

細道航平個展

しみ子 た た ず ゐ

2022年5月1日(日) ~ 5月8日(日)



・ ・ ・ ・ ・ ステートメント	4
・ ・ ・ ・ ・ 会場マップ	6
・ ・ ・ ・ ・ 作品	9
・ ・ ・ ・ ・ 展示景	25

# たたずみしみるということ

細萱航平

太陽に手をかざす。手は光を通し、向こうが真っ赤に透ける。皮膚は光を反射しきれず、それを私たちの内へと通過させてしまう。こんなにも光は私たちの身体にしみているのに、どうして私は私の身体を不透明だと思ったのだろう。

私の身体に侵入した光は、反射や屈折を繰り返して、もしかしたら私の身体の中で迷ってしまったかもしれない。私の身体という檻に捕らえられ、私の中をずっとさまよっている。他の誰にも所有されていなかった光を、私はその内側にこっそりと隠し持つ。あなたはたとえ私を見たとしても、そのことを知ることはできない。

＊

この星は石でできている。そしてそのような石をプレパラートに貼り付け、厚み数十 $\mu\text{m}$ まで薄くしたものを、岩石薄片という。薄片は光を通すため、顕微鏡で観察することができる。石英、長石、輝石など、鉱物の粒が並んでいるイメージは細胞のようにも見える。もしかしたら、本当に石の皮膚なのかもしれない。薄片が光を通すのなら、石も不透明でない。光はその表層をしみていく。



その内側を見ようと石を割っても、その瞬間から断面は次の石の表面となり、現れるのは結局いつまでも表層だ。いくら石を砕こうが、その皮膚の向こうを私たちが直接見ることはできない。そこにもまた光が捕らえられ、私たちの感じる時間スケールより遥かに長い時間をその牢の中で迷っているのであれば、光はもはや変質し、私たちにとって得体の知れないものになっているかもしれない。私たちは、それを知ることができない。

＊

蟬の声が石にしみることを知るとき、それに気付いた人物は恐らく立ち止まっていた。動いていては、蟬の声が石にしみるかすかな感覚に気付くことはできない。たたずむことは、自覚と忘我のどちらでもない状態の中で、周囲の世界とその境界を溶かし合うことだ。そのとき、蟬の声がしみた石の皮膚は、私の皮膚でもあった。

表層と内側という秩序が曖昧になるとき、光は私やあなたを自由に行き来するようになり、時空の秩序もほどけていく。そのとき初めて、私たちは孤独をわかちあえるのかもしれない。

① 《むしくい》

2022

パネル、アクリル板、ニス、墨

② 《いしのひふ》

2022

岩石薄片、顕微鏡カメラ、シリコンシート、  
ビニールシート 他

③ 《たたずむ》

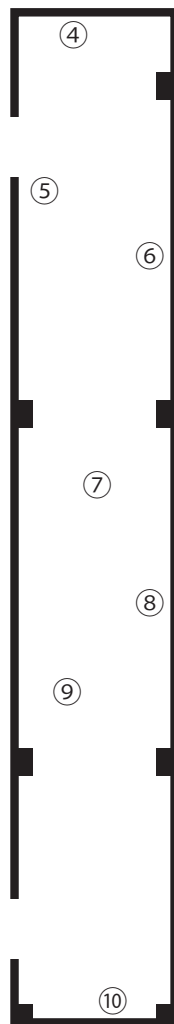
2017

アクリル板、LED、風力発電装置、  
送風機 他



1F

- ④ 《ストレージ》  
2022  
地層の剥ぎ取り資料、電球
- ⑤ 《しお》  
2022  
鉄、塩
- ⑥ 《ひどけい》  
2022  
ソーラーパネル、モーター、木材、鉄、他
- ⑦ 《しみる》  
2022  
鉄、アクリル板、墨、ニス
- ⑧ 《ひどけい》  
2022  
ソーラーパネル、モーター、木材、鉄 他
- ⑨ 《いし》  
2022  
鉄、アクリル板、墨、ニス
- ⑩ 《ストレージ》  
2022  
地層の剥ぎ取り資料、電球



