

彫刻における無名性と記憶の想起

— 人間と自然のはざままで —

平成 31 年度

東京藝術大学大学院美術研究科

博士後期課程学位論文

彫刻研究領域

1317913 田内隆利

目次

はじめに	3
1. 無名性と記憶	
1.1. 記憶 – 形と意味の関係	
1.1.1. 特定の意味と形	7
1.1.2. 特定の意味を持たない形	10
1.2. 無名性 – 過去	
1.2.1. エジプト・ピラミッド	12
1.2.2. ストーンヘンジ	14
1.3. 無名性 – 現代	
1.3.1. デザイン	15
1.3.2. ポップアート – アンディ・ウォーホル	16
1.3.3. 無名性と匿名性	19
2. 人間と自然のはざま	
2.1. 人間の刻印	21
2.1.1. ラッシュモア山	21
2.1.2. ランドアート	
2.1.2.1. マイケル・ハイザー、ロバート・スミッソン	24
2.1.2.2. ロバート・モリス	25
2.1.2.3. ジェームズ・タレル	26
2.1.3. 自然素材の使用 – 生の肯定	28
2.2. 自然 (Nature) との共生	
2.2.1. 寺社建築	30
2.2.2. 日本庭園	33
2.2.3. 場との共生	34

2.3. 現代の造形	38
3. 提出作品について	
3.1. 「Surface」	41
3.2. 「Line」	47
3.3. 「Point」	50
終わりに	54
参考文献一覧	56
図版引用文献一覧	57

凡例

本論文中の自作品の図版キャプションでの作者名は、「田内隆利」（本名）ではなく、アーティストネームの「象山^{かたやま}隆利」を用いることとする。

はじめに

私の生まれ故郷は、静岡県沼津市の静浦という海辺の小さな集落である（図1）。海と山に挟まれたわずかな土地にひしめくように家が建ち並び、小さな漁港で獲れた魚をひものに加工する小規模な家族経営の工場が点在する。親が会社員の家庭はほぼ無く、周囲にいる大人達の職業も漁師だったり、船大工や魚加工業、養鶏、小さな商店を営んでいたりと、多くの住民が自営業で、その土地に根ざした仕事を生業にしていた。都会に住んでいると会社員がいないことはとても特異なことのように感じるが、そもそも会社というものがないその土地では、それはむしろ自然なことだった。

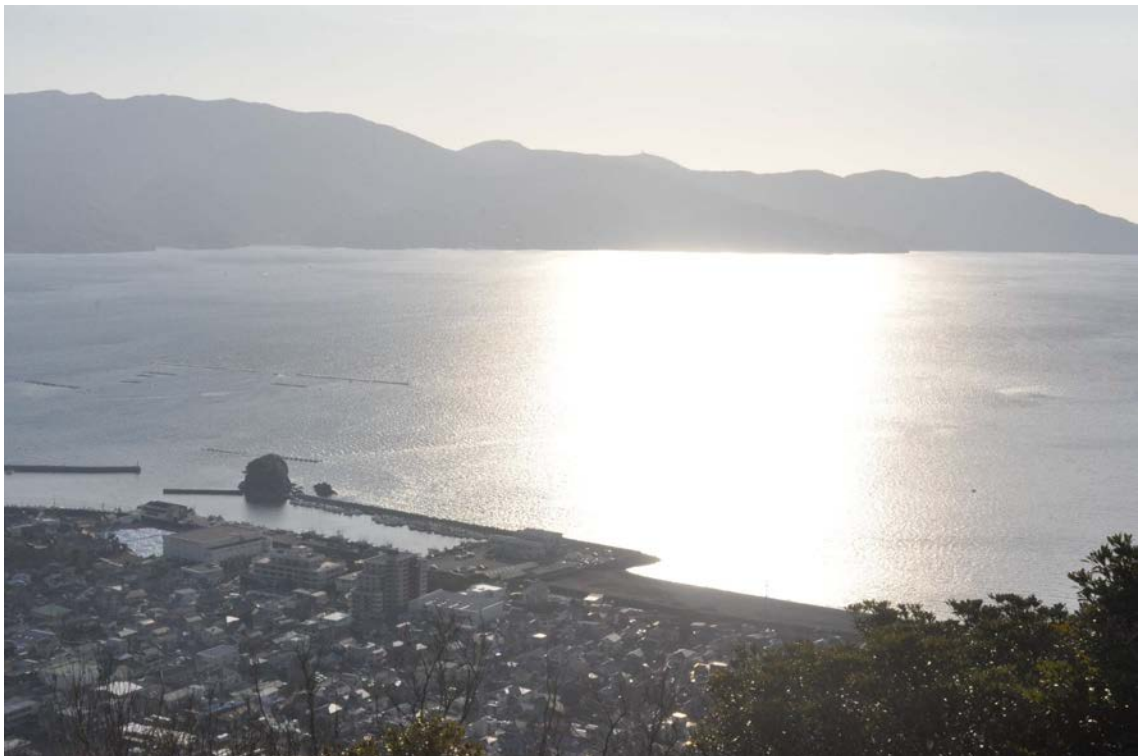


図1 沼津市象山から見下ろした静浦

駿河湾の最奥に位置する静浦の海は、台風でもなければ荒れることはなく、夜になると波の音だけが辺り一帯に響き渡る。真っ暗な海を前にすると、波の音だけが不自然なほど大きく感じられて、そのまま海という生き物に飲み込まれてしまいそうな恐怖があった。

海岸からほど近い我が家で毎晩、窓から差し込む白い月明かりと、何か巨大な生き物の血流のような波の音に包まれながら眠りに就いた。その時の感覚は、今でも鮮明に思い起こすことができる。思い起こすというよりも、今でもその感覚が自分の中でずっと継続していると言った方が近いかもしれない。

日中は海岸の砂浜に漁を終えた漁船がウインチで引き上げられ、漁師達が魚網を編んだり破れた網の修理をしたり、船のエンジンのメンテナンスをしたりしていた。そして見上げた空には、海から山に向かって吹き上がる上昇気流を利用して、グライダーが音もなく滑空していた。来る日も来る日も飽かずにそういうものを眺めていた自分は、心が満たされていたと同時に、空っぽで透明だった。まるで海風が身体の中を吹き抜けているかのように、心の中に留め置くことが何もなく、毎日見る景色を常に新鮮な驚きを持って眺めていた。

そこに住む人たちは、沼津駅周辺のことを「街」と呼び、街まではバスで30分ほどだったが、特に用事が無ければ街に行くことはなく、私自身も静浦の外に出ることは、高校に進学するまでほとんど無かった。街には、自動車販売店があったり、スーパーマーケット、ボウリング場、市役所や本屋があったりしたが、そのどれもが自分の内面世界とはかけ離れたものだった。自分の内面世界は、静浦のおよそ文化的といえるものが何もない日常の中で育まれたもので、その頃に目にした海や月、山、風、船、灯台、棧橋、グライダーなどの記憶が私の中に漂っており、無意識のうちに度々作品のモチーフとして登場する。

故郷を離れてからすでに30年以上が経つが、いまでも私の頭の中にはあの頃の月明かりの中で毎晩聴いていた夜の波の音が響いており、空を見上げればグライダーの幻影が見える。

私にとって「作品を作る」という行為は、そうした私の内面世界に広がるイメージを物質に固定する行為であると同時に、自分自身が未だ見ぬ、自分の中に沈潜している「自然」と未分化の無意識のかたちを探り、現出させる行為でもある。無意識の形を現出させるために、私は制作工程に偶然の要素を多く取り入れ、その場で起きる自然現象を利用する。そうすることで、作品を自分の制御できる範囲から意識的に外す。その時、自分は作品の制作者であると同時に観察者でもある。私にとって制作とは、何を表現したいかではなく、そこで何が起きるかということのほうが重要である。それは私の主観によって、私の中にあるイメージを再現するのではなく、子どもの頃から今までずっと感じている世界に対する驚きを、別の形で新たに生み出そうとしている行為なのである。

そうしたことを意識しだした時、私は故郷の山の名前「象山^{ぞうやま}」を作家名として使用するようになった。2001年以降は、「象山隆利（かたやまたかとし）」という名前で作品を発表している。

論文タイトルの「彫刻における無名性と記憶の想起」にある無名性という言葉は、以上のように自分の制御を意識的に外して偶然性を取り入れること、またそれによって自分が作品の主体ではなくなることを意味している。またそれは、副題にある「自然」という言葉にも通じており、私は自然という言葉に二つの意味を持たせている¹。一つは、上記のように意図せず偶然に現れるという意味であり、もう一つは、人間という言葉に対する対語としての自然で、意識に対する無意識と言い換えても良い。つまり、副題の「人間」という言葉で人の意思や意識を、「自然」という言葉で無意識や偶然性を表し、また、英語の Nature の意味での自然を表す場合は、紛らわしいため「自然 (Nature)」と表記した。そして、「人間と自然のはざままで」という副題は、それらの中間領域、つまり意識と無意識の間に表現の可能性を感じていることを示す言葉であり、本論文のキーワードの一つである。また、自然物という言葉も使うが、これは文字通り自然の物という意味である。

タイトルにある「記憶の想起」に関しては、無名性と自然を内包する彫刻には、個人的な記憶ではなく、多くの人が共有でき、共感できる記憶を呼び覚ます力があるのではないかという、私の作品に対する考え方を表している。

本論文は3章からなる。各章の構成について説明する。

1. 無名性と記憶

1.1. 「記憶-形と意味の関係」では、近代以降の彫刻に見られる再現模倣的な具象形態と、ミニマルな抽象形態の特質について、それらがどのように人々の記憶に結びつくのかを考察する。具象形態は、具体的な形を指し示すゆえに、ある特定の対象に対して、特定の感情を想起させるのには有効だが、逆に言えば特定の対象にしか届きにくいものである。他方、ミニマルな形態は、それ自体は何も特定のものを指し示さず、意味を自由に与えることができるという意味で、形に普遍性がある。しかしそれは、ともすれば何も意味をなさない空虚

¹ そもそも日本語の「自然」という言葉には、2種類の意味がある。一つは、中国由来の仏教用語の「自然（じねん）」という意味であり、これは名詞であり副詞でもある。もう一つは、nature の翻訳語としての「自然」である。こちらは常に名詞として使われ、人工と対立する概念の言葉である。もともと八百万神を信仰する日本語には、客観的な対象としての「自然」の概念も、言葉もなかった。「自然な」「自然だ」（＝おのずからなる＝自然＝じねん）といった、形容詞や形容動詞的な使い方がなかったものを、英語の nature に「自然（しぜん）」という言葉当てたために、多くの混乱を引き起こすことになった。（柳父章著『翻訳の思想 「自然」と NATURE』平凡社、1977年、参照）

なものになりかねない性質もあることを論じる。

1.2.「無名性-過去」では、20世紀以前の事物に着目し、過去に人間が生み出した無名性のある事物を例に挙げ、それらがどのような意味を持っていたか、あるいは現在どのような意味を持つかを考察する。二つの事例を挙げ、まず 1.2.1.「エジプト・ピラミッド」では、前項で論じたミニマルな形態に関する形の普遍性と、ピラミッドの共通性を論じる。次に、1.2.2.「ストーンヘンジ」では、ピラミッドよりもプリミティブな形に対して感じる、人為的な作為性について述べる。

1.3.「無名性-現代」では、20世紀の機械文明に焦点をあて、大量生産による無名性について、それが社会や美術にどのような影響を及ぼしたかを考察する。

2. 人間と自然のはざま

2.1.「人間の刻印」では、自然物に刻印された人間の痕跡を例に挙げ、自然（Nature）を支配しようとする人間の意思について考察する。ここでも二つの事例を挙げ、2.1.1.「ラッシュモア山」では、土地への敬意が感じられない公共的な造形について、2.1.2.「ランドアート」では、そのような思想がアートとしてどのように現れてきたかを考察する。

2.2.「自然（Nature）との共生」では、人間が自然（Nature）を支配しようとしていない古来からある事物を例に挙げ、人間が自然（Nature）とどのように共生してきたかを考察する。

2.3.「現代の造形」では、「自然（Nature）との共生」という視点が、現代の芸術作品にどのように引き継がれているのか、また、そこにどのような意味があるのかを考察する。

3. 提出作品について

ここでは3つの提出作品それぞれについて解説し、作品の構想と、制作に用いる技法が密接に結びついていることを示す。また、これまで論じてきたことが自作においてどのように実現されているかを解説する。

3.1.「Surface」は、素焼きの陶の作品である。2017年から試作を重ねたが、焼成時に割れてしまい、2018年の個展では、二酸化マンガンを着色した硬質石膏で制作し展示した。今回提出する作品は、焼成での再制作を試みた。

3.2.「Line」は、耐火石膏の型を用いてガラスを鋳造した作品である。型から外した後、表面処理をしないことで、不均一で半透明な質感を目指した。

3.3.「Point」は、焼き絞めた陶の作品である。薄く積層したベニヤ板を型に使用することで、表面は複雑な凹凸を持つ。

1. 無名性と記憶

1.1. 記憶 – 形と意味の関係

1.1.1. 特定の意味と形

美術史を紐解くと、大きな転換点がいくつか見つかるが、最も大きく本質的な転換点は、写真の発明であろう²。写真がそれまでの肖像画にとって代わったことで、古典的な具象絵画の存在意義が揺らぎ、印象派（図2）やキュビズム（図3）など、それまでの具象絵画から距離を置いた表現が生まれた。いわゆる近代芸術の幕開けである。そしてそれは彫刻の世界にも大きな影響を及ぼし、オーギュスト・ロダン（1849～1917）やカミーユ・クロードル（1864～1943）、メダルド・ロツソ（1858～1928）のような印象主義的な彫刻が登場することになる。ロツソは、図4の作品「少年」のように彫刻表面の形状を曖昧にし、さらに石膏で作った彫像の上から蠟をかけるなどして、彫像に光が当たった時の見え方を重視した表現を探求した。近代以前の量塊を見せるような彫刻ではなく、絵画的で印象主義的な表現で知られる。ロツソ自身、1902年に出版された著書『彫刻による印象主義』の中で、「私にとって芸術上重要なのは、その物質を忘れることです」「自然に境界はありませんし、作品にもあり得ません」³と述べており、彫刻という物体の持つ現実空間を越えた絵画的で幻想的な具象彫刻をめざしていたことが窺える。この本ではロダンやクロードル、ロツソを含む9人の彫刻家が紹介されており、この時代に彫刻における印象主義が、一定の市民権を得ていた様子が推察される。

絵画的で印象主義的な表現を駆使し、彫刻表面に蠟を用いるなどしたロツソはともかく、ロダンやクロードルを印象主義的とすることには異論もあるかもしれない。しかし国立西洋美術館にあるロダンの有名な「カレーの市民」や「考える人」なども、近くで見ると荒々しい粘土づけの凹凸は写実的とは言い難い。そこに光があたった時にできる陰影によって初めて彫像に生命力が宿り、それが近代以前の写実彫刻を越えた効果を発揮している。またクロードルは、「彫刻はもはや人体の再現だけではなく、情熱的な動きを表現するほうがよ

² アーサー・C.ダントーは著書『アートとは何か – 芸術の存在論と目的論 –』（佐藤一進訳、人文書院、2018年）の中で、「カメラがモダニズムを起動させた」（p.121）と述べている。

³ Claris, Edmond, *De L'Impressionnisme En Sculpture : Lettres Et Opinions de Rodin, Rosso, Constantin Meunier Etc, Paris, La Nouvelle Revue, 1902, pp.51~52*

り良いのです」⁴という言葉を残している。実際にクロードルの彫刻は、ロダン以上に激しい感情表現がなされており、見る者の感情を揺さぶらずにはおかない説得力をもつ(図5)。

