

2018 年度 東京藝術大学大学院美術研究科 博士後期課程 学位請求論文
芸術学研究領域（美学）

ヌーヴォー・レアリズムにおける無媒介性の問題

学籍番号 1312925

神地伸充

目次

序.....	4
第1章 ピエール・レストानीのヌーヴォー・レアリスム.....	9
1. ヌーヴォー・レアリスムの沿革.....	10
2. 「現実の直接的な借用」としてのヌーヴォー・レアリスム.....	13
3. レディメイドの肯定性とヌーヴォー・レアリスムの反動性.....	15
4. 無媒介的な知覚実践としてのヌーヴォー・レアリスム.....	21
図版.....	24
第2章 〈読まれえないもの〉の無媒介性：レイモン・アンス+ジャック・ヴィルグレによる デコラージュの実践とその契機.....	27
1. デコラージュの三側面.....	28
2. 「純粋で直接的な借用」としてのデコラージュ.....	31
3. デコラージュの政治利用.....	34
4. デコラージュの契機としての〈不可読性〉.....	37
5. 〈読まれえないもの〉の強度.....	40
図版.....	45
第3章 「絵画的感性」の在り処：イヴ・クラインの「空虚」展.....	49
1. モノクロームの絵画から空虚展示へ.....	50
2. モノクロームの帰趨.....	54
3. 不可視なものの価値.....	57
4. 「空虚」展のジレンマ.....	60
5. 制度批判としての「空虚」.....	63
6. 最大の潜在性としての「空虚」.....	66
図版.....	70

第4章 機械という〈現実〉：ジャン・ティンゲリーの「驚異的なレアリスム」	73
1. 「驚異的なレアリスム」に向けて	74
2. 「救済」としての「純粹速度とモノクロームの安定性」展	76
3. 「メタ機械」の非合理的運動	80
4. 「驚異的なレアリスム」と聴覚	85
5. 実在的な関係としての機械	88
図版	92
結論	96
参考文献	98
図版出典	110

序

ヌーヴォー・レアリズムは、批評家ピエール・レスタニーPierre Restany (1930-2005)が提唱し、レスタニーおよび、彼に集められた第二次世界大戦後のフランスで活動を開始した若い作家たちの総勢9名によって、1960年10月27日に結成が宣言された芸術運動である。その実践において彼らが用いる手法は、モノクロームの絵画やレディメイド、コラージュ、アサンブラージュなど、造形上の様式としては統一性を与えることが困難なものであるが¹、これらは概して20世紀初頭にあらわれた歴史的な前衛に起源を持つものである。そしてこの点から、かかる運動は、やはり手法としては同様のものを採用していた、ネオ・ダダと呼ばれる同時代のアメリカの動向と共に、当時の欧米美術を包括的に論じる際の、フランスにおける一つのケースとして見なされてきた²。提唱者のレスタニーもまた、彼らの活動がレディメイドという技法を基礎としている点をその特色のひとつとして挙げており、ここから彼は、ヌーヴォー・レアリズムの方法論を、彼らを取り巻く同時代的な「現実」の「直接的な借用」として定式化してもいる³。しかしながら、その運動の目的としてレスタニーが掲げるものは、レディメイドがかつて排除したはずの「感動 *émotion*」や「感情 *sentiment*」といった「人間に固有の超越性」の回復であった⁴。つまり彼は、ヌーヴォー・レアリズムを、「芸術」の非-感性感化を契機とするレディメイドをその技法の基礎として取り上げながら、レディメイドとは反対に、「芸術」に感性的なものを取り戻そうとする、倒錯的かつ反動的な試みとして措定しようとするのである。

本論の目的の一つは、ヌーヴォー・レアリズムに対して提唱者が与えた以上のような規定とこの運動に属する各作家の実践との照応を批判的に検討し、その偏差を明らかにすることである。本論は、もとよりヌーヴォー・レアリズムという運動の総体を網羅的に扱うことを目的としない。そのため、宣言に署名した8名の作家の中から、レスタニーによって「ヌーヴォー・レアリズムの最も純粋な借用行為の一つ」と見なされた「デコラージュ」の作家レイモン・アンス Raymond Hains (1926-2005)とジャック・ヴィルグレ Jacques Villeglé (1926-)、生涯にわたっ

¹ ヌーヴォー・レアリズムをひとつの様式として統合することの困難は、この運動についての研究においてはしばしば言及される。ヌーヴォー・レアリズムについての最初のモノグラフィーを公刊したカトリーヌ・フランブランも「ヌーヴォー・レアリズムはひとつの様式によって統一される運動ではまったくなかった」と述べている。Catherine Francblin, *Les nouveaux réalistes*, Editions du Regard, 1997, p. 7.

² 当時のアメリカとフランスの動向を概括しようとする取り組みは、ヌーヴォー・レアリズムの出現と同時代的にすでに進行していた。そのもっとも早い例として、1961年の10月にニューヨーク近代美術館で開催された「アサンブラージュの芸術」展が挙げられる。アサンブラージュという技法によって、20世紀の初頭から当時の作品までを総括しようとするこの展示には、ロバート・ラウシェンバーグやジャスパー・ジョーンズといったアメリカのネオ・ダダを代表する作家たちの作品と共に、ヌーヴォー・レアリストたちの作品も多数取り上げられている。cf. William C. Seitz, *The art of assemblage*, The Museum of Modern Art, 1961.

³ Pierre Restany, “La réalité dépasse la fiction (1961),” reprinted in cat., 1960, *Les Nouveaux Réalistes*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986, p. 267.

⁴ Restany, “A 40° au-dessus de Dada (1961),” in 1960, *Les Nouveaux Réalistes*, p. 267.

て「絵画的感性」という非物質的なものの探求をその芸術の目的として掲げ、ヌーヴォー・レアリズムの感性的なものの回復という理論においても決定的な役割を果たしたと思われるイヴ・クライン Yves Klein (1928-1962)、技術化・産業化される社会の「現実」から廃材を「借用」して機械彫刻を作り上げたジャン・ティンゲリー Jean Tinguely (1925-1991)の3組4名の作家に限定して取り上げ、彼らの活動を主要な分析対象とする⁵。街路のポスターの残骸によるコラージュ（アンス+ヴィルグレ）や機械彫刻（ティンゲリー）、あるいはモノクローム絵画や展示物の無い展示（クライン）といった彼らヌーヴォー・レアリストたちの実践は、もはや素材にも造形上の特質にも還元できるものではないし、そもそもそのような意図すらそこには介在していない。そこでレスタニーはヌーヴォー・レアリズムに、「現実の直接的な借用」と「想像的あるいは概念的な転写のプリズムを経ることなく、それ自体において現実が知覚されるという非常に興味深い冒険的な試み」⁶、つまり「現実」をそれ自体において直接的・無媒介的に知覚する試みという規定を与えるのである。そうすることによってレスタニーは、造形上の共通した特質に還元することのできないヌーヴォー・レアリストたちの作品を、彼らが依拠する理念や方法論といったより抽象的な次元において統合しようとするのである。けれども、「現実」が無媒介的に知覚されるというとき、それは一体どのようにして実践されるというのだろうか。あるいは先述したように、レスタニーは、ヌーヴォー・レアリズムの方法論がレディメイドを基礎としていると述べているが、一方で、その目的として感性的なものの回復を挙げていた。しかし、感性的なものを排除するレディメイドという技法を採用しているにもかかわらず、ヌーヴォー・レアリズムは一体どのような理路によって感性的なものを取り戻すというのだろうか。レスタニーの理論において感性的なものは、後に詳述されるが、作品という物理的な実在に対して自律的に存在する超越的なものとして位置づけられており、そのような布置を背景にして、以上のような、不可能にさえ思われるヌーヴォー・レアリズムの方法や目的が提示されるのである。本論では、レスタニーによって、あるいは作家自身によってもしばしば与えられる、ヌーヴォー・レアリズムの実践に関する、感性的なものを超越的に扱うことに依拠した解釈に対して、実在的・実定的な解釈を提示し、作品をあくまでそれ自体として、作品の実在からのみ引き出されるものに注視することによって、彼らの作品の特異性を惹き出すことを試みる。総じて本論は、レスタニーが帰納的に導き出したはずの直接＝無媒介性の実現というヌーヴォー

⁵ レスタニー自身は、おそらくこれらの3組をヌーヴォー・レアリズムのコア・メンバーであると考えていたようである。アンスとヴィルグレ、クライン、ティンゲリーはいずれも、結成の前年1959年10月に開催された第1回パリ・ビエンナーレに出展していたが（結成式に参加したメンバーの内、フランソワ・デュフレヌも第1回にポスターのコラージュ作品を出展、その他のメンバーはいずれも第2回以後の出展となる）、レスタニーは、翌年10月のヌーヴォー・レアリズム・グループの結成式の前に、この出展者であるクライン、ティンゲリー、アンスを集めて、結成についての予備折衝をおこなっていたという事実がある。Pierre Restany, *Nouveau réalisme 1960-1990*, Éditions de la Différence, 2007, pp. 76-77.

⁶ Restany, "Les nouveaux réalistes (1960)," in *1960, Les Nouveaux Réalistes*, p. 265.

ー・レアリスムの相貌を、提唱者がその理論化において中心的に参照した同じコーパスを対象としながら、レスタニーの解釈を批判的に検討し、その読みを反転させることによって更新することを目指すものである。

ヌーヴォー・レアリスムの研究状況に触れておこう。この運動の歴史化は、1986年のパリ市立近代美術館における回顧展「1960:ヌーヴォー・リアリストたち 1960: Les Nouveaux Réalistes」を端緒として開始される。その後、1997年にはカトリーヌ・フランブラン Cathrine Francblin による、この運動に関する初のモノグラフィー『ヌーヴォー・リアリストたち Les Nouveaux Réalistes』が上梓されてもいる。主に編年体で綴られたこれらの研究は、ヌーヴォー・レアリスムの歴史化とその記録を目的とした網羅的なものを中心としていたが、こうした状況が刷新され、各作家・作品の内在的分析による包括的な研究が提示され始めたのは、フランス語圏よりもむしろ英語圏においてであった。2010年には、この運動を主題とした英語による初の著作であるジル・キャリック Jill Carrick による『ヌーヴォー・レアリスム、1960年代フランスとネオ・アヴァンギャルド：偶然と回帰のトポグラフィー Nouveau Réalisme, 1960s France and the Neo-avant-garde: Topography of chance and return』が、2013年にはカイラ・カバニャス Kaira Cabanãs による、やはり英語の著作『ヌーヴォー・レアリスムの神話：戦後フランスにおける芸術とパフォーマティヴ The myth of Nouveau Réalisme: Art and the performative in postwar France』が刊行されており、現在では英語によるこれらの2冊がヌーヴォー・レアリスム研究における最新かつ主要な参照項となっている。北米の戦後美術研究における5～60年代フランスの不在を契機とする前者の著作においては、アルマン、ダニエル・スペーリ、ニキ・ド・サンファルらの分析をとおして、「現在」や「同時代」などの、主に現在時制を基調として語られてきたヌーヴォー・レアリスムを、複数の時間性が重畳された、記憶の軌轢の場として措定しなおすことが試みられている⁷。後者の著作では、クラインの「空虚」展、アンス+ヴィルグレの「引き裂かれたフランス」展、スペーリの《偶然の逸話化されたトポグラフィー》、ティンゲリーの《世界の終わりのための習作2番》を、言語哲学者ジョン・オースティンの「行為遂行（パフォーマティヴ）」概念をとおして、これらの作品経験の次元における効果すなわち作品の直示的な意味と、それら作品が条件とするところの社会・制度・歴史的慣習に作品が及ぼす影響、つまり、それら作品が出現することそれ自体が持つ、諸々の慣習に対する意味との関係を明らかにしている⁸。

本邦においては、東野芳明や瀬木慎一といった批評家たちがクラインやティンゲリーあるいはレスタニーと個人的な親交があったことも幸いして、ヌーヴォー・レアリスムの作家たち個々の動向はほぼ同時代的に紹介されてきた。しかしながら、こうした批評家たちによる個別の作

⁷ Jill Carrick, *Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde: Topographies of chance and return*, Ashgate, 2010, p. 8.

⁸ Kaira M. Cabanãs, *The myth of Nouveau Réalisme: art and the performative in postwar France*, Yale University press, 2013, p. 12.

家あるいは作品についての散発的なレビューを除くと、この運動についての日本語による包括的でヴォリュームを伴った言及はほぼ存在しないと言ってよい。本論の意義は、一つには、本邦における包括的なヌーヴォー・レアリズム研究の嚆矢たりうる点、もう一つには、二つの英語によるモノグラフィーとは異なり、ヌーヴォー・レアリスムの理論を、あくまでもレスタニーによって提唱された「現実の直接的な借用」と無媒介的な知覚実践という方法論として捉えた上で、作品に対しての内在的かつ実在論的な読解をとおして、その方法論の成立／不成立を一貫して検討している点にある。

本論は全4章で構成される。

第1章ではまず、ヌーヴォー・レアリスムの方法論を、これを提唱したレスタニーの宣言文および言説から整理し、その方法論の内容および目的を検討する。レスタニーは、若い作家たちの作品群から「現実の直接的な借用」および「現実」の無媒介的な知覚実践という方法を帰納し、その目的として感性的なものの回復を掲げる。しかし、これらの方法および目的は、ヌーヴォー・レアリスムがその方法の基礎とするレディメイドが有する当初の意義とまったく異なるものである。本章では、レスタニーによるレディメイドの意義づけを分析することで、そこに感性的なものの超越化という傾向が伏在していることを指摘した上で、こうした傾向が、ヌーヴォー・レアリスムにおける「現実」との無媒介的な関係性への希求と連関していることを明らかにする。

第2章では、街路のポスターの残骸を収集し作品へと仕立て上げたデコラージュという手法の作家レイモン・アンスとジャック・ヴィルグレを取り上げる。ポスターの残骸の収集・展示というその手法はレスタニーをして「ヌーヴォー・レアリスムの最も純粋な借用行為の一つ」と言わしめたが、一方で彼らのデコラージュ着手の契機となっているのは、ポスターが引き裂かれることで出現する図像や文字の不可読性であった。本章ではこのことを示すと共に、デコラージュ作品を視覚＝感性的経験に還元するのでもなく、かといって、純粋に非感性的な「借用」の次元に位置づけるのでもない新たな解釈の可能性を、文字の断片によって実現される〈読まれえないもの〉の分析を通して提示する。

第3章では、イヴ・クラインを取り上げる。モノクロームの画家として出発し、その生涯において一貫して「非物質的な絵画的感性」を探究し続けたこのアーティストは、その探究の論理的帰結としていかなる展示物も有しない展示（「空虚」展）の創発に至る。物質的な媒介を要請しない「感性」の実現ならびにその観者への波及という彼の芸術形式は、レスタニーの無媒介性を旨とする方法論と最もよく合致するものであるが、本章では、「空虚」展において実現されたとされる「絵画的感性」を、彼特有の神秘主義的・本質主義的な解釈とも、レディメイド

やダダから始まる制度批判的な美術の系譜に位置づける解釈とも異なり、空虚な空間そのものが持つ潜在性として措定することを試みる。

第4章では、ジャン・ティンゲリーを取り上げる。レスタニーは、廃材によって構成され、多様で非合理的な運動を提示するティンゲリーの機械において、それが作動する際に生じる騒音の存在に着目し、視覚を超えた無媒介的な知覚として聴覚を措定した上で、彼の機械を「現実」との無媒介的な接触を意味する「驚異的なレアリスム」の達成と見なす。本章では、ティンゲリーによる自動描画機械や自壊機械の分析をとおして、それらが合目的的に作動することのない「メタ機械」と位置づけた上で、彼の機械が、レスタニーの言うような無媒介的な知覚の対象などではなく、物体の実在的＝力学的な関係の総体というひとつの〈現実〉として現前しうることを提示する。

第 1 章

ピエール・レスタニーのヌーヴォー・レアリスム

1. ニューヴォー・レアリスムの沿革

1960年5月、ミラノのアポリネール画廊において、とあるグループ展が開催された。参加作家は、イヴ・クライン、ジャン・ティンゲリー、レイモン・アンス、ジャック・ヴィルグレ、フランソワ・デュフレーヌ François Dufrène (1930-1982)、アルマン Arman (1928-2005)ら総勢6名、いずれもフランスを中心に活動する、当時注目を集めはじめた少壮の作家ばかりであり、アルマンを除いた5名は、1959年10月に開催された第1回パリ・ビエンナーレに出展を果たしている。この若い作家たちによる展示は「ニューヴォー・レアリスム Nouveau Réalisme」展と名付けられた。

「ニューヴォー・レアリスム」展が開催される1ヶ月ほど前の60年4月、さる若い批評家によるこの展示のための序文が発表される。批評家の名はピエール・レスタニー、タイトルは「ニューヴォー・レアリストたち Les Nouveaux Réalistes」。「ニューヴォー・レアリスム」なる語は、このときはじめて使用された。

同年10月27日、イヴ・クラインのアパルトマンで、若い作家たちによる会合が開かれる。出席者は、ミラノでのグループ展のメンバー6名に加えて、ティンゲリーが招いたダニエル・スペーリ Daniel Spoerri (1930-)、アルマンが招いたマルシャル・レイス Martial Raysse (1936-)、そしてレスタニーの総勢9名⁹。レスタニーはこの会合に際して次のような文言を準備していた。

ニューヴォー・レアリストたちは自らの集団的特異性に気づいた。ニューヴォー・レアリスム
＝現実への新たな知覚的取り組み¹⁰。

この文言は、クラインがその製造法についての特許を取得した顔料「インターナショナル・クライン・ブルー」によって青く塗られたキャンヴァスの上に白い文字で記され、また、当日集まった9名の作家と批評家の署名も同様に白い文字で記入された。こうして、ニューヴォー・レアリスムのグループ結成が宣言される。この署名入りの宣言書は、クラインの作品として現在も残されている（図1）。

⁹ Catherine Francblin, *Op. cit.*, p. 73. 会合の参加者はそれぞれが互いのことをよく知っていたわけではなく、アンスとヴィルグレ、デュフレーヌにいたっては、この会合から新たに加わったスペーリとレイスの作品をこのときにはまったく知らなかったという。

¹⁰ 原文のトランスクリプトは次のとおり。"Le jeudi 27 octobre 1960, les Nouveaux Réalistes ont pris conscience de leur singularité collective. Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel." レスタニーはこの文言について後に述懐している。「ニューヴォー・レアリストたちが同意したのは、おそらくこの文言だけである。これは単に意図を表明したものにはすぎない」。Restany, *Op. cit.*, p. 109.

