

## 絵画について ―宮川淳から考えはじめて―

\*このテキストは、2010年1月16日（土）ギャラリー檜Bの講話をもとに新たに書き起こしたものです。

石村 実

### <はじめに>

私が現代美術に目を向けはじめたのは1980年頃、私が大学生の頃のことでした。

そして当時、美術評論家の宮川淳の本を、繰り返し読んだものです。

宮川は、ポストモダンと言われたフランスの現代思想をいち早く消化し、自らの論文でとりあげた美術評論家でした。彼は、レヴィ＝ストロースの思想から学んだ「引用（ブリコラージュ）」という概念をつかって、それまで芸術を語る上でもっとも重要だと考えられていた「創造」という概念を、一気に相対化してしまっただけです。

そのような大きな仕事をした人なのに、私が彼の本を読み始めた頃には、すでに故人となっていました。本論でも述べますが、当時の現代美術の動向は、「ミニマル・アート」から「ニューペインティング」へと、一挙に市場が動いた時期でした。そして、「ニューペインティング」、「新表現主義」などと呼ばれた作品が、現代美術における「ポストモダン」作品として、マスコミに取り上げられていたのです。それは宮川が絵画の極点として考えた「ミニマル・アート」の作品とは、あまりにかけ離れていました。もしも宮川が存命なら、そんな現状をどう捉えただろうかと、つい考えてみることもありました。

いま、その喧騒の時代から離れてみると、おそらく宮川ならそれらの作品を「ポストモダン」とは呼ばなかっただろう、と冷静に推測することができます。その一方で、彼が提起した「引用」という概念のことが、どこかで引っかかったままです。美術市場の動向はうつりかわっていきませんが、宮川の提起した問題はそれらのように軽いものではありません。自分の思索のはじめの時期に出会った作家ということもあって、宮川のことを整理しておかないと先に進めない、とそんな気持ちも私の中にありました。

今回、美術手帖の第14回芸術評論で佳作をいただいたことがきっかけとなって、ギャラリー檜でまとまった話をさせていただくことになりました。そこで、私は宮川のことをあらためて考えてみることにしました。「宮川再読」というほど彼の思想を網羅して考察するわけではありませんが、自分なりに彼の思想がもたらした意味を考え、これからの仕事につなげてみたいと思います。

### 石村実（美術家／1960― ）

1985年 愛知県立芸術大学大学院修士課程修了

<評 論>

1995年 第11回名古屋文化振興賞／「絵画表現における重層性について」

2000年 第1回『月刊ギャラリー』美術評論入賞／「稲憲一郎論」

2001年 第2回『月刊ギャラリー』美術評論入賞／「倉重光則論」

2002年 2009年 第14回『美術手帖』芸術評論佳作受賞／「藤井博論」

<個展・グループ展>

真木田村画廊、ルナミ画廊、東京都美術館、代々木アートギャラリー、ギャラリー檜などで多数

### 宮川淳（みやかわ あつし／美術評論家／1933―1977）

1955年、東京大学文学部美術史科卒業。

1977年、成城大学文芸学部教授在職中に病歿。

#### 主な著書

『引用の織物』・『鏡・空間・イマージュ』・『美術史とその言説』・『紙片と眼差とのあいだに』

#### 訳書

『イヴ・ボンヌフォア詩集』他多数。

## 1. 宮川淳を読み始めた時代

### ○ 1980年代前半のこと

#### ◆ 個人的な状況

私が個人的に現代美術に目を向け始めたのは、1980年代の前半でした。美術館で催される展覧会だけでなく、街の画廊をのぞいてみはじめたのも、そのころでした。しかし当時は（いまも？）現代美術の作品がとても難解に思え、いろいろな解説本なども読みましたが、結局わかったような、わからないような、そんな気分でしたと思います。

ましてや宮川淳の本は、美術評論とはいっても、名前も知らないフランスの現代思想家のことが書かれていますから、私にわかるはずもなかったのです。ところが私は比較的熱心に、彼の本を読みはじめました。当時、ニューアカデミズムと言われた若手の学者の著作がブームになっていて、ポストモダンという言葉がドゥルーズ (Gilles Deleuze, 1925-1995) やデリダ (Jacques Derrida, 1930 - 2004) といった学者の名前と相まって評判になっていましたので、そんな時代の雰囲気の後押しされた面もあったと思います。ニューアカデミズムの学者の中でもっとも有名だったのが、『構造と力』を著した浅田彰 (1957- ) でした。『構造と力』は、たんなるポストモダン思想の概説書だ、という批判も一部にありましたが、二十代半ばであのように外国の思想書を読みこなし、解説してしまう力量は、やはり驚くべきことではないでしょうか。

その浅田が『逃走論』(1984年) という著作のなかで、次のように宮川淳のことを紹介しています。

さて、このような動きに刺激され、またそれと並行して、日本でも多くの業績が生み出された。先行したのは文学や美学である。表層／深層の二元論を超えたところで繰りひろげられる引用の横滑りとたわむれてみせた『宮川淳著作集』Ⅰ (美術出版社) や、深層を相手に弁証法の劇を演ずるのではなくただひたすら自らを反復しつづけるものとしての表層を凝視した『表層批評宣言』 (筑摩書房) 蓮實重彦 (1936 - ) などは、理論的な衝撃をあたえるばかりか、新しい日本語の文体を生み出すほどの影響力をもっていた。・・・ (『逃走論/ちくま文庫』 p256 筑摩書房)

※「このような動き」とは、構造主義をのりこえるドゥルーズやデリダなどの海外の思想家の動きを指しています。

ここで浅田は「先行したのは文学や美学である」と書いていますが、日本の美術関係の思想家で名前が挙げられているのは、宮川淳だけでした。「文学」はともかく、「美学」もしくは美術関係は本当に「先行した」と言える状況だったのででしょうか。私の読書が宮川淳に集中したのは、そんな事情もあったのだらうと思います。

#### ◆ 当時の美術の状況

その当時の美術の状況は、どうだったのでしょうか。

例えば1983年の美術手帖12月号では、「ミニマリズムから表現主義へ」という特集が組まれていました。この特集では、同名の展覧会を紹介するとともに、関連する数本の評論が載せられていました。そのなかにマーシャ・タッカー (当時「ザ・ニュー・ミュージアム」の館長) という人の、『ニューペインティングのイコノグラフィー』 (1982年アートフォーラム誌掲載) という文章があります。ここでは新しい「表現主義」として捉えられた「ニューペインティング」の動向について、こんなふうにかかれていています。

一九七〇年代の《多元論》は、いわば芸術上の手榴弾が、その前の時代の統合された表面、ゲシュタルト的なイメージ、そして単一な批評方式のなかに投げ込まれた結果であったように思われる。  
(『ミニマリズムから表現主義へ/美術手帖 1983年月号』 p51 美術出版社)

この、こんにちの具象絵画は、直感や情緒、そして感覚による主題・構成の決定に見られるとおり、ロマンティズムの気配を濃厚にたたえている。(『同書』 p51 美術出版社)

このあとは、ひたすら「こんにちの具象絵画」が描く「ロマンティズム」的なイメージについて語られていきます。それまでのモダニズム絵画が問題としてきた、たとえば絵画空間の構造上の問題などは、ほとんど言及されていません。たとえ表現主義的な絵画であっても、その主題やイメージがどのような絵画空間の中で表象されているのか、検証する必要があると思うのですが、そういったことは問題にされていないようです。

そして私がもっとも気になる点は、構造主義以降の思想が、これらの絵画におけるイメージの乱用に結びつけられ、その流行が過ぎ去ると同時に語られなくなってしまった、ということです。これではまるで、美術におけるポストモダニズム（と仮に言っておきます）は、もう終わってしまったといわんばかりです。

しかし後で見るように、例えばロラン・バルト (Roland Barthes, 1915-1980) が文学において試みた記号論的分析と比較すると、美術における「ニューペインティング」は、まったくポストモダンの思想の成果を反映していません。

## ○ 「絵画の終焉」と「白紙還元」

### ◆ 「絵画の終焉」について

この当時は表現主義的な絵画が流行していた一方で、「絵画の終焉」とか、「芸術（美術）の終焉」ということが、さかんに語られた時代でもありました。例えば1983年に美術手帖の芸術評論で一席を受賞した、松浦寿夫 (1954 - ) の『絵画のポリティーク』という論文では、次のような「終焉」批評の批判から語られていました。

「われわれは今や記憶の足枷から解放されつつある」と語りえたバーネット・ニューマン (Barnett Newman 1905 - 1970) に、少なからぬ嫉妬を禁じえないのは、三十年の時差を経た今日、この足枷がさらにその重圧を増したかのように思われてならないからだ。とはいえ、西欧近代絵画史という足枷から離脱し、ニューヨーク・スクールが形成されようとする時期のこの画家を捉えた昂揚感を感動的だということではない。むしろ、今日と同じく過酷なまでに閉塞していたであろう時代の枠組みのなかで、記憶の重圧に抗い続けながら、それを断ち切るほどの出来事としての絵画をいま・この場に解き放とうとする選択の晴れやかさを、現在、真剣に受け止めねばならぬように思われてならないということだ。美術や絵画の終焉をこともなげにいいたてながら、そのことによって自らは何も傷つくこともないままでいられる批評の頹廢に与しないためにも、この点だけは強調しておきたい。いかなる場合であれ、たやすく終焉など語らないことだ。

(『絵画のポリティーク/美術手帖 1983年6月号』 p147 美術出版社)

この「絵画の終焉」「芸術の終焉」という概念には、宮川も含めて構造主義以降の思想が影響していたと思われます。私の知る限りでは、宮川自身が「終焉」という言葉を使っていたわけではありません。しかし、彼の思想がそれまでの絵画観、芸術観を変え、近代的な進歩や発展を相対化したことは確かです。その結果、それまでの絵画や芸術は終わった、という考え方が導き出されたとしても不自然なことではありません。

