

対話

竹岡雄二

梅津元 埼玉県立近代美術館主任学芸員

平野到 埼玉県立近代美術館学芸主幹

イントロダクション

平野 到

国立国際美術館での展覧会は、竹岡さんにとって、日本で初めての回顧展になりました。1972年に日本を離れてから、40年以上の時間を経て、回顧展が開催されたことになります。

国立国際美術館での展覧会について、あらためてどのような感想をお持ちでしょうか。作品の選定、展示方法、ドイツでの展覧会との違いなどについても、ご感想があればあわせてお聞きしたいと思います。

竹岡 雄二

私にとって、日本の美術館で個展を実現すること、特に大阪の国立国際美術館で回顧展を実現するということは、作家としての目標の一つでした。それが実現できて感無量です。

私は学生時代に日本を離れましたので、本格的ないち芸術家として活動を始めたのは、ドイツでということになります。それから今日まで、日本での作品発表はあくまでドイツで活動する作家として、その流れや反響の中でおこなってきたという事実があります。こういったある意味で特殊な状況が、日本の美術館で個展を実現することを難しくしていたとも思います。

作品の選定についてですが、選んでいる最中には、初期から最近作までを押し並べて見せたいという希望が、私の中にありました。私の作品の全体像を私自身も見てみたいという欲求です。そして作品の大小に関わらず、自分にとって重要な作品を展示しようとも思いました。

プランニングの段階では、今回の展覧会で実際に使用した面積よりも広い空間も確保できましたが、代表作をコンパクトに一挙に見せるとい

う方向で、キュレーターの中西さんとも意見が一致しました。そしてまた、同時期に別フロアで行われた美術館のコレクション展も中西さんがキュレーションされ、関連性の高い作品が並んだことも、私にとって謂わば状況的効果となりました。このどちらの意味においても、中西さんにはとても感謝しています。

展示方法で注意したことは、まず、美術館の床がダークブラウンの木だったので、作品数の多い展示室の内側にはグレーのカーペットを敷き、私の作品を見やすくする工夫をしていただきました。そしてそのスペースの入口正面に、今回の為に再製作した《クリーン・ルーム・ジャパン》を置き、向かって左に《7つの台座》、右側にドクメンタIXに出品した《芸術情報者の頭、ドクメンタ IX》を置きました。美術館の中心となる空間に、巨大な作品や代表作である7つの台座、そしてアートの社会的なコンテクストから出発し、空間を呈示することまでを見せるドクメンタの作品を並べてみたのです。「ものがない」こと、「ものが一杯に詰め込まれている」こと、こういった対照的な状況も、視覚的に知覚出来る展示になったと思っています。

もうひとつ、国立国際美術館での展示を見て回り、私の中で明確になったのは“「もの」を見せること”が全ての作品に現れている、ということです。これはある種のライフワークのように私の中に存在しているのです。その事実が、明確にわかりました。

最後に、ドイツでの展覧会との違いですが、日本の美術館の方々とはとにかくきめ細かいというのでしょうか、全て完璧に準備、対応されて進んでいきます。ドイツでは何事においても自己管理というのでしょうか。このことは展覧会だけではありません。社会構造がそうなのです。作家、そして美術館のスタッフ、館長に至るまでの皆がそれぞれ責任を持ちますので、なにか起こった場合、すぐに責任の所在が明確になります。ある意味では自分の分担さえ気にしていれば良いので、気が楽です。ただ、その反面、思い通りに行かないことも多く、ある種のストレスも溜まりますね。

最初期の作品について

IH

日本ではほとんど紹介されていませんが、台座のモチーフに辿りつくまでの制作について関心があります。最初期（1970年代）の作品を見ると、台座彫刻以降の制作に通底していくような関心事や思考方法が読み取れるからです。

例えば、以前のインタビューで触れられていましたが、物体の表面に対する知覚の問題です。「人は物の表面を見て知覚して物を把握する」という観点から、ゴムなどの素材を用いて物体の表面を顕在化させる作品を、70年代に制作されています。こういった物体の表面への興味は、台座彫刻以降の素材の吟味にも深く関わっているのではないのでしょうか。パリサンダー（木目）、ブロンズ（緑青）、人工大理石（質感）、ガラス（反射と透過）、真鍮（反映）など、選択された素材の多くは、表面に特質が認められるように思います。

また、70年代の作品で興味深いのは、物体をゴムで型取り、物体とゴムの型を一緒に呈示する手法です。これらの作品は、前述したように、物体の表面をゴムによって顕在化させているのに加え、もうひとつ特筆すべき点があるように思います。それは、物体（原型）とゴムの型（複製）の主従の関係です。制作過程の上では、原型の物体が「主」であり、ゴムの型はそれに付随する「従」であると言えるでしょう。しかし、実際に双方が展示されると、ゴムの型が主たる表現に見え、原型の物体は表現に従属するものに見えます。こういった主と従を反転させ、両者の関係を無効にする思考方法は、彫刻 / 台座、陳列品 / ケースなどの従属関係を逆転させる80年代以降のコンセプトに通底しているように思われます。

物体の表面への関心、物体とゴムの型による作品に限らず、70年代の作品と台座彫刻以降の制作との繋がりについて、詳しくお聞きしたいと思います。

YT

私が京都の美術大学で学んでいた頃は、ちょうど70年安保の直後でした。大学が閉鎖されることさえあった当時は、自己批判であるとかパリの思想革命であるとか、とにかく原初に立ち戻ることを促された時代でした。それは美術の世界でも当然要求されて、ドイツへ行くと同時に自分の中でも加速されていったと認識しています。そしてその頃、レヴィ＝ストロースとかミシェル・フーコーとかの本をかじったときに、「も

