俟つての透視空間の革命であつたわけで、時代が下つて外界現象の再現を不透過性による色相のイリュージョンへと委ねます。

最近やっているポリマーエマルジョンによる色相の順列噴霧では、研ぎなしでかぶせてるのみです。定着状態は透明ツヤ消しメディウムの層で、前層へ曖昧に混ざつた色相とツヤ消しとは言え顔料を控えめにして透過性のつよいエマルジョンのマチエールを毎回確認していますから、表面とも表層ともいい切れない湿っぽい厚みがあります。「層」と「表面」は別物ですが、私の作業毎の過程では、前層に極く微量に上掛けて混和の状況変化を見て行くわけですから、きっちり分けるのは不自然な感じもします。

有機溶剤系では、前層を出さないように控えめなサンディングとスプレーを繰り返しますから、「層」や「厚み」に神経がいきます。下世話な話ですがフィニッシュポリッシングは塗り無し工程なので、前層出さぬよう用心します。

余談ですが、ジョセフ・ラブがマックラッケンの樹脂研磨した色彩板を「…表面はすぐきれいに磨いて仕上げられている。それはそのように完成したいというよりも自分の言葉としての認識を、もつとはつきりさせるためじゃないか・」⁽¹⁾とヴィトゲンシュタイン的なロバート・モリスの言語分析を引いて捉えています。

八十八年に、ロサンゼルスでマックラッケンに会ったとき、変容キューブのネガボジ入り組んだ多面体を、一枚の紙に数個、しっかりと一本の鉛筆の線で描きとどめた素描の束を見せてもらったことがあります。これらは立体的なアイデアとしての素のカタチそのものであり、そこに表面はまだ見えてこない。これらが樹脂や金属の鏡面の現物に立ち上がったとき現象的な表面が際立つことになるのでしょう。

彼のスタジオ壁には、印象派風の均等幅のタッチがオールオーバーに覆う富士山のタブローが掛けてあったが、最近読んだテキスト⁽²⁾によれば、延々とつづく研磨作業に飽きると気分転換に絵を描いたり、マンダラのデザインをするのだという。当時助手が欲しいみたいな事を漏らしていたから合板での躯体作りよりは研磨がしんどいことは確かそうでした。

今年6月にケンジ・タキ・ギャラリーでみたヘルベルト・ハマックの半透明樹脂を鑄込んだ矩形は厚みをことさら見せる要素にしています。もともと絵画形式の延長にある制作らしいが、ここまでメデイウムが分厚くなると、正面よりはメデイウム側面の厚みと光の透過の美しさに視線が引きつけられる。とりわけ床置きで見せている作品ではメデイウムの断層色をぐるりと彫刻的に見るようになります。

画廊に添付してあったJeanne Siegelの解説によれば『Herbert Hamackは六〇年代に解決されなかった問題を取り上げ、それらを新しい独自の方法で発展・』させているらしいが、九十年代に櫻井英嘉さんにも同様の趣旨を申し上げ確認したことがあります。外部のシーンは変われども個人の掘り下げは継続するわけで、これは私の制作姿勢としても共感

(1)《座談会 東と西、そのころと美術 グラスタ・チハーク
ヴァーノ・ジョセフ・ラブノ・李禹煥、
美術手帖 1974年一月号》 pp.202-218

(2)ジョン・マックラッケン(一
九三四) ミヒャエル・レーバー。
ミニマル マキシマル、千葉市美術
館、二〇〇一年。p.112

できます。

質問 前田一澄

普遍性へのこだわりと表現活動との関係について。

回答

おそらく指摘されたいことは「普遍性」というより「一般的関心」とでもいうことではないかと察します。

制作に際して美術の「普遍性」などというと私には大げさな事態になってしまいます。「普遍性」というほどの方法など無いし「表現活動との繋がり」と言われるとますますない。立ち上げる能力の話に帰ってしまうわけで、一般的な状況論と、制作の達成とは分かつところでは。手作業は毎回の失敗と反省でいちいち留めておけない事情もあります。史的・一覧のなかでの位置づけや継承の意識はありますが、かなり特殊化してしまっています。しかし、制作は個人的で狭い領域ですからA B S Tなどで足元から一歩引いて自分を見ることが欠かせないこともたしかです。