### ◆ 「白紙還元」について

宮川はミニマル・アートによって、絵画はその記憶を拭い去られ、「白紙還元」されたのだ、と考

えました。「白紙還元」されてしまった芸術様式に、明るい未来があるとはふつう考えないでしょう。つまり何もかもが試された結果、絵画は何も描かれていない「白紙」にまでもどってしまった、それならば何をしても無駄だろう、ということなのです。

このように考えてしまうことは、絵画が好きで美術の道に進んだ者には、たいへんつらいことです。しかし「絵画のポリティーク」で書かれていたように、バーネット・ニューマンの頃のアメリカだって、同じように閉塞した状況だったはずです。だからその中で「われわれは今や記憶の足枷から解放されつつある」とニューマンが語りえたことが、重要なのです。戦後のアメリカ美術は、ニューマンらの意志によって新たな可能性が切り開かれました。しかし、そのときだって、その成果が保障されていたわけではありません。単純に現在の状況と当時のアメリカを比較するわけにはいきませんが、ニューマンのような意志もなく、「たやすく終焉」を語ってしまうところには何も生まれない、ということは確かでしょう。それが「批評の頹廢」ということなのです。

さて、以上のように私が現代美術に目を向けた時代というのは、ミニマリズムから表現主義へ、美術雑誌の特集から美術館や画廊で見る作品まで、数年の間に美術が一変した時代でした。またその喧騒の一方で、「絵画の終焉」を宣言する批評家や学者がいて、さらにそれを批判する論文があって、と双方が入り乱れた時代でもありました。私自身のことでは、これから絵を描こうと思っていたのに、「絵画」なんてもう終わりだよ、と言われ、その一方そんなこととはまったく関係のない表現主義的な絵が画廊に並んでいた、という感じでした。

そんな時代から歩み始めたことを、とくに幸福だとも不幸だとも思いませんが、私の考え方や感じ方がそこで大きく規定されたことは確かです。そして、表現主義的な絵画が時代の背後へと去っていったのに、宮川淳が残していった課題、すなわち絵画の「白紙還元」という経験の後で、絵画をどう描いていったらよいのか、という問いだけが残されてしまいました。

その問いを解くためには、まず宮川を思想を理解しなければならないと思います。完全に彼の思想を理解するのは無理だとしても、私なりのやり方で取りかかってみます。

## 2. 宮川淳を理解するために

### ○ 構造主義を理解する基本となるもの

#### ◆ ソシュールの言語学

宮川の文章には、散文詩を読むような美しさがあります。彼の本を手にとると、それほど厚くもなく、装丁も品格があって読みやすそうな気がします。しかしそれが曲者で、無用な説明が排されている分だけ、読み手にはある程度の知識が求められます。私にしても彼の本を読みこなしているとは言えないのですが、少なくとも私なりに、彼の考え方を理解しようとしてきました。

そこでおこがましいのですが、宮川の話に入る前に、彼の本を読むための基礎知識を確認しておきたいと思います。私の知識はアカデミックな学習によるものではなく、自分に読めそうな本を勝手にかじっただけなので、あくまで私なりの基礎知識、ということになります。

宮川の著作には、構造主義、もしくは構造主義以降の思想家の名前が頻繁に出てきますが、その論理の基本となるのが、言語哲学者のフェルディナン・ド・ソシュール (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) の思想です。ソシュールはスイスの言語学者で、記号論を基礎付け、後の構造主義思想に影響を与えた人だと言われています。私はソシュールについて、丸山圭三郎 (1933-1993) という日本の研究者の本から学びました。丸山の本は、ニューアカデミズムやポストモダン思想が流行った頃に、ずいぶんと一般の人にも読まれていたと思います。

その丸山によれば、ソシュールは言語について、まとまった著作を書き残すことはしなかったようです。のちの研究者は、彼の断片的な手稿や彼の講義を受講した弟子たちの記録によって、ソシュール

ルの思想を知ることができたのです。そして、そのような事情から、ソシュールについて、さまざまな解釈や誤解が生じる余地があったようです。

例えば、ソシュールが言語の構造を静態的なものとしてとらえ、それが構造主義の考え方のもとになった、という解釈があるようです。その考え方では、後でまた触れますが現実に使われている言語の流動的な側面との間に矛盾が生じてしまいます。丸山は、ソシュール自身がその問題に突き当たり、自らの考え方を乗り越えて「力動的な記号学を求めた」(『ソシュールを読む』p 6)と書いています。丸山の研究はそのようにソシュールの思想を正確にとらえ、その広がりや現在の思想的な課題にいかすことにあったようです。

これらの複雑な事情をふまえて、ソシュールの考え方を見ていきましょう。

#### ◆ ソシュールの考え方

ソシュールは、言語を使う際には自由な側面と固定的な側面と、矛盾したふたつの側面があると考えました。自由な側面というのは、ふだん私たちが会話をするときに、自分の意思で自由に言葉を選んでいる、ということを示しています。しかしその一方で、私たちは「日本語」ならば、「日本語」という言語体系の中でしか言葉を選ぶことができません。その意味では言語は固定的なものです。これが言語の矛盾した側面、ということになるのですが、さらに面倒なことに、固定的なはずの言語体系も、私たちの発話行為によって少しずつ変化をしていきます。よく「若者の言葉の乱れ」などということを言いますが、時とともに言葉の使い方がずれていく、ということによくあることです。また、詩人などの優れた表現者による特殊な言葉の使い方が言語体系に影響を与える、ということもあるでしょう。

ソシュールは、このような言語の矛盾した側面を考察するにあたり、言語を「制度としての言語(ラング)」、「発話行為としての言語(パロール)」、そしてそれらを可能にする「言語能力(ランゲージュ)」、という三つの概念に分けて考えることにしました。それを整理して書いてみると、次のようになります。

|   |        |                           |                    |
|---|--------|---------------------------|--------------------|
| } | ランゲージュ | コトバ、シンボル化(抽象化・カテゴリー化・概念化) | 能力                 |
|   | ラング    | 言語(国語体)                   | [コード] 社会制度(条件)     |
|   | パロール   | 言葉                        | [メッセージ] 個人の言行為(発話) |

また、ソシュールは一つひとつの言葉の成り立ちについて考察し、言語とは、ある事象や事物を指し示す記号(シーニュ)である、ということに気がつきました。例えば「犬」という動物を言葉で表すのに、日本語では「イヌ」と言いますが、英語では「dog」と言います。「イヌ」という音韻も、「dog」という音韻も、目の前にいる「犬」という動物との結びつきはまったく恣意的なものであり何の必然性もありません。しかし、日本語の言語体系の中で、ひとたび「イヌ」という言葉が成立したら、それは「犬」という動物と結び付き、「イヌ」と「犬」との関係は必然的なものとなります。ソシュールは、そのような言語の性質を記号としてとらえ、その構造を次のように言い表しました。

|   |            |                      |
|---|------------|----------------------|
| } | シニフィアン(SA) | 意味するもの(記号・聴覚的な音)     |
|   | シニフィエ(SE)  | 意味されるもの(指向対象・精神的な概念) |

シニフィアンとシニフィエは、「イヌ」という音韻と「犬」という概念が言語体系の中で不可分であるように、互いに切り離せない関係にあります。それを「SA/SE」というように、「/」を使った記号で書き表します。この言語におけるシニフィアンとシニフィエの関係が、宮川の「絵画」の認識と共通するもので、あとで重要なことになってきます。

ソシュールは、ランゲージュ(シンボル化)が人間に固有のものだと考えました。また、人間が言

葉を認識するということは、その言葉により世界を分節するということでもあり、シニフィアンとシニフィエは不可分であると考えました。それを、ソシュールを研究した丸山圭三郎は、次のような例で説明しています。

あの有名なヘレン・ケラーの体験もそうなのです。感覚＝運動的な知能から、ある飛躍を可能にしたのが記号でした。water という語は、手のひらに書かれた触覚イメージですが、このイメージがそれまで存在しなかった意味を担い、現実が分節され、彼女の意識も同時に分節されました。それまで感覚＝運動的に知覚していた水が、突然別の網の目に区切られて、記号の指向対象としての水になりました。〈中略〉最初の一語（water）を覚えてからヘレン・ケラーの場合は一挙にコトバの世界が開けたと言われていますが、実は、最初の一語と言われていた water は、実体的な一語の習得ではなく、water と non-water という対立構造把握の出発点であったのです。

（『ソシュールを読む岩波/セミナーブックス2』 p 47 岩波書店）

ヘレン・ケラー（1880－1968）は2歳で熱病により視覚と聴覚を失いますが、家庭教師アン・サリバンの指導により言葉を覚え、のちに教育家、社会福祉事業家として活躍しました。丸山が解説しているのは、ヘレン・ケラーが最初に言語を習得したときのエピソードで、アンはヘレンの手のひらに water の文字を指先でなぞりながら、同時に手を水に触れさせて言葉を教えようとしていました。野生児のように指導を拒否していたヘレンが、ついに water という言葉を認識した瞬間、人間性に目覚めていきます。彼女を映画・演劇化した『奇跡の人』でも、このシーンは感動的な場面として描かれています。

この事実からわかることは、人間にとって言語を理解するということは、世界を分節する、ということと同義だということです。つまり、人間らしい現実世界の理解の基礎には、言語活動がある、ということになります。だからソシュールの言語学が重要視されているのです。

## ○ 「引用」（ブリコラージュ）について

### ◆ レヴィ＝ストロースの社会人類学

さて、次に学習しておかなければならないのは、昨年亡くなったクロード・レヴィ＝ストロース（Claude Lévi-Strauss, 1908－2009）の提起した「引用（ブリコラージュ）」という概念です。レヴィ＝ストロースは、フランスの社会人類学者で構造主義の祖とされる人ですが、世代的には現象学者のモーリス・メルロー＝ポンティ（1908－1961）や、実存主義のジャン＝ポール・サルトル（1905－1980）と、同じです。

