

諏訪直樹の絵をみるために—1970年代の美術より

石崎勝基

1. 初期の諏訪直樹と 1970 年代の平面／絵画

1-1. 《IN・CIRCLE NO.1》(1977)

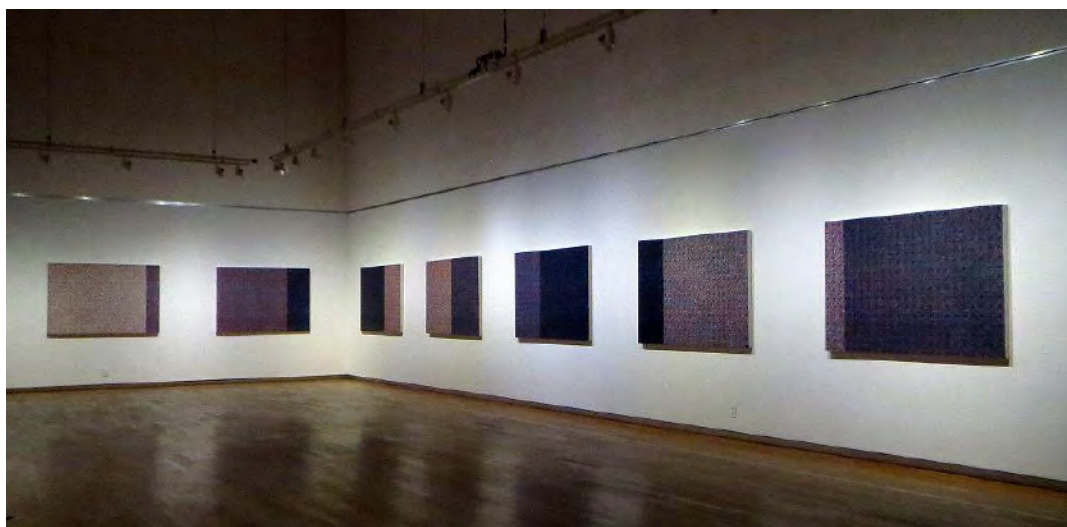


図1 諏訪直樹 《IN・CIRCLE NO.1》 1977 アクリル・紙、パネル 7点組 各110×160cm 三重県立美術館

最初の展示室に足を踏みいれてまず目に入ってくるのは、ほぼ向かい、部屋の角をはさんで左の壁に2点、右に5点の画面からなる一組の作品でしょう(図1)。一つ一つの画面は明るめの部分と暗めの部分に分けられていますが、それぞれの広さの割合は違っているように見えます。とはいえ少し注意すると、左から4点目、つまり7点中のちょうど真ん中の画面で、半々の比率になり、その左右、左の3点と右の3点では区切り方が左右相称であることがわかります。早々にネタバレするなら、7点分の横の長さを足したものを8等分したとのことなのでした。 $160\text{cm} \times 7 = 1120\text{cm}$ 、 $1120\text{cm} \div 8 = 140\text{cm}$ というわけです。

8分の1の区画は、横は元の画面より20cm短いものの、縦は元の画面と同じ110cmです。区切りとなるのは画面の上から下まで突っ切る垂直の境目のみです。そのため8分の1区画と元の画面は平面としてぴったり重なります。それでいて区画ごとに明るさだか密度だかが変わるので、左から右へ移る際ただ横へ押していくというより、微妙に奥行きや膨らみ、厚みがずれて感じられないでしょうか。きわめて薄い膜というか層、今風に呼ぶならレイヤーがずれながら重なっているかのごとくです。

ちなみに左から1番目の8分の1区画が一番明るく、2番目3番目と徐々に暗くなり、4番目でまた明るくなるけれど1番目よりは暗く2番目よりは明るい。そして5番目6番目とまた徐々に暗くなり、7番目でまた明るく、ただし4番目よりは暗くなっています。こうした何らかの規則性があるため、物としては7点に分かれた画面を、一連なりの続きとして読みとらせるのでしょう。画面ごとに間をあけて壁にかけられているのも、かえって、左右に隔てられてしまった8分の1区画を、見る者の脳裡で結びつけさせるべく誘うのではないのでしょうか。

さて、ある程度画面に近づけば、各区画がベタ塗りではなく、いくつもの点を打ったものであることはすぐ見てとれます(図2～3)。点の配置が片寄っていたなら、地としての平面に対する図なりイメージと化して、図と地の分離を招いていたかもしれません。しかし点は区画全体を均等に埋めており、各区画がレイヤーとして平らにひろがる

ことを保証しています。とはいえ点は一つ一つ色が異なり、薄く溶いた透明感のあるものです。そして点である以上、点と点の間はあいています。区画ごとに点の数、色の数、密度は変化するとはいえ、常に点の群れの向こう、白い地を透かすことに変わりはない。だからこそ半透明なレイヤーが重なることができるのでしょう。

左から1番目の8分の1区画を見ると、点は赤と青の2種類で打たれているようです。2番目の区画になると黄が加わる。後には緑なども混ざってきます。いずれにせよ点は右上で丸味を帯び、左下へ細く抜ける、いわゆる水滴状をなしています。一貫して45度傾いている。斜めというのは通例奥行きをもたらすために用いられるものですが、画面全体に対する小ささと相まって、区画いっぱい均等に配されることで中和されてしまいます。またやはり縦横の格子をなすかのように、他より暗めの点が間をとって配されています。これは重しというか錨のような役割を果たし、レイヤーの平面としてのひろがりを整えると同時に、斜めの向きがもたらすのとは違った、奥へより引っこむ微妙な奥行きのあることも物語ります。目立たないものの一番目の区画にもこの錨状の点は施されていました。

ところで画面を埋める点は、赤なら赤、青なら青がそれぞれ一気に打たれていくとして、これは速水館長がある時口頭で指摘していたのですが、赤なり青なりの点は見えない格子の上にきちっと配されているわけではないようです。上にぶれたり下にぶれたり、間隔も一定ではない。離れて見ると総じて紫がかった明暗の変化と映りますが、それでも、いわば解像度の粗い画像のように、ちらちらしたざわめきを感じとれることでしょう。

ともあれこの作品は、8分割、45度に傾く点描、その区画全体への均等な配置、点の数・密度などの配分による明暗の設定など、実際に制作にかかる前に、あらかじめ規則を決めた上で、その規則に忠実に制作されています。つまり理屈が先行しているわけです。紙なり絵具なり、現実の物と働きかけあう交渉のさなかから未聞の何かが生じてくるというような事態は、極力避けられています。そのため働きかけも、感情や感覚の動きに左右されない、機械的なものに抑えられる。先行する理屈自体は、画面の平らなあり方、いかえれば平面性と、その枠どりという前提条件を確認し、相即するものが選ばれたようです。そうしてできあがった作品はとても観念的な感触を与えることでしょう。そのかぎり、半

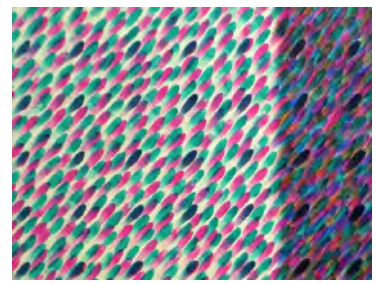


図2 図1部分

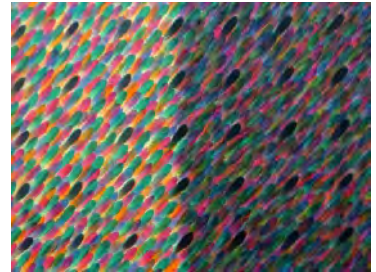


図3 図1部分

透明なレイヤーのずれと重なり、小さな色点にはらまれた揺らぎなどのゆえに、空気の薄そうなどでもいえるでしょうか、だからこそ重力の軌に引きずられない、ある種の清涼感を感じることもできなくはありません。

1-2. 1970 年代の平面／絵画

《IN・CIRCLE NO.1》は 1977 年に制作されたものです。この前後の、『美術手帖』など、いわゆる現代美術を取りあげる美術雑誌などをばらばら繰ってみると、やり方はそれぞれであるものの、似た感触の作品を少なからず見つけることができたような気がします。当時実見したわけではなく、きちんと数えたわけでもないのはいささかいい加減な主観的印象以上ではありませんが、少しだけ例を挙げておくことにしましょう。

図 4 は辰野登恵子（以下敬称略）の 1975 年の作品です。2 年ほど前に名古屋市美術館で大きな展覧会が開かれたのでご覧になった方もいらっしゃるでしょう (1)。最初期のポップ・アート風の作品群 (1969-73) に続いて、格子や罫線などを写真製版によって画面に転写し、そこに何らかの操作を加えた作品の一つです。格子や罫線は平面としての画面にぴたりと相即するわけですが、そこに元の罫紙のむら、二枚の罫紙の間で罫線をつなぐことなどによって、平面の上に後から何か形やイメージを足すのではなく、平面それ自体の内に何やら平面でなくなってしまう因子が宿っているように見えます。

図 5 は堀浩哉の 1977 年の作品です。画面は 12 のパネルに分割されていますが、いずれも分割された部分の左右をつなぐ色のついた水平な横線によって覆われています。この横線は手に筆をもって描いたものではなく、糸に絵具を染みこませ、それをパネルにはじくことで得られました。色は赤、青、黄の三原色を、組みあわせを代えて用いたとのこと (2)。実際に見たのがずいぶん前になるので (3)、今だと印象も違うかもしれないのですが、とりあえず以前実見した時には、機械的な手段によって配された色の線は、実体感の稀薄なイリュージョンめいて映ると感じられたことでした。テレビやモニターの走査線のようにとでもいえるでしょうか。むらのあることもこうした感触に寄与しています。

以上三人のこの時期の作品は、やり方はそれぞれに、与えられた条件である平面のあり方から逸れることなく、それにあくまで即することでかえって、そのあり方自体を問い直し、ぎりぎりのところで画面が単なる物体ではない、空間なりイリュージョンなり表現なりに変成する臨界点を探ろうとしていたように思われます。「よくもこんな七面倒くさいことに精神的、身体的な労力を傾けえたものだ、と後世の人たちは語りつぐだろう」(4)、とまで言わしめる、こうした作業を少なくとも複数の作家に担わせるにいたった状況を瞥見する、しかしその前に、少し寄り道するのをお許しください。

