

イミ・クネーベル作品における「見えないもの」と「見ること」

岡添 瑠子

パレルモ「ゾウよりもネズミの方が多いと思う？」

クネーベル「ネズミ。」

パレルモ「どうして？」

クネーベル「いつだって大きなものよりも小さなものの方が多いんだ。」¹⁾

ドイツを代表する現代美術家の一人であるイミ・クネーベル（Imi Knoebel 1940 年～）は、半世紀以上にわたって、20 世紀初頭のモダニズムを経由した幾何学的な抽象表現の可能性を追究し続けてきた。その仕事全体を見わたすと、ベニヤやメゾナイト（硬質繊維板）、写真、アルミ板、鉛丹など多様な素材を用い、絵画や彫刻、インスタレーションといった区分自体が問いに付されている。のちに触れるように、デュッセルドルフ芸術アカデミー時代からの友人であり、クネーベル作品について多数言及のあるヨハネス・シュテュットゲンは、クネーベルの作品の特徴は「見えないこと」とであると指摘している。例えば「サンドイッチ」とクネーベルが呼ぶ一連の作品は、片面に色を塗った 2 枚のベニヤ板の彩色した面を内側にして、その間に両面に彩色したベニヤ板が挟まれ、側面に見える色彩がかろうじて内部を想像させるのみだ。ここで興味深いのは、クネーベルが自身を「画家」と位置付けていることだ²⁾。特に 90 年代以降は色彩豊かな絵画作品や大型のレリーフ作品が中心となり、視覚的な要素がますます見られる。それでは、クネーベルの作品において、「見えないこと」と視覚的な表現とはどのような関係にあるのだろうか。本稿では、自らの作品を再解釈しながら反復、拡大、変化させていくクネーベルの特徴を鑑み、時期ごとの変遷を辿ることによって、特に展示方法に着目しながら、多くの作品にみられる光と不可視という問題を検証していく。

1. 「絵画の終わり」から非物質性の追求へ

1940年、のちにイミという名で活動することになるクラウス・ヴォルフ・クネーベル (Klaus Wolf Knoebel) は、ドイツ中東部デッサウに生まれた。幼少期は一時期ドレスデン近郊に暮らし、1945年2月には、連合国軍によるドレスデン空襲を屋根裏部屋の窓から見たという。1962年、ドイツ中西部ダルムシュタットの工芸学校の商業デザインクラスに進学すると、そこで出会ったライナー・ギーゼ (Rainer Giese, 1942~74) とは、のちに「イミ」「IMI」という呼び名を互いに使うようになる。二人が作った造語だが、「私は彼とともに」(ich mit ihm)の頭文字となることにあとから気がついたという。転機は1964年、二人はある新聞記事を目にする。それは、アーヘンで開催された「新芸術フェスティバル」という催しに出演しアクションを行っていたヨーゼフ・ボイスが興奮した学生に殴られたという記事で、この時の劇的な写真に触発されたクネーベルとギーゼはデュッセルドルフ芸術アカデミーに移り、翌年にはボイスが教えるモニュメント彫刻クラスに入った。ボイスの「指導」は言葉数が少ないながらも厳しく、例えば、クネーベルは当時、強く惹かれていたロシア・アヴァンギャルド、特にカジミール・マレーヴィチの影響を窺わせる白の単色絵画を描いていたが、ある日壁にかかっていた作品を目にしたボイスは、「ゼロ (グループ・ゼロ: 1957年にデュッセルドルフで結成された前衛美術グループで、アルミや釘などを用いた平面作品を特徴とした) のようになりたいのか?」と問うたという³⁾。他者の追従ではなく、学生が自分自身にとって本質的に必要な表現を見つけ出すことに重きを置くのがボイスの方針だった。

しかし、敗戦後のドイツの作家たちにとって、「何を作るべきか」は困難な課題でもあった。クネーベルにとってはルーチョ・フォンタナやイヴ・クラインの存在、そして何よりマレーヴィチの《白地の上の黒の正方形》は、「全てがすでになされてしまった」ことを突きつけるものであった。それは絵画が行き着く最終段階であったが、しかし至高主義の思想を乗り越えるのではなく、別の方法でそれらを「拡張」することを決心させるものであった。こうしてクネーベルは、カンヴァスと絵の具を使う代わりに、ベニヤ板に白い麻布を張り、黒いペンで垂直線と水平線を引いていく「線絵画」(Linienbilder 1966~68年) や、白または黒の単色画など、直線や矩形のバリエーションのみから構成される、ある種禁欲的な表現に集中することとなった。こうした作風はデザインを学んだ経験に

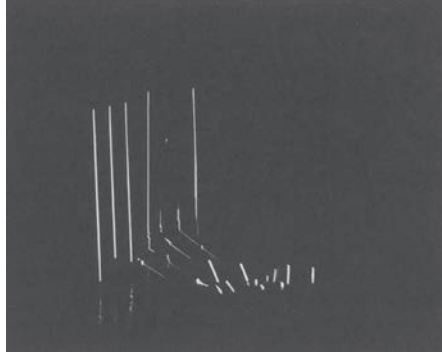


図1 「プロジェクション」(1968年)

よるものと考えられるが、クネーベルが画家を特権的な存在ではなく、職人と同じく労働者と捉えていることが少なからず反映されている。

1968～74年のシリーズ「プロジェクション」(Projektionen)【図1】では、光という非物質的な媒体によって純粹さの追求をさらに進めていく。これは、スライドプロジェクターに直線の切り込みを入れたり、複写インクで刷毛目を残しながら塗りつぶしたりして室内または屋外で投影し、その光の線や形をさらに写真に記録した作品である。偶然に現れる無数の光の像を、カメラという装置によって機械的に映しとっていく。このように見ると、投影された矩形の光と、同時期の白や黒の絵画は相互に呼応していたことがわかる。例えば黒いパネルを十字型に組んだ作品や、菱形を変形させた「風絵画」(1971年～)は、まるで展示壁が支持体となり、その上で作品が上昇・浮遊するような印象を与える。光という非物質的な方法によって「絵画」を作るという試みは、矩形の光を壁に投影し、その部分の壁を白く塗る《プロジェクション絵画の寸法》(Projektionsbildgrößen 1969年)へと展開し、一時期は塗ることもやめ、壁に寸法を書き込むだけとなったという。

