

泉茂のサイトスペシフィックアート—1970年代のひとつの表現より

山 中 俊 広

Site-Specific Art by IZUMI Shigeru —One of His Expressions in 1970s

YAMANAKA Toshihiro

はじめに

泉茂 (IZUMI Shigeru, 1922-1995) は、20世紀後半の日本の現代美術の動向に大きく寄与した美術作家の一人である。とりわけ泉の功績として頻繁に取り上げられるのは、1951 (昭和26) 年に大阪で結成された「デモクラート美術家協会」に参加していた頃の動きである。同会の主導者であった瑛九 (Ei Q, 1911-1960) と共に、戦後日本の美術界の復興を推進すべく精力的に活動を行い、さらに戦後の物資不足の中、版画制作の普及にも貢献し、それ以降の地域的な傾向でもある関西の版画表現の隆盛に寄与した存在の一人とされている。また自らの作家活動においても、エッチングやリトグラフを用いた叙情的な表現が高い評価を得て、当時から新進の版画家として国内で注目を集める存在となっていた⁽¹⁾。

1957 (昭和32) 年の同会の解散を経て、泉は1959 (昭和34) 年からニューヨークに渡航し、さらに1963 (昭和38) 年からはパリに移る約10年間の海外での活動の中で、彼の作風は大きく変容していった。とりわけ、抽象表現主義が衰退しポップアートが台頭していく当時のニューヨークのアートシーンを目の当たりにして、これまでの自らの情緒的な表現の限界を痛感したことがその契機とされている⁽²⁾。以後抽象表現の作風へと移行し、1968 (昭和43) 年の帰国以降も晩年まで一貫して、自らの感情と手業を排除して、造形力と構築性を意識した作品を制作し続けた⁽³⁾。また泉は、1970年 (昭和45) 年から美術学科の教授に就任した大阪芸術大学で、1992年 (平成4) 年に退任するまでの約20年間にわたり後進の指導と並行して制作活動も行っていたことから、現在も同大学グループには彼の指導を受けた教員が多数在籍しており、当時の彼のエピソードや作品に関する情報を得られる機会がある。さらに2012 (平成24) 年には、泉の作品および資料計57点が、彼の妻であった泉照子氏から同大学にま

とめて寄贈され、同大学内での彼の作家・作品研究のための環境は整いつつある⁽⁴⁾。

筆者は、自らが運営する大阪市此花区の現代美術ギャラリー the three konohana (ザ・スリー・コノハナ) で、2017 (平成29) 年に大阪市西区の現代美術ギャラリー Yoshimi Arts (ヨシミアーツ、代表：稲葉征夫氏) と最初の泉茂展を開催し、以後泉に関する展覧会を隔年で共同開催している。

泉展企画を始めた当時、すでに国内の多くの美術館に彼の作品は収蔵されていたものの、彼の没後20年以上が経過し、所蔵品展などで作品が公開される機会が減少し、徐々に忘れ去られつつある作家という印象があった。その理由として、泉の帰国後1970年代以降の後期の作品群が短期間に作風を変える経過を経ていたために、その全容をつかみにくいと、当時を知る作家や彼の生前を知らない学芸員が言及することが多く、すでに当時から一定の評価があった1950年代の版画作品に泉の評価や関心が向けられていた傾向があった。しかし稲葉氏と筆者は、人生前半の版画作品よりも、海外渡航を経て大きく作風を転換させることとなった1960年代以降の人生後半の作品に強く関心を持った。そうした経緯で2017 (平成29) 年から始めた泉茂展の共同企画では、泉の人生後半の作品の変遷から作家の再評価の機運を醸成していくことを目的に、特定の時代の作品や現代との接続に焦点を当てた展覧会をこれまでに4回開催した⁽⁵⁾。さらには、現代美術を専門とする美術館の学芸員と随時連携しながら、普段現存作家の展示やマネジメントを主体に行う商業ギャラリーでは行われることの少ない、物故作家の作品調査・分析を志向した展覧会企画を続けてきた⁽⁶⁾。

本稿では、2023 (令和5) 年の9月から10月にかけて開催した展覧会「Newly Discovered Works」⁽⁷⁾ で、the three konohanaにて公開した一部の作品群について行った作品本体の調査について、2章までで述べる。それに関する文献調査および展覧会会期中の観客からの聞き取り調査で得た情報から、該当作品についての分析を3章で論じる。さらに4章では、該当作品と類似すると思われる3つの作例を取り上げる。泉の生涯の表現活動の中でも作例の少ない「サイトスペシフィックアート」の側面から、彼の画業に通底する価値観を新たに考察するための基礎研究として論じるものである。

1. 作品公開に至る経緯

この一連の泉茂の再評価をうかがう企画の発端を作った人物であり、以後の企画でも常時協力を頂いていた大阪芸術大学短期大学部デザイン美術学科教授の堀野利久氏⁽⁸⁾ から、自宅にロール状態で保管している泉の作品が複数本あるとの知らせを受け、2023 (令和5) 年3月に稲葉氏と共に堀野氏のご自宅に伺い、それらを稲葉氏と筆者が一旦引き取ることとなった。これらは、没後も残されていた大阪府河南町にあった泉のアトリエが、2012 (平成24) 年