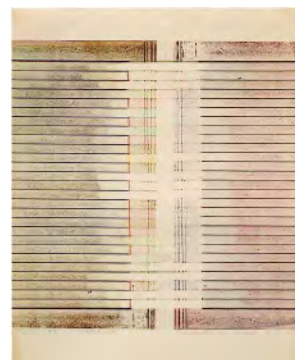


図 4 辰野登恵子 《MEM-K6》
1975 シルクスクリーン、鉛筆・紙
97.0×78.8cm

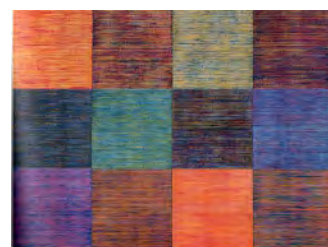


図 5 堀浩哉 《無題Ⅶ》 1977
スクリーンインク・綿布、パネル
240×320cm 高松市美術館

図6は浅野弥衛のいわゆる〈縞〉と呼ばれる一連の作品の一つで、三重県立美術館（以下三重県美と略）が所蔵するものです。この作品は1983年のものですが、この系列の作品は70年代後半に遡るようです(5)。画像の作品は紙にフリーハンドで縦の溝を並べて凹ませ、その後鉛筆で紙の表面を塗りつぶすと線の溝が白く残るという段取りで制作されました。1950年代後半に作風が確立してより、浅野の展開は固有の軌跡を描き、周囲の状況にはあまり左右されなかったのですが、そんな中では比較的、同時代のある傾向に接近した作品と見なすこともできるかもしれません。縦の縁に平行する線がびっしり並ぶという画面は、やはり前もって決められた段取りに則っているわけですが、紙や鉛筆の質感が、柔らかくもあれば金属質でもある、浅野特有の感触に浸されています。

これまで見てきた作品と共通項を持ちつつ、少し毛色の違う作品を1点挙げておきましょう。図7はやはり三重県美の所蔵品で、伊藤利彦の1977年の作品です。タイトルにあるように、目測で30cmの線を引き、その下に30cmの定規を貼りつけ、日付を書き入れる。これを24日分繰り返すという手順でできあがりました。主観的な知覚と客観的な尺度のずれが反復して記録されるわけです。前もって決めた段取りに従って制作すること、画面の縁に平行な配置という点は先に見てきた作品と変わりません。そこから生じるいかにも観念的な理屈っぽさも通じるころでしょう。ただ先の作品がいずれも、点や線、色、面、肌理といった絵に固有の形式に手駒を絞っていたのに対し、伊藤の《Condition》連作ではそれ以外の要素が組みこまれています。乱暴にレッテルを貼ってしまうなら、先の4点はミニマリズム、伊藤の画面はコンセプチュアル・アートに分類されることでしょう。

ミニマル、コンセプチュアルといった分類枠にはまた触れるとして、1914年生まれ浅野は別にして、堀は1947年、辰野は1950年、諏訪は1954年生まれで、先の作品はそれぞれにとって比較的初期の制作に属します。浅野もそうですが1928年生まれの伊藤は、《Condition》連作に至るまでに、1950年代初頭以来の展開を経ていました。その後の変化も含めて、そうした展開の中に位置づけることで《Condition》連作の性格はとらえやすくなることでしょう。今回は辿ることはできませんが、この点は堀や辰野、諏訪それぞれの場合でも同様で、後の展開から振り返った方がわかりよいかもしれません。それはまた、これらの作品が少なくとも後付けの視点からは、通り過ぎるべき一段階と位置づけられてしまいがちなことを意味します。

2. 「メチエの崩壊」－1960年代まで

諏訪は自分の出発点となる状況について、ある時は「ひとつには、'81年という現在にまで押し寄せて来る'70年代的状況、つまりミニマリズムと分析主義の弊害なのかもしれないし、近代という大きな視点から見れば、反イリュージョニズムと主題の喪失が原因だともいえよう」(6)と、別の時には「私



図6 浅野弥衛 《作品》 1983
鉛筆・紙 111×79.0cm
三重県立美術館

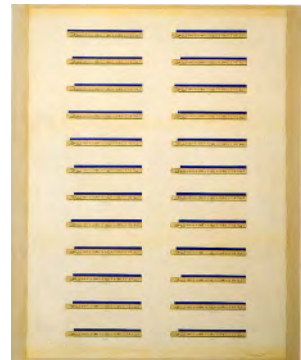


図7 伊藤利彦
《Condition（目測の30センチメートルの線）》 1977
油彩・キャンヴァス、コラージュ
162×130cm 三重県立美術館

達は、『絵画』の終焉以降の絵画情況に絵画すべく在る、と言えるだろう」(7)と述べていました。また〈日本画〉と〈現代美術〉双方の現在について、「しかし現実には、この両者は同一の状況、即ちメチエの崩壊（素材と技法の乖離）の状況に直面している」(8)と記し、中原佑介の「浮遊せるメチエ」(9)という言い回しを引きあいに出しています。こうした様相を多分に大ざっぱながら、手みじかに確認しておきましょう。

2-1. 抽象表現主義からミニマル・アートへーアメリカ合衆国の場合

元をたどるなら少なくとも 19 世紀後半、印象派あたりまでさかのぼるべきなのでしょうが、長くなるのではしよります。第 2 次世界大戦以後、少なくとも欧米でもっとも大きな動きと見なされているのはアメリカ合衆国（以下 USA と略）の抽象表現主義でしょう。この呼び名にはいろいろ疑義が出されているようですが、実際、主要な画家の一人でありつつ、〈表現主義〉という言葉がかもすイメージにそぐわなさそうなのが、バーネット・ニューマンです。

図 8 はその代表作の一つ、《英雄的にして崇高なる人間》です。横が縦の 2 倍以上ある真っ赤な画面、そこに色違いで 5 本、横の縁に平行な細い縦の線が、上辺から下辺まで突っ切っている、それだけのきわめて単純化された画面です。画像では色味や肌理は伝わりませんが、ただ、横の辺が 5m 半近くあるものとして想像してみてください。赤く塗られただけのひろがり、中央あたりはあけて縦の線が左で 2 本、右で 3 本区切っているため、いったんせき止められながら、そのことでかえって、溢れだすかのようにひろがっていきこうとすると感じられはしないでしょうか。縦の線は皆横の縁に平行なので、赤いひろがりをばらばらに分けてしまうことなく、全体で一つのままに留めます。《IN・CIRCLE NO.1》での 8 分の 1 区画ごとの境界と比べてみてください。

当時の USA では、20 世紀前半におけるヨーロッパの抽象絵画に対し、図と地が区別され、図同士が序列をもって関連づけられるとして、批判的だったといえます。画面が部分に分断されてしまうというわけです(10)。分解することのできない一体化した画面こそが、より純粋なあり方を強く示すはずだ。今から見ればモンドリアンやクレー、ストゥシェミンスキやロトチェンコなど、決して単純に割り切れるものではなさそうなのですが、それはともかく、これは実は、ニューマンの単純化された画面とは一見対照的な、幾何学的な要素が見あたらず、作者の身振りの痕跡を色濃く留めた、ポロックの《秋のリズム》(図 9)などの作品にも当てはまります。その画面は特定の焦点に収束しないという意味で、〈オール・オーバー〉と形容されました。いずれも図と地の区別がない、〈場（フィールド）〉としての空間がたち現われています。

こうした傾向を一層押し進めたのが、いわゆるミニマル・アートと呼ばれる流れでした。図 10 はステラの初期の作品です。塗り残しによる縦と横の線はやはり画面の縁に平行しています。ニューマンに

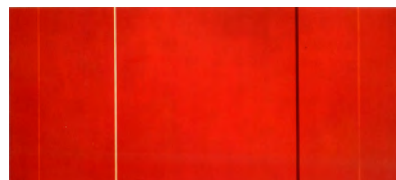


図 8 バーネット・ニューマン
《英雄的にして崇高なる人間》 1950-51
油彩・キャンヴァス 242.3×541.7cm
ニューヨーク近代美術館



図 9 ジャクソン・ポロック
《秋のリズム ナンバー 30：1950》 1950
油彩・キャンヴァス 266.7×525.8cm
メトロポリタン美術館、ニューヨーク

おけるまばらな縦の線が色の場にひろがろうとする潜勢力をもたらしただのに対し、縦横双方が規則正しい間隔で配されるステラの〈ストライプ〉は、画面にぴったり貼りつき、その場に押さえこんでいるかのようです。それは確かに画面全体の一体化を果たしているのですが、何の逃げ場もない、息苦しい緊張感を発しています。画面は色を塗られた布という物体としてのあり方にぎりぎりまで追いこまれているわけです。浅野弥衛の〈縞〉と、表情を比べてみるのも面白いかもしれません。

図11はジャッドの1968年の作品です。これは文字通りの箱にほかなりません。作者手ずから作りあげたものでさえなく、専門の加工業者に発注して制作されたものです(11)。またこの作品では、同じ形・同じ大きさ・同じ仕上げの箱が6箇並んでいます。ステラのストライプもそうですが、図と地、図同士の間で序列を設けることは批判されたものの、序列の生じない同型の反復は、純化された形の単一性を強めるものと見なされました。

ところで工業製品と何ら変わりのない箱に面した時、箱から一切の表情が削ぎ落とされていればいるほど、見る者はそれがどういうことなのか、自問せずにはいられますまい。これは実のところ、マルセル・デュシャンが1917年、既製品の便器を展覧会に出品しようとした時に起こったことと、相似た事態にほかなりません。デュシャンのレディ＝メイドは、ある作品が美術に属するのは、それを受けとめる展覧会や美術館といった制度なり文脈に依存していることをあらわにしました。逆にいえば、美術の制度や文脈もまた、決して自明のものではないことになります。ただデュシャンは既製品という社会に流通する品目で示しましたが、ミニマル・アートは作品固有の形式を徹底的に純化した果てに同じ地点に達してしまっただけでした。