白はすでにもうたくさんだった！ だから光が加わった。白はもうたくさん、物質ももうたくさん。そして光もまたたくさんだった。それで僕は白い壁に長方形か正方形を描き、しまいには寸法だけを書きこんだ⁴⁾。

2. 描かない絵画——《19 番教室》

さらに《星空》(Sternenhimmel 1968～74 年)は、非物質性の追求が、宇宙的な広がりへと至ることを示している。これは、地図帳から選んだ 54 枚の星空の写真を格子状に並べた作品で、冊子の形でも発表された。注目すべきは、全てに星がひとつずつ、見分けがつかないほどさりげなく描き足されており、無限の広がりとは自己との接点を示されている点だ。こうして「地に足をつけたい」と取り組んだのが、メゾナイトや木材の手触りを感じられる立体作品のインスタレーション、《19 番教室》(Raum 19)である。これは卒業制作として、制作場でもある教室の空間を使って発表された。デュッセルドルフ芸術アカデミーに移った頃、まだ「見せられる作品もなかった」クネーベルとギーゼは、大胆にも教室の使用をボイスに願い出て、ボイスクラスの隣の 19 番教室を使う許可を得たのだった。作品名の「教室」にあたる“Raum”は、「部屋」のほかに「空間」「場所」「宇宙」という意味を持つが、上記の文脈から本稿では「教室」を用いる。壁に架けたり、あるいは立てかけたりしたストレッチャー(カンヴァスの木枠)や、ベニヤ板やメゾナイトで組み立てた箱型の立体物(ここではオブジェと呼ぶ)など 77 個もの要素から構成される。箱型の物体の一部は、上部がアーチ型になっており、教室の窓の形と呼応している。メゾナイトは、戦後のドイツでは家具などに使われていた素材でもあり、クネーベルが選んだ理由は、茶色い色彩や温かみのある材質、人間の寸法に基づいた大きさに加え、当時あまり大切に扱われていなかった点もあったという。また木枠だけのストレッチャーが伝統的な絵画形式の解体を、木枠にマウントされたメゾナイトのパネルがこれから描かれる絵画を暗示するように、彫刻によるインスタレーションにも見えるこの作品は、「いかに描かずに絵画を作るか」という取り組みであった。

この素材〔メゾナイト〕を使えば何かを組み立てることができた。長方形や正方形から立方体を作って、曲線をつけた。絵と同じだよ。他の人たちは筆で、僕たちは金槌と接着剤と鉋で〔…〕これが事実上、絵画に代わるものだった。他の人たちは絵画を描いて、僕たちは鉋をかけて——鉋をかけて僕たちの絵画を組み立てた⁵⁾。

《19 番教室》に彫刻的な三次元空間と絵画的な平面性を架橋するような特徴が

見られることは、これまでも指摘されてきた。例えばウーター・デビッツによれば、立体物が壁の前に床置きされていることで壁と床の境界線が喪失し、平面性が生まれていることから、作品全体を一枚の絵画や図像として見るのが想定されているという⁶⁾。三次元空間と二次元的な絵画空間を行き来するようなあり方は、20世紀初頭のキュビスムの手法を反転させているようにも見える。また、鑑賞者は作品の周りを歩きながら見ることになるため、見る位置や角度によって「絶え間なく変わり続けるタブロー」⁷⁾となる。《19番教室》はこれまで4つのバージョンが作られ、合わせて10回以上展示されているが⁸⁾、展示場所ごとにオブジェの配置が変わり、時には複数の展示室を使って展示される⁹⁾。触覚的な素材を用いつつも、この作品の基礎を成しているのは絵画という枠組みへの問いと再構成の試みである。

3. 「見えないこと」の提示

しかしながら、《19番教室》は不可視化ともいうべき、「見えない」という側面も指摘できる。鑑賞者は密集して置かれたオブジェの間に立ち入ることができず、例えば1987年のディア芸術財団での展示では、全体が三方向を壁に囲まれ、奥の方は手前の大きな箱型のオブジェに隠れて見えない状態となった【図2】。オブジェは手前の大きな箱の後ろや間に隠れて見るができない。家具を思わせるオブジェや木枠が雑然と積まれている様子は、倉庫など作品以前の状態を連想させる。シュテュットゲンは、そもそも壁に展示せず床置きするというあり



図2 《19番教室》(1992年の展示)

方に「見える／見えない」の問題が見られると指摘する。(下線は稿者による。)

ある意味でこの〔絵の〕積み重ねの原理は、自己拡張への対抗措置として、また絵を消す方法として、あるいは単に降ろしてしまっただけで展示しないという形式として、「壁掛けしないこと」の表明としても理解することができる。それにより、それら〔オブジェ〕はただそこにあるだけ、そうなされただけであり、その実体は存在し効力を持つが、もはや必ずしも見られる必要はないことが明らかになる。見ることは外に向かって閉ざされ、考えることに開かれる。この原則は、「壁に掛けることと塞ぐこと」「自己を開示することと自己を覆い隠すこと」「可視と不可視」「内と外」「イメージと非イメージ」のように常に対をなすものとして、その後のイミ・クネーベルの道筋全体に影響を与えた¹⁰⁾。

