

〔研究ノート〕

## 無限遠点は非人称の自己の座

The point of infinity is the topos of impersonal self

中原 伸浩  
Nobuhiro Nakahara

絵画の実践の諸証言のアイロニー<sup>※1</sup>とユーモアは、それが世にも素晴らしく美しくそして  
楽しい嘘であるところにある？

太陽と地球と月は同じ大きさである。<sup>※2</sup>そうでなければ何故皆既日蝕、皆既月蝕なのか。  
この単純な経験事象には、距離、大きさ、光、速度、重力、太陽系と宇宙全体の過程など  
あらゆる事象が深く関係している。

目の前の空間の奥行きの方だけが潰れている。樹木の奥行きは見えない。  
あるいは街路を移動中、信号の光の前後遠近が遠方では曖昧に見え判別できない。

星座はすでに絵画である。  
絵画は無限遠点で構成される星座を包含する器である。他の惑星では異なる星座が描かれ  
る。

サンタマリア・デレ・グラーツィエ<sup>※3</sup>の食堂に立ち、前方の壁面にレオナルドの最後の  
晩餐<sup>※4</sup>を眺める。

左右の壁と天井、壁と床の境界はそのまま壁画の中に入り、中央のキリストの右目の脇に  
消失する。

ヴァーチャル・リアリティの嚆矢である。

平行する線分は無限遠点で交わる。

その同じ地点に画家も、そしてそれを眺める人（私）もいる。<sup>※5</sup>

描かれたキリストの無言の呟き「我は汝である」。

ルネサンス期の天才画家レオナルドによって実践された究極の透視図法の理解。

それは日本の神社神殿の鏡のメタファにも近似する。

神の位置がこちらを映すのをみる。

これら全ては愉快なる状況証拠であり推測の域を出ない。

しかし遠い光ほど我々を強く照らす。

だが透視図法は我々の双眼の経験ではなく、単眼で見ることが前提されていると言う一抹の疑いがある。

絵画は光の器であり窓であり鏡であることを競ったが、  
来るべき絵画は背景の前景化によってそれを反転する。

ここでは絵画の通念をリセットし再設定すべく、一つの経験の末端、一對の眼と身体と意識を常に含んでいる観測データを縦軸に、そして多様な事象の広がりや横軸に見立て、絵画についてとりとめなく考えまた感ずるところを述べる。それは9歳のとき始まった。命あるものを捕食し己を養うしかない生の恐怖、自我の分離と消滅の恐れゆえである死の恐怖、恒星間宇宙の恐怖といった多くの恐れに対抗可能な何かの手掛かりのように、自宅の本棚から見出し魅了されたゴッホ<sup>※6</sup>やセザンヌ<sup>※7</sup>やマティス<sup>※8</sup>、デ・キリコ<sup>※9</sup>やデュシャン<sup>※10</sup>の絵画、日本文学全集の北園克衛<sup>※11</sup>の詩、父に連れられて見た銀座テアトル東京<sup>※12</sup>の2001年宇宙の旅<sup>※13</sup>、ギリシア神話と古代遺跡など。個として生きることへの漠然とした不安、毎日同じ時刻に同じ学校や職場へ通い、与えられたことをする真つ当な人生を生きられそうにない、できればそうしたくないという感覚。教わってはいないにも関わらず、芸術と呼ばれた根源、原初とも感ずるその何かへの畏怖など。気付いたときすでにそれは始まっていた。全身の細胞の反応として。それは滑稽で臆病で偏屈な、エゴ以外のなにものでもなかったのであるが。1970年万国博覧会に岡本太郎が制作した太陽の塔が、急成長する日本と人類の未来への希望を体現していた。ドイツ館ではシュトックハウゼン<sup>※14</sup>が、ライブ・エレクトロニクスの電子音楽を、藍色のドームに響かせた。アヴァンギャルド、前衛芸術という言葉はこの頃知った。モダニズム<sup>※15</sup>と芸術運動の20世紀絵画彫刻その他の諸動向。ギリシアの作曲家ヤニス・クセナキス<sup>※16</sup>の、ペルセポリスやポリトープと題された電子音楽は、ただ美しいというものではなく、聴く者に生理的な限界を要求した。それは統計数学理論による演算から創出された。欧米の芸術は、科学あるいは哲学的な概念論理の基盤を持ち、徹底的で強靱な思考とその飛躍によって制作を支える。ときにそれは恐ろしいほどの拡張であり、激越なプレゼンス<sup>※17</sup>となる。しかし当時、我が制作の現場は勿論、これらと比べられるものではなかった。14歳頃、花瓶に活けた百合の花を描いていた。花の描写はうまくいったが、背景に塗った色が適切ではないと思い塗り直しをするがこれも気に入らず、何度も同じことを繰り返した挙句失敗した、という苦い記憶がある。まず後景を描き、そこにある対象はその後に描く、という手順が本当は必要であったのだが、長らくそのことには気付かなかった。気付いたのは、学んだことと感ずることとがようやく一致を見る学生時代の終わり頃であった。その頃までにはこの世界では実は、単に空間座標の中に位置と形を持ったものがあるのではないということに気付いていた。そして、作品を作ることはただ何かを描き形作り我々の意識を拡張するだけではなく、それは同時に自己の発見、新しい価値や意味を見出すための装置、構造であり新しい意識や空間概念を造り出すことであると。しかしそれはまた価値の符牒であり、それ（作品）自体に何ら価値はないのであると。すべての作品は後世によって判断される他ないのであると。一方、生ける制作者にあっては、孤立無援や周囲の無理解とは無

関係に、止むに止まれず続行される未知への過程からこそ後世への贈り物たる何かは生まれるのであると。それが人々に理解された時、それを為した者がこの世にいないことは自明である。全ては死者の為した何かであると。一点の絵画によって、生者と死者の眼差しが、いまここで交わり同位する、個の経験こそは、全歴史全人類の目指す場所を目映く照らしていると。しかし、絵画はまた価値の符牒でしかないとも言える。さて、いまさらであるが絵画とは何か、何であったか何でありうるか。こうした思考は全てエゴであり、エゴは新しい何かを見出すかもしれないが、それは新しい衣を纏うことであり、脱衣一裸にされることはない。<sup>※18</sup> あたまでは分かっていることが、実際の制作では何故かできないという訳のわからない苦しみと焦燥に終始し、大学院修士課程を終える頃に一縷の光を一瞬垣間見た。修了制作に際し初めてある方法をとった。それは対象となる光景の一連のファイルに通し番号をふっておき、その幾つかの組み合わせを乱数によって決定するというものであった。意思を入れないその結果は、常に必然的にそれ以上でも以下でもない。ただ無選択にそれを受け入れる。そうして出来たものは、あらかじめ意図された以前のものよりもはるかに必然性を持っており、驚きと落ち着きをもたらした。その光は試行錯誤の混乱の末に、追い詰められたエゴを捨て、自己の消滅の方へ舵をとった瞬間に見えた。自己決定することのない意識、意味と意味以前を認識する意識。触れた者の意識を拡張する意識。それは他の宇宙の産物と同じく、意味なく生きている意識、制作者にとって新しい裸の絵画であった。最も大切なことは、文字ではなく黒板を見ること。全ては意味なく分節なくある。意味は言葉より以前にある。多分人間以前に。そこには自他も個もない。精神と呼ばれるそれも。精神は意味と意識を繋ぐ。意識は端末？絵画は非言語の媒体であるが、不確定な意味を包含し包含される場でもある。意味は形、イメージ、物質、時間、空間より以前にある。人間より前に。意識はその端末？それは私の命という通念が虚偽であり、本当は、命という何か、私という何かを営んでいる、というに近い。これは、日本的東洋的な、古の感覚であり真を捉えている。いわゆる西欧合理主義の論理的思考は、分節の思考である。主客の文節は所有のそれでもある。彼らにとって、自分の命は自分のもの。論理の言葉はものや事象を切り分け分類し、差異を作り続ける。我非汝。それは現代の社会を徹底的に複雑化する。もはや違和感すら感ずる暇のないほどに。もうこの先は自らの神経系を麻痺させるしか生きるすべのないほどに。例えばエネルギーは質量と光の速度を掛けた値に等しいとする、たった5文字のアインシュタインの方程式<sup>※19</sup>が如何に単純で美しいとしても、と感ずる時に。否こう考えるとき、芸術とは、分節分裂と反対向きの統合、あるいは融合へのベクトルであったとあらためて気付く。あの方程式はエネルギーと物質の融合であり、その意味で芸術でもある。芸術は、複雑でバラバラの現実を統一融合し単純にする。素晴らしい作品を前にして世も我をも忘れ、純一な観照状態となる。物事の感じ方考え方が一掃され一新される。それは決してエンターテインメントの供給する経験なのではなく、至福に包まれるエクスタシー＝体から外へ出ること、意識の拡張の体験である。それは人の意識をシンプルにリセットする。たとえほんのひとときであるにせよ。それは未知の意味が自他のない精神から、意識の端末の別の次元へ送り込まれ、覚醒する特殊な経験である。記憶を喪失したまま無人島に漂着した子供は、それと知らぬうちに生存のため衣食住についての、あらゆる知恵と術を発見し続け生き続ける。魚

