

# 彫刻における空間表現 「空間を彫刻する」—実験と実践

平成 27 年度 博士学位論文

山下 圭介

指導教員 [正] 土屋公雄

[副] 大塚道男

[副] 高梨光正

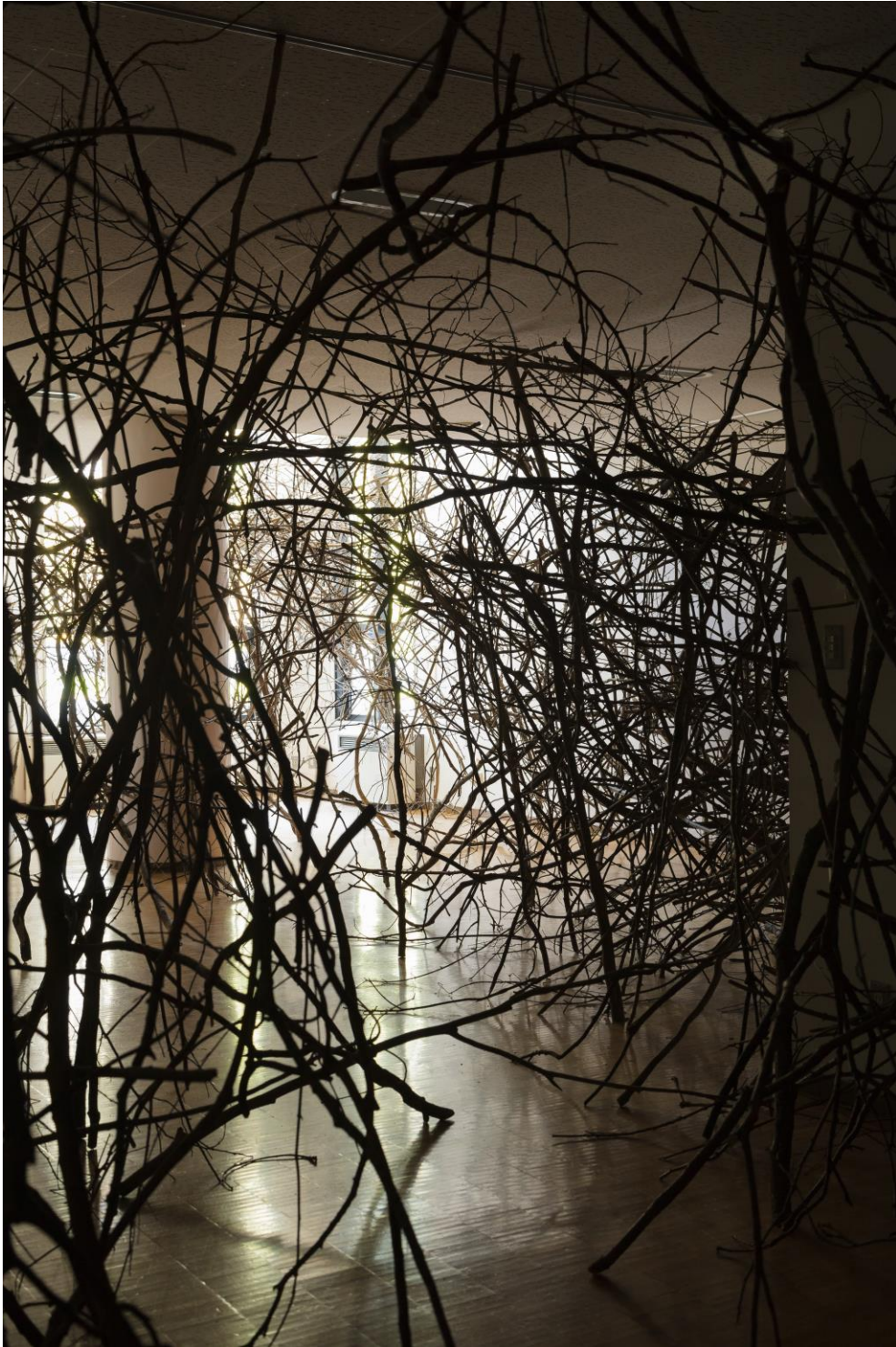


## 目次

作品	3
序	10
第Ⅰ章 空間表現の考察	
1 節 空間表現からみる彫刻史	13
1 彫刻の起源	13
2 近代以降の彫刻と空間表現	17
2 節 建築からみる空間表現	24
1 建築と彫刻—相互関係	24
2 建築における空間操作	24
3 彫刻と建築—空間への作用	27
第Ⅱ章 空間表現の様々な方法—タトリン、カロ、ホワイトリード	
1 節 問題の所在	29
2 節 ウラジミール・タトリン—時代と社会が生み出す空間	31
3 節 アンソニー・カロー—作品、空間、鑑賞者の三者による 相互補完の関係	34
4 節 レイチェル・ホワイトリード—空間 (void) から 量と情報を写しとる手法	38
5 節 物理的距離・心理的距離	41
第Ⅲ章 空間表現を用いた実践	
1 節 自制作に基づく検証	43
1 実践研究Ⅰ	43
2 実践研究Ⅱ	44
3 実践研究Ⅲ	46
4 実践研究Ⅳ	47
5 模型・ドローイングによる実践研究	50
2 節 彫刻された空間	52
1 彫刻的思考に基づく空間表現	52
2 作品 《彫刻された日常》	53

結論	59
図版	61
図版および写真出典一覧	94
参考文献	99
要旨	101
英文レジュメ	104
謝辞	107

作品



《彫刻された日常》

2015年、木、H6100×W22500×D18000(mm)

愛知県立芸術大学藤沢アートハウス一階にてインスタレーション

加藤章成 撮影















## 序

彫刻作品を制作する場合、絶えず空間の問題に注目せざるを得ない。それは私達が生活を営む三次元空間に彫刻を投入することにより、空間を占めている空気、光、風、音の僅かな変化を肌で感じとることができるようになるからである。その変化が日常生活において、空間そのものの認識に影響を与える可能性もある。本研究は、彫刻が環境に及ぼすことにより生じる、人間の空間認識の変化に着目している。そして、その変化から生まれる空間表現を導きだし、新たな展開を見出すことを目的としている。

また、本研究において空間という言葉を用いるにあたり、人が量(mass)と空虚(void)をどのように捉えているかという視点から、この言葉の意味を定義したい [註1]。

全ての事象を、視覚で捉えることができるものと、捉えられないものに大別することができる。そして、捉えられないものを我々は空間と呼んでいる。人間はいたる所に空間を意識する。我々が生活を営んでいる環境そのものが大きな空間であり、科学的観測の結果、空間としてとらえられる。しかし、我々は空間そのものに触れることはできない。それでも空間を感じることはできる。

では、空間を感じる時とは一体どういったときなのだろうか。まず、人は空間を無意識に意識する。部屋の間取りや他人との距離、雄大に広がる高原等、視界に入る世界の広がりや奥行を人間は瞬時に判断することができる。しかし、それは単に視覚認識にのみ負うものではなく、実際にその場に足を踏み入れ空気に肌で触れ、体感すること、すなわち触覚や嗅覚も含めて、世界を認知するためである。それはつまり、我々が認識世界を量(mass)として把握するからである。換言すれば、ある場を占有し、空気に満ちた現実世界に存在する、ある一定範囲を量感として捉えることにより、空間は認知されるのである。

しかし、空間とは量感把握がすべてではない。時間から空間を意識することがある。たとえば、建物や人が急に姿を消したときに我々は喪失感を覚えることがある。姿、形が有るものが消失することで残り香のような記憶が余韻として残される。一方では、無の状態から、未来に起こりうる様々な可能性を見出し、予見することもできる。つまり、量感の喪失がそのまま空虚(void)の発生として認識され、また量感の記憶が空虚(void)の発生として認識され、また量感の記憶が空虚(void)として認知されるのである。またその逆に、空虚の認識から量感の可能性を想像することもある。こうして、量感を四次元的に思考することで、その計量不能な空間は際限なく広がっていく。我々の日常生活において、その存在は確証できないにもかかわらず、やはり意識せずにはいられない。むしろ一度意識してしまえば惹きつけられてしまう。それは存在しながらも存在しない。ただ言葉としてそれを空虚(void)として言い表すことができる。

本論では彫刻表現そのものが空間を構成する諸要素のひとつであるということをも前提として彫刻における空間表現の考察を進める。彫刻は昨今、様々な技法や表現法により展開されているが、共通して立体物である。高さ、横幅、奥行で計測することができる点から、物理的存在としての空間として考えることもできる。

彫刻の歴史の中で触れることのできる空間から触れることのできない空間へ意識を向ける出来事が20世紀前半に起こる。オーギュスト・ロダン以後の原始彫刻の再評価や同時代の表現主義、立体派(キュビズム)、未来派といった芸術家達の影響によるものである[註2]。絵画においては平面的であったものを一点ではなく様々な角度から捉え、平面の中で空間を意識した立体物として表現する展開であった。そして、彫刻家たちは今まで制作してきた彫刻作品を空間の一部としてとらえ、彫刻の周囲と対比することで触れることのできない空間を表現の一部に加えようとした。中原佑介(1931-2011)は、この一連の彫刻における空間表現の動向を立体派の彫刻が平面の連続した結合であるかのような彫刻[註3]と述べた後、以下のように述べている。

立体派彫刻にあらわれた逆説は、彫刻が物体だというためでした。机とかコップなどのもつ物体としての具体性により近づこうとすることが、彫刻では逆に、われわれの見知っているかたちから遠ざかるということになったわけです。そしてこれもまた、彫刻が観念のかたまりでなく、大理石あるいはブロンズといった物質で人間が作りだすものだという、前にいった「形而上的アイロニー」の別のあらわれ方といえます。かたちが単純化される—このとき、彫刻における「空間」ということが大きく意識化されました。「物質」とともに「空間」ということが、現代の彫刻のもうひとつの課題となったのは、ここに起因すると思います。立体派彫刻だけでなく、それはボッチョーニの作品にも表れていることでした。あたらしい材料を取り入れるのではなく、石とかブロンズ素材を用いるという伝統的なてわざの作品だったので、かたちの変化が「空間」を意識化されることになったわけです。しかし、それですべてだというのでは事実として正しくないでしょう。かたちでなくあたらしい材料、たとえば鉄その他を使用するというてわざの変化が、「空間」を意識化させることになったというのもひとつの方向もあるからです(たとえばボッチョーニの作品にみられた中空の空間は、ピカソのスプーンを用いた作品にもすがたをあらわしています)。

ともかく、いずれの側からも、彫刻の構造を通して空間感覚という問題が立ちあらわれました。私はこの「空間」の意識は大きく分けて二方向の展開を示すようになったと考えます。ひとつは、あくまで物体としての彫刻のかたちに付随した問題としてあらわれるものと、もうひとつは、「現代の空間」感覚というつかみどころの

ないものと正面から取り組もうとするものです〔註4〕。

中原は上記で空間の意識を二方向の展開に示すようになったと考えており、ひとつはあくまで物体として彫刻のかたちに伴った問題と述べている。これは本論において、量による空間認知のことを指し、もう一方の「現代の空間」感覚というつかみどころのないものに対し、正面から取り組むものを空虚による認知と置き換えて考えていく。

この二つの空間への意識を主軸とし、本論文は以下のような構成とする。まず、第Ⅰ章では既存の空間表現の形式を分類するために、彫刻史を彫刻が空間とどのような関係を保ちながら今日に至ったのか概観し、彫刻によってもたらされる空間への影響について考察する。第Ⅱ章では、Ⅲ章での考察をふまえて、「空間に影響を与えるより直接的な方法」を選定し、作家研究をもとにその方法について分析する。第Ⅲ章ではこれまでの研究を基に実践研究を行い、最終的に作品化へといたる。

#### 註

- 1 港千尋『ヴォイドへの旅 空虚の想像力について』、青土社 2012年。
- 2 ハーバート・リード『近代彫刻史』、藤原えりみ訳、言叢社、1995年、40-56頁。
- 3 中原佑介『中原佑介美術批評選集 第六巻 現代彫刻論 物質文明との対峙』、現代企画室+BankART、2012年、108頁。
- 4 同書、109頁。

## 第 I 章 空間表現の考察

### 1 節 空間表現からみる彫刻史

#### 1 彫刻の起源

本節では芸術家達が空間を認知し、どのように表現の一部としてきたかを、彫刻史を概観しながら考察していく。前章で空間を量と空虚の認知に分けて定義付け、彫刻を立体物として、量感認知の可能な空間であると述べた。先立って、彫刻のはじまりを確認することで原初の空間表現を探ってみることとする。

では、彫刻のはじまりとは一体何を指すのか。石や木を削り、粘土を可塑性に盛る行為で近代以前の彫刻は作られてきた。その行為だけに注目すれば、人が道具を作り、死者を弔うために墓を立て、食事をするために器を作った事、どれを彫刻のはじまりと捉えても間違いではない。たとえば、ガイウス・プリニウス・セクンドゥス(22?-79)によって語られる壁に映った恋人の影をなぞる娘と、その写しを元にしてレリーフをつくり、さらにそのレリーフから型を起こして彫刻をつくったという陶工ブタデスの神話 [註 1] も起源として捉えることもできる。装飾品、信仰のために神を模して像を作ったものも彫刻と呼ばれ、彫刻をはじめとする芸術表現は我々の歴史と密接に結びついている。しかし、狩に用いた道具や祭儀に使われた像などは、現在の芸術家達によって作られている彫刻とは似て非なるものである。彫刻を含めた芸術についてハーバート・リード(1893-1968)は『芸術の意味』の中で以下のように述べている。

芸術とはある特定の理想を造形的な形式で表現したものでないことをわれわれは認めなければならない。芸術とは、芸術家が造形的な形態につくりあげることのできるような理想の表現なのである。そして私は、すべての芸術作品には、ある形態の原理つまり首尾一貫した構造があると考えられるけれども、このことを決定的な意味で強調しようとは思わない。というのはわれわれに直接的に本能的に訴えかけるすぐれた芸術作品の構造を研究すればするほど、それを簡単に説明しやすい法則にまとめることが難しくなることを知っているからである [註 2]。

リードは、芸術表現が造形的な形式を表現したものではなく、その先の理想となる表現を追い求める事だと述べている。彫刻において、深く理想をつきつめていたとされるのが古代ギリシャ時代だと考えられる。古代ギリシャの彫刻のモチーフとなったのは神話に出てくる神々であった。それらの彫刻は人間の価値の高まりから人に似た容姿をしており、人の形を理想化した像であった。理想像を考えるにあたり、人間の構造を研究したと考えられる。様々な部位の拡大縮小を行い、人体の比率、動勢などを思考錯誤することで理想像を作り出

す方法を確立しようとした [註 3]。その際に量感の問題が自ずと考えられていることから、すでに意図的な空間操作が試みられている。ギリシャの彫刻はその完成度の高さから戦利品としてローマ帝国に略奪され、その後ギリシャ彫刻を模倣することでローマの彫刻は発達していった。

しかし、ローマ帝国の分裂により美術の発展にも影響が起こる。それは政治の分断に呼応する形でキリスト教会が西方のカトリック教会と東方の正教会に分裂したためである。その結果、古代ギリシャからの流れを受け継ぐ形のビザンティン美術と、キリスト教に寄り添った形で発達する初期キリスト教美術という様式に分けてこの時代の西洋美術は語られている。

「初期キリスト教美術」という言葉は、厳密に言えば、ひとつの様式を指示するものではなく、むしろ正教会が分離する以前の期間—大まかに言えば紀元後の初めの 5 世紀間—にキリスト教徒の手で作られた、もしくはキリスト教徒のためにつくられた、あらゆる美術作品に関連するものである。一方、「ビザンティン美術」という言葉は、東ローマ帝国の美術を意味するわけではなく、様式上の一特性をも示している。この様式は、コンスタンティヌス帝の時代、あるいはさらにそれ以前にまで遡ることができる、ある幾つかの傾向から生まれたものであるため、初期キリスト教美術との間に、明確な境界線は引けない [註 4]。

初期キリスト教美術において公に信仰が認められようになったので、礼拝する場として教会が建設されるようになった。また壁面に描かれる絵画もまた建築の急速な発達とともに発展していく。しかし、彫刻においては聖書における偶像崇拝の禁止のため、ギリシャ・ローマ彫刻にみられる肖像を除く、等身大の彫刻は制作されなくなる。その代わりとして頻繁に作られたのが石棺彫刻のような浮き彫りによって制作されたものである。やはり、ビザンティン美術においても等身大の彫刻は、モニュメントとしての彫刻作品ではなく、建築の装飾の域を脱してなかった。ギリシャ神話やキリストの逸話を題材とされていたが、簡略化された造形により、物語の情景や人物の心情といったものは古代ギリシャの彫刻と比較すると感じることは難しい。

ロマネスク美術、ゴシック美術に移行しても建築の装飾としての彫刻の機能は変わらなかった。しかし、ゴシック美術における壁面彫刻はそれまでの装飾とは異なっていく。建築物の円柱の機能を保ったまま、その柱に人像が彫られるようになる。

中世彫刻は、この円柱人像の出現によって、古代末期以来絶えて久しい塑造性をふたたび取り戻し、やがて自然な丸みを備えた人像表現へと移行していく [註 5]。



その後、新たな発想や活気により大きく変化したのがルネサンス美術である。彫刻だけではなく、絵画、建築においてもギリシャ・ローマの古典文化の見直しや、自然科学の研究が盛んになった。彫刻において明快にそれまでの逸脱したものを作ったのがドナテッロ(1386-1466)である。フィレンツェのオルサンミケーレ聖堂に設置された《聖マルコ》[図 1、1411-13]はその顕著な事例である。外観だけ見ると建築の一部として成立しているが壁や柱の一部ではなく、一人の人物がその場に立っている印象を受ける。古代ギリシャ・ローマに見られた独立した写実的な人物像が再び公の場に設置された最初の事例として今日知られている。《ユディトとホロフェルネス》[図 2、1457-60]は背後の建築物はなく、360度見渡せることから、彫刻が建築物と切り離して鑑賞できた事例である。ドナテッロの彫刻は彫像としての存在を再獲得したが、彫像の中に新たな要素を取り入れたのが後のミケランジェロ(1475-1564)とバロック美術におけるジャン・ロレンツォ・ベルニーニ(1598-1680)である。H・W・ジャンソン(1913-82)は『新版 美術の歴史』の中でそれぞれの作家の特徴について以下のように述べている。

人間の姿にこそ最高の表現の可能性があると信じていたミケランジェロは、ルネサンスのどの芸術家よりも古典彫刻に対して親近感を抱いていた。当時の芸術家のなかでは、若い時代にフィレンツェで知り合った人たちより、ジオット、マザッチオ、ドナテッロやヤーコポ・デルラ・ケルチアの方を彼は称えた。しかし、紛れもなく1480年代から1490年代にいたるフィレンツェの文化的風潮が彼の精神を形成した。マルシーリオ・フィチーノの新プラトーン主義やサヴォナローラの宗教改革が、彼に深い影響を与えたのである。こうして相反する二つの思潮から受けた影響は、ミケランジェロの人格内部の緊張や彼独特の激しい気分の変化、彼自身と世間の違和感を強めることになった。彼は、彫像を、大理石の牢獄から解放された肉体である、と考えたように、彼にとって肉体は現世における魂の牢獄—確かに高貴ではあるが牢獄には違いない—であった。この肉体と魂との二元性が、彼のつくる像に異常なまでの悲哀感を与えている。外観は静穏であるが、彫像は、肉体の動きのなかでははげ口をもたない圧倒的な心的エネルギーによりかき立てられているように見える [註 6]。

ミケランジェロの彫刻[図 3、1501-04]がそれまでの彫刻と大きく異なるのは彼自身の感情や精神だけではなく、モチーフとなった人物の心情が組み込まれていたことである。ルネサンスという時代の自由を求めた風潮が彫刻を制作する上で心情面での制限無くすことに働きかけを行ったことが窺える。一方、ベルニーニに対しては以下のように述べている。

従来のダビデ像とは異なり、ベルニーニのそれは、それだけで完結する一体の彫像としてだけではなく、動作のすべてをその相手方に集中している「二人一組の片割れ」として表現されているのである。ひょっとするとベルニーニは、群像を完成するためにゴリアテ像も計画したのだろうか。彼はそうはしなかったのだが、それは、彼のダビデ像がどこにその敵を見ているかを、十分明瞭に表明しているからである。こうした空間がこの彫像に「帰属している」のである。私たちはこの恐るべき戦士に直接対峙する時、何よりもまず、その攻撃範囲から逃れたい衝動にかられるのである。

ベルニーニの《ダビデ》は、バロック彫刻をそれ以前の2世紀間の彫刻から区別する特性、即ち、彫刻とそれが占める空間との新しい積極的な関係を示している。バロック彫刻は幻影—彫像が動作によって暗示される存在あるいは力の幻影—を求めるがために、自己充足性を避ける。「目に見えない補足物」(ベルニーニの《ダビデ》におけるゴリアテのようなもの)をあまり頻繁に用いるために、バロック彫刻は、彫刻の領分を逸脱した、本来絵画的な効果を試みる離れ業として非難されてきた。しかし、幻影はあらゆる芸術体験の根源である以上、この非難は無意味であり、また私達は、ある種のまたはある段階のバロック美術が彫刻と絵画との間に画然とした一線を引いていなかったことは事実である。両者はここで未だかつてない共生の状態に入ったといえよう。より正確には、両者は建築と結合して、舞台芸術と同様複合的な幻影を形成しているといえよう。舞台芸術に情熱的な関心を抱いていたベルニーニは、このような方法で建築、彫刻、絵画を融合しえた時、彼はその絶頂期にいたのである〔註7〕。

ベルニーニの制作した《ダビデ》[図4、1623]に対してジャンソンは絵画の一場面から抜き出たような印象を抱いている。ミケランジェロの彫像からは作品の心情的の奥行きを感じ、ベルニーニからは作品の背景を予見することができる。どちらも立体物のもつ、縦、横、高さとは別の空間の広がりを感じることが可能であり、これまでの彫刻作品とは一線を引いた要素が取り入れられている。視覚による情報のみで見えないものを想起させている点においてこれらの作品は空間に変化をもたらしていたといえるだろう。

その後、バロックからロココへと西洋における美術の歴史は移り変わっていく。この時期、フランスでのルイ14世(1638-1715)の治世によりヨーロッパにおいて、フランスが政治面、文化面における中心地となっていた。王室文化として美術は奨励されていたが、芸術家に求められていたのは視覚的効果を求めるものであったため、彫刻に至っては、装飾品や肖像彫刻といった需要はあったものの領域としての幅は広がらなかった。新古典主義とロマン主義は、バロック、ロココの背景から再び古代ギリシャやローマの美的価値を取り戻そうという考えのもと、古典美術を意識しつつ新たな美術の形式を確立させようとい

う動向であった。

しかし19世紀になると、彫刻にとって発表の機会は肖像彫刻が主となり、写実的な思想も相俟って、被写体となる人物を細かく描写したものと、大量生産の複製品との違いについて彫刻家はジレンマを抱くようになる。それは、版画や写真の技術開発により生じた絵画の複製品の問題とは少し異なる問題である。平面作品、特に写実的に描かれた絵画にとって、写真のような複製技術は絵画そのものの存在意義を問うような問題であった。一方、彫刻は平面作品の複製に比べ、時間と手間がかかる。さらに原型となる彫像は人の手で作らねばならないため、彫刻家のモチーフとなる観察力が必要となる。しかし、彫刻もまた石膏の割型を用いた複製、モデルとなる本人から型をとることができる。肖像彫刻はカーヴィングにおいても、塑造においても人体の表面の部分を作ることが主な制作工程となっている。彫刻の表面部分に着目すれば、写実的な技術を高めるほど、人体から直接型をとったものに近づいていく。表面を作りながら人体の構造に狂いが無いのか、筋肉の繋がりに整合性がとれているのかなど、人体の構造に加え、内部空間を意識しなければならない。西洋の人体彫刻を表現の中心として栄えてきた歴史を概観してきたことで、その写実的技術はすでに直接型をとったものを凌駕していることが理解できる。それは体の構造に加え、作られた人物の存在性が表現されているからである。しかしながら、それは技術としてこれ以上発展することができないと捉えることもできる。この肖像彫刻を制作する上で彫刻家に何ができるのかという問いは、各々の彫刻家が抱き続けた問題であった。

