

桑山忠明 | 作品から空間へ

テキスト | 愛知県美術館館長 市川政憲

美術館の展示場に入ると、壁の上の絵が目に入ってくる。その時、それはまだ一枚の、あるいは複数の絵という「もの」でしかない。その絵に近づくにつれ、目指す対象は、もはや壁の上の単なる物ではない「作品」という特別なものとなり、人はそれと向かい合う態勢に入ってゆく。そのように、こちらの意識が切り変わる一線が、どこかにあるようだ。平たく「絵」と言うのが憚られ、あえて「絵画」と言いはじめる一線が。

いや、すでに美術館に入った時から、普段とは違う視覚のモードに入っているとされるかもしれない。確かに、言われるとおり、「作品」を前にして私たちは、日頃、ものを見る時とは違う見方をしていることを感じてはいるようだ。作品を「見ること」について、それが日常の視覚とは異なることに、無自覚なわけでは決していない。

愛知県美術館に常設展示されている桑山忠明の《茶白青》(1968)は、遠くからも目に入ってくる。三つの色の帯はタテ3メートルと異様に高く、大きく取り込まれたまわりの壁の白さに映えて、遠目に際立って美しい。だが、近づいて、作品を仔細に見ようとして困惑する。まじまじと見つめても、表面のテカテカした三つの色の帯以外に取り付く島は何もない。よく見ればそれぞれの色の帯は細く黒い線で縁取られ、さらに金属の枠で囲われ、三つの帯に分断されている。ひとつの作品ではあるが、連続しない三つの色のパネルを寄せ合わせたようなものである。しかもその見上げなければ視野におさまらない異常な高さに、身体はあつぎさる。両側の壁が視野に取り込まれて、作品がますます壁の上のパネルと化するのを見ながら、作品と自分とを引き裂く間を埒もなく見つめることになる。

そこでは、「タブロー」と呼ばれてきた絵画作品に対するようには、事が運ばない。作品から期待していた応答も得られず、腑に落ちないものが残る。「観念も思想も哲学も理屈も、また画家の人間性さえも、私の作品のなかには入っていない」(1964)と言い切る桑山の作品の内に読み取るべきものは、もとよりない。しかし、だからといって、見ているものがすべてで、他には何もないということでは、こちらも納得がゆかない。桑山の作品は、作品の中には記号的なものはないが、その外とのかかわりを感じさせる。視野に入ってくる両側の広がり、そして何よりも、見る者を佇立させる作品との間の隔たり、空間。「見ること」におけるこの間が、透明に脱け落ちてゆかない、そのこと自体が問題になる。

「作品」に対する視覚のモードは、自然の対象を見る視覚とは異なることを、かつて宮川淳は、「見ることの厚み」として提示し、芸術の問題がもつばら視覚の自然という文脈で論じられてきたことを問題にした。作品を見ることを自然の対象を見ることと同一視し、「見る」ことの厚みを透明に脱落させてしまっていること、そしてその結果として、「美術」は「見えるもの」「見られたもの」、すなわち「もの」について語られるだけのことになってしまったと言うのである。その事態、つまりは、「見えるもの」である作品が重視され、作品に意味があるとする見方が、「美術」として制度化されてきたことを問題視したのである。「タブロー」とは、作品を見ることを視覚の自然に還元し、すなわち、「見る」ことの厚みを透明化することによって、制度としての事実を自然なものとする制度であったと、宮川は言う。

