

1970年の分水嶺

——日本における概念的な芸術の系譜(2)

鈴木勝雄

はじめに

「概念芸術」を研究対象に定めることの難しさは、その定義が曖昧であるがゆえに、どの作品が「概念芸術」なのかを同定することすらできないという事情にある。さらに「概念芸術」がひとつの明確な動向を指し示す呼称として使用される場合もあれば、「概念的な芸術」として広義に開かれた形で論じられる場合もある。「概念芸術」、「観念芸術」、「コンセプチュアル・アート」とその表記も様々である。しかし、日本の美術批評における用例に注目すれば、「概念芸術」(以下引用文献内の用例に応じて使い分けが、基本的に「概念芸術」を使う)が、1969年ごろから日本の現代美術の新たな潮流を捉える批評言語として使用されるようになったことだけは確実である¹⁾。たしかに、それは欧米の批評における「conceptual art」の翻訳として日本語に導入されたという側面をもっている。しかしながら、様式概念とは異なる「概念芸術」は、スタイルの受容という観点で検討してもあまり意味がない。真正なる「概念芸術」の存在を前提にして、それとの差異を見究めていく思考方法自体を放棄する必要がある。そうではなく、60年代末から70年代初頭にかけての日本の美術批評が、まがりなりにも「概念芸術」という用語を使って、どのような現象を囲い込み、いかなる思索を練り上げていったかに素直に眼を向けてみたい。というのも、「概念的な芸術」についての考察は、日本の状況を反映する形で、すでに60年代半ばから充実した議論を蓄えていたからだ。海外との距離が縮まったことによる「国際的な同時性」を視野に収めつつ、その中で日本語としての「概念芸術」の独自の生成の過程があったということを批評史の観点から掘り起してみたい。

なぜ「概念芸術」に注目するのかというと、60年代末から70年代初頭にかけての日本の美術批評は、「概念芸術」と「概念的な芸術」を核にして繰り広げられたといっても過言ではないからだ。従来の作品概念が転換する大きな変わり目に、この用語が主要な論点となったことは、当該期間の美術雑誌を紐解いてみればわかることである。それにもかかわらず「概念芸術」というカテゴリーは日本の美術批評ではきわめて限定的な意味でしか定着することはなかったし、いまだに歴史化の作業も途上といえよう。別の言い方をすると、「概念芸術」に内在する問題を、生産的な開かれた議論につなげることができなかったということだ。日本の戦後美術の画期をなす70年前後の歴史を再考するためにも、当時の「概念芸術」をめぐる批評の推移を振りかえる意義はあるだろう。たとえそれが「小さな歴史」にしかなりえないとしても、既存の語りを相対化し複数化していく契機にはなるはずだ。

本論で考察する対象の範囲とその方法論をあらかじめ限定しておきたい。本稿の目的は、「概念芸術」の作品論、作家論ではなく、批評言語の形成史を構想することにある。最も悩ましいのが、この論考内

で使われる「概念芸術」の意味する内容ということになるが、当時の用例に幅があるために、ここでは広義の「概念的な芸術」についての議論をも含む仮設的なカテゴリーとしてこの語を使用することにする。ただしレットルとしての「概念芸術」と、広義の「概念的な芸術」は文脈に応じて使い分けることにする。分析の対象は、一部の例外はあるが、おおむね69年から71年の間に生産された言説に絞り、そこでの論点の対立や拮抗に注目して「概念芸術」をめぐる論争的な局面を跡づけていく。素材は当該期間に刊行された新聞や雑誌の言説に限り、後年の回顧的な記述やオーラル・ヒストリーは採用しなかった。なにより当時の議論の緊張感と、そこで差し出された思考の原石を未整理のままに把握したいがためである。

1. 「概念芸術」という用語の普及

「概念芸術」という用語が美術批評に登場し、新たな現象を捉える呼称として使われはじめたのは69年であった。その用語が、新聞、雑誌などのジャーナリズムに広まるまでには多少の遅れがあったとはいえ、70年から71年の初頭には一般紙(誌)上にも散見されるようになり、一定の認識を得ていたことがわかる。70年に開催された、いくつかの展覧会が、その契機となったようだ。

1970年12月9日付『毎日新聞』夕刊の学芸欄「美術この一年」は、『「美術とはなにか」『現代において美術は可能か』この命題こそ一九七〇年の美術界を象徴するものだった』との書き出しで、自社が主催した中原佑介コミッショナーによる第10回東京ビエンナーレ「人間と物質」展を筆頭に、東京国立近代美術館で東野芳明が企画にあたった「1970年8月—現代美術の一断面」展、松澤宥の呼びかけによって京都市美術館で開催された「ニルヴァーナ—最終美術のために」展、そして京都国立近代美術館での「現代美術の動向」展を注目すべき展覧会として選びだした。この記事の見出しには「ナマの素材で国際的な反響 トウキョウ・ビエンナーレ」に加え「観念美術も顕著に」との文言が掲げられていた。京都で開催された二つの展覧会を日本における「コンセプチュアル・アート」の現況を示した成果として振りかえっている。

『朝日ジャーナル』(1971年1月1-8日号)は「環境芸術か観念芸術か」と題して、70年の美術界を振りかえった。匿名の筆者は、同年開催された大阪万博を、60年代を席卷した「環境芸術」の巨大な祭典と位置付け、「大資本との提携によって、『環境芸術』はかつてない大がかりなスケールで展開することができたと同時に、それはまた『環境芸術』にとつての壮大な挽歌であったともいえる」と見なす。さらに「万国博は『環境芸術』を『商品としての芸術』へと向わせる第一歩となったが、それとともに、現代芸術の問題提起という次元から遠ざかってしまうキッカケともなった」と、資本とテクノロジーとの親和性が高い「環境芸術」を裁断する。これに対抗する動向として筆者が注目したのが「観念芸術」であった。「観念芸術」は、東京ビエンナーレ、東京国立近代美術館の「現代美術の一断面」展、京都市美術館の「ニルヴァーナ」展などで焦点が当てられた新しい芸術の動向とされ、「造形とか美的表現としての作品であることを捨てて、人間と物質のかかわりにストレートにわけ入ってゆこうとするもの」と簡潔にその特徴を述べている。筆者は「今年もまた『観念芸術』が、さまざまなかたちで展開されてゆくに違いない」という予想をたてた上で、その意義を次のように記す。「現代は、芸術にとって『作品』の時代というより、芸術に対し

てどういう立脚点をもつかという『態度』の時代といっても過言ではない。いかなる作品をつくるということだけではなく、展覧会のあり方、美術館の役割、芸術活動そのものの意味など、すべてにわたって批判的反省が必要とされる」だろうと²⁾。