これはある種の袋小路だったのでしょう。ミニマル・アートと重なりつつ少し遅れて、コンセプチュアル・アートが登場します。ミニマル・アートをめぐる言説を扱ったコルピットの本がとりあげる範囲を1963年と68年の間に区切っていた一方(12)、「コンセプチュアル・アートは1966年から72年にかけて、頂点と危機を同時に迎えるにいたったと言えよう」(13)とのことです。そこでは物体としての作品というあり方も切り捨てられ、言葉、記録としての写真(14)、インストラクション＝指示書きといった相を帯びることになるのですが、作品のあり方に対する観念的なアプローチという点では、ミニマル・アートと表裏をなしているのでしょう。他方、これまで見てきた傾向が全てを覆っていたわけでは決してなく、同時期、ジャスパー・ジョーンズやラウシェンバーグによる50年代半ばからのネオ・ダダ、50年代末からはウォーホルやリキテンスタインらのポップ・アート、60年代半ばにはオブ・アートなどが平行して展開していたことも忘れてはなりません。もっとも、機械的な反復などの点で、ミニマル・アートとポップ・アートの近さが指摘されたりもしているのですが(15)。



図10 フランク・ステラ
《トムリンソン・コート・パーク》 1959
エナメル・キャンバス
213.4×276.9cm 川村記念美術館



図11 ドナルド・ジャッド 《無題》
1968 ステンレス・スチール、
アンバー・プレキシグラス 6点組
各 86.4×86.4×86.4cm
ミルウォーキー美術館

2-2. アンフォルメル、反芸術、概念芸術、もの派、そしてー 日本の場合

すぐに触れるアンフォルメルをはじめとして、戦後の日本は USA の美術以外にも、フランスから 1950 年代末からイヴ・クラインなどヌーヴォー・レアリズム、60 年代末にはシュポール／シュルファス、イタリアからフォンタナやマンゾーニ、やはり 60 年代後半にはアルテ・ポーヴェラなどなどの情報や作品を受けいれつつ、しかし影響というだけではすまない固有の文脈を有していました。これも元をたどるなら明治、遅くとも大正期の新興美術あたりまでさかのぼるべきなのでしょうし、実のところ諏訪直樹自身が問いかけた問題の一つは、近代の日本というものがいかに内面化されているかという点だと思われるのですが、長くなるのではしよります。

千葉成夫の『現代美術逸脱史』(16)を案内役にするなら、戦後の日本美術の展開には、目安となるいくつかの動向が見出されてきました。一つは 1950 年代のいわゆる〈リアリズム〉、〈ルポルタージュ絵画〉とそれに接する〈密室の絵画〉などで、しばしばシュルレアリスムの語り口を用いて、社会的なり心理的な主題を扱います。以前名古屋美術館で開かれた『戦後日本のリアリズム 1945-1960』展(1998)の図録などで概観をつかむことができるでしょうか。三重県美にも、池田龍雄、石井茂雄、尾藤豊(図 12)らの作品が収蔵されています。語り口は戦前からのものだとしても、扱う主題に対する姿勢ゆえか、その画面はしばしば緊張感をたたえています。

1956 年 11 月、日本橋高島屋で開かれた『世界・今日の美術』展をきっかけに、〈アンフォルメル旋風〉が起こったとされます。先立つ 1951 年のサロン・ド・メ日本展などで戦後のフランスの美術は紹介されていたのですが(17)、アンフォルメルと比べて、「その思考が多分に折衷的な方向に向けられている感じがつかまとう」と評価を下げられたりもしました(18)。三重県美の所蔵品では杉全直の《Vと題して(コンポジション A)》(1961)(図 13)などが挙げられるでしょうか。また 1954 年に吉原治良によって結成された具体美術協会はアンフォルメルだけでなくくれるものではありませんが、ある時点で交差しました。〈具体〉に属していた元永定正の《赤と黄色と》(1966)や白髪一雄の《黄龍》(1965)などはお馴染みでしょう。伊藤利彦の《死衣 A》(1963)など 60 年代前半の作品もここに分類することができます。

〈アンフォルメル〉は「不定形な、形式のない」といった意味で、形やイメージが飲みこまれるまでに絵具の物質性を強調した抽象といった感がありますが、初期の代表格とされたデュビュッフェやフォートリエに見られるように、必ずしも具象抽象を問うものではありませんでした。また運動の組織者をもって任じたミシェル・タピエが、ダダと系譜づけていたのも興味深い点です(19)。

後の時点から後付けするなら、50 年代末から 63 年の廃止にいたる読売アンデパンダン展を主な舞台の一つとした、いわゆる〈反芸術〉の傾向は、アンフォルメル形式解体をいっそう押し進めたものとも見なせなくもないかもしれません(図 14)。廃品やなまものなどを導入し、後にいうインスタレーションよろしく絵画や彫刻の枠からあふれだすそうしたありさまについて、「現在の時点におけるその様式



図 12 尾藤豊 《馬》 1959
油彩・キャンバス 132×180cm
三重県立美術館

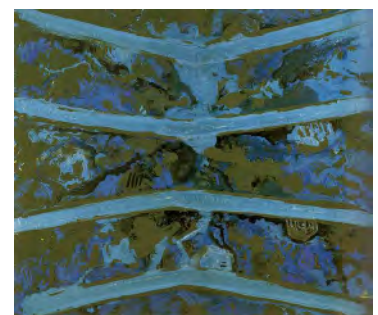


図 13 杉全直 《Vと題して
(コンポジション A)》 1961
油彩・キャンバス 147×161cm
三重県立美術館



図 14 工藤哲巳 《インポ分布図と
その飽和部分における保護ドームの発生》
1962 第 14 回読売アンデパンダン展



図 15 関根伸夫 《位相―大地》 1968
神戸須磨離宮公園現代彫刻展
高さ 260cm、深さ 270cm、直径 220cm



図 16 李禹煥
《現象と知覚 B / 改題：関係項》
1968 石、ガラス 30×180×240cm

的な具体性」を、「オブジェ（既成の日用品や廃物）によってであれ、イメージによってであれ、卑俗な日常性への下降である、と一応規定できるだろう」と宮川淳は記しました (20)。

ひるがえって宮川は、1963 年の「アンフォルメル以後」で、「アンフォルメル以後、われわれがひとつの転換期に直面しているとすれば、それはもはや、たとえば抽象の行きづまりというような、表現の次元をこえて、なによりも表現論の次元での転換ではないだろうか」と述べていました (21)。いささかわかりにくい言い回しですが、感情なり主題を内から外へ表わすというだけでなく、表わし方そのものが問題になるということでしょうか。「フォルムからマチエールへの価値転換」(22) と即した、「本来、手段であるべき表現行為の自己目的化」(23) といったキーワードのみ抜きだしておきましょう。他方別の文章で、芸術／反芸術について、「打消しを重ねれば重ねるほど芸術はいよいよ自らをあらわにする。…(中略)…それはもはや存在することの可能性ではなく、存在しないことの不可能性なのだ」と綴ります (24)。

宮川淳の批評、とりわけ具体的な状況との関係についてはいろいろと議論があるようですが (25)、近代における芸術なり作品なりのあり方について問いつめた、ある種の折り返し地点をあらわにしたものではあったような気がします。他方、批評の次元でのそうした問いかけに呼応していると思えてよいものかどうかはさておき、アンフォルメルから反芸術へという前衛のラディカリズムは、日本におけるコンセプチュアル・アートなる形に連なっていくます。千葉成夫は『現代美術逸脱史』の中で、「1960 年代中期から後期にかけての日本の美術においてもっとも重要なことは、極限化状況ということである」(26) と、第 2 章Ⅱの「日本概念派」を語り起こしています。そこでは松澤宥、高松次郎、柏原えつとむ、そしてグループ「位」が取りあげられます。また鈴木勝雄はその論文で、「日本の戦後美術における非物質化の動向」、その「歴史

を分節する転換点として 1964 年に注目することにしたい。なぜなら、偶然にも同じ年に、松澤宥、荒川修作、高松次郎という三人の作家が、それぞれ異なる方法を用いて物質観の変容と不在の存在論を問う重要な作品を発表したからである」と述べました (27)。荒川修作と同じく国内にはいなかったものの、60 年代半ばからの河原温の仕事も忘れてはなりません。高松次郎と柏原えつとむには後に登場願ひましょう。

さて、千葉成夫は上に引いた文に続けて、「それは、かたや日本概念派へ、かたや日本『もの派』へという二極分解のようなかたちで起こった…(後略)」と記しています (28)。1968 年 10 月、第 1 回神戸須磨離宮公園現代彫刻展での関根伸夫の《位相―大地》(図 15) と、それに対する李禹煥の解釈によって、いわゆるもの派と呼ばれる動向が姿を現わしたことはよく知られています (図 16)。さまざまな議論が交わされもしましたが (29)、ここではたとえば、李禹煥と中原佑介の対談で、「あれは物そのものはそう重要なことではなくて、むしろ物をいかにして組み合わせるかという行為……物と人間の手の関係の

ほうが本当は重要な要素ではなかったかという気がするんですがね」という中原の言葉に、「そのとおりだと思うんです」(30)と李が同意した点のみ確認しておきましょう。

他方、さかのぼって1954年、ある座談会で鶴岡政男が、「事は物でもって表現されなければならない…(後略)」と発言し、斎藤義重が賛同していたことや(31)、「具體美術は物質を變貌しない。具體美術は物質に生命を與えるものだ。具體美術は物質を偽らない…(後略)」という、吉原治良による「具體美術宣言」のたびたび引かれる一節(32)を並べてみるのも面白いかもしれません。前者は描かれるイメージについて語っているのに対し、後者は素材としての物質の話と、文脈はまったく違っているのですが。吉原の〈物質〉はとりあえずアンフォルメルに対応すると見なせるでしょうが、反芸術における日用品や廃品、もの派における〈もの〉はそれぞれ、どのようにとらえることができるのでしょうか。

ところで、もの派の出発点となった関根伸夫の作品は、掘った穴とそこから出された土を固めた円筒がネガとポジとして並置されるという点で、もともとはトリック・アートの系譜上に位置するものでした。国立国際美術館で開かれた『もの派－再考』展はその第1章を「高松次郎とトリックス・アンド・ヴィジョン」とし、この点を検証していました(33)。アンフォルメルから反芸術への展開における作品の物質への解体が、日本の概念芸術において非物質的な概念に反転し、しかしもの派においてまた反転する。1970年に開かれた東京ビエンナーレこと『第10回日本国際美術展 人間と物質』も含めて、千葉成夫のいう「極限化状況」をこうした流れにたどれるとして、しかし当然ながら、現代美術の領域に限っても、それで全てが覆い尽くされたわけでは決してありませんでした。トリック・アートもその一つでしょう。以前三重県美では、高松市美術館の所蔵品を軸にした『トリック・アートの世界』展(2010)とともに、『福田繁雄大回顧展 ユーモアのすすめ』(2011)を開催したことがありますが、福田繁雄の場合を顧みれば、トリック・アートというものがいわゆる現代美術の領分をこえたひろがりを持っていることがわかります。

