

藤井 匡

Tadasu FUJII

# 奥行きとしての彫刻空間

——若林奮と國府理を中心に

Sculptural space as depth : with special reference to the works of Isamu Wakabayashi and Osamu Kokufu

建築に従属したあり方を離れて自律的な形式を確立した後に、彫刻は周囲の全方向から鑑賞可能なものと考えられるようになった。ここから、多視点性を彫刻の特質として肯定的に考えた彫刻家が数多く登場する。しかしながら、彫刻における視点の多数性は常に肯定的に評価されてきたわけではない。例えば、ボードレールは制作者が意図していない方向（視点）からも眺められてしまうことを彫刻の弱点だと見なしていた。こうした歴史的な議論を継承した上で、20世紀後半の彫刻形式の多様な展開の中から、新しい視点の解釈を試みる彫刻家が登場してくる。

本論では、こうした新しい試みを「奥行きとしての彫刻空間」の探究と関連づけ、若林奮と國府理の作品を中心に考察する。さらに、彼らの彫刻空間の把握に変化をもたらした要因のひとつとして、自動車というテクノロジーによる新しい視覚体験が与えた影響について考察する。

若林の《振動尺》は彫刻家自身（主体）とモチーフ（客体）の間の距離を彫刻化したものである。その特徴は、両者の間にある空間の方が鉄や木によって表現されることにある。この距離の物質化が「奥行きとしての彫刻空間」となっている。こうした発想を可能にしたのが、若林の空間を触覚的に把握しようとする志向である。あくまで目で見えるものではあるとしても、その視覚性の中には触覚的な要素が含まれている。空間を奥行きとして把握しようとする若林の考えは、彼の「視覚」と「触覚」の位置づけをマトリクス図を用いて整理することでより明確化できる。

國府は《てっぺんの庭》以降、円形や円筒形を基調とする彫刻を反復的に制作している。これらは周囲の全方向から鑑賞できる作品であるが、重要なのは彫刻を鳥瞰的に眺める超越論的な視点が設定されることである。主体が主体を見るという「自己二重化」を促す単一的な視点が「奥行きとしての彫刻空間」を導き出している。そのことは、類似する形式をもつ市川平の彫刻との比較から明らかとなる。市川の場合、鑑賞者は光が放射状に拡散する空間全体に包み込まれる。スペクタクルを生み出す市川の彫刻空間に対して、國府の空間は鑑賞者に覚めた意識をもたらすことになる。

こうした若林と國府の空間把握は自動車の運転体験に由来するものと考えられる。自動車を運転するとき、視線は正面に延びていくことになり横方向には展開しない。この視線のあり方は彼らの

彫刻を鑑賞する際の視線と通底している。若林は主体と客体の関係を説明するときや、視覚と触覚の問題を説明するとき、自動車の運転体験を例として繰り返し用いる。國府が自動車を彫刻素材として継続的に使用した背景には、ソーラーカーを用いたアートプロジェクトに参加した経験がある。テクノロジーによる新たな体験が、彫刻の歴史的な課題を継承しながらも、新たな表現に彼らを導いた理由と考えることができる。

## 1. はじめに

かつての建築に従属したあり方を離れ、自律的な形式を確立した後に、彫刻は周囲の全方向から鑑賞可能なものと考えられるようになった。それは、単一的な視点に限定される絵画とは決定的に異なるものと考えられるようになったことを意味する。ここから、多視点性を彫刻の特質として肯定的に考えた彫刻家が数多く登場することになる。しかしながら、彫刻における視点の多数性は常に肯定的に評価されてきたわけではない。

ボードレールは1846年のサロン評「なぜ彫刻は退屈か」において、立体物であるがゆえに、制作者が意図していない方向（視点）からも眺められてしまうことを彫刻の弱点だと見なした。<sup>1</sup> ここでは、絵画が排他的で専制的な唯一の視点をもつのに対し、「彫刻家が唯一の視点に身を置こうと努力してみても空しい。形象の周囲を回る観覧者は、良い視点だけを除いて百もの異なった視点を選ぶことができる」と指摘される。ボードレールと同様の考えに基づき、鑑賞の際の視点を限定することを意識した彫刻家の試みは、例えばメダルド・ロッソ《庭での会話》(1896)に見ることができる。三人の人物の関係性を、それを包み込む空気感と共に提示するこの作品では、鑑賞者の視点が単一となるように意図的な限定が行われている。<sup>2</sup>

20世紀後半の彫刻形式の多様な展開の中では、彫刻を鑑賞する視点についての歴史的な議論を継承しながらも、全く新しい方法を試みる彫刻家たちが登場してくる。本論では、こうした新しい試みを「奥行きとしての彫刻空間」の探究と関連づけ、若林奮と國府理の作品を中心に考察する。さらに、彼らの彫刻空間の把握に変化をもたらした要因のひとつとして、自動車というテクノロジーによる新しい視覚体験が与えた影響について考える。

## 2. 彫刻と視点

### 1. パラゴネにおける視点の問題

彫刻における視点の問題は、歴史的には、パラゴネの中で論じられてきた。絵画と彫刻の優劣を比較する際に、彫刻が多数の視点をもつことが絵画に対する優位性のひとつとして考えられたの

である。ただし、全ての彫刻家が多視点性を彫刻の優れた性質と見なしてきたわけではない。彫刻家個々の思想によって、あるいは彫刻を受容する社会の志向によって、彫刻の範囲内においてさえも、単一視点と多視点の優劣比較が行われてきた。

ルドルフ・ウィトコウアーは『彫刻—その制作過程と原理—』において、視点に対する彫刻家の意識の変遷を取り上げている。<sup>3</sup> 出発点に置かれるのは、フィレンツェの歴史家ベネデット・ヴァルキが1547年に芸術家たちにパラゴネに関する文章を送付した件である。ここから始まる議論は「彫刻史において全く新しい出来事」だったのである。(同書では先行するものとしてレオナルドの意見も取り上げられる。)

	単一視点	多視点
15世紀	レオナルド	
16世紀		チェッリーニ ジャンボローニャ
17世紀	ベルニーニ	
18世紀		ブーシャルドン ファルコネ
19世紀	ヒルデブラント ロッソ	ロダン
20世紀	マンズー	動く彫刻

レオナルドの場合、彫刻の視点の問題はふたつに分離されている。理論的には、彫刻家は対象を様々な位置から観察するによって「人体の全ての輪郭線を全ての面から正確に見極める」ことが可能だとする。他方、実践的には、彫刻を制作するための「数限りない素描は、一つが背面、もう一つが正面という二つの側面に切り詰めることができる」とする。つまり、ふたつのレリーフを背中合わせに結合することで、丸彫りの彫像ができると考えたのである。この時点では、彫刻を多視点からとらえることは、理論的にはともかく実践的には困難だったのだ。それが実現するのは、大理石に取りかかる前に塑造の模型を使って視点を慎重に検討するようになる二世代後（ヴァルキの時代）のことである。

