

藤井 匡
Tadasu FUJII

関係的な像をつくる：庄司達の1970年代

The relational image of Satoru Shoji's sculpture in 1970s

庄司達（1939— ）の初期から今日までの仕事の大半は布を主要な素材としたものである。しかしながら、本論が対象とするのは、庄司による布以外の作品である。それらが制作されたのは主に1970年代だが、この時代の作品は後の布を用いた彫刻と密接な関わりがある。庄司の布によるシンプルな表現は、この時期に展開した多様な実験の成果を潜在的に保持していると考えられる。

1970年代の庄司の作品には多様な素材／媒体が使用されており、それらを繋ぐ首尾一貫した展開を見出すことは困難である。とはいえ、こうした多様な作品がまったくのランダムに生まれてきたと考えることはできない。そのことを考察するために、本論では、「虚像の時代」という、当時の時代意識を取り上げるところから出発する。この時期に庄司の用いた素材／媒体の多くが、複製的なイメージの生産と流通に関与することがその理由である。また、この時代の彼の作品に見られる「脱物質化」はこの問題に由来すると思われるもので、そのことを通じて、主体と客体とが対峙する関係ではなく、「人間と物質のあいだ」を前景化することが意図された。さらに、そのことを通じて、「関係的な像」を新たに構築してゆくことが志向されてゆく。これらはすべて1970年前後の時代意識との関わりをもっている。

実際の作品に即して検討すると、庄司による「関係的な像」を構築する方法は多岐に渡ることが分かる。本論ではそれを「物体と制作者の身体」「イメージの生産と流通」「都市の風景と建築」の3通りのアプローチとして考察する。これらはすべて「虚像の時代」「脱物質化」「人間と物質のあいだ」「関係的な像」に関与するものであるが、前者のグループと後者のグループは一対一で対応するわけではない。それら同士は緩やかに相互連結されており、その内のどれかひとつの要素が強くと現れた場合に、それがその作品の特徴と見なされることになる。

庄司は兵庫県立近代美術館での「ART NOW '77」に出品した《垂れ布 野外 '77》以降、布を用いた大規模な作品を再び手掛けることになる。しかしながら、そのことを、最初に布による彫刻を最初に発表した時点への単純な回帰と考えるべきではないだろう。こうした布の作品の背景には、1970年代の美術動向を批判的に継承しながら、作品の視覚性と物質的存在とを一致させることを求める時代全体の志向があったはずである。その意

味からも、1970年代の庄司の実験的な作品に改めて注目するとき、1980年代以降の彼の作品を考える新たな視点が獲得されるのではないかと思われる。

1. はじめに

庄司達 (1939-) の初期から今日までの仕事の大半は布を主要な素材としたものである。実際の彼の活動は「1968年に開いた初個展から今日に至るまで、ほぼ一貫して布による空間造形に取り組んできた」¹、「写真やコピーを使用した平面作品を発表することはあっても、そのほとんどは一枚の布と、それを支える木、糸、紐などによる立体作品」²などと語られてきた。しかしながら、本論が対象とするのは、庄司による布以外の作品である。それらが制作されたのは主に1970年代だが、私の考えでは、この時代の作品は後の布を用いた彫刻と密接な関わりがある。庄司の布によるシンプルな表現 [図1] は、この時期に展開した多様な実験の成果を潜在的に保持していると思われる。

1970年代の庄司の作品には、新聞紙や絵ががき、コピー、写真、8mmフィルムといった多様な素材／媒体が使用されており、それらを繋ぐ首尾一貫した展開を見出すことは困難である。とはいえ、こうした多様な作品がまったくのランダムに生まれてきたと考えることはできないだろう。そのため、本論では、「虚像の時代」という、当時の時代意識を取り上げるところから出発する。この時期に庄司の用いた素材／媒体の多くが、複製的なイメージの生産と流通に関与することがその理由として挙げられる。

もちろん、この時期の庄司は複製的なイメージに直接的には関与しない素材／媒体も使用している。だが、そうした作品も「虚像の時代」に批判的に対応することに関与していると考えられる。この時代の彼の作品に見られる「脱物質化」はここに由来すると思われるからである。しかしながら、それらは脱物質化そのものを目的としているわけではない。彫刻を非客体化してゆくことによって、主体と客体とが対峙する関係ではなく、「人間と物質のあいだ」を前景化することが意図されたのである。さらに、そのことを通じて、「関係的な像」を新たに構築してゆくことが志向されてゆく。これらはすべて1970年前後の時代意識との関わりをもっている。

実際の作品に即して検討すると、庄司による「関係的な像」を構築する方法は多岐に渡ることが分かる。本論ではそれを「物体と制作者の身体」「イメージの生産と流通」「都市の風景と建築」の3通



図1 庄司達《垂れ布 野外'77》1977年

りのアプローチとして考察する。これらはすべて「虚像の時代」「脱物質化」「人間と物質のあいだ」「関係的な像」に関与するものであるが、前者のグループと後者のグループは一対一で対応するわけではない。それら同士は緩やかに相互連結されており、その内のどれかひとつの要素が強く現れた場合に、それがその作品の特徴と見なされることになる。

2. 1970年前後の時代意識

1. 虚像の時代 (1967-68年)

岡田隆彦は1968年に「〈映像の時代〉と呼ばれている時代状況が、まさに〈虚像の時代〉を意味していることをおもしろくおこすべきである」と書き記している。³新聞や雑誌、テレビといったマスメディアを通じて流通する商品のイメージが生活全般を覆ってしまい、その結果、「機械的な日常生活のたたずまいがフェイス・トゥ・フェイスの交流を漸次失うなど、体験のすべてが間接的になってゆき、臨場感をひどく殺いでいる」と感じられるようになったからである。加えて、そうした情報に埋没することが日常化した結果、映像の意味性そのものも剥奪される状況が生まれる。意味と映像との本来的には不可分な関係が破綻し、曖昧なものとなってしまったのである。

例えば、1点だけのオリジナルな存在であることを誇る絵画であっても、こうした時代には、それが逆転して、その独自性は「複製の原画」であることに置かれることになる。「絵画の複製可能な時代では、絵の意味はもはや絵とともにない。それらの意味は移動が可能になった。つまり絵の

意味は情報の一種となり、すべての情報と同様に、利用されるか無視されるかのどちらかであり、情報そのものは特別な威厳を持たない。そして絵が利用される時、その意味は修正されるか、完全に変質されるかのどちらかである。⁴複製技術の加速度的な進展が、イメージを多目的に使用することや、あるイメージを他のイメージに貸与することを不可避なものとしたのである。

東野芳明は1967年にこうした「虚像の時代」を論じたなかで、ポップ・アートやオブ・アート、キネティック・アート、ライト・アート、プライマリー・ストラクチャーといった1960年代の美術動向を、こうした時代のリアリティを反映して、虚像化を志向したものと位置づける。「これまで、タブローは、一個のものであり、その上の絵具や廃物やコラージュの必然的な組み合わせが、その背後に、作家の内的世界であれ、外的な視覚であれ、なんらかの実像を暗示する、それ自身現実的な実体であった。ポップ・アートのタブローもまた、それ自体は一個のものであるには変わらない。しかし、そこに登場しているイメージが、背後になんらの実像をも揺曳せず、それ自体がマス・メディアの虚像そのものであるときに、タブロー自体の実体性は無意味となる」のである。⁵

同様に、粟津潔もポップ・アートと社会の関係性を次のように述べる。「60年代に入ってから、ポップ・アートが提示した世界は(中略)日常的なマス・プロダクトされた製品や、その中にふくまれている象徴や幻想を表現の対象にすることによって、むしろ複製化されたなかのイメージ信仰、つまり複製化される日常の物神性、複製化された人工的自然、あるいはもうひとつの現実とよんでもいい——を表現することによって、これまでの芸術における聖なる権威をも打ちくだしてしまった。そうした根底には、複製が「ほんもの」との対置関係にあるのではなく、複製そのものがオリジナルであること、複製が創りあげた幻想世界が、生活の支配的な現実になっていることを証明した。」⁶

こうした「虚像の時代」に対する意識は、光田由里が「1968年問題」と呼ぶ、表象批判の動きを導くことになる。⁷その中心に位置するのは高松次郎(1936-1998)による《影》の連作だが、それは孤立したものではなく、その周辺には「作家たち、批評家たちの共通の課題として、「見る」ことにまつわる慣習や誤謬を点検し、新たな視覚を求める

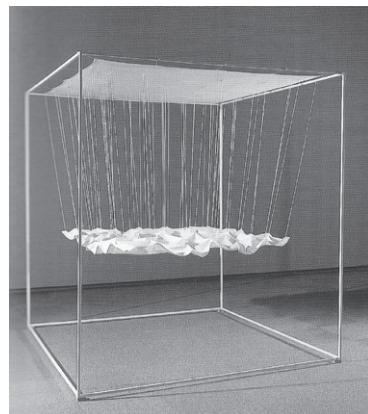


図2 庄司達《白い布による空間 '68-2》1968年
(1979年再制作)