の」についても、色々と考えさせられたことを覚えています。「もの」を見る、「もの」が見られる、あるいは見る「もの」、見られる「もの」、こういったことに興味が出てきました。「もの」を現象として考察するとどうなのか、というような思考を始めたのです。

在学したデュッセルドルフ国立美術大学では、とにかく制作をもう一度、いちから始めてみようと思い、色々な方法で「もの」をつかい、考え、そして制作を続けました。ひいてはもの派や具体、アルテ・ポーヴェラ、フルクサスなどの活動についても平行して考察するようになっていましたし、作品にゴムを使った理由もその中にあります。「もの」と「型」も、方法の内のひとつであるとして考え、制作したのです。

ミュンヘンのレンバッハハウス美術館のStädtisches Galerieという、ヨーゼフ・ボイスや、ブリンキー・パレルモがインスタレーションをおこなった会場で、1981年、ゴムを使用したフロタージュを行いました。7つの角を持つ特殊な空間です。その空間の床の半面にゴムを流し込み、ゴムが乾いたら剥がし、そして裏返した面を上にして床に置くという、ちょうど床の半面ずつを視覚的に対称化した80平米ほどの大作を制作しました。それを契機に「もの」の表面に関する仕事を終わりにし、包括的に彫刻と関わろうとしました。

まず、あえて自分が構想した形ではない工業製品の鋳物の型を使い、ワックスと石膏でかたどり、またその型を別の素材でかたどっていく、という制作方法をとりました。それらを原型と一緒に組み合わせ、再構築し、新しいフォルムを生み出すという試みです。ただ、結果的にはますます自分自身が行き詰まっていき、制作上の深刻な危機に陥ったのです。その危機から開放してくれたのが、台座の彫刻でした。

ご指摘の「主」と「従」をすり替えるであるとか、同時に見せるといった考え方は、とにかく作品が説明的にならないようにつとめたことに由来しています。見せ方についても、即物的に存在させるような方法を試みたのです。当時から、考え方そのものに対して違った見方を与えることで、新しいものが生まれるという思考方法をとっていました。置き方や見せ方についても、何か違うようにという操作を、制作の出発段階で行っていたのだと思います。台座をテーマにする時も、マンゾーニやブランクーシなど、過去の作家による台座の仕事も考察しましたし、デュシャンが便器を台座に置いたことも考えました。しかし私は、違う出発点からこのテーマを考えるべきだと常に思っていました。私が制作

を続けていく中で、テーマが台座だけに留まらず、空間を呈示することや、ものを見せることへと発展していったのも、そういった思考が常にあったからだと思うのです。

IH

竹岡さんが最初期の問題意識として挙げられた「原初的に戻る」、「ものを現象的に見る」ことは、1960年代末から70年代初頭にかけて、世界的に共通していた美術の傾向です。こういった時代精神を反映させ、試行錯誤を続けた結果、「台座彫刻」に辿りついたと言えるのではないのでしょうか。

例えば、原初への還元は、彫刻の成り立ちを、不可分な構成要素まで切り詰め（これはレヴィ＝ストロースらの構造主義的思考に通じます）、再考していくという竹岡さんの制作過程によくあらわれています。その過程で、物体と型（彫刻とキャストイング）の問題をまず通過し、最終的には台座と彫刻という究極の原初的關係に行き着いたととらえられるように思います。

また「ものを現象的に見る」という一貫した姿勢があったからこそ、竹岡さんの作品は台座の議論に留まらず、空間への意識を促すものになったのではないのでしょうか。台座にしろ、彫刻にしろ、それが置かれる場所が必要であり、その場所は視線の注がれる空間として立ち上がってきます。作品を配した場所でまさに起きている現象を見ることに力点を置けば、「空間を見せる（空間呈示）」というテーマが自ずと浮上してくるのはとてもよく理解できます。先ほど触れられていましたが、1981年のミュンヘンで試みた、ゴムで床をトレースする作品は、こういった「空間呈示」の先駆的作例と言えるのではないのでしょうか。

台座を空間と一緒に問うことは、デュシャンの《泉》やマンゾーニの台座にはない、竹岡さん独自の視点だと思います。さらに、台座と彫刻を融合させ、二重構造化した点も、竹岡さんの「台座彫刻」の大きな特徴です。過去の美術家とは違う出発点で台座を考えようとしたとお話されていましたが、「台座彫刻」を始めた頃、独自性を保持するために、どんなことを検討されたかお聞きしたいと思います。その他、「台座彫刻」を生み出す頃に腐心されたことがあれば、併せてお話いただけますでしょうか。

YT

そうですね。台座彫刻を生み出した頃は、試行錯誤して様々な表現方法を使い、あえて先ほど述べたような方法で制作をしました。その中でどんどん悩み、深みにはまり、自身が身動きのとれない状況にまで追い込まれていたことを思い出します。

台座彫刻を作り始めた時、自分に課したのは、とにかく自分のものを生み出すということでした。アートを学び、制作していく過程で、他のアーティストの作品や考え方に影響を受けるのは当然のことです。でも、作品を構想する段階で他の作家が同じような仕事をしていることがわかると、自分を抑制して制作を中断しました。

