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

Title	25時の美術と批評
Sub Title	Para-art and para-criticism at 25 o'clock
Author	峯村, 敏明(Minemura, Toshiaki)
Publisher	慶應義塾大学アート・ センター
Publication year	2016
Jtitle	Booklet Vol.24, (2016.) ,p.8- 20
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Art and criticism 1
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000024-0008

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.

25時の美術と批評

Para-art and Para-criticism at 25 O'clock

峯村　敏明　Toshiaki MINEMURA

1.

美術と批評――。このような古めかしくも立派な題目を与えられて、真っ向から振りかぶって書きたいのは山々なれど、脳内の言語中枢がなかなか言うことを聞いてくれない。当方の知力と体力が落ちているせいであろうが、それだけでもないと思う。批評が言語の活動であることは疑い得ないにしても、では今日、盛行している美術の中核部分が美術独自の言語性をなにほど保有し、言語的に活動しているかとなると、はなはだ疑わしく、ゆえに、美術と批評の間の非対称性という困った事態にまずは頭を悩まされてしまうからである。こんな非対称性は、ディドロやボードレール、アポリネールやロジャー・フライの時代にはなかった。グリンバーグにしてもわが滝口修造にしても与り知らぬことであった。同時代の美術を論評する人々は、対象が何らかの歴史性を持った造形言語の活動であることを明白に、あるいは暗々裏に前提とし、そのような対象の側の言語性と批評人自身の拠る言語性の間で相互触発的な、つまりは対称的な対話を交わしていたのである。

芸術の言語性、とあえて言おう。

美術、あるいは広く芸術が独自の自己生成的な活動と見なされ得るのは、それがシステムとしての実質を持っているからである。またその場合に限られる。システムというのは、外界との絶えざる交渉・交換のさなかにあってなお他に置換されない独自の構造を維持・更新し続ける自己創出的な機構のことであり、この地球上、その最も精妙なシステム性を得ているものを、私たちは生命と呼んでいる。生命は、個体にあっても柔軟かつ強靭であるが、遺伝子のおかげで世代を超えても他に類のない一貫性・持続性を保持することができる。遺伝子は持たないけれど、個体においても間個体・超個体においても、人間が何らかの精度で享受しているシステムはいくつもある。その最古、最高のものが、私たちの使う話し言葉・書き言葉、すなわち言語にほかならない。言語には生命のような遺伝子はないけれど、かといってたんに人類が人為的に発明しただけの社会的・制度的なシステムに過ぎないとも言いがたく、だから、人間には先験的に言語理性が具わっているとチョムスキーは主張したのだった。

芸術の諸ジャンルがそれぞれいま述べた話し言葉・書き言葉と同じ精度の言語性を有しているとは、にわかには言いがたい。システムの構造を脅かすノイズが非常に多いからである。一般の言語でもノイズによる変容・溶解の危険はつねにあって、そのことは世代や社会体制の改まるごとに無視できないほどの混乱を現出させはするけれど、一般言語は実用性と使用頻度が極端に高いから、社会秩序の側から強固な掣肘を受け続け、ために、容易に変わることがない。それと比べれば、芸術言語ははるかに可変的・可塑的だし、変化することで一般の人々が実利的な被害をこうむるわけでもないから、それがシステムであることすら意識されず、よく言えば自由、悪く言えば放縦にもなることができた。それにもかかわらず、諸芸術は大筋のところ言語的一貫性を長い間保ってきた。この事実こそが、つまり、たえざる変化と揺らぎの中にあってなおも柔軟な構造的一貫性を保ってきたという事実こそが、芸術がたんなる制度でも惰性でもなく、言語的システムとしての相対的自律性を有していることを証しているのである。

例外が現代美術であった。「であった」と過去形で言うのは、その例外を認めない、認めるべきではないと、私の中の批評意識、いや、むしろ批評意志が、ある時期から主張するようになったからである。

私が批評意識をもって芸術のことを考え始めたのは大学時代である。ただし、そのころからしばらくの間は、芸術とはもっぱら東西美術史の享受と学習の対象であったから、批評意識もまた抽象的、観念的な知的遊戯の域を出るものではなかった。芸術論や美学的考察の真似ごとをしても、批評ならば前提にあるはずの切迫感・危機意識とは結びついていなかった。意識を遊戯から多少とも選択・判断・闘争心を帯びたものに変えていったのは、言うまでもなく同時代美術との遭遇である。それが1960年代の中ごろである。それゆえ、当事者意識をもって実際の批評活動を始めたのは、1960年代の末であった。私の中で、現代美術はもはや知識でも景色でもなく、批評意識と言語能力を全開にして切り結ぶべき何ものかになっていた。