桑山の作品が腑に落ちないのは、宮川が批判した見方にかかわることであろう。その作品を、「タブロー」として、現にあるところの「絵画」というものを享受、すなわち制度的に受けとめようとするから不都合を覚えるのである。「作品」を知的にまた感覚的に享受することが叶わないのである。それは他でもない、桑山自身が、「享受」ということについて自覚的であり、享受されるものとしての「絵画」に批判的であることによる。1958年に渡米、61年にニューヨークで個展デビューした当初の色彩の対比から今日まで一貫して、調和よりも不協和をめざし、視覚の日常性に亀裂をつくってきた桑山の問題意識は、宮川淳が指摘したところの、日常化された「見ること」の問題と通じ合っているのではないだろうか。桑山は、「作品」の創造と享受という関係に楔を打ち込んできた。現にあるところの事実を自然なものとして是認することに対する桑山の批判は、単に、物としてある作品に対するにとどまらず、制度のような、現にあるところの事実としての「もの」のすべてに向けられている。

言われてみれば、私たちは実に、現にあるところの(現存在としての)「絵画」、つまり「作品」を享受してしまっているのではないだろうか。私たちの前に、実に多様な「絵画」があって、その一つ一つに、色彩、形象・イメージ、支持体と

いった、絵画を形成する諸要素の関係が意味するところを、またその作品としての整合性の度合いを、見る人それぞれに受けとめて美術を享受している。そこで、ひとつ考えてみなければならないことは、いま、私たちが「絵画」と見ている現にあるものとは何なのかということである。それが「絵画」ではないかと言われるかもしれないが、では、「絵画である」とは、どういうことか。その意味するところは、他でもない絵画であって、彫刻でも写真でも、音楽でも、詩でもなく、絵画以外のものではないということである。そして、それを保証するものが、絵画性、絵画に特有の色彩等の要素が織りなす特性である。それらの要素を最大限に生かして、精一杯、絵画性を極めようする向きもある。だが、そうした形成要因、固有性は、また同時に絵画というものを特殊化し、限定する要因でもある。つまりは、現にある、作品としてそこにある「絵画」とは、いかに最大限に絵画であろうとしても、それは彫刻ではないものという相対世界の域を出るものではないだろう。「絵画」であろうとすることは、同時に、たかが「絵画」でしかないことにもなる。

桑山が批判的であったのは、そうした、彫刻ではなく「絵画」であるような、現にある「作品」としての絵画であった。彼がとった方向は、最大限に「絵画」であろうとすることは正反対の方向、「絵画」を形成する要素を限定要因として、還元的に最小限にしていくことで、現にある、見られるものとしての絵画、「作品」の次元を超えることはなかったか。桑山のとった道を明らかにするために、対比が強調されてしまったが、現にある絵画がすべてそこに甘んじているわけではなく、絵画を形成する要因に対してプラスとマイナス、肯定と否定の両面を意識し、作品としてあることに対してみずからの内に否定的契機をはらんでいる絵画作品も少なくはないことを、言っておかねばならない。そしてそうした否定的契機を歴史的にも前面に打ち出したものが、ミニマル・アートであったと理解する

さきほどの宮川淳は、「ミニマル・アートは美術を“それ自体以外のなにもものも意味しない物体”にまで還元したのだろうか。むしろ、作品からあらゆる形而上的な意味をとり去ったとき、ミニマル・アートは美術を、物体と、それとは本質的に異質な意味(芸術)との関係にまで、いいかえれば、“芸術”を意味する意味作用にまで還元したように思える」と語っている。「ミニマル・アート」とは、よく言ったもので、それは、ミニマル・ペインティングでもミニマル・スカルプチャーでもなく、アート、「芸術」を指向する。そこでは絵画も彫刻も目的ではなく方法であって、絵画であればその絵画性を解体し、最小限にすること、すなわちみずからの絵画性を否定してゆくことで絵画を超えたところに「芸術」を指向する。

作品の中には何も無いという桑山のことばは、ミニマル・アートが、作品として完結しないという事実によってあらわにした、今日の美術のレベルにかかわるものであった。作品自体に意味はないという事実立って、桑山は、作品の事物性(ものであること)を踏まえながら、また事物であることにとどまることなく、宮川のことばを借りれば、「芸術」を指向する意味作用の可能性を追求してきたと言えるだろう。その点で決定的なことは、「作品」に意味を見る、現にある絵画(絵画の現存在)にくみせず、「絵画」の存在そのものを問うたことである。