ヴァルキの問いに対し、多視点を理由に彫刻の優位性を語ったのが、ベンヴェヌート・チェッリーニである。彼の考えでは、彫刻こそが素描を基礎に置いた芸術の中で最も偉大なものである。彫像は等しい価値のある八つの視点をもつ必要があるために、絵画の七倍優れているとするのである。

同様の考えを示す作品としては、ジャンボローニャ《サビニの女たちの略奪》(1579-83)が挙げられる。三人の人物が螺旋を描きながら一体化する姿は、ひとつの特権的な視点の存在を感じさせない。鑑賞者は、身体を大きくひねる人物の動きに導かれて、彫刻の周囲を巡ることになる。

対照的に、バロックの時代には単一視点に基づく彫刻が求められることになる。彫刻と周囲の空間の一体化を目指したベルニーニにとって、多視点は受け入れ難いものだった。《聖テレジアの法悦》(1646-52)においては、ベルニーニ自身が礼拝堂の建築も同時に手掛けることによって劇的な空間演出が達成されている。ここでは、物語のクライマックスは瞬間的なものであるために、ひとつの視点で十分に示すことができるという考えが支配的になっている。

ブーシャルドンやファルコネなど18世紀のフランスの彫刻家たちは、チェッリーニと同様、彫像が多数の視点をもつことは自明だと考えていた。ファルコネが「もし彫刻家が彼の作品のひとつの面をうまく表現したとしても、彼の作業の一部分を実行したにすぎない」と述べるのは、視点の複数性を前提としてのことである。彼の《苦悶のキリスト》(1753-66)がベルニーニの《聖テレジアの法悦》の強い影響下にあるとしても、両者には大きな違いがある。ベルニーニによる法悦という瞬間的な表現は、肉体や感情の衰弱という持続的な表現に変換されている。

19世紀後半には、オーギュスト・ロダンとアドルフ・フォン・ヒルデブラントによって、視点についての対極的な考えが提示される。ロダンは人物や群像をレリーフ的に扱うアカデミックな方法を否定し、鑑賞者を静止させる単一的な視点の彫刻を退けた。実際、螺旋状の動勢をもつロダンの彫刻は、ジャンボローニャの作品と類縁性をもつ。他方、ヒルデブラントが『造形芸術における形の問題』(1893)で提案したのは、彫刻を一定の厚みをもつ複数の層として組織することによって、三次元の世界に秩序をもたらすことである。ここからは、ロダンは対照的に、レリーフという単一視点に基づく形式が導き出される。

彼らと同時代に、ロツソは彫刻を絵画に比して考察している。「ひとはある形態の印象を得るためにそのまわりを廻ってみるわけではないのですから、絵画のまわりを廻らないのと同様、彫刻のまわりを廻るわけでもないのです。」<sup>4</sup> 彼の発言は、

絵画と彫刻を同一の基準で測ろうとする志向に由来する。具体的には、《新聞を読む男》(1894)——ヒルデブラントの著作が出版された翌年の制作——の奥の方で斜めに立ち上がる床の処理で、絵画的な遠近法が下敷きにされている。<sup>5</sup>

ウィトコウアーはさらに、20世紀に継承されたパラゴネについても略述している。ロツソの単一視点に基づく方法はイタリアの彫刻家ジャコモ・マンズーに繋がっていく。マンズーの作品には独立した彫像でありながらも、レリーフのように奥行きが極端に浅いものが含まれる。他方、多視点を継承する作品としては、キネテック・スカルプチャー（動く彫刻）が取り上げられる。この場合、鑑賞者自身が動く必要はないものの、彫刻自体が動くことによって多視点が実現される。事実、動く彫刻には水平方向に回転運動を行うものが数多く存在しており、鑑賞者が彫刻の周囲を歩くのと同様の効果を発揮している。

## 2. 20世紀彫刻における視点の問題

20世紀に入ると、視点の問題は触覚性と視覚性の議論に継承されていく。この中で、触覚性は対象を持続的に把握するもの、視覚性は対象を瞬間的に把握するものに連結されることになる。この両者の差異は、ハーバード・リード『彫刻とはなにか』とクレメント・グリーンバーグ『新しい彫刻』との比較から明らかになる。

リードが絵画とは異なる彫刻の本質と考えたものは触覚性である。<sup>6</sup> そのため、ヒルデブラントのような視覚性に基づく評価は否定されることになる。触覚性の称揚から、ヘンリー・ムーアなどの量塊性の豊かな彫刻が高く評価されるのである。リードが彫刻の価値とするのは、古代彫刻に淵源をもつ調和（ハーモニー）ではなく、ヒューマニズムに基づいた生命力（ヴァイタリティ）の表現である。そのため、単一視点による彫刻のみならず多視点による彫刻ですら前提としてきた、形式的な統一性があまり重要視されなくなっている。

対照的に、グリーンバーグはヒルデブラントの議論を継承しながら、視覚性に基づいて彫刻の価値判断を行っている。<sup>7</sup> ここでは、彫刻は量塊性から解放されるべきだと主張される。その考えはリードの『彫刻とはなにか』に対する書評においても直接的に示される。その中では、彫刻が触覚性を喚起するとしても、視覚との関係を通じて喚起するのだという批判が行われている。<sup>8</sup>

グリーンバーグが高く評価するのは、デイヴィッド・スミスなど、細い鉄材を溶接で構成した彫刻である。空間に拡張していくような軽やかな造形性を、視覚性に立脚した純粋な形態の探究と見なすのである。他方、リードはこうした構成による彫刻を評価することはない。逆に、「過去において彫刻芸術を特徴づけていたいっさいのものが実質的には失われてしまった<sup>9</sup>」と判断し、最終的には、セザールの圧縮彫刻において近代彫刻の歴史が終焉したと語ることになる。

ミニマルアート批判として知られるマイケル・フリードの「芸術と客体性」は、視覚的な芸術作品は瞬間的に把握されるべき点とする点において、グリーンバーグの議論を継承する。ここでは、ロバート・モリスやドナルド・ジャッドの作品は——単一視点か多視点かは問われていないものの——鑑賞者が作品を不確定な持続の中で経験するという意味で「演劇的」だとして強く批判される。「どの瞬間にあっても、作品それ自体が完全に明示的」であることを確信させるアンソニー・カロの彫刻とは対照的なものと見なされるのである。<sup>10</sup>

しかしながら、フリードとモリスやジャッドの差異は、グリーンバーグとリードの差異に較べれば、それほど大きなものではない。批判的ではあるとしても、彼らもまたグリーンバーグを出発点にしているからである。<sup>11</sup> モリスが指摘するのは、立方体や四角錐などパターンとして判断される強い形態(ゲシュタルト)を用いるならば、鑑賞者が彫刻の周囲を歩く必要がなくなることである。<sup>12</sup> その作品は、明確な正面性をもたないとしても、瞬間的に判断されることになるからだ。ジャッドは自身の作品が正面性をもたず、鑑賞者の立ち位置に依存すると語る。<sup>13</sup> だが、実際には、作品が展示空間に対して平行に置かれることで、「限定＝空間」(内閉空間)——アンリ・フォションがロマネスク彫刻を説明する際に「環境＝空間」(外開空間)と対で使用した概念<sup>14</sup>——が形成されることになる。また、工業製品のような触値の低い表面の仕上げも「限定＝空間」の形成に貢献する。こうして、作品が展示空間に明確に枠づけられた結果、鑑賞者がその周囲を歩き回ることはいま重要ではなくなっている。