《19 番教室》は絵画を想起させながらも、それをあくまでも暫定的なものとして扱い、むしろ内部や背後へと鑑賞者の意識を向けさせる。それも非物質性ではなく作品自体の存在や作品の重量感、材質の触知性を提示するのが特徴である。不可視の内部というテーマがよりはっきりと示されている作品に、1984 年に発表された《ヘール通り 16 番地》(Heerstraße 16) がある。作家のアトリエの台所と同じ容積の直方体をメゾナイトで組み立てた作品で、これも中を覗くことはできない。クネーベルはこの作品について、自分にとって制作していない時間が大切だと語っており、時間をはじめとする目に見えないものが置き換えられていると解釈できる¹¹⁾。また 2000 年代以降の作品では、不可視のエネルギーを主題としていることも見ておきたい。2006 年に《19 番教室》の第三作目となる《19 番教室Ⅲ》が制作された。このバージョンでは木片状のものまで含めてオブジェが 250 個にまで拡張し、展示の際には箱型のオブジェが人の背丈を超える高さまで積み上げられた。ここに新たに加わったのが《バッテリー》(Batterie 2005 年)【図 3】である。これはアルミ製の土台に、蓄光塗料で彩色したアルミのパネルを覆った立方体の物体が乗っている作品だが、日中に光を貯め、周囲が暗くなると発光するこの想像上の「蓄電池」を追加したことによって、《19 番教室Ⅲ》は、その内部のエネルギーや重量、物質という意味合いを帯びることとなった。これらはヨーゼフ・ボイスの作品における熱の理論を彷彿とさせるが、クネーベルの場合は記号的に示唆しているといえよう。

ここで、改めて白い絵画のシリーズ、「白絵画」(Weiße Bilder 1972～75 年)を

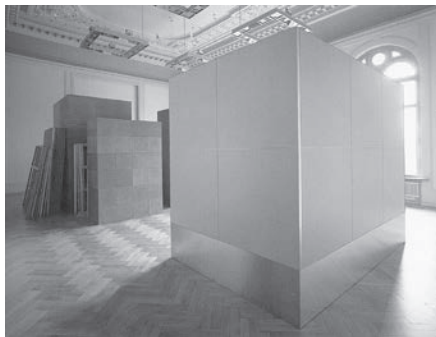


図3 《19 番教室Ⅲ》(2006 年)《バッテリー》(2006 年)



図4 《無題》(1969/1975 年)

見てみたい。1975 年にデュッセルドルフ市立美術館で開催されたクネーベルの美術館での初個展は、展示作品の大部分を「白絵画」が占めた。《無題》はやはり麻布を張ったメゾナイトのパネルに白く彩色した単色画で、11 枚が横一列に並べて展示されたが、左から右に進むにつれて、 $160 \times 120 \text{ cm}$ から $160 \times 130 \text{ cm}$ へと、作品の横幅が少しずつ長くなっていく【図4】。鑑賞者は時間をかけて鑑賞することによって、微細に拡張していく感覚を得ることとなる。滑らかに塗られた作品の表面も、この作品に直感的な性質を与えている。

4. 外界のイメージ——《プロジェクションX》

ここまで、クネーベルの作品における非物質性と不可視性という特質を見てきたが、それは決して物質や空間という現実と切り離されているわけではない。非物質性を求めるための実験であった「プロジェクション」にもまた、変化が生まれていた。投影面に映る外部の像の変化が見過ごせないものとなったのである。特に顕著なのは、1971年にデュッセルドルフのゲーリー・シューム画廊での展覧会に際して開始した《プロジェクションX》(Projektion X)だ【図5】。これは、スライドにX字の形の切り込みを入れ、車の上に取り付けて夜のダルムシュタットの街中を移動したものである。そこでは、ビデオ映像や写真など複数のメディアが用いられ、X字の光を街中に投影した様子が記録されている。映像には建物の正面などが巨大なX字の光の中に次々と浮かび上がっていく様子がとらえられている。この作品についてクネーベルは次のように回想する。

車が移動するにつれて、投影されたイメージは家の正面、路面電車、壁、街灯、窓枠、看板、そして木々を描き出し——まるで映像よりもむしろスクリーンそのものが絶え間なく変化する映画のように——瞬時にそうした物体の不規則な特徴とすっかり融合し、完璧な共存と自己移入のプロセスを通して、束の間、不可分ながら儚い統一体を形作りました¹²⁾。

ここで、「スクリーン」の側が変化すると述べていることに注目したい。イメー



図5 《プロジェクションX》(1971年)

ジの絶え間ない変化という点は《19 番教室》と共通するが、《プロジェクション X》では外の世界を取り込むことによって、瞬間ごとに生成しては変容する様々な形を見出すことが可能となったのだ。この経験はのちの作品にも大きな影響をもたらしたと考えられる。

クネーベル作品における光と造形の関係については、批評家のドナルド・カスピットが 1985 年の『アートフォーラム・インターナショナル』誌にて興味深い指摘を行っている。カスピットは、オランダのクレラー・ミュラー美術館で開催された個展のカatalogで、幼き日のクネーベルがドレスデン爆撃を見たという三角形の窓のある屋根裏部屋が薄ぼんやりと映っているスナップ写真と、クレラー・ミュラー美術館が位置する地名が付けられた平面作品《オッテルロー II》(Otterlo II 1985 年)の平面図が隣同士のページに掲載されていることに注目した。前者のスナップ写真では、三角形の窓の部分が白い光に包まれている。《オッテルロー》連作は、白いパネルを複数枚組み合わせた大型のパネル画で、横長の長方形の上部に 4 つの三角形が横に並び、ギザギザの形になっている。カスピットは、この形が祭壇画を思わせると同時に、建物の屋根にも見える三角形の部分が、かつてクネーベルが炎に包まれるドレスデンを見たとされる三角形の窓の変形であると述べる。

クネーベルは、破壊の光景に対して奇妙に相反する感情を非具象的な形で表現している。彼はその光景に病的なまでに魅了される一方で——三角形を変化させながら、まるで窓の外を見ることから抜け出せないかのようだ——、それが呼び起こす、つらくて混乱した感情から「抽象化」(abstracted) (距離を置き、切り離す) されているのだ¹³⁾。

ここで「抽象化」は、自己のトラウマ的な経験を客観視する方法として提示されている。カスピットはその上で、クネーベルが、「2 つの対照的な形が対峙することによって得られる不協和音のエネルギー」によって新しい生命力を生み出すというマレーヴィチの思想と、ボイス流の「創造性の治療力」を応用していると分析する。確かにこの分析は、マレーヴィチの至高主義の極地とされる《白地の上の黒の正方形》が、黒い絵の具の下に豊かな色彩の層を内包しており、その次の展開の可能性を潜在的に含んでいることも想起させる。《オッテルロー II》の形はオッテルローの改革派教会の建物の形とも類似しており、抽象的であるがゆえにいくつもの連想を誘うような余白が残されていることを思い出し

