

藤井 匡

Tadasu FUJII

暗喩としての装飾：伊藤誠の彫刻の表面

Ornament as Metaphor : The Surface of Sculpture by Makoto Ito

伊藤誠（1955— ）の彫刻は、そのいずれもで、全体像を把握することが困難である。伊藤が求めるのは「見たことがないもの」や「どこにもないもの」を生み出すことだが、それは、独創的な形態を発明することによってではなく、鑑賞者の「物に接する時の意識、視線の動きの結果得られる感覚」をコントロールすることによって実現される。その彫刻は、単純であったとしても、単純には理解できないような不透明さをもっているである。

こうした「見たことがないもの」や「どこにもないもの」は、たとえば、彫刻の形態と表面の乖離からもたらされる場合もある。表面にメッシュ地を使用する作品の場合、その表面が彫刻の形態を決定しているにも関わらず、両者の関係は不安定な状態に置かれることになる。ここでは、視線を透過させる表面のあり方が、形態を明確なものとして把握させることを妨げることになる。これは、通常の彫刻で一般的に用いられる、不透明な素材による表面のもたらす働きとは大きく異なっている。

本稿では、こうした伊藤の彫刻の特質を、形態と表面とが分離されたものとして理解するところから考察を行ってゆく。

まず、不透明な素材の使用と密接な関わりのある〈かたまり彫刻〉との比較を行う。伊藤の彫刻は、〈かたまり彫刻〉とは異なったかたちで、不透明性を実現していると考えられるからである。それは、前者の「実の不透明性」に対して、「虚の不透明性」と呼ぶことのできるものである。次に、形態と表面の乖離を考えるために、事物の表面に付加される装飾に関する議論を参照する。特に、装飾がもたらす生命力に注目し、表面そのものが生成変化を生み出す条件を検討する。併せて、アロイス・リーグルが『末期ローマの美術工芸』で取り上げた基礎平面の解体から、直接的な影響関係は別としても、伊藤の彫刻の多くを説明できることを論じる。さらに、写真やドローイングを素材とした伊藤の作品を取り上げ、それらが他の伊藤の作品と共通する性格をもつことについても論じてゆく。

## 1. はじめに

伊藤誠(1955-)の彫刻は、そのいずれもで、全体像を把握することが困難である。事実、その作品は「単純でありながら、誰もが、これまで見たことがないと感じる不思議さに満ちている」、<sup>1</sup>あるいは「その物理的な基本構造は言い当てられるが全体を形容する言葉は、それを発した途端に座りの悪い、満たされない表現になってしまう」<sup>2</sup>といった言葉で評されてきた。

もちろん、彼の彫刻のこうした性格は伊藤が意図して実現していることである。ここで求められているのは「見たことがないもの」や「どこにもないもの」を生み出すことである。そして、それは、独創的な形態を発明することによってではなく、鑑賞者の「物に接する時の意識、視線の動きの結果得られる感覚」をコントロールすることによって実現される。その彫刻は「目の前にあるものが縮小した巨大なものか、拡大した小さなものなのか、視線は大きくも小さくも遠くも近くも裏がわも通りぬけてゆく、頭の中をつづきが、目の前に存在する」<sup>3</sup>ようなものなのである。

あるいは、次のようにも語られている。「私にとってどこにもない形態を作ることは、いかにしてそれを作るのかということよりも、その形態がつくり出す空間の中で、どれだけ複雑な要素がその形態におおいかぶさっているのかを見る力なのであり、私はそれを体で感じ手を使って形態を作ってゆく過程においてそれを確認する方法をとっている」<sup>4</sup>その彫刻は、単純であったとしても、単純には理解できないような不透明さをもつのである。

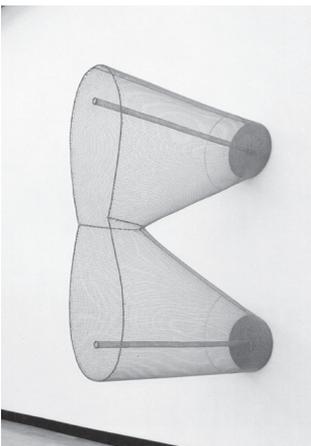


図1 伊藤誠《にんじゃ》2006年  
撮影：内田芳孝

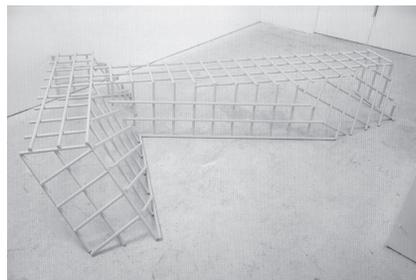


図2 伊藤誠《虎狩り》1992年 撮影：山本糾

こうした「見たことがないもの」や「どこにもないもの」は、たとえば、彫刻の形態と表面の乖離からもたらされる場合もある。《にんじゃ》(2006年)[図1]や《両生類》(2006年)など、表面にメッシュ地を使用する作品の場合、その表面が彫刻の形態を決定しているにも関わらず、両者の関係は不安定な状態に置かれることになる。ここでは、視線を透過させる表面のあり方が、形態を明確なものとして把握させることを妨げるのである。これは、通常の彫刻で一般的に用いられる、不透明な素材による表面のもたらす働きとは大きく異なっている。

比較的初期の作品にあたる《虎狩り》(1992年)[図2]の場合では、両者の乖離はさらに大きい。これは、木製の細いポールをグリッド状に組んだものを面と見立て、その面の組み合わせによって単一的な立体物としての姿をつくる作品だが、実際のところ、この作品の表面の所在は相当に曖昧である。細いとはいえ、ポールはポールであり、そのポール個々の円筒形をかたちづくる面の方を彫刻の表面として受け取ることもできるからである。だとすると、グリッドが生み出す面というのは物理的には存在せず、鑑賞者の想像にすぎないともいえることになる。

本稿では、こうした、全体像を把握することが困難な伊藤の彫刻の特質を、形態と表面とが分離されたものとしてとらえるところから考察してゆく。

まず、不透明な素材の使用と密接な関わりのある〈かたまり彫刻〉との比較を行う。伊藤の彫刻は、〈かたまり彫刻〉とは異なったかたちで、不透明性を実現していると考えられるからである。それは、前者の「実の不透明性」に対して、「虚の不透明性」と呼ぶことのできるものである。次に、形態と表面の乖離を考えるために、事物の表面に付加される装飾に関する議論を参照する。特に、装飾がもたらす生命力に注目し、表面そのものが生成変化を生み出す条件を検討する。併せて、アロイス・リーグルが『末期ローマの美術工芸』で取り上げた基礎平面の解体から、直接的な影響関係は別としても、伊藤の彫刻の多くを説明できることを論じる。さらに、写真やドローイングを素材とした伊藤の作品を取り上げ、それらが他の伊藤の作品と共通する性格をもつことについても述べることにする。

## 2. 彫刻の不透明性—実と虚

### 1. かたまり彫刻—実の不透明性

〈かたまり彫刻〉とは、1993年に峯村敏明によって提出された概念で、「今日隆盛をきわめている多種多様な三次元造形や空間設営一般とはおのずから区別されるべき“彫刻”を、触覚的凝密性(この言葉はハーバート・リードによる)のもとに再評価し再創造する志向」<sup>5</sup>と規定される。ここで引用されるリードの彫刻観は「表面の触覚的性質の感覚、平面によって表れるようなヴォリュームの感覚、および対象のマッサと重量感の総合的体得」<sup>6</sup>といった要素を伴うもので、ここでは、視覚以上に、触覚による把握が重要視される。その延長上に、峯村は「存在への問い」、つまり、事物と事物、事物と人間、事物と空間といった関係を超越することへの志向を見出そうとするのである。<sup>7</sup>

