

松澤宥の「概念芸術」における“消滅”

能勢陽子

はじめに

1922年2月2日午前2時に長野県諏訪郡下諏訪町に生まれた松澤宥は、1964年6月1日深夜に「オブジェを消せ」という啓示を聞いたことから、言葉による芸術を始める。もはや伝説ともなっているこの出来事から、松澤は「美術はとにかく物質を媒介している。その量を極度に少なくするために、言葉が一番いい」と考えたという。以降、松澤はコンセプチュアル・アートの始祖として位置づけられることになる。とはいえ、1955年から57年にかけて奨学金を得てニューヨークに滞在し、同時代のコンセプチュアル・アートの機関誌『Art and Project』¹や1977年のサンパウロ・ビエンナーレ（コミッショナー：針生一郎氏）などに参加していたといっても、基本は美術の中心地から離れた日本での活動であったため、その名は国外ではほとんど知られていなかった²。近年、クイーンズ美術館（ニューヨーク）で開催された、日本を含めた東アジアや東南アジア、東欧・中欧、南米やアフリカ、オーストラリアなど、欧米のみならず広域で同時多発的に発生したコンセプチュアル・アートを概観する「Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s」展（1999年）の日本セクション（キュレーター：富井玲子）で紹介されたほか、ニューヨーク近代美術館で5点の作品が収集されるなど、世界的な美術の枠組みの中での再評価も始まっているといえる。しかし、「Global Conceptualism」展のカatalogで企画者の富井玲子が語っているように、どの程度日本の作家が欧米の作家に先行し、また同時期の作家に影響されたのかは、表面上の類似からだけでは推し量れないところもあり、慎重にならなければいけないだろう³。さらに松澤の活動は、欧米のみならず世界中の同時代のコンセプチュアル・アートと比べてみても、特異に映る。同展カatalog中で、「人類よ消滅しよう 行こう 行こう 反文明委員会」と書かれた長く長い布に記された公案が、神社の前に地を這うように掲げられた写真（図1）を見ても、際立って土着的で秘儀的な印象を与える。もちろん、不意の啓示を受けて「言葉による芸術」を始めたことも、誕生の日にまつわる「2」という数字に対するこだわりや生涯に渡る符号をみても、同時代の理知的で制度批判的な要素の強いコンセプチュアル・アートとは一線を画しているようにみえる。だから本稿では、松澤こそがコンセプチュアル・アートの祖であると改めて位置づけたり、その中に組み込もうとしたりするのではなく、その作品を国内外の同時代の活動と比較しながら、その差異や意図について確認し、また当時の社会や時代背景も踏まえたい。その根本概念を成している松澤の「概念芸術」における“消滅”の意義を探りたい。



