

Noriyuki Haraguchi

How freely I can  
open up this space and time  
I am sharing



wamono art+



Front cover: Noriyuki Haraguchi, *Untitled*, 2010/2020 (detail)  
Back cover: Noriyuki Haraguchi at his studio. Photo: Yoko Hida

wamono art presents the exhibition

Noriyuki Haraguchi

"How freely I can open up this space and time I am sharing"

32 Being Noriyuki Haraguchi

Yasuyuki Nakai

42 关于原口典之

中井康之

51 原口典之であること

中井康之

## INTRODUCTION

### NORIYUKI HARAGUCHI

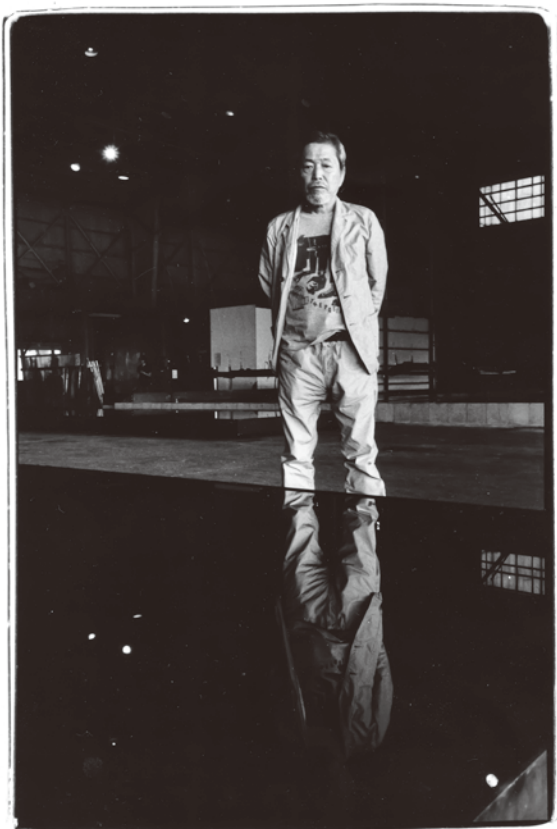
“How freely I can open up this space and time I am sharing”

Wamono art is excited to stage an exhibition of work by Noriyuki Haraguchi. The title “How freely I can open up this space and time I am sharing” was something Haraguchi found himself thinking all the time. Sadly this pioneering artist passed away on August 27, 2020 due to illness, however to accurately embody the ideas behind his practice, an exhibition plan has been assembled by the Noriyuki Haraguchi Work Archive that brings his unique worldview to the gallery space.

One of the most important of the Mono-ha artists, Noriyuki Haraguchi (1946–2020) began his art career in the 1960s. In 1977 he featured at Documenta 6, thus becoming the first artist from Asia to take part in the esteemed international exhibition held in Kassel, Germany. His *Oil Pool*, a rectangular steel container filled with waste oil, was first shown overseas in Kassel, making a huge impact and earning widespread praise for its creator. With participation in the 10th Biennale de Paris at the Paris Museum of Modern Art the same year, and his first solo show overseas at Galerie Alfred Schmela in Dusseldorf in 1978, it is from here that Haraguchi’s international career began to take off.

Art critic Toshiaki Minemura described the Mono-ha movement as, “a group of artists in Japan who were active around the year 1970, and who attempted to bring out some artistic language from ‘things’ as they stood, bare and undisguised, by letting them appear on the stage of artistic expression, no longer as mere materials, but playing a leading part.”<sup>1</sup>

This chimes with Haraguchi’s thoughts on his own practice, as related at a group exhibition held at Espace Louis Vuitton in 2012:



©Estate of Shigeo Anzai, courtesy of Zeit-Foto

Art is one way I have of evaluating and knowing myself.

I am constantly thinking about just how freely I can open up this space and time I am sharing.

The reason I go for a creative method closer to “drawing out the space” and “feeling” when dealing with the raw relationships between materials, space and the body, rather than focusing on “making,” is because it is my intention to try to go back to basics.<sup>2</sup>

As you will note, we have taken part of what Haraguchi said on this occasion for the title of our exhibition.

The six works showcased in this exhibition at Wamono art are planar or relief in format. Commenting on works of these types Haraguchi said,

I want to inspect my works with a painter’s eye. ... In other words, the space within a flat plane, how a flat surface renders things abstract. Oil, for example, or iron or polyurethane are solid matter. Their very size creates an effect. I’m not as such referring to the visual effect, for their purpose isn’t to overwhelm.

Adding,

While painting is differentiated from sculpture for convenience’s sake, I still do feel there’s something unnatural in separating the flat and the three-dimensional surface. While the work itself possesses certain qualities of a painting, it doesn’t feel right when perceived as a painting. However, I myself would like to once again have a go at it with a painter’s eye or vision of things.

