

# 大久保英治の新作〈三望庭〉〈十二支〉 〈鎮海の石の音〉について

友井伸一

## はじめに

自然や歩行を重要な契機とする制作で特徴的な活動を展開している美術家、大久保英治(1944年-) <sup>(1)</sup>は、日本を代表するランドアーティストと目されてきた。その大久保が、2015年韓国で、屋外での現地制作による3点の新作〈三望庭〉、〈十二支〉、〈鎮海の石の音〉を発表した。そのうちの1点〈三望庭〉は、敷地面積が約50×70mにおよぶ大規模なものである。もっとも、ランドアートにおいては作品のサイズを厳密に計測することは難しい場合も多く、そもそも「何をもって作品のサイズとするのか」を考えること自体がランドアート作品の存在論にもつながる興味深い視点である。ただし、これについての考察は別の機会に譲ることとし、本稿では、面積や重量などの物理的な大きさに加えて、制作方法等も含め、大久保英治にとって最大級の作品となる〈三望庭〉を中心に、これら3点の作品の意味を考察する。

## 1 作品のデータと作品についての記述

〈三望庭〉、〈十二支〉、〈鎮海の石の音〉3点の作品それぞれのデータ、およびそれについての記述は次の通りである。



図2 敷地全体 北東から



図3 敷地全体 北西から

(1)〈<sup>サンボウテイ</sup>三望庭〉

制作期間：2015年 9月3日-25日／10月15日-11月3日／  
11月17日-21日／12月6日-12日

場所・寸法：スペース<sup>チョア</sup>ChoA、韓国 慶尚南道 <sup>チャンオン</sup>昌原市鎮<sup>チ</sup>海<sup>ネ</sup>区、の南側屋外スペース。敷地面積は長辺（東西）×短辺（南北）が、約70×50m四方。そのなかに東から西に向かって下る斜面を持つ石組み部分が4ブロックあり、それぞれ、長辺（東西）×短辺（南北）が、約16×9m、高さは一番高いところが約3m。敷地全面に砂利を敷き、大小5カ所の築山と大小多数の岩石を各所に配置。

技法・材料：岩石（<sup>キメ</sup>金海、<sup>チリサン</sup>智異山）、砂利、鉄板、芝生

記述：

敷地は、山の南斜面に位置しており、海にむかって開けた高台にある。上方の駐車場からクラブハウス（屋内ギャラリー）のあるスペースを過ぎて、アプローチとなるスロープを降りていくと作品のあるスペースへと到着する。便宜上、4ブロックに分かれた斜面の石組み部分と、それ以外の部分に分けて記述する。

敷地全体の東側からおおよそ半分を占める斜面の石組みは、智異山産出の大きな岩石を接着せずに積んだもの。周囲に石垣のように石を積み、その内部に土砂を入れ、表面には白い砂利を敷く。東から西に向かって次第に下降する斜面となるように傾斜がつけられている。その斜面の中心から東西南北の方向にそれぞれまっすぐ幅1m程度の通路を設けることで、上方から見ると大きな面が十字のスリットで4ブロックに分割された形状となっている。東西方向の通路部分は左右の壁部分に沿って分厚い26枚の長方形の鉄板が間隔をあげながら垂直に整然と立てかけられている。床部分は赤みがかった砂利が敷かれている。

斜面以外の部分についてまず注目すべきは、斜面の東西を貫く通路の東側の出入り口と、西側出入り口からさらに西に延びた線上に、それぞれ大きな石が立てられていることである。東側には2個の大きな岩石が絶妙のバランスで重ねられたもの（接着はされていない）が、西側には大きな長い石が立てられている。その立て石と照応するようにその東側には小ぶりの石が伏せて置かれている。また西側の立て石のさらに西側には小さな築山があり、それを南北から二枚の鉄板がはさむように立てられている。

斜面を下りきった西側では、立て石を囲むように、なまこ型

の二つの築山が、そしてその北東には1つのL型の築山が配され、それぞれの築山の上にも、石が複数置かれている。それら築山の上の石は、その背景に見える実際の山や島の形と照応する。

また、南北の通路の南側には小ぶりの築山が配され、その上の石もまた、南側に広がる海にうかぶ島の形と照応している。なお、築山には全て芝生が敷かれている。

敷地地面には全面に赤みがかった砂利が敷かれているが、東西の通路をはさむ東側の巨石と西側の立て石、伏せ石の周辺のみは、それぞれ斜面と同様の白い砂利が敷かれている。

北から南に向かって下る斜面に立地する敷地自体の南北の軸と、東から西へと下降する斜面の石組みを東の巨石と西の立て石・伏せ石という2カ所のモニュメンタルな役割を持つ石の配置が強調する東西の軸が、十字にクロスする構造が、この作品全体の骨組みを形成している。



図4 〈三望庭〉北から(東側)



図5 〈三望庭〉北から(西側)



図6 〈三望庭〉通路中心から東へ



図7 〈三望庭〉通路中心から西へ



図8 〈三望庭〉通路中心から南へ、海に向かう



図9 〈三望庭〉通路中心から北へ、山に向かう



図10 〈三望庭〉東側の岩  
金海のもの



図11 〈三望庭〉西側の立て石  
金海のもの

## (2)〈十二支〉

制作期間：2015年12月6日-12日

場所・寸法：スペースChoA、韓国 慶尚南道 昌原市鎮海区、の南側屋外スペース。敷地面積は長辺(東西)×短辺(南北)が約30×2m。北側に長辺(東西)×高さ約30×3mの斜面。岩石を11個配置し、斜面には苔。

技法・材料：岩石(智異山)、苔、白セメント

記述：

敷地はクラブハウス(屋内ギャラリー)と〈三望庭〉の間の斜面とその先の細長い通路のようなスペース。斜面には桜の木が植えられている。細長いスペースに、11個の石を一直線に配置している。石同士の間隔は不均等。石は白セメントで固定。斜面は、白セメントで区切りを入れた意匠を施して苔を植えている。



図12 〈十二支〉制作中



図13 〈十二支〉斜面

## (3)〈鎮海<sup>チネ</sup>の石の音〉

制作期間：2015年12月6日-12日

場所：スペースChoA、韓国 慶尚南道 昌原市鎮海区、駐車場の北側斜面

寸法：高さ約2.5m 土台部分の楕円形の石積みの高さ約1m、楕円の長軸約1.2m×短軸約1m

技法・材質：石(鎮海)、枝(鎮海)、ひも

記述：

クラブハウス(屋内ギャラリー)北側の駐車場の斜面に径20~30cm程度の石を円錐形に積みあげる(接着はしない)。そこに縦方向に数本の枝を差し込み、それを柱にして横方向に枝を結わえてお椀型を作る。その中心にくるように、となりの立木の枝からひもで結んだ石をぶら下げる。