に完全に引き払われる際に、堀野氏が引き取ったものと聞いている。

引き取ったロール作品一式を開梱したところ、木枠に張られた痕跡のある50号から300号のサイズまでの油彩・キャンバスの作品13点の他に、巻きキャンバスのままで制作されたとみられる約4mから10m超までの長巾の作品が3点含まれていた。これまで泉の300号レベルのキャンバスの大作は公立美術館の所蔵品などで確認できていたが、それ以上の大きさの絵画作品は初めて目にするものであった。

泉の作品および資料を多数所蔵している和歌山県立近代美術館に、稲葉氏がこれら作品群についての情報照会を行い、木枠に張られた痕跡のある作品群の一部は、当館所蔵の資料から作品名および制作年の特定、類似作品からおおよその制作年の推定がなされたものの、巻きキャンバスの作品3点の手掛かりは全く得られなかった。また、泉が死去した1995(平成7)年ごろに、彼のアトリエに当時保管されていた全作品を記録したファイルが作成されていた。現在そのファイルは大阪芸術大学博物館で保管されており、こちらも実資料を参照したが、巻きキャンバスの作品群の情報の記載は無かった。当時、同大学の美術学科の教員が、副手や学生を動員して作品のリストアップを行ったそうだが、相当な数の作品があったために、開梱して広げることが難しかった作品はリストから外されたのではないかと推察する。

この巻きキャンバスの作品の他に、木枠に張られた痕跡のある作品群の中にも泉の転換期を分析する上での重要な作例であると推測される作品が存在していたことから、作品を公開する機会を創出することで該当作品の情報収集および作品の解釈を見出すことを目的とした展覧会「Newly Discovered Works」を、同年9月から10月にかけて2ギャラリーで同時期に開催することとした。the three konohanaでは、巻きキャンバスの作品3点を中心に展示する方針で計画を進めた。

2. 作品本体の調査、公開への取り組み

「Newly Discovered Works」展では、両会場とも巨大なサイズの作品を発表することとなったために、生前の泉に大阪芸術大学で指導を受け、卒業後は美術学科の副手として彼のアシスタントをしていた同大学美術学科特任教授(現・専任教授)の中川佳宣氏に協力を頂いた。中川氏には、展示構成の助言および、キャンバス地の状態の作品を木枠に張り直し、巻きキャンバスの作品を壁面に設置する設営作業にも携わって頂くこととなった。

当初the three konohanaで公開する計画としていた巻きキャンバスの作品3点のサイズと素材・技法は、以下のとおりである。

(a) 短辺118.5 cm × 長辺約1100 cm / 油彩(エアコンプレッサー、一部手彩色)、キャンバス

(b) 短辺 114.3 cm × 長辺約 1100 cm / 油彩 (エアコンプレッサー)、キャンバス

(c) 短辺 133.3 cm × 長辺 392.5 cm / インクジェットプリント (ネコプリント)、キャンバス

(a) と (b) は、70 年代から泉の代表的な制作方法である、油絵具をエアコンプレッサーでキャンバスに吹き付けて描かれた作品であった。赤茶色をベースに、緑や青系色が随所に滲んでいるような画面で、描かれている模様はどこも一致しない。

(a) [図1] は長辺の端に油絵具が着彩されていない余白が数センチあり、さらにその部分にはタッカーで針を打ち付けたところが多数あった。恐らく油絵具をエアコンプレッサーで吹き付ける際にキャンバスを板などに固定していた跡だと推測される。そして、長辺の片面には、写真の 35 ミリフィルムのパーフォレーションのような形が白の絵具で端から端まで描かれていた [図2]。こちらはところどころにムラがあり、当時の泉の制作方法だとエアコンプレッサーで描くのが通例だが、その部分のみは手彩色で描いていた可能性が考えられる⁽⁹⁾。

一方で (b) [図3] は、(a) の長辺部分の余白が切り取られたようになっており、(a) とのサイズの比較から、当初からパーフォレーションの形は描かない作品として制作されたものと推測される。

また共に短辺の端の裏面に、(a) は「49.10.15」[図4]、(b) は「50.6.10」とゴム印のようなもので数字の記載があった。その形式から和暦の日付を表しているものと推測すると、それぞれの作品の制作 (開始または完成) に関する日付とすることが現実的であり、これらは 1974 (昭和 49) 年から 1975 (昭和 50 年) にかけて制作された作品群であると推定した。

(c) [図5] は、明らかに他の 2 作品と異なる傾向で、当作品を梱包していた紙に「ネコプリント」と書かれていた通り、大判のインクジェットプリントでキャンバスに印刷された作品であった。印刷されたイメージには、長辺の片側に影のようなものが長く写っており、おそらく泉がエアコンプレッサーと油絵具で描いた作品を写真に収め、そのフィルムを縦横比関係なく引き延ばすように印刷して作られたものと思われる。また、短辺の端にはキャンバスを何かに固定したテープの跡が余白として残り、またキャンバスの端にはタッカーなど何かに固定した跡が見られないことから、実際に発表した作品ではなく、大判インクジェットプリントの印刷実験として作られた作品と推測した。

この時期、関西の版画界隈では、新しい印刷技術として通称「ネコプリント」を当時の作家が制作に活用する動きが頻繁にあったと、中川氏の他、当時を知る学芸員や作家からも聞いた。自らの本格的なキャリアを版画家からスタートさせた泉は、1960 年代以降の絵画志向の表現でも自らの描きを何かに置き換え、自らの行為を直接画面に表現しないように心がけていたことから、ネコプリントの技術に接触したことは理に適ったものと思われる。ただ、泉の主要作品にこの技法で制作された作品は他に確認できていない。