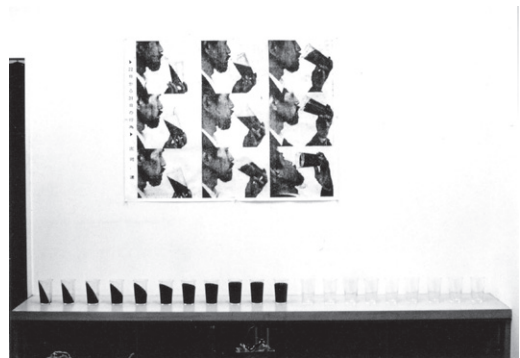


図3 庄司達《22日～31日までの行為》1971年

機運」が存在していた。この1968年前半に数多く登場した錯視効果を強調する作品は、実際の物事とは違う見え方を現出させるため、「トリック・アート」や「だまし絵」などと呼ばれていた。だが、光田によれば、重要なのは、この時代のトリッキーな作品がトリック自体を目的としたものではなく、トリック批判や錯視批判を動機としていたことにある。

この1968年に、庄司は「白い布による空間」[図2]と題する初個展を開催する。ここでの出品作は上記の表象批判と直接的に関わるものではなかった。実際のところ、1970年代の作品を見ても、庄司にはトリックを前面に出した作品は少ない。あえていえば、ガラスコップの内部に赤のラッカー塗料を斜めの状態で固着させ、それを飲むポーズの写真と併せて展示した《22日～31日までの行為》(1971年)[図3]が該当するだろう。また、個展「吊り空間」で発表した、たわんだロープや針金を多数導入することで、構造的にどの部分が機能しているか分からない状態にした作品⁸もそこに含めることができるかもしれない。

1970年代の庄司には表象批判に関わる要素をもった作品もあるが、彼はそれをトリックとは違ったかたちで提示することが多い。写真や印刷物と

いった複製されたイメージを用いる場合ですら、それを視覚の対象としてだけでなく、物質や物体として操作する傾向が強い。しかしながら、庄司のそれは峯村敏明の語る「存在を問う美術の系譜」⁹の淵源である「もの派」の作品とは一線を画している。この時代の彼の仕事と最も親和する当時の文脈は、中原佑介による「人間の物質のあいだ」である。

ただし、中原の論を確認する前に、この時代に進行した「芸術の脱物質化」について見ておく必要があるだろう。庄司の作品は「もの派」に位置づけられる作品とは対極的な物質感の希薄さを特徴としている。脱物質化は、この時代に限らず、庄司の作品の特質を形成する要因となっている。

2. 芸術の脱物質化(1968年)

「芸術の脱物質化」は1968年にルーシー・リバードが発表した同名の評論に由来するものである。¹⁰「いま現在、視覚芸術は、一見して二つの源泉から出てきているようではあるが、実はひとつの場所へ向かう二つの道であるということになるであろうその十字路で、右往左往しているように思われる。その二つの道とは、観念としての美術と、行為としての美術である。」彼女によれば、前者では、観念を無媒介に提示することは不可能であるため、実際には、何らかの物質が要求されることになるが、それは排除される方向に進み、作品は環境と一体化してゆくことになる。後者では、物質をエネルギーや運動に変換することが求められており、その結果、時間の要素が作品の焦点となってくる。両者ともに、物質をできるだけ介在させないかたちでアイデアやアクションを提示することが求められたのである。

また、リバードが指摘する脱物質化の方向性は、同一形態の反復によっても示される。「観念としての美術と、行為としての美術との結びつきを許すもうひとつの可能性は、ある連続的な配置計画を用いることにある。」空間的に捉えるならば、連続的な配置によって、個々の作品を独立したものとして見るだけでなく、全体のシークエンスのなかの一部として見るのが可能となる。この場合は、オブジェとしての作品よりも、それを取り囲む空間の方が前景化されることになる。時間的に捉えるならば、音楽やダンスがそうであるように、身体の動きはあるパターンを形成する。運動や時間を描出する方法としてはフィルムもあるが、

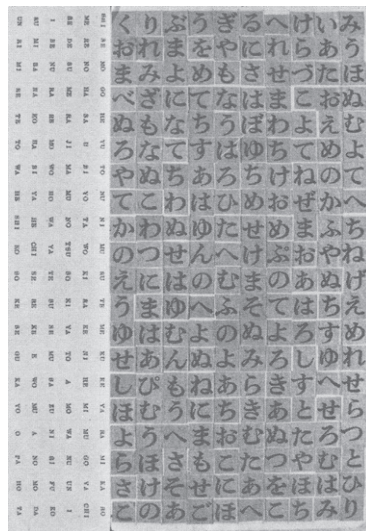


図4 庄司達 作品名なし 1977年



図5 庄司達《パフォーマンス・ガラス板、凧ひも、蠟液、火》1972年

これも連続的な方式を用いるものである。

ところで、庄司の作品に関していえば、アイデアやアクションを独立的に取り出そうとする志向はあまり感じられない。それらは造形的な要素や造形する行為を留めたものとなっている。

コンセプチュアル・アートは「狭義には言語による記述、写真や図表による表示など、1960年代末のミニマル・アート以後の現代美術の一つの傾向を指す」ものであり、「コンセプチュアルという属詞は作品の物質的、視覚的側面に対して観念的な側面の強調を表わして」いるとするならば、¹¹庄司の多くの作品は該当しない。例外的なものとしては、ブラジル・サンパウロ大学附属現代美術館でのメール・アート展「Poeticas Visuais」に出品した、新聞から切り抜いた「ひらがな」とタイプ打ちした子音+母音から成る「アルファベット」を並置した(ただし、両者の発音は対応していない)作品 [図4] があるものの、基本的には、形態



図6 庄司達《泉》1975年

や色彩の問題が等閑視されることはない。作品が脱物質化するとしても、造形的な要素が完全に見失われるわけではないのである。

庄司のパフォーマンスとしては、1972年4月22日の「藤田八栄子還暦を祝う会」でのイベント[図5]がある。ここでは、床面に盛った塩の上に水平に置いた板ガラス10枚を、その上に置いた、蠟を染み込ませた紐で連結した装置が使用された。この紐に火をつけると、その熱によってガラスがひび割れることになり、それが順次に続いてゆく。だが、このイベントの場合、前景化されるのは、アーティストの身体というよりも、物質相互の関係から生まれる現象の方である。床面に重ねて置いた紙を1枚ずつ切り抜き、それを周辺に並べてゆく行為を提示する《泉》(1975年)[図6]でも、身体そのものよりも、形状が変化してゆく物質を示す意味合いの方が強い。これらは、ブルース・ナウマン(1941-)の《スロー・アングル・ウォーク(ベケット・ウォーク)》(1968年)やリチャード・セラ(1939-)の《鉛をつかむ手》(1968年)など、同時代のビデオ・アートに見られる、アーティスト自身が単調な行為を延々と繰り返す、いわゆる「タスク志向のパフォーマンス」とは異質なものととなっている。

この違いは1970年前後の脱物質化のルーツをどのように措定するかに関わる問題であるように思われる。リバードはその源泉をダダやシュルレアリスム、特にマルセル・デュシャン(1887-1968)に求める。そのリストのなかには、《埃の培養》(1920年)、《秘めた音で》(1916年)、《1マイルの糸》(1942年)、《大ガラス》(1926年)、《パリの空気》(1919年)、《三つの停止原基》(1913-14年)などが含まれる。リバードはそこで実践された「社会的・美学的なレヴェルでのタブラ・ラサ」を重要視するのである。

他方、美学者の利光功は「物の量塊性を作品形式とする芸術は伝統的に彫刻にほかならないが、現代の彫刻は1910年代以降さまざまな変貌をとげ

てきている。その最も重大にしてラディカルな変貌は、量塊性の否定であり、非物質化あるいは脱物体化である」と論じている。具体的には、ナウム・ガボ(1890-1977)の《構成された頭部》(1928年)から、パブロ・ピカソ(1881-1973)による1930年代初頭の鉄材を熔接した一連の作品を経て、第2次世界大戦後の針金彫刻へ至るという道筋が描かれる。そして、「この非物質化を極限まで推し進めたところに現れたのがコンセプチュアル・アートであると言ってよいだろう」とするのである。¹²

利光の論は狭義のコンセプチュアル・アートの定義とは相容れないところがあるが、庄司の作品を考えるための有効な視点を提供するものといえる。庄司の作品は、全般的に、構成主義と親和性の高いものだからである。事実、彼は京都市立美術大学美術学部彫刻科で堀内正和(1911-2001)の指導を受け、その堀内を通じて知った構成主義の方法論を研究していた。¹³彼の在学中の同校彫刻科は、自然描写を基本とした従来のカリキュラムを改め、幾何学的形体の構成を基本とするようにした授業を行っていた時期にあたる。¹⁴彫刻の脱物質化を実践することになる庄司と構成主義との繋がりはこの学生時代に求められる。