## 2 近代以降の彫刻と空間表現

人体彫刻における大きな変革を引き起こしたのがオーギュスト・ロダン(1840-1917)である。その功績は彼の助手であったエミール＝アントワーヌ・ブールデル(1861-1929)、アリスティード・マイヨール(1861-1944)をはじめ、後生の彫刻家に多大なる影響を与えた。この時代は塑造による近代人体彫刻の最盛期である。塑造彫刻の制作方法としてまず、粘土で原型を作り、それを型にする。その型に石膏、または後に鑄造するための蠟を流し込み、素材を置き換える。その作業の多くは第三者によって行われ、完成までに作者の手から離れた工程をふまなければならない。そして最終的には硬質で重厚感のある像へと変貌する。ロダンの粘土による荒々しい造形[図5]が現在でもなお、手の痕跡として鑑賞できるのはこの手法の賜物である。ルドルフ・ウィトコウアー(1901-71)によれば、ロダンの友人ポール・グセル(1870-1947)からの報告受け、ロダンの制作風景を以下のように記している。

幸運にも我々はロダンの制作方法についてさらに多くを知っている。友人のポール・グセルは次のように報告した。「彼の仕事方法は変わっていた。何人かの男女のヌードモデルが、アトリエの中を歩きまわったり、くつろいだりしていた……ロダンは絶えず彼らを観察していた……そして誰かが彼の気に入る動作をした時、そのポーズを保つように言った。彼はすばやく粘土を手にとり、まもなくマケットが出来上がった。それから、同様のすばやさで次にとりかかり、それも同じやり方で作り上げた。」ロダンは自分のスケッチや原型塑造において動きつつある生命を捉えたかった [註 8]。

ロダンの彫刻の表面処理が荒々しいにもかかわらず、躍動感に溢れ、その存在そのものが生々しく感じるのは、この一連の制作過程に負うところが大きい。人体彫刻は我々と姿、形は似ているが動くことのない物質として作られている。一方で我々は自由に動くことができる。決して交わることのない人間と彫刻をロダンは生命を表現することにより近づけようとしたのである。むしろ、三次元空間の中で人のような形が動かずに止まっていることの方が違和感を与えるかもしれない。ロダンの表面に残った指跡は単なるテクスチャーではなく、人体が常に運動し続けているように、皮膚の表面がぶれているようにも見える。まるで写真で動いている被写体を撮影したときのブレのようなものである。三次元空間に置かれる彫刻は、たちまちその空間を変化させてしまう。ロダンは彫刻に生命を与えるこうした手法は、ロダンの制作の痕跡や作品がもつ今にも動き出しそうな印象を鑑賞者が読み取ることで、展示空間にてロダンのアトリエ、またはその彫刻が動き回るような状景を想起させることで、空間そのものを変化させている。そして、ロダンが残した手業は、古代ギリシャから続く写実的に表面を仕上げる技術と反する形で、人の手だからこそ生み出すことのできる表現を確立し、その必然性を導き出したのである。

20 世紀に入るとロダンの影響を受けつつも、別な展開を試みる動きがみられるようになる。彫刻家コンスタンティン・ブランクーシ (1876-1957) は、ロダンと関わりを持ちながらも最終的に距離をおくようになる [註 9]。二人の作品は人体をモチーフとしていた点は共通していたが、制作過程は大きく異なっている。ブランクーシは素材の直彫りにより制作を行い、具象物を単純化していく作品を発表した。ブランクーシの《眠り》[図 6、1908]と《眠るミューズ》[図 7、1909-10]を比較すると、前者に比べ後者は、形そのものが単純化し、まるで年月とともに風化している印象を与える。ブランクーシの作品についてハーバート・リードは以下のように述べている。

彼の形態は宇宙的調和と素材に対する誠実さという二つの彼を突き動かす理念のもとに進展していった。宇宙的調和とは、形態は成長の過程における物理法則によって

決定されるということの意味する。水晶の結晶が、または木の葉や貝殻が、内的なエネルギーによって動かされた、事物に働きかける物理的な力の作用を通して一定の形を取るように、芸術作品もまた、芸術家の手技の対象である素材と彼の創造的エネルギーとの格闘を通して形を取るようになるべきである。例えば、卵はその成長と懐胎期間、産卵の形を取るのである。ブランクーシが「世界の始め」(1924年)のための象徴の構想を大理石の中に思い描いた時、それは卵の形をとっていた。これはもしかすると芸術の制作過程を自然の生成過程の模倣へと還元することであったかもしれない[註10]。

リードが言うように、自然界における物体の形がその環境に応じて、成形され、それがその物体にとっての理想の形となることは、ブランクーシの作品がもつフォルムもまた、彼のイメージに順応した理想となる形であると捉えることができる。時間により形態そのものが丸みを帯びるというよりも、イメージの結晶化と言い換える方がブランクーシの作品を語る上で解釈しやすい。しかも、彼の作品は、作品タイトルから受ける我々のイメージさえも含めたひとつのシンボルとして成立している。それは作家の表現そのものを、三次元の立体物として形態化させた展開であった。

一方で、原始彫刻の再評価や表現主義、立体派、未来派、ダダ、シュルレアリスムといった同時代の画家たちの影響により、新たな彫刻の動きが生まれた。扱う技法や素材も石や木を直に彫るだけではなく、鉄を溶接して制作するなど多様化していった。特に画家として活躍していたパブロ・ピカソ(1881-1973)が残した彫刻作品[図8、1913]が周囲に与えた影響もそのひとつとして挙げられる。それは彼が立体物を多角的に解釈し、絵画作品の中で構成することを、平面ではなく、立体物の中で展開したものであった。ピカソを含む立体派の絵画が、二次元の平面において三次元の立体物の要素を取り入れているのに対し、ピカソの彫刻は絵画の要素を使い、立体物を分解しながら実空間そのものを解釈しようとしている。そのモチーフとなる立体物が二つの領域を往来し、空間の解釈する過程を鑑賞することで、その物がもつ意味や構造を我々は知ることができる。その後、絵画作家たちもレリーフ作品や立体作品を作るようになった。そのキュビズムの影響の下で、様々な作家により制作された作品には、展示台やパネルの上に、モチーフとなる物体の構造を分解し、改めて制作の過程で再構成したものが多く見られる。そのようなピカソの作品に影響を受けた作家の中でも、ウラジーミル・エヴグラフオヴィッチ・タトリン(1885-1953)が行った試みはそれまでの作家によるレリーフ作品とは一線を画していた。その例として《Corner Counter-Relief (コーナー・カウンター＝レリーフ)》[図9、1914-15]が挙げられ、これは、具体的なモチーフを連想させるものではなく、直接壁に

固定されるという展示方法からも建築物が作る内部空間と結びつきを強固にしたものだった。

また、マルセル・デュシャン（1887-1968）が行った展開は、これまでの作家による表現方法とは大きく異なっていた。デュシャンは既製品、いわゆるレディメイドを使った作品を残している。1917年にニューヨークのアンデパンダン展に匿名で便器を《泉》[図 10、1917]と題し、送り付けたことがその事例である。結果的にその便器はその場では展示されなかったが、その後、多くの複製品が美術館に展示されるようになった。それまで発展してきた美術そのものの価値を問い、作家の概念そのものが作品化したのである[註 11]。レディメイドを用いた作品は直接作家の手の加わり方が、従来の芸術作品とは異なっている。デュシャンが手を加えたのは目に見える立体物ではなく、社会そのものであり、当時の環境そのものに揺さぶりをかけたのである。こうした世界に対する関わりを、デュシャンを含むレディメイドを用いた作家から覗うことができる。

デュシャンと同時期に活躍したアレクサンダー・コールダー（1898-1976）も、当時の彫刻のあり方に変革をもたらした人物である。コールダーの《ロンドン》[図 11、1962]は自立した彫刻作品ではなく、鉄板や鉄棒を組み合わせたものを、天井から吊るしたものであった。コールダーの彫刻は風や人の力によって動き、その場所で起きる変化を作品の一部として取り込んだものである。コールダーの彫刻は、三次元空間に存在するあらゆる立体物が抱える重力の影響を感じさせない。それほどまでに軽やかで、鑑賞者の動きにさえも反応するコールダーの作品は、目に見えないはずの空間の変化そのものを、作品の動きにより我々に伝える役割を担っている。木材や大理石、ブロンズで作られた彫刻作品は、それが設置された場所で作品の素材そのものが放つ重量感のゆえに、以前からその場所にあったかのような、過去からの時間的連続性が生む安心感や、これからもその場所に留まり続けるような、永遠性への期待を我々に抱かせる。コールダーの作品は、絶えず空間とともに変化することで、刻々と過ぎ去り続ける今現在の刹那的瞬間を、常に我々と共有しているような感覚を抱かせる。

また、コールダーとは別の方法で展示空間そのものを作品の構成一部とした例として、アンソニー・カロ（1924-2013）が挙げられる。《ある朝早く》[図 12、1962]では鉄材を組み合わせ、直線的な構成を用いている。その構成と赤い着色が相俟って、鉄そのものがもつ重量感は感じられない。コールダーの作品のように実際には宙に浮いてはいないが、どこか浮遊感を漂わせている。空気中に直接ペイントを施したようでもあり、同時に緊張感も演出しながら、作品そのものが空間と一体化している。建築の骨組みのようにも見えるこの作品は、家屋の中の間仕切、つまり、空間の中に別の空間を作り出すような印象すら与える。かつて建築の一部として用いられた彫刻が建築的要素をもつようになった

という、時代の流れをカロの作品から読み取ることができる。カロの作品が空間との結びつきを強くした要因は、作品の形態そのものが単純化し、それ自体の存在感が希薄になったためである。同時にそれは、彫刻の物的存在そのものが簡略化されることで、他の美術領域と相互に交わることが可能となり、それぞれの境界が溶融し不明瞭になってきたことも大きな要因といえよう。つまり、作品そのものが立体物というだけでそれを彫刻作品とみなすことができるのか、何をもって彫刻と位置付けることができるのか、作品を通して疑問を投げかけているのではないだろうか。

カロの作品以外にも作品の視覚的要素を簡略化し、その一方で別のアプローチをした作家がいる。これを美術史的な動向としているのがミニマリズムである。ミニマリズムという言葉は1960年代にニューヨークおよび、ロサンゼルスに登場した前衛的な様式を意味するものとして用いられている[註12]。それは彫刻作品に限らず、絵画作品においても制作プロセスの単純化によりミニマリズムの作品と位置付けられるものもある。その背景にはジャクソン・ポロック(1912-56)に見られるアクション・ペインティング[図13]やデュシャンのレディメイドの要素が含まれている。カール・アンドレ(1935-)の《Redan(レダン)》[図14、1964 破損、1970 再制作]と《Spill (Scatter Piece(散らばった欠片))》[図15、1966]からはそれらの要素が窺える。《Redan(レダン)》は同じ大きさに製材された木を構成したものである。木を三段重ね、真ん中の木をその木の厚さ分だけずらし、ひとつのユニットとし、それを連結し制作されている。一定の厚さに製材された木と連続して組まれる構成の仕方は、機械的に作られた工業製品のような印象を与え、また永続的に増殖していくようにもみえる。そこには作家の手作業による痕跡をみることはできない。作品そのものが作家の手から離れ、かつてデュシャンのレディメイド作品がそうであったように、作者の存在も、また作品そのものがもつ本来の機能とも切り離され、唐突にその場に設置されたという、きわめて無機的な現実の状況を冷淡に鑑賞者に突きつける印象を与える。《Spill (Scatter Piece(散らばった欠片))》はカンバス製の袋に入れられたプラスチックブロックを床にばら撒いた作品である。無造作に配置されたブロックは展示される度に表情を変え、常に展示空間を巻き込む形で設置される。ブロックがばら撒かれた後の状態を鑑賞者が目撃することで、偶発的で、瞬間的な空間に立ち入ることになる。ポロックのアクション・ペインティングが一瞬の行為の積み重ねにより作品が作られ、反復されることで作家が作品に関わった時間を読み取れるのに対し、《Spill (Scatter Piece(散らばった欠片))》は反復行為自体も一度きりに省略され、作家と作品の関わりを際限なく遠ざけている。鑑賞者が作品と対峙した際、従来の手作業により作られた作品ならば、作品を通して作家を知ることができる。ミニマリズムの作品は、そのような作

者への手掛かりを限りなく排除しているため、鑑賞者は作品から作者を知ることができない。しかし、たとえ排除された作家の痕跡を見出せないとしても、鑑賞者はその場の状況を隅々まで把握しようとする努力を惜しまない。その結果、鑑賞者は無意識に空間把握を余儀なくされる。こうしたミニマリズムに見られる様々な省略行為は、例え偶発的であったとしても、空間を認知するための手掛かりになっているのである。

またミニマリズムの省略行為とは別の方法で鑑賞者に空間認識を促している展開がランドアート作品である。別名アースワークとも呼ばれ、ミニマリズムがその省略要素のために整理された空間として美術館やギャラリーにおいてしばしば発表されていたのに対し、自然空間に展開されていった作品の総称である[註13]。作品自体の外観はミニマリズムに見られる作品と類似性が見られる。しかしそれらは、室内で行われていた作品を野外に持ってくるだけに留まるものではなく、屋外環境そのものを素材とし、ミニマリズムにも通ずる簡略化された表現だったのである。美術館やギャラリーは芸術を鑑賞するための場所であり、そこから解放された場所である屋外環境は、空間が際限なく広がったというだけではなく、その場所における地域や歴史の要素も含む社会環境そのものとして、作品に用いられていることが大きな違いである。マイケル・ハイザー(1944-)の《Rift (劣化)》[図16、1968]はその顕著な事例である。これは《Nine Nevada Depression (ネヴァダの九つの窪地)の第1作目》というアメリカ合衆国ネヴァダ州マサカーの干上がった湖で制作された作品である。同一の幅で地面を掘り、その形は幾何学的な印象を与えており、3メートル近く掘られた地面は大地の風化により、次第に消えていく[註14]。つまり、当初の自然の状態に回復されるその様子は、人の労力が大自然において、いかに小さな存在であるかを我々に暗示している。自然空間のある場所では、多様な生物を含む様々な要素が集合と融合を繰り返し、その場所固有の環境を作り出している。ハイザーが行った行為は、作家がその場と関わり、人為的行為を加えることで、環境そのものを変化させている。しかし、最終的に完全に自然状態に回復されるため、たとえ我々はその場所を訪れたとしても、実際にはその作品を目にすることができなくなる。ただ、写真や映像などの記録された媒体を通じ、情報としてのみ我々はその存在の証を知ることができる。つまり、歴史的事実としてのみ、作家の行為はその場所に刻まれているのである。

また同様な手法が用いられている《Double Negative (ダブル・ネガティブ)》[図17、1969-70]では作品の規模はさらに拡大している。この作品は岩崖を直線状に刻むことで作られており、《Nine Nevada Depression (ネヴァダの九つの窪地)》と同様に作品の中を歩くことができるのだが、その大きさは、鑑賞者がまるでビルの中を歩いているような感覚を持ってしまうほど巨大である[註15]。



地面を掘るというシンプルな行為から規模の違いはあれ、彫刻家が木や石を削ることで制作する彫刻行為といえるのではないか。その規模ゆえに自然の中にながらにして、まるで建築物の中を歩く感覚を覚えるが、この作品は「行為」から考えると彫刻作品に、「規模」からみると建築物と判別できるだろう。また自然界にてこの作品が作られていることから、自然の中における彫刻行為と建築物、そして人の関係性を示唆しているようにみてとれる。

これまで様々な作品を概観し、それぞれの作家や作品が空間に対してどのような影響を引き起こしてきたか検証してきた。作品の外観自体は異なるものの、いずれも空間におおきな変化を生じさせていた。古来よりの伝統的な手業としての実在する素材そのものに加えられる視覚的な変化にせよ、近代から今日にいたるまで、社会や歴史、さらには我々の感覚までも含む、環境全体そのものに対し様々な作品が引き起こした変化にせよ、「作家の行為」そのものが空間を変容させている点で、同等なものとして扱うことができよう。つまり、今日、様々な方法により美術作品が生み出されているが、作家の行為そのものが空間を変化させているとすれば、いずれも同様に、彫刻作品と捉えることができる。

註

- 1 港千尋『洞窟へ 心とイメージのアルケオロジー』2001年、せりか書房、39頁。
- 2 ハーバート・リード『芸術の意味』滝口修造訳、みすず書房、1966年、15—16頁。
- 3 同書、14・15頁。
- 4 H・W・ジャンソン『新版 美術の歴史 第1巻』村田潔・西田秀穂監修、美術出版社、1990年、198頁。
- 5 高階秀爾監修『増補新装 カラー版 西洋美術史』美術出版社、2002年、61頁。
- 6 H・W・ジャンソン、前掲書、451頁。
- 7 同書、513頁。
- 8 ルドルフ・ウィトコウアー『彫刻—その制作過程と原理—』、池上忠治監訳、中央公論美術出版、1994年、279—280頁。
- 9 ハーバート・リード『近代彫刻史』藤原えりみ訳、言叢社、1995年、77頁。
- 10 同書、78頁。
- 11 美術手帖編『現代アート事典』、美術出版社、2009年、18—19頁。
- 12 ジェイムズ・マイヤー編『ミニマリズム』、ファイドン社、2011年、15—18頁。
- 13 美術手帖編、前掲書、60頁。
- 14 ジェフェリー・カストナー編『ランドアートと環境アート』、ファイドン社、2005年、52頁。
- 15 同書、54頁。

## 2 節 建築からみる空間表現

前節において、彫刻史を概観することで建築との結びつきが強いこと、または建築の要素を含む作品がより効果的に空間に変化を生じさせていることがわかった。本節では建築のどのような要素が空間に変化を引き起こしているのかを考察し、その影響について述べていく。

### 1 建築と彫刻—相互関係

建築という言葉は、人が様々な用途に応じて使う構造物を、計画、施工し、作りあげるまでの行為の過程を指すと同時に、また、作られた構造物そのものを意味する。そして、人が多様な目的とともに作り出した建築物を構成する一部として、彫刻や絵画が用いられた。装飾の一部、もしくは、支柱そのものが彫刻であった等、その事例は様々である。西洋の教会建築や日本の伽藍建築に見られる彫刻や絵画は、信仰の中核、礼拝の場の一部として制作され、建築物が建築物として機能するための必要条件であった。それ故に伝統的に彫刻とみなされる作品の多くは、設置される建築空間を意識し、想定される用途に基づいて制作された。つまり、建築はある特定の空間を作るのである。

一方で、20 世紀には彫刻自体の構造が簡略化し、巨大化することで、建築要素をもつ彫刻作品が作られる。一つの事例として挙げられるがウラジミール・タトリンが第 8 回ソヴィエト会議展に展示した《第三インターナショナルのための記念碑》[図 18、1920]である。この記念碑はプロレタリア階級と結びつた機械文明の象徴として設計されたと言われている。また、その象徴的な動的イメージをもつこの作品は、本体そのものが動くことを想定しており、しかもその内部は一階、二階、三階と分かれ、それぞれの活用方法も計画されていた[註 1]。この記念碑は模型として発表され、最終的に構想された高さ 400 メートルの大きさで建造されることはなかった。これがモニュメントとしての彫刻なのか、また建築なのかを明確に判別することは困難である。言うなれば、彫刻的であり、建築的な作品である。作品の規模が、人を内包できるほど巨大であるために空間が生まれたこと、機能性をもつことで建築要素が《第三インターナショナルのための記念碑》に備わっている。前節において彫刻史を概観してきたが、空間に対してより強い変化をもたらしていたのは、建築の要素を含む彫刻作品であった。しかし、建築は彫刻とは異なった方法で空間に変化を起こしていることから、本節では建築がどのような機能を持ち、空間に影響を与えているのかを考察する。

### 2 建築における空間操作

では、建築の機能とは具体的に何を指すのか。前節で述べたような、「人が内

包される空間」を生み出すためには、まず前提として、すでに空間の中に存在している人に、ある空間から別の空間に「入った」という認識を与えなければならない。それは空間を内側と外側に隔てる結界を人が把握することによって生まれるものである。我々は、先にいた空間とこれから介入する空間を隔てる手段として間仕切を用いている。壁の設置や、簡易的に線を引くことで見立て上の境界を作るといった方法が用いられてきた。

間仕切の用い方次第で、別の空間に「入る」という認識を調節することができる。例えば、壁を一枚立てるのと四方を囲む際の、境界を越えて空間の中に入ったときの人が抱く印象に着目すると、四方を囲んだ時の方がより閉鎖的に感じ、また自らの身が守られているという点で安心感を抱く。さらに、用いられる素材によっても空間の中で感じる印象は異なる。一方で、壁や線等の視覚による間仕切ではなく、人の意識を用いた間仕切の事例が関守石[図 19]ある。日本建築における、茶庭の飛び石や岐路などに据えられた蕨縄で十文字に結んだ小石を指している。もともとは茶道の作法のひとつであり、関守石が据えられることにより、「これより先は遠慮下さい」という意を示す暗黙の印である[註 2]。その場の風景を壊すことなく、人の出入りを防ぐ役割を担うことができ、その簡素で洗練されたデザインから、現在では日本庭園だけではなく、様々な場所で見かけることができる。しかしもし、この暗示的メッセージを読み取ることができない場合、つまり、礼儀作法のひとつとしてその知識を持ち合わせなかった場合、関守石はもはや間仕切としての機能は果たさないであろうことは、容易に想像できる。しかし、こうした極めて脆弱ともいえる無断侵入防止機能よりも、景観を守ることの重要性を関守石は優先している。このような、あくまで人の良識に頼ることで作られる結界は、西洋の石造の壁とは両極端に位置する隔て方である。無論、この二つの間仕切法は異なる目的をもつ空間の隔て方であるが、たとえその機能が人の良識に大きく左右されるものであったとしても、関守石を用いた間仕切法は、人と自然空間との関係性をより密接に感じさせる。

状況に応じて様々な結界を生み出すことのできる関守石のような特性は、日本建築の随所に見出すことができる。日本建築の屋内空間は襖によって空間が細分化されている。襖は部屋と部屋とを隔てる壁であり、同時に開閉可能な出入口としての役割もある。木枠に紙を貼って作られる襖は非常に軽量であるため、屋内での様々な用途や、室内温度調節など、「開け閉め可能な動くもの」[註 3]として用いられてきた。日本人は四季の移り変わりによる気温の変化や、季節ごとの行事によって室内空間を変化させてきた。まさに襖は、室内空間を機能させるための重要な役割を担っているものといえる。

関守石も襖もその時の状況や景観に配慮した上で、間仕切の役割を担ってい

た。このような、日本建築にみられる「空間の間仕切方」や「建築と空間の関係性」は20世紀初頭にアメリカのフランク・ロイド・ライト(1867-1959)やドイツのミース・ファン・デル・ローエ(1886-1969)らに影響を与え、自然との関係に重きを置いた近代建築の発展に大きく貢献した〔註4〕。こうした近代における日本建築の世界的再評価に加え、様々な用途に応じて建築物を新たに造るよりも、ひとつの空間を環境に合わせ臨機応変に対応する方が日本の建築環境には合理的だったことが、明治以降の洋風化を受けてもなお、襖を使う日本建築が現存している要因であろう。

完全に空間を隔てることのない日本建築は、外と内側の間仕切法を状況により変化させることで、人と空間との関係性を築いてきた。空間は時間の経過により絶えず変化を起こしている。こうした空間の環境変化に合わせた方法だからこそ、その変化を肌や視覚で体感でき、またより密接な人と空間の関係を築くことができた。

その一方で自在に変化する間仕切法は、その移り変わり易さ故に、結界としては非常に曖昧な印象を与える。以下ではその曖昧な隔たりから生まれる人と空間の関係性を検証してみたい。