たい。窓の光に立ち戻るなら、光は物事をあらわにする一方、あまりに眩しく全てを無に帰してしまうという両面性がある。救いにもなれば、畏怖、脅威にもなりうる。クネーベルは近年のインタビューの中で、空爆が幼い目には「素晴らしい」ものに映ったと述べており¹⁴⁾、崇高と恐怖と魅力が入り交じった感覚を作品中に見出すのは困難なことではない。

5. 光の気配——《Zu Hilfe, zu Hilfe, sonst bin ich verloren...》

「プロジェクション」を終えた頃から、クネーベルの展示には、展示室に差し込む自然光が、作品や空間にどのように関係するかという関心がみうけられる。例えば先にあげた1987年のデア芸術財団での個展では、展示室の壁横一列に並ぶ窓の光が展示室内に差し込み、窓枠の形が床に映り込んでいた。この格子状の形は、向かい側の展示壁に横一列に並ぶ「白絵画」と呼応していた。さらに第8回ドクメンタ（1987年）では、インスタレーションの形で自然光を取り入れた。この作品は、展示室の大きな窓の手前に、白い壁を立てるもので、その壁には扉のような形の長方形が、底辺が床に接する形でくり抜かれていた。展示の写真を見ると、窓の光が長方形の部分から差し込み、床に光を投げかけている【図6】。開口部は3つとも大きさが異なり、くぐり抜けることができたが、ほとんどの人は作品に気が付かなかったという。作品名《助けてくれ、助けてくれ、さもないとやられてしまう》（Zu Hilfe, Zu Hilfe, sonst bin ich verloren 以下、Zu Hilfe と記載）は、オペラ『魔笛』の冒頭で主人公が歌う歌曲の冒頭の台詞に



図6 《Zu Hilfe》(1987年)



図7 《Potsdamer Strasse 50》

基づいており、クネーベルはこの作品の着想をザルツブルクでの『魔笛』の公演から得たという。『魔笛』のある場面で、主人公が神殿の3つの門（叡智、労働、芸術）に入ろうと試みるが阻まれ、3つ目の門によりやく入ることができて神官と出会う。しかし舞台の立て付けが悪かったのか、3つ目の扉が開かず、役者が他のところから出て来ざるをえなかったのだという¹⁵⁾。

作品名と重ねるならば、白い壁や不可視のドアは思い通りに行かないことや障壁を表しているようにみえる。一方、展示写真を見ると、作品である仮設壁の隣の床には、窓の光がそのまま映り込んでいる。扉が開かないことによって初めて実体としての扉を意識するように、この作品も「気が付かないけれど存在するもの」を示唆する。『魔笛』は夜の女王が支配する闇の世界を光の世界が打倒する物語だが、《Zu Hilfe》は光と影、内と外が反転する兆しを想起させると同時に、無機質な外観から、決して覆すことのできない物事の象徴を彷彿とさせるのも確かである。ただしこの作品がクネーベルの自宅の壁と同じ大きさになるように作られたという事実は、光があくまでも日常との繋がりの中で見出されることを示している。

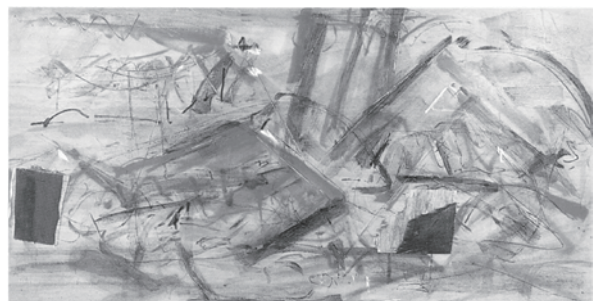
この作品もまた、のちにベルリンの新国立美術館での個展（2009年）の際に再制作されることによって、新たな解釈が加わった。ミース・ファン・デル・ローエによる建築で知られるこの美術館の建築は地階と地下から構成され、地階は全体が吹き抜けの広大な空間で、グリッド状の窓ガラスに囲まれている。《Zu Hilfe》は美術館の入り口を入った正面に設置され、展示室中央の両脇に2006年版の《19番教室Ⅳ》と《バッテリー》が展示された。当初の展示プランは、仮設壁で展示スペースを分けし平面作品を総覧するものであったが、四方からの窓の光が作品に及ぼす影響を考慮して、建物と作品が呼応するミニマルな展示構成に変更したという。注目すべきは、美術館の内外から視界を遮断するかのように、窓を内側から白く塗ったことである。展示室内は薄暗くも、手作業による塗料の刷毛目を通して差し込む光が空間全体を包み込み、《Zu Hilfe》は見えない「門」として3つの開口部からのみ光を引き入れる。この展示においても《バッテリー》はエネルギーの貯蔵と発光を暗示する。美術館の内部で《バッテリー》は日中の光を蓄え、《19番教室》に「充電し、拡張させる」¹⁶⁾が、美術館が閉まった夜にこの様子は見えない。しかし美術館の明かりが点いている時間は、半透明の白い窓を通して建物全体が発光しているように見える【図7】。