図1 松澤宥
《人類よ消滅しよう 行こう行こう 反文明委員会》
1970年、諏訪・御射山でのパフォーマンス

松澤の「概念芸術」と欧米の「コンセプチュアル・アート」

1960年代の中期から後期にかけて、日本においても欧米においても、美術は極限ま



図2 ジョセフ・コースス
《一つと三つの椅子》1965年

で純化される方向へと向かっていく。日本では、それはかたや「日本概念派」へ、かたや「もの派」へと、そして欧米、とくにアメリカでは、一方でコンセプチュアル・アートへ、他方でミニマル・アートへといった動きとして現れる⁴。この時期にアメリカで言葉による芸術を始め、コンセプチュアル・アートの代表的な作家として最も知られているのが、ジョセフ・コースス (Joseph Kosuth, 1945-) であろう。コーススが最初に注目されたのは、《一つと三つの椅子》(1965年)(図2) によってであった。実物の椅子とその写真、辞書による定義を並列したこの作品は、言葉により示される概念と、それが表象する実際の事物やイメージとの差異を鮮やかに示した。コーススを初めとする60年代後半から70年代にかけての欧米におけるコンセプチュアル・アートやミニマル・アートは、振り返ってみても芸術における極限化が最もストイックに進められた時代であったといえる。松澤が言葉による芸術を始めたのは、コーススが最初にこの作品を発表したより一年早い、1964年だった。しかし上述したように、ここでは松澤こそがコンセプチュアル・アートの祖であるといいたいのではなく、コーススの作品との比較により、むしろその差異について明らかにしたい。コーススは、コンセプチュアル・アートの「もっとも純粋な」定義は、「アートという概念——それも、今までの経過でそれが意味することとなったもの——の基盤を探ること、という定義ではないか」と語っている⁵。よく知られている、「芸術とは芸術の定義」、ということである。コーススの試行の基盤は、芸術のあり方そのものを論理的に検証することであり、そこに伺われる自己批判や制度批判は、モダニズムの先鋭化に連なるものであった。それはデュシャン以降の美術にもたらされた、芸術という概念と作品の分離を明確に示すものであった。しかし、そもそも美術の外部から来た啓示により物質を捨て去り、概念に向かった松澤は、そうした「コンセプチュアル・アート」における「芸術の定義」とは異なるところから、概念による芸術を模索し始めた。欧米のコンセプチュアル・アートが、モダニズムの行きつく先として美術の終焉を宣告するものだとしたら、松澤の概念芸術はモダニズムに逆行する、徹底した「反近代」、「反文明」を掲げていた。そして、同じく「日本概念派」と称された国内の作家の作品と比べてみても、松澤の活動はやはり独特である。同じく言葉のみを使用した高松次郎 (1936-1998年) の《日本語の文字》(1970年) や《英語の単語》(1970年)(図3) と比較してみると、その違いは明白であり、高松の作品がより欧米のコンセプチュアル・アートに近いものであることがわかるだろう。世界を席卷したコンセプチュアル・アートが、近代以降の芸術の定義の中から発生しており、往々にしてそこに色濃く制度や政治批判が反映されるのに対して、松澤の方は近代に対する呪詛を掲げながら、汎世界的、汎宇宙的な広がりを持つ、壮大な文明批判として展開されるものであった。コンセプチュアル・アートのみならず、近代以降の芸術が極限化により目指そうとしたのは、まさに芸術の自律性ということであったが、その意味でも松澤ははなからこの自律性を信じていないようであった。松澤が指向したのは、むしろ個をあらゆる全体の中に「消滅」させるための媒体としての芸術であり、その意味での物質性を超える「概念芸術」であった。した

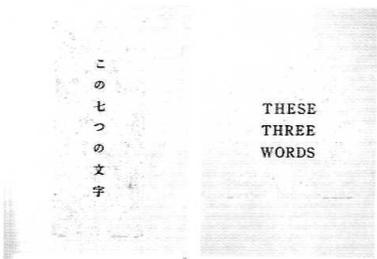


図3 高松次郎
(左)《日本語の文字》1970年、(右)《英語の単語》1970年

がって松澤の作品は、近代文明を呪いながら“消滅”を唱えて、それを推奨さえしつつ、芸術表現の終わりを宣告するのではなく、芸術や人間の可能性をより広大無辺な広がりの中に遍在、拡散させようとするものであったといえる。次に、松澤の概念芸術の根本を成すこの“消滅”の思想について、当時の社会背景や同時代の作家の作品も参照しながらみていきたい。

“消滅”にいたる時代的・社会的背景

1964年の啓示から2006年に亡くなるまでの間、松澤は展示やパフォーマンス、チラシやはがき、ときには瞑想のかたちを取って、長きに渡り様々な活動を展開したが、そこに通底していたのがこの“消滅”という概念であった。「人類よ消滅しよう行こう行こう 反文明委員会」と書かれた17mに及ぶ《消滅の幟》とともに世界各地でパフォーマンスを継続し、また2222年に人類は滅亡すると公言していた。それはもちろん、本当に人類と世界が消滅することを吹聴したり、祈念したりしていたということではない。ここで、松澤の「消滅」の思想の背後に、「ヒロシマ以降」の世界に対する憂いを見る、批評家の石川翠の論を引きたい。

