

高松次郎のじれったさ

成相肇

東京国立近代美術館はアカぬけた美術館である。なぜなら、コレクションに赤瀬川原平の作品が含まれていないから。冗談である。ただ、このたびの回顧展の導入で言明されている通り以前から結ばれていた同館と高松次郎との浅からぬゆかりと、かつて彼の盟友であった赤瀬川のコレクションにおける不在とは、どこかでつながっている気がする。以下は、そのような感触から始まるごく素朴な感想文である。感想よりも分析を要請して見える高松の作品の数々は、一方でそうした素朴さもまた求めているように思えるのだ。

さて、高松が美術に関心を持ち始めたという一九四〇年代末を起点にいわゆる戦後の文化状況を見渡してみると、長らく表現者たちの切実なモチーフになっていたのは「現実」の二文字であった。五〇年代には、たとえば美術では「ルポルタージュ絵画」と呼ばれた実践があり、写真では土門拳の「リアリズム写真」、文学では安部公房らの「ルポルタージュ文学」、映画では松本俊夫の「アヴァンギャルド・ドキュメンタリー」、実録的な漫画として「劇画」なるジャンルも出現した。権力と権威の暴走の記憶も醒めやらぬこの時期、市民としての、個人としての現実をできる限り生々しく記録し形に示す方法を、皆が探っていた。

むろんいつの時代もリアリティは表現者の最大の関心事に他なるまいが、環境が変化すれば同時代で共有される語彙のニュアンスもまた変わってくる。高度経済成長を経た大量消費時代の名の下に、モノと代用品としてのニセモノがもろとも世にあふれ、週刊ジャーナリズム、そして何よりテレビの隆盛と普及によって実体を持たない「情報」なるものの膨張が目に見えてくると、「現実」はにわかに非現実に対する相対的な価値を帯

び始める。マスメディアの席巻が引き起こす現実と非現実の倒錯を批判するダニエル・J・ブーアスティン『幻影の時代』（一九六四年邦訳）は言論人の必携書となり、幻影、幻想、虚像、虚構といったキーワードで「現実」の不確かさが盛んに議論された。時代は六〇年代半ばに差しかかっていた。

こうした背景にあつて、高松次郎がこの頃の美術界でスターの座を獲得したのはほとんど必然的な流れであった。まさしく虚実両面の概念を巧みに操る作品、すなわち影のシリーズこそが、高松の評価を決定付けることになる。では彼の扱った虚実とは、じつさい何であったか。

今回の展覧会のタイトルに掲げられた「ミステリーズ」に因んでいえば、高松の作品は一種の「なぞなぞ」であった。白いキャンバスに描けないもの、ナンダ？ 答えは白いキャンバス。人物がいらない人物画ってナンダ？ 答えは人影だけの絵。手を加えれば加えるほど消えていくもの、ナニ？ 答えは木版画「図1」、といったふうに。穴（あるのにないもの）、鏡（見えるのに見えないもの）など、高松の作品にはなぞなぞにうつつの両極端の意味を同時に持つポキョブラリーがしきりに現れる。今回、高松の作品に対するじつに明晰な手引きとなったこの企画で参照された数学、物理学、論理学などと同じく、なぞなぞもまた元を辿れば言語というあるシステムの抽出に他ならない。けれども、なぞなぞが背後のシステムよりも遊戯を前面化させた形であるように、高松の作品は本質に至る手前のかりそめのような状態であることが多い。椅子であれ脚立であれテーブルであれ、あるいはヴィーナス像でも石でもよい。物体として現れてくるものはどれも作品の構造と内的に結びついてはいない。それらはちょうど算数の問いにあるA君とかアメモ玉みたいに、たまたま選ばれた仮の事物に過ぎないのである。

数学を通して解説するまでもなく、もともと彼の作品自体が数学をかみくだいて視覚化した算数の例題ではなかったらうか。芸術が辿りつき得る解に向かうのではなく、いつまでも芸術を介して例題をシミュレートしているように思えるのだ。白紙還元、純粹、といった言葉を好んだ高松の作品はいかにも観念的に見える。もしほんとうに「白紙還元」が達成されたなら、作品はきつと味気ないものになるだろう。だが高松は、決定的なところで照れ隠しのように観念としての厳密さを外してしまう。影のシリーズであれば、わずかな例外を除いて影が影そのものではなく影の絵であることをやめなかったのはなぜか。「この七つの文字」と記すとき、ただ文字だけでなく紙面にざらついた印刷

