

倉重光則論 余剰或いは欠落の光について

わたしたちの知覚の遠近法は、生きられた遠近法なのであって、幾何学的な遠近法でもないし、写真の遠近法でもない。知覚では、写真の遠近法と比較すると、近くの事物は小さく見え、遠くの事物は大きく見える。(M・メルロ＝ポンティ『セザンヌの疑い』より)

作品における機能とは、ちょうど岩壁に打ち寄せては引いていく波のように、作品は私に働きかけてくる。その波を私は作品に押し返す。この「立ち返り」こそが、機能とよべるべきものである。
(倉重光則『真青な風景』より)

1

倉重光則は 1960 年代末から、現代美術の作家としての活動を開始した。倉重が活躍をはじめた頃の日本の美術は、ミニマル・アートやコンセプチュアル・アートといった欧米の美術の動向に触発されながら、作品素材の物質感をあらわにした独自の表現方法の作品を数多く発表していた。倉重光則のトレードマークとも言える蛍光灯（或いはネオン管）を用いた作品群も、その範疇を大きく外れるものではなかった。

例えば 1970 年に発表された、『物質主義的エクスタジー』と題された倉重の作品は、細長い箱状の蠟（ろう）の中に、蛍光灯が埋め込まれた作品だ。その形状といい、蠟の用い方といい、当時の現代美術の素材に対するアプローチと、特徴としては一致している。しかし、この初期の作品一つとって見ても、既に倉重の個性が垣間見える。

倉重の作品は、初期から近年に至るまで、観念的な青臭さや、技術的な未熟さとは無縁であり、常に作品としてのクオリティーの高さを維持している。しかしここで言う倉重の個性とは、そういうことではない。もっと単純な事実、作品の中に光を用いているという、誰もが指摘しうる事実に関して私は言いたい。倉重はなぜ初期の段階から、光という（物質そのものではない）化学的な現象を作品の素材に選んだのだろうか？光という現象は、私たちにとって実に多義的な意味合いを持つ。光という素材を作品化することは、当時の現代美術の素材に対するアプローチと合致するようでもあり、また微妙にずれるようでもある。

2

例えば先の『物質主義的エクスタジー』を見てみよう。蠟を長い箱状に固めた作品は、それだけでも作品として成立する。箱という硬質な形体と蠟という可変な物質とのミスマッチが、ネガティブに蠟の素材感をあらわにする。しかしこの作品が内部から発光しているとき、全く異なった様相を呈する。

もしも倉重の用いた光が、ただ単に蠟の透明とも不透明ともいえる物質感を強調するために用いられたものならば、この時代の文脈にすっきりと収まるだろう。しかしここでの光の用い方は、そのような二義的なものではない。発光していること、そのことが問題なのである。この作品は明らかに、箱状の発光体なのだ。だからといって、蛍光灯の周りに固められた蠟が、光の効果を演出するための二義的なものなのかと言えば、それも違う。いわゆるライト・アートと言われる、光が完全な主体となる作品とも違っている。強いて言えばそれらの要素が切り結ぶ関係性が、作品の核なのだとと言えるだろう。

このように容易に内容を語り難いところに倉重作品の特徴があるのだが、彼の長いキャリアの一貫した作品群を見ると、そこに硬質な論理と言うべきものを感じることも事実で

ある。

私はこの論理を言葉にすべく、倉重の作品の中をさ迷ってみたいと思う。

3

まず私たちは、倉重の作品を特徴づける光について考えておこう。光は様々に美術表現に用いられてきた。

暗闇の中に灯る一筋の光は、私たちを厳粛な気分、場合によっては神秘的な気分させる。教会や寺院に灯されたろうそくの炎は、ささやかな光の中で私たちを敬虔な気持ちにさせる。またスタンドグラスから降りて来る一条の光は、私たちに崇高なものを感じさせる。ジェームズ・タレルは自然光や人口光を用いた神秘的な作品で有名だが、このような光がもたらす感情と、彼の作品は密接に結びついている。

また、暗い空に鋭い亀裂を走らせる稲妻の閃光は、私たちに大自然の力強さを見せつけると同時に、閃光そのものが、はかなくも強烈な造形だ。ウォーター・デ・マリアの『ライトニング・フィールド』は、砂漠をカバーするように建てられたステンレスポールによって、稲妻の閃光を美術作品にした。その作品は、私たちに光に対する根源的な畏怖の念を呼び起こすだろう。

