

厳格な自由。竹岡作品に関する3つの考察  
Rigorous Freedom. Three Observations on Takeoka's Work  
Rigorese Freiheit. Drei Bemerkungen zu Takeokas Schaffen

Minoru Shimizu  
清水穰

1。台座-土台を明示するための展示

マルセル・デュシャンから、ゲルハルト・リヒターを經由し竹岡雄二の台座にいたる系図を描いてみたい。

ゲルハルト・リヒターの描くオイル・オン・フォト・シリーズは、その卓越した純粋度によってモダニズムの核心を顕出し、明示させるひとつの作品例である。彼はこの核を >Shein (輝き)<と表現する。 >Shein<という言葉に美学的あるいは哲学的な解説を加えることも可能ではあるが、彼はおそらく極めて一般的な意味をさしているのだろう。店のウィンドウや水面の広がりや反射する像、スクリーンに映る写真の像やキャンバスに描かれた鮮明な像…つまり>Shein<とは広い意味で、ある特殊な像の、または>reflection<という言葉の性質を表している。そしてこれは反射像の特性である。

ここで、ゲルハルト・リヒターの作品には定式があるということに気付くかもしれない。作家はあらゆる像を可視へ、>Shein<へと変容させる。風景や人物、骸景、ろうそく、写真記事をモチーフとした作品に至るまで、彼の絵画には、何も描かれていない。像はただそこにあらわれた反映に変化している。しかし、どのような方法で、像を反映へと帰ることができるのだろうか。彼の方法はシンプルで天才的である。反射面を視覚化すること-いや、むしろ、面自体は目に見えないものであるから、それを知覚することができるように見る人の意識を転換させること-これが彼の唯一なすべき仕事である。不可視であるのに、平面上に描かれたあらゆる像を基礎づけるこの表層-これを>ゼロ面<と仮定しよう。可視の基本要素となるこの不可視の表層を知覚し、可視の世界において表現すること、これが、モダニストの冒険であり、核心なのである。

しかし、不可視を可視に変える方法とは何だろう。リヒターの場合は、それはモンタージュ、つまり性質の異なる2つのイメージを用いる方法をとった。オイル・オン・フォトの連作において、彼は風景像に班の絵の具を重ねている。写真の表面に半固体の物質を置くことによって、風景像がトランスペアレント・(ゼロ)面上の鮮明な像に変化する。ゼロ面はそれらの2つの絵画的要素の間から立ち現れる。そして、ここで重要なのは、変化そのものや、変化した像ではなく、それまで不可視であった透明なゼロ面がモンタージュという手法を通して現れたという点にある。

デュシャンであれば、この希薄なゼロ面を>infra-mince(仏)< (極薄)と呼ばれるかもしれない。この、デュシャンの親しみ深い視点を使ってリヒターの手法を次ぎのように要約してみよう。あらゆる物を反映へと変化させる -それによってゼロ面が現れる。ゼロ面は不可視であるが、可視の基礎をなす。-2つの性質の異なる絵画的要素が一方の上に重ねられる。-すると、それらの間から、 >infra-thin< な透明の表層があらわれる。これがゼロ面である。リヒターの手法を三次元にもあてはめてみたい。われわれは立体芸術の基礎となる(広い意味での)「不可視」を知覚する必要がある。これをゼロ・エリアにちなんで>ゼロ・スペース<と呼ぶことにする。竹岡が「台座」の作品において表現しているのは、まさにこの>ゼロ・スペース<なのである。美術史上での役割の重要性が無視されがちであったにしろ、台座とは彫刻の土台となる形であるから、そもそも極めて解りやすく、とるに足らない。しかし「土台を展示する」ことによって始めてゼロ・スペースは認識され得るのである。美術作品の見えざる基礎である台座自身が、美術作品になるという点、これは竹岡の作品を解く鍵である。このように基盤

としての台座の形はそれ自身に立ち戻り、自己言及的な過程を辿る。台座が土台の形をした美術作品に変わり、そしてこの基盤がふたたび台座になり、そしてまた台座が作品になり…という永遠の変化が繰り返される。そして基盤は繰り返される相互変化の中に消える。われわれは「美術」の因習的な出発地点を見失う、確固たる根拠を見出せない状態のまま、美術にするものと完成した美術にされるもののあいだを彷徨ようになる。われわれは美術と台座の中間の>infra-thin<な領域にいるのだ。

