
東北芸術工科大学 紀要

BULLETIN OF TOHOKU UNIVERSITY OF ART AND DESIGN

第31号 2024年3月

素材の〈経験的性質〉による表現

—〈天然性〉を中心に—

The “Empirical Attributes” of Materials Used for Creating Expressions

—Focusing on “Naturalness”—

劉 佳緒 | LIU Jiaxu

【論文】

素材の〈経験的性質〉による表現

－〈天然性〉を中心に－

The "Empirical Attributes" of Materials Used for Creating Expressions

－Focusing on "Naturalness"－

劉 佳緒 | LIU Jiaxu

According to the current situation of naming methods about "natural" and "artificial" around our daily existence, I think there is a contradiction between the modern efficient life and instincts of animals. I'm expressing this contradiction in my artworks by using "natural materials" and "artificial materials" designedly and separately. To show how close the materials used in artworks to the "Nature", I hypothesize "Naturalness" as one of "Empirical Attributes" which added by the activities of human beings. In the same way, I defined the mass, hardness, luster, etc. as "Existential Attributes". In this thesis, "Naturalness" of materials used for creating expressions in artworks is researched as an example of the "Empirical Attributes". In addition, in this article the history of using "Empirical Attributes" will be extracted from the history of art, based on Wu Hong's historical research about the attributes of materials in artworks. Simultaneously, "Naturalness" used by Wolfgang Laib and Mika Tajima in their expression of artworks will be observed and studied, to analyze the expression method of "naturalness", for reexamining the expression of "naturalness" in my own artworks.

Keywords:

天然性、経験的性質、存在的性質、素材、絵画

Naturalness, Empirical Attributes, Existential Attributes, materials, painting

1 問題提起

1-1 はじめに

テレビやインターネットで多く放送されるコマーシャルと身の回りの人々の消費習慣を観察すると、下記の状況が常に見られる。明らかに人工物であるにもかかわらず、ある商品には「天然素材で作られる」と標榜する売り文句が付いている。例えば、『ウッド・フォルモ』という粘土商品のパッケージに「天然の木からできたねんど」の文が表示されている。消費者の興味を引く手段として、わざと「天然の木」を強調することを通して該当製品の魅力が示される。筆者が気になるのは、なぜ強調されているのは「天然の木」だけで、ほかの成分ではないのかということである。

一方、立体作品とインスタレーションの作家であるヴォルフガング・ライプ (Wolfgang Laib) はインタビューを受けた際に、彼の意に反して世界各地の評論家に「ネイチャーアーティスト」と呼ばれる¹ことを述べている。

都市で生まれ育った筆者は小さい頃からテレビで見たいわゆる「大自然」に憧れるが、到底現代社会から逸脱できない現代人に過ぎない。いつも新たに開発された科学技術に惹かれるだけでなく、制作でも次々と発明された新たな〈人工素材〉を試してみたい衝動に駆られる。また、特定の機能を求める際に、例えば「軽いと同時に丈夫」な製品を探す場合、カーボンファイバーのような人工的複合材料でつくられた製品が良いと考える。しかし、〈人工素材〉を受容している筆者も、まさに「天然素材は人工素材より優れる」という心理を抱いている。自作で用いる岩絵具という素材を例とすると、天然岩絵具は天然の鉱石に由来するものであるため、青色では、天然岩絵具は人工の新岩絵具より値段

が高いという事実は簡単に受け入れた。

〈人工素材〉にしる〈天然素材〉にしる、実際に人間が自然環境から採取した物質を加工して作った〈人工物〉である。わざとある素材を〈天然素材〉と称することには、該当素材における〈人工〉の部分いわゆる採取・製造工程を隠し、〈天然〉の部分いわゆる原材料となった物質が由来した自然環境を強調する意識が現れる。現代社会では〈天然〉の名称は〈人工〉より、自然環境における〈自然物〉のイメージに近いので、“健康”、“安全”、ないし“高級”などの良い意味を帯びている。そして、人間が〈人工物〉を作る行為いわゆる制作・生産活動の歴史を振り返ると、筆者はこういった現象には少々不思議と考える。人間が制作・生産活動を始めた契機は、更新世までの氷河時代の危機をはらむ自然環境において生き延びていったのであった。リスクを避けて安全を求める手段として、〈人工物〉の制作・生産は人間が栄えてきた踏み場と言え。さらに、今日現代人として我々は〈人工物〉に囲まれる生活をして、〈人工物〉がもたらした便利さを楽しんでいる。これほど重要なものであるのに、なぜ今日の消費者にとって〈人工〉の名称は〈天然〉より魅力的ではないのであろうか？

筆者は、人間にとって〈人工物〉の意義が変わってきたからであるという可能性を挙げる。更新世が終わり完新世が始まると、自然環境におけるリスクが減っていったことに伴い、〈人工物〉の意味はリスクを避けて安全を求める人間の需要から段々と離れてきた。そして、〈人工物〉の制作・生産自体が招いたリスクは多くなってきて積み重なっている。例えば、未だに遺伝子組み換え作物における危険性が完全に解明されないままに、同じく危険性が解明されない人工甘味料は食品添加物として利用され始めた。しかし、既に〈人工物〉に囲まれる人工環境に依存してきた現代人にとって、人工環境におけるリスクに直面するには逃げ道がない。人工環境を諦め、自然環境に戻ることは不可能である。従って、安全に対する希求を〈天然〉という自然環境と人工環境との間にある漠然とした名称に託しながら、目の前の生活を続けていくしかない。

上記挙げている可能性が導く未来、及びそれ以外の可能性を検討することが筆者の制作動機である。制作において、筆者は用いる素材を〈天然性ⁱⁱ⁾の高さにより使い分けて、素材の構成と視覚的表現との組み合わせ方の変化を通して人間と〈人工物〉との関係の変化過程を示すことを試みる。

1-2 用語の説明

1-2-1 天然性

今日、制作・生産用の素材は原材料により〈天然素材〉と〈人工素材〉に分類されるが、一体何が〈天然素材〉なのか、何が〈人工素材〉なのかの基準は、場合によって変わる。筆者のイメージにおいて、〈天然素材〉と〈人工素材〉の区別は原材料の加工過程において化学的手段が利用されたかによるのであろうかと考えたが、実際に〈天然素材〉はより幅広いものである。天然の岩絵具のように物理的手段だけで作られた素材はもとより、時には化学的反應で利用可能となった素材も含まれる。例えば、〈天然素材〉と言われる藍という有機染料は植物から染料となった過程の中で、発酵や酸化還元など一連の化学的反應が必要である。天然の岩絵具と比べると、藍は〈人工素材〉に近いが、現代の大衆にとって藍を合成樹脂と共に〈人工素材〉と呼ぶことは感情的に受け入れないのである。そして、化学的な製造工程で生産された合成樹脂は、原材料が地下に埋まる石油であり、自然環境に由来するとも言えるが、〈天然素材〉とは呼ばれない。こういった現象が起こった原因は現代人の理性と感性とも係るのではないだろうか。理性上は、数多くの素材の中から自らの制作・生産活動に最適なものを素早く選択するために、それぞれの素材を分類する。感性上は、原材料の形状が一目瞭然である素材からは安心感を受けるので、加工手段や製造工程は別にしてそれらの素材を〈天然素材〉と呼ぶ。ほかの社会的な原因もあるが、要するに〈天然素材〉と〈人工素材〉の分類方法から、現代人が〈人工物〉に対して矛盾した態度を抱くことが見られる。