を捕り、開墾し、耕し、家畜を飼い、食料は備蓄され、雨風を凌ぎ、火を焚き、調理するようになると、やがて生活には必要のない何かを作るようになるであろう。無意識のうちに人類の記憶が再生されるだろう。参照する何ものもないとしても。たとえ孤島に孤絶したまま、人類滅亡後に生存する最後の人になったとしても。ひとり作るものは、しかし、その人だけの何かではないだろう。また、単なる人類の記憶の再生とは異なっているだろう。しかしそれは、やはり宇宙と交信する芸術であるだろう。また、過去へ遡行し、鎖国や戦乱の世に、あるいは国土も精神も平和で美しかった時に、芸術の類いなどなかったのかと問えば、歴史は決してそうではなかったと回答するだろう。遠い過去、異文化の文脈の解らない絵画に格別の感動があるのは、もともと自己の中にあった、理解出来ない他者や対象に深く刻まれた、原初との邂逅こそが生きていることの証であるからだ。奇跡的な無用の用が必要なのだ。意味のわからぬ何かが。エゴが作った意味ではなく、あらかじめ決められている意味ではない、理解不能の領域との不意の遭遇が必要なのだ。しかもそのためのあらゆるエゴによるコントロールは、絶対に越えられない障壁となる。従って、ときにそれは、自我脱落を企図する修業への、命懸けの覚悟と同位相であることを歴史は示す。原初と繋がる可能性？歴史の事実として、印画される以前の壁の穴の投影像やレンズによる写像の発見がある様に、形象以前、描かれる以前の絵であるところの、絵画のプロトタイプ<sup>\*20</sup>がある。点を線で繋ぎ面を見出し、イメージを見出す見立ての技法、例えばそれは星座である。星々は無限遠点の見立てである。光年の距離の異なる位相は全て無化される。星座はイメージの見立てでありその意味の共有である。抽象でも具象でもないトータルな意識が外在化されそこに宿る。写真と同じくそれは期せずしてして発見された。発見されたそれは貴重な技法として、古の人々によって思わぬ使い道を見出された。陸の见えない海上で星座は航行の道標となった。陸の灯台のように。それは、我々すべてが囲まれ包含されているところの、広大な絵画の基底のヴィジョンでありプロトタイプであるが、制作も制作されたものもなく見立てだけがあり、個別の表現ではなく自他と個はない。奥行きの方向だけが潰れている。絵画に奥行きはない。星座の星々に、距離の違いがないように。すべての意味は言葉に先立ち、未だ定位されぬ原初の意味は人為ではない、従って新しい絵画は人為ではない。その好例がある。20世紀初頭最も先を見ていた、そして同時代の芸術を軽蔑し罵倒していたジョルジオ・デ・キリコは毎朝、その日の自らの制作への恩寵を神に祈った。

1954年にマティス、1968年にデュシャン、1978年にデ・キリコが死去した。これ以降の西欧の絵画に、関心がない訳ではないが。舶来のもダニズムもアートワールド<sup>\*21</sup>も、商業主義の支配する対岸の火事であり、個人的には落胆の潰えたる夢である。1986年宇治山哲平先生が亡くなった年の秋、初めて渡欧し少年時代から憧れていた作品の大半に触れ、帰国した明るる日に出かけた、琳派の展覧会で見た何かは、ヨーロッパで感じた閉塞感を一気に払拭し、深い呼吸を促し、自分の向いている方向は正しいと感じた。そこで再生されたこと、それは、画学生の19歳の頃から試行している、背景の前景化というものである。それは、前提となる絵画の諸条件、縦横の方向とフレームにより、界を限られた矩形である支持体を再定義することである。そのためには、ユークリッド空間の3つの座標、X,Y,Zの均一な広がりの中に物体が存在するという時空間の捉え方から、非ユークリッド



空間の視座と往復し、次元の移行拡張に至る必要があるのであるが、それを一旦保留し、まずは自然空間から始めるとすると、そして絵画空間における遠景もしくは背景—バック・グラウンド、中遠景もしくは中景—ミドルグラウンド、近景もしくは前景—フォアグラウンドという3つの要素があるとなると、古代からの西欧絵画の制作手順は、まず遠景もしくはバックグラウンドから始め、次いで中遠景もしくはミドルグラウンド、最後に近景もしくは前景であるフォアグラウンドの順に描いていくということである。これはピカソが籠と鳥のコラージュを描く手順である。まず空間がありその中に、光景を形成する対象物が奥の方から手前に向かって配置される。対象物を周囲から切り離すことは出来ない。対象物もまた空間であり、均質なグリッド空間の中に位置を持つと仮定できる。とすれば、最初に置かれるのは鳥籠のさらに向こうの空間である。常に先立つのは対象物ではなく全てを包み込む後方の空間であり、壁などの表面である。この最後方の空間は、最前方に直接繋がっている。視線を受け止める表面のない宇宙はない。おそらくは空でさえも。それを遠景＝背景＝バックグラウンドから、こちらへ前進して来る順に描いて行く。そのとき、殊に描こうとする対象が、屋外の風景である場合、空はどこにあるのか。空だけは必ずしも最も遠くにあるのではない。空だけはその表面の位置が不明であって、空は彼方にもあり建物や樹木の上にもあり、それら全てのこちらにもある。空に現れた点がやがて大きく見え鳥の姿になり、こちらへと飛んで来る。鳥は貴方の肩にとまるかも知れない。さて、空はどこにあるのか？とりあえず絵画を器の一種とするならば、その器は、無数の無限遠点と支持体表面のこちら側までを包み込む。この認識と、前述の奥行き方向の潰れとを同一事象であると捉えるなら、遠景—バック・グラウンドは前景—フォアグラウンドのさらにこちら側へ前進してこなければならず、未だ嘗てこのことを捉えた制作は絵画としては存在せず、造形性として未知の領域である。とはいえ、実は先達の中には、このことに関連する探求はいくつかあった。その嚆矢はセザンヌである。セザンヌの自律的な画面には、対象と制作者の、映像的な写像ではない、リアルな経験としての距離の造形性への翻訳が含まれている。そしてジャコメッティはこれを絵画および彫刻で敷衍し、独自の方向に推し進めた。彼のシュルレアリスム以降の作品は、それまでのイメージの形而上性を捨て、現実の時空間である制作者と対象との対峙のなかで観察された正確な距離＝時間の中で捉えられる空間—を、彫刻と絵画それ自体に担わせることを、制作上の最重要課題として追求している。針金のように細く小さな作品は、対象と制作者の距離の隔たりが、奥行きの方向で潰れていることを端的に明かしている。その先に、新たな眺望を見ることが可能であるかということが、本稿の一つの主題であり主軸である。セザンヌ以降、ヨーロッパとアメリカで試行されて来た絵画の造形性の基盤を、さらに前進させるための第2次大戦後までの様々な試みは、必ずしも現在に繋がってはいないと思われる。そして、近代以前の日本の絵画のあるものは。依然として彼らの先を行っているようにも見える。後述するが、その一端は西欧の絵画が窓であったこと、近代以前の日本のそれは窓ではなかったことにも垣間見える。セザンヌ以前の絵画は、視界—構図として策定された窓枠と制作者の距離が、セザンヌ以降のそれに比して遠かった。制作者の視点の位置が窓枠に近付いた分、視界は広くなり、対象は遠ざかり小さくなる。ここでセザンヌは、対象に独自の變形を試みる。全光景をフレームの中で見回すことができ、尚且つ主たる対象となる最

遠景を前景化するのである。カメラの広角レンズをもってするならば遠景は相対的に非常に小さくなってしまふ。セザンヌの採った方法は、その広くとった視界の遠景に、投影写像の正確さではない彼の経験に基づいた、レンズで捉えるより遥かに大きい割合の面責が与えられている。見回すことのできるようなその周辺の中遠景や近景は、蛇腹をたたみ込むようにコンパクトな幅に縮められている。その結果、主役となる遠景をより大きく描き、しかも周囲を見渡し見回すような、見たままであるより身体感覚の経験に即した自律的な絵画となったのである。このことと、近代以前の琳派や浮世絵の絵師達が行ったこととを比較し再検討することは、意義のあることである。セザンヌの成したことを、仮に独特の逆遠近法と呼ぶことにする一方、琳派や浮世絵の構造は、セザンヌの絵画が多視点の、単一視点への包括であったのに対し、作品が視点の位置＝制作者の位置を定位せず、多視点のまま構図されたものとも言える。屏風、絵巻、団扇など、あらゆる画面形式に共通する近代以前の日本の絵画の特性である。これに類することは、西欧以外の文化圏の絵画にも散見されるのであるが、特に日本の近代以前の絵画に顕著である。絵のどの位置でも視線を向けたそこから奥行きが展開し、支持体表面を2次元的に視線が動き、移動するだけで、時間を伴う奥行きが開く。対象の奥行きと深さは、直接には描かれない、もしくは説明されない。視線が縦あるいは斜めに移動する時、見る人の中で奥行きと空間は生まれる。画面のそれぞれのロケーションで、異なる縮尺が自在に用いられるという自由度。それは、大画面となった時より大きな環境を形成するような、フレームレスな効果をもたらす。対象がフレームからはみ出すような前景化は、セザンヌとは逆に、フレームから遠ざかることでもたらされている。窓の外のプラタナスの葉は、確かに窓の遠くの室内から眺める時、窓辺から見るそれより、遥かに大きいのである。遠くから見ると、近くでは見えていた樹木の全体が見られなくなり、葉などの部分が大きく見える。消失点は相対化されるか無化される。その結果、見回す視線は、フレーム内の視界に対して平行に、その窓ガラス上の平面を移動する。（ガラスが嵌っている必要はない。）この身体的な視覚の経験は、日常の、当たり前のことであるとは思えぬ驚きである。この両者の絵画の在り方、そして、それぞれの可能性を考えることは興味が尽きない。西欧の絵画と異なる、この視線の動きから指摘できる日本特有の絵画の特性と、セザンヌ以降の西欧の絵画の見ていた夢の先、岬の突端の灯台からの眺望、誰かがそれを作品として提示することは可能であろうか。窓は、そして空はどこにあるのか？というこのことと、西欧以外の絵画の基盤となってきた造形性の基盤とを比較対照しながらしかも尚、そのスキームから自らを解放するための実践である。1984年から2003年までの制作になる作品の全ては成功しているとは言えない。ただ、2004年から2007年頃制作した4万点程と少々のもものだけが、それらとは一線を画し異質である。ほとんど未発表に近いものである。2007年以降、現在においても、自身のレヴューとして、問題は解かれずして解消している。気付かぬうちに、異質な何かになっていた。それらを形容することには、言葉の限界を感じず。それまでのどこか問題解決的な姿勢を、なぜかそれらは完全に放棄しているように見える一否、問題の方で、自ずから霧消しているように見える一こと以外に、その理由は見当たらない。おそらくは、極限までフレームから距離をとった一連の、非常に多数の画面としたこと、西欧近代絵画に典型的な1画面1場面ではなく非常に多数の多画面多場面としたこ

