



2021年2月3日

現前する絵画空間

174016 KONOMI SATO



## 序論

“リアリズム的でイリュージョニズム的な芸術は、技巧を隠蔽するために技巧を用いて芸術に注意を向けさせたのである。絵画のメディアムを構成している諸々の制限—平面的な表面、支持体の形体、顔料の特性—は、古大家たちによっては潜在的もしくは間接的にしか認識され得ない消極的な要因として取り扱われていた。モダニズムの絵画は、これら同じ制限を隠さずに認識されるべき積極的な要因だと見なすようになってきた。マネの絵画が最初のモダニズムの絵画になったのは、絵画がその上に描かれる表面を率直に表現する、その効力によってであった。印象主義はマネに倣って、使用されている色彩がポケットやチューブから出てきた現実の絵具でできているという事実に対して眼に疑念を抱かせないようにするために、下塗りや上塗りを公然と放棄したのだった。”

(Greenberg, 2005) / 藤枝晃雄：編訳/第2部 | 美術/1|モダニズムの絵画/グリーンバーグ批評選集/株式会社：勁草書房 /pp,64-65”

フランス印象派の発足以来、絵画はその支持体やマチエールを鑑賞者にとって明らかなものとして、画面に現れ始めた。

それまで絵画は鑑賞者を画面の奥へと引き込んでいく空間を所有していたが、絵画の画面が「キャンバスという平らなものである」ということが鑑賞者に自明になるに伴い、絵画空間が現実的な空間として、鑑賞者に及ぶようになっていった。つまりこれはどういうことかという絵画空間の性質において転換が起こったと考えられるのではないだろうか。鑑賞者はイリュージョンではなくリアリティを目の当たりにするようになり、絵画は画面の奥から鑑賞者へと接近していった。

ここでは絵画と鑑賞者を取り巻く現象をそれぞれ「空間」として捉え、その性質について探ることを目的とする。

## 第一章 絵画空間のイリュージョン

### 第1節 モダニズムのイリュージョン

抽象表現主義の画家たちは絵画の平面性を主張することに腐心していた。その結果として、画家の身体表現としての「アクションペインティング」、画面上に“地と図”というヒエラルキーの存在しない「オールオーバー」、数色の大きな色面のみが描かれた「カラーフィールドペインティング」などが展開していった。結果、要素を削ぎ落とし根本的な要素へと還元するこれらのモダニズム絵画はグリーンバーグによって美術の最終形態であると評価されることとなった。

こうして平面性を追求していた抽象表現主義者らであったが、そのイリュージョンについてグリーンバーグは以下のように述べている。

モダニズムの絵画が自己の立場を見定めた平面性とは、決して全くの平面になることでは

あり得ない。絵画平面における感性の高まりは、彫刻的なイリュージョンもトロンプ・ルイユもはや許容しないかもしれないが、視覚的なイリュージョンは許容するし許容しなければならない。表面につけられる最初の一筆がその物理的な平面性を破壊するのであり、モンドリアンの形状も依然としてある種の三次元のイリュージョンを示唆している。ただ今にして見れば、それは厳密に絵画としての、つまり厳密に視覚的な三次元性なのである。

(Greenberg, 2005)/藤枝晃雄：編訳/第2部 | 美術/1|モダニズムの絵画/グリーンバーグ批評選集/株式会社：勁草書房 /pp.69-70”

グリーンバーグによると、モダニズムの絵画はイリュージョンを完全に取り去ったわけではなく、「視覚性」の優位を持って現存していると述べられている。「視覚性」のイリュージョンとはアロイス・リーグルが定義した<sup>i</sup>「触覚性」を持ったイリュージョンと対を為すものであり、三次元的奥行きや高さなど、絵画のうちに「非物質的」な知覚を与えるものである。

しかしモダニズム絵画は空間の再現をしているわけではなく、あくまで平面的な表象であり、且つ平面性を追求していたことに違いはない。それでは何をしてモダニズム絵画に「視覚性」の優位が存在すると述べるのか。