桑山に「絶対絵画」ということばがつきまとうのはそのためであるが、それは、作品つまり見えるものとしてありようもない。にもかかわらず、「もの」ではない「絵画」そのものにこだわることによって、絵画の不在の次元が開かれていったのではなかったか。対比して言えば、絵画か彫刻かという次元ではなく、絵画の存在、絵画は存在するのかわからないかを問うことである。「絵画」とは、その絶対性を問えば、そもそもは、人間が考え出した概念、コンセプトに他ならない。だが、それを単に概念にすぎないとして片付くこともなかった。だからこそ、アーティストとしての桑山の営みが、絵画の不在を開く試みが行われてきたのである。その場は、絵画でなければ彫刻だという次元ではない。見えるものが、絵画であろうが彫刻であろうが、そんなことは問題ではない。その「作品」たるパネルは立体物のように厚く、また床に置かれる近作もある。絵画の存在がその不在を介して問われるからこそ、見える「作品」のまわりの何も無い空間が開かれるのである。「絵画の不在」は、一方で、現にある絵画を超えたところの「不在の絵画」、人間が考え出した概念、精神の光の次元と、その一方で、作品を取り巻く空間を指向させたのではなかったか。

見えるもの、作品として桑山が設置するものは、それが置かれた空間への入口ともいえるべきものである。そしてその空間は単なる建築的空間、物理的空間ではもはやなく、絵画の不在に色づいた、「不在の絵画」を指向する空間である。この空間こそ、私たちが、作品を「見ること」を成り立たせているあの「厚み」として感じるものであろうが、この絵画の不在の領分を単なる空虚以上の息づいたものとしているのは、そこにはないあまたの絵画が形成するひとつの総体

としての「絵画」の存在ではないだろうか。桑山がくみしなかった、絵画性において「絵画」として見られてきたあまたの絵画作品、無数の「絵画」たちがそこに潜在しているのではないだろうか。そうした一つ一つの作品としての絵画たちは、「絵画」として見られたものにすぎないが、絵画という精神的な光の影、小さなしるしを分有していることは事実である。だからこそ、私たちは、そうした作品を数えるのに、小さな火のしるしを意味する「点」ということばを借りているのであろう。

桑山は、最小限の絵画という形式によりながら、形式を超えた芸術の次元を開くものとしてその可能性を追求してきた。「もの」としてある限り、たとえば「作品」もまた、宿命的に享受され、消費される。桑山が「作家」として行ったことは、享受・消費されない「作品」、不在の絵画、不在の美術を生み出すことであった。桑山が生み出すその空間は、消費されてしまうことなく、たえず新たに、現にあるものを超えて意味あるものを指向させる。今回の展示は、1995年にドイツのロイトリンゲンで始まったプロジェクトのひとつであるが、そこで私たちは、与えられた空間が新たな意味をもつものとして直観される、芸術的な体験へと導かれることであろう。

TADAAKI KUWAYAMA | From Work to Space

Text | Masanori Ichikawa Director, Aichi Prefectural Museum of Art

When we enter a gallery in a museum, a painting on a wall comes into our view. It is still an “object” or “objects” – a painting or paintings. But as we approach the painting, it no longer remains a simple object on a wall but becomes a special thing, a “work of art,” and we prepare ourselves to face it. I think there is a line somewhere where our awareness changes. A line where we hesitate to generalize and start to call it a “painting.”

Or maybe we are in a different mode of vision from the time we enter a museum. When we stand before a “work” we sense that we are seeing differently from the way we see in our everyday life. We are never unconscious that “seeing” a work is different from our everyday sense of vision.