2F

※2F の作品の一部

⑥ 《ひどけい》

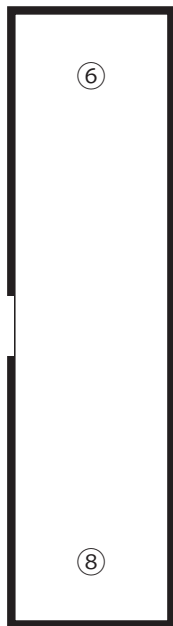
2022

ソーラーパネル、モーター、木材、鉄、他

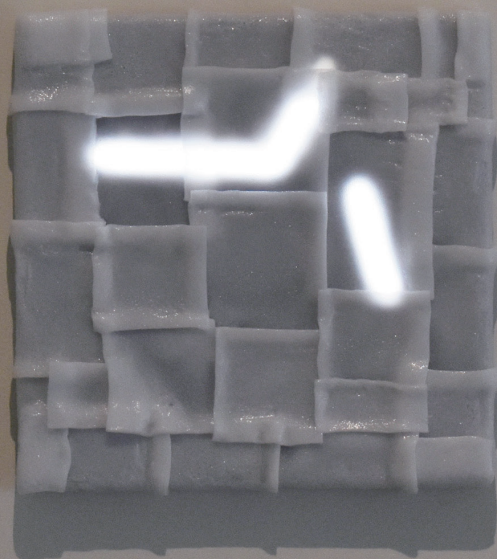
⑧ 《ひどけい》

2022

ソーラーパネル、モーター、木材、鉄、他



屋上

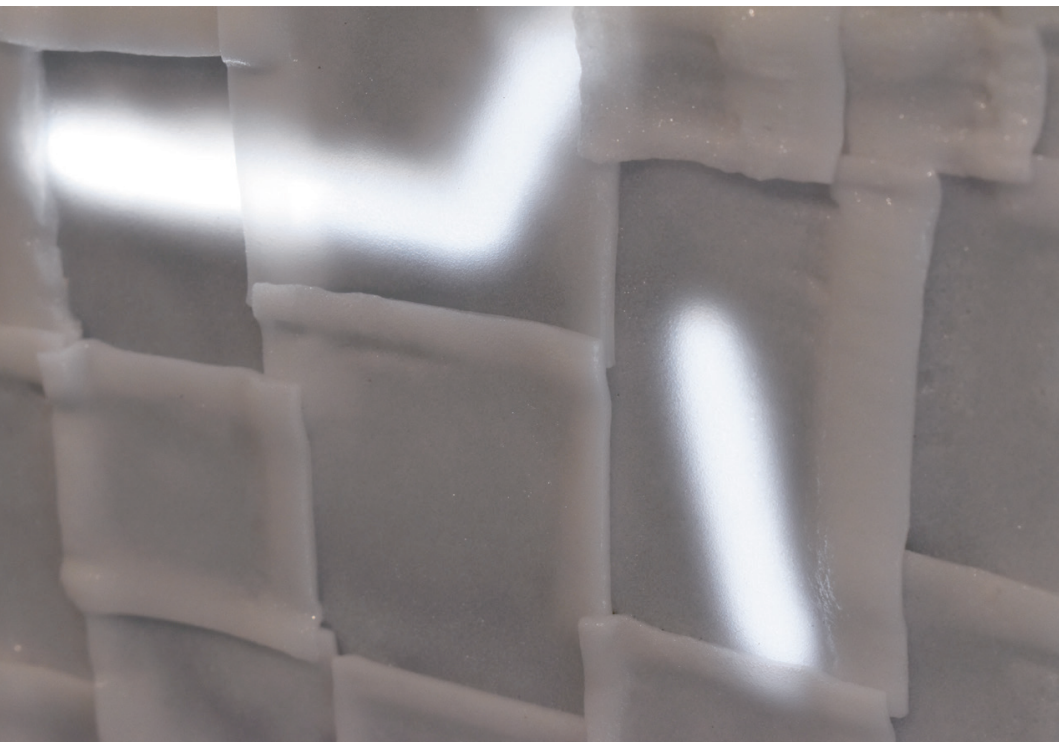


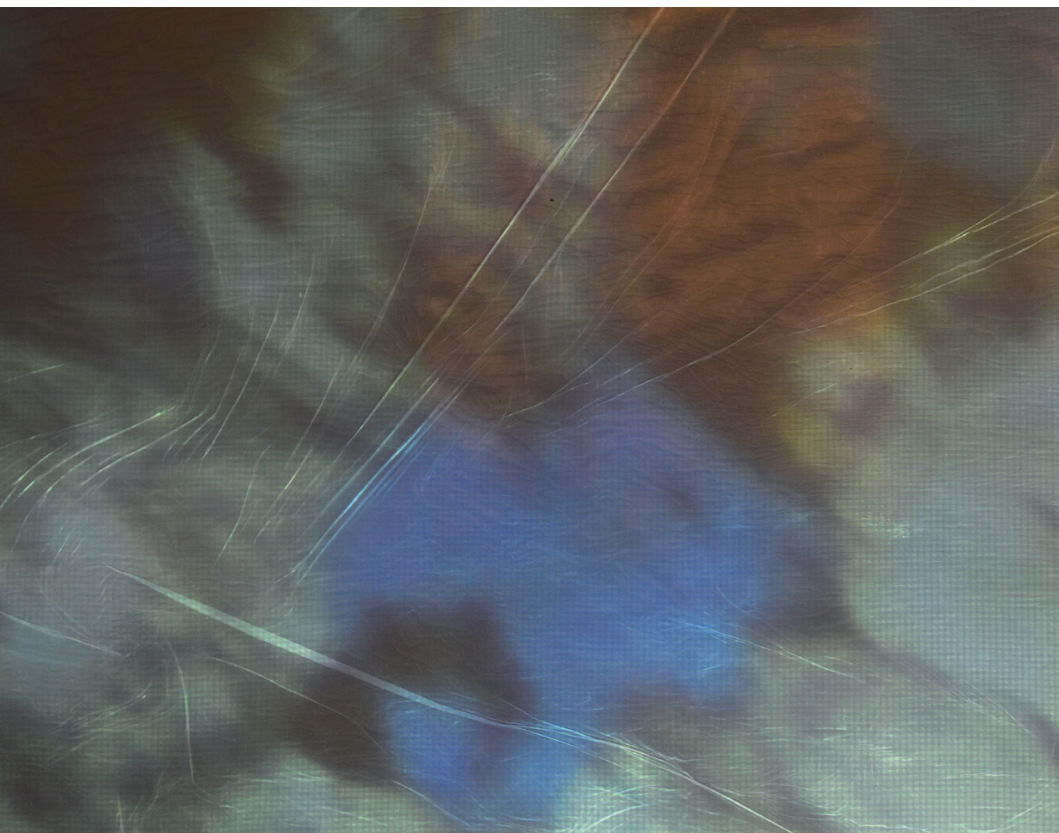
むしくい

2022

パネル、アクリル板、ニス、墨