さらに1971年3月11日付『毎日新聞』夕刊は、「71年の観念美術／情報の伝達や物質の観念化／作家の思想問う」という見出しで、「観念美術」の流行を大きく紙面を割いて報じた。「七一年代の現代美術界は、観念美術(コンセプチュアル・アート)で幕あげたといつていいほどのコンセプトばかりである。日大芸術学部美術学科の卒業展にも、絵画、彫刻、版画と並んでコンセプトが“新設”された。ひとくちに観念美術といつても、観念—情報を伝達するだけのもの、物質の観念化をはかるものなど、さまざまである」と、美術学校という制度の側の対応をいち早く指摘するなどジャーナリスティックな観点を交えて「観念美術」の裾野の広がりを捉えようとしている。同傾向を擁護する東京の田村画廊、村松画廊、シロタ画廊、ピナール画廊、京都のギャラリー16などの画廊の役割にも注目した視野の広い記事である。ここでは大きく分けて以下の三つの異なる角度から「観念芸術」を説き起こしていく。第一に制度に対する攪乱という側面をもつ批評的な行為。ここには、過去の赤瀬川原平の千円札事件や、直近の静岡県芸術祭で起きた「官許芸術祭は死滅した」という版画「死亡届」の展示拒否という出来事や、愛知県立美術館におけるゴミの山事件など、いずれも表現の自由をめぐる問題を引き起こした事例が列挙された。第二に、「最近、いちじるしく活発になっている」郵便などの手段を利用した情報の伝達と、それによる他者とのコミュニケーションの可能性を探求する作品。その代表的な作家として松澤宥を取り上げている。第三に「自己の観念の物質化」と記者が呼ぶ傾向として、東京のピナール画廊で開催された李禹煥と小清水漸の個展を紹介している。この記事の結びは、制作のメチエが崩壊したこれらの「観念美術」を「作品」にする根拠は、作家の「意志や思想」に他ならないという指摘である。「コマージュリズムに反発して、絶対に商品とならない作品をつくるもの、また、観念の空間を共有しようというもの、認識の原点に戻ろうとするものなど」多様な思想が「観念美術」を支えているとする。

美術評論家の峯村敏明は、『三彩』誌上で71年に担当した美術時評の中で、この『毎日新聞』の記事を批判的に取り上げた³⁾。「常日頃観念芸術を叩いている李禹煥のような作家までこのレッテルで片付けられていたのには、思わず苦笑させられた」とし、「既知の“観念芸術”なるレッテルと、出来合いの“観念的な”なる属詞がごっちゃになって」いることが問題であると指摘した。峯村が言及したように、作品制作と並行して69年から精力的に美術評論を発表するようになった李が、関根伸夫の仕事に触発されながら自身の芸術理論を発展させていく過程で、「観念芸術」に対する厳しい批判を展開したのは事実である。しかし、71年の時点で果たして「既知」と呼べる「観念芸術」の「レッテル」が成立していたかは疑問である。峯村が想起しているのは、李による徹底した批判によって対象化された「観念芸術」にすぎないのではないか。

当時の文献を紐解いてみれば、実際には「概念芸術」は、新しく導入された用語であるがゆえに、使用する論者によって意味のゆらぎがあったことがわかる。少なくとも70年代初頭までは、広く共有された「既知」のレッテルなどなかったとみるべきであろう。上述した『朝日ジャーナル』や『毎日新聞』の記事における「観念芸術」の扱いは、当時の一般的な理解を反映していると思われる。では、その証左となる用例

を、70年代初頭の日本の美術界の言説から抽出してみたい。上述した記事で70年の画期とみなされた東京国立近代美術館の「1970年8月」展と京都国立近代美術館の「現代美術の動向」展に関連して、主催者が自らの企画をどのように語っていたか、そこに「概念芸術」という用語が登場するかどうかを確かめてみる。

狗巻賢二、大西清自、河口龍夫、小清水漸、菅木志雄、高橋雅之、高松次郎、田中信太郎、成田克彦、本田真吾、矢部啓司、吉田克朗、李禹煥の13名が参加した「1970年8月—現代美術の一断面」展(70年8月4日～8月30日)を開催した東京国立近代美術館の三木多門は、同展を次のように要約した。「既成の美術という概念の枠をはるかに超えたものばかりでありここ二、三年現代美術の顕著な徴候となっている、いわばものの存在についての原理的な追及をめざした観念的思考性の強い作品群であり、コンセプチュアル・アート(概念芸術)とか、「状況芸術」などとも呼ばれるものを含み、強いというならばポスト・プライマリー・ストラクチャー(基本構造以後)と呼べる作家群が登場する」と⁴⁾。ここで三木が「プライマリー・ストラクチャー」と呼ぶのは、「単純明快な形態と構造によって、具体的な空間のなかにもう一つの新しい空間を設定」するもので、「みるものと作品が相互に滲透しあう『環境』への志向」を有する作品群であり、「その制作過程に工業的・機械的手段が必要」であることから「発注芸術」の問題を喚起したとあるので、60年代半ばの美術界を席卷したいわゆる「環境芸術」を指しているとみて間違いはないだろう。三木の理解も、「環境芸術」の「ポスト」としての「概念芸術」という図式にもとづいている。

同展の企画に参画した美術評論家の東野芳明は、カタログの序文の中で「コンセプチュアル・アートとか、アルテ・ポヴェラ(貧しい芸術)とかいう、テキ屋の符牒のような言葉の色眼鏡にこだわらずに、ひとつひとつの作品(というよりも、もの、というよりも、状態というべきか)にじかに接して貰いたい」と述べ、これらの作家たちの仕事が「コンセプチュアル・アート」と呼ばれていたことを示唆している。また、東野は同展で取り上げた李禹煥、吉田克朗、小清水漸の個展を寸評する翌年の記事においても、三人の仕事を「巷間コンセプチュアル・アートといわれるもの」と総称していた。デュシャンからジャスパー・ジョーンズに至る概念的な芸術の系譜を研究し、なおかつ欧米の動向にも通じていたはずの東野は、本質的な議論に踏み込むことなく、むしろジャーナリスティックな視点に立つて、「コンセプチュアル・アート」という新たな言葉の受容とそれが捉える現象との関係を観察していたようだ。この記事の見出しは「コンセプチュアル・アートの『どのように見るのか』という懐疑」であった⁵⁾。

京都国立近代美術館の「現代美術の動向」展(1970年7月7日～8月9日)は、榎倉康二、木村光佑、白浜信明、菅木志雄、高山登、野村仁、八田淳、水上旬、吉田克朗ら23名の作家を選び、「時間的経過を重要な因子とみたり、ものの実在性を消去して観念の即時的な露呈を追求する作品」に焦点を当てるものであった(カタログ序文より)。

同展にあわせて、美術館の定期刊行物『視る』(1970年7月号)は鈴木健二の「環境芸術から観念芸術へ」というエッセーを掲載した。先述した『朝日ジャーナル』の記事「環境芸術か観念芸術か」との関連は定かではないが、鈴木論文に万博批判のニュアンスはなく、あくまで近年の現代美術の「思考方式」の変化に焦点を当て、環境芸術と観念芸術を対比的に捉えている。鈴木は「最近、観念芸術という言葉がしばしば聞かれる。それは技術に依って加工されたものをこえて、より純粋に観念をとおして明確な訴え

を試みようとするものである」としたうえで、そこに含まれる一つの傾向を次のように解説した。

石、砂、土、木材、鉄板、水、そして空気というような要素的な基礎物質を素材に限定して芸術の本質を問ひ、或は空間を論じる傾向がある。ここにおいては素材と手段は非常に単純で素朴なものに限定される。素材は日常の生活においても始終目にふれるありきたりのものであり—しかし、それを芸術の素材とすることはかつてなかったが—その実現の手段も極めて原始的であり、あまり手を加えていない。ここでは、観衆が出合う場が問題なのである。ところで、多くの人々がこの道を歩むとすれば形成要因が限定されているために必然的に形相は類似してくる。ここで個性を発揮しようとするれば作者の感性に訴えるほかはない。即ち、たとえば砂の種類を選び方、鉄板の表面の見事な処理等において無意識のうちに観衆の感覚に訴えるものを内包するのである⁶⁾。