そして、筆者は自作においてこの矛盾した態度を示しながら現代の効率的な生活と人の安全に対する希求との矛盾を検討するために、制作する際に用いる素材を〈天然素材〉か〈人工素材〉かにより使い分けながら、素材の構成の変化を通して、時代による人の生活様式の変化を暗示する。また、素材と制作意図との繋がりを正しく把握するために、「木は天然素材」や「プラスチックは人工素材」など普段現代人が慣れているイメージを捨てる必要性を考えた上で、筆者は〈天然性〉という概念を提案し、〈天然素材〉と〈人工素材〉を再分類する。

素材の〈天然性〉は、素材とみなされる物質が人にされた加工作業の数量による、「自然環境にある」という〈自然物〉の状態から離れる程度を指す。〈自然物〉の状態は

100%であるという基準を設定すれば、素材の〈天然性〉と加工作業との関係を抽象的なカーブで表示することができる(図1)。

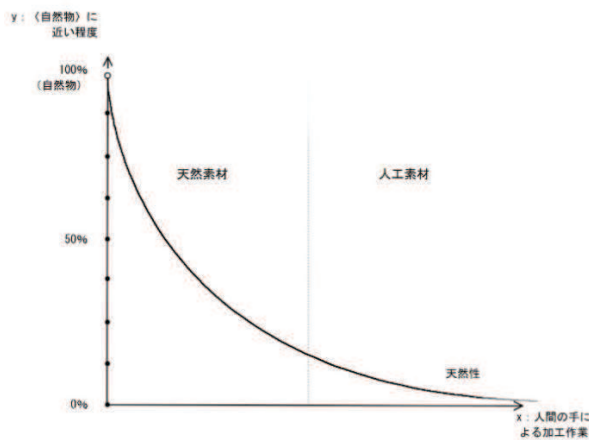


図1:〈天然性〉カーブ

カーブの中で、素材の〈天然性〉は0%-100%の数字で表示している。〈自然物〉の状態に近ければ近いほど、〈天然性〉は高くなる。逆になると低くなる。そして、素材となった以上、該当物質は必ず加工作業が受かったため、〈天然性〉が100%である〈素材〉は存在しない。〈天然性〉が100%である物質は存在するが、それは単なる〈自然物〉を意味し、素材とは言えない。素材とみなされる物質は必ず人間の制作・生産活動に関係するからである。また、人間の制作・生産活動には原材料となった〈自然物〉が不可欠であるから、〈天然性〉が0%である物質も存在しない。

ところで、加工作業の数量は道具で測れるものではないため、筆者は自作に用いる素材の〈天然性〉を「〇〇%～〇〇%」の区間と表示する。また、〈天然性〉の具体的数値の判断は、楮紙や麻紙など植物繊維でつくられた手作りの紙の〈天然性〉を55%-45%の中間数であることを基準としている。この基準を参考にすると、ほかの素材の〈天然性〉は決まる。例えば、杉の荒材の〈天然性〉は95%-85%、アクリル板の〈天然性〉は20%-10%である。ちなみに、生命現象の発生の原因は現時点まで解明されないため、本研究では人や養殖の動植物を含めてあらゆる生命体を〈自然物〉として捉えている。

そして、本研究で取り組む〈天然性〉表現にふさわしい場合を説明するために、下記4つの例を挙げる。

- 1) 天然岩絵具の群青は新岩絵具の色合より自作にふさわしいから天然岩絵具を用いる。
- 2) 天然の漆は人工のカシューより丈夫だから天然の漆を用いる。

用いる。

3) A灰色とB灰色とは色合や扱い方がほとんど同じだが、A灰色は天然顔料だから用いる。

4) A灰色とB灰色とは色合や扱い方がほとんど同じだが、B灰色は人工顔料だから用いる。

1)と2)は、〈天然素材〉を利用するが、〈天然性〉に関係しない。それに対して、3)と4)は、〈天然性〉を利用する例と言える。本稿では、3)と4)の場合を主に研究する。

1-2-2 存在的性質と経験的性質

素材の〈天然性〉は道具で測れる性質ではなく、該当素材の重量や密度、硬度とは違うが、該当素材の歴史性や知名度、文化性、芸術性などは似通い、抽象的で、実在的ではない。筆者は歴史性、芸術性などの性質と、重量や硬度などの性質との違いを示すために、〈存在的性質〉と〈経験的性質〉の概念を提案する。

	存在的性質	経験的性質
定義	その素材となる物質の存在に本来備わっているという自然法則による性質	元々存在しないが、人間社会に繋がって以降で、〈素材〉と呼ばれてから形成したという人間の活動による性質
内容	密度、質量、色合、光沢、匂いなど	天然性、歴史性、芸術性、文化性、知名度など

図2:素材の〈存在的性質〉と〈経験的性質〉

素材の重量や色、光沢などの性質はなぜ具体的であるかという、それらは該当素材となる物質の存在に本来備わっているためである。従って、筆者はそれらを〈存在的性質〉と命名する。それに対して、〈天然性〉を含めて、素材の歴史性や知名度、文化性などの性質はなぜ抽象的であるかという、それらは該当素材となる物質が人間の活動との関係により発生したためである。従って、それらを〈経験的性質〉と命名する。手作りの楮紙を例とすれば、「丈夫」、「少々黄色が付く」は〈存在的性質〉であり、「公文書」や「経典の用紙として用いられた」という歴史性や、「長く和紙の代表的存在とされてきた」という文化性は〈経験的性質〉である。

ルネサンス時代の絵画や彫刻における、絵具の色や支持体の肌などを組み合わせて造形する制作行為は〈存在的性質〉による表現と言える。デュシャンによる《泉》における、当時の大衆に芸術と思われないという便器が持つ芸術性を利用する制作行為は〈経験的性質〉による表現と言え

る。筆者が素材の〈天然性〉を利用しながら素材と視覚的表現とを組み合わせる制作行為も〈経験的性質〉による表現である。

ちなみに、ロックの唱えた〈第一性質〉と〈第二性質〉や、論理学における〈本質的属性〉や〈偶有的属性〉は、制作の素材の性質を説明するためには幅が広すぎると考える。モダンアートを論じる際に用いられる〈物質性(materiality)〉には常に〈存在的性質〉と〈経験的性質〉が混在するため、本研究で素材の性質を説明する際にはこれらの用語を用いないことにする。

1-3 研究目的と構成

本研究では美術史における美術作品の素材の研究、例えば美術史家ペトラ・ランゲベルンド(Petra Lange-Berndt)や巫鴻(以下でウーホンと表記する)による研究を先行研究とし、またヴォルフガング・ライプ(Wolfgang Laib)など〈天然性〉の利用と相関する作家の作品に対する考察を踏まえながら天然素材を用いる美術作品を再分析する。すなわち、それぞれの作品における制作での〈経験的性質〉、特に〈天然性〉の利用を抽出し、作者がその素材を利用した動機と目的を考察し、〈天然性〉の表現方法を検討する。更に、〈天然性〉表現において〈存在的性質〉と〈経験的性質〉の関係を検討し、自作の制作論を踏まえた表現方法を探る。

第2章では先行研究を踏まえながら、これまでの美術史から本研究で取り組んでいる〈存在的性質〉と〈経験的性質〉の利用を抽出し、それらはどう利用されたかを考察する。

第3章ではヴォルフガング・ライプとミカ・タジマの作品を考察し、彼らの作品における〈天然性〉表現の特徴を明らかにする。

第4章では3章で考察した作家による〈天然性〉表現の特徴を踏まえ、自作論を結び合わせながら自作における〈天然性〉表現を再検討する。

2 美術史における素材の性質

ウーホンやペトラ・ランゲなどの美術史家は美術史における美術作品の素材研究を行っている。彼らの研究は主に作者の制作意図と鑑賞者の解釈の間の素材の関係性に着目する。本章ではウーホンが著作『艺术与物性』(芸術と物性)で多く取りあげている〈玉〉という天然素材を例としな