ロザリンド・クラウスは、グリーンバーグの議論の延長上に、時間性を導入しながら彫刻の解釈を行うことを提案する。例えば、彫刻に物語を導入するならば、鑑賞者にはそれを「読む」時間が

必要になる。特にレリーフでは、地と図の関係が作り出す物語的な性格が発揮されることになる。<sup>15</sup> それは単一視点でありながらも、自立した彫像の周囲を歩き回る以上の情報を鑑賞者に与えることになるのだ。だが、こうした物語性こそがグリーンバーグが絵画と彫刻から排除しようとしたものだったはずである。<sup>16</sup> クラウスの試みは、この意味において、グリーンバーグ流のモダニズムを超えた地点にある。

本論で取り上げる若林奮や國府理の彫刻は、クラウスからの直接的な影響はないとしても、モダニズム彫刻の価値観を超えた地点から出発している。奥行きをとらえるために視点は単一的なものとして限定されるが、鑑賞の時間は瞬間性に還元されることはない。それは、若林の場合は視覚に触覚を含めて考えること、國府の場合は作品世界への感情移入を意識的に導入することから生み出されている。

### 3. 若林奮による奥行き of 把握

#### 1. 《振動尺》の提示する奥行き

若林の特異な彫刻に、円柱や角柱などの細長い形態を床面に配置した《振動尺》がある。1977年に《振動尺試作》として(I)~(Ⅷ)[図1]が、1979年に《振動尺》として(I)~(V)が発表された。<sup>17</sup> それらに先行するかたちで、プロトタイプといえる《振動尺試作 小》が1976年に数点制作されている。

これらは、何らかの対象の姿を模倣したり、抽象的な形態の美しさを追求した彫刻ではない。自身と対象との間の距離を計るための尺(物差し)として構想された彫刻である。「遠方にこちらを

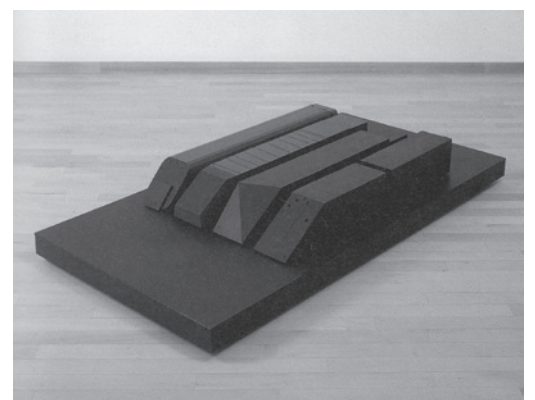


図1 若林奮《振動尺試作 IV~VII—あるいはスプリング蒐集改(2nd Stage)》1977 東京都現代美術館 所蔵 撮影: 山本紉

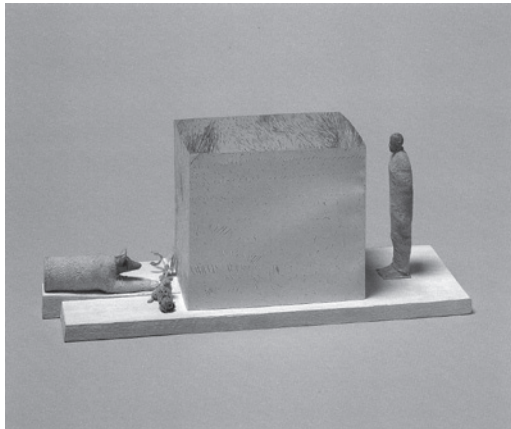


図2 若林奮《霧囲気》1980-2000 撮影：山本紉

向いた犬が居てそれと自分を結んだ直線の中に一本の彫刻がある」<sup>18</sup> とする考えから導かれたものだ。振動とは、この両者の間を「時空の連続する現象」<sup>19</sup> として把握するための概念である。

こうした主体と客体の関係を視覚化したものとして、若林は後に《自分自身が目前の空間を測る為の模型III》(1979-98)や《霧囲気》(1980-2000) [図2] などを制作している。これらは模型として制作されたために、両端に自分と対象(犬)が表わされているが、実際には両者の中間の部分が彫刻として考えられたものだ。これらの模型では、両者の間は直方体のような幅をもった状態ととらえられるが——1980年代の《所有・霧囲気・振動》と呼ばれるシリーズでは実際に直方体の形状に展開する——《振動尺》はその初期段階として、棒のような姿をとったものである。この姿は、《振動尺》の構想が根元から切った七本の篠竹を出発点にしていることを示している。<sup>20</sup>

こうした成り立ちから、《振動尺》は横方向から幅として鑑賞されるものではなく、自分の前方に想起される奥行きとして鑑賞されるものであることが理解される。<sup>21</sup> この奥行きという方向性は、後年の《Valleys》(1990) [図3]、《長い山脈に附属する振動》(1992)、《硫黄の味方》(2000) などの大型化・インスタレーション化していく作品においても一貫して認められる。例えば《Valleys》は、現在では野外展示に合せて中を通り抜けられるように変更されているものの、発表当初は手前にロープが張られ、中に入ることができないように展示されていた。この点について若林は「従来この作品は立体作品でありながら視覚的な要素を持ったものであったが、触覚的な作品に変更する可能性がある」と記している。<sup>22</sup> この記述からは逆に、この作品が当初は視覚的な彫刻として構想されたの



図3 若林奮《Valleys》1990 横須賀市美術館 所蔵  
撮影：山本紉

を知ることができる。

ただし、若林のいう視覚性とは、触覚性を無視したものではない。そのことは片側の断面に左手をあてた状態を描いたいくつかのドローイングから確認できる。ここでの視覚性は触覚性を前提としており、触覚性を視覚性に還元したものである。触覚性が痕跡として残存していることは、《振動尺》の片方の断面近くの鉄の表面に左手の指の跡に相当する窪みを刻むことや、その窪みを別の素材で埋め潰すことから理解できる。

さらに、《振動尺試作II》には、触覚の痕跡性を明瞭に残していると解釈される要素がある。この作品では、奥行きは同一の形状・大きさの鉄板を並べることで生まれる、厚みの集積として形成される。この鉄板の厚みのひとつひとつは、主体と客体の距離を触覚として把握し、それを視覚的に変換したことを示すものと考えられる。こうした触覚的な把握は、洞窟に残された氷河期の手の痕跡を表面に沿った広がりではなく、壁の厚みの向こう側に触れるものとする解釈にも繋がっていると思われる。<sup>23</sup>