これら3点の巻きキャンバスの作品をthe three konohanaのギャラリー空間に展示する計画だったが、(a)と(b)の10m超の作品を一つの壁面に展示すると圧迫感が生じ、作品を細やかに鑑賞する余地が得られないこと、さらに(b)は画面に余白がないことから、画面を傷つけずにキャンバスを壁面に固定することが困難であったため、(b)の展示は断念し、(a)と(c)の2点をメインに展示することとした。

展示設営の直前に、該当作品の出品履歴と思われる情報を泉の著書から発見し、当時の展示では、10m超の巻きキャンバス作品を天井から吊るしていたことが判明した(その詳細は次章にて言及する)。そのため展示方法を中川氏と稲葉氏と再検討したが、the three konohanaの空間では天井高が十分にないこと、そして当時の出品作がすべて揃っていないことから再現展示は効果的でないとの判断により、絵画作品の一般的な展示方法を順守して、壁面に沿って水平方向に鑑賞できる展示とした[図6]。

3. 文献調査および作品公開中の情報収集からの分析・推論

複数の文献から、「Newly Discovered Works」展で公開した(a)と、公開しなかった(b)の2作品は、1976(昭和51)年10月1日から9日の会期で、当時京都の三条河原町にあった朝日画廊で開催した個展での発表作である可能性が高いことが判明した。そうすると、前章で述べたキャンバス裏の日付の推測も、おおそ理に合う時期であった。

1980(昭和55)年の泉の講演録の中に、「10メートルの長尺のキャンバスに、ポジとネガの色で作品を作るというアイデアで構成」する個展で、カラー写真のネガフィルムをモチーフにエアコンプレッサーで油絵具を吹き付けた10m超の巻きキャンバスの作品を少なくとも3点空間に張り巡らせ、併せて10m超のネコプリントによる巻きキャンバス作品による構成にしたと、モノクロの展示風景の写真[図7]と共に記述があった⁽¹⁰⁾。また、その写真のキャプションには「ネガ・ポジ・テスト」とあり、さらに別の文献の年譜に、当展で《カラーポジティブ》と《カラーネガティブ》を出品していた⁽¹¹⁾との記述があった。ただ、「ネガ・ポジ・テスト」が展覧会タイトルかインスタレーションとしての作品全体のいずれを指しているのか、また(a)と(b)は、《カラーポジティブ》と《カラーネガティブ》のいずれに該当するかの確証は得られなかった。しかし(c)は、当時の展示で発表されたネコプリント作品は10m超と述べられている⁽¹²⁾ことから、当時の出品作でないことは判明した。

泉が写真のフィルムを題材に作品を制作していたことについては、それ以前の彼の活動履歴からも整合性はある。ニューヨークに渡航した1959(昭和34)年から翌年にかけて、作品制作にのめりこめなかった泉は、毎日のようにカメラを片手にニューヨークの街に出て、カラーフィルムでその風景を撮り続けるという時期を過ごしていた⁽¹³⁾。また数年前の1972(昭和47)年ごろには、写真製版による「72cm×72cmシリーズ」と名付けられた版画作品も多数手掛けている。当時の泉にとって写真のフィルムは、ニューヨークでの作風の大きな転換

期に思索の時間をもたらし、さらに帰国後は直接的な作品制作の素材として、公私ともに身近な存在であったと言える。

この作品群には、泉の生涯の作品を総覧する中で特筆すべき点がいくつかある。まず、これまで版画や木枠に張られた油彩画といった、単体で成立する作品ばかり手掛けてきた泉が、空間構成、つまりインスタレーションとしての展示＝作品として制作していたことである。このような作例は極めて少なく、その他の類似例については次章で詳しく論じるが、1950年代の叙情的かつ有機的な表現から一変して、帰国後は没個性的かつ普遍的な表現に大きく移行していた泉が、作品自体は同時期の表現を踏襲しているものの、スペクタクルな空間表現をしていたことに筆者は疑問を持った。

展覧会開催中は観客へのヒヤリングを行い、約50年前の作品であったために当時の展示を知る関係者と出会うことは叶わなかったが、作品の解釈に有意義な情報がいくつか得られた。まず、当時の作品の発表会場であった朝日画廊は、京都朝日会館内のギャラリースペースであった。当会館には1935（昭和10）年の開館時から映画館としての機能があったこと⁽¹⁴⁾、さらに当時の京都では前衛映像の作品発表が頻繁に行われていた時期とも重なっていた⁽¹⁵⁾という情報が得られた。この作品群は、泉が写真のフィルムをモチーフにしたものであると述べていることは前述の通りであるが、本来写真のフィルムを観察する時には水平に手に取って見ることが一般的である。しかし、当時の展示では天井から垂直に垂れ下がるように作品が設置されており、これはむしろ映像のフィルムを観察する際の角度である。また当会館は、建て替え前の戦前から映画館として広く知られていたが、1975（昭和50）年の建て替え時に映画館としての機能が一時的に失われていた⁽¹⁶⁾。つまりこの泉の作品群は、写真フィルムのイメージとして作りながらも、展示では映像フィルムのイメージを用いて、かつて当会館にあった映画館の記憶を再現したものではないだろうか。そのように解釈すると、会場のサイトスペシフィックな要素を取り入れた、彼にとって珍しい傾向の作品であると推測できる。