またその反面、ゴムで床をトレースした作品が私の「空間呈示」の先駆的作例ではないかと平野さんがおっしゃったように、どこかで自分の仕事を繋げていっているという面もあります。過去におこなったことは、いつかどこかで繋がっていくのだと思います。それに私は、ドイツで作家活動をしているとはいえ、この国やヨーロッパの美術史にとっての当事者ではありません。そしてそれは、日本の美術史にとっても同様で、日本にいない私は当事者ではありません。これは極めて特殊な立場です。そこで、自分自身の当事者であるために、自分自身で勉強を続け、自分自身のアートの歴史にも線を引いていく作業が不可欠でした。

家具 / 彫刻、インテリア / インスタレーション

IH

竹岡さんが手掛けたものの中に、棚（ラック）、収納ケース、仕切り、椅子といった家具をモチーフにした一群の作品があります。それらが展示されると、生活空間に通じるような気配を感じ取ることもできます。もちろん、これらの作品は、物が収納されていなかったり、実用的な機能がなかったりする点で、いわゆる家具やインテリアとは明らかに異なります。しかし、その一方で、純粹に自律的な彫刻やインスタレーション作品とも言い難い側面を持っています。すなわち、家具と彫刻、

インテリアとインスタレーションの中間領域に位置しているという特質が、大きな魅力になっているように感じます。

この特質を議論していく上で、倉俣史朗の仕事との比較はたいへん興味深いのではないのでしょうか。倉俣はインテリア空間や家具のデザイナーですが、デザインが持つ機能性を一旦解体し、美術作品に近いアプローチで《硝子の椅子》（1977年）などの傑作を生みだしました。まさに、デザインと美術の狭間で優れた作品を残してきたデザイナーと言えます。また、家具やインテリア空間を手掛ける際、倉俣は使いやすさではなく、むしろ見るための豊かさを引き出すことを主眼に置いていました。この点も竹岡さんの作品に通じているように思います。

「家具 / 彫刻」、「インテリア / インスタレーション」という関係について、どのようなお考えをお持ちでしょうか。また、倉俣史朗の仕事について、ご自身の作品との関係でご興味があることがあれば、お聞きしたいと思います。

YT

デュッセルドルフで卒業してから、作家として活動をしていく中で、自分の生活もしなければならなかったので、通訳のアルバイトなどを始めました。そのうちに自分自身も興味のある家具の会社で、コーディネイトの仕事をするようになり、自然と様々な家具に触れる機会に恵まれました。その時は、ものの表面の問題にも取り組みましたし、色々な素材を勉強する好機でもありました。昔は建築の勉強をしたいと思っていたので、数多くの建築家の仕事や家具を見て、思考を巡らすこともできました。

当然、倉俣史朗の仕事にも触れる機会が訪れました。私は、インテリアや家具の世界において、彼は最も優れた作家のひとりであると評価しています。特に素材や空間に対する彼のラジカルな考え方は、他のデザイナーと一線を画していると思います。彼の仕事の中から私自身も色々と学ぶことができました。

しかし、私の場合は、あくまで彫刻家として家具を見たり考えたりするので、機能的な部分などは度外視しています。あえて私が作品のタイトルに「プロトタイプ」と入れていることから、それは明白です。あくまで「試作と提案」として止まっている訳ですから。

こういうことが出来て、そして許されるのがアートの世界だと思いません。なので、私の作品が、一見、インテリア的に見える場合があるのは、私がそう見せかけているだけ、だからだと思うのです。施工主がいたり、受注会社がいたりする場合、自分の思うことがどの位できるのだろうか、よく考えます。アートは自分自身が施工主であり、受注者ですから。

IH

「彫刻として家具を見る」、家具やインテリアに「見せかけている」という竹岡さんの考え方にとても惹かれます。さらに、家具やインテリアをモチーフにしたり、それらに見せかけたりする真の理由はどこにあるのかという点に興味が湧いてきました。

ここでは、二つのことを考えてみたいと思います。ひとつは、レディメイドの文脈に関わることです。家具をモチーフにした作品は、レディメイドの手法の延長としてとらえられると思います。それらは使うためではなく、見るための家具であり、日常機能を剥奪された家具のレディメイドと言えるかもしれません。しかし実際には、これらの作品は既製品ではなく、素材やプロポーションが選択された彫刻としてつくられている訳です。だから、正確に定義すれば、レディメイドではなく、レディメイドを装った彫刻といえるのではないのでしょうか。そこには、レディメイドと彫刻の関係を転倒させるラジカルな作法、竹岡さん流に言えば、「レディメイドと彫刻をディスポジション」する作法が指摘できるように思います。

もうひとつは、「生きる空間 / Lebensraum」との関係です。以前から、竹岡さんは、抽象的な空間ではなく、「生きる空間」に関わりたいと主張されています。その点で、家具やインテリアはとてもふさわしいモチーフではないのでしょうか。家具やインテリアも原初に還元して考えていけば、素材、重力、力学についての考察が必要になり「ものを置く、しまう、掛ける / 人が座る」といった「生きた行為」に準ずる原型的な構造や空間性があらわれるはずで、それらは、彫刻にも深く通じていると思います。だから、家具やインテリアといったモチーフは「生

きる空間」というテーマに関わるうえで重要な位置を占めていると言えないでしょうか。

家具 / 彫刻、インテリア / インスタレーションの関係について、上記で触れたレディメイド、「生きる空間」という観点から、何かお考えのことがありましたら、是非、お聞きしたいと思います。

