

現代美術における「空性」の造形的表現

— 時空を超越するインスタレーション作品を求めて —

占部 史人

(静岡大学教育学部美術教育専修講師)

Installation works as plastic expression of “*Sunyata*” in contemporary art

Urabe Fumito

Abstract

This paper discusses a practice for exploring expression in contemporary art, grounded in the concept of “*Sunyata*” rationalized by Nagarjuna. Rather than merely seeking superficial methods of expressions, it aims to contribute to discovering new expressive possibilities within contemporary art by exploring novel forms of expressions rooted in fundamental modes of thoughts. Furthermore, it seeks to establish artistic expression that remains unfaded by the passage of time. This paper serves as a sequel to “Sculpture work as a visual expression of “*Sunyata*” in contemporary art” (Doctoral Thesis, Aichi Prefectural University of Arts, 2012). It expounds the installation works presented at domestic and international art exhibitions between 2013 to 2021.

キーワード： 現代美術 インスタレーション 彫刻 ドローイング 空性 仏教思想

1. はじめに

本論考では現代美術における芸術表現の根幹となるコンセプトを、大乘仏教思想における根本的な世界観を指し示す「空性」ということばを抛り所として、現代美術における新たな表現を探求するための実践について述べた。表層的な表現方法のみを模索するのではなく、根本的な世界の捉え方から芸術表現のあり方を探求することによって、現代美術における新たな表現の可能性を見いだすことに貢献するとともに、時代の変化によって色褪せることのない芸術表現を確立することを目指している。本稿は『現代美術における「空性」の造形的表現 - 存在への問いかけとしての彫刻作品 -』（2012年度 愛知県立芸術大学大学院研究科博士学位論文）の続編として、2013年から2021年にかけて国内外の展覧会で発表したインスタレーション作品についてまとめ、またそれ以降の展望について論述した。

2. 空性の造形的表現について

「空性」という言葉はナーガールジュナ(以下:龍樹)の著書である「中論」原文には *Sūnyatā* と表記される。空性とは、この世界に起こる諸々の事象が相互依存的に成立しているために「すべてのものに永遠に持続する実体は存在しない」とする大乘仏教思想における根本的な世界観のことを指す。「中論」には空性について次のように説かれている。

およそ、縁起しているもの、それを、われわれは空であること(空性)と説く。(1)

〈『中論』第24章・第18詩前半〉

さらにこの世界に存在するすべてのものについて「中論」には次のように説かれている。

どのようなものであろうと、縁起しないで生じたものは、存在しない。それゆえ、実に、どのようなものであろうと、空でないものは、存在しない。(2)

〈『中論』第24章・第19詩〉

縁起とは、文字通り「縁によって起こる」ことであり、「中論」ではこの世界のすべての存在が相互依存的な関係性によって成立しているということを「空」あるいは「空性」という言葉によって繰り返し述べられている。この空性が示唆する世界観を基にして現代美術の表現における芸術作品を造形的に表現することの可能性を探ることが本論の主な目的である。また、本論においては作品の制作者を表す表現として主語にあえて「私」という語を使用した。空性という視点においては「私」という主体もまた空であり「絶対の無」とであると解釈される。私(我)もまた空であるという考えについて次のような和辻哲郎(1889-1960)の言葉を引いておきたい。

龍樹は原始仏教における無我の思想をさらに徹底せしめて我空の思想とした。我空を空ずるのも要するに無我の無を有無の無より絶対の無へ押し進めたにほかならぬ。(3)