## 2 作品制作に当たって与えられた条件とアイデアのポイント

この作品は、2015年12月に新たにオープンした「スペースChoA」(韓国 慶尚南道 昌原市鎮海区)の敷地に位置する。これは小さなクラブハウス兼ギャラリーと屋外の展示ス



図14 〈鎮海<sup>チネ</sup>の石の音〉北から

ペースを持つプライベートな施設であり、もともとは別荘だったものを、スチール(鉄)を扱う会社を経営するオーナーが購入し改築した。

大久保が屋外作品の制作を打診された2015年の夏、この場所は人の背丈ほどの草で覆われたままの未整備の状態であり[図16]、そこには100個あまりの巨大な岩が集められていた。この場所で、これらの岩を用いて作品制作をする、ということが大久保に与えられた条件であった。これらの岩石は全羅南道・全羅北道・慶尚南道にまたがって位置し、韓国の山岳信仰、仏教の聖地と言われる智異山<sup>チリ</sup>から、敬虔な仏教信者であるオーナーの趣味で集められたものである。また、そこには、オーナーの出身地である金海市<sup>キメ</sup>(慶尚南道)にあった、ある集落の守り神としての一对の岩も含まれていた。

これらの条件から、必然的にある課題が生まれた。人の手ではどうい動かすことのできない巨大な100個あまりの岩をどのように扱っていくのか、という点である。これらの岩石を移動させるにしろ、積み上げるにしろ、業者に発注する土木工事と同様の作業工程が必要となる。これまで、サポートするスタッフの手を借りることはあっても、原則的に自らの手作業で作品制作を行ってきた大久保にとって、これは初めてのことであった。[図17]

この条件をうけた大久保の制作アイデアのポイントは次の通りである。第1は、素材としてこれらの「岩石」に加えて、オーナーが経営する会社の業種にちなんで「鉄」を使うこと。第2は敷地の位置、地形の場所性に立脚すること。この2点である。具体的には、北に山を控えて南に海を望む眺望のよい高台という立地から、東西南北という方位と海、山、空、そして「今、私が立っているこの場所」というモチーフが派生してくる。

そしてこの「場所」とは、単に地理や地形のことにとどまらず、韓国の鎮海というこの地にまつわるオーナーや現地スタッフなどのことも含んだ「場所性」であるといえるだろう。なぜなら大久保にとって、自然条件だけではなく、業者への発注が不可欠となる制作方法やオーナーの意向、その業種、現地スタッフの技能の問題、韓国と日本との言語や習慣の違いなどもまた、制作にとっての与条件となったからである<sup>(2)</sup>。かつて大久保は、枝を結び合わせて作った大きなお椀型の作品について、このように語っている。「自然な枝ですから自分はこうしたいと思っても枝の方はいうことを聞いてくれな



図15 〈鎮海の石の音〉部分



図16 〈三望庭〉敷地 制作前



図17 〈三望庭〉石組み過程

い。枝を引っ張ったり、枝に委ねてみたりしながら、頭の中で形を考えて作っていきます」<sup>(3)</sup>。このような枝の扱いは、今回の現地スタッフとの関係作りにも共通しているように思える。

そして大久保は、2015年9月から12月までの約3ヶ月間、途中一時帰国をはさみながら現地制作を行うこととなった。

### 3 近年の制作において

さて、大久保英治は1960年代にミニマルアートから出発し、80年代以降は自然や歩行に重点を置いた制作に取り組んでいる。特に1990年代後半から2000年代は、四国八十八ヶ所の遍路道をたどるプロジェクト(1998-1999年)や、北海道から鳥取を経て韓国へ、そしてさらに西を目指したユーラシア・アートプロジェクト(1999-2004年)、江戸時代に日本全国を行脚した松尾芭蕉や木喰上人の足跡をたどる歩行(芭蕉は2009年、木喰上人は2005年、2007年)など大規模な計画に基づく歩行を特徴とする活動を展開してきた。

近年の大久保は、たとえば木の枝によるドームや竹のインスタレーションなどの現地制作による屋外作品の発表も続けてはいるが<sup>(4)</sup>、目につくのは相変わらずよく歩いていることである(大阪、岡山、徳島など)<sup>(5)</sup>。2014年以降、特に15年後半からはその頻度が高まり、一日に10~20km程度の距離の歩行を月に数回程度、継続的に行っている。ここ数年は制作において特に「歩くこと」に重点を置いていることが伺える。

そして、以前のように歩行中の現地でその場所の自然物を用いた作品を制作することは少なくなり、折り本に歩行中の現地の土をこすりつける「土文」や、拾得物、写真などによるコラージュの制作が中心となっている。その歩き方も、以前のように成果が求められる大きなプロジェクトとしてではなく、気負いなく日常の延長のように歩いている、という印象を受ける。近年は歩き方もその作品も、シンプルでミニマル<sup>(6)</sup>な方向に向かいつつあるようにも見えるのだが、そんな中、今回の韓国、鎮海での屋外作品は、久しぶりにプロジェクト的なものとなった。

### 4 集大成として

大久保は、今回の作品の完成と時期を合わせて、鎮海が位置する昌原市にある慶南道立美術館において、建築家の團紀彦氏と対談を行った<sup>(7)</sup>。そこで、大久保は今回のプロジェクトの中心となる〈三望庭〉について次の様な内容を語っている。

「この作品はこれまでのコンセプトを集大成したものである。その1は方位である。東西をつらぬく通路には、太陽が真東から昇り真西に沈む秋分と春分の日、太陽の光がまっすぐに差し込むように計画している。その2はオーナーの意向やこれに関わる様々な人の意向と関わりながら作ったことである。その3は、のびのびと自由に作ったことである。多くのモニュメントは窮屈だ。」(筆者による要約)

ここではこの発言を踏まえながら、〈三望庭〉の集大成としての位置づけを試みたい。

まず第1のポイントは、方位、光である。斜面部分を東西に貫く通路には、春分と秋分の日にはまっすぐ太陽光が差し込む。東側から昇った光は東西の通路を照らしながら一日かけて進み、日没には西側の立て石が作る影が伏せ石を覆いながら東西の通路へと延びていく。

