

不在の類型学

日本における概念的な芸術の系譜(1)

鈴木勝雄

1. 問題の所在

日本の戦後美術史において、「概念芸術」という用語が根付くことはなかった。というと意外に聞こえるだろうか。欧米では、「コンセプチュアル・アート」というタイトルを掲げた研究書がつぎつぎに刊行され、同傾向を回顧する展覧会も開催されているのは対照的に、日本では歴史化の対象にすらなっていないようである¹⁾。「コンセプチュアル・アート」もまた、「ポップ・アート」や「ミニマル・アート」と同様、欧米で生まれた呼称にすぎず、こうした借り物の概念を、日本の戦後美術の現象に当てはめる必要はないということだろうか。しかし1960年代から70年代の日本の美術雑誌に眼を通せばわかるように、「観念」「概念」「アイデア」「コンセプト」等の言葉が微妙な差異を含みながら頻繁に登場していた時期があった。「概念的な芸術」や「概念芸術」をめぐる活発な批評が、論争的な状況を創り出していたことも事実なのである。「概念芸術という名称もひとつのレッテルであり、当然厳密な境界線をもっているわけではないが、こういう名称がうまれたのには、それに対応する現象がある筈である」とは、概念的な芸術の評価に最も尽力した中原佑介の言葉である²⁾。たしかに日本の60-70年代の美術には、この呼称を誘発する現象があったし、作品と批評が相互に影響を与えながら両輪として推進していく幸運な瞬間を垣間見ることができた。だが、いつしか「概念芸術」という用語は、否定的な形で語られるようになる。作家たちは、いかにその作品が概念的であったとしても、「概念芸術」というレッテルを拒絶するようになる。なぜこの用語は日本の土壌に根を張ることができなかったのか。現在の視点から再考すべき内容は全く残されていないのだろうか。こうした素朴な疑問からこの研究ははじまった。

稿を改めながら書き継いでいくことになる本研究の目的は、日本の「概念芸術」の境界を引き直し、その内実を厳密に定めるものではない。ましてや「概念芸術」というレッテルの復活を意図するものでもない。「日本の概念芸術とは何か」という問いは、決して答えの出ない泥沼に足をとられることになりかねない。そうではなく、60年代から70年代にかけての日本の現代美術の歴史を再考する作業的なカテゴリとして「概念芸術」という枠を仮設してみようという試みなのだ。その枠を通してみると、「概念芸術」という言葉に連鎖する多様な作品や概念の分布が、時間的な変遷を含めて明瞭に浮かび上がってくるはずだ。主客二元論を超える認識論、芸術の非物質化の傾向、「環境」という概念の創出とテクノロジー、ハプニングと行為の芸術、メディア環境の変化とマス・イメージ、発注芸術など芸術の制作に起った変化、集団制作と匿名性、言語とイメージの関係、観念と実体の相克、芸術という制度を問うメタ・アート、等々。いずれも芸術の存立の基盤を揺るがすラディカルな問いばかりである。こうした問題系が

「概念芸術」の周囲に、相互に関連しながら浮遊していたのである。当時の批評は、たとえ用語の混乱や過度に論争的なスタンスが議論の展開を妨げたにしても、独自の思考によって重要な論点に到達していた。「概念芸術」というレッテルの妥当性を判断することはいったん保留し、同時代の作家と批評家らの言説の構成を分析して、芸術の概念化をめぐる思考の地図を描きだすこと。それは、「反芸術」、「ハプニング」、「環境芸術」、「もの派」という美術史で定着した既存のカテゴリーを攪拌し、新たな視点にもとづく歴史の再編を促すはずだ。その結果として、流産した「概念芸術」に代わる別の批評言語を提案することを最終的な目標に設定したい。

本論考は、こうした長期的な研究の第一歩にすぎない。扱うテーマは、芸術における「不在化」もしくは「非物質化」をめぐる実作と言説の展開に限定する。「概念芸術」という言葉そのものが登場する以前に、批評の磁場のひとつをなしたこのトピックは、かならずしも「概念芸術」と等号で結ばれるものではないが、実体的要素よりもアイデアを優位に置く「概念芸術」をめぐる議論の中では不可欠のものである。しかしながら、定義の不可能性が「概念芸術」研究の妨げになっていると同様、「不在化」や「非物質化」もまた曖昧な概念である。その語を使用する話者によって意味にばらつきがあるといっても過言ではない。本論では、具体的な作品の形式と対応する用例を収集して語義の系譜を整理することで、日本における概念的な芸術の初期段階の思考のプロセスを抽出する。

68年に出版されたルーシー・リパードとジョン・チャンドラーによる「美術の非物質化」というエッセーを待たずとも（邦訳は『美術手帖』73年7月号）、60年代は、実から虚へと、物質観に大きな変化が訪れた時代と認識されていた³⁾。それは美術のみならず各ジャンルに共有されていたパラダイムの変化であったようだ。その現場に立ち会っていた建築家、磯崎新による同時代の証言に耳を傾けてみよう。少し長くなるが引用したい。

60年を境にして、ぼくらは実に奇妙な事件の転回に立ち合っていたのだ。そのときまで物質はあくまでまなましく、どろどろした内臓をはじきだしていた。あの《物自体》という表現が、強く芸術の各ジャンルに浸透する。ブルータリストにとって、そして伝統論をてがかりにした自称現実主義者にとって、物質の重みはうたがうこともない真実そのものだったのである。

鉄はより鉄らしく、コンクリートも荒々しくそれ自体を露出した。同時にあらゆる設備パイプも隠蔽されることなく、空間をよぎった。そして激しい人間の行動が静的な空間を破壊し、建築の形態をつきぐずし、トポロジカルと呼んだ不定形な連続へとそれらを導いていったのだ。ある瞬間から、物質は突然その重みを失う。密実な塊状の素材が、その表皮の薄膜のみの存在に転化しはじめる。物自体ではなく、すべての表象が、虚の空間に塗りこめられていく。

ジャスパー・ジョーンズの旗や標的、ポップ・アーティストたちの主題となるマスコミ媒体や記号の群。そして光だけの、また行為だけのうごくことだけの存在感。それらはすべて物質を表現の素材としながら、物質を変質させ、意味を剥奪し、ついに仮像そのものに転化させている。ブルータリストのもった方法は物質をその存在の極限まで追いつめることであった。都市にたいしても、その運動・成長・変化・代謝を徹底的に許容するという認識があった。そして各種の装置はそれが物質と対応

したときに、その性能の極限が発揮できるように誘導されたのである。

このような傾向をつきつめれば、物質的存在としての建築や都市を拒否することになってしまう。事実想像としてだけの都市・建築が出現しはじめた。実在しないからかえって意味を有するというパラドックスが強調されることになった。…(中略)…

おそらく、六〇年以降のぼくらの意識の内部を掘りかえしてみる作業こそが目下必要なのだ、と感じるのだが、そこからはっきりと、物質の非在化、もしくは虚のイメージ、あるいは明滅するイヴェント系としての空間、被膜のみによって構成されるものたち、さらには記号へ還元されていく認識、情報の量がすべてを決定するような世界、などあらゆる不可視なもの、非実在化されたものへの指向がはっきりと浮かびあがってくることは事実であろう⁴⁾。

