

Untitled

Tadaaki Kuwayama

桑山忠明展

金沢21世紀美術館のためのプロジェクト
Project for 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa

講演記録

2011年3月12日(土)

講師：市川政憲(茨城県近代美術館長)

桑山忠明の目指す「空間」について

講演会：桑山忠明の目指す「空間」について

市川政憲（茨城県近代美術館長）

Untitled
Tadaaki Kuwayama

ただいまご紹介いただきました市川でございます。
昨日、金沢駅に着いたところで地震のことを知りました。夕刻、ようやく電話が通じ、私が勤める美術館の状況は知りましたが、ここにいてよいものか、しかし、帰るにも帰れず、今ここでお話をさせていただくような次第です。

今日は桑山さんについてお話させていただきますが、昨年、こちらの不動産芸課長さんから今日の件の話をいただきました。桑山さんのご指名とのことでしたが、なぜ私なのかという思いで少し考えさせてもらいました。といいますのも、桑山さんの仕事を真正面から論じるだけの研究の蓄積が私にはないと思っていまして、桑山論を語る人はほかにおられるのではないか、少なくとも私ではないという思いがあったからです。

実を申せば、美術館にずっと席を置いてきた私にとって、桑山さんは、どちらかというとき少々荷の重い作家でありました。苦手な方でした。東京国立近代美術館にいた頃に、桑山さんから一度ならず展覧会の申し出をいただきました。夫人同伴で来られる桑山さんは、紙筒から、ケント紙だったと思いますが、硬い紙に鉛筆で几帳面に引かれたプラン図を机の上で開いて見せながら、こっちの反応をうかがうのです。ご本人にはこのプランだけで何かが見えていたのでしょうか、その提案が、三つの美術館で同時に展覧会ができなにかというような、壮大なプランを開陳されるのです。こっちはそういう話を伺えば何うほど、壁を塗りかえる必要など会場をつくることに随分と経費がかかるだろうとか、それこそあのような「ピュア」な仕事にどれだけの人が関心を向けてくれるのかといった課題ばかりが膨らみ、これは無理だなという結論になっていくような次第で、そこではついに展覧会はかないませんでした。

ささやかな企画でしたが、私が一緒に仕事できましたのは、先ほど担当の方から紹介がありましたが、愛知県美術館で、名古屋市美術館と時期を重ねてそれぞれの展示場の一室だけを使った「ワンルーム・プロジェクト」と銘打った小規模な展示だけでした。

そんな次第ですので、この席の荷の重さにためらい、少し時間をもらって考えさせてもらったのですが、考えてみると、桑山さんの現在の仕事と、今の自分が向かい合っている美術館の現状というか問題点とが、決して別のものではないと思えてきました。桑山さん自身、近年は一貫して、「美術館のためのプロジェクト」と称されておりますが、彼の近年の展示がまさにそうした美術館の存在そのものと切り結ぶものであると、実感されることがありました。その辺のところを話すことでよければと、担当の平林さんに返しましたところ、美術館の現場にいれば必ずや直面することであるからでしょう、賛同を得られましたので、今日はその辺のことをうろろうとお話させていただくことになるうかと思えます。

まず、桑山さんの「作品」の「素材」ということ、材料へのこだわりというあたりから入りたいと思います。ここ金沢でもそうだったと聞きましたが、先ほど申し上げた初対面

の時から、チタンでつくりたいということを桑山さんは頻りに言われていました。チタンという物質は、非常に高純度で展延性、耐食性が高く、何よりも自重に対する強度というのが鉄の2倍、アルミの6倍という、それがチタンというものだそうです。ただ、加工の面では難しいところがありまして、低温では粉末化してしまうということもあるそうで、彼はこの腐蝕に強いチタンを使いたいと思いながら、おそらくこれまでに何度も断念を繰り返してきたことでしょうが、彼のそうしたこだわりに着目します。それはまた、仕上げの精度を求めることにも通じています。近年の作品はユニットから成るものですが、製品の個々にむら、差異がない仕上げの精度を突き詰めます。そうした姿勢、物質の現実と妥協しない姿勢は、今の私にはとても得難いことに思えます。以前は桑山さんの要求を過大なものと感じていましたが、それは自己本位のものではなく、物質世界の即自性、さらには見える物がすべてと思いがちな私たち自身の即自性に対するひとつの批判のようにも、今は思えるのです。

桑山さんは「ピュア(pure)」ということばをよく口にされます。その桑山さんにしても、ピュアならざる現実をどこかで受け入れなければ、作品というものはありようもなく、だからこそ桑山さんは「ピュア」と言われるのでしょう。今、ますます現実主義的になっていく世の中といえますか、現にあるものと折り合いをつけるところからしか物事が始まらなくなっている、そうした中で桑山さんの非妥協性というのは、以前にもまして意味があるように思えるのです。

作品という見えるものとしてあるためには、何かしら物によらざるを得ません。その際の物との関係において、よく「素材」ということばが使われますが、この、素材として選ぶ物との関係をどう取るかということが、ひとつの問題であります。

例えば鉄が選ばれる場合、例えば鉄の堅さという性質が作家にとって都合のよい面として取り込まれることがあります。現実のこの世界においてはそのように物質が利用されているわけですが、芸術の世界においても、「素材」という考え方には、そういう功利性が働いています。自分を表現するために、物質を自分に引き寄せ、都合のよい性質を取り込んでいくことはよく見られるところです。その一方では、物質に取り込まれる関係というものもあるかと思います。物が匂うくらいに、物質性を際立たせる制作というものもよく目にすることです。

桑山さんの仕事が、個人的な表現というものでないことは、あらためて申すまでもないでしょう。ここで申しあげたいことは、むしろ後者の関係との違いということで、彼があれほどチタンという材料にこだわりながら、物質性に対して「ピュア」であろうとしていることであります。

それはこういうことではないでしょうか。例えば鉄と言った時に思い浮かべるものは、光っている鉄であったり、あるいは錆びた鉄であったり、あるいは溶鉱炉から出てきたドロドロの鉄かもしれません。物と直にかかわる作家は、時に鉄を軟らかいと感じることもあるように、人それぞれで堅いと感じたり、軟らかいと感じたり、そうしたそれぞれの体験する特性において、先ほど申しましたように物を素材として選ぶことにもなるのですが、鉄といっても人によってイメージするところはさまざまであり、そのどれもが鉄の

