

20

東京都現代美術館研究紀要

10

「吉田克朗の1968年-1972年—立体造形(オブジェ)の時代」

山本雅美

1 はじめに

角材の上に異なる厚さの鉄板を置いて自然にたわむ姿を見せた作品《Cut-off No.2》や木に電気コードをまいてその先に電球をつけた作品《Cut-off 8》など、現在「もの派」と呼ばれる作品を制作した吉田克朗(1943年-1999年)。彼の作家としての活動時期のなかでこのような立体作品の制作時期はきわめて限定されており、1968年-1972年の4年間に集中している。

1960年後半から1970年にかけて、このような立体作品／造形を制作したのは彼ひとりだけではなく、李禹煥、関根伸夫、小清水漸など、現在では「もの派」の作家と呼ばれる人をはじめ、若手作家の多くがこのような作品に取り組んでいて、時代の大きな傾向となっていた。

1969年に京都国立近代美術館で開催された「現代美術の動向」展はまさしくこのような傾向の作品を集めた展覧会である。それらの作品の特徴を「もの自体の存在を、そのきわめて原初的なかたちで提示したり、あるいは素材の物質感や、ものの実態性を、できるかぎり消去しようとする、観念の自立性をすどく追求した一群の作品」としている^(註1)。具体的な作品としては「石、木、空気、水、土、布など、自然の生のままの素材を、ほとんど加工せずに置いたものや、作品を造形的なフォルムとしてでなく、空白な場所における、たんなる指示として差出すにとどめたもの」が多く出品された^(註2)。

このような時代のなかで吉田の1968年-1972年の立体造形(オブジェ)の作品が制作された^(註3)。

この時期の立体造形(オブジェ)作品の多くは現場制作されており、その場限りの作品が多く、現存しているものはきわめて少ない^(註4)。今となっては、それらの多くは写真によってしか姿を知ることができない。そのほか吉田のアトリエの調査の際に発見した資料のなかにその時期に記された制作ノートがあり、それらの記述からこの時期の制作状況や作品について知ることができる。

制作ノートは1968年12月から残されており、このなかには作品のアイデア、思考、原稿の下書き、日記、展示プラン等が記されている。制作ノートは1968年から1990年代まで書き続けられていた。もちろん現在残されているものがすべてではないだろう。しかし、とくに1968年-1972年の4年間について、彼の制作の状況や作品につながる思考を理解するのに十分な資料として注目すべきである。

本稿では吉田克朗の1968年-1972年の間に制作した立体造形(オブジェ)の作品に着目し、残された制作ノートを手がかりに、その時期の吉田の思考や制作を読み解いていきたい。

そして、この時期の制作がその後の版画やキャンバスの作品に

どのようにつながっていったのか、もしくは断絶しているのか。そのような視点にたつて、この時期の立体造形(オブジェ)の作品を見ることで、単に「もの派」の作品という理解にとどまらない作品解釈を目指してみたい。

方法としては、まずひとつに、制作ノートを手がかりに、当時の吉田の思考や状況を整理し、作品と照らし合わせる。そして、次に、当時彼を取り巻いていた時代の状況や人間関係、美術界、批評、一緒に発表していた作家仲間などの時代と環境から吉田自身の思考や制作方法／作品がいかに影響を受けていったのかということ考察する。以上の2つの方法で検討する。

このような試みをとおして吉田の立体造形(オブジェ)の作品群の意味、意義を読み解くのが本稿の目的である。

2 1968年以前の仕事 — 絵画の制作

吉田の1968年-1972年の4年間の立体造形(オブジェ)の作品について、①1968年、②1969年-1970年、③1971年-1972年という3つの時期に区切ってそれぞれ見ていくことにする。

その前に、立体造形(オブジェ)を制作する前の吉田の作品はどのようなものであったのだろうか。立体造形(オブジェ)の作品が生まれるまでの状況について、残された資料から見ていこうと思う。

吉田は1964年、21歳のときに多摩美術大学絵画科に入学している。1966年からは斎藤義重教室に入る。斎藤義重は1964年から1973年の間、多摩美術大学で教鞭をとるが、この時期の斎藤教室はとてもユニークなものであったようだ。斎藤自身が語るところでは、次のようだった^(註5)。

「私が多摩美に教えに行った頃は、学生の絵の色が暗くて、風景ばかり描いていた。(中略)元気は元気なだけけれど、それで元気を引き出してやろうと思って、絵じゃなくて、なんかもものを持ってきて並べろと行ってみた。今でいうとインスタレーションだ。(中略)絵なんて別になんでもいい。とにかくそれでクラスが変わった。私はそれで喜んでいるわけでも何でもないが、あの田舎くさいのをとにかく振り払いたかった。(中略)とにかく私のクラスは意気盛んだった」

また、菅木志雄によると、この時期の斎藤教室ではアース・ワークなどのアメリカの最新の現代美術の状況がほぼ同時的に伝わって、新しい美術に対する議論が活発に行われていた^(註6)。

1966年5月に吉田は初めて展覧会を開いている。銀座のルナミ画廊で開かれた「みずち会」展である。吉田のほか本田真吾、北川勝章が出品した3人展であった。

吉田はこの展覧会にF50号-F80号の4点の絵画を出品している。これらの作品は現存しないが、展示風景の白黒写真が残っていて、そこからどのような作品か知ることができる。それらは、洞窟のような穴をモチーフとして、渦巻きのような抽象的なイメージを描いた絵画で、本人によるコメントでは「穴の出口に思っていたものがいつの間にか別の穴の中を歩いている。同一空間を見ていると思っていたその空間がいつの間にか別の異空間に入り込んでいる」(1966年3月29日メモ)とある。空間のなかとそとの関係について興味を示している。

翌年の1967年にも同じルナミ画廊で三人展を開催している(本田真吾、宮本藤夫)。ここでも絵画を発表している。

1968年3月、25歳の時に多摩美術大学を卒業する。その後、横浜市関内で斎藤義重教室の先輩たちが自主的に運営していた富士見町アトリエに入る。ここでは関根伸夫、小林はくどう、菅木志雄、小清水漸などとともに制作をしている。立体造形(オブジェ)の作品、後に「もの派」の作品といわれたものの大部分はこのアトリエにいる時期に制作することになる。

3 立体造形(オブジェ)のはじまり — 1968年

本稿では1968年-1972年の間に制作された立体造形(オブジェ)の作品を見ているが、制作ノートや残された写真などを調査していくと、立体造形(オブジェ)の作品というのは実際に制作され発表した作品だけではなく、プランや制作はしたが発表されなかった作品、発表できなかった作品も数多くあることがわかる。

その理由のひとつに立体造形(オブジェ)の発表は、コンクールへの応募をし、そしてそれが入選することによって実現する場合が多かったからである。もしくは自主的に、つまりは自費で展覧会を開いて発表するという方法もあった。当時、大学を出たばかりの吉田は美術館の企画展に招待されることはほとんどなかった。

このような状況で吉田の立体造形(オブジェ)の作品を理解する際、実際に実現した作品だけではなく、制作ノートに記された作品プランや、作品の形にはなっていないが作品の理解につながるような思考やコンセプトに関するメモの存在も注目すべきである。これらの制作ノートに記されたプランや思考を検証することで、作品の性格や方向性がわかってくることだろう。

①多摩美術大学卒業後の制作活動

1968年3月に多摩美術大学を卒業した吉田は富士見町アトリエに参加して制作を続けている。吉田の初めての立体造形(オブジェ)の作品は1968年5月に「第8回現代日本美術展」(東京都美術館)で入選した《Cut-1》(図1)である。

