東北芸術工科大学 紀要

BULLETIN OF
TOHOKU UNIVERSITY
OF ART AND DESIGN

第30号 2023年3月

〈作品〉における〈もの〉と〈場〉の関係性について

Research on the Relationship between ‘mono’ and ‘ba’ in ‘sakuhin’

佐藤 純一｜SATO Junichi

〈作品〉における〈もの〉と〈場〉の関係性について

Research on the Relationship between ‘mono’ and ‘ba’ in ‘sakuhin’

佐藤 純一｜SATO Junichi

My greatest interest is the existence or non-existence of a ‘mono’ that is a ‘sakuhin’ for all. At the same time, this is my research objective. This paper is the result of my research in progress to achieve my research objectives. I am thinking about the relationship between ‘mono’, ‘sakuhin’ and ‘ba’. The word ‘mono’ is a word used by Japanese people on a daily basis and has many meanings. So it is a very ambiguous word. For example, it has meanings of ‘material’ ‘philosophy’, and so on.

The “mono-ha”, with the word ‘mono’, is clearly etched in the history of Japanese art. Art critics Toshiaki Minemura, Shigeo Chiba and Noi Sawaragi explain the term “mono-ha”. I confirm their explanation of the term “mono-ha”. Based on the above, I have a suggestion for the term “mono-ha”.

Also, if the term “mono-ha” is a movement, then the artists at the center of the movement are Nobuo Sekine and Lee Ufan. I confirm their thoughts when they produced it. Finally, I conclude this paper by presenting the ‘works’ presented by the author.

Keywords:
もの、作品、場、もの派
mono, sakuhin, ba, mono-ha

1.はじめに

1-1.問題提起

例えば、身近に落ちているある程度の大きさの石を拾い、〈作品〉として美術館の床に置くとする。この場合、美術館を訪れた人は置かれた石を〈作品〉と認識するのだろうか。おそらく大勢の人が〈作品〉と認識するだろう。しかし、拾われる前の石の状態では、おそらく大勢の人は〈作品〉として認識しないだろう。次に一般化し、美術館ではなく、人目に付く、ある〈場〉に〈作品〉として置くとする。この状態で石は、目にした人に〈作品〉として認識されるのだろうか。

1つ条件を加える。人目に付く、ある〈場〉に〈作品〉であることを示す文章を付随して石を置いたとする。この場合、目にした人はおそらく、石を〈作品〉と認識するだろう。図にすると以下になる。

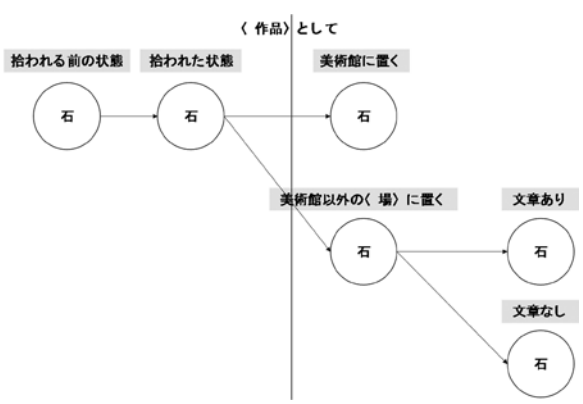

図1：問題提起の一例

図1は、石（〈もの〉）が〈作品〉となり、それを提示する〈場〉が美術館などか、そして、〈場〉に提示する際に石（〈も

の〉）が単一かそれとも、文（付加物）があるかを示した流れ図である。説明は上記した例になるが、この例のように、どの〈もの〉が〈作品〉となり、反対に、〈作品〉はどの〈もの〉もなるのか、そして、それを提示する〈場〉はどこでもよいのか、もしくは〈場〉によって付加物はいるのかどうかなどを筆者は知りたい。そして、人はこの流れの中でどのように関わっているのかも知りたい。

1-2.研究の目的と本稿における目的

筆者の最大の興味は、万人にとって〈作品〉となる〈もの〉の存在の有無である。これは同時に最大の研究目的でもある。〈もの〉は人によって〈作品〉になるし、また、〈作品〉にならない。ある〈もの〉が〈作品〉と提示されたとして、万人がそれを見て〈作品〉と認識するか否か、何を要因として認識したのかなど、実践的な実験としての展示をし、上記に関する筆者自身の問いを1つ1つ解決していく。そして延いては、表現の境界が現時点であるのであれば、それの拡張になると考えている。

以上を達成するために、本稿では《もの派》という語に対する3人の批評家の言説から各々のその捉え方を確認し、まとめることを主な目的とする。なぜならば、筆者は1-1で記したように〈もの〉という存在を中心に様々な点に興味を抱いているが、その、〈もの〉という語を冠した我が国の美術史に刻まれている《もの派》という語についてまずは調査し、まとめなければ研究が前進しないと考えたからである。

また、本稿の主の目的はそうであるが、従として筆者の思考する対象の〈もの〉と〈作品〉と〈場〉などについての現時点での考えを記すことも目的とする。〈もの〉〈作品〉〈場〉については本稿執筆後も思考し続ける対象であり、これらについて筆者の思考の深化の過程を記録するためにも、本稿に記すことは重要であると考えたからである。

1-3.本稿の概要

本稿の内容は、研究の目的を達成するための途中結果である。以下に各章の概要を記す。

1章は上記した筆者の最大の興味（研究目的）に加え、〈提示者〉という語の定義を記した。筆者は現時点で自身の肩書を、例えば、《芸術家》や《美術家》などのように明確に示せない。しかし、活動する過程における筆者の立ち位置は〈研究を基本とした提示者〉と捉えている。なぜならば、研究してきた事柄を、一般化を意識して視覚的に提示しているからだ。したがって〈提示者〉という範囲を設け、定義し、自身をそこに属させたいと考えたからである。また、1章で〈提示者〉の定義を示すことで、次章以降で記した、いわゆる《芸術家》や《美術家》を〈提示者〉という語で包摂できるからである。

2章は筆者が思考する対象の〈もの〉と〈作品〉と〈場〉について記した。これらは、研究の目的を達成するために思考し続けなければならない対象であると考えている。したがって、2章は〈現時点での結果〉ということを他の章よりも強調しておく。

〈もの〉という語は我々、日本人にとって、日常的に使用する語である。しかし、それを述べる際にそれは〈もの〉〈物〉〈モノ〉のどれなのかは曖昧であるし、文脈によっては、例えば平仮名の〈もの〉が物質的意味か精神的意味のどちらか、もしくは両方で捉えるのかがわからないことがある。このような〈もの〉が〈作品〉として提示されることがあるため、まずは〈もの〉を物質として捉えたうえで、筆者が思考する〈もの〉とは何かを記した。筆者が思考する対象の〈作品〉は〈もの〉と密接な関係があると考えている。〈もの〉があり〈作品〉となるのか、〈作品〉として〈もの〉があるのか、この関係には人の関係も重要であると考える。したがって、思考する対象の〈作品〉を定義することにあわせて、関係する人を〈認識者〉〈提示者〉〈知覚者〉とし〈作品〉との関係を記した。〈場〉は〈もの〉および〈作品〉よりも思考が粗雑である。よって、筆者の〈場〉に対する思考の覚書に近しい。

3章は《もの派》という語に対する、峯村敏明（1936-）、千葉成夫（1946-）、椹木野衣（1962-）の3人の批評家の言説を筆者の解釈をふまえつつまとめた。また、本稿の主の目的を達成するために記した章でもある。

《もの派》という語は我が国の美術史に歴然と刻まれているが、〈もの〉という語同様、《もの派》という語自体が何を示していのかが明確ではない。〈もの〉という語が曖昧であるため、その名が冠した《もの派》という語が曖昧であることに納得し、また、そもそも、《もの派》という語が明確に何を示しているのかは、重要ではないのかもしれない。しかし、筆者は気になるのだ。そのため、まずは、各批評家の《もの派》という語のみに関する言説をあげた。もちろん、各批評家による各々の解釈は極めて重要であるが、それを取り入れると、混乱が生じる可能性がある。よって、各々の解釈があることを念頭に置きつつも、あくまでも、そのようにしてまとめた。