現代美術表現の場においては、いうまでもなく作者(アーティスト)である「私」という主体が作品を制作し発表するということが前提となっているが、空性の造形的表現においては作者である「私」もまた空であり、有でもなく無でもない、いわば絶対無の場所として存在していると捉えられる。本論における「私」という表現についても「空においてある私」ということを前提として「私」という語を使用した。このことは、西洋美術の文脈を中心に語られ続けてきた現代美術表現において「空性」をコンセプトとした作品を発表する上で避けては通ることができないアーティストという存在についての認識の相違である。空性の造形的表現においては作品の素材に拾い集めた素材ファウンドオブジェクトを使用する。アーティストとしての自己は素材と一体となり、消えてしまう。そのような状態を説明するのに重要となってくるのは空性を根底にもつ仏教思想を哲学的に探究した西田幾多郎(1870-1945)の「純粹経験」という概念である。それは主観と客観が分かれる以前の判断や言語を挟まない直接的で意識の統一された状態である。空性の造形的表現において作品を制作する際には「物となって考え、物となつて行ふ(4)」という状態であり、まさに純粹経験と呼べるようなアーティスト(私)と作品の素材としてのファウンドオブジェクト(物)の区別がつかないような意識の状態にあると考えられるのである。

次に、より詳細に空性の造形的表現について説明するために作品制作におけるプロセスとして、作品制作における三つの段階、ドローイング、彫刻、インスタレーションについて順に述べていきたい。

2-1. ドローイングについて

空性の造形的表現において作品制作の最初の段階として行うドローイングは、脳内に浮かんだ彫刻作品やインスタレーション作品のイメージを記憶するために、そのイメージを紙に描き出す行為である。ドローイングの制作において重要になるのが空性における時間の概念の捉え方である。「中論」には次のような時間についての考察がある。

もしも、なんらかのものに縁って時間があるのであるならば、そのものが無いのにどうして時間があるろうか。しかるに、いかなるものも存在しない。どうして時間があるであろうか。(5)

すべてのものが関係性によって成立しているこの世界

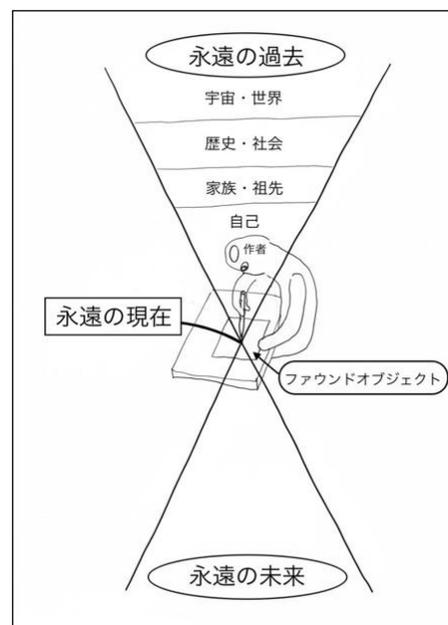
においては、時間という概念には実体がないと述べている。さらに鈴木大拙(1870-1966)は仏教思想における時間の捉え方について次のように語っている。

今は永遠の今である。絶対現在である。過去、現在、未来と直線的に流れて続く今ではない<中略>無限大の円環にのみ見出される中心である。(6)

この「永遠の今」を表現することが空性の造形的表現において重要な要素となる。すべての事象が相互依存的に存在するこの世界では、その刹那ごとに関係性を変化させながら、二度と同じ瞬間が訪れることはない。空性の視点から観れば、その一瞬一瞬が永遠であり、無限の過去と未来をその一瞬に内包していると捉えることができるのである。さらに鈴木大拙は「永遠の今」について下記のように考察している。

この無限の過去と無限の未来 — が直ちに、自分が今このペンを動かしつつある、そのペン先におどっているとってよかるう。(7)

「無限の過去と無限の未来がこのペン先に踊る」という表現はまさに図1でドローイングの制作について図示した制作の構造と重なる。脳内細胞の複雑な伝達作用によって生み出された作品のイメージも、世界との関係性の中で生まれ、二度と同じイメージを結ぶことはない。そのイメージをファウンドオブジェクトである拾い集めた古い紙に描き出す瞬間は、永遠の過去と未来を背負った私の肉体と古い紙が出遭う奇跡の瞬間である。現代社会を支配する画一的かつ直線的な時間感覚を超越する瞬間に、時空を超越した「永遠の今」が踊るドローイング作品は生み出される。



