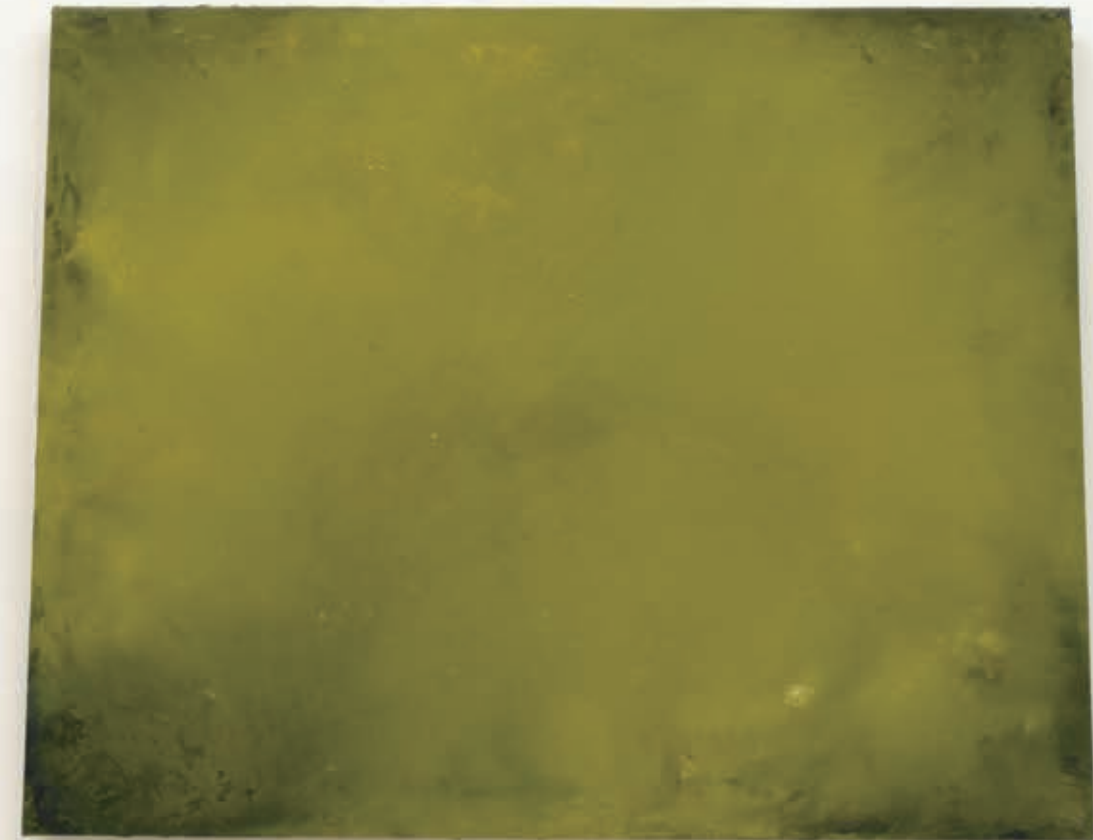




壁と絵画
松井勝正・境澤邦泰











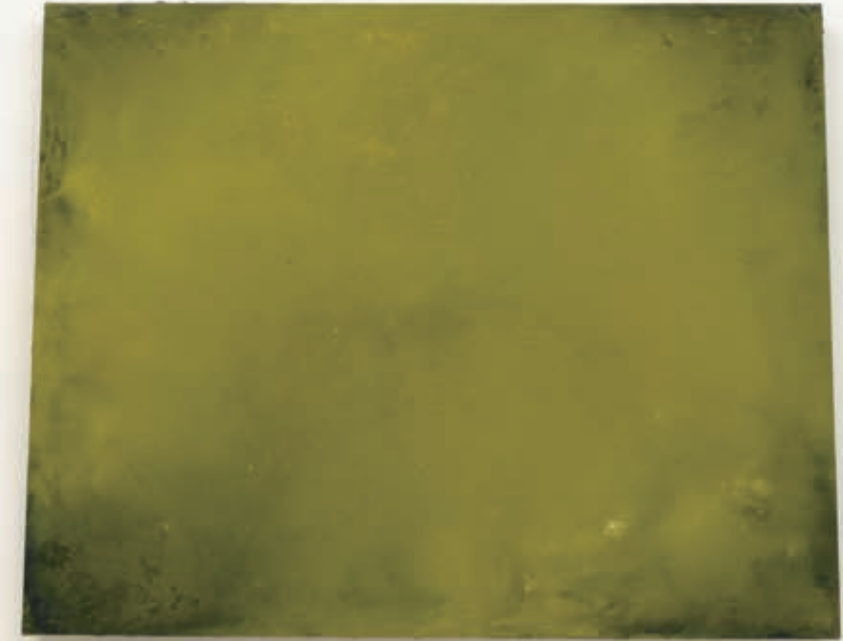
















現代絵画の課題：境澤邦泰とアートトレイスギャラリー

松井 勝正



図1：境澤邦泰 《No. 203》 2014
わずかに歪んだ境澤の画布は正面性の感覚を混乱させ、現実の壁を不安定な視覚経験に巻き込んでしまう。



図2：アートトレイスギャラリー（「境澤邦泰」展） 2012
公共圏が崩壊していく状況において、アートトレイスギャラリーは作家たちが分有する新しい展示空間を模索している。

1. 絵画の現在地

【公共美術館以後の絵画のあり方】

今、前衛美術としての絵画の前線はどこにあるのだろうか？そして現代の画家が取り組むべき課題とは何だろうか？

近代絵画は公共の理念を持った美術館に支えられながら発展してきた。しかし1960年代後から勃興したミニマルアートやアースワークといった運動と共に、美術館という制度は批判のようになっていく。前衛美術は美術館の外へ飛び出してゆき、絵画は美術館の壁に依存したメディアとして衰退していくことになった。しかし1980年代になり、絵画は「ニューペインティング」の動向と共に市場に立脚したメディアとして復活する。80年代以降、新自由主義的な傾向のもとで公共の理念はいたるところで市場の原理にすり替えられていった。そして、美術館や美術雑誌などが形成していた公共圏の評価よりも市場の評価に根拠を置く絵画は前衛美術との連続性を失い、その課題を忘却していった。現代絵画はそうした歴史のねじれと断絶の上にある。

歴史の忘却は、一時的に文化を活性化させることがあったとしても結局は文化基盤の弱体化につながっている。文化は経済や政治から自立した価値を探求していかなくてはならない。だが歴史的連続性を失うにつれて文化は、経済や政治に対抗する力を失っていくだろう。**20世紀の前衛やモダニズムとしての絵画の歴史を現在の絵画はどのように引き継ぐべきだろうか。そして、芸術の自立性を支えてきた公共の理念が衰退した時代に、絵画はどのように自立した実践たりえるのだろうか。**

ここでは境澤邦泰の絵画〔図1〕と彼が立ち上げに尽力したアートトレイスギャラリー〔図2〕の活動をひとつの事例として、現代における絵画のあり方を「壁」という展示空間をめぐる制度的な側面と「絵画」の造形的な空間の両面から考えてみたい。**境澤の仕事は、白い壁と白い画布という絵画を内外から支える観念的な制度を批判し解体していくような作業として捉えられる。**

白い壁は近代美術館の象徴とも言える。ホワイトキューブとも呼ばれる展示空間は、経済や政治と切り離された公共空間として、近代絵画の自立という物語を支えてきた。何色にも染まっていない

白い壁はそうした「公共」の理念を体現している。だが時代とともに公共の理念は廃れ、白い壁は現実を隠蔽する制度として見られるようになっていく。壁が空間を分断するものである限り、それは政治や経済的な争いと無縁ではありえない。現代の画家は既存の白い壁を批評的に検証するところから出発しなくてはならなくなった。作家たち自身が経済的に展示場所を分有するというアートトレイスギャラリーの実践は、文化の中心が公共圏から市場へと移っていく状況の中で、現代における芸術の自立を考えるためのモデルケースとなるだろう。そこでは公共という理念に依存しない組織作りが模索されている。

一方で、白い画布は絵画という観念の根本にあるイメージとなっている。それは先験的形式としての絵画と物質的素材を結びつけ絵画の強力な既成観念を作り上げている。そうした絵画の観念は、不安定な経験の対象であったはずの絵画を物自体として実体化し、偶像化してしまう。白い画布は制作行為の出発点となる「無」を表象することで、芸術における「創造」という物語を可能にするものでもある。しかしそうした無の観念は物質の持続した歴史を隠蔽することで成り立っている。白い画布を解体していく境澤の仕事は、経験を越えた物自体としての絵画の観念を解体し、現実の歴史的持続性の中での経験として絵画を再構成していく作業でもある。

