

林武史＋松井紫朗

doodling

ちようこくかのらくがき

## それを「らくがき」として考える

藤井 匡 (東京造形大学 教授)



林武史 + 松井紫朗  
Takeshi Hayashi + Shiro Matsui  
**doo-dling - あなをとびこえる (2021)**  
*doo-dling - Jumping Over the Hole*  
黒御影石、銅、鉄、ペイント  
Black granite, copper, iron, paint  
88.5 x 64 x 56 cm

\*8点の展示作品は林と松井によるコラボレーションとして制作された。  
\*8 exhibited works created in collaboration with Hayashi and Matsui

既設の8基の台座に応じて行われる野外彫刻展「OAP彫刻の小径」。今回の出品者は林武史と松井紫朗の2人だが、各々が4点ずつを制作するのではなく、コラボレーションで8点の彫刻を制作している。そして、そのテーマは「ちょうこくかのらくがき」。どちらも、彫刻のあり方を再考する上で、示唆に富むものである。

ここでの「らくがき」とは、公園の砂場で子どもたちがあそんだ形跡のようなものを指している。たとえば、砂を集めて山をつくり、両側からトンネルを掘ってゆき、ある地点でお互いの手と手が触れ合うようなあそび。コラボレーションでの制作ということもあり、このトンネルのイメージは今回の展覧会全体を理解するうえでの助けとなる。興味深いのは、そこに「ちょうこくかの」という言葉が加わっていることである。「らくがき=あそび」を基準とすることで、彫刻という概念を問い直す契機が生まれるのである。

一般的に、彫刻のオーソドックスな制作技法は、石や木を彫るカーヴィング、粘土や蠟に手を加えるモデリング、金属の熔接などでパーツを組み立てるコンストラクションに区別される。<sup>1</sup> 実際のところ、本展の出品作品をこの区分にあてはめることも可能である。林による石と陶の加工はカーヴィングとモデリング、松井による金属や木材の扱いはコンストラクションと呼ぶことができる。しかしながら、「らくがき」という言葉は、素材に対する人間の行為をより原初的な場所にまで引き戻す。穴をあける、つなぎ合わせる、積み上げるといった行為が見えてくるのである。

こうした原初的な行為は、歴史的に考えるならば、1970年前後の「もの派」によって開拓されたといえる。「もの派」とは「石や木、紙や綿、鉄板やパラフィンといった〈もの〉を素材そのままに、単体であるいは組み合わせることによって作品としていた一群の作家たち」<sup>2</sup>を指すが、ここで提示されたのは、人間の手がまったく加わっていない〈もの〉ではない。土を積み上げる、ロープで結ぶ、石を割るといった、慣習的な美術作品の制作技法とは無縁の、原初的な人間の行為が加えられた〈もの〉である。本展のテーマはこうした歴史を引き寄せることになる。

1980年代にアーティストとしての活動を開始した林や松井についても、「もの派」からの影響と、その批判的な継承が指摘されてきた。<sup>3</sup> とはいえ、この時代の全般的な流れとしては、



doo-dling - みずたまりをおとす (2021)  
doo-dling - Dropping the Puddle  
黒大理石、銅、木、ペイント  
Black marble, copper, wood, paint  
60.8 x 72.5 x 81.5 cm

それを素材の問題として考えるところが大きかった。「美術の分野でも、作品のなかで素材の果たす役割に重きをおこうとする試みが目立ってきた。(中略)もの派が批判的に継承されていく態様の一傾向として、ふたたび素材になんらかの内在性を見いだそうとする試みが現れてきたのである。」<sup>4</sup> 相対的に、加工の批判的継承についてはあまり問われなかったといえる。確かに、中原佑介がクリストの仕事を含む、積む、張る、覆うといった原初的な行為に分類して論じた事例などはある。<sup>5</sup> しかし、クリストの用いる布やドラム缶は一般的な彫刻素材ではない。そのため、彫刻そのものを問い直す契機をもつものではなかった。「ちょうこくかのらくがき」はその契機を示すのである。

また、本展で与えられた「らくがき」の意味には、特定の意味に回収されないような、多義的な造形物であることも含まれている。この点を考えるうえでも、8点すべてに登場する細長い空洞(トンネル)に注目するのがよいだろう。もちろん、穴をあける技術であれば、石彫において、ドリルは古くから使用されてきた。それはギリシア彫刻の最初期から知られており、バロック期のベルニーニの流麗な表現などはその多用によって実現可能となったものである。<sup>6</sup> しかしながら、「らくがき」としての空洞はそれらとは意味が異なる。特定の彫刻表現の効果のために用いられるわけではないからだ。トンネルは単にトンネルであり、それをそのように見ることが要求される。