## 第2節 「触覚性」のイリュージョンと「視覚性」のイリュージョン

まず明らかにすべきは、抽象表現主義の絵画が平面的表象を有しているのにもかかわらずグリーンバーグがそれらを“「視覚性」のイリュージョンを有している”と述べるのか、という点である。ここで「触覚性」を持ったイリュージョンと「視覚性」を持ったイリュージョンの違いについて丁寧に解釈する必要があるだろう。なぜなら平面的表象を有した絵画は末期ローマ以前、「触覚性」を持った絵画として分類されてきたからである。

「触覚性」を持った絵画に例として<sup>ii</sup>エジプト美術の壁画やヘレニズム期の美術作品が挙げられる。これらの作品をリーグルは「事物の表面を視覚がなぞるように知覚される」と表現している。自身はこれを絵画が「平面に描かれたものとして知覚される」ということだと解釈した。つまりこれがモダニストたちが追求した、絵画に固有の「平面性」と、根本的には同性質のものであるという解釈である。「平面性」はつまり「物質性」としての意味も持つ。

その一方で抽象表現主義の絵画が「触覚的」でないとされているのはなぜか。その大きな要因は抽象表現主義のその名の通り、具体的表象を画面から排除したことにあろう。

こうして十九世紀の半ばまでには、絵画における覇気に満ちた傾向の全てが、反彫刻的な方向に(それぞれに差異はあるが)集中していったのである。モダニズムはこの方向を継続し

ていくにつれて、その自覚をも強めることになった。マネと印象主義によって、問題はドローイング 対 色彩の問題として定義されるものではなく、代わって触覚的な連想によって修正されたり変容されたりした視覚的経験に対抗するものとしての、純粋に視覚的な経験の問題になった。印象主義者が彫刻的なものを暗示する陰影法や肉付法を始めその他あらゆるものを徐々に取り去っていくことに向かったのは、純粋で文字通りの視覚的なものの名においてであって、色彩の名においてではなかった。

(Greenberg, 2005)/藤枝晃雄：編訳/第2部 | 美術/1|モダニズムの絵画/グリーンバーグ批評選集/株式会社：勁草書房/pp,67-68”

直接的なもの、具体的なもの、それ以上は削減できないものへの、我々の信仰や趣味が増大した結果なのである。この趣味を満たすために、様々なモダニズムの芸術は、それ自体で最も実証的かつ直接的なものへと、自己限定を企てる。

その結果、モダニズムの芸術作品は原則的にそのメディアムの、最も本質的と考えられている性質にそぐわないどんな種類の経験にも依存しないように努めねばならなくなる。これはとりわけ、イリュージョンと明示の放棄を意味する。諸芸術はただ自らの、個別にしてそれ以上削減できない特質に関して機能することで、「具体性」を、「純粋性」を、獲得するようになる。

(Greenberg, 2005)/藤枝晃雄：編訳/第2部 | 美術/4|新しい彫刻/グリーンバーグ批評選集/株式会社：勁草書房/pp,102”

このようにグリーンバーグは線やマチエールといった、触覚的な要素を排除することによって三次元イリュージョンを超えてもたらされる、より純粋な視覚性を価値基準の一つに据えた。

抽象表現主義者らは具体的表象を描くことを避け、その純粋な抽象的表象により「視覚性」の優位を獲得したのである。

しかしながらこれは（抽象表現主義の絵画において）ある種自己矛盾的な解釈である。抽象表現主義者らは触覚的な画面を目指しながら表象においてはイリュージョンを保とうとした。グリーンバーグは著書の中でモダニズム絵画のこうした特徴を<sup>iii</sup>「自己-批判」的と表現し、古大家の絵画が有する「弁証法的緊張」の逆転であると述べた。

印象派以降、モダニストらはイリュージョンを排除した「触覚的」な画面を目指した一方で、表象においては「触覚性」を排除したのである。これがグリーンバーグの言う「視覚性」の優位であると考えられる。

### 第3節 「視覚性」イリュージョンにおける「抽象表現主義」の立場

さらに、グリーンバーグの述べる「視覚性」の優位を持つ絵画空間には、抽象表現主義絵画の表象において鑑賞者が知覚する絵画空間の距離が鍵となっているのではないかと推察する。

古代家たちは、人がその中へと歩いて入っていく自分自身を想像し得るような空間のイリュージョンを作り出したが、一方モダニストが作り出すイリュージョンは、人がその中を覗き見ることしかできない、つまり、眼によってのみ通過することができるような空間のイリュージョンなのである。