もう一つ、ロダンの「最後の幻影」(図6)という作品について触れておきたい。この彫刻は、詩人モーリス・ロリナ(1846~1903)の死後に、彼を敬愛していたロダンに胸像の制作が依頼され、作られた作品である。すでに亡くなっている人物がモデルのため、詩人の死因である「最愛の女性の死」という題材をもとに、レリーフで象徴的に表現したものである。完結した一体の彫像には見えず、どこまでが彫像かも判別できない。図と地の関係が曖昧模糊としており、きわめて絵画的な印象を受ける。いわゆるリアリズムを追求していない、象徴的で印象主義的な表現といえるだろう。

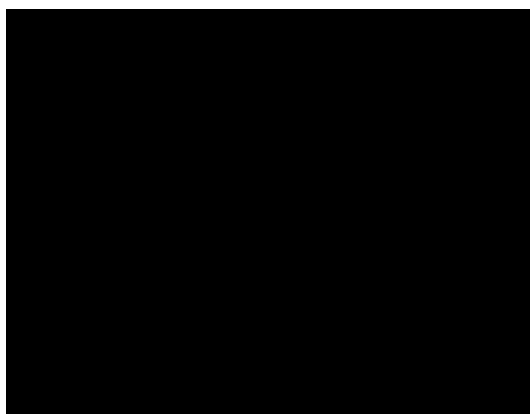


図2 クロード・モネ「印象・日の出」油絵、キャンバス
48cm×63cm、1872年、マルモッタム美術館

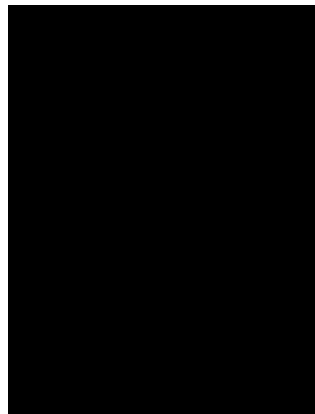


図3 パブロ・ピカソ「座る裸婦」油絵、キャンバス
92.1cm×73cm、1909-1910年、テートモダン

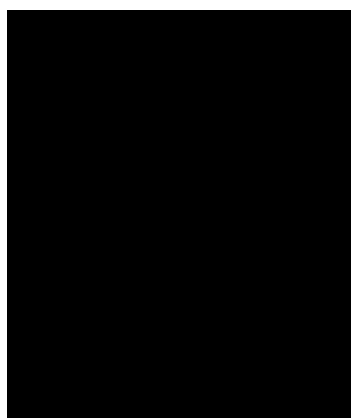


図4 メダルド・ロッシ「少年」石膏、蝋
1906年、Harry Lewis Winston コレクション

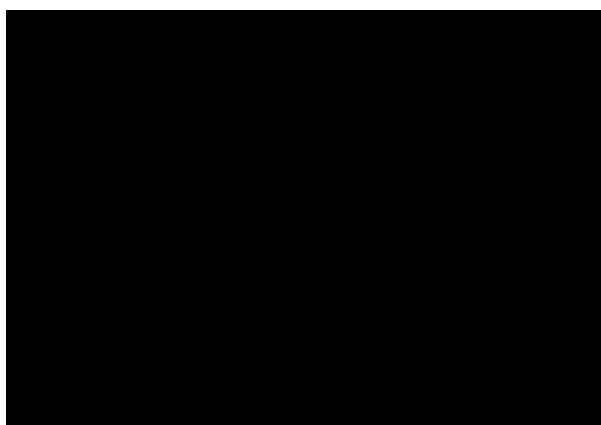


図5 カミーユ・クロードル「分別盛り」ブロンズ
61.5cm×85cm×375cm、1899年、カミーユ・クロードル美術館

⁴ Claris, Edmond, *De L'Impressionnisme En Sculpture : Lettres Et Opinions de Rodin, Rosso, Constantin Meunier Etc, Paris, La Nouvelle Revue, 1902*, p. 89

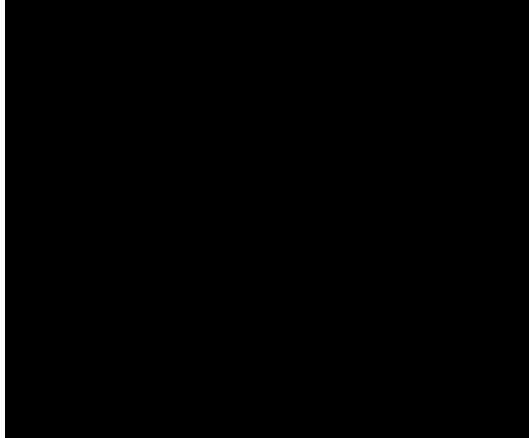


図6 オーギュスト・ロダン「最後の幻影」大理石、1903年、ロダン美術館

このように従来の写実的で触覚を重視した彫刻より、視覚を重視した近代の彫刻では、対象を忠実に再現するのではなく、視覚的な効果を狙って形をデフォルメすることで彫刻家の個性が際立ち、個人の想いや感情を伴う劇的な表現が可能となっている。そのような表現は、それを見る人の感情に強く訴えかけ、そこに何らかの物語性を加味することで強い意味性を持つ。しかしそれは、彫刻の具体的な形象とともにその像の持つ意味を限定し、固定してしまうことでもあるだろう。それが具体的な形象を模した彫刻の可能性であり、同時に限界でもあるのではないだろうか。

例えば、オーストリアの彫刻家アルフレート・フルドリチカ（1928～2009）は、グロテスクなまでに歪められた人体彫刻によって人間の苦悩を表現したことで知られるが、彼が手がけた「反戦と反ファシズムの警告碑（部分）」（図7）などは、そのことをよく表しているといえるだろう。表象文化論の研究者である香川檀によれば、「この像はユダヤ人が屈辱的な道路清掃を命じられたという実話にもとづいて象られたものだが、大地に這いつくばるその像を見たユダヤ人から、犠牲者を二度までも侮辱するものだという批判が寄せられた」⁵という。また、ナチスに迫害されたのはユダヤ人だけではなく、シンティ・ロマ人や同性愛者、精神病患者などもいたが、この像はユダヤ人の男性のみを表象することで、他の属性の人を排除しているという指摘もある⁶。

⁵ 香川檀『想起のかたち 記憶アートの歴史意識』水声社、2012年、p.124

⁶ 註5 掲書、pp.115～116 参照

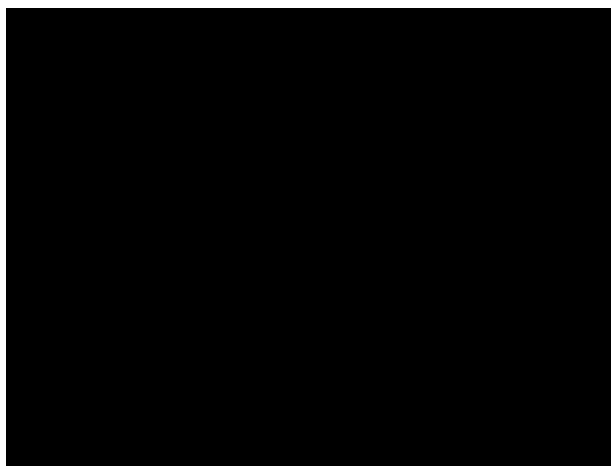


図7 アルフレート・フルドリチカ「反戦と反ファシズムの警告碑（部分）」、1988～1991年、ウィーン

つまり再現模倣的な具象形態は具体的であるために、表現された属性に当てはまる特定の人々の記憶を強く喚起させることができるが、そこに当てはまらない大多数の人々の記憶には、結びつきにくいと言えるのではないか。

1.1.2. 特定の意味を持たない形

では、再現模倣的な具象形態に対して抽象的で特定の意味を持たない形象はどうだろうか。ここでも、ドイツの戦争記念碑を例に挙げたい。香川檀は著書『想起のかたち』の中で、アメリカの彫刻家ソル・ルウィット（1928～2007）が1987年、ミュンスターの彫刻プロジェクト展のために制作した作品「ブラック・フォーム」（図8）について、次のように指摘している。

それは幅10メートル、高さ3メートルほどの大きな黒い石の直方体で、ミュンスターの行方不明となったユダヤ人に捧げられていた。巨大な黒い塊が日常見慣れた風景の中に置かれることで、そこに黒々とした長方形の穴があいたように見え、それがユダヤ人の不在の視覚的メタファーとなっていた。しかし会期終了後、この作品は付近住民から景観を損なうなどの苦情が寄せられたため、取り壊されてしまった。ところが二年後、北ドイツのハンブルク市が、同市アルトナ地区の破壊されたユダヤ人コミュニティのための記念碑としてこれを招致し、同じ漆黒の直方体が一回り大きなサイズで再建された。場所を変えて、同じ作品がユダヤ人の不在を表象することになったのである。ル

ウィットの作品のように、ミニマルな幾何学的フォルムは、それ自体では特定の歴史的
事象を指し示さないために、このようなことが可能だったのである⁷。

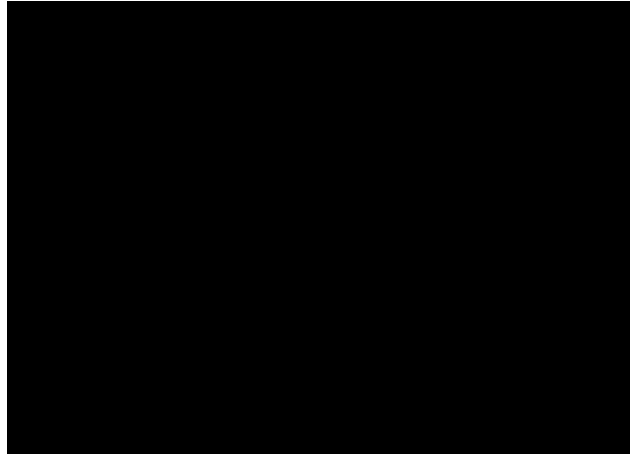


図8 ソル・ルウィット「ブラック・フォーム」1989年、ハンブルク市

ここで言われているように抽象的な形態、とりわけミニマルな幾何学的フォルムにおいて、特定の具象的な図像を用いず、自立的で純粋な造形性のみを追求するため、多様な解釈が成り立つ。しかし裏を返せば、それはあたかも意味を自由に充填できる空の器のようなものであり、鑑賞者に何ら共通の意味を想起させない。このことは、ミニマルな幾何学的フォルムに形の普遍性を保証すると同時に、意味を剥奪された形の空虚さをもたらすものともなり、共通する具体的な記憶を人々に喚起させることは難しいだろう。

以上のように、従来の彫刻に見られる具象的形態や抽象的形態を「記憶」というキーワードでみると、それぞれ固有の問題点が浮かび上がる。

私は、人の記憶を想起させることを作品テーマの一つとしている。具象的なモチーフを抽象化して表現しており、見る人によって見え方が異なるように形を構想している。例えば図9や図10の作品は、山の形やグライダーの翼の形、栈橋の桁の形など、子どもの頃に見た様々なイメージを統合し制作しているが、工場に見立てる人もいるだろうし、雪が積もる家並みを連想する人もいるだろう。前述のように具象形態は特定のものしか想起させず、逆にミニマルな形は何も具体的な記憶を想起させないが、これらの作品はその両方の要素を持つため、多様な記憶の想起が可能となっているのではないかと考える。

⁷ 香川檀『想起のかたち 記憶アートの歴史意識』水声社、2012年、p.102

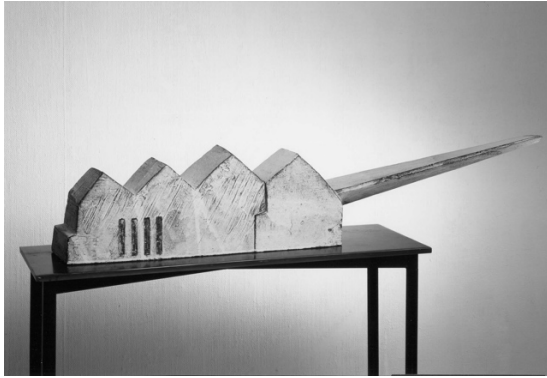


図9 象山隆利「1999002」、陶、1999年
ラフォーレコレクション（イタリア）

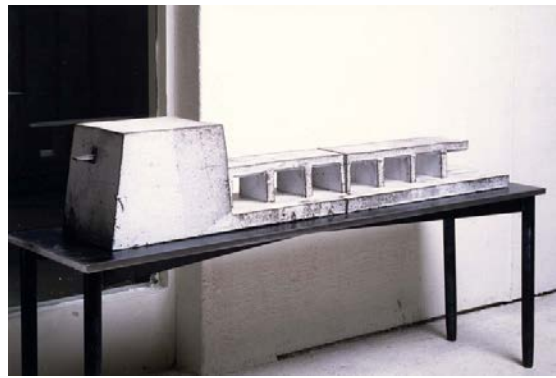


図10 象山隆利「1999003」、陶、1999年
ミュージアム川崎シンフォニーホール

1.2. 無名性 - 過去

1.2.1. エジプト・ピラミッド

無名性のある造形物とは、文字通りの意味からすると、誰が作ったのか分からない物ということであろう。その意味ではエジプトのピラミッドなどは、被葬者の王（ファラオ）や作業に携わった人数などが、すでに様々な研究で明らかにされており、無名性があるとは言い難い。しかしここでは無名性という言葉で、「はじめに」で書いたように、偶然性を取り入れることで無名性を感じさせることと考え、必ずしも作者不明の意味に限らないものとする。そこで無名性のある造形物として、まずはピラミッドを例に挙げて考察する。

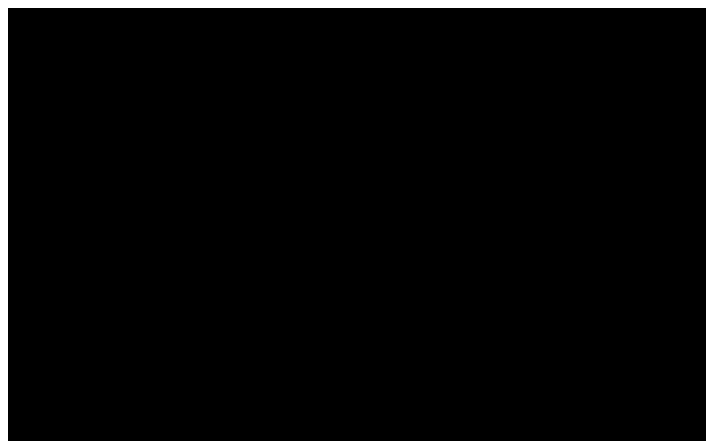


図11 クフ王のピラミッド、エジプト

ピラミッドとは、四角錐状の巨石建造物の総称であり、エジプトだけでなく中南米にも数多く存在するが、世界で最も大きく有名なピラミッドは、エジプトのギザにあるクフ王のピ

ラミッド（図 11）だろう。紀元前 2500 年頃（今から 4500 年前）に作られ、現在の高さは 137m（もとの高さは 147m）、1 辺の長さが 230m。大小様々な石灰岩を推定で 300 万個近く積み上げており、総重量は 600 万トン以上と計算されている⁸。しかしこれだけ巨大であるにもかかわらず、底辺の長さの誤差はわずか 20cm とされるほどの高精度である。高度な技術で作られたピラミッドの形は幾何学的で、具象的なモチーフが無く、まるで鉱物標本の蛍石のようである。現在のピラミッドの姿は、表面にあった平滑な石灰岩の化粧板が剥がされ、その下にあった直方体の石が剥き出しになっているため、制作者が意図した形がそのまま残っているわけではない。完成した当時の姿を想像すると、表面が平滑な石灰岩に覆われた現代の高層ビルのような、あるいはルーブル美術館の中庭に設置されているガラスのピラミッドのような、硬質な印象のものだったのではないかと思われる。極めて現代的で、ミニマルな形象を持つ彫刻のようでもある。そしてそのような彫刻と同じように、完成当時のピラミッドからは制作者の個性や感情を汲み取ることができず、その形には普遍性があるということになるだろう。

