

# 知覚の彼方に

ジョー・ヒューストン著

翻訳：早川崇子

“タダスキー”の長い画業には驚くべき連続性がある。50年以上もの間、彼はただひとつの形を描き続けてきた。それは円である。円という形に区切られながら、しかし無限に、その円は彼の面の宇宙の中で拡散し反響し、刺激と瞑想の強力な触媒として立ち上がってくる。中心軸の周りに構成された環状のコンポジションは、見る者の知覚を集中させ、注視によってその意識を覚醒させる。タダスキーの画にある具体的なフォルムと超自然的な感覚、その二元性は、幾何学的抽象画の原点まで辿ることのできる概念であり、当初から彼の画を形作った東洋と西洋双方からの影響の表れである。

タダスキーは本名桑山忠祐、1935年に工業都市名古屋で、11人兄弟の末っ子として生まれた。父親は神社建築を専門とする有能な宮大工であった。神社建築は左右対称で、余計な飾りのない簡素さを特徴とする。少年時代からタダスキーは神社の優美な構造とデザインに強い関心を抱き、優れた職人達から大工技術の基礎を少しずつ習い覚えた。桑山家の事業は、朝鮮半島での大規模な神社造築の需要のおかげで繁盛したが、1940年代、米軍による名古屋空襲により工場が焼失、戦後は神輿や神具製作に切り換えた。まだ家業を継ぐ気であったタダスキーは、千葉の倫理学の学校を卒業し、東京の工業学校で技師の免状をとった。しかし、彼が在学中に両親が亡くなり、義兄が家業を継いだため、タダスキーは自由に美術への関心を追求することができるようになった。

東京での学生生活で、タダスキーは初めて現代絵画に接する機会を得たが、なかでもバウハウス学派が始めた幾何学的抽象画をアメリカの雑誌で見て、強く魅了された。形式主義創始者ジョセフ・アルバースが主唱した、簡潔な「正方形へのオマージュ」のコンポジションに、彼は天啓を受けた。このような意図的な明確さに相対するものは日本にない。それでいて、そのフォルムの厳格さは、タダスキーが長年賛美してきた神社建築の純粹さに通ずるものがある。戦後の東京は急速に国際化していたものの、前衛芸術はまだ外国での試みと考えられており、現代アートへの道はほとんど開かれていなかった。芸術協会や役人が展示会を統制しており、もっぱら日本の伝統美術と西洋式学術的リアリズムを支持していた。自国での画業追求の可能性に見切りをつけたタダスキーの目はアメリカへ向けられた。

アメリカの美術学校への入学を目指して、タダスキーは絵画と素描のポートフォリオ構築のために数年を費やした。そのポートフォリオによって、1961年、ミシガン州の歴史あるクラシック・アカデミー・オブ・アーツからスカラシップの申し出があったが、その数年前にニューヨークへ移民していた兄の忠明の薦めで、タダスキーはまっすぐニューヨークへ向かった。まもなく彼はアート・スチューデント・リーグで、画3点、彫刻2点で最優秀賞を取り、スカラシップを獲得した。これらの作品のモチーフは円で、既にこのとき、その後の萌芽があったと

いべきであろう。独立心の強いタダスキーには、リーグでの伝統的な勉強は面白くなく、毎朝時間に縛られるのも嫌いだった。ブルックリン美術館アート・スクールのディレクター、オーガスタス・ペックが彼のアトリエを自由に使ってよいと提供してくれたのを機に、タダスキーは転校した。同級生には若い日本人移住者も多く、アラカワはそのうちの一人である。ローマンハッタンのキャナル通りの古家を修理したアトリエで、タダスキーは異常なまでに厳格な画業修練の毎日を始めたのである。

