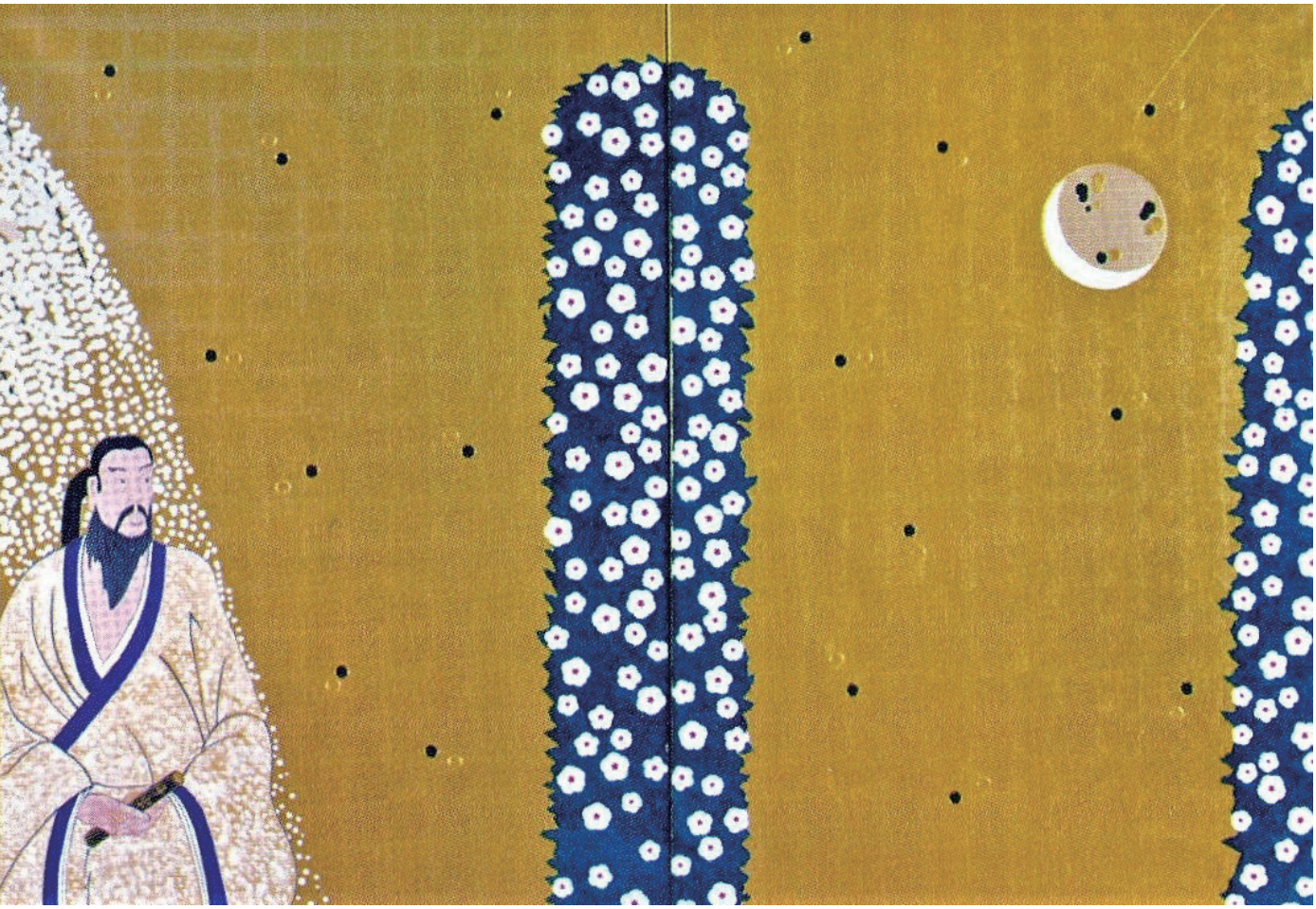
河正雄コレクション　資料集　第１号

関 根　伸 夫



河正雄コレクション　資料集　第１号

関 根　伸 夫

■ Ⅰ　はじめに

美術史的に重要な作家・関根伸夫

光州市立美術館名誉館長　河 正雄

2019年5月13日、上海から2012年制作拠点を移し活動していたが、アメリカ・ロサンゼルスの病院で関根伸夫(さいたま市大宮区出身 1942年生)は逝去した。

多摩美術大学で学び、斉藤義重、高松次郎に師事、彼の作品は箱根彫刻の森美術館(1969年)他に設置され、多く遺されている。

1968年第5回長岡現代美術館賞で大賞を受賞、現代美術の大胆な展開として話題となった。後に環境美術研究所を立ち上げて活躍した国際的作家である。

『静かに、動じなく「もの派」の作家たちをまとめてくれた』と彼の作品を高く評価したのは「もの派」の先駆的な理論の支柱となった李禹煥であった。

『作ったのか作らないのか分からない表現に衝撃を受けた。生産優先の高度成長期に、作らないことに目を向けた作品で、「もの派」のきっかけ、典型であると同時に美術史的にも極めて重要』と彼の死を惜しんでいる。

2012年4月14日までロサンゼルスのブラム&ポー画廊で「「太陽へのレクイエム:もの派の美術」展が開催され「もの派」が世界美術史の中で評価され、定着した。

1960年代後半から70年代前半にかけ「もの」そのもの、石や鉄や木材などの物質と物質、物質と空間、そして環境との関係などを問う。現代美術「もの派」と称される美術表現の流れが日本に現れた。

韓国ではモノトーンの作品表現「モノ・クロ派」の流れが現れ互いに影響し合い発展した。「もの派」「モノ・クロ派(単色派)」と称される美術の動向は、先鋭性と実験性で海外から高い評価を受ける事となり、世界的なものとなった。

始めは日本でも韓国でも難解だと評価は今一つ低く理解されなかった。それは「もの派」の作品は一回性の設置美術と認識されるものが多かったので作品その「もの」が

残らなかったからだという。特に「もの派」の中心的作家であった関根伸夫は起爆的作品と評価され、「もの派」誕生の契機となった代表作「位相－大地」(1968年)は衝撃的ではあったが評価についてはその例に漏れなかった。

ロサンゼルスでの「太陽へのレクイエム・もの派の美術」展は関根伸夫らの「もの派」が国際的に評価され新たに認識された歴史的且つ再出発となる展示となった。

2009年、関根伸夫より便りが来た。

「前略

お元気のことと推察いたします。私の方はこの不景気であまり状態が良いとはいえません。韓国の友人からあなた様がまた新しい美術館を計画されていると聞き、あるいは…と思いペンを取りました。

私の願いはあなた様のコレクションの一部に加えて欲しいこと、せめて一部室分位の作品をコレクションしてもらいたいという一事であります。当然お願いすることなので可能な限り相談させていただきます。同封の資料をご覧いただき現物を見ていただければ幸に存じます。

『もの派』の中で李禹煥さんだけが突出している状況ですが、私も続かなければと焦りにも似た心境です。今後は出来るだけ日本以外のところで発表しようと考えております。

どうかよろしくご検討お願い申し上げます。『尋劔堂』のご著書、ありがたく拝読しております。

2009年2月5日　関根伸夫」

それまで面識はなかった。彼の世界に関心を持って注目はしていたので、この便りが関根伸夫作品をコレクションする契機となった。私は2009年2月13日、返答文を送った。

「関根伸夫様

お便りと資料ありがとうございました。昨日まで韓国での行事のため留守をしました。申し出の件、『河正雄コレクションとして加えて欲しい』『一部室分位の作品をコレクションして欲しい』とありましたこと有難い話です。

今、私は韓国公立の6美術館に河正雄コレクションとして収めております。みんな寄贈です。願ってもない申し出ですが仰せの価格で受け取れるか自信がありません。

先生を顕彰するための労を惜しまず、私の寄贈精神と経済力に沿って下さるのであればお会いして話を進めてみたいと思います。

いかがでしょうか。ご連絡お待ちしております。

2009年2月13日　河正雄」

それから話がトントンと進み、彫刻作品9点をコレクションする事となった。そして2010年4月20日、それらを釜山市立美術館に寄贈し、収蔵された。

関根伸夫との交流は 10 年程で、数回の出会いと手紙のやりとりだけであったが良い縁を頂いたと感謝している。病魔と闘いながらも臨終の最後まで制作に励んでいたと聞いた。芸術への献身、魂の崇高さに感動する。

国際舞台で花開くチャンスを目前にして大切な人が旅立ってしまったが、釜山市立美術館に遺された関根作品は河正雄コレクションとして永遠に輝き、評価を受けるものと確信している。

河正雄（ハ・ジョンウン）　1939 年東大阪市生まれ（晋陽河氏）。59 年秋田県立秋田工業高校卒。72 年株式会社かわもと（不動産賃貸業）創立。韓国光州盲人福祉協会（81 年）と同会館（89 年）設立。光州市立美術館、韓国朝鮮大学校美術館、釜山市立美術館、全羅北道立美術館、霊岩郡立河正雄美術館に美術作品寄贈。01 年終身光州市立美術館名誉館長就任。03 年韓国朝鮮大学校美術学名誉博士号授受。07 年韓国朝鮮大学校デザイン大学院客員教授就任。光州市・ソウル市名誉市民、全羅北道名誉道民、山梨県北杜市名誉市民。著書に『全和凰－祈りの美術』『望郷－二つの祖国』『恨'95』『韓国と日本、二つの祖国を生きる』『二つの祖国』『祈りの美術』『念願の美術』『尋劒堂』など。

河正雄アーカイブ　https://www.ha-jw.com/

ウィキペディア

関根伸夫

出典: フリー百科事典『ウィキペディア（Wikipedia）』

関根 伸夫（せきね のぶお、1942年9月19日 - 2019年5月13日）は、埼玉県大宮市（現・さいたま市）生まれの現代美術家、彫刻家。多摩美術大学客員教授。埼玉県と米カリフォルニア州に在住した。

1968年から1970年にかけて「もの派」をリードする作品を次々に発表。その後、「公共空間を活性化させるアート」に関心を移し、1973年、環境美術研究所を設立。東京都庁舎シティーホール前の《水の神殿》をはじめ、さまざまなモニュメントやプロジェクトを実現している。

関根 伸夫

カリフォルニアにて
撮影: Gaea Woods（2014年）

生誕	1942年9月19日 ● 日本・埼玉県
死没	2019年5月13日（76歳没） アメリカ合衆国・カリフォルニア州
国籍	● 日本
教育	多摩美術大学
著名な実績	現代美術
代表作	《位相-大地》
運動・動向	もの派
公式サイト	http://www.nobuosekine.com

目次

来歴
初期の作品
《位相-大地》
他の重要な作品
空相/ヴェネツィア・ビエンナーレ
空相-黒
李禹煥との交流
展覧会
パブリックコレクション
受賞
出典
参考文献
外部リンク

来歴

- 1942年 9月19日 埼玉県大宮市に生まれる。
- 1961年 埼玉県立川越高等学校卒業。
- 1962年 多摩美術大学油絵科に入学。
- 1964年 多摩美の斎藤義重教室で指導を受ける。
- 1968年 3月 多摩美術大学大学院油画研究科修了。
- 1968年 4月 「トリックス・アンド・ヴィジョン　盗まれた眼」に《位相No.4》出品。

- 1968年 10月 第1回現代日本野外彫刻展に《位相-大地》を出品。その圧倒的な作品の強度が李禹煥らに注目され、「もの派」が生まれるきっかけとなった。
- 1968年 11月「長岡現代美術館賞展」に《位相-スポンジ》を出品、大賞を受賞。
- 1969年 4月　東京画廊での初個展に《位相-油土》を出品。
- 1970年 ヴェネツィア・ビエンナーレに《空相》を出品。これを機に2年間ヨーロッパに滞在。
- 1973年 環境美術研究所設立。
- 1978年 ヨーロッパ3国巡回個展。
- 1986年 「ジャポン・デ・アヴァン・ギャルド1910–1970」（ポンピドゥー・センター）に参加。
- 1987年 「永久の環」制作（千葉工業大学芝園キャンパス）。
- 1987年 「位相絵画展」を日本で巡回。
- 1994年 「戦後日本の前衛美術」（横浜美術館、グッゲンハイム美術館、サンフランシスコ近代美術館）に参加。
- 2002年 釜山彫刻プロジェクト。
- 2003年 「〈環境美術〉なるもの-関根伸夫展-」（川越市立美術館）。
- 2005年 「もの派–再考」（国立国際美術館）に参加。
- 2012年 2月「太陽へのレクイエム：もの派の美術」（Blum & Poe、ロサンゼルス）に参加。
- 2012年 11月 「Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde 」（ニューヨーク近代美術館)に 参加。
- 2019年 5月13日 居住する米国・カリフォルニア州の病院で亡くなった。76歳没。体調を崩し、療養していた[1]。

初期の作品

1962年から1968年まで、多摩美術大学絵画科に在籍し、斎藤義重と高松次郎に師事する。 高松次郎のイリュージョニスティックな絵と立体作品は当時の東京のアートシーンで中心的な存在だった。その影響を受け、関根の初期作品には視覚を惑わす傾向が見られる。1968年には、関根は東京画廊と村松画廊で開催されたグループ展「トリックス・アンド・ヴィジョン　盗まれた眼」に《位相No.4》という壁掛けの立体作品を出品する。これは、見る角度によって筒状の作品の全体が現れたり一部が隠れて断片的になるというトリックアート的な作品である。翌1969年の東京画廊での初個展では後述する《位相-油土》を出品している。

《位相-大地》

1968年10月に須磨離宮公園での第一回野外彫刻展に出品した《位相-大地》が、関根のターニングポイントになった。《位相-大地》は、大地に深さ2.7m、直径2.2mの円柱型の穴をうがち、掘り起こした土を穴と同じかたちに固めて隣に置いた作品である。小清水漸と吉田克朗も制作に携わった。この作品を関根は、位相空間による認識方法による「思考実験」だと考えている。関根はこう述べている。[2]

> 思考実験は自分たちが考えた仮説が、正しいかどうか思考推論することであり、ある場合には現実の物理的事象を無視することができる ー略ー 地球に穴をあけ、そこから営々と土を掘り出すと、いつか地球は卵の殻の状態になる、さらに掘み出すと地球は反転しネガの状態になってしまう
>
> *関根伸夫、もの派ー再考*

空間が連続変形しても変化しない性質を研究する数学の一種である位相幾何学においては、形、もの、空間の伸縮変形が可能であるとみなすことができる。位相幾何学の位相という概念が当時の関根にとって、いかに重要だったかが《位相-大地》には顕われているといえる。

他の重要な作品

《位相-スポンジ》は白い円筒状のスポンジの上に鉄板を乗せた、鉄板の重さによるスポンジの変化を見せる作品である。見る者は、形状が変化しても構造は変わらないこと、鉄板を外せば元のかたちにもどることを理解する。李禹煥はこの作品について下記のように述べている。「原始人であれば、ドルメンのように岩にただ岩を積み重ねるだけでよかったのかもしれない。今日という産業社会においては、それが円筒のスポンジに鉄板ということで、より自然な様相感をおぼえる」[3]。

1969年の東京画廊での初個展では、巨大な油土の塊をそのままの状態で配置した《位相-油土》を出品する。観客は油土に触れ、その形を変えることができる。彫られたものかどうかに関わらず圧倒的な物体の前で「彫刻」とは一時的な存在にすぎないことを本作品では暗示している。

本作品についてキュレーター、サイモン・グルームはこう語っている。

「あるがままの状態で存在する巨大な土の塊は、その圧倒的な物理的存在と、触りたいという我々の欲求の、絶え間ない緊張感のなかに存在している。 なぜ触れたいかというと、精神的に油土が無数の可能性を示唆するからかもしれないし、あるいは物理的に変形する素材の触覚自身に惹かれるからかもしれない」[4]

《空相-水》（1969年）は、水をなみなみと注いだ二つの容器から構成される作品である。容器のひとつは高さ110cmの円筒状、もう一つは高さ30cmの直方体。 容器の外側が黒く塗られているために肉眼ではわからないが、表面に触れることでさざ波が立ち、鑑賞者は中身が水であることに気づく。

《位相 大地》1968年
大地、セメント
円柱: 220 x 270 (直径) cm, 穴: 220 x 270 (直径) cm
Courtesy of the artist
Photo by Osamu Murai

《位相-スポンジ》1968年
鉄板、スポンジ
130 x 120 x 120 cm
Courtesy of the artist
Photo by Eizaburō Hara

空相/ヴェネツィア・ビエンナーレ

1970年、荒川修作と共にヴェネツィア・ビエンナーレの代表に選ばれた関根は、ステンレスミラー製の直方体の上に大きな岩が乗った《空相》という作品を出品する。 これは、ステンレス鋼に周りの風景が映りこむことによって、まるで岩が宙に浮いているかのように見える作品である。ヴェネツィア・ビエンナーレでの成功の後、ヨーロッパで数々の個展のオファーが関根に舞い込む。そのなかには関根の代表的な彫刻作品である《空相-黒》の巡回展も含まれていた。

空相-黒

《位相-大地》《空相-スポンジ》《空相-油土》と比べ知名度が低いものの重要な作品が、FRPでできた《空相-黒》である。これは、自然と人工を対比した作品で、床に横たわるでこぼこな塊のような形態から、トーテムポールのように佇む磨かれた幾何学的なかたちまで、およそ50体の立体によって構成されている。この作品制作を機に、 関根の興味はありのままの「もの」と変形可能性から固体の表面の品質へと大きく転換していく。 材料が石なのか、ガラスなのか、金属なのか、プラスチックなのかを意図的にわからないようにし、非対称に置かれた異なる要素を用いて、海や島や山といった広い景色を表現する禅寺の石庭のように、美的法則にのっとって立体を配置することで「位相的風景」を作りあげたのである。
また、2015年11月まで Palazzo Fortuny (ベネツィア) にて開催の「PROPORTIO」展にもこれらのシリーズが出展されている。

李禹煥との交流

1968年11月、関根はすぐ後に「もの派」とその理論の支柱となる韓国生まれの作家、李禹煥と知り合った。李はソウルで老荘思想を学び、1956年に日本に移ってから、日本大学で近代西洋哲学を学んだ。李が関根の前衛的思考と作品を評価した一方で、関根は李の中に自らの制作と芸術観を支持する思想家としての存在を見出した。[5]