当時、現代美術は分子運動のように自由を謳歌していたが、それでもそれは、言語特有の自己批判性と遊戯性を発揮していたからこその自由であって、内なる言語性を失っていたわけではなかった。芸術の言語性は過度に意識化されると形式主義に陥りかねないが、幸か不幸か、日本の60年代・70年代はそのことに無意識、ほとんど盲目であったから、未曽有の前衛ぶりを発揮することができた。けれどそれは、隠れた言語性に守られ、裏打ちされていたのである。時たま、意識され、攻撃の対象とされることがあっても、あるいは混交し、乱れることがあっても、芸術が芸術言語の高揚か受難か再編・再活性化であることに変わりはなかった。大筋のところ、芸術とはまだ芸術言語の謂であった。

けれど、無意識と盲目には形式主義とは別種の報いが待っていた。概念主義の罠である。

概念作用はもともと芸術の友であった。芸術が言語としての働きを持つといっても、言語は基盤としての構造に過ぎない。それが言語システムを構成する様々な要素の寄せ集めであることを越えて生きた言語として生動しようとす

るとき、さらには単なるシステムとしての必要条件の充当であることを越えて、より高い次元――言語をさえ越えた次元――を指し示す事態を招こうとするとき、その跳躍の瞬間瞬間に介入してそれを促し、見届けるのは、他ならぬ概念の働き――個別を越える働き――だからである。芸術は構造としては言語であるけれど、意欲としての芸術は不可避的に言語を越えようとする。いや、物質をも構造をもシステムをも越えようとするのが、芸術の本来的な性格なのであって、そのことは、芸術が言語として生息し始めた太初から変わることがなかった。日常言語の地平にはつねに詩の跳躍が伴う。その仕組みは他の芸術言語においても同じであって、システムであることとシステムを越えようと欲求することとは、言語活動の本源的な、ダイナミックな、そして最も意味深い葛藤なのである。芸術が言語的システムでなければ、そのようなシステムからの超出のダイナミズムそのものも生動しようがない。

ところで、現代美術は、欧米におけるそれのように意識的であれ、日本の場合のように無意識的であれ、美術の言語的組成を極限まで解体する方向をたどってきた。挙句、解体するほどの言語的実体、すなわちシステム性が見えないまでの事態に立ち至ったとき、破片と化した美術の諸要件を、媒介項としての言語性を素通りして、芸術なる概念のもとに短絡的に integrate し、再定義しようと図ったのが、1960 年代末のいわゆる概念芸術にほかならない。芸術への超出を見守る触媒であった概念が、最上位の芸術の位置に上りつめ、芸術と等号で結びついてしまったのである。その動向の主導者たちがしばしば日常言語を多用した事実に幻惑されてはならない。彼らは芸術言語を喪失したからこそ、その穴埋めとして一般言語のシステム性を、そしてそこから詩への跳躍のメカニズムを借用し、それに依存したのである。

そこに至るまでの成り行きは、しかし、意識的であれ、無意識的であれ、美術が言語であるという前提に沿って、それの解体あるいは超出のダイナミズムに駆動されていたわけであるが、いったん概念が芸術の頭頂部に上りつめてしまったとき、何が起こったか。芸術の基底的構造であった言語性が丸ごと見失われ、言語が芸術たろうとするダイナミズムが無くなってしまったのである。概念芸術の空洞化であり、通俗化であった。芸術はメディウム性――そしてメディウムの歴史性――を失って、直に提示される出来事やアイデアやメッセージやイメージの衝撃性・重み・新奇さだけで量られる何ものかとなった。その時、メディウム性、言語性を失って、概念とともに芸術の前景に躍り出てきたのは何であろうか。

他でもない、「作家」という人間である。アーティストなる不思議な存在が、言語システムの媒介を抜きにして、直接芸術概念の執行者・認定者の位置につくことになった。万能、というより全権を委譲されたアーティストの振舞いが、どんな非言語的な行為であれ、芸術――アートと呼ばれている――と見なされる。19 世紀の作家主義、人間中心主義を否定していたはずの現代美術が、作家と芸術を等号で結んでしまい、現代美術の愛好者なる大衆がこの新たな偶像に跪拝する時代を迎えたのである。「作者の死」を説いた構造主義者の美しい言説は、芸術が万民共有の言語性を前提とし、それを共同の乗り物と見なすこ

とができた時代の幻想だったのだろうか。

私の物言いは極端すぎるかも知れない。少なくとも、悲観的すぎるだろうとは思う。実際の美術界はまだまだしたたかに健康だし、私たちを絶望させないだけの優れた美術家たちの優れた言語活動に接する機会が途絶えてしまったわけではない。けれど、悲観は、困ったことに、誇張的、予測的に働く。名だたる国際美術展は、ずいぶん前から言語不在、アーティスト専横の傾向に舞台を提供してきたし、日本の有力美術館でもその趨勢は年ごとに高まりつつある。憂うべきは、かつての60年代、70年代の前衛たちが回顧される場面である。それ自体はまだ芸術言語の批評性と遊戯性に根差していたはずの彼らの行為や作物が、内実を抜かれて――作品を問う目をふさがれて――、もっぱら作家性を顕揚し、アーティストをスター視する舞台の花形に祭り上げられようとしていることだ。

