

造形作品の要素

——土で作る表層とその表面に現れる亀裂などの形状に関する一考察——

女子美術大学大学院 美術研究科
美術専攻 美術研究領域 立体芸術研究分野

帆足枝里子

序論

第1章 作品の表面及びそこに現れる形状

- 1-1. 作品の表面
- 1-2. 作品の表面を読み取ること
- 1-3. 表面に現れるヒビ、亀裂、裂け目などの形状について
- 1-4. 自作の表面の形状について

第2章 表面の諸相——その意味するもの

- 2-1. ミシェル・セール——表層に刻まれる記憶
- 2-2. ゲオルク・ジンメル——結合と分離
- 2-3. 「裂け目」をめぐる思索——裂け目の内にあるもの
 - 2-3-1. 木村 敏——あいだ
 - 2-3-2. アルノルド・ヴァン・ジェネップ——通過儀礼
 - 2-3-3. 空（うつ）、間（ま）

第3章 先行作品に見られる裂け目

- 3-1. バーネット・ニューマン——ジップ
- 3-2. ルーチョ・フォンタナ——切り裂き
- 3-3. 榎倉康二——接触
 - 3-3-1. 壁
 - 3-3-2. 土

第4章 造形作品の素材としての土

- 4-1. 素材としての土と土の層が感じさせるもの
- 4-2. 自然を感じさせる作品の中の土

結論

序論

私は、自作の表面の表情と土のかかわりを主題としている。具体的には、土が乾燥する過程で現れるヒビや亀裂などの現象を作品に取り込み、制作を続けてきた。

土にまつわる表情に興味をもつに至ったのは、子供の頃の泥遊びが関係している。自分の両手を覆っていた泥が、時間が経つにつれ乾いて色が薄くなりひび割れ、やがて剥がれ落ちていく。このとき自分の両手の表面に出現してくるさまざまな模様に興味を惹かれ、何度も泥に手を浸し、乾かすときの手の角度を変えたり、固さの違う泥で試したりなどしながら土が作る模様を楽しんだ。

また、ヒビが創りだす模様だけではなく、乾いた泥が剥がれ落ちた下の自分の手の皮膚が、思いがけないほど汚れていないのを見たときの鮮やかさにも心惹かれた。剥がれ落ちる泥の下から、これまで見てきた自分の皮膚とは違うものが現れて来るのではないかという期待があったことも覚えている。泥が剥がれ落ちたときに現れるのは、何度同じことを繰り返しても、たしかに自分の皮膚であったが、泥の下から現れてくる手の皮膚には、毎回新しい皮膚のような新鮮さを感じた。この土から受ける感覚や、自然が多様な条件の下に創り出す一度限りのヒビや亀裂の作る模様を記録し、その瞬間を残したいと考えたことが、現在の作品を制作する切っ掛けのひとつとなっている。(図 1、2)

*

本論文は、土を素材として制作をしてきた自作について省みるために、素材としての土、表面、及びそこに現れるヒビや亀裂などの形状とその間に生じる空隙の有りようについて述べるものである。

造形作品を鑑賞するということは、その表面を視覚という知覚で感じ取ることであり、知覚の対象となる情報は、表面上に制作者によって残された痕跡である。制作者が作品に込めた自身の制作意図をよりの確に鑑賞者に伝達するためには、作品表面に留める痕跡、つまり情報の種類、質、量などが重要となるであろう。20 世紀初頭からの抽象へ、また 60 年代以降のコンセプチュアル・アートへという流れの中で制作された作品においては、作品の表面に表される色彩、モチーフなどの情報量が極端に少ないものも見られる。そして、その少ない情報量で鑑賞者に制作意図を伝えることに成功した作品が存在する。

自作は、土という素材感、その表面、そして表面に乾燥により現れるヒビや亀裂の形状を呈示するもので、彩色をした作品もあるが色数は 1~2 色であり、鑑賞者に示す情報の数は多くはない。本論においては、この情報のそれぞれについて、先行する所説や作品を参照し考察をすすめることで、制作の目標と創作された作品の関係を捉え直し、今後の制作に繋げてゆきたいと考えている。

なお、ヒビ、亀裂、裂け目などは、身の回りのいろいろなところで目にするものである

が、本論においては、絵画、彫刻という美術作品の分野に焦点化し考察をしていくこととする。したがって、ヒビ、亀裂、裂け目の生成に関する物理的理論については言及しないことになる。

まず第 1 章においては、造形作品の鑑賞は、作品の表面に残された制作者の数々の痕跡を知覚することにより成り立つことを述べ、その痕跡の例としてファン・ゴッホの言葉を契機とし、また色彩学に学びつつ、色彩がある具体的な物事や抽象的概念を表象しうることを示す。次に鑑賞者が造形作品の表面を読み取ることについて、美学や記号論を参考に考察をすすめる。後半では、表面に現れるヒビ、亀裂、裂け目について、精神病理学的観点からどのように捉えられてきたかを記述し、さらに自作の解釈について論をすすめる。

第 2 章では、表面に現れる皺、亀裂、裂け目などの形状とそこに生まれる空隙の意味について、ミシェル・セール、ゲオルク・ジンメル、木村敏、アルノルド・ヴァン・ジェネップらの所説を参照することで考えを展開する。また日本には、「何もない」と思われる部分を重要視する「空（うつ）」や「間（ま）」という考え方があることにも言及する。

第 3 章では、先行作品に見られる「あいだ」や「裂け目」について、バーネット・ニューマンの「ジップ」、ルーチオ・フォンタナの「切り裂き」、榎倉康二の「壁」などを取り上げ、不在の場として捉えられがちな間や裂け目の空間が、制作者の意図をもって限定され呈示されることで、独自の意味のある存在になることなどを論ずる。

第 4 章では、自作の主要な素材としている「土」が生活と関わってきた歴史について、神話、葬送儀礼、土壁などを例に考察し、また土を材料の一部として使用している先行作品にふれ、土を素材とする自作の意味について捉え返すことを試みる。

第1章 作品の表面及びそこに現れる形状

「表面」は、物体が外部と接する面であり、外から眼に映るところは全て「表面」となる。表面に皺、穴、亀裂、裂け目などの形状の変化があれば、その変形により新たに目に見えるようになった部分は全て表面となる。第1章では、このような変化を見せる表面とその形状を重視する自作の在り方についての探求を目的として、諸説を参照しつつ考察をすすめてゆく。

1-1. 作品の表面

表面とは、物体の内部と外部との境界をなす面であり、表層とは表面にある厚みのある層である。造形作品を鑑賞することは、その作品の表面を見ることであるから、造形作品の制作者は、作品の表面を作り鑑賞者に呈示することになる。絵画の鑑賞についてモーリス・メルロ＝ポンティ（Maurice Merleau-Ponty 1908～1961）は『知覚の哲学』の中で、以下のように述べている。

重要なのは、事物そのものの知覚におけるように、キャンバス上に〔画家が〕定着させたあらゆる絵の具の痕跡が形づくる〔全体としての〈絵〉の〕すべての部分に具わる沈黙裡の情報にしがって、絵を知覚することなのです。¹⁾

鑑賞者が絵画を知覚するということは、視覚で認識しうる絵画の表面を読み取ることである。画家がキャンバスの上に置いたすべての絵の具の痕跡を、鑑賞者は情報信号として読み取り、感じ取り、解釈していく。立体作品の鑑賞においては、視覚により読み取ることでできる表面上の情報信号に、更に量塊感や形状、陰影などの要素が情報として加わる。これらの情報の中で、本論文では、主な考察対象を表面上の要素に限定し考察を進めてゆきたいと考える。

オスカー・ワイルド（Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde 1854～1900）は、『ドリアン・グレイの画像』の序文に、「あらゆる芸術は表面であるとともにまた象徴でもあるのだ²⁾」と記している。芸術が表面であるということは、芸術の主要な部分は目に見える、もしくは感覚で捉え得る実在するものであり、それを味わうことが芸術を鑑賞することになる。そして象徴でもあるということは、表面上に色彩や形などで表現されたものは、直接的に描かれた対象物を感覚に訴えるほかに、作家の表現したかった作品の意図を示す記号、目印のようなものとなるといえるであろう。

画家が画面上に選択し置いていく色彩について、ファン・ゴッホ（Vincent Willem van Gogh 1853～1890）は弟テオへ宛てた手紙の中で「色彩はそれ自体で何かを表現する³⁾」と記し、そして後にも、以下のような具体的な表現で色彩について記述している。

僕は赤と緑でもって人間の恐るべき情念を表現しようと努めた。部屋は血の色の赤とくすんだ黄色、中央に緑色の玉突き台、オレンジ色と緑の輝きを放つ^{アンティデーズ}レモン黄の四つのランプ。つまり、至るところに、実に多様な違いをもつ緑と赤との間の格闘と対照法がある。がらんとした天井の高い部屋のなかで眠りこける放浪者たちの人物像には紫と青との間のそれがある。玉突き台の血の赤と黄がかった緑は、例えばピンクの花東のあるカウンターの小さな、柔らかいレイ十五世=グリーンと対照をなしている。この焦熱地獄の一隅で寝ずの番をしている主人の白い服はレモン黄に、淡い、輝く緑になる。君にこの絵の構想をつかんでもらうため、素描を描き、水彩で調子をつけて明日送るとしよう。④ (図3)

ファン・ゴッホは色彩で感情を表現しようとした。これは、人はある特定の色から、ある具体的な物事や抽象的概念を思い起こすという、色彩学における色彩連想 (color association) であると考えている。ある特定の色彩から連想されるものについては、『色彩学概説』に以下のような説明がなされている。

連想は通常、具体的物事を示す言葉 (火事、血など) と、ある概念を表す抽象的な言葉 (平和、不安など) からなる。後者は一般に色の象徴といわれ、前者とは性質はいくらか異なる。どちらかといえば前者は色の知覚や記憶と、後者は色の感情や意味との関係が深い。しかし、どちらも個人の体験や願望、情緒などを投影しているので、一緒に扱うことが多い。ともに、性格の診断や社会心理の分析などに応用される。^⑤

ファン・ゴッホが情念を表現しようとした赤と緑に関して、1981年に日米学生に対し行われた、言葉から連想する色についての調査では、熱情、勝利、反抗、愛情、活動、力などの言葉からは赤が挙がり、自然、調和、親切、慈善、平和などの言葉からは緑が挙げられている^⑥。それぞれの色彩は、それに対応する感情や意味を有するものであるから、ファン・ゴッホが赤と緑で情念を表現しようとしたように、制作者はその制作意図に合う色彩を選択し作品を作り上げる。オスカー・ワイルドも、色彩がもつ多くの物事や概念を想起させる力について、「藝術家としての批評家」の中で「意味によって損なわれず、定まった形とも結びつかぬ単なる色彩こそが、何千という違った形で魂に語りかけることができるのだ^⑦」と記している。

人間が、毎日の経験の中で接している色は数知れず、その形態も多種多様である。その多くの色の中には、普遍的にある感情を呼び起こすものもあれば、個人的な思い出を記憶の奥から甦らせるものもある。造形作品の表面に、制作者の意図により施された色彩は、鑑賞者のもつ色彩に関する経験や記憶により、制作者の想定以上の感覚、感情を引き出すこともあると思われる。

画家の作り出す色調に関しては、小林秀雄が『ゴッホの手紙』の中で、ファン・ゴッホの考えについて以下のように記している。

「……僕は確信しているが、ミレーとかドービニイとかコローとかいう人達に、白を使わずに雪景色を描いてくれと言ったら、彼等は^{きつと}皴度描くだろう、而も画面の雪は、まさしく白く見えるだろう」／これが、早くからゴッホの信じた色彩の観念である。《馬鈴薯を食う人々》で現したかったものは、「一つの真面目な思想」なのだと彼は言う。思想が色を決定するのである。音調が音楽家の個性によって定つて^{しま}う様に、色調は画家の内的なものの命ずる様に構成される。⁸⁾ (スラッシュは原文段落。以下同じ。) (図 4)

小林秀雄はさらに「自分自身の色調の調和から、自分のパレットの色から出発せよ。自然の色から出発するな⁹⁾」というファン・ゴッホの言葉を踏まえて、画面上の色彩は、描かれている対象の固有の色によって決められるのではなく、画家の精神が暗黙のうちに附与する内的な意味合いによって決められるべきものであると述べている。これらから、色彩や色調は、画家の意図を伝えるための情報信号となり得ると思われる。

画家が画面上に重ねていく一筆一筆の色彩は、各々が作家の意図を表す存在であり、その上に新たな一筆が加わり、表面に現れることがなくなっても画面の上に存在し続けていく。同様なことは、絵画以外の造形作品にもいえることと考える。制作者の手技、道具などの痕跡は手が加えられるたび、積み重ねられ作品の表層を形成していく。造形作品の制作者の意図は、完成までに幾重にも積み重ねられた、表層の中に内包されていくように思われる。制作者が選択し、積み重ねていく色、表面の質感などは、制作者の意図そのものであり、それらは累積し表面に投影され、鑑賞者がその表面に自己の経験や記憶を重ね合わせることによって、作品は鑑賞されると考えられる。

1-2. 作品の表面を読み取ること

前節で、鑑賞者が造形作品を読み取る対象とするのは、その作品の表面であると述べた。この節では、鑑賞者が作品を解釈することについて美学や記号論を参考にして考察を進めてゆきたい。

1970年代より、以下の文章にあるように、受容者（読者、鑑賞者）の解釈行為から作品の意味を考えていこうとする受容美学という考え方が、文学理論から提唱され始めた。

従来の文学史や芸術史は、もっぱら、作家と作品の歴史であり、そこで扱われるのは文体論や詩学、様式史やジャンル史、また精神史などである。しかし、すでにポーランドの現象学的文学理論の大家インガルデンの「具体化」の理論がいうように、作品

は、これを受容し、享受し、判定する各時代の読者の経験を媒介して初めて具体的な歴史過程となる。ここに、従来のいわば作家と作品の関係だけを問題とする「生産の美学」に対して、作者と読者の間の力動的歴史過程を主題とする「受容と作用の美学」が必要となる。¹⁰⁾

上記のような流れのなかで、ドイツの文学研究者ハンス・ロベルト・ヤウス (Hans Robert Jauss 1921～1997) は、受容者による作品解釈に注目し、『挑発としての文学史』の中で、以下のように述べている。

作者、作品、公衆という三角形のうち、公衆は受動的な部分であるばかりか、つまり単なる反応の連鎖をなしているのではなくて、逆に歴史形成のエネルギーにもなっている。文学作品の歴史的生命は、その受取人の能動的な参与なしには考えられない。すなわち、読者の仲介があって初めて、作品は、一種の連続を保ち、絶えず変化する経験の地平の中に入っていくのである。¹¹⁾

ヤウスは、作品を解釈する受容者がいなければ、その作品の存在は継続しえず、作者、作品、受容者の三者の共同作用において芸術作品は歴史性をもっていくと唱えている。

作品と作家の関係だけでなく受容者の立場を重視する、このような受容美学の考え方は、1980年代に美術研究にも導入され、ヴォルフガング・ケンプ (Wolfgang Kemp 1946～) は、『レンブラント《聖家族》描かれたカーテンの内と外』において、絵画の中のカーテンの意味を明らかにするために、作品を求める受容者が属した時代の社会的背景や、作品の内に込められた受容者の解釈への方向付けなどについて述べている。この著書の末尾の解説「W・ケンプと絵画の受容美学」には、以下の記述がある。

コレクションの重要な付属品でもあったこのカーテンがねらっているのは、この絵をみる者を、宗教改革以後の社会に生きる個人の内的生活の真実へ接近させること、もっと正確に言えば、目をさえぎると同時に、なかをみたいという気持ちを挑発しながら、観者をそうした真理へとたくみに誘導していくことなのである。¹²⁾

《聖家族》(図5)は、17世紀当時と19世紀の時代の社会的背景の違いにより、絵画としては評価に差が生じたが、「カーテン」の連想を喚起させる力は、時代を越えて、鑑賞者の解釈を意図する方向に導く効果をもったといえるであろう。

このような、作品上に表される制作者の意図、作品に対する鑑賞者の解釈、鑑賞者個々の背景について、ウンベルト・エーコ (Umberto Eco 1932～) は『開かれた作品』において、「芸術作品は基本的に曖昧なメッセージ、単一の意味表現 (significante) の中に共生する多様な意味内容 (significato) である¹³⁾」と述べたうえで以下のように記している。

つまり芸術作品とはある作者によって生産されたものであり、この作者は、享受者となりうるものなら誰でも、作品それ自体を、すなわち作者によって構想された元の形を、感性と知性により、刺激として感取される諸効果の布置に対する応答の戯れを通して、再び理解することができるように、一連の伝達諸効果を組織するのである。このような意味で、作者は、その形が生産されたままの仕方で理解され享受されることを望み、それ自体完結した形を生産する。しかしながら、一連の刺激に反応し、それらの刺激間の関係を理解するという行為において、各享受者は、ある実存的な具体的状況、特殊な制約を受けた感受性、一定の文化、趣味、性向、個人的先入見を持ち込むため、元の形は一定の個人的視点に従って理解されることになる。¹⁴⁾

文学・音楽・美術などのあらゆる芸術において、制作者（生産者）は自らの制作意図をそのまま理解されることを望みながら作品を制作するが、作品には曖昧性や不確定性が存在し、そして鑑賞者（享受者）の側も、固有の視点から作品を理解しようとする。これを図式化すれば、制作者（送信者）—作品（記号）—鑑賞者（受信者）の関係における不整合にまつわる問題であり、記号論の観点から論ずることができる。エーコは『記号論』の中で、それについて以下のように述べている。

美的労働は受信者が複雑な解釈労働を行ないつつ繰り返し検出され、吟味されることを意図しているが、その限りにおいては、美的テキストの送信者の方も受信者のそのような反応に自らの注意を集中する必要があり、その結果、美的テキストは高度に独創的な反応を引き出すさまざまな伝達行為のネットワークを形成することになる。¹⁵⁾（傍点作者）

制作者は、鑑賞者が受け取るメッセージが、作品が有する曖昧性や鑑賞者各々固有の視点により、多種多様なものであることを理解しつつ制作を進めることが必要となるのである。同じ事柄を、鑑賞者の立場から、エーコは次のように述べている。

受信者は送信者の規則が何であったかは知らない。受信者は自分の美的経験から得たばらばらのデータから、それを推定しようとする。その際、作者の意図を正確に解釈していると信じることもできようし、また、作者によって提示されたテキストに関して新しい解釈の可能性を験してみようと思うこともできる。しかし、そのようなことをしながらも、受信者は作者の意図に全くそむくというようなことは決して欲しない。この結果、解釈を意図する読みにおいては、忠実さと創案上の自由との間の弁証法的関係が成立するのである。¹⁶⁾（傍点作者）

制作者が、自らの意図を作品上に明確に表すべく規則を打ち立てたとしても、鑑賞者は、それを知ることにはできない。それゆえ、呈示された作品から、それを推定するほかなく、推定に従った解釈しかできない。したがって、そこに新たな解釈の可能性も生まれるし、鑑賞者はそれを目指すこともある。だが、これは制作者の意図を無視することではない。推定するという行為は、制作者の規則に従い、彼が示そうとしたところを明確に捉えたいという構えに発しているのである。すなわち、「忠実さと創案上の自由との間の弁証法的関係」である。同様のことを、文学理論の分野でも、ハンス・ロベルト・ヤウスも前出の『挑発としての文学史』の中で次のように記している。