これは木製の机を中央から切り開いた作品である。その後、階段(《作品名不詳》、図2)や電話ボックス(《Cut-off》、図3)を作りそれを中央から切り開いて非日常の風景に変換させるという趣旨の作品をいくつか制作している。

吉田が残した制作ノートが1968年12月からのもので、この作品の源泉は何であるのか明確に知ることは困難である。しかし、

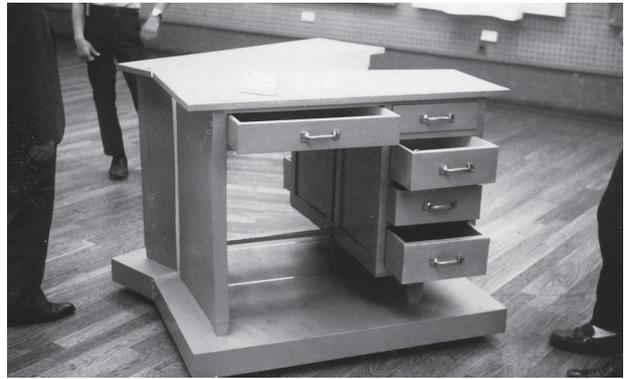


図1 《Cut-off》 1968年 木製の机、ラッカー、エンビ、鏡 約80×100×70cm (現存せず)

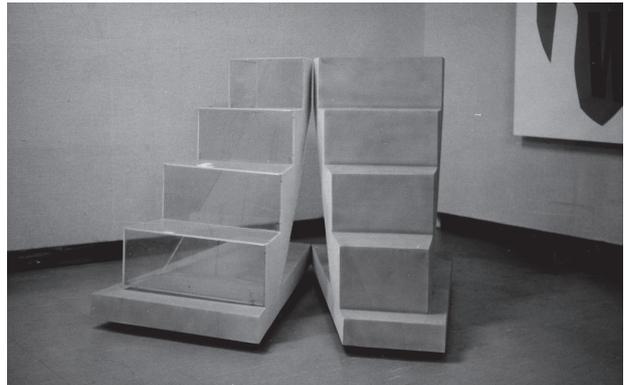


図2 《(作品名不詳)》 1968年 アクリル、ベニヤ板 約100×100×100cm (現存せず)



図3 《Cut-off》 1968年 エンビ、ポリエステル樹脂、ラッカー、ベニヤ板 (現存せず、実物の電話ボックスと同じ大きさで作られているが、正確なサイズは不明)

「Cut-off」というタイトルが象徴しているように、これらの作品は日常にごく普通にあるものをCut-offつまり、一般的に訳すると“切り取る”もしくは“切り開く”とあるように、通常見えない部分をも見せようとしている。なかとそとの関係を問いかけるような作品といえよう。この意識はそれ以前制作していた絵画作品にも通じるところがある。

そして、さらにこの作品を理解するうえで、同時代の美術の状況をひもとくと、ひとつ参考になる事柄が浮かんでくる。

それは1968年4月から5月にかけて開催された「Tricks & Vision展 — 盗まれた眼」という展覧会である。これは、美術評論家の石子順造と中原祐介によって選出された19名の作家たちによって東京画廊と村松画廊で開かれた展覧会である。

この展覧会にはトリッキーな視覚的効果を作品に取り入れた作家の作品が出品された。それらは、たとえば高松次郎の《遠近法のテーブル》であったり、静岡の幻触というグループの作家の作品だったりした。そのなかに当時高松次郎の助手をしていた関根伸夫が出品していて、その作品は立体に見えながら平面であるような作品であった。

この展覧会の前後を見てみると「トリッキーな美術」が当時の傾向としてあげられるだろう。たとえば吉田が出品した「第8回現代日本美術展」(1968年5月)でも関根伸夫が「Tricks & Vision展 — 盗まれた眼」に出品していたような半立体のレリーフ作品(《位相No.6》)が出品されている。

そして吉田が《Cut-off》を出品した「9 Visual Point」展(1968年8月、村松画廊)を見ると、錯覚やトリックを見せるような立体作品が数多く出品されていることがわかる。この展覧会は斎藤義重が推薦した主に多摩美術大学の卒業生9名の展覧会であり、吉田は原寸大の電話ボックスを中央で切断した立体の作品(《Cut-off》、図3)を出品している。

同じ展覧会には関根伸夫が「Tricks & Vision展」で出品していた立体に見えるような平面作品を出品していたり、柏原えつとむが遠近法を使用した絵画を出品したりしていた。トリックを見せる手法を使った多くの作品は時代の傾向といえる様相を示していた。

そして11月には「につぼんかまいたち」展(椿近代画廊)に《Cut-off》という作品を出品している。この展覧会も多摩美術大学関係者(もしくは卒業生)による展覧会である。作品は実物大のコーヒーカップとそれを持つ手の形をポリエステル樹脂で作ったもので、突然空間のなかに切り出されたようにコーヒープレイクの状況が浮きあがってくるようなものであった。

このように1968年前半期の吉田は大学卒業後に本格的に作家活動を始めた時期であった。多摩美術大学の卒業生があつまる富士見町アトリエで制作をし、大学関係者もしくは卒業生で構成されたグループ展のいくつかに参加していた。

②1968年10月 — 《位相—大地》

このような彼の制作に対し大きな変更を迫った出来事が起きたのが1968年10月のことであった。

関根伸夫は、同年5月に東京都美術館で開催された「第8回現代美術展」に出品したレリーフ状の絵画が、現場係員の手違いで立体部門に運ばれて、そのまま審査されコンクール賞を受賞していた。これにより関根は「神戸須磨離宮公園現代彫刻展 夜(光)と彫刻 風と彫刻 水と彫刻」(第1回)へ招待されることになった。

1968年10月に開催された「神戸須磨離宮公園現代彫刻展 夜(光)と彫刻 風と彫刻 水と彫刻」(第1回)は、夜(光)と彫

刻、風と彫刻、水と彫刻の三つを主要テーマとし、招待形式による野外彫刻展であった。絵画専攻の関根が突然「彫刻家」として展覧会に招待されたのだ。

そのとき同じ富士見町アトリエにいた吉田と小清水漸は関根の制作を手伝うため、この展覧会の準備に神戸に赴いた。土を円筒形に掘り、掘り出した土を穴の隣に円筒形に積み上げた《位相—大地》という作品を制作するために、関根・吉田・小清水ほか5名の仲間達が5日間にわたって土方作業を行った。

作業の詳細は『美術の考古学展図録 第1部 「位相—大地」の考古学』に詳しいが、この作品が完成した時の様子を吉田は以下のように回想している(註7)。

「その僕らが積み上げてむき出しになった土の迫力と名状しがたいそのものに、声もでないほどの感動があった。今まで見たことのない作品がそこにはあったのだ。確かにそれは僕らが足をどろんこにしながらかみ固めただけのただの土のかたまりであるのだが、その土が別のものとしてそこに出現したのだ。この感動は僕のそれまで経験した驚きとは全く別種の新しい感動だった。」

直径220cm、高さ260cmの円筒形の土の固まりが大地からがっつりと屹立した姿は当時の吉田たちに圧倒的な迫力をもって美術という世界への思考の変革を迫ったようだ(註8)。

「その土がそこにそうして在ることが、なんとも言葉にもならないでしかも圧倒するような力で僕の方に迫ってくるその息もつまる様な感動は、僕の美術に対する考え方の根本まで迫り、その後半年近くも作品を作れなくなってしまった原因であつたらうとおもう。しかし新しい美術とはなんだと自問自答していた当時の僕にその土が、その後の僕の美術の新しい出発点となった。」

