

## 高松次郎「単体」シリーズ

—「板の単体」(黒・赤・青)についての一試論

## [要旨]

高松次郎の「単体」シリーズは、膨大な作品点数と種々様々な特徴をもつ、1969年から1972年まで取り組まれた著名な作品群である。本シリーズは形式的特徴の観点から、概ね三つの作品群に分類することができる。第一に、《16個の単体》や《36個の単体》などの無垢の杉に加工を施した作品群、第二に、《コンクリートの単体》や《紙の単体》など、直方体ないし矩形の中央部を破碎し、その破片を元の場所に戻した作品群、第三に、周囲を鋸状に加工した板に、ラッカーにより全面に単色を施した「板の単体」の作品群——《板の単体(黒)》、《板の単体(赤)》、《板の単体(青)》——である。本論文は、以上の三種の作品群をタイプA、タイプB、タイプCと呼び、これまで十分に言及されることのなかったタイプCの新たな解釈を提示することを目的とする。

そのために本論文ではまず、(I)議論の下準備として「単体」と関連する諸概念について説明する。次に、(II)これまでの「単体」解釈を整理して示す。その上で、(III)タイプCの形式的特徴及び、それとモノクローム絵画に関する高松のテキストの検討を行い、本論文におけるタイプCの解釈を試みる。本論文ではこうした議論を通じて、タイプCは、色面が精神的な何かに転化されることがなく色面それ自体の自己同一性が保持されることが企図されたものであり、高松にとってモノクローム絵画に対する一つの試みであったと解釈する。そしてこの解釈によって、タイプCに、A及びBとは異なる固有の位置を与えることが可能となる。

大澤慶久

## 序

一九六九年から一九七二年まで制作された高松次郎の「単体」シリーズは、「点」、「紐」、「影」などのシリーズと同様、多くの批評家や研究者によって取り上げられてきた著名な作品群である。本シリーズは、非常に膨大な作品点数があるとともに、種々様々な特徴をもつものである。それゆえ、「単体」についての議論を始める前に、まずは鳥瞰的な視点からその大まかな分類をしておく必要がある。本論文では、形式的特徴の相違に基づき、次の三つのタイプに分類することにする。

第一に、《16個の単体》〔図1〕や《36個の単体》、《4つの単体（杉）》などの無垢の杉に加工を施した作品群、第二に、《コンクリートの単体》〔図2〕や《木の単体》、《紙の単体》〔図3〕など、直方体ないし矩形の中央部を破砕し、その破片を元の場所に戻した作品群、第三に、周囲を鋸状に加工したパネル板に、ラッカーによって全面に単色を施した「板の単体」の作品群——《板の単体（黒）》〔図4〕、《板の単体（赤）》〔図5〕、《板の単体（青）》〔図6〕——である<sup>1)</sup>。以上の三つのタイプの「単体」を本論文では便宜上、タイプA、タイプB、タイプCと呼ぶことにする<sup>2)</sup>。

これまで「単体」シリーズは、その形式的特徴と他のシリーズや高松のテキストとの関連性からさまざまなに解釈されてきた。それはおおむね、以下のように分類・要約することができる。第一に、物から物への様態変化における自己同一性、第二に、物の様態変化における名詞（作品タイトル）の機能による自己同一性、第三に、物の無限の分割と外部への無限の増殖、第四に、物における部分と全

体の関係である。以上の「単体」解釈は、本シリーズのタイプA及びBにおける形式的特徴およびそれに関する高松のテキストとの積極的な対応関係をもっており、総じてA及びBの全般的な説明を可能にしている。ただそこでは、タイプCについてはほとんど光が当てられることがなかったように思われる。本論文では、タイプCの形式的特徴に相応する新たな解釈を、「単体」及びタイプCに関する高松のテキストを抛り所に検討する。

以下本論文では、次のような手順で議論を進めてゆくことにする。(Ⅰ)まずは議論の下準備の限りで「単体」と関連する概念について説明する。次に、(Ⅱ)上記の「単体」解釈を具体的にみた後、(Ⅲ)本論文におけるタイプCの解釈を提示する。本論文はこうした議論を通じて、これまで論じられる機会にさほど恵まれなかつたタイプCに光を当て、一つの視座を与えるときにも、「単体」シリーズにおけるその固有の位置を示すことを試みる。さらに、一九七三年に開始された「平面上の空間」シリーズに先立って潜在していた、平面作品に関する高松の関心の一端を明らかにすることにも繋がるだろう。

## I 「単体」と関連する概念について

本章では、次章において先行解釈をできるだけ簡明に説明するための道具立てとして、「単体」シ

リーズと関連する概念について確認しておきたい。第一に「単体」と「自己同一性」について、第二に「単体」と「言葉」について、第三に「単体」と「無限」について、第四に「単体」と「部分と全体」についてである。これらの概念は、「単体」に関わる高松のテキストや同時期に制作されたシリーズや作品との関連性に支えられるものである。

## 1 「単体」シリーズと「自己同一性」

「単体」と「自己同一性」との関連性を示すものとして、少なくとも三つの論拠を挙げることができる。第一にそれは、七三年に『美術手帖』誌上で行われた李禹煥との対談「言語・表現・日常性……」での発言に認められる。ここで高松は、李とのやり取りの中で自身の仕事の展開を振り返り、「単体」シリーズにおいて考えなければならぬことを自ら表明している。李によって高松の「遠近法」シリーズにみられる不在論的性格が批判的に指摘された後の高松の発言である。

やっぱり自己同一性という問題を三番目に書きたいわけですよ。これなんかはほとんど不在とは逆みたいになるわけです。まあぼくは車体クルマというようなタイトルをつけた作品のなかでね、どうしても考えなきゃならないこと、それはやっぱり、それがあつた一つの事物が、一つのなかで充実しているという、また不在論と逆の性格のものなんです。



この発言において重要なことは、高松にとって「自己同一性」という問題が、観念的な方向に傾斜していた「不在性」の問題の後に湧出した書くべきことであるということであり、「単体」シリーズにおいて考えなければならぬこと（しつかりと書き起こさなければならぬこと）であったということである<sup>40</sup>。なお、この対談において高松は「自己同一性」に「ある一つの事物が、一つのなかで充実している」という規定しか与えていないが、のちに彼は、七五年の「ジャスパー・ジョーンズ試論」において、「転化／自己同一性」という対によりその概念を具体的に書きおこしている（この内容については本論文のⅢにて詳述する）。

第二に、「単体」シリーズ制作時期の七一年に制作された《題名》という作品の《ドローイング》<sup>41</sup>である。このドローイングでは、作品のスケッチの右隣に、「単体（一つのもの）」と「自己同一性」という語が縦に並列に記されており、高松において両者の概念は関連するものとして捉えられていることが分かる<sup>42</sup>。

第三に、六九年に書かれた「植物があるということ 永遠なるテッポウユリ」という短い文章である。ここでは、「自己同一性」という語は用いられていないものの、事物の転化／自己同一性という現象に対する高松の眼差しを読み取ることができる。

世の中のあらゆる物体は、すべて固有の特性をもっていますが、その中でもある種のものには、その特性とは無関係な多くの属性のあることを忘れさせてしまうほどに、特性を強く発散するものがあります。花なども、その典型的な例だと思えます。「改行」ぼくはいま、物体に対

して、その特性よりもそれがあ、る、と、い、う、こ、と、自、体、に、直、接、か、か、わ、つ、た、こ、と、に、興、味、が、あ、る、よ、う、で、す。ともかく、広いロビーを独特なムードで満たすだろうと思われたかなりの数のテッポウユリは切りきざんでまとめてみると、こじんまりしたボタ山になってしまいました。いったんそうなつてしまえば、ゴミ箱に捨てられ、そして燃やされて灰になり、分散されたとしても、核爆発でも起こさない限り絶対に消滅することのない、永遠の物体であることは確かです。〔傍点原著者〕

この一文の前半部において言われていることは、物体／属性という対において、前者との直接的な関わりに関心があるということである。後半部では、物体／属性の対に関連して、広いロビーにあった多くのテッポウユリが、切り刻まれ、纏められ、ボタ山に変化したということ、そしてさらにそのボタ山もまたゴミ箱に捨てられ、燃やされ灰になり分散したとしても、物体としては同一性を保持し続けるといことが言われている。要するに高松は、テッポウユリの変容を通じて、物体の属性の背後にあるその同一性を感知しているわけである。作家のこうした眼差しが「単体」シリーズ制作開始年である六九年に表明されていることから、「単体」において「自己同一性」が、たとえば言葉としては明言されていないとも、関連していたことが予想される。

## 2 「単体」シリーズと「言葉」

「単体」シリーズと「言葉」との関連性は、『英語の単語』や『日本語の文字』などの文字の作品が「単体」と同時期に制作されたということから推察することができる。つまり、「単体」制作期は言葉の問題に対する高松の関心がとりわけ高まっていた時期であり、実際にそれはその時期のテキストにあらわれている。例えば、六九年のエッセイ「自分の仕事 または、それについて書くということについて」(『美術手帖』一九六九年二月号)では言葉と事物の付着性と離反性の問題について述べられており、それまでの彼のテキストにはさほどみられなかった言葉の問題が、そのテキストでは主要なテーマとして取り上げられている。

ただし、このテキストは「単体」についてのコメントではないということから、高松において言葉に対する関心と「単体」は、必ずしも同一線上にある問題として扱われていたわけではないという可能性もありうる。つまり、それは彼が文字作品を制作するに際して自身の思考を整理するために記したエッセイであり、「単体」制作に関するものではなかったという捉え方も可能であろう。けれども、批評家の中では高松と特に親しい関係にあった中原佑介の伝聞によれば、高松において「単体」は言葉と事物との関係を軸にした作品群であったという。中原は「高松次郎と見えないもの」(二一〇〇〇年)において次のように述べている。「一九七〇年の五月、私がコミッションナーとして組織した『第10回東京ビエンナーレ』(タイトルは『人間と物質』)に、出品を依頼した高松次郎は「16の杉の単体」という作品を出品しました。[……]高松次郎にいわせると、同じ『杉』という名詞で呼ばれるけれども、

その形態にはこれほどの多様性があり得る、とするなら杉という言葉はなにを指示しているのかということを示したかったといえます。「改行」「単体」は言葉と物体の関係を軸にしてうみだされた作品群でした」<sup>7</sup>。

