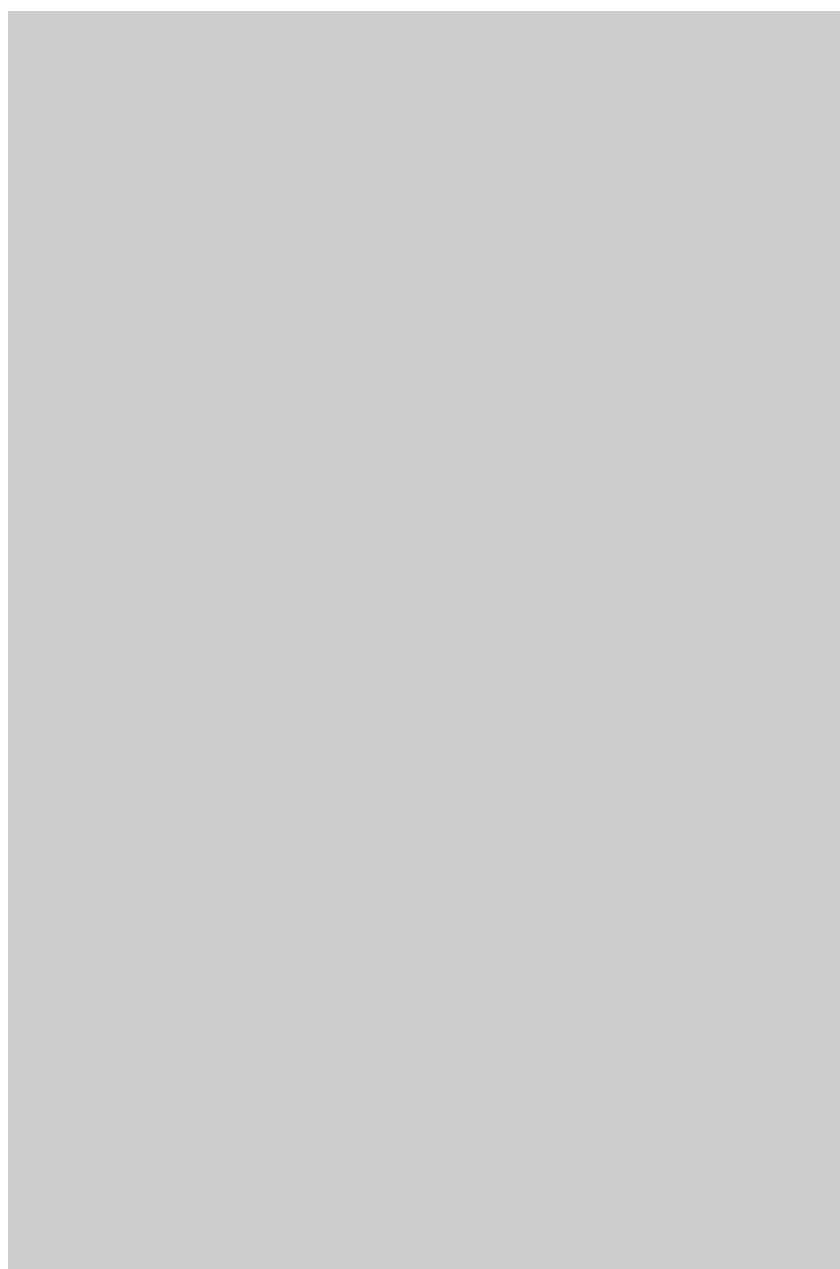


# 国立国際美術館 ニュース

2021.12  
243

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



# 現代美術を取り巻く世界

安來 正博

## 『感覚の領域 今、「経験する」ということ』展に寄せて

目の見えない写真家がいる。耳の聞こえない音楽家もいる。写真家は音で景色を眺め、音楽家は目で音を感じ取る。共感覚(synesthesia)という言葉がある。「ひとつの物理的刺激に対して、本来それに相応して起こるべき感覚以外に起こる感覚」(『広辞苑』より)という意味で、例えば音を聞いて色を感じたりすることがそれに当たる。すべての人間に備わる感覚ではないというが、色や形が、時に情緒的な気分を喚起したり、音が脳裏に線や形を描くように感じるのを、誰しも大なり小なり経験したことがあるのではないだろうか。そんな時、われわれは人間の「感覚」というシステムの不思議さを思わないではいけない。それは、人体の組織や、脳や神経の機能のようなものと理解する一方で、感情や思考と結びついた、自身と世界とをつなぐ糸のようなものにもたとえられるだろう。