その内部には、虫にくわれたような穴がある。窓を覆うように置かれたこの絵の表層には、光によってその痕跡が浮かび上がる。



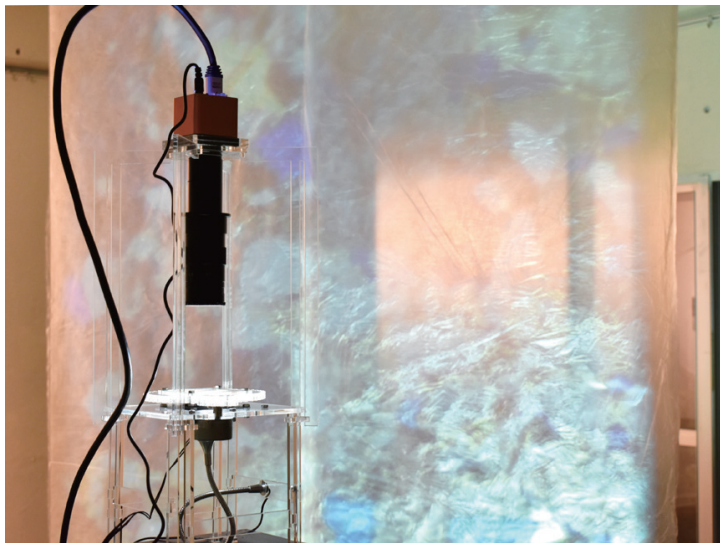


いしのひふ

2022

岩石薄片、顕微鏡カメラ、シリコンシート、ビニールシート 他









たたずむ

2017

アクリル板、LED、風力発電装置、送風機 他





ストレージ

2022

地層の剥ぎ取り資料、電球



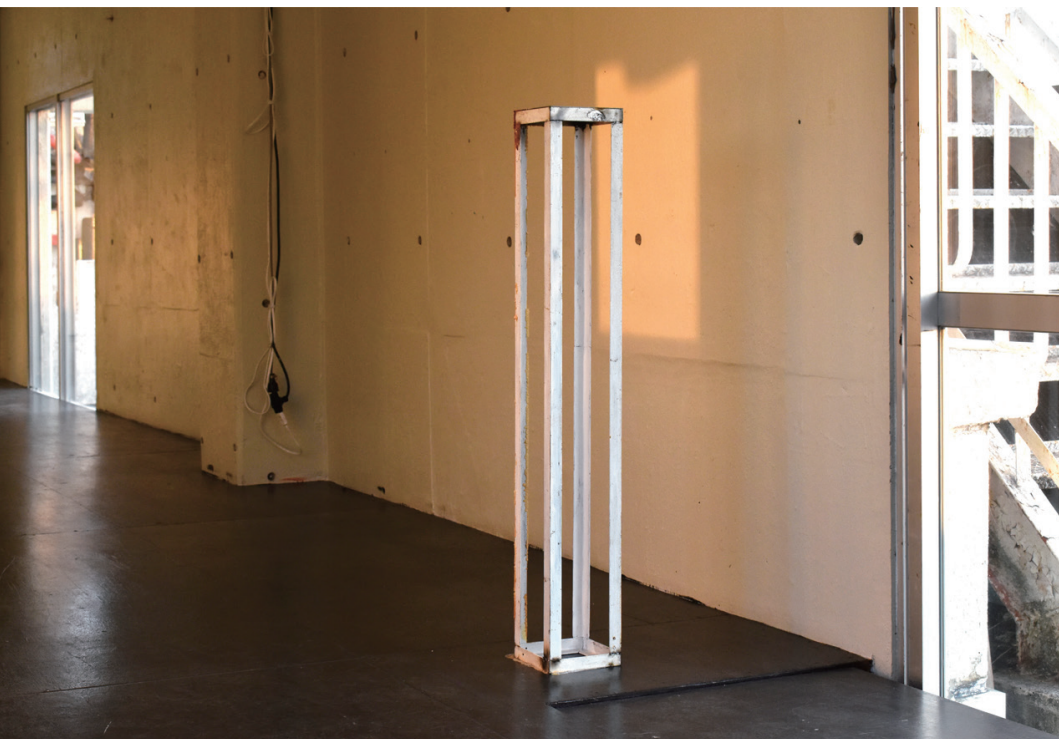
地層を過去の時間と空間が圧縮されたもの  
と考えるとき、そこには光もあったに違いない。



