

序章

高松次郎（一九三六―一九八八年）は、戦後日本の現代美術の歴史にその名が刻まれてから久しい。一九六〇年代初頭から晩年に至るまで、イヴェント、パフォーマンス、絵画、立体、彫刻、版画、写真などさまざまな媒体を通して、数多くの作品とシリーズを制作した。同時に高松は、芸術家としての活動のみならず、一人の文筆家、論客としてもすぐれた才覚を發揮し数多くの文章や発言を残している。そこに現れている作家の思考は、芸術とは何か、複製メディア時代における芸術はいかにして可能かといった芸術哲学的な問い、事物が在るとは何かという存在論的な問い、われわれの意識のありようをめぐる認識論的な問いに至るまで広い範囲にわたっている。そして一見飾り気のない簡素なものにも見える彼の諸作品にはそうした思考活動が織り込まれている。

本書の主題は、「単体」シリーズ、「複合体」シリーズ、《題名》、《日本語の文字》と《英語の単語》などの一連の文字作品、《THE STORY》、「写真の写真」シリーズを考察対象として取り上げ、実作と作家のそうした

思考活動との相互連関を明らかにすることである。そこで本書全体の基軸として据えたいのが、リアリティとアクチュアリティという対概念である。これまで高松はさまざまな語彙をもって語られてきたものの、この対概念が粗上に載せられる機会は稀であったと言つてよい。それというのも作家自身これについて多言を費やすことがなかったためであるだろう。しかしながらこのことは高松が自身の仕事の事においてリアリティ／アクチュアリティを重要視していなかったということではない。むしろそれはあたりまえの前提として彼の活動全体の基底面にあり、彼自身が言語化しないかぎりはその光が照らされることがなかったからにはかならない。したがって、リアリティとアクチュアリティ、ならびに両者の関係性を見据えつつ高松の仕事をいまいちど検証し直してみることに、このことが本書全体に通底する課題である。

序章では、本書の基軸となるリアリティとアクチュアリティの輪郭を、それについての高松の稀少な発言と先行解釈を拠り所に描き出すことにしよう。それから本書の考察の手順と高松研究における意義を示すことにする。

1 リアリティとアクチュアリティ

高松が制作を開始した頃、日本の現代美術はいわゆる「反芸術」の渦中にあつた。高松も赤瀬川原平と中西夏之とともに一九六三年に結成したハイレッド・センターを足場にして、日常的な事物や自身の身体を「紐」で幾重にも巻き付けたたり、ビルの屋上から衣服やトランクなどの日用品を投げ落としたり、マスクと白衣姿で銀座の街路を清掃したりと、同時代の熱気に溢れる反芸術的な活動を行っていた。ただし、このような活動でめざされたのは、けつして既存の芸術を破壊することではない。その活動の要所は日常的な事実さらに別の事実を付け加えること、あるいは攪拌することであり、あくまで「アクチュアリティ」(事実)に対する興味

関心を突き詰めることにあった。そして高松にあっては、そこでの主要なメディアはのちにシリーズとしてまとめられる「紐」である。

ハイレッド・センター、「紐」シリーズに先立つものは、高松の最初の連作である「点」シリーズである。「点」において高松は「リアリティ」（真実）について考察していたと述べており、観念であるところの「点」から日常的な事物であるところの「紐」——点に対する線ではなく——への展開は、「リアリティ」から「アクチュアリティ」への関心の推移を如実にあらわしている。このような高松の姿勢が明瞭に表明されているのは一九七三年の李禹煥との対談「事実・真実・幻想……」である。

ぼくは少し前に李さんと話したことがあるけれども、リアリティというのを一時期考えないようにしたことがあるんです。ハイレッド・センターでみんなと仕事をしていたころです。それ以前の一九六一、二年頃、「点」を考えていたときには、リアリティということを懸命に考えていたんです。でも、点の仕事から紐の仕事に移ったとき、問題はアクチュアリティだと考えるようになったんです。リアリティとアクチュアリティという言葉は、ぼくににとってはやはり外国語なので、ほんとうの使い方ができるかどうかわからないので、日本の言葉でいうと、真実と事実というふうにいっしょに直したほうがいいと思いますけれども。紐の仕事を実際に画廊でやったこともあれば、電車の中で紐のオブジェのイベントを中西（夏之）と一緒にやったときや、街頭でやったこともあるけれども、あるフィクションのなかのことでなく、やっぱりある日常的ないろいろな事実と同じような一つの事実、新しい事実をつけ加えるようなことが大事だなあと思うようになり、ハイレッド・センターのなかでは少なくともぼくがやっていた意識は、リアリティということよりも、アクチュアリティという、つまり事実という概念のほうが強かった。