美術が感覚に依拠して存在するものであることは間違いない。もちろん、人間のあらゆる営みは感覚の上に成り立っているわけであるが、美術を始めとする芸術は、その感覚の働きと可能性を、まさに感覚的な体験それ自体の内に追求するものであるという点において、「感覚の王国」といえるのではないだろうか。その中でも美術は、それをつかさどる感覚領域による分類から、長らく「視覚芸術(visual arts)」と呼ばれてきた。そして、視覚(眼)こそが、人間の感覚(あるいは感覚器官)の中で最も優位なものであるという自負が、美術の歴史の上に君臨してきた。

一方、文献を紐解くと、視覚芸術には彫刻や工芸、建築などのジャンルも含まれる。今日の美術の多様性を鑑みるなら、これらは、実際には触覚や身体、運動といった、視覚を超えた感覚の領域に属する芸術形式であると捉えることもできよう。近年では、目隠しをして、手の感触だけで彫刻品や工芸品を鑑賞する展覧会も開かれるようになってきた。ここでは、視覚は補助的な役割すらはく奪され、純粹な触覚芸術としての鑑賞態度が求められている。

現代美術の一翼を、こうした視覚以外の、あるいは複数の感覚器官に働きかける作品群が担ってきたという歴史がある。古くは、イタリヤ未来派のルイーヂ・ルツソロの「騒音芸術」などが挙げられるし、先の触覚による作品鑑賞なども、半世紀も前から実践さ

れている。嗅覚に訴える美術作品として思い浮かぶのは、モンティエン・ブンマーの《呼吸の家》(一九九六―一九九七年 東京都現代美術館蔵)だ。鉄でできた小屋のような空間に頭を入れると、香辛料のような刺激臭が鼻を衝く。もっとも、彫刻作品に匂いは付き物で、ゴムや樹脂、炭や油など、さまざまな素材の匂いを嗅がされることはよくある。

味覚はどうか。フェリックス・ゴンザレス・ユースの床に配されたキャンディーや、展覧会場で料理をふるまうリクリット・ティラヴァーニヤがただちに連想される。もっとも、そこで賞味されるキャンディーや料理の味が、鑑賞という行為に該当するか否かは微妙なところである。美学を学んだ者であれば、たとえば、カントの「無関心性」という用語が頭をよぎる。美術鑑賞は、「美的観照」とか「美的享受」と呼ばれ、創作活動が美意識の能動性の発露であるのに対して、鑑賞は受動的な活動と考えられてきた。そして、感覚的な快楽や有用性といった、一切の現実的な利益や欲求から離れたところに「美的判断」、すなわち鑑賞という行為が成立するとしているからである。もっとも、カントを持ち出すまでもなく、キャンディーを味わうという嗜好性が、伝統的な鑑賞態度とかけ離れたものであることはいうまでもない。一方、二〇世紀に入ると、美的体験における創造性が強調されることになる。今日の鑑賞者と作品との双方向的な関係性を見ると、「参加型アート」や「体験型アート」といったジャンルはいうに及ばず、確かに、作品を静観するといった姿勢ではなくなってきたことが理解できる。料理の味そのものよりも、むしろスプーンを口に運ぶという行為の方にこそ、美術鑑賞の今日性が現れているのである。

「美的経験(aesthetic experience)」とは、美を経験するということであり、かつては極めて精神性の強い特殊な性質のものであったが、美術鑑賞の形態の変化に伴い、今では、より身体的な行為に近いものになっている。その背景には、現実の世界における人間の経験の質の変容ということがあるように思われる。たとえば、われわれが今日、現代美術系美術館やギャラリーに行くとき、時に思いもよらぬ体験を強いられることがしばしばある。靴を脱がされる。暗い部屋に閉じ込められる。得体のしれない器具を身につけさせられる。これから何が始まるのか、自分の身に何が起こるのか分からない不安

と好奇心の内に、気がつく作品の世界の中に取り込まれているのである。美術館は、もはや静かに壁に掛かる絵画に对峙する場所というイメージではなくなりつつあるというのが実態であろう。

このようなインパクトのある体験は、今日では、日常生活の中で遭遇する機会の方が、よほど珍しくなっているように思われる。最も激しい身体的行為であるスポーツでさえ、今ではeスポーツという、ある種の仮想体験へとシフトしているし、現今のコロナ禍が、われわれの体験をますますオンライン上、バーチャル空間上のものへと誘っているという現実がある。美術鑑賞においても、一方では、こうした様相を反映した、バーチャル・ミュージアムのような試みが盛んであるし、AR（拡張現実）技術の進歩が、よりリアルな展示空間の創出を可能にしたが、しかし基本、美術館に足を運ぶ、何処かの町で開かれている芸術祭を見に旅に出るという、「移動」という行為が、美術鑑賞という体験の根本を成しているという本質は変わらないのではないだろうか。