この言葉のとおり、1968年10月以降、しばらく吉田は作品の発表をしていない。また同じように作業を手伝った小清水も「1968年の秋以降、しばらく自分の作品を作れなかった。確か、百日位は悩んだと思う」(註9)と回想しているように、同様の状態だったようである。

この関根の《位相—大地》は大賞に次ぐ朝日新聞社賞を受賞した。そしてこれ以後、もの派の実質的な起点とされる作品と評されるようになったのである。

4 立体造形(オブジェ)の新しい展開 — 1969年—1970年

①立体造形(オブジェ)の新しい展開

《位相—大地》の制作に立ち会った吉田は大学を卒業したばかりの25歳の青年であった。この作品の制作に立ち会って以降、しばらく作品をつくれなかった吉田が、再び作品を制作したのは1969年3月に行われたウォーカー画廊のグループ展に出品するた

めの版画作品であった。

この展覧会は1969年3月3日-22日に行われた「プラン・テクノロジー・イリュージョン」展で、その内容はオブジェのためのエスキースのグループ展であった。

出品した作品は《Cut-off Plan (the tree)》と《Cut-off Plan (the stone)》の2点である。これらは吉田がはじめて制作した写真製版のシルクスクリーンの版画作品であった。作品タイトルから、これらは《Cut-off》という立体造形(オブジェ)のシリーズを制作するためのプランと理解できる(注10)。

吉田はこれらのプランについて以下のように語っている(注11)。

「プラン自体は簡単なものではっきり決まっている。「一種類の木だけでできている林の中に一本別の木を植える」プランと「石の風景の中で一つの石を際立たせる」プランの二つだ。」

林の中に木を植えるというプランと石が敷き詰められた庭というプランは、1968年に制作していた日常の物を切り開くという《Cut-off》シリーズと比較すると、ずいぶんと作品が変化している。日常の身のまわりのものという点では机も木も石も同じだが、木や石という自然のものをとりあげたというのは、《位相一大地》の制作を通して、吉田が野外での制作・展示という視点を得たためであろう。これが関根の《位相一大地》の衝撃から得た吉田なりの解答だったのではないだろうか。

そして、次に立体造形(オブジェ)の作品として、1969年4月にジャパン・アート・フェスティバルの公募展に応募するために《Cut-off (paper weight)》(図4)が制作された。

これは白い四角い紙の四隅に石が置いてあるだけの作品である。「紙」と「石」という自然の「もの」をただそこに置いただけという、いわゆる現在「もの派」と呼ばれる作品のはじまりであった。

残念ながらこの作品は落選したが、批評家の石子順三が『芸術生活』誌上で《Cut-off (paper weight)》を取り上げ、カラー図版を掲載し、以下のように評している(注12)。

「和紙の四隅に、四箇の自然石が置かれている。ただそれだけにすぎない。だがそれは、存在への問いを問うものとして、美術という約束事の括弧づきの「作品」ではなく、ただ作品とでも言うしかない作品である。だから美術とでもいうしかない、美術である。」

この一文の批評の「作品」という言葉を「もの」という言葉に置き換えてみる。これによって、吉田のやろうとしていたこと、つまり、ものをそのままの状態で見せるということの意味が見えてくるだろう。吉田の目指していたことを石子は的確に見抜き、この時点で評価していたのである。

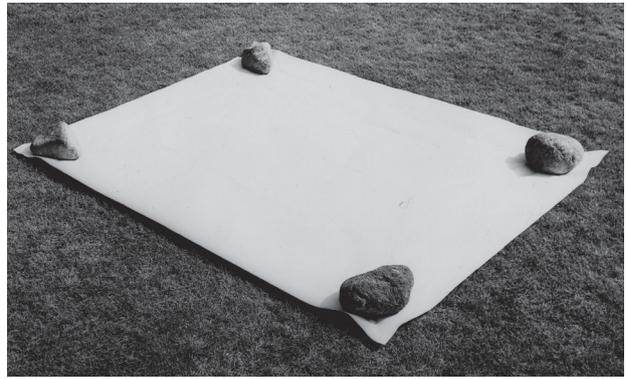


図4 《Cut-off (paper weight)》 1969年 紙、石 250×210cm (現存せず)

②制作ノートから

「吉田が目指していたこと」とは何だろうか。関根の《位相一大地》の衝撃は吉田にどのような作品の変化を迫ったのだろうか。

ここでは1968年12月から残されている制作ノートから吉田の思考をたどってみたい。制作ノートには作品のプランとともに吉田の制作や美術に対する考えを文章にしたものも多く残されている。そのなかに作品をどのような思いで制作していくかということを書いた部分がある。1969年1月23日のメモにある。

「いかに見せないか。いかに作らないか。

形造ったものはどうしても見られてしまう。その時そのものは造ったという事実で、ちょうどテレビでベトナムを見る様にオブロードでくまられたものを見て、その実体を見ない。この事はそのものに対して、見てはいるが凝視していない。そしてものに対して凝視していない時人はそれからほとんど何もも見つけ出す事はないだろう(この時それから引き出すという事は自分自身の内的な何かを自分で見つけ出すという事)。数多くのものに対して、凝視を行うという事は、その人間の自分自身の確認という事である。」

この一文からは、いかに「もの」を見せないで、「もの」を作らないで、その「もの」を観客に凝視させるか、という課題を吉田自身が持っていたことがわかる。これは関根の《位相一大地》に影響を受けたことがわかる部分であろう。そして、この考え方に沿って出来た作品が《Cut-off Plan (the tree)》と《Cut-off Plan (the stone)》と見ることができよう。

そして「ものを観客に凝視させる」ことによって吉田は何をしようとしていたのか。このことについては1969年3月頃に記したメモから伺い知ることができる。「綿を出したという事」と題されたメモには、綿を選んで作品を作る際になぜそれを選んだのかということに関する思考が記されている。そして続けて以下のようにある。

「そこで立ち止まらせ、観衆に仮想敵を出現させる為には、その観衆が、その“もの”についてよく知りながら、その知っているという事だけで、安心しているもの。そしてそれを再度見せる

事、その時観衆は、今まで知ったと思っていたその“もの”を今度は違う側面から見ようと努力する。そして、それが他の所から見る事が出来ない時、観衆はそれに対して不安になり、それを何とか命名しようと努力する。このとき Hot な関係が生まれる。そして、その時初めて art が出現する。」

作品において、吉田は作家自身の個人的な表明よりも、観客がどのように見るのか、観客に作品を見たことによってどのような気づきを与えられるか、このことが吉田の大きな関心であったようだ。1976年5月のメモにはこのことを的確に記した一文がある。

「僕は観客に対して、あるイメージを見せる時、観客自身の内部又は視覚に於いて観客自身の行為をユウハツ(誘発)させ得るようなものを(又はことを)考えている。観客自身が彼等の内部に於いて何らかの行為を想起させ得るようになった時、僕の事は成功であるといえるだろう。僕の初期の頃に於いて、「もの自体をみせる」という所に比重があったという事は、もの自体は常にどこにでも観客は見ようとすれば見られる事なのである。ただ、見ようとしていないから、僕が「もの自体をみせよう」としていたのだ。」