こうした触覚の積み重ねとして空間を把握する意識は、パリ滞在中に制作された《立体ノートー気体、固体、液体、現在(7)》(1974)の時点で既に確認できる。名称のとおり、木材の表面にメモ書きが残されたものだが、そこには「外側はあまり問題ではなくて内側の面が重要であった」や「外側になる面をいかに不明りょうにするかに関心は向いたノdeal」といった言葉が記されている。<sup>24</sup> 視覚ではとらえられない「内側の面」や、視覚が容易にとらえてしまう「外側になる面」をどのように扱うかについての問題意識が記されているのである。

彫刻において一般的に重要とされるのは、形態

を確立する外側の表面である。それは触覚的に把握可能だとしても、視覚的な把握がどうしても先行することになる。しかしながら、若林の方法はこうした一般的な理解とは異なる地点にある。彫刻の表面全体を目で追いかけるのではなく、触覚の集積として距離をとらえるからである。《振動尺》において、彫刻空間が奥行きとして成立する理由は、こうした触覚と結びついた視覚のあり方と切り離すことができないと思われる。

## 2. 触覚を含むものとしての視覚

若林の視覚性が触覚性を含むことは、《振動尺》における次のような記述からも知ることができる。「私は彫刻を制作する時、ほとんど視覚の中で処理しようと考えた。触覚については、視覚に従属させ、なにげなくものに触れるような感覚は、観念的な要素として見ることの中に含めて考えることにしてみた。」<sup>25</sup> 遙か遠くまでを見通すことのできる視覚とは異なり、触覚は彫刻家の身体を基盤とする(手の届く)距離に限定される。こうした触覚性を手掛かりに彫刻を考察することから、自分と対象の間に一本の彫刻があると考えることが可能になるのである。

あるいは、《所有・雰囲気・振動》においては、「その場の空間を所有するためには、自分がなにかを附加しなければならない。まず視線からはじまった。視線はまた両端に触覚を持っていた」や「自分に接する空間を自分の所有とするために、いぜんとして視線とその両端の触覚が必要である」といった言葉が記される。<sup>26</sup> ここでの視覚は触覚と対立するものではない。無限に延長される視覚を制限するものとして触覚が位置づけられている。

また、若林は植物について、「大気中に満ちた植物のうち、地表面から自分の背の高さまでの部分は触覚である。それをこえる樹木の上層は視覚であり、地下は想像に属している」と記している。<sup>27</sup> ここでは目と手の両方が届く範囲が触覚、目のみ届く距離が視覚、目も手も届かない領域が想像に位置づけられる。

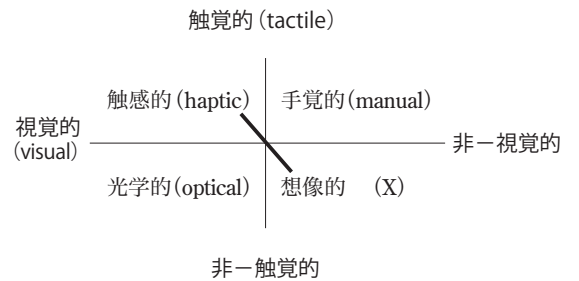
ここで述べられた、地下にある想像的なものに関する考察が彫刻作品として提示されるのは、国際鉄鋼シンポジウムで制作され、大阪万国博覧会の会場内にはぼ埋設された状態で設置された《3.25mのクロバエ》(1969)に遡行する。<sup>28</sup> それをより明確化したかたちで継承したのが、府中市美術館の前庭に埋設された《地下のデイジー》



図4 若林奮《地下のデイジー》2002  
府中市美術館 所蔵 撮影：山本糾

(2002)[図4] だろう。この作品では、地中に厚さ25mmの鉄板が約120枚積み重ねられており、全体の高さ(深さ)としては3メートルに届くものとなっている。しかし、実際には地上に現われるのは全体の中のわずかな部分であり、その大半は視覚からも触覚からも遠ざけられている。この作品は樹木の根と同様に「地下の想像」<sup>29</sup>の領域に位置するのである。

こうした若林の視覚と触覚、想像の関係性は、次のマトリクス図によって整理できる。<sup>30</sup>



《振動尺》における視覚に内包された触覚は、ここでは「触感的なもの」に位置づけることができる。視覚のみで成立する「光学的なもの」や触覚のみで成立する「手覚的なもの」とは一線を画す。さらに、もうひとつの極には、視覚も触覚も関与することのできない「想像的なもの」が位置する。ここから、若林の彫刻は「触感的なもの」と「想像的なもの」を対角線で繋いだ場所に存在すると考えることができる。

さらに、このマトリクス図を検証するために、小清水漸の彫刻をめぐる発言を取り上げてみたい。

ぼくは福岡 [道雄] さんも村岡 [三郎] さんも、それからさつき出てきた若林 [奮] さんも彫刻家だと思っんです。河口 [龍夫] さんは彫刻家だと思わないんです。(中略)河口さんという人

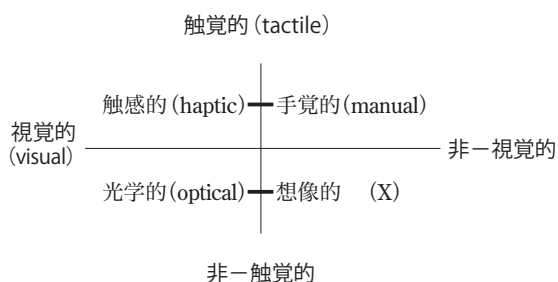
は、どっちかという、作品の組み立てをことばでやってしまう人ですね。言葉が先あって、それを説明するために立体で表現するという、いわば挿画のように見えてしまうところがありますね。<sup>31</sup>

ここでは彫刻家の定義は問わない。小清水と河口の方法が対極であることを確認するのが目的だからである。

小清水は行為性を直接的に提示した《70年8月石を割る》から、木材の表面に規則的に刻み込みを入れた《表面から表面へ》、さらには様々な種類の木材を繊細な感覚で扱う《作業台》へと作風を展開させていく。こうした一連の展開の中では、手わざが重要な位置を占めることになる。《表面から表面へ》について「すでにあった視覚的な見え方が、ぼくが汗水たらして労働することによって、また別の視覚的な見え方をする」<sup>32</sup>と語るように、小清水の視覚性には若林と同様に触覚性(行為性)が含まれている。「別の視覚的な見え方」の開示を目的とする小清水の展開は、「手覚的なもの」と「触感的なもの」に関与するものであることを示している。

他方、河口の作品では、手わざは決して軽視されるわけではないものの、視覚性の問題を軸に展開していく。暗闇を鉄で梱包するという観念を表わした《DARK BOX》(1975-)や、光の一切入らない場所で行う《闇の中のドローイング》(2003-07)などの試みは、「この世界は「見えること」と同等以上の「見えないこと」との関係と無関係によって成立しているのではなからうか」<sup>33</sup>という問いから出発している。それは、河口の作品が「光学的なもの」と「想像的なもの」を往還する場所にあることを意味している。

こうした小清水と河口の作品のあり方をマトリクス図に書き込むと、交差する地点がないことが分かる。小清水の発言は、こうした両者の差異を示唆していると解釈することもできるだろう。