1969年から1970年にかけて、様々な雑誌に李の「あるがままの世界」を開く「新しい構造」の出現についてのコメントが掲載された。李は、「存在との出会い」、真実、そして対象/非対象といった区別からの自由を生み出す「場」に置かれた「もの」や「実体」の存在を指摘した。また、関根の行為は世界を対象化するのではなく、非対象の状態へ、知覚の地平へ解き放ち、それが含まれる世界をあらわにすることであると述べた。[6]

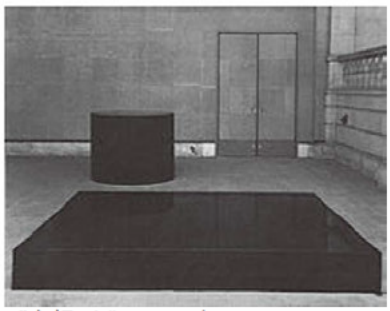
《空相-油土》1969年 油土、サイズ可変
東京画廊での展示風景（1969年4月18日　5月2日）
Courtesy of the artist
Photo by Nobuo Sekine

展覧会

関根伸夫の初個展は1969年に東京画廊で開催された。以来、関根はヴェネツィア・ビエンナーレ（1970年）を筆頭に、コペンハーゲン、ジェノバ、ミラノ、東京、名古屋など各地で個展を行った。

1978年から1979年の間、《位相-黒》がクンストハル・デュッセンドルフ（ドイツ）、ルイジアナ近代美術館（デンマーク）、クレラー・ミュラー美術館（オランダ）、ヘニーオンスタッド美術館（ノルウェー）を巡回した。

その後も関根の作品は、国立国際美術館で行われた「もの派—再考」（2005年）、グッゲンハイム美術館、サンフランシスコ近代美術館で行われた「戦後日本の前衛美術」（1994年）、パリのポンピドゥー・センターでの「ジャポン・デ・アヴァンギャルド1910-1970」（1986年）など大規模な展覧会に出品されている。



《空相 水》 1969年
鉄、ラッカー、水
30 x 220 x 160cm, 120 x 120 x 120cm
第9回現代日本美術展（東京都美術館 1969年5月10日　30日）での展示風景
Courtesy of the artist

さらに、2012年2月に米ロサンゼルスのBlum & Poeギャラリーで行われた「太陽へのレクイエム：もの派の美術」展で紹介されたことを契機に、アメリカで関根が注目を集めることになった。これは、北米で初めて「もの派」を検証した展覧会である。同年に、ニューヨーク近代美術館で催された「東京1955-1970」では、関根の作品が特集された。また、2014年1月には、同Blum & Poeギャラリーで、アメリカでの初個展が開催された。現在、関根伸夫はBlum & Poe（ロサンゼルス、ニューヨーク、東京）、東京画廊+BTAP（東京、北京）に所属している。

パブリックコレクション

関根伸夫作品は箱根 彫刻の森美術館、原美術館、広島市現代美術館、ルイジアナ近代美術館（デンマーク）、国立国際美術館、世田谷美術館、ヘニーオンスタッド美術館（オスロ）、高松市美術館、豊田市美術館をはじめとする数多くの美術館のコレクションとして収蔵されている。

受賞

- 1967年「第十　回シェル美術賞展」佳作受賞
- 1968年「第八回現代日本美術展」東京都美術館　コンクール賞受賞、「神戸市須磨離宮公園現代彫刻展　夜（光）と彫刻　風と彫刻　水と彫刻」朝日新聞社賞受賞、「第五回長岡現代美術館賞展」大賞受賞
- 1969年「第　回現代国際彫刻展」箱根彫刻の森美術館　コンクール賞受賞、「第六回パリビエンナーレ」パリ市立近代美術館　留学賞受賞

出典

1. ^ https://mainichi.jp/articles/20190514/k00/00m/040/202000c
2. ^ 関根伸夫、「〈もの派〉誕生のころ」、『もの派ー再考』、国立国際美術館、2005、pp.73-74
3. ^ 李禹煥『出会いを求めて』美術出版社、2000、67頁より引用
4. ^ Groom, Simon. “Encountering Mono-ha”, *Mono-ha: School of Things*. Kettle’s Yard, 2001, p.8
5. ^ 岡田潔「現代美術への問い-物質からの探求ともの派をめぐって」『物質と知覚　もの派と根源を問う作家たち 展 図録』読売新聞社、1995年、15頁
6. ^ Monroe, Alexandra. *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*. Harry N. Abrams / Yokohama Museum of Art, 1994, p.262

参考文献

- Groom, Simon. "Encountering Mono-ha", *Mono-ha: School of Things*. Kettle’s Yard, p.8, 2001
- *Japon des avant gardes: 1910–1970*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.
- Chong, Doryun. *Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde*. New York: Museum of Modern Art, 2012.
- Koplos, Janet. *Contemporary Japanese Sculpture*. New York: Abbeville Press, 1991.
- Yoshitake, Mika. *Requiem for the Sun: The Art of Mono-ha*. Los Angeles: Blum & Poe, 2012.

外部リンク

- 関根伸夫 公式ウェブサイト (http://www.nobuosekine.com)
- 多摩美術大学環境デザイン学科 (http://www2.tamabi.ac.jp/kankyou/faculty/sekine_nobuo/)
- Blum & Poe (http://www.blumandpoe.com)
- 関根伸夫　バイオグラフィー (http://www.blumandpoe.com)
- 東京画廊+BTAP (http://www.tokyo-gallery.com/artists/japan/nobuo-sekine.html)
- 鎌倉画廊 (https://www.kamakura.gallery/sekinenobuo/)

「https://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=関根伸夫&oldid=78619350」から取得

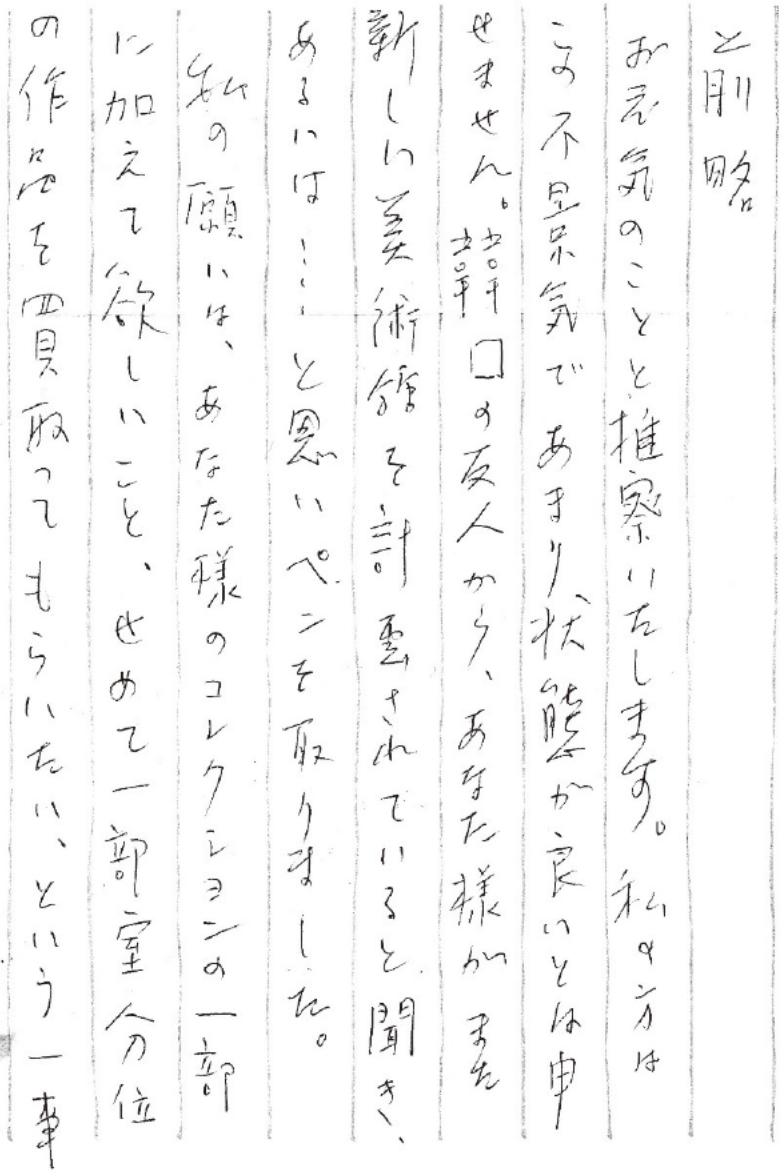
最終更新 2020年7月23日 (木) 14:39 （日時は個人設定で未設定ならばUTC）。

テキストはクリエイティブ・コモンズ 表示-継承ライセンスの下で利用可能です。追加の条件が適用される場合があります。詳細は利用規約を参照してください。

■ Ⅱ　往復書簡

関根伸夫から河正雄へ（1）

（2009年2月5日付＝1枚目）



拝啓

お元気のことと推察いたします。私の方は
この不景気であまり状態が良いとは申
せません。諏訪□の友人から、あなた様が素
晴しい美術館を計画されていると聞き、
あるいは……と思いペンを取りました。
私の願いは、あなた様のコレクションの一部
に加えて欲しいこと、せめて一部屋分位
の作品を買取ってもらいたい、という一事

関根伸夫から河正雄へ（1）

（2009年2月5日付＝2枚目）

であります。当然お願することなので価格は可能な限り下させていただきます。同封の資料をご覧いただき、現物を見ていただき、方針を出していただければ幸にあります。

「千の川」の中で李ファンさんだけが突出している状況ですが、私もブブかなければと思りにも以上心況です。今後はできるだけ日本以外のところで発表しよう

関根伸夫から河正雄へ（1）

（2009年2月5日付＝3枚目）

と、考えております。この「状態」では、「軍資
金がたりません。
どうかよろしくご検討お願い申し上げ
ます。「哥劔堂」のご著書、ありがたく
拝読しております。

2009 平成二十一年二月三日

関根伸夫

河正雄様

河正雄から関根伸夫へ（2）

（2009年2月13日付）

関根伸夫 様

お便り 資料 ありがとうございました。
昨日まで韓国での行事のため留守しました。
中一太の件 ありがたい話です。
「河正雄コレクションとしてかえてほしい」
「一部室谷氏の作品を」とありましたことです。
今 私は 6 美術館にコレクションを収めております
みんな寄贈（公立）です。
願ってもないことですが おおせのとおりの価格
で受けとれるか自信がありません。しかし
ただ私の寄贈精神に沿って 先生を
顕彰するためには骨を惜しまず 私の
経済力に沿って下さるのであれば お会い
して話をすすめてみたいと思いますが
いかがでしょうか。ご連絡をおまちします。

09.2.13

関根伸夫から河正雄へ（３）

（2009 年 5 月 12 日付）

前略

その後お変わりなくお元気でお過ごしのことと推察いたします。この前は、遠路はるばるお出で下さいましてありがとございます。

さて、あなたさまの提案に即しまして、私も考えましたが、以下のようでは如何でしょうか？

まず、一部屋のコレクションを考えて、１５０号の作品を１点を正価（３７５万円）で買っていただく。それにともない３点の作品を、こちら側からあなたさまにご寄贈させてもらう。

３点の中身は１５０号１点、１００号１点、新作６０号１点、という次第です。まず候補作品を同封の資料で確認いただき、多いめにお選び頂きます。そしてその候補作を、あなたさまの所蔵場所に持っていって、最終的にお選びいただき、決定作をそちらに置いて、あとは持ち帰るというのはどうでしょうか？

わたしの方の一方的な提案で恐縮ですが、ご検討お願いし、ご意見を聞かせてくだされば幸いです。ご返事をお待ち致します。

環境美術研究所　代表

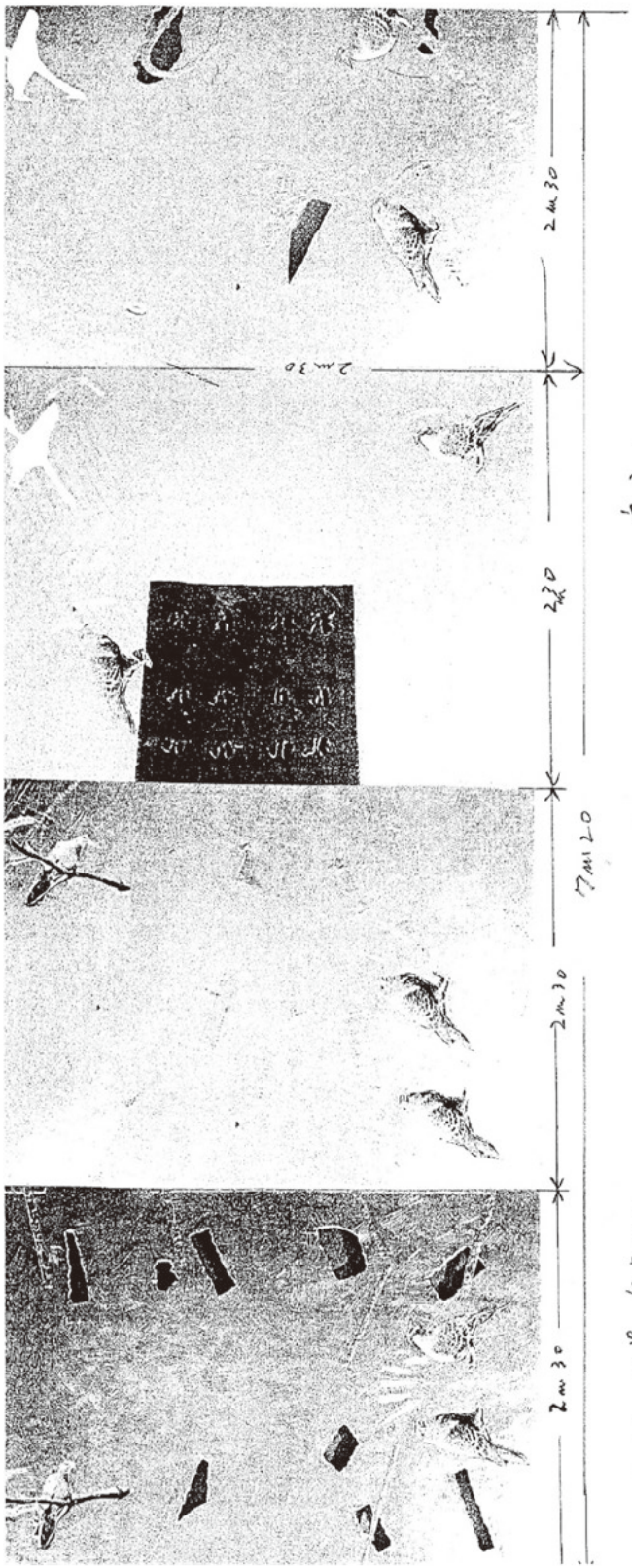
関根伸夫

２００９年５月１２日

河　正雄様

河正雄から関根伸夫へ（4）

（2009 年 5 月 20 日付）



※ 図の配置 自由です

※ 九鳥の図 配置 かえて 自由です

1. 美的観点 鷗群を的確（鷗絵を的確と訳せる）、幻想的 又 不能
2. 美的観点オーナー 全観点、自然霊感力
3. 美的観点の位置 地点 鷗群 霊
4. 鷗群霊の人達 ① 天に樹 この生活環 = 仕事鷗
② 国鉄 造船の生活環
1600年前 小数位系
地元の造船屋の創造力
5. 鷗伝説 造船国鉄 と 鷗群の鷗 一緒かの者 と言う

6. 霊鳥印鳥 の 鷗
7. 鷗 は 平和の象徴 国連の旗（シンボル）
鷗鳥 平和の島 の 平和の象徴 一新 = 世界平和 に 貢献
p.5.20

河正雄から関根伸夫へ（5）

（2009年6月25日付）

受信人　関根伸夫様

用件のみ　失礼します。

5/20のはにて　お願いされた件

(1)　要望通り作品を制作する方法

(2)　無理であれば　提出された作品の

4点で　目的をメッセージする方法

の二点の結論をお願いします。

最終的に　7月5日より　光州　雲南に

参りますので　それまで　ご返事をお願いします。

09. 6. 25

関根伸夫から河正雄へ（6）

（2009年6月30日付）

河正雄さま

検討致しましたが、

(1) 要望通り、テーマどう[redacted]りに制作します。

なお 霊岩の資料 島の形状など 出来るだけ資料をお送り下さい。

○期間 本年度中に制作完了しますので日時を確かめた上で、作品をお引き取り下さい。

○私の方の条件としては、材料など準備の為、375万円の半金を7月中までお振込み下さい。

以上

関根伸夫

河正雄から関根伸夫へ（7）

（2009年7月3日付）

受信人　関根伸夫様

① 7月1日付にてお知らせの通り送金しましたのでご確認下さい。

② 同日付にて郵送にて資料お送りしましたのでご確認下さい。

③ 平和と望郷の想いをメッセージする作品の具現、私の美術館のシンボルとなる作品の完成を心待ちにしております。

09.7.3

関根伸夫から河正雄へ（8）

（2009年8月14日付）

前略。

永らくあたためて来た構想案がまとまりましたので、お送り致します。

題して「散華」で、人々の冠婚葬祭の時に花をまく、花を散らせて、お祝いする時のセレモニーの一つです。

中央部に王仁博士の肖像、右側と中央にしだれ桜、左側の二カ所に木槿（ムクゲ）を配し、その他の全面、夏状の丸とポツチを私の今までの作品同様の組みいれました。

よくご熟見の上、確認の指示をなるべく早くご連絡下さい。九月中に制作完了する予定でおります故、よろしくご配慮お願い申し上げます。

2009年（平成21年）八月十四日

関根伸夫

河正雄様

関根伸夫から河正雄へ（9）

（2009年12月1日付）

さっそく彫刻の在庫リストを二冊
作りました。全体で三十五点ありますが、
状態のよくないものも考えみ
三十一点と考えて下さい。
河さんの色々苦労をおかけ
しますが、よろしく頑張って下さい。

2009
平成二十一年十二月一日

関根伸夫

河正雄様

関根伸夫から河正雄へ（10）

（2009 年 12 月吉日付）

早や師走の候、皆さまにおかれましては、ご健勝のことと存じます。
この度、本年十月二十六日、私たち夫婦に双子が授かりました。
子供は、姉が有沙（ありさ）弟が天央（てお）と名づけました。
「天央有光沙」といって、天の中央には光の粒砂がある、という故事（？）に従ったわけです。
そして今度、あなた様から過分なるお祝いをいただき、たいへん、感謝申し上げる次第です。私たち夫婦もなにせ高齢ゆえ、こどもたちを天恵と思いつつ、再度生きなおす決意をいたしております。今後ともよろしくご指導のほどお願い申し上げます。