彼らの作品以外にも、いわゆるライト・アートと呼ばれる光を用いた作品の多くが、光を第一義的に考えている。光が作品をどう見せるのか、その効果に細心の注意を払い、光のもっている深い力を目に見えるようにする。作品は光を演出する場と言ってもよい。

ところが倉重の場合、光に何か深い意味を与えようとする意図は見られない。光が官能的な美しさを発揮しているときでさえ、背後に深い意味を感じることはない。

例えば、倉重の後年の重要なシリーズ、『不確定性正方形』を見てみよう。1991年に川崎IBM市民ギャラリーで発表された作品は、壁にかけられた240cmの大きな正方形が、均等に縦に4つに分かれている。鉄と合成ペイントで制作された4つの長方形が合わさって、一つの大きな正方形を形成している。それだけでも、ミニマル・アート様の完成された作品に見えるが、その上辺と下辺に沿わせるように蛍光灯が取り付けられている。壁にかけられた大きな正方形の、水平方向の辺だけが光って見えるのだ。この光は背後に何ら意味を持っていない。厳粛な雰囲気も、神秘さも何もない。

それでは、なぜ倉重は光を用いるのか？

倉重の光の用い方には背後に意味を感じさせない、という以外にもう一つ特徴がある。倉重の光は作品全ての形象を表現しているのではなく、多くの場合、欠落した部分を持っているということだ。先ほどの『不確定性正方形』で言えば光っているのは上辺と下辺のみ、つまり垂直な左右の辺は光っていない。倉重は全ての辺を光らせてはいない。

或いは、このように言うことも出来る。倉重の光は余剰な光だ。なぜ倉重は、水平な辺に蛍光灯を取り付けたのか？蛍光灯を取り付けなくても、作品は十分成立するではないか。

欠落と余剰。これが倉重作品の光の特徴である。なぜ、倉重はそのように光を用いるのか？なぜ、倉重の作品は、光という欠落、或いは余剰部分を必要とするのか？

この問いは、おそらく倉重の作品を論じる上で、本質的な問いであろう。

4

ところでその本質的な問いに入る前に、少し違った側面から倉重の作品を見てみよう。倉重の作品には『不確定性正方形』というシリーズの他にも、『青い欲動』『連鎖反応』『機

能・図解』『機能・媒体』と、自ら命名した魅力的な作品群がある。倉重の作品の流れは、初期のミニマルな印象の『機能・媒体』『機能・図解』から、有機的な形体や具象的なイメージを髣髴とさせる『連鎖反応』『青い欲動』を経て、近年のミニマルな『不確定性正方形』へと回帰している。倉重は徐々に幅広い表現の領野を切り拓き、再び求心的な表現へと向かっている、と言えるだろう。

この『不確定性正方形』のシリーズについて、美術評論家の千葉成夫は次のように書いている。

彼は、たぶん、できるならば正方形（矩形）を描きたい、のだ。時代と状況が許すものなら、たとえばマレヴィッチやアルバースのように、正方形への賛歌をうたいあげたのではなかろうか。しかし、それができない。時代と状況が彼にそれを許さない。できるならば正方形をいわばまっとうに描きたいのに描くことができない。だが、彼はこのディレンマから逃げない。マレヴィッチやアルバースのように描くことができないのが必然なら、その事態から逃げるのではなく、描くことができないということにこだわるほかない。

「時代と状況が彼（倉重）にそれ（正方形をまっとうに描くこと）を許さない」とは、どういう意味だろう？ いったい現代とはいかなる時代であり、状況なのか。

現代において、私たちはゆっくりとものごとを判断する時間がなく、芸術表現も含めて私たちのものを見る価値観も、時間をかけてゆっくりと構築することが出来ない。通り過ぎてしまったものは刹那的な評価を得ても、省みられることがない。例えばポストモダニズム美術などと言っても、結局のところ旧態依然とした資本主義社会のスピードの中で心地よく消費される商品に過ぎない。この表面的な目新しさを求める喧騒と、保守的な商業主義の時代の中で、まともに絵など描いていられない。しかし千葉が言っている「時代と状況」とはそれだけではないだろう。