美術と批評が対称性を失いつつある、ということである。人々はアーティストを追うほどにはその作品の言語を見ようとしない。一般の観客の楽しみ方というのはもともとそういう傾向を持っていたのだが、いまや、美術館や美術ジャーナリズム――まだ存在するとして――までがその傾向に走って怪しまないのである。その趨勢の中にあって、批評は何を為すことができるのだろうか。

批評は雲を論じない。草木を語らない。生死にも介入しない。批評が相手にするのは、人間や社会が執行する何らかの言語的活動や言語的な持続性をもった活動とその結果についてである。今日盛行している多くの派生美術――アートと呼ばれる――がそのような言語性ないし言語的持続性をもって私たちに迫ってくるのでなければ、それらに批評的に対処するのは不可能なはずだが、そんな不如意感は一向に見られない。どころか、言語性も言語的持続性も持たないゆえにかえって歓迎され、喝采を浴びている。美術館やメディアやマーケットが、そして大浴場とサーカスと剣闘士競技に群がったローマの大衆さながらの好奇心軍団が支えているからである。アートが言語でないならば、それは雲や草木、虹やプラネタリウムのように批評を寄せ付けず、直に人々を楽しませ、感動させるという幻想に走るのは必然であろう。

美術は言語性を失っても主題だけは持つことができる。そして、アートという社会通念化した価値概念に見守られて、観念としての、あるいはメッセージとしての主題を、非言語的に「投げ出す」ことができる。まさに作品に代わる「pro-ject」の浮上である。作品とは芸術言語とともに、その内側で成立する作物のことであるが、「プロジェクト」はそのような言語回路を通さずに、「作家」のレッテルのみを帯びて投げ出される事象自体、行為自体にほかならない。そのような社会的・政治的な主題や人間・アーティストの極私的メッセージの投げ出し――さすがに「作品」と呼ぶのがはばかられるから、「プロジェクト」と呼ばれる――が、「作品」の言語性を読む習慣も力もなくなった美術批評家ならぬ社会批評家に好感・歓迎されて、新しいタイプの「アート＋批評」の連合体を形成している。芸術の言語性に媒介されないこの連合体は、主題やメッセージの社会性という外見のゆえに、一見現代美術の専門性・閉鎖性を打破して社会性回復の有力な方途であるかに錯覚されているが、その実それは、芸術

としての実質も有効性も失って始末に負えない自閉的傾向に陥っているのである。大災害の後に彼ら連合体が繰り出した連帯・救援の呼号の実態を見れば、歴然としていよう。楽士・役者・詩人らの行動が、彼らの演奏・芝居・作詩という言語活動によって被災地の人々に少なからぬ勇気を与えただけでなく、彼らの本来の創作にも大きなフィードバックをもたらしたのに引き換え、プロジェクト系の現代美術家の活動に何ほどの成果が見られただろうか。寡聞にして私は知らない。ひどい例だが、被災地を写した拙劣な写真で個展を催す者、あまつさえ、被災地のがれきの一部を画廊に展示するアーティストまでが現われた。ジャーナリズムがそうしたものに過分な紙面を提供する。これはもう、芸術言語を失った疑似美術家の、無能ですらない、収奪である。

現代美術が芸術言語のシステムを無視した「例外であった」、と私が初めに書いたのは、このような現象を指している。この例外は、たぶん後期資本制経済の消長と同期して、今後さらに百年余りは、例外のままで、いや、例外とも認識されずに、生き続けるだろうが、いずれは過去の遺制、一文明の病として克服されるにちがいない。物質性と言語構造の実体を欠いた派生美術は、証券市場の派生商品（derivative）と同様、いつかは紙くず、いやインターネット上の影でしかなくなる運命にある。「美術と批評」の論題で批評に問われているのは、だから、このような派生商品でしかなくなった現代美術の先端部を僭称する動向に追随・跪拝することを止めて、何よりもまず、美術が言語性以外の何ものによっても美術・芸術たりえないことを認識することであり、そして、そのことによって、美術と批評との間に対称性を回復するという作業を批評の課題とすることでなければならないだろう。

2.

議論が抽象的過ぎたように思うので、また、末流概念派の派生アートを難ずるあまり、概念芸術全体を否定していると誤解されたかも知れない恐れがあるので、一つの具体例を挙げて真意を伝えたいと思う。ジョゼフ・コススと並んで概念芸術の草創期を担った河原温のこと、そして、河原に対する批評的対応のことである。