この人の本も、1980年頃には書店の目のつくところによく置いてありましたが、私にとって苦手な思想家でした。なぜなら、彼の本には人類学的な資料やデータがふんだんに使われているので、論旨を読み取る前にその緻密さについていけずに挫折してしまうのです。学問をする人にとって、その実証的な手続きは当然のことでしょうが、私のように結論だけをわかりやすく説明してほしい、というむしのいい人間にとっては、難易度の高い読書になってしまいます。だからレヴィ＝ストロースについては、「未開民族の親族構造を、言語における記号学的方法で解明した学者である」というような、どこからか聞いてきたようなことしか、私には言えません。ただ、『悲しき南回帰線』という彼の著作だけは別で、この本はジャングルに入っていく探検隊の冒険記のような感じで読むことができました。これを読むと、「ヨーロッパ文明を相対化した」と紹介される彼の業績が、たいへんに重たいものだということが、よくわかります。

### ◆ レヴィ＝ストロースの考え方

宮川淳にとって、レヴィ＝ストロースの思想の中で特に重要であったのが、「未開人の器用仕事（ブリコラージュ）」という概念でした。「ブリコラージュ」とは、未開人があり合わせの材料（神話の場

合、断片的なイメージなど) を用いてする作業のことです。普通の人なら見落としてしまうような、その手仕事の中にレヴィ＝ストロースは、ヨーロッパ近代の組織的な労働に対する新たな文化的な価値を見出したのでした。大勢の人間が手分けをしながら一斉に原料を加工して製品を作るオートマティックな私たちのやり方と、一人の人間がそのときのありあわせのものから工夫して必要なものをひねり出してしまふ彼らのやり方とは、いかに違っていることでしょうか。そこに文化の高低ではなく、近代文明とは違った価値観を見出した所に、レヴィ＝ストロースの偉大さがあったのだと思います。

宮川は、この「ブリコラージュ」を、美学的な文脈の中で捉えなおしました。そして、それまでの西欧文明が重要だと考えてきた「創造」という概念と、対置させたのです。

考えてみると、芸術の分野における「創造」という概念は、いかにも西欧的な個人主義に基づいた考え方ではないでしょうか。才能豊かな個人が、独自の力で新しい芸術を創り出す、ということが「創造」することだと思えます。しかし、たとえどんな天才であっても、それまでの芸術様式や技法をまったく継承せずに、表現活動を行うことはできません。そこには、先人の成し遂げた成果を、自らの表現に取り入れること、つまり「引用」することが、必ず含まれてくるでしょう。むしろ天才というのは、先人のわざを独自の解釈でずらしてみせる人、そのことに長けている人のことを指すのかもしれない。

このような議論は抽象的で意味がない、と考える人もいると思います。しかしモダニズム芸術が作家の「創造」性を重んじた結果、次々と新しい芸術様式を産みださなければならない、という強迫観念にかられていたことは確かです。そこには、新しい作品を売り出さなければならない、という商業主義的な考え方が入り込んでいたとしても、それ以上に「創造」という概念が神話のような神通力を働かせていたのです。宮川が「引用」という概念を芸術の世界に持ち込んだのは、そのような「創造」神話を相対化する、という意味があったと思います。

このように言葉で説明してしまうと単純なことのようですが、実際に「創造」という概念を用いないで美術について語ろうということは、実に大胆なことです。私も宮川の本を読み始めたころは、これでいいのだろうか、という自問いの連続でした。それに、その先にどんな世界が開かれているのか、予想もつきませんでした。とにかく宮川の著作にふれて、その思想を知りたい、と思いました。

さて、先を急ぐ前に「ブリコラージュ」という概念について、具体的な例を見てみましょう。レヴィ＝ストロースの『悲しき南回帰線』の中に、未開人の身体に描かれた絵についての記述があります。

絵を描く女は顔や、同輩の体や、ときには幼児の体にも描いた。男たちは早くからこの風習を失ってしまった。ジェニパポの汁に浸した竹の細いへらで——それは最初は色がついていないのだが、酸化して濃青になる——芸術家はモデルも下書きもなしに、そして印もつけずに即興的に生きた人間の上に描き出す。まず上唇の両端が螺旋形になったアーチ形のモチーフで飾る。それから、直線で切っていく。ときには水平に切ることもある。〈中略〉構図は比較的単純なモチーフに訴えていて、例えば螺旋、エス型、十字、菱形、雷形、渦形などだったが、これらのモチーフが結び合わされて、一つ一つが独特の持ち味を示していた。1935年に集めた400ばかりのデッサンの中には、同じものは一つもなかった。しかし逆に見て、わたしの蒐集とその後の蒐集とを比較すると、その芸術家たちの驚嘆に値するほどの広範囲な目録もやはり伝統に強く結びついたものであるということが出来る。不幸なことには、わたしやわたしの後から来た人たちでも、このスタイルを主眼とする原住民の深く秘めた理論までは究明することができなかった。通訳兼助手に使った原住民も、初歩的なモチーフと一脈通ずるところのある表現ははっきり言ってくれるが、複雑なモチーフに関係したこととなると、知らないとか忘れたとか言って、なかなかちががあかなかった。実際、彼らが世代から世代へと伝承された体験を積んだ手腕を基本にしてやっているだけなのか、あるいは彼らの芸術の秘伝を守りたいと願っているのかは、わたしにもわからないままである。

(『悲しき南回帰線』講談社学術文庫) p 293-p 294 講談社)

ここで原住民が描く絵は、集団内で共有されているモチーフでありながら、それがさまざまに引用され、組み合わせられることで「同じものは一つもない」デッサンに仕上がります。「創造」に対する「引用」として、宮川によって高度に思想化された「ブリコラージュ」ですが、もとはといえばこのような人々の手仕事に発しているのです。フィールドワークをしながら、近代社会にはない創作方法に触れたレヴィ＝ストロースの驚きが伝わってくるようです。

### 3. 宮川淳の思想（主に絵画に関して）

#### ○ 抽象表現主義～ミニマルアートへ

##### ◆ 宮川のアメリカ現代美術解釈

いよいよ宮川の思想について考察していきます。

はじめに、『引用の織物（1975）』（筑摩書房）という著作の中の論文、「記憶と現在」において、宮川が戦後のアメリカ美術をみごとな論理で整理しているところから見ていきましょう。彼は抽象表現主義からミニマル・アートまで、美術史的な流れの中で共通するポイントを指摘し、そこから現代美術にとって決定的な問題点を見つけ出していきます。前年に書かれた『紙片と眼差しとのあいだに』（小沢書店）の記号論的な解釈とあわせて読むと、宮川の興味のありかがわかります。

宮川の『引用の織物』の「記憶と現在」の章から引用しつつ、そのアメリカ現代美術の解釈を見ていきましょう。

##### ◆ アメリカ美術—禁欲性

ここで論じられるのは戦後アメリカ美術のidentityである。（『引用の織物』 p2 筑摩書房）

しかし、この二十年間の多様な展開を通じて、戦後アメリカ美術の主調低音のようなものが聞きとれるはずであり、そのとき、たとえばプライマリー・ストラクチャーを、単に抽象表現主義に対する反動としてではなく、また同時に、ポロック以来のアメリカ美術がみずからのうちに内在させてきたライト・モチーフのひとつの達成と見做すことも、かならずしも不可能ではないように思われる。（『同書』 p3）

そして、それをここで仮説的にプロテスタンティズムと呼ぼうとするのであって、決してプロテスタンティズムによってアメリカ美術を説明しようとするのではない。（『同書』 p3）

アメリカ美術の《プロテスタンティズム》を語るとすれば、われわれはなによりもまず描く行為の現在進行形——イリュージョニズムを否定する禁欲性に支えられたこの現在への意志をこそ挙げなければならぬ。（『同書』 p6）

宮川はこのように書いていますが、アメリカ美術の「identity」を言い表すのに「禁欲性」という言葉が使われていることに、違和感をおぼえる方も多いのではないのでしょうか。アメリカと言えば何よりも「自由」を尊重する国であり、人間の欲望をかなえる「夢」の国でもあります。外から見れば、モノにあふれた「大量消費社会」の国、というイメージがあり、「禁欲性」という言葉はこの国にはそぐわない感じがあります。

しかし、例えばジャクソン・ポロック（1912-56）の芸術が1940年代後半、一気にその純度を高めながら昇りつめていった軌跡を見ると、どこか求道的でストイックなイメージがあるのも事実です。戦後のアメリカ美術の作品は、表面だけを見れば表現主義的な激しいものがあつたり、モノトーンで描かれた無表情なものがあつたりするわけですが、宮川はそこに「主調低音」とでも言うべき共通の響きを聞きとろうとします。そのことで、アメリカ美術の本質的なものをつかみ、現代美術の普遍的な



問題につなげていこうとするのです。次にそのポロックについて書いた部分を見てみましょう。

#### ◆ ポロック―描く行為の現在進行形

ドリッピングのオートマティクな側面はすでに自明であるが、ここで重要なことは、むしろポロックがそのコントロールをくりかえし強調している、いわばその禁欲性であるように思われる。

(『引用の織物』 p12 筑摩書房)

こうして、画家の身振りとマチエールとの間に一瞬ごとに、まさしく《ギヴ・アンド・テーク》が成立する。画家はたえず無意識と意識との、いかえれば過去と未来の分水嶺、永遠の現在に立ち、こうしてオートマティスムは《記憶》に汲む行為から決定的に《現在》への意志に変換されるのである。ここに描く行為の現在進行形が成立する。

(『同書』 p13)