(Greenberg, 2005)/藤枝晃雄：編訳/第2部 | 美術/1|モダニズムの絵画/グリーンバーグ批評選集/株式会社：勁草書房 /pp.70

グリーンバーグは抽象表現主義絵画に、古代家の芸術作品と同種の性質（三次元的イリュージョン）を見出し、絵画空間の距離の違いについて言及している。三次元的イリュージョンを持つ絵画が、その表象された空間に比例しながら鑑賞者を引き込んでいく様に、抽象表現主義の絵画は最小限の空間を持っていることから「視覚性」の優位があると述べている。いずれにしても鑑賞者が描かれた表象に対して空間を知覚することができる、三次元的なイリュージョンについてここでは語られている。

ここまで「視覚性」の優位を持つ絵画空間のイリュージョンについてグリーンバーグの主張を考察してきた。彼の定義するイリュージョンについての考察を明示したところで一つの考えを提起したい。

グリーンバーグは抽象表現主義のイリュージョンを「視覚性」の優位を持って存在すると述べているが、あくまでリアリズム絵画の三次元的イリュージョンと同性質のものとして扱っている。

しかし、これは印象主義以前のイリュージョンとは別種の、新たなイリュージョンではないかと私は仮定する。つまりどのようなことが言いたいかというと、抽象表現主義と呼ばれる絵画は、鑑賞者の眼によって探られるだけの絵画空間にとどまらず、鑑賞者の網膜を超え、鑑賞者を取り巻く<sup>iv</sup>「現象空間」にまで及ぶようなイリュージョンにまで到達しているのではないかということだ。

では、いかにして絵画が鑑賞者を取り巻く「現象空間」にまで及ぶと言えるのか、抽象表現主義、その後のミニマリズムやその論考をもとに論述していく。

## 第二章 新たなイリュージョン

### 第1節 カラーフィールドペインティング

抽象表現主義の中の一つの動向、カラーフィールドペインティングについて沢山は、以下のようにまとめている。

色彩の面それ自体が非物質化されたイリュージョニズムを助長するため、触覚性にたいする視覚性の優位という対立軸をも内在させていた。

(沢山遼)/artscape/ <https://artscape.jp/artword/index.php/カラー・フィールド・ペインティング> (沢山遼)

このことから、カラーフィールドペインティングにおけるイリュージョンとは色彩の面が非物質化されることによって起こると解釈できる。

これは前述したグリーンバーグの主張する、三次元的奥行きを持った「視覚的」イリュージョンを示すことに違いないが、沢山が言うように、「色彩の面が非物質化される」ことでイリュージョンが発生するのであれば、そのイリュージョンは必ずしもリアリズム絵画のような三次元的奥行きを持つイリュージョンに限られたことでは無いのではないだろうか。

ここで新たなイリュージョンを提言する。新たなイリュージョンとは「視覚的」イリュージョンに内包されながら、従来のイリュージョンとは逆のベクトルにはたらくイリュージョンのことである。

逆のベクトルとはつまり、従来の三次元的奥行きを持つイリュージョンを鑑賞者を「引き込むイリュージョン」として置いた場合、鑑賞者に「現前するイリュージョン」である。

## 第2節 鑑賞者と鑑賞距離

カラーフィールドペインティングにおいて特徴的なのはその画面の大きさと、それに付随した大きな色面である。鑑賞者を包み込むような色の空間がそこにはある。この包み込む空間こそ「現前するイリュージョン」である。人が、人体よりも大きな絵画を鑑賞することで、色面が視覚を占有し、絵画が、ただの布の上に置かれた絵具ではなく、鑑賞者を包みこむような広がりを持った「非物質的」な物のように見えてくる。端的に言ってしまえばそういった類のイリュージョンである。

グリーンバーグはこのようなイリュージョンを「様態のイリュージョン」として記述している。

*我々は今や、事物のイリュージョンの代わりに様態のイリュージョンを与えられる。事物はいわば非実体化され、重みを欠き、蟹気楼のごとくただ視覚的にのみ存在する。この種のイリュージョニズムを提示する絵画にあっては、彩色された表面とそれを取り囲む矩形は、周囲の空間に拡張していくように見える。*