現代が「マレヴィッチやアルバースのように正方形への賛歌」をうたいあげることが出来ない時代だとするなら、私たちはマレヴィッチやアルバースを通じて、どのような経験を経てきたのか、ということをお問わねばならない。

マレヴィッチの芸術の到達点として、正方形のキャンバスに白地に黒の正方形を中央に描いた『白の上の黒の正方形』をあげることが出来る。マレヴィッチは非対象の絵画、つまり何かを見て描くのではない絵画を指向したが、描いたものが（具象的なものではなく）単なる幾何形体であったとしても、絵画空間の中で構成され、配置されてしまえば旧来の絵画と何ら変わらないことに気付いた。そこにあるのは相変わらずのイリュージョンの空間であって、画家の恣意性によって確たる根拠もなく作られてしまう世界に過ぎない。マレヴィッチに限らないが 20 世紀の画家たちは、絵画空間にモダニズムの発達に見合う論理的な進歩を求め、様々な試みをした。マレヴィッチは正方形の枠に正方形を描くことを試みる。絵画のフレームの形状と中に描かれた形が相似形であるということは、恣意的に描かれた正方形ではなく、フレームという現実の形に規定された現実の正方形に近い表現であったはずだ。そこでは画家の恣意性にゆだねられた旧来の絵画空間のイリュージョンが、一枚剥がされたことになる。

しかし結果的にマレヴィッチの正方形は、絵画空間を突き抜けて現実的な確かさに触れ

ようとする試みの限界を示している。この正方形の絵画に何かひとつでも付け加えるなら、マレヴィッチの到達した極点からの退歩になり、構成的な絵画に墮するだろう。しかしまた、そこからさらに絵画空間を突き抜けてしまえば、工業製品としてのただの正方形の箱になるしかない。そのような道を進んだドナルド・ジャッドは、絵画や彫刻をミニマルな箱にしてしまった。二人の芸術には表面的な形状の相似はあっても、質においてはまったく違う。マレヴィッチの正方形の美しさは、どんなに突き抜けても絵画の美しさだ。絵画空間に描かれているからこそ、恣意性を退けようとする必然性への意志が、緊張感のある表現として見えてくる。千葉の言う「正方形への賛歌」とは、マレヴィッチのモダニズム芸術が達成する過程で、一瞬だけ歌い上げることの出来た歌だ。絵画空間を現実空間へと近づけ、曖昧さのない必然的な美に到達できるという夢である。夢は、夢見られている間だけ美しいが、覚醒した後、そのイメージをなぞってみても、自己欺瞞に過ぎなくなる。

「時代と状況が彼にそれを許さない」という意味は、マレヴィッチの後、ミニマル・アートまで体験した時代に無邪気に正方形を描くことは自己欺瞞である、ということだろう。「時代と状況」は、決して皮相的な意味合いではなく、一人の芸術家の生き様を規定するほどの意味がある。

5

倉重は光によって正方形に欠落、或いは余剰部分を与え、マレヴィッチともジャッドとも異なる道を選ぶ。

倉重の営為をひとことと言えば、完結しない営為だ。くり返し制作するが、煮詰まる様子もなく、かといってマンネリズムに墮することもない。それはまるで波が寄せては引いていくように、同じように見えて確実に差異を紡いでいる。

倉重は「正方形をまっとうに」描かないが、だからといって彼が正方形をまっとうに見ていない、とは言えない。むしろまっとうにものごとを見ようとすると、逆に表現が混沌としてくる、ということがある。

例えば後期印象派の画家、セザンヌだ。

セザンヌは生涯自己研鑽を重ねた画家だ。若い頃にロマン派、印象派の画風を経験したセザンヌは、徐々に自分の表現方法を獲得する。それに応じて壮年期には、画中の形象の歪み、遠近法との不整合等の諸要素が一見混沌としてあらわれてくる。しかしセザンヌの知覚は混沌とするどころか、年を経るごとに研ぎ澄まされていった。この矛盾をメルロ＝ポンティは、『セザンヌの疑い』というテキストで明快に解き明かしている。