He also said,

They [such works] are not in any way meant to objectify nature itself, or society, nor for that matter art. If anything I’m doing the circuit of my own thoughts and reflections.<sup>3</sup>

Standing now before these works with the same line of sight as the artist, and tracing his thoughts, in the space created by the works we may become aware of a new perception of things previously perceived, or grasp the discomforting sensation that arises there, as we respond to the artist’s question, “What does it mean to ‘really see’?”<sup>2</sup>

“The answer can only be found through the repeated process of actually seeing, touching, feeling, thinking and acting.”<sup>2</sup>

wamono art

#### Notes

1. Toshiaki Minemura, “What was ‘Mono-ha’?”, website (Kamakura Gallery, Kanagawa)
2. *Cosmic Travelers – Toward the Unknown*, exh. cat. (Tokyo: Espace Louis Vuitton, 2012), p. 40.
3. *Noriyuki Haraguchi: Society and Matter*, exh. cat. (Yokohama: BankART Studio 1929, 2009), pp. 243, 245.

















*Untitled*

2010/2020

Canvas, oil paint, pencil

1800 x 2820 x 57 mm



*Untitled*

2010/2020

Canvas, oil paint, pencil

1800 x 3760 x 57 mm



*Black F*

2020

Honeycomb, polyurethane, acrylic paint

902 x 898 x 60 mm

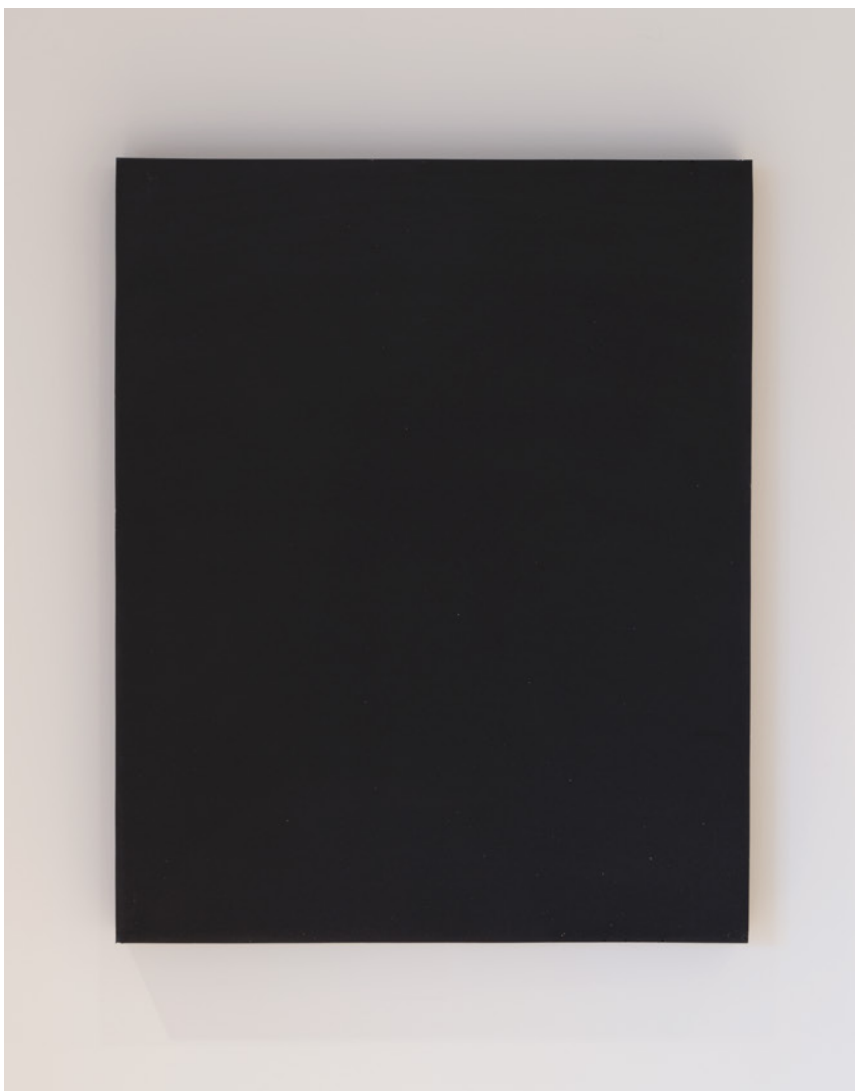


*Gray 6*

2016

Canvas, oil paint

417 x 305 x 25 mm



*Black D*  
2020  
Honeycomb, polyurethane, acrylic paint  
1010 x 816 x 94 mm





*Gray 18*  
2016  
Canvas, oil paint  
330 x 242 x 20 mm

# Being Noriyuki Haraguchi

Yasuyuki Nakai

## 1. Encountering Skyhawk

“Why is something art – I think it has to do with reconciling oppositions.”

Noriyuki Haraguchi, Production Notes<sup>1</sup>

Noriyuki Haraguchi's *Tsumu 147* was selected for inclusion in the 7th *Contemporary Art Exhibition of Japan* (Tokyo Metropolitan Museum of Art, May 1966) shortly after Haraguchi entered Nihon University of Art, majoring in oil painting. The work, produced when he was still in high school, was also featured on the cover of *Asahi Journal*.<sup>2</sup> Haraguchi took part in gallery group exhibitions while at Nihon University and by September 1968, in his second year of studies, had a solo exhibition at Muramatsu Gallery in Tokyo. Two factors were driving his activity. First, he was frustrated that work he created before deciding to become an artist became well known. Second, his creative activities were restricted and he was working under difficult conditions in 1968-1969, including a major dispute at Nihon University having to do with his supposedly gaining entrance to the Faculty of Science and Engineering through back door connections. He presented his work at public exhibitions and galleries in order to cope with such problems.

