

絵画における数字の研究

京都造形芸術大学大学院博士課程

芸術研究科芸術専攻

田中 幹

目次

序論	1
----	---

第一章 絵画史における文字・記号

第一節 文字・記号とは何か	5
第二節 「書く」から「描く」へ	6

第二章 数字の多義性の発見—シンボルとして・アレゴリーとして

第一節 アルブレヒト・デューラーの場合	9
第二節 パウル・クレーの場合	15

第三章 数字そのものの発見—リテラルなものとして

第一節 ジャスパー・ジョーンズの場合	21
第二節 河原温の場合	25

終章 「描かれた数字」の所産

第一節 二つの系譜—終わらなかった数字による表現について	31
第二節 「描かれた数字」はどこへ向かうのか—0 への展開の可能性	35

序論

あなたは今、どこにでもあるようなごく有り触れた部屋の中にいる。あたりを見回してみよう。卓上に置かれた新聞、テレビのリモコン、ペットボトル、開いたままのノート・パソコン、壁に掛けられたカレンダー、用事を記したメモ書き。こんどは散歩に出かけてみる。表札、道路標識、点滅する信号機、選挙ポスター、ビルディングの最上階には巨大な看板広告が立ち並んでいる。

今日を生きるわれわれの眼前には、嫌と言うほど夥しい数の文字や記号が溢れている(現にこの論文も、数万におよぶ文字や記号の組み合わせから形成されている)。だがそれらなくして現代人の日常生活が成り立ち得ないことは、もはや周知の通りであろうと思われる。仮に現代の都市からすべての文字・記号を消し去ることができたなら、そこに広がる光景はいかにも奇妙なものとなるであろう。そして計り知れないほどの不安と不便が、容赦なく人びとを襲うにちがいない。

ふたたび部屋に戻ったあなたは、何気なく壁に貼られた一枚の絵に眼をやる。その絵は赤・黄・青の三原色と伸びやかな線との組み合わせによって描かれた、俗に言う抽象絵画である。余白が多くとられていることもあって、四六時中飾りっぱなしでも苦にならない。忙しい日常生活に適度な落ち着きと緊張を与えてくれる、「お気に入り」の一枚だ。それにしても、この独特の緊張感はいったいどこから来ているのだろうか。あなたは思い立って、絵の各部位を手で覆い隠してみる。ある時は右半分を、またある時は左半分を。

——驚いたことに、絵具の飛沫、滲み、指の痕跡、そうした要素のひとつひとつが、画面の随所でとくべつな役割を果たしているではないか。あなたははっと息をのむ。今の今まで目に留めることさえなかった片隅のサインにも、言い難い魅力が感じられて心が震える。しかし絵のなかに文字や記号を挿入するというのは、そもそも絵画のマナーに反しているのではないだろうか。いや、そのようなマナーなどあるはずもない。先日訪れた美術館でも、文字を画面いっぱいに描いた絵画が展示されていたではないか。古い日本の絵や工芸品にも、やたらと文字が登場するではないか。考えてみれば、「描く」とことと「書く」とことは案外近しいのかもしれない。文字と絵は、辞書に書かれてあるほど容易く割り切れる代物ではないのかもしれない。

予期せず絵画の重要な問題に足を踏み入れてしまったあなたは、画家たちの手によって描かれた文字・記号にすっかり興味を奪われてしまったご様子である。

むろん「絵画」と一口に言ってみたところでその起源についてはいまだ諸説あるわけだが、もっとも一般的な見方として古代の洞窟壁画【fig. 1】をあげておくとするならば、その歴史はゆうに 3、4 万年を超えていることになる。そしてそれは同時に、3、4 万年を超える長大な期間、人類が飽きもせず連綿と絵を描き続けてきたことを意味している（言わ

ずもがな、未来の考古学者たちがこの数字を大きく更新してみせる可能性も十二分にあり得る)。こうしてみれば、われわれ人類が抱き続けてきた「描くこと」に対する意欲というのは、もはや驚異的である。絵を止める機会は幾度となくあったはずである。誰かの一声で、それを一斉に禁止することもできたはずである。だが人びとは描くことを止めなかった。あるいは止めようとしなかった。それはなぜなのだろう。むしろ描かざるを得なかったのだろうか。世界に一人でも絵画を求める者がいる限り、絵筆を置くことは決して許されなかったのかもしれない。

ともあれ、何かしらの理由で「描く」という行為を放棄しなかった人類が、永きにわたるその歴史においてじつに多彩なモチーフを扱ってきた事実は否めない。試みにエルンスト・H・ゴンブリッチ（1909-2001年）の美術史書『美術の物語』¹を開いてみよう。眼前の馬やパイソンを写すことから始まり、のちには教典の一場面が、あるいは権力者の肖像、都市の風景、卓上の静物等々が描かれていった様子がみて取れる。さらに近現代へと差し掛かる頃には、いわゆる抽象への関心が一挙に高まりをみせるようになる。絵のなかに文字や記号が頻繁に登場し始めるのも、この時代以降である。とりわけ本稿第三章でとり上げる二人の画家は、その代名詞的存在であるといえるだろう。次の世代は、彼らの試みや成果を新たな手法、新たなメディアでもって幅広く展開した。そして今後も、文字・記号は造形上の重要なテーマとして扱われ続けていくであろうと思われる。

それにも関わらず、「絵画における文字・記号」の問題に着手した研究は決して多くない。例年京都大学で開かれている「美学会全国大会」の目録を見返したとしても、答えは同じである。描かれた人物や風景、あるいは個別の作家、個別の概念を主題に掲げた研究が目立つばかりで、描かれた文字・記号に注目したものは皆無に等しい。この窮状は、既存の研究者たちの怠慢を示しているのではないか。もしくは彼らの限界を示しているのではないか。けれども同様のテーマを検証する機会がまったく皆無だったかと言えば、必ずしもそうではないことを留意しておく必要はある。近しいところでは、2013年に兵庫の横尾忠則現代美術館で開かれた「ワード・イン・アート～文字は絵のごとく 絵は字のごとく展」をあげることができる。表題に示されている通り、本展は横尾忠則（1936年-）のバラエティに富んだ画業を「絵と文字」という観点から再考してみせる意欲的な試みであった。それから京都工芸繊維大学美術工芸資料館にて収蔵・公開されている近代ポスター・コレクションも、「描かれたもの」と「書かれたもの」、「観られるもの」と「読まれるもの」との狭間で揺れ動いた画家、デザイナーたちの機微を伝えていて非常に面白い。あるいはミシェル・ビュトール（1926年-）による「絵画の中の言葉」²や、瀬木慎一（1931-2011年）による「現代絵画とカリグラフィ」³、三輪健仁（1975年-）による「20世紀前半の絵画における文字（1）パウル・クレー」⁴等々の研究論文もないわけではないが、彼らが刻ん

だ轍をさらに深く掘り進めた者がいたかという、はてさて、探し出すのに一苦労しなくてはならない。「絵画における文字・記号」の問題は、絶え間なく地続きに各研究がなされてきたというよりも時おり思い出したように、散発的なかたちで取り組まれてきた程度に過ぎないと判断しておく方がよさそうである。従来の研究者たちにとって、この問題はあくまでも奇特定の領域の一個にすぎなかったのかもしれない。

しかも本稿が目にするのは、世の中に幾多とある文字・記号のなかでも、とりわけ数字を積極的に用いてきた画家、およびその作品群についてである。ここに述べる数字とは、いまや各国でもっとも一般的に使用されているアラビア数字（実際はインドが起源だが、世上一般でアラビア数字と呼称されてきたもの）のことを指すつもりであるが、このアラビア数字は 0、1、2、3、4、5、6、7、8、9 という 10 個の記号から成立しており、古来ヨーロッパで使用されてきた I、V、X、L、C…（いわゆるローマ数字）と比べてみても、さまざまな特徴、ないしは相違点を有している。視覚的にみても双方の差異は明白で、前者が直線的な要素を軸としているのに対し、アラビア数字は曲線的で、全体に柔和な印象を与えている。【fig. 2】こうした相違、とくに厳格な欧文書体の発展に多くの画家が寄与してきたことは、いまや誰もが知る通りであろう。かのレオナルド・ダ・ヴィンチ（1452-1519 年）でさえ例外ではない。見やすさについてはもちろんのこと、印刷術との親和性、図形としての完全性を追究し続けた彼らを抜きに、今日の（タイポグラフィとしての）アルファベットや数字を語ることはできない。ただし制作年代が明らかな世界最古の印刷物は、西洋でもなく近東でもない、東洋の小さな島国に残されている。とりもなおさず、それはここ日本で制作されたのである。この《百万塔陀羅尼》は 770 年の作と伝えられており、のちには五山本、嵯峨本（通称角倉本・光悦本とも呼ばれる）などへと展開していった。このように、日本と印刷物との付き合いは早くも 1200 年を超えているのである。しかしかの地で西洋式の印刷術が普及していくためには、たしかに多くの時間が費やされなければならなかった。数字についても同様、日本の民間人はそれまで〇（零）、一（壹）、二（貳）、三（参）…と綴るのがふつうであったから、アラビア数字が民間に定着するのは、19 世紀中頃の開国後以降のこととなる。ところがなお、日本におけるアラビア数字の道程は険しかった。二度にわたる世界大戦に見舞われて、殊更漢数字が重宝されたからである。それゆえ日本でアラビア数字が本格導入されるのは、ようやく敗戦（終戦）を迎えて以降となるのであった。

ところでこのアラビア数字最大の特徴とは何だろうか。おそらくほとんどの者は、「0 の存在である」と回答するのではないか。サイエンス・ライターの K.C.コール（1946 年）は、「原始的」な 0 はすでに紀元前 500 年頃から一部地域で使用されていたと伝えている。⁵とりわけインドとマヤで使用されていた 0 の姿は有名で【fig. 3】、それらは主に「空位」

を示すための記号として用いられた。やがて0は従来誰もなし得なかった「位取り記数法」を、例えば「十進記数法」を可能にした。⁶ここに至って、0は数としての地位をも確立したのである。西洋においても、0はさまざまな学問分野の発展に貢献した。さらに言えば、西洋が大切に育んできた自然科学の一部を悉く覆してしまったのである。これら一連の流れについては、筆者が拙速に述べるよりも吉田洋一（1898-1989年）の『零の発見—数学の生い立ち』や、チャールズ・サイフェ（生年不詳）の『異端の数ゼロ—数学・物理学が恐れるもっとも危険な概念—』等々を参照される方がよほど効率的かと思われる。しかしながらわれわれは、0の存在が現代人の日常生活にますます不可欠となっていることを、しっかりと記憶に留めておかねばならないだろう。

筆者がなぜこれほどまでに0について熱弁を振るうのかと言えば、自身の絵画作品が0をテーマとしているからに他ならない。作品内に0を扱い始めたのは、今から7年ほど前に遡る。当時はそのどういった点が自分にとって魅力なのか、判然としないままだった。何より、周囲の同級生たちが絵筆と遠近法でお行儀のいい絵画を描いているのにも関わらず、自分だけが数字を用いているということに漠然と引け目を感じていたのである。だがこの0という記号を誰よりも特徴的に扱う日本人アーティストがいる。宮島達男（1957年-）。氏との遭遇によって、自作品に欠けていたある種の自信が得られたのは確かである。しかし宮島を追従するだけでよいのか。これについては後述するとして、そもそも宮島が絵画科出身であることや、彼より以前の画家たちにも数字を扱ってきた者が多数見受けられることを意識するようになってから、筆者の関心は専ら「なぜ画家は数字を描くのか？」という問題へと傾斜していった。博士論文にこのテーマを採用したのも、以上のような経緯による。

この問いに差し当たって、本稿ではまず、中世、近代、現代の各時代から特徴的な画家を取り上げ、彼らが描いた数字の分析を進める。そして終章においては、第三章までの俯瞰図を踏まえたうえで、描かれた数字にもいくつかの系譜が見出されることを明らかにする。最終節では、筆者が今後の自作品において先人から何を学ぶべきか、あるいは先人たちが着手してこなかった諸問題に対して今後どういったアプローチを試みていくべきか、そうした問題についていくつかの展望が述べられる。

何より本稿が希求してやまないのは、先達によって紡がれてきた既存の美術史というロープの中から、「絵画における数字（描かれた数字）」というか細くも強靱な糸をそっと抜き出し提示してみせることに他ならない。そのことを通じて、糸の最先端に立つ自分自身の立場・役割をよりいっそう明らかにしていきたいと考えている。と同時に、次代の画家たちに「制作時に役立つヒント」をひとつでも多く提供できたなら幸いである。

第一章 絵画史における文字・記号

第一節 文字・記号とは何か

いわゆる「騙し絵」で有名な M.C.エッシャー（1898-1972 年）に、《メタモルフォシス III》【fig. 4】という作品がある。画面右側に両翼を広げた鳥が描かれ、左方に進むに連れて幾何学形態の▲へと還元されていき、鳥と▲がシャッフルされて、最後には逆方向を向いた鳥がふたたび姿を現す。秩序から無秩序へ、そしてまた別の秩序へと移行していくその有り様は、鑑賞者をひとつの謎へと誘う。「文字と記号を分ける境界線とは何か」という問題だ。『ロンドン・タイムズ』紙のアンドルー・ロビンソン（1957 年）は、古代の絵文字や象形文字——すなわちヒエログリフの複雑さを説明する際に、この絵を大きくとり上げている。⁷絵の中央部分が示しているように、たしかに文字と絵、文字と記号の区別は曖昧である。またロビンソンは同じ書物の中で、文字とはそもそも危うい一面を有しているものだ述べている。「文字と識字の能力は一般に有益な道具とみなされている」が、そうした反面で、「文字は真実だけでなく偽りを告げるためにも使われてきた」⁸と。彼の指摘は正鵠を得ている。それらは人びとの交流を円滑にするいっぽうで、最大の障害ともなり得るのである。現代に生きるわれわれは、既に文字や記号を手中に収めたつもりでいるかもしれない。けれども現実には、われわれが想像するほど易しくないのである。

文字の始源は、先にも少し触れた古代ヒエログリフに遡る。なかでも有名なのは、エジプトの《ロゼッタ・ストーン》【fig. 5】であろう。この碑文の最上段には、古代文字解読の鍵となったヒエログリフが、中段にはその草書体デモティックが、下段には訳文が彫り込まれている。一目見れば分かる通り、この訳文は古代のギリシア文字、つまり今日のアルファベットの原型となった文字で記されている。ヒエログリフとアルファベット、両者の違いとは何か。それはそのまま表意文字と表音文字の違いに置き換えられる。要するに、文字は聴覚に作用する表音文字（音声記号）と視覚に作用する表意文字（意味記号）、これら二つの領域に大別される。ところがこの区別も、われわれが生きる現実の世界にはすんなりと当てはまらない。例えばアルファベット「X」が「x」として転用される場合があるように、あるいは「v」が「レ」として用いられる場合があるように、互いの関係はきわめて複雑である。ロビンソンも述べているように、日常のやりとりにおいては音声と意味との併用が肝心なのであって、大事なのはその「比率」なのである（発音記号のように、仮にいっぽうを捨てて去ってしまった場合には、実用的でないなどといった別の問題が起立する）。文字と記号の境界が依然として曖昧なのは、両者を分ける比率がつねに微妙な変化を伴っているためだろうと考えられる。

いずれにしても、これら文字・記号は基底材と筆記具の助けを借りずして存在し得ない。かつてはパピルス（樹皮紙）、羊皮紙、木板、粘土板、亀の甲羅、動物の骨、洞窟内の岩壁

等々が、文字・記号を記すための料^{しろ}として用いられていた。筆記具の方はどうか。先史時代の人びとは、指、石、木の棒等々の道具を用いて、それらの細かな線や面を書き分けていた。やがて印判や筆、ペンやインクが開発されると、文字・記号にも一定の美しさが求められるようになっていった。他方、国や地域間の交流において、それらは絶大な（必要以上の）力を発揮し始めていた。今日に至って、文字・記号を書く行為はいよいよキーボード（パソコンの文字盤）を叩く行為にとって代われようとしている。また近い将来には、文字盤を叩く行為ですらも、タブレット端末の液晶画面を指でなぞる行為にとって代われるかもしれない。文字は書かれるものから打たれるものへ、やがてはなぞられるものへと移行しつつあるのである。

それでも書く行為が完全に衰退してしまったわけではない。今日なお直筆のサインは契約を交わす際に重宝され続けているし、個々人の癖を物語る筆跡は、さまざまな認証技術においても有用とみなされ続けている。文字・記号以前に主流であった身振りや音、光についても同様である。人びとの前から、きれいさっぱり姿を消したというわけではない。19世紀に開発された「モールス信号」は今日でも世界中で親しまれているし、言語が異なる外国人観光客に道案内をする際にも、ささやかな声の抑揚やジェスチュアが大きな役割を果たしてくれることをわれわれは知っている。だがそれらはいずれも周囲の環境に作用され易やすく、不安定で、刹那的で、保存にも適さないのが難点である。だからといって一概に軽視することはできないが、それでも多くの点で書く行為の方が優位であるのは明らかである。

第二節 「書く」から「描く」へ

人は紙や岩壁のみならず、布にも文字・記号を書いた。画家もまた板やキャンバスの上にそれらを書いた。いや、この場合描画材料でもって書いたのだから、描いたと言う方が正しいかもしれない。ほとんどの画家は、極細の絵筆でもってそれらを描いた。時には判を特注し、刻印によって描く場合もあったようである。文字の形に添って、金箔を型押ししたケースも見受けられる。描き方はじつにさまざまであるが、何しろこれらの慣習もまた廃れずに行われ続けているのだから驚きである。例えば今日活躍しているアメリカの画家ライアン・マクギネス（1972年-）は、自作の記号を画面いっぱいにプリントし見事な絵画を仕上げてみせる。【fig. 6】はたまたエド・ルシェ（1937年-）は、文字と図像を組み合わせる広告と見紛うような巨大な絵画を完成させる。《LOVE》の文字をオブジェ化してしまったロバート・インディアナ（1928年-）も、文字・記号そして数字を描いてきた画家の一人である。その他、アンディ・ウォーホル（1928-1987年）、サイ・トゥオンブリ

ー (1928-2011 年)、アントニオ・タピエス (1923-2012 年)、ルネ・マグリッド (1898-1967 年) 等々、枚挙に暇がない。彼らはみな一様に、文字や記号を描いたのである。

東洋も独自のやり方で、絵のなかに文字・記号を描き入れてきた。もっとも特徴的な作例としては、李朝時代のいわゆる《文字絵》⁹があげられるだろう。この《文字絵》において、文字と図はもはや一体と化している。もちろん日本美術独自の変わり種もあった。室町時代の《砧蒔絵硯箱》や《花白川蒔絵硯箱》、本阿弥光悦 (1558-1637 年) 作の国宝《船橋蒔絵硯箱》などがそれである。文様に紛れ込むようにして描かれた流麗な平仮名、漢字は、他のデザインと比べてもきわめて斬新である。とくに光悦、俵屋宗達 (生没年不詳) あたりの表現は群を抜いている。一目見ただけでは分かりかねるかもしれないが、じっくり目を凝らしてみると、そこにはたしかに文字が描き入れられている。これらの作品を眺めていると、東洋においては、どうやら字と図の区別はあまり意味をなさなかったらしいことがわかる。むしろ文字と図像の化合物こそが、彼らにとっての理想の絵図であり、アイデンティティだったのかもしれない。

思い返せば、筆者は幼少期からこの「描かれた文字・記号」に多く接してきた。というのも、我が家の本棚には何時も「いけばな草月流」の季刊誌『草月』¹⁰がアーカイヴされていたからである。『草月』にはいけばな作品はもちろんのこと、現代美術の特集記事や初代家元勅使河原蒼風 (1900-1979 年)・三代目家元勅使河原宏 (1927-2001 年) の作品写真が豊富に掲載されていた。最初に興味を抱いたのは、たしか小学校低学年のころだったと記憶している。

当時目にした記事は、現在もなおトラウマのように脳裏に焼き付いて離れないでいる。旧草月会館で行われたロバート・ラウシェンバーク (1925-2008 年) の公開質問会、ジョルジュ・マチウ (1921-2012 年) やサム・フランシス (1923 年-1994 年) との交流の記録、イサム・ノグチ (1904-1988 年) が新しい会館内に設置した不思議な彫刻群、もの派を紹介した記事、もちろん蒼風・宏の両家元が各国で展開してみせたいけばなデモンストレーション…。¹¹とくに両者の平面作品は、まだ絵を描く方法さえ知らなかった幼少期の筆者を刺激してやまなかった。どちらも文字を描いたからである。

とりわけ宏は東京美術学校洋画科 (現・東京藝術大学油画科) 出身とあって、平面に対する意識が父蒼風のものと異なっていたように思われる。なかでも 1987 年から 95 年頃にかけて制作された《竹》、《無題》等のドローイングは、画面全体を埋め尽くそうとする蒼風の破壊的なカリグラフィ (《曼荼羅》、《竹林暮雪》等) と比べて、構成的でまとまりがよく、見た目にも上品である。【fig. 7】こうした差異は、両者のいけばな作品にも如実に表れている。まずは蒼風のいけばなを観てみよう。素材がもつ重厚でたっぷりとしたボリューム、質感などが全面的に活かされている。これに対し宏のいけばなは隙間が多く、や

やナイーブである。美術評論家の中原佑介(1931-2011 年)は、蒼風の造型を「点」、宏の造型を「線」(「連続性による空間の形成」と区分し、前者を「絵画的」、後者を「彫刻的」と評してみせたが¹²、筆者は逆ではなかったかと考えている。なぜなら蒼風は、自らをとり囲む空間を花材や毛筆でもって大胆に彫塑してみせた。そしてこれこそが、世間に草月を「前衛いけばな」と言わしめた所以ではなかったのだろうか。対する宏は、父がみせたようなパワフルな表現を踏襲しつつも、それとは別に、素材が有するしなやかさ、脆さを追求したように思われる。素材と空間が格闘するのではなく、相互が寄り添い合うことによって生まれる豊穡な世界を求めたのではないだろうか。さらに筆者が驚いたのは、宏のドローイング《竹》が、屋内外で展開される竹のインスタレーションと分ち難く連動していたという点である。筆でもって描かれた「竹」の一字が、眼前の三次元空間に壮大に広がっていく。この様をみて、幼い日の筆者はひどく興奮を覚えたのであった。