文学作品は、新刊であっても、情報上の真空の中に絶対的に新しいものとして現われるのではなく、あらかじめその公衆を、広告や、公然非公然の信号や、なじみの指標、あるいは暗黙の指示によって、全く一定の受容をするように用意させている。その作品は、すでに読んだものの記憶を呼びさまし、読者に一定の情緒を起こさせ、すでにその始まりから「中間と終わり」への期待を作り出している。その期待は、読み進むうちにジャンルあるいはテキストの種類がもつ特定のルールによって保たれるか変化させられる。つまり方向を変えられるか、場合によってはイロニーッシュに解消させられることがある。¹⁷⁾

文学作品の中には、はじめから客観的な設定が織り込まれてはいるが、その解釈は読者に委ねられており、そしてそれが期待を作り出すとヤウスは述べている。このことは、エーコが述べた「忠実さと創案上の自由」に通じると考えられる。

以上のような、ウンベルト・エーコらの見解は、芸術作品の成り立ちの問題に根差している。チャールズ・ウィリアム・モリス (Charles William Morris 1903～1979) は、『記号理論の基礎』の中の「美学と記号理論」の項で、記号としての芸術作品について次のように記している。

絵を見たり、音楽を聞いたり、詩を読んだりするとき、そこには連結した連関の組織があり、そこでは作品の或る一つの側面が、他の諸側面によって満たされあるいは部分的に満たされるような要求や期待を作り出し、さらにそのような他の諸側面も次には似たように作用する。こういう過程の中で、全体の特性が部分の特性によって作りあげられる。(中略) 絵の或る部分の一定の線は解釈者に別のところで出会う線の種類を教えて準備させる。このような美的知覚においては複雑な記号構造が活動しており、解釈者(創造者を含めて)は複雑な知覚活動を行なう。つまり芸術対象の部分から部分へと移動し、或る部分に対しては他の部分の記号として反応し、部分的な諸反応によって全体の反応(したがってまた知覚の全対象)を作りあげる。¹⁸⁾

芸術作品は上記の引用のように複雑な美的記号であり、道路標識や地図記号のような一定の約束に基づいて、ある意味や内容を示すために用いられるしとは異なる。芸術作品が表す複雑な記号は、当然ながら作品によって大きく異なり、その記号の種類と数の組み合わせには何の制限も無く限らないものである。モリスの指摘にあるように、部分と全体の解釈学的循環が、その組み合わせをさらに複雑なものとなすにはおかない。こうした複雑きわまりない記号の多種多様な組み合わせに、作者の意図という規則で方向性を与えようとするとき作品が生まれる。しかし、作品が表す複雑な記号は、複雑さゆえに解釈に幅を生じずにはいない。しかも、そこに先に引いたウンベルト・エーコの「各享受者は、ある実存的な具体的状況、特殊な制約を受けた感受性、一定の文化、趣味、性向、個人的先入見を持ち込む¹⁹⁾」という言葉を考えあわせるならば、モリスのいわゆる「美的知覚」は、ますます多種多様なものとなる。

モリスは芸術作品について、そしてその素材について次のように記している。

美的知覚はすべての正常な人にある程度見られるが、それは発展させることができるし、芸術作品の範囲は無限に拡張できる。芸術家というのは美的知覚が促進され、強められ、完成されるような具合に対象を形成することのできる人であるが、厳密に言うところ、何かが美的知覚の対象になっているところにはどこにでも芸術作品があり、この意味でそしてある程度芸術作品になれないものは何もない。芸術が利用できない素材は何もない。生活の過程でさえ利用できないことはない。そして、生活そのものが芸術作品になるときは、芸術と生活と（美的に示されている価値と統制をして直接的に価値を所有しようとねらう活動と）の間の対立が克服される。²⁰⁾

「芸術が利用できない素材は何もない。生活の過程でさえ利用できないことはない。」という発想は、土という身近な物質を素材として用いる制作にとっては、心強い支えとなる。その結果として「芸術と生活」の対立が克服されるという指摘も、土、地面という「生活」に直結する存在にかかわる制作の可能性を示していると考えられる。このことをふまえてつづいて、次節では表面に現れる亀裂などの形状について考察を加えてみたい。

1-3. 表面に現れるヒビ、亀裂、裂け目などの形状について

『広辞苑』²¹⁾によると、ヒビ、亀裂、裂け目については以下のような説明が記されている。

ヒビ(罅)	陶器・大地などの表面にできる細かい割れ目や裂け目。
亀裂	(亀の甲のような形に) ひびが入ること。また、その裂け目。
裂け目	物のさけた所。われめ。

生活の中で、ヒビ、亀裂、裂け目というものを目にする機会は随所にある。窓ガラスや食器に衝撃でヒビが入る、衣服や布製のカバー類、カーテン、シーツ、紙が劣化や外力によって裂ける、地震で壁に亀裂が入るなどのことは日常よく見られることである。また、大地の裂け目が観光名所になっているところもある。(アイスランドのギャオ、カッパドキアのウフララ溪谷など) 諏訪湖の御神渡りは、氷結した湖面に亀裂が走りせりあがる(プレッシャーリッジ)もので、御神渡り神事が行なわれる。現象としてだけではなく、言葉として、人間関係にヒビが入る、二国間の関係に亀裂が入るなどの表現はよく耳にするものである。このようにヒビ、亀裂、裂け目という語には、層や結びつきが破断していくというイメージがある。

ジル・ドゥルーズ (Gilles Deleuze 1925~1995) は『意味の論理学』の中で、精神分裂病 (2002 年に統合失調症に変更) の患者が自分の身体の皮膚や表層に孔が開いていると感じることがあるということを以下のように記している。

精神分裂病である第一の証拠は、表層が裂けていることである。事物と命題とのあいだには、もはや境界線がないが、それはまさに身体の表層がもはや存在しないからである。精神分裂病の患者の身体の第一の様相は、一種の濾過器としての身体である。フロイトは、精神分裂病の患者には、自分の身体の表層や皮膚に無数の小さな孔が開いているのを察知できる能力があることを強調している。その結果、身体すべてが深層そのものになり、基本的な退化を表象する。口の開いたこの深層のなかへすべてを導入して、くわえ込む。²²⁾

皮膚とは、外界と内部との境界面であり、外界からの刺激を受ける最初の段階である。精神に障害を来した人においては、自分の皮膚という外界から内部を守る砦に瑕疵を感じ、皮膚という境界が無くなり、外界からの働きかけが無制限に内部に入り込み、内部に秘匿している自分の全てが明らかになってしまう、また外界から好ましからざるものが自分の内部に無尽蔵に入り込んできてしまうなどの考えをもつといわれている。

現代美術家 草間彌生 (1929~) に関する高階秀爾の文章にも、以下のような記述が見られる。

もともと草間彌生は、小さい時から、さまざまな幻視、幻聴を体験し、その恐れと不安を静めるために絵を描き出したという。例えばある時、机の上に置かれた赤い花模様のテーブル・クロスを見てから、目を移すと、天井にも窓ガラスにも柱にも、同じ赤い花のかたちが貼りついていて、「部屋じゅう、身体じゅう、全宇宙が赤い花の形で埋めつくされて」、自分自身が消滅してしまったと、彼女自身自伝の中で語っている。「永遠の時と無限の空間の絶対の中に、私は回帰し、還元されてしまう」という彼女の言葉は、その創造活動の秘密をよく伝えてくれる。草間が、あれほどまで連続、反

復、増殖にこだわるのは、「永遠の時と無限の空間の絶対」のなかに還元されてしまった自己を再び取り戻すために他ならない。制作活動は、同時に、自己回復の行為なのである。²³⁾

草間彌生は、絵画や彫刻を覆う水玉のモチーフを、自分を幻覚や幻聴から守るために描き続けているという。ドゥルーズの言う皮膚に開いた孔を、水玉の蓋で塞ぎ修復し、網目などの無限に繰り返されるパターンで外界との境界膜を堅固なものにしているのではないかと考えられる。(図 6、7、8)

このような、外界から自分の内部に好ましからざるものが入り込むことを防ぎ自分を守るための手段、つまり、自分の皮膚に開いた孔を、自らの力で修復する方法を見出すためには、自身の状況を把握することが重要となると思われる。これの例としては、精神病理学の木村 敏 (1931～) の文章の中に、他人が自分の中に入ってきて、自分と他人の区別がつかなくなると訴える精神分裂病の若い女性患者の以下のような言葉が記されている。

「最初のうちは、お母さんが私の中にはいつてきていた。それから兄さんやお父さんがはいつてきて、そのうちに家族以外の人もはいつてくるようになった。お母さんが私を圧迫するの、私きらいなんです。お母さんとのあいだにまがもてない。まのとりかたがわからない。だから気づまりなんです。今はだれとでもまがもてなくなってしまって、それで自分が出せない」²⁴⁾ (傍点作者)

上記の言葉には、自分と他人とを区別する境界が、強く意識されていると考える。通常、自分と他人の意識が交錯するなど考えることはなく、そのあいだには、ある程度の隔たりがあると感じている。しかし、この言葉からは、自分の表面の皮膚という薄い膜のみが自己と他人との境界であり、それが非常に脆いものであるという切迫した状況が伝わる。メルロ＝ポンティも、患者と他人との間の「境界」について、ヴァロン (Henri Paul Hyacinthe Wallon 1879～1962 フランスの精神科医、発達心理学者、教育者) の「「体感」の障害は対人関係の障害と密接に結びついている²⁵⁾」という指摘を踏まえつつ、話しかけてくる声が、みぞおちの辺りとか腹とか、胸、頭などから聞こえてくるという患者について以下のように述べている。

こうした現象において本質的で第一次的なものは、声が患者の身体のどこに位置しているかということではなく、対人関係の中に介入してくる一種の癒合性なのであり、そのおかげで他人の声も自分の身体の中に住まうようになるのです。もし患者にいろいろな声が自分の頭の中から聞こえてくるとすれば、それは彼がもはや自分と他人を完全には区別していないからであり、またたとえば自分が話すときにも、他人が話していると信ずることができるからです。ヴァロンの言うところでは、患者は他人に対

して「境界がない」ような印象をもち、そこから、自分の行為や言葉や考えが、他人のものであるとか、また他人に強制されたものであるように思えたりするわけなのです。²⁶⁾

自分の内部を外界から守るための外殻を感じていること、そして他人とのあいだの適度な距離感は、自己を保ち続けるために必要な要素ということになる。

通常の状態では、傷を負ったりしなければ、自分の身体の表層や皮膚が自己の内部と外界の境界であるなどと考えることはあまりないと思われる。しかし、甲殻類の海老や蟹を考えると、それらの内部と外界の境界は堅い殻であり、内部の柔らかい組織を守っている。その殻に、孔や裂け目が生じることは、生命に関わる危機に繋がる。海老や蟹にとって殻は身体を支え維持するかけがえのないものであり、その殻という表層に生じるヒビ、亀裂、裂け目は死に通じる重大なものである。人間の皮膚を考えると、表皮の部分のみの孔や裂け目は、生体にとってのダメージではあるが、死に直結するとは感じないと思われる。内部から血液が流れ出るのを止めること、孔や裂け目を塞いで皮膚の下の深層が表面化するのを防ぐことを考えるであろう。つまり表層のヒビ、裂け目を考えるとき、海老や蟹にとっては表層である殻そのものも内部と共に重要なものであり、人間においては表層である皮膚よりその下に隠された深層が問題なのではないかと考える。前掲の精神分裂病患者の言葉からも、内部と外界の境界が失われることよりも、外界が内部に侵入し自分が取り込まれることのほうを重大視しているように感じられる。これらのことから、人はヒビ、亀裂、裂け目を見るとき、破断している表層だけではなく、奥に内部に向かって入っていく裂け目の断面とその向こうにあるであろう深層、そして裂け目という空間にも多くの注意をはらっているように思われる。

内山 節（1950～）の著書『日本人はなぜキツネにだまされなくなったのか』には、群馬県上野村で馬頭観音について村人が語った以下のような話が記されている。

村の中、特に山の中には時空の裂け目のようなものがある。それをこの世とあの世を継ぐ裂け目といってもよいし、霊界と結ぶ裂け目、神の世界をのぞく裂け目といってもよい。異次元と結ぶ裂け目である。この裂け目は人間にはみえないが、動物にはわかる。そしてこの裂け目は誰かが命を投げ出さないと埋まらない。埋まらないかぎり永遠に口を開けていて、その裂け目に陥ちた者は命を落とす。／旅の途中で馬はこの裂け目をみつける。ここで誰かが死ぬだろう。それは自分とともに生きてきた飼主であるのかもしれない。そうしてみると、先を行く飼主は、いまにも陥ちそうである。自分が犠牲になって飼主を助けよう。そう思った馬は自らその裂け目にとび込む。／馬が山で死ぬ場所はそういうところだ。とこの村人は言う。だから人間たちは馬に感謝し、その霊を弔って馬頭観音を建てた、と。²⁷⁾

この話では、裂けた地表面ではなく、裂け目の奥にある異次元と裂け目そのものを塞ぐことに重点が置かれているように思われる。馬もそして人も、裂け目に対し恐怖ではなく、むしろ神秘的なものへの畏怖の念を抱いているように感じられる。表層にヒビが入り裂けていくことに、表面を引き裂く自然の力だけではなく、隠された未知のものが奥からも裂け目を広げていくような力をも感じていたのであろうか。また馬が身を投げ出して塞いだ裂け目は、どのような必然性があるか、その場所に開いたのであろうか。これらについては、第3章のルーチョ・フォンタナの項の中でふれることとなる。

1-4. 自作の表面の形状について

作品の展開のために素材の置き換えを試み、その過程で雌型を制作し、次のようなことに気づいた。作業工程の一過程にある物として認識していた雌型では、土で作成した原型の段階では亀裂などの溝の間に生じた何もなかった空間が、表面上に模様のように盛り上がった形状となる。この形状は、今まで見えていなかったものが、実在のものとして現れたようで少なからぬ感動を覚えたのである。それまで自身の興味の対象として作品の土の表面に見ていたものは、ヒビや亀裂によって囲われて作り出されていく一つ一つの土の断片であると考えてきた。しかし原型とは逆に盛り上がった雌型の亀裂の形状を見ることで、ヒビや亀裂の溝こそが、作品全面を覆っている実体であり、最も重要な要素であることをはっきりと認識した。

作品表面上の溝は土の層がヒビや亀裂によって裂かれた部分であり、そこは空隙であり何も存在しない。しかし両脇に土の壁があることで、何もない部分にヒビや亀裂という名前の何かがあるかのように感じていた。つまり、ヒビや亀裂は実際には存在しない、いわば不在の造形であった。それが、雌型をとったことにより不在の部分が存在する実体として形を現してきたのである。そして反対に、土の断片として存在していた部分は、不在のものとなり形を消した。

このような考えから、土の表面に現れた亀裂やヒビの形の不在と存在を主題に作品を制作した。(図9、10) 土の層に入った凹状の不在の造形であった亀裂やヒビは、雌型の反転された世界では実在の造形として盛り上がったものとなった。雌型の表面の“盛り上がった”筋状の亀裂やヒビは、作品全体に栄養を供給する管、あるいはインスパイアのためのアンテナのようで、生命感のようなものを感じることもあった。反対に本来の凹状の亀裂やヒビの入った作品(雄型)からは、荒涼とした物質的な感覚が伝わってきた。このことから、凸と凹の両面は、合わせると一つの面を境界とし一体化し安定するように、感覚の面でも一方が他方の欠けた部分を補い合う関係であるように感じられた。

このように、作品と雌型が表面の形状を共有することは、鑄造における鑄物と鑄型の関係であり、なかでも原型を用いない惣型鑄造の考え方と同じと考えられる。彫刻の分野では、黒川弘毅が原型によらず鑄型だけで制作を行い続けており、Eros シリーズ(図11、12)

は、土中に直接人型の溝を掘り、そこに溶かしたブロンズを流し込むという工法により作られている²⁸⁾。型に溝を掘るということは、作品の表面を内側から創り出すことであり、削られることにより内側から押し出された表面は、型の側を同じだけ凹ませる。金属が流し込まれ、冷えて固まると、金属と型の間の界面は同じ形状で固定化する。このように同じ面を共有する、金属と鑄型の表面、そして自作の雌型と作品（雄型）の表面からは、水と油の間の界面が連想された。

水と油の間の界面は、水と油が接する場合にのみ存在し、どちらか一方が減すれば跡形も無くなる。そして界面は、揺れると波立ち、そのとき水側が突き出れば油側は凹み、その逆もあり、また激しい揺れにどちらかの波先がちぎれ、球体となって他方の中に投げ出されることもあるが、見る間に同種の側に戻り一体化し、水と油は界面を介して再び混じることなく接し続ける。作品（雄型）の表面と雌型の表面も重ね合わせれば襞のように波打つ同一面となるも、雌型と雄型が混じりあうことはない。作品表面に現れる亀裂やヒビは、両面の均衡に揺らぎが生じた部分であり、せめぎあいながらバランスを保つために常に力のかかっている界面の一部に感じられた。

完成した自身の作品を壁に掛け、その表面を見ていたとき、以上に述べたところが、作者という立場からの考察にすぎないという思いが湧いてきた。出来上がって展示されている作品を、制作者ならざる他人が鑑賞する場合、ヒビや亀裂がどのように知覚されるのか。また、《Scene No.16》（図 10）のような一對を成す凹凸の形状をどのように見ているのか。これらについても考察を巡らせる必要を覚えたのである。

鑑賞者は、作品を、呈示されている要素により知覚していく。制作方法などについて考慮を加えることもあるかもしれないが、造形作品においては、視覚による鑑賞の割合が主だと考えられる。それでは、鑑賞者は作品表面の要素であるヒビ、亀裂を視覚によってどのように感じるのか。作品の前に立ち、表面を眺めながら、ヒビ、亀裂を目で追っていくとき、自身の視線は、平面の上は滑らかに移動し、亀裂の部分では作品の中に吸い込まれるように、作品の奥に向って突入していくように感じられる。メルロ＝ポンティは、視覚を「眼差しによる触診²⁹⁾」と規定しているが、まさに自分の視線は、作品表面の質感や凹凸を、あたかも手で触れるようにして感じながら動いていくように思われる。これを前提としていえば、視線が作品表面に触れながら移動していく軌跡の形状は、作品を反転させた雌型の表面の形状と一致するということができる。したがって《Scene No.16》（図 10）のような対になった作品においては、一方の作品を鑑賞する視覚の形状を、もう一方の作品が現前化しているということになる。鑑賞者は、一方の作品から対となる隣の作品へ目を移すとき、みずからの視線が触知しながら、しかし、決して見てはいなかった形状を、そこに見出すのだ。こうした事態が際立つのが亀裂の部分であるのはいうまでもない。

しかしながら、この対になった作品の一方の表面は、視線が触知した他方の形状を反転させた近似的なものであって、視覚が捉えた形状そのものではない。視線の触知する作品の表面の形状を、凹凸を裏返して物質に置き換え、着色し、目に見えるものとするのは、

触知する視線の軌跡の形状をなぞることでこそあれ、触知する視線の経験を体現するものではない。物理的にいえば、突起となった亀裂は、すでに亀裂ではないのである。しかも、亀裂の奥深くまで視線は明視していたとはいいいがたい。亀裂の底に降り立とうとする視線は薄明のなかに形状を見失わずにはいない。

そればかりか、反転された形状は、元の形状におけるのと同様の体験をあらたに生み出さずにはいない。視線は、裏返された形状の表面に触れながら移動し、ヒビや亀裂の凹凸に添いながら新たに見ることのできない軌跡の形状を作り出してゆくからである。反転された形状の細部に目を凝らせば、そこには、あらたな突起と亀裂が見出されるのだ。視線は、それに沿って、あらたな触知的形状をなぞり出してゆくのである。

