

小林正人—明るさについて

本江邦夫

出展：“Masato Kobayashi Bienal de São Paulo, 1996 Japão” Catalogue. Published by The Japan Foundation, 1996

[1]

今日のようにイメージがその実体を失い、狂おしくも気ままに一人歩きを始めた時代にあつて、次の問いはなおも有効なものであろうか。つまり、なぜ絵画なのか、絵画……だからどうしたのか。いやむしろ、なぜ絵画は絵画となるのか。ともあれ、少なくとも現代の日本においてもっとも本質的な画家のひとり、小林正人の制作はまさにこの問いから出発するのである。これは、絵画の定義たとえばなんらかの支持体の上に塗り重ねられた顔料、といういかにも即物的な答えに満足するかぎり、湧きおこりようのない疑問である。そもそも、支持体とは何だろうか。それはだれもが知らんぷり決めこんでいて、無垢で残酷な子どもの目とともに、はっと気づいたふりをしてみせるあの「裸の王様」のようなものだ。その上に顔料が答かれたとたん、支持体として姿を現すこの得体の知れないもの、つまり白紙（タブラ・ラーサ）なるものとは実はかなりいかがわしいものではないのか。

あるインタビューにこたえて小林正人はいつている。

最初にある支持体の面に画面が乗っかって、1本の線をひけば、支持体と画面と最低2つの面ができてしまう。絵画が単体ではないんです。支持体の分が、どうしても一層多くなる。僕は、その支持体をなくして、画面だけがパアッとある。そういう存在の絵画を作り出したかったんです。抽象画とか具象画というのではなく、絵画をものとして抽象に存在させたい。言い換えれば、存在することで少しも失墜していない絵画。(1)

支持体／顔料という二分法を超えた、単体としての絵画。支持体を暗黙の了解とするかぎり、そうした文明の罨にすすんで身を委ねているかぎり、小林の真意に近づくことはできない。支持体とともにありながら、ついにはそれを越えて自立し、ごく薄くはあるが無数の痕跡をはらんだ顔料の重なりとして、いわば中空に漂うがごとき絵画。あるいは、まったく非物質化(dematerialization)された絵画。小林のいう絵画とはたとえばそういう究極の存在だ。しかし、ある人たちはいうだろう。そんなもの、ただの理念にすぎない、地上ではありえないものだ。それは支持体という観念がそこまで強力だということの証しともいえよう。そうした常識を疑い、白紙というあらかじめ想定された支持体から始めずに、支持体と絵具の層をともに生成させていき、最後に両者を一体化することで絵画そのもの、つまり「単体」としての絵画を実現させるところに小林正人の非凡さがある。ここにこそ、その作品の過程、つまり床に広げられたキャンバスが描かれるとともに少しづつ木枠に張られ、次第に壁にそって立ち上がっていく、その生成の比類なきの秘密があるのだ。それはある意味で、たぶ

ん最初は棒切れか指か、地面への印づけに始まり、でこぼこした洞窟壁画をへて、最後に平面という理念に自らを封じ込めた絵画の遥かなる歴史そのものをおもわせる。今さっき、キャンバスが描かれるといったが、それは小林のばあい、厳密には筆をもってということではない。彼はむしろ、その存在のすべてをかけて、具体的には頭脳と直結した指そのものを用い、キャンバスと顔料とのあいだに介在するのだ。そして、光あれ！つまり天地を垂直に走る光の軸につらぬかれた高貴なもの、つまり画家としてキャンバスと顔料に光を浴びせ、キャンバスを透明にし顔料を内面から照らすのだ。彼が一時期、oil on canvas という表記に納得できず、oil with canvas という言い方にこだわったのは、だから理由のないことではない。顔料、画家、支持体、これら三者をめぐるどこか地上ばなれした緊張関係を、かつて彼じしんが命名した個展にちなんで<空戦>と呼ぶこともできるだろう。

