

自然体験と身心変容

——「もの派」研究からのアプローチ

秋丸 知貴

「もの派」は、一九六〇年代末に登場した現代日本美術の一動向である。本稿は、この「もの派」における自然体験と身心変容の問題について考察する。

「もの派」とは何か。建畠哲は「もの派——近代のアポリア」（二〇一〇年）で次のように解説している。「さてもの派の事実上の出発点とみなせるのは、一九六八年一〇月の第一回須磨離宮公園現代彫刻展（神戸）に出品された関根伸夫の《位相・大地》と題された作品である。より正確にいうならば、この作品の制作過程で立ち現れた土の存在の圧倒的な迫力が、事前の構想をしのいでしまったことを実感した時ということになる」。

それでは、ここでまず「もの派」の出発点とされる関根伸夫の《位相・大地》（図一）の成立過程を辿ってみよう。

1 《位相・大地》の成立前

関根伸夫（一九四二・）は、埼玉の高校時代の一九六〇年前後にリアルタイムでアンフォルメル調の洗礼を受ける。後の回想によれば、アンフォルメルからは、美術は単なる美の追求ではないことや、絵画描写においてはあらゆる具象性が解消されること等を学んだという。関根は、特にジャン・フォートリエの「人質」シリーズに興味を持ち、フォートリエを特集した『みづゑ』一九六〇年二月号で彼を近代西洋の終焉を告げる作家と評していた斎藤義重（一九〇四・二〇〇一）にも関心を抱いている。また、この頃近所にあった禅寺を通じて禅や日本庭園にも親しんでいる。

一九六二年に、関根は東京の多摩美術大学絵画科油画専攻に入学する。当初はアンフォルメル調の絵画を制作していたが、心底から実感のこもった自分自身のテーマや立脚点を見つけられずに、空手部で身心の鍛錬に熱中していた。しかし、吉沢忠の日本美術史の講義を通じて、伝統的な日本美術の感じ方や考え方を真剣に自作の中心に据えるべきという啓示を受け、長期休暇を利用して京都や奈良へ頻繁に実地研修を行う。そして、上賀茂神社、銀閣寺、龍安寺、東大寺等の寺社仏閣を始め、日本の伝統的な絵画・彫刻・工芸・建築・庭園等を本来の生活環境の中で総合的に学んでいる。

障壁画や水墨画、庭園、工芸、建築物などあらゆるものに興味をもって見たためか、日本美術がその後、僕に与えた影響は計りしれないだろう。気になる日本美術はなんでも見てやろう式の、この体験が、実感として自分で意

識したことはないが、根源的などころで僕に「日本美術」をチャネリングさせるようだ。

一九六四年に、関根は多摩美大に新たに教授として着任した斎藤義重に師事する。斎藤はロシア構成主義やダダイズム等の影響下に、戦前から絵画と彫刻の両方で制作を行った日本の抽象芸術の第一人者であり、この当時は主に合板を重ね合わせた大型レリーフ状の半立体作品を発表していた(図㉔)。既に大学入学以前から斎藤の文筆や作品に感銘を受けていた関根は、彼に非常に熱心に指導を受けるようになる。

斎藤は、関根に抽象絵画を基礎から教え直し、再現性の残る具象性と純粹に自律した抽象性の差異を厳密に教示した。このことは、関根にとって、絵画描写における対象性の有無や、絵画描写自体の虚構性を再認識すると共に、具象性が特定の意味を持つのに対し、抽象性は特定の意味を持たないことでもかえって多様な意味を包含しうることを学ぶ機会となった。また、斎藤は関根に、アートは何らかの形で空間の意味に関わるものであることや、アートはコンセプトを伝えるものであるが完成した作品の解釈は自由で多様であるべきことも教えている。

さらに、斎藤は関根に、西洋と日本の現代美術の最新動向に加えて、現代西洋の科学・哲学や東洋の古典的な老荘思想等も含む、古今東西の幅広い知識を教授している。これは、現代美術にも時代特有の中心テーマがあり、それは同時代の科学・哲学とも通底していることや、その上で文化には欧米の最新流行一辺倒とは別の方向性があることを示唆するものであった。

この多摩美大時代に、関根は助手として斎藤の展覧会用の合板による大型レリーフ状の半立体作品の制作も手伝っている。また、斎藤の他の門下生としては、関根の多摩美大の後輩で後に「もの派」と呼ばれる、吉田克朗(一九四三・一九九九)、清水漸(一九四四)、本田真吾(一九四四)、成田克彦(一九四四・一九九二)、菅木志雄(一九四四)等も挙げられる。

この頃の日本現代美術の主流は、「日本概念派」と呼ばれる主知主義的傾向であった。一九六〇年代前半の芸術の既成形式を疑う「反芸術」の流れの中で、様々な知的な前衛的実験が行なわれていた。そうした動向を牽引する芸術家が、同じ東京画廊に属し斎藤の後輩的存在である高松次郎(一九二六・一九九八)であった。

高松は、赤瀬川原平や中西夏之とのグループ活動である「ハイレッド・センチター」の前衛パフォーマンスと並行して、個人作家としては根源的な造形要素の批判的探究に取り組んでいた。その作品は非常に理知的で、明確なコンセプトに基づくことを特徴としていた。例えば、一九六一年の「点」シリーズ(図㉕)は平面上の点が空間上では高さや幅や奥行を持つことを、一九六二年の「紐」

シリーズ(図㉔)は平面上の線が空間上では厚みや奥行を持つことを、一九六四年から始まる「影」シリーズ(図㉕)は平面上の影が空間上は外部の存在を暗示することを示すものであった。これらは、空間における実体オブジェと虚像イメージの差異を錯視的に表現する連作であったといえる。

この頃、代表的な美術評論家の中原佑介は、この高松の「影」シリーズの斬新さについて、「一種のトロンプ・ルイユに他ならない」が、従来のように「画面の〈なか〉に物体が実在するかのように描く」のではなく、「画面の〈そと〉に物体や人間が実在していることを知覚させるもの」と評価している³⁰。このように、「影」シリーズは大きな反響を呼び、高松は一躍日本現代美術界の中心的存在と見なされることになった。