こうした考えは、イマヌエル・カントによる「物自体」を敷衍したものと見える。これは、事物や現象の原因根底を成すもので、それ自身は現象せず、認識することのできない不可知物を指している。したがって、人間が「物自体」を認識できると思うのは悟性の越権と見なされることになる。<sup>8</sup> 制作者にとってであれ、鑑賞者にとってであれ、彫刻それ自体が人間の認識の外部に留まり続ける(十全な理解が不可能である)という考えは、第一に、彫刻が不透明な表面に包まれたものである(内部が不可視である)ことを成立の条件とする。実際、〈かたまり彫刻〉に先行して、峯村は「絵画に関する10章」のなかで、映画の透明性(transparency)、絵画の半透明性(translucency)に対して、彫刻の本質を不透明性(opacity)と規定する。<sup>9</sup>

この区分は、峯村によれば、「対象に付与する実在感の度合い」を意味している。絵画について、「アイコンにおいては、観念は透けて見えるより、むしろ実在視されたものでしょう」と述べるように、それは「純然たる物理的、物質的な意味」を含みながらも、それ以上に「われわれがものの存在をどのように把握していくかというときのとらえ方と結びついている」ものである。<sup>10</sup> したがって、「もの派」のアーティストたちが用いた鉄や石や木などは、物質的には不透明であったとしても、ここには含まれないことになる。

こうした峯村の考えは、1960年代の反芸術的前衛、1968年の展覧会「Tricks and Vision」に代表さ

れる視覚操作に基づいた動向、1970年代初頭にかけて脱形式な志向を強めた「もの派」やコンセプチュアル・アートなどに対する批判から生み出されたものである。特に、彫刻に関しては「もの派」の影響が決定的だったといえるが、その仕事の大半は「事物世界を主体の視覚の一方的な対象であることから解放して、事物同士、人と事物、それらと空間、等の間関係として捉えようとする」<sup>11</sup> ような関係論に方向づけられていた。そのなかで、峯村が目にするのは、「もの派」の内でも「事物を事物に返すことで、存在者としての事物の存在性を顕わし出そうとする志向」をもった仕事であり、そこには、菅木志雄の《並列層》(1969年)や成田克彦の《SUMI》(1969—1970年)などが含まれる。そして、「あくまでも原理として言うのであるが、関係論は絵画の衝動に、形而上学は彫刻の衝動に、より強い親近性をもっているのではないか」と述べ、その延長上にある、1980年代の戸谷成雄、黒川弘毅、多和圭三らの仕事を〈かたまり彫刻〉として位置づけるのである。

このように、彫刻を不透明な存在として規定するのであれば、確かに、彫刻は「それを知覚する人が存在の認識あるいは幻覚へと駆り立てられながら、結局はその不透明な実在性が知覚されるほかない地点へと引き戻されるところに成り立つ」<sup>12</sup> と見なされるものとなるだろう。しかしながら、本稿で考察するのは、〈かたまり彫刻〉の圏外にありながらも、彫刻を「物自体」として見なすより他のない状況が生じる場合である。それは、彫刻の不透明性を「実」としてだけではなく、「虚」として考えることから検討できるように思われる。

コーリン・ロウは、「透明性—虚と実」でのヴァルター・グロピウスとル・コルビュジエの建築の比較において、前者をガラスのカーテンウォールが多用される、物理的な「実の透明性」、後者を平行な積層関係の構造からもたらされる、知覚的な「虚の透明性」と位置づける。「虚の透明性の方は奥行の浅い抽象的な空間に正面を向けて重ねて並べられた物体を分節化して表現しようとするときに生まれるもののように思われる」<sup>13</sup> つまり、手前に不透明な壁があったとしても、構造的な平行関係を構築することによって、その向こう側にある空間が予測可能となる場合、手前の壁は「虚の透明性」を獲得すると主張するのである。

興味深いのは、この二項対立を考えるにあたって、彼がキュビズム絵画を参照することである。

ロウによれば、キュビズムの絵画は直交グリッドと斜交グリッドの組み合わせから成るものだが、そのグリッドが画面全体に行き渡るパブロ・ピカソの《クラリネット吹き》(1911年)が、奥行きのある空間のなかに画像が透けて見える感覚をもたらす一方、グリッドが分断的に提示されるジョルジュ・ブラックの《ポルトガル人》(1911年)では、奥行きのない平坦な空間のなかで、画像が明確にはとらえられないことを指摘する。前者が「実の透明性」、後者が「虚の透明性」と結びつけられるのだが、この両者は、平面性を前提とする絵画から構想されたものなのである。

この(絵画的な)「虚の透明性」から出発することで、(彫刻的な)「虚の不透明性」とも呼ぶべきものが導かれるように思われる。つまり、奥行きのある抽象的な空間に、非並行的に位置づけられた物体を、非分節的に表現するときに、それが生まれるといえるのではないか。そのときに、〈かたまり彫刻〉とは違ったかたちで、彫刻の「物自体」という性格が開示されることになるのではないか。そうした「虚の不透明性」の実例としては、アンリ・マティスの彫刻である《身をくねらす女》(1909年)を挙げることができる。

## 2. 非量塊的な彫刻—虚の不透明性

イヴ＝アラン・ボワは、量塊的な彫刻とは性格を異にする《身をくねらす女》のなかに、アクセス不可能な「物自体」を見出している。<sup>14</sup> この彫刻では、ある特権的な視点が設定されておらず、そのために、鑑賞者はその周囲を巡るよう導かれる。そして、この作品の特異性は、そのように巡るにも関わらず、作品の全体性が決して完全には把握できないことにある。「《身をくねらす女》の周囲を動くとき、絶えず拡大や収縮をする(あるいは、別の暗喩を用いるならば、蝶の羽のように虚の空間を開閉する)一種の空間のアコーディオンを見ることになる。毎回毎回、まったく予見不可能な様相の多様性に絶えず驚かされる」ことになるのである。

これはマニエリスム(16世紀)の彫刻を鑑賞する場合とは異った体験といえる。たとえば、ジャンボローニャの彫刻では、複数の視点から得られる複数の像を統合することで一つのイメージを獲得することができるが、それに対して、マティスの彫刻では、ある視点から見えたものが次の視点から見えたものに裏切られるような関係が形成

されている。この場合、複数の視点からの経験を統合しても、それをひとつのイメージとして描き出すことは不可能となる。

伊藤の作品でいえば、《ニラ(Nira)》(2018年) [図3]のような、ある視点での印象が別の視点での印象と噛み合わない作品がこれと類似した性格をもっている。そのことを、鑑賞者の予測する形態(ゲシュタルト)が脱構築されてゆく過程と呼ぶこともできるだろう。これは、彫刻のイメージは自律的なものではなく、鑑賞者の「物に接する時の意識、視線の動きの結果得られる感覚」と結びついたものだという伊藤の見解につながってくる。ここで重要なのは、彫刻が制作者にとっても鑑賞者にとっても、コントロールのできない他者であることなのだ。<sup>15</sup>

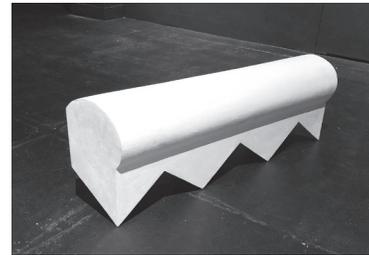


図3 伊藤誠《ニラ(Nira)》2018年

伊藤は、床に置かれる彫刻だけでなく、壁に取りつけられる作品も、複数の視点から見られるものと考えている。実際のところ、壁面に展示される作品でも、制作の当初からそうした展示方法を想定しているわけではないという。「壁に作品を付ける意識は、人によっていろいろあると思いますが、私の場合は、地面を立ててみたいということになりますか。」<sup>16</sup> つまり、仮想的だとしても、その作品の周囲を巡ることが可能なものとして考えられているのである。