1962年には、タダスキーは自分のレパトリーを、中心点から放射する同心円コンポジションに限ることにした。初期の作品は、自家製のアクリル塗料と顔料をメゾナイトの長方形の破片の上で混ぜたものが使われ、中心の回転軸の周りに基本色が断続的な筆使いで描かれているのが特徴で、新点描法を使う画家が描いた竜巻に似ている。技法に自信がついてくるとともに、これら初期の作品にある粗野な興奮は徐々に減っていき、抑制の効いた端整な情熱に取って替わられた。タダスキーは自分の作品と何らかの外的なものとの関係を語ることは避けているが、しかし、彼が理想とする幾何学的形状が現実の世界に多く存在することは認めており、彼のアトリエはサボテンや晶洞石の切片など、自然界の隠れた理法を示す物で溢れている。彼は「円は自然のエッセンスである」と言っているが、かといって、自然そのものを描く気はなく、ただ自然の「力、霊気」を<sup>1</sup>、ゲシュタルト心理学者ルドルフ・アンハイムが「原初の円」と呼んだその生来の力を伝えたいだけなのだ。タダスキーは特定の宗教を信じているわけではないが、円は、それが純粋な形状であるとき、スピリチュアルな哲学と共鳴し、さまざまな文化のなかで宗教儀式上のシンボルとして使われてきた。批評家のドナルド・カスピットは仏教とヒンズー教とに相通ずる象徴的な「四角い円」について記し、タダスキーの作品を「現代の“科学的”な眼にとっての曼陀羅」<sup>2</sup>と評している。

タダスキーの考え抜かれた描画プロセスが瞑想に似ているのは、驚くには当たらないかもしれない。描画を始める前に、タダスキーは必ず白紙のキャンバスの前に静かに座り、彼の心に画がはっきり形を成してくるまで、精神を鎮めて待つ。それから、まず一番外側の輪から描きはじめ、最初に生まれた想念が満たされるまで、内側に向かって描いていく。このようにどの画も、あらかじめ形状の詳細の構想があり、すでに決められた軌跡があるのである。これから逸脱することは、タダスキーにとっては「タブー」なのである。ローマンハッタンの広いアトリエに移ったタダスキーは、段々と大きなキャンバスを使うようになり、彼が届く最大のサイズ、6フィート平方にまでなった。円を最も効果的に描くには、描く平面の上で筆を動かすよりも、筆の下でキャンバスを回転させる方がよいことを、タダスキーは早くから発見していて、微妙なバランスを保つ回転「イーゼル」台を考案した。キャンバスの上に吊るされた板材の上に脚を組んで座り、一方の手で回転台を回し、もう一方の筆を持った手を定位置に据える。キャンバスを張った揺れる表面へ、習字用の毛の長い筆を使い、周到的な計算をもとに塗料を流して行く。極度の集中を要する技術だ。

1962年から1963年の作品にはモノクロのものが多く、これらの作品では、同心円のパターンは、塗料の厚いレイヤーの中の線條のテクスチャとして表れ、はじめの頃は長方形のパネルからはみ出している。1964年になると、タダスキーの円はキャンバスの領域の中におさまり、

下塗りゲッソーの白や自然色、あるいは反射する金片や銀片に縁どられるようになる。タダスキーはこの最小限の構成のなかに、均斉のとれた **C-182 (1964)** から多彩で賑やかな **C-200 (1965)** まで、実に多くの視覚的、表現的効果を喚起している。彼の旋回輪は、それが等距離であれ、非等距離であれ、我々の注意を捕らえ、視覚を不可解に刺激する。じっと見ていると、見る側の錯視に反応して、彼の円はうねり、回転し、震える。時には催眠術にかかったような気を起こさせるほどである。

1962年、タダスキーは100枚の作品を、その完成まで発表せずに仕上げる誓いを立てた。また説明的、記述的なタイトルを避けて、アルファベットと数字の順番で作品を識別するようにした。このころ、彼はパトリシア・ヘイガンと出会い、1963年に結婚した。タダスキーは色々な顧客の木工のプロジェクトをすることで生計を立てた。これらの顧客にはギャラリー関係者のベティ・パーソンズやレオ・カステリがいる。カステリ・ギャラリーのディレクター、イワン・カーブはタダスキーに、ロイ・リヒテンスタイン、ジャスパー・ジョーンズ、ロバート・ラウシェンバーグらのキャンバス台制作の仕事を持ってきてくれた。カーブは新しい才能を育てることで知られており、ニューヨーク現代美術館 MoMA のキュレーター、ウィリアム・サイツにタダスキーのアトリエを訪ねるように勧めた。サイツはタダスキーの芸術に感動を受け、数品を選んで彼の美術館へ配達させた。そのうちの一枚は MoMA の彼の同僚、フィリップ・ジョンソンが自分のために購入し、別の一枚はラリー・アルドリッチが MoMA 用として購入した。A-101 (1964) という作品である。くすんだオークルの上にコバルトブルーの円が等間隔で描かれたこの作品は、1965年2月に開催された国際展覧会 *The Responsive Eye* (「感応する眼」) 展での目玉作品となった。