ただし、この意味での脱物質化であれば、1968年の初個展で用いた布という素材が、学生時代に手掛けていた木彫やテラコッタと比較して、既に脱物質化の傾向を示していたといえる。それが1970年代に大きく進展していったことを考えるならば、他にも理由が求められなければならない。考えられるのは、中原の述べる物質の状態への関心の高まりである。¹⁵中原の考えでは、この時代の美術作品においては、「物体としての固有性は、あまり深い意義をもたない。状態は潜在的に変化ということを含んでいる。たとえ、スタティックな配列にしても、それは異なった配列を採りうるということ、潜在的な可変性を含んでいる。したがって、それは常に現在という意識を含んでいる」ことになる。

物質の状態への関心は布の作品にもうかがうことができるが、庄司が彫刻の脱物質化を激化させてゆき、彫刻と呼び難い形式に達する背景には、アーティストの行為が物質を変化させることへの注目があつたと考えられる。彼の脱物質化はその結果として登場するのである。

3. 人間と物質のあいだ(1970年)

庄司は中原がコミッショナーを務めた「第10回日本国際美術展(東京ビエンナーレ)」に参加する。この展覧会のテーマは「人間と物質のあいだ」だったが、同展への参加は、彼が物質の状態への注目を高めてゆく上で重要な契機となったと思われる。同展のカタログに掲載した文章で¹⁶ 中原は「閉ざされた体系としての作品の基本的要素が、かたち、量感、全体の統一性などであるのにたいし、人間と物質の関係を「強調」し、あるいは「体験」するものとしてのこれらの作品では、状態、位置、場所、配置、過程、時間などが重視されている」と述べている。ここでは、物質の状態への注目はより広範な視野のなかに収められている。

その前提には、この時代を特徴づけるような多くの仕事が「絵画や彫刻のように、作品が閉ざされた体系をかたちづくっているという感じをほとんどあたえることがない」という印象があった。しかしながら、それは「閉ざされた体系」の対義となる「開かれた体系」を意味するものではなく、「あたかも、現実世界のある断片、ある過程が切りとられて置かれたままであるかのように映る」ものである。

絵画や彫刻が宗教と結びついていた時代には、それらは世界全体を表象するメディアと見なされていた。近代美術においても、かつての神の位置にアーティストを代入することが行われているだけで、その基本的な構造は変化していない。だが、人間と物質の関係を「強調」したり「体験」したりする芸術のあり方は、それらとは大きく異なる。そこでは、アーティストも鑑賞者も(神のような)世界を超越する特権的な視点に立つことはできず、逆に、世界のなかに投げ込まれて存在することになる。そのため、作品の意味を一義的に決定することができなくなるのである。

われわれ人間は、この現実世界と、ただ意味によってのみ結ばれた存在ではない。この現実の世界とは、われわれをとりまく物質だけでなく、われわれ人間もまたその一部であるような全体である。人間と物質は分かちがたく結びつき、それらは互いに影響し合い、互いに規定し合っている。われわれがこの現実世界の外で生きることができず、現実の部分である限り、人間と直接触れ合う物質は、不可避的に断片的なものであるほかなく、また過程的なものとならざる

を得ないだろう。しかし、この全体へと向う糸口は、瑣末的ともみえるこうした人間と物質の直接的な触れ合いを通じてでしかあり得ないのである。

そして、中原によれば、この時代の芸術の脱物質化はこうした断片化された現実の状況と逆説的に結びついている。「こうした関係において、一個の人間である作家にとって制御可能なのは、自己の意図、方法、思考といったものに限られざるを得ない。重ねていうまでもなく、作家は物質のすべてを自己の観念にしたがわせることはできないからである。こうして、作家の観念は観念としてクローズアップされることになる。一見、逆説的にみえるが、物質がそのとらえどころのない存在をあらわにすることと、作家の観念や思考が重視されることとは、まったく相補的な関係を保っている。」

さらに、「虚像の時代」を支配する印刷物への関心が高まることも、この断片化された世界を前提としている。「印刷物への関心は、コンセプチュアル・アートといわれる文字や数字や図形による作品によって展開されているが、ここでは、人間と人間を結ぶコミュニケーションそのものが注目されているのである。」

庄司はこの展覧会に《新聞紙30枚に四角の孔を残して赤く塗った新聞紙》(1970年)[図7]と《リコピーした新聞紙の一部の上に本当の新聞紙を貼った52枚の新聞紙—3/31-5/1》(1970年)[図8]を出品している。前者は、毎日新聞の紙面の一部を矩形に塗り残して、全面を赤一色に塗りつぶしたものの、後者は、朝日新聞の紙面をマイクロフィルムによって複写した上の一部に、実物の新聞紙を矩形に切り抜いて貼りつけたものである。両作品ともに中原のいう「印刷物への関心」に該当するものであるが、そのこと以上に注目されるのは、この連続的な配置計画が示すことになる、日々発行される新聞を規則的に並置していく行為である。



図7 庄司達《新聞紙30枚に四角の孔を残して赤く塗った新聞紙》1970年

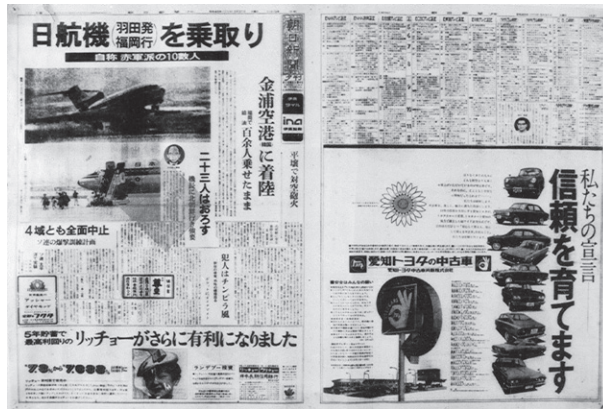


図8 庄司達《リコピーした新聞紙の一部の上に本当の新聞紙を貼った52枚の新聞紙—3/31-5/1》1970年

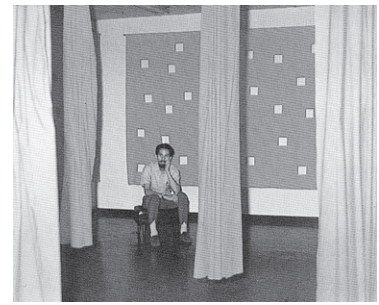


図10 庄司達《赤い布による空間》1969年

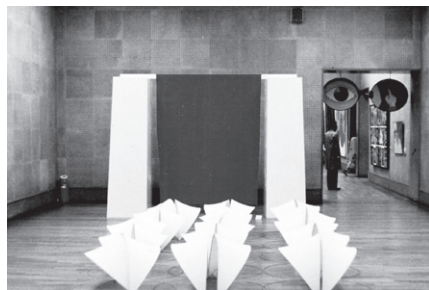


図9 庄司達《赤い布による空間 '69-1'》1969年



図11 庄司達《新聞紙9枚に四角の孔を残して赤く塗った新聞紙》1969年

その反復性は「虚像の時代」を反映したものであると同時に、そこに批判的に関与しようとするアーティストの姿勢を示している。

もともと、実際には、庄司が当初に出品を考えていたのは新聞紙による作品ではなく、「第9回現代日本美術展」に出品した《赤い布による空間 '69-1》(1969年)[図9]と同様の、布をカーテンのように垂らして空間を仕切る作品だった。それを個展「赤い布による空間」[図10]のように、布を支持するフレームを用いることなく、建築に直接関わるかたちで展示する構想である。これが実現しなかった理由は、単純に、会場である東京都美術館の壁面の強度にあった。壁面に直接押しピンで留めることのできる《新聞紙9枚に四角の孔を残して赤く塗った新聞紙》(1969年)[図11]を発展させた作品が出品されたのはこうした経緯による。¹⁷

だが、そうした経緯があつたとしても、新聞紙を素材とした作品をここで大規模に提示したことは、庄司自身が「グラフィックな仕事」と呼ぶ、1970年代の作品の展開を導く大きな契機となつたはずである。

4. 世界の関係像について(1972年)

中原は自らが記した上記の文章について、後年、

次のように語っている。「この文章は今読むと、物質について力説している感がありますが、それはこの展覧会で見られる作品は、半分は物質の世界に属しているということを強調したいという意図からだったと思います。イメージや形だけが作品を決定する要素でなく、それがどれほど物質に依存しているかということもまた決定的なのだというのが私の意図でした。」¹⁸ 展覧会の2年後に発表した「世界の関係像について」¹⁹ではイメージの問題が中心に扱われているが、ここでは、以前と同じ問題が物質とは異なった観点から論じられている。