三次元に明ける定式を先述にならって要約する事ができる。あらゆる物を（反映へと変化させる代わりに）美術作品へと変化させる。台座とゼロ・スペースは物/美術作品を、美術作品/物へと転換させる役割を持っている。別の表現で言えば、美術と美術ではない物を分けるのは、ゼロ・スペース、つまり infra-thin な中間の空間である。竹岡の作品を見るわれわれは、絶えずゼロ・スペースの構造について考えさせられている。このゼロ・スペースの構造もまた、モダニストの重要な核心であり、竹岡は台座を展示する事によってそれを図解したいと望んでいる。このように、彼の台座作品と特殊な構造の空間配置が社会や制度と密接に関わっている事を読み取れる。

## II. レデイメイドとその適用性

レデイメイド。われわれが>レデイメイド<の意味を知ってから久しい。しかしその概念の含みをここで手短におってみるべきだろう。レデイメイドは重要な2つの概念を含んでいる。

一つめの要素は、手法をいっさい用いないということ、二つめは、芸術の社会的、美学的地位から生じる諸問題。一つめは単純な要素に思えるかもしれない。しかしこの意味は、例えばこのように誤って理解させることが多い。作品そのものは「既製品」である。それ以上手を加えられる必要はなく、作家は何もせずに、物をありのままの状態で存在させ続ける。そして偶然が与えられる。その時に、物は作家のエゴによる主観的な審美眼から解放される。

これはうなずける意見かもしれない。しかし、デュシャンの手法や偶然の意見を正確には定義していない。ジョン・ケージとデュシャンとの音楽的な類似に目を向ければ理解の手助けになるだろう。どちらの作家も、意識と無意識の構造や、美術の体系に注目している。この体系の正体を証明し、そこから離脱することにつねに関心を抱いている。それに、美術と比べれば、音楽においては内面化したシステム体系が、-調性とリズム-比較的日常的に、容易くたどれるからである。

ジョン・ケージは、あの有名な「4分33秒」（楽譜に「休止せよ」のマークがついているだけの無音の作品/1952年）をコンサート・ホールで演奏した。また、紙を文字に刻む音を接触マイクとアンプで録音し、それを音楽として発表した。ここで彼が主題としたのは、現実には、あるいは頭の中で聴こえる音は、すべてが「音楽」であるということであった。しかし、それよりもさらに重要な点は、聞く音全て「音楽」としてとらえることが人間に可能であるだけに、あらゆる音楽的聴音から独立した「音自体」を存在させるのは困難であるということである。静寂や雑音の中にさえ、歪んだリズム、ひどい和音や不快な音を人は感じるからである。あたかもぎこちない色調のペインティングを見た時のように。われわれの内面化した聴覚機能-音階を構築することに関して最高の域に達した聴覚-は、あらゆる音をメロディ、不協和音、ハーモニー、効果音などの音楽の断片として受け止める。音を聴く時、われわれは「聴く」ことができるようにすでに連動し機能を始めている器官があることを（当然のこことして）想定している。

だから作曲家が何を行なわなくても、彼が自覚していようといまいと、彼は自動に何かを行っていることになる。したがって、適切なことを何もしないためには、自動的に働く器官が働かなくなる行為をしなくてはならない。このように、あらゆる関係から完全に自由であり、いかなる形でも体系へ吸収されることを拒む、純粹な音自体によってケージの芸術は導かれている。しかし、どのような方法で？偶然

によってである。偶然を厳しく追求するために、彼は「Music of Changes」(1951年)という曲を、中国の運勢占いの儀礼に従って創作した。

与えられた現実を留めるために何もしない、別の言い方をすれば現実をそのまま表現するために、すなわち(無)意識内の主観的な審美眼から自由になるために、逆説的に人は最高準の厳格さと正確さを必要とする。これとは反対に、自由を大きく奪われることがつまり、即興である。自由に見えても、それは特定の音楽理論(和音の変化、リズム)の技術を用いる範囲の自由にすぎない。行き当たりばったりの、偶然に依る音楽は違う。それは例えば確率的な規則に従って徹底的に作曲されており、ゆえにそれは自由である。そして、芸術の自由といえる物があるとすれば、すでに安定した体系に追従することはありえないだろう。さらに明言するなら、その作品の詳細だけが表現する新しい体系を創造するだろう。こうした理由で偶然は与えられる。予知できない物を生み出す厳格な技法としての偶然-これは偶然性の手法を解く鍵である。竹岡の作品は、純粋な偶然性からはかけ離れているものの、この厳格さは竹岡の重要な要素である。