ある時、といっても四半世紀も前の 1980 年代半ばを過ぎたころと記憶するが、先輩の批評家・中原佑介が珍しく私に愚痴をこぼした。河原温から「僕の仕事も絵画なんですよ」と告げられたというのである。「今さらそんなこと言われてもねえ」とつぶやいた中原の口調には、困惑と恨めしさがこもっていた。無理もない。1970 年の東京ビエンナーレ「人間と物質」展に最も透徹した概念的手法の体現者として河原を選んだ中原は、その手法が原理的に絵画形式とは相容れないはずだと信じていた節があるからである。むろん、絵画は終わったと断言するほどこの批評家は軽率ではなかった。けれど、絵画には何ほどの将来性もないだろうとする判断があったはずで、だから、60 年代いっぱいを同伴者として遇してきた高松次郎が 70 年代に入ってから取り組んだ絵画に対して、評価は否定的だった。私事をさらせば、70 年代末から向絵画の姿勢を明確にし始めた私の批評態度も、中原には不快の種であった。

河原がなぜ中原に「私のも絵画だ」と唐突に告げたのか、分からない。80年代というと、世界中で絵画復権の気風が広まっていた時期である。しかし、河原ともあろう確信的な芸術家がいまさら時勢に流されたとは考えられないし、だからこそ、中原は困惑したのだろう。けれど、今にして思うのだが、もしかしたら、河原には、自分の仕事が中原のような最も信頼に足る理解者によっても、いや、理解者によってこそ、誤解されている、との思いがあったのではないか。つまり、概念芸術の体現者と世間的に見なされ、批評的に評価されている自分の仕事ではあるけれど、それを実質的に駆動させているのは実は画家の情動であり、絵画言語の特殊な活用なのだ、と言いたかったのではあるまいか。

むろん、河原の真意がそうだったとしても、中原の批評的信条が揺すぶられるのはむずかしかったにちがいない。向絵画の立場に立っていた私にしても、その時点で河原の個別的主張を汲み取るだけの洞察力はまだなかった。絵画を一つの形式として外側から見るだけでなく、画家と観客の身体・感覚にまで住み着いた特別な芸術言語として内側から見るべきだとする視点を、私はまだ所有していなかったからである。

固定観念の霧が晴れる日は突然やってきた。ことし、2015年の2月、ニューヨークのグッゲンハイム美術館から河原温の大規模な個展「ON KAWARA — SILENCE」の案内状が届いたので、久しぶりに足を運んだ。概念芸術は卒業したと感じていたので、河原とは30年あまりも接触を絶っていた。とはいえ、それ以前は何度も真面目に論評していたし、作家が前年に他界してもいたので、感慨がないわけではなく、惜別の思いで訪ねた展観である。もとより、「私のも絵画だ」という故人の言葉は記憶の小袋にしまい忘れたままで。

展示内容全体の叙景は省く。私を呆然の思いで立ち止まらせたのは、グッゲンハイムの例の螺旋回廊を最上階まで上りつめた時の光景だった。1966年から2013年までの、つまり、河原が《TODAY》のタイトルで制作し続けた48年間の日付絵画が、生前の河原によって1年あたり1点ずつ選ばれ、横一列に並べられていた。言うまでもなく、日付という暦システムからの抽出であり、河原芸術の概念性を代表する暦システムのいわば要約である。要約とはいえ、粛然たる48年間の自己規制。河原特有の借用システムの作法が芸術意志の観をなして現前していた。

だが、私の足を釘付けにしたのはそれだけではなかった。思いがけない驚きが待っていたのである。日付絵画の地の色は、時折り赤になることがあるとはいえ、普通は地味な黒っぽい色が用いられている、と私は思い込んでいた。実際、このグッゲンハイム展の下層の回廊に展示されていた1970年1月1日から3月31日までの90日分の《TODAY》——複数枚制作された日があったので、作品実数は97点——などは、1点の色違いもなく、判型も同じなら色彩も完全に一律なダークグレイで統一されていた。先に述べた1970年の東京ビエンナーレ「人間と物質」展に河原が出品したのはこの97枚の《TODAY》である。その97枚が、あの時、東京都美術館の一室の壁4面をぐるりと巡るように展示されていた光景を脳裏に刻んだ人ならば、河原の日付絵画をダーク

グレイ一色だと思い込んでしまったとして不思議ではあるまい。その後いろんな特殊例を見る機会のあった私にしても、大筋では、あのダークグレイに刷り込まれていたのである。

だが、丸天井から光の降り注ぐグッゲンハイム最上階のギャラリーでは、48枚のタブローはまったく違った表情を見せていた。日付記号の白は一律だけれど、背後の地は一枚一枚微妙に色合いを異にし、大方はダークグレイ系なのだが、時折り青やくぐもった青紫が現われ、ときには赤の明色を発する。そんな微妙な色合いの違いが、そのことに気付いて欲しいと言わんばかりに、さりげなく強調されていたのである。さりげなく、とはいえ、下層階で例のダークグレイ一色の90日分の制作――今回展に出品するにあたって、河原はそのコーナーをいみじくも「Everyday Meditation」と名付けていた――を見た後であってみれば、気付かないわけにいかない差異の強調である。河原本人の演出にちがいないと、私は直観した。