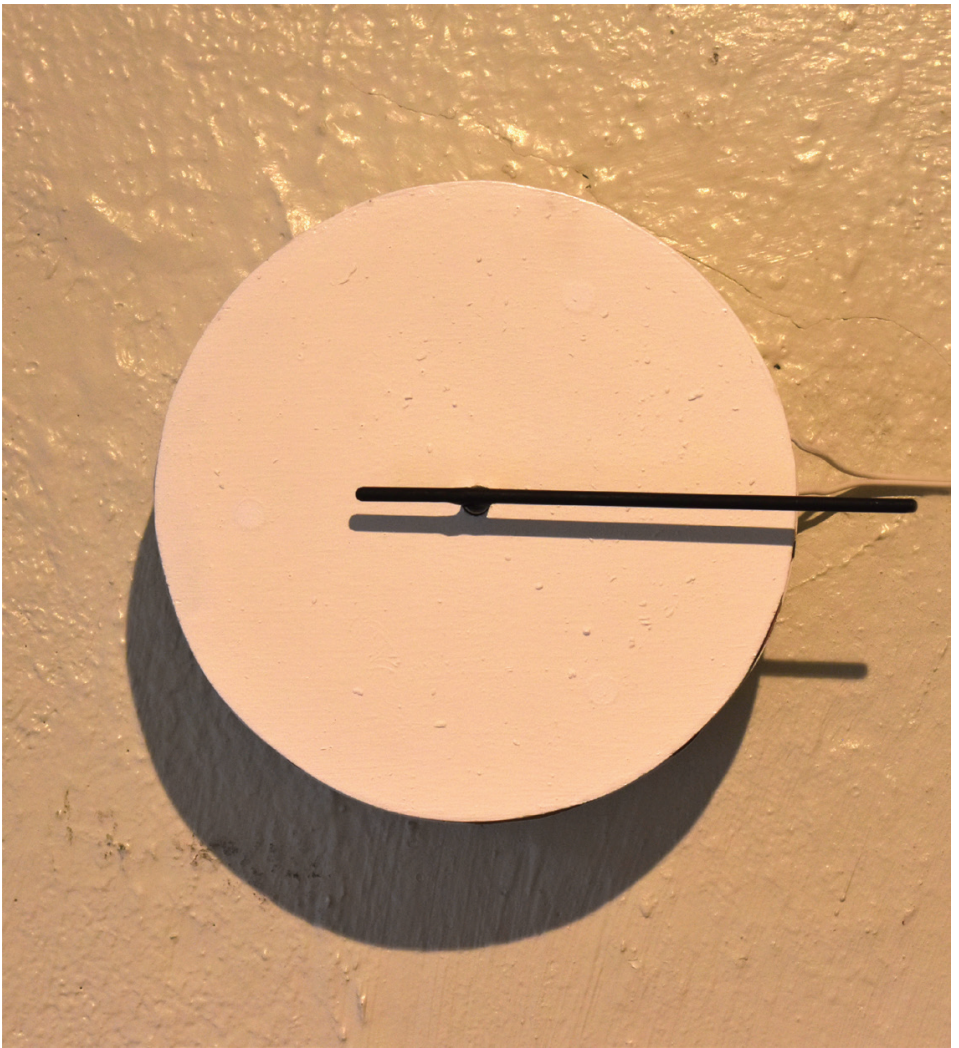


しお

2022  
鉄、塩



晶出した塩は、空気中の水分に潮解したり、再び結晶化したりを繰り返しながら、展示台の表層を侵し、錆を誘引する。ゆっくりと、その境界は曖昧になっていく。



ひどけい

2022

ソーラーパネル、モーター、木材、鉄 他

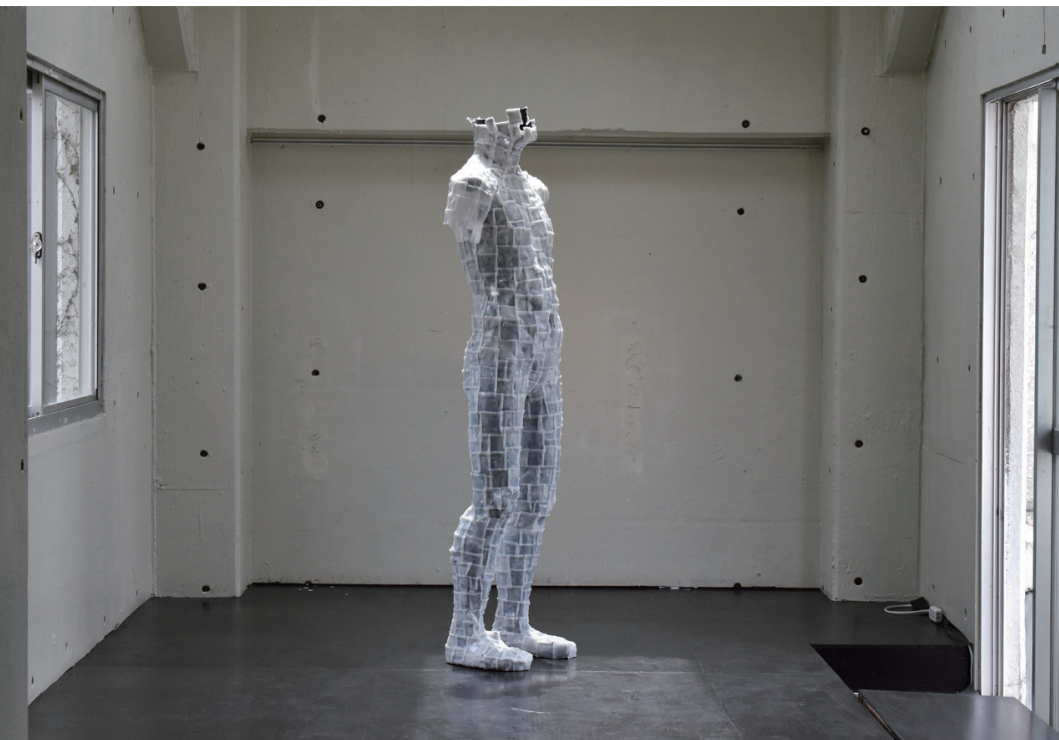




時計は屋上のソーラーパネルに繋がれ、陽の光の強さによって速度が変化する。  
同じ空間にあっても、ソーラーパネルの向きが異なれば、同じ時間は流れない。



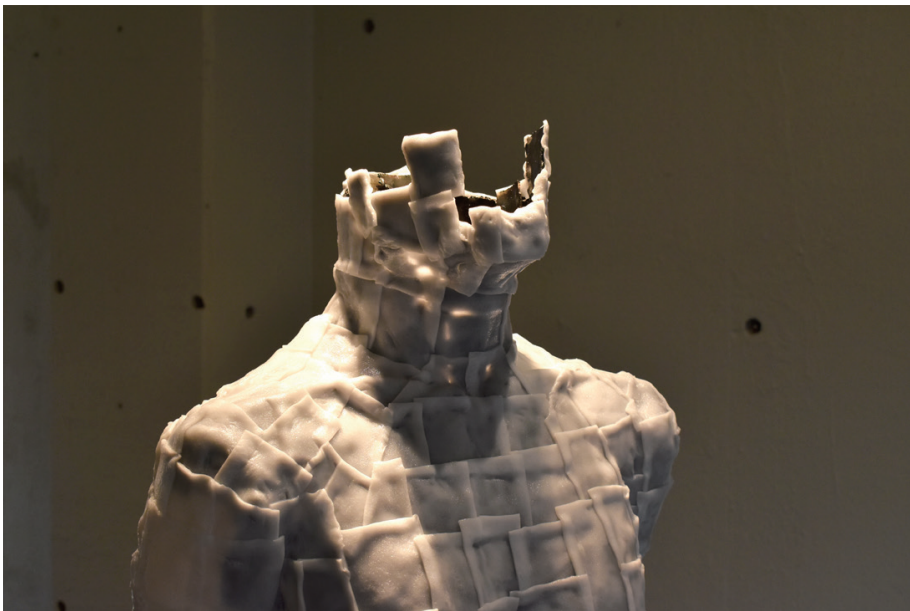




しみる

2022

鉄、アクリル板、墨、ニス





いし

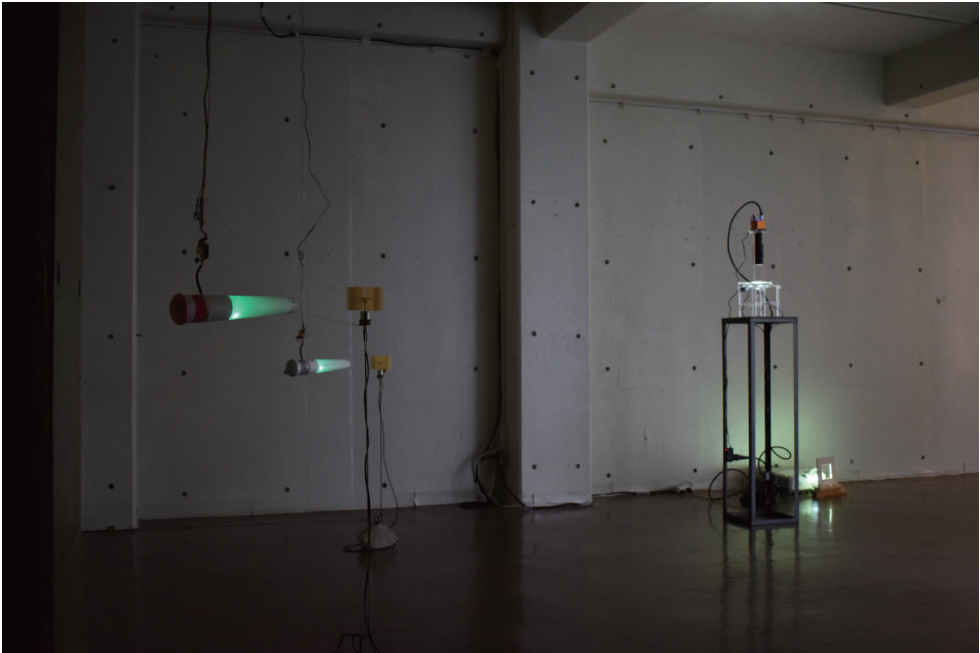
2022

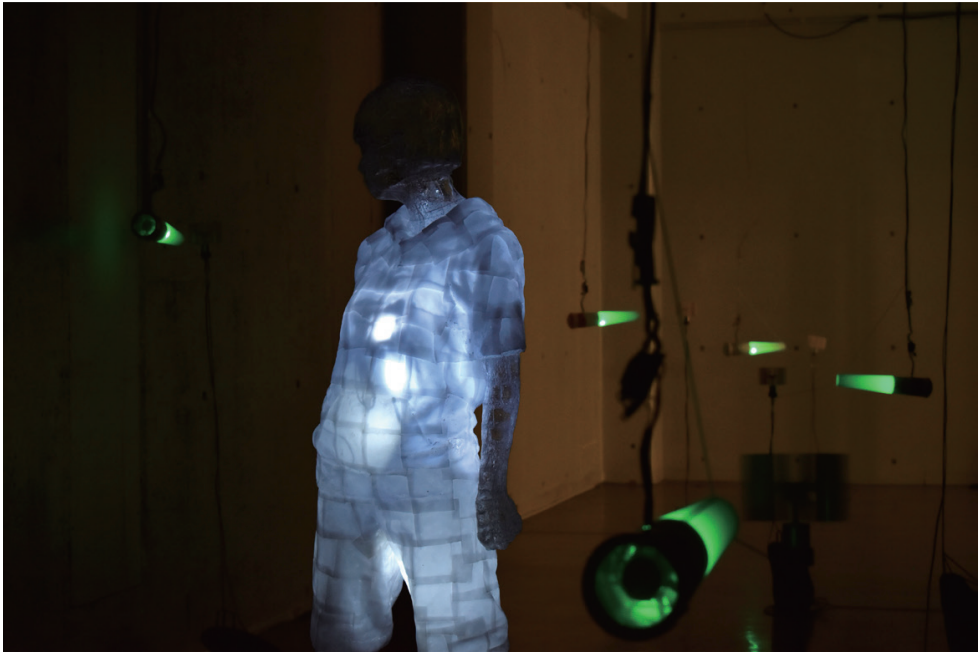
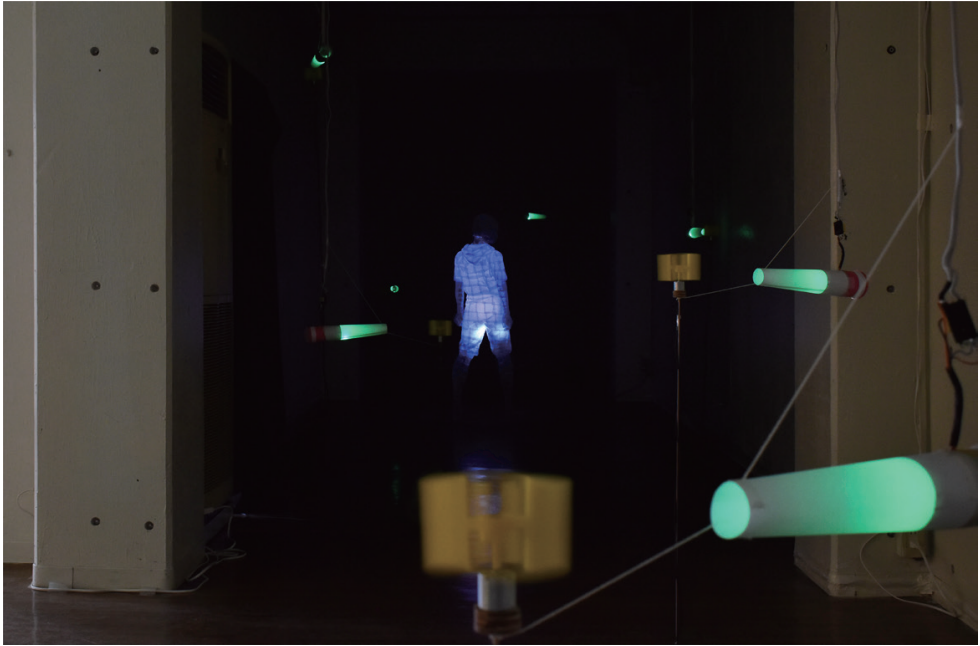