現代のピラミッドは残念ながら、歴史的建造物を保護するという社会的合意の無い時代に荒らされ、図 11 の写真のような無残な姿をさらしている。しかしそこにも、崩れつつある現在の姿にしかない魅力が見てとれる。風化が進んだ遺跡のように自然（Nature）の中に溶け込んでおり、やがて土に還っていく過程を見ているようでもある。

図 12 の写真は、日干し煉瓦で作られたために風化が進んだピラミッドだが、原型をとどめている現在の他の石積みピラミッドも、人の手が入って保存されなければ、やがてこのように自然物と見分けがつかなくなるだろう未来の姿を、容易に想像させる。ここで重要なのは、風化したピラミッド（図 12）が最初から不定形だったのではなく、完全な形が風化して不完全な形に変化したことである。かつて完全だった夢を見ながら、自然（Nature）に還っていくという点に、凜とした美しさがあるのだ。

私はそこに、自然現象の風化による偶然性＝自然と、ミニマルな形による無名性を感じる。誰が何の目的で作ったかという事実はさておき、自然物と人工物の中間に位置しているように見える。つまり、人工物でありながら人が制御しきれていない、人と自然（Nature）の共作の造形物であるように感じるのである。

⁸ 吉村作治・後藤健『四大文明 [エジプト]』、NHK 出版、2000 年、pp. 103～104

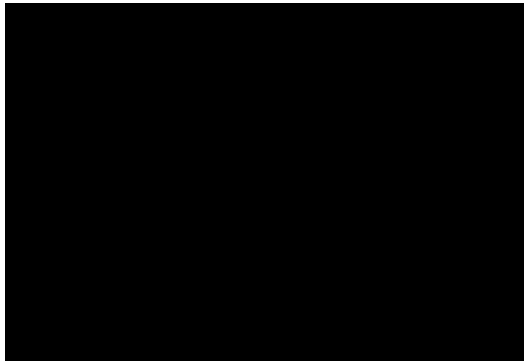


図 12 アメンエムハト 3 世のピラミッド跡、ハワラ

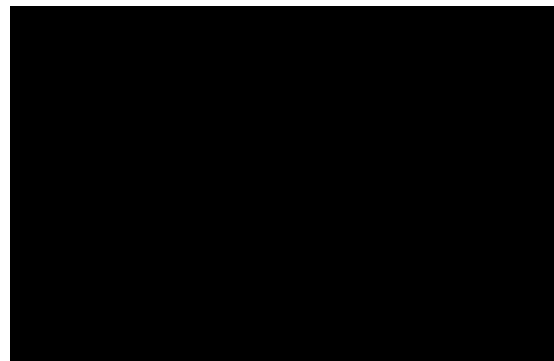


図 13 ストーンヘンジ、イギリス

1.2.2. ストーンヘンジ

もう一つ、ストーンヘンジ（図 13）を例に挙げよう。ストーンヘンジとは、イギリス南部・ソールズベリーから北西 13km 程に位置する環状列石（ストーンサークル）のことで、円陣状に並んだ直立巨石とそれを囲む土塁からなる先史時代の遺跡である。考古学者はこの直立巨石が、紀元前 2500 年から紀元前 2000 年の間に立てられたと考えている。そして、それを囲む土塁と堀は、紀元前 3100 年頃まで遡るといふ。

ストーンヘンジは、ピラミッドとほぼ同時代に作られているが、誰が何の目的で作ったのかが不明である。現在まで様々な意味や解釈が主張されているが、どれもが「説」の域を出ておらず、その意味ではまったく無名性があるといえる。

建設技術は、石を安定させるために凹凸を穿って噛み合わせるなどしている。当時としては比較的高度な技術を使っているが、石の表面加工や形状などには加工技術の未熟さが見て取れ、古代の建造物であることを感じさせる。前述のピラミッドとほぼ同時代とは思えないほど、その造形は自然物の形に近い（というよりピラミッドが異常なほど高度な技術だったわけだが）。ピラミッドが鋳物のような幾何学的正確さで、人の手の痕跡や感情を感じさせず、かえって自然物のような印象を与えるのに対して、ストーンヘンジはプリミティブで正確さに欠け、まるで幼児が一生懸命に積み石（木）をしたかのような造形性をもつことで、逆に人が作ったものであることを強く意識させる。

逆説的だが、ミニマルな形においては、人工的に高度な技術を駆使して正確に作ることで、機械生産のように人の痕跡が消えていく。それに対して、稚拙な技術で正確さに欠け、あまり手を加えていないものは、逆に自然物の形に近く人の痕跡が残る。それがかえって、人が関わった労力や感情などを感じさせるのではないだろうか。

1.3. 無名性 – 現代

1.3.1. デザイン

20 世紀という時代は特異な時代である。18 世紀半ばから 19 世紀にかけて起こった産業革命は、世界に機械化と自動化をもたらし、20 世紀は科学技術の発展とさらなる工業化で世界が激変した。世界の人口は 1960 年には 30 億人だったものが、2000 年までのわずか 40 年間で 60 億人にまで倍増した。工業化の波は一般家庭にまで及び、テレビや洗濯機、冷蔵庫などの電化製品、オートバイや自動車などのモビリティを、先進国ではどの家庭でも簡単に手に入れることができるようになった。身のまわりのほとんどすべてのものが、工場で機械によって作られる大量生産品になり、色も形もまったく同じ自動車は何台も道を走り、寸分違わぬ製品が街にあふれるようになった。そのような製品には、作り手が時間をかけて作り込んだ手の跡が見えず、作り手個人の思い入れも感じる事が難しい。もちろん大量生産品といっても、誰かがデザインしたものであり、そこにはデザイナーの意思や意図が入っているわけだが、それが量産されて街にあふれると、そこから作者（デザイナー）を意識することは難しくなる。よく考えられたデザインであればなおさらである。グラフィックデザイナーの佐藤卓（1955～）は、著書『塑する思考』で以下のように言う。

身近な例として、冷蔵庫のデザインについて考えてみます。（中略）日常生活の中にすんなりと溶け込んで機能してくれていればいいのであって、はっきり言って目立つ必要などどこにもありません。（中略）何もしなくていいのに、つい何かしら施した装飾こそが「デザイン」だと思っている人がメーカーにも驚くほど多くいらっしゃるのと同時に、優秀なデザイナーが社内には必ずおられます。ところがデザインの本質を理解しているそういうデザイナーが、デザインしていないかのような見事なデザインをしたとしても会議ではまったく認められず、単にデザインしていないとされてしまうことがよくあるのです⁹。

この場合デザイナーに必要な職能は、目立つ形を作る作家性ではなく、いかに自分の個性を消して使用者が求める最適な形を提示できるかということになる。もちろんデザイナー

⁹ 佐藤卓『塑する思考』新潮社、2017 年、pp.84～85

に期待される能力にも様々あり、フェラーリのデザインで知られるイタリアのカーデザイン会社「ピニンファリーナ」のように、作家性を重視する個性的なデザインもある。しかし大量生産品の多くは、デザイナーの個性の誇示より、むしろ無名性のあるデザインを目指していると言えるだろう。近年では大量生産・大量消費を見直し、物を長く使ってもらうために人に愛着を感じてもらうデザインを目指す動きがある。これは、近代という時代のものづくりと社会構造が、生活者を生産者と消費者に二分し、物に愛着を感じづらい方向に導いてきたことへの反動とも言えるのではないだろうか。生産者と消費者の距離が近く、自ら作って消費していた時代には、逆に「愛着」ということはそれほど問題にはならなかったのではないか。

1.3.2. ポップアート — アンディ・ウォーホル

そうした大量生産品の大衆性と無名性に着目した美術家に、アンディ・ウォーホル（1928～1987）がいる。ウォーホルは、1961年にキャンベル・スープの缶やドル紙幣など、身近な誰でも知っているイメージをモチーフにした作品を描きはじめ、1962年にはシルクスクリーンプリントを用いて作品の量産を始めた。さらに1964年、ニューヨークにファクトリー（The Factory）と呼ばれるスタジオを構え、多くのスタッフ（art worker）を雇ってシルクスクリーンによる作品を大量生産するようになる。ファクトリーという名前や、アートワーカーという名付けは、大量生産品を生み出す工場のメタファーであり、壁をアルミホイルで覆ったファクトリーの内装もまるで工場のようなようだったという。

ウォーホルがファクトリーを構えた同じ1964年、彼がニューヨークの個展で発表した「さまざまの箱」（図14）という作品がある。これは合板で段ボール箱状のものを作り、その上にシルクスクリーンプリントで「ハインツ・トマトケチャップ」「デルモンテ・トマトジュース」「ブリロ・スープパッド」といったロゴを、写真製版で写し取って寸分違わずに印刷している。そしてあたかもスーパーマーケットの資材置き場のように、ギャラリーの床に積み上げたものである。ウォーホルは当初、ダンボールをそのまま使おうとしたようだが、ダンボールは柔らかくエッジがたたないため、結局合板を使用したという¹⁰。当然ながらこの作品は物議を醸し、たとえば抽象表現主義の画家でブリロ・ボックス（ブリロ・スープパッドの外箱）のオリジナルデザイナーでもあったジェイムズ・ハーヴェイ（1929～1965）

¹⁰ アーサー・C・ダントー『アートとは何か — 芸術の存在論と目的論 —』佐藤一進訳、人文書院、2018年、p.58

は、ウォーホルを剽窃として告訴している¹¹。また美術評論家のアーサー・C.ダントー（1924～2013）は、ウォーホルのこの作品を「芸術」だとした上で、西洋由来の審美的な芸術が終わりを遂げたとし、「芸術の終焉」を宣言した。



図14 アンディ・ウォーホル「さまざまの箱」、The Estate of Andy Warhol、1964年

ウォーホルは自身の作品について、インタビューで次のように発言している。

僕は、自分のことをしゃべるのが嫌いなんじゃないよ。本当に僕についてしゃべることがないんだ。僕はインタビューであんまりしゃべらないし何も言わない。今だって僕は何も言ってないよ。もしアンディ・ウォーホルについて全部知りたいていうのなら、表面だけを見てればいいんだ。ぼくの絵や映画やぼく自身の表面を見れば、ぼくがいるんだ。その裏なんてなにもないよ¹²。

インタビュアーは何を言ってほしいかただ注文してくればればいいんだ。そしたら僕はそれを繰り返すよ。きっと最高だよ、だって僕はあんまりからっぽなんでなにもいうことを思いつかないってことだから¹³。

¹¹ 西村清和『現代アートの哲学』産業図書、1995年、pp.3～5

¹² マイケル・オブレイ(オリジナル版)、西嶋憲生(日本版)編『アンディ・ウォーホル フィルム』西嶋憲生ほか訳、タゲレオ出版、1991年、p.40

¹³ 註12掲書、p.47

これらの発言は、自分は空虚であり、作品はただ現実を写し取っているだけであることを表明している。つまりオリジナルな作品を生み出しているわけではなく、従来の絵画のように自己表現をしているわけでもない。だから言いたいことなど何もない、と言っているのである。宮川淳（1933～1977）は、リヒテンシュタイン（1923～1997）やウォーホルに代表されるポップアートについて、「イメージはもはやかつてのように内発的には成立しない。それらはむしろ無名のイメージとして外部からやってくるのだ、まさしく、これらのマス・メディアのイメージのように」とし、同時にセザンヌのような従来の絵画を、「客観的現実に対抗し、それをしのぐ、より本質的な＜現実＞であった」とした上で、その＜現実＞という概念こそが、現代の絵画が積極的に空無化しようとしているものだと指摘した¹⁴。

ウォーホルは、しばしば鏡に例えられる。時代や社会を映し出す鏡のような存在ということである。しかしここで注意したいのは、鏡が現実をそのまま映すのに対して、ウォーホルは決してそうではないことである。前述のように、ウォーホルはブリロ・ボックスを作る際に、段ボールでは柔らかすぎてエッジが立たないため、合板を用いて同じサイズの箱を制作している。つまり、そのままの形で写し取ったように見せるため、実際の段ボールにはある折り目や表面の凹凸などを消して、幾何学的厳密さを持たせているのである。人の記憶の現実とは、決して現実そのものではなく、人が理解し記憶している「現実」である。つまり、ディテールや不要な情報がそぎ落とされ、事物の本質的あるいは象徴的な形を記憶しているのである。ブリロ・ボックスの本質とは、「工業製品の四角い箱」であることを強調するため、ウォーホルは自分の作品から段ボールの柔らかさや人の手の痕跡を排除した。つまり、現実のブリロ・ボックスよりも工業製品らしい形を作って、作品のコンセプトを明確にしたのだ。

この制作態度は、ミニマルアーティストに共通する。例えばドナルド・ジャッド（1928～1994）は、幾何学的な形を厳密に作るため、作品を工場で生産していたことが知られている。ポップアートとミニマルアートは、同時代に起こった別のムーブメントだが、そこに感情表現がないという点では共通しており、作品に厳密な幾何学的精度を望んだ。それは前節で論じたピラミッドと同様に、個人の感情を排除し、より普遍性のある、人類に共通の夢を求めているように見える。

¹⁴ 宮川淳『鏡・空間・イメージ』水声社、1987年、p.26

1.3.3. 無名性と匿名性

もう一点、「無名性」と類似した言葉に「匿名性」がある。似て非なるものだが、現代社会特有の一つの側面を表していると思われるため、少し触れておきたい。

ウォーホルが鏡に例えられることはすでに触れたが、鏡に例えるのはウォーホルだけではなく、1960年代にアメリカから始まった大量生産・大量消費社会そのものもまた、鏡と言えるのではないだろうか。大衆の欲求を満たすために商品が発売され、飽きの来ないように次から次へと新商品が投入されていく。鏡には意思がなく、ただ大衆の欲求を反映する。「社会」と「大衆」という合わせ鏡には、無限の反復があるだけである。経済は無限に発展するという幻想のもとで、物があふれていく社会を批判も肯定もせずに受け入れていく態度は、ある種の思考停止である。たとえ止めようとしても誰にも止めることはできず、行くところまで行くしか無いという無力感と、いいようもない漠然とした恐怖感は、現代社会を覆う時代の空気のように私には感じられる。

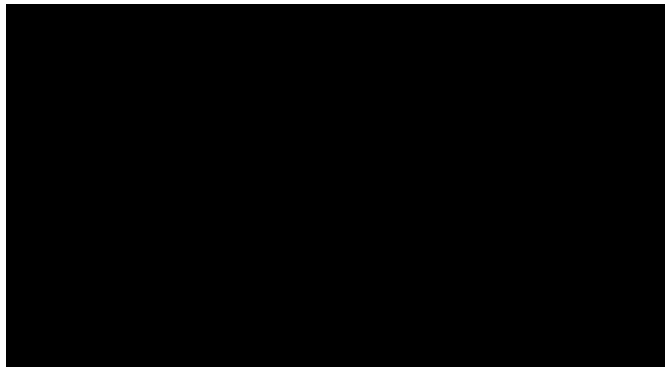


図 15 ゴッドフリー・レッジョ監督 映画「コヤニスカッツィ」1982年

それはちょうど、1982年のドキュメンタリー映画「コヤニスカッツィ」¹⁵（図 15）が描き出したような、人間が機械のように動かされ、商品と人間が同等に扱われる社会である。商品と同じように人間もスペックを数値化して表され、身長、体重、胸囲、腹囲、BMI、視力、学力といった個人の情報が数値の鋳型に押し込められた人々は、他人や自分自身をも量産品のように捉え、優良品や不良品という価値判断を下す。量産品である人間は、希少価値

¹⁵ 『コヤニスカッツィ／平衡を失った世界』という1982年に製作されたドキュメンタリー映画。ミニマル・ミュージックの作曲家フィリップ・グラスが音楽を担当し、監督はゴッドフリー・レッジョ。スローモーションと微速度撮影を駆使し、現代アメリカの都市風景を描写した映画である。コヤニスカッツィとは、ホピ（アメリカインディアンの部族）の言葉で「常軌を逸し、混乱した生活。平衡を失った世界」という意味だが、そのタイトル通り、映画は現代社会の画一化された生活様式で人々が疲弊している様子を描き出している。