この発言において、リアリティを追求する「点」、アクチュアリティを問題とする「紐」とハイレッド・センタ―、このような二項対立が高松の初期の仕事の基本姿勢としてあったことが読み取れる。ただし、高松の問題意識は、リアリティからアクチュアリティへと推移したのち、後者アクチュアリティの方にとどまっていたわけではない。そして、この対は一九六〇年代前半の初期の仕事にかぎられるのではなく、つねに高松の仕事に相互的・往還的關係として底流していたものである。彼は上記の発言に続けて次のように言っている。

そうかといって、新しい事実性が発生すれば、ということだけかといえば、そうじゃなかったとも思うけれども、その後、アクチュアリティかリアリティか、事実か真実かということは、いつも対極的なコンポジションでばくの頭のなかにあるんですけどね。やはりリアリティを事実化しなければならぬ。また事実はリアリティを持たなければいけないということを、この数年間考えているんだな。⁽³⁾

また、この少し後の発言においても高松は、「真実の事実化、事実の真実化、やっぱり、その関係が密接になればなるほどいいという感じがして、どっちも欠かせないし〔……〕両方の方向性が必要な気がしている」と述べており、リアリティとアクチュアリティのそれぞれの重要性のみならず、リアリティがアクチュアリティへ、アクチュアリティがリアリティへと転化するその表裏の密接な関係が重要であることも繰り返し主張している。

そして、このような高松の考えにそくして彼のシリーズや作品について考えようとしたのが、中原佑介による一九八〇年の高松論「知覚の統御」である。中原はこの論考においてリアリティとアクチュアリティの関係を造形的な表現と物体の媒体の關係として捉えてみせた。「点」は立体作品では紐状のものと言える針金の集積、もしくは平面作品では線の集積によってそのかたちが形成されるわけであるが、中原いわく、「点」のシ

リーズでは、紐は紐による造型の媒体という性格をより強くもっているのに対し、『紐』のシリーズでは、紐は現実の物体と組み合わせられ、物体に巻きつけるもの、ひとつの物体ともうひとつの物体とを結びつけるものといった、造型的ではない媒体の役割をになわされている⁴⁾。つまり、「点」シリーズにおける紐は点という観念を表す造型的な媒体の機能をもつものであり、「紐」シリーズにおける紐は、さまざまな物体につながられ、現実の物体との関係付けを提示する非造型的な媒体の機能をもっているということである。前者の造型的な媒体がリアリティに、後者の物体と直接的な関わりを有する非造型的な媒体がアクチュアリティに対応する。そして中原はこのようなリアリティ／アクチュアリティの論理において、最終的に高松の仕事を次のような変遷として纏めている。

六〇年代と七〇年代の高松の仕事を比較すると、逆にアクチュアリティからリアリティの重視への移行という指摘が妥当するのではないかと思う。媒体と物体といった場合、媒体の面のほうに重点を置きつつ物体という面にも注目しているというようにいっても同じである。このアクチュアリティからリアリティの重視への移行ということは、「影」と「平面上の空間」という二様の絵画の比較、「単体」と「複合体」という二様の彫刻の比較によってよく感じとることができる筈である。「空間」の問題が顕著に取り込まれるようになったのも、リアリティの重視ということと無関係ではない⁵⁾。

中原はこのように、高松が一九六〇年代はアクチュアリティを重視し一九七〇年代ではリアリティを重視するようになったと述べているが、ここで特に着目したいのは、本書でも取り上げる「単体」と「複合体」についてである。何故、「点」と類縁性をもつように思われる「単体」シリーズの方がアクチュアリティで、日常的な事物が関係付けられている「複合体」シリーズの方がリアリティなのか。いわく、「単体」の作品の加工と