この事実も、美術の中でも、絵画よりも彫刻に顕著であろうし、同じ立体作品の中でも、インスタレーションやサイトスペシフィックな作品の方が、より現実感が強く求められるように思う。あるいは、先に上げた参加型、体験型のアート作品となるとなおさらである。絵画であれば、印刷媒体やモニター上での再現性はある程度保証されるだろうが、野外に設置された彫刻を、自宅に居ながらにして鑑賞するというのは、こうした特定の場所性を特徴とする作品としてみると、本来あるべき経験としてのありようから、何か決定的に大切なものが欠けてしまうように思えるのだからだろう。

さて、このたび開催される企画展『感覚の領域 今、「経験する」ということ』は、七名の現代アーティスト（飯川雄大、伊庭靖子、

今村源、大岩オスカル、中原浩大、名和晃平、藤原康博）の作品を通して、まさに美術館での経験の可能性と多様性について考える機会となるものである。

現在、われわれはさまざまな地球規模の困難な問題に直面している。生活環境も変化した。これまで当たり前のことであった行動が制限される中で、人々は新しい世界との接し方を経験することになった。このことは、人間の感覚や知覚の働きにも影響を及ぼしているのではないだろうか。見慣れた世界が、今までは違った風景に見える瞬間があるように、物の見方や感じ方は、時に研ぎ澄まされたり変化したりするものである。現代美術もまた、われわれに多様な経験の機会を提供する媒体であるといえよう。かつては視覚に限定されていたものが、今や人間のさまざまな感覚に働きかける存在になったと考えられる。こうして「感覚の領域」が拡大するとともに、われわれは未知の世界のイメージを獲得することになったのである。

展示される作品のジャンルはさまざま。全身の感覚を伴う身体的なものから、瞼の内側に生起する生理的な反応へと訴えかけるもの。あるいは、記憶や想像力を動員する思考的なもので、それぞれが異なる質の経験の場を提供してくれることだろう。それと同時に、ここでは、さまざまな感覚の機能が要求される。刺激の強いものと弱いものがある。身体的なものと精神的なものがある。われわれが、普段、無意識のうちに使っている感覚器官が、これらの作品と対峙する中から浮かび上がり、研ぎ澄まされることで、ある種の非日常的な時間が生み出されることになるだろう。

しかし、考えてみると、このことは何れも今回の出品作品に限ったことではなく、太古の昔から、美術が担ってきた芸術衝動とでも呼ぶべき、人類の本質的な欲求と関わることである。われわれが、自らの人生を豊かな記憶（思い出）に彩られたものにしたいと望むことの中に、美術館という存在が含まれ、美術鑑賞という経験が含まれるのである。そうであるならば、多少大げさな表現になるが、本展は、われわれが人間性を回復する機会と捉えてもよいのではないだろうか。身体、感覚、運動といった肉体的機能と、感情、想像、思索といった精神的領域が交錯する現場の只中に、充実した生の時間が展開することを期待したい。

（やさぎ まさひろ 当館統括研究室長）

【参考図版】中原浩大《Text Book》1995年 78.0×108.0cm シルクスクリーン、紙  
© Kodai Nakahara, photo: Shigefumi Kato, Courtesy of Gallery Nomart  
画像は本展出品予定の《Text Book》（2022年）の試作品でもある

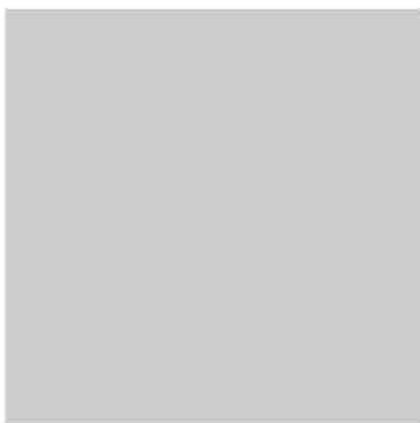
# Make space! Use space!