つまり、「作品を見た観客の一人一人にそれぞれの行為(経験)を誘発させるもの」(1976年5月)が吉田の作品が意図していること、もしくは目指していたことであった。

③周囲の環境から

このような吉田の考えはどこからきたのだろうか。当時の吉田を取り巻く環境を見てみるといくつかの状況が浮かび上がってくる。

吉田は当時、富士見町アトリエで制作をしていたが、そこには多摩美術大学卒業生の仲間たち、関根伸夫や小清水漸などが一緒に制作していた。当時毎日のように美術について、制作について、新しい作品について、熱心に語り合っていたことであろう。とくに関根の回想によると、李禹煥を中心にして勉強会を行い、熱心に議論をしたことがわかる^(注13)。

おそらく展覧会という現場でも同じような状況があったのだろう。1969年8月に京都国立近代美術館で行われた「現代美術の動向」展では、吉田をはじめ、小清水漸、李禹煥、成田克彦など現在「もの派」と呼ばれる作家たちが集まったのである。

出品作品をみればわかるように、多くの作品は現場で制作されたものであった^(注14)。展覧会の準備の様子を李禹煥は「仕草の世界」と題したエッセイの冒頭に次のように記している^(注15)。

「17日の正午、京都国立近代美術館に着く。すでに幾人かの正体の知れない者らがそこにうろついている。昨日かあるいはその前の日からきている者もいるようである。当館で19日から開催される、「現代美術の動向展」に呼ばれた者らであることは察知がつかうが、それにしても何人かのイメージ作家風の芸

術家を除いて、出来上がった作品なるものを持参してきている者はほとんどいない。」

吉田はこのような現場で、角材の上に厚さの異なる鉄板を4枚置いて、重力によって自然にたわませる作品《Cut-off No.2》(図5)を制作した。その様子を李は続けて以下の様に記している^(注16)。

「ひとりの男は、10人あまりの夫婦に、長さ10メートルもある太い角材を館内に運び込ませている。そのあいだ男は、それぞれ厚さの違う4枚の巨大な鉄板を油で磨きはじめる。鉄板は次第につやつやしてき、男はますます生き生きとしてきた。太古人の儀式でもはじまるのだろうか、空間は異様な念力を帯びてくるのである。鉄板はいよいよ鮮やかに鉄板であることによって単なる鉄板にあらず、男はいよいよ鮮やかに男であることによって単なる男にあらず、そこには人間に対する物体という主客関係が認められない。ようやく木が運ばれてくると、男は、こんどはその木を丁寧にさわったり拭いたりしながら、夫婦たちとともにそれを少しずつ動かしてみる。そのうち木の位置や場所がおのずから定まってきたような感じである。そこへ1枚ずつ鉄板をしなやかに掛け添えていく。鉄板の厚みの違いによって、ふわりとしなるものからピンと張るものまで、それぞれおのれの素性通りの様相に帰るだろう。鉄板と木と男とが動めいているうちに、なんとも名状しがたい光景が現前したのである。」



図5 《Cut-off No.2》 1969年 木、鉄板 角材40×40×700cm、鉄板300×150cm (現存せず、1990年国立国際美術館「ミニマル・アート」での再制作作品が現存：国立国際美術館蔵)

この展覧会は「現代日本の美術界における新人たちの仕事に焦点をあて、通常、開催時期よりほぼ1年間以内の実績にもとづいて、当館の責任で選抜した」作家たちによって構成されている^(注17)。20-30名ほどの血気盛んな若手作家が集まった様子を、李のエッセイは伝えている。

そしてこの展覧会の特徴は「もの自体の存在を、そのきわめて原初的なかたちで提示したり、あるいは素材の物質感や、ものの実態性を、できるかぎり消去しようとする、観念の自律性を鋭く追求した一群の作品」^(注18)を展示したものであり、「ここでは出来上がった作品のこの存在よりも、全体の状況が問題であり、かたちよりも、それを提出する作者の観念や思考が問われる」^(注19)と記

されているように、作品そのものよりも作者の思考が重視されていた。だからこそ、吉田のみならず、その場に居合わせた作家たちにとって、現場において制作者それぞれの観念や思考を発表し、お互いにそれらを肌で感じることが重要なことだったのである。

④美術家たちの発言

このような当時の吉田の制作の環境(富士見町アトリエ)、発表環境(展覧会出品および公募展、個展の開催など、69年の吉田は数ヶ月おきに展覧会があった)、仲間たちとの議論(動向展や李禹煥たちとの勉強会)という刺激に満ちた日々がひとつの形となったのが、『美術手帖』1970年2月号に掲載された「特集＝発言する新人たち 〈もの〉がひらく新しい世界」の記事や1970年4月に自費出版した『場・相・時 Open』という冊子である。

『美術手帖』は巻頭に組まれた「発言する新人たち」という特集である。内容は座談会の記録と李禹煥と菅木志雄の文章である。

座談会に参加したのは、小清水漸、関根伸夫、菅木志雄、成田克彦、吉田克朗の5人で、司会は李禹煥だった。このなかで、吉田をはじめ、おのおのが発言をしているのだが、共通するのは「日常的な〈もの〉そのものを、非日常的に、直接的に提出することによって、逆に〈もの〉にまつわる概念性をはぎとり、そこに新しい世界の開示を見ようとしている」のである^(注20)。象徴的な発言に関根の「〈もの〉のホコリをはらうこと」という言葉がある。

この座談会に参加した彼らは、彼の言うところの「鏡の理論」、つまり、芸術は自己を写す鏡であるという近代の芸術観を越えて、新しい芸術の表現を探っていた。それを李は「出会いを求めて」という文章で「出会いの仕草」という言葉で表現し、菅は「状態を越えて在る」という文章で「ものの「在る」状態」として表現していた^(注21)。

また、1970年に出版された『場・相・時 Open』は関根伸夫が中心になって編集し自費出版した冊子である。掲載されているのは関根伸夫、李禹煥、寺田武弘、本田真吾、吉田克朗の5名の、それぞれ数点の作品写真と作家略歴である。巻頭には李禹煥とジョゼフ・ラブの文章が掲載されている。特にラブの文章の中に「このグループの作家たち」とあるように、掲載されたメンバーをひとつのグループとしてまとめて見ていこうという意志が感じられる^(注22)。特にこれが作家たちによる自費出版であることを考え合わせると、この意志は作家自身のものでもあるとも言えるだろう。

1970年の『美術手帖』の特集記事や『場・相・時 Open』の出版は、吉田や関根や李たち、いわゆる現在では“もの派”と呼ばれる作家たちがひとつの「グループ」として、彼らの思考を言語化して表明し、新しい美術の流れを作ろうとした成果であったのだろう。

そのような様子が再び展覧会という姿であられたのは、たとえば1970年5に行われた「ヒューマン・ドキュメント展」(東京画廊)、「第10回日本国際美術展『人間と物質』」(東京都美術館)や1970年8月の「現代美術の一断面展」(東京国立近代美術館)、「現代美術の動向」(京都国立近代美術館)、10月の「今日の作

家70年展」(横浜市民ギャラリー)などであった。どの展覧会も展覧会タイトルが示すように、70年という時点での現在をとらえるような企画意図をもつものであった。

このような1970年の美術界での新しい美術の流れを示す諸展覧会の集中というのは、まさにこの時期が大きな時代の転換期であったことを示しているといえよう。1970年といえば大阪で万博が開催された年であった。高度経済成長の頂点でもあり、公害問題など社会不安への反転の時期でもあった。つまり、社会の転換期でもあり、美術界でも大きな時代の転換期であったのだ^(注23)。

5 平面への意志／意識 — 1971年—1972年

①1969年～1970年前半の立体造形(オブジェ)