(紙やキャンバスなどの)平面上に明暗も奥行きもない文字・記号を描くということは、すなわち二次元の基底材に対して二次元の対象を描くということを意味する。それはふつうレタリングと呼称されるが、画家たちがじっさいに描いた文字・記号は、先の宏の例をみるまでもなく、単にレタリングと言っただけでは収まり切らない特殊な広がり呈している。もちろん画家が数字を描く際にも、同種の広がりが発揮されてきたことは特筆に値する。そもそも数字とは、あらゆる文字・記号の中でもとりわけ実用的な記号である。「何がいくつあるか」ということを端的に伝達するための、現実には則した記号なのである。だから判読できない数字は、大きな混乱を招く原因となり得る。それだけに、数字を書く、あるいは描く人びとは、本来であれば慎重にならざるを得ない。ましてや、誰もが当たり前のように知っているあの形態をむやみに犯すこと、はたまた数字に別の意味を付け加えることなどは許されないのである。だが画家たちはそんなこともおかまい無しに、というか、敢えて数字を自在に描いてみせることによって、人びとがふだんの日常生活では気にも留めないような意外な一面を引き出すことに成功してきたのである。時には数字の内部に潜む神秘性を、時には数字の表面が有する特異な一面を、といった具合に。

次章からは、具体的な画家と作品をとり上げつつ、彼らが描いた数字の詳細へと迫っていくことにしよう。

第二章 数字の多義性の発見

第一節 アルブレヒト・デューラーの場合

13 世紀から 16 世紀にかけての 200 名にも及ぶ芸術家の伝を著した『画家・彫刻家・建築家列伝』は、中世ルネサンス芸術を語るうえで絶対に欠かすことのできない書物である。本書において著者ジョルジョ・ヴァザーリ（1511-1574 年）は、アルブレヒト・デューラー（1471-1528 年）を次のように紹介している。

1522 年にフィレンツェでは小規模なペストが発生した。（…）ちょうど少し前から、アルブレヒト・デューラーの細密に彫り込んだ版画が、ドイツから大量にフィレンツェに入ってきていた。デューラーは、ドイツの優れた画家であり、木板および銅版画では稀代の名手であって、多くある作品の中でも、イエス・キリスト受難物語の大小種々のサイズの版画が知られている。そのなかには、美しさにおいて、多様な着衣において、技術上の工夫において、版画作品において、彫刻刀がなし得る最高の技術がある。¹³

マニエリスム派のヴァザーリに対抗し著されたと伝えられるロドヴィーコ・ドルチェ（1508 または 1510-1568 年）の『アレティーノまたは絵画問答—ヴェネツィア・ルネサンスの絵画論—』でも、彼に対する評価はさほど変わらない。¹⁴ けれどどこか、デューラーの名が登場する頻度はヴァザーリにも増して僅少である。たしかにヴァザーリとドルチェは、デューラーの実力そのものを否定しているのではない。両者とも、彼の技術的な側面に対しては惜しみない賛辞を注いでいる。裏返して言うなら、ドルチェがデューラーに与えた評価は「画面構成」に関する一点のみなのであった。ヴァザーリも同様、上に引用した以上の評価は極力控えている。彼らがデューラーのために大部を割かなかった理由は、いたってシンプルである。なぜならデューラーはドイツ人であった。ドルチェが主人公アレティーノの口を借りて漏らしているように、デューラーが「イタリア人なら」、事情はまったく違っていただろう。ならば彼の出身地であるドイツ周辺の評価はどうだったのだろう。幼年期からの親友で、のちにニュルンベルク市参事会員を勤めたヴィリバルト・ピルクハイマー（1470-1530 年）は、デューラーのことを「ニュルンベルクの万能」と公言している。彼の姉カリタス・ピルクハイマーもまた、デューラー宛の書簡内で「版画が大そうお上手で天才でおられるデューラー様」¹⁵と綴っている。だがしかし、ここでの評価もまた「ニュルンベルク」の枠に留まったのである。技巧面での評価を超越することもなかった。イタリアを文化の中心と捉えてきた当時の人びとにとって、彼はあくまでも異邦人であり、ドイツの刷新者に過ぎなかったのである。むしろデューラー自身もそのことを十分に弁えていた。

イタリアの友達の多くは、イタリア人の画家と一緒に飲み食いするなど忠告してくれます。彼らは総じて私の敵なのです。教会など、私の作品が見られるところへ行っては、

私の作品を模写したあげく、私の作品にケチをつけ、古典期の手法に従っていないからだめだなどと言うのです。¹⁶

ヴァザーリが述べたように、デューラーは「銅版画では稀代の名手」で、とりわけエングレーヴィングの技法を美術表現の最上位にまで押し上げてみせた存在でもあったわけだが、銅版画を行う者、つまりビュランを用いて銅の板を削り、紙を置いてイメージを刷り上げる者というのは、今日でも『メティエ』という最も『現実的な』ことをする『労働者』¹⁷として見られがちである。このように、デューラーの作品が正当な意味で理解されるためには、しばしば困難が付きまとう。

それでもデューラー研究が盛んに行われるようになったのは、アビ・ヴァールブルグ（1866-1929 年）一派の登場によるところが大きいだろう。このヴァールブルグ学派は、膨大な質量に及ぶデューラーの作品を文字通り隈無く分析してみせている。そこへの執着は恐るべきものであったが、とりわけ彼らが情熱を注いで止まなかったのは、デューラーの最高傑作のひとつとして名高い《メレンコリア I》【fig. 8】である。なかでもイコノロジー研究（図像学）を提唱したアーヴィン・パノフスキー（1892-1968 年）、およびフリッツ・ザクスル（1890-1948 年）、レイモンド・クリバンスキー（1905-2005 年）による共著『土星とメランコリー—自然哲学、宗教、芸術の歴史における研究』と、フランシス・イエイツ（1899-1981 年）による『魔術的ルネサンス—エリザベス朝のオカルト哲学』は、若桑みどり（1935-2007 年）が『イメージを読む—美術史入門』のなかでも紹介しているように¹⁸、《メレンコリア I》研究の必読書として今なお親しまれている。

この《メレンコリア I》において特徴的なのは、有翼の人物がみせる虚ろなポーズと、床に散乱したさまざまな道具類であろう。投げ出されたカンナや釘、側には痩せこけた四肢の動物（犬）がまどろみ、中央の小さな天使も何やら意気消沈した様子で俯いている。構図をみても、絵の重心は明らかに下方に設定されている。それでいて全体を窮屈にみせていないのは、上方に配された放射状の激しい光と、広大な水平線があるためであろう。その手前には、一匹のコウモリが怪しく羽ばたいている。広げた両翼に添って描き入れられているのは、「MELENCOLIA I」である。それはこの絵のテーマが四性論（四体液論）のひとつ、「憂鬱質（メランコリー）」であることを指示している。ただしメランコリーにはいくつかの側面が含まれている。一般にメランコリーは怠惰で吝嗇な様子、「気がふさぐ」¹⁹などの意味で解されているが、かつてのアリストテレス学派は、メランコリーを「天性の才能に恵まれた創造的な気質」とであると解釈していた。²⁰《メレンコリア I》の鑑賞者は、こうした点を最低限の基礎知識として押さえておかなくてはならないだろう。²¹

それでは次にコウモリの対称へと眼を移そう。すると何やら黒っぽい塔が登場する。塔の胴体部には、釣り鐘や天秤、砂時計等々のモチーフがひしめき合うようにして配置され

ている。ここに紛れ込むかたちで描かれた暗い文字盤。デューラーによる 16 個の数字は、この文字盤の中に存在する。【fig. 9】

デューラーと数字、こう言うただけでは不思議に思われる方があるかもしれない。しかしながらデューラーは、他のルネサンス人に勝るとも劣らず、数の問題に対して敏感であった。それは彼の主著『人体均衡論』、『測定法教則』、『絵画論』等々をみても明らかであろう。

《メレンコリア I》における 16 個の数字は、4×4 の升目からなる文字盤の上に配置されており、すべての列の総和が 34 となるよう設定されている。この奇妙な文字盤が「ユピテル魔方陣」を意味すると暫定的に述べたのは、ドイツの研究者カール・ギーロウ（1863-1913 年）であった。²²そしてギーロウの考えをさらに推し進めたのが、かのヴァールブルグであった。のちにハインリッヒ・ヴェルフリン（1864-1945 年）は、彼らの一連の功績を讃えて以下のように記している。

ヴァールブルグは問題を占星術の問題から採り上げ、憂鬱質とそれを支配する惑星神サトゥルヌス〔土星〕との関係に光を当てた。パノフスキーとザクスルもその道筋を先に進めた。計測という行為が既に中世末期にサトゥルヌスの像と結びついていたことを知るのには重要だ。一個所でデューラーは天文学の知恵を開陳した。壁に掛かる数字の正方形で、横、縦、対角線のどの方向に読んでも、それぞれ四ますの合計が同数になるような数字の配列である。人々はこういう「魔方陣」に神秘的な力を帰した。これはユピテル〔木星〕魔方陣で、この神の明朗な性質どおり、サトゥルヌスの陰鬱な威力に対抗し保護する効果を持つ。²³

——さてこのあたりで、本論がなぜデューラーから話を進めようとしているかについて、ひと言説明を付しておかねばならないだろうと思われる。というのも、「デューラーは「中世」の画家で、なぜ「古代」の「描かれた数字」から論を開始しないのか？」といったような諮問が予想されるからである。そうしたオーディエンスに対しては、ひとまずこう答えておくのがよいだろう。デューラーはたしかに中世の画家である。だが彼が生きたルネサンス期は、周知の通り人文主義の世界である。古代ギリシア・ローマの文芸復興を目指した時代である。だからこそわれわれは、その時代に生きたデューラーの作品群に、幾許かの古代性を認めざるを得ないのである。この「デューラーの古代性」を論じた代表格として、われわれはまたしてもアビ・ヴァールブルグをとり上げなくてはならない。

ヴァールブルグはこの「古代性」を示す凡例として、デューラーの手による一枚の版画作品を掲げている。そしてここに表された「オルペウスの死の場面」は、彼が指摘している通り、たしかにギリシア出土の壺に描かれたイメージと合致する。²⁴さらにヴァールブルグは、「人間の身体の理想的なプロポーションを追求していた」デューラーが、つねに《ベ

ルヴェデーレのアポロン》などの古代彫刻を念頭に置きながら制作にあたっていたことを付言している。²⁵こうしたヴァールブルグの研究に倣えば、先に引いた「イタリア人画家」による「古典期の手法に従っていないからだめ」とする「ケチ」自体がやはり不当なのであって、デューラーが他の「イタリア人画家」同様に、あるいはそれ以上に、古代文化の強い影響下に置かれていたことは明白なのである。

他方でパノフスキーらは、アンドレア・マンテーニャ（1431-1506 年）の絵画作品とデューラーの《メレンコリア I》との類縁性を認めている。²⁶これはマンテーニャの失われた絵の中に「**Malancolia**」という文字が描き込まれていたとするカンポリ（1749-没年不詳）の報告に基づくものであるが²⁷、あいにくこの絵のなかに数字や魔方陣は登場していない。1500 年代初頭にフランスで描かれた写本内の絵図《高貴なる演繹》では、逆に「**Malancolia**(フランス語では **Mélancolie**)」という文字は描かれずに、しかし小さくはっきりとした数字が描かれている。**【fig. 10】**それは大工の聖霊として擬人化されたメランコリーの足もとに描かれているのだが、すべての数を足していけばわかるように、魔方陣として描かれたわけではなく、あくまで「算術のシンボル」として描かれたのに過ぎないことがわかる。またデューラー自身が《メレンコリア I》のために描いたとされている習作群のなかにも、魔方陣らしき文字盤はひとつも見当たらない。デューラーより以前に描かれたメランコリー作品（もしくはサトゥルヌスを描いた絵画・版画作品）にも、魔方陣を描き入れた作例はみられない。デューラーの魔方陣は、数あるメランコリー作品のなかで、あるいは彼自身の画歴のなかで、突如として姿を現したことになるのではないか。デューラー魔方陣の登場によって、既存のメランコリー像は飛躍的にアップデートされたと言えるかもしれない。

ただしデューラーの魔方陣は、厳密な意味においてオリジナルではない。パノフスキーらは、この魔方陣の典拠となったもののひとつに、ルカ・パチョーリ（1445-1517 年）の論文に登場する「ユピテルの方陣」をあげている。²⁸パチョーリとデューラーは 1500 年に接触しており、後者はその際にアラビア語で書かれたユピテル魔方陣を教わったものと推測されている。尚かつ現存するパチョーリの肖像画には、若き日のデューラーと思わしき人物が描き込まれている。これらを総合的に顧みるなら、二人の関係が並々ならぬものであったと考えるみたくなるのも当然ではある。フランチェスコ修道会を怒らせた『オカルト哲学について』が出版されるのは 1510 年。この大著の中でネッテススハイムのアグリッパ（本名ハインリヒ・コルネリウス、1486-1535 年）は、古来より伝承されてきた占星術の一般的原理、数字の秘儀的な意味等々を概説している。だがデューラーは同書の出版に先んじて、パチョーリから占星術、数秘術（または数秘学）等々を師事していたことになる。²⁹仮に《メレンコリア I》にもデューラーの「古代性」が発揮されたと前提するな

ら、われわれは塔の胴体部に描かれた魔方陣に、その証跡を求めることになるだろう。

しかし何にも増して、デューラー方陣の中で一番不思議なメッセージを放っているのは最後の行だ。真ん中の二つの数字 15 と 14 はデューラーがこの絵を制作した 1514 年を表し、両端の 4 と 1 という数字はそれぞれアルファベットの 4 番目と 1 番目、すなわち D と A を表す。これはアルブレヒト・デューラーのイニシャルに他ならない。³⁰

現代の数学者ルドルフ・タシュナー（1953 年・）は、ここまでに至る研究者たちの見解を踏まえた上で、文字盤の「最後の行」へと注意を促している。彼が言わんとしているところに従えば、それは魔方陣の最後の一行であり、同時に画家のサインを暗示したものでもあるということになる。ところがデューラー本来のサイン（扉の絵と頭文字 D との組み合わせからなるモノグラム）は、有翼の人物が腰掛ける段差の影の部分に描かれている。しかもこのサインの上部には、「1514」と正確に記されている。ということは、《メレンコリア I》には二つの異なるサインが刻み込まれていることになる。われわれはこのうちどちらを本物のサインと見なすべきなのだろうか。

そもそもデューラーが描いた数字自体が一種類ではない。改めて作品内を見渡してみよう。すると画面の両端に、異なる種類の数字を認めることができる。表題「MELENCOLIA I」のなかに含まれている「I」と、魔方陣に描かれたアラビア数字である。前者はコントラストがはっきりしているため、人並みの視力であればただちに判読可能である。だが反対側に描かれた魔方陣のアラビア数字は、ビュランで彫り込まれた斜線の連続に囲まれているせいか、非常に読み辛くなっている。ローマ数字／アラビア数字という相違だけに留まらず、明暗さえもはっきり分かれてしまったこれら二つの数字に、われわれはいったい何をみるべきなのだろうか。

ふたたびデューラーのアラビア数字を凝視すると、文字盤二列目の 5、および三列目の 9 に若干の彫り直しの痕を認めることができる。5 はおそらくかつて 6 であった。9 も元々は別の数字であった。魔方陣の習作は残されていない。そのうえ銅版画に彫り直しは付き物であるから、そんなことはとるに足らないと言ってしまうまでもなのかもしれない。だが銅版画の「名手」として成熟期を迎えていた 43 歳のデューラーが、画面上に失敗の痕跡をわざわざ残したりするだろうか。事実この時期の他の作品に、彫り直しの痕は認められない。ましてや描かれたのはユピテル魔方陣である。16 個あるいずれの数字をも故意に操作することは許されない。すべての行の和が一定でなくては、そもそも魔方陣として意味をなさなくなるからだ。他のどの箇所よりも、細心の注意を払って彫り込まれたと考えるのがふつうであろう。それにも関わらず、5 と 6 を、9 と別の数字を入れ替えようと試みたデューラーの行動は、あまりに不可解である。われわれはこうしたデューラーの行動から、どういった意図を読み取るべきなのだろうか。

——本稿の読者はすでにお気付きのことであろう。《メレンコリアⅠ》の真の底力は、まさにこうした矛盾や情報過多を引き起こす点にある。本作品を「解釈の迷宮」と別称したのはハルトムート・ベーメ（1944年・）である。

伝統からいっても、また、デューラー自身の場合から見ても、ただ具体的な事物が描かれているだけである。しかし《メレンコリアⅠ》には象徴以外のいかなるものからもなり立っていないという特徴がある。（…）神、自然（宇宙、創造）、人間、天体の規準時間、審判と救済の間の歴史の時代。それら自身はそのものとして描かれていないが、それでも、さまざまな象徴によって1つの絵の中にかき集められている。だがその象徴の意味するところは定かでなく、錯綜する問題を提起することになったのである。（…）そこでは、ある意味が通用するかと思うと同時にまた取り消されたりする。これがこの絵の解釈の努力の、際限のなさの原因であろう。³¹

描かれたひとつひとつに注釈を加えていくと、今度は別の独創性が浮き彫りとなって研究者たちの足下をすくう。いくら大勢のイコノロジストたちが巧妙な図像解釈をくり広げてみたところで、《メレンコリアⅠ》に含まれるすべての謎が解明されることはないだろう。デューラーにおける魔方陣——すなわち彼の「描かれた数字」についてもまったく同じことが言える。デューラーの魔方陣は、たしかに土星的な憂鬱質を和らげる緩和剤として描かれたに違いない。だがしかし、そこから想像を逞しくして《メレンコリアⅠ》を「デューラーの精神的自画像」と位置づけてみたり、彼の魔方陣が「母の命日を表現している」³²などと推し量ってみたりすることは、大した意味をなさないだろうと思われる。デューラーの数字は、あくまでもシンボル（象徴）として観られるべきなのであって、敢えてそれ以上の解釈を試みる場合には、《メレンコリアⅠ》そのものをベーメが言ったような「解釈の迷宮」へと陥落させることになるだろう。

「眼の人」と呼ばれた18世紀のゲーテ（1749-1832年）は、シンボルを「精神の鏡に収斂された形象であり、しかも対象と同一」であると解説している。³³この意味においても、デューラーの「描かれた数字」はやはりシンボルの範疇に属するであろうと考えられる。デューラーにおける魔方陣は、見えざるユピテルを形象化したものであり、同時に古代文化（古代性）を象徴するものとして描かれたのに過ぎない。今日でも同作品を「寓意的」と解説する者は絶えないが³⁴、画面左上にはすでにこの絵の主題が克明に提示されていることから、どのような文献学的考察も、あるいはそこから導出されるあっと驚くような独自解釈も、節度ある《メレンコリアⅠ》に対しては通用し得ないのではないか。あいにくベーメはそうした見方を「文字の過大評価」と排斥しているが³⁵、それならばなぜデューラーはこれほどまでにはっきりと表題を描かなくてはならなかったのだろう。そう問いたくなるのは、おそらく筆者だけではない。

第二節 パウル・クレーの場合

詩人が普遍のために特殊なものを求めるのと、特殊のなかに普遍を見るのとでは、その間に大きな相違がある。前者の態度からはアレゴリーが生じ、そこでは特殊が単に普遍の一例、ひとつの実例と見なされる。一方後者は真に文学の本質であって、普遍に思いを致したりそれを指示したりすることなく、一つの特異を言い表す。さてこの特異を生きたものとしてとらえる人は、同時に普遍を手に入れたことになるが、自分ではそれと気づかないのか、あるいはのちになってようやく気づくのである。³⁶

「文の人」と呼ばれたヴァルター・ベンヤミン（1892-1940年）は、孤独に生涯を閉じるその瞬間まで、肌身離さずパウル・クレー（1879-1940年）の《新しい天使》【fig. 11】を持ち歩いていた。ベンヤミンとは、前節で触れたゲーテの見方を見事に斥けた人物である。シンボルを優位に置き、アレゴリーを「劣っている」³⁷と位置づけたゲーテに対して、「アレゴリー（寓意）の否定的な追構成と言っている」³⁸と苦言を呈してみせたのだった。とりわけベンヤミンはゲーテの「人類と科学との進歩は必定」³⁹というような考えに懐疑的であった。そしてまた彼はゲーテのシンボル／アレゴリー観を逆転し、アレゴリーこそが芸術表現の優位にあると考えたのだった。⁴⁰言わずもがな、ベンヤミンにとってクレーの天使は一個のアレゴリーに数えられたのである。翼を広げたクレーの天使は、「過去」から「未来の方へ」と押し流されていく「歴史の天使」となって、思想家ベンヤミンの眼と思考を楽しませたのである。⁴¹

ところがわが国におけるパウル・クレーのイメージは、ベンヤミンのそれとは相容れないかたちで享受されてきたように思われる。大手書店の検索機に「クレー」と入力すれば真っ先に谷川俊太郎（1931年-）の『クレーの絵本』⁴²がヒットするというのも、そうした事情をあんまり物語っているのかもしれない（いっぽうベンヤミンはといえば「次のページ」か、酷い場合には「在庫なし」と表示されてしまう）。また日本にクレーを紹介した初期の人物である村山知義（1901-1977年）は、著書『現在の芸術と未来の芸術』において「パウル・クレーは例の子どもの絵のような面白い絵を描く人で、今では押しも押されぬ表現派の重鎮である」⁴³とし、「受け身であり、女のような画家で、「眼を閉じて夢見る」画家であると解説している。【fig. 12】こうした村山の文面にも示されているように、クレーを「夢見る」画家として、あるいは「幻想的」な画家として位置づける傾向は、必ずしも日本だけに限らずパリ、ベルリンとヨーロッパ内でも広く蔓延していたことを、前田富士男（1944年-）や宮下誠（1961年-）らは明らかにしている。⁴⁴現にシュトゥットガルト美術学校が新しい教授としてクレーを受け入れなかった理由も、「氏の作品が遊戯的な