を失い、自己承認欲求を満たされないまま、常に恐怖と不満の間で葛藤し、空虚さに身をゆだねて無為の日々を繰り返す。さらにインターネットの登場で、「匿名性」を身に纏い、鬱屈した承認欲求で素性を隠したまま他人を攻撃したり、憐憫を誘ったりするような現象が現れた。そこには、無名性の透徹した普遍性はなく、無価値の自分自身を隠して価値のある人間であるかのように振る舞うか、あるいは他人を貶めることで優越感に浸るという、倒錯がある。無名性が、自己表現を越えて獲得された普遍的価値であるのに対して、匿名性は、個人が個人の中に閉じこもり、外に開かれていない状態である。社会に対して安全に、しかし独りよがりな発信できる装置が、インターネットを介した匿名性であり、無名性との隔たりは大きい。

以上のことと自作との関連について触れたい。私は、作品から自分の手跡を消して幾何学的厳密さを生むために、作品制作時にはコンピュータで図面を引き、レーザー裁断機で合板を切断して、合板や石膏の正確な型を作る。それは、ミニマルアーティスト達が作品を工場で生産したことや、ウォーホルが合板で段ボールを象ったことと同じ意味を持つ。ミニマルで無名性のある形を実現するために、デジタル技術を積極的に活用している。そうして作った型で成形した粘土の上に、白化粧土や銀彩などを施した後、ヤスリがけをするなどして表面にムラを作る。さらに、1170°Cから1250°C程度の高温で焼成することで、自分の制御できる範囲から制作を離し、あたかも自然物のような質感を出すようにしている。そのようにして作られた作品（図16、17）からは、現代の風化したエジプト・ピラミッドと同じような偶然性＝自然と、厳密に形作られたミニマルな形による無名性を、ともに感じとることができるのではないかと考えている。

また、作品に通し番号のみを付けてタイトルをつけないことも、無名性と関係している。私個人の作品ではなく、自然との共作であるという意識が強いからである。



図16 象山隆利「2005010」、陶、2005年

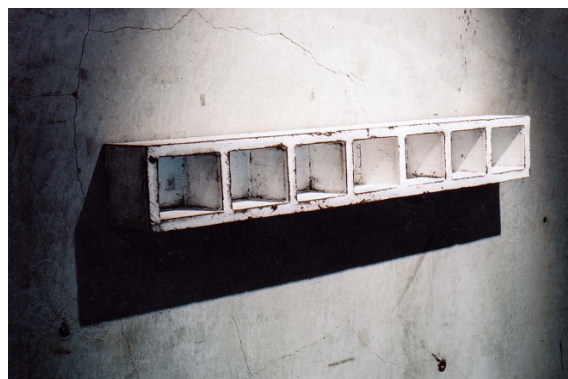


図17 象山隆利「2005016」、陶、2005年

2. 人間と自然のはざま

2.1. 人間の刻印

太古の昔から、人間は風景の中の自然物を加工して様々な造形物を作ってきた。生活に直接必要なものもあれば、心理的側面から人間を支えるものもあるが、ここではそうした造形物のうち、人間がその存在を誇示するために自然物を利用したと思われる事例をとり上げ、考察する。

2.1.1. ラシュモア山

アメリカ合衆国サウス・ダコタ州のラシュモア山には、アメリカの国家的発展に寄与したとされる4人の大統領（G・ワシントン、T・ジェファーソン、T・ルーズベルト、A・リンカーン）の顔が、花崗岩の岩壁に彫刻されている（図18）。額からあごまでの長さは18mにも及び、1927年から1941年10月31日まで14年間をかけて作製された¹⁶。

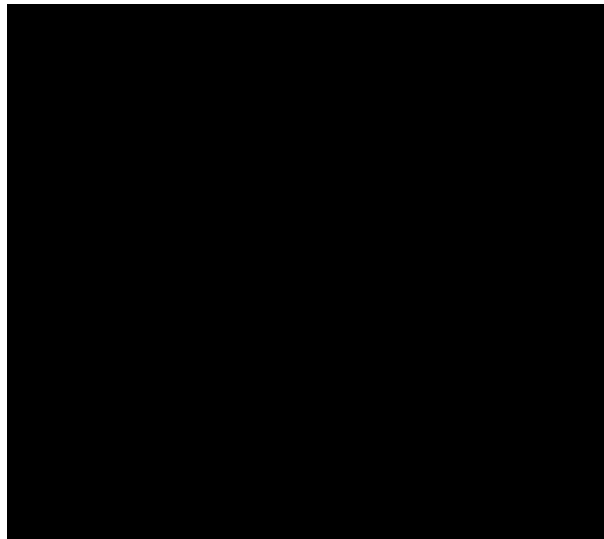


図18 ラシュモア山、アメリカ合衆国

アメリカ合衆国の観光公式ガイドを見ると、「サウスダコタ州南西部のラシュモア山国立記念公園では、忍耐、そしてアメリカの歴史的建造物への称賛の証が、ブラック・ヒルズの

¹⁶ 矢ヶ崎典隆『世界大百科事典 29』、平凡社、1998年、p. 351

地を見下ろしています」とあり、建国の歴史とその立役者の大統領を称えるモニュメントとして喧伝されている。しかし、このラシュモア山を含むブラック・ヒルズという土地は、古くからアメリカ・インディアンの聖地だった。1868年の第二次ララミー砦条約で、アメリカ政府は、ブラック・ヒルズ一帯を「(アメリカ・インディアンの)スー族固有の土地」として認め、白人の立ち入りを制限した。しかしその後、1874年にブラック・ヒルズに膨大な金鉱が存在することがわかると、数年後に条約は一方的に破棄され、土地も連邦政府に没収された。白人側から見れば、インディアンに果敢に立ち向かった開拓の歴史かもしれないが、インディアン側から見れば、不当に収奪、征服された負の歴史であろう。

その後インディアン側は連邦政府に対して、土地を取り戻すための訴訟を起こし、最初の訴訟(1923年)から57年後の1980年、合衆国最高裁判所は、ついに土地が不法に収奪された事実を認めた。ラシュモア山の彫刻工事が始まったのは、最初の訴訟の直後だったことになる。判決は政府に、105,000,000ドルというインディアン土地訴訟の中でも最高額の賠償金を、スー族に支払うことを命じた。ところが判決から間もなく、インディアン側は賠償金の一切の受取りを拒否する決議案を採択し、スー族の保留地の各部族評議会もまたこの決議を支持した。

これについて法学者の藤田尚則は、次のように指摘する。

受取りの拒否の理由は、金銭による補償が満足のいくものではなかったからではなく、あくまでもスー・ネーションにとっての半世紀以上にも亘る法廷闘争の目的が、先祖の骨が埋まっているブラック・ヒルズの土地を合衆国から返還させるにあったのである。丘陵がスーにとっては教会であり、礼拝所であり、且つ埋葬地であったことに、合衆国最高裁判所を含め連邦政府は、何らの配慮をもしなかったと言わざるを得ないが、まさに、ブラック・ヒルズは、賠償金の受取りを拒否してまでも彼らが守り通さなければならぬと考えた「部族のアイデンティティ」のシンボルそのものであったのである¹⁷。

アメリカ政府にとってブラック・ヒルズは、金銭に置き換えられる資源豊富な土地だったのかもしれないが、それを聖地として守り続けてきたインディアンにとっては、多額の賠償金を積まれてもまったく見合わない価値の土地だった。その意味を理解せず、収奪のあげく

¹⁷ 藤田尚則『ブラック・ヒルズ訴訟物語 ー連邦政府によるアメリカ・インディアンの土地政策瞥見ー』文京学院大学人間学部研究紀要 Vol.11、文京学院大学、2009年、p.194

岩盤に大統領の顔を彫刻したことは、恐るべき無関心、あるいは征服だったと言わざるを得ない。

ではもし仮に、この土地がインディアンの聖地ではなく、誰も見向きもしない無名の土地だったら、大統領の顔を彫刻することに問題はないのだろうか。

私にはそうは思えない。なぜならその思考には、自然 (Nature) に対する畏敬の念そのものが欠落しているからである。しかも大統領の顔を彫るという行為は、吉本隆明の言葉を借りれば¹⁸、「共同幻想」である国家、アメリカという新興国にとって、その幻想を強固なものにするための一方的な行為である。

こうした考え方は、あるいは私が日本人だから感じる違和感なのかもしれない。日本には古くから八百万神への信仰、いわゆるアニミズム信仰があり、西洋化によって多様な価値観を取り入れてきた近現代においても、それが失われたようには見えない。家を建てる時には今でも地鎮祭を行ない、グローバルに展開する大企業でも、本社ビルの屋上に社があることは珍しくない。

12世紀に編まれた『西行法師家集』には、次のような歌がある¹⁹。

太神宮御祭日よめるとあり

何事の おはしますをば しらねども かたじけなさに 涙こぼるる

伊勢神宮に詣で、どのような神さまへの祭りなのかはわからないが、そのありがたさにただ涙があふれる、という歌である。現代でも神社や霊山などのパワースポットめぐりが静かなブームだが、そこで肝要なのは、その場所に行って霊的な何かを感じることであり、必ずしもその場所の成り立ちや祭神を知ることではない。ここで重視されているのは、経典や教義ではなく、感性が尊いと感じるものを、ただ尊ぶことである。

このことは、神が宿る土地や山、川、岩、樹木などへの感受性の豊かさを示す。人間の都合で自然 (Nature) を破壊することへの心理的な抵抗感が、日本では依然として失われていないのではないだろうか。

¹⁸ 吉本隆明『共同幻想論』河出書房新社、1968年、p.30

¹⁹ 上野誠『日本人にとって聖なるものとは何か ―神と自然の古代学―』中央公論新社、2015年、p.50

2.1.2. ランドアート

2.1.2.1. マイケル・ハイザー、ロバート・スミッソン

1960～70年代のアメリカに、それまでの彫刻とは一線を画す立体作品を制作したアーティストたちが現れた。マイケル・ハイザー（1944～）や、ロバート・スミッソン（1938～1973）、ワルター・デ・マリア（1935～2013）、ロバート・モリス（1931～2018）等である。風景自体をアートとした彼らの作品は、「アースワーク」または「ランドアート」と言われる。これらの作品は、移動可能で物理的に完結した彫刻作品とは異なり、粘土や絵具ではなく大地を素材とし、それに直接手を加えることで一つの風景を作り出している。作品と風景との境界が存在しないという点で、それまでの彫刻作品とは決定的に異なっていた。

図19はマイケル・ハイザーの「Rift（劣化）」、図20はロバート・スミッソンの「突堤スパイラル」で、いずれもランドアートの代表的な作品である。

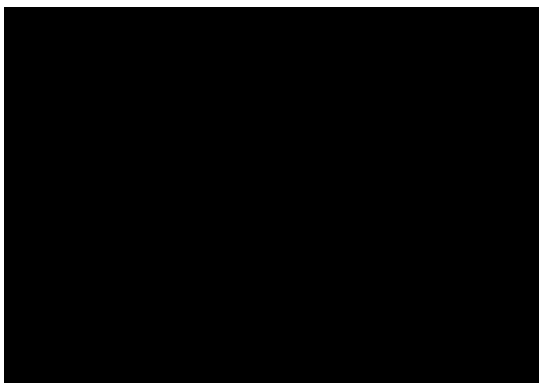


図19 マイケル・ハイザー「Rift（劣化）」
ネヴァダ州、アメリカ、16×4.5×0.3m、1968年

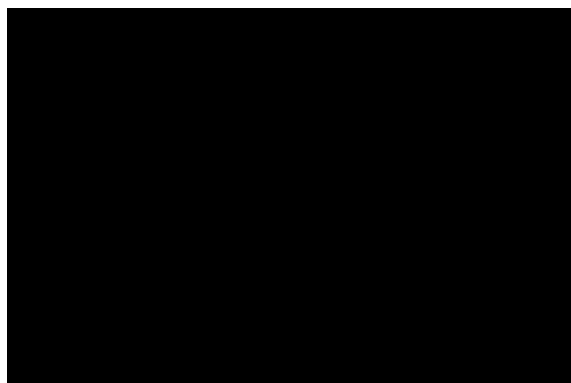


図20 ロバート・スミッソン「突堤スパイラル」
ユタ州、アメリカ、火山岩、石灰岩、土、500m、1970年

ジョン・バーズレイは、ランドアートの思想を以下のように端的に記述している。

マイケル・ハイザーは、今日「アートは過激であるべきであった」「アートはアメリカ的であるべきであった」と述べており、ヨーロッパの伝統に頼ることを止めるべきであると考えていた。また、崇高であるはずの芸術作品というものが、単なる商品のように流通していることに対し、1969年に次のように語っている。「自由な物々交換であるはずのアートが、まるで累積する経済構造の中で行き詰まったかのように一進一退し

ており、あらゆる美術館や画廊に、床もたわわに詰め込まれている。しかし、真なる空間はどこかにある」そして、真なる空間を西部の砂漠の中に発見したという²⁰。

閉ざされた画廊空間や限られた都市空間、それらが象徴する既存の権威から自由になり、新たなアプローチを目指すというランドアーティスト達の考えは、分からなくもない。しかし上記のアーティスト達は、当時すでにアーティストとしての地位を確立しており、画廊をかかえ、支持してくれるパトロンもいたことからすれば、これらの芸術活動も伝統的なアーティスト活動の延長線上にあったという見方ができるだろう。あらゆる芸術活動がそうであるように、ランドアートもまた「アート」という人間を中心とした活動の枠組みの中で、如何に新たな表現を生むかという模索の結果として生まれてきた表現である。ハイザーの言う「真なる空間」も、自分の作品を作るのに適したまっさらな場所という意味であり、自然 (Nature) の中の聖地のような意味ではなかったのではないだろうか。

これらの作品は、いずれも自然 (Nature) との関わりがあるが、それを尊重し、それに呼応した作品というよりは、大地を素材とした彫刻作品という色彩が強い。同時代のイギリスのアーティストであるリチャード・ロング (1945～) は、ハイザーを始めとするアメリカのランドアーティストについて、「風景を利用しているに過ぎず、何ら敬意を払っていないように私には思われます。彼らのアートは『マニフェストの宿命の延長』すなわち自然の『英雄的支配』である」²¹と批判している。

2.1.2.2. ロバート・モリス

次に同じくランドアートの作品だが、コンセプトの異なるものとして、ロバート・モリス (1931～2018) の「観測所」について考察する。

「観測所」(図 21、22) は、直径 24m と 90m の 2 つの同心円の盛り土によって構成されている。内側の環に作られた 3 つの開口部と、外側の環に刻まれた 3 つの花崗岩の切れ込みが 1 組となって、それぞれ夏至、冬至、春 (秋) 分の日の出の位置に向けられている。作品が大きく複雑な構成をとっているため、一望することができず、観察者は内部や周囲を歩き回ることを強要される。観察者は行動を通して、知覚と空間的な情報が結びついた心象が

²⁰ ジョン・バーズレイ『アースワークの地平 環境芸術から都市空間まで』三谷徹訳、鹿島出版会、1993 年、p.13

²¹ 註 20 掲書、p.13

生まれることで、そこに時間的な要素も入っていることに気づかされる。時間的要素とは、一つは時間をかけて歩き回ることによって初めて認識される観察者の時間であり、もう一つは、天文的な要素を入れることで観察者の時間感覚を相対化する、物理的な時間である。観察者はこの作品から、自分たちの時間感覚がいかに主観的であるかを気づかされるのである。