がら、彼らが述べた中国の美術作品における素材の〈性質〉を検討する。

2-1 素材の性質の認知

ラスコーの壁画ⁱⁱⁱをはじめとした旧石器時代の絵画を〈芸術〉と解釈するかどうかについてはこれまでも様々な見解がある。木村重信は、原始人は「触感の感動の上に制作したが故に、彼等の表現をかくまで生命的たらしめたのであると考える」^{iv}と言い、旧石器時代の絵画はもちろん〈芸術〉であると説いた一方で、「旧石器時代の画家あるいは呪術師にとって、かれの絵はけっしてアート作品ではなかったはずであった」のような逆説もある^v。

数万年前の人たちは材質が異なる石壁に乏しい色彩を用いて、描いた生々しい動物の姿には完成度と表現力が見られることから、旧石器時代人の制作動機は呪術であるかにかかわらず、彼らは絵画において視覚的美を求める審美眼を有すると筆者は考える。如何に旧石器時代の絵画は呪術に関係するにしろ、少なくとも〈美術〉として検討する価値があるのであろう。また、ラスコー洞窟の絵画において、天井の石壁を覆う方解石層にはリズムが変化する筆技法と吹付技法で着色しているのだが、密度が相対的に低い石灰岩には線刻技法だけで動物の輪郭を彫っているのだ。この事例により、それらの作者は既に素材の異同を意識したことがわかった。

旧石器時代から新石器時代に入ると、人類の生産技術の大進歩により、社会的富が蓄積され、階層の分化が形成された。そして、人は間接的に、「特殊な物」への欲望が生じたと、ウーホンは著作『艺术与物性』(芸術と物性)で中国の美術史を例として述べている^{vi}。その「特殊な物」の例として、新石器時代の玉彫や陶器をあげている。それらは研磨、着色、彫刻などの手段で、どこにもある石と実用的な器から区別される。芸術人類学者であるエレン・ディッサナヤケ(Ellen Dissanayake)は、「…何かの手段で石片を特殊化しなければ、それは単なる石片に過ぎない。特殊化の手段は物に魅力を加えることである。一般的な場合よりも長い時間をかけて加工するなり、工夫して原石を磨きそれに隠れる生物の化石を顕すなり。単なる機能のために作られた茶碗ならば醜くないかもしれないが、特殊化されないので“芸術”と言えない。一旦それは非実用な目的に基づき彫刻、着色されると、その作者が芸術的行為をすと言える。」(筆者訳)^{vii}と述べ、物の特殊化を芸術的行為としている。

玉彫を例とすれば、見た目が地味な原石をきれいな〈彫刻〉に変化させるためには手続きを要する。玉の硬度、構造、光沢を認知する能力が必要となる。特に、適切な原石を選び出し、それを切り割って研磨することは新石器時代においては困難であった。しかしながら、少なくとも新石器時代から人は素材の〈性質〉の概念を持つに至ったと言えるであろう。

2-2 素材の性質の利用

素材の〈性質〉の概念を有するかにかかわらず、人類が素材の性質を美術作品の制作に利用することは長年続いている。これはラスコーをはじめとした旧石器時代の絵画や彫刻により示され、それらの中では、一般的に〈経験的性質〉より〈存在的性質〉が利用されていると言える。〈存在的性質〉とは実在的、客観的であり、人の習慣や好みによっても変わることがないため、何千年前の作者がそれに加えた精神は何千年後の鑑賞者にも通じる。

例えば、中国で大汶口文化や良渚文化所在の時代から、玉器と玉彫を礼儀として使用・鑑賞する習俗が流行ってきた。今日に至るまでも玉の装飾品とジュエリーが好まれている。最初は「特殊な物」として権威の象徴と見なされたが、技術の進歩により次第に権威から逸脱し、美的道徳に繋がっていった。孔子は「温潤而澤、仁也…」（温潤にして沢なるは、仁なり）^{viii}と述べている。更に、許慎は『説文解字』^{ix}において、「石之美、有五徳：潤澤以温、仁之方也…」（玉は石の美にして五徳有る者。潤澤にして以て温なるは、仁の方なり…）^xと再定義した。この二人はともに鑑賞の立場から人の内なる美的道徳を玉彫の外なる光沢に見出した。今日「温潤如玉」という熟語を使い、穏やかで優しい人を形容する人が多いが、それらは必ずしも孔子と許慎の言葉を知っているわけではない。何千年も隔たるにしろ、玉器と玉彫に現れる光沢を見れば、それらを有したかつての人の気持ちを推測することができる。

これに対し、〈経験的性質〉は人の経験により存在し、玉の光沢のような実在的なものではない。〈経験的性質〉の利用は、制作行為の過程にかかわるため、仕上がった作品に具象化されるとは限らない。作品においては〈経験的性質〉は抽象的な形で存在し、人の視覚や聴覚に直接的に捉えることができない。従って、ある作品の制作行為に関して作者の意図が不明な場合、鑑賞者から見れば〈経験的性質〉を見極めることは難しいことになる。

また玉の例を挙げる。中国清時代に作られた玉山彫刻

（図3）は造形がシンプルであり、木も人物も付いていない。彫られているのはただの一山だけである。ウーホンは「作者は人工的加工行為を最大限に抑え、自然が玉に加えた神業を強調している。こういった例により示されるのは明時代から清時代の文人が求める、“自然”に対する審美眼であろう…このような作品における芸術としての特性は先に特別な意義を持つ素材を通して顕れる。」（筆者訳）と述べる。^{xi}



図3:玉山彫刻 中国清時代

巫鴻（ウーホン）『艺术与物性（芸術と物性）』上海書画出版社、2023、p.32より転載

工夫すればするほど良い玉彫だという新石器時代の美意識と異なり、清時代では「玉は自然にうまれたものだ」ということが重んじられてきた。なぜなら、玉の光沢は人工的に作られたものとは言え、地圧や地熱などの自然の力がその原石に適切な硬度や色彩を与えなければ、いくら人が加工しても、きれいで温い光沢とはならないという玉の性質は、多くの人々に知られてきた。では、清時代において玉の〈天然性〉という〈経験的性質〉は利用されたと言えるだろうか？その玉山彫刻の作者の意図が分からないため、〈天然性〉という〈経験的性質〉が利用されたかは断定できない。

逆に、新石器時代の玉彫で〈経験的性質〉が利用された、可能性は高いと考える。なぜなら、新石器時代で人がものづくりの工夫で権威を表現するという当時流行った営みは、そもそも、〈経験的性質〉の利用と言えるからである。

2-3 素材の性質と制作

先述したように素材の〈存在的性質〉は実在的、客観的で、〈経験的性質〉は抽象的、主観的である。これまでの美術作品の制作はほとんど実在的なものに依存するため、素材の〈存在的性質〉は作者の伝えたい情緒かメッセージを内包する機能より、作品の〈形〉を支えるほうが基本的である。つまり、作品制作では〈経験的性質〉の利用にかかわらず、〈存在的性質〉の利用が前提となる。それに対して、〈経験的性質〉は実在的ではないため具体的な形を支える機