すでに日本建築に見られる空間の間仕切法が様々な用途な状況に応じて変化し、用いられているという点を指摘したが、その典型として桂離宮をここで分析してみたい。京都の桂川西側にある桂離宮は、八条宮家の茶の会や歌の会を親しむための別荘地として江戸初期に造営されたものである〔註5〕。そこにみられる空間の間仕切法は、まさに建築物の構造自体が空間に溶け込むかのような印象を与える、きわめて特殊な空間構成となっている。桂離宮中書院の窓から広庭を眺めた様子〔図20〕をみると、一般的な日本建築の窓枠よりも大きな造りをしている。中書院は高床式の造りとなっており、縁側から直接庭に降りることができない。そのため、障子ではなく窓枠を大きくすることで、庭の景色を部屋に取り込む工夫が施されている。このような窓枠構造は桂離宮の随所にみられ、室内と外の空間を一体化させる役割を担っている。古書院二の間には外に長く突き出した月見台〔図21〕が設けられている。二の間の床と同じ高さで月見台が造られており、部屋の中を歩いていると、いつの間にか外の空間に触れているという印象を受ける。桂離宮には「月見橋」、「月波楼」、「歩月」といった「月」を含む施設名称が多い。これは桂離宮が月見のための場所として用いられていたためである。四季の変化を感じることができ、夜空に浮かぶ月や池に映る月を眺めるために、この月見台は設計されており、家屋という機能の中で最大限に外の風景を取り込む工夫をこの月見台から窺うことができる。

また、賞花亭〔図22〕にみられる外景の取り込み方は、壁面を無くすことで、外と内の空間の境目を曖昧にしている点で興味深い。間取りをみると、中央に

土間が設けられ、その周りを畳で囲っているという構造から、お茶を点て、もてなす場であったことがわかる。特徴的なのは、入り口を含む側面の壁がなく、開放的な造りになっている点である。その開放性から室内にいながらにして、周囲の木々の揺れる音、風の吹込み、土の臭い等、屋外ならではの五感に訴えかける要素を、屋内にいながらも感じ取ることができる。また、この賞花亭は桂離宮の敷地の中でも最も高い場所にあるため、土間に腰かけながら桂離宮を見下ろすことができる。かつての歌人たちも、ここでさぞかし優雅な時間を過ごしたであろうと想像される。このような桂離宮随所に見られる開放性は視覚的に屋外の風景を取りこむだけではなく、実体験として人が屋外にいるような感覚を抱かせる。屋内にいながらにして、あたかも屋外にいるかのような錯覚を与える、桂離宮の構造的要因は、まさに内と外との境界そのものの曖昧さにある。地面の高低差をなくし、窓枠を大きく設け、壁面を減らしたことにより建物の構造を簡略化することで、人に少しもストレスを感じさせることなく、ある場所に結界を超えて「入った」という感覚へと自然と導いてゆく。

このような構造的かつ心理的効果は、前章でとりあげたアンソニー・カロの《ある朝早く》[図 12]にも共通している。鉄材で組まれたカロの作品は、建築の骨組みでのようであり、鑑賞者がカロの作品に包み込まれることで、いつの間にか作品の内部空間へと誘導される。一方で、桂離宮の賞花亭の構造を見ても、壁面を可能な限り取り除くことにより、柱や基礎の部分がむき出しになっているという点で、これら二つは似通っている。しかもどちらも空間の間仕切を曖昧することで、空間が変化する瞬間をぼかし、曖昧にすることで、巧みに空間内外の二面性を演出している。つまり、内と外の双方の領域の間仕切を曖昧にすることで、より内と外を体感しやすくなり、それによりむしろ仕切られた空間の存在を認識し易くなるのだといえよう。

### 3 彫刻と建築—空間への作用

空間は目で捉えることができないものである。しかしながら、空間と対比される対象が存在することで可視化される。つまり、存在していないようで存在しているものが空間である。その空間の中で外敵から身を守り、寒さを凌ぎ、縄張としての境界を作るなどの理由で建築物は作られてきた。柱を建て、壁を作り外と内とに分割することで、元々あった空間とは別の空間を作り出す。それは個人の家、公共の施設などであり、建築の用途は多岐にわたる。既にその場にあった空間の差別化、または空間をさらに細分化するために建築の技術を我々は現在まで使用してきた。建築は人が空間の中に空間を見出すための装置としての役割を担っているのである。換言すると、建築とは空間の中に空間を作るための技術といえる。

一方、建築とは別の方法で、空間を操作できるのが彫刻作品である。モニュメント、造形物、彫像、オブジェ等、様々な用いられ方で彫刻作品は生活の中に溢れている。人の使用用途や価値観によってその呼び方も異なっているが、多種多様な彫刻作品に共通した要素は、それが立体物だという点である。すなわちそれは、我々と同じ三次元空間に置かれることで空間を構成する一要素として用いられているということの意味する。立体物の有無に応じて、その場の空間は形を変え、建築の空間を生み出す効果とは対照的に、彫刻作品は空間を異質なものと変容させると考えられる。

また、彫刻作品の大きさが人間の大きさよりもはるかに大きくなったとき、さらに、その中に人が入ることのできるような構造をもった彫刻作品の場合には、そのもの自体が彫刻作品なのか建築物なのか判別しがたいものになる。そして、先にのべた空間に影響を与える作品にはこのような彫刻的な建築や、建築的な彫刻といったどちらとも解釈できる作品が多く現存しており、それらは建築と彫刻の両方の空間作用をもっていた。空間に変化を起こすという面でこの建築と彫刻における空間作用は有効的な手段だといえるだろう。

#### 註

- 1 中原佑介『中原佑介美術批評選集 第六巻 現代彫刻論 物質文明との対峙』、現代企画室+BankART、2012年、138頁。
- 2 隈研吾・高井潔『境界 世界を変える日本の空間操作術』、淡交社、2010年、106頁。
- 3 向井一太郎・向井周太郎『ふすま 文化のランドスケープ』、中央公論新社、2007年、128頁。
- 4 隈研吾・高井潔、前掲書、6頁。
- 5 三好和義『京都の御所と離宮—③ 桂離宮』、朝日新聞出版、2010年、5頁。

## 第Ⅱ章 空間表現の様々な方法—タトリン、カロ、ホワイトリード

### 1 節 問題の所在

これまで、空間との関わりの中で行われる表現行為を実践する際に、空間の抽象的なイメージは存在していたものの、研究者自身が空間そのものにどのような問いかけをしたいのかという点については、漠然としたものでしかなかった。こうした問題点をふまえ、空間に対してどのような変化が、何によって発生するかを明確にする必要があると考えた。これまでの研究・制作活動の一環として、素材自体に内在される空間を意識するというアプローチの仕方を取り入れた木彫作品[図 23]を制作した。しかしその過程において、フォルムを追求した単体で完結しているような彫刻を制作するのではなく、空間そのものに視点を置き制作しなければ、元々存在していた空間に対して働きかけを行うことはできないのではないかと考えるようになった。

そこで実験的に制作したものが、《在るものをみるための》[図 24] 《昨日が今日で、今日が明日》[図 25]である。日々の時間のなかで自分の行為が時の経過とともに堆積してゆくその過程での変化を空間のなかで表現できれば、空間そのものに影響を与えることができるのではないかと考えた。作品の構造、形態、表面の処理に至るまで自身の行為がそのまま作品になるような表現を用いた。

しかし同時に、研究を進めるうちに世界で活躍する作家の中にも、同じ問題点を共有できる作家や、この問題を考察する上で無視できない制作活動を行った作家たちがいたことを知ることとなった。

すでに前章において、長い彫刻の歴史の中で彫刻と建築の関係性が空間そのものに大きな変化をもたらしている事例をいくつか確認することができた。こうした建築と彫刻との関係は、大まかに二つの「距離」を認識することによって我々は気付くことができる。

#### 1) 物理的距離

ふたつの物があつたときにその物と物の間隔に生じる距離であると同時に、時間的距離としても認識される距離。その概念を作品に取り入れることで作品の周囲の空間を作品の一部として認識できると考えられる。

#### 2) 心理的距離

彫刻と周囲の空間との関係性の構築過程から、彫刻あるいは人とそれを取り巻く外的空間との境目の存在が認識される。その境目と一つの物(彫刻や人)と周囲の空間との関係性を認識することによって生じる、個々人がそれぞれのイメージで把握することのできる距離。この距離を認知することによって、視覚で捉えることのできない空間の存在を認識することができる。

こうした考察をふまえて、作品、空間、鑑賞者の三者の関係性構築の例を、以下でウラジミール・タトリン、アンソニー・カロ、レイチェル・ホワイトロード(1963-)ら、三人の作家の制作行為を分析しながら、手法の違い、あるいはそれぞれが意図した関係性の違いを明らかにしてみたい。いずれの作家も彫刻の要素を持ちながらも建築的要素を持ち合わせており、空間そのものを表現素材のひとつとして用いて空間に影響を与えている顕著な事例であった。彼らが空間に見出したのは一体何なのだろうか。以下では、三人の作家についてより深く考察し、彼らの作品や行為が空間に変化をもたらすことで何が起きているのか、付加して、この掴みどころのない空間とは一体何なのかを考察していく。



## 2 節 ウラジミール・タトリン—時代と社会が生み出す空間

20 世紀初頭、ピカソやジョルジュ・ブラック(1882-1963)が実験的に始めたキュビズムの影響を受け、絵画作家たちもレリーフ作品や立体作品を作るようになっていた。それらは、パネルの上に、モチーフとなる物体の構造を分解し、改めて制作の過程で再構成したものだった。そのようなピカソの作品に影響を受けた作家の中でも、タトリンが行った試みはそれまでの作家によるレリーフ作品とは一線を画している。その一例が、1915 年にロシアのペトログラードで開催された「最後の未来派絵画展 0-10」にタトリンが出品した、《Painterly Relief (絵画的レリーフ)》[図 26、1914]である。この作品は木材、鉄、ワイヤー等異なる素材を組み合わせて壁に直接打ち付けられることで展示されていた。ハーバート・リードは 1913 年のタトリンとピカソの出会いをふまえて、二人のレリーフを比較し、以下のように述べている。

タトリンはモスクワに帰るが、ピカソが当時制作していた、鉄板と木と厚紙によるレリーフを見てインスピレーションを得ていた。これらのレリーフは非常に自由自在なやり方でギターやワイングラスなどを表現していたものであった。けれどもタトリンがモスクワに戻ってから制作した同じようなレリーフにはこのような再現的モチーフは見られなかった。それらは、最初の完全に抽象的な構成作品だったのである[註 1]。

キュビズムの影響を受けて制作された作品の多くは、具体的なモチーフを想起させる。すなわち、モチーフとなる物体を多面的に捉え、それを立体作品や反立体状のレリーフ作品として再構成している。ピカソの《マンドリンとテノール》[図 8]をみると、モチーフとした弦楽器の面影をみることができる。以上から、キュビズムの立体・レリーフ作品は、その立体作品やレリーフ作品から想起される形、イメージそのものを感じとることができる構成となっている。

一方、リードが言うように、タトリンの作ったレリーフからは、そのような特定のモチーフを読みとることができない。タトリンのレリーフは鉄や木材、ワイヤー等からなっている点では、制作に用いている素材の点において他のキュビズムの立体作品と共通している。しかし、タトリンのレリーフには具体的なモチーフが見当たらないため、素材の接合の仕方や配置の仕方に近い点があったとしても、全く異質な印象を与える。むしろ、タトリンのレリーフに何か具体的なモチーフがあるとすれば、まさに「素材の組み方」そのものに焦点を当て、それをモチーフとしたのではないだろうか。

さらに注目すべきはその展示方法である。「最後の未来派絵画展 0-10」に出

品されたレリーフ作品は12点だったと言われている[註2]。その中でも部屋の隅に展示された《Corner Counter-Relief (コーナー・カウンター＝レリーフ)》[図27、1914]をみてみよう。タトリンの《Corner Counter-Relief (コーナー・カウンター＝レリーフ)》は天井と二つの壁が作り出す角に作品を設置することで、その展示空間を含めた構成として成立している。キュビズムのレリーフ作品は、パネルや木枠上に作られており、あくまで絵画の延長上としてのレリーフであった。一方で、作品をただ壁にかけるのではなく、展示空間を素材の一部とし構成した作例としては、年代的に見ても、タトリンの《Corner Counter-Relief (コーナー・カウンター＝レリーフ)》が初の試みであった[註3]。むしろ、キュビズムのレリーフが空間を素材としていないわけではない。モチーフを多面的に捉え構成するという制作過程を考慮すると、キュビズムのレリーフは空間を用いた作品といえるだろう。しかし、展示された状態では、絵画を正面から見ているに過ぎないような状況をキュビズムのレリーフは生み出している。キュビズムのレリーフは絵画特有の正面性から脱却することができなかつたのである。

一方で、タトリンのレリーフは鑑賞者の視点方向を限定しない。壁にかけられた作品を見ても、様々な方向から鑑賞することができる。《Corner Counter-Relief (コーナー・カウンター＝レリーフ)》のような、三つの壁面を用いて設置された作品では、鑑賞者は無意識のうちに室内の高さ、横幅、奥行きを意識し、展示された空間ごと作品として鑑賞してしまうのである。空間そのものを素材とし取り込んだタトリンのレリーフと、区切られたフレーム内で構成され、強い正面性により展示空間から切り離された視点を強要するキュビズムのレリーフとは、実に対照的である。当時の表現がモチーフを抽象化し、写実的な余韻を残すことが主流であったという背景を考慮に入れると、タトリンの空間構成は、画期的な表現方法だったといえる。

また、タトリンがレリーフに用いていた素材の中には、日常の生活で使用されていたような面影を残すものが含まれていた。《Painterly Relief (絵画的レリーフ)》を見てみると作品の支持体となっているのは、壁の一部分のようにも見え、作品を構成している材料にはイーゼル的一部分が使用されている。《Corner Counter-Relief (コーナー・カウンター＝レリーフ)》に見られるロープの留め具も、日常的に同様の用いられ方をするロープ留めが作品の一部となっている。我々の普段の生活の中でそれらの部品を目にしたとしても、美術作品の一部を想像することはあるまい。しかし、こうして空間構成された作品の一部分となった状態を目にすると、展示された空間だけではなく、我々の生活環境の中にタトリンの作品そのものが侵入してくるような印象を与える。タトリンの作品を見た後に日常生活のなかに戻ると、様々な「物」の周りにタトリンの作品の面影を見ることになるのではないだろうか。一度、そのことに気付くと、ひと

つの素材として使われていた「物」がその周囲の空間とどのような関係にあるのか、「物」が与えている周囲の影響とは、また周囲から見たときの「もの」の存在とは何なのかといった疑問を、あらゆる場面で見出すことになる。タトリン自身もひとつの物体とその周囲の空間との関係について思考を巡らせていたのではないかと推察できる。

後に 1917 年にロシア革命が起こり、当時のロシア帝国は労働者と農民の支持に基礎をおくソヴィエト政府による社会主義共和国となる。タトリンを含む構成的な作品は科学技術と芸術を調和させ、美術を社会にとって実用的かつ役立つものと捉えられ、生産主義の思想と強く結びつくようになる [註 4]。そしてタトリンはロシア構成主義という美術的動向の創始者と位置付けられるが、このソヴィエトの時代背景とタトリンの結びつきは、たまたま両者がその場に居合わせたような、単なる偶然の産物とはいえないのではないか。

そもそも、タトリンの構成は空間との関係を強く意識し、さらに、すでに述べたように、我々の生活環境までも巻き込む要素を含んでいた。したがって、彼自身が空間との結びつきを強く意識するようになっていく過程で、当然のように当時の時代や社会そのものも強く意識するようになっていったのではないだろうか。タトリンは第 8 回ソヴィエト会議展に《第三インターナショナルのための記念碑》[図 18]の模型を出品するが、これは当時の社会主義のロシアにおける科学技術と芸術の調和を象徴的に構想したものである。まさに、タトリンがロシア革命後に《第三インターナショナルのための記念碑》を構想したという事実そのものこそ、革命前に制作された 1915 年の《Corner Counter-Relief (コーナー・カウンター＝レリーフ)》がいかに前衛的で、空間と時代背景を意識した作品であったかを如実に示しているものといえよう。

#### 註

- 1 ハーバート・リード『近代彫刻史』、藤原えりみ訳、言叢社、1995 年、88 頁。
- 2 中原佑介『中原佑介美術批評選集 第六巻 現代彫刻論 物質文明との対峙』、現代企画室 + BankART、2012 年、136 頁。
- 3 水野忠夫『ロシア・アヴァンギャルド』、PARCO、1985 年、76-78 頁。
- 4 椎名節編『20 世紀の美術』、末永照和監修、美術出版社、2000 年 42-43 頁。

### 3節 アンソニー・カロ—作品、空間、鑑賞者の三者による相互補完の関係

アンソニー・カロは空間における彫刻の在り方を思考した一人である。カロは鉄材を組み合わせ、構成する作品を制作してきた。鉄材の組み合わせによる彫刻の制作法はキュビズムの作家をはじめ、ナウム・ガボ(1890-1977)やデイヴィッド・スミス(1908-65)らの彫刻にも見られる制作方法である。カロの作品はひとつの塊としてではなく、空間に影響を与えると同時に、我々の空間認識に対しても刺激を与えるものであった。その一例としてまず《24 時間》[図 28、1960]をみてみよう。《24 時間》は三枚の鉄板と鉄棒を溶接し、構成された作品である。鉄板は台形、円形、四角形とそれぞれ幾何学的かつ単純な形体である。これらの鉄板はそれぞれ平行に並べた状態で接合されている。そのため、鉄板に対し、向かい合う形で鑑賞者が立つと、ひとつの塊としての彫刻に見える。しかし、実際のところ、真横から見るとこれらの鉄板と鉄板の間には隔りがある。つまり、それぞれの鉄板同士を鉄棒で接合し、自立するように構成されている。このことから《24 時間》を構成している鉄板と鉄棒にはそれぞれ別の役割が与えられていることがわかる。鉄棒はあくまで、鉄板同士の距離を保つために使われており、鉄板は層状に配置されることで「距離」を作り出している。

カロは鉄を組み合わせた彫刻作品を作るようになるまでは、《足を抱える男》[図 29、1954]のような具象彫刻を作っていた。この具象彫刻を制作していたときのカロについて、斉藤泰嘉は以下のように述べている。

カロが、ここで追及していたのは、人間の現実とかけはなれた思想のプロモーションではなく、我々が何か動作をするときに生じる極めて現実的な感覚であった。例えば、カロは人がシャツを脱ごうとすると頭が縮んだようになるので、自分の彫刻「シャツを脱ぐ男」(1955-56)では、頭が木の実のように小さくなっていると述べている。あるいは、横たわっている女性の身体はその体重がすべて床にかかるので、押さえつけられたようになるともカロは語っている。このようなリアリティの追及が、やがてカロを具象彫刻から抽象彫刻へと向かわせることになる [註 1]。

カロは彫刻作品を制作する際に、フォルムや量感を追い求めていたのではなく、日常生活で巻き起こる現象を人体の形を通して伝えようとしたのである。このような背景をふまえると、《24 時間》はひとつの塊として制作されたのではなく、我々の生活の中で起きる何らかの現象を表現していると推察できる。三つの鉄板は、むしろ記号のようなものとして用いられたのではないだろうか。仮に三つの鉄板を日常的な別のものに置き換えたとする。その三者の配置関係により、お互いの距離関係に間が生ずることになり、それにより同じ空間に存

在するもの同士の相互関係を我々は見出すことになる。つまり、形の異なる三つの鉄板は、ある全体の一部としての役割が与えられているものではなく、三つの独立した「もの」が存在することによって生じる関係性を表現したものと考えられる。このような三者の関係が日常生活のあらゆるものに変換可能であるという点を考慮すると、カロ自身が日常の中で見出したリアリティとは、まさに、物体が存在することで空間の中に生じる「もの同士の関係性」であったといえよう。

しかしながら、カロの作品から覗える関係性は「もの」同士の関係に留まっていない。《24 時間》の二年後に制作された《ある朝早く》[図 12、1962]をみてみよう。《24 時間》とは異なり、用いられている材は鉄板に加え、鉄棒や鉄骨など線的なものが使われ、それらの組み合わせにより作られた全体像は軽やかな印象を与えている。鉄板と鉄骨は水平・垂直軸に近い組まれ方をしており、そこに溶接された少し湾曲した鉄棒がアクセントとなっている。鉄板と鉄骨からは建築物の骨組みを連想させ、《ある朝早くに》というタイトルも相俟って、まるで、早朝にある建物に木漏れ日が差し込んでくる状景を思い起こさせる。そして鑑賞者はこの作品に近付き、その風景の一部になることができる。もしくは、いつの間にかカロがつくり出した空間の中に鑑賞者が侵入しているのである。《ある朝早くに》は、鑑賞者が自由に出入りでき、展示された空間と強い結びつきをもっている。これにより、カロの作品と周囲の空間、そして、その両者に足を踏み入れることのできる人の存在の三者の関係性を見出すことができる。

また、そのような人と空間と彫刻の関係性を見出すことができるのが、1995年に東京都現代美術館でのアンソニー・カロ展に出品された《タワー・オブ・ディスカヴァリー（発見の塔）》[図 30、1991]である。この作品は高さ 6710 mm、底面が 5540 mm 四方で、作品の内部に入り込むことが可能である。その点からすると、この作品が彫刻なのか、建築なのかを判別することは難しい。言うなれば、この作品は彫刻的であると同時に、建築的でもある。人が出入りできる内部構造を作りだしている点から、意図的にカロは彫刻と空間と人の関係性を表現したといえる。ただ単に人が出入りできる空間を作ろうとすれば、建築物に近い形体をもつべきであろう。しかし、《タワー・オブ・ディスカヴァリー（発見の塔）》は有機的な形状をしており、彫刻作品としてのイメージが強く表出されている。以上のことから、すでに述べたような、作品、空間、鑑賞者の三者の関係性を強く意識することができ、カロの見出したリアリティは我々の日常的な空間を巻き込んだものと考えられる。

また、《オランジュリー》[図 31、1969]や《エマ・プッシュ・フレーム》[図 32、1977-78]をみてみると、まるで写真に直接筆跡を残したかにも見え、また

空間上にドローイングを行ったような印象も受ける。展示されている以上、作品自体は完成しているものの、今後さらに鉄板や鉄棒が加わりそうな予感も抱かさせる。特にカロの 1960 年代から 70 年代にかけての作品は、共通してこうした印象を与える傾向にある。この「あなたの彫刻は空間でのドローイングだというように考えてみたことがないか」[註 2] という問いに対してカロは以下のように述べている。

もしドローイングということが、本質的に二次元性を意味するのなら、私の答はノーです。私はいまだかつて平面的発想で作品を作り始めたことはありません。しかし、私は空間の中を自由気ままに探索することには興味があります。学生として教育を受けた時、彫刻の形の知覚は小石を手にもつようなものだと教えられました。そして、私がこれまでにつくったもっとも平たい、シルエットのような作品にも、なお厚みの意識が含まれていると思っています [註 3]。

このようにカロは、もし仮にドローイングというものをあくまで二次元の平面上で行う行為と捉えた場合、そのドローイングとカロ自身の関係性は無いと言い切っている。その反面、「空間の中を自由気ままに探索すること」という意識に対しては共感的な返答をしている。本来ドローイングとは、作品制作の前段階に位置するもの、つまり、作家にとってこれから生み出そうとするイメージを整理するための思考手段である。カロの作品を構成する細い鉄棒や薄い鉄板の用いられ方が絵画作品における、筆跡や刷毛跡のように見えたとしても、それは部分的な諸要素にすぎない。つまり、二次元性ではない三次元性をもつドローイングや絵画作品の意識、ようするに絵画作品が立体物としてそこに実在するという認識がカロにはあったのではないだろうか。舞台のパーティションのような、俯瞰してみると正面性の強い絵画要素がありつつも、人がその世界に入りこむことができるような構造をもつもの、つまりそれぞれのパーティションが合わさることによって生まれる距離の認識がカロの作品にも含まれているように思われる。平面的な素材を用いることで、空間に下絵を書くように空間の中を探索していたのであろう。ドローイングのような探索方法はあくまで二次元の世界の中ではなく、カロ自身が三次元空間の中で探索した結果生まれたものなのである。

三次元、二次元に関係なく、作家が作品の支持体とするものには、作家のさまざまな模索の跡が残るものである。カロ自身が述べたように、彼の作品を空間の中での探索行為と捉える時、カロが空間の中を試行錯誤しながら動き回っている様子を鑑賞者は思い浮かべることになるだろう。それは、かつてカロが人体彫刻を制作していたときと何ら変わらない制作風景だったのかもしれない。