大久保にとって真東から光がまっすぐに入ることを活かした作品は、これが初めてではない。垂直に立てた丸太をくりぬいた穴に太陽光が差し込む〈「場」と太陽〉(1996年9月頃-10月8日制作 高知県大川村) [図18] や、立て石の影が伏せ石にピタリと重なる〈環流〈門 春の陽をむかえる〉〉(2005年 岡山県矢掛町) [図19] 等が挙げられる。そして方位、東西南北ということでは、大規模なものだけでも高知を拠点に東西は室戸岬から足摺岬へ東西に横断し、南北は川之江から高知市へと縦断して歩いた「風の音・海の音」プロジェクト(1994年 高知県立美術館) や、四国八十八ヶ所を歩くプロジェクト(1998-99年 徳島県立近代美術館) において四国の東西南北それぞれの突端の岬で行った「石を立てる」シリーズなどを思い浮かべることができる。さらにその考え方を用いた作例を小規模なものまで数えていけば枚挙にいとまがない。

また、方向、位置という広い観点から見ると、この作品だけに限っても、東西南北の通路はもとより、築山に配された大小の石が、それぞれこの敷地の外側にひろがる実際の風景に

ある山や島と照応関係を持っていることに気がつくだろう。さらには、東アジアの文化や人が移動し交流していくことを大きなテーマに据えたユーラシア・アートプロジェクトを挙げるまでもなく、大久保にとって場所、位置、方向、方位ということがその作品制作の根本を支える最も重要な骨組みであることはまちがいのないところである。

さて、この作品を俯瞰で真上から見下ろすと[図20]、それは二本の直線による十字を軸とした幾何学的な構成となっている。直線による幾何学的な構成は、一見あるがままの自然とは対峙する人工的なもののようにとらえることもできるだろう。しかし、幾何学(geometry)という言葉が、土地(geo)を区切って測る(metry)ことに由来する<sup>(8)</sup>ことを考えれば、この幾何学的な構成は、大久保が観念的に机上で組み立てたのではなく、実際にこの土地、場所に立ち、その「位置」を測り、思いをめぐらせた結果が凝縮されて表れているのに違いないことに思いいたる。この土地、この場所というローカルさと、ローカルの部分を削ぎ落して幾何学的に切り詰めたミニマルな思考とが重層的にこの作品を支えている。

この構成を成立させている直線は無機質なもののようにも思えるが、その東西を貫く直線は、太陽光という自然が生み出す「直線」と照応している。あるがままの自然が年に2回生み出す貴重な「直線」は、自然と対峙する人間の意志を貫いて、それを自然と接続する役割を果たしているのではないか。

大久保によると、土木作業を請け負った現地の作業員に、光が年2回まっすぐ差し込む仕組みを説明したが、彼らのはじめの反応は、自然が美術とつながるというランドアートに対する理解以前に、「そんな当たり前のことがなぜ美術なのか」という素朴な当惑であった、と言う<sup>(9)</sup>。しかし3ヶ月の間に彼らも、これが美術であることに徐々に理解を示すようになってきた、とも言う。当たり前のことを当たり前にする、それもまた「自然」である。それは自然の摂理と呼んだ方がよいのかも知れない。自然は山や海などに代表されるものごとだけを指しているのではない。大久保はこの「自然の摂理」に「方位」という視点からアプローチしていったのである。

第2のポイントは、オーナーの意向やキュレーター<sup>(10)</sup>の考え、そしてこのプロジェクトに関わった多くのスタッフとの関わりである。それは人とのコミュニケーションと言い換えることもできるだろう。大久保の制作においては、アトリエで一人



図18 〈「場」と太陽〉部分



図19 〈環流 門〉



図20 〈三望庭〉真上からの俯瞰図

で完結するタイプの仕事は少なく、周りの多くの人やものとの関わりの中から生まれてくる場合が多い。特に自然を相手にして屋外でプロジェクト的に取り組むものはとりわけ、周りの環境や地域性、そして多くの人々との関わりの中で生まれている。

大久保の制作方法について、筆者はかつてアフォーダンスという用語で考察したことがある<sup>(11)</sup>。サンゴ礁が海底深くまで形成されていくことを地盤の沈下が助け、ミミズがただ土を食べて糞を外に出すことが大きな地質の変化を成し遂げる。このように周囲の環境が提供するもの、周りに潜む意味のことをアフォーダンスと言う。そのミミズやサンゴは高度な脳を持っているわけではないが、アフォーダンスに支えられて、最適と思われる選択と結果を生み出している。先にもふれたように、大久保が枝を結んでいくときは、枝をねじ伏せるのではなく、枝に合わせていく。それはたとえば陶芸家が土に合わせて成形していくのにもたとえられるだろう。大久保は枝や石に合わせて、結びつけ、組み上げていく。そこには主体によるコントロールと、客体である周囲から与えられ、支えられる力の作用の両者があって初めて出来上がるものである。そして大久保においては、後者という周囲からの作用、すなわちアフォーダンスの作用が重要な役割を果たしている。そのアフォーダンスを起す要因としては、これまで挙げてきた環境、場所、位置、方位、自然、そしてオーナーやキュレーター、施工業者や現地スタッフとのコミュニケーションなどの諸々のものごとを挙げることができるであろう。

さて、第3のポイントである「のびのびと自由に作った」と言う発言であるが、大久保においては造形性よりも考え方や哲学性、思想性が際だっているため、その作品はストイックな印象を与えることも多く、「のびのびと」という発言には違和感を覚えるかも知れない。また、大久保の作品を仮に美術史に位置づけようとするれば、それはミニマリズムでありランドアートということになるが、そのいずれもが一種の難解さを伴うイズムであることも否めない。

このアートの場でもその後も、作家がその真意を語ることはまだないが、この発言の言わんとするところはおそらく、美術史という枠の中で作られた作品の窮屈さ、すなわち、多くの屋外モニュメントが彫刻としての規範や基準、評価に縛られて閉じられたものになりがちであることへの批判的な指摘ではないか。裏を返せば、大久保自身は、そうでは

ない道を歩こうと努力してきた、という意味となる。かつて大久保は「ランドアートとかナチュラルアートという枠でものを考えて、アーティストは作品を作っていないということだね」と語った<sup>(12)</sup>。そういったこれまでの大久保の足跡の集大成が、今回の作品にある、ということなのであろう。

〈三望庭〉は敷地としては確かに約70×50mの広さではあるが、その周囲の山や海、空に向かって拡がり、同時に外からも光をはじめとして多くの要素が入り込んでくる要素が満載された、窮屈さとは逆の「開かれた作品」である。また特記すべきは、今回の制作は大久保にとって業者に発注して作る初めての経験だったことである。自分の思うように進まない部分が多くあったことは想像に難くない。これまでの自分の制作方法を裏切るような作業工程に直面し、時には自分のやり方の枠をはみ出るようなこともあったのではないだろうか。第2のポイントとも関連するが、少なくとも周囲からの影響力、言い換えればアフォーダンスがこれまでになく大きく作用した、ということは事実であろう。この意味でも「開かれた作品」となっている。