(Greenberg, 2005)/藤枝晃雄：編訳 [FRIED, 1995]/第2部 | 美術/1|モダニズムの絵画/グリーンバーグ批評選集/株式会社：勁草書房/pp,109

グリーンバーグは絵画における「様態のイリュージョンを」「拡張する」空間として、認識していることがわかる。

絵画空間の変容という点では語られていないものの、先述した「包み込まれる」空間と同様の空間を提起していることが窺える。

また、このイリュージョンには「鑑賞者が画面との物理的距離を狭める」という条件が伴

うことが窺える。

実際、ニューマンは展示のステートメントに次のように書いている。

「大きな絵画は離れて見られる傾向にある。この展覧会の絵画は、近距離から見られることを想定している」

(田中正之 編, 2017) Katy Siegel eds., *Abstract Expressionism (Themes and Movement)*, New York :

Phaidon Press, 2011, p.117. (沢山遼/3 抽象表現主義と絵画、あるいは絵画以上のもの-ポロック、ニューマン、ロスコ /現代アート10講/武蔵野美術大学出版局/pp.63)

逆説的に言えば、カラーフィールドペインティングのような絵画を離れて見た時には、この「現前するイリュージョン」の効果は薄弱であるのかもしれない。

しかし、ここで言うべきはこのイリュージョンにとっての物理的距離は、絵画それ自身の大きさ故に、無視できない要素であるということだ。

### 第3節 ミニマリズム-諸要素と全体

また、抽象表現主義の潮流からミニマリズムと呼ばれるムーブメントを発祥させたドナルド・ジャッドは鑑賞者の知覚性質に関して次のように記述している。

ドナルド・ジャッド：諸部分に関係づけ始める時、まず最初に、人はひとつの曖昧な全体と明確な諸部分を有していると想定しているが、それでは全てねじ曲げられてしまっている。というのも、人は明確な全体を有しているに違いないのであり、ことによると部分などは無いが、あってもごくわずかだからである。

[FRIED, 1995] マイケル・フリード /川田都樹子・藤枝晃雄：訳/芸術と客体性 *Art and Objecthood* /-現代美術批評の地平 批評空間 第2期臨時増刊号/モダニズムのハード・コア

ジャッドは鑑賞者が作品を鑑賞する際の知覚性質を「諸部分」と「全体」と言う相対的な言語によって捉えている。ここで述べている「諸部分」とは平面に描かれたものであり、「全体」とはキャンバスの矩形であると解釈できる。事実ジャッドは絵画において、一つの作品でありながら「外形」と言う要素が付き纏うことにより生じる「内外」のヒエラルキー的な関係が形成されることを懸念し、ひたすらに絵画の矩形のような四角形を反復させながら内側は空洞の作品を制作している。彼はこれを「スペシフィック オブジェクト (特殊な対象)」と呼称した。

ジャッドは自身の論考の中で、絵画の平面性について言及している。

「絵画の決定的な弱点は、それが壁に平行に据えられた矩形の平面であるということだ。矩形は形体そのものであり、明らかにその全体像なのだ。」

[FRIED, 1995] マイケル・フリード /川田都樹子・藤枝晃雄：訳/芸術と客体性 *Art and Objecthood*/現代美術批評の地平 批評空間 第2期臨時増刊号/モダニズムのハード・コア

彼は抽象表現主義を始めとした絵画の形式として「一つの形体に従属してしまう」（主従関係ができる）という点を批判している。

しかし、カラーフィールドペインティングのような絵画において彼の批判を当てはめるならば、先述した「現前するイリュージョン」を証明をすることができる。つまり鑑賞者にとっての「全体」と「諸部分」の知覚性質が鑑賞距離によって、変化するのではないかということである。

#### 第4節 鑑賞距離とイリュージョン

まず、鑑賞者が作品と物理的距離を取った時、絵画の外形から、内側の描かれた平面まで全てが視界に入る。ここで鑑賞者にとって明らかになるのは「キャンバスの矩形」＝「全体」であり、その内部の色面は「諸部分」となる。これがジャッドで言うところの、人が絵画の「明確な全体」を有している状態である。第1節ではカラーフィールドペインティングを遠くから見た時、「現前するイリュージョン」は薄弱であると述べたが、ジャッドが言うように絵画の「全体」が明確になってしまうことが要因であると考えられる。カラーフィールドペインティングのように、具体的な表象を有さない絵画は、より顕著にその「全体」が明らかになってしまうからではないだろうか。