能を持っていない。美術作品は実用的機能が低く、無機能であっても受容されうるから、作品制作における〈経験的性質〉の利用こそが芸術の意味に関わってくると言える。

再び玉山彫刻を挙げる。まず、〈経験的性質〉の利用の有無にかかわらず、玉山彫刻は少なくとも、研磨の工芸による温い光沢を通して美的道徳への追及が示されているため、作品として成立すると言える。そして、この作品において〈経験的性質〉が利用されていると仮定し検討を加える。2-2で引用したウーホンの評価を参考にすれば、作者は意図的に玉という〈天然素材〉を用い、制作の際に人工的加工行為を抑え、玉の視覚的美を通して自然の神業への敬意を表している。つまり、この作品における〈天然性〉の表現は玉の視覚的美、いわゆる研磨により現れる玉の美しい色彩や光沢に基づいていることになる。

一方、実在的ではないからと言って、〈経験的性質〉が物質を超越することを必ずしも意味しない。なぜなら、物質の存在を前提に生ずる性質であるため、物質を超越することは不可能であると言える。例えば、素材の〈天然性〉を検討する際に、必ず人の手が該当物質に加える加工作業の数量が言及される。物質と現実との繋がり、特に物質と人との繋がりを抜きにすれば、〈天然性〉とほかの〈経験的性質〉は無意味になってしまう。

まとめ

本章で美術史家のウーホンによる素材の歴史的研究を考察した結果、美術作品の制作における素材の性質の利用について下記の3点が明らかとなった。

- 1) 新石器時代に始まった階層の分化により、人々は「特殊な物」を追及し、素材の〈性質〉の概念を持つ段階に至った。
- 2) 素材の〈存在的性質〉の利用は人間の制作活動の発生と共に始まったのである。〈経験的性質〉の利用は、新石器時代頃の制作の工夫で権威を表現するという営みから始まったのである。
- 3) 〈存在的性質〉は実在的、客観的、機能的であるのに対して、〈経験的性質〉は非実在的、主観的、非機能的である。だからこそ、美術作品の制作においては〈存在的性質〉が不可欠である一方、〈経験的性質〉を利用してモチーフを表現する場合にも〈存在的性質〉の利用が前提となる。

3 美術作品における〈天然性〉

3-1 〈天然性〉の利用について

〈天然〉という語は中国・前漢時期の歴史家司馬遷(しばせん、前145頃～前86頃)による著作『史記』に由来する^{xii}。『老子』に由来する〈自然〉と比べると、〈ありのまま〉という意味においては変わらないが、微妙に異なる。具体的な物事の「人の手が加わらない」状態を強調する時は〈自然〉のほうが適する。〈天然〉には「天の恵みを受ける」という授受表現のように、主観的な言葉であり、人間の活動にかかわるものを言う時に使われる。〈天然〉と〈自然〉の関係は英語の〈natural〉と〈nature〉の関係に似ている。〈天然〉のほうは人間の活動との繋がりが深いため、〈自然素材〉ではなく〈天然素材〉という語が使われている。

〈天然素材〉を用いた美術作品は多いが、〈天然素材〉を用いた作品のすべてが〈天然性〉を利用しているわけではない。例えば中国南北朝の白石仏像は天然の石で作られているが、それは金銅仏像の模倣品に過ぎない。素材となった石の〈天然性〉には全く関係ない。少なくとも第2章で先述した玉山彫刻のように素材と自然の関係が重んじられれば、〈天然性〉に相関すると言える。

3-2 〈天然性〉による表現

ヴォルフガング・ライブは医学博士号を採った直後、人間の身体だけを研究する現代医学に不満を感じ、より精神の面から生命の真髄を探究しようという気持ちを抱き、芸術家へ転身した。1975年に発表した作品《ミルク・ストーン》は、大理石板の表面に数ミリの凹みを作り、たった一日で腐敗してしまう牛乳と数万年も存在できる大理石板のバランスを実現するといった作品シリーズの始まりであった。その後、集めた花粉を正方形に合わせてギャラリーに置くシリーズや、蜜蝋を部屋の形に積めて仕上げるシリーズを、続けて発表した。「私にとっては自然が最重要であり、色彩や、あるいは色彩の感覚は二の次だということ。」^{xiii}と彼は述べている。彼は天然素材を用いると同時に素材の〈天然性〉を用いる作家と言える。

科学者一家の環境に生まれ育った日系アメリカ人であるミカ・タジマ(1975-)は彫刻、平面作品、インスタレーションないし音楽、パフォーマンスなど、様々な作品を制作している。人間と人工物の関係に着目した彼女は、作品を通して人間が自ら作り出した環境や社会について考えさせようとしている。彼女はライブと違い人工素材を使うことが多い。

「…私の多くの制作はテクノロジーを検討するのです。誰もテクノロジーに縛られやすいこの時代で、人と人の繋がりを立てることを試みたいです。そして、現代社会におけるコンディション例えばデジタルライフを見直す可能性を探りたいです。」(筆者訳)^{xiv}と彼女は言っている。彼女は人工素材を用いると同時に素材の〈天然性〉を用いている作家である。

本節ではこの二人の作家による作品における〈天然性〉の表現方法を考察した上で、制作と鑑賞の観点から〈天然性〉による表現の特徴を明らかにする。

3-2-1 ヴォルフガング・ライプ

ライプの作品の一つの特徴は、素材における〈存在性〉の状態を最大限に保持することである。例えば彼の作品において、花粉が持つ黄色、蜜蝋が放つ香り、空気の湿度、牛乳が腐るプロセス、大理石の密度などはそのまま観られる。これは彼が意図的に計画した結果である。彼は用いた素材の性質について「…重要なのは私ではなく、それらは私よりずっと重要なのです…」(筆者訳)^{xv}と述べている。

素材における〈存在性〉の状態を保持するために、ライプは素材に対する加工作業の数量と種類を少なめに抑えている。例えば、《ミルク・ストーン》においては大理石板に対する磨き作業を僅か数ミリ程度の深さに抑え、花粉の作品においては花粉で並べた形状を単純な幾何形に抑え、蜜蝋の部屋の作品においては空間設計を壁と屋根だけの広さに抑えている。また、これらの加工作業はほとんど物理的であり、素材自体の本質を変えていない。ライプは三十年来こういった制作行為を繰り返している。「私たちが知っているように、彼の制作行為における反復的な身体活動は、まるで禁欲主義のようです。一日中畑で花粉を集めたり、数週間をかけて大理石を磨いたりして、時間をその本来の経過に戻します (...).つまり、四季折々と共に何千年も持続している自然のリズムに合わせて、身体と精神ペースを調整する探りなのです。」(筆者訳)^{xvi}とキュレーターであるガイ・トサット(Guy Tosatto)は述べている。



図4:Pollen from pine 1999

Darren James Jprgensen, *Wolfgang Laib: Returing to What Is -An interview with Wolfgang Laib*, e-maj issue 1 July-December 2005, p.52より転載

一方、ライプは意図的に素材における〈存在性〉の状態を保持するとはいえ、こういった制作行為は単なる作品において〈存在性〉を通して視覚的美を表現するためだけではない。3-2でも引用したが、「私にとっては自然が最重要であり、色彩や、あるいは色彩の感覚は二の次だということ。」とライプが述べるように、花粉の黄色や、牛乳の白などの〈存在性〉より、素材は〈天然素材〉であるという〈天然性〉を重視している。その理由は下記に引用したライプの言説に明らかである。

「ご覧の通り、私は花粉、牛乳、蜜蝋などの天然素材を使用しているのも、自然だけに興味があると誤解されやすい。実際に、これはある程度で非常に基本的な考え方と思うけど、天然素材に興味があるというより、私が創れないすべての材料に興味がある。ミルク・ストーンの表面に現れる白であれ、正方形を構成する花粉に現れる黄色であれ、私が描き出したものではない。白いミルクが私の作った絵ではないのかかわらず、《ミルク・ストーン》は私が作るいずれの絵を遥かに超えている。素材を元の環境から採り出したのは、それは一体何なのかを示すためだけである。」(筆者訳)^{xvii}

