

テキスト3

絵画 ≡ コンテンポラリー・アートにおける見做しの絵画

〈前編〉

第二次世界大戦以後から現代までの間につくられた絵画と呼ばれるものの中にはそれ以前とは様子の異なるものがある。ほとんどの絵画と呼ばれるものは画像であるが、そうではないような作品のことである。

例えばジャスパー・ジョーンズが星条旗を描いた『フラッグ』(1954-55)は「旗」を描いた絵という画像として再現された絵画でありつつ、絵画ではなくただ「旗」という物品であるようにも見える。あるいはプリンキー・パレルモの『ライズシュプレヒャー』(*1)(1969)は二枚の同じ布が、一方は壁に留められ、一方は木枠に張られて並列して展示される。この作品は市販の布がミニマル・アートの絵画になっていることを図解しているのかのように見える。

こうした作品は絵画の歴史の中でも特殊な例であると思う。今回はこのような画像ではない作品のあり方について考察する。それにもなつて私たちが「絵画」と呼んでいる物体が他の物体と異なるように感じる不思議さをいくらか説明出来るだろう。

画像による表象とは、それがキャンバスや絵具などの物質であることがわかっているにも関わらず、そこに描かれている像を見る経験のことである。この説明の要点は画像には常に二重性があるということである。私たちが画像に見ているのは描かれた像だけでなく、像を実際に構成する物質だけでもない。もし絵画に描かれた像を実物であると思って見ているとしたら、その人は画像ではなくて幻影を見ていることになるであろう。私は絵画を見るという経験の特殊性はこの二重性にあると思っている。一般にこのような絵画の定義はないが、こうした画像表象による絵画を「画像の絵画」と呼ぶことにする。

一方で画像ではない絵画作品とは、どのようなものかといえば、絵画と同じ物体の形式を持ち(例えばキャンバスに絵の具が塗られているなど)、絵画のように見えるため、絵画と見做(みな)された作品のことである。こうした作品は常に絵画であるわけではなく観念によってある物体を絵画であると見做すことによって絵画として見える作品であると思う。このような作品やそのあり方を「見做しの絵画」と呼ぶことにする。(私は以前にはこのような作品やそのあり方を「観念の絵画」と呼んでいたが名前から意味がわかり易いように「見做しの絵画」と呼び改めることにする。)

絵画を「画像の絵画」と「見做しの絵画」の二つに分けることには理由がある。もしも「画像の絵画」と「見做しの絵画」の共通点を探して、同じ一つの「絵画」という言葉で捉えようとする意味が広がり過ぎてしまう。例えば「絵画」を「平面に絵の具が塗られたもの」などと考えることになり、あまりに多くの物が「絵画」に含まれてしまう。そのために本当に知りたかったはずの「絵画」と呼んでいる物体が他の物体と異なって感じる不思議さを説明するには不十分な結果となるように私には感じられる。

とはいえ画像であることと、あるものを絵画であると見做すこと、つまり何かに見えることと何かに見ようとするものの境界線を引くことはとても難しい。何も描いていない紙やキャンバスを絵画であると見做すのかどうかは観念的な判断の問題である。露光し過ぎたフィルム写真を何も写っていないと見るのか、光が写っていると見るのかの違いに似ている。あるいは二つ三つの点描が顔のように見えるのか、あまり顔には見えないが、それを積極的に顔であるかのように見ようとするのか、と同じことである。その差は僅かしかない。何かに見えることと何かに見ようとするのは同じ線上にある。それでもこの線上の一方の極である、何かに見える、画像のことを通常は絵画と呼んでいるのではないだろうか？

異論もあるだろうが、ここでは第二次世界大戦後のアートをコンテンポラリー・アート(現代美術)と呼ぶことにする。作品の例を挙げるときにコンテンポラリー・アートと言いつつも最近の作品よりも知る限り最初の事例を挙げるようにした。新しい作品は古い作品の応用であることが多いからである。(あらかじめ断っておかなくてはならないが、残念ながらここで挙げる全ての作品を実物で見たわけではない)

