慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

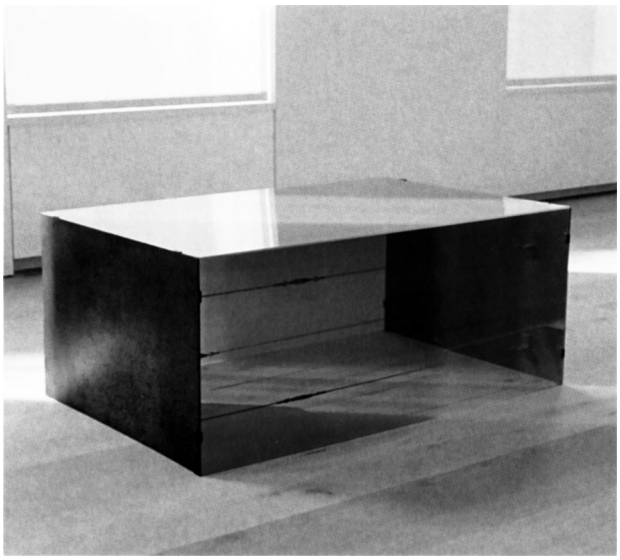
Title	<体験=思考機械>としての作品1 : ドナルド・ジャッド1
Sub Title	A work as an experiencing-thinking machine 1 : Donald Judd 1
Author	久保, 仁志(Kubo, Hitoshi)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2018
Jtitle	慶應義塾大学アートセンター年報/研究紀要 (Annual report/Bulletin : Keio University Art Center). Vol.25(2017/18), ,p.137- 139
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	研究紀要
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11236660-00000025-0137

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

〈体験＝思考機械〉としての作品１：ドナルド・ジャッド１

久保　仁志
所員、講師（非常勤）



どのような芸術にとっても重要なことの一つは、一般性（generality）と特殊性（specificity）の度合いであり、これらがどのように発生するのかということである。その範囲と発生は信じるに値するものでなければならない。――ドナルド・ジャッド（Donald Judd）[*1]

■「擬人性」とは何か

ドナルド・ジャッドの作品の変遷は、初期の抽象画作品から1962年に制作され始めた三次元の作品まで絵画が持っていた要素を切り詰めながら、変化していったように見える[*2]。彼の抵抗にも関わらず、ミニマリストという呼称の妥当性は一見、還元主義的な作品の見えによってある程度保証されるように思われるだろう。しかし、ジャッドは言う。「仮に私の作品が還元主義的だとするならば、それは観者がそこにあるべきだと考える構成要素を持たないからだ。しかし、作品は私が好むような他の要素を持っている」[*3]。では、観者がそこにあるべきだと考える要素とは何であり、そうではない何がそこにあるのだろうか。

「擬人性」とは慣習的に形作られた言語的分節化を任意の対象に当てはめ、感情移入するような認知の枠組みのことである。ジャッドは擬人的（anthropomorphic）作品を絶えず告発してきたが、そこで用いられる「擬人的」という語はヴィルヘルム・ヴォリンガー（Wilhelm Worringer）が『ゴシック美術形式論』で定義した「古典人」という概念に含意される「擬人的」という概念と似ている。ヴォリンガーは時代と地域を基に思考実験の仮説として見出されるような「原人」「古典人」という人間のタイプを定義した。「原人」とは未だ言語を持たずに「外界」と己を分けられず、四方位さえ定めることができぬままに生成明滅する現象の直中で恐怖に曝されているような「人の原型」である。「古典人」とは「原人」が恐怖に戦く「外界」を言語的分節性を媒介して対象化し、安全な距離をもって調和し、「感情移入」することのできる「自然」に変えたような人間の型である。ヴォリンガーは「古典人」が「外界」を「自然」として言語的に分節化し、感情移入する認識の枠組みを「擬人的」と呼んだ[*4]。