During this unstable time, Haraguchi came across a Douglas A-4E Skyhawk, a U.S. military attack aircraft, late at night in Yokohama. He described the experience as follows:

Seeing just the tail and rear of an actual military aircraft being slowly transported on a large trailer, I felt its overwhelming mass and presence.... I felt a sense of wonder and chased after it in a taxi for about 10 minutes.... I thought to myself, maybe this is the meaning of creativity - an extraordinary and unreal landscape.<sup>3</sup>

Aside from his shock, Haraguchi said that the experience was a revelation about the nature of creativity.

Haraguchi described what he encountered as ‘presence’ and ‘overwhelming

mass.’ *Skyhawk* (1969), a plywood and papier-mâché piece, is based on this experience. What he needed to create ‘presence,’ was the real size, not the actual mass.<sup>4</sup> This makes sense. A full-size reproduction is difficult to accomplish, even with today’s advanced technology. Anything larger than life-size would be almost impossible. Contrary to what he said, Haraguchi’s *Skyhawk* reached the ‘real’ size dimensions of 444.5×542.5×352cm. Haraguchi’s encounter with a realistic ‘presence’ gave him his core concept of art.

## 2. Distancing From Mono-ha

Before *Skyhawk*, Haraguchi had presented schematic and conceptual three-dimensional works with titles such as *Air Pipe*. *Skyhawk* was in a three person show (*3 Artists*, Akiyama Gallery, Tokyo) in 1969. Six months later, Haraguchi transformed it into an installation (*Mechanic Eros*, November 1969, solo exhibition, Tamura Gallery) as a towering thick steel pole suspended by wire and surrounded with dried grass. This production method of arranging basic materials has connections with the artist group later known as Mono-ha.<sup>5</sup>

Haraguchi’s work took an innovative and decisive direction with *I-Beam and Wire Rope* (April 1970, Contemporary Art Open-Air Festival, Kodomonokuni, Yokohama), a huge 40 meter long I-beam soaring into the air. It incorporated the ‘presence’ of a huge steel construction beam and embodied Haraguchi’s overwhelming encounter with reality that late night in Yokohama.

Nobuo Sekine’s *Phase-Mother Earth* (November 1968, *Kobe Suma Rikyu Park Open-Air Contemporary Sculpture Exhibition*, Kobe Suma Rikyu Park) is considered the Mono-ha movement’s starting point. Consisting of a large cylindrical hole created in the earth, it was groundbreaking and greatly influenced the artists who became part of Mono-ha. Sekine himself had

struggled with oil clay for his *Phase of Nothingness – Oil Clay* (April 1969, solo exhibition, Tokyo Gallery) in a gallery space. The direction of the group became apparent in the *Trends in Contemporary Art* exhibition at the National Museum of Modern Art, Kyoto in August 1969. Koshimizu Susumu and Yoshida Katsuro, who had assisted in the production of *Phase-Mother Earth*, created works using paper and a huge stone (*Paper*) or iron plates and a square of wood (*Cut-off No. 2*). Lee Ufan, who expounded logically on the significance of *Phase-Mother Earth*, presented works such as *Relatum*, a stone placed on a sheet of glass to create cracks.

Haraguchi's work in the *Trends in Contemporary Art* exhibition was a conceptual sculpture of pentagons and hexagons covered, like soccer balls, with weather balloon material.<sup>6</sup> As mentioned above, Haraguchi had already presented *Skyhawk*. Against the works of Haraguchi's above-mentioned peers, it is clear that Haraguchi's idea of realizing 'presence' was to incorporate 'existing' objects rather than to form objects. *I-Beam and Wire Rope*, the work with a soaring I-beam, was in any case created through such a process.

Though Mono-ha artists never followed any fixed set of rules, their artistic activity was recognized as an art movement. There were of course, however, joint activities. The February 1970 issue of *Bijutsu Techo* had a special "Newcomers Speak Up" feature. Lee Ufan moderated a "New Worlds Opened by 'Mono'" roundtable discussion with five other artists including Koimizu Zenzo, Sekine Nobuo, Sugaki Shio, Narita Katsuhiko, and Yoshida Katsuro. In addition, the magazine carried eight pages of photographs introducing works by the six artists. Essays written by Lee and Suga were also included. The fact that the highly respected art journal *Bijutsu Techo* so prominently introduced this content was tantamount to a declaration of the basic Mono-ha philosophy (The name 'Mono-ha' did not appear in the special issue)<sup>7</sup>. In brief, the position was to "present everyday 'things' as they are but in

extraordinary and direct ways, stripping away ideas associated with 'things' and revealing a new and different world."<sup>8</sup> This logic was mainly derived from Lee. Of course, not all the round table participants accepted it. Their common philosophy might be considered more as a reaction, or objection, to the domination of works in 1960s Japanese contemporary art that created visual illusions by applying new technology.