触れるようにして形状を走査してゆく視線そのものはもちろん、その視線が触知した形状そのものも、凹凸の反転によって見出されることはない。しかも、反転された形状は、あらたに、見ることのできない次元を生み出してしまう。そうだとすれば、凹凸反転の形状による作品が出現させる事態は、「見えないもの」が見える次元へともたらされることではなく、むしろ、「見えないもの」と「見えるもの」という二つの次元の存在があきらかになること、いいかえれば、「見えるもの」において「見えないもの」を鑑賞者が感知する、そのような事態であったといえるのではないだろうか。こうした事態について、メルロ＝ポンティは次のように述べている。

見えないものは見えるものと矛盾するものではない：見えるもの自身が見えない枠組を持っており、この「見えることのないもの」は、見えるものにひそかに対応するものである。それは見えるものの中でしか現われない。(中略) 人は世界の中ではそれ(見えないもの)を見ることができないし、もしそこにそれを見るように努めるなら、それは消滅してしまう。だがそれは、見えるものの輪郭をもって存在するのである。³⁰⁾ (傍点作者)

眼を凝らすと消滅してしまう「見えないもの」は、しかし、それにもかかわらず「見えるものの輪郭をもって存在する」のである。突起と亀裂とは、まさしく、このような「輪郭」の存在を、鑑賞者に対して、交互にあきらかにしているように思われるのだ。

第2章 表面の諸相——その意味するもの

表層に圧縮力や張力がかかり、表層がその状態を保てる限界を超えるとヒビや亀裂が入る。ヒビや亀裂が生じることで、表面の形状は変化し、見る者に与える印象も大きく変わる。本章では、このような表面の有りように注目し、造形作品の表面に表れる亀裂や裂け目などの形状、また亀裂、裂け目が生じることにより生まれる空隙について、先行する諸説を参考に考察してゆきたい。

2-1. ミシェル・セール——表層に刻まれる記憶

土の表面が、その置かれた環境によりヒビや亀裂が生じるように、皮膚という表層も、裂傷を負ったり皺ができたことで表面積を拡げる。皮膚の場合の拡がった表面積は、土の場合が主に環境によるものであるのに対し、その皮膚の持ち主の経験や過ごしてきた年月と関わるものである。つまり皺や傷は皮膚の上に記された、生涯の記録といえるだろう。ミシェル・セール (Michel Serres 1930～) は『五感』の中で、以下のように、皮膚を「痕跡のデータ・バンク」という言葉で表現している。

皮膚は、われわれの記憶の沈殿を受け入れ、そこに刻印された経験を蓄積しており、われわれの痕跡のデータ・バンク、われわれの壊れやすさの測地図をなしている。記憶をそれほど遠くまで、内奥まで探ってゆく必要はない。なぜなら記憶は、脳の皮質と同じように、皮膚の上に刻まれており、脳と同じやり方で皮膚の上に書きつけられているからだ。³¹⁾

皮膚という表層の上の凹凸を記憶の痕跡と考えると、皮膚はかつての黒いアナログレコード盤、もしくは皺がよった脳の表面のように思える。レコード盤の上には、多くの楽器の音色や声が絡み合いながら一本の溝となって刻まれている。音がどれほど複雑に組み合わせられていても、喜びを表しているときも悲しみを表しているときも、溝は常に繋がった一本であり、その深さと幅が変化するだけである。その溝の奥底に音楽が隠されていることは、見るだけでは窺い知ることにはできない。

大脳の表面の3mm程度の厚さの部分が脳皮質であり、思考などの高度な脳の活動を担っている。脳皮質は、記憶を長期間保持するところでもあるから、脳皮質の面積を広げることで、より多くの情報を受け入れることができる。ゆえに脳皮質は限られた大きさの頭蓋骨の中で、皺を作ることによって表面積を広げた。そして脳皮質の皺の奥底も表面であり、レコード盤の溝と同じく情報や記憶が収められている。

皮膚の上に刻まれた皺についても、外から見るだけでは、その皺が示す経験の一部始終を知ることは不可能であるが、その膨大な情報は、皺の中の窪んで広がった表面上に刻ま

れていると考えられる。皮膚の上に刻まれる相貌の特徴について、セールは「他者の目に映るわれわれの特徴は、他者や諸物によって顔や皮膚の上に刻まれる侵食の結果生じたものである。あるいは硬化した骨格や、崩壊する危険のある老化した骨組みの収縮の結果生じたものである³²⁾」と記している。そしてまた、皮膚と同様、地表にも記憶が彫り刻まれているということについて以下のように述べている。

誰が書くのだろうか。水、雪、戻ってきた暖かさ、蛇紋岩、花崗岩、均衡、密度、力、太陽、植物群、動物群などが書くのだ。植物群は覆い、動物群はしみをつける。何の上に彼らは書くのだろうか。雪の上、水の上、植物群の上、動物群の上、大理石の上、結氷の上にある。われわれが目にする地球の形状は、地球が自分自身に彫り刻む無数のしわから生じるのだ。これこそページなのだ。³³⁾

地表、皮膚は、外界の刺激を受け入れるための最初の段階であり、皮膚や地表は亀裂や皺などの表面の形状の変化により、それを受け止めた痕跡を記録する。痕跡の記憶は、時間の経過と共に、消えることもさらに深く大きくなることもあるかもしれないが、それもまた、その上に時間が流れたという痕跡ということができるであろう。そして皺や亀裂の生成によって拡大する表面は、より多くの記憶をその上に刻み、そして呈示するものとなると考えられる。

2-2. ゲオルク・ジンメル——結合と分離

氷河や雪溪にできるクレバスや、日照りで亀裂ができた水田の様子など、裂け目や亀裂の形状を見て、裂ける以前の元のその場の状態を思い浮かべることはよくあることであろう。また、流れる水が川となり、地面を削り造り出す兩岸の形状にも、同様に元の景色を思い描くことがある。川や裂け目を眺めることは、水の流れや裂け目の空間の存在を認識するだけではなく、元の風景やその兩岸が形成された変化の様子へ思いを馳せる契機となることもある。これは、人間が、何らかの力によって分けられたものを見て、それらが結び合わされた状態を想像することができることによるものと思われる。

ゲオルク・ジンメル (Georg Simmel 1858～1918) は、結合と分離に関する概念について、「橋と扉」のなかで以下のように記している。

しかし、自然と違って人間にだけは、結びつけたり切り離したりする能力が与えられている。しかも一方がつねに他方の前提をなしているという独特の方法で、私たちはそれを行う。自然の事物があるがままに存在しているなかから、私たちがある二つのものを取り出し、それらを「たがいに分離した」ものと見なすでしょう。じつはそのとき、すでに私たちは両者を意識のなかで結びつけ、両者のあいだに介在しているものから両者

とともに浮き立たせる、という操作を行っているのだ。／そして逆もまた真なり。私たちが結びついていると感じられるものは、まずは私たちが何らかの仕方だがいいに分離したものだけだ。事物は、一緒になるためにはまず離れ離れにならなければならない。そもそもかつて別れていなかったようなもの、いや、なんらかの意味でいまなお分かたれた状態にないようなものを結びつけるなどということは、実際上も論理上も無意味だろう。³⁴⁾ (傍点引用者)

分離しているから結びつけることができ、結びついているから分離することができる。その分離、結合のまさにその場所に在るもの、上記のジンメルという言葉の「両者のあいだに介在しているもの」が、川であり、裂け目であると考えられる。川や裂け目の存在が、分かれた兩岸を作り出し、そして分かたれた状態が、結合した状態を想像させる。ジンメルが前掲書冒頭で「外界の事物の形象は、私たちには両義性を帯びて見える ³⁵⁾」と記したように、川や裂け目の存在は、分離と結合のいずれの概念をも我々に呈示していると思われる。

ジョルジョ・アガンベン (Giorgio Agamben 1942～) は、インファンティア (幼児期) という場所を、人間の言語活動における分離を表す裂け目として、『幼児期と歴史』において、以下のように述べている。

人間のうちにゾーオン・ロゴン・エコン (zōon lōgon échon) [言葉をもった動物] を見る西洋形而上学の伝統にしたがって、言語一般が他の生物のあいだで人間を特徴づけているのではなく、ラングとパロール、(バンヴェニストのいう意味における) 記号論的なものと意味論的なもの、記号の体系と言述のあいだの分裂こそが人間を特徴づけているのである。じっさいにも、動物たちは言語活動が欠如しているわけではない。逆に、動物たちはつねに絶対的に言語である。(中略) 動物たちは言語のなかに入りこむのではない。動物たちはつねにすでに言語のなかに存在しているのである。これにたいして、人間は、インファンティア [言語活動をもたない状態] をもっているために、つねにすでに語る存在ではないために、この単一の言語を分割する。そして、語るためには言語活動の主体としてみずからを構成しなければならず、「わたし」と言わなければならない者として、みずからを立てるのである。³⁶⁾ (傍点引用者)

インファンティアという裂け目は、ラングとパロールという兩岸のあいだに存在する言語活動をもたない状態——ラングが引き絞られた弓のように潜在的状態にとどまる域——であり、言語活動をもたないがゆえにラングとパロールのどちらにも属さない場である。人間は、インファンティアというラングにもパロールにも属さない裂け目をもっているために、その裂け目を——放たれた矢のように——超える勢いによって、記号体系から発話への飛躍が可能となる。これに対して、インファンティアという裂け目をもたない他の動

物たちは、固有の単一の鳴き声のなかに閉ざされている。前述のように、ジンメルは分離の前提には結合状態が必要であると述べているが、人間の発話を促すインファンティアという裂け目（分離状態）は、単一の言語で存在する動物の状態（結合状態）を前段階とすることにより存在しうるといえるであろう。逆にいえば、ラングとパロールの引き裂かれながら関連づけられてある在り方ゆえに、人間は、他の動物たちのように固有の鳴き声をもたないのである。

制作の過程で、土の表面上にヒビや亀裂が現れてくる様子は、ジンメルの言う結合からの分離である。亀裂の内側には兩岸のどちらにも属していない独立した空間が生じてくる。その何もない空間と兩岸は、土の表面の元の結合状態を想像させる。土の表面上にヒビや亀裂という要素があることが、結合、分離の連関への連想を生み出すということができると思われる。そして、その連想の根底にあるものは、ジンメルの以下の文章にあるような、人間のものに対する感じ方であると考えられる。

人間は、事物を結合する存在であり、同時にまた、つねに分離しないではいられない存在であり、かつまた分離することなしには結合することのできない存在だ。だからこそ私たちは、二つの岸という相互に無関係な単なる存在を、精神的にいったん分離されたものとして把握したうえで、それをふたたび橋で結ぼうとする。³⁷⁾

2-3. 「裂け目」をめぐる思索——裂け目の内にあるもの

2-3-1. 木村 敏——あいだ

亀裂や裂け目、皺を見ると、その内部の状況や奥底がどうなっているのかを確かめたいくなる。また、亀裂や皺が生じる前の元の表面の状態を推測し、どのような力がこの状況を引き起こしたのか知りたいと思う。これらは、亀裂や裂け目などの間の空間は、興味を惹かれるものであることを示していると思われる。また、現実存在する亀裂や裂け目だけではなく、自己と周囲との関係や何らかの事象の中に亀裂や裂け目を感じることはよくあることである。このような場合、亀裂や裂け目というよりも、そのあいだに感じる距離感や雰囲気などが問題となってくるとと思われる。この項では、精神病理学者の木村敏の「あいだ」についての説を参考にしながら、亀裂や裂け目の内側に生じる空隙について考えをすすめていきたい。

「あいだ」には、元来いくつかのものがそこで「あい集まる」場所のような意味があるのではないかと。あるいは、すくなくとも、古来の日本人は、物と物との「あいだ」をみたときに、空白をみてとるよりはむしろ、その両側にある二つの物の結びつきのほうに、より多くのところを向けたのではなかったか。「あいだ」には、もともと、連

結とか関係とかの意味が含まれていたのではないのだろうか。³⁸⁾ (傍点引用者)

一般的に「あいだ」とは、二つのものに挟まれて空いている部分をさす。そしてそのあいだに、上記のように連結、関係といった両側の二つのものの結びつきを感じることは、前節で記したように、ジンメルも述べているところである。二つのものの「あいだ」という表現には、すでに二つのものは別々に距離を置いて存在しているという意味がこめられており、二つのもののあいだの空隙の存在を感じさせている。これはジンメルの言う分離の状態であり、この状態であるからこそ結合を感じることができるとしている。

木村敏は、この「あいだ」に、もともと含まれる連結とか関係の意味について、「この花は美しい」という文章を用いて次のように説明している。

私は、この「……ということ」としてとらえられるような述語的な意味の存在する場所、「こと」のありか、それが「あいだ」という場所なのだと思います。たとえば、「この花は美しい」という場合には、私と「この花」というものとのあいだに「美しい」ということがある。(中略) さて、述語がなんにもつかない、つまり「こと」をいっさい伴っていない「この花」というものがあるかということ、それはけっしてありえませんね。／また、「私」というものについても、その花とのあいだに何ひとつ述語的な意味を見ていないような純粋な「もの」としての私なんか考えられない。つまりそこに現実にあるのは、「美しい」と感じられているかぎりでの「この花」と、「美しい」と感じているかぎりでの「私」だけなのです。つまりその意味で、「美しい」という「こと」のほうに先があつて、そこから「私」も「この花」も存在の意味を与えられている。³⁹⁾ (傍点作者)

「私」と「この花」は、あいだに「美しい」があることにより存在の意味が与えられる。言い換えれば、あいだの「美しい」という述語の存在がなければ、「私」と「この花」の存在の意味は生まれない。これは、裂け目や川が存在しなければ兩岸が存在することがない、つまり裂け目や川が兩岸を創り出す存在であるということと同じと考えられる。木村敏も前出文に続く以下の文に、このことを記している。

ふつうには「もの」があつて、それがいろいろな様子を示すから、そこではじめて「こと」が生じてくるのだと考えがちですが、じつはそうではない。「こと」を伴わない「もの」などというものは存在しないのであって、ほんとうのところは「こと」のほうに先で、「もの」のほうがあつた、という点に注意をしておいていただきたいと思います。

40)

「こと」すなわち「あいだ」が確実に存在することが、「もの」(人間、物質)の存在に

繋がるということだと考えられる。木村敏は、自己と他人や周囲とのあいだの連結がうまくいかなくなると、ものの存在感がわからない、自分が自分であることが分からなくなるといった例を精神疾患の症状として挙げている⁴¹⁾。連結、関係といったものを内包する、目には見えない空隙である「あいだ」の存在が、人間の精神に大きな影響を与えるということであろう。「あいだ」という存在について、木村敏は以下のようにも記している。

私たちはふだん、たんにものをものとして知覚しているだけではなくて、それと同時にそのものと私たちとのあいだを生きているのですね。／あるいはいま私は「あいだを生きている」という言い方をしましたけれども、ひょっとするとそれは言い方が逆なのかもしれない。むしろあいだがあいだとして生きていて、つまりあいだがあいだとして活発に活動をしていて、その活動を私たちが直接に感じとっているといったほうがよいのかもしれない。じつはこのあいだの活動が、ものをものとして生かしている、ものに意味を与えている、あるいはものに生命を与えている、ものをアニメイトしている、こういうことがいえるのではないかと思います。⁴²⁾ (傍点作者)

「あいだ」の存在が、ものをものとして生かすことに繋がるということは、「あいだ」の存在が危うくなるとき、ものの存在意味はどうなるのだろうか。人間では、精神疾患の例のように、自己と周囲の関係が不明瞭になり、自分を保てなくなってしまうのであろう。そして、「あいだ」である川や裂け目の存在が無くなれば、当然、兩岸も存在しなくなることである。

アントニオ・タブッキ (Antonio Tabucchi 1943～2012) は、「川」の終わりに、以下のような男女の別れの言葉を書いている。

だからきみにはあり得ない別れの言葉を贈ろう。川の此岸から向こう岸に、甲斐なく合図を送るひとみたいに。川岸なんてないと知っているのに、ほんとうさ、信じてほしい、川岸なんてなくて、あるのは川だけなんだ。以前は知らなかったけれど、あるのは川だけなんだ。きみに大声で教えてあげたいくらいだ。気をつけろ、いいかい、そっちには川しかない！いまなら分かる。なんて愚かだったんだ、兩岸のことにばかり気を取られて。なのにあるのは川だけだったんだ。けれど、手遅れだ。いまさらきみに言ったところで何になる？⁴³⁾

「兩岸」を男女二人に、そして「川」を二人のあいだの関係に例えての言葉であろう。「川」という相互の関係が存在しないところに、「川岸」としての男女は存在しないということではないだろうか。

川や裂け目などの「あいだ」と考えられるところは、視覚的には何もない空隙であっても、そこは不在の空間ではなく、それがなければ兩岸が存在しえないような意味をもつと

ころと考えられるのだ。

2-3-2. アルノルド・ヴァン・ジェネップ——通過儀礼

前述のように、ゲオルク・ジンメルは川が創り出す兩岸とそのあいだに分離と結合の関係を見出し、木村敏は人と人、人と物などの「あいだ」の重要性に着目した。この「あいだ」という空隙は、兩岸のどちらにも属せず、属さないがゆえに兩岸が結合するという想像を可能にしている。もしこの「あいだ」が、どちらかの岸に属するような存在であれば、兩岸のあいだに分離はなく「あいだ」も存在しえない。そして、分離という前提がないところに結合はないということになる。この項では、民俗学者アルノルド・ヴァン・ジェネップ (Arnold van Gennep 1873~1957) の『通過儀礼』を参照しつつ、「あいだ」についての考えをすすめていく。

二つの領域の中間に位置し、そのどちらにも属さない「あいだ」という考え方は、古くから境界という概念のなかでとらえられていた。日本には、畳の縁や敷居を踏んではいけないというしきたりがある。これには、家を傷めないため、また、畳の縁に家紋を入れることも多く、それを踏むことは先祖や家人の顔を踏むことになるためなどのほかに、敷居や畳の縁が区切りを意味し、そこを踏むことが境界線を犯すことを意味するという理由もあるという⁴⁴⁾。ジェネップは、外国においても同様に、戸口や敷居が境界と考えられてきたことを以下のように記している。

戸口はまさに、普通の住居の場合には家庭的世界と見知らぬ世界との間、神殿においては俗と聖との間の境界である。したがって「しきいを越える」ということは、その人自身が新しい世界と合体することである。⁴⁵⁾

境界を越える、すなわちある世界から他の世界へ通過するための儀式は、場所の移動だけでなく、子供から成人への儀式、結婚、葬式など多岐にわたる。そして、それらの多くには、これまで属していた世界から離れることで独立した存在となり、次に新しい世界へ入っていくという共通の過程が認められる。ジェネップは、この過程全体を「通過儀礼」とし、その過程を分離儀礼、移行儀礼、合体儀礼の三段階に細分化して考えている⁴⁶⁾。そして、敷居を越えるなどの境界を通過するという行為の流れの中には、分離、移行、合体の三段階が空間的にも、時間的にも存在するとしている。

兩岸のどちらにも属さない亀裂や裂け目の「あいだ」の空隙は、通過儀礼における移行の段階とみなすことができるように思われる。移行の段階も「あいだ」も、帰属する根本をもたないがゆえに不安定で曖昧な部分となっている。ジェネップは、通過儀礼の中の、どの世界にも属さない移行儀礼の段階について、以下のように例を挙げて述べている。