この優れた概観を前提に、日本の戦後美術における非物質化の動向を検討していくのだが、歴史を分節する転換点として1964年に注目することにした。なぜなら、偶然にも同じ年に、松澤宥、荒川修作、高松次郎という三人の作家が、それぞれ異なる方法を用いて物質観の変容と不在の存在論を問う重要な作品を発表したからである。彼らの仕事こそが批評家を触発し、新たな言説の創出に与ったといっても過言ではない。三人の仕事をめぐる作品と言説の関係を辿りながら、60年代後半に本格化する芸術の概念化をめぐる議論の端緒まで到達することを目指したい。扱う年代の範囲は1963年から69年までとする。

2. 物質の変容と不在の射程

2-1 1963年の序章

1964年の非物質化の諸相を検討するまえに、その序章として、前年63年に登場したエッセーと展覧会を確認しておこう。なぜなら、そこでキーワードとしての「不在」が産声をあげたからである。ひとつは高松次郎の「不在体」のために」という文章である。「蓋然性という“内時間的未来性”の現在の意味とは〈賭〉である」という独特の言い回しとともに、常に不完全である実在を超える可能的未来を「不在体」という概念で捉えようとした⁵⁾。高松はその後も「不在」をめぐる思索を継続するのだが、制作の展開に応じてその意味が変化していくことに注目したい。

また、同年7月には、開廊したばかりの内科画廊で、中原佑介の企画による「不在の部屋 ROOM IN ALIBI」展が開催された。高松の「不在」の思考に触発された展覧会であるといってもよい。そこには黒い紐が机と椅子そして机上のコップや筆記用具までに絡みつく高松の作品や、椅子、扇風機、ラジオ、カーペットを梱包した赤瀬川原平の作品などが展示された。すべて日用品を素材に使用しながら、シュルレアリスム由来のデペイズマンの手法によってその物が本来もっていた機能が消去されている。中原は、「画布の上に描かれた、透視図法によるイリュージョンの〈部屋〉の非現実性を否定すべく、ベッドとか机をそのまま持ち込んで現実性の回復をはかろうなどという意図はまったくなく」と、美術における日用品の登場を説明する常套句をあらかじめ封殺する⁶⁾。そしてデュシャンのレディーメイドを援用しながら

ら、これらの日用品の現実性に意味があるのではなく、それはどこにでもころがっている日用品と等価であることを確認したうえで、それらを選択し意味を転化した芸術家の観念の優位を説いた。「この会場にある、いくつかの家具らしいものは、それとはまったく逆に現実性を抹殺し、消去し、隠蔽するために選ばれた物体の集合である。強調されているのは存在でなく、非存在ということである。机をデフォルメするのではなく、机を非存在のものとしてしまおうということだ。つまりは〈部屋〉らしさは、〈部屋〉でないことを示すだけでに過ぎない」と⁷⁾。

こうして「不在」という問題意識が、意味のズレや消去の結果としての「不在」から掴みだされようとしていた。ここから64年の飛躍は、オブジェの物質的基盤すら消去していきような観念的な操作の前景化によってもたらされる。実在を超える不可視の領域への探索が、本格的にはじまるのだ。

2-2 感覚を超えて—松澤宥の理路

64年1月に突如発表された読売アンデパンダン展廃止のニュースは、同展を発表の場所としてきた若い作家たちに大きな衝撃を与えた。それまで共有されているかに思えた「反画壇」、「発表の自由」、「抵抗」といった概念が幻想にすぎなかったことが明らかになり⁸⁾、「反芸術」のエネルギーの噴出は沈静化を余儀なくされた。と同時に、アンデパンダン会場における、さまざまな廃物や異物がつくりだす物質の氾濫もまた、記憶の中で急速に色あせていったのである。

こうした幻滅を味わったのち、自主運営の新たなアンデパンダン展が生まれた。それは読売アンデパンダン展の名前を変えた延命であってはならない。芸術を生み出す「制度」への自覚が、作品制作の方法論への見直しを作家に強いた。その意味で、自主運営のアンデパンダンのひとつ、「アンデパンダン'64展」において松澤宥が発表した「非感覚絵画」は、登場すべくして登場した発想として注目を集めたのだろう。《プサイの死体遺体》というタイトルをもつ「非感覚絵画」の作品としての在り様は、3×3の曼荼羅状の方陣のなかに文章をおさめたチラシのみを会場で配布するというものだった(図1)。通常の展示物は一切ない。同年6月1日の深夜に「オブジェを消せ」という啓示を受けたという松澤は、6月4日に、今後は文章のみによって美術を表現していくことを決意する⁹⁾。読売アンデパンダンの廃止という出来事が、芸術の非物質化の極北に向かう松澤の決意にどのように作用したかは定かではないが、末期アンデパンダンを特徴づけた日常の事物の氾濫に対抗するかのようなオブジェの消滅宣言は、「会場芸術の否定」という意味でも、また「物心崇拜の否定」という意味でも、既存の芸術に対する批判的な効果を持っていたと思われる。《プサイの死体遺体》のチラシに記された文章は、感覚を超える世界へと観客を導くものであった。

〈プサイの死体遺体〉は非感覚絵画(仮称)です だから眼に見えません だから何処に在るかを探しても在りません しかもそれはこの展覧会に正真正銘出品されているのです ナンセンスな!と言わずにしばらく僕の言葉に耳をかして下さい…(中略)…皆さんはこの会場のその作品を その隣の作品を その向こうの作品を 眼でとらえて認めます あそこに音を立てている作品を 耳でとらえて認めます ところが非感覚絵画はそういう具合には行きません 五官による感覚で認識す

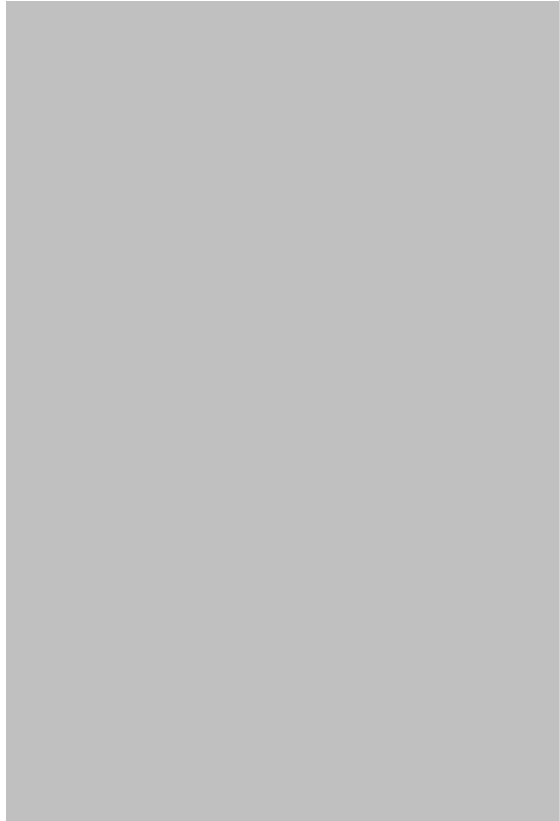


図1 松澤有、チラン「〈アサイの死体遺体〉に就いて」1964年

ることが出来ないのです 毒にも薬にもならないそんなものは意味ないよ という声が聞こえますが果してそうでしょうか 何時か何処かで皆さんは 膨張している宇宙とかそんな話を聞いたことがあるでしょう あるいは同時に二ヶ所以上の場所に存在する一つの電子とか普通の物質と衝突すると消滅してしまう反物質とかそんな話を聞いたことがあるでしょう それらのイメージを皆さんは眼や耳や鼻の感覚によってとらえることは出来ません しかも現代の物理学者たちは数学を道具に使ってまた実験によってそのようなものの実在を認めているのです それと類似の在り方で非感覚絵画は在るのです ほら そこに この会場のこの空間と重なって多層的に ほら あなたの袋の中に 膨らんだ胸のかけに 柔らかい着衣の下の微妙な場所に それから暗い胃の奥に また冷たい背中にはりついて在るのです¹⁰⁾