Haraguchi could not go along with the "Mono-ha" logic. A later writing of his suggests his view of Mono-ha: "It is (author's note: Haraguchi was referring to a work by a sculptor in post-war Germany), at first glance, similar to the work of the so-called Mono-ha artists in Japan around the 1970s. However, the Mono-ha artists used materials in a more generalized way. They did not deal with materials 'as is.' They ended up covering their materials with the surface of general ideas. It is weak as a form of sculptural expression and has become something like the Japanese style."<sup>9</sup> Though Haraguchi was commenting on German contemporary sculpture, the words represent his interpretation of Mono-ha as the idea of removing the concept of everyday objects to reveal a different idea. In Haraguchi's judgment, the works embody this schematically.

*I-Beam and Wire Rope*, as already mentioned, uses an I-beam, a building material. By employing wire, Haraguchi achieves an installation of a 40m long steel structure towering into the sky and confronting the viewer as an 'absolute presence.' Haraguchi was prompted to create such a composition by Yoshida Katsuro's *Cut-off No. 2*, a work of four iron plates placed on a large rectangular piece of wood. In Yoshida's work, there is a difference in the angle at which the iron plates bend depending on the thickness of each iron plate. This sort of thing may seem like something trendy as typical in 1960s Japanese art. Koshimizu Susumu's *Kami* and Lee Ufan's *Relatum* have similar elements. Haraguchi's *I-Beam and Wire Rope* uses no such devices. The presence of the long bar of steel itself simply overwhelms the viewer.

### 3. Oil Pool

*Oil Pool* is Haraguchi's most well-known and representative work. It consists of a huge steel container, around 20 to 30 centimeters in height, covering around 60 to 70% of the exhibition space and filled with waste oil with a jet-black reflective surface. As previously mentioned, Haraguchi ascribed to the Mono-ha method, or principle, of working with materials in their 'raw' state. *Oil Pool* is an example of the application of this principle, aside from the use of steel construction materials. However, it is unclear that a substance such as auto lubrication waste oil is generally recognized in our daily lives. In any case, the 'oil pool' is formed exclusively by that substance in its 'raw' state. The steel container is essential in our gravity-dominated world. In a conceptual sense, this work is composed entirely of waste oil. It is not easy to know why Haraguchi selected 'waste oil' but he discussed this in his dialogue with Kobata Kazue:

It is about recognition of material. For example, sculptures are made of stone, wood, or bronze - ordinary classical art materials. I hadn't thought about expressing something with such materials and techniques...as a pile of iron in a factory. The thick texture, the materiality, of waste oil...it is not something I looked for, had an image of, or read about in a book and then decided to use. Coming across something I had never experienced before, I became curious and interested, and I thought I should be able to freely use that kind of thing.<sup>10</sup> The primary issue for Haraguchi in handling 'as is' materials is the selection of materials that could become works of art and their display. Haraguchi describes the two extraordinarily difficult tasks as if they are resolved by chance. This, however, is never the case. I assume Haraguchi was always alert to objects that stimulated his senses. After his accidental encounter with 'waste oil,' he carefully considered how to present it as a stand-alone object. *Oil Pool* first appeared at a solo exhibition at Tamura Gallery in November

1971. In the first iteration, an iron table-like plate became an 'oil pool.' An iron plate of the same size was hung on the wall. The piece was titled *Matter and Mind*. In May and June 1973, it was presented as *Untitled (Yokosuka)* in the *Ten-Ten (Exhibition of Points)* exhibition. The plate descended to the ground and literally formed an 'oil pool.' This was produced by pouring waste oil into a concrete rectangular depression made in the ground. Haraguchi experimented with other variations. The use of this material, however, was not appreciated in Japan and therefore it was unclear how Haraguchi came to be invited to participate in the 6th Documenta in Kassel, West Germany from June to September 1977. Haraguchi himself did not explain it.

Haraguchi arrived in Kassel and began his work, starting with selection of location for *Oil Pool* (the official title of the work was *Matter and Mind*) about a month in advance of Documenta. His work was well-received from the installation stage and garnered high acclaim after the opening of the exhibition. Haraguchi subsequently expanded his presentation in Germany and to other European countries.<sup>11</sup>

Now, I would like to revisit the question of why Haraguchi came to participate in Documenta. According to Haraguchi, Manfred Schneckenburger, the general director of Documenta, met him in Japan and liked his work.<sup>12</sup> It is difficult to imagine that Schneckenburger decided to invite Haraguchi based on that. Investigating further, I believe that Schneckenburger, before coming to Japan, heard about Haraguchi from Richard Serra. Haraguchi had assisted Serra in Japan for the April 1970 Tokyo Biennale.<sup>13</sup> It is likely that Serra saw Haraguchi's *I-Beam and Wire Rope* (April 1970, *Contemporary Art Open-Air Festival*, Kodomonokuni, Yokohama) at the time and intuitively felt Haraguchi's art had something in common with his own. It would have been natural for Serra to recommend Haraguchi to Schneckenburger. In short, Haraguchi's opportunity to participate in Documenta was not serendipity. It came through his own art.

Furthermore, it is my belief that it is Haraguchi's consistent production logic, a kind of total fundamentalism, that allows us to encounter his absolute expression in *Oil Pool*.