Tadaaki Kuwayama’s *Brown, White, Blue* (1968), which is on permanent display at the Aichi Prefectural Museum of Art, catches our eye even from afar. The bands of three colors are extraordinarily tall, measuring three meters in height, and appear quite beautiful even from afar, set off against the whiteness of the large wall that surrounds them. But we will be perplexed once we approach them to see them more closely. There is nothing other than the three bands of colors with glossy surfaces. On closer scrutiny, each color band is rimmed with a thin black line, then encased in a metal frame, thus the work is divided into three bands. It is a work but, at the same time, it is three discontinuous color panels put together. Furthermore, we have to step back to see the entire work because its gigantic height makes us look up. The walls on both sides are brought into our vision, and while watching the work becoming, more and more, a panel on the wall, we stare helplessly at a space which separates the work from us.

Nothing goes there in the same way as in the past where paintings were called “tableaux.” We do not get the answer we expected, leaving us perplexed. There is nothing in Kuwayama’s work for us to interpret. Indeed the artist himself declared in 1964; “There is no concept, ideology, philosophy, logic, or even a painter’s human nature.” We are not convinced, however, that what we see is all and nothing more. Although there are no semiotic elements in Kuwayama’s work, it makes us aware of its relationship with the outside world. There is an expanse on both sides of the work which invades our field of vision, and above all, it is the distance and space from the work of art which makes the viewer stop and look. This distance in “seeing” does not fall through transparently and it becomes an issue in itself.

Atsushi Miyagawa once expressed that the visual mode for a “work of art” is different from that of seeing a natural object, and this difference is “the depth of seeing.” He argued that art has been discussed mostly in the context of naturalness of vision and regarded seeing a work in the same light as seeing a natural object, thus omitting the depth of “seeing.” As a result, “art” has been discussed only with the “visible,” “what is seen,” that is, “object.” Miyagawa emphasized the fact that a work that is “visible” has been regarded as important and a viewpoint of seeing meanings in a work has been systematized as “art.” He further argued that “tableau” was a system to make the fact as a system natural by reducing seeing a work to the naturalness of vision, thus making the depth of “seeing” transparent.

What makes Kuwayama’s work incomprehensible relates probably to the way of seeing which Miyagawa criticized. We feel awkward because we try to appreciate the work as a “tableau,” a “painting” and accept it as a system. It does not allow us to appreciate the “work” either mentally or sensibly. This is due to Kuwayama being aware of “appreciation” and reinforces his criticism of a “painting” as being an object to be appreciated. Kuwayama went to the United States in 1958 and since

the contrast of colors he showed in his first solo exhibition in New York in 1961, he has been striving consistently to achieve dissonance rather than harmony, creating fissures in everyday sense of vision. His attitude is probably familiar with the same issue of “seeing” in everyday life which was pointed out by Miyagawa. Kuwayama drove a wedge between the relationship of creation and the appreciation of a “work.” Kuwayama’s criticism of the acknowledgement of an existing fact as natural is turned not only to a painting which simply exists as an object but also toward all “things” as facts, like a system.

Perhaps we have already appreciated a “painting” – a “work.” There are such diverse “paintings” in front of us, and each has elements such as color, form, image and support, of which a painting is composed, and each viewer interprets what the relationship between these elements means, and its degree of coherence as a work of art. Then a question arises that what is this object which we now see as a “painting”? People would reply that that is a “painting,” then what is the meaning of “being a painting”? If it is a painting, it is not a sculpture, a photograph, music nor a poem –it is nothing but a painting. And what guarantees it is a painting is its distinctive characters created by the elements such as color, etc. which are peculiar to painting. There is a way to achieve the painterly characters to the utmost by utilizing such elements maximally but such composing elements and peculiarities are, at the same time, the primary factors to make painting distinctive and restricted. How hard a “painting,” which exists there as a work, tries to be a painting, it does not go beyond the confines of a relative world that it is not a sculpture. To be a “painting” means, at the same time, it is merely a “painting.”