## 5 照応関係、音、庭園、『作庭記』

これまで、大久保の発言に従って、これまでの制作の集大成としての〈三望庭〉の意味を探ってきたが、ここでは〈十二支〉、〈鎮海の石の音〉も含めて、今回のプロジェクトで作られた3点について、改めて考察してみたい。

2015年8月1日、大久保がそのときはまだ草むらだったこの敷地にはじめて立ち、四方を眺めた時に目にしたのは、南に海、東と北に山、西には海を望んで山、そして高く拡がる空であったという<sup>(13)</sup>。山、海、空(風)、そしてこの三つを見渡している「私」。〈三望庭〉のコンセプトはここから来ている。

そしてこの「私」というポイントは、〈十二支〉にもつながっている。〈十二支〉は細長い敷地に11個の石が東西方向に一直線に並べられている。不均等な感覚で1列に並ぶ石のそばを、見る人は歩くことであろう。おそらく1、2、3、4と数えながら。そして11まで来た時に、数えている「私」を足すと12となることに気づけば十二支の循環は時間を暗示しながら完成する。そして一直線に並ぶ東西方向は〈三望庭〉の構成と照



応関係にある。

さて、〈三望庭〉の東西通路を歩くと、砂利を踏む音が壁面に立てられた鉄板に反響する。音は見えない、と人は普通思っている。でも大久保はそれを見ようとし、見せようとする。大久保はよく石を立てることをするが、その時、石がたてる「きしむようなわずかな音」が聞こえるという<sup>(14)</sup>。そんな大久保にとってみれば、彼が「その時、音を見ている」と言うことは、レトリックではなく実感としての感覚、おそらく触覚や嗅覚、様々な音の記憶なども含んだ「感覚」から来ている。また共感覚<sup>(15)</sup>の視点から、実際に音が視覚的に見えているかどうか、を分析的に問うことも興味深い観点ではあるが、ここでは「音を見る」という「感覚」がポイントなのであり、共感覚を持っているか否かは大きな問題ではない。[図21]

この「音」というポイントは、〈鎮海の石の音〉にもつながっている。立ち木からヒモでぶら下げられた石[図15を参照]は、風を受けて回転する。やがていつか必ずヒモが切れる時が来るだろう。その時、落ちる石は下の積み石に当たって、一度だけかすかな音を立てる。その時のことを思い描く時、我々はその音を見ている。そして、その時間も見ているだろう。

この「音」のことだけではなく、〈鎮海の石の音〉の下部の積み石の形もまた、〈三望庭〉の斜面の形状と照応しているように[図22]、これらの3点の間には、モチーフや形態の様々な照応関係を発見できる。それに加えて先にも見たように、その照応関係は〈三望庭〉の東西南北通路や各所に配置された石と、周囲の山や海との間にも認められ、そこにはアフォーダンスの作用も生じている。そしてこれらの照応関係は、日本庭園のセオリーである「借景」を連想させる。「借景」のねらいが「外部世界とつながる」<sup>(16)</sup>ことであってみれば、これら大久保作品における照応関係と「借景」との関連性は密接である。実際、大久保は〈三望庭〉について「いわば、新しい庭作りの考え方と、私の美術創作の考え方を融合させるこころみなのである」<sup>(17)</sup>と語っている。

かつて大久保は、ユーラシア・アートプロジェクトにおいて日本海を庭に見立てて制作を行った。「私たちは、自然を代表する太陽と庭のような海をはさんだ両地点を軸の一つの作品を作る計画をした」<sup>(18)</sup>。その時は、庭に見立てた海を韓国と日本が東西から互いに望むように、それぞれの国の古墳の形を模して材木や枝でつくった作品を日韓双方に設置し



図21 通路 西から東に砂利を踏んで歩く



図22 〈鎮海の石の音〉東南東から

た。作品には、西の韓国側には朝日として、東の日本側には夕日として、それぞれ太陽の光が差し込むように計画されていた。このように、庭の考え方と大久保の作品制作との間の関連性は深いものがある。

今回の3点に関する庭園との関連性としては、「借景」の他にも、北に山を背負い、南に海が開けている〈三望庭〉の基本構造は、東に青龍、西に白虎、南に朱雀(池)、北に玄武(山)という平安京に見られる「四神相応の地」の構図であり、風水思想でいうところの「背山臨水」の形でもある。また直線の通路が軸を構成して敷地を幾何学的に区切っているところは、神殿への直線の並木道を基本とした西洋庭園の構図にもつながる<sup>(19)</sup>。〈三望庭〉を実際に俯瞰した視点から見るチャンスは少ないものの、その時に見える幾何学的な構図は、たとえば「飛行機から見ることができる庭」<sup>(20)</sup>として設計されたという重森美玲による岸和田城の「八陣の庭」に通じるものを感じる。[図20を参照]

また、砂利の敷砂は枯山水を思わせるし、斜面の白砂は、たとえば岡本太郎が賞賛した<sup>(21)</sup>月光を銀色に反射するといわれる銀閣寺の銀沙滩を連想させる。日没時、〈三望庭〉の白砂に夕日が反射してかすかにオレンジに色づく様は幻想的な美しさである[図23]。また〈十二支〉の緊張感のある一直線の石の並びは、客人を茶室までいざなう茶庭(露地)の飛び石を連想させるし、苔の使用はもとより日本庭園でのスタンダードである。

だがなによりも、庭との関連で特筆すべきは、石の扱いであろう。自然のままの形を活かして石を「立てる」やり方は、アニミズムにルーツをもっており<sup>(22)</sup>、日本庭園の特徴の最たる点であるが、大久保にとっても石を「立てる」ことは今回に限らず石を扱う時の定番のやり方である。〈三望庭〉でも随所に大きな石が立てられている。

平安時代、関白・藤原頼道の三男、橘俊綱が編纂したとも言われる『作庭記』<sup>(23)</sup>は日本庭園についての最古の秘伝書である。その冒頭に作庭の心得が3点述べられている。要約すると、1つめは地形や池の様子に従って、自然の山水を考えること。2つめは、昔の名人をお手本として、家主の意向もくみ、そこに自分の工夫も凝らすこと。3つ目は、風光明媚な名所を考えながら、それを自分のものとして仕立てていくこと。この第3点についてはさらに突っこんで「そのエッセンスをつかんで庭のその場にマッチするように、石を立てて景観を仕