4章は関根伸夫（1942-2019）と李禹煥（1936-）の〈作品〉に対する思想を各人の言説を引用し紹介する程度に

留めた。関根と李は筆者が定義した〈提示者〉になるが、各〈提示者〉は多くの〈作品〉を提示し、関連する著述も多くある。それらを網羅してはいないため、筆者の研究範囲である事柄の著述を各1つ選択し、引用しつつ筆者の思案を交え紹介する。

5章は前章までの内容を振り返りつつ、本稿の目的の結果および今後の課題を述べ、筆者が提示した〈作品〉を示した。

以上が本稿の各章の概要である。

1-4.〈提示者〉の定義

本章の最後に前節で述べた〈提示者〉の定義を記す。

いわゆる、作品という語は、〈もの〉という語と同じとまでは言わないが、中々に使用頻度がありつつ、作品が表す対象は多いと考えている。絵画作品や彫刻作品、音楽作品はもちろんのこと、小説や漫画などの作品、映画やテレビドラマ、アニメなども作品、また料理も作品と呼ばれる。各作品は作品という名で呼ばれ、作品という語は共通するが、各々が属する範囲が異なる。ここまでは容易に理解できるが、例えば、小説と料理という、属する範囲が異なる作品を美術館に筆者が〈作品〉として提示したとする。この場合、鑑賞者は小説や料理を各々が属する〈作品〉として捉えるのか、美術館という〈場〉にあるのだから、美術に属する〈作品〉として捉えるのか、のように、提示された〈もの〉をどこで区切るかで属する範囲が異なってしまう。ここで、重要な点は〈作品〉として提示した人が存在するということである。それを筆者は作品が属する範囲に限らず、まとめて〈提示者〉と定義することにする。

ちなみに、我が国の総務省では日本標準職業分類を設けており、「画家」「彫刻家」「工芸美術家」「著述家」「音楽家」「調理人」など分類された項目名が明確にある[1)]。よって、項目名に属するか否かによらず、〈作品〉を提示する人は一定ではない。したがって、〈提示者〉という定義は現段階で妥当であると考える。

2.思考する対象について

2-1.概要

筆者が思考する対象は〈もの〉と〈作品〉と〈場〉である。2章は思考対象となる〈もの〉は何を指すのかを記したあと、それに関連する〈作品〉について筆者の定義を示す。また、〈作品〉については人が必ず関係するため、人を〈認識者〉〈提示者〉〈知覚者〉と名付け、これらが、定義する〈作品〉とどのような関係をもつのかを記す。

2-2.〈もの〉について

筆者が思考対象とする〈もの〉とは、考え得るすべての〈もの〉である。現段階では、思考対象の範囲を狭めずにそのようにした。そして、この〈もの〉は物質の〈もの〉とする。よって、〈もの〉とは、土や石、葉や枝などの自然物、また、それに対する人工物をさすことになる。自然物、人工物と記すと仰々しくなるが、そうではなく、私たちが一般的に想像する、いわゆる自然物、人工物であり、さらに言えば、私たちの身の回りにある自然物や人工物である。だから、例えば、拾ってきた石や普段使用しているコップ、お土産などで貰ったキーホルダーも対象である。よって、思考する対象の例をあげれば、限りがない。そのような〈もの〉を筆者は思考対象とする。

しかし、我が国内では〈空(そら)〉という空間や〈空気〉という気体に対してしばしば〈空というもの〉や〈空気というもの〉と耳目することがある。また、おそらく精神的な意味で〈物にあるもの〉とも耳目することもある。そして、〈物にあるもの〉の〈物〉とは物質の〈もの〉であると思われるため、例えば、〈石にあるもの〉や〈コップにあるもの〉と置き換えてもかまわない。よって、この場合、〈物(もの)〉と〈もの〉は異なると思われる。筆者は思考対象とする〈もの〉をここまで拡張して思考したいと考えているが、一般的に〈提示者〉の多くが〈作品〉として物質の〈もの〉を提示しているため、まずは思考対象とする〈もの〉を上記のようにした。

2-3.〈作品〉と人について

思考対象の〈もの〉より、それに関連する〈作品〉について、筆者の定義を記す。まず、前提条件として、対象とする〈作品〉が、美術作品もしくは芸術作品であるかどうかは問わない。よって、美術作品もしくは芸術作品として一般的に認識されている絵画や彫刻も物質の〈もの〉であるため、思考対象の〈作品〉となる。これは前節で記した考え得る全ての物質の〈もの〉に基づく。しかし、美術作品もしくは芸術作品として明確に絵画的である〈作品〉や彫刻的である〈作品〉は、すぐさま筆者の思考対象となる〈作品〉にはならないことを述べておく。なぜならば、それらはおそらく美術〈作品〉もしくは芸術〈作品〉として多くの人に認識されているからである。だから、それらよりも先に筆者が思考対象とする〈作品〉は、例えば、子供がクレヨンで描いた絵画的〈作品〉

や粘土で作った彫刻的〈作品〉を対象とするだろう。また、美術作品もしくは芸術作品としての絵画作品および彫刻作品については、どのような作品が美術の〈作品〉であり、芸術の〈作品〉であるかが、そもそも筆者には現時点で不明である。もちろん、その点について思考はしているが、結論には至っていない[2)]。筆者に対して、ある作品を美術の作品か、芸術の作品かと問うたとして、両方、もしくは片方に属すると答えた場合、そのように判断した理由を明確に説明はできない。仮に説明したとしても、その根拠は主観的なのか、それとも美術学、芸術学などに則ったのかを問われ、一層その判断に対して筆者はわからなくなる。研究している以上、例えば、絵画を鑑賞し、個人的に美しいと思えば美しいとなる、というわけにはいかない。客観的に精査して、結論に至らなければならないと筆者は考えている。内容が多少逸れたが、したがって、筆者はその〈作品〉が美術作品もしくは芸術作品であるかどうかによらず、〈提示者〉がそれを作品であると提示した存在を〈作品〉とする。

筆者が定義する〈作品〉には〈作品〉となるための段階がある。また、段階では人が関係し、その人を〈認識者〉〈提示者〉〈知覚者〉とする。以下に、これらの人と〈作品〉がどのように関係するかを説明する。そして、繰り返すが筆者が思考対象とする〈もの〉は、考え得る全ての物質の〈もの〉であることに留意して欲しい。

まずは、誰かにとって作品となる可能性がある〈もの〉が存在するとする。そして、その〈もの〉が作品になると、始めからその〈もの〉を認識した誰か、もしくは、その〈もの〉の何かに惹かれるなどして、その〈もの〉を認識した誰か、といった〈もの〉を〈認識した人〉が存在する。この〈認識した人〉が〈認識者〉である。そして、認識された〈もの〉を〈第1段階作品〉と定義する。次に〈第1段階作品〉を〈認識者〉以外の人が知覚した場合、それを〈第2段階作品〉と定義し、〈第2段階作品〉がすなわち、筆者が定義する〈作品〉、また、思考対象とする〈作品〉である。さらに、知覚した人が〈知覚者〉である。

例えば、落ちているある石（〈もの〉）をある人が何かしらの理由で拾ったとする。そして、拾った石を、また何かしらの理由で作品、もしくは、落ちていた状態のときとは異なる石、と認識したとする。この場合、石を拾い、作品と認識したその人が〈認識者〉であり、〈認識者〉に作品として認識された拾われた石が、筆者が定義する〈第1段階作品〉である。ただし、この段階では〈第1段階作品〉である拾われた石は、〈認識者〉との関係でしかない。次に、〈認識者〉が〈第1段階作品〉である拾った石を〈認識者〉以外の人に直接提示する、もしくは、ある〈場〉に〈作品〉として提示したとする。この場合、〈認識者〉は〈提示者〉となる。〈認識者〉を〈提示者〉と言い変えて、もう一度記せば、〈提示者〉以外の人に直接、拾った石、つまり〈第1段階作品〉を〈作品〉として提示、もしくは、ある〈場〉に〈作品〉として提示することになる。この提示された拾った石が、筆者が定義する〈第2段階作品〉であり、思考対象の〈作品〉である。また、〈提示者〉から直接拾った石を〈作品〉として提示され、それを〈作品〉として知覚した人が〈知覚者〉であり、さらに、〈提示者〉が、ある〈場〉に〈作品〉として提示した拾った石に対して、〈作品〉として知覚した人も〈知覚者〉である。表で示すと以下のような関係である。