鉄、アクリル板、墨、ニス





展示景













# 融解する境界線への誘い

—細萱航平個展「しみる たたずむ」

2022 年 5 月 1 日（日）～ 8 日（日）：中本誠司現代美術館

## 空間の必然性

彫刻が醸し出す空間の緊張感は、いわゆるインスタレーション作品が展示された空間の密度とは根本的に異なることを始めに提起しておきたい。インストールされた空間は、その作品が展示されている空間—必然性のある空間—全体のことであり、彫刻が展示される空間そのものは、本来その空間が有している必然性を伴うとは限らない空間だからである。例えば、ある大聖堂の空間を構築している聖人像を取り外し、突然に地下鉄改札前に設置された時の感情を想起すれば容易に理解できよう。奇抜なことを言いたいのではない。ただ、それほどまでに優れた彫刻作品が占有する空間の密度の濃さ、その豊饒さを強調したかったまでである。これはドナテッロやボナロッティといったルネサンス期前後の西洋の彫刻作品にのみならず、そのおよそ 800 年前に既に活躍していた天平のミケランジェロ・国くに仲連公麻呂、また、鎌倉時代の慶派等の諸仏師の仏像群にも同様のことがいえる。

## 彫刻のマテリアル

木彫であれ石彫であれ、優れた彫り手によって形作られた作品は、彫り手が削り生み出した作品というより、木であれ石であれ、既にそのマテリアルそのもののの中に潜んでいる作品を解放したに過ぎないと、自らを謙遜して評することがあるが、卓見である。勿論、その優れた手腕に裏付けられた見解であることは言うまでもない。

その見地に立ち、細萱作品に向き合ってみよう。細萱が用いる主たるマテリアルは確かに一片の亚克力板であり、その組み合わせによって構築された作品ではあるが、その一片はマテリアルというより、マテリアルそのものを具現化するために用いられた準マテリアル的なものと思われる。では、細萱作品の主たるマテリアルとは、なんであろうか。順次、作品に沿って考察することにしよう。

作品『むしくい』。マテリアルそのものを最初に提示している。亚克力板の断片を組み合わせたもの、であると同時に、様々な様相をみせる一つの細胞にも見える。ここに予兆が隠されているのかも知れない。