図23 日没時

立て直すこと」という解釈もある<sup>(24)</sup>。

これらを大久保の〈三望庭〉に照らし合わせてみると、地形に合わせる事、家主(オーナー)の意向をくむ事、そして自然のエッセンスをつかみ出す事、という3点全てが共通しており非常に興味深い。

また、大久保の作品を見ていく上で、『作庭記』の中で最も注目すべき点は「石の乞はんに従いて」という表現である。「乞はん」の解釈は分かれているそうであるが、ここでは「その石の要求或いは必要に応じて」<sup>(25)</sup>という解釈に従うこととする。「乞はんに従う」ということは『作庭記』のなかで何か所か具体的に述べられている、その一つは立石口伝にある「石をたてんにハ、まづおも石のかどあるをひとつ立ておきて、次々のいしをバ、その石のこはんにしたがひて立べき也」<sup>(26)</sup>という部分である。まず中心となる石を立てて、それぞれの石が要求する声を聞き、それらの関係性の中で石を立てていく。相互の影響関係や対話から動きのある生きた石の配置が生まれてくる<sup>(27)</sup>。つまり、この「石の乞はんに従いて」は、石とその周辺からのアフォーダンスの作用である、とも言い換えることができるのではないだろうか。そうだとすれば、これはアフォーダンスの作用が重要な要素となっている大久保の方法論と通底している、ということができよう。

大久保は、枝によるドーム作品を制作する時、枝のカーブやしなりに合わせながらそれらを互いに結んでいくが、石を積み、それを立てる時も同様に、石に合わせて作業をすすめる。今回の作品で見ると、〈十二支〉では、やや大ぶりの石をパワーショベルで大体の位置に置き、石と地面と11個の石のそれぞれの関係を見ながら、手作業で立てていった。[図24]〈鎮海の石の音〉では、一つ一つ手作業で石同士を添わせて、全て大久保自身が積んだ。いずれも「石の乞はんに」<sup>(28)</sup>に応じながらの制作であるといえるだろう。また〈三望庭〉の作業は土木工事と同様であり、ほぼ全てが機械による作業なので、石に合わせるだけでなく、時には力任せに石をねじ伏せるような場面もあったかも知れない。しかしセメントや鉄筋で石を接着したり支えるということはなく、それらの石は、ただ石同士を添わせて積み上げられているだけである。その工事は、人工的に開発するというイメージとはほど遠く、その場所の自然や与条件に合わせ、添わせていく方法論に基づいていることに変わりはない。



図24 〈十二支〉制作過程

## 6 呪術性、時間、場所性

さて、石を立てることにに関して、大久保は次のように語っている。「横に寝ている石の細くなった先端を下にしても石は立つ。“石が立つ”ということの仕組みは同じ。それは重力と垂直のバランスで“立つ”。しかし、とがった先端を下にすることで石には浮遊感が生まれる。その時我々は、石は重いか軽いかな、ということを使い、“石の存在、本質”を考えることになる。立てるだけではなく、石を積むことも同じこと。コンクリートで接着はしない。重力と垂直でバランスがとれたら積むことができる。巨大な石も空中に浮く。例えば〈三望庭〉の斜面の東西通路の東側の巨大な岩のように。そのことが、岩の存在と本質を考えることになる」(筆者による要約)<sup>(28)</sup>。

岡本太郎は、北極圏カナダのエキスモーが作る「イヌクシュク」[図25]と呼ばれる石積みを取り上げて、そこに三つの段階を見いだした。「石そのものの神秘。それを一つ一つ積み上げるという神聖な行為。そしてそれが超越的な精神のイメージとして凝縮する」<sup>(29)</sup>。このように石を積むという行為に、岡本は神聖さと呪術性を見ている<sup>(30)</sup>。石のきしむ音を聞き、石と対話しながら、それを立て、それを積んでいく時の大久保の行為もまた「イヌクシュク」が積み上げられていくときの段階と符合するだろう。積まれた石の垂直に向かう聖なる力や、それを積む行為に込められた切実な思いも。

岡本太郎は、1970年の万国博覧会に出展されることになった「イヌクシュク」が倉庫に到着し、その荷物をほどいた時のことを述懐している。「なんの変哲もない石ころがゴロゴロ。展示の係も呆れて「土木工事の現場みたいですね」<sup>(31)</sup>。要するに、積み上げられていた石がばらされて送られてきたということである。続けて岡本は「石を積み上げただけのこれらの像は、風雪に崩され、熊や北辺の動物にこわされもする。また時にはエスキモーが夏、近くにやって来てテントを張るとき綱を押さえたり、狐のワナを支えたりするのに使ったりして、いつの間にか壊れていくのだ」<sup>(32)</sup>。

また、岡本はこのようにも述べる。「イヌクシュクは石がただ積んであるだけ。全然接着していないというところに私は暗示を受ける。いわゆる作品としての恒久性、そのものとして永続するなどということは期待していないのだ」<sup>(33)</sup>。

これはまるでランドアートの特質、そして大久保英治についての記述のようでもある。「土木工事のような」「石をただ

図25 イヌクシュク  
『美の呪力』1971年新潮社より

積んであるだけ」という指摘も、今回の〈三望庭〉の制作過程との符合を思わせて興味深い、それ以上に注目すべき点は、「作品としての恒久性」への言及である。これは、石が崩れてしまえばそれは無となるのか、その空虚さに何を見るのか、作品があるというのはどういうことなのか、という点にまで射程が伸びる問いかけでもある。

岡本は指摘する。モンゴルやチベットには石を積んだ中心に木を立てた「オボ」[図26]という礼拝の祭壇がある。石を積む行為や風習は世界の各地に見られる。朝鮮のタン、中国東北部のアオ、あるいは下北半島、恐山のお参りの女性たちが積んでいく小石の石積み[図27]。はたまた三途の川の河原で幼くして亡くなった子供が小石を積む伝説まで引きながら、岡本はいつか必ず崩れるその空虚な堆積に呪術性や人の運命、命の切実さを感じ取っているが<sup>(34)</sup>、さらに踏み込んでそこに見いださなければならない点は、崩れることと積むことの繰り返し、瞬間と反復による時間の流れ、周期である。

〈三望庭〉の築山に植えられた芝生や斜面の苔は日々成長し変化する。大きな石垣のような石はしだいに汚れていき、通路の鉄板はさびていく。大久保は流木に時間を見るように、そこに時間を見ようとする。多くの大久保の作品は、いつかは消えてなくなってしまう運命にあるが、〈三望庭〉は一見すると永続的に存在するような堅牢さを感じさせる。〈鎮海の石の音〉のはかなさと比べると、恒久的な要素の強さが際だっている。しかし、〈三望庭〉にも、何年先か、何十年先か、あるいは何百年先かは分からないが、巨大な石組がいつかゴロンと崩れる「時」が内包されているのかもしれない。