振り返って確認すると、若林の《振動尺》は、距離を視覚性と触覚性を複合した「触感的なもの」を通して把握しようとしたものと考えられる。そこから、本来的には見えないはずの空間を鉄という物質で置き換える方法が導き出された。彫刻空間を奥行きとしてとらえる若林の思考は、こうした視覚と触覚の関係を抜きに考えることはできない。

#### 4. 國府理による奥行きの把握

##### 1. 奥行きとしてとらえられた円環

國府は1990年代から、既成の自動車を素材とする彫刻を制作してきた。ただし、それは単に自動車に彼の彫刻の形式やメディアを規定してきたという意味に留まらない。《電動三輪自動車》(1994-2004) [図5] や《Tug Tricycle》(1995)、《人力自動車》(1997) など、実際に走行する機能を有する作品が制作されているからである。とはいえ、走るという目的が一義的に追求されたわけではない。そのことは、これらのプロトタイプといえる《KOKUFUMOBIL》(1994) について、「ここではない何処かへ連れていくことができる、その可能性こそが重要な機能だった」、「つかい方や目的は想像力の中だけにある」<sup>34</sup>と語られることから分かる。こうした、可能性や想像力を機能とする考え方は、自動車素材を離れた後の作品にも共通する性格である。

奥行きとしての彫刻空間を考える上で重要になるのは、パラボラアンテナをモチーフとした《てっぺんの庭》(2009) [図6] や、温室をモチーフとした《Typical Biosphere》(2009-10)以降の、円形や円筒形を基調とする作品である。こうした作品では、鑑賞者は周囲の全方向から作品を眺めることができる。鑑賞すべき視点が一カ所に固定されているわけではない。しかしながら、これらは新しい方法で奥行きをとらえることを志向した彫刻だと解釈できる。

その理由は、國府自身がもっていた作品の円形の縁の上を移動していく意識にある。「車輪とかプロペラといった回転しているものだったり、皿や器の円形のものを見ていると、自分の近くから遙か遠くの向こうを通ってまた戻ってくるという、その尖端や縁の部分に感情移入して、一周の旅をして帰ってきているような感覚になるんです。」<sup>35</sup>





図5 國府理《電動三輪自動車》1994-2004 撮影：豊永政史

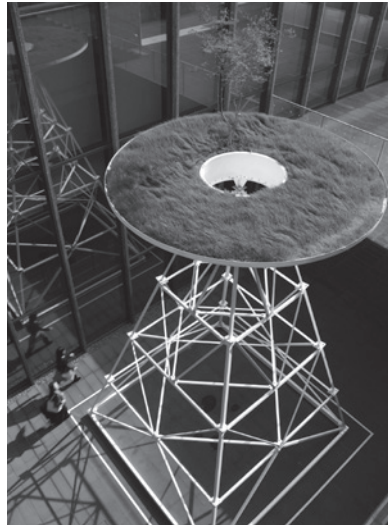


図6 國府理《てっぺんの庭》2009 撮影：大場美和

この「感覚」において、自動車の車輪と円形の庭の縁とは共通のものとして理解されることになる。

しかし、当然のことながら、このサイズの彫刻の縁の上を人間が実際に移動することはできない。<sup>36</sup>ここで求められているのは、作品世界に感情移入することによってその中に入り込むこと、作品世界の内部に自らの視点を仮構することである。事実、どの方向から見ても大きな違いのない円形——モリスの言う強い形態（ゲシュタルト）——の作品は、その周囲を歩いたとしても得られる情報量にさしたる違いはない。つまり、多視点から見られることはあまり重要ではないのだ。國府が用いる円形や円筒形はむしろ、想像上の移動を無限に続けるために要請されるのである。

ただし、重要性が低いとしても、複数の視点が存在することには変わらない。奥行きを導き出すための、固定された視点は不在だと思われるかもしれない。だが、重要なのは、國府の作品は鑑賞者が実際に乗るものではなく、あくまで想像上で乗るものであることだ。作品内部に仮構された視点は想像的なものに過ぎない。したがって、それを外部から眺めるもうひとつの視点が必然的に要

求されることになる。それは、主体が主体を眺めるという超越論的な関係を伴うものであり、これを固定された単一的な視点と認めることができる。

柄谷行人はこうした超越論的という言葉を超越的と区別して用いている。超越論的とは主体が主体を見るという「自己二重化」を促すものであり、「限界を超越してしまう態度に対して、その限界あるいは認識の条件を吟味する態度のこと」<sup>37</sup>と述べる。それは神のような超越的な視点ではない。スヴェトラナ・アルパースが指摘するように、17世紀のオランダ風景画における鳥瞰的な構図が同時代の地図制作の習慣から発したものだとなれば、<sup>38</sup>國府の鳥瞰的な構図は、おそらくは Google Earthと結びついたものである。それは神的な視点ではなく、人工衛星がつくり出す人為的な視点である。こうした視点の設定は、自身が決して現実の世界の外側に立つことができない有限性という認識を前提とするものである。

同時に、國府の庭の作品における固定的な視点は、自動車を用いた作品における視点と共通することも指摘できる。走行機能をもつ作品の場合、それに乗って実際に移動することが可能だとしても、本来的な目的がそこに設定されているわけではない。走行という機能はあくまで可能性に留まるものと考えられていた。言い換えれば、走行することと走行しないことは等価なものとして位置づけられるのである。そのこともまた「自己二重化」を伴った、超越論的な視点に由来するものと考えられることができる。

さらに、こうした超越論的な視点の存在は、最初期の作品にまで遡って確認することができる。大学生の時に制作された、エンジンの動力によって自動的に杭を打ち込む機械である《自動杭打ち機》(1990)。この作品の構想は、タクラマカン砂漠で見た電信柱の列が地平線まで続く風景に、宮沢賢治『月夜のでんしんばしら』の物語を重ね合わせたところから出発している。<sup>39</sup>ここでは、物語の中で移動していく視点と、現実には砂漠に立っている自分の視点が二重化された状態で設定されている。それは、単純に物語への没入を志向するならば出てこない種類のものだ。後年、國府の作品が環境問題をはじめとする様々な社会問題に関与するようになるのは、この「自己二重化」という視点の設定と強い関係をもっていると考えられる。

## 2. 単一視点としての超越論的視点

こうした「自己二重化」をもたらす國府の視点設定をさらに考察するために、市川平の作品との比較を行いたい。特に、展示空間の中を映像が円形に移動していく《営みの輪》(2012) [図7] は、市川の作品との形式的な共通性と思考上の差異性を明瞭に示していると考えられるからである。

《営みの輪》は京都芸術センターにおける個展で発表されたもので、ヘッドライトの部分にプロジェクターを仕込んだ軽トラックが円形に移動していく作品である。ここでは、壁面に投影される映像は運転席から見て前方に奥行きとして提示される。実際には、鑑賞者は作品の外側に立って軽トラックが移動していく空間全体を眺めるとしても、車内に座って運転していることを想像しながら見るのが要求される。それは、パラボラアンテナをモチーフとした円形の作品の視点設定と同一のものといえる。つまり、物語の中に入り込む視点とそれを外部から眺める視点の二重化によって成立しているのである。