この文章には、のちの松澤芸術が「宗教」に接近しているとして批判されるような神秘的な要素は微塵もない。松澤が参照するのは、現代理論物理学、なかでも相対性理論や量子論が開示した新たな宇宙および世界の捉え方である。五官では知覚できないミクロの世界の実在が証明されたことで、人間の

知覚をベースにした旧来の認識論は根底から揺らぐことになる。量子力学が導き出したSF的なパラレルワールドを暗示するような「この空間と重なって多層的に」という文言も書き添えられている。このような知覚できない虚の世界を「絵画」として想像してみようという問いかけなのだ。

数学の教師をしていた松澤が、現代物理学等の科学的知識に通じていたことは不思議ではないが、『美術ジャーナル』誌(64年10月号)の鼎談のなかで、アメリカ留学時にみつけた『トランスフォーメーション: 芸術 コミュニケーション 環境 (transformation: arts communication environment)』という雑誌について言及していたことは注目に値する。1950年にアメリカのウィッテンボーン書店から創刊された同誌は、綺羅星のような書き手を擁し、芸術と科学とテクノロジーの総合を唱えた意欲的な雑誌であった。松澤は「原子物理学のハイゼンベルクや、偶然音楽のジョン・ケイジや、歴史学のトインビーや、いま来日中の舞踊のマース・カニングハムや、その他さまざまなジャンルの人々が執筆していて、新しいものの追求をしているのを知りました」と語っている¹¹⁾。同誌が展開したジャンル横断的な知と想像力、そして開放系と動的なプロセスにもとづく新たな世界観の提唱が、おそらく松澤の重要な発想源のひとつになっていたと思われる。

松澤の作品に機敏に反応し、肯定的な評価を与え続けた批評家が、かつて湯川秀樹門下で理論物理学を学んでいた中原佑介だったことも偶然ではないだろう。量子論が開示した超感覚世界に導く松澤の狙いを即座に理解した中原は、展覧会評のなかで「非感覚絵画」を「絵画を非存在そのものと化してしまう」試みと積極的に評価した。またチラシを配布するという手法に、「作品によるメッセージというコミュニケーションのありかたから、作品を媒介にした『包括』とでもいえるようなコミュニケーションのありかたへの変移」を読み取った¹²⁾。「包括」というやや未消化な言葉が選択されているが、観衆の参加を促す動的な場という意味で、のちに流布する「環境」という語を先取りしているともいえよう。ここで、先述した64年の鼎談時にふと松澤が口にしたジョン・ケージの名が、にわかに重要性を帯びて浮上してくる。芸術と日常の垣根を取り払い、芸術における「見る」と「聴く」のヒエラルキーを廃棄したケージの思想に端を発する「ハプニング」の系譜に、松澤の作品を位置づけることも可能だと思われるからだ。松澤による芸術の非物質化は、言語による表現という側面だけではなく、雑誌の誌面広告やメールアートなどのメディアを媒介にした日常生活への侵入という行為的な側面にも注目する必要がある。

こうしたコミュニケーションの変革という視点を敷衍して、中原は次のような文章を松澤の69年の個展に寄せている。

一般に作品は観念と知覚を結びつける媒介物として作りだされるのに対し、松澤君はそこを無にすることを目論む。したがって、もし、芸術という用語で語るとなれば、この「虚空間探知センサー」の主宰者が行っていることは「メタアート」にふさわしいというべきだと思う。この「メタアート」は、他者に提示されるというより、他者を誘発するものだ。というのも、観念と知覚の短絡は、それぞれ個人の内的コミュニケーションに属するものだからである¹³⁾。

松澤における芸術の非物質化は、芸術の根拠を鑑賞者の観念のうちに移行させるものと見なされる。そ

してデュシャンの流れを汲む、芸術という制度への問いを含む「メタアート」すなわち「超芸術」の称号を与えられるのだ。

もちろん松澤への評価は論者によって分かれる。宮川淳は65年の「全日本アンデパンダン展」に出品された松澤のチラシのみの《反文明展》を見たとうえで、「非物質化ないし不在化とでもいうべき方向にぼくも現代芸術のひとつの重要な必然を見るのだが」とその意図を認めつつ、松澤への不満を次のように述べた。

……ことばを読むのではなく、見たいという矛盾した感情を味わう。芸術がトータルに存在するとすれば、それは不在においてのみだろう。問題は、不在そのものはしかし芸術ではない、ということだ。そこに作家の行為がなんらかの形で必然になるが、しかも、それは終局的には余剰なものだ。とすれば、不在としての芸術の現前は、余剰のものであるべき行為が、その自己運動のうちに相殺され合う過程として、はじめて可能になるだろう¹⁴⁾。

宮川の眼には、松澤の配るチラシが、そのような運動を発生せず、余剰のままに留まっていると映る。こうした不満を解消してくれる試みとして宮川が対比的に論じるのが、意外なことに、同時期に南画廊で開催されたジャスパー・ジョーンズ展なのである。宮川は「実在と不在、三次元と二次元、事物と行為、色彩と無彩色」が「等価なものに還元されることによってみごとに相殺されてしまう」ジャスパー・ジョーンズの手法を高く評価する¹⁵⁾。その画面は作家の行為の集積として、「そこにありながら、しかもゼロと化し、なんの余剰も残さない」と見るのだ¹⁶⁾。二元論をベースに、両者の弁証法的な統一ではなく、相殺の運動の末に現れる零度を、宮川は「不在」と呼ぶ。この松澤有とジャスパー・ジョーンズの唐突な比較から、宮川の「不在」という語に託した意味が明らかとなる。

松澤の仕事は、中原や宮川ら美術評論家に、非物質化に向かう現代芸術の必然を強く印象づけたにちがいない。二人の迅速な反応は、「もの」に依拠しない観念のみの作品の到来をある程度予想していたことを物語る。しかしながら中原や宮川が言及していない側面がある。それは芸術の非物質化を推進する松澤自身の動機である。64年の座談会で彼は、「今の人間の文明が誤った方向に進んでいる、それが如何に精妙に築き上げられていようとも、この人間の文明はものすごい錯誤である」という認識を、あくまで仮説であるがと断ったうえで示した¹⁷⁾。この終末論的な認識は、まもなく松澤の作品の基調をなすことになる。「非感覚絵画」が開示した非物質化の方向性に、現代文明批判と終末論が内在していたことは銘記しておきたい。

2-3 消滅したものは何か―荒川修作の図式

1961年に渡米した荒川修作は、ニューヨークでデュシャンに出会い、すでに絵画と訣別して久しいデュシャンの「影」をモチーフにした「Tu'm」に触発されながら、そこで提起された問題を発展的に継承するかのよう、「影」の「図式」の連作に挑む。その成果は64年3月、ロサンゼルス・ドゥワン画廊の個展で大規模に披露された。現代美術の神話的な存在であるデュシャンに挑む大胆さ、アメリカの現代美術