まずは書面を持ちまして御礼致します。

2009

平成二十一年十二月吉日

関根伸夫・扇子

河正雄から関根伸夫へ（11）

（2010年3月1日付）

河正雄様　　平成22年3月1日

以下の通り承認致しました。
金五百万円也を受取りました。
別紙作品写真添付通りです。

関根伸夫

2010.3.1

関根伸夫先生様

一週間後にご返事の件を致します。

① 500万円必要とのことで当方も用意しておりました。なんとか役立てたいと思っています。

② 霊園については現状では白紙状態であるか墓所館完成（今年）後それ即時当選後に展開可能性？

③ 墓山については5年後の記念堂設定ですので余りにも先すぎる。

次の私の提案がよろしければ今日にでも実行します。

②と③不確実そして時間がかかりすぎる件が難点である。
よって31点のうち500万円（2000万の1/4）分の作品を選んで買取ることを確定しこの難局を乗り切りたい。
あとの3/4は先生が地に埋葬されても仕方がありません。
1/4だけでもこの際は「散華」の作品と共に霊園に展示したいからです。

関根伸夫から河正雄へ（12）

（2010年8月1日付）

前略

上海に来ることに際しては、高額のお金を用意していただき感謝に耐えません。

河さんは如何お過しでしょうか？相変らず韓国と日本の間を忙しく交流しているのではないでしょうか？

私は今は上海に落ちつき、来る十月十五日から始まる「上海彫刻スペース」の個展の準備に追われている状況でしょうか。

以前、河さんが云われた上海に住む女性をこのたび紹介していただけませんでしょうか。

E-メール、携帯電話などお教えて下さい。

なるべく、追つめられる前に行動したいので、よろしくお願い申し上げます。

二〇一〇年八月一日

関根伸夫

河正雄さま

関根伸夫から河正雄へ（13）

（2011年11月15日付）

河さまお元気でしょうか？
今私は上海城市彫塑中心という場所で、個展をしています。11月30日までですが、この前河さんがいわれたように、彫刻があれば買いたいとのことで、カタログと価格リストをお送り致します。
全て売れてしまうことはないので、河さんの要望され作品は残ることになると思います。価格の50％でお渡しできますが、問題は中国から韓国への運送手数と価格を貴方にお願いしなければなりません。
もう最後の彫刻作品ですので、よろしくご検討願えれば幸です。
私は11月20日日本に帰りますが、アシスタントが残ります。

2011年 11月15日 上海

関根伸夫

河 正雄 様

河正雄から関根伸夫へ（14）

（2012年3月22日付）

関根伸夫 先生 様

お変わりなくお暮しでしょうか。

先にご案内致しました 釜山市立美術館
での 関根伸夫彫刻展開催しました。
期間中 ご覧下されば 光栄です。
とても立派に展示出来ました。
また 先にお願いしました 日本にある作品
（松下アートに 今残されている作品）を
霊岩郡立河美術館に（彫刻創作館に）
※最初は霊岩に行く作品を釜山へ寄贈したために頼むのです。
展示致したく 好じますので ゆずって下さいます
よう 再度 お願い申し上げます。
ご連絡を おまちします。

2012.3.22

請求書と振込書

（2009 年 7 月、11 月）

請　求　書　平成21年 11月　日
2009

No.

河正雄　様

株式会社 環境美術研究所
代表取締役 関根伸夫

下記のとおり御請求申し上げます

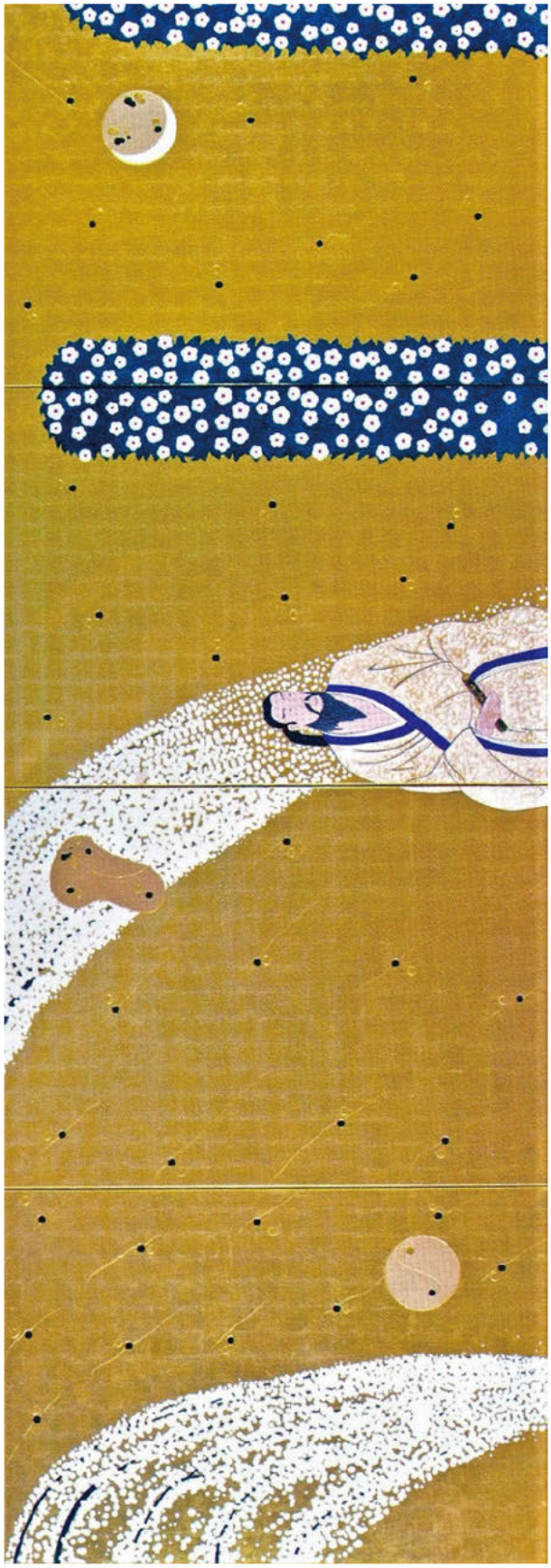
月	日	品名	数量	単価	金額（税抜・税込）	摘要
		1 15ッ下作品「散華」	1組		3937500	
		2 4点ッ1組 関根伸夫作				
		3				
		4				
		5 平成21年7月2日 手金受領済			▲1968750	
		6				
		7				
合計					¥1968750	

税率	%	消費税額等		税込合計金額	¥1,968,750-

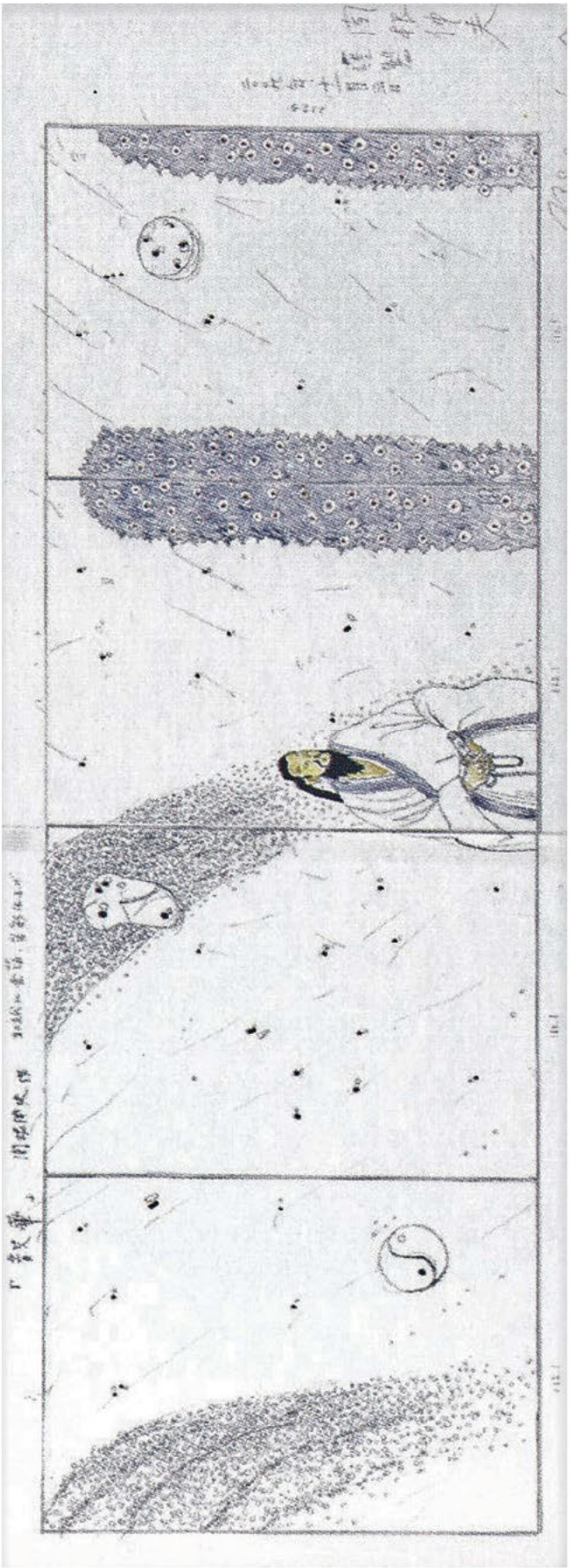
コクヨ ウ-324

■Ⅲ　散華

「散華」（顔料に金箔、727.7×227.3）



「散華」原図（72.5×27.5）



記念写真　　(2011 年 5 月 12 日)

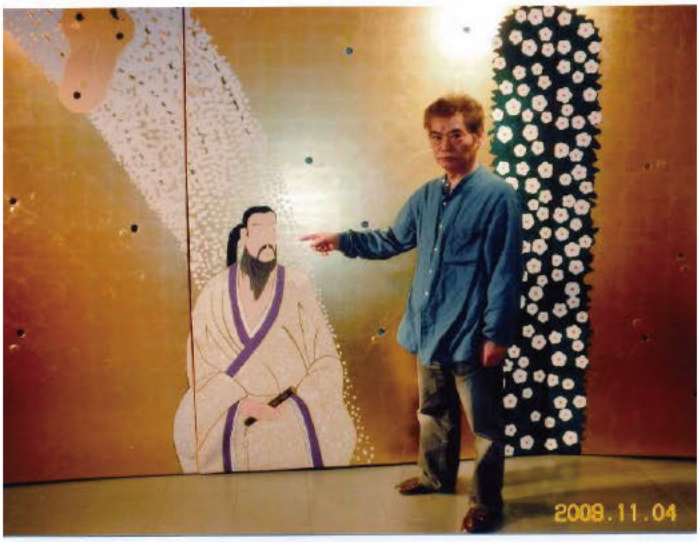
「散華」の前に立つ関根伸夫（中央）と河正雄（右）。左は韓国文化院長の姜基洪＝霊岩郡立望郷美術館

2000 年開催の第 3 回光州ビエンナーレで。関根伸夫（右から 2 人目）と河正雄（中央）。左から 2 人目は小清水漸

記念写真

（2009 年 11 月 4 日）

記念写真　(2009 年 11 月 4 日)



■Ⅳ　彫刻

関根伸夫　彫刻作品リスト（計 31 点）

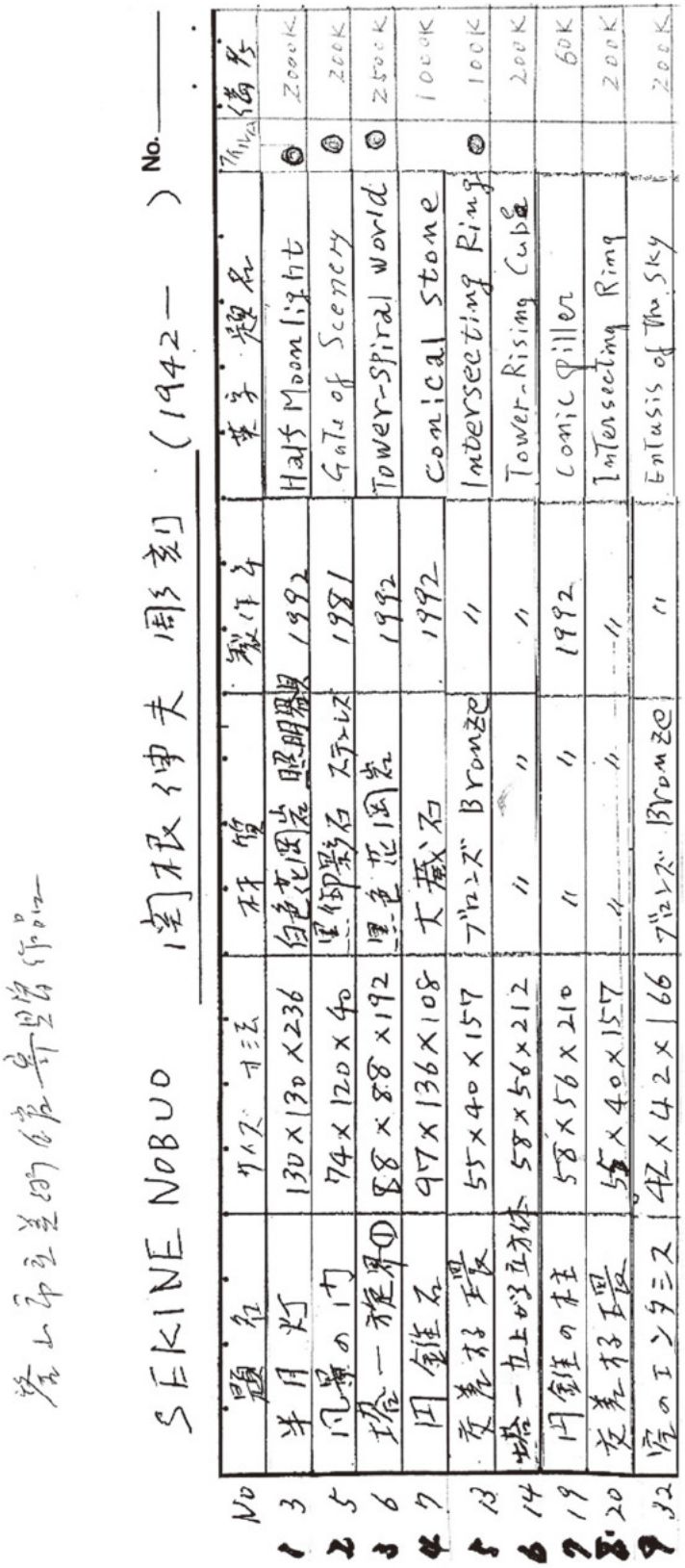
（2011 年 11 月 15 日）

SEKINE NOBUO　関根伸夫 彫刻 (1942—2019)　No.

No	題名	サイズ 寸法	材質	製作年	英字題名		備考
1	空の門	45×26×26	黒御影石 ステンレス	1981	Gate of The Sky.	○	250K
					Pedestal of The sky.		
3	半月灯	130×130×236	白色花崗岩 照明器具	1992	Half Moon light	●	2000K
4	縄文のレリーフ	88×160×9	ブロンズ Bronze	1992	Jomon Relief	○	100K
5	風景の門	74×120×40	黒御影石 ステンレス	1981	Gate of Scenery	●	250K
6	塔—螺界①	88×88×192	黒色花崗岩	1992	Tower-Spiral world	●	2500K
7	円錐石	97×136×108	大蔵石	1992	conical stone		1000K
8	円錐の中の円錐	52×52×50	ブロンズ Bronze	1992	Cone within a Cone	○	10K
9	卵の円錐	52×52×75	〃 〃	〃	Cone of an Egg	○	80K
10	天球	70.8×70.8×70.8	大理石 ステンレス	〃	Earth sphere	○	1000K
11	a point of earth	56×56×45	黒御影石	1980	a Point of earth		500K
12	宇宙ダルマ	77×70×100	大蔵石	1992	Cosmic Dharma	○	200K
13	交差する環	55×40×157	ブロンズ Bronze	〃	Intersecting Ring	●	100K
14	塔—立上がる立方体	58×56×212	〃 〃	〃	Tower-Rising Cube		200K
15	割れたピラミッド	50×45×35	黒御影石	1980	Phyramid which was broken		100K
					Broken Cone		
					Phase of nothingness - Ring of The earth		
18	位想—大地	34×82×54	〃 〃	1989	Phase - Mother Earth	○	
19	円錐の柱	58×56×210	〃 〃	1992	conic Piller		60K
20	交差する環	55×40×157	〃 〃	〃	Intersecting Ring		200K
21	トーラス	79.5×80×25	〃 〃	1980	Phase of Nothingness - Torus	○	150K
22	宇宙ダルマ—マルティボル	20×15×22	〃 〃	1989	Cosmic Pharma	○	80K
23	空相—虹	45×150×75H	〃 〃	1977	Phase of nothingness - Rainbow		300K
					Phase of nothingness - Moebius		
25	山とピラミッド	22×100×31	ブロンズ Bronze	〃	Mountain and Pyramid		
26	空相—二つの円錐	28.5×80×42	〃 〃	〃	Phase of nothingness - Two Cones		100K
27	形骸化されたピラミッド	54×54×56	〃 〃	〃	Phase of nothingness - Pyramid Remains		80K
28	空相—円をかく	56×15×51	黒御影石	〃	Phase of nothingness - Draw Ring		100K
29	空相—三つの山	34×43×33	〃	〃	Phase of nothingness - Three mountain		100K
					Two mountains	○	
					Phase of nothingness - Cone		
32	空のエンタシス	42×42×166	ブロンズ Bronze	〃	Entasis of The Sky		300K
33	空の刀	35×90×70	黒御影石 ステンレス	〃	Sword of The Sky.		200K
34	〇×火山	44×23×44	ブロンズ Bronze	1989	〇×volcano	○	
					Cone - Mother Earth		
36	空の台座	90×72×36	黒御影石	1992	Pedestal of the sky		150K
37	合神の塔	43×43×150	〃	1978	Piller of AIZIN		200K
38	風景の象嵌	115.7×40×43.5H	鉄 真ちゅう 銅 ステンレス	1989	Inlaid Scenery		
計						○印フルーム有り	
31点							