絵画はその長い歴史によって規定されたジャンルである。積み重ねられてきたその歴史は、絵画に豊かさをもたらす重要な源泉である一方、困難な課題も蓄積させてきた。しかし絵画は決して過去の伝統を反復する保守的なメディアではない。伝統の反復は、歴史を忘却した無時間性の幻想の中でこそ可能になるものだ。歴史を超越しようとする急進的な反芸術と過去を反復する伝統美術はいずれも歴史を忘却しようとする傾向にある。**しかし今も昔も前衛的な絵画を制作することは、後戻りできない持続的な歴史に対峙し、絵画の観念を刷新することを意味している。**

2.白い壁とはなにか

【壁と絵画の関係性】

アートトレイスギャラリーの壁に掛けられた境澤の絵画。実はこれらの画布には歪んだ台形のものも含まれている。そのため、絵の正面に立っても、そこが正面ではないように感じる。傾いた輪郭が遠近法の効果を生み、画面が前後に少し傾いているように感じるのだ。そこで観客は、絵を支えている壁面を基準として正しい正面を見つけ出そうとするだろう。しかし絵を見る距離にまで接近した壁の輪郭は、カンヴァスの輪郭以上に歪んでいるはずだ。そしてわずかな前後の距離を測れるほど正確には壁面の位置を知覚できないことに気づくだろう。目の前に確実に知覚していると思っていた垂直で平行な壁は実は観念にすぎない。一般的に、画面と壁面の関係は幻影と現実の対立として、つまり、画面内のイリュージョンと壁面の現実という対立としてとらえられている。しかし画面内に存在し、視線を誘い込むはずの遠近法は不透明なもやの中に飽和してしまっている。一方で画布の端に現れた遠近法は「現実」の壁面を巻き込み、目の前に不安定であいまいな視覚空間を出現させる。**絵を見ることで現実の空間を規定している平行や垂直の基準は曖昧なものになってしまふのだ。絵画は壁と対峙し、壁の観念を規定し直すように機能する。**わずかに歪んだ絵画は幻影の空間を作り出すよりも現実の空間を不安定な非ユークリッド幾何学的な世界に書き換えてしまふのだ。

壁画からイーゼル絵画へと発展して以降、絵画と壁の間には密接な関係が生じるようになった。近代絵画は美術館の壁という展示場所に支えられて発展してきた。そこは社会的な利害関係や所有関係から離れた「公共」という理念が掲げられた場所だ。ニューヨーク近代美術館から美術展示空間の標準として広まっていったホワイトキューブは、アルフレッド・バーの形式主義とヴァルター・グロピウスの国際様式の影響が合わさった抽象的な空間だ〔図3〕。その白い壁は、日常性や地方性といった背景を漂白し、経済や政治のしがらみを塗りつぶすように機能する。そうした壁の公共性が物理的にも理念的にも近代絵画の自立性を支えてきたのである。しかし時代とともに、そうした公共性への批判は蓄積していき、美術館の壁は政治的な制度として見られるようになる。ブライアン・オドハティが指摘したように、ホワイトキューブと呼ばれる展示空間は近代美術のイデオロギーを



図3：ニューヨーク近代美術館(「キュビズムと抽象芸術」展) 1936
ニューヨーク近代美術館で誕生した白い展示室は背景にある様々な文脈を漂白し、けがれない中性的な場を表現する。

支える制度として意識されるようになっていったのだ。

「壁はもはや中立地帯ではなくなった。いまや壁は、芸術の消極的な支持体であるよりも積極的な共犯者として、イデオロギーを戦わせる焦点となり、この問題に対する態度表明無くしては、芸術の新展開は不可能となった。」〔注1〕

美術館の壁が中性的な場所でなくなると、画家は画面の中だけではなく、その展示場所である壁面も意識を向けなければならなくなる。フランク・ステラやエルズワース・ケリーのシェイプト・カンヴァス〔図4〕は、そうした意識化された壁と絵画のあいだに共犯関係をつくりだすものだった。だが絵画と壁は必ずしも幸福な共犯関係を保つわけではない。**展示場所が意識されるにつれて美術館の壁は乗り越えられるべき制度として見られるようになっていった。ミニマルアート以後、近代美術館という制度からの自立が現代美術の課題のひとつとなったのである。**

【公共性への批判と市場の台頭】

アートトレイスギャラリーの壁面は作家たち自身によって張られ塗装されている。そこは作家たちが資金を出し合って立ち上げられ維持されてきた壁であり、公共的な美術館とも商業ギャラリーとも異なる展示空間となっている。それはホワイトキューブ以後の美術の展示空間をどのように作り出すかという課題への取り組みだと言える。そうした活動の課題を理解するために、美術館を乗り越えようという運動が盛んになった1960年代以降の展示空間をめぐる歴史を概観してみよう。

60年代後半からミニマルアートを先導したドナルド・ジャッドは近代における絵画と壁の分離を根本的に批判した作家のひとりだ。彼は、図と地、絵画と壁、屋内と屋外といった分断を超えた「全体」の知覚を目指した。ジャッドは近代美術館を移動可能な作品を前提とした制度であるとして批判する。教会や街の広場に恒久的に設置されていたかつての作品と異なり、移動可能となった作品は市場で売り買いされる私有財産となるからだ。近代絵画は公共美術館だけでなく市場ともまた宿命的に絡み合った存在である。ジャッドはソーホーのビルやマーファの基地跡に近代美術館とは異なる展示場所を自ら作っていくことになった〔図5〕。それは作品と展示空間を恒久的に統合し、全体的な知覚を実現する場であった。

リチャード・セラもまた作品と展示場所の関係に関して根本的な問題を提起した作家だ。彼の《傾

注1 Brian O'Doherty, "Inside the White Cube," *Artforum* March 1976, p. 30.

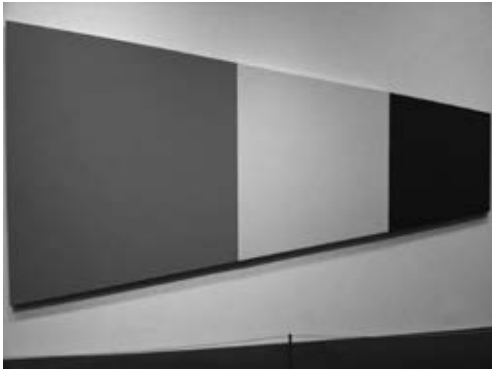


図4：エルズワース・ケリー 《赤、黄、青》 1968
ケリーのシェイプト・カンヴァスは絵画と壁の間に密接な関係を生み出す。



図5：チナティ財団のドナルド・ジャッドの恒久展示1982-8
ジャッドは作品の内部と外部、作品と展示空間、展示空間と屋外空間を同時に全体として知覚することを目指した。



図6：リチャード・セラ 《傾いた弧》 1981
《傾いた弧》のわずかな傾きは地盤の傾斜と呼応して、広場や建築が規定している空間を再規定する。

注2 Richard Serra, "Tilted Arc Destroyed," in *Richard Serra Writings Interviews*, The University of Chicago Press, 1994, p. 203.



図7：ダニエル・ビュレン 《サンドウィッチマン》 1968
ビュレンのストライプは個々の絵画の縁を超えた連続性と広がりをもたらす。《サンドウィッチマン》は物理的に絵画を壁から自立させている。

注3 ユルゲン・ハーバーマス『公共性の構造転換』細谷貞雄 山田正行訳、未来社、1973年を参照。

いた弧》〔図6〕は広場を分断し通行を遮断することで壁の根源にある政治性を明らかにする。あらゆる建物の壁は土地の占有を宣言し、侵入を制限する機能を持っている。壁とはつまるところ、本能的なテリトリー争いが具現化したものとも言える。建築前の広場に展示されるいわゆる「パブリックアート」は、そうした建物の壁の圧迫から目を逸らさせる役割を担っているのだ。「中性的な場所などというものはない。あらゆる文脈は粹づけられ、イデオロギーに彩られている」〔注2〕とセラは指摘する。そして展示場所に拮抗し規定し直すような作品を作っていた。《傾いた弧》は、壁のわずかな傾きは広場を支える土地の傾斜と呼応して広場の水平性を不確実な感覚の中に宙づりにする。土地の傾斜はかつて原住民たちが暮らしていた池の痕跡でもある。それは整備され隠蔽されてしまった、場所をめぐる暴力と簞奪の歴史の痕跡でもあるのだ。