もとよりこれはあくまで三〇年余りの時を隔てた伝聞に基づく解釈であるから、当時の高松の考えと一致すると考えることには留保が必要であるかもしれない<sup>8</sup>。とはいえ、「単体」制作期において言葉に対する関心が高松の中にあつたということは確かであり、両者の間に何らかの関連性を想定することは自然だろう。

### 3 「単体」シリーズと「無限」

「単体」シリーズと「無限」との関連性は、「単体」シリーズについてのテキストでは明確に現れていないものの、六一年から六四年まで制作された「点」シリーズに関するテキストにおいて認めることができる。もつとも、「単体」と「点」には制作年においてそれなりの隔たりがあるから、両者の関係性は希薄であるように思われるかもしれない。けれども、両者はともに「二なるもの」という点で重なり合うことから、「点」に関する彼の思考が「単体」にも底流していたことが予想されよう。「無限」に関わることは、例えば「点性体」についてと題された六二年五月のメモから読み取ることができ<sup>9</sup>。「量子力学的追求の前では、事物は限りなく分裂する。分裂の極限である素粒子を仮想しよう。それは常に可能性であり、限りなく密度を高めていく空虚そのものである」<sup>10</sup>。あるいは「精神的量

子論(その二)」という同年同月のメモにおいても「事物は、われわれの前で限りなく分裂していきま  
す。〔……〕電子顕微鏡さえ役立たなくなっても、分裂は続きます。その先は、視覚とは断絶した別  
の手段が必要でしょう」<sup>10</sup>と書かれており、これらのテキストから事物の限りない分裂、すなわち「無  
限」に関する高松の関心が顔を覗かせている。

また、「無限」についての高松の関心は、「単体」シリーズと同時期に制作された《石と数字》や  
《THE STORY》におおても認めることができる。《石と数字》は、河原の石に0から1までの小  
数(0と1は除く)をペンキで書き込んでゆくアースワーク的な作品である。まずは小数点第一位  
の小数、つまり「0.1」から「0.9」を書き込み、次に「0.01」から「0.99」までを、さらに「0.001」か  
ら「0.999」までを、というかたちで桁を下げてゆく。それゆえ、「0.00……」というように小数が  
書き込まれる石は、理論上、無限に増殖してゆくものとして捉えることができる。後者の《THE  
STORY》は、アルファベットが a から z まで順にタイプされたのち、二つのアルファベットが「ad」、  
「ab」といったように組み合わせられ、四文字までのアルファベットの組み合わせがタイプされ本として  
綴じられたものである(本作は、コピーが複数存在し版画作品として位置づけられる)。この作品に  
おいても文字の組み合わせが五文字、六文字……と限りなく増殖することが示唆されていると言え  
よう。また、これはアルファベットがタイプされた原稿を綴じた本であるから、複製という手段を通  
じてその部数は理論上限りなく増え続けるものとして捉えられる<sup>11</sup>。八八年に高松は、「『石と数字』  
(一九六九年)やアルファベット文字の組み合わせによる『The story』(一九七二年)——これらは限  
りなく増殖してゆくメカニズムを一つつかんで、それが無限大にまで増殖するような可能性を考えて

いた時期に制作したものである」<sup>12</sup>と振り返っており、こうした発言からも彼には「単体」と重なる時期に「無限」の増殖に対する関心があつたということが明らかに見て取れる<sup>13</sup>。そして、上述の「無限」に対する彼の関心を二種に分類するならば、無限分割と無限増殖に分けることができる。

#### 4 「単体」シリーズと「部分と全体」

最後に、「単体」シリーズと「部分と全体」との関連性について説明しよう。高松のいう「全体」には少なくとも「単体」制作期においては、無限に関わる「完全なる全体」もしくは「真の全体性」と、言葉と事物との一致における「全体」の二種があり、それぞれに対応する「部分」がある。前者から説明しよう。次の引用は、《16個の単体》と《36個の単体》を出品した七〇年の「東京ピエンナーレ」のコメントである。

事物に対して、その事物のある特定の(部分的な)要素とだけ関係をもつことは、いつも大きな不安を残すように感じられます。一つの事物に対しても、自分にできる範囲内で**より全体的な関係**をもつことが必要であるように思われます。「……」ここでは特定の要素との関係を強いてくるようなもの、たとえば、一般的な意味での感情や観念、想像性、記憶性、慣習性、そのほかすでに獲得された認識などに対してのできる範囲内での拒否や排除ということが大きな問題になります。「……」問題は不可能性の方に向かっているというべきでしょう。というの

も、完全なる全体的な関係などというものは存在しないからです。<sup>14</sup>〔強調原著者〕

また七三年の「全体性について」では次のように述べている。

事物にたいするわれわれの固定的な概念や意識が取り払われるとき、さまざまな事物は、それ以前には感じられなかったような魅力が発揮されるのです。「改行」それは人間が、たとえば一つの小さな物体と関係をもつ場合でも、より多角的、多元的な関係を結ぶことであり、その实在のより全体的なものトータルに接触していくことであるように考えられます。「……」しかし人間は、どのような事物にたいしても、完全に全体的な関係はもちえないし、全体性トータルティを把握することが不可能なのはいうまでもありません。ある固定概念をこわし、新しい意識によってより拡大された関係をもつことができたとしても、真の全体性という無限の中では、永遠に部分であるにしか過ぎず……。<sup>15</sup>〔傍点原著者〕

このように高松において事物における完全な、もしくは真の全体性は、到達不可能な理念的なものとして考えられているものであり、そしてこの全体性における部分は、いわば事物の暫定的な一側面のことであると捉えることができよう。これらのテキストでは、たとえ真の全体性へ到達することが不可能であるのは至極当然としても、ある事物に対する既成の観念や感情、認識などを捨象することにより、その「より全体的」な側面に目を向けることは可能であり重要であるということが言われ

ている。<sup>16</sup>

それでは次に、言葉と事物の一致における「部分と全体」についてである。以下は七二年に行われた「部分」展についてのコメントである。

ある存在(実在)を全体というとき、それは存在(実在)と概念(言語)との一致を意味しており、部分、部分というとき、それはそのような関係の不一致を意味している。ぼくが部分、部分というものにもつ興味は、その不一致と関係している。だが、ぼくにとつてその不一致性は強化され、その断絶は深められなければならない。少なくとも、何々の部分、部分という痕跡は消滅されなければならないし、それはその無名性ゆえに、さまざまな規定をも無意味にするものでなければならぬ。<sup>17</sup>〔傍点原著者〕

この文章における「全体」は、言葉と事物との一致を指しており、「部分」はそれとは対照的に両者の不一致を意味している。ここでの「部分と全体」は、先の理念的な「真の全体性」とそれに対応する「部分」とは異なり、指示するものと指示されるものとの一致・不一致という関係のことである。

以上が「単体」制作期における「部分と全体」についての高松の考えであるが、次のことは断っておきたい。七〇年の東京ビエンナーレのコメントは、明らかに出品作である《16個の単体》、《36個の単体》に関わるものと言えるが、七三年の「全体性について」は、前年に開始された「複合体」シリーズに関わるドローイングの「こすり」が掲載されており、直接にはそれについてのテキストである。同じく



「部分」展についてのコメントは、「複合体」の写真の断片が掲載されていることから、「複合体」についてのテキストであると言える。とはいえ、七三年は「単体」から「複合体」への過渡期であり、両者の間に重なる思考があると考えれば、後二者のテキストも「単体」と関連するものとして捉えることができるだろう。

以上、本章では「単体」シリーズと関連する概念について、高松のテキストや作品、シリーズとの関連性において説明した。冒頭で述べたように本章の目的はあくまで次章の議論の道具を取り揃えることであった。つまり、上述のことは、次章で取り上げる先行解釈においておおむね下敷きにされているものであり、本章では先行解釈の前提もしくは前提となりうるものを前もって整理したということである。序で述べたように、本シリーズの解釈は大きく四種に分けられる。それぞれの解釈を具体的にみてゆくことにしよう。

## II これまでの「単体」シリーズの解釈

### 1 物の様態変化における自己同一性解釈

この解釈は、I-1-1において説明した事柄、とりわけ六九年のエッセイ「テッポウユリ」に認めるこ

とのできる物体の様態変化とその自己同一性という現象に対する高松の眼差しと相応したものである。たとえば、神山亮子(二〇〇四年)は『高松次郎——思考の宇宙』展の論考において次のように述べている。「1969年頃より、高松は『単体』シリーズにおいて木や石といった自然の素材を用い始める。「……」彼は、自然の素材の一部を加工し、またもとに戻すことで、状態は変わっても総体としての物の存在は変化しないことを示した。不在論の実現としての自己同一性を、角度を変えて追求した作品といえる」<sup>18</sup>。また、同展カタログの第五章における「単体」の解説も確認しておきたい。「このシリーズでは、杉の丸太やコンクリート、鉄などの素材の一部に手を加えて、もとの場所に戻すという操作を行っている。状態が変化しても全体の質量は同じであることを示して見せ、『影』から思考し続けている自己同一性の問題を取り上げている」<sup>19</sup>。いずれにおいても、本シリーズを、物の様態変化とその自己同一性の問題として捉えていることを読み取ることができる<sup>20</sup>。

## 2 物の様態変化における名詞(作品タイトル)による自己同一性解釈

この解釈は、1の解釈がベースとしてあるものであり、I-2で説明した言葉に対する高松の関心と、タイプBの作品タイトルに着目したものである。この解釈によれば、物体は、例えばコンクリートにおいて砕くなどをすればその状態は変化し、そのみえも異なるものになるが、それを名指す名詞はいわば生々流転するそのような物の同一性を保証する。光田由里(二〇一一年)は次のように述べている。「たとえば『コンクリートの単体』において『コンクリート』という名詞がある存在物

と連結されて、形状や様態が変化しても名詞が変更されないうとき、そのものの同一性を名詞が保証したことになる」<sup>21</sup>。そしてこのことから光田は次のような解釈を展開させる。「こうしてものを認識し、名づけるという見えない仕組みがあることを示すのが《単体》シリーズの意図だろう。逆に言えば、名づける仕組みを目に見えるように示す《単体》は、英文タイトルが『Oneness』とされていることでわかるように、ひとつの言葉で言い表される、ひとつのものは何かという、名詞による認識作用への問いだった」<sup>22</sup>。われわれは生々流転する物の同一性を名を介して認めることによって、その物を認識することになる。本シリーズはこうした仕組みを前景化させるものであるというわけである。