関根伸夫　彫刻作品購入リスト（計９点）

（2011 年 11 月 15 日）



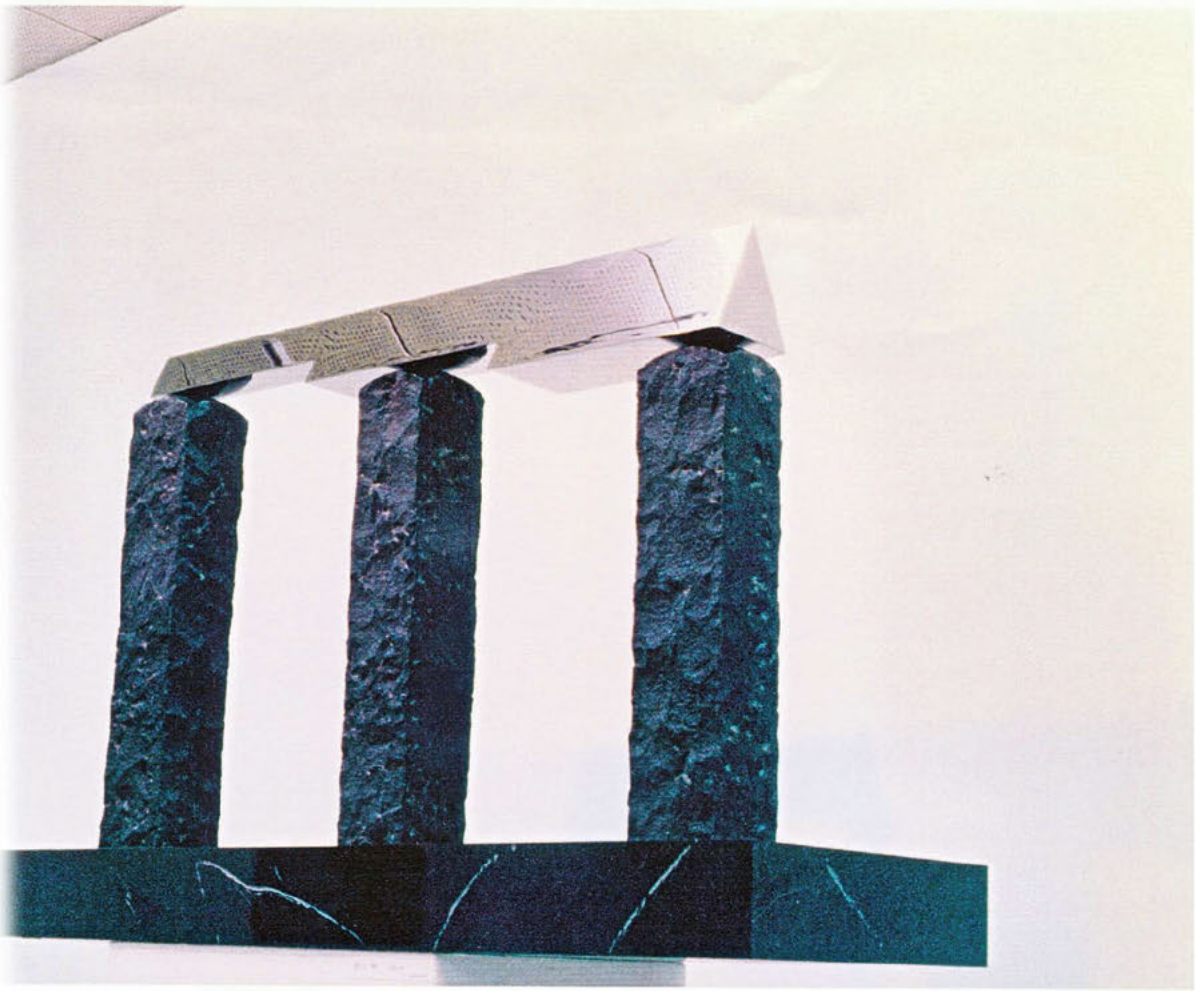
No	題名	サイズ　mm	材質	制作年	英文題名	購入年度
1 3	半月灯	130×130×236	白色花崗岩 照明器具	1992	Half Moon light	2000K
2 5	凹凸塔の門	74×120×40	黒御影石 ステンレス	1981	Gate of Scenery	200K
3 6	塔一螺旋①	88×88×192	黒色花崗岩	1992	Tower-Spiral world	2500K
4 7	円錐石	97×136×108	大理石	1992	Conical stone	1000K
5 13	交差する環	55×40×157	ブロンズ Bronze	〃	Intersecting Ring	100K
6 14	塔一立上がる立方体	58×56×212	〃	〃	Tower-Rising Cube	200K
7 19	円錐の柱	58×56×210	〃	1992	Conic Pillar	60K
8 20	交差する環	55×40×157	〃	〃	Intersecting Ring	200K
9 32	空のエンタシス	42×42×166	ブロンズ Bronze	〃	Entasis of The Sky	200K

購入作品　『半月灯』

3

作　品　名：半月灯（Half Moonlight）
サ　イ　ズ：H235×130×130cm
材　　質：白色花崗岩、照明器具
製作年月日：1992年
価　　格：1100万円
制　作　者：関根伸夫

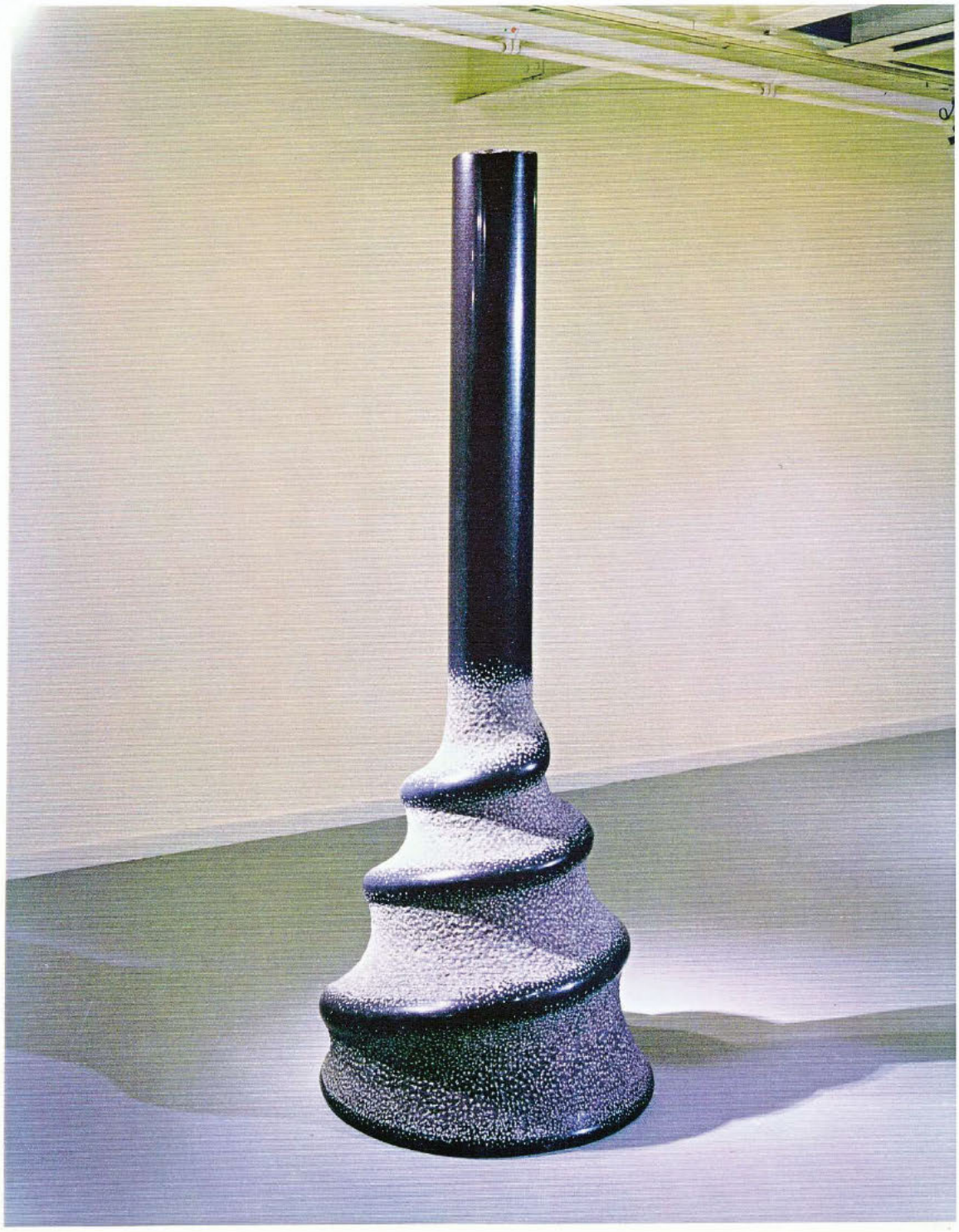
購入作品　『空の門』



5 作品名：「空の門」
サイズ：120×40×74cm
材　質：黒御影石、ステンレス
制作年：１９８１年
制作者：関根伸夫

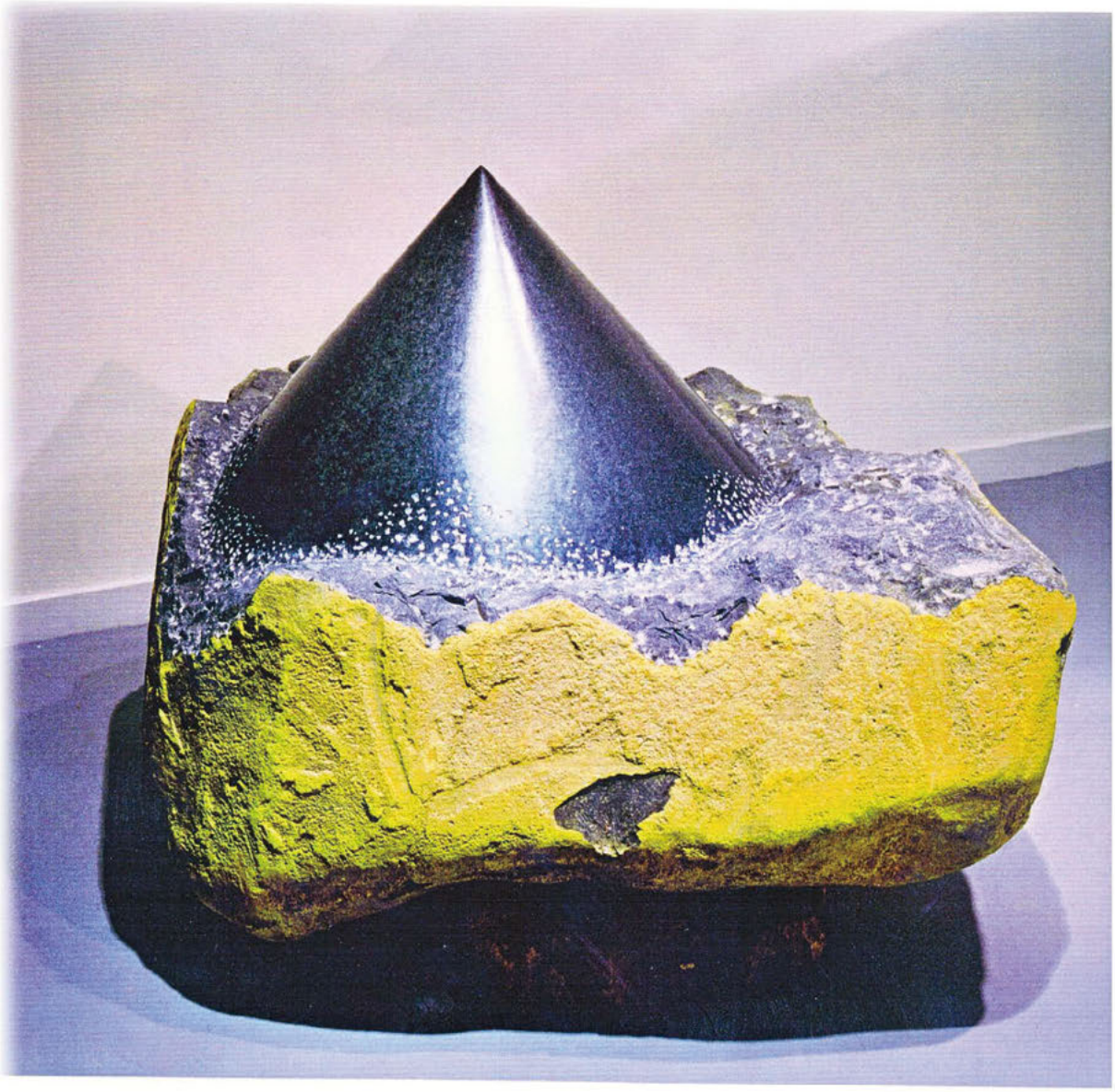
¥7,000,000.—

購入作品　『塔－施界①』



6
作　品　名：塔－旋界① (Tower-Spiral World)
サ　イ　ズ：H192×88×88cm
材　　質：黒色花崗岩
製作年月日：1992年
価　　格：1300万円
制　作　者：関根伸夫

購入作品　『円錐石』



作　品　名：円錐石（Conical Stone）
サ　イ　ズ：97×135×108cm
材　　質：大蔵石
製作年月日：1992年
価　　格：600万円
制　作　者：関根伸夫

屋外

購入作品　『交差する環』

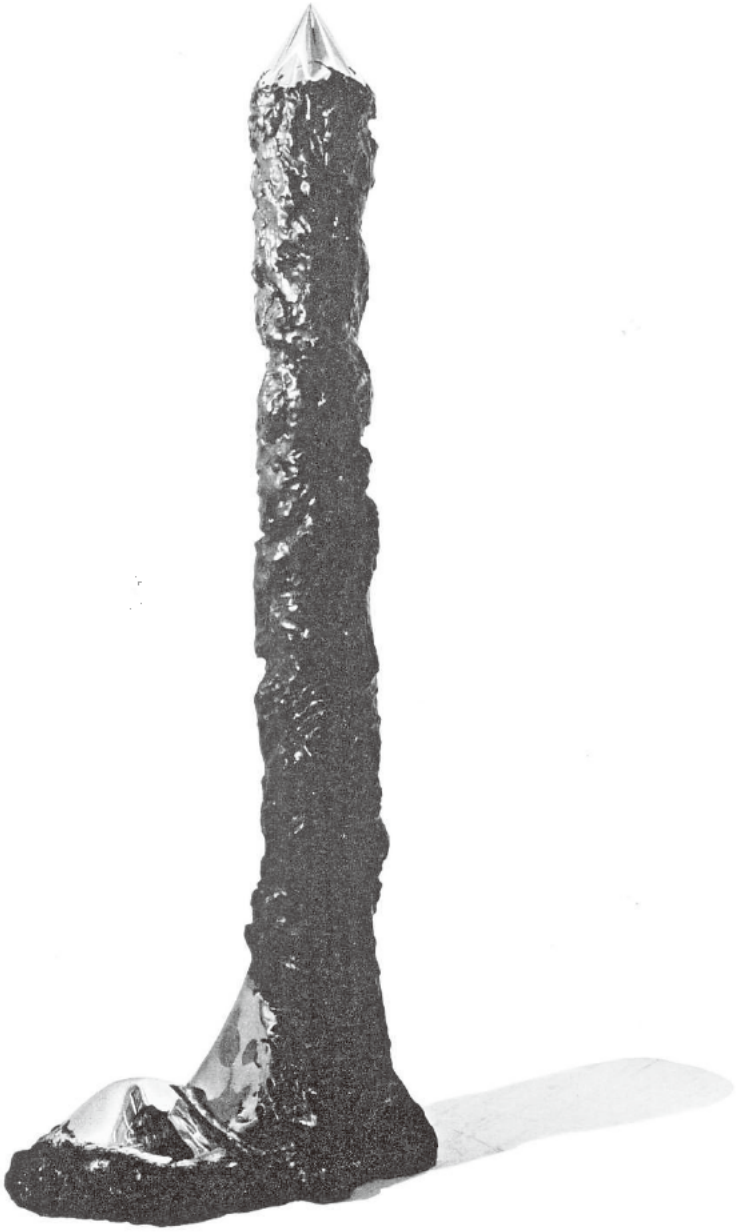
作　品　名：交差する環（Intersecting Ring）
サ　イ　ズ：H157×55×40cm
材　　質：ブロンズ
製作年月日：1992年
価　　格：600万円
制　作　者：関根伸夫