木に宿ったカタチと時間をむき出していくペーネの仕事なんかをばかばかしいけどおもしろいと思いますし、光を物質的に扱うタレルとか、最近読んだネコ鮫から犬に角膜移植した『内蔵とこころ』の西原克成の話とか、『日本語以前』の大野晋とか、同時代の

これらの領域と照らすと、意外と似ていたりします。

起源がコンセプトに益するかというと、ニーチェが冒頭反復する「われわれはいつまでもわれわれ自身にとって赤の他人・」というところであり、「先入見の由来」を聞こうともする

ささやかな感触をズームアップしたり、少年の白日夢みたいなのが、最近見かける一般的な表現です。二面の正直さであり、人の数だけ試行が繰り広げられると言う事では状況的な可能性はこれからもこの調子でつづくのでしょうか。しかし、欧米アーティストは前歴にアート外の学位持っていたりしますし、法科から転じた組もいます。

文学とか映像とか根っこに持たない私の作品はノッペラボウでたいがいタイトル無し、他の方々とスタンスが違っても知れませんが、「・・・こだわり」と「・・・活動」は難問です。自分でも確たるものがなく、分らないところがあります。色に関しては杣木の資質や感情も一因するでしょうがルールを敷かないと取り扱えない。そういう事情があるとも言えます。

《質疑応答》

高木修

質問 市川和英

「デ・ステイル」、バウハウス、それからモダニズム建築の要素から作品の構造を抽出し、現象論、身体論、記号論的に還元しつつ制作を展開をされました。そういった「空間につつまれる」あるいは、身体的「現前として視覚化される」ものの空間的布置は、その成功を理論的というより多くは直観的なものに負っているような気がします。

多くの70年代作家がその後、後続の世代・時代との断裂、あるいは接点を失うことに甘んじている中で、高木氏は迎合的ではなく、持続性を企投し続けている、決して多くはない作家の一人だと思います。つまり、そのことを可能ならしめている大きな理由として直観の正しさがあると。

わが国の70年代80年代的状况と、90年代以降現在までの、様式的断裂ではなく精神的ともいっていいような世代間の断裂は、理屈で説明するならば社会学的に美術とは無縁の方向へ逸脱していきますが、むしろ美術、芸術の質に対する直観力の後退が招いた結果ではないかと思うのです。

そこで質問ですが、高木氏は日本の美術において西欧フォーマリズムとの葛藤は直観的なものとして超えられ得るものなのか、あるいはそのようなものとしてのみ超えるべきなのか。解答のないタブーのような命題ですが、一度は真正面から聞いてみたかったことです。

回答

はつきり言って大変難しい質問ですので困惑しております。まず、フォーマリズムを超えられるか、という考えは毛頭ありません。これからもないだろうと思います。何故なら、フォーマリズムに対するパースペクティヴの捉え方によって差異が生じると思います。つまり私の場合、具体的に形をとって現れる世界から試みようとしていると同時に、それは見る＝つくるということを前提としているからです。このことは「作品としての芸術」(グリーンバーク)にも繋がるのです。そしてその根底にあるのが「視覚性」からの出発だったのです。メルロ＝ポンティ的に言えば「視覚はすでに一つの意味によって住まわれている・・・」と言えるでしょう。ただし批評的レヴェルから大上段に「純粹可視性」や「純粹還元」などと言うつもりはありません。しかしながら立体作品をつくる上で目による「知覚過程」の重要性、換言すれば事物との「知覚的交流」をあらためて考えなければならぬと思っております。ただその場合、感性的直観なものだけでは超えられないでしょう。確かカントは「感性なしではわれわれは何らの対象も与えられず、また悟性なしでは何らかの対象も思考されないのである。内容なき思想は空虚であり、概念なき盲目である」と言っております。つまり「感覚と知性」とかいうアンティノミーからの脱出ですね。それはセザンヌの言う「芸術は個人的な統覚である。私はこの統覚を感覚の中に位置づけるが、それが作品に組み立てることを私は知性に要求する。」と言ったことを思い出します。