の最前線で獲得した評価、そして渡米前のセメントと綿のオブジェから非物質化に向けた劇的な変化。そのニュースは日本の友人、知人たちにも衝撃を与えたにちがいない。

荒川の図式絵画が日本で展示されたのは約一年後の1965年5月、南画廊における個展でのことだが、それに先んじて『現代美術』(1965年2月号)には、東野芳明による「荒川修作の近作」と題した論考が、豊富な図版とともに掲載された。そこには荒川が作品写真とともに送ってきた手紙の一部が紹介されており、荒川の造形思考を推測する貴重な資料となっている。原文ではカタカナが多用されているのだが、それを漢字に置き換えて引用したい。

光の媒介をかりプリズムを通り、速度(動きにより)、物、モノになってゆく過程を明らかにつづるのが僕のいまやりつつある図式です。

新しい遠近法について、角度の問題についてしています。あなたのいう物体の透視図というのが、これです。遠近法と角度について考えることは僕等のもっている記憶の分析、物体の消滅等々の発見の手がかりになります。フロイドなど今の僕にはなんのやくにもたちません。たとえば一定の距離を隔てた場に同じ大きさの物体がおかれ、それが一つ一つの大きさがちがってみえる事等(中には見えないものがある、その証明)。これは僕のいましている遠近法です。¹⁸⁾

描かれているモチーフは卑近な生活道具ばかりである。傘、帽子掛け、物干し、ハンガー、櫛、人間の手足等。それらの影が、キャンバス上を通過した痕跡として、エアブラシで写し取られる。あるいは光源との位置関係によって拡大や歪みが生まれる投影像として描かれる。本物の帽子掛けが取り付けられている作品もあれば、ハンガーの実像と虚像が同居するものもある。なによりその影の絵画を特徴づけているのは、同じ影が、複数、連続しながら画面に描かれ、それが、落下、回転、平行移動などの運動を表象しているように見えることである。その物体の運動状態を裏付けるように、いくつかの画面にはエドワード・マイブリッジによる人間の動きの連続写真が引用されるという周到な図解になっている(図2)。ここでは人間は他の事物と同様、運動する物体に還元されている。

上に挙げた荒川の手紙を参照しつつ作品論を試みた東野芳明は「人間と物体の関係を断ち切ってしまうと、物体の消滅が起り、影だけしか見えなくなる——こういうことなのだろうか。図式化とは、物体の観念化であり、観念化の操作そのものをイメージとして提示することである」という結論に達する¹⁹⁾。事物の影に、物質性を捨象し言語的に再構成された記憶像を重ね、類似にもとづく世界の同一性の不確かさを問う仕掛けであるという見立てだ。中原佑介はこの影を、より限定的に、輪郭を象った「シルエット」と呼び、それがインデックス記号としての具体性を帯びながら、同時に「ことばと同じほどに抽象的」であると指摘する²⁰⁾。いずれも荒川の図式にみられる影に、対応する実体の不在と「言葉」への還元を読み取っている。両者の見解が的外れでないことを証明するかのように、まもなく「言葉」が荒川作品を構成する主要な要素として現れる。

針生一郎は「画面はむしろ不在のものを現前させるための、魔術的なスクリーンとなる」と、「絵画」で



図2 荒川修作《空中ヲトンボ返リシタ時、彼ハ空中デ止マリ、傘ト漏斗ガ交合シテイルノヲチラリト覗イタ。彼ハ、ソレカラ傘ガ帽子掛ケノ方ニ落チテユキ、帽子掛ケノ方ハ漏斗ノ形ヲシタ庭ニアル節ヲ眺メテイルノヲ見タ。》『現代美術』第2号、1965年2月に掲載。制作年表記なし。

はなく「投影面=スクリーン」という語を選択し、荒川の図式を、多様な事物と影のイメージが等価に浮遊する場とみなす²¹⁾。そこに浮かぶイメージのよそよそしい関係性から、針生はこの作品の本質が遠近法に対する批判であることを、中井正一の美学を援用しながら次のように説明した。

この青い空間であらゆる物体は不可侵性を失ってしまう。影を盗まれた物たちと、実体からきりはなされた影たちが、気まぐれに邂逅し、交錯し、対話する。だが、かれらのあいだに横たわる透明な距離は、けっして埋められない。いくつかの客体はあるが、主体はなく、ましてそれらをつなぐコプラはない。「……が在る」ことが、「……である」ことと結びつかないまま、あちこちに浮遊している。…(中略)…世界の中心であり、認識の主体である人間像が解体し、光もなく影もない抽象絵画が出現した半世紀後に荒川修作はさりげなく遠近法と透視法を分離してみせたのである²²⁾。

針生の論の重要性は、この作品に現れる二通りの「不在」、すなわち影を投影する実体の不在のみならず、多様なイメージに秩序を与える遠近法、すなわち世界に認識の枠組みを押しつけてきた人間主体そのものの不在を明らかにしたことにある。宮川淳は同じことを鏡の比喩を用いて「非人称な眼」と呼んだ²³⁾。中原佑介が指摘したように荒川の図式は「絵についての絵」という側面を持っているが²⁴⁾、それ以上に、遠近法を創出した主客二元論にもとづく近代的な認識論を超えようとする試みといえる。すなわち、固定化された実体は存在することなく、不断に流動する過程の中に事象は生成するという発想のもと、認識する主体も外部に立つことはできず、世界の内部に含まれるというモデルである。そこでは、もはや統一した像を結ぶことは不可能であり、記号が行き交う不可視のシステムとして、世界は虚体化するのだ。このような物質の礎を失った変転する世界モデルへの思弁的かつ感性的な接近として、荒川の

図式を捉えることができるだろう。

2-4 影のハプニング—高松次郎の行為

高松次郎が「影」シリーズを初めて発表したのは、1964年9月の「第8回シェル美術賞展」においてであった。受賞作は《影A》(1964年、いわき市美術館蔵、図3)。板を支持体として油彩で描かれたこの作品においては、実際の角材を使って柱と鴨居が凸部として形成されており、鴨居にはフック金具が取り付けられていた。このような現実の壁の一片を再現したうえで、フックに吊り下げられているハンガー、帽子、ブラシの影のみが精妙に描かれている。さらにこの壁の前面に位置するテーブルとその上に置かれたポットや水差しの影も投影されている。影響関係は定かではないが、荒川修作にも本物のフックを取り付け、その影と、実体のないハンガーや櫛などの影を配した作品《帽子掛ケハ大洋ノ近クニ住ム。櫛ハ帽子掛ケニ魅セラレタアマリ、会イニ馳セ出ス。ニツハフレ合ウ……ソシテ蝶ガアラワレル》(図4)、両者の道具立てがきわめて類似していることに驚かされる。と同時に、両者の関心の相違も露わになる。すなわち、高松の作品はつくられた壁として現れ、「非絵画」であることを強調すると同時に、実体である影の一種のトロンブ・ルイユとして、作品の手前に広がる現実との一対一の対応関係を前提としているのだ。

高松は「影」のシリーズを進める過程で、63年のエッセー「不在体」のために]ではまだ漠然としていた「不在」についての思考を深め、その観念を具体化するための方法を練り上げていった。