以上のように、「1970年8月」展にしても、「現代美術の動向」展にしても、それを開催した美術館側が、展覧会で焦点を当てた生の物質をできるだけ手を加えずに提示する若手作家の潮流を「概念芸術」として押し出していたことがわかる。

次に美術評論家の言葉から引用してみたい。原始美術が専門でありながら、60年代を通して美学的な観点から周到な「オブジェ論」を発表し続けてきた木村重信は、72年に刊行された論集に含まれたエッセー「作ることから見ることに」において、オブジェと関連づけた「概念芸術」観を開示している。

最近急激にひろがりつつあるコンセプチュアル・アート (conceptual art—観念美術) は、「つくる」という意識を最小限に制限しつつ、作られたものと人間との「関係」を問題にすることによって、そこに新しい芸術関係を見出そうとする。1970年の東京国際美術展で、アメリカのセラ (Richard Serra) は上野公園に大きい杉の木を一本植えた。これまでの美術常識では、杉なら杉という素材を用いて、意味のある形態を構成することが美術家の仕事であった。換言すれば、作品に作家の主観が特記されればされるほど、それが個性的な芸術になるのだと考えられた。ところがセラはそうは考えない。彼は作品にたいして付加する術語ではなく、主語である作品そのものの実存を問題にするのである。したがって従来の彫刻がひとつのコンストラクションであったとすれば、セラはかかるコンストラクションを否定し、いわばアレンジしただけであり、その意味でそれはデュシャンのデペイズマンと同じ認識にもとづいている⁷⁾。

美術評論家の針生一郎は、72年に刊行された講談社の「現代の美術」シリーズの第11巻『行為に賭ける』において、第三章を「状態と過程—コンセプチュアル・アート」にあて、イタリアの「アルテ・ポーヴェラ」やアメリカの「アンチ・フォーム」とともに、日本の高松次郎、榎倉康二、吉田克朗、高山登、狗巻賢二、李禹煥らの仕事を考察した。針生はその章解説の中で、イタリアの「アルテ・ポーヴェラ」展、69年にベルンで開催された「態度が形になるとき」展、同年アムステルダムで開催された「丸い穴の中の四角い杭」展、同じくニューヨークで開催された「アンチ・イリュージョン」展を紹介したうえで、「60年代を通しての物体への関心は、芸術がイリュージョンから解放されるための第一歩であった。だが、その制作が頂点にたつたとき、芸術は主体を求めて再び行為と観念に注目するようになった。これらの展覧会はいち早くそれらの傾向を予告したわけである」と結んでいる⁸⁾。ここで針生が言及した展覧会は、まさに中原佑介が第10回東京ビエンナーレ「人間と物質」展で参照していたものであった。だとすると、針生の理解では、これらの先行展覧会の延長に位置づけられる「人間と物質」展も「概念芸術」の祭典とみなされていた可能性が高い。

71年前後の限られた用例にとどまるが、そこから少なくとも以下の情報は引き出せるのではないだろうか。第一に、「観念芸術」、「コンセプチュアル・アート」、「概念芸術」という語に明確な差異はないということ⁹⁾。第二に、「概念芸術」が、大阪万博を頂点とする資本やテクノロジーと融合した「環境芸術」に対抗する動向として認識されていたということ。第三に、70年開催のいつくかの重要な現代美術展を契機に「概念芸術」という語が一気に普及したと考えられること。第四に、「概念芸術」という用語が、これらの展覧会が焦点を当てた諸傾向を広く指し示す言葉として理解されていたということ。つまり観念か物質かという二項対立に依拠することなく、松澤有に代表される言葉を媒体とする傾向と、関根伸夫や李禹煥らの物質を媒体にする傾向とを総称する用語であったことがわかる。第五に、『毎日新聞』の記事に対する峯村の反応に見られるように、このような広義の「概念芸術」の理解には異論もあり、むしろ「概念芸術」の定義ないし境界をめぐる、複数の勢力による抗争のプロセスが進行していたということが浮かびあがってくるのである。

2. 「概念芸術」をめぐる論争史

2.1. 論争の担い手としての中原佑介、李禹煥、藤枝晃雄

「概念芸術」という捉え難き概念が日本語として居場所を得るまでに、様々な意見の衝突があり、時に論争的な場面が生まれたのも当然といえよう。本章では、それぞれの論点が絡み合いながら議論の土台を築いていった過程を時系列に沿って整理してみたい。登場人物はほぼ次の三人に限られる。中原佑介と李禹煥と藤枝晃雄。彼らが「概念芸術」に関連して紡ぎ出した少なくない言説は、いずれもリアルタイムで、きわめて限られた時間の中で生産されたものであり、現在から見れば混乱した様相を呈しているのも事実である。しかし、その荒削りな言葉の応酬は、まさに既存の言語が通用しない現象に直面したときの批評の創造的役割を、それぞれの論者が担っていたことの証である。

中原佑介の「アイデアとしての芸術」(『SD』1968年7月号)は、「概念芸術」というカテゴリーを提唱するものではないが、概念的な芸術について考察したエッセーの端緒をなすもののひとつと見てよい¹⁰⁾。「現代芸術に見られる、作家の直接的な手仕事の減少、発注制作の増大という現象を指して、作品に見られる手ごたえ、手ぎわりの喪失を嘆く論者」に対する反論として書かれた本論の中で、中原は「想像」、「計画」、「観念」、「理念」としての「アイデア」が芸術にとって本質的であることを説く。その根拠として中原は「現代芸術に見られる非物質化の傾向」を挙げ、クレス・オルデンバーグの空想のモニュメントや、クリストの梱包のアイデア、イヴ・クラインの芸術の非物質化の思想、さらに「万物は消滅する」という発想を展開する松澤有などの仕事に見られるアイデアの自立を積極的に評価した。

続く「けちんぼうな芸術家たち—ミニマル・アートについて」(『美術手帖』1969年3月号)では、再び「発注芸術」の登場で火が付いた「手仕事か機械仕事か」という論争を取り上げるが、ここでは「手」と「機械」を二項対立として捉える問題の立て方そのものの再考を提案している。問題の本質は「〈手〉であれ〈機械〉であれ、美術を〈製作〉という次元でとらえ論じて」きた芸術観そのものにあるのではないか、という地点から議論を組み立て直す。つくることを放棄する「発注芸術」は、現代美術に顕著な既製品や廃

品の使用とともに、芸術を「個性表現」とする神話、すなわち「美術作品をつくるという行為を個人の私
有として価値づける」考え方への反省を促すだろう。このような芸術観の変化を、〈つくる〉ことから〈見
る〉ことへの変換と整理した宮川淳の見解に基本的な賛意を示しつつも、中原はもう一步踏み込んで、
〈見る〉ことに依拠しない作品、すなわち視覚的な質を超えたところに成立する「観念」としての作品の存
在を指摘する¹¹⁾。ここで言及される作家は再びオルデンバーグと松澤であった。