未加工の対比に事物のアクチュアリティが感得され⁶⁾るのに対して、「床面や壁面に依存している『複合体』の作品のほうがフォーマリズムの度合が強い⁷⁾」からである。言い換えれば、「単体」は現実の物体を顕著に表す媒体となっており、「複合体」は「フォーマリズムの度合が強い」すなわち造型的なものとして示されているゆえ、前者はアクチュアリティであり後者はリアリティであるということである（なお、ここで中原が言っているリアリティの重視と関わる「空間」とは、現実の空間のことではなく、あくまで虚構的な空間のことであるだろう）。

リアリティとアクチュアリティについて、主として造型的か現実の物体に関わるかで弁別する中原解釈とは別の見解も確認しておきたい。二〇〇〇年に行われた鼎談「高松次郎を発見する」（中原佑介・峯村敏明・建畠哲・司会・薫科英也）における峯村の見解である。

彼〔高松〕はある対談〔「事実・真実・幻想……」〕で（中原さんが彼のこの発言を取り上げて論じていますけれど）、アクチュアリティとリアリティという両方を大切に考えていると発言しています。彼の制作を見ていると時期によってはどちらかに傾いたことがあっても、しばらく経つとまた一方にゆり戻している。難しいようですが彼自身は解りやすく前者は「事実」のことであって、後者は（人間の心に適うという意味だと私は思いますが）「真実」と言い直しています⁸⁾。

ここではリアリティが「人間の心に適う」という意味だと私は思いますが」と述べられており、作品が造型的か否かという問題とは異なっており、意識の問題として捉えられている。一方でアクチュアリティについて峯村は、この発言の少しあとで、「額縁をはみ出し、画廊空間をはみ出し、台座をとり払って普通の事物と境界が無いようなところにどんどん行ってしまふ⁹⁾」ような姿勢を指しており、アクチュアリティは、リアリティの「人間

の心に適う」との関係で言えば、その意識の外部へと飛翔し、現実と関わりを持つことであると言ひ換えることができよう。あくチュアリティが現実と関わる点では中原と重なるが、峯村はリアリティ／あくチュアリティについて、造型性を軸とするというよりも事物に対する意識のあり方を軸として理解していることが読み取れる。そして以下本書が高松の言うリアリティを理解する上で重視したいのは、峯村の方の捉え方である。

2 リアリティについて——意識と事物の適合と全体性

まずはリアリティ（真実）の方から、先の一九七三年の李との対談「事実・真実・幻想……」における高松の発言を中心に検討することにしよう。そこからは次のような二点の主要な考えを読み取ることができる。一つはいま言及した峯村の言う「人間の心に適う」ことに関することであり、もう一つは事物を一つの全体として捉えるということについてである。

一点目について、リアリティ (reality) の通常の意味について振り返ってみることに始めたい。この語から（もとより語感に関わる問題であることは言うまでもないが）真実というよりも現実や現実性、存在感などの意味が想起されるのではないだろうか。たとえばある絵画についてリアリティがある、もしくはリアルであると言う場合、その描写が現実のあり方にそくしているということの意味するように思われる。言い換えればそれは理念的なものよりも物事の実情について言い表す言葉として捉えられるかもしれない。けれども高松の用法はそのようなものとはやや異なっている。高松は、リアリティについての李の「一種の関係の絶対性を指す言葉でしょうから、やはり、それは英語ではトゥールース (truth) に値する」という発言に同意するように、「トゥールースという言葉に近いかもしれない。いまいつていたリアリティという言葉はね」と述べている。^⑩す

なわち高松の言うリアリティは、文脈によつては現実性や存在感などの意味も含むかもしれないが、少なくともここでは現実というよりも、「偽」の対立概念としての「真実 (truth)」の方に力点がある。またこの意味でのリアリティは、高松がこの対談の翌年に書いた「ある濃霧の問題」におけるリアリティの用法においても確認することができることから、彼はおおむねこの意味でリアリティという語を用いていると考えて差し支えない^①。では、偽の対立概念である真実 (truth) の意味は本来どのようなものか。