結果として生じるのは、彫刻の姿を統一された全体像として理解するのが妨げられることである。もちろん、一定の規模(たとえば等身大)になれば、全体と部分を同時に見るのが困難なことはこれまでも理解されていた。それでも、古典主義の彫刻家は両者の統合を目指していたし、<sup>7</sup> そうでなくても、両者の調和が無視されたわけではなかった。<sup>8</sup> しかしながら、公園の砂場ではそうではない。砂山はトンネルを掘るために必要とされる。全体と部分、どちらが主で、どちらが従かが決定できないのである。

今回の出品作品8点を、こうした観点から見ると、全体の姿となる彫刻の外観、覗き込んで見ることになる細い空洞、その奥に続く見えない部分が対等な意味をもつことが分かる。この空洞は、ほとんどの作品で、水平と垂直が組み合わせられており、反対側を見通すことができない。唯一、《やまをもちあげる》は水平のトンネルだが、目線よりもかなり高い位置にあるために、やはり見通すことはできない。そのため、彫刻の姿を十全にとらえるためには、想像力に頼らなければならないことになる。

公園の砂場の話に戻れば、この想像力は触覚的なものともいえる。砂山のトンネルがつながっているのは、なによりも、両側から入れた指同士が触れ合うことで理解されるからだ。





doo-dling - あめをひきよせる (2021)  
 doo-dling - Pulling In the Rain  
 黒御影石、銅、木、ペイント  
 Black granite, copper, wood, paint  
 70.5 x 53.5 x 79.5 cm

今回の作品では、その役割を果たすのが雨水となる。これらの作品は、林の担当した箇所と松井の担当した箇所とに分かれているが、それがコラボレーションであることは、雨水が連続して通過することによって示される。ただし、石の穴と金属のパイプが接着している作品では内部の空洞を見ることができないし、離されている《あなをとびこえる》ではその部分を頭のなかで補って見なければならない。《ふねをうきあがらせる》では、高い位置にある舟の内部とその下のパイプが連続しているかどうかは明らかではない。いずれにしても、想像力が要求されるのである。

こうした想像力は彫刻の外観を見る際にも要求される。石の天板を用いた《みずたまりをおとす》《そらをもぐりこませる》《みずをつなぎあわせる》では、いずれも、天板の高さが鑑賞者の視線の高さに合わせてある。通常の視点から見るときには、その上側がどうなっているかを想像するように誘われる。《あめをひきよせる》と《あめをかざりつける》では、滝と茶碗が壁に囲われるかたちとなっており、トンネルのタイプとは異なる内部と外部の関係が示される。これらふたつの作品は、とくに、神聖さやエロティシズムを喚起するところがあるが、これも想像力の働きといえる。

こうした連続的／連結的な作品のあり方とそれが誘発する想像力は、これまでの林と松井の作品にも見られたものである。林の場合、石を直線的に並べた作品、とくに、彫刻の森美術館(箱根)で歩道を横断しながら60メートルの長さで並べた《むすぶこと》(1999年)など、松井の場合、ナイロン生地を用いた《君の天井は僕の床》(2011年の豊田市美術館での個展におけるインスタレーション)などに典型的に見ることができる。これらの作品は大規模であるがゆえに、全体と部分との不統合や、鑑賞者に対する身体性の喚起が強く現れていた。既設の台座を前提とする本展では、作品のサイズも鑑賞者の立ち位置も限定的となっている。だが、そのような制約によって、想像力の必要性がより強調されているともいえるだろう。