61年の5月、パリに新しくできたJ画廊¹¹の柿落としとして、「ダダよりも40度高く À 40° au-dessus de Dada」展が開催される。これが「ヌーヴォー・レアリスト」たちによる、はじめての公的な展覧会である。レスタニーはこの展示と同タイトルの序文を寄せている。この展示にはセザール César (1921-1998)とミンモ・ロテッラ Mimmo Rotella (1918-2006)が新たに参加している。その後もヌーヴォー・レアリストたちはグループとして、61年のニースと63年のミュンヘンで「ヌーヴォー・レアリズム祭 Festival du Nouveau Réalisme」を開催、62年には、後に「ポップ・アート」と呼ばれることになるアメリカの作家たちも参加した、ニューヨークの「ニュー・リアリスト The New Realists」展（於シドニー・ジャニス画廊）にも参加する¹²。そしてその展示の度毎に、グループには——62年6月には結成時のメンバーの一人であるクラインが急逝するものの——ニキ・ド・サンファル Niki de Saint Phalle (1930-2002) やクリスト Christo (1935-)、ジェラルド・デシャン Gérard Deschamps (1937-)など、新たなメンバーが加入していった。

以上のように、ヌーヴォー・レアリストたちの活動は、その結成宣言直後から、またたく間にフランス内外を問わず波及していったのであるが、グループとしての公的な活動は、63年6月の第4回サンマリノ・ビエンナーレ「アンフォルメルを超えて Oltre l'informale」への出展を最後に終息することになる¹³。

以上のようにその沿革を辿ると、ヌーヴォー・レアリズムが短期間で複数の海外でのグループ展示を開催し、かつ、その都度新たなメンバーを加えていったにもかかわらず、3年と継続されることがなかったということが確認されよう。とはいえ、これはあくまでグループとしての側面に限定した話であって、ヌーヴォー・レアリズムには作家たちによって組織されたグルー

¹¹ J画廊は、レスタニーの妻ジャンニーヌ・レスタニーJeanine Restany が主催していたパリの画廊。その後もヌーヴォー・レアリズム関連の展示を開催し、ヌーヴォー・レアリストの実験工房としての意義を有していた。

¹² この展示には、フランス＝ヌーヴォー・レアリスト側からはアルマン、クリスト、アンス、クライン、ロテッラ、スペーリ、ティンゲリーが、アメリカ＝ポップ・アート側からはジム・ダイン、ロイ・リキテンステイン、クレス・オルデンバーグ、ジェームス・ローゼンクイスト、ジョージ・シーガル、アンディ・ウォーホルらが参加している。「ニュー・リアリスト」展に限らず、ヌーヴォー・レアリストの動向は、アメリカから同時代的に注目されていたことが確認される。たとえば、「アサンブラージュの芸術」展には、すでに、アルマン、セザール、アンス、スペーリ、ティンゲリー、ヴィルグレラの作品が含まれている。池上裕子によれば、これは、当時のニューヨーク近代美術館の企画課長であったウィリアム・ザイツが「ダダよりも40度高く」展を訪れ、レスタニーと意見を交わしていたことによるところが大きい。しかしながら、「ニュー・リアリスト」展にせよ「アサンブラージュの芸術」展にせよ、これらの展示においては「ニューヨークを中心としたナラティヴが形成」されており、ヌーヴォー・レアリストの参加は、むしろ芸術の覇権の、パリからニューヨークへの移譲を更に印象づけるものであったと言えよう。この間のネオ・ダダとヌーヴォー・レアリズムとの交流については右を参照のこと。池上裕子『越境と覇権：ロバート・ラウシェンバーグと戦後アメリカ美術の世界的台頭』、三元社、2015年、65～73頁。

¹³ Jean-Paul Ameline, *Les Nouveaux Réalistes*, Éditions du Centre Pompidou, 1992, p. 84. ヌーヴォー・レアリズムのメンバー個々の活動はむしろその後も継続されるが、グループとしての活動は、サンマリノでの展示以後見られない（以後、1970年に一度だけ、ミラノでグループ展が開催されてはいるが、これは結成10周年を記念する例外的なものであり、グループの継続された活動の一環と見なせるものではない）。なお、1986年にパリ市近代美術館で開催されたヌーヴォー・レアリズム回顧展の図録に掲載された編年記も1963年で区切られている。cf. 1960, *Les Nouveaux Réalistes*, cat., Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1986.

ブという側面以外に、理念や方法論としての側面もある。しかしながら、宣言に署名をした8名の作品のスタイルを通覧してみると、モノクローム絵画（クライン）や、機械彫刻（ティンダリー）、ポスターの残骸によるコラージュ（ヴィルグレ、アンス）、レトリストの音響詩（デュフレーヌ）¹⁴、大量生産品の集積（アルマン）、食卓のレディメイド（スパーリ）、量販店の商品によるアサンブラージュ（レイス）といった具合で、一見して多様であり、彼らが依拠したり標榜したりするような共通の技法や理念を、そこに見出すことが困難なのである。実際、アルマンは60年10月のクラインのアパルトマンでの会合について、「ヌーヴォー・レアリズムは美術史全体の中で最も短い運動である。結成の20分後には全員で激しい口論となった」¹⁵という証言を残している。アルマンの証言が事実であるかどうかはともかくとしても、「激しい口論」の介在をみとめうるほどには、ヌーヴォー・レアリズムの個々の作品形式はあまりに不統一であるのだ。

では、これら多様な作品形式は、どのようにして「ヌーヴォー・レアリズム」というひとつの名の下に統合されうるのだろうか。ここで重要な役割を担っていたのがレスタニーである。この若い批評家には、第二次世界大戦後に活動を開始した彼と同世代の作家たちを、当時のフランスを席卷していたアンフォルメルへの対抗活動を形成しうる新たな潮流として提示しようとする狙いがあった。レスタニーはヌーヴォー・レアリズム結成30年後に書かれた著作の中で、当時を振り返りながら、彼らの共通点について次のように述べている。

これらの作家たちの共通点は何か。抽象表現主義様式という身振りによる制作に対する行き詰まりの意識と、工業、広告、都市の持つ性質の現代的な意味の発見である。個人的な反抗と外在的な世界への拒絶の絵画的な身振りによって、非具象的な逃避の芸術や懷疑と不安の根本的な表現が生み出された。これらは第二次世界大戦の後遺症である。つまり不正義の拒絶による世界の拒絶なのだ。1960年代の作家たちはもはや戦後の精神に属さない。彼らは自分たちと同時代の世界の現実と同化しようとするのであり、想像の空間に逃げ込もうとはしない。そしてニューヨークと同様にパリにおいても、同時代の世界の現実とは、工場の、大量生産の、広告の、マスメディアの世界であり、消費と大都市の世界であるのだ¹⁶。

ここでレスタニーは、ヌーヴォー・レアリストたちの共通点を作品の形式にではなく、彼らが共有する時代意識に求めている。彼らは、先行する世代が否定した工業や広告などによって構

¹⁴ デュフレーヌは元タイジドル・イザー率いるレトリストの詩人として登場するが、1957年にアンスとヴィルグレと交流をもつようになり、自らもポスターの残骸による制作に取り組むようになる。

¹⁵ Franchlin, *Op. cit.*, 1997, p. 73.

¹⁶ Restany, *Op. cit.*, p. 62.

成される同時代の「現実」を同化の対象とするのであり、そしてレスタニーは、そうした「現実」に対する彼らの肯定性においてヌーヴォー・レアリズムを特徴づけようとするのである。本章ではまず、若い作家たちの多様な作品形式に対して、それらを現代社会への肯定的態度によって概括しようとするレスタニーの言説を、彼が草した3つの宣言文から確認・整理した上で、レスタニーがヌーヴォー・レアリズムをどのようにひとつの方法論として定式化しようとしたのかを探ることから始める。

2. 「現実の直接的な借用」としてのヌーヴォー・レアリズム

芸術家の集団が組織されるとき、その集団の動向およびその集団そのものを指して「運動 *mouvement*」と呼ばれる。歴史的な前衛として位置づけられるダダイズム、未来派、あるいはロシア構成主義は、いずれも様式であると同時に「運動」として指呼されもする。そしてこれらの「運動」には、その「運動」の目的や組織化の意義を明示する（ときには反体制的な）「宣言 *manifeste*」が付随しているのである。

さて、ヌーヴォー・レアリズムとは何か。それは「運動」なのだろうか。少なくとも、歴史的な前衛の先例と同様に、ヌーヴォー・レアリズムにおいてもまた「宣言」が起草されており、そればかりか、その「宣言」には構成員の署名まで記入されているところからして、組織化された「運動」としての形式を踏襲していると言えるだろう。しかしながら、ジル・キャリックが指摘するところによれば、「宣言」の内容を準備したレスタニー自身は、ヌーヴォー・レアリズムについて言及する際にしばしば「現象」という語を使用し、「運動」という語を避ける傾向にある¹⁷。実際に、60年10月の署名入りの宣言文には「ヌーヴォー・レアリズム＝現実への新たな知覚的取り組み」と、ごく簡略で曖昧な定式が記載されているだけである。これは「運動」の「宣言」という未来投企的な意思の表明とは異なり、単なる方法論の提示でしかない。

他の宣言文においてはどうか。60年5月のミラノでの展示に際して寄せたテキスト「ヌーヴォー・レアリストたち」（以下「第一宣言」と呼ぶ）の中で、レスタニーは、油彩やイーゼル絵画などの旧来のメディアの終焉といった、当時の美術が置かれた閉塞状況について縷々述べた後に、その後のありうべき展開を次のように語っている。「他に何が提案されるのだろうか。想像的あるいは概念的な転写のプリズムを経ることなく、それ自体において現実が知覚されるという非常に興味深い冒険的な試みである」¹⁸。そして、この「非常に興味深い冒険的な

¹⁷ Carrick, *Op. cit.*, p. 3.

¹⁸ Restany, "Les nouveaux réalistes (1960)," reprinted in cat., 1960, *Les Nouveaux Réalistes*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986, p. 265.

試み」を実践する者たちとしてヌーヴォー・レアリストが挙げられるのである。

60年10月の9名の署名付きの宣言文であれ、あるいは第一宣言であれ、それらは何よりもまず、ヌーヴォー・レアリスムの定式化を主要な目的としている。そこでヌーヴォー・レアリスムは、「現実」の直接・無媒介的な認識や知覚の実践として定式化されている。しかしこれら宣言に垣間見られる起草者のレスタニーの振舞は、当時のフランスの若い作家たちという所与のコーパスに対して、それに共通する特性を与えてカテゴライズしようとする「批評家」のそれであって、「運動家」のものではない。第一宣言では「発酵は実り多いものとなり、その結果全体においては更に予測不可能なものとなるであろう」¹⁹と、この新たに定式化された芸術的趨勢によってもたらされる事態について未来時制で語られはするものの、それは現状認識に基づいた予測であって、組織の活動目標や指針の提示とは異なる。キャリックが指摘したように、それが「運動」ではなく「現象」であると見なすことによって、レスタニーは、「運動」を組織化するための言説の形成ではなく、各々が個別に生起した事態を収集し、そこから「現実への新たな知覚的取り組み」あるいは「想像的あるいは概念的な転写のプリズムを経ることなく、それ自体において現実が知覚されるという非常に興味深い冒険的な試み」という特性を帰納するのである。

では、レスタニーによって提示されたこれらヌーヴォー・レアリスムの定式において、彼らが「知覚」の対象としている「現実」とは果たして何のことなのだろうか。レスタニーの宣言文によって「現実」の内容を確認しよう。1961年6月パリで開催されたヌーヴォー・レアリスムのグループ展に際して発表された「現実は虚構を乗り越える」というテキスト（以下「第三宣言」）の中で、レスタニーは、ヌーヴォー・レアリストにとっての「現実」を「私たちの日常の文脈における現実」と呼び、更にそれを「都市や工場のことである」とごく簡潔に定式化している²⁰。あるいは、「ダダよりも40度高く」展に寄せた同名のテキスト（以下「第二宣言」と呼ぶ）では、ヌーヴォー・レアリストが直接的な知覚・認識の対象としている「現実」を「社会学的な現実 *la réalité sociologique* の全体、人間の諸活動が生み出す共通の財産、社会的交換すなわち社会における私たちの商取引の巨大な集合体」と、より詳細に規定してもいる²¹。つまり、彼らにとっての「現実」とは、抽象的・観念的な〈現実〉などではなく、「都市や工場」によって構成され、経済活動によって駆動させられる産業・消費社会そのものとしての「社会学的な現実」のことである。更に、こうした「社会学的な現実」は「自然」とも言い換えられる。レスタニーは第三宣言において次のよう述べている。「私たちが再び見出しつつあるもの、それは自然の新たな意味、すなわち、産業や機械、広告といった私たちの時代に対応した自然の新た

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Restany, "La réalité dépasse la fiction (1961)," 1960, *Les Nouveaux Réalistes*, p. 267.

²¹ Restany, "A 40° au-dessus de Dada," 1960, p. 266.

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

[illegible][illegible][illegible]

[REDACTED]

第2章

〈読まれえないもの〉の無媒介性

——レイモン・アンス+ジャック・ヴィルグレによるデコラージュの実践とその契機——

1. デコラージュの三側面

レイモン・アンスとジャック・ヴィルグレは、都市の壁面に貼りつけられたポスターの残骸を収集し、それらをキャンヴァスに貼り直して作品とする「デコラージュ *Décollage*」³⁷と呼ばれる技法の作家として知られている。レンヌの美術学校を出たばかりの彼らは、1949年には早くも《Ach Alma Manétro》(1949年・図1)という作品によって、この技法による制作を共同で開始するのだが、その成果が公になるのは、1957年5月24日にパリのコレット・アランディ画廊で開催された、アンスとヴィルグレによる最初の共同展示「1881年7月29日法、あるいは無許可のリリズム *Loi du 29 juillet 1881 ou le lyrisme à la sauvette*」³⁸を待たなければならなかった。

デコラージュがはじめて公的に認知された機会ともなった当展示に、ピエール・レスタニーはいち早く反応し、当時の美術雑誌『シメーズ』に展評を寄稿している。「コラージュ」というタイトルの下に書かれたその短いテキストは、同時期に開催されていた他のコラージュ作家たちの展示と共に、アンスとヴィルグレによるデコラージュの展示を紹介するものであった。そこでレスタニーは次のように述べている。

アンスとヴィルグレと共に、我々は逆説的にもパピエ・コレという初期の概念とより近い考え方に戻ることになる。(…)ここでは、意味形成のために完全に整序されたものから活字が流用されており、それ特有のマッスと空間内に拮据するその力全体によって、観者の目に強烈な印象が与えられる。更に、幾つかに重ねられた紙の層によってもたらされる色彩の粗野な効果が、アルファベット記号の増殖を強調してもいる³⁹。

³⁷ 「デコラージュ」なる語の使用は、ヴィルグレとアンス以前にも遡ることができる。元々この語を考案したのは、シュルレアリスム運動にも参加していた作家のレオ・マレである。ヴィルグレも自身のテキストの中で、自分たちの技法の直接的な先駆者としてその名を挙げている。cf. Jacques Villeglé, “L’affiche lacérée: Ses successives immixtions dans les arts,” *Leonardo*, Vol. 2, No. 1, Pergamon Press, 1969, pp. 40-41. また、アンドレ・ブルトンらによって編纂された『シュルレアリスム簡約事典』には、マレの名と共に「デコラージュ」の定義が挙げられている。「あるポスターが覆い隠しているもう一つ（あるいは複数）のポスターを部分的に露呈させ、そうして得られた全体が違和感を生じさせるような、あるいは錯乱させるような効果をもたらすことを見越して、ポスターをところどころ引き剥がす手法」。André Breton, Paul Eluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, 1938, p.9.