確かに市川さんが言うように「美術、芸術の質に対する直観力の後退」は、様々な作品を通じて感じている事実はあります。このことはフォーマリズム的観点からどのように捉え直すかの問題です。たとえば思想史家の丸山真男は、仏教やキリスト教、マルクス主義といった外来思想の普遍的教義も「日本に入ってくると、みんな変に日本化されてしまつて変容する」と指摘していました。そうした湿気をおびた体質が美術の世界について符合してます。もの派、ニューポップ、そして素材主義のような情念的な作品等、何故か日本化している。そこには日本化と独自性の混同があるかと思います。私は当時フォーマリズムが立ち向かったその初心に還つて再考することで、今日の状況を逆照射し具体的に展開し表現していくべきだと思います。それは時間のテンポが速くなろうと、様々なイズムが出現しようとして、作品に高次の質が求められるのは、いつの時代においても変わらないと思うからです。それと附記しておきたいことは、藤枝晃雄著の『現代芸術の彼岸』に所収されている「フォーマリズム再考 現代日本美術の場合」は、本稿の課題と符合し、実際の思想が披瀝されているので参考にされたい。最後にポール・ヴァレリーの言葉で結びましょう、「もっとも美しい作品とは、その形式が産み出す娘たちであつて、形式の方が彼女たちより先に生まれている」と。

質問 大塚新太郎

コメント(1) 私は特定のマテリアルにこだわって作品を制作することはありません。これはマテリアルの特性や手との交感を非常に大きな問題と捉える事と相反する事ではあ

りません。

むしろマテリアルの特性を熟知し、手で確かめながら制作を進める事が制作の精度を高める事と考えています。

むしろ回避しなければいけないのが、ある種の熟練や経験によって精度が獲得できないまま、制作を進行させる事だと考えます。

Q(1) 作品制作におけるマテリアル この選択に於いて、どのようなスタンスで取り組まれているのか、お聞かせください。

回答

私にとってマテリアルの選択肢は、モダニズムの建築(純粹性のドグマ)に近いかもしれませんが。そして情緒的あるいは情念的なレヴェルでは使用しないことにしております。つまりマテリアル自体のインパクト(物性の力)に依存しないこと、そしてその背後に意味が無い、意味を持たせないことに気をつけています。それはニーチェのいわゆる「背後世界の錯覚」をマテリアルに求めてはならないということ、つまりできるだけ、人間的なものを遠ざけることにしています。

素材からして、共感、同一視、参加、感情移入等々の語彙から完全に逸脱するもの、つまり素材が饒舌にならないこと、それは素材が自らの属性を主張することをやめ、形態にそのいつさいを委ねるべきかもしれません。そして素材によって内面派の主観主義におちいつてはならないのです。と、言葉の上では言えるのですが、具体的な作業の段階では諸々のプロブレマティックが発生し、ミディウムとの葛藤との連続が現状です。建築家のハンス・ホラインは、私は、材料の物性を用いるのではなく、芸術的な価値観を用いると

いうことです。」と、うまいことを言っていました。まさにその通りだと思います。

コメント(2) 作品が展開される空間。

建築の内側或は外側。屋内或は屋外。

水平要素としての床面或はグラウンドと垂直要素としての壁。

作品の地となり、図となる様々な空間。

これらの諸要素がもつ個別の質といかに関わり作品が空間化するかを、私は最重要要素と考えています。スケール・身体と言うファクターもこの周縁で浮上してきます。具体的な空間の質の獲得が制作・表現の精度の獲得と考えています。

Q(2) 現実の空間の中に最終的に作品は置かれます。現実の空間との関係をどのように捉え制作・作品に反映させているのかお聞かせください。

回答

先ず、観念だけでは絵を描くことができないように、観念だけでは現実的空間に呼応できない。つまり物質的なものや諸々の条件下の中で具現化しなければならない。その具体的な表現が、空間にどのように働きかけ、働きかけられるかが重要な課題だと思います。それは実感的、感覚的であると同時に場合によっては抽象的であったり、観念的になったりする場合も時とありますね。

たとえば身体やスケールやメディアムの問題 表現の仕方によって 質の高さを捉えることができるか、それは取りもなおさず新しい空間性の開くことを指向しなければなら

りません。その場合、Q1の問題と関与すると思います。

質問 牛腸達夫

彫刻における「ポジとネガ」の関係について

たとえばモノとその周りの空間、雄型と雌型など
絵画の「図と地」以上に密接な関係があると思われませんが

。

回答

この質問が「彫刻における」と限定されてしまうと大変語りづらい部分がありますが、ただしこの「ポジとネガ」について言えることはパースペクティヴ（視点）のとり方とパランスの問題ではないでしょうか。