購入作品　『塔―立ち上がる立方体』

¥9,000,000.—

14 作品名：「塔―立ち上がる立方体」
サイズ：212×58×56cm
材　質：ブロンズ
制作年：１９９２年
制作者：関根伸夫

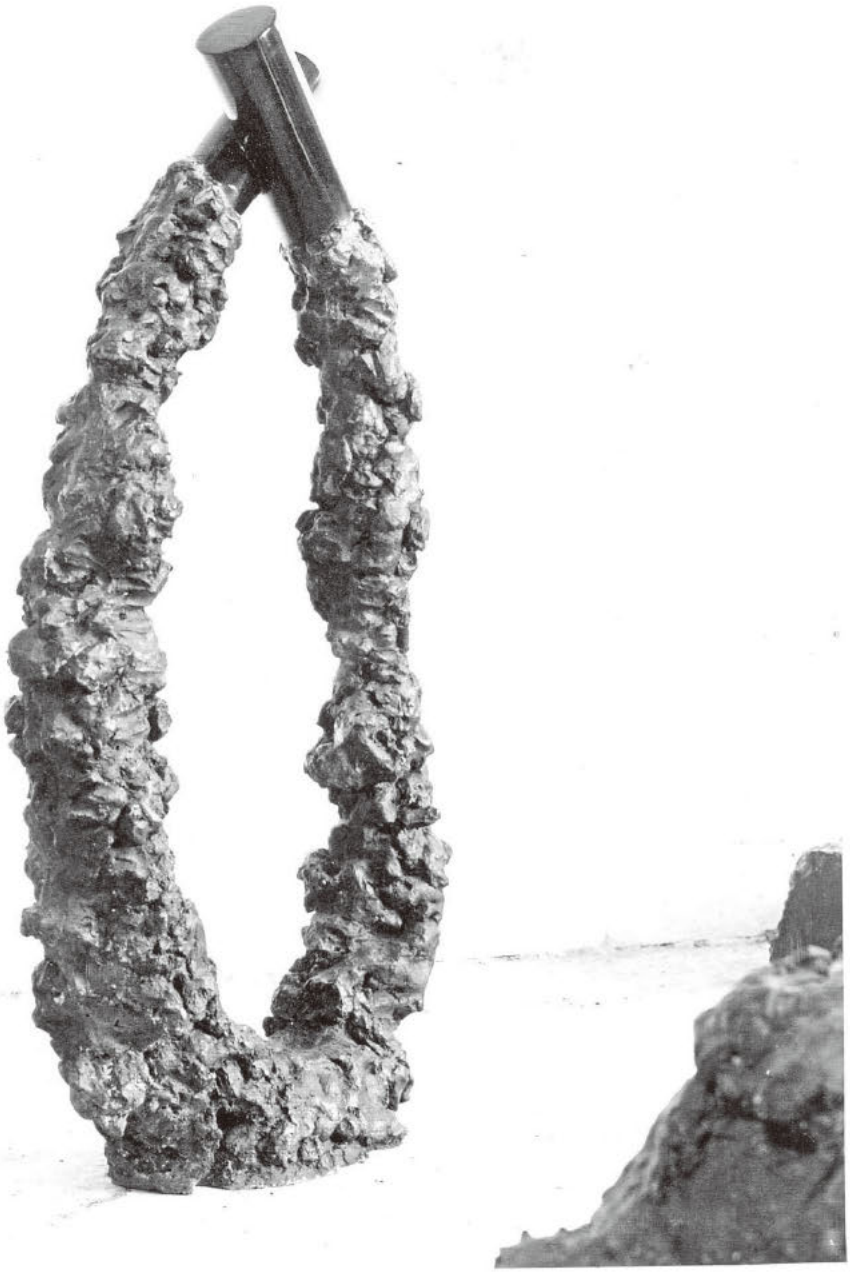
購入作品　『円錐の柱』



［円錐の柱］1980
ブロンズ
42×75×210cm

¥5,000,000.—

購入作品　『空相―黒　No.43 交叉する環』

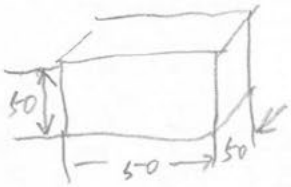


¥6,000,000.－

20

作品名：「空相―黒　No. 43　交叉する環」
サイズ：163×85×30cm
材　質：ブロンズ
制作年：１９７８年
制作者：関根伸夫

購入作品　『空のエンタシス』



¥7,000,000.—

32 作品名：「空のエンタシス」
サイズ：166×42×42cm
材　質：黒御影石
制作年：１９８１年
制作者：関根伸夫

購入作品などの写真

購入作品などの写真

購入作品などの写真

購入作品などの写真

購入作品などの写真

“物语”关根 伸夫 艺术展 - 展品明细

上海 ICC
2011.11.15

※1元=12.5円

序号	目录页号码	类别	名称	年代	图片	尺寸 (cm)	材质	价格
1	22	雕塑	风景的镶嵌	1989		H43×40×16	铁、黄铜、铜、不锈钢	80,000 元 1,000,000 円
2	23	雕塑	空相 - 三座山	1976		H33×43×34	黑花岗岩	240,000 元 3,000,000 円
3	23	雕塑	空相 - 形骸化的金字塔	1976		H56×54×54	青铜	400,000 元 5,000,000 円
4	24	雕塑	环　面	1989		H79×80×25	青铜	320,000 元 4,000,000 円
5	25	雕塑	圆锥之中的圆锥	1992		H60×52×52	青铜	240,000 元 3,000,000 円
6	26	雕塑	OX 火山	1989		H23×44×44	青铜	144,000 元 1,800,000 円
7	27	雕塑	宇宙达摩	1989		H22×15×20	青铜	56,000 元 700,000 円
8	28	雕塑	空之门	1981		H66×26×45	黑花岗岩、不锈钢	320,000 元 4,000,000 円
9	29	雕塑	有彩虹的风景	1985		H83×48×130	青铜	640,000 元 8,000,000 円
10	30	雕塑	从立方体到山	1977		H40×40×60	黑花岗岩	240,000 元 3,000,000 円
11	31	雕塑	風景的台座	1992		H90×72×72	黑花岗岩	400,000 元 5,000,000 円
12	31	雕塑	空相 - 画园	1976		H51×56×15	黑花岗岩	200,000 元 2,500,000 円
13	32	雕塑	空相 - 两个圆锥	1975		H42×80×28	青铜	400,000 元 5,000,000 円
14	33	雕塑	三个圆锥	1981		H9×17×25	青铜	80,000 元 1,000,000 円
15	33	雕塑	卵的圆锥	1992		H75×52×52	青铜	400,000 元 5,000,000 円

関根伸夫芸術展　「物語」カタログ（2）

16	34	雕塑	空中的刀	1981		H70×35×30	黑花岗岩、不锈钢	320,000 元 4,000,000 円
17	34	雕塑	破碎的金字塔	1980		H35×45×60	黑花岗岩	240,000 元 3,000,000 円
18	35	雕塑	空相 - 圆	1977		H56×55×20	青铜	224,000 元 2,800,000 円
19	36	雕塑	山与金字塔	1975		H30×35×60	青铜	280,000 元 3,500,000 円
20	37	雕塑	空相 - 从金字塔到金字塔	1976		H45×45×45	青铜	240,000 元 3,000,000 円
21	70	平面绘画	近　仿（G120-60）	1987		H130.3×193.9	和纸、18k金箔	192,000 元 2,400,000 円
22	71	平面绘画	混沌的卵（G120-09）	1987		H193.9×130.3	和纸、18k金箔	192,000 元 2,400,000 円
23	71	平面绘画	葦　（G100-14）	1987		H162.1×130.3	和纸、18k金箔	160,000 元 2,000,000 円
24	72	平面绘画	幽　梦（G150-29）	1990		H162.1×227.3	和纸、18k金箔	240,000 元 3,000,000 円
25	72	平面绘画	空的台座（G150-26）	1990		H162.1×227.3	和纸、18k金箔	240,000 元 3,000,000 円
26	73	平面绘画	圆形窗（G100-28）	1991		H162.1×130.3	和纸、18k金箔	160,000 元 2,000,000 円
27	74	平面绘画	光之原（G150-28）	1990		H162.1×227.3	和纸、18k金箔	240,000 元 3,000,000 円
28	75	平面绘画	光之原（G200-05）	1991		H194×259	和纸、18k金箔	320,000 元 4,000,000 円
29	75	平面绘画	光之原（G200-06）	1991		H194×259	和纸、18k金箔	320,000 元 4,000,000 円

関根伸夫芸術展　「物語」カタログ（3）

30	76	平面绘画	日月山水画（G60-048）	2008		H130.3×97.0	和纸、18k金箔	144,000 元 1,800,000 円
31	76	平面绘画	水　面（G30-082）	2009		H72.7×90.9	和纸、18k金箔	72,000 元 900,000 円
32	77	平面绘画	交替的星星（G60-052）	2009		H97.0×130.3	和纸、18k金箔	144,000 元 1,800,000 円
33	78	平面绘画	佛身法华（G30-083）	2009		H90.9×72.7	和纸、18k金箔	72,000 元 900,000 円
34	78	平面绘画	生命体（G30-088）	2009		H90.9×72.7	和纸、18k金箔	72,000 元 900,000 円
35	79	平面绘画	佛陀之影（G30-084）	2009		H72.7×90.9	和纸、18k金箔	72,000 元 900,000 円
36	80	平面绘画	散　華（G30-080）	2009		H90.9×72.7	和纸、18k金箔	72,000 元 900,000 円
37	80	平面绘画	日月图（G20-067）	2008		H60.6×72.7	和纸、18k金箔	60,000 元 750,000 円
38	81	平面绘画	雨后生命体（G20-064）	2008		H60.6×72.7	和纸、18k金箔	60,000 元 750,000 円
39	81	平面绘画	从雨后的太阳开始（G20-073）	2009		H60.6×72.7	和纸、18k金箔	60,000 元 750,000 円
40	82	平面绘画	生命体（G20-065）	2008		H72.7×60.6	和纸、18k金箔	60,000 元 750,000 円
41	83	平面绘画	「1」的符号（G6-227）	1989		H40.9×31.8	和纸、18k金箔	24,000 元 300,000 円
42	84	平面绘画	散　華（G6-304）	2009		H40.9×31.8	和纸、18k金箔	24,000 元 300,000 円
43	84	平面绘画	磁　界（G4-046）	2008		H33.6×24.5	和纸、18k金箔	19,200 元 240,000 円
44		平面绘画	光之原（BS150-02）	1990		H162.1×227.3	和纸、银箔	240,000 元 3,000,000 円
45		平面绘画	泪水之壶（G10-253）	2007		H53.0×45.5	和纸、18k金箔	40,000 元 500,000 円

関根伸夫芸術展　「物語」カタログ（4）

46	85	手稿	水之神殿	1990		H60×84	紙、丙烯基板	56,000 元 700,000 円
47	86	手稿	天空的台座	1990		H60×84	紙、丙烯基板	56,000 元 700,000 円
48	87	手稿	风之门	1993		H49×68	紙、丙烯基板	40,000 元 500,000 円
49	88	手稿	绘　图	1992		H80×55	紙、丙烯基板	40,000 元 500,000 円
50	89	手稿	天空之刃项目	1982		H90×62	紙、丙烯基板	24,000 元 300,000 円
51	89	手稿	天空门项目	1982		H90×62	紙、丙烯基板	24,000 元 300,000 円
52	90	手稿	彩虹之门项目	1982		H90×62	紙、丙烯基板	24,000 元 300,000 円
53	95	手稿	绘　图	1992		H55×80	紙、丙烯基板	40,000 元 500,000 円
54	96	手稿	绘　图	1988		H47×84	紙、丙烯基板	40,000 元 500,000 円
55	97	手稿	天空的天秤	2002		H60×84	紙、丙烯基板	56,000 元 700,000 円
56	98	手稿	上勇别速写	1992		H80×55	紙、丙烯基板	40,000 元 500,000 円
57	98	手稿	神话的开始	1996		H80×55	紙、丙烯基板	40,000 元 500,000 円
58	99	手稿	石人托里奥	1986		H60×84	紙、丙烯基板	56,000 元 700,000 円

関根伸夫　「位相絵画」価格表

関根伸夫＜位相絵画＞価格表
（２００７年４月２５日よりの新価格）

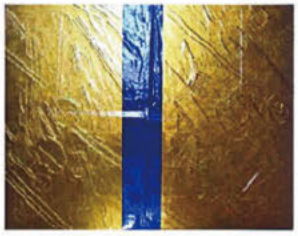
G、B、BS	３号	２７、３x２２、０	￥１８０、０００
G、B、BS	４号	３３、６x２４、５	￥２２０、０００
G、B、BS	６号	４０、９X３１、８	￥３００、０００
G、B、BS	８号	４５、５X３７、９	￥４００、０００
G、B、BS	１０号	５３、０X４５、５	￥５００、０００
G、B、BS	１５号	６５、２X５３、０	￥６００、０００
G、B、BS	２０号	７２、７X６０、６	￥８００、０００
G、B、BS	２５号	８０、３X６５、２	￥１、０００、０００
G、B、BS	３０号	９０、９X７２、７	￥１、２００、０００
G、B、BS	４０号	１００、０X８０、３	￥１、４００、０００
G、B、BS	５０号	１１６、７X９１、０	￥１、７５０、０００
G、B、BS	６０号	１３０、３X９７、０	￥２、１００、０００
G、B、BS	１００号	１６２、１X１３０、３	￥２、５００、０００
G、B、BS	１２０号	１９３、９X１３０、３	￥３、０００、０００
G、B、BS	１５０号	２２７、３X１８１、８	￥３、７５０、０００
G、B、BS	２００号	２５９、０x１９４、０	￥５、０００、０００

注、Gは金箔仕上げの作品をあらわし、Bは黒鉛、BSは黒箔（黒銀箔）仕上げの作品をあらわす。
なお、この価格は国際共通価格として表示されています。

関根伸夫　「位相絵画」カタログ（1）

		作品名	サイズ(cm)	制作年	価格	備考
1		星々の交差 Star Intersection	162.1×130.1 100号	2008	¥2,750,000	
2		生けるもの Creatures	130.3×162.1 100号	2008	¥2,750,000	
3		水面 Water Surface	130.3×97.0 60号	2008	¥2,300,000	
4		水面 Water Surface	97.0×130.3 60号	2008	¥2,300,000	
5		星々の交差 Star Intersection	130.3×97.0 60号	2009	¥2,300,000	
6		未知なる生命体 Unknown Organism	90.9×72.7 30号	2008	¥1,350,000	

関根伸夫　「位相絵画」カタログ（2）

		作品名	サイズ	制作年	価格	
7		未知なる生命体 Unknown Organism	90.9×72.7 30号	2008	¥1,350,000	
8		古代の舟 Ancient Boat	90.9×72.7 30号	2008	¥1,350,000	
9		日月山水図 The chart of landscape with sun and moon	72.7×90.9 30号	2008	¥1,350,000	
10		大和絵 Yamatoe	72.7×90.9 30号	2007	¥1,350,000	
11		円 Circle	72.7×60.6 20号	2009	¥950,000	
12		ある生命体 One Organism	72.7×60.6 20号	2008	¥950,000	

関根伸夫　「位相絵画」カタログ（3）

		作品名	サイズ	制作年	価格	
13		虚実の円錐 Cone Illusion	72.7×60.6 20号	2008	¥950,000	
14		太陽と黒豆 Sun and Black bean	72.7×60.6 20号	2008	¥950,000	
15		秋の風景 Scenery of Autumn	65.2×53.0 15号	2008	¥750,000	
16		星々の交差 Star Intersection	53.0×45.5 10号	2009	¥600,000	
17		生けるもの Creatures	45.5×37.9 8号	2009	¥480,000	
18		赤いトーラス Red Torus	45.5×37.9 8号	2009	¥480,000	

関根伸夫　「位相絵画」カタログ（4）

		作品名	サイズ	制作年	価格	
19		楕円の中に Inside an Oval	45.5×37.9 8号	2009	¥480,000	
20		円相 Phase of Circle	40.9×31.8 6号	2008	¥360,000	
21		ある物語 A One Story	33.6×24.5 4号	2008	¥300,000	
22		四つの仮面 The Four Masks	33.6×24.5 4号	2008	¥300,000	
23		エジプトの鏡 Egyptian Mirror	27.3×22.0 3号	2009	¥220,000	
24		生けるもの Creatures	27.3×22.0 3号	2008	¥220,000	

関根伸夫　「位相絵画」カタログ（5）

		作品名	サイズ(cm)	制作年	価格	備考
25		ある生命体 One Organism	27.3×22.0 3号	2008	¥220,000	
26		「位相ー大地」 と 「位相絵画」 Phase -Motehr Earth and Pahce conception	50.5×38.7	2008	¥90,000	

■V　資料

米国での「もの派」展覧会

（「朝日新聞」 2012年3月21日付・夕刊）

「もの派」輪郭くっきり

世界美術史への定着に挑む

米の展覧会　富井玲子さんが見る

1960年代後半～70年代前半、石や鉄、木材といった「もの」そのものを提示し、物質同士、物質と空間の関係を問うような現代美術が、日本に相次いで現れた。「もの派」と称される動向は、内外の評価が高く、いま米国では大規模な「もの派」展が開かれている。米国在住の美術史家・富井玲子さんが同展を評した。

「太陽へのレクイエム　もの派の美術」展が、4月14日まで米国・ロサンゼルスで開催されている。といっても美術館の主催ではない。ブラム&ポーという商業画廊で、取り扱い作家の一人には村上隆が入っているから、日本とは縁がある。

ロスらしく自然光を生かした屋内スペースとともに、駐車場なども活用した野外展示もある大規模な企画。例えば、中心作家の関根伸夫の場合、「もの派」の起爆剤となった「位相―大地」（68年）の再制作のみならず、それ以前のトリッキーな作品、またスポンジや水の作品、さらには石を鏡面スチールの柱の上に載せた代表作まで集中的に紹介されている。

くわえて李禹煥（リ・ウファン）を中心とした多摩美大系作家のほかに、高松次郎、榎倉康二、高山登、原口典之が出品して、「もの派」の輪郭が見えるようになっている。

「もの派」展は国内でも海外でも何回か開催されてきた。が、本展は、展示の美しさとインパクトで傑出しているだけではなく、世界美術史という舞台で日本の現代美術がいかに歴史化に耐えていくか、という緊急課題に正面から取り組んだ点で重要だ。

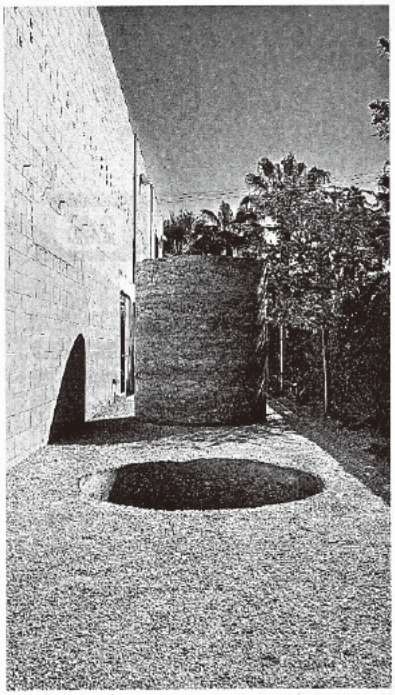
戦後日本美術、特に60、70年代の現代美術は、その先鋭な実験性でこれまでも海外で高い美術史的評価を得てきた。しかし、世界美術史における定着度は必ずしも高くなかった。

なぜか？

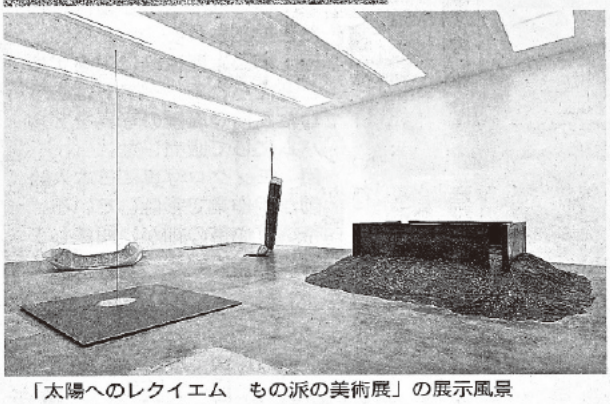
それは、美術には審美的・学術的評価とは別に、作品のモノとしての市場的評価があるからだ。これは単に商品売買の問題ではない。個人コレクターに収集され、さらには美術館の収蔵品となることでモノとしての評価が固まっていく。これが学術的評価と連動して総合的評価となり歴史に定位置を確保する。