一言述べておかねばならないのは、一連の儀式次第のなかに二次的な体系として組み入れられ、一種の自立性を持った移行期間があるということである。例えば、人生の各段階を通過するために行われる種々の儀式のなかで、ほとんど普遍的にひろまっている慣習の一つに人を運搬するものがある。すなわち、儀式の主体になっているものが、ある時間のあいだ、地に触れてはならないというのである。彼は人の腕に抱かれたり、かごに寄せられたり、馬や牛の背、車の中に寄せられたりする。(中略) その基本的考えは、持ち上げられ、または他のものより上にあげられねばならないということである。この儀礼は、一般に認められているように、聖なるものとされている大地、または地母神が不浄なものの接触によって汚されることを防ぐという意味は持っていない。(中略)——すなわち私の考えでは——一種の移行儀礼であるという解釈を与えるべきであろう。この儀礼の意味しているのは、こうして持ち上げられた人間が、聖なる世界にも俗なる世界にも属していないということを示すこと、或いは、どちらかに属してはいるのだが、もう一つのものへの合体が完全に行われるようにするため、その人物を中間的位置に保ち、すのこの上や仮の棺の中の死者が生の世界と死の世界の中間におかれた状態になっているのと同様、彼を天と地のあいだに持ち上げて、一種の隔離された状態におくことにあると言えよう。⁴⁷⁾ (傍点引用者)

亀裂、裂け目を覗き込んだり、谷間にかかる吊り橋を渡るときなど、「あいだ」の空間の中に身を置くとき、身体的な危険に対しての恐怖や不安とともに、自分の存在を覚束ないもの、不安定なものに感じることもある。この感覚は、「あいだ」というところが、どの世界にも属さない、隔離された場所であることによるのではないだろうか。ジェネップは、移行段階という特殊な状態におかれた人間を「二つの世界の間をゆらゆらと揺れている⁴⁸⁾」という言葉で表現している。そして、境界は、そのような不安定で、曖昧で、不気味で、危険を感じる「あいだ」という場所であるからこそ、何らかの儀礼が求められることになったのであろう。

亀裂や裂け目などの「あいだ」のどこにも属さない空隙は、兩岸の間に横たわる境界であり、不安定で、曖昧で、ゆらゆらと揺れながら、しかし見方によっては結合などの意味を感じさせることができる不可思議な空間であり、そのような存在であることが「あいだ」の存在意義といえるのではないだろうか。

2-3-3. 空(うつ)、間(ま)

亀裂や裂け目の間の空隙が、どのような意味をもつのかを考えると、「空」や「間」という昔からの日本の考えかたを参考にできる。日本語で「空」は、^{くう}空、^{うつら}空、^{うつろ}空ろ、空洞、中空、真空、空虚といった中に何もないような状態を表す語に使われている。また「間」

は、波間、区間、狭間、山間といった物と物に挟まれた部分を、また、合間、間合い、晴れ間、間隔のように挟まれた間の時間を、洋間、広間、土間、板の間などの家の中の仕切られた場所を示す。「間」の文字は、柱と柱の間を「一間」とする建築上の単位としても使われてきた。柱のような実体のあるものを基準とするのではなく、日本では、「間」という何もない隙間に意味をもたせている。このように「空」や「間」という文字からは、何もないと思われる部分を重要視する日本の考え方が示されていると考える。

折口信夫（1887～1953）は、「空」について以下のように記している。

我々は、うつと言へば、空と思つて居ますが、實は、空ではなく、ほんたうに充實して居る時が、うつらしく思はれます。我々が死んだ様な状態や、假睡状態のやうな、さういふ時には、魂は抜けて居ます。魂が這入つてみると生きてゐる。で、うつし世は、總ての人の生命を綜合した社會、といふ様な意味に考へられて來ます。うつし身も、現實生活を營んでゐる體、といふ意味です。その時の状態は、中が空っぽであるその中に、魂が充ちてゐるといふ事になります。今、此考への順序を言うて見ると、物が充ちたといふ状態をうつと言ひ、又、此と同じ様な言ひ方だが、物が中に籠つてゐるといふ状態がうつであり、更に、籠つてゐるものよりも、その容れ物だけの空潤を考へたときがうつです。此考へ方は、恐らく、普通の考へ方と順序が逆だ、と思はれますが、靜かに考へると、此方の正しい事が、訣ると思ひます。⁴⁹⁾（下線作者）

上記の文章では、「空」とは何もないということではなく、人間においても、物においても、満ち足りた充實している状態を表すと述べている。「間」に関しても、広辞苑で「間抜け」という言葉に対し「する事にぬかりがあること」という解説⁵⁰⁾がつけられているように、「間」という部分がないということは、ぬかりという手落ち、不注意に通じている。「間」というものは、何もない隙間ではなく、物事の完成のために必要な部分と考えられる。これらの、何もないと思われている場所に対する日本の考え方は、前述の木村敏の「あいだ」、ジメルの「分離、結合」と、見えないが重要なものが存在するという点で通じるところがあると考えられる。

自作の表面には、多くのヒビ、亀裂があり、それらが作り出した間の空間が網目のように存在している。この視覚的には何も存在しないように見える空間が、作品の重要な要素であることを意識しつつ、制作を展開していきたい。

第3章 先行作品に見られる裂け目

前章では、亀裂、裂け目などと、その内に生じる空隙（あいだ）が、何を示しているのかについて、現代思想や病理学を基に考察を進めた。すでに繰り返しふれたように、現在、自分は土が乾燥する過程で現れるヒビや亀裂などの現象を作品に取り込み制作をしているが、過去にも裂け目やあいだなどの表現や概念を作品のなかに取り入れた作例が見出される。本章では、それらの作品のうち、自作と関係深いと思われるもののいくつかについて考察してゆきたい。空間の存在を彫刻芸術の重要な要素として取り込む企てはヘンリー・ムーアやバーバラ・ヘップワースに遡るが、ここでは、亀裂をめぐる筆者の関心をひきつけ、また、筆者の生きる時代により近い作例を問題にした。

3-1. バーネット・ニューマン——ジップ

バーネット・ニューマン (Barnett Newman 1905~1970) は、大画面を「ジップ zip」と呼ぶ線條で垂直、水平に区切る作品を描いた。分割した面と面の「あいだ」に位置するジップは、様々な幅、色彩、両端の形状で描かれている。このジップをどのような存在と考えるかについて、三井滉は『現代美術へ——抽象表現主義から』に以下のように記している。

画面の上端から下端までを貫く明確な垂直の帯が用いられるのはおそらく四六年の《命令》が最初であろう。ここでは、縦長のキャンヴァスを左から大体二対一のところで垂直の帯によって左右に区切っている。この左右の世界は対照的で、左側の広い方が暗黒で洞窟の中の闇を暗示するとすれば、右は光が滝のようにふきこぼれる明るい世界を示している。垂直の白い帯は、この闇と光の分離帯である。しかし、この白い帯は、先の《異教的空虚》の中央の円と同様、空虚な裂け目であるよりは力を伴った分離者であり、闇と光の、死と生の媒介者としても作用しているのである。⁵¹⁾ (図 13、14)

《英雄的にして崇高なる人間》(Vir Heroicus Sublimis, 1950~51) は、これまでみてきたように、色面とそれを切断しながらも統合することによって面の緊張を高める線條による観念や感情の充満する場としての絵画のひとつの帰結であった。⁵²⁾ (図 15)

ニューマンのジップは、上記のように左右の画面を分割しかつ連結するものと捉えられたり、また宗教的なものとして説明されることもある⁵³⁾。しかし、ニューマン自身においては、画面にストライプが出現し始めた 1946~47 年頃には、まだ、絵画全体とストライプの関係が十分に把握できていなかったという⁵⁴⁾。そのなかで、1950 年にニューマンは、画面の中に出現してきたジップを、実在する物体として絵画の外に取り出そうと《ヒア・I》

という彫刻を石膏で制作している。(1962年にブロンズにキャストされた)(図16)このことについては以下のような記述が見られる。

それをつくりたいというほとんど強迫観念じみた衝動に動かされたのは、多分、『ワンメント・I』を描いたあと、すでにかなり数多くの作品をつくってはいたものの、彼はZIPと名づけたストライプが絵画のなかで果たす機能の謎を、依然として自分に問いかけていたからであろう。それが今後、彼の絵画の決定的な要素になるのだから当然のことだが、このZIPの、空虚とも充実ともはかりかねる謎めいた存在が彼を刺激したのかもしれない。この画面のなかにある非在のZIPを取り出し手で触れうる現実的な具体物にして、空間のなかにおいてみたいという強力な衝動をもったとしてもまったく不思議ではなかった。⁵⁵⁾(傍点引用者)(図17)

ニューマンが、ジップを立体作品にして、その存在の意味を認識したいと考えたことは、亀裂や裂け目を作品の中に取り込んで制作を続けている自身にとっては非常に共感できることであった。ニューマンがジップの意味を考えていたように、自身も作品の表面上の不在の空間である亀裂や裂け目について、土という素材、亀裂を生み出す自然の力、そして自身の創作の痕跡などを基に、その存在の意味を考え続けていた。そのなかで雌型の形状に意識が及んだとき、ニューマンが「非在のZIPを取り出し手で触れうる現実的な具体物にして」みたいという衝動に突き動かされたように、その不在の空間の形を質量を持った物質として具現化したいと思うに至った。

実際に制作してみると、亀裂や裂け目の奥底の視認しにくかった形状が露わになり、また亀裂や裂け目の大小は、雌型の上の突起の大小であり、それを生じさせた力の大小にも繋がるということが明確に示されることになった。絵画上の要素であるジップを三次元の彫刻とした作品と、元来三次元の空間である亀裂や裂け目を実体化したものとでは、具体化の意味は異なるものの、非在のものを具体物として認識することで作品に対する考えを進めることに共通項を認められると思われた。

ニューマンの制作した、絵画の中のジップと同じ大きさの彫刻である《ヒア・I》については、ジップが絵画の中でフィールドとの関係において存在するものであるのに対し、《ヒア・I》はボリュームのある空間の中の存在であり、相互の関係性というよりも、まったく別の存在と感じられるものとなったという⁵⁶⁾。個展に《ヒア・I》を展示したことについて、その十数年後にニューマンは以下のように語っている。

私は自分の彫刻を絵画の三次元的対応物とは考えていません。私は問題はまったく異なると考えています。絵画は平面的な芸術です。彫刻は、私にとってはヴォリュームの問題を含んでいます。⁵⁷⁾

二次元の存在であるジップは、彫刻へ置き換えることで三次元の存在になり、本来感じられなかった体積と質量を感じさせるものになった。ジップからは「あいだ」を感じられたが、《ヒア・I》からは実在する物質性を感じる。ジップというストライプが絵画のなかで果たす機能は、絵画が属する二次元の中で検証されるべきもののなのであろう。

ニューマンがジップをどのようなものと捉えていたかについては、「ジップは絵を分割するものではなく、全く反対に統合し全体性を生み出すものである⁵⁸⁾」とニューマン自身が語っている。また、ジップとフィールドの関係については、一見すると面と線のように見えるが、実はそれらは同じ水準で相互に意味をあたえあう、全体としての絵画の分節的かつ統合的な関係にはかならないものであるという記述が見られる⁵⁹⁾。ニューマンの描くジップは、本来「非在」であるとしても、二つのフィールドのあいだの隙間ではなく、ジップによって分割されたフィールドに影響を与えつつ連結する役割を有し、またそれ自身も観客に感覚を与える画面の中のひとつのフィールドであるといえるであろう。これは「あるフィールドは他のフィールドに生命をもたらします。ちょうど他のフィールドがこの〈線〉と呼ばれているものに生命をもたらすようにです⁶⁰⁾」というニューマンの言葉にも表れていると思われる。そしてこのことは、前章で述べた木村敏の、「あいだ」を意味を持つ述語と捉え、述語の存在により、その両側の主語と目的語が生かされるという考え方に一部重なると考える。

ジップという「あいだ」の存在により、ニューマンの画面は分割されるのではなく、全体の統合の強度が増す。そして画面上の最小限の要素は一つになり、鑑賞者に対して強くメッセージを発する。ジップは切り裂くもののように見えるかもしれないが、現実的具体物として検証するまでもなく、画面に全一性をもたらす上で必要な「非在」なのである。

自作の表面は、ヒビ、亀裂とそれらにより断片に分けられた土のピースという要素からなる。ヒビ、亀裂と土のピースの両方が同時に表面に存在することが、川と兩岸の関係を表し、分離した形状を示しつつ、結合の状態を想像させるものだと考えている。自作の土の表面は、見方によっては一枚の表面が割れて脆くなっていく感覚を与えることがあるかもしれない。しかし自分は、ヒビ、亀裂という形状を添加したことで、分離、結合という膜を表面上に一枚重ね、作品表面の厚さと一体感を高めていると考えている。ニューマンのジップが意味をもって作品表面に存在するのと同様に、自作表面のヒビ、亀裂もそのような存在であると考えている。

3-2. ルーチョ・フォンタナ——切り裂き

ルーチョ・フォンタナ (Lucio Fontana 1899~1968) は、「空間概念」シリーズのなかで、画面へ鋭い切り込みを施した作品を多数制作した。(図 18) この裂け目が画面上でどのような意味をもつと考えられるかについて、以下のような記述がみられる。

熟達した彫刻家であったルチオ・フォンタナは、カンヴァスを攻撃したり、穴を開けたりといった行為を通じて絵画作品を制作し、そうすることで絵画を三次元の宇宙へと解き放とうとした。カンヴァスを新しい次元へと開放し、それを非絵画世界に投影したフォンタナにとって、もはや絵画は平面——ひとつの媒体——ではなかった。むしろ、それを越えたもうひとつの空間をあらわにする錯覚であった。(中略)フォンタナは自身の作品の代名詞となったこうした切り込みを、非物質的な裂け目とみなしていた。このいわば詩的な行為は無限への入り口であり、鑑賞者を飲み込む真空空間であった。⁶¹⁾

ニューマンのジップが分割した両側のフィールドを連結する役割をもつものであるのは異なり、フォンタナの画面上の切り裂きは、画面の前の空間と背後の空間を繋ぎ、鑑賞者と画面は同じ大きな空間の中に存在しているということを示すためのものである。この切り裂きの意味は、1-3. に記した馬頭観音に関する民話に出てくる山中の裂け目と類似している。山中の裂け目は、村人が生きているこの世と、裂け目の奥にあると考えられる異次元の世界を繋ぐ通り道であることをこの民話は伝えている。裂け目が開いているとき、この世と異次元の空間は一つに繋がりが巨大な全体的空間の存在を感じさせるが、馬が犠牲になり裂け目が塞がればこちらの世界のみになるのだが、しかし、裂け目が塞がっても異次元の空間の存在が消えることはなく、裂け目のない地面がそれを覆い隠しているだけである。フォンタナの画面上の切り裂きも、作品自体が本来大きな空間の中に存在しているということを、画面に切込みを入れ向こう側の空間を意識させることにより示すものといえるだろう。

切り裂きを施した作品を制作する前、フォンタナは画面に穴を穿った作品(図 19)を制作している。その穴に関してフォンタナが語った以下の言葉からも、大きな空間、次の次元への展開をフォンタナが考えていたことがうかがえる。

地球の表面に人間が最初に行った身振りは、砂に次元をひとつ加えること(穴をあけること?)だった。人間は、ただ絵を描くことで出発したのではなかった。それから、アッシリア人が二次元を、横顔を描くことではじめた。やがてパウロ・ウッチェロが三次元を発見した……それは、当時、大へんな新しさだった。……アインシュタインの宇宙の発見は、終点のない、無限へと導く次元だった。私はカンヴァスに穴をあける。すると、無限が通り抜けてゆく、光が通り抜けてゆく、もう絵を描く必要はない。多くのひとは、わたしが破壊しようとしていると思ったが、それは間違いだ。私は創り出したのであって、破壊したのではない。⁶²⁾

フォンタナはまた、「切り裂きや穴は絵画を越えた次元であり、芸術を考え出す解放であった⁶³⁾」という言葉を残している。1951年にフォンタナが発表した「空間主義、技術宣言」

には、新しい技術的手段という言葉が見られる⁶⁴⁾。画面を切り裂くという、それまでにない手段により、奥の空間を感じさせることで作品に奥行きを持たせ、二次元の絵画を三次元の存在に導き、作品を含む大きな空間を知覚させ、さらに鑑賞者をその先の四次元へも誘おうとしたものがフォンタナの切り裂きである。そして、この切り裂きは、フォンタナが提唱した空間主義の思想に基づいて制作された作品の代表的なものとなっている。

フォンタナは二次元ではイリュージョンとしてしか表しえない三次元の空間を、切り裂きや穴という手段で示してみせた。絵画の中に表現された空間は、結局のところ絵画の中で二次元の空間を示すにとどまり、三次元空間とは似て非なるものであることを、フォンタナは直接的かつ単純な手段で暴いてみせたのだと思われる。二次元で三次元を表現することの不条理性については、高松次郎が《遠近法の椅子とテーブル》(図 20) という一点透視法を問い直す作品を制作している。東京国立近代美術館での同作品の展示には以下のようなキャプションが書かれている。

この作品は次元の上げ下げという問題を扱っています。まず椅子とテーブルを、一点透視法を用いて二次元の画面に描きます。その後、描かれた椅子とテーブルをもう一度三次元に、つまり立体に戻すのです。するとどうでしょう。椅子とテーブルは奇妙に歪んでしまっています。高松は、3→2→3 と次元を移しかえることで、さも正しい奥行きを表すようなふりをして一点透視法のウソを暴いたのです。⁶⁵⁾

メルロ＝ポンティは、視点を動かさないことを前提とする一点透視法の考え方に疑いをもち、『目と精神』の中で「世界は私のまわりにあるのであって、私の前にあるのではない⁶⁶⁾」と記している。同じ場所を視点を変えて一点透視法で描くと、異なる絵が出来上がり、描かれた事物や空間の形は変化する。三次元である立体や空間を、従来の一定の方向からのみで捉える二次元の方法には、「私の周りにある世界」を捉えるには大きな限界があることから、フォンタナは新しい技術的手段を用いたのだ。フォンタナは「… “穴” を作った。それは次元をこえる突破口だった。⁶⁷⁾」と語っている。切り裂きや穴という新しい手段によって創り出された新しい空間は、フォンタナが画面に「奥行き」を加えるために創り出した空間であり、穴や切り裂きという三次元の形状がある画面は、二次元では伝えきれない三次元の感覚を鑑賞者に呈示するものとなったと思われる。

自作の表面は、ヒビや亀裂で網の目のように覆われている。ヒビ、亀裂が生じたことで、その間には細長い空間が生まれ、作品は奥行きをもったものとなる。作品の表面の三次元の形状は、ヒビ、亀裂が入っていくときの様子、そのときに働くエネルギー、そしてヒビ、亀裂が入る前の表面の状態などを、鑑賞者が想像することを促すことができるものであると考えている。また、フォンタナは切り裂きや穴という手段で、キャンバスの向こうの空間を含めた大きな空間を呈示したが、自作はヒビ、亀裂の間の空間により、その奥底まで繋がる奥行きを示すことにより、三次元の感覚を示したいと考えている。フォンタナの《空

間概念》と自作とを同列には論じられないが、鑑賞者に対し、新しい何かを呈示していきたいとするところには共通のものと考えている。

3-3. 榎倉康二——接触

3-3-1. 壁

榎倉康二(1942～1995)は、1971年「第7回パリ青年ビエンナーレ」の“INTERVENTIONS (干渉)”というセクションに《壁》(図 21)という作品を出品し、優秀賞を受賞した。この《壁》という作品は、会場前の松林の中で、二本の松の木の上にブロックとモルタルを用いて高さ 3 メートルの壁を築いたもので、彼の代表作の一つである。この作品からは、壁が築かれることによって、二本の松の木のあいだの認識されていなかった空間が現前化されたことを感じる。このことについては『榎倉康二展』カタログに、次のように記されている。