西洋哲学の伝統を参照してみるならば、それは通例、真理の対応説 (correspondence theory) における観念ないし思考と事物との適合、もしくは整合説 (coherence theory) における観念と観念の一貫性 (無矛盾) を意味することになるだろう。トゥールースに近いものとしての高松の言うリアリティは、真理の対応説、すなわち観念ないし思考と事物との適合と関連性を持っている。ただ、高松の場合、必ずしも観念や思考にかぎられるものではなく、心や感情と事物との適合というより広い意味を持つものであり、まさに峯村の「人間の心に適う」という表現が高松のいうリアリティに相応しい。それゆえ本書では、広く、意識もしくは自己と事物との適合をリアリティと捉えることにしよう。

さて、次に二点目であるが、高松の言うリアリティは事物を一つの全体として捉えることと密接な関連性を持っていて。このことは、事実と真実との対比関係において、後者の真実を「幻想」と関連付けている高松の発言から読み取ることができる。まず事実について高松は、「最初からその核心に触れたり、事実全体を自身にしてみたいなことはできない^②」と言っている。つまり事実というのは「常に部分的、断片的にしか掴むことができない^③」ものである。それに対して、真実は「最初からより核心的なものをも確保できるといういい方も、決して不可能なわけではない。だから幻想なんだということで、大変に危険ない方だけれども、その辺が一番重要な問題だと思っ^④」と述べている。つまり、「事実」が、事物を部分的、断片的に捉える仕方であるのとは対照的に、「真実」は「核心的なものを確保」する仕方である。さらに言えば、事実の場合、

われわれは事物についてあることを核心的（本質的）なものである、その全てであるという捉え方はせず、あくまで事物の個別的な側面を捉える以上のことはしない。それに対して真実の場合、事物についてあることを核心的（本質的）なものである、その全てであるという捉え方をする。したがって高松の言うリアリティは事物を一つの「全体」として確保するその仕方のことであると理解できる。

なお、真実が「幻想」に結びつくことになるのは、事物を全体として確保した際、事物の全体を構成しているところの諸部分が覆い隠されてしまっているからである。事物にはかならずそうした側面があるにもかかわらず、それを見逃ることなくあたかも一つの全体として認定してしまうことが幻想であり、それゆえ真理は幻想と表裏一体の関係にあると高松は考えているわけである。そしてこのことから、高松の言うリアリティにおいて、真偽の基準は客観的な事柄にあるのではなく、あくまで、広く心や感情、意識と事物との適合、「人間の心に適う」ことにあるということも分かるだろう。

3 アクチュアリティについて——リアリティから逃れ出る

次にアクチュアリティ（actuality）について確認したい。高松はこの語を「真実」に対する「事実」と言い換えているが、真実と同様、一般的に「現実」や「現実性」などのようにも訳されている言葉である。とはいえ、アクチュアリティがたんに事実や現実の事物を指しているというだけでは、これから本書で追ってゆくことになる高松の仕事を描く十分な説明にはならない。高松のアクチュアリティという語で押えておくべきは、アクチュアリティは、リアリティの外部にある現実の事物を意味するだけでなく、それに向かう意識の遷移を含んでいるということである。本書で明らかにするように、むしろ後者の動態的なところこそ、その本質的な側面であると言つてよい。

先述したように、高松の言うリアリティが事物を紛う方なき一つの全体として捉える意識の仕方——それゆえに幻想と表裏一体——であるのに対して、アクチュアリティは事物を部分的、断片的に捉えるその仕方のことである。またリアリティは、意識と事物との適合、すなわち事物が「人間の心に適う」ことであるが、それに対するアクチュアリティは、その適合から脱することであると言える。すなわちアクチュアリティは、真実であり幻想であるところのその適合から脱し、事物における全体性から、真実／幻想によつて覆い隠されていた諸側面へと目を向ける、意識の志向性にはかならない。したがって、それは「常に部分的、断片的にしか掴むことができない」⁽¹⁵⁾。そしてその意識が別の対象を紛う方なき一つの全体として捉えたとき、意識はふたたびある一つの事物においてリアリティを感じ取ることになる。リアリティからアクチュアリティへ、ふたたびリアリティ、そしてアクチュアリティへ……。このような、意識と事物との適合関係から飛翔しその外部と連絡する意識の動態的な働きこそ、高松の言うアクチュアリティの重要な側面である。

4 考察の手順

これまでの説明は冒頭で述べたように、あくまでリアリティ／アクチュアリティの輪郭の素描であった。この対概念を高松の芸術実践のなかで具体性をもって浮かび上がらせるには、各章においてあらためてそれぞれのシリーズや諸作品について考察し、この概念にその都度接続してゆく作業が必要となる。以下、その作業工程である本書の考察の手順を示しておきたい。