一面、一部であるわけです。それが物のありようであるのですが、概念としての「鉄」は、そういうものすべてをひっくるめてあるはずです。「概念」ということばは、固定概念などと言われるように、いささか貶められた使い方がみられますが、そもそもは存在の全一性への志向の形ではないでしょうか。もとよりそんな鉄は現実には存在のしようがありません。つまりは、私たちが目にするどの鉄も「鉄」ではなく、同時に、人間が頭でつくり出した概念としての鉄は、現実にあるどの鉄でもない「鉄」、いわば不在の「鉄」ということでもあります。にもかかわらずと言いますか、だからこそと言うべきか、現実にはあり得ない概念という全きものの顕現を桑山さんは「ビュア」なものとして追求してきたのではないのでしょうか。不在の鉄の顕現こそが、鉄の全き「存在」の現われということになるのではないのでしょうか。鉄を例に出しましたが、彼が求めてきたことは、物の存在そのものとの遭遇ではなかったでしょうか。

概念の鉄に対して、私たちのまわりにあるさまざまな鉄、現にある鉄は、それが置かれた状況、環境によって変わる、多様な差異としてあるものです。それは物の自然な状態、あるがままの状態なわけです。物としての鉄も自然の一部としてあるがままに、つまりは環境に左右されるがままにあるものです。温度により、気圧によっても、加わる力によっていかようにも変わっていく、そうしたあるがままの状態、即自態を、「弛緩」ということばに置き換えてみると、桑山さんの言う「ビュア」の意味するところが実感されるように思います。

ところで、そうした絶えず変化しているものの一面を何かしら選択することは、個別的な主体たる自己のなせる業ではないでしょうか。物質の現実的な一面と与することは、人間もまたひとつの弛緩した差異に甘んじることではないでしょうか。桑山さんの言う「ビュア」、あるいは精度の追求は、物質のありようである弛緩性と与しないこと、差異としてあるものに依存しないこと、そうしたこととしての全一なるものの追求からくるものではないでしょうか。そのスタンスは、物を自分に取り込むのでも、物にとられるのでもなく、自然としかるべき距離をとって、あるがままの自然と、人間が考え出した概念との対等の関係に成り立つ一つのコラボレーションとも言えるでしょう。

鉄を例に出しましたが、それはまた「青」や「赤」という事象(「もの」あるいはまた「こと」)についても言えるでしょう。青をここに出示してくださいと言われれば、各人各様の青があり、同じ人でも、昨日の青と今日の青は微妙に違ってくるかもしれません。そのくらい、物としてあることは常に緩んでいくものです。

初期の桑山さんは、はっきりした基本的な色を用いていましたが、近年の作品では、いわく言いがたい色を見せています。初期の赤とか青といった原色は、見る人それぞれに何かしら感情的なものを喚起する物質的な力があります。そのころの作品は、いまだ単体として絵画然、作品然とした印象がありました。それに対して、いまここに展示されている作品の色の具合は、物質的な色味ではなく、物質性が払拭された輝き、むしろ光に近いような印象を持ちますが、いかがでしょうか。

さて、冒頭、桑山さんの仕事が美術館という存在自体と切り結ぶということを申しましたが、その辺のことで申しますと、美術館における「空間」というものが、桑山さんの仕事によって問い直されてきます。先ほどから私は桑山さんの「作品」と言ってきましたが、初期の作品はともかくとして、ユニットの反復で成り立つ近年の「作品」は、何をもって「作品」というのでしょうか。ユニットでしょうか、それともその全体でしょうか。あるいは、ものが置かれている空間全体なのでしょうか。そうかもしれませんが、そこで言う「空間」が、壁と天井と床で囲われた空洞、ものとして提供されている建築空間をさすのならば、それもまた違うように思います。「空間」ということばもまた揺らいでいます。言葉もまた、使われるなかでものとして弛緩し、「空間」と言ってもその意味するところはあいまいです。当たり前に使っている基本的なことばすら、そのあいまいさが、桑山さんの「ビュア」の追求によって問われてきます。

どうしても「作品」というのであれば、「展示」こそが作品ということになるでしょうか。「展示」とは、ただ作品という物をならべて見せるだけのことでないでしょう。桑山さんがみずからの試みを「プロジェクト」と称するのは、「作品」を見る場としての「展覧会」ということばを避けてのことでしょう。しかし、そうなると、「作品」を展示する「空間」という言い方も怪しくなってきます。一般に思われているような、作品を展示するための空間としての「美術館」というものの自体が、問い返されることにもなってきます。

しかし、ここで「美術館とは何か」と振りかぶると、それはそれで大問題ですので控えますが、美術館のありようが問われているのも事実です。美術館もまた作品を展示する入れ物、つまり、美術館の「空間」また、あいまいに、ものとして見られてしまっているがゆえに、その存在自体が今や問われているのかもしれませんが。「美術館とは何か」という問い自体がもはや過去のもの、美術館というものがまだ珍しかった時代、美術に関心のある一部の愛好家たちのものでしかなかった時代の命題であります。戦後になってようやく公立の美術館が誕生したとき、その最大の使命は、人々の見る権利に応える美術品の公開、「展示」というよりは原則的な「公開」という一種の「公共事業」ではなかったでしょうか。社会が成熟し、真の公共性が問われる現在、「美術館は存在しているのか」と、美術館の存在そのものが問われ始めているのでしょう。

現にある美術館のありよう、そのあいまいさが論議されていいと思うのですが、正面切って問わずに、皆さんもご存知のように、独立行政法人だとか、指定管理者制度とか経営上の議論に矮小化されてしまっている嫌いがあります。経営面からの存廃論まで出てきている状況ですが、美術館の存在そのものが問われるようになったのは、この20年ほどのこと、つまりは、戦後体制が崩壊し、さまざまな価値観が表立ってきたなかで、公共性ということが正面から問われるようになる中でのことと認識します。そして、その存廃さえ言われながらも美術館というものが、不経済なものだからというだけで、なくしてしまえないのも、それが公共空間というひとつの概念、理念を保障するものとして提供されているからなのではないでしょうか。近代の美術館は、フランス革命の啓蒙思想の中で生まれたものと言われますが、公共性とは、いわゆる「公共事業」のように「公共的」と称されて提供されるだけのものではなく、人間の精神活動のなかでこそ開かれ、真に与えられ

るもの、出会えるものでしょう。公共性という共生の空間の現象を保障する場として提供されているものをそう簡単になくしてしまうことはできないのです。そこを踏まえての制度改革であるべきなのです。

共生の夢で思い出すことですが、20世紀のはじめに、あのポール・ヴァレリーがルーヴル美術館の展示、彫刻の展示場についてですが、こんなことを言っています。並んでいる作品どうしが不倶戴天の関係にあると、つまりは、どの作品も自分以外の作品がないことを望んでいるというのです。今も変わらぬ展示場の空気を看破しているとも言えませんか。そんなヴァレリーの目には、展示というものは、「奇態に組織化された無秩序」と映っていたのです。ヴァレリーの見解は否定的ではありますが、展示場の真実を逆説的に語っているものとも解せます。物としての作品どうしが打ち消しあうことで、物を超えたひとつの共生の空間が現象することをヴァレリーは期待していたのかかもしれません。

