

20

東京都現代美術館研究紀要

09



# 伊藤公象《アルミナのエロス(白い固形は……)》の作品研究

森 千花

## はじめに

当館所蔵の伊藤公象(1932—)の《アルミナのエロス(白い固形は……)》(以下《アルミナ》)は、300を超える大量の固形のピースから成る作品である。個々のピースは材料・技法の点では同一であり色も揃っているが、形状という点では似ているようで全てが微妙に異なっている(図1)。

展示する際に作家は自らの手でピースを一つ一つ床に置き、それぞれの向き、間隔、そして全体の形を、空間に合わせて決定していく。そのようなプロセスを経て出来上がっていく作品は、厳密に言えばその展示空間の中だけに存在し、展示が終わると消失する。次に展示される時は再び最初から同じプロセスが繰り返される。このように《アルミナ》は従来の美術作品のように不変の形を持つてはいない。その都度、作家の手によって変化する。

本論では《アルミナ》におけるこうした「変化」の軌跡を辿り、「変化」の意味を伊藤の創作のテーマや思想を参照しながら考察してみたい。

## 1. 作品の誕生と展示による変化

当館所蔵の《アルミナ》が最初に発表されたのは1984年に東京都美術館で開催された「1970年以降の美術——その国際性と独自性」展であった。その当時、伊藤は国内外の展覧会への参加が相次ぎ、その数カ月前にもヴェネツィア・ビエンナーレにおいて「起土」シリーズを発表し、国際的な注目を集めていた。本作《アルミナ》もこのシリーズに連なるものであるが、ヴェネツィアの「起土」が、土という物質性を強調した茶褐色の作品であるのに対し、《アルミナ》は混じり気のない眩しいまでの白さが際立つ洗練された作品として登場した。

この白さの元となる《アルミナ》の原料は、酸化アルミニウムとして知られるアルミナと釉薬の元になる長石である。この二種類の粉末を混ぜて粉状のまま立方体の紙箱に詰めて窯に入れると、焼成途中でまず先に紙箱が焼け落ち、その後、中身は崩れつつ焼き固まっていく。固形を保っているものから、亀裂が入り完全に崩れ落ちたものまで、焼成された数々のピースにはそれぞれの崩壊の過程が刻印され微妙な個体差が生まれるが、そのバリエー



図1. 《アルミナのエロス(白い固形は……)》(部分)