と、その全てを包み込み徐々に変化するオーダーがそれらに、互いに照らし合う緊密な関係性と共に3年の間制作が持続したことなどに起因すると思われる。これら全てはあらかじめ意図されたものではない。制作者がプロセスをコントロールするのではなく、逆にプロセスにコントロールされるという事態が、この過程の内実である。判断は保留のまま、いまはとりあえず、未知ではあるがやがて明確になるかも知れぬというそのことを祝い、かつて憧れたモダニズムの、あまりにも美しいがいまは粗大にも感ずる落ち穂を拾い、背負うことをひとまず休止し、荷を下ろして寛ごう、古の東風に靡く草のごとく、足を知る弱さでいよう。否、これすらも虚言であろう。作家もクリティックも、いまや市場の商材と成り果て、絵画の制作と作品の革新に直接言及しないか言及不能か、あるいは避けているようにすら見えるのはなぜか？それは意味なきものが多くの意味を召喚することになった現代のミステリーである？ともあれ、すべてここに述べることは、作品を含めすでに終わったことである。絶滅危惧種であることは光栄である。現在以降については語り得ない。途上については沈黙する他ない。

**作品—これらははいまも美しく愉しく、また滑稽な惨憺たるものである？**

1984年

Ina Claire + cocktail time 1984年 227.3×363.6cm (F150号2点1組) 麻布・油彩・コラージュ 東京藝術大学大学院修了制作

藝大修士課程の修了制作である。ようやく、何をすべきかが分かって来たと感じていた。乱数から複数の対象リストに無作為に連結し重ね、点・線・面の場を与えること。これらの元のイメージは、人物・室内・風景であり、大まかに抽象化されて何を描いているか判別出来ないのであるが、複数の人物のようにも風景や地図状の俯瞰図のようにも見える、白とシルバーに塗られた最初の作品と言える。1ヶ月後、大分へ赴任することになり、25歳の誕生日に初めて乗った飛行機の窓から眺める地上は、どこかこの作品のようにも見えた。ペルセウス座のp/e/r/s/e/u/sの文字を記した7つの円が作品に配置されている。Ina claireは、東京外国語大学が買い上げて下さり、cocktail timeは個人に渡った。繋がった作品であるが別々のところへ行った。星座は真ん中で分割された。

prologue-epigraph-harmonics-sphere-epilogue

1984年 prologue F150×2, epigraph F150×3, harmonics F150, sphere S150, epilogue P150×2 麻布・銀箔 第6回 DOU展 大分県立芸術会館第1室

感謝してもしきれないほどに、この年はビッグ・イヤーであった。修士課程修了後、すぐに大分へ赴任した。大分県立芸術短期大学の名誉教授宇治山哲平先生<sup>※23</sup>が拾って下さった。その年の暮れ、大分大学の先生方を含む教員のグループ展、DOU展に参加し、先生から自己紹介がてら25mの壁面を頂いた。84年の作品は結果としてさらに無造作に一種のドーローイングになり、その頃の感じでは未完成であった。この最初の一手法から手がつかずそのまま出品したののだが、宇治山先生から非常に励まされたのを覚えている。学生時代

にあれほどお褒め頂いたことはなかった。

epigraph 1985年 F150×10点 227.3×1818cm 麻布・銀箔 第7回DOU展 大分県立芸術会館第1室  
F150号のキャンバスを円環状に展示室の床に立て並べた、フリーズのような絵巻のような抽象作品。制作中、友人の訃報を受け、追悼とした。前年のepigraphに7つの画面を挿入し、横方向に長くなっている。宇治山先生はご病気で、車椅子を押して差し上げご覧になって頂き一層励みとなった。

## 1986年

constellations 1986年 227.3×1092cm パネル12点1組・麻布・銀箔 第8回DOU展 大分県立芸術会館第1室  
図版P17上

27歳頃である。まだ考えることも作品のサイズも大きかった。絵画から見たとき我々がそれとなるような一種のモチーフ、あるいは實在不可能な原初の、回転する小さな器を、大きな画面に、何もないところから可視化することを目指した。9歳の知能で。人として生まれることと死ぬこと。前世と後世、その境界を想像する。生と死の間のトポスではなく。高次元ではなく。プラトンのコーラではなく。ツイスター理論ではなく。フラクタルではなく。角運動やスピンではなく。転移する次元とともに回転循環する、不可視の円環ではなく。その見えないそれを、オルタナティブな方法で粗描すること。大分県立芸術短大時代に教鞭をとられ学長もされていた、日本における抽象絵画の先駆者の一人、宇治山哲平先生は1986年6月に亡くなった。最後の2年間、冬のグループ展「DOU展」でご一緒させて頂いた。御霊に捧げる3年目の作品を構想した。生死を繋いでいるかも知れない人ではない領域、宇宙のあまねき原初の、小学生の頃発明した時間空間以前の運動である回転、対象なき回転軸の回転を含む回転、この世の物理現象にあり得ない断続的な運動と循環を繰り返すそれを、量子的<sup>※24</sup>に無数回重なるそれを星座と呼んでみる。生まれる以前そこにいたかも知れぬ恒星間宇宙ではなく、航行する消失点＝無限遠点である死者の魂が船上から眺めるそれではなく。一方、我々生者にとっての天球上のスター・ナビゲーション<sup>※25</sup>の回転する全容は、前方と後方の各位置が重なったとき互いに手前なのか背後なのか識別出来ない。奥行きの方向のみ潰れているのが我々生者にとっての自然空間であり死者もしくは生まれる以前の次元からは全く別の空間が予感される。それは星座であり器であり王冠であり花であり微細な宇宙モデルである。王冠は何をモチーフとしたか？それは實在不可能なカタチではない何かについての遊びである。蓮の葉と花と種子の形態の類似を超越するそれら全ての繋がり。実際の蓮は現在に至るまで継続して見ている。ともあれこうして交差し重なる各位置はその前後と奥行きを失うが辛うじてそれが全体としては約5°左傾する器の回転体の容態を示す。すべては最初にあったのではなく迂回的な試行を続ける過程の中から現れた。7年を経て2点目を制作、1点はその年1986年の冬、大分県立芸術会館での第7回DOU展他に出品した。照明係を仰せつかり自分の作品を最後にしたところ、偶然光を当てぬ方が銀線の浮き上がり動き回る効果に気付いた。これ以降、解決不可能な展示環境と作品の光の状態を追求することになる。これの制作には毎日



が10000本ノックのごとき全力の2ヶ月を要した。愚直の果ての残骸である。絵画は窓のままで良いのか、未だ窓越しの画面であるのか？いくらか開き始めたか？窓を全開にし、窓枠を解体して光と空気を通したいのだがその後なお絵画はあるか？さて我々と絵画に後世はあるか？

1991年

16 walls and primary 10 pieces 1991年 base gallery個展 壁面に和紙・銀箔・wall paint 図版P17下  
ギャラリーの支援を受けていた頃の、展示室での制作。ペインティング・インсталレーションの第1作。ギャラリーの全壁面を16のパートに見立て、雲肌麻紙を水張りし銀箔数千枚を箔打しその銀箔地の面にブリストルの平筆で一気に13時間延々と水平のストロークを引き込んで行く。所与の支持体画面を割り付けるのではなく、視線と垂直に交わる無制限の広がり視線の方向の不透明な抵抗。こちらには見えない、こちら側の背景の鏡の反映。  
塗料の滴る行間にわずかな塗り残し。光の状態により部分または全体の塗膜と地が反転し前進するバックグラウンド。地と図の一体化。空は対象のこちら側にもある。自らレコードを刻む針となるかの様な演奏するかの様な、などとカタログに興奮気味に書くことの出来た天狗時代の愚の骨頂？ここでもやはり画面の端の問題、いわゆる絵画の窓性からの離脱の如何は曖昧である。経験は窓越しではない。身体ごと。

列車：走行中の列車の窓から身を乗り出し下方の線路を見る。素早く過ぎて行く砂利の中で、鉄路は停止しているかの如く陽光を受けて輝く。時速80kmで走る列車の中で我々は停止していると感じるが、外から同じ列車を眺めた時、乗っている人達はやはり時速80kmで動いている。

窓の横の高さに視線を移す。近くの光景は素早く過ぎて行くが、相対的に遠くの景色は列車に伴ってなかなか過ぎ行かない。さらに遠くの昼の月は、列車とともにある様に感じる。この3者の対象を一つとして見た時、風景の全体は列車の走る方向が接線となり逆向きに回転している。相対性理論もどきの9歳児レベルの理解？

速度：郊外の畦道を二輪バイクで時速50kmで走行する。あるいは市街地を時速50kmで走行する。速度の感覚は前者が後者を上回る。パラグライダーで高度1200mを時速40kmで飛行する。あるいは高度10000mを音速の旅客機で飛行する。やはり速度の経験は前者が後者を上回る。地球の自転する時速1700kmは超音速である。大気圏に守られ速度の実感はない。

夢の想起：陽光の中で一本の木炭を持っている。左側に真っ白の壁。そこに木炭を接して歩く。壁は終わりなく現れる。歩く速度は上がって行く。終わりのない壁に引かれて行く無限長の炭の線、それが壁に引き込まれてゆく音・・・

枠のうちそと：中に入れない囲い込まれた場所は透明で距離がない。界を限るのは東西でおなじじだけれど、経験は窓越しではないですね。信号の光や星座は窓越しでなくても距離のない透明であるから、それをなんとかしたいところ。重畳する檻または籠状のオブジェの周りを回ったら必ず何箇所か奥行きが消えて平らになるんだと思う。回転する正6面体が6つの正三角形になるとき奥行きは消えている。8つの頂点は重なったり離れた。その真っ平らになったところが絵なのであるね。最後の晩餐のキリストは無限遠点を表し、作者とぼくらの位置である。我は汝であるというメッセージ。絵画は無限遠点の集合である。経験世界を絵画の側から見ると。

1993年

11 walls 16 panels 1993年 base gallery・base gallery trans個展 タブロー16点(+32点)と展示室の11面の壁面 図版P18上