「見做しの絵画」の例を挙げる前に、マルセル・デュシャンがコンテンポラリー・アートに影響を与えた点を簡単に確認しておこう。なぜなら大雑把な説明ではあるがコンテンポラリー・アートはデュシャンに端を発するコンセプチュアル・アートが拡大、延長したものでとも言えるからである。

デュシャンが及ぼした影響は多岐に渡り計り知れないのであるが、中でももっと有名なものがレディメイドという概念の発見である。『瓶乾燥器』(1914)や『泉』(1917)のようにアートではないものが選び出されることによってアート作品となる。そのことは絵画や彫刻とは全く違い、アートという概念を際立たせたように思う。他にもデュシャンは思考することを重視し、言語を作品の主要な要素として扱った。『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さへも』の本体となる通称『大ガラス』(1915-23)とそれに関するメモなどで構成される通称『グリーン・ボックス』(1934)は作品を見ることから解釈することへ誘う。デュシャンの数多くの見解や発想はアートを見るということから思考するということへと変えて来た(そしておそらくは絵画制作における課題の中心を画像づくりから観念の提示へと変えて来た)。

「見做しの絵画」は(決定的な違いもあるが)レディメイドに似ているものが多い。これから挙げる作品の中には制作当時に作者がデュシャンを知らなかったと語られるものも含まれるが、デュシャン以降のデュシャン的な作品と言えるであろう。

冒頭に挙げたジョーンズの『フラッグ』は絵画作品の中でレディメイドと同じ概念がはっきりと表された最初の作品であると思う。同様の作品は他にも標的を描いた『ターゲット・ウィズ・フォー・フェイスズ』(1955)がある。題材通りに塗り分けられた旗や標的は筆跡や色むらがあるとはいえ絵画と同じ平面的なものであるため、それがモチーフを再現したものであるのか旗や標的などの図、そのものをつくったのか区別がつかない。絵画であるのかそうでないのかを分けるのは、それが置かれる文脈(コンテクスト)である。文脈によって日用品にもアートにもなるレディメイドと同じである。

レイモン・アンスとジャック・ヴィルグレはポスターを剥がすことによってデコラージュ作品群(1949-)をつくった。アンスとヴィルグレのデコラージュをカラーズの延長であると言うことはもちろん出来るが、街から集めてきた引き剥がしたポスターはレディメイドあるいはファウンド・オブジェ(見出したもの)であると言える。アンディ・ウォーホルの『ピス・ペインティング』(1961)はキャンバスに残る小便の染みである。ウォーホルは後年にキャンバスに金属塗料を塗り、その上に小便をかけて化合させる『酸化絵画』(1977-78)として展開させた。ゲルハルト・リヒターのカラーチャート作品群(1966-)はランダムに並んだ色見本のように見える。その色の数が一定数を超えると像を結ばないモザイク画のようにも見えてくる。パレルモの布絵画作品群の中でも壁に留められた布と木枠に張られた布が並列して展示される図解的な作品『ライズシュプレヒャー』はレディメイドであることがよく分かる。

アンスとヴィルグレのデコラージュとウォーホルの『酸化絵画』には年月を経た古い壁の染みに何かの対象を見てしまうような、あるいはロールシャッハ・テストのような画像表象を見ることが出来る。これらの作品は絵を描いたと言えるのだろうか？絵を見つけたと言えるのだろうか？おそらくは半々であるのだろう。単に描くだけではなく見立てようとしたのではないだろうか。これらの作品は抽象的な絵画として眺めることも出来るような破れたポスターであったり、金属塗料が酸化した小便の染みだったりするのである。これに対してリヒターの(色数の少ない)カラーチャートやパレルモの布絵画が表している絵画らしさは画像表象ではなく色の付いているキャンバスという絵画の形式である。

上記の作品はどれもレディメイドと関連して考えられるが、「見做しの絵画」といえる作品は他にも、画像というよりも痕跡として見えるタイプの作品と言語を使用した作品がある。詳細は割愛するが前者にジョーンズの『デバイス』(1962)を、後者に河原温『デイト・ペインティング』(1966-)を挙げておきたい。(＊2)