他方、市川も國府と同様に物語性を重視する彫刻家であるとしても、<sup>40</sup> 視点の設定は全く異なる。スパイラルガーデン(東京)における個展で発表した《TOKYO UNIT LIFE—既成概念とロマンチズム》(1993) [図8] は、円形の線路を走る電車(山手線)と、その線路に囲まれたクーリングタワー(冷却塔)の組み合わせによって、都市の情景を表象した作品である。電車模型にはその先頭部分に光源が取り付けられており、電車の移動によって壁面に映し出される光と影が変化を続けていく。また、クーリングタワーの内部にも光源が仕込まれており、そこから放射状に漏れる光も壁に投影されることになる。

市川の作品は、基本的には作品空間に入り込み、その世界に没入しながら鑑賞するものである。鑑賞者が円形の線路の外側に立つとしても、光源から発する光は鑑賞者を越えて壁面にまで到達する。そのため、鑑賞者は自動的に作品世界に包み込まれることになる。もちろん、光を扱う美術作品としては、市川の作品は鉄という硬質な素材を強く意識させるものである。それでもなお、壁に囲まれた空間全体を作品化するインスタレーションとしての性格が強いのだ。それは、類似する形式をもちながらも、単体として完結する性格の強い國府の作品とは異なるものといえる。

さらに、市川が大学生の時に発表した《ドーム



図7 國府理《営みの輪》2012 撮影：表恒匡

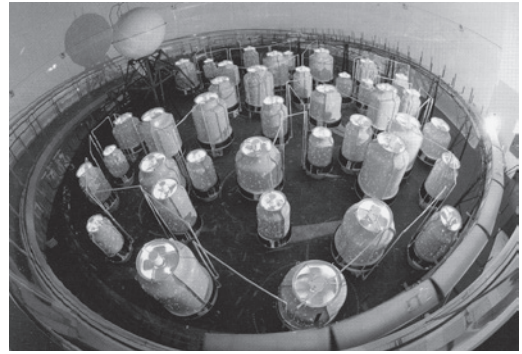


図8 市川平《TOKYO UNIT LIFE—既成概念とロマンチズム》1993 撮影：大嶽恵一

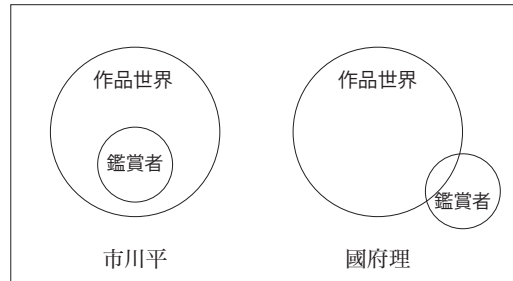


図9 市川平《ドームのないプラネタリウム》1988

のないプラネタリウム》(1988) [図9] も、この比較に追加することができる。この作品で市川は、野外展示にも関わらず、あえてプラネタリウムをモチーフとして制作を行った。作品内部から光が放射状に放たれるものの、スクリーン——屋内展示であれば白い壁がその役割を果たす——が存在しないために、鑑賞者はその光のあり方を直接的に知ることはできない。その結果、プラネタリウムの描く星座が自分を包み込む様子を、頭の中で想像するより他はないものとなる。この逆説的な方法は、作品世界への鑑賞者の没入を基調とする市川の視点設定をやはり示している。

市川による視点の内部にのみ設定されるとするならば、國府による視点は作品の内部と外部にまたがるように設定される。あるいは内部と外部に分裂した状態に設定される。この違いが、

市川と國府の彫刻の差異を明らかにする。市川の作品は——タイトルにロマンチズムという言葉が用いられるとおり——鑑賞者を内包した幻想的な場をつくりだすためのものである。その物語はスペクタクルとして鑑賞者を巻き込むことになる。他方、國府の作品はそのようなスペクタクルを発生させることはない。物語が設定されるとしても、鑑賞者は常に半分覚醒した状態でそこに入り込むことになる。



まとめると、國府の用いる円形は、基本的には正面性をもたないものであり、鑑賞者は彫刻の周囲を巡ることができるようになっている。そのため、多視点的に思われるかもしれないが、重要なのは鳥瞰的に設定された単一の視点の方である。その超越論的な視点によって奥行きとしての彫刻空間が生み出されることになる。

### 5. 奥行きとしての彫刻を導くもの

ここで、若林や國府が彫刻空間を奥行きとして把握するようになった理由を考えてみたい。そのひとつとして想定されるのが、自動車を運転する際の視覚体験である。自動車を運転するとき、その視線は正面方向に伸びていくことになり、横方向に広がることはない。この視線のあり方が彼らの彫刻を考える際の視線と通底している。ここで注目されるのは、彼ら二人が自動車の運転のみならず、その製作に関わった経験をもっていたことである。

若林は大学卒業後のしばらくの間、自動車製作の仕事に携わっている。<sup>41</sup> そのことは、「自動車の製作過程での技術、工夫、自動車の操縦、自動車に関係を持つ人たちとの話合いなど、この期間中の経験は彫刻を作るのに役立った」と語られることから、後々に大きな影響を及ぼしたことが分かる。直接的には、《自動車の中の人喰》(1966)や《森のはずれ》(1981-84)など、形態の内側と外側の

関係を扱う作品に繋がっていると考えられる。だが、それだけに留まらず、自動車というテクノロジーがもたらす視覚体験が後年にまで継承されていく重要なものだったと考えられるのである。

若林は主体と客体の関係を説明するときや、視覚と触覚の問題を説明するときに、自動車の運転体験を例として用いることがある。

午後おそくなって自動車で出発した。はじめ、自分は始終前方を見ていた。その時、自分の耳から後のことをわすれていた。斜め上に小さく見える後の風景も、決して後方のものではなく、前の一部分であった。(中略)自動車の後部は不要であった。しかも、自動車はほとんどいつでも前進していた。一瞬前の位置はすでに過ぎ去っていた。自分の居る自動車の後半分は空間的ではなかった。<sup>42</sup>

ここで語られる空間は、横方向に幅としての広がりをもつものではなく、手前に直線的に伸びていくものである。横や後ろの空間、つまり「自分の耳から後のこと」は意識の外に置かれている。また、後方の空間はその場所を通過する以前は自分の手前にあったものとして、手前側に加算して考えられる。バックミラーに映る「斜め上に小さく見える後の風景」を前の一部だと見なすのは、そのような意味に受け取れる。こうした空間認識は《振動尺》や《Valleys》で提示される彫刻空間と一体のものといえるだろう。《振動尺》において、自分と対象(犬)との間の空間に限定する理由を「自分も犬も含んだ空間にすると、まわりや後ろ側も入ってしまう」<sup>43</sup>と語ることに一致するからである。

別の文章では、大雨の中を運転している際の、自分の車と前を走るバスが雨によって連続するように感じられる経験が語られる。豪雨によって視覚は制限を受ける(よく見えない)ことになるが、そのことは逆に触覚的な感覚を喚起することになる。若林が自分と対象の間の空間を触覚性の集積としてとらえ、それを鉄の物体として提示する試みは、こうした豪雨がもたらす対象との触覚的な連続性に一致すると考えられる。