この作品は、巨大な天体観測装置ともいうべきものであり、前述のマイケル・ハイザーや、ロバート・スミッソン等の作品のような、単に大地を素材とした彫刻とは異なる。しかし大がかりな土木工事で、あたかも粘土で形作るかのようにして自分の思い描いた通りに地形を変形させ、天体という人の手の届かない自然 (Nature) を観察するという点で、やはり人間の側から一方的に見た自然観であることを感じさせる。また、人間の知覚に影響を与えることを主題としている点も、人間中心的な造形物と言わざるを得ず、その土地そのものへの敬意をそこに感じることは難しい。

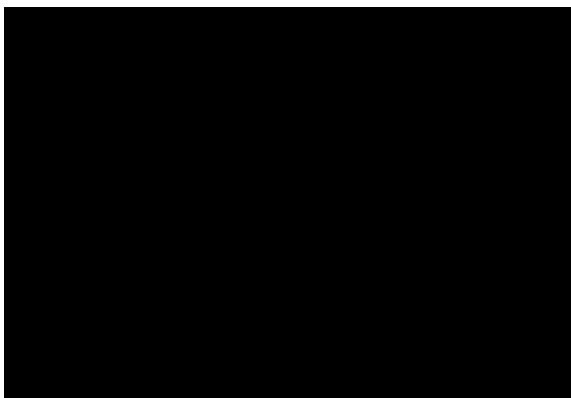


図 21 ロバート・モリス「観測所」
オランダ、90m、1971年

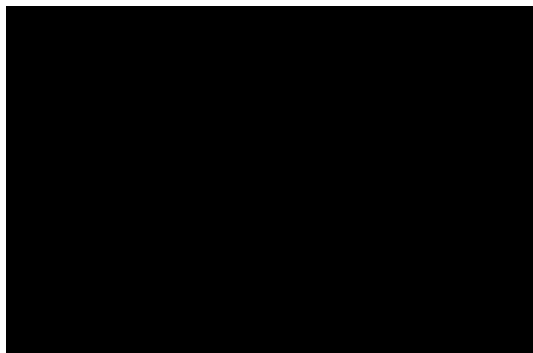


図 22 ロバート・モリス「観測所」上空から撮影

2.1.2.3. ジェームズ・タレル

次に、ジェームズ・タレルの「ローデン・クレーター」(図 23、24) は、モリスの「観測所」と同じく、天体観測のための巨大な装置ともいうべきものである。タレルは 50 万年前に一度噴火したのみで沈黙しているアリゾナ州の休火山を購入し、すり鉢状の火口壁の内側を削って正円に加工した。この作品は、天文学者たちの協力のもとに設計され、18.5 年に一度真南に南中する満月の姿を、直径 2.6m 長さ 315m という長いトンネルでとらえ、ピンホールカメラの原理で地下室の壁に逆さまに映し出す作品である。今後 2000 年間に起こ

る天体の動き、例えば地軸のズレによって生じる北極星の周期運動なども、設計に反映されているという²²。

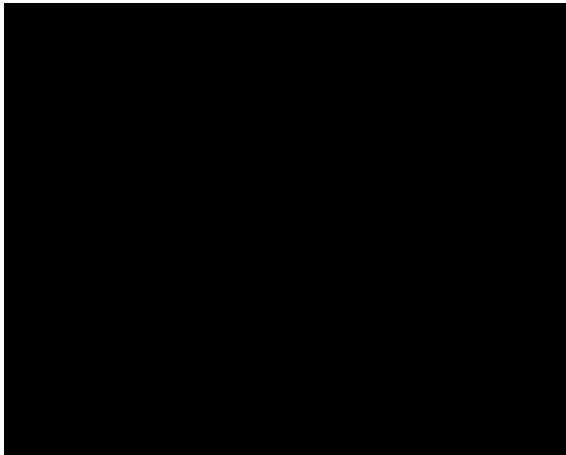


図 22 ジェームズ・タレル「ローデン・クレーター」
アリゾナ州、アメリカ、1997年～（未完成）

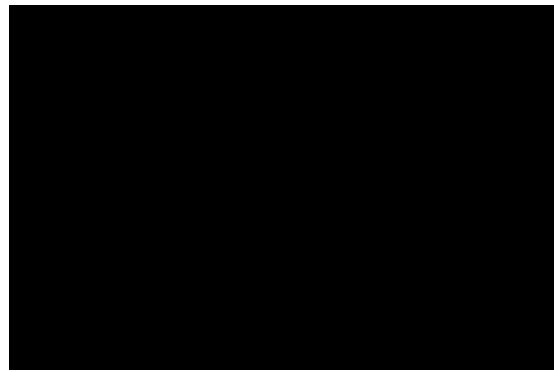


図 23 ジェームズ・タレル「ローデン・クレーター」内部

タレルはこの作品について、「私の望みは、光を主題ではなく、素材として使い、知覚という媒体に影響を与えることだ。（中略）空を知覚できる我々の能力は、自我の領域の拡大と直接関係している」²³と述べている。天体を観測する装置であること、人間の知覚に影響を与えることを目的としている点は、「観測所」と似たコンセプトであることが分かる。しかし私は、この作品をランドアートとして、これまでに取り上げた作品と同列に扱うのには若干抵抗がある。1997年に世田谷美術館で行われた展覧会「ジェームズ・タレル展 夢のなかの光はどこからくるのか？」で初めてこの計画を知った。当時は、「アートを免罪符にして、こんな巨大な土木工事をすることが許されるものだろうか」とむしろ反発を感じたが、その後、本やインタビュー記事を読むうちに、その考えは少しずつ変化していった。

タレルは、この作品を一種の瞑想空間と位置づけ、完成後は北アリゾナ美術館が運営し、体験者には少なくとも24時間火山にとどまること、火口に入るのは1回、ただ一人に限定されることなどの条件をつけた。また、このクレーターは古代インディアンの聖地だったため、儀式に使った石のすり鉢などの遺物が残されている。タレルはその場所に、亡くなった母親の骨を、遺言にしたがって散骨した。そして土木工事を行う際も、聖地としての力を削

²² 宮内勝典『宇宙的ナンセンスの時代』新潮社、1988年、pp.233～236

²³ ジェフリー・カストナー編、ブライアン・ウォリス概説『ランドアートと環境アート』宮本俊夫訳、ファイドン、2005年、p.65

がないよう細心の注意を払い、完成したときの施設はすべて地下にもぐる計画だという²⁴。

タレルは別のインタビューでは、「光の館」²⁵に関連して「もっとたくさんのプロジェクトをしたいと思っています。作家の欲はきりがありませんね」²⁶とも語っており、旺盛な創作意欲を持つアーティストといえるだろう。しかし同時に、アートが存在しなかった先史時代、ストーンヘンジを作った人々が持っていたであろう自然観や宇宙観と、タレルの制作態度には、近いものがあるように感じる。

土木工事を伴うアートのどこまでが許され、どこからがやりすぎなのかを線引きすることは困難である。しかしきれいに線引きできないとしても、これは、ものをつくる人間として考え続けていくべき問題であろう。

2.1.3. 自然素材の使用 - 生の肯定

私は、東京藝術大学の修士課程を修了してから約3年間、彫刻をすることから距離を置いた。もう彫刻をやめようかとも思っていた。自分が陶で彫刻をすることで、粘土や燃料を消費し、自然環境を破壊しているという想いや、大きくて存在感のあるものが賛美されがちな「彫刻」への嫌悪、現代美術に付きまとう“美しくなさ”から離れたいと考え、舞台美術を中心に活動していた。舞台美術では主に光や映像、風など、物理的な形のないものによる空間を演出していた（図25）。



図25 象山隆利 舞台美術、電機曲馬団「夜」大宮ソニックシティイベント広場、1993年

²⁴ 宮内勝典『宇宙的ナンセンスの時代』新潮社、1988年、pp.233～236

²⁵ 「光の館 - House of Light」は、第1回「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」（2000年）で「瞑想のためのゲストハウス」として構想され制作された、宿泊可能なジェームズ・タレルの作品。

²⁶ 『インターコミュニケーション27』NTT出版、1999年、p.123

修士課程を修了してから 1 年ほど経った頃、近くの駅舎から枕木の廃材を何本かもらった。最初は家具を作ろうと考えたのだが、雨ざらしで放置されていた古材には、カミキリムシの幼虫が穴を開けてたくさん住んでいた。その幼虫を傷つけないように、周囲を大きく鑿で彫りだして他所に移住させ、ぽっかりと開いた穴に、幼虫の代わりに陶の小品を入れるという行為を繰り返して、作品らしきものが生まれた（図 26）。久しぶりに物と対峙して作品のようなものを作ることが、純粹にとっても楽しかった。そして「物を作りたいという欲望を抑えることは、生を否定することに繋がるのではないか」と感じ、この時の記憶が、2 年後に彫刻を再開するきっかけになった。



図 26 象山隆利「Untitled（部分）」枕木、1992 年

もともと物を作ることが好きだったはずなのに、「如何に新しい表現をするか」という考えに縛られ、いつの間にか人と比較したり、競争したりしていた。その結果、無価値なことをしているように思え、作ることを肯定できなくなっていた。

何かを作るとは、多かれ少なかれ環境を破壊している。では、やって良いことと、やってはいけないことの境界はどこにあるのだろうか。それは、作品規模の大小や、役に立つか否かではなく、その制作態度にあるのではないか。新しい表現で注目されたい、美術展で賞を取りたいといった動機によるものづくりは、それがどんなに小さなものでも、作家の存在を誇示するためのものであり、前述のランドアートと本質的な違いはない。人間がものをつくることは、本来生きる喜びに裏打ちされた純粹な動機に基づくものなのではないだろうか。

ヘルマン・ヘッセの小説『湖畔のアトリエ』に、主人公の画家が語る次のような一節がある。

あのころは芸術や文化やアポロ的やディオニゾス的や、そんなことがなんでもおそろしく重大だった。だが、今日では、よい絵をまとめあげればうれしい。そこには問題なんかもうない。いずれにしても哲学的な問題はない。なぜいったい自分は芸術家であって、カンヴァスを片っぴしから塗りまくるのか、ということを行わなければならぬらいたしたら、自分は、振るべきしっぽを持たないから、絵を描くのだ、と言うだろう。

(中略)

犬にしろ、ネコにしろ、そのほか利口な動物は、しっぽを持っている。考えたり、感じたり、悩んだりすることにたいしてだけでなく、それぞれのものの気分や心の動きにたいし、生活感情の微妙な躍動にたいして、しっぽは無数のうず巻き方をして、なんとも言えず完全なアラビヤ模様のことばをなすのだ。そういうことばをわれわれは持たない。われわれの中でひとときわ活気のあるものは、やはりそれに類したものを必要とするので、絵筆とか、ピアノとかヴァイオリンとかを作り……²⁷。

自分はなぜものを作るのかという問いは、誰もがぶつかる壁だろう。その壁を乗り越えた後に、「振るべきしっぽを持たないから、絵を描くのだ」と結論づけた主人公の答えは、当時苦境にあったヘッセ自身の心情も重なって説得力を持つ。人間社会の都合に合わせた目標のために作るのではなく、ただ良いものを作るという制作態度は、人間が生きること、生を肯定することへの重要な手がかりが含まれているのではないだろうか。

2.2. 自然 (Nature) との共生

2.2.1. 寺社建築

かつて巖島は神の島だった。古くは遠く対岸から拝し、弥山（みせん／標高 529.8m）を中心とする島全体が神聖視されていた。現在のように一般民衆も参拝できるようになったのは、中世から近世にかけて弘法大師信仰の広がり、市がたつてからといわれる。593年に創建された巖島神社は、1168年頃に社殿の建築がはじまり、鎌倉時代に炎上と再興を繰り返したのち、1571年に建てられた4代目の本殿が現在の本殿である。島全体が神聖視されていたため、社殿は陸地を避けて海にせり出すかたちで建てられている。

満潮で大潮のときには、回廊ぎりぎりまで水位があがり、台風と高潮が重なると回廊はす

²⁷ ヘルマン・ヘッセ『湖畔のアトリエ』高橋健二訳、新潮社、1959年、pp.104~105

べて水没してしまう。水面すれすれまで低くした社殿は、海上の水平面と呼応して実に美しい（図 27）。社殿を支える柱は、礎石の上に置かれているのみで、地面に固定されていない（図 29、30）。沖合の大鳥居（図 28）も同様に、地面に松材を打ち込んだ基礎（千本杭）の上にただ置かれており、上部の箱形の島木の中に拳大の経石を多数詰め込み、鳥居の重量を増やすことで潮に流されるのを防いでいる。社殿は台風などで何度も倒壊したが、その都度心ある人たちが力を合わせて再建してきた。1991年の台風時には、神主の何人かが海に飛び込んで流された材木を集め、その後一ヶ月間は白衣を着ることなく、古材の整理や修復に当たったという²⁸。社殿の美しいたたずまいを維持する困難さは、並大抵ではない。神聖な土地を傷つけることなく、敬いつつ拝殿を作り、ぎりぎりのところで自然界に対処しながら、見事な共生を果たしてきたのだ。



図 27 海上から望む厳島神社



図 28 大鳥居

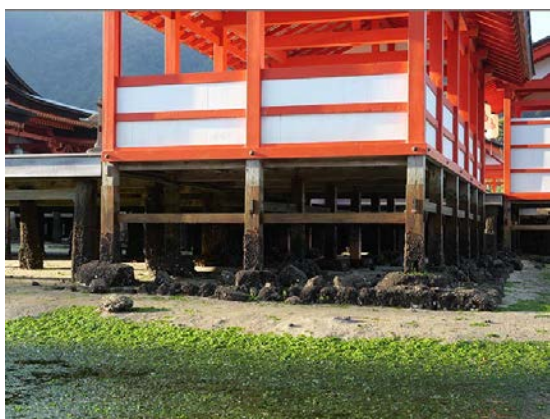


図 29 回廊の基礎部分



図 30 礎石部分

²⁸ 『世界遺産登録記念 厳島神社千四百年の歴史』NHK 広島放送局、1997年、p.21

日本の神社には、このように山や岩、島、樹木などが崇拝の対象だったところも多い。奈良県の大神神社や、長野県の諏訪大社などは、山をご神体として現在でも本殿がなく、拝殿があるのみである。神社の成り立ちは、神が宿る場所に祭壇を設け、小屋が建てられ、それが社殿、本殿へと発展していったといわれている。

また寺院の場合は、仏像や経典などの本尊があるため、必ずそれを守る建物がある。ただ日本には、それ以前からの八百万神への信仰があったためか、伽藍の建て方には土地の神を汚さぬよう細心の注意が払われている。例えば千葉県長生郡の笠森寺では、本尊の十一面観音を大岩の上に安置し、周囲を囲むように建てられた四方懸造の伽藍は、大岩をできるだけ傷つけないよう、高度な建築技術を用いて建てられている（図 31、32）。

自然（Nature）との共生という視点から日本文化を概観すると、木と紙で作られた日本家屋は、煉瓦や石で家を造る西洋的な価値観からみればあまりに頼りなく、自然（Nature）に近いものに映るだろう。日本には永遠に存在する強固でゆるぎないものを造ろうという価値観が乏しく、寂びた美を目指した茶室建築に特徴的なように、積極的に自然素材を使用した儂い美を尊ぶ文化があると言えるのではないだろうか。



図 31 笠森寺



図 32 笠森寺基礎部分

前述の自身の舞台美術（図 25）は、公演会場に常に吹いているビル風を可視化してみせたもので、人為的に風を起こしたものではない。また図 33 の作品は、長さ 25cm の方位磁針を並べたもので、磁針は南北を向き、磁力線の向きの影響で北側に若干傾いている²⁹。つまり、その場の地球上の位置を象徴的に指し示している。その場所が潜在的に持つ力を可視

²⁹ 方位磁針は、磁力線の向きに平行になる。磁力線は地上に対して平行ではないため、北半球では北側に傾く。そのため北半球で売られている方位磁針は、バランスをとるため、通常 S 極よりも N 極のほうが軽く作られている。