さらに、《身をくねらす女》は、鑑賞者が実際に移動するのは別の、作品そのものが生み出す「動き」の問題にも関与する。これは、マティスの作風の特徴として繰り返し語られる装飾性を指す。たとえば、この彫刻の説明として用いられた、「装飾的要素、究極の女性の形とは曲線やアラバスクだ。ここでは、タイトルが暗示するように、肉体は蛇のようで、コイルやひものように手足が絡まっている」<sup>17</sup> といった言説のことである。ただし、彫刻の場合、素材の表面に装飾が施されるわけではない。彫刻の形態が周囲の空間に対してアラバスクのように作用するという意味で用いら

れるのである。

マティスの装飾性に関する言説は、絵画の構図とは「画家が自分の感情を表現するために配置するさまざまな要素を装飾的な仕方では整えるわざ」であるという、彼自身の言葉に端を発している。その構図は、支持体の制限を受けながらも、画面が塗り埋められていくにつれて修正が施されてゆき、最終的には、「色調のあらゆる関係が見出されたとき、そこから生きた色彩の和音、音楽の作曲の場合と同じような調和が生まれてくる」ことが目指される。<sup>18</sup>

また、次の言葉もマティスが自作の装飾性について語ったものである。

私にとって、絵の主題とその絵の背景とは同じ価値をもっている。もつとはっきり言えば、いずれが他より重要とは言えず、ただ構図、全体のパターンが大切である。絵はさまざまな彩色をほどこされた画面の組み合わせ、結果として表現の創造となる組み合わせによってできている。音楽のハーモニーのなかで各音が全体の部分をなしているのと同じ仕方で、私はそれぞれの色が全体に寄与する価値をもつことを望んだ。<sup>19</sup>

このように、マティスの考えでは、絵画平面上の「図」と「地」は不可分な関係にあり、両者の間には相互依存的な関係が形成されている。この場合、必然的に、画面はオールオーバーなものに接近し、その結果として、装飾という印象が喚起されることになる。しかしながら、同じマティスの作品でも、「図」のみで成立するといえる丸彫りの人間像に絵画と同様の効果を期待することはできない。したがって、《身をくねらす女》で実践されたのは、身体各部分を不連続なかたちで接合する方法（例えば、オーギュスト・ロダンが《歩く男》(1900年)で、動勢を強調するために実践した上半身と下半身のアッサンブラージュ)<sup>20</sup>ではなく、解剖学的な正確さを犠牲にしてでも、身体各部分を連続的につなげてゆく方法である。さらには、左肘の置かれた台も身体と連続するように造形される。その結果、彫刻は空間のなかで展開する唐草模様とも呼べるものになっていくのである。

ボワの指摘する、彫刻周囲の複数の視点から見たものがひとつのイメージとして統合することが不可能である理由は、このような、彫刻そのもの

の装飾文様化と不可分な関わりがある。これは、ハーバート・リードが『近代彫刻史』で、アラベスクにも似たマティスの彫刻を「マッスとヴォリュームからの逃避であり、運動あるいは行為に向かう」<sup>21</sup>ものだと指摘した理由でもある。

装飾性に依拠するマティスの方法は、〈かたまり彫刻〉とは完全に異質なものである。したがって、装飾性から彫刻を検討することは、〈かたまり彫刻〉とは違ったタイプの彫刻の様態を位置づけるために有効な視点を提供すると考えられる。

### 3. 暗喩としての装飾

#### 1. 装飾の生命力

装飾とは、語義としては、事物の表面を飾るものであり、それ自体独立して存在するものではなく、後からつけ加えられるものとされる。<sup>22</sup> 本稿では、それを変換して、〈暗喩としての装飾〉としての彫刻を考える。この言葉は、柄谷行人の「暗喩としての建築」を下敷きとするものだが、柄谷によれば、それは、実際の建築物のことではなく、「混沌とした過剰な“生成”に対して、もはや一切“自然”に負うことのない秩序や構造を確立すること」<sup>23</sup>を目指すものである。本論で用いる〈暗喩としての装飾〉とは、それとは逆に、「混沌とした過剰な“生成”こそを原理とするものである。

もちろん、装飾を秩序や構造を確立するものと見なすこともできる。その代表は、オーウェン・ジョーンズ『装飾の文法』(1856年)だが、ここでは、機械化された生産によって失われた秩序を回復するための「建築と装飾芸術における形と色彩の構成に関する一般原則」が求められている。<sup>24</sup> その根底にあるのは、植物などの自然のモチーフを幾何学的なパターンに抽象化したり還元化したりする姿勢である。こうした理解は、装飾ではあるとしても、「暗喩としての建築」と呼ばれるべきものに該当する。

こうしたジョーンズの理解は、ヨーロッパにおいては一般的なものといえる。装飾を秩序と見なす伝統は「古代人からレオン・バッティスタ・アルベルティやルネサンス人まで(中世人も含めて)、一九世紀の理論家(ゴットフリート・ゼンパーからシャルル・ブランまで)以後、現代の美術史家や芸術理論家(エルンスト・ゴンブリッチやジャック・スリュウからジャン＝クロード・ボ

ンヌまで、まだ他にもいるが)へと」<sup>25</sup> 継承されてきた。

それとは対照的な、装飾が自身を生成変化させてゆくものとする考えは、古代の地中海世界における装飾文様の継承と展開を論じた、リーグルの『美術様式論』(1893年)を出発点とする。ギリシアの装飾は先行するエジプトの装飾を継承したもののだが、エジプトにおいて帯状の枠組みに拘束されていた文様は、唐草という有機的な連結方法を発見したことによって、平面上での自由な拡がりを獲得することになる。「ギリシアの装飾法のもっとも美しく、かつ、もっとも意味ふかい成果は(中略)リズムカルにうごく植物性唐草模様である。」<sup>26</sup> 枠から解放されて自由に展開するようになった文様を連結させるためのラインを起源とする唐草は、それ自身が「動き」を暗示するものなのである。

アンリ・フォションは、リーグルの考察を受けて、装飾に「形は増殖をつづけながら勝手に振舞い、八方余さず空間を侵略する気配を示し、空間に穴をあけてはどんな奥の隙間にもびったり張りつきそうな意気込みを示す」<sup>27</sup> ような生命力を見出す。また、立田洋司は唐草模様の誕生に「生命体が蠢動する」という概念を転写する古代人の意識現象が潜んでいたことを指摘する。「唐草の本質にまつわる、こうした謎めいた問題は、生命現象の根源に関わる、渦巻への人間の畏怖心や、古代のアニミズム＝アニマ(霊魂・精霊)信仰などにも深く関連している。」<sup>28</sup> このように、自らを生成変化させていく装飾という考えも広く共有されているのである。

ケルト美術の研究者である鶴岡真弓は、装飾を「人間が「世界」と「私たち」の関係を言い表すときに、モノの表面に一種のめまいを起こさせる芸術行為」と述べる。「そこでは、文様／意匠がより自由な造形を工芸や建築に与えます。モノのかたちは構造に限定されますが、その表面にはさまざまな文様／意匠が引用の織物となって現れ、構造をも包み込んでいくのです。」<sup>29</sup> そうした装飾のなかでも、特に、ケルトのヴィジョンには、存在や世界を「変化のプロセス」として見る志向が顕著だという。「そのどこまでも増殖分裂する文様は、速度をもち、スリリングな視覚を経験させてくれる真に生命的な美術でもあります。」<sup>30</sup>

鶴岡によれば、こうしたケルト装飾の特徴は次のように現れるという。

ケルトの眼は(中略)ものの質感や色彩やフォルムを、可能なかぎり微細・極小のなかに拡大し、“細部”の存在性を強調して、ある生成的な運動のマイクロコスモスを現出させようとする。遠近法の無効によって信じられた世界像を顛倒させること、そして視覚を全体から細部へ集中させる能力によって、世界に潜む小さな存在や周辺に棲む要素が、眼前に躍り出るシステムをつくり出すこと。<sup>31</sup>