図2. 東京都美術館における展示 1984年

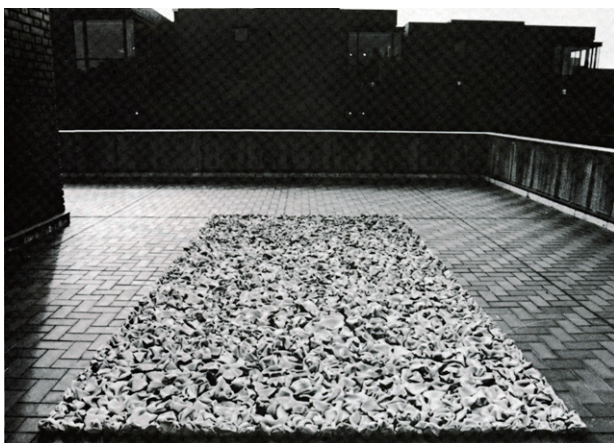


図3. 《黄化 No.1》東京都美術館における展示 1979年

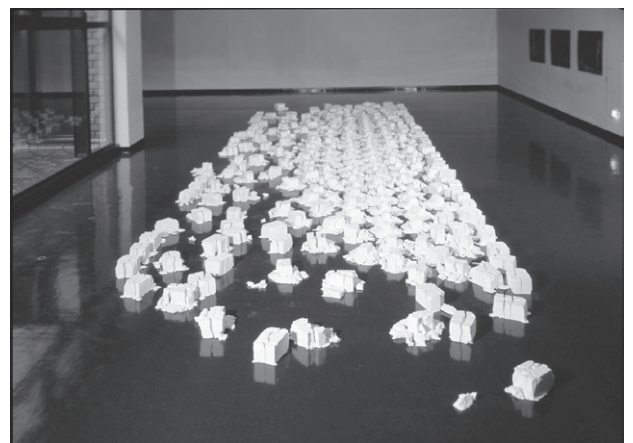


図4. 東京都美術館における展示 1985年

ションは人の手によってコントロールできるものではなく、窯の中の位置関係や、粉末の混ざり具合によって偶然に生み出される。このように《アルミナ》には人為の介入を極力抑え、自然の「変化」に委ねるという伊藤公象の創作の基本姿勢がよく現れている。

作家はこうしてできた無数のピースを、美術館の展示室の床面に長方形の形に配置した(図2)。この展示室には屋外テラスが隣接されており、窓ガラスの向こうには、すでに美術館の収蔵作品となっていた伊藤の作品《黄化 No.1》(1979年、図3)が矩形に並んでいるのが見える。作家はこの《黄化 No.1》の形態や位置関係を意識して、二つの作品がガラス窓を挟んで対照になるように作品を配置した。作家はその少し前に自らの展示について次のように書いている。

作品の展示ということは私の場合は非常に大事である。(中略)私が“有機性”ということを主なテーマにしていることから、それを見せる「場」を重要視する。展示スペースの周囲の状況、たとえば床や壁、そして天井の採光の具合、またそれらの空間を考慮する。(注1)

その後の《アルミナ》の展示を辿ってみよう。発表された年に本作品は東京都美術館に収蔵され、翌年の「新収蔵作品展」に再



図5. 東京都現代美術館における展示 1996年

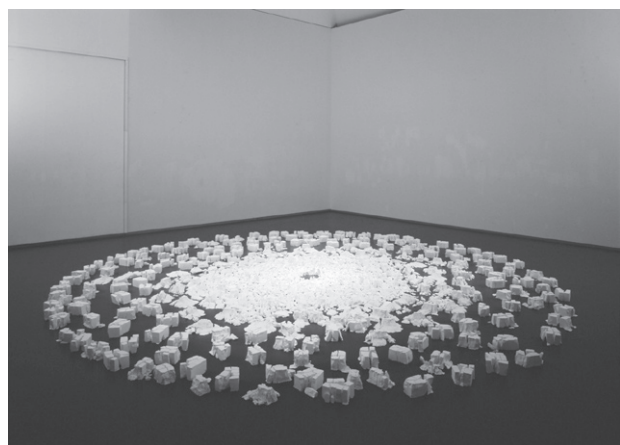


図7. 東京都現代美術館における展示 2007年

度出品された。その時には全体の形こそ長方形のままであるがピース個々の間隔は一段と広げられ、作品全体のエッジとなる輪郭線の二辺は意図的に乱されている。全体として1984年版よりもやや動きを感じさせる展示になっていた(図4)。

1995年には作品の所管が東京都現代美術館に移され、以後、当館のコレクションとして数回の展示が行われた。まず1996年の「コレクションによるテーマ展示：12のインスタレーション」展においては企画展示室の細く長い空間を利用し、やや歪んだ矩形から一筋のラインが前に伸びている有機的な形を作りだした(図5)。続いて2000年の常設展示室のアトリウムにおいては、作家は大きな島を思わせるような不定形なフォルムを作りだし、その中央に比較的形のはっきりとした固形型のピースをまるで尾根のようにライン状に並べた。周囲のエッジは曖昧であり、大きな島の端には、まるで飛び地のように小さな島が設えられている(図6)。尾根のような中心から周囲の空間へと静かに開かれていく展示である。