描く行為の現在進行形とは無意識と意識の分水嶺にほかならず、この《現在》は、偶然を否定する禁欲的で倫理的な永遠の自己運動によって、過去と未来との接点でたえず再構成されるほかないのである。いかえれば、この時間論的な現在はそれ自体で現在の空間を構成することができない。

(『同書』 p17-p18)

ポロックのドリッピングによって成立した表現とは何だったのでしょうか。例えば一般的な解釈として、飛び散る絵具によってできる偶然の形象、あるいは画面上でトランス状態に陥ったように描く画家の無意識の動作など、いかにも現代美術的な難解さ、あるいは過激さを象徴するのが、ポロックのドリッピング、あるいはアクション・ペインティングと言われる表現方法なのだと思います。

しかし宮川は、ポロックが「コントロールをくりかえし強調している」ことに着目し、そこに冷静で禁欲的な「《現在》への意志」を見てとります。つまり、それは過去に描かれた絵画の形象や構成にとらわれない、永遠の現在を画面に定着するための強い意志による表現方法だった、というのです。同時に宮川は、それを「永遠の自己運動によって、過去と未来との接点でたえず再構成されるほかない」とも書いています。

この部分で、宮川の言いたかったことは何でしょうか。ポロックが絵画に持ち込んだ「アクション」＝「描く行為」による「現在」というのは、私たちが生きている現実的な時間に限りなく近いものです。ポロックは「アクション」によって、リアリティーのある「現在」を絵画に導入したのだと言えるでしょう。しかし、ポロックが画面に定着した絵具の痕跡は、描かれた瞬間から過去へと送られてしまいます。現実の時間における「現在」が、一瞬にして過去へとかわっていくように……。だから、ポロックが「描く行為の現在進行形」を継続していくには、ポロック自身が「永遠の自己運動」を続けるしかない、と宮川は書いたのです。もちろん、それは現実的には不可能な命題でした。

ポロックの苦悩に満ちた晩年を考えると、宮川の解釈が当たっているような気がします。しかし、私自身はポロックの絵画について、宮川とは違った解釈をしています。ポロックの絵画は、いまま生き活きとした「現在」を表現している、と考えているからです。その理由については、ここでは触れません。話を戻すと、宮川はポロックのアクション・ペインティングについて、その方法論には限界があった、と解釈しています。この限界を乗り越えていくために、アメリカ美術はさらに変貌していきます。

宮川の捉えたアメリカの現代美術は、このように前の世代の表現を乗り越える形で、次々と形を変えて、よりリアリティーのある「現在」へとコミットしていきます。

次に宮川が取り上げたのが、ラウシェンバーグです。

#### ◆ ラウシェンバーグ―環境への現在へとスイッチ

無意識の向こう側につきぬけたとき、現実の多様性、異質性がわれわれを同時的に、あらゆるところからとりかこむ。《現在》とはもはや意識との、未来と過去との分水嶺、内的時間のたえざる

一瞬ではなく、われわれをとりかこむ外部空間、環境の現前となる。この意識こそが、ラウシェンバーグの《コロンバイン》にほかならない。彼はアクション・ペインティングの油彩と日常の任意の雑多な事物とを、同一画面上に並置することによって等式化し、アクション・ペインティングの時間的な非完結性にスイッチするのである。こうして、現在への意志は、倫理的な永遠の自己運動を脱け出し、決定的に世界と歴史にコミットする。(『同書』p19-p20)

ポップアートと言え、いまの私たちが真っ先に想起するのがアンディ・ウォホルのマリリン・モンローであり、リキテンシュタインの漫画ではないでしょうか。

しかし、ここで宮川が言及しているのは「アクション・ペインティング」と日常の「雑多な事物」とを等式化する、ラウシェンバーグの「コロンバイン」でした。ポロックは描く「行為」を「現在」性として絵画の中にとりこみましたが、そのときに現在の「行為」は、いずれ過去へと送られていく運命にありました。ラウシェンバーグは、ポロックのアクションと現実の事物を、同じ画面上のイメージとして並置することで、現在へとコミットしようとしたのです。直接的な行為だけでなくイメージに訴えることで、ラウシェンバーグは「永遠の自己運動」を繰り返さなくてもすむ方法を見つけたのでした。

しかしこの方法も完全なものではありません。ラウシェンバーグの用いた現実の事物だって、いつか古びた過去のものとなってしまいます。その事物を介したイメージにしても、いまの私たちから見れば、レトロな遺物として「現在」性よりも懐かしさを感じさせるものとなってしまっているのです。

それでも「現在」を表現しようとするアメリカ美術は、足取りを止めようとはしません。さらに先へと進むことになります。

#### ◆ ミニマル・アート—完全に記憶を払拭

プライマリー・ストラクチャーと呼ばれる最近の彫刻のもっともいちじるしい特徴の第一は、その素材である。ブロンズや大理石といった伝統的な素材は当然として、さらに近代彫刻が愛用した石、セメントも、また木や鉄さえもほとんど見当たらない。金属であれば、むしろステンレス・スチールやアルミニウムであり、そして、なによりも合成化学物質—プラスチック、ポリエステル、フォルミカ、ファイバーグラス、プレキシグラスなどである。すでにわれわれの日常生活の中に氾濫しているこれらの素材の特徴は、単にそれらが芸術的な伝統ないし記憶をもたないというだけではなく、それら自体が、木理や石理、あるいは鉄におけるような《記憶》をもちえないことにある。

(『同書』p23-p24)

プライマリー・ストラクチャーないしミニマル・アートのノン・リレーショナルが様式的にポロックのオール・オーバーにつながっていることはしばしば指摘されている。しかし、たえず《記憶》を打ち消してゆく時間論的《現在》の永遠の自己運動の苦渋に満ちた軌跡は、ここではついに、完全に《記憶》を拭き去った《表面》の現前にまで到達するのである。(『同書』p32)

※ 「ノン・リレーショナル」とは、「画面の各部分がひとつのコアを中心に関係づけられる」「画面全体がワン・イメージとしてみられる」「あらゆる部分が同時に見る者の眼を捉える」ような作品様式のこと。

宮川の解釈によれば、アメリカ美術のたどり着いた先は、過去の「記憶」を完全に拭き去った「プライマリー・ストラクチャー」、「ミニマル・アート」などといった作品でした。「ミニマル」とは、最小限の表現による作品という意味ですが、宮川にとって重要だったのは、それらが「時間論的《現在》」を、完全な形で実現した、と考えられることでした。

この「《記憶》を拭き去った」表現とは、「記憶」を白紙に戻す、ということにもなります。それ

が、いわゆる「白紙還元」ということなのですが、それがそれまでの美術の終わり＝「美術の終焉」、あるいは「絵画の終焉」論へとつながっていくのです。宮川自身が「絵画の終焉」ということを語ったのかどうか、私の知る限りではそういうことはなかったと思うのですが、それにしても「白紙還元」されてしまった後の芸術に、可能性豊かな未来が残されていると考える人がいるのでしょうか。いまの私は、絵画にあらゆる可能性を感じていますが、宮川の本をはじめ読んでみた頃には、絵画はこれからどうなっていくのだろう、と真剣に考えました。

そこでもう少し、「《記憶》を拭き去った」表現がどのように論じられているのか、見ていくことにしましょう。

## ○ 絵画の白紙還元から見えてくるもの

### ◆ 『紙片と眼差とのあいだに』

『紙片と眼差とのあいだに (1974)』は、記号論の美術の分野における展開として、興味深い本です。その中の「記号学の余白に」という論文では、ミニマル・アートを題材にしながら《見る》ことについて考察しています。ここで宮川は、「作品＝創造」から「テキスト＝引用」への、美術の捉えなおしを提唱しています。そして、『引用の織物』で確認した「《記憶》を拭き去った」表現が、記号学の中でどのような意味を持っていたのか、見ていくことにしましょう。

### ◆ それ自体以外のなにもものも意味しない

作品から一切の超越的な意味が除き去られ、作品は単なる物体に近づく。そのとき、では芸術は《それ自体以外のなにもものも意味しない物体》にまで還元されたのだろうか。しかし、ミニマル・アートの逆説はつぎの事実にあるように思われる—そのとき、《それ自体以外のなにもものも意味しない》この物体それ自体が、というよりむしろ、それ自体以外のなにもものも意味しないという事実そのものがひとつの意味を示すこと、まさしく《芸術》という意味を。

(『紙片と眼差とのあいだに』 p 71-72)

宮川の言っていることは、とても単純なことです。ミニマル・アートの何も描かれていない平面的な絵画は、文字通り極限まで表現を切り詰めたものです。あまりにも切り詰めてしまったので、それはただの平面的な物体と言ってもいいものになってしまいました。現代美術にあまり接したことがない人なら、何も描かれていないキャンバスやパネルを見て、それを「絵画」、あるいは「美術作品」とは言わないでしょう。「《それ自体以外のなにもものも意味しない物体》にまで還元された」というのは、そういうことです。

しかし意外なことに、現代美術に首を突っ込んでしまった私たちにとって、それはあくまでも「絵画」であり、「芸術」作品なのです。ものによっては、いささかハナにつくぐらい「芸術」的な雰囲気を出しているものもあります。このように、何も無いはずの平面に「絵画」を、「芸術」を見出してしまうというのは、いったいどういう訳なのでしょう。その要因は「作品」そのものの中にはありません。なぜなら、そこには何も描かれていないからです。どうやら私たちは、その何も無いはずのものの中に「芸術」という意味を見出してしまうらしい、と宮川は言っているのです。

### ◆ 表現のゼロ度を語る困難

今日の表現の質をポジティブに定義しようとすれば、そのひとつはここから定義することができるだろう。それはいわば表現のゼロ度ともいえるべきものであるように思われる。いうまでもなく、このような表現のゼロ度が実現されるレベルはもはや作品の背後《深さ》にはないだろう。しかしまた、それは物体それ自体においてでもないだろう。それはむしろ見ることの表面として実現される。そこに今日の批評の言語の困難と苦渋が生まれる。