2つめの「レディメイド」の要素は、もう少し解りやすい。デュシャンが自分のサインを記した便器を美術館に展示し、これは美術作品であると、宣言して以来、美術は名ばかりの威信となった。「スミス」という名前の人がどこにもいるのと同様に、あらゆる物が美術と呼べるのである。現代美術の論議は、この翻訳不可能な、描写不可能な、定義不可能な部分を残した「美術」というブラックホールをめぐる行われる。そしてこの論議こそが、モダニズムとの領分である。レディメイドの作品によってデュシャンはこのことをわれわれに悟らせたのである。

しかしもちろん、全ての人が「スミス」という名前ではないし、全てが美術ではない。では地上のあらゆるものと美術とを分ける境界線はどこにあるのだろうか？ここで、われわれの意識内の美学的背景を形成する、制度や歴史の構造をはらんだ社会現象としての美術という問題に直面する。境界線を見つけるのはもう難しくはないだろう。デュシャンが便器を展示した例のように、タイトルとサインを入れて、美術館に展示されたものは、ある意味で美術である。しかしもっと抽象的で簡単なものがあれば、美術館やギャラリーに展示される必要さえないかもしれない。何が「展示されている」ということを示す決まったサインさえあれば、美術作品を認識するに十分である。ものを美術としてとらえるためのサインには色々な種類がある。竹岡にとって台座はそのうちの一つであり、「パブリック・スカルプチャー」シリーズは、それらをつまみ境界線を操作することを-基本としている。台座やパブリック・スカルプチャーの示す竹岡のゼロ・スペースは、常にレディメイドの2つの示唆に当てはまり、彼の空間配置の主要な重要性を構成している。

### III. 負の建築と日本庭園

素朴な矛盾を一つ挙げてみたい。2種類の建築-つまり2種類の空間設計-一方は空間を組み合わせる、いわゆる正の建築、他方は空間を配分する負の建築である。統合的な建築は建て加え、増殖する。土台が据えられ、煉瓦が積み重ねられ、柱が立てられ、さまざまな部屋が考案され、そしてそれぞれが追加される…つまり、立てる。建築家としての建築である。何をどのように建造するか、それが建築である。ここでの出発点は、建築の工程の中で多様性が引き出される源となる、「枢要な要素」である。この要素は付加や増殖によって発展し、完成に向かって相互に適応し、組成する。最も多様化した建築要素でさえも、このようにして調和のとれた統合を実現化することができる。この方法によって、究極的に完結し、全体が調和のとれた建築が作られる。

もう一方の建築、つまりこれは竹岡の建築であるが、このような統合の過程は辿らない。付加や増殖をする代わりに、引き算をし、分別するのである。これは分配の方法である。このような建築においては、世界を人間の意識と無意識に分ける能力と意思の流れとして、-つまり、人間の、物の、情報の、移動の、貨幣の、波動あるいは流動として-とらえている。世界はすでに建築物として存在しているので、も

はや建造する必要はなく、ただ流れを分け、操作することだけをすれば良いのである。ここで建築家とは、「サーファー」のように機能する建築物を用いて、波と流れを操作する人である。流れの性質や、流れが分かれ、操作される様が、社会の流れや速度にあわせて変化する弁や仕切り膜によってのみ構成された建築を生む。前者の建築は、全体として一つに統合ができるように、異なる種類の空間を設計し、建築する。一方後者の建築は、それぞれの空間や部屋を分ける境界線を組織する。このような建築は、環境、つまり境界線とその区別によって生じる空間との狭間において形成される。

竹岡の空間配置はこの方法に基づいている。彼の作品の展示空間がミニマリストに見えることがままあるとしても、外見上の類似に騙されてはいけない。竹岡と同様にデュシャンも、ミニマリストここではドナルド・ジャッドやダン・フラビンとおもに考えてよいは、それぞれ異なる原理へ進むからである。