(図1)

2-2. 彫刻について

彫刻作品を制作する際に、主な素材となるのは拾い集めた素材、ファウンドオブジェクトである。流木やブリキ板、石や小枝などが、世界中を旅する私の手と出遭い、アトリエに持ち帰る。拾い集めた流木や石などの素材は私には関与することができない無窮の過去を背負っている。それらが発する声なき声を聞くことから彫刻作品の制作が始まる。

アトリエでは、ドローイングに描き出されたイメージをもとに、ファウンドオブジェクトを組み合わせたり、削り出したりして彫刻作品を制作する。その時間に私（作者）と物（ファウンドオブジェクト）は一体となり、物となって世界を観ている。制作の構造としてはドローイングの制作と同じく、永遠の過去と未来を内包したファウンドオブジェクトと私自身の手が出遭う瞬間によって「かたちなきかたち」が生み出される。ドローイングと異なるのは、イメージとしてではなく現実の空間の中に質量を持った存在として彫刻作品が現れるということである。それらの彫刻作品の存在の仕方は、龍樹の「中論」において空性を説明するために説いた「火と薪の比喻」によって表現されるような存在の仕方である。

火は薪ではない。火は薪とは異なる別のところに有るのでもない。⁽⁸⁾

<『中論』第10章・第5詩>

作品もまた火と薪の関係のように、それ自体で存在するというのではなく、作者である私と世界との関係性のなかで現れてくるものである。有でもなく無でもない存在としてこの世界に存在している。「空性」の有無を離れた立場について龍樹は「中論」において次のように説いている。

有（存在するもの）がもしも成立しないならば、無もまた成立しない。何となれば、有の変化すること（異相）を人々は無とよぶからである。⁽⁹⁾

<『中論』第15章・第1詩>

この有無を離れた立場は、空性の存在論としての根本的な立場である。拾い集めた物たちが語る声なき声を聞き、物となって観て、形なき形をつくることで彫刻作品は生まれてくる。

2-3. インスタレーションについて

インスタレーション作品は上記のように制作されたドローイング作品や彫刻作品を空間にインストールすることによって制作する。現代美術におけるインスタレーション作品をインストールするための空間には大きく分けて二つの種類がある。ひとつは場所性をもつ

サイトスペシフィックな空間であり、もうひとつは場所性を排除することを前提に、白い壁面に囲われた、通称ホワイトキューブと呼ばれる空間である。

サイトスペシフィックな空間に彫刻作品をインストールするという構造は、ドローイングの古い紙にイメージを描き入れるという構造にとってもよく似ている。両者の最も大きな違いは、インスタレーション作品では鑑賞者が作品空間の内部に入り込むことができるという点である。それはドローイングによって生み出された虚構としてのイメージと現実存在するサイトスペシフィックな場が融合した空間であり、時の流れや空間のあり方を劇的に変化させる、まさに時空を超越した空間表現となる。

ホワイトキューブにおけるインスタレーションでは、ドローイング作品を白い壁面にインストールすることによって、作品に背景的な拡がりが生み出される。ドローイングの一つ一つに様々な時空のイメージが描かれており、鑑賞者が彫刻作品の背後に様々な時間と空間を行き来することができる。

インスタレーション作品は、鑑賞者が表現の内部空間に完全に入り込むことができる唯一無二の表現手段であるが、一般的にその展示期間が終われば撤去され、その空間は跡形もなく消え去ってしまう。やがて消え去ってしまうことが定まっている空間に、時空を超越した「永遠の今」を表現する。