日本庭園では、樹木の根っこの盛り上がりや石の風化などに「生長・変化」する「時間美」を見る。そのことを「然び」という<sup>(35)</sup>。いわゆる「わび・さび」の「さび」である。時間によって、しっかりと落ち着いてくる様子を指しており、本質的なものが外に顕れてくることだと考えられている。

さて、その顕れてくるものがなんだろうかと考えて、時間、無常、歴史等と言ってみても、明文化することにはなかなかなじまない。それは、先に挙げた「イヌクシュク」や「オボ」、恐山の小石の石積みについて、その意味や思想、考え方を明確に説明することが困難であるという事情にも似ている。例えば縄文式土器を作った縄文人も、芸術論と呼べるような考え方や方法論を持っていたのではないかと仮定することはできる。そしてその内容を様々に考察することも可能である

図26 オボ  
『美の呪力』1971年新潮社より

図27 恐山の石積み  
『美の呪力』2004年潮文庫より

が、それは縄文式土器を通して洞察するほかはない。文献で確認できない芸術論は作品から探り、そして感じ取るよりほかはない。そのような芸術論を、『作庭記』の校訂者である林屋辰三郎は「未然形の芸術論」と呼んだ<sup>(36)</sup>。では、現代のように文献資料があふれている時代においても、芸術論のうちに「未然形」の部分は解消されることなく残されているのだろうか。まずそれは一般論としてうなずけるだろう。だがそのことに加えて重要なのは、周囲や外部に開かれた作品、アフオーダンスの作用が強く働く作品においては、とりわけ未然形の領域が多く残されているのではないか、ということである。

「未然形」という言葉を、未だ「<sup>さ</sup>然び」ていない状態であると考えれば、それは未来に向かう現在進行形の印象である。すなわち今流れ続けている時間であり、そこにはいまだ顕れていないものが潜んでいる。そしてそのいつか顕れるものは、完結した状態で待機しているのではなく、時間の流れとともに周囲の影響を受けながら、変化する部分と変わらない部分が未分化の状態で継続しているものなのではないだろうか。恐山の小石の堆積は、崩れてはまた積み上げることを繰り返す。そこには空虚と誕生、無と存在を往復する時間が顕れている。そして大久保の作品にもそんな時間がきつと潜んでいる<sup>(37)</sup>。

さて、大久保の制作にとって不可欠な、地形や位置、そして実際の制作に関わる様々な与条件のことを「場所性」ということばで先に指摘したところであるが、今回の〈三望庭〉などの3点の「場所性」を考える上で重要なことを、大久保は制作後のインタビュー（2015年12月11日）<sup>(38)</sup>で次のように語っている。「8月1日にはじめてこの場所に立ったときには気づいていなかったが、いま感じるようになったことがある。鎮海は、古代は伽耶、加羅と呼ばれて、古くから日本との交流が深かった地域であることは知っていたが、驚いたのは、茶道で珍重され、萩焼、唐津焼などのルーツともいわれている井戸茶碗の発祥の地、熊川陶窯跡があること、そして秀吉の時代の文禄の役で日本が築いた倭城が残されている土地だったということである」（筆者による要約）。

大久保は1980年代以降、文化的なルーツや歴史的な意味を探るために韓国に注目し、ここをイギリスやドイツと並んで海外での制作、発表の拠点の一つとしてきている。そんななか、今回はなぜ鎮海なのか、という意味に、韓国での現地

制作の過程ではじめて深く感じたという。そこには一種の縁といったものを感じるが、それ以上に大久保と韓国の間で長年培われてきた「未然形」の契機がここにきて顕れてきたのではないだろうか。

今回の作品は、どこでも作ることのできる、どこに設置してもかまわないという作品とは正反対である。これはこの地でなければ制作できなかったし、ほかの場所に移動させることもできない。この「場所性」の根拠としては、もちろん世界に同じ地形は二つと無いことや、移動させることが極めて困難であるという物理的な理由を挙げることもできる。しかし大久保の場合は、今回のような土木工事による巨大で移動困難な作品は珍しい。むしろコンパクトなサイズの作品の方が主流であり、持ち運び可能な作品も多い。したがって大久保作品の場所性の根拠は、それが設置された地形、地理に固有な構造で移動不可能であるとか、大きい、あるいは耐久性が乏しい、などの理由で、そこからほかの場所には移動不可能である、といった点に単純に求められるものではない。

ではその「場所性」は何に基づいているのだろうか。たとえば先に挙げた「イヌクシユク」や「オボ」、「恐山の石積み」などは極めて個別的で地域性が強い土着性を帯びているが、同時に別の地域や時代に生まれた様々な人間たちにも共通して訴えてくるような根源的な力を持っている。その土着性は普遍性への入り口を開いているのである。土着性は普遍性に通じている。おそらく「土着性」の特質とは、このように個別と普遍が「未然形」の状態であるものではないだろうか。

大久保の代名詞でもある歩行による制作をみると、歩きながら拾うものや、その場所の土をこすりつけたものは、その場所に個別な土着的なものを強く帯びている。そしてこのような土着性は、大久保の作品においては、さらにその地域や地方、その歴史や文化という視点も含んだものとしてとらえ直されている。それを名付けて「ローカル性」と呼ぶことができるだろう。大久保の作品が持つ場所性は、このような普遍に通じる土着性と、そこに歴史や文化を含み込んだ「ローカル性」に基づいている。そしてそれは、大久保のほぼ全ての制作に共通する。繰り返しになるが、その作品が物理的に動かせないものなのか、携帯可能なポータブルなものなのか、といった点は、大久保の作品の「場所性」を考える上で大きな問題とはならない。

## さいごに

さて、伝統に学び、倣い、それを引きながら新たな創造を生み出すことは、その一例として日本の短歌の本歌取りの伝統を指摘するまでもなく、世界の様々な領域で行われているが、この引用や過去に倣う手法が、単なる模倣や盗用として嫌悪感を持ってとらえられる傾向は根強い。それが、単なる模倣なのか、または創造的に引用しているのかを分かつのは評価と判断の問題であり、それが基づく価値観の問題でもある。

モダンアートが、「常に新しいもの」への志向をそのアイデンティティとしてきたことは、伝統を否定することが新たに伝統となる、というパラドックスを生み、「近代の伝統」という逆説的表現と「新しいもの」への盲目的執着をもたらした<sup>(39)</sup>。引用や模倣に厳しい目を向けるのは、新しいことをアイデンティティとし、それを根拠にオリジナリティを信奉する、というモダンアートの価値観であるが、それ自体は、せいぜいこの200年ぐらいに意識され、そしてパラドックスに陥って、急速に煮詰まってしまったものである。