その後、2007年になると《アルミナ》は初めて歪みのない幾何学的な正円の形に並べられた。展示された場所は縦12メートル、横12メートルの正方形に近いニュートラルな空間だった。伊藤はその中央に《アルミナ》を直径6メートルの正円の形に配置した(図7)。円の中心には小さな空白があり、その周りにごく小さな欠片を置き、その周囲に形の崩れたピース、一番外側には固形に留まっているピースを次第に間隔が広がるように置いている。湧き



図6. 東京都現代美術館における展示 2000年

水のようにヴォイドから何か生まれ、大きなものへと成長変化していくような擬似的空間を誕生させた。

このように《アルミナ》には、絶対に変わらない固有の形というものはない。あるのは“有機性”について語りかけのある「場」を創出しようとする意志である。そのために、作家はその都度、空間に合わせて全体のフォルム、個々のピースの配置を変えてきた。全体のフォルムに幾何学的な形を取り入れること、ピースの向きをランダムにすること、ピースの配置に「秩序とカオス」を組み込むことは、“有機性”に近づくための暗黙のルールであるが、総合的な判断は作家の感覚に多くを負っている。<sup>(注2)</sup>

## 2. 新しいピースの追加制作

2009年8月、当館で伊藤公象の35年間の歩みを辿る回顧展が開かれた。その折に、《アルミナ》は数ある代表作の中から位置的にも意味的にも展示の中核を担う役割を与えられた。《アルミナ》が展示されることになったのは、企画展示室のアトリウムという天井高19メートル、広さ約400平方メートルを有する大空間である。他の展示室と違って壁面、床面ともに御影石が使われており、個性が強く、ともすれば作品以上に空間全体が主張する。床に直接展示される《アルミナ》のような作品にとっては影響を受けやすい難しい場所であった。

作家は具体的な展示プランを作るのに半年以上の時間をか

け、最終的には空間に合わせて形状変化させるという従来の方法ではなく、ピースを新たに制作し、量を二倍に増やして展示を行うという意表を突く案を提示した。この計画によれば、《アルミナ》は総体として直径8メートル、大きさ約50平方メートルの正円になり、過去最大の密度とスケールになるという。

この計画を実現させるために、作家は1984年に行った25年前の記憶を手繰りよせ、同じ技法で同じピースができるように準備を整えなければならなかった。同一の白色が出るような材料、同じ寸法の紙箱を手配した。しかも作家の計算によれば、新ピースは、窯入れから焼き上がりまで丸4日間かかる工程を10回以上繰り返さなければならない量であり、膨大な時間と労力がかかるという。

このようなハードルを超えてもピースを必要とした理由の一つは、「御影石」だった。作家は後にこう記している。

地殻から切り出され、英知に富む人為、人工によって巨大建築物などに使用された「御影石」。同じく地殻に広く多量にアルミノケイ酸塩として存在するアルミニウムの主原料である「アルミナ」。このように地殻から表出された御影石とアルミナの出会いは、地球表面で生命誕生のようなエロス(生成)の襲を醸し出し続ける。<sup>(注3)</sup>