視線を廻らすと、北側ホール中央部に今個展のメイン作品が鎮座している。『たたずむ』。半袖のパーカーらしきものを羽織り、バミューダパンツらしきものを穿いている少女の像である。青白い光を放つLEDであろうか、小さな電球が内蔵されている。静謐な佇まいにもかかわらず、その表面に連の揺らぎを感じるのは私だけであろうか。後述する。

美術館の 2 階に歩みを進めると、その入り口の直ぐ先になにかが転がっている。その物体に向かれた視線を持ち上げると、その物体の持ち主が聳えていることが理解できる。私にはなぜか、それが David に首落された Goliath の残骸に見えたのである。

その背後に臨む作品は『ストレージ』と銘されている。小冊子には「地層の剥ぎ取り資料」と記されているが、その下部に延びる電球ソケットのようなものの揺れが気になった。

その揺れを含め、これらの作品が醸し出すものは空気というより、その作品が佇むであろう空間そのものをマテリアルにしようとしていることが見て取れる。ここに作家の個性が伺い知れる。

## 源泉を潜める一冊

個展に臨み、作家は小冊子を用意した。上質紙にスミ一色で印刷されたA5 サイズ・8P、中綴じ仕様のリーフレットである。「細萱航平個展 しみる たたずむ」と題された表紙を開くと、巻頭見開き頁に「たたずみしみるということ」というエッセイが記載されている。それは「光の透過」、「表層」、「皮膚」をモチーフに、人間の孤独を俯瞰する試みである。この一文には今回の創作の源泉が潜んでいると推測できるので、少し紐解いてみることにしよう。

初段は光を透過させる身体の不透明性こそが、「他の誰にも所有されていなかった光」を、私自身というオリジナルな光源として「内側にこっそりと隠し持つ」ことができる優位性として問うている。

中段では、その優位性の類似を、石という人間の肉体とは程遠い物体の薄片に観る。しかし、その薄片は表層でしかなく、かつて内包したであろう光の変容、変質を伺い知ることにはできない。ここに、この相異なる二つの物質の二つめの類似性がある。それは人間も石も、表層を伴う有限の物質にしか過ぎないという現実である。この二つの段落にある「檻」、「牢」という、閉ざされたイメージを共有する言葉が、それを裏付けている。しかし、その二つめの類似性は類似であると同時に永遠の乖離、永遠に存在し続ける境界線の存在を意味していることも把握する必要がある。

終段において、その乖離は「たたずむ」という「自覚と忘我のどちらでもない状態の中で、周囲の世界とその境界を溶かし合う」行為によって、または「表層と内側という秩序があいまいになる」時に、「しみる」感覚を共鳴し合う「皮膚」を共有する。その時に「私たちは孤独をわかちあえるかもしれない」との言葉で一文を終える。

俳聖の一句はその例証として引用されているが、その先例がある。中国南北朝時代、梁の詩人 王籍<sup>おうせき</sup>に「入<sub>二</sub>若耶溪<sub>一</sub>」<sup>じゃくやけい</sup>（若耶溪に入る）という五言

律詩がある。その五句六句に「蟬噪林逾静 鳥鳴山更幽」（蟬騒がしくて林いよいよ 逾々静かに 鳥鳴いて山更に幽なり）という対句があるが、その五句はまさに俳聖が山寺の地で詠んだ境地そのものである。

ここに矛盾が残る。

先の、孤独を「わかちあえる」という表記は、どこかに温もりを連想させるが、私にその見解には同意できない。王籍の一句、また、俳聖の一句に共通する境地は静寂という「無」（「0」ではない）の境地であり、そこに人間の温もりなど、どこにも介在してはいないからである。温もりどころか、それは永遠の寂寥として飮する。それは万古の憂いに同調するもの。

しかし、その残された矛盾こそが、細萱が作品に潜めた主題なのかも知れない。境界線はある。それは決して消し去ることはできない。ただし、融解させることはできるのではないか、震え動く人間の感情の起伏、諦観と薄明といった精神の揺らぎによって。

## 追想と幻想の触覚

だからこそ、作家は作品『たたずむ』の内側に光源を垂れたのではないのか。人として生存する幽かな希求としての灯火として（2 階の像を Goliath とするなら、この『たたずむ』像は化身した David なのかも知れない。もし、そうと仮定するなら、ここにおいて神話は現在という現実と同じ皮膚を有することになる）。その希求は境界線という可触不可能な触覚へと誘う。皮膚という本来は可触的感覚を裏切る視覚的触覚を誘発するのである。彫刻には木であれ、石材であれ、乾漆であれ、全てのマテリアルに空洞はない、という作家の見解をメタファー化したのである。なぜなら、あらゆる彫刻作品には必然性を身籠った空間というマテリアルが内包されていることを顕示する意図があるからである。

この表層あるいは皮膚の表裏、作品そのものの内と外、あるいは見入る

眼差しと見られる対象、その境界線の融解を作家は目論んでいるのである。その融解した境界線が宿すものこそ、視覚的触覚という呪力であり、追憶（ノスタルジー）と幻想としての近未来（希望）の触覚に他ならない。それが作品の魅力として見入るものを裏切り続けるのである。しかし、一つだけ見落としてはならないことがある。作家は境界線の融解を試んではいるが、作家自身の中心は決して喪失してはいないという事実である。H・ゼードルマイヤーの名著に記されているように、無神論的な近代の病の欠片は、どこにも見出せないからである。