今回の大久保英治の3作品についての考察を通じて、特に〈三望庭〉と〈十二支〉には、日本庭園の理論や方法論から範をとったと思われる点を数多く見いだすことができた。モダンアートの文脈からなら、それは「単なる先例の模倣なのか、創造的な引用なのか」という問いかけもできるだろう。しかし本稿では、大久保英治の作品自体に即して、その未然形の芸術論について考察し、その結果、「イヌクシユク」や「オボ」と大久保の作品の間に、もののあり方や時間の流れ方の親近性を見てきた。その価値観で考えると、「模倣か創造か」という問いかけ自体に甲斐がない。

ランドアートはきわめてシンプルな技術しか使わない。大久保は語っている。「ランドアートは誰でもできる。置く、積む、並べる、折る、刺す…。基本的なテクニックしか使わない。だからこそ、考え方が大事。いつどこで何をするのか…」<sup>(40)</sup>。

テクニックがシンプルであれば、出来上がる作品もシンプルである。リチャード・ロング、アンディ・ゴールドズワージー、ロジャー・アックリング、ハミッシュ・フルトンなどをはじめとして、多くのランドアーティストたちの作品や行為に、お互いどこかしら似通った点を見つけることは比較的容易である。大久保英治もその例外ではない。誰にでもできるからこそ、その似

通った部分は生々しくあからさまである。誤解を恐れずにいえば、まるで模倣だらけのように見え、最初に発表したのは誰かという先陣争いにもなる。その不毛な状況を引き起こす原因は、ランドアートを新しさとオリジナリティに執着する従来のモダンアートの文脈に置いて、その造形面、技術面をおもな鑑定ポイントとして評価しようとするからであろう。

大久保英治はおそらくこのような状況を肌で自覚しているに違いない。このモダンアートの価値観と自らの制作との間に走るわずかな隙間を、〈三望庭〉の「庭」の一字が物語っている。

註

- 1 大久保英治。1944年兵庫県に生まれる。岡山県に育つ。現在は大阪在住。  
1967年日本体育大学卒業。美術は独学で学ぶ。1973年に大阪で初個展を開催。以後、日本を代表するランドアーティストとして、国内外で多数の個展・グループ展に出品。徳島県立近代美術館の特別展では、四国八十八カ所を歩くプロジェクト「大久保英治 四国の天と地の間―阿波の国から歩く」展(1999年1月15日(金)-1999年3月14日(日))をはじめとして、「自然を見つめる作家たち ―現代日本の自然表現と伝統―」展(2002年1月26日(土)-2002年3月17日(日))、「本と美術―20世紀の挿絵本からアーティスト・ブックスまで」展(2002年7月6日(土)-2002年8月25日(日))、「おもろいやつら―人間像で見る関西の美術」展(2009年7月18日(土)-2009年8月30日(日))、「きんぴアート発見学 ―つくる&みることの交流展―」(2013年2月9日(土)-2013年3月24日(日)年)に出品。また、同館では「影シリーズ」(1998年)、「剣山から石槌」(1998年)、「吉野川一場の刻 6/30・9/29・12/1」(2012年)など17点の作品を所蔵している。
- 2 作家からの筆者による聞き取り(2015年10月30日-11月2日、12月12日、13日)。  
また、この立地は、眺望はよいが交通は不便であるため、敷地内のビニールハウス内に仮設の宿舎が用意されたが、ここでこの現地のスタッフとの共同生活は、時にトラブルや困難を伴うものであったという。これもまた、広い意味で大久保に与えられた条件であり「場所性」ということができるだろう。
- 3 「対談 大久保英治×友井伸一」 やかげ郷土美術館編『矢掛町合併60周年記念 大久保英治展 環流・やかげ2014年』2014年 やかげ郷土美術館 p.41
- 4 矢掛町合併60周年記念「大久保英治展 環流・やかげー2014」2014年10月7日-11月9日 やかげ郷土美術館、矢掛町、岡山：枝によるお椀型作品／「あじさい湖里山憧憬プロジェクト 森 art なか 2014」展 2014年10月11日-11月30日 相生森林文化公園あいあいらんど、那賀町、徳島：枝によるドーム型作品ほか／「Asia Contemporary Art Exhibition 2015」全北道立美術館 2015年8月24日-31日 全羅北道、完州郡、韓国：竹によるインスタレーション。
- 5 大久保が在住している大阪を日常的に歩くほかに、例えば近年は次のような歩行を行っている。  
○岡山県：ワークショップ「大久保英治と歩く・つくる―祈りの形―」2015年7月4日、11日、10月1日 岡山県立美術館。木喰上人が歩いたであろう岡山の地を、歩きながら「祈りの形」の素材を集め、制作・展示するワークショップ。(「微笑みに込められ

た祈り 円空・木喰展 2015年7月17日-8月23日岡山県立美術館 関連事業)

○徳島県：酒井弥蔵(1808-1892年。江戸時代末期の徳島・半田(つるぎ町半田)の人で、松尾芭蕉にあこがれて各地を旅し、多くの旅日記を残した)の足跡と阿波の五街道(淡路街道、讃岐街道、撫養街道、伊予街道、土佐街道)テーマにした徳島県内の歩行。2015年9月-2016年6月(予定)。(「阿波の道を歩く芭蕉をめざした男・酒井弥蔵×現代アーティスト・大久保英治」展 2016年7月20日-2016年8月28日 徳島県立近代美術館、徳島県立文書館、徳島県立博物館 関連)