ヴァレリーがネガティブな反応を見せた展示場の空気は、確かに、20世紀のものと言えるでしょう。共存ということに関して、20世紀とは、人間という存在が信じられなくなった絶望的、悲観的な時代ではありました。人間という概念がまさに不在のものとして、「世界」という全体の概念がもはや不可能なことに思われた世紀でした。しかし、それは、そう思い込まされてきたふしもあるのではないのでしょうか。それが20世紀の現実だとしても、絶望して、ただ無に向っていくことに手を拱いていては、人間もまた弛緩するものにすぎません。そうした20世紀の歴史的現実に対する批判として、さまざまな芸術家の試みが成り立ってきたことは申すまでもありません。

作品を展示するための空間としての美術館という、自明のように見えていたことが、「展示」することの意味も問われて、もはや自明のことではなくなってきたなかで、桑山さんの「美術館のためのプロジェクト」は、そうした器としての空間意識を揺さぶり、美術館の空間そのものを覚醒させるひとつの挑戦として受けとめてみたいと思います。

桑山さんの仕事の変遷で見ていくと、1995年頃、ドイツのロイトリンゲン、それにづく千葉県の川村記念美術館での展示の頃から、大きく変わってきました。彼自身「美術館のためのプロジェクト」と称することになっていきますが、彼に提供された場で、彼は単に、自分の作品を公表する機会ととらえてはいないでしょう。現代作家のいわゆる「個展」というものとは赴きの異なる、美術館との協同になるまさにひとつの「プロジェクト」と言うに適ったチャレンジングなものでしょう。通常の「展覧会」であれば、作品が主役と見られるのですが、彼の場合、作品というものは、むしろ不透明な影の部分で、影を介して光の空間に移行していく感を覚えます。当然、そこでは、作家の個人的なるものは感じられません。今回の企画も、とりあえず「展覧会」と言っていますが、通常の展覧会、すなわち、選ばれた一人あるいは一群の作家たちの作品が一時的に空間を占有することを許される展覧会とは、いささか違う感じを持たれることでしょう。

この、今回のチラシは、通常のいわゆる展覧会というものとは一寸違うという感じがします。企画者の苦労がうかがえます。大きく掲げられた「Untitled」という標記は、展覧会

のタイトルなのでしょうか。むしろ、名づけられることを拒んでいるように感じられます。作品の前でこれは「絵画」なのかと訝られるように、「絵画」と呼ばれることさえ返上しようとしてきたことは、事実、作品の変遷に見てとれることでもあります。「美術館のためのプロジェクト」といっても、それだけでは何のことだか分からないので、桑山忠明展と小さく標記されていますが、彼自身、そう呼ばれることを望んではないでしょう。Untitledとは桑山さんが作品に符牒としてつけてきたものでもあります。が、「無題」というよりは、名づけられないものと受けとめたらよいのではないかと思います。

この、名づけ得ないもの、というよりもむしろ名づけないことについて、詩人のリルケのことばが思い起こされます。リルケは、真に創造する人は選ぶという権利をもたない、ものを名前で呼んではならないと言うのです。それは、20世紀のはじめに、ロダンの「芸術」についての講演でのごとでしたが、その席に臨んで彼が語ったことは、「物」の存在についてでした。「ロダンの」作品とか「彫刻」とかと名前で呼ばれるものではなく、「物」の存在、「物」があるということの意味へと人々の意識を向けさせようとしたのです。桑山さんの「Untitled」も、作品と見られるものが、何であるかの次元を返上して、事物の存在そのもののへの意志の表明と解されます。

1990年代のなかば頃から、それまでの作品然としたものとは異なり、ユニットの反復という仕掛けになっていきます。この美術館では、三つの部屋とガラスで囲われた中庭との、四つの空間が提供されていますが、皆さんが展示室に入っていかれた時のことを思い出してみてください。部屋の入口でしばし立ち止まらなかったでしょうか。その時、空間全体を眺めてはみなかったでしょうか。ふだんは、入口を何ともなく通り抜けて、最初の作品に向って行くのではないのでしょうか。四方に壁がありここでは、一角だけに入口があって、そこでいささか勝手の違いを感じつつ佇み、ひと渡り見回した上で、やがて徐にある異変を覚えながら入って行く。近づいてパネルの一枚一枚を順繰りに見つめても、パネルどうしに意味のある差異は見られない。物である限り、決して同一ではないのですが、偶然的差異を峻拒して仕上げられているために、物と物とを見比べても、取り付く島はありません。

ただ、どうでしょう、全く同じ物の反復だったでしょうか。こんなふうには感じなかったでしょうか。同じものと思ったものが、こちらが動くにつれて、緑色がかって見えたものが、黄色がかって見えてきたり、次には金色がかって見えたりはしなかったでしょうか。それは、パネルの色は同じなのですが、均一ではない展示場の照明のなせるわざであり、つまりは、私たちは、パネルの表面を移ろう光の現象を見ていることになるのではないのでしょうか。寸分違わぬパネルという物どうしを見比べても意味ある違いはなく、そこにある物の意味の詮索を断念して、あるいはそれから解放されて、パネルとその間の空白、物と空虚との反復に寄り添う時、パネルの表面を移ろう光とともに、パネルという物を介して、私が身を置くこの部屋という空間とは別の「空間」の出現に会うのではないのでしょうか。ユニットの反復は、物としての存在を不確かなものとし、物の間の空虚を際立

たせる、移行のための方法だったのではないのでしょうか。

ところで、そうした現象する空間の体験は、どこか、音楽のそれに似てはいないでしょうか。と言っても、彼が音楽的な体験を目指しているというのではなく、一つの比喩としてです。音楽を聞くとは、聴覚を刺激する波動である音を聞くことでしょうか。音を介して、音と音の間、つまりは無音の空虚をあわせて聴いているのではないのでしょうか。コンサート会場であれ、自分の部屋であれ、音と同時に無音の空間に耳を傾ける中で、自分が居る箱としての空間とは異質の空虚が現象してくるのに出会うのではないのでしょうか。この現象する空虚をまた私たちは「空間」と呼ぶのではないのでしょうか。

そうした「空間」との出会いを語る時、よく「スケール」ということばを使います。「スケールの大きさ」を感じたなどと言いますが、美術や音楽の鑑賞に限らず、人の存在についても言われたりします。この「スケール」で言わんとするところは、「サイズ」とは全く別のことです。サイズとは測れるものの大きさであるのに対して、測り得ない「存在」について言われるものです。その大きさは、比べようのないという意味で、ある種絶対的なものであります。それは、誰の目の前にもある空間とは別に、体験するその人が、見ることや聞くことの中で出会う「空間的な」体験であるからでしょう。「スケール」ということばで表される「大きさ」に対して、私たちは共通の物差しを持ち合わせていないのです。それでも、私たちはその測り得ないものを測り、それを明らかにしようとするのでしょうか。「大きさ」として意識されるひとつの全体、何かをまるごととらえようとする、その何かこそものとして現象する、物を超えた「存在」ではないのでしょうか。そうした存在の開けのなかで、実はそのとき、その人自身が絶対に測られているのではないのでしょうか。他と比べようもなく測られるとは、他でもない、みずからの存在の絶対性、その何たるかではなく、存在そのものを感じることでないのでしょうか。