この論では、最初に、画像的な像と機能的な像が区別される。基本的に、画像的な像には美術の諸作品が、機能的な像には技術的な諸手段や実用的な諸製品が該当するが、元々、画像的な像は美術の枠内に限定されるものではない。そのために、画像的な像は「われわれが人間と自然を含む一切に対して、それを視覚的な形象あるいは形態としてとらえ、客体化したもの」、機能的な像は「自然を作用あるいは働きとしてとらえ、それを再現したもの」と定義されることになる。しかしながら、両者は独立的に存在するだけでなく、関係づけられる場合があり、中原はそれを关系的な像と名づける。「この关系的な像の典型は、言語によ

つてもたらされるさまざまな所産である。たとえば、神話は人間と自然を結びつける関係的な像とすることができる。それよりも、現代により身近な例でいえば、自然科学もまた関係的な像のひとつである。」

中原は、さらに、20世紀の美術の歴史を画像的な像から関係的な像への移行として論じてゆく。その契機はキュビズムによるコラージュにある。ここでは、絵画という画像的な像に壁紙や新聞紙などの機能的な像が挿入されることになり、ここから「画像的な像としての絵画の瓦解」がはじまることになる。この延長上に登場するキュビズムのレリーフでは、伝統的なそれとは異なり、複合的な素材が使用される。そのために、表面の連続性が切断され、形象の有機的な繋がりが解体されてしまうことになる。とはいえ、この時点では画像的な像が完全に喪失されたわけではない。

それが別の像に移行するのは、ウラジミール・タトリン(1885-1953)の《コーナー・レリーフ》(1915年)のように、抽象化が完全に達成された後である。現実の空間に現実の物体を提示するタトリンの作品は、その空間と切り離すことのできない性格をもつ。このことが、《コーナー・レリーフ》を画像的な像ではなく、関係的な像と見なす理由となる。タトリンのこうした作品に認められるのは、「形象や形態による像、つまり画像的な像の生産への志向ではなく、言語活動との平行性を感じさせる関係的な像の形成ということである。」

この関係的な像は物体と空間の間だけでなく、物体と物体、物体と言語の間にも成立する。「マルセル・デュシャンが市販の白い便器に〈泉〉というタイトルをつけて作品としたのも、物体と言語を結びつけた関係的な像の生産である。これは暗喩の一種である。」1970年前後の美術は、この延長上に生じた、「画像的な像の生産からこうした関係的な像の形成への関心の移行」として理解されるのである。

中原のこうした論は庄司の作品を考える上で重要な指標になると思われる。《新聞紙30枚に四角の孔を残して赤く塗った新聞紙》も《リコピーした新聞紙の一部の上に本当の新聞紙を貼った52枚の新聞紙-3/31-5/1》も、中原のいう関係的な像を形成するものである。素材に用いられた新聞紙は、本来的には、機能的な像(読むもの)であるが、同時に、画像的な像(見るもの)として眺めることもできる性格をもつ。庄司のここでの実践はそ

の両者に橋を渡すものといえる。また、布を用いた作品は展示場所と切り離せないものであるため、《コーナー・レリーフ》と同じく、事物と空間を結びつける関係的な像を形成するものといえる。ここでの新聞紙や布は、中原が「そこでは神々のかわりに現実的な物質が登場する」と語るものに相当することになる。

だが、1970年代の多様な素材/媒体による作品では、物質よりも像(イメージ)がより強く示されることを特徴としている。この時代の庄司の作品が脱物質化の傾向を強めながらも、アイデアやアクションを自律的に扱う作品と一線を画しているのは、こうした像の形成の問題が前景化されたことと切り離すことができないように思われる。

中原はこの時代に提起された「見る」という問題が、関係的な像と密接に結びついていると述べるが、少なくとも庄司の実践においては、そのように述べることは妥当といえる。ここでは「見る」と「つくる」ことが対義的に位置づけられているわけではない。²⁰ 何か「見える」ようになるためには、物質に対してある操作を行うことが必要となる。その操作は創作的なものというよりは変換的なものであり、何かを付加したり削減したりするものではない。このことは庄司が物質の状態への関心を高めてゆくことと軌を一にするものでもある。

ここから以下では、関係的な像を形成するための庄司のアプローチを物体とイメージの両面から見て行く。庄司は既存の物体やイメージをそのまま(レディメイドとして)提示することはほとんどない。それを素材として何らかの変換操作を行うことが一般的である。さらに、それらと結びつくかたちで登場する空間や環境における関係的な像についても検討を行う。それは主に都市空間や都市環境と関わるかたちで展開することになる。

3. 関係的な像の構築するアプローチ

1. 物体と制作者の身体をめぐる関係的な像

山本和弘は、1960年代の消費社会と美術との対決は、マス・プロダクトとマス・イメージというふたつの領域において展開されたと述べる。前者は、大量生産される規格品と彫刻との闘争であり、後者は、ポスター、看板、雑誌、新聞などと絵画、版画、写真との闘争である。²¹ 庄司の扱う素材は

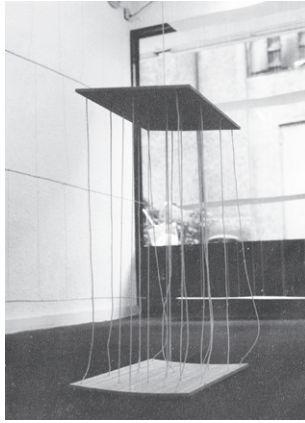


図12 庄司達《2枚の板の間のひも》1975年

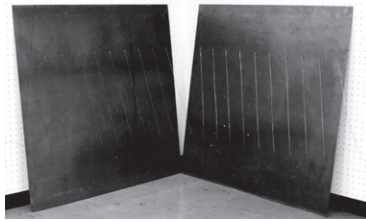


図13 庄司達《縫う・2枚の鉄板と銅線》1976年

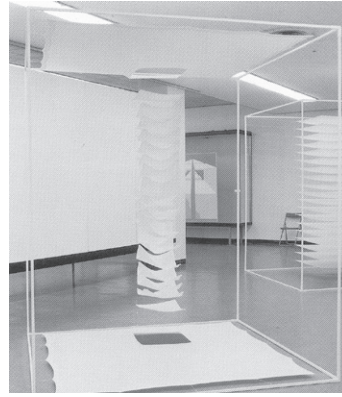


図14 庄司達《白い布による空間 '68-6)《同 '68-7)1968年

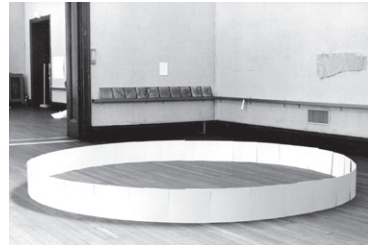


図15 庄司達《33枚の紙》1977年

この両面に関与している。例えば、新聞に掲載された写真は新聞という大量生産される物体であると同時に、大量生産される映像というイメージでもある。そのため、そこからふたつのアプローチが導かれることになる。最初に取り上げるのは、その内の物体へに関与の方である。

1968年の初個展で使用した布も含め、基本的に、庄司の扱う素材は厚みのないものに限定される。その内には、新聞紙、絵はがき、印画紙などの画像のプリントされたものと、白いカード紙などの無地のものがあるが、後者を用いた作品では、物質性が前面に出る傾向が強くなる。個展「吊り空間」で使用された木の板[図12]や、個展「縫う」で用いられた鉄板[図13]などでも薄い形状のものが使用されており、無地の紙と同一の性格が現れている。ただし、庄司の作品のなかでいえば、吊られたり縫われたりするものは、むしろ布により近い扱い方といえる。1970年代の庄司を特徴づけるのは、やはり、紙を素材とした作品である。

紙を素材とした作品と布を素材とした作品との違いは、前者では面と面が直接に密着するように積層されることである。《白い布による空間》(1968年)[図14]に見られるように、積層化は布においても既に行われていた。だが、布の作品の場合は、布と布の間に隙間が空くように積層されるのが一般的である。タイトルにも示されるとおり、彼の主眼は布という物体よりもそれを取り巻く空間の

方にある。

他方、物体と物体が接する直接的な積層からうかがえるのは、庄司が紙を三次元の物体として捉えていたことである。こうした直接的な積層は鑑賞者の意識を表面よりも断面へと導くことになり、厚みの少ない物体であったとしても、物体性を開示することが可能になる。カード紙に切り込みを入れて、そこに次の紙を挟み込んでいった《33枚の紙》(1977年)[図15]は、庄司の積層方法としては異例ではあるものの、紙を物体として理解していることがよく分かる作品である。

新聞紙や絵はがきにしても、カード紙にしても、それらは大量生産された商品として入手される。庄司はそれらを自らの手で加工した上で提示するが、その際の加工は、大きくは、「塗布する」「切断する」「貼付する」に区分できる。これらはいずれも積層化と同じく断面を意識させるもので、物体性を明確化する行為と呼べるものである。そのため、ここでは物体と制作者の身体をめぐる関係的な像が形成されることになる。