また(a)は、10m超の幅がおおよそ3つのイメージに区切られる画面構成になっていたが、写真表現をしている複数の作家の指摘から、それぞれの画面のイメージはネガフィルムを誤って感光させた時にフィルム上に現れる効果や色彩に近いとの情報を得た。当時の泉は自らの想像の中で作られたイメージを描くことは少なく、実際に視覚で捉えたものを写し描きつつアレンジするのが彼のスタイルであった。また普段からの泉の作品素材やその現象への深い関心から、現像に失敗したネガフィルム上に起きた現象に、彼の制作意欲が向かったのは自然なことであろうと推察する。さらにこの(a)の三分割されたイメージの中央の画面に

は、1970年代前半に制作していた水玉模様のある作品 [図8] のような画像がうっすら見えていることから [図9]、自らの作品を撮影したネガフィルムが感光した部分を描き写している可能性が高い。

さらに、これらの作品群と同時に、F40号のキャンバス2点《OF4010》、《OF4011》[図10、11]を同じ空間内で発表していたことが文献から確認できた⁽¹⁷⁾。これらのキャンバス作品2点は、巻きキャンバスの作品群と比べて全体的に沈んだ色調で描かれており、写真を扱う作家からフィルムの下から光を当てずに見える色調に近いとの指摘を得た。なおこの作品2点は、生前の代表的な画集2冊⁽¹⁸⁾に共に掲載されている。

しかしながら、これらの巻きキャンバスの作品群の、1976(昭和51)年の個展出品作との関連および一致についてはまだ不確かな点も多く、引き続き更なる調査が必要である。現在、当時の写真が文献に掲載されているモノクロ画像1点しか確認できていないため、和歌山県立近代美術館で保管されている泉が撮影した膨大なフィルム資料から、関連するものを掘り起こす必要がある。さらに、他の当時の出品作も堀野氏または他の関係者が保管している可能性があり、その調査も継続して進めていきたい。

4. 類似する傾向の作品例

この巻きキャンバスの作品群が、泉の生涯の作風の変遷および、1970年代の作風の傾向との比較において、特異である理由を改めて整理する。まず作品のサイズにおいては、1点のサイズが10mを超え、当時の発表会場であった朝日画廊のギャラリー空間の規模は正確に確認できていないものの、複数の作品によるインスタレーション作品と捉えても、恐らく泉の生涯の中でもこの作品群は最大規模のものとして推定される。また、短期間であっても同様のモチーフおよびテーマで複数の作品が作られることが泉の通例であるが、これまで出版されている彼の画集および美術館の展覧会図録でも、フィルムをモチーフとした作品はそれら以外に見当たらない。これらの作品群が制作された1970年代は、水に浮いた油膜をモチーフに、赤青黄の三原色と銀色に絞った色使いで描く作品が中心であり、この沈んだ赤茶色系統を中心とした色彩は、他の作例でも見当たらない。

このようなことから、これらの作品群の表現は、この1976(昭和51)年の朝日画廊での出品作のみに採用したものと捉えるのが適切ではと考える。結果としてそうなった可能性もあるが⁽¹⁹⁾、この作品群をサイトスペシフィックアート⁽²⁰⁾としての表現と仮定すると、これらと類似する泉の特殊な作例がいくつか存在する。

まず、大阪・阿倍野橋の近鉄百貨店本店の2階北側の屋外通路にあったプロムナードギャ

ラリーで、1988（昭和63）年に発表した《スクランブル抽象》がある。この作品は大阪芸術大学が主催する展覧会〔図12〕⁽²¹⁾の出品作であり、幅約4mのショーウィンドウ内に複数の立体作品や既製品の玩具、剥製などで構成し、泉の立体作品およびインスタレーション作品としても珍しい作例である。当時の泉は、従来の幾何形体のモチーフに加えて雲形定規の形が加わり、エアコンプレッサーでキャンバスに吹き付ける絵具を油絵具からアクリル絵具に移行した平面作品を主に制作していた時期であり、このような表現はその前後にも類似作は見当たらない。2018（平成30）年に開催した大阪芸術大学博物館の所蔵品展⁽²²⁾で、この《スクランブル抽象》の再現展示を当時副手として設営に関わった中川氏の協力の下で行われ〔図13〕、当時の展示構成が判明した。ショーウィンドウの外側から眺める観客が真正面から作品面に映り込む作りになっており、サイトスペシフィックアートおよび参加型アートとして制作したであろう泉の意図が垣間見られる。

もう一つの類似例として、巻きキャンバスの作品群を発表した前年1975（昭和50）年に、大阪府民ギャラリー（のちの大阪府立現代美術センター）で開催した個展「集合」の出品作がある〔図14〕。ここでは、泉がこの2年前から集中して取り組んでいた「0号シリーズ」約1000点を発表した。この「0号シリーズ」は、同じサイズ（18×14cm）のキャンバスに、手描きを排除し、定規やコンパスで描いた幾何形体の輪郭を組み合わせ構成した12～13種類の画面に、銀地に水に浮かぶ油の虹彩の効果を取り入れた着色を油絵具とエアコンプレッサーで行うという制限の下で、どれだけのバリエーションを生みだせるかというスタンスで制作した実験色の強い作品群であった⁽²³⁾。その1000枚もの作品を、泉は500枚程度の作品は一つの壁面に自ら展示し、残りの500枚をもう一つの隣接する壁面に来場者に好きなどころに自由に掛けてもらうという方法を取った。個々の作品のバリエーションは自らが担いつつ、展示構成は実質的に他者に委ねるという参加型アートの形式で行われており、これも観客が集うギャラリーの場の性質を活かしたサイトスペシフィックな表現と捉えることができよう。