以上のようなこうした作例はネオ・ダダ、ポップ・アート、ヌーヴォー・レアリズム、そしてコンセプチュアル・アートに多く見られる。作品名に「ペインティング」と付くとき「見做しの絵画」であることが多い。つまり従来の絵画ではないから絵画であると銘打っているということであろう。

そして、見逃せない点は先述のパレルモの作品で明らかのように絵画とレディメイドが深く交錯するところがミニマル・アートであることだ。絵画におけるレディメイドとミニマル・アートの関連はその最初期のいくつかの作品から窺い知ることが出来る。エルスワース・ケリーの『カラーズ・フォー・ア・ラージ・ウォール』(1951)や、ロバート・ラウシェンバーグの『ホワイト・ペインティング』(1951)などの複数の何も描かれていないパネルを組み合わせた作品は各々のパネルを一つの色面であったり一枚の絵画に見立てているように見える。またジョーンズの『フラッグ』に描かれた星条旗のストライプがフランク・ステラの『ブラック・シリーズ』(1958-)のストライプに影響を与えている。ストライプを平面的に描くということは旗を平面的に描くことと同様にストライプを再現した絵であるのか、ストライプそのものを直接描いたのであるのか区別が付かない。

60年代にアメリカで盛んだったミニマル・アートの絵画には二つのルーツがあると思わ

れる。一つめは、セザンヌから始まりキュビズムを経た抽象絵画からの影響である。ミニマル・アートに至る直前にはバーネット・ニューマンらのポスト・ペインタリー・アブストラクションがある。またミニマリストにどれ程、あるいはどのように影響を与えていたのか詳しく知らないが、ミニマル・アートよりも以前にカジミール・マレーヴィチやアレクサンドル・ロトチェンコの絵画のようなミニマル・アートを先取りしてなおかつ完成した作品がある。そのことから分かることはミニマル・アートも絵画の要素を絞っていった先の論理的な帰結であると言えることかも知れない。そしてもう一つのルーツがレディメイドとしてのミニマルな絵画である。レディメイドの工業製品は均質で同種のもので複数連続してあり、ミニマル・アートと親和的である。

二つのルーツには、ともに物体と絵画との関係がある。ポスト・ペインタリー・アブストラクションの延長にあるのは、絵画で表現する内容をメディアム(媒体)が直接に感じられる内容に絞っていかうとする考えである。これに対して、レディメイドの概念は木枠に張られた布など、といった物体をある種の絵画として見えるようにしたのではないであろうか？しかしながらそれには「ある種の」という点に注釈を付けたくなる。なぜなら、これらの物体は絵画として見られるが、それは一時的なことだからである。これらの物体はすぐに絵画ではなく元の物体であることを暴露する。

実際には旗としてつくられたものを絵画に見立てることが出来たとしてもそれはやはり絵画ではない理由は何であろうか？

この疑問が解けないのであれば旗のような平面的な物品が絵画ではないと言える理由はないように思える。同じようにキャンバスと形状が似ている平たい箱や、表現主義的な絵画と似ている絵具を塗りたくったものや、色彩豊かなパレットに似ている様々な色が並んだもの、あるいは額縁に囲われたものが全て絵画というわけではない理由は何であろうか？更には伝統的に絵画と類比されてきた窓と鏡が絵画ではない理由は何であろうか？

私はこれらの物体は画像ではないから絵画ではないのだと思う。画像とは本論冒頭に述べたような画像表象、すなわち物質であることが分かっているのに、そこに描かれている像を見ることである。しかし絵画に似た物体の場合は積極的に絵画に見立てなくては画像表象のようなものは見られない。絵画に似た物体は絵画を指し示したり、レディメイドのようにアートになる。がしかし画像ではないので、本当はそれらの作品で絵画を見るという経験は出来ない。そうであるから実のところ、それらの作品を見るということは絵画として見ようとする経験をしている。もしくは絵画を見ているふりをして見るという経験をしているのではないかと考える。(あなたは初めてこういった作品を見たときに、これらの作品をどう見て良いのであろうかと、少しためらわなかっただろうか？このためらいが驚きとして心地よかったとしたらそれは新しい経験だったからではないだろうか？もしそれが不満であったならば期待した絵画の経験とは違うものだったからではないだろうか？そして繰り返し見ているうちにそれを絵画として見ることを疑わなくなっていないだろうか？)