絵画とは支持体の上の顔料ではない。それはあくまでも、画家、いやむしろ光の使者の、ほとんど奇跡にちかい仲介によって、支持体と顔料とともに絵画となり、非物質化されるものであり、絵画の晴朗さと神秘はまさにこの点にあるのだ。

[2]

ともかく、絵画がある。だからといってそこにはかならず画家が住まうわけではない。むしろ、百代の过客つまり月日、あるいは部屋の一角に滞る遠い町のざわめきにもにて、その人はここで、あくまでも仮そめの客でしかない。まず絵画があり、それから、息苦しくなるほどしばらくして画家があるのだ。

絵画にとって、画家がとりあえず問題でないのであれば、絵画の相手ないし同伴者はやはり絵画、つまりそれ自身ということになる。このとき、画家はたんなる生身のものとして、絵画と絵画とのイデアルな関係に異物のように介在するしかない。それは鏡を介した実像と虚像の関係に依っている。実と虚、それはまた同値律(A=A) というものを考えたその瞬間に生じざるをえない無数の差異の現れともいえる。それ自身と一体になろうともがきつづけ、かなわず、自らを見つめなおし、またももがきつづける絵画。つまり「その主要な関心がそれ自身の歴史、それ自身の形態空間色彩の問題にしかないような芸術。」(2)これこそ絵画にかんする絶対的かつ厳格なイメージにほかならず、ひたすら自らを相手にしているという意味で、このとき絵画は、いかなる外部にも惑わされず限りなく自由である。

しかしながら、これはまさに理想であり、こうした自由に、絵画はいきなり到達するわけではない。そこには前提として、ある種の断念むしろ切断が必要となる。つまり、絵画はそれ自身であろうとし、その同値律を実現しようとするかぎり、再現すべき外部を断念し、また内部に巣かう因習的かつ通俗的な絵画の幻影から自らを切断しなければならない。そうした上ではじめて、グリーンバーグのいう「モダニズムの自己批判」self-criticism of Modernism が可能となるのだ。グリーンバーグによれば、モダニズムとは、「哲学者カントとともに始まったほとんど極端ともいえるほどの自己批判的な傾向の増大」(3)をいうが、ここにはまたボードレールのいう「現代性」la modernité、つまり一時的で偶発的であると同時に永迪

で不変なもの問題が見え隠れしている。絵画の、彫刻つまり三次元的な再現からの自立つまり平面性 flatness は強調しても、彼が過去との連続性をけっして否定しようとしなないのは、そこにボードレール的な現代性を見るからである。

とはいえ、グリーンバーグのモダニズム絵画論の要点はこうした、むしろ周知の事実にあるのではない。制作というものを徹底した自己批判の過程としてとらえなおす、その姿勢にあり、彼はここにそれ以前の啓蒙主義とモダニズムとの決定的な違いを見いだすのである。それというのも、啓蒙主義の批判というものがあくまでも外部からのもの、その意味で受け入れやすいものであるのに対して、「モダニズムは内部から、しかも今まさに批判されつつある手つづきそのものを通じて批判する」(4) からである。こうした自己言及性に巷間を賑わしたデコンストラクション(脱=構築)の予兆を見ることもできよう。いずれにせよ、モダニズムの絵画はその宿命的な自己批判によりたえず自らを反問せざるをえなくなる。作品として自らを打ち立てるなかで絵画の根拠そのものを問いかける絵画。つまり絵画とはなにかを問いつづける絵画、これこそがモダニズムの絵画の真の姿であるといえよう。

自らを反問する絵画、だからこそモダニズムの絵画は本質的に不安定であり、過去、現在、未来の時間軸にたいして垂直に揺らいでおり、ときには虚空に突き出た尖端に辛うじてとどまるようできて、未完成と完成のはざまに立ちつくすのだ。けれども注意してほしい、それは不備や欠陥とは無縁のこと。たとえば晩年のセザンヌの、たとえばサント=ヴィクトワールの未完成をいうのはむしろたやすい。しかしそこにある、たしか絵画の実現を知れば、まさに未完成そのものに意味があることが分かってくる。

