

愛知県美術館・豊田市美術館
同時開催コレクション展

徳富満 宇宙の上の宇宙

Tokutomi Mitsuru
Universe on the Table

Tokutomi Mitsuru
Universe on the Table

徳富満

宇宙の上の宇宙

主催 | 愛知県美術館・豊田市美術館

メビウスの堂々巡りと、数学的なネジ

副田一穂(愛知県美術館主任学芸員)

壁から3本のネジが飛び出している。プラスと、マイナス、そしてもう一本は「∞」。無限大のネジなんて、いったいどうやって締めるんだろう? でも考えてみれば当たり前だが、プラスとマイナスのネジだって効率よく締められるようそんなかたちをしているだけで、べつに数の正負やら加減やらで数学してゐるつもりは毛頭ないのだ。

長い間、ネジの頭の溝は製造が容易なすりわり形、つまり一文字に刻むスタイルが主流だった。1906年になって日本で十字形の溝を持つネジが特許登録されたが製品としては普及せず、1933年に今度はアメリカで特許が登録された。その権利を譲り受けたフィリップス・スクリュー社が、ドライバーが溝からスリップせずにビタリとはまるよう改良を加えたものが、世界中で使われるようになり、製造業の生産効率の大幅な向上に一役買った¹。そして日本ではいつしかこれをプラスのネジ、対置的にすりわりをマイナスのネジと呼ぶようになった。まさにその瞬間、溝の実用的な由来は忘却され、**数学的なネジ**が誕生する。

*

35歳の若さでこの世を去った徳富満の生涯については、彼の親しい友人の一人でキュレーターの東谷隆司による美しい文章に、私が付け加えられることは何もない²。その東谷も他界して数年を経た2017年、愛知県美術館と豊田市美術館は、徳富家から息子・満の作品を取得した³。この寡作な作家が遺したいくつかのピースを繋ぎ合わせながら、彼が追い求めた世界を断片的にはあれ覗いてみたい。

1989年3月に東京藝術大学を卒業した徳富は、同期生の会田誠や小沢剛がレントゲン芸術研究所で耳目を集めるさまを横目に、寡黙とも言える作品を手がけていた。《三輪車》(1992)は、幼児用三輪車のハンドルを外し、代わりにそのハンドル自体を撮影した写真パネルを取り付けたものだ。漕ぎ手の位置からは見えない角度で撮影されたハンドルは、用をなさないばかりか実物の代理ですらない。道具の使用者の視野をはぐらかすこの構造は、《Face》(1993)にも引き継がれている。等間隔に並ぶ写真には、一台一台異なるカメラが写っている。写真の左端は蝶番で壁に固定されており、右から頁をめくるように起こすと裏面に各カメラの所有者の氏名が見える (たとえば小沢剛、白汚零、野村浩、丸山直文、福井篤、浅野達彦、など)。青山のスパイラルガーデン円形アトリウムを課題空間とする公募に提出したプランもまた、同様の構造を持つ⁴。中央に設置したメリーゴーラウンドを有刺鉄線で囲い、通路を隔ててそれをぐるりと監視するように36台のビデオカメラと同数のモニタを配置する。撮影映像をリアルタイムにフィードバックするこの閉鎖的なビデオ・インスタレーションは、受賞には至らず実現しなかった。だが徳富は、このアイデアを異なるかたちで見事に昇華する。《2D or not 2D》(1993)の原型とも言える《Untitled》(1992)では、巨大なメビウスの輪がギャラリーの内側を一周している。輪の外には天井の監視カメラを写した一枚の写真が、輪の内側には監視カメラの位置からギャラリーを撮影した写真が立てかけられている。便宜的に外／内としたが、メビウスの輪の性質上もちろんそれは外でもあり内でもある。鑑賞者は見