飯川 雄大

## 記憶にあった地下室

僕が小学三年生の時（一九九〇年）、地元兵庫県神戸市西区・須磨区エリアで発行されてる『レバ！ニュータウン』という地域誌に手作りの地下室を見学できる情報が載っていた。会場は家からすぐで、冊子を見ながら「地下室ってどんなやつ」と、父と行くことに。着いた先は、団地の空き地で地下室というより深い横穴というか、湿度が高くて暗く天井が低くて危ない感じ。色んな場所が凹んでいた。何で作ったん？という気持ちで僕は強かったけど、父は興奮して「うちも掘ろう、作れる」みたいなことを言っていて、危ないなあと思ったのを覚えている。

二〇〇六年にキリンプラザ大阪で開催された展覧会「その男、榎忠」へ行くと、作家活動歴のコーナーに見覚えがある写真があった。クレジットには「個展会場：神戸市西区学園東町〇丁目〇〇」の文字が。「あれ？この住所、実家とほぼ同じやん」。それは、小学生の時に見たあの薄暗い湿った地下室の写真だった。頭の片隅に残っていたあの体験は、榎忠さんの「地球の皮膚（かわ）を剥ぐ、5,000,000年の動脈」というすごいタイトルの展覧会だったことが一七年越しにわかったのだ。ちょうどその日は、榎忠さんが「BAR ROSE CHU」を再現するということで、会場はざわざわしていた。案内された



BAR ROSE CHU (2006年4月16日、キリンプラザ大阪) で配られていた榎忠のコースター  
撮影：飯川雄大

部屋には、薄暗く赤い照明の下にいた榎忠さんと思われる女装したおじさんの姿が。「僕、学園都市の地下室の作品見たんです！」と伝えると、目をきらきらさせながら「僕、嬉しい！」と返ってきた。僕も嬉しくて興奮してしまって、なぜあの地下室を作ったのか聞き忘れてしまった。榎忠さんの名前は知っていたけど、あの地下室の作品と圧巻の《RPM-1200》のインスタレーションと、目の前にい

る女装したおじさんが繋がらない。榎忠さんって一体何なんや、あの地下室のタイトルってどういう意味やったんやろ。そう思いながら帰宅した。その後父と話すことがあって「昔一緒に見た地下室は榎忠さんの作品だったんやで」と言ったら、ニヤニヤしながら「そうや、榎忠さんや。あれすごかったなあ」。何や知ってたんかいな。

## ド・ボンチョ・イイカワ

父は学生時代と二〇代はすべてボクシングに打ち込んでいたらしく、家でも急にシャドーボクシングをするタイプだった。ある日、父の部屋で遊んでたらファイトポーズをとった元世界チャンピオンの具志堅用高選手と渡辺二郎選手と父の三人で写ってる写真を見つけたことがあって、「うわあ、お父さんほんまにボクサーやったんか」と。けどその時も、心の中で本気でボクシングをやってたんか、ただのファンかどっちゃんやろと思っていた。

父はとにかく多趣味で、テニスもするし南米民族音楽のバンドを組んだり、古文書を習ったり、各国の縦笛（ケーナとか尺八）や打楽器を自分で作って演奏するのが好き。だから家には数え切れないくらい縦笛と太鼓がある。西宮市の職員やのに、休日は個人で「ド・ボンチョ・イイカワ」と名乗り、名刺まで作って何かの活動をしていた。定年後は、最近まで、キックボクシングジムのトレーナーもしていて、よく一緒に格闘技のK-1や父の教え子の試合を観に行った。

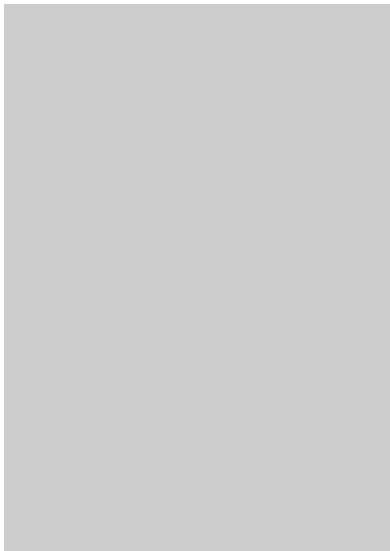
ものづくりが好きな父の口からたまに美術作家の名前が出てくるのがあって、ある日「俺は、藤本由紀夫は認めてないねん」と言った。父は藤本由紀夫さんが西宮市大谷記念美術館で二年に一日だけ開催する展覧会「美術館の遠足」に毎年行っていて「開けていいのか、あかんのかわからへん扉の向こう側で小さい音が鳴ってるねん、考えられへん！」、「俺は気づいたけど、気がつかへん人もおる」って息を荒げながら話していた。今考えると、むっちゃ好きやったんやな、完全に作品に引き込まれてたなと思う。