	第1段階作品[注1)]	第2段階作品[注2)] ⇒定義する〈作品〉
	ex.拾った石（〈もの〉）	
認識者	拾った石を 作品[注3)]と認識	
提示者[注4)]		拾った石を 作品として提示
知覚者		提示された拾った石を 〈作品〉として知覚

注1) 〈第1段階作品〉は〈認識者〉と拾った石の関係しかない
注2) 〈第2段階作品〉は〈提示者〉と拾った石の関係に加え、〈知覚者〉との関係もある
注3) 厳密には、まだ作品とは思っていないが、落ちている状態の石とは、異なる状態となっている石であり、後々、〈作品〉になる可能性がある状態である
注4) この〈提示者〉は〈認識者〉から派生、つまり〈認識者〉という存在も残る

表1:〈作品〉と人の関係:〈認識者〉と〈提示者〉が同じ場合

	第1段階作品	第2段階作品 ⇒定義する〈作品〉
	ex.拾った石（〈もの〉）	
認識者	拾った石を 作品[注5)]と認識	
提示者[注6)]		〈認識者〉が〈作品〉として 提示していない拾われた石を 作品として提示
知覚者		提示された拾った石を 〈作品〉として知覚

注5) 表1の注3)と同様
注6) 〈認識者〉と〈提示者〉が異なるため、この〈提示者〉は〈認識者〉も含む

表2:〈作品〉と人の関係:〈認識者〉と〈提示者〉が異なる場合

2-4.〈場〉について

〈提示者〉がある〈場〉に〈作品〉として〈もの〉を提示した際に、提示された〈場〉によって、〈もの〉の見え方が変化する場合がある。また、同様の〈もの〉でも、例えば〈場〉に、並べて置くや重ねて置くでは〈もの〉の見え方が変化する場

合がある。実際、2007年に出版された李禹煥（1936-）の作品集『LEE UFAN Painting , Sculptures』の126頁の《Relatum》（2003）と127頁の《Relatum》（2005）の石[3]は石という種類は同じであるが、置いてある〈場〉が床の上か草の上かで見え方が変化していると筆者は思う。マーティン・クリード（Martin Creed:1968-）の目録『MARTIN CREED:WHAT'S THE POINT OF IT?』の78から79頁の《Work No.701》（2007）は7本の釘が壁に横方向へ一定の間隔で並べられ、かつ、一定の間隔で釘の頭部の高さが異なる状態でさしてある[4]。この〈作品〉は、上記した状態でさしてあることにより、一般的に使用される釘としての性質が示されているのではなく、例えば、影という存在は物質に依拠する、ということを思わせる。少なくとも筆者はそのように思った。よって、〈もの〉を〈作品〉として提示する〈場〉がどのような〈場〉であるかは、提示された〈もの〉の見え方に対して影響を与えるため、〈場〉の選択は重要な点だと筆者は考える。また付随して、〈作品〉としての〈もの〉を提示する〈場〉に対してどのように提示するかも重要な点だと考える。

2-5.現段階における〈もの〉〈作品〉〈場〉についてのまとめ

本章では思考対象の〈もの〉、〈作品〉の定義、また、〈作品〉として〈もの〉を提示する際の〈場〉などについて記した。本節ではそれらについての課題をあげつつまとめる。

思考する対象の〈もの〉は、現段階では考え得るすべての物質の〈もの〉を対象としているが、〈提示者〉が提示してきた〈もの〉は、過去を探れば限られると思われる。その点の調査を課題としてあげる。また〈もの〉を物質としているが、今後、物質以外の〈もの〉まで拡張したいと考えている。

3節では筆者が思考する対象の〈作品〉の定義を記した。この定義により、いわゆる、世に出た作品（〈作品〉）は網羅することになると考える。どういうことか。重要なのは〈世に出た〉という点である。そして〈世に出た〉という点に関しても、やはり〈もの〉と〈作品〉と人（〈認識者〉〈提示者〉〈知覚者〉）との関係が肝心であると考える。〈第1段階作品〉は、3節で述べたように〈第1段階作品〉と〈認識者〉の関係でしかない。子供がクレヨンで描いた絵画的〈作品〉で例えるならば、子供が画用紙にクレヨンで何かを描いたとする。この時点では子供と画用紙に描いた絵画的作品のみの関係でしかない。この絵画的作品が、筆者が定義する〈第1段階作品〉であり、子供が〈認識者〉である。またその後、親がこの絵画的作品を知覚（この場合認識でもよい）したとする。この時点で親が〈知覚者〉もしくは〈認識者〉となる。つまり、筆者が述べた〈世に出た〉とは子供（〈認識者〉）とクレヨンで描いた絵画的作品（〈第1段階作品〉）のみの関係ではなく、この関係に親（〈知覚者〉もしくは〈認識者〉）が加わり〈第1段階作品〉（クレヨンで描いた絵画的作品）から〈第2段階作品〉（〈作品〉=クレヨンで描いた絵画的作品）となることをいう。したがって、定義した〈作品〉は世に出ているため、筆者が思考対象とする〈作品〉というのは定義により網羅すると考えている。

しかし、例えた子供を〈認識者〉としたが、子供を何歳の子供とするのかで話は変わると考える。人は何歳から、それを作品（〈第1段階作品〉）と認識するのだろうか。表1の注3で記したように〈第1段階作品〉に対応した拾った石は、厳密にはまだ作品とは思っていないが、落ちている状態の石とは異なる状態である。だから、子供が画用紙にクレヨンで描いた絵画的作品を、描いた子供自身は作品と思っているのだろうか。この点は今後の課題となる。

〈作品〉について最後に、〈第1段階作品〉から〈作品〉（〈第2段階作品〉）になった事例として1つ、ヴィヴィアン・マイヤー（Vivian Maier:1926-2009）をあげる。マイヤーは「約40年もの間ベビーシッターとして働きながら、余暇を使って写真撮影」をしていたが生前「作品を一度も発表すること」はなかった[5]。この作品というのが、筆者が定義する〈第1段階作品〉である。その後、コレクターのジョン・マルーフ（John Maloof:1981-）が、オークションにて「膨大に残されたネガやプリント類を手に入れ」て、マイヤーと「その存在が発見され」た[6]。マルーフはマイヤーの〈作品〉（〈第2段階作品〉）をインターネット上に公開し、また、彼はドキュメンタリー映画『ヴィヴィアン・マイヤーを探して』[7]を制作、発表し、マイヤーとマイヤーによる写真（〈第1段階作品〉）が、さらに世に出た。

このような事例を多くあげ、〈作品〉の定義を強固にしていく。

〈場〉は〈もの〉を〈作品〉として知覚することに大きく影響を与えると筆者は考えている。加えて、〈提示者〉が〈もの〉を〈作品〉として〈場〉にどのように提示するかも重要であると考えている。〈もの〉が〈作品〉として提示される〈場〉の思考は〈もの〉や〈作品〉よりも浅いため、深化することが課題である。

3.《もの派》という語の捉え方

3-1.概要

前章では筆者が思考する対象の〈もの〉と〈作品〉と〈場〉について記した。本章は、我が国の〈もの〉という語が冠した《もの派》という語に着目し、《もの派》という語は何を示すのかを、峯村敏明（1936-）、千葉成夫（1946-）、椹木野衣（1962-）の3人の美術批評家の各言説を主とし、各々の捉え方を確認する。確認の仕方としては、各言説を文字通りに確認しつつ筆者の考えを示す。