先ほど紹介したリルケは、同じ講演の中で、次のように「空間」について語り出します。「物(Dinge)この言葉を言ううちに、或る静寂が起こります。物のまわりにある静寂。すべての運動がしずまり、輪郭となり、そして過去と未来の時から一つの永続するものがその円を閉じる、それが空間です、無へ追いつめられた物の偉大な沈静であります」と。「空間」は、無との際で物の存在を介して現象すると言うのです。

「スケール」とは、ものとしてある「作品」に備わるわけではなく、「作品」を見たり聞いたりしているその人において現象する、つまりはその人がつくりあげるもの・ことと言えるでしょう。「作品」といわれるものは、それ自体で完結したものではなく、関与する人において意味への指標となるものと思います。桑山さんの「プロジェクト」は、彼のうちにある「空間」の概念、それは、ものとして現象する空間とみずからの存在の体験を対象化しようとする精神のかたちに他なりません、それを現にある美術館の空間に投企し、それぞれの鑑賞者が見ることの中で、ひとつの絶対的な不在の空間と遭遇することを期すものと理解します。空間というものとして現象するこの空虚こそ、そこにあるものの全き存在の現われではないのでしょうか。提供されるものの存在が、誰にも所有されずに現象として誰にも与えられ、誰もがみずからの存在に出会える空間こそが、公共的と言える空間ではないのでしょうか。

翻って、桑山さんのプロジェクトが意味をもつ背景の現実について、少々触れておきたい思います。美術館の現場で感じることを、繰り返し申ししてきたとおり、美術館というものが、作品を容れる箱、ものとしての空間に甘んじてしまっていないかと危惧されます。

近年、どここの美術館でも学芸員によるギャラリー・トークが、頻繁に行われるようになりました。結構なことだと思いますが、その内容は、作品解説ならびに作家の紹介というケースが少なくありません。この美術館ではどうかわかりませんが、来館者の側にも、問題の解答を求めるごとくに、作品の意味内容を知りたいという欲求が強く、語る側は、分からないと言われることを恐れるあまりにそうなるのかもしれませんが、絵解きと作家の思いや考えを学芸員が代弁するものも少なくありません。そうした情報もあってしかるべきではありますが、それよりも前に、学芸員も一人の見る人として何を見たのか、人に押し付けることなく語るべきだと思うものです。作品という存在の意味は、表現された内容をこえて、見る人によって生み出されるのであり、人それぞれの多くの出会いが積み重ねることによって「名作」なるものも生まれてくるのでしょうか。

言うまでもなく、作品なくして美術館はあり得ません。しかし、作品があれば美術館たり得るというものでもありません。しかし、こうした解説的なものに見え隠れするのは、作品をそれ自体で完結したものとみる見方と、その作家を創造者として崇め奉る一種の神格化であります。どちらが先かは分かりませんが、そうした神格化と、美術館を作品を容れるための空間とみる見方とは、いずれも、提供されたものにとらわれた見方と言わざるを得ません。

作品の神格化と言いましても、そこに見られるのは、礼拝的価値に根ざすものとは異質の、物神化という現象に見えます。高度成長期以後、日本の各地に大型の美術館がつくられ、展覧会も各地で頻繁に開催されるようになり、作品の保存ということが問題にもなりました。その間に、保存科学も進歩し、新しく造られた美術館では、保存的観点から、作品の環境設定が厳しく施されることになりました。作品の保存は、美術館の重要な使命ではありますが、昨今いささか、保存的配慮が展示活動を制約する傾向が気にかかります。保存的配慮は対象によって細やかになされねばなりません。といいますのも、保存とは、作品を物として科学的にケアすることであり、当然、物質の論理が優先されることだからです。物質的な劣化を避けようとするれば、美術館の展示場もまた収蔵庫の環境に近づいていくことになるからです。日本の美術館では、保存の専門家を置くことは極めて稀で、多くは建物に付随するハード面に対応しようとするため、ただでさえ、美術館の建築空間を物の論理が支配しかねないからです。

欧米の美術館では、歴史的な作品は恒常的に展示されています。作品の材質の強度の違いもありますが、保存修復の専門家によって、展示に即して保存的なケアが行われているからでしょう。つまりは観覧に供するために保存的手当てがあるのに対して、日本の保存方式は、作品の劣化を抑える環境を設定しようとする事前の対応であります。作品も物ですから、光にさらされ、人の出入りする展示場に置けば劣化は不可避です。その劣化に対して処置する欧米と違い、劣化を避けようとする日本の対応は、いささかハードで、物である作品にとっては良いかもしれませんが、鑑賞者にとっては不都合を強いることに

講演会：桑山忠明の目指す「空間」について

Untitled

Tadaaki Kuwayama

なりますし、また、展示に即した保存からそして、展示と保存を対立的に考えることにもなっていき、保存とは展示しないこと、つまりは作品にとって最良の環境である収蔵庫で休ませるという発想になる、そんな事態がないとは言えません。

いずれをとっても、いま気にかかるのは、美術館という現場にいて気にかかるのは、物本位の志向であります。そしてその結果として、見えるものがすべてとなっていくのであれば、作品に表現された意味はともかく、「作品」という存在の意味に会うことはなく、美術館はあっても無きに等しいことになりかねません。桑山さんのまさに、「美術館のための」プロジェクトは、こうした美術館の現状と切り結ぶものではないでしょうか。

2011年3月12日、金沢21世紀美術館にて

使用スライド解説

1. 桑山忠明《無題：赤・青》1961年 アクリル、顔料、銀箔、和紙・キャンバス
これは、ニューヨークのグリーン画廊での初個展の出品作。一枚のパネルを赤と青の色面で上下に分割、銀箔の境界線が見える。ここでは一枚のパネルを分割する線であるが、この線がやがて金属のストリップによる接合部となっていく、その原点であろう。色面と言ったが、色面に分割された構成的な抽象絵画に向うものとも思えない。赤と青の関係性が追求されているというよりは、赤というものと青というものがただ並置されているように感じられる。さらに、両サイドの白い帯は、画面の外を視野に取り込んだかのように、要素間の関係性からなる一つの画面を構築するというよりは、むしろ絵画的な要素間の関係性を払拭しようとするかのように見える。絵画を成立させる関係構造を取り払い、要素が物へと還元された「作品」は、かるうじて木製の縁で、単体としてつなぎとめられている。キャンバスに裏打ちした和紙に、アクリル溶剤で溶いた岩絵具を塗り重ねた赤と青は、物としての表面を感じさせる。