一九六六年に、関根は多摩美大大学院油画研究科に進学する。そして、斎藤や高松の影響下に、現代美術の中心テーマが新しい空間表現にあると考え、作品を精力的に発表し始める。一九六六年から六七七年にかけて制作した「消去」シリーズ(図㉖)は、人が椅子に腰かけたり階段に並んだりしている写真をキヤンバスに投影し、椅子や階段を消去して摸写する油彩作品で、人が空中に浮遊しているような奇妙な視覚効果を狙うものであった。また、一九六七年に制作した「時空概念」シリーズ(図㉗)は、変形的に裁断した合板パネルに視角の異なる物体を重ね描き的に摸写して、四次元的に同時化された不思議な時空概念を提示する油彩作品であった。これらは、高松とは別の形で空間における実体と虚像の差異を錯視的に表現する連作であったといえる。

一九六七年に、高松は先の〇次元的な「点」を問う「点」シリーズ、一次元的な「線」を問う「紐」シリーズ、二次元的な「面」を問う「影」シリーズの延長として、三次元的な「奥行」を主題化する「遠近法」シリーズに取り組む。これは、平面上の一点透視遠近法が空間上では奇妙な短縮と歪曲を生じることを示すもので、やはり空間における実体と虚像の差異を錯視的に表現する作品であった³¹。その一つである《遠近法の椅子とテーブル》(図㉘)を、高松は同年九月の「第五回パリ青年ビエンナーレ」に出品予定であり、制作を補助する助手を探していた。そして、高松と交流のあった斎藤の紹介により、関根がその助手を約半年間務めることになる。

この助手期間中に、関根は高松の制作を直接手伝い様々な議論を重ねることで、逆に高松とは異なる自分自身の方向性を見出す。具体的には、既に斎藤を通じて得ていた位相数学の知識に基づき、高松の一点透視遠近法をめぐる問題意識がまだユークリッド幾何学に留まっているのに対し、それを超える非ユークリッド的な位相幾何学の新しい空間認識を主題化し始める。そこには、位相幾何学が西洋の最先端の知見であると同時に、その流体的な考え方が生き方の理想を水の融通無碍さに見る東洋の古典的な老荘思想にも通じるので、自らが

リアリティを感じる文化的伝統に根差しつつ国際的に普遍的なテーマを指す意味合いもあった³⁾。

こうして制作されたのが、合板による大型レリーフ状の「位相」シリーズである。これは主に、ある立体を作って途中で切断し、平面上に接合して一定の角度から眺めたときに立体が完成して見えるように補筆するという半立体作品であった。位相幾何学では、一つの形体はどのように歪んでも同一の「相」が変容したものと捉えられる。この連作も、見る角度により立体の形状が柔軟に変化する位相幾何学的な空間概念の表象を意図するものであった。

この大型レリーフ状の「位相」シリーズは、約半年間で合計一三作品制作される。その内の一つである《位相 No.4》(一九六八年)(図9)は、見る角度により円筒体の形状が緩やかに変化して見える作品であった。この作品がそうであるように、この大型レリーフ状の「位相」シリーズは主に円筒体をモチーフとしていたが、これは立方体がユークリッド幾何学的な一点透視遠近法を意識させるのに対し、円筒体は位相幾何学的空間認識を表現するのに適していると考えられたからであった。また、表面が原色の蛍光色で着色されたのも、錯視の効果を高めて位相幾何学的空間認識を強調するためであった。

この《位相 No.4》は、関根が多摩美大学院を卒業した翌月の一九六八年四月に開かれた「トリックス・アンド・ヴィジョン展——盗まれた眼」(東京画廊・村松画廊)に出品される。この展覧会は、美術評論家の中原佑介と石子順造の共同企画により「見ること」自体をテーマにするものであった。石子によれば、副題の「盗まれた眼」とは、絵画においては眼が実体としての絵具や支持体ではなく描かれた虚像を見るように仕向けられることを意味していた。このため、出品作品は錯視芸術的傾向が強く、出品作家の中心はこの動向を代表する高松であり、彼の出品作品である「影」シリーズの《カーテンをあけた女の影》(一九六五年)(図8)や「遠近法」シリーズの《遠近法の椅子とテーブル》(一九六七年)(図9)がこの展覧会の方向性をよく示していた。その他の出品作家も、関根を始めとして、視覚上の実体と虚像のズレを追求する高松の影響下の作家達が多く選ばれていた。この展覧会では、関根の《位相 No.4》も見る角度により形状の変わる錯視芸術の文脈で取り上げられていたといえる。

関根は、翌五月の「第八回現代日本美術展」(東京都美術館)で、同様の大型レリーフ状の《位相 No.6》(一九六八年)(図10)を出品してコンクール賞を受賞する。この作品も、同じ位相幾何学的空間認識を主題とし、やはり見る角度により円筒体の外観が連続的に変容する半立体作品であった。この作品が「彫刻」作品として評価されたことで、関根はその約四ヵ月後の一〇月の「第一回神戸須磨離宮公園現代彫刻展」(神戸須磨離宮公園)に出品招待されることになる。この時、いわゆる「彫刻家」ではない関根が出品招待されたのは、

この野外現代彫刻展が過去の経歴や画壇的地位に関係なく実力のある若手作家を積極的に招待したという事情も働いていた。

2 《位相・大地》の成立

この一九六八年の六月から八月の三カ月間に、関根は他の四つの展覧会に出品する多忙さに加え、意識的に彫刻作品を制作した経験も一度もなかったために、会期の約一カ月前に展覧会事務局が集荷先を問い合わせてきた時にもまだ作品案さえできていなかった。そこで、関根は咄嗟に現地で作品を制作すると返答する。それから約一カ月間、関根は野外制作であることや資金や技術が十分ではないという不利な条件を有利に転換するために、それまで培ってきた様々な知識や経験を集約して懸命に構想を練る。最終的なアイディアが思い浮かんだ時には、集中が途切れないように山手線を二周したほどであったという（山手線一周の乗車時間は約一時間）。