「塗布する」は《新聞紙30枚に四角の孔を残して赤く塗った新聞紙》に最も典型的に見ることができ。もちろん、塗るという行為は一般的な絵画制作において実践されてきたものであり、積層することに限定される方法ではない。だが、庄司は新聞紙の上を単色で均一に塗っており、矩形の塗り残しの箇所にはカッティング・シートを使用し

ている。そのため、塗られた箇所と塗り残された箇所の境界には塗料の断面が明瞭に現れることになる。その結果、個展「赤い布による空間」で壁面に展示された、矩形の穴のある赤い布に近い効果が生まれている。

また、絵はがきを用いた作品に登場する赤いラインは、面というよりも線として受け取られやすいものであるが、これもカッティング・シートを用いてつくられたものである。そのため、面積的には小さいものの、描かれたもの（ドローイング）ではなく、塗られたもの（ペインティング）としての性格が現れている。この加工によって、奥行きを伴った画像のイリュージョンに隠されていた支持体の平面性が可視化され、紙の物体性が開示されることになる。

「切断する」はコラージュ的な作品でも重要な地位を占める加工だが、単独で 사용되는事例としては「原形と写形」のシリーズ〔図16〕が挙げられる。このシリーズには、ひとつの基準を繰り返し用いる場合（切り抜かれたものが同一の大きさになる）と、ひとつ前の切り抜きを基準にしてゆく場合（切り抜かれたものが次第に大きくなる）のふたつのパターンがある。どちらの場合であっても、カード紙の表面には描いたり塗ったりという本来の用途に即した加工が施されないために、鑑賞者の意識は自然と断面へと向かってゆく。そのことによって、紙という物体と制作者の切るという行為の関係性が開示されることになる。



図16 庄司達《多数の基準によって加工された紙 ポジとネガ組作品》1974年

「貼付する」行為が最も明瞭に現れるのは、《リコピーした新聞紙の一部の上に本当の新聞紙を貼った52枚の新聞紙—3/31-5/1》のようなコラージュ的な作品である。とはいえ、コラージュが「既製のオブジェ（物）を台紙に貼り付けるということ以上に、他の領域（あるいは他の時間）に属していた、一つあるいは複数の要素を、新しい芸術のコンテクストに移すことを意味する」²²ものだ

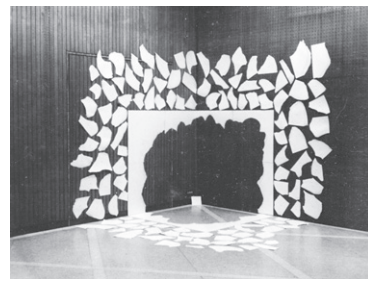


図17 庄司達《この場所を覆っていた紙を破って生まれた111枚の紙》1974年

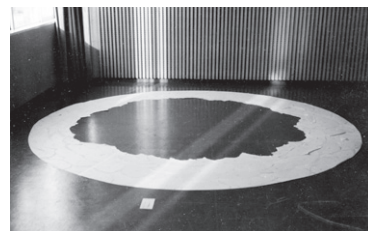


図18 庄司達《ここを覆っていた紙を破って出来た作品》1975年

とすれば、形態や構造の水準での問題も含まれるとしても、本来的には、意味の水準での問題がより重要となるはずである。庄司にもそうした傾向を示す作品もあるが、ここでは、物質を表象のための材料や道具としてはなく、それ自体の物質的特性を明らかにするかたちで使用するものを取り上げる。このような、物体性を開示するための「貼付する」行為は構成主義者たちに近似するアプローチといえる。

《この場所を覆っていた紙を破って生まれた111枚の紙》(1974年)〔図17〕は、展示室の一隅を大きな紙で覆い、その紙を中心から小さく破りながら、周辺の壁面に貼りつけていった作品である。また、床面に敷いた円形の紙を中心から破っていき、それを破られていない部分の紙の上に貼りつけていった《ここを覆っていた紙を破って出来た作品》(1975年)〔図18〕も制作されている。これらの作品では、紙を切断する行為がその断面を意識させると同時に、展示空間の奥行きを意識させることになる。それに加えて、切断した紙片を貼付することによって、空間の広がりも意識させることになる。こうした空間に対する意識は後年の布を使用する作品と同一のものであり、また、庄司が都市という現実空間に関与するようになることに繋がってゆくものといえる。

2. イメージの生産と流通をめぐる関係的な像

中原は、1960年代の美術における印刷物の使用を間接的なものと直接的なものに区分して、次のように述べている。

美術の分野でいえば、60年代の前半はリキテンスタインやウォーホルの作品が典型的であるように、印刷されたものの利用、引用というのが特徴でした。しかし、60年代なかばからクローズアップされた概念芸術は、印刷技術そのものを媒体として文章や写真を使うようになりました。前者が間接的といえ、後者は印刷という技術を直接的に使ったわけです。つまり印刷技術を文化の手段にしようとしたといえます。²³

庄司の作品にはこの両方の使用方法を見ることが出来る。前者はコピーを使用して、複製という行為を前景化する場合であり、後者は新聞や絵はがきといった、複製的な性格の強いものを素材として使用する場合である。前者の場合、コピーによる複製化がイメージの変換操作の意味をもつものに対して、後者の場合、それを支持体としてイメージの変換操作を新たに加えることが行われる。

絵はがきを用いた作品は印刷技術の直接的な使用に該当するものだが、その内には、マス・イメージに対する批判的視点が明らかなものがある。例えば、〈熱田神宮〉[図19]では鳥居の内側の矩形に沿って赤のラインが記されており、この絵はがきを見る者の視線が既に意識づけられていることを暴くような格好となっている。この作品を考える上では、中原による、自身で撮影した写真と絵はがきとの区別が参考となる。写真の撮影においては、撮影者は被写体だけでなく、被写体を見ている自分自身を発見する。写真は被写体のイメージを単に記録するのではなく、両者の相互の関係の記録として生みだされるのである。²⁴つまり、



図19 庄司達《コピーによる作品・絵はがきシリーズ〈熱田神宮〉》1972年

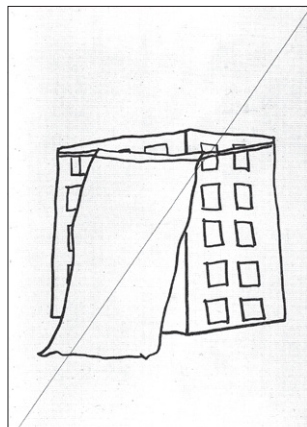


図20 庄司達《ドローイング・コピー〈ビルと布〉》1971年

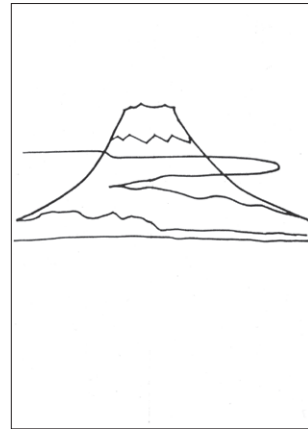


図21 庄司達《ドローイング・コピー〈富士山〉》1971年

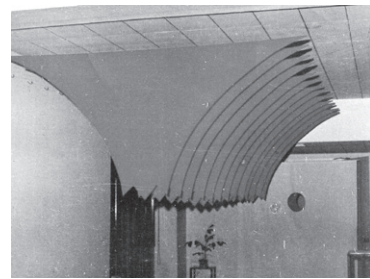


図22 庄司達《赤い布による空間 '69-2》1969年

自ら写した写真は関係的な像といえるが、絵はがきはそうではない。庄司による表象批判としての赤のラインはその違いを明らかにするものである。

1971年に発表された、一連のマイクロコピーを用いた作品は間接的な使用に該当するが、絵はがきのものと同様に、マス・イメージに対する批判を含んでいる。このシリーズは、建造物や街並みにシートやネットを被せるもの[図20]と、富士山やチューリップなどの記号化された形象を扱うもの[図21]に大別されるが、批判的な視点が明確なのは富士山やチューリップの方である。ここでは、庄司自身が手書きした小さなイラストレーションを一律の大きさに拡大して、会場に連続的に配置することが行われている。複製化と拡大化という行為を通して、彼の個人性を超えた虚像として提示することや、展示形式によって環境化することが実践されるのである。

富士山の記号化された形象に関しては、《赤い布による空間 '69-2》(1969年)[図22]でその原型が既に示されており、このときには、同一形状を等間隔の間をおいて重ねてゆく方法がとられていた。ここから作品の形式や展示方法が変化した理由としては、この時代のイラストレーションの興隆が考えられる。²⁵ 手描きによって生産された画像が複製化されて流通していく状況が定着してゆく時代、「つくる」ことに対して「見る」ことを優位とす