2. 桑山忠明《無題：赤》1961年 アクリル、顔料、キャンバス
グリーン画廊での二回目の個展に出品されたこの作品では、先の作品とちがって、縦長の赤く塗られた二枚のキャンバスを接合したものとなる。左右の継ぎ目に線が見えるが、これは絵画にとっては外的なものである。木枠によって囲われて、絵画然と見えるが、取り込まれた外部の空虚、裂け目によって、二つのパネルという物からなる「作品」として、絵画でもない物として存在しようとする。

3. 桑山忠明《茶白青》1968年 アクリル、綿布、クロム・ストリップ
縦3mと異様に丈のあるこの作品は、それぞれ縦・横のサイズが10:1の同寸の茶、白、青のパネルを寄せ集めてある。アクリル絵具の上にワニスが塗られ、滑らかかつ硬質な光沢を放つ表面に仕上げられている。それぞれのパネルは、黒く縁取られた上にクロム製の細縁で囲われ区切られている。展示場の白い壁の上にあっては、垂直性を与えるほどにその空間を変えるほど鮮烈に見える。鮮やかであるが、決して派手ではない。ここでも、三つの色の対比が美しくも見えるが、単に美しいという以上の緊張感を覚えるのは、三つの色が等価ではないからであろう。この作品の鮮烈な緊張感は、何よりもセンターの白によるもので、おそらく彼において白は(スライド1と同様)、単なる色ではなく、色というものの不在を意味するものであろう。それが「絵画」の真中を貫通しているのである。桑山の作品は、「絵画」という概念の不在において存在する物に向っている。

4. 桑山忠明《無題》2001年 アルミニウムに電解塗装
70年代には、メタリック・ペイントをエア・スプレーで塗装したり、パネルにハニカム・ボードが、また90年代には、合板、ベークライト、アルミニウムなどの産業資材が用いられるようになる。この「作品」の一片は、工業生産されたアルミニウム製の、断面が扁平なU字形の既製品を二つ接ぎ合わせたものに、メタリック・ブルーとメタリック・シルバーの電解塗装を施したものである。2006年、愛知県美術館での「ワンルーム・プロジェクト」では、一つの部屋の四つの壁に、ブルーとシルバーを等間隔で交互に壁に取り付けたが、ブルーだけあるいはシルバーだけで、また単位体の接ぎ目が縦、横交互に出るように配列することも可能なもので、それは、展示する場所によって決まる。すでに80年代からパネルは、壁から立ち上がる立体的なものになっていたが、ここではもはや絵画たる要素は全くなく、つづいて壁を離れて床に置かれるものも現れる。絵画とも彫刻とも言えない物が一定のインタバルをとって反復されることになる。

5. Alberto Giacometti《裸婦小立像》1956年頃 石膏
同《裸婦立像》1960年頃 ブロンズ
桑山と直接関係のあるものではないが、「スケール」という現象の好例として紹介するもの。石膏像は台座も含んで像高はわずか9cmである。ジャコモッティの彫刻は、物の量を削ぎ落とすことで、つまり見える物の大きさを切り詰め、サイズを小さくすることで、見えざる空虚をひきよせることで、存在を大きさ、スケールとして獲得する好例と言えよう。

6. Thomas Struth《museum photographs》シリーズより
現在、国際的に活躍するドイツの写真作家が、美術館の展示場の光景を撮ったシリーズから、ルーブル美術館、ヴェネツィアのアカデミア、東京国立博物館に取材した3点を取り上げ、美術館という空間の彼我の差に言及するもの。シュトゥールトは展示場を撮るに臨んで、展示物と観客との双方を視野におさめようとする。ヨーロッパの美術館の展示場では、作品と観客とは、同等の存在にみることができるが、日本の例では、彼のカメラに写るのは、鎮座するドラクロアの《民衆を導く自由の女神》だけで、絵の前の観客は、人々の見分けもつかないひとつの黒山として暗闇の中にある。ヨーロッパの美術館の展示場では、絵の前に立つ人ばかりでなく、自由に人々の行き交う、一つの広場の感があるが、日本の例では、展示品だけに光が当たる。美術館というものが人々のための空間であることが当然であるこのドイツ人は、日本の展示場の異様な光景に驚いて、撮影の許可を申請したのである。

"Space" That Kuwayama Tadaaki Aspires to Achieve

Ichikawa Masanori (Director, The Museum of Modern Art, Ibaraki)

Untitled
Tadaaki Kuwayama

Thank you for your kind introduction. My name is Ichikawa.

Yesterday, when I arrived at Kanazawa Station, I learned of the earthquake. I could finally connect with my museum by phone that evening and heard about the situation there. I wondered whether I should stay in Kanazawa, but as I was unable to return, I am here to give this talk.

Today, I am talking about Kuwayama Tadaaki. Last year, Ms. Fud_ asked me to give a talk. The artist had named me. But I wonder why me, since I have no track record as a Kuwayama scholar. I thought somebody else should talk about him, not me.

Honestly speaking, I have worked in the museum world for a long time, and Kuwayama is a rather difficult artist for me. When I was with the National Museum of Modern Art, Tokyo, he more than once proposed an exhibition. He would come with his wife, bringing a paper tube which contained an exhibition plan, carefully drawn in pencil on hard paper, like Kraft paper. He would spread it on the desk and wait for my reaction. For him, everything was clear in that plan. He would propose a grandiose plan to have three simultaneous museum shows. The more I heard about his plan, the more I thought about the budget—we would have to repaint gallery walls and make other preparations—and about the number of people who would pay attention to such a "pure" work. As I listened to him, my concerns grew. So, I was unable to organize his exhibition in Tokyo.

As mentioned in my introduction, I finally worked with Kuwayama when we did a small-scale "One Room Project" at Aichi Prefectural Museum of Art, in conjunction with another "one room" exhibition of his work at Nagoya City Art Museum.

That is why I feel underqualified to give a talk on him. I was hesitant and asked for time to think it over. As I thought about it, I came to realize the museological situation that I face now and his work are not unrelated. He has recently called his exhibitions "Projects for the Museum," which I came to realize engages the existence of the museum. I asked Ms. Hirabayashi if that could be a topic. With the understanding that this is an issue that anybody working at a museum must face, my proposal was accepted, and that's what I am going to talk about today.