なお、光田は「単体」解釈の末尾で次のように付言していることにも注意されたい。「高松は《単体》連作で、輪郭を残したまま形状を変えた対象Ⅱものと、そのものに『単体/oneness』の語を合わせた題名をセットにして提出することで、『名を与える』仕組みを見えるようにしただけではなかった。わたしたちは言葉で『対象を言い表わすことはできない』、『それが何であるかを語ることはできない』ことをも暗示したのである」<sup>23</sup>。つまり、「単体」は名づける仕組みを前景化させていると同時に、名詞とものとの対応の「不完全さ」<sup>24</sup>を示唆しているということである<sup>25</sup>。

### 3 物の無限分割と無限増殖解釈

無限分割の解釈から説明しよう。この解釈は主にI-3で述べた高松の第一の関心に関わるもの

である。この関心とタイプBにおける特徴は積極的に連関すると捉えることが可能であり、例えば谷新(二〇〇四年)は、「単体」を「点」と関連させつつ次のように述べている。「高松が『単体』で意図し、見出しなければならなかったのは、『点』の思考に即していえば、目の前にある事物は限りなく分裂し、視覚はとうに不能となる無限の世界でなければならなかったはずであり……」<sup>26</sup>。あるいは蔵屋美香(二〇一四年)は、タイプBの作品について「砕かれた石や木やレンガの部分は、理論上は無限に細かく砕き続けることが可能で」<sup>27</sup>、あると述べている。これが「単体」シリーズの無限分割の解釈である。

では次に無限増殖の解釈を説明しよう。この解釈は、例えば《16個の単体》において、個々の杉が無限に増殖してゆくという発想のものである。蔵屋(二〇一四年)は、そのグリッド状の配置に着目し次のように述べている。「グリッド状に並べられたさまざまな姿の16本の杉は「……」論理的にはグリッドのシステムに従ってどこまでも拡張可能で、事物の『真の全体性』に向かって無限に増えていくことができます」<sup>28</sup>。また次の解釈も、「増殖」と必ずしも同義ではないものの、個々の杉が際限なく存在し無限を指向するという点で同系統の解釈として捉えることが可能であろう。谷(二〇〇四年)は、高松の《石と数字》と関連させて次のように述べている。「一六は暫定的なものだが、本質的にはこの地球上の杉というように名称づけられた全体集合であり、無限に根ざす。その意味では『石と数字』の全体(無限)に直結している」<sup>29</sup>。

#### 4 物の部分と全体の関係解釈

部分と全体の関係解釈は、主にⅠ―4で説明した無限に関わる「真の全体性」と、言葉と事物の一致における「全体」との二種のテキストを抛り所にできるものである。前者については、前節の論考の無限増殖に関する引用に含まれているから、ここでは後者をみてゆくことにしたい。例えば中原佑介（一九七二年）は、タイプAを中心に次のような解釈を行っている。「高松次郎は一本の杉の木、上部だけのある形態に刻みだした彫刻ともいえそうな作品を制作したが、このとき杉の木はその下部の生の未加工の部分と上部の加工された部分との関係を明示するものとしてあらわれるに至った。ここでは異質な物体が組み合わせられるのではなく、同一の物体がさらに分節化され、しかも全体としてそれがひとつのものであることが示されるのである。レンガの一部分を細かく砕いた作品も、本質的に同じといえる」<sup>30</sup>。ここでの中原の解釈のポイントは、この評論の主題に即して、「単体」シリーズに認めることのできる関係の像である。すなわち、本シリーズは、一つの物において分節化された加工された部分と未加工の部分とが互いに独立するのではなく、関係し合うことにより一つの全体像を示しているというわけである。<sup>31</sup>（なお、中原は一九八〇年の「知覚の統御」においても「単体」解釈を行っている。ただそこでは反対に、一つの素材において、加工された部分と未加工の部分とが互いに独立しながら一つの作品となっているという解釈を行っている<sup>32</sup>）。

以上、本章では四種の「単体」解釈を説明した。なお、例えば谷や蔵屋の解釈において、「部分と全体」における「全体」や「真の全体性」が、Ⅱ―2の「名詞」やⅡ―3の「無限」と重なり合っている

ことから分かるように、各論者の解釈は、必ずしもここで示した四種のどれか一つにぴったりと当てはまるわけではない。つまり、本章で行ったのは、「単体」に対する各論者の解釈を四種に分類したということではなく、各論者の解釈をもとに、「単体」に対してこれまでどのような観点からの解釈がなされてきたかを整理して示したということである。この点はあらためて断っておこう<sup>33</sup>。

### III 本論文の解釈

これまでの「単体」解釈では、タイプA及びBの特徴、及びそれらと関連する高松のテキストに基づくものを中心となっており、タイプCの特徴及びそれと直接関わるような彼のテキストが十分に検討されることがなかったように思われる。そこで本章ではまず、これまでの「単体」解釈とタイプCとを照らし合わせながら、それが同じ「単体」シリーズでありながらも、タイプA及びBとは異なる特徴を有するということを明確に示したい。その上で、高松のテキストを十分に検討することによってタイプCの解釈を提示する。

## 1 タイプCの特徴

はじめに、物の様態変化における自己同一性解釈とタイプCとの関係からみてゆこう。この解釈は、一本の杉に加工された部分と未加工の部分が共存するタイプAと、中央部が破碎されその破片が戻されたタイプBの両者の特徴を説明することが可能である。というのも両者においては、同一の物体の二つの異なる状態が明確に示されており、それによって同一の物の様態変化として自然に捉えることができるからである。それに対して、タイプCはどうだろうか。縁にギザギザが施されたフラットな色面では、その物の様態変化をAやBのように難なく認めることは難しいように思われる。たしかに、例えば《板の単体(赤)》において、それが元は正方形の板のパネルであったと想像すれば、正方形からギザギザの形態へと変化したものととしてそれを捉えることができるだろう。けれどもタイプCは、タイプA及びBとは違い、同一の物の二つの異なる状態が表されていないことから、物の様態変化という特徴を捉えることは難しいと言える。

第二に、物の様態変化における名詞(作品タイトル)の機能による自己同一性解釈はどうだろうか。上述のタイプCに様態変化という特徴を認めるのは難しいことに加えて、タイプBにみられるような作品タイトルと作品との積極的な関係性をタイプCが備えているとは言い難い。その理由として、タイプCの作品は、制作されてからしばらくの間、特定のタイトルが与えられていなかったということが挙げられる。次章で言及する七〇年の一月にピナール画廊で行われた個展ではタイプCは《平面的物体》と呼ばれているものの、タイプC初出展の「ヒューマン・ドキュメンツ 70」(東京画廊)

のカタログではただ「作品」と記されており<sup>34</sup>、七四年の「日本・伝統と現代」展(デュッセルドルフ市美術館)のカタログにおいても同様に「Works」と記されている<sup>35</sup>。タイプCは八〇年の「高松次郎・元永定正」展(国立国際美術館)において初めて《板の単体》というタイトルが付されており<sup>36</sup>、初出展から約一〇年の間、正式なタイトルは少なくとも公の場においては保留にされていたと考えられる。このことから、タイプCと名詞(作品タイトル)との関係は、「コンクリート」や「木」といった素材名を伴う作品タイトルが必ず付されていたタイプBに比して、積極的なものではないと考えられる。

第三に、物の無限分割と無限増殖解釈とタイプCとの関連性である。作品を無限に分割されゆくものとして捉えるには、その示唆として、タイプBのように特定の物体が破碎されていることが必要だろう。けれども、タイプCはフラットなモノクロームの色面であり、そのような特徴を備えてはいない。また、作品を無限に増殖されゆくものとして捉えるには、タイプA、とりわけ《16個の単体》のように、同様の物が増殖を示唆するように実際に複数個並置されている必要があるだろう。けれどもタイプCは七〇年の「ヒューマン・ドキュメンツ」<sup>70</sup>での初出展時および七四年の「日本・伝統と現代」展では《板の単体(黒)》の一点のみが展示され、七〇年のピナール画廊での個展では、《板の単体(赤)》と《板の単体(黒)》の二点が並置されることなく展示されており<sup>37</sup>、複数個の並置が前提となるタイプAとは異なる在り方をしている。また、タイプCは、赤、青、黒と三色のみに限定されていること、さらに、各作品の周囲のギザギザにおいて視線がフレームの外部へ流れるというよりも周囲を巡回するような動線が形作られていることなどから、赤、青、黒の作品はそれぞれ一個で完結するものであるような印象を与えるものとなっている<sup>38</sup>。それゆえタイプCにおいて無限の増殖の



示唆は、タイプAほど自然に捉えられるものではないと言ってよいだろう<sup>39</sup>。

最後に、物の部分と全体の関係解釈である。一つの作品を部分と全体の関係が表れているものとして捉えるには、全体に対応する部分が必要である。仮に、そのギザギザによって粹づけられたモノクロームの色面を全体として捉えた場合、それに対応する部分を認めることができるだろうか。もっとも作品に目を近づけてみれば、そのフラットな色面にきわめて微細な凹凸を発見することができるとも可能ではない。そしてそれを全体に対する部分として考えることも可能ではある。けれどもそれは、タイプCの特徴を些か強引に捉えることとなってしまうだろう。タイプCは、例えばフランク・ステラのシェイプト・キャンヴァスのような、支持体の形態と響き合うような線ないし形態が描かれているわけではなく、あくまでモノクロームの色面なのである（たしかにステラのそうした諸作品とタイプCは、支持体の形態の加工という点において共通の特徴をもつ。しかしながら、前者が支持体に線ないし形態が描かれているのに対し、後者は一色の色面以外に何も描かれていないという点においては、両者はむしろ対照性を成している<sup>40</sup>）。したがって、タイプAやBに相応する部分と全体の関係という視座には解消しがたい特徴がそこにはある。

以上から、タイプCは、物の様態変化を提示するものでも、作品とタイトルとの関係に着目させることが企図されたものでもない。また無限の分割や増殖を示唆するような特徴を備えているわけでも、部分と全体との関係が明らかに読み取れるような在り方をしていないわけでもない。それでは、この支持体が鋸状に加工されたモノクロームの色面は、「単体」シリーズの一つとして、どのように捉えればよいのだろうか。次節より、このような固有の特徴を備えたタイプCに相応するような解釈