あと、〈蝉〉のことが書いていなかった。ぜひ、会場できがしてください。

註

- 1 たとえば、クレメント・グリーンバーグ「新しい彫刻」(上田高弘 訳)『グリーンバーグ批評選集』(藤枝晃雄 編訳)勁草書房、2005年、104-106頁。
- 2 「あいさつ」『もの流一再考』国立国際美術館、2005年、6頁。
- 3 野村幸弘「林武史の仕事」『林武史 石の舞・土の宴-Energetic Field』岐阜県美術館、2011年、5頁。都筑正敏「松井紫明-亀がアキレスに言ったこと」『松井紫明 亀がアキレスに言ったこと-新しい世界の測定法』豊田市美術館、2011年、30頁。
- 4 樋田豊次郎「ふたたび「人間と物質」、あるいは、工芸は死なない」『素材の領分-素材を見直しはじめた美術・工芸・デザイン』東京国立近代美術館、1994年、7頁。
- 5 中原佑介『クリストCHRISTO WORKS 1958-1983』草月出版、1984年。
- 6 ルドルフ・ウトコウアー『彫刻-その制作過程と原理-』(池上忠治 監訳)中央公論美術出版、1994年、12-13頁、24-26頁。
- 7 アードルフ・フォン・ヘルデブラント『造形芸術における形の問題』(加藤哲弘 訳)中央公論美術出版、2005年、21-30頁。彼の考えでは、その実現のためには石彫がもっとも好ましいとされる。
- 8 たとえば、マイケル・フリードによるアンソニー・カロ作品の理解。「モダニズムはいかに作動するのか」(上田高弘 訳)『批評空間【臨時増刊号】モダニズムのハード・コア』(浅田彰 岡崎乾二郎 松浦寿夫 共同編集)太田出版、1995年、135頁。



doo-dling - あめをかざりつける (2021)  
 doo-dling - Decorating the Rain  
 黒御影石、銅、鉄、ペイント  
 Black granite, copper, iron, paint  
 60.5 x 66.5 x 61.5 cm

## Thinking of it as “doodling”

Tadasu Fujii (Professor, Tokyo Zokei University)

The OAP Sculpture Path outdoor sculpture exhibition is staged as a response to eight existing bases. This latest iteration of the Sculpture Path features artists Takeshi Hayashi and Shiro Matsui, who rather than tackling four pieces each, have decided to collaborate on the making of all eight sculptures, their theme: “sculptors’ doodling.” Both of these aspects—their approach and their theme—are rich in suggestions for rethinking our approach to sculpture.

Here “doodling” refers to something akin to the traces left by children playing in a park sandpit. An example might be children gathering sand and piling it up into a mound, digging a tunnel from opposite sides, and at some point, touching hands. This image of a children’s tunnel, being also a collaborative effort, is helpful in understanding this latest exhibition as a whole. The intriguing part is the addition of the word “sculptors.” Making sculpture on the basis of “doodling equals play” prompts us to question the very concept of sculpture.

Traditionally, fabrication techniques for sculpture are divided into carving in the likes of stone or wood, modeling in clay, wax or similar, and construction by assembling parts, eg by welding together metal.<sup>(1)</sup> The works in this exhibition can also be placed in these categories. Hayashi’s working of stone and ceramic could be described as carving and modeling, and Matsui’s handling of metal, timber and so on as construction. Yet the word “doodling” takes the way humans act on materials back to a more primal place. Actions such as making holes, joining, and stacking become more obvious.

Historically, actions of this primitive sort can be said to have been pioneered by the Mono-ha movement that arose around 1970. The term Mono-ha refers to a group of artists who made works using *mono* (things/objects) such as stone, wood, paper and cotton, steel plates and paraffin, without modification, either alone or in combination.<sup>(2)</sup> Note however that these *mono* are not entirely unaltered by human hands, but things to which intuitive human actions have been applied in a manner bearing no relation to customary techniques for the fabrication of artworks; actions such as piling up clay, tying with ropes, and splitting stone. The theme for this exhibition draws on this history.

The Mono-ha influence on Hayashi and Matsui, as artists who began their careers in the 1980s, has been noted, as has their role as critical heirs to the movement.<sup>(3)</sup> That said, the overall current of this era involved considering any critical legacy in terms of materials. “In the field of art too, attempts to stress the role of materials in works have become more conspicuous... one trend emerging in the way Mono-ha is passed down critically is the renewed attempt to find some kind of intrinsic quality



doo-dling - やまをもちあげる (2021)  
 doo-dling - *Lifting Up the Mountain*  
 陶、鉄、木、ペイント  
 Ceramic, iron, wood, paint  
 97 x 67.3 x 67.5 cm

in materials.”<sup>(4)</sup> One could say there was relatively little questioning of the critical inheritance when it came to the treatment of those materials. Granted there are cases such as Yusuke Nakahara’s division of the work of Christo into the primitive acts of wrapping, stacking, stretching and covering.<sup>(5)</sup> But the fabric, oil drums and so on used by Christo were no ordinary sculptural materials, and thus his work did not offer an opportunity to challenge sculpture per se. “Sculptors’ doodling” does offer this opportunity.

