

# 1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品における ポール・セザンヌからの影響

岩渕夏樹

## 1. はじめに

本論考は、戦後日本の芸術家、高松次郎が1970年から1986年まで制作した絵画作品のシリーズ「平面上の空間」について、中でも1978年までに制作された作品に着目し、そこに見られるポール・セザンヌからの影響を高松の作品とテキストを通して論じるものである。

この「平面上の空間」シリーズは、当初は雑誌の表紙や挿画、書籍の装丁など、コミッションワークとしてドローイングが制作され、1976年以降に自立した作品として発表されるようになった。1978年には東京画廊で個展を開催し、カンヴァス作品を含む全15点の《平面上の空間》を発表している。しかし、1979年になると、色鮮やかではっきりとした色面が出現し、これまで様に細かった線が太さを持ち、円弧線が消滅するなど、前期作品とは明らかに異なる絵画が「平面上の空間」という同じタイトルのもとに制作されるようになった。本論では、大きく2つに分けて捉えられる当該シリーズの前者、1978年以前に制作された作品について考察する。

「平面上の空間」を制作していた1977年、高松は以下の言葉を自身の制作ノートに残している。

特定の物体（絵画においては形態）に対する意識と、それが作り出す空間に対する意識は、必ずしも同じものではない。

物体（形態）を見ていると空間が意識しにくくなり、空間を意識すると、物体（形態）が意識しにくくなる。

だが、その二つの意識を統一させることが作家にとって重要な問題であるように思われる。

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響

(一九七七年十一月二一日) (1)

この言葉を踏まえると、1970年代の「平面上の空間」が制作された根底には、形態と空間の両方を捉えようとする意識があった、ということになる。では、それは具体的にどのような造形的特質から読み取ることができるだろうか。また、高松がこのように思考するに至った背景には、いかなる影響があったのだろうか。

そこで、本論ではポール・セザンヌとの関係を考察する。なぜここでこの画家を引き合いに出すのか。それは、高松が一際強い関心を抱いていたことが、彼のテキストや発言から読み取れるからである。セザンヌに関して最初に言葉にした例は、1966年3月28日付の『日本読書新聞』に掲載された「表面のメカニズム」というエッセイであり、以来3度にわたって定期刊行物に寄稿した。また、1974年に国立西洋美術館でセザンヌ展が開催されたのに合わせて企画された雑誌『みづゑ』のセザンヌ特集において、中原佑介とこの画家についての持論を展開している<sup>(2)</sup>。他の機会でも、度々セザンヌの名前を挙げ、彼の芸術の意義を繰り返し語っていることは特筆に値するだろう。しかし、高松にとってセザンヌがどのような存在であったのかを論じた先行研究は数が少ない<sup>(3)</sup>。

本論は、まず1970年代の「平面上の空間」シリーズ作品の造形的な要点を整理し、次に高松がセザンヌの何に関心を持ったのか明らかにする。以上を踏まえ、高松の思考がどのように作品として造形化されているのか論じる。

## 2. 1970年代の「平面上の空間」シリーズ作品の造形的特質と狙い

まずは、1970年代作品の造形的特質とその狙いを、先行研究を参照しながら確認する。

ドローイング、カンヴァス作品を合わせて200を超える点数があるこのシリーズだが、作品を構成する造形的要素が、十字の形をしたポイント、線、単色の面という3つである点は、いずれの作品にも共通する。そして、それらが紙やカンヴァスのどの位置に、どのような大きさで描かれるかは、支持体あるいは作家が規定した矩形の大

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響  
きさ、縦横比に従って決められている。例えば、《Space in Two Dimensions》〔No.844〕  
(1978年、アクリル、カンヴァス、162.0×130.0cm、高松市美術館蔵)では、まずカンヴァ  
スの左上の隅から縦の辺を半径とする円弧が引かれ、円弧と右辺とが交わるところに  
十字形のポイントが置かれる。次に、そこからカンヴァスの左下へ直線が引かれ、さ  
らにカンヴァスの上に向かって右上の隅とポイントとの間の距離を半径とする円弧が  
引かれる。このように、本シリーズ作品は所与の矩形から幾何学的に導き出されうる  
形が描かれており、演繹的に筆を進めていくという制作手法が特徴である。