1ヶ所の展示はそれぞれ任意の大きさの板絵、もう1カ所は全壁面の壁画である。1950年代一世を風靡していたアンフォルメルと呼ばれる前衛芸術運動の作家達を支援していたパリのギャラリスト、ロドルフ・スタドラー<sup>\*27</sup>が今井俊満<sup>\*28</sup>の作品を見に来て偶然この展示を見た。曰くビューティフル！

a plan for lighthouse 1993年 base gallery個展 磨りガラスに銀箔・油彩15×16cm144点ひと組 図版P18下  
世界の大陸と島々の海際に点在する灯台の建設は、古代アレクサンドリア<sup>\*29</sup>に始まるといわれる。大分県佐賀関の灯台と豊予海峡を挟む愛媛県三崎半島の突端にある灯台は、昭和の時代に自動化された。昼と夜のあわいに数秒前後して、互いに異なるリズムで光のパルスを発し始める。パルスは同調し同期し、また離れて循環反復する。国会図書館に、米軍編纂の世界の灯台の経緯度と仕様が示されたリストがある。そこから144カ所程を抜粋し手書きのリストを作り、1対1対応の予め展示した銀箔を打った小型のガラス板に白のストローク数本を引き込む。同じく展示室での制作。海峡を挟んで向き合う灯台の発するクロスするパルスを理由もなく勝手に美しいのではと感じ地球大に夢を拡張しただけの美しき粗大塵。しかし一方で、光度計のごとくに壁面に配置され、場所によっても異なる仄かな光を反射する多数の画面ならば、窓問題は解消するかという試み。結果はどちらとも言えず。総数400点は現存せず？

1995年

無題 大分県立芸術会館1991年 5×15mの壁面に合板・銀箔・wall paint・床照明 図版P19上

展示室で制作された壁画。予め銀箔を打ってあるベニヤ合板40枚を壁面に設置し、足場の上で白色塗料のストロークを引き込んで行く。1日のみの展示公開、その後撤去。隔壁の外にモニターを設置し、足場を組み制作中の映像を上演した。無銘、これは何々であると名づけられぬもの。1画面1場面多視点。絵の中の鏡面が映す絵の外のこちら側、それを覆う白のストロークの隙間から各所に塗り残された鏡面は水面のごとく、こちらからは見

えないこちら側の背景を絵の中に映す。墳墓の死者を見守る絵であるかのようにも形容できない感情を湛えているようにも感じる。一つの壁面を覆う5×15mのサイズにより、窓問題は解決のないままここに収束。

1996年以降

未発表作品 厚紙・石膏 図版P19下

小さな立体のシリーズ。400点ほど制作している。古典絵画の窓のメタファを、侘び寂びの古ぼけた通気孔のそれと入れ替えるユーモアあるいはアイロニイ。そこには通底する、つまり向こう側とこちら側を繋ぐという絵画の、窓としての基本構造への皮肉な自己言及がある。白いパテ状の何かで壁面と一体にしたい。それは壁の孔の存在を暗示するが向こうは見えない。窓、鏡、通気孔とは？オンボロさ加減もまたアイロニイである？いつの時代に作られたかわからない？

2004～2007年

なんでもないこと テキストによる絵画作品 未発表 5252字 図版P20

緘黙症かも知れない相手に向かって語り続けることができるか、という文字通りテキスト＝インターテキスト<sup>※30</sup>の実験。読むと孤独な経験や心情が良くも悪くも縮約され収束されていると感じられもするが、語りの虚の過程とイメージの時空が加速し相互に衝突し矛盾し歪む入れ子状の渦のような構造はconstellationsを彷彿し視覚的には水平ストロークの諸作に酷似する。コザクラゴンの噛んだ絵と40000+の近似に同位する。期せずしての同位は愉快である。制作者本人にとってのみの愉快ではあるが？

1990年以降

円周率 $\Pi$ （パイ）<sup>※31</sup>100万桁 ― 無限に続く数字の絵画 未発表 1990年以降 キャンバス・油彩、紙・インク など

連なるストロークは呼吸であり演奏でありエクリチュール<sup>※32</sup>であるとも感ずる。ここでは円周率 $\Pi$ 100万桁をキャンバス、紙などに順次間断なく書き続けること。書く＝描くの実践である。今後、40000+、及びこの数字のシリーズが継続するかも知れない。途方も無い連なりの断片を作品とするしかない？しかしまたしても究極の退屈と向き合い続ける苦行となるであろうとの恐れから未だ本格的に着手していない。するとなれば続行するのみである。スタイルを変えても同じことの繰り返し。形を変えても同期し照合するこのどうしようもないトトロロジーからは逃れようもないようである。せめて何かとの不意の同位は望ましい？

最も美しい絵画の構造：制作の現場での結び

①空あるいは背景是最遠景でありかつ最前景である、絵画においてそして自然空間におい

て。

②かごめかごめ<sup>※33</sup> のうたの謎のごとく、前方への視線は、後方からのそれと同位である。

③絵画とは無限遠点の集合である。

この3項をつなぐ我一汝の関係の反転を含む視座の全面的な移行が来たるべき絵画の厚みゼロの扉を開く？

絵画が最もトータルに自らを更新しプロトタイプに還る夢を見ていたのは、日本では飛鳥と安土桃山と江戸時代、中国では11～12世紀、ヨーロッパでは20世紀最初の30年間であった。これ以降本質的かつ革命的な刷新はなされていない。ここに述べることはこれら諸点を結び新たな星座を描こうとする無謀な試みである。

### 最初で最後の作品の構想

それは1回あたり10秒間の体験となるだろう。それは時速300kmでトンネルの中を疾走するヴィークルーそれは多分、現在時速500kmの最高時速を実験で実現しているリニアモーターのそれであるかもしれない。その高速ヴィークルの車窓の前方の闇の中に点滅する光点となってそれは現れる。そして見るうちにそれは光の円となりやがて少しずつ暫時的に速度を上げながら横幅を広げ楕円となりその楕円はさらに横にひしゃげて行き横に長くなる速度を上げ、それをヴィークルが通過する数秒間、それは縦幅の光る帯となり両端は見えないのだがその状態をたちまち過ぎると、それは車窓の後ろで再び暫時的に楕円に戻ってゆき光る円となり点となって消える。この10秒間は走行中断続的に連続し、網膜から意識の中心に到達するだろう。

この構想を実現するためには多少の数学的な計算とささやかな予算が必要であるだろう。

④ 裸の絵画は $A \cap B \cap C$ ではなく $A=B=C$ である<sup>※34</sup>

衝動をA、媒体をB、プロセスをCとすると、裸の絵画は $A \cap B \cap C$ ではなく $A=B=C$ である。A,B,Cの3つの円は交差するのではなく、皆既日食のように完璧に重なり合う。

(月と太陽と地球は同じ大きさである。— 緒言に既出)あるいはAをテーマ、Bをメディア、Cをプロセス(制作の過程)とするとときでさえも。これが絵画の $E=MC_2$ 、裸の絵画、来るべき絵画のプロトタイプでありあらゆる創作の理想である。これはものをつくるときの普遍的な基準であり例えば本阿弥光悦<sup>※35</sup>の茶碗は完璧な体現である。

衝動+媒体+プロセス、テーマ+メディア+プロセス、これらすべてが完璧に重畳する。

籠目カゴメ籠ノ中ノ鳥ハ 何時何 時出 ヤル? 夜明ノ晩ニ 鶴  
ト 亀ガ滑ッタ後ロノ 正面 誰? 後ロハ誰? 鏡ニ 映ル 裸ノ  
私 視ル ハ 視ラレル



補遺 ※1～35とその脚註※；

1. アイロニー；イロニーもしくはアイロニーは、表面的な振る舞いによって本質を隠し無知を演じること。この言葉の語源はギリシア語のエイローネイア「虚偽、仮面」「よそわれた無知」]である。ここでは詩的なそれのこと。その他、一般には反語・逆説などの意味でも用いられる。イロニーは歴史的に様々な用法を持つ言葉である。日本では西脇順三郎※や北園克衛(前出)が多用した。  
※西脇順三郎；1894～1982 昭和の詩人、英文学者。戦前戦後を通じ現代詩を牽引した。Ambarvalia (アンバルワリア1933年)は古代ギリシアに想を得た代表作で、古代と現在とを融合する光と色彩に満ちた爽快な地中海神話的な至福を読む人に与える。1927年「馥郁タル火夫ヨ」と題するシュルレアリスム詩誌を刊行。日本におけるモダニズムの一翼を担う。海外の詩人文学者達とも交流しノーベル賞候補にもなっている。北園克衛とともに日本の現代詩を代表する存在。
2. 地球から太陽までの距離149600000kmは月までの距離384400kmの約400倍。太陽の直径1390000kmは月の直径3474kmの約400倍。地球の公転軌道に対し月の公転軌道は約5° 傾斜した楕円軌道。
3. サンタマリア・デレ・グラーツィエ；1469年竣工のイタリア・ミラノのカトリック教会の聖堂。
4. 最後の晚餐；1498年 サンタマリア・デレ・グラーツィエの修道院の食堂の短辺の通路開口部上の壁面に残された壁画。レオナルド・ダ・ヴィンチ (1452～1519) 作。レオナルドは堅牢であるが漆喰が生乾きのうちに仕上げるフレスコの短時間で描き上げなければならない性質を嫌いテンペラで描いた。その上建物は火に焼かれながらも戦火をくぐり抜け現在この作品が存在すること自体が奇跡とされる。
5. その同じ地点に画家も、そしてそれを眺める人もいる；いまここに二方向に無限に伸びる光の直線がありそこは重力がなく慣性の法則が生きているとする。その線上に飛ぶ紙飛行機は一方の方向へ飛んで行き彼方に消える。やがて紙飛行機はもう一方の方向から線上を飛び戻って来る。さてこの光の線を視線にピタリと重ね一方の彼方を無限の視力を持って見るならば観測者の後頭部が見える。これはエーテル幾何学の知見の喩えである。100年間解けなかったポアンカレ予想を解いたグレゴリー・ペレルマンの考え方はいわば一本の紐のループを宇宙の果てから回収することができるというものであった。この二つの知見から絵画のこちら側と向こう側の関係について、なぜ空間の奥行き方向だけが潰れているかについて、視線と意識の座の位置関係について推測し感覚することが可能である。
6. ゴッホ；ヴィンセント・ヴァン・ゴッホ 1853～1890オランダの画聖。主に南仏で制作。職業ではなかった画家としての活動期間は10年に満たない。
7. セザンヌ；ポール・セザンヌ 1839～1906フランスの画家。パリに出るが帰郷し印象派グループ離脱。近現代絵画の父にして西欧絵画の不朽の到達点。
8. マティス；アンリ・マティス 1869～1954フランスの画家。セザンヌを起点とし継承しながらフォービズムを通過。南仏への移住とモロッコ旅行で色彩に目醒め、還元された独自のフォルムと大きな色面の絵画を創造、最終的に切り紙に至る。未だ超えられて