Furthermore, the meaning given to “doodling” in this exhibition includes the fact that these are ambiguous formed objects with no specific shared meaning. When considering this, paying attention to the long, narrow tunnels that appear in all eight works can also be useful. Obviously, when it comes to the technology for making holes, the drill has been used in stone carving since ancient times. It was known at the dawn of Greek sculpture, and its generous use enabled the graceful art of Bernini in the Baroque period.<sup>(6)</sup> But tunnels as “doodling” mean something different, because they are not employed to achieve a particular sculptural effect. The tunnels are just tunnels, and demand to be seen as such.

What emerges as a result is an obstruction to any understanding of the form of a sculpture as a unified whole. Of course, it has long been understood that once a sculpture reaches a certain scale (eg life-size), it becomes difficult to view both whole and parts simultaneously. Even so, classical sculptors aimed for an integration of the two,<sup>(7)</sup> and even when they did not, it is not that harmony between the two was ignored.<sup>(8)</sup> But a sandpit in the playground is not like that. Digging a tunnel necessitates a mound of sand. One cannot determine, of whole and part, which is primary, and which secondary.

When the eight works presented here on the OAP Sculpture Path are viewed from this perspective, it becomes evident that the exterior views of the sculptures that form their overall appearance, the narrow tunnels one has to peer into, and the parts far in that continue, unseen, are equal in significance. In almost all the works, these tunnels are a combination of horizontal and vertical, and do not offer a view right through to the other side. Only *Lifting Up the Mountain* has a horizontal tunnel, but because that tunnel sits some way above the viewer’s line of sight, again, one cannot see right through to the other end. Which means that to acquire a perfect grasp of the sculpture, relies on imagination.

Returning to our sandpit in the park, this imagination could be described as tactile in nature, because it is mainly thanks to the touching of fingers inserted from either side that we understand the tunnel in the mound of sand joins up. Here, that role is played by rainwater. The works are divided into those parts made by Hayashi and those by Matsui, and the continuous passage of rainwater is testament to the collaborative nature of the work. However, in the works where metal pipes are stuck to holes in stone, the tunnel inside is not visible, and in *Jumping Over the Hole*, where hole and pipe are separated, this part has to be made up in the viewer’s head. In *Floating the*





doo-dling - ふねをうきあがらせる (2021)  
 doo-dling - Floating the Ship  
 白大理石、銅、鉄、木、ペイント  
 White marble, copper, iron, wood, paint  
 98 x 77 x 42 cm

*Ship* it is not clear whether the interior of the elevated boat and the pipe below are connected, or not. In these cases, a certain degree of imagination is required.

Such imaginative ability is also needed when looking at the sculptures from the outside. In *Dropping the Puddle*, *Circulating the Sky* and *Connecting the Water*, with their stone tops, the height of the top is matched to the height of the viewer's line of sight. When viewing these works from the usual perspective, one is invited to imagine what the upper surface looks like. In *Pulling in the Rain* and *Decorating the Rain*, waterfall and bowl are surrounded by walls, presenting a different interior/ exterior relationship to the tunnel works. There is something about these two pieces in particular that evokes the sacred or erotic; yet this too can be seen as the workings of imagination.

Works of this continuous/connected sort and the imagination they spark have been seen before in the respective practices of Hayashi and Matsui; in the case of Hayashi in his straight lines of stones, an especially typical example being the 60-meter *To Form a Relationship* (1999) crossing a path at the Hakone Open-Air Museum; and in the work of Matsui, the nylon installation *One Man's Ceiling is Another Man's Floor* at his 2011 solo exhibition at the Toyota Municipal Museum of Art. Being large in scale, the lack of integration between whole and parts in these works, and the evocation of physicality in the viewer, were very much apparent. In this exhibition, with its use of existing bases as a prerequisite, the size of the works and position of the viewer are both limited. It could be said though that such restrictions also lead to greater emphasis on the need for imagination.

Lastly, I haven't been able to write about "*Cicada*" here. I encourage you to search for it as you stroll.