たとえば、渦巻文様は単体で表現されることはなく、必ず複数で表わされ、それも多くの場合、大小の渦巻が「入れ子状」を形成する。それらは互いに連関しており、その連関を断絶させないための文様の使用も行われる。あるいは、組紐文様では、1本の紐が平面的に展開するのではなく、強く惹き合うふたつの紐が立体的に結合する。これらは「絡み」と「結び」を遂げるために、欲望と抗いの葛藤を内に孕みつつ相互に向き合うことになる。<sup>32</sup>

伊藤は中世ケルト美術の代表作例である《ケルズの書》(800年頃)や《リンディスファーンの福音書》(698年頃)への関心を語っているが、彼の作品のなかには、これらの造形性に結びつく性格を認めることができる。単一的な抽象形態でありながらも、それを瞬時に把握することができず、そのディテールを目で追うように誘導すること。「入れ子状」の構造を導入することで遠近感を混乱させること。前後関係を不明確にすることで、平面的であるにも関わらず、立体物として知覚させること。そして、表面が形態とは別のかたちでの「動き」を暗示することなどである。

伊藤は、また、「彫刻のためのエクササイズ」で、夢についての言説を連環させていくようにして紡いでいる。<sup>33</sup> 本来的には、個々の夢は独立したものであったにも関わらず、各々の物語は完結することなく、他の夢と絡まり合うことになる。そして、その絡まり合いは、ひとつの単語を基点とする「入れ子状」を形成する。さらには、この連環はクライマックスをもたずに無限に循環してゆく。こうした言説の様態も、彫刻作品と同様に、(暗喩としての装飾)のなかに含めることができるだろう。

## 2. 触覚的把握と視覚的把握

「実の不透明性」をもつ(かたまり彫刻)が「触覚的凝密性」に基づいたものであるならば、「虚の不

透明性」をもつ〈暗喩としての装飾〉は視覚性に基づいたものとなるはずである。ここでは、この触覚性と視覚性の対比から伊藤の彫刻を考えてゆくが、その際に参照されるのがリーグルの『末期ローマの美術工芸』<sup>34</sup>である。

同書では、コンスタンティヌス大帝からカール大帝までの統治期間（4世紀初頭から9世紀初頭まで）の建築・彫刻・絵画・美術工芸が論じられるが、その主眼は、この時代の造形性が、先行するエジプトやギリシアとは異なり、「個々の形姿を平面から解放し、そのことによってあらゆる物を産みだす基礎平面の機能を克服した」のを説明することにある。ここでは、先行するアードルフ・フォン・ヒルデブラント『造形芸術における形の問題』<sup>35</sup>の議論が参照されているものの、古典主義者が「衰退」と見なしたものを、当時の芸術意欲に基づいた積極的な表現として評価するために、価値基準の変更を行っている。

ヒルデブラントは、同書において、二項対立を設定しながら論を進めてゆく。まずは、対象を遠くから離れて見る際に得られる「視覚表象」と、近くに寄った際に得られる「運動表象」を区分する。遠隔の場合、目を動かすことなく像を得ることができるが、近接の場合、ディテールを目で追うことを続けながら、それらを統合することで像を得ることになる（ここで用いられる「運動表象」の運動とは、眼球の運動を意味している）。実際の視覚は、この両者を複合したもので、「立体の表象は、線や単純な面といった視覚表象から合成されており、それが、運動表象によって相互に結び合わされ」ていると見なされる。

そして、運動表象の結合によって獲得される、見かけの変化に左右されない一定のかたちを「存在する形」、視点や周囲の環境の変化によって、その都度に現れるかたちを「作用する形」と区別する。この「作用する形」には、他のかたちとの関係が含まれる場合もある。たとえば、手を単独で見ると、それを腕との関係で見るとの違いなど。ヒルデブラントは、前者と後者を一致させる（等号で結ぶ）ことを芸術家の行うべきことと考えるのである。

「存在する形」という普遍的なものを求めるという点で、ヒルデブラント自身は古典主義美学の信奉者といえるが、伊藤の作品では、それとは反対に、「存在する形」と「作用する形」を積極的に切り離してゆくことが目指されている。「伊藤の作

品は幾つもの正面を持ち、その正面ごとに様相が全く異なり、複数の視点によってとらえられたものの総合によってしか全体を理解し得ない」<sup>36</sup>という言説は、こうした点に触れたものだが、それよりも、どのように鑑賞するとしても、「作用する形」を超えたところにある「存在する形」には決して到達できないように思われることが重要といえる。また、伊藤の作品は「私たちが無意識に有している視覚と触覚の経験値を裏切ろうとし、2次元の把握と3次元の把握のずれを利用する」<sup>37</sup>ものだとも語られるが、この指摘も、彼がヒルデブラントの要求とは違うものを目指していることを述べている。

『末期ローマの美術工芸』では、古代芸術の造形性が触覚的 (haptic) 意図、末期ローマ芸術の造形性が視覚的 (optical) 意図によるものと区別されるが、これは上記のヒルデブラントによる近接視 (運動表象) と遠隔視 (視覚表象) を呼び換えたものといえる。したがって、ここでの触覚性は、通常の彫刻論で頻繁に用いられる「実際に手で触れること」(tactile) とは異なり、視覚性から導き出されるものである。リーグルの議論では、触覚的に把握される古代の造形性が、この時代に、視覚的に把握される造形性に推移したことが跡づけられるが、この過程で重要となるのが、こうした移行のなかで全体像を統合する基礎平面が喪失され、自由な奥行きが獲得されたことである。

エジプトのレリーフに見られる芸術意欲は「万有から個体をはっきりと取り出す」と同時に「それを平面と調停させ、それに結びつける」ことを目指すところにある。この場合、複数の個体が部分的に重なり合うことは触覚的印象を否定することになるために、また、強い突出は完結した個性の印象を危うくすることになるために、そのいずれもが回避される。そのため、高さと幅において明瞭に境界づけられた触覚的平面が成立することになった。ここでは、基本的に、高さと幅における関係 (平面関係) だけが考慮されており、奥行きにおける関係 (空間関係) は考慮されていない。

ギリシアのレリーフでは、その芸術意欲は「突出、凹み、その技術的結果として現れる重なり、短縮、影の解放」に変化する。ここでは、空間関係が解放されることになったが、同時に、それを個別のかたちに即して解決することが試みられただけで、かたちの間にある自由空間は依然として考慮されていない。ここでの主眼は形象の方にあ

り、自由空間は形象を具体化する補助手段にすぎなかったのだ。そのため、平坦な地（基礎平面）は触覚的な具体性を象徴するものとして保持されている。

末期ローマのレリーフでは、それが「プロポーション性の衰退、言い換えれば互いに関連し合ったすべての部分と物質的統一性との明瞭な結びつきの衰退」へと移行することで、視覚的受容を基礎とするものに変化する。ここでは、基礎平面よりも形象のつくる陰影の方に注意が向けられるようになり、そこに知覚されるのは「半影を作る触覚的平面ではなく、まさしく影を作る暗い（色彩的）現象」となる。こうした色彩の効果は、一般的には、彫刻（不透明性）よりも絵画（半透明性）に含まれる性格と見なされるものだろう。あるいは、ヒルデブラントの言葉を用いれば、「作用する形」が「存在する形」よりも優越した状態と呼べるかもしれない（当然のことながら、彼がこの時代の造形物を評価することはない）。

このように、触覚的な把握から視覚的な把握へと進んだ末期ローマの造形性は、マッサやヴォリュームを志向しないという意味においては〈かたまり彫刻〉の「実の不透明性」と対立し、彫刻に統一感をもたらす基礎平面が喪失されるという意味においては《身をくねらす女》の「虚の不透明性」と親和する。奥行きのある抽象的な空間に、非並行的に重ねて並べられた物体を、非分節的に表現するときに生まれる「虚の不透明性」が成立するためには、この基礎平面の解体が重要な意味をもつのである。