サイツはこの画期的な展覧会のために、ヨーロッパや南北アメリカのスタジオをまわり、これまでにない幾何学的抽象画の作品を集めたが、その大部分は新しい素材や技術を使い、光学的特性や知覚心理学の研究を取り入れていた。サイツが選んだアーティストは、ブリジット・ライリー、ルイ・トマセロ、ヴィクター・ヴァザルリらであるが、当時はお互いの存在を知らなかった。彼らは反復する縦の構図とモジュール形を強調した鋭いコンポジションを創作していた。ヨーロッパで「新傾向」として知られるようになっていたこの流れは、サイツが多様なグループを「知覚抽象画」の大見出しのもとで紹介したことで、広く進展することとなった。展覧会が開かれる前からすでに、*The Responsive Eye* は華やかな評判を呼んでおり、メディアはこれら視覚的刺激をもたらすものを、OP Art、オプアートと称した。ライリー、ヴァザルリ、そしてアルバースとともに、タダスキーも雑誌 LIFE やその他の出版物で取り上げられた。人間の眼の円形と呼応する彼の同心円コンポジションは、MoMA 展覧会のポスターにぴったりで、この新しい運動の魅惑的な象徴であった。

1965年1月、*The Responsive Eye* 展開催の数週間前、タダスキーは初めての個展を、ヨーロッパやアメリカの現代芸術界では著名なマディソン通りのクーツ・ギャラリーで開いた。この2つの展覧会の成功に続き、1966年には、タダスキーの作品が MoMA の「新しい日本の絵画と彫刻」に選ばれ、数年にわたって全米の美術館で巡回展示された。日本生まれの抽象画家たちの多くは現在マンハッタンで活躍しているが、彼らの作品群の中においた時、タダスキーの作品は、

同世代の白髪一雄や田中敦子の感情的で彩色溢れるアプローチとは明らかに異なり、極限までミニマルでかつ構成が緻密である。タダスキーの作品は日本でも注目を集めるようになり、1966年、故国の東京画廊で初めての個展が開かれた。その年の終わりに、具体美術協会の創始者、吉原治良はタダスキーを彼の伝説的なグループに招待し、大阪のグタイピナコテカで大々的なタダスキーの展覧会を開催した。他の日本の美術館もタダスキーのユニークな作品を認め、日本とアメリカ双方の現代美術の通覧展示会に選ばれた。

1960年代後半、タダスキーはクーツやフィッシュバツハ・ギャラリーで個展を行ったり、いろいろな展覧会やオペアート運動を展開する雑誌に継続して取り上げられている。オルブライト・ノックス・アート・ギャラリー、ラリー・アルドリッチ美術館、ボルティモア美術館、ヒューストン美術館、フェニックス美術館など、多くの主要なコレクションが彼の作品を入手している。これらの商業的ギャラリーあるいは公共機関の美術館が購入しているということは、一般大衆がオペアートを歓迎した証しであり、人気の点で、ポップアートは急速にオペアートの陰に隠れてしまった。しかし、より分析的な形式主義が、美術出版界の多くの党派で声価を勝ち得るようになるにつれ、ポップアートとオペアートのどちらも、その一般社会での人気を邪推するある種の批判家から軽視されるようになる。当時は、オペアートと関連付けられることで、タダスキーの作品の解釈が限られてしまったが、彼の構成論理は、同時に生まれたミニマリズム運動の一面である十二音技法や、システムチック描画法の傾向との共通点が多い。サイツはこの共通性を理解しており、*The Responsive Eye* 展では、タダスキーの *A-101* を、フランク・ステラの反復連続する垂直構図 *Line-Up* (1962) の隣におくという賢明な設定をしている。しかしながら、タダスキーの作品は、決して規律に縛られたものではない。どの作品も、分析というよりインスピレーションに導かれて、それぞれの内なる魂に呼応して生まれたものである。タダスキーの均一な幾何学的パターンは、より縮小した状態では、その形と目的において、アグネス・マーチンの繰り返す格子や、ジーン・デイヴィスの平行縞、あるいはアルバースの四角の重なりと類似している。これらのアーティストは、いずれも *The Responsive Eye* 展に出展したが、その個性はカテゴリーに限定されるべきものではない。