Let me begin with Kuwayama's material and his engagement with material. I learned that the same was true here at Kanazawa, but from the beginning of our meeting, I heard him frequently say he wanted to make his work with titanium. Titanium is a metal that is very pure, highly ductile, and highly corrosion-resistant. Above all, titanium is known for its high strength-to-weight ratio, twice

as much as iron and six times stronger than aluminum. However, titanium is not easy to handle. It pulverizes at low temperatures, for example. Kuwayama wanted to use titanium, which is highly corrosion-proof, for a long time. He must have given it up many times in the past. But his obsession is significant. His deep engagement with material can also be observed in his very particular attitude toward finish. His recent works consist of units, and he wants to make them all equal, with no unevenness, demanding precision in finish. I found it rare that he won't easily compromise with physical reality. I once felt his demands were excessive, but I came to appreciate this attitude. It is not self-centered but a critique of the literal nature of the material world and our own literal attitude of believing that what we see is everything.

Kuwayama frequently uses the word "pure." Pure as he may be, Kuwayama still has to accept impure reality in order to make his work. All the more so, he speaks of "pure." Our society is becoming more and more realistic. From the outset we are forced to think about getting on with what we have. In this situation, I find Kuwayama's uncompromising attitude more invaluable and meaningful than ever.

In order for a work of art to exist as something visible, it has to depend on something physical. In this context, we often talk about "material." What is important is the relationship with "material" that an artist chooses to have. This is one concern he has to think about.

Say, he chooses iron. Iron is hard, and he uses it because its hardness suits what he wants to create. The real world works like this. In the world of art, too, "material" is used in such a utilitarian manner. An artist draws material close to him and incorporates what's convenient for expressing himself. Conversely, he may be drawn to material. We often see materiality emphasized in a work of art to the extent that material almost has a smell.

It is obvious that Kuwayama's work is no personal expression. However, I want to point out that his attitude also differs from the latter case I just mentioned. He is obsessed with titanium yet he tries to be "pure" with materiality.

Let me explain. When we say iron, what we may think of is shiny iron, rusty iron, or molten iron coming out of the furnace. Artists who handle iron sometimes say iron is soft. Some people feel iron is hard, and some people feel it is soft. They choose it based on their individual experiences of material. Iron can be many things to different people. Each represents an aspect of iron. That is how things exist. The concept of iron encompasses them all. The word "concept" may be sometimes despised, as in "fixed concept." However, it embodies our desire for the wholeness of being. In reality, no iron perfectly fits the concept of iron. Conversely, the human-made concept of iron is not iron in real life; it's "absent

iron." Despite this, or rather because of this, by pursuing something pure, Kuwayama must have pursued the manifestation of the concept that cannot exist in real life, wherein the manifestation of "absent iron" is the whole being of iron. I have used the example of iron, but Kuwayama aspires to encounter the being of matter itself.

As opposed to the concept of iron, iron that exists as a substance in real life has many aspects, as it changes depending on the situation and environment. This is a very natural state of matter. That is, iron as a substance constantly changes responding to the environment and conditions, subject to the changes of temperature, atmospheric pressure, and force. This constitutes the way matter exists as it is. I think we can understand Kuwayama's concept of "pure" better if we characterize this nature of iron as "slackness."

To choose one phase of that which is constantly changing is an act of individual subjectivity. To engage personally with one real-life aspect of matter is to compromise with the slackness of matter. What Kuwayama means by "pure" and his pursuit of a precision finish embody his refusal to compromise with the slackness of matter, refusal to accept that which varies from circumstance to circumstance. In other words, he pursues the wholeness. He neither incorporates his material inside him nor is he drawn into it; but he keeps a certain distance from nature and undertakes a collaboration with nature as it is, while maintaining an equal relationship with the human-made concept.

I just now used the example of iron. The same can be said of such phenomena (or "things" or "matters") as "red" and "blue." If I ask you to show me "blue," you will show me all sorts of blue. Even for a single person, yesterday's blue may be different from today's blue. In this way, things that exist in the world "slacken."

In his early period, Kuwayama tended to use primary colors or basic colors. But the colors in his recent works are indescribable. Such primary colors as blue and red in his early works evoke strong associations in viewers. His early works still feel like "paintings," existing as works as such. In contrast, the palette of those exhibited here is not material. Their colors are devoid of materiality, closer to light or luster. What do you think?

In the beginning of my talk, I said that Kuwayama's work engages the museum's existence. His work demands we reexamine the "space" of the museum. I have used the word "work" to describe his art. Aside from his early paintings, his recent work consists of the repetition of units. What, then, is his "work"? Is one unit his work? Or the entire set of units? Or the whole space in which these units are placed? Maybe so. However, if "space" means an empty space enclosed by

the walls, ceiling, and floor, that is, a physical architectural space, then that's not really the answer, either. The word "space" is also indefinable. Language, too, slackens as it is used. The meaning of "space" is thus ambiguous. Such ambiguity is the object of examination in Kuwayama's pursuit of "pure."

Does "work" mean "display"? "Display," though, is more than the arrangement of works as things. Kuwayama uses the word "project" in order to avoid the word "exhibition," which means a space to see "works." If so, the expression of "space" to exhibit "works" begins to seem untenable. This is to say, we must now reexamine the "museum" as conventionally deemed a "space to exhibit works."

What is the museum? If I start talking about it, it will be too much for today, so I won't. However, the point is that Kuwayama's work actively questions what the museum is. The relevance of the museum is questioned today maybe because the museum is regarded as a container to show works, a "space"—which is in and of itself a nebulous definition. "What is the museum?" This question is a thing of the past, when museums existed for art lovers, not yet familiar to the general public. When public art museums were at long last created in postwar Japan, the most important mission of these museums was not necessarily to "exhibit" works of art but "make them public" to insure the public's right to see them. That was the museum's "public mission." As Japanese society matures and the true nature of "public" becomes an issue, the existence of the museum itself is beginning to be questioned.

I believe we must discuss the present state of the museum and its ambiguity. However, as you know, the discussion instead centers on issues of museum management, such as the independent agency system and the designated administrator system, trivializing the fundamental question. Some may even argue for the abolishment of the museum from an economic perspective. But we should acknowledge that the definition and meaning of the museum have been reexamined for the past twenty years, as the nature of "public" is being debated, after the postwar regime collapsed, replaced by diverse values. Despite all the discussions about the relevance of the museum, the museum cannot be categorically abolished simply because it makes no economic sense. That is precisely because the museum encompasses and insures the idea of public space at its core. It is said that the history of the museum began with the French Revolution. The idea of "public" space cannot be limited to "public" as in "public works," but is extended to that which is opened to, given to, and encountered in human intellectual activity. The space that insures a coexisting experience of the public cannot be easily vanished. We have to consider museum reform in light of this understanding.