まず人間の知覚について、「わたしたちの知覚の遠近法は、生きられた遠近法なのであって、幾何学的な遠近法でもないし、写真の遠近法でもない」とメルロ＝ポンティは言う。私たちの知覚はたえず動きまわるし、視覚であれば二つの目、場合によっては触覚などの他の知覚と統合しながら、総合的にものを見ている。

それを1枚のキャンバスに描き写すには、一般的な遠近法の整合性から逸脱しなければならない。いわゆるデフォルメが必要になる。セザンヌの場合、デフォルメは恣意的なものではなく、あくまで知覚に対してまっとうに対応するものである。「ギュスターブ・ジェフロアの机は、タブローの下の方で広がって描かれている。しかし人間の目が広い平面を移動する場合には、目に順にうつる画像は、視線の異なった地点でえられ、全体の平面は膨れて見えるものである。」

このように、セザンヌの絵画における幾何学的な遠近法との不整合は、生きられた知覚に忠実であるが故なのだが、遠近法に盲従するかぎりただの混沌にしか見えない。

セザンヌの後、セザンヌが着目した視線の動きの表現は、キュヴィズムによって方法論的に整理された。しかしキュヴィズムの方法論は、人間の視線の動きをメカニックに構造化してしまい、セザンヌの指向した「生きられた知覚」という点からすると、むしろ後退した。(ここでもモダニズム芸術の発達に影を落としている。)

倉重が正方形をまっとうに描かず『不確定性正方形』をくり返し制作するのは、モダニズム的視野から見ればネガティブな表現行為のように見える。それは私たちの視野が、モダニズムの一方向的な発達に、限定されてしまっているからではないか。セザンヌがそこから逸脱したように、倉重もそこから逸脱する。

しかしまた、セザンヌと倉重とをそのまま比較して考えるには、あまりに表現方法が時代とともに変わってしまっている。そのあたりをもう少し探してみたい。

6

現代の画家は知覚として見えているものだけを描くわけではない。例えば正方形という幾何学的な形を描くこともあるわけだが、その際セザンヌが向き合ったような表現上の困難、知覚と方法論(例えば幾何学的遠近法)の矛盾などは何もないように見える。しかし本当にそうだろうか?

正方形を描くことの意味合いは、現代美術の短い期間の中でずいぶんと変容した。はじめに描かれた正方形は、具象的な形象からの自立のために描かれた(幾何学的な抽象絵画)。そして正方形という図形は矩形のキャンバスとの形象上の関連から、画家の恣意的な表現からの自立のために描かれるようになった(マレヴィッチの正方形)。果ては立方体として絵画からも彫刻からも自立する表現となった(ジャッドの作品)。このようなモダニズム芸術の発展を否定するつもりはないが、モダニズムという時代が人間の知性を中心にした時代であったことは間違いない。置き去りされたのは知覚である。

例えばいま正方形を描けば、それは一体どういう意味を持つのか考えざるをえない。目前にあるのはただの正方形であっても、いつのまにかそれは記号化され、何を示唆しているのか読み取られる対象となる。記号化されるということは、目の前に知覚できる正方形があっても、それを知覚的な出来事として、捉えられなくなるということだ。

記号としての了解は、知覚的な感受性を押しとどめてしまうが、そのことに敏感な画家もいる。例えばサイ・トゥンブリという画家は、手書きの痕跡が残る線、図形、文字を意識的に描くことで、それらが知覚の対象であることをごく自然に了解させる。

倉重の『不確定性正方形』も、正方形を知覚的な出来事として捉えなおす試みである。完全な正方形であれば、それは記号的に了解され、知覚に問い返されることもない。しかし光による不確定な部分を正方形に組み込むことで、倉重の作品は記号として了解されることなく、知覚に直接訴える表現となるのだ。

作品が知覚的である限り、知覚をどう表現すべきか、というセザンヌから連綿と続く問題は残っているはずだ。例えば倉重は立体作品の作家であるが、その作品にはデッサンの要素が色濃い作家でもある。倉重をデッサン家として見ることで、セザンヌから繋がる問題を取り出してみよう。

7

セザンヌは油彩のタブローはもちろんのこと、デッサンや水彩画など表現方法は多岐にわたり、いずれも高度な表現に達している。しかしここでは晩年のデッサンを思い浮かべながら話を進めてみよう。