いない絵画の到達点。

9. デ・キリコ；ジオルジオ・デ・キリコ 1888～1978イタリアの画家。ショーペンハウエルとニーチェの哲学の影響から形而上絵画を創造。シュルレアリスムの先駆とされる20世紀前衛絵画の到達点。
10. デュシャン；マルセル・デュシャン 1887～1968フランス。芸術の概念を揺さぶった芸術の原基。「大ガラス；彼女の独身者達によって裸にされた花嫁、さえも」（1915～1923制作・後述）は20世紀芸術の到達点にしてセザンヌ、マティスからの分岐点。芸術係数※についての発言は重要である。公の作家であったことはなく、芸術という概念に根底的な懐疑と洞察を持ち亡命先のアメリカ・ニューヨークでは若い世代の規範、現代美術の先駆けとされる。  
※芸術係数；1957年アメリカ芸術家協会での公演で語られたデュシャンの造語。制作者は自分が何をしているのかをすら知らず、従って作品の芸術的な価値は作家によって決められるのではなくむしろ後世の観客によって判定される不確定なものであるとし、作品とそれがおかれる時代や鑑賞者などの諸関係によって作品の芸術的価値を左右するのが芸術係数であるとした。作品そのものに何ら価値はなくそれはただアート・ワールド、アート・シーン（後述）の関係者達の内輪で信望されるそれぞれ価値の符牒に過ぎないと言う単純明快な結論に至る知の飛躍は現代思想の先を行く。価値は捏造される。最高の反射率と硬度＝燃えて灰となるダイヤモンド。
11. 北園 克衛；1902～1978 詩人、写真家、デザイナー。コンクリート・ポエトリーと呼ばれる実験から最小限に切り詰められた独自の詩の精神の領域を切り拓いた昭和のアヴァンギャルド・モダニスト。最小限に配置された言葉の意味とイメージが不意に切り離されたり衝突したりする独自の意表を付く明るく垢抜けたエスプリとユーモアのセンスが後世の詩や美術に大きな影響を与えた。一見して剽窃し易く多くのエピゴーネンがいるが彼の作品は独特の香気を放つ。
12. テアトル東京 現在は存在しない銀座京橋にあった当時最も大規模な映画館でスーパー・シネラマ・シアターと称された。
13. 2001年宇宙の旅；1968年公開のアメリカ・イギリス合作映画。スタンリー・キューブリック（1928～1999）監督のSF映画の金字塔。2時間30分の長尺に対し45分に満たない極端に少ない会話、視覚と触覚、聴覚の圧倒的な融合が徹底的に追求されている。沈黙は極めて強烈な9歳の経験であった。
14. シュトックハウゼン；カールハインツ・シュトックハウゼン 1928～2007ドイツの作曲家。様々な作曲技法を開拓した前衛作曲家。電子音楽の先駆者。
15. モダニズム；芸術運動は20世紀最初の30年間に集中し、その地理的な中核はヨーロッパの諸都市からニューヨークへ移った。革命的に芸術のヴィジョンを刷新し続ける、という旗印の下、20世紀諸島から第1次大戦に前後して伝統的・保守的な画壇に反抗したダダイスム※、シュルレアリスム※やキュビズム※、等の様々な芸術運動が起こった。モダニズムの絵画はアバンギャルドとも前衛芸術とも呼ばれ1863年芸術アカデミーのサロンに落選した印象派の画家などが出展した落選者展を出発点とする説もあるが1929年開館のMOMAニューヨーク近代美術館はこの新しい一連の画家達をサポート

し1939年批評家クレメント・グリーンバーグの論文Modernist Painting (Forum Lectures Washington, D. C.: Voice of America, 1960, Arts Yearbook 4, 1961 (unrevised) 等は自ら認めた抽象表現主義絵画 (41.アンフォルメル参照) を新たな価値としジャクソン・ポロック(1912～1956)等を擁護した。彼はモダニズムというタームで絵画に独自の物理的特性や条件を再点検し革命的に絵画空間を刷新し続けることに現在と未来の絵画の在り方、芸術としての存在理由を与えようとした。また後年のアメリカのアーティスト、フランク・ステラ (1936～) はハーバード大学のエリオット・ノートン・レクチュアズで1983年に画家として初めて講演し (※Working Space)、初期のミニマル・ペインティング※のみならずトータルな未来の絵画へ展開する現代のモダニズムの抽象絵画を推進する画家として自らを位置付け、カラヴァッジオ※の絵画のように画面内に退行する空間ではなく、観る者に向かって飛び出して来るようなアグレッシヴな造形性を提示し、来たるべき絵画の可能性について語った。ステラは常に革新的な絵画空間を探索することこそ抽象絵画の使命であると語っており、現在ややモダニズムや彼の時代の終わりを感じなくもないが、モダニズム及び抽象表現主義の顕著な影響の下に新しい絵画を模索して来た現存する画家の一人である。

※Working Space ; Frank Stella Charles Elliot Norton Lectures, Harvard 1983～84; published July 1 st 1986 by Harvard University Press

※ダダイズム ; 1910年代半ばのヨーロッパの数都市とニューヨークに起こった芸術運動。単にダダとも呼ばれる。第1次世界大戦に対する絶望感と価値の転倒、虚無感から既成の秩序や常識に対する否定、攻撃、破壊を大きな特徴とする。

※シュルレアリスム ; 1924年フランスの詩人アンドレ・ブルトン～1966のシュルレアリスム宣言によって詩と美術の領域の芸術運動として始まった。ジクムント・フロイトの精神分析思想とジョルジオ・デ・キリコの形而上絵画作品の影響を受け無意識や夢を重視した。「手術台の上のミシンと蝙蝠傘の出会いが瘡癰的に美しい。」ロートレアモン※の言葉にあるように、ものをその本来の位置から移動して機能や意味を一旦奪い別のものと衝突させ別の意味を喚起するデペイズマンやコラージュなどのカット・アップの手法、あるいは自動筆記など偶然性からイメージを引き出す手法を開拓した。

※ロートレアモン ; =ロートレアモン伯爵。1846～1870フランスの詩人。本名イジドル・デュカス。「マルドロールの歌」はシュルレアリスムの先駆とされる。24歳で夭折。

※キュービズム ; キュービズムの絵画 ; 1907年ピカソは「アヴィニョンの娘たち」を完成させブラックがこれに続き、二人は共同のアトリエで新しい絵画を探索した。キュービズムの絵画は透視図法を否定し、複数の視点から見た対象を同一画面に統合するため、画面の奥行きを限りなく0に近付けたが、辛うじて対象の面影を止め、抽象絵画に接近したが抽象絵画には至らず現実から抽出した形態がよりリアルに我々の経験世界を照らすような絵画を創造した。このことはこれらの絵画の現実との関係の詩的な面を、造形の諸要素やスケールが独特の裏打ちに成功していたことを示す。これらの絵画作品は図版で見るのではなく、実際に作品が壁面に展示されている光景を

直接見る、あるいはそれを捉えた写真や映像を見るときにそれは強く現れると感ずる。また数学者モーリス・プランセは4次元の話をピカソ達に聞かせていた。20世紀初頭のこの画家達はこの4次元を説明する高次元数学を新しい絵画のヒントにそのイメージ化を企図していた。

※ミニマル・ペインティング（ミニマル・アート）；ミニマル・アート（Minimal Art）は、視覚芸術におけるミニマリズム（Minimalism）であり、対象の描写をせず最小限の形と色を駆使する絵画と彫刻。1960年代以降アメリカとヨーロッパで展開する純粹抽象。しかしミニマルのアーティストと呼ばれる当の作家たちは必ずしも自身をそうであると考えてはいない。

※カラヴァッジオ；1571～1610 イタリアの画家。バロック絵画の先駆。明暗の強いコントラストと背後の闇を高感度映像のように捉えるヴォリュームの描写に特徴がある。ステラはこれを、空中を飛ぶジャイロと共に絵の中に入り、背後から絵の外を眺めることができるようだと言っている。（Working Space;前掲）

16. ヤニス・クセナキス；ギリシアの作曲家。フランスで活動。ギリシア革命当時反政府レジスタンス活動中に撃たれ重傷を負うが奇跡的に回復。建築家ル・コルビュジェの助手としてインドのチャンドィガールの都市計画やラ・トゥーレット修道院の窓の設計などに参加した経歴を持つ。統計や確率理論を作曲に援用し可聴域を超えるような激越な音楽を創造した。ペルセポリス※とポリトープ※はいずれも電子音響の大規模インスタレーション作品の嚆矢で彼の作風を特徴付ける。

※ペルセポリス；イランの第5回シラズ・ペルセポリス国際芸術祭からの委嘱で1971年8月26日ペルセポリス遺跡のダリウス王の宮殿の跡で多数の人々と光と音によりシアトリカルな形で上演された電子音のテープ音楽。

※ポリトープ；フランスのクリュニー修道院で光と音のインスタレーションとして発表された電子音楽作品。

17. プレゼンス；現前。在ること。ここでは提示される作品の現れ、存在感といったニュアンス。
18. 裸にされることはない；マルセル・デュシャン（11参照）の「彼女の独身者達によって裸にされた花嫁、さえも」1915～23年に制作された通称大ガラスと呼ばれる作品を暗に指差している。永久機関の構想でありそこに作者はおらずいわば発明なのであり制作者のエゴはなく自己表現を超越している。20世紀の最前衛の作例であり未だ凌駕されていない。フィラデルフィア美術館に据えられた作品は詩的な香気に満ちていた。
19. アインシュタインの方程式； $E=MC^2$ ；スイスの物理学アルベルト・アインシュタイン※によって人類にもたらされた究極の美。さりげなく書かれた5文字であるが、エネルギー Eは質量Mに光速Cの2乗を掛けた値に等しいと言うのは実に本当に驚くべきことである。エネルギーと物質にこのような深い緊密な相関性があるのは本当に驚ききれぬ驚きでありたとえ異説があるにせよこの世界が奇跡の如く途方もなく美しく造られていると教えられる素晴らしさは言葉にできぬ。この純一な世界観に是非あやかりたいと人生の最期まで感じていたい。理論の完成を悟った瞬間の彼の気持ちを知りたい。鳥肌では済むまい！1905年のような奇跡の年を夢見たい。彼はさぞかしこの世界を信頼