特に「もの派」の作品は一回性の設置として構想されることが多いので、モノとしての作品が残らないきらいがある。

本展は、吉竹美香という堅実な「もの派」研究者がゲストキュレーターを務めて学術的評価を目に見える形で提示するとともに、商業画廊が作品のモノ化（永続化）に熱心に取り組んで市場的評価の向上をめざし、それを受けて立った作家たちが全面的に協力して成立した稀有な企図である。そのうちどの一者が欠けても、本展は画竜点睛（がりょうてんせい）を欠いたことだろう。



関根伸夫「位相―大地」（1968／2012年）。大地に円筒形の穴を開け、そこから出た土で同じ大きさの円筒を作る
＝Courtesy of the artist and Blum&Poe,Los Angeles



「太陽へのレクイエム　もの派の美術展」の展示風景
Photo:Joshua White

関根伸夫の追悼記事

（「朝日新聞」　2019年5月21日付）

朝日新聞
3　3版　2019年（令和元年）5月21日（火）

視線

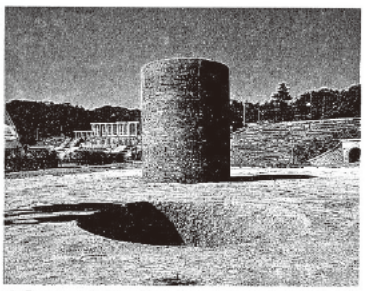
作らない表現「もの派」の記念碑

関根伸夫「位相―大地」

表現者には、決定的といえる代表作のある人がいる。13日、ロサンゼルス郊外で76歳で亡くなった美術家の関根伸夫はその典型といっていい。代表作とは、1968年の第1回神戸須磨離宮公園現代彫刻展で朝日新聞社賞を受けた野外作品「位相―大地」だ。

関根伸夫
＝1993年撮影

多摩美術大で学び、斎藤義重や高松次郎に師事した関根は、公園の地面に直径2・2㍍×深さ2・7㍍の円柱形の穴を掘り、そこから出た土を型に入れて、ほぼ同形の土の円柱を作って穴の傍らに据えたのだ。


©Osamu Murai

木や石、鉄といったモノの存在やモノとモノとの関係を問う「もの派」と呼ばれる動向の契機となった記念碑的作品とされる。会期後埋め戻されたが、写真家の村井修が撮った一枚は、戦後美術史を語る上で欠かせないものとして、多くの展覧会や出版物で繰り返し紹介されてきた＝写真。

関根からは「掘り続ければ地球に穴が開き、それを境に両者が反転するという思考実験を中断した形」と聞いたことがある。メビウスの輪などの位相幾何学に関心を持っていた。

当初は「トリック」との解釈もあるなか、高く評価したのが、後にもの派の理論的支柱となる美術家の李禹煥だった。

「作ったのか作らないのか分からない表現に衝撃を受けた。生産優先の高度成長期に、作らないことに目を向けさせた作品で、もの派のきっかけ、典型であると同時に、美術史的にも極めて重要」と話す。「どっしりと構え、もの派の作家たちをまとめてくれた」

その後も、鉄や粘土を使ったもの派らしい作品を作り、70年のベネチア・ビエンナーレにも参加したが、73年には環境美術研究所を設立。以後は、屋外彫刻的な作品や絵画を手がけ、「作る方にいった」（李）ようにも見えた。

妻の庸子さんによると、7年前に制作拠点を米国に移し、心臓の機能が弱っていく中でも制作にのめり込んでいた。「位相―大地」は、関根自身も一番好きで評価する作品だったという。

（編集委員・大西若人）

関根伸夫の訃報

（「埼玉新聞」　2019 年 5 月 16 日付）

関根伸夫さん死去

「もの派」彫刻家

木や石などの自然素材を加工せず作品として提示する美術動向「もの派」を代表する彫刻家の関根伸夫（せきね・のぶお）さんが13日午前9時20分、米カリフォルニア州の病院で死去した。76歳。さいたま市出身。

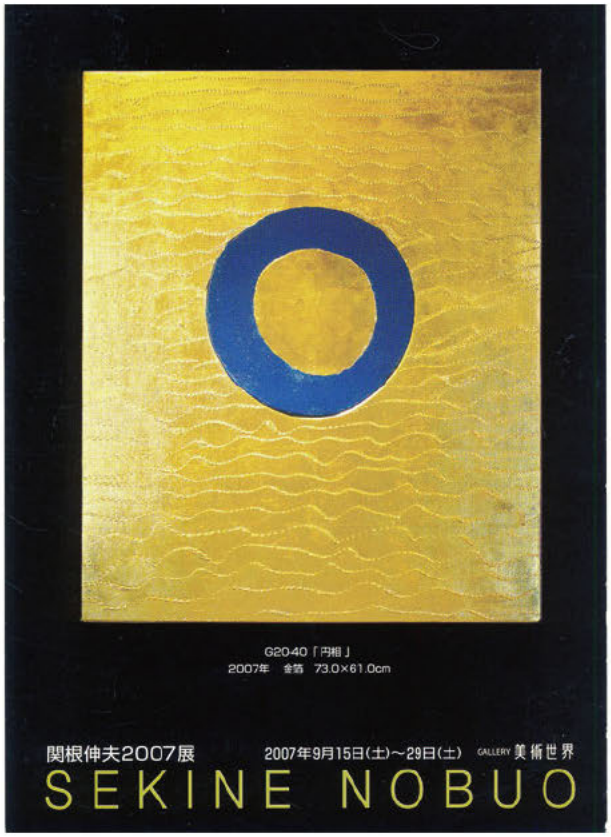
1968年、地面を掘った穴と、その土を積み固めた円柱が対を成す「位相―大地」を神戸市の野外彫刻展で発表し、注目を集め、「もの派」誕生の契機になったとされる。

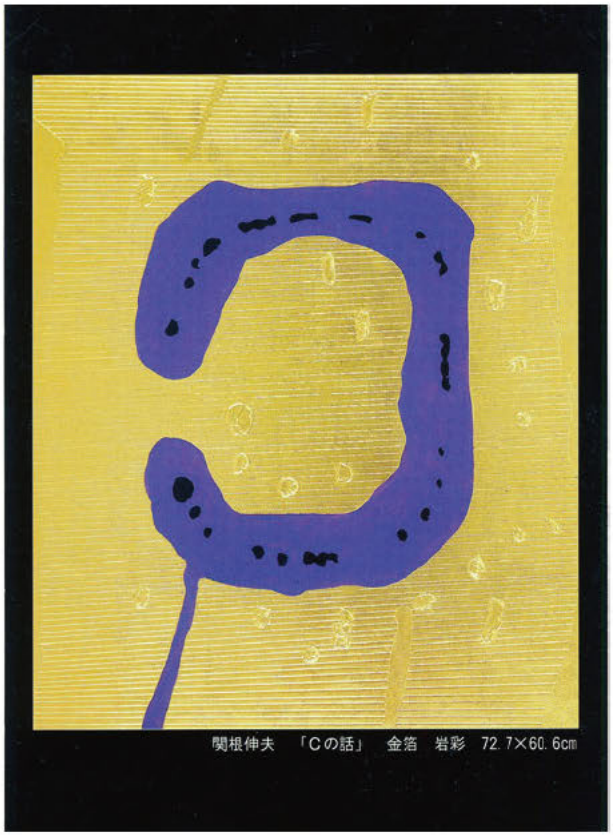
70年には、イタリアのベネチア・ビエンナーレ国際美術展に出品した。

埼玉　2019.5.16

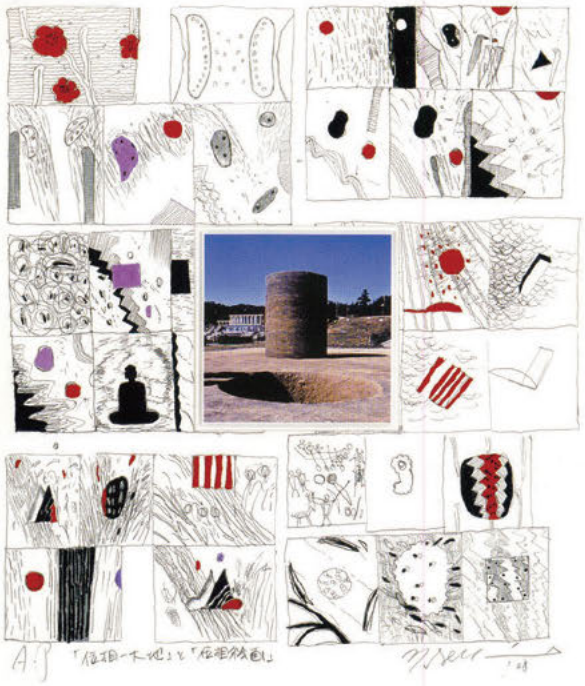
関根伸夫　個展案内

関根伸夫「わちがい」和紙・金箔　2006年





関根伸夫　「Cの話」　金箔　岩彩　72.7×60.6cm



Phase-Mother Earth 1968 & Phase Conception 2008

李禹煥「関根伸夫論－１」

●関根伸夫論—1

直接現象の地平に

李禹煥

知覚の世界を求めて

ニーチェが，「神は死んだ」と呼び，新しい神々（超人）の誕生を予告してすでに久しい．だが，今日に至ってもなお，それらしい存在の現われる気配は薄く，「神の死」をよろこんだ当の「人間」まで，むしろ自らの死をささやかれている始末である．　ヘルダーリンの嘆きによれば，だから今日はまさしく乏しき時代にあたるのだ．　過去の神々はすでに去り，未来のそれはいまだ来たらずといったところだから．　神殿はすべて崩壊をきたし，再び住いが建たないのもそのためといえよう．　されば来たる時のためにわれわれは，新たな神殿の建設にいそしむべきであり，また，いちはやくそこに住まう魂たちを呼び醒まさなければならないことになる．「すでに無く，いまだ無い」という「無の現在」にあって，言葉の番人たる詩人は，当然自らを深淵の底に投げ出して，時代の乏しさのなんたるかをつきとめるのが急務であろう．

そういう意味でなら，われわれもハイデッガーにならって，ここで時代の証人なる予言者か革命的詩人とその使命について論ずべきかも知れない．　それなのに，われわれがこの場に引き合いに出しているものは，どう考えても詩人や予言者らの，なんらかの時代の証人ではなさそうだ．

関根伸夫．

自ら言っているように彼は，「風来坊であり，出会者である」ことを自任している．　毎日，画廊や街をぶらぶら歩きまわっているかと思うと，ときには，家で一日中油土で油土をつくったり，海に底のないバケツを浮べて，延々と水を汲み入れたり，大地を掘りかえして大地を発掘したり，といったまるで滑稽でナンセンスこの上ない仕草に無中になる男である．　その限り彼は，予言者や革命的詩人であることにはむかないし，だから時代の証人であることからは失格といわねばなるまい．

ところで，必ずしも目覚めた者が時代の証人なる予言者，詩人であるとは限らないし，また強いてその必要があろうか．　問題は，世界がどのようなありようであるかに気づくことであり，そしていかにしてそれを知覚的地平に顕在化するかではないのか．　おうおうにして時代の証人は，ラディカルな告発者でなければ，なんらかの自然主義的な開き直りやそれらのパロディーであることの限界に甘んじることを運命とする．　予言者や詩人はまた，その予言や詩のそれなる本質からして，すでに，ありようの現実から隔っている者であり，だから彼らはほとんど「上空飛行思考」（メルロ＝ポンティ）に陥るか，大地においては革命の悲劇的な敗残を宿命とする者であるほかない．　もしも以上のような事柄が，彼らの本質の特色をなすものだとして誤ちでなければ，時代の証人としての予言者，詩人たちは，ただ単に過渡期のために存在する過程的な価値であるにすぎず，世界においてはその存在の場所を，はじめから失っている者たちであるというほかない．

それにひきかえ，なんらアジテイトもなく取柄もなしに，ひたすら「風来坊であり出会者である」ことに任じ，その時その場の自己限定として，直接世界に触れ合おうと仕草している関根伸夫——．　彼は多分それゆえに，あまりにも非現実主義者であると同時にすこぶる現実主義者だと称される．　油土で油土をつくり，大地で大地を発掘するといった彼は，いわば矛盾の自己同一者なのだ．　一見非時代的にみえながら，誰よりも今日的な自己限定を行なっている現代っ子である．　いつだったか彼は，日の輝いているときに燈をもってまわり，雨の降っているときに水をまいて歩いていた．　そうかと思うと，まるでモグラの土掘りにも似た仕草で，野原に無数に穴を掘りかえしながら，そこに，草の根やヘビや，石ころやそしてついには大地そのものが出てくるのを発見して，キャッキャと騒ぐのであった．　こういった純真な子供の遊戯にも似たなんとも悟りきったような仕草は，むしろそれゆえにそれが，時代のあり方を厳しく限定する新しい生きざまの構造ともうつるのである．　より根原的な時代相とも解すべき世界のありようを，つねにその時のその場で顕わにして見せているからだろう．　彼と世界は，つねに同次元であり同時的であることが，一層，そのような矛盾同一を著しくしているのかも知れない．

神々も呼ばず，神殿も建てず，ということは自己のために救いを求めたり世界の改造を企てることもなしに，彼は世界と共にあり，その仕草のありさまの構造性において，われわれを，世界の開く鮮やかな場所に出会わせる．　「世界を作り変えることはできない．　できるのは人間の埃によって，閉ざされている表面からそれを取り除き，それが見えるような状態性にすることだけだ」（メモより）とは彼の好んで用いる言葉である．　仕草とは，とりも直さず世界と人間がそこで鮮やかな場所となる，無償の出来事のことなのだろう．　彼の仕草のあるところ，世界は生き生きと光景を現わし，世界の広がりのあるところ，彼は出会いの場所を開く．　彼にとっては，行なう主体や行なわれる客体の区別よりも，本質的に世界は世界するところ以外でなく，つねにそこがそこであり，永遠の今，今の永遠であって，他に去った世界も来る世界もない．　未来は必ずユートピアで現在はそこへたどりつくための人間進歩の苦しい道程であるといった，過程的弁証法はここでは成立しない．　ただ現在が，その場所の自己限定において鮮やかに世界を開く時代であるか，人間が自己表象において世界の場所を閉ざす時代であるかを，見きわめればよいのである．

人間が，世界をわが表象として対象化に追いやった時代こそ，われわれが近代と呼ぶそれであることをここで思い起こしてみるがいい．「近代とは，人間の一方的な表象作用によって，オブジェへとデザインされてしまった被われた世界である」というとき，そこには明らかに世界をあるがままにしない，対象主義に対する痛烈な批判がこめられているのだ．　「デザイン（操作）すればするほど存在はますますそのありようを隠蔽してしまう」（メモより）のである．

彼にとっても，時代はこの上なく乏しいものとして把握されていることがわかる．　しかし前述のように，時代の乏しさは，決して神々の往来の途絶えを由とする思想とは意を異にしたものであることに留意すべきであろう．　時代の乏しさはかえって，対象論的に人間を回復しようと意志するところに基因する事柄であって，だから逆に，像（イメージ）や客観世界との対立を越えて，場所論的に人間をむしろ解消すべきであるとするのが彼の立場といえる．「神の死」によって「超人」を意志する（あるいはその逆）人間中心主義のそれとは異なり，人間を世界の対立物に把えず，「その中にい，相通じ会う者」とする点で，なにか非人間主義的ともいえそうな，森羅万象のあるがままの宇

李禹煥「関根伸夫論－1」

宙的次元を考えているようにもみえるのだ.

いずれにせよ，十全な意味で彼は予言者や詩人とはいえないが，彼の仕草が，自然な世界のありように，われわれを立ち合わせてくれるものであるということが大事であろう．「望むべきは，はるかなる神々の到来ではなく，直接なる世界の知覚である．そして改造ではなく，ありようのままを見合い触れ合う出会いである」「乏しき時代」とはその実，出会いの乏しい時代の別名なのだ．われわれがなぜ他ではなく，関根伸夫を論じようとしているかの所以である.

仕草について

ある日，関根は，泥屋からトラック一杯に油土をつみ，さんざん迷い道をした末，ようやくある画廊にたどりついた．そして大勢の友人たちの手をかりて油土をトラックから全部画廊に移した．真白い壁に灰色の床をした，20坪あまりの長方形のこぎれいな部屋は，たちまち黒い粘着質の油土の塊で占められた．油の臭いとともに，あまりにもなまなましい物体感は，部屋をむッとさせるものがある．山積したその塊は，いかにも「油土」らしい無表情さで，そこらじゅうに投げ出されているのだ．泥屋でみる油土も画廊でみるそれもあまり変わらない.

そこにあるのは，誰がみても「油土」という事物の塊．ただの油土という物質名詞以外何ものをも語らない日常のそれである．「画廊に運んでも所詮油土は油土にしかみえないものだね」と誰かがつぶやいている.

友人たちはみな，こんな4トンもの油土をどうするつもりだろうと互いに，顔を見合わせたり，関根の様子をうかがうばかりである.
ゆっくりと油土の間を歩きまわっていた関根は，不意に立ち止まり，得体の知れない溜息をもらしながら，ニヤリと笑った．それからどのぐらい経ったのだろうか．彼は，この無表情な，そして無言の油土の塊にようやく手をつけはじめたのである.

一つの塊をそのとなりの塊に接合させて，軽くなでまわす．柔らかい油土は，そうされるまま，二つが全き一つになった．こんどはもう一つの塊を取り出して2メートルほど先へ投げ出した．投げ出された塊は，等身大ほどの塊の上にべったりくっついてしまう．するとそこへ近づき，その塊をなでたりたたいたりしながら，一つの長方形にのばして，より大きな塊の集まっている中央部まで引いていく.
そこで頭ほどの塊が眼につくと，さっそく持ち上げ2，3歩 歩み出したが，急にまわりをみまわし立ち往生をする．ようやく入口の巨大な塊の存在が認められると，その上にそおっと据えるのだ．そうして，あたりに散らばっている小さな塊をその近くにひろい集め，二つ三つと積みあげるのである．部屋の奥の片隅にころがっている幾つかの塊も，そこへ運び込まれた．つぎからつぎへと．ところがその片隅の最後の一つを持ちあげたとき，彼は不意に後を振り返えり，再び，それがあったもとの場所に静かに降ろす．そしてさっき移した塊の幾つかも，そこへ戻し返えすのである．それが終わると，こんどは眼の前に立ちふさがっている巨大な塊の，みえない向こう側にすたすた歩いていき，そのあたりに散らばっている塊を一つのところによせ集める．それが中央近くの塊の大きさにほぼ同じぐらいまでふくらんだときだ．彼の手は積みあげるのではなく，どうしたものか逆に塊をそこから持ち降ろす運動に変わった．そして中央近くの塊との間に，新しいもう一つの小さな集まりができたのである.