「花粉が由来する草地は自然環境だが、花粉を集めてギャラリーに持ち込んで、四角形にすると、花粉の存在は強まり、抽象化される。草地所在の自然環境にあった時とはまったく異なり、非常に抽象的な環境における緊張感が感じられる。人工照明のもとで正方形の花粉畑を見ると分かる。それは草地や自然に一切かかわらず、花粉それ自体なのである。」(筆者訳)^{xviii}

上記引用箇所から明らかなのは、ライプが〈天然素材〉を用いる意図は、素材の色彩や香り、光沢を物質そのもの一部としてその本質を提示するということである。つまり、それは視覚的な美醜にかかわらない。花粉や蜜蝋など〈自然環境〉に由来する〈天然性〉の高い天然素材は、いかに〈人工環境〉に持ち運ばれても、〈人工環境〉における〈人工物〉とは異質である。そして、人工の力で作れないものは、たとえ〈人工環境〉に置かれて人工照明に照らされても、本質が変わらないだけでなく、「〈自然環境〉に由来した」という〈天然性〉が強調される。従って、用いた素材が〈天然素材〉であることがライプにとって重要となる。

鑑賞の立場から見れば、それぞれの〈天然素材〉における〈存在性〉の状態が保持されているからこそ、ライブの作品における〈天然性〉を吟味できることになった。ギャラリーの〈人工環境〉と対比する黄色の花粉を観ることで、まず花粉が由来した自然環境をイメージし、次に花粉の有する〈天然性〉に気づくことになる。花粉の作品において、色彩は〈天然性〉の表現を鑑賞する切口だと言える。また、蜜蝋の部屋の作品においては、蜜蝋の香りと光沢が切口であり、《ミルク・ストーン》においては牛乳の腐敗する時間および牛乳と大理石板の重力関係が切口と言える。要するに、〈存在性〉の状態を保持することによって〈天然性〉が提示されている。

3-2-2 ミカ・タジマ(田島美加)

タジマの作品は〈コントロール〉、〈フリーダム〉、〈パフォーマンス〉という三つのキーワードを中心としている。タジマによれば、〈コントロール〉はデジタル社会の推進に伴って形成してきた大衆的な権力システムを指す。〈フリーダム〉は、冷戦が始まって以来政治家に多く説かれるが実際にブルジョアにコントロールされている階層的な〈フリーダム〉を指す。〈パフォーマンス〉は、〈コントロール〉と〈フリーダム〉の間に動いている人間の状態を指す。^{xix}

彼女は平面作品や立体作品のみならず、インスタレーションや実験的パフォーマンスの動的作品も制作しているが、本研究の検討範囲は静止した平面作品や立体作品に限り、本節では《ART D'AMEUBLEMENT》と《ANIMA》という二つの彼女による平面作品と立体作品のシリーズを中心に検討する。

《ART D'AMEUBLEMENT》は平らなアクリル板に蓄光性顔料を含む〈人工素材〉を用いて着彩する平面作品のシリーズである。一見すると単なる抽象絵画だが、展示室の照明が暗くなると支持体の表面にある蓄光性顔料が光を放ち、時間の経過と共にゆっくりと光を失っていく。そして室内の照明が再び明るくなると、画面上に色彩がまた出現する^{xx}。

ライブによる花粉の作品と同じく、タジマの《ART D'AMEUBLEMENT》シリーズでは形がシンプルである。具象的なイメージが描かれず、穏やかなリラックス感を観者にもたらす色彩変化のみで作品の視覚的表現が構成されている。

ライブとの差異は、《ART D'AMEUBLEMENT》で用いられている蓄光性顔料が〈人工素材〉であるため、作品の

〈人工環境〉か〈自然環境〉いずれかの設置によって、作品における素材の本質が変化してみられる点である。〈人工素材〉だからこそ、その本質を人工的に調整し、コントロールをすることは合理的である。これはタジマが利用する〈天然性〉である。つまり、タジマは、人工照明により蓄光性の〈人工素材〉の色彩と光度を変化させるという制作行為を通して、〈人工〉の力による〈コントロール〉を表現している。



図5: Art d'Ameublement(Kurima) 2022

<https://www.taronasugallery.com/en/exhibitions/mika-tajima-%e3%80%8cspectral%e3%80%8d/> (最終閲覧日2024年1月16日)より転載

《ANIMA》シリーズでは、タジマは吹きガラスを深海生物や内蔵、義肢、ロボットに似ている形に調整した後に、青銅のジェットノズルを取り付けている。^{xxi}

彼女がガラスを用いる動機は〈呼吸〉を表現するためである。「空気は生命の力であり、私たちの身体に影響する見られない圧力である。」(筆者訳)^{xxii}と彼女は述べている。形づくられたままに空気が満ちる吹きガラスは、まるで生き物のようである。しかし、この「生き物」の体には、複数のジェットノズルが刺しこまれている。そして、元々自然のままに動いている〈呼吸〉は、〈人工〉の力でコントロールされるようになった。これらのジェットノズルは単なる傷を象徴するわけではなく、タジマによれば、ジェットノズルはアユルベディック呼吸法と鍼灸からインスピレーションを得ている^{xxiii}。ジェットノズルは「生き物」における圧力とエネルギーを刺激する力の象徴である。つまり、《ANIMA》において「生き物」の呼吸はジェットノズルにコントロールされている。こういった〈コントロール〉は〈天然素材〉である空気と、〈人工素材〉である青銅のジェットノズルとの対比によって表現されている。

《ANIMA》のほかに、《PRANAYAMA》シリーズにおいてもジェットノズルは同じく用いられている。ジェットノズルと、ウォルナットか黒い大理石かローズクォーツの〈天然素材〉とが類似する対比になっている。このシリーズについて、

「鍼灸の際に針がある圧力点に刺し、体の内部回路を刺激するという過程によるぴりとした痛みを想像してください。」(筆者訳)^{xxiv}とタジマは述べている。



図6: Anima 16 2021

<https://www.pacegallery.com/artists/mika-tajima/>(最終閲覧日2024年1月16日)より転載

ある〈人工素材〉はどう造られたか、どの原料で造られたかにかかわらず、〈人工素材〉として認められた故に、その素材の物質は人工の力で干渉できると、人々は無意識のまま認めてきた。こういった〈人工素材〉ならでは、〈天然素材〉が有しない特徴を、タジマは上記に挙げた二つのシリーズにおいて利用し〈コントロール〉を表現している。彼女のこういった人工の〈天然性〉による表現はライブの作品と同じように、ガラスの透明性や顔料の蓄光性などの〈存在性物質〉を鑑賞の切口としていると言える。

まとめ

本章でライブとタジマの作品を考察した上で、〈かたちのシンプルさ〉と〈素材と技法の数〉という2点において彼らによる〈天然性〉表現の共通点を分析する。

かたちのシンプルさ

本章で考察した作品に限り、二人の作家の作品において最も明らかな共通点は、加工作業の数量を抑えてシンプルなかたちで表現することだと考える。

ライブは制作において〈天然素材〉に具象的な造形を加えずに、それぞれ素材の〈存在性物質〉の状態を保持したままに、ギャラリーなどの〈人工環境〉で〈天然素材〉の本質を示している。一方のタジマは《ART D'AMEUBLEMENT》シリーズでは具象的造形を描かずに、人工照明による蓄光性顔料の変化を視覚的に示している。《ANIMA》シリーズでは、シンプルな形の吹きガラスに青銅のジェットノズルを刺しこみ、〈天然素材〉と〈人工素材〉との対比関係を通して「コントロール」を表現している。