父のすすめで僕も西宮市大谷記念美術館にはよく行っていて、その縁で、同美術館で開催された石原友明さんの個展「Self Portraits ―わたしとその背後―」（一九九九年）のワークショップに参加した。その時に石原さんが、個展で発表していたセルフポートレー



ト作品と展示を通してやろうとしたことを丁寧に話してくれた。正直、最初はピンボケのどかい顔写真と書いていたけれど、話を聞いた後はその作品の見え方がぐわっと変わった。写真にできることは色々あつて、言葉を加えることで考えたり感じる部分が増える。言葉ってすごいと思った。当時僕は大学一年で、写真や映像を使う技術的なところは試し始めていたけれど、作品はコンセプトとアイデアが大切やということとその時初めて意識したように思う。帰りに、学芸課長だというおじさんに「参加してくれてありがとう、君は作家を目指してるんか?」と話しかけられて、当時はそんなつもりはないけど、「はい!」と答えたら「この作家(石原さん)は今四〇歳、まず四〇まで続けたら本物や、そこから見えてくる」みたいなざっくりした話をされて、見えるのにそんなに時間かかるなんて厳しい世界やなあ、絶対無理やなど、その時は映画とかCM制作の仕事に就こうと思っていた。

二〇〇四年頃から金氏徹平さんや木村友紀さんたちとcouma(コウマ)というグループで活動をして、色んな縁が繋がって「横浜トリエンナーレ2005 アートサーカス」「日常からの跳躍」にcoumaで参加することになった。父母が横浜まで観に来てくれて、会場案内を見た父が「これ、堀尾さんも参加してるやん!」と言ってきた。勉強不足で参加作家のことをほぼ知らず「堀尾さん?誰?」と言う僕に、父は「兵庫の星や!」と言った。一緒に堀尾貞治+現場芸術集団「空気」《百均絵画》のコーナーに並んで百円玉を入れまくった。作家のアシスタントか誰かが中で作っているのだらうと思っていたら、隙間から覗くと作家の堀尾貞治さんと思われるおじさんがすごいスピードで描いたりちぎったりしていた。紙に何か描いて、それを千切りしたものを空のペットボトルに詰め込



飯川雄大《デコレータークラブ ― バリーハッピーバッグ》  
2021年  
「千葉市美術館つくりかけラボ04 デコレータークラブ  
―0人もしくは1人以上の観客に向けて」の設営風景  
撮影：飯川雄大

んだ《これでも絵画か》が穴からころっと出てきた。「これよりおもしろい作品ないわ」と僕は心から思った。現場で変わり続け、同じものはできない。作家が観客の声や様子を隙間から見たり見なかったりして、作られるものが即興で決まって、それが作品となり穴から飛び出てくる。こんな予測不可能な作品あるんやな、しかも百円!

## Make space! Use space!

四年前まで、週四でサッカーとフットサルをしていて、制作はそっちのけで朝から晩までサッカーのことを考えていた。その頃もつと上手くなりたくて、実は神戸のサッカー教室にも通っていた。そのネルソンコーチが教えてくれたのが「Make space, Use space!」という言葉。試合中、パスを出したり走る場所がなかったり、プレーが止まってしまう前に、まず自分が動いてフリーな場所を作る、そしてその場所を使えということだ。この言葉は作家活動にも通じると思っていて、アーティストってたくさんいるし、すでに面白いものもある。発表する機会があつてもなくても自分で場所やタイミングを作つて観客に仕掛けていかないとけない。

僕がしつこく発表している《デコレータークラブ》というシリーズも、その気持ちから始まっている。このシリーズは二〇〇七年から始めて、飾り付けをするクラブ活動みたいな名前だけど、世界中の海に生息し擬態する性質を持った蟹の名前(Decorator Crab)に由来している。昔、この蟹を紹介するドキュメンタリーを見たのだが、ダイバーが海の中で何だかわからないモノ(実は蟹)を見つけた時の驚きが、僕には全く伝わってこなくて、たくさんの言葉や映像を使つても、どうしても伝えることができない部分があるということがおもしろかったのだ。蟹は天敵から身を守るため、誰にも見つからないように行動しているだけ。でも、人は勝手に特別な状況だと感じたり、別の価値をつけたら、一方通行のコミュニケーションから新しい要素を生み出す。その仕組みを使つて何かできるんじゃないかと思つて続けている。