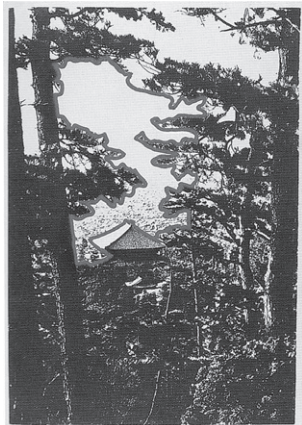


図23 庄司達《コピーによる作品・
絵はがきシリーズ〈東大寺〉》
1972年

る時代に対する批判として受け取ることができる。

他方、絵はがきのシリーズの内でも、〈東大寺〉[図23]のラインは別の働きを示している。このラインは主要なモチーフである東大寺大仏殿を意図的に外しており、図像の指示する意識づけとは違ったものを鑑賞者に読み取らせようとする。これはロラン・バルトの指摘する「第三の意味」に近いものである。これは発信者のメッセージに込められた意味ではない。「指向対象的なモチーフの模写を乗り越え、疑問形の読みを強制する」ものであり、「挿話の劇的な意味とも混同し得ない」ものであり、「私の理解力が吸収できない付加物のように、《余分に》やって来る、頑固であると同時に捉えどころがなく、滑らかであると同時に手に負えない」ものなのだ。²⁶こうした「第三の意味」を前景化する庄司の行為は、絵はがきに本来込められた(定型化された)メッセージを混乱に落とし込むように機能する。

写真やフィルムなど、庄司自身が生産したイメージを考える上では、展覧会「20世紀。美術は虚像を認知した」のカタログに掲載された尾崎真人の文章を参照することができる。

今回の展覧会では二つの異なる20世紀の美術の動きが提示されている。一つは複数化や複製化という制作と関連する創作理念の流れであり、もう一つは像の持つイメージの重層性、像の同一性／差異といった表現と関連する表出された多様なイメージ、そして表現の複合化の動きである。これらの動きは時に絡み合いながら20世紀美術を両極から牽引したといっても過言ではないだろう。²⁷



図24 庄司達《NAGOYA.36 PHOTO
SHOTS》1972年

これは、単純化すれば、「つくる」と「見る」ことの違いと呼ぶことができるかもしれない。絵はがきなどの既存のイメージを使用した作品は後者に属するものだが、前者の「制作と関連する創作理念の流れ」に与する作品が庄司にもある。その方法は、写真を用いる静止画と8mmフィルムを用いる動画に大別されるが、ここでは、機械的な画像生産技術を通じて、現実を視覚的なイメージに置き換えることが実践されている。中原が指摘したように、撮影された画像は撮影者や撮影される世界を関係づける像となる。

こうした写真の内に、カナダでのメール・アート展に出品するために撮影された一連の作品がある。このシリーズで特徴的なのは、写された光景自体が構成的な性格をもっていることである。そのことは、遠くに写る建物の手前にX形を示す2本の鋼棒を配置した作品[図24]に典型的に見ることができる。ここでは、印画紙にプリントした後、手に手を加えることで関係的な像を築くのではなく、撮影の時点で積層的な関係を像に置き換えることが行われている。

写真を使用した作品には、《写真の中の白いかたち》(1973年)[図25]のような、自ら撮影した写真プリントの上に白い紙をコラージュしたものもある。これらは街を歩いているときに光を感じた箇所を撮影したもので、白い紙はその光のイメージを補強する意味で貼付されている。この場合、処理は事後になされるとしても、考え方は構成的に撮影された写真と同一といえる。同様のアプローチは、プリントの表面に描き込みを行った《時間の風景》(1981年)[図26]にも見られる。このシリーズでは、光の当たった箇所に白色でハッチングのドローイングを施すか、影となった箇所に黒色

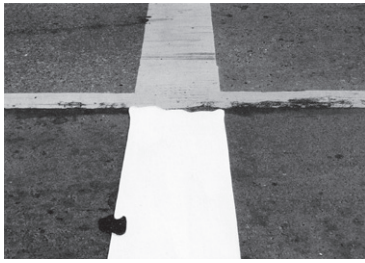


図25 庄司達《写真の中の白い形》1973年

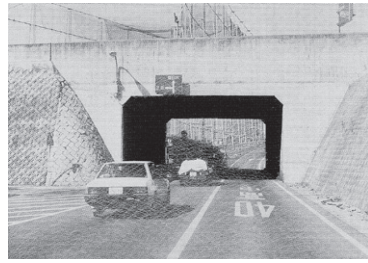


図26 庄司達《時間の風景「春日井トンネル」》1981年



図28 庄司達《あるコーナー》1979年

でハッチングのドローイングを施すかのいずれかが行われている。

こうした構成的な作品の性格は、彼の8mmフィルムを用いた作品にも見ることができる。そのことは《浜辺にて》(1972年)[図27]によく現れているが、これは浜辺に転がった一升瓶のなかの海水のラインが、海の水平線と平行な関係を築く様子を撮影したものである。こうしたフィルムによる作品では、写真のようなコラージュは実践されていない。そこには技術的な問題も関与していると思われるが、それ以上に、それが写真以上に自立しやすいジャンルであることが大きいだろう。中原が述べるように、時間的継続という独自の機能をもつ映画の撮影では、写真の撮影と比較して、被写体を見ている自己を確認する以上に、被写体を見る行為が強く意識される。「映画にあつては、人間と事物あるいは他者との消しがたい関係を上まわって、イメージとイメージの相互の規定性が強く押し込まれる」²⁸ ことになるのである。

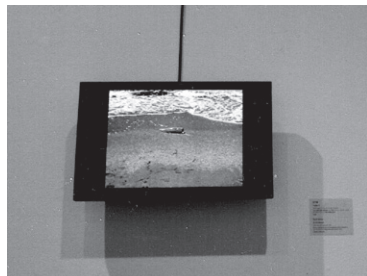


図27 庄司達《浜辺にて》1972年 「映像表現'72」展、再演「東京国立近代美術館2015年での展示」

庄司のフィルム作品のなかでは、《あるコーナー》(1979年)[図28]が撮影とは別の位相での関係的な像の形成を見せている。これはビルのコーナーなど直角になった箇所を撮影して、それを展示会場内にある直角のコーナーに投影したものが、ここでは、イメージにおける形態とスクリーンの形態を一致させることで両者を関係づけることが試みられている。写されたものを積層によって強

化するという意味では《写真の中の白いかたち》に近いところがあり、現実の展示空間を意識するという意味では、彼が現実の都市に介入してゆくに繋がる場所がある。

3. 都市の風景と建築をめぐる関係的な像

《コピーによる作品 栄'72》(1972年)[図29]は、絵はがきを用いた作品と同一の形式ではあるものの、前述した作品とは違った性格が現れている。波打った赤いラインは、名古屋市の中心部を上空から撮影した画像と対応するかたちで、上方が小さくなった台形をかたちづくっている。このあり方は、絵はがきに記されたラインが、奥行きを伴った画像に対して、物理的な平面性を示していたのとは対照的である。この作品では、ラインは画像の外側ではなく、内側に含まれる位置に存在しており、むしろ、マイクロコピーを使用したイラストレーションの、シートやネットを示す作品に近い性格を有している。



図29 庄司達《コピーによる作品 栄'72》1972年

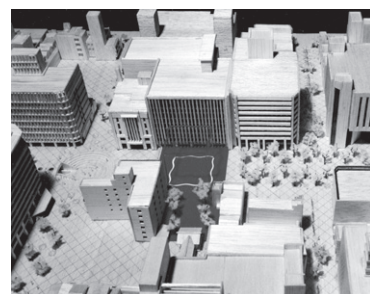


図30 庄司達+愛知建築士会都市計画委員会《ヒトのいずみといりゃあせトリイ》1975年

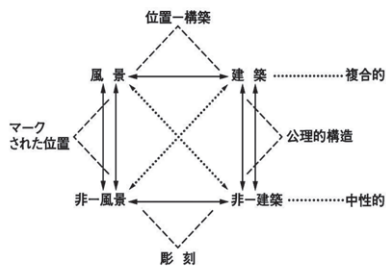


図31 庄司達《赤い布による空間 野外 '69-1》1969年

また、そのラインが示す意味合いも異なる。画像に意識づけられた視線を暴くものでも、画像に込められたメッセージを逸脱してゆく「第三の意味」を提示するものでもない。この意味は、名古屋市のペデストリアンモールの提案である《ヒトのいずみといりゃあせトイイ》(1975年)[図30]に対応させることで明らかとなる。この提案では、神社の参道部分の地面を赤色として、そこから波打った四角形のラインを切り抜き、それを上空へと持ち上げることが構想されている。これは《コピーによる作品 栄 '72》とほぼ同一の造形性であり、現実空間そのものを加工しようとするものである。こうした現実の都市に介入していく志向の見られる作品を、風景と建築をめぐる関係的な像を形成するものと見なすことができる。