こうして，塊の集まりは，ようやく六つか五つのパートへと整理されてくるかにみえた.
しかし事態は，見ている者の予想をまったく裏切ってしまった．五つが四つになり，四つが三つになり，三つが二つになり……．ついに油土は，部屋の中央近くに巨大な一つのたった一盛りの山をなしたのである．周囲に小さな塊一つ残さず，全部一堂に集められくっつけられてしまったのだ．せっかくのさまざまな塊たちの複雑な様相や距離し合う位置は，あっというまにきれいに消え去った．その代りに，長方形の空間の中央近くに，くっきりと一つの凝集した雄大な姿が現われたわけである.

関根は，何度も部屋をぐるぐるまわりながら，煙草に火をつけたり，時々油土の山をながめていた．ふかぶかと煙をふかす彼の顔は，なぜかぼおっと上気してきているようにみえる.

「これで仕草はもう終わったのか」とある友人が訪ねた．しかし彼は，黙って煙草を根本まですい続ける．絶えず油土の山をみやりながら．煙草をすい終えると，彼はゆっくり上着やランニングを脱ぎすてた．そして油土に近づいていく．一つの巨大な塊は，また少しづつ千切れたり練られたりしながら，再びあっちへこっちへと散らばりはじめた.

李禹煥「関根伸夫論－１」

たちまち油土は，大小無数の塊に分けられ，ほぼ四つの群をなしていく．　中央近くのいちばん大きな塊のあるパート，そこから３メートルほど離れた奥の左隅に中盛りのパート．　それと中央よりの右側に今，７，８個の塊を積みあげかけており，そしてそれらとは反対側の奥の壁の下にごろごろもう一つの群ができている．

油土の塊は，汗ばんだ手に触れて練られていくうちに，次第に艶っぽくなってき，生き生きと表情を現わす．　かすかに息づかいすら伝わってくるようだ．　時々彼のもらす溜息と，油土と手のぶつかり合う音以外はなんの雑音もない．　しかしこうした静かな出来事のなかでも，ある確かさをもって空間は動き，あたりが不思議な念力に満ちてくるのが感じられる．
このときから関根の仕草は一段と規則性を帯び，だんだん同じことのくりかえしが多くなってきた．　千切ったり，合わせたり，練ったりしながら，あっちからこっちへ，こっちからあっちへ．靴もズボンも上半身の素肌も顔もみんな油土だらけになり，汗ばんだ額の下に光る眼は，まるで狂人のそれのように，対象への焦点を失っている．　眼でみているというより，むしろ身体の運動が視覚となっていき，それが行為を決めているようにすら思えるのだ．

同じことのくりかえしであっても，彼の手に触れるたびに，油土はその表情と姿と位置を変える．　ギラギラと黒ずんだ輝やきを放つ肉感的な身体の成仏していくさま，さま．　まるいものが四角くなったり，角ばったものが丸棒になったり，一つが二つにも三つにも分けられたり，10個20個が大きく２，３個に凝められたり，そしてまたあっちからこっちへ，こっちからあっちへ．　このような反覆がどのぐらい続いたのだろう．　１時間？それとも３時間か４時間？　否，それはおよそ時計の時間とは無縁な，いわば純粋持続のような気もするし，時間と時間の間の無限な開かれた広がりとも思える．

中央近くに大きな塊のパート．　そこから３メートルほど離れた奥の左隅に中盛りのパート．　それと中央よりの右側に三つの積みあげのあるパート．　そしてそれらと反対側の奥の壁の下に牛の頭ほどの一個の塊．

そこで彼はようやく仕草をやめた．　形は恐ろしく単純化され，空間はなにか反覆の法則ですっかり整理されてしまったかのように透明さを感じさせて．　この透明な広がりはしかし，画廊のこぎれいさのせいでもなさそうであり，油土だけによるものでもなく，関根の像空間に支配されたものとも思われない．　ここで人は，もはや（価値判断してやろうという意地悪なかまえさえしなければ），油土や画廊や関根をみずに，いつのまにかもっと別な広がりをみている自分に気づくであろう．　油土を油土することによって，そこに浮かびあがってきたものは，むしろ「油土」ではない，空間――世界であること．　そのとき油土は，すっかり世界のなかに自らを隠すことにより，逆に世界を顕わにしたともいえる．　日常の油土が眼に止まるのでなしに，一つの空間の広がりが先に知覚されてくるということである．　仕草を行なった関根もまた，はじめから事物としての「油土」に見惚れたのではなく，こういった開かれた世界に出会っていたのであろう．

関根は，とあるとき，世界からなる大地に出会う．　するとそこでもまた，仕草をはじめ，名状しがたい出来事のなかで，日常に閉ざされていた大地を開いてみせるのだ．　油土を油土に成仏させた如く，大地を大地に昇華させる仕草によって．

野原で延々と大地を掘り起こし，それを近くの地上に掘った形通りに積みあげるという行ない．　掘っては積みあげ，掘っては積みあげる．　何日も何日も，このまるで子供じみた滑稽でナンセンスな反覆は続けられ，そうして，巨大な凹凸の円筒を出現させて（直径2.5メートル，高さと深さ各３メートル），彼の仕草は終わる．　そこでも彼の仕草は大地を大地にしたにすぎず，なに一つ付け加えることもなく，へらすこともしていない．　ただ大地を大地にすること，つまりは，大地を世界のありようのなかへ開示する行ないとして仕草がもよおされただけである．　それゆえ，そこでみられるものも，単なる対象としての土の塊や形としての凹凸ではなくなる．　そこには人間の表象物としての作り上げた対象など認めることができないのだ．

大地を二つにしたからだろうか．　否，まさしく一つにしたからである．　否，二つにもみえ，一つにもみえ，または一つもないようにすらみえる．　そしてそこに対象が「在る」かとみると「無く」，「無い」かとみると「在り」，しかしそれでいてなにもみえないかというと，鮮やかに「見える」のだ．　そのような大地の様相の状態性ゆえ，ついにそこに「見る」ものは，対象ではない広がりの空間，非対象的な世界のありようであるといえる．　仕草は，こう

李禹煥「関根伸夫論－１」

して世界を，オブジェのように認識の対象物に化けさせることではない，非対象的な現象のさなか（知覚の地平）へ解き放すことすなわち世界を世界することを指している．　仕草によってもよおされる構造が，物理的な対象としては，依然それが油土であり，土であり，それらの様相であるに変わりはないにもかかわらず，知覚の地平において，不思議なほど透明な広がりを開示するのは，それがなにものの像でもない，世界自身の状態性を示しているからである．
行為の客観的事実として関根の仕草が，（対象を作らず）無謀なほど同じことの果てしない反覆運動にみえる場合が多いのも当然といわねばならない．　なにもしてないことをすること，無為自然に分けたり合わせたり，あげたりさげたり，掘ったり積んだりの「くりかえし」のなかで，おのずと状態性が強調されて世界が「見えるもの」となる反覆の秘密．　（実際の上では，反覆の仕草を行なわない他の作品においても，それが状態性の強調という点で，根源的にはくりかえしにより構造されたものであることが判明されるだろう．）

しかしまさに無償の行為とも呼べる仕草の反覆性．　むしろそれにゆえに仕草は，おのずと一つの法則性に目覚め，その反覆作用のなかで状態は自らの秩序状態性を得たのだ．　反覆の法則に従って，油土や大地は，それぞれ姿や形や位置を恐ろしく単純化に導き，「見えるものの様式」を顕わにしたわけである．

反覆がほとんど法則そのものとなることを意識するとき，そこで仕草は終わる．　もはやそれは法則となって反覆とならないからである．仕草の反覆とはまさに，知覚主体による出会作業であるに対し，法則のための法則はすでに，知覚を失ったカラマワリにすぎない．　いうなれば仕草の反覆は，演ずると同時に演じられ，演じられると同時に演ずるという，両義的な知覚の生きた働きであることを意味する．　仕草の世界において，塊と塊との距離が，関根と空間と塊との関係が，塊の空間にしめる方位が，そして大地と関根の出会いが，互いに見合い限定し会う行為の反覆運動を引き起こす．　そしてこの共同の出来事のなかで関根は知覚主体として世界にかけ声を発し，出会いつづけたいばかりに筋肉の手をかす仕草者となるのだ．　そのため，出来事の全体としては，関根や油土や大地は，互いに，姿を形を位置をおのずからそれ自身へと限定して，世界の一つのあり方の様式を招いたようにも取れるわけである．

修辞的な言い方を借りれば，大地が大地し関根が関根した大地との仕草はいうにおよばず，油土におけるそれもまたまさしく相互限定のなかに文字通りの開かれた共通項といえよう．
仕草のなかで，油土は油土し空間は空間し関根は関根し油土は空間し空間は油土し関根は油土し油土は関根し空間は関根し関根は空間し．
だからここにくりひろげられる出来事は，まさしく世界の世界する現象光景（それは風景ではなく，知覚的な世界内出来事である）そのものといわねばならない．　むき出しな油土の塊だけがころがっているようにみえずに，塊の姿や形や位置の間で，呼び合い距離し合う非対象的な状態性――世界のありよう（として）が「見えてくる」のもその辺に由来する事柄だろう．
バラバラな肉体がその己れを世界のなかへ帰えし秩序づけていくとき，そこに空間は開かれ，状態はいよいよ透明性を増すのだ．　なんら決め手のないような無秩序のなかから秩序が生まれ，沈黙の様相のなかから得体の知れない言葉が「見えてくる」のもそのときだ．　そこで名状しがたい出来事は，ついに画廊や油土や大地や作家という日常のベイルを脱ぐことになり，そのまま，鮮やかな光景へと成仏したということができよう．

もちろん，関根の頭にははじめからなんらかのプランニングがなされていたであろう．
だがそれはほとんど仕草の手がかり，世界との関わり方にすぎない．　それが，世界にあって，自己の限定仕方の構造に直結することは確かだが，それ以上に，出来事の最中では，知覚空間のなかでまるで忘れ去られることがつねである．
出来事が，出来事となるためには，仕草が，プランニングの対象化でなしに，演劇における役者相互関係のように，世界と人間の有機的にして両義的な相通の生きざまでなくてはならない．
関根のプラン通りに大地が状態性を現わすのでもなければ，大地の無限定性のなかに関根が埋没されるのでもない．　同様に油土が関根のプラン通りに配置されるのでもなく，油土の塊にそってのみ関根が動くのでもない．　どこまでも大地「即」関根関根「即」大地である．　関根「と」油土あるいは部屋「と」関根「と」油土のあいだで，等価同格に起こる鮮やかな関係項の出来事であってはじめて，世界は「見えるもの」となる．

演ずる「と同時に」演じられ，演じられる「と同時に」演ずるという両義性において，プランニングは，方法として純化されるかあるいは状態性のなかで解消されるのだ．　従ってここでは，「表象作用によって世界を対象化する」といった近代的な意味での，一方的な，「表現する」とか「作る」ということが成立しない．
両義的な関係作用として関わり合うなかで，それこそ大地は大地となり，油土は油土となり，関根は関根となることによって，大地や油土や関根を越えて一つの状態性，開かれた世界（空間）が顕わになる．　関根いわく，「ものをものにしてものを越える」（メモ）のである．

従来，美術における油土や土は，たとえば彫刻の型造りやオブジェの実体化に使われた素材である．　油土や土自体としてはなんら用をなさず，どこまでも作家の対象化したい像の型造りやオブジェの素材か道具としてみなされていたにすぎない．　油土や土を，ある人間の像に化かすかあるいは，なにか事物の像として再現物化すること．　そうすることによってついに油土や土は，己れの表情やありようを閉ざし，なにかの像とされるための素材か，認識の道具と化するように仕向けられてしまう．　そのようなオブジェへの対象化作業こそが，そもそもの「表現する」とか「作る」という近代の価値概念であったのである．

それが関根においては，油土や土はいよいよ油土や土となるのであって，なにかの像として対象化されることがない．　油土や土は関根との出来事によって，ますます油土や土となることによって油土や土を越えている．　日常の，なんら眼に止まらない「油土」「大地」を「見える」ところへ放すこと，知覚の現象として開示すること――．　それを行なうのが仕草であり，そこに現象するのが出来事といえよう．
ここで言う出来事とは，単なる物理的な事柄や突発的な事件を意味しないのは勿論である．
出来事のない仕草はカラマワリであるにすぎず，知覚のない出来事もまた空虚といわねばならない．　出来事とは，世界が世界となる仕草の光景であって，世界を対象に仕立てる表現の風景ではない．　だから出来事が鮮やかにもよおされるとき，そこに世界のありようは，顕わに見え，触れ合うような直接性として同時的に知覚されるのである．　出来事が世界内の生きざま自体としての知覚現象であって，意識による理念作業とは別ものであるとされるのはそのためであろう．　（つづく）●り・うふぁん／美術評論家

李禹煥「関根伸夫論－２」

SD
ART COLUMN

●関根伸夫論—2
直接現象の
地平に
李禹煥——119

●厚木凡人リサイタル
微小な肉体と
拡大した空間
市川雅——124

●岸田劉生展とフックス展
時間と
エロティシズム
の表現
坂崎乙郎——126

●読書室
遊びにおける
反知性
竹内健——128

●書評—栗津潔デザイン図絵
幻実
泉真也——130

●書評—諷刺の芸術
人間の
素晴らしさを
語る声—諷刺
三木卓——133

●海外建築情報
建築の生命と
風土
岡田新一・編——139

●関根伸夫論—2

直接現象の地平に

李禹煥

身体性について

1—関根は，あるとき，広闊な丘陵で２メートルほどのステンレス柱の上に，４トンもの岩を載せるという，ゾクッとした出来事をもよおしたことがある．　巨大な岩が空中に浮いているといった光景だが，しかしマグリットの作品にみられるような，ありうべきでない想像のそれとしてではない．　なんの変哲もなく柱に岩を載せるという，まことにナンセンスではあるが，その状態としてはきわめて当たり前な姿である．岩と大地との間に柱を入れることによって，むしろ大地や岩や柱の関係仕方が，世界の状態性を表わし，そのあるがままが「見える」場所となっているのである．

まさしく岩は岩となり，柱は柱となり，大地は大地となって，それらが有機的な関係項として息づき，今なおそこでは，往来の人をしてはるかな広がりの世界に出会わせている．　見ることを拒否する意地悪な人間を別にすれば，誰もまずはそこを素通りできないし，しかもそこでは単なる日常の〈石〉や〈柱〉や〈大地〉をみるのでははない．　（それらの書物性を認定するのは「見た」後のことである）．　ましてやそのような格好をしている対象の輪郭をみるのでもない．　なにかをみていることには違いないが，日常の事物をみるときのあの対象の認定とは，明らかに異なる知覚である．　実に，見る者は，そこではいかなる対象をもみてはいないのだ．　むしろそこで「見る」ものは，非対象的な空間，世界のありようであり，その鮮かな生きざまであるといえよう．　ということは，そこにあるのは，自己完結された対象ではなく，見る者をも含めた開かれた知覚の構造だからであろう．　見ていながら見る対象のない世界，西田幾太郎の言葉に従えば，それこそ「見るものを無にして見る」即の次元「無にして有を限定する」世界である．　別な言い方をすれば，「見る」とは，見る者が見える「世界のただなか」に居合わせること，自己の対象性を越えた，それは知覚される共同主観的な身体の世界とも解されるだろう．　いずれにせよ，場所となって対象とならぬ空間，従って構造がなんらかの対象を越えた出会いを呼び起こす状態性を示すものであることこそ肝要であるといわねばならない．

彼はあるとき，また，広く青々とした庭の，とある場所に，黒鉄の大きな長方形や円筒の器をこしらえ（3×2×2.7，1.1×1.4×1.4cm），そこに満々と水を湛えていた．　青々と草や木の入り乱れた無限定なところへ，真黒な鉄器に入れた水が，ピンと表面張力を張っている．　という限定仕方によって，あたりは見える空間として息づいてくる．　普段は眼も止まらぬところであったのに，このような出来事のなかで構造がもよおされると，急にあたりはぎゅっと緊張感を呼び起こす．　そしてその緊張感は，そのままもっとも自由な生き生きとした広がりのなかへ，対象を解き放すのである．　依然水は水であり，鉄器は鉄器であり，まわりの草や木や大地もみなそのままであるのに，にもかかわらずそこにあるものは，それらの事物やなにものかの対象的な風景ではなくなってみえるのだ．　どこまでも開かれた対象として，直接な世界を顕わにし，見る者をして，その状態性のなかにいることを知覚させるわけである．　構造は，「なにものの風景でもありえないことによってのみ，自らの光景となる」→**眼と精神**　状態性であることを示している．

それゆえ，出来事がもよおすものは，自己完結的なオブジェでなく，世界を顕わにする生きざま，「開かれた状態性」といえる．　もちろんといってもこの状態性は，世界のありよう自体の造形ではないし，またそうであることは本質的に不可能である．　そもそも，永遠不変にして全一なる世界のありよう自体の造形など，人間の預かるところであるかどうか．　ただ人間は，世界のある出来事の状態性において，知覚作用により，より自然な世界のありようを「見る」，すなわち「出会う」のだ．　出来事による状態性の構造は，知覚主体によって引き起こされた現象である限りにおいての世界に「出会う仕方」であるほかない．　そういう点で，状態性は，理念の対象的な凝結物としてのオブジェでもないが，世界のありよう自体でもなく，世界における世界とのより直接な関係項——知覚的な構造といっていい．

パスカルの言葉によればそれは中間項であり，ヘーゲルの概念に従えば媒介項に近いもの

李禹煥「関根伸夫論－２」

だろう．　しかしといっても，それが直接的な世界のありようを示し出会わせる，世界の一様相であるという点で，それは決して人間を世界から切り離す間接的な媒介物ではない．　人間が構造を必要とし，それをもよおす存在であるのは，とりも直さず人間が，（知覚的な限定仕方としての）意識の媒介によって世界と関わり合うほかない限定存在だからである．　それゆえもっとも直接に関わり合うためには，媒介項を抜きにするという意識の無化をはかることではない．　むしろ知覚的な限定仕方――出会い方としての，意識を生きた媒介作用として働かせてのみ，人間は直接なる世界に関わり合うことができる．　意識の働きが媒介作用である限り，知覚がなんらかの媒介項抜きにもよおされにくいものであることは当然な話であろう．
そこに構造の必然性がある．　しかし，ジャン・ラドリエルがいうように，決して「構造は現実のコピーやその形象のようなものを操作し出してよこす表象のそれではない」．→意味と構造
そして「……構造が媒介であり，必要欠くべからざる媒介であるのは，あくまでもそれが意味の到来を可能ならしめるものであるからにほかならない」．→前掲書