このような芸術の形式の解体局面に注目して批評の言語を自覚的に作り直そうとしてきた中原に
とって、68年の関根伸夫による《位相―大地》は、従来の作品概念や美学的価値が無効となる作品世界
の登場を強く印象付けるものであった。中原は「現代芸術と批評の問題」(『音楽芸術』1969年4月号)
の中で、関根の仕事に対して「〈通念〉にしたがって、《作品を出品》と書いたけれども、より正しくは《観
念を提示した》というべきかもしれない」と述べ、「観念」を軸に作品概念を転換する手ごたえを表明して
いた。彫刻という概念を支えてきたマッス、ヴォリューム、マチエールなどの用語が通用しない現象の登場
は批評の言語そのものの変容を促すだろう。関根の《位相―大地》が「芸術といいうるのは、その外観の
あれこれによってではなく、それが芸術批評を内在した現象という一事につきるからである」という一節
は、中原が関根の仕事を知覚体験というよりも「観念」の表出として捉えていたことを物語る。そこから
一般化して、現代の芸術は「作品という次元ではなく観念という次元できわだたてきつつある」、「その
点で、芸術が批評と一体化しつつある」というテーゼを抽出した¹²⁾。芸術における「観念」が、たんなる
制作のアイデアという次元から、芸術という制度に対する批評というメタレベルの次元に深化したの
である。

これらの中原の議論に対して反論を試みたのが李禹煥であった。その理論的な骨格をまとめた最初
期の論考「世界と構造 対象の瓦解〈現代美術論考〉」(『デザイン批評』1969年6月号)は、「概念芸術」を
めぐる考察として読み直すことも可能である。

この論考の中で、李は自らの美術批評の前提となる哲学的な立場を明確に提示した。すなわち人間
の意識によって対象化された事物を客観世界と定める主客二元論に基づいた近代の表象制度を批判
し、その乗り越えを現代芸術の課題として設定したのである。このような立場から、李は美術を次の二
つに大別する。ひとつは「今日のライト・アートやほとんどのミニマル・アート、ハプニングや環境設定に
みられる非対象化現象」である¹³⁾。そこでは「作品の無名性、中性化が試図され」と同時に、「作品は、
存在感や確かさをもたず、対象性を失っていくことによって、従来の、見る者と見られる物という相対
関係を曖昧にし、…(中略)…作品と観客の間に特定の認識空間の広がりを生み出す。そのとき芸術
は、「世界を、人間に向き合わせる表象作用によって対象化しないまま、全てあるがまま、そのままの世
界を見ることを」促す媒介となるというのが李の発想の根幹をなす¹⁴⁾。

その一方で、人間の意識によって対象化された表象空間に取まる美術が対置されることになる。そこ
には近代絵画のみならず、オブジェ、ポップ・アートなどの現代美術の動向も含まれるというのが李の見
解だ。さらに「概念芸術」については次のように述べている。「最近、やたらとコンセプチュアル・アートな
どと叫びたがっている人たちがいる。物体は問題ではなく、観念のみが問題だとか、従って作品の観念
的な非物質化が重要だとか、などの意見がそれである」と¹⁵⁾。李にとって「表象作用における意識の操作

性」に他ならない「観念」を提示する「コンセプチュアル・アート」は、「人間中心的な観念の表象」¹⁶⁾にほ
かならず、たとえ非物質的になろうとも表象世界の枠内に取まるものであると否定的な烙印を押されて
しまう。中原が「アイデアとしての芸術」で評価したオルデンバーグやクリストの「空想のモニュメント」
等も、李によれば「物象の見えざる表象」¹⁷⁾という、人間の意識によって対象化された世界にすぎないとい
うことになる。

ここで注目したいのは、李の「コンセプチュアル・アート」批判が成立する文脈である。69年の前半の
美術雑誌を見ても、まだ「コンセプチュアル・アート」の用例は限られている。李が批判の対象として意識
していた中原の一連の論考においても、芸術の非物質化の過程や芸術における観念の役割を考察して
いるとはいえ、「コンセプチュアル・アート」という用語は使用されていないし、また中原にこのレッテルを
提唱する意図も見られない。だとすると、「コンセプチュアル・アート」という用語のきわめて早い使用例
である李の論考は、実は、それを否定的に語ることで「コンセプチュアル・アート」の定義をいち早く差
出す効果を持っていたのではないかと想像されるのだ。69年の第9回日本現代美術展を機に書かれた
「コンセプションと対象の隠蔽」(『SD』1969年8月号)になると、その意図が「コンセプチュアル・アート」の
境界設定にあることが明らかとなる。李は「コンセプチュアル・アートというレッテルによる誤解や勘違い
の乱入する現状をそのまま見過ごすわけにはいかない。…(中略)…何がコンセプションで何がそうでな
いのかを見極める作業を急ぐべきではないだろうか」と提案する¹⁸⁾。そしてジャスパー・ジョーンズの
「旗」、オルデンバーグの「ハンバーガー」から、日本の同時代の松澤宥の「消滅概念」、狗巻賢二の「空間
概念」、山崎秀人の「時やしぐさの指定概念」までを例に挙げ、物質名詞から抽象名詞への変化はあれど
も既存の概念＝名詞＝コンセプションを対象化する作品を「コンセプチュアル・アート」とみなすのだ¹⁹⁾。
これに対して、関根伸夫や飯田正二や成田克彦らの作品を「コンセプチュアル・アートとは区別されるべ
き非対象思考の傾向」とみなし、「たとえ物質―事物を提示しながらでも、彼らは対象―物としてそれを
クローズアップされるようにはなく、より柔軟性のある、ずっと広い世界へ認識を導く」媒介となってい
ることを評価する²⁰⁾。このように近代の主客二元論にとどまる「対象化思考」と、それを超える「非対象
化思考」の二分法によって、李は「コンセプチュアル・アート」の領域を自らの価値基準をもって画定して
いったのだ。

同じく69年には、中原と李との間の潜在的な対立と並行して、しかし彼らとは異なる文脈から、藤枝
晃雄が「概念芸術」を論じはじめていた。中原が「発注芸術」をめぐる議論の中から観念としての芸術と
いう発想を膨らませてしていったのに対して、藤枝はアメリカの60年代後半の美術に依拠して、ミニマ
ル・アートから「ポスト」ミニマル・アートに向かう理論的な背景をおさえながら、新たな批評用語として
の「概念芸術」を紹介したのである。

「反造形1 概念的芸術」(『インテリア』1969年1月号)はその端緒となるものであった。藤枝は「概念的
芸術(コンセプチュアル・アート)」という用語を唱えているソル・ルウィットの定義、すなわち「概念的芸術
において、考えとか概念は、作品のなかでもっとも重要な側面である。芸術家が概念的な芸術形式を用
いるとき、それは、すべての計画の決定があらかじめなされ、制作が機械的に運ばれることを意味して
いる」を引用して、その思想のエッセンスを「反造形」という言葉で端的に言い表した²¹⁾。ルウィットの唱

える「概念的芸術は、考えがまとまり、ユニットの構想が具体化すれば、他人の手や工場の機械によってつくられるという制作手段を強く考慮するならば、それは、わが国でいわれている発注芸術と一致するだろう」と、日本の状況に接続する興味深い視点も提示している。中原の「発注芸術」と芸術の観念化をめぐる議論を補強するように、「概念的芸術」という用語が導入されたのだ。ただし藤枝は「この芸術は、概念的であっても、結局は、視覚的なものとして表されねばならないのだが、それにしても、造形的であろうとすることが一種の退行とみなされるのは皮肉なことである」と、その評価に関しては限定的な立場を一貫して示した。