河原の日付絵画は、すべての工程が手作業のため、その日その日で絵具の混合比率が微妙に変化する。そのことはよく知られていた。基本のダークグレイ系のほかに、青、青紫、赤の日があることも、事実としては知られていた。けれど、そうした色の変化は、彼が機械的に作業しているのではないことの説明としては言及されてきたけれど、ではなぜ青の日か、なぜ赤の日になるのか、誰も語ることはなかった。河原自身が口を閉ざしていたからだろうか。ニューヨークにいる美術史家の富井玲子は、ある時河原から「色のことが分からないと、僕の日付絵画は理解できない」と告げられ、閉口したそうだが、河原はそれ以上に踏み込んで語ることがなかったという。パリで晩年の河原と親しくしていた画家の李禹煥はしばしば絵具の製品名のことで謎をかけられたけれど、自作品のことは、まして日付絵画の色の選択といったことは決して耳にすることがなかったという。

今回のグッゲンハイム展は、河原が1963年秋にアルタミラ洞窟を訪ねた事実を重視して、その直後のデッサン類に始まって死に至るまでの彼の制作全域に目配りする構成となっていた――したがって、それ以前の日本時代の制作は一切取り上げられていない――し、カタログでも洞窟絵画の説明にわざわざ1章を割いていたけれど、そのことと日付絵画の色の選択を結びつけて語った文章はどこにも見当たらなかった。私自身も、生前の河原から、彼の日付絵画を律している明滅性の時間・空間構造が、洞窟時代の人間が経験しただろう一日一日の認識の仕方からヒントを得たものであるという貴重な示唆を受けていた。それなのに、その一日一日の光と闇の感受ということから日付絵画の色の変異に思い及ぶだけの洞察力がなかった。そもそも、色に対する認識がなかったのだ。不明にも、「概念芸術」なる固定観念で目がくらんでいたのである。

雪の解けやらぬマンハッタンの街なか、スターバックスの人間の飲み物とも思えぬコーヒーで痛めた胃をかこちながら、しかし、グッゲンハイム最上階のあの美しく明滅していた色違いの日付絵画の行列のことをたえず念頭に去来させて、私は数日間歩き回った。すると、帰国する日の朝、すべてが氷解したように思える瞬間が訪れた。日付絵画の色は、その日その日の朝、目覚め時の河

原自身がまぶたの裏で感受した光の色であったにちがいない、と得心したのである。

唐突な思い付きと思われようか。しかし、河原の日付絵画がたんなる暦記号の活用・提示ではなく、そのことを作品行為に組み込んだ「絵画」制作だったのだと思い知るならば、その先に働いて当然のきわめて穏当な推理と言うべきであろう。私は忘れていた記憶の小袋を開いて「私のも絵画だ」と言ったという河原の言葉を思い出したわけではない。が、日によって異なる色を感覚で実感したことで、それが絵画言語の行使であるにちがいないと思い至ったのである。しかも、それはきわめて河原らしい絵画言語の用法であった。

まず第一に、色はけっして形式主義的な色彩理論に沿ってはおらず、色彩相互の関係を考慮してもいない。一枚一枚のタブローはモノクロマティックであり、相互に独立している。すると個々の色は作品の背後に、つまり主題に関係しているだろうと想像されるかも知れないが、白文字で描かれた日付にはそれをうかがわせる要素は少しもない。河原がそれぞれのタブローに付した「サブタイトル」なるものも、その日その日の新聞記事から拾った政治的・社会的な出来事や河原自身の個人的な出会いとか感懐とかをタイプ打ちした覚え書きのごときものであって、とても色の選択に関係しているようには見えない。

もっとも、河原の色を、私の言うような目覚め時の光の感受といった感覚的体験に結びつけることに同意しない人がいても不思議はなく、たとえば、河原を敬愛する彫刻家の野村仁は、河原が一枚一枚の日付絵画のために拵えた収納箱のふた裏に貼られたその日の新聞の切り抜きに注目して、グッゲンハイムに展示されていた限りのすべての作例に当たった結果、タブローの地が赤の日は大きな血生臭い惨事のあった日だという仮説を立てた。けれど、残念ながらその仮説は成り立ちそうにない。というのも、たとえば私の手許にある資料で1967年中の日付絵画の色のリストを見ると、4月21日から6月28日まで赤のタブローがほぼ連日集中的に制作され、その前後ではダークグレイが基調、という極端な偏りが見られるからである。作者の外部から取られた主題がそのような偏りを示すことは、いかにベトナム戦争が影を落としていた時期といえども、あり得ないだろう。

すると必然、主題は作者の内側に求められることになる。作者の内側といっても、気まぐれな感情の動きに従ったはずもないことは、少なくとも河原に関しては明らかで、何らかの絶対的な基準が設けられていたと考えないわけにいかない。問題はこの「絶対」である。合理主義的な科学マインドからすれば、絶対は科学的検証に耐えうる客観的な事実に沿うものでなければならないだろう。社会的絶対ならば、暦のような公知のシステムが想定されよう。非個人性、非私性を絶対というならば、新聞などの公的メディアで報じられる事変や気象のたぐいも基準となり得る。しかし、これらはすべて外側から取り込まれる主題の部類に属する。実際、概念芸術家として知られた多くの芸術家は、そうした客観的な事象を主題とするか、その客観性なるものを基準にしていた。けれど、画家の仕事がそうした客観性から始まることはない。少なくとも、近代以降の画家ならば、自分の実存に根差した人間的存在感覚が承認した色でなけれ