作家はよく自身の作品にとっての空間の重要性について文章で語っている。実際の作品でみてゆくと、大学院を出た頃に制作された《不確定物質》(1969 年)に部屋の角に三角形の不思議な形態が存在していて、部屋空間のコーナーへの興味を示している。この三角形は 1970 年の田村画廊での個展の際には実際の三角形の作品となって画廊のコーナーを占めていた。「第7回パリ青年ビエンナーレ」での《壁》についても、木と木の間の空間をブロックで埋めて壁として、見えていなかった空間を見えるものに変え、その空間への理解を試みたという見方もできる。このような試みはブルース・ナウマンが 1966-68 年に《私の椅子の下空間の型》で椅子の下空間を形抜きした先例がある。⁶⁸⁾ (図 22、23)

一般に空間とは、物体が存在しない相当に広がりのある部分を示す。哲学においては、アリストテレスなどの古代的概念としては、空間は個々の物が占有する場所(トポス)を示し、ニュートンは空間を物体とは独立に存在する実体とみなし、ライプニッツは空間とは物体間の関係にすぎないとした⁶⁹⁾。ナウマンの作品では、椅子の下という限定された空間の形状と大きさが示されている。この空間は、椅子という存在によって生み出されたものであり、椅子が移動されれば、別の場所に新たな椅子の下空間が現出し、椅子が倒れたり破損したりすることがあれば空間の形状や大きさは変化する。空間とはその時点での周囲の物との関係により決められる存在であると考ええる。

榎倉康二が、空間をどのように捉えていたかについては、前出のカタログに掲載されている、榎倉康二が記した空間と事物の関係についての以下の文章から読み取ることができる。

事物が、空間の中に位置している時、事物が持っている物質的な量を伴った形体は、その形体と同量の空間を獲得し、同時に空間と接触している。又、たとえば、本は机に接触し、机は床に、床は建物の土台に、というように事物と事物とは、その機能性のうえで接触している。／ 私達が、事物を見る時、事物の総体的な姿として、色、物質性、形体、光、影、そして空間との接触、又他の事物との接触ということを全て含めて見ているに違いない。⁷⁰⁾

榎倉康二は、事物の存在に欠かすことのできない要素として「接触」を挙げている。《予兆―床・手》(図 24) という写真作品では、床に触れるか触れないかの空中にある掌と、床に映った掌の影の対称が、その間の狭い空間に意識を向けさせているように思われる。掌や腕は床に触れる前に、まず床の上の空間と接触し、その空間を徐々に押し込め、床に映った影に接触する。掌と腕とその影の間の空間がなくなったとき、実像と影という虚像が一体化するよう感じられる。床に触れた掌は、直に床を知覚し、床は掌を押し返す。しかし掌と床の間にあった空間も掌や床を――たとえ知覚することができないとしても――押し返していたに違いない。掌が床と離れれば、その間には何も無いのではなく、空間が再び出現する。そして腕や掌は周囲の空間に囲まれて存在するものとなる。そのような事態を、この写真作品は、ぎりぎりの接近の緊迫感を捉えることで、一挙に示してみせている。

事物が、空間または他の事物と常に接触しつつ存在しているということは、上記の掌と床の間の空間の関係が示すように、空間もまた事物に接触することにより限定されているということになる。空間が限定されることによって客体となりうるものであるならば、空間は実在的に知覚で認識されなくても、その存在を感受することができると考えられる。それを物質に変換して容易に認識できるようにしたものが、榎倉康二の《壁》であり、ブルース・ナウマンの《私の椅子の下空間の型》である。

3-3-2. 土

榎倉康二は、野外展覧会「スペース戸塚' 70」(1970 年 12 月)において、会場の敷地の一部を長方形に掘り起こし、下にブロックを詰めその上にビニールシートを敷き、そこへ掘り起こした土を篩にかけたものを戻し、それに水をかけて湿らす《湿質》(図 25) という作品を出品している。湿気が下へ逃げないので、この湿った土はしばらくのあいだ湿ったままの状態となる⁷¹⁾。この《湿質》は、時間により変化していく土の状態ではなく、自然の中の湿っている土のそのままの状態を展示するものであったと考えられる。1973 年のグループ展「点展」には、《予兆―土》(図 26) という、自宅の柿の木の周囲の土を掘り起こし篩にかけたものを水で練り、それをコテで再び元の場所に塗った作品を出品している。

土が時間の経過とともに乾燥しヒビが入るという自然による変化をそのまま作品としたものである。

《予兆一土》では、大気と地面の接する面となる地表面の土を塗り直したことにより、大地と大気の新しい接合の状況を創り出したと考えられるのではないだろうか。そして、新たに創り出された大気と大地の境界面は、乾燥し網目状の模様のヒビで覆われ、以前の地表面とは違う表情を呈した。このことは、本論の冒頭で記した自身の幼児期の泥遊びの体験を彷彿とさせる。泥が乾燥しヒビ割れることにより、その下からあらたな皮膚が現れる驚きが興味の中心にあったものの、土によって自分の手の皮膚の上に描き出された模様に興味を持ち、乾かすときの角度を変えたり、泥の固さを変えたりしながら、泥に手を浸すことを繰り返した。これは、土の層と大気の境界面で生じるいろいろな表情に対する関心であった。土が皮膚の上に描き出す模様は、布地の柄のように感じられ、何度も泥を付け直した行為は服を着替える時のような感覚であった気がする。これが泥の下の皮膚の新鮮さに通ずる経験であったことはいうまでもない。榎倉康二が土を展示する形態を《湿質》から《予兆一土》へと変化させたことを、自身の興味がドロドロした泥を触ることから皮膚の上に乾燥した泥が描く模様へと移ったことに重ねることはできないとしても、土というものによる被覆が新たな表面を出現させる現象と、その覆いを破って出現する亀裂、また、その奥に感じ取られる新たな事態に対する関心という点で共通しているといえるだろう。

前項で、榎倉康二が事物の周囲に対する「接触」に注目していることについて述べたが、《予兆一海・肉体》(図 27) という写真作品からも、《予兆一土》のような接触の様子を感じさせられる。海岸のちょうど波打ち際に自身が横たわるというこの写真からは、波と砂浜の接触する地点に身を置くことで、波という押し寄せる水の圧力とそれを受け止め、地の奥底へと吸収する砂という物質を肌で感じようとしているように思われる。《予兆一土》の土の表面は、大気と接し水分を空気中に採られることで乾燥し縮み、その経過の中でヒビ、亀裂という変化を生じていったわけだが、《予兆一海・肉体》でも、波の力により海岸の砂は少しずつさらわれ、波打ち際の線には変化が生じていく。前者は、大気と大地の表面という境界で、後者は水と砂という二つの物質がせめぎあう境界で起こる変化にかかわっているのだ。「予兆」という言葉は、「何かが起こることを予感させる前ぶれ」という意味をもつ。大気や波との接触により、土表面や波打ち際が変化していくという時間の経過を感じさせる作品が《予兆》であり、土のその時点での止まった状態を見せるものが《湿質》なのではないだろうか。後者では身体が境界に沿って見出されるが、前者もまた、掌と床の写真作品で感じられるのと同様の触覚性を——つまりは身体感覚を感じ取ることができる。

前節で、フォンタナが切り裂きや穴を、次元を超える突破口としたことを述べた。フォンタナは、二次元から三次元へと展開したが、榎倉康二は微妙なかたちで二次元から三次元への展開を試みながら時間軸への展開も考えていたのではないだろうか。そのことは《予

兆》シリーズに見てとることができる。このシリーズには、油の染みが自然に滲み出ていくのにまかせた《予兆「布 No.1」》(図 28)《予兆「木」》(図 29)が見出されるが、これらからは、布に油が染み込んでいくという接触とそれに要した時間を感じ、滲みで曖昧な輪郭線から更なる変化が起こるのではないかという、これから先への時間の経過をも感じる。自身の制作では、次元や時間を念頭に置いた表現を考えるまでには至っていないが、「裂け目」の形成にともなう時間性を視野に入れるならば、今後の展開において、以上のような先人たちの考え方を参考にする必要を感じる。

＊

第 3 章では、バーネット・ニューマン、ルーチオ・フォンタナ、榎倉康二の作例を取り上げ、先ず空隙、空間などの不在と感じられる部分に対する認識について考察をした。空隙、空間は、何もないところと捉えられることが多いが、在るべきものが無くなった部分ということもできるし、「空隙」あるいは「空間」が介入的に存在をあらわにしたと考えることもできる。いいかえれば、何もないのではなく何かが存在していると捉えることもできる。ニューマンの「ジップ」や榎倉康二の「壁」のように、空隙や空間を目に見える形で呈示することは、その形や大きさを実際に把握し認識し、その意味を考えることに繋がる。また、気づかれていなかった空間の存在が、フォンタナが画面上に行った切り裂きや穴のようなものにより感じられるようになることもある。ここに取り上げた作家たちは、それぞれの手法によって、目に見えない空間を、作品に取り込むことにより、空間の实在、空間の中での鑑賞者や周囲のものの存在の位置づけなどを鑑賞者に示していると思われる。そしてその空間も鑑賞対象になることにより、作品の印象は、造形的により大きなものとなっている。

榎倉康二の「土」を用いた作品を考察することでは、自身の制作の端緒となった幼児期の泥遊びの体験について再考し、「大気」と「土」が接触する時間の存在についての認識を新たにした。

自作の表面のヒビ、亀裂は間に空間があることで、ひとつづきの表面が両側に分離したことを示している。また、その空間は、ヒビ、亀裂の両岸により限定され、その限定された空間の中に、かつて両岸を繋ぐ土が存在していたことを想像させることにもなるのにながいない。筆者は、自作の要素を、土という素材、亀裂やヒビの形状、そしてそこに生じる空隙と捉えてきたが、第 2 章、第 3 章と考察をすすめるにつれ、空隙のもつ意味が予想以上に大きいものであることに気づいた。他の作家においても空隙が大きな意味において取り上げられていることに鑑み、空隙の有りようをめぐる制作に力を注いでゆきたいと思っている。

第4章 造形作品の素材としての土

これまでの章では、表面とそこに現れる亀裂、裂け目などの形状、そしてその間に生まれる空隙について考えてきた。この章では、自作の素材である土について、そして他の土を用いた先行作品について考察してゆきたい。

4-1. 素材としての土と土の層が感じさせるもの

足元に無尽蔵に存在するように感じられる土は、地球の表面である地殻の最上部にあるのみで、その土の層ができるためには、条件によっては1メートルの土壌が生成されるのに約1万年という途轍もなく長い時間を要する場合もあるという⁷²⁾。また、地球上には、土がほとんど存在しない地域もあり、そのような場所では土が人間にとって非常に有用な物質であることが確認される。

司馬遼太郎は『愛蘭土紀行』に、アイルランドのアラン島が一枚のマナ板のような岩盤でできており、土壌というものがほとんどなく、風が運んできた塵が岩のわれ目に溜まり僅かにこびりついているものを両手ですくい岩盤上に置き、そこを石垣で囲んで畑をつくり、ジャガイモを育てているということを記している。土どころか畑を囲う石もなく、岩盤をハンマーで砕いて石を作っているという⁷³⁾。草をはらい荒地を耕し、畑を開墾して糧を得るというような状況をテレビなどで目にすることがあるが、岩盤の島アラン島には、作物を植えるための土、草が生えるための土がなく、したがって実をつける木も育たない。周りを取り囲む海から獲る食料のほか、主食となる食糧を得るためには土壌を自ら作り出すところから始めなければならない。大地と言えば土を連想し、土から収穫を得ることが容易な場所に住むことは、当たり前のことではないと考えさせられる。地表面には、土、岩盤とともに砂も存在する。砂漠、砂丘も大地を構成する部分であるが、土とは異なり、生命に必要な水分を含まない。石川啄木の歌集『一握の砂』の「いのちなき砂のかなしさよ　さらさらと　握れば指のあひだより落つ⁷⁴⁾」という歌にもあるように、人間は水分のない砂に生命を感じることはない。実際、水分と有機物を含まない砂は、岩盤と同様、生命を育むことは困難である。河が流れ土壌が存在するところに人間が定住し、文明が発達したことを思い出すと、土は人間にとって非常に身近で重要な存在であるといえるであろう。

その土は土壌として以外にも、含有する水分量によっては可塑性をもち生活に有用な道具となり、さらにその成分が薬用に使われることもある。この人間生活に密着した存在である土に関する神話や言い伝え、儀式などの伝承は世界各地に見られる。

土で形作られたものに命が宿するという話は多く存在し、キリスト教では、神が世界を創る過程において6日目に己を模して人類最初の人間であるアダムを一握りの土から創造したとある。また同様に、神が土から人間を作り出すという神話は中国にもあり、女媧（じ

よか) という霊力の強い女神が土から人類を誕生させたと伝えている。中国では他にも、洞窟の底の泥が仙人の食べ物で、それを食べた老人が心身ともに浄化され仙界に到達することができたという話が、16世紀末の短編小説集に収められている⁷⁶⁾。土や泥は、見た目は良くないが多くの生命を育み、それ自体も道具や薬などに使える有用な素材であったことから、このように描かれても、容易に受け入れられたと考えられる。

昔から日本でも外国でも葬送の場合に、土の壁が生者の世界と死者の世界を隔てる境界と考えられることがあった。広島では、昔は葬儀の際、床の間の壁に穴を開けて、外の羽目板をはずして出棺し、事後、村の人たちが木舞を組んで土壁を塗ったという⁷⁶⁾。日本では床の間は神様の出入り口という特別な場所と考えられていたので、床の間の壁をこの世とあの世の境界と考え、壁から出棺していたのであろう。13世紀のマルコ・ポーロの『東方見聞録』にも、チベット人が壁を壊して死体を出すと書いた記述が見られ、ゾロアスター教にも西側の壁に穴を開けて出棺する慣習があるという⁷⁷⁾。生きている人間が使う出入り口ではない場所に、この世とあの世の境界があるとして、壁からの出棺となっていたのではないだろうか。壁の中に人を送り込むことが、あの世に送り込むことと同義と考えられてのことなのであろう。

「地面」をこの世とあの世の境界と考えることは、ギリシャ神話のオルフェウスとエウリディケの話や日本の伊耶那岐・伊耶那美の神話にも見られる。どちらの話でも、死者の国は地面の下にあり、生き返ることは地上に出ることであった。エジプト神話のイシスとオシリスの伝説でも、オシリスが生者の世界に復活することができずに地下の死者の国の王となったと書かれている。地上の陽のあたる場所で生き、死して地下の暗闇の中へ葬られるということは、「埋葬」「死んで土に還る」「異郷の土になる」などの言葉があるように、当然のことと考えられているが、ゾロアスター教では、大地と水を穢すとして死体を埋葬せず鳥葬にし、残った人骨を岸壁に開けられた納骨穴に納めていたこともあった。葬送の方法に違いはあるが、どちらからも土というものに対する特別な感覚が感じられる。埋葬において死者を送り込むあの世があるのは、地下の土の中にある別世界であり、鳥葬では聖なる場所である大地、すなわち土を穢さないように生者のいる世界で死者の始末をおこなう。どちらも土を特別なものと考えてのことと思われ、生者が生きる地上と土の中との境界を感じさせる儀式の形であると考ええる。

土そのものや、土で造られた物からは、人工的な材質から受ける整然とした感覚とは反対の、柔らかさや温かさが感じられる。これは、土が水や空気と結ばれてできたものであり、土を原料として作られたものは、長い時を経ると風化し大地へと帰っていくという循環が、永遠に続いていくと感じられることも要因の一つのように思われる。また土でつくられたものには、土を構成する様々な物質（鉱物など）の個性や、土が生成されるまでの長い年月の記憶が、消えることなく残っているように感じられる。粘土 1 グラムあたりの表面積は、一つ一つの細かい粒子から考えると、数十平方メートルから数百平方メートルにも及ぶという⁷⁸⁾。土はその見た目以上の広大な質感で、見る者の個人的な感情、記憶な

どを受け止めることができる素材であると考えられる。

4-2. 自然を感じさせる作品の中の土

前節で述べたように、土という素材は、長い期間人間と密接に関わってきた、生活には欠くべからざる物質であり、異世界や死、自然や神性などのいろいろな感覚を感じさせる物質である。このような土を実際に素材として用いて、土の持つ自然の感覚を造形上に表現しようとする作家は多い。画材の一部として絵の具の中に粘土と大理石粉を混ぜ込む（アントニ・タピエス）（図 30）、天然土性顔料を用いる（ローヴァー・トーマス）（図 31）、土そのものを表面上に塗って定着させる（アンゼラム・キーファー）（図 32）、泥を用いたパフォーマンス作品（白髪一雄）（図 33）など、その手法は様々である。20 世紀フランスの画家ジャン・デュビュッフェ（Jean Dubuffet 1901～1985）も、その特徴的な厚塗りの表層の中に土を閉じ込めた作品を制作している。ここでは、なかでも特に土にまつわる感性の豊かさを感じさせるデュビュッフェに注目した。

ウンベルト・エーコ（Umberto Eco 1932～）の『美の歴史』には、“自然のままの素材”という項目で、アンドレ・ピエール・ド・マンディアルグ（André Pieyre de Mandiargues 1909～1991）の『デュビュッフェあるいは極点』の以下のような土に関する一節が引用されている。

もっと話は簡単になるが、彼がことのほか土を好んでいるのは、土が何よりもありふれていて大抵のところにあるためなのだ。土をちらっとしか見ない人はよくがっかりしてしまう。なにしろ、これは土の理想的概念とか感傷的な精神——賢者も愚者も同じようにそれに鼓舞されることはよくあるが——とは無関係であり、人間との関係とも縁がない。（中略） 関係あるのは我々の足の下にあるごくふつうの物質、靴に付着したりするあの物質、水平に広がっているあの壁みたいなもの、我々が立っているこの平面、よくよく見ようとでもしなければ、目に留まることさえないほどありふれた平面の物質なのだ。これくらい具体的でしっかりしているものはないといえるが、それは建築物がなければ、どうしても踏まずにはすまない物質だからだ。⁷⁹⁾

デュビュッフェは、『美しい尾の牝牛』（1954）（図 34）において、絵の具に土を混ぜることによって、絵画と自然との断層を埋めようとしたという⁸⁰⁾。上記引用文のように、普段は気に留めることもないものであるが、人間を取り巻く自然環境を代表する象徴の一つとして、デュビュッフェは土を画面表面に置いたと考えられる。そして、土が塗られた画面は、鑑賞者に確実に自然を感じさせることができると考えていたと思われる。

デュビュッフェは、物質と色について、「色彩などない。色をもつ物質があるのみ⁸¹⁾」「私は石膏や古壁に見られる色を、リボンや花の色よりずっと味わいがあると思う⁸²⁾」などの

言葉を残していることにみられるようにデュビュッフェの作品には、土を含めて多くの素材がその表面に置かれている。第 1 章で、作品上の要素を、制作者の意図を示す情報信号として論じたことを基に考えると、デュビュッフェが選択し作品上に置いた数々の要素は、平面の中で何らかの情景を示そうとしたと考えるよりは、直接的なものでその本質を示そうとしているように感じられる。1950 年代を中心に制作されたアッサンブラージュ（寄せ集め）やアンプラント（型押し）という技法により描かれた作品（図 35）には、大地が画面いっぱいに広がっているものが多く見られる。また「私は海、雪山、砂漠、草原のように、道も境界もない広大な同質の世界を愛し、私の手に入る絵にもそれと等価なものを切望する⁸³⁾」という言葉からも、デュビュッフェの自然への憧憬の念が窺われる。デュビュッフェは、画面上に土や身の回りの素材を置いた作品により、自然や事象の本来の姿、本質を呈示しようとしたと思われる。