そして、カロの作品の特性から、我々もカロの作品越しに空間と対峙することができ、カロの探索した状況を、より身近に感じることができる。当初感じた未完の印象はカロの痕跡を思い浮かべることで補完でき、また、作品の中で鑑賞者が思い浮かべている状況を客観視することで、カロの作品は成立するのではなかろうか。つまり、カロの作品は、カロ自身や我々を含む空間と強く結びついているといえる。カロの作品が空間に溶け込んでいくように、カロのリアリティが我々の中にいつの間にか浸透してくることにより、カロの感じた空間的リアリティを、我々は彼の作品を通して知ることになる。同時にまた、いつしか我々のリアリティを構成する一部となるのである。

註

- 1 東京都現代美術館編『アンソニー・カロ展』、東京都現代美術館、1995年、26頁。
- 2 中原佑介「アンソニー・カロの彫刻」『みづゑ』、889、美術出版社、1979年、65頁。
- 3 同上。

#### 4 節 レイチェル・ホワイトリード—空間 (void) から量と情報を写しとる手法

ロンドン出身のレイチェル・ホワイトリードは、主に目で捉えることのできない空間を実体化させた作品を発表している。ホワイトリードは《無題 (Sequel TV (テレビの続き))》[図 33、2002]で、本が本棚に収納されているときに生じる隙間に、石膏のような流動性がある物質を流し込むことで作品を制作している。《無題 (Sequel TV (テレビの続き))》をあらためて見ると、本棚に本が収納されている時には気付くことのなかった、本が並んだ時にできる本上部の輪郭線がみてとれる。その輪郭線は、あたかもビルが立ち並ぶ街並みが夕日に照らされて映し出すような、ビル群のシルエットのようでもある。こうして「もの」と「もの」の間に生じる空白な場所が石膏やセメントが硬質化することで質量ある物質に生まれ変わるのである。

彼女が用いている手法は、空間を量として捉える方法として非常に明解である。しかし、ホワイトリードが表現した、あるいは表現しなかったのはそれだけだったのか。ホワイトリードは取り壊される予定であった家屋を用いて、《無題(家)》[図 34、1993]を制作した。これは一軒の家屋の空洞を型取りし、抜き出したものである。ホワイトリードは《無題(家)》における制作背景をインタビューの際、以下のように述べている。

「無題(家)」着手する二か月ほど前に調査を行ったところ、ヴィクトリア時代の建物に、五〇―六〇年代の室内装飾が施されていることがわかった。たとえば、ヴィクトリア時代のジョージア様式の内装が、とても入念に覆われているんです。暖炉をふさいでアルコーヴにしたり、古い割型(くりかた=家具や建物の表面をえぐった装飾)に漆喰を塗ってモダンな感じにしたり、室内装飾は信じられないほど手が込んでいました。もっとも、私が本当にあらわしたかったのは、こうした内装に隠されている建物の本来の骨格にほかならないのですが [註 1]。

ホワイトリードのいう「建物本来の骨格」とは一体何を指すのだろうか。彼女の用いている手法は、ある特定のものを複製する場合の、型取りの一工程を応用したものである。本来、もととなる物質の型を取り、そして、その型に流動的かつ化学変化により硬化する特性をもつ素材を流し込むことで、そのもとの「かたち」、つまり原型が現れるのである。つまり、型はいわゆる、原型を作り出す情報元なのである。《無題(家)》も石膏やセメントを用いて部屋の内装の型をとっているのである。型に素材を流し込めば元となった原型が現れるはずである。しかし、ホワイトリードは原型の複製は作らずに、その情報元となる型を我々の前に提示しているのだ。

また、空間すべてを埋めるように素材を流し込んでいるので、家屋を型とし



て、空間の形を表出させている。その結果、見えない空間を提示しながら、もとにした家屋の情報を同時に提示している。《無題(家)》に使われた内装を表現したかったのならば、その内装の複製が提示されるべきである。しかし、ホワイトリードは内装と接する内側の空間を作品として提示した。したがって、彼女の言う「建物本来の骨格」とは、建物そのものとその建物の内部空間を同時に見ることで現れる、建物そのものの時間的、すなわち歴史的情報を指しているのではないだろうか。

またホワイトリードの作品には物質の量感を再現するだけでなく、型取りされた「もの」の歴史情報も含まれている。《Untitled (Sequel TV (テレビの続き))》をみると、本の小口に直接石膏が接していたとおもわれる箇所にある。これは、必ずしもはっきりとは言えないものの、水分を含んだ石膏に紙が附着することで紙がふやけ、本の紙そのものの色が石膏に染み込んで生じた色ではないかと考えられる。淡い色の部分があれば、局所的に茶色い染みのような部分も見られる。その、均一でもなければ汚れとも思われる色の付き方から、各々の書籍がどのような人の手に取られ、どのような時間を過ごしたのか思いを巡らすことができる。つまり、一冊一冊の本の個性を「染み」として写しとることにより、空間の量だけではなく、各書籍の時間情報までも写しとっているのである。ホワイトリードは家具などを用いた作品について、当時の素材や材料の選択方法を以下のように述べている。

初期の作品では、個々の家具がもつ固有の意味が重要でした。とくに自分との関係において。どの家具も、子ども時代から慣れ親しんできたようなタイプのものばかりです。特定の種類の家具は、特定の時代や地域の文化を反映しているので、あるタイプの家具にこだわることで、私の視点がなにに向けられているのかははっきり呈示されるわけです [註2]。

つまり、ホワイトリードが作品に取り入れるモチーフは、姿かたちによって選択されるのではなく、その素材から読み取ることのできる、素材特有の意味によって選択されているのである。そして、ホワイトリードによって型取りをされた原型は、我々が作品を目にするときにはすでに消失してしまっている。したがって、我々が原型の形を思い浮かべるためには、型取りされた表面部分に刻まれた情報を読み解き、想像しなければならない。そして、我々は無意識にその型が何によって取られたものなのかを瞬間的に想像することになる。やがて、想像された原型は我々の記憶の中にあるそのモチーフと近いイメージにたどり着き、繋がりをもつことになる。ホワイトリードの表現は、こうした具体的なモチーフを鑑賞者同士または、ホワイトリード自身と共有することで、

もとなつたモチーフの存在を再認識させているのではないだろうか。もちろん、鑑賞者それぞれが思い描くイメージが完全に一致することはない。しかし、作品というイメージの出発地点を共有することにより、派生し、連鎖するイメージはかけ離れたものにはならないはずである。

やはり、ホワイトリードは目に見えない空間を量として視覚化しただけではなかった。我々の記憶の中のイメージを使い、型取られたモチーフを表出させているのである。人の記憶によって作られるイメージは常に同じ形ではないと同時にまた、正しいフォルムや形体を形成するとは限らない。人の記憶の中のイメージは変化しやすく、移ろいやすいものだからこそ、想像し続けることができる。

ホワイトリードが視覚化した空間(void)の部分には物質のフォルム、その物質のもつ時間、人の記憶など様々な情報が含まれていることになる。日常生活ではそれを意識せずに見出すことは困難だが、彼女の作品は空間(void)の中にある「もの」の在り方について思考するきっかけを我々に与えてくれているのではないだろうか。

註

- 1 大住遥訳「特集 Rachel Whiteread ロンドンの逆襲 見えないものへ」『美術手帖』、688号、1994年、95-98頁。
- 2 同書、95頁。

## 5 節 物理的距離・心理的距離

タトリン、カロ、ホワイトリードは、これまで見てきたように、それぞれ異なった表現を用いて空間に変化をもたらしてきた。タトリンは空間を作品の構成要素の一部とした先駆者であり、カロは、彫刻作品と鑑賞者と空間の三者の関係性を構築し、ホワイトリードは「量」ではかることのできないものが空虚な世界に存在することを明らかにした。一方で、これらの三人の作家の表現手法に共通するのは、作品と鑑賞者の間に存在する、あるいは存在させられる物理的距離や心理的距離を我々に意識させることで、空間の存在を認識させていた点である。

タトリンにおいては、物理的距離によって空間を認識させる要素が大きい。《Corner Counter-Relief (コーナー・カウンター＝レリーフ)》[図 27]は用いられていた素材や設置方法によって、鑑賞者は、無意識に展示空間を認識していた。これはタトリンの作品が空間をはかるための定規のような役割を担っており、彼の作品が展示されることで、その場の空間の存在を強調させたことが要因である。

また、カロの作品もタトリンの作品と同様に物理的距離の認識により空間把握を促していた。しかし、タトリンに比べ、カロは彫刻と建築の関係を表現する際に、彫刻と建築どちらの存在も損なうことなく、鑑賞者に空間を認識させていた。タトリンの作品は彫刻が建築物に寄り添うことで空間を認識させていたのに対し、カロの作品はあくまで独立した立体作品として展開されていたからである。この点は、すでに 3 節でとりあげたように、カロ自身が具象彫刻から抽象彫刻へと表現方法を移行したことが要因として指摘できよう。そしてカロはその自立した彫刻の要素を残しつつ、建築と彫刻の領域を曖昧にすることで、彫刻作品でありながら建築要素を含む表現を生み出したのである。この曖昧な領域を認識することは、物理的距離によってではなく、心理的距離によって空間把握を促している要素と考えることができる。

その物理的距離よりも心理的距離に重点を置いているのが、ホワイトリードの作品である。ホワイトリードの展開は、タトリンとカロの距離の認識とは異なった表現であった。彼女は通常目にするできない空白の空間を質量ある物質に変換させることで、建築や物体がつくり出す内部空間を視覚化していた。タトリンやカロの作品は設置された作品と空間、鑑賞者の関係によって空間を認識させていたが、ホワイトリードは作品が展示された空間とは別の空間を展示空間に持ち込んでいる。《無題(家)》[図 34]のように我々は建築の内部空間を俯瞰し、まるで窓から部屋の中を覗いているように鑑賞することになる。作品の内部空間に何を見出すか、何が起きているのかは、各々の鑑賞者の判断にゆだねられている。そして、鑑賞者はホワイトリードの作品の内部に空虚

(void)を見出そうとする。この鑑賞者の思考の過程はまさに心理的距離の認識による空間把握といえよう。

このように、三人の作家は、それぞれ異なった「距離」を異なる手法で提示することで、鑑賞者に空間認識を促している。そして彼らが提示した、物理的距離は空間の量(mass)として、心理的距離は空間の空虚(void)をはかるための認識方法として解釈できる。本研究が目的としている「空間に影響を与えるより直接的な方法」には、まさに、この物理的距離と心理的距離による空間作用を作品に取り込むことが不可欠である。とりわけ、心理的距離を認識させる手法は、どの程度まで鑑賞者に空間について思考を促すかが重要となる。タトリン、カロ、ホワイトリードの手法は、空間を把握する具体的な事例として今回とりあげたが、本研究では、研究者独自の方法で物理的距離の心理的距離との両立を図りながら、作品化への道筋をたどることになる。

### 第三章 空間表現を用いた実践

#### 1 節 自制作に基づく検証

これまでに展開してきた空間表現の考察、作家研究をふまえて、本章では最終的な作品制作に至るまでの実験的研究をまとめておきたい。以下の各節ではそれぞれの実験の成果を検証し、本研究の最終的な目的である、より直接的な空間への影響を及ぼす方法の在り方を考察する。

#### 1 実践研究 I

2013 年に行われた愛知県立芸術大学の学生会館 2 階での展示、「SCENES CROSSING 2013」のために《ペインティング・ライフ》[図 35、2013]という作品を制作した。この作品を制作するにあたり、展示する場所とその空間に対し、素材として何を用いて制作できるのかという問題に直面したとき、以前行ってきたような、アトリエ内で制作し移設・設置するのではなく、現場空間で、その場所そのものに即した制作を試みることにした。試行錯誤の結果、ベニヤ板を用いて現場にて制作及び設置作業を行うことにした。ベニヤ板を用いたのはベニヤ板の円弧状に曲がる反りの形がドローイングを行うときの鉛筆や刷毛の動きに似ていることから、空間を紙やキャンバスといったひとつの素材媒体として捉えながら制作できる可能性を考慮した結果である。

現場での作業では、ベニヤ板の層が生み出す光の揺らぎとそれぞれのベニヤの反り、そして場所の構造と空間に対して柔軟に対応しながら設置した。こうして完成した作品は、以前制作してきたものとは大きな違いを見せた。それは作品自体に動きが生じたことである。その大きな要因は制作過程と素材によるものだと考えられる。それまでは作品の強度を保つため重量と安全上の問題から作品自体の構造を考える必要があった。また、構造に当てはめながら制作する過程は、素材との関わりを強く意識させるものであった。今回のベニヤ板は一枚では、非常に軟弱な素材である。しかも積み上げれば積み上げるほど不安定になっていくため、現場にある柱や壁に寄り添うような形で自立している。結果的にそれがその場の空間との結びつきを強くした。そしてベニヤ板の重なりによって生じる隙間を透過する光も相俟って、その効果をより高めたと考えられる。

またこの作品は屋内だけではなく、屋外にも連続的に展開された形状になっているため展示期間中に外部からの影響(風圧、温度、湿度、天候)を受けている部分が見てとれた。作品自体の強度が弱い外部の影響を受けることは予想していたが、その影響によって作品自体が自ら動き新たな表現効果を生み出したことは新たな発見であった。

こうした側面は、すでにⅡ章で述べた、タトリンの作品の要素であった建築物と作品を結びつけることにより、作品そのものを空間の一部とする手法に近い。またベニヤ板で内部空間を埋め尽くす過程はホワイトリードの空間を質量ある物体へと変化させた方法を併せもっている。しかしながら、そのどちらとも異なる極めて重要な点を、今回の実験的制作は映し出した。つまり、制作過程そのものにおいて、作者自身が作品を用いつつ空間とどう結びついていくべきかを探求していたということであった。その結果、身体行為がそのまま作品の形態や構造に直結しているため、タトリンやホワイトリードのような鑑賞者の生活空間への鑑賞要素はここには存在せず、あくまで作者自身の探求行為を表現することとなったのである。

今回の実践研究は時間と行為が空間の中でどのように変化していくかという試みであったが、最終的には、展示された場所及び空間に対して働きかけを行いながらも、単一的な彫刻作品として成立してしまったかのような結果となった。すなわち、彫刻そのものがその個で独立し、空間に影響を与えるというよりは彫刻としてだけで完結したかのような印象を残した。しかし、空間そのものを、彫刻を設置するだけの場としてではなく、表現に用いる素材の一部として扱うことで展示される空間の印象を変えることに成功したように思われる。

今回の実験は空間という掴みどころのないものを表現するために、作者の身体行為としての制作過程を鑑賞者が空間感覚として体感することで伝えようとした試みであった。

## 2 実践研究Ⅱ

2013年9月に Gallery Finger Forum にて「山下圭介展 Perch」を開催した。このときは実践研究1のような空間そのものに直接行為を加えるのではなく、個別作品を展示しながらも、展示自体に総体としてまとまりを与えることができないかという基本姿勢のもとで構想された。

### ・《ツミキヤマ》 [図 36、2013]

数年来、木材に彩色を施した彫刻を制作してきたが、彩色の工程そのものを作品化する可能性を模索した。同寸法の板を二枚制作し、一枚の板には鑿を用いて円形に彫り進めていく。彫り進める工程の合間に彩色を施し、それを交互に繰り返しながら凹面状に板を彫っていった。それまでの一連の制作では、この着色工程は全体の加工作業の終盤で行っていたが、このときは着色工程を終始一貫して加工作業の流れの中に位置づけた。こうした工程を導入したことにより、加工作業により排出される削り屑にも一連の加工工程が蓄積されることになる。

つまり、作者が削りとった木の体積分の破片がそこに現れるため作者自身の行為として真実味が増すことになる。さらに、興味深いことに、木の削りとられた跡と木屑を比べたときに物量そのものにおいて大きな違いが生じた。それは、削った結果としての奥行きを感じさせるというよりは、えぐられている板に鮮やかな色彩があるため、平面的な印象を与える効果がより強く表れたことが一因と考えられる。また木材という重量をもった塊が軽やかな木屑に変換されるという一連の流れは、部屋の中に敷き詰められた家具を外に持ち出したような、加工前の木の板が、木屑の飽和状態にあった空間そのものであったかのような印象を与えた。こうした考察により、さまざまな素材が同様に、内部空間に物質を充満させた状態として変換できる可能性が見出された。つまり、本作品の制作過程を通じ、木に限らず、さまざまな素材に量的変化を加えることで、それらが質量をもった空間として置換できる可能性を認識することができた。

・《世界は色彩で溢れている》[図 37、2013]

本作品は壁に立てかけている立体物とギャラリー壁面に加工を施したものと構成により成立したものである。立体物は一見太い柱のような角材に穴が空いただけのように見えるが、中を覗くと角材自体が空洞になっていて内側すべてに着色が施されている[図 38]。壁の方は実際のギャラリーの壁の前にベニヤ板で施工した壁面を作り、その壁に直接鑿で削り各所に穴を作っていた[図 39]。どちらも覗き穴と空洞をもち合わせていた。

この作品は穴という境界を用いて外と内の世界は繋がっている。穴の存在によって今まで外側であったものを内側と感じ、外側であったものを内側と感ずることができる。角材の場合も同様に穴を覗きこむことで内側と認識することができる。しかし、壁は内側というよりはむしろ、ギャラリーの外側を見ているような感覚を与える。実際にはギャラリーという場所そのものに自分が入っているため当然なのだが、穴を境界として「自分がどちら側にいるのかわからなくなる」といった感覚を提示するものを制作しようとした。つまり壁を彫るというよりも先ほどの《ツミキヤマ》を展示しているギャラリーそのものを素材としてどう扱うかという取り組みを作品化しようとする試みであった。

展示では、空間の認識する際の境界として空洞を用いたが、先に述べたギャラリーそのものの内側と外側を反転できるような効果は得られなかった。手を加えるという意味での作品の規模の小ささが原因であったと考えられる。ギャラリーの一壁面のみを加工したため、その一面だけを作品と捉えられてしまってもおかしくはない。仮に反転作用だけに展示の要素を絞るとするならば、すべての壁、床、天井を加工した方がより効果的であったかもしれない。展示と

してまとまりを持たせることに重きを置くのか、コンセプトとして要素をまとめるのかという点における、作者自身の迷いが現れた結果であるように思われる。実践研究1で実現できていた空間の印象を変えることはこの作品では達成できなかった。空間を素材として扱うとするならば、ひとつの作品ごとに要素を絞り、既存の空間へどのような影響が得られるのか考察することが、その後の課題として残された。

### 3 実践研究Ⅲ

2014年1月にアートコンポ香川ビエンナーレでの作品展示の機会が得られ、「駅でART」をテーマとした作品を制作することになった。基本方針として、日常の通勤や通学などで使用する駅前での作品展示という観点から、各々の鑑賞者がもつ場所に対するイメージを素材にできるのではないかと考えた。今回数多くある候補地から選択したのは丸亀駅前噴水跡である。この噴水はピーター・ウォーカー(1932-)により駅前広場再開発の一環としてデザインされ、1991年に完成した。しかし現在は漏水、整備の問題のため噴水として機能しておらず、水が溜まっていた所には土が敷かれ、花壇として使われている。個人的に幼少期から馴染みがあった場所であり、思い入れのあった噴水であったため、現在の状況に対して残念に感じていた。このような地域に根差した歴史をもつ噴水を地域の人と共に見つめ直したいという思いから、展示場所として上記の噴水を選択した。

初期段階の構想として、紐やロープといった糸状のものを巻きつけることによって作品を制作しようと考えた。糸状のものを素材として選んだ背景には、素材自体がもつ柔らかさに着目していたことが挙げられる。物と物を結び、時には巻きつけられることで使用される素材は何か依存した形で我々の生活に密着している。繭のように巻きつけることで中にあるものを覆い隠すことができ、そこから本来の形とは異なったフォルムを生み出すことができる。丸みを帯びたその物体は何か包まれていることは容易に推測することができる。本来の形を溶解することで、その物体を鑑賞者はそれぞれのイメージに当てはめ、中で包まれている見えない物体を見出そうと模索する。最終的に淡く透かされたシルエットにより中身を再認識させ、当たり前のように見過ごしてきた風景と既存のイメージと交差させる誘発剤となることを意図した[図40、41]。

これと同じ要素をもつ作品を制作した作家として、アントニー・ゴームリー(1950-)、アニッシュ・カプーア(1954-)、クリスト(1935-)らが挙げられる。作品を比較すると、いずれの作家も異なった展開をしているように思うが、ゴームリーは日用品や食物を鉄で包んだ作品[図42]を、カプーアはシンプルな形状の立体物の表面に顔料を用いて着色を施した作品[図43]を、両者とも初期段



階で発表してきた。一方、クリストは日用品や建築を布で包み梱包する作品で有名である。どの作家も包むことにより作品を制作した過去をもっており、物体のもつ内側と外側の世界を意識し、拡大し、ときには反転させ、それぞれの世界の価値観を押し広げる作品を展開してきた。包まれているものを見ることで、内側の世界を我々は意識することができる。そして、見ることができるが故に、さらにその先を見ようとしてしまう人間の欲求を駆り立てる。見たいという欲求自体が、我々がもつ共通要素なのだとしたら、誰もが見ることのできない空間を各々が認識し、共有することが可能である。

一方で、これらの作家と丸亀市での作品の最大の違いは、覆い隠すことによって生まれる形と内側の既存の形を同時に提示している点である。それは紐状のもので包むことによって、最終的に覆われた表面は面となり塊として現れるが、内部の物体をある程度透過することから、既存の形も認識することができる。よって当初の噴水の存在自体を希薄にしながらも、彫刻としてのヴォリュームを出すことができるのではないかと考えた。このときの制作は、物のもつ存在性を操作しながらも、鑑賞者に内側の世界を認知できるように誘発できるかどうかという実験であった[図 44、2014]。

この実験的作品では、鑑賞者は作品の内側に入り、内側からも作品を鑑賞することができる。既存のフレームが空間を間仕切る役割を担っていたが、彫刻としてのフォルムの出現により、屋根や壁をもった構造物に変容したのである。これは、前章で述べたカロの《タワー・オブ・ディスカヴァリー(発見の塔)》[図 30]のように彫刻的であり、建築的な要素をもった作品といえよう。そしてこの作品は先に述べたように、透過的性格をもっていることから、内から外を鑑賞すると、作品越しに外の風景を視界に入れることになる。景色にフィルターがかかったようにも見える内側からの眺めは、屋外であり、同時に屋内にいるような錯覚を引き起こす。この透過的要素は、既存の噴水の存在を溶解するだけでなく、内と外の境界すら曖昧にしているのである。

この作品で得られた成果は、視覚的な場に対する空間効果だけではなく、人の動き、意識によって生まれる空間の変化そのものを見出すことができたことであった。それはまさに空気が変わった瞬間であり、そこに確かな手ごたえがあった。今後の展開として、公共の場における周囲の人の反応も、空間の変化を測る情報として視野に入れ、研究を進めていきたい。

#### 4 実践研究Ⅳ

2013年12月に実施された愛知県立芸術大学サテライトギャラリーでの博士後期課程研究発表展では、実践研究3で見出した内と外の空間認識をもとに、作品を制作した。糸を使った実践研究3での準備実験[図 40、41]から、ある物

体に糸を巻き内側と外側のフォルムが生まれることで、既存の物体の存在を意識化することができた。しかし、この現象とは別の要素が実践研究 3 では見られた。すなわち、物を糸で覆っていく過程で、固体である物体と一緒に空気を包みこんでいるのではないかという視点である。

はじめは数本だった糸が、何重にも重なり密度を増していくことで糸による皮膜を作りあげる。すると、糸を用いて覆っていく過程で時間による作品の変化が顕著に表れてくる。このとき完全に覆われていない途中の段階での糸と被覆素材の関係はどうなっているのだろうか。完全に糸で覆わず、透けている状態では、中の物体は認識されるが、さらに糸を巻くことで、新たなフォルムが生まれる。これは糸一本であっても、その周囲に<sup>間</sup>を生成し、我々はそれを認識してしまうからである。この<sup>間</sup>は糸の周囲に生じる空間そのものであり、糸が増加するごとに、それが作り出す空間が梱包された物体の一部となってゆく。一方で、糸の密度が増えれば、それに反比例して<sup>間</sup>の密度が減っていき、一緒に包まれた空気を見出すことが困難になる。この<sup>間</sup>の密度のバランスにより梱包された物質の内と外に距離が生じ、それぞれが容易に認識されるようになる。