その結果、《位相・大地》という題名で、地面に巨大な円筒状の穴を掘り、同一の視野に入るその傍に、掘り出した土を同じ大きさの巨大な円筒状に盛り固めるという作品案が生まれる。関根によれば、このまるで土塊の円筒体が地下から地上に引き抜かれたような《位相・大地》もまた、引き続き位相幾何学的空間認識を主題とする一つの思考実験であった。つまり、この作品は「地球に穴をあけ、そこから永えいと土を掘り出すと、いつしか地球は卵の殻状態になる、さらに表皮をつかみ出すと地球は反転しネガの地球になってしまう。」という空想過程の一面面を示す一種のコンセプト・アートであった。

その一方で、この《位相・大地》の作品案には、様々な東洋思想の影響もあった。つまり、まずここでも位相幾何学の柔軟な空間解釈と、生き方の理想を柔軟な水に喩える老子の無為自然の思想が相関していた。また、万物の生成消滅は陰と陽の相補的調和によりもたらされるという陰陽思想も投影されていた。そして、そうした人生の真理や世界の本質的構造を、禅の公案が不立文字を重視するように、言語的説明によつてではなく造形的直観を通じて表現することが目指されていたのである。

この《位相・大地》の技術上の最大の難問は、盛り上げた土を崩れないように円筒体として固める点であったが、これはそうした位相幾何学や東洋思想的な問題意識のためにどうしても実現すべき課題であった。そこで、関根は東京大学工学部に問い合わせて土にセメントを混ぜて固めるという手法を学んでいる。関根は、後輩の吉田克朗と小清水漸と二人の友人女性に声を掛け、彼等が助手として制作に参加することになる。二六歳の誕生日前後の関根を最年長として、他の四人の参加者達も全員二〇代の若者であった。

展覧会会場となる神戸須磨離宮公園で、関根らは適当な広さのある場所を探して作業に取り掛かる。まず、地面にコンパスで直径二・二メートルの円形を

描いてスコップで円筒状に土を掘り出す。また、その直径の二倍離れた場所に、同じ直径の円形を描いて垂木を立て、その内側にベニヤ板を張って円筒状の型枠とする。そして、その中に掘り出した土をセメントを混ぜながら積み入れて踏み固めていく。

この《位相・大地》は、当初の気宇壮大な構想を示すためにある程度のスケール感が必要であった。そこで、円筒体の高さは現地調達するベニヤ板の全国標準サイズの九〇センチを三倍にした二・七メートルと決まり、それに合わせて円形の直径も二・二メートルと割り出されていた。作業が進むにつれて、型枠が内部の土の圧力で弾けそうになるのを防ぐために、外枠を荒縄で縛って水をかけて収縮させるといふ工夫も取られている。凸凹共に土がうまく固まったのは、現場の真砂土という硬めの土質が適していたからでもあった。

制作期間は一週間の予定であったが、三日目頃に完成までに時間が不足することが判明する。そこで、関根は会場設営の労務者達の協力を得て、重機やベルトコンベアーも導入して急ピッチで作業を進め、見事に完成にこぎつけることになる。

最終作業として凸部の型枠を外し、円筒状に固まった巨大な土の塊が出現すると、その物凄い迫力に現場は一瞬静寂に包まれる。関根の回想によると、当初の思考実験の構想の壮大以上に、現実の巨大な土の塊には圧倒的な存在感があり、作者の関根自身でさえ驚くほどであったという(図11)。

目の前に現れた土塊の存在感がものすごい迫力でした。その存在感についていうのは、尋常じゃなかったね。凸と凹の一对の円筒の大地が、ある距離を置いて存在している。その凸凹が厳密なので、微妙だけどある精妙な存在感を発生させていたんです。そこで見えたことは、物質感や材質感が存在感を獲得した状態性そのものでした。やっぱりこういう方法論も美術のなかであり得るんだ、と確信できた。提示する物質に存在感を發揮させて、それをもって美術の表現とする手法もあるんじゃないか、と皆その晩は飲みながら語り合いました。

このことは、高松次郎から関根伸夫へと繋がる、峯村敏明が指摘する「存在を問う美術の系譜」において、追求する重心が観念から実在へ移行したことを意味する。つまり、元々存在を追求するという問題意識において高松と関根は共通していた。しかし、高松があくまでも錯視的に実体と虚像のズレを表現したのに対し、関根は即物的に実体そのものを表現したのだといえる。言い換えれば、例えば高松の《遠近法の椅子とテーブル》が素材よりもコンセプトを視覚的に理解させるものだったとすれば、関根の《位相・大地》はコンセプトよりも素材を視覚だけではなく全身で感得させるものだったといえる。

この場合、関根が元々絵画専攻だったために、素材の物理的制約を前提とせず自由に作品構想を膨らませることができたことや、その作品構想の壮大さに導かれて、《位相・大地》の土塊や大穴が人の伸長を凌駕する巨大さを持つていたことが、ここでいう素材自体の発現に有利に働いたといえる。また、そうした方向性の自覚には、関根が大学時代に空手に熱中して身体性に鋭敏になっていたことや、斎藤から絵画描写における対象性の有無や絵画描写自体の虚構性について深く学ばされていたことも有益に働いたといえる。

ただし、この時点では、関根達はまだその方向性を直観するだけで明確に理論化することはできずにいた。それでも、《位相・大地》のもたらした衝撃は、彼等に最早この方向性から後戻りすることが不可能なほど決定的な影響を与えたことになった。

結果的に、《位相・大地》はこの展覧会で朝日新聞社賞を受賞する。なお、関根は会期終了後の《位相・大地》の扱いについて、位相幾何学的空間認識や東洋思想的諸行無常の観点から、凸部の土塊を凹部の大穴に埋め戻すように展覧会事務局に指示している。その意味で、この《位相・大地》は、地面の原状復帰までが一つの制作過程であり、単なる消滅ではなく「有」の余韻を内包した「無」の状態性をもって完成する作品であったともいえる。

3 《位相・大地》の成立後

《位相・大地》は、発表直後は一般にはまだ「トリックス・アンド・ヴィジョン展」の延長上で、視覚上の実体と虚像のズレを示す作品として解釈されていた。つまり、実体の土塊の円筒体に対し、大穴が虚像の円筒体を表現している錯視芸術として批評されることが多かった。