＊

『ダート（泥）』の著者ウィリアム・ブライアント・ローガン（William Bryant Logan）は、嫌われがちな泥を「地球のうっとりする皮膚」と表現した⁸⁴⁾。前節で記したように土の生成には、非常に長い時間を要する。その長い時間を地球とともに過ごしてきた土だからこそ、土は地球の表面の皮膚としてふさわしい存在であるのだろう。そのような土を作品の素材として用いることには、当然ながら作家独自の思いや狙いがある。土がもつ質感、色、性質を作品に取り込むことによる表現の変化、自然、大地などを感じさせる土の印象など、土は作品に様々な効果をもたらさずにはいない。

自作は、土の表層を呈示するもので、土を素材として用い、地表を模したものとなっている。自然が環境や気象条件などの状況の下で、長い時をかけて作り出した大地を真の姿とするならば、自作は自身が作り出した虚構の地表面ということになる。自然を表現するために土を素材として用いた作品も、自然そのものを呈示することはできない。造形作品が、制作者が作り出す虚構であることを考えれば、たとえ材料として、実物自体が用いられていたとしても作品は虚構のものとなる。ただし、虚構であることは真実であることと背反するとは限らない。造形作品とは作品としての真実を表現するものであると考えるならば、虚構は真実を実現させる手段であり、したがって、そのために選ばれた材料もまた真実を成り立たせる重要な契機となるといえるであろう。

土を用いている自作は、前節で記したような土のもつ大きな魅力を十分に把握するに至ってはならず、土を素材として使いこなすまでも達してはいない。土にまつわる制作意図を、ほかならない土を以て表現できる作品を目指して、以上の考察を踏まえて次の段階へと歩みを進めたいと念じている。

結論

本論文は、土を素材とした自作の表面、及びそこに現れるヒビや亀裂などの形状とその間に生じる空隙という、自作を構成する要素について考察を行ったものである。(図 36、37)

第 1 章では、まず、造形作品の鑑賞をめぐって考察を行った。造形作品の鑑賞は、いうまでもなく作品の表面を視覚で感じ取ることに基づく。その作品の表面は、制作者によって残された数々の痕跡を宿しており、眼が、その痕跡を記号として読み取ることで造形作品の鑑賞が成り立つ。こうした痕跡の例として、まず色彩に着目し、ファン・ゴッホが記した「色彩はそれ自体で何かを表現する」という言葉を契機として、特定の色彩がある具体的な物事や抽象的概念を示しうることについて、色彩学や評論家の所説を参照しつつ考察をすすめ、制作者が選び出す色彩が、制作者の意図を伝えうる情報信号であることを確認した。

次に鑑賞者が造形作品の表面を読み取ることについて、美学や記号論を参考に考察をすすめた。鑑賞が表面に残された痕跡を記号として読み解くことで成り立つのだとすれば、制作者が制作意図を鑑賞者に伝達するにあたって、作品表面に留める痕跡、すなわち情報を発信する記号の種類、質、量のコントロールが決め手となるのはいうまでもない。しかし、その記号を読み取る鑑賞者固有の要因により、作品の解釈に幅が生じる。こうした事態について、ウンベルト・エーコ、チャールズ・ウィリアム・モリスらの記号論を援用しつつ、またハンス・ロベルト・ヤウス、ヴォルフガング・ケンプの受容美学の考え方を参照し、制作者としての立場から考察をすすめ、芸術作品の成り立ちや解釈者の複雑な知覚活動の性質上、作者が、自ら意図するところへ作品を方向付けたとしても、作品の解釈に幅が生じることは、避けることのできない問題であることを述べた。

後半では、ジル・ドゥルーズ、木村敏、メルロ＝ポンティらの著作に依拠しつつ、自作の大きな要素である亀裂、裂け目のもつ感覚について考えた。皮膚に穴が開くと感じられる精神病理学上の症例に着目し、皮膚を自己と他者もしくは周囲との境界と捉え、そこに生じる穴や裂け目に影響を受ける患者についての考察を基に、境界に生じる裂け目の実態と、裂け目の奥への関心について記した。

次いで、鑄造への過程で作製した雌型の有りようから、ヒビや亀裂の溝が不在の部分ではなく実体をもつ重要な要素であることを認識するに至った経過を述べ、さらに作品表面を空間と作品の境界と見なす立場から、ヒビや亀裂の形状が、空間と作品の間に生じる力のゆらぎを示すという見解を述べた。

第 2 章では、表面に現れる皺、亀裂、裂け目などの形状と、そこに生まれる空隙の意味について、ミッシェル・セール、ゲオルク・ジンメル、木村敏、アルノルド・ヴァン・ジェネップらの所説を参照することで考えを展開した。セールが、地表や皮膚を、外界の刺激を受け入れる最初の段階として捉え、そこに見いだされる亀裂や皺などの表面の形状の変化を「痕跡のデータ・バンク」と表現していることを大きく踏まえつつ、ジンメルの説

に基づいて、自作の土の表面上のヒビ、亀裂は、結合、分離の連関への連想を生み出すことができるという考えを述べた。そして木村敏の「あいだ」には連結、関係といった機能があるという所説により、セール、ジンメルジンメルの所説を敷衍し、不在の空間とされている「あいだ」という存在こそが兩岸を創り出しているものであるということを記した。さらに「あいだ」という空間が、兩岸のどちらにも属さない曖昧な場所であるがゆえに不安定な感覚をもたらすことを、ジェネップの著作を基に述べた。これらの著述に接することで、亀裂や裂け目それ自体が意味を宿すと同時に、意味を生み出すという認識を得た。思想的テキストを介して、こうした認識に至る過程は、亀裂やヒビを主たる要素とする自作の意義を改めて自覚する契機となった。

また、日本には、「何もない」と思われる部分を重要視する「空（うつ）」や「間（ま）」という考え方があることにも言及した。表面に現れるこれらの形状は、その形から直接的に連想されるもの以上の多様な思考の表象となっていることについて、日本民俗学の知見を踏まえつつ述べた。

第3章では、「あいだ」や「裂け目」などを取り入れた先行作品についての考察を試みた。不在の場として捉えられがちな裂け目の空間は、制作者の意図をもって限定され、呈示されることにより、独自の意味ある存在となることを、バーネット・ニューマン、ルーチオ・フォンタナ、榎倉康二の作例を取り上げて論じた。空隙、空間は、何もないところと捉えられることが多いが、在るべきものが無くなった部分ということもできるし、何もないのではなく何かが存在していると捉えることもできる。ニューマンの「ジップ」や榎倉康二の「壁」は、空隙や空間を目に見える形にすることで、その形や大きさを認識し、その意味を考えることに繋げる企てであった。またフォンタナは、気づかれていなかった空間の存在を、画面の切り裂きや穴などにより鑑賞者へ呈示した。

これらの作家の作品については、次のような点に注目した。それぞれの手法によって目に見えない空間を作品に取り込み、空間の実在や、空間の中での鑑賞者や周囲のものの存在の位置づけなどを示すことで、空間も鑑賞対象に繰り込んでおり、こうした在り方において、作品の印象が造形的に、より大きなものとなっているという点である。虚の空間の実在性による表現は、ヘンリー・ムーアに始まる発想であるが、その独自の現代的展開として、上記の作家に注目をした。さらに、榎倉康二の「土」を用いた作品を考察することで、自身の制作の端緒となった幼児期の泥遊びの体験について再考し、「大気」と「土」が接触する時間の存在についての認識を新たにした。

第4章では、自作の主要な素材としている「土」が、生活と関わってきた歴史に目を向け、神話、葬送儀礼、土壁などについて述べた。神話や宗教儀礼などでは、地表面をこの世とあの世の境界としたり、地中に異世界があると考えたりすることが、世界各地で見られることを述べ、土壁に関する話から、土という自然素材が、やすらぎなどの心理的効果を人間に与えていることを記した。また、司馬遼太郎の著作から土の無い岩盤の島に住む人々が作物を植える土壌を作り出すことにもふれ、生命を育む土の必要性を述べた。

また土を材料の一部として使用している造形作品にふれ、なかでも土にまつわる感性の豊かさを感じさせるジャン・デュビュッフェに注目した。物質との出会いを重要視するデュビュッフェは、身の回りのありふれた物の偶然的変化や歳月を経ての腐朽に心惹かれ、厚塗りの画面に土以外にも様々な素材を導入した作品を制作した。作品上の要素が制作者の意図を表す情報信号であると論じた第1章に基づいて、デュビュッフェは土や自然物を表面に置いた作品で、自然や事象の本来の姿、本質を呈示しようとしたと考えられることを述べた。

＊

他人に考えを伝える手段としては、通常は言語が用いられる。造形作品を制作する場合は、その制作意図を鑑賞者に伝達する手段は、作品表面の情報となる。直接的で説明的な言語に比べ、感覚に訴える部分が大きい造形作品では、表面に置かれた感覚にまつわる情報の伝達力が重要なものとなる。メルロ＝ポンティは『眼と精神』の中で、作品表面の情報について、以下のように記している。

質・光・色彩・奥行といったものは、われわれの前に、そこにあるものではあるが、しかしわれわれの身体のうち反響を喚び起こし、われわれの身体がそれを迎え入れるからこそ、そこにあるのだ。この内的等価物、つまり物が私のうちに引き起こすその現前の身体的方式、今度はそれらが、これもまた目に見える見取り図を生ぜしめないわけがあるのか。そしてほかの人たちの眼なごしは、この見取り図のうちに、彼らの世界観察の支えとなるべきモチーフを見つけることであろう。⁸⁵⁾

作品表面の個々の情報の伝達力が大きなものであれば、情報の多寡は問題でないことは、先行の作品が示すとおりである。土、色彩、亀裂という単純な要素からなる自身の作品の表面における情報の数は多いものではないが、本論において各項目を考察したことにより、各々の情報が示すものに対する認識を深めたことは、情報の伝達力を高めていくことに役立つと考えられる。

本論では、表面、表面にしるし付けられた形状、素材としての土に項目を分けて考察を進めつつ、自作について振り返り、自身が鑑賞者に呈示しようとするものについて再考した。その過程で、土の状態の変化が、これらの項目相互を繋ぐうえで重要な意義をもつことに思い至った。

制作においては、土で表層を作り、それが乾燥することにより、ヒビや亀裂が創り出す模様が現れることで、作品の表面が完成する。この土の有りようは、冒頭で記した子供の頃の泥遊びの記憶に繋がる。手の皮膚の上で乾きながら模様を創り出していく泥には、一

一般的に土や泥がもつとされる不快な印象は全くなく、むしろ、状態の不思議な変化を見せる土に魅力を感じたことが思い出された。現在でも、制作中の土が乾燥する過程でのヒビ、亀裂の出現の様子は、自然の力を目の当たりに見るようで、自分にとって魅力ある光景となっている。

このヒビ、亀裂が現れながら土の表面が分割され断片となっていく過程では、他でもない「この形の土の断片」を生み出すために、亀裂はそこに入るべき必然をもって、断片の周囲を取り巻くように生じてきているように感じられる。この感覚からは、幼児の自我の生成について書かれたメルロ＝ポンティの以下の文章が連想させられる。

したがって、幼児の発達は、ほぼ次のような様相を呈することになりましょう。まず、われわれが「前交通」と呼ぶ第一の段階があるわけですが、そこにあるのは個人と個人との対立ではなく、匿名の集合であり、未分化な集団生活です。次に、こうした最初の共同性を基盤にして、一方では自分自身の身体を客観化し他方では他人を自分とは違うものとして構成するというふうにして、個人個人が分離され、区別される段階が来ます。もっとも、その個人個人の分離や区別は、後でも見ますが、決して完全に達成されることの無い過程ではあるのですが。⁸⁶⁾

自他の区別のない状態から、幼児は他人と自己自身との身体感覚的、意識的差別化をはかり、他人との間に隔たりを作ることによって自我を確立させていく。しかし自我を確立しても他人との不可分の状態は全て無くなるわけではなく、愛情をもつ相手との間などには存続していく。土の表面に現れたヒビ、亀裂も、断片を孤立させていくが、完全に分離するわけではない。ゲオルク・ジンメルが「橋と扉」で記しているように、人間には、川や裂け目によって創り出された兩岸のあいだの空隙に、分離を前提とした結合を感じとる能力が与えられている。ヒビ、亀裂は、土の表面を割ることにより繋げて見せ、兩岸の関係性を示し続ける。土の表面の亀裂を、単純に対人関係に例えることはできないが、自我が確立した後も、血縁などの人間関係を強く感じ続けるように、ヒビ、亀裂においても分離する前の表面の結びつきは、離れた後も残り続けるように思われる。

土の表面が作品として固定化したとき、ヒビ、亀裂の間の空隙は兩岸を内側から押し開いているようにも、開いていくのを押しとどめているようにも感じられる。このような空隙が繋ぐ兩岸の関係性は、ヒビ、亀裂という要素が持つ大きな表現力といえるように思われる。

しかし見えるものに特有なことは、汲み尽くしがたい奥行きをもつ表面であることだと、われわれはすでに述べていたのである。これこそ、見えるものがわれわれの視覚以外の諸多の視覚に向って開かれうるようにさせる所以なのである。⁸⁷⁾

上記のメルロ＝ポンティの『見えるものと見えざるもの』の中の文章は、見えるものの奥底に隠されて見えていないものを知覚することが可能であり、また重要であるということを示している。この文に依拠しながら、自身の制作では、鑑賞者に対し、ヒビ、亀裂などの目に見える土の表面の形状を呈示するとともに、本論文の中で述べてきた作品表面の諸要素が内包する表現力を感じ取ってもらうことを目標としてきたし、これからも、そのような追究を行いたいと考えている。そのために、本論文を書くことによって学んだ多くの事柄を、制作の更なる展開の契機としてゆきたい。

註

第1章 作品の表面及びそこに現れる形状

- 1) モーリス・メルロ＝ポンティ（菅野盾樹訳）『知覚の哲学』（筑摩書房、2011）、346 頁
- 2) オスカー・ワイルド（西村孝次訳）『ドリアン・グレイの画像』（岩波書店、2003）、4 頁
- 3) 二見史郎編訳、岡府寺司訳『ファン・ゴッホの手紙』（みすず書房、2001）、209 頁
- 4) 註3に同じ、280 頁
- 5) 千々岩英彰『色彩学概説』（東京大学出版会、2001）、179 頁
- 6) 註5に同じ、180～181 頁
- 7) オスカー・ワイルド（西村孝次訳）『「藝術家としての批評家」』『オスカー・ワイルド全集 4』（青土社、1989）、155 頁
- 8) 小林秀雄『小林秀雄全作品 20 ゴッホの手紙』（新潮社、2004）、66～67 頁
- 9) 註8に同じ、68 頁
- 10) 西村清和「受容美学」『日本大百科全書 11』（小学館、1995）、718 頁
- 11) ハンス・ロベルト・ヤウス（轡田収訳）『挑発としての文学史』（岩波書店、1991）、29～30 頁
- 12) 加藤哲弘「W・ケンプと絵画の受容美学」ヴォルフガング・ケンプ（加藤哲弘訳）『レンブラント《聖家族》描かれたカーテンの内と外』（三元社、1992）、122～123 頁
- 13) ウンベルト・エーコ（篠原資明、和田忠彦共訳）『開かれた作品』（青土社、1984）、12 頁
- 14) 註13に同じ、37 頁
- 15) ウンベルト・エーコ（池上嘉彦訳）『記号論Ⅱ』（岩波書店、1982）、190 頁
- 16) 註15に同じ、215～216 頁
- 17) 註11に同じ、36～37 頁
- 18) Ch.W.モリス（内田種臣、小林昭世訳）『記号理論の基礎』（勁草書房、1988）、134～135 頁、（原文では「分部的」となっているが、誤植と思われるので「部分的」と変更した）
- 19) 註13に同じ、37 頁
- 20) 註18に同じ、136～137 頁
- 21) 新村 出編『広辞苑 第六版』（岩波書店、2008）、760 頁、1117 頁、2382 頁
- 22) ジル・ドゥルーズ（岡田弘、宇波彰訳）『意味の論理学』（法政大学出版局、1987）、112～113 頁
- 23) 高階秀爾『日本の現代アートをみる』（講談社、2008）、42 頁
- 24) 木村 敏『自分ということ』（筑摩書房、2013）、84 頁

- 25) M・メルロ＝ポンティ (滝浦静雄、木田元共訳)『目と精神』(みすず書房、1980)、159 頁
- 26) 註 25 に同じ、160 頁
- 27) 内山 節『日本人はなぜキツネにだまされなくなったのか』(講談社、2007)、78～79 頁
- 28) 小泉晋弥監修「仏像インスピレーション 仏像に魅せられた彫刻家たち」展カタログ (平櫛田中彫刻美術館、2008)、111 頁
- 29) モーリス・メルロ＝ポンティ (滝浦静雄、木田元共訳)『見えるものと見えないもの』(みすず書房、1989)、186 頁
- 30) モーリス・メルロ＝ポンティ (現象学研究会編訳)『メルロ - ポンティの研究ノート — 新しい存在論の輪郭—』(御茶の水書房、1981)、16 頁

第 2 章 表面の諸相——その意味するもの

- 31) ミッシェル・セール (米山親能訳)『五感』(法政大学出版局、1991)、99 頁
- 32) 註 31 に同じ、443 頁
- 33) 註 31 に同じ、443 頁
- 34) ゲオルク・ジンメル (北川東子編訳、鈴木直訳)『ジンメル・コレクション』(筑摩書房、1999)、90～91 頁
- 35) 註 34 に同じ、90 頁
- 36) ジョルジョ・アガンベン (上村忠男訳)『幼児期と歴史—経験の破壊と歴史の起源』(岩波書店、2007)、91～92 頁
- 37) 註 34 に同じ、100 頁
- 38) 註 24 に同じ、74～75 頁
- 39) 註 24 に同じ、102～103 頁
- 40) 註 24 に同じ、104 頁
- 41) 註 24 に同じ、105～117 頁
- 42) 註 24 に同じ、112～113 頁
- 43) アントニオ・タブッキ「川」(和田忠彦訳)『いつも手遅れ』(河出書房新社、2013)、37 頁
- 44) 日本の暮らし研究会『日本のしきたりがよくわかる本』(PHP 研究所、2007)、15 頁
- 45) アルノルド・ヴァン・ジェネップ (秋山さと子、彌永信美訳)『通過儀礼』(新思索社、1999)、25 頁
- 46) 註 45 に同じ、16～17 頁
- 47) 註 45 に同じ、201～202 頁
- 48) 註 45 に同じ、23～24 頁
- 49) 釋 迢空「石に出で入るもの」、『現代日本文学全集 7 6 釋 迢空集』(筑摩書房、1958)、