I



II



III



IV

图8 《観想》

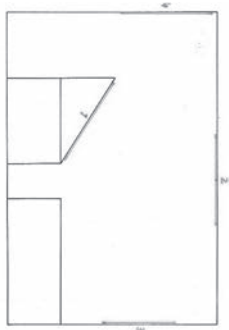


図9 「Betrachtung」展 展示構想図

6. 没入と断片性——《観想》

1975年の平面作品《緑の7角形》(Grünes Siebeneck)を境に、白と黒のみを用いたおよそ11年の期間を打ち破るように、クネーベルの作品には色彩や「自由な形」が溢れていく。《24色——プリンキーのために》(24 Farben — für Blinky 1977年)は、クネーベルが「色彩の達人」と呼んでいた友人の画家プリンキー・パレルモの急死を受け、翌年にケルンのハイナー・フリードリヒ画廊で発表した作品だ。24枚の様々な形・色彩のパネル絵画は明らかにそれまでの作品と異質であった。とはいえこの変化は「プロジェクション」で多様な形を得た経験の延長にあったといえる。そして、コラージュ作品の《メッサーシュニッテ》(Messerschritte 1977~80年)や《ゲントルーム》(Genter Raum 1980年)など、多様な形象を切り出す過程で残った大量の断片を用いた作品がこれに続いた。1983年には、イミ(ライナー)・ギーゼの自死から10年目の年に捧げる作品として、ねじ曲がった金属棒や木切れなど、ファウンドオブジェを取り入れた《天国の財産》(Eigentum Himmelreich)を発表した。いうなれば「視覚的」なこれらの作品は、それ以前の「見える／見えない」という問題とどのように接続するのだろうか。

ここでは、1984年に東京の画廊で行われた個展をひとつの手がかりとしてみたい。画廊「かんらん舎」で開催されたこの展覧会は、日本で初めての個展、そしてクネーベルにとってはヨーロッパ以外で新作を展示する初めての機会であった¹⁷⁾。考察の対象とするのは、展示された作品が転換期の中でも特に異例

と思われる激しい筆致で描いた絵であるため、そして、作家本人が展示構成にたずさわっており、そこから何らかの意図がうかがえると考えられるためである。展示された4点の連作《観想》(Betrachtung 1984年)Ⅰ～Ⅳは、ベニヤ板を規格サイズの122×240cmの大きさのまま用いた抽象画で、激しい筆の動きによる赤や黒、緑などの太い線が画面を走っている【図8】。長方形や三角形など幾何学的な形象は20世紀初頭のモダニズム絵画を思わせるが、ところどころに水色や黄色、ピンクなどの蛍光色がドリッピングされている点は、戦後の抽象表現主義や同時代のニューペインティングをも連想させる。

しかしよく見ると黒や赤の矩形の木片が画面に貼り付けられ、表面に電動ドリルで削られた跡があり、支持体であるベニヤの素材が可視化されている。こうした作品表面の傷は、その後《バトル・ペインティング》(Schlachte Bilder 1992年)で顕著となった。湾岸戦争が始まった時期にシリーズとして制作されたこの作品は、一見すると黒の単色画だが、ベニヤにメゾナイトを張った表面に電動ドリルで無数の線を切り込み、その上に黒いラッカーで覆ったものだ。切り込み線は作家の身体的な負荷の表れであり、画面から「労働の痕跡と戦いの緊張」が触覚的に伝わるのである¹⁸⁾。興味深いことに、《バトル・ペインティング》発表当時の展評の中には、複数の表現主義、つまりドイツ表現主義、抽象表現主義、そして、しばしば神話や物語世界を主題とした同時代の新表現主義に対する作家のアイロニカルな姿勢を指摘するものが見られる¹⁹⁾。こうした文脈を踏まえると、《観想》は絵画という形式の限界に向き合う《19番教室》を経て、同時代の具象絵画復興の動きに対して応答しながら模索を続けていた中で生まれたといえよう。



図10 「Betrachtung」展 (1984年)

《観想》に関しては、クネーベルの他の作品と関連づけながら考察を行った中島芳郎の考察を参照したい。中島は《19 番教室》などのインスタレーションについて、「個々のオブジェの非具象性に支えられて、その配置の中に、感情や思惟、(伝統的な意味での) 肉体も精神も不在の、剥き出しの空間が現出」するものとし、「思考、頭ではなく手による思考（これこそ造型家の思考だ）が時の推移で蒙る変化を見せてくれる」60～70 年代の鉛筆ドローイングとの結びつきを示す。その上で、ベニヤに描いた《観想》については次のように述べる。

具象物のない絶対空間での絶対思考^{メタモルフォーゼ}の変容。作品とほくらとの境界は消え、ほくらも作品の中で変容する。限りなく〈無〉に近づく場で、時間と空間がなんの修飾もない剥きだしのもの、実体的なものの、〈具体〉として現れる²⁰⁾。

中島は、支持体のみならず作品そのものが「剥きだし」の実体として迫ってくることを指摘している。ただしこのことを理解するには、作品の題名と合わせて考える必要があるだろう。カント以降の美学において「観想」(Betrachtung, 英語では contemplation) は「無関心」な態度によって対象を客観的に観察する理想的な態度とされ、味わいながら受け取る「享受」と区別される²¹⁾。もっともこの作品における意味合いはこのような近代合理主義的な原義にとどまるものではない。1984 年にこの東京での展覧会（展覧会のタイトルは、英語の「contemplation」の意味に近い「瞑想」展とされたが、ここでは「Betrachtung」展と記載）を主催した画廊かんらん舎の大谷芳久によると、展示にあたってク



図 11 「Betrachtung」展（1984 年）

ネーベルから、カスパー・ダーヴィト・フリードリヒの《雲海の上の旅人》(1818年)を思い浮かべてほしい、と伝えられたという²²⁾。ドイツ・ロマン主義絵画を代表するフリードリヒのこの絵画は、岩山から雲海を見下ろす後ろ姿の人物が描かれた作品である。フリードリヒの風景画の中で示されるのはキリスト教的世界観に基づいた崇高さであるが、度々描かれる後ろ向きの人物については、絵画を見る者の視線がこの後ろ姿の人物に導かれ、絵の中の風景と一体となることがしばしば指摘される。その一方で、フリードリヒの生きた19世紀には、ありのままの自然ではなく文化的自然という新たな近代的風景観が共有されつつあった。従来の風景画とフリードリヒのそれを分つのは、人の視線を自然の中に引き込む一方で、自然と人間の間に断絶が生じる点にある。仲間裕子の分析によれば、フリードリヒの風景画において、無限への憧憬によって遠方へと向かう鑑賞者の視線は途中で中断され、自己省察を伴った批評性を帯びているという²³⁾。これらを鑑みると、クネーベルの《観想》という作品名に、フリードリヒ作品にみられる没入と隔絶のプロセスを重ね合わせることが可能であろう。《観想》は、鑑賞者を絵画の中に没入させつつも、作品自体の断片性によって鑑賞すること自体への自覚を促す反省的 (reflective) な作品といえる。「見えないもの」の内なるエネルギーを示唆するというよりも、「見る」ことを通して得られるものの追究へと向かっていた。