自分と人間やバスの中の無数の雨は眺める対象を更に不明瞭にしながら、自分とのつながりを持たせるものとしてそこにあった。中間的な空

間を充たす自然現象である雨が、自分が見るものを人間でもバスでもない量、領域に変えたが、それによって空間をうめつくし触覚的にする。豪雨がもたらした見る事への制約は、強い印象を残したし、それ迄、視覚と触覚のずれを、物を見る時に、物のもつ表面の事とか、物と自分の関係とかいった実感をある程度は解決するものだろうと思われた。<sup>44</sup>

國府が自動車をはじめとする乗り物を表現手段として用いるのは、当然のことながら、子どもの頃からの興味が関わっている。だが、それ以上に1993年から開始された野村仁を中心とするソーラーカーを用いたアートプロジェクト「Solar Power Lab.」にメカニック兼ドライバーとして参加した経験が重要な位置を占める。その延長上に、1999年にはソーラーカーでアメリカ大陸を横断する「HAAS Project」も実現している。ここで、既存の乗り物を改造する意識が、乗り物自体を自らがつくり出すという意識に変化していく。その結果、元々の自身の嗜好と表現すべきものの「境目が埋まった」のである。<sup>45</sup> 事実、國府が自身の作品に「KOKUFUMOBIL」という乗り物を表わす言葉を使用しはじめるのは1994年以降のことであり、時期的にも一致している。<sup>46</sup>

こうしたプロジェクトを実現するためには、乗り物としての実用性が最低限でも必要になる。國府はそのことを「設計思想」<sup>47</sup>と呼んでいるが、時期的にも「Solar Power Lab.」と並行的に制作された《電動三輪自動車》は、彼のいう「設計思想」に直接的に基づいた作品となっている。ただし、國府がこの経験から導き出してきたのは、最終的な成功体験ではなく、その過程におけるいくつもの失敗体験に由来するものの方が大きいと思われる。彼の「設計思想」は後には反転したかたちで継承されていくからである。<sup>48</sup>

《Typical Bioshere》は、かつてアメリカで行われた人工生態系の実験を参照した作品である。だが、彼の着眼点はその実験が失敗したことにある。<sup>49</sup> 《Natural Powered Vehicle》(2004) [図10] では、化石燃料を用いないセイル付きの自動車が旅を続けていく。ただ、その旅は風力発電用の風車の手前で終わる。目的地に到着することはない。《水中エンジン》(2012) [図11] では、動力ではなく単に熱だけを発生させている。最終的には、エンジン自体がその熱によって損傷することになる。こ



図10 國府理《Natural Powered Vehicle》2004  
撮影：豊永政史

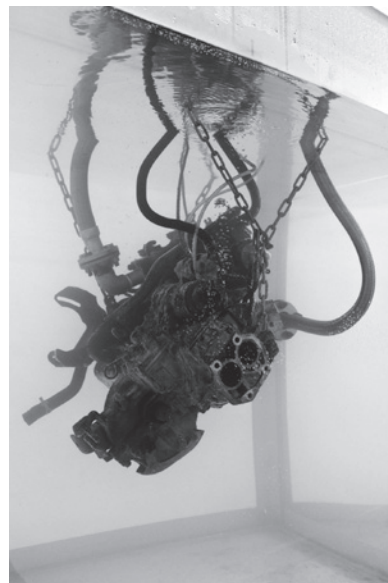


図11 國府理《水中エンジン》2012  
撮影：表恒匡

うした着想は、ソーラーカーによるプロジェクトに参加した経験に由来すると考えられるのである。

若林と國府の自動車の運転経験に導かれた視覚性。そのことが彼らを、彫刻の歴史的な課題を継承した上で、新たな表現に至らせた理由のひとつとして想定することができる。

## 6. おわりに

拙稿「20世紀後半の彫刻における風景表現」<sup>50</sup>において、垂直の軸線を基調とするモニュメンタルな彫刻に対し、水平方向に展開する彫刻においては、別種の関係が形成されることを取り上げた。そこでは、鳥瞰的な視点から作品に覆いかぶさるように眺めることによって、鑑賞者は作品世界の

中に入っていく感情が導き出される。実際の風景と比較して、風景彫刻が縮小された状態で表わされるにも関わらず、それが実感をもって受け取られる理由のひとつとして、こうした感情移入の効果があると考えたのである。

ただし、それは水平の軸線を基調とする彫刻の全てに該当するわけではない。若林の《振動尺》では、その両端に位置する主体と客体の関係が重要であり、決して覆いかぶさるように鑑賞するものではない。それは感情を移入するためのものではなく、むしろ鑑賞者を突き放すように存在している。國府の庭をモチーフとした作品では鳥瞰的な視点が設定されており、鑑賞者は作品の提示する物語の中に入っていくことができる。ただし、物語への没入ではなく「自己二重化」による覚めた意識を伴う鑑賞のあり方が示されている。

若林と國府の方法はそれぞれ特異なものであり、多くの彫刻家が用いる方法とは異質である。しかし、「奥行きとしての彫刻空間」という彼らの方法を検証することは、彫刻における風景表現を考察するためのヒントを提供することにもなると思われる。

## 註釈

- 1 シャルル・ボードレー (阿部良雄 訳)「なぜ彫刻は退屈か」『ボードレー全集III』筑摩書房、1985、p.158。
- 2 George Duby and Jean-Luc Davel (eds.) “*Sculpture From the Renaissance to the Present Day*” TASHEN, 2010, p.940.
- 3 ルドルフ・ウィトコウアー (池上忠治 監訳)『彫刻—その制作過程と原理—』中央公論美術出版、1994。
- 4 フォルトウナート・ベルロンツィ「現代イタリア彫刻の流れ」『〈現代イタリア彫刻の全貌〉展』財団法人彫刻の森美術館、1972、p.17。
- 5 Paola Mola, “*Medardo Rosso: The Transient Form*” Skira, 2008, p.70.
- 6 ハーバード・リード (宇佐美英治 訳)『彫刻とはなににか—特質と限界』日貿出版社、1980。
- 7 クレメント・グリーンバーグ「新しい彫刻」『グリーンバーグ批評選集』(藤枝晃雄 編訳)勁草書房、2005、pp.106-107。
- 8 Clement Greenberg, “*Roundness Isn't All: Review of The Art of Sculpture by Herbert Read*”, in Jhon O'Brian (ed.) Clement Greenberg The Collected Essays and Criticism Volume 3, The University of Chicago Press, 1993, p.272.
- 9 ハーバード・リード (藤原えりみ 訳)『近代彫刻史』言叢社、1995、p.251。
- 10 マイケル・フリード (川田都樹子・藤枝晃雄 訳)「芸術と客体性」『批評空間 臨時増刷号 モダニズムのハード・コア』太田出版、1995、pp.84-93。
- 11 近藤學「絵画の危機、彫刻の優位：1940年代末のクレメント・グリーンバーグ」西洋美術研究 No.7, 2002年5月、p.114、註28。
- 12 ロバート・モリス (山口勝弘 訳)「彫刻についてのノート—感覚の視覚化」美術手帖No.309、1969年3月、p.64。