広義で言ってしまうえば、それは 主と従 の関係または 能動⇌受動 的現象にも置き換えられますし、あるいは内部と外部との関係にもあらわれると言えるでしょう。

どちらにパースペクティヴを置くかによって、その比重、あるいは構造が転換してしまうのではないのでしょうか。たとえば、カラー映像の中に不意にモノクロの映像が入ったり、その逆もしかりです。「ポジとネガ」が決してシンメトリカルな構造ではなく、強弱のある互換作用があるのではないのでしょうか。

実体と非実体として考えると、アンビヴァレント的なレヴェルがありますが、「雄型と雌型」と見ればアンビギュイティの構造を内包しているように思われます。それと凹凸の関係を極端な言いかたをすればレンブラントの『夜警』などに見られると思いますが……。建築や彫刻の場合でも、ある凹みや陰りはネガとしてではなく構造に欠かせない作用子としての役割があるように思えます。谷崎潤一郎の『陰翳礼讃』、ル・コルビュジエの建築空間に孔を穿つ手法、磯崎新の『闇の空間』、臼井晟一の一連の建築等にも見られるでしょう。またジャン・アルプやマックス・ビルの彫刻についても言えるのではないのでしょうか。凹凸的構造が連続し波のうねりのようにも感じられますし、見る角度によつては影が変化することに気づきます。また、原石の固まりの中から形を掘り出す作業や、自然の木の中から角柱の部分を顕現させるのも凹凸関係のようにも見えます。そこでは完全に製材してしまつた角材では意味がなく、あくまで原石や加工されていない部分が残されるというクリシェがあり、加工と未加工のレヴェルに於ても言えるのではないのでしょうか。そう言えば随分昔の話になつてしまいましたが、『パイディア』という季刊誌でミシェル・フーコーの特集があり、その中の「哲学ノ劇場」シル・ドゥルーズ論を読んだ記憶があります。「すべての内面を外部へ、すべての外面を内部へうつさせるような裏返しにおいて、また、幻影が前方にも後方にもつねに続いているようにさせる時間的動揺において……」と言つ言説が何故か牛腸氏の質問に対して想起されました。

質問 杣木浩一

静謐な作品群にはいつも素材への冴えた手際が見られます。鉄板による空間構成にみた透

明感から、近作でアクリル板など素材の透明感も再び取り込んでいます。

『空間／素材における透明感』についてどう掴まえていらっしやるのか教えていただけたいと思います。

回答

透明性 という言葉の響きにはどこか一点の曇りや濁りのない世界をイメージします。

「ガラス窓の超えがたい透明さ」とか「マチエールの透明化」、「画面の透明性」や「窓の透明性」等、様々なところで使われていますね。一枚のガラスは透明に違いないのですがそれは物質の透過性でもあるわけです。われわれはいつも誤解してしまうのはこのことです。つまり意識に残る透明性と物質的透過性、換言すれば、イメージとしての透明感と物質的特性における透過性とか透視性です。

この透明性に詳しく論述したのが言うまでもなくコーリン・ロウです。ロウの意識の中には透明性という言葉に多義性を感じつつも 何故かレトリック性を帯びてしまう、と思ったのではないのでしょうか。事実、私も作品について透明性などと言説してしまうとレトリック的になってしまうことがあります。それを避けるためにも ロウが 透明性について、いきなり辞書の引用から始まるのも理解できるのです。先ず、意味を厳密にしておく必要があったと同時に言説の進め方としてそれが最適だったからでしょう。ここでは詳しく説明することはできませんが、ロウの『マニエリスムと近代建築』に書かれています。私も杣木浩一氏にコピーをいただき読ませてもらいました。

それとスーザン・ソングが『反解釈』の中で「透明 これこそこんにち芸術において、また批評において、最高の価値であり、最大の解放力である。透明とは、もの自体の、つまりあるものがまさにそのものである」ということの、輝きと艶を経験することの謂である」

と述べていました。またロザリント・クラウスは、「グリッド」のテキストの中で「窓は透明であると同時に不透明なものとして経験」されるとし、象徴主義的思考の関連について語り、またピーター・アイゼンマンの建築についても「透明性という言葉は、サルトルが、散文を書くことを何か　つまり、意味に向けて見通す凝視　として語るようにそれを呼び起こした意味合いにおいてここで用いられた」と言い、ロウについても分析がなされています。