図8. 新しいピースの制作風景 2009年



図9. 東京都現代美術館の回顧展における展示 2009年

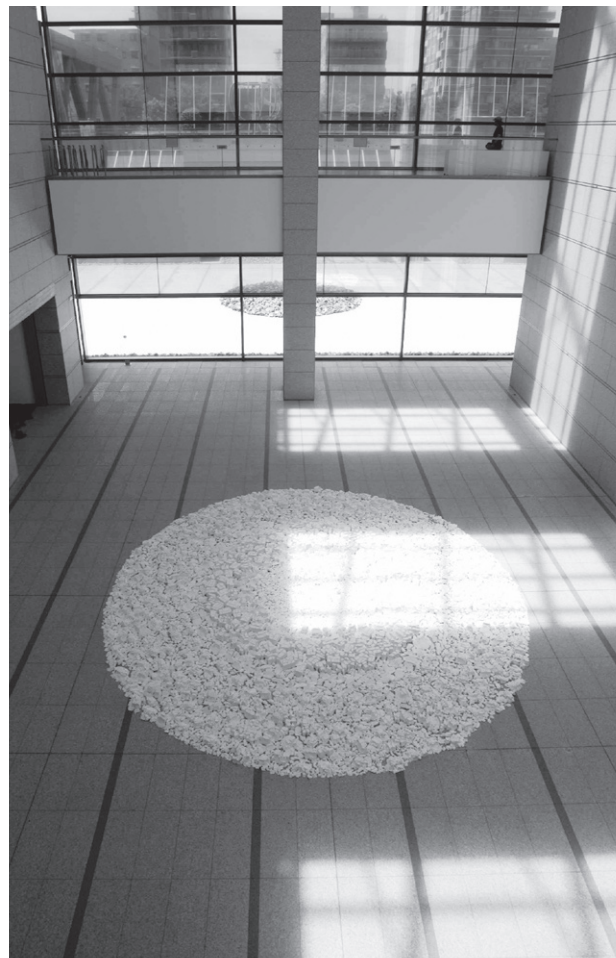


図10. アトリウム空間におけるインсталレーション風景 2009年

作家はアトリウムを使うにあたり、その場を占める御影石をアルミナの「地殻の仲間」として捉え、鉱物的な繋がりを見出そうとしていた。御影石をアルミナの阻害要因ではなく、意味的にも視覚的にも上手く「共存」させようとしたのである。御影石との量的なバランスも考慮し、特に作品自体の密度を高めようとしていた。

最終的に作家は200を超える大量のピースを完成させることに成功した。新しいピースは、旧ピースとほぼ同一色であったが、形は崩壊の程度がやや進んだものが多かった(図8)。

展示の段階になると、作家は最初に、旧ピースを用いて円形に配置した。その後、その周囲に、まるでドーナツを一周り大きくするように新ピースを円環状に敷き詰め、新旧を合体させた拡大版《アルミナ》を完成させた(図9)。中心部分には最も小さな欠片、その周り比較的固形に留まっているピースが置かれ、そして一番外側には崩壊が進んだ新ピースがはつきりとしたエッジを作った。その配列の様子を中心から辿ると、まるで分裂を繰り返す細胞の増殖を見ているようでもあり、またその逆に周縁から中心部へと視線を移すと今まさに減んでゆく生命体の残滓を見ているようでもある。エロスとタナトスという両極の間に作品は在る。

作家はかつて自身の展示方針についてこう記していたことがある。

……ここで明確にしておかなければならないのは、周囲の状況に合わせるとか、環境に順応させて展示をするということではない。そのように見られがちであるがそうではなくて、周囲を取り込むことによって“有機的な語りかけ”という、より確かな空間を成立させようとするのである。<sup>(注4)</sup>



図11. 《起土》ヴェネツィア・ビエンナーレにおける展示 1984年



図13. 《JEWELの襲77》 2009年制作

《アルミナ》1984/2009年版は、作家の意図したようにアトリウムの強い個性と戦うことなく、積極的にそれを味方につけて展示が実現した(図10)。堅牢な御影石と今にも崩れそうな繊細なアルミナ。スクエアな空間に浮かぶ白い円。そして夥しい数のピースに潜む混沌。作品と空間が一体となって「有機性」を語りかける場がここに生まれた。

このように新旧の合体した《アルミナ》は、回顧展の中核をなす作品としてその存在感を十分に発揮したが、その際に作家が取った方法——「新ピースの制作」という改変については、その意味を再考する必要があるであろう。また今回の展示に見られるような、「変化」に対する柔軟な姿勢は、どのような考え方に基づくのであろうか。

### 3. 伊藤公象の「変化」に対する姿勢

伊藤の「変化」に対する姿勢を考察する際に、まず思い出されるのは、本論の冒頭にも挙げた「起土」(図11)のシリーズである。

ヴェネツィアで展示されたこの「起土」は、作家のアトリエの裏手にある土捨て場の土をシャベルで掘り起こし、そのまま焼き締めたものであった。凍結、溶解を繰り返す土の営みを刻印した作品として評価を受けてきたが、土を成型することなくそのまま焼成しているため砕けやすく耐久性に長けているとは言えない作品でもあった。