7. 余白としての壁——展示構成から見えるもの

またこの展覧会で着目したいのは、クネーベルが、新たに展示壁を設置するよう指示していたことだ。当時のかんらん舎の画廊の間取りは、倉庫や事務スペースを入れて16坪(52.8㎡)の広さの1室で、クネーベルによる構想図【図9】には、新しく設置する展示壁の位置として、左中央の画廊の入り口を入ってすぐ左手の角の部分が指定されている。二つの壁の端が接する隅を斜めに塞ぐような形で、「展示室の壁とそっくり、元からそこにあったかのように」²⁴⁾造るという指示である。新しい壁は、ちょうど作品を1点展示できる横幅となった。かんらん舎への手紙でクネーベルは、「絵画に自由な場所 (free place) を与え、展示室に良い結果をもたらす」ために壁を立てることが必要だと記している²⁵⁾。

クネーベルのマレーヴィチに寄せる関心を考慮すれば、1915年に開催された「0.10」展で展示室の隅に掲げられたマレーヴィチの《白地の上の黒い正方形》

がここで連想される。この作品は、40枚ほどの作品が展示された展示室の一隅の上方に展示された。この場所は家庭でロシア正教のイコン（聖像画）が飾られる「聖なる隅」の位置であり、あらゆる存在物を超越する位置とされる。むろん、クネーベルの展示壁にマレーヴィチと同じ象徴的意味合いを見出すことはできないが、いずれも、部屋の隅に斜め向きに展示することで注意を引く効果が出る点は見逃せない。

また部屋の隅への着目という点では、ヨーゼフ・ボイスがしばしばアクションを行う際に部屋のコーナー部分を用いていたことも振り返っておきたい。例えばクネーベルも《19番教室》の展示で参加した1969年の展覧会「デュッセルドルフ派」（ルツェルン美術館）での《ルツェルンの脂肪の空間》（*Luzerner Fettraum*）というアクションでは、天井と床の四隅にそれぞれ脂肪の塊を三角形の形を造るように塗り込んだ。これは、柔らかく流動的なものが凝固し、再び流動的で不定形な状態に変容すること、つまり「無秩序な原理から構造的原理へ、意思から思考へ」²⁶⁾というボイスの理論に基づくものと解釈されるが、また、部屋の隅を隠すことによって鑑賞者と空間との繋がりを攪乱し、部屋が直方体であるという社会的な「同調システム」を問い直すという意味合いもあった²⁷⁾。

クネーベルの展示は、空間において身体感覚に訴えかけるというボイスの展示と共通していたのだろうか。「Betrachtung」展で、クネーベルは全部で4点の作品を何点ずつ展示するかを画廊側に委ねた²⁸⁾。実際の展覧会では、画廊側の判断により、左手の斜めの壁と、向かい合う壁に1点ずつ展示し、会期中盤に残りの2点と交換された【図10・11】。しかしクネーベル自身の想定は、斜めの壁に1点のみを展示し、1週間ごとに取り替える展示方法であったようだ。展示を行った大谷によれば、のちにクネーベル本人から、そのようにすればまるで映画のスクリーンのように1点の作品に集中することができるはずだ、と言われたという²⁹⁾。当時は作品を販売するという画廊の役割を妨げないよう、配慮したとも考えられる。とはいえ、クネーベルの展示の多くが《19番教室》のようにひとつの視点に固定させずに空間に拡がるものであることと比べると、展示室に1点のみの展示は例外的といえる。なぜ、他の広い壁面を「空白」として残そうとしたのだろうか。

その手がかりとして、先に《星空》の例で触れたように、クネーベル作品における「部分と全体」あるいは「無限とその一部」というテーマに着目したい。代表的なものでは《25万枚のドローイング》（250.000 Zeichnungen 1968～73年）がある。A4規格の用紙にそれぞれ垂直線を定規で3～250本引く作業を100万

枚まで続ける、という構想で開始されたが、実際には目標の枚数には300年間かかることが判明し、25万枚で中断された。特徴的なのは展示方法で、美術館で初めて発表された際には鍵のかかった6つの黒いキャビネットに収められたままで展示された。つまり中のドローイングは誰からも見えない状態であった。キャビネットの中のドローイングは、無限に広がっていく可能性の「断片」に過ぎず、鑑賞者の意識を見えない深淵へと向かわせる³⁰⁾。

クネーベルの展示ではしばしば、展示室に白い壁を設置して部屋の形を変えるもの(《変化した部屋》(Veränderter Raum 1971年))や、展示室に対角線の斜めの壁を設置するなど、壁を立てることによって、鑑賞者が移動するにつれて作品の見え方が変化することや、空間そのものへの意識を誘発する試みが見られる。このようにみると、《観想》を展示した場合は、周囲の壁が白く空いていることで、その1枚の作品が、潜在する無限の広がりの中の一部であることを示唆している、といえないだろうか。この空間では、作品の世界に入り込むことと、その周囲に思いを至らせることが両立する。「Betrachtung」展の展示空間はクネーベルの仕事の中では極めて特異ではあるが、展示空間全体をひとつの表現の場と捉えるあり方として一貫している。

8. イメージをつかまえること

ここまで、「見えないもの」と「光」というテーマがクネーベルの作品のなかでどのように変遷してきたかを辿ってきた。しかし非物質的でミニマルな表現の中でみられたこの特徴が、90年代以降の作品の大部分を成す、明るく鮮やかな色彩の断片を積み重ねたり、組み合わせた作品とどのように結びつくかという点は依然として検討が必要だ。そうした作品の多くは、その形や色彩において沈黙と雄弁、秩序と無秩序などの相反する特徴を併せ持ち、クネーベル作品の位置付けの困難さの一因となってきた。しかしながら、クネーベルが、「絵画」を広い意味での「イメージ」のひとつとして捉えていることに注目すると、絵画というカテゴリーを一旦脇に置いて考察することが鍵となるように思われる。最後に、「イメージ」と絵画に関する近年の作家の発言を確認することで、光や絵画という異なるメディアの接点を見出したい。