またトリック・アートとも接しつつ、とりわけ60年代後半に耳目を集めていたのが、いわゆる〈環境芸術〉です。1966年の『色彩と空間』展(34)および『空間から環境へ』展(35)(図17)から1970年の大阪万国博覧会へと、ライト・アートやキネティック・アートなど当時のテクノロジーを取りこみつつ、華やかな相を呈していました(36)。たまたま目についた『空間の論理 日本の現代美術』という1969年に刊行された本(37)をパラパラ繰ってみると、掲載された作品写真の多くがそうした類で占められていて、69年当時こうした眺めこそが主流だったのかと思えそうです。「国際的同時代性を象徴するような六〇年代後半の環境芸術やライト・アートは美術ジャーナリズムをこそ賑わしたものの、日本美術史の言説のなかでは(少なくとも現在の前衛美術史観においては)七〇年以降へとつながる言説を生みだしえず…(後略)」(38)などと述べられたりもするのですが、評価はともあれ、その存在を無視してよいものではなさそうです。

ちなみに『色彩と空間』展には湯原和夫や五束衛(＝清水九兵衛)が参加していました。気に留まったのはたまたま三重県美で、この二人を含めて(1988と1992)、井上武吉(1987)、飯田善國(1988)、向井良吉(1989)、多田美波(1991)、保田春彦(1995)と、抽象系彫刻家の個展が開かれてきたからなのでしょうが、ひとくくりにはできそうもないこれらの作家をどう位置づければいいのか、これも気になったりするところなのでした(39)。個展は開いていないけれど収蔵品のある堀内正和には後に登場願ひましよう。



図17 『空間から環境へ』展
会場風景 1966

黒ダライ児は1960年代の〈反芸術パフォーマンス〉を扱う著書の第1部第1章で、「既存の『主流』—五〇年代末から六〇年代末までの〈具体〉から〈もの派〉へという流れ—を変えていく」こと、「『(物として残りうる)作品』中心の美術史から周縁化され」たものの存在を指摘していました(40)。加えて、グループ化しづらい個々の作家たち、一時代前のものと見なされる方法をその後も継続して展開する作家たちなど、大局を見つめようとする視線からはこぼれ落ちがちなものがあまりに多いことは忘れてはなりません。

3. システム、プラクティス（プラクシス）、点・線・面

1970年代とはどんな時期だったのでしょうか？ 光化学スモッグがしきりに話題になったというぼんやりした憶えはあるのですが、それ以外で個人的に思い浮かぶのは、ロック・ミュージックの定着とさほど時を置かぬパンクによる仕切り直し、少女漫画における〈24年組〉の台頭（たとえば萩尾望都の『ポーの一族』単行本第1巻は1974年刊）、映画製作において撮影所システムが占めた比重の後退（たとえば大映の倒産は1971年）、オカルト・ブーム(41)などですが、世代や地域などによって、一人一人に異なるイメージがあることでしょう。上に挙げたものより広い視野なら、埼玉県立近代美術館で開催された『日本の70年代1968-1982』展の図録が手がかりになるでしょうか(42)。

さて、彦坂尚嘉はある文章で、「そこで声高に主張されたのは、制作そのものの無効化であり、無意味化であった。このような主張が、六〇年代末に集中的に現れる。わが国では宮川淳、中原佑介らの批評家が代表的なものだが、作家の方からも、松沢宥^{リーウ・ファン}、李禹煥という人たちが、制作の放棄を主張した。…(中略)…ここで私は、この事態を、ギリシアでの人間活動の基本原理としての、〈ポイエーシス／プラクシス／テオリア〉の三つの内の、『制作＝生産』を意味する〈ポイエーシス〉の崩壊として捉えた。この〈ポイエーシスの崩壊〉を認めつつ、人間の本来性としてのポイエーシスを〈プラクシス〉に移行させることで温存しようとした」と記していました(43)。

東野芳明は先に触れた『色彩と空間』展について述べた文章(1966)の中で〈発注芸術〉の問題を取りあげていましたが(44)、上の引用中に名が挙げた中原佑介は「アイディアとしての芸術」(1968)で、「芸術においてプランが重視されるようになったのは、…(中略)…作品の制作が芸術家の直接的な手仕事から離れるようになってからである」と(45)、宮川淳は「手の失権」(1969)で「テクノロジーが芸術家の《つくる》という概念をおびやかす」とした上で、デュシャンに言及しつつ〈つくる〉と〈見る〉を対比させ、「《つくる》という概念を崩壊させることによって、テクノロジーが芸術における《見る》ことの認識を決定的にした…(後略)」と述べます(46)。宮川の上の論考も参照しつつ、中原は「けちなばうな芸術家たち」(1969)でも〈発注芸術〉について取りあげ、「〈手仕事か機械仕事か〉という問題ではなく、芸術家が〈製作〉の私有を放棄するということのあらわれにほかならないのである」と記していました(47)。

3-1. システム、プラクティス（プラクシス）

受けとめ方はそれぞれ違うにせよ、制作というものを当たり前のものとして前提にするわけにはいかなさそうだという認識は、ある程度共有されていたのでしょうか。あらためて自明のものではない制作の足場を確かめる際に手がかりにされたのが、制作そのものからいったん切り離した上で組み立てられ

られた仕組み、上の引用で「プラン」と、あるいは〈システム〉と呼ばれた設定でした。

1966年にはグッゲンハイム美術館で『システミック・ペインティング』と題して、ミニマル・アートにおける絵画を集めた展覧会が開かれていました。何らかのシステムに基づいて連鎖的に形態を導き出すという方法も目に止められていたようです(48)。こうした点で典型的だったのは、ソル・ルウィットでしょうか(図18)。立体を制作するという点でミニマル・アートに含まれつつ、「コンセプチュアル・アートについてのパラグラフ」(1967)などの文章を著したことでコンセプチュアル・アートにも分類される作家です。「コンセプチュアル・アートにあっては、観念やコンセプトが作品の最も重要な側面である。アーティストがコンセプチュアルな形式をもちいる場合、それはとりもなおさず、プランニングや決定のすべてがあらかじめなされるので、制作はただ機械的におこなわれるということにほかならない」(49)。「すべて」ではないにせよ「あらかじめなされる」というのは、最初に見た何人かの作品、それにミニマル・アートでもすでに出くわしました。図18はタイトルどおり《5つのモジュールに基づく立方体の構造》で、註50に挙げた図録の見開き頁に掲載された31のヴァリエーションから6つ抜きだしたものです。

ちなみに堀浩哉の図5の作品が発表された際、峯村敏明が展評中でソル・ルウィットを引きあいに出したのに対し(51)、「ルウィットのように、外在的な『システム』に依存し、それ自体を制作原理とするものと、私のそれとはまったく異質のものなのである」と堀は反論していました(52)。二人の齟齬はあくとして、〈システム〉の問題を集中的に扱ったのは峯村敏明でした(53)。もっともそれは平面／絵画の問題に限られていたわけではなく、この点では彦坂尚嘉の上の引用に出てきた〈プラクシス(プラクティス)〉も同様です。

この語自体は千葉成夫が引いていたように、宮川淳が用いていましたが(54)、1970年代の文脈で大きな意味を担わせたのは彦坂尚嘉、堀浩哉ら「美共闘」こと「美術家共闘会議」／「美共闘 REVOLUTION 委員会」でしょう。彦坂による李禹煥批判を軸の一つとする議論の道筋については千葉成夫の『現代美術逸脱史』がまとめているのでそちらに当たっていただくとして(55)、先の引用は時間を置いてからのものでしたが、当時も、「アリストテレスの三分法にしたがえば、テオーリア(見ること、観照－理論)、プラクシス(行なうこと、行為・実践)とともに、ポイエーシス(作ること、制作・生産)は人間の基本的活動の一つだ」(56)とおさえた上で、「〈方法の実践化〉と〈実践の方法化〉の円環を描く運動」から「現実へとより向う〈実践〉と〈方法〉」へ、といったフレーズを拾いあげることができます(57)。あるいは「ポイエーシスにおいては活動は結果としての作品を産む手段であるが、プラクシスにおいては活動そのものが目的である」(58)。

「彦坂のプラクティス論は70年代をつうじて推移していく…(後略)」とのことですが(59)、批評サイドでこの語を用いたのは、やはり峯村敏明でした。コンセプチュアル・アートを扱う「たそがれ(誰彼)の概念芸術」(1974)でも何度となく〈プラクティス〉の語が登場していましたが(60)、「芸術の自覚－媒体の構築に向けて」(1978)では「仮設実践のシステム性を求めたという意味で『システミック・プラクティス』」という言い回しを見出すことができます(61)。

余談になりますが、1960年代末に登場したプログレッシヴ・ロックのバンド、キング・クリムゾンは74年に解散するのですが、

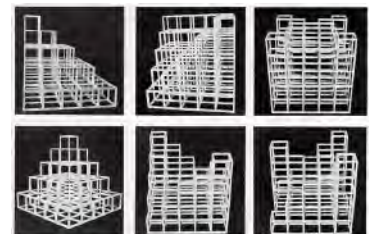


図18 ソル・ルウィット
《5つのモジュールに基づく
立方体の構造》
1971-74 塗装した木材
各 62.2×61.6×61.6cm

1981年に再結成、最初のアルバムのタイトルが『ディシプリン』でした。当初はバンド名もディシプリンだったそうですが、「訓練、規律」を意味するこの言葉に、〈プラクティス〉に通じるものを感じるのは、単なるこじつけでしょうか。

それはともかく、彦坂や堀の当時の活動が示すように〈プラクティス〉の語も必ずしも平面／絵画に限られないとして、図19は地図をトレーシング・ペーパーに写し、写したものをさらに写すことを繰り返すという、北辻良央の1971年の作品です。複写という機械的な作業が繰り返される内に混入するノイズに、即物的な対象に還元できない何ごとかの発生を探ろうとしたのでしょうか。