これに対し、関根が間もなく東京で会った、日本大学で哲学を専攻していた韓国出身の李禹煥（一九三六―）が、ハイデガーや西田幾多郎等の思想を援用して新たに現象学的解釈を提出する。つまり、意識主体が表象を通じた対象化により客体的事物を存在させるという近代西洋の人間中心主義に基づく合理的な主客二元論は、科学技術及び経済の飛躍的な発達をもたらしたが、人間と自然の乖離を招いた上に、今日では人間が事物の自律的な肥大化に逆支配される疎外状況を発生させている。ここにおいて、人間は主客分離以前のありのままの新鮮な世界を回復すべきであり、芸術においては観念表象的創造行為を廃して開かれた世界を直接鮮明に知覚させる構造を提示すべきである。そして、そうした「出会い」の実例として関根の《位相・大地》を賞揚したのである。

こうした李の現象学的解釈は、世界を様々な「相」からなる構造体と捉える位相幾何学的空間解釈の点でも、素材そのものの即物的迫力との直接的邂逅の点でも、関根の問題意識と大いに通じ合い、さらにそれを豊かにするものであった。関根は李を周囲の後輩達に紹介し、彼等は二年近く連日あるいは数日お

きに集まつて盛んに議論を重ね、精力的に作品を発表していくことになる。

まず、関根は《位相・大地》発表の翌月の一九六八年一月に、「第五回長岡現代美術館賞展」（長岡現代美術館）に《位相・スポンジ》（図12）を出品して大賞を獲得する。これは、大型の円筒体のスポンジが頭上の鉄板の重みで一定の形状を保ちつつ歪んで見える作品であった。この作品も、元々は位相幾何学的空間認識から出発して、スポンジの形体変化を「相」の変容として示す作品であった。その上で、巨大な軽く柔らかいスポンジが巨大な重く硬い鉄板に押し潰されているという即物的な実在的迫力も見事に表現されていた。

続いて、関根は一九六九年四月に東京画廊で開いた個展で《空相・油土》（図13）を発表する。これは、画廊内に二・五トンの大量の油土をいくつかの巨大量塊のまま配置し、鑑賞者はそれらを自由に触ることができるといふ作品であった。この作品も、元々は位相幾何学的空間認識から出発して、搬入から会期終了までの油土の形体変化を「相」の変容として表現することを意図していた。その一方で、この作品は従来の芸術制作においては脇役に過ぎなかった素材が主役化するものであり、即物的な実在的迫力が強烈に自己主張する作品でもあった。

なお、この《空相・油土》から、関根は作品の題名を単に「相」が変容するというよりも無限に開かれていることを強調するために「空相」と変更している。つまり、ここでいう「空」とは、インド数学の「0（ゼロ）」や仏教の般若心経の「空」がそうであるように、単なる「虚」ではなくあらゆる可能性を包含した「実」を意味している。このことは、《位相・大地》が会期終了後に凸部の土塊が凹部の大穴に埋め戻されることで、単なる消滅ではなく「有」の余韻を内包した「無」の状態性を実現したことに通じている。

さらに、関根は一九六九年五月の「第九回現代日本美術展」（東京都美術館）に《空相・水》（図14）を出品する。これは、直径一・二メートル、高さ二・二メートルの円筒体と、縦一・六メートル、横二・二メートル、高さ三〇センチの直方体の黒い鉄製の二つの容器に、溢れる寸前まで水を張った作品であった。この作品も、元々は位相幾何学的空間認識から出発して、円筒体と直方体が同体積であることで水の形体変化を「相」の変容として提示する作品であった。その上で、その二つの巨大な鉄製容器とそこに湛えられた大量の水はやはり体感的な実在的迫力も強く感受させるものであった。この作品は、約半年後の一〇月の「第六回パリ青年ビエンナーレ」にも出品されてグループ賞を受賞している。

そして、関根は一九六九年八月に「第一回現代国際彫刻展」（箱根彫刻の森美術館）に《空相》（図15）を出品してコンクール賞を受賞する。これは、巨大な鏡面ステンレス製の四角柱の上に巨大な自然石を据え付けた高さ二・五メートルの立体作品であった。この作品も、元々は位相幾何学的空間認識から出

発して、ステンレス柱の平滑な直方体から岩石のいびつな不整形への形体変化を「相」の変容として意識させる作品であった。その一方で、頭上に圧倒的重量の物体が存在するのでやはり体感的な実在的迫力も強く顕示するものであった。関根は、翌一九七〇年六月にこれをさらに巨大にした高さ四・五メートル、岩石重量一六トン規模の《空相》(図16)を「第三五回ヴェネツィア・ヴェンナーレ」に出品して国際的な評判を得る。そして、そのまま約二年間半ヨーロッパに滞在して個展活動を続けることになる。

これらの関根の作品はいずれも、位相幾何学的な空間解釈を出発点としつつ、その巨大な即物的迫力により鑑賞者に実在的存在性を体感させる連作であったといえる¹³⁾。

また、関根の周囲の作家達も、《位相・大地》で示唆された方向性を試行錯誤しつつ様々に追求している。特に、《位相・大地》の制作を直接手伝った吉田と小清水は積極的に取り組み、吉田は巨大な紙の四隅に石を載せた《Cut-off (paper weight)》(一九六九年)(図17)等を、小清水は巨大な紙袋に巨石を入れた《かみ》(一九六九年)(図18)等を制作している。また、彼等の周囲の本田真吾、成田克彦、菅木志雄もこの動向に合流し、本田は部屋一杯に張った巨大な布の中央に石を載せた《No. 16》(一九六九年)(図19)等を、成田は巨大な木材を炭化させた《SUMI》(一九六九年)(図20)等を、菅は水に浮かべた巨大な板の上に石を並べた《状況律》(一九七一年)(図21)等を発表している。そして、李も実作者として割れたガラスの上に巨石を載せた《現象と知覚 B (改題後は《関係項》)》(一九六八年)(図22)等を制作し、さらに旺盛な執筆活動も行っている。関根が自作の評者として李を出版社に積極的に推薦したこともあり、李は一九六九年六月から七〇年一月までの約八カ月間に一〇本もの大量の関連論文を発表している。