を、高松のテキストを拠り所に検討してゆく。

## 2 一九七〇年二月のエッセイ「平面的物体」における構想

タイプCに関する高松のテキストには、これまでその拠り所としてはほとんど言及されてこなかった「平面的物体」という短いエッセイがある。これは、一九七〇年の『美術手帖』二月号で書かれたものであり、同号の表紙に掲載された自身の作品「図8」に関するコメントである。この「平面的物体」というタイトルは、同年一月の「高松次郎1961〜70」展（ピナール画廊）における、後年《板の単体（赤）》、《板の単体（黒）》と改名された二点の出品作にもその作品名として付されたものである<sup>41</sup>。つまり、《平面的物体》はタイプCであり、七〇年二月の「平面的物体」という一文は、タイプCについての構想と考えてよい。まずはこのテキストの検討から始めよう。

高松はこのエッセイの冒頭において、次のように述べている。「表紙の作品は、実際はある構想のための下図をもとに、この雑誌の寸法に合わせて作ったものです。この一連の仕事についてのぼくの気持ちの中にあるものを書くとしたら……」<sup>42</sup>。つまり、鋸状の縁をもつ表紙の作品は「ある構想」のための下図を基にこの雑誌の装丁のために制作した作品であり、そして「ある構想」の一連の仕事についての考えをこのエッセイで書き記すと高松は述べている。ここでいわれている「二連の仕事」とは、「ある構想」のために描かれた、同様の鋸状の縁をもつ後年「色面の単体」というタイトルが付される一連のドローイング「図9」のことであると考えられる。高松は冒頭でこのような断りを入れたうえ

で、「二連の仕事についての自身の考えを書くとしたら」次のような二つの問いをあげることができ  
ます」・<sup>43</sup>（傍点原著者）と述べる。重要なのは二つ目の問いである・<sup>44</sup>。

客体の世界それ自身には、本来単体というものはない。たとえば砂利のボタ山から一つの石コ  
ロを拾いあげても、人がそれを一つと思うから一つなのであって、ぼた山の方を一つと思うとき、  
一つの石コロはその部分でしかなくなる。単体というものは、ある意識によって発生するもの  
であるが、それはどんな条件によって支えられるものなのだろうか？<sup>45</sup>

まずはこの一文に関する蔵屋による前掲論文における解釈を紹介しておこう。中原の七二年の「単  
体」解釈（本論文Ⅱ-4）との関連性において蔵屋（二〇一四年）は次のように解釈する。「たとえば、  
砂利の山から石を一つ取り、それを石という全体と思うか、それとも砂利の山を全体と考え、石を  
その部分と思うかは人間の意識によって決まる恣意的なものだ、と高松は言います。そして、この時  
意識によって捉えられるある恣意的なまとまりのことこそ、高松が『単体』という言葉で呼ぶもので  
す」・<sup>46</sup>。中原解釈を敷衍するこの解釈の力点は、われわれがある物を「一つ」として捉えることは、わ  
れわれの意識の恣意的なまとまりによるものであり、このことが高松のいう「単体」であるというこ  
とにある。つまり、この解釈の焦点は、最後の「それはどんな条件によって支えられるものなのだろ  
うか？」という問いにあるというよりも、「客体の世界それ自身には」から「単体」というものは、ある  
意識によって発生するものである」までの高松の見解にあるといえる（というのも、この解釈において

高松のテキストはあくまで中原解釈（一九七二年）の「全体」を説明するために参照されているからである<sup>47</sup>）。本論文ではこの解釈を踏まえつつ、この一文が「問い」であることに目を向け、これを「単体」あるいは「一つ」という意識を発生させる客体における条件は何か、と問うているものとして捉えてみたい。言い換えればこの一文を——これが《平面的物体》（タイプC）の構想であるということも顧慮し——主観における「単体」という意識の在り方を触発する客体の条件、すなわち《平面的物体》の制作に際するその物の側の条件を問うているものとして理解してみたい<sup>48</sup>。そうすることによって、「単体」というものは、ある意識によって発生するものであるが、それはどんな条件によって支えられるものなのだろうか？」という作家の自問に対する一つの答えを、自身の個展に関する対談での発言に認めることができる。

### 3 《平面的物体》（タイプC）についての制作意図

七〇年二月のピナール画廊での「高松次郎1961-70」展をテーマとして、原栄三郎を聞き手とする対談が行われた（この対談は、七一年の二月号に掲載されたものであるから、実際には個展とおよそ同時期に行われたものであると考えられる）。ここで高松は、同展に出品した《平面的物体》（後年《板の単体（赤）》、《板の単体（黒）》と改名された二点）の制作意図に関する発言を残している。原の「ふちにギザギザがある木の板についてはどうですか。あれには、ものものはじ」というようなものを感じるのですが……」という問いに対して、高松は次のように答える。

平面というとはじょうに観念的で板はま四角に切れているとかぎりなく広がっているみたいです。とにかくこれかぎりのものですよということを強調してみたいというようなこともあった。ほんとにここで終わっているということが決定的であるということをなにか感じさせたいわけです。<sup>49</sup>

高松がここで言っているのは以下のようなことである。直線の縁をもつ矩形の平面、すなわち絵画において通例用いられているキャンヴァスのような形態は、観念的に限らない広がりをも喚起させるように思われる。それゆえ《平面的物体》では、縁をギザギザにしフラットな色面の広がりを縁内に留まらせることにより、その色面は観念的に拡張することなく、ただ「これかぎりのもの」であるということを経験者に感じさせたい。高松が言っているのはこのようなことである<sup>50</sup>。

それでは改めて、《平面的物体》(タイプC)のこの制作意図と、先述の七〇年のエッセイ「平面的物体」における構想との関連性を確認することにした。このエッセイにおいて高松が問題にしていたことは次のようなものであった。すなわち、客体の世界に単体というものはない。というのも、ある物を「単体」として捉えるのは、われわれの意識の働きによるものだからである(例えば、ぼた山をみればそれを一つとして捉える一方で、その部分である石ころをみればそれもまた一つとして捉えることから分かるように)。では、このように「単体」は客体の世界に存するものではなく、あくまで客体へのわれわれの意識作用であるとしても、この「単体」という意識の発生は、客体におけるいかなる条件によって支えられるものなのか。このことが高松が七〇年の初めに《平面的物体》の構想に

おいて問うていたものであった。そして、この問いに対する一つの答えが、同年の個展に関する対談での《平面的物体》についての彼の発言に認められるわけである。つまり《平面的物体》では、そのフラットな色面の広がりやギザギザの縁で堰き止めることにより、その色面が外部へと拡張してしまうことなく、あくまで「これかぎりのもの」であるということを感じさせることが企図されていた。そのパネルに塗られた色面「これかぎりのもの」、すなわち色面における「単体」という意識の発生を支える条件が、その作品のうちに構造化されているわけである。

#### 4 タイプCにおける自己同一性

第一章において述べたように、高松において「単体」と「自己同一性」は積極的に連関するものであった。同様にタイプCにおいても「自己同一性」との関連性を認めることができる。ただし、先に論じたのは同一物の様態変化における自己同一性であり、この意味での自己同一性を、タイプA及びBにみられたような様態変化が組み込まれていないタイプCに適用するのは、些か困難なことであるように思われる。したがって、タイプCについては、それとはやや異なる意味での自己同一性を、高松の七五年のテキストにおける「転化／自己同一性」についての見解から考えてみたい。以下は、高松の「ジャスパール・ジョーンズ試論」の一文である。

自然主義から内部表現を目指す超現実主義に至るまでの絵画は、何らかの対象を絵具に置

きかえる。そして絵具に置きかえられた作品は、イメージとなって精神の中に吸収される。風景を前にした画家によって塗られた青色の絵具は、見る者の眼の中で、青色の絵具ではなくして、空そのものとなる。絵具はイメージのために機能をはたし、イメージは精神のために機能をはたす。抽象絵画、少なくとも二十世紀前半のそれでは、イメージについて複雑な問題もあるが、精神への機能をもつ点ではかわりない。作品は精神的な何かに転化されなければならず、単なる物であってはならなかった。それが芸術作品であると思われてきたのである。「……」転化の思想に対立する自己同一性の思想。自然物がそうであるように、芸術作品もまた物にはじまって物に終わるべきだという反機能主義的存在論がそこにある。機能がすべてであるような現代社会に対するアイロニーまでみてとることも不可能ではない。<sup>51</sup>

すなわち高松において、これまでの絵画は、具象絵画であれ抽象絵画であれ、精神的な何かに転化するものであり、絵画において絵具は絵の具の物質それ自体であること、つまりその物の自己同一性を保持することはなかったということである(例えば、青色の絵具は空のイメージへ、そして精神的な何かへと変化してしまい、青色の絵具それ自体を保持することはない)。高松がこの文章において、自己同一性を保持している作品として考えているのはジャスパール・ジョーンズの作品であり、彼は上記の一文の後に次のように述べている。「同様のことがジョーンズの場合でもいえる。彼がキャンバスに絵具を付けるのは、はじめからそれ自身であり、それ自身としての絵画を描くためである。それは何ものにも転化せず、それ以上のものでも、それ以下のものでもない物なのだ」<sup>52</sup>。すでに述べたよう

に、高松の六九年のエッセイ「永遠なるテッポウユリ」では、物の様態変化におけるその自己同一性に主眼があった。それに対して、この「ジャスパール・ジョーンズ試論」では、絵画が精神的なものへと変化することに対するその自己同一性に主眼があると言える。

ではこの「転化／自己同一性」の高松の考えを、タイプCについての制作意図に照射してみよう。先述したように、タイプCにおいて高松は、観念的に広がってしまふことのない色面「これかぎりのもの」ということを鑑賞者に感じさせることを企図していたのであった。このことに「転化／自己同一性」の考えを照射してみるならば、《板の単体(黒)》、《板の単体(赤)》、《板の単体(青)》では、それらの縁を鋸状に施すことによつて、各色面が「精神的な何かに転化」してしまふことなく、「それ以上のものでも、それ以下のものでもない」という色面の「自己同一性」を保持することが企図されていたと捉え直すことができる<sup>53</sup>。