図20は柏原えつとむが1972年から75年にかけて制作した《方法のモンロー》の一部です。「マリリン・モンローの肖像写真のシルクスクリーンを原図とし、それを見ながら白い紙から顔のアウトラインをフリーハンドで切り取り、原図に重ね合わせその差異を視覚化することから始められる。その最初の作業は、反復的に二十回繰り返され、切り取られた顔の輪郭の内側（ポジ）を原図に貼り合わせたものがA、顔の輪郭の外側（ネガ）を原図に貼り合わせたものがB」……という作業が繰り返され、膨大な画面が残されることになります(62)。手順は指示書きに起こされ(63)、いたく複雑になっていますが、やはり反復とズレが主題になっているようです。

始めの方で見た伊藤利彦の《Condition（目測の30センチメートルの線）》(1977)もこうした系列に属しているわけです。また余談になりますが、2006年および2009年に『涼宮ハルヒの憂鬱』というテレビ・アニメが放映されました。原作は谷川流によるライト・ノベルのシリーズで、その第2期には第1期分の14回分とあわせて全28回が制作されたのですが、その内第12話から第19話の8回を費やして「エンドレスエイト」というエピソードにあてられます。これはいわゆる〈時間ループ〉のお話で、夏休みの最後の2週間が何度も繰り返されるという設定です。原作は短篇なのですが、アニメではこれが8回、最後の最後を除いてほぼ同じ話が繰り返されたのです。作画は別のスタッフによって分担されたとのことで、微妙な違いはあるものの、端的にいつて視聴者をいらだたせ、怒らせるためにやったようなもので、実際大いに不評を買ったそうです。その評価はさておき、そうと聞けば上に見た北辻良央や柏原えつとむの作品が連想されずにはいませんまい。実際本1冊を使ってこのエピソードを論じた三浦俊彦は、ある章でコンセプチュアル・アートとしてこのエピソードを解釈しようとしていました(64)。

話を戻すと、ちなみに柏原えつとむは、諏訪直樹が1975年から77年までBゼミに通っていた時の担任教師でした。先生の作品をどのくらい知っていたかはわかりませんが、《方法のモンロー》のような作品を産み落とす空気には触れていたと考えてよいでしょう。また記録集『Bゼミ「新しい表現の学習」の歴史1967-2004』にはとても興味深い写真が掲載されていました(65)(図21)。「1976年6月11日 柏原えつとむゼミにてアトリエに作品を並べる諏訪直樹氏」とのキャプションで、床一面に何枚も大きな、おそらく白い紙を並べているのですが、一枚一枚の紙には、水滴状の点が一面に規則正



図19 北辻良央 《作品》(6枚組)
1971(74年紛失 87年再制作)
鉛筆・男女群島北部地図
1/50,000(国土地理院)、
トレーシング・ペーパー
46.0×58.0cm×6 千葉市美術館



図20 柏原えつとむ
《方法のモンロー》 1972-75
連作より9点
基本紙型 B3(36.4×51.5cm)
鉛筆、色鉛筆、写真、孔版、コピー、
ブループリント、フロタージュ、
切り抜き他

しく打たれているというものです。点の打ち方には幾種類かのヴァリエーションがあるようで、そのまま《無題 1977》などに使われたかどうかはわかりませんが、少なくともその原型にはなったものと思われます。

また話を戻すと、北辻良央や柏原えつとむの作品はレッテル貼りするならコンセプチュアル・アート寄りということになるかと思われますが、平面の形式に即した制作という点で諏訪直樹により親しかったのは、北澤憲昭が指摘するように、1973 年頃から始められた李禹煥の《点より》(図 22) や《線より》(図 23) でしょう (66)。「ぼくは子供のころからずっと、絵と書を習っていて、そのときにいつもやらされたのがまさに点と線なんです」という李は、「ピグメントで点や線にかくいわゆるタブローの場合は一種のメカニズムに近いぐらいに、非常に抑制的というか、禁欲的な仕事としてやっているつもりです。…(中略)…制作活動自体一種の自己修練のような感じが強いですね」と語ります (67)。大まかには画面全体に均等に配される点や線は、その意味ではあらかじめ配置が決めてあるわけですが、打ち込みから抜きにいたる筆の動き・ゆるみが、キャンヴァスを単なる平らなひろがりから、息づくものへと変容させているかのようです。

3-2. 点・線・面

点と線といえば、60 年代末、田中信太郎に《点・線・面》(図 24) という作品がありました。画像ではわかりづらいかと思いますが、インスタレーション形式の作品で、右の壁で光っているランプが点、そのそばで奥の壁から手前まで伸びているピアノ線が線、左の壁の前で天井から床まで区切っているガラスが面というわけです。「はじめから『点・線・面』というタイトルをもってきて考えたんじゃないくて、究極的に素材を選んだり、空間の中での量の問題をつきつめていったら、あんなっちゃった。題はあとからつけたんですよ」と作者は述べています (68)。

この発言は「カンディンスキーみたいな題だったけれどもさ」という東野芳明の言葉に応えたものなのですが (69)、「タイトルと言っているのは、カンディンスキーのバウハウス時代の講義による美術理論書『点・線・面』のことであろう」と中井康之が註釈しています (70)。カンディンスキーの本は 1959 年には訳されていました (71)。バウハウスでカンディンスキーの同僚だったクレーによる、「創造についての信条告白」を含む『造形思考』(72) もそうなのですが、大まかには 1920 年代に成立したこれらの講義は、当時の状況の中で造形のあり方をいったん基本的な要素まで還元し、その上で組み立て直す過程を再構成しようとしたものだったのでしょう。クレーの場合はとりわけ、そうした過程が宇宙の生成と重ねあわされています。

それはともかく、これらの造形再構成の試みを諏訪直樹たちが直面した 70 年代のシステムなりプラ



図 21 「1976 年 6 月 11 日
柏原えつとむゼミにてアトリエ
に作品を並べる諏訪直樹氏」



図 22 李禹煥 《点より》 1973
岩絵具、膠顔料・キャンヴァス
182×227cm



図 23 李禹煥 《線より》 1973
岩絵具、膠・キャンヴァス
127×182cm 東京都現代美術館



図 24 田中信太郎
《点・線・面》 1968
ハロゲンランプ、ピアノ線、ガラス
3000×188×450cm

クティスなりの先達と見なせるかもしれません。そうした作業はある種の危機的な局面で随時行なわれていたのでしょう。近代に限っても、さかのぼれば点描法によるスーラやシニャックら新印象派あたりが思い浮かび、そういえば埼玉県立近代美術館で開かれた『斎藤豊作と日本の点描』展には諏訪直樹の《The Alpha and the Omega S-1》(1978)が出品されていました(73)。

またカンディンスキーやクレーの講義とほぼ同時期には、ロトチェンコによって一連の《空間構成》が制作されています(74)。図25の写真には机の上に置かれた何点かの作品が映っていますが、いずれも棒状ないし直方体の木材を組み合わせた積木状のもので、空間を格子状に区切るさまざまな方法が試行されているかのごとくです。

やはりロシアから、これはたまたま開いた『ダダと構成主義展』の図録で見かけたのですが、図26はピョートル・ミトゥーリチの《空間アルファベット》12点組の一部です(75)。やはりたまたま開いた『デ・スタイル 1917-1932』展の図録から、こちらは(図27)ベルギーの画家・彫刻家ジョージ・ファントンゲルローの《ヴォリュームの関係》(1919)です。「うずくまる女性のスケッチから抽象化したもの」とのことですが、水平・垂直に配されたブロックの積木状組みあわせからなる空間構成は、ロトチェンコのそれと平行しています。またファントンゲルローは「数学的な計算アプローチを絵画や彫刻の構成方法に対して発展させ」たそうです(76)。

こうした例はまだ増やせるのですが、ここでは、日本でなされた作業を二つ垣間見ておきましょう。堀内正和は、「僕が自らの方法を自覚して彫刻を作りはじめたのは1954年、鉄の熔接が出来るようになってからである。…(中略)…そこで頭のなかを整理し、秩序だてて順順に仕事を進めていこうと決心した。…(中略)…僕は最も単純な規則に従う形が形の始まりで、複雑な形はそこから順次派生してゆく、と考えることにした。…(中略)…そこでまず最初に、水平、垂直、直角という条件による形の組合わせ練習を行ない、漸次複雑な条件の形の組合せに移っていく、という方針をたてた。／形は性質で分けると、幾何形と自然形になるが、要素の寡多で分けると、点、線、面、量となり、経験として僕らが接しているのは量だが、論理的には点が原点になると考えられる。しかし点を空中に定着させるのはむずかしいので、実際の練習は線から始めることにした。こうして立てた訓練計画の最初に作ったのが41頁作品No.8の『線a』である。それ以後、四角い平面、丸い平面、円筒、円錐、メビウスの帯と進み、最後に立体を取扱うという順序であったが、この計画はおおよそ予定通りに進み、10年余りで完了した」と述べたことがあります(77)。三重県美が所蔵する《線B》(1954)(図28)は「幾何学形体組合わせ練習の長期計画」に取りかかる直前の作品ということになるようですが(78)、《Exercise 8》(1956)(図29)、《水平の円筒》(1959)(図30)、《うらおもて



図25 ロトチェンコ 《空間構成》
1924 木材

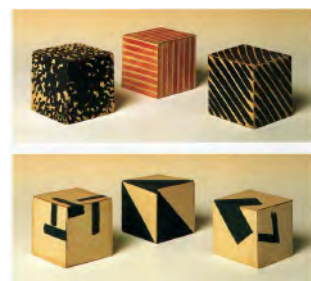


図26 ミトゥーリチ
《空間アルファベット》
1915-17 12個の立方体より
グワッシュ、インク・厚紙
各 5.5×5.5×5.5cm



図27
ジョージ・ファントンゲルロー
《ヴォリュームの関係》1919 石
18×12×12cm



図28 堀内正和 《線B》
1954 鉄 27.5×47.0×6.0cm
三重県立美術館



図 29 堀内正和
《Exercise 8》 1956 鉄
44.0×54.0×45.0cm
三重県立美術館

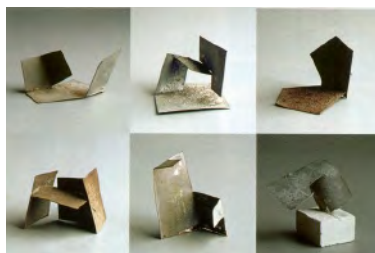


図 32 オテイサ
《最小限の単位の組みあわせ》
〈実験の実験室〉より 1957-59
ブリキ、金属板など 一片 20 数 cm 以内
ホルヘ・オテイサ財団美術館、
アルスーサ