まずは第一部において、事物の在り方や経験を追究する高松の仕事をたどることから始める。第一章では「単体」シリーズ、第二章では「複合体」シリーズ、第三章では《題名》について考察しよう。ここでは事物経験における一性／全体性とその亀裂、またそれと言語との関係性を作品に構造化する作家の手つきが明らか

にされる。リアリティとアクチュアリティの基本的なフレームワークもこれらの三つの章を通して読み取れるだろう。続く第Ⅱ部では、複製メディアによる作品、シリーズを扱うことにする。第四章では《日本語の文字》、《英語の単語》などの主にゼロックスコピーを利用した一連の文字作品、第五章ではアルファベットの順列による未完の物語《THE STORY》、第六章では、高松の唯一の写真の取り組みである「写真の写真」シリーズについて検討する。第Ⅱ部で取り上げる対象は第Ⅰ部のものとは異なって理論上かぎりなくコピー可能な複製物となるが、第Ⅰ部と同様、ここでもそれらの仕事の基底面にはリアリティ／アクチュアリティが横たわっていることが明らかとなる。そして第Ⅲ部では、リアリティとアクチュアリティの思想的背景をめぐって、高松の認識論的な思索に迫る。第七章では、李禹煥との対談における近代主義／理性主義批判を契機として、高松の考える意識、理性、理念などの概念を点検してゆき、彼の意識論を描き出す。第八章は、第七章での考察を土台として、高松と同時代のフランスの思想家、哲学者であるジャン・ポール・サルトルとの関連性を探つてゆくものである。これら二つの章を通じて、高松のリアリティ／アクチュアリティの往還運動とサルトルの「脱臼」との構造的な同型性が浮き彫りとなるだろう。

5 高松研究における位置と意義

では以上のような本書の考察は、高松次郎研究においてどのように位置付けられ、どのような意義があるのか。この問いに答える前に、あらためて戦後日本の美術史における高松次郎の位置を確固なものにしてきた主要な研究を纏めておきたい。まずは作家没後の大規模な回顧展を列挙する。

(1) 「高松次郎——〈影〉の絵画とドローイング」展、国立国際美術館、一九九九年

- (2) 「高松次郎——一九七〇年代の立体を中心に」展、千葉市美術館、二〇〇〇年
- (3) 「高松次郎——思考の宇宙」展、府中市美術館／北九州市立美術館、二〇〇四年
- (4) 「高松次郎——ミステリーズ」展、東京国立近代美術館、二〇一四—一五年
- (5) 「高松次郎——制作の軌跡」展、国立国際美術館、二〇一五年

上記の展覧会は作家存命中の数々の個展やグループ展、諸々の研究を土台にしていることは言うまでもないが、これまで高松の仕事の全体像の形成は、これらのような大規模な回顧展を通じてなされてきたと言える。特に「思考の宇宙」展、「ミステリーズ」展、「制作の軌跡」展は高松作品の各シリーズの展開を明瞭に跡づけるものとなった。なお、時期的に連続して開催された「ミステリーズ」展と「制作の軌跡」展は相補的な関係にある回顧展であったと言えよう。いずれも一九六〇年代初頭から晩年に至るまでのシリーズ・作品をクロノロジカルに展示するものであったが、「制作の軌跡」展は個々の作品解説をあえて付さないことよって形式的特徴の連続的な推移を前景化させるものであり、対して「ミステリーズ」展の方はシリーズごとの概念的な枠組みを明瞭にするものであったと言える。

このように高松の仕事の全貌を明らかにする研究が積み重ねられてきたわけであるが、二〇一〇年前後からより仔細に検証する研究が盛んになり、高松研究は近年、各シリーズ、各作品、各テクストの精緻な再検証のフェーズに入っていると言つてよいだろう。中でも特に重要な研究書ないし資料集として、第一に、『Tio Takamatsu: All Drawings』（ユミコチバアソシエイツ編、大和プレス、二〇〇九年）を挙げたい。これは一九五〇年代半ばから晩年の一九九八年に至るまでの高松のドローイングやメモなど、計四〇二九点が収められた大部の図録資料集であり、各シリーズや作品に纏わる高松の思考や感性を丹念に追うことを可能にするものである。このデータベースなくして、たとえば「単体」、「複合体」シリーズや《題名》、また本書では主題的に