3-2.《もの派》という語について

《もの派》は我が国において1960年代末期から1970年代初期にかけて出現した動向[8]、もしくはその動向の中心となった一群の〈提示者〉たちの名称[9]である。このことから、《もの派》という語を見聞した際は、前後の文脈をふまえ、動向か名称かのどちらで使用しているのかを判断しなければならない。また、現時点で、誰が《もの派》と名付けたのかということ自体、わかっていない可能性が高い。実際、1978年時点「「もの派」なる呼称の起りは現時点ではまだはっきりしていない[10]」、2007年時点「命名者は不詳[11]」とある。このような意味で《もの派》という語が指す事柄は曖昧であるが、我が国の美術史には《もの派》という語は明確に刻まれている。

このような《もの派》という語は、動向を表す語であるのか、また、動向の中心となった〈提示者〉たちの名称を表す語なのか、それとも両方を表す語なのか。それを以降の各節で彼らの各言説で確認する。なお、彼らが《もの派》という語を、両方を表す語として捉える際には順が重要である。なぜならば、動向というのは、今まさに起きている状況とその状況が動向と気付いた時に差があるからである。よって、《もの派》という語を両方で捉えている際には、順も意識して確認した。

3-3.《もの派》の捉え方－峯村敏明

はじめに、峯村敏明（1936-）の《もの派》という語の捉え方を記す。峯村は、1954年に我が国で結成された美術評論家連盟の会員であり、2012年から2017年まで連盟の会長も務めた[12]。《もの派》についての著述は「〈もの派〉について」（1978）[13]や「「モノ派」とは何であったか」（1986）[14]などがある。また、「そもそも私が一番最初に、まとまった形でもの派について資料を出した[15]」とも述べており、そのような点から、彼は《もの派》という語の捉え方を調査するうえで欠かせない人物の1人である。

峯村は1978年「〈もの派〉について」で関根伸夫（1942-2019）、李禹煥（1936-）、榎倉康二（1942-1995）、吉田克朗（1943-1999）、菅木志雄（1944-）、成田克彦（1944-1992）、高山登（1944-）、原口典之（1946-2020）らを《もの派》としてあげた[16]。その後1986年に《もの派》を「1970年前後の日本で、芸術表現の舞台に未加工の自然的な物質・物体（以下「モノ」と記す）を、素材としてでなく主役として登場させ、モノの在りようやモノの働きから直に何らかの芸術言語を引き出そうと試みた一群の作家たちを指す」と記している[17]。記された「一群の作家たち」には上記した彼らが含まれることは間違いないだろう。さらに、この記述は「「モノ派」とは何であったか」という題の内容であり、題が示す通り、《もの派》を振返る内容である[18]。よって、彼が《もの派》という語を名称として捉えていることは確定である。

名称として《もの派》という語を捉える一方で、峯村は動向としても捉えている。2007年に出版された『美術批評と戦後美術』には、2004年に開催されたシンポジウムの一部始終が採録されている[19]。そのやりとりの中で、峯村は、中原佑介[20]の「もの派という名前の運動を認識していましたか」という問いかけに対して、「はっきり認識していました。運動ではなく、一つの動向です」と答え、さらに、中原の「もの派というのは、アーティストが限定されていますか」に対し、「限定されております」とも答えている[21]。よって、2004年時点には、《もの派》という語を動向としても捉え、また次の返答から、引き続き、名称としても捉えていることがわかる。したがって、著述の出版年のみで判断すれば、峯村は《もの派》という語を当初は名称として捉え、後々、動向としても捉えたことがわかる。動向は、一般的に状況が今の時はこの状況が動向かわからず、多少の時間が過ぎてから動向とわかる現象である。よって、《もの派》という語が動向を表す語だとして、《もの派》の渦中にいた峯村は、のちにこの状況は動向であると認識したのではないかと考える。だから、1978年時点では、《もの派》という語を名称として捉えているにも関わらず、中原とのやりとりで、そう答えたのだろうと推察する。いずれにせよ、峯村は《もの派》という語を動向および名称として捉えていることが確認できた。

これをふまえたうえで、峯村が《もの派》という語を名称として使用した際を念頭に話しを進める。峯村は1978年時点で《もの派》を狭義と広義に区分し、狭義の《もの派》に

李禹煥、菅木志雄、吉田克朗、関根伸夫をあげた[22]。そして、狭義の《もの派》（彼ら）を「ものと観念の分離という事態のたんなる落し子としてその一極であるものの羅列に終始するよりも、ものがものとして存在性を顕わにするような状況の構造化をこそ積極的に求め、そのことによってものと観念の分離という事態を克服しようと図った」と説明した[23]。また、広義の《もの派》として、榎倉康二、高山登、原口典之は「まっさきに挙げられる作家だろう」と述べ、榎倉と高山は「ものの歴史性や意味作用に着目」し、原口は「ものの感覚的表現性に注目」したと峯村は記している[24]。

上記した内容をまとめると峯村敏明は《もの派》という語を動向および名称として捉え、順としては、まずは名称として《もの派》という語、次に動向として《もの派》という語なのではないかと考える。また、名称として《もの派》という語を捉えた際は、狭義と広義に区分していることがわかった。

3-4.《もの派》の捉え方－千葉成夫

つぎに、千葉成夫（1946-）の《もの派》という語の捉え方を記す。千葉は峯村同様、美術評論家連盟の会員であり、1975年から2001年まで東京国立近代美術館で、2001年から2017年まで中部大学で勤めていた[25]。《もの派》についての著述は「李禹煥ともの派-日本列島と朝鮮半島の美術および空間意識の比較研究-」（2006）[26]や『増補 現代美術逸脱史 1945～1985』（2021）[27]などがある。峯村敏明は「もの派を多少とも正面から考察しその意義を問うた批評家と言えば、千葉成夫と私、そしてちょっと違った角度からの椹木野衣あたりにとどまる」と千葉をあげている[28]。よって、千葉も《もの派》という語の捉え方を調査するうえで欠かせない人物であることがわかる。

筆者は、千葉は《もの派》という語を動向および名称として、ほぼ同時に捉えているのではないかと考える。そして、さらに言えば《もの派》という語を動向か名称かなどではなく、《もの派》ということが起きた（結果的に動向になるが）こと自体が重要として、《もの派》という語を動向および名称も含めた概念として捉えているのではないかと考える。筆者のこの考えを念頭に彼の《もの派》に対する記述を確認する。千葉は「まず、1969年から1970年前半にかけての作品の実例をあげてみよう。この時期は、「もの派」全体としては模索期から成立期にあたり、関根伸夫の作品の衝撃が徐々に浸透していくと同時に、李禹煥がたてつづけに文章を発表して「もの派」への読みかえと、「もの派」の組織化の途をさぐっていく時期である」と記している[29]。内容から《もの派》という語を動向もしくは名称のどちらで捉えても適当であると読み取れる。また、千葉は「「もの派」という語をこの動向、この美術思想をあらわすものとしてみとめることに異義をさしはさむ人もまだいるかもしれない。わたし自身、これまで何度か、これはとりあえず仮のものとして巷間流布されているままに用いるのだということを明記ないし留保しつつ、使ってきた。しかし、用語の適切さにいつまでも拘泥していてもはじまらない」と記している[30]。これらの記述から、先述したように、千葉は《もの派》という語を動向か名称かなどではなく、それらを含めた概念として捉えているのではないかと筆者は考える。前節で記した峯村は、《もの派》という語に対してまずは明確に「一群の作家たち」と述べた。しかし、千葉はそうではない。その点が峯村と異なるところである。

峯村と異なるところは、千葉が《もの派》という語を名称として使用した際の区分にもあり、彼は《もの派》を「「真正もの派・類もの派・広義もの派」という三段がまえの視点」に立った[31]。この視点における、彼の捉え方を記す。