図 34 高松次郎《カーテンに関する
反実在性について》 1963
第 15 回読売アンデパンダン展会場



図 30 堀内正和 《水平の円筒》
1959 鉄・御影石
30.0×34.0×20.5cm
三重県立美術館



図 33 高松次郎 《点》 1962
第 14 回読売アンデパンダン展会場

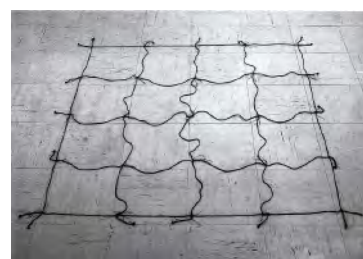


図 35 高松次郎
《ネットの弛み》 1968-69 紐



図 31 堀内正和
《うらおもてのない帯》 1963
ブロンズ 78.0×21.0×43.0cm
三重県立美術館

のない帯》(1963)(図 31) はいずれも、その連鎖の内に位置づけられることになるのでしょう。スペインはバスクの彫刻家ホルヘ・オテイサが 50 年代後半、からっぽの空間を主軸にしつつ、固体の〈明け渡し〉、運動する線と空間の網、球の明け渡し、多面体の開き、からっぽの構成などいくつかの系列を並行して進めていった作業が連想されたりもします(図 32)(79)。こうした類例も他に探せそうです。

ところで堀内正和は上の引用で「点を空中に定着させるのはむずかしい」と述べていましたが、この点を逆手にとったのが高松次郎の《点》の連作だったと見なせるかもしれません。高松の《点》(1961-62)(図

33) から線ならぬ《紐》(1963)(図 34) へ、間に《影》の連作(1964-98)や《遠近法の椅子とテーブル》(1966-67)などをはさんで、面ならぬ《ネットの弛み》(1968-69)(図 35) へという展開については、光田由里の『高松次郎 言葉ともの 日本の現代美術 1961-72』(80) が詳しく跡付けているのでそちらを参照していただくとして、「点・線・面・立体としての 0～三次元、それに時空間として考えられる四次元、それ以外の次元を感受したり、認識したりすることはできないだろうか？」という高松の断片を引いておきましょう(81)。幾何学的な点が物としては実在しえない、高松いうところの〈不在〉(82) のものだからこそそのまわりをぐるぐると探るかのようにからまる《点》、でこぼこと何やらとりこみつつ、カーテンの隙間や机の抽斗、床に置いたトランクから伸びていく、現在から見れば『遊星からの物体 X』(1982) や『ザ・フライ』(1986) といったバイオ・ホラー映画における過剰化した身体のイメージを思わせなくもない《紐》、座標軸であるべき格子のはずなのにぐにやりとゆるんだ《ネットの弛み》、これらは点・線・面だけでなく、それらを元素として組みたてられるはずの作品のあり方自体に疑問符を投げ

かけているかのようです。

堀内と高松のそれぞれの系列は、ある意味で表裏をなしているのかもしれませんが。近代の真空の中でゼロから形を展開させる作業は、そのまま空中楼阁であるほかはないのでしょう。「従来の絵画／彫刻という呼称に代わって、両者を平面／立体と呼び表す新たな呼称が定着し始めた」のは「一九七〇年代後半から」(83) だということです。この時期、絵画なり彫刻が宿す歴史性から解放することが、よって立つべき地盤の喪失をこそあらわにしたのでした。

4. 「デシナトゥール」

「最近、私は自分はデシナトゥールだと規定してみようと思っている。これは昨今のパンチュールの流行現象への居直りでもあるのだが、もっと本質的には、自分の出発がドローイングであり、今も筆を持っはいるが、線的表現にこだわり続けているからだ」と諏訪直樹は述べたことがあります(84)。

この文を読んで思いだされるのが、「戦後、ウォッシュバーンという米人が来られて、ドゥローイング・インタナショナル展という展覧会に出品を依頼されて、私は油の引っ掻きの線による作品を出したように記憶しています。その展覧会は一年間米国を巡回したのですが、後日送ってもらった米紙に、油絵具を使ったドゥローイングなどもある、となにか特殊な珍しいことのように載っていて、米国ではドゥローイングとは、デッサンとか下描きとか、作品になる一段階前のものを意味しているのだと教えられた記憶があります」という浅野弥衛の一文でした(85)。

「1974 年以降、…(中略)…なかでも東京の個展会場で、外国人の女性から『あなたの仕事はドローイングなのか、それともペインティングなのか』と問われたことが特に印象深く心に焼き付いている」と語ったのは森眞吾です(86)。

こうした例もまだまだ見つかりそうですが、ここに東アジア固有の絵画観、あるいは筆法の問題を読みこむのは必ずしも間違いではないのかもしれませんが、簡単に割り切るわけにもいかなさそうなのは、たとえば、マティスが 1941 年のある手紙の中で、「デッサンと色彩の永遠の葛藤」と記しているからです(87)。ここには 16 世紀のフィレンツェ派／ミケランジェロ対ヴェネツィア派／ティツィアーノ以来のディゼーニョ対彩色という図式が、解消できぬままに横たわっているのです。諏訪がデッサンとパンチュールを対置したのも、一つにはこの点に根ざしていることになります。その意味では、東アジアの伝統と欧米の伝統が交わる日本近代という、諏訪が引き受けた問題の現われの一つを読みこむこともできるでしょう。

その上で、北澤憲昭が指摘したように、諏訪の筆法のドローイング的な性格を確認することができます(88)。いつだったか、諏訪の課題は、可変的であるかぎりでの枠どり、その中にどんな筆で、どれだけの絵具を掬い、どんな風に点なり線なりを置き、そのことでまた、枠どりに働きかけることではなかろうかと考えたことがあります。これはやはり、あまりに単純化しすぎというもののなのですが、ともあれ、点なり線なりは、パンチュール、ペインティング＝面として塗ることとは違って、枠どりの中のひろがり埋めつくすことはできず、必ず隙間が残る。平面に対し不連続のままであるほかないのでしょう。だから《波濤図》(1980) 以降の作品では地塗りに一定の役割が与えられます(図 36～40)。振り返れば《The Alpha and the Omega》(1978-79) でも部分によって点は層をなしていました(図 41-42)。《IN・CIRCLE NO.1》などでの点の重ね方もそこにつながっていくわけです。諏訪のストロークは表出性の強いものでは決してなく、あくまで枠どりを意識し、空間を生動させていくためのものだったような気が

します。これらの事態をどのように捉え、逆転して積極的なものとなすか、初期の作品から《無限連鎖する絵画》(1988-90)にいたる軌跡は、こうした課題に対する取り組みだったと見なすこともできるでしょうか。

(いしざき かつもと・美術史家)



図 36 諏訪直樹 《波濤図 No.1》(部分) 1980
アクリル・綿布、パネル 194×222×79cm
三重県立美術館



図 37 諏訪直樹 《日月山水 1》(部分) 1982
アクリル・綿布、パネル 210×[80+50+130]cm
三重県立美術館

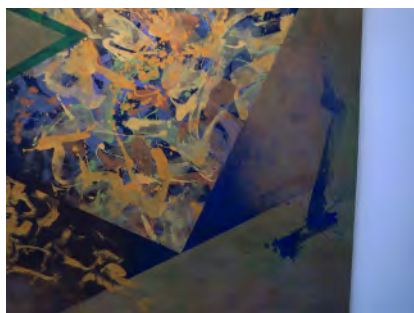


図 38 諏訪直樹 《PH-2-8602》(部分)
1986 アクリル・綿布(軸状)
260×195cm 三重県立美術館



図 39 諏訪直樹 《八景残照 I》(部分)
1987 アクリル・綿布(六曲一隻)
168×378cm 三重県立美術館



図 40 諏訪直樹 《PT-9056》(部分)
1987 アクリル・綿布 160×120cm
三重県立美術館

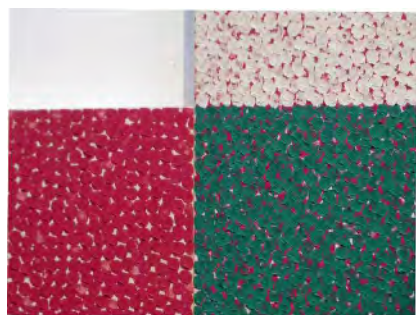


図 41 諏訪直樹
《The Alpha and the Omega M-3》(部分)
1978 アクリル・綿布、パネル
90×180×5.6cm 三重県立美術館



図 42 諏訪直樹
《The Alpha and the Omega MD-8》(部分)
1979 アクリル・綿布、パネル
194×240×6.5cm 三重県立美術館