この「0号シリーズ」は、その直後に大阪と東京のギャラリーでも発表し⁽²⁴⁾、さらに1976（昭和51）年にはその一部の作品が文化庁主催「第11回ジャパン・アートフェスティバル」の出品作⁽²⁵⁾として、アメリカ・ロサンゼルスとシアトルで発表された。しかし以後このシリーズは継続して制作されることなく⁽²⁶⁾、新たな別の表現へと移行していった。

それから20年以上が過ぎ、この「0号シリーズ」が壁画に形態を変えて再び作品化された。大阪府立大学（現・大阪公立大学中百舌鳥キャンパス）に1992（平成4）年竣工した、大阪府立大学総合情報センター（当時）に併設するUホール白鷺のエントランスホール・ホワイエに設置された《罇 ECHO》がその作品である〔図15、16〕。0号キャンバスと同じサイズの1120枚のタイルに、1970年代当時の実作品の画像を印刷したものを組み合わせ、幅約10m、

高さ約3mの陶壁画の作品として再構成された。恒久設置のパブリックアートとして泉が制作した作品として、生涯で唯一だと思われる。

《罅 ECHO》と名付けたのは、「響きあう二つの峰を考慮した⁽²⁷⁾」ためと泉が後日談として語っている通り、作品を設置するホールの性質を意識したサイトスペシフィックアート作品としての意図が見られる。また泉の晩年、1990年代の作品には、過去の作風を部分的に使うことが度々見られるが、過去の作品をここまで直接的に取り入れているのは大変珍しい作例である。

さらに注目すべき事実として、この泉の作品は、同大学のキャンパス再整備計画の一環として1986(昭和61)年から1995(平成7)年にかけて学内に8点のパブリック作品が設置されたうちの1点であり⁽²⁸⁾、このプロジェクトを主導していたのが、かつての同大学事務局長であり、当時は大阪府立現代美術センターで館長をしていた前田孝一氏だったことである⁽²⁹⁾。前田氏は、同センターの館長に1987(昭和62)年から1992(平成4)年まで在任していたが⁽³⁰⁾、同センターの前身は、かつて泉が「0号シリーズ」の最初の発表を行った大阪府民ギャラリーであった。

この作品は泉から提案したものではなく、「0号シリーズ」の壁画を制作したいと大阪府立大学側から依頼があったものだと、制作した翌年に彼本人による言及がある⁽³¹⁾。かつての作風とほぼ同質の再制作という事例がこれまでに無かった理由は、この作品がコミッションワークとして制作されていたことから明らかである。また前田氏自身が、自ら館長として勤務する大阪府立現代美術センターの前身の施設での泉の発表作を提案することも、理に合うものと思われる。当時と素材や制作方法は異なるが、同じ大阪府の施設に表層のイメージを再現させたことは、広義のサイトスペシフィックアートと捉えることは可能であろう。

また、泉も前田氏もそれぞれに言及しているが、この依頼を受けて泉はキャンパスの0号サイズの陶板の組み合わせによるプランをいったん作ったが、のちに壁画が入る空間の手前に、視界を遮るように2本の大きな円柱が設計されていることが判明して、結果として現在の構成に変更したというエピソードが残っている⁽³²⁾。

おわりに

最後に、本稿の考察をさらに進めていくための次の課題をうかがうものとして、1979(昭和54)年に泉が『架空通信』第一号に執筆したテキストを以下に引用する。

絵を描くことではなく、絵を造る方法を考えること、これが作品に対するぼくの姿勢である。それも出来るだけ簡単なシステムで、複雑な効果を発揮するメソッドが望ましい。そのほかにも色々と興味をひかれる要素があるが、最後のところで、これ以外のものの

分量が増えてくると、僕の仕事でなくなるのだ。

たとえば、むやみに感情的要素が混入してきたり、その場の心理的要因に左右されるなどといったこと。

或いは内面的な得体の知れない衝動、深まりにある生理的、動物的行為などを意識的に避けているのかもしれない。

こういったなまの減少は、生活のレベルで発散すべきで、そのフルイに残った石ころが、ぼくの作品の元素であり、元素のならばかたの方法が作品に対するぼくの姿勢である⁽³³⁾。

泉にとって、サイトスペシフィックアートや参加型アートの表現は、他者の感情や行為を有機的に喚起し、作家本人もそれらに触れて感情の揺らぎをもたらす余剰的要素であるために、「絵を造る」行為から外れるものとして見做していたのかもしれない。しかし、自らの行動および表現範囲を確かめるために、この類の作品制作を度々行っていたことは、泉にとって不自然ではないことと思われる。

あらゆる作家の表現の変遷において、自らの思考の固まりをほぐすかのようなイレギュラーな作例や、作家の論理と実践が一致しない思いつきのような作例は、度々垣間見られるものである。生涯で恐らく最大規模の作品が泉自らの言葉で多く語られていないことは、彼自身にとっては重要な作品でない、または実験が不調に終わったことを表しているのかもしれない。けれども、それも作家の試行錯誤の痕跡としてその後の何かに活かされ、または過去の制作活動の振り返りとしてなされた要素として注視すべきである。