### 3. 基礎平面の解体

このような、末期ローマ時代のレリーフにおける基礎平面の喪失は、同時代の美術工芸においては、透かし彫り、楔形彫り、金地柘榴石嵌入細工、エマーユといった技法と結びついたかたちで現れる。一般論として、事物の表面を装飾する場合には、レリーフにおける像と基礎平面の関係と同様の、「図」（文様）と「地」（支持体）の関係が形成される。しかしながら、これらの技法では、基礎平面が解体され、「図」が浮遊する状態になっていると見なすことができる。

伊藤の作品に関連させるならば、多少の飛躍はあるものの、透かし彫りはメッシュ地の《にんじゃ》など、楔形彫りはV字形の奥行きをもつ《北半球》(2017年)など、金地柘榴石嵌入細工は光沢

のある樹脂を表面に用いた《土星の穴》(2013年)など、エマーユは、赤く着彩した木を部分的に削り貫き、そこに石膏を充填した《無題》(2017年)などが類似する造形性をもっている。

#### ①透かし彫り

リーグルによれば、美術工芸の内で、触覚的把握から視覚的把握への変化がもっとも特徴的に現れたのが透かし彫りだという。それは、ヘレニズム時代の末期に登場したと考えられているが、最初は、金属部分が立体感を保持していたものの、それは次第に平坦化してゆくことになる。そのことは、金属部分を独立的にとらえる見方から、それを切り抜かれた空白の部分との関連でとらえる見方へと変化したことを意味する。ここでは、触覚的な肉づけに依存することから、光と影とを視覚的に把握することへの移行を見ることができ。後者の場合、眼は「図」と「地」を均等なものとして認識することになり、それが一切を等価的な色彩的対比として感じさせる効果をもたらすのである。

伊藤の作品では、ポールを用いた《虎狩り》が立体的に把握される性格を保持していたのに対して、メッシュ地による《にんじゃ》には平坦化の進行を認めることができる。そのことによって、触覚的に把握されるよりも、視覚的に把握される傾向が強化されたのである。後の《半分の断面》(2013年)[図4]になると、その傾向がより顕著に見られるようになる。それは、彫刻を成立させる表面が基礎としての性格を喪失していくことと軌を一にする変化である。

しかしながら、《にんじゃ》には、末期ローマ時代の透かし彫りとはやや異なった性格も見ることができ。金属板を切り抜くことで制作される透かし彫りでは、当初は「地」であった部分がある時点で「図」として反転することに大きな特徴がある。同時に、「図」として切り抜かれた部分が、完成の段階では「地」と見なされることになる。

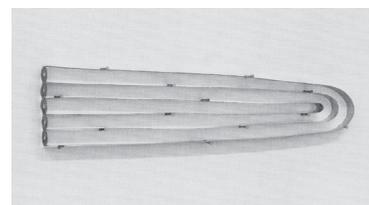


図4 伊藤誠《半分の断面》2013年  
撮影：加藤健

金属部分の平坦化はこの反転性を効果的なものとするために必要とされたのである。しかしながら、既製品のメッシュ地を使用した《にんじゃ》では、こうした制作過程での反転性が生じることはない。メッシュ地は文様としての意味を担っているわけではないために、眼は「図」と「地」を等価なものとして見るよりも、「地」の方を優先的に見ることになるのである。

伊藤がこうしたメッシュ地を使いはじめた理由には、鑑賞者の視線を誘導する意図があったという。この素材を「視線を内側から外側に感じさせる可能性があるのではないか」<sup>38</sup>と見なす考えは、自作をビデオカメラで撮影した経験から得られた「時間の感じ方」に由来する。ここで発見されたのが「視線が対象となるもののなかに侵入した時に感じる時間の感覚がまったく異なったものになる」ことである。この発見は、鑑賞する際の「方向として」単一視点的でないことのみならず、鑑賞する際の「距離としても」単一視点的でないという作品のあり方を導くことになった。メッシュ地がつくり出すのは、彫刻の外側を見ることと内側を見ることをともに可能にするような表面なのである。

《にんじゃ》にせよ《両生類》にせよ、伊藤のメッシュ地を用いた作品では、同じメッシュ地で作られたパイプ状の形態が作品の内部を貫通するように挿入されている。この部分によって、内部と外部は「入れ子状」となり、視線が彫刻のなかに侵入する感覚はより複雑なものになるのである。

## ②楔形彫り

楔形彫りは、触覚的把握から視覚的把握への変化が別のかたちで現れたものである。これは、明るい部分と影になった部分とを連続的に交替させることを目的としたもので、その最初の事例を3世紀の石造物に見ることができる。

この技法は、物体の厚みに対して、垂直ではなく、斜めに彫り込みを入れてゆくことに特徴がある。もっとも突出した箇所も、もっとも奥まった箇所も、面としてではなく、線として表わされることになる。そのため、浮彫り(レリーフ)とも線刻(エングレーヴィング)ともいえるものとなり、また、どちらともいえないものとなる。したがって、そのどちらが「図」でどちらが「地」なのかを確定することができないのだ。その結果、明確な基礎平面が失われ、視覚的な把握が導かれ



図5 伊藤誠《北半球》2017年

ることになる。

これと類似した性格は伊藤の《北半球》[図5]に見ることができる。この作品は、ステンレス鋼の針金と紙とによる、ふたつのC字形から構成されるが、二つ折りされてV字形の奥行きをつくる部分で楔形彫りと似た視覚効果が発揮される。谷折りされて一番奥まったところに現れるラインに沿って黒い線描が加えられることで、実体としての奥行きだけでなく、イリュージョン(影)としての奥行きも追加されることになる。このC字形を基礎づけるのは、奥まったところにある黒いラインなのか、突出したところにある紙のエッジ部分なのかを確定することはできない。

さらに、この紙によるC字形は、独立的に存在するのではなく、針金によるC字形や背景となる壁面との関係のなかに置かれることで、「作用する形」としてのあり方を見せることになる。針金による曲線は線描による曲線と呼応することで実体感が希薄化し、その前後関係を認識することが困難になる。また、白色の紙は白色の壁面と呼応することでも同様の効果を生む。さらに、この紙は壁面に影をつくり出すことになるが、その影と黒い線描との前後関係も曖昧になっている。

もちろん、《北半球》の性格は楔形彫りに近似する部分の効果だけで決定されるものではない。紙によるC字形が、針金によるC字形の裏側にまで繋がっているようなかたちであることから、針金で囲まれたかたちはイリュージョンとしての量感を備えて、手前に柔らかく浮き出てくるようにも知覚される。そうすると、その量感をもたらす壁面と紙のC字形との前後関係は、ほとんど矛盾ともいえるものとなって見えてくる。このような、作品全体に行き渡る視覚的(非触覚的)な関係をつくり出す要素のひとつとして、楔形彫りに似た造形性の効果が用いられるのである。

## ③金地柘榴石嵌入細工

金地柘榴石嵌入細工は金地に貴石を嵌め込む工芸技法である。この技法は末期ローマ時代にはじ

まったものではないが、この時代には、やはり、触覚的把握から視覚的把握への変化が生じている。金も貴石も、物的な存在であると同時に、光の効果を発揮する現象であるという両義的な性格を備えている。そうした、物体から光へというとらえ方の移行が、触覚的把握から視覚的把握への変化を示すのである。

他の技法と同様、ここにも、「すべてを基礎平面としてではなく動く図として特徴づける」性格が現れている。古典美術では、貴石を物的な価値から見る事が望まれており、そのために、貴石と金地との間には明確に区別された境界が与えられていた。この両者の関係は、初期帝政期には、孤立させると同時に結合させるという両義的な性格をもつようになる。そのため、貴石は金属に嵌め込まれた物体よりも、金属の表面に生じる光の効果として受容されるものに変化したのである。