これからは吉田の立体造形(オブジェ)の作品を見ていこう。1969年5月の《Cut-off (paper weight)》のあと、1969年から70年にかけて吉田は公募展に出品したり、画廊で個展を開催したり、企画展に招待されたりと2-3ヶ月おきに展覧会に出品している。どの展覧会にも新作を構想し、現場で制作をして、めまぐるしい日々だったことは想像できるだろう。

この時期の作品の一覧は表に記したとおりであるが、《Cut-off》という共通タイトルをもち、石や鉄、木、電球などの「もの」＝素材を組み合わせて制作されたものであった。吉田はこのような素材をつかって「なんでもないもの」を表現したいと語っている^(注24)。

「なんでもないもの」であるからと言って、放って置くのではなく、“なんでもないもの”であるからこそ、“なんでもないもの”として表現したい。ただしこの場合の“なんでもないもの”とは、ある特定の事物でなく、人間を含んだところのすべてのもの(…)。」

《Cut-off》と名付けられた一連の作品をみると、それぞれ鉄と綿(《Cut-off》、図6)、木と電球(《Cut-off 8》、図7)など、2種類の素材を組み合わせて提示されている。それぞれの素材の組み合わせによって、思いがけない出会いや見え方が浮き彫りにされることが主眼であった。これらの作品は主に公募展に出品するために制作されたものが多い。つまり、事前に応募するためにプランなり写真なりが必要だったのだろうし、あらかじめどのような空間に展示するのかが決まっておらず、空間を取り込んだ作品にはなりにくい事情があったと思われる。また、応募したが落選し、実際には展示できなかった作品も数多くあった。このような作品制作の状況や発表の機会に変化が現れるのは1970年後半ごろからである。

②1970年後半以降の立体造形(オブジェ)

おおよそ1970年7月の「現代美術の動向展」(京都国立近代美術館)に出品した《Print5、6、7》(図8)をさきかいに吉田の立体造形(オブジェ)の作品に《Cut-off》というタイトルが消えていく。その後は《ガラス・ビニールテープ・電球・コード・蛍光灯など》(図9)や《赤・ワイヤーロープ・壁など》(図10)など、作品タイトルは作



図6 《Cut-off》 1969年 鉄(鉄管)、綿
40(直径)×420cm (現存せず)



図7 《Cut-off 8》 1969年 木、コード、電球 角材
10×10×100cm、コード30m、電球100W
高松市美術館所蔵

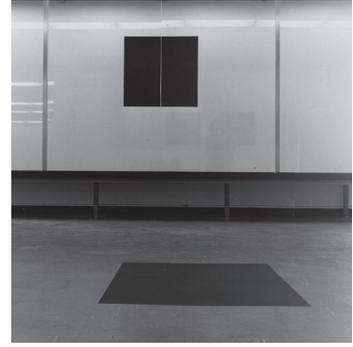


図8 《Print 5, 6, 7》 1970年
シルクスクリーン、ガラス面、床面、壁面
(インスタレーション、現存せず)

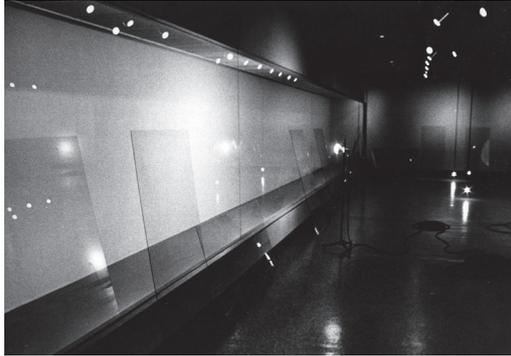


図9 《ガラス・ビニールテープ・電球・コード・蛍光灯など》 1970年
ガラス、ビニールテープ、電球、電気スタンド、コード、蛍光灯
(インスタレーション、現存せず)

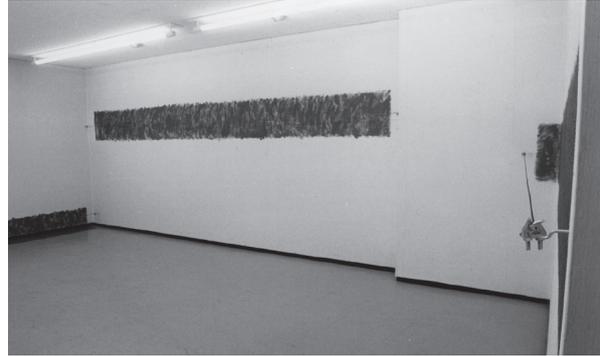


図10 《赤・ワイヤーロープ・壁など》 1971年
アクリル絵具、ワイヤーロープ、壁 (インスタレーション、現存せず)

品に使用した素材の並記になっていった。

これらの作品の特徴は、まずひとつに、それまでの2種類の素材ではなく、それぞれタイトルにあらわれる複数の素材を展示空間に合わせて組み合わせて設置していくものである。たとえば1970年の「現代美術の一断面展」(東京国立近代美術館)で発表した《ガラス・ビニールテープ・電球・コード・蛍光灯など》のように、これらはあらかじめ展示する空間が決まっていた構想された作品である。

もうひとつに、《赤・ワイヤーロープ・壁など》や《赤・カンヴァス・糸1》(図11)のように、赤い絵の具を使って描くという要素が入ってくる作品がある。これらの作品には、素材そのものをそのまま用いることとは違って、赤という色を選択し、そしてキャンバスもしくは壁という平面の支持体に描くという行為が作品に含まれている。



図11 《赤・カンヴァス・糸1》 1971年 カンヴァス、糸、アクリル絵具 400×700cm
(現存せず)

このような作品に変化していった要因として、いくつかの環境や状況の変化が考えられる。まずひとつに、70年後半になると公募展への応募よりも美術館や画廊の企画展に招待されることが多くなっていったことがあげられる。このことは、事前に展示する空間がわかっている、それにあわせて作品を構想して制作するというスタイルが取られることを意味する。吉田が初めて招待された展覧会は1969年の「現代美術の動向展」であるが、その後、いくつかの展覧会を経て、空間に対する経験を積んだ成果がこの70年後半の作品の変化につながっていったのではないだろうか。また、1970年の「現代美術の動向展」は前年から引き続き2回目の出品であったために、会場や展覧会の様子にも慣れていて、より会場にあわせた作品制作が可能になったのだろう。

一方で、1969年3月のウォーカー画廊に初めてシルクスクリーン版画の作品を出品して以降、吉田はコンスタントに版画制作もすすめていた。とくに1970年は大型の写真製版のシルクスクリーンを制作していた。ウォーカー画廊に出品した2点のシルクスクリーンは《Cut-off Plan》と題されるように、立体造形(オブジェ)を制作するためのプランであったが、それ以降のシルクスクリーンの作品は《Work》という作品タイトルのもとに、制作順に番号がつけられるものであった。つまり、版画はプランをあらわすためのものというより、版画それ自体での表現という意識に変化していったのだろう。これらの作品は吉田自身が撮影したスナップ写真を加工して図像をつくったものである。

ウォーカー画廊の展覧会以降はじめて版画の《Work》シリーズを発表したのが、1970年11月に行われた「第1回ソウル国際版画

ビエンナーレ」であった。この展覧会は李禹煥が日本側出品作家を選定したが、そのなかに吉田が選ばれたのである。ここには《Work “8”》、《Work “9”》、《Work “10”》の3点を出品し、これらの作品が大賞にあたる「東亜日報賞」を受賞した。