YT

「見せかけている」という私の考え方ですが、《プロトタイプII-背面補強》の作例のように、製品になる手前で止めていることは、思考の方法を見せることに目的を置いている点に通じていると思います。他にも、人工大理石を使った、何も載せられていないただの白い2段の棚をモチーフにした《Equivalence》（等価）という作品があります。「等価値」の状況を視覚的に見せることで、その在り方そのものを、シンプルに存在させたいと思ったのです。

このように、赤い木製の本棚が背後に接続されている《プロトタイプII-背面補強》も、実際に座るなら、木が固く、多分座り心地の良いものではないと思います。この作品もひとつのアイデアとして「もの」の在り方を見せたいという想いがあり、制作したのです。

《インターナショナル・アート・マガジンラック》も、「レディメイドを装っていますが」、私はラックという「もの」を展示して、そして見せるという呈示の媒体を作り、その上でアートのコンテクストを結合させました。この作品はエドワーズ・ケリーや、ゲルハルト・リヒターのカラーチャートを意識させます。その意味ではおっしゃる通り、レディメイドを装った彫刻といえますし、レディメイドと彫刻をディスポジションするという作法も指摘できるでしょう。

こういった点においても、家具やインテリアといったモチーフは、「生きる空間」というテーマに関わる上で、重要な位置を占めています。ドローイングに描いているような《クリーン・ルーム》を町中や森に設置するアイデアも、「生きる空間」というテーマを考えたときに、そのもののあり方として、空間呈示をしているということなのです。

台座から空間の呈示へと発展していったとき、幅広い表現の可能性が生まれました。その中に家具やインテリアなどの展開方法があり、家具

と彫刻、インテリアとインスタレーションといった、狭間の領域に位置するような性質を持つ作品が生まれていったのかもしれませんが。

「壁」と「床」について

梅津 元

竹岡さんは、彫刻の出身ですが、ミニマル・アートやプライマリー・ストラクチュアと称される動向では、絵画出身のアーティストが多く活躍しています。例えば、絵画出身のドナルド・ジャッドは「三次元の芸術」という言葉を用い、彫刻という言葉が好きません。ジャッドは、壁に設置される作品の制作を没するまで継続しました。この事実は、三次元へと展開した後も、ジャッドにとっては、視覚性が重要であったことを示しています。

竹岡さんは、逆に、彫刻から出発し、台座から空間へと展開しながら「壁台座」など、壁面設置の作品も手掛けています。さらに、近年はものを見せる仕組みに関わる作品の比重が高まり、2010年の個展に出品された《恍惚》や今回出品の《宝箱》など壁面設置の作品は、台座からの展開とは別な次元を切り開いているように見えます。その、切り開かれた別な次元と、ジャッドの壁面設置の作品は、表面的な近似にとどまらない深いレベルで、相互に刺激を与えあっているような感覚があります。

竹岡さんにとって、床に置かれる作品と、壁面に設置される作品は、構想の段階から、明確に峻別されているのでしょうか。あるいは、同じテーマをめぐって、床に置かれる作品と壁面に設置される作品が、同時並行的に、あるいは、連鎖しながら展開するような制作の進み方もありうるのでしょうか？

YT

台座の作品を制作し始めたばかりの頃、アートのコンテクストや歴史を振り返って、当然、プライマリー・ストラクチュアやミニマル・アートの考察もおこなっていました。調べるうちに、その内の多くの作家が絵画出身であることを知りました。彼らは作品を考える出発点、つまり作品の構想の段階で、彫刻的な考え方とは一線を引いていたのです。

私が彼らと違っていたのは、私は制作の出発点に、彫刻の属性のひとつに台座というものを置いていて、それは立体的なものでもあったということです。

最初、壁にかけたり、何かと接続させたりする作品を考えたときには、建築的な観点からも、壁面的な性質や円柱的な要素を持ったものを意識していました。そうして制作した最初の作品が、テラコッタで制作した《パッラーディオのために》という壁面に掛ける台座でした。

2010年にワコウ・ワークス・オブ・アートでの個展で展示した《恍惚》や、今回出品する《宝箱》などの壁面設置の作品は、ご指摘のとおり、ものを見せる仕組みに関わる作品です。この作品には二重構造的なコンテクストが存在しています。まず、形態として「もの」を載せるという台座的な要素と、そのもの自体が一つの建築的な形態を持っているという要素とが共存しています。加えて、それに色や表面のツヤ出しを施し、ホモゲン（注：均一な被覆）的な視覚性を持った、立体的な作品に仕上げています。

当然、ジャッドの優れた色のボックス作品や〈積み重ね〉などの作品は意識しています。ただ私の場合、ジャッドとは違う意識や問題点を構想の出発点に置いているので、制作していくうちにその違いが明確化してくるのです。例えば〈Museo〉シリーズのように、ものを見せるという観点から空間を呈示することがあります。床に置く作品と壁面に設置する作品が、互いに連鎖しながら展開するような関係性になる状態を選んで、空間を成立させている作品です。

GU

壁面に設置される作品が、彫刻・立体を出発点とする建築的な関心から生まれていることが良くわかりました。確かに、美術の歴史を俯瞰すると、建築と不可分なレリーフという重要な形式があり、絵画と彫刻を、壁と床で区分する発想の方が、歴史の浅い近代的なとらえ方であることに留意しなければなりません。

また、《恍惚》や《宝箱》における二重構造的なコンテクストという特徴も重要です。さらに、床に置く作品と壁面に設置される作品が連鎖しながら空間を成立させる、という意図も非常に良く理解できます。確かに2010年の個展では、壁の作品と床の作品が関連する緊張感のある