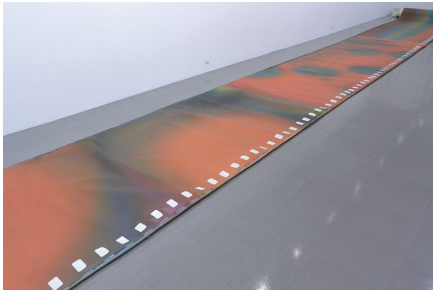
また1978(昭和53)年に、高橋亨が泉の作風の変化を「10年周期」と語ったことから⁽³⁴⁾、彼もその直後から晩年までその傾向を意識した言及を続けていた。泉はその10年周期の単位をスタイルと呼び、その間に特定の関心事を熟成させつつ、作品の表層は常時変えていくスタンス⁽³⁵⁾を晩年まで守り続けた。新しい外的な表現に新鮮さを覚えて追求する若い時代と異なり、自分の知らない自分を見出すことに興味があって、自分自身の成長を確認するための作業として作品制作があるとも泉は語っている⁽³⁶⁾。欧米渡航期から形成されていった泉の人生後半の制作活動のスタンスの中で、彼の作品変遷の中で度々現れるサイトスペシフィックアートの類の仕事は、あえて自分の中にない思考や制作方法を取り込んでいくことにより、自らのスタイルに刺激を与え、後の作品の変化をもたらす、他力の化学反応のような効果を積極的に楽しむものだったのではないだろうか。

註

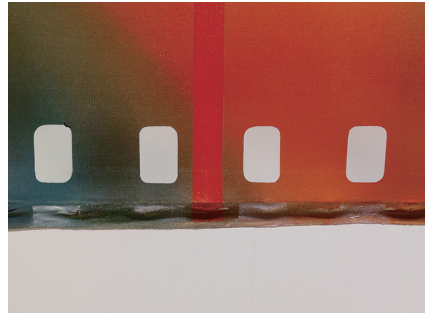
- (1) 吉原英雄「泉茂の版画 —初期の頃—」、『泉茂 版画作品集』和歌山県立近代美術館、1998年、87-90頁。
- (2) 泉茂著、松本弘編『旅人泉茂 自著述集』番画廊、1996年、80頁。
- (3) 同上、80頁。
- (4) 筆者は、大阪芸術大学博物館が開設された2002（平成14）年から2004（平成16）年まで常勤の学芸員として勤務し、2023（令和5）年4月から非常勤の学芸員として当館で再び学芸業務に就いている。
- (5) Yoshimi Arts, the three konohana 『3 texts for IZUMI SHIGERU in 2023』、2023年、5頁。
- (6) 美術館との連携において、2017（平成29）年の企画では、同時期に開催していた和歌山県立近代美術館での泉茂の回顧展「ハンサムな絵のつくりかた」を企画担当した、学芸員植野比佐見氏による講演を実施。2021（令和3）年の企画では、和歌山県立近代美術館主幹奥村泰彦氏と豊田市美術館学芸員鈴木俊晴氏がオンライントークショーに登壇。2023（令和5）年の企画では、会場で配布したテキストリーフレット『3 texts for IZUMI SHIGERU in 2023』に、国立国際美術館主任研究員福元崇志氏が寄稿。
- (7) 「Newly Discovered Works」展覧会概要 <https://thethree.net/exhibitions/6265/>、最終閲覧2024年9月16日。
- (8) 稲葉征夫「泉茂作品を扱うこと」、前掲『3 texts for IZUMI SHIGERU in 2023』、2頁。
- (9) 前掲『旅人泉茂 自著述集』、150頁。1972年ごろの作品まではエアコンプレッサーと手描きを併用していると泉は述べており、この作品はサイズの特異性もあり、パーフォレーションの部分のみ手描き併用を再び採用したものと推測される。
- (10) 前掲『旅人泉茂 自著述集』、147頁。
- (11) 三木哲夫編『年譜』、泉茂『画業 泉茂』講談社、1989年、194頁。
- (12) 前掲『旅人泉茂 自著述集』、147頁。
- (13) 同上、103-104頁。なお、没後の2006（平成18）年には、これらニューヨークで撮影した写真をメインとした展覧会「画家泉茂の写真展」が、滋賀県立近代美術館で開催された。
- (14) 「消えた映画館の記録」、<https://hekikaicinema.memo.wiki/d/%B5%FE%C5%D4%BB%D4%A4%CE%B1%C7%B2%E8%B4%DB>、最終閲覧2024年9月20日。
- (15) 坂上しのぶ「70年代映像史」、<https://shinobusakagami.com/images-history/70年代映像史/1390/>、最終閲覧2024年9月16日。
- (16) 『建築と社会』第56集、日本建築協会、1975年、28-32頁。のちに「京都朝日シネマ」が1988（昭和63）年に当会館内にオープンし、2003（平成15）年まで現地で営業を続けた。
- (17) 前掲『画業 泉茂』、194頁。
- (18) 前掲の『画業 泉茂』の出版前に、『画集・泉茂』（木村重信・高橋亨・村松寛・森啓編、1978年今橋画廊発行）が出版されている。
- (19) この仮説以外に想定されるのは、泉がフィルムをモチーフとした作品シリーズとしての展開に、次のイメージが思い浮かばなかったこと、また大きな作品を制作することの物理的および身体的負担から断念したという説も考えられる。
- (20) 熊倉純子監修『日本型アートプロジェクトの歴史と現在』公益財団法人東京都歴史文化財団、2013年、第0章1-5頁。
筆者は2012（平成24）年から約10年間、断続的に複数のアートプロジェクトでキュレーターおよ