ジャッドが「観者がそこにあるべきだと考える構成要素」と呼んだのは、この「擬人的」要素である。「コンポジション」によって形作られた西洋の伝統的な芸術一般と「擬人的」な同時代の芸術作品に対するジャッドの告発は、キリスト教と

歴史的に強く結び付いた西洋の芸術がこのような「擬人性」＝「コンポジション」と不可分であり、既に言語的分節性を媒介とし感情移入して見られるように形作られているという点に向けられたものであった。ジャッドはその擬人的体制の下では新たな芸術を開始することができないと考えた[*5]。「擬人性」の排除というジャッドの問題設定を受け入れ、私たちが《*Untitled*, 1965, Red fluorescent Plexiglas and stainless Steel, 20 × 48 × 34 inches》図 [*6]（以下、便宜的にピンク・ボックスと呼ぶ。）を体験するとき、そこでは何が起きているのだろうか。

■色彩の領野

ピンク・ボックスは2枚の金属板と4枚のピンク・プレクシグラスによって直方体を形成している。そこには観者が感情移入できるような擬人的対象が何一つない。内側には、2枚の両極性を帯びた金属板を強く結びつけるように左右に5本のワイヤーが張られているが、それらはロバート・スミッソン（Robert Smithson）の語るように、内部へと凝集していく容易に崩壊することのないピンク色の密度を発生させ、また、外部と内部が同時に見られ、かつ同じ重要性を持っているように見える[*7]。

仮にこのワイヤーがなかった場合を想定してみよう。そのとき、全体の形を見ようとするとプレキシグラスの物体的な表面の反射が際立ち、ピンク色はこの素材の属性としてしか現れて来ない。また、内部を見ようとすると、表面の反射が絶えず干渉することに加えて、プレキシグラスを透かして見える接辺によって限界付けられることで発生する内部は散漫に崩壊するだろう。

箱を内側に引き絞るように張られた5本のワイヤーが内部に眼差しの繋留点を組織し、崩壊することのない色彩の密度を発生させるのである。眼はこの綱渡りの綱を伝い、飛び移りながら内側にみなぎる緊張に感応することで、密度に満ちたピンク色の領野を確実に把握することができるようになる。このとき内部に発生する色彩はもはや素材の属性としてではなく、色の実体として現出している。また、このワイヤーは空間を可逆的に変質化させる軸として機能する。この軸があることで全体の形と内部の色彩の密度を同時にかつ明晰に把握しながら見ることも、別々に選択して見ることも可能になる。通常、彫刻において、ある形体とその内部は圧倒的に無関係である。アルキメデスの原理の発見のエピソードが指し示すのは、科学的には比重の問題である。しかし、彫刻の問題としてこのエピソードを考えると非常に興味深い。全てが金で作られた王冠と混ざり物の金属を金メッキした王冠とは、その外見（appearance）においてアルキメデスを代表とするどのような専門家でさえも見分けがつかなかったということである。つまり見ることにおいて私たちは、その表面から内部を類推し、その質を感じ取っているということだ。しかし、ピンク・ボックスはこの類推の余地がない。なぜなら、内部と外部を同時に見ることができるからだ。それによって観者は内部と外部を一つの全体（wholeness）として体験することが可能になる。またこの作品は、内部と外部の可逆性だけを有するのではない。プレキシグラスを光が透過し、床にピンク色の影を産出するとき、内部のヴォリュームが外部の限界を突き破り、箱が伸張するという事態が現出する。ピンク色の色彩の領野の可変的ヴォリュームが表現されるとき、私達は擬人的体制下の慣習的知覚のシステムを試練にさらすこととなる。