1. 『辰野登恵子 ON PAPER. A Retrospective 1969-2012』展、埼玉県立近代美術館、名古屋市美術館、2018-2019。図2は同展図録、p.43 / cat.no.41。
2. 舟塚雅恵、「絵画へ - 3つのプラクティスから」、『堀浩哉展 - 風の眼』図録、高岡市美術館、1996、p.74。
3. 以前実見したというのは、『目黒名〈画〉座』展、目黒区美術館、1991中の「堀浩哉展 - 〈日本の絵画〉の創出に向けて 越境する絵画」。なお同展には「追悼・諏訪直樹 - 無限連鎖する絵画 〈未完の絵画〉への行旅」も含まれていました。
4. 谷新、「1970年代と〈その後〉……ふつうにしてラディカル 地に足をつけた作家たちの『本質』への下降」、『ミニマル／ポストミニマル 1970年代以降の絵画と彫刻』展図録、宇都宮美術館、2013、p.8。
5. 『浅野弥衛展』図録、三重県立美術館、1996、p.95 / cat.nos.162-164(いずれも1977年の油彩) など。
6. 諏訪直樹、「失語の空間」、『象』、vol.3、1982.4.1(『没後十一年 諏訪直樹展』図録、三重県立美術館、2001、pp.85-86に再録)。
7. 『'86 岐阜現況展一戦後生まれの作家たち〈平面部門〉』図録、岐阜県美術館、1986、p.24(註6前掲『没後十一年 諏訪直樹展』図録、p.91に再録)。
8. 諏訪直樹、「メチエの崩壊」、『Art' 89』、1989 SPRING(註7前掲『没後十一年 諏訪直樹展』図録、pp.94-95に再録)。
9. 中原佑介、『見ることの神話』、フィルムアート社、1972、「美術の非個性化について 材料的美術論」(初出: 1959)、p.127。この言い回しは『ニュージャパニーズスタイルペインティング - 日本画材の可能性』展図録(山口県立美術館、1988)でのアンケートへの回答でも引かれていました(註6前掲『没後十一年 諏訪直樹展』図録、pp.93-94に再録)。
10. Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective*, UMI Research Press, 1990, chapter 2 "Internal Issues : Composition"、第1節 "Nonrelational Composition" および第2節 "Figure-Ground" など参照。
11. 同上、chapter 1 "Process Issues"、第1節 "New Materials and Techniques" など参照。
12. 同上、p.1。
13. トニー・ゴドフリー、木幡和枝訳、『コンセプチュアル・アート 岩波 世界の美術』、岩波書店、2001、p.6。
14. 『現代美術における写真 1970年代の美術を中心にして』展図録、東京国立近代美術館、京都国立美術館、1983-84 など参照。
15. Lawrence Alloway, "Introduction" , catalogue of the exhibition *Systemic Painting*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1966, pp.19-20 (reprinted as "Systemic Painting" , Gregory Battcock ed., *Minimal Art. A Critical Anthology*, Studio Vista, 1968, pp.58-60); 篠田達美、『現代美術の感情』、美術出版社、1990、「反復と現在性 ウォーホルとミニマル・アート」など参照。
16. 千葉成夫、『現代美術逸脱史 1945～1985』、晶文社、1986。
17. 中谷伸生、「サロン・ド・メの画家たちと日本の洋画家たち - 大原美術館所蔵品展から 20世紀・世界の美術 -」、『ひる・ういんど 三重県立美術館ニュース』、第19号、1987.6
18. 針生一郎、「物質と人間」、『みづゑ』、no.618、1957.1(「特集・今日の美術の諸問題」)、p.43。

19. ミシェル・タピエ、滝口修造訳、「別の美学について」、『みづゑ』、no.617、1956.12（「特集 シニフィアン・ド・ランフォルメル」）。
20. 宮川淳、「反芸術 その日常性への下降」、『美術手帖』、234号、1964.4、p.50、p.53（再録：『宮川淳著作集Ⅱ』、美術出版社、1980/1999、p.90）。
21. 宮川淳、「アンフォルメル以後」、『美術手帖』、220号、1963.5、p.87（再録；同上、p.17）。
22. 同上、p.90（再録；同上、p.22）。
23. 同上、p.94（再録；同上、p.28）。
24. 宮川淳、「不可能性の美学」（初出1966）、註20前掲『宮川淳著作集Ⅱ』、pp.174-175。
25. 千葉成夫、註16前掲『現代美術逸脱史』、pp.37-44、64-66、228-233など；『荒川修作 宮川淳へ展』図録、東高現代美術館、1990；富井玲子、「宮川淳再読－『アンフォルメル以後』を中心に」、若山映子・園府寺司編、『美術史のスペクトルム－作品 言説 制度－』、光琳社出版、1996；『水声通信』、no.12、2006.10、「特集 宮川淳、三〇年の後に」；尾崎信一郎、「アンフォルメル」および光田由里、「芸術・不在・日常－『反芸術』をめぐる批評言説」、美術評論家連盟編、『美術批評と戦後美術』、ブリュッケ、2007などを参照。
26. 千葉成夫、註16前掲『現代美術逸脱史』、p.107。
27. 鈴木勝雄、「不在の類型学 日本における概念的な芸術の系譜(1)」、『東京国立近代美術館研究紀要』、18号、2014.3、p.66。同じ著者による「日本における『コンセプチュアル・アート』元年－一九六九年の言説空間から」、『美術フォーラム21』、vol.30、2014.11「特集：現代美術の歴史学－戦後の日本」；「1970年の分水嶺－日本における概念的な芸術の系譜(2)」、『東京国立近代美術館研究紀要』、20号、2016.3も参照。
28. 註26に同じ。
29. 峯村敏明、「〈もの派〉について」、『美術手帖』、no.436、1978.7増刊「日本の現代美術三〇年」；千葉成夫、註16前掲『現代美術逸脱史』、第3章「もの派」；『モノ派 MONO-HA』展図録、鎌倉画廊、1986；『もの派とポストもの派の展開 1969年以降の日本の美術』展図録、西武美術館、1987；『1970年－物質と知覚 もの派と根源を問う作家たち』展図録、岐阜県美術館、広島市現代美術館、北九州市立美術館、埼玉県立近代美術館、1995；『もの派－再考』展図録、国立国際美術館、2005など参照。
30. 中原佑介、「李禹煥と語る 絶対的な経験の場としての絵画制作」、『みづゑ』、no.875、1978.2、p.100。
31. 小山田二郎、駒井哲郎、斎藤義重、鶴岡政男、杉全直、「《座談会》『事』ではなく『物』を描くということ 国立近代美術館『抽象と幻想展』に際して」、『美術批評』、no.26、1954.2、p.17。
32. 吉原治良、「具體美術宣言」、『藝術新潮』、7巻12号、1956.12、p.202。
33. 註29前掲『もの派－再考』展図録。また同展会期中に開かれたシンポジウムの記録『野生の近代再考－戦後日本美術史 記録集 国立国際美術館新築移転一周年記念 連続シンポジウム』、国立国際美術館、2006、「2005年11月3日（木）第二部」も参照。
34. 東野芳明、「『色彩と空間』展 画廊から」、『美術手帖』、no.276、1966.12。また伊村靖子、「1960年代日本美術における『デザイン』の意義について－『色彩と空間』展(1966年)がもたらした議論を中心に－」、『デザイン理論』、60号、2012.8；伊村靖子、「『色彩と空間』展から大阪万博まで－六〇年代美術とデザインの接地面」、註27前掲『美術フォーラム21』、2014.11「特集：現代美術の歴史学－戦後の日本」。
35. 『美術手帖』、no.275、1966.11増刊「特集＝空間から環境へ」。また辻泰岳、「『空間から環境へ』展(1966年)について」、『日本建築学会計画系論文集』、第74巻第704号、2014.10。

36. 山口勝弘、「テクノロジーと環境芸術」および同、「大阪万博から七〇年代へ」、註 29 前掲『美術手帖』、1978.7 増刊「日本の現代美術三〇年」；千葉成夫、註 16 前掲『現代美術逸脱史』、pp.103-106；榎木野衣、『戦争と万博』、美術出版社、2005、第 3 章「『実験 (エクスperimental)』から『環境 (エンバイラメント)』へ－万博芸術の時代」；註 33 前掲『野生の近代』、「2005 年 11 月 4 日 (金) 第一部」など。
37. 原栄三郎、藤枝晃雄、篠原有司男、『空間の論理 日本の現代美術』、ブロンズ社、1969。
38. 富井玲子、註 25 前掲「宮川淳再読－『アンフォルメル以後』を中心に」、pp.149-150。
39. 『抽象彫刻の形成期 1945-1960』展図録、練馬区立美術館、1988；『抽象彫刻の旗手たち』展図録、福島県立美術館、1989；南雄介、「幾何学的抽象彫刻」、多木浩二・藤枝晃雄監修、『日本近現代美術史事典』、東京書籍、2007 など、また千葉成夫、『末生の日本美術史』、晶文社、2006、pp.60-62 も参照。
40. 黒ダライ児、『肉体のアナーキズム 1960 年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』、グラムブックス、2010、p.43。
41. 一柳廣孝編著、『オカルトの帝国 1970 年代の日本を読む』、青弓社、2006；前田亮一、『今を生き抜くための 70 年代オカルト』(光文社新書)、光文社、2016 など参照。
42. 『日本の 70 年代 1968-1982』展図録、埼玉県立近代美術館、2012。この展覧会には諏訪直樹の《無題 1976 No1-1, 3, 6, 9》(東京都現代美術館) も出品されていました；pp.250-251。三重で今回展示された《無題 1977》と同巧で、ただ三重の各画面の中央で浮かびあがるのが矩形なのに対し、そこでは円でした。諏訪直樹は含まれていませんが、現代美術の領域では『70 年代日本の前衛 抗争から内なる葛藤へ』展図録(世田谷美術館、1993) があります。『戦後文化の軌跡 1945-1995』展図録(目黒区美術館、兵庫県立近代美術館、広島市現代美術館、福岡県立美術館、1995) に掲載された建畠哲の「新たな過渡期としての 70 年代美術」は長い文章ではありませんが、概観を得るのに便利です。
43. 彦坂尚嘉、「榎木野衣への反論－『グローバル・コンセプチュアリズム』展に出品して－」(初出 1999)、『彦坂尚嘉のエキリチュール－日本現代美術家の思考－』、三和書籍、2008、p.544。
44. 東野芳明、註 34 前掲「『色彩と空間』展 画廊から」(1966)、p.110。
45. 中原佑介、「アイディアとしての芸術」(初出 1968)、註 9 前掲『見ることの神話』、p.52。
46. 宮川淳、「手の失権 シンボルとしての機械と手工的な思考」(初出 1969)、註 20 前掲『宮川淳著作集 II』、p.249、p.255。
47. 中原佑介、「けちんぼうな芸術家たち ミニマル・アートについて」(初出 1969)、註 9 前掲『見ることの神話』、p.81。
48. たとえば Mel Bochner, "Serial Art, Systems, Solipsism" (1967), 註 15 前掲 *Minimal Art. A Critical Anthology*, 1968.
49. ソル・ルウィット、高島平吾訳、「コンセプチュアル・アートについてのパラグラフ」(初出 1967)、『ソル・ルウィット展』図録、東高現代美術館、1990、p.40。
50. Catalogue of the exhibition *Sol Lewitt*, The Museum of Modern Art, New York, 1978, pp.66-67. また、織田芳人、「多面体による造形制作 (5) Ⅲ-ii. ソル・ルウィットの立体作品」、『長崎大学教育学部人文科学研究報告』、no.34、1985 など参照。
51. 峯村敏明、「より大きなシステムの試練を 堀浩哉個展 真木画廊 1978 1.9-15 ART' 78」、『美術手帖』、no.431、1978.3、p.199。