影を(影だけを)人工的に作ることで、ぼくはまず、この実体の世界の消去から始めました。(それはあくまでも消去=不在化

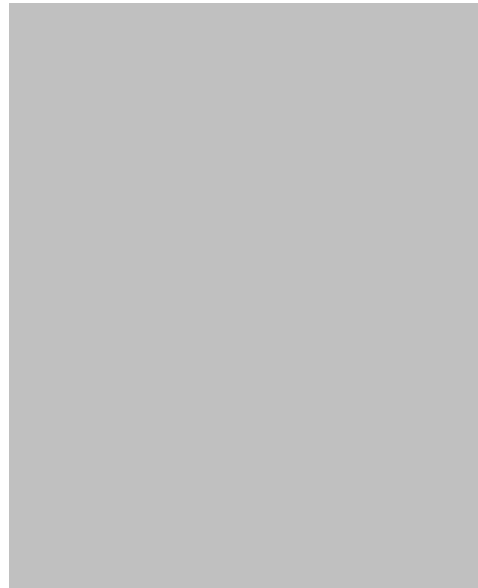


図3 高松次郎《影A》1964年、いわき市立美術館蔵

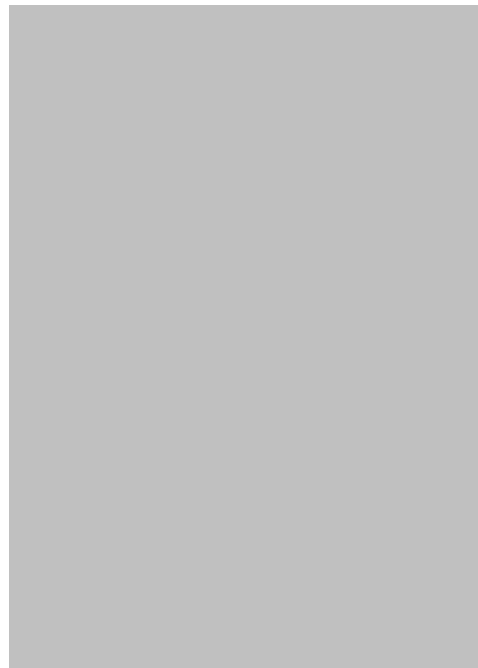


図4 荒川修作《帽子掛ケハ大洋ノ近クニ住ム。櫛ハ帽子掛ケニ魅セラレタアマリ、会イニ馳セ出ス。ニツハフレ合ウ……ソシテ蝶ガアラワレル》『現代美術』第2号、1965年2月に掲載。制作年表記なし。

であって〈超越〉ではありません。)この世界の中で〈完璧性〉を追求するために、それは最も素朴でストレートな方法だろうと思います²⁵⁾。

僕は、不在というのは関係の中にしかないと思っているのです。不在の空間ということを言われましたけど、独立した不在の世界というのは絶対にあり得ない。不在というのは、ものが在ることの否定として、その関係としてしかないわけでしょ²⁶⁾。

高松は、不在と実在を一对のものとして捉えている。絶対的な不在があるわけではないのだ。それは未だ認識されていない世界の異なる相貌を意味している。いわば可能態としての不在を唱え、そこに到達不可能な永久革命の意志を託した彼は、実在の消去の先に全体性へと通じる道程を夢見ていたのだろうか。このような実在と不在の関係は、高松自身がその文章の中で明言するように、相対性理論や量子論などがもたらした旧来の認識論の根底的な転換に発想を得ている²⁷⁾。高松の手による文章の最初期から「素粒子」という用語がつかわれていることにも注目したい(「不在体」のために)。それは「感覚でとらえる現実の世界と素粒子のような超感覚的な世界は全く異質な別個のもので…(中略)…、[筆者註それらの]全然異質なものが同時的に存在している多層的な構造」という松澤宥の世界観とも共通しているものだ²⁸⁾。

高松は自らの「影」のシリーズを、戦後美術の非物質化ないしは不在化と呼ばれる動向に位置づけようとしていた。「例えば、イヴ・クラインとかサム・フランシスの作品が、不在のイメージだという感じもするのだけれど、あれは不在と関係ないと思う。あれこそ、青い空間の実在にすぎないし、サムの白い空間の実在にすぎないと思う」と発言している²⁹⁾。さらにラウシェンバーグの《消されたデ・クーニングのドローイング》についても「消した」結果としての不在よりは、消しゴムで消した痕跡が生み出す物質感のほうが強いという見解を示す³⁰⁾。その当否はここでは問わないとして、美術史的な先行例との差別化の論理にのみ注目したい。しばしば「非物質化」、「不在化」という言葉を付与されるこれらの例では、にもかかわらず素材の物質感や作者の手の痕跡が残っていて不徹底であるという見方なのだ。

だが「影」は違々と高松は言うのだろうか。筆跡を慎重に排すことで、描かれた影は限りなく実体としての影に近づく。なぜそれが可能かという、影は現実の壁、フェイクの壁につくられるものであり、絵画に描いた虚構としてのイメージとは考えられていないからだ。それは、あらかじめ現実空間への侵犯行為として構想されており、芸術と日常の境界を越えた不在と実体の鮮やかな転換を意図するものとなる。「僕の影は、影が大事なのではなくて、一つの“物が無いぞ”ということを出すために、アリバイとして出しているのです。影の絵だと思われると困るので、影だけがあつて、その物体がないというS・F的な、或いはハッピーの状態として、見てもらいたいです」と語っている³¹⁾。したがって、影を描いた絵画一般の問題としてではなく、ハイレッド・センターとして繰り広げた日常を攪乱する行為の延長に、このシリーズを位置づける必要がある。

高松は、影と遠近法の分析で先行していた荒川修作の作品を、好敵手として念頭に置いていたかもしれない。「不在を喚起する影」という点でいえば、荒川のシルエットも高松の影も同様の効果を生む。

しかし、タブロー空間として完結する荒川の作品に対して、高松は現実との相互作用を目論むのだ。それだけではない。影を通して何を消去するか、という点も重要ではないだろうか。荒川の作品において、高松の作品にみられるような人間の影が登場することはない。手や足のシルエットが時折登場するぐらいであり、それは事物の影やシルエットと等価に扱われる。荒川は、遠近法の秩序から解放されて不確かに浮遊する多様なイメージ群を通して、間接的に人間という特権的な認識主体の解体を示そうとしたのである。これに対して高松は人間の影を積極的に制作した。高松は不在化する対象として、とりわけ人間を選んだともいえるのである。

2-5 不在のイデオロギー

高松の人間の影への執着を強く印象づけたのが、66年の東京画廊での個展「アイデンティフィケーション」であった。この個展では、多数の人間の影を壁画として描きだし、本来「影」のシリーズが備えていた、観衆を包み込む「環境」への志向を明らかにする。画廊を訪れた観客は、自らの影が壁に描かれた影の中に埋没する体験を味わったことだろう。この東京画廊の個展では変則的な影が現れる。白地に灰色の影が浮かぶものと、黒地に白く影が抜けているものと、いわばネガ・ポジの関係にある二種類の「影」が向き合っていたのである(図5)。この事実を徴候的に読み込むことはできないだろうか。

高松の意図を探る手がかりがある。高松次郎は、東野芳明との対談で影の作品を始めたきっかけを問われると、「SFです、あのころから、比較的SFをよく読みだして、いろいろおもしろいことが書いてあって感心したんですけど、結局それらは、イメージネーションの中だけの事件で、…(中略)…現実には結びつかない。そこで、現実の中でSFのようなことが起ったら、おもしろいと思った。或る晩どこかのビルの壁にでも通行人の影だけをリアルに描いておく。少なくともこの地球上では、ものがないのに影だけがあるということは起こりえない。そんなことでともかく試作としてパネルに影を描いて展覧会に出したので」と述べている³²⁾。高松の発言を信じて、影だけが実在し、それに対応する実体がない状態を扱ったSFが果たしてあったのかと探してみると、『SFマガジン』1963年10月号に、小松左京の短編小説「影が重なる時」を発見することができる³³⁾。高松の最初の「影」の作品が64年に制作されたこともつじつま



