

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・アートへといたる動きとして現れる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

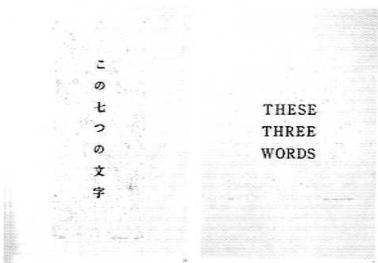


図3 高松次郎
(左)《日本語の文字》1970年、(右)《英語の単語》1970年