その後の何十年かの間に、タダスキーの円は、時に微妙に、時に明白に変化してきている。1966年、さまざまな幅の黒い円を使って、彼は伝統的な線形版画を思わせるキアロスクロー（明暗対照法）のような、これまでと変わった様相の作品を公開した。*D-127* (1966) では、彫刻されたかのような輪が、水面のさざなみのように盛り上がってくる感じがする。タダスキーはまた、大きな筒を手で廻しながら、筒に張ったキャンバスの周囲に環状線を描くという、彼の創案した方法で、縦縞の画のシリーズを描いているが、彼はここでも同様の手法を使っている。1968年にはエアブラシを利用して、顔料の柔らかな混色を生かし、より彫刻的な形状を作り出している。エアブラシは、顔料を優しく散乱させ、タダスキーのナイフの刃のような鋭い習字筆の跡をかき消す効果があり、彼の画技プロセスには欠かせない道具となっていく。この方法は *D-211* (1968) にしっかりした存在感を与えている。ここでは赤、オレンジ、黄、白の管状の輪が大胆につながっていて、その量感と光度はこれまでには見られなかったものである。この光と影の効果は、印象的なモノクロの作品 *D-212* (1968) にも見られる。コンポジションが波紋となって外へ向かい、見る者の内なる空間に響き広がって行くのである。

1968年、タダスキー夫妻はアメリカ西南部、カリフォルニア、ハワイを旅し、その後数ヶ月を日本で過ごした。その長旅から戻ってから、タダスキーの作品は劇的に変化する。新しい経験が、この時期の彼のコンポジションに著しい進化をもたらしたのかもしれない。これまでの作品が、空白の四角いキャンバスの内側に置かれた環状のパターンだったのに対し、新しい彼の輪は、キャンバスという空間をフルに生かしている。たとえば彼の作品中最も幻想的な *E-137A* (1969) の球体の周りの空間は、より大きな次元と実体を感じさせる。これらの作品では、スプレー塗料を積み重ねた表面のテクスチャが、手で触れるほどの実在感をもたらしている。そのざらざらした感覚は、色相と色度の微妙なうねりによってかき乱される。まるで絵の中心の光り輝く核から音波が放出され、外の空間へ広がって行くような効果がある。1969年から1971年の作品は、光を主な特徴、テーマとしている。*F-132* (1970) では、大きな丸い発光体は強烈な熱を感じさせ、瀕死の太陽の燃え殻を思わせる。1970年代前半までの作品には、彼自身は地球や天体に擬することを避けているものの、宇宙的空間の広漠さが表現されているものが多い。それぞれの作品はそれ独自の宇宙を表し、自然の力を写したものというより、自然の力そのものの表出なのである。

1969年10月、ソーホーのグランド通りにある古いビルを買い、タダスキー夫妻は子育てを始めた。アトリエが大きくなったので、彼は昔から関心のあったセラミックの世界に手を広げた。窯を据え、先生を雇い、参加者に作業場と窯焼を提供する「グランド通り陶工」という教育プロジェクトを始めたのだ。しかし、焼き物は工程が長く、出来上がりの予測が不可能なため、彼の本来の創作プロセスとは共存せず、数年後にはこのワークショップは閉鎖された。だが、タダスキーの製陶経験の影響は、閉鎖後まもなく描かれた彼の *G* シリーズに見てとれる。*G-108* (1975-1977) は、髪の毛一筋ほどの細さの円からなる中心の渦巻に対し、外側は対照的にもうろうと霞み、そのすべてがミッドナイト・ブルーの震える円によって包まれている。最外輪の縁のギザギザは、回転のスピードを物語っている。これは彼がマンハッタンに初めて来た1961年の実験以降、見られなかったものである。ビルの面倒を見るのがいやになったタダスキーは、1977年にこれを売り、通りの反対側に新しいアトリエと家を見つけた。その年、妻のパトリシアの勤務先の連邦準備制度がスイスのバーゼルにある国際決済銀行への転勤を彼女に命じたため、一家はヨーロッパへ行くこととなった。彼らはバーゼルの近くのリーエンに住んだが、アトリエのスペースがなく、タダスキーは絵画 *G* シリーズに類するものを、紙に描くという繊細精緻なシリーズの制作に熱中した。彼はこれを、小さな製陶用ロクロを使ってやったのである。1978年末に一家はニューヨークに戻り、タダスキーはグランド通りの新しい家とアトリエの改修に取り組んだ。