仕草をやめたときの油土の様相が，そのまま世界のありよう自体とはいえないし，といってそれがなにものかのコピーでないのは自明の事実である．　それは，関根と油土との関わり合いにおいて，「世界に出会う仕方」として構造された，なにものの像でもない，出来事の状態性というほかない．　だからこそ人は，そこで対象として油土をみるのでもなく，関根をみるのでもなく，なにものの像でもない「開かれた空間」を「見る」こと，そのなかにいることを知覚することになるのだ．

彼には，巨大な円筒のスポンジ（1.7×1.6m）に，重い鉄板（1.5cm 平方形，180kg）を載せた構造もあるが，それもまたすぐれて出来事の状態性を顕わにし，世界の意味――ありようを来らしている．　上に載っかっている鉄板の重みに相応して，ひずむスポンジの筒は豊かな曲面をもよおし，出来事の状態性が顕わな構造となって，そこに立ち合う者をして世界のありように出会わせる．　頑丈で重い鉄板と，柔らかで軽いスポンジとの関係でもよおす世界の状態性は，だからそれは顕在化せられた構造のあり方であると同時に，そのまま仕草者の「世界に出会う仕方」を示すものということができよう．

人間が世界に関わるとき，その関わり方として仕草が生まれ，特異な知覚の形態として，出来事がもよおされるわけだが，そのような仕方で世界にある状態性を様相どるということ．それはもとより根源的に，人間存在そのものが，どこにどのように顕在化する存在であるかを指し示す決定的な事柄といわねばなるまい．　だから三木清も，パスカルを論ずるなかで次のように語るのだ．
――「状態性とはまさしく世界におけるわれわれの〈存在の仕方〉，あるいはわれわれが世界に〈出逢う仕方〉にほかならない．　人間は世界の中にあると共にある状態性にある．　そしてこの状態性によって世界の存在は，われわれにとって現実的となるのである．　ところが状態性は世界を対象化することなくかえってこれを所有する（筆者注・このとき所有とは三木自身の考えもさることながら，パスカルやマルセルの語法であるようにそれは，世界自身の顕在化された自己現成，その身体性の獲得を意味する）．　そしてこの所有の関係（筆者注・働くものと見るものとの自己同一な結合点に表出される身体の関係）において人間的存在の現実性の最初の形は成立する．　人間が現実的存在であるということは，人間が世界における存在であるということと共に与えられた根本的な規定である．　世界の存在と人間の状態性との関係は直接であって，いわばわれわれは世界を感じるのに即して自己を感ずるのである」．→パスカルにおける人間の研究

ここでは明らかに，世界は認識の対象ではなく，むしろそのまま知覚の地平として洞察されている点が注目される．　認識の否定なのではなく，それに優先して世界はまず，出会う知覚の場所であるべきだということが強調されているのだ．　そして世界と人間の関わり自体に，そういった本質的な構造性を認めようとしている点，対象主義思考に対していかにも示唆的であるようにさえ思われる．　関根もまた，右と同様な意味合いの言葉をメモしているのが印象的である．「出会いがそのまま（直接）世界を感得することであるのは，そのとき人間は世界のただなかにいる状態だからである」．→メモ

しかし，と人は言うだろう．　世界は，思索家や出会者の深い洞察において，つねにそのような知覚の地平としてうつるのかも知れないが，通常の人間にとっては，それが現実ではないと．　事実，われわれの日常は，知覚的な解け合いどころか，むしろ不感症といえるほど知覚不能な次元であって，かえって対象知の働きを要求し，認識による判断を先に迫まられるところである．　それ以上に，なにかの出来事でもない限り，そこらの街を歩いても道に気づかないばかりか，まわりの風物を「見る」ことさえほとんどない．　日常，自分の仕事とする対象に向かって歩くとき，世界は，無関係な風景にすぎず，自分にとって無いに等しい疎外されたものといえるだろう．

2―出会者がなぜ，どうして仕草と構造をもよおすかの理由もそこにある．　それはまず彼が世界に「出会った」（ある瞬間と場所「において」）からである．　通常の人が，見えないと思い込んでいる世界を「見た」からである．　通常の人にだって出会いがないわけではない．
（少年が少女に恋こがれることや，生活のなかで磨かれていくうちに現成する漆器の輝きに見惚れることだってあるのだ）．　しかし出会者は，はるかに多くの体験を――，すなわち出会いの世界との絶え間ない関わりに生きようとする願望においてきわだった存在なのだ．　出会者は，その鋭い直感力や知覚性感帯の発達において，時場によっては，小さな虫けらや煙草の灰にすら，突如「出会い」にしびれ仕草を営みはじめるのである．

ある者は大地を踏み，ある者は大地にビルを建て，ある者は大地から空に飛び立つ．　そして無数の者が大地で生活を営み，大地でもろもろの事物を作っている．　通常では人びとはなんら疑いもなく，しかも無頓着にそれを素材にし道具にし，自分の対象化したい像に合わせて，オブジェに化かすことでおおわらわである．しかし日常のなかで，世界をこういった使用価値や機能度の対象物として無知覚に表象化することはあっても，それ自体が一つの生きざま，開かれた世界であることにはほとんど気づかないし感じない．　ひとり関根伸夫だけが，「感じ気づき見，出会った」のだ．　通常の人がほとんど気づかない日常の最中で，彼は，大地の息づかい，大地の表情，大地の言葉，大地の歴史，大地のありようを「見た」．

ハイデッガーが，《芸術作品のはじまり》のなかで，ヴァン・ゴッホの描いた〈百姓靴〉について述べている事柄もそれである．　なんら知覚もなく，百姓靴をただ道具としてはいたりみたりしている者はいくらでもいよう．　しかしひとりゴッホだけが，百姓靴に気づき感じそして開かれたものを――意味の到来するさま

李禹煥「関根伸夫論－２」

を「見た」のだ．　そしてその見つづける仕草（描くこと）によって，百姓靴は現成・成仏した，というのである．　リルケの言い方を借りれば，百姓靴がゴッホに出会ってはじめて，モノ（Dinge）になったわけであろう．「ものをものにしたくなるのは，そこに存在の広がりを見たからだ」→メモ　という関根の言葉もそれを指している．

出会い，つまり「邂逅は，起の場であり，同時法起である」→中世の文学　と説く唐木順三は，このことにふれて次のように書く．

—「……芸術家における出会いとは，出会ったものの形象化を必然的にともなう．　形象における現成化が Kunst とか Art（術）の問題であろう．　しかし出会いなくして術はない．出会いなき術とは単なる技術にすぎないであろう．　出会うことが本質的に先である．　さもなければ単なる描写（イミティション）となろう」→中世の文学

はじめに出会いがある．　まず「見た」「出会った」から仕草を行なうのであり，より直接に，より具体的に，より長く，より普遍的に関わり続けたい願望のなかで，出来事は構造をもよおすことになる．　出会いのない構造は空虚であり，しかし構造のない出会いもまた無きに等しい．　知覚的な地平としての出会いを持続し普遍化する仕草において，〈芸術作品〉と呼ばれる構造が誕生するわけであろう．

そこで関根はいう．「時として，鮮かにものが磁力を帯びて見えることがある．　なんでもない，日常にころがっているものとの新鮮な出会い，それは一瞬でありすぐ閉ざされるものである．　〈そのとき，この出会いのフィーリングをわれわれは持続させ，普遍化せしめようとする〉→李禹煥の言葉より　ここにわれわれは“創って観たい”欲望を感じ，自分をも通過するものを肉体化したいのだ．　これを出会いの構造化といい，作品と呼ぶのだ．　……それは決して〈造形〉することではなく，ものの表面に付着す概念というホコリをはらい除けて，それ自身にすることであり，その含まれる世界を顕わにすることなのだ．　見えないものを見えるようにすること，日常に見すごされる世界を出会いの言葉に浮びあがらすことだ」→〈ものとの出会い〉小原流挿花・69・9　と．

芸術家は，存在の番人，出会者という意味で，本質的に詩人でなくてはならない．　言い換えれば芸術家——作家とは，どこかに特別存在する者でなしに，それは端的にいってより深くじかに出会いの世界を知覚しつづけようとする者であり，世界の言葉の発言者たろうとする者である．　すでにふれてきたように，通常より以上に出会事に関心をもち，日常見えないと信じている世界を知覚の地平に浮き彫りにすることの，出会いの構造（それは根元的に「言葉」なのである）をもよおす仕草にふける者を指して，作家と呼ぶということ．　出会者が，仕草において構造をもよおさないではいられないのも，出会いの関係を持続し普遍化したい願望のためなのだ．　逆にいえば，出会いの関わりの持続作用として仕草があり構造のもよおしがある．　見つづけたく，見えつづけてほしいということ．　仕草によって構造をもよおす出来事は，見つづける仕方である限りにおいて，見えるものの様式化を招く．　それが出会いの呼び起こされるところの持続的顕在化のあり方なわけである．「セザンヌの描こうとしていた〈世界の瞬間〉，それはずっと以前に過ぎ去ったものではあるが，彼のキャンバスはいまだわれわれにこの瞬間を投げかけ続けている」→眼と精神　所以もそこにあろう．

3—出会いを持続し普遍化するという世界との関係作用——仕草によって構造が生まれ，それが人をも見る者にして世界に出会わせるということ．　すると「見た」ものを「見える」ところへ引き出すという構造化のテクネ（世界を像に変える対象化技術ではなく，あのギリシア語でいう掘り起こす技術，世界を自らの姿に顕前させるそれの意）は，それ自身がまず，透明に（ガラスのように）見えるものである「と同時に」世界を見えるようにする，可視的な身体を浮き彫りにする作業といえよう．　みていながらも見えない世界として素通りされる日常の事物は，形はあっても身体性を隠しているものである．　それゆえそれらは，不可視な空間，擬制化された構造といわねばならない．　そこで詩人はそして作家は，日常の擬制の呪縛を解き，事物を知覚の地平へ，見える現象へ浮きあがらせる身体化作業をいそしむわけなのだ．

オブジェも，それが一方的ではあるが一応，視線を受け止めるものであり，「みる仕掛」であるという点ではあるいは構造といえなくもない．　泥屋の油土，そして石，大地も「みられている」し「みられたもの」という点で「見ること」と無関係ではない．　しかし，視線が確

李禹煥「関根伸夫論－２」

けようとした仕草によって，それらの事物は法身に現成したともいえる．　身体をもたないものは，対象としては認定できるが，世界としては見えない．「見る」とは，身体の世界を見ること，つまりは世界が決して対象化できない眼そのもの，の大きな感ずる身体自体となることである．

「見ること」が，世界に出会うことであると判明された今，その非対象的な空間を見るとは，いわばそれが出会いの世界のあつみや奥行の，直観であり知覚の体験であるといわねばなるまい．　油土の構造において油土という対象をみるのでもなく，大地の構造において大地という対象をみるのでもないということ．　それにもかかわらずそこにおいて，見る者はなにものかを見ており，世界は「見える」ものとしてあたりに広がるということ．　ということは，強調するまでもなく身体性は，それが対象でないのはもちろんだが，世界の広がりのあつみそのものでありその奥行自体であることが歴然なわけである．　鮮かに見えるのに対象がないということは，見る者がその広がりのあつみの内側――身体のなかにいることを示している証左であろう．

メルロ＝ポンティいわく，「見るということは，まるで十字路でのように，存在のすべての象面から出会うことなのである」．→眼と精神
「要するに世界は私のまわりにあるのであって，私の前にあるのではない」→前掲書　のだ．　だからここでは，一方的にこちらが向こうを見定めるという価値認定が成立しない．　見えるものが，対象性を無にして見えるということは，とりも直さずこちらもまた自己の対象性を無にして，共に同じ身体のなかに居合わせていることを物語っていよう．　出会いが，「見る者であると同時に見られる者であり，見える者であると同時に見る者である」という両義的な「即」の境地を表わすものと解されるのもそのためである．

身体性なくして「見る」はない．　身体性を帯びないものは，それがいかに大量で大きく，どぎつくて，巧妙で，きれいであっても「見える世界」にはならない．　それらは，広がりをもたない空間であり，実感を呼び起こさず，世界とは無関係にそこに投げ出され転がっていることにすぎない．　だから身体性の乏しいものを指して「抽象物」と呼ぶのだ．　そこらにころがっている「石」が，日常の気づかぬ事物と同様ただの「石」にしかみえないとき，それは世界との有機的な関係を断った抽象物といえる．物が物の輪郭を越えた，あつみや広がりとして感じられてはじめて，リアリティを得たことになる．　物が単に，知識や情報の対象として，何時何処かに，ある形や重さをもって置かれたとしても，それが生き生きとした広がりとあつみを発現する構造でない限り，出会いはおろか「見える世界」としては，無きに等しいということになろう．

★

（高校の終わりのある年，わたしは次のような世界を体験したことがある．　文学研究会の忘年会で，みんな一人ずつ歌をうたった．　そのときある友人がアリランをうたった．　歌の由来も意味もうたい方も，知識としてはみんなよく知っている歌である．　うたい方としてはなかなか上手であったけれども，なぜかわたしの否，みんなの耳にもあまり響かなかったように思う．　それからいろんな人がいろんな歌をうたい，ほとんど最後の番に近づき，当時国語を教えていた詩人のＡ先生がうたい出した．

アリランである．　歌は途中で間違い，そこで終わった．　声も発声学的には決してよかったとはいえないし，うたい方としてはむしろ先にうたった友人のそれよりずっと下手だった．　それなのに，Ａ先生のうたはまったく以外な出来事をもよおした．　歌が途中でやめられても，あたりは水をうったようにしんとしてしばらくは物音一つたたない．　その声は，密度をもちあつみをもって部屋を包み，わたしやみんなの魂にまで響いたのである．　あまり大きくはない声量でありながら，部屋全体を歌のあつみ――身体性に顕在化したわけである．　声があつみを得て響くと，空間は見える（（きこえる））奥行として開いたのだ．　子供の時から数限りなくきいてきた歌ではあったが，この詩人の声においてアリランははじめて現成・成仏した思いがした．

思うに，モリス・ブランショが「文学空間」と呼ぶものも，作品が対象的な像の空間なのではなく，以上のような意味での，まさに言葉があつみと奥行を得て，見える身体性の場所になる構造であることを指すものにほかなるまい．　彼はどこかで意味じくも「言葉は世界の身体である」とほのめかしていた．　あらゆるものは，それが見えるものであると同時にそれ「において」世界を見えるようにする非対象であるためには，それが構造として鮮かな身体性に輝く開かれた場所とならねばならない．

●り・うふぁん／美術評論家

（編集注）このテーマ〈直接現象の地平に〉は，以後，〈場所について〉の一項を加えて完結するはずのものであるが，頁の都合により最後の一項は割愛させていただいた．　なお，近く刊行予定の李禹煥評論集《出合いを求めて》一田畑書店　に完結して納められる．

■発行にあたって

この本は韓国　光州市立美術館名誉館長の河正雄（ハ・ジョンウン、1939～）がコレクションした作家関根伸夫に関する資料を整理、編集した資料集です。

河正雄は在日２世の韓国人で貧困や苦難を乗り越えて身を立てた実業家です。子供の頃から絵が好きでプロの画家になりたかったものの　その夢を果たせなかったことから美術作品の収集を始めました。しかし河正雄は普通の収集家とは一線を画しています。河正雄コレクションは「祈りの美術」です。美術を通して社会的に虐げられた人々、歴史の中で犠牲になった人々を慰霊し、「二つの祖国」である日韓両国に相互理解と交流の「心の懸け橋」を架けたいという願いが込められています。自身は美術品を所有せず、一生をかけて集めた１万点余の作品を韓国や日本の国公立美術館に寄贈していることからメセナ運動家として高く評価されています。

関根伸夫（1942－2019、さいたま市出身）は《位相－大地》で戦後日本の美術界に大きな変革をもたらした「もの派」の作家です。パブリックアートの制作に重点を置き、駅前広場をはじめ公園や公共空間、各種モニュメントという〈環境美術〉のパイオニアとして試行錯誤を続けていましたが、2019 年５月に滞在先の米ロサンゼルスで死去しました。

二人が出会ったのは 2009 年です。関根伸夫から河正雄に届いた１通の手紙がきっかけでした。その後二人の往復書簡と交流を通じて「散華」（全羅南道霊岩郡立河正雄美術館所蔵）が生まれました。

「散華」は全羅南道の郡花ツバキと河正雄さんが育った秋田県角館のシダレザクラ、日本に千字文と論語を伝えたとされる霊岩出身の王仁博士がモチーフ。「もの派」の関根伸夫の技法と優れた芸術性、二つの故郷への望郷の念と平和を願う河正雄さんの想いが昇華した優れた作品といえるでしょう。また関根伸夫の彫刻作品 9 点も河正雄コレクションに加わり、釜山市立美術館に寄贈されています。

この資料集を通じて、河正雄と関根伸夫の交流の軌跡、関根伸夫が作品に込めた想い　河正雄コレクションが果たした社会的役割を知るうえでの一助となることを願っています。

2020 年 9 月

菊地 正志

ジャーナリスト　埼玉新聞記者。
埼玉新聞社経済部長　編集局文化くらし部長、編集委員などを歴任。
1958 年群馬県出身。さいたま市在住。

■目次

Ⅰ　はじめに
美術史的に重要な作家・関根伸夫 …… 1
関根伸夫プロフィル …… 4

Ⅱ　往復書簡 …… 9

Ⅲ　散華
「散華」作品 …… 26
「散華」原図 …… 27
「散華」写真 …… 28

Ⅳ　彫刻
彫刻作品リスト …… 31
購入作品リスト …… 32
購入作品写真 …… 33
カタログ …… 47

Ⅴ　資料
米「もの派」展 …… 57
追悼記事 …… 58
訃報 …… 59
個展案内 …… 60
関根伸夫論 …… 61

「これは何か」 (46.5×62.5)

河正雄コレクション　資料集　第１号
関根　伸夫
2020 年 9 月 30 日発行

発　　行　　河　正雄

編　　集　　菊地　正志
印刷製本　　株式会社双信舎印刷