Untitled

Tadaaki Kuwayama

Speaking of "coexistence," I recall the words of Paul Valéry in the early 20th century, who made the following observation about the sculpture display at the Louvre: Each work wishes that no other works existed there to compete with it. His observation still applies to the museum display today. Valéry characterized the works on display as a "curiously organized disorder." His view is negative, yet saliently summarizes the nature of museum exhibitions. He may have perhaps expected to see a space of coexistence that transcends works of art which would materialize after works as things canceled each other out.

The space of display that prompted a negative reaction from Valéry typifies the 20th-century museum. The 20th century was a pessimistic and despairing time that prevented us from believing in humankind and coexistence to such an extent that the concept of "humanity" became empty and even the concept of "world" felt impossible. Still, I wonder if we were made to think that way. If that was the reality of the 20th century, do we want to merely "slacken," helplessly heading toward absolute despair, absolute nothingness? Needless to say, many artists created their works to critique the historical reality of the 20th century.

The idea of the museum as a space to display works was long self-evident. Yet, even the concept of "display" is under scrutiny and no longer self-evident. Kuwayama's "Project for the Museum" undermines the spatial foundation of the museum as a container. I would like to accept his project as a challenge to awaken the space of the museum itself.

In the chronology of Kuwayama's art, his work changed around 1995, with his projects at Reutlingen, a German town, and Kawamura Memorial Museum in Chiba. He himself has since increasingly called his work "Project for the Museum." He does not consider a space offered to him as a space for presenting his work to the public. His project differs from the conventional solo exhibition in that he collaborates with the museum on what can only be named a "project." In his case, the work comprises "opaque shadows" that will transition to the space of light in the exhibition. Naturally, nothing personal about him can be sensed. Although this project is conventionally called an "exhibition," you must have sensed something different from the temporary occupation of space by works of a single artist or a group of artists.

The flyer for this exhibition also signals the unconventional nature of this exhibition and the organizer's effort to express it. Is the word Untitled, in large print, the exhibition title? Rather, it refuses to be named at all. Kuwayama has even refused to have his work called "painting," making the viewer wonder whether what he sees is a painting. However, "Project for the Museum" explains

nothing, and the flyer thus says "Kuwayama Tadaaki Exhibition" in small print. Probably, he doesn't like this description. Untitled is a code he has given to his work. It probably means more "unnameable" than "without title."

Whether "Unnameable" or "refusal to name," it reminds me of the words of Rilke, who said that those engaged in creation have no right to select, they must not call things by names. The statement was made in his lecture on Rodin's art in the early 20th century. He wanted to direct people's attention not to something nameable, such as the work of "Rodin" or "sculpture," but to the existence of "things" and the meaning of things existing there. Kuwayama, too, eschews the conventional notion of "work" and reveals his will to look at the presence of things by using the word "untitled."

Before the mid-1990s, Kuwayama's work existed as entities. Since then, he introduced the repetition of units as his strategy. At this museum, he is offered four rooms: three galleries and one glass-enclosed courtyard. I would like you to remember how you entered each room. Didn't you pause at the entrance to each room? Didn't you look around the whole space? With any regular exhibition, we would unconsciously pass through the entrance and just head to the first work on display. However, with Kuwayama, we see four walls and only one entrance. The sight inevitably stops us. We look around and enter, while sensing something unusual. Even if we examine one panel at a time, we can detect no meaningful differences. Strictly speaking, they are things and as such they are somewhat different from each other. Since Kuwayama eliminates all the accidental differences, even if we compare his panels, we have no clue to what to make of them.

But I have to ask you: Did you see the repetition of all the same things? Didn't you find things changed as you moved along? Didn't what you had thought was greenish change to yellowish and then golden? The same color of the panels looks different because the gallery's lighting system is not consistent. What we see is the shifting light on the panels. No significance can be found if we look at the identical panels. When we stop our search for meaning, or liberate ourselves from such search, and immerse ourselves in the repetition of panels and blank spaces in between, the repetition of things and voids, we can encounter the shifting light over the panels; mediated by these panels, we then encounter a "space" completely different from the space of the room in which we stand. The repetition of the units renders the being of things uncertain, illuminating the void between things. In other words, it was a strategy for "transition."

I think this experience of space is akin to that of music. However, I don't claim that Kuwayama aspires to create a musical experience. It's merely a

figure of speech. When we listen to music, do we listen to sound waves that stimulate our auditory sense? By listening to sounds, don't we listen to spaces in between sounds, soundless voids? Whether we listen to music at our house or at a concert hall, as we listen to sounds and silence, we encounter a void different from the space as a container which encloses us. Don't we call this void "space"?

When we talk about our encounter with such "space," we often use the word "scale," as in "I experienced a great scale," an expression which applies to music, art, and even people. "Scale" entirely differs from "size." While "size" concerns things that are measurable, "scale" concerns beings that are immeasurable. Scale is absolute in that it is incomparable. "Scale" of space refers to our "spatial" experience based on what we see and hear which transcends the physical space. We don't have a shared standard of measurement for "scale," yet we try to measure and explain the immeasurable. "Scale" concerns our consciousness that captures a whole, the whole of something. This something is "being" that manifests itself as a thing but transcends thing-ness itself. What must be measured without being compared with something else is nothing but the absoluteness of our being. We don't argue what it is but we have to feel its being.

Rilke explained "space" in the lecture I have mentioned above as follows: "Dinge (thing). When we pronounce this word, silence arises. Silence arises around things. All the movements die down, become their contours, and a circle is closed as a continuation from the past to the future. That is space. It is a great silence of things pushed to nothingness." In other words, "space" is a phenomenon that materializes mediated by things on the verge of nothingness.

"Scale" does not solely reside within a work as a thing, but it manifests itself as we see and hear the work. In other words, the viewer makes it. What is called "work" is not self-sufficient, but functions as an index to meaning within those who engage it. Kuwayama's "project" represents his concept of "space," the form of spirit that aspires to objectify the space that materializes as things and as our experience of being. He projects this idea to the museum's space, in which he expects individual viewers to encounter an absolute space of absence by seeing his project. This void which is realized as space is the whole manifestation of being. The being of what is offered is owned by nobody, yet given to anybody as a phenomenon, wherein everybody can encounter his own being. This is what I want to call "public space."

I would like now to address the reality of the museum as a context of Kuwayama's project. Having worked in the museum, as I repeatedly stated, I

fear that the museum may become complacent with its role as a container of works or a space of things.

In recent years, museums frequently offer gallery talks by curators. It is of itself a good thing. They often explain the works and the artists who made them. I do not know about this museum, but the visitors tend to want to know the meaning of works on display, as though wanting answers to questions. Lest the visitors say they don't understand, curators thus tend to annotate subject matter and explain the ideas behind it on behalf of the artist. Such information is necessary. Still, I believe curators should talk about what they see as a viewer, without imposing their observations on the listeners. The meaning of a work transcends what's expressed in it, because the viewer will create it. Different encounters with it will accumulate and possibly transform it into a "masterpiece."