性格を持っている」からであった。⁴⁵

しかしながらわれわれは、クレーの人生を振り返るなかで決して避けて通ることのできない、三つの大事件があったことを留意しておかねばならない。まず一つは、クレーが 1916 年 3 月 11 日に「35 歳の新兵として」ドイツ軍に入隊していることについて。⁴⁶もう一つは、盟友ワシリー・カンディンスキーらとともにワイマール国立バウハウスに参画し、近代的な造形教育の礎を築き上げたということについて。三つ目は、1933 年のナチス政権成立以降、再び困難に見舞われて故郷スイス・ベルンへと亡命せざるを得なかったことについてである（ナチスもまた、クレーの作品を「たんに墮落した白痴」で「診察を受ける必要がある」と貶めたうえ、「退廃芸術」の枠組みへと強引に押し込めたのだ⁴⁷）。これらを通して浮き彫りになるのは、「夢」や「幻想」などといった彼岸的な世界にたゆたうクレー像ではなく、むしろ究極的な「現実」の渦中に生きた、此岸的な画家としてのクレー像である。ドイツでの緊迫した様子を知る仲間として、ベンヤミンがクレーの天使に自らの「歴史」像を重ね合わせたとしても無理はない。

むろんかつての日本の美術界にも、「夢見る」クレー像の修正を企てた者がいなかったわけではない。たとえば東野芳明（1930-2005 年）は処女作『パウル・クレー試論』において、以下のように記している。

クレーの絵は底にすさまじい冷徹さを潜めている。五月の空のような愉しさについてひっかかって見ていると、しまいには品の高い、緊張した、鋭い底辺にまで引きずりこまれてひやりとする。⁴⁸

これらを包括的に確認するための機会として、2011 年に「パウル・クレー|終わらないアトリエ展」（東京国立近代美術館、京都国立近代美術館）が開催されたことは幸運だったと言わねばならない。いわゆる「代表作」には恵まれなかったが、クレーが開拓した技法「油彩転写」をはじめ、生前残された「作品リスト」に基づく展示構成、はたまた貴重なアトリエ写真等々が細かく紹介されていた。そこには内に熱いものを秘めた、一人の「野心家」としてのクレーがじわりと滲み出ていたように思われる。更には文字・記号、数字を描いた作品も複数出品されていた。クレーは「文字」を「運動の最もよい比喻」とまで讃えた画家であるから⁴⁹、これらの作品群は、クレーの腹中でもある特別な位置づけがなされていたのだろうと推察される。展覧会図録に収められた《数字のパビリオン》もまた、おそらくはそのうちの一枚だったのだろう。【fig. 13】

「作品リスト」の番号に従えば、クレーが数字を描いたのは、1884 年の作品ナンバー 16 が最初である。⁵⁰本作品では、歪んだ円の内側に「I」から「XII」の数字が描かれている。⁵¹これは時計を表しているのだろうか。次の 17 番、またその次の風景スケッチにも、同じような時計が描かれている。少し間を置いて、1913 年に再度数字が登場する。⁵²相変

わらず時計の文字盤に描かれてはいるものの、今度はローマ数字ではなくアラビア数字が用いられている。

《数字のパビリオン》へと至る前史はおおよそ以上のような具合であったが、そもそも 1910 年代のクレーは、文字・記号を描くことに対してことの外熱心だったようである。⁵³そこではアルファベットや矢印が典型的なモチーフとして扱われたが、他にも「PINZ」や「LASS! ABSEITS GLUHN」など意味ありげな「言葉」として扱われたものも多い。

当時フランスその他各地で、未来派、ダダイスム、シュルレアリスムが産声をあげようとしていたことを思うなら⁵⁴、必ずしもクレーだけが文字・記号を描くことに対して能動的だったとは言い切れない。それでもクレーが、野田由美意（1971 年-）が提唱しているような「文字絵」の世界に自ら足を踏み入れていったことはたしかである。⁵⁵クレーの「文字絵」とは、中国詩や自作の詩を絵画の構成要素として展開してみせる彼独自の表現ジャンルを指しているが、それは 1910 年代半ばごろから第一次大戦の戦局が落ち着く 1920 年代初めごろまで、幾度となく描かれた。《数字のパビリオン》もまた 1918 年の作であるから、同じ最中に描かれたことになる。

1918 年のクレーは、いったいどのような環境下で絵画制作を行っていたのだろうか。当時の日記を覗いてみよう。

1918 年 2 月 25 日

(…)一生懸命、絵を描いたりスケッチをしたりするうちに、しまいには自分のいる場所を忘れてしまう。ふと下をみると、醜い軍靴をはいている自分の足が目に入って、愕然とする。⁵⁶

(…)

12 月 10 日

(…)勤務は、いまもっぱら機械的な仕事ばかりだ。こんな仕事を長く続けるのはご免蒙る。⁵⁷

従軍二年目を目前に控えた中年男性の、鬱屈した気分が綴られている。同じ年に描かれた《(ゲルストホーフェンの)回想譜》には、この頃クレーが駐在していた飛行学校の個室がスケッチされており、彼がいかに閉鎖的な空間で一日をやり過ごさねばならなかったかが、透視図法をもって克明に表されている。絵の左下には、ベッドに横たわる一人の人物が描かれている。これはクレー自身だろうか。ベッドの中に引きこもりたくなるほど、画家は従軍兵としての生活に滅入ってしまったのだろうか。ただし先の日記には続きがある。われわれはこちらに刮目せねばならない。

芸術では、見るというのは、見えるようにすることほど、大切ではない。⁵⁸

軍務への愚痴のあとで零されたこの言葉は、後日あの有名な一節となって結実する。

芸術は眼に見えるものを再現するのではなく、眼に見えるようにすることだ。⁵⁹

1920 年、ベルリンの雑誌『芸術と時代の演壇』^{トウリビューネ}に掲載されたエッセイ「創造の信条告白」で、クレーは芸術家の役割を「眼に見えるようにすることだ」と指南している。⁶⁰彼が「眼を閉じ」ていたのは、やはり「夢見る」ためなどではなく、「眼に見えるようにする」ためだったのである。ならば彼によって「描かれた数字」もまた、そのような見地に立って鑑賞されるべきであろう。無知な観者にとっては、ただ単なる歪んだ時計の文字盤に過ぎなかったかもしれない。あるいは仮設的なパビリオンを彩る装飾めいたものに過ぎなかったかもしれない。だがしかし、クレーの数字は彼自身の言葉にもはっきりと示されているように、即時的に理解されることを少しも望んでいないのである。

ちなみに《数字のパビリオン》は当初別の絵であった。より厳密に言うなら、《数字のパビリオン》ははじめ同サイズの別の作品と、まったく境目無しに一枚に繋がっていたのである。⁶¹《数字のパビリオン》は一度完成された絵の右半分に過ぎないのであって、反対側の絵とともに真二つに「切断」されたのである。クレーがたびたび「切断」の手法を用いたことは、すでに河本真理（1968 年・）や奥田修（1951 年・）などの優れた研究者たちによって詳細に語られているから、今さら筆者が触れる必要はないと思われる。⁶²だが「おわらないアトリエ展」図録に収められた《数字のパビリオン》復元シミュレーションは、本稿においても、もちろんクレー研究全般においてもたいへん興味深い代物であったと言わねばならない。【fig. 14】

この復元画像を見る限り、元々の絵の左半分に数字は描かれていない。また画面中央に広がる線や面は、ゆるやかな S 字型の流れをもって一定の調子で描かれていることがわかる。それにも関わらず、右半分（《数字のパビリオン》側）に登場する数字の小屋は、比較的細い線でもって描かれている。このことから、数字と小屋は「切断」後になって加筆されたものと考えられる。多作だったクレーが、すでに完成した絵に加筆修正を加えること自体は珍しくない。ましてや「切断」を行った人物が、そのようなことでいちいち躊躇したとは考えにくい。だが彼は何故加筆のための対象として数字を選んだのか？その理由はまだ誰にもわかっていない。

また野田が力説しているクレー独自の色彩・文字との連関様式は⁶³、この絵の場合には適応し得ない。なぜなら《数字のパビリオン》の数字は、インクによる細い線だけで描かれているからだ。実のところクレーの数字（美術を本格的に志す以前の作品を除いて）は、すべてインクの線によって描かれている。同じ「おわらないアトリエ展」に出品されていた《碑銘》を確認したところで、結果は同じである。⁶⁴宮城県美術館所蔵の《数字の木の風景》にしても同様である。⁶⁵【fig. 15】

考えてみれば、そもそも《数字のパビリオン》というタイトル自体が暗示的である。「パ

ビリオン」とは、ふつう壊されることを前提にした仮設的な建物のことを意味している。恒常的であり得ないパビリオンは、その都度その都度存在と消滅を繰り返すものであるから、おそらく「普遍」の部類には該当し得ないであろう。むしろ「特殊」と呼ぶ方が相応しい。対する数字はどうだろう。数字は自らが数字であるために規定の容姿・形態を保持しなければならないから、パビリオンのように仮設的であったり可変的であったりしてはならない。よってどちらか一方をとるなら、「普遍」的な部類に収められるべきであろう。このように考察を進めると、クレーの《数字のパビリオン》はきわめてアンビバレンツな意味合いを孕んでいるということが判明する。また本作品における普遍と特殊の共存は、彼の『造形思考』における「反対概念のない概念は考えられない。反対概念があるから、概念がはっきりする」といった言葉によっても裏付けられる。⁶⁶ただしわれわれはここで、「創造の信条告白」におけるあの一節を再度思い返しておく必要があるだろう。

以前にひとは、この地上で見たことのある事物、好んで見た、あるいは見たいと思っていた事物を描き表したものだ。しかし今では、眼に見える事物の相対性が明らかにされ、同時にそのことは、眼に見えるものは世界全体との関係において孤立した実例にすぎない、ほかにも真理は多数ある、という信念となって表される。⁶⁷

クレーにとって「見たことのある事物、好んで見た事物、あるいは見たいと思っていた事物」は「孤立した実例」であり、すなわち「特殊」に過ぎないのであった。しかし「眼に見える事物の相対性が明らかにされ」てしまった今日においては、まさにそのことによってしか「真理」すなわち「普遍」は表現され得ない。そのように彼は考えるのである。

「眼に見える事物の相対性が明らかにされ」とは、おそらく破壊行為そのもののことを指しているのだろう。破壊によってもたらされるのは、廃墟であり、瓦礫であり、過去の残骸である(俗に「カタストロフィ」と呼ばれているものが、それである)。そこでは生と死、人工と自然などの落差が平然と晒される。そして彼は、この破壊行為によってこそ、色眼鏡でしか見えてこなかった現実世界の根源を顕在化できると考えたのではないだろうか。バウハウスで用いた「フォエビルトリツヘス類^{ウアビルトリツヘス}型から原型へ」という言葉にも、上のような考えが示されていると言えなくない。⁶⁸

いまや「描かれた数字」は、デューラーによるシンボリックな数字から脱却し、カタストロフィを示すアレゴリカルな存在としてその地位を獲得したのである。「眼に見えるようにすること」——すなわち眼に見えない事物を重視するということは、造形に宿る「運動性」や「生成」を主張してやまなかったクレーらしいアプローチであった。なぜならアレゴリーはあらゆるコードを媒介することによってはじめて理解されるから、意味の留まることを知らない。アレゴリーは、観る者(観ようと試みる者)、読む者(読もうと試みる者)の如何によって、いずれにも変化し得るのである。そしてこの捉え難さこそが、アレ

ゴリーによる表現の真髓なのであって、画家クレー最大の魅力なのである。

この世界では何びとも私を捉えることはできない。というのは、私は死者たちの国と、まだ生まれていない者たちの国とに等しく住んでいるからだ。慣例よりも、創造の中心にいくらか近い、がそれにもまだあまりに遠いところだ。⁶⁹

クレーが生涯を閉じたのは、奇しくもベンヤミンと同じ 1940 年であった。それから 5 年後、ナチス・ドイツは崩落し、第二次世界大戦もまた終戦を迎えている。この間に、才気溢れる多くのヨーロッパ人がアメリカへと亡命し、やがて高度な文化・文明を築き上げていった。もっとも華やかだった舞台はニューヨーク。クレーが与えた教示は、儚くもかの地においてあっけなく塗り替えられてしまうのであった。

第三章 数字そのものの発見—リテラルなものとして

第一節 ジャスパー・ジョーンズの場合

1950年代。アメリカでは多くの若いアーティストが続々とデビューを果たし、成功を手中に収めていた。そこで確固たる地位を得た彼・彼女らの作品群は、今日もなお世界各国の美術館で、訪れる来場者たちに驚きと感動を与え続けている。と同時に、クリスティーズ社やサザビーズ社等々のオークションにおいては、数億、数十億円といった驚愕の高値で取引され続けている。

しかしながらそれらはあくまでも結果の一端に過ぎないし、世界がそのような美しい話だけで彩られているはずもない。実のところ、当時の若いアーティストたちは俗に「抽象表現主義」と呼ばれた先輩方を、とりわけアメリカン・アート史上最高のスターと讃えられたジャクソン・ポロック（1912-1956年）【fig. 16】を、いかにして乗り越えてみせるか躍起になっていたのである。ただし次の二人はこうした風潮に幾分懐疑的であった。ロバート・ラウシェンバーグとジャスパー・ジョーンズ（1930年-）。前者はのちのインタビューで、「抽象表現主義に染まらなかったのは自分たちだけだった」と語っている。⁷⁰

高階秀爾（1932年-）監修の『西洋美術史』は、彼らのことを「抽象表現主義に対する正面切ったアンチテーゼを提出した」過激な人物として紹介している。⁷¹たしかに1950年代半ばにデビューを果たした両者の作品群は、程なくしてアメリカン・アートの新たなムーヴメント「ネオ・ダダ」（当初は「アンチ・アート」とも呼ばれた）を巻き起こし、一世を風靡することとなる。

ラウシェンバーグとジョーンズは、ともに「ポロックやスティル（クリフォード・スティル（1904-1980年））の超越的世界とは対照的なもの」⁷²を制作した。何より特徴的だったのは、彼らが日常に溢れる事物を多く採用した点である。しかもそこで扱われた事物は、ほとんどが路傍に転がっているような廃品ばかりであった。生活の埒外に掃き出された品々を、彼らはキャンバスに、あるいはギャラリーの空間内に自在に配置してみせたのである。彼らの試みは、いわゆる「モダニズムにおける絵画至上主義」への皮肉めいたレスポンスでもあったわけだが、とりわけ本稿で注目されるべきは、両者が複数の作品で多彩な文字・記号を描いてきた点であろう。

たとえばラウシェンバーグの初期作《数字のあるホワイト・ペインティング》【fig. 17】には、この絵の正式なタイトル「22 THE WHITE LILY」が逆さ向きに描き入れられている。のちに「コンバイン・ペインティング」へと移行した後も、文字・記号は引き続き描かれ続けた。いっぽうのジョーンズは、ラウシェンバーグよりもさらに大胆に、かつ大量に文字・記号を描いてみせた。彼のデビュー作ともなったアメリカ国旗、標的、アルファベット等がそれにあたる。【fig. 18】

もうひとつ両者に共通している点がある。それはコラージュである。例えばジョーンズは、絵の下地をなすものとしてコラージュを多用した。むろんラウシェンバーグにも同様の作品がないわけではない。しかしながらラウシェンバーグのコラージュは、誰が見ても新聞紙やチラシが貼付けられていると判別可能であるような、いわば親切なやり方で用いられることの方が多かった。それと比べてジョーンズのコラージュは、やや姑息な扱いを受けている。だがそれこそが、ジョーンズ作品におけるあのテクスチャを担保しているのである。表層のエンコスティック（熱して溶かした蜜蝋と顔料を混合して用いる技法）からうっすらと透けて見える油分を含んだ新聞紙は、まるで薄いベールの向こうにちらつくヌードさながらに、どこか「エロティック」な雰囲気醸し出している。二次元の対象を描いていながら若干の奥行きを感じさせるのも、こうしたエンコスティックとコラージュの併用が有効に活かされているためであろう。またジョーンズのテクスチャは、彼の絵の側面によっても担保されている。というのも、彼はしばしば継ぎ目が剥き出しになった荒っぽいつくりの木製パネルを用いたからである。彼は歪な側面をも包み隠さず提示することによって、それが「描かれたもの」であるということを、すなわちモチーフに含まれる平面性を強調してみせたのである。おそらくこのパネルを目の当たりにした日本の大工職人は、思わず灰皿を投げつけてしまいたくなるだろう。しかしこれがあることによって、国旗や標的等におけるグラフィカルな直線・曲線がさらなる強度を獲得していることは間違いない。——絵の側面に関する問題は、ジョーンズ作品を語る際にあまり触れられてこなかった部分ではある。だが本来的にはどんな画家にも不可避的な問題であるから、今後のジョーンズ論においてはいっそう詳しい議論がなされていくことだろうと予想される。いずれにせよ、ジョーンズにとって事物の平面性は、彼の表現を根底から支える核心的なテーマのひとつなのであった。曰く「画面は平らにちがいない。しかし同時に、画面には厚みがある」。⁷³

それからジョーンズは、永きにわたる絵画史上でもっとも多く数字を描いた画家の一人でもある。ジョーンズが最初に数字を描いたのは1955年。⁷⁴当初は格子状に仕切られた枠の中に描かれた。そのひとつ、《彩色された数字》を観てみよう。【fig. 19】0から9までの数字が、まるでカラー・チャートのように行儀良くマス目に沿って描かれている。また表題が示している通り、個々の数字はじつに多彩である。われわれの日常生活では、数字はふつう単色ではっきりとした輪郭をもって著される。これに対し、ジョーンズの数字はあまりにも華美である。敢えて言うと、非常にけばけばしい。ここで用いられたのは、主に赤、青、黄の三原色、および白、黒、灰色である。これら有彩色と無彩色が、観る者の網膜上で入り乱れて乱舞する（ちなみに彼はこの方法を、別のアルファベットのシリーズにも援用している）。

この次にジョーンズが試みたのは、0 から 9 までの数字を一枚のキャンバス上に重層的に描くというものだった。【fig. 20】ジョーンズとも親交が深かった東野芳明は、この《0 から 9 の重層》を評して次のように述べている。

数字の曲線や直線が複雑に絡み合い、溶け合い、赤、青、黄、白などの筆触が混り、対立し合い、全体の輻輳した構造が沈みこむかと思えば浮かび上がって、いつまでも見あきない陶酔に僕らをひきずりこむ。(数字を読もうとすると絵画が見えてくるし、絵画として楽しもうとすると数字が浮かび上がってくる。この重複した体験！) ⁷⁵

東野はシリーズ開始当初の数字にはそれほど注意を払わなかったが、《0 から 9 の重層》に魅せられた 10 年後の反応は、一転して過剰ですらある。そして東野はここからルイス・キャロル(1832-1898 年)の世界を連想する。対談「世界をひとつの点で表現できたなら！」において、東野はジョーンズ自身にキャロルとの関連性を得意気に講じてみせている。あいにくジョーンズは、そのような東野を「ヴィトゲンシュタインは読んだけど、ルイス・キャロルはほとんど読んだこともない」と論して一蹴している。⁷⁶

そもそもジョーンズは、数字をいかなる方法でもって描いたのだろうか。フリーハンドだろうか、それとも印刷だろうか。実のところ彼は両方を使い分けていたのだが、タブローの場合には、大抵ステンシルの助けを借りていた。早くから独自のジョーンズ論を展開してきたレオ・スタインバーグ(1920-2011 年)は、ステンシルという卑俗な手法を取えて用いる理由について、画家本人にこう問いつめている。

問：あなたはこうした文字の型を、それが好きだから使っているのですか。それともステンシルがああいう結果を生むからなのですか？

答：だって、それこそぼくが好きなのよ、あんなふうな結果になるというところが。⁷⁷

なるほど、ジョーンズの答えは明快である。ちなみにステンシルとは、製図やレタリングのために使用される孔版の一種である。文字や文様を印刷するため型紙もしくは型となるベニヤ板、プラスチック板などを切り抜いて行われるが、何よりその手軽さと素早さから、貨物類に品番、注意書き、メーカーのロゴタイプを刻印して回る労働者たちの間で重宝されてきたように思われる。ただし印刷の精度は他の技法よりも劣悪で、よほど型を強く固定しない限り、多少のムラやブレが生じることは避けられない。通常はスプレーの吹き付け、またはインクを染み込ませたスポンジを叩き付けることによって行われるが、絵筆でそれを実践するとなれば仕上がりは尚のこと不安定で、型紙を剥がしたあとに顕れる文字の輪郭、絵具の厚みを一定に保つことは、どんなに印刷術に長けた大家であっても困難をきわめるであろう。要するにステンシルは、いつでも技術的な限界と隣り合わせにあるのである。そしてジョーンズは、「それこそ」を愛したのである。

ステンシルとモダン・ローマン・スタイルの結びつきもまた強固である。というのも、いずれも5番街の住人にとってはあまり縁のない存在だからだ。もちろんこの二つが揃って公文書等のフォーマルな場に姿を現すことはあり得ないだろう（ステンシルとモダン・ローマン・スタイルは、そもそもオフィス・ルームには適していない。むしろ路上の景観と不可分である）。ちなみにモダン・ローマン・スタイルとは、彼が作品内で愛用してきたあの書体を指している。同世代のロバート・インディアナらもこの書体を好んでいるように、50年代のアメリカ、とくに当時のニューヨークを生きた者にとっては、非常にカリスマティックな書体だったのだろうと考えられる。さすがに最近のニューヨークではあまり見られなくなってしまった様子であるが、当時は郵便、書物、商品ラベル、チラシ広告と、街の至る所にモダン・ローマン・スタイルの文字がプリントないしペイントされていたようである。若かりし日のジョーンズにとっても、あるいはG.I.（アメリカ軍軍人の俗称）の駐屯地でアルバイトを務めていた東野にとっても、さぞかし親しみ深い書体であったことだろう。労働者たちの手垢にまみれたこの書体に対して、ジョーンズはコラージュとエンコスティックでもってさらなる手垢を付け加えたのである。