さて、透明性　についてですが、私の仕事で関心があつたのは物の固まりや重量感をもつて存在　ということを体现する手法に対する嫌悪感がありました。この手法はもの派に見られるクリシエになってしまっていることです。しかし世界の開示はもの派的な関係項　や　媒介項　のみではないはずで、確かにギリシャのパルテノンの横に寝かされている石柱は、その　存在　を感じさせ石の存在を識るのです。それはその場に在ったことが重要なのです。そして、崩れかけたパルテノンは何故か透明な空間を感じたのも事実です。その場合、円柱のプロポーションの美しさと同スケール、場、素材が共に空間にまぎまれています。それは構造を超えた構造と言えるかもしれません。

私が70年代に発表した作品「アスペクト」は、ものの核心というよりは空間性や表層の方に関心がありました。ですから「アスペクト」という概念とガラスという相互貫入する諸現象が符合したと言えるでしょう。それは　意味の網　としてではなく多義的な空間性を表出しようとしたのです。ですから、今でも自分の意識の中で　70年代の仕事「特異な空間」を求めているのも事実ですし、素材が変わってもその空間に透明感があればよいですね、しかし意識的にそれらを現前させることは無理でしょう。スケール、場、素材とどれ一つとってもどれかが突出し強調してはならないのです。何故ならそれらは全体から受ける印象ですから・・・。

質問 前田一澄

場 へのテーマから作品としての自律化への制作契機について。

回答

場 については、1982年に私と友人で出版した「Jungle」（錯綜体）という小冊子で時集（フィールド）を組みました。その中で「場の断章」というテキストを書きましたので改めて論じる必要はないと思いますが、しかしながら今度の質問に多少関係しますのでその意図を簡単に述べさせていただきます。

まず、表出活動から現実的に 物体が置かれる場 または 物体が置かれている場 についての思考からでした。そのテキストの結びで「われわれが今、場を問題とするならば、われわれ自身の空間や位置、環境を手中に収めるときの拠り所とする出発点でもある。そしてそれらの関係の磁場に己の肉体を通じ、場そのものの 構造的変容 を計ったものでなければならぬだろう。そうすることにより場の地肌や、潜在的なエネルギーの量や方向も決定されよう。そしてさらに作品がそこにしか存立しえない場を 場がものによって発露する両義的な空間を目差さなければならぬであろう。」と書き綴り、作品と場との関係（場としての空間と空間としての場）に注視していたことを記憶しています。それはあらゆる 感覚 相互に作用しあうような場でした。ただし自明の理ですが、屋外に立体物や建築物を置く場合とは随分様相が違ってくるでしょう。アリストテレス的な、場所に力がある」などとは美術館や画廊空間などでは言いにくいものです。

最近私にとって 場 への関心は、以前より薄らいでいます。以前、神田に在ったときわ画廊のような空間ですと、素材の選び方からサイズまでとぎわの空間に合わせてプランを練りましたので、その作品が他の画廊空間に展示するというのは不可能でした。それは一過性というよりも一回性だったかもしれませんが、特にときわ画廊の場合ですと、道路側がガラス一面ですので軽やかな素材（ガラス、金網、ブリキ等）を自らの空間組織の生成へと参加させるなかで、つねに意識的に使用しました。そうした素材が場の特性を引き出せると思ったからです。つまり厳密な意味で 場を与える とか 場を生じさせる または 場を占める（何事が起こることによって 特異な空間 を顕現させようとしたのです。現在でも 空間性 の獲得には変わりありませんが、グループ展と個展の発表では多少様相が違ってきています。

前田さんがおっしゃるとおり、作品としての自律 へ指向していることも事実です。作品が 場 に依存するのではなく作品の空間性に関心を寄せているからです。それは作品が強度ある表現でなければならないのです。個々の空間的形態と言ってもいいかもしれませんが、それも比較的単純明瞭な形態に関心を寄せています。しかしながら求心的に凝集する固まりの作品ではないのです。また最近、そのような固まりに対して carving を施す仕事は近代の彫刻から逃れることはできないでしょう。

つまり空間的現存、現在 の中で作品が平板であるとか、単純であるとか、そして純粹な形体でいかなる意味も、いかなるイデオロギー ももたない形体にこそ関心のある事柄で、作品の自律への重要な帰結をもたらすものであると考えております。

《質疑応答》

前田一澄

質問 市川和英

迷路のように“ひだ”状の構造による《光の舟》（IBM・97年）。《正方形の蛇》、《壁体シリーズ》における空箱（＝ボイド）のような構造から、昨今は《フロレリーフ》（ポトサイド）以降の充填された、いわゆる表面が閉じた量塊的な、しかも彩色された作品になっていきます。もっとも大きな違いは、あたかも額縁のようなベースを背負いだしたことです。