図5 高松次郎、東京画廊個展、1966年

があう。

あらすじを紹介しよう。ある日T市で奇妙な現象が起こる。自分自身にしか見えない不動の分身像が幽霊のように突然現れたのだ。人間だけではなく動物や自動車や列車まで。それは「心理的な影像」のようなあいまいな像であるが、寸分たがわぬ侵入不可能な空間として実在しているのである。それは未来のある時期における人や物が占める空間であるかもしれないと主人公が気づき、脳裏に被爆直後の広島的情景を浮かべた直後、「すべての人々が、すべての街の物体が、一瞬その影と重なった時」、英国の宇宙空間核実験が事故を起こしてT市上空で炸裂した。

高度経済成長を謳歌し、64年の東京オリンピック開催に向けて戦争の記憶を一掃しつつあった日本の社会に対して、小松左京のこの作品は、原爆によって焼き付けられた「影」をモチーフに、それを近未来の破滅を示す時間軸を超えた「残像」として読み替え、封印されていたトラウマ的記憶を回帰させたのである。62年のキューバ危機を経て、63年には米英ソ三国間で部分核実験停止条約が調印され、核戦争が回避されたことに人々は胸をなでおろしたものの、依然としてフランスや中国は核実験計画を続行していた。核戦争による人類破滅のイメージは現実性をもって世界に影を落としていたのである³⁴⁾。

高松が制作する「人影」を、こうした時代背景と照らし合わせて解釈することは可能なはずだ。しかし同時代の批評家のほとんどが、まるで集団的な記憶喪失に陥っていたかのように、その視点を無意識的に回避していることが興味深い。「少なくともこの地球上では、ものがないのに影だけがあるということは起こりえない」という高松の発言を言葉通りに受け止めるべきではない。状況証拠にすぎないとはいえ、小松左京の短編小説と、東京画廊の個展でのあえてネガ・ポジを反転させた影の同時展示、そして日常への介入を趣旨とするハプニングの批判的精神などから想像するに、高松が原爆によって焼き付けられた影を念頭に置いていなかったとは考えにくいのだ。環境化した「人影」の壁画は、不特定多数の人々の影を投影するスクリーンとなりながら、今その瞬間にも影だけを残して自らの姿が蒸発してしまうような恐怖を与えなかつただろうか。影にまつわるトラウマ的な記憶は、戦後日本の復興と繁栄によって忘却の淵へと追いやられてしまったのかもしれない。それを日常生活の場に唐突に回帰させてしまうという点で、高松の影のハプニング性は、たしかにハイレッド・センターの攪乱の遺伝子を継承しているのである。

管見の限り、例外的に東野芳明だけは、荒川と高松の影の仕事を原爆の記憶に関連づけて語った。1966年の『美術手帖』における「ボディ・アート」特集において、東野は日本の若い作家に見られる人間の肉体の表現に注目し、三木富雄の「耳」、小島信明の「マネキン」、宇佐美圭司の「シルエット」、そして高松次郎の「影」に「実体を抜きとられた、いわば抜け殻としての肉体」を発見する³⁵⁾。東野は、こうした観念と化した空虚な肉体に、原爆の熱線で焼き付けられた人影を重ね、現代文明と人間に対する根底的な問いかけを聞くのだ。

二十年前の夏、ヒロシマに原爆がはじめて投下されたとき、市内のある銀行の大理石の石段に、一瞬間めいた熱い光線が、ひとりの男の影を焼きつけたといわれる。その影は、…(中略)…“平和”の回復につれてだんだんとうすくなり、いまではほとんど消えてしまっているが、その石段に焼きつ

けられた影こそ「人間とはなにか」という巨大な問いをわれわれに投げつづけてきたスフィンクスであった。

今日、日本の若い作家たちは、ボディ・アートを通して、同じ問いを、投げつづけているのかもしれない³⁶⁾。

また荒川修作の図式絵画に関しても、東野は独自の論を展開している。1968年に刊行された『アメリカ「虚像培養国誌」』の最終章「わが都市遍歴」は、自身の戦争体験を回想しながら語りおこす、戦後の東京、広島とそこに影を落とす「アメリカ」をも含む特異な都市論となっている。そこで東野は、建築家磯崎新と荒川修作に共通した世界観を見出すのである。いうまでもなく磯崎は、ネオ・ダダ時代からの荒川の盟友である。65年の南画廊での荒川展カタログで磯崎が寄せた文章から、図式絵画の誕生のプロセスに彼が立ち会っていたことがわかる。磯崎は、「彼は物質の存在を否定するために、いや実在のなかの不可視の部分を見出すためにダイヤグラムをつくろうとしていることがそのとき私は理解できた」と記した³⁷⁾。従来のような遠近法によって表象できる静的な都市像とは異なる、「眼にみえない、観念をたよりにしか把握できそうにもない」常に流動する都市のイメージを「インヴィジブル・シティ」という概念にまとめようとしていた時期であったがゆえに、即座に共通する問題意識を理解したのであろう。一方東野が目にしたのは、磯崎と荒川の仕事に流れる終末論的思考である。戦争による焼跡を都市の原型とみなし、「未来都市は廃墟である」と宣言する磯崎に、同じく焦土と化した東京を記憶に刻印する東野は深い共感を覚える。なぜならその終末論は、「消滅や崩壊を、けっして悲劇や終末と見做さず、逆にそこに、文明のとてつもない変質と価値の変換のドラマ」を読み取るものだからだ³⁸⁾。「終末論は現在をとらえると同時に未来をイメージする。未来は終末であるという思惟は、その存在を突きごかし、未来への傾斜を明らかにする」とは磯崎の言葉である³⁹⁾。東野は、このような終末論を荒川の図式の「影」にも見出すのである。

ニューヨークに渡ってからの荒川は、がらりと作風を変えて「図式」と名付けるカンヴァスの作品を発表して話題を呼んでいる。…(中略)…ぼくは、この近作を見て、とつさに、原爆の閃光でビルの御影石のうえに焼きついたという人間の影を思い出した。ここでは、物体や人間が、レントゲン写真をあてたように主体が骨抜きにされ、物体の影だけが、四次元世界のように灼きついている。それは、物体や人間への感情移入をこぼみ、ものの〈概念〉という図式だけに注目した、不毛の愛の認識である。そして、ここにも、〈廃墟〉を〈死〉を、冷徹に、未来のヴィジョンとして先取りする世代の表現が、ぬけぬけとあらわれているのである⁴⁰⁾。

エアブラシで輪郭を写し取ったインデックス記号としての影ならでの強力な指示性が不在を喚起し、被爆地の人影の石を連想させる。東野の解釈については異論もあるだろうが、他の論者が見落としていた「影」の状況論を指摘したことは評価されてよい。磯崎と荒川との間に、廃墟という創作の原点が共有されていたという直感も傾聴に値する。このような創造のエネルギーを産みだす終末論は、実は、

未来の可能態であるところの不在性に賭ける高松次郎の発想とも重なりあうものだし、さらに先述した松澤宥の独自の終末論とも共振するものだ。安易な世代論を展開するつもりはないが、少年期に戦争の焼跡を脳裏に焼き付けた作家にとって、実体を消していく芸術的行為は、どこかで敗戦時の零地点との距離を確かめる作業とつながっていたのかもしれない。と同時に、それは廃墟としての未来に向けたペシミズムとは無縁の変革の意志の表明でもあったのだ。こうして松澤、荒川、高松という三者の仕事を通して、非物質化ないし不在化を推進した想像力の根幹が浮かび上がってくる。