これらの糸の光透過性による効果を検証した後、内と外の間にも生まれた距離と、さらに奥へと広がる内的宇宙への関心が高まり、それを生かした制作を試みる結果となった。制作する上で自身が内へと向かう工程を踏むために、作者が体感できる作品の大きさが必要となった。そこで、他の出品者の作品が設置してあるサテライトギャラリーのメインスペースではなく、併設されている会議室を使用した。

まず、そのスペースでの展示可能な大きさを測り、外周に沿って天井と床に糸を張り巡らせていく。真上から見ると展示スペースを何周も螺旋状に作者自身が移動していき、次第にある箇所まで天井に糸を結ぶことが困難になっていく。そこから今度は、周囲の張り巡らせた糸に糸を括り付けながら、残されたスペースに糸を張り巡らせていく。それはまさに、糸を巡らすことで自分の空間を削り取っているような感覚であった。やがて糸を張り切れぬ所まで到達した段階で作業を終え、繭状にできた内側の軌跡を破り、外へと出ていく。こうしてその作品は完成に到った[図 45]。

完成した《infor》[図 46、2013]の制作工程を振りかえってみると、この作品は最終的な完成形が定まっていなかった状態で作業が進められたのは明らかである。つまり、以前制作してきた作品群は素材を外から加工することで造形し、作品化してきた。一方で、今回の制作では、完全に外周を覆ってしまう段階に到達すると外側から現在の作品の状況を見ることができない。それまで外側に向けられていた意識を内側に向け、それに適合した制作過程を選択したために、このような差異が生じたのだが、最終的に作者自身の内と外の意識を反転させる

ことには成功した。しかし、第三者からは最終的な作品を見ただけでは外から内へと向かっていく制作工程まで読み解くことはできず、それとは逆に内から外へ量感を増やしながらか制作したと捉える人が少なくなかった。これは、外側から鑑賞したときに、糸の密度が中心部に集中しすぎていたことが原因だと考えられる。さらに第三者は繭の内部に入ることができないため、作者が見てきた内側の視点をもつことが出来ない。唯一の方法は作者が最後の工程で脱出するときに用いた穴から中の様子を窺うことしかできないのである。そして、糸という素材があまりに繊細であるためにどこか近づきたくても近寄れないという印象も与えた。この作品は内と外の間隔を考えるために制作過程を読み解かれる必要があったが、結果的には作者の意図とは異なった視点で鑑賞されることとなった。

しかしこの作品は、糸を一定の範囲内すべてに張り巡らせることで、結果的に空間をひとつの塊として捉える過程を踏んでいる。前章で考察したホワイトリードも建築の内部空間を型取りすることで、空間を量として捉え、その建築物のもっている様々な情報を作品に刻み込んでいた。その内部空間の量と建築物の情報により、我々はそこに空虚(void)を見出すことが可能であった。こうした点をふまえると、この作品でも、外から内へと糸を張り巡らせた状態は量として空間を捉えた状況といえるだろう。ただし、ホワイトリードと異なるのは、建築の情報ではなく、作者の行為を情報として作品に取り入れたことである。また、制作により見出された内と外の間隔は行為の集積が作りだした厚みである。しかしながら、今回の実験においては、ホワイトリードが表現したような空虚(void)を見出すことはできなかった。なぜなら鑑賞者とイメージの共有がなされていないからである。ホワイトリードは具体的なモチーフの存在そのものを利用して、鑑賞者とイメージを共有した。それが結果として表現された空虚(void)に深さを演出し、鑑賞者を誘うような形で鑑賞者を魅了しているのである。今回の実験では、作者と鑑賞者がイメージを共有するによって生まれる作品そのもののもつ、文字通り「深さ」が足りなかったのは明白である。

結果として、糸の透過効果と内側のスケールの拡大により、外と内の間隔を表現することには成功したものの、一方では内側から見た外界の表現、または空虚(void)を見出すという点に関しては、作者個人の体験のみに留まってしまった。こうした問題点を念頭におくと、第三者と視点あるいはイメージを有するために、追体験型の作品形態も視野に入れた制作も考慮に入れる必要があるだろう。しかし一方では、鑑賞者が実際に作品の中に入ることができなかったことは、視覚に限定した鑑賞に焦点を集中させることになった。そこには、作者が制作に費やした時間と余韻が生々しく映し出されており、作者の身体的行為そのものが漂わせる空気を可視化できたといえるかもしれない。今回のような最終的

な完成イメージがない制作行為の場合は、予想しない形と効果を生み出す可能性があることを認識する良い機会となった。そこに如何にして空虚(void)を見出せるかという点が、後の展開として、考察する必要に迫られることになった。

## 5 模型・ドローイングによる実践研究

次に、以前の実寸大での展開とは別の構想の過程を考察していく。

### 自分の軌跡を視覚化

実証研究Ⅳで試みた自分の間を視覚化したことをふまえ、自分が動く軌跡を形体化しようと試みたのが次の作品《軌跡の形体化(糸)のドローイング》[図 47]である。また、《軌跡の形体化(糸)》[図 48]では天井と床を糸で結び、周囲の糸をたぐり寄せながら自分の間を作り、左手前側から右奥へと進行するという模型を制作した。糸同士が引っ張り合い、重なることで筆者の間が現れ、作業量に応じて連続される。こうして形として浮かび上がった軌跡は蟻の巣のようなシルエットを形成した。人の住む住居とは違い、蟻の巣は通路や部屋のみで構成され、土の中を移動しながら出来上がった形である。加えて、《軌跡の形体化(糸)》と蟻の巣のいずれも通路だけでは自立できない。蟻の巣は周囲の土により、《軌跡の形体化(糸)》は部屋の中に張り巡らせた糸によって支えられる。人と蟻の動き方に違いがあるにせよ、空間からの影響の受け方、空間への影響の与え方は同様であるがゆえに、視覚化された二つの軌跡は類似したと考えられる。

### 空間を素材として捉える構想

これまで前章での彫刻史や作家分析、さらには前節での各実践研究の過程で常に意識されてきた、彫刻と空間をいかにして結び付けるかという本質的問題を考察するにあたり、次にカーヴィング彫刻の制作過程での削りとられた質点を視覚化しようと試みた。彫刻で扱う、石や木も物質の詰まった空間であることから、素材から削り取られた破片を再度、組み直すという実験を行った[図 49、50]。まず、高さ 200 mm、横幅 200 mm、奥行 200 mmの発泡スチロールを電熱線で切り刻んだ。実践研究Ⅱの《ツミキヤマ》[図 36]でも同様の意図があったにせよ、この時は再度組み直すことで作者が質量をもった空間とどのように関わることができるかを、制作過程を通して、あらためて再認識することができた。

《空間を物質として捉える(シャボン玉)》[図 51]では身の周りの空虚な空間を視覚化するという試みであった。椅子の置き方によって現れる空間は様々なが、より明解にその空間を認識するために、空虚な空間をポリバルーンで埋め尽くし、目に見えない空間を質量ある空間に変換させた。残念ながら、ポリバルーンそれ自体は、長期間にわたる耐久性をもつものではない。作品化する

ためには他の素材も試みるべきであったかもしれないが、割れる度に修復していく過程は、空間の中で、空間を可視化し質量化するバルーンの増減と変化の容易さを顕著に表しているように感じられた。つまり、このときのバルーンを増減や形、量の変化の仕方は、まさに、意識や視点の変化そのものが空間認識に直接影響し、変動するという問題意識に直接通ずるものがあつた。

### 自然空間に介入する

前節の二つの考察ともに、彫刻と空間をいかにして結び付けるかという本質的問題空間を経て、次に空間を彫刻するという問題意識を見出すにいたつた。自然の中においても同様なことが可能ではないかという視点から、自然空間へ介入することを構想したのが、《空間への介入(土)のドローイング》[図 52]である。ドローイングをもとに制作した《空間への介入(土)》[図 53]は土を掘り返しながら、その掘り返した土砂を使い、屋根を成形するという行為の模型である。その行為を繰り返す、自然空間の中で自らの軌跡を視覚化していった。同様に《空間への介入(森)》[図 54]は木が乱立している森の中で、木を切り刻みながら自らの道筋を作るという模型である。この二つの構想は一見すると、道筋をトンネルのように作っているだけのようにみえるが、すでに存在している場所と関わることで、そこに存在する大地と森に影響を与えている。一方で、ホワイトキューブのようなニュートラルな空間において同様なことを行おうとする場合、展示空間をもった建築物そのものに手を加えるか、空間を質量のある物質として捉える過程をふまなければならない。野外においても室内においても条件に応じてその手法が異なることが想定される。前者の場合、《空間への介入(森)》のような展開は森林に対する破壊行為として捉えることもできる[図 55]。人が空間の一部として生活を営む限り、空間に影響を及ぼし続けるため、どこかで破壊行為となる現象が必ず起こっている。生きるために必要なこと、破壊されたものが《空間への介入(土)》のように再生可能なものであれば、そのような意識は生まれないかもしれない。つまり、視点の相違で何を破壊行為と捉えるかは異なる。ただ視覚で捉えることができないだけで、自らの行動のひとつひとつが水辺の波紋のように広がりながら影響し合い、我々の認知できない範囲で空間に影響を及ぼしているのではないだろうか。《空間に触れる》[図 56]はそのような、人の行為が空間に及ぼす影響を視覚化しようと試みたものである。すべての行為に、このような波紋のような変化を引き起こすことができるとすれば、逆に考えると、その視覚化された空間の変化は自分の行為のどの要素が引き起こしたものなのか、思考することができる。空間に介入することは普段の我々が行う行為のひとつひとつに問いかけを行うものだといえる。問い続けることで、より端的な空間に影響を与える行為を見出すことができるだろう。

## 2 節 彫刻された空間

これまでの考察と実験の結果、彫刻表現において建築との結びつきを強くすることでより効果的に空間に変化が生じることがわかった。本節ではその原因を考察するとともに具体的な空間に変化を引き起こすアプローチ方法を提示する。

### 1 彫刻的思考に基づく空間表現

これまで、筆者が表現してきたものは、自身の空間との関わりを可視化したものである。我々の身体も立体物として空間を構成する一要素として存在している。立体物が空間に置かれることで空間に影響を与えているかを考察するためには立体物における境界がどこにあるのか考えなければならない。

我々の体は皮膚を境目に体の内側と外側を区別するが、厳密に言えば曖昧な境界である。なぜなら、我々の皮膚は小さな細胞の集合体であり、極めて微小の世界で皮膚の内側は外の世界と繋がっている。さらに口、鼻、耳といった身体の穴を通じて、外側にあるものを生きる養分として取り込み、必要ないものを排泄する機能をもっている。また、皮膚の外側に自分の場所を感じることができる。他人と触れ合う際に距離を取り、ある場所に立ち入ったときに閉塞感、開放感を抱くことがある。これらは自分の間合いに異物が入ることで生じる嫌悪感によるものである。そして、その境界の在りかたは人によって大きさや形は異なり、自分の領域に入る対象物や状況に応じて変化する。人が各々にもつ内側と外側の境界は非常に曖昧なものであるといえる。自分自身の存在が空間にどう影響を与えるのかを知るためには自身が空間にどのような作用を引き起こしているのかを視覚化しなければならない。しかし、それを目に見える形で提示しようとしても、定まった形として表現することはできない。少なくとも模索する時間が必要である。自分の存在を認識するための方法として河野哲也は以下のような方法を述べている。

「あなたはどなたですか。」こう尋ねられたとき、私たちは自分の姓名や職業、住所や国籍など、自分を特定できる情報を相手に知らせるだろう。ときにパスポートや免許証などを見せる。しかしながら、もし私が完全な記憶喪失となり(そんなことが実際あるのか知らないが)、自分の身分証明や社会的立場について一切合切、忘れてしまったとしても、私は自分を自分自身だと感じるだろう。自分の胸を指して「私はここにいる」とか、「これが私だ」とか言うことができるはずだ。こうした自己感はどこから来るのだろうか。

哲学や心理学では、こうした自己感は、行為者性に基づいていると言われてきた。行為者性とは自分の身体的な運動を自分のものとして自己帰属できるものである。言

い方を変えれば、いま、この指を動かしたのは自分の意図(意思、自発性)で動かしたのだと感ぜられるということである [註1]。

この行為者性に基づく自己の認識は彫刻における制作行為に類似する。それは形の無いものを求めて手探りする行為であり、同時に自分の形を見出す行為である。ひとつひとつの行為が自分の存在の証明であり、彫刻の作業における形の模索を空間においても行うことができるのではないだろうか。また、空間に影響を与える意味でカール・アンドレは以下のように述べている。

ある時期まで、私は物に切り込みを入れていた。その後私は、自分が切っているものが切り込みそのものであることを認識した。現在は、素材に切り込みを入れるというよりもむしろ、空間の中での切り込みとして素材を使用している [註2]。

このことから、アンドレも空間に対し素材を用いて変化を促そうとしていたことが理解できる。彼が考えるように、空間を彫刻における素材と捉え、空間を削り取るような過程を経て、自分自身の領域を表現することは可能であろう。実際に、空間をカーヴィングの手法で削り取るという試みが《彫刻された空間 I》[図 57]である。自身の周囲に角材を敷き詰めたときにできる形 [図 58]を「空間が彫刻された形」と捉えることができる。しかし、これは量感としての空間への影響に留まっている。前節で述べたように、空間に影響を及ぼす可能性は人の行為の数だけ導き出すことが可能である。その行為の中でも空虚(void)による空間変化について思考したい。そのためには、これまでの研究の結果、彫刻的な要素と建築的な要素、つまり、空間に変化を起こしながら、その変化そのものが空間を生み出すような行為が必要なのである。

以上のことをふまえて導き出したのが「空間を彫刻する」というコンセプトである。この言葉には二つの意味が含まれている。ひとつは「空間を素材とした彫刻作品をつくる」という意味である。すなわち、先に述べた彫刻的思考を用いて、空間をモデリング、またはカーヴィングを施すことで空間に変化をもたらすことを指す。もうひとつは「空間そのものをつくりだす(彫刻する)」という意味である。これは、自身の空間に対する追求行為を用いて、既存の空間に新たな空間を生み出すことを指している。つまり、空間そのものを出現させることで鑑賞者が五感を使い鑑賞可能とし、作者自身が見出した空虚(void)の視点も追体験が可能な状態にできるのではないかと考えられる。

## 2 作品《彫刻された日常》

### 作品の展示環境

展示場所として選んだのは愛知県立芸術大学藤沢アートハウスである[図 59]。この施設は廃園となった豊田市藤沢子ども園を、愛知県立芸術大学が展示やアトリエとして利用する目的で設立された。一階はパーティションで区切ることが可能な大きなスペースであり、二階部分には二つの大、小の部屋とテラスを有したつくりとなっている。今回、展示場所として藤沢アートハウスを選んだ理由として、実践研究Ⅳ[図 46]での制作過程をふまえての、長期間の滞在制作を行える環境が必要であったことに加え、一般的な美術館やギャラリースペースにはない魅力があったことが挙げられる。

滞在制作に入る前、制作の過程を想定したドローイングや模型を制作した段階でその魅力に気が付くことになった。すなわち、藤沢アートハウスにおいて展示する上で軽視できない要素があったのである。ひとつは複雑な構造をもった建築物であったこと、二つ目は当初この施設が保育園であったということである。まず、藤沢アートハウスは元来、保育園であったため、園児に明るい環境で学んでほしいというねらいなのか、自然光を取り入れやすい構造になっていた[図 60]。「空間を彫刻する」というコンセプトでの制作を実現するにあたり、この自然光は空間を素材として認識するための重要な要素となる。そこで、藤沢アートハウスという場所を制作者の手によって別の空間に変容させるために、まずこの場所特有の自然光を意識的に取り入れ、空間環境を変化させようと計画した。

元々の自然光を生かすのであれば、実践研究Ⅰ[図 35]のように既存の建物に即した作品が生まれることが予想される。日中の光が様々に変化する環境の下で、作品越しに藤沢アートハウスの空間を見ることより、その場所をより強調するやり方が、実践研究Ⅰで本研究者が行った、建築物に即した制作者の関わり方である。一方、今回藤沢アートハウスでのねらいは空間を素材としながら、空間そのものを変化させ、新たな空間に変容させることである。これまでの実践研究よりも一層強い変化作用を加えることで、同じ場所の空間でありながら別の空間へと変化する効果を認識しやすくできるのではないかと予想した。その変化を引き起こすための最初の方法は自然光の遮断である。意図的に光を遮断することで、普段その場所では感じることのできない変化を引き起こすことが可能となる。加えて、一階スペースをパーティションでは区切らず、一体的空間として作品を構成しようと構想した[図 61]。こうしたコンセプトをふまえて、一階部分の南側の窓を全て遮光し、同時に以下の行程を踏むことを想定して、具体的な作品構成を考えた。

- 1) 空間を量として捉えるプロセス。
- 2) 空間を削ることで作られるのは何なのか。



3) もともと存在していた保育園としての空間(藤沢アートハウス)の変化をどこまで促すのか。

これまで空間を量として認知するために様々な素材や方法を提示してきたが、今回の作品では木の枝を用いることを選択した。枝は木の種類や大きさによって各々の枝の形状は異なってくることから、素材として扱う上で同じ木材である製材された角材や板材などとは異なった要素が生まれる。第一に、研究者が関わりをもつ場所に持ち込まれる素材によって起こりうる変化そのものが、枝と角材等では差が生じる。展示場所の藤沢アートハウスは、建物の内装が白を基調としたホワイトキューブに近い印象を与えるものであり、この室内空間において変化を促す際に角材や建材などの既製品、また工業製品といった素材を使うよりも、自然素材を用いることで、室内の印象とあえてそこに持ち込む素材を対比させ、作品設置により喚起される変化をより強調させようとする狙いがあった。第二に、各々の枝は二つとして同じ形状のものが存在しないため、作品を制作する際には個々の枝の特徴を捉えねばならないという点が挙げられる。制作者にとってそういった素材は完全に制御することが難しい。製材されたものを用いれば効率よく制作を進めることができるとはいえ、今回はあくまで作為的な形状を追い求めるのではなく、「空間に対する問いかけ」に重点を置いていることから、素材に対するある種の抵抗力を求めている。このような思考背景に基づき、制御することが困難な素材のもつ抵抗力を利用することで偶発的な効果を生み出すとともに、空間で起こりうる変化を冷静に見極めようと考えた。

こうした点をふまえて、模型上で壁に木の枝を立て掛けるなど、実際の展示設営を想定しながら《作品模型 1》[図 62]を制作した。枝を組み合わせる作業を進めるに従い、室内の中にもうひとつ別の内包空間が生まれてきたことに気が付いた。そして、縮尺を二倍にした《作品模型 2》[図 63]を制作した段階で、この内包空間が自分の身体の形に従ったフォルムを元に形成されているのはいか、という仮定を立てるにいたった[図 64]。そして木の密度が増すにつれて、室内に入り込む光量の変化を明確に認識することができた。実践研究IVではあくまで体感的に空間を削り、制作者自身の行動範囲を狭めるという過程を踏んでいたが、今回の作品では光量を調節し、枝の量を増やすことで、量としての空間とともに光量さえも少しずつ減らす、つまり光さえも制御できると仮定するにいたった。

## 現地での制作

まず、現地での展示設営においては、当初の計画通り、自然光の遮光作業を

行った[図 65]。南側の窓に防水シートを張り、その上から杉板を打ち付けることによって窓ガラスからの光を遮蔽した。内側からはカーテンを閉め、建造物自体の景観を損なわないように配慮することで、展示における意図的な遮光を自然な形に見せようと試みた。

木の枝は支柱や壁に立て掛け、ときに沿わせつつ、全体的に配置しながら、研究者自身が局所的に身体の延長上にできるフォルムを見出していった[図 66]。枝の固定は、枝そのものの自重や枝自体を絡ませることで、自ずと発生する締め付け効果を利用し、地面や壁に接するところは枝の木口を平面に接するように切断した。こうした配置方法は研究者が実践研究IVで糸を用いて制作したときの緊張感や、室内空間を隅々まで利用したという意識と経験が生かされている。そして、模型制作時に見出したフォルムの再現ではなく、あくまで展示場所の空間と研究者との関わりによって、必然的に生まれるフォルムに従って制作を進めた。

## 完成

完成した作品《彫刻された日常》[図 67]を改めてみると、室内に森が出現したかのような印象をうけた。鑑賞者は玄関から入り、組まれた枝の中を、頭を屈めなら鑑賞することになるのだが、奥に入るにつれて暗闇を散策することになる[図 68]。北側の吹き抜け部分から差し込んでくる光を頼りに鑑賞者はさらに奥へと歩き進む。その道中、次第に目が暗闇に慣れ作品の全貌を把握することができ、奥側の光源部分までいくと、明るい場所があることと作品から抜け出すことによる安心感を鑑賞者は抱くことになる。

また、枝を避けながら暗闇を歩くことにより、実際の建物の中を歩くよりも、体感的により長い距離を歩いたような錯覚を抱かせることができたように思う。さらに、この移動距離の錯覚を引き起こす要因のひとつとして、南側の窓を全て塞いだことで、展示の全貌を外観から把握できないようにしたことが挙げられよう。また、室内での暗闇と枝の組み合わせが、人の空間把握そのもの、つまり奥行の認識を困難なものにし、三次元空間の中にも関わらず二次元の平面を鑑賞しているかのような錯覚を引き起こす要因にもなったといえよう。枝を配置し、空間を認知するための光を削っていく過程は、白いキャンバスに線を引き余白を削っていくといった過程に類似しているといえる。このような点から、藤沢アートハウスの室内空間を別の空間に変容させようとしたねらいは成功したように思われる。

今回の作品では、空間を削ることによって生ずる研究者自身の身体の延長線にあるフォルムを生み出すことができた。その内側を鑑賞者が歩き進んでいくとは一体何を意味するのであろうか。先に「室内に森が出現した」と述べた

が、それは、木が生い茂る自然の森を指しているのではない。その「森」とは、研究者自身の空間との身体的な関わりとともに、木の枝とそれが融合することにより、有機的で自然界では見出すことのないもの、体内の臓器のような生々しさをもつものとしての、鬱蒼とした「森」である。枝を配置するという行為の集積にだけでなく、制作時における研究者の発見や葛藤、瞬間的な心情の変化などが一つに融合し、目に見える形で我々の目の前に表出したのである。さらに、研究者の行為の集積によって作られた森の中を歩くということは、鑑賞者の立場からみると作者の内面世界を歩くことに他ならない[図 69]。この本来、不可視な内的な「森」こそ、今回の作品で生み出すことができた空虚な空間(void)である。これまでの実践研究と作品《彫刻された日常》との違いはこの空虚な空間(void)の表出である。身体的な関わりは常に要素として含まれていたが、今回の作品のように空間が変容される条件が整って、初めて空虚な空間(void)を生み出すことができたのではないだろうか。

#### 《彫刻された日常》以後の可能性

作品《彫刻された日常》と同時期に藤沢アートハウスにて《彫刻された風景》を展示した[図 70]。この作品は藤沢アートハウスが当初保育園だったことをふまえつつ、その場所で何が起きていたのか、研究者自身が熟考しながら制作したものである。つまり、作品設置場所の写真に直接ドローイングをおこなったように、ピアノが設置されている、高い天井、差し込む光、その部屋にある情報から、この場所での物語を思い描くのである[図 71]。《彫刻された風景》では、ピアノが置かれたホールという状況で物語を構想し、演奏されていたであろう音色や音の響きを、その場に置かれたピアノや椅子を彩色された材木とともに構成することで表現した。

《彫刻された日常》では、研究者の身体をとりまく空間と行為の集積を素材とし作品化したのに対し、《彫刻された風景》では、すでにその場にある空間を素材としながら研究者の思い描いた心象風景を素材とし、それを作品化した。同じ空間を彫刻するというコンセプトを掲げながらも、藤沢アートハウス内にて作品に用いる素材を対比させるという展示構成を経て、《彫刻された風景》は制作された。しかし、実際の展示された二つの作品を比較してみると、研究者の意図した対比と異なるものが表れていた。ひとつは研究者と空間との距離感である。《彫刻された日常》では一階フロアを余すところなく、目に入る全ての空間を素材としようとする意識が制作の段階で現れていた。一方、《彫刻された風景》では空間を俯瞰して、遠くから風景を見るような感覚で制作を行っていた。つまり、研究者と空間とが関わる際に《彫刻された日常》では空間と身体はより近い距離で、《彫刻された風景》では身体とは一定の距離が保たれていた