1960年代後半から70年代に掛けて生じた脱美術館の動向は、絵画に難しい課題をもたらした。それは絵画が美術館の壁からいかに自立し得るかという課題だ。ジャッドやセラにとって絵画は限界を抱えたメディアであり、彼らの絵画制作は限定的なものにとどまった。ダニエル・ビュレンのサンドウィッチマン〔図7〕やプリンキー・パレルモの壁画〔図8〕、ジーン・デイヴィスのストリート絵画〔図9：デイヴィス〕、あるいはセラのインスタレーション・ドローイング〔図10〕など、こうした課題に取り組む興味深い試みもなされたが（そしてこうした作品を評価していくことが絵画史にとって重要なのだが）、全体的にはこの時期、絵画というメディアは美術館に依存した保守的なメディアとみられるようになり、前衛美術をリードするメディアではなくなっていった。

だが美術が公共美術館と離れることは一方で、市場への接近を意味していた。ユルゲン・ハーバーマスが示したように公共圏は市場からの圧力によって衰退していったのだ〔注3〕。1980年代に絵画は「ニューペインティング」の隆盛とともに復活するが、それはメアリー・ブーンやレオ・カステリといった商業ギャラリストが主導した運動だった。それは反市場的な傾向を持つ前衛的な美術に対して、市場に足場を置いた新しい美術であった。そうした絵画は美術館の権威や近代絵画の既成観念を商品価値を生み出すものとしてむしろ積極的に利用していった面がある。反対に絵画の既成観念を批判していくような前衛絵画の運動は、そうした市場をベースにした新しい絵画の影に隠れることになってしまった。公共圏と市場が入り混じり、前衛とキッチュが混在する状況で、現代絵画の位置は非常に捉えにくいものになっている。

同じ頃に都市のスラムから生まれたグラフィティ〔図11〕は私有の壁を占拠していった。ここでは絵を描くこととテリトリー争いが直結し、公共美術館の壁からは漂白されてしまった壁をめぐる政治性がむき出されている。グラフィティの方法を取り入れたキース・ヘリングはまた絵画の展示場所を市場に対応させようとした作家でもある。彼は地下鉄の広告掲示板やベルリンの壁に絵を描く一方、「ポップショップ」という店〔図12〕を開き、自作の展示販売を試みた。そして市場の要望に対応するように、彼の画面はオールオーバーな空間から偶像的なイメージへ回帰していく。こうした入り組んだ歴史を経て、現代の美術は公共と市場のはざまに立たされている。



図8：プリンキー・パレルモ 《対面する壁画》 1971
部屋を限定している二つの壁を視覚的に反転させることで、壁に規定された空間が視覚的に解放される。



図9：ジーン・デイヴィス 《フランクリンの歩道》 1972
道に大きく描かれることで平面的なストライプは全く異なる視覚効果を得る。遠近法な奥行きと移動が絵画に不可分な要素として現れる。



図10：リチャード・セラ 《抽象的奴隷制》 1974
インスタレーション・ドローイングにおいてセラは、絵画によって展示場所と対峙し、再規定する試みをおこなっていた。



図11：ニューヨーク市ハーレムのグラフィティ
スラムから広まったグラフィティは、空間を分断し、テリトリーを宣言するという壁の持つ暴力的な本質を露わにする。



図12：キース・ヘリングの「ポップ・ショップ」1986
ヘリングは美術を希少な工芸品のようなものとしてではなく、本格的なマスプロダクトとして市場に対応させようとした。



図13：アートトレイスギャラリーの外観
2004年8月、両国の雑居ビルにアートトレイスギャラリーはオープンした。



図14：坂光敏 《DRAWING MONSTER》 2012
アートトレイスギャラリーの壁は無垢な白い壁ではない。その表面下には、幾度も描かれた坂のライブドローイングが層をなしている。

【美術のための新しい壁をいかに組織するか】

2002年に境澤はアートトレイスの活動をはじめ。2003年にはNPO法人化し、その代表となり、以後現在まで、美術とその歴史に関するさまざまなレクチャーの企画やアートトレイスプレスをはじめとしたさまざまな出版を行ってきた。2004年8月には、アートトレイスが発起人となり、20人あまりのアーティストたちとアートトレイスギャラリーが立ち上げられた〔図13〕。場所は両国橋の東に位置する。そこは大震災や大空襲で全焼しながらも江戸からの歴史的連続性を残した地域でもある。設立以来メンバーを変えながら活動は持続され、今年で20年目になる。

アートトレイスギャラリーは、美術館のような公共的な場を目指すわけではないが、商業画廊のような営利組織でもない。また、特定の理念を掲げたオルタナティブスペースのようなものとも異なっている。理念や目的を持たずに、全体的な統制を最小限に抑え、平等な経済的負担によって作家自身が展示場所を分有するような組織設計となっている。その壁は白く塗られていたとしても中性的な空間ではない。境澤と共にアートトレイスギャラリーの立ち上げに尽力した坂光敏の展示に見られるように、そこは作家の方針で自由に塗り替えられる私有地のような場であり、使用する上で必要なのは理念の共有ではなく他の作家たちとの具体的な調整となる〔図14〕。坂の壁画は塗り消されたが壁の下層に埋められた線の痕跡は今も識別できるという。境澤の画面に呼応するかのよう**に、その壁は、独立した複数の私有が塗り重ねられていくような場となっている。そこは無垢な壁ではなく飽和していく壁なのだ。**

硬直化したサロンから独立したクールベの個展やパリのアンデパンダン展以後、前衛美術は独立した展示空間とともに展開してきた。それが、国家の運営する国立美術館だったり新聞社が主催するアンデパンダン展だったとしても結局、前衛美術はそうした制度に収まらずに衝突が生じる。なぜなら、前衛美術が既存の価値への挑戦という側面を持つ限り、それを正しく評価する制度的な仕組みは存在しえないからだ。前衛美術が必要とするのは「正しい評価」がなされる場所ではなく、あらゆる評価から自由な場所である。実際に美術館の白い壁が統制的な理念のもとさまざまなものを排除している場であることは周知の事実だろう。より自由な展示場所を実現するためには、異なる複数の方針が重なり合い、その調整が動的に起こるような場が目指されなくてはならない。そうした課題はギャラリーという場を公共空間よりも動的な市場の原理に接近させる面もある。

新自由主義の祖とも言えるフリードリヒ・ハイエクの経済学は、どのような合理的な計画も必ず偏った全体主義に陥るとする理性の限界を認識することから出発している。もちろん、市場に任せておけば美術作品に正しい評価がなされるというような市場信仰は単純すぎる空想にすぎない。しかし貨幣による交換の仕組みが、社会に自由な領域を確保するために一定の役割を果たしていることに間違いはない。現代の芸術家は、市場の原理を否定して公共という理念に委ねる選択肢も、公共という理念を否定して市場の原理に委ねる選択肢も共に不十分であるという認識から出発して、芸術のための新しい場を模索していかなければならない。

林道郎氏に依頼したアートレイス主催の最初のレクチャーは、当時話題となっていた社会運動NAMと連動した地域通貨Qが参加費として使われていたという。そのことから分かる通りアートレイスの活動には当初から経済への関心が含まれていた。貨幣は理念を共有しない者同士の利害調整を可能にする。例えばアートレイスギャラリーのギャラリー番の仕事には一定の手当が設定されており、当番日数を増やした分だけギャラリーに払う経済的負担が軽減される仕組みになっている。

歴史的に前衛美術と資本がどのような関係を結んできたかについてはほとんど解明されていない領域のひとつだ。市場評価から距離をとってきた前衛美術もまた、自然資源の搾取がもたらす豊富な利潤、階級格差が生んだ遺産、国家による支援など、さまざまな資本によって支えられてきた側面がある。だが現在の経済環境の変化は、そうした資本が決して永続するものではないことを示している。**市場の支配から自立するためにも、持続可能な組織を経済的に基礎付けていくことは現代美術の重要な課題としてあるだろう。**



図15：境澤のスタジオに置かれたモチーフ
境澤の絵画は白い画布に白い布を描写する作業によって制作されている。

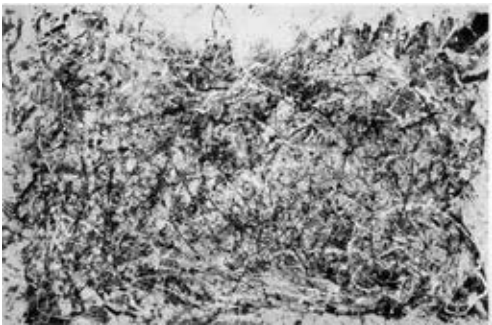


図16：ジャクソン・ポロック 《第1番A》 1948
私たちの視覚は対象像を見るために訓練されている。ポロックの絵画は対象を見出す以前に想定される純粋な視覚経験を想起させる。