第一に、現代物理学の知見に依拠した実体概念の崩壊と、それともなう虚体としての世界像への転換。第二に、遠近法をはじめとする視覚の制度の徹底的な反省を踏まえた、人間中心主義の解体と主客二元論の超克。第三に、このような認識論の変化と並行して現れた、「もの」から「観念」に向かう芸術の根拠の移行。第四に、消去を介して実在を批判的に乗り越えようとする可能性の追求。第五に、こうした消去という行為に内在する強かな終末論の存在。非物質化や不在化という現象を、たんなる様式として捉えるのではなく、戦後日本という文脈をも含めた「状況」の中で理解することの重要性が見えてきたのではないだろうか。芸術の概念化に潜むビデオロジーを、私たちはいつのまにか忘れてしまっているかもしれないのだ。

3. おわりに アイディアの自立の陰で

中原佑介のエッセー、「アイディアとしての芸術」(『SD』、1968年7月号)は、現代芸術における非物質化という現象を欧米の事例を中心に総覧し、それを「アイディア」という言葉に転じて歴史的に描き出した重要な論考である。「概念芸術」という呼称が導入される以前に、「アイディア」にスポットライトを当てたという点で画期をなすものだった。中原がこのエッセーを執筆した理由は、「現代芸術に見られる、作家の直接的な手仕事の減少、発注制作の増大という現象を指して、作品に見られる手ごたえ、手触りの喪失を嘆く論者が、しばしば現代芸術のアイディア偏重を指摘する」ことへの反論としてであった⁴¹⁾。根強い「手わざ」信仰に対して、戦略的に「アイディア」を際立たせる手段に訴えたのだ。イヴ・クラインの「非物質化」の思想を筆頭に、具体的な作品なしにプランのみを提示するオルデンバーグやクリストの仕事を例に挙げながら、「非物質化は、つまり芸術のアイディアへの移行と同一である」と明快に語っている⁴²⁾。ここに批評言語における重心の移行を読み取りたい。すなわち「非物質化」から「アイディア」への力点の変化である。

同じく68年の長岡現代美術鑑賞展の公開審査の場で浮かび上がった作品の評価基準をめぐる議論も、この文脈で理解することができよう。審査の場では、オランダのファン・アッペ美術館のレーリングが「作品としての完成度」を主張し、中原佑介が「作品にあらわされた観念」を強調し、まるでこの二つの基準が対立するかのような雰囲気生まれたという。しかしながら、この公開審査に注目した宮川淳は、本質的な論点は、作品の中の観念と制作の二つの側面の軽重ではなく、作品という概念自体の対立にあることを見抜く⁴³⁾。レーリングは観念と制作との統一を求め、作品をそれ自体で完結したものとみなす立場である。それに対して、中原が「アイディアとしての芸術」以来主張してきた観念の優位は、作品

それ自体は完結的に存在するのではなく、批評も含めた「情況」のなかに、すなわち「芸術という幻想をつくり出すわれわれの観念世界」のうちに成立するという見方である⁴⁴⁾。もちろん宮川は後者を支持する。「アイデアとしての芸術」は、単に作品の中の観念、つまり作家の思考や意図や態度や方法意識のみを意味するのではなく、作品という概念についてのメタレベルの思索を同時に含みこむものでなければならぬのだ。68年の10月に亡くなったデュシャンの精神が、ようやく隔世遺的に日本の現代美術に根を下ろしつつあった。芸術の根拠が「つくる」ことから「見る」ことへと転換する、その自覚を作家と批評家双方が持ち始めていた。このように現代芸術にみられる「非物質化」の議論は、「つくりたくないこと」を迂回して、芸術の「観念」についての思索を深めていくことになる。

ところが中原は、まもなく「非物質化」という概念の拡張を試みる。それをうながしたのは68年の第一回現代彫刻展における関根伸夫の《位相—大地》など、日本の現代美術における新たな勢力の台頭であった。こと芸術の観念化に関していえば、主として欧米の事例をもとに議論を展開するきらいのあった中原が、徐々に日本の現代美術にも眼を向けるようになったのである。中原の批評の特徴は、多様な現象を束ねる造形思考を、マクロな視点で抽出する手際にあったが、「非物質化」という語も、日本で展開するより広範な現象に適応できるように修正を加えられるのだ。

芸術作品の「非物質化」ということがいわれている。これまで、作品というものは確固とした手応えがあり、はっきりとした存在感をもった物質という面をもっていた。それに対し、そういう物質感をできるだけ消去してゆこうということである。たとえば、イヴ・クラインの青一色の絵画。

しかし、これは、作品を気体とか光という、手応えもなく重さもないものに変えてゆくことを意味するのではない。最近、空気とか光といったものが素材として用いられるようになったが、それをも含めて、そこにみられる関心は、物質そのものでなく、物質の「状態」なのである。…(中略)…

この状態ということは、作品が絶対的なものでなく視覚的には相対的なものでしかないということと同じである。それは、いってみれば、永遠の現在に固執することである。変化こそ常態だという感覚こそ、現代に特有のものなのだ⁴⁵⁾。

日本における概念的な芸術の歴史を再考する場合に、68年がもうひとつの重要な転換点として浮上してくるのは、観念の自立をめぐって、このような言説の精緻化が進行したためである。それまで頻繁に使用されてきた「非物質化」が、「アイデア」や「観念」という語に置き換わりながら一般性を高め、やがて物質の「状態」という新たな焦点を生み出していく。

しかし、この語彙の変遷から、何かが零れ落ちていないだろうか。そう、それは、本論が辿ってきた「非物質化」と並行して展開した「非在」や「不在」という概念なのである。そこで強調されたのは「消去」という物質への働きかけであったはずだ。詳述した松澤、荒川、高松の三者はいずれも実在に対する消去のアクションを経て不在の可能性を切り拓いたのである。いわば否定形の行為が推進力を生み出していたのである。そういう意味で「状態」という語は、変化の相を含んでいるとはいえ中立的に響く。さらに、「アイデア」や「観念」という言葉が自生してくる過程で、前章で明らかにしたような「不在」と表裏をな

す終末論が後景に退いてしまうのだ。ひとつの仮説にすぎないが、戦後生まれの若者が作家としてのキャリアを歩み始めた60年代終わりには、先行世代が抱えていた戦時の廃墟のイメージは、既にそのリアリティーを失っていたのかもしれない。では、もし終末論という大きな方向性を失ったとすると、芸術の非物質化=観念化は、何を指針として歩んでいけばよいのだろうか。「不在」というニュアンスの後退が、アイデアとしての芸術のその後の展開にどのような影響を及ぼしたのか。それはまた稿を改めて論じるべき主題であろう。68年以降の概念的な芸術を巡る議論は、「概念芸術」という用語の登場と同時に「概念芸術」批判の声も高まって、次第に熱を帯びてくる。その錯綜する言説の詳細を検討しながら、不遇にも見落とされてきた発想や、意図的に排除されてきた論点を探ることが次なる作業となる。

(鈴木勝雄／東京国立近代美術館美術課主任研究員)