1945年、23歳の彼は、私的な悲しみをかかえたひとりの青年だった。…原子爆弾に象徴される人類の終焉の可能性。この人類最大の愚行を、近代文明という巨大なディスコミュニケーション過程そのもののオブジェであると考えた彼は、以後、この危機を伝道し、調停し、さらにそれを超克するための未至の芸術＝精神技法の可能性について様々な試行を繰り返す⁷。

松澤に戦争、そして原爆の負のイメージが色濃く刻印されていたことは、間違いないだろう。京都市美術館で1970年、8月12日から14日にかけてのわずか3日間のみ開催された「ニルヴァーナ-最終美術のために」展⁸は、まさに終戦記念日の日にすべてが無に帰するものであった。石川は、「マツザワ：核時代の芸術的宗教家」と呼び、松澤の心中を以下のように推察する。「わたしの芸術は、結局のところ、あの惨禍とその後の迷宮を産み出した近代文明のメンバーとして、あらかじめ血塗られた存在なのではあるまいか？」⁹。松澤の徹底した文明批判は、ある程度このことに結びついているだろう。

松澤は1945年以前には、四季派¹⁰の影響のもと抒情的な傾向を持つ詩作を行っていたという¹¹。1954年にシンボルポエムと名付けられた記号詩9編を制作した後に、松澤の詩作は終焉する。そして1964年の啓示以降は、一定の感覚や感情を伴わない「言葉による芸術」に向かうのである。しかしその活動全体には、詩作により培われた言葉に対する鋭敏で厳密な態度があることは明らかである。松澤と同じく、活動の初期

には感覚的あるいは情念的ともいえる制作を行っていたが、のちにより概念的な方向に向かった同時代の日本の作家が他にもいる。ここで、コンセプチュアル・アーティストとして国際的に高い評価を受けている河原温（1933年-）と、おそらくは国内でも一部を除いてほとんど知られていない彫刻家の毛利武士郎（1923-2004年）を取り上げたい¹²。河原温は、1953年から翌54年にかけて、《浴室》シリーズを手掛けた。「密室の絵画」と呼ばれたこのシリーズは、閉鎖的な空間の中で分解、解体された人間の身体が所在なさげに散らばっている様が、戦後の社会不安や人間不信を表象しているとされた。敗戦後の10年は、「戦前の抽象画家も前衛美術家もほとんどこぞってとってよいくらい、多かれ少なかれ人間の姿をおもわせる具体的な象形的（フィギュラティブ）な絵を描いた」という¹³。解体された身体が浮遊する河原の《浴室》シリーズも、社会主義リアリズムを否定し、シュルレアリスムを再評価して、日本独自のシュル・ルポルターージュ絵画が新たな戦後絵画として受け入れられるようになった、その流れに連なるものとして理解された¹⁴。そしてこのシリーズは、戦後10年近く経ってようやく現れた、「敗戦後のわが国の状況のひとつの真正の表現」¹⁵たりえるものとして、高く評価されるのである。しかし、50年代末に日本を離れ各国を放浪したのちに65年にニューヨークに居を定めた河原は、もはや具象的な絵画を描くことはなくなった。その作品はがらりと変わり、1966年に黒や赤、青を背景に、アルファベットと数字のみで当日の日付を描く「日付絵画」のシリーズ（図4）に着手する。同時に、インタビューを受けることもオープニングに出席することもやめ、人前から完全に姿を消すのである。



図4 河原温
《May 1, 1971》1971年
豊田市美術館蔵

旅行者であることこそは、河原温がこの世界の中で自ら選び取った存在の、あるいは不在の在り方にほかならないだろう。…旅行者であること、それは河原温にとって、存在と不在との両義性のあいだに自らを宙吊りにするための方法論であった。彼は、世界のなかにいると同時にいない¹⁶。