びディレクター職を担っていた経緯から、この視点で泉の該当作品を分析する発想を得た。この言葉には、戦後から1980年代にかけての展示専用空間ではない、パブリックな空間に作品を置くことの実験的な取り組みから、1990年代以降に展開される、場の歴史性や現地および社会の人々とのつながりを作品に反映させることにより、特定の場所でしか成立しえない作品表現までの経緯が広義に含まれている。本稿では、1990年代以降の考え方を基準にしているが、当時の泉にその意識は無かったことから、その質は問わずに論じるものとする。

- (21) 展覧会名は「The 1st Show Window Show - 9人の現代作家による競演」。会期は1988(昭和63)年11月11日～30日。出品作家は、人見政次、持田総章、小田信夫、泉茂、田中健三、出原栄一、齋部哲夫、本野東一の大阪芸術大学の教員で構成。
- (22) 展覧会名は、大阪芸術大学所蔵品展「大阪芸大“はたち”の頃 一元美術学科長・松井正と泉茂」。会期は、2018(平成30)年9月10日～29日。
- (23) 前掲『旅人泉茂 自著述集』、134頁。
- (24) 大阪府民ギャラリーの個展の第二部として、その翌週から大阪市の今橋画廊での個展「解析」が開催され、翌年1月には東京のガレリア・グラフィカでも0号シリーズの最新作を中心に構成した個展「個と集合」が開催されている。
- (25) この出品作は、約1000枚の0号のキャンバス作品からそれぞれ144枚ずつ選び組み合わせ、《集合-A》と《集合-B》の2つの作品として再構成された。現在は共に国立国際美術館(大阪)が所蔵している。
- (26) 番画廊『泉茂 0号シリーズ(6)』、1994年。1994(平成6)年に大阪・番画廊での個展で「0号シリーズ」の回顧展を開催した際に、約20年ぶりに0号のキャンバス作品の新作を発表しているが、1970年代の表現ではなく、その当時の作風であった雲形定規とアクリル絵具による表現で制作された。
- (27) 前掲『旅人泉茂 自著述集』、135頁。
- (28) 「所長対談 キャンパスアートによる環境づくり」、大阪府立大学総合情報センター『アウリオン』第4号、1994年、6頁。
- (29) 同上、2頁。
- (30) 中塚宏行『美術／漂流V(第3巻) 学芸員Nの軌跡』中塚宏行、2021年、480～481頁。
- (31) 前掲『旅人泉茂 自著述集』、135頁。
- (32) 同上、135頁。前掲「所長対談 キャンパスアートによる環境づくり」、『アウリオン』第4号、4頁。なお、この変更前の構想スケッチは大阪芸術大学に所蔵されている。
- (33) 前掲『旅人泉茂 自著述集』、63頁。
- (34) 高橋亨「イメージから方法へ」、木村重信・高橋亨・村松寛・森啓編『画集・泉茂』今橋画廊、1978年、4-9頁。
- (35) 前掲『旅人泉茂 自著述集』、159-160頁。
- (36) 同上、159-160頁。



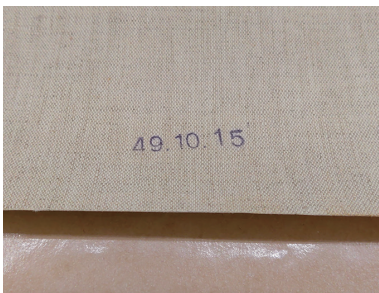
[図1] 巻きキャンバス作品 (a) 開梱時の状況 (筆者撮影)



[図2] 巻きキャンバス作品 (a) パーフォレーション部分拡大 (筆者撮影)



[図3] 巻きキャンバス作品 (b) 開梱時の状況 (筆者撮影)



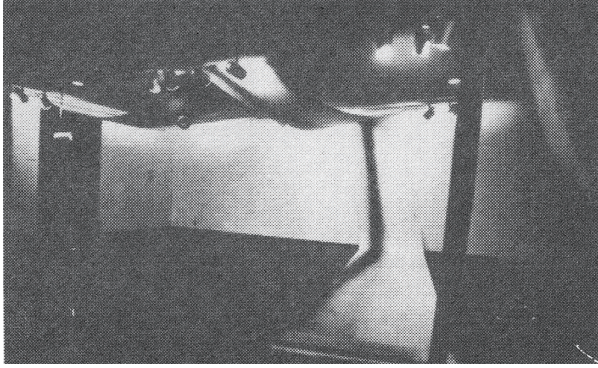
[図4] 巻きキャンバス作品 (a) 裏面のゴム印 (筆者撮影)



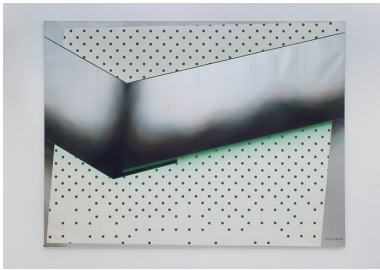
[図5] the three konohanaでの巻きキャンバス作品 (c) の展示風景 (筆者撮影)



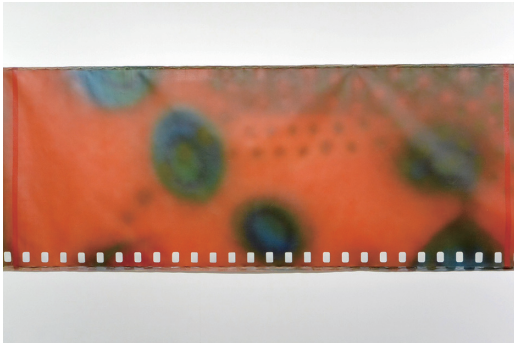
[図6] the three konohanaでの巻きキャンバス作品 (a) の展示風景 (筆者撮影)