ところで、未完成あるいは目に見える差異、つまり揺らぎつづける絵画をある場所むしろ聖域にとどめる術はないものだろうか。たとえばアド・ラインハート、外部ないし共同体との徹底的な断絶を説いた、あの絵画の絶対主義者の答えは、たとえばこうだ。「芸術とは芸術=としての=芸術であり、それ以外のすべてはそれ以外のすべてだ。芸術=としての=芸術は芸術以外のなにものでもない。芸術とは芸術ではないものではないものである。」(5) 完全な袋小路!しかしながら、それでいてこれはなんと活力にみちた狭さ、むしろ小宇宙であろうか。あるいはフランク・ステラのほとんど箴言にちかいあの言葉。「あなたの見ているものは、あなたの見ているものである。」(6) それ以上でも以下でもない。

猥雑な世界にたいする、純粋な小宇宙としての絵画の、これは最大の防御といえはしないだろうか。そして作品題名にしても、主題にかかわるようなものはまったく不要で、素材の集積として「絵画がどのように見えるか、まさにその見え方にほからならないようにおもえる」のである。(7)

結局のところ、絵画とは、いやモダニズムの絵画とは、それ自身についての無数の反問の痕跡の織物であり、人が生き死に、つまり三次元の空間に否応なくおかれており、そして死とは死いがいのなにものでもないこと、まさにこの絶対的な事実のもっとも親密な表明であるとはいえないだろうか。二〇世紀イタリアの詩人クアジェーモドはいっている。「そして死は/心の中のひとつの広がり」“Ed é morte/uno spazio nel cuore.”絵画の平面性、あるいは内

面化された空間としての二次元性とは、心の中の漠然とした広がりとしての死の気配の、まさに日常への投影にほかならない。ある日ある時ある場所で、ある人が死ぬとは、その時点でその内なる死が成就するだけのことだ。現実というこのかりそめの生はつねに死を内包している。たとえば今はなき人の肖像画が存在するというありふれた事態のなかに、絵画と死との宿命的ともいふべき結びつき、いやむしろ絆が開示される。ある人物をある画家が描きつつあるとき、そこにはすでに死の透明な闇がかぶさり、いわばその影か写しのよう一枚の絵が仕上がるのだ。死すべきものゆえに人は描かれ、死すべきものゆえに人は描くのである。

だから人物であれ、事物であれ、風景であれ、名もなきものであれ、何を描こうと一枚の絵がここにあるとは、他者でありながらすでに身内である唯一のもの、すなわち死の気配がするということだ。ここでは、具象／抽象といった、あの陳腐さのあまりに吐き気をもよおすような区分はもはや何の意味ももたない。対象を前にしたいかに写実主義的な画家といえども、キャンバスのうえに彼が描き出すのは対象そのものでは決してない、結局のところそのヴィジョンであり、そこにはすでに死が、ただし腐敗して悪臭を放つのではなく、まさに死のイデアルとして潜んでいるのだ。この断定はあまりに向こうみずだろうか。しかし、考えてもみてほしい。ラインハートの格子状の黒、ステラの黒いストライプ（縞）、あるいはクラインの宇宙のような青。これらただの色の広がりでしかないものが、見る者をしてなぜ感動へと誘うのであろうか。それは色のせいだろうか。たしかに黒は昔から死の象徴ともいふべき色であり、青は青でもっとも霊的な色彩といえるだろう。しかしそれだけだろうか。どんな色かということより、そこにとにかく濃然とした広がりは何らかの実体あるいは現実として、ほとんど単色つまりモノクロームのようにあることのほうが重要なのではないだろうか。これを死のメタファーとでもいってしまえば話はかんたんでいいのだが、そういう通り一遍のいいかたではどうしても漏れてしまうものがあるのだ。

[3]