もともと複雑系の展開図を立ち上げたような不定形なアウトラインを特徴とした作品は、確かに不安定であったのですが、しかし矩形というベースを背負うことの空間的安定性を得ることで、床を含めた彫刻的な三次元的拡がりや犠牲にしたのではないのでしょうか。それは、あえて言えばジャッドが回避しようと腐心した「絵画的フォーマット」の範疇へと、なぜ今更回歸しようとするのかという疑問でもありますが。

回答

絵画性 は、私の仕事における一貫したテーマであり、 枠 の問題は、避けては通れないものがある。

私のレリーフ作品に枠が出て来たのは、模型造りの最中でした。枠は、画面の外側に付け加えられたものではなく、形体との関係によって造られたものでした。垂直の形体が、枠の線状的なものと並行して運動したのだと思います。この時の感じでは、枠は形であって作品全体の空間作用に大きく参加するものでした。それは空間の一部だったのです。

枠をつけた作品を、これまで数点造りました。枠を 内在 させた事は、一つには形体との結びつきもありました。しかし、実際に壁に設置した作品から見えたものは、枠が内部に対してはたらく力で、その性格は 画面の隅々 まで行き渡らせる効果をもつという事でした。空間を 区切ること の力がそこに在ったのです。

確かに枠は、壁から作品に距離をもたせることによって、たんなる空間の散らばりから作品を隔離させます。枠の役割は、現実空間の余剰を断ち切り、作品の自律性を促します。この全体性になう形式は、美術史の流れの中でも「額縁の掟⁽¹⁾」として閉ざされもすれば、また緩められることもありました。

作品の中に私が見たものは、枠が限定する 自由 な空間と、全体の再構築だったのだと思います。枠が 空間を創る 一つの要素として考えられることに違いはありません。

(1)「美術史の基礎概念」ハイン
リヒ・ヴェルフリン 梅津忠雄訳
慶應義塾大学出版会 2000

質問 大塚新太郎

コメント（１） 私は特定のマテリアルにこだわって作品を制作することはありません。これはマテリアルの特性や手との交感を非常に大きな問題と捉える事と相反する事ではありません。

むしろマテリアルの特性を熟知し、手で確かめながら制作を進める事が制作の精度を高める事と考えています。

むしろ回避しなければいけないのが、ある種の熟練や経験によって精度が獲得できないまま、制作を進行させる事だと考えます。

Ｑ（１） 作品制作におけるマテリアル この選択に於いて、どのようなスタンスで取り組まれているのか、お聞かせください。

回答

念願だったのは色彩の導入。

色彩が物質だということは原初からある感覚。

クレヨン、クレパス、パステル、あの筒状で色そのものの固形物。

デュシャンが嗤う、亜麻仁油に魅せられた人がある。

パレット上の絵の具、色見本、絵の具のチューブは悦ばしい。
ガラスの赤い色なら、レンブラント社のローズマダー。

青のコバルトなら、やはりレンブラント社。

ピーチブラックは、ルフラン社。

カドミウムグリーンライトなら、クサカベ。

色が質を持ち、質が形を持つ。

色調の混濁を忘れ、純色の存在に没頭する。

この直接性の快感。

色そのもの、チューブそのものの性質に効果を見出し、

色自体を要素として感覚すること。

絵の具、これが絵画性を導く唯一のマテリアル。

コメント（２） 作品が展開される空間。

建築の内側或は外側。屋内或は屋外。

水平要素としての床面或はグラウンドと垂直要素としての壁。

作品の地となり、図となる様々な空間。

これらの諸要素がもつ個別の質といかに関わり作品が空間化するかを、私は最重要要素と考えています。スケール・身体と言うファクターもこの周縁で浮上してきます。

具体的な空間の質の獲得が制作・表現の精度の獲得と考えています。

Q(2) 現実の空間の中に最終的に作品は置かれます。現実の空間との関係をどのように捉え制作・作品に反映させているのかお聞かせください。

回答

1977年に、『p111』という題名で紙材の作品を発表したことがある。正方形の白い紙を45度回転させたものを台紙にして、その上に同じ紙を細分して、台紙の中央に積み上げたものである。一片60センチの白い台紙の中央に、ごく薄い白い形体が浮かび上がるレリーフの作品だった。この頃から現実空間の中に息づく光を見、物質を見、いまという現在を見てきたような気がする。白い物体の上の白い物体、はその後、合板で組まれた大きなレリーフになる。白い壁の上に設置された白く塗られた作品は、現実空間における壁からの距離を問題として、平面と立体を往復運動する空間作用をテーマとしていた。