3.白い画布とはなにか

【白い画布と「絵画」の観念】

境澤の絵が掛けられた白い壁面は、均一な明るさを保つように照明が調整されている。一方で画面内に存在するわずかな明暗はスポットライトのような不均質な照明が当たっているかのような錯覚を生みだす。一般的にオールオーバー絵画は矛盾が集中する画面の端を視野から追い出すように巨大化し、壁を覆い尽くそうとする傾向にある。しかし境澤の絵画に壁を覆うようなサイズのものはありません。それは絵画と壁の矛盾と衝突を避けようとはしていない。画布の輪郭は背景の壁の上にはしっかりと浮き上がり、周辺減光にみえるわずかな明暗だけが、画面の中へと視線を誘導していく。

一見、抽象画に思えるその画面は、実は白い布の丹念な描写からできている。白い布をモチーフとしてアトリエの床に設置し〔図15〕、それを観察し、画布に描写していく作業が長期間にわたって続けられる。しかし決して、画面上にモチーフの像が結ばれることはない。視覚を働かせてよく観察すればするほど、対象の像は崩壊していくことになる。ものの表面を覆っている観念を引き剥がすことで、本当の姿が見えてくる。しかし視覚が活性化して観念が崩壊していくと、対象の像もまた崩壊していくのだ。描いては消し、また描き直す終わりのない制作作業は、絵を完成へではなく飽和へと向かわせる。

だが、彼の画面は視覚的なオールオーバーにとどまらず、それを超えて、即物的なモノクロームへ向かって踏み込んでいく。ジャクソン・ポロックのオールオーバー画面〔図16〕は対象像に統合される以前の純粋な視覚経験を想起させるものであり、そのためには画面の均質化は避けられねばならない。画面が均質化するにつれ視覚的情報は消え、触覚的なモノクロームの平面に近づいていってしまうからだ。しかし境澤の過剰な描きこみは画面から視覚的な豊かさを奪い飽和していくように思われる。**それはまるであらゆる遠近法が飽和し、一枚の即物的な布へと限りなく近づいていくかのようだ。なぜならその製作プロセスはまちががなく、布というモチーフに迫ろうとする運動だったからだ。**

白い布に描かれた白い布の絵は表象内容とメディウムを完全に一致させているように思える。ク

レメント・グリーンバーグが言ったようにメディアの特性に合わせた表現は作品を純化させる。マネの《オランピア》[図17]に描かれた文字通りに白いシーツは純粋化していく絵画の出発点にある。そして境澤の布の絵はマネのシーツの延長線上にあるように思える。だが純化を推し進めて表象内容とメディアを完全に一致させようとするとき、「純粋絵画」という理念が抱える本質的な亀裂が明らかになる。「純粋絵画」の正体とは、媒体性と物体性が無理やり詰め込まれた観念なのだ。

たとえばジョセフ・コーススがネオン管でできた「ネオン」という文字を提示する時、表象内容とメディアの一致が示されているわけではない[図18]。そこに現れてくるのは反対に、観念のもとに同一化されている表象内容とメディアの異質性であり、ネオンという対象がいかに関念に頼ってできているかという事実である。いわゆる観念芸術を物質的な美術に対する観念的な美術として捉えてしまうと、その本質を取り逃がしてしまうだろう。絵画を含めたあらゆる対象が実は観念的な枠組みに支えられているのだ。

絵画は壁という制度に取り囲まれているだけでなく、観念的な制度によっても囲い込まれている。観念芸術以後、美術の制作はそうした観念の批判ともなった。境澤が白い布に白い布を描く作業は絵画という観念を解体する作業でもある。

【絵画の観念から視覚経験を解放する】

境澤の絵は視覚的なオールオーバー絵画だろうか、あるいは触覚的なモノクローム絵画なのだろうか。そもそもそれは抽象絵画だろうか、それとも具象絵画なのだろうか。あるいはそれは絵画なのだろうか、または壁を含めたインスタレーションなのか。その絵は、そうした近代絵画を分類し意味付けてきた観念的な枠組みを飽和させてしまう。そしてわたしたちの視覚は規定を欠いた焦点の周りをさまようことになる。

絵画の観念はその視覚経験を阻害する。いわゆるモダニズム絵画の矛盾のひとつは観念を超えた視覚の経験を標榜しながらも「絵画」という観念を偶像化しようとするところにある。オールオーバー絵画は、対象を見いだす以前の純粋な視覚経験を実現しようとする。しかし対象を持たないはずの視覚は代わりに「純粋な絵画」という対象を発見する。つまり、何を見ているか分からない純粋な視覚経験こそが純粋な絵画を見ている感覚として回収されるのだ。こうして絵画という



図17：エドゥアール・マネ 《オランピア》 1863
マネはシーツに灰色の陰影をつけて立体的に見せるよりも白いシーツを白く描いた。そのシーツは白い画布に描かれている。



図18：ジョセフ・コースス《NEON》1965
NEON管で書かれた「NEON」は、慣習的に分断されている物質の世界と意味の世界を接合し、観念が含む亀裂を露呈させる。



図19：リチャード・ハミルトン 《一体何が今日の家庭をこれほどに変え、魅力あるものになっているのか》 1956
ハミルトンのコラージュは、消費社会が生み出すイメージを引用し批判するという新しい役割を美術にもたらした。



図20：ルシアン・スミスがペイントしたアディダスの限定スニーカー 2021
ゾンビ・フォーマリズムを代表するとされる作家ルシアン・スミス。彼がドリッピングすることでスニーカーの価値は上がる。

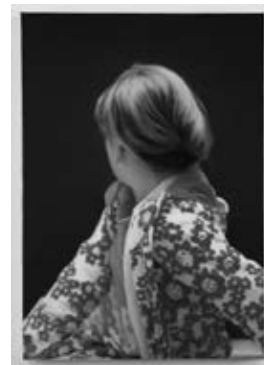


図21：ゲルハルト・リヒター《ベティ》 1988
茫漠とした背景を見つめる後ろ向きの人物という構図はドイツロマン主義絵画を思わせる一方、写真を媒介させて絵画性を消している。

メディアは経験を越えた観念となり、偶像化することになる。絵画の中でどんなに目が対象を見失ってさまよったとしても、絵画を見ているという確信の内に視覚経験は閉じ込められてしまうのだ。

一方でモダニズムと相反しているように思われる「キッチュ」な文化もまた絵画の既成観念を保護するように機能している。絵画の既成観念を壊すよりも利用した方が商品価値を生むのだ。近代の前衛美術は宗教的な偶像や上層階級の贅沢品としての美術を批判的に乗り越えようとしてきたし、戦後美術は大衆扇動のプロパガンダとしての美術への批判から出発した。しかしプロパガンダはPRの技術へと発展し、消費社会が生み出す偶像的イメージが世界にあふれるようになっている。もはや美術は視覚イメージ生産の中心ではなくなったのだ。1956年のリチャード・ハミルトンのコラージュ[図19]にはじまるポップアートはそうした社会に流通する既成のイメージを批判するという新しい仕事を美術にもたらすことになる。だがそうしたイメージ批判においても絵画は写真やコラージュほどうまく機能していない。絵画の制作過程の複雑さがレディメイドとしての端的な効果を阻害してしまうのだ。近年のゾンビフォーマリズムと揶揄されるような現象が示すのは、本来は図像を消去したはずのオールオーバー絵画でさえ今では分かりやすい「現代絵画」の偶像となって消費されるようになったということだ[図20]。そして現代の前衛絵画はモダニズムと商業美術が共に守っている絵画観念の批判から出発しなくてはならない。

では絵画の観念はどのように作られているのだろうか。本来、実体のないメディア＝媒体であるはずの「絵画」を具現化しているのが白い画布という対象だ。白い画布は具体的な物質性と抽象的な「無」の観念を結合させる。何も描かれていない白い画布は物質であると同時に、あらゆる絵画を可能にする先験的な絵画形式として現れる。白い画布は慣習的な「絵画」という観念を支えてきた支持体でもあるのだ。したがって白い布というモチーフに取り組むことは絵画の観念に取り組むことでもある。白い布にあらためて視線を向けることで、先験的な物自体としてあった「絵画」は、不安定な知覚の束へと解体される。私たちは近代絵画を通してものの観念と視覚経験がいかにより異なるものか学んできたはずだ。しかし白い画布を直接知覚できるかのように信じてしまったのはなぜだろうか。

たとえばゲルハルト・リヒターの写真の絵画あるいは絵画の写真[図21]は、絵画や写真といったメディアの観念から視覚経験を解放させようとするしくみとも言えるだろう。不可知を知るソクラテス