小林正人はなによりもまずモノクロームの画家である。彼の作品は、そのほとんどすべてが青や黄や赤茶色といった特定の色彩の広がり、もしくは差異として成立している。これはあまりに自明すぎて、かえって見損なわれがちで、しかし厳然たる事実である。なぜモノクロームなのか。あるインタビューにこたえた小林正人のつきの言葉は、そのくだけた調子にもかかわらず、この気楽な日常にひそむ深淵、あるいは風景の裏側、いやむしろこの地平を不意に貫く垂直の亀裂をうかがわせるのだ。

オートバイのレースが好きなんだけど、普通に走っているとまわりの景色が見えているでしょ。それからだんだんスピードを上げていくと、景色が流れてくるよね、いろんな色がだんだん混ざりだすじゃない。それがもっと上げていくと、色は混ざった後、モノクロになるんだよ。

スピードを上げると色彩がなくなる。で、その先に行くと真っ白な、何か突き抜けるような光があるんだ、きっと。でもそれを見るとその時は死ぬな。だから生きているうちは見れない。そう。先には何か、色も形も何もないそういうところがあるんだよ。そこが描きたいんだ。(8)

走って行くずうっと前の方に何かきらきらとした透き間があって、そこまで行くと存在するものすべての故郷が開けるのかもしれない。小林正人の制作にはこうした直観、どこかしら現実ばなれした衝動に突き動かされたところがある。それはふと、二〇世紀フランスのもっとも重要な詩人のひとり、ピエール・ルヴェルディのあまりに簡素な、それじたいが浮遊する光の粒子であるかのような数行を思いおこさせる。

風きたり
ものみな反る
向こう側

Le vent est arrivé
Le monde se retire
L'autre côté.

ルヴェルディのいう le monde(世界)を“もの”としたのはあるいは訳しすぎかもしれない。ともあれ、風が吹くと、揺れる透きとおるものたちの向こうに硬質な空が、まるで始めて見るもののようにきらめくのである。それこそ絵画の始源ともいうべきものであり、もうかれこれ十年前のことになるが、描きはじめてばかりの小林正人がほとんど本能的にめざしたものこそ、こうしたはるかに地上を見下ろすような、逆にいえば絶対的な高みにある境地であった。今からおもえば、それはまた色とかたちの無限の反復に疲弊しきっていた絵画一般の、新しい目標であり希望であった。1985年から86年にかけて描かれた《絵画＝空》(東京国立近代美術館蔵)はそれほどまでに予言的な完璧さで、見る者、真に見る者の心を貫いたのである。

それにしても《絵画＝空》。これは何と純粹な、何とモニュメンタルな、哀しいまでの青空であろうか。この純粹さと哀しさ、つまり純粹な哀しさの根底にはいったい何があるのだろうか。それこそは小林正人、この無類の絵画思想家の制作の原点にかかわるものだ。つまりこれはそのころ彼が心をくだしていた構想つまりマチエールの堆積と消去から生じる痕跡の無数の集合体としての絵画という構想とけっして無縁ではないのである。描きつつ消す、あるいは消しつつ描くそれは、いわばイメージの不在そのものを現前させた絵画であるといっていいただろう。そうした、どちらかというとなガチヴな手法のせいもあってか、この絵にはどこかしら無数の生き死に、犠牲のうえにかろうじて成立しているといった風情がある。あるいは、こういってもいい。地上におけるあらゆる狂おしさとは無縁に、ただ在りつ

づける青空と。しかしこうした、いわば絶対的な高みにある空が、まさにその垂直の意志のゆえに絵画そのものを引き上げること、これもまた否定しようのない事実なのだ。エミール・ゾラの「作品」、あの旧友セザンヌとの絶交の引き金となった哀れな画家をめぐる未完の絵の物語のなにげない一行がおもいだされる。「絶え間のない雨が八月の空気を陰気なものにしていたのだが、宵空とともに制作の意欲がまた彼のなかによみがえった。」(9) 真夏の真っ青な天窗を思い起こそう。なるほど、つねに見上げられるべき絵画というものがあるのだ。