続く「反造形2 過程としての作品」(『インテリア』1969年2月号)では、藤枝は、ロバート・モリスがミニマル・アートの「堅い素材」から、フェルトやラバーや金網などの「柔らかい素材」に変化したことにより、それらの素材を無雑作に床に置いたり、壁にたてかけたりする、モリス自身の造語でいう「反形態(アンチ・フォーム)」と呼ばれる傾向に移行したことに注目する。「それらは、一見したところ、まだ未完成で、これから何かがつくられるかのような感じをいだかせるものであり、それ自体で十分に完結している過程のない作品と対照的に、過程そのものをみせているかに思える」と、「反形態」における動的なプロセスに新たな芸術形態の登場を予感している²²⁾。それは造形化に向かうミニマル・アートを様式的に乗り越えようとする試みなのだ。藤枝は、「反造形」という基調を共有しながらも「過程としての作品は、芸術における制作行為をふたたび問題にしている」と解釈した。

この年の藤枝は精力的にアメリカのポスト・ミニマルな動きを紹介、論じていた。「反造形3 土の作品」(『インテリア』1969年3月号)でアース・ワークを、「観念のロマンティズム」(『美術手帖』1969年7月号)で再びアース・ワークを取り上げ、「視覚による視覚の批判」(『美術手帖』1969年10月号)ではプロセス＝過程としての作品が結集した「アンチ・イリュージョン」展を詳細に論じた。藤枝によるこれらのアメリカの動向の紹介は、日本の同時代の作家に大きな影響を与えたと想像されるが、藤枝が「アース・ワーク」、「アンチ・フォーム」の動向を「概念芸術」として包括的に語ることはなかった。

2.2. 顕在化する対立点

上述した表象批判を根拠に「コンセプチュアル・アート」批判を継続してきた李は、京都国立近代美術館の「現代美術の動向」展に際して発表されたエッセー「非対象世界への自覚」(『視る』1969年9月号)になると、批判の矛先を「アース・ワーク」にまで拡大している。続く、「観念の芸術は可能か—オブジェ思想の正体とゆくえ」(『美術手帖』1969年11月号)では、マイケル・ハイザー、カール・アンドレ、ロバート・モリス、ジョゼフ・コースラを列挙した上で、「今日の美術が、かつてないほどの多様な方法論を編み出し、観念の自立、そのための意識の全面的な開発にのり出そうとしている点では、広い意味でこれらすべてをコンセプチュアリズムと規定することができるだろう。評壇の一部ではすでに、観念の氾濫の時代の到来を謳歌しながら、コンセプチュアリズムを一つの運動化に導こうとする者さえみえはじめている」²³⁾と危機感をあらわにする。ついに「イズム」としての「コンセプチュアル・アート」が登場するわけだが、「イズム」と呼べる「運動」に類した動きが、具体的に何を指しているのかは不明である。現象を鋭敏に先取りしたうえで、効果的な弁論の術というニュアンスも感じられる。

このような69年一年を通じて李が精力的に書き続けた反コンセプチュアル・アートを軸足とする批評に対して、藤枝は一見すると現代美術の概説にすぎないと思われるようなタイトルのエッセー「現代美術のいろは」(『SD』1970年2月号)の全編をつかって、李の過去の文章を引用しながら、その問題をひとつひとつ吟味する委曲をつくした批判を展開した。まず藤枝は近代の表象制度を批判する李の所説の根幹をなすイリュージョンの理解に疑問を呈し、「イリュージョンをただ写しだされる対象物の立場から眺めてしまえば、貧弱なリアリズムでしかなくなってしまう」と述べる。そして李の所説において「〈像あるいは虚像の対象化〉という言葉に結びつけられ、否定されているイリュージョンとは、〈錯視〉であるにすぎないのではないか」と指摘するのだ。「芸術家は、思い通りに〈像あるいは虚像の対象化〉をなして得々としているわけではない」とし、その例として「セザンヌの描いたものは、単なるイマージュの対象化ではないはずである」と畳みかける。さらに近代の表象批判という観点で20世紀の芸術を裁断しようとするあまり「作品を見るさいに名詞を当てはめずにおかない」李の作品解釈に、イマージュと名詞との混同が起こっていると指摘した。

その上で、観念的な芸術の事例として李が批判してきたデュシャンの便器やジョーンズの旗については、次のようにその見方を正している。長くなるが引用したい。

それらは、たしかに形をもっている。しかし、それらを、李氏のように、「像は像であるがゆえに虚像である」ものの対象化とし、「観念(名詞)と物体の自己同一」とするのは、一見、納得させられるかに思われるものの、貧弱なリアリズムの立場に立たない限り、ことの本意を見失わせる。

便器や旗はイマージュの表現ではなく、まさにそれに反するものであった。そして、それらが芸術だといえるのは、芸術の文脈においてのみである。イマージュでないから、それらは、日常生活のなかにおかれるや、タブローのようにどんなに稚劣に描かれていようと芸術と見なされず、余り使いものにならない便器や旗にすぎなくなるのである。反イマージュの表明という観念は、理性とか行動といった抽象名詞という観念と同じように、決してそのままでは物体と自己同一化しない。したがって、便器や旗という名詞、というより具体名詞は、それらを芸術として提出したその表明の観念ではない。強いて観念という言葉を用いるなら、それは、「便器をとりあげたり、旗を描いたりして、作品とすること」というかれらの真の観念を表わすための、観念的な方法なのである²⁴⁾。

ポイントは、芸術という制度に対する批評という視点が、素朴なリアリズムに依拠した李の像の対象化という論理からは抜け落ちているということだ。中原が指摘したように、芸術批評を内在化していることが、概念的な美術の要件であるとすれば、藤枝の反論によって李の「概念芸術」批判の根拠が大きく揺らいだことになる。

2.3. 「人間と物質」展と「1970年8月」展のサイド・ストーリー

中原佑介がコミッショナーをつとめた第10回東京ビエンナーレ「人間と物質」展は、カタログの文章で中原自身が表明しているとおり、前年に開催されたアムステルダムの市立美術館で開催された「丸い穴の中の四角い杭」、バルンのクンストハレで開催された「態度が形になるとき」、ニューヨークのホイットニー美術館で開催された「アンチ・イリュージョン」展を参照しつつ、ここ数年世界的に顕著になりつつある「人間と物質の相互関係に注目」する現代美術に焦点を当てる企画であった。日本からは、榎倉康

二、堀川紀夫、狗卷賢二、河口龍夫、河原温、小池一誠、小清水漸、松澤宥、成田克彦、野村仁、庄司達、高松次郎、田中信太郎が選ばれた。そこに名前を連ねていてもよいはずの数名の作家が、このリストから外れていることに気づく。

「人間と物質」展に先駆けて、『美術手帖』(1970年2月号)は「発言する新人たち—非芸術の地平から」という特集を組んだ。そこには李禹煥の「出会いを求めて」、菅木志雄の「状態を超えて在る」という論考に加え、「〈もの〉がひらく新しい世界」という座談会が掲載された。出席者は小清水漸、菅木志雄、関根伸夫、成田克彦、吉田克朗、李禹煥。昨年来、「石を、紙を、鉄板を、あるいはそれらの組み合わせを、ほとんど手を加えることなく、いわば、ただそれだけの〈もの〉としてならべ置いた一群の新人たち」である。日本における「人間と物質の相互関係に注目」する現象を主導し、脚光を浴びていた彼らを、「人間と物質」展は限定的にしか取り上げなかったのである。もちろんヴェニス・ビエンナーレに選ばれた関根のように事情があつて不参加となった作家もいるが、中原の意図的な選択が働いた結果といえよう。