合わせて注目したいのは、段階的に出現し段階的に消えるような線や色面の描写で  
ある。カンヴァス作品において高松は、引いた線の上から地の色を塗り重ねることで  
その線を消去している。

たにあらたは「平面上の空間」についての評論において、かすれるように消えてい  
く線が十字のポイントと相まって鑑賞者の視線を誘導し、その結果、面を保持する役  
割と同時に、その面を分割する性格も持っている、と指摘した<sup>(4)</sup>。つまり、線が途  
切れていると、軌跡を追っていた我々の意識は支持体の余白に放り投げられる。しか  
し、その先に十字のポイントがあることで、消えている部分にも線の軌跡をイメージ  
する、ということである。

また、神田直子はこの作品群を制作のプロセスから読み解く。支持体に円弧と直線  
をいくつか描き始めた時点では、この紙やカンヴァスが平面であることを明らかにし  
たに過ぎないが、それらが交わり合うほどに多くの線が引かれると、平面は空間に変  
貌する。ただし、線が途切れているために、この空間のなかに明確な形象がつくられ  
ることはない。ある平面上に形があれば地と図という層構造が発生するが、高松はあ  
えてそれを不完全に開いた状態に留めることで、平面の中に「空間が立ち現れるか現  
れないかという極限のところを探っていた」と解釈した<sup>(5)</sup>。

以上をまとめると、高松は1970年代の「平面上の空間」において、所与の条件か  
ら必然的に導き出されるポイント、線、面を描き、部分的にそれを消去することで、  
一つの面を分割しながらも保持し、平面が立ち現れると同時に空間も立ち現れる画面  
を作り上げようとしていた。高松はこのシリーズの狙いを「平面特有の空間」<sup>(6)</sup>の  
追求であると言葉にしているが、それはこのような両義的な絵画において成立すると

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響を考えていたと言えるだろう。

### 3. 高松次郎によるポール・セザンヌの解釈

では次に、高松のテキストを通して、彼がセザンヌのどのような点に注目していたのか、その要点を確認する。

高松がセザンヌの画業の中でもとりわけ興味を持ったのは1880年代半ば以降の、晩年に位置づけられる作品である。そして、彼は、セザンヌが「描こうとしたのは限りない深さをもつ自然のよりトータルな本質だった」と解釈する<sup>(7)</sup>。

ここでいう「トータルな本質」とはどういう意味か。自然を描く、ということについてセザンヌが語ったとされる有名な言葉に「いくつかの感覚を実現させること」<sup>(8)</sup>という一節がある。高松はそれを「自然の眼に見える以上の豊かさ、そして深さ……それはもはや一つの形而上学であるが……それを絵画で表現するということである」<sup>(9)</sup>と言い換えている。つまり、眼にすることができる姿のみならず、「深さ」や「豊かさ」といった不可視のもの、感覚的なものをも含めて「トータルな本質」と高松は言ったと捉えられよう。

では、セザンヌはそれをどのような方法で「実現」しようとしたのだろうか。高松は、この「実現」という言葉には「物体化というような意味」<sup>(10)</sup>が含まれていると述べている。セザンヌの初期作品では、カンヴァスの上に油絵具を厚く塗るという方法が採られていた。高松も例に挙げている《ヴィクトール・ショケの肖像》(1876-1877年頃、Venturi 283、油彩、カンヴァス、46.0×36.0cm、個人蔵)を見ると、確かに男性の顔の部分には多数の絵具溜まりが残されている。高松はここから、セザンヌが絵具の物質感を利用して存在感の物体化、つまり対象が在るということを物の質量に置き換えて提示しようとしていた、と解釈する<sup>(11)</sup>。

しかし、対象の存在を絵具の質量に置き換えると、今度は「絵具」としての印象が強調され、対象の光景や与えられた感覚としての意味は薄れてしまうことは避けられない。1880年代中頃になると、セザンヌは油絵具を色彩の面としてカンヴァスに置くようになる。また水彩画にも着手し、滲みやすく、紙の凹凸といった物体の特質を

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響を活かした描写に取り組み始めたことは一つの転換期を意味していると言えよう<sup>(12)</sup>。高松はこのような作画法の移行を、それ以前の方法への反省と捉え、以下のように解釈する。