³⁸ この展示では、最初のデコラージュ作品である《Ach Alma Manétro》を含む、アンスとヴィルグレによる4点の共作のほか、ヴィルグレ名義の作品が11点、アンス名義の作品が5点出展されている。同所では5月14日からイヴ・クラインの「モノクロームの命題」展が開催されていたが、クラインは彼らの展示のために、自身の展示の終了時期を早めることに承諾したという逸話も残されている。Laurence Bertrand-Dorléac, et al., *Jacques Villeglé: la comédie urbaine*, cat, Centre Pompidou, 2008, p. 256.

³⁹ Restany, “Collages,” in *Cimaise: Revue de l’art actuel* no.1, Sep-Oct, 1957, p. 38. 傍点引用者。『シメーズ』は1952年から刊行されている美術雑誌であるが、50年代後半にレスタニーはしばしば展評を寄稿しており、その中には、アンスとヴィルグレのように、後にヌーヴォー・レアリスムに参加することになる作家についての記事も含まれる。

デコラージュをパピエ・コレと類比的に語っていることからわかるとおり、当時のレスタニーにとって、デコラージュは何よりもまずクルト・シュヴィッターズやキュビズム以来のコラージュの歴史の系譜に位置づけられるものであった。更に、ここで興味深いのは、レスタニーは彼らの作品が「意味形成のために完全に整序されたもの」すなわち印刷物やポスターが流用されている点に触れてはいるものの、とりわけ「観者の眼に強烈な印象が与えられる」や「色彩の粗野な効果」といった表現に特徴的だが、デコラージュによる作品を視覚的・感性的に把握されるべき対象として祖述しているのである。後にアンスとヴィルグレを含む作家たちの活動をヌーヴォー・レアリズムとして概括するときに、レスタニーはそれらの活動に「現実の直接的な借用」という定式を与えており、この定式がレディメイドという概念に大きく依拠したものであることは先述した。つまり、アンスとヴィルグレによるデコラージュという技法は、作品の外観が提示する感性的な効果を否定する理論としてのヌーヴォー・レアリズムに後に組み入れられることになるのだが、当の提唱者であるレスタニー自身は、彼らの作品におけるポスターの「直接的な借用」の意義をこの時点では見出していなかったのである。

初のデコラージュ展示の翌年、1958年になると、ヴィルグレは自身の署名付きのはじめてのテキストを、ヴィルグレらと当時交流のあったレトリスト・グループの機関誌『グラム S』に発表する⁴⁰。「集団的現実について」と題されたそのテキストは、レスタニーの展評の引用（「アンスとヴィルグレと共に、我々は逆説的にもパピエ・コレという初期の概念とより近い考え方に戻ることになる」）から開始されており、そのテキストの主要な目的は、デコラージュをコラージュの一環として位置づけようとするレスタニーの論説に対しての反駁にあった。そしてまた同時に、このテキストは、デコラージュという技法について、作者の側からその企図を詳らかにするはじめての機会ともなっている。その中でヴィルグレは、制作よりも「選択」という行為の重要性を説き、通行人による毀損行為の結果であるポスターの残骸に対しての彼らの非介入を明らかにしている⁴¹。このように、かかる技法におけるレディメイド概念からの影響や「直接的な借用」の側面は、レスタニーによって発見されたのではなく、ヴィルグレによるレスタニーへの反論に際してはじめて明らかにされたのである。

こうして、収集されたポスターの残骸に対する収集者の非介入といった事実がデコラージュの実践者から明らかにされることによって、その技法はレディメイド的な方法論に基づいて理解されることになるのだが、一方で、彼らの作品や展示が、同時代の政治社会的状況を反映させているという点も忽せにできない事実としてある。たとえばそれは、最初のデコラージュ展の名称においてすでに明示されている。フランスの公共建造物のほとんどには「張り紙禁止、

⁴⁰ ヴィルグレとアンスの、レトリストやギー・ドゥボールとの交流については次を参照。Fanny Schulmann, "Au café Moineau, Paris, 1953," in Jacques Villeglé: *la comédie urbaine*, pp.45-53.

⁴¹ Villeglé, "Des réalités collectives," *GrammeS*, No.2, 1958, p. 10.

1881年7月29日法 *Défense d'afficher, Loi du 29 juillet 1881*」という文字が記されているが、これは「1881年7月29日法」という出版の自由を保障した法律に基づくものであり、彼らはその展示タイトルにこの法律名をそのまま採用したというわけである。また、アンスとヴィルグレは1961年6月にJ画廊にて、彼らの最後の共同展示ともなった「引き裂かれたフランス」展を開催しているが⁴²、この展示にいたっては、アルジェリア戦争による当時のフランスの国内状況を暗示するタイトルと同時に、政治的な宣伝ポスターのデコラージュのみによって構成された展示内容においても、その政治的含意の明白さは際立っている⁴³。しかしながら、この展示についての当時の反応を振り返ってみると、その明白な政治性にもかかわらず、「それらが参照したもののや不安な政治的文脈が、その展示への言及からはほとんど完全に欠落している」ことが確認されてもいる⁴⁴。近年、ハンナ・フェルドマンやトム・マクダナウといった、戦後フランスの芸術文化と当時の政治社会的状況との関係を考察する者たちによって、「1881年7月29日法…」展および「引き裂かれたフランス」展の政治的側面が取り上げられるようになったのも、そのような理由による。彼らは「引き裂かれたフランス」展を巡って生じた、あからさまな政治的身振りの看過というそれ自体政治的な反応の分析を端緒として、その展示が当時の具体的な政治的問題に根ざしていたことを明らかにしている⁴⁵。

以上のように、デコラージュという技法には、一方では当事者自身によって明らかにされたレディメイド概念を踏襲した側面が、もう一方では政治的な側面が確認される。しかし、これら二つの側面は、デコラージュという技法を、すでに存在する概念的フレームに回収する意図の下に導き出されたものであり、そこでは、この技法の特異性が与えられているわけでは決していない。デコラージュにおけるポスターの「直接的な借用」というプロセスにのみ焦点を絞ってしまえば、結局のところ、それはレディメイドの一つのヴァリエーションでしかなくなってしまいうだろう。あるいは、「引き裂かれたフランス」展においてデコラージュの政治的側面が明示されるというが、それはデコラージュという技法そのものから導き出されたというよりは、政治的宣伝を目的としたポスターが素材として使用されている点に多分に依拠しているのである。

では、デコラージュの特異性とは何であるのか。ここで注目されるべきは、その契機である。

⁴² 展示作品20点の内、ヴィルグレ名義の作品が1点、ヴィルグレとアンスによる共作が1点、残りはすべてアンス名義のもの。二人の共同展示と呼ぶにはバランスを欠いた展示作品の内訳であるが、ヴィルグレによれば、この展示構成は、引き裂かれたポスターによる作品を単一の作家のものとする狙ったレストानीの商業的戦略によるものであるという。アンスはこのレストानीの振舞に納得することはなく、この展示が共同のものとしては最後となるが、アンスとヴィルグレの交流はその後にも継続される。*Jacques Villeglé: la comédie urbaine*, p.259.

⁴³ Hannah Feldman, “Of the Public Born: Raymond Hains and *La France Déchirée*,” in *October*, Vol. 108, MIT press, 2004, p. 83.

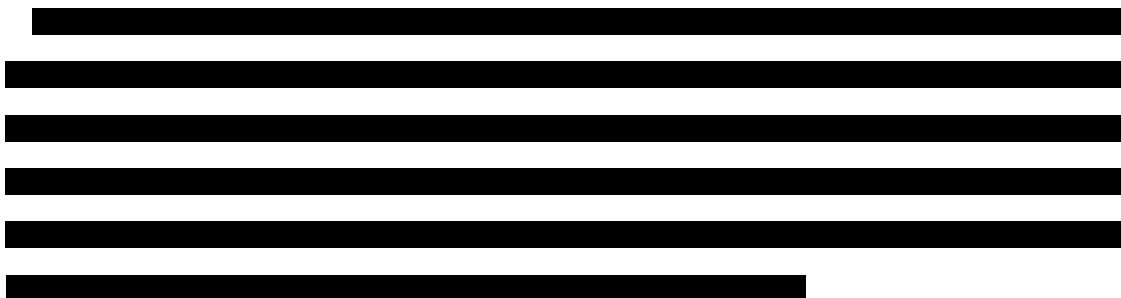
⁴⁴ Tom McDonough, “*The Beautiful Language Of My Century*”: *Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968*, MIT Press, 2007, p. 65.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 61.

57年の最初の共同展示から「引き裂かれたフランス」展まで、アンスとヴィルグレがこれらの展示を何らかの政治的意思の下に構成していたことはたしかであるが、この時期のデコラージュと初期のそれらとを比較して見たとき、その政治性は当初から明瞭であったわけではなかった。そもそも、初期のデコラージュから何らかの明示的なメッセージを読み取ることは、使用されているポスターの図像や文字があまりにも細分化されているため不可能である。つまり、初期のデコラージュには不可読性への志向が垣間見られるのだが、同一の技法による制作とされる共同展示以後のデコラージュにおいては、素材のポスターの判読が可能になっているのである。本章では、初期デコラージュにみとめられる、この不可読性というモチーフこそが、かかる技法の契機であることを、そして、この技法の特異性が、政治性でも「直接的な借用」でもなく、不可読性にこそ存するということを提示したい。

そこでまず、デコラージュという技法に対して、当事者であるヴィルグレや、あるいはそれをヌーヴォー・レアリズムの方法論と合致させることを目論むレスターニーによって、どのような説明が与えられていたのかを確認する。次に、明瞭な可読性によって特徴づけられる「引き裂かれたフランス」展の作品が、どのようにしてその政治的意味を読み取らせるのか、またその際に、かかる技法が担う意味とはどのようなものであるかを確認する。最後に、アンスとヴィルグレがデコラージュに着手した契機が〈不可読性〉にあったことを、初期のデコラージュ作品および同時期のデコラージュ以外の作品の比較対照から確認する。彼らはデコラージュの着手とほぼ同時に、アンスが開発した溝を刻んだレンズを使って、印刷された紙面を撮影するという実験を開始している。あるいは、ヴィルグレは書籍を利用したコラージュ作品を制作している。これらの事例の分析を通じて、彼らの当時の関心が所与の文字の変形・合成によって生じる不可読性に向けられていたことを示し、そして、そこで実現された〈読まれえないもの〉がどのような効果やポテンシャルを有するのかを明らかにする。

2. 「純粋で直接的な借用」としてのデコラージュ



[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[illegible]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[illegible][illegible]

§ 87(2)(b) [REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

⁶⁵ Villeglé, "Des réalité collectives," p. 10.

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

第3章

「絵画的感性」の在り処 ——イヴ・クラインの「空虚」展——

1. モノクロームの絵画から空虚展示へ

イヴ・クラインは、自ら「モノクロームのイヴ Yves le monochrome」と名乗り、モノクロームの画家としてその活動を開始する。1954年に彼がはじめて発表した作品《イヴ・パンチュール Yves Peintures》は、モノクロームの作品図版のみを掲載した架空の展覧会図録であったし、1956年に開催された最初の個展においても、クラインが展示したものはモノクロームのタブローばかり十数点であった。1957年1月には、クラインがその製造法について特許を取得した青の顔料「IKB（インターナショナル・クライン・ブルー）」のみを使用した、まったく同形同色である11枚のタブローを展示する「モノクロームの提示、青の時代 Proposte monochrome, Epoca blu」（於アポリネール画廊・ミラノ）という個展を開催してもいる（図1）。クラインは1959年に、自身の芸術に関する態度を表明するテキスト「芸術に関する問題の克服」を発表しているが、そこには、彼のモノクロームの作品群に関連した次のような記述が見受けられる。

私は線やそれがもたらす全てのもの、すなわち、輪郭・形態・構成に反抗する。あらゆる絵画はそれが具象であろうと抽象であろうと、私に牢獄の窓であるかのような印象を与える。絵画の上にある線はまさしく鉄格子なのだ。自由はそのようなところからは遠く離れた、色彩やトーンの中にある。線や形態、構成による絵画を見る者は五感の虜のままであるのだ⁶⁸。

ここでは、線や形態は束縛を課すが、色彩はそれらよりも自由であるという点において対置させられていることが確認される。絵画作品の十全な享受は、線や形態という陥穽によって阻害されている。絵画は、それが線や形態によって構成されるその都度、ひとつの限定を観客に対して提示することになる。そこで観客が経験するものは、それら作品の形態やそれらが再現しているイメージ以上のものではない。より「自由」であるためには、線や形態によらない別の手段が要請される。クラインにとってはそれが色彩であった。更に、「モノクロームの冒険」と題されたテキストにおいてクラインは、色彩を「言い表すことのできない感性が形も限界もなく染み渡るようにして、あらゆるものに浸透する」⁶⁹ものとして捉えて次のように述べている。「色彩をとおして、空間との完全な同一化の感覚を抱く。私は真に自由となるのだ」⁷⁰。

⁶⁸ Yves Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autre écrits*, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2003, p. 81.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 228.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 224.

クラインにおけるモノクローム絵画の契機は、色彩によって獲得されるところの「自由」の追求にあったと言ってもよい。その後も彼は自身の制作する作品の色彩のほとんどを、金や薔薇色といったいくつかの例外を除いて、彼自身の名を冠した青色に限定するようになる。

しかし、クラインのモノクローム絵画による「自由」への探求に変化が訪れる。1958年4月28日、パリのイリス・クレール画廊において、「原料状態の感性を安定した絵画的感性に特殊化する *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*」と題されたクラインの個展が開催される。クラインとクレールは展示に先立ち、ピエール・レスターニーによる当展示への推薦文を付した招待状 3500 通を批評家や美術愛好家らに送付する。しかし、この招待状には展示の具体的な内容について一切触れられておらず、訪問者たちはそこで何が展示されるかを知らされぬまま画廊に向かうことになった。

画廊に到着すると、今度は厳重な入室制限が訪問者を待ち構えている。画廊の入口は閉ざされており、通りに面した窓はインターナショナル・クライン・ブルーで塗られているため、画廊内部の様子を窺うことはできない（図2）。訪問者は画廊に隣接する別のテナントの入口から入場するのだが、そこもまた青いドレープで飾られている。入口には正装したフランス共和国の護衛が二人ついている。訪問者は受付で招待状を提示するか、招待状を持たない場合は 1500 フラン（当時）⁷¹を支払って入場する。青いドレープをくぐると今度は薄暗い廊下が続き、訪問者はそこで青いカクテルを振舞われる。廊下を通ると再び青いカーテンが現れ、一度に入場する人数を制限するために二人の護衛が待機している。こうして訪問者はようやく画廊の内部に入ることになるのだが、そこには作品と呼ばれうるものは何も展示されておらず、クラインによって壁を白く塗りなおされた空の画廊があるだけであった（図3）。この個展は空の室内を展示したことで、現在では「空虚」展という呼称によって知られている。

クラインはこの空虚展示によって何を目指したのだろうか。そして、この展示はそれまでの彼のモノクロームを中心とした取り組みとどのように関連づけられるのだろうか。このことを検討する際に注目されるのが、クラインが言うところの「絵画的感性 *la sensibilité picturale*」なる概念である。この概念はクラインの活動におけるあらゆる局面に見出されるものであり、「空虚」展のタイトルにおいてもまたその存在は明記されている。では「絵画的感性」とは何か。クラインは「モノクロームの冒険」の中でそれを「収束もせず硬直もしていない状態にある、触知不可能な自由な物体の"詩的エネルギー"」⁷²と呼んだ。あるいは、彼はしばしば「絵画的感性」を、「ドラクロワが"定義不可能なもの"と呼んだ"絵画の真価"」⁷³と同一のものであるとも述べている。つまり、クラインの「絵画的感性」とは、堅固な物質的状态として存在するわけ

⁷¹ カバニャスによれば 1958 年当時の 1500 フランは当時の 3.87 米ドル、2009 年現在の貨幣価値だとおよそ 34 ドルに換算される。Cabañas, *Op. cit.*, p. 173.

⁷² Klein, *Op. cit.*, p. 235.

⁷³ *Ibid.*, p. 82.

ではないが「絵画」の本質をなす、あるいは「絵画」の基体であるところの非物質的なものである、とひとまず措定することができるだろう。線や形態を、自由を束縛する「牢獄」であるとして絵画面から排除し、「モノクロームの画家」として開始されるクラインの活動を振り返ると、その全体は、この「絵画的感性」なる非物質性への到達の試みとして総括することができる。そして、非物質性への到達というクライン芸術の展開の中に「空虚」展を位置づけてみると、作品として指示されうるような、実在的に空間を占有する物体を画廊から一切排除するというその形式が、非物質性への到達という目的によって要請されたものであることが理解され、また、そのような文脈において、この画廊内の空虚には「絵画的感性」が実現されているのだと見なすことができる。

クラインは「絵画的感性」の実在を謳い⁷⁴、それが観客に感知されることを求める。モノクロームの絵画から空虚展示に至るまで、それらは一貫して「絵画的感性」の顕現として設定されている。こうした一連の活動においてクラインは、後に詳述するが、「絵画的感性」が物体という軀を逃れてそれ自体で存在することを前提としている。こうしたクラインの思想は明らかに形而上学的であり、物体を離れて存在するものの感知を求める点に至っては、神秘主義的でさえあると言えよう。実際、彼のトレードマークとなっている青という色彩の選択から、彼が自作について語る内容に至るまで、薔薇十字団の思想、とりわけその思想を解説したマックス・ハインデルの著作に強い影響を受けたものであることは夙に指摘されてもいる⁷⁵。そして、特に「空虚」展において顕著であるが、物体を介在させないで、ということは無媒介的に「絵画的感性」を感知させようとするクラインの試みは、きわめてヌーヴォー・レアリズム的であると言えるだろう。「ヌーヴォー・レアリズム」という名においてレスタニーが提示する「現実」の無媒介的な知覚実践が成立しうるとすれば、それは、究極的には、対象そのものとの同化や合一、もしくは物体を介さない関係以外にはありえない。感性は作品を媒介として観客に感知されるが、そのとき感性は作品によって制限と変形を被っている。何も展示しない展示という「空虚」展の構造は、「絵画的感性」と観客の間にある物体＝作品を媒介としてではなく、感性の感知を阻害するものとみなし、これを排除することによって「絵画的感性」の十全かつ無媒介的な感知を可能にするのである。

しかしむろん、以上のような設定は「絵画的感性」を観客に感知させることを保証するものでは決してない。あるいは、クラインと神秘主義思想との関係について明示されたところで、それはクラインの思想の来歴や「絵画的感性」という着想の由来を説明するものではあっても、彼の作品の結果＝効果や「絵画的感性」の存否までも規定するわけではないのである。実際、

⁷⁴ *Ibid.*, p. 234.