その理由は中原のカタログの文章の中に透かし見ることができる。「このビエンナーレ展には、石、灰、木、砂、針金、紙、鉛、ガラスなど多岐にわたるものが見られるが、それらはどのような超越的な意味をも帯びているわけではない。それらが、われわれと共存し、ひとつの関係のなかに置かれて、はじめて意味が派生するのである」²⁵⁾という箇所からは、あるがままの世界との「出会い」を唱える李らの言説に対する批判的なニュアンスを読み取ることができないだろうか。

これに続く以下の一節は、「アイデアとしての芸術」以降、現代の芸術の概念的傾向について考察を深めてきた中原の思索のエッセンスが凝縮している文章である。「概念芸術」をめぐる李からの執拗な批判によって、中原が望まなくとも論争の舞台が用意されつつあったことを考慮すれば、この一節は、観念と物質を分離して芸術的行為から観念の働きを意図的に排除しようとする李らの所見に対する反論とも読める。中原はあくまで物質と観念の相補的な関係を主張するのだ。

一個の人間である作家にとって制御可能なのは、自己の意図、方法、思考といったものに限らざるをえない。重ねていうまでもなく、作家は物質のすべてを自己の観念にしたがわせることはできないからである。こうして作家の観念は観念としてクローズ＝アップされることになる。一見、逆説的に見えるが、物質がそのとらえどころのない存在をあらわにすることと、作家の観念や思考が重視されることとは、まったく相補的な関係を保っている。どちらが優位にあるというわけでもない。それらは互いに規定し合い、かつまた、それぞれであろうとするように動的な関係に置かれているのである²⁶⁾。

同カタログの中で、中原は「概念芸術」という言葉の使用を慎重に避けているが、「人間と物質の間」という主題のもとに集められた作家の顔ぶれを見れば、60年代後半に登場した概念的な芸術を一望する規模と内容をもっていたことがわかる。それゆえ、ミニマル・アート以後の動向を精力的に論じてきた藤枝は、同展を「現代美術の歴史がそれなりに要約されている」企画とし、その一見すると多岐にわたるいくつかの傾向に「物体から概念芸術にいたる縦の系列」が流れていることを評価したのである。なぜなら、この系列こそ「どうしてもさけて通れそうにもない現代美術の局面だからである」²⁷⁾。とはいえ、「人間と物質の間」の「の間」がタイトルから抜け落ちたことで、「物質」に重心が移ってしまうことを嫌ったのか、中原は周到にも『三彩』誌上で「連載 人間と物質の間 第一回 ロケーションの思想」(『三彩』1970

年9月号)を発表し(結局連載は実現せずこの一篇のみで中断)、「人間と物質」展の底流にある芸術の概念化の様相をあらためて強調した。ここでは「特定の時間と場所が決定的な要素」となる行為の記録や情報を提示するような仕事を「ロケーションの思想」と呼び、それは「作品」の存立そのものが自明でなくなったという自覚の上に成立する傾向だと論じた。興味深いのは中原がこの文章を次のように結んだことである。「こういう底流と無縁な現象は、それがいかにイリュージョンを否定するといっても、容易に新しい造型と化してしまうことも間違いのないことだと思う。そういう現象は、われわれの周辺にもいくつも見ることが可能なのである」²⁸⁾と。この一文が「もの」との「出会い」を唱える作品群を揶揄するものであることは言うまでもないだろう。

東京国立近代美術館で開催された「1970年8月」展は、「人間と物質」展に選ばれなかった李、菅、吉田も含め、〈もの〉に取り組む日本の中心的な作家を網羅したという意味で、「人間と物質」展を補完する役割を果たした。同展カタログ所収の企画者のひとりである東野芳明のテキストは、「批評の放棄」という批判も寄せられたが、この展覧会の狙いをはっきりと表明している。東野は、「作品は作者の観念や言葉の終わった地点から、ものとしての言葉をもってひとりで歩きはじめるのである。あるいは、ぼくらは、作者の観念を、現実のものとしての作品の中にだけ、見、感ずるべきだ、といつてもよい」と語っている²⁹⁾。つまり東野は、関根やその周辺の作家たちが繰り返してきた「観念」、例えば「ものを出来るだけ裸の状態におくこと、ものの表面から概念のほこりを払うこと」などを、「作品」から切り離そうとしているのだ。なぜなら、このような作家の言葉が、あまりに強固に彼らの作品を意味づけていることに違和感を覚えていたからであろう。さらに東野は、関根やその仲間が「東洋とか禅ということは無抵抗に口にはじめ」たことを受け、『『アメリカ美術以後』がこの世代の特徴だが、それが、そのまま『東洋』に向かう危険』に注意を促していた³⁰⁾。東野の企みとは、これらの作家たちが作品を語る言説と、実際の作品との隔たりや矛盾をつぶさに見つめてみようという呼びかけなのだ。

東野が問題視していたのは、例えば次のような「語り方」であろう。

〈もの〉との〈出会い〉を主張し始めている作家たちのうち、彼らを代表する理論家李禹煥の意見によると、彼らの作品はほとんどイベントであることを主張しているようである。彼は表象的意識による像(イメージ)の表出を厳しく排除し、《日本の若い非作家たちの仕草》に《世界自身のあるがままの光景をあるがままに開示する構造》をみている。彼はその例として関根伸夫の須磨公園における〈凸凹のハプニング〉などをあげているが、それは〈仕草〉であって、観念の対象化としての造形ではないことを強調している。そこで感じられるのは、作品を〈仕草〉として美術の制度のコンテクストから引き離し、行為を生そのものの広がりの中で把握しようという志向であろう³¹⁾。

この「語り方」の問題点は、制作行為を「仕草」と判定する基準を一切検討しないままに李の言説を追認し、この語を〈出会い〉を主張する作家たちの仕事一般に適用していることである。作家たちの「主張」や「志向」のレベルで、議論を展開してしまうのである。理論上「仕草」が表象的意識を超える万能の切り札のように語られるだけに、言説と作品とのナイーブな直結は危険である。「現実のものとしての作品」自体の検討が抜け落ちてしまっているのだ。

「1970年8月」展に中原が寄せた展評も、同様の文脈で理解することができる。中原にしては珍しく、

東野の企みに乗じて批判的なコメントを表明した。

「反イリュージョン」ということばすらうまれてるように、最近「イリュージョン」に対する風当たりが強い。イリュージョンの一掃こそ、現代美術の課題であるかの感がある。しかし、イリュージョンの完全な抹殺などあり得ない。たとえば、「裸の物質」をもってすれば、イリュージョンを拒否できるなどと考えるのは、それこそイリュージョンに対する無知からくるものと思われぬ。たとえば、「裸の物質」とはなにか。「裸の物質」自体、ひとつのイリュージョンでないかどうしていえるだろうか。