のである。このような差異が生じたのは、《彫刻された風景》の制作の際に採用された平面的アプローチのためだったといえる。すでに述べたように《彫刻された風景》では写真に直接ドローイングしながら作品構想をしていた。つまり、空間との関わり方を身体的に直接模索しながら制作した《彫刻された日常》に対して、《彫刻された風景》はすでに空間との関わり方を無意識に自ら限定していたのである。一方向から眺める風景と360度見渡すことができる風景を素材としたのでは、出来上がりが異なるのは当然である。しかしながら、たとえば《彫刻された風景》の方向性が限定されたとはいえ、この作品と《彫刻された日常》では空間へのアプローチの仕方は同じであった。先にのべたように、キャンバス上で余白を削るような視点、つまり、絵画における線引きや下絵などの、いわゆるアタリを付ける作業は、《彫刻された日常》にも見出すことができたからである。

また、このような準備的作業は空間を削る作業であると同時に、イメージを付け加える作業である。「削ること」と「付け加えること」はひとつの行為の中に、必ず同居している。そして、まさに作業の比率しだいで、鑑賞者の受け取る意味が変わってくるのである。《彫刻された日常》は空間を削って作られ、《彫刻された風景》は空間にイメージを付加していくことで制作された。二つの作品の行為の意味性の違いが、二つの作品を似て非なるものとした第二の理由である。

今回、空間との関わり方という点において《彫刻された風景》は《彫刻された日常》に比べ、空間を変容させるほどの空虚(void)な空間を出現させることはできなかった。しかし、空間を彫刻する際に、素材として自らの心象風景を取り入れることが可能であることが立証された。展示を行う空間において何を伝えるか、あるいは何を伝えねばならないかに応じて「空間を彫刻する」というコンセプトは、用いる手法と素材を変えることで、大きな可能性をもっていることが、今回の二作品の制作により明らかとなった。

#### 註

- 1 河野哲也『境界の現象学 始原の海から流体の存在論へ』、筑摩書房、2014年、43頁。
- 2 ジェイムズ・マイヤー編『ミニマリズム』、ファイドン社、2011年、58頁

## 結論

本研究は、彫刻表現を用いて空間をより効果的に変容させる方法を探求してきた。その結果、空間を量(mass)として捉え、「空間を彫刻する」コンセプトを用いて空虚(void)な空間を作ることで、それが達成されたことが最終的な成果である。第二章においてとりあげた三名の作家が、それぞれ三者三様の方法を持ちいて、量(mass)としての空間を測るために物理的距離を、空虚(void)としての空間を測るために心理的距離を用いていたことを検証した。

今回、研究者が提示した「空間を彫刻する」というコンセプトは、その二つの距離を測りながら、作者固有の空虚な空間をつくり出すものであった。空間にアタリをつけながら「自分はここで何ができるのか」と問い、模索していく行為は空間と制作者との距離を計測する方法であった。

最終的に作品《彫刻された日常》は制作者が制作以前には予測できない形となった。つまり、自分の体内を見ようとして自ら見ることができないようなやり方で生み出される空虚な空間は、到底予測しうるものでない。しかしながら、見えないからこそ、それを見出さずにはいられないのである。こうした欲求こそが、今回、空間を変容させる結果をもたらした最大の要因である。

作品制作以前は、本研究の内なる世界が見出される可能性は想定していなかった。研究者自身にとって、本来自らの内面世界をさらけ出すことに抵抗があった。しかしながら、本研究の内なる世界の中を第三者が歩くということが耐えがたいものであると思われていたと同時に、一方では自己の潜在意識が求めていたものであった。こうした経緯をふまえ、他者とは異なる必然性をもった自分だけの形を追い求めていた研究者にとって、変容された空間に内面世界が表出したという結果は、あらかじめ予期されていなかったとしても、結果としてごく自然な形であり、必然的に表れたものであるといえるだろう。

また、本研究の動機として、研究者が制作してきた彫刻作品に対するひとつの疑問が存在していた。すなわち、自ら制作した彫刻作品が空間に対し、果たしてどれほどの働きかけをしているのかという問題である。以前は実体のある固まりを削り出す行為、いわゆるカーヴィングを通じて彫刻作品を発表してきたが、その問に対する答えを見出すため、また彫刻表現を客観視するために意識的に従来の彫刻技法と距離をとり、本研究を進めてきた。結果的にコンセプトとして「空間を彫刻する」を提示できたのは、研究者自身の身体に染み込んだ彫刻家としての感覚があったがゆえである。つまり、「彫刻する」という空間との関わり方をすでに体得していたのである。このような研究者自身の欲求や経験、そして研究者自身と関わりをもった空間とが交錯した結果、空間への問いかけのひとつの答として《彫刻された日常》が生まれたのである。

空間とは我々すべてを含んだ世界を示す概念である。捉えられるようで捉え

られないもの、すなわち壮大で掴みどころのない空間を変容させたいという欲求から始まった本研究は、自らの内面を体感できる空間に表出させることで結論とすることができた。研究の結果として見出した「空間を彫刻する」というコンセプトは研究者個人に留まるものではないと考えている。空間が全ての事象を包み込むものである以上、当然、そこに他者も関わることもできる。自己の世界を見たい、あるいは見せたいという願望が存在する限り、研究者の作り上げたような空間は、誰もが自らの手で各々の空虚(void)な空間として生み出すことができるはずである。問題は個人が空間において何を素材として捉え、生み出されたものに対し、何を見出すことができるかである。ありとあらゆる場所で、空間は我々によって彫刻されている。地面を歩くこと、家を建てること、食物を採取すること、ごく当たり前な生活の営みそのものが、少なからず空間に関わることになるからである。しかし、そのような日常生活の中では空間を変容してしまうような事例を見出すことはできない。制作者が空間に対し、疑問を投げかけ、空間を変容できる条件が整わなければ、我々は空虚な空間(void)を見ることのできないからである。所詮、「空間を彫刻する」というコンセプトは制作者と空間との関係を知るための最初のきっかけなのである。研究者の内面世界を空虚な空間(void)として捉えたにせよ、場所や状況に応じてそれは大きく変化していくものである。本研究はひとつの事例である。とめどなく変化する空間と、とめどなく変化する自己の内面と肉体との関わる術をようやく見出すことができたに過ぎない。これらの変化を冷静に見極め、制作者自身も変化し続ける必然性が見出されたことこそ、本研究の最も重要な成果であり、今後次の段階へ進むための重要な原動力となろう。

図版



図1 ドナテッロ  
《聖マルコ》、1411-13年  
大理石、オルサンミケーレ聖堂、フィレンツェ



図2 ドナテッロ  
《ユディトとホロフェルネス》、1457-60年頃  
ブロンズ  
パラッツォ・ヴェッキオ、フィレンツェ

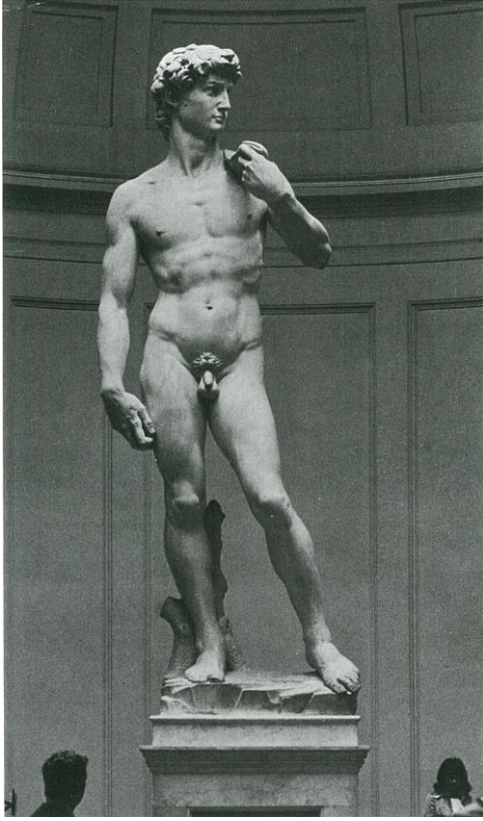


図3 ミケランジェロ  
《ダビデ》、1501-04年  
大理石、アカデミア美術館、フィレンツェ

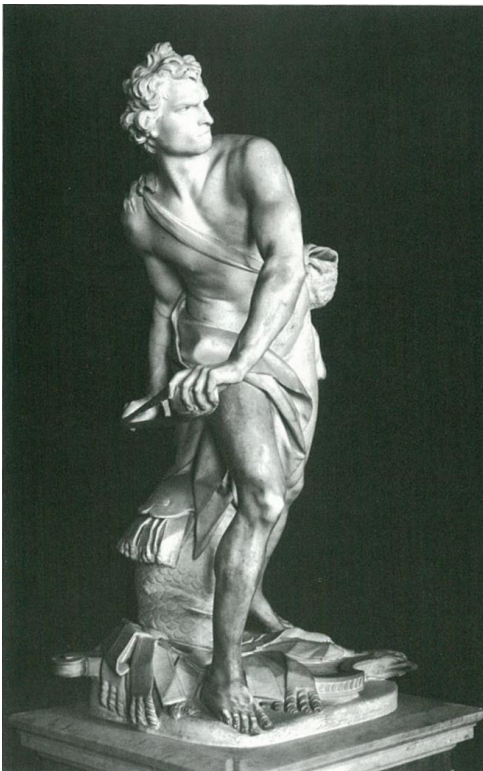


図4 ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ  
《ダビデ》、1623年  
大理石、ボルゲーゼ美術館、ローマ



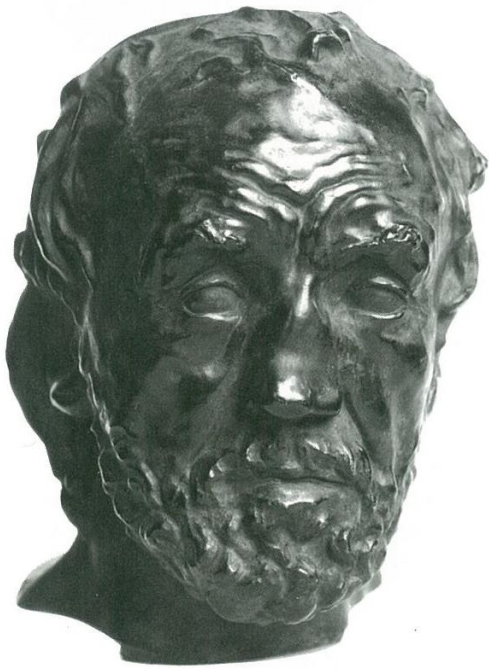


図5 オーギュスト・ロダン  
《鼻のつぶれた男》、1864年  
ブロンズ、フィラデルフィア美術館、ペンシルベニア州



図6 コンスタンチン・ブランクーシ  
《眠り》、1908年  
大理石、ルーマニア国立美術館、ブカレスト



図7 コンスタンチン・ブランクーシ  
《眠るミューズ》、1909-10年  
大理石、ハーシュホーン博物館・彫刻庭園、ワシントンD.C.



図8 パブロ・ピカソ  
《マンドリンとテノール》、1913年  
松材、彩色、鉛筆、ピカソ美術館、パリ

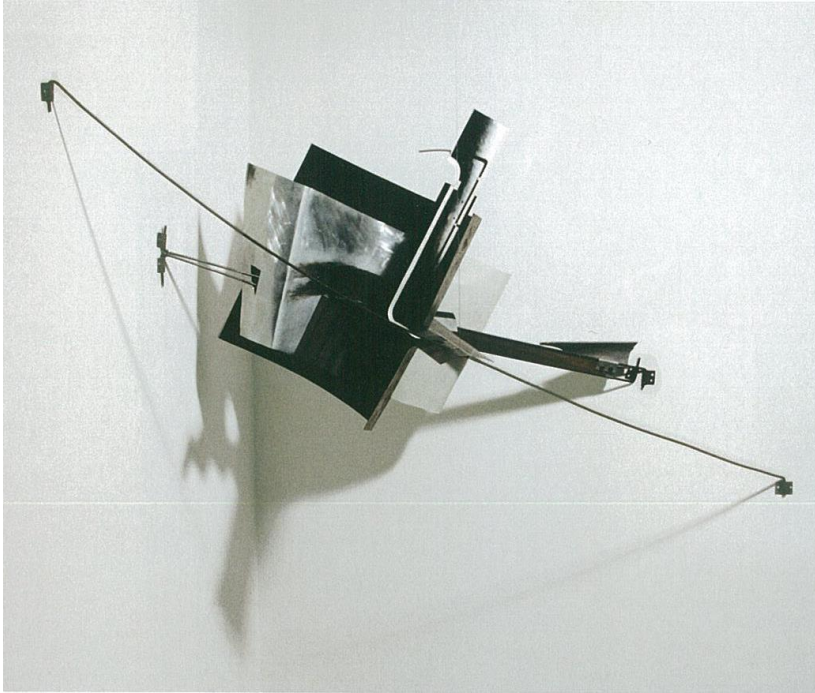


図9 ウラジミール・タトリン

《Corner Counter-Relief (コーナー・カウンター＝レリーフ)》、1914-15年  
鉄、アルミニウム、亜鉛、油絵具で彩色、防錆ワイヤー、固定具  
アネリー・ジュダ・ファインアート、ロンドン



図10 マルセル・デュシャン

《泉》(オリジナルは紛失)、1917年  
陶器の小便器、フィラデルフィア美術館、ペンシルベニア州



図 11 アレクサンダー・コールドー  
《ロンドン》1962年  
アルミニウム、鋼、彩色  
国立国際美術館、大阪市



図 12 アンソニー・カロ  
《ある朝早く》1962年  
鋼、アルミ、彩色  
テート・ギャラリー、ロンドン

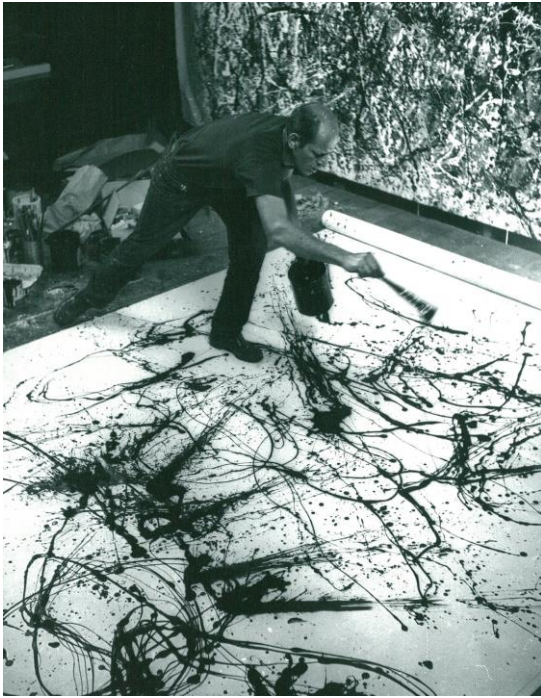


図 13 ジャクソン・ポロックの制作風景  
ハンス・ナムス、1950年撮影

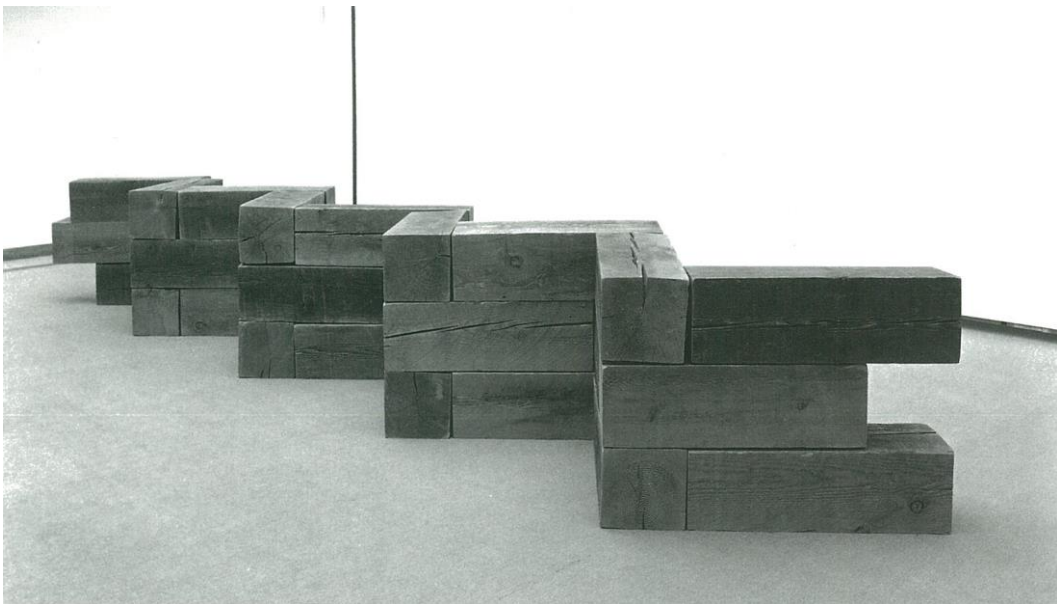


図 14 カール・アンドレ  
《Redan(レダン)》、1964年(破損)、1970年に再制作  
木、オンタリオ・アートギャラリー、トロント州



図 15 カール・アンドレ

《Spill (Scatter Piece(散らばった欠片))》、1966年  
プラスチック、カンバス製の袋、所蔵不明



図 16 マイケル・ハイザー

《Rift (劣化)、Nine Nevada Depressions (ネヴァダの九つの窪地)の第1作目》、1968年  
干上がった塩湖を1.5tにわたって排出、マサカーのドレイレイク、ネヴァダ州



図 17 マイケル・ハイザー  
《Double Negative(ダブル・ネガティブ)》、1969-70年  
流紋岩、砂岩  
オヴァートンのモルモンメサ(岩石丘)  
ネヴァダ州



図 18 《第3インターナショナルのための記念碑》の模型が設置された様子、1920年

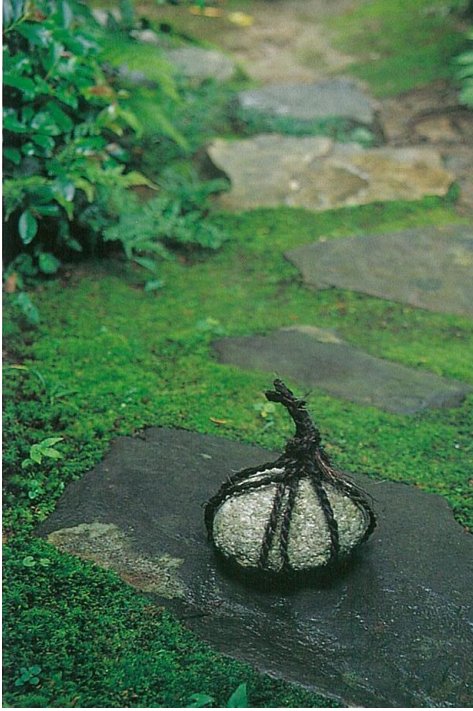


図 19 法然院(京都左京区)の関守石



図 20 桂離宮中書院の窓から広庭を眺めた様子





図 21 桂離宮古書院から二の間から月見台を見た眺め



図 22 桂離宮賞花亭



図 23 「山下圭介展」(展示風景 2011 年 2 月 ギャラリーArtislong (京都)にて)



図 24 《在るものをみるための》  
2012 年、楠、アクリルで彩色  
H 2000 mm × W 1000 mm × D 1200 mm



図 25 《昨日が今日で、今日が明日》  
2013 年、楠、アクリルで彩色  
H 2840 mm × W 2500 mm × D 2500 mm



図 26 ウラジミール・タトリン  
《Painterly Relief (絵画的レリーフ)》、1914 年  
木、紙、鉛筆、絵具で彩色、壁紙  
アネリー・ジュダ・ファインアート、ロンドン

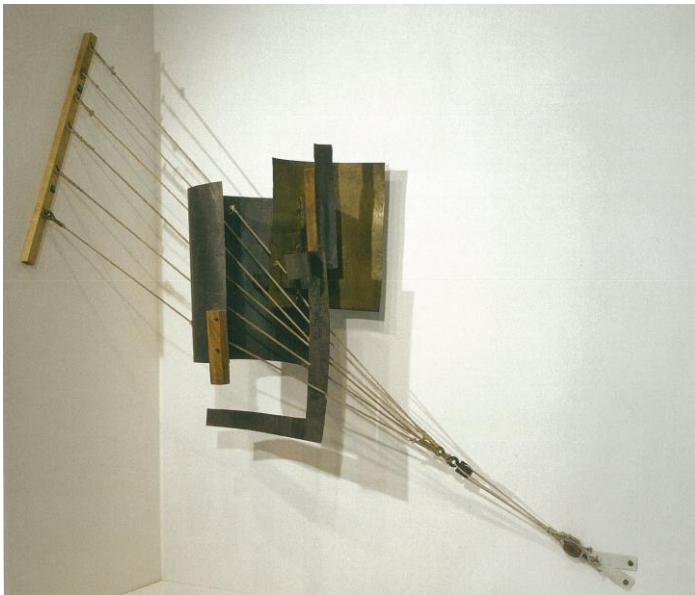


図 27 ウラジミール・タトリン  
《Corner Counter-Relief (コーナー・カウンター=レリーフ)》、1914 年  
木、鉄、ロープ、固定具  
国立ロシア美術館、サンクトペテルブルク