風景のイメージになりきってしまうとき、それは自然の一部の幻影にしかすぎなくなり、また逆に何も描かれない紙であるとき、それは自然の微細な一部品にしかすぎない。存在と存在感とは別のものである。セザンヌの場合は、自然に匹敵する豊かさや重みが問題なのだが、それは決定的な性格をもつ事物にはなくて、むしろ中間的な性格の領域にある。紙や絵具、イメージなどでありながら、同時にまた別のものでもあることが必要なのである。<sup>(13)</sup>

注目したいのは「中間的な性格の領域」という言葉である。「トータルな本質」が見られるのは、絵画を構成する紙や絵具といった素材、あるいは描かれる自然の似姿のどちらかではなく、それらの間である、とここで高松は言う。先述したセザンヌの油彩画のように、絵具そのものが目立ってしまうと自然の姿からは離れてしまう。その一方で、ただ自然の似姿を描写しているだけでは自然から与えられた感覚的なものまでは表現できない<sup>(14)</sup>。高松は、この二つの現実を両立すること、対象の似姿としてイメージを形成しながら、紙や絵具といったメディウムの特性を意図的に残すという両義性を晩年のセザンヌの絵画に見出す。それを高松は「中間的な性格の領域」と言い、ここにおいて自然から喚起された感覚は物体化される、と解釈したのである。

ただ高松は、セザンヌのこの試みを「一つの錬金術」<sup>(15)</sup>とも形容する。つまり、「感覚の実現」という命題はもとから実現が不可能なものであったということである。たしかに、「感覚」は自然の光景から喚起される不可視なものであり、その造形化が達成されたか否かの判断はどこまでいっても主観的にならざるを得ない。同じ光景を見ていたとしても、感覚が時間の経過とともに変化することも考えられ、その課題が達成されたと判断することは非常に困難である。しかし、高松はこうも述べている。

もし絶対というものがあるとしたら、それは不可能性と、それを指向する過程の

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響

中にしかない。彼〔セザンヌ〕は不可能性を把握することで、絶対性をも発生させたのである。その正体は、もはや自然とも絵画とも直接関係ない。そしてセザンヌがぼくに提起する問題は、ぼくの内外にある非絶対主義や相対主義に対して再検討を促すことである。(16)

高松は、命題の実現不可能性を肯定的に捉え、それが自らの思考の方法に疑義を突きつけられたことを語る。つまり、高松はセザンヌの1880年代後半以降の作品に着目し、絵具や紙といった素材と、自然のイメージとが両立された「中間的な性格の領域」において「感覚の実現」が追求されていると分析した上で、さらに、その不可能な試みを追求することに意義を見出したのである(17)。

では、それが1970年代の「平面上の空間」でどのように造形化されているといえるのか。再び高松の作品と自作論に戻り、その受容の様相を明らかにする。

#### 4. 1970年代の「平面上の空間」に見るポール・セザンヌからの影響

1970年代の「平面上の空間」シリーズ作品は、紙やカンヴァスの上に十字の形をしたポイント、線、線が組み合わさって生まれる面といった、至って単純な形態が描かれている。重要なのは、それらが支持体の大きさ、あるいは自ら規定した矩形から必然的に導き出される場所、形だということである。しかし、同時に高松は、その線を中断したり、色面の間に隙間を作ったり、完全な形象をあえて作らない。確かな形が描かれるとそこに奥行きのある空間が発生するが、それを避けることで平面性が保たれている。つまり、線や色面は平面と空間の両方を指し示す補助線のような機能を持ち、空間が立ち現れるようでありながら依然として平面であり続ける、という中間的な性格を持つ画面が構築される。それにより、我々は何も描かれていない余白に、矩形で囲まれた平面という条件においてしか出現し得ない空間を捉えることができる。

ここに、セザンヌ受容の一例が見られると言えるだろう。高松は、セザンヌが自然の姿と感覚的なものの両方を包摂した「トータルな本質」を描き出すために、視覚的

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響なイメージと支持体の物質性やメディウムの両立を目指した、と解釈した。すなわち、高松はセザンヌの作品に見た「中間的な性格の領域」という特徴を、1970年代の「平面上の空間」において、形象の描き方を工夫することによって絵画空間の現れを操作する、という問題に援用したのである。