形体を線材や面材にして色彩を使う事もあった。その頃は、現実空間における色遠近法をテーマにしたもので、この時は床にも発展して、リートフェルトの椅子のようなものになったのを覚えている。作品は開かれ過ぎ、扱う要素が捉えきれず、散っていくのが感じられた。立体の中に色彩の空間を求める事は、難しいものがあった。

数年、平面作品を試みたあと、箱状に内部が穿たれたレリーフに戻った。現実空間を内部に孕ませ、虚の空間と実の空間を相互に浸透させるものだった。このシリーズは10年程続いたが、黒く塗ったシリーズでは内部の空間の変質作用が興味深く、その虚構性の表れにこれまでにないものを見た気がした。色彩が持つ現実空間での効果。作品への色彩の使用・・・。

いま、作品の自律性について考える中で背景、枠、色彩を扱い、現実と虚構性の問題を再び扱おうとしている。レリーフをやめられないのは、現実空間のもつ面白さを捨てきれないからだ。が、現実空間が引き連れてくる環境の不自由さからは、逃れたいと思っている。

質問 牛腸達夫

彫刻における「ボジとネガ」の関係について

たとえばモノとその周りの空間、雄型と雌型など

絵画の「図と地」以上に密接な関係があると思われませんが

。

回答

ボジとネガの関係は一片の紙片に円を抜き取り、抜き取った円と、もう一方の穴のあいだ紙片を手し、その落差に茫然とする感覚を思い起こさせる。どちらを選択するかはジレンマがそこにある。ボジとネガということは、同じと違い、として幾何学で掴まえられやすく、一度通った道を再び確かめられるという、それが可能なひとつの関係性に思われる。眼で見える孔としての無の存在。現実という実際的なこの条件の中で可能なことと困難なことがある。

物としての雄型、雌型への興味は、見たくても見えないこの現実の空間への、視覚のも

つ欲望のあらわれを満足させる。その境界面あるいは境界関係に、空間の姿を垣間見たいという願望である。雄型、雌型の境界は明解で、薄く鋭い一つの断面を共有する。共有しながら、激しい違いに、より興味は増す。しかしたいいていの場合、二つになることで、視る事の厳しい瞬時性を持ちこたえることは出来ない。雄型と雌型を重ねる手段・・・。

地と図の反転で興味深いのは、ロザリンドクラウドスの「視覚的無意識」⁽²⁾のなかに出てくるシミュレーションの記述。カイヨワの昆虫の擬態の考察を引用して 図と地の境界の維持の失敗 を語る。図を消すこと、地の上の地。

断絶か、融合か、一致か。色彩の能力は正反対のものを同等にもするし、境界線をも融合させ結合を促す。私が赤の上に赤をのせるのは境界線への意識から。

虚実の境界は紙一重だが、絵画の表面として表れた場合、明解さは得られる。しかし条件によっては曖昧である事が多い。物とその周りの空間の関係はポジとネガというよりも、虚実の感が強いように思われる。形体と現実空間のありかたは互いに異質であり、非現実の問題がそこに介入する時の困難さがある。虚と実是要素の混乱の激しさがあり、それは捉えにくくはあるが、しかし、視覚のもつ瞬時性に対する手段と効果は期待出来るだろう。対応関係の感覚は、拮抗や一致への関心へと移行する。虚実の一致 という第三のもの。作品の中で出会いたい。

(2) ロザリンド・クラウドス「視覚的無意識」1993(批評空間) 1995太田出版

美的原理に応答し作品を構築していく姿勢を感じます。力のみなぎるグリッドの重層から、近作では色彩を取り込み、より複合的に繰り広げられています。前田さんの最近作を『実と虚』といった切り口で語っていただけたらと思います。

回答

80年代のシリーズである空洞を穿ったレリーフは、量感を持ち現実空間にせり出してくるものであった。その時、現実空間の中にひとつの深みを見たと思う。80年代に、色彩を制作要素の一つとして使い始めるようになり、色彩をつけた立体は背景を必要とし始めた。背景自体にはイリュージョンによる奥行はなく、あるのはひとつの表面、ひとつの拡がり。この背景の要素により空間の問題、虚実の問題は、以前とは質を変えて組織されて行くようになる。