「見做しの絵画」のような作品は従来の絵画に近い鑑賞経験をもたらし、絵画の経験を絵画の外側に拡張する興味深いものであるが、従来の絵画のような画像の鑑賞経験とは別のもので考えた方が良さそう。

〈後編〉

私が「見做しの絵画」と呼んでいる作品はどこか従来の絵画に似た姿をしていて、それを絵画に見立てて見る作品、あるいは半ばそういった要素を持つ作品のことである。

これらの作品は結果として私たちに絵画とは何なのかということを問うことになるのである。しかしながらこれらの作品によって本当に問われていたのは絵画よりもアートであったように思える。近代以降は誰でもがアーティストになれ、そしてどんなものでもアートになるとさえ言われている。それはレディメイドのようにある事物を選び、これはアートであると宣言することによって行われる。そうして取り上げられた、あらゆる種類のイメージがアートとして市民権を得てきた。そのためこれらの作品が作られていた時期、既存の価値観とは違うものとして、それまでアートではないものがアートになることでアートの境界が問われ、そして更新されていたのだろう。例えばミニマル・アートによって絵画や彫刻が絵画や彫刻になる限界が問われ、ポップ・アートによって題材の通俗性とアートの境界が問われ、コンセプチュアル・アートによってアートになるために最低限必要なものが問われた。こうした過程の中で時に絵画ならざる絵画として、ここで「見做しの絵画」と呼んでいるような作品はつくり出されてきたのである。

戦後に問われていたのはアートとしての絵画であったのかも知れない。当時、絵画であることが芸術であることを保証していたならば当然かも知れない。そうであるから戦後に問われていた絵画というものの主体は絵画自体よりもアートにあったと言えるだろう。そのために抽象表現主義からミニマル・アートへ、そしてコンセプチュアル・アートへと、ことは絵画から始まっても発展的に絵画をエッセンスだけにしていって絵画で最も重要なものは構想や概念であり、それを重要視するコンセプチュアル・アートのような絵画ではないものへ解消していくことが出来たのであろう。コンセプチュアル・アートのように、作品というものは非物質的な概念が重要で、ジャンルに囚われてしまうような絵画の形式はない方がよいというような発想も分からなくはない。これらはモダニズム(近代主義)の文脈で語られる。モダニズムが持つと言われている自らを検証し問い直す自己批判的な原理、つまりここでは「絵画とは何か」という問いが「芸術とは何か」という問いに移行することで解消されたように見える。(＊3)

絵画はアートの目的ではなく手段であったと言えるのかも知れない。しかし考えてみれば当然であるが絵画を含めた美術の歴史と接続されたモダン・アートとコンテンポラリー・アートの歴史の中でコンセプチュアル・アートとして解消したように見える絵画は、ただの絵画ではなく、同時代的な新しさを表現形式の自己純化という点で追求したモダニズムの絵画観である。つまり非常に影響力が強かったとはいえ、ある特定の考えに基づいた絵画観であって絵画一般ではないということだ。

コンセプチュアル・アート以降は抽象表現主義とそれを受け継いだミニマル・アートなどが全盛の時代に目立たなかった従来型の絵画である具象的な絵画が抽象的な表現も交えつつ多数を占めているように思える。

「見做しの絵画」は絵画というものと、文脈を置き換えることで成り立つコンテンポラリー・アートというものの、との結節点に位置しているように見える。

私が絵を描いたり、それについて調べたりするなかで最も知りたいことは絵画の解釈というよりも、絵画という媒体の特殊性が私たちに与える経験の特殊性についてである。

なぜなら絵画を「見る」ということでしか得られない面白さが集約して現れるのがこの点にあると思うからだ。そして「絵画」と呼ばれているものが他の物体と異なって感じる要因もその点にあると思う。

媒体の特殊性という考え方の出自となるのはモダニズムである。しかしながら絵画をモダニズムとしての意味付けや価値を与えて「解釈」とすると絵画は平らなものであるという平面性に行き着く。さらに「解釈」を続けると絵画では卓越した技術ではなく表そうとする構想や概念が重要であるとなり、そうしたアイデアに傾いてしまうのである。