られながらつねに見ており、包囲されていながらすでに脱出している。

*

1994年から、徳富は視知覚についてより内省的な仕方で考えるようになった。同年の《Flying Carpet》は、ランタン型と呼ばれるタイル風に成形した机の天板、緑色のキャンヴァス、オレンジ色のボタン留めした布張りのソファの背、空を撮影した写真を、一定の規則で繰り返しながら床に並べた作品だ。見上げたくなる青空も、もたれたくなるソファも、壁に掛かるはずのキャンヴァスも、みな床上数センチのところで水平に留め置かれている。

ものを見て知覚するプロセスの、その一番最初の、ほんの一瞬の出来事ってというのがまずありますよね。それはあらゆる意味でフラットな、僕らから意味を注ぎ込まれる前の景色というか、光の集合体を受け取っている状態というか。⁵

まばたきもせずにじっと何かを見つめていたことに、はっと我に返ってから事後的に気づく。「壁は壁、机は机」というオブジェクトの確かな感触を得る前の、部分的な性質のみを受け取っている状態。徳富は《Flying Carpet》からオレンジ色のソファの背だけを取り出し、新たに紺色の合皮張りのソファの背を加えて隙間を空けて交互に壁に掛けてゆく。床にはオレンジが2つ、紺色が1つ、壁から逃げ出したかのようにキャスターの脚を生やして転がっている。さらに今度は同じ2色を隙間なく壁に詰めて並べ、平面充填の長方形を作り出した。展示のたびに組み合わせと配列を変えながら、ランタン型のパーツは特定のオブジェクトとして固定化されることを逃れ続けている(前者は《Doctor’s Floor for Flicker of Otherness》、後者は《Crystallization》と名付けられた)。

*

1996年の初めに名古屋へ帰郷した徳富は、県の新進芸術家海外留学等補助事業対象者として、秋から「高品質写真フィルム制作工房であるロンドンのパーマプリント⁶」での2年間の研修へ赴いた。当時出入りしていた名古屋のコオジオグラフィャラーが、80年代のニュー・ブリティッシュ・スカulptチャーや同時代のヤング・ブリティッシュ・アーティストを積極的に紹介していたことも、英国留学を後押ししたのだろう。ロンドンではダレン・アーモンドやデヴィッド・シュリグリー、ジュリアン・オピー、シヴォーン・ハバスカ、フェリックス・ゴンサレス=トレスらの展示に関心を抱いた徳富だったが、自身の制作はスランプに陥り、一切の手を止めてしまった⁷。

研修期間の2年が過ぎた1998年末、徳富はスタジオを移して心機一転、CGスケッチに没頭するようになった。多くは横長の画面を上下に分割し、下を緑で、上をピンクから青へのグラデーションで塗った背景に、ダム湖や川、河口と思しき3D地形モデルを左右に2つ並べる形式を採る⁸。大量のCGのうちいくつかは絵画化され(いずれも未完)、いくつかはデータの状態のまま〈a modest creation〉や〈輪郭の嵐〉というシリーズ名を冠している。

「何を言うか」以上に、「どんなふうに言うか」が重要に成りうる。「何を言うか」は「どんなふうに言うか」を実現するための口実にすぎない場合もある。⁹

まるで**プロシージャル**な**手続き型**生成されたログライクやオープンワールドのゲーム世界のように、徳富の地形モデルは単一で特定可能な場所ではなく、一定の規則でその都度出力されるものでしかない。ここでは内容(何を?)と形式(どんなふうにな?)の因果が逆転している。「∞」や「0」を添えることで、トルク伝達効率の代わりに数学的なネジという偽りの**内 容**が、そっと滑り込むかのように。