李を始めとして、関根達は機会を捉えて自分達の作品をできるだけ文章で説明するように努めている。これは、関根達が当時の美術評論が結局は最新の欧米美術の動向の紹介に過ぎず、他の芸術家達もそれに追従していることに不満を感じていたからであった。関根達の合言葉は「流れを変えよう!」であり、彼等は同時代の「近代の超克」を主張する学生運動や思想状況とも連動して、いかに近代西洋を超えて東洋や日本の自分達から独自なもの発信できるかを目指していた。そうした自己表明の取り組みは、彼等の議論を一躍有名にした『美術手帖』一九七〇年二月号の特集座談会「発言する新人たち——〈もの〉がひらく新しい世界」に結実することになる¹⁴⁾。

「もの派」という用語は、関根達が自ら名乗った運動名ではなく、結局彼等自身はその名を冠した自発的なグループ展を行うことも一度もなかった。しかし、この座談会を始めとして、彼等の発言において頻出する「もの」という言葉や、そのできるだけ物を即物的に提示しようとする傾向からいつしか広まっ

た呼称であつた。これは、当初はその没個性的で没技巧的な手法に対する蔑称であつたが、錯視よりも実在を強調するという意味では要点を捉えた名称でもあつたといえる。

要約するならば、《位相・大地》によつて啓示された「もの派」とは、一九六〇年代前半の「反芸術」がもたらした還元主義的傾向の一方の極である「日本概念派」が観念を重視するのに対し、そこから派生した、もう一方の極である実在を重視する芸術動向であつたといえる¹⁵⁾。

ただし、その動向の中心的存在である関根が一九七〇年の半ばに作家活動の拠点を海外に移したために、その頃から運動体としての求心的統一性は薄れ、次第に各作家がそれぞれ独自の問題意識を深めていくことになる。そのため、狭義の「もの派」と呼びうるグループの活動期間は、《位相・大地》発表の一九六八年一〇月から約二年間に過ぎなかつた¹⁶⁾。その一方で、その素朴で禁欲的な表現手法は普遍的で模倣もしやすかつたので数多くの追従者達を生み、その展示空間を巻き込んで展開する表現形式は一九七〇年代以降の主流であるインスタレーション芸術の先駆けともなつた¹⁷⁾。

4 「もの派」における自然体験と身心変容

それでは、ここで改めて「もの派」における自然体験と身心変容の問題について考察しよう。ここでは特に、「もの派」の原点であり本質ともいえる《位相・大地》(図1・2)を集中的に分析する。

実は、この《位相・大地》には、東洋的心性の様々な反映を見出せる。

まず、《位相・大地》は、作品成立時における関根の反応そのものに東洋的感受性を指摘できる。つまり、《位相・大地》が全貌を現し、本来は単なる素材に過ぎない土(土塊と大穴)の実在的迫力が当初の位相幾何学的コンセプトを超える強い感動をもたらした際に、関根がその方向性を否定するのではなく肯定したこと自体に重要な意味がある。

この問題に関係して、高階秀爾は、一般に西洋では人為が不完全な自然を完成させると考えるのに対し、古来日本では不完全な人為を自然が完成すると考へる傾向があると指摘している。つまり、伝統的に日本人は、人為では自然という最も優れたものに到達できないので、ある程度まで人為を尽くした後には自然の仕上げに任せるといふ思想を持っていると考察している。例えば、日本における焼物の制作では、作者の初期構想のみならず焼成における偶然の効果が重宝される¹⁸⁾。すなわち、形の歪みや色の滲みなどの窯変が高く評価され、それらを取り入れたより高次のコンセプトこそが価値の高いものとされるのである¹⁹⁾。

これを受けて、山本健吉は「日本人の藝術観の底には日本人の自然観が横たわり、さらにその底辺には自然界のすべてを霊の栖と考へ、生きた存在と考へ

るアニミズムの思想がある」と論じている。つまり、近代西洋では人間と自然は異質なものとして断絶しており、唯一理性を持つ存在である人間が魂を持たない機械的自然よりも上位であるとされる。これに対し、古来日本では人間と自然は同質なものとして連続しており、共に魂を有する同胞として補足し合う関係にある。そうした自然観に基づく日本の伝統的芸術観では、人間が理性を偏重し自然に強制介入して一方的に操作するのではなく、没我の境地で自然と一体となり相互協力することで一つの理想的調和を実現するのである。

ここで重要なことは、稲賀繁美が主張するように、古代ギリシャのプラトン以来、一般に西洋の制作観は上位の「形相」を下位の「質料」を用いて具現することであり、芸術観もまた上位の芸術家の主体的構想を下位の客体的素材に当てはめて実現するとされてきた問題である。そこでは、芸術家のコンセプトが何よりも重要である一方で、素材自体は無価値であるか、せいぜいコンセプトの実現に従順な性質が評価されるに過ぎない。従って、もし素材自体が自己主張して芸術家のコンセプトの実現を阻害するならば、それは芸術作品としては失敗作であり価値の低いものと見なされざるをえない。これに対し、関根が《位相・大地》の成立時に、素材そのものが初期構想を超えたにもかかわらずその感動を肯定し、その啓示から「もの派」と呼ばれる新しい方向性を力強く展開しえたこと自体に、伝統的な東洋的心性の確かな反映を看取できるのである²³⁾。

こうした《位相・大地》における自然との協働という要素は、関根の他の作品にも様々に見て取れる。

例えば、《位相・スポンジ》(図12)では、スポンジの形体変化における偶然性に自然との協働を指摘できる。つまり、この作品におけるスポンジの歪みは、作家の手や計算から離れて、スポンジ自体の素材的性質と頭上の鉄板の重みの相互作用により自ずから生じるものである。その点で、その形状は、作家個人で完結するコンセプトの実現ではなく、個人的意識を超える自然との協働を取り入れたより高次のコンセプトの実現といえる。