のように、不可視を見るというロマン主義的アイロニーの精神がそこにはある。絵画や写真の中に人物像や風景を見ているという信念と同様に、絵画や写真を見ているという信念も否定するのだ。あるいはブルース・ナウマンのコーヒーがこぼれた白いシーツの写真〔図22〕は、既成の画布から離れた場所に絵画的な経験を発生させる試みだとも言えるだろう。そこには作者性も保存性もなく偶像化から逃れようとする絵画がある。

【脱創造としての絵画】

白い画布に白い布を描く作業は創造よりも破壊の様相を帯びる。白い布は描く前からすでにそこにあるからだ。つまりそこに何かを描き出すことは、白い布を塗りつぶして覆い隠すことに他ならない。人間の活動が物理法則に則ったものである限り、その作業はすべてエントロピーを増大させる消費活動であり、秩序の破壊でしかない。境澤の制作において、描き出すことは消し去ることと未分化なまま同時に存在している。その制作はまるで、自然を支配するエントロピーの法則が白い布の表面を覆っている人工的な観念を飽和させていくかのように進行する。実現すべき「絵画」の理念が否定されたとすれば、その制作は何を目指して進められるのだろうか。ゴールのない描く／消す作業は数ヶ月の長期に渡ることめづらしくない。だが境澤の画面はそのプロセスそのものを明示しているわけではない。たとえばジョセフ・マリオーニのようなモノクロームの画面〔図23〕は、透明度の高い絵の具によって塗り重ねたプロセスを表面から読み取れるようになっている。しかし境澤の画面では塗り重ねられたプロセスは不透明なもやの奥へ消失してしまったかのようだ。

出発点にあった白い画布は塗りつぶされて消失した。しかし描かれていたはずの白い画布もまた消失してしまった。では私たちの目の前に残されたそれはなんだろうか。**目的も終わりもない描画プロセスが到達するのは、描くことのできない絵画が消すことのできないものとして回帰してくる奇妙な境位だ。そこには布という対象よりも、画布と床に置かれた布の間の差異や目と対象との隔たりが消すことのできない痕跡として堆積しているのだ。**

レディメイドからコンセプチュアルアートにいたる運動は「創造」や「生産」といった近代の人間中心主義的なイデオロギーを批判し、制作行為を根本的に問い直すものでもあった。ジュゼッペ・ペノーネの木材から木を掘り出した彫刻〔図24〕は、既存の作品制作がいかに物質の歴史を隠蔽してきた



図22：ブルース・ナウマン 《冷たすぎて捨てられたコーヒー》 1967
ナウマンは絵画のためにあらかじめ加工された画布を使うのではなく、日曬品の組み合わせから絵画的な経験を組織している。



図23：ジョセフ・マリオーニ 《オーカーの絵画》 2006
マイケル・フリードも認めたように、マリオーニの絵画は即物的なモノクローム絵画と視覚的なカラーフィールド絵画という対立を曖昧にさせる。



図24：ジュゼッペ・ペノーネ 《3.5mの木》 1985
木材から掘り出された木は、「無垢な素材」の表面下に隠蔽されている物質の歴史を露呈させる。



図25：エヴァ・ヘス 《偶発事項》 1969
たるみ、よじれ、ちぢみ、ほつれといった偶発的要素を排除していくことで自然の物質は物は人工物という観念をまとうようになる。

かを明らかにする。彼は無垢な「素材」の表面下に隠蔽されている歴史を掘り出すのだ。何も掘られていない木材や何も描かれていない画布、あるいは何も建っていない土地といった「素材」が無の観念を表象し、無から有を生み出す「創造」が可能となる。しかし実際には、人間が創造した人工物や作品といわれるものは、来歴を隠蔽された自然物にすぎない。白い画布とは歴史の漂白によって無の観念を作り上げる装置なのだ。

エヴァ・ヘスの絵画のように吊るされた布〔図25〕には、慣習的な白い画布が排除してきた要素に満ちている。たるみ、よじれ、ちぢみ、ほつれといった偶発的要素を慎重に排除していくことで自然物は徐々に人工物という観念的なものへ変化していく。あるいは高松次郎の作る布の弛み〔図26：高松〕はストレッチャーに張られて消去されてしまうことに抵抗する。白い画布は現実には無垢な素材などではなく、さまざまな表面加工によって隠蔽された自然物である。それは太陽活動の末端で合成された炭水化物なのだ。

モダニズムの視覚主義の背後には心身二元論を前提とした精神主義の伝統が流れている。反物質的な視覚性は肉体を超えた魂の世界への憧れとつながっている。そうしたイデオロギーは現実の世界の探求から絵画を遠ざけてしまった。精神と物質が入り組んだこの世界を総合的に探求する仕事は絵画の大きな課題として残されたままだ。



図26：高松次郎 《布の弛み》 1969
絵画は平面化された布に厚みを描くが、高松次郎の作る布の弛みは平面化を拒んでいる。

4.壁と絵画

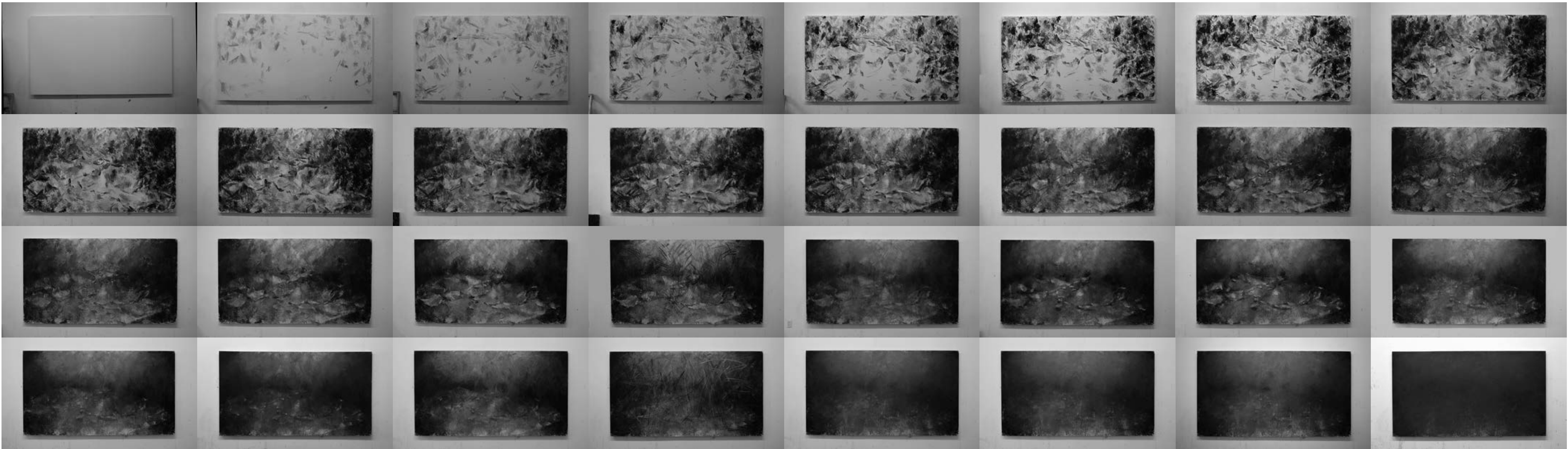
【絵画の課題】

白い壁と白い画布はそれぞれ先験的な形式としての「展示空間」と「絵画」を理念化している。あらゆる展示に先立つ何も展示されていない展示空間とあらゆる絵画に先立つ何も描かれていない絵画はこの世界に歴史と物理を超越した「無」の空間を出現させる。その二項はまた、現実と幻影という対立項を理念化し、絵画を非現実世界に囲い込んでいる。現代の画家はこうした絵画の観念的な枠組みを批判的に検証するところから出発しなくてはならないだろう。

マイケル・フリードのようなモダニズム理論は、リテラルなものと同視的なもの、つまり現実と幻影の対立図式をあまりに単純に立ててしまったために、その後の前衛美術との間の断絶を強調することになってしまった。今から見ると50年代から70年代の美術にそれほど大きな断絶はなかったように思われる。そこに当然変化はあるが、それは先立つ美術の批評的な検証がもたらす連続的な変化としてとらえられる。本当に大きな断絶が生じたのは80年代であり、そこでは美術を支える下部構造に変化が生じている。美術を支える場が美術館や出版物がつくる公共圏から市場へと変わっていったのだ。絵画は特にこの転換に大きく翻弄されたジャンルだろう。モダニズム絵画か、さもなければ商業絵画かといった図式が絵画の展開を妨げる一因となった。そしてその対立は70年代以降の前衛絵画の試みを見えにくいものにしてしまった。