イリュージョンに対する否定の姿勢は、イリュージョンを芸術という枠をはめて形式化することに対する否定であり、むしろ、イリュージョンの縄ばりを撤去しようということである。…(中略)…「1970年8月」展に選ばれた13人の出品者は、いずれも、イリュージョンを否定するという方向に立っている。そして、それこそ東野のいう「いまの大半の若い世代の間」で起っているひとつの潮流というべきものであろう。しかし、正直にいう、「裸の物質」についての素朴な信奉者が少なくないということを否定できないのである。それが、「意図」に反して(あるいは、意図通りというべきか)、「新しい造形」という性格を強く感じさせる理由である。ここでいう「新しい造形」とは、「芸術的イリュージョン」の復活ということを意味する³²⁾。

「1970年8月」展の展評を見る限り、出品作家の言葉と実際の作品とのギャップを指摘する声が多かった。作者の作為があらわな造形を見た者³³⁾、「きわめてオーソドックスな、物と物との均衡関係を主とする造形原理が復活している」ことを発見する者³⁴⁾。『朝日ジャーナル』の匿名記事は、「物質と観念との絶えざる緊張を保つことが必要で、それがなければ独りよがりの思いつきか、材質へのフェティシズムにおちこんでしまう」と新たなフェティシズムの危険性を指摘した³⁵⁾。東野の狙い通り、作家たちによる意味づけ、ないしは価値づけの言葉のひとつひとつが、実作の側からその妥当性を問い返される機会となったのだ。

「人間と物質」展と「1970年8月」展という連続する二つの展覧会を、「概念芸術」をめぐる論争という文脈に置いてみると、李の「概念芸術」批判につきあげられてきた中原が、もう一度議論の土台を整えるべく反批判に転じた舞台という見方もできるのではないだろうか。69年から約一年間、理論と実作の両面できわめて高密度に展開した「概念芸術」論争は、距離を置いて眺めてみると、「概念芸術」を積極的に評価する中原と、「概念芸術」批判を通してグループとしてのアイデンティティを構築した〈もの〉との「出会い」を唱える若手作家たちとの間の批評をめぐるヘゲモニー争いという様相を呈していたともいえる。しかし、前節で論じたように、近代の表現概念、すなわち像の対象化という表象作用を根拠とする李の「概念芸術」批判は、藤枝によってその有効性に疑問が投げかけられた。また「人間と物質」展と「1970年8月」展を通覧することで、〈もの〉に関わる作家たちの作品と彼らがそれを語る言葉との一体化にも亀裂が入った。彼らの「現実のものとしての作品」を成立させる観念的な要素が否応なしに浮かび上がってきたということだ。こうして観念と物質との対立という論点は、論争のピークを過ぎて次第に後退してゆき、議論を新たな視点から組み立て直す必要性が生じてきたのである。

3. メダルの裏表——まとめにかえて

中原の「眼にみえない芸術」(『美術手帖』1971年5月号)は、69年から70年にかけての論争の総括というべきエッセーであり、李の批判に対してはじめて包括的な反論を記し、なおかつ、これまで慎重にその用語の使用を避けてきた「概念芸術」の定義をはじめて試みたものとして注目される。中原は、現代の芸術が置かれている状況を「芸術の概念化」と呼び、それは「芸術という概念と作品の分離の意識」と規定する。すなわち「あるものを芸術だといっても、なお『もの』は芸術そのものにならないという」、「アイロニカルな状況」を指す。このような状況下で、分離してしまった芸術という捉えがたい概念との距離を見定めながら、「美術であろうとすると同時に、そうではなくさせようとする二重の意識」を抱えたままに表現の極北を探る「概念の芸術化」という現象が生まれる。そこから導きだされる結論は以下のようなものとなる。

「概念の芸術化」あるいは、より一般的には「概念芸術」と呼ばれているものは、ただ単にならぬ概念をもってきて、それを芸術としたものではない。たしかに、この「概念芸術」という名称には、あるあいまいさがみられることを否定しない。しかしながら、あらゆる名称には的を得たところもいくぶんは含まれているのである。それは、「芸術の概念化」をもっとも反映しているという事実なのだ。…(中略)…芸術という概念と作品の決定的な分離の意識をみ、それが理めがたいものであることを自覚したことのある作品を「概念芸術」と呼んでおきたい³⁶⁾。

これが中原による明快な整理であると同時に、約二年間におよぶ論争のひとまずの帰結であった。この定義に従えば、媒体による相違を超えたレベルに議論を引き上げることができる。中原は作家が選択する媒体が物体だろうと観念だろうと区別せずに「概念芸術」を考えていこうという姿勢を貫いた。「現在、作品というものはあるものの指示的概念ではなく、関係概念と言うべきであろう。美術に見られる〈もの〉としての作品からの離脱と、〈もの〉そのものへの徹底と見える現象とは、じつはメダルの裏表の関係にすぎない。それはいずれも、指示的なものとしての〈作品〉の概念から離れ、関係概念のなかに置こうとするのである」という中原による一節は、同じことを別の角度から言い直したものにほかならない³⁷⁾。たしかに観念対物質の不毛な二元論を超える視座が提示されたことは事実であるが、議論が一巡して振り出しに戻ってしまったような印象も受ける。そう、これは「概念芸術」をめぐる論争のひとつの帰結であると同時に、次なる議論に向けての出発点でもあったのだらう。「七二年度には概念的な芸術に関する評論がいくつか提出された。…(中略)…概念的な芸術が評論の水準においてある成熟度をもたらしたのは確かであろう。一般的に概念芸術と呼ばれる動向がひとつの分節点をもったのが七二年であるといえようか」とたにあらたが「美術時評」(『美術手帖』1973年1月号)で記したことをその証左とした³⁸⁾。「概念芸術」をめぐる批評はここで立ち止まらずに、さらに前進を続けたのである。したがって、この継続する研究の次なる課題は、たにが言及した72年の「分節点」の内実の精査となるだろう。

(鈴木勝雄／東京国立近代美術館主任研究員)