#### Notes

1. Haraguchi Noriyuki, "About Yanagihara Yoshitatsu," *Gendai no Me (The National Museum of Modern Art, Tokyo, News)*, No. 467, October 1983, p. 6.
2. *Asahi Journal*, Vol. 8, No. 29, June 17, 1966.
3. *Noriyuki Haraguchi Society and Matter*, exh. cat., BankART1929 ed., 2009, p. 230, p. 232.
4. Ibid, p. 230. 'No, by 1968, he had already begun to build fighter planes at the University in a 1:1 ratio, full size....'
5. However, for *Mechanical Eros* a steel pipe installed at the top of the poles rotated like radar beams and glowed intermittently. *Matter and Perception 1970, Mono-ha and the Search for Fundamentals*, exh. cat., 1995, p. 438. Such devices may be reflective of trends in the late 1960s Japanese art world.
6. *Matter and Perception 1970, Mono-ha and the Search for Fundamentals*, exh. cat., 1995, p. 438)
7. In the words of Inumaki Kenji, "I think the name "Mono-ha" was at the time being talked about in a joking way. Rather than being flashy, they were arranging things in a row." Inumaki Kenji, "One question and one answer," *Inumaki Kenji's work, Kyoto Municipal Museum of Art News*, March, 1997.
8. "New Worlds Opened by 'Mono,'" Editorial Department introduction, *Bijutsu Techo*, February 1070, p. 34.
9. Haraguchi Noriyuki, "Sculpture, the Revival of Dynamism," *Bijutsu Techo*, October 1984, pp. 113, 116.
10. Haraguchi Noriyuki, *Society and Matter*, exh. cat., BankART1929, 2009, p. 236.
11. Matsumoto Toru, "Haraguchi Noriyuki – Substance and Non-substance," *Bijutsu Forum* 21, No. 22, 2010, p. 14.
12. Haraguchi Noriyuki, *Society and Matter*, exh. cat., BankART1929, 2009, p. 249.
13. Haraguchi Noriyuki, "Conversation with Kobata Kazue," *Society and Matter*, exh. cat., BankART1929, 2009, p. 244. Suggests Haraguchi's knowledge of Richard Serra's drawing methods and that the two artists knew each other.

#### Nakai Yasuyuki

Nakai Yasuyuki is a curator at the National Museum of Art, Osaka and Visiting Professor, Graduate School of Kyoto University of the Arts. He was born in Tokyo in 1959. After completing the Master of Fine Arts degree at Kyoto University of the Arts in 1990, he started his career at the Otani Memorial Art Museum in Nishinomiya, Hyogo Prefecture. He joined the National Museum of Art Osaka as a curator in 1999, becoming Chief Curator in 2015, and serving as Deputy Director and Chief Curator from 2018 to 2020.

Selected major exhibitions Nakai has organized include *Audio Picnic at the Museum (Yukio Fujimoto)* (1997), *Genesis of the Pan Real Art Association* (1998), *Reconstructing Mono-ha* (2005), (co-curator) *Avant-Garde China 20 Years of Chinese Contemporary Art* (2008), *Ways of World Making* (2011), *Fiona Tan Terminology* (2014-2015), and *Christian Boltanski: Lifetime* (2019).

He served as Japan Commissioner of the 11th India Triennale Exhibition in 2005. Nakai's selected publications include "The Logic of the Individual and the Collective in the 1970s," *20th Century Art in Japan*, Heibonsha, 2014, "Between the Two Categories of "Print Expression" and "Mono-ha," *Tama Art University: 50 Years of Prints*, Tama Art University Museum, 2021, and "Seeking Shintaro Tanaka's Art," *Tanaka Shintaro Atelier*, Serika Shobo, 2022. He is also currently contributing the "Curator's Report" for *Artscape* web magazine.

## 原口典之

我如何能自由地解放这个共享的空间与时间

Wamono art非常荣幸举办原口典之的个展。展览名称“我如何能自由地解放这个共享的空间与时间”，是原口典之时常在思考的问题。非常遗憾的是，原口典之因为疾病于2020年8月27日逝世，不过，为了体现原口典之的思想，本次展览由原口典之艺术资料馆（Noriyuki Haraguchi Work Archive）策划展览方案，在画廊空间建构艺术家的世界观。

作为物派的重要艺术家之一，原口典之（1946-2020）自20世纪60年代开启其艺术家的创作生涯。1977年，作为首次参加德国卡塞尔文献展的亚洲艺术家之一，参与了“Documenta 6”的展览。首次参展的作品《油池（Oil Pool）》呈现了灌满油的铁制池子，给予人们很大的冲击，并获得了高度评价。同年参加了巴黎市立现代美术馆举办的“第十届巴黎青年双年展”，1978年在杜塞尔多夫的Galerie Alfred Schemela举办了首次国外个展，其后便在世界范围内展开艺术活动。

关于物派、美术评论家峯村敏明曾如此说道，“在20世纪70年代左右，日本出现的一派艺术家，他们并未将物作为材料，而是将物作为主角，使其登上了日本艺术表现的舞台，他们尝试直接从物体的存在方式和物的作用中汲取艺术语言。”<sup>1</sup>