今後のさらなる成長に期待したい。というのも、偉大な父親の影響を受けながらも、その薫陶を跳ね返すように己のヴィジョンを意図的に省略化した空間として具現化する舟越桂や、後期ゴシック芸術の彫刻家ティルマン・リーメンシュナイダーの過剰な情感を大胆にも削ぎ落しながらも余情を宿す棚田耕司の領域は未だ先にあるからである。しかし、その途上にあることは誰にも感知できることである。

今は静かに、その空間に身を委ねることにしよう。醸成されゆく空間の進化を夢見ながら。

## Marginalia

上述は、1980年代中庸以降に現れた New art history という立ち位置—例えばポストモダニズムを提唱するロザリンド・E・クラウス等のオクトーバー派—で綴られたものではない。なぜなら、そうした潮流が隆盛し始めた時代背景からも、それは間違いなく Cultural studies の範疇にあるものであり、私自身未だに、その立脚点に猜疑心を覚えるからである。

なぜなら、その論拠とするものに、作品そのものの純粋な価値観ではなく、



ジェンダー研究や新歴史主義といった社会問題との関係性等を鑑みての作品評価という姿勢に違和感を覚えるからである。芸術は、作品そのものとして成立するもの。社会的有用性など、もちろんそうした有用性そのものを否定するわけではないが、それが作品の大きな評価基準の一因となっていることに納得できないのである。社会は変容するものであり、そこに普遍性を刻みつけようとするものが、いわゆる芸術作品であると確信したいからである。

翻って、こうした芸術への評価、今現在、広く流布している姿勢は、権利という尺度を最優先させる。それは当然ながら社会に於いて必要なものではあるが、大なり小なり、そうした権利の主張が、現実社会において数々の歪みの起因となっていることを自覚する人は少数派という実情にある。

権利の主張はモラルを忘却させる。モラルの忘却は真の生産性を伴わず、非生産的な行為へと導く。その非生産的行為を無自覚的に社会貢献という行為にすりかえているのが幼稚な偽善者どもの手口なのである。巷間に、これほどまでの Lookism のお化けが跋扈している日常が、それを物語っている。なぜ、もっと純粋に作品そのものと対峙しないのであろうか。なにを恐れているのか。恐らく、それは作品に対峙するだけの眼識の不備を自覚していると同時に、論拠、裏付けを言語化できないことに対する恥辱を自覚しているからであろう。しかし、小賢しい、あるいは血潮の渦巻いていない言葉以上に胡散臭いものはない。そんなものより、純粋に作品に向き合い、なにを感じたのか、あるいは、なにも感じなかったということを素直に受けとめ、真情を発露する姿勢こそが尊重されるべきである。

それゆえに本稿は、あくまでも従来の Art history ―ウィーン学派やヴァールブルク学派の考察方法―に基づいた視点に立脚した戯言であることは、いまさら断りを入れるまでも無いことだが、一鑑賞者としての立ち位置を明確にすることは必要であろう。なぜなら、一鑑賞者としての、作

品評価（感じ方）の尺度を提示したうえでの言葉でなければ、そこに血の疼きが起きるとは考えにくいからである。例え Old School と謂われようが、例えどれほど稚拙なものであろうか。

ではなぜ、New art history という立ち位置に疑念を抱いてしまうのか、である。実は、これはとても単純なことなのである。人間に食欲、性欲、睡眠欲という三大欲があり、喜怒哀楽という感情がある限り、例え 5,000 年以上も前の人間であろうと、今現在の人間であろうと、そうは変わらないということを持論としているからである。

昨年 7 月にユネスコ世界文化遺産に登録された南北海道・北東北の縄文遺跡群の一つ、三内丸山遺跡を訪ね、夥しい数の土器、土偶類、さらに 5,000 年前に編み上げられた「縄文のポシェット」を眼にした時、1956（昭和 31）年に上梓された岡本太郎『日本の伝統』（光文社刊）第 2 章「縄文土器一民族の生命力」に記述された縄文の美を追認識することができた。さらに、展示館を抜け、遺跡敷地内に歩みを進めた際、突然足下に転がってきた、今、生まれたばかりの新鮮なドングリの実を拾い上げた瞬間、それは確証に変わった。そこに 5,000 年前と同じ風の匂いを嗅ぎ、同時代性を体感したからである。

追記：

同年 9 月に岩沼市の金蛇水神社外苑 Sando Terrace で開催されたアートプロジェクト「蛇道」の A4 チラシ裏面に、出展者の一人である細萱がメッセージを寄せている。「次元の異なる複数の空間が重なる、多次元的な場所」、「異なる空間の影」、「どこかがほころび、同じ見た目をした別の空間が重なっている」等など。上述のリーフレットと同様、静謐で優しい言霊がちりばめられている。



2022 年 10 月 11 日

株式会社ユニグラフィック  
プロデューサー 竹野博思

細萱航平個展 「しみる／たたずむ」

2022 年 5 月 1 日（日）～ 5 月 8 日（日）

火曜休館日

11:00 ～ 18:00

中本誠司現代美術館

「しみる／たたずむ」記録冊子

編集：細萱航平

寄稿：竹野博思

写真：細萱航平

ただし 13p のみ坂本萌子

発行：細萱航平

発行日：2022 年 11 月 1 日