先には東野の反応をとり上げたが、はじめて彼の数字を突きつけられた他の鑑賞者たちはどのような感想を述べ合っただろうか。いくつかの文献に目を通すと、賛否両論であったらしいことがわかる。「作品のイメージが不愉快だという理由で拒否反応を起こし」たり、あるいは「絵具の使い方、絵の書き方が美しいという理由で作品を受け入れた」り、そこへのレスポンスは見事なまでに二分されている。⁷⁸スタインバーグも例外ではなかった。彼はレオ・キャステリ画廊で開かれたジョーンズの初個展に訪れたが、とっさに「この個展が嫌い」であることを察知し、「作者に腹を立てた」。逆に東野のような人物は、周囲にはっきり「好き」と漏らしたそうである。そんな東野を「少々気ちがい扱いした」者もあったほどだという。⁷⁹

しかし冷静に考えてみるなら、鑑賞者が「拒否反応を起こし」たり「受け入れた」りした相手は紛れもないジョーンズの作品であるのと同時に、鑑賞者自身の日常から漏れ出た残像そのものなのである。拭い去ることのできない日々の面影が、ジョーンズの個展会場ではそこかしこに浮き彫りとなっていたのである。それらに抗うことは、まるで自分自身の証明写真に腹を立てるのと同じようなものではないだろうか。まさかとばかりに己の奇天烈さに驚いたとしても、もはやその表面は誰にも変えられない。したがってジョーンズが描く文字・記号・数字は、剥き出しにされた鑑賞者自身のコンプレックスそのものなのであって、当時のニューヨーカーのありのままを映し出した一枚の「残酷な鏡」となって、観る者を混乱に陥れたのである。

この意味において、ジョーンズの数字は数字以上でも数字以下でもない、文字通りの数字なのである。辻井喬（本名堤清二、1927-2013年）の言葉⁸⁰をもじって言うならば、「ここに描かれている“数字”は、デザインとしての“数字”であり、遠く離れている人に想いを寄せる“数字”でも、世界制覇を希望する“数字”でもない」。身につけたアクセサリを剥ぎ取られてしまったジョーンズの数字は、おいそれと日常空間に復帰することもできずに、一個の芸術作品となってギャラリー、美術館へと漂着したのである。

ここに至って「描かれた数字」は、過去のデューラー、クレーにみられたような、多義性を備えた存在から大きな跳躍を果たしたと言える。そしてジョーンズの数字は、東野による精力的な紹介も手伝って、当時の若い日本の芸術家たちにも多大な影響を及ぼすこととなるのである。のちには柳幸典がジョーンズの《Three Flags》に基づく《スタディ・フォー・アメリカン・アート》【fig. 21】を制作・発表しているが（あいにくそれは「数字」ではなく、本論とは関係が薄い「旗」のシリーズであった）⁸¹、とりわけその影響が顕著だったのは、1949年から東京都美術館で開催された無審査・自由出品制の「読売アンデパンダン展」においてである。

第二節 河原温の場合

東野芳明は、「反画壇」と「自由」をかかげた「読売アンデパンダン展」に毎年のように足を運んだ。この場で彼は、新しい作家や新しい表現、新しい批評との出逢いを広く求めたわけであるが⁸²、それと並行して欧米諸国の最新鋭のアートを若い出品者たちにアナウンスする、ある種のレポーターの役割も担っていたようである。河原温（1932年-）もまた、そうした「読売アンデパンダン展」に立ち会った画家志望者の一人なのであった（今日では On Kawara と表記する方が通りよいかもしれない）。

河原は日本で前衛芸術の洗礼を受けた後、メキシコからパリを経由し渡米。「ネオ・ダダ」や「ポップ・アート」が最盛期を迎える最中に「Today」シリーズを開始し、のちにはコンセプチュアル・アートの第一人者とまで呼ばれるようになった現代の大家である。【fig. 22】彼の「Today」シリーズの中核をなしているのは、他でもない「デイト・ペインティング（Date Painting）」である。ニューヨーク近代美術館（MoMA）のキャプションには、「His renowned series of *Date Paintings* (from 1965), (…）」⁸³と書かれてある。だが実際の第一作目として認知されているのは、《JAN. 4. 1966》である。以後2012年の個展に至るまで、坦々としたペースで合計数千点が制作されてきた。描かれるのはもちろん日付以外の何ものでもない。河原が生きたその日の日付と、単色でベタ塗りされた背景があるのみである。大半の「デイト・ペインティング」はサイズも手頃である。大人の両手

に収まる程度のものに過ぎない。シリーズ初期には 100 号を超える大作も描かれたが、今となっては、この小ささこそが「デイト・ペインティング」のもう一つのポイントと考えられている。

一般的な日付は年・月・日で表示される。厳密には、年を示す数字と、月を示すアルファベット、日を示す数字といった三つの要素から構成されているのであるが、河原が描く日付もまたこうした日付と何ら変わらない。⁸⁴しかも河原が描く日付は、プリントと見紛うほどにフラットである。ジョーンズが描いた文字・記号および数字は、絵具がたつぷりと塗り込められたペインタリーな様相を呈していたわけだが、河原が描く日付に「画家の息遣い」といった恣意的な要素はみられない。もちろん展示される際にも、こうしたポーカーフェイスぶりは変わらない。廃品が溢れる展覧会に慣れてしまった 60、70 年代のニュー Yorker にとって、河原のリテラルな「デイト・ペインティング」はあまりに味気ないと感じられたかもしれない。何しろ彼が与えてくれたのは、白字で描かれた複数のアルファベットと数字、ベタ塗りの背景、たったそれだけだったのだから。しかし河原はこの味気ない絵画を作り出したことによって、世界規模の評価を勝ち得たのである。

この「デイト・ペインティング」は、河原自身が設けた厳密なルールに沿って描かれている。このルールは厳しいが、同時にシンプルでもある。その日のうちにその日の日付を描き切る。規定の時間内に完成しなかった場合は、あつけなく廃棄される。河原は決して未完成を許さない。エラーを許さないのである。厳しいルールとの格闘によって完成された「デイト・ペインティング」のみが、われわれの眼前に振る舞われるのである。

制作時間

日曜日、1991 年 6 月 9 日、ニューヨーク、ダウントウン

9:21 灰色の天板とライトのついた製図用テーブルの上に、時計（秒針つき）と白い蓋のついた空のガラスビンが置かれる。

9:40 厚紙の下敷き、水入れのビン、リキテックス絵具のビン、刷毛、布きれ、下塗りを施し枠に張られた目の細かなカンヴァスが加わる。カンヴァスの大きさは河原自身によれば 25.5cm×33.0cm×5cm、木枠に張られ、四角い形で机の上に置かれている。

9:41 焦茶ほど濃くないアンバー色でカンヴァスのやや上部、横方向で、そしてあまり幅広でない刷毛で最初の地塗りが始まる。

(…)

10:56 4 回目の地塗り終了。〈デイト・ペインティング〉の地が完成する。

11:51 絵具が乾いてから、定規と鉛筆で文字と数字のための基線が引かれ、それぞれ間隔をとって書き込まれる。文字の大きさはカンヴァスの両側に合わせ、文字を画面の

中央に並べる。数字の円い部分が上部基線からややみ出しているのがわかる。書体はサンセリフである。

白色のために新しく水を換える。リキテックスのチタニウム・ホワイト。細筆と布が用意される。

12:03 数字の1と文字Jの輪郭線の中が細筆で丁寧に塗られ始める。

12:08 さらに塗りつぶしは続く。「JUNE」の部分がほぼ完成。

(…)

12:18 文字の全体が白でしっかりと塗られた。乾燥のためにドライヤーが用意されている。

2:25 文字の輪郭線を外側から地の色でなぞる。水入れをもう一つ、さらに先端の細い筆、定規、三角定規、剃刀、そして塵払い用のブラシが用意される。

3:24 文字を内側から塗り直し、文字と地のエッジをなぞるためにカンヴァスをまわす。

3:35 はみ出した白い絵具を剃刀で剝離し、塵払いブラシで除去する。文字部分の完成。

(…)

9:20 さらに何回か、目に留まらないほどの修正を文字のエッジに施す。文字の輪郭はほぼ完璧に地から浮かび上がり、まるでレリーフのようにくっきりとする。

〈デイト・ペインティング〉の完成。

そのあと、カンヴァスの裏に「On Kawara」のサインが入る。木枠の裏にラベルが貼られる：「“Sunday. June 9, 1991.”“Today” Series no 23, 1991 painted by On Kawara in New York City. Liquitex on Canvas 10 inches × 13 inches.」⁸⁵

「デイト・ペインティング」は、以上のようなプロセスを経て完成される。およそ12時間を費やして描かれる日付は、記録者に「レリーフのよう」と言わしめるまで、徹底的に描き込まれている。また制作の記録写真をみる限り、数字の描写により多くの時間が割かれていることがわかる。【fig. 23】この後「デイト・ペインティング」は、同じ日の新聞（主として滞在先で購入した朝刊の一面）がコラージュされた手製の箱に収められて、真の意味での完成を迎える。ちなみに完成しなかった場合、廃棄された場合の記録は残されていないようである。エラーを許さぬ河原にあって、果たしてそんなものは存在するのだろうか。

それにしても、日本にいた当時の河原作品と渡米後の「デイト・ペインティング」とでは、表現上の落差があまりにも大きい。彼が画家としてのキャリアをスタートさせたのは、東京新宿カフェ・ブラックで行われた個展からと伝えられている。⁸⁶その後は先にも触れた「読売アンデパンダン展」や「日本アンデパンダン展」、サトウ画廊での「アート・クラ

ブ展」などで発表を続けたほか、多分野の芸術家が集う「制作者懇談会」へもたびたび参加し、美術雑誌への寄稿も複数回行っている。そこに浮上する河原像は、今日のわれわれが想像するような Kawara 像とは明らかに対照的で、他者との交流を厭わないオープンな性格を匂わせている。

河原が活動を開始した 1950 年代。日本はまだ戦後の焦げ臭いムードを拭き切れないうちで、その反面で、多感な思春期に敗戦を迎えた若者たちが次代への狼煙を上げ始めていた頃でもある。美術界も例に漏れず、批評の分野では針生一郎（1925-2010 年）、東野芳明、中原佑介といったような新たな「御三家」がデビューを果たし、他方で画家たちは、こぞって「アンデパンダン展」、関西ならば「具体美術」に代表されるような「可能追求の場」⁸⁷に集い合っていた。あるいは草間彌生（1929 年-）をはじめとする、いわゆるオブセッショナルな表現がいよいよ頭角を現し始めていた。そうした状況に囲まれて、河原は《浴室》と題された連作、《孕んだ女》、《黒人兵》等々の充実した作品群を生み出したのである。いずれも政治色の強い作品ではあったが、江原順（1927-2002 年）をして「概念芸術」と言わしめた頃を境に⁸⁸、河原は既存の表現から少しずつ距離を置いていく。そして 1959 年の『美術手帖』で「印刷絵画」を提言したのち⁸⁹、祖国日本とも別れを告げるのである。

メキシコ、パリ、そしてニューヨークへと渡った彼の詳しい経緯は語られていない。だが数年後の 1967 年、ニューヨークのダウン・ギャラリーで開かれたグループ・ショーの目録に「On Kawara」の名を認めることができる。⁹⁰東野らを介して欧米諸国の情報を仕入れていた画家志望者は、10 年余りの時を経て、気鋭のプレーヤーとして一線級の現場に立っていたのである。

「デイト・ペインティング」の一作目が 1966 年。だからダウン・ギャラリーでグループ・ショーに参加する頃には、すでに数十あるいは数百を超える「日付」が描かれていたことになる。**【fig. 24】**ただし当時の河原はまだ多くの迷いを抱えていた。そうした迷いは、当時のスケッチブック、はたまた「ONE THING」、「1965」、「VIET-NAM」の三点セットで知られる《タイトル》にも明らかであろう。⁹¹あるいは同じ 1965 年に描かれた《ロケーション》にも、「日付」以外に対する興味を捨て切れないうちの河原の姿をみることができる。

その後も多数のグループ・ショーに出品してはいるものの、河原作品がまとまったかたちで発表される機会はなかった。手もとの記録によれば、「デイト・ペインティング」が開始されて以降の個展は、71 年、デュッセルドルフのギャラリー・コンラッド・フィッシャーで開かれた「One Million Years 展」が最初である。それでもやはり、On Kawara＝「日付」を描く画家というイメージを決定付けたのは、翌年同じコンラッド・フィッシャ

一で開かれた「Today Series 展」の方であつただろうと推察される。⁹²筆者が知る限り、この当時の「デイト・ペインティング」に赤色のものは存在しない。シリーズ開始当初に描かれた寒色系のものを除き、その他のすべては限りなく黒に近いダークグレーを用いて描かれたのである。それゆえコンラッド・フィッシャーにおける「Today series」展も、概ねモノクロームの作品展であつたのだろうと考えられる。ただしここでとり上げている色彩の話は、すべて「デイト・ペインティング」の背景色に関する話であり、むしろ本稿にとって肝心なのは、背景色よりも文字の色についてなのである。

絵画制作に携わる者にとっては自明のことに過ぎないが、河原が文字を描く際に用いるチタニウム・ホワイトは、とりわけ隠蔽力に優れた色として知られている。加えて乾燥後のチタニウム・ホワイトは、他の白にも増していくらか硬質である。裏返せば、他のホワイトは隠蔽力（不透明性）に欠けるから、多少の奥行きが発生することを避けられない。プリントと見紛うほどの河原の「日付」、そして数字は、こうした画家の経験則にも依拠しているわけだ。そして彼が「剃刃」と「塵払いブラシ」⁹³を使用している点にも注目しておきたい。いずれも絵画制作にとっては欠かすことのできない伝統的な道具類であるが、「剃刃」は主に画面に付着してしまった筆の毛先を除去し、尚かつ無駄な絵具を剥離するために用意される。「塵払いブラシ」は、そこで生じた細かな塵を、絵の表面を傷つけることなく優しく払い除けるために使用される。これらに定規やワンチン⁹⁴を加えれば、河原の制作現場は、さながら超絶技巧を駆使した写実画家のようにクラシックなものとなる。

このように河原の制作を観察した場合、コンセプチュアル・アーティストとしての On Kawara 像はいかにも怪しいものとなる。そこに浮き彫りとなるのは、むしろリアリストとしての河原であり、イリュージョニストとしての河原である。先に筆者は河原の「デイト・ペインティング」を「リテラル」と位置づけたが、実のところそうした見方は一面的に過ぎない。さらに言えば、河原は「デイト・ペインティング」においてさえ、過去のゆらぎを一掃し切れていないのである。またレタリングは図案として完璧であれば事なきを得るが、河原が描く数字の場合は、デザインされた（すでに完成された）数字としてつねに完璧でなくてはならない。すなわち誰かが拵えた書体を、そっくりそのままに描き写さなければいけないのである。河原が自ら背負い込んだ宿命は重い。というのも、布目の浮き出たキャンバス上で完璧な数字を再現することはいずれの絵描きにとっても至難の業で、たとえマスキングを施したとしても、多少の塗リムラやみ出しは避け難く、サンセリフ体⁹⁵の直線をきちんとした直線にみせるため、あるいは曲線をきちんと曲線にみせるために払われる努力は、おそらく絵を描かない者の想像を絶するのではないかと思われる。たしかに「デイト・ペインティング」とそれ以前との視覚的な落差は大きいが、与えられた対象を一心不乱に描き切る河原の姿勢は、かつてのそれと少しも変わらないのではないだろう

うか。何より筆者は彼の「デイト・ペインティング」を実見した際にはっきりと確認できる、曲線部分の緩やかな手ブレを見過せないでいる。なぜ彼はそれを修正しなかったのか。なぜ彼はそうしたブレを失敗であると、エラーであると認めてこなかったのか。

そうした河原作品の不穏な点については次章でも触れるとして、とにかくジョーンズを通じてリテラルなものへと昇華し始めた「絵画における数字」が、河原の「デイト・ペインティング」においていっそう先鋭化されたことは否めない。「芸術は眼に見えるものを再現するのではなく」と戒めたクレーとの隔絶は、いまや誰の眼にも明らかである。「万物は数である。数が万物の裡にある。数は個の裡にある。陶醉は一個の数である。」（傍点原文ママ）としたシャルル・ボードレー（1821-1867 年）の警句でさえも⁹⁶、河原にとっては、わけ知り顔な戯言のひとつに過ぎなかったのかもしれない。

河原の数字は、他のあらゆる要素を削ぎ落とすことによって、ある極限にまで研ぎ澄まされた。このために、河原の数字は後戻りすること（例えば日付の巻き戻し）を許されていない。強いて言えば、西暦の部分に関する数字の「更新」が許されているのみである。⁹⁷だが彼は、この西暦年の更新という行為によって、また日付を絵画として描き起こす行為そのものによって、「描かれた数字」のなかに潜む「時間性」を導き出してみせたのだということを忘れてはいけない。数字は時の進行を告げる。「デイト・ペインティング」を通じて、そのことを強く再認識した観者も少なくないはずである。

終章 描かれた数字の所産

第一節 二つの系譜—終わらなかった数字による表現について

奇しくも小林康夫（1950 年・）はその意欲作『青の美術史』のなかで、イヴ・クライン（1928-1962 年）を「青」の歴史＝物語」におけるひとつの「究極」と準えているのだが⁹⁸、本稿においてひとまず「究極」的とみなされるべきは、おそらくジャスパー・ジョーンズと河原温であろうと思われる。既成の数字をほとんど崩すことなく描き上げてしまった両者を、「創造力が足りない」、「真似事だ」といって足蹴にしまってはならない。

ただしわれわれは、彼らの数字が厳密な意味において「究極」的と言えるのか否か、今いちど冷静に考えなければならない。なぜならイヴ・クラインと違って彼らは今なお存命中なのだから、小林が言うような「究極」の墓標に押し込めてしまうにはあまりにも時期が早すぎる。また後代の幅広い分野のアーティストに多様な影響を与えたことを加味するなら、ジョーンズと河原を物語のラスト・アクトとして決めつけるわけにはいかなくなるのである。

現に河原は、御年 80 歳を超えた現在もなお新しい日付を、そして数字を描き続けている。⁹⁹ジョーンズはジョーンズで、近年再び数字のシリーズを量産し始めている。¹⁰⁰これらの驚異的な事実が示す通り、数字はもはや二人の意識と肉体を捕えて離さないでいる。幾度となく同じモチーフを扱うことは、ともすれば「単なる自己模倣に過ぎない」と見下されてしまいがちであるが、両者が描き続ける数字に対しては、われわれははっきりと別の言葉を用意せねばならないだろう。

ところで彼らの表現は、われわれ日本人のアーティストにどのような影響を与えたのだろうか。詳細に名前を挙げていく暇はないが、ここではまず、河原によって開拓された数字表現をさらに押し進めたアーティストとして、宮島達男と池田亮司（1966 年・）をとり上げておきたい。【fig. 25, 26, 27】

宮島達男は、LED（発光ダイオード）によるデジタル・カウンターを用いた大規模なインスタレーションで知られている。彼が扱うデジタル・カウンターは、闇のなかで「誘蛾灯」¹⁰¹さながらに明滅をくり返し、否が応にも観る者の注意を喚起する。おまけに個々のカウンターに映し出される数字は、それぞれ違った速さで動き続けている。こうした動性を抜きにして宮島の数字表現を語り尽くすことはできない。9 から 1 へとカウントダウンをくり返す彼の数字は、河原の静止した「デイト・ペインティング」と比べて、より具体的な「時間性」を想起させる。なかでも 2005 年の熊本市現代美術館に一同に介した「死の三部作」（《Death of Time》、《Mega Death》、《Death Clock》）は、彼の名を世界的に知らしめた代表作のひとつとして語られることが多い。例えばこのなかの《Death of Time》を観てみよう。本作品において宮島は、忙しなく動き続けるデジタル・カウンターを任意

のタイミングで一斉停止するというような手法をとり入れている。この行為によって生み出されるのは、そう、暗黒の世界である。数字（光）の消失＝暗闇の出現。彼はこのドラマティックな演出によって、肌では感じることでできない「時間」のスペクタクルを視覚化してみせたのである。

だが筆者にとってみれば、宮島もまた例によって「描かれた数字」の呪縛を拭き切れなかった一人に過ぎない。「描かれた数字」がどのようなかたちで宮島を捕らえて離さなかったかは、瀬戸内直島の角屋に恒久展示されている《Changing Landscape》や、東京オペラシティギャラリーで披露された《Count Down Drawing : Against The Wall》、はたまた2007年頃より開始された《Counter Skin》等々をみても明らかである。またこれらの作品を通してわかるように、数字を描く際の宮島は、必ずしも紙やキャンバスにこだわっているとは限らない。絵筆で壁面に描く場合もあれば、人の肌に直接描く場合もある。さらには電動ドリルを用いて、プラスター・ボードやブロック塀に描く場合もある。**【fig. 28】**とかくこれらの作品群は「死の三部作」をはじめとするデジタル・カウンターシリーズに追いやられがちであったように思われるが、少なくともわれわれは、宮島の表現にはつねに「インスタレーションによる数字」と「描かれた数字」、この二種類の数字が含まれていることを留意しておかねばならないだろう。