(『同書』 p 73)

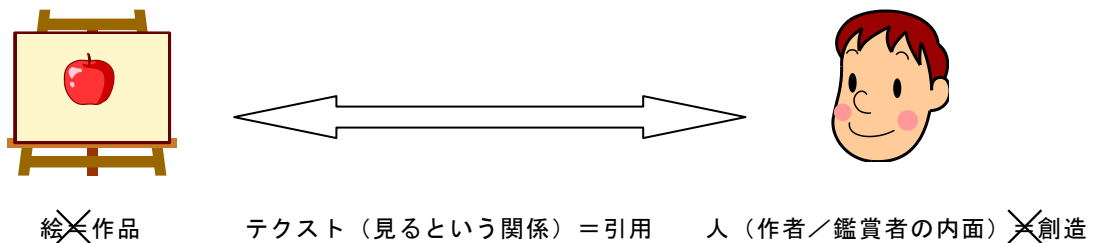
一般に、芸術作品について語るということは、どのようなことでしょうか。ある作品を取り上げ、

その作品がどれほど深い味わいを持っているのか、その背後にはどのような意味があるのか、そういうことをまことしやかに解き明かすとき、批評は芸術作品そのもののように感動的なものになるでしょう。しかし、何も描かれていない平面の作品がそこにあり、深さや背後などという要素もまったくないとしたら、批評は何を語ればよいのでしょうか。私たちはそこに「芸術」という意味を見出したはずなのに、その「表現のゼロ度」の作品について語るものがきわめて困難である、という状況について、宮川は言及しているのでしょうか。「作品」そのものを眺めまわしても、そこには何も見出せない。私たちは、「芸術」について語るのに、これまでとは違った新たな見方、新たな構造を見出していく必要があるのでしょうか。

◆ ~~作品~~創造、テキスト=引用

作品（あるいはむしろ作品）は、もはや、それ自体において意味をになうのではなく、《美術》という記号（意味）作用の一項となる。いいかえれば、《美術》という記号（意味）作用のシステムはもはやひとつの作品の中に、あるいはひとつの《作品》として完結的に見出されるのではなく、それを見ることの中に、《見る》ことのディスクールとして求めなければならないだろう。作品=創造に対して、それを見るという関係をテキスト=引用として捉えること。（『同書』p74-75）

宮川の言っていることを図にして示すと、おそらく下のようになります。それを見ながら、すこし考えてみましょう。



「美術」という意味が成り立つのは、いったいどこにおいてなのでしょう。そう宮川は問いかけています。「美術作品」という確固としたものが存在し、目の前の「絵」そのものが「美術」なのですよ、と言えれば納得しやすいし、それがもっとも一般的な考え方でしょう。しかし、かんじんの「絵」そのものに、図のリンゴのように何か描かれていけばよいのですが、ミニマル・アートの場合には、何も描かれていないか、あるいはそれに近い平滑な平面があるだけです。だから、作品には×印がついてしまうのです。それでは、描いた作者の内面、あるいは鑑賞者の内面にこそ、「美術」や「芸術」の源があるのでしょうか。例えばゴッホやゴーギャンのようにドラマチックな人生を生きた芸術家がいれば、その激情が作品の背後からおい立ってくるような作品ならよいのですが、ミニマル・アートは「表現のゼロ度」ですから、そのようなものも期待できません。

それでも、私たちがミニマル・アートを「アート」として、つまり「芸術」として感じてしまうのはなぜなのでしょう。その「芸術」の意味の源はどこにあるのか、と問いかけたとき、宮川はそれが「見る」ことの中にある、と考えたのです。「見る」ということはどういうことかと言えば、「人」がいて、「作品」があって、その両方の存在が「見る」という行為で関係づけられたとき、はじめて成立するものです。言ってみれば、「芸術作品」は私たちの視線の中で、刻々とその意味が見出されているのです。そう考えると、「芸術作品」とは芸術家が単独で創造したものではなく、それまでの芸術が「人」と「作品」との関係の中で作り出してきたものであり、私たちは作品を見るたびにその意味を更新しているのです。

◆ 作家は無から制作するのではなく、すでにシステムないしディスクールの中にいる

作家もまた無から、あるいはただ自然に汲むことによって制作するのではないだろう。彼もまた、すでにこのシステムないしディスクールの中にいることによって作家になるのであり、彼の作品とは

それ自体、すでにひとつのテキストである。このテクスチュエルな関係もまた——創造／享受との対比において——まさしく引用として捉えることができるだろう。（『同書』p76）

そもそも「絵画」にしろ、「芸術」にしろ、それが作られる以前の文化的、歴史的な背景を背負わないわけにはいきません。どんなにアヴァンギャルドな芸術家であっても、それまでの伝統を知らなければ、伝統の否定も破壊もできないでしょう。そういう意味では、まったくの無垢な自然から芸術家が何かを「創造」する、というイメージは幻想にすぎません。

そこで宮川は、そのような芸術的な営みを「引用」として捉えなおしてみてもどうか、と言っているのです。過去の経験や約束事をふまえて編まれたテキストとして「芸術」を捉える、という考え方は、私たちが視線の中で「芸術」の意味を見出し続けている、ということと、同じことです。いずれも「芸術」が文化的なシステムの中の営みであることを示しています。

これは、ある意味では常識的な事実を指摘しているにすぎない、とも言えそうです。「芸術」について語る時、私たちは作家の創造性に目を向けがちですが、その一方で、それが文化的なシステムの中で継続性をもっていることも知っています。宮川の言っていることは、モダニズムの時代に目新しい表現に偏重しがちだった私たちの目を、「引用」という概念によって過去との継続性にも向けさせた、と捉えることができます。

それならば、宮川はそれほどすばらしいことを言っているわけでもない、という気もしてきます。実際のところ、このような批判は、ポストモダン全般に対しても、それが単なる復古主義ではなかったのか、という言い方で聞くことがあります。しかしそれも、いささか粗雑な整理の仕方だと思います。私たちは「創造」ではなく「引用」という観点から何が見えてくるのか、しっかりと考えてみる必要があったはずなのですが、それをやらないうちにポストモダンブームが終わってしまった、という感じがするのです。

宮川は1977年に没してしまいました。したがって、彼が『紙片と眼差とのあいだに（1974）』や『引用の織物（1975）』で提起した問題を、十分に展開した形で私たちに見せることはありませんでした。それならば、宮川が影響を受けたであろうテキストや、その後の美術の展開の中から、「引用」について、あるいはミニマル・アートがもたらした「白紙還元」について考えてみましょう。

#### 4. 宮川淳の思想を再検討

##### ○ ロラン・バルトの『零度の文学』

##### ◆ 自由に「創作」することは可能か

「作品＝創造」という概念に対し、宮川が「テキスト＝引用」という概念を提示したことについて、ロラン・バルトの『零度の文学（森本和夫訳）』という著作を手がかりにして考えてみます。宮川の言う「創造」に対し、「引用」の視点を持つことで、どのような新たな考察が可能なのか、美術からすこし離れてしまいましたが、『零度の文学』の中に興味深いことが書かれています。

いかにも私はこんにち、あるなんらかの文章を自分で選び、その動作のなかにおいて私の自由を確認し、ある新鮮さ、あるいはある伝統を持つと自負することができる。けれども、徐々に他人の言葉、そしてさらには私自身の言葉の捕虜となることなしに、ある持続のなかでそれを発展させることは、もはやすでにできない。あらゆる先行の文章や、さらには私自身の文章の過去から来る執拗な反響が、私の言葉の現在の声を覆うのである。（『零度の文学』p24 現代思潮社）

したがって《自由》としての文章は、一瞬間しか存在しない。けれども、その瞬間は、《歴史》のなかで最も明瞭な瞬間のひとつである。なぜなら、《歴史》とは、常に、そして何よりもまず、選

択であり、かつその選択の限界なのであるから。

(『 同書 』 p24 現代思潮社)

バルトは単刀直入に「《自由》としての文章は、一瞬間しか存在しない」と結論を書いています。この結論を考察する前に、この文章の解説として『零度の文学』に付されているモーリス・ブランショ (1907-2003) の「零地点の探求」を参照しましょう。

ブランショは、バルトが文学について考える時に「言語体と文体と文章」という三つの概念を区別して考えていた (『零度の文学』 p105) 、と述べています。

はじめの概念の「言語体」とは、ソシュールの言う「ラング」に当たるもので、仮に母国語を基本に考えるなら、母国語が持つ語彙や構造などが「言語体」に当たるものです。これは一般的に考えるなら、作家にとって選ぶ余地のないものです。例えば私たちの場合でいえば、日本語でものごとを思考したり表象したりするわけですが、これは後天的に選んでそうしているわけではなく、生まれ育った環境によって、そうしているに過ぎません。語学の能力が高い人ならば、外国語を自由自在に使いこなすことも可能でしょうが、頭の中での思考そのものを、外国語をベースにして出来る人は、ごくまれなのではないでしょうか。

次に「文体」ですが、これは作家の体に染み付いてしまっている言葉遣いのことです。これも生まれや環境によって形成されるものだとするならば、作家に選ぶ余地はありません。一般的に「文体」というと、作家が意図的に創り出すものも含まれるように思いますが、そのような意味での「文体」は、ここでは次にあげる「文章」という概念で整理されています。ブランショが言う「文体」とは、作家が生来持っている言葉づかいのようなのだと理解しておくのがよいでしょう。