- 出水力「本田宗一郎とプラス(クロス)ねじ：ホンダの現場にプラス(クロス)ねじの導入時期を巡って」『大阪産業大学経営論集』14巻1号、2012年および特許発明明細書第11466号(十字形溝螺旋錠)、U.S. Patent 1908080, U.S. Patent 1908081, U.S. Patent 2046837。
- 東谷隆司「徳富満 plus, minus, infinity」『Mitsuru Tokutomi: plus, minus, infinity』Osmosis、2006年。
- 徳富の父・洋司氏と母・洋子氏には作品取得にかかる手続きのみならず、徳富が遺したポートフォリオやデータ等の資料調査に際しても多大なご協力を賜った。記して感謝する。
- シヤチハタ工業株式会社による若手アーティスト発掘・育成のための公募展「ジャパン・アート・スカラシップ」(1990–99年)。徳富は第2回(1992年)に応募、第2次審査(マーケット審査)まで進んだ。グランプリは藤浩志。
- 「徳富満インタビュー」『男と女の同性愛』sagacho bis、スタジオオフ、1995年。
- 「若手芸術家 県の留学費用補助制度 今年度の対象者決定」『読売新聞』1996年8月3日。
- 徳富がロンドンで見た展示については、徳富の学生時代からの友人ら(浅野達彦氏、加藤磨珠枝氏、奈良美智氏、福井篤氏)による座談会で触れられている。「来春に特集展示を控えた故・徳富満とはいかなる作家だったのか」『AAC』114号、愛知県芸術劇場、2022年12月。またロンドン時代の徳富をよく知るライターの川出絵理氏からも教示を得た。
- 徳富は当時ビデオゲームの地形のモデリングに関心を寄せていた。また百科事典の挿図をモチーフに流用していたとの証言もある。前掲『AAC』114号。またこれらのCGスケッチについては徳富と親交のあったアーティストの横湯久美氏からも教示を得た。
- 徳富が書き遺したメモから引用。

徳富満——机上の空論が生み出すテーブルの上の宇宙

能勢陽子（豊田市美術館学芸員）

詩人はただ天空の中に頭を入れようとする。ところが論理家は自分の頭の中に天空を入れようとする。張り裂けるのが頭の方であることは言うまでもない。

G・K・チェスタトン¹

徳富満に会ったことはない。しかし美術館で働くために愛知に来てから、幾人かからその名前を聞くことになった。いわく、名古屋出身の天才的な作家がいたのだと。それからしばらく経った頃、愛知県美術館と豊田市美術館で徳富の作品をまとめて収蔵することになった。美術館のコレクションの良いところは、作品が半永久的に長い時間の中に留まることである。見知らぬ時や場所を生きた、すでにこの世にはいない多くの作家の膨大な思索や試みのかケラに、コレクションを通して何度も出会うことができる。

徳富の作品は最小限のものでできている。日々の生活のなかに埋もれているそれら小さいものたちが、逆説的に宇宙的な大きさへと繋がっていく。そのシンプルさは、あれこれと解釈の可能性を作り出さない。ネジはネジ、靴下は靴下である。それと同じく、いまだ解明されていないことが多いとはいえ、宇宙は宇宙である。それは解釈するものでなく、“ある”ものであり、真実はひとつのはずである。ただ、人間はあまりに小さく宇宙はあまりに大きいため、その全容を掴むことが難しい。しかしネジも靴下も宇宙も、すべて繋がっている。普段は気に留めることのない壁のネジや脱ぎっぱなしの靴下に、不図目をやる。するとネジ頭には「0」の数字と「∞」の記号が刻印され、靴下には銀河マークが縫い込まれていることに気づく。その時、ネジは現実空間の楔となって頭の中に「無」と「無限大」の間の空間を作り出し、靴下の内側は宇宙を覗くトンネルになる。