河原はこうして、自らの存在を「不在」にした。その存在を知るには、作家の生の痕跡である作品しかなくなった。しかし、それも制作が行われた日のことを事後的にしか確認できないので、そのほかの日については実に不確かになる。まるで量子物理学の思考実験、「シュレディンガーの猫」のように、「存在」と「不在」が重なり合った状態がこの絵画により示唆されている¹⁷。河原は、自らの存在を消すことで、代わりにあらゆる時間・場所に遍在することになった。2002年にイギリスのアイコンギャラリーを皮切りに、時計回りに世界各地を巡回した「Consciousness. Meditation. Watcher on the Hills」は、この展覧会タイトル自体がまさにそのことを示している。邦題は「意識・冥想・丘のうえの目撃者」となっているが、英語では「Hills」なので「丘々」という意味になる。このタイトルは、同一の観察者が同時に複数地点に存在しているような状況を意味している。それは、存在と時空間についての、河原の量子物理学的な問いの投

げ掛けになっている。

もう一人、彫刻家である毛利武士郎は、1950年代に人体や生命体を思わせる具象的な彫刻により、おなじく人間存在の不信や重く不穏な世相を反映しているとして高く評価された。しかし、1963年に突如美術の世界から身を引いた後、再び作品を発表し始めたのは、それから四半世紀が過ぎてからのことであった。それらの作品は、もともと発表するつもりもなかったようである。いわば毛利も、身を引いて自らの存在を「不在」にしたわけだが、それ自体は河原のように直接作品のコンセプトに関わっているわけではなかった。毛利の晩年の作品は、50年代の作品とはまるで異なり、量塊、三次元性、触覚性をまったく感じさせないものであった(図5)。毛利は、1989年から鋼鉄の角柱材をドリルや旋盤で加工する彫刻に着手し、1992年からは東京を離れて富山の山麓のアトリエで制作しており、残された作品は未完のものも含めわずか14点であった。ミクロン単位でステンレスの角柱を円筒形に削った後に、別に削り出した同形のものをはめ込むと、表面に光の反射でわずかに認められる程度の円や線が残る。それにより出来上がる表面の形状は、小さな細胞や原子から宇宙に至るまでの空間と、宇宙の起源から果ての未来までの時間を、経験的な距離や時間に置き替えて把握しようとする、教材用の器具「時・空計算尺“Gulliver”」に酷似している¹⁸。そしてこの彫刻は、無垢の状態より6キロほど軽いといい、内側には外からは窺い知ることのできない複雑な「空」が隠れていることがわかる。この直方体の彫刻は、手の痕跡の残る創造する人間主体を放棄して、精緻な計算による機械の回転運動により出来上がった、時空間や万物生成の謎を秘匿する箱のようである。それはおよそ、通常の彫刻作品とは異なる概念でできあがったものであった。

当初、当時の世相を反映していると理解された具象的な詩や絵画、彫刻を制作した後に、感覚や感情では知覚できないような概念に向かっていったこれら3人の作家たちの作品には、作家としての在り方も含めて、「消滅」や「不在」といった要素が透けて見える¹⁹。これらの作家たちが向かった概念化は、戦後や核の影響が影を落とした初期の作品を、そこから端を発しつつも、より普遍的な問題として捉えるために必要なことだったのではないかと考える。そして上述のテキスト中にも散見されるように、彼らが具体的な社会問題を超越して、それを人類規模、またそれさえ一部として包括的に含む広大な時空間の中で扱うために関心を寄せたのが、量子物理学や宇宙物理学であった。

宇宙物理学と東洋思想

松澤、河原、毛利の作品には、量子物理学や宇宙物理学への直接的な言及や関心が伺える。松澤は、1988年に「量子芸術宣言」を行ったが、これは「思考実験、瞑想、観想、直観、インスピレーション、啓示等の様々な方法により、何の媒介物もなしに、脳内