ば、それをもって絵画制作を始めることはありえない。画家の場合、絶対とは彼自身の感覚に発するものだからである。

この議論は、だから、河原温という芸術家が基本的に画家の心性をもって制作していたか否か、少なくとも日付絵画の仕事が絵画言語の彼なりの駆使であったか否かを問うことにつながっている。俗流概念芸術家ならば、主題も色の選択も客観的基準に適っていればよく、むしろその方が概念芸術の教科書的定義にふさわしいだろう。では、河原はどうだったのだろうか。表層の事実を見れば、彼の仕事はすべて何らかの客観視できる社会的システムの応用・借用から成り立っていた。特に、本の形式に暦のシステムを組み込んだ《百万年》（過去篇と未来篇がある）という後年の作品――その成立当時ニューヨークに滞在していた彫刻家の三木富雄は、河原を尊敬していた分だけ、この作品を失敗作と断じていたというが、私も同感である――ではその観が強い。けれども、1966年に始められた日付絵画《TODAY》をも同じ公的システムの借用という観点で理解してしまっていいものだろうか。

私にはそうは思えない。少なくとも、グッゲンハイム展で目覚めの朝を経験した今では、遅ればせながら、日付絵画は、絵画言語を所有する画家が日々の生存確認ということを中心主題としてその言語性を特殊なやり方で運用した絵画実践であったと考えるに至った。画家として生存したその日と場所への言及は、その土地で通用している日付を描くことで、さらにはその日、その土地で読んだ新聞の切り抜きを箱裏に貼り付けることで、曲がりなりにも果たされる。この自己言及的・日誌的なやり方だけでも、たんなる概念的作法というだけでなくユニークな絵画、しかしあくまでも絵画の超近代主義的な実践と評価するには十分だろう。かつては、私の理解もそこまでだった。だが、それ以上に、日付絵画がまぎれもない絵画言語の駆使であることを物語って止まないのは、その日その日の感覚のズレをとどめ、そのズレを絵画制作の絶対の条件として行使された色なのである。もしその色が、あれこれの現実から選ばれたのではなく、私が推量したように、絵を制作するその日の目覚め時に作者がまぶたの裏で感知した室内の、あるいは身体内部からの光に対応していたのであれば、それは画家の日々の生存の覚知という日付絵画のための起動装置として他に置換できない絶対の発語要件となるのではないか。生まれ落ちる赤ん坊が発する最初の叫びのような、あるいは、洞窟で日々朝を迎える新石器時代の人間が最初につかみ取る道具のような……

河原の日付絵画は、出来上がった作品としては、その日一日の全量を指し示している。後で始められた《I WENT》や《I MET》などの派生作品も、同じ時間と空間の幅を含んでいる。けれど、感覚的に刻々変わってしまうはずの《TODAY》の色は、一日につき一つの色調と固定されざるを得ない。一日というだけでは色は決定できないのだから。この難問は、目覚め際のまぶたにきざした光の色をその日の色と決めることで解決されたのだろうと、私は推量したのである。そうすることで、流れる時間と生きる人間存在の実存と色とは、一つのタブロー制作の中で一体化することができたのだろうと。

色の決定が作者の日々の目覚めにおいて為されたのだとすれば、そしてその

時の光の条件が自宅か旅行先かで変わりうるだろうとすれば、「どこで」「何時に」起床したかということは格別に強く意識されていたにちがいない。日付絵画の始まりから1年半ほどして、河原は彼のもう一つの特徴的なシリーズ制作となる《I GOT UP》を、すなわち彼自身の毎日の起床時刻と知人の宛名をその土地で入手した絵葉書の表に打字して一定期間郵送し続けるという仕事を始めた。日付絵画の色の決定のために目覚めの時が意識されていたからこそ、このような絵葉書作品《I GOT UP》が呼び起こされたのではあるまいか。そう考えると、この二つのシリーズが少なからぬ労力を要しながらも並走していたことの必然性が、無理なく理解されるのである。

かくて、私の中の河原温像は、ささやかながら重要な変更・修正を来すことになった。河原が帰ってきただけではない。絵画言語が、極め付きの概念芸術家においてさえ、こんなにもしなやかで能産的であり続けたということが証かされたのだ。そう語る私の批評は、いま、河原の芸術との間でまぎれもない対称性の対話を享受したわけである。

3.