伊藤の《土星の穴》[図6]の表面は、金も石榴石も用いるわけではないとしても、末期ローマ時代の金地柘榴石嵌入細工と同様の、非実体的な光の効果を発揮している。この作品では、全体が透明感のあるポリエステル樹脂で覆われており、その表面は光の透過と反射という両義的な性格を示している。



図6 伊藤誠《土星の穴》2013年  
撮影：加藤健

伊藤自身は、こうした人工樹脂を使いはじめた理由として、透明に近い液体でかたちを有していないことと、(絵の具のような)物質感がない色彩のようなものを立体にできることの2点を挙げている。<sup>39</sup> また、ガラスのような光を透過させる材質への関心は小学生の頃にまで遡るともいう。「透明といっても物質感はあるので、……透明なものって実際には無いことですよ。透明に近いものの物質感って、意外と強かったりします。そういった光を透すものってというのは、興味がありました。」<sup>40</sup> 透明感のある素材の使用は、こうし

た両義性から導かれたのである。

《土星の穴》では、単に透明感のある素材が使われるだけでなく、その使用方法も金地柘榴石嵌入細工に近似する。人工樹脂は、彫刻においては、表面を研磨して滑らかな状態で使用されることが一般的であり、この作品のように盛り上げるようなかたちで使用するのは例外的といえる。ここでは、透明感は奥に向かうと同時に手前にも突出してくることになる。こうした使用方法も基礎平面の喪失感に貢献しているといえる。

#### ④エマーユ

エマーユも、古代エジプトに遡る技法ではあるものの、この時代に視覚的なものへと変化する。「図」に該当する部分に着彩が施されるものから、「地」に相当する部分に着彩が施されるものへと、使用される場所が変化したのである。

こうした「地」の方の装飾が可能となるためには、それに先行して、「図」をかたちづくる装飾自体が変化する必要がある。ガラス質の粉末を熱で定着させるエマーユでは、技法の特性上、装飾される箇所の縁が物理的に一段高くなっていなければならない。したがって、「地」に装飾を施すためには、「図」が連続した状態で表面全体を一様に覆い尽くしている（「地」が「図」に囲まれている）ことが必須なのである。分量的にも、「図」は「地」と拮抗する程度まで拡張されていなければならないだろう。ここでは、「図」と「地」が(ルビンの壺のように)反転するところまでは届かないとしても、そのための条件は成立しているのである。

この時代のエマーユを参照した上で、伊藤の《無題》[図7]を見ると、ここでの「図」と「地」の位置づけは反転する可能性を内在させたものであることが分かる。全体の分量からすれば、白が「図」で赤が「地」に該当するはずである。技法的に考えても、木の一部が削り貫かれ、そこに石膏が充

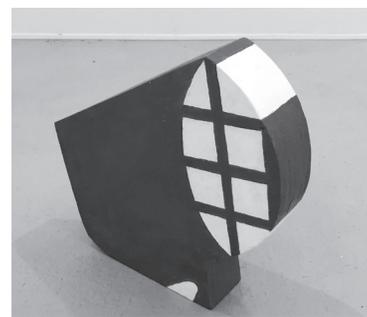


図7 伊藤誠《無題》2017年

填されている。しかしながら、石膏は木の枠組みに完全に収まるわけではなく、3ヶ所で外形を決定する役割を果たしている。そのため、輪郭の曲線と赤／白の境界が描く曲線とが呼応して紡錘形をつくる部分では、特に、白が「地」で赤が「図」のように感じられる反転が生じることになる。加えて、紡錘形の縦のラインがその中心から外れていることも奇妙な感覚をもたらしている。

装飾とは、通常、物体の表面の上に施される(表面を被覆する)もので、基本的に、それ自体は物体性や物質性を感じさせないものである。しかしながら、古代のレリーフの造形性を成立させていた基礎平面が失われ、「図」が全面的に展開するようになると、装飾の方が全体の形態を決定するように見える場合が出てくる。そして、このことが伊藤の写真やドローイングを使用した作品を考える際の出発点になる。

#### 4. 写真とドローイングを用いた彫刻

##### 1. 写真の下部構造と上部構造

ここまで、「虚の不透明性」や「装飾の生命力」、「基礎平面の喪失」などのキーワードを提出してきたが、基本的に、伊藤のドローイングや写真を用いた作品も同じように解釈できると考えられる。

伊藤の作品はどれもディスクリプションが困難だが、一応、《DOME》(2000年)[図8]は次のように記述することができる。同一の写真のプリント(印画紙)2枚を上下に重ね、両側の側面を貼り合わせた後に内に向けて力を加えると、中央部が広がった紡錘形の断面が出現する。そのときに、親指の外側と小指の外側の余白を切り取と、上下の印画紙の間には、上下で線対称となったかたちが生まれる。そのかたちを面に置き換え、その面を複製して、順次に隣接させていくと、放射状をした立体的なかたちが導かれる。湾曲した親指側ではドーム(半球形)に近いかたち、直線的な小指

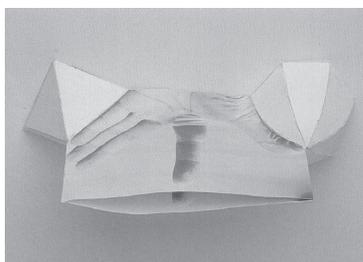


図8 伊藤誠《DOME》2000年

側はピラミッド(四角錐)に近いかたちが登場することになる。

この作品がいわゆる写真表現と異なる最大の理由は、立体的なかたちを成り立たせるものとして、印画紙そのものを物的な意味で用いることだろう。こうした表現は、普通、写真家は考えないはずのものである。物理的支持体はクレメント・グリーンバーグが各ジャンルの根拠と見なしたもののだが、どんな写真のモダニストであっても、印画紙のことを写真の根拠と呼んだりはいらないはずである。それはプリント(複製)されたにすぎないものだからである。この作品を検討するためには、物理的支持体(メディウム)とイメージとの関係を扱う議論から出発することが必要になる。

ステイヴン・ショアーは、『写真の本質』において、写真の特性を物理的レベル、描写レベル、メンタルレベルの3段階に分けて考察を行っている。<sup>41</sup>物理的レベルとは印画紙のことを指しており、「この印画紙上に画像が写り、私たちが仮想世界へと導いていく。」次に、描写レベルとは写されたイメージのことで、「私たちが写真を読み取り、内容を理解するのはこのレベルである。」そして、メンタルレベルにおいては、鑑賞者が「イメージが何を表すのか、また、それがどのように構成されているのかを「写真に転化」することになる。「描写レベルで認識したものをメンタルレベルで入念に作り上げ、洗練し、修飾する。写真のメンタルレベルは、私たちが構築する画像の、(そして画像のために構築する)メンタルイメージを作り上げるためのフレームワークを提供するものである。」そして、この3段階のレベルは、その前のレベルを下部構造としており、その特質が次のレベル(上部構造)の特質の決定に深く関与すると述べられる。

《DOME》での印画紙の使用方法は、もちろん、ショアーの想定を逸脱したものではあるが、それでもなお、描写レベルの基盤を提供するものといえる。この点では通常の写真との違いはない。しかしながら、それと同時に、描写レベルが物理的レベルを規定する(上部構造が下部構造を決定する)ことも行われている。紡錘形は左右対称にポーズされた手のかたちに由来するものであり、親指や小指の外側の余白を切り取ってドーム形やピラミッド形を導き出すところにもそれを見ることができる。

ショアーによれば、写真の描写レベルを決定す

るのは、平面化、構図、タイミング、フォーカスという4つの要因だが、少なくとも前2者は物理的レベルと密接な関わりがある。通常の写真では、それらは印画紙によって規定される性格だが、写真を彫刻の素材として用いる《DOME》の場合、描写レベルの方が彫刻の形式を決定する部分が出てくる。ここでは、別のレベルにあるもの同士で、互いが互いを（重層的に）決定しているのである。これは、末期ローマの美術工芸に現れた基礎平面の喪失と類似するものといえる。