《絵画＝空》は長い時間をかけて仕上げられた、いわば絵画のアイデアであり、原理的にはおそらく一点しかありえない作品である。それは何よりも、画面のそこかしこに見え隠れする光の“空き地”，あの〈存在〉の哲学者ハイテグガーのいう *Lichtung* とおぼしきものにはっきりとしている。「存在するもの総体の中心に、ある開かれた場所が働いている。ある明るみがあるのだ。」(Inmitten des Seienden im Ganzen west eine offene Stelle. Eine *Lichtung* ist.) そうした明るみ、林間の空き地は、存在するものに覆われながらも、あたかも「私たちのほとんど知りえない無」のように、すべての存在するものを取り囲んでいる。いわば、隠されたものが隠すものを囲んでいるのである。さらにまた、詩人の田野倉康一をして「けぶる光の雲のただ中に、もはや二度と同じものは描けないだろうと見る者に思わせるほど完全かつ美しいあの光の輪」と言わせしめたのも、真っ青な中に見え隠れするこうした存在の故郷ともいうべき空き地だったのである。

そして、地上のもの、つまり事物の始源は、故郷にせよ何らかの母体にせよ、ただひとつしかありえないことをおもえば、《絵画＝空》、このほとんど奇跡のような作品が小林正人の内部世界においてなにゆえに特権的な位階を占めているのか、納得がいくというものだろう。それはまさに魂の色彩、青を介して空に上った絵画であり、絵画に降りてきた空なのである。ふつうであれば、これこそまさに究極の絵画であり、ここにおいてすべての制作は終結をみたであろう。しかしながら、小林正人のばあい、いかにも非凡なことに、《絵画＝空》つまり絵画の絶頂からすべては真に始まったのである。

[4]

母なる絵画、《絵画＝空》以後の小林正人の作品についてまず指摘すべきは、その本質的な新しさであろう。つまり、やや大げさな言い方かもしれないが、彼において絵画の大いなる円環は閉じ、新たなるそれが始まろうとしているのだ。そうした一瞬を、不連続の連続、あるいは差異そのものと呼んでもかまわない。いずれにしろ、そこには変容が、それもあらゆる意味ではたらいっており、小林正人の絵画空間はかつてないほどに根底的、つまり過激なものとなっている。

1992年6月、佐谷画廊で「絵画の子」と題された小林正人の個展が開かれた。画廊の壁に並んだのは、子どもとも裸婦ともおぼしき丸く明るい頭部をもつ人物の、ほとんど見分けがたいイメージであった(最近作の《画く力》はほとんどその延長線上にある)。そのころ書

かれた未発表の覚書のなかで、彼はいつている。「絵画の子はピュアーアートの空間にできた<絵画=空>の子で、明るさでできている」と。そしてそのすぐ後に、「この明るさは光とちがう」と念を押している。小林正人のいう光と明るさの区別を厳密に説明することはできない。しかしそこには傾聴すべきものがある。「光は神々しくとも基本的に人間くさい」と彼はいう。「光は物に手を加える。」そして「物である僕自身」は「光の中に住み、光を呼吸し、食べながら制作する情熱を、たぶんほとんど光からもらっている。」明るさは光と無縁ではもちろんないが、またべつのものである。

だが明るさはもう少しきれいだ。

明るさは物を通さない。

物の在るところには集まらず、自然には存在しない。

明るさはよく見たって落ちていない。

早い話、光はアトリエの床、天井に転がっているが、

明るさはない。(境界なんて全然、関係ない)