していたのだ、誰も想像出来ないほどに。

※アルベルト・アインシュタイン；1879～1955 スイスの物理学者。偉大な芸術家でもある。彼が後世に残した一般及び特殊相対性理論をはじめとする数々のエキサイティングな理論の完璧な美の衝撃をたった5文字で全人類に教えた偉人である。晩年の彼が心血を注いだマクロな空間で働く重力とミクロな領域で影響する電磁気力の統合である大統一理論は物理学の到達目標であるが未だ実現していない。

20. プロトタイプ；原型。製品の開発、プロダクトの場面で使われるがここではゲート※の考えていたような意味に近い。ゲートは植物の花を構成する花卉や雄蕊等は様々な形に変化した「葉」が集合してできた結果であるとした。しかし何よりも子供時代からの憧れのタームなのである。

※ゲート；ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲート 1749～1832 ドイツの詩人、劇作家、小説家、自然科学者（色彩論、形態学、生物学、地質学、自然哲学、汎神論）、政治家、法律家。ドイツを代表する文豪。幅広い分野で重要な作品を残した。「ファウスト」は20代から死の直前まで書かれた。自然科学者として原型という概念を見出した。こうした「植物変態論」「色彩論」などに著された創造的知見は文学や他の功績に劣らない。原型＝プロトタイプは少年時より憧れのタームであり目標。

26. ヴィジョン；世界観や先見といった意味。
21. アート・ワールド；ある少数のアーティストは存命中から美術史（絵画史）を上書きし形成する人達であるとされる。そのアーティスト達、協力体制にあるギャラリー、批評家、キュレーターの形成する場を指す。ロンドン、パリ、ニューヨークなどで評価されている希少な作家達と主要な美術館やギャラリー等の限られた関係者達の間である。彼らは自分達が美術史を作っているという矜持を持つ。しかし実際には商業主義の市場が支配しており、一握りのごく少数のアーティストを批評家、ギャラリー、美術館、富裕層が手厚く遇している。アート・ワールドはそこに参与していない大多数のアーティストにとって影響力を持たなくなっている。
22. ジャコメッティ；アルベルト・ジャコメッティ 1901～1966 スイスの彫刻家。パリで制作。第2次大戦を挟みシュルレアリスムから具象に転換。作品の量の捉え方は唯一無比のものであり量塊に空間が入っている。そこには対象となる人物と制作者との関係＝距離が量塊のあらゆる成立条件となっており、最重要な作品成立の条件となっている。
23. 宇治山哲平；1910～1986大分県日田市出身の日本の抽象絵画の先駆者の一人。風景や人物の木版画を経て次第に抽象性を高め、独特の円、三角形、四角形のみで構成される独自の油彩画を確立した。2006年宇治山哲平展（東京都庭園美術館）38.DOU動展；宇治山哲平先生を中心に大分県立芸術短期大学の美術専攻教員が主催し大分大学の教員も加わって1979～86年まで追悼展を含め8回に渡り大分県立芸術会館で毎年行われた展覧会。
24. 量子的；粒子が同時に波であるという存在容態や不確定に飛び飛びに運動する素粒子のあり方を指す。
25. スター・ナビゲーション；海上航行の際、星座の配置によって現在の船の位置と方向

を確認するための古代の技術。

26. アンフォルメル；1950年代パリの芸術運動、前衛絵画運動。アメリカの抽象表現主義※のヨーロッパ・バージョン。

※抽象表現主義；抽象表現主義は1940年代後半アメリカ合衆国で起こり世界的に影響を及ぼした美術の動向。作品の傾向としては地と図が溶け合う激しく混沌としたイメージ、あるいは身体的な行為を駆使したオールオーバー（均一）※な構造や色彩が見る人を包み込む巨大な画面である。ジャクソン・ポロック※、ウィレム・デ・クーニング※、アーシル・ゴーキー※、マーク・ロスコ※など。またアメリカの批評家クレメント・グリーンバーグ（17.モダニズム参照）は彼らをモダニズムの最先端に位置付け、抽象表現主義をアメリカがはじめてヨーロッパの影響下から脱却し世界に影響を及ぼした美術運動でありニューヨークがパリに代わって芸術の中心地となる契機とした。画家ハンス・ホフマンが提唱し自らの作品のみならず自ら学校を設立し教育活動を実践したプッシュ・アンド・プルと呼ばれる絵画理論は興味深い。それは前景化した複数の色面が押し合い（push）引き合う（pull）新しい絵画の動的構造でありセザンヌなど源流とした画家の作品を読み解く概念でもあるとされた。1938年頃ホフマンの講義を受講した批評家クレメント・グリーンバーグ（17.モダニズム参照）に絶大な影響を与えた。またアメリカでは次世代のカラー・フィールド・ペインティング※やミニマル・アート（前出）の先駆けともなった。

※ジャクソン・ポロック；1912～1956 アメリカの画家。抽象表現主義（ニューヨーク派）を代表する。彼の作品はピカソのキュービズム絵画の影響を受けており彼はこれを徹底的に再還元しようとした。キュービズムの絵画が人為的意図により還元されているのに対しポロックの絵画はそれを再び自然に還そうとするものである。

※ウィレム・デ・クーニング；1904～1997は、アメリカで制作したオランダ出身の画家。初期にはピカソの影響によるアングル風のエレガントな素描があるがやがて自らのスタイルに到達し、激しい筆触と混沌とした曖昧な描写による裸婦像「女」のシリーズや具体的なイメージのない抽象絵画で知られる。ポロックと並ぶアクション・ペインティングの代表的作家でポロックがピカソから始めたのに対し彼と同郷のゴッホの作品と通ずる。1927年頃アーシル・ゴーキーと知り合い影響を受けた。ノースカロライナのブラック・マウンテン・カレッジ※で教えた。

※ブラック・マウンテン・カレッジ；1933年、アメリカのノースカロライナ州ブラック・マウンテンにつくられた芸術の学校。設立者のジョン・アンドリュー・ライスらはジョン・デューイ※の教育理論を基本理念とし、進歩的な芸術教育を行なう非営利の機関として同校を開いた。開放的な雰囲気のもと、ジョン・ケージ※、マース・カニングハム※、バック・ミンスター・フラー※など、多彩な講師陣が同校を訪れたが、フラーのジオデシック・ドームの最初制作（1948）、ケージの最初のイベントである《シアター・ピース#1》（1952）、カニングハム舞踊団の結成（1953）などが同校を舞台に行なわれたことから分かるように、教育機関でありながら双方向的なコミュニケーションと創造の場であったことが特徴である。卒業生であるロバート・ラウシェンバーグ※は卒業後も同校を訪れ、ケージやカニングハムらと共に活動し

た。美術ではバウハウスの講師をしていたジョセフ・アルバーズ※が指導的立場を務め、芸術の知覚的・心理的作用と物理的側面の双方を重視したプラグマティックな教育を展開した。1200人近い卒業生を輩出し、資金難により57年に閉校したが、異なる芸術理念、思想、技術を共有する横断的な文化的実践の拠点として、その後の文化・芸術活動に与えた影響は計り知れない。

※ジョン・デューイ；1859～1952 アメリカの哲学者。ヘーゲル的な観念論をより人間的な経験と反省の世界に引き戻し、思考の道具として「考える」ことを再構築した。英国の物理学者マックスウェルが「物質と運動」(1877)で使用したトラアンス・アクションという概念を援用し、实际的で自由で自発的な問題解決の思考を教育の軸とした。彼の教育論は人間の自発的な成長を重視しそのための環境を整えるのが教育の役割だとした。絶対的な「真理」「知識」をドグマとして退け、「真理」とはむしろ「人々にとってより好ましく信じられるもの」として、その社会的機能や関係におけるプラグマティックな理論を構築し、間違えることや紆余曲折を積極的に評価するよりトータルな実践を提唱した。

※ジョン・ケージ；1912～1994 アメリカの作曲家。音楽に留まらず多方面に影響した前衛芸術の代表。シェーンベルクから作曲、鈴木大拙から禅、マルセル・デュシャンから芸術への態度を学ぶ。ブラック・マウンテン・カレッジで教鞭を執り新作を発表した。

※マース・カニングハム；1919～2009 アメリカのダンサー、振付師。マース・カニングハム舞踏団結成。ジョン・ケージとは生涯のパートナー。

※バックミンスター・フラー；1895～1983 アメリカの思想家、建築家、発明家。ジオデシック・ドームはフラー・ドームとも呼ばれる。

※ロバート・ラウシェンバーグ；1925～2008 アメリカの美術家。ブラックマウンテン・カレッジでジョン・ケージから影響を受け、平面と立体、あらゆる細部を平等に扱い組み合わせるコンバイン・ペインティングで知られる。

※ジョセフ・アルバーズ；1888～1976 ドイツ出身のアメリカの抽象画家。1933年ナチスのバウハウス閉鎖によりアメリカへ移住。ブラック・マウンテン・カレッジで教える。

※トランス・アクション；アクション(action: 作用)が隣接する物同士の相互作用を通して次から次へとトランス(trans: 一方から他方への移行)していく過程を各局面個別に扱うのではなく一つの相関作用として見ることに。

※アーシル・ゴーキー；1904～1948 アルメニア出身のアメリカの画家。1920年にアメリカに移住。1922年にボストンの美術学校に入学しそこで教鞭をとる。初期には印象派や新古典主義の影響、その後ピカソやミロといったヨーロッパ絵画に多大な影響を受け、44年の短い生涯のほぼ晩年になってようやく確立した自身のスタイルは内臓的な有機的形態が蠢くカオティックな画面であり抽象表現主義やシュルレアリスムのオートマティスム(自動書記)、先史時代の絵画の影響を感じさせる。ブラックマウンテン・カレッジに在籍していたサイ・トゥオンブリーに多大な影響を与えた。

※サイ・トゥオンブリー；1928～2011 アメリカの画家。主にローマで制作。抽象表現

主義の第2世代を代表する。フランツ・クラインやアーシル・ゴーキーの影響からスタートしブラック・マウンテン・カレッジ同窓のロバート・ラウシェンバーグとのモロッコ旅行で得た彼のヴィジョンはゴーキー同様プリミティブで古代的なそれであった。1966年ローマへ移住。その頃からギリシア神話、ホメロスの叙事詩など古代地中海的な題材を落書きのようなイメージの断片と書かれた言葉や文字を同一の画面に描き込み線の身振りによって作品化する自在なスタイルを確立した。1980年代のニュー・ペインティングの画家達にも影響を与えた。