ミニマル・アートにおいて、空間が主要な役割を果たすことはよく知られている。ミニマリストの作品の効力を印象づけるには、展示空間の質に掛かっている、とさえ言われるほどである。しかし、もしも実際にミニマルアートが、極端な削ぎ落としによって美術の最小の要素を見せることである、と定義されるならば、つまり、もしもミニマリストが、作品の純粋度を表現し強調することを目的に、モダン・アートの核心に到達するまでそれを擬縮するのだとしたら、この外部への依存は非常に奇妙である。なぜ、環境が、最小まで結晶化された作品にとって、主要な要素である必要があるのだろうか？これに対して、一つだけ考えられる答えがある。擬縮された作品(ミニマル・ワーク)と周辺の空間が補足しあっている、ということである。ミニマリストは周辺の空間を美術作品に引き寄せる。だからこそ、展示空間自体が美術作品の基本要素になるのである。ミニマリストの擬縮がモダニズムの核心を目指すかゆえに、モダニズムの美術空間は作品の擬縮された質に注意を引きつける必要があるのである。(いわゆる“White Cube”)作品は擬縮の真髄を展示空間は擬縮の後に残されたものを示す。そのどちらもミニマル・アートの本質であるがゆえに、マイケル・フリードであれば“Theatre”と呼ぶだろう。このモダニズムの制度的空間が必要とされ、同時にミニマル・アートの質がそれによって左右されるのである。空間はつねにミニマリズムの性質を保持しなければならないので、美術空間の制度上の問題は差し控えられる。

しかし、デュシャンと竹岡は、制度に拘束された空間から離脱し、そしてこのような空間と別の空間を分ける境界に踏み出したいのである。空間上の建築でも、空間のひとつとしてでもなく、空間の狭間に存在する建築を用いて、空間そのものを展示することを望むのである。美術作品の一部として完全な空間を作ったり、芸術的な空間を設計することではなく、ある性質をもつ空間を作り、それを鍵括弧でくくる(ひとまとめにする)ことが問題である。このため、竹岡はガラス板という素材を多用する。彼は空間構成や、インスタレーションに興味を持っているのではない。特定の空間、例えば美術館などで、作品の周辺の空間を鍵括弧でくくり、特定の状況下で「展示」する。彼は周辺部/狭間の空間へ隠れて、空間を操作し、その方法によって空間配置と言う目的を遂げるのである。

負の建築と竹岡の手法は、禅と関連しているかもしれない。しかし、日本のアーティストがよくヨーロッパにおいてされるように、竹岡の作品に東洋のオーラを与えるために、ここで禅を紹介するのではない。哲学としての禅は、実際、必ずしも日本と関連しているわけではない。歴史的には、14世紀ヨーロッパのスコラ哲学と比較することさえできるのである。「おまえが杖を一本持っているのなら、私は一本やろう。もしも杖を持ってないなら、取り上げる」この明らかにナンセンスな公案は、無意味と意味の境界を厳密に証明しようとしている。ナンセンスは、無意味と意味の境の *infra-thin* な境である。それ自身は、無意味と意味を分ける記号論の機構である。オートクールのニコラウスは次のように書いている。「相反する事物は同じ意味を持つ」「神は存在する」「神は存在しない」という2つの言葉は、限りなく同じ意味を遣う言葉で表現しているにすぎない。彼は禅のトポスからそれほどかけ離れてはいなかった。哲学から見れば、禅は現象学以外の何ものでもない。それは経験に基づく現象学である。「悟り」はエポケーの瞬間である。現象学と禅

は、いずれも(万物を)中立性へと還元する学問である。中立的な「それ it」( ' it is raining のような非人称三人称。またはリヒテンベルグの有名な ' it thinks')つまり、超自然的な I (私) が自我と世界を構築する中間の領域-ナンセンスが無意味と意味を区別し、ゼロ・エリア画像と絵の具を区別し、ゼロ・スペースが作品と台座を区別する領域-へと還元することである。

竹岡の作品には禅庭が存在する。それは大宇宙でも、自然庭園でも、人工庭園でもない。禅僧のために設計された禅庭は、無機質世界と有機物(生物)の中間に存在する無表情の中立性をただ意味する。最大限度まで到達することによって、ジョン・ケージの作品が「音楽」から常にすり抜けるように、デュシャンの作品が「美術」からすり抜けるように、竹岡の作品もまた、美術と台座、美術空間と空間の境目にある空間を目指している。そして禅庭も、人工と自然、庭と風景、内部と外部の中間にある *infra-thin* な空間、言い換えれば、違うレベルの人間の視覚力を厳格に操作することによって、「庭」から常にすり抜ける。厳格な自由に到達することを目的として、この自由は、竹岡の作品の核に常に見出すことができる。

最後に、竹岡の生家に程近い、京都のある有名な禅庭の「台座」(向月台/銀閣寺)を紹介したい。おそらく、竹岡において西洋は東洋に接しており、その境界線は *>infra-thin<* であるのだろう...

1997年シュトゥットガルト・クンストフェライン刊 竹岡雄二展カタログ収録  
ドイツ語テキスト

新田京子 訳 (英語からの翻訳)