一般的に、ある全体内で、ある枠を設けると枠内と枠外ができる。千葉は、これを名称としての《もの派》という語の存在全体内に対し「「真正もの派」の形成は同時に「類もの派」ないし「亜流もの派」の発生をも意味」すると記した[32]。そして、「「真正もの派」と「類もの派」の弁別をふまえたうえで、さらに、この両者を包括しうる「広義のもの派」の位相をかんがえられてしかるべきだろう」と述べている[33]。つまり、名称としての《もの派》という語は「広義のもの派」であり、その内に「真正もの派」と「類もの派」が存在するということである。さらに「「真正もの派」とは別種の「ものによる美術」」という区分を設け、「70年代なかば前後の「もの派」の拡大を、より包括的にとらえるためにも、「類もの派」にこのような二重の意味がある」と述べ、「類もの派」には「ものによる美術」という区分もあるとした[34]。千葉が示したこれらの区分は同時に区分されたわけではなく、時間の経過が伴う。千葉は「「真正もの派」は1970年夏を最後に、あるいはどんなに遅くとっても1970年いっぱいで、事実上解体した」と述べ[35]、一方の「類もの派」は「1971年5月の「現代日本美術展」あたりを頂点として、しりすぼみに一応終息していく」と述べている[36]。そして「「ものによる美術」という意味での「類もの派」の形姿が見えてくるのが、この時期にかさなっている」とした[37]。これらの千葉の記述をまとめると、図2に示したようになるだろう。

図2:各区分の流れ

千葉は区分した「真正もの派」に、李禹煥、関根伸夫、吉田克朗、本田眞吾(1944-2019)、成田克彦、小清水漸(1944-)、菅木志雄をあげ、また、「ものによる美術」に原口典之、榎倉康二、高山登、庄司達(1939-)らをあげている[38)]。

上述した内容をまとめると千葉成夫は《もの派》という語を動向および名称として捉えてはいるが、峯村とは異なり、ほぼ同時に両方を捉えているのではないかと考える。そして、《もの派》という語を名称として捉えた際の区分は「真正もの派」、「類もの派」また「ものによる美術」、そしてそれらを包括する「広義もの派」と、峯村よりも細かいことがわかった。

3-5.峯村と千葉の相違

《もの派》という動向が今まさにおこっている時、峯村敏明は約32歳から35歳であった。千葉成夫は峯村よりも10歳ほど若いので、22歳から25歳ということになる。よって、両者はその動向の渦中にいたと思われる。そして、動向から約7年後に峯村(当時42歳頃)は「〈もの派〉について」を、千葉は約15年後(当時40歳頃)に『現代美術逸脱史』を世に出した。これらの著述、また他の両者の著述を精読した結果、峯村の言説はその動向に対して報道的であり、千葉の言説は分析的であるように感じた。《もの派》という動向を直接的に接していない筆者にとっては、どちらがよいというわけではなく、むしろ、千葉よりも10歳ほど年上の峯村が、まずは、生々しく捉え、次に千葉が、峯村の言説をふまえ、分析的に捉えるという流れがあると思う。このことを念頭に、両者の《もの派》という語を名称として捉えた際の相違を確認する。

まず、峯村であるが、《もの派》という語を名称として捉えた際は、「狭義のもの派」と「広義のもの派」と区分し、各区分に属する〈提示者〉をあげた。それを図で示すと下図のようになるだろう。

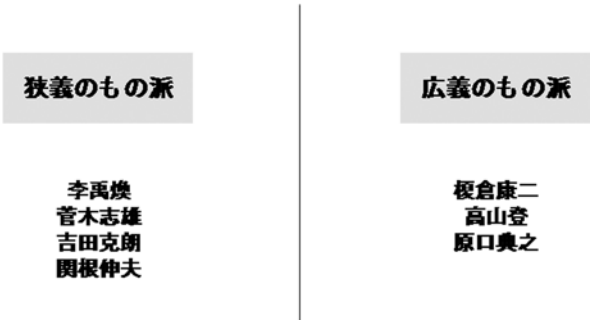

図3:峯村敏明の名称として《もの派》を捉えた際の区分

一方、千葉の《もの派》という語を名称で捉えていると思われる際の区分および属する〈提示者〉を図で示すと図4のようになるだろう。

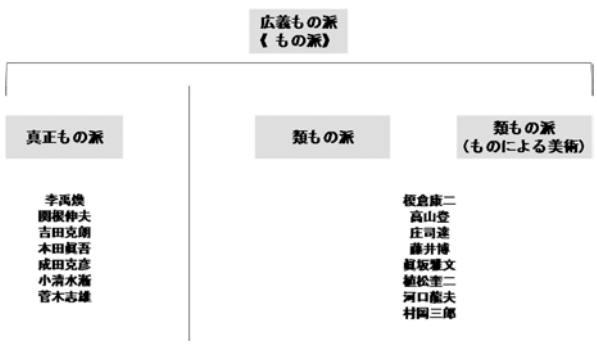

図4:千葉成夫の名称として「もの派」を捉えた際の区分

両図は、あくまでも筆者が、両者が《もの派》という語を名称で捉えた(捉えていると思われる)際の文章から、作成した図であるため、確かであるとは言い切れない。しかし、仮にこのような区分であったとしたら、両者の相違が視覚的にわかる。例えば、峯村が示した「狭義のもの派」と千葉が示した「真正もの派」は対応していることがわかるだろう。実際、千葉は「峯村のいう「狭義のもの派」はほぼわたしのいう「真正もの派」に対応している[39)]」と述べている。したがって、「狭義のもの派」≒「真正もの派」、そして、この区分により必然的に決まる一方の区分があることがわかる。一方の区分を峯村は「広義のもの派」とし、千葉は「類もの派」としてさらにそれらを包括する「広義もの派」とした違いがあることがわかった。

3-6.《もの派》の捉え方－椹木野衣

3-4で示した峯村の《もの派》を捉える発言のなかで、千葉の他にあげられていた名前が椹木野衣(1962-)である。美術批評家である椹木は、現在、多摩美術大学芸術

人類学研究所に属しており、また同大学の美術学部共通教育の教授である[40]。第25回吉田秀和賞を受賞した『後美術論』(2015)や平成29年度芸術選奨文部科学大臣賞を受賞した『震芸術論』(2017)など、著書は多数ある。それらのなかで、《もの派》について記している著書として『日本・現代・美術』(1998)がある[41]。

この著書内で椹木は《もの派》という語について「すでにことあるたびに指摘されてきたとおり、「もの派」とはきわめて曖昧な名称であり、このような「派」を名乗った一群の作家たちが当時、明確な党派性と主義を掲げて運動を推進したわけではない[42]」と述べている。よって、文脈から《もの派》という語を名称として捉えていると考えられる。このような椹木は、〈もの〉は〈物〉ではないと明確に述べた。この点が峯村や千葉と異なる点である。その箇所を以下に引用する。「「もの派」が「もの」派と呼ばれるのは、これらの一連の傾向が生のままの「物質」と深い関わりをもつからであろう。そう考えるならば、「もの派」の「もの」は、「物」とある程度まで重ね描くことができるように思うし、事実、ごくごく通俗的なレヴェルでは、「もの派」が「物(質)派」として考えられているのを耳目にすることは少なくない。いうまでもなく、これはあやまちである[43]」。峯村と千葉の著書内から、〈もの〉は〈物〉ではないことは推測できるが、引用箇所のように明言してはいない。よって、《もの派》という語についての思考を椹木はまた1つ深化させたと言える。

3-7.提案

前節までに記してきた内容より、本章の最後に筆者から《もの派》という語に対して提案をする。その提案とは、《もの派》という語は動向を表す語として使用し、その際に《もの派》の中心であった〈提示者〉を千葉の言説に準じて、「広義もの派」などとすることである。《もの派》という語に対する言説は、峯村から千葉、そして椹木と引き継がれ、《もの派》という語をめぐる現象は密度を増していると考える。しかし、まだ不足している点もあると筆者は考えており、その点を筆者は埋めたい。そして、その点の1つが《もの派》という語が明確ではないことである。

まずは、《もの派》という語は動向を表す語として使用する。そして、《もの派》の中心であった〈提示者〉全体を「広義もの派」とする。「広義もの派」は「真正もの派」と「類もの派」に区分され、さらに「類もの派」内に「ものによる美術」がある。このような区分の仕方を筆者は提案する。よって、《もの派》という語は名称として使用しない。名称として使用する「広義もの派」という語などは、千葉の言説に準じ、それらの区分に属する〈提示者〉がいるということになる。