一連の発言は、シュテュットゲンとの対話のなかで、2014年にケルンの画廊で行なった個展について語った際のものだ。この個展では40年ぶりに、表面に

メゾナイトを張ったパネル画を作り、縦型と横型の2枚を、カンヴァスから画布を取り木枠だけにした作品《ストレッチャーフレーム》(Keilrahmen 1968年)の両隣の壁に展示した。原点に立ち戻り、絵画の構造自体を問う作品を展示したのである³¹⁾。対談でクネーベルは、それらの作品が、「『これ以上は必要ない』と言わんばかりに」そこにあり、それ以上を追いかけてきた「自分がいかに愚かなことをしてきたか」と感じたと述べる。しかしそれでも、「極端な純粋主義」を乗り越えるためにはもっと別の方法も試さなければいけないという。

クネーベル：これは精神的なもの、自己充足の次元だ。私にとってもっとも美しいもの、今、私が生きている時代にとってもっとも美しいものは、空っぽの部屋なんだ。もちろんそれは絵画と関連がある。そこには窓があり、ドアがあるからね。そしてそうなった時は僕はもう絵画を本当にやめてしまっているだろう。絵画なんて必要ないと。でも、もうひとつのものをまだ持っていないんだ。

シュテュットゲン：もうひとつって？

クネーベル：それは、芸術におけるとても大きな深淵を表す精神的な側面で、絵画ではない。もちろん、絵画は残るでしょう。それは間違いない。絵画には効力があるし、交渉の余地があるし、それそのものの価値があるから。でも、ただなんのコストもかからない自由、交渉の余地がないという自由がないんだ³²⁾。

「空っぽの部屋」や「窓」という言葉からは、《プロジェクション》や《Zu Hilfe》が連想される。クネーベルは、ひとつのジャンルとしての絵画を、より広い「イメージ」の中で捉えており、その中で光が重要な意味を持っている。近年の色彩や形が多様な作品を展示する際にも、展示室の窓から自然光を取り込み、時間によって作品や展示室に当たる光が変化する現象を活かしていることも、この観点から理解することができる。ただクネーベルは、作品を脱物質化するのではなく、見えることと見えないことの境界に焦点を当てていると考えられる。とりわけ外部からの光と影は、移ろいゆくイメージをもたらしものとして重視されている。クネーベル作品における光という主題の背景や象徴的な意味については、稿を改めて考察したい。

注

- 1) この引用はクネーベルの展覧会カタログなどで度々引用されるが、以下のテキストが引用の前に記されている。「プリンキー・パレルモのメンヒェングラードバッハ美術館で開催した初個展で、イミ・クネーベルは作品を展示する前に壁を塗る準備を手伝った。プリンキー・パレルモとイミ・クネーベルはローラーで塗装された塗装下地用壁紙を嫌った…」 Franz Dahlem and Erich Mass, *Blinky Palermo 1943-1977*, New York: Delano Greenidge, 1989, p. 17.
- 2) 例えばヨハネス・シュテュットゲンとの対話 (2014 年) *Imi Knoebel: Works 1966-2014*, exh. cat., Kunstmuseum Wolfsburg, Bielefeld: Kerber, 2014, p. 21.
- 3) Johannes Stüttgen, *Der ganze Riemen. Der Auftritt von Joseph Beuys als Lehrer. Die Chronologie der Ereignisse an der Kunstakademie Düsseldorf 1966-1972*, Cologne: Walther König, 2008, p. 122-123.
- 4) *Imi Knoebel: Works 1966-2014*, (注 2) p. 50.
- 5) *Imi Knoebel: Werke von 1966 bis 2006*, exh. cat., Bielefeld: Kerber, 2007, p. 58. 初出は 1993 年に行われたシュテュットゲンとの対話。訳出にあたり、青木正弘「イミ・クネーベル——偉大なる絵画の実験屋」『7 人の作家——Silent Friendship』(豊田市美術館、1999 年、52-53 頁)を参照した。
- 6) Wouter Davidts, “From Painting to Sculpture and Back Again (And Again, and Again): On Imi Knoebel’s Raum 19,” in *Afterall Journal*, vol. 19, May 2009, p. 124.
- 7) Max Wechsler, “Imi Knoebel: Concentration in Expansion,” in *Imi Knoebel: Guten Morgen, weisses Kätzchen*, exh. cat., Berlin: Hatje Cantz, 2018, p. 59.
- 8) 1968 年の第 1 作目は現在ニューヨークのディア・ビーコンに常設されている。第 2 作目は《ブロック・ボイス》が収蔵されているダルムシュタットのヘッセン州立美術館に 1992 年に展示され、同館の所蔵となっている。2014 年に制作された第 4 作目は 2006 年の第 3 作目の縮小版である。
- 9) 一箇所から作品を眺める遠近法的な視点に基づいた従来の鑑賞方法ではなく、鑑賞者の能動的な動きを促すという点では、ウラジミール・タトリンの「カウンターレリーフ」や、展示に三次元的な視点を導入したエル・リシツキーら 1920 年代のロシア構成主義と関係づけることもできる。1923 年のベルリン展で発表されたリシツキーの《プロウン・ルーム》は、立体的なレリーフを展示室の複数の壁にまたがるように展示し、絵画を三次元的な視点から見せる先駆的な試みで、1965 年に再制作されヨーロッパを巡回した。ただしリシツキーの実践は、共産主義のピラを展示空間に張り巡らすといった、明確に社会参画的な目的を強めていった。また、《19 番教室》における視点の移動や、作品が外部に開かれているというあり方は、クネーベルの展示手法にも共通しているように思われる。時期は下るが、2014 年にヴォルフスブルク美術館で行われた回顧展では、160 平方メートルもの広さの展示室を貫くように、斜め向きの 3 つの展示壁が立てられた。また天井に近い高さにも作品が展示され、展示室の中