一方、倉重は立体作家であるが、先述したようにどちらかと言えばデッサン家としての要素が色濃い。『不確定性正方形』の光を、正方形の縁を強調する線として見てみると、それは壮大なデッサンとして見えてくる。

デッサンであるならば、強調される線もあれば、描かれない線もある。(セザンヌのデッサンの複数重ねられた輪郭線や描かれない余白の形を想起してみよう。)現代に生きる倉重は、平面的な絵画とは異なる地平で、何度も正方形をデッサンし続ける。倉重の作品に完成したタブローというイメージは似合わない。様々な画家たちが残した膨大なデッサン帳を見るように、正方形が立ち現れる過程を私たちも楽しもう。

『不確定性正方形』以前にも、倉重は様々なデッサン的な作品を試みている。例えば『第2回ハラ・アニュアル』(原美術館・1981年)に出品された、『機能・図解』というシリーズの作品である。壁に直接、線描された大きな円と、その円周を意識しながら、まばらに壁にとめられたいくつもの幾何学的な図形の板がある。その図形のうちの2、3のものには、縁にネオン管が沿わせてあり、辺の縁が発光して見える。壁に描かれたコンテの線と、幾何学的図形のベニヤ板の縁が小気味よく構成されていて、それだけでも作品として完成して見えるのだが、そこにネオン管の光を用いることで、一気に作品が動きだし、広がって見える。光による線は、作品が構成されている壁面の外側へと広がっていくようにも見えるし、作品の中を複雑にめぐっていくようにも見える。ネオン管の用い方はごく単純なものなので、どうしてこのような多様な印象を受けるのか、不思議に思える。

それはやはり、晩年のセザンヌが流暢というよりはぶつぶつと切れる小刻みな鉛筆の線やタッチだけで、多様な空間表現を達成していることと、繋がりがあがる。若干の強調と大胆な省略や塗り残しが、セザンヌの表現方法の骨格だ。もちろん強調と省略さえ意識すれば、誰でもセザンヌのような絵画空間が描けるわけではない。表現されるべき多様な空間が画家に見えていればこそ、簡素な表現手段が有効になる。

私には倉重が、セザンヌの残したこの貴重な遺産を、独自の的方法論で継承しているように見える。しかし当時は幾何学的な図形を用いたミニマルな作品が多かったから、倉重の作品もそれに光の粉飾をつけただけ、と見なす事も可能であった。実は私の第一印象もそうだったが、作品のポイントが図形(パネル)そのものにあるのではなく、線や板、光の相互の関係性によって見えてくる、空間全体にあると気付くと、この作品が安易に現代美術の類型化にあてはめられないことがわかってくる。

この点については、さらに他の作品から見ていこう。

8

倉重がデッサン家としての本領を発揮したのは、『連鎖反応』シリーズにおいてだろう。例えば1983年の名古屋市博物館で発表された作品。暗い藍色(だったろうか?)に染められた5.5×3.9mの大きな布に描かれた白いドロ잉は、連続する円弧と直線が関連付けられながら錯綜して描かれ、その上に7本のネオン管が、布の下方中央を基点として不規則な放射線状に取り付けられている。伸びやかな開放感と広がりが見界の隅々にまで行き届き、実に感動的な作品だった。

線と光の単純な仕掛けが、なぜこれほどまでに空間の質を変えてしまうのか？

特に今、その作品を当時の写真で眺めてみると、ネオン管がたった7本であった事実に、驚いてしまう。私のイメージの中に残っているこの作品は、その2～3倍の本数のネオン管が、連続しながら間隔をおかず布に取り付けられていた。それが実際には点々と7本しか取り付けられていない、ということは光と光の間にあるスペースが有効に視覚の中で機能している、ということだろう。

再びセザンヌのデッサンを思い出してみよう。晩年のセザンヌは壮年期の周到な計算による形や構図のデフォルメをやめてしまう。その代わりに見出したのが、先に述べたように、抑制された短い単位の線による描写であり、その線描の合間や省略によって出来る余白の表現だ。余白の部分は、描かれた部分と同等の重みをもって表現される。だから私たちは余白の部分にも、セザンヌの形に対する意識を十分に読み取ることが出来る。このような実際の知覚に限りなく近い読み取り行為を、擬似知覚と言っておこう。