3. 空性の造形的表現の実践

本章では、2013年から2021年までに開催した主な展覧会における空性の造形的表現の実践について以下に詳述する。

3-1. シャルジャ・ビエンナーレ 11

2013年3月にシャルジャ・ビエンナーレ 11において発表した作品『浮寝の旅』では、日本各地の砂浜で収拾した流木を素材として制作した古代の舟の彫刻作品を、築100年以上とされるアラビア建築の空間にインストールした。床には近郊の砂漠から採集した砂を敷き詰めた。また、もう一室には様々な紙をつなぎ合わせたものに岩絵具で描いた航海図をインストールした(写真1)。かつて世界中を航海した多様な民族のルーツを想起させるような空間を、イスラム建築の中に創り出すことを意図して制作した。この国際展のテーマはアラビア建築の「中庭(courtyard)」であった。「プライベートな空間でありながら、パブリックな場所としても機能する「中庭」をテーマに、さまざまな人が行き交う新たな文化のランドスケープを作り出すことをコンセプトとした。⁽¹⁰⁾とある。その中庭を取り囲む2室の空間に世界中を漂流する舟と地図のインスタレーションを展示した。この作品は、民族や文明を超越したスケールをもつ作品のコンセプトと

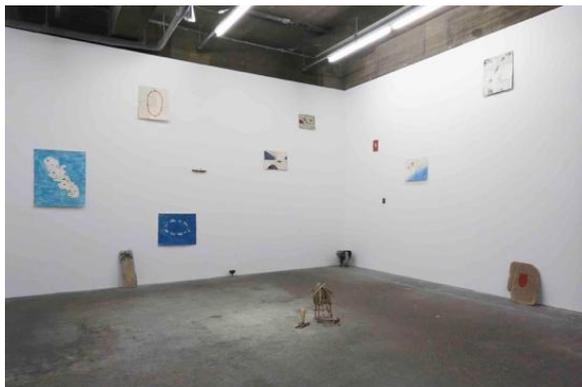
インスタレーション作品の完成度が評価され、シャルジャ・ビエンナーレ 11 アーティスト・プライズを受賞した。



(写真 1)

3-2. 個展『火山島の宝貝』

2014年11月に東京都のギャラリーサイド2で開催した個展『火山島の宝貝』では、マリノフスキー(1884-1942)の著書『西太平洋の遠洋航海者』から着想を得て、インスタレーション作品を制作した。メラネシアの島々で伝統的に行われている「クラの交易」では、貨幣経済における等価交換とは全く別の方法として贈与によって富の循環が保たれている。その交易がもつ独特の世界観をインスタレーション作品として表現することによって、現代の資本主義社会における貨幣経済を中心とした富の循環システムのあり方を問い直すことを試みた作品である。空間は白い壁面に囲まれたホワイトキューブで、壁面にはトロブリアンド諸島を航海する舟や島々のドローイング作品をインストールし、床面には流木で制作した舟や高床式住居の彫刻作品をインストールした(写真2)。



(写真 2)

3-3. 個展『蜜の流れる大地』

2016年7月に東京都のギャラリーサイド2で開催した個展『蜜の流れる大地』では、ユーラシア大陸の東西を行き交う文明の交流をモチーフにしたインスタレーション作品を発表した。この作品を制作した発端は2015年のイタリアストロンボリ島での滞在制作で

あった。長い年月にわたって大陸を行き交う交易を繰り返してきたことを象徴するロバの彫刻作品を制作し、荷台には沢山の壺や、クピドの彫刻を載せた。このクピドの彫刻は中央アジアの遺跡から出土したアプリケがモデルとなっており、西洋文明の根源であるギリシアで生まれたクピドのイメージが、東方のアジアに飛来するイメージを重ねた。ホワイトキューブであるギャラリーの空間を広大なユーラシア大陸として捉え、文明の繁栄と衰退を繰り返す人類の営みを表現することを試みた(写真3)。



(写真 3)