Without works of art, the museum does not exist. However, works alone do not make the museum. The gallery-talk type of explanation points to the notion that the work is self-sufficient and deifies the artist as its creator. I don't know which comes first, but such deifications as well as the view that the museum is a container of works are predicated upon what is offered at the museum.

The deification of the work is alien to the worship value in religion. Rather, it concerns fetishization. Since Japan's high economic growth era, many large-scale museums were built all over Japan, with many exhibitions held in them, and the issue of conservation arose. As conservation science has matured, a rigorous standard of museum environment is enforced at the newly built museums for the sake of conservation. Granted, conservation of works is an important mission of the museum. However, I am afraid that the concern for conservation restricts exhibition activities. Conservation means scientific care given to works as things, prioritizing the logic of things. If we want to avoid material deterioration, the gallery environment must approximate the storeroom environment. Since Japanese museums rarely have in-house conservation specialists, they tend to pay attention to the hardware aspect of conservation. This can allow the logic of things to dominate the museum's architectural space.

In Western museums, historically important works are on permanent display. This is partly because works of Western art may be stronger in terms of their materials but also partly because in-house conservation specialists give appropriate care to these works. In other words, their work is to conserve the works in order to show them to the public. However, in Japan, conservation means the construction of an environment that minimizes deterioration to an extent that overrides everything else. Since works are things, when exposed to

"Space" That Kuwayama Tadaaki Aspires to Achieve

Untitled
Tadaaki Kuwayama

light and placed in a crowded gallery, they will inevitably deteriorate. Unlike Euro-American museums, Japanese museums tend to be hardnosed; their measures, which may be good for works, inconvenience the visitors. Rather than devising conservation methods suitable for a given display, they tend to think of conservation and display as adversaries. In other words, to conserve must mean not to exhibit, and it is best for works to stay in the ideally conditioned storeroom. This could happen in Japanese museums.

What I am concerned over now as a museum curator is thing-centered thinking. As a result, if what is visible becomes everything, the meaning expressed in a work may be conserved but the museum may well have vanished, as we will not be able to encounter the meaning of the work's "being." In this sense, Kuwayama's "Project for the Museum" engages the situation of the museum today.

Untitled

Tadaaki Kuwayama

[Slide 1]

Tadaaki Kuwayama *Untitled: Red Blue*, 1961, acrylic, pigment, silver leaf, Japanese paper, canvas

This work was presented at his first solo exhibition at Green Gallery in New York. One panel is horizontally divided into two color fields, red and blue, with the silver leaf demarcating their boundary. In this work, the silver is no more than a dividing line, but it prefigures the joined metal strips in future works. The color fields in this work differ from a constructivist abstraction of color planes. Rather than pursuing the relationship between red and blue, Kuwayama literally juxtaposes red and blue as two things. The white bands on right and left edges seem to incorporate the area outside the canvas into the field of vision. Instead of creating a relational picture made up of different elements, they function to defy the relationship among the painterly elements. The relational structure that makes painting is removed and the painterly elements are reduced to things. As such the "work" is barely held together as an entity by its wood frame. He layered red and blue mineral pigments bound by acrylic over the Japanese paper lined by canvas. The resulting surface presents a strong materiality.

[Slide 2]

Tadaaki Kuwayama *Untitled: Red*, 1961, acrylic, pigment, canvas

This work was presented at his second solo exhibition at Green Gallery. Unlike the previous work, it combines two vertical pieces of canvas painted in red. The joined edge appears as a line to our eye, but it's external to the painting as such. Its wood frame makes it look like a painting, but the slit, or an external space incorporated into the work, allows it to exist as a "work" consisting of two panels that are things. In other words, it aspires to exist as a thing other than a painting.

[Slide 3]

Tadaaki Kuwayama *Brown, White, Blue*, 1968, acrylic, cotton, chrome strips

With a height of 3 meters, this work is unusually large, consisting of vertical panels in a 10 to 1 proportion. The panels' colors are brown, white, and blue. Varnish is applied over acrylic paint to create a smooth but hard lustrous finish. The borders of each panel are painted black and further outlined by chrome strips. Displayed on a white gallery wall, its verticality vividly alters the space around it. It is vivid yet never gaudy. The contrast of three colors is beautiful. Still their beauty is underscored by a certain tension because Kuwayama did not use colors of the same value. Above all, the vivid tension derives from the central white. Perhaps, Kuwayama's white is not a color as such, but signifies the absence of color (as in Slide 1). In other words, the absence of color penetrates the center of the work. Kuwayama's work heads toward the presence that exists in the absence of the concept of painting.

[Slide 4]

Tadaaki Kuwayama *Untitled*, 2001, and electrolyzed painting on aluminum

Kuwayama air-brushed metallic paint on panels made of honeycomb board during the 1970s, whereas he deployed such industrial materials as plywood, Bakelite, and aluminum in the 1990s. A unit of this "work" is made by joining two readymade U-shaped industrial aluminum parts with a flat cross-section. He applied metallic blue and metallic silver to it using electrolysis. In 2006, for "One Room Project" at Aichi Prefectural Museum of Art, Kuwayama alternated blue and silver units at equal intervals on the four walls. It is also possible to install either the blue or silver units alone, or install them to show the joint either horizontally or vertically. The installation method is determined by the installation site. Already from the 1980s, Kuwayama's panels became three-dimensional, protruding from the walls. By this work, no painterly element was left. It would be followed by floor-installed pieces. Units, which are neither paintings nor sculptures, would be repeated at certain intervals.

[Slide 5]

Albert Giacometti, *A Nude Woman Standing*, around 1960, bronze.

Although there is no direct connection to Kuwayama, this work demonstrates the concept of "scale" well. Including the pedestal, this figure is only 9 cm high. Giacometti is a sculptor who subtracted mass, that is, reduced the visible size, thereby inviting the void toward him, to express the being through "scale."

[Slide 6]

Thomas Struth, from the series *museum photographs*

A German photographer who is globally active, Struth photographed museum displays. Three works are shown here, shot at the Louvre, the Accademia in Venice, and the Tokyo National Museum. His photographs demonstrate the difference between Western and Japanese museum displays. When he photographs a museum display, he tries to include both the object on display and the visitors. At the European museums, the work and the visitors exist with equal weights. However, in a Japanese museum, his camera captured Delacroix's *La Liberté guidant le peuple* alone, literally placed on a pedestal, with the visitors in front of the painting becoming a crowd of black heads indistinguishable from each other in the dark room. In the European displays, people can stand in front of the paintings or freely roam as though they were in a plaza. However, in the Japanese museum, the light is solely on the work. The German artist, who thought of the museum as a space for people, was so stunned by this unusual scene in Japan that he asked a permission to photograph.

At 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, March 12, 2011
(Translated by Reiko Tomii)