またモダニズムも商業主義も絵画を経験を超えた物自体として観念化してしまう傾向をはらんでいる。モダニズムの批評は、画面内から形を排除したはずの絵画に観念的な形を与えてしまった面がある。分節も構造もなく輪郭を欠いた絵画空間が、観念的な対象として言語的に分節され輪郭付けられる。いずれにしても結局、絵画は貴重な財物として礼拝されるものとなるのだ。

今では公共美術館は美術の自立性を保証しないし、一方で、市場は前衛美術を支える場ではない。現代の画家は絵画とともにそれを支える壁を作り出していかなければならない。そして壁という制度とともに絵画を囲い込む観念的な枠組みを批判的に解体し、新しい経験の対象として絵画を組織していかなければならない。



「壁」と「絵画」を同時に出現させる

境澤邦泰



図1：ベラスケス 《ラス・メニーナス》 1656, 318×276cm, プラド美術館



図2：ベラスケス《ラス・メニーナス》(細部)

フランスの哲学者ミシェル・フーコーは絵画についてもたびたび言及しているが、なかでもとりわけ有名なのは代表的著作『言葉と物』に登場する《ラス・メニーナス》の記述だろう。フーコーは主著である『言葉と物』の第一章をまるまる使って、17世紀スペインの画家ベラスケスが描いたこの《ラス・メニーナス》[図1]を詳細に分析している。

絵画の舞台は宮廷画家であったベラスケスのアトリエである。画中には画筆とパレットを持って立つベラスケス自身も描かれ、画面下部中央には複数の侍女達と共に、スペイン王フェリペ4世の娘マルガリータ王女が立っている。フーコーの分析においてこの光景は、アトリエにおいてベラスケスが、当時の王フェリペ四世と王妃マリアナの肖像を描いている状況を、王と王妃の側から見た光景であるとされており、その証拠に画面のほぼ中央、マルガリータ王女の頭上に描かれている鏡の中には、鏡と向き合うかたちで、この光景の手前に立つ王夫妻の顔が描かれている[図2]。鏡に映し出される王と王妃は絵画に描かれる鏡に対して正対する位置に二人が立っていることを示す。つまり王と王妃は、この絵画を見る我々と同じこの絵画の前に立っており、我々が絵画に見るこの光景は、ベラスケスの前に立つ王と王妃の視線をそのまま表象しているということになる。

フーコーはこの複雑な構図の絵画に、画を構成するための二つの中心があることを指摘する。一つは画面中央下部に描かれているマルガリータ王女、そしてもう一つは画面中央やや右下、画中では部屋の奥の壁に架けられているこの鏡だ。それぞれの中心とこの光景の手前に立つ王夫妻を結ぶ二本の線によって、王夫妻の位置も特定される。

その二つのそれぞれから紛れもない一本の線が走っているのだ。一本は鏡から出て表象された厚み全体をつらぬく。もう一本はもっと短く、王女の目から発して前景をよこぎるのにすぎない。画面を奥行き方向に走るこの二本の線は、きわめてわずかな角度差をもって同一点を目指すのであるから、二本の交点は画布からとびだし、絵の手前、ほとんどわれわれが見つめているその場所に定められるであろう。(ミシェル・フーコー『言葉と物—人文科学の考古学—』渡辺一民・佐々木明(訳)、新潮社、pp. 37-38)

フーコーの分析から王夫妻の位置を図示すれば[図3]のような配置になるだろう。王夫妻を見る登

場人物は他にもいるが、とりあえず王夫妻の位置を特定するためには二つの線があれば十分だ。起点と角度の異なる二本の直線が結ぶ交点の位置が、王夫妻の立つ場所を示す。そしてこの交点の示す位置はそのまま「ほとんどわれわれが絵を見つめているその場所」を同時に示している。

この二本の線はいずれも「視線」である点は踏まえておくべきだろう。マルガリータ王女と王夫妻を結ぶ線は「王女の中から発して前景を横切る」、文字通り王女の視線であるし、鏡と王夫妻を結ぶ線は、王夫妻自身が投げかけ、鏡によって反射する王夫妻自身の元に戻る。つまり絵画の前に立つ我々は、王夫妻が絵画の光景を見る視線をそのまま引き受けると同時に絵画から投射される視線によって、絵画から見られる状況に身を置くことになる。

しかし一方で、このフーコーの美しい分析には矛盾も指摘されている。フーコーの分析が正しければ、王と王妃は[図3]に示す通り鏡から伸びる垂直線上に位置し、従って絵画構図における遠近法上の消失点も鏡の位置に存在するはずである。しかしこの絵画の画像を遠近法によって分析すると、画面に生じる消失点の場所は鏡ではなく、鏡の右横に描かれている、開かれた扉の向こうに立つ人物の手が触れる扉の取手のあたりにあるというのだ。つまり描かれている光景から導き出されるはずの消失点と、線遠近法的作図によって導き出される消失点がずれており、画面に二つの消失点が存在する矛盾した構造が露呈してしまう。

この矛盾に対する反証として[図4]のような解釈も存在する。[図4]で遠近法上の消失点の正面に立つ位置から鏡をみると、ちょうど画面内のベラスケスのキャンパスの中に描かれている王夫妻の肖像が鏡に反射する。つまり鏡に映る王夫妻はベラスケスの絵画に描かれている王夫妻の肖像であり、王夫妻が鏡を介して向かい合っているのは鏡に反射した自分たちではなく、絵画に描かれた自分たちではないかという解釈だ。

しかしこの解釈では鏡に映る視線を説明できても、王女マルガリータの視線について矛盾が残る。王女の視線は右寄りの方向(図2における王夫妻)の位置を示しており、王女からみて左側に位置するはずの[図4]で示す「実際の消失点によって想定された立ち位置」を見ているようには見えない。

ミシェル・テヴォーは画面中に二つの消失点が生じてしまうこの問題の解決案として、著書『不実なる

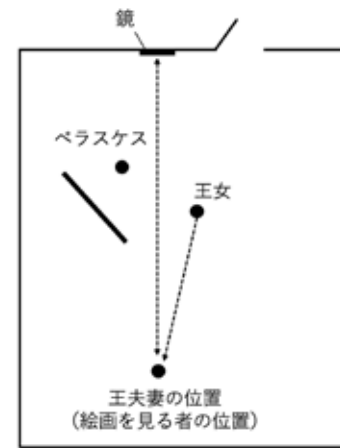


図3

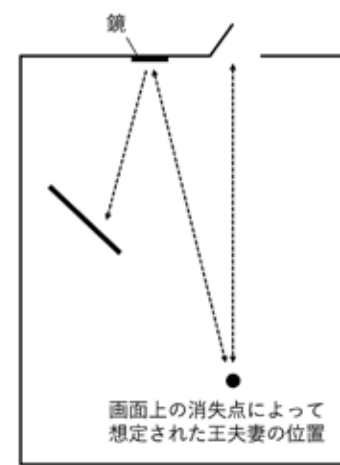


図4

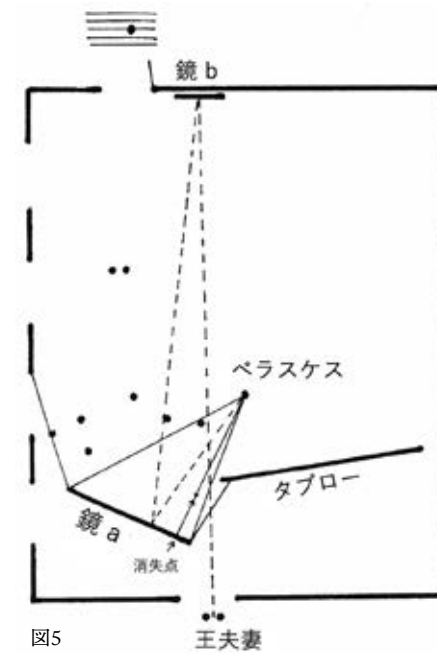


図5

鏡』の中で新たな仮説を提案している。テヴォーによれば、《ラス・メニーナス》はベラスケスが王夫妻を描いている光景ではなく、王女マルガリータをモデルとして肖像画を描いているアトリエを王夫妻が訪れた時の光景であるとした上で、さらにベラスケスが自分の前に巨大な鏡を置き、その鏡に映る光景を絵画に描いたものであると指摘する。