また、《空相・油土》(図13)でも、油土の形体変化における偶然性に自然との協働を主張できる。すなわち、この作品における油土の変容も、作家の手や計算を離れて、油土自体の素材的性質と鑑賞者の気まぐれな接触の相互作用により自ずから生じるものである。その意味で、やはりその形状は、作家個人で完結するコンセプトの実現ではなく、個人的意識を超える自然との協働を取り入れたより高次のコンセプトの実現といえる。

こうした自然との協働の上で、《位相・大地》にはさらにその形式や内容にも東洋的心性を様々に観取できる。

まず、《位相・大地》には、平地に穴を掘って池を造り、その掘り出した土で築山を造るという中国由来の伝統的な作庭技法の感化がある。事実、関根は

学生時代に造園業のアルバイトに携わっていたことがあり、このことがどこかで意識されていたと語っている²³。

また、関根は《位相・大地》の発想源の一つには、大学時代の京都旅行で感銘を受けた銀閣寺の向月台があったことを証言している。向月台は、境内に白砂を高さ一・五メートル、底部の直径三・二メートル、頂部の直径一・二メートルの円錐台に積み上げた砂山で、観月の演出効果を高める庭園装飾物と言われている(図23)。実際に、関根は《位相・大地》の構想メモに「銀かく寺の砂の円錐形の彫刻」と記述している²⁴。さらに、関根の大学時代の先輩である柏原えつとむは、関根が京都の寺社巡りの後に興奮して次のように話したと回想している。

関根「白砂が盛り上げてあるだけなのに、感動させられた。あの砂は、どこから持って来た?」、柏原「たぶん白川砂だろうがどこからかは知らない」、関根「あれ良いねえ。けど、他所から持ってくるより、あの場を掘って山を作れないかな。」この言葉に驚かされ、君の才能を見た気がした。この会話を引きずってビールを飲みながら、穴の掘り方などを話し合った。この時点で須磨の位相大地のプランになったかどうかは不明。「うまくやらないと蟻地獄になるよ」と笑ったのはよく覚えている²⁵。

そして、関根は《位相・大地》の発想源の一つには、上賀茂神社の立砂があったことも明言している。この立砂は、境内に白砂を高さ約一メートルの円錐形に盛り上げた一対の砂山で、祭神が最初に降臨した神山を模した、祭神を招くための憑代とされている(図24)。

六七年頃は私は日本美術に傾注していて可成り研修旅行をしていたので、四〜五回は柏原さん宅に厄介かけたと思います。《位相・大地》もかなり根底に銀閣寺の向月台や上賀茂神社の円錐形の盛り砂があったのは確かですが、柏原さんとその辺の話をしていたのは事実らしいですね²⁶。

こうした盛砂造形は、東洋的心性の一つの反映である。つまり、古来東洋では森羅万象には聖なる魂が宿っており、自然の凝縮物にはそれが強く顕現するとされる。実際に日本の古神道では、巨石は磐座として、巨木は神木として信仰される。また、上賀茂神社の立砂は、現在でも民間で広く実践されている鬼門や裏鬼門に撒かれる清め砂の起源でもある。

こうした自然への深い敬意から、東洋では伝統的に自然を価値の高いものと見なす美意識や文化が形成されてきた。近代西洋的自然観が、人間と自然は異質であり、人間を自然よりも上位に位置付けるのに対し、伝統東洋的自然観で

は、人間は自然の一部であり、人間と自然に上下関係はない。そして、東洋では伝統的に、真善美の源泉は自然であり、あざとい人為はその分だけ品位が劣ることになるが、その一方で、自然も末端では過剰や寡少を発生させるので、人間は自らの内なる自然を發揮して外なる自然を本来あるべき姿に完成させることもできる。その意味で、人間と自然は相補的協働関係にあり、そうした人間が自然の本質を理想的に発現させる方向性を言い表す言葉が「芸道」であったといえる。

この東洋的自然観に基づく日本の伝統文化の一つである生花は、文字通り人間が花の本質を理想的に生かすことを目指すものである。つまり、生花では、華道家が自然を抽象してその美を純化することにより、鑑賞者に大自然全体の美を暗示的に感じ取らせる。そして、この要素の限定による侘しさや寂しさを想像力で豊かに補う働きが、日本の伝統的美意識である「わび・さび」である。そうした「わび・さび」の美学の典型は、千利休の有名な朝顔の逸話に示されている。すなわち、大量に咲き乱れる朝顔を期待して訪問してきた派手好みの豊臣秀吉に対し、利休は最も美しい一輪だけを挿して見せることで、秀吉の心に無限に広がる満開の朝顔を提示しようとしたのである²⁾。

こうした自然を凝縮することでのその本質を味わうという生花に通じる感受性は、関根作品の多くに窺われる。実際に、関根は現代美術の道に進む前には華道の道に進もうとした経歴を持っている。そして、《位相・大地》は、自然の四大元素のうち土を象徴的に濃縮してその広大無辺さを味わう作品といえる。また、《空相》(図 15・16)も、土の凝縮物である岩石に大自然の金剛界的な広がりとお行を暗示させる作品といえる。

こうした関根芸術における自然の濃縮受容は、即物的実在性への身体的反応と共に、情緒的な精神的感動ももたらす。この自然体験による身心変容の代表的事例が、四大元素のうち水を象徴的に濃縮してその豊饒さを享受させる《空相・水》(図 14)の次のエピソードである。ここでは、自然の本質を暗示する即物的実在性が、鑑賞者に強い身体的感応を引き起こすのみならず、内面に深い癒しの効果を生み出していることに注意したい。

この作品を前にしてある娘が涙を流している姿を見かけました。私は近づいて話しかけると、その娘は「今日は疲れきって、私はここに来たのですが、この作品の傍にいるあいだに……おおくの癒しをいただきました……思わず感動してしまって、そうしたら涙が止まらなくなって……」と語り終わって、はにかんだ微笑を私に送ると、さっと目前から消えてしまった。この予期しない不意打ちの会話に、私はうまく反応できずに、寡黙に呆然と立ち尽くすばかりだった。あの時作者として「ありがとうございます」と言えば良かった