〈天然素材〉と〈人工素材〉の違いにもかかわらず、二人の作家とも素材の人為的加工作業を完全には否定してい

ない。ライブは大理石を磨いたり、蜜蝋を部屋に作ったり、花粉を幾何的模様に沿って並べたりする。タジマは《ART D'AMEUBLEMENT》シリーズで複数の色で色彩変化を描き、《ANIMA》シリーズでは吹きガラスを少し形づくる。つまり、美術作品を鑑賞する場合、作品の視覚性が有効と言えるため、観者はその視覚的特質によって作家の意図の解釈に接近しやすくなる。

素材と技法の数

一方、二人とも一つのシリーズで用いる素材・技法の種類を抑えつつ、異なる素材・技法で別のシリーズを制作している。そして、一種類以上の素材を用いる作品においても、異なる素材は用いない。ライブは花粉、蜜蝋、大理石、牛乳などを用いているが、例えば、《ミルク・ストーン》で大理石と牛乳を組み合わせたとしても、牛乳は牛乳、大理石は大理石のまま用いられている。タジマは蓄光性顔料を含めた絵具、ガラス、工場で採取した音、照明などを用い、素材を組み合わせることが多いが、用いているテクノロジーは一つのみである。

一つの作品で素材・技法の種類を限定すると、該当素材の〈天然性〉を明確に提示することができる。しかし、いつも同じ素材・技法を用いると、素材により鑑賞者に与える思考も限定されてしまう。その解決法として、〈天然性〉を持つ異なる種類の素材によって異なる作品の制作が行われると考えることもできる。

4 自作における〈天然性〉

4-1 過去作における表現

昨年度の自作で、天然の岩絵具と天然の漆は〈自然物〉を描く時に用い、人工の新岩絵具とを〈人工物〉を描く時に用いるという素材の使い分け方を通して、〈天然素材〉と〈人工素材〉の分類方法に見られる文明の矛盾を表現することを試みた。画面では、自然のままに絶滅を迎える末期の人類と、人類と似ている自然選択の過程を経験したほかの動物と、人類の作り物を列挙しながら、人類とはどんな生物であるかを示し、人類と文明の関係を検討した。

作品《飛べ〜》

絵画作品《飛べ〜》(図7)では、史上最大の飛行機であったAn-225、飛行機と同じ高さの空を飛べる鳥、昆虫の中で長生きする蟬、猫に寄生する微小なノミ、地面に生きて

飛行機を投げ出した絶滅期人類を8.7mの長細い画面に並置した。

筆者は飛行機を文明における大切なターニングポイントと見なしている。なぜなら、元々地面に生きている人類は飛行機を発明して以降、機械に乗って地面を離れ空に進出する能力を獲得していった。飛行機の開発は空を飛んでいる鳥を参考したのである。飛行機が飛ぶ高度は鳥も飛ぶことができるが、昆虫は飛ぶことはできない^{xxv}。昆虫と言えば、繁殖をする成虫の寿命は一般的に短い。昆虫の中で最も長生きの種別として、蟬は一生のほとんど時間を地下に渡り、繁殖を完成するとすぐ死ぬ。それより、蚕は更に寿命が短いだけでなく、飛ぶ能力すら有しない。ところが、弱そうな蚕に寄生されると猫は困る。もちろん、蚕に困る猫は肉食動物として鳥を狩る。同時に、猫は人に飼われる。猫と言えば、現代人にペットとして飼われることが多いが、猫は犬と違い、肉食動物としての根性が残っている。野外で生活する猫は鳥を狩猟する能力が備わる。猫と人類との関係は「ペットを飼う」というより、「利益を交換しあう」に近いであろうか。筆者が気になるのは、原始時代食糧を探すために人類の居住地に入り、一層安定的に生息していくためにペットとなり、人類の歴史を傍観している猫から見れば、人類はどんな動物だろうかということである。

自作において、筆者は人類が絶滅を迎えるという世界観を設定した上で、飛行機An-225を画面の左の起点に描き、紙飛行機を投げ出した絶滅期の人間と猫を画面の右の終点に描いている。画面における絶滅期の人間は既に本物の飛行機を知らず、原始的な生活をしている。彼らは機能性にすぐれる機械を造る能力は失ったが、手順が簡単な制作・生産活動をする能力は本能として残っている。そして、猫は狩猟の能力が備わるため、人間にかわり新たな領主になった。とは言え、肉食動物である猫は、人類という脂肪率が低下する動物を食べる意欲がない。また、人類の制作・生産活動からは食糧が続いて得られるため、未だに人類と共存する。筆者はこういった原始主義的な未来の可能性を挙げて、人間が〈人工物〉を通して獲得しないのは何だろうかを検討する。



図7:飛べ〜 2022年

飛行機には新岩絵具などの〈人工素材〉、真ん中のモチーフ的時空には箔などの〈天然性〉が比較的低い天然

素材、人類とほかの動物には天然の岩絵具と天然の漆を用いている。(図8-13)



図8:飛べ〜(部分a)



図9:飛べ〜(部分b)

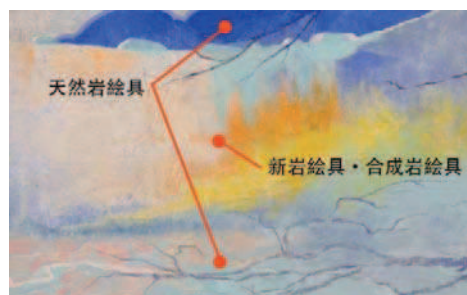


図10:飛べ〜(部分c)

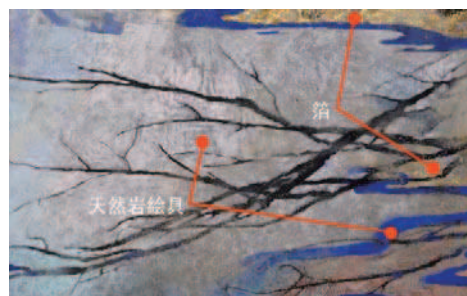


図11:飛べ〜(部分d)

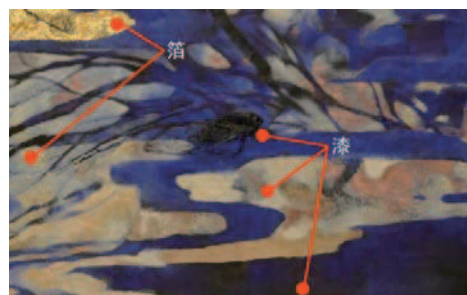


図12:飛べ〜(部分e)



図13:飛べ〜(部分)

また、時間経過を暗示するために、筆者は支持体の素材の荒さと支持体としての素材が開発された時間差を利用している。左からの順番は、機械漉きの三彩紙、手漉きの和紙、和紙+大麻布、大麻布、亜麻布、黄麻布である。紙の発明は布より遅れ、機械漉き紙は手漉き和紙より遅れる。また一番左の三彩紙は繊維が一番繊細で、右になるほど荒くなり、一番右の黄麻布が最も荒い。(図14)