展示構成によって、「見せること / To Show Things」というテーマを深いレベルで把握できる空間が成立していました。

ここで「壁」と「床」を、作品が設置される場所としてのみならず「見せるための空間を構成する要素」としてとらえなおすと「見せる仕組み」や「空間呈示」を扱う竹岡さんの仕事において、すでに「壁と床」が「作品のテーマ / 主題」へと滑り込んでいることに思い至ります。

例えば、《仕切り》は「壁を呈示する作品」、《ミュージアムV-サイト》や《サイト・ケース I》は「壁を主題とする作品」、(アンドレを参照している)一枚のプレートをケースで覆う《展見》などは「床の構成単位を抽出した作品」と、それぞれとらえることができるように思います。

また、空間を呈示する《クリーン・ルーム》は「透明(非実体的)な壁 / 不透明(実体的)な床」を呈示している、ととらえることも可能ではないかと思えます。さらに、新作の《ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタインのための台座》は「床を取り込みつつある彫刻 / 床へと溶け出しつつある彫刻」のようにも見えてきます。

このようなとらえ方をふまえて「作品のテーマや主題としての〈壁〉と〈床〉」について、考えをお聞かせいただけませんか。

YT

〈Museo-Site〉シリーズの場合、あえてサイトと名付けているのは、もちろん壁を主題にしているからです。しかしさらに内容を掘り下げると《ミュージアムV-サイト》の場合は、ものの一部を壁の中に入れ込み、その壁の場所を占領するような意味を持たせています。また《サイト・ケース I》では、美術館の壁を一部剥がし、その部分をアクリルケースで囲んで、壁を露出させて呈示するという作業をしています。このことは、例えば美術館が作品を所蔵し、アートの歴史の中にその作品を位置付け、固定する、ということなどとも関係づけて考えられます。こうした観点から「壁」ということを考えていけば、作品は形態以上の意味を持っていきます。

空間を呈示する《クリーン・ルーム》ですが、おっしゃる通りの考えを与えることができると思います。この場合、透明(非実体的)な壁を「反射」、つまり周りの風景を写し込む壁という意味で考えると、その

反面で床は不透明で、かつ、つや消しされた表面であり、非常に対照的です。新作の《ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタインのための台座》には特別な曲線があり、本当に床に付着し、溶け出しつつあるような形状をしています。実際に制作する上では難儀しました。

「人工的な質感」について

GU

芸術とは人工的なものであって、単純な自然主義、人間主義にもとづく解釈には還元できないはずです。竹岡さんの作品にみられる「人工的な質感」は、色や形など具体的な対象が目に見えているのに、その対象が実体的な存在感に帰着しない感覚を導くように感じます。

例えば、ある時期から竹岡さんが用いるようになった人工大理石は、木、石、金属などとは決定的に異なる平滑で魅力的な質感が感じられます。さらに、ガラス、アクリルなど、透過や反射をもたらす素材も重要性を増しています。

とはいえ、竹岡さんの作品が、感覚的な魅力のみに訴える審美的な芸術ではないことは明らかです。竹岡さんの作品の重要な特徴と思われる「人工的な質感」について、どのように考えていらっしゃるでしょうか。

YT

従来の彫刻的な素材ではないものを探すなかで、人工大理石を用いるようになりました。当時私は、視覚的に新しい感覚を備えた、現代的で扱いやすい素材を探していました。

この素材は、自然の大理石のように歴史的な時間性を感じさせずに、即物的です。ホモゲンではありますが、うわべだけ塗装したような感覚ではなく、奥深く芯までもそれが続いていくような素材です。それに人工大理石は、多彩な色を選べます。これを扱い始めてすぐ、人工大理石で《オレンジの台座》を作ろうと思い至ったことを、思い出しています。

私はこの素材に、ちょうど棒アイスや、金太郎飴のように、切っても切っても同じ感触が継続するような、特別な感覚を覚えています。この

特別な質感が、オレンジの人工大理石を彫刻として成立させているのです。

ガラスやアクリルなどの、透過や反射といった要素を持つ素材は「一枚の板」を作品に出来ないかという願望のもと、扱い始めました。カール・アンドレの床の作品との関係もありますが、ただ置くよりも、そのもの自体を見せたいと思ったのです。結果としては、板の周りをショーケースのようにガラスやアクリルなどで囲うことで、一枚の板を作品として成立させました。制作と同時に、ケースの持つ反射性や透過性などの特色について知覚し、そして考察することができました。《クリーン・ルーム》は部屋を外から眺めるような感覚を与える作品です。当然ガラスの反射があり、作品は周囲の風景を視覚的に取り込みます。ここでは、見ているものと写りこんでいるものが同時に存在しますが、同時に存在させないようにと意識的に努めることもできます。そこには複雑な構造が現れているのです。

GU

人工大理石が歴史性・時間性を感じさせないこと、表面の塗装ではない色彩を実現していることは、とても重要です。棒アイスや金太郎飴の例にも深く共感します。存在する物体の理想的なモデルと私が考えている、純度の高い羊羹を想起しました。均質で独特の質感を湛えた純度の高い羊羹は、まさに、竹岡さんのご指摘のとおり、どこを切っても同じ質感が継続します。

また、アイスも羊羹も、そして、人工大理石も、それ自体の固有の形を持たない、という特徴も重要です。固有の形状を持たない人工大理石によって具体化した《オレンジの台座》は、世界中に存在するあらゆる台座を一気に相対化し「台座の同一性」をゆさぶります。