たのか、言葉なく黙ったままで良かったのか、未だにどう対処すべきか、的確な対応は見つからない²⁸。

既に見たように、「もの派」の「もの」は、一義的には一九六〇年代末の現代日本美術における観念性に対する實在性の強調を意味する。その上で、「もの派」の原点であり本質でもある《位相・大地》における様々な東洋的心性の反映は、「もの派」の「もの」がさらに深いレベルで芸術表現における東洋的感受性をも含意していたことを推定させる。

この問題に関連して、鎌田東二は、日本語の「もの」は、物質性としての「物」、人間性としての「者」、靈性としての「靈^{もの}」を一語で言い表す点で、これらの互いに異質な三つの次元を分断せず一体のものとして感受する心性を表象していると考えしている。そして、こうした日本の伝統的心性は、身体と精神を截然と分断し靈性を無視する、デカルトの物心二元論に代表される近代西洋的心性とは別物であると示唆している²⁹。そして、この日本語の「もの」における「物」体／者」心／モノ」靈」という一体的三重構造は、正に《位相・大地》が内包する、即物的實在性による身体的感応、自然との接触による精神的感動、自然の凝縮物に対する聖性の直観という三段階の芸術的内容との確に对应していると指摘できる³⁰。

こうした《位相・大地》における東洋的心性の問題は、同時代の一見類似する現代西洋美術と比較するときにより明らかになる。つまり、《位相・大地》では掘り出された土が最終的に埋め戻されて人為が跡形もなく霧消するのに対し、同じように地形に介入する欧米のランド・アートでは、あくまでも人為が自然を改変しようとする傾向が強いことを分析できる。

例えば、ロバート・スミツソンの《スパイラル・ジエツティ》(一九七〇年)(図 25)は、湖に土砂等を用いて先端が渦巻状の巨大な人工突堤を築く作品であるが、人間の力で地形を恒久的に作り変えようとする意志が顕著である。また、クリスト&ジャンヌクロードの《海岸の梱包》(一九六九年)も(図 26)、海岸を長さ二キロメートル、高さ約一五メートルにわたり丸ごと梱包する作品であるが、人間の自然に対するあくなき征服欲と環境への負荷の膨大さを感じさせずにはおかない。そして、避雷針を用いて落雷を随意に操作しようとするウォルター・デ・マリアの《ライトニング・フィールド》(一九七七年)(図 27)を見れば、人間の自然支配の欲望が神の位置にまで登り詰めようとする極めて野心的なものであることを実感せずにはいられないだろう。

確かに、近代西洋のそうした徹底した人間中心主義と合理主義をもって初めて今日の人類の物質的繁栄が達成されたことは間違いない。その点で、近代西

洋文明のプラス面は、きちんと評価すべきである。しかし、その人間中心の合理主義が招いたマイナス面である、現在の人類全体を破壊させかねない科学技術の妄信的暴走や自然環境の深甚な破壊にブレーキをかけ、持続可能な新しい文明を再構築するのに必要なのは、《位相・大地》に表象される自然と親和的で循環的な東洋的心性の方向性ではないかと思われる。ここに、近代西洋を超えて東洋や日本から独自のものを発信することを目指した、「もの派」の人類史的文脈における今日的意義を見出すことができる。そして、そうした新しい時代の望ましい文明には、近代西洋と東洋の両方の方向性の総合が必要であるという意味でも、「アート」という近代西洋の文脈で東洋的心性を表現する「もの派」は極めて重要な文化的意義を有していると主張することができるだろう。

「建畠哲」もの派——近代のアポリア」、鎌田東二編著『モノ学・感覚価値論』晃洋書房、二〇一〇年、一一頁。

② 関根伸夫『風景の指輪』図書新聞、二〇〇六年、四一頁。

③ 中原佑介「幻の影を慕いて」『眼』一九六五年九月二八日号)、『見ることの神話』フィルムアート社、一九七二年、一六四頁。

④ この「遠近法」シリーズは、中原佑介によれば「テーブルと椅子という物体と、遠近法という観念が組み合わされている」ものであった。これは、「テーブルと椅子という実体と、遠近法という虚像が組み合わされている」と言い換えられるだろう。中原佑介「芸術という国境」『芸術生活』一九六九年一月号)、『見ることの神話』フィルムアート社、一九七二年、二四三頁。

⑤ さらに、関根は位相幾何学を、従来の自然科学では未知の領域である生命体(脳細胞や植物等)の発達過程を捉えるのに有効な空間把握法と考えている(関根伸夫『風景の指輪』五三頁)。このことは、世界を無味乾燥な「延長」(デカルト)ではなく生命に満ち溢れたものと捉える東洋的自然観と親和的である。

⑥ 石子順造「絵画論としての絵画」『トリックス・アンド・ヴィジョン展 盗まれた眼』リフレット、東京画廊・村松画廊、一九六八年四月、一・六頁(『グループ「幻触」と石子順造 1966-1971』展図録、静岡県立美術館、二〇一四年、二六七-二七二頁に再録)。石子順造「現代美術の底流」『美育文化』一九六九年七月号)、『表現における近代の呪縛』川島書店、一九七〇年、一七四頁。

⑦ 堀内正和「彫刻の垣根 1 先鋭な姿」『華道』池ノ坊、一九六九年一月)、『坐忘録』美術出版社、一九九〇年、二六五・二六六頁。

⑧ 関根伸夫『風景の指輪』五六頁。

⑨ 「関根伸夫オーラル・ヒストリー 二〇一四年四月二四日」『日本美術オーラル・ヒストリー』

(http://www.oralarthistory.org/archives/sekine_nobuo/interview_01.php)

10 峯村敏明「存在を問う美術の系譜」『もの派・再考』国立国際美術館、二〇〇五年、二五―三二頁。

11 李禹煥「世界と構造——対象の瓦解（現代美術論考）」『デザイン批評』風土社、一九六九年九月号、一二一―一二三頁。

12 李禹煥『出会いを求めて——新しい芸術のはじまりに』田畑書店、一九七一年。

13 このように、関根の制作意図や作品解釈が多義性を持つのは、彼自身の生来の資質に加え、大学時代の斎藤のアドバイスによるところが大きい。つまり、まず関根の制作は、単一のコンセプトから出発するのではなく複数の問題意識に複合的に取り組むところに特徴がある。そして、関根はそれらの問題意識を極限まで抽象的な形に純化するので、その作品は完成後さらに様々な解釈を誘発するのである。ここには、斎藤の指導により、具象性が特定の意味を持つのに対し、抽象性は特定の意味を持たないためにかえって多様な解釈を許容しうることを学んだことも有効に働いている。