もう一点、セザンヌ受容の例を挙げる。高松が1973年に発表した「全体性について」という自作論には以下のような一節がある。

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（トータリティ）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持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、新しい意識も、ほっておけばすぐに固定概念になるだけです。とはいえ、事物を機能など既成の固定概念だけでがんじがらめにしていくような方向とは逆の方向性も、意識の態度としてありえるはずです。(18)

ここで話題になっているのは「全体」という概念である。ある事物の「全体」を把握することは主体の主観的な意識に基づいた一過性のものである。その事物が置かれている環境や他視点などを考慮すれば、今見ている姿は一側面に過ぎず、つまり宇宙のような無限の広がりを持つ世界において、「真の全体性」というものはどこまでいっても把握不可能である。

1970年代の「平面上の空間」シリーズ作品と照らし合わせると、カンヴァスや紙に描かれた四角形から演繹的に形が描かれているということから、「全体」はその矩形を、「部分」は十字形、線、色面といった形態を指す、と言える。ただし、高松が設定した問題は「平面特有の空間」を求めることであり、上の自作論に拠れば、それこそ当該シリーズにおける「真の全体性」ということになる。制作ノートと作品を通して、形態と空間の統覚が試みられていたことは既に確認したが、総合すると以下のように言えよう。すなわち、矩形という「全体」は一時的なものであり、それは二次元としての空間（平面）である。そこに「部分」としての形態が描かれることにより、

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響

空間はイリュージョンによって三次元として現出することになるが、しかし線を途中で絶ち形を開くことによって、その矩形が奥行きのある空間に完全になることはない。矩形という「全体」に平面性と空間性とが併存することによって、「真の全体性」を生み出そうとしたのである。

しかし、結局のところ「真の全体性」を獲得することはどこまで行っても不可能である、という点が重要である。高松が提起するのは、それでもなお全体の把握を志向する態度の可能性、実現不可能性の追求に意義があるということであり、制作ノートにはそれが「作家にとって重要な問題である」とまで記されている。ここにおいても、高松のセザンヌ解釈が重なり合っているとと言えるのではないだろうか。つまり、セザンヌの「感覚の実現」という試みと、高松の対事物において全体性を把握しようとする姿勢は、「不可能性の追求」という性格を持つ点で共通している。

高松は1978年をもって、ここまで論じてきたような方法での制作を止めて、翌年からは同じ「平面上の空間」というタイトルで、アンリ・マティスの《コリウールのフランス窓》(1914年、油彩、カンヴァス、116.5×89.0cm、ポンピドゥー・センター／国立近代美術館蔵)を連想させるような作品を制作、発表する。また、一つの参照として、藤枝晃雄の批評を挙げたい。彼は1979年初めの『美術手帖』において、1978年以前の作品において「いっそう問題なのは、画面のなかの白い部分であって、それは有意義な芸術表現として積極的な空間利用を行わず、線や面を置くための場所にすぎなくなっている」<sup>(19)</sup>と、高松の命題が実現していないと批判的に指摘する。高松が方向性を大きく転換してもなお同一の題名において制作を続けたことは、「平面特有の空間」という一つの「真の全体性」をどこまでも追求しようとした、一つの証左であるに違いない。

## 5. おわりに

高松次郎が1970年から78年にかけて取り組んだ「平面上の空間」と題した絵画作品シリーズは、支持体から演繹的に導き出される形態を描きながらも、所々を消去するという表現を加えることによって、平面と空間が併存するような画面が特徴である。

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響

それは、ポール・セザンヌが晩年の制作で画面上に作り出した「中間的な性格の領域」というものと共通する。また、セザンヌの「感覚の実現」という絶対にして実現不可能な制作原理は、高松の芸術観に影響を与え、1970年代の「平面上の空間」においては「平面特有の空間」という簡潔にして困難な命題を追求する方法を引き出したと言える。以上の点に、高松次郎のセザンヌ受容を見ることができる。

本論考では、一つのシリーズの考察に注力したが、他シリーズとの関係、あるいは高松の芸術活動全体を俯瞰するにあたってはどのようなアプローチができるだろうか。例えば、まとめの部分で論究した「全体」と「部分」については、「リアリティ」と「アクチュアリティ」という概念についての高松独自の捉え方と並置して考察することができるのではないだろうか。大澤慶久による研究書『高松次郎——リアリティ／アクチュアリティの美学』（水声社、2023年）では、それらが高松の活動全体を読み解くうえでの鍵概念となっていることが指摘されており、この「平面上の空間」シリーズがどのように位置づけられるか、検討する余地が残されている。また、「真の全体性」という概念については、「平面上の空間」シリーズのみならず、1980年代から始まる「形」と題した絵画シリーズにも通底するものとして考察する必要があると考えられる。