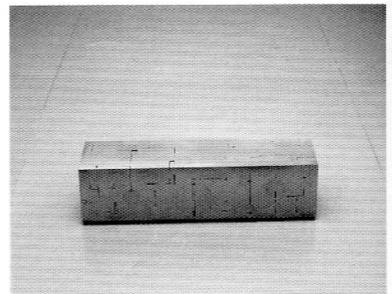


図5 毛利武士郎
《Mr. 阿からのメッセージ 第3信》1996年
豊田市美術館

で直接、宇宙の本質に触れる方法、またさらに進んで脳内で意志的にこの沃野を開拓しようとする技法²⁰であった。松澤は、自らの芸術を感覚的に認識できないものを扱う量子力学に準え、それを「量子芸術」と名付けたのである。そしてそこには、仏教思想も融合しており、同じく松澤の芸術や“消滅”の思想を理解する重要な要素になっている。松澤は、その“消滅”の思想を現す原稿用紙に書き記した言葉を、曼荼羅状に配置した(図6)。また松澤がもちいる「公案」自体が、容易に解決できない禅問答を意味しており、「人類よ消滅しよう 行こう行こう」の「ギャティ」は、般若心経の真言「羯諦」から来ている。この「ギャティ」の原義は、除去していくことで執着を取りのぞき、「空」に向かう自覚のことをいうのだという²¹。だから松澤の活動全体が、文明を憂い、かつ人類の覚醒を促す、両義的な要素を持っているのである。

河原は、21世紀の到来を意識して2002年に国際巡回展が始まった前述の「意識・瞑想・丘のうへの目撃者」展カタログに、世界中の思想家や宗教家、科学者のテキストの抜粋を掲載している²²。その中には、インドの宗教家ジデュ・クリシュナムリティ(Jiddu Krishnamurti 1895-1986)と理論物理学者であり哲学者であるデヴィッド・ボーム(David Bohm 1917-1992)の対談や、宇宙物理学者であり数学者のロジャー・ペンローズ(Roger Penrose 1981-)と意識の問題を扱う医学者スチュアート・ハメロフ(Stuart Hameroff 1947-)との対談を掲載している。河原もやはり、物理学と宗教学に対する強い関心を寄せており、それが作家のコンセプトを補完するものにもなっている。また毛利も同様に、宇宙物理学に関心を寄せており、その立方体の彫刻自体が、正と負の対生成や対消滅が起こる真空を内包したもので、あるいは無と無限を凝縮した宇宙の始原を彫刻化しようとしたものではないかと想定される。そして、晩年の作品タイトルには、万物の根源や物事の始原を意味する梵字の第一語「阿」が用いられたものが複数点あり、毛利が宇宙の構造や始まりに対する関心を、仏教思想に合わせて深めていたことが伺われる。

この3名の作品にみられる「消滅」や「不在」は、仏教思想における「無」や「空」といった概念に近づき、「ないものがある」「あるものがない」といった禅問答のような、決して形にしないはずの問いへと瞑想的に導く。そこにおける「消滅」は、作家自身や我々人間すべての死が、広大な時空間の中に包括されているような印象も与える。日本の作家に共通して東洋思想が窺われるといえ、いかにも単純なように聞こえるかもしれないし、量子物理学がしばしば疑似科学的なものと結び付けられることから、一種危険なことのようにも映るだろう。殊に松澤には、この種の宗教的な胡散臭さが付きまとい、その作品をまともに芸術として受け取らず、敬遠されることもままあったようである。しかしこれらの作家における、量子物理学と結びついた東洋思想は、その「概念」が欧米の理性やモダニズムの自己批判から逃れて、芸術の自律性や個人主義とは異なるところから、より大きな広がりの中で展開されようとしていたことは重要であると考えられる。そこにおける「概念」とは、「アイデア」や「定義」ではなく、鑑賞者それぞれが頭の中で瞑想的に感得するようなものなのであった。