国立国際美術館での展覧会「感覚の領域 今、『経験する』ということ」と、一部開催時期が重なるが、二〇二二年二月二六日―三月二七日に兵庫県立美術館の注目作家紹介プログラム(チャンネル)で個展「DECORATOR CRAB: Make space, Use space!」を開催する。どうにか何とか是非、見に来て欲しいです、たのむ。

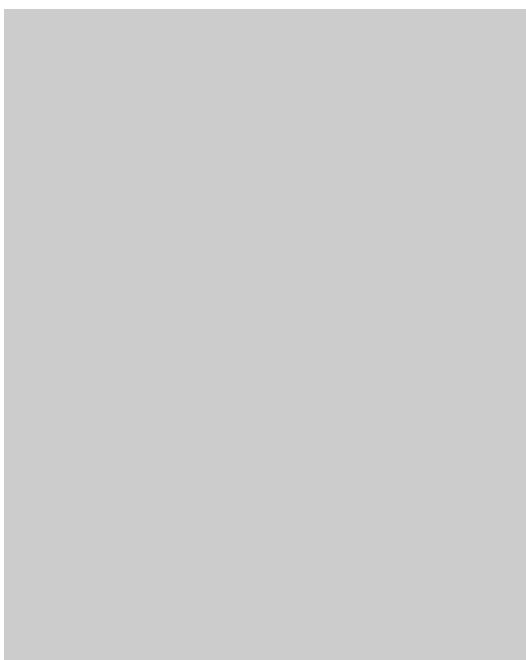
(いいかわ たけひろ アーティスト)

# 視覚の穴

藤原 康博

二〇二〇年一月中旬、台湾で開催される「TAIPEI DANGDAI（台北當代）」に参加した。桃園国際空港にて出国手続きのため列に並んでいると、目についたのは中国の武漢において新しいウィルス感染症が確認されたという注意喚起である。その時は、それほど長く感染症の影響が続くとは思っても及ばなかった。

二〇二〇年四月、緊急事態宣言が発令され先行きが見えない状態となった。そして、この年の十一月に参加が決まっていた国立国際美術館の展覧会も二〇二二年二月への延期が決まった。とにかく、一度仕切り直すため当初のプランニングを見直す時間を持つことにした。その後の数ヶ月間は、普段描かないものを描いたり、小品立体を二日一個つくるなど、プラクティス的な作業の中から新しいプランニングの糸口を見出す日が続いた。そんなある日、右目の視界に違和感を覚えた。深夜作業場を出て振り返った瞬間、視界の端に不自然な光のような粒が幾つか見えたのである。その時はあまり気に留めなかったが、数日後の運転中に糸屑のような浮遊物が見え出し、目の中で何かが弾けるような感覚を覚えた。



藤原康博《あいだの山／廊下》2020年  
油彩、カンヴァス 91.0x72.7cm 筆者撮影  
©Yasuhiro Fujiwara 個人蔵、Courtesy of MORI YU GALLERY

かかりつけの眼科の最初の診断は網膜裂孔（網膜が裂けるまたは孔があく症状）で、レーザーによる治療で対処した。その後二週間ほどは安定していたが、十一月の初めに右目の視野の下部に暗い影ができた。再度眼科で診察を受けると、総合病院を紹介するからすぐに行きなさい、と言われた。

総合病院の眼科に着くとすぐに診察室に通され検査が始まった。いくつかの検査をし、点眼液で瞳を開き両目の眼底写真を何枚も撮った。そして、担当の医師から網膜剥離であると正式に伝えられた。右眼内上部の網膜が大きく剥離していて、さらに剥がれてくる可能性があるため即日入院することになった。その後、手術は翌日の夕方に決まった。

手術の内容は以下の通りである。眼球内にある変質した硝子体を抜き取り、ガスを注入して、剥がれた網膜を元の状態に圧着する。説明の中で医師から、もし剥離が網膜の中心部分にあたる神経がもともと集中している中心窩もしくは黄斑という部分に達したら視力の低下、もしくは最悪の場合、視力を失う可能性もあると言われた。

翌日、手術は局部麻酔をして始まり一時間ほどで終了した。術後二、三日はドーナツ状の枕に顔を埋めるようにうつ伏せで寝ることを強いられた。そして、術後の眼球は結膜下出血のためしばらくの間赤く染まった状態が続いた。