「起土」はヴェネツィアから戻され、国内での展覧会にも出品されたが、徐々に崩壊が進んでいった。<sup>(注5)</sup>しかしその後、崩れつつあるピースは長石、ガラス粉といった釉薬がかけられ、再度焼か

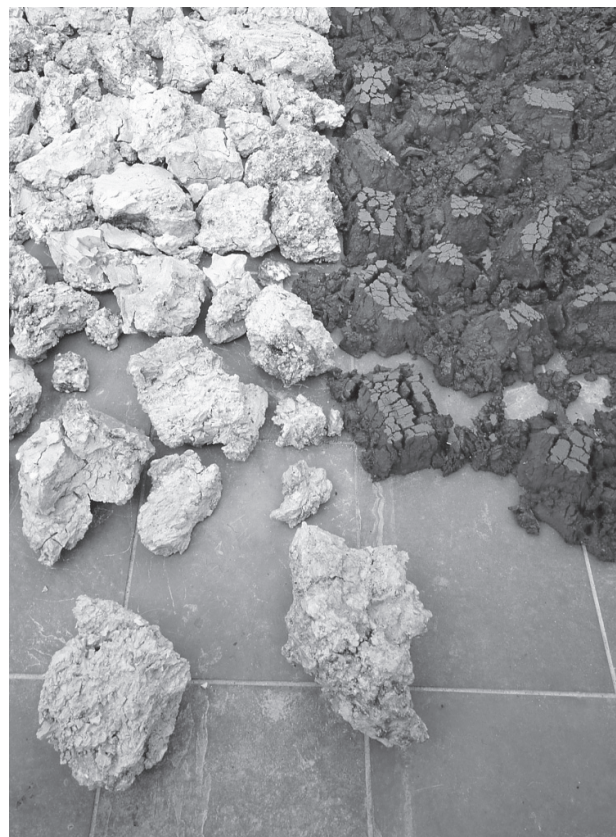


図12. 《地の襲》(部分)テート・セント・アイヴスにおける展示 2002年

れ、強度を増し、しかも別種のピースと共に再編成され新たなタイトルも付けられた。2002年にテート・セント・アイヴスの個展で発表された《地の襞》(図12)がそれである。「起土」の茶褐色の荒々しい表面は光沢のある白い皮膜で覆われ、貝殻のように輝く作品に生まれ変わった。

さらにこの白いピースは2009年の当館での回顧展に際し、赤茶のピースと切り離されて《JEWELの襞》として単独で展示されることになった。またその中の一点は、再度、玉虫色に光るラスタール釉薬、金、プラチナ等が丁寧に亀裂に焼付けられ、宝石のように美しく輝く単体作品《JEWELの襞 77》(図13)として再生されたのである。

このように「起土」は、20年以上もの間、作家の手により繰り返して変化が加えられ、何度となく別の作品に生まれ変わっている。伊藤はなぜこのように作品を変生させるのであろうか。

こうした行為の根底にあるのは、伊藤が十代の頃に習得した陶芸の技法や造形思想である。例えば陶芸には素焼き、本焼き、施釉、上絵付けといった段階を踏んだ工程があるが、こうした複数回にわたる焼成の度に陶は厚みや強度を増し、表面の状態は刻々と変化する。

陶器にできた亀裂や割れ目を金で修復を施し、その修復跡を取り込んで新たに再生させる「金継ぎ」という技法もよく知られている。このように陶芸とは変容の造形であり、相次ぐ変化を歓迎し、招き入れる芸術と言えるだろう。