しばしば数字や記号、名前を用いる徳富の作品は、一見すると日用品や行為、そして何より言葉を多用する「コンセプチュアル・アート」のようである。60年代半ば以降に現れた「コンセプチュアル・アート」は、かたちや色、素材により視覚に訴える従来の美術に対し、その言葉のとおり、概念やアイデア、形式をそのまま提示しようとするものであった。その最初期に位置づけられるジョゼフ・コーススの《一つと三つの椅子》(1965)では、日々使われている一脚の椅子が、その椅子の写真と辞書に掲載されている椅子の定義とともに展示された。コーススは、物、表象、言葉の間の差異を明らかにして、改めて「椅子とはなにか」を問うたのだった。しかし徳富は、ネジや靴下について問い掛けているわけではない。それはあくまでネジや靴下でありながら、同時にそれを越えた別のものを垣間見せる。日常のただなかで、深淵な宇宙を覗かせる小さな扉になるのである。

徳富の作品には、しばしば宇宙についての思索が窺える。10代の徳富は、その頃テレビでよく特集されていたUFO番組や宇宙についての本を好み、学校では、もちろん美術を除けば数学や物理を得意としていたという²。成長につれ、その関心はUFO番組からアインシュタインの相対性理論やゲーデルの不確定性定理に移っていった。いわば徳富は、芸術家の感性と科学者

の論理の両方を備えていた。徳富にとって、宇宙は人知を超える神秘であると同時に、数式や図形により抽象化しうるものでもあっただろう。そんな徳富が宇宙を視覚化するときの手付きは、極めてユニークであった。

《2D or not 2D》(1993)は、色彩が両端に向かって反転する長方形のフィルムの片方を180度捻り、メビウスの帯状に繋げたものである。「平面なのか平面でないのか(2D or not 2D)」というタイトルの通り、元は2次元の平面だったものが、その両端を繋げると空間に確かに存在する3次元の物体になる。そのフォルムは幾通りもありえ、色層の反転は旋回を続けて、表面を一周したはずが裏面へと裏返し、それを繰り返す。このタイトルは、シェイクスピアの戯曲『ハムレット』の有名な言葉、「生きるべきか、死すべきか。それが問題だ (To be, or not to be: that is the question)」を思い出させる。《2D or not 2D》の後にも、「それが問題だ」という言葉が聞こえてきそうである。それは2次元ではなく3次元空間でなければ生存できない人間と次元や空間の関係について、また絵画なら2次元、彫刻や立体なら3次元と腑分けする美術制度に対する、徳富流の簡潔かつユーモラスな応答のようである。

《My Attribute》(1996)では、自らの名前と8色の色の名前が見えなくなるくらい色を塗り重ねて描かれている。徳富はここでも、次元の問題を扱っている。全体として小振りのキャンバスは、左辺が右辺よりやや長い台形をしており、そこに描かれている名前は左から右にいくにつれ大きくなっている。つまりその絵画では、左から斜めに広がる空間と右から斜めに広がる矛盾した空間が一つになっている。しかし、その相反する空間を作り出しているのは、あくまで2次元の絵画である。この作品について父に尋ねられた徳富は、「我々が普段、共通して『赤』という名詞で呼び合っている色も、もしかすると、個人の内側ではまったく別の色かかもしれず、それもまた、自分の与えられた『名前』と同じように、個人の属性に過ぎないのではないか」と答えたという³。この言葉は、残された資料の中にあっただ、「私のことを他人がわかったりわからなかったりする、この驚くべき事実」というメモに通じているだろう。それは他者理解の難しさの表明ではなく、人の数だけ異なる世界の見え方が存在することへの、純粋な驚きに違いない。属性として与えられた名前ではない「私」とはなにかという存在論的問題が、ここに窺われる。

1993年、東京国立近代美術館で開催された「徳富満展」の展示風景

《a vision of universe》(2001)は、銀河マークが刺繍された10足の靴下からなる。脱ぎ捨てた靴下と宇宙とは、なんともおかしな組み合わせである。宇宙は、わたしたちの住んでいる‘この’世界だけでなく、11次元の超空間に浮かぶ泡のようにたくさん存在しているといわれる。主人公が次々に可能世界を移動するSF映画に多くの人々が親しんでいる現在、「並行宇宙 (マルチバース)」は多少馴染みのあるものになっているだろう。10足の《a vision of universe》は、それぞれの人が履く靴下の数だけ、多くの宇宙が同時にあることを知らせているようである。そして靴下を織り成す糸は、すべてのものを貫く万物理論としての「ひも理論」を連