眼内に注入したガスは網膜の癒着を助け、二週間ほどかけて液体（房水）に入れ替わっていくのだが、この過程が実に不思議な視覚体験の連続であった。基本的に右目の視力自体が落ちている訳ではないので外界の様子はよく見えている。ただ、残留しているガスが黒い楕円形の玉のような形で視界を遮るように浮遊しているため、常に視野にUFOが飛んでいるような状態である。不思議なのはその浮遊物と周りに見える風景の距離感である。それは浮いているようにも見え、風景に開いた底が見えない暗い穴のようにも見える。手前なのか奥なのか、周りが見えている風景との関係も今までに経験のない見え方である。そして、目を追うごとにガス溜まりは液体と入れ替わり、視界の占有面積を小さくしていった。術後の経過に問題もなく、二〇日ほどで退院することになった。

退院後、行動制限は徐々に緩和されていたが、眼の状態が安定するのには少なくとも三ヶ月ほどかかると言われた。自宅で過ごすようになって四、五日すると注入されたガスの影も見えなくなり本来の視界に戻っていた。ただ、視覚と脳の関係が乖離したような今までに経験したことがない感覚がしばらく続いた。その頃、まどろみの中でみた夢にこんなものがある。細長い緩やかな弧を描いた湖の岸を湖面に浮遊した視点から見ている。周囲は眩しいほどに明るく輝いている。湖の水面下には無数の白っぽい山が見えている。それは、山脈のように連なり幾重にも重なり湖底に広がっている。そして、その山々は岸の下のえぐれたように奥まった漆黒の闇へと消えていくという夢である。術後のガス溜まりが見える視覚体験が反映されているのか、同じような夢を何度も見た。

日がな一日寝室にいと、色々な感覚が麻痺してくる。睡眠時間も不規則で昼と夜の境目が無くなってくる。そんなある日の深夜に目が覚めた時のことである。スタンドライトをつけてベッドに寝転がり室内をぼんやり眺めていると、家具や内装のスケール感が出鱈目に見えてきた。まるで自分が小さくなってそこに居るようでもあり、周りの物がミニチュアのように小さくなり遠のいて行くようでもある。室内から見える窓の外の風景が内にあるのか外にあるのかその境界が曖昧になりお互いの領域を侵食するように混在している

のである。この奇妙な視覚体験を何らかの形で残すため、室内の写真を撮ることや視覚体験をドローイングとして残すことを始めた。

こうした視覚体験が今回の展示に大きな影響を与えることになった。

九〇年代後半に始めた単色（特にプルシャンブルーを中心とした）で描く絵画のシリーズがあるのだが、これらの絵画は九〇年代から撮り始めた写真をベースに

描かれている。この写真は、小屋や鎮守の杜など屋外の風景に介在する「境界」を感じさせる対象を収めたシリーズである。いわば日常を撮りためたスケッチのようなものである。この写真の中から適材を選び絵画へと転化していく。一度写真のイメージを解体し、絵画として成立するように再構築していくのである。

術後は屋内外のものが混在する空間へとシフトしていった。ベッドに寝転んで見た屋内の家具や内装は、起伏を持った丘陵地や聳え立つ崖へと変貌していくのである。そして外の風景がそのスケールを無視して屋内との境界を行き来しだす。いや、屋内のものがスケールを無視して屋外の風景を包み込むようなフレームとなり新たな風景を作っているのかもしれない。内と外の世界は入れ子構造のように重なりお互いを包み込んでいくのである。

ある視点から物事を見ると、そこには同時に死角が生まれる。死角とは物理的にその角度からは見えない部分であるが、同時に意識が生みだす死角もあると言える。見ているつもりが見えていない。視覚では気付き得ないものがあるのだ。そういった意味では、「視覚」と「死角」は表裏一体なのかもしれない。

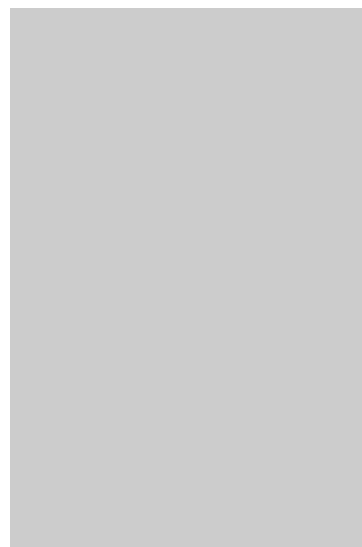
この度の世界的な感染症拡大は人類に多大な犠牲と困難な日常生活を突きつけている。だが、同時に常識や日々のルーティンに埋没して見えなくなった非日常的な何かを炙り出している。一七世紀、アイザック・ニュートンはペストの感染拡大による疎開先で大きな業績を残している。その疎開していた期間を「創造的休暇」というらしい。足元にも及ばない偉人の話である。しかし、今一度身の回りのことをじっくりと見つめ直すことはできそうである。それは、時として思い込みの落とし穴に陥りがちな自身の制作にも言えることであり、見えていることがいかに支配的であるかということを考える機会になると思っている。