庄司の現実空間への介入は1969年の「第2回野外彫刻展—野外造形 '69展」(京都府立鴨川公園)と「第1回名古屋野外彫刻展」(名古屋市白川公園)に出品した《赤い布による空間 野外》[図31]を初出とする。両作品ともに、都市のなかにある公園で、植物を中心として地面に円形の赤いテントシートを敷いたものである。いずれも野外彫刻の名前を含んだ展覧会への出品作品ではあるものの、重力に即して水平となったその姿は、重力に抗して屹立する従来のモニュメントとは対照的である。こうした作品の様態はロザリンド・クラウスの「展開された場における彫刻」(1978年)²⁹での議論を招喚することになる。

クラウスは、まず、「彫刻の論理はモニュメントの論理と切り離せないものであるように思われる」として、彫刻を「特殊な場所に特殊な意味／出来事を標している」ものと定義する。その後、ロダン以降の近代彫刻は自らを位置づける固有の場所を失っていくものの、美術館のような芸術を保証する場を獲得することによって「きわめて自己言及的な純粋な標識あるいは基部としてのモニュメント」と化すことになる。だが、1960年代初頭になると、彫刻は「カテゴリー的には無人地



図32 庄司達《赤色テープ '77》1977年



図33 庄司達《3~5の時間の中の私による風景》1977年

帯に突入」することになり、「建造物の前に、あるいはその上に建っている建造物ではないものであり、あるいは風景の中にある風景ではないもの」となる。その結果、論理的には「展開された場(拡大された場)」³⁰において、図表のような、彫刻を含めた4つのカテゴリーが生じるのである。

この図表にしたがうならば、庄司の《赤い布による空間 野外》は「マークされた位置」(風景であり非-風景であるもの)に該当することになる。ギャラリーの建物の外壁から展示室へと繋がる空間の連続性を赤のラインで示した「2 Situations展」(1977年)の作品 [図32] や、京都市内の路地の幅を自身の身体をスケールとして測定したことを写真で提示した「まちのイメージ展」(1977年)の出品作品 [図33] も「マークされた位置」にあるものと見なせるだろう。庄司の場合、原則として、活動のフィールドを都市に限定しているため、風景と建築の差異は曖昧である。その区分は、一応、都市という空間や環境として理解する側面が強いか、建造物という対象として理解する側面が強いかに置かれることになる。

建築かつ非-建築としての「公理的構造」には、自宅の窓をスクリーンとして、静止面のスライド



図34 庄司達《時間の傷》1976年

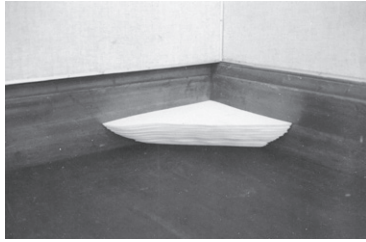


図35 庄司達《あるコーナー》1974年

ショーや8mmフィルムで撮影した動画を上映した《時間の傷》(1976年)[図34]が該当する。また、都市空間ではなく展示空間ではあるが、「現実の建築空間への一種の干渉がなされている」という意味では、部屋の隅の部分に着目した一群の作品も該当するかもしれない。三角形に切り抜いた白のカード紙を床面から12cmの高さにまで積み上げた《あるコーナー》(1974年)[図35]や、前述した《この場所を覆っていた紙を破って生まれた111枚の紙》などである。

この図表においては、「彫刻」は非-風景と非-建築の和として説明されるが、具体的には「空間の相対的に広大な地平(風景)の中での建築的イメージのセッティングに含まれている」ものを指す。庄司の作品では《風景・物体》(1972年)[図36]がそれに該当する。この作品は都市を構成している視覚的な要素を同じ大きさにつくり、床の上に一定の間隔で散乱したように展示したもので、その意図は風景を視覚化することにあつた。³¹ この作品では紙粘土でつくられたモチーフ同士の間には置かれた赤の細い木材が重要な役割を担う。ラインとして機能するそれは、任意に位置する個々のモ



図36 庄司達《風景・物体No.1》1972年
撮影：松谷写真館

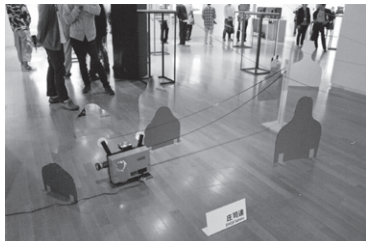


図37 庄司達《無題》1972年 「映像表現'72」展、再演」東京国立近代美術館
2015年での展示



図38 庄司達《写真の中の赤い布シリーズ
〈凱旋門〉》1977年

チーフのあいだに関係的な像を形成するように作用する。

これと近い性格をもつのが、展覧会「映像表現'72」に出品された《無題》(1972年)[図37]である。この作品は映写機から投影した人間の姿の映像を鏡に順次反射させていくもので、鏡は不定形なものから人の姿を象ったものに順次移行してゆく。³² 鏡が映像を順次に反射していく構造は、《風景・物体》とも通底する、³³ 関係的な像をつくる志向に由来すると考えられる。

風景であり建築でもある「位置-構築」は、マイクロコピーを用いた作品の、建造物や街並みにシートやネットを被せる構想や、雑誌掲載や絵はがきの画像にカラージュを施した「写真の中の赤い布」のシリーズ(1977年)[図38]に見ることができるように思われる。後者の場合、フランスの凱旋門のような人工物とアメリカのモニュメント・ヴァレーのような自然物の両方が扱われているが、そこに意識の違いを見ることはできない。このことは、彼が凱旋門とモニュメント・ヴァレーの両方を風景として理解していることを示している。

紀伊長島彫刻シンポジウムで共同制作した《JOINT, 6 STONES '73》(1973年)[図39]は「接合」をテーマとした野外彫刻だが、制作趣旨によれば、それは石同士だけではなく、石と石とのあいだを自由に通り抜ける人々が関わることを期待するものである。石材の表面の加工を最小限に抑え、地面の上に均等に配置するこの作品には「位置-構築」の性格が見られる。また、オーストリアのサンクト・マルガレーテンでの国際彫刻家シンポジ



図39 国島征二 庄司達 野々村宇且《JOINT
6 STONES '73》1973年

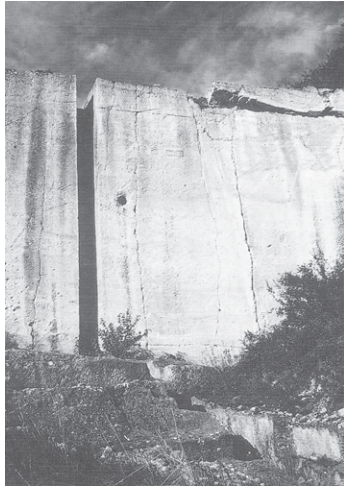


図40 庄司達 広瀬孝夫 藤原信 山口牧生
山本哲三《溝'70》1970年

ウムで共同制作した《溝'70》(1970年)[図40]は、石切り場の地面を直接的に彫り込むという意味では「マークされた位置」といえるが、巨大な石材を幾何学的に加工するという意味では「位置—構築」と理解することもできる作品である。

庄司は彫刻シンポジウムにおける共同制作の理念を重要視しているが、おそらく、それは都市における環境という理念と深く関わっている。中原は20世紀の美術を「都市の美術」と規定し、その都市がマス・プロダクトやマス・メディアの発達のなかで分割不可能な環境として捉えるより他のない状況を引き出したことを論じている。都市は「バラバラな要素のあつまりでなく、たがいに関連し合い、つながりあった性格をもたないわけにゆかない」ものとなっており、そのために「ひとつつながりの、バラバラに分解しえない環境の意識は、それを変えるということだけが、残された可能性」になると述べる。³⁴これは「世界の関係像について」の問題意識と通底するものである。

庄司のドローイングやコラージュが示す都市への提案は都市環境に対する意識と密接に関わるものだが、こうした環境への意識が彼に共同という意識をもたらすことになるのだろう。1960年代後半は、アーティストによる環境芸術という意識の高まる時代である。「建築空間、都市空間をひとまとまりに変貌させようとする「環境」芸術には本来、建築家、デザイナー、音楽家らが美術作家たちとチームを組んで協働する必要がある。一つのオブジェクトではなく空間全体、個人の作品ではなくメディア横断のプロジェクトのために、「トータル」な制作が必要となった。「トータル」とは「環境」とペアとなる、もう一つのキーワードだった

とあってよい。」³⁵庄司の共同への志向は風景と建築をめぐる関係的な像をつくることから導かれると考えられる。

4. おわりに

先述したように、1969年の「第9回現代日本美術展」に、庄司は赤い布を二つ折の状態垂らした《赤い布による空間'69-1》を出品する。同じ展覧会に、関根伸夫(1942-2019)は同体積の円筒形と直方体の水槽のなかに水を湛えた《位相—水》を出品している。この両者は、重力に対して自重を支えることのできない素材を、重力に即して直接的に提示するという点で一致する。この観点からいえば、同じ関根の《位相—大地》(1968年)は庄司の赤い布にさらに近いといえる。もちろん、その前提として、梅津元の主張するように、関根の作品を「もの派というコンテクストから奪還」して、それを「反転する皮膜」³⁶として捉えることが必要になる。「もの派」という旧来の枠組みを踏襲するのであれば、庄司と関根の作品に親近性が感じられることはありえないからである。