央に設けられた2階部分と、1階との両方から見る事ができた。作家本人によれば、その狙いは、第一に角度や位置によって別々の位置にある新旧の作品が重なって見え、それにより、時系列に沿った一般の回顧展とは異なり、作品の間に「たえず新しい繋がりと関係が生み出される」こと。第二に展示室が区切られていないため、自由な順番で見る事ができることだという。(Imi Knoebel: Works 1966-2014, (注2) p. 29.)。これは、自らの制作の展開を単線的ではなく、絶えず変化するオープンエンドなものとして捉えるクネーベルの姿勢と繋がっている。

- 10) Johannes Stüttgen, “Arbeitsbericht 1966-1996 zu Imi Knoebel,” in *Imi Knoebel: Retrospektive 1968-1996*, exh. cat., Haus Der Kunst, München, 1996, p. 31.
- 11) *Imi Knoebel: Works 1966-2014*, (注2) p. 94.
- 12) Marc Nouschi, “The Challenges of a Project,” in *Imi Knoebel: Stained-Glass Windows in Reims Cathedral*, ed. Jean-Paul Ollivier, Bielefeld: Kerber, 2011, p. 10.
- 13) Donald Kuspit, “Imi Knoebel’s Triangle: The Ecology of Nonobjectivity,” in *Artforum International*, Jan 1987, vol. 25, No. 5, p. 73. なお、ドイツで第二次世界大戦中の空襲に関する議論が本格化したのは1980年代半ば以降のことである。
- 14) “Artist Imi Knoebel: ‘If you want to stay alive, you have to do something radical,’” in *The Guardian*, Jul. 15, 2015.
- 15) *Imi Knoebel: Works 1966-2014*, (注2) p. 30.
- 16) *Imi Knoebel: Works 1966-2014*, (注2) p. 25.
- 17) 展覧会の会期は1984年7月9日～8月4日。
- 18) Kirby Gookin, “Imi Knoebel: Gladstone Gallery,” in *Artforum International*, vol. 30, No. 7, 1992, p. 162.
- 19) Roberta Smith, “Imi Knoebel: Barbara Gladstone Gallery 99 Greene Street SoHo Through Jan. 11,” in *New York Times*, Dec 6, 1991.
- 20) 中島芳郎「実体としての時空——イミ・クネーベル」『アート』108号、1984年10月号、81頁。また、「イミ・クネーベル——生成する世界、変容する世界、帰一する世界」(『ピカビア』2月号、1990年、58～65頁)も参照。
- 21) 佐々木健一『美学辞典』(東京大学出版会、1995年、183頁)を参照。なお本稿の査読者より、マーティン・ジェイ『うつむく眼』で言及されている「テオリア」の問題との関連を指摘いただいた。
- 22) 大谷芳久氏への聞き取りを行い、それを本人が書き起こした資料『かんらん舎ことはじめ KANRANSHA 1980-1993』(2021年)21頁を参照。
- 23) 仲間裕子『C.D. フリードリヒ——画家のアトリエからの眺め——視覚と思考の近代』三元社、2007年。
- 24) クネーベルよりかんらん舎宛て書簡、1984年6月10日。
- 25) 同上、1984年6月10日。
- 26) Willoughby Sharp, “An Interview with Joseph Beuys,” in *Artforum*, vol. 8, No. 4, 1969,

p. 47.

- 27) Rolf-Gunter Dienst, *Noch Kunst. Neuestes aus deutschen Ateliers*, Düsseldorf: Droste, 1970, p. 40. 引用元は Christine Mehring, *Blinky Palermo: Abstraction of an Era*, Yale University Press, 2008, p. 109.
- 28) クネーベルが提案した展示方法の選択肢は次の通り。(1) 作品 4 点を【図 12】の 1～4 の壁に展示する。(2) 作品 I～Ⅲを展示する。(3) 作品 I～Ⅱを 1 と 2 の位置に 2 週間展示し、次の 2 週間でⅢ～Ⅳと交換する。(4) 斜めの壁に 1 点展示し、週ごとに取り替える。この最後の選択肢には「とても良い可能性」と前置きしている。(クネーベルよりかんらん舎宛て書簡、1984 年 6 月 30 日)
- 29) 『かんらん舎ことはじめ KANRANSHA 1980-1993』、(注 22) 21 頁。
- 30) 渡部葉子『同時代の眼Ⅳ 光の在処——イミ・クネーベル』展覧会関連出版物、慶應義塾大学アート・センター、2014 年、10 頁；*Imi Knoebel: Werke von 1966 bis 2006*, (注 4) p. 99 ほか参照。
- 31) “Imi Knoebel: Raum 19 IV” Galerie Christian Lethert, 2014 年 4 月 5 日～6 月 7 日
- 32) *Imi Knoebel: Works 1966-2014*, (注 2) p. 26.

図版出典

- 図 1・3 *Imi Knoebel: Guten Morgen, weisses Kätzchen, exh. cat., Berlin: Hatje Cantz, 2018.*
- 図 2 *Imi Knoebel: Zu Hilfe, zu Hilfe... (Help, Oh, Help...), exh. cat., Berlin: Hatje Cantz, 2009.*
- 図 4・7 *Imi Knoebel: Works 1966-2014, exh. cat., Kunstmuseum Wolfsburg, Bielefeld: Kerber, 2014.*
- 図 5・6 *Imi Knoebel: Retrospektive 1968-1996, exh. cat., Haus Der Kunst, München, 1996.*
- 図 8・10・11 『KANRANSHA 1980-1992』(かんらん舎、1992 年)
- 図 9 大谷芳久氏より提供

〔付記〕

本研究は JSPS 科研費 21K00175 の助成を受けたものです。本論文の執筆にあたり、貴重な資料をご提供いただいた大谷芳久氏とみね子氏に深く感謝いたします。

(おかぞえ・りゅうこ 早稲田大学文学学術院 助手)