このことはどれほど吉田にとって大きな自信になったか想像に難くない。それまで公募展に出品しても落選するという経験を重ねていただけに、初めての海外の展覧会への出品でこのような経験をすることとは吉田の意識やその後の作品制作にとって大きな出来事だっただろう。

立体造形(オブジェ)の作品を詳細に見ていくと、赤い絵の具をつかって平面の支持体に描くという作品があらわれるのはソウルへの出品のあとである(注25)。吉田の平面に対する意識が強くなったのは版画の制作も関係ないわけではないだろう(注26)。

③1971年 — 版画と海外展

美術界においても版画を取り巻く状況は1970年ごろをさかんに変化していった(注27)。1970年の「現代美術の動向」展では、「時間的経過を重要な因子とみたり、ものの実在性を消去して観念の即自的な露呈を追求する作品」といった、前年から引き続く傾向の立体作品のほかに、「更に、幾つかの版画的な手法による作品も展示されている」と述べているように、版画作品が並んでいた(注28)。

そのほか、国内では1950年代-70年代にかけて「東京国際版画ビエンナーレ」が、海外では旧ユーゴスラビアでの「リュブリアナ国際版画ビエンナーレ」、イギリスのブラッドホードでの「イギリス国際版画展」など、版画に特化した国際展が数多く開催されていた。

「ソウル国際版画ビエンナーレ」への出品を契機に、吉田は各地の国際版画展に出品をはじめた。1970年12月には「第7回東京国際版画ビエンナーレ展」、1971年には「第9回リュブリアナ国際版画ビエンナーレ」、1972年には「第4回クラコウ国際版画ビエンナーレ」(ポーランド)などに出品している。

このように国際版画展に出品する一方で、1971年9月には「第7回パリ青年ビエンナーレ」に参加している。これは同展の日本側コミッショナーの美術評論家・岡田隆彦の推薦であり、このときは吉田のほか榎倉康二、小清水漸、中平卓馬、原健、佐藤亜土の6名の日本人作家が参加している。出品に際して吉田はパリに赴き、現地制作を行っている。これは彼にとってはじめの海外滞在であった。ここでは《赤・カンヴァス・電気など》(図12)という、赤い絵の具でストロークを描いたカンヴァスの前に電球をつり下げた作品を出品している。約1か月間パリで制作をし、展覧会オープニングを終えたのちは、イギリス、イタリア、ギリシャ、エジプトなどヨーロッパ各地を約1ヶ月かけて旅をしている。

1971年の海外展への出品、海外での制作、海外のアートシーンに実際にふれる経験は吉田にとって海外への視野を大きく開くことになっただろう。帰国後、文化庁在外研修員に応募し、1973年にはロンドンに留学することになった。

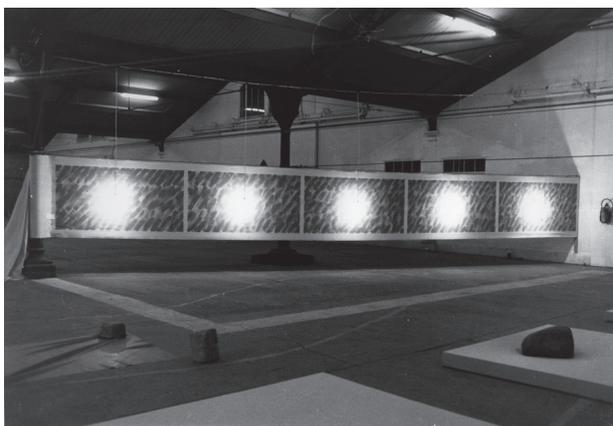


図12 《赤・カンヴァス・電気など》 1971年 アクリル絵具、カンヴァス、電球、コード 約170×1000cm (現存せず、1994年鎌倉画廊「モノ派展」での再制作作品が現存：吉田槩子氏蔵)

時期を同じくして、富士見町アトリエの仲間だった関根伸夫や小清水漸も渡欧をしている。とくにグループの中心的存在であった関根は1970年7月に「第35回ベニス国際ビエンナーレ」に参加するために渡欧して以降、1971年12月に帰国するまでヨーロッパ各地で作品を制作し、展覧会を開くという生活をしてきた。小清水漸も吉田と同じく1971年の「第7回パリ青年ビエンナーレ」に参加したのち、1972年2月に帰国するまでしばらくの間、ヨーロッパ各地を旅している。

このように、この時期になると、69年～70年当初にあった富士見町アトリエで仲間と一緒に制作をし、お互いの作品について議論しあっていたような濃密な環境はなくなっていた。それぞれ海外に目を向け、それぞれの道を探るという段階に入っていたのだろう。

6 まとめ

吉田の立体造形(オブジェ)の仕事を見ていくと1972年で終わっていることがわかる。詳しくみると大きな展覧会ではパリ青年ビエンナーレが最後とみていいだろう(注29)。

ヨーロッパから帰国後の吉田は文化庁在外研修員に応募し、1972年はロンドン留学の準備にあてられた。前述したように、富士見町アトリエで毎日のように顔を合わせていた関根や小清水も海外に行ったりと、以前からは状況が変わっていた。このように1971年はパリ青年ビエンナーレの経験だけでなく、各種国際版画展への出品、仲間たちの海外での活躍など、吉田にとって海外を意識する一年だっただろう。

一方で、このときには、1969年-70年に起きたような美術界での時代の転換ともいえる熱気に満ちた時代は終わりを告げ、新しい流れが始まっていた。1963年から毎年開催されていた「現代美術の動向」展は1971年には開催されず、翌年から「現代美術の鳥瞰」展と名前をかえ開催された。しかし「鳥瞰」展とは展覧会の趣旨が異なるものとなっていた(注30)。1972年には「毎日現代美術展」も一時的に休止となり、現代美術を扱う大規模な展覧会がなくなっていた。つまり、吉田が立体造形(オブジェ)の制作がなくなった要因として、本人の意識もあるだろうが、このような作品を出品するための展覧会がなくなっていたことも

あげられるだろう。

1973年1月から1年間、吉田はロンドンに留学している。そこでは版画工房に通い、版画の技術を学んだ。留学中に吉田は「専門の版画家になるつもりじゃないが、これはちゃんとやっておき、立体造形(オブジェ)もあせらずマイペースでやっていくのだ」と語っている^(注31)。しかし、実際には帰国後立体造形(オブジェ)を制作することはなかった。

その一方で「いつまでも若いわけではないのだから、そろそろ自分で納得いくような表現方法を見つけなければいけないと思っている」とも語っている^(注32)。ロンドン留学は吉田にとって自らの表現をもとめ、一人の表現者としての道を歩み始める第一歩となったのだ。

そして、そこにいたるための道筋をつけ、基礎を築いたのは1968年-1972年の経験だった。吉田にとって1968年-1972年は立体造形(オブジェ)の制作をしていた時期であるが、個々の作品以上に、この時期の制作環境や展覧会の経験などが彼にとっては重要だったのだろう。そして、これらのものが、その後アーティストとしてやっていくための基礎をつくったのだ。

かと思う。そしてその平面的思考が一番平面化したのはシロタ画廊の壁をぬったときだったろうと思う。」(1976年5月のメモ)