反対に鑑賞者が作品との物理的距離を狭めた時、つまりは先ほど提示した「現前するイリュージョン」を感じるとき、鑑賞者の視界に絵画の外形は捉えられず、巨大な色面のみが広がっている。このとき鑑賞者は「全体」が把握できず、描かれた「諸部分」のみが明確になるか、「諸部分」が「全体」になった状態、もしくは「全体」が「諸部分」を兼ねている状態になると言えないだろうか。言うなれば、もはや「全体」が無いのだから、それに相対する「諸部分」も無い、「不明確」な状態と定義できる。

抽象表現主義の画家で、床に大きなキャンバスを広げ描いたジャクソン・ポロックは言う。

「絵の中にいるとき、自分がなにをしているのかわからない。」

(田中正之 編, 2017) Jackson Pollock, "My Painting", Jackson Pollock, : Interviews, Articles and Reviews, Pepe Karmel ed., The Museum of Modern Art, New York, 1999, p.18.

(沢山遼/3 抽象表現主義と絵画、あるいは絵画以上のもの—ポロック、ニューマン、ロスコ/現代アート10講/武蔵野美術大学出版局/pp,63)

絵画は本来、鑑賞者にとって「見られるもの」として明確な対象である。それが不明確になったとき、鑑賞者もポロックが言うように「なにをしているのかわからない」状態に陥るのではないだろうか。

さらにバーネット・ニューマンは自身の絵画についてこのように述べる。

「見る者は私の絵画を前にして自分がそこにあることを知る」

(田中正之 編, 2017) Barnett Newman, "Interview with David Sylvester", O'Neill, op. cit., p.257.

(沢山遼/3 抽象表現主義と絵画、あるいは絵画以上のもの—ポロック、ニューマン、ロスコ/現代アート10講/武蔵野美術大学出版局/pp,63)

つまり鑑賞者は「不明確」な状態にいるとき、唯一「明確」である自分自身を強く意識する。これは鑑賞者が絵画を「見ている」のではなく、絵画に「見られている」と言い換えることもできるのではないだろうか。鑑賞者が絵画に翻弄され、巻き込まれる、この状態こそまさに私が提示した「現前するイリュージョン」である。

本章において私は三次元のイリュージョン的空間、つまりは視覚性のイリュージョンを「引き込むイリュージョン」と「現前するイリュージョン」の二つに分類した。このイリュージョンを空間として、(形体的に) 捉えるならば、キャンバスの画面を境にして「凹」と「凸」の空間ができる。

無論「引き込む空間」が「凹」の空間であり、「現前する空間」が「凸」の空間である。ここからはこの二つの絵画空間について考察を述べていく。

### 第三章 二つの空間

#### 第1節 客体的空間

再現の方法が美術評論家の主たる論点とされていた時代があった。その頃は、作品を評価する場合、なによりもまず再現の正確度を評価の基準に置くのが通例になっていたから、評論家は、ものを再現する技術が、未熟な初期段階から次第に完璧なイリュージョン(幻影)を与えるものへ進歩してきたのだと信じて疑わなかった。

[E.H.ゴンブリッチ, 1979] (E.H.ゴンブリッチ 瀬戸慶久:訳/諸論 心理学と様式の謎/芸術と幻影/岩崎美術社 /pp,27)

イリュージョンは初め、「幻影」であった。平面であるはずの絵画に、現実と同等の実在性を見出すような、「虚」の実在性のイリュージョンである。つまりこのイリュ

ーションはいかにリアルが再現されているか、いかに平面が奥行きを持ったものとして見えるかが重要であったのだ。これは鑑賞者によって「見られるもの」という意味で「客体的」な空間である。つまり鑑賞者が「主体」であり、絵画が「客体」の空間である。

しかし、プラトンの「洞窟の比喻」のように私たちの見ている世界は、見かけは真実のようであるものの、真のリアリティではないのではないかという疑いが芽生え、20世紀前半の美術家たちの革新によってイリュージョンは、より現実に肉薄するものへと変化していく。