このような「同一性のゆらぎ」は「人工的な質感」を介して、竹岡さんの芸術全般において生じているようです。人工大理石は、原理的には、あらゆる形状の物体になりすますことができるため、あらゆる存在の同一性をゆさぶります。ガラスやアクリルによる透過や反射は、物体の実体性を希薄化するため、同様に「同一性のゆらぎ」を導きます。

このような「人工的な質感」と関連する「同一性のゆらぎ」について、あるいは、ここで述べてきたことに限らず「物体の同一性」や「作

品の同一性」についてなど、思うところがありましたら、お聞かせください。

YT

梅津さんの述べられたような特性についての記述は、非常に興味深いものです。同一性についての問題は、私が台座の彫刻を作り始めた時に、とある美術評論家に言われた言葉にも似ています。「竹岡の作品は、木で言えば、全ての枝が切られて立っている感じ」だという言葉です。私は制作する中で、形態についても、素材についても、内容についても、どんどんいらない部分を削ぎ落としていって、最後に残ったものを作品として見せています。こういった事に通じているのではないのでしょうか。

ディスポジションについて

IH

「(空間) ディスポジション」という方法論が、制作の一つの軸になったと竹岡さんはしばしばおっしゃっています。和訳しにくい単語ですが、竹岡さんのディスポジションとは、物体や空間、作品の要素を通常とは異なる配置や状態にしたり、組み替えたり、隔離して際立たせたりする手法ととらえられると思います。ドローイングに描かれている、《クリーン・ルーム》を街中や森に設置するアイディアなどは、その典型的な例と言えるでしょう。

こういったディスポジションの方法論は、美術史上の多様な作品や動向との関連性を見出すことができ、議論の拡がりと可能性を感じます。竹岡さんが指摘されている通り、マルセル・デュシャンの《L.H.O.O.Q.》(1919年)や、ヤニス・クネリスが画廊に馬を展示した作品(1969年)などを、ディスポジションという視点から論じるのはとても興味深いです。

さらに巨視的な観点にたてば、ディスポジションは、シュルレアリスムにおけるデペイズマンの手法にも近似する側面がうかがえます。デペイズマンはルネ・マグリットらの作品によく見られますが、事物を異な

る環境や文脈に移すこと（＝転移・転換）によって、異質な感覚を引き出す手法です。この転移・転換という点において、ディスプレイはデペイズマンとの類縁性が認められます。その一方、デペイズマンの奇抜さや違和を創出するトリッキーな側面は、ディスプレイの方法論においては極力退けられているのも分かります。

ディスプレイが、要素のトリッキーな操作に陥らないために、どんな配慮をされているのでしょうか。そのほか、ディスプレイの方法論において、重んじている点も併せてお聞きしたいと思います。

YT

彫刻を置くための台座の制作を始めた当初、意識の根底にあるものと純粹に向き合っただけ彫刻に関わろうと思いましたが。全てを原初的な出発点から始めたかったです。そうして明確になっていった、「ものをつくる」ことだけではなく「ものを空間のなかで見せる」ということを大きなテーマとし、作品を作り始めるようになりました。

言い換えれば「空間呈示」とも言える、私が大事にしているこの概念を、「空間ディスプレイ」として定義しています。

—ものを床から離す。ものを浮かす。

—ものを運ぶ、ものを違う場所に移動させる。ものの移行。

—ものを囲う、括弧する、包む、例えばガラスで（ケースの中に入れる）。

—ものを孤立させる。

—「空間」の中に、別の「空間」を置く。

—ものを集中させる。集めて見せる。

—別のコンテキストを使い見せる。

—何かを付随させたり、付加することにより意味を変えて表現する。

—極力少ない操作で、空間を変えること、規定させること。

—あるものを使い、見えない空間をイメージ的に見せることにより、新しい空間を見せる。

—空間を占領する。

実際の表現としては、このように様々な方法が考えられます。こういったディスプレイが単純にトリッキーな操作に陥らないようにするには、作品に騙しの内容を含ませずに、そして、冗談的であったり説明的であったりもしないように心がけています。

人それぞれではありますが、ベルギーの作家でギヨーム・バイルという作家がいます。彼もドクメンタIXに出品したのですが、ベルギー人であることに意識的な作家で、同郷のマグリットやマルセル・ブロータスなどの作品を思わせる、良い意味でトリッキーな作品を制作しています。例えば、展覧会の会場を紳士服売り場にしたり、キャンピングカーを何台も並べて販売会場のようにしたりしています。しかしそこに騙しの効果が見えると、その現象のみが面白さとして浮かび上がり、私にはいつもどこか説明的にも感じられるのです。

しかし同じような他の方法でも、説明的に感じられないものもあります。ヤニス・クネリスが1969年に画廊に馬を展示した作品は、当時のアートシーンの状況下、ラジカルかつシンプルにアンチ・アートの姿勢を示していました。ギャラリーという空間に「馬」という日常的な存在を入れるという姿勢が、彼の中にあっただのです。この作品は、制度的な空間（美術館、ギャラリーなどの展覧会場）と、日常的な空間の同一化を思わせます。つまり、馬小屋を制度的な空間として置き換え、そこに物自体（馬）を置かなければ、日常的な空間と同じ状態で置かなければならない。同じようなことは「ディスプレイ」であっても、内容的な質、芸術的な質の中で違いが出てきます。

ディスプレイのことで色々な方法を挙げましたが、私が制作をする中で重んじていることは、それらの中に捕らわれないことです。例えば「置き換える」という方法を、ただ「色を使う」というシンプルな方法にして制作した作品があります。白という中性的な性格を保持すべき台座というものを、《青い台座》や《オレンジの台座》にする操作で、ものの存在を変えて表現しました。「色」と同じ要素として、「金」の表面にすることで「もの」自体をより一層際立たせる、というような操作をする場合も、理屈で操作をしているわけではありません。基本的で単純な表現にはなりますが、シンプルでいて、かつラジカルな表現をしたいと思っています。