⁷⁵ cf. Thomas McEvelley, "Yves Klein and Rosicrucianism," *Yves Klein 1928–1962: a retrospective*, Rice University, 1982.

「空虚」展において画廊内の空虚に直面した観客たちは、クラインが意図する「絵画的感性」の提示をそこに看取するべくもなく、そこに作品が不在であるという事実に対して非難を寄せたのである。クライン自身の意図から離れて、戦後の美術史という、より広範な状況の中に「空虚」展を位置づけようとする言説においてもっばら強調されてきたのは、「不在の作品を展示する」という逆説的な身振りであった。それらの言説において「空虚」展は、本来何らかの具体的な作品を展示すべき空間に何も展示しないことによって、作品経験に対する観客の期待を宙吊りにし、観客を作品経験へと向かわせる制度の存在を露呈させていると考えられている。そして、このようにして見出された制度の顕在化という効果によって、「空虚」展はデュシャンのレディメイドを起点としてミニマリズムやコンセプチュアル・アートといったクラインと同時代の運動にまで至る、制度批判的な芸術の系譜の中に位置づけられるのである⁷⁶。

つまり、「空虚」展について、クライン自身による「絵画的感性」を軸とした説明と、「感性」の存在はおろか、観客におけるその認知可能性も度外視した制度批判的解釈との二つの解釈がある、ということなのだ。本章では、レスタニーが提唱するヌーヴォー・レアリズムの規定に最もふさわしいと思われる「空虚」展について、これら二つの解釈とは異なる別のアプローチを提示することを目的とする。事は空虚の扱いにかかっている。クラインの意図に忠実な読解において、画廊内の空虚は「絵画的感性」という非物質性の提示とみなされる。この展示に対する観客の実質的な反応からその意義を制度批判にみとめる解釈において、空虚はそのまま作品不在の画廊とみなされる。すると、本章の目的においては、以上の仕方とは別の空虚の意味の提示が不可欠となるだろう。そこで注目されるのは、「空虚」展とは別の、クラインによる空虚展示の存在である。ドイツのハウス・ラング美術館に現在も残されるその「空虚」の部屋は、同美術館で開催された彼の回顧展の一環として設置されたものであるが、そこにはインターナショナル・クライン・ブルーによる遮蔽もなければ、訪問者に青いカクテルが振る舞われることもない。「空虚」展とこのような形式上の差異は、空虚の経験において何をもちたすだろうか。本章ではこれら二つの空虚展示を比較考量することによって、画廊内の「空虚」に対して新たな意味を与えるを試みる。

以上の前提にしたがって、本章の行程は次のように設定される。まず、モノクロームの絵画から「空虚」展へと至るクラインの芸術における、「絵画的感性」という非物質的なものを実現しようとする目的の一貫性を確認する。その際に、モノクローム絵画の展示においてどのようなことが問題とされていたのか、そしてその問題が「空虚」展においてジレンマとなって出

⁷⁶ 「空虚」展を巡るこうした歴史認識は、2009年にポンピドゥー・センターで開催された、クラインの「空虚」展と、「空虚」展以後におこなわれたアート&ランゲージ、ロバート・バリー、スタンリー・ブラウン、マリア・アイヒホルン、ベサン・ヒューズ、ロバート・アーウィン、ロマン・オンダク、ローリー・パーソンズによる8つの空虚展示を集めた回顧展 (Vides: une rétrospective / Voids: a retrospective)においても見られるものである。cf. John Armleder et al, *Voids: a retrospective*, Jrp Ringier, 2009, p. 30.

現していることを提示する。次いで、「空虚」展がどのようにして制度批判としての効果を發揮するのかを確認した上で、制度批判的な解釈の成立条件が作品不在としての空虚にあることを指摘し、このことが孕む問題点を明らかにする。そして最後に、そこで提示された問題を解決するために、制度批判でも、非物質的な感性の無媒介的な実現でもない、空虚そのものをあくまでそれ自体において実定的に把握する可能性を、クラインによるもう一つの空虚展示を手がかりとすることで検討する。

2. モノクロームの帰趨

クラインは線や形態によって構成されるイメージの限定性から離れるため、色彩のみによって事に当たらうとする。すると最初の問題は、形態を持たないあるいは輪郭のない、色彩のみの提示はどのようにして遂行されるべきか、ということになるだろう。クラインは、このことは単一の色彩使用によってしか実現されないと考える。クラインは次のように述べている。「ひとつの絵画の中に二つの色彩があると、葛藤 combatで満ちてしまう。観客はその心理的・情動的な領域において、このような二つの色彩の間の葛藤という永続的なスペクタクルから洗練された悦楽を引き出すかもしれない。だがそれは言うまでもなく不健康なものなのだ」⁷⁷。複数の色彩を使用することによって、線や形態という陥穽からは自由となるだろう。しかし、単一の画面に複数の色彩があると、今度は、各色彩との間に図と地のゲシュタルト的な関係性が構築され、そこには線や形態によるものとは別種のスペクタクルが生じてしまう、そんなものは「不健康」である、とクラインは言うのである。このような理路において、クラインはモノクローム絵画という手法を選び取ることになる。

クラインは1956年にパリのコレット・アランディ画廊で「イヴ、モノクロームの命題 Yves, propositions monochromes」と題された個展を開催する。この個展では、赤、緑、そして後にクラインのトレードマークとなるウルトラマリンブルーといった様々な色彩と大小様々なフォーマットからなるモノクロームのタブローが展示された。ところが、この個展における観客たちの反応は、彼の狙いとはまったく異なるものであった。クラインは後に「モノクロームの冒険」と題されたテキストの中で、当時の観客たちの様子を次のように述懐している。

⁷⁷ Ibid., p. 227.

残念ながら（…）多くの観客は習慣づけられた見方に囚われており、異なる作品の間の関係に対して敏感なままだったということが明らかになった。つまり、彼らは多くの色彩からなる諸要素を装飾的に再構成していたのである⁷⁸。

展示された作品はそれぞれ単色の色面からなっているにせよ、観客の経験は一つの色面にのみ限定されるわけではなかったということである。色彩と色彩との間の照応や葛藤を拒絶しようとするクラインの意図とは裏腹に、この展示は複数の異なる色面を並列させることによって、個別の作品に対する個別の経験ではなく、つまりタブローそのものに対してではなく、むしろ複数のタブローによって構成された場としての展示空間全体に対する注意を観客の内に惹き起こし、各作品間の色彩の照応という別のスペクタクルを構成する余地を与えてしまっていたのである。こうした観客の反応は、クラインが当初想定していたものとは異なるという意味において、あるいは明白な失敗と言えるかもしれない。けれども、この失敗こそが、クラインにおけるモノクロームの徹底の契機ともなっているのである。

翌57年1月、ミラノのアポリネール画廊において「青の時代」展が開かれる。ここでもやはり、前年のパリでの個展と同様、モノクロームのタブローが複数展示されたのだが、今度は、それらのどれもがIKB（インターナショナル・クライン・ブルー）という名のウルトラマリンの顔料で塗り込められており、しかも、それらはサイズやフォーマット、塗りの質からしても全て同一のものであった。同年5月には、パリの二つの画廊で同時開催された個展において、同様の展示がなされてもいるが、これらの展示におけるクラインの目的は、前年の展示との相違点によって明らかである。クラインは、使用される色彩はもとより、サイズから形状までまったく同一のタブローを複数展示することによって、複数の色彩間の照応というスペクタクルを回避しようとしたのである。

さて、クラインはこれらIKBのモノクロームのタブローによる展示目的について次のように述べている。

私の目的は、色のついた絵画の素材そのものが持つ輝きの可能性を観客に示すことだったのである。（…）私の色彩の表面を前にすると、理想的な観客は、彼自身の感性によって、宇宙的な感性に浸された「完全な全体」に達するまで超次元的存在となるだろう⁷⁹。

クラインにとって、モノクロームのタブローはそれに外在する何ものかの反映でもなければ、何かについての表現でもなく、絵画素材「そのもの」が持つ輝きなのである。そして、ここで指摘

⁷⁸ *Ibid.*, p. 232.

⁷⁹ Klein, *Op.cit.*, p. 246. 傍点引用者。

しておきたいのは、これらのタブローで使用されているIKB（インターナショナル・クライン・ブルー）という媒体を開発する契機が、「色のついた絵画の素材それ自体が持つ輝きの可能性の提示」というクラインの目的と合致しているという事実である。IKBに関しては、クライン自身が顔料の特許を取得したこと、そしてそれに自身の名を冠したということがクローズアップされ、その商業的な身振りの意味ばかりが論じられるが、そのような議論においては、そもそもIKBは単なるウルトラマリンブルーの顔料のことではなく、その顔料と、その彩度を減殺することなく恒常的に維持しうるための定着剤である合成樹脂の化学式のことであるという事実がしばしば等閑視される傾向にある。もちろん、その合成に関する化学式はローヌ・プーランクという絵具の製造会社が開発したのであって、クライン自身によって発見されたわけではない。しかし、イヴ＝アララン・ボワが指摘するとおり、「ここで重要なのはIKBの開発が、クラインの求めに応じておこなわれたという点である」⁸⁰。

クラインは絵具業者のところに訪れた際に、純粋な顔料を入れたいくつもの容器の眺めに驚き、それら顔料の純粋な色彩とその彩度の全てを、しかし持続可能な仕方で保存するための技術的な方法はこれまで発見されてこなかったのかと熱心に尋ねた。このときのクラインにとっての問題は、純粋な顔料の彩度を維持したまま、どのようにしてキャンヴァスに定着させるかということだった⁸¹。

概して、顔料を定着させる従来の媒体は、たとえば油彩がそうであるように、それが頑健であればあるほど、顔料の彩度を低減させてしまい褪色は免れない。IKBは、従来の媒体が抱えていた褪色の問題を克服するために、クライン自身の要請に応じて開発されたわけである。クラインはIKBについて次のように言っている。「油彩では純粋な顔料の輝きが殺されてしまう。私の定着剤はそれを殺さない」⁸²。そして、顔料がその彩度を一切低減させることなくキャンヴァスに固着させることができれば、それは、クラインがモノクローム絵画の展示において目的とした「色のついた絵画素材そのものの輝き」を実現してくれるだろう、そのようにクラインは考えていたはずである。ドゥニ・リウが述べるとおり、クラインのIKBによるモノクロームのタブローは、「再現でも構成でもなければ、表現ですらない」⁸³のである。

⁸⁰ Yves-Alain Bois, "L'actualité de Klein," in *Yves Klein : corps, couleur, immatériel*, p. 80.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Klein, *Op.cit.*, p. 260.

⁸³ Denys Riout, *La peinture monochrome*, Gallimard, 2006, p. 46.

3. 不可視なものの価値

57年ミラノでの個展は、クラインをモノクロームの画家としてプロモートすることに成功する。しかしこの個展の際にも、56年のコレット・アランディ画廊での展示とはまた別の、観客たちの想定外の反応にクラインは遭遇することになる。この個展では、同型・同色・同サイズで、塗りの質も均一な11枚のタブローが展示されたのだが、興味深いのは、11枚の作品はその物理的構成においてまったく同一であるにもかかわらず、クラインの報告によれば、「観客はそれらを相互にはっきりと異なるものとして捉えていた」⁸⁴というのである。そうした反応はどのようにして明らかになったのだろうか。その根拠は、クラインによって述べられている次のような事実にある。「彼らはそれぞれ展示された絵画の中から最も気に入ったものを選び、その価格を支払った。もちろん、価格はすべて異なる」⁸⁵。つまり、全てのタブローは同じ青であり、同型の作品であるにもかかわらず、それらは異なる価格でもって買われた、というのである。そして、クラインはこうした事実から、次のような帰結を導き出すに至る。

一方で、各々のタブローの絵画的な質は、物質的、物理的な見かけとは別の何ものかによって認知可能である。もう一方では、そのような選択をした人々は、私が「絵画的感性」と呼ぶ、そうした状態を認めていたのである⁸⁶。

同型・同質の作品が異なる価格によって買われたという事実は、ここで展示された各々の作品の価値は形態的・視覚的な差異に一切関与していないということを示している。それはつまり、不可視な何ものかによってモノクロームのタブローの価値が規定されているということでもあり、この価値を規定している不可視な何ものかを指して、クラインは「絵画的感性」と呼ぶのである。そして、異なる価格による売買が成立しているということによって、この不可視の価値は実際に観客たちに認知されているのだ、ということになる。

だが、「青の時代」展において「絵画的感性」は本当に直接的に提示されているのかという疑問が提起される⁸⁷。「青の時代」展におけるクラインの理路を整理しておこう。クラインにとっ

⁸⁴ Klein, *Op.cit.*, p. 233.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ 「青の時代」展についての以下の論述は、「作品の価値は作品そのものにおいて規定される」という前提にしたがって進められる。したがって、ここでは「作品の価値の規定に鑑賞者は関与せず、作品の形態が同一であればそれらの価値は各々同一である」と考えられることになる。だが一方で、「作品の価値はそれを鑑賞する者において享受される作品経験の質によって規定される」という立場もありうる。その場合、「同型の作品であってさえ、観者が異なればその価値（＝享受される作品経験の質）もまた異なる」ということになるだろう。こうした観点からすれば、「青の時代」において各作品に付された価格の差異は、購入者＝鑑賞者それぞれによって異なる作品経験の質の差異に対応したものであると考えることもできる。

て同型作品が異なる価格であるにもかかわらず購入されたという事実は、「絵画的感性」が実在し認知されうることの根拠であった。なるほど、同型のタブローが異なる価格で購入されたのであれば、それは、各々のタブローの価値がタブローそれ自体によっては規定されていないこと、すなわち、それらのタブローはタブロー以外の何ものかによって価値づけられていることを示している。そしてクラインはこのタブロー以外の何ものかを「絵画的感性」と見なすのである。しかしここには短絡がある。タブローの価値を規定するタブロー以外の何かが存在するとしても、それはあくまで「タブロー以外の何か」であって、非物質的な「感性」に限定されることはない。むしろ、各作品に形態的・視覚的差異が存在せず価格だけが異なるというのであれば、非物質的で不可視な「絵画的感性」以前に、クラインによって提示された異なる価格そのものが各作品の価値を規定しているものとしてまず想定されなければならない。つまり、クラインが言うような「絵画的感性」が実在するとしても、その実在を明らかにしているものは、ここでは各作品に対してクラインが提示した異なる価格以外にないのである。そして「絵画的感性」が価格によってしか提示されていないのであれば、その存在は、その価格を承認する者すなわち購入者があらわれないかぎり、クライン以外の者に保証されることはない⁸⁸。クラインは同型作品が異なる価格で購入されたという事実によって「絵画的感性」という不可視の価値の実在が認知されうると主張するのだが、「絵画的感性」はクライン自身の本質主義的な説明とは裏腹に、実際には先験的に与えられているのではなく、11枚の同一のタブローの各々に異なる価格を付けそれを売買するという設定と「絵画的感性」の存在を示唆する作家自身の言説とによって構成されているのである。

クラインの理路に従えば、異なる価格による売買の成立は、「絵画的感性」という不可視の価値が交換可能である、ということをも示しているということになるだろう。だが実際には、11枚の同型のタブローを異なるものとして価値づけしているはずの「絵画的感性」は、価格をとおしてのみ認知されるほかないのであり、そうである以上は、その不可視の価値は、売買という交換関係の成立においてしか見出されることがないのである。そして、交換においてしか見出されないのであるとすれば、「絵画的感性」は価格をとおしてのみ認知されるのではなく、むしろ、価格こそが「絵画的感性」ということになるだろう。おそらくクラインはこのことに自覚的であったはずだ。そうであるからこそ、後に《「非物質的絵画的感性領域」の譲渡 Cession d'une "zone de sensibilité picturale immatérielle"》という「交換」というモチーフを全面に押し出したパフォーマンスを展開したのではないだろうか。1962年にセーヌ河畔で行われたこのパフォーマンスは、クラインが所有しているとする「非物質的絵画的感性の領域」を金と交換するというものである。クラインは譲渡者に対しては領収書を焼却させ、また自身も「非物質的絵画感性領域」の対価とし

⁸⁸ ティエリー・ド＝デュヴは「絵画的感性というものに価値があるということは、購入者によってしか保証されない」と指摘している。Thierry De Duve, *Sewn in the sweatshops of Marx: Sewn in the sweatshops of Marx: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*, University of Chicago Press, 2012, p. 54.