(注27) (注10)と同じ PP6-9

(注28) 『現代美術の動向』 1970年 京都国立近代美術館

(注29) 「第7回パリ青年ビエンナーレ」展以降の立体造形(オブジェ)の作品は「第4回現代日本彫刻展」に出品した《赤・布・FRP・ロープなど》(1971年10月)、非公開で写真撮影のためだけに展示されたシロタ画廊での《スティール・パイプ、ハンダ、壁など》(1971年12月)、佐島マリナ内の建物に設置された《(作品名なし)》(1972年8月)の3点である。「第4回現代日本彫刻展」は吉田の滞欧中に展覧会が始まっているので、《赤・布・FRP・ロープなど》はパリに赴く前に制作していると考えられるし、後者2作品は公の展覧会の場での発表とは言い難いものである。

(注30) 「ところで、このようにさまざまな主義主張が唱えられ、変貌を重ねた動きも、70年代に入って静まる。それは、大きくいえば美術と社会のかかわり方に関連があるが、個々の作家が自己の仕事に沈潜する方向に向かっていったためであるともいえる。(中略)今回の展覧は、このような状況にあつて精進を続けている中堅や若手の作家に焦点をあて、ここ2、3年来の作品を各数点ずつ展示し、これらの美術家の特徴的な仕事をまとめて紹介しようとするものである。」(『現代美術の鳥瞰』 1972年 京都国立近代美術館)

参考：峯村敏明・平野重光「対談〈展評〉の現場から」(『美術手帖』363号) 1973年1月増刊号 PP34-35

(注31) 岡田隆彦「淡々と現実を見なおす試み」(『版画芸術』8号) 1975年冬号 P160

(注32) (注31)と同じ P159

* 文章中の敬称は省略させていただきます。

注

(注1) 『現代美術の動向』 1969年 京都国立近代美術館 p.1

(注2) (注1)と同じ p.1

(注3) 吉田の制作ノートにこの時期の立体作品を指して「立体造形(オブジェ)」と記している。本稿では、この記述をもとに、1968年から1972年に制作された立体作品を「立体造形(オブジェ)」と呼ぶことにする。

(注4) 数少ないが吉田のこの時期のオリジナルの作品が残されている。それらは美術館に収蔵されているが、《Cut-off 8》(高松市美術館所蔵)、《650ワットと60ワット》(埼玉県立近代美術館蔵)《赤、カンヴァス・糸など》(一部のみ、埼玉県立近代美術館蔵)である。

(注5) 「聞き書き 斎藤義重」(『斎藤義重文庫』) 2004年 神奈川県立近代美術館 p.20

(注6) 「菅木志雄が語る一聞き手・千葉茂夫」(『藝術評論』9号) 1988年 p.45

(注7) 吉田克朗「『位相-大地』について」(『美術の考古学展図録 第1部「位相-大地」の考古学』) 1996年 西宮市大谷記念美術館 p.11

(注8) (注7)と同じ p.11

(注9) (注7)と同じ p.18

(注10) 山本雅美「吉田克朗の1969年-1979年-Cut-offシリーズからWorkシリーズへ」(『吉田克朗』) 2008年 富士ゼロックス株式会社 pp.24

(注11) 吉田克朗「手の痕跡をさけて-写真製版」(『美術手帖』457号) 1979年11月増刊号 p.191

(注12) 石子順造「批評家の眼 石子順造誌上ギャラリー 美・世界・発見」(『芸術生活』No.239) 1969年7月号 p.27

(注13) 「関根伸夫氏インタビュー」(『石子順造シリーズ第3弾 グループ『幻触』の記録(1966~1971)』) 2005年 虹の美術館 p.13
山田明子「関根伸夫のなかでの「環境美術」の位置付け」(『環境美術』なるもの-関根伸夫展』) 2003年 川越市立美術館 p.10

(注14) (注1)と同じ

(注15) 李禹煥「仕草の世界《現代美術の動向展》に参加して-京都国立近代美術館」(『SD』) 1969年10月号 p.72

(注16) (注15)と同じ p.72

(注17) (注1)と同じ p.1

(注18) (注1)と同じ p.1

(注19) (注1)と同じ p.1

(注20) 「〈もの〉がひらく新しい世界」(『美術手帖』324号) 1970年2月号 p.34

(注21) 李禹煥「出会いを求めて」(『美術手帖』324号) 1970年2月号

菅木志雄「状態を超えて在る」(『美術手帖』324号) 1970年2月号

(注22) ジョゼフ・ラブ「プロセス、相、場」(『場・相・時 Open』) 1970年

(注23) 萬木康博「〈1970年以降の美術-その国際性と独自性〉展について」(『現代美術の動向III 1970年以降の美術-その国際性と独自性』) 1984年 東京都美術館 P10

(注24) 『現代美術の一断面展』 1970年 東京国立近代美術館

(注25) 1970年11月21日のメモにはじめて壁に色を塗る作品の構想があらわれる。

(注26) 「僕の内部に於いて、立体を作っていないから、平面的思考があったのではない

謝辞

本稿執筆にあたり、作品調査および資料等の提供など、吉田築子氏から多大な協力を得ました。ここに感謝の意を表します。そのほか、本稿のために作品調査などのご協力、ご助言をいただいた方々をここに記し、改めて感謝いたします。

吉田築子氏

横田茂氏

吉田成志氏

吉田有紀氏

表：吉田克朗の立体造形(オブジェ)の作品(1968年-1972年)