IH

ギヨーム・バイルとヤニス・クネリスの比較は、空間ディスポジションについて議論する上でたいへん参考になります。竹岡さんがお考えになっているディスポジションの方向性も、より明確に理解できます。

ご指摘を踏まえると、一見同じような作法に見えるディスポジションでも、バイルとクネリスには質的な相違があり、その相違はイリュージョニズムの度合の差ととらえることができると思います。そして、イリュージョニズムが生じるか否かは、ディスポジションがイメージやモチーフの操作に向かうのか、現実的な空間や制度を扱うのか、という点に起因しているのではないのでしょうか。バイルの場合、紳士服やキャンピングカーの売り場を展示会場に仮設するわけですが、それらは借り物的なイメージとして設えられた印象があり、そこにイリュージョニスティックな側面が付随してくるのでしょうか。それに対しクネリスは、画廊に生きた馬を持ちこむことで、画廊空間は否応なしに（イリュージョニズムが生じることなく）馬小屋になってしまう。この作品は、馬に注目が行きがちですが、ディスポジションの観点からすれば、馬というモチーフではなく、むしろ「馬小屋という空間」が重要なのだということも分かりました。

このように考えて行くと、竹岡さんが挙げられているディスポジションの具体的な手法は、一貫しています。即ち、その手法は、イメージやモチーフの次元ではなく、どれも物理的、空間的、制度的な次元で考えられているという点です。さらに、プロセスの説明が必要となるような複雑な操作を避け、できるかぎり即物的で明快な手法を重視している点も大きな特徴です。

最後の質問になりますが、空間ディスポジションというテーマに立つと、ホワイトキューブではない遠山記念館での展示は極めて重要な実践の場になるはずです。これまでの議論を踏まえつつ、遠山記念館での展示プランについて、空間ディスポジションという観点から、お話しただけないのでしょうか。

YT

遠山記念館の重要な点は、ホワイトキューブではないということですが。現実空間と切り離れた展示空間という、ある意味では白い中性的な

台座のような場所ではないのです。その上、和風建築の空間です。しかし、これまで展示をしてきたドイツの美術館にも、中世の城を美術館として利用している空間がありますし、ミース・ファン・デル・ローエが設計した、クレーフェルトのハウス・ランゲやハウス・エスタースなどといった、元住宅が展示空間になっている場合もあり、これらは遠山記念館と同様の設定にあるといえます。勿論、今回は建築自体も素晴らしい和風空間であるということもあり、私のいわゆる現代美術の作品を、畳や玄関の土間、そして外の庭という空間にどう置いて「見せる」か、あるいはそれらがどう「見える」かは、私自身にも未知のことでした。

ディスポジションという観点からお答えするとしたら、このプロジェクトを進行する中で生まれた「空間に闖入する」という表現があります。これは遠山公一氏が表現されたものですが、正に的確に、この展覧会におけるディスポーズの方法を指していると思います。ある意味であつかましく空間に入り、その空間にものを置くというような方法です。

ご存知の通り私は、できるだけシンプルに、即物的に、すべての空間と状況に対応しようと常に心がけています。空間の中には「もの」が必ず置かれるべきひとつの場所があると思っています。それは調和とか対立などではなく、その「もの」がいかに最適に存在できるか、という場所です。

「擬態」について

GU

新しいテクノロジーは、既存の媒体を「擬態」して世の中に浸透します。例えば、CDはデジタル信号を搬送するにも関わらず、アナログ・レコードの円盤型・回転運動を擬態しています。シンセサイザーは電気的信号を生成する装置なのですが、世の中に浸透する過程では、ピアノのような鍵盤型の楽器を擬態しています。

竹岡さんの作品においては、「台座が彫刻を擬態している / 彫刻が台座を擬態している」という局面が指摘できます。また「台座から空間へ」という展開においては「物体が空間を擬態している / 空間が物体を擬態している」という局面が指摘できます。1992年の「ドクメンタ

IX」において屋外に展示された公共彫刻も、公共空間に設置される何らかの機能を有する物体を擬態しているにとらえることができます。

さらに、ドローイングを参照すると「ショーケース（陳列棚）」、「自動販売機」、「ジュークボックス」など、都市空間や生活空間に浸透している「仕組み / システム」を擬態しているイメージが見受けられ、非常に刺激的です。

竹岡さんの芸術へとアプローチする上で、重要な概念と思われる「擬態」について、思うところがありましたらお聞かせください。

YT

「擬態」については、まず私自身が、全てを原初的な出発点に戻すというスタンスのもとで、彫刻を置くための台座を制作し始めたという点から、考えようと思います。こういった考え方を始めた時に重要となったのは、「もの」を作るということだけではなく、「もの」を見せるということをも最初から考慮に入れることです。それは必然的でもありました。いわゆる台座彫刻を制作し、台座そのものを彫刻として見せ、空間のなかで新しい問題性を生みだし、「もの」を空間のなかで見せるということ。つまり「空間呈示」を大きなテーマにし、その基本的な地点に立ちながら、作品を制作、発展させていったのです。その意識の中で、どんどん明確になっていったアートのコンテクストが、「空間ディスポジション」です。