最後の「文章」ですが、これこそ作家がどういう書き方をしようか、と考える余地のあるもので、ブランショは「文学は文章とともに始まる」と述べています。上の引用したバルトの一節は、まさにこの「文章」について論じたものです。しかしその「文章」でさえ、バルトによれば、ひとたび「あるなんらかの文章」を選んでしまえば、「私自身の言葉の捕虜」となり、「持続のなかでそれを発展させることは、もはやすでにできない」のです。なぜそうなるのか、考えてみましょう。例えば、作家がある小説の主人公に、自分のことをどういう言葉で表現させるのか、迷っていたとします。その主人公が男性だとすると、「私」と表現すれば、成人した男性の客観的な語り口になってくるでしょう。それを「僕」と表現すれば、もっと個人的な感じがするのかもしれませんが。さらに「おれ」と表現すれば、もっと粗雑な雰囲気が出てくるでしょう。そのいずれにするのか、作家は自由に選ぶことができますが、ひとたびどれかを選択して書き出してしまえば、それにふさわしい言葉づかいが、おのずと決まってしまう。「《自由》としての文章は、一瞬間しか存在しない」というのは、そういう意味です。

これは文章を書くということが、作家の自由な「創造」によるもの、という従来の芸術観を相対化したものとも言えるでしょう。バルトの言うように、「自由」な選択の「瞬間」を経過したのちに、文章が選択肢の限定されたものになってしまう、ということならば、これはまさに過去からの「引用」という捉え方もできるでしょう。作家は自分の選び取った言い方 (書き方) にふさわしい文章を、創作するというよりは、引用している、と言った方が適切なのかもしれません。

#### ◆ 「零度の文学」の可能性

このような認識は、創作するうえで好ましいことではないでしょう。自分がいかに不自由な状況で文章を書いているのか、を理解することは重要なことです。しかし、それならばその限定を超えて、いかに自由に文章を書くにはどうしたらよいのか、あるいは自由な文章というのは存在しないのか、と考えるのが普通でしょう。

ここで目指すべきは「零度の文学」だとバルトは言います。「零度」というのは「ゼロ度」、つまりプラスでもマイナスでもない、何ものでもないような「文章」を選ぶということが、先行する文章に拘束されない方法だと、バルトは考えました。これは、絵画におけるミニマル・アートが無機質で《深さ》のない、完全な表面を志向したことと似ています。それは、いかなる「文章」でしょうか。

例えばバルトは「零度の文学」として、マラルメ（1842-1898）の詩のように、「印刷上の書字不能」な「空虚の地帯を造り出そう」としている言葉について言及しています。しかしマラルメの詩は、「沈黙」の言葉、とでもいうような矛盾をはらんでいて、「このような芸術は、自殺の構造そのものを持っている」、とも言っています。

バルトは、何を言っているのでしょうか。マラルメは、「印刷上の書字不能」なほどの広い「空虚」な行間や字間を作りだし、そこに文字の意味以上の何かを表現しています。これらの表現方法によって、固定的な、あるいは常套的な意味をはぐらかされた言葉は、「沈黙」するか、あるいは多義的なことばとして他の意味へと滑っていくしかありません。これは言葉にとって、「自殺」行為であり、マラルメは自分の詩に、言葉がそうならざるを得ない構造を構築した、ということ、バルトは言っています。

ほかにバルトがとりあげているのが、意外なことに「ジャーナリストの文章」です。文学作品の中でいえば、カミュ（1913-1960）の『異邦人』（1942）が、そのような「中性」的な文章で書かれている、ということです。これらの文章は、何ら表現意図を含まない、事実を事実として伝えようとする無垢な文章である、とバルトは言います。しかし、私たちの周囲の「ジャーナリストの文章」をみると、とてもそのような無垢な文章が存在するとは思えません。また、仮にバルトの言うとおりの文章が存在するとしても、いずれ「社会」は「彼の文章をひとつの手法」として見なし、「無垢」な文章を意図的に書く、という矛盾に満ちた事態に陥ることでしょう。結局のところ、そのような「中性」的な文章というのは、実際に存在するとしても、それは一瞬のことではなく、そのあとは観念的な存在として語られるに過ぎなくなってしまう、と考えるのが妥当でしょう。

このように、記号論や構造主義の思想は、それまでになかった視点を私たちにもたらしめました。従来なら、作家の「創造」性や個性の問題として片付けられていたことが、「引用」という視点を導入することで、過去の歴史や社会的なつながりの中でさまざまな影響や制約を受けていることが、具体的にわかってきました。

しかし、それは何かを解決してくれる、というものではありません。これからの芸術表現を考える上で、こうすればよい、というお手軽なこたえは、どこにもないのです。

#### ◆ 作品≠創造ではなく・・・では、どうするのか

仮に作品＝創造という概念から解き放たれたとしても、それで絵を描くことがたやすくなるわけではありません。宮川自身が「今日の批評の言語の困難と苦渋が生まれる」と言っていますが、それは批評だけでなく、当然、作家にとっても同じことだと思います。

いま、確認できる資料が手元にないのですが、宮川自身も、自分の文章をコラージュする、という試みをしていたと思います。彼も自ら現代における表現上の「困難と苦渋」を引き受けようとしていた、と思います。

バルトも宮川も、それまでの芸術の「創造」という概念を否定したり相対化したりしましたが、だからといって過去の芸術の安易な焼き直しや模倣をよしとしたわけではありません。例えば、今日の話の冒頭で見た、1980年代の新しい表現主義的な絵画の動向における、過去のイメージの焼き直し、彼らの論理の上に成り立ったものとはいえないでしょう。むしろ「零度の文学」を指向したバルトの厳しい姿勢とは、相いれない動向だと思います。マーシャル・タッカーという人が書いたような、「こんにちの具象絵画」は「ロマンティシズムの気配を濃厚にたたえている」という文章なども、何の根拠も示さないままに現状肯定をしている、というふうには思えます。私たちは、このような粗雑なポストモダニズム解釈と、宮川やバルトの言わんとしたことを分けて考えなくてはなりません。そのうえで、彼らの思考を経験した後で、私たちは何をどう考えたらよいのか、という問いに取り組みなくてはならないでしょう。

私は「創造」ではなくて「引用」だ、という前に、宮川がそう主張した根拠について、もう一度考えてみたいと思います。芸術の「創造」という概念が相対化された後で、彼らの思索を逆行してみ

ると、また違った見方が出来るのではないか、という気がするのです。

## ○ 宮川の捉えたミニマル・アートの再検討

### ◆ ミニマル・アートは「完全に《記憶》を拭き去った」のか

宮川は「記憶と現在」において、いかにしてミニマル・アートが「完全に《記憶》を拭き去った《表面》の現前にまで到達」したのかを、整理してみせました。そして、それが「表現のゼロ度」として捉えられ、「引用＝テキスト」という芸術観への転換をもたらしたことは、前に見たとおりです。

この「記憶」を拭き去った「表面」の現前が、宮川の理論の前提となっているのですが、しかし、本当にミニマル・アートの画面からは、「記憶」が完全に拭き去られた、と考えてよいのでしょうか。宮川の思索がみごとにたために、ついその展開にばかり目が魅かれてしまいますが、本当にそれでよいのでしょうか。

例えば、冒頭に引用した松浦寿夫の『絵画のポリテイク』には、次のような一節があります。

だが、はたして記憶は完全に払拭されえたのであろうか。ここでも見え隠れする、「《芸術》そのものにほかならない」記憶をテクノロジーによって廃棄するという構図、芸術／テクノロジーという対立の一般的な了解、それらを宙吊りにし、芸術の外部に依託されていた素材の物質性を芸術の内部で行使しえた点に、ジャッドの作品の強度があったのではないだろうか。少なくとも、テクノロジーの援用によって芸術＝記憶を全面的に払拭することなどできないだろうし、芸術＝記憶の領土を拡散させていくばかりだろう。

(『絵画のポリテイク/美術手帖 1983年6月号』 p149 美術出版社)

ドナルド・ジャッド(1928-1994)は、現実の空間に存在する工業製品などの表面が絵画のようなイリュージョンの空間の表面よりも強い、というふうに考えました。イリュージョンの空間よりも現実の空間の方がよりリアルであり、リアルであればあるほど表現としてより強くなる、というアメリカ的思考がここには垣間見えます。だからジャッドは、イリュージョンとして見なしようがない、無機質な工業製品の表面を作品に持ち込みました。そして絵画でも彫刻でもない、直接的でリアルな強さをもった作品を作ったのです。

しかし、そのジャッドの作品でさえ、それが芸術作品として了解されてしまえば、「芸術＝記憶の領土の拡散」が生じるのを、防ぎようがなかったのではないのでしょうか。つまり無機質な工業製品であっても、それがひとたび芸術作品として認知されてしまえば、その素材は芸術作品のためのメディアムのひとつとなり、その冷たい表面は作品のマチエール的一种として受け入れられてしまうのです。それを「拡散」というならば、その「拡散」のスピードと広がりこそ、モダニズム以降の芸術の特徴だといえるでしょう。

そのようにテクノロジーによって払拭したはずの記憶が、また新たな芸術作品の記憶となって生じてしまう、ということの繰り返しが、現代美術の世界ではそこら中にあるでしょう。つまり宮川が論理の土台とした「完全に《記憶》を拭き去った《表面》の現前」＝「白紙還元」というのは、いささか観念的なものだったのです。結局、芸術作品から完全に記憶を払拭することは、ミニマル・アートであっても不可能だった、と私は思います。

そうすると、「《それ自体以外のなにものも意味しない》この物体それ自体」が、「それ自体以外のなにものも意味しないという事実そのもの」によって「《芸術》という意味」を指し示す、という芸術に関する記号論的解釈も、解釈として魅力的ではありますが、一字一句、その字義通りに受け取らなくてもよいでしょう。そこから導かれる結論、「作品＝創造」という捉え方に対して、見るという関係を「テキスト＝引用」として捉えることも、一つの解釈として理解してはどうでしょうか。