上記の提案が提案ではなくて通例になるよう引き続き思考する。

4.「真正もの派」に属する〈提示者〉

4-1.概要

前章では、峯村敏明(1936-)、千葉成夫(1946-)、椹木野衣(1962-)の《もの派》という語の捉え方を、各言説を文字通りに確認しつつ筆者の考えを示した。本章は、「広義もの派」のうち「真正もの派」に属するとあげられた、関根伸夫(1942-2019)と李禹煥(1936-)の思考を引用し確認する。

いわゆる作品という存在は、当然であるが、〈提示者〉の思考が反映されている。よって、同一の作品が存在したとしても、〈提示者〉が異なれば、各〈提示者〉の思考が同一になることはないため、別の作品となる。《もの派》の中心となった〈提示者〉は、峯村や千葉が示したように確かに区分されるかもしれないが、例えば、「真正もの派」に属したとしても、各〈提示者〉の思考は異なるだろう。実際、千葉は「「真正もの派」の関根、李、吉田、本田、成田、小清水、菅のうち、すくなくとも後二者は、もともと李禹煥のかんがえとははっきりちがうものをもっていた」と述べている[44]。

よって、本章では「真正もの派」に属するとあげられた関根伸夫と李禹煥の思考を彼らの言説を引用し確認する。だが、3章より確認の程度は低く、筆者としては覚書に近しい。彼らの思考の引用箇所であるが、まず関根伸夫は《もの派》が起こるきっかけとなった《位相−大地》を提示するに至る過程の思考を引用する。なぜならば《位相−大地》が無ければ《もの派》は起こっていないかもしれないと思うほど、重要な〈作品〉であると筆者は考えているためである。次に李禹煥は、彼の名が冠した李禹煥美術館の図録序盤の言説を引用する。筆者は李禹煥美術館に2度訪れた。李は《もの派》の中心であった〈提示者〉であり、我が国を代表する〈提示者〉でもある。そのような彼の名が冠した美術館の図録序盤の言説は、初めに考慮しておくべき点であると筆者は考え、引用する。

4-2.関根伸夫

関根伸夫（1942-2019）は1962年に多摩美術大学油絵科に入学し、学部3年次から斎藤義重教室で学び、また、斎藤から紹介されて高松次郎の助手を約半年間務め、1968年に同大大学院油絵研究科を修了した[45]。その後、関根は1968年10月の神戸市須磨離宮公園現代彫刻展で《位相－大地》を提示した。提示までの過程が、彼が執筆した『風景の指輪』[46]に示されている。その箇所を引用する。

「それまで彫刻を、意図しては一度も制作した経験もなかった。お金もないので、材料費もかからず、たいした彫刻技術も必要でないこと、を発想条件にしなければならなかった。（中略）展覧会事務局から電話が入り、「近いうちに作品を集荷に伺いたいが、いつ、どこへ」。なるほど彫刻展とは事前に作品をつくっておくことなのだと感心もし、内心困ったなあと思ったが、彫刻らしきものの影も形もないので、「僕は現場で制作しますので、とりに来て頂かなくとも結構です」と、とっさに答えてしまった。（中略）金もなく技術もなく、あるのは体力だけだったこともり、熟考した結果、位相空間の認識法による、「思考実験」をすることにした。（中略）すなわち、「地球に穴をあけ、そこから永えいと土を掘り出すと、いつか地球は卵の殻の状態になる、さららに表皮をつかみ出すと地球は反転しネガの地球になってしまう……」、という思考実験であった。[47]」

筆者にとって興味深い点は、引用箇所冒頭の彫刻制作の経験をふまえ、金銭面、技術面による影響が《位相－大地》の提示に繋がる点である。その影響からか、彼は熟考し、結果《位相－大地》を提示し、この作品が後に《もの派》のきっかけとなる作品となる。さらに引用する。

「公園事務局に行き軽い口調で「スコップを貸してください」といって借りるのがコツだった。現地を視察して、ここらがいいかなという場所をみつけると、やおら地面に即製のコンパスで円形をかいて、スコップを突き立てた。事務局に許可を得るとか、周辺の人びとを納得させてからとか、当時はまったく考えもしなかった。大地は想像したより硬く、アルバイトの土方できたえた僕でもうろたえた。（中略）素人の作業は思ったほどには、はかどらなかった。（中略）彼らプロの参入で急ピッチで進んだ。（中略）彼らの知恵で、ベルトコンベーやクレーン車まで導入して作業がはかどった。[48]」

上記した箇所では、制作時の状況が記されている。関根が「思考実験」と記しているように、前段階で熟考はしているが、制作時は実験的である。また、「プロ」とあるが、この「プロ」は展覧会の会場設営のために雇われた人たちであり、この人たちが、制作の途中から参加した。よって、制作当初から「プロ」に協力してもらったわけではない。この点も実験的に行った結果であると言えよう。最後に、《位相－大地》が完成した際の当時に対する関根の振り返り箇所を引用する。

「赤裸々な大地が固まって目のまえに存在している、みな、現実の物体のものすごい迫力に声を失い、立ちつくしていた。僕にとっても「思考実験」でいろいろ考えた構想が吹っとんだ瞬間だった。凸と凹の土塊の物体の迫力、物性の強靭さに敬服した。物性やものの特性を作家がひき出す方式が新たな方向で存在するのではないか?……と、感じられた。しばらくすると、仲間は肩をたたきあい握手し抱きあった。いまにして思うとそれは「もの派」誕生の瞬間であった。（中略）展覧会事務局に「展覧会が終了したら、凸の土を崩して凹に入れて下さい」と指示してかえった。[49]」

この引用箇所には、筆者が思考するうえで重要な点がある。第一は物体の迫力や物性の強靭さに敬服した点である。〈もの〉自体の迫力や〈もの〉の物性の強靭さが、〈もの〉を〈作品〉として提示することへの論理の1つになる可能性があるからだ。関根が「物性やものの特性を作家がひき出す方式が新たな方向で存在するのでなはいか」と感じたことがまさにそうであると思われる。第二は、展覧会事務局に指示した展覧会後は凸を凹に入れて下さいという点である。関根が《位相－大地》の制作時にした作業を簡単に記せば、土を掘り、側に出た土をその掘った形と同様な形で置くということである。展覧会前は地面を構成する土が、展覧会時は〈作品〉となり、展覧会後は、また地面を構成する土になる。この流れは、2-3や2-5で記した〈第1段階作品〉から〈第2段階作品〉になる構造と同一であると筆者は考える。

4-3.李禹煥

李禹煥（1936-）は関根伸夫同様、峯村敏明には「狭義のもの派」に、また、千葉成夫には「真正もの派」に属するとあげられている〈提示者〉である。彼は1936年に韓国慶尚南道で生まれ、その後、ソウル大学に進学するも1956年に中退、来日し、1961年に日本大学文理学部哲学科を卒業した[50]。彼は我が国を代表する〈提示者〉であり、平面作品と立体作品の両方を提示している。筆者は李の主に石と鉄板を置くなどした〈作品〉を今後の思考対象とするが、本節では、彼の名を冠した李禹煥美術館の図録序盤の彼の言説を引用する。

> 「（前略）私は見るもの自体を作り上げることよりも、まず世界と出会う視覚的な契機を提示したい。芸術作品は、しょせん観念や現実そのものではありえない。むしろ観念と現実の間にあって両方から浸透されつつ、それらに影響を与える両義的なものだ。作品は対象やテキストであるよりは、矛盾をはらむ未完結な領域として開示される。イメージや意味または外界の事象の形象化と違う立場に立つためには、どちらからも距離を保つ必要がある。制作は呼び合わせること、つまり自己と他者の対話の場作りと言っていい。作ることと作らざるものとの関係の形成に芸術の成立を見たい。（中略）無垢の自然石とそれから抽出した成分を固めた産業社会の鉄板と、そこの空間をシンプルに有機的に組み合わせる。（中略）作ることと作らざるものの連動から、彫刻的な場所が開かれるのだ。いずれにしても作ることを限定し、作らざるものとの交流を図る発想が大事だ。（中略）作品が言語を超えた知覚－未来性を含んだ認識を可能にするのは、まさにその非同一（Non-identity）の世界性に依る。（後略）[51]」