て得た金を河川へと投棄してしまう。言うまでもなく、ここで譲渡された「非物質的絵画感性領域」は実体として存在するものではない。金と交換したことを証明する領収書は単に、それらの交換が成立したことを示すだけである。換言すれば、「非物質的絵画的感性領域」は、それが存在するとすれば、交換という関係性においてしか存在しないということであり、ここには「青の時代」展において明らかになった、「絵画的感性」という不可視の価値が交換によってしか生じえないということと同型の論理が踏まえられている。

しかし、ここで「青の時代」展に関する次の事実は付言しておく必要があるだろう。ナン・ローゼンタールによれば、同一サイズで同一の色調を持つ作品を異なる価格で売するという設定は予め準備されていたわけではなく、展示の期間中ないし後に着想されたものであったという。実際、クラインの友人でもあったイタリアの作家ディノ・ブッツァーティによる展示当時のレビューにおいて、11点の作品は1点につき3万フラン（当時）という同一価格で売られていたことが報告されている⁸⁹。「絵画的感性」という不可視の価値が認知されうることの根拠であったはずの、同一サイズの作品が異なる価格によって売買されたという事実が、クラインによる事後的な捏造であり、そうである以上は、実際にはそのような不可視の価値の認知はなされていなかったと考えるべきである。だがここで重要なのは、不可視である「絵画的感性」など実在しないと論難することではなく、なぜクラインがこうした詐術とでも呼ぶべき操作をわざわざおこなわなければならなかったのか、その動機の解明である。

少なくとも、こうした詐術を要請するほどに、クラインは「絵画的感性」という不可視の価値をどうにかして認知させることを強い目的として抱いていたと言うことはできるだろう。線や形態といった可視的なものによる束縛から解放されようとする欲望が、クラインを色彩に、そしてモノクロームへと導いた。そして、モノクロームという形式を徹底することで、彼の作品は「表現」であることすらやめ、IKBという「素材そのものの輝き」の提示にまで迫りつく。だが、モノクロームのタブローを制作することは、それによって実現されるとする「自由」と引き換えに、常に「そこには何も描かれていないではないか」という非難を必然的に招き寄せもする。実際に、1955年には抽象画を扱っていたサロン・デ・レアリテ・ヌーヴェル *Salon des réalités nouvelles* に、クラインはオレンジのモノクロームのタブローを出展しようとしていたのだが、一つ以上の線や点を描かないかぎり出品は認められなかった、というエピソードが残されている。そして、このことは、クラインによるモノクロームの絵画作品はその絵画としての価値が認められていなかったという事実を端的に示している。絵画には何かが描かれていなければならないのであり、その描かれた複数の要素間の関係や構成によって絵画の内容あるいは価値が生み出される。だが、クラインのタブローには何も描かれておらず、単に絵具をキャンヴァスに糊塗したものにすぎな

⁸⁹ Nan Rosenthal, "Assisted Levitation," *Yves Klein, 1928-1962: a retrospective*, p. 108.

いではないか——このような批判を招き寄せることは、モノクローム絵画という形式にまつわる宿痾でもあるだろう。クラインはそのような反応に対して次のように述べている。

物理的な絵画は、その存在する権利を次のようなある一つの事実に負っている。ひとは何かしら他のもののあらわれをまったく漠然と感知しておきながら、しかも、それは明らかにほとんど不可視でさえあるのだが、見えるものしか信じないのだ⁹⁰！

そして絵画の価値が、「見えるものしか信じない」という可視性への信仰によってのみ保証されている限りは、クラインのモノクロームのタブローの価値は認められることがない。ここにおいて、クラインにはその作品の価値を認知させなければならないという動機が生じるのである。そして、現にそこに実在する物質の形態や、描かれた内容、あるいは描く技法の巧拙等々の、可視的なものによらない、不可視な価値の創造＝捏造こそが、クラインに課せられるほとんど唯一の使命であったということになるだろう。こうしたことの帰結が「青の時代」展における前述のような詐術にあると理解することができる。

4. 「空虚」展のジレンマ

不可視なものの価値、あるいは「絵画的感性」の実在をどのように知らせるか、あるいはどのようにそれを感知させるのか、これがクラインのモノクローム絵画に取り組む際の動機である。そして、絵画を物質的拘束から解放し「絵画的感性」という非物質性を提示しようとするクラインの目的において、画面上から形態や構成を排除し、使用する色彩さえも単一に局限することは、必然的に採用されるべき手法であった。とはいえ、モノクロームのタブローであっても非物質性の探究を未だ完遂するものではあるまい。ごく端的な事実として、色彩は物質の属性なのである。したがって、青というひとつの色彩が何らかの感性的状態を湛えうるにせよ、そこでは必ずキャンヴァスの矩形という物質的現前が随伴されるのである。クライン自身もまた、モノクロームの絵画制作を彼の芸術の最終的な到達点とは考えていない。彼を「モノクロームの画家」としてのみ遇する、当時の一般的な受容の仕方に対して、クラインは次のような留保を表明している。

⁹⁰ Klein, *Op. cit.*, p. 234.

私のモノクロームのタブローは私の決定的な作品ではなく、私の作品のための準備作業である。それらは創造に関する操作の残余、灰なのだ⁹¹。

自身が制作するタブローを「準備作業」や「灰」とであると述べるクラインにとって、「作品」として一般的に指示されうる個別具体的な事物が彼の芸術の目的であることはない。「作品」と見なされる物体はクラインにとっては「残余」、すなわち彼の芸術行為の副産物にすぎないのである。更にクラインは、自身の芸術と「灰」との関係について次のように語っている。「私の芸術は私の作品であるところの灰の背後にあるのではなく、この灰のアウラとして、灰の内側やその周囲にある」⁹²。つまり、クラインは自身の芸術が「灰のアウラとして」存在すると言うのである。この「アウラ」に対してクラインが与えた仮初の名こそ「非物質的な絵画的感性」である⁹³。

非物質性が探究される以上、究極的には、物質的な現前を伴わずに「アウラ」を直接的に提示することが目的とされなければならない。「空虚」展における、作品を展示しない、すなわち「空虚」を展示するという手法は、こうした探究によってもたらされたひとつの必然的な帰結である。ここでクラインがその空虚展示をいかなる意図に基づいて構成したのか確認しておこう。「空虚」展のおよそ1年後の1959年6月にソルボンヌ大学でおこなわれた講演の中で、クラインは「空虚」展の目的について次のように明瞭に述べている。

私はこの試みによって、通常の絵画の展示室における諸々の制約の中で、絵画の感性的な状態を観衆に対して創造し、設立し、提示することを望んでいる。換言すると、あるムードを、不可視だが存在している絵画の雰囲気、ドラクロワが「定義不可能なもの」と呼び絵画の本質とみなしたものの精神において創造したいのだ。（…）見ることも触れることもできない、こうしたタブローの非物質化は（…）具象であれ非具象であれ、更にはモノクロームであれ、それら可視的で決まりきったいつものタブローよりもはるかに多くの効果を、展示に訪れる者たちの媒体あるいは感性的な身体に及ぼすに違いない⁹⁴。

クラインによれば、「空虚」展において絵画はその物質的相貌を失い、完全に「非物質化」され、「可視的なタブローよりもはるかに多くの効果を」及ぼすに至ったとされている。そして、この引用においてもやはり「非物質的な絵画的感性」と同様の表現（「絵画の感性的な状

⁹¹ *Ibid.*, p. 393.

⁹² *Ibid.*, p. 414.

⁹³ Denys Riout, *Yves Klein: manifester l'immatériel*, Gallimard, 2004, p. 62.

⁹⁴ Klein, *Op. cit.*, p. 131.

態」や「不可視だが存在している絵画の雰囲気」）をみとめることができる。ここで注目したいのは、この引用において、彼が提示することを目論んだ「感性」や「雰囲気」が、常に「絵画の pictural」という限定辞を伴っている点である。つまり、「空虚」展において提示されているものは感性一般ではなく、あくまで「絵画」のそれなのである。また、クラインは「空虚」展を「タブローの非物質化」とも述べているが、これは無論、タブローがそれとはまったく別個の「非物質的なもの」一般に変化するというのではなく、物質としてのタブローがタブローであることをやめることなくそのまま非物質的な状態に遷移するということである。だからクラインの言明を文字通りに受け取るのであれば、「空虚」展とは非物質的な絵画あるいは感性的状態にあるタブローだと解することができる。換言すると、「空虚」展は絵画の物質上の構成要素を根こそぎにし、そこにもはや絵画として指示されうる物体をまったく有していないにもかかわらず、それでもなおそれは「絵画」だということである。そして、物質的な構成要素を排除してもなおそれが「絵画」であるとすれば、クラインにとっての「絵画」の条件は、それを構成する物質上の諸要素にではなく、「アウラ」すなわち「絵画的感性」においてのみ存するということになる。

クラインにとって絵画の本質は、何よりもまず「絵画的感性」というアウラそのものに存する。そしてこのアウラは、線や色彩、物理的な支持体等々によって構成的に実現されるものではない以上、それはそれ自体として存在し、作品に対して先験的に与えられるものでなければならない。以上のようなクラインの絵画を巡る思考は本質主義的なものであると言ってよい。そしてクラインの本質主義的な思考の様態は、「青の時代」展においても裏付けることができるものであった。繰り返すが、クラインは同型のタブローの価格の差異によって「絵画的感性」という超越的な価値の実在を認知させようとするが、しかしその価値は、モノクロームのタブローそのものにおいてではなく、同型のタブローを異なる価格で販売するというその設定においてはじめて可能になるものなのである。「青の時代」展において顕在化するこのようなジレンマを、ベンジャミン・ブクローは「自己充足的で実質を有する対象としての絵画と、多様な装置と言説による制約に完全に依拠した、偶発的な構造としての絵画の間の本質的な軋轢」⁹⁵と呼んでいる。そしてこの軋轢は「空虚」展において更に拡大されることになる。

空の画廊の空間それ自体を作品として宣言し、また同時に、この空間を、高められた絵画的で原-神秘的な感性の領域であると主張することによって、彼はもう一度、それまでの計画の中ですでに明示されていた矛盾を最大限に動員したのである⁹⁶。

⁹⁵ Buchloh, *Neo-Avantgarde and culture industry*, p. 266.

⁹⁶ *Ibid.*

ブクローがクラインの中に見出しているこうした軌轢は、絵画や作品を巡る本質主義的な思考と構成主義的なそれとの軌轢であると言えるだろう。本質主義的に考えれば、先述したとおり、作品のアウラはそれ自体として、作品という物理的現前に対して先験的に存在するものである。こうした観点からすれば、アウラはその物質的基盤を持たなくとも存在しうるということになる。そしてクラインはそのように考えるからこそ、物理的現前を伴わない「空虚」展という作品を、「見ることも触れることもできない（…）タブローの非物質化」という逆説的な表現で呼ぶことができたのである。画廊の空虚な空間の中には物体と呼びうるものは何もないのであるが、クラインにとっては、そこにはアウラが、非物質化されたタブローが、あるいは「絵画的感性」が存在するのだ。しかし一方で、構成主義的に考えれば、アウラは予め与えられるものではなく、あくまでも物理的に構成された作品という全体の成立と相即であり、作品を構成する物質的基盤がなければアウラは存在しない。だからもし「空虚」展において、その作品のアウラであるところの「絵画的感性」なるものが表出されているというクライン自身の言明をみとめるにせよ、それは画廊の空虚という物体の不在そのものにおいてではなく、「画廊の空虚において絵画的感性が表出されている」という設定を示す言説、および、画廊という実在の空間その他によって構成されたスペクタクルの全体においてでしかありえない。つまり「空虚」展において、絵画は、そして「絵画的感性」は、非物質化されたというよりもむしろ、空虚を構成し演出するスペクタクル全体へと拡大されているにすぎないのである。

5. 制度批判としての「空虚」

青い遮蔽を施した画廊の特殊な設営、事前に送付された3500通もの招待状、また、実現されることはなかったものの、オープニングに際してコンコルド広場のオペリスクを照明によって青く照らし出すことまで計画されていたというこれらの事実からして、クラインが「空虚」展を、その空虚展示そのものにおいてというよりも、そこに至るまでのプロセスをも含んだスペクタクル全体として企図していたことは明らかである。では、このスペクタクルは観客の間にどのような反応を引き起こしたのだろうか。否定的な反応が寄せられることは想像に難くない。実際、訪問者の中には、1500フランを支払いながら何も展示されていない空の画廊を見せられたことに腹を立て、画廊前の混雑をおさめるために駆けつけた警官に詰め寄る者もいたという⁹⁷。彼らにとって、画廊や美術館とは何らかの具体的な作品を展示する場であり、そこに赴く理由はそこに展示されたそれら具体的な作品を目撃すること以外にない。そして、1958年4月にイリ

⁹⁷ Nuit Banai, "Rayonnement and the readymade: Yves Klein and the end of painting," in *Res* No.51, The University of Chicago Press, 2007, p. 211.

ス・クレール画廊に訪れた者たちが入場に際して支払った1500フランとは、そこに展示されているはずの作品を鑑賞するための料金である、と訪問者は当然理解している。しかし、画廊の中には見るべき作品など存在しないのだから、彼らの怒りももっともなものであるだろう。ヌイート・バナイが言うように、「空虚」展は「貨幣交換の代わりに触知可能で物質的な商品形態が受け取られるはずだ、という自然な期待を裏切るのである」⁹⁸。

だがそもそも、なぜ観客たちは鑑賞されるべき作品がそこに待機していると予期したのだろうか。それは言うまでもなく、彼らにおいて、画廊が「作品」を展示する空間であると認識されているからにほかならない。このことは同時に、画廊という場所がそこを訪れる者に対して鑑賞行為を要請する空間であることをも意味する。画廊は観客に対して「鑑賞せよ」という命令を下すのだが、この命令は、展示されているものを「作品」として受容せよという命令と同義である。つまり美術館や画廊とは、そこに設置されたものが何であれ、観客に対してそれらを「作品」として認識することを余儀なくさせる制度的空間なのだ。「作品」は作品そのものによってではなく、画廊に置かれることによって「作品」と見なされるのである。こうした制度との関係において「空虚」展を捉え返してみると、展示内容を詳らかにすることのない招待状や、画廊の青い遮蔽、廊下で振る舞われる青いカクテル、厳重な入室制限といった「空虚」展の特異な構成の意義は次のように理解される。こうしたことの全ては「空虚」の展示場所への入室以前に行われており、この事実からして、「空虚」展を構成するこれら一連の要素は、「画廊には作品が展示されているはずだ」という訪問者の期待を前提として、それをひたすら増幅させるための装置として設定されている⁹⁹。だが、そのようにして最大限に高められた作品の展示・鑑賞への期待は、画廊の空虚によって裏切られることになる。鑑賞されるべき作品の不在が「鑑賞せよ」という命令の遂行を不可能にし、その命令を発する画廊の制度ばかりが浮き彫りにされるのである。クラインは展示行為の形式を流用することによって、観客の「注意を芸術の対象から社会・制度的慣習が生み出す経験へとずらす」¹⁰⁰のだ。

こうして「空虚」展が、画廊や美術館に対する制度批判として機能することが理解される。興味深いのは、クライン以後に様々な作家によって展開された空虚展示の試みにおいてもまた、往々にして、美術館-画廊イデオロギーに対する制度批判がその契機とされていることが確認される点である。一例を挙げよう。1974年にロサンゼルスで画廊で行われたマイケル・アッシャーによる画廊を空にするインスタレーションは、作品を展示しないばかりか、展示室と受付や事務スペースの仕切りをも取り払ってしまうものであった（図4）。そうすることで、この空

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 211-212.

⁹⁹ バナイは「空虚」展の構成について、「空虚という儀式的な空間の内側で観客を待ち構える秘密の価値を増大する」と述べている。*Ibid.*, p. 211.

¹⁰⁰ Cabañas, *Op. cit.*, p. 57.