次にあげるのは池田亮司。¹⁰²彼が扱うのは、映像としてスクリーンに、あるいは展示壁面に映し出される数字である。そして池田の数字は、主として量子力学などの数学理論に基づく「情報としての数字」なのである。したがって絵具やインクで描かれた数字表現とは、手法的にも意味的にも大きく異なったものと見なされなくてはならないはずであるが、池田の数字があらゆる速度で際限なく動き続けていることを思うなら、0 から 9 を重層的に描いたジョーンズ、数字を日々更新されていく対象として扱った河原、9 から 1 へのカウントダウンによって諸行無常の理を表した宮島らと、完全に切り離して考えることは難しくなるだろう。投影された数字の一群が醸すテクスチャもまた、見方によっては絵画的である。さらに言えば、池田はコンピューターやプロジェクターを多用してきた傍らで、いくつかのプリント作品を残している。例えば《V≠L》シリーズを観てみよう。**【fig.29】**顔料を用いて紙にプリントされる場合もあれば、ステンレス・スチールにエッチング技法で刻み込まれる場合もある。はたまたフィルムにプリントされる場合もある。2008年、東京都現代美術館で開催された個展の際にも、同種の作品が複数出品されていた。《the rancendental [n° 1-10]》はその典型であるが、遠望しただけではただの真っ黒な色面に過ぎない。しかし近接するに連れて、徐々にその詳細が明らかとなる。そうして出現するのは、超がつくほどの小さな数字たちである。およそこうした具合に、池田もまた「インスタレーションによる数字」以外への関心を覗かせているのだ。「池田のようなマルチメ

ディア系アーティストのプリントを、安易に「描かれた数字」の範囲に含ませてはならない」。このした考えを抱く読者もいることだろう。しかしながら、池田が時として「インスタレーションによる数字」を逸脱し、尚かつ誰もが学校教育で一度は触れたことのあるようなベーシックな素材・技法を用いて数字を表現してきた事実は、改めて特筆に値するだろうと思われる。

邦人以外でならどうだろうか。例えばローマン・オパルカ（1931-2011 年）。彼のように、字義通り「数字を描くこと」に一生涯を捧げた人物がいたことも忘れてはいけない。

【fig. 30, 31】オパルカは二度と同じ数字を描かなかった。オパルカは数字を、無限に増幅し続けていく加算的な対象として扱ったのである。これは二度と同じ日付を描くことのなかった河原とも通底する部分であるが¹⁰³、両者が決定的に異なっていたのは、後者の数字の脇にはいつも画家自身のポートレートが添えられていたという点である。河原は自らの存在を作品の舞台裏へと追いやることによって、数字の内に含まれる「時間性」を拾い上げてみせたが、オパルカは自分自身のさまざまな変化（例えば老化現象）をも克明にさらけ出すことによって、数字に潜む「無限性」を、あるいはそこに含まれる際限のなさ、虚しさのようなものを表現してみせたのである。河原の「デイト・ペインティング」において作者は不在も同然であるが、オパルカの数字は作者の生と不可分なのである。

またテンペラ技法を採用した点も、両者の縮め難い距離を物語っているのではないか。丹念に顔料を練るところから開始されるオパルカの制作と、既製品のチューブ絵具を絞り出すことから開始される河原のそれとの間には、何か超え難い隔たりが存在しているように思われてならない。何よりオパルカが描いた数字は非常に小さかった。河原が描いたような見やすい数字とはまったくの別物である。極細の絵筆でもって描かれるオパルカの数字は、図版にも示されている通り、画面全体へと行き渡るに連れて微妙なモアレ効果を発揮する。河原やジョーンズその他の数字には決して見られなかった効果であり、宮島や池田など後代のアーティストは、テクスチャの面では、河原よりもオパルカから多くを学んだのではないかと思われる。

——ここまで数名のアーティストをとり上げてきたわけだが、今いちど宮島、池田、オパルカの共通項をまとめておこう。

- ・ 彼らは二種類以上のメディアを用いた反面で、数字を描く（またはプリントする）行為を放棄できなかった。
- ・ 彼らが扱った数字の量は膨大であった。そしてそれらを画面全体に、あるいは展示室の壁面いっぱいに配置した。
- ・ しかも彼らの数字は小さかった。とりわけオパルカ、池田の数字は、極小と呼ぶに相応しいレベルにまで到達している。

「絵画における数字」の次代を担うわれわれは、以上三つの条件を踏襲し、尚かつ乗り越えていかねばならないのである。

またこうした共通項が見出されたいっぽうで、あえなく削ぎ落とされてしまった要素があることにも注目しておかねばならない。

ひとつは色彩。例えばデューラー、クレーはインクの黒色を用いて数字を描いたが、それとは対照的に、ジョーンズは目にも鮮やかな原色を採用した。彼は明らかに数字と色彩の問題に着眼していた。それは制作メモ「色彩ノシークエンス」などにも明らかである。¹⁰⁴けれどもこの問題を掘り下げるほどに、彼の興味は長続きしなかった。畢竟このメモが活かされたのも、限られたシリーズに対してのみだったのである。改めて観察してみると、たしかにジョーンズは原色ばかりを用いているのではない。白一色、ないしは灰色一色で描いた数字も多く残している。なかでも 2008 年にメトロポリタン美術館で開かれた「Jasper Johns : Gray」¹⁰⁵展は、ジョーンズの画歴の中から灰色作品ばかりを集めた珍しい企画展示であったが、偶然その場に居合わせていた筆者は、彼が作り出す灰色の幅広さや奥行きに感嘆せずにはいられなかった。この他に木炭で描かれた数字もある。そしていまや彼の数字はブロンズによって描かれている。数字と色彩の問題は、たまたま別の機会に譲られたと言えそうである。河原の「デイト・ペインティング」は、リキテックスの白一色で貫かれた。宮島が扱う数字もまた、LED がもつ固有色に委ねられている。¹⁰⁶池田の数字もやはり無彩色を基本としている。オパルカはどうか。彼もまた同様に、白の微妙な濃淡だけで数字を描いたのである。

数字に相応しい色彩はないのだろうか。いや、これは数字だけの問題ではない。文字・記号全般に関係する問題と言える。かつてジャン＝アルチュール・ランボオ（1854-1891 年）は、母音にあたるアルファベットと色彩との連関を果敢に試みた。¹⁰⁷面白い試みには違いなかったが、結局それ以上の成果を得ることはできなかった。アルベール＝マリ・シュミット（1901-1966 年）曰く、「音と、色調と、香りと、言葉とに酔いしれた彼自身は、気まぐれでおそろしい幻影を出現させることにしか成功しなかった」。¹⁰⁸ヴォルフガング・ケルステン（1954 年-）や野田由美意は、クレーがランボオの試みを展開しつつ 1921 年の「文字絵」《歌手ローザ・ジルバーの声の織物》等々を完成させたと概ね認めているわけであるが¹⁰⁹、その後の作品を辿っていくと、やはり長続きしていないことがわかる¹¹⁰。つまるところ文字・記号・数字と色彩に関する問題は、今のところアーティストの手に余る状況となっているのである。素材色をそのまま活かすか、もしくは無彩色に傾くか。二者択一といったような具合である。

マチエールはどうだろうか。こちらと同じく、ジョーンズのエンコスティック技法によって一挙に盛り上がりを見せた後、とくにメディア・アートの急速な発達以降、極力省く

方向に活路が見出されてきたように思われる。近年マチエールたっぷりに描かれた数字があるとすれば、会田誠（1965 年・）の《1+1=2》くらいのものだろうか。それでも会田は一種のパロディとして同作品を描いたのに過ぎない。むしろ今日のアーティストはパロディとして展開するより他に道がなかったのかもしれない。

もうひとつ、デューラー、クレイ、ジョーンズ、河原、そして宮島、池田、オパールから大きくにとり上げてこなかった問題がある。0、1、2、3、4、5、6、7、8、9、個々の数字に関する問題だ。彼らは数字が有している「時間性」等々の側面については大いに関心を示したが、個別の数字が何を意味しているのかについて、ほとんど口を開くことはなかった。時として宮島が説明を試みた程度であろうか。そんな宮島も、決して多くを語ったわけではない。彼の著書を調査してみても、個別の数字について書かれた箇所は 1500 字にも満たない程度である。念のため、以下に一部を抜粋しておこう。

カウンターの数字が「1」「2」「3」と光っている時間は「生」を暗示し、ゼロを表示しない暗闇は「死」を暗示するのです。¹¹¹

0 は死、1 から 9 は来るべき死のための生を暗示しているというわけだ。しかも宮島がこの文中で主張したがつているのは、どちらかと言えば表示しない数字——すなわち 0 についてなのである。

彼は東洋における 0 を、「空」や「仏教」と分ち難く結びつけたものとして解説している。そしてそれこそが、「生と死」のサイクルにとって欠かすことのできない「エネルギーの場」なのだと言表している。¹¹²宮島の説明は簡潔明瞭で分かり易い。がしかし、果たして 0 は宮島が 2、3 の頁にまとめてみせたほど易しい存在なのだろうか。筆者が知っている 0 は、必ずしも易しいだけの存在ではない。

第二節 「描かれた数字」はどこへ向かうのか—0 への展開の可能性

0 の登場は、世界の歴史上に大いなる発展と栄光をもたらした。これはいくつもの史実が証明している通り、疑う余地のないことであろうと思われる。0 の始源とされるインドの「^{スーニャ・スニャ}sunya」が、大陸の東に向かうに連れて多彩な変化をみせたこともまた概ね間違いないだろうと思われる。しかしそうした反面で、0 は非常に多くの犠牲を生み出したのである。0 について触れた宮島は、これらのことをも漏らさず明記すべきだった。

例えば 0 はどんな数をも 0 に帰してしまう。0 は排他的な一面を有していて、あなたが日々の雑事に追われている間にも、地球上の至る所で他の数を仮借なく打ち消している。過去には空虚を認めたことによって、焚刑に科せられた者もいた。中世ヨーロッパを代表する哲学者のひとり、ジョルダノー・ブルーノ（1548-1600 年）である。

アリストテレスや他の人々は、どうして、空気が土をとり囲んでも土のなかに入りこみはせぬ、ということを証明しえたのでしょうか。むしろ土には、空気が入りこむ場所もない部分はないのであって、おそらく古人の言い方をもってすれば、空虚はあらゆるものを包み、充実のうちにさえ入りこむ、というべきでしょう。¹¹³

ブルーノの考えは既存の教義に反していた。当時の枢機卿たちには、空虚を認めることなどできなかったのである。0の存在などはないのほかに。ちなみに0を表す英語 null は、中世ラテン語の「nulla figure(数でないもの)」に由来している。これもまた先に述べたような哀しい事情を物語っているのかもしれない。¹¹⁴現代においても、0は経営者たちの恐るべき敵であり続けている（少なくとも味方ではない）。0を手放しで喜べるのは、カロリーを気にする一部の人間くらいのものであろう。

それからもうひとつ、宮島が全く言及してこなかったことがある。それは「零」についてである。【fig. 32】いや、宮島だけではない。自著『零の発見』と題した吉田洋一でさえ、零そのものについては何も語っていない。日々漢字に接してきたはずの宮島や吉田が、零について言明を避けてきた理由は何だろうか。例えば吉田は、自著のなかで次のように弁明している。

インドにおいて零の概念の発達を見たのはなぜであるか、ということが当然問題になるのであるが、こういう種類の問題に対しては、明快な答を期待しうべくもないことは最初から明らかであろう。なかには、これを「空」というようなインドの哲学思想と結びつけて考えようとしている人もないではないが、これは、はたして、いかなるものであろうか。こういう高遠な考えかたは、ただ興味だけを中心とした見地からは、捨て難い味があるにしても、(…)問題の本質はもっと技術的な方面から眺めて初めて明らかになるのではなかろうか。技術的というとき、一つには、さきほどのベタ形式主義的数学思想をさすつもりであるが、(…)云々。¹¹⁵

ならば吉田は本のタイトルを『零の発見』などとせずに、『ゼロの発見』とすべきではなかったのだろうか。

手もとの辞書に従えば、「零」の字はどうやら「まったく無い」ことを意味しているのではない。¹¹⁶凡例にも「零細」や「零墨」、「零雨」などの語句があげられているように、「まったく無い」というよりは「とるに足らない程度ではあるが、わずかにある」と理解しておく方がよさそうである（ちなみに同じ辞書に書かれている「0」の意は「まったく無いこと」であるから、少なくともその辞書の編者たちにとって、0と零とはそれぞれ異なったもの、あくまでも似て非なるものと認識されてきたようである）。また「零細」等々に併記されているのは、「零落」、「零丁」などの語句である。これらは総じて「おちぶれる」、「うらぶれる」などのさまを指しているが、あわせて「零余」（「わずかなあまり」や「は

した」の意)が掲載されていることから、何かしら「不完全な無の状態」を意味しているのだろうと考えられる。

他にも零は「しずく」の意を含むと記されている。ふつう「しずく」は「雫(滴)」の漢字で表されるが、たしかにわれわれは小雨を予感したとき、窓から手を出して雨が降り始めたか否かを確認する。これは肉眼では確認し難いようなわずかな水滴、雨粒を自らの肌(触覚)でもって確認する本能的な動作でもあるわけだが、零と雫は、どうやらそのような微小な存在を指しているのではないかと推察される。ただし雫を「古い字書にみえず」¹¹⁷、「正確な意味は不明」¹¹⁸と注記している辞書も多い。このことから、出自がはっきりしないこの字に対して、次第次第にそのようなイメージが充てがわれていったのではないかと考えられる。いずれせよ肝要なのは、われわれが住まうこの日本において、0 が零へと拡張されてきた事実である。そしてそのことを、われわれ日本人自身が忘却してしまっているのではないだろう。

さらにわれわれは、日本人の間で脈々と受け継いできたもうひとつの事実があることを思い起こさねばならない。それは河原や吉田らが避けたがった系譜でもある。古くは白隠慧鶴(1686-1769年)、仙崖(1750-1837年)、最近ならば吉原治良(1905-1972年)の表現がこれにあたる。見ての通り、彼らは数字を描いたのではない。だがしかし、彼らは○(円)の記号を描くことに非常なこだわりをみせたのである。

とりわけ吉原の執着は顕著だった。彼は身体のスケールを超えるほどの巨大なキャンバスに、ぐると○を描いてみせたのである。リテラルな数字のあとで吉原の○をとり上げるとなると、どこかプレモダンな表現様式に逆流してしまったかのような印象を与えるかもしれないが【fig. 33】、とにもかくにもわれわれは、河原、宮島、池田に至る数字表現の系譜と吉原をはじめとする○表現の系譜とが、この日本という小国において縋い交ぜに、あるいは隣り合わせに並存してきた事実を記憶に留めておかななくてはならない。また昨今、欧米諸国でも「GUTAI」再考の機運が高まりをみせつつあるように、吉原が描いた○の影響力はいまだ衰えていない。こうした情報を既に知ってしまった現在の人びとは、数学者吉田が述べたような0の実用的な側面にばかり意識を傾けることができるだろうか。あるいはそれが正しいことだと、毅然とした態度で言い切れるだろうか。

0を主要なテーマに扱ってきた筆者にとっても、零の概念、あるいは吉原のような○の表現は無視し難い。それだけでなくとも筆者は日本で生まれ育ち、日本で絵画を学んできたのだから、これらの問題を我が身のこととして受け止めておく必要がある。そしてそのことを少しも気にかけてこなかったのであれば、筆者の作風は今とはまったく違ったものになっていただろうと思われる。仮に零等々を度外視するのであれば、パソコンのアプリケーション・ソフトで0のかたちを歪めたり、あるいは好みの彩色を施したり、はたまたモー

ション画像として加工したりと、気が向くままに幅広く展開できたはずである。ところが筆者はそれをしてこなかった。¹¹⁹つまり筆者の興味はそこにはなかったのである。

本稿には、自身の制作活動を例示するものとして2点の絵画作品を添付している。その2作品というのは、2006年より継続している《stamp work》（現在は《sw》と略記）シリーズ【fig. 34, 35, 36】と、まだ新しい《sunya》のシリーズ【fig. 37】である。「いかにも両極的な表現ではないか」と驚かれる方があるかもしれない。けれども、両作品はともに0だけをモチーフにしている。そして0を積み重ねることによって生じる何かを重要視している。こうした意味において、二つのシリーズはたしかな接点を有しているのである。

より詳しく解説しておく、《stamp work》は非常に小さな0のゴム・スタンプによって描かれている。遠望しただけではただのグラデーションと誤解されてしまうかもしれないが、近接するに連れてこの絵の本質が、すなわち夥しい数の0が出現する。もちろんこの構造は、前節で触れたような先人たちの共通項に倣って計画されたものである。いっぽう後者は、厚塗りされた石膏の激しい盛り上がりの特徴としている。ただ筆者はこの作品を、いわゆるオブジェやレリーフに属するものとは考えていない。筆者にとってこの激しい凹凸は、キャンバス上で0をなぞり続けた結果、期せずして顕然した「マチエール」の一種なのである。考え方次第では、ジョーンズが単独で挑戦し続けた数字とマチエールの問題をさらに掘り進めた作品だと言えるかもしれない。あるいはその究極化を目指した作品であると言えるかもしれない。だがやはり本作品の重要なモデルとなっているのは、吉原がみせたような○表現であろう。《stamp work》がリテラルな数字の先を目指すものであったとするならば、《sunya》はその対をなすものとして描かれたことになるのである。

数多くある記号のなかから○を選択し、一枚のキャンバスに渾身の○を描写してみせる。活字にするといとも容易いことのように思われるかもしれないが、そこに要する画家の労力は並大抵ではない。吉原自身もかつて、「たった一つ円さえ満足にかけないことをいやほど思い知らされる」と漏らしていた。¹²⁰追いかけても届かない○の奥深さは、0による表現に特化してきた筆者にとっても、たしかによく分かる部分ではある。だいいち大画面にひたすら小さな0を刻印するという行為も、あるいは0の形状をひたすらなぞり続けるという行為も、吉原が苦心しながら○を描き続けたのと同様に、明確な終わりをみない営みなのである。何しろ○や0そのものが複雑な歴史、複雑な意味を孕んでいるのだから、終局的な地点に達することは困難をきわめるだろうと思われる。

だがこの複雑さこそが、今もなお筆者の心を魅了し続けていることは否めない。0の複雑さを知る度に、筆者は次のように思わずにはいられなくなるのである。オパルカよろしく、0の追求というその一点に自らのアーティスト人生を捧げる者がいてもよいのではないか、と。現在はその複雑さゆえに両極的な表現を選択せざるを得ないでいるが、おそら

く未来の筆者には、日本の地で連綿と受け継がれてきたふたつの系譜を、あるひとつの領域として、ある一個の輝かしい表現形式として統合してみせることが強く求められるのではないだろうか。

——ここで「絵画における数字」の歴史は、新しい扉を開き始めたことになる。数字全体にまつわる話から、個別の数の問題へ。そしてその焦点は0に絞られたのである。次代の画家やアーティストたちは、以上のような文脈をどのようなかたちで咀嚼し、また展開していくのだろうか。

むろん0を扱い始めてからそれほど長くない自作品にも造形上の課題は山積しているから、上段に掲げたような問題提起は必ずしも他人事ではない。これから先、《stamp work》、《sunya》以外のシリーズが派生してくる可能性も十分にあり得る。問題は今より複雑で、さらにとりよめのものになるかもしれない。けれどもそれを追求する価値は十分にあるだろう。「描かれた数字」の歴史がいよいよ個々の数について口を開こうとしている今だからこそ、われわれ若い世代はそれを実行に移さなくてはならないのである。これらを通して判明するのは、われわれがわれわれ自身のために作り出した数字を、実はわれわれが最もよく理解できていなかったという衝撃的な事実であろうと思われる。「〇〇とは〇〇である」とされてきたものに対して、再検討を試みる。そして再検討のためのひとつの手段として、日々自らの制作・発表に立ち向かうこと。少なくとも筆者は、こうした前提に立ちながら今後の活動を進めていきたいと考えている。

——くり返し述べておこう。われわれは現代のアーティスト、とりわけ日本のアーティストが最先端のテクノロジーを駆使して数字を表現しながらも、そのいっぽうで絵筆や版を手放せなかった事実をしかと記憶に刻み付けておかねばならない。しかもその裏側には、〇の記号を描くことによってその概念を追求し続けてきた者がいたということも。「絵画における数字」の研究に努めてきたわれわれは、これらすべてを今いちど正しく理解しておかなくてはならない。

シンボルからアレゴリーへ、アレゴリーからリテラルなものへ、リテラルなものから数それ自体へ。数世紀に及ぶ長旅を経てきたこれからのアーティストたちは、数字を扱うことに対してよりいっそう慎重にならざるを得なくなるだろう。

絵筆を手にしたあなたは、目の前の真っ白いキャンバスにどのような新しい数字を描き上げてみせるのだろうか。

(46,217 字)