扱わないが、「影」や「平面上の空間」、「形」などの絵画のシリーズにおける思考プロセスを仔細に追ってゆくのは困難なことであると言えるだろう。

第二に、光田由里『高松次郎 言葉ともの——日本の現代美術一九六一—七二二（水声社、二〇一一年）がある。高松次郎をいわば制度批判の高松、また言葉の高松として捉え、美術における「見ることの制度」および言葉による事物の認識作用に問題提起を行う作家の側面をあざやかに描いてみせたことは未だ記憶に新しい。この著作では一九六〇年代初頭の「反实在性」、「不在性」の概念と「点」／「紐」シリーズを端緒として、主として一九六〇年代半ばから一九七〇年代初頭にかけての高松の仕事が扱われている。「影」シリーズに纏わる「影論争」や、「遠近法」や「弛み」シリーズに纏わる「トリックス・アンド・ヴィジョン」展（一九六八年、東京画廊・村松画廊）の文脈が丁寧に追われている。

そして第三に、『Jiro Takamatsu Critical Archive』（ユニコチバアソシエイツ、二〇一二年）があり、これは沢山遼（vol.1）、野田吉郎（vol.2）、榎田倫広（vol.3）、森啓輔（vol.4）による高松研究が収められた研究書である。それぞれが精緻な作品・シリーズ分析およびテキスト分析によって支えられている。光田の著作および『Jiro Takamatsu Critical Archive』に収められたそれぞれの具体的な内容については、本書の各章の先行解釈の節に譲ることにしたい。以上、高松研究は、その全体像の形成が一段落したのち、それをベースとしてさらに仔細に検証する段階にあると言えるのである。

さて、本書はこのような近年の高松研究の展開に位置付けられるものである。そこで本書が目指すことは、初期から晩年に至るまでの全体像の把握というよりも——もとよりそれへの貢献を見据えていることは言うまでもないが——これまでの研究を整理し纏めた上で、あらためて各シリーズや作品、作家のテキスト、その他の資料を再検証すること、そしてリアリティ／アクチュアリティの問題系に接続することである。それゆえ本書の意義は第一に、高松次郎の新たな姿を浮かび上がらせるということ、また、本書で扱うシリーズや作品の

みならず、高松の仕事全般に適用しうる一つのフレームワークを提示することにある。

さらに、本書の考察は全体を通して、同時代の動向との共通性・相違性を明確化することにも寄与するだろう。第Ⅰ部およびⅢ部はもの派との相違を、第Ⅱ部はコンセプチュアル・アートとの共通性・相違性を明確にする土台となる。たとえば後者について言えば、コンセプチュアル・アートでは文字、写真、本、コピーなどのメディアが用いられたわけであるが、高松もおよそ同時期にそのようなメディアを作品制作に取り入れている。作品の形式面にのみ着目すれば、高松の仕事はコンセプチュアル・アートのそれであると捉えられるかもしれない¹⁷。けれども高松のそうした仕事を再検討し、リアリティ／アクチュアリティの観点から照らすことにより、両者は形式面では類似性を有していたとしても問題設定においては異なることが明らかになるだろう。このように同時代の動向との共通性・相違性について再考する土台として、高松研究、ひいては戦後日本の美術史研究に寄与することが第二の意義である。

なお、本書が対象とするのは主として一九六〇年代後半から一九七〇年代末（シリーズによっては一九八〇年代前半のものも含む）までに積極的に取り組まれたものになるが、なぜこの時期を扱うのかという疑問が生じるかもしれない。その理由は端的に、この時期に制作された作品やテクストこそ、高松のリアリティ／アクチュアリティの美学をクローズ・アップするのに最も適しているからである。作家がこの対概念について特に強く意識し始め、それがテクストおよび作品の構造的特徴に如実に現れている時期であると言ってもよい。また、なぜ本書は「単体」シリーズから開始しているのか。それ以前と以後とは何が異なるのかといった問いも可能だろう。以上のことは本書の考察を通して次第に浮かび上がってくるものでもあるが、終章においてあらためて触れることにしたい。