そんな端のほうではない。

もっと真ん中のあたりにあるんだ。そこがたぶん「空き地」。

イデーの集まる「ある高さ」という場所なんだ。

明るさというのはそこで初めて眼に見えるようになる絵画のイデーのことで、絵画になろうとする集まり〔のこと〕だ。

光よりもきれいな明るさの探求から、小林正人の一連の新しい絵画がはじまる。人物であれアトリエであれ、画題の如何にかかわらず「絵画の子」と総称されるべきそれらは、成立の過程からしてすでにそれ以前のものとは本質的に異なっている。それは空間を満たす一様な光 (Licht) の中の空き地(Lichtung)として自らを現していく明るさもさながらに、床に広げられた一枚のキャンバスから出発して、画家の悪戦苦闘により、文字どおり次第に絵画となっていくのだ。小林正人の近作のすべてが、ときに異様なまでに歪み、たわんでいるのはこのためである。

今いちど、くり返しておこう。小林正人の絵は枠もなく、粗末な床に広げられたキャンバスからまずはじまるのである。キャンバスを床に広げている点でそれは、オール・オーバー・ペインティングのポロックをおもわせるが、しかしポロックの絵が、小林正人の絵のように、床から壁にみずから画面を形成しつつ迫り上がっていったなどという話はきいたことがない。一見したところ、かなり風変わりな描き方ではある。しかしながら、考えてみてほしい。絵というものを人類ははじめどのように描いたのだろうか。それはたぶん、足元の地面に屈みこんで、棒きれかなにかで描かれたのだ。凹凸のある地面が岩壁、ときには洞窟の奥の聖

所になり、やがて垂直の壁に懸けられる枠どられたキャンパスとしての平面になるというのは、これこそまさに絵画の歴史にほかならない。つまり、床からはじまった小林正人の作品が少しずつ枠に張られながら、壁に向かってしだいに道立していくことにはそれなりの道理があるのだ。一気に枠に張ってしまうわけではないから、どうしてもキャンパスにたるみがでる。そのために、彼はいつも完成予定のサイズよりも一回り大きいキャンパスを用意する。絵画はもともとけっして平面それもイデアルな平面などではなく、むしろかなり凹凸のある、まさに現実の支持体に描かれていたはずのものだ。顔料を塗りつけるものとして筆が使われたのもそんなに古いことではないだろう。今でも指や掌は最良の道具ではないだろうか。

制作途上の、まだ完全に立ちきっていない小林正人の作品の写頁がある。キャンパスの、ごつごつした岩壁というのが最初の印象だ。しかし、これがやがて画家の、いわば介入によって絵画と成っていくのである。じつに絵画とは、絵画と成るものことなのだ。そして、そこには顔料とともに画家の存在、それも限りなく重さを取り除かれたほとんど靈魂そのもののような存在が塗りこまれいくのだ。こうした発想はむしろ新しい。ほとんど独創的といってもいいくらいだ。しかしながら、注意してほしい、こうした新しさなり可能性はむしろ絵画の始源に立ち返ってこそはじめて得られるものなのである。

小林正人の、みずからを生成させていく絵画においては、すべてのイメージが変容のうちにある。地と図といった絵画にとってもっとも基本的な関係ですら、じつはそこでは自明ではない。とはいえ、それをたんなる曖昧さで片付けるのもまちがっている。人間の無意識につきまとうイメージを探りあて、いともかんたんにそれを複写してみせる謎の惑星ソラリスの、あの変幻自在のコロイド状の海がふと思い出される。つまり小林正人の画面においては、遠近法であれ、実（事物）と虚（空間）であれ、分節というものが皆無なのである。これは少し説明を要する。

たとえば、赤い花が咲いているとする。アリストテレス以来の近代的思考からすれば、そこにあるのはあくまでも赤という属性をもった、つまり主語・述語関係に規定された花であり、それ以外の何ものでもない。しかし、これをたとえばプラトンのイデア論にいう「場（コーラー）」の考え方を援用して、存在としての場の一部が赤い花のかたちをとっていると考えれば、そのとき赤は赤として、花は花として独立しており、それらがたまたま「ともに在る」にすぎないことが分かってくる。そう思って赤い花を見直してみると、またまったく別の見えかたがするはずなのである。(10) 別々の次元にある赤と花が、赤い花としてともに在ることにより、そこには二つの次元の差異ないし揺らぎが生まれざるをえない。こうした差異ないし揺らぎを目に見えるようにする、そこにこそ絵画の、あまりに地上的な人間の思惑をはなれた絵画のはじまりがあるとはいえないだろうか。