林武史 Takeshi Hayashi  
 素数セミ (2021)  
 Periodical Cicada  
 檜 Cypress  
 27 x 9.5 x 9 cm

1. For example, Clement Greenberg, "Sculpture in Our Time," in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, ed. John O'Brian (University of Chicago Press, 1993), pp. 57-58.
2. "Greeting," in *Reconsidering Mono-ha*, exh. cat. (The National Museum of Art, Osaka, 2005), p. 7.
3. Yukihiro Nomura, "The Sculpture of Hayashi Takeshi," in *Hayashi Takeshi: Energetic Field*, exh. cat. (The Museum of Fine Arts, Gifu, 2011), p. 12. Masatoshi Tsuzuku, "Matsui Shiro: What the Tortoise Said to Achilles," in *Matsui Shiro: What the Tortoise Said to Achilles*, exh. cat. (Toyota Municipal Museum of Art, 2011), p. 38.
4. Toyojiro Hida, "Between Man and Matter' Reexamined, or Crafts Have Always Been There," in *The Domain of the Medium: New Approaches to the Medium in Art, Craft, Design*, exh. cat. (The National Museum of Modern Art, Tokyo, 1994), p. 7.
5. Yusuke Nakahara, *Christo Works 1958-1983* (Sogetsu Shuppan, 1984).
6. Rudolph Wittkower, *Sculpture: Processes and Principles*, Japanese trans. supervision Chuji Ikegami (Chuo Koron Bijutsu Shuppan, 1994), pp. 12-13, 24-26.
7. Adolf von Hildebrand, *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, Japanese trans. Tetsuhiro Kato (Chuo Koron Bijutsu Shuppan, 2005), pp. 21-30. In his view, stone carving is the most preferable way to achieve this.
8. For example, Michael Fried's understanding of Anthony Caro's work. "How Modernism Works," *Critical Inquiry* 9, no. 1 (1982): p. 233. <http://www.jstor.org/stable/1343281>.



**doo-dling - そらをもぐりこませる (2021)**

*doo-dling - Circulating the Sky*

黒大理石、銅、鉄、ペイント

Black marble, copper, iron, paint

45 x 104.5 x 67 cm



**doo-dling - みずをつなぎあわせる (2021)**

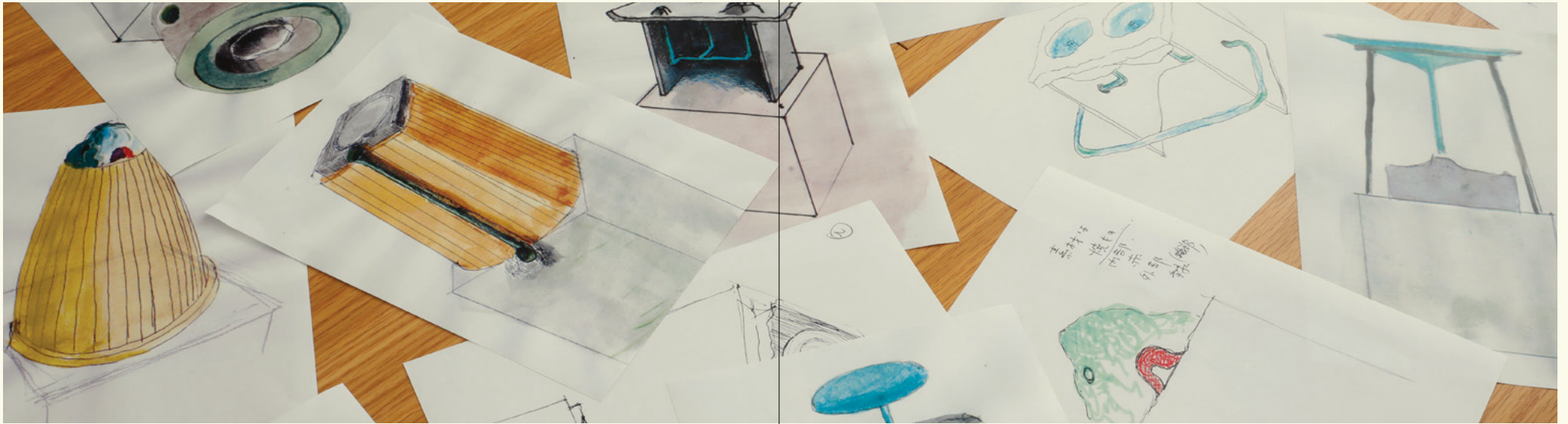
*doo-dling - Connecting the Water*

砂岩、銅、鉄、ペイント

Sandstone, copper, iron, paint

45.5 x 63 x 55.5 cm





## 林武史

1956 岐阜県生まれ  
1982 東京藝術大学大学院美術研究科彫刻専攻修了

### 近年の主な個展

2020 「林武史 石の記憶、泥の声」美濃加茂市民ミュージアム、岐阜  
2018 「凸凹な石」東京画廊+BTAP、東京 [14]  
2015 「15の蟬の声」柳ヶ瀬画廊、岐阜  
2011 「林武史 石の舞・土の宴」岐阜県美術館  
「Haku-U」Corn Exchange Gallery、エディンバラ