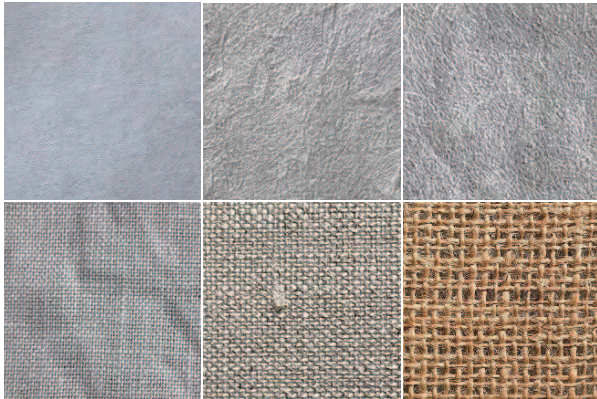


図14(左上から:三彩紙、楮紙(厚手)、楮紙(薄手)、大麻布、亜麻布、黄麻布)

作品《おーい〜ほほほ》

絵画作品《おーい〜ほほほ》(図15)では画面を左側と右側とに分けている。左側には絶滅期人類は領主になったネコに餌をやるという場面を描いている。人類が絶滅を迎え、人口が大分減ってきて、頂点捕食者という地位から落ちてしまった。そして、捕食能力に優れると同時に人類の元居住地に慣れた猫はその居住地の新たな領主になった。それでも、猫を飼う習慣を持つ人類は自らの地位落下はともかくとし、変わらず猫に餌をあげ続ける。

右側には最晩期の人類が恐竜の末裔である鳥類にお花を見せる場面を描いている。最晩期の人類はほかの絶滅した動物と同じように巨大化してきた。それでもお花を楽しむ習慣が残り、自らの境遇と類似する鳥類と喜びを分かち合っている。



図15:おーい〜ほほほ 2022年

末期の人類が抱えている餌、人類の文明の進歩速度を象徴する階段には人工の新岩絵具を用いている。ほかの部分には天然岩絵具と漆を用いている。なお、人類は自然物であるとしているために、人類を人工物とわざと区別し、人類を描く時には〈天然素材〉を用いている。そして、右側の「最終期人類」の生活と左側の「末期人類」とを区別するために、「最終期人類」がいる環境には筆者自ら育てた豆苗を用いて絵肌を描いている。(図16-18)



図16(左):豆苗で絵肌を作る過程 / 図17(右):豆苗による絵肌



図18:「末期人類」が立つ階段(左)と「最終期人類」がいる環境との対比

4-2 自作の表現の再検討

第3章で挙げたライブとタジマの作品と比べると、上述した自作は画面が複雑であるだけでなく、毎作における素材の種類と数量も多めである。本節では3章で検討したライブとタジマによる〈天然性〉表現の特質を踏まえ、自作の表現を再検討する。

4-1で言及した自作では、描いている造形が具象的であり、用いる素材の種類が多く、全体的にはかたちが多様である。3章でまとめた〈天然性〉の表現と対照的なこれらの要素は、いくつかの課題を明らかにする。例えば、かたちの多様さにより、素材の〈天然性〉の存在感が弱くなり、〈天

然素材)と(人工素材)の使い分け方を通して文明における矛盾を暗示するという制作意図が隠れてしまう。また、支持体とした木製パネルと布、下地とした胡粉、絵具層にある着色材と接着剤が重なる結果、異なる(天然性)の程度が混在してしまっている点である。ここから以下の制作の方向性が導かれる。

かたちと素材のバランス

自作における素材の(天然性)を分かりやすく表現するために、制作の際に作品のかたちを抑え、よりシンプルな造形を描いていき、一作において(天然性)の異なる素材を減らしたほうが良い。ただし、自作のモチーフに対しては猫や人類など具体的な画面が必要であるゆえに、ライブほどのシンプルさは自作に適さないであろう。自作にとって、造形と色彩を抑えることは具象的な造形を保つことを前提とする。一定の複雑さを残しながらシンプル化したほうがふさわしいと考える。

そして、具象的造形を描く上で(天然性)の存在感を強める方法として、ライブのように素材の(存在的性質)の状態を保持する手法が適すると考える。それぞれの素材に余計な手を加えずに、できる限り少なめの筆で造形し制作する。また、(天然性)の異なる素材を混在しないことも重要である。素材の混在を避けるために、着色剤の発色に良い下地層を塗らない場合も検討する。

支持体とパネル

自作における素材は、岩絵具や漆などの着色剤のみならず、膠のような接着剤、紙や布のような支持体、パネルにまで至る。それらの(天然性)をも利用することによってモチーフの説得力が明確になると考える。

パネルの素材の(天然性)を利用すれば、一つの画面において(天然性)の変化を合理的に作ることができる。例えば、木製パネルの一部を合成樹脂系の素材に切り替えることによって、高い(天然性)から低い(天然性)までの変化を表現できる。なお、タジマが《ANIMA》で利用する空気という素材は(天然性)が非常に高く、(自然物)の表現にふさわしい。パネルの一部を切断すれば、空気の(天然性)も利用可能になる。自作ではこういった表現方法を試みたいと考える。

5-1 (天然性)の考察の結果

本稿ではウーホンによる研究を考察し、ヴォルフガング・ライブとミカ・タジマによる作品における(天然性)の表現方法を検討してきた。その結果以下の二点が明らかとなった。

第一、新石器時代に入って生産技術の進歩に伴い、人々は「特殊な物」への欲望が生じ、ますます技工の巧みな美術作品を求めるようになってきた。そのうちに素材の性質が意識され、特に(存在的性質)が活かしはじめられた。(経験的性質)もこの段階で利用されたかもしれない。また、美術作品における(存在的性質)は実在的であり、(経験的性質)はそうではないために、鑑賞の立場からすれば、ある作品において素材における(存在的性質)の利用は(経験的性質)より分かりやすい。

第二、作家であるヴォルフガング・ライブとミカ・タジマにとっても素材における(天然性)が重要である。二人による(天然性)の表現において(存在的性質)が鑑賞の切口である。ただし、(天然素材)に拘るライブは、それぞれの素材に対する加工作業の数量と種類を抑えること及び(天然素材)を(人工環境)に持ち運ぶことを通して、表現においてはできる限り素材の物質の本質をそのまま示している。タジマは制御可能な(人工素材)を通して(コントロール)を表現している。二人の作品においては形がシンプルであり、また一つの作品では用いる素材の種類は少なめに限定されている。

以上の素材の(天然性)の考察を踏まえ、筆者は過去作における(天然性)による表現に潜んでいる問題点を明確にした。今後の制作では支持体と下地材の(天然性)も検討しながら、自作における素材の存在感と形とのバランスを調整していきたいと考える。