想させる。「ひも理論」では、宇宙を構成する多様な素粒子は、すべて振動するひもでできている。このひもを弾いて振動のモードが変わると別の素粒子になり、再び弾くとまた別のものになるという。それを音楽にたとえると、バイオリンの弦はひも、楽譜は数学、音は素粒子、和声法は物理学、メロディーは科学、それらが奏でる交響楽は宇宙になるという、そんな美しい理論である。

さらに、しばしば裏返しに脱ぎ捨てられることもある靴下から、メルロ=ポンティの「裏返しの手袋」の話を思い出す人もいるだろう。

1996年、東京国立近代美術館で開催された「徳富満展」の展示風景

可逆性 [リヴァーシブルであるということ] ……裏返しになった手袋の指……ひとりの目撃者が表裏両方のがわにまわってみる必要はない。わたしが一方の側で手袋の裏が表に密着しているのを見るだけで、わたしが一方を通して他方に触れるだけで十分である (領野の一点ないし一面の二重の「表現」、交叉配列とは、この可逆性のことなのである。⁴

1996年、東京国立近代美術館で開催された「徳富満展」の展示風景

なんということもない靴下が、可逆性や両義性、転換可能性を示唆する。靴下の毛糸の編み合わせはDNA配列や細胞分裂の交叉配列を連想させ、まさにマイクロとマクロに跨る遠大な思考が頭に浮かんでくる。しかし、そんな壮大な考えが浮かんできたところでもう一度この作品を眺めると、それはやはりただの靴下である。

徳富はこの靴下を友人たちに履いてもらい、何気なく脱ぎ捨てた状態でそのまま展示することを考えていたという。円陣を組む靴下は、それぞれの身体を介したたくさん宇宙なのだろう。そのうちの一足は、徳富本人が病室のベッドで「何気なく」脱ぎ捨てた形のままである⁵。偶然形になったそれぞれの宇宙がたまたま出会う、その何気ないようで奇跡でもあるような出来事。その連続で、私たちの日常は成り立っている。

1996年、東京国立近代美術館で開催された「徳富満展」の展示風景

どうやらこの世界の背後には、見えない宇宙の法則が無音のリズムのように鳴り響いているらしい。かつてアインシュタインは、子供にもわかる物理的イメージを示せない理論は無用だと語った。徳富の作品は、そんなふうに子供のような新鮮な驚きとてつもなく壮大な発想が、身の回りのなんということもない小さなものの形をとって現れる。両掌に収まるほどの日常的な物を蝶番に、「机上の空論」が「テーブルの上の宇宙」になり、私たちを包む大きな宇宙を垣間見せるのである。