What Kuwayama criticized was painting as a “work of art.” The direction he took was exactly the opposite to a painting trying to be a “painting.” His direction brought his work beyond the dimension of an actually existing painting, a “work of art,” as something to be seen, by reducing the composing elements of a “painting” to the minimal.

I have emphasized the comparison in order to clarify the path Kuwayama had taken but it does not mean all existing paintings are satisfied to remain there. I must say that there are not a few paintings which are conscious of both aspects, -plus and minus, positive and negative- of the primary factors which form a painting, and contain within themselves the negative factors about being a work. And I see works which brought such negative factors to the fore historically was Minimal Art.

Atsushi Miyagawa states; “Has Minimal Art reduced art to an ‘object which does not mean anything but itself’ ? When every metaphysical meanings are removed from a work of art, Minimal Art is reduced to the relationship between object and meaning which is fundamentally different from it (art), in other words, reduced to the signification that means ‘art’ .” The words “Minimal Art” describe it well, it is not minimal painting nor minimal sculpture, but art. Painting and sculpture are not the final purpose but means. In painting, it strives for “art” beyond painting by negating its own nature as painting, that is, by breaking down its painterly characters and reducing them to the minimum.

Kuwayama’s words that there is nothing in his work were concerned with the level of art today which was exposed by the fact that Minimal Art was not brought to completion as work. With the fact that there is no meaning in a work itself, Kuwayama, taking into consideration the work’s objectivity (being an object), but not remaining merely being an object, pursued, in Miyagawa’s words, the possibility of signification which strives for “art.” What is decisive here is that Kuwayama did not see meaning in a “work,” nor acknowledge an actually existing painting but asked the existence of “painting” itself.

That is why the words “absolute painting” follow his works. But it does not exist as a work, that is, as a visible object. Nevertheless, by insisting on a “painting” itself which is not an “object,” the

dimension of the absence of painting is revealed. It is not the level of whether it is a painting or a sculpture but the question of the existence of painting, --does a painting exist or not? When the absoluteness of "painting" is questioned, painting is nothing but a concept devised by mankind. But it was not a simple matter to deal with as merely a concept. That is why Kuwayama's activity as an artist, an endeavor to reveal the absence of painting, has been undertaken. It is not a level that if one is not a painting then it is a sculpture. It does not matter whether what is visible is a painting or a sculpture. The "work" – panels- are thick like a three-dimensional object, and there are recent works which are even placed on the floor. Because the existence of painting is questioned through its absence, the empty space around a visible "work" is revealed. "The absence of painting" made Kuwayama pursue "the absent painting" beyond the actually existing painting, man-made concept and the light of spirituality on one hand, and the space which surrounds the work on the other.

What is visible, what Kuwayama installs as a work, is an entrance to the space where it is installed. Such space is no longer a simple architectural or physical space but a space which strives for the "absent painting" and is tinged with the absence of painting. This space is the very thing that we perceive as "depth," which enables us to "see" the work. What makes this realm of absence of painting more pulsating than a mere void is the existence of "paintings" as a whole, a realm composed of a multitude of paintings which are not there. Perhaps a multitude of paintings which are commonly regarded as "paintings" with those very characteristics of painting that Kuwayama did not acknowledge, countless "paintings," are latent there. Although such paintings, each as a work, are seen merely as "paintings," it is true that they share the shadow of spiritual light, little sign, that is painting.

While taking the style of minimal painting, Kuwayama has been pursuing the possibility of developing art beyond style. As long as it exists as an "object," a "work" is destined to be appreciated as well as consumed. What Kuwayama has done as an "artist" is to create a "work" which is not appreciated nor consumed, i.e. absent painting, absent art. The space he produces is not consumed but perpetually strives for new signification, something beyond what actually exists. What is currently on display is one of his projects which was started in the Stiftung fur Konkrete Kunst, Reutlingen, Germany, in 1995 and we will be led to an artistic experience where we intuitively perceive a given space as having a new meaning.

(Translated by Tomoko Matsutani)