【註】

- ¹ E.H.Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon Press Limited, 1950. (天野衛、大西宏、奥野臯、桐山宣雄、長谷川宏、長谷川摂子、林道郎、宮腰直人訳、田中正行協力『美術の物語』ファイドン、2007年)、参照。
- ² Michel Putor, *Les mots dans la peinture*, d'Art Albert Skira, Genève, 1969, at the series entitled 'Les sentiers de la création'. (清水徹訳『絵画のなかの言葉』新潮社、1975年)、参照。
- ³ 瀬木慎一「現代絵画とカリグラフィ」(『美術手帖』No.200(1962年2月号)所収、美術出版社、1962年)、参照。
- ⁴ 三輪健仁「20世紀前半の絵画における文字(1):パウル・クレー」(『東京国立近代美術館研究紀要』(第8号)所収、東京国立近代美術館、2003年)、参照。
- ⁵ K.C.Cole, *The Hole in the Universe*, K.C.Cole, 2001. (大貫昌子訳『無の科学—ゼロの発見からストリングス理論まで』白揚社、2002年、p43)
- ⁶ 例えば「101」を書き表す際に、何かしらの理由で0が使用できなかった場合を想定してみよう。われわれは「1 1」(1スペース1)と書かざるを得なくなる。しかしこれではあまりにも「11」(十一)との区別がつきにくい。「1 1」と「11」、「1 1」と「101」。結果は一目瞭然である。空位を示す0の記号は、無いよりもあった方が絶対に便利なのである。
- ⁷ Andrew Robinson, *The Story of Writing*, Thames and Hudson Ltd., London, 1995. (片山陽子訳『[図説]文字の起源と歴史 ヒエログリフ、アルファベット、漢字』創元社、2006年、p.54 および p.57)
- ⁸ アンドリュー・ロビンソン、前掲書、p.2
- ⁹ 『視線を超えて—描かれた文字と音楽—』カタログ、草月美術館、2000年、pp.23-25
- ¹⁰ いけばな草月流季刊誌『草月』草月会出版部、1951年、参照。
- ¹¹ 「草月アートセンターの記録」刊行委員会『輝け60年代*草月アートセンターの全記録』フィルムアート社、2002年、参照。
- ¹² 朝日新聞社編『草月流70周年記念 勅使河原蒼風・宏二人展—彫刻・書・陶と竹のインスタレーション』カタログ、朝日新聞社、1997年、参照。
- ¹³ Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori*, Firenze, 1550. (平川祐弘、仙北谷茅戸、小谷年司訳『続ルネサンス画人伝』白水社、1995年、p.409)
- ¹⁴ Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino*, Venezia, 1557. (森田義之、越川倫明翻訳・注解・研究『アレティーノまたは絵画問答—ヴェネツィア・ルネサンスの絵画論—』中央公論美術出版、2006年)、参照。
- ¹⁵ デューラー著、前川誠郎訳『自伝と書簡』岩波文庫、2009年、p.160
- ¹⁶ E.H.ゴンブリッチ、前掲書、p.349
- ¹⁷ Albert Flocon, *Traité du burin*, Genève, 1954., p.14
- ¹⁸ 若桑みどり『イメージを読む—美術史入門』ちくま学芸文庫、2005年、pp.163-164
- ¹⁹ 西尾実、岩淵悦太郎、水谷静夫編集『岩波国語辞典第6版』岩波書店、2000年、p.1188
- ²⁰ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy – Studies In The History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Thomas Nelson & Sons Ltd., 1964. (田中英道監訳、榎本武史、尾崎彰宏、加藤雅之訳『土星とメランコリー—自然哲学、宗教、芸術の歴史における研究』晶文社、1991年、pp.46-47)
- ²¹ ただしパノフスキーらが指摘している通り、学派のこうした考えは、真正アリストテレ

ス（紀元前 384・紀元前 322 年）の考えからは幾分逸れていた。

²² Giehlow, *Dürers Malancholie*. Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1903/1904.、参照。

²³ Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers (The Art of Albrecht Dürer)*, F. Bruckmann, Munich 1905.（永井繁樹、青山愛香訳『アルブレヒト・デューラーの芸術』中央公論美術出版、2008 年、p.204）

²⁴ Aby Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, 1905.（伊藤博明監訳、加藤哲弘訳『ヴァールブルグ著作集 5—デューラーの古代性とスキファノイア宮の国際的占星術』ありな書房、2003 年、p.10）

²⁵ アビ・ヴァールブルグ、前掲書、p.22

²⁶ R.クリバンスキー、A.パノフスキー、F.ザクスル、前掲書、p.279

²⁷ G.Campori, *Racolta di cataloghi ed inventarii inediti*, Modena, 1870., p.328; Giehlow(1903)., p.40

²⁸ R.クリバンスキー、E.パノフスキー、F.ザクスル、前掲書、pp.294-295

²⁹ ただしパチョーリと出会う以前の 1489 年には、すでにマルシリオ・フィチーノ（1433-1499 年）の『生についての三書』が出版されており、デューラーもこの書物を知っていたことを思うなら、必ずしもパチョーリだけがデューラーの魔方陣に影響を与えたとは言い切れないのである。デューラーの頭には、パチョーリから師事した知識や方法論の他に、『生についての三書』を通して得られた予備知識が含まれていたのである。ハインリッヒ・ヴェルフリン、前掲書、p.202

³⁰ Rudolf Taschner, *Der Zahlen gigantische Schatten 3. Auflage*, Friedr. Vieweg & Sohn Verlag | GWV Fachverlage GmbH, 2004.（鈴木直訳『数の魔力—数秘術から量子論まで』、岩波書店、2010 年、p.20）

³¹ Hartmut Böhme, *Albrecht Dürer Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt, 1898.（加藤淳夫訳『デューラー【メレンコリア I】—解釈の迷宮（作品とコンテクスト）』三元社、1994 年、pp.77-78）

³² 前川誠郎「第二講 版画の革命児、ヴェネツィアへ乗り込む—1505～1514」(『芸術新潮』第 54 巻第 5 号 (2003 年 5 月号) 所収、新潮社、2003 年、pp.45-47)

³³ Goethe, *Über Symbolik* (小岸昭、芦津丈夫、岩崎英二郎、関楠生訳『ゲーテ全集 13 新装普及版』潮出出版、2003 年、p.193)

³⁴ 「ウィキペディア」〈http://ja.wikipedia.org/wiki/メランコリア_I〉(2013 年 10 月 31 日アクセス)、参照。

³⁵ H.ベーム、前掲書、p.31

³⁶ ゲーテ、前掲書 (*Maximen und Reflexionen*)、p.313

³⁷ ゲーテ、前掲書、p.193

³⁸ Walter Benjamin, *Allegorie und Trauerspiel (Ursprung des deutschen Trauerspiels)*, Ernst Rowohlt, Berlin, 1928.（浅井健二郎編訳、久保哲司訳『ベンヤミン・コレクション 1—近代の意味』ちくま学芸文庫、1995 年、p.192）

³⁹ Goethe, *Zur Farbenlehre*, John Murray, 1810.（菊池栄一訳『色彩論—色彩学の歴史—』岩波文庫、1952 年、p.19）

⁴⁰ 近代美学はゲーテのようなシンボル／アレゴリー観を主流としていた。ただし現代の川村二郎（1928-2008 年）が「アレゴリーに対するシンボルの優位性は、近代文学の世界においてはほとんど自明の事態とされている。だからといって、この双方が厳密に区別さ

れ、相違が明確にされているとは必ずしもいえない。」(『アレゴリーの織物』講談社文芸文庫、2012年、p.275)と指摘しているように、あるいはポール・ド・マン(1919-1983年)、ジャック・ラカン(1901-1981年)、フェルディナン・ド・ソシュール(1857-1913年)、ヘーゲル(1770-1831年)等々がそれぞれ異なる用法でもってシンボル／アレゴリーを定義してみせているように、この問題の内には、ゲーテとベンヤミンを対比しただけでは決して片付けることのできない、きわめて複雑な側面が含まれている。シンボル／アレゴリーを語る際には、ひとまずそのことを注意点として述べておかななくてはなるまい。

41 W.ベンヤミン『歴史の概念について』、参照。

42 谷川俊太郎『クレーの絵本』講談社、1995年、参照。

43 村山知義『現在の藝術と未来の藝術』、長隆社、1924年、p.187

44 前田富士男『パウル・クレー 造形の宇宙』慶應義塾大学出版会、2012年、および宮下誠『パウル・クレーとシュルレアリスム』水声社、2008年、参照。

45 宮下誠、前掲書、p.73

46 Felix Klee, *Paul Klee - Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen*, Diogenes Verlag, Zürich, 1960. (矢内原伊作・土肥美夫訳『パウル・クレー—遺稿、未発表書簡、写真の資料による画家の生涯と作品』みすず書房、1962年、p.143)

47 酒井忠康ほか『「芸術の危機—ヒトラーと《退廃芸術》展」カタログ』、神奈川県立近代美術館、宮城県美術館、高知県美術館、山口県立美術館、朝日新聞社、1995年、p.95

48 東野芳明「パウル・クレー試論」(『みずゑ』586号所収、美術出版社、1954年、p.25)

49 Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Benno Schwab & Co. Verlag, Basel, 1956. (土方定一、菊盛英夫、坂崎乙郎訳『造形思考(上)』新潮社、p.126)

50 クレーは1879年生まれだから、おそらくは5歳時の作品。

51 ちなみに本作品のローマ数字は、時計本来の右回りではなく、左回りに配置されている。

52 《*Selbstmörder Auf Der Brücke*》, No.1002, 1913.、参照。

53 宮下誠『越境する天使—パウル・クレー』春秋社、2009年、p.192

54 フィリップ・トンマーゾ・マリネッティ(1876-1944年)が「フィガロ」紙上で「未来派宣言」を発表したのが1909年、トリスタン・ツァラ(1896-1963年)がスイス・チューリヒで「ダダイズム運動」を開始したのが1916年、フランス人アンドレ・ブルトン(1896-1966年)が「シュルレアリスム宣言」を発刊したのが1924年(「第二宣言」は1929年)。

55 野田由美意『パウル・クレーの文字絵—アジア・オリエントと音楽への眼差し—』アルテスパブリッシング、2009年、参照。

56 Paul Klee, *Tagebücher "Paul Klee 1898 - 1918"*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1957. (南原実訳『クレーの日記』新潮社、1961年、p.416)

57 パウル・クレー、前掲書2、p.433

58 パウル・クレー、前掲書2、同頁

59 藤枝晃雄、谷川渥、小澤基弘編『絵画の制作学』日本文教出版、2007年、p.229

60 フェリックス・クレー、前掲書、p.217

61 Paul Klee 《*Distelgarten*》, No.30, 1918.、参照。

62 河本真理『切断の時代—20世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ、2007年、または奥田修「クレーと東洋美術—切断の構図」(『美術手帖』No.602(1988年12月号)所収、美術出版社、1988年)、参照。

-
- 63 野田由美意、前掲書、p.124
- 64 Paul Klee 《*Inschrift*》No.207, 1918.、参照。
- 65 Paul Klee 《*Zahlenbaumlanschaft*》No.112, 1919.、参照。
- 66 パウル・クレー、前掲書 1、p.57
- 67 フェリックス・クレー、前掲書、p.155
- 68 パウル・クレー前掲書 2、p.147
- 69 Carola Giedion - Welcker, *Paul Klee*, Rowohlt, Reinbek, 1961. (宮下誠訳『パウル・クレー』PARCO 出版、1994 年、p.46)
- 70 ポール・テイラー「ROBERT RAUSCHENBERG — ネオ・ダダイズムの巨匠」(『Cut』No.9 (1991 年 5 月号) 所収、ロッキング・オン、1991 年、p.107)
- 71 高階秀爾監修『カラー版 西洋美術史』美術出版社、1990 年、p.177
- 72 高階秀爾、前掲書、p.179
- 73 東野芳明『ジャスパー・ジョーンズ—アメリカ美術の原基』美術出版社、1986 年、p.228
- 74 辻井喬、米倉守、南條史生『現代美術 第 13 巻 ジャスパー・ジョーンズ』講談社、1993 年、p.95
- 75 東野芳明、前掲書、p.16
- 76 東野芳明、前掲書、p.234
- 77 Richard Francis, *Jasper Johns*, Modern Masters, Abbeville Press Inc., New York, 1984. (東野芳明・岩佐鉄男訳『ジャスパー・ジョーンズ』モダン・マスターズシリーズ〈日本語版〉、美術出版社／アベヴィル・プレス共同出版、1990 年、p.29)
- 78 辻井喬、米倉守、南條史生『現代美術…第 13 巻 ジャスパー・ジョーンズ』講談社、1993 年、p.77
- 79 東野芳明著、松井茂、伊村靖子編『虚像の時代—東野芳明美術批評選』河出書房新社、2013 年、p.34 および p.302
- 80 辻井喬、米倉守、南條史生、前掲書、p.67
- 81 ジョーンズより先に登場したラリー・リヴァース (1923-2002 年) の星条旗もあるが、ジョーンズほど大々的に国旗を描いたわけではなく、リヴァースのそれが柳に影響を与えたとは考えにくい。
- 82 東野芳明「さようなら読売アンデパンダン展」(『美術手帖』234 号 (1964 年 4 月号) 所収、美術出版社、1964 年)、参照。
- 83 「MoMA」〈http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=3030〉(2013 年 10 月 31 日アクセス)、参照。
- 84 時おり年月日の合間に「,(カンマ)」や「.(ピリオド)」が付記されるといった僅かばかりの違いはある。
- 85 南雄介、武内厚子編『河原温 全体と部分 1964-1995』カタログ、東京都現代美術館、1998 年、pp.394-396
- 86 Jonathan Watkins, Rene Denizot, *On Kawara*, Phaidon Press Limited, 2002., p.146
- 87 吉原治良「具体美術宣言」(『芸術新潮』(1956 年 12 月号) 所収、新潮社、1956 年)、参照。
- 88 江原順「求心の絵画—河原温の絵」(『美術批評』第 56 号(1956 年 8 月号)所収、美術出版社、1956 年)、参照。
- 89 河原温「絵画の技法と絵画のゆくえ」(『美術手帖』No.155(1959 年 3 月臨時増刊号)所

収、美術出版社、1959 年)、参照。

⁹⁰ ジョナサン・ワトキンス、前掲書、同頁

⁹¹ ちなみに《タイトル》における「1965」は、一見するところ 1、9、6、5 の四つの数字だけで構成されているように映る。だが今いちど「1965」、「ONE THING」、「VIET-NAM」すべての四隅を見直してみよう。小さな星（☆）が描き入れられているのがわかる。したがってわれわれは、「1965」のことを「数字だけを描いた絵画作品」と呼べないのである。「ONE THING」、「VIET-NAM」についても同様、小さな星が描かれていることによって、「文字（もしくは言葉）だけを描いた作品」と呼べないのである。

⁹² ジョナサン・ワトキンス、前掲書、同頁

⁹³ 記録画像では、ブラシの代わりに羽簞。

⁹⁴ 画家が細密描写を行う際に、手が直接画面に触れてしまわないよう開発された、一種のあて木のようなもの。

⁹⁵ 河原が「デイト・ペインティング」で採用している書体。セリフ（飾り）がないのが特徴で、リテラルなものとして「日付」や数字を追求した河原らしい書体の選択であったと言えるだろう。

⁹⁶ Baudelaire, *Fusées, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, t. II, 1976.) (阿部良雄訳『ボードレール批評—4 アフォリズム／書簡』ちくま学芸文庫、1999年、p.39)

⁹⁷ それが「デイト・ペインティング」である限り、32 以上の数字（日数を示す 1~31 以外）が描かれることは絶対にあり得ないし、月を示す Jan.、Feb.、Mar. …なども同様に、ある程度の周期で反復されているのに過ぎない。

⁹⁸ 小林康夫『青の歴史』、ポーラ文化研究所、1999 年、p.171 および p.178

⁹⁹ 「KatharineMulherin.com」

〈http://www.katharinemulheir.com/dynamic/exbit_artist.asp?ExhibitID=506&Exhibit=Upcoming〉(2013 年 10 月 31 日アクセス)

¹⁰⁰ 「Mathew Marks Gallery」

〈<http://www.matthewmarks.com/new-york/artists/jasper-johns/>〉(2013 年 10 月 31 日アクセス)、参照。

¹⁰¹ 森司「しゃがみこんで石となり、立ち尽くして塔となる」(宮島達男『Art in You—うちなるアートを発見する 5 つのステップ』エスクァイア・マガジン・ジャパン、2008 年、p.176)

¹⁰² 長谷川祐子ほか『「池田亮司 +/-(the infinite between 0 and 1)展」カタログ』エスクァイアマガジンジャパン、2009 年、参照。

¹⁰³ 蛇足になるが、同世代の田中敦子(1932-2004 年)もまた《カレンダー》等々のコラージュ作品を残している。河原、オパルカ、田中と、いわゆる「戦後世代」がみな一様に数字と時間を関連づけたのは何故なのだろう。これは本稿とはかけ離れた問題であるにしても、「戦後」を知らない一個人として非常に興味深い点ではある。

¹⁰⁴ このメモには、「色彩ノシークエンス—十ノ数字(0カラ9マデ)—重ネ刷リノ可能性 RYB-0-OVG、VRY-1-RYB、BVR-2-VRY、GBV-3-BVR、YGB-4-GBV、OYG-5-YGB、ROY-6-OYF、VRO-7-ROY、GVR-8-VRO、OGV-9-GVR」と綴られている。個々のアルファベットは色の頭文字(R=Red、Y=Yellow、B=Blue…)からとられている。東野芳明、前掲書 1、p.268

¹⁰⁵ Catalog, *Jasper Johns : Gray*, The Art Institute of Chicago, in cooperation with The

Metropolitan Museum of Art, New York, 2007.、参照。

¹⁰⁶ 《Counter Skin》では多様な色彩が用いられているが、そもそも本作品は、ワークショップの参加者が好みの数字と色を選択し、互いの肌に描き合うといった様子を記録した写真作品であるから、この場において宮島本人が色彩の問題に興味を示した、あるいは言及したとは言えないのである。たしかに彼はワークショップのために絵具やステンシルを準備したかもしれない。しかし何色もある絵具のなかからわざわざ鮮やかな色彩を選びとってみせたのは、彼以外の第三者すなわちワークショップの参加者だったかもしれないのである。

¹⁰⁷ Rimbaud, *Une Saison en Enfer*, Rimbaud himself, Paris, 1873. (小林秀雄訳『地獄の季節』岩波文庫、1938 年)、参照

¹⁰⁸ Albert-Marie Schmidt, *La littérature symboliste*(Collection Que Sais-Je?N° 82), Presses Universitaires de France, Paris, 1963. (清水茂・窪田般彌訳『象徴主義—マラルメからシュールレアリスムまで』白水社、1969 年、p.25)

¹⁰⁹ 野田由美意、前掲書、pp.126-128

¹¹⁰ アルファベットと音、そして色彩を対応させた「文字絵」は、1910 年代後半から 20 年代前半にかけて集中的に取り組まれた。晩年に再びアルファベットが描かれたりもしたが(《アルファベット WE》等々)、こちらは集中的と言えるほどの質量を示しておらず、またそこで用いられたのは、主に紙の余白と黒の絵具なのであった。このことから、クレーが長期的に、あるいは一生涯をかけて文字・音・色彩の問題に着手したとは言い難いのである。

¹¹¹ 宮島達男、前掲書、p.126

¹¹² 宮島達男、前掲書、pp.125-126

¹¹³ G.Bruno, *De l'infinito, universo, et mondi*, Thomas Vautrollier, 1584. (清水純一訳『無限・宇宙および諸世界について』岩波文庫、1982 年、p.453)

¹¹⁴ Robert Kaplan, *The Nothing That Is : A Numeral History of Zero*, Oxford, 1999. (松浦俊輔訳『ゼロの博物誌』河出書房新社、2002 年、p.101)

¹¹⁵ 吉田洋一『零の発見—数学の生い立ち—』岩波書店、2006 年、p.25

¹¹⁶ 小川環樹、西田太一郎、赤塚忠編『角川新字源 改訂版』角川書店、2004 年、p.1086

¹¹⁷ 白川静『字通』平凡社、1996 年、p.1026

¹¹⁸ 小川環樹、西田太一郎、赤塚忠編、前掲書、p.1083

¹¹⁹ いや、厳密にはそうした実験をまったく行ってこなかったわけではない。例えば【fig. 38】にあげているようなドローイングも、筆者の手もとに存在している(タイトルの「.ai」が示しているように、パソコン上で作成したデータを孔版(シルクスクリーン)で刷り上げた作品群である)。がしかし、これらは今なお未発表である。というのも、筆者にとってこれらのドローイングは、あくまでもテスト・ピースにすぎなかったからである。別の言葉でいえば、自身の手を休めないための、トレーニング・メニューの一環にすぎなかったのである。必要な試みであったことには相違ない。だが観る者を楽しませ、驚かせるほどの強度を持ち得ていたかどうかは疑われてよい。色彩を多用した作品も複数点制作してきたが、やはり自らの主軸となっているモノクロームの作品群にとって代わるほどの力を有していたかどうか、現時点では疑問が残る。

¹²⁰ 『「吉原治良」』東京画廊、1967 年

[参考文献]

序論

- ・ Brian Rotman, *Signifying Nothing: The Semiotics of Zero*, Macmillan Press Limited, London, 1987. (西野嘉章訳『ゼロの記号論—無が意味するもの』SELECTION 21、岩波書店、1991年)
- ・ Charles Seife, *Zero : The Biography of a Dangerous Idea*, Viking Penguin, 2000. (林大訳『異端の数ゼロ—数学・物理学が恐れるもっとも危険な概念』早川書房、2003年)
- ・ Constance Reid, *From Zero To Infinity*, Charles E. Tuttle Co., Inc. Tokyo, 1984. (芹沢正三訳『ゼロから無限へ—数論の世界を訪ねて』ブルーバックス B-177、講談社、1984年)
- ・ Denis Guedj, *L'empire des Nombres*, Edition Gallimard, 1996. (藤原正彦監修、南條郁子訳『数の歴史』『知の再発見』双書 74、創元社、1998年)
- ・ E.H. Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon Press Limited, 1950. (天野衛、大西宏、奥野皐、桐山宣雄、長谷川宏、長谷川摂子、林道郎、宮腰直人訳、田中正行協力『美術の物語』ファイドン、2007年)
- ・ K.C. Cole, *The Hole In Universe*, K.C. Cole, Los Angeles, 2001. (大貫昌子訳『無の科学—ゼロの発見からストリングス理論まで』白揚社、2002年)
- ・ Michel Putor, *Les mots dans la peinture*, d'Art Albert Skira, Genève, 1969, at the series entitled 'Les sentiers de la création'. (清水徹訳『絵画のなかの言葉』新潮社、1975年)
- ・ 服部正編『「横尾忠則展 ワード・イン・アート—一字は絵のごとく 絵は字のごとく」カタログ』、横尾忠則美術館、2013年
- ・ 三輪健仁「20世紀前半の絵画における文字(1):パウル・クレー」(『東京国立近代美術館研究紀要』(第8号)所収、東京国立近代美術館、2003年)
- ・ 茂木和行『ゼロの記号論』毎日新聞社、1988年
- ・ 吉田洋一『零の発見—数学の生い立ち—』岩波書店、2006年

第一章 絵画史における文字・記号

第一節 文字・記号とは何か

- ・ Andrew Robinson, *The Story of Writing*, Thames and Hudson Ltd., London, 1995.