虚展示は作品を商品化する画廊の制度的機能をまさに物理的に露呈させ、展示機能を麻痺させるのである。ジュリ・カースンはアッシャーのインスタレーションが有するこうした制度批判的側面を指して「クラインの遺産の結果として確立されたものである」¹⁰¹と指摘している。更にカースンは、アッシャーのみならず、形式上は空虚展示という方策を採用しているわけではない、いわゆる「制度批判」の作家の一人であるダニエル・ビュランの作品さえも、クラインの系譜を継ぐものとして「クラインの空虚展の要となる形式的な側面を具現化している」¹⁰²と述べている。1971年の第6回グッゲンハイム・インターナショナルでビュランは、縦20m×横10mにもなるストライプの《絵画-彫刻 Peinture-Sculpture》という作品を出品する（図5）。この巨大な絵画はグッゲンハイム美術館の建物中央の吹き抜けに、天井から1階に吊るされて展示されたのだが、この作品はその巨大さゆえに「建築物の眺望を犠牲にして美術館全体をビュランの作品のためのフレームとしてしまう」¹⁰³ものであった。美術館内のどこにいても常に目にすることになってしまうビュランの作品は、他の出展作家の作品を視覚的に侵害するものとして、美術館から撤去を要請されることになる。

アッシャーであれビュランであれ、彼らの作品が制度批判として機能するのは、本来展示されるものであるところの「作品」が、展示する場であるところの美術館や画廊そのものを支持体としている点に由来する。クラインの「空虚」展の場合も、なるほど、その形式において画廊そのものを支持体とした作品であると見なすことは可能であり、とすれば、「空虚」展のクラインからアッシャー、更にはビュランの作品まで、それらはひとつの制度批判的芸術の系譜の中で、ほとんど地続きで語られうるものとなるだろう。だがここで、クラインの「空虚」展の意義を制度批判に見出そうとする解釈が、何よりもまず、展示場所に本来あるはずの作品が「不在」であるという条件によってもたらされていることを確認しておこう。そのような解釈において「空虚」であることはそのまま「作品の不在」と同義であり、あるいはむしろ画廊内の空虚には「作品の不在」以外の意味が見いだされることはない。そうすることで、「空虚」展を構成する様々な装置は、総合的に「画廊における作品不在」という事実を確認するためのプロセスとして設定され、「非物質的な絵画的感性」の提示というクライン自身の意図は、あくまで名目的なものとして度外視されるのである。だが、クラインはもとより、彼以後の空虚展示の様々なヴァリエーションにおいても、画廊内の空虚を単に作品不在の表象としてのみ扱うかぎりは、空虚展示を実質的に構成している装置なり媒体なりがいかに異なっていようと、そこから導きだされるものは、究極的には、「ここに作品は不在である」というたった一つの

¹⁰¹ Juli Carson, "Dematerialisms: The Non-Dialectics of Yves Klein," in *Air Architecture*, MAK Center, 2004, p.

120.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

同じメッセージに還元されてしまうだろう。そこでは、クラインの「空虚」展の意義は、空虚展示というシステムの創発以外に帰せられることがないし、またクライン以後のいかなる空虚展示であっても、クラインの空虚展示システムの再演や反復以外の意味を持ちえないということになる。しかし、少なくとも「非物質的な絵画的感性」の实在を表明し続けたクラインにとっては、たとえ「空虚」展がその構成においてスペクタクルに依拠しているにせよ、画廊の中の空虚を作品不在の表象としてのみ解されることを目論んでいなかったことは明白である。そこで、改めて次のように問うことはできないだろうか。展示制度という文脈から画廊内の空虚を「作品の不在」という否定性としてのみ解するのではなく、かといって、物体を伴わない感性的なものの実現として見なすのでもない仕方で、空虚そのものをあくまで実定的に把握することはできないだろうか。

6. 最大の潜在性としての「空虚」

ここでクラインによるもう一つの空虚展示を取り上げてみよう。1961年にドイツのハウス・ランゲ美術館でクラインの回顧展が開催される。この展覧会では、モノクロームの絵画などのそれまでのクラインの作品と共に、「空虚」を展示する部屋も準備された。そしてこの「空虚」を展示する部屋は展覧会終了後もそのまま残され、入室は現在でも可能となっている(図6)。

この「空虚」の部屋も、58年の「空虚」展同様、やはりその壁面をクライン自身によって白く塗られた空の部屋があるだけなのだが、形式上の共通点はそれのみであり、むしろ次の点において大きな相違が示される。「空虚」展においては、多数の招待状などで大々的に喧伝された末、訪問者たちはそれとは知らずに空の画廊に行き着くのであるが、ハウス・ランゲ美術館の「空虚」の部屋は、あらかじめその存在を知らずに訪れることはできない。つまり、この部屋と「空虚」展とではそれを経験するための文脈的条件がそもそもまったく異なっているのである。美術館の中にはその部屋を案内する標識などは一切なく、訪問者がそこへ入室するためには、まず警備員にその旨を伝えなければならない。警備員はその部屋の鍵を持って訪問者を案内する。部屋の扉にドアノブはなく、鍵穴だけがみとめられる。警備員は扉を開け訪問者をその部屋に入れると、後ほど鍵を閉めに来るとだけ言い残して、訪問者を入れたまま立ち去る¹⁰⁴。

ドゥニ・リウが指摘するとおり、この「空虚」の部屋を訪れる者たちは「偶然そこにいるわけではなく(…)そこに何があるかを多少なりとも知っている」¹⁰⁵以上、クラインがこの空虚の部屋において訪問者に経験させようとしているものが、展示制度の認知を前提とした「作品が

¹⁰⁴ ハウス・ランゲ美術館内の「空虚」の部屋の様子については以下を参照。Riout, *Op.cit.*, pp. 79-80.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 80.

あるべきところに何も無い」という驚きの反応でないことは明らかである。では、あらかじめその部屋が空虚であることを知る訪問者は、その何も無い部屋で一体何を体験するのか。よもや「そこにはやはり何も無かった」という事実を確認することに終始するわけではあるまい。この「空虚」の部屋は、何よりもまず美術館という建築物の内部に現実的に設えられた白い部屋なのであって、純粹で観念的な全き空虚ではない。

「空虚」展の効果を制度批判に求める解釈は、先述したように、そこに作品が不在であるという事実のみ注視するのであるが、その注視は、空の画廊という現実の場所から実在的側面を捨象した完全な空虚を前提することによって成立する。なるほど、観念上の空虚であれば、その空間は、実在する対象に対してのみ反応するよう制約された観客の身体にいかなる感性的な影響も行使することはない。いかなる影響も行使することがないそのような「作品」についてはたしかに言うべきことを持たず、そもそも「作品」としての存在論的な地位すら同定することもままならない。そこから、この「作品」の実質の場所はそれを構成するスペクタクルや言説に求められることになる。だが、画廊の中が完全な空虚であることはないのであり、それが現実の空間であることを等閑に付すわけにもいくまい。その部屋にはたしかに展示された作品は「何も無い」のではあるが、このことがすぐさま感性的な経験の契機がこの場にはまったく不在であるということを意味するわけではないのである。それが現実的な空間であって絶対的な空虚ではない以上、この部屋は訪問者の内に、個別の作品に対するものとは異なる、いわば空間そのものに対する感性的な経験を生起させうるはずなのだ。自身も空虚展示をおこなったロバート・アーウィンの言葉を借りれば、空虚な画廊は「決して真に空虚ではない。あらゆる空間は我々が知覚しうる特殊な質を有するのである」¹⁰⁶。

そして、その空間が純粹な空虚ではなくあくまで現実の空間である以上、何も展示されていないその部屋は、権利上いかなるものによっても占有されうる。この時、この空間の意味は「作品の不在」に一義的に決定されることはない。「何も展示されていない部屋」が示すのは、厳密に言えば、「展示される作品が今はそこにはない」という当面の事実だけであって、その部屋における過去のあるいは未来の作品の不在までも意味するわけではない。翻って言えば、何も展示しないことによってこの「空虚」の部屋は、あらゆる事物の到来する可能性を提示し続けるのである。この部屋が「空虚」であるかぎり、「これから何ものかがここに到来する」という可能性がその部屋から排除されることはなく、あるいはむしろ、「空虚」の部屋はこれから到来するものの予兆を、この空間そのものにおいて絶えず暗示している、ということが出来るだろう。

¹⁰⁶ *Voids: a retrospective*, p. 93.

ここで、結論として最後に確認されなければならないのは、クラインが「空虚」展において、画廊を単に空にするだけではなく、その壁をわざわざ白く塗りなおしたことの意味である。クライン自身の発言を引用しよう。

どのようにしてこれ「感性」を実現させるのか。私は画廊の中を完全に白く塗りなおすために、オープニングの前の48時間、まったく一人で画廊に閉じこもる。これは、一つにはこれまでそこで開催されてきた多くの展示による浸透を除去するためであり、もう一つには、壁に非色彩である白を塗るという行為によって、そこを一時的に私の制作や創造の空間、つまり私のアトリエに仕立て上げるためである。

そうすることによって（…）画廊の空間の中に絵画的空間が確立され（…）絵画的な輝きを持った雰囲気やムードが生み出される。これは普段、本当の力に恵まれたあらゆる芸術家のスタジオに住まうものだ。抽象的ではあるが実在するある感覚の密度は、それ自体によってそれ自体のために、見かけの上では空虚な場においてのみ存在し生き残るだろう

¹⁰⁷。

このように述べるクラインにとって、「空虚」展の目的が、作品不在の画廊に観客を誘うことや、観念的で純粋な空虚の提示などにはもはや明白である。彼が画廊という空間の中で醸成しようとしたものは絵画的な「雰囲気」すなわち「絵画的感性」であり、ここではその感性は「あらゆる芸術家のスタジオに住まうもの」とであるとされている。そして、それを画廊内に実現させるために画廊は白く塗り直されるのだが、クラインはそのことを「アトリエに仕立て上げる」とも言っている。画廊は白く塗り直されることでアトリエとなる、というわけだ。

ここで暗に〈画廊／アトリエ〉という対立が提示されていることに注意しておきたい。この対立の意味とは何だろうか。おそらく次のように言うことができる。画廊という展示空間は、芸術における創造過程の終端に位置しており、この制度的空間に展示されることは、そこに展示されたものの制作行為の終了、すなわちそこに展示されて以後の作品の展開不可能性を意味する。つまり〈画廊〉とは作品の展開の終止であり、そこではその潜在性は尽きている。対して〈アトリエ〉とは、創造過程の始まりの場であり、そこからあらゆる作品が産出されうるような、最大の潜在性の謂であるだろう。つまり、クラインが画廊内部を白く塗り直すことでそこに現出させようとした「絵画的感性」とは〈アトリエ〉によって暗示される場所の最大の潜在性のことだったのではないだろうか。ここで「絵画的感性」は、もはや、存在するが不可

¹⁰⁷ Klein, *Op. cit.*, p. 132.

視である「感性」でもなければ、不可視の作品の価値を規定する「アウラ」でもない。こうして私たちは次のようにまとめることができる——決して純粋な空虚ではない、「見かけの上では空虚な場」である、白く塗り直されたこの「空虚」展という空間は、あらゆる作品の出現の予兆としての「絵画的感性」をその空間そのものにおいて現前させるのである¹⁰⁸。

¹⁰⁸ ハウス・ラング美術館の「空虚」の部屋と「空虚」展との間に唯一共通するものは、壁を白く塗り直す行為である。だとすれば、少なくともハウス・ラング美術館の「空虚」の部屋を設置しようとするときのクラインにとって、その空虚展示の要諦は青の遮蔽等々によって構成されるスペクタクルの側面よりも、壁を白く塗り直すことにこそ存すると考えるべきである。

第4章

機械という〈現実〉

——ジャン・ティンゲリーの「驚異的なリアリズム」——

1. 「驚異的なレアリズム」に向けて

1960年3月17日夕刻、ニューヨーク近代美術館の中庭に設置された巨大な機械が稼働を始めた。ジャン・ティンゲリーによる《ニューヨーク讃歌 *Hommage à New-York*》(1960年、図1)である。ティンゲリーは制作場所のニューヨークやその周辺から種々雑多な廃材を拾い集め、その制作に3週間を費やしたが、「その機械の姿は30分しか持続することなく、今ではもう存在しない」¹⁰⁹。とはいえ、この機械は故障や不手際によって現存しないわけではない。《ニューヨーク讃歌》は、30分間だけ作動し、最終的には壊れてしまうように設定された「自壊する機械」だったのである。

ティンゲリーは1954年にアルノー画廊で初の個展を開催するが、以後の彼の活動には目覚ましいものがある。55年には、しばしばキネティック・アートの最初の展覧会としても言及される「運動 *Le Mouvement*」展(於ドゥニズ・ルネ画廊)に、デュシャンやアレクサンダー・カルダーといった当時すでに大家として知られていた作家らと共に、次代のキネティック・アートの一翼を担う若手の1人として参加、その後も個展を重ね、59年には第1回パリ・ビエンナーレに自動描画機械《メタ・マティック 17番 *Méta-matic No. 17*》(1959年、図2)を出品し好評を博す。

ドゥニズ・ルネやアルノーといった、当時のパリにおいては数少ない、前衛芸術を専門に取り扱っていた画廊での個展は、ティンゲリーの斯界での評価を確定的なものにするには十分なものであっただろう。批評家レスタニーもまた54年のデビュー直後からティンゲリーの活動に注目しており、56年には早くも、ルネ画廊でのティンゲリー展の展評を美術雑誌『シメーズ』に寄稿し、そのオリジナリティを賞賛してもいる¹¹⁰。更に、1962年に『20世紀』誌に掲載されたティンゲリーについてのレビューの中で、レスタニーはパリ・ビエンナーレでの《メタ・マティック 17番》による実演について、「動きを与えられたイメージの最も完全な理論的総合を実現した」¹¹¹として高く評価してもいる。しかし、手放しの高評価というわけではない。レスタニーは《メタ・マティック》によって「ティンゲリーのキャリアの第1部は華々しい栄光によって締めくくられることとなった」と、その達成をみとめつつも、次のような留保を付け加えている。

しかしながら、彼には踏破すべき一步が残されている。彼は社会学的な現実の直接的な借用の段階に到達するために、実演の段階を超えなければならない¹¹²。

¹⁰⁹ Billy Klüver, "La Garden Party," *Tinguely*, cat., Centre Georges Pompidou, 1988, p. 74.

¹¹⁰ Restany, "Tinguely," *Cimaise: art et architecture actuels*, no. 2, 1956, p. 36.

¹¹¹ Restany, "Tinguely," *XXe siècle*, no. 19, 1962, p. 126.

¹¹² *Ibid.*, p. 127.

ここで述べられている「社会学的な現実の直接的な借用」が、ヌーヴォー・レアリスムの中心的方法論であることはもはや説明を要さないだろう。機械というモチーフを生涯に渡ってその中心に据えてきたティンゲリーの芸術は、産業革命以後の度重なる技術革新によって出来た機械の遍在という同時代の社会状況とまったく無縁には成立しえないのであり、そのような意味において、彼の芸術は「社会学的な現実」によって条件付けられているとすることができる。そしてレスタニーは、ティンゲリーが「社会学的な現実の直接的な借用の段階」に到達したのは《ニューヨーク讃歌》によってである、と言う¹¹³。実際、この間のティンゲリーの活動をつぶさに追っていくと、彼が《ニューヨーク讃歌》を境にして、廃物を機械の素材として流用する方法を意図的に選び取るようになったことが確認される。大量生産・消費社会の裏面としての大量の廃材の存在は、それ自体が「社会学的な現実」なのであり、それを流用した《ニューヨーク讃歌》は、レスタニーが言う通り「社会学的な現実の直接的な借用の段階」に到達したと見なすことができる。あるいはむしろ、《ニューヨーク讃歌》と同年の10月にヌーヴォー・レアリスムの結成が宣言されたことを考慮するなら、廃材によって構成されたこの自壊する機械の存在が、レスタニーの「社会学的な現実」の借用理論の形成に幾許かの影響を与えていた可能性さえ考えられる。

けれどもむろん、ティンゲリーの機械は、現代の「社会学的現実」を反映した芸術作品としての意味しか持たないわけではない。このことは当然レスタニーも承知している。彼は、画布上の幾何学的な形態を動かしていた初期の作品から《ニューヨーク讃歌》に至るまでのティンゲリーの活動全体を「現行の驚異的なレアリスム *le réalisme fantastique* へと至るプロセス」¹¹⁴として総括している。ここでティンゲリーにとっての到達点と目されている「驚異的なレアリスム」が、レスタニーの言説においては「想像的あるいは概念的な転写のプリズムを経ることなく、それ自体において現実が知覚されるという非常に興味深い冒険的な試み」という、彼自身によるヌーヴォー・レアリスムのもう一つの規定と同一の意味を持っていることは先に確認した¹¹⁵。つまり、ティンゲリーは《ニューヨーク讃歌》によって、〈現実〉を直接的に知覚する試み、あるいは〈現実〉との無媒介的な接触を遂行しえたのだ……そのようにレスタニーは考えているのである。

だが、ティンゲリーの自壊する機械によって、どのようにして〈現実〉の無媒介的な知覚が可能になったのだろうか。そもそも、ティンゲリーの機械は自壊するしないにかかわらず、〈現実〉と無媒介的な関係を構築しえているのだろうか。本章では、この問いについて検討するべ

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 126.