そうではなく、画像表象のような絵画を見ることによって引き起こされる経験を解釈していくと、そうした内容はアート批評の文脈ではあまり聞かないことに気付く。おそらくこれを引き受けてくれるのは美学の分野である。美学では美的経験をはじめとした経験についての解析も行われる。コンセプチュアル・アートを代表するアーティストであるジョセフ・コッススはアートと美学を分けて美学を斥けてしまったのであるが、それによって見失われてしまうことは大きい。絵画による経験を「画像の絵画」や「見做しの絵画」として記述することはそうした経験を解釈する試みでもある。

こうした絵画による経験の解釈は他にも考えられる。

例えば、没入と暴露についてだ。私たちが絵画を見ることで感じる心の動きや経験は画像であることによるイメージへの没入とただのイメージであると暴露される振幅の差によるところが大きいのではないかと思う。静止画像である絵画の特徴はこの繰り返しを観者自身の想像力によって行う点にある。

このような絵画による経験を価値付けに利用するために拡大解釈することなく記述することが出来るのなら、いわば「経験としての絵画」ともいえる絵画の別の側面への回路も開けるのではないであろうか。

-2021.4.7

*1

作品名の表記は邦題が定着している作品と日本語で意味が分かった方が良いと思われる作品以外は英語名のカタカナ表記としたが、『Leisesprecher(ライズシュプレヒヤー)』は英訳が分からないためドイツ語のカタカナ表記とした。「ラウドスピーカー(loudspeaker)」の反対の意味ではないかと思われる。

(2021.7.31 追記：『Soft Speaker』『Quiet Speaker』の英訳、『縮声器』の邦訳がある様である。)

*2

痕跡として見える作品に挙げたジョーンズの『デバイス』(1962)は、絵の具がワイパーで引き伸ばされたような痕跡が見られる。作品には画面の左右両端に棒状のものが一つずつ備え付けられている。二つの棒状のものはそれぞれ片端を軸とした半円が一つずつ描かれている。この作品はキャンバスに絵の具が塗られて、さらに動きが表現されているにも関わらず何かの画像であるように見えない。他にロバート・ラウシェンバーグ『自動車のタイヤによるプリント』(1953)、イヴ・クライン『人体測定』(1960-)など

言語を使用した作例を二つ挙げたい。それらの作品はキャンバスに絵の具で文字が書かれている。河原温『デイト・ペインティング』(1966-)は制作した日付が「JAN.4,1966」「JULY 16,1969」などと書かれている。ダグラス・ゴードンには他のアーティストの作品タイトルと制作年を書いた作品がある。例えば『ペインティング・ナンバー27 / パーネット・ニューマン』(1993)の場合は「1967 White and Hot」、『ペインティング・ナンバー37 / アンディ・ウォーホル』(1993)の場合は「Gangster Funeral 1963」という具合に書かれている。これらの作品には画像表象はない。あるとすれば日付や文字から想像される(小説のような)像の想起があるだけだ。これらの作品は絵画のようにキャンバスに絵の具が使われているが、画像ではない。他にロマン・オパルカ『1965/1 -∞』(1965-)など

*3

本文では言及していないが絵画から絵画以外の表現へと解消していくもう一つの流れとしてアクション・ペインティングというものがある。アクション・ペインティングという概念は絵画の創作過程やそこで行われる身振りに注目した。それはジャクソン・ポロックの絵画からハプニングやイベントへと展開した。絵画では画家が創作した後に結果として出来たものを観者が見ることになるが、ハプニングでは観者は創作の空間の中に立ち入ることが出来るし、イベントでは観者は自らその行為を遂行することで参加者となることもある。そこでハプニングやイベントをアートとして概念的に支えているのはハプニングでは、ある出来事の起きている空間をアートとして見ることであり、イベントではある出来事の起きている身体をアートとして見る(自らイベントを行なっているときは感じる)ことである。

(本文と注釈の文法上の不備と誤りを修正しました。2021.5.4)