（ふじわら やすひろ アーティスト）



藤原康博《敷居》2020年 紙、ペン 21.0x29.7cm 筆者撮影  
©Yasuhiro Fujiwara Courtesy of MORI YU GALLERY

## 館蔵品紹介



小清水漸  
(1944-)  
《a tetrahedron—鑄鉄》  
1974/92年  
鉄  
85.0×75.0×70.0cm

「四面体」という意味の英単語「tetrahedron」と鋳物用の鉄という用語を繋げたタイトルの本作品は、小清水漸にとって大きな転換点となった作品である。小清水の作家としての起源は、「もの派」誕生のきっかけとなった関根伸夫作《位相―大地》（一九六八年）の制作を手伝い、その際に重要な技術的側面を担ったことにある。一方、大地に巨大な円筒形の穴と同型の土塊をその隣に積み上げて成立した同作品は、日本の現代美術界の光景を一変させた。その変化は、作者である関根自身に、そして制作を手伝った小清水と吉田克朗に先ず現れた。《位相―大地》が誕生するまでは、当時の現代美術の趨勢は、表現対象の実体と視覚的イメージとの差異をテーマとした作品が主流であ

り、関根や小清水もそれに倣っていた。

《位相―大地》が制作された翌年の一九六九年、「モノをゴロゴロ並べ」（註二）ただけに見える、と、狗巻賢二が後に評したような作品が登場する。例えば同年八月の「現代美術の動向展」（京都国立近代美術館）では、李禹煥による石とガラス、吉田の角材と鉄板、そして小清水による巨石と紙による作品が提示された。ただし、狗巻の発言は正確ではない。それらの作品は、「モノ」同士が何らかの関係性を持つことによつて、その存在を明らかにしていた。単に投げ出されたように置かれていた訳ではない。彼等の作品の在り方は、人（作者）が、ものに何らかの作用を加えることによって作者の意図した表象を生み出すといった旧来の制作論理

とは異なるものだった。

しかし小清水は、その表現手法を続けることはなかった。一九七〇年五月の「東京ビエンナーレ」（東京都美術館）では、素材の生理に即した加工を施した作品を発表し、翌一九七一年一月には複数の同型の板材に「直線状に規則的に刻む」という条件を課し（たものと推測できる）、それぞれの板材が異なる形姿をつくり出すといった、素材との関係性を明確にした《表面から表面へ》という作品を発表する。そのタイトルは、表現された形象から何かを読み解く伝統的な美術作品からの乖離を表明していた（註二）。

さらに一九七二年九月一〇月に神戸と宇部の野外彫刻展で発表した同名の作品がある。同型の非正四面体をそれぞれ別の面が底面となるように配置した四つの立体で成立した作品で、小清水が一九六八年前半期まで手掛けた作品と同様に錯視的な要素がある。というのは、その四面体は一見すると同型であるとは容易には認識できない。しかしながらそれらは同型なのである。《a tetrahedron—鑄鉄》のテーブル上の幾何形体の四つの穴は、それら彫刻展に出品された作品の凹型のマケットで

あり、さらに同型の四面体の形状の立体が中央に屹立することによって成立している。要するに《位相―大地》の原理を応用した作品であり、同時に複数の同型の穴によって異なる姿形を潜めるトリッキーな要素も持っている。

小清水は一九七五年関西に移住し、《作業台―裏山の木の枝》という、文字通り人里離れた里の自然のかけらを舞台に上げたような作品を発表し、それまで、現代美術のメインストリームの組上に載せることができる作品を中心に考えていた立場からの転身を表明する。《a tetrahedron—鑄鉄》は、その前夜、「作業台」シリーズの登場を示唆しながらも、「トポロジー」という現代数学に由来する論理によって日本の美術界を変革した偉業の痕跡もあり、小清水漸以外の者が決して辿りつくことのできない、この時代の美術界の様々な局面を象つた作品なのである。

（中井 康之 当館研究員）

註一 狗巻賢二「問一答」『狗巻賢二の仕事 京都美術館ニュース』一九九七年三月号。  
小清水漸「オーラル・ヒストリー」二〇一六年一月二五日「日本美術オーラルヒストリー・アーカイブ」の小清水の発言を参照した。  
[http://www.oralthistory.org/archives/koshimizu\\_susumu/interview\\_01.php](http://www.oralthistory.org/archives/koshimizu_susumu/interview_01.php)