レリーフの空間は、前後関係が多くを決定する。ヒルデブランドが言うように、背景と平行にあるせり出した立体の面が、背景と互いに層をなして平行関係を示す時、そこでは正面性が強調される。

背景に塗る全くの原色を示す表面には、何のイリュージョンもないはずだが、絵の具の物質感が示すものは色彩の性格とともに、ある微妙な基準を作る。虚とも言えない実とも言えない、あるいは立体物の表れ如何によつて虚にも実にもなる。表面の拡がりが示す力は物自体でもあるが、空間自体にも見える。この表面が、面積や色彩によつて力を持てば、形体がせり出す力を引き寄せ、二つのものは強く結びつき、表面は手前に表れる空間を包含する。引かれ合った表面と立体はひとつになり、虚実の空間を配分する事になるが、こ

のありようで空間作用は緊張関係を持つことができる。

平らな面の上で、立体が枠と出会う。もし眼が、要素の混在したこの具体物を 瞬時に捉える事が出来たなら、その時、空間は 虚実の拮抗 を成立させた事になるのだろう。

質問 高木修

システムとグリット

その用語の意味構造と
ご自身の作品との関係、あるいは差異を論じてください。

回答

制作過程において 方法 のもたらす意味と可能性は大きい。形体に関する幾何学的手法の法則性は、表現行為の対象化を押し進め、何が要素であるかを明確にする。要素を設定して、それに従うこと。何を要素として定め、何をシステムとして選択するかは、作者 のもの。幾何学への接近も、曖昧性を払う人間の本能的渴望なのだろう。

混沌から秩序を取り出し、再び混沌に返してやる。数学の自己同一性にすがりつくロー

トレアモンは言う「あなたなしでは、ぼくは人間との戦いに恐らく敗れていただろう。」と。

私が直交グリッドに斜交グリッドを重ねて使い始めたのは、もとはといえば、あの正方形に運動効果を与えたかったという思いからである。直交という基準に有機的迷路性をつけ加える方法は、明瞭に感知出来る角度に対して、明瞭に感知出来ない角度を入り込ませるやり方であり、それは正方形のなかに形のもつれ合いを生じさせることである。

こうした方法を設定することによって、迷路性は対象化され、また一つひとつの要素の行方を追うことも可能になる。目的は一つの作品、表れとしての空間作用。システムと言われるこれらの意識的な方法は、あくまでも仲立ちとしての手段であって、やがては消され、見えなくされていく性質のものだろう。まして作者が語るべきにもあらずといったところか。色、形、空間のもつ要素をシステム化する。それぞれの要素は単独で展開し、また絡み、交叉し合う。要素が要素の発展を呼ぶ時、抽象が始まると言ったのはモンドリアンだった。

空間の深奥効果を高める斜交グリッド。直交グリッドから生まれる平面的並列、平坦な拡がり、壁面と平行する成層作用、正面観がもたらす集中力。システムもグリッドも、そこには見えない。

編集後記

今年の靖国神社は前代未聞、その種の団体たちが息巻いていたと87歳の身内から聞いた。35年ぶりに海外から連絡あつた株畑のなつかしい友が言うに、姉齒事件に見て取れるコンテンツが無くて流通先にありきという日本の世相というか構造、・かつてのベネチアは芸術を産んだが、・ビルゲイツは芸術に何も貢献しなかった、・テレビ局先にありきではなくディズニーは自社にテレビ部門を持つ・・。4万年前の記憶を口述するアボリジニとバーティーの後、語る機会があつたが、マネーに身を置く彼は数ヶ月体調を崩したと言つ

四冊目のABSTテキスト集を発行することができた。いつもながらOさん、Gさんの労に感謝。

今回は、言わば紙上応答見たいな開いたかたちを試みてみたが、意外に難問で手こ摺ってしまった。

快くABSTにテキストをお寄せいただいた早見堯さん、大島徹也さん、ありがとうございました。(S)

発行・編集 A B S T (C)

発行日 二〇〇六年一月二十四日

東京都港区南青山四 十 二 三〇一 電話〇三 三四七八 〇四八四

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

協賛

 **underbar inc.**

<http://www.underbar.co.jp/>



印刷 港北出版印刷株式会社 東京都渋谷区渋谷一 七 七