その結果、鑑賞者のメンタルレベルにおいて混乱が生じることになるが、それはマティス《身をくねらす女》の「物自体」と同様のものであり、前述した「虚の不透明性」に対応するものといえるだろう。

「虚の不透明性」は伊藤の作品全般に指摘できる性格であるが、写真を素材とする作品では、それが顕著に現れることになる。まず、機械的な画像生産技術である写真では再現性が非常に高いこと。そして、再現的であるにも関わらず、3次元の事物や空間を2次元に縮約して提示すること。私たちは2次元化（平面化）された事物を3次元の事物の表象として読解することを慣習としている。そのときに、2次元化されたものが、元々のモチーフの形状とは無関係に、3次元化（湾曲）されて提示された場合、メンタルレベルでの混乱はより強いものとなる。そのことが、アクセス不可能な「物自体」という意識を呼び起こすのである。

## 2. ドローイングにおける物体性の開示

ドローイング作品では、通常、支持体である紙が物体としてとらえられることはない。だが、写真の印画紙と同様、その物体性に着目した伊藤のドローイングは、平面的でありながらも、立体物とも認められる（彫刻とも呼べる）表現となっている。

2018年のギャラリー白（大阪）での個展で発表された2点のドローイング [図9・10] は、テクスチャー（物質感）の強い紙を使用すること、紙の外形を元々の矩形からあるかたちで切り抜いて使用すること、黒い細いライン（これは、直接に描かれものではなく、転写されたものだが）を用いることに共通点がある。また、いくつかの線を消すために修正用の白色が使用されているが、それが元の紙よりも白く、質感も異なるために、イリュージョンとしての浅い奥行きが生まれているこ

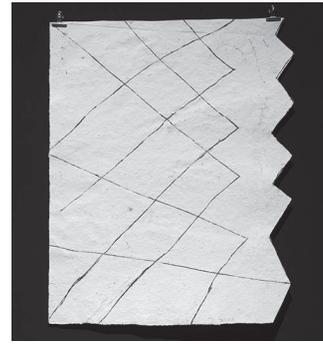


図9 伊藤誠《無題》2009年



図10 伊藤誠《無題》2009年

とも共通する。

これらの作品では、紙の外形と黒いラインとの間に、あまり明確とはいえないような対応関係が築かれている。それは、写真を用いた作品と同様、相互に規定し合う関係と呼んだ方がふさわしいと思われる。たとえば、紙の右側がギザギザに切り取られた作品では、紙の形状と黒いラインによる斜交グリッド（のようなもの）との対応は微妙に一致する（微妙に一致しない）ものとなっている。もちろん、紙の方が「地」であり、黒いラインの方が「図」なのだが、切り取られたかたちと描かれたかたちが微妙に対応しているため、「図」の方が「地」を決定していると解釈することも可能となる。そして、この解釈は、切り取られた箇所にも同様の黒いラインが下書き線のように見えていることによって補強される。

また、切り取られたエッジのラインは平面的なものとして理解されるものの、斜交グリッド（のようなもの）の方はそうではない。この交差する線が作り出すかたちが、平行四辺形ではなく、台形になっているからである。そのため、鑑賞者には、透視図法のもたらす感覚に似た奥行きイリュージョンが与えられることになるのだ。《DOME》に用いられた写真は、手首から先を静物として「ブツ撮り」したものであるため、被写体（事物）の立体感と彫刻の立体感との不一致が「虚の不透明性」を生み出す要因として作用して

いた。他方、ドローイングの場合は、紙という物理的な平面性とそこに仮構される3次元的な空間との不一致が「虚の不透明性」の要因として作用するのである。

さらに、この黒いラインが極めて細いものであることも重要である。作品を平面的にとらえた場合、物質感の強い紙のテクスチャーに対して、このラインの方が後退しているように見えるからである。そのために、黒い楕円形が表わされた作品では、それを平面上に位置する楕円形として理解できる一方で、イリュージョンによる3次元空間のなかにある、短縮された円形として受け取ることもできる。また、この作品では、紙を貼り合わせてできる実体的な線と、イリュージョン的な黒い描線との両方が用いられていることも、複雑さを導き出す要因となっている。この対比でも、厚みの少ない紙の断面によるラインと鉄線描的ともいえる細く均一な黒いラインとの類似性が重要なのである。

ドローイングを用いた作品ではなく、鉄やFRPを素材とした作品についての指摘だが、「還元と構成のはざまに」生まれる伊藤の作品が「いつも面になりきらない線や、立体になりきらない面のかたちをとってきたし、線と面、面と立体のあいだでの、ものの状態の移りゆきそのものがかれの関心であるかのようなようである」として、次のように述べられる。

そうした複数の貌は、“在ること”そのものに属するのではなく、ただわれわれ見る側の知覚の制約に起因するものであろう。—こうして、この作品の存在様態そのものが問題になってくる。ひとことでいえば、そうした「面」の構造体が、一方で透明な線の構造を潜在させつつ、他方では閉じたものとして“在ること”の可能性をほのめかしているということ、つまりその在り方の両極的な二重性こそ重要なのである。<sup>42</sup>

こうした指摘は、近年のドローイングを用いた彫刻にも該当するものであり、〈かたまり彫刻〉とは別の方法で「物自体」を導き出していることを示唆していると考えられる。

## 5. おわりに

ゴットフリート・ゼムパーは建築について論じた『様式論』(1860年/63年)において、材料のもつ構造的性質の観点から、芸術活動以下の4つに分類した。①柔軟で強靱な素材による「編組芸術(テキスタイル)」、②軟性で可塑性な素材による「陶器芸術(セラミック)」、③棒状で軸方向の力に堅牢な素材による「結構術(テクトニック)」、④堅固で圧縮に強い素材による「石工術(ステレオトミー)」。<sup>43</sup>この内、②から④は自立的な構造を成立させるものだが、①の場合は、糸同士の関係性が特定の構造を生み出すのは確かだとしても、自立的構造の確保は困難である。むしろ、他の素材による構造を支持体として、それを被覆する役割が中心となる。

こうしたゼムパーの被覆概念は、ロースの「被覆の原則について」に継承されていく。<sup>44</sup>ロースは「装飾と犯罪」(1908年)において、表面的な加飾の排除を強く主張したことで知られるが、ここでは装飾を全否定しているわけではない。彼が主張するのは、機能主義的な観点から、材料自体が有する構造的性質を重視することであり、それに基づいた造形言語を発見することである。そのために、構造の被覆たる表面が色や模様によって構造材を模倣することが否定されたのだ。単一的に用いられた素材の特性を開示するという近代彫刻の一般的な価値観(それを代表するのがブランクーシによるブロンズの研磨や石材の直彫りである)はロースの価値観に対応したものといえるだろう。

彼らの考えは、装飾に関する言説ではあっても、「暗喩としての建築」に該当するものである。「混沌とした過剰な“生成”ではなく、人為的に生み出される“一切“自然”に負うことのない秩序や構造”が重要視されているからである。それは、機能主義に依拠するものであれ、還元主義に依拠するものであれ、芸術のモダニズムを推進する力となってきたものである。

伊藤の作品に見られる「混沌とした過剰な“生成”」を原理とする〈暗喩としての装飾〉は、同じ被覆の問題に関与しながらも、それとは対照的な造形性を生み出す。この場合、表面と構造との関係性は明確なものではなくなる。ここでの表面は、ゼムパーやロースが前提としたような、構造に従属するものではない。逆に、そうした考えに疑義

を呈するものとなる。

近代の彫刻においては、一般に、装飾という言葉は否定的な言辭として扱われてきた。それは、本質的なものではなく、取り除くことのできるものと見なされてきたのである。そのことは、「被覆」という概念が彫刻において違和感をもって受け取られる原因を成しているともいえる。だが、伊藤の彫刻の検討から導かれた〈暗喩としての装飾〉は、そうした固定観念を転倒する可能性をもっているのではないかと思われる。