- 6 ここでは美術史な用語としての「ミニマリズム」ではなく、字義通り「最小の」と言う意味で使っているが、近年のシンプルさに向かう傾向は、ミニマリズムから出発した大久保の制作のベースには、今もミニマルさへの志向が基調にあることを暗に示しているのかも知れない。
- 7 「Art Talk. Nature between architecture and ART : Dan Norihiko&OkuboEiji」13Dec.2015GyeongnamArtMuseum, Changwon, Korea.
- 8 ウィクショナリー(<https://ja.wiktionary.org/wiki/geometry>)。また、岡本太郎も『日本の伝統』(2005年 光文社 知恵の森文庫 p.85)で、弥生式土器の平面的な均衡を論じて、この語源に言及している。
- 9 キョンナム(慶南)新聞(The Kyungnam Shinmun)、ユン スンク(Yoon Sung Ku)記者によるインタビュー時での筆者による聞き取り。2015年12月11日 「スペースChoA」(韓国 慶尚南道 昌原市鎮海区)
- 10 このプロジェクトのキュレーションはチョン ジョンヒョ(Cheong Jong Hyo)氏(慶南道立美術館チーフキュレーター)。
- 11 友井伸一著「ミミズとサンゴと大久保英治」『矢掛町合併60周年記念 大久保英治展 環流・やかげー2014図録』やかげ郷土美術館 平成26年12月 pp.6-9
- 12 「対談 加藤義夫×大久保英治」 徳島県立近代美術館編『大久保英治 四国の天と地の間 阿波の国から歩く』展図録 1999年 p.150。加藤が、リチャード・ロングがレクチャーで自分の作品をスカラプチャー(彫刻)と呼んでいた、と言う話題から、大久保ならば、彫刻家、ランドアーティスト、ナチュラルアーティスト、どんな風に呼ばれたいか、という質問を受けて、大久保が「美術家」と答え、それに引き続いての発言。
- 13 前掲 キョンナム(慶南)新聞(The Kyungnam Shinmun)インタビュー。
- 14 徳島県立近代美術館によるワークショップ「アート自由研究帳 大久保英治と季節を見つける」全3回(6日間) 2012年6月-12月 における筆者による聞き取り。



- 15 ある刺激があると、異なった感覚も感じるという現象。例えば音から形や色を感じる、形から味を感じる、など。例えばカンディンスキーも音から色や形を感じる聴覚と視覚の共感覚を持っていたと言われている。リチャード・E・シトーウィック著 山下篤子訳『共感覚者の驚くべき日常—形を味わう人、色を聴く人』2002年 草思社 などを参照。
- 16 進士五十八著 『日本の庭園』 中公新書1810 2005年 中央公論新社 p.66
- 17 大久保英治著『新しいところみ』 チョン ジョンヒョ編著 『EIJI OKUBO —100日間日記録—』 2015年 Gallery feel/space CHoA刊 p.5
- 18 大久保英治編 『from Korea to Tottori –The Sun, the Garden of the Sea, and Land Art. Eurasian Art Project. Eiji Okubo & His friends』 2001年 鳥取砂丘新発見伝実行委員会 p.17
- 19 前掲書 『日本の庭園』 p.9,12
- 20 中田勝康著 『重森美玲 庭園の全貌』 学芸出版社 2009年 p.56 重森の言葉として紹介されている。
- 21 岡本太郎著 『日本の伝統』 知恵の森文庫 2005年 光文社 p.173
- 22 前掲書 『日本の庭園』 p.86
- 23 林屋辰三郎校注 「作庭記」 『古代中世芸術論』日本思想体系23 1973年 岩波書店 pp.223-247
- 24 松岡心平 「第3部 立つこと—中世的空間の特異性」 五味文彦、佐野みどり、松岡心平共著『中世文化の美と力』日本の中世7 2002年 中央公論新社 p.252
- 25 前掲書 『中世文化の美と力』 p.255 解釈のいろいろについては同書pp.254-258、あるいは田中正大『『作庭記』』『造園雑誌』53巻4号 日本造園学会 p.272 などを参照。
- 26 前掲書 「作庭記」 『古代中世芸術論』 p.237
- 27 この対話的關係について、松岡心平氏は次のように指摘している。「主石との対話的關係の中で次々に石を立てていって空間を構成する方法は、じつは立て花の方法でもあり、それはまた有る部分、連歌の付合にも通じている」前掲書 『中世文化の美と力』 p.259
- 28 「Art Talk. Nature between architecture and ART : Dan Norihiko & Okubo Eiji」 13 Dec.2015 Gyeongnam Art Museum, Changwon, Korea.
- 29 岡本太郎著 「イヌクシユクの神秘」 『美の呪力』新潮文庫 2004年 新潮社 p.28
- 30 岡本太郎著 「石がもし口をきいたら」 『美の呪力』新潮文庫 2004年 新潮社 p.37
- 31 前掲書 「イヌクシユクの神秘」 『美の呪力』 p.23
- 32 前掲書 「イヌクシユクの神秘」 『美の呪力』 p.25 なお、続けて岡本は「土地の言葉で「イヌクシユク」は“人間の力で行為するもの”という意味だそうだが、何を行為したのか、もうすでに生活の内側からそれをとらえる手がかりは失われてしまっているようだ。」(p.26)と語っている。
- 33 前掲書「石がもし口をきいたら」 『美の呪力』 p.38
- 34 前掲書「石がもし口をきいたら」 『美の呪力』 pp.39-44
- 35 前掲書 『日本の庭園』 pp.71-73
- 36 林屋辰三郎 「古代中世の芸術思想」『古代中世芸術論』日本思想体系23 1973年 岩波書店 pp.715-716
- 37 イヌクシユクやオボ、恐山の小石など、空虚さを強く感じさせる石積みとの比較で、興味深い大久保英治の作品をいくつか指摘しておきたい。四国八十八カ所を歩くプロジェクト「大久保英治 四国の天と地の間—阿波の国から歩く」(1998年3月21日-12月4日)における〈剣山のために〉(1998年9月29日、徳島県の本沢村、現：那賀町)というアーチ状の石積み作品〔図28〕は「イヌクシユク」との形態の類似が見られる。また同じプロジェクトでの、コビタン(ゴビ砂漠)を思いながら制作した〈祈〉(1998年4月25日 徳島県羽ノ浦町、現：阿南市)〔図29〕や今回の〈鎮海の石の音〉などには「オボ」との形態の類似が見られる。



図28 〈剣山のために〉



図29 〈祈〉

- 38 前掲 キョンナム(慶南)新聞(The Kyungnam Shinmun)インタビュー。
- 39 アントワーン・コンパニオン著、中地義和訳 『近代芸術の五つのパラドックス』 1999年 水声社 p.18,19,23
- 40 前掲 「Art Talk. Nature between architecture and ART : Dan Norihiko & Okubo Eiji」 なお、テクニックに寄りかからないということは、近年、一部で注目を集めているプリコラージュやアウトサイダー・アートにも共通する点であり、それもまたモダンアートの価値観の行き詰まりを反映している結果であろうと思われる。

※ [図1] [図20] はスペースChoAのクラブハウスのTVモニターに映写されている画像の複写。元の画像はドローンによる撮影。

ともい しんいち(徳島県立近代美術館上席学芸員)

目次

三宅克己の画業と生涯(五)

— 第一回渡欧 ロンドン、パリ、アントワープ

森 芳功

3

活動報告…徳島県立近代美術館のユニバーサル・ミュージアム事業

— 2011年度から5年間の取り組みについて

森 芳功

竹内利夫

亀井幸子

23

大久保英治の新作〈三望庭〉〈十二支〉〈鎮海の石の音〉について

友井伸一

3