5-2 今後の課題

素材における性質を中心とした美術史の再検討について、本稿2章で言及したウーホンによる研究のほか、ペトラ・ランゲ・ベルンド(Petra Lange-Berndt)による『Materiality(物質性)』、モニカ・ワグナー(Monika Wagner)による『Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne(芸術における素材:もう一つの近代の歴史)』などを考察した上で本研究で取り組む(存在的性質)と(経験的性質)の区分に基づき素材の表現の歴史を明らかにしたい。また、ライブとタジマの作品に対する考察を踏まえ、(天然素材)や(人工素材)に依りながらも(天然性)を重視しない作家による作品を上述した二人の作家の作品とを比較しながら、(天然性)による表現について更に深く検討したいと考える。

i (インタビュー)Darren James Jorgensen, *Wolfgang Laib: Returning to What Is -An Interview with Wolfgang Laib*「To obtain the pollen, he spends months brushing it from the stamen of fertile flowers. Milkstone (1977), made by pouring a layer of milk onto the smooth surface of granite, must be refreshed every day by nervous gallery staff. Passageway-overgoing (1996) is a set of beeswax boats elevated to the ceiling of the gallery by a thin wooden scaffolding. While critics have all too often read him as a 'nature' artist, Laib himself insists that what he does has little to do with nature.」

ii 今日「天然素材」と「人工素材」との分類方法は漠然としているまた、徹底的分類する可能性と意義は見られないと考えた上で、筆者は「天然性」という概念を提案する。1-2で具体的に解釈する。

iii フランスの西南部ドルドーニュ県にあるラスコー洞窟(Grotte de Lascaux)。1940年9月12日、モンティニヤック村の少年が、穴に落ちた飼い犬を友達3人と救出した際に発見された。

iv 木村重信、『触覚について』,美学 = Aesthetics / 美学会 編 5 (2),1954,p.59-68

v 西村清和、『現代アートの哲学』,産業図書株式会社,平成18年4月,p.49

vi 巫鴻(ウーホン),『艺术与物性(芸術と物性)』,p.8-10

vii E. Dissanayake, *What is Art for?*, Seattle and London: University of Washinton Press, 1988, p.29

viii 礼記・聘義
「あたたかみがあつてしつとりとしているのは、まるで「仁」(やさしさ)のようではないか」を意味する,訳文参考<http://www.mugyu.biz-web.jp/nikki.31.07.19.htm>(最終閲覧日2024年1月9日)

ix 既知中国の最古の字典(AC.2世紀)

x 訳文参考<http://www.ic.daito.ac.jp/~oukodou/tyosaku/gyoku.html>(最終閲覧日2024年1月9日)

xi 巫鴻(ウーホン),『艺术与物性(芸術と物性)』,p.32

xii 司馬遷,史記・平津侯主父列伝「臣窃以為陛下天然之聖,寬仁之資,而誠所以天下為務,則湯武之名不難侔,而成康之俗可復興也。」

xiii Wolfgang Laib und Rudolf Sagmeister im Gespräch, in: *Wolfgang Laib*, Aus-Stellungskatalog des Kunsthauses Bregenz, 1999, S. 12f

xiv <https://www.youtube.com/watch?v=zf1dnJfTLY4>(最終閲覧日2024年1月9日)

xv https://www.youtube.com/watch?v=TBXHGs8_jo&t=49s(最終閲覧日2024年1月9日)The Philipps Collection, *Installing the Laib Wax Room*. 「We applied this wax in this small chamber, we melted the wax and applied it nearly like plaster, directly onto the wall. It's like one piece: it will be permanent – you can't take it away. To do this is a very beautiful process, with the smell, with the material of the beeswax, which you can really feel. (...) I think what is important is that it's not me, it's much, much more than myself. And I think that is the secret why this is so powerful.」

xvi <http://waxroom.fr/chambre-certitudes.php>(最終閲覧日2024年1月9日)「On le sait, il y a dans la dynamique créatrice de l'artiste une forme répétitive de l'activité physique qui confine à l'ascèse. Les jours entiers passés accroupi dans les champs à récolter du pollen, ou encore les semaines occupées par le travail lent et exigeant du polissage du marbre, sont autant d'exercices qui redonnent au temps sa durée réelle, au corps la mesure de ses possibilités, ses limites.(...) L'esprit est là, présent en tout, et la nature, par un contact direct, répété, forme le support privilégié d'une méditation sur les questions essentielles qui se posent à nous dans ce court voyage que nous accomplissons, de la naissance à la mort.」
英訳参考:Salvador Jiménez-Donaire Martínez, *Milk, Honey, Pollen. Time and Sensorial Experiences in the Works of Wolfgang Laib: La Chambre des Certitudes*, Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII Historia del Arte. Revista de la Faculta de Goegraffia e Historia, 9, 281-301, 2021, p.294
「As we know, there is in the artist's creative dynamic a repetitive form of physical activity which borders on asceticism. The whole days spent crouching in the fields collecting pollen, or the weeks occupied by the slow and demanding work of polishing marble, are all exercises which turns time back to its real duration (...). In short, it is a question of tuning the body and the spirit to the rhythm of nature, which has been fulfilled, for millennia, following the succession of the seasons.」

xvii (インタビュー)Darren James Jorgensen, *Wolfgang Laib: Returning to What Is -An Interview with Wolfgang Laib*. 「As you can see, I'm using these natural materials like pollen, milk and beeswax and sometimes the misunderstanding is that I am only interested in nature. But that's somehow a very basic idea, and of course they are all natural materials but beyond this I am interested in all materials which I did not create. Milkstone has a white surface or a pollen piece has a yellow square but it is not a painting which I made. The milk is not a white painting that I painted and I think this is why the milkstones are so far beyond any painting that I could make. I took the material out of its normal environment just to show what this milk is.」

xviii (インタビュー)Darren James Jorgensen, *Wolfgang Laib: Returning to What Is -An Interview with Wolfgang Laib*. 「The meadow is a natural environment. But when I collect the pollen and bring it into the gallery and make just a square with pollen, it's intensified and abstracted. It's a very intense experience in a very abstract environment, totally different from the natural environment of the meadow. You will see this pollen in a square field in this artificial light. It is not about a meadow and nature, it's about the pollen itself.」

xix *Mika Tajima*, Co-published by Inventory Press and

Kayne Griffin, 2022, p.77-87

xx 2023年森美術館開館20周年記念展『ワールド・クラスルーム:現代アートの国語・算数・理科・社会』で展示された『ART D'AMEUBLEMENT』シリーズのキャプション

xxi *Mika Tajima*, Co-published by Inventory Press and Kayne Griffin, 2022, p.98

xxii Ebd., p.98

xxiii Ebd., p.97

xxiv Ebd., p.97

xxv 世界で一高く飛んだことが記録されている鳥類は「マダラハゲワシ」と言う。上空11000mぐらいの高さで飛べる。1973年、一羽マダラハゲワシが飛んでいる飛行機と衝突した事故により、該当飛行機のエンジンの1個は壊れた。

[参考文献]

- 1 巫鴻(ウーホン), *艺术与物性(芸術と物性)*, 上海書画出版社, 2023
- 2 神林恒道, 『現代芸術のトポロジー』, 勁草書房, 1987
- 3 マルティン・ゼール[著];加藤泰史/平山敬二 監訳, 『自然美学』, 法政大学出版社, 2013
- 4 藤枝晃雄/谷川渥/小澤基弘, 『絵画の制作学』, 日本文教出版社, 2007
- 5 木村重信, 『美術の始源』, 木村重信著作権集第一巻, 株式会社思文閣出版, 1999
- 6 顔料の歴史, 『鶴田榮一』, 色材協会誌2002年75巻4号, p.189~199
- 7 『ヴォルフガング・ライブ展』, 東京国立近代美術館, 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館編, 東京国立近代美術館, 2003
- 8 木村重信, 『表現の問題』, ばんせ / 三色堇の会 編 (9), 1951, p.1-5
- 9 金田民夫, 『自然と芸術との関係』, 美学 = Aesthetics / 美学会編 5 (2), 1954, p.35-47
- 10 Salvador Jiménez-Donaire Martínez, *Milk, Honey, Pollen. Time and Sensorial Experiences in the Work of Wolfgang Laib: la chambre des certitudes*, 2021
- 11 Katherine Fries, *TOUCHING IMPERMANENCE: experiential embodied engagements with materiality in contemporary art practice*, 2017
- 12 G. W. F. ヘーゲル [著];石川伊織/小川真人/瀧本有香 訳, 『美学講義』, 東京:法政大学出版局, 2017

(2023年9月29日 原稿受理、2024年1月18日 採用決定)