註

- 1) 以下の拙稿を参照のこと。「不在の類型学 日本における概念的な芸術の系譜(1)」『東京国立近代美術館研究紀要』第18号、2014年、「日本における『コンセプチュアル・アート』元年——一九六九年の言説空間から」『美術フォーラム21』第30号、2014年。1969年の批評における「概念芸術」の使用例に関しては後者論考に詳しい。本稿は、これらに続く研究という位置づけである。一部69年の記述に関して重複があることをお断りしておく。
- 2) 1文化ジャーナル「環境芸術か概念芸術か——70年の美術界を振りかえる」『朝日ジャーナル』1971年1月1-8日号、145頁。
- 3) 峯村敏明「美術時評4 態度は形になった」『三彩』1971年5月号、73頁。
- 4) 三木多聞「一九七〇年八月—現代美術の一断面」について『現代の眼』1970年8月号、2-3頁。
- 5) 東野芳明「今月の焦点 吉田・小清水・李の個展」『美術手帖』1971年3月号、10頁。
- 6) 鈴木健二「環境芸術から観念芸術へ」『視る』1970年7月号、頁ノンブルなし。鈴木論文は、前年の「現代美術の動向」展で脚光を浴びた李禹煥、吉田克朗、小清水漸の仕事の方法論的な特徴と、そこに潜む限界をいち早く指摘した柏原えつとむの展評を参照していると思われる。想起しながら、この文章は書かれている。柏原えつとむ「造ることへの反逆者たち—現代美術の動向展・京都国立近代美術館」『三彩』1969年10月号、49頁。
- 7) 木村重信「作ることから見ることへ」、京都大学美学美術史学研究会編『芸術的論理の世界』創文社、1972年、222-223頁。この発想を敷衍して木村は翌年の『モダンアートへの招待』（講談社現代新書、1973年）では次のように述べている。「コンセプチュアル・アートはシュジェ意識の体系からマティエールを解放し、個性への執着を断ちきるところに、作品形成の足場を見出そうとするのであるから、それは見る者の自由な意識を前提としなければ成り立たないことである。…（中略）…いま、ホモ・ファベル的人間観の克服という現代的要請とも関連して、作者と作品との関係よりも、作品と観者との関係に重点をおくコンセプチュアル・アートは、重要な問題をはらむ。近代の科学技術の思いあがりか、自然的世界に対立する人工的世界の構築を企てたが、しよせんは無謀であったことが露呈されつつあるとき、コンセプチュアル・アートがうまれたことは、きわめて意義深いといわなければならない。芸術にとって、人間存在そのものにとって、大きな転機が訪れているようである」（『木村重信著作集第6巻 現代美術論』思文閣出版、2003年に再録。引用は同書230頁）。このような文明論的な「概念芸術」の解釈もまた当時の定型のひとつである。
- 8) 針生一郎編著『現代の美術 第11巻 行為に賭ける』講談社、1972年、50頁。針生は「概念芸術」と深く関わる内容を含む、同シリーズの『第10巻 記号とイメージ』（1971年10月30日発行）も担当した。また、針生が関根伸夫との対談の後記として、関根の初期作に対する次のような解釈を提示していたことも指摘しておこう。「69年の東京画廊個展では、関根はまっくろな油土を三つのおおきなかたまりと、ちらばってところがる部分のあつまりとして展示した。明らかに油土は、どんな形もイメージもあらわさず、ただ質料だけを端的に知覚させることをめざして、こねまわされたのである。行為はここでは、表現とのつながりをたちきって、物質の存在する場だけを現前させようとしている。これは日本におけるコンセプチュアル・アートの生誕宣言とっていい個展だ」（『ディアローグ31 関根伸夫』『みづゑ』1972年9-10月号）。この針生の見解に反論した藤枝晃雄の「Do It Yourself コンセプチュアル・アートについて」『美術手帖』1973年1月号も参照のこと。
- 9) 千葉茂夫は『現代美術逸脱史1945～1985』（晶文社、1986年）の中で「観念芸術」と「概念芸術」の差異を提唱している（同書110頁）。その指摘は重要であるが、実証的な裏付けを伴った結論というよりは、千葉自身の解釈というべきものだろう。同時の用例を比較検討するかぎり、明確な使い分けの事実を確認することはできなかった。
- 10) 中原佑介「アイディアとしての芸術」『SD』1968年7月号、6-16頁。
- 11) 中原佑介「けちんぼうな芸術家たち—ミニマル・アートについて」『美術手帖』1969年3月号、67-99頁。
- 12) 中原佑介「現代芸術と批評の問題」『音楽芸術』1969年4月号、18-21頁。
- 13) 李禹煥「世界と構造 対象の瓦解（現代美術論考）」『デザイン批評』1969年6月号、130頁。
- 14) 同上、128頁。
- 15) 同上、128頁。
- 16) 同上、128頁。
- 17) 同上、130頁。
- 18) 李禹煥「コンセプションと対象の隠蔽」『SD』1969年8月号、83頁。
- 19) 同上、85頁。
- 20) 同上、86頁。
- 21) 藤枝晃雄「反造形1 概念的芸術」『インテリア』1969年1月号、30-31頁。
- 22) 藤枝晃雄「反造形2 過程としての作品」『インテリア』1969年2月号、50-51頁。
- 23) 李禹煥「観念の芸術は可能か—オブジェ思想の正体とゆくえ」『美術手帖』1969年11月号、73頁。
- 24) 藤枝晃雄「現代美術のいろは」『SD』1970年2月号、89頁。
- 25) 中原佑介「人間と物質」展カタログ序文。のち中原佑介『見ることの神話』（フィルムアート社、1972年）に収載。引用は同書より、258頁。
- 26) 同上、259頁。
- 27) 藤枝晃雄「新しい表現への志向」『美術手帖』1970年7月号、65頁。
- 28) 中原佑介「連載 人間と物質の間 第一回 ロケイションの思想」『三彩』1970年9月号、65頁。
- 29) 東野芳明「『70年8月』展企画の弁」『1970年8月—現代美術の一断面』展カタログ、東京国立近代美術館、1970年、頁ノンブルなし。
- 30) 東野芳明「ワイド・アングル」『美術手帖』1970年6月号、127頁。
- 31) 刀根康尚「身体・知覚・表現 制度としての芸術と〈仕草〉としての芸術」『季刊フィルム』1970年3月号、126頁。
- 32) 中原佑介「現代美術の一断面—『1970年8月』展」『インテリア』1970年10月号、74-75頁。
- 33) 峯村敏明「貧しさの欠如—『1970年8月—現代美術の一断面』『第2回須磨離宮野外彫刻展』」『三彩』1970年11月号、69頁。
- 34) 岡田隆彦「《一九七〇年八月—現代美術の一断面》展にふれて—未知なるもの先取りと呪術とのほさま」『美術手帖』1970年10月号、102頁。
- 35) 文化ジャーナル「『状態』から『関係』へ—2つの近代美術館の新人展」『朝日ジャーナル』1970年9月6日号、50頁。岡田隆彦「美術時評 物体のとらえ方」『三彩』1970年10月号、78頁にもフェティシズムの危惧が指摘されている。
- 36) 中原佑介「眼にみえない芸術」『美術手帖』1971年5月号、50頁。
- 37) 中原佑介「見ることの神話—まえがきにかえて」『見ることの神話』前出、10頁。
- 38) たにあらた「美術時評 概念的な芸術論の情況」『美術手帖』1973年1月号、4頁。

1970, a Landmark Year: the Lineage of Conceptual Art in Japan (2)

Suzuki Katsuo

Contemporary studies of the achievements of Japanese conceptual art of the mid-1960s to the mid-1970s were not undertaken due to difficulty in defining 'conceptual art,' and because the category 'conceptual art' did not exist. This paper aims to shed light on breakthrough research by exploring the evolution of the phrase 'conceptual art' in the language of art criticism, and by tracing the refinement of ideas in contemporary discourse and the repositioning of focus of analysis by various critics. It treats the period from 1969 to 1971, and is a continuation of "Part I," appearing in the Museum of Modern Art, Tokyo, *Research Bulletin*, No 18.

The year 1970 is taken as a turning point, a time when use of the term 'conceptual art' spread in journalism and, moreover, among the general public following *The 10th Tokyo Biennale: Between Man and Matter*, the *August 1970: Aspects of New Japanese Art* at the National Museum of Modern Art, Tokyo, and *Trends in Contemporary Art* at The National Museum of Modern Art, Kyoto. The exhibitions all took place in 1970, also the year of Expo '70 Osaka. This paper attempts to show how the participation of contemporary leading art critics Nakahara Yūsuke, Lee U-Fan, Fujieda Teruo was instrumental in the creation of 'conceptual art' as an established field.

(Translated by Cheryl Silverman)