### ◆ 「絵画の終焉」、「芸術の終焉」の再考



ここで冒頭でもふれた課題、「絵画の終焉」「芸術の終焉」という概念について、再度考えてみましょう。これらの概念で語られた「絵画」や「芸術」とは、いったいどのような「絵画」や「芸術」だったのでしょうか。たぶん、そこでイメージされていたのは、「作品＝創造」という文脈で語られていた「絵画」や「芸術」だったのではないのでしょうか。それらはモダニズム芸術の発展の果てに、「白紙還元」に至ったために「終焉」した、と結論付けられたのでしょうか。「創造」の芸術が終わり、新たな芸術の発展は望むべくもなく、あとはひたすら過去の作品の粗雑な焼き直しに過ぎない「引用」の芸術へと変わってしまう、というのは、あまりに単純な展開ではないのでしょうか。

私はその展開のさまざまな場面に、疑いをはさんでみようと思います。芸術は「創造」、「引用」、いずれの概念でも語りつくすことができないものです。モダニズム芸術の発展は、「創造」の概念から見た一面的な発展である、という見方もできるでしょう。ミニマル・アートへと至る過程も必然的なものだったとは思いますが、それが唯一の絶対的な筋道ではありません。私たちは宮川の思想を踏まえたうえで、もう一度、モダニズム芸術のたどった道を確認してみることもできますし、その結果ミニマル・アートとはちがった結果を得ることもできるでしょう。そして、ミニマル・アートの作品が持つ意味も、「白紙還元」だけに限る必要もなく、むしろそれは一面的な解釈でしかない、と考えてみましょう。

さて、そのような考え方のもとに芸術活動を続けていった結果、どのような表現が生まれるのでしょうか。そのことについて、容易に語ることはできませんが、まずその前に宮川の批評の前後にあった批評活動、もしくは芸術活動について、「宮川淳の余白に」として、すこし見ておくことにしましょう。

そのひとつは、絵画がミニマル・アートのような平面性へと至る筋道について、モダニズム最大の評論家と言われるクレメント・グリーンバーグ (Clement Greenberg; 1909-1994) はどう言っているのか、ということの確認です。彼は、ポストモダニズムの評論家たちからすれば、乗り越えられるべき存在でもあったわけですが、実際には、それほど簡単な話ではありません。

もうひとつは、ミニマルな表現でありながら、アメリカのミニマル・アートとは別な切り口を見せた芸術の動向、「シュポール/シュルファス」についてです。南フランスで活動を始めた彼らは、「完全に《記憶》を拭い去った《表面》の現前」＝「白紙還元」とは別な捉え方をされていて、私たちの視野をより広い場所へと導いてくれるでしょう。

## 5. 宮川淳の余白に

### ○ グリーンバーグのモダニズム絵画論

#### ◆ 絵画の特性は平面性

さて、それではアメリカ抽象表現主義絵画において指導的な役割を果たした美術評論家、クレメント・グリーンバーグの絵画論を見てみます。ミニマル・アートに対し、宮川とは違った考え方を確認しておくのも悪くないでしょう。

グリーンバーグは、モダニズムがカントの自己批判の思想に発するものだ、と考えました。そして、その自己批判的な考え方を、モダニズム絵画の批評の中で推し進めたのです。グリーンバーグによれば、絵画という表現様式を自己批判的に考えていくなれば、その特性は「平面」性にある、ということになります。

「モダニズムの絵画 (藤枝晃雄編訳)」という主要論文の中で、彼はこう書いています。

平面性、二次元性は、絵画が他の芸術と分かち合っていない唯一の条件だったので、それゆえモダニズムの絵画は、他に何もしなかったと言えるほど平面性へと向かったのである。

(『グリーンバーグの批評選集』 p 65 勁草書房)

この論理はとても明確で、曖昧なところがありません。これが、グリーンバーグが解釈するところの、絵画がミニマル・アートの完全な平面へと向かった理由です。宮川が、アメリカ美術の内面性にまで考察を進めて、「アメリカ美術の《プロテスタンティズム》」について言及したのに比べると、単純すぎるほどに明快な論理です。

しかし、同じ論文の中でグリーンバーグは、こうも書いています。

モダニズムの芸術の原理を大筋で示すにあたって、単純化したり誇張したりしなければならなかったことは理解されたい。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。  
(『グリーンバーグの批評選集』 p 69- p 70 勁草書房)

つまり彼は、モダニズムの絵画が平面へと向かった方向性については認めているものの、それが完全な平面になることは認めない、と言っているのです。そのひとつの例として、モンドリアンの絵画をあげています。モンドリアンは、平面的であり抽象的ではあるものの、その絵画が額縁に黙従するがゆえに、モネよりも伝統的である、とグリーンバーグは書いています。この評価については、いろいろと異論があるでしょうが、グリーンバーグの批評が「モダニズムの絵画の平面性」という原理だけで単純に割り切れるものではない、ということは知っておくべきだと思います。グリーンバーグの批評が、このような矛盾した内容を孕んでいたのは、彼が実際に見たモンドリアンやモネの絵の印象を重視したからでしょう。それに彼の中には絵画というものの基準とかイメージとか、何かそういったものがあるような気がします。それがカントから発しているという自己批判の哲学と、どう結びついているのか、もう少し勉強して詳しく知りたいところです。

いずれにしても、グリーンバーグの絵画に対する姿勢は、宮川のような記号論的な意味の問い直しの姿勢とは、まったく違ったものです。グリーンバーグは、絵画の平面性への指向を、「白紙還元」とは捉えていませんし、絵画の「終焉」などということは考えてもいなかったでしょう。彼はミニマル・アートやポップアート以降の時代にあまり発言しなかったので、一時代を築いた過去の評論家と思われがちですが、それはもったいないと思います。グリーンバーグの評価の基準を、そのまま現在に当てはめようとは思いませんが、彼が具体的な作品について何を語っていたのか、見直してみる必要はあると思います。いわゆる「フォーマリズム」の評論家としての固まったイメージだけで彼を見れば、「絵画の平面性」への認識が中途半端であり、あるいは矛盾しているわけですが、そういう机上の論理だけでは語れない何か、おそらくあるのだろうと思います。

## ○ 「シュポール／シュルファス（支持体／表面）」※ について

※ 「Support/Surface」1960年代末のフランスの芸術運動。クロード・ヴィアラ (Claude Viallat ; 1936-)、D・ドゥーズ (Daniel Dezeuze ; 1942-) などの作家を中心に南フランスで活動を始めた。グループ名は「支持体／表面」という意味で、イタリアの「アルテ・ポーヴェラ」、日本の「もの派」と比較されることが多い。

### ◆ 「シュポール／シュルファス」の方法

「シュポール／シュルファス」の作家たちが、その名称を用いたのは、1970年のことですが、日本で彼らの動向が紹介されたのは、おそらく1993年の埼玉県立美術館の企画展が最初でしょう。それ以前にもヴィアラの作品は画廊などでも紹介されてはいましたが、グループの全体像をつかむところまでは至っていませんでした。晩年の宮川は、「シュポール／シュルファス」についてどれほどの情報を得ていたのでしょうか。残念ながら、宮川が彼らについて書いた文章を私は読んだことがありません。そのことを、ちょっと惜しいことだと私は思います。なぜなら、「シュポール／シュルファス」は、ミニマル・アートと似た側面を持ちながら、絵画へのアプローチが違っているからです。それはどういうことでしょうか。

例えば「シュポール／シュルファス」の作家のひとり、セトゥール (Patric Saytour 1937 - )

が1970年の最初の展覧会で、彼らの問題としていたことについて書いている文章があります。これがなかなか興味深い文章なので、引用してみます。

—色彩を用いないこと（透明性）による、または色彩に価値を付与しないこと（原色の制限された反復的な使用）による、色彩の脱構築。

—並はずれた大きさを持ち、全体を読みとることができず、地のままの部分のある、柔軟な表面の使用による、外形の脱構築。

—絵画のどんな特権的な場所をも拒否することによる、展示の枠組みの脱構築。

（『無題／松浦寿夫翻訳 風の薔薇3』 p67 書肆風の薔薇）

ミニマル・アートが絵画の表面を表現のゼロ度に近づけることで、絵画の極限値を示したとするなら、「シュポール／シュルファス」の作家たちは、絵画の物質的な側面を脱構築することで、その極限値を示したのだと言えます。

理屈で言うと、そういうことなのですが、作品から受ける印象や肌合いは、両者の違いをもっと如実に語っています。具体的にいえば、ミニマル・アートの作品はこれまで見てきたように、工業製品のような無機的な肌合いを持ち、禁欲的な表情を浮かべていますが、「シュポール／シュルファス」の作品は、古道具のような有機的な味わいを持ち、プリミティブな制作への欲望を感じさせます。これは、セトールが言った「外形の脱構築」や「展示の枠組みの脱構築」、つまり絵画の形体的な、あるいは展示様式の「脱構築」という以上に、制作行為や作品への手触りなど、もっと根本的なものの「脱構築」が図られているからだ、と私は思います。

そのあたりについては、「シュポール／シュルファス」の代表的な作家のひとりであるクロード・ヴィアラの作品を例にとって見ていきましょう。

#### ◆ 絵画の制作行為の脱構築

私が以前に見たヴィアラの初期の作品写真の中で、斜面上の岩に打ち捨てられたように広げられたり、洗濯物のように野外にかけられたりした画布の作品があります。岩の上の画布は平滑な平面ではあり得ないし、野外にかけられた画布はヴィアラ作品のトレードマークである豆型の模様が風雨で滲んでいます。これらの作品が、ヴィアラの経歴の中でどれほどの意味を持つものなのかはわかりませんが、私にはとっては強く印象に残るものでした。なぜかといえば、それが私の制作の時の体験と重なっているからです。

私たちが絵画を制作するとき、キャンバスに布を張ったり、はがしたりします。それは単なる布が画布に変容したり、あるいはその逆であったりするのですが、そのあたり前の瞬間が私にはとても不思議なことに思えるときがあります。木枠にぴんと張るだけで、絵画空間というイリュージョンの世界が現れたり、あるいは木枠からはがすだけで、ただの汚れた布になってしまったり・・・。