## 5 モノクローム絵画との関連性

繰り返すように、タイプCはそれぞれ、全面が単色によつて塗られたモノクロームの色面である。それゆえこのタイプの「単体」においては、二〇世紀を通じて多くの作家によつて実践された絵画形式の一つ、モノクローム絵画との関連性が高松の念頭にあったことが予想される。実際、高松は、七二年の「光琳私論」というテキストにおいて、その代表的な作家であるイヴ・クラインの《モノクローム》の色面の性質に言及している。そこで彼は、称賛の対象である尾形光琳の絵画の特質と対照さ



せながら、クラインのモノクローム絵画の性格について些か批判的な物腰で述べている。まずは光琳の絵画における重要な性格についての彼の見解からみてゆこう。

画面には、その画面以外には何も無いということが出来る。まずはじめに、自然主義的な絵画のイリュージョンを媒介としての自然の物体や、三次元的な奥行きは再現されていないからである。描かれた対象物は、線や形態や色彩を形成するための任意な契機にすぎない。描かれた対象物に特殊な意味性はなく、また形態や色彩にも、何かを喚起したり、伝達したりという性格もない。感情も語られなければ認識的なテーマもない。そういう意味ではまさに画面に存在するものは「無」なのである。<sup>54</sup>

このように高松において光琳の絵画は、描かれた対象物が意味性をもたず、また抽象的な形態や色彩は何らかの観念や感情を引き起こすものではない<sup>55</sup>。それゆえ「光琳は、厳然と実在し、またたとえ否定しようとしてもし得ることのない実在の「面」というものを容認した。そして彼はその面を別のものに転化させようとはしなかった」<sup>56</sup>と高松は言う。すなわち光琳は、意味や観念や感情などに転化されることのない実在の面を提示したということである<sup>57</sup>。そして、高松にとってそれと対照的なものがイヴ・クラインの《モノクローム》である。

「無の画面」という言葉を使うとき、イヴ・クラインが思い出される。約二十年前、このパリの

画家は、画面を線で区切ることを空間の自由さに対する牢獄の格子であるとして、キャンヴァスを青一色で塗りつぶし、純粹に「からっぽの空間」を作り出した。たしかにそこには人の意識を自由に飛翔させるような、限りなく広い深い世界が実現した。吸い込まれ、何ものも存在しないがゆえに、どのようにでも飛びまわれるような空間。だが、その空間はあくまでも感情移入的なものであって、結局は表現の指向にすぎず、「虚構としての無」にすぎなかったのである。<sup>58</sup>

すなわちイヴ・クラインのモノクロームの絵画は人の意識をいかようにも飛翔させるものであって、光琳の絵画とは対照的に、観念や感情などを喚起させるものである。つまり、クラインの絵画において実在の面は光琳のように保持されることはなく、何らかの精神的なものへと転化されてしまうわけである。

このように高松はイヴ・クラインの《モノクローム》に対して意識的であり批判的であった。タイプCにおいて高松の行ったこととは、色面は往々にして何らかの観念や感情を喚起させるものであるが、反対に頑として色面の同一性ないしは単一性を鑑賞者に受容させることが企図された、モノクローム絵画に対する独自の試みであったと理解することができよう。<sup>59</sup>

## 結語

あらためて本論文の解釈を述べよう。パネルの縁に鋸状のギザギザが施されたモノクロームの色面である作品群、すなわち《板の単体(黒)》、《板の単体(赤)》、《板の単体(青)》は、色面が精神的な何かに転化されることなく色面それ自体の自己同一性が保持されることが企図されたものであったと捉えることができる。そして作品のこうした性格は、高松にとって色面が観念的に拡張されてしまうイヴ・クラインの《モノクローム》とは対照的なものであり、一連の「板の単体」はそうしたタイプのモノクローム絵画に抗する一つの試みであったと考えられる。

では、タイプCは、「単体」シリーズ全体の中でどのように位置付けることができるだろうか。おおむねⅢ―1で述べた内容ではあるが、最後にこのことをあらためて確認することにしよう。タイプCは、Aや、特にBとは異なり言葉と作品との関係性の企図は希薄であり、また形式上、様態変化、無限の分割及び増殖、そして部分と全体関係をAやBにおけるように見出すことは些かむずかしい。タイプCは、A及びBと「自己同一性」という点で共通している一方で、それらとは異なり、名詞による規定、変化、分割、増殖を伴わない単一性に重点が置かれた「単体」であると言え、さらにその中で唯一フラットな色面が問題にされている<sup>60</sup>。このように理解することにより、「単体」シリーズにおける固有の位置付けをタイプCに与えることができる。

最後に、以上の議論から引き出される今後の課題・展望を述べることで本論文を結ぶことにした

い。一つは、平面についての七〇年初頭における高松の関心を読み取れる「板の単体」が、それ以降の高松の作品展開においてどのように位置付けられるのかという問題である。特に、七三年に開始された「平面上の空間」シリーズ（「単体」の制作が終了した翌年から開始されたものである）と「板の単体」との間に、いかなる連関を見出せるだろうか。また、およそ同時代の作家との影響関係の検討の展望もある。一例を挙げれば本論文で取り上げたフランク・ステラである。本論文では「板の単体」とステラの作品との間に、支持体の加工という点において共通性を、その問題設定においては相違性を指摘したが<sup>61</sup>、「平面上の空間」はそれとは対照的に、シェイプト・キャンヴァスではないものの、一面では支持体の矩形に従って諸要素が決定される演繹的構造ともいえるシリーズへと展開された<sup>62</sup>。「板の単体」から「平面上の空間」への展開を——もとより後者はシリーズであり、前者はあくまでシリーズの中の一カテゴリーという違いはあるものの——ステラとの影響関係を一つの軸として捉えることも可能かもしれない。

（おおさわよしひさ・東京藝術大学）

1 「板の単体」には一九九四年の「高松次郎旧作展」単体<sup>70</sup>展（アキライダギギャラリー）および一九九五年の「物質と知覚——もの派と根源を問う作家たち」展（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）で出品された、「板の単体」の変種あるいは実験的な作品ともいえるものもある（素材に亜鉛が用いられ、矩形の四つ角に異なる形態のものも取り付けられているようにみえる《四つの板の単体》及び《板の単体》である。「物質と知覚」展カタログの二六四頁と二六五頁を参照されたい）。本論文では「板の単体」のうち、「単体」シリーズの最初期から出品されていた全面にモノクロームの色面が施されたタイプのものにフォーカスを絞り、その「板の単体」の変種、実験的ともいえる作品は別稿で考察することにする。

2 もちろん一本で独立している《杉の単体》や《絵ハガキの単体》など、この三タイプのいずれかに必ずしも合致しないと思われる「単体」作品もある。とはいえ、前者は杉という素材及び加工部分の形状の点でタイプAとの類似性を持つと言え、後者は、イメージであることが他の「単体」作品と差別化しうる重要な特徴であるものの、破碎され、かつ矩形が保持されている点でタイプBと共通している。なお、この三種の分類を読み取れるものとして、森啓輔の論考『The Takamatsu Critical Archive vol. 4 高松次郎「単体」と「複合体」の間——境界に揺らぐ波』（『ミニコチパソシエイツ』二〇二二年）が挙げられる。

3 高松次郎・李禹煥（連載対談2）『言語・表現・日常性……』『美術手帖』美術出版社、一九七三年三月号、二二五頁。

4 ここで高松の言う「三番目」の意味することは文脈上把握しにくい「不在性」の問題、二番目は「世界拡大計画」全般にわたって書かれた「世界拡大計画（2）」における「無関係性の関係」、そして「単体」に

直接関係する「自己同一性」が三番目に書くべきことである、ということがあるだろう。

5 「単体」と「自己同一性」の関連性の拠り所として、『題名』のドローイングの記述については、神山亮子「可能性のドローイング」(『The Takamatsu All Drawings』ミニコチパソシエイツ編、大和プレス、二〇〇九年、四〇五頁)および光田由里「高松次郎 言葉ともの日本の現代美術1961-1972」(水声社、二〇二二年、二二九頁)を参照されたい。

6 高松次郎「植物があるということ 永遠なるテッポウエリ」『えずぶりあい』創刊号、文化実業社、一九六九年、三七頁。

7 中原佑介「高松次郎と見えないもの」高松次郎——一九七〇年代の立体を中心に「展カタログ、千葉市美術館、二〇〇〇年、一〇一—一頁。また、「高松次郎 一九七〇年代の立体を中心に」展のおりに行われた鼎談で中原の同様の発言も引いておきたい。「単体」を制作していた際に彼は言語、言葉というものに関心があった。「存在するもの」と「観念」、あるいは「実在するもの」と「言語」の関係を言っていたんです。〔改行〕一九七〇年、ぼくがコミッションを務めた東京ビエンナーレの時彼に依頼したら、あの杉の作品（十六の杉の単体）（一九七〇）を出品した。これは上だけを立立体などに削って、下は皮がついたままの作品。この時、「単体」とは一体何なの？」と彼に訊いたら、「いや、これは削っても皮が付いていても」「杉」と言うんですね。同じ言葉で言うけれども、しかし違う」と言うので、ぼくが「じゃあ言葉（あるいは観念と言ったかも知れない）の問題か」と言った（中原佑介・峯村敏明・建昌哲司会進行 薬科英也「高松次郎を発見する」『千葉市美術館研究紀要「採蓮」第四号、千葉市美術館、二〇〇一年、四九頁）。東京ビエンナーレ当時の東野芳明の伝聞によると、高松の考えは中原の伝聞とはやや力点が異なるように思われる。東野が七〇年の

「美術手帖」七月号において行った東京ビエンナーレについての報告である。「五月二十七日(水) 高松次郎から別の所用で電話あり、「ビエンナーレ」の木幹の作品に話が入る。「角砂糖はひとつひとつが単なる記号で、いわば情報としての砂糖なんです。しかし、あの木は、あくまでひとつひとつが全部ちがう木であって、それを切つてつないだことがひとつひとつの行為を示しているのです」(東野芳明)「東京ビエンナーレ」の作家たち」『美術手帖』美術出版社、一九七〇年七月号、七九頁。

9 高松次郎「断片的文章」「世界拡大計画」高島直之編、水声社、一一頁。

10 同前、一一三頁。

11 例えば、乾由明「高松次郎の受賞が意味するもの」(『美術手帖』美術出版社、一九七三年二月号)を参照されたい。

12 高松次郎「無と全体性のドラマ」『二』四二号、ポララ文化研究所、一九八八年、四五頁。

13 また、『石と数字』に関する「ネットワークの庭」という六九年のテキストから、同作における無限についての当時の高松の関心を読み取ることができる。「ぼくはいま、最小限の情報性によるネットワークを制作中である。それは0と1を除いた、その間の無限に存在する小数をこの宇宙(といつても、多分地球に限られるであろう)に無限に存在する石に、ある順序に従って書き込むという仕事である」(高松次郎「びいぶる《ネットワークの庭》」『藝術新潮』新潮社、一九六九年七月号、三二頁)。