タダスキー夫妻と息子2人は、1986年から1994年まで日本に住み、パトリシアはケミカル銀行の東京支店に勤務、のちにJPモーターの日本でのエコノミストとなった。この期間にタダスキーの造形はさらにミニマルになった。以前の白地にとって替わって、果てしない深さを思わせる豊かな黒色が使われた。1980年代には、彼の輪が徐々に消えて行くのと対照的に格子が出現し、その平面構図は、新しいディメンションと空間の不調和を付加した。*J-15* (1988) にはそれがはっきりと見られる。かつて充満していたタダスキーの円は、暗闇のなかに消散してしまい、精巧に描かれたグリッドから生まれた透き通るような2つの四角を残すのみである。*J*シ

リーズのグリッドの画は、1989年の彼の東京画廊での回顧展出品作130点の中にも見受けられる。この回顧展により、彼の円のコンポジションがいかに多種多様であるかが再認識された。1990年代に入ると、タダスキーのコンポジションはさらに変化し、ひとつの球形であった円が、真ん中で照り輝く光のマスとなった。F-132 (1970)に見られた球状の構造は、キラキラした細かい破片の中にぼかされていき、J-119 (1990)ではどうやら形を保っているが、J-111 (1991-1992)では完全に霧消し、銀河爆発のあとの残り火のように見える。この球状の解体の、最も印象的なステージは、パワフルなJ-117 (1990)に見ることができる。薄青い光輪に囲まれた輝く星雲に、キャンバスの中奥から発する銀色の光が後光のように射している。これらの作品でタダスキーは、危うい均衡の中に漂う爆発的な力の源を表現している。

この後、タダスキーのキャンバスはますます端整かつ大らかなものになって行き、静謐な穏やかさを増していく。B-181 (1964)の、明るい色彩が踊る、ほとぼしるような喧騒はすっかり遠い世界のものとなり、最近作M-222 (2007)のように、より落ち着いた瞑想的なものになっていった。この印象的な作品では、かつて支配的であった主原色は無限の黒の中に吸収されてしまい、後に残るのは、ネオンのように輝く光輪が、不思議な引力で瞑想へと導く入り口のように、白く光っているのみである。Mシリーズの全ての作品は、スプレーとスプッターを組み合わせ、絵の具と石墨とのシャープなラインでできている。この複雑なテクニックは、内部の緊張—偶然と精確、堅実性と透明性、明るさと暗さ、を刺激する効果がありながら、あくまで洗練された平衡を失っていない。彼の初期の作品群が、今日においても視覚的な興奮を起こさせるものであることは間違いない。そういう意味で知覚アートは常に「その時」のものである。しかし、タダスキーのより高きものへ向かおうとする変転は、彼の成熟した作品に、時間を越えた価値を与えている。2001年以来、彼はニューヨークの田舎チェルシーのアトリエで、誰にも邪魔されずに毎日きちんと絵筆をとっている。初めて円を描いてから50年以上、タダスキーのアートは常に新しい軌道に沿って進化してきた。それはしばしば、過去のモチーフの再訪、再収穫という形をとりながら、新鮮で思いがけない結果を見せてくれるのである。

オプアートはこの10年間に再評価が進み、現在では正式な分類として認められている。これは、一部には、アートの歴史観がより包含的になったことと、今日の新世代のアーティストらの知覚アートの妥当性によるものである。彼らは絵画、彫刻、ビデオ、環境芸術などを通じて、より肉体的、実体験的なアプローチをしている。批評家の注目のおかげで、モノから体感へ、という大きな変化の先触れとなったオプアートの重要性が確認された。それは見る者を、美のプロセスへの自発的な参加者にしてしまう、ということである。その結果、タダスキーの作品もまた、再び注目を集め、全世界の美術館で知覚アートの主要作品として取り上げられている。今や戦後抽象画の革新者として広く認められているタダスキーは、50年後の今も、その精妙で魅力的な作品の中で、最高の知覚を求め続けている。タダスキーは、彼の同心円の調和の中に、またその向こうに、注視と感受性によって宇宙を体感せよ、と我々に挑戦しているのだ。そうすることで、ビジョンを変える力を肯定しているのだ。