図 28 アンソニー・カロ  
《24 時間》、1960 年  
鋼、彩色  
テート・ギャラリー、ロンドン

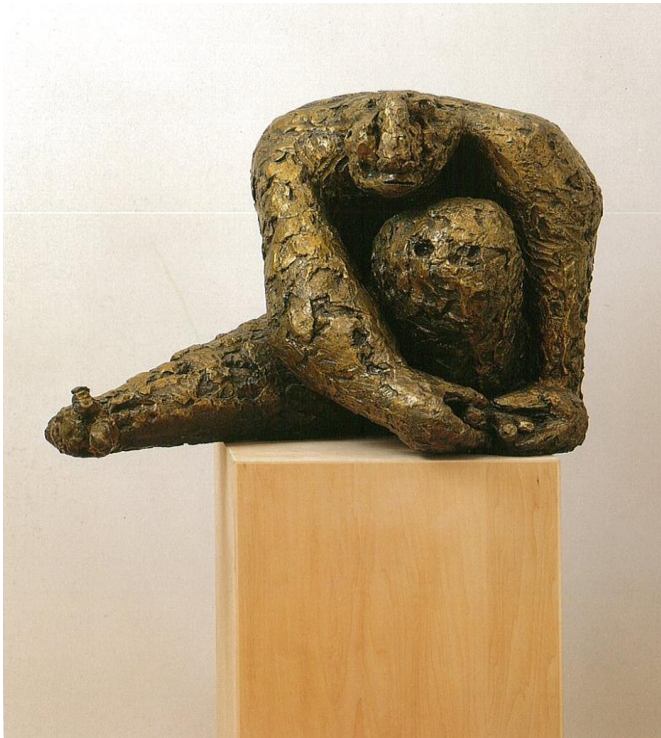


図 29 アンソニー・カロ  
《足を抱える男》、1954 年  
ブロンズ、個人蔵、ロンドン



図 30 アンソニー・カロ  
《タワー・オブ・ディスカヴァリー(発見の塔)》  
1991年  
鋼、彩色、東京都現代美術館、東京都



図 31 アンソニー・カロ  
《オレンジリー》、1969年  
鋼、彩色  
ケネス・ノーランド蔵

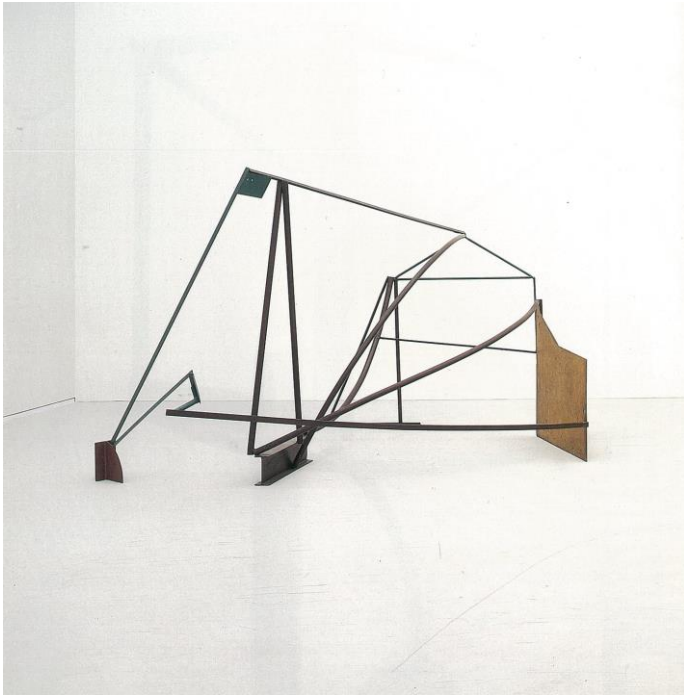


図 32 アンソニー・カロ  
《エマ・プッシュ・フレーム》、1977-78年  
さびた鋼、彩色(黒)、アネリー・ジュダ・ファイン・アート蔵、ロンドン



図 33 レイチェル・ホワイトリード  
《無題 (Sequel TV (テレビの続き))》  
2002年、石膏、ポリスチレン、鋼  
所蔵不明

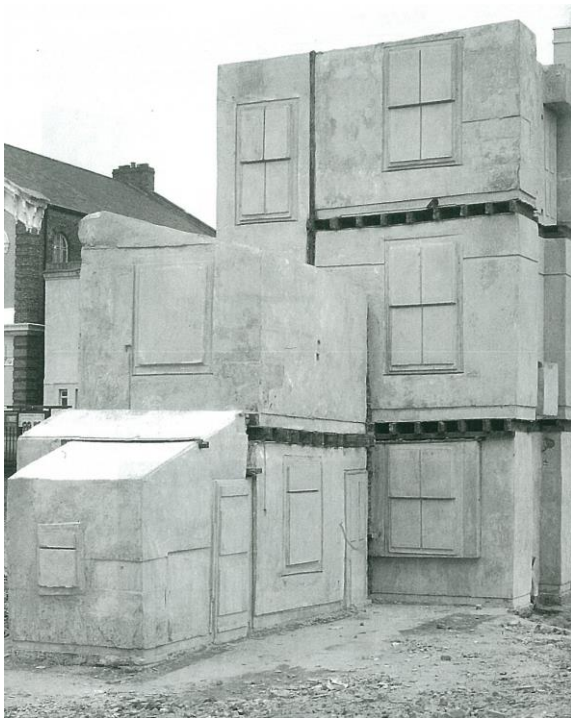


図 34 レイチェル・ホワイトリード  
《無題(家)》、1993 年、ボウ地区、ロ  
ンドン、アートエンジェルによるコミ  
ッションによるプロジェクト



図 35 《ペインティング・ライフ》  
ベニヤ板、2013 年、愛知県立芸術大学大学会館 2 階にてインスタレーション



図 36 《ツミキヤマ》  
2013年、楠、アクリル絵の具



図 37 《世界は色彩で溢れている》  
2013年、楠、ベニヤ板、アクリル絵の具、ペンキ、軽量鉄骨  
H 2400 mm × W 5600 mm × D 3100 mm





図 38 《世界は色彩で溢れている》、角材細部

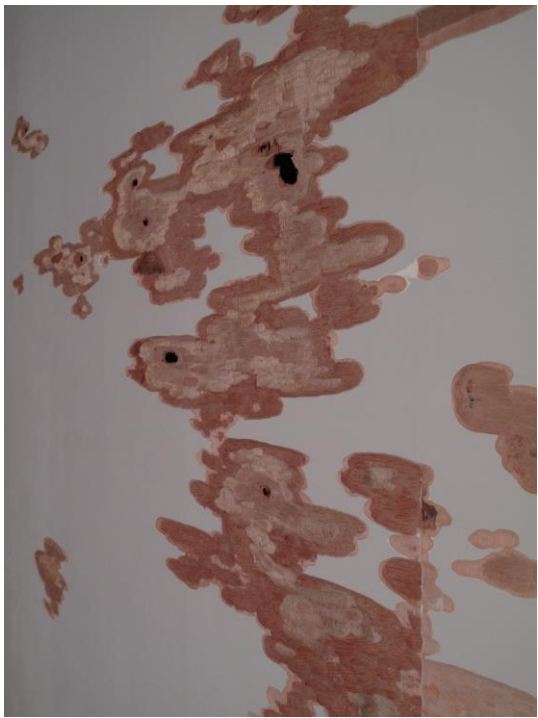


図 39 《世界は色彩で溢れている》、壁面細部



図 40 ペンチを糸で巻いた様子



図 41 透過によって見えるペンチの形



図 42 アントニー・ゴームリー 《Fruit of Earth (地球の果実)》

1978-79年,鉛、拳銃、ワイン瓶、刀、所蔵不明



図 43 アニッシュ・カプーア

《1000 Names (千の名前), 1979-80》、1979-80年、木、顔料、ジェッツ、所蔵不明



図 44 《melt blue/青の融解》

2014年、BP テープ、合金、JR 丸亀駅前広場噴水跡にてインスタレーション

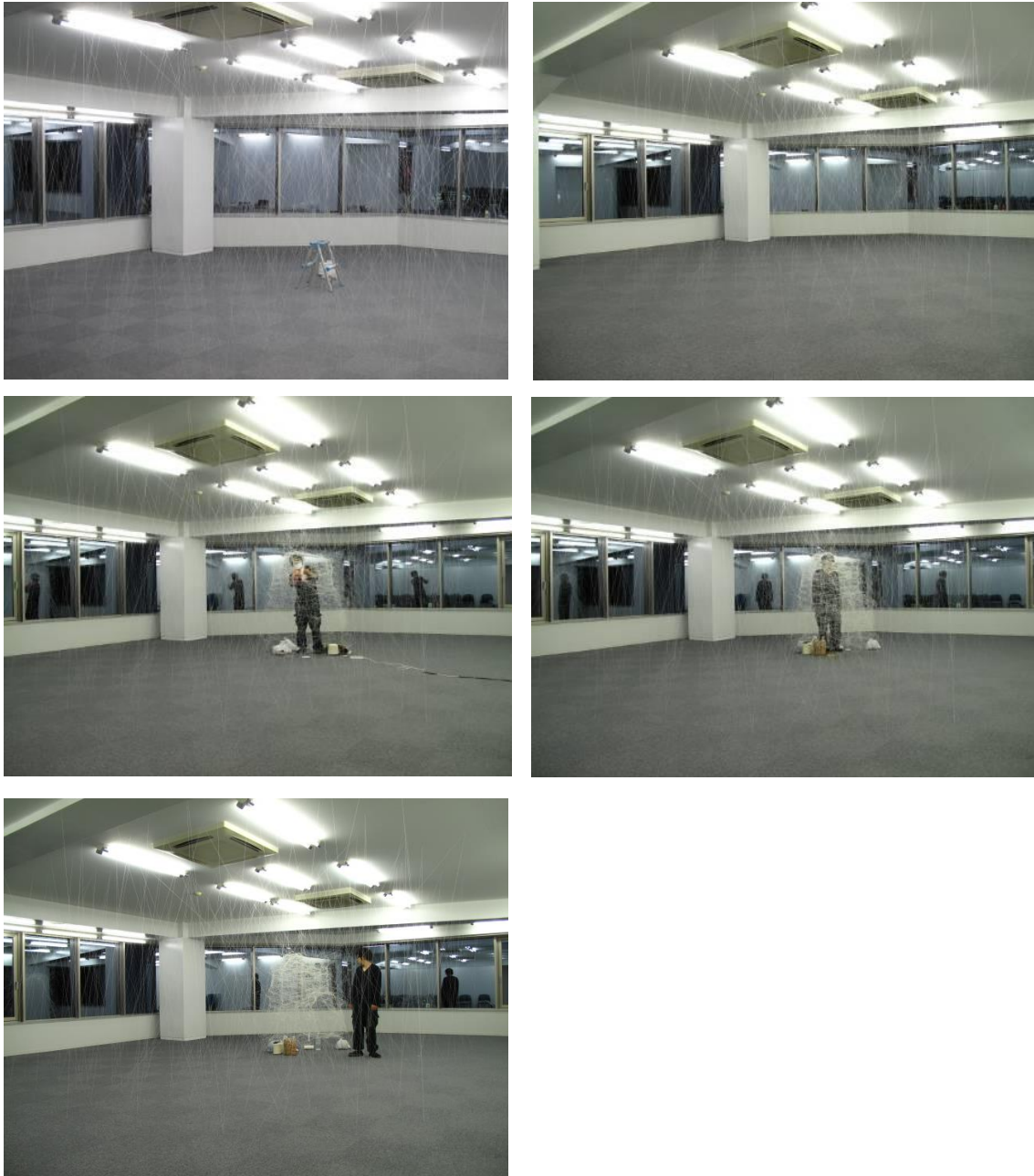


図 45 《infor》制作の様子



図 46 《infor》

2013年、羊毛、愛知県立芸術大学サテライトギャラリー会議室にてインスタレーション



図 47 《軌跡の形体化 (糸)のドローイング》

2014年、紙、インク

H 550 mm×W 250 mm



図 48 《軌跡の形体化 (糸)》

2014年、木、絨毯、糸

H 250 mm×W 930 mm×D 200 mm

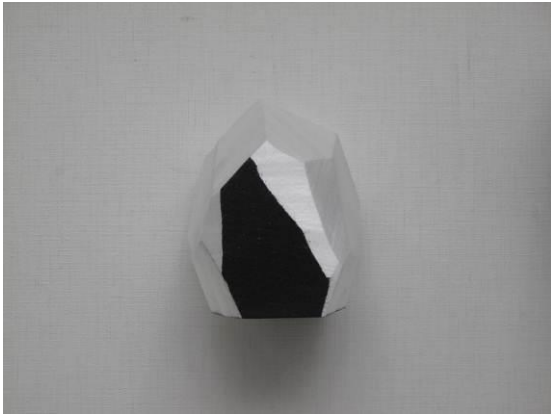


図 49 《削られた形》  
2014年、発砲スチロール、水性塗料  
H 180 mm×W 140 mm×D 200 mm



図 50 《削り取られた形》  
2014年 発砲スチロール、水性塗料  
H 200 mm×W 200 mm×D 200 mm



図 51 《空間を物質として捉える(シャボン玉)》  
2014年、椅子、ポリバルーン、H 640 mm×W 750 mm×D 250 mm

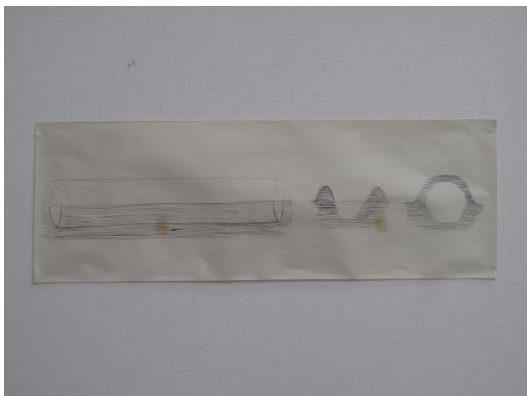


図 52 《空間への介入 (土)のドローイング》  
2014年、紙、インク  
H 730×W 250 mm



図 53 《空間への介入 (土)》  
2014年、木材、土粘土  
H 800×W 2400 mm×D 200 mm



図 54 《空間への介入 (森)》  
2014年、木、ステンレス、H 600 mm×W 450 mm×D 350 mm



図 55 側面からみた《空間への介入 (森)》

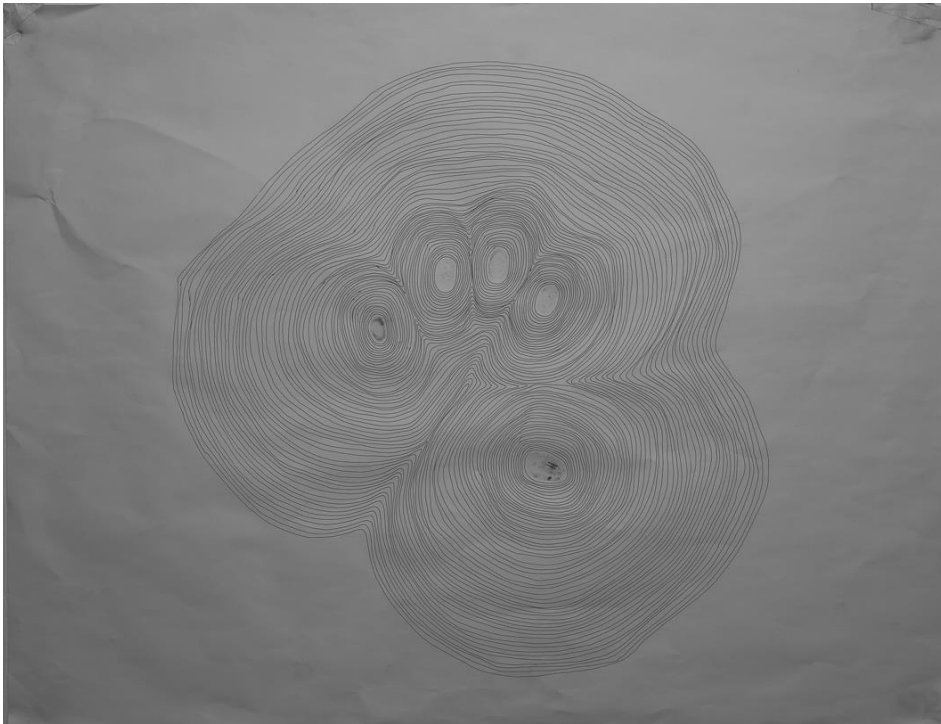


図 56 《空間に触れる》

2014年、紙、インク、H 500 mm×W 650 mm



図 57 《彫刻された空間 I》

2014年、木、H 230 mm×W 500 mm×D 200 mm



図 58 《彫刻された空間 I》の内部の様子





図 59 藤沢アートハウス外観



図 60 藤沢アートハウス室内風景



図 61 遮光した一階スペースの様子



図 62 《作品模型 1》2015 年、スチレンボード、木、H 80 mm×W 550 mm×D 600 mm

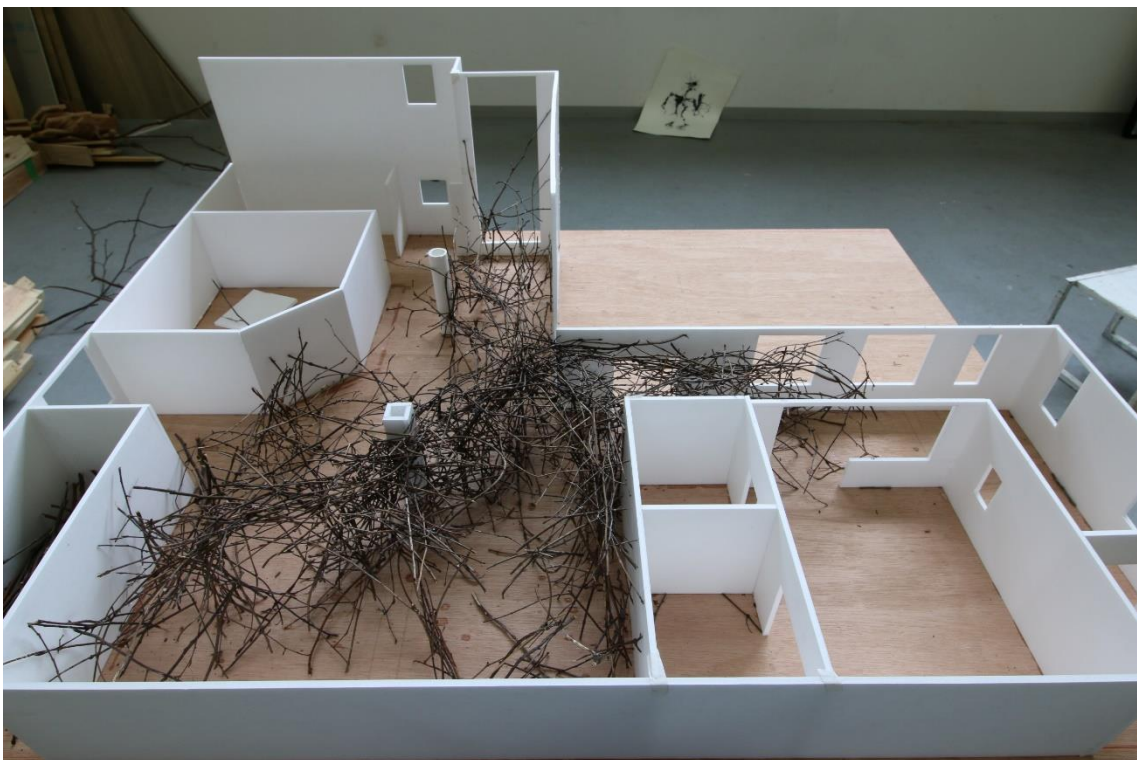


図 63 《作品模型 2》2015 年、スチレンボード、木、H 350 mm×W 1170 mm×D 910 mm



図 64 枝の集積により想定される作品のフォルム



図 65 遮光作業の様子



図 66 制作過程の様子

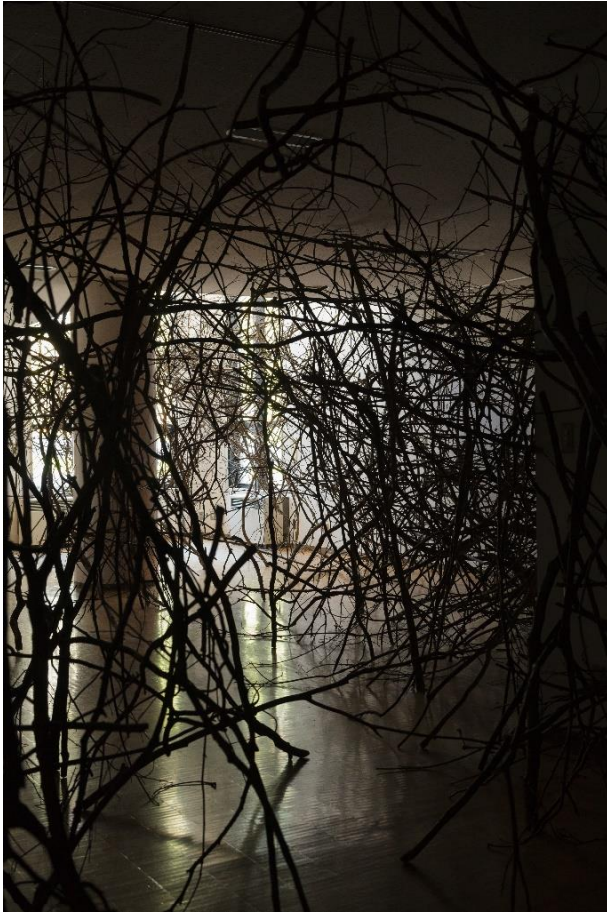


図 67 《彫刻された日常》  
2015年、木、  
愛知県立芸術大学藤沢アートハウス  
一階にてインスタレーション



図 68 入口付近の様子



図 69 作品を鑑賞している様子



図 70 《彫刻された風景》

2015年、木、ペンキ、ピアノ、椅子、

愛知県立芸術大学藤沢アートハウス二階にてインスタレーション

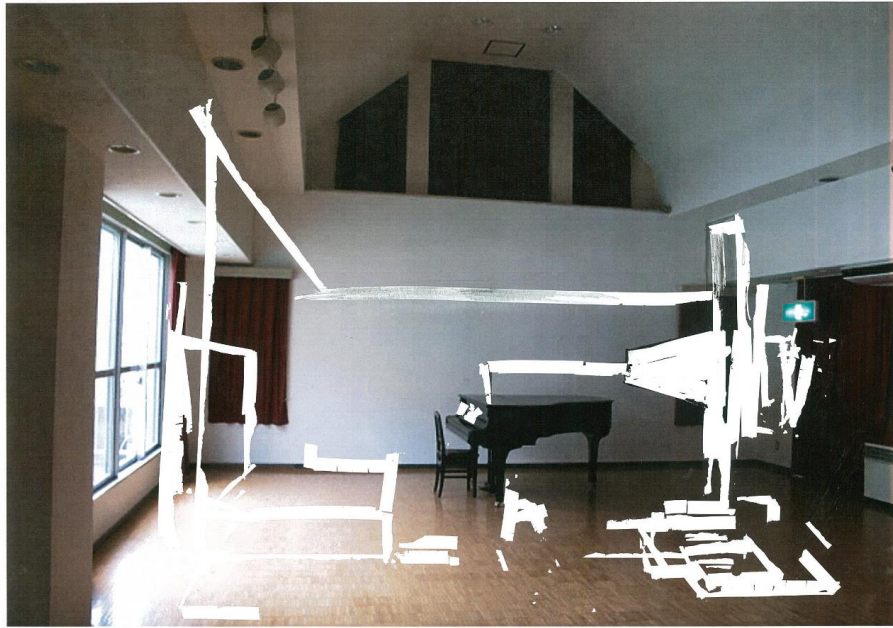


図 71 《「彫刻された風景」のためのドローイング》

インクジェットプリント、修正テープ、H 210 mm×W 297 mm

## 図版および写真出典一覧

- 図 1 ドナテッロ 《聖マルコ》、1411-13 年、大理石、オルサンミケーレ聖堂、フィレンツェ  
出典：H・W・ジャンソン『新版 美術の歴史』、村田潔・西田秀穂監修、第 2 巻、美術出版社、1990 年、394 頁
- 図 2 ドナテッロ 《ユディトとホロフェルネス》、1457-60 年頃、ブロンズ、パラッツォ・ヴェッキオ、フィレンツェ  
出典：Charles Seymour Jr (ed.), *Sculpture in Italy: 1400-1500*, London, 1966, p.356.
- 図 3 ミケランジェロ 《ダビデ》、1501-04 年、大理石、アカデミア美術館、フィレンツェ  
出典：H・W・ジャンソン、前掲書、451 頁
- 図 4 ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ 《ダビデ》、1623 年、大理石、ボルゲーゼ美術館、ローマ  
出典：H・W・ジャンソン、前掲書、513 頁
- 図 5 オーギュスト・ロダン 《鼻のつぶれた男》、1864 年、ブロンズ、フィラデルフィア美術館、ペンシルベニア州  
出典：H・W・ジャンソン、前掲書、637 頁
- 図 6 コンスタンチン・ブランクーシ 《眠り》、1908 年、大理石、ルーマニア国立美術館、ブカレスト  
出典：ラドゥ・ヴァリア『ブランクーシ作品集』、中原佑介監修、小倉正史、近藤幸雄訳、リプロポート、1994 年、101 頁
- 図 7 コンスタンチン・ブランクーシ 《眠るミューズ》、1909-10 年、大理石、ハーシュホーン博物館・彫刻庭園、ワシントン D.C.  
出典：ラドゥ・ヴァリア、前掲書、136 頁
- 図 8 パブロ・ピカソ 《マンドリンとテノーラ》、1913 年、松材、彩色、鉛筆、ピカソ美術館、パリ  
出典：ジュゼップ・パラウ・イ・ファブレ『ピカソとキュビズム 1907-1917』、神吉敬三、大高保二郎他訳、平凡社、1996 年、341 頁
- 図 9 ウラジミール・タトリン《Corner Counter-Relief (コーナー・カウンター＝レリーフ)》、1914-15 年、鉄、アルミニウム、亜鉛、油絵具で彩色、防錆ワイヤー、固定具、アネリー・ジュダ・ファインアート、ロンドン  
出典：(exh.cat.) *Tatlin-New Art for New World*, Museum Tinguely (ed.), Basel, 2012, p.82.
- 図 10 マルセル・デュシャン 《泉》(オリジナルは紛失)、1917 年、陶器の小便器、フィラデルフィア美術館、ペンシルベニア州  
出典：グロリア・モウレ『現代美術の巨匠—マルセル・デュシャン』、野中邦子訳、美術出版社、1990 年、91 頁
- 図 11 アレクサンダー・コールドー 《ロンドン》、1962 年、アルミニウム、鋼、彩色、国立