3-4. 水と土の芸術祭 2018

2018年8月に新潟市が主催した「水と土の芸術祭 2018」に出展したインスタレーション作品『浮寝の旅(星屑)』では、新潟県近海で発見された縄文時代の「海上がり土器」からインスピレーションを受けて、無数の縄文土器をモチーフとして制作した彫刻作品を、会場に敷き詰められた砂の上に星屑のようにインストールした。そして、流木で制作した舟の彫刻作品をすべて同じ高さになるように空中にインストールして、大海の水平線を表現した。砂浜に流れ着いた椰子の実を見て祖先がやってきた海上の道を想起したという柳田國男(1875-1962)の著書「海上の道」からインスピレーションを得て制作した作品である(写真4)。作品タイトルの『浮寝の旅』は島崎藤村の「椰子の実」という詩の一節から引用した。



(写真 4)

3-5. 清流の国ぎふ芸術祭

2020年3月に岐阜県岐阜市で行われた清流の国ぎふ芸術祭 Art Award IN THE CUBE に出展した作品『空とカタツムリ』ではトロブリアンド諸島の神話をモチーフに巨大なカタツムリの彫刻作品を制作した。カタツムリの殻の形体が螺旋状になっていることから、その螺旋をどこまでも延長していくと空よりも大きくなり、やがて宇宙をも包み込んでしまうというイメージを彫刻作品として表現することを試みた作品である(写真5)。作品の素材には廃棄された古着などのファウンドオブジェクトを使用している。見向きもされないほど小さな存在が、空の大きさを超えてどこまでも広がっていく可能性を秘めているということ表現することを目指して制作した。



(写真5)

3-6. 個展『ガンジス河の砂の数ほどの孤独』

2021年11月に福井県あわら市の金津創作の森美術館において開催された個展『ガンジス河の砂の数ほどの孤独』では世界中の河川をモチーフとして制作したインスタレーション作品を発表した。すべての存在が止まることなく変化し続けるという「空性」のコンセプトを表現するために、常に流れ続ける川というモチーフを選んだ。また、インスタレーション作品『ガンジス河の砂の数ほどの孤独』では無数の土器を宇宙空間に浮かぶ星々のようにインストールした。土器は古代から続く人々の生活が営まれた惑星のメタファーとして制作した。一部の土器は地面に落として割ってから修復した。修復した亀裂や欠損部分を銀箔で覆って、古代の惑星に流れる川や海として表現した。土器を地面に落として割るという行為は、作者にはコントロールできない破片の形体を生み出す。このことは真実の智慧(空性)とは「作にあらず非作にあらざることをあかす。(11)」と語った親鸞(1173-1263)のことばにもあるような、アクチュアルな真実性を表現することを試みた。また、土器の中に川が流れるという表現は、それぞれの星に流れる内在的な時間を表現することを試みた。床面には川砂を敷き詰めた上に無数の土器を散りばめた。空間全体も川と捉えることができ、

砂の上に散りばめられた土器は宇宙空間を漂う星としても捉えることができるようにインストールした。タイトルは仏典に頻出する「恒河砂」(ガンジス河の砂の数ほど無数の)という言葉から引用しており、時空を超えた遙か遠い過去と未来を内在した「永遠の今」という時間性を一つのインスタレーション作品として表現することを試みた作品である(写真6)。



(写真6)

4. 今後の展望

今日に至るまで仏教思想は東アジアの芸術文化に多大な影響を与えてきた。西洋美術の文脈で語られることを中心に展開されてきた現代美術において仏教思想に影響された作品の例を挙げれば、1960年代の「もの派」が仏教思想の影響について言及された例はあるが、それ以降に仏教思想の影響を指摘された作品は非常に少ない。