(片山陽子訳『[図説] 文字の起源と歴史 ヒエログリフ、アルファベット、漢字』創元社、2006 年)

- ・ Georges Jean, *L'écriture mémoire des hommes*, Edition Gallimard, 1987. (矢島文夫監修、高橋啓訳『文字の歴史』「知の再発見」双書 01、創元社、1990 年)
- ・ Georges Jean, *Langage de signes l'écriture et son double*, Edition Gallimard, 1989. (矢島文夫監修、田辺希久子訳『記号の歴史』「知の再発見」双書 39、創元社、1994 年)
- ・ 朝日新聞社編『「草月流 70 周年記念 勅使河原蒼風・宏二人展—彫刻・書・陶と竹のインスタレーション」カタログ』、朝日新聞社、1997 年
- ・ 加藤瑞穂、山本淳夫、藁科英也編『「草月」とその時代 1945-1970 展」カタログ』、芦屋市立美術博物館、千葉市美術館、1998 年
- ・ 草月美術館編『「視線を超えて—描かれた文字と音楽—展」カタログ』、草月美術館、2000 年

第二節 「書く」から「描く」へ

- ・ Denis Guedj, *L'empire des nombres*, Edition Gallimard, 1996. (藤原正彦監修、南條郁子訳『数の歴史』「知の再発見」双書 74、創元社、1998 年)
- ・ Edward Ruscha, *Ed Ruscha : Reading Ed Ruscha*, Kunsthaus Bregenz, 2013.
- ・ E.H.Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon Press Limited, 1950. (天野衛、大西宏、奥野臯、桐山宣雄、長谷川宏、長谷川摂子、林道郎、宮腰直人訳、田中正行協力『美術の物語』ファイドン、2007 年)
- ・ John Wilmerding, *Robert Indiana : The Artist and His Work 1955 – 2005*, Rizzoli, 2006.
- ・ Peter Halley, David Byrne, Jonathan T.D. Neli, Ryan McGinness : *Paintings, Sculptures, Sketches, Drawings, Installations, Editions And Other Stuff*, Rozzoli, 2009.

第二章 数字の多義性の発見—シンボルとして・アレゴリーとして

第一節 アルブレヒト・デューラーの場合

- ・ Aby Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, 1905. (伊藤博明監訳、加藤哲弘訳『ヴァールブルグ著作集 5—デューラーの古代性とスキファノイア宮の国際的占星術』ありな書房、2003 年)

-
- ・ Aby Warburg, *Opera Warburgiana Vol.1 Suppl.1 Mnemosyne Atlas*(Edito Japonica) (伊藤博明、加藤哲弘、田中純編訳『ムネモシュネ・アトラス』ありな書房、2012 年)
 - ・ G.Campori, *Racolta di cataloghi ed inventarii inediti*, Modena, 1870.
 - ・ E.H.Gombrich, *Symbolic Image : Studies in the Art of the Renaissance II*, Phaidon Press Ltd., Oxford, 1966. (大原まゆみ、鈴木杜幾子、遠山公一訳『ヴァールブルグ・コレクション シンボリック・イメージ』平凡社、1991 年)
 - ・ Giehlow, *Dürers Malancholie*. Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1903/1904.
 - ・ Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori*, Firenze, 1550. (平川祐弘、仙北谷茅戸、小谷年司訳『続ルネサンス画人伝』白水社、1995 年)
 - ・ Goethe, *Maximen und Reflexionen* (小岸昭、芦津丈夫、岩崎英二郎、関楠生訳『ゲーテ全集 13 新装普及版』潮出出版、2003 年)
 - ・ Hartmut Böhme, *Albrecht Dürer Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt, 1898. (加藤淳夫訳『デューラー【メレンコリア I】 - 解釈の迷宮(作品とコンテキスト)』三元社、1994 年)
 - ・ Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers (The Art Of Albrecht Dürer)*, F Bruckmann, Munich, 1905. (永井繁樹、青山愛香訳『アルブレヒト・デューラーの芸術』中央公論美術出版、2008 年)
 - ・ Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino*, Venezia, 1557. (森田義之、越川倫明翻訳・注解・研究『アレティーノまたは絵画問答—ヴェネツィア・ルネサンスの絵画論—』中央公論美術出版、2006 年)
 - ・ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy - Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Thomas Nelson & Sons Ltd., 1964. (田中英道監訳、榎本武史、尾崎彰宏、加藤雅之訳『土星とメランコリー—自然哲学、宗教、芸術の歴史における研究』晶文社、1991 年)
 - ・ Rudolf Taschner, *Der Zahlen gigantische Schatten, 3. Auflage*, Friedr. Vieweg & Sohn Verlag / GWV Fachverlage GmbH, 2004. (鈴木直訳『数の魔力—数秘術から量子論まで』、岩波書店、2010 年)
 - ・ Sem Dresden, *Humanism in the Renaissance*, George Weidenfeld and Nicolson Ltd., London, 1968. (高田勇訳『ルネサンス精神史』平凡社、1983 年)
 - ・ パリ国立図書館監修、ジャン・アデマール、坂本満、吉川逸治編集『世界版画大系 II』

筑摩書房、1972 年

- ・ 前川誠郎「第二講 版画の革命児、ヴェネツィアへ乗り込む—1505～1514」(『芸術新潮』第 54 巻第 5 号(2003 年 5 月号)所収、新潮社、2003 年)
- ・ 「メランコリア I」(http://ja.wikipedia.org/wiki/メランコリア_I) (2013 年 10 月 31 日アクセス)
- ・ 若桑みどり『イメージを読む—美術史入門』ちくま学芸文庫、2005 年

第二節 パウル・クレーの場合

- ・ Carola Giedion - Welcker, *Paul Klee*, Rowohlt, Reinbek, 1961. (宮下誠訳『パウル・クレー』PARCO 出版、1994 年)
- ・ *Das Staatliche Bauhaus in Weimar und Karl Nierendorf in Köln(Hrsg.); Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, Weimar, München, Bauhausverlag, 1923. (利光功訳『ヴァイマルの国立バウハウス 1919-1923』中央公論美術出版、2009 年)
- ・ Felix Klee, *Paul Klee - Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen*, Diogenes Verlag, Zürich, 1960. (矢内原伊作・土肥美夫訳『パウル・クレー—遺稿、未発表書簡、写真の資料による画家の生涯と作品』みすず書房、1962 年)
- ・ Goethe, *Zur Farbenlehre*, John Murray, 1810. (菊池栄一訳『色彩論—色彩学の歴史—』岩波文庫、1952 年)
- ・ Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Benno Schwab & Co. Verlag, Basel, 1956. (土方定一、菊盛英夫、坂崎乙郎訳『造形思考(上)』新潮社)
- ・ Paul Klee, *Padagogisches Skizzenbuch*, Bauhausbücher, 1925. (利光功訳『バウハウス叢書 2 教育スケッチブック』中央公論美術出版、1991 年)
- ・ Paul Klee, *Tagebücher "Paul Klee 1898 - 1918"*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1957. (南原実訳『クレーの日記』新潮社、1961 年)
- ・ Walter Benjamin, *Allegorie und Trauerspiel (Ursprung des deutschen Trauerspiels)*, Ernst Rowohlt, Berlin, 1928. (浅井健二郎編訳、久保哲司訳『ベンヤミン・コレクション 1—近代の意味』ちくま学芸文庫、1995 年)
- ・ Walter Benjamin, *Walter Benjamin : Werke Band 1*, Suhrkamp Verlag KG., Frankfurt, 1969. (高原宏平、野村修編集解説『ヴァルター・ベンヤミン著作集 1 暴力批判論』晶文社、1969 年)

-
- ・ ウォルフガング・ケルステン監修、池田祐子、柿沼万里江訳、池田祐子、三輪健仁編『「パウル・クレー | おわらないアトリエ展」 カタログ日本語版』日本経済新聞社、2011 年
 - ・ 奥田修「クレーと東洋美術—切断の構図」(『美術手帖』No.602(1988 年 12 月号)所収、美術出版社、1988 年)
 - ・ 川村二郎『アレゴリーの織物』講談社文芸文庫、2012 年
 - ・ 河本真理『切断の時代—20 世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ、2007 年
 - ・ 酒井忠康ほか『「芸術の危機—ヒトラーと《退廃芸術》展」 カタログ』、神奈川県立近代美術館、宮城県美術館、高知県美術館、山口県立美術館、朝日新聞社、1995 年
 - ・ 酒井忠康ほか『「旅のシンフォニー パウル・クレー展」 カタログ』、神奈川県立近代美術館、岩手県立美術館、三重県立美術館、松本市美術館、中日新聞社、2002 年
 - ・ 関楠生『ヒトラーと退廃芸術—〈退廃芸術展〉と〈大ドイツ芸術展〉』河出書房、1992 年
 - ・ 東野芳明「パウル・クレー試論」(『みづゑ』586 号所収、美術出版社、1954 年)
 - ・ 藤枝晃雄、谷川渥、小澤基弘編『絵画の制作学』日本文教出版、2007 年
 - ・ 野田由美意『パウル・クレーの文字絵—アジア・オリエンと音楽への眼差し—』アルテスパブリッシング、2009 年
 - ・ 前田富士男『パウル・クレー 造形の宇宙』慶應義塾大学出版会、2012 年
 - ・ 宮下誠『パウル・クレーとシュルレアリスム』水声社、2008 年
 - ・ 宮下誠『越境する天使—パウル・クレー』春秋社、2009 年
 - ・ 村山知義『現在の藝術と未来の藝術』、長隆社、1924 年

第三章 数字そのものの発見—リテラルなものとして

第一節 ジャスパー・ジョーンズの場合

- ・ Elizabeth Frank, *Jackson Pollock*, Modern Masters, Abbeville Press Inc., New York, 1983. (石崎浩一郎、谷川薫訳『ジャクソン・ポロック』モダン・マスターズ・シリーズ〈日本語版〉、美術出版社／アベヴィル・プレス共同出版、1989 年)
- ・ Kirk Varnedoe, Roberta Bernstein, *Jasper Johns: A Retrospective*, The Museum of Modern Art, New York, 1996. (橋本啓子、岡村恵子(東京都現代美術館)編『「ジャスパー・ジョーンズ展」 カタログ日本語版』読売新聞社、1997 年)
- ・ Richard Francis, *Jasper Johns*, Modern Masters, Abbeville Press Inc., New York,

-
- 1984. (東野芳明・岩佐鉄男訳『ジャスパー・ジョーンズ』モダン・マスターズシリーズ〈日本語版〉、美術出版社／アベヴィル・プレス共同出版、1990年)
 - ・ Walter Hopps, Susan Martin, *Robert Rauschenberg – A Retrospective*, The Solomon G. Guggenheim Museum Foundation, 1997.
 - ・ 「Yanagi Yukinori」
〈http://www.yanagistudio.net/works/antfarmproject03_view.html〉(2013年10月31日アクセス)
 - ・ ポール・ティラー「Robert Rauschenberg—ネオ・ダダイズムの巨匠」(『Cut』No.9 (1991年5月号)所収、株式会社ロッキング・オン、1991年)
 - ・ 高階秀爾監修『カラー版 西洋美術史』美術出版社、1990年
 - ・ 辻井喬、米倉守、南條史生『現代美術 第13巻 ジャスパー・ジョーンズ』講談社、1993年
 - ・ 東野芳明『ジャスパー・ジョーンズ—アメリカ美術の原基』美術出版社、1986年
 - ・ 東野芳明「さようなら読売アンデパンダン展」(『美術手帖』234号(1964年4月号)所収、美術出版社、1964年)

第二節 河原温の場合

- ・ Baudelaire, *Fusées, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, t. II, 1976.) (阿部良雄訳『ボードレール批評—4 アフォリズム／書簡』ちくま学芸文庫、1999年)
- ・ Jonathan Watkins, Rene Denizot, *On Kawara*, Phaidon Press Limited, 2002.
- ・ 「MoMA」〈http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=3030〉(2013年10月31日アクセス)
- ・ 江原順「求心の絵画—河原温の絵」(『美術批評』第56号(1956年8月号)所収、美術出版社、1956年)
- ・ 河原温『On Kawara 1952-1956 Tokyo』PARCO出版、1991年
- ・ 河原温「絵画の技法と絵画のゆくえ」(『美術手帖』N.155(1959年3月臨時増刊号)所収、美術出版社、1959年)
- ・ 南雄介、武内厚子編集『「河原温 全体と部分 1964-1995 展」カタログ』、東京都美術館、1998年

終章 「描かれた数字」の所産

第一節 二つの系譜—終わらなかった数字による表現について

- Catalog, *Jasper Johns : Gray*, The Art Institute of Chicago, in cooperation with The Metropolitan Museum of Art, New York, 2007.
- Christine Savinel, Jacques Roubaud, Bernard Noel, *Roman Opalka*, Distributed Art Pub Inc (Dap); French., 1996.
- 「David Zwirner」
〈<http://www.davidzwirner.com/artists/on-kawara/>〉(2013年10月31日アクセス)
- Harold Rosenberg, *Artworks and Packages*, Horizon Press, New York, 1969. (桑原住雄訳『荒野は壺にのみこまれた—大衆状況のなかの美術—』、美術出版社、1972年)
- 「KatharineMulherin.com」
〈http://www.katharinemulheir.com/dynamic/exbit_artist.asp?ExhibitID=506&Exhibit=Upcoming〉(2013年10月31日アクセス)
- 「Matthew Marks Gallery」
〈<http://www.matthewmarks.com/new-york/artists/jasper-johns/>〉(2013年10月31日アクセス)
- Rimbaud, *Une Saison en Enfer*, Rimbaud himself, Paris 1873. (小林秀雄訳『地獄の季節』岩波文庫、1938年)
- 片岡真実ほか『「宮島達男 Mega Death:shout!shout!count!展」カタログ』、東京オペラシティアートギャラリー、2000年
- 小林康夫『青の歴史』ポーラ文化研究所、1999年
- 東野芳明『ジャスパー・ジョーンズ—アメリカ美術の原基』美術出版社、1986年
- 東野芳明、高松次郎『「ジャスパー・ジョーンズ ドローイング展」カタログ』南画廊、1975年
- 長谷川祐子ほか『「池田亮司 +/- (the infinite between 0 and 1) 展」カタログ』エスクァイアマガジンジャパン、2009年
- 宮島達男『「宮島達男 - Beyond the Death 展「死の三部作」」カタログ [1]・[2]』熊本市現代美術館、2005年

第二節 「描かれた数字」はどこへ向かうのか—0への展開の可能性

- Albert-Marie Schmidt, *La littérature symboliste* (Collection Que Sais-Je? N° 82), Presses Universitaires de France, Paris. 1963. (清水茂・窪田般彌訳『象徴主義—

マラルメからシュールレアリスムまで』白水社、1969 年)

- John D. Barrow, *The Book of Nothing*, Vintage Books : London, 2001. (小野木明
恵訳『無の本・ゼロ、真空、宇宙の起源』青土社、2013 年)
- Robert Kaplan, *The Nothing That Is : A Numeral History of Zero*, Oxford, 1999.
(松浦俊輔訳『ゼロの博物誌』河出書房新社、2002 年)
- 岡林洋編『宮島達男アートワールドを超えて—Beyond the Artworld—』ランダムハ
ウス講談社、2007 年
- 小川環樹、西田太一郎、赤塚忠編『角川新字源 改訂版』角川書店、2004 年
- 白川静『字通』平凡社、1996 年
- 宮島達男『Art In You』エスクァイアマガジンジャパン、2008 年
- 港千尋『ヴォイドへの旅—空間の創造力について』青土社、2012 年
- 吉田洋一『零の発見—数学の生い立ち—』岩波書店、2006 年
- 『「吉原治良」』東京画廊、1967 年

[参考図版]



【fig. 1】

《Lascaux's Caves》

18,000 – 19,000 B.P.

Rediscovered in 1940

The Vézère Valley

高階秀爾監修『カラー版 西洋美術史』美術出版社、1990 年より

I II III IV V VI VII VIII IX X XI…
XX L XC C D MCMXCIX…
1234567891011…
20 50 90 100 500 1999…

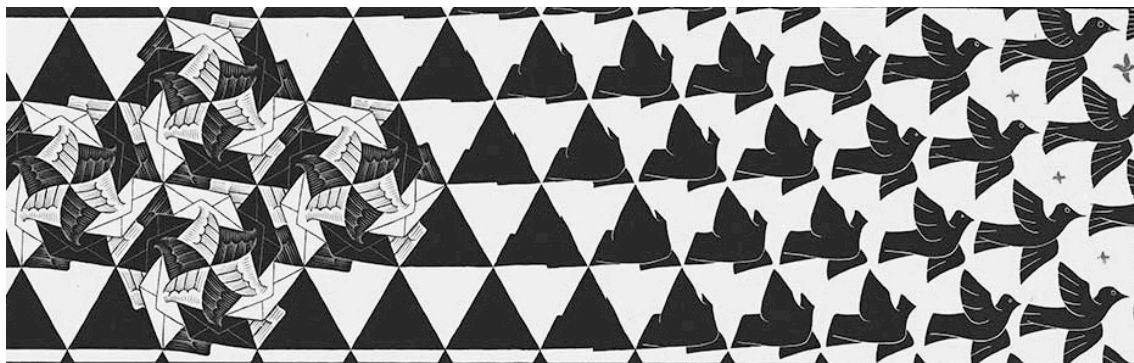
【fig. 2】

ローマ数字（上段）と漢数字（下段）



【fig. 3】

マヤ文明で 0 を表すために用いられていた記号のひとつ



【fig. 4】

Maurits Cornelis Escher

《*Metamorphosis III*》

Wood Cut Print

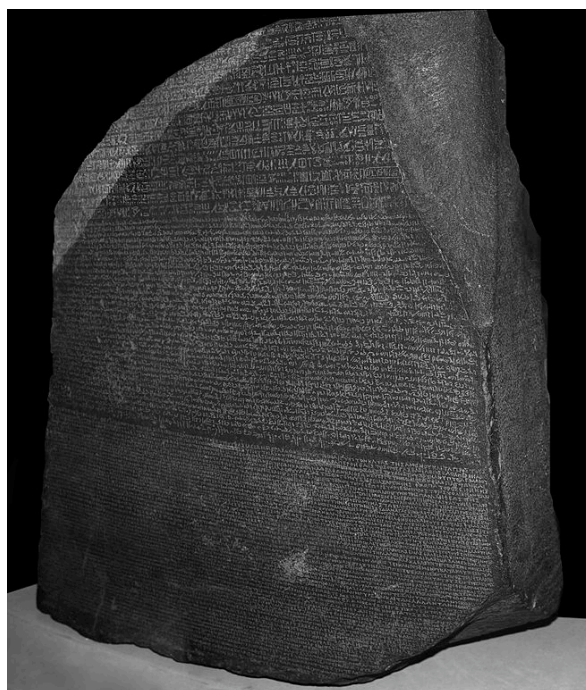
19.0×63.0cm

1967-1968

The M.C. Escher Company B.V.

(部分)

©The M.C. Escher Company B.V.