上記した引用箇所冒頭に「視覚的な契機を提示したい」とあり、李は〈もの〉を通してそれを提示したいことがわかる。また制作について「自己と他者の対話の場作り」と述べており、その場作りにおいて提示される〈もの〉により「作ることと作らざるものとの関係」を示し、それらは、次の文にある鉄板と自然石のことになるだろう。そして、「作品が言語を超えた知覚」とあるように〈作品〉として提示した〈もの〉は言語で表すことができない何かを〈知覚者〉に伝えるということになるだろうか。

4-4.彼ら以外の〈提示者〉も

本章では《もの派》が起こるきっかけとなった《位相－大地》を提示した関根伸夫と《もの派》の中心であった〈提示者〉、李禹煥の両者の言説を引用し、各引用箇所に対して筆者の所感を記した。今後、論を展開するために「真正もの派」や「類もの派」などに属する〈提示者〉および〈もの〉を〈作品〉として提示する〈提示者〉の思考も調査する。

5.おわりに

5-1.本稿の目的の結果

本稿の目的は《もの派》という語に対する峯村敏明（1936-）、千葉成夫（1946-）、椹木野衣（1962-）の3人の批評家の言説から各々のその捉え方を確認し、まとめることを主な目的とした。

結果として以下に記す3点がわかった。

第一は、そもそもとして《もの派》という語が動向もしくは名称を表すという2つの意義があることがわかったことである。3-2で述べたように《もの派》という語を見聞した際は、動向を表す語として使用されているのか、それとも、それに属する〈提示者〉を表す名称として使用されているのかは、結果、前後の文脈から判断しないとわからないことがわかった。

第一をふまえ第二に《もの派》という語が名称に使用された際には、《もの派》としてあげられた〈提示者〉は、峯村と千葉からすると区分できることがわかった。まず峯村の場合、《もの派》としてあげた〈提示者〉を図3に示したように「狭義のもの派」「広義のもの派」に区分した。次に千葉は図4に示したように「真正もの派」「類もの派」そして「類もの派」ではあるがその中でも「類もの派（ものによる美術）」と区分した。この事からわかるように《もの派》を名称として使用し、かつ、それに属するとあげられた〈提示者〉は、何かしらの理由で、少なくとも峯村と千葉にとっては区分できることがわかった。

第三に《もの派》を名称として使用した際に、峯村と千葉の各区分に属する〈提示者〉が共通することがわかった。図3図4から確認できるように、例えば峯村の「狭義のもの派」と千葉の「真正もの派」には、関根伸夫（1942-2019）や李禹煥（1936-）、菅木志雄（1944-）などがあげられており、共通していることがわかる。この点にもその理由が何か

しら明確にあるのだろう。

以上が主の目的を立ててわかったことである。

次に従の目的の結果であるが、従の目的は筆者の思考する対象の〈もの〉と〈作品〉と〈場〉などについての現時点での考えを記すことだった。2-5で課題をあげつつ述べたが、結果として、これらに対して現時点で思考した結果を概ね述べられた。また、これらを思考するだけではなく、本章の最後の節で示したように実践的な実験としての展示をし、〈もの〉〈作品〉〈場〉、そして人(〈提示者〉〈認識者〉〈知覚者〉)の関係性について確認をした。展示についての詳細はその節で記すが、この展示から個人的に〈場〉についての思考が深化した。〈もの〉〈作品〉〈場〉などについては、思考しその思考を確認するために展示をし、というように繰り返し各対象および各対象の関係性や関連性について思考を深化させていく。

5-2.課題

前節で本稿における目的の結果を記したが、本節では1章から4章で記した内容を振り返りつつ、章ごとに今後の課題を述べる。なお3章は本稿の目的を達成するために記した章のため、内容が前節の内容と重複している箇所がある。また、2章も同様である。

1章では〈提示者〉という定義を示した。〈提示者〉という語は〈作品〉を提示する人ということで日本語としては妥当であると考えている。しかし、他言語で対応する語を見出してはいないので、その点および、〈提示者〉という語の定義の説明の精度をあげることが課題である。

2章では筆者の思考する対象の〈もの〉と〈作品〉と〈場〉について記した。〈もの〉と〈作品〉については各説明、危うい点はあるが筆者の思考の概要は記せたと考えている。思考対象の〈もの〉は現段階で、全ての〈もの〉としているが、研究の進捗により限定されると考えている。〈場〉については思考しつつ実践的な実験としての展示を繰り返し行い、その都度思考するしかないと考えている。よって、〈場〉については〈もの〉と〈作品〉よりも思考が浅いのが課題である。〈もの〉と〈作品〉と〈場〉は筆者の研究の要である。したがって、これらは思考し続けならない点が、ある意味、課題であると考えている。

3章では峯村敏明、千葉成夫、椹木野衣の《もの派》という語の捉え方を記した。《もの派》という語が、動向を表す語として使用されているのか、それとも、それに属する人を表す名称として使用されているのかは、結果、前後の文脈から判断しないといけないことがわかった。また、〈もの派〉という語が名称に使用された際には、峯村の場合「狭義のもの派」「広義のもの派」に区分され、千葉の場合は「真正もの派」「類もの派」などに区分されることがわかった。この点から筆者は、《もの派》という語は動向を表す語として使用し、名称に使用する場合は、千葉が示した「広義もの派」などに準じてそれらを使用すればよいと提案した。そうすることで、《もの派》という語に対して前後の文脈で判断せずに済むと筆者は考える。また、明確に《もの派》の〈もの〉は〈物〉ではないと述べた椹木の言説は《もの派》という事象について議論を1つ進めたと考える。筆者は〈もの〉と〈作品〉と〈場〉について思考しているため、椹木のこの言説は参考になる。例えば、日本語の〈もの〉は英語で「thing」もしくは「object」、もしくは、これらとは異なる何か、など、〈もの〉を英語で表した際の単語は何であるのか調査する。椹木の言説は筆者にこの調査をするきっかけを与えた。

4章では関根伸夫と李禹煥の思考を引用するのに留めた。〈作品〉は〈提示者〉の思想が反映される。よって、〈もの〉〈場〉そして〈場〉に対する提示の仕方が同一だったとしても、〈提示者〉の思想が異なるため、その〈作品〉は決して同一ではない。したがって、当然であるが、〈提示者〉の言説は重要になる。本章では関根伸夫の《位相−大地》に対して回顧した言説を、また、李禹煥の名を冠した李禹煥美術館の図録序盤の彼の言説を、筆者の所感を加えつつ引用した。本章は関根と李のみであったが、彼らに限らず峯村や千葉があげた《もの派》に関係および関連した〈提示者〉の思想をまとめる必要があると考えている。

筆者の最大の興味(研究目的)は、万人にとって〈作品〉となる〈もの〉の存在の有無である。そして、本稿はそれを達成するための途中結果である。研究目的までの道程がどれほど長く、幅や分岐もどれほどあるのかはわからないが、目的を達成するため、筆者は丁寧に思考し提示していくだけである。