作品名	制作年	素材	サイズ	所蔵	初出品展覧会	備考
Cut 1	1968	木製の机、ラッカー、エンビ、鏡	約80×100×70cm	現存せず	1968年5月10日-30日 第8回現代日本美術展、東京都美術館、コンクール入選	
(作品名不詳)	1968	アクリル、ベニヤ板	約100×100×100cm	現存せず	1968年5月28日-6月3日 00OX、村松画廊、東京	数段の階段を中央から切り開いた作品
Cut-off	1968	エンビ、ポリエステル樹脂、ラッカー、ベニヤ板	実物の電話ボックスと同じ大きさで作られているが、正確なサイズは不明	現存せず	1968年6月27日-7月2日 9 Visual Points、村松画廊	等身大の人物像がいる電話ボックスを作り、中央から切り開いた作品
Cut-off	1968	ポリエステル樹脂	サイズは実物のコーヒーカップと腕の大きさ	作品の一部は現存	1968年11月18日-23日 につぼんかまいたち展、椿近代画廊、東京	
Cut-off (paper weight)	1969	紙、石	250×210cm	現存せず(1990年国立国際美術館「ミニマル・アート」での再制作作品の紙の部分だけ現存)	1969年4月22日-23日 第4回ジャパン・アート・フェスティバル、コンクール審査、都立産業会館、落選	
Cut-off	1969	鉄(鉄管)、綿	40(直径)×420cm	現存せず	1969年5月初旬頃(日付不明) 第9回日本現代美術展、コンクール審査、東京都美術館、落選	
Cut-off(chain)	1969	コンクリート・ブロック、木、鎖	全長30m	現存せず	1969年7月(日付不明) 第1回現代国際彫刻展、コンクール審査、明治神宮絵画館(東京)、主催：箱根彫刻の森美術館、落選	作家によれば、《Cut-off(hang)》より前に、制作している
Cut-off(hang)	1969	角材、ロープ、石	角材30×30×300cm、ロープ10m、石80kg	現存せず(1986年鎌倉画廊「モノ派展」での再制作作品が現存：鎌倉画廊蔵)	1969年7月14日-20日 個展、田村画廊、東京	
Cut-off No.2	1969	木、鉄板	角材40×40×700cm、鉄板300×150cm	現存せず(1990年国立国際美術館「ミニマル・アート」での再制作作品が現存：国立国際美術館蔵)	1969年8月19日-9月23日 現代美術の動向展、京都国立近代美術館	
Cut-off 8	1969	木、コード、電球	角材10×10×100cm、コード30m、電球100W	高松市美術館	1969年9月3日-7日 今日の美術・静岡、静岡県民会館、清水	
Cut-off 14	1970	木、鉄	60×60×240cm	現存せず	1970年2月14日-15日に搬入、神奈川県展、コンクール審査、神奈川県立博物館、落選	
Cut-off 12	1970	石、カンヴァスにシルクスクリーン	カンヴァスのサイズ約500×100cm	作品の一部は現存		非公開であるが、写真撮影のために1970年4月にシロタ画廊で展示している
650ワットと60ワット	1970	コード、電球	コード60m、電球650Wと60W	埼玉県立近代美術館	1970年5月11日-23日 ヒューマン・ドキュメント'70-3、東京画廊、東京	
Cut-off 18	1970	鉄板、ボルト	200×30×13.5cm*	吉田架子氏蔵	1970年6月30日-7月1日 第5回ジャパン・アート・フェスティバル、コンクール審査、都立産業会館、落選	磨かれた光沢のある鉄板に、さびたボルトが付けられた作品
Print5,6,7	1970	シルクスクリーン、ガラス面、床面、壁面	インスタレーション	現存せず	1970年7月7日-8月9日 現代美術の動向展、京都国立近代美術館	黒い矩形をシルクスクリーンで会場の床とショーウィンドーのガラスに直接刷り込み、更に、同じ矩形を3枚の紙に刷り展示した作品/本作品は、シルクスクリーンのシリーズ《Work“5”》、《Work“6”》、《Work“7”》にあたるものとして、《Print 5, 6, 7》という題名が付けられた。しかし、実際には、別の作品として制作された《Work“7”》も存在している。
ガラス・ビニールテープ・電球・コード・蛍光灯など	1970	ガラス、ビニールテープ、電球、電気スタンド、コード、蛍光灯	インスタレーション	現存せず	1970年8月4日-30日 1970年8月-現代美術の一断面展、東京国立近代美術館	電球を組み合わせたながら、ガラスを壁に沿ってたてかけたインスタレーション
ガラス・ワイヤーロープなど	1970	ガラス、ワイヤーロープ	180×90cmのガラスをワイヤー・ロープと組み合わせた作品	現存せず	1970年10月20日-30日 今日の作家'70年展、横浜市民ギャラリー	
ガラス・コンクリートなど	1970	ガラス、コンクリート	180×360cm	現存せず	1970年10月20日-30日 今日の作家'70年展、横浜市民ギャラリー	
赤・ワイヤーロープ・壁など	1971	アクリル絵具、ワイヤーロープ、壁	インスタレーション	現存せず	1971年1月8日-16日 個展、シロタ画廊、東京	画廊の3方の壁を異なる高さで赤く帯状に塗り、その前にワイヤーロープを張った作品/画廊空間の大きさは約570×430cm

赤・カンヴァス・糸1	1971	カンヴァス、糸、アクリル絵具	400×700cm	現存せず	1971年5月10日-30日 第10回現代日本美術展‘人間と自然’、東京都美術館	
赤・スチールパイプ・紙など	1971	紙、アクリル絵具、スチール・パイプ、カンヴァス	インスタレーション	現存せず	1971年5月15日-29日 個展、ビナール画廊、東京	平面的な作品と垂直にたつスチール・パイプを組み合わせたインスタレーション
赤・カンヴァス・糸など	1971-74	アクリル絵具、カンヴァス、糸	500×2000cm	現存せず(ただし、一部現存:埼玉県立近代美術館蔵)	1974年5月3日-6月9日 日本・伝統と現代、デュッセルドルフ市立美術館(オリジナル作品の一部分を出品)	1971年の第7回バリ青年ビエンナーレに出品するために制作し、会場に搬入したが、会場の都合により展示できなかった作品。オリジナル作品は後に切断され、その一部を1974年の「日本・伝統と現代」(デュッセルドルフ市立美術館)に出品。この部分が現存している
赤・カンヴァス・電気など	1971	アクリル絵具、カンヴァス、電気、コード	約170×1000cm	現存せず	1971年9月24日-11月1日 第7回バリ青年ビエンナーレ、パルク・フローラル、ヴァンセンヌ、フランス	
赤・布・FRP・ロープなど	1971	ポリカラー塗料、帆布、ロープ、FRP	1500×90×10cm	現存せず	1971年10月1日-11月10日 第4回現代日本彫刻展、宇部市野外彫刻美術館	
スチール・パイプ、ハンダ、壁など	1971	スチール・パイプ、ハンダ	インスタレーション	現存せず		非公開だが、写真撮影のために1971年12月にシロタ画廊で展示
(作品名なし)	1972	木材、アルミ粉、鉄粉、ポリエステル	壁面にインスタレーション	現存せず		1972年8月に佐島マリーナの建物の中に設置。当時は公開されていた

【付記】

・作品情報は『1970年-物質と知覚 もの派と根源を問う作家たち』1995年 岐阜県美術館 [ほか] 編の吉田克朗の作品目録を参考に現在の調査の結果を追加した。
・*の《Cut-off18》の一部の部材が最近作家のアトリエから発見された。サイズは実物を採寸したものである。(『吉田克朗展 Rediscovered “Cut-off 18” 1970 + Photos』展カタログ 2011年 鎌倉画廊)

YOSHIDA Katsuro's Three-dimensional Object Period 1968-1972

YAMAMOTO Masami

Summary

YOSHIDA Katsuro 1943–1999, who is famous for his work as a Mono-ha artist, produced three-dimensional objects for a period of four years, from 1968–1972. In this essay, I will focus on these three-dimensional objects, that later came to be known as 'Mono-ha works', referring to his work notes and records of the art world from that time in an effort to gain a deeper understanding of YOSHIDA's intentions and the conditions of the time.

YOSHIDA began to work on his three-dimensional objects from 1968. After graduating from Tama Art University in March that year, YOSHIDA joined the *Fujimicho Atelier* that was run on a voluntary basis by graduates of SAITO Yoshishige's class. He took part in various open and group exhibitions and from 1969 to 1970 he was invited to participate in special exhibitions at museums, including the *Gendai bijutsu no doko* Trends in Contemporary Art exhibition at the National Museum of Modern Art, Kyoto. These exhibitions included numerous works in which there was a tendency to display 'mono' things or materials in their unembellished form and YOSHIDA's work was representative of this trend. Also at this time special editions of *Bijutsu Techo* Art Notebook and *Ba so toki Open* Place, Phase, Time Open were published, featuring discussions with SEKINE Nobuo or other members of the Mono-ha, and YOSHIDA was able to witness an exciting period that called for new type of art.

The 1st International Print Seoul Biennale in 1970 offered YOSHIDA the opportunity to participate in an international exhibition for the first time then in 1971 he made his first overseas trip to take part in the 7th Paris Youth Biennale. Influenced by this experience, he decided to study in London for one year from 1973.

He studied printing techniques in London, but more importantly, his stay there marked his first major step as an artist and it was his experiences from 1968–1972 that formed the base for this career. It can be said that the creative environment he enjoyed at this time and the experiences he had as an exhibitor are what created the foundation upon which he was to build his life as an artist.

平成22年度 東京都現代美術館年報
研究紀要 第13号

平成23年3月31日発行

編集・発行

公益財団法人 東京都歴史文化財団

東京都現代美術館

〒135-0022 東京都江東区三好4-1-1 電話03-5245-4111

制作

印象社