キュビズムは対象の見かけ（のそのものらしさ）の再現、つまり視覚への依存から絵画を離し（誰もが知るように、キュビズムが放棄したのは事物の見慣れた形＝区切られた形であり、対象を特徴付けているとみなされていた固有な色彩である）、それらによらず、より直接的、具体的そしてリアルに対象を把握することを目指したのである。

重要なのは全体を一つにまとめる特徴的な形ではなく、細部のテクスチャー、触覚的直接性である。あるいはアンリ・マティス(1869-1954)やアンドレ・ドラン(1880-1954)などの同時代の多くの芸術家たちと同様、ジョルジュ・ブラック(1882-1963)やピカソがアフリカ彫刻から受け取った衝撃は、見かけの類似性を持たなくても、それらをはるかに強く、事物が存在するリアリティを喚起するという事実だった。

(岡崎乾二郎, 2018) (岡崎乾二郎/1|キュビズムと見えないもの/抽象の力/亜紀書房 /pp.12-13)

このように、キュビズムは視覚への依存から脱したとあるが、私はこの運動の内に絵画の形態そのものに言及するような目立った点が見受けられないことから、未だ「一つの絵画として完結した」中のリアリティであり、「凹」の空間のイリュージョンの内にあると考える。

また、松井はキュビズムの平面空間と、その物質性を、以下のように考察する。

つまり、平面的に空間を表象するはずのキュビズムの絵画が、単なる絵の具の付いた平らな布に見えてきてしまうおそれが生じてきたのだ。

キュビストはその問題を文字や張り紙を画面に導入することで解決した。切り子面や文字や貼り紙にそれぞれ異なる物質的平面を暗示させ、その平面同士を衝突させることで空間を作り上げていったのである。

(田中正之 編, 2017) (松井勝正/2|メディウムの探究ーミニマリズムとポストミニマリズム/現代アート10講/武蔵野美術大学出版局/pp.31,32)

キュビズムのイリュージョンが「凹」空間にあることについては、『平面的に空間を表象するはずの～』という部分から「視覚的イリュージョン」を指すことが読み取れる。

とは言うものの、同年代の画家ジョルジュ・ブラックの作品から見て取れるように、抽象的で触覚的な表象は、その実在性を強く主張している。キャンバスの平面に描かれた絵具の重なりが、幾何学形体の角ばった点や面を作り出しており、触覚を想像させるような物質感が視覚から伝わってくる。

このような抽象的表象や、表象と物質への言及という点から窺えるように、キュビズムが抽象表現主義へ多分に影響を与えていることは疑いようがない事実である。換言すれば、見られる絵画の「客体的」空間が鑑賞者を取り巻く現象空間、つまり「主体的」空間を目指し、確実に現前してきたことの証明であるとは言えないだろうか。



〈レスタックの家〉1908年 ジョルジュ・ブラック

## 第2節 主体的空間

ここからは第1節の「客体的空間」に対する「主体的空間」について、抽象表現主義の後の動きを基に述べていく。つまりは「凸」のイリュージョンである。

1960年代になると、アンフォルメル、抽象表現主義にみられたような「(視覚)美術」至上主義は再び批判されはじめる。すでに書いたように、イギリスでは先行してポップアートが登場し、またアメリカにもほぼ並行してネオダダイズムといわれる動向が現れる。が、正確に言えば、これらのムーブメントの活動の中心は美術館やギャラリーでの展示、そして記述に位置づけられるようなものではなかった。

仮にギャラリーに展示される作品に絞っても、日常的に使用される事物を直接的に反映

する三次元的オブジェクトが席卷するようになった。

ミニマルアートの作家、批評家のドナルド・ジャッド (1928-94) は、当時アメリカの現代美術に現れた、こうした新しい作品群を論じて「スペシフィック・オブジェクト」(Specific Objects、明確な物体あるいは特殊な物体) と形容した。

(岡崎乾二郎, 2018) (岡崎乾二郎/17|戦後の余波 ミニマルアート /抽象の力/亜紀書房 /pp.125)