- 13 ジョン・コブラン (尾崎信一郎 訳)「ドナルド・ジャッドへのインタビュー」『ドナルド・ジャッド 1960-1991』埼玉県立近代美術館/滋賀県立近代美術館、1999、p.148。
- 14 アンリ・フォション (辻佐保子 訳)『ロマネスク彫刻—形体の歴史を求めて』中央公論社、1975、p.40。
- 15 Rosalind E. Krauss, “*Passages in Modern Sculpture*” MIT Press, 1981, p.12.
- 16 クレメント・グリーンバーグ「さらに新たなるラオコオンに向かつて」前掲7、pp.28-30。
- 17 《振動尺試作》の(IV)から(VII)は、第7回現代日本彫刻展(1977)においては《スプリング蒐集改》というタイトルで出品されている。このときの野外展示では、台形の箱の中で展示されており、後述する鑑賞方向の制限が明確に示されていた。
- 18 若林奮「(約二十年程以前のことになるが…)」『I. W—若林奮ノート』書肆山田、2004、p.275。また、『若林奮 飛葉と振動』読売新聞社・美術館連絡協議会、2015、p.134に若林自身がルクソールで撮影(1972年3月28日)した写真が掲載されている。ここで犬との間にある橋の姿は《振動尺》の形状に類似している。
- 19 市川政憲「振動尺(1977-79)」『今日の作家 若林奮展』東京国立近代美術館、1987、p.27。
- 20 「若林奮個展(11・7-19 雅陶堂ギャラリー)〈展覧会案内(東京)〉」美術手帖 No.426、1977年11月、p.287。
- 21 このような若林の考察は、メルロー＝ポンティにおける奥行きの考察と通底するように思われる。ここでの奥行きは幅と交換可能なものではなく、「事物と私のあいだの或る確固としたつながりを告げる」という〈実存的〉なものとして示されている。M.メルロー＝ポンティ(竹内芳郎・木田元・宮本忠雄共 訳)『知覚の現象学 2』みすず書房、1974、pp.77-79。
- 22 若林奮「VALLEYS」『若林奮—VALLEYS』横須賀市美術館、2008、p.137。
- 23 中原佑介「絵だけがすべてではない 対談⑤ 若林奮」『ヒトはなぜ絵を描くのか』フィルムアート社、2001、p.112。
- 24 市川政憲「立体ノート—気体、固体、液体、現在(1973-74)」前掲19、p.18。
- 25 前掲18。
- 26 若林奮「森のはずれで—所有・雰囲気・振動」前掲18、p.221。
- 27 若林奮「7月の冷却と加熱」前掲18、p.225。
- 28 若林の地下への関心は1967年に描かれたドローイング《67-120》に遡ることが指摘されている。神山亮子「〈DAISY〉と《地下のデイジー》の場所—ドローイングから見えてくるもの」『若林奮 飛葉と振動』読売新聞社・美術館連絡協議会、2015、p.184。
- 29 「《地下のデイジー》に若林が寄せた文章」前掲28、p.185 註12に全文掲載。
- 30 「触感的」「手覚的」「光学的」という言葉は、ジル・ドゥルーズ「感覚の論理—画家フランシス・ベーコン論」(山縣照 訳、法政大学出版局、2004)で用いられたものを参照した。
- 31 [座談会]小清水漸+高木修+戸谷成雄「彫刻を探しつづける三人の彫刻家」美術手帖No.563、1986年6月、pp.58-59。
- 32 岡田隆彦「小清水漸と語る：素材との絶えざるかかわりを通して」『みすず No.878、1978年5月、p.98。
- 33 河口龍夫「「精神の冒険」としての芸術—関係のこちら側からの記憶の断片としての覚書」『河口龍夫展 言葉・時間・生命』東京国立近代美術館、2009、p.22。
- 34 國府理「KOKUFUMOBIL」『國府理 未来のいえ』西宮市大谷記念美術館、2013、p.14。
- 35 「interview 國府理/池上司」『國府理作品集』アートコートギャラリー、2011、p.26。
- 36 《てっぺんの庭》の直径4mという大きさは「もしも自分が降り立ったとしたら土地と呼べるくらいの広さのものが欲しかった」ことに由来する。ただし、そうであったとしても、実際に縁の上の移動するための大きさではない。前掲35、p.24。
- 37 柄谷行人「ヒューモアとしての唯物論」『ヒューモアとしての唯物論』講談社、1999、pp.144-145。
- 38 スヴェトラナ・アルパース(幸福輝 訳)『描写の芸術—17世紀

- のオランダ絵画』ありな書房、1993、pp.232-233。
- 39 前掲35、p.22。
- 40 本作についてのステートメントの中で、映画「2001年宇宙の旅」(1968)や「ブレードランナー」(1982)についての言及がある。市川平「TOKYO UNIT LIFE～既成概念とロマンチズム～」『第3回ジャパン・アート・スカラシップ』1993。
- 41 若林奮「自動車・犬・彫刻」藝術新潮 第19巻第8号、1968年8月、p.119。また、加藤郁乎「作家に聞く 若林奮—鉄火の妖術師」美術手帖 No.309、1969年2月、p.151や浜素紀「若林さんと車と僕」『若林奮 仕事場の人 DRAWING 1955-2003』多摩美術大学美術館、2013年、p.13には、若林が設計に参加したレーシングカー等の写真が掲載されている。
- 42 若林奮「(古い地層を選び出して…)」前掲18、p.203。
- 43 「若林奮インタビュー 聞き手：青木正弘」『若林奮展』豊田市美術館、2002、p.103。
- 44 若林奮「境川の氾濫」前掲18、pp.182-183。
- 45 「國府理さんのアトリエ訪問 temiru 03、芸術活動推進プラン ユノー、2006年8月25日、p.5。
- 46 基本的に、國府の作品は全てエリー・デューリングのいうプロトタイプ——オブジェクトとプロジェクトの間にまたがる形態、オブジェの理論とプロジェクトの理論を組み合わせる形態——としての性格(デューリングの分類では「エンジニア」に該当する)をもっている。この性格もソーラーカーによるアートプロジェクトへの参加を契機とするものと考えられる。エリー・デューリング(武田宙也訳)「プロトタイプ 芸術作品の新たな身分」現代思想 vol.43-1、2015年1月。
- 47 前掲35、p.22。
- 48 失敗という認識に関しては、酒井忠康が《残り元素I・II・III》(1965)について「それを若林奮の「滅亡の思想」と形容したい」と述べたように、若林も同様の思考をもっていたことが想定される。酒井忠康「追悼・若林奮」『若林奮 犬になった彫刻家』みすず書房、2008、p.17。
- 49 國府理「本展のためのコメント 2009年6月」『エコ&アート—アートを通して地球環境を考える—近くから遠くへ』群馬県立館林美術館、2009、p.26。
- 50 拙稿「20世紀後半の彫刻における風景表現」東京造形大学研究報 No.16、2015、p.60。