化することで、土地や場所に対する敬意を表すと同時に、鑑賞者に自然（Nature）を意識させることになる。これは、自然（Nature）に敬意をはらう日本的な価値観から生まれた発想である。また方位磁針は、炭素鋼を電気炉で焼成して寂びた感じを出しており、この処理もやはり日本的な価値観に由来していると言えるだろう。



図 33 象山隆利「POSITION」、炭素鋼、モルタル、銅板、25cm×2.8cm×2.5cm、2013 年

2.2.2. 日本庭園

日本庭園にも自然（Nature）との共生というにふさわしい造形が見られる。ほぼすべての日本庭園は、自然風景をモチーフにした風景式庭園と言われるが、同様に風景式庭園と言われる他の中国庭園やイギリス庭園とは、異なる特徴があるという。西桂は著書『日本の庭園文化』の中で、次のように記述している。

日本の庭園意匠は、自然をそのまま具現化するのではなく、象徴的に抽象化する点に特徴がある。さらに意匠は、自然の景観や神仙の世界、浄土の世界などを縮景させて修景してきたといえるのではないだろうか。その意味で日本庭園は、「象徴的縮景式庭園」ということができる。これが、他の国の風景式庭園と異なるところといえるように思う³⁰。

「自然をそのまま具現化するのではなく、象徴的に抽象化」する日本庭園の特徴は、石と木と砂のみを用いて様々な自然景観に見立てた枯山水の庭園を思い浮かべれば分かりやすい。他の日本庭園でも、池で海や川を、岩で島を表すといった表現は、広く見られる意匠である。

³⁰ 西桂『日本の庭園文化 歴史と意匠をたずねて』学芸出版社、2005 年、p.5

図 34 と図 35 は、日本三名園の一つに数えられる石川県の兼六園である。広大な霞ヶ池（図 34）を中心とした回遊式の庭園で、園内には多くの橋や岩、灯籠などが設置されている。それぞれ何かしらの意味があり、例えば図 35 の雁行橋は、雁が列をなして飛んでいく姿を表すなど、様々なメタファーが隠されている。回遊式の庭園は中国やヨーロッパに多く見られるが、日本の回遊式庭園は、上述のような様々な意味を象徴的に抽象化することで、限られた面積で広大な世界を表しているのではないだろうか。



図 34 兼六園 霞ヶ池



図 35 兼六園 雁行橋

私は、このように象徴的に抽象化して表現することが、日本庭園のみならず日本文化の一つの特徴でもあると考えている。例えば、茶道の道具には数多くの抽象化が見られる。抹茶をすくう茶杓は、竹片の先を丸く成形して曲げただけのもので、茶道を知らなければ何に使う物なのか分からないだろう。扇子も置き方によって、相手への敬意を表すという象徴的な意味を持つ。また、茶庭で人止めのために置かれる閑守石のように、物理的に空間を隔てるのではなく、象徴的に隔てる方法も日本文化の特徴だろう。

2.2.3. 場との共生

こうした象徴的な抽象化や、回遊式庭園のように歩き回ることによって変化する景色を楽しむ設えは、私の作品展示にも共通している。私は、銀座の奥野ビルという昭和初期に建てられたビルにある巷房こうぼうという画廊で、定期的に個展をしている。巷房は3階に一つ、地下に二つの合計3つの展示スペースを持っており、その3箇所ですべて同時に個展を開催することで、鑑賞者は古いビルの中を回遊する。鑑賞者は、3階や地下を回遊する間に、壁の漆喰や、鉄枠

の窓、モルタルの階段などのテクスチャーに触れ、徐々に外の喧噪から引き離されて静かな心持ちになる（図36）。



図36 奥野ビル内部



図37 象山隆利展、2017年、巷房1

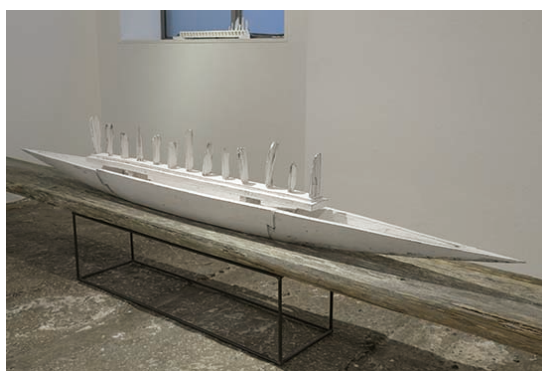


図38 象山隆利「2017003」、陶、1980×170×H180

展示された作品は、その展示室に合わせて構想されたもので、それぞれの展示室で異なる様相を呈している。例えば2017年の展示では、まず3階に、私自身の記憶の中にあるイメージを抽象化した3つの形を展示した。船形と円盤状の形と、プロペラ様の形である。それぞれの配置は、鑑賞者の動線を綿密にシミュレートして決定している（図37）。これらの作品は、船や港、プロペラなどを容易に連想させるが、現実のそれらの形とは異なり、象徴的に抽象化されている。

例えば作品「2017003」（図38）では、一見して船の形が思い浮かぶが、舳先は折れてしまいそうなほど鋭利で、船体中央部には羽根のようにも植物の芽のようにも見える複数の突起がある。また、船体と船首のつなぎ目はカギ状に接合されており、工業的な印象も与え

るだろう。この作品には、現実の船にはない様々なイメージが内包されており、鑑賞者それぞれが持つ無意識の中の記憶を想起させることを企図している。同様に作品「2017002」(図39)は、一見プロペラの形に似ているが、表面の細かな凹凸や、ねじれのない形状からは切り立った岩壁や巨大な建造物のような印象も与える。作品「2017004」(図40)も同様に、港や機械部品、氷面など複数のイメージが内包され、象徴的に抽象化されている。



図39 象山隆利「2017002」(部分)

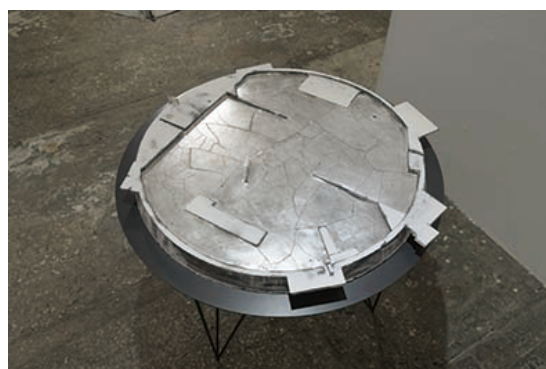


図40 象山隆利「2017004」、陶、680×680×H50

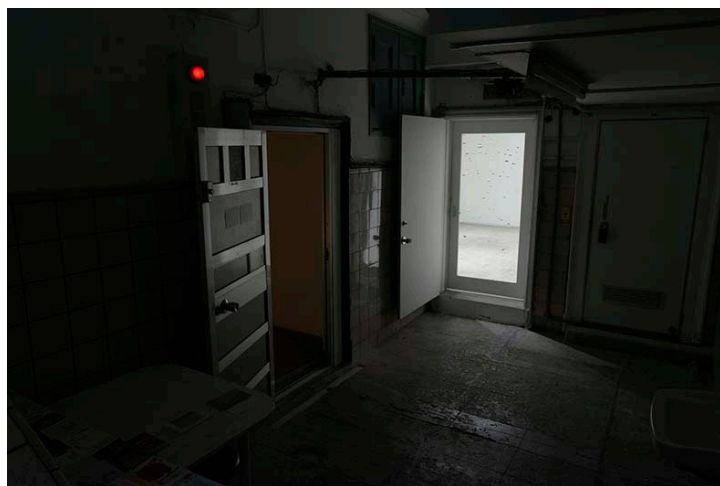


図41 象山隆利「2017007(遠景)」、2017年、巷房地下

階段で地下に降りると、3階とは打って変わった人工的なホワイトキューブが出現する(図41)。明るく照らした展示室(図42)には、たくさんの石を吊るし(図43)、鑑賞者はガラスのドア越しに中をのぞき込む。この作品は生まれ故郷である沼津の海岸で拾った小石で構成されている。個展の準備中に父が病院で死の床にあり、私は、子どもの頃に毎日

過ごした海岸を歩きながら、気持ちの整理がつかないまま自分の遠い昔の記憶を拾うように石を1つずつ拾っていった。そして、石を拾ううちにこの石を使って、今、自分が感じている感覚を表す必要を感じた。その時の静かな孤独感や、忙しい日常から急に切り離されて故郷の海岸をあてもなく歩くことで子どもの頃に帰ってしまったような錯覚。そのことで奇妙に希薄になっている時間感覚などを何かの形で表現することが、その時の自分にとってはどうしても必要だった。

画廊の天井から糸を垂らし、空間のバランスを考えながら1つずつ石を選んで、石の重心に糸に結んでいく作業は、自分にとっては瞑想にも似た行為で、時間経過とともに石で空間が満たされていくと何とも言えない緊張感と開放感が生まれた。展示に使う照明は、自分の内面にある静かで透明な空気感を表現するために奇をてらうことをせず上からの光のみにした。糸の結び目はあえて隠さず、手で結んだ感じを残した。そうすることで緊張感がありながらも、静かで落ち着いた優しい印象を与えることができる。

波に洗われて丸くなった石は、長い年月が経っていることの象徴として鑑賞者の無意識に働きかけ、来場者は口々に「ここだけ時間が止まっているようだ」という感想を漏らした。私が石を拾った海岸で感じていた感覚は、こうして場所を移して異なる形で、しかし、同じように時間を忘れ、静かに自分に向き合う体験として鑑賞者に伝わったのではないかと考えている。これも象徴的に抽象化された表現が、巷房のある古いビルを回遊することで生まれる、日常と切り離されるような体験と相まって来場者に効果的に伝わった結果と言えるのではないだろうか。



図 42 象山隆利「2017007」、石、糸、2017年



図 43 象山隆利「2017007 (部分)」2017年

すぐ近くの暗がりにもう一つの展示室（図 44）があるが、かがまなければ入れないほど狭いため、その狭さを強調して、照明は裸電球 1 灯のみで半月型の陶作品を銅版に乗せて展示した。銅版は時間を経た木の床板に合わせて、古びた感じに加工してある（図 45）。

低い位置に垂らした電球は、展示室に光と影のコントラストを作る。鑑賞者は、かがみ込んで展示室の奥まで進み、作品面の細かな凹凸に見入ることで、より一層外の世界と隔絶した静かな時間の流れを感じることができる。



図 44 象山隆利「2017001」、陶、銅板、2017 年



図 45 象山隆利「2017001（部分）」2017 年

個展を行うごとに鑑賞者から幾度となく言われるのは、「作品が空間にぴたりと合っていて、最初からそこにあったかのような感じがする」「ずっとこのままここに置いて欲しい」という感想である。それは日本の社寺や庭園が、立地に合わせて構想されるのと同様に、展示場所に合わせて作品を構想し、場所も含めた作品化が成功しているということであろう。その場所に敬意を払い、場との共生を意識した制作態度が、作品を通して鑑賞者に伝わっていると云っても良いのではないだろうか。

2.3. 現代の造形

前項では寺社建築や日本庭園など過去の事例を挙げたが、現代においても自然 (Nature) との共生を感じさせる造形が見られる。2006 年の「第 3 回大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」に出品された内海昭子「たくさんの失われた窓のために」（図 46）は、同芸術祭のウェブサイト以下のような解説がある。

部屋の窓から見える風景は「私の風景」となる。窓から見える風景を通して外に広がる妻有の風景をもう一度発見するための窓。揺れるカーテンは風を映す。作家は妻有を来訪した際、妻有の自然に圧倒されたという。自然を邪魔することなく慎ましく咲く花のような作品を目指した。たなびくカーテンは、作品を訪れる人びとの心に陽の光や里山の風のそよぎを届けた³¹。

また、同じく大地の芸術祭（2018年第7回）出品作のマッド・アーキテクト「ライトケープ（光の洞窟）」（図47）は、清津峡溪谷の展望トンネルの壁面に、半鏡面仕上げのステンレス板を設置し、床面に水を張った作品である。ウェブサイトはこの作品について、「人間と自然の関係をあらためて考え、地元の人々、来訪者双方を土地の圧倒的な美しさに再びつなげることを企図している」³²とする。どちらの作品も、作品そのものを見せるのではなく、来場者に、今そこにある風景を意識し、美を再発見してもらうことを意図している。



図46 内海昭子「たくさんの失われた窓のために」
2006年、十日町市



図47 マッド・アーキテクト「ライトケープ（光の洞窟）」
2018年、十日町市

このように自然（Nature）を主体とする作品には、かつてのランドアートには見られない造形思想が見て取れる。大地の芸術祭は、「人間は自然に内包される」という理念をかかげているため、作品の大部分がサイトスペシフィックなもので、アーティストが地域住民と協

³¹ http://www.echigo-tsumari.jp/artwork/for_lots_of_lost_windows、2019年8月16日閲覧

³² http://www.echigo-tsumari.jp/artwork/periscopelight_cave、2019年8月16日閲覧

働して作り上げるという特徴をもっている。「妻有方式」と言われるこの特徴は、作品がアーティスト個人のものではなく、人を含む周囲の環境との共生で成り立つものであることを示している。このような方式にも、日本の伝統的な造形思想が受け継がれているように見える。

また、日本のみならず世界を見渡してもオラファー・エリアソン（1967～）（図 48）や、ネッド・カーン（1960～）（図 49）など、自然現象の可視化を主題とする作品を作っているアーティストが高い評価を得ている。図 48 の作品は、人工的に起こした霧に光をあてて虹を見せる作品、図 49 は 25 万枚のヒンジ付きアルミニウムパネルを壁のように設置して 1 枚 1 枚が風を受けて揺れ、風の動きによる波形が浮かび上がる作品である。

近年このような作品が評価されている動向は、芸術作品は作家個人の内面を表す創作物であるという近代以降の西洋の価値観が変化してきていることの現れなのではないかと私には感じられる。

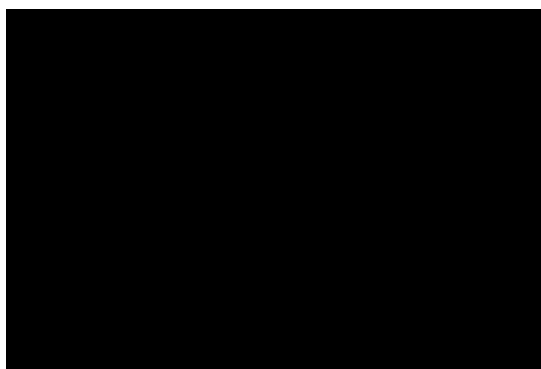


図 48 オラファー・エリアソン
「Rainbow assembly」2016 年、サムスン美術館、韓国

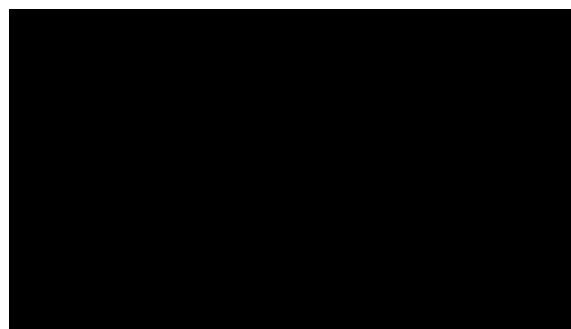


図 49 ネッド・カーン「Turbulent Line」2012 年
ブリスベン空港、オーストラリア

3. 提出作品について

博士展提出作品は、「Surface」（図 50）「Line」（69）「Point」（図 72）の 3 点である。順に解説する。

3.1. 「Surface」



図 50 象山隆利「Surface」陶、130cm×130cm×10cm、2019 年



図 51 象山隆利「Surface（部分）」2019 年

博士展出品作品「Surface」（図 50、51）は、直径 130.0cm、高さ 10.0cm の、中心が緩やかに盛り上がった円盤状の作品である。球体の一部分を切り取ったような形をしている。表面には微少な凹凸があり、一方向からの照明や自然光によって凹凸を強調して見せている。素材は陶で、石膏型に粘土を押し込める方法で制作した。この形状の作品は、2015 年から試作を開始し、1170°C で焼き締めることを目標に、これまで 5 つほど試作したが、どう工夫しても焼成時に割れてしまった。そのため 2018 年の個展では、二酸化マンガンを混入し、黒く着色した硬質石膏（樹脂入りの石膏）で制作したものを展示した。今回の提出作品は、焼成温度を 800°C に設定し、炭化焼成を行うことで表面を黒変させた。800°C までなら割れないことは、すでに実証済みである。