日常的に使用される三次元的オブジェクトとはつまり、棚などの機能性を持った家具に類似した作品群である。抽象表現主義を経て、作品は平面を覗き込む「客体的」なものから明らかな「主体的」事物となった。特にこの地点において、枠の中を覗き込むという要素は一切排除され、作品が鑑賞者と同じ場に在ることから、完全に「主体的」な空間を持っていると言える。

特にジャッドの特筆すべき点は、彫刻として作品を制作したのではなく、絵画の延長として「スペシフィック・オブジェクト」を作り出したことであり、彼が絵画の表象空間を現実の三次元空間に引きずり出したと言うこのプロセスである。

ジャッドは新しい作品群が特徴的に用いるオブジェのもっとも重要な特質を、絵画的=視覚的イリュージョンを超える現実的な直接性、明確さ、強度にあるとしたが、その強度がいったい何からもたらされるのか、つっこんだ分析はしなかった。が、それが事物と人との機能的関係、応答に結びついていることは明らかだった(事実、ネオダダ、たとえばフルクサスグループの作品群は視覚的でも記号的=意味的な応答でもなく、直接、身体を触発する道具性=働きかけにこそ特性があった)

(岡崎乾二郎, 2018) (岡崎乾二郎/17|戦後の余波 ミニマルアート /抽象の力/亜紀書房 /pp.125)

ミニマルアートが壁にかけられた絵画空間から進出してきたことは、外面的に明らかであり、それ故この明確性を「リテラリズム(文字通り)」だとマイケル・フリードは批判した。しかし家具に類似したオブジェクトが人との機能性や応答と結びつく要素を内包すると岡崎が述べるように、ミニマルアートは作品が持つ性質としても鑑賞者に「現前する」ものであると考えられる。つまり単に外面的な進出を行った「リテラリズム」だとは言いきれないのではないだろうか。



〈無題〉1984年 ドナルド・ジャッド

### 第3節 主客未分的空間-

第1節にて私は、キュビズムまでは「凹」のイリュージョンの内にあると述べ、理由としてキャンバス外形への言及の有無を挙げた。その点で、抽象表現主義は人体よりも大きなキャンバスを使用したことにより、「凸」のイリュージョンへと進出したと言える。(巨大なキャンバスによる「凸」イリュージョンの発生については二章に述べた通りである。)キャンバスの形態自体は変化していないが、それまでの絵画の大きさとは明らかに異なっており、これはキャンバス外形への直接的な言及の先駆けであると言えないだろうか。

一方で、抽象表現主義は絵画のキャンバスの外枠と内部の関係を保持したまま巨大になったと言う点で、ミニマリズムのように完全に「凸」の空間に現前したのではなく、「凹」空間も持ち合わせた、両義的な空間にあるのではないかと私は考える。鑑賞者と作品の主客関係において述べるならば、この地点は「主客未分」な空間である。二章で述べたように、“鑑賞者が近距離から作品を鑑賞し「現前するイリュージョン」に包み込まれる時”作品は主体となり、“絵画から離れ外形を視界に捉える時”鑑賞者は主体となる。このように、どちらも主体、客体になり得る点こそ、抽象表現主義が絵画空間性質の転換点であると主張する最たる理由である。

## 結論

これまで、抽象表現主義が絵画空間において、一つの転換点であるという自身の主張を基に考察を行ってきた。まず、新たな定義として自身は「現前するイリュージョン」を提起した。これは従来の三次元的奥行きを持つ「引き込むイリュージョン」に対して、「現前する絵画空間」を定義したものであり、グリーンバーグが提起した「様態のイリ

ュージョン」の効果に類似するものである。さらに、この効果はそれまで鑑賞者にとって「客体」であった絵画を「主体」へと転換すると考えられる。これは鑑賞者と絵画の関係にとって重要な展開である。また、抽象表現主義は絵画の形態から、上記二つのイリュージョンを保持する絵画として、鑑賞者にとって客体でもあり、主体でもある、両義的な存在であると言える。以上のことから、転換の中心となる抽象表現主義は絵画史において注目するに値する動向だという見解をここに示す。

モダニズム以降、美術作品は、ランドアートやコンセプチュアルアートなどを例として、より社会性を帯びたものへと変化していく。これは本来「見られるもの」として生み出されてきた美術作品が鑑賞者、つまり人間に接近する動きとしてまさに「現前する絵画空間」であると考えられないだろうか。