5-3.最後に

このような思想の筆者が提示した〈作品〉を示し、本稿を終わる。

図5:《No.1》2021

図6:指示書

図7:持参された書籍

図5は2021年に展示した際の〈場〉の様子である。奥の壁面に図6で示した指示書と手前に指示書により集まった書籍を並べ、置いた。筆者(〈提示者〉)は指示書を使用することで、提示する〈もの〉と筆者自身の主観を切り離したいと考えている。なぜならば、研究であるからだ。その一言に尽きる。よって、提示する〈もの〉に客観性を与えたい。〈作品〉を提示すること自体には、間違いなく〈提示者〉の主観がある。指示書自体には筆者の主観があるが、指示書によって持参された〈もの〉は客観性があると考えた。この考えより、図5に示した《No.1》という〈作品〉を提示した。〈作品〉名は筆者の今後の活動を考え、通し番号にした。一般的に書籍はそれに示されている情報を取得するための媒体である。書籍は示されている情報が同一でも受け手によって取得することは異なる。少なくとも同一になることはないと考える。このような特性がある書籍に着目し、〈あなたに影響を与えた本を持ってきて下さい〉という指示を20人にした。各々が持参した〈本〉に対して、各々が何に対して〈影響〉を受けたかを筆者は関与できない。また図7で示した書籍の並べ方に関しては、指示書を渡した人の名前の五十音順に小口面を揃えて並べた。よって、例えば、〈本〉の高さをある秩序により並べ、整理することなどはしていないため、結果、図7に示したようになっただけである。〈場〉に対する本の位置は中央にした。この〈場〉は約、488.0cm×500.0cmであり、集まった〈本〉は約、25.0cm×41.0cmであった。よって〈場〉の中心、244.0cmと250.0cmが交わった点と、集まった〈本〉の中心、12.5cmと20.5cmが交わった点を重ねて置いた。よって、〈場〉の中心と集まった〈本〉の中心を重ねて置いた中央という位置は筆者が〈もの〉を〈作品〉として提示すること自体への主観を除いた仕方であった。

この実践的な実験としての展示を通じて、わかったことが1点あり、課題が1点出た。わかった点は指示書により集まった〈もの〉を〈作品〉として提示することにより、〈もの〉本来の特性を再確認でき、また、〈もの〉と人の関係が多少わかったことである。《No.1》は上記した指示により持参された書籍であり、書籍の特性も上記した通りである。各書籍を持参した各々は、各々が所有する書籍であるのにも関わらず、〈作品〉という名の下により、手に取り情報を取得することができない。また、〈あなたに影響を与えた本〉という指示のため、ある程度、各々にとって何かしらの価値がある書籍であると考えられる。よって、並べ置かれた各〈本〉は、持参した各々の指示の解釈から選ばれた〈本〉であるため、各々の何かしらの価値観が表れていると考えることができる。筆者は〈場〉に対して各〈本〉を中心に五十音順に並べ置いただけであるため、筆者の主観はこの状況に対しては無い。したがって、この〈場〉には、各〈本〉を通じての持参した各々の価値観が有るだけである。以上がわかった点である。課題は〈もの〉が〈本〉ではなく異なる〈もの〉であり、提示する〈場〉が異なる場合、〈もの〉の見え方の変化の有無の確認である。指示書を媒介にすることは変わらないが、指

示がもし〈あなたに影響を与えた食品を持ってきて下さい〉や〈あなたに影響を与えた〈もの〉を持ってきて下さい〉などだったら〈場〉はどのように変化するのか、それともしないのか。また、提示する〈場〉が異なれば、〈もの〉の見え方は変化するのか、それともしないのか。など、興味は尽きない。これらの課題は実践してみなければわからない。

筆者の最大の興味（研究目的）は、万人にとって〈作品〉となる〈もの〉の存在の有無である。いつか、例えば〈拾った石は万人にとって作品になる〉のように〈もの〉を断定できるよう、筆者は〈研究を基本とした提示者〉として思考し提示し続けることを宣言し、本稿を終わる。

参考文献および諸事

1）総務省,「日本標準職業分類」, https://www.soumu.go.jp/toukei_toukatsu/index/seido/shokgyou/kou_h21.htm（最終閲覧/2022/9/20）

2）例えば、編集者:竹内敏雄,『美学事典 増補版』,弘文堂,1991,（初版発行年は1961年）を最初のページから読み進めれば確認できるが、美学、芸術学の論をめぐる展開が脈々と続いている。筆者はこのような展開を無視することはできないため、〈結論には至っていない〉と記した。しかし、何時かは結論を出さないといけないと考えている。

3）編集:Fondazione Mudima,『LEE UFAN Painting , Sculptures』,Fondazione Mudima,2007,pp126-127

4）編集:Ben Fergusson,『MARTIN CREED:WHAT'S THE POINT OF IT?』,Hayward Publishing,2014,pp78-79

5）AKIO NAGASAWA,「akioNagasawa selfportraits」, https://www.akionagasawa.com/jp/exhibition/self-portraits/（最終閲覧2022/9/16）

6）前出5）

7）原題は『Finding Vivian Maier』,DVDに記載の情報から参照

8）監修:多木浩二 藤枝晃雄,『日本近現代美術史辞典』,東京書籍,2007,p235

9）監修:酒井忠康,『東京美術倶楽部編 日本の20世紀芸術 The 20th Century Art in Japan』,平凡社,2014,p333,担当筆者は中井康之

10）筆者:峯村敏明,「〈もの派〉について」,『美術手帖1978年7月号増刊』,美術出版社,1978,p233

11）前出8）

12）美術評論家連盟,「結成経緯 美術評論家連盟」,https://www.aicajapan.com/ja/about/background（最終閲覧/2022/7/6）

13）前出10）pp225-235

14）著者:峯村敏明,「「モノ派」とは何であったか」,『《モノ派》カタログ』,中村路子 鎌倉画廊/鎌倉,2012,pp2-5,初版は1986年

15）編集:美術評論家連盟［編集委員］針生一郎 峯村敏明 本江邦夫 水沢勉（編集長） 椹木野衣,『美術批評と戦後美術』,ブリュッケ,2007,p25

16）前出10）,p226 p233

17）前出14）,p2

18）前出14）,題も含め、内容全般から

19）前出15）,p9

20）美術批評家。中原佑介（本名:江戸頌昌（1931-2011））は、1949年に京都大学理学部に入学し、その後、同大学院理学研究科に進学し、湯川秀樹研究室で理論物理学を専攻した。1955年「創造のための批評」が、美術出版社主催第二回美術評論募集第一席に入選したのを機に美術批評の道に進んだ。1970年に大10回日本国際美術展（東京ビエンナーレ）「人間と物質」のコミッショナー、1976年および1978年にヴェネツィア・ビエンナーレのコミッショナーを務めた。著者:中原佑介,『中原佑介 美術批評 選集 第五巻 「人間と物質」展の射程−日本初の本格的な国際展』,現代企画室+BankART出版,2012,p211から

21）前出15）,p26

22）前出10）,p226

23）前出22）

24）前出10）

25）前出12）,「会員情報 千葉成夫」, https://www.aicajapan.com/ja/memberprof/chiba-shigeo/（最終閲覧/2022/7/30）

26）著者:千葉成夫,「李禹煥ともの派-日本列島と朝鮮半島の美術および空間意識の比較研究-」,『貿易風 Vol.1』,中部大学国際関係学部,2006,pp68-105

27）著者:千葉成夫,『増補 現代美術逸脱史 1945〜1985』,筑摩書房,2021,1986年に晶文社から刊行された『現代美術逸脱史 1945〜1985』の増補版

28）前出15）,p227,峯村敏明が著述した「批評の風景−もの派の窓から」内

29）前出27）,p179,年の算用数字は筆者が漢数字から変更

30）前出27）,p443

31）前出27）,p181

32）前出27）,p179

33）前出27）,p180

34）前出33）

35）前出27）,p200

36）前出27）,p201

37）前出36）

38）前出27）,p192

39）前出27）,p445

40）多摩美術大学 芸術人類学研究所,「メンバー 椹木野衣」, https://www2.tamabi.ac.jp/iaa/member/noi-sawaragi/（最終閲覧/8/29）

41）著者:椹木野衣,『日本・現代・美術』,新潮社,pp141-171,2000,初版は1998年

42）前出41）p143

43）前出42）

44）前出27）,p199

45）前出9）,p298

46）著者:関根伸夫,『風景の指輪』,図書新聞,2006

47）前出46）,pp55-56

48）前出46）,pp57-58
49）前出46）,p59
50）編集:後藤憲子 池畑木綿子 中尾貴子 高田紗恵子 逸見陽子,『李禹煥美術館』,福武財団,2021,p134
51）前出50）,p11