「起土」に見られるように、一度完成した作品に何度もレイヤーを重ねて別のものに変貌させること、作品のある部分に手を加えて新しい作品に再生させることは、一般的な美術の世界では珍しいかもしれないが、陶芸の世界ではごく普通に行われていて伊藤にとってもそれは自然なことだったに違いない。作品に起こる「変化」を受け入れ、その「変化」と対話を重ね、さらに自らの手で「変化」を企てる。それが伊藤の創作の核心である。

しかしもちろん伊藤にとって重要なのは作品の「変化」だけではなく、その眼差しは作品の向こうに広がる「自然の変化」にも強く注がれる。自然の変化をその技法に取り込み、新たなシリーズを生み出すことも多い。例えば粘土が乾燥していく過程を紙に写

し取ったり、粘土が凍る時に生まれる氷紋を焼き締めたりする。焼成したピンクの砂を海岸に撒き、自然に選ってゆく様子を見守るパフォーマンスも試みられている。

このように伊藤は自然の「変化」にたえず心を寄せ、自然の営みからインスピレーションを受けて作品を生み出す。伊藤の作品や芸術観は、その本質にいつも「変化」という要素を内包している。

#### 4. ピースの個体変化

これまで述べてきたように、《アルミナ》は展示の度に、様々な変化の波にさらされてきた。その多くは作家によって引き起こされたものであるが、気付かないところで静かに進行していく「変化」について、最後に触れてみたい。

まず《アルミナ》の個々のピースに眼を向けてみよう。ピースには無数の亀裂や割れ目が走っている(図14)。すでに幾つかに分断されているものも多い。《アルミナ》は「起土」のように弱くはないが、「崩壊」を形象化した作品であるため、すでに最初からピースが幾つかに割れていたり、崩れていたりする。したがって取扱には細心の注意が必要であり、分解しないように、あるいは割れ落ちたパーツを紛失させないように気を付けなければならないが、どれほど注意をしても自然にばらばらになってしまうことは避けられない。このように《アルミナ》のピースには展示や撤去を通して変化が加わる。亀裂が進み、割れ、砕け、摩耗し、さらに一部は散逸してしまうかもしれない運命にある(図15)。去年のピースは今年のピースではない。個々のピースのコンディションは、経年劣化とまではいえないものの、僅かずつであるが毎年確実に変化する。この変化に終わりはない。

2009年に制作された新ピースにも変化は訪れる。回顧展の終了後、これらのピースは作家の意向により当館に寄贈された。現在のところ新ピースは旧ピースと完全に分けて保存されているが、しかしもし今後、再び、新旧のピースを併せて展示する機会ができたとしたら、その配列方法によっては二つを完全に区別しておくことは難しくなるであろう。新旧のピースは年代の上で25年の開きがあるものの、色や質感において大きな違いはほとんど無



図14. 《アルミナのエロス(白い固形は……)》の表面の亀裂



図15. 《アルミナのエロス(白い固形は……)》の欠片

い。つまり新ピースの群の中に、旧ピースが入り込み、旧ピースの群の中に新ピースが迷い込む。二種のピースの境界線は次第に曖昧になり、いつの日か一つになる。融合という変化が《アルミナ》に訪れ、ピースの正確な制作年代は曖昧になるであろう。

伊藤の制作の中には、「人為を抑え、自然に委ねる」という姿勢が核にあるが、以上、見てきたような個体変化は人為でコントロールできないがゆえに、伊藤にとっては、受け入れるべき「変化」、委ねてもよい対象になっているのではないだろうか。であるからこそ、こうした《アルミナ》の変化を伊藤が問題にすることは一度もない。ピースが割れて少しずつ個数が増えることも、2種類のピースが入り混じることも、伊藤にとってはその作品誕生の頃より予測されたことであり、作品に起こる「自然」として了解されているのではないだろうか。

おわりに

これまで見てきたように《アルミナ》は、その全体のフォルム、配置、ピースの数、状態などを自在に変化させてきた。このような「変化」こそ、本作品の原理であり、作家が追求してきた「有機性」の根拠である。それを理解したとしても問題になるのは、そうした「変化」を美術館としていかに受け入れるかということである。美術館における作品の保存は、「不変」が原則であるからだ。