上述したように、私は現代美術における芸術表現によって、生老病死という宿業の中に閉じ込められた人間の存在を、時空を超越した空性の世界に解放するような表現を探求し続けてきた。この世界に生きる誰もが、やがては老い、病み、死んでいかななくてはならない存在である。仏教思想はこの生老病死の問題からの解放を目指して展開されてきた。空性ということばが意味する世界観は、いわばその叡智の結晶のようなものである。空性を造形的に表現することを試みることは、仏教思想が追い求めてきた、老い、病み、死んでいかなければならない存在である人間が抱える普遍的な問題への答えを造形的に表現する方法を探求することである。本論のタイトルである「現代美術における空性の造形的表現」とは、「仏教思想の現代的意義を芸術表現によって追求する試み」であると言い換えることができると考えている。現代美術は、激しい淘汰を繰り返しながら、常に先端的な表現を追求する分野であり、その表現が一般社会に受容され、浸透するには長い年月を要する。それゆえに、それらの表現を同時代的に享受するのは専門家や愛好家などのごく限られた人々に限られてしまうという問題がある。今後の展望としては、現代美術の分野において表現の

さらなる探究を継続しつつ、美術教育の分野や地域社会において「空性」がどのように働きうるのかという問いを新たに立て、仏教思想のもつ社会的意義について追求していきたいと考えている。それは「人間が生きる上で本当に大切なことは何か」という、遙か昔から仏教思想が投げかけ続けてきた本質的な問いかけに他ならない。人間中心主義的なヒューマニズムが限界を迎えつつある現代の世界情勢のなかで、人間中心主義の立場をとらない仏教思想が果たすべき役割は大きいと考えられる。今後も仏教哲学の叡智を燈として様々な表現方法を模索しながら、人類が現代社会を生きていく上で生じてくる様々な問題へ応答することができるような作品を制作していきたいと考えている。

引用文献

- (1) 三枝充恵(1984年)中論(下). レグルス文庫, 651頁.
- (2) 三枝充恵(1984年)中論(下). レグルス文庫, 653頁.
- (3) 和辻哲郎(1963年)和辻哲郎全集第19巻. 332頁.
- (4) 西田幾多郎(2006年)西田幾多郎全集第9巻. 岩波書店, 75頁.
- (5) 中村元(2002年)龍樹. 講談社学術文庫, 366頁.
- (6) 鈴木大拙(1968年)鈴木大拙全集第8巻. 岩波書店, 206頁.
- (7) 鈴木大拙(1970年)鈴木大拙全集第20巻. 岩波書店, 63頁.
- (8) 三枝充恵(1984年)中論(中). レグルス文庫, 329頁.
- (9) 中村元(2002年)龍樹. 講談社学術文庫, 355頁.
- (10) <https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/sharjah-biennial-11>
- (11) 親鸞, 金子大榮校訂(1991年)教行信証. ワイド版岩波文庫, 261頁.

参考文献

- 中村元(2002年)龍樹. 講談社学術文庫.
三枝充恵(1984年)中論(上・中・下). レグルス文庫.
和辻哲郎(1963年)和辻哲郎全集第19巻. 岩波書店.
西田幾多郎(2006年)善の研究. 講談社学術文庫.
西田幾多郎(2004年)西田幾多郎全集第9巻. 岩波書店.
西谷啓治(2001年)宗教と非宗教の間. 岩波現代文庫.
鈴木大拙(1972年)日本の靈性. 岩波文庫.
鈴木大拙(1970年)鈴木大拙全集第二十巻. 岩波書店.
李禹煥(2000年)出会いを求めて. 美術出版社.
立川武蔵(2024年)中論講義(上・下). 法蔵館.
立川武蔵(2003年)空の思想史. 講談社学術文庫.
親鸞, 金子大榮校訂(1957年)教行信証. ワイド版岩波文庫.
柳田國男(1978年)海上の道. 岩波文庫.
マリノフスキー(1985年)西太平洋の遠洋航海者. 講談社学術文庫.
マルセル・モース, 吉田禎吾・江川純一訳
(2009年)贈与論. ちくま学芸文庫.