14 高松次郎「コメント」『第一〇回日本国際美術展』カタログ、毎日新聞社/日本国際美術振興会、一九七〇年、頁記載なし。

15 高松次郎「印刷によるイメージの展開 全体性について」『二』二号、ジキキョウ出版社、一九七三年、四八頁。

16 ある事物における既成の観念や感情、認識などを捨象することは、

それらによつて既に獲得されていた全体性を捨て去ることである。そしてこのことは事物における新たな全体性を獲得する道を開くことになる。注意されたいのは、ここでいう全体性は、「真の全体性」と異なるものであつて、あくまで暫定的に獲得されるところの全体性である(これは「真の全体性」との関係においては「永遠」の「部分」である)。「真の全体性」とは、実際に獲得することが不可能なものであり、実在しえない理念的なものである。しかしその理念が前提であるからこそ、獲得された全体性を捨て去り、新たな全体性を獲得するという運動が永続的に促されることとなる。

17 高松次郎、タイトル記載なし、『美術手帖』美術出版社、一九七二年一月号、一八二頁。

18 神山亮子「実在から関係へ——一九六〇年代と一九七〇年代の高松次郎の作品と思考について」高松次郎——思考の宇宙展カタログ、府中市美術館、北九州市立美術館、二〇〇四年、二二頁。

19 「思考の宇宙」展カタログ、七五頁。なお、「影」シリーズから思考し続けている自己同一性とは、例えば「影」についての六五年二月八日付のメモに関わるものである。すなわち「新しい純白のキャンパスの上に、その純白のキャンパスを描写すること」。また、六六年に東京画廊で行われた「アイデンティフィケーション」展も、展覧会名から明らかなように自己同一性に関わる問題であると言えるだろう。ただし、「影」に関する自己同一性の問題は、「単体」シリーズの物体の様態変化におけるその自己同一性の問題とまったく同一のものというわけではない。

20 同様の解釈を挙げておこう。様態の変化という点にフォーカスしているわけではないが、同一の物体の異なる様態ないし状態というところに着目している点では、藤枝晃雄と多木浩二の一九八〇年の対談「解体と創造 前衛主義を超えて」における藤枝の発言——「もっとも作品解釈というよりも、たぶん皮肉が込められた酷評ではあ

るが——などもある。「単体」、物質の自己同一性」と題されたセクシオンにおいて藤枝は次のような発言を行っている。「単体」という作品ですけれども、これは見えは違うが物体としては同一だということですから、たとえば石油を置いて、その上に石油でできたプラスチックのしゃもじを浮かべる、そうするとこれも見えは違わなければならない、もとは同じで、「単体」をもっとわかりやすく徹底させると、そういうことになると思うのです」（『みづゑ』美術出版社、一九八〇年五月号、二九頁）。あるいは、大岡信の一九七二年の高松との対談における次のような発言も、「本の単体のなかにある二つの状態」ということに着目している点では——ただ大岡の解釈の力点はそこではないが——同様のものとみなせるだろう。「本の木が、上下二つの部分にわかれていて、四角にビツと幾何学的にくり抜かれた上の部分と、皮をかぶった自然の杉である下の部分とですね。で、高松さんはあそこで、一本の単体のなかにある二つの状態の衝突部分、上と下とがそこで接しているあのギザギザの部分に興味をもつて作ったのかなと思った」（『ディアログ』14 高松次郎）『みづゑ』美術出版社、一九七二年二月号、五五頁）。

21 前掲註5、光田「高松次郎 言葉ともの」二二二頁。

22 同前、同頁。なお、「単体」の英文タイトルが「Oneness」であること（ドイツ語では註35で述べるように「Ganzheit」である）について簡潔な私見を述べておけば、高松は「単体」シリーズに「ただ（単一の物）」という意味だけではなく、単一性、全体性、同性、独自性というような意味をも含み込ませていたように思われる。

23 同前、二四〇頁。

24 同前、同頁。

25 この点を具体的な作品例においてフォローしているのが、1-4で示した高松のテキストを拠り所とした蔵屋による次のような解釈であると言えるだろう。「言葉とものとの間の不一致は、先ほども述べ

た通り、ともすればわたしたちの意識から消えがちです。したがってこの不一致を強調する操作が考えられねばなりません。《16個の単体》においては、杉の1本1本が不思議な形に削られ、もはや単体に「杉」とは呼びにくいものに変化させられていきます」（蔵屋美香「標的は決してその姿をあらわさない 1964-1970」『高松次郎 ミステリーズ』展カタログ、東京国立近代美術館、二〇一四年、一一一頁）。このことをタイプB、例えば《コンクリートの単体》にそくして言えば、内部のコンクリートの破片を単体に「コンクリート」とは呼びにくいという点において、それは、タイトルと作品との不一致をも暗に示していることとなる。

26 谷新「高松次郎の『石と数字』について」『宇都宮美術館研究紀要』創刊号、宇都宮美術館、二〇〇四年、二五頁。

27 蔵屋、前掲、一一三頁。

28 同前、一一〇頁。

29 谷、前掲、三三頁。なお、この引用文において「全体集合」によって意味されていることは、数学の集合論に則しているならば「無限集合」のことであるといえる。つまり、「杉」という名詞によって名指される杉は——未来永劫、杉が増え続けると想定するならば——自然数のように無限個あるということである。

30 中原佑介「世界の関係像について」高階秀爾・中原佑介編「現代の美術 別巻 現代美術の思想」講談社、一九七二年、六六頁。

31 この中原の解釈を踏まえた同様の解釈の一例を引いておきたい。前掲の蔵屋の論考である。すなわち、「……」恣意的に人間が決めるという意味での「全体」を、ここで仮に「全体」と呼びましよう。「改行」この「全体」を逆手に取ったと考えられるのが、「黒御影 石の単体」（一九七一年）や「レンガの単体」（同年）、「木の単体」（同年）のような作品です。これらの作品では、まず1個の石や1個のレンガ、1個の木片が「全体」と仮定されます。その一部は

細かく砕かれ、次に元の「全体」の中に戻されます。この仮定的な「全体」は、「加工された部分」（砕かれた部分）と「未加工の部分」（砕かれていない部分）の二の対比的要素が互いを照らし合っていてはじめて成立します。つまり単語と単語を結んで文をつくる」とのように、加工、未加工の二つの要素を結ぶ」とこそが、1個の石や1個のレンガ、1個の木片を全体と見せているのです（蔵屋前掲、一二三頁）。

32 中原佑介「知覚の統御」「みづゑ」美術出版社、一九八〇年五月号、一〇頁及び一九頁。

33 四種の解釈には分類しえない重要な「単体」解釈を二三挙げておきたい。一つは、『16個の単体』と「波」シリーズとの関連性の解釈である。森啓輔は、『16個の単体』のタイトルがプランの段階において「単体―波間」というものに設定されていたことに着目し、同作における個々の杉の加工と未加工の境界面が作品全体として波打ち揺らぐものであると解釈し、「波」シリーズとの関連性を浮かび上がらせている（森、前掲、七頁）。また、無限分割解釈とは反対に、それ以上分割しえないものという解釈もある。二〇〇〇年に行われた鼎談「高松次郎を発見する」における塚村敏明の次の発言において確認することができる。「私はこの間（高松の）アトリエをお訪ねした時に書棚をチラッと見たんです。〔……〕ひょうとしてライブニッツの「単子論」はなかったのか。〔……〕彼が「単体」の言葉遣いを、simple-substanceではなく、onenessと言っていることは、それなりに意味はもちろんあります。ライブニッツの「単子」にも simple という意味はもちろんありますが、肝心なのは、monadeであって、分割できないものことです。物理的に分解したならば意味がなくなってしまうもの」（前掲註7、鼎談「高松次郎を発見する」、五〇頁）。さらに、「単体」／「複合体」を基軸として、高松の仕事全体を描き出した真武真喜子の「不在発生装

置を作る——「単体」と「複合体」の隙間から」（前掲註18、「高松次郎——思考の宇宙」展カタログ）や、同様に「単体」と「複合体」を軸に一九七一年の作品《題名》の五つのヴァージョンの特徴の推移を解釈した大澤慶久「高松次郎《題名》——「単体」及び「複合体」との関連性より」（『美史研ジャーナル』一三号、武蔵野美術大学美術史研究室、二〇一七年）などの関連論文もある。

34 「ヒューマン・ドキュメンツ70」展カタログ、東京画廊、一九七〇年、頁記載なし。

35 Japan: Tradition and Gegenwart, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1974, p. 116. なお、同展の高松のほかの出品作には、「例えば『コンクリートの単体』であれば、『Ganzheit Beton (oneness of concrete)』というように、ドイツ語タイトルと、括弧内にて英語の作品タイトルが記されている。

36 「現代の作家2 高松次郎・元永定正」展カタログ、国立国際美術館、一九八〇年、頁記載なし。

37 「みづゑ」（美術出版社、一九八〇年五月号）の二〇頁及び六一頁に掲載されているピナール画廊での展示風景写真を参照（前者の頁は前掲註32の「知覚の統御」に属するものであり、後者の頁は前掲註20の「解体と創造 前衛主義を超えて」に属するものである）。両者の写真をともにみることにより、『板の単体（赤）』と『板の単体（黒）』の展示場でのおよその位置関係が分かる。前者は展示場の壁に設置されており、後者は展示場の中央を仕切るような仮設的な壁に設置されている。

38 『板の単体（青）』は、『板の単体（黒）』および『板の単体（赤）』の作品とは異なって、平行四辺形であり、二組の対辺の鋸状の加工の幅には大きな差異がある。このような形状の違いはあるものの、青の作品もまた、黒および赤の作品と同様、フレームの周囲を旋回させるような動線が形作られている。