そこで思い起こされるのは、一章でも取り上げた2007年の常設展示室における《アルミナ》の展示である。この時、作家は《アルミナ》を正円の形に並べたのだが、その展示方法が印象的であった。作家はまず床にテープで円のラインを取り、次にピースの配置方法を助手たちに伝えた。全てのピースが全員の手で指示通りに置かれ、綺麗な円形が出来上がると、作家は一人でピースの向きを少しずつ、しかし即興的に動かしていった。この微妙な手直しにより、ピースに息が吹き込まれ、作品の印象が一変した。普通の円形が、ピースの向き一つでダイナミックに表情が変わり、《アルミナ》が「生きているもの」に成った。

このように《アルミナ》のようなインスタレーション作品には、そのモノだけではなく、作品に命を吹き込み、モノを作品へと昇華させる作家の手、作家の思想が必要不可欠である。モノ単独では作品には成りえない。

《アルミナ》を美術館がコレクションするということは、上記のようにモノ単独ではなく、形を纏わないアイデアも共に保存することを意味する。要するに「変化」もまた保存されなければならないのである。

思い起こせば《アルミナ》のタイトルには、「エロス」という、「生きているもの」「生命」を示唆する言葉が付されていた。生命あるものは常に「変化」を繰り返す。《アルミナ》を見る次世代の観客が現代のわれわれと同じようにその「エロス」を享受できるように保障すること——本論はそうした美術館の役割に繋がる一つの試みである。

《アルミナ》はこれからも変化し続ける。そしてその「変化」こそが、作品の本質である。

[注]

- 注1. 伊藤公象「ジュネーブ 日本現代美術展に参加して」『いはらき』1984年3月4日  
注2. 空間に合わせて形状が変化するタイプのインスタレーション作品は、他にも多数あるが、伊藤の場合には、使用するピースの形状が全て違っていること、ピースの数も膨大であるという点において群を抜いている。そのバリエーションは限りなく豊かであり、であるからこそ変化の振れ幅も大きい。  
注3. 伊藤公象が展示にあたり作成した資料より  
注4. (注1)と同 1984年4月8日  
注5. 2009年の回顧展(当館と茨城県陶芸美術館の二館を巡回)に際して茨城県陶芸美術館学芸員であった井野功一は「起土」の出品を作家に打診した。その経緯は自身の論文「recycle/rebirth 伊藤公象—制作の転生」『伊藤公象1974-2009展図録』p.54参照。また伊藤の「変化」に対する姿勢については、本論文に詳しい。

写真撮影：(図1)(図5)後藤充、(図8)(図13)伊藤公象、(図7)(図9, 10)内田芳孝



## Kosho Ito, “*Eros of Alumina (White Solidities are...)*”

Chika Mori

The Kosho Ito work in this museum’s collection, “*Eros of Alumina (White Solidities are...)*” was produced in 1984. Consisting of a great number of white solidities, it is a type of installation in which the pieces are assembled on the floor to form one integral work. Freely arranging the pieces, the artist creates the installation’s overall form in response to the character of the display space. The work, this is to say, changes in shape and appearance with each and every display.

When a retrospective devoted to Ito has held at this museum in 2009, he fired additional pieces and greatly changed the work’s volume and scale.

This thesis, taking “change” as its keyword, analyzes the work “*Eros of Alumina (White Solidities are...)*” and explores its meaning and underlying thinking in terms of Ito’s creative method of “minimizing human intervention and entrusting form to nature,” his theme of “organicity,” and his point of origin, “ceramics.”

From the perspective of the art museum, which requires that its collected artworks be unchanging, the character of Kosho Ito’s works poses a new issue.

平成21年度 東京都現代美術館年報  
研究紀要 第12号

平成22年3月31日発行

編集・発行

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