52. 堀浩哉、「澱を吐く 読者から」、『美術手帖』、no.438、1978.9、p.155（再録：堀浩哉、『滅びと再生の庭－美術家・堀浩哉の全思考』、現代企画室、2014、p.226）。ちなみに、再反論が；峯村敏明、「虎児を望む 読者から」、『美術手帖』、no.441、1978.11、pp.230-232。
53. 峯村敏明、「『繰返し』と『システム』－『もの派、以後のモラル』」、『美術手帖』、no.375、1973.12；同、「生きられるシステム」、『美術手帖』、no.380、1974.4（『ART TRACE PRESS』、no.5、2019.6に再録）など参照。
54. 千葉成夫、註 16 前掲『現代美術逸脱史』、p.231。宮川淳、「影の侵入」（初出 1965）、註 20 前掲『宮川淳著作集 II』、p.142。
55. 千葉成夫、註 16 前掲『現代美術逸脱史』、第 4 章「一九七〇年代」の I「美術学生の反乱」。また第 4 章 II の 4 節目「プラークシスへ」も参照。
56. 彦坂尚嘉、「美術家であること」（初出 1971）、『反覆 新興芸術の位相』、田畑書店、1974、p.127。アリストテレスの三分法については、たとえばアリストテレス、出隆訳、『形而上学（上）』（岩波文庫）、岩波書店、1959、pp.214-218（第 6 巻第 1 章）、pp.375-376（訳者注、第 6 巻第 1 章（2））参照。『ニコマコス倫理学』でも扱われているとのことですが、未確認。
57. 彦坂尚嘉、「反覆」（初出 1971）、同上、p.161。
58. 彦坂尚嘉、「閉じられた円環の彼方は〈具体〉の軌跡から何を……」、『美術手帖』、370、1973.8、p.91（再録：註 43 前掲『彦坂尚嘉のエキリチュール』、p.167）。千葉成夫はこの論考について、「解説としてではなく『具体』の意味を問うたものとしてはじめての秀れた論考」と評価しましたが（註 16 前掲『現代美術逸脱史』、p.25）、彦坂は東野芳明、中原佑介、針生一郎との座談会「戦後美術批評の成立と展開」の司会、『美術手帖』、no.350、1972.1、また同号掲載の赤塚行雄・刀根康尚との共編になる「アンソロジー 60 年代美術の意識地平」；やはり赤塚行雄・刀根康尚との共編になる「年表・現代美術の 50 年」、『美術手帖』、nos.354-355、1972.4-5；単独で「戦後美術批評の確立」、註 27 前掲『美術手帖』、1978.7 増刊「日本の現代美術三〇年」（再録：註 43 前掲『彦坂尚嘉のエキリチュール』）などで、日本の現代美術史とその言説を総合的に捉えようとする視座を探索しました。
59. 富井玲子、「グローバル化の中で戦後日本美術を考える 彦坂尚嘉《フロア・イベント》をケース・スタディーとして」、『若山映子先生 ご退職記念論文集』、大阪大学文学研究科 西洋美術史研究室、2006、p.266。
60. 峯村敏明、「たそがれ（誰彼）の概念芸術」、『芸術倶楽部』、no.8、1974.4（註 53 前掲『ART TRACE PRESS』、no.5 に再録。また同号収録の聞き手：林道郎・松浦寿夫、「峯村敏明インタビュー」、p.70 も参照）。
61. 峯村敏明、「芸術の自覚－媒体の構築に向けて」、註 29 前掲『美術手帖』、1978.7 増刊「日本の現代美術三〇年」、p.247 など参照。
62. 正木基による解説、『直感の海へ 柏原えつとむ 1961-1987』、現代企画室、1987、p.110。
63. 同上、pp.122-129。
64. 三浦俊彦、『エンドレスエイトの驚愕 ハルビ@人間原理を考える』、春秋社、2018、第 8 章。
65. B ゼミ Learning System 編、『B ゼミ「新しい表現の学習」の歴史 1967-2004』、BankART 1929、2005、p.67。また小林昭夫編『現代美術の基礎 '70 年代現代美術学習ドキュメント』、アサヒ書房、1980 も参照。1970 年から 77 年までのゼミの様子をうかがうことができます。柏原えつとむについては 1972-74 年の記録が掲載。同書には 1977 年の彦坂尚嘉のゼミも記録されていますが、ちなみに彦坂は諏訪への追悼文の中で、「あなたは、合評会に、パネルに水張りした紙の上に、李禹煥ばりの点を数多く打って、丸や四角のフォルムを残した作

- 品を出品しました。…(中略)…私はこの作品を見て、あなたにすぐに発表するように進めました」と記していました。『諏訪直樹 若井正道 追悼展』図録、コバヤシ画廊、1990、「追悼文集」、頁付けなし。
66. 北沢憲昭、「點、絵画における」、『斎藤豊作と日本の点描』展図録、埼玉県立近代美術館、1987、p.9; 北沢憲昭、「無限への行旅 - 諏訪直樹の軌跡」、『諏訪直樹作品集』、諏訪直樹作品集刊行委員会編、美術出版社、1994、p.17。
67. 中原佑介、註 30 前掲「李禹煥と語る」、1978、p.98、p.100、p.105。
68. 東野芳明、「アート談義' 74 - 5 田中信太郎 = ネオ・ダダの気弱な弟が立ち上がった時」、『みづゑ』、no.835、1974.10、pp.53-54。
69. 同上、p.53。
70. 中井康之、「二人の田中信太郎」、『田中信太郎 饒舌と沈黙のカノン』展図録、国立国際美術館、2001、p.39 註 19。
71. カンディンスキー、西田秀穂訳、『点・線・面 抽象芸術の基礎』、美術出版社、1959。原著は 1926 年刊。現在は原題の *Punkt und Linie zu Fläche* に忠実に『点と線から面へ』というタイトルで訳されているようです（宮島久雄訳、ちくま学芸文庫、筑摩書房、2017）。
72. パウル・クレー、土方定一・菊盛英夫・坂崎乙郎訳、『造形思考（上下）』、ちくま学芸文庫、筑摩書房、2016（1973 年刊本の文庫化）。
73. 註 66 前掲『斎藤豊作と日本の点描』展図録、p.71 / cat.no.75。
74. Selim O. Khan-Magomedov, *Rodchenko. The Complete Work*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1986, pp.96-102. 河村彩、『ロトチェンコとソヴィエト文化の建設』、水声社、2014、pp.74-80。
75. 『ダダと構成主義展』図録、西武美術館、西武つかしんホール、神奈川県立近代美術館、1988-89、p.92 / Ⅲ-17(cat.no.59)。
76. 『デ・ステイル 1917-1932』展図録、セゾン美術館、兵庫県立近代美術館、豊田市美術館、1997-98、p.115 / cat.no.1-052。同図録からニコレッタ・ハースト、桶本まち子訳、「ファン・デル・レック、フィルモス・フサール、ジョージ・ファントングルローのデ・ステイルにおける位置」も参照。
77. 『堀内正和の彫刻 アート・テクニク・ナウ 10』、河出書房新社、1978、p.6。ちなみに堀内正和の『坐忘録』（美術出版社、1990）をぱらぱら繰ってみると、p.322 でファントングルロー（「ヴァントングルロー」と表記）、p.288 で田中信太郎《点・線・面》に触れていました。
78. 『堀内正和の彫刻』同上、p.75。
79. *Oteiza: mito y modernidad*, Museo Guggenheim Bilbao, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2004-05 ; Ángel Bados, *Oteiza. Laboratorio experimental*, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2008 ; Txomin Badiola, *Oteiza. Catalogue raisonné of sculpture. Volume II Abstract Work*, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2015 など参照。
80. 光田由里、『高松次郎 言葉ともの 日本の現代美術 1961-72』、水声社、2011、第 1 章「《点》と《紐》 - 『点と線』あるいは『針金と紐』」、第 7 章の 1 「《ネットの弛み》との弛み」。
81. 高松次郎、「問い」（1968.3）、『世界拡大計画』、水声社、2003、p.155。
82. 中原佑介、「解説 『世界拡大計画』をめぐって」、同上 など参照。

83. 沢山遼、「テキスト論的転回－『平面／立体』という呼称」、註 27 前掲『美術フォーラム 21』、2014.11 「特集：現代美術の歴史学－戦後の日本」、p.97。この論考の註 1(p.102)に挙げられた松浦寿夫、「絵画と平面」（註 39 前掲、『日本近現代美術史事典』）も参照。
84. 「コメント」、『現代美術の新世代展』図録、三重県立美術館、1983、頁付けなし（註 6 前掲『没後十一年 諏訪直樹展』図録、pp.87-88 に再録）。
85. 浅野弥衛、「心のなかに残るデッサン」、『美術手帖』、no.484、1981.7 増刊：「デッサン 見ること描くこと」、p.35。
86. 森眞吾、「展覧会によせて」、『森眞吾 汽水域に生きる』展図録、碧南市藤井達吉現代美術館、2014、p.5。
87. 二見史郎訳、『マティス 画家のノート』、みすず書房、1978、p.218。
88. 北澤憲昭、註 66 前掲「無限への行旅－諏訪直樹の軌跡」、p.21;同、「二重の他者－諏訪直樹《波濤図》の成り立ちにかんするノート」、註 6 前掲『没後十一年 諏訪直樹展』図録、pp.10-11。

本論考は、2020 年 2 月 1 日（土）～4 月 5 日（日）の会期で三重県立美術館が企画した特別展「没後 30 年 諏訪直樹展」にあわせ、三重県立美術館ウェブサイトに掲載するものです。三重県立美術館は 2 月 29 日（土）よりコロナウイルス感染拡大防止のため休館し、連続講座「諏訪直樹の絵を見る」（第 1 回 3 月 7 日（土）、第 2 回 3 月 21 日（土） 講師：石崎勝基氏）が中止となったことを受け、石崎勝基氏に論考の執筆を依頼しました。

「諏訪直樹の絵をみるために－1970 年代の美術より」

執筆 石崎勝基（美術史家）

編集・発行 三重県立美術館

発行日 2020 年 3 月 21 日

挿図は著作権法第 32 条による引用

禁・無断転載