- 50) 新村 出編『広辞苑 第六版』(岩波書店、2008)、2658 頁

第3章 先行作品に見られる裂け目

- 51) 三井滉『現代美術へ——抽象表現主義から』(文彩社、1991)、111~112 頁
- 52) 註 51 に同じ、117 頁
- 53) 「しかし抽象表現主義の画家たちの中には、ロスコやニューマンのように、アクションを感じさせない色面の広がりだけで成立させた内省的な色面派の画家たちもいる。彼らは宗教的ないし神話的ともいえる悲劇的な感情や崇高さを、画面を覆う色彩の広がりや一本の線だけで表そうとしたのだった。」(傍点引用者)
- 第一アートセンター編集『モダンアートの魅力』(同朋舎出版、1997)、124 頁
- 54) 多木浩二『神話なき世界の芸術家』(岩波書店、1994)、4 頁、22 頁
- 55) 註 54 に同じ、183 頁
- 56) 註 54 に同じ、186 頁
- 57) 註 54 に同じ、187 頁
- 58) 註 54 に同じ、37 頁
- 59) 註 54 に同じ、37 頁
- 60) 註 54 に同じ、155 頁
- 61) ムナ・メクアール「作品リスト／作家・作品解説」、「シンプルなかたち：美はどこからくるのか」展カタログ(森美術館、2015)、179 頁
- 62) 東野芳明「ルチオ・フォンタナ」、「ルチオ・フォンタナ展」カタログ(フジテレビギャラリー、1986)、2~3 頁
- 63) 美術手帖編『現代アートの巨匠』(美術出版社、2013)、130 頁
- 64) ルチオ・フォンタナ(滝口修造訳)「空間主義、技術宣言」(滝口修造解説)『現代美術 25 フォンタナ』(みすず書房、1964)、89 頁
- 65) 「てぶくろろくぶて」展パンフレット(東京国立近代美術館、2015)
- 66) 註 25 に同じ、282 頁
- 67) 註 62 に同じ、3 頁
- 68) 熊谷伊佐子「榎倉康二」、「榎倉康二展」カタログ(東京都現代美術館、2005)、29 頁
- 69) 新村 出編『広辞苑 第六版』(岩波書店、2008)、781 頁
- 70) 註 68 に同じ、167 頁
- 71) 註 68 に同じ、24 頁

第4章 造形作品の素材としての土

- 72) 栗田宏一『土のコレクション』(フレーベル館、2011)、42 頁
- 73) 司馬遼太郎「須田画伯と“アラン島”」、『街道をゆく 三十一 愛蘭土紀行Ⅱ』(朝日新

聞社、1998)、78～79 頁

74) 石川啄木『一握の砂・悲しき玩具』(新潮社、2012)、18 頁

75) INAX ギャラリー企画委員会『土泥礼讃』(INAX 出版、2002)、11～12 頁

76) 註 75 に同じ、34 頁

77) 註 75 に同じ、34 頁

78) 日本林業技術協会編『土の 100 不思議』(東京書籍、1990)、52～75 頁

79) ウンベルト・エーコ、ジローラモ・デ・ミケーレ (植松靖夫監訳、川野美也子訳)『美の歴史』(東洋書林、2005)、407 頁

80) 国立西洋美術館学芸課編集『国立西洋美術館名作選』(国立西洋美術館、1983)、作品解説 90

81) 針生一郎他『アート・ギャラリー 現代世界の美術 20 デュビュッフェ』(集英社、1986)、12 頁

82) 註 81 に同じ、12 頁

83) 註 81 に同じ、29 頁

84) ジョアン・エクスタット、アリエル・エクスタット (赤尾秀子訳)『世界で一番美しい色彩図鑑』(創元社、2015)、101 頁

結論

85) 註 25 に同じ、260 頁

86) 註 25 に同じ、137 頁

87) モーリス・メルロ＝ポンティ (中島盛夫監訳、伊藤泰雄/岩見徳夫/重野豊隆訳)『見えるものと見えざるもの』(法政大学出版局、1994)、232 頁

図版

・各作品情報は、作家名(自作は省略)、作品タイトル、制作年、素材、サイズ(縦×横×奥行 cm)、所蔵の順に記載した。



図 1

《土塊》

2011 年

陶土、アルミニウム、ステンレススチール

180×75×60cm

ステージグランデ馬込アジールコート

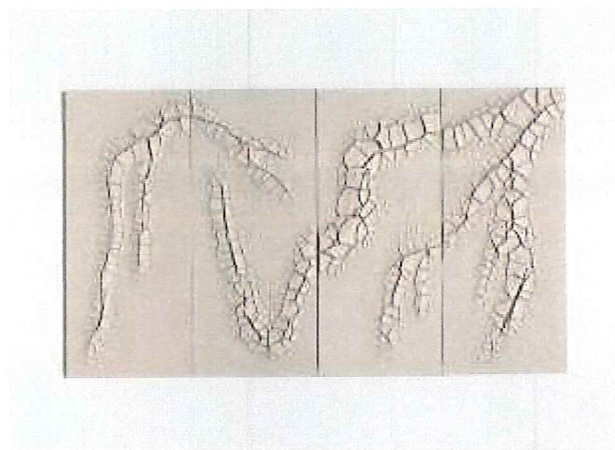


図 2

《景 No.3》

2013 年

陶土、木

180×320×10cm

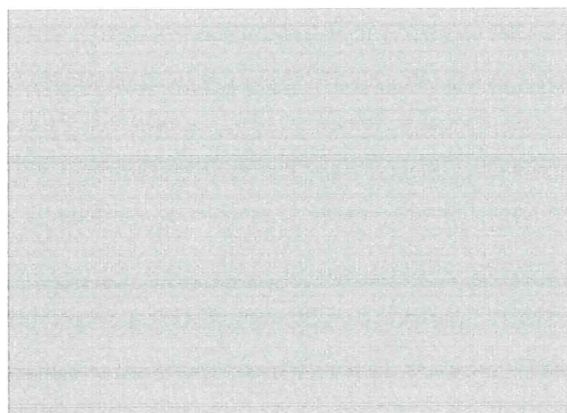


図 3

フィンセント・ヴァン・ゴッホ

《夜のカフェ》

1888 年

カンヴァス、油彩

69.8×88.9cm

エール大学美術館蔵

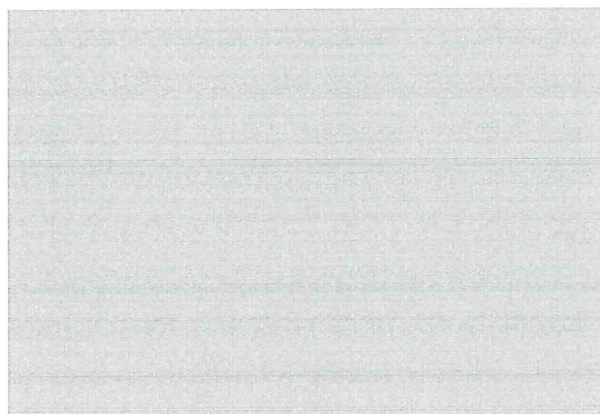


図 4

フィンセント・ヴァン・ゴッホ

《馬鈴薯を食べる人々》

1885 年

カンヴァス、油彩

82×114cm

ゴッホ美術館蔵

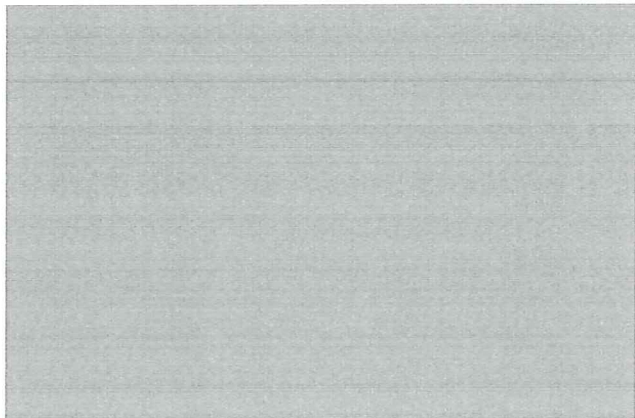


図 5
レンブラント・ファン・レイン
《カーテンの掛けられた聖家族》
1646 年
46.5×69cm
カッセル、州立美術収集

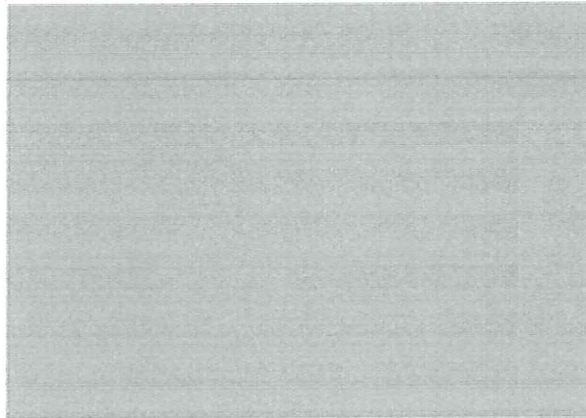


図 6
草間彌生
《自己消滅》
1967 年
インク、白黒写真
18.2×24cm
オオタファインアーツ蔵

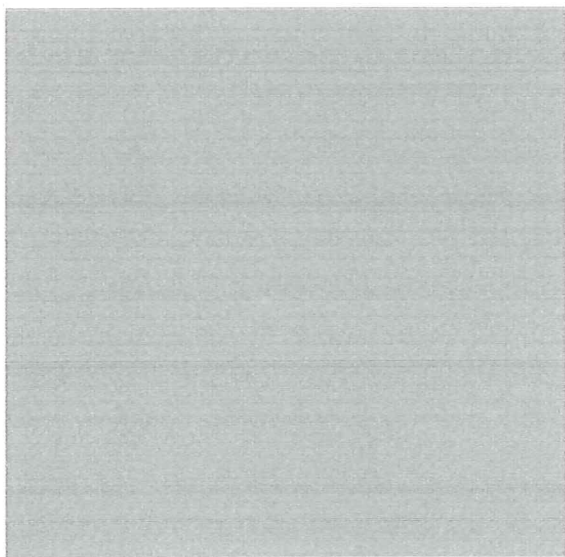


図 7
草間彌生
《STARS-OBSESSION FAAS》
2007 年
カンヴァス、ウレタンレジ
ン
194×194cm

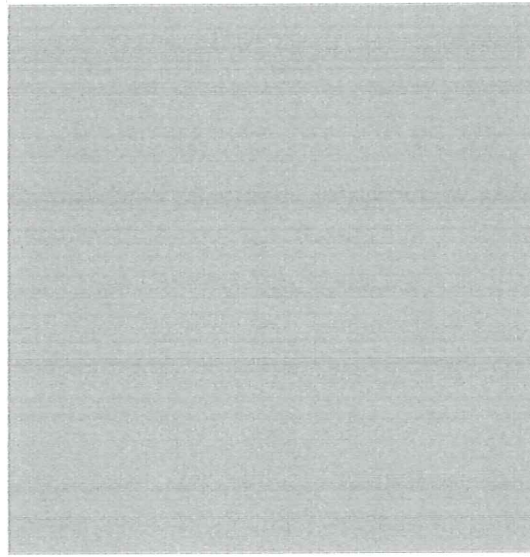


図 8
草間彌生
《無限の網 A》
1965 年
油彩、カンヴァス
132×126cm
作家蔵



図 9

《Scene No.6》

2014 年

ミクストメディア

46×46×12cm (左右とも)



図 10

《Scene No.16》

2015 年

ミクストメディア

160×50×8cm (左右とも)

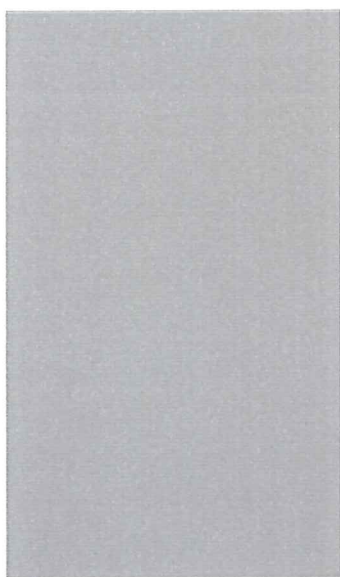


図 11

黒川弘毅

《Eros 25》

2001 年

ブロンズ

81×27×21.5cm

作家蔵

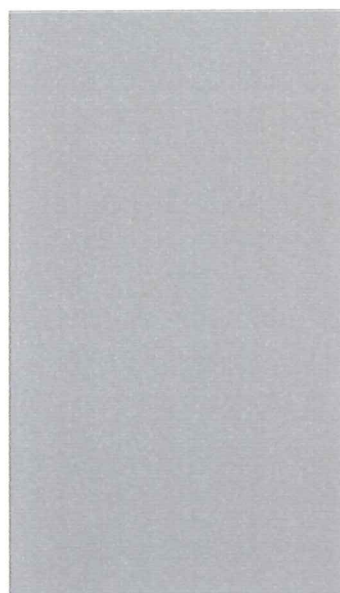


図 12

黒川弘毅

《Eros 56》

2005 年

ブロンズ

59×25×90cm

作家蔵

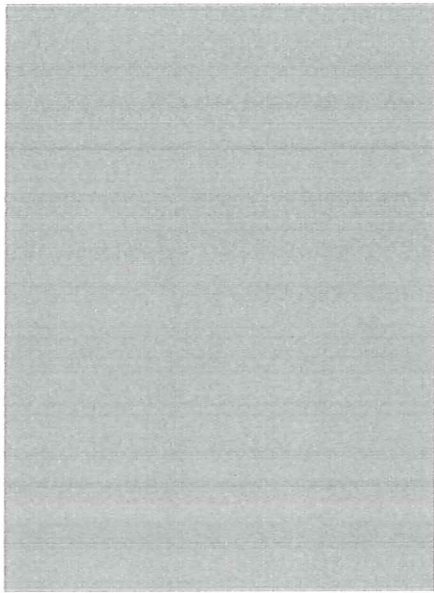


図 13

バーネット・ニューマン

《The Command》

1946 年

油彩、カンヴァス

121.9×91.4cm

Annalee Newman 蔵

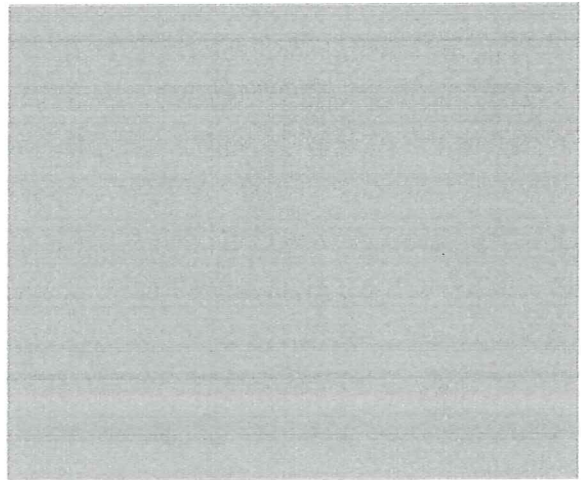


図 14

バーネット・ニューマン

《異教的空虚》

1946 年

油彩、カンヴァス

83.8×96.5cm

ワシントン・ナショナル・ギャラリー蔵

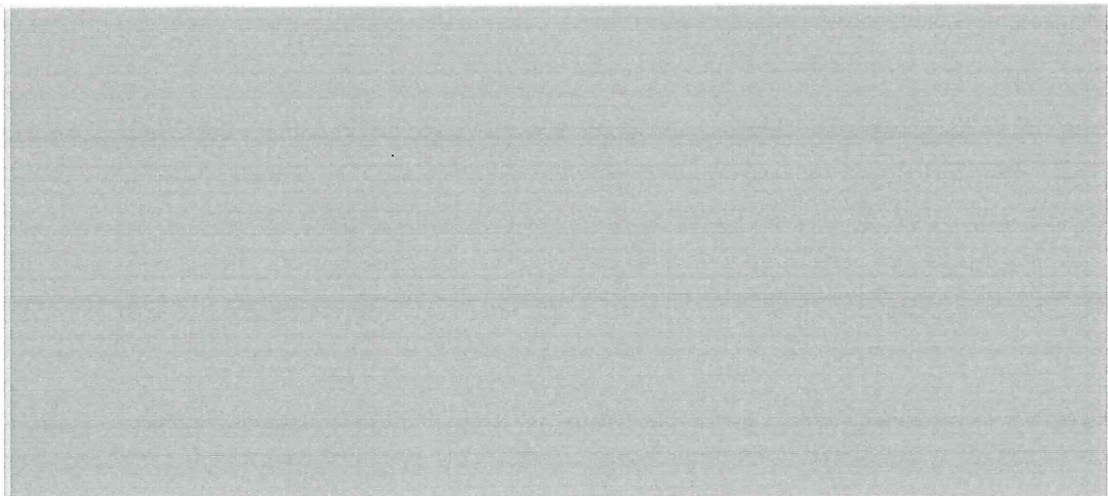


図 15

バーネット・ニューマン

《Vir Heroicus Sublimis》

1950-51 年

油彩、カンヴァス

242.3×541.7cm

ニューヨーク近代美術館蔵

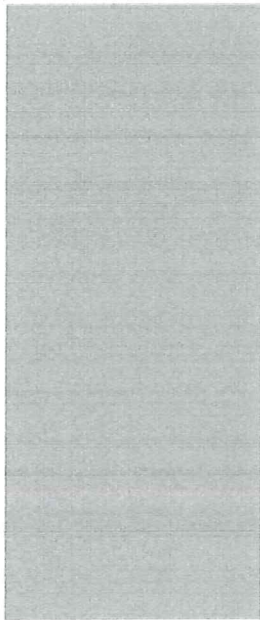


図 16
バーネット・ニューマン
《Here I》
1962 年
ブロンズ
273.4×71.8×69.2cm
Weisman Collection of Art