制作工程は、大きく分けて、① 粘土原型作成、② 型取り（粘土原型）、③ 硬質石膏原型作成、④ 型取り（石膏原型）、⑤ 雌型の加工、⑥ 型込め、⑦ 脱型及び乾燥、⑧ 焼成、の 8 工程である。順に見ていく。

① 粘土原型作成

できるだけ正確な形を作るために、アドビイラストレータ (Adobe Illustrator)³³ で図面を引き、そのデータを使ってレーザー裁断機で 5.5mm のベニヤ板を裁断した。それを芯にして粘土原型を作成した。

② 型取り（粘土原型）

切り金で粘土原型を 3 分割し、石膏で型取りをした。図 52 の手前が石膏雌型、奥に見えるのが粘土原型である。次に雌型の内側を削って、より精度の高い形にするとともに、荒れた表面を整えた（図 53）。

③ 硬質石膏原型作成

雌型に離型剤を塗り、内側に硬質石膏をかけて石膏原型を作成した。離型剤には、(株) リンレイの床用ワックス「ブルー」を使用し、硬質石膏は (株) 吉野石膏の「ハイストーン HLP」を使用した。

³³ アドビ社が提供するベクターデータを使ったグラフィックデザインソフト。



図 52 型取り



図 53 雌型の内側を磨く



図 54 硬質石膏原型の表面を荒らす



図 55 表面のアップ



図 56 石膏の粉をかけ霧吹きで水を噴霧する



図 57 表面に微少なヒビ割れができる

④ 型取り（石膏原型）

硬質石膏の原型を磨き、離型剤（ワックス）を塗った。表面を荒らすため、川砂やシャモットをかける（図 54、55）。その後、型取り用の石膏で型取りをするが、いきなり水に溶い

た石膏をかけると、表面に乗せた砂が流れてしまうため、石膏を水に溶かす粉のままかけて霧吹きで水を噴霧して固めた（図 56）。この時、水の表面張力によって、表面に微少なヒビ割れができるが（図 57）、この現象も作品のディテールとして利用した。表面が固まったところに、溶いた石膏をかけた。

⑤ 雌型の加工

雌型を木槌でたたき割って（図 58）、再びつなぎ合わせて側面の型も作り、雌型を補強した（図 59）。割れた形は、ある程度偶然にゆだねるしかないが、できるだけ大きなパーツに割れるように雌型の厚みを調整した。図 60 は雌型の内側に出来た割れの一部である。次に、型の内側に線を彫る（図 61）。後に粘土を型込めした際に、これが出っ張りとして出てくる。



図 58 石膏型を割る



図 59 つなぎ合わせて型を補強

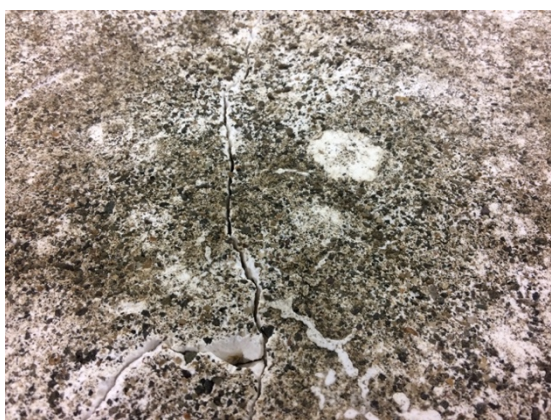


図 60 雌型を割った跡



図 61 線を彫る

⑥ 型込め

粘土を型に込めた。まずリブを立て（図 62）、底面をふさぐ（図 63）。この時、中に空気を閉じ込めて、粘土の変形を防いだ。使用粘土は、(株)丸二陶料の A-76S 信楽赤粘土にナイロンファイバーを混入し、乾燥割れに対する強度を増した。



図 62 リブを立てる



図 63 中を空洞にして底面をふさぐ

⑦ 脱型及び乾燥

雌型から外し、表面に線や点、長方形など微細な形を彫った（図 64）。粘土が動かない程度に硬くなったところで、表面に空気抜きのピンホールを開ける。粘土は乾燥とともに収縮するため、空気抜きの穴をあけるタイミングは重要である。早すぎると粘土が自重で変形し、遅すぎると内圧でヒビ割れが起きる可能性がある。



図 64 粘土の表面に細工を施す



図 65 乾燥装置のセッティング

乾燥は、作品を乗せた板の下に電気カーペットを敷き、作品を木枠で覆った上に毛布をかけて、高温多湿の状態を保ちながら乾燥させた(図 65)。電気カーペットのスイッチを「弱」にして、デジタルタイマーで1時間ごとに運転、休止を繰り返し、約1ヶ月かけて乾燥させた。使用した電気カーペットは、(株)富士通ゼネラルの電子制御カーペット HC-20M(640W)である。

⑧ 焼成

炭化焼成をするため、作品が入る大きさのサヤをステンレス材で作成し、その中に作品と炭を入れて還元焼成を行った(図 66、67)。サヤの構造は図 68 のとおりである。サヤとステンレス板は17箇所ボルトで固定した。



図 66 作品に炭を乗せる (この後、全面に乗せた)



図 67 サヤに入れて窯入れ

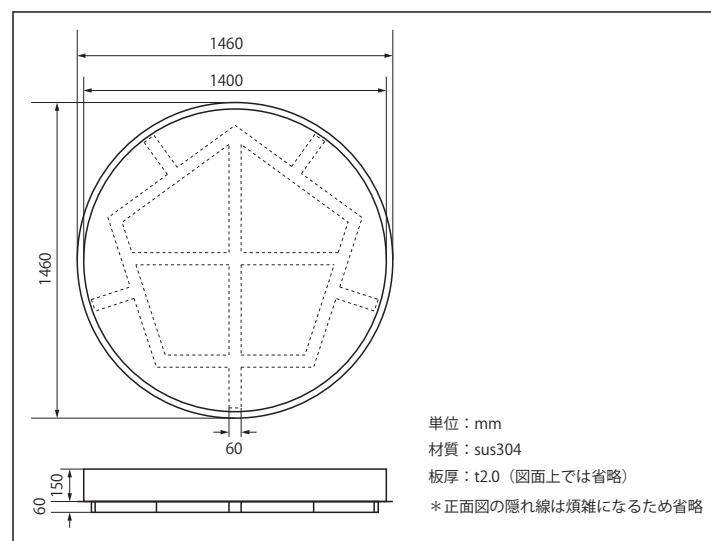


図 68 作成したサヤ

以上が大まかな制作工程だが、実際の制作では、ここに記述した以上に細かな作業を多々行っている。

作品の概形は、前述のように球体の一部分を切り取ったような形であり、ミニマルな形と行って良いだろう。しかし制作にあたっては、図 54 から図 58 に見るように、自然現象や偶然に表れる形を多用しており、第 1 章の最後で記したように、偶然性=自然、ミニマルな形=無名性の、両方の性質を感じさせる。またタイトルの「Surface」は、単に「表面」という意味であり、何ら具体的な事物を指してはいない。それは第 1 章で述べたように、形に特定の意味を付与せず、形の普遍性を確保するためである。日本語の「表面」ではなく英語で「Surface」と表記したのも、同様に表意文字ではなく表音文字とすることで、タイトルから意味を剥奪することを意図した。

作品から少し離れて見るとミニマルな円盤型だが、近づいてみると表面には微少な凹凸があり、人工的に作られた線や直方体、円柱なども見える。それらのディテールは、波打ち際のようにも惑星の表面のようにも見え、具体的な形が無いため縮尺も不明である。上空から広大な大地を見ているのではないかという錯覚にも陥る。鑑賞者は微少な凹凸を見ているうちに、時間を忘れ、自我が薄れて作品の中に入り込んでいく。

以上のように、この作品は、形やタイトルで具体的な事物を指し示さないことによって、また、偶然性を利用してできた自然なディテールによって、鑑賞者それぞれが、自分の無意識に眠っている記憶を呼び覚ますことができる装置として機能する。

3.2. 「Line」



図 69 象山隆利「Line」ガラス、270cm×2.5cm×4.5cm、2019年



図 70 象山隆利「Line（部分）」2019年

作品の素材はガラスである（図 69、70）。耐火石膏の雌型にガラスカレットを入れ、電気炉で溶融して成形した。作品は2つのパーツから成り、それぞれのパーツは同じ原型から型取りをしている。一つのパーツは、長さ 90.0cm、奥行き 2.5cm、高さ 4.5cm である。図 70 は、クローズアップ撮影した作品のディテールで、作品表面の半透明な様子や、上部にある微細な突起などがわかる。

制作工程は、① 原型作成、② 雌型作り（耐火石膏）、③ 焼成、④ 後加工、の4工程である。順に見ていく。

① 原型作成

木材を加工して、原型を制作した。原型に使用した木材は赤松である。

② 雌型作り（耐火石膏）

原型に離型剤（ワックス）を塗り、耐火石膏で雌型を作った。型の合わせ目からガラスがはみ出すように、カッターナイフで型の合わせ目を削り、隙間をあけた。

③ 焼成

電気炉で焼成した。ガラスカレットは、三徳工業の A スキガラスを使用した。使用した

電気炉は「東京陶芸機材（株）TY-25W」、焼成グラフは図 71 の通りである。

④ 後加工

電気炉の温度が 30°Cまで下がったところで窯出しをして、底面をダイヤモンド砥石で削り水平にした。次に、小さなバリを壊さないように慎重に雌型を外した。

以上が大まかな工程である。

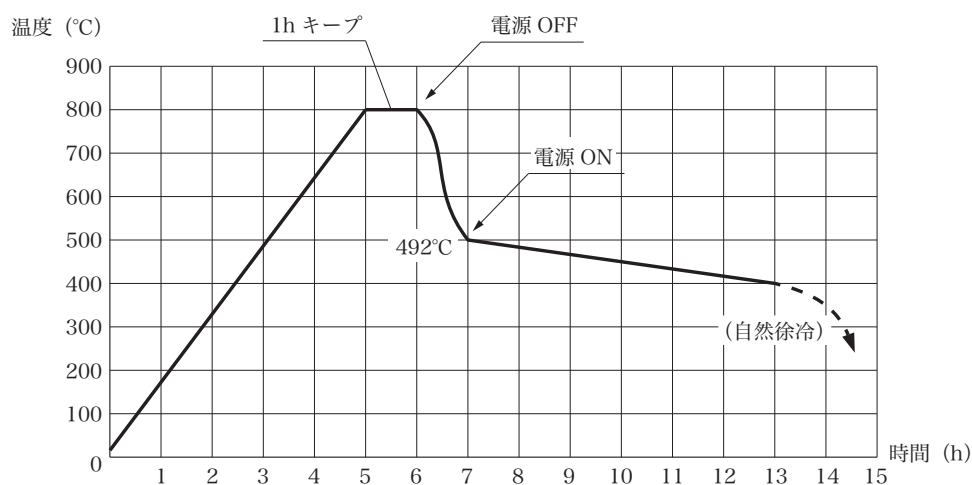


図 71 焼成グラフ

この作品も「Surface」（図 50）と同様に、ミニマルな形と自然な形の両方の性質もっている。加えて、ガラスという透明な素材が持つ儚さが、上面の微細な突起の繊細さを際立たせている。また耐火石膏から作品を取り出した後に、石膏の汚れを完全には落とさず、表面も磨かずそのままの状態にすることで、不透明で視線が止まる箇所と、透明で視線が作品の向こう側まで透過していく箇所を作った。作品を観る視線が、物質と非物質の間を行き来し、鑑賞者の意識が現実と非現実の間をさまよいながら、陶然とするのを期待している。

タイトルの「Line」は「Surface」同様に具体的なものを指し示さないため、鑑賞者によって、水平線にも、地平線にも、または凍り付いた川にも見立てる人がいるだろう。上面の微細な突起と表面の不均一な透明度は、「Surface」の表面にある凹凸と同じく、縮尺がつかめずに巨大なものを見ているようでもある。「Surface」と同じく、見ているうちに自我を忘れ没入する感覚が生まれるだろう。この作品もまた、作品に没入することによって自分自身の奥底にある無意識の記憶を想起させることを企図している。

3.3. 「Point」



図 72 象山隆利「Point」陶、42cm×42cm×52.5cm、2019年

この作品（図 72）は陶の作品で、焼成温度は 1170°C、サイズは幅と奥行きが 42.0cm、高さが 52.5cm である。

制作工程は大きく分けて、① 図面作成及び雌型作成、② 型込め、③ 脱型及び乾燥、④ 焼成、の 4 工程である。この作品の特徴は、表面に複雑な凹凸を生じさせるため原型を作らず、いきなり雌型を作っていることである。制作工程を順に見ていく。

① 図面作成及び雌型作成

イラストレータで図面を作る。そのデータを元に、レーザー裁断機で厚さ 2.5mm のラワンベニヤを切断し、切り出したベニヤ板の切断面をバーナーで焼いて、不定形に加工し（図 73）、裏からビスで留めて雌型とした（図 74）。

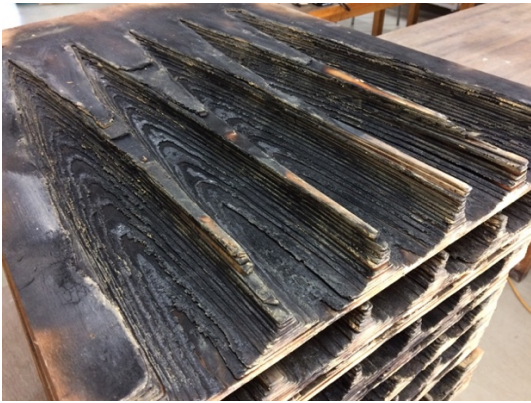


図 73 ベニヤ板で作成した雌型



図 74 ビスで留めて型を一体化する

② 型込め

ベニヤ板を積層して作った雌型に、粘土を込めた（図 75、76）。



図 75 型に粘土を込める



図 76 片側の型を外す

③ 脱型及び乾燥

あらかじめ作っておいた粘土の板に、型ごと乗せ、ベニヤ板を一枚ずつ剥がして形を整えた（図 77、78）。



図 77 型を1枚ずつ剥がす



図 78 形を整える

乾燥は作品「Surface」（図 50）と同様に、木枠を組んだ上に布をかけ、電気カーペットで下から暖めて行った。

④ 焼成

まず 800°C で焼成して窯出ししたのち、部分的に二酸化マンガンを塗って下地を作り、その上から白化粧を施して再び窯入れし、1170°C で焼成した。

以上が大まかな工程である。

この作品は、前述したように雌型に用いたベニヤ板の切断に、レーザー裁断機を使用して正確な形を量産し、それをバーナーで焼いて不定形にした。この工程で出来た形からは、エジプトのピラミッドが風化して、完全な形から不完全な形に変化したのと同様に、自然現象による偶然性＝自然と、ミニマルな形＝無名性を感じとることができる。また、薄いベニヤ板の積層で雌型を作ることで、原型からの型取りでは得られない、複雑で繊細な凹凸のある表面形状を実現している。それは、人が作ったものというにはあまりに自然形態に近く、人と自然（Nature）の共作のように感じられる。

次に作品と周囲の空間については、「Line」（図 69）では、ガラス表面の透明度に変化を持たせることで、鑑賞者の焦点を前後に動かす工夫をした。この作品では、表面の入り組んだ複雑な形状（図 79）によって、視点を手前と奥に行き来させ、実際の作品の大きさ以上に奥行きと空間を感じることができるようにした。「Line」も「Point」も、物質と空間を隔てる面の張りが弱く、その境界が曖昧に感じられる。