上述评价与原口典之2012年在ESPACE LOUIS VUITTON举办的群展上阐述自身创作时的发言不谋而合。

“艺术是衡量、了解自身的一种方法。

我始终在思考，我如何能够让我所共享的空间和时间自由地开放。

包括空间在内的物质与身体之间那种鲜活的相互关系之中，与其说‘创作’，不如说我所采取的制作方法更接近于‘使空间显现’、‘触摸’这样的行为，之所以如此，是因为我希望尝试的是回归更为根本的地方。”<sup>2</sup>

相信大家也注意到了，我们选用了原口典之的话语作为展览的标题。

本次Wamono art共展出6件平面及雕塑作品，关于这些作品，原口典之有如下的自述，

“我想要用画家的目光来对自己的作品进行检视。（中略）总而言之，在平面中所存在的空间、或者说平面所具有的抽象性，例如油脂、铁、橡胶等，并不是着重于它们的质量或者物质感。正因为如此，非常意外地发现，并没有那种让人受到压迫的感觉。”

他接着谈道，

“对雕塑和绘画进行区分，只是一种比较方便的做法，这样的话，指认某件作品是平面的或者立体的，则会让我产生某种异样的感觉。如果作品本身被认为是具有绘画性的，或被当成绘画式的话，这会让我觉得不舒服。就我自己而言，只不过是想要用一种可能可以说是画家的视角，或者说目光，去重新加以理解。”

“这既不是将自然对象化、也不是社会对象化、更不是艺术对象化的过程，毋宁说这是个让我反复思索、思考的过程。”<sup>3</sup>

如今，我们以一种与艺术家一样的视线，站在作品前，在作品形成的空间内，对这样的思考进行斟酌，对于迄今为止所认知的事情、物质，我们意识到新的认知，或者在这里一边理解内心喷涌而出的异样之感，一边回应艺术家提出的问题：“真正地看’究竟是什么”？<sup>2</sup>

“问题的答案只可能存在于实际去看、去触摸、去感受、去思考、去行动，这一系列行为的循环反复之中。”<sup>2</sup>

wamono art

注

1. “什么是物派”峯村敏明，引用自神奈川县镰仓画廊官方网站
2. 摘自ESPACE LOUIS VUITTON「COSMIC TRAVELERS - TOWARD THE UNKOWN」展览图录 p.40
3. 摘自BankART Studio NYK「NORIYUKI HARAGUCHI Society and Matter」展览图录 pp. 234, 245

## 关于原口典之

中井康之

### 1. 遭遇“天鹰”

如果要问这什么是艺术，我觉得那就是

如此全然不同之物，我们想如何与它相遇。 “选自创作手记”<sup>1</sup>

原口典之进入日本大学艺术学部油画美术科（油画专业）之后不久，便凭借《Tsumu147》入选了1966年5月的“第7回当代日本美术展”（展览会场：东京都美术馆）。而且，该作品随即就出现在了《朝日周刊》的封面上。<sup>2</sup>这是原口典之高中时代创作的作品。原口进入日本大学之后，很快就参与策划画廊的群展，大学2年级，也就是1968年9月，他很快就在村松画廊（东京）举办了个展。促使他做出如此仓促的行为的主要原因可能有两个。一个是自己在一种很难说是确信的条件下创作出来的作品被广泛流传，这让他感到焦躁。而且，同时期（1968-69年）日本大学理工学部发生走后门入学事件，从而引发了大规模的校园纠纷，因为这个缘故，在同一所大学学习的原口典之陷入了受创作行为本身限制的状况之中。为了应对这些问题，所以他不得不考虑参加参加公开招募的展览以及画廊的展览。

身处如此不安定的状态的那个时期，某个深夜，他在横滨见到了美军道格拉斯A-4E天鹰攻击机。关于当时的体验，原口典之自己如此说道：“当时，一架真正的军用飞机放在一辆大型拖车上，那也只是一架飞机的尾部，正缓慢地运输，只有尾部，看到那个景象，我感受到了一种也许可以说是存在，或者说是某种类似于物体的压倒性质量的东西。……我陷入一种不可思议的感觉之中，坐着的士，追赶了十分分钟左右。……我心想，这大概就是所谓的创造吧。这是一个不同寻常且非现实的景象。”<sup>3</sup>伴随着这一令人震惊的遭遇，他讲述了自己如何因为这一经历，获得了对创造行为的全新启示。

不过，尽管原口将这个新发现的“存在”描述为“压倒性的质量”，可他基于这个体验创作的作品《天鹰》（1969），则是用胶合板制作的“纸老虎”。因为原口虽然再现了自己体验的“存在”，但重要的不是质量，而是真实的尺寸。<sup>4</sup>这并不是意料之外的事情。即便是利用现在的科学技术制作而成的复制图像，要再现这样的尺寸，也不是轻而易举的事情。而要制作一个尺寸上严重超出真人大小的东西，几乎是不可能实现的，即使是在今天，估计也是一件非常困难的事情吧。话虽如此，原口反而在这个突如其来地出现于眼前的武器的尺寸上，感受到了“真实性”（《天鹰》作品尺寸：