とくに後者の場合は一抹の虚しさもあって、落ち込んだ気分になります。ヴィアラの作品写真は、その後者の時の思いを喚起させ、それを視覚化したものだと、私は思いました。なぜ、私はそんな思いを抱いたのでしょうか。おそらくそれは、絵画という制度が、私が思っている以上に強固なものになっているということ、つまり木枠にぴんと布を張るという、一般的にはかなり特殊なことをしているのに、それを意識せずに絵画を鑑賞しているからでしょう。ヴィアラの作品を見ることで、そんな私の中の絵画観が「脱構築」されたのだと思います。

このように「シュポール／シュルファス」の作家たちの、絵画への「脱構築」の試みは、単に物質的なことばかりでなく、私たちが絵画に働きかける制作行為や、その経験に訴えかけるところがあります。ミニマル・アートが絵画の記憶の払拭という方向性をもっていたことを考えるなら、それとはまったく正反対の方向、絵画の記憶を呼び覚ますという方向性を持っていた、と私は考えています。

「シュポール／シュルファス」の動向は、モダニズム以降の絵画のあり方を真剣に模索しつつも、ミニマル・アートとは違ったアプローチをしていた点で、参照にするべき点があるでしょう。しかし、

冒頭で見た80年代の表現主義的な傾向の美術作品などと比較しても、彼らに関する情報は圧倒的に不足しています。そのせいなのかどうなのか、よくわかりませんが、その後の「シュポール／シュルファス」のメンバーの作品を見て、私が初期のヴィアラの作品ほどの衝撃を受けることはありませんでした。彼らの動向の良質な部分を見逃してしまっているのか、それとも彼らの作品が衰退してしまっているのか、よくわかりません。ヴィアラ自身の作品について言えば、私の見た範囲では、やや装飾過多であったり、展示が大掛かりになりすぎたりしているような気がします。キャンバスの布を張ったり、はがしたりするような手触りの感覚が、初期の作品に比べて薄まってしまっているような気がしてなりません。作品のスタイルや展示方法を展開していても、こういう仕事はインパクトを薄めてしまう結果になるのかもしれない。

## 6. これからの方法の模索

### ○ 絵画に関する考察

#### ◆ 絵画における時間性—拙論とバルトのサイ・トゥオンブリ論と

私にとって、宮川の「作品＝創造」から「テキスト＝引用」という視点の変更は、たいへんに示唆的でした。モダニズム的な発展が見過ごしてきた課題について、自分なりに考えていくことが重要だ、ということが分かったからです。私は1995年に『絵画表現における重層性について』という論文を書いて、第11回名古屋文化振興賞を受賞することができました。その論文は、自分自身で思索していくことの第一歩でした。自分自身の制作体験に照らし合わせながら、描く行為が絵画空間の中でどのように積み重なって見えているのか、という点について考察した論文ですが、そこで自分なりに絵画における時間論を確立したつもりです。

ところでその論文を書いて、かなりあとになってからロラン・バルトの『美術論集（沢崎浩平訳）』を読む機会がありました。その論文集の中にサイ・トゥオンブリ（Cy Twombly、1928- ）の描画における時間性についてふれた、「サイ・トゥオンブリ または 量ヨリ質」という文章がありました。この『美術論集』は、全体的に言えば私の興味からすこしはずれているのですが、次の一節はかなり興味深いものです。

しかし、この線の過去はまたその未来としても定義され得る。半ば太い、半ばとがった鉛筆（どのように回るのか、誰も知らない）は紙に触れようとする。技術的には、TW（トゥオンブリ）の作品は、過去、あるいは、未来に活用するように見える。実際、決して現在には活用しない。線の記憶か予告以外に何もないみたいである。紙の上で—紙ゆえに—時間は絶えず不確定の状態にある。（『ロラン・バルト 美術論集』 p 97-p 98 みすず書房）

ロラン・バルトがサイ・トゥオンブリの描画に見出したのは、どのような時間性だったのでしょいか。例えばトゥオンブリと同じように、描画行為が絵画の表出する時間性と密接につながっているポロックと比較してみましょう。ポロックの場合は、はじめに描いた線と後から描いた線をできるだけ共時的に見せようと、蜘蛛の巣のように複雑に交錯させながら線を描いていきます。どの描線も、いましがた描いたばかりのような表出の仕方をするので、宮川はポロックの描画行為を「現在進行形」と言ったのでした。しかしトゥオンブリの絵画が表出する時間は、あえて描画行為の時間の差異を強調して見せます。どのようにして描いたのか意図的に読み取れるように、シンプルにかつ不器用な線を描いてあったり、同じ行為の繰り返して線を積み重ねて描いてあったりするので、ですから、私たちはトゥオンブリの行為を眼でなぞるようにして鑑賞することができます。バルトは、それを「過去、あるいは、未来」という言葉で表現しています。そして「現在には活用しない」と書いているところが面白いと思います。ポロックの絵画が、永遠の現在を表現しようとしていたのに対し、トゥオンブリは通り過ぎていく時間をそのままにして投げ出してしまいます。彼

の作品を眼でなぞる私たちの視線は、とどまることなく次々と過去へと送られていくでしょう。

私は、描く行為がそのまま露出している絵画は、絵画として失敗なのではないか、とと思っています。その考え方に立って、『絵画表現における重層性について』という論文を書きました。しかしトゥオンブリの作品は、行為の痕跡でありながら、それが絵画表現として昇華しているように見えます。それは彼の描線が、遠い過去に描き遺された、壁の落書きのような古びたもののもようでもあり、その一方でこれから（未来に）描き足されていくような、そんな予感を孕んでいるからだと思っています。

とは言うものの、実は私はトゥオンブリの作品をまともに見たことがありません。ここで書いたことは雑誌や画集などの写真で見た限りでの感想です。彼の絵画に特有の時間性は、何か可能性を感じさせるものがあると思いますが、中には派手な色彩の対比を優先したような構成的な作品も散見され、正直に言って評価に迷うこともあります。まあ、どんな作家でもすべて素晴らしい、とはいかないでしょうから、可能性を感じさせる、ということの方を大切に考えた方が何かと楽しいのではないか、と思うところです。

#### ◆ 具体的な考察にむけて

ミニマル・アートから宮川が導き出した絵画の問題を考察する時に、アメリカやフランスなどの欧米の美術の動向に注目するだけでなく、私たちの身近なところにも目を向けてみましょう。日本の現代美術において、私は特に絵画から離れた作家たちの中に興味深い仕事をしている人たちがいる、と考えています。例えば「もの派」と言われる世代の人たち、あるいはその後の世代の人たちの仕事です。彼らは絵画の形式から離れたがゆえに、「絵画」とそれを「見る」ことの関係性について、何の疑問も抱かずに絵を描き続けた人たちよりも、明確な意識をもっている人が多いような気がします。

具体的にいえば、いまこの画廊で展覧会をしている稲さんが、そんな作家の一人です。私は、稲さんが絵画の表面性という問題に高い意識をもって取り組んでいることに興味をもちました。そして2000年に「稲憲一郎論」という論文を書いて、第1回『月刊ギャラリー』の美術評論コンクールで入賞することができました。稲さんは1947年生まれですが、1960年代末から現代美術の世界での活躍をはじめました。その頃の稲さんの作品は、ドローイングや描画といった人為的な表現を極力排し、作品制作のコンセプトを前面におし出したものでした。それが1990年に美術評論家の平井亮一さんが「立面絵画」と称した作品の頃になると、立体作品の表面にドローイングを施した絵画的な作品になるのです。それらの作品は、鉛筆によるドローイングであれ、絵具によるペインティングであれ、描画方法を限定したストイックな作品でしたが、それだけに絵画への欲望が顕わに読み取れる、魅力的な作品でもありました。稲さんは、「シュポール／シュルファス」の作家たちよりも敏感に、絵画の表面に触れていたように思います。

宮川がミニマル・アートの平滑な表面に、絵画としての表現のゼロ度を見出したとするなら、稲さんはそこにドローイングが可能な表面を見出したのです。

稲さんのような作品に触れることができると、「美術の終焉」、「絵画の終焉」といった言葉が、観念的で虚しいものだということがわかります。こういう表面的なものの見方から生まれた言葉や概念は、稲さんのような実践を積み重ねることによって覆していくのが、もっとも有効だと思います。そして、そういう実践を記録し、伝えることが、批評の重要な役割だと思います。稲さんの場合は、稲さんの仕事の重要な転換点を「立面絵画」という的確な言葉で批評した平井さんの仕事がありました。こういう仕事も、私たちの身近にあって、見過ごすことのできないものだと思います。

最後に、私自身のことに少しだけふれておきます。私はとて言えば、年齢とともに日々の生業が忙しくなり、画廊や美術館から足が遠のくばかりです。身近なところから作品を見ていかなければ、などと思っているものの、肝心の実践が伴わないので、あまり大きなことは言えません。

それにここまで見てきたとおり、私はポストモダニズム思想の流行も過ぎ去ったあとで、それら

の思想が指ししめしたものはモダニズム批判であろう、などと目星をつけて、自分の非力も顧みずにモダニズムの芸術や、場合によってはそれ以前の芸術を振り返ってみよう、などと考えているものですから、なかなか前に進めません。今回の話も、みなさんの役に立つ情報を提供する、ということとは程遠く、自問自答を聞いていただくような内容だったので、最後までお付き合いいただいて、何だか申し訳なく思っています。しかし、私にとっては、宮川が残していった課題はとても重く、これをどこかで整理しないと前に進めない、という気持ちもあったので、その感覚を共有している方がもしもいらっしゃったら、少しは参考になったのかもしれない。

いずれにしろ、本日はどうもありがとうございました。