¹¹⁵ 第1章の脚注36を参照のこと。

く、《ニューヨーク讃歌》までのティンゲリーの活動を辿りながら、彼の機械と〈現実〉との関係の様相の分析をおこなう。そこでまず、ティンゲリーの作品における最初の形式上の転回点を、イヴ・クラインとの共同展示「純粹速度とモノクロームの安定性 *Vitesse pure et stabilité monochrome*」（1958 年）の前後に設定し、彼の機械がクラインやレスタニーにとってどのように受け止められていたのかを確認することから始める。

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

[REDACTED]
[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[illegible]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

結論

キュビズムやシュヴィッターズが発明したコラージュという手法によって、造形芸術における素材の選択肢の幅は無制限に拡大した。また、デュシャンを嚆矢とするレディメイドという手法によって、それが空間に場を占めうるような実体でさえあれば、何であれ作品たりうるということが発見された。これら歴史的な前衛による発見からは次のような帰結が導き出される。世界はすべて、潜在的に作品の構成要素であり、物体はすべて、すでに作品であるか、いまだ作品でないかのいずれかである。レスタニーがヌーヴォー・レアリストに仮託するかたちで述べた「世界をひとつの絵画、根本的な巨大作品と見なす」という考え方は、以上のような歴史的な前衛による発見の論理的帰結とまさしく合致するものである。

この「ひとつの絵画」や「巨大作品」であるところの世界から、ヌーヴォー・レアリストは断片を直接的に借用する。そして、その借用の直接性において、ヌーヴォー・レアリズムはレディメイドを基礎とした方法として規定される。だがここで、レディメイドの持つ意義は、デュシャンのそれとはまったく異なっている。自転車の車輪であれ陶製の便器であれ、すべてが作品になりうるという事実が知らしめるのは、作品を作品たらしめているものは制度であるということだ。ある物体が感性的な享受を志向して構成されていることは、その物体が作品であることの必要条件ではないのである。これがレディメイドの最初の発見であった。だが、レスタニー＝ヌーヴォー・レアリストにとって、事態はまったく反対である。すべてが作品になりうるという事実から、彼らはすべてが感性的な享受の対象になりうるという教義を引き出してくる。彼らにとって作品の実質は、あくまでも表現的な質や感性的に受容される要素にある。翻って言えば、それが作品であるなら、そこにはそれを作品たらしめる表現的な実質や感性的な要素がなければならないということだ。そして、そのように考えたからこそ、レスタニーは、レディメイドによる日常的な物体の「作品」への存在論的身分の変位に際して、それら物体に「表現的性質」等々の感性的なものが与えられると述べなければならなかったのである。

だが、レディメイドにおける物体の「作品」への変位は、いかなる物理的変化も伴わない。にもかかわらず、その物体に感性的なものが付与されるとすれば、その感性的なものは、物体と相関しない仕方では存在するほかない。第1章で示したように、レスタニーが提唱するヌーヴォー・レアリズムの理論における最大の問題は、まさにこうした感性的なものの超越化にこそある。クラインの「空虚」展が顕著に示すように、物体と相関しない仕方では存在する（とされる）感性的なものは、観客に対して、それを感知できるかできないかではなく、それが存在することを信じるか信じないかという二者択一を迫ることになる。本論が空虚展示の分析をとおして提示したのは、クラインがそこにおいて物体を伴わずに実現されていると措定した「絵画的感性」を、感知の可能・不可能どころか、その存否さえ問うことのできない超越的なものと

して扱うのではなく、空虚な空間それ自体が持つ、あらゆるものがそこに出現しうるかもしれないという予兆＝潜在性として読み替える試みであった。

一方でヌーヴォー・レアリズムは、都市や消費文化によって構成される同時代的な「社会学的現実」を「自然」とみなし、これを条件として「借用」をおこなう技法であった。アンストヴィルグレによるデコラージュの実践も、ティンゲリーの廃材による機械制作も、そうした「社会学的現実」との直接的な連関において捉えられるものである。なるほど、たしかに街路に貼られたポスターの残骸は都市活動の表出であるだろうし、ティンゲリーの機械の相貌は、大量消費社会の所産ではあるだろう。しかし、第2章で確認したのは、デコラージュという技法の契機が、ポスターの残骸が形成されるプロセスよりもむしろ、そのポスター内に出現した、文字の断片によって構成された不可読性の様相にこそあったということである。そして、デコラージュ作品内の文字の断片によって生起している事態にのみ注目することで、デコラージュを、言語記号の他者を触発する強度（「動機」）のみを持った文字の断片によって構成された〈読まれえないもの〉の空間として措定した。また、第4章では、作品を諸要素の関係化の結果として措定し、静態的な芸術においてそれらの関係化は人間の精神においてなされることを指摘した上で、ティンゲリーの非-合目的な「メタ機械」は、そうした人間の精神による諸要素の関係化を経ることなく、その関係化を物体そのものの次元において実現していることを明らかにした。

いずれのケースにおいても、本論では、ヌーヴォー・レアリズム＝レスタニーによる、無媒介的な知覚経験による超越的な解釈や「社会学的現実」との関係から彼らの作品を切り離し、あくまでも作品の現実的＝実在的な位相にとどまり続け、それら作品が何を実現しうるのかを終始一貫検討してきた。ヌーヴォー・レアリズムは「社会学的な現実」との直接的なつながりにおいて「レアリズム」を名乗る。このとき「レアリズム」は、「現実」とのトートロジーを意味する。だが、いかなる「現実」であってもそれがトレースされ反復されるときに完全に同一に反復されることはない。何より、彼らは「現実」を作品において反復するときに、その「現実」に本来包含されていなかった「感性」を付与しようとするのであり、実際にはトートロジーすら成立していないのである。本論の分析に意味があるとすれば、「ヌーヴォー・レアリズム」の「レアリズム」を、トートロジーとしてのそれではなく、實在論としての「レアリズム」に読み替える、つまり、作品と作品外の「現実」との関係においてではなく、作品内現実においてヌーヴォー・レアリズムの作品を分析し、それら自体がひとつの「現実」として存立していることを提示した点においてである。

参考文献

1. ヌーヴォー・レアリズムとピエール・レスタニー

1-1 レスタニーの著作、発言

- Restany, Pierre, *Lyrisme et abstraction*, éd. Apollinaire, Milan, 1960.
- Restany, Pierre, “Notre actuelle avant-garde,” *Planète*, no. 1, 1961.
- Restany, Pierre, “Le nouveau réalisme et le Baptême de l'objet,” *Combat-Art*, no. 86, 1962.
- Restany, Pierre, “Paris letter: the new realism,” *Art in America*, New York, vol. 51, no 1, 1963.
- Restany, Pierre, “Le nouveau réalisme à la conquête de New York,” *Art international*, No. 1, 1963.
- Restany, Pierre, *Les Nouveaux Réalistes*, Planète/Denoël, Paris 1968.
- Restany, Pierre, “Le Nouveau Réalisme, 1960-1970,” *Chroniques de l'art vivant*, no. 14, Paris, 1970.
- Restany, Pierre, “Le Nouveau Réalisme 10 ans après,” *Progrès*, no. 24, Bruxelles, 1970.
- Restany, Pierre, “Le Nouveau Réalisme,” *Artitudes International*, no. 33, Paris, 1976.
- Restany, Pierre, *Le Nouveau Réalisme*, UGE, 10/18, Paris, 1978.
- Restany, Pierre, *Nouveau réalisme 1960-1990*, Éditions de la Différence, 2007.

1-2 展覧会図録

- Les Nouveaux Réalistes*, Galerie Apollinaire, Milan, 1960.
- A 40° au-dessus de Dada*, Galerie J, Paris, 1961.
- The Art of Assemblage*, Museum of Modern Art, New York, 1961.
- The New Realists*, Galerie Sidney Janis, New York, 1962.
- Les Nouveaux Réalistes*, Neue Galerie im Künstler Haus, München, 1963.
- Nouveau Réalisme 1960-1970*, Galerie Mathias Fels, Paris, 1970.
- 72-72, douze ans d'art contemporain en France*, Grand Palais, Paris, 1972.
- Paris-New York*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1977.
- Biennale de Paris: une anthologie 1959-1967*, Fondation Nationale des Arts Plastiques et Graphiques, Paris, 1977.
- Les Nouveaux Réalistes*, Galerie des Ponchettes, Galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice, 1982.
- 1960, Les Nouveaux Réalistes*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986.
- Ameline, Jean-Paul, *Les Nouveaux Réalistes*, Jalons, Centre Pompidou, Paris, 1992.

Le Nouveau Réalisme, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 2007.

New realisms, 1957-1962: object strategies between readymade and spectacle, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, MIT Press, Cambridge, 2010.

1-3 二次文献

Bourriaud, Nicolas, “Formes usagées, actualité du nouveau réalisme,” *Art press* 2, no. 4, 2007.

Bourriaud, Nicolas, “Object Lessons: Nicolas Bourriaud on Pierre Restany,” *Artforum International*, no.3, 2003.

Carrick, Jill, *Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde: Topographies of chance and return*, Ashgate, Burlington, 2010.

Cone, Michèle C., “Pierre Restany and the Nouveaux Réalistes,” *Yale French Studies*, no. 98, Yale University, 2000.

Durozoi, Gérard, *Le Nouveau Réalisme*, Hazan, Paris, 2007.

Foster, Hal, “What's Neo about the Neo-Avant-Garde ?,” *October*, vol. 70, MIT Press, Cambridge, 1994.

Francblin, Catherine, et al., *Les Nouveaux Realistes : Collection Dirigée Par Nadine Coleno*, Editions du regard, 1997.

Francblin, Catherine, “La vision téléologique de Pierre Restany,” *Art press* 2, no. 4, 2007.

Francblin, Catherine, “Le nouveau réalisme au Grand Palais,” *Art press* 2, no. 4, 2007.

Gassiot-Talabot, Gérald, “A propos du Nouveau Réalisme,” *Opus*, no 2, Paris, juillet 1967.

Gassiot-Talabot, Gérald, “Réalisme et tautologie,” *Opus International*, Paris, Éd. Georges Fall, no 44-45, Paris, 1973.

Isou, Isidore, “Contre Pierre Restany et les nouveaux réalistes,” *Documents lettristes*, Paris, no 5, 1983.

Jouffroy, Alain, *Une révolution du regard*, Gallimard, Paris, 1964. (邦訳、アラン・ジュフロワ、『視覚の革命』、西永良成訳、晶文社、1978年。)

Jouffroy, Alain, *Les pré-voyants*, La Connaissance, Bruxelles, 1974.

Kabanās, Kaira, *The myth of Nouveau Réalisme: art and the performative in postwar France*, Yale University press, 2013.

Kramer, Antje, Visions of the Real within Nouveau Réalisme

Perrier, Henry, “Pierre Restany: l’alchimiste de l’art,” *Cercle d’art*, 22, Paris, 1998.

Ragon, Michel “Le Nouveau réalisme,” *Cimaise*, no. 59, Paris, 1962.

Ragon, Michel, “Le Nouveau Réalisme,” *Jardin des Arts*, Paris, 1963.

Seitz, William, “Assemblage: problems and issues,” *Art International*, no. 1, 1962.

Wescher, Herta, “Quoi de neuf chez les Nouveaux Réalistes ?,” *Cimaise*, no. 64, 1963.

宮川淳、『宮川淳著作集』（全3巻）、美術出版社、1980～1981年。

2. デコラージュ

2-1 レイモン・アンスおよびジャック・ヴィルグレの著作・発言

Hains, Raymond, “Graphisme en photographie: Quand la photographie devient l’objet,” *Photo Almanach Prisma*, No.5, Éditions Prisma, Paris, 1952.

Hains, Raymond, Dachy, Marc, *Langue de cheval et facteur temps*, Arles : Actes Sud ; Reims : Le Collège / Frac Champagne-Ardenne, 1998, p. 8.

Villeglé, Jacques, “Des réalités collectives,” *grâmmes - Revue ultra-lettriste*, no. 2, Paris, 1958.

Villeglé, Jacques, “L’affiche lacérée: Ses successives immixtions dans les arts,” *Leonardo*, vol. 2, no. 1, Pergamon Press, Oxford/New York, 1969.

Villeglé, Jacques, *Urbi & Orbi*, Éditions W, 1986.

Villeglé, Jacques, “Les lacérations anonymes entretien avec Luc Vezin,” *Beaux-Arts magazine*, no. 60, septembre, Levallois-Perret, 1988.

Villeglé, Jacques, *La traversée urbi et orbi*, Luna-Park, 2006.

Villeglé, Jacques, *Urbi & Orbi: Crossing Time and Space*, Martin Muller Books, San Francisco, 2012.

Bryen, Camille, Hains, Raymond, Villeglé, Jacques, *Hépérile éclaté*, Édition Lutetia, Paris, 1953.

2-2 図録

Raymond Hains, Centre National d'Art Contemporain, Paris, 1976.

Raymond Hains, Musée national d'art moderne, Paris, 1990.

J'ai la mémoire qui planche: Raymond Hains, Centre Pompidou, 2001.

Raymond Hains, Galerie Max Hetzler / Holzwarth Publications, 2016.

Jacques Villeglé: affiches lacérées, Musée des Jacobins, Morlaix, 1978.

Villeglé, le retour de l'Hourloupe, Maison de la culture, Rennes, 1985.

Fournet, Claude, Piriou, Françoise-Julie, *Catalogue thématique des affiches lacérées de Villeglé – La peinture dans la non-peinture, Vol. I*, Marval, Paris, 1988.

Piriou, Françoise-Julie, *Catalogue thématique des affiches lacérées de Villeglé – Graffiti politiques ou autres, Vol. II*, Marval, Paris, 1989.

Abadie, Daniel, *Catalogue thématique des affiches lacérées de Villeglé – La lettre lacérée, Vol. III*, Marval, Paris, 1989.

Giroud, Michel, *Catalogue thématique des affiches lacérées de Villeglé – La lettre lacérée, Vol. IV*, Marval, Paris, 1989.

Piguet, Philippe, *Catalogue thématique des affiches lacérées de Villeglé – Transparences, Vol. VIII*, Marval, Paris, 1990.

Jouffroy, Alain, *Catalogue thématique des affiches lacérées de Villeglé – Placards de journaux - Mai 68, Vol. XIX*, Marval, Paris, 1996.

Villeglé, Carrefour politique, Collection dirigée par Michèle et Yves di Falco, Vers les Arts, Paris, 1997.

Jacques Villeglé, Palais des Congrès, Paris, 1998.

Jacques Villeglé retrospective, Alan Koppel Gallery, Chicago, 1998.

Anderson, Simon, *Décollages 1950-1998*, Alan Koppel Gallery, Chicago, 1998.

Jacques Villeglé: la comédie urbaine, Centre Pompidou, Paris, 2008.

2-3 二次文献

Bodet, Aude, “Je préférerais ne pas (exposer): Raymond Hains et la critique,” *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, no. 78, Paris, 2002.

Abadie, Daniel, “Raymond Hains, La déchirure initiale,” *Art Press*, no. 123, Paris, 1988.

Buchloh, Benjamin, “From Detail to Fragment: Décollage Affichiste,” *October*, Vol. 56, MIT press, Cambridge, 1991.

Buchloh, Benjamin, “Hantaï, Villeglé, and the Dialectics of Painting's Dispersal,” *October*, vol. 91, MIT Press, Cambridge, 2000.

Buchloh, Benjamin, *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, MIT press, Cambridge, 2003.

Cabanäs, Kaira et al., *Jacques Villeglé*, Flammarion, Paris, 2007.

Cornea, Ileana, Raymond Hains, Ides et Calendes, 2004.

Forest, Philippe, *Raymond Hains: uns romans*, Gallimard, 2004.

Feldman, Hannah, “Of the Public Born: Raymond Hains and *La France Déchirée*,” *October*, vol. 108, MIT press, Cambridge, 2004.

McDonough, Tom, "Raymond Hains' "France in Shreds" and the Politics of *Décollage*," *Representations*, vol. 90, no. 1, University of California press, California, 2005.

McDonough, Tom, "*The Beautiful Language Of My Century*": *Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968*, MIT press, Cambridge, 2007.

Millet, Catherine, "Yves Klein, la peinture subtilisée," *Art Press*, no. 15, Paris, 1994.

Quensel, Anne-Lise, "Jacques Villeglé et l'atelier d'Hépérile éclaté," *Les cahiers du Musée national art moderne*, no. 105, Musée national art moderne, Paris, 2008.

Restany, Pierre, "Collages," *Cimaise: Revue de l'art actuel* no. 1, Paris, 1957.

Restany, Pierre, "Fruit de la civilisation de l'image, le poème objet," *Cimaise*, no. 3, 1957.

3. イヴ・クライン

3-1 クラインの著作、発言

Klein, Yves, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2003.

Klein, Yves, *Overcoming the Problems of Art: The Writings of Yves Klein*, translated by Klaus Ottmann, Spring Publications, New York, 2007.

Charlet, Nicolas, "Entretien d'Yves Klein avec Pierre Restany, 16 décembre 1961," *Luna-Park*, no 2, Paris, 2004.

3-2 図録

Yves Klein 1928–1962: a retrospective, Rice University, 1982.

Yves Klein, Centre Pompidou, Paris, 1983.

Ledeur, Jean-Paul, *Yves Klein: Catalogue raisonné des éditions et sculptures*, Éd. Guy Pieters, Paris, 2000.

Yves Klein, "La Vie, la vie elle-même qui est l'art absolu," Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de Nice, Éd. ADAGP-TAT Art, Paris, 2000.

Yves Klein: Air Architecture, MAK, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, Vienne, 2004.

Yves Klein: Corps, couleur, immaterial, Centre Pompidou, 2006.

Yves Klein: With the void, full powers, Hirshhorn / Walker Art Center, 2010.

『イヴ・クライン展』、高輪美術館／滋賀県立近代美術館／いわき市立美術館／西武美術館／朝日新聞社、1985 年。

3-3 二次文献

Andrews, Sandrine, *Yves Klein à la conquête de l'espace*, Éd. Palette, Paris, 2006.