森は前掲論文において、「単体」シリーズの形態に、無限増殖とも相通ずるその反復可能性を読み取っている。「単体」の形態がもつ輪郭はそれが空間的延長を遮断する一方で、その形態の反復可能性ゆえに他の形態との接合が成立しうるといふ逆説を生じさせている。何よりドロ잉ングではその輪郭が方眼紙上に認められ、厳密な数値に規定されていることから、ユニットとしての「波」にみられるようなそれ自体潜在的な反復を示している（森、前掲、一六頁）。とりわけここで抛り所とされているのは方眼紙に描かれたドロ잉ングであり、たしかに方眼紙上においては、マス目に沿って作られた様々な形態のユニットが無限の反復や増殖を想起させるといふことも顧慮されたい。

40  
このことは高松と同時代の国外の作家との共通性と相違性に関わる看過しえない問題であるから、さらなる説明を加えておきたい。ステラの特に六〇年代のシリーズでは、支持体の形態に外観上目立った加工の施されていないブラック・シリーズを含め、支持体の形態と描かれた形態とが共鳴する関係にある。マイケル・フリードは、描かれた形態に対する支持体の形態の強い規定性に着眼し、それを「演繹的構造 deductive structure」と呼んだ。フリードは、例えばキュビズムやモンドリアンの絵画における支持体の形態と描かれた形態の関係と、ステラにおけるそれらの関係とを比較しつつ、ステラの演繹的構造を説明する。ここではモンドリアンとの比較による説明を紹介しておこう。「ステラの絵画の演繹的構造と私が呼んできたものは、彩色された諸々の矩形を配置しているモンドリアンのフレイミングエッジ（外枠）よりも、曖昧さや恣意性が少ない。すなわち、ステラのアルミニウム・シリーズ、銅シリーズ、そしてマゼンタの金属塗料のシリーズにおけるストライプ、また同様に彼の初期のブラック・ペインティングにおけるストライプは、フレイミングエッジから発生してキャンヴァスの中心に向かうような点において曖昧さが少ないので

ある。一方で、モンドリアンの彩色された諸々の（キャンヴァス内）矩形は、それ（フレイミングエッジ）を越えて続くようであることによってエッジとの整合性を損なっている。ステラの絵画における定められたストライプの配置は、その全体の演繹的構造によって決定づけられているような点において、より恣意性が少ない。一方でモンドリアンの様々な諸要素は、フレイミングエッジとのいずれかの関係において、画家自身によって配されてくる（ようである）」（Michael Fried, *Three American Painters: Kandah Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, Cambridge, Mass.: Fogt Art Museum, 1965, p. 43）。こうしてフリードが述べているように、ステラの作品には、「演繹的 deductive」という語が端的に示しているように、描かれた形態に対する支持体の形態の強度の規定性が認められる。このことを部分／全体関係に置き換えて言えば、ステラの作品は全体（支持体の形態）によって部分（支持体に描かれた諸要素）が決定づけられているような構造を備えているということである。一方、高松のタイプCは、ステラの作品にみられるような明確な描かれた諸要素が認められないモノクロームの色面であるがゆえ、支持体の形態の加工という共通点を有するものの、ステラとは異なる問題設定であったと言える。

41  
厳密にいえば、同展のカタログにはその出品作に関する記録はなく、このタイトルは、本章の第3節で取り上げる原栄三郎との対談における、後年《板の単体（赤）》と改名された作品の図版に付されたものである。とはいえ、同展における赤及び黒の作品は後に《板の単体》として纏められる同種のものであることから、いづれも《平面的物体》として考えられていたことが推察される。なお、《板の単体（黒）》の方は、同年の五月に東京画廊で行われた「ヒューマン・ドキュメント70」において

も出展されているが、前節で述べたように、その時点では同展のカタログをみる限りタイトルは記されていない。

42 高松次郎「平面的物体」美術手帖「美術出版社、一九七〇年二月号、頁記載なし。

43 同前。

44 「『目の問いは、なるべく面白くないものを作りたい』ということは、どうということなのか？そしてそれでもなおかつそれを支えているはずの何らかの面白さとは、何なのか？（『改行』（こごていう面白さというものの意味も問題になりますが）（高松、前掲、頁記載なし、傍点原著者）というものである。彼のいう「面白くないもの」についての詳細な検討は別の機会に譲ることにするが、それは本章の第4節で論じる、何らかの意味や精神的な何かに転化できないものごとであるように思われる。

45 高松、前掲。

46 蔵屋、前掲、一一二頁。

47 同前、同頁。

48 もっとも、「単体」という意識を発生させる「条件」を、「言葉」と捉えることもでき、このように理解する論拠もある。例えば、七二年の「部分」展についてのコメントにおいて高松は、「部分や全体という規定はあくまでも相対的であり、それを支えるものは、概念であり言葉である」（前掲註17、高松「部分」展のコメント、一八二頁）と述べており、この一文を拠る所に「平面的物体」で言われている「条件」を「言葉」として解釈することができる。ただ、本章の第1節で述べたように、高松が長年タイプCにはその出品時にタイトルを与えず、もとよりタイプCと言葉（タイトル）との関係は希薄であったことを考え合わせてみると、やはり、「平面的物体」、すなわちタイプCの構想で言われている（つ）という意識を発生させる「条件」とは、「言葉」というこちら側の条件というより、

客体の側、物の側の条件であるという解釈も、それなりに理に合ったものであるように思われる。

49 高松次郎・原栄三郎（聞き手）「高松次郎の独自の会話」高松次郎展「一九六〇〜七〇年」よせて「商店建築」商店建築社、一九七一年二月号、一八六頁。

50 この高松の発言については森啓輔の前掲論文における解釈がある。森は七六年のシンポジウムにおける「グローバル論理というものは（……）個というものがほとんど切られるというふうにしに思わない」（シンポジウム、戦後日本の美術「季刊藝術」三九号、季刊藝術出版社、一九七六年、四七頁）という高松の発言を拠り所として、当該の「これかぎりのもの」という彼の発言を次のように解釈している。「自己が他者との関係において寸断され、断片化していくことへの恐怖は、『板の単体（赤）』において輪郭の処理を『とにかくこれかぎりのものですよ』ということを強調してみたい」という言葉を通じて、輪郭の確定作業による「孤独」への心理的抵抗、または主体としての自己同一化の欲望として理解できるかもしれない」（森、前掲、一五一―一六頁）。

51 高松次郎「ジャスパー・ジョーンズ試論——わざとなされた行為の化石」『ジャスパー・ジョーンズ、ドローイング』展カタログ、南画廊、一九七五年、頁記載なし。

52 同前。

53 光田由里もこのテキストにおける「転化/自己同一性」の議論、つまり何ものにも転化しない物という高松の考えを拠る所として、高松作品の解釈を行っている。ただし光田の場合、その解釈の適用対象は、「単体」ではなく、「言葉が『転化しない』、『単なる物』であるような、言葉を『あるがままに見せる』作品」、『THE STORY』である（光田、前掲、二五四頁）。この点に

おいて本論文の「単体」解釈は、光田のそれとは区別されるものである。とはいえ、光田の「単体」解釈においても、何ものにも転化しない物という考えが含意されているのではないかと思われるかもしれない。けれども、II-2で説明しているのではないかと思われるか  
解釈の要諦は、さまざまな様態をもつ物が、名詞によってある一つのものとして同定されるということにある。

54 高松次郎「光琳私論——表面化された表面」「藝術新潮」新潮社、一九七二年九月号、二五頁。

55 高松はこのテクストにおいて光琳の絵画を三種の作品群に分類している。高松がクラインと対比的に論じている光琳の絵画は、彼が「光琳独自の世界として特筆すべきもの」として考えている（『紅白梅流水図』、『燕子花図』、『松島図』などの「屏風の作品にみられる『非情』の世界を実現している作品群」である（同前、二四頁）。

同前、二五頁。

57 高松がこのように捉える理由として挙げているのは、光琳の絵画（『紅白梅流水図』、『燕子花図』、『松島図』）に認められる次のような四点の形式的特徴である。第一に、造形的な要素が対立的な要素によってたがいに否定されること、第二に、同一の形態がくり返されること、第三に、描かれた画面に中心や求心性がないこと、第四に、金地の上にそれと同化するように描かれていることである。第一の点について高松は、『燕子花図』について「燕子花が描かれるとき、上方に向かう鋭角的な葉の形状は、その上部に描かれる花の重く垂れさがするような色面によってころされる」（同前、二七頁）と述べ、『紅白梅流水図』については「流水の、幾何学的ではあるがやわらかい曲線に対して、梅の木の不整形で硬直した線。紅白梅の枝振りだけをとってみても、一つの動きを示す枝は、必ずといっていいほど別の枝がその動きを止めてしまい、小枝の弧は離反し合い、直線と曲線がぶつかり合う」（同前、同頁）と述べた上で、それら

の描かれた諸要素は「同程度の力関係で対置されるために」〔……〕ころし合い、その緊張のみを残しすべての部分の存在感は空無化されてしまう」（同前、同頁）という性格を引き出している。第二の点において高松は、上記三作品の中では、『燕子花図』及び『松島図』を挙げている。「まったく同じものが二つ以上並置されると、その「諸要素の」存在感は無化される」（同前、同頁）と高松は言う。第三の点については次のように述べている。「『燕子花図』はいくまでもないが、『紅白梅流水図』でも、中央部を流れる流水と、左右の紅白梅はそれぞれ等価であり、視線は流水や梅の幹枝の動きにもとまわれながら、どこにも固定しえない」（同前、同頁）。こうした特徴は高松において、例えば俣屋宗達の「ダイナミックな動きと、軽く流れていく部分、重厚な部分と余白のように淡く処理された部分とが、つねに奥行きをとまないながら二つの画面の中で均衡をとる」（同前、同頁）ような「見る人を画面に心地よく引き込むような性格」（同前、同頁）とは対照的である。すなわち、「光琳の画面ではすべて均質均等で、モチーフとして描かれた物体のその色彩や形態は下地と等価にはり合っており、従って余白といえるようなものは存在せず、奥行きもきれいさっぱり払いのけられている。動きは、つねに画面というある物体の表面のその厚みのない平面上を流れるだけであり、それもただ単に見る人にすみからすみまで視線を働かせる以上の効果があるわけではない」（同前、同頁）。第四の点について高松は、光琳の金地は「制作のはじめにおいて、やはりあくまで下地であるだろう」と断った上で、「その上に線や色面が付されていくのであるが、その線や色面が決して金地を踏み台にして跳躍することはなし」（同前、同頁）く、それらは「前後関係が強調されないように構成されること、色彩が金地と等しい色価で置かれることなどにより、モチーフはきまつて金地と同じ面に定着され」〔……〕作品が完成されたとき、依然としてすべて