## 註

- 1 神山亮子「伊藤誠一つながっていくかたち」『公開制作30 伊藤誠「内側の皮膚」』府中市美術館、2005年、頁なし。
- 2 高島直之「情念の機械装置」『伊藤誠 情念の機械装置』ギャラリー αM、1994年、頁なし。
- 3 伊藤誠（タイトルなし）『見ることのアレゴリー 1995: 絵画・彫刻の現在』セゾン美術館、1995年、56頁。
- 4 伊藤（タイトルなし）『やわらかく 重く—現代日本美術の場と空間』埼玉県立近代美術館、1995年、39頁。
- 5 峯村敏明「〈かたまり彫刻〉とは何か」『彫刻の呼び声』水声社、2005年、255頁。
- 6 ハーバート・リード『彫刻とはなにか—特質と限界』（宇佐美英治 訳）日貿出版社、1995年、192頁。リードの用いる「触覚的」という言葉は、後述する、アロイス・リーグルの『末期ローマの美術工芸』を淵源とするものだが、リーグルとは異なり、彼はそれを「生命力」という言葉と結びつけて使用する。「生命力のイメージ」『アイコンとイデア』（宇佐美英治 訳）みすず書房、1957年、18頁。
- 7 峯村「彫刻は「関係」からの超出を志向する」前掲書、283頁。これは、「関係」という概念から解釈を行っていく中原佑介とは対照的である。中原は、たとえば、「現代美術に見られる、脱絵画、脱彫刻ともいえる現象の根底をなしているのは、画像的な像の生産からこうした関係的な像の形成への関心の移行のように思われる」と述べるなど、「関係」に重要な地位を与えている。「世界の関係像について」『現代の美術 art now 別巻 現代美術の思想』講談社、1972年、65頁。
- 8 『哲学事典』平凡社、1971年、1398頁。柄谷行人はそれを「われわれが先取りできないような、そして勝手に内面化できないような他者の他者性」と呼んでいる。『定本 柄谷行人集 3 トランスクリティーク—カントとマルクス—』岩波書店、2004年、83頁。
- 9 峯村「絵画に関する10章」『美術手帖』No.419、1977年4月、52頁。
- 10 峯村「[誌上シンポジウム] 平面か絵画になるとき」での発言、同上書、64-67頁。
- 11 峯村「存在を問う美術の系譜」『もの派—再考』国立国際美術館 2005年、30頁。峯村は、他にも、1950年代の村岡三郎や毛利武士郎、60年代の江口週、若林奮、三木富雄らの彫刻が「物質的特性の励起、触覚的凝密性、実在性と精神性の緊密な結合といった特徴」を示しており、「かたまり彫刻」につながる実質をもつものだったと述べている。「〈かたまり彫刻〉とは何か」263頁。
- 12 峯村「現代彫刻を考える十二講 はじめに仮説あり」前掲書、17頁。
- 13 コーリン・ロウ「透明性—虚と実」『コーリン・ロウ建築論選集 マニエリスムと近代建築』（伊東豊雄 松永安光 訳）彰国社、1981年、205-230頁。
- 14 Yve-Alain Bois, 1900b, Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism, (eds.) Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Thames & Hudson Ltd., London, 2004, pp.61-63.

- 15 「自分の作品がどういう方向をめざしているのかは、正直言ってわかりません。(中略)理解できる範囲でものを創ろうということになるのですが、ほんとうはそれはおもしろくありません。」『伊藤誠は語る』『ART TODAY 2000 3つの回顧展から：伊藤誠、川嶋清、鷺見和紀郎』セゾン現代美術館、2000年、5-6頁。
- 16 伊藤誠「出品作家インタビュー」(横山勝彦 編)『ねりまの美術 '91—彫刻の現在—』練馬区立美術館、1991年、57頁。
- 17 ジル・レネ『マティス』(Tomomi Semba 訳)タッシェン・ジャパン、2003年、31頁。
- 18 マティス「画家のノート」『画家のノート』(二見史郎 訳)みすず書房、1978年、41-45頁。
- 19 マティス「近代主義と伝統」同上書、150頁。
- 20 長谷川三郎「オーギュスト・ロダン〈歩く人〉」『愛知県美術館研究紀要』第3号、1996年、33頁。
- 21 リード『近代彫刻史』(藤原えりみ 訳)言叢社、1995年、32頁。
- 22 『新潮 世界美術辞典』新潮社、1985年、839頁。
- 23 柄谷『暗喩としての建築』講談社、1989年、15頁。
- 24 若宮信晴「オーエン・ジョーンズの『装飾の文法』とその周辺」『文化女子大学文化服装学院図書館だより』69号、1983年3月、2-3頁。
- 25 ベルトラン・プレヴォー「コスミック・コスメティック 装いのコスモロジーのために」(筧菜奈子+島村幸忠 訳)『現代思想』第43巻第1号、154頁。なお、プレオーは装飾を秩序としてとらえることに批判的である。「美術史家ゴンブリッチがコスミックな統一を浄化し、そこから秩序(装飾的なものと、自然的なもの)を取り出したのに対して、むしろ秩序の観念を浄化し、そこからコスミックな統一性を取り出す方が望ましいだろう。」(161頁)
- 26 アロイス・リーグル『美術様式論』(長広敏夫 訳)岩崎美術社、1970年、138頁。
- 27 アンリ・フォション『改訳 形の生命』(杉本秀太郎 訳)平凡社、2009年、40-41頁。
- 28 立田洋司『唐草文様』講談社、1997年、7-8頁。
- 29 鶴岡真弓『「装飾」の美術文明史—ヨーロッパ・ケルト・イスラームから日本へ』日本放送出版協会、2004年、21頁。
- 30 同上、34頁
- 31 鶴岡『ケルト美術への招待』筑摩書房、1995年、23-24頁。
- 32 鶴岡『ケルト・装飾思考』筑摩書房、1989年、128頁および198頁。
- 33 伊藤「彫刻のためのエクササイズ」『ET IN ARCADIA EGO 墓は語るか 彫刻と呼ばれる、隠された場所』武蔵野美術大学 美術館・図書館、2013年、109-112頁。
- 34 リーグル『末期ローマの美術工芸』(井面信行 訳)中央公論美術出版、2007年。
- 35 アードルフ・フォン・ヒルデブラント『造形芸術における形の問題』(加藤哲弘 訳)中央公論美術出版、1993年。
- 36 中村英樹「これまでの〈私〉ではない〈私〉」『未来のクロニクル』メモリーズギャラリー、1992年、頁なし。
- 37 神山「伊藤誠一つながっていくかたち」頁なし。
- 38 伊藤「かたちはなし」『SAPセゾンアートプログラム・ジャーナル』No.9、2002年9月、131頁。
- 39 同上、133頁。
- 40 「伊藤誠は語る」4頁。
- 41 スティーヴン・ショアー『写真の本質』(平石律子 訳)ファイドン、2010年。
- 42 松本透「伊藤誠」『現代美術への視点 形象のはざまに』東京国立近代美術館、1992年、32頁。
- 43 大倉三郎『ゴットフリート・ゼムパーの建築論的研究』中央公論美術出版社 1992年、77頁。また、ゼムパーは、建築機能の観点から、それぞれのルーツに「囲い」「炉」「屋根」「土台(基壇)」があることを想定する。ゴットフリート・ゼムパー「建築芸術の四要素—比較建築学への寄与—」『ゼムパーからフィードラーへ』(河田智成 訳)中央公論美術出版、2016年、53-54頁。
- 44 アドルフ・ロース『装飾と犯罪—建築・文化論集—』(伊藤哲夫 訳)中央公論美術出版、2005年、32-41頁。