[図5]はテヴォー『不実なる鏡』に掲載されている、テヴォーによる仮説の元に作られたベラスケスと王夫妻の位置を示す図だ。この図の中では絵画には登場しない「鏡a」の存在が描かれている。この「鏡a」が、ベラスケスが制作中に自分の前に置いたとされる鏡の位置を示している。[図5]におけるタブロー(キャンパス)の位置が、絵画とは反対の右側に表示されているのは、ベラスケスがこの鏡に映った情景を描いているため、つまり描かれた《ラス・メニーナス》は鏡によって反転した画像ということになる。「鏡a」に映る光景はそのまま《ラス・メニーナス》の光景と一致することになるため、「鏡a」が画面に現れることはない。

テヴォーは「鏡a」が、画面に描かれている「鏡b」に対しても、王と王妃に対しても傾いた場所に置かれているこの状況によって、この二つの消失点を矛盾なく説明できると解説する。

わずかに傾いたその位置は、部屋の並行六面体に対して、中央の消失点をわずかばかり軸から逸らすことになる。いいかえれば、この鏡に映し出される部屋の稜線は、鏡の平面に対しても、また(結局は同じことだが)タブローの平面に対しても垂直ではまったくない。それゆえ部屋には、遠近法の法則に従って第二の消失点が存在することになる。(ミシェル・テヴォー『不実なる鏡 絵画・ラカン・精神病』岡田温司・青山勝(訳)、人文書院、p. 63)

アトリエを訪れた王と王妃の姿は、微妙に角度がつけられた「鏡a」と「鏡b」の二つの鏡に反射することで、この光景を見るベラスケスに到達し、「鏡a」の中の光景を描くベラスケスの目には、王夫妻は「鏡b」の中に映り込むかたちで現れる。一方で「鏡a」に映る光景には、これとは別に遠近法上の消失点が奥に開かれた扉の取手の位置に出現する。つまり二つの消失点という遠近法的矛盾は解消される。

テヴォーはこの仮説だけが唯一《ラス・メニーナス》における全ての登場人物の態度や視線を矛盾

なく説明できる解決策であるとした上で、「鏡a」にはどの程度のサイズが必要であったかを検証し、さらに当時ベラスケスが日常的に鏡を制作に使用していたこと、そして当時宮殿には大きな鏡があったことにまで言及する。このあまりにも精細な分析には驚くしかない。

しかしここにも素朴な疑問がいくつか残る。そもそもなぜ絵画に消失点が二つあることの根拠が必要なのか。なぜテヴオーの分析は（フーコーの分析もそうであるが）、絵画に導入される視線が一つであることを強いるのか。

フーコーにおいて絵画に投射される視線の持ち主は統治者である王だった。この視線はテヴオーにおいて、絵画の統治者であるベラスケス自身のそれに置き換えられる。視線の所有者としての権力が、文字通りの権力者である王から絵画を描く主体である制作者に委譲されたという点においても、テヴオーの秀逸な分析をさらに掘り下げて考える必要を感じる。しかし視線が委譲される相手が一者である点は揺るがない。絵画に導入される視線が一つでなければいけない理由はあるのだろうか。そもそも絵画は無数の視線によって出来上がり、無数の視線を引き受けるものではなかったか。もう一つ、これはあくまでも個人的な感覚としてであると前置きせざるを得ないが、はたしてこの極めて精細な画像解析によって開示された複雑な視線の交差が、プラド美術館の壁に架けられた《ラス・メーナス》に実際に対峙した瞬間に感じた、あの足が竦むような、目を離すことが憚れるような、半ば恐怖に近い感覚に襲われたあの体験を生じさせた根拠であったのか。

もちろんテヴオーの分析はあくまでも画像の解析であることは理解している。いわゆる美術批評とは、こういった精細な分析を積み重ね、言語を介して美術作品の新たな側面をすべての読者に解説可能なものとして開示する試みであるということも理解しているつもりだ。それ故に、見るものの立ち位置と絵画に導入する視線を一つに絞らねばならない必要もあるのかもしれない。しかし、いずれにしてもそれらの解析が画像や構図を介して行われるのであれば、複製図版でも十分に理解できるはずのものだ。図版で認識・共有できる情報がベラスケスの作品の美しさの根幹をなすものであるのなら、初めからわざわざスペインまで実物を見に行く必要もない。実物を前にして感じた複製画像からは受け取ることのなかった違和感の正体が、複製画像で理解可能な別の分析によって証明されとも、やはり思えない。

そもそも『言葉と物』でフーコーが分析したものは「言語」だったはずだ。フーコーによれば、言語は言語自身を無限に模倣・反復する。言語が扱うことができる唯一の対象は言語自身であり、あらゆる言語的記述は過去にすでにある言語的記述の反復ということになるだろう。美術作品を扱う美術批評であっても、言語でできている以上、この事実から外れることはできない。このため批評は、言語的記述が存在しない絵画や彫刻の中にも、なんとかして言語的な構造を見つけ出し、それをテキストの中に模倣、反復することで、制度としての美術批評の体裁を維持する必要に迫られる。では言語的構造とはどのようなものを指すのか。ソシュールは言語の最も大きな特徴を示す概念として「線状性」を上げている。発話において人は同時に複数の音を発することはできない。このため言語は常に時間的な軸に従って継起する言葉の線的構造によって形成される。これは文字として書かれる言語でも同じだ。縦書きであれば上から下、横書きであれば左から右に、文章を書くとき我々はいつも一本の線だけを引いている。決して同時に二本の線を引くことはない。つまり線は常に一つである必要がある。言語は発話においても記述においてもこの線的な構造を維持しており、時間の継起に従って前後に接続しながら自らを綴る。これがソシュールの掲げる言語の「線状性」だ。この線状的構造という点で考えれば、音楽や映像はこれを持っている。メロディを持つ音楽やシーンをつなぐことで時間を携えることができる映像作品は常に線状的に作品が構成されており、この点で作品構造の中に常に言語的構造を内包していると言える。つまり言語で綴られた批評が音楽や映像を扱うことは基本的に可能だ。しかし、いわゆる絵画や彫刻のような一見してこの線状的構造を確認することができない視覚芸術のジャンルにおいてはそうはいかない。クレメント・グリンバークが「同時性」の概念で示す通り、絵画は見た瞬間に画面の全てが一挙に視界に入ってしまうため、時間に従って現れるような線状性は構造的に存在しないからだ。美術批評からしてみればこれは困ったことになる。自らを反復することしかできない言語によって綴られる美術批評は、作品の中に線状的構造/言語的構造を見出して、これを模倣・反復することによってしかテキストを綴ることはできない。この意味で、作品における線状的構造の存在を否定する「同時性」の概念は、美術批評というジャンルを維持するためには極めて都合が悪い概念ということになるだろう。実際、グリンバークに続くさまざまな美術批評がこの同時性の概念を批判する。絵画

が一瞥して全体を視界に収めることができたとしても、対峙する鑑賞者の経験は決して無時間的なものではないはずだ、絵画を見る者の視線が動けばそこに時間的、線的な構造が生まれるはずだ、など、このような批判が生じたことも自然な流れだったのかもしれない。このため軽率な美術批評は、作品の中に線状的構造を見出すことができなければ、この構造を捏造してでもテキストを綴ることになるだろう。実際、それが捏造であるかどうかを判断する術もない。もちろん捏造は悪手であるし、優れた批評家は、美術批評の醍醐味はそんなところにはないということを知っている。

美術批評とは自らを反復・模倣することしかできない言語というツールを用いて、言語構造を持たない美術作品を記述・批評するというそもそも矛盾した無謀な行為なのであり、言語を用いる制約に縛られた状態から、美術作品という言語構造を持たないもの、つまり語り得ないものの境界ぎりぎりまで迫り、その境界に漸近線を引くことで語られないもののかたちを徐々に明らかにしようとする試みであるはずだ。そしてこの意味で美術批評は、制度としての言語に正面から対峙してもがくことができる他の評批や評論とは異なる特異なジャンルになるはずだ。

単なる一読者としての勝手な発言が許されるならば、美術批評においてこの本来の主題が達成されるのであれば、作品分析などどうでもいい。批評家がより真摯にこの問題と向き合った場合、美術批評は言語としての体裁を失ってしまうのかもしれないが、もしそうなればそれはとても美しいテキストになるような気もする。

一方で、作品を作る制作者が言語的な構造から逃れることができるわけでもない。なぜなら制作者は作品を作る制作行為の過程で、常に線状的な構造を意識せざるを得ないからだ。

美術作品が突然出現したりはしない。あらゆる美術作品はなんらかの手順を踏まえて制作され、この制作手順は常に時間軸に従って線状的、言語的に組織される。始めに何を行い、次に何をするか、その制作の流れそれ自体が線状的、言語的構造を持っており、この手順の違いが作品に差異を生む。

何も考えずにキャンバスに向かったところで、制作における線状的構造の発生を逃れることもできない。白いキャンバスを前に無作為に何か絵の具を置けば、次に何かをしなければいけない現実が