高松の後半生に展開された絵画作品の移り変わりの背景で、彼はどのように絵画、芸術を考えていたのか、他の芸術家の受容と応用という観点から考察することをこれからの研究課題としたい。

註

- (1) 高松次郎「抽象芸術と抽象の世界」『叢書 文化の現在 9 美の再定義』岩波書店、1982年、152-153頁。
- (2) 高松次郎、中原佑介「ポール・セザンヌと現代美術」『みづゑ』1974年4月、第829号、31-48頁。
- (3) 高松のセザンヌ受容を指摘した先行研究として、谷新「戦後美術の転換期としての1970年代——その“仮設／仮説”的表現状況と現在」（『引込線 2015』引込線実行委員会、2015年、331-349頁）が挙げられる。ここで谷は、雑誌『みづゑ』に掲載された中原佑介との対談における

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響

「絵画という平面的物体」（高松、中原、前掲書、31頁）という高松の発言にセザンヌの影響を指摘するとともに、それを高松自身の制作が転換したことが示されたキータームとして捉える。さらに1970年代の批評言説において話題となった「平面／絵画」の問題へと接続し、当時の美術界の状況を整理することへ議論を展開させる。ただし、1970年代の活動に焦点を当ててはいるものの、「平面上の空間」シリーズとの関係は明言されていない。

(4) たにあらた「面における秩序の感覚——高松次郎の平面作品」『みづゑ』1978年12月、第885号、60–65頁。

(5) 神田直子「高松次郎の絵画——『不在』のメタモルフォーゼ——」『再検証・高松次郎絵画作品～アトリエより～』三鷹市芸術文化振興財団、三鷹市美術ギャラリー、2003年、104頁。

(6) 高松次郎「展覧会案内」『美術手帖』1978年10月、第439号、255頁。

(7) 高松、前掲書、131頁。

(8) ジョアシャン・ガスケ『セザンヌ』與謝野文子訳、求龍堂、1980年、34頁。

(9) 高松次郎「画家が語る『私の印象派体験』」『芸術新潮』1984年1月、通巻第409号、63頁。

(10) 高松、同上、63頁。

(11) 高松次郎「ポール・セザンヌ『舟にて』水彩」『みづゑ』1969年9月、第776号、64頁。

(12) 高松がセザンヌ作品の中でも、ポール・セザンヌの《舟にて》（1900–1906年、鉛筆、水彩、紙、12.5 × 22.0cm、国立西洋美術館蔵）をはじめとする水彩画に関心を抱いていたことが複数のテキストから分かる。

(13) 高松、前掲書、64頁。

(14) 「風景のイメージになりきってしまうとき、それは自然の一部の幻影にしかすぎなくなり、また逆に何も描かれない紙であるとき、それは自然の微細な一部品にしかすぎない」（高松、同上、64頁）。

(15) 高松次郎「表面のメカニズム」『日本読書新聞』1966年3月28日付、2面。

(16) 高松、前掲書、67頁。

(17) 「不可能性の追求」という姿勢をセザンヌに見たのは高松だけではない。モーリス・メルロ＝ポンティは「セザンヌの疑い」において、エミール・ベルナルの言葉を引きながら、セザンヌの制作方法は「自殺」とも呼べるようなものであったと指摘している（モーリス・メルロ＝ポンティ『メルロ＝ポンティ・コレクション』中山元訳、筑摩書房、2021年、247頁）。高松はこのテキストを読んだと発言しているが、メルロ＝ポンティが1870年から90年頃の作品にそれを見出したことは両者の異なる点であり、高松がセザンヌをどのように受容したかという問題を考察するうえで検討する必要がある。今後の研究課題としたい。

(18) 高松次郎「全体性について」『gq』1973年1月、第3号、48頁。

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響

(19) 藤枝晃雄「〈絵画〉不在の絵画——氾濫する〈傾向としての絵画〉」『美術手帖〔美術年鑑1979〕』1979年1月、第444号、12頁。