今日、支持体や表現方法の多様化により「絵画」そのものの定義は曖昧なものになりつつあるが、美術作品において空間は切り離せない要素である。それ故、美術作品と鑑賞者を取り巻く空間の探究は、以降も終わることのない研究テーマであるだろう。

---

<sup>i</sup> 【触覚性】 "リーグルの論点を一言にして言えば、古代美術はつねに無限の世界そのものよりも個々の対象を描写することにかかわっていたというのである。エジプト美術は、かかる態度をその極限のかたちで見せてくれる。なぜなら、ここでヴィジョンが認められるのは極めて従属的な部分のみであって、物は全て触覚的なかたちで描写される。触覚は、移動する視点にかかわりなく、物を永遠の形においてとらえる一層「客観的」な感覚である。"

(E.H.ゴンブリッチ 瀬戸慶久：訳/諸論 心理学と様式の謎/芸術と幻影/岩崎美術社 /pp.46,47)



ii 〈王家の谷〉エジプト美術

iii “古代家たちは、いわゆる絵画平面の完全さを保っておく必要があると感じていた。すなわち、三次元の最も生き生きとしたイリュージョンの下にあっても、平面性がそこにあり続けているのを示す必要があると感じていたのである。そこに含まれている明らかな矛盾—流行語ではあるが的を射た言い回しを使うなら、弁証法的緊張—は、彼らの芸術の成功にとって不可欠なものであった。実際は全ての絵画芸術の成功にとってそうなのだが、モダニストたちは、決してこの矛盾を避けてもこなかったし、解決してもこなかった。むしろ、彼らはその関係を逆転させてきた。平面性の中に何が在るか気づく前に、その絵の平面性に気づくのである。古代家の作品は一点の絵として見える以前に、その中に存在するものが見られる傾向にあるのだが、一方モダニズムの絵画は、まず最初に一点の絵として見えるのである。もちろんこれは、古代家のものであれモダニズムのものであれ、どんな種類の絵画でも最高の見方なのだが、モダニズムはそれを唯一の必須の見方として強いるのであり、モダニズムがそうするのに成功することは自己—批判に成功することなのである。”

(Greenberg, 2005)/藤枝晃雄：編訳/第2部 | 美術/1|モダニズムの絵画/グリーンバーグ批評選集/株式会社：勁草書房 /pp,65,66

iv 【現象空間】《名》哲学で、個人が主観的、心理的にとらえた空間。[日本国語大辞典精選版]

哲学の観点から現象空間の実在性を追求することは、この論紙の紙幅を超えるものがある。しかし自身の立場として、現象の実在とは、物理的な根拠に基づくものではなく、人間それ自体の知覚によるものであり、人が知覚した全ての現象は実在的であると考え。ここに人間の主観をめぐる空間のあり方について述べた、フッサールの言葉を引用する。

どの自我も自分を中心点として、いわば、座標のゼロ点として見いだす。そして自我は、そのゼロ点から世界のあらゆる事物—すでに認識していたり、あるいは認識していなかったりする事物—を観察し、秩序づけ、認識する。しかし、どの自我もこの中心点を相対的なものとして把握している。たとえば、どの自我も空間のなかで自分の場所を身体的に変化させ、つねに「ここ」と言うけれども、「ここ」がそのつど場所的に別のものであることを知っている。どの自我も、さまざまな客観的な空間位置（さまざまな場所）の体系としての客観的空間と、客観現象とを区別する。空間現象というのは、「こことそこ」「前と後」「左と右」をともなつて空間が現出する際の様式である。そしてこれは時間に関しても同様である。

[エトムント・フッサール, 2012]/浜渦辰二 山口一郎 監訳/<第五節 空間現象、ならびに正常性においてさまざまな主観の現出が対応していること>/<第一章 自然な態度と「自然な世界概念」>/— 現象学の根本問題/第一部 還元と方法/間主観性の現象学 その方法/ pp,23

<引用文献>

グリーンバーグ/グリーンバーグ批評選集

田中正之/現代アート10講

E.Hゴンブリッチ/芸術と幻影

マイケル・フリード/芸術と客体性

岡崎乾二郎/抽象の力

エトムント・フッサール/間主観性の現象学