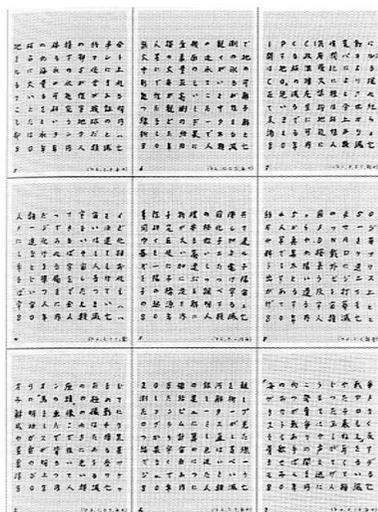


図6 松澤有
《80年問題・傾く宇宙》2002年
豊田市美術館蔵

終わりに

松澤の作品については、これまで述べてきた「コンセプチュアル・アート（概念芸術）」、「戦争」、「核」、「量子物理学」、「東洋思想」といったキーワードのほかにも、実に多彩な切り口がある。美術家の中ザワヒデキが整理したところによると、以下ようになる。

本稿冒頭でとりあえず私が挙げたのは、「諸諫・悲しみ・価値」であった。千葉成夫がかつて「極北をもとめる心」(第15回オマージュ瀧口修造展 松澤宥/佐谷画廊)という稿で記したのは、「絶句・倫理・おちゃらけ・論理・歴史」であった。…そしてこういった切り口を第一の各論の立て方とするならば、別の切り口による第二の各論の立て方は、たとえば「ヒロシマ・詩学・色彩・形態・性愛・物質・経歴・東洋・日本・諏訪湖・宗教・冷戦・UFO・現代数学・現代物理学・宇宙論・終末論・コミュニケーション論・コンセプチュアル・アート・モダニズム…」といった具合で、改めてその項目の多さに驚く²³。

松澤の作品は、それだけ多彩な解釈ができるということになるだろう。そしてその作品を媒体に、人物像、宗教的・哲学的背景、難解な量子物理学や宇宙物理学など、様々な興味を引かれる諸要素が関係してくる。ここでは、最後に芸術としての松澤の作品を再確認したい。1970年に、当時の日本の二極の流れであった「もの派」と「日本概念派」を紹介した「人間と物質」展²⁴で、松澤に参加を依頼した中原佑介は以下のように述べている。

たとえば、彼は「芸術は消滅する」という。しかし、この発言あるいはマニフェストが意味を持つのは、彼が芸術という概念と共にいるということである。あるいは、彼の観念の中に芸術という概念が消滅しがたく存在しているからである²⁵。

60年代後半には現代美術の市場化に拍車がかかり、美術家たちの作品はむしろ所有することのできない「非物質化」に向かうようになった。なにより、1950年の「朝鮮特需」から1973年のオイルショックまで、戦後の高度経済成長期のただ中にいた松澤にとって、「非物質化」は「反文明」を象徴する、実に重要なテーマであった。物質を持たないということは、視覚には捉えられず、観念の上でしか把握できないということである。また誰にも所有されないということは、同時に誰のものでもあるということである。目にみえなくてもなお存在し、それゆえ個々人の観念を豊かに開きうる芸術の可能性を、松澤は追及したのであった。

ここで1972年に、批評家の藤枝晃雄と美術作家の李禹煥が行った対談をみてみたい。

李：だから「コンセプチュアル・アート」といった場合でも、それを単にコンセプチュアル・アートというようなことでは、けっして日本に正しく紹介したということにはならない。たとえば松沢宥ひとりを取り上げて、これははたしてコンセプチュアル・アートといえるかどうか、いろいろ問題があると思います。もっともっとちがった“ことば”が必要だという意味なんです。

藤枝：松沢宥の場合は、ことばを使っただけの話でしょう。概念がことばであるだけのことです。彼をほんとうに認めようとするなら、彼の作品の内容を認めなければならない。

李：コンセプチュアル・アートということばが時効になると同時に、彼が持ち上がらないといったことが現状だと思いますね。無責任ですね。²⁶

この対談からは、1972年時点ですでに当時の美術状況の中での松澤の存在が希薄になっていたかのような印象を受ける。しかし、それから亡くなるまでの34年間、松澤の“消滅”を掲げた芸術の根本は変わらないままで、様々なかたちを取りながら活動を行い、常に新たな世代の鑑賞者を惹き付けていた。それはその活動が、現象的、風潮的なものとして捉え得ないものであり、決して古びなかったことを知らせている。松澤はそうした意味でもきわめて稀有な作家であるといえ、今改めてその芸術を捉えなおす必要がある。