この擬似知覚の特徴は、実際の知覚と私たちの想像力、つまりイメージとの境界が曖昧な部分に生じることにある。まったくの想像であるならば、知覚との連関も薄くなるが、画面の空白部分に形象的なものを感じるということは、あたかも眼の中で形が立ち現れるように感じるということだろう。目覚めたばかりの人が、徐々に眼の焦点が定まり、個々の形が浮かび上がってくるように、セザンヌのデッサンは見る者の眼が覚醒してくるにつれて、表現された形象が実感できるようになってくる。私たちの眼が写真機のレンズと異なるのは、まさにこの点である。人間の生きられた知覚が固定的なものでないように、知覚を追いつづけたセザンヌの表現も、擬似知覚によって見る者のイメージの中で生まれ続けるのだ。

倉重の作品においても、光によって強調された部分と同じように、光を用いていない部分が重要な意味を持つ。セザンヌが晩年において、余白の部分を作品の構造として組み込んでいったように、倉重も光の余剰と欠落を作品の構造として組み込んでいく。それは知覚を表現することと、擬似知覚を表現することとを、同時に組み込んでいくことになる。

『連鎖反応』に見られるように、線と光が交錯し、光がないところにも光が広がっていくように感じられる、という倉重の作品の現象は、セザンヌのデッサンにおける余白空間の「形の立ち現れ」と共通する現象だろう。全ての空間にネオン管の網の目が広がってしまえば、それは現物どおりの広がりしか持ち得ない。まばらで、しかも均等でないネオン管の配置が、実物以上の複雑さと広がりを知覚させる。倉重の作品を見るときに感じられる開放感は、完成された美術品を慈しむように見る視線とは全く異なるものだ。一見無造作で混沌とした作品から、見る者がその都度描かれていない線や光を、自らの擬似知覚の中で感じ取るのだ。

このように擬似知覚によって眼の中で生じる「形の立ち現れ」は、私たちの生きた知覚が一箇所に立ち止まらずに刻々と認識を新たにしていく現象と、とてもよく似ている。生きた知覚を表現する方法は、知覚できるすべてのものを描き尽くすことではない。セザンヌが晩年に獲得したこの表現手法は、表面的にはほとんど共通点のない倉重の作品の中で、現在でも連綿と繋がっている。

いささか絵画に事寄せて倉重の作品を解釈してみたが、はたしてはじめの目論見通り、

倉重作品の語りがたい論理を、語ることが出来ただろうか？もしもそれが出来たとしても、本論は倉重作品を語る、単なる切口のひとつに過ぎない。

倉重の視線の先にあるものは、もっと幅広くもあり、また根源的なものでもある。すなわちそれは、人間の知覚であり、知覚による体験であり、その体験が生じる時間、空間、それらの全てを含む場、のようなものであろう。それにどう人間はかかわっていいのか、その関わりをどう表現できるのか、が倉重の最大の関心事だ。時間や空間を含めた体験を問題にするならば、それらがつねに移り変わるものであることを、考えないわけにはいかない。例えば倉重は、こんなことを書いている。

休むことなく生成しつづける“いま・ここ”の時空。いまだ何も形成されず、非領域化されたもので、制限もなく、前提さえもない。そこは運動と振動の世界。それらは私とは無関係に存続し無関係に変化する、非連続的な不確定性生物であり、発展生成である。むしろ、それは過程である。“いま・ここ”の体験とは「忘却」と「健忘」をもって、その連続体（現在）に肉薄することであり、そしてその時空を活性化し増殖することだ。

このような認識を持った作家は、作品に完結を求めないだろう。完結を求めない表現者は捉えにくく語りづらい。語ることはつねに一面的であり、不用意な論理はモチーフを確定することを求めるからだ。

しかしまた、何事かを表現するには方法論が必要である。倉重の作品にも、方法論として一貫した積み上げを見ることが出来るし、その思考は論理的なものだ。したがって本論のように、表現論の入り口として絵画に事寄せた倉重解釈も、切口の一つとして有効であろうと私は考える。

しかしまた、それだけでは語りきれない倉重の作品の多様性について、また論を改めて語る必要があるだろう。

とどまるところを知らず、自らの作品に混沌を組織しつづける作家、倉重光則は、私たちの知覚を様々に覚醒しつづけるだろうから。