Banai, Nuit, "Rayonnement and the Readymade: Yves Klein and the End of Painting," *RES*.

Anthropology and Aesthetics, 51, The University of Chicago Press, 2007.

Banai, Nuit, *Yves Klein*, Reaktion books, 2014.

Bois, Yve-Alain, "Klein's Relevance for Today," *October*, no. 119, MIT Press, Cambridge, 2007.

Bois, Yve-Alain, "L'actualité de Klein," *Yves Klein: Corps, couleur, immaterial*, Centre Pompidou, 2006.

Bonet, André, *Yves Klein: le peintre de l'infini*, Éd. du Rocher, Paris, 2006.

Buchloh, Benjamin H. D., "The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde," *October*, 37, 1986.

Cabañas, Kaira M., "Yves Klein's Performative Realism," *Grey Room*, 2008.

Charlet, Nicolas, "Les quatre livres d'Yves Klein," *Histoire de l'art*, no. 44, Paris, 1999.

Charlet, Nicolas, *Yves Klein: sculpteur*, Éd. de L'Amateur, Paris, 2000.

Charlet, Nicolas "L'Unique et le multiple dans l'œuvre d'Yves Klein," in *Delineavit et sculpsit*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2003.

Cheetham, Mark A., "Matting the Monochrome: Malevich, Klein, and Now," *Art Journal*, 64, 2005.

De Duve, Thierry, "Yves Klein, or The Dead Dealer," *October*, no. 49, MIT press, Cambridge, 1989.

De Duve, Thierry, *Cousus de fil d'or: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*, Art édition, 1990.

De Duve, Thierry, *Sewn in the sweatshops of Marx: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*, translated by Rosalind E. Krauss, University of Chicago Press, 2012.

Descargues, Pierre, *Yves Klein*, Éd. Ides et Calendes, Neuchâtel, 2003.

Fimiani, Filippo, "Embodiments and Art Beliefs: On Yves Klein," *RES. Anthropology and Aesthetics*, 57/58, 2010.

Jouffroy, Alain, *Manifeste pour Yves Klein*, Éd. Virgile, Fontaine-lès-Dijon 2006.

Kahn, Annette, *Yves Klein: le maître du bleu*, Stock, Paris, 2000.

- Mancusi-Ungaro, Robert, “A Technical Note on IKB,” *Yves Klein 1928–1962: a retrospective*, Rice University, 1982.
- McEvelley, Thomas, “Yves Klein and Rosicrucianism,” *Yves Klein, Yves Klein, 1928-1962: A Retrospective*, Institute for the Arts, Rice University, 1982.
- Morineau, Camille, “De l’imprégnation à l’empreinte, de l’artiste au modèle, de la couleur à son incarnation,” *Yves Klein: corps, couleur, immaterial*, Centre Pompidou, 2006.
- Musso, Pierre, *Yves Klein: fin de représentation*, Éditions Manucius, 2009.
- Puthomme, Barbara, “Yves Klein: Bachelardien ?,” *Philosophique*, 2, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1999.
- Restany, Pierre, *Yves Klein*, Chêne/Hachette, Paris, 1982.
- Restany, Pierre, “Yves Klein: The Ex-Voto for Saint Rita of Cascia,” *Yves Klein 1928–1962: a retrospective*, Rice University, 1982.
- Restany, Pierre, *Yves Klein: le feu au cœur du vide*, Éd. La Différence, Paris, 2000.
- Riout, Denys, “Les pilules bleues d’Yves Klein,” *Artstudio*, no. 16. Artstudio, 1990.
- Riout, Denys, *Yves Klein: Manifester l’immatériel*, Gallimard, 2004.
- Riout, Denys, *La peinture monochrome*, Gallimard, 2006.
- Riout, Denys, *Yves Klein: l’aventure monochrome*, Gallimard, 2006.
- Rosenthal, Nan, “Assisted levitation: the art of Yves Klein,” *Yves Klein, 1928-1962: A Retrospective*, Institute for the Arts, Rice University, 1982.
- Rosenthal, Nan, “La levitation assistée,” *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou, 1983.
- Stich, Sidra, *Yves Klein*, Cantz, 1994.
- Watts, Oliver, “Yves Klein and Hysterical Marks of Authority,” *Colloquy*, 20, Monash University, 2010.
- 東野芳明、峯村敏明、松浦寿夫、「(鼎談) 青は超えられたか」、『季刊みづゑ』1985年夏号、No. 935.

4. ジャン・ティンゲリー

4-1 ティンゲリーの著作、発言

Jean Tinguely, “The designs for motion: Of Jean Tinguely—A portfolio and an interview,,” *The Paris review*, no. 34, The Paris review foundation, 1965.

ジャン・ティンゲリー、東野芳明、「東京のニュー・リアリスト」、『芸術新潮』、1963年5月号、新潮社。

4-2 図録

Tinguely: Meta, Galerie Iolas, Paris, 1964.

Tinguely, Galerie Gimpel & Hanover, Zurich, 1966.

Machines de Tinguely, Centre national d'Art contemporain, Paris, 1971.

Tinguely, catalogue raisonné des sculptures et reliefs 1954-1968, Éd. Galerie Bischofberger, Zurich, 1982.

Hulten, Pontus, *Tinguely*, Centre George Pompidou, Paris, 1988.

Musée Jean Tinguely, Bâle: la collection, Éd. Benteli, Berne, 1996.

Tinguely: Sculptures 1960-1990, Galerie JGM, Paris, 2006.

Tinguely, Museum Kunstpalast, Buchhandlung Walther König, 2016.

4-3 二次文献

Brennan, Marcia, *Curating consciousness: mysticism and the modern museum*, MIT, 2010.

Chau, Christina, “Movement and Time in the Nexus between Technological Modes with Jean Tinguely’s Kineticism,” *Arts*, 3, 2014.

Conil-Lacoste, Michel, “Tinguely,” *Cimaise*, no. 200-201, Paris, 1989.

Conil-Lacoste, Michel, *Tinguely: l'énergétique de l'isolence*, Éditions de la Différence, 2007.

Hulten, Pontus, *Jean Tinguely: «Meta»*, Thames & Hudson, London, 1975.

Hulten, Pontus, *Jean Tinguely, une magie plus forte que la mort*, Le Chemin vert, Paris, 1990.

Hulten, Pontus, *Méta: la vie et l'œuvre de Jean Tinguely*, Pierre Horay, Paris, 1992.

Jouffroy, Alain, "Jean Tinguely," *L'oeil*, No. 136, 1966.

Keller, Jean-Pierre, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Éd. Zoé-de l'Aube, Genève, 1992.

- Lee, Pamela M., *Chronophobia: on time in the art of the 1960s*, MIT Press, Cambridge, 2004.
- Lévêque, Jean-Jacques, “Tinguely ou la ferraille en folie,” *La Galerie, Arts, Lettres, Spectacles, Modernité*, no. 105, Paris, 1971.
- Restany, Pierre, “Tinguely,” *Cimaise* no. 2, Paris, November-December 1956.
- Restany, Pierre, “Un maître du réalisme fantastique: Jean Tinguely,” *Planète*, mars-avril, Paris, 1965.
- Restany, Pierre, “Tinguely at the Tate Genius museum,” *Studio international*, no. 998, Londron, 1983.
- Rolez, Anaïs, *La métaphysique dans la sculpture de Jean Tinguely: mécanique, contradiction et métamorphose comme principes générateurs*, Thèse de doctorat d'histoire de l'art contemporain, l'Université Européenne de Bretagne, Rennes 2, 2015.
- Soutif, Daniel, “Tinguely ou le crépuscule des machines,” *Artstudio*, no. 22, Paris, 1991.
- Soutif, Daniel, “Vie et mort des machines selon Rebecca Horn et Jean Tinguely,” *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, no.60, Paris, 1997.
- Tomkins, Calvin, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-garde*, Penguin Books, New-York, 1976. (邦訳、カルヴィン・トムキンズ、『花嫁と独身者たち：現代芸術五人の巨匠』、中原佑介、高取利尚訳、美術出版社、1972 年。)
- 中原佑介、『中原佑介美術批評選集第 3 巻：前衛のゆくえ：アンデパンダン展の時代とナンセンスの美学』、現代企画室、2012 年。
- 東野芳明、「JEAN TINGUELY あるいはユキドマリ 11 番地」、『みづゑ』、1961 年 10 月号、美術出版社。

5. その他の作家

5-1 作家の著作、発言

- Arman, “Réalisme des accumulations,” *Zero*, n° 3, Düsseldorf, 1961.
- Arman, “Les Nouveaux Réalistes,” *Konstrevy*, no.2, Stockholm, 1961.
- César, *César par César, présenté par Pierre Cabanne*, Denoël, Paris, 1971.
- Dufrêne, François, *Le Tombeau de Pierre Larousse*, Éd. Presses du réel, Paris, 2002.

Raysse, Martial, “Jesus cola,” *Minimal art: a critical anthology*, Dutton, 1968.

Spoerri, Daniel, “Tableaux-pièges,” *Zero, no 3, Düsseldorf, 1961*.

Spoerri, Daniel, *Topographie anecdotée du hasard*, Éd. galerie Lawrence, Paris, 1962.

5-2 図録

Arman 1955-1991: A retrospective, The Museum of Fine Art, Houston, 1991.

Arman, Sidney Janis Gallery, New York, 1964.

Durand-Ruel, Denyse, *Arman: Catalogue raisonné I, 1954-1959*, Ed. Cudemo, Bordighera, 2005.

César, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1976.

François Dufrêne, Galerie Weiller, Paris, 1973.

François Dufrêne: Archi-made et Ouestampages ou le Blackslang, Centre d'Art contemporain, Rouen, 1981.

Pour François Dufrêne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983.

Deschamps, Centre Régional d'Art Contemporain, Châteauroux, 1980.

Martial Raysse, Centre Georges Pompidou, Paris, 1981.

Martial Raysse à Antibes, Musée Picasso, Antibes, 1982.

Petit Lexique sentimental autour de Daniel Spoerri, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990.

5-3 二次文献

Alloway, Lawrens, *Christo*, Thames and Hudson, London, 1969.

Bodon, David, *Christo*, Harry Abrams, New York, 1970.

Cabanne, Pierre, “Arman: un corps-à corps avec l'objet,” *Artstudio*, no. 19, Paris, 1990.

Cabanne, Pierre, *Arman*, Éd. La Différence, Paris, 1993.

Dagen, Philippe, “Martial Raysse,” *Connaissance des arts*, no. 570, Paris, 2000.

Hahn, Otto, *Arman*, Fernand Hazan, Paris, 1972.

Hamilton, Jaimey, “Arman’s system of objects,” *Art Journal*, no. 67, 2008.

Jouffroy, Alain, “Daniel Spoerri et le nouveau pari international,” *Opus international*, no. 34, Éd. Georges Fall, Paris, 1972.

Jouffroy, Alain, *Martial Raysse*, Éd. Georges Fall, Paris, 1996.

Judd, Donald, [sur Arman à la Sidney Janis Gallery, New York, décembre 1964 - janvier 1965], *Art Magazine*, vol. 39, no. 5, New York, 1965.

Restany, Pierre, “Armand,” *Cimaise*, Paris, 1958.

Restany, Pierre, *César*, André Sauret, Paris, 1975.

Restany, Pierre, “Daniel Spoerri, vaniteux et humble serviteur du hasard,” *Art press*, no. 65, Paris, 1982.

6. その他

(外国語文献)

Breton, André et Eluard, Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, 1938.

Bergier, Jacques et Pauwels, Louis, *Le matin des magiciens*, Gallimard, Paris, 1960, p. 13.

Bois, Yve-alain, Krauss, Rosalind, *Formless: a user's guide*, MIT press, Cambridge, 1997. (邦訳、イヴ・アラン・ボワ、ロザリンド・E・クラウス、『アンフォルム：無形なものの事典』、加治屋健司、近藤學、高桑和巳訳、月曜社、2011年。)

Bürger, Peter, “Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde”, *New Literary History*, no. 41, 2010.

Cabañas, Kaira M., “We Wish to Transform These Times,” *Art Journal*, 67, 2008.

Cauquelin, Anne, *Fréquenter les incorporels: contribution à une théorie de l'art contemporain*, PUF, 2006.

Debord, Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, 1992. (邦訳、ギー・ドゥボール、『スペクタクルの社会』、木下誠訳、筑摩書房、2003年。)

Debord, Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, 1992. (邦訳、ギー・ドゥボール『スペクタクルの社会についての注解』、木下誠訳、現代思潮新社、2000年。)

Debord, Guy et al., *Internationale situationniste*, no. 6, 1961. (邦訳、『アンテルナショナル・シチュアシオニスト 3 武装のための教育: 統一的都市計画』、木下誠監訳、インパクト出版会、1997年。)

Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1969. (邦訳、ジル・ドゥルーズ、『意味の論理学』(上・下)、小泉義之訳、河出書房新社、2007年。)

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris, 1991. (邦訳、ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ、『哲学とは何か』、財津理訳、河出書房新社、2012 年。)

Didi-Huberman, Georges, *La peinture incarnée*, Éditions de minuit, 1985.

Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image: questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris, 1990. (邦訳、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン、『イメージの前で：美術史の目的への問い』、江澤健一郎訳、法政大学出版局、2012 年。)

Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris, 2000. (邦訳、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン、『時間の前で：美術史とイメージのアナクロニズム』、小野康男・三小田祥久訳、法政大学出版局、2012 年。)

Foster, Hal, "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?," *October*, no. 70, 1994.

Miller, Sanda, "An American in Paris: Ad Reinhardt's Letters (1960-66) to His Dealer Iris Clert", *The Burlington Magazine*, no. 145, 2003.

Peltomäki, Kirsi, *Situational aesthetics: the work of Michael Asher*, The MIT Press, Massachusetts, 2010.

(邦語文献)

池上裕子、『越境と覇権：ロバート・ラウシェンバーグと戦後アメリカ美術の世界的台頭』、三元社、2015 年。

池野絢子、『アルテ・ポーヴェラ：戦後イタリアにおける芸術・生・政治』、慶應義塾大学出版会、2016 年。

江川隆男、『アンチ・モラリア：〈器官なき身体〉の哲学』、河出書房新社、2014 年。

加藤政洋、大城直樹（編著）、『都市空間の地理学』、ミネルヴァ書房、2006 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。

『E.A.T：芸術と技術の実験』、NTT インターコミュニケーションセンター、NTT 出版、2003 年。

図版出典

第1章

- 図1 Kaira M. Cabanãs, *The myth of Nouveau Réalisme: art and the performative in postwar France*, Yale University press, 2013, p. 1.
- 図2 1960, *Les Nouveaux Réalistes*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1986, p.170.
- 図3 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/spoerri-prose-poems-t03382>
- 図4 Jean-Paul Ameline, *Les Nouveaux Réalistes*, Éditions du Centre Pompidou, 1992, p. 43.
- 図5 1960, *Les Nouveaux Réalistes*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1986, p.126.

第2章

- 図1 <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/caj5E7e/r6bKGrb>
- 図2 1960, *Les Nouveaux Réalistes*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, p. 153.
- 図3 *J'ai la mémoire qui planche: Raymond Hains*, Centre Pompidou, 2001, p. 80.
- 図4 *Jacques Villeglé: la comédie urbaine*, Centre Pompidou, Paris, 2008, p. 99.
- 図5 *Les cahiers du Musée national art moderne*, no. 105, 2008, p. 24.
- 図6 *Ibid.*, p. 11.
- 図7 *Ibid.*, p. 12.
- 図8 1960, *Les Nouveaux Réalistes*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, p. 150.

第3章

- 図1 <http://www.yvesklein.com/en/expositions/view/1151/yves-klein-proposte-monocrome-epoqua-blu/>
- 図2 <http://www.yvesklein.com/en/expositions/view/1158/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-matiere-premiere-en-sensibilite-picturale-stabilisee-le-vide-the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-into-stabilized-pictorial-sensibility-the-void/>
- 図3 <http://www.yvesklein.com/en/expositions/view/1158/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-matiere-premiere-en-sensibilite-picturale-stabilisee-le-vide-the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-into-stabilized-pictorial-sensibility-the-void/>
- 図4 Kirsi Peltomäki, *Situational aesthetics: the work of Michael Asher*, The MIT Press, Massachusetts, 2010, p. 70.
- 図5 <http://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1152>
- 図6 <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/89/immaterial/639/yemptyy-room-dedicated-to-the-yimmaterial-pictorial-sensibility-museum-haus-lange-krefeld/?of=10>

第 4 章

- ☒ 1 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3369>
- ☒ 2 <https://www.tinguely.ch/fr/tinguely/tinguely-biographie.html>
- ☒ 3 <https://www.tinguely.ch/en/sammlung/sammlung.html?period=&material=&detail=af9911de-e549-4dea-818e-cbfbf3f11505>
- ☒ 4 <http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/view/96/sculptures/699/excavatrice-de-l-espace/?of=6>
- ☒ 5 Pontus Hulten, *Tinguely*, Centre George Pompidou, Paris, 1988, p. 39.
- ☒ 6 <https://www.artsy.net/artwork/jean-tinguely-object-moteur-slash-from-the-series-constante-indeterminee>
- ☒ 7 <https://www.tinguely.ch/fr/sammlung/sammlung.html?period=&detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8>