444.5×542.5×352cm）。无论如何，这种与真实“存在”的遭遇，让原口获得了一个独特的作品概念。

### 2. 与“物派”的距离

在《天鹰》之前，原口曾以《空气管道》为题，以图式的方式，发表了概念性的立体作品，《天鹰》（1969年5月，三人展，秋山画廊发表之后，过了半年，他将其转化为一个装置作品《机械爱神》（1969年11月，个展，田村画廊），用钢绳让粗大的铁柱矗立起来，并在周围堆放了枯草。这样一种单纯对材料进行配置的创作手法，能够让人想到他与之后那些被称为“物派”的艺术家之间的关系。<sup>5</sup>

经过这个阶段之后，原口的作品中表现出决定性且具有革命性趋势的是让巨大的I型钢屹立在空中的作品《I型钢（工字钢）与空气管道》（1970年4月，露天当代艺术节，儿童国，横滨）。这既是一件让原本是建筑材料的巨型钢材本身转化成“存在”的作品，同时也是一个将原口在深夜的横滨遭遇到那个压倒性的真实感受的经历具体表现出来的装置。

“物派”起始的原点是关根伸夫创作的在大地上制作出巨大的、圆筒形凹凸状态的作品《位相-大地》（1968年11月，须磨离宫公园露天雕塑展，神户须磨离宫公园），这应该可以说已经是一个历史事实了。该作品对那些被称为“物派”的艺术家产生了重大影响，其真实案例则首先是关根伸夫自己在画廊空间中与油土作斗争创作的《空相-油土》（1969年4月，各占，东京画廊），而作为群体性的趋势，则在1969年8月的京都国立近代美术馆举办的《当代美术动向展》中可以观察到。辅助关根伸夫制作《位相-大地》的小清水渐与吉田克朗分别运用巨大的石头与纸（《纸》）、铁板与方材（《Cut-off No.2》）创作的作品，以及在理论上论述《位相-大地》的存在意义的李禹焕，则发表了将石头放置在玻璃板上，使之产生裂缝的作品（《关系项》），等等。

实际上，原口典之也参加了同一个展览。使用的材料是气象观测用的气球，像足球一样，表面上覆盖着五角形与六角形，是一个观念性的造型作品。<sup>6</sup>如前文所述，原口在这个时期已经发表了“天鹰”这个作品。通过上述那些同时代艺术家的参展作品，我们可能就会注意到，这种将真实的“存在”实体化的方法，并不是作为造型，而是作为让物成为“存在”而成立的。不管怎么样，经过这样一个过程，他发表了让工字钢屹立存

在的作品《I型钢（工字钢）与钢绳》。

“物派”从来没有按照固定的规则来实施他们的活动，他们的整个艺术实践，则被认为是一场艺术运动。尽管如此，这并不意味着他们完全没有进行任何宣示性的行动。有一个广为人知的事实就是，《美术手帖》1970年2月刊上策划了一期名为《发声的新人们》的专题，其中就刊登了以《“物”展开的新世界》为题的座谈会，李禹焕担任会议主持，由小清水渐、关根伸夫、菅木志雄、成田克彦、吉田克朗等共计6人参加。而且，在杂志彩页部分用八个页面来介绍他们六个人的作品，李禹焕和菅木志雄还发表了论文。通过《美术手帖》这样的专业杂志，介绍了这么多内容，这样的行为应该说就相当于表明了“物派”（这个名称<sup>7</sup>在该专题中完全没有提及）的基本理念，并宣布了他们的核心成员。如果要从该专题中提取他们的基本理念的话，那大概就是“他们以非日常的方式将日常性之‘物’本身直接展示出来，通过这样的方式，反而剥除了围绕在‘物’之上的概念性，希望从中发现新世界的开示”。<sup>8</sup>这里所提出的理论，是以李禹焕为中心推导出来的。当然，这并不意味着参加座谈会的所有艺术家都完全接受这个理论。与此同时，我们差不多也可以判断，这六位艺术家的共通理念正呈现这样一种趋势，那就是针对1960年代日本当代艺术状况，针对以在视觉上引发错觉的装置以及运用新的科学技术等作品为中心的那种状况提出反对意见的理论。

然而，原口典之应该是不会认同这样一种“物派”的理论吧。之后，就有体现原口自己对“物派”是如何思考的文献存在。“这（笔者注：德国战后当代雕塑家的作品）表面看起来，与1970年代前后日本出现的所谓‘物派’艺术家的作品，在材料上似乎有相似之处，但他们这些‘物派’艺术家自始至终都是将一般性的表层概念覆盖在材料上。因此，他们并没有处理‘天然’的特有的物质。将此作为一种雕塑的表现形式的话，就比较微弱了，更类似于日本的做法。”<sup>9</sup>虽然这段引文是将日本的作品与德国当代雕塑做比较，但是很明显，德国当代雕塑成为了原口典之自身立场的代言。倘若追溯李禹焕主导的“物派”艺术家群体的理论，也可以理解为，他们在去除覆盖在日常事物之上的概念的同时，这个事物所具有的某种不同的理念似乎就显现出来了。原口认为，他们的作品在图式上地体现了这样的理论。