関根の場合、1973年に環境美術研究所を設立して、人々の集う広場を共同でつくることに積極的に取り組むことになる。同時に、視覚的なトリックや空想的なプロジェクトを扱ったシルクスクリーン版画など、イメージを複製として扱うグラフィックな仕事も多数手掛けている。また、紙をその表面に何かを描く支持体としてではなく、物体として操作する一連のコラージュ作品も制作している。こうした関根の活動は庄司の1970年代の活動と同調するところがある。2人の活動をひとつの視野に収めれば、この時代の庄司の多様な仕事が孤立したものではなく、時代状況と深く関わったものであったことが明らかになる。

庄司は兵庫県立近代美術館での「ART NOW '77」に出品した《垂れ布 野外 '77》(1977年)以降、布を用いた大規模な作品を再び手掛けることになる。しかしながら、それを1968年の作品への単純な回帰と考えるべきではないだろう。こうした布の作品の背景には、梅津が述べる、次のような課題があったはずだからである。

「人間と物質」(1970)で注目された、現実の世界との境界が曖昧な「体験される出来事としての

作品」と、その「視覚的な記録としての写真／映像」の分離は、70年代の美術が克服すべき重要な課題だったはずだ。絵画や彫刻という伝統的な媒体の復興が進んだとされるこの時代、真に果たされるべきだったのは、作品の視覚的同一性がその物質的存在によって保たれること、つまり、美術作品の自己同一性の回復であった。³⁷

1970年代の庄司の実験的な作品に改めて注目するとき、1980年代以降の彼の作品を考える新たな視点が獲得されるのではないかと思われる。

註

- 1 土生和彦「庄司達 空間造形の展開」『庄司達展 空間の航行』碧南市藤井達吉現代美術館、2010年、8頁。
- 2 熊谷伊佐子「庄司達試論」『東京都美術館紀要』第13号、1989年3月、1頁。
- 3 岡田隆彦「虚像が行為を促すために」『美術手帖』No.306、1968年12月号増刊、101-104頁。
- 4 ジョン・バージャー『イメージ Ways of Seeing 視覚とメディア』(伊藤俊治訳)PARCO出版、1986年、26頁および31頁。
- 5 東野芳明「虚像の時代」『虚像の時代 東野芳明美術批評選』(松井茂+伊村靖子編)河出書房新社、2013年、193頁。
- 6 粟津潔「グラフィズム幻影」『現代の美術 art now 第12巻 拡がるデザイン世界』講談社、1972年、8頁。
- 7 光田由里「高松次郎 言葉ともの」水声社、2011年、177-178頁。
- 8 高橋亨「展評・関西」『美術手帖』No.402、1976年1月、243-244頁。
- 9 峯村敏明「存在を問う美術の系譜」『もの派一再考』国立国際美術館、2005年、25-31頁。
- 10 ルーシー・R・リパード「美術の非物質化」(藤枝晃雄+編集部訳)『美術手帖』No.369、1973年7月、99-118頁。
- 11 「コンセプチュアル・アート」『新潮 世界美術辞典』新潮社、1985年、567頁。
- 12 利光功「コンセプチュアル・アートについて」『美と芸術のフェイズ プラトンからコンセプチュアル・アートまで』勁草書房、2003年、280頁。利光は同論のなかでコンセプチュアル・アートを「系統発生的にひとまず現代彫刻史のなかに位置づけておきたい」とも述べている。
- 13 谷哲夫「柔・空間の散歩に語らう」『浮かぶ布一庄司達展 [柔・空間の散歩]』新潟市美術館、1995年、7-8頁。
- 14 堀内正和「みつ昔まえのことなど」『坐忘録』美術出版社、1990年、205頁。
- 15 中原佑介「芸術という国境」『見ることの神話』フィルムアート社、1972年、244頁。
- 16 中原「人間と物質 第10回〈東京ビエンナーレ展〉のために」『見ることの神話』、255-261頁。
- 17 筆者によるインタビュー、2019年6月15日。なお、コミッションである中原からは出品作品に関する指示は一切なかったという。
- 18 中原「「人間と物質」展」『美術批評と戦後美術』(美術評論家連盟編)ブリュッケ、2007年、201頁。
- 19 中原「世界の関係性について」『現代の美術 art now 別巻 現代美術の思想』講談社、1972年、59-67頁。
- 20 1970年前後の「つくる」ことと「見る」こととの対立については以下を参照。宮川淳「手の失権 シンボルとしての機械と手工的な思考」『宮川淳 絵画とその影』(建畠哲 編)みすず書房、2007年、164-175頁。
- 21 山本和弘「消費社会の美術」『マニエラの交差点—版画と映像表

- 現の現在』町田市立国際版画美術館、1991年、10頁。
- 22 河本真理『切断の時代—20世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ、2007年、5頁。
- 23 中原「60年代はひとつだったか」『1960年代のグラフィズム』凸版印刷株式会社、印刷博物館、2002年、254-255頁。
- 24 中原「見ることの意味」『見ることの神話』、339-340頁。
- 25 榎本了彦は1964年の東京イラストレーターズクラブの結成を「イラストレーターが、デザイン王国からの自立を宣言する高らかな第一声」、1972年の『年鑑日本のイラストレーション』の刊行を「イラストレーション市国独立の瞬間」と呼んでいる。「特別な50年 デザイン イラストレーション アート」『日本のイラストレーション50年』ギンザ・グラフィック・ギャラリー、1996年、8-11頁。
- 26 ロラン・バルト「第三の意味—エイゼンシュテインのフォトグラムに関する研究ノート」『第三の意味 映像と演劇と音楽と』(沢崎浩平訳)みすず書房、1984年、75-77頁。
- 27 尾崎真人「針路は、「複々製に進路をとれ」と与えられたとせよ」『20世紀。美術は虚像を認知した—モナ・リサとマンモンのあいだで—』平塚市美術館、2002年、5頁。
- 28 中原「見ることの意味」前掲書、346頁。
- 29 ロザリンド・クラウド「彫刻とポストモダン 展開された場における彫刻」『反美学 ポストモダンの諸相』(ハル・フォスター編 室井尚 吉岡洋訳)勁草書房、1987年、65-80頁。
- 30 谷川渥は「「展開された」という訳はいささか誤解を招きやすい。「拡大された」のほうが妥当だと思う」と述べている。「ジャンルの解体—モダニズムの逆説」『芸術学の軌跡〈芸術学フォーラム1〉』(神林恒道 太田喬夫 上倉庸敬編)勁草書房、1992年、314頁。
- 31 庄司達「桜画廊、浅野さんとの2人展」『芸術批評誌 [リア]』33号、2014年12月、20頁。
- 32 『「映像表現'72」展、再演 出品作品データ』東京国立近代美術館、2015年、19頁。なお、三輪健仁はこの時代に野外彫刻と映像への関心が同時並行的に進んでいたことを指摘している。「Re: Re: play 1972/2015」『「映像表現'72」展、再演 論考・資料』43-44頁。
- 33 庄司はビデオではなく8mmフィルムを使った理由について、8mmのフィルム自体がもつ物質感が重要だったと述べている。筆者によるインタビュー、2019年6月15日。フィルムをメディアム(物理的支持体)として捉える彼の考えは、それを彫刻的なものとして捉えることに繋がるように思われる。ベンジャミン・H・D・ブクローは「彫刻的フィルム」という概念を提出し、それを「制作者がロダン以来の近代的伝統に属すと見なされる彫刻家であること。そして彼のフィルムにおけるアプローチが明確に「彫刻的」であること、すなわち私たちが他のアーティストのフィルムに認めるような、フィルムのあるいは絵画的な実践とははっきり異なっていること」と性格づけている。彼によれば、モホリ=ナジ・ラースロー(1895-1946)の《光のディスプレイ、黒と白と灰》(1928-30年)が「彫刻的フィルムの基準に明確に合致する一つの歴史的先駆」をなしている。「リチャード・セラの彫刻におけるプロセス彫刻とフィルムについて」(三輪健仁訳)『ビデオを待ちながら—映像、60年代から今日へ』東京国立近代美術館、2009年、207頁および209頁。
- 34 中原「芸術の環境化と環境の芸術化」『見ることの神話』、23-37頁。
- 35 光田「日本「現代美術」の成立と展開—1945年~70年代前半」『美術の日本近現代史—制度・言説・造型』東京美術、2014年、607頁。
- 36 梅津元「反転する被膜—《位相一大地》を奪還せよ」『関根伸夫 RE-CREATIONS 1970/2011』鎌倉画廊、2011年。
- 37 梅津「視覚の在処」『日本の70年代 1868-1982』埼玉県立近代美術館、美術館連絡協議会、2012年、252頁。