¹ オランダのギャラリー、アート & プロジェクトが1968年から1989年に出版した郵送パンフレット。

² 富井玲子「再考松澤宥の60年代 - 世界美術史的な位置付けのために」『REAR：特集松澤宥』no.16、リア制作室、2007年、pp.10-14

³ *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Queens Art Museum, 1999, p.17

⁴ 千葉成夫「日本概念派：美術状況の極限化」『現代美術逸脱史1945-1985』晶文社、1986年、p.107

⁵ 「第4章 ほぼ脱物質化されたオブジェ」『コンセプチュアル・アート』岩波書店、2001年、pp.133-134

⁶ 2参照。

⁷ 石川翠「量子芸術：ポスト・ヒロシマの精神技法」『スピリチュアリズムへ・松澤宥 1954-1997年』展斉藤記念川口現代美術館カタログ、斉藤記念川口現代美術館、1997年

⁸ 「ニルヴァーナ - 最終美術のために」京都市美術館（担当学芸員：平野重光）、1970年。同展には河原温や瀧口修造等も参加していた。

⁹ 7と同じ。

¹⁰ 堀辰夫が主宰する雑誌「四季」で活躍した立原道造、丸山薫らに代表される、戦前を代表する抒情的な傾向を持つ詩人たちの総称。

¹¹ 7と同じ。『松澤宥選詩集 星 または ストリップ・ショウ』が2013年に書肆山田より刊行された。

¹² 「反重力：浮遊 | 時空旅行 | パラレルワールド」豊田市美術館（2013年9月14日 - 12月24日）では、時間が逆行するように最後の展示室で、この1920-30年代生まれの3人の日本の作家たちの作品を展示した。

¹³ 4と同じ。P16

¹⁴ 高島直之「『空白』から『転換』へ 戦争の〈内面化〉 | レアリズム論争 ニューイメージ・ペインティング | 『前衛』と『実験』」『美術手帖』第57巻866号、美術出版社、2005年、pp.123-140

¹⁵ 4と同じ。P20

- ¹⁶ 南雄介「旅と時間について」『河原温 全体と部分 1964-1995』展カタログ、東京都現代美術館、1998年、p.32
- ¹⁷ 山辺冷「河原温の量子重力的身体：あるいは時空の牢獄性と意識の壁抜けについて」(美術手帖創刊60年記念第14回芸術評論入選)
- ¹⁸ 中村尚子「内なる表皮・毛利武士郎の晩年作品」(多摩美術大学大学院美術研究科博士前期課程修士論文)、2007年
- ¹⁹ 草間彌生(1929年-) も同じく、1957年に活動の場をニューヨークに移してから、人体を含めた事物を網目や水玉で覆い尽くすことで、オブセッションに自らや世界を「オブリタレート(消滅)」しようとしたことも、一つの同時代性と捉えることができるだろう。
- ²⁰ 7と同じ。
- ²¹ ヨシダヨシエ「松澤宥・闇を誘導する共同体」『美術手帖』美術手帖第360号、美術出版社、1972年、p.41
- ²² 『河原温 意識、瞑想、丘の上の目撃者』展カタログ、豊田市美術館、2005年
- ²³ 中ザワヒデキ「『松澤宥論』論」『REAR：特集松澤宥』no.16、リア制作室、2007年、p.17
- ²⁴ 「人間と物質展(第10回日本国際美術展)」(コミッショナー：中原佑介)、東京都美術館(1970年5月10日-30日)ほか京都市美術館、愛知県美術館へと巡回。
- ²⁵ 中原佑介「特集=概念の芸術と芸術の概念 目にみえない芸術」『美術手帖』第342号、美術出版社、1971年、p.51
- ²⁶ 「特集=ああ 現代美術 作家の姿勢と存立の基盤 対談 藤枝見雄、李禹煥」『美術手帖』第358号、美術出版社、1972年8-9月号、pp.61-62