### TAKESHI HAYASHI

1956 Born in Gifu prefecture  
1982 M.F.A., Fine Art, Tokyo National University of Fine Arts  
and Music, Sculpture Course

### Recent selected solo exhibitions

2020 *Hayashi Takeshi - Stone-Memory/Mud-Voice*,  
Minokamo City Museum, Gifu  
2018 *Rough Stones*, Tokyo Gallery+BTAP, Tokyo [14]  
2015 *The Voice of Fifteen Cicadas*, Yanagase Gallery, Gifu  
2011 *Hayashi Takeshi: Energetic Field*, The Museum of Fine Arts, Gifu  
*Haku-U*, Corn Exchange Gallery, Edinburgh

## 松井紫朗

1960 奈良県生まれ  
1986 京都市立芸術大学大学院美術研究科彫刻専攻修了

### 近年の主な個展

2019 「Far Too Close」アートコートギャラリー、大阪 [13, '10]  
2018 「美術館庭園アートプロジェクト 松井紫朗のセンス・オブ・ワンダー」  
姫路市立美術館 庭園、兵庫  
2016 「手に取る宇宙ー松井紫朗との関係」札幌宮の森美術館、北海道 [13]  
2011 「亀がアキレスに言ったことー新しい世界の測定法」豊田市美術館、愛知  
2010 「松井紫朗 Aqua-Lung Channel」白土舎、愛知

### SHIRO MATSUI

1960 Born in Nara Prefecture  
1986 M.F.A., Fine Art, Kyoto City University of Arts, Sculpture Course

### Recent selected solo exhibitions

2019 *Far Too Close*, ARTCOURT Gallery, Osaka [13, '10]  
2018 *Matsui Shiro, The Sense of Wonder*, Himeji City Museum of Art, Hyogo  
2016 *Learn more about "Message in a Bottle" with Shiro Matsui*,  
Miyanomori International Museum of Art, Sapporo, Hokkaido [13]  
2011 *Matsui Shiro -What the Tortoise Said to Achilles-*, Toyota  
Municipal Museum of Art, Aichi  
2010 *Aqua-Lung Channel*, Hakutosha, Aichi

### OAP彫刻の小径2021-2022:

林武史+松井紫朗  
doodling - ちょうこくかのらくがき

会期: 2021年5月 - 2022年10月  
会場: OAP彫刻の小径 (大阪市北区OAP公開緑地内)  
主催: アートコートギャラリー  
(株式会社八木アートマネジメント)  
協賛: 三菱地所株式会社  
三菱マテリアル株式会社  
三菱地所プロパティマネジメント株式会社  
写真: 福永一夫、来田猛 (上)、  
アートコートギャラリー (p.13)  
デザイン: デュエール智紗  
翻訳: パメラ・ミキ・アソシエイツ

### OAP Sculpture Path 2021-2022:

Takeshi Hayashi + Shiro Matsui  
doodling

May 2021 - October 2022  
OAP Sculpture Path (OAP Tower Public Green Space, Kita-ku, Osaka)  
Organized by ARTCOURT Gallery / Yagi Art Management, Inc.  
Sponsored by Mitsubishi Estate Co., Ltd.,  
Mitsubishi Materials Corporation,  
Mitsubishi Jisho Property Management Co., Ltd.  
Photography: Kazuo Fukunaga, Takeru Koroda (above),  
ARTCOURT Gallery (p.13)  
Design: Chisa Yagi Deuel  
Translation: Pamela Miki Associates  
©2021 Takeshi Hayashi and Shiro Matsui  
©2021 ARTCOURT Gallery

### アートコートギャラリー

#### ARTCOURT Gallery

〒530-0042 大阪市北区天満橋1-8-5 OAPアートコート1F  
1F OAP ARTCOURT, 1-8-5 Tenmabashi, Kita-ku, Osaka, 530 0042 Japan  
TEL: +81(0)6-6354-5444 / E-mail: info@artcourtgallery.com

[www.artcourtgallery.com](http://www.artcourtgallery.com)





YAGI ART MANAGEMENT, INC.  
**ARTCOURT Gallery**