図 79 象山隆利「Point（部分）」2019 年

さて、このように物質と空間の関係に話が及ぶと、第1章ではメダルド・ロツソ（図4）について、印象主義的な具象彫刻という観点からのみ論じたが、それだけでは言い足りない思いがどうしてもする。ロツソは、具象彫刻という範疇には収まりきらない独創性と先進性を持っていた。ロツソが実現しようとしたことは、具象彫刻の表現の幅を広げるというよりも、「Line」（図69）や、「Point」（図72）で私が試みていることと似ているのではないか。つまり、彫刻という物質と周囲の空間の境界を曖昧にし、彫刻の持つ空間を如何に環境に広げるかということだったように見える。ロツソが語った、「私にとって芸術上重要なのは、その物質を忘れることです」「自然に境界はありませんし、作品にもあり得ません」³⁴という言葉からも、彼の最大の関心事は具象性ではなく、“物質としての彫刻を如何に越えるか”だったのではないかと思える。私は、ロツソが試みていた空間と物質に関する実験を、違う方法で実現しようとしているとも言える。

以上、提出作品の3つについて解説してきたが、3つの作品に共通して言えることは、論文タイトルにあるように「無名性と記憶の想起」を主なテーマにしているということである。すでに見てきたように無名性とは、作家の手の跡を残さないミニマルで厳密な造形であると同時に、自然＝偶然性から生まれる制御不能な形でもある。私の作品は、どれもその両方を併せ持っている。そして、副題の「人間と自然のはざま」とは、上記の「無名性」を言い換えた言葉であり、人工的（意識＝人間）に制御した形や制作方法から現れる、偶然性のある形（無意識＝自然）を表している。作品制作において自然という言葉を使いながら非常に人工的な操作を施している点は、一見矛盾しているように見える。しかし、オラファー・エリアソンやネッド・カーンの作品³⁵にも見られるように、自然現象を可視化するためには、科学実験と同等な制作態度が必要である。つまり、緻密な計算に根ざした非常に人工的な方法で不要なノイズを排除した環境を作る必要があるのだ。

そうすることによって初めて、そこから生まれる造形は、鑑賞者を作品に没入させることができ、それぞれの無意識の中に眠っている記憶の想起へと導く。私の作品は、鑑賞者がミニマルで意味が付与されていない造形と偶然性から生まれるディテールに没入することによって、自己の内面に向き合う体験をもたらす装置なのである。

³⁴ Claris, Edmond, *De L'Impressionnisme En Sculpture : Lettres Et Opinions de Rodin, Rosso, Constantin Meunier Etc, Paris, La Nouvelle Revue, 1902, pp.51~52*

³⁵ 本論文 p.40 参照

おわりに

以上見てきたように、私の作品は人間と自然の間に位置している。モチーフとなる形は、主に私が子どもの頃に見た形、例えば山の稜線や樹木の林立した風景、常に移り変わる海の表情などが起点になっている。それらをミニマルな形に抽象化して表現することで、特定の個人の記憶ではなく、現代人が共通に持っている無意識下の記憶を想起させることを意図している。また作品は、展示する空間に合わせて構想されており、展示空間も含めた作品空間の構築を強く志向している。それによって、鑑賞者がオブジェクトとしての作品のみならず、その空間に没入し、自身の内面に深く静かに向き合う体験が可能となる作品を目指している。

各章では、私がこれまで作品制作をする中で、特に気になっていることについて記述したが、実のところ文章を書き進めるまでは、それらが自分の作品とどのように繋がっているのか、自分でも判然としていなかった。漠然と感じていることを言語化していくことで、初めてその繋がりが見えてきたように思う。作品を作る時には、深く考えるより完全に感覚にゆだねているため、最終的にどのような展示になるかは最後まで分からないことも多いが、こうして自分の作品や展示を振り返ってみると、一つの大きなコンセプトに基づいて作られていたことに気づく。しかしながら、他方でどうしても言語化できないことも、改めて見えてきたように思う。

前田英樹の著書『日本人の信仰心』は、農事は日常が神事であり、祭であることを記している。ここでの農事とは稲作のことで、農民は愛をもって毎日田圃に出ている。それがとりもなおさず、神事であり祭だというのである。しばしの祭を励みに生活するのではなく、日常が祭のただ中にあるのだという³⁶。私は同書を読んで、ものをつくることも同じなのではないかと思った。金銭を得るため、あるいは人に承認されるためではなく、愛をもって作品制作に向き合うこと自体が喜びなのであり、展覧会のためだけに作品を作っているのではない。また、作品は単に作者が抱いていたイメージを現前させたものではなく、作者の意図を越えて発展し、作者を置き去りにしていくものである。良い作品が出来たときには、自分が作ったものに自分で感動するということが起きるのだ。さらに言えば、自分がつくったも

³⁶ 前田英樹『日本人の信仰心』筑摩書房、2010年、pp.38~39、pp.186~187

のという感じさえしない。この感覚は、農事と同様、当事者になって経験してみなければ分からない点であり、言語化は困難である。

このように愛をもって無心に働くことが神事であるなら、ここでいう神とは観念的な言葉で表されるものではなく、徹底的にその中に没入していくことでしか味わうことのできない「何ものか」ではないか。

私は彫刻を作ることの意味について、つまり、芸術といわれるものの中でも特に身体を使い、物理的な意味での「物」を生み出す行為の意味について、ずっと考え続けている。彫刻を作ることと、絵画や音楽など他の芸術を行うのでは、まったく異なる感覚がある。いったい何に惹かれて、彫刻という困難なことを行うのかと自問する。その答えとなり得ることの一つは、自分も含む自然界のあらゆるものが、すべて「物」だからではないか。つまり物を作ることは、自然 (Nature) の循環の中に自分を置くことであり、とりもなおさずそれは自然 (Nature) という神と自分を、重ねることなのではないかということである。

私にとって彫刻とは、「振るべきしっぽ」³⁷を持たないから行う行為であると同時に、自然 (Nature) に自分を重ねる行為でもある。それは、かつての日本のように人間と自然 (Nature) が分化せず、人間に対する自然 (Nature) という概念そのものが無かった時代、神と人が未分化だった頃の感覚を、自分の中に呼び覚ます行為でもある。また、それは「はじめに」で書いたように、子どもの頃、「心が満たされていると同時に空っぽで透明だった」感覚に近いものなのではないかと感じている。

アートという概念は、ヨーロッパの近代が生み出した人間中心主義的なものだが、現代のアートは美術市場の活況とは裏腹に、袋小路に陥っているように私には感じられる。そして私は、近代の人間中心主義を越え、人間と自然 (Nature) が対立せず一体となった先に、新たな地平があるのではないかと考えている。私が、作品制作で自分の制御を意識的に外して偶然性を取り入れ、また、焼成後の作品にできるだけ手を加えない作り方をしているのも、人間中心主義からの脱却を志向しているからである。人間に対する自然 (Nature) という対立概念が、自分の中からきれいに消え去った時、私の作品は「自己表現」ではなく、自分という枠を越えて無名性を獲得し、人々の内面に深く寄り添うことができるのではないだろうか。

私は今、ようやくその一步を踏み出したところである。

³⁷ 本論文 p.29~30 参照

参考文献一覧

- ・ Claris, Edmond, *De L'Impressionnisme En Sculpture: Lettres Et Opinions de Rodin, Rosso, Constantin Meunier Etc*, Paris, La Nouvelle Revue, 1902
- ・ ヘルマン・ヘッセ『湖畔のアトリエ』高橋健二訳、新潮社、1959年
- ・ 柳父章『翻訳の思想「自然」とNATURE』平凡社、1977年
- ・ フレット・ホイール『ストーンヘンジ』荒井喬訳、みすず書房、1983年
- ・ K・メンデルスゾーン『ピラミッドを探る』酒井傳六訳、法政大学出版局、1987年
- ・ 宮内勝典『宇宙的ナンセンスの時代』新潮社、1988年
- ・ 横山正『ヨーロッパの庭園 歴史・空間・意匠』講談社、1988年
- ・ 磯崎新『見立ての作法 日本の空間の読解』鹿島出版会、1990年
- ・ マイケル・オプレイ(オリジナル版)、西嶋憲生(日本版)編 『アンディ・ウォーホル フィルム』西嶋憲生ほか訳、タゲレオ出版、1991年
- ・ 宮城俊作『アメリカ合衆国の環境芸術にみるランドスケープデザインの潜在的影響』造園雑誌 54、日本造園学会、1991年
- ・ ジョン・バーズレイ『アースワークの地平 環境芸術から都市空間まで』三谷徹訳、鹿島出版会、1993年
- ・ マティ・カリネスク『モダンの五つの顔』富山英俊・梅正行訳、せりか書房、1995年
- ・ 西村清和『現代アートの哲学』産業図書、1995年
- ・ 『世界遺産登録記念 厳島神社千四百年の歴史』NHK 広島放送局、1997年
- ・ 矢ヶ崎典隆『世界大百科事典 29』平凡社、1998年
- ・ 『インターコミュニケーション 27』NTT 出版、1999年
- ・ 吉村作治・後藤健『四大文明 [エジプト] 』、NHK 出版、2000年
- ・ ジェフリー・カストナー編、ブライアン・ウォリス概説『ランドアートと環境アート』宮本俊夫訳、ファイドン、2005年
- ・ 西桂『日本の庭園文化 歴史と意匠をたずねて』学芸出版社、2005年
- ・ ダリオ・ガンポーニ『潜在的イメージ モダン・アートの曖昧性と不確実性』藤原貞郎訳、三元社、2007年
- ・ 松宮秀治『芸術崇拜の思想 政教分離とヨーロッパの新しい神』白水社、2008年
- ・ 内田綾子『アメリカ先住民の現代史 一歴史的記憶と文化継承』名古屋大学出版局、2008年

- ・ 藤田尚則『ブラック・ヒルズ訴訟物語 一連邦政府によるアメリカ・インディアンの土地政策瞥見一』文京学院大学人間学部研究紀要 Vol.11、文京学院大学、2009年
- ・ 前田英樹『日本人の信仰心』筑摩書房、2010年
- ・ 香川檀『想起のかたち 記憶アートの歴史意識』水声社、2012年
- ・ 若桑みどり『イメージの歴史』（ちくま学芸文庫）筑摩書房、2012年
- ・ 上野誠『日本人にとって聖なるものとは何か 一神と自然の古代学一』中央公論新社、2015年
- ・ 佐藤卓『塑する思考』新潮社、2017年
- ・ 磯崎新、藤森照信『磯崎新と藤森照信の「にわ」建築談義』六耀社、2017年
- ・ アーサー・C・ダントー『アートとは何か 一芸術の存在論と目的論一』佐藤一進訳、人文書院、2018年
- ・ 西村智弘『アンディ・ウォーホルのパーソナリティ 一鏡のアイデンティティ 自己と同一性の攪乱』東京造形大学研究報 20号、東京造形大学、2019年

図版出典一覧

- ・ 図1：筆者撮影、2014年
- ・ 図2：https://fr.wikipedia.org/wiki/Impression,_soleil_levant
- ・ 図3：<https://www.pablocicasso.org/seated-nude.jsp>
- ・ 図4：Cheney, Sheldon, *SCULPTURE OF THE WORLD: A History*, The Viking Press, New York, 1968, p.467
- ・ 図5：<http://www.museecamilleclaudel.fr/collections/lage-mur>
- ・ 図6：『ロダンとカリエール』展カタログ、国立西洋美術館、2006年、p.110
- ・ 図7：https://de.wikipedia.org/wiki/Mahnmal_gegen_Krieg_und_Faschismus、香川檀『想起のかたち 記憶アートの歴史意識』水声社、2012年、p.123
- ・ 図8：<http://fcit.usf.edu/holocaust/GALL32R/HAMMEM11.HTM>、香川檀『想起のかたち 記憶アートの歴史意識』水声社、2012年、p.101
- ・ 図9：谷岡康則撮影、1999年
- ・ 図10：谷岡康則撮影、1999年
- ・ 図11：仁田三夫『EGYPT ナイルの真珠』、コスモ出版、1991年、p.43

- ・ 図 12：吉村作治・後藤健『四大文明 [エジプト]』、NHK 出版、2000 年、p.23
- ・ 図 13：<https://edition.cnn.com/travel/article/stonehenge-missing-piece-england-scli-gbr-intl/index.html>、フレット・ホイル『ストーンヘンジ』荒井喬訳、みすず書房、1983 年、p.5
- ・ 図 14：西村清和『現代アートの哲学』産業図書、1995 年、p.4
- ・ 図 15：ゴッドフリー・レジオ『コヤニスカッティ』20 世紀フォックス・ホーム・エンターテイメント・ジャパン、2008 年
- ・ 図 16：筆者撮影、2005 年
- ・ 図 17：筆者撮影、2005 年
- ・ 図 18：波多野公介『朝日旅の百科・海外編 24 アメリカ II』、朝日新聞社、1981 年、p.1891
- ・ 図 19：ジェフリー・カストナー編、ブライアン・ウォリス『ランドアートと環境アート』ファイドン、2005 年、p.52
- ・ 図 20：ジョン・バーズレイ『アースワークの地平 環境芸術から都市空間まで』三谷徹訳、鹿島出版会、1993 年、p.24
- ・ 図 21：<http://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971/>、ジョン・バーズレイ『アースワークの地平』、p.27
- ・ 図 22：<http://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971/>
- ・ 図 23：<http://www.artnews.com/2019/06/18/james-turrell-rodin-crater-asu/>、ジョン・バーズレイ『アースワークの地平』、p.37
- ・ 図 24：<http://www.artnews.com/2019/06/18/james-turrell-rodin-crater-asu/>
- ・ 図 25：撮影者不明（動画からキャプチャー）、1993 年
- ・ 図 26：筆者撮影、1992 年
- ・ 図 27：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 28：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 29：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 30：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 31：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 32：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 33：佐々木一雄撮影、2013 年

- ・ 図 34：筆者撮影、2017 年
- ・ 図 35：筆者撮影、2017 年
- ・ 図 36：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 37：佐々木一雄撮影、2017 年
- ・ 図 38：佐々木一雄撮影、2017 年
- ・ 図 39：佐々木一雄撮影、2017 年
- ・ 図 40：佐々木一雄撮影、2017 年
- ・ 図 41：佐々木一雄撮影、2017 年
- ・ 図 42：佐々木一雄撮影、2017 年
- ・ 図 43：佐々木一雄撮影、2017 年
- ・ 図 44：佐々木一雄撮影、2017 年
- ・ 図 45：佐々木一雄撮影、2017 年
- ・ 図 46：筆者撮影、2018 年
- ・ 図 47：筆者撮影、2018 年
- ・ 図 48：<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK110117/rainbow-assembly>
- ・ 図 49：<https://www.archdaily.com/69219/uap-ned-kahn-to-create-kinetic-artwork-for-brisbane-airport>
- ・ 図 50：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 51：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 52：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 53：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 54：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 55：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 56：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 57：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 58：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 59：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 60：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 61：筆者撮影、2019 年
- ・ 図 62：筆者撮影、2019 年

- 図 63：筆者撮影、2019 年
- 図 64：筆者撮影、2019 年
- 図 65：筆者撮影、2019 年
- 図 66：筆者撮影、2019 年
- 図 67：筆者撮影、2019 年
- 図 68：筆者作成、2019 年
- 図 69：筆者撮影、2019 年
- 図 70：筆者撮影、2019 年
- 図 71：筆者作成、2019 年
- 図 72：筆者撮影、2019 年
- 図 73：筆者撮影、2019 年
- 図 74：筆者撮影、2019 年
- 図 75：筆者撮影、2019 年
- 図 76：筆者撮影、2019 年
- 図 77：筆者撮影、2019 年
- 図 78：筆者撮影、2019 年
- 図 79：筆者撮影、2019 年