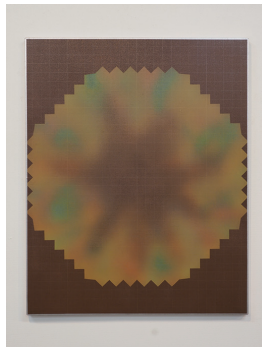
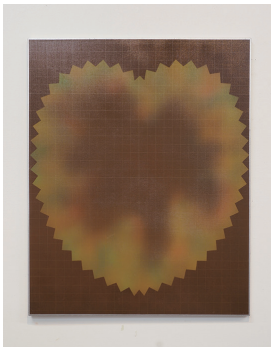
[図7] 1976年朝日画廊での個展記録写真
(『泉茂 自著述集』番画廊、1996年、
147頁より)



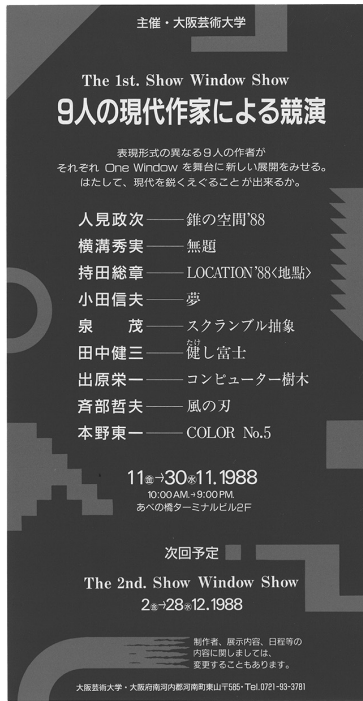
[図8] 巻きキャンバス作品群と共に保管されていた
《IF200xx (仮称)》1970年
(写真提供：Yoshimi Arts、撮影：高嶋清俊)



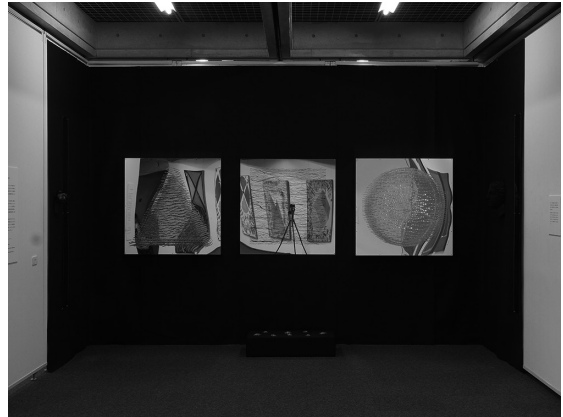
[図9] 作品が写り込んだフィルムのイメージ
を描いたと思われる、巻きキャンバス
作品 (a) の部分 (筆者撮影)



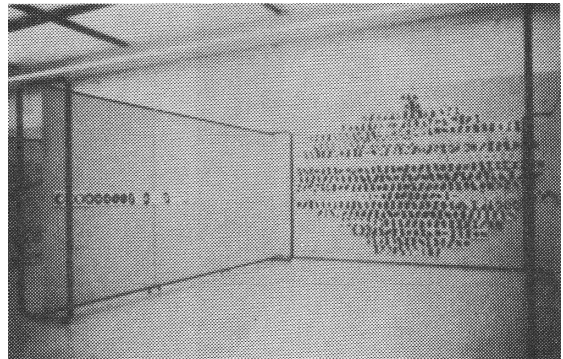
左：[図10] 《OF4010》
右：[図11] 《OF4011》
(写真提供：共に大阪芸術大学博物館)



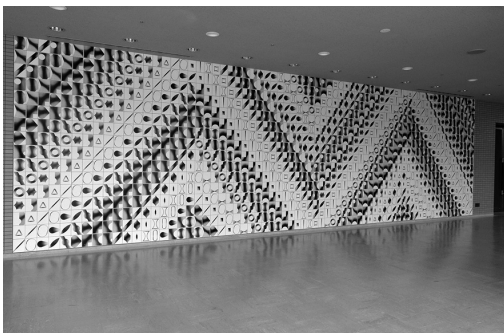
[図12] 「The 1st Show Window Show 9人の現代作家による競演」DM (資料提供：大阪芸術大学博物館)



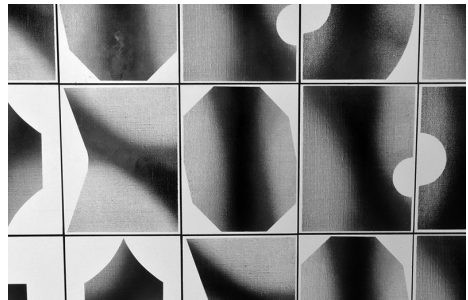
[図13] 《スクランブル抽象》2018年の再現展示 (写真提供：大阪芸術大学博物館)



[図14] 1975年大阪府民ギャラリーでの個展記録写真 (『泉茂 自著述集』番画廊、1996年、148頁より)



[図15] 《洶 ECHO》全景 (筆者撮影)



[図16] 《洶 ECHO》部分拡大 (筆者撮影)