※マーク・ロスコ；1903年～1970年 ロシア系ユダヤ人のアメリカの画家。ジャクソン・ポロック（前出）、バーネット・ニューマン（後述）、ウィレム・デ・クーニング（前出）らとともに抽象表現主義の代表的な画家である。初期にはドイツ表現主義やシュルレアリスムの絵画からの影響があるがマティス（前出）やモネ※、特にミルトン・エイブリー※の豊かな色彩の色面で描かれた自然の絵画は深い影響を与えた。またフレイザー※、フロイト※、ユング※、ニーチェ※の影響から神話に傾倒しそれを色彩と光に還元し自らのスタイルを確立する。ロスコの新しいビジョンは、現代人の精神性へ呼びかけ、創造神話に要求されるものへ対応することだった。晩年には、ヒューストンの美術館メニル・コレクションの近郊にある宗派を選ばない礼拝堂であるロスコ・チャペルの壁画を制作。彼は作品相互の関係性や色彩によって展示環境を作り出すという意図から作品の置かれる場所の光の質、作品の並ぶ順番や鑑賞者までの距離など細かく指示し、壁に自分の作品だけを展示し他人の絵を並べないよう望んだ。

※モネ；クロード・モネ 1840～1926 フランスの画家。印象派の代表的存在でもあるが晩年の睡蓮のシリーズは後の抽象表現主義のマーク・ロスコやサイ・トゥオンブリーらに深く影響を与え現代絵画を先駆する。彼の巨大な絵画作品は独特の環境を形成し一点または数点の絵画によって展示室全体を作品化するインスタレーションの先駆でもあるが日本の障壁画のような浅く還元された絵画空間による環境への干渉で場の空気を作り出すという新たな質をヨーロッパ絵画に加えた。

※ミルトン・エイブリー；1885～1965 アメリカの画家。アンリ・マティスに影響を受け広い色面の対比による制作に至った。マーク・ロスコは彼を尊敬し影響を受けた。

※フレイザー；ジェームズ・フレイザー 1854～1941 イギリスの社会人類学者。神話や原始宗教儀礼を調査し著した「金枝篇」は古の神秘的な香気を湛えている。

※フロイト；ジグムント・フロイト 1856～1939 オーストリアの精神分析学者、精神科医。無意識の研究で知られ後の現代哲学思想に多大な影響を与えた。

※ユング；1875～1961 カール・グスタフ・ユング スイスの精神科医、精神分析学者。フロイトの影響から集合的無意識と呼ばれる人間の無意識の底にある共通のヴィジョンを見出した。

※ニーチェ；1844～1900 フリードリヒ・ニーチェ ドイツの哲学者。ギリシア哲学とショーペンハウアー※などの影響から旧式の負の感情の拘束から自由な新しい人間のあり方や芸術、哲学、道徳、科学など広く後世に多大な影響を残す。

※ショーペンハウアー；アルトゥール・ショーペンハウアー1788～1860 ドイツの哲学



者。世界は私の意思であり表彰であるというテーゼはインド哲学の様でもあるがこのことからの個人的影響は小さくない。

※カラー・フィールド・ペインティング；1950年代末から1960年代にかけてのアメリカ合衆国を中心とした抽象絵画の一動向。もともとは巨大な絵を制作することを通して、観客を包み込むような「場所」を作り観客に超越的な感覚を与えたいと語っていた画家バーネット・ニューマンの絵画を評して、批評家クレメント・グリーンバーグが1955年に使った言葉。グリーンバーグの説明する「場」とは、部分や要素の集合ではなく全体性や構造こそ重要視されるべきとしたゲシュタルト心理学を応用したものである。カラーフィールド・ペインティングで作られる絵画平面では、色面に中心や焦点がなく、「地」と「図」（柄と背景）の区別もなく、厚みもなく平面的で、どこをとっても均質で、画面を越えて色面がどこまでも続いているように見える、「オールオーバー」といわれる画面作りがされている。ここでは、絵画は窓ではなく絵の具を塗られた平面だと認識され、画面の中に三次元の奥行きや世界があるように錯覚させる陰影や透視法などヨーロッパ絵画の伝統的なイリュージョン、対象物を描くことで生じる地と図のヒエラルキーは否定された。色彩はこうした陰影や物を描くために従属的に使われるのではなく、平面自体が主役となるような場を作るために使われている。観客を包み込み空間を変容させる作品、というアイデアは、1970年代以降のインスタレーションにもつながっている。

※ヘレン・フランケンサラー；1928～2011 アメリカ合衆国出身の画家。1960年代に始まるカラーフィールド・ペインティングの代表的画家の一人であり、下塗りをしていないキャンバスに薄く溶いた絵の具を染み込ませるステインングの手法を発案した。その手法はモーリス・ルイスをはじめとする多くの画家に影響を与え、様々なかたちで継承されている。

※モーリス・ルイス；モーリス・ルイス・バーンスタイン 1912～1962 アメリカの抽象画家。初期には具象絵画を描く一地方画家であったがヘレン・フランケンサラーのスタジオを訪ねその制作プロセスに決定的な影響を受けて開発したステインングの技法でヴェイルの絵画からストライプのシリーズまでを駆け抜けた。その制作過程を知る者はなく誰制作過程の記録も残されていなかったためどのような手法で絵を描いていたのか詳細は不明とされており、彼の死後スタジオに入ったグリーンバーグの判断によりロールのまま残されていたキャンバスから、一点一点作品と思われる部分がカットされた。

※バーネット・ニューマン；1905～1970 アメリカの美術家。抽象表現主義とカラーフィールド・ペインティングの代表的存在。1940年代には最初シュルレアリスムを試したが、やがて独自のスタイルを築きあげた。その画面は、ニューマンが「ジップ zip」と呼ぶ細い縦線で巨大な色面が区切られるのが特徴である。

※シュプレマティスム；（絶対主義、至高主義）とは1915年ロシアにおいてカジミール・マレーヴィチがシュプレマティスム宣言で主張した、抽象性ではなく非対象を徹底した絵画の一つの到達点。新しい絵画は対象を描いてはならないと主張した。

※プリンキー・パレルモ；1943～1977 ドイツの抽象画家。ヨーゼフ・ボイス※の愛弟

子としても知られる。1960年代以降の作品は伝統的な矩形の絵画様式を脱して円や三角などの支持体を用いたものや、また壁面の向こうの建物の構造をその壁面に描く壁画作品などがあるが一貫して極限にまで単純化された美しさと調和を持つ。過大評価されているという批判もある。

※イミ・クノーベル；1940～ ドイツの画家。デュッセルドルフでボイスの教室に入る。パレルモとは深い友情で結ばれマレービッチに心酔し、4次元のマレービッチの色面の重なる組み合わせとして可視化することを現在に至る探求のきっかけとした。パレルモの早逝した後現在に至るまで多様な色面の絵画を実践する。

※ヨーゼフ・ボイス；1921～1986 ドイツのパフォーマンス・アーティスト・彫刻家・思想家。第2次大戦後に活動し人は皆芸術家であるという拡張した芸術概念 — 「社会彫刻」を提唱した。ルドルフ・シュタイナー※の深い影響から、自らを分離した芸術と科学や疎外された人間の亀裂を治癒する存在であるとして神話的な作品やシャーマンの儀式、あるいは政治活動家のような行為で活動することになる。死後今日まで多くの影響を美術家や建築家らに与えている。デュッセルドルフ芸術アカデミー教授時代にボイスの学生だったパレルモ、クノーベルをはじめ多くの卒業生達は美術界で高い評価を受ける。

※ルドルフ・シュタイナー；1861～1925 ドイツの神秘思想家・哲学者・教育・農業・医学研究者。ゲーテ（前出）の影響から長じて広範な知識を融合し分離し阻害された人間性を回復するための治癒的な活動を行った。

※デュッセルドルフ芸術アカデミー；1762年に設立され、ヨーゼフボイス、ナムジュンパイク、ベッヒャー夫妻、ゲルハルト・リヒターなどが教授であったり学生であったりと現在の美術に大きな影響を与え続けている学校である。ヨーロッパにおけるフルクサス※の活動拠点だったことも有名である。

※フルクサス；ジョージ・マチューナス（アメリカの現代美術家・オーガナイザー1931～1978）によって1962年から彼の死まで継続した一定のスタイルを持たない芸術運動。フルクサスとは「流れ・変化」という意味。公衆の前でゲリラ的に行為するハプニング（現在はパフォーマンスと呼ばれる）や現代音楽のコンサート等の前衛的なイベントを行いドイツやアメリカで多国籍のアーティスト達が参加した。

27. ロドルフ・スタドラー；1927～2009 スイス パリで活動したギャラリスト。1950年代のパリで一世風靡したアンフォルメル※と称される前衛絵画運動を支援したギャラリー・スタドラーを主宰。当時彼が支援した日本人画家に今井俊満(後述)がいる。

※アンフォルメル；第二次大戦直後からヨーロッパで強い影響力をもった非具象絵画の動向。ヨーロッパからの眺望としてのアンフォルメル運動は抽象表現主義を主流と考えるアメリカ側からの評価位置付けとは異なり抽象表現主義を包含する。一概には言えないが物質性を強調するアメリカの抽象表現主義とヨーロッパの情動的なアンフォルメルは質が異なるものの相互に影響していたと言える。

28. 今井 俊満；1928～2002 1952年パリに移住しアンフォルメル運動に参加。1957年パリのスタドラー画廊で最初の個展。1983年頃より琳派※の影響から金箔地のアクリル画、花鳥風月のシリーズを制作。

※琳派；桃山時代後期の独特の装飾性と意匠を持つ絵画、工芸作品の様式。琳派の絵画は個体的な月、草花など図様イメージの単純明快なカット・アップの意匠的描写と抽象表現主義にも通底する湧出するような波や水流や空気の流れの抽象化されたパターン、単一の色面にまで単純化された山などの異質な描写のコラージュからなっており詩書画一体の絵巻物や金箔地の屏風、団扇や陶磁器等の工芸にも生かされた。

29. 古代アレクサンドリア；エジプトのアレクサンドリアはギリシアのマケドニア王であったアレクサンドロス大王によってBC332年に建設された。ファロス島に灯火を焚く大灯台がありヘレニズム時代の地中海貿易とアレクサンドリア図書館に代表される文化の中心地として栄えた。アルキメデスの体積原理で有名なアルキメデス、円周率 $\Pi$ の計算や天動説を唱えたプトレマイオスらが活躍した。