跡があらさまに残されるのはなぜなのか、なぜ版画としての手ざわりが保持されるのか【図2】。

高松の作品にはあまりに問いかけが、解かせようとする誘導が、剥き出しである。そして、解きたい問題と解答への到達可能性をほめかしながら、物理的なレベルでは決まって作品の構造が示す観念をうやむやにするような不確定の知覚的な要素が加えられる。作品に導かれて分析を続けてみて再び作品に戻ると、齟齬をきたす要素が気にかかる。味わいというべきそのいわば不純さにおいて、それはやはりなぞなぞめいているのである。観念だけに飛躍しない高松は、自分で自分を裏切つてはいまいか。その思わせぶりな思考実験は、だから、とてもじれったい。観念的であることと感傷的なロマンティズムとが、乖離したまま同時に提示されている。観念的な手つきの傍らで、最終的なコンセプトからすれば「不純」であるはずの、悩みと苦悶の痕跡を示すメモやド

ローイングが要請される。

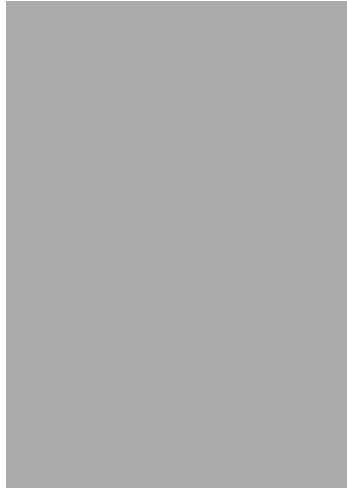


図2 高松次郎《日本語の文字》1970年
東京国立近代美術館蔵
© The Estate of Jiro Takamatsu,
Courtesy of Yumiko Chiba Associates

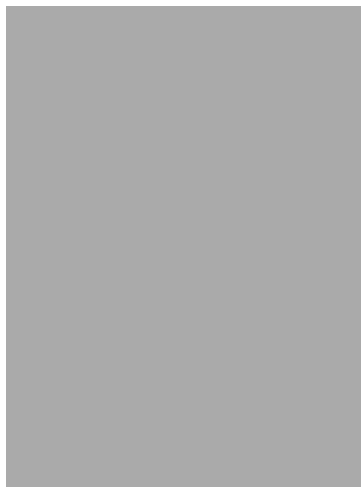


図1 高松次郎《木版の点》1960年
The Estate of Jiro Takamatsu 蔵
© The Estate of Jiro Takamatsu,
Courtesy of Yumiko Chiba Associates

ぼくは高松の作品にのめり込むことができない。そこではまるで、システムを構築する技術が作品になろうとするその意志に逆らつて、工学でいうところのアーティファクト、人の手の介入によつて起こるエラーやノイズが作品と呼ばれているように思えてならないから。アーティファクトもまたアートであり得る。しかし高松が残した言葉はいつもノイズのない理論構築に向けられていた。高松における虚実とは、当時注目されたような理念上の問題提起ではなく、じつ

にストレートな作品上の分断ではなかったろうか。

再び時代状況に目を移すと、六〇年代の終りに向かつて虚実二元論は高まることに修正の気運も芽生えてくる。分け続ける限り決して交わらない虚と実のしがらみを振り切る道はないものか。ある者はぶつきらぼうに生つばい自然物を展示空間に放置し、またある者は作品から極度に物質感を取り去った。

高松がコピー機を用いて制作する機会を得たのは、ちょうどその頃である。無数のオリジナル、あるいはオリジナルなき複製を大量に、そして簡易に作り出せるこの機械は、唯一性と物神性を備えた作品という概念から一気に跳躍できる可能性をアーティストにもたらし、同時期のいわゆるコンセプチュアル・アートにとって恰好の道具となった。七二年、高松はアルファベットをタイプした紙をコピーしてファイルに入れた《STORY》を国際版画展に出品して物議をかますことになるのだが、彼の態度をより象徴的に示す例は、これと同時に制作されたもうひとつのコピー・アートであろう。「このゼロックスされた千枚のうちの一枚」と書いた紙を千枚ゼロックスする、という作品である。つまり高松はコピー機を使用してなお、作品の唯一性を堅持しようとした。「同じものはふたつとない、と言いたい気持ちが強いです」「註」と高松はいう。かけがえないこの印刷物を超えて、形而上のアイデアやコンセプトを提示し得るはずのコピー機は、制作の道具でなく敵とみなされたのである。

そこで思い返されるのは、たとえば赤瀬川原平が飄々と複製の世界へ飛び込んでいったこととの対比である。そういえば高松の芸術家としての実質的なスタートとなったのは、点と紐の作品であった。いくら丸々と太ろうと、いくら繋がれて伸びようと、点は「この点」であり紐は「この紐」であり続け、むしろ同一性を強調していく。同じものはふたつとない、と言いたい気持ちが強いです。

クールにしてロマンティック、それはこれまで高松に対して好意的に述べられてきた形容でもあったろう。ぼくにはただそれが、じれったい。

(東京ステーションギャラリー学芸員)

註

寺山修司、高松次郎、横尾忠則「座談会 複写時代の仕事」『季刊フィルム』第十二号、一九七二年二月