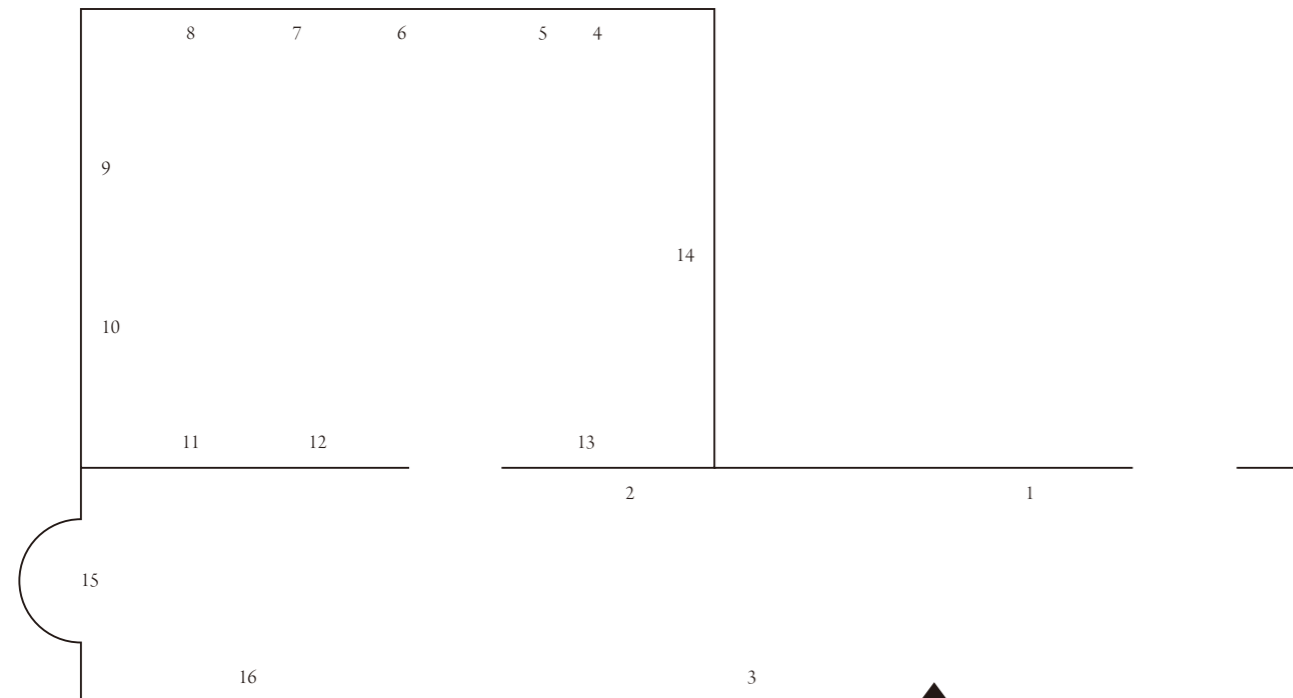
1996年、東京国立近代美術館で開催された「徳富満展」の展示風景

- ギルバート・キース・チェスタトン『正統とは何か』安西徹雄訳、春秋社、2019年。
- 東谷隆司「徳富満 plus, minus, infinity」『Mitsuru Tokutomi: plus, minus, infinity』Osmosis、2006年。
- 同上。
- M.メルロ=ポンティ『見えるものと見えないもの』滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、1989年。
- 2と同じ。