30. インターテキスト；間テキスト性とも言う。複数のテキストは相互に関連し、また相互に参照し書き換えられ反映し合う関係をいう。それをここでは絵画作品相互の関連性と読み替えている。1点の新作に対する全ての旧作や絵画史の全て。あるいはある一人の制作者の作品相互の関係性などに敷衍される。翻って一人の制作者の全制作が1点の作品である可能性を指してもいる。高校生頃考えていた部分と全体の関係、学生時代の終わり頃に乱数から図像へのプロセスを考えていた頃から現在に至るまでの夢である。また、1点の作品の中に無数のインターテキストを見ることのできるテキストの構造は「なんでもないこと」での試行内容でもある。マラルメ※の「骰子一擲」「イジチュール」「書物」は燦然と煌く。このタームは筆者にとって重要である。ポスト構造主義※のジュリア・クリステヴァ※によって1963年に提唱されたがその後様々な意味に敷衍拡張されている。

※マラルメ；ステファヌ・マラルメ；1842～1898 フランス 象徴派の詩人。抽斗の底にあったこれらの原稿を死後破棄するよう命じていたという。そのテキストはいまなお香気を放つ。「世界は一冊の書物を書くためにある」

※構造主義；、狭義には1960年代に登場して発展していった20世紀の現代思想のひとつである。広義には、現代思想から拡張されて、あらゆる現象に対してその現象に潜在する構造を抽出しその構造によって現象を理解しようとする。やがて今日ではあらゆるイデオロギーを相対化するという点でメタイデオロギーとも言えるような方法あるいは道具となっている。

※ポスト構造主義；ポストモダン；「モダニズム（近代主義）がその成立の条件を失った（と思われた）時代のこと。意味としてはモダン（近代）の次」という意味であるが、一般的な意味ではなく特定の時代のことを示す。ポストモダニズムとは、そのような時代を背景として近代主義の閉塞を打開すべく成立した、モダニズム（近代主義）を批判する運動のこと。脱近代主義。

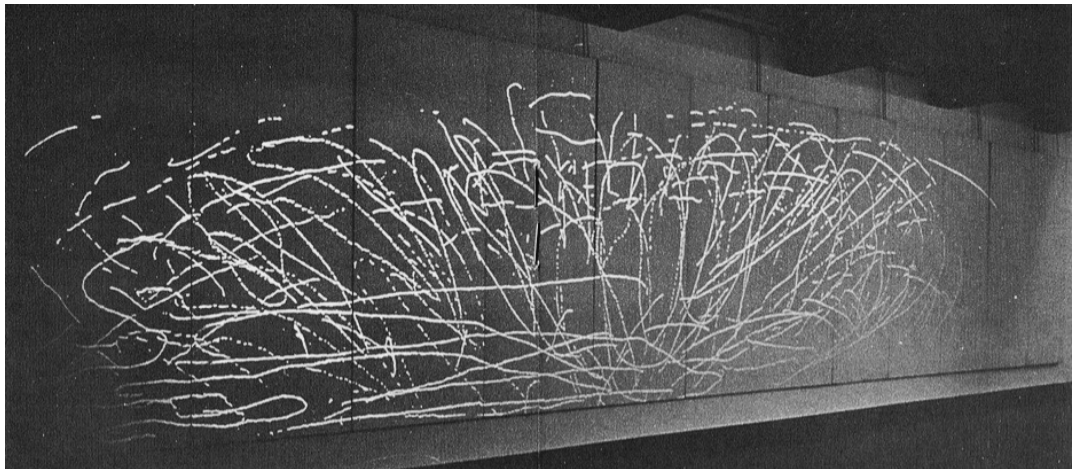
※ジュリア・クリステヴァ；1941～ブルガリアのフランスの文学理論家、哲学者。1965年以降パリで活動。ポスト構造主義的な議論をその特徴としている。

31. 円周率 $\Pi$ ；円の直径と円周の長さの比は割り切れない。この延々と続く小数点以下の数字は独特の強度、無限性と超越性を印象付ける。円周率は割り切れず少数点以下が無限に続きしかも循環しないという未だ全貌の解明されていない神秘の数である。

32. エクリチュール；書くこと、書かれたもの。話し言葉に対する書き言葉の特質にフォーカスする。このタームの解釈は広範囲で思想家の数だけ意味が存在すると言っても過言ではない。評論家の建畠 哲氏（1947～）は中原の水平ストロークによる制作をエクリチュールであると評した。
33. かごめかごめのうた；この歌の発祥の地や歌詞が何を表しているかについては諸説あるが不明である。ここではこの歌詞を、想定される絵画空間のメタファーとして読み換えている。
34.  $A \cap B \cap C$ ではなく $A=B=C$ ；何かを作ろうとする衝動をA,材料や媒体をB,プロセスをCとすると通常はこの3つの要素は完璧に重ならず余剰を残す。（真ん中の重なり合った部分が作品である）しかし理想は全く余剰なく3つの円がピタリと重なり一体となることではないだろうか。
35. 本阿弥光悦；1558～1637 江戸時代初期 家業は刀の鑑定家。書、陶芸、漆工に天才を表し琳派を拓いた。



作品ファイル



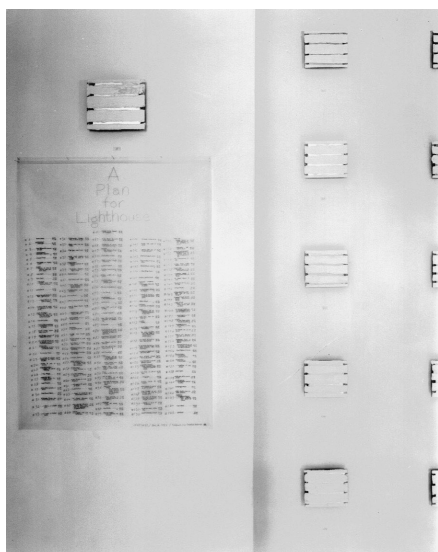
constellations 1986 installation view



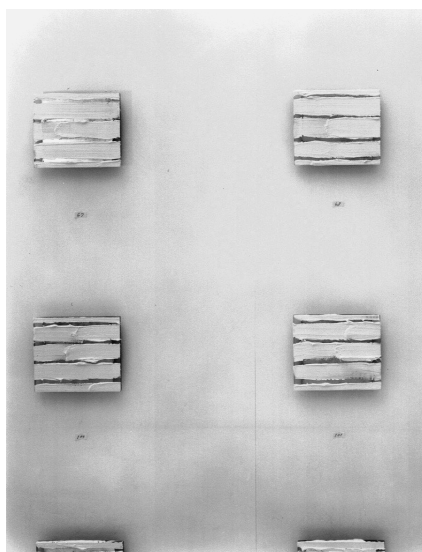
16 walls and primary 10 pieces 1991 detail video still image, chronological order



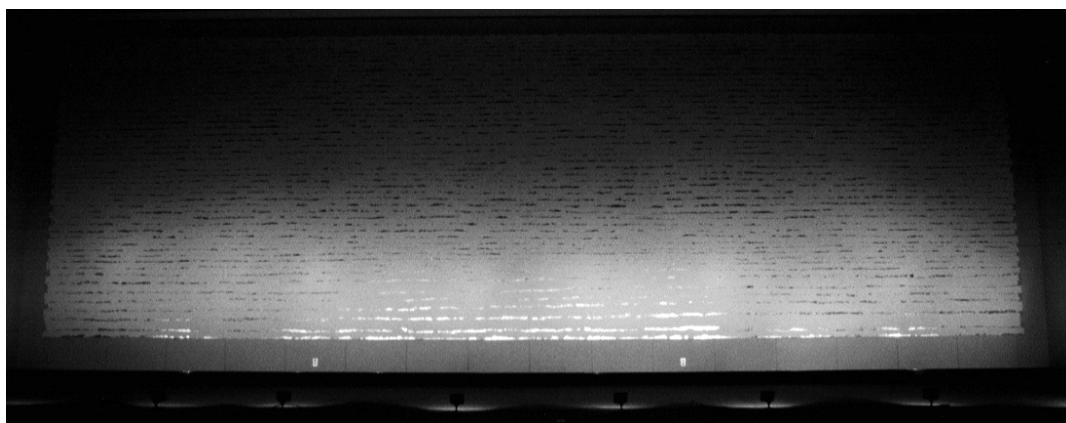
11 WALLS 16 PANELS 1993 installation view



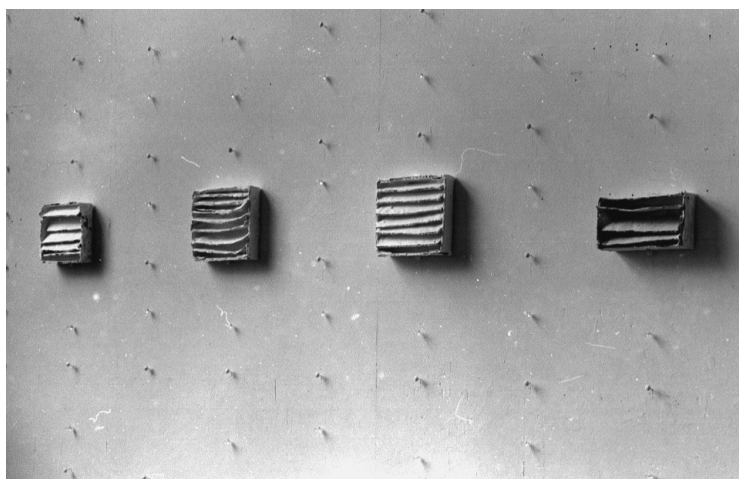
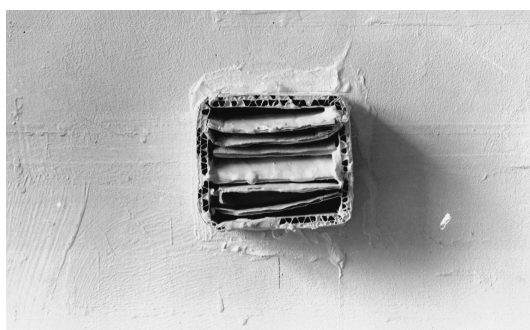
a plan for lighthouse 1993 installation view



a plan for lighthouse 1993 detail



untitled 1995 installation view



unreleased work 1996



- 290 -