国際美術館 大阪市

出典：国立国際美術館編『国立国際美術館 開館 30 周年記念所蔵作品選』、国立国際美術館、2007 年、85 頁

- 図 12 アンソニー・カロ《ある朝早く》、1962 年、鋼、アルミ、彩色、テート・ギャラリー、ロンドン  
出典：東京都現代美術館編『アンソニー・カロ展』、東京都現代美術館、1995 年、43 頁
- 図 13 ジャクソン・ポロックの制作風景、ハンス・ナムス、1950 年撮影  
出典：愛知県美術館・東京国立近代美術館編『生誕 100 年ジャクソン・ポロック展』、読売新聞東京本社、2011 年、88 頁
- 図 14 カール・アンドレ《Redan (レダン)》、1964 年(破損)、1970 年に再制作、木、オンタリオ・アートギャラリー、トロント州  
出典：ジェイムズ・マイヤー編『ミニマリズム』ファイドン社、2011 年、94 頁
- 図 15 カール・アンドレ《Spill (Scatter Piece(散らばった欠片))》、1966 年、プラスチック、カンバス製の袋、所蔵不明  
出典：ジェイムズ・マイヤー編、前掲書、97 頁
- 図 16 マイケル・ハイザー《Rift (劣化)、Nine Nevada Depressions (ネヴァダの九つの窪地)の第 1 作目》、1968 年干上がった塩湖を 1.5t にわたって排出、マサカーのドレイレイク、ネヴァダ州  
出典：ジェフェリー・カストナー編『ランドアートと環境アート』、ファイドン社、2005 年、52 頁
- 図 17 マイケル・ハイザー《Double Negative (ダブル・ネガティブ)》、1969-70 年、流紋岩、砂岩、オヴァートンのモルモンメサ(岩石丘)、ネヴァダ州  
出典：ジェフェリー・カストナー、前掲書、54 頁
- 図 18 《第 3 インターナショナルのための記念碑》の模型が設置された様子、撮影者不明、1920 年撮影  
出典：Tatlin-*New Art for New World*, cit., p.113.
- 図 19 法然院(京都左京区)の関守石、高井潔撮影  
出典：隈研吾、高井潔『境界 世界を変える日本の空間操作術』、淡交社、2010 年、106 頁
- 図 20 桂離宮中書院の窓から広庭を眺めた様子、三好和義撮影  
出典：三好和義『京都の御所と離宮—③桂離宮』、朝日新聞出版、2010 年、56 頁
- 図 21 桂離宮古書院から二の間から月見台を見た眺め、三好和義撮影  
出典：三好和義、前掲書、42 頁
- 図 22 桂離宮賞花亭、三好和義撮影  
出典：三好和義、前掲書、158 頁

- 図 23 「山下圭介展」展示風景(2011年2月、ギャラリーArtislong(京都)にて)、筆者撮影
- 図 24 《在るものをみるための》、2012年、楠、アクリル絵の具で彩色、H 2000 mm×W 1000 mm×D 1200 mm、筆者撮影
- 図 25 《昨日が今日で、今日が明日》、2013年、楠、アクリル絵の具で彩色、H2840 mm×W 2500 mm×D 2500 mm、筆者撮影
- 図 26 ウラジミール・タトリン《Painterly Relief(絵画的レリーフ)》,1914年、1982年にマーティン・チャークにより復元  
木、紙、鉛筆、絵具で彩色、壁紙、アネリー・ジュダ・ファインアート、ロンドン  
出典： *Tatlin-New Art for New World*, cit., p.84.
- 図 27 ウラジミール・タトリン《Corner Counter-Relief(コーナー・カウンター＝レリーフ)》、1914年、木、鉄、ロープ、固定具、国立ロシア美術館、サンクトペテルブルク  
出典： *Tatlin-New Art for New World*, cit., p.71.
- 図 28 アンソニー・カロ《24時間》、1960年、鋼、彩色、テート・ギャラリー、ロンドン  
出典：東京都現代美術館編、前掲書、37頁
- 図 29 アンソニー・カロ《足を抱える男》、1954年、ブロンズ、個人蔵、ロンドン  
出典：東京都現代美術館編、前掲書、32頁
- 図 30 アンソニー・カロ《タワー・オブ・ディスカヴァリー(発見の塔)》、1991年、鋼、彩色、東京都現代美術館、東京都  
出典：東京都現代美術館編、前掲書 137頁
- 図 31 アンソニー・カロ《オランジェリー》、1969年、鋼、彩色、ケネス・ノーランド蔵  
出典：東京都現代美術館編前掲書、50頁
- 図 32 アンソニー・カロ《エマ・プッシュ・フレイム》、1977-78年、さびた鋼、彩色、アネリー・ジュダ・ファイン・アート、ロンドン  
出典：東京都現代美術館編、前掲書、78頁
- 図 33 レイチェル・ホワイトリード《無題(Sequel TV(テレビの続き))》、2002年、石膏、ポリスチレン、鋼、所蔵不明  
出典：(exh.cat.) *Rachel Whiteread Hunch of Venison*, Christiane Schneider (ed.), London, 2002, p.22.
- 図 34 レイチェル・ホワイトリード《無題(家)》、1993年、ボウ地区、ロンドン、アートエンジェルによるコミッションによるプロジェクト  
出典：『美術手帖』、688号、美術出版社、1994年、97頁
- 図 35 《ペインティング・ライフ》、ベニヤ板、2013年、愛知県立芸術大学大学会館2階にてインスタレーション、筆者撮影
- 図 36 《ツミキヤマ》、2013年、楠、アクリル絵の具で彩色、H 2400 mm×W 1000 mm×D 2400 mm、筆者撮影
- 図 37 《世界は色彩で溢れている》、2013年、楠、ベニヤ板、アクリル絵の具で彩色、ペンキ、軽量鉄骨、H 2400 mm×W 5600 mm×D 3100 mm、筆者撮影

- 図 38 《世界は色彩で溢れている》、角材細部、筆者撮影
- 図 39 《世界は色彩で溢れている》、壁面細部、筆者撮影
- 図 40 ペンチを糸で巻いた様子、筆者撮影
- 図 41 透過によって見えるペンチの形、筆者撮影
- 図 42 アントニー・ゴームリー《Fruit of Earth、(地球の果実)》、1978-79年、鉛、拳銃、ワイン瓶、刀、所蔵不明  
出典：神奈川県立近代美術館編『Antony Gormley : Still Moving , Works 1975-1996 』、読売新聞社、1996年、47頁
- 図 43 アニッシュ・カプーア《1000 Names(千の名前)、1979-80》、1979-80年、木、顔料、ジェッソ、所蔵不明  
出典：(exh.cat.) *Anish Kapoor*, Peter Noever (ed.), London, 1996, p.10.
- 図 44 《melt blue (青の融解)》、2014年、BPテープ、合金、JR丸亀駅前広場噴水跡にてインスタレーション、筆者撮影
- 図 45 《infor》制作の様子、筆者撮影
- 図 46 《infor》、2013年、羊毛、愛知県立芸術大学サテライトギャラリー会議室にてインスタレーション、筆者撮影
- 図 47 《軌跡の形体化(糸)のドローイング》、2014年、紙、インク、H 550 mm×W 250 mm、筆者撮影
- 図 48 《軌跡の形体化(糸)》2014年、木、絨毯、糸、H 250 mm×W 930 mm×D 200 mm、筆者撮影
- 図 49 《削られた形》、2014年、発砲スチロール、水性塗料、H 180 mm×W 140 mm×D 200 mm、筆者撮影
- 図 50 《削り取られた形》、2014年、発砲スチロール、水性塗料、H 200 mm×W 200 mm×D 200 mm、筆者撮影
- 図 51 《空間を物質として捉える(シャボン玉)》、2014年、椅子、ポリバルーン、H 640 mm×W 750 mm×D 250 mm、筆者撮影
- 図 52 《空間への介入 (土)のドローイング》、2014年、紙、インク、H 730×W 250 mm、筆者撮影
- 図 53 《空間への介入 (土)》、2014年、木材、土粘土、H 800×W 2400 mm×D 200 mm、筆者撮影
- 図 54 《空間への介入 (森)》、2014年、木、ステンレス、H 600 mm×W 450 mm×D 350 mm、筆者撮影
- 図 55 側面からみた《空間への介入 (森)》、筆者撮影
- 図 56 《空間に触れる》、2014年、紙、インク、H 500 mm×W 650 mm、筆者撮影
- 図 57 《彫刻された空間 I》、2014年、木、H 230 mm×W 500 mm×D 200 mm、筆者撮影
- 図 58 《彫刻された空間 I》の内部の様子、筆者撮影

- 図 59 藤沢アートハウス外観、筆者撮影
- 図 60 藤沢アートハウス室内風景、筆者撮影
- 図 61 遮光した一階スペースの様子、筆者撮影
- 図 62 《作品模型 1》2015 年、スチレンボード、木、H 80 mm×W 550 mm×D 600 mm、筆者撮影
- 図 63 《作品模型 2》2015 年、スチレンボード、木、H 350 mm×W 1170 mm×D 910 mm、筆者撮影
- 図 64 枝の集積により想定される作品のフォルム、筆者撮影
- 図 65 遮光作業の様子、筆者撮影
- 図 66 制作過程の様子、筆者撮影
- 図 67 《彫刻された日常》2015 年、木、愛知県立芸術大学藤沢アートハウス一階にてインスタレーション、筆者撮影
- 図 68 入口付近の様子、加藤章成撮影
- 図 69 作品を鑑賞している様子、加藤章成撮影
- 図 70 《彫刻された風景》2015 年、木、ペンキ、ピアノ、椅子、愛知県立芸術大学藤沢アートハウス二階にてインスタレーション、加藤章成撮影
- 図 71 《「彫刻された風景」のためのドローイング》インクジェットプリント、修正テープ、H 210 mm×W 297 mm、筆者撮影

## 参考文献（出版年順）

### 和書

- ハーバート・リード『芸術の意味』、滝口修造訳、みすず書房、1966年
- モホリ・ナギ『ザ ニュー ヴィジョン』、大森忠行訳、ダヴィッド社、1967年
- 中原佑介「アンソニー・カロの彫刻」『みづゑ』、889、美術出版社、1979年
- 本郷新『彫刻の美』、中央公論美術出版、1980年
- 水野忠夫『ロシア・アヴァンギャルド』、PARCO、1985年
- 中原佑介『Brancusi/Endless Beginning ブランクーシ』、美術出版社、1986年
- H・W・ジャンソン『新版 美術の歴史』、村田潔・西田秀穂監修、全2巻、美術出版社、1990年
- ルドルフ・ウィトコウアー『彫刻—その制作過程と原理—』、池上忠治監訳、中央公論美術出版、1994年
- ラドゥ・ヴァリア『ブランクーシ作品集』、中原佑介監修、小倉正史・近藤幸雄訳、リプロポート、1994年
- 大住遥訳「特集 Rachel Whiteread ロンドンの逆襲 見えないものへ」『美術手帖』、688号、美術出版社、1994年
- 東京都現代美術館編『アンソニー・カロ展』、東京都現代美術館、1995年
- ハーバート・リード『近代彫刻史』、藤原えりみ訳、言叢社、1995年
- 神奈川県立近代美術館編『Antony Gormley : Still Moving ,Works 1975-1996 』、読売新聞社、1996年
- ジュゼップ・パラウ・イ・ファブレ『ピカソとキュビズム 1907-1917』、神吉敬三・大高保二郎他訳、平凡社、1996年
- ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術』、佐々木基一編集、晶文社、1999年
- 椎名節編『20世紀の美術』、末永照和監修、美術出版社、2000年
- 李禹煥『余白の芸術』、みすず書房、2000年
- 港千尋『洞窟へ 心とイメージのアルケオロジー』、せりか書房、2001年
- 高階秀爾監修『増補新装 カラー版 西洋美術史』、美術出版社、2002年
- マルティン・ハイデッガー『芸術作品の根源』、関口浩訳、平凡社、2002年
- ジェフェリー・カストナー編『ランドアートと環境アート』、ファイドン社、2005年
- 加藤周一『日本文化における時間と空間』、岩波書店、2007年
- 塩田純一『イギリス美術の風景』、ブリュッケ社、2007年
- 向井一太郎、向井周太郎『ふすま 文化のランドスケープ』、中公文庫、2007年
- 美術手帖編『現代アート事典』、美術出版社、2009年
- 長井宏憲『素材の系譜』、隈研吾監修、グラフィック社、2009年
- 隈研吾、高井潔『境界 世界を変える日本の空間操作術』、淡交社、2010年
- 三好和義『京都の御所と離宮—③ 桂離宮』、朝日新聞出版、2010年

愛知県美術館・東京国立近代美術館編『生誕 100 年ジャクソン・ポロック展』、読売新聞東京  
本社、2011 年

ジェイムズ・マイヤー編『ミニマリズム』、ファイドン社、2011 年

中原佑介『中原佑介美術批評 選集 6 現代彫刻論 物質文明との対峙』、現代企画室＋  
BankART、2012 年

港千尋『ヴォイドへの旅 空虚の創造力について』、青土社、2012 年

河野哲也『境界の現象学 始原の海から流体の存在論へ』、筑摩書房、2014 年

藤井匡『現代彫刻の方法』、美学出版、2014 年

## 欧文

Charles Seymour Jr, *Sculpture in Italy: 1400-1500*, London, 1966

Christiane Schneider (ed.), *Rachel Whiteread*, Exh. Cat., London, 2002

Dan Person, *Spirit: Garden Inspiration*, London, 2009

Simon Baier, *Tatlin-New Art for New World*, Museum Tinguely (ed.), Exh. Cat., Basel,  
2012

## 要旨

### 彫刻における空間表現「空間を彫刻する」—実験と実践

山下 圭介

本研究は、彫刻が環境に及ぼすことにより生じる、人間の空間認識の変化に着目することで、その変化を効果的に生み出すことのできる空間表現を導きだし、新たな展開を見出すことを目的としている。

研究者はこれまで、彫刻作品を発表することで、自身の空間との関わり方、彫刻作品がもたらす空間への影響について研究を行ってきた。しかしながら、それは空間という掴みどころのないものに対し、その場で起こっている現象を、ただ漠然としたイメージとして認識したものであった。そこで、本研究では、空間に対してどのような変化が、どのような要因によって発生するかを明確にする必要があるという立場から、彫刻作品が引き起こす空間への影響と建築がもたらす空間への影響を比較検討するとともに、人間と空間の関係性について検証している。

また、本研究において、空間という言葉を用いるにあたり、人の空間認識の在り方を、「量 (mass)」、「空虚 (void)」の二つの要素に分けて、彫刻がもたらす空間の変化について考察している。

以上の点をふまえて、本論文は以下のような構成となっている。第 I 章では既存の空間表現の形式を分類するために、彫刻が空間とどのような関係を保ちながら今日に至ったのかという視点から彫刻史を概観し、彫刻によってもたらされる空間への影響について考察した。彫刻は本来、建築の一部であり、彫刻には用途が必要であったこと、やがて建築と彫刻がそれぞれ独立したものとして扱われるが、20 世紀になると、再び二つの領域が曖昧になってきた点を検証した。それにより、彫刻作品にとって、建築の要素を含む作品がより効果的に空間に変化をもたらしていることを導き出すことができている。さらに、彫刻と建築という二つの領域は、それぞれ異なった影響を空間に及ぼしていることから、建築における空間への作用について考察している。その結果、彫刻は空間を別の空間へと変容させ、建築は空間の中に新たな別の空間をつくり出すという空間作用を確認できた。そしてさらに、この二つの異なる空間作用が同時に存在するとき、より効果的に空間を変化させることができるという仮説を導くことができた。

第 II 章では、I 章における考察をふまえて、彫刻と建築の要素が融合すると、空間そのものに我々が認知しやすい変化が生じる点を、それぞれの要素を合わせもつ作家として、ウラジミール・タトリン、アンソニー・カロ、レイチェル・

ホワイトリードを例として取り上げ、それぞれの作品に認められる空間への作用について考察した。その結果、それぞれ三者三様の方法もちいて、量(mass)としての空間を測るために物理的距離を、空虚(void)としての空間を測るために心理的距離といった空間との関係性を見出すことで空間把握を行い、鑑賞者を巻き込む程の空間操作を行っていたと結論付けた。

第Ⅲ章では、これまでの研究をもとに実践研究を行い、最終的に作品化へといたるまでの経緯をまとめている。展示空間との関わり方を意識した《ペインティング・ライフ》、空間における内側と外側の意識を反転させようとした《世界は色彩に溢れている》、作者と場との関わり方を意識した《melt blue》、自身の行為の集積で内包空間をつくった《infor》といった4つの実践研究を通して、「自分の軌跡の視覚化」、「空間を素材として捉える」、「自然空間に介入」という研究者独自の空間への関わり方を導き出した。さらに、2節ではその空間への関わり方を模索する行為を「彫刻的思考に基づく空間表現」と置き換え、研究者自身が空間との関係性を見出し、自らの存在を模索する行為こそが、「空間に影響を与えるより効果的な方法」であるとする結論にいたった。

その具体的な方法こそ、「空間を彫刻する」というコンセプトである。これは研究者が彫刻に従事していた背景を経て見出した、「空間を素材とした彫刻作品をつくる」という、空間を質量ある物質と捉え、空間を削り取るような行為によって作品化を試みることに同時に、行為そのものが「空間そのものをつくり出す(彫刻する)」という2つの制作過程を意味した言葉である。このコンセプトをもとに作品《彫刻された日常》を制作した。その結果、空間を削ることによって、研究者自身の身体の延長線上にあるフォルムを展示空間の中で見出すことができた。それは、その場にあった空間を変容させるほどの効果を確認することができ、また本来不可視であるはずの研究者の内的世界を可視化させるに至った。その可視化された内的世界こそ空虚な空間(void)であった。さらに本研究では、後に制作された《彫刻された風景》と《彫刻された日常》を比較することで、最終的な成果として見出したコンセプト「空間を彫刻する」の可能性を検証している。

最後の結論では、これまでの研究を振り返り、作品《彫刻された日常》が生み出された背景を概観することにより、コンセプト「空間を彫刻する」の効果について反省を加えている。すなわち、空間とは全ての事象を包み込むものである存在であることから、他者も空間に関わりをもっている。したがって、このコンセプトは研究者個人に留まるものではない。誰もが自らの手で各々の空虚(void)な空間として生み出すことができる。本研究で見出した「空間を彫刻する」というコンセプトはその空間を認識するためのきっかけに過ぎない。しかも空間は、時間や環境とともに絶えず変化する。つまり、今回、制作した作品



《彫刻された日常》は空間を変容させるひとつの事例である。とめどなく変化する空間を冷静に見極め、研究者自身もまたその変化に応じて変化し続けることで、どのような場所においても、空間を素材とし、作品として展開することができるといえる。

The sculpture representation in space:  
Experiment and practice of the concept "sculpting the space"

Keisuke Yamashita

The purpose of the current research is to discover new developments arising from influences generated by sculpture as part of an environment, the resulting effect of that transformation and the spatial expression by focusing on cognitive changes in human spatial perception.

Thus far in exhibiting sculpture works, the researcher had investigated the influence of sculpture on personal space. This was, however, with regard to space with elusive objects, phenomena that were generated in situ and the perception of ambiguous images. In the current research, the investigation into the relationship of humans and space is undertaken from the standpoint of the need to precisely define the sort of factors that effect the transformation occurring in space, as well as to compare the influence of spatial transformation brought about by sculptural works and the influence of space created in architecture.

Further, in this research the transformation of space by sculptural works is examined with regard to the use of the word 'space', which is understood to be human spatial perception, separated into two factors of mass and void.

Based on the previous points, the present thesis has been structured as follows. In order to categorize forms of existing spatial representation, Chapter 1 examines the relationship between sculpture and space seen from the contemporary perspective of the history of sculpture and the influence on space as effected by sculpture. While the original use of sculpture was necessary as a part of architecture, with time architecture and sculpture were each treated as independent entities until the 20<sup>th</sup> century, when once again points of ambiguity between the two domains were examined. It is thereby anticipated that sculpture, inclusive of works that are components of architecture, can be more effective in bringing about transformation in space. Further, given that as each of the two domains, sculpture and architecture, has its own varying influence on space, the operation in architecture is also taken into consideration. As a result it was possible to verify that sculpture transforms space into a different space, whereas architecture has a spatial function by creating a new and different space within a space. Furthermore, when these two varying spatial functions existed simultaneously, it was possible derive a hypothesis of a more effective change.

Based on the observations discussed in Chapter 1, in Chapter 2 the function of space as uniting the components of sculpture and architecture is considered, as readily

recognized in several artists' work, such as that of Vladimir Tatlin, Anthony Caro, and Rachel Whiteread, to cite a few examples. The result, each of the three above has his or her own method of manipulating the spatial relationship, by measuring the mass as physical distance or by measuring the void as mental distance, and thereby involving the viewer through spatial processing.

Chapter 3 presents details of the practical enquiry that ultimately led to the creation of work based on the previous research. Four practical research activities, the awareness of involvement in the exhibition space ('Painting Life'), the intentional reversal of the awareness of the inside and outside ('The World Is Overflowing With Colour'), the conscious interaction between the artist and the object in the exhibition ('melt blue'), and the artist's own accumulated actions as inclusive of the space ('infor') led to 'visualization of the artist's path', 'treatment of space as material', 'interventions in natural space' that elicit the artist's original treatment of space. Further, by substituting actions of searching about with relation to a space with a "spatial representation based on sculptural thinking" in part 2, the researcher himself discovered a relationship with space, and the actions to seek their presence, leading to the conclusion of a "more effective method of affecting the space."

This specific method of 'space to sculpture' *is* the concept. It was discovered by way of the researcher's background in engaging in sculpture, also referred to as "creating a sculpture with space as the material ", treating space as a substance, attempting to transform space by the act of shaving it away, where this act is two production processes of "creating space itself (making sculpture)". It was based on this concept of 'the sculpted everyday', that the artwork was created. Consequently, by paring away the space, it was possible to find an extended form of the researcher's own body in the exhibition space. That is, it was possible to confirm the effect enough to transform the space in a location, while resulting in a visualization of the researcher's inherently invisible inner world. The visualized inner world was empty space or 'void'. Furthermore, in this study, by comparing the later produced "sculpted landscape" and "sculpted everyday", the final outcome was the verification of the concept of "sculpting space".

In the final conclusion, in reviewing the research so far, the author presents an overview of the creation of the "sculpted everyday", added to reflect the possibility of the concept of "sculpting space". That is to say, since the present space encompasses all events, others also have a relationship to that space. Thus, this concept does not remain with the researcher himself. Anyone can by himself produce an empty space (void) with his own hands. The concept of 'sculpted space' found in this study is nothing more than an opportunity to recognize the space. Further, space is constantly changing with time and the environment. In brief, this time the created work " the sculpted everyday" is one example of

transforming space. By calmly investigating the ceaselessly changing space, the researcher himself may also continue to change according to the changes, anywhere, with space as the material, to be utilized as an artwork.

\*The above is an overview of the doctoral thesis and the artwork.

## 謝辞

本研究は、自ら取り組んできた制作活動から生まれた空間に対する疑問が研究の動機となっている。そのため、本研究を進める上で自分自身に対し悩み、時には憤慨するといった多くの葛藤があった。そのようなときに、土屋公雄教授始め、大塚道男教授、高梨光正准教授には、的確な言葉をご教授頂き、またご指導を賜った。また、近くにいて下さった多くの恩師の方々から、多岐に渡りご指導頂けたことは、筆者にとって誠に幸運なことであった。

また、作品制作の際にアシスタントとして関わって頂いた友人、先輩、後輩達をはじめ、本研究において滞在制作を行った香川県丸亀市、愛知県豊田市藤沢地区の地域の住民の皆様からの暖かいご支援がなければ、無事に展示を終えることができなかつた。

本研究に取り組むまでの作品制作は、筆者一人で作業に取り組む時間が大半を占めていた。しかしながらこの三年間振り返ってみると、その作業の中に多くの人との出会いや関わりがあった。筆者にとってこの三年間は一本の論文を書き進めながら、人の有難味を痛感し、「私は人に生かされている」と気付かされる期間となったのである。そんな私と出会った皆さまひとりひとりに、心より感謝の意を申し上げたい。

最後に、本研究を理解し、如何なるときも温かく身守ってくれた家族に感謝する。そして、ここを出発点とし、研究を深めていくことで少しでも恩返しができるならば幸いである。

2016年2月26日 山下 圭介