愛知県美術館

前室2、展示室7

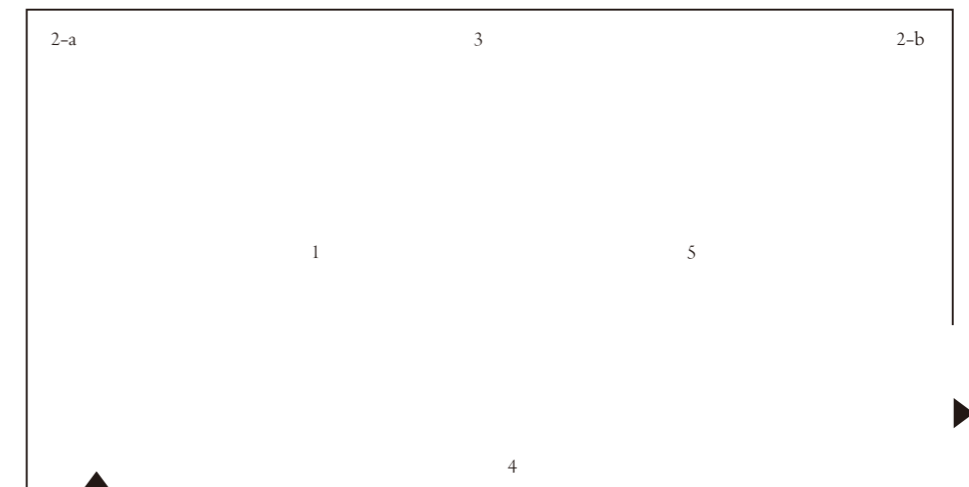
- | | |
|---|--|
| <p>1 《三輪車》
1992年
三輪車、ゼラチン・シルバー・プリント、
アクリル板
60.0×45.0×55.0</p> <p>2 《三輪車》
1992年
三輪車、ゼラチン・シルバー・プリント、
アクリル板
60.0×45.0×55.0</p> <p>3 《Crystallization》
1994年
布・スポンジ・木・金属
220.0×210.0×11.0</p> <p>4 《untitled (unfinished painting)》
2000年
油彩、画布
64.0×64.0</p> <p>5 《untitled (unfinished painting)》
2000年
油彩、画布
58.5×69.0</p> <p>6 《untitled (unfinished painting)》
2000年
油彩、画布
140.0×198.5</p> <p>7 《untitled (unfinished painting)》
2000年
油彩、画布
149.0×149.0</p> | <p>8 《untitled (unfinished painting)》
2000年
油彩、画布
61.5×123.5</p> <p>9 《untitled (unfinished painting)》
2000年
油彩、画布
139.0×197.5</p> <p>10 《untitled (unfinished painting)》
2000年
油彩、画布
122.0×169.0</p> <p>11 《untitled (unfinished painting)》
2000年
油彩、画布
140.0×198.5</p> <p>12 《untitled (unfinished painting)》
2000年
油彩、画布
149.5×149.0</p> <p>13 《untitled (unfinished painting)》
2000年
油彩、画布
81.5×100.0</p> <p>14 《+-∞》
2001年
真鍮
インスタレーションサイズ</p> <p>15 《zero》
2001年
真鍮
5.5×φ1.2</p> <p>16 《絵画シリーズ〈a modest creation〉の
ためのスタディ》
2001年
デジタル・データ</p> |
|---|--|



豊田市美術館

展示室3

- | | |
|---|--|
| <p>1 《2D or not 2D》
1993年
プラスチックシート他
サイズ可変</p> <p>2 《Frame-up》
1992年
パラフィンに着色
35.0×35.0</p> <p>3 《0 ∞》
2001年
真鍮
5.5×φ1.2</p> <p>4 《My Attribute (Mitsuru Tokutomi)》
1996年
油彩、画布
40.0×45.0</p> <p>《My Attribute (violet)》
1996年
油彩、画布
35.0×40.0</p> <p>《My Attribute (red)》
1996年
油彩、画布
35.0×40.0</p> <p>《My Attribute (orange)》
1996年
油彩、画布
35.0×40.0</p> | <p>《My Attribute (yellow)》
1996年
油彩、画布
35.0×40.0</p> <p>《My Attribute (green)》
1996年
油彩、画布
35.0×40.0</p> <p>《My Attribute (blue)》
1996年
油彩、画布
35.0×40.0</p> <p>《My Attribute (white)》
1996年
油彩、画布
35.0×40.0</p> <p>《My Attribute (black)》
1996年
油彩、画布
35.0×40.0</p> <p>5 《a vision of universe》
2001年
綿（靴下10足）
サイズ可変</p> |
|---|--|



謝辞

本展の開催にあたり下記の方々に多大なるご協力をいただきました。厚く御礼申し上げます。

徳富洋司
徳富洋子

浅野達彦
加藤磨珠枝
川出絵理
小山登美夫ギャラリー
奈良美智
濱田智子
福井篤
横湯久美

愛知県美術館・豊田市美術館同時期開催コレクション展

徳富満 テーブルの上の宇宙

Tokutomi Mitsuru, Universe on the Table

愛知県美術館 前室2、展示室7
2023年1月14日(土)―3月14日(火)

豊田市美術館 展示室3
2023年2月25日(土)―5月21日(日)

編集・執筆	副田一穂、能勢陽子
デザイン	加納大輔
発行日	2023年1月
発行	愛知県美術館、豊田市美術館