生じる。絵画の場合、キャンバスに行った行為はすべてキャンバスに痕跡として堆積してしまうため後戻りもできない。失敗して絵の具を取り除いたとしても、取り除いた痕跡を取り除くことはできないからだ。画家にとっての制作とは、画面の状況に関わらず、常に加算し続ける行為なのである。このため画家はこの不可逆な構造を踏まえて、物理的・時間的制約のもとで作品を制作するためのシンタックスを構築することを強られる。これらを考慮すれば、むしろ制作者である芸術家こそが、言語に縛られている存在であると言うこともできるだろう。

再度『言葉と物』に戻れば、フーコーは「言語」を、権力構造を生み出す源泉、あるいは前提となるものであると考えていた。一般的にわれわれは言語を、法や秩序を明文化して権力や社会構造を維持するために必要なツールであると考えているが、フーコーにおいてこの順番は逆転してしまう。今日まで残る非対称な権力の構造を生み出す温床となったのは他でもない言語の方であり、あらゆる権力と権力闘争は言語から生じた産物であるというわけだ。

一方で言語は、発話された瞬間にその発話主体に従属し、発話主体の所有物であるようにふるまう。おそらくここに生じる逆転こそが、権力の発生を促す言語のギミックなのだろう。このギミックが順番を入れ替えて言語の正体を隠蔽し、あたかも言語より前に権力者がすでに存在しているかのように見せたくえて、発せられた言語は権力者の言葉として伝播し、権力構造をさらに強化する。

もちろん芸術作品の制作手順を綴る言語も例外ではない。芸術作品において一般的に制作者と作品は主従の関係にあるとされる。制作者は作品を生み出すことができる唯一の絶対者であり、作品は制作者の行為によって初めて自らが存在することを許される。しかし言語の存在が権力あるいは権力者の出現に先立つとするフーコーの指摘に従えば、権力主体としての制作者は、これに先んじて存在する制作手順を綴る言語から生じる。

そしてその上で制作手順は自分より前に制作者が存在していたかのように、また自分が制作者によって綴られたかのように振る舞い、主従の関係を逆転して本来の姿を隠蔽する。この仕組みによって出来上がった作品は、制作者に従属するもの、制作者の明確な目的と強い意志によって出来上がったものとして許容され、作品に対する制作者の権力をさらに強化する。

つまり全ての美術作品は、作り手がどれだけその作品に政治的・倫理的に正しい主張を含意させ

たとしても、あらゆる国家紛争やイデオロギーの対立と同じく、権力を生み出し続ける言語の構造から生じているという事実から逃れられない。

前置きが長くなってしまったが、最後に今回の展覧会の主題である「壁と絵画」について触れておきたい。絵画を架ける壁、展示空間としてのホワイトキューブ、そしてこれを維持する美術館は、言うまでもなく、特に近代以降、常に作品に先立つ制度として批判の対象となった。これを踏まえた議論では、絵画は制度としての壁から自立すべきという主張が展開される。これについては松井さんのテキストにも詳しく書かれている。

この「自立」という言葉の背後にはやはり言語的／線状的な主従関係が前提として存在する。壁は常に作品が出現する前からそこにあり、作品は壁に従属する形でしか出現することができない。つまり「自立」という言葉の主眼にはこの主従の関係を壊すという目的がある。

しかし「壁から自立する絵画」とはどのようなものなのか。架ける壁がなければ絵画を見せることもできない。作る側からすれば、語義矛盾とも言える無理難題だ。「自立」の具体的な実践方法としてとしてはどんな選択肢があるというのか。

線状的構造と、これによって生じる権力構造が問題であるとすれば、順序を変えるというのはどうだろうか。つまり絵画を掛けてから壁を作る。さすがに未だ存在しない壁に絵画を架けることは難しそうだ。

絵画を壁に架げない、あるいは壁に架げない絵画を作るという選択肢はあるかもしれない。文字通り自立する絵画というものを物理的に考えることも可能だろう。実際に幾つか事例も存在する。しかし壁に絵画を架けることを否定したところで既にある壁を使わないというだけであり、絵画と壁の関係が再構築されるわけでもない。

美術史において「自立」という言葉は、常に何かからの独立であると同時にそれなしで成立すること、つまり自身の存立に何かが必要なくなるということを示してきた。しかし本来「自立」とは、何かとの関係を否定するというよりは新たに対等な関係を構築する時に使う言葉であるはずだ。絵画を壁に架げない行為は壁からの「自立」というよりは壁との「絶縁」と表現すべきだろう。

あるいは線状的な関係、どちらかが先にあるという関係が問題であるなら「壁」と「絵画」のどちらが先でもなく、それらが同時に出現する状況を創造することはできないだろうか。対等な関係を新たに構築するという意味での「自立」が線状的構造からの離脱であるのなら、順番を入れ替えたところで問題は解決しない。そこに順番があること自体が問題なのだ。つまり「絵画」と「壁」が常に同時に現れればこの問題は生じない。

もちろん物理的に同時に作るのは難しい。しかし絵画が壁に架けられた瞬間に、壁と絵画が互いに自らを再定義できる契約関係を構築できる状況を創造することは可能なのではないか。セザンヌの筆触が追加されるたびに、既に置かれている筆触との関係を全て再構築して新たな絵画を出現させるように、作品が壁に架けられることによって、お互いの存在を支え合う、新たな壁と新たな絵画を同時に出現させることは不可能ではないはずだ。

p.1	No.6	1996-1998	キャンバス・油彩	170×300cm
p.2	No.9	1997-1998	キャンバス・油彩	198×281cm
p.3	No.80	2006	キャンバス・油彩	164×288cm
p.4	No.83	2006	キャンバス・油彩	61×72cm
p.5	No.120	2008-2009	キャンバス・油彩	50×60.5cm
p.6	2012 武蔵野美術大学gFAL 展示風景			
	左			
	No.166	2012	キャンバス・油彩	45×65cm
	中央(左上から)			
	No.163	2012	キャンバス・油彩	50×60.5cm
	No.158	2012	キャンバス・油彩	50×60.5cm
	No.162	2012	キャンバス・油彩	50×60.5cm
	No.156	2012	キャンバス・油彩	50×60.5cm
	右			
	No.126	2009	キャンバス・油彩	89×130cm
p.7	2012 武蔵野美術大学gFAL 展示風景			
	No.150	2010-2012	キャンバス・油彩	180×300cm
p.8	2012 ART TRACE GALLERY 展示風景			
	No.187	2012	キャンバス・油彩	45.5×65cm
p.9	2012 ART TRACE GALLERY 展示風景			
	左(左上から)			
	No.186	2012	キャンバス・油彩	61×73cm
	No.183	2012	キャンバス・油彩	61×73cm
	No.185	2012	キャンバス・油彩	61×73cm
	No.184	2012	キャンバス・油彩	61×73cm
	右			
	No.120	2008-2009	キャンバス・油彩	50×60.5cm
p.10	No.169	2012	キャンバス・油彩	97×162cm
p.11	2016 鎌倉画廊展示風景			
	左から			
	No.211	2015	キャンバス・油彩	38×53cm
	No.213	2015	キャンバス・油彩	38×53cm
	No.216	2015-2016	キャンバス・油彩	38×53cm
	No.212	2015	キャンバス・油彩	38×53cm
p.12	No.196	2012-2013	キャンバス・油彩	61×73cm
p.13	No.196	(細部)		
p.14	No.203	2014	キャンバス・油彩	50×77.5cm(下辺)73.5cm(上辺)
p.15	No.210	2015-2016	キャンバス・油彩	133×228 cm
p.16	No.221	2016-2021	キャンバス・油彩	161×288cm
p.17	No.221	(細部)		
p.18	No.232	2019-2020	キャンバス・油彩	50×73cm
p.19	No.233	2019-2020	キャンバス・油彩	52×67cm(下辺)63.5cm(上辺)
p.20	No.236	2020-2022	キャンバス・油彩	60×73 cm
p.21	No.238	2020-2021	キャンバス・油彩	60×73 cm
p.22	No.239	2021	キャンバス・油彩	60.5×91cm
p.23	No.243	2022-2024	キャンバス・油彩	105×187cm(下辺)179cm(上辺)
pp.40-41	作品プロセスの画像			
	No.225	2017	キャンバス・油彩	134×243 cm

2024年2月発行
 編集・構成：壁と絵画
 編集協力：有原友一
 デザイン：西山功一
 印刷：株式会社グラフィック
 発行：壁と絵画



助成：公益財団法人東京都歴史文化財団 アーツカウンシル東京(東京芸術文化創造発信助成)