長くなりましたが、梅津さんのおっしゃる「擬態」は、ある意味では、私の中での「ディスポジション」とも言い換えることができるのではないのでしょうか。繰り返しになりますが、私にとっては「ディスポジション」とは「空間」に対し「もの」あるいは「空間」自体を移行させたり、隔離したり、また呈示させ、独立させ、孤立させることを意味します。

その意味で、1992年の「ドクメンタIX」で屋外に展示された〈公共彫刻〉にも、「もの」の移行、すなわち「もの」を違う場所に移動させるという「ディスポジション」の概念がベースにあります。そして、今回展示するドローイングのシリーズも、今までにないものをプロトタイプとして提案し、試作するというコンテクストの中に存在しています。ご指摘のように、都市空間や生活空間に浸透している「仕組み / システ

ム」を別のコンテクストを使って見せる、ということ、これも「擬態」すなわち「空間ディスポジション」しているのだと思います。

GU

竹岡さんが示してくださった、「擬態」と「ディスポジション」の共通性は、極めて興味深い指摘です。確かに、竹岡さんの「ディスポジション」は、「擬態」と重なる部分が多くあります。ただ、「ディスポジション」については、先ほど詳しいお話がありましたので、ここでは「人工的な質感」とも関連する局面について、さらに深く考察したく思います。

固有の形状を持たず、原理的にはどのような形状もとりうる人工大理石の特質は、20世紀を象徴する素材であるプラスチックを想起させます。プラスチックは、効率性と利便性によって急速に社会に浸透しました。その過程に存在したはずの抵抗感は、既存のものに「擬態」して生産と消費のルートに乗ることで、簡単にクリアされてしまったようです。

ここで、飛躍するかもしれませんが、竹岡さんの作品に見られる「人工的な質感」は、プラスチックの浸透に顕著な「ものの唯一性が希薄になった現代社会の状況そのもの」を、「擬態」している、と考えてみたいのです。なぜなら、特定の物体やモチーフを擬態しているとはいえない《恍惚》や《宝箱》、あるいは《カラヴァッジョ》が、特に私の目をひきつけてやまない理由が、このように考えると納得できるからです。

つまり、機械化・量産化が進む現代社会への反動としての自然主義・人間主義への回帰とは逆に、人工的な世界を「擬態」する、徹底的に人工的な物体を感受することによって、逆療法的に感覚と認識が研ぎ澄まされ、新しい知覚が導かれ、精神的な高揚感が得られる、それが、竹岡さんの作品の魅力なのではないか、と思うのです。（ならば、時間の許す限り、竹岡さんの作品に向き合うのは、ごく自然なことになります。）

特定の物体やモチーフの「擬態」とは別の次元において、ご自身の作品が現代社会におけるもののあり方そのものを「擬態」しているのではないかという点について、思うところがありましたら、お聞かせください。

確かに、人工的な世界を「擬態」することで精神的な高揚感をも得られるという考え方は、きわめて刺激的です。なんと言うのでしょうか、例えば人工大理石で制作した作品の「人工的な質感」は、ご指摘の通り、自然の石などでは感じられない、とらえようのない、どこにでもあるようなものだと思います。その素材が、芸術作品として、人工的な世界を「擬態」する時に初めて、極めて唯一性の高い存在として現れてくるのです。

私の作品が現代社会におけるもののあり方自体を「擬態」するという観点からですと、今回出品している《クリーン・ルーム・ジャパン》についても、人工的な世界そのものを「擬態」しているという見解に至ることができると思います。

1997年に初めて《クリーン・ルーム》を発表したのは、ドイツのシュトゥットガルト市の美術館です。その会場は1000m²以上もあり、非常に大きくて、柱一本もない、天井も6m程もある、四角く大きな空間でした。恐らくドイツにある展示会場では、最も大きな会場のひとつだと思います。その広大な空間の真ん中に、真四角の、幅が2m70cm、高さが2m20cmの空間を制作しました。ちょうど日本の4畳半の大きさの空間です。全てガラスで囲い、畳ではなく、同じ寸法の真っ白なつや消しの人工大理石の床板を敷きました。日本の歴史においては、この大きさの部屋は、最初に茶事（ちゃじ）が行なわれた空間であり、また実際に人が最低限住めるような空間でもあります。そしてこの部屋は、何も置かれておらず、塵ひとつありません。つまり「空間自体」を見せようとした。4畳半の空間を「擬態」していることにもなると思います。

しかし、私はただ、何も無い空間だけを見せようとしたのではありません。

この何も無い空間を人が見たとき、「空間」とは何か？ 人は「空間」というものをどう見るか、考えるか？ このような問いかけを、この作品を通して感受してもらいたいという願いがありました。また、「空間」の中には「純空間」がディスポジションされ、そして呈示されています。

このとき、私の作品には、建築的存在との根本的な違いが出てきます。すなわち、私の作品は機能的な空間、つまり使用する空間ではな

く、ただ外から眺めながら、空間を呈示する媒体を知覚するためのものです。私たちが今を生きる現代社会の中では、常に様々な空間や領域をめぐる戦いや争いが起きています。物質が社会的な空間の中に充満し、氾濫する世界に、ある意味で《クリーン・ルーム》を「純空間」として、アンチテーゼ的に、しかしながらも静謐（せいひつ）な態度（Haltung）をともなうものとして設置し、対峙させたいという願いを持っています。

掲載

ギャラリーワコウ・ワークス・オブ・アート発行のテキスト・シリーズより。2016年の竹岡雄二の大阪国立国際美術館、埼玉県立近代美術館、遠山記念館での個展に関連し出版されました。