註

- 1) 近年の代表的なものを挙げる。それぞれの巻末にある文献リストを参照すれば、「コンセプチュアル・アート」研究の彼我の違いは一目瞭然である。基本文献のアンソロジーとして Alexander Alberro and Blake Stimson eds., *Conceptual art: a critical anthology*, MIT Press, 1999、同じく基本文献の採録を含む Peter Osborne ed., *Conceptual Art*, Phaidon Press, 2002。展覧会カタログとしては Matthew S. Witkovsky ed., *Light years: conceptual art and the photograph, 1964-1977*, Chicago : Art Institute of Chicago, 2011; Catherine Morris and Vincent Bonin eds., *Materializing Six year : Lucy R. Lippard and the emergence of conceptual art*, Brooklyn Museum, 2012 など。
- 2) 中原佑介編「コンセプチュアル・アートスケープ」『芸術倶楽部』第8号、1975年4月、頁ノンブルなし。この「概念芸術」特集号は、「概念芸術」の後退局面で現れた、同傾向を総括する意図で編集されたもの。日本の作家としては松澤宥、柏原えつとむ、河口龍雄、高松次郎が登場するものの、日本の概念芸術を定義づけ、歴史的に整理する作業は避けられている。ただし巻末の詳細な年表において、欧米のコンセプチュアル・アートの動向と対比するように日本の事項も記載されており、間接的に編集者の「概念芸術」観を表明している。
- 3) 磯崎新「梱包された環境」『建築文化』1968年3月号初出。のち『空間へ』美術出版社、1971年。引用は同書より、pp. 430-431
- 4) Lucy R. Lippard, John Chandler, “The Dematerialization of Art”, *Art International*, 12: 2, February 1968, pp. 31-36
- 5) 高松次郎「不在体について」『形象』8号、1963年5月初出。のち高松次郎『世界拡大計画』水声社、2003年。引用は同書より、pp. 9-14。高松次郎の仕事における「不在」の意義については、光田由里『高松次郎 言葉ともの』水声社、2011年に詳しい。本論は同書を参照しつつも、新しい論点の開示に努めた。
- 6) 中原佑介「不在の部屋」展」『日本読書新聞』1963年7月30日号初出。のち中原『人間と物質の間』田畑書店、1972年。引用は同書より、p. 204
- 7) 同上、p. 204
- 8) 中原佑介「『幻想』の消失からの出発」『美術手帖』第241号、1964年9月、p. 124
- 9) 『機関』13号、1982年9月、「松澤宥特集」の年譜を参照。
- 10) 「スピリチュアリズムへ・松澤宥1954-1997」展カタログ、斎藤記念川口現代美術館、1997年に図版あり。
- 11) 座談会(浜口富治、松澤宥、司会・針生一郎)「不可視な空間への思考」『美術ジャーナル』第51号、1964年10月、p. 29
- 12) 中原佑介「『幻想』の消失からの出発」『美術手帖』第241号、1964年9月、pp. 129-130
- 13) 「松澤宥・プサイ函展」カタログ、青木画廊、1969年6月。のち『機関』13号に再録、引用は同誌より、pp. 57-58
- 14) 宮川淳「月評」『美術手帖』第256号、1965年8月、p. 126

- 15) 同上、p. 126
- 16) 同上、p. 126
- 17) 松澤宥、前掲『美術ジャーナル』第51号、p. 14
- 18) 東野芳明「荒川修作の近作」『現代美術』第2号、1965年2月、p. 8
- 19) 同上、p. 17
- 20) 中原佑介、南画廊「荒川修作展」カタログ、1965年5月、頁ノンブルなし
- 21) 同上
- 22) 同上
- 23) 宮川淳「影の侵入」『美術手帖』第261号、1966年12月号増刊「美術年鑑」、p. 75
- 24) 中原、前掲、荒川修作展カタログ
- 25) 高松次郎「不在性のために」『眼』第8号、1966年1月初出。のち高松次郎『世界拡大計画』水声社、2003年。引用は同書より、p. 28
- 26) 座談会(高松次郎、中西夏之、三木富雄、司会・針生一郎)『「合理」と「神秘」の間隙』『美術ジャーナル』第56号、1966年、p. 14
- 27) 高松次郎「世界拡大計画 不在性についての試論(概説)」『デザイン批評』第3号、1967年6月。のち『世界拡大計画』水声社、2003年。引用は同書より、p.64
- 28) 松澤宥、前掲『美術ジャーナル』第51号、1964年10月、pp. 14-15
- 29) 高松、前掲『美術ジャーナル』第56号、1966年、p. 14
- 30) 同上、p. 14
- 31) 同上、p. 14
- 32) 「観念の遠隔操作で造る世界」『展望』第119号、1968年11月、p. 193
- 33) 小松左京「影が重なる時」『SF マガジン』第4巻第11号、1963年10月、pp. 115-129
- 34) 同上、福島正実によるものと思われる巻頭言を参照、p. 3
- 35) 東野芳明「ボディ・アートとはなにか」『美術手帖』第258号、1965年10月、p. 22
- 36) 同上、p. 22。東野はイヴ・クラインの「広島影」への言及に発想を得て、この論を組み立てていると思われる。
- 37) 磯崎新、前掲「荒川修作展」カタログ
- 38) 東野芳明『アメリカ「虚像培養国誌」』美術出版社、1968年、p. 220
- 39) 磯崎新「プロセス・プランニング論」『建築文化』1963年3月号。のち『空間へ』美術出版社、1971年。引用は同書より、p. 78
- 40) 前掲書、p. 249
- 41) 中原佑介「アイディアとしての芸術」『SD』第44号、1968年7月、p. 7
- 42) 同上、註6における言及、p. 11
- 43) 宮川淳「批評の変貌—長岡美術館賞をめぐる」『三彩』第239号、1969年1月、pp. 38-40
- 44) 同上、p. 40
- 45) 中原佑介「芸術という国境」『芸術生活』第233号、1969年1月、p. 36

The Typology of Absence: The Lineage of Conceptual Art in Japan (1)

Suzuki Katsuo

The fact that the term “conceptual art” has never taken root in Japan is one notable characteristic of the country’s postwar art history. Despite this, words such as *kannen* (notion), *gainen* (concept), and “idea” appeared with equal frequency in discourses regarding art of the 1960s and ’70s, and lively criticism related to “conceptual art” led to various controversies. This paper focuses on the importance of a number of issues raised by conceptual art and was conceived as a means of reconsidering postwar Japanese art history. By carefully tracing changes in the vocabulary, I have attempted to create a map of ideas that emerged from each word rather than trying to clearly define the boundaries of conceptual art.

The paper sets out to verify the actual works and discourses related to “absence” and “dematerialization” in art. Though these terms are not necessarily equally linked to conceptual art, they are indispensable in discussing the genre, which gave precedent to ideas rather than actual elements. Using works by Matsuzawa Yutaka, Arakawa Shusaku, and Takamatsu Jiro that were shown in 1964 as a symbolic turning point, I considered the significance of these subjects, which functioned as a magnetic field of criticism prior to the rise of the term “conceptual art.”

As a result, I discovered a close link between a broad range of modern criticism, which included discussions of absence and dematerialization, and the circumstances of postwar Japanese art. As for the former, it became clear that the breakdown of a substance concept that was informed by modern physics and the related shift to a view of the world as a hollow body as well as a search for a way to dismantle anthropocentric views based on a reexamination of the visual system and to surmount subject-object dualism lay at the root of absence and dematerialization. Meanwhile, the latter was imbued with a limited view of the future and an apocalyptic outlook inherent to the idea of extinction, which were in turn rooted in memories of being the only country ever to suffer an atomic bombing and images of the ruined landscape that remained after Japan’s defeat in the war. Existing on more than a formal level of expression, the phenomena of absence and dematerialization indicate themes that should be interpreted in social and cultural terms within the context of postwar Japan.

(Translated by Christopher Stephens)