美術を含めた芸術がそれぞれに内在するintrinsicな言語に沿って生きられる活動であるということは、必然、それらの間には平行関係があるということを意味する。いや、思考の順序からすると、私の中で先に芽を出したのは、諸芸術はそれぞれ容易に他と交わるわけにいかない別個のシステムをなしているようだという考察であり、であればそれら相互の関係は平行であるはずだ、とする仮説的主張の方であった。さらに進んで、芸術固有のシステムならば、それは生命のシステムとも社会的・制度的なそれとも違い、言語に類する強靭にして柔軟なシステムにちがいないと確信するに至ったのは、もっと後のことである。理論家ではないから、思考の道筋がジグザグ・前後するのである。とはいえ、振り返ってみれば、芸術の平行性という考え方は、これまで40年近くの間、善くも悪しくも私の批評を律してきたいちばんの背骨であった。

今から遡ること35年、私が「平行芸術展」という耳慣れない名前の連続展を企画し始めた背景には、基本的にそのような考え方が働いていた。つまり、芸術はシステムとして生きられるものであり、システムである以上、それぞれが変異変容にさらされつつも相対的な自律性を持って隣接する他の芸術から自らを区別する存在であり続けるだろうとする、多分に反時代的な主張であった。芸術の平行性を主張することがなぜ「反時代的」なのかといえば、私の見るところ、現代芸術は1960年代以降、素材の面でも形式の上でも、いや、芸術観のあらゆる側面で、交差し合うこと、混じり合うこと、侵犯し合うことをもって前衛性の証しとしてきたし、革新的と自認する批評界もジャーナリズムも、その趨勢に掉さす以外の能も選択肢もないかのごとくだったからである。その風潮を、私は交差至上主義と名付けた。

残念ながら、その風潮は今日少しも衰えていない。というのも、現代の消費主導社会では、前衛は前衛であることだけでプラスに評価されるから、容易に体制化し、アカデミー化し、教科書的に反復・礼賛される。ために、過去の遺

産や思考の枠組は批判・清算されるどころか、世代ごとに追体験・追従され、より強固に価値化されてしまうのである。その風潮を用意し援護してきた消費主導型・成長至上主義型の社会の枠組みは、まだまだ終焉を知らぬげに生き長らえている――ちなみに、今日世界的規模で矛盾を露呈している移民・難民の問題、そしてそれに伴う人種的・宗教的摩擦は、自由とか人道主義といった美辞麗句で語られているけれど、根本は富める地域が消費と成長を無理やり持続させるために貧しい地域の人間を資源として吸収・収奪してきた歴史の結果にほかならないのだが、にもかかわらず、その根本の構造は温存されたまま、改まる兆しを見せない――。だから、芸術の交差至上主義も、60年代芸術の夏を追慕・礼賛するだけで、自らの秋を自覚する気配がない。そんなさなかに打ち出した平行主義である。反時代的でないわけがなかった。もっとも、私だけがニーチェ風に反時代的と自認しても、世間の目にはただの時代錯誤としか映らなかったかも知れないが……。

意地を張っているわけではない。こんな時代にあっても、芸術の平行性を実証して止まない優れた例がいたるところに生息し、芸術の否定しがたい実相を見せているからである。

なべて交差し、混じり合うのはいいことだというテーゼは、本当に芸術の本質に適っているのだろうか。物質は混じり合うと色を失う。形態を失う。音が混じって有節化しなければ、言葉は成り立たない。交差至上主義は芸術の否定にこそつながるのではないか。

こんなことがあった。私が育った時代、科学の世界で盤石の真理と目されていたものにエントロピー増大則という理論があった。熱力学の第2法則によれば、熱の移動が起こらない閉じた環境の中では、不可逆的な変化は、物質の無秩序状態を示すエントロピーの無限の増大を招き、理論上、ついには熱死に至るというものである。物質的無秩序の無限の増大という言葉には、芸術の無限の無形化・無秩序化をも必然と思わせるようなペシミスティックな響きがあって、私をたじろがせ、畏怖させた。けれど、その方面に疎い私は、批評の場でそのことに言及したことはなかった。が、確か1969年、理論物理学出身の中原佑介が、若い芸術家の空間いっぱいを活用した形式擾乱の作品を評して、それを分子運動の如しと形容し、「かくてエントロピーは増大する」というような意味のことを書いたことがあった。60年代美術の解体現象を共感交じりの冷静な目で見つめてきた中原ならではの文章で、無知な私は不覚にもうっとりしてしまったことを思い出す。中原の文章にはうっとりしたものの、しかし、肝心のエントロピーの理屈には腑に落ちないものを感じていた。物質が不可逆的に無差別化・無秩序化するというなら、この地球上、動物や植物が世代を越えて驚くほど長い年月、同じ形を維持・再生し続けている現実はどう説明されるのか、という疑問である。

疑問は20年ほどしてようやく解消した。詳細は忘れてしまったが、ロシア系ベルギー人の物理・生物学者、イリヤ・プリゴジンの唱えた熱力学修正の理論、すなわち、試験管のような閉じた環境ではなく、エネルギーが絶えず出入りしている開放系の現実世界にあっては、物質は無秩序な平衡状態に陥ること