が下地なのである」(同前、同頁)と述べている。以上、高松にとりて光琳は、上述の四点の形式的特徴を軸として、意味や觀念や感情に転化されることのない絵画平面における「実在の『面』」というものを容認した」(同前、二五頁)というわけである。

58 同前、二五頁。

59 光琳の絵画の場合、「実在の面」は、前掲註57で説明したように主に四点の特質において獲得されている。「板の単体」では、とりわけ鋸状の形態において、支持体は何かが描かれ表現されるキャンヴァスというよりも「平面的物体」として意識され、そこに施された色面がいわば実在の色面として感知されるように思われる。なお、このギザギザ二つのサイズは、《板の単体(赤)》及び《板の単体(青)》では各対辺において等しく、《板の単体(黒)》では四辺においてすべて等しく作られており、またこれらの三点において各ギザギザはすべて直角である。仮に、このギザギザが一樣ではなく、不揃いなものであったとしたら、それらはなんらかの形象を想起させるものとなったかもしれない。「板の単体」におけるこのような均質な形状は、それが何がしかの意味に転化させられることを防いでいるようにも思われる。

60 タイプCを分割しえない単一のものとして捉える点においては、本論文のタイプCの解釈は前掲註35の鼎談におけるライプニッツのモナドを拠り所とする峯村の「単体」解釈と近いものであると言える。

61 前掲註40にて詳述した。

特に七〇年代末に制作された「平面上の空間」の諸作品では、矩形の角から対角線が、同様に角から、あるいは辺に沿うようにコンパスによる線が引かれ、またそれらに交差するように多くの同様の線が引かれることによって画面が形成されている。実際、高松自身キャンヴァスの形態から諸要素が決定されることに意識的であった

ことが次のような発言から認めることができる。「〔平面上の空間〕は」コンパスと定規だけで描いたもので、キャンバスという一つの存在に対して、キャンパスのエッジから引いた線、その接点からコンパスで描いた曲線などキャンバス自身がそのキャンパスを描くというものだった。つまりは画家が自分自身の内部から描きたいものを描くということではなく、キャンパスが線や曲線の必然要因を作り、画家がそれを選びとるのである」(前掲註12、高松次郎「無と全体性のドラマ」、四六頁)。このような性格が特に現れている「平面上の空間」の諸作品では、二三例を挙げれば、ステラの一九六八年の《アリン・フロニ》(Alin Floren)、川村記念美術館蔵)や一九六九年の《リヴァー・オブ・ポンスIV》(River of Ponds IV)、愛知県美術館蔵)といった作品との構造的な類似性を指摘することができるだろう。

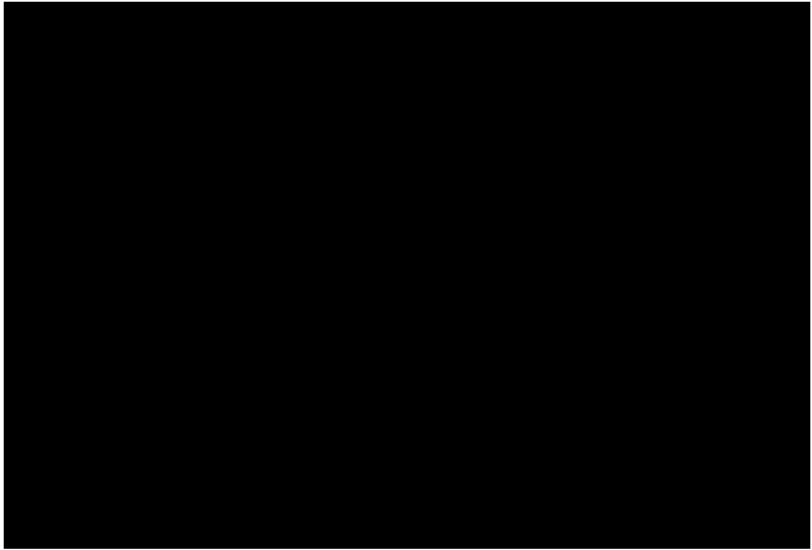


図1 | 《16個の単体》1970年

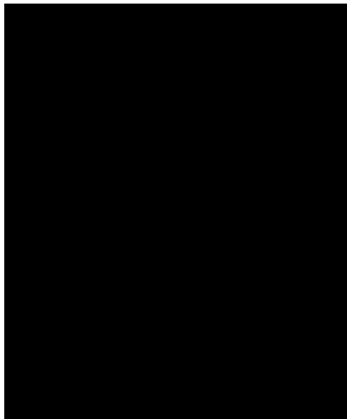


図3 | 《紙の単体》1972年

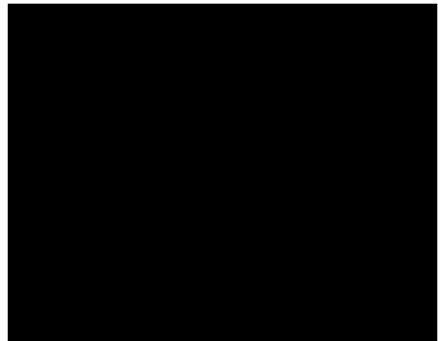


図2 | 《コンクリートの単体》1971年 豊田市美術館蔵

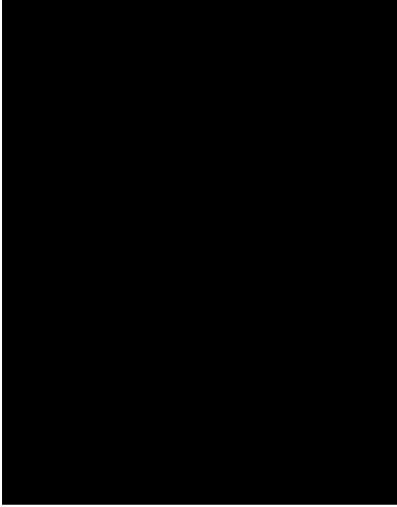


図6 | 《板の単体(青)》1970年  
豊田市美術館蔵

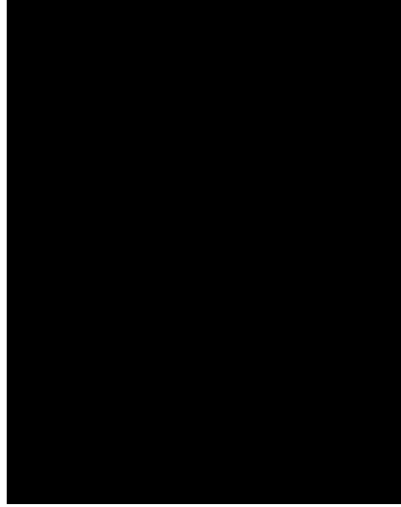


図4 | 《板の単体(黒)》1970年  
豊田市美術館蔵

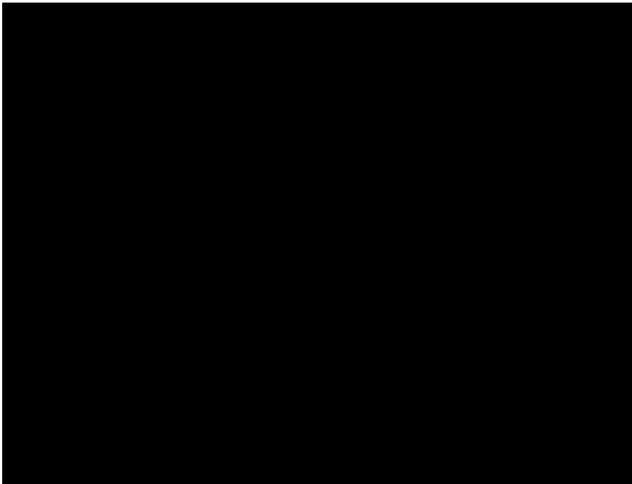


図5 | 《板の単体(赤)》1970年  
豊田市美術館蔵



図8 | 美術手帖表紙掲載作品《平面的物体》  
1970年『美術手帖』1970年2月号



図7 | 《ドローイング》1971年

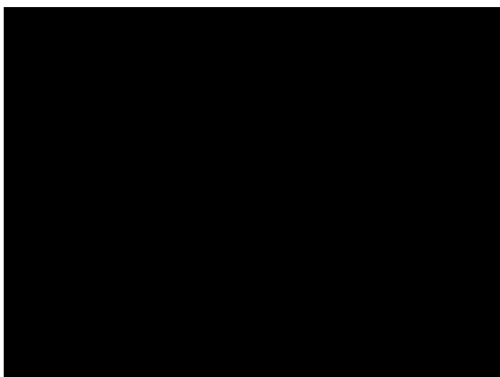


図9 | 《色面の単体》1969年

写真クレジット

© The Estate of Jiro Takamatsu, Courtesy of Yumiko Chiba Associates

林達雄 Tatsuo Hayashi 図2、図4、図5、図6

## Jiro Takamatsu's *Oneness* Series: A Study of the *Oneness of Board* (Black, Red, Blue)

OSAWA Yoshihisa

Jiro Takamatsu's *Oneness* is the series that was worked on from 1969 to 1972. This series could be divided into three types by the differences of the formal features. The first group is solid cedars that are partially fabricated, such as *16 pieces of oneness* and *36 pieces of oneness*. The second group is cuboids or rectangles in which the center is shattered and its fragments are put back into the center, such as *Oneness of Concrete*, *Oneness of Paper* and so on. Third group is wood panels whose edges are fabricated sawlikely and applied by lacquer, such as *Oneness of Board (Black)*, *Oneness of Board (Red)*, and *Oneness of Board (Blue)*. I call the first group type A, the second type B, the third type C. This paper aims to suggest an interpretation of type C.

First, I explain the concepts related to *Oneness*. Second, I survey preceding interpretations of *Oneness*. Third, by analyzing the formal features and his texts relevant to type C and monochrome painting, I suggest an interpretation of type C. Finally, this paper concludes as follows: Takamatsu's aim of *Oneness of Board (Black)*, *Oneness of Board (Red)*, and *Oneness of Board (Blue)* is to keep self-identity of those color fields themselves, without its transforming to something ideative. For Takamatsu, this character of the works is in contrast to Yves Klein's *Monochrome* and it would be safe to say that these works are a certain challenge to such a type of monochrome painting. Furthermore, this interpretation enables type C to give a specific position different from A and B.