【fig. 5】

《*Rosetta Stone*》

196 B.C.

Rediscovered in Egypt (1799)

British Museum

©Hans Hillewaert / CC-BY-SA-3.0



【fig. 6】
 Ryan McGinness
 《Untitled (Art History Is Not Linear (VMFA))》
 Acrylic on Canvas
 182.8×182.8cm
 2010
 Artist
 ©Ryan McGinness



【fig. 7】
 勅使河原宏
 《無題》
 紙にインク
 72.0×50.5cm
 1995 年
 ©一般財団法人草月会



【fig. 10】

《高貴なる演繹》

作者その他不詳

Aby Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, 1905. (伊藤博明監訳、加藤哲弘訳『ヴァールブルグ著作集 5—デューラーの古代性とスキファノイア宮の国際的占星術』ありな書房、2003年) より



【fig. 11】

Paul Klee

《Angelus Novus》

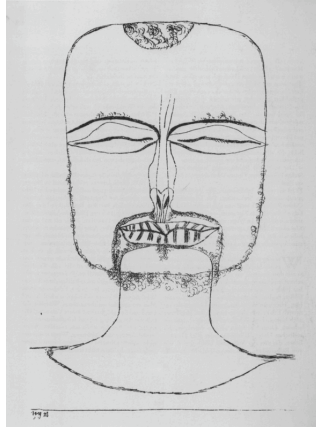
India ink, Colored chalk, and Brown wash on Paper

31.8 x 24.2 cm

1920

The Israel Museum in Jerusalem

宮下誠『越境する天使—パウル・クレール』春秋社、2009年より



【fig. 12】

Paul Klee

《*Nach der Zeichnung 19/75*》

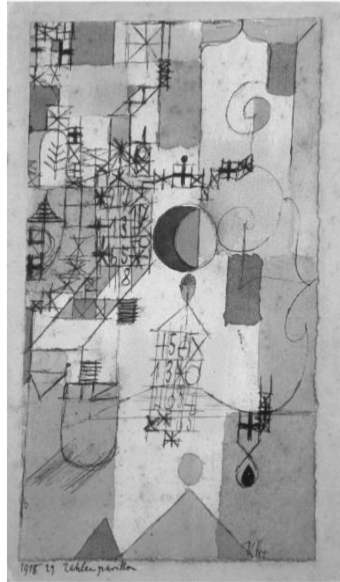
Lithograph

23.6×16.0cm

1919, No.113

Paul Klee Center

ヴォルフガング・ケルステン監修、池田祐子、柿沼万里江訳、池田祐子、三輪健仁編『「パウル・クレー | おわらないアトリエ展」カタログ日本語版』日本経済新聞社、2011 年より



【fig. 13】

Paul Klee

《*Zahlenpavillon*》

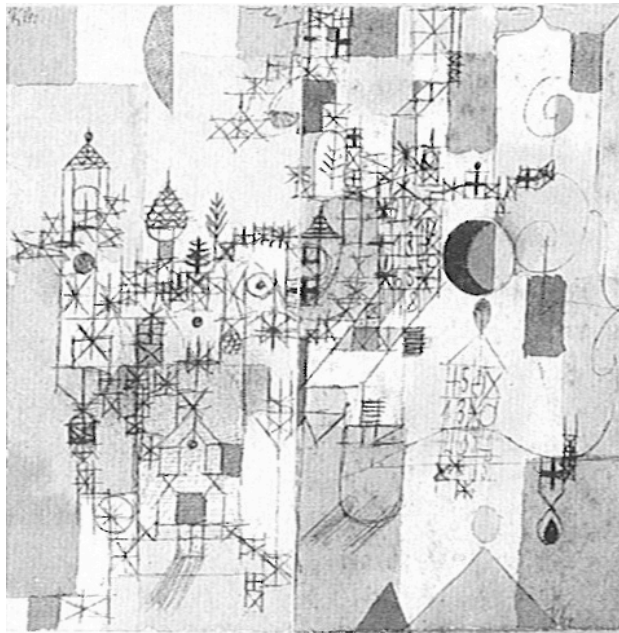
Ink and Watercolors on Paper on Carton

16.2×8.9cm

1918, No.29

Private Collection

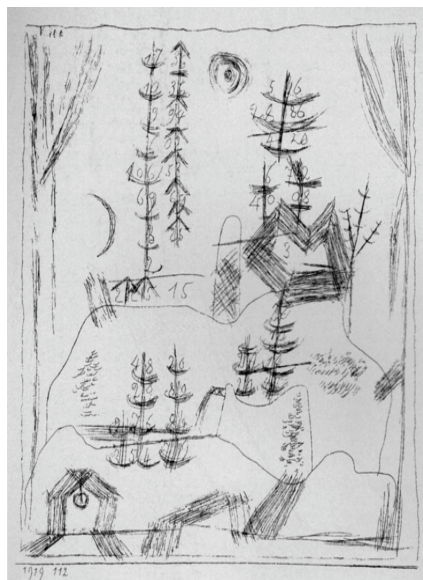
ヴォルフガング・ケルステン監修、池田祐子、柿沼万里江訳、池田祐子、三輪健仁編『「パウル・クレー | おわらないアトリエ展」カタログ日本語版』日本経済新聞社、2011 年より



【fig. 14】

復元シミュレーション

ウォルフガング・ケルステン監修、池田祐子、柿沼万里江訳、池田祐子、三輪健仁編『「パウル・クレー | おわらないアトリエ展」カタログ日本語版』日本経済新聞社、2011 年より



【fig. 15】

Paul Klee

《Zahlenbaumlandschaft》

Lithograph

1919, No.112

宮城県美術館

酒井忠康ほか『「旅のシンフォニー パウル・クレー展」カタログ』、神奈川県立近代美術館、岩手県立美術館、三重県立美術館、松本市美術館、中日新聞社、2002 年より



【fig. 16】

制作中の Jackson Pollock

Elizabeth Frank, *Jackson Pollock*, Modern Masters, Abbeville Press Inc., New York, 1983. (石崎浩一郎、谷川薫訳『ジャクソン・ポロック』モダン・マスターズ・シリーズ〈日本語版〉、美術出版社／アベヴィル・プレス共同出版、1989年) より



【fig. 17】

Robert Rauschenberg

《22 The Lily White》

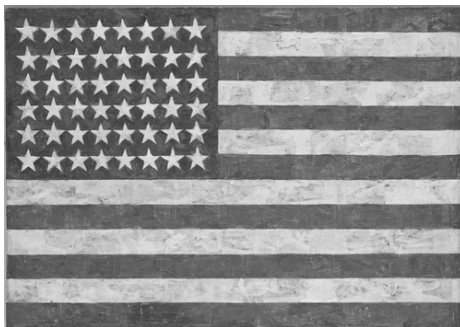
Oil on Pencil on Canvas

100.3×60.3cm

1950

Nancy Ganz Wright

© Estate of Robert Rauschenberg / VAGA, New York & JASPAR, Tokyo, 2014
C0213



【fig. 18】

Jasper Johns

《*Flag*》

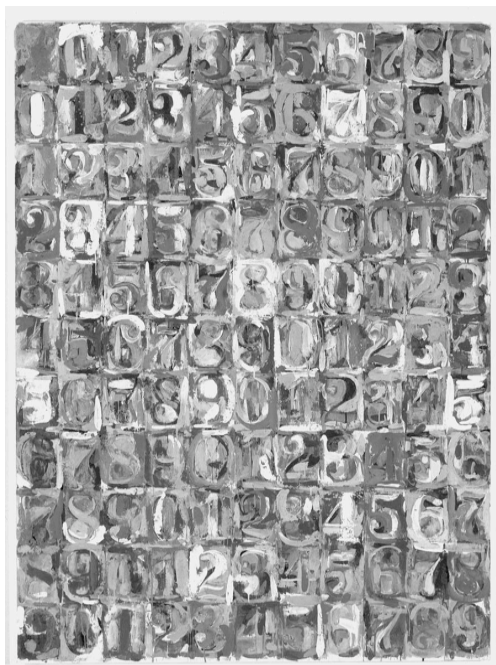
Encaustic, Oil, and Collage on Fabric mounted
on Plywood, Three panels

107.3×153.8cm

1954-1955

The Museum of Modern Art

©Jasper Johns / VAGA, New York & JASPAR, Tokyo, 2014
C0213



【fig. 19】

Jasper Johns

《*Numbers in Color*》

Encaustic and Newspaper on Canvas

168.9×125.7cm

1958-1959

Albright Knox Art Gallery

©Jasper Johns / VAGA, New York & JASPAR, Tokyo, 2014
C0213



【fig. 20】

Jasper Johns

《0 through 9》

Oil on Canvas

137.2×104.8cm

1961

Tate

©Jasper Johns / VAGA, New York & JASPAR, Tokyo, 2014

C0213



【fig. 21】

柳幸典

《スタディー・フォー・アメリカン・アート - スリー・フラッグ》

蟻、色砂、プラスチック・ボックス

81.3×121.9cm

2000 年

©Yukinori Yanagi / MIYAKE FINE ART

掲載略記

【fig. 22】

河原温 (On Kawara)

《24 *FEV. 1969*》

20.3×25.4cm

Liquirex on Canvas, cardboard box,
newspaper

1969

Private Collection

掲載略記

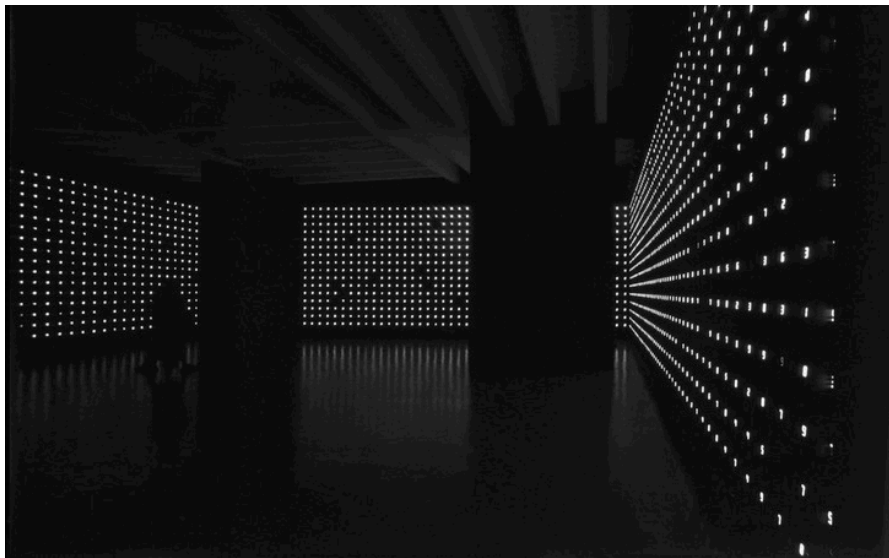
【fig. 23】

「デイト・ペインティング（「Today」シリーズ）」の制作風景

掲載略記

【fig. 24】

1966 年の河原のスタジオ風景



【fig. 25】

宮島達男 (Tastuo Miyajima)

《MEGA DEATH》

L.E.D.、IC、電線、人感知センサーほか

500.0×3400.0×1.8cm (インスタレーション)

1999 年

(第 48 回ヴェネチア・ビエンナーレでの展示風景)

©白石コンテンポラリーアート SCAI THE BATHHOUSE



【fig. 26】

宮島達男 (Tatsuo Miyajima)

《*Death of Time*》

L.E.D., IC, 電線、アルミパネル

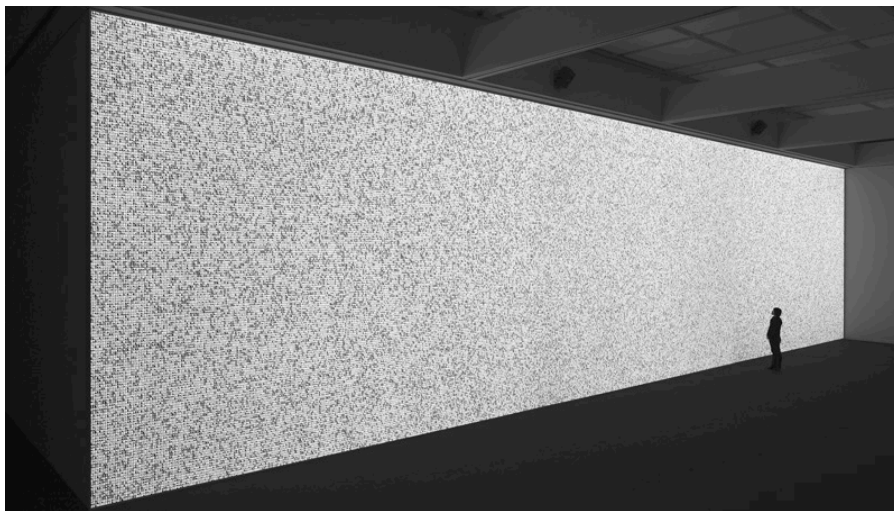
1180.0×1380.0×450cm

1990-1992 年

広島市現代美術館

(部分)

©白石コンテンポラリーアート SCAI THE BATHHOUSE



【fig. 27】

池田亮司 (Ryoji Ikeda)

《*date. tron [3 SXGA+ version]*》

Multi-projection audiovisual installation

Dimensions variable

2009

(東京都現代美術館での展示風景)

© Ryoji Ikeda / Courtesy of Gallery Koyanagi

Photo: Ryuichi Maruo



【fig. 29】

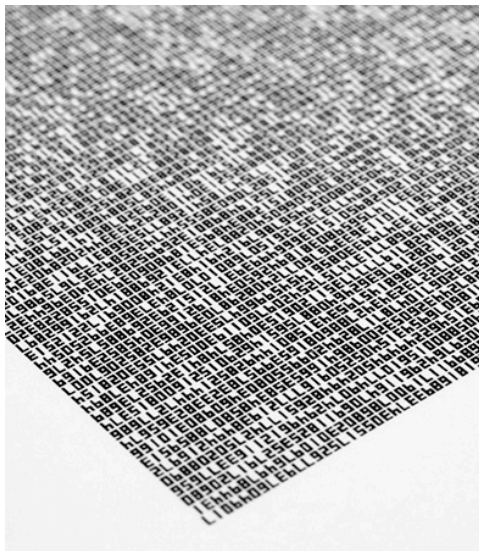
宮島達男

《*A Grain of the Sand*》

パフォーマンス

1983 年

©白石コンテンポラリーアート SCAI THE BATHHOUSE



【fig. 29】

池田亮司 (Ryoji Ikeda)

《*a prime number*》

pigment print on paper, wood and steel support

110.0×500.0×35.0cm

2008

© Ryoji Ikeda

(部分)

Photo: Marc Damage



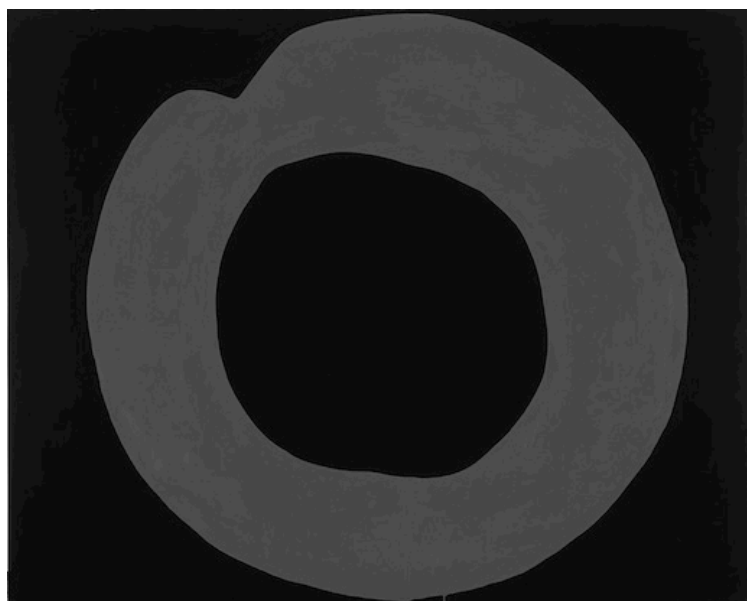
【fig. 30】
Roman Opalka
《OPALKA 1965/1-∞ Detail 1-35327》
Tempera on Canvas
196.0×135.0cm
1965
Sammlung Lenz Schönberg
©ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2014
C0213



【fig. 31】
オパルカの制作風景
©ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2014
C0213



【fig. 32】
「零」の字



【fig. 33】
吉原治良
《黒地に赤い円》
181.5×227.0cm
アクリル、布
1965 年
兵庫県立美術館
©兵庫県立美術館



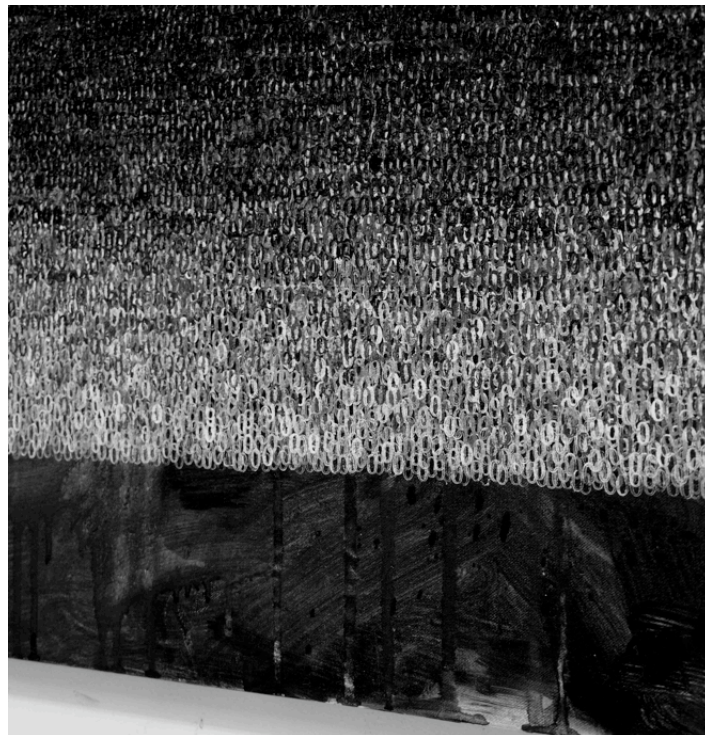
【fig. 34】

自作品

《stamp work》シリーズ

パネルに綿布、油彩、スタンプ

2006 年より



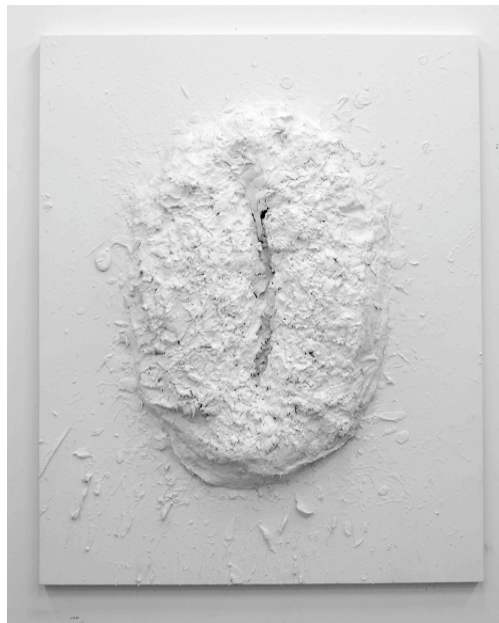
【fig. 35】

《stamp work》シリーズの部分拡大



【fig. 36】

《stamp work》シリーズの制作風景



【fig. 37】

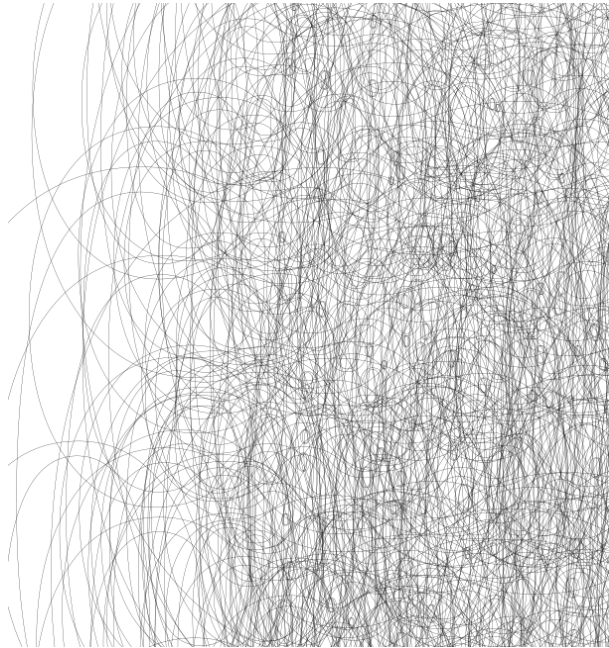
自作品

《sunya》

キャンバス、石膏パテ、アクリル、その他

161.5×129.5cm

2013 年



【fig. 38】

自作品

《*.ai drawing - 011*》

紙、シルクスクリーン

33.3×33.3cm

2011 年

[作品リスト]

作品 1:

《sw-247 (*No Scrubs*)》

パネルに綿布、アクリル、スタンプ

194.0×259.0cm

2013 年

作品 2:

《sunya》

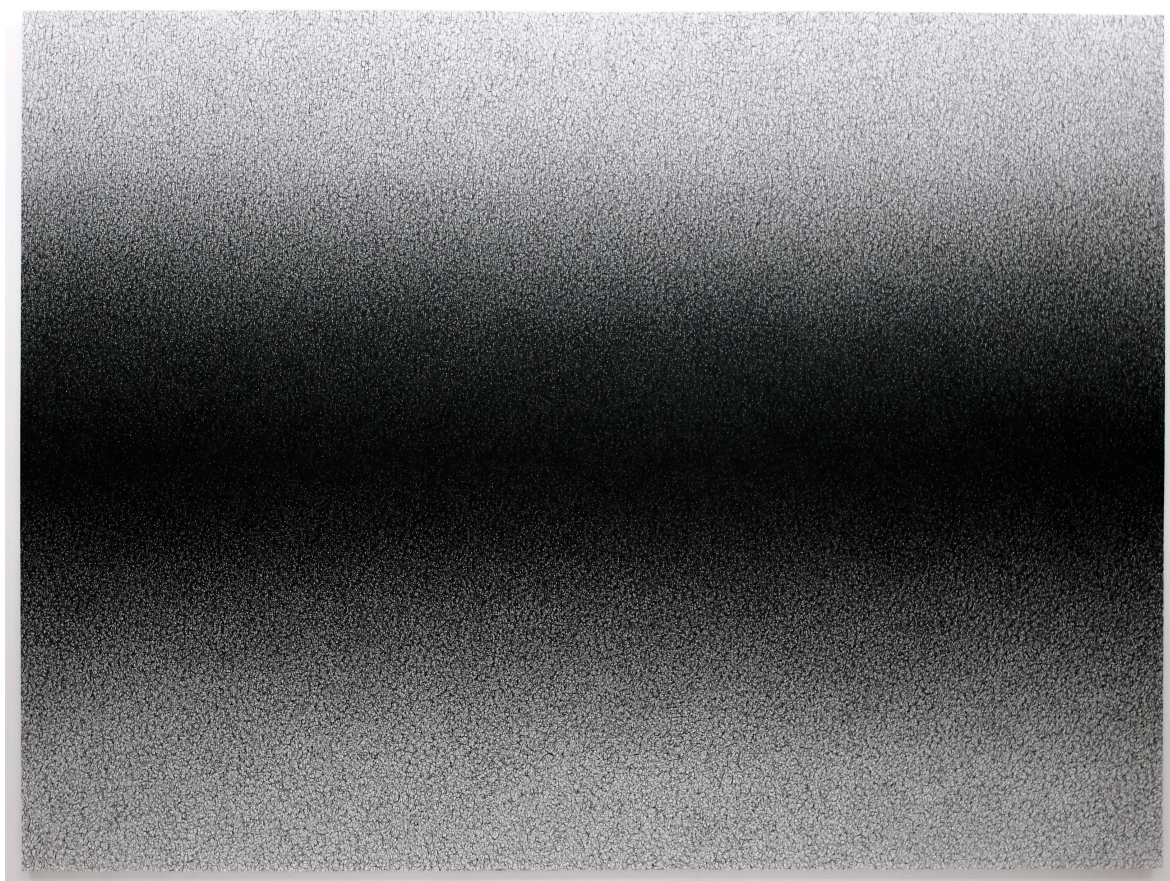
キャンバス、石膏パテ、アクリル、その他

161.5×129.5cm

2013 年

作品 1:

《sw-247 (No Scrubs)》



《sw-247 (No Scrubs)》
部分



作品 2:
《*sunya*》



《*sunya*》
部分