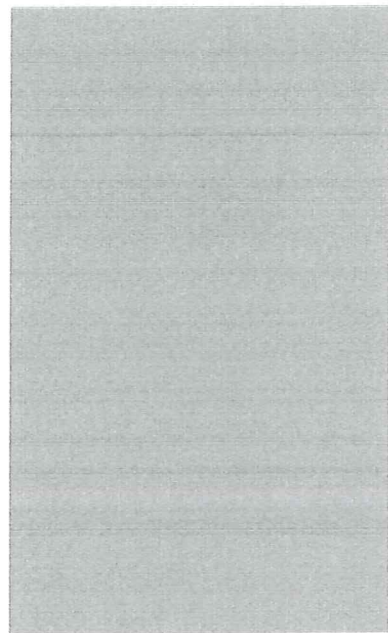


図 17
バーネット・ニューマン
《Onement I》
1948 年
油彩、カンヴァス
69.2×41.3cm
Annalee Newman 蔵

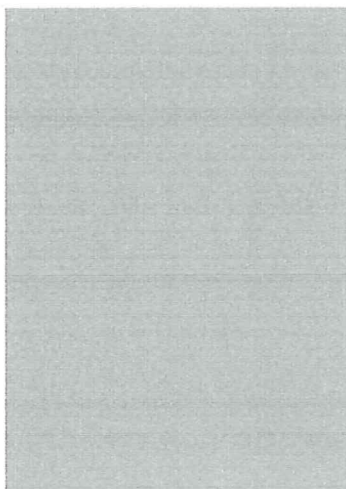


図 18
ルチオ・フォンタナ
《空間概念》
1962 年
油彩、カンヴァス
100×73cm
滋賀県立近代美術館蔵

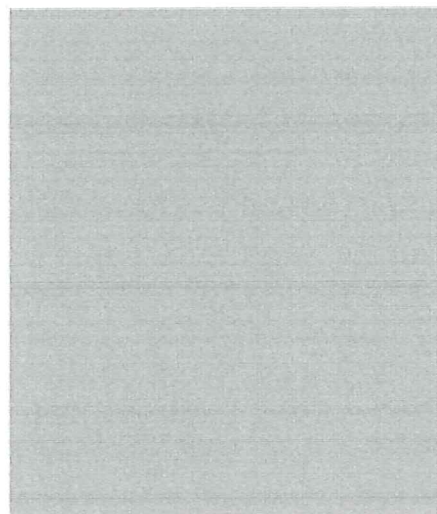


図 19
ルチオ・フォンタナ
《空間概念》
1962 年
油彩
65×54cm

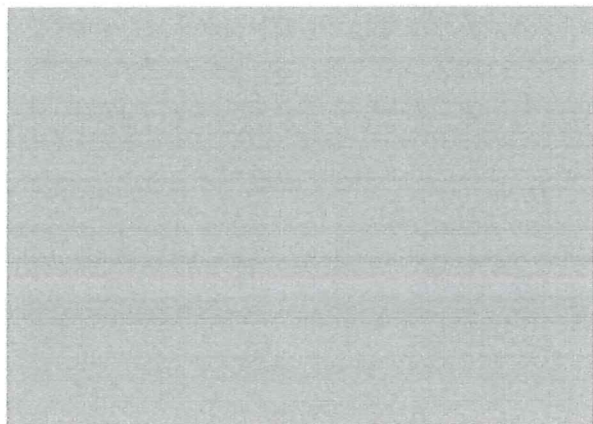


図 20

高松次郎

《遠近法の椅子とテーブル》

1966 年

ラッカー、木

95×122×210cm

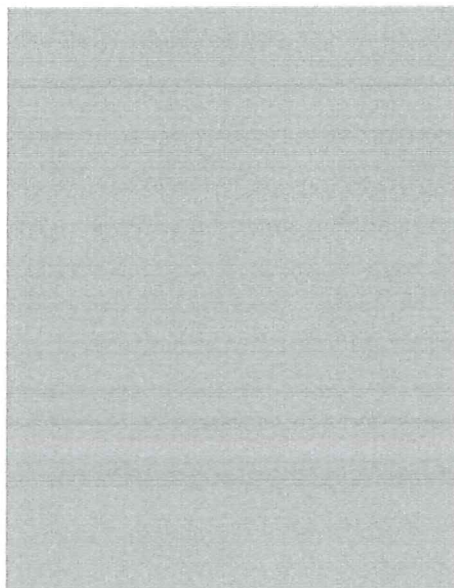


図 21

榎倉康二

《壁》

1971 年

ブロック、セメント、グリース、樹木

第7回パリ青年ビエンナーレ（パリ）

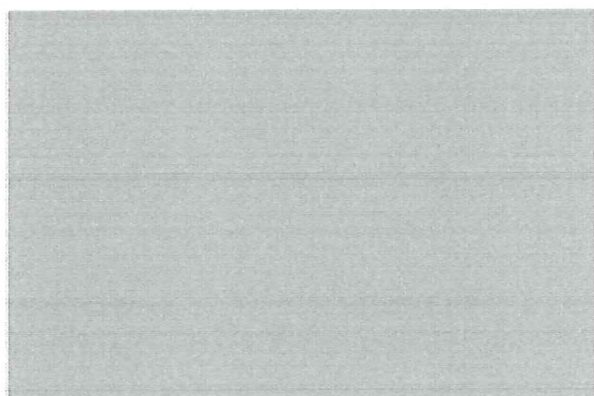


図 22

榎倉康二

《不確定物質》

1969 年

水彩、綿、グラフ用紙

60.3×85.6cm

個人蔵

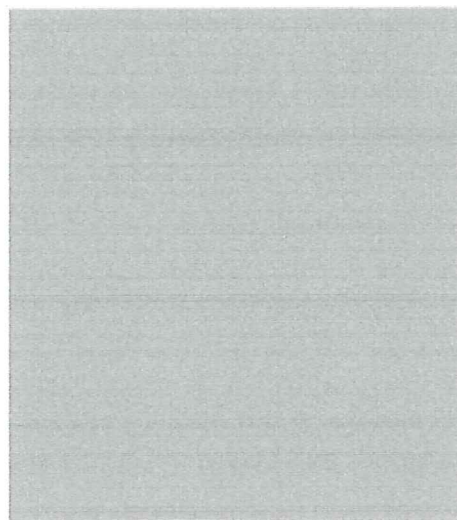


図 23

ブルース・ナウマン

《私の椅子の下の空間の型》

1966-68 年

コンクリート

45×39×37cm

グレチアン・ヴィッセアー所蔵

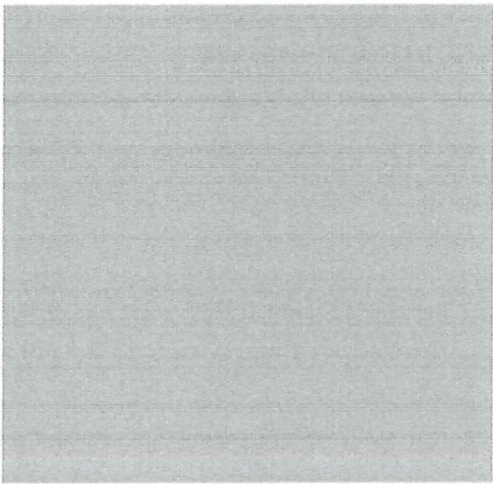


図 24

榎倉康二

《予兆一床・手 (P.W.-No.51)》

1974 年

ゼラチン・シルバー・プリント

24.2×23.5cm

東京国立近代美術館蔵

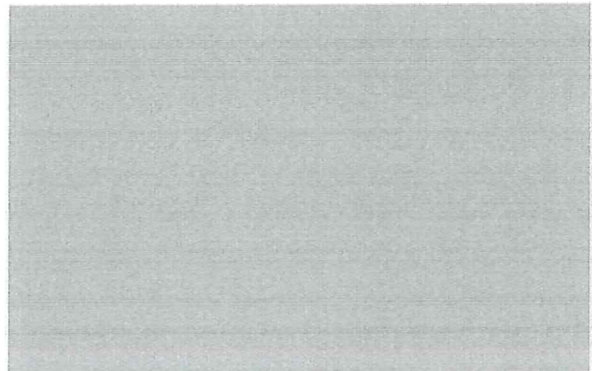


図 25

榎倉康二

《湿質》

1970 年

インスタレーション (土、水、コンクリート・ブロック、ビニール)

1000×1000cm

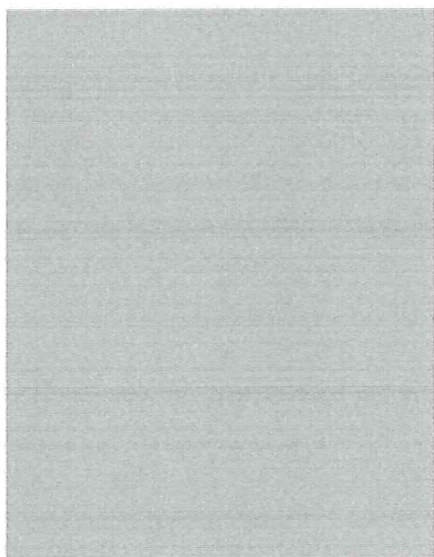


図 26

榎倉康二

《予兆一土：自宅》

1973 年

インスタレーション (水、土)

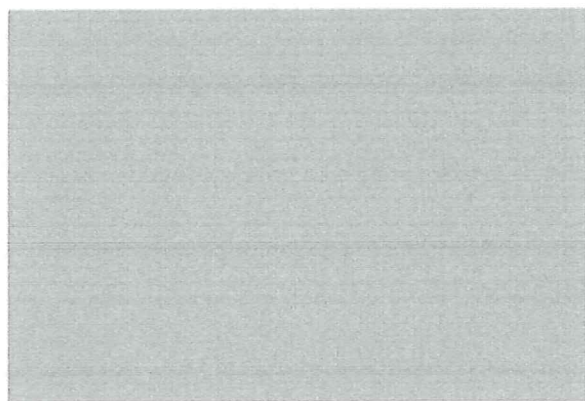


図 27

榎倉康二

《予兆一海・肉体 (P.W.-No.40)》

1972 年

ゼラチン・シルバー・プリント

19.1×28.6cm

東京国立近代美術館蔵

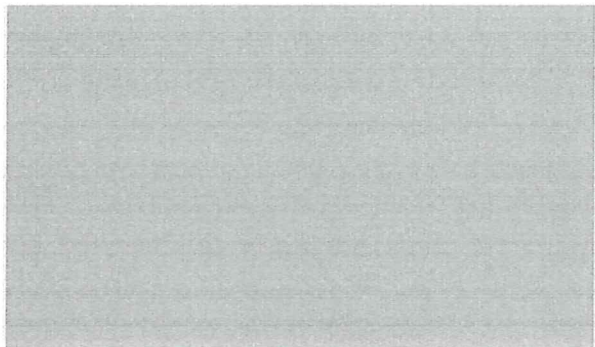


図 28

榎倉康二

《予兆「布 No.1」》

1975 年

シルクスクリーン（廃油）

76.3×107.8cm

東京都現代美術館

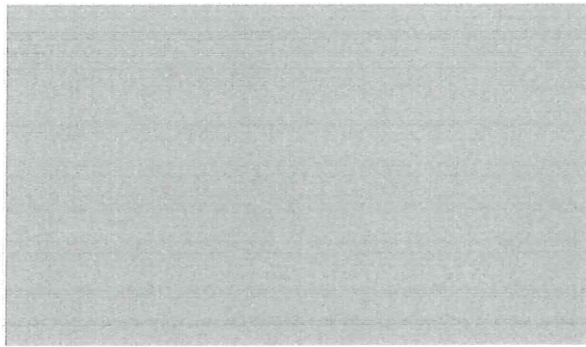


図 29

榎倉康二

《予兆「木」》

1976 年

シルクスクリーン（廃油）

76.5×107.5cm

東京都現代美術館

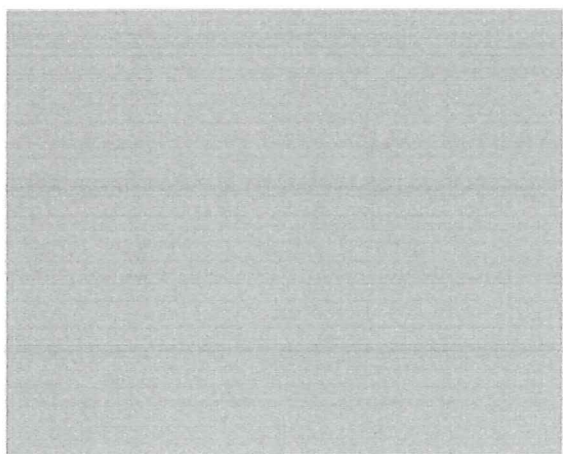


図 30

アントニ・タピエス

《Relleu blanc》

1959 年

ミクストメディア、カンヴァス

46×54cm

個人蔵

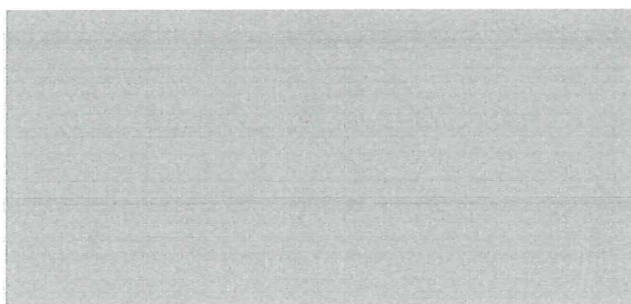


図 31

ローヴァー・トーマス・ジョーラマ

《ブガルチーリサデル・カントリー》

1986 年

天然土性顔料、粘性ゴム、カンヴァス

90×180cm

個人蔵

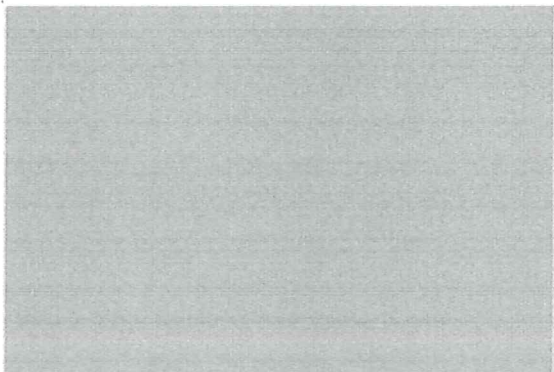


図 32
アンゼルム・キーファー
《Velimir Chlebnikov》(部分)
2004 年
ミクストメディア
190×330cm

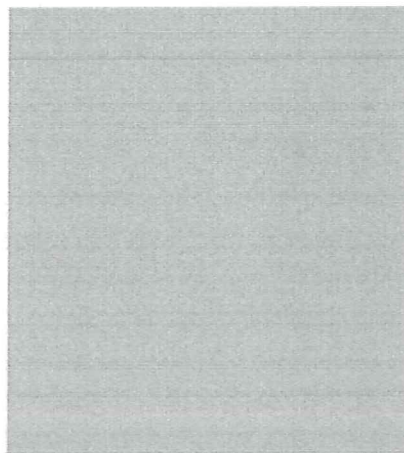


図 33
白髪一雄
《Challenging Mud》
1955 年
パフォーマンス

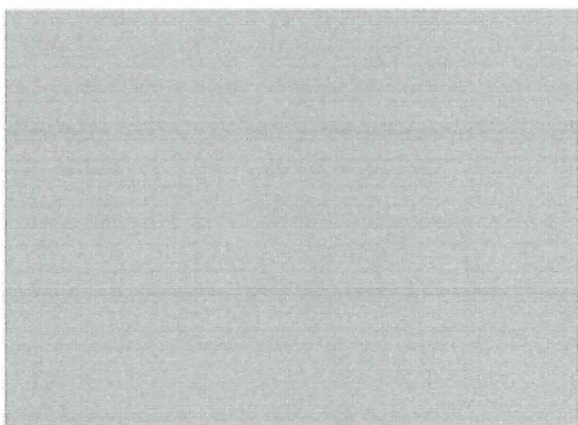


図 34
ジャン・デュビュッフェ
《美しい尾の牝牛》
1954 年
油彩、カンヴァス
97×130cm
国立西洋美術館

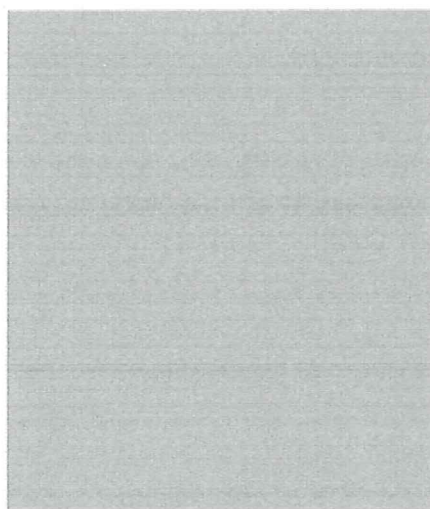


図 35
ジャン・デュビュッフェ
《迷えるロバ》
1959 年
植物的要素
68×51cm
装飾美術館蔵

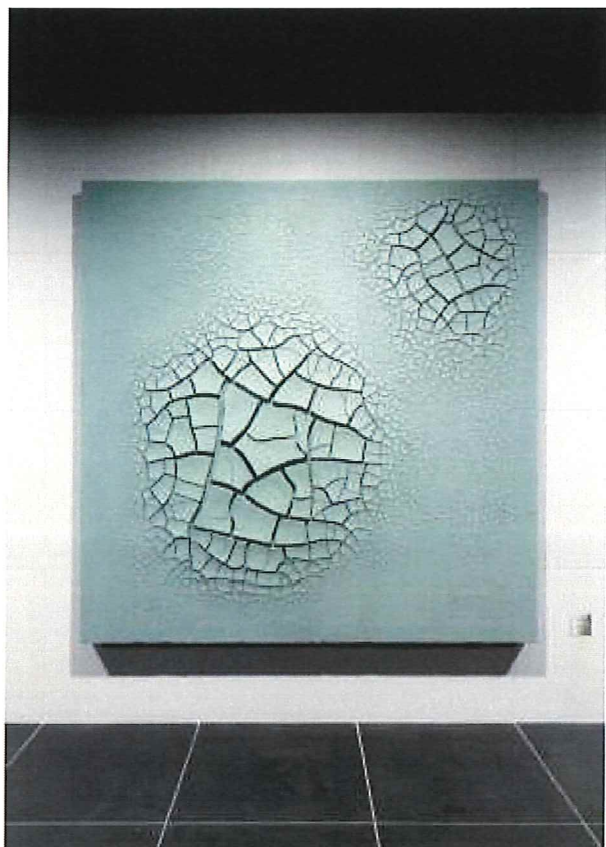


図 36

《景 No.1》

2012 年

陶土、木

170×170×15cm

AXAS 上野北



図 37

《Flow No.1》

2014 年

陶土、スタイロフォーム

21×21×5cm

横浜ロイヤルパークホテル 四季亭蔵

図版出典

- 1) 自作《土塊》
- 2) 自作《景 No.3》
- 3) W.ハーディー（北村孝一訳）『巨匠の絵画技法 ゴッホ』（エルテ出版、1988）、35 頁
- 4) 註 3 に同じ、23 頁
- 5) ヴォルフガング・ケンプ（加藤哲弘訳）『レンブラント《聖家族》描かれたカーテンの内と外』（三元社、1992）、折り込み図版
- 6) 「草間彌生」展カタログ（東京国立近代美術館、広島市現代美術館ほか、2004）、113 頁
- 7) 註 6 に同じ、119 頁
- 8) *YAYOI KUSAMA* (Victoria Miro, 2008)、66 頁
- 9) 自作《Scene No.6》
- 10) 自作《Scene No.16》
- 11) 小泉晋弥監修「仏像インスピレーション 仏像に魅せられた彫刻家たち」展カタログ（小平市平櫛田中彫刻美術館、2008）、87 頁
- 12) 註 11 に同じ、88 頁
- 13) Harold Rosenberg, *BARNETT NEWMAN* (HARRY N. ABRAMS, 1978)、91 頁
- 14) 「アメリカ抽象表現主義の巨匠 バーネット・ニューマン」展カタログ（川村記念美術館、2010）、図 4
- 15) 註 13 に同じ、53～54 頁
- 16) 註 13 に同じ、218 頁
- 17) 註 13 に同じ、10 頁
- 18) 「シンプルなかたち：美はどこからくるのか」展カタログ（森美術館、2015）、89 頁
- 19) 滝口修造解説『現代美術 25 フォンタナ』（みすず書房、1964）、49 頁
- 20) 「高松次郎ミステリーズ」展カタログ（東京国立近代美術館、2014）、168 頁
- 21) 「1970 年以降の美術—その国際性と独自性」展カタログ（東京都美術館、1984）、13 頁
- 22) 「榎倉康二展」カタログ（東京都現代美術館、2005）、71 頁
- 23) Peter Plagens, *Bruce Nauman The True Artist* (PHAIDON, 2014)、71 頁
- 24) 註 22 に同じ、103 頁
- 25) 註 22 に同じ、77 頁
- 26) 註 22 に同じ、110～111 頁
- 27) 註 21 に同じ、26 頁
- 28) 註 22 に同じ、108 頁
- 29) 註 22 に同じ、109 頁

- 30) Youssef Ishaghpour, *Antoni Tàpies Works / Writing / Interviews* (Ediciones Polígrafa, 2006)、34 頁
- 31) スティーヴン・フージング『世界アート鑑賞図鑑』(東京書籍、2015)、541 頁
- 32) Harry Philbrick, *Anselm Kiefer·Velimir Chlebnikov and the Sea* (Derneburg Publications, The Aldrich Contemporary Art Museum、2006)、図 8
- 33) Ming Tiampo, Alexandra Munroe, *gutai splendid playground* (Guggenheim Museum、2013)、147 頁
- 34) 『国立西洋美術館名作選』(国立西洋美術館、1983)、図 90
- 35) 針生一郎他『アート・ギャラリー 現代世界の美術 20 デュビュッフェ』(集英社、1986)、47 頁
- 36) 自作《景 No.1》
- 37) 自作《Flow No.1》