14 小清水漸・関根伸夫・菅木志雄・成田克彦・吉田克朗・李禹煥「特集Ⅱ発言する新人たち（もの）」がひらく新しい世界』『美術手帖』一九七〇年二月号、三四―五五頁。

15 この辺りは、次の二著に示唆を受けている。千葉成夫『現代美術逸脱史』晶文社、一九八六年。中ザワヒデキ『現代美術史日本篇 1945-2014』アートダイバー、二〇一四年。

16 作家達自身が名乗った訳ではないので、「もの派」の構成員を確定することは難しい。ただし、本稿で見た一九六〇年代末における観念に対する実在の強調という「もの派」の定義からは、関根、吉田、小清水、本田、成田、菅、李以外にも「もの派」と呼ぶうる作家達を挙げられる。例えば、関根達と交流の深かった、東京芸術大学出身の榎倉康二と高山登や、日本大学芸術学部出身の原口典之等である。彼等は、峯村敏明により「もの派」の初期のオリジナルな形態の担い手として「李+多摩美系」「芸大系」「日大系」グループと分類されている（峯村敏明『モノ派』とは何であったか』『モノ派』展図録、鎌倉画廊、一九八六年／二〇一二年、一頁）。本稿は、関根の《位相・大地》こそが「もの派」の本質を最も体現しているという立場に立っている。

17 小倉正史「インスタレーション」、海野弘・小倉正史『現代美術』新潮社、一九八八年、一七二―一七三頁。

18 一九七三年一月一七日・一八日に行われた、日本文化会議の第四回東西文化比較研究セミナーにおける高階秀爾の発言を参照。日本文化会議編『東西文化比較研究 自然の思想』研究社、一九七四年。

19 「東洋の陶器の鑑賞に偶然性が重要な位置を占めていることを考えて見るのもいい。陶器の制作に当たっては、窯の中の火が作者の意図とは或度の独立性を保って制作に与かるのである。そこから形にゆがみができたり、色に味がにじみ出たりする。言わゆる窯変は芸術美自然美としての偶然性にほかならない」（九鬼周造「偶然性の問題」『九鬼周造全集 第二卷』岩波書店、一九八〇年、二二二―二二三頁）。

20 山本健吉『いのちとかたち——日本美の源を探る』新潮社、一九八一年。

21 稲賀繁美「モノの気色（けしき）——物質性より立ち昇る精神の様相」『物気色』美学出版、二〇一〇年（稲賀繁美『接触造形論——触れあう魂、紡がれる形』名古屋大学出版会、

二〇一六年に再録)。さらに、日本の伝統的な焼物における自然作用については、窯入れ時の焼成と共に、素材自体の性質もまた重要であることは次の論考に詳しい。近藤高弘『モノ』感覚価値——工芸と美術へのアプローチ」、鎌田東二編『モノ学の冒険』創元社、二〇〇九年。また、拙稿「モノ学・感覚価値研究会アート分科会活動報告二〇一五・『現代京都藝苑二〇一五』を中心に」『モノ学・感覚価値研究』第一〇号、京都大学こころの未来研究センター／モノ学・感覚価値研究会、二〇一六年も参照。

²²これに関連して、李禹煥は一九八七年にフランスの国立エコール・デ・ボザールで教員をした際の経験として、西洋の学生や教師が作品を制作する際には最初に明確な構想を持つて出発しながらやがて実践の過程でその構想が変化していくのに対し、東洋の学生や教師は最初は構想を持たないまま出発しながらやがて実践の過程で明確な構想に辿り着く傾向があることを示唆している。こうした芸術制作上の感受性の相違は、あくまでも一般論であるとはいえ、ある程度までは今日も妥当する問題であるといえる。李禹煥・酒井忠康「対談 開かれた空間との照応」『版画藝術』第九九号、阿部出版、一九八八年、六六頁。

²³二〇一五年二月二八日に京都大学文学部新館第三講義室で開催された、関根と筆者による「現代京都藝苑二〇一五」プレイベント対談「日本の感受性と日本近現代美術」による。

²⁴『位相・大地』の考古学』西宮市大谷記念美術館、一九九六年、二五頁。

²⁵梅津元「ふたたび、《位相・大地》をめぐって(前編)」『埼玉県立近代美術館ニュース ソカロ』二〇一四年六月・七月号。

²⁶同前。

²⁷熊倉功夫校注『山上宗二記—付・茶話指月集』岩波文庫、二〇〇六年。

²⁸筆者が関根に提供を受けた、二〇一六年三月一〇日付の未発表の草稿「私見——もの派とミニマルアート」より引用。

²⁹鎌田東二「モノ学の構築」、鎌田東二編『モノ学の冒険』創元社、二〇〇九年。

³⁰上賀茂神社の立砂、銀閣寺の向月台、龍安寺の石庭、東大寺の大仏等に共通する特徴は、まず巨大な即物的実在性を身体的に感じさせ、その上で情緒的な精神的意味を感受させる点である。その意味で、『位相・大地』はこれらの日本の伝統的造形文化の直系の継承者といえる。

本稿は、二〇〇九年五月二四日に京都造形芸術大学人間館四階四〇二教室で行われた、モノ学・感覚価値研究会＋ワザ学研究会の合同研究会における関根伸夫氏の講演「もの派の活動とアート」、及び二〇一〇年一月一六日に京都大学稲盛財団記念館三階大会議室で行われた、モノ学・感覚価値研究会国際シンポジウム芸術部会「もの派とモノ学 ものからモノへ」で提出された問題意識の継続的発展である。

本稿執筆に当たり、直接ご教示と資料提供を頂いた関根伸夫氏に心より感謝申し上げます。