ところで、人間の思惑をはなれているといえば、光はその最たるものであろう。顔料とキャンパスをともに在らしめることによって、小林正人が相手にするのは、どこにでもありながらつねに人を超えている光、あの波動とも粒子ともつかないふしぎな存在であり、「ともに

在る」まさにその場を、たとえ一瞬にせよ哀の窓味で通過するものである。宇宙のはじまりとともに生じたとされるそれは基本的に人間を相手にしようとしなない。それは人間に対してときに暴力的でもある。にもかかわらず、光 (Licht)が通過すると、そこには一瞬にせよ、ある種の広がり、まさに空き地 (Lichtung)が開かれ、不意に羽根でも生えたかのようにすべてはほんの少し浮遊するのである。そして明るさとは、小林正人が「絵画の子」についていっている明るさとは、こうした絶対的通過とでもいうべき光が地上に残した痕跡、いわば光の滞留にほかならない。つまり、小林正人も断言したように、明るさとは厳密には、けっして光そのものではないのだ。明るさ、それはむしろ光の子どもと呼ばれるべきかもしれない。

こうした明るさの、もっとも澄明で純粋な現れをたとえばアトリエの一隅を描いた、あるいは画面そのものがアトリエの一隅に変容した《絵画の子》(1994年第一生命保険相互会社蔵)に見ることができる。この黄色く濃厚なイメージの海、いやむしろ<場>で、左奥の、これはイーゼル、左手前の、これは絵の具の缶、そしてバーネット・ニューマンも顔負けの鋭い垂直線、これはいったい……などとあれこれ思い巡らすこと、それはそれで意味のあることだ。それらはみなイメージの場が部分的に姿を変えたものなのだから。しかし、何よりも注目すべきは、この空間に漂う光の、事物を侵食しかねないその強さであり、そのなかにおいて画面の中央、つまりある高みに生まれつつある明るみの不思議なのだ。そして、この不思議な明るみこそ、絶対的な高みからやってくる光と画家自身との一種の相克の産物であり、絵画の未来であり、ついには希望であるのだ。

註

1) ACRYLART, no.22, 1994年, p.1.

2) Rolf-Gunter Dienst, "Absolute Malerei. Zu einer Kunst der Reduktion und Differenzierung", Das Kunstwerk, vol.34 no4, 1981, p.3.

[eine Kunst, deren Hauptinteresse ihre eigene Geschichte, ihre eigenen Form-, Raum- und Farbprobleme sind)

3) C. Greenberg, "Modernist Painting," Art and Literature, no.4 (spring 1965), repr. in Frascina and Harrison (ed.), Modern Art and Modernism: A Critical Anthology, Harper & Row, 1982, p.5.

["the intensification, almost the exacerbation, of this self-critical tendency that began with the philosopher Kant")

4) Ibid. ["Modernism criticizes from the inside, through the procedures themselves of that which is being criticized"]

5) Ad Reinhardt, "ART-AS-ART," Art International, December 1962, repr. in B. Rose (ed.), Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt, Univ. of California Press, 1991, p.53. [Art is art-as-art and everything else is everything else Art-as-art is nothing but art. Art is not what

is not art"]

6) WS. Rubin, Frank Stella, New York: MOMA, 1970, p.44.

[What you see is what you see"]

7) Quoted in Battcock, ed, Minimal Art, 1968. p.158.

["The title seems to me the way the painting looks"]

8) CAPTAIN PEDIA, 1990年3月 p 63.

9) E. Zola, L'OEuvre, le Libre de Poche, 1985, p.105.

10) プラトンのイデア論におけるこうした事情については、藤沢令夫「イデアと世界」(岩波書店1980年)に詳しい。