がなく、おのずから新しい秩序を形成し続ける、という理論がノーベル賞を受けたことが報じられ、文字どおり私たちを驚倒させたのである。「私たち」というのは、当時私の周辺にいた若い美術家たちがこの新理論から並々ならぬ勇気を与えられ、それまでの造形否定のペシミズムから解放されたという事実があるからである。

エントロピー理論の大転換は一つの例に過ぎない。科学では、実験によって仮説が実証されれば、それで世界観は一挙に改まるわけだが、芸術はまさに科学とは平行する世界であって、同じように論じることはできない。芸術を動かしているのは、マーケットだと言ってはまだ過小評価に過ぎず、むしろ、それ以上にはるかに厄介な観念と幻想である。文明が一めぐりしなければ変わりようがないほど強固な観念と幻想に、芸術は呪縛されていると言うべきかも知れない。

とはいえ、それでも地球は回る、と私の中の批評意志はつぶやく。芸術は天空の概念空間を知らないではなく、憧れもするだろうが、それでもなお、芸術の生息する基盤は地球という回転球体の上にしかない。この地球表面には何本もの子午線が走っていて、それぞれの子午線は、他とどんなに接近しても交わることなく平行し、別々の時間を刻んでいる。それと似て、比喩的に言えば、地球上で発生した芸術にはそれぞれ子午線を思わせる言語的な時間軸があって、交差しそうで交差しない平行関係を催しているのではないか。かつて「平行芸術展」を思考実験の場として楽しんでいたころ、私はそんな比喩を弄して芸術の平行性にイメージを与えようとしたのだった。

ところで、この地球上、高度に文明が発達したのは、赤道から北緯50度、せいぜい60度までの地帯に限られる。この地帯では、極地はまだはるかに遠く、子午線は平行していると感じられる。芸術もまた、私が言うような平行関係を保っていると、無理なく言えそうである。けれど、すでにたびたび指摘してきたように、芸術には本性上、自らを条件づけている言語的枠組みを越えて、極北を目指そうとするダイナミズムがあって、詩的跳躍を試みることを止めない。詩は言葉を、彫刻は物質を、絵画はかたちを、音楽は音を、越えようとして止まない。比喩的に言えば、すべての言語活動は、極地を目指す冒険者たちに似て、死を賭してまで、言語ゼロの境域に至ろうとする。少なくとも、そう夢想する。自らの生存の基盤であった物質的・物理的・言語的な枠組みの彼方に何が開かれているのだろうかという問いに駆られて、生物の自死本能にも似た行動をとろうとする。偉大な芸術家には必ずそのような超越への願望が働いていて、そのことは、芸術の平行性を考える上でも、見落とすことのできない真実である。子午線上の芸術家の意識が速駆けして、死の時点から、方位ゼロの極地の虚空間から、存在することのすべての事態を見返そうとする欲求なのだと言えるかも知れない。偉大な芸術の証しである。

だが、そこに混乱・誤解の種がある。芸術の跳躍は、元来は、自らの言語の可能性を極限まで歩みつくし、その最果てに立ってさらに極北を望み見ようとする運動であった。そのような跳躍者の目に、眼下の子午線上の現実はどのように映るだろうか。真の跳躍者ならば、その極地行の運動に推力を与えたのは

自身が実践してきた言語自体のダイナミズムであるから、自身の子午線に代わって別の子午線から有意・有力な言語の誘いを受けているとは感じないだろう。けれど、中途半端な言語行使者であれば、極地行の推力も跳躍の強度も足りず、眼下に平行する別の子午線から別の言語への誘惑を受けかねない。必然、彼の目は極地には向かわず、緯線上を横っ跳びするのである。この緯線上の移動は、極北の絶対を指向する精神の運動と違って、古来、北半球の文明がより増しな物質的利益や知識を求めて交易し、戦争してきた人類の言語混交的運動に類同し、その雛形をなすものと見なければならない。

むろん、これもまた、文明と言語がたどってきた地上的運動の事実であって、この現実は無視しがたい。ヘルメス的な高い跳躍に恵まれるのはごく限られた言語行使者でしかなく、今日、芸術家の名で呼ばれる人々は、子午線から横への逸脱をもって叶わぬ真の極地行の穴埋めをしているのである。子午線上の跳躍をも緯線上の疑似冒険をも知らずに、漫然と地表の定点に居座り続ける言語的不活性者と比べれば、この逸脱的冒険にはまだ救いがあると言うべきか。譬えて言えば、それは 25 時の芸術である。一日 24 時間という地上の現実に則って、それでもその現実に対応する子午線的時間規定に適応できない私たちは、しばしば一日を 25 時間かけて消化している。25 時への言語的ズレにリアリティーを感じる芸術は、この地球が生まれたころの回転速度をどこかで追慕しているのかも知れず、そうであれば、それもまた極点指向の存在欲求の発露には違いないだろう。批評もまた。

（2015 年 11 月 29 日）

（みねむら　としあき・美術評論家）