例えば、「白い雪の上に白い兎がいる。」と記述される事態が眼前にあるとしよう。そこでは雪の白と兎の白の「個別性」は白という概念の「一般性」に包摂されている。このように、言語においては雪の白と兎の白の差異を明示できない。この差異を言語的に明示するには詩的飛躍が必要である。しかし、この事態が眼前に広がっているとき、私たちは雪と兎の色質の差異を眼で明晰に捉えている。その差異こそがジャッドの言う「特殊性 / 明確性（specificity）」である。ある物の「一般性」とは常に言語的に起こっている「擬人的」体制下の事態である。ジャッドが一般性と特殊性の度合いのアレンジメントとその発生の仕方が芸術において重要なことだと考え、かつ「特殊性」の度合いを上げようとしたのは、観者の擬人的体制を徹底的に破壊しなければ、どのような作品を作ろうとも、既知の体制に組み込まれてしまうからである。しかし、当然ながら「一般性」が完全になくなったわけではない。直方体という形体は一般的である。ジャッドは新たな「特殊性」と「一般性」の度合いによって自らが信じうる作品を作ろうとしたのである。

絵画から擬人性を徹底的に排除し、切り詰めて現れた要素の一つは、このような色彩の領野である。西洋の伝統的な絵画において色彩は擬人的対象の属性であった。しかし、この作品は擬人性を徹底的に廃すことで色彩を擬人的な形態の分節性から切断する（ここまでならばワシリー・カンディンスキー

を代表とする抽象画の黎明期から抽象表現主義に至るまでに実現された一つの成果でもあるだろう）。さらにそれは、素材の属性の地位から切断し色彩を実在的領野として組織することで、ヴォリュームとしての色自体を眼によって明晰に思考することを可能にしたひとつの機械となる。

註：

＊1　Donald Judd, “Statement,” in *Donald Judd: Complete Writings 1959–1975*（Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975）, p. 181. 以下英文からの引用は筆者訳出。

＊2　以下を参照。Thomas Kellein, “The Whole Space. The Early Works of Donald Judd,” in Thomas Kellein, *Donald Judd. Early Works 1955-1968*, the catalog of the exhibition at the Kunsthalle Bielefeld,（Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002）.

＊3　Donald Judd, "Questions to Stella and Judd: interview by Bruce Glazer Edited by Lucy R. Lippard," in Gregory Battcock ed., *Minimal Art: A critical Anthology*,（Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995）, p.159. Reprinted from *Art News*, September, 1966.

＊4　以下を参照。ウィルヘルム・ヴォリンガー『ゴシック美術形式論』中野勇訳、岩崎美術社、1968 年［主に 30–48 頁］。

＊5　ジャッドは先に引用したインタビューの中でニコラ・プッサンの絵画を例に挙げ、それが自然に従ったオーダーであり、擬人的なオーダーであると語っている。Donald Judd, op. cit..

＊6　この作品の制作年代は、*Donald Judd: the multicolored works*, Marianne Stockebrand ed.（with essays by William C. Agee, Richard Shiff, Marianne Stockebrand and Donald Judd）,（New Haven: Yale University Press, 2014）, p. 204.（図版は同書より引用。）において 1965 年、*Donald Judd. Early Works 1955–1968* において 1966 年と、Robert Smithson, *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam ed.,（Berkeley: University of California Press, 1996）, p. 4 と *Donald Judd,* the catalog of the exhibition at the National Gallery of Canada, Ottawa, 24 May–6 July,（Ottawa: National Gallery of Canada,1975）, p. 65 においては 1965 年となっている。また、この作品が無題のため、各書はその特徴を素材の色によって規定しようとしているが、それぞれ「蛍光レッド」「アンバー」「ピンク」「蛍光レッド」とプレキシグラスの色に偏差が生じていることが興味深い。これは、言語を経由しない色の体験（感覚知覚）においては「特殊性」が露わになっているということの一つの例証だろう。

＊7　スミッソンは文中で、この作品のプレキシグラスの色を「ピンク」と呼んでいる。本文もそれに従った。以下を参照。Robert Smithson, “Donald Judd,” in op. cit., pp. 4–6.