前文所提到的《I型钢与钢绳》，采用的是建筑材料“I型钢”这种特殊物质，由于借助了钢绳，实现了将40米长的钢铁屹立于天空之中这样的设置，从而作为“绝对的存在”与观看者对峙。让原口准备这种作品的主要原因之一，是前面提到的吉田克朗的

《Cut-off No.2》，那是一个将4块铁板放置在大型方材之上的作品。这个作品的特点在于，由于铁板的厚度不同，导致了铁板弯曲的角度也不同。他可能觉得，这样的表现方式，作为1960年代日本美术的一种趋势，将会留下了一个比较棘手的方面。与吉田的作品同时介绍的小清水渐的《纸》、李禹焕的《关系项》差不多也都具备了同样的元素。原口的《I型钢与钢绳》中，则完全没有这样的操作。高大的钢铁的存在，只是给观众一种压倒性的感受。

### 3. 《油池》

不管怎么说，最能代表原口典之作品的，都是《油池》。正如前一章所讨论的那样，原口在那些“物派”艺术家的创作方式中发现了处理“天然”的独特材料的方法论，或者说创作原理。“油池”就是他在钢铁制建筑材料之后对该原理加以应用的一个案例。然而，尽管它是一种特殊物质，但像汽车润滑油中的废油这样的物质，在我们的日常生活中，一般是如何被认知的，这一点则是不清楚的。无论如何，仅仅因为这种物质，《油池》这个作品就成立了。在我们生活的这个被重力支配的世界里，钢铁制的容器，用来将液体变成一个集合的单一物体，绝对是必要之物，因此在观念意义上，这个作品只是由“废油”构成。那为什么选择“废油”呢？找出这个答案并不容易。我从前文所引用的他与木幡和枝的对话中，选择了一些原口自己对表现材料的选择这个问题的阐述。

“作为物质的认知。正如所谓的通常的古典绘画材料。雕塑领域也有石头、木头和青铜。至于要用这些材料和方法来表现什么，这一点我是不考虑的。……工厂里的钢材堆或者废油所具有的那种厚重的质感、物质感。……那样的东西，我去寻找，脑子里有印象，在书本上读到，并不是说我要用这个。当我到处溜达，突然遇到某些事情，遇到那种自己的经验之中完全没有的东西的时候，就会非常好奇，非常感兴趣，我觉得如果能够自由地运用这些东西，那就太好了。”<sup>10</sup>

当原口给自己安排了从事基于自己发现的“处理独特物质”这种创作原理的活动时，遭遇到的第一个绊脚石，可能就是选择在任何意义上值得成为作品的“物质”及其展示方法。原口简直就像是在讲述某个偶然所得之事一般地讲述这两个极其艰难的课题，不过，事实绝非如此。估计他始终在磨练自己的精神，每天都不放过那些冲击自身感性



的对象。而且，就算是偶然地遇到“废油”这样一种独特材料，那么进入下一个阶段之后，该如何处理这个材料呢？是否可以将其作为单一的物体来加以展示呢？这些都需要花时间去研究的。

《油池》首次登场是1971年11月在田村画廊举办的个展上。最初是将一个铁制的、呈桌子状的平板做成“油池”，展览空间的墙面上挂着一块与那个平板同样大小的铁板。作品的名字为《物质与精神》。那个平板放到地面上，成为名副其实的“油池”状，则是1973年5-6月举办的《点展》上发表的。这个展览参展艺术家是在自己的工作室展示自己的作品，当时的作品名为《无题（横须贺）》。该作品是用混凝土在地上做一个长方形的洼地，然后将废油倒入其中。此外，他还尝试了其他一些变化。然而，对于这种材料的使用，在日本国内，从未获得过认可。因此，1977年6月至9月在西德（当时）的卡塞尔举行的第六届文献展，他为什么会被邀请参展，原因不得而知，原口自己也没有说过其中的理由。总而言之，原口是在文献展举办前约一个月到达现场，从选择设置场所开始创作《油池》（正式名称为《物质与精神》）。原口的“油池”从设置阶段开始就受到了好评，开幕后也获得了很高的赞誉，随后以德国为中心，展示的场所逐渐扩散到欧洲的其他地区。<sup>11</sup>

现在，我想重新回到原口参加卡塞尔文献展览这个问题上来。按照原口的说法，最初是卡塞尔文献展的总策展人曼弗雷德·施奈肯伯格（Manfred Schneckeburger）来到日本，在东京见到了原口，非常喜欢他的作品，<sup>12</sup> 不过，很难想象，曼弗雷德·施奈肯伯格仅凭这个理由就决定邀请他参加该展览。因此，我尽可能地将一些客观事实联系起来，并做出以下的推断。曼弗雷德·施奈肯伯格在来日本之前，可能就已经从理查德·塞拉那里得知了原口典之作品的相关信息。理查德·塞拉是因为参加东京双年展而于1970年4月来到日本的。当时，原口负责辅助理查德·塞拉的创作，他们也以艺术家的身份进行了交流。<sup>13</sup> 很可能理查德·塞拉在那个时期就看到了原口展出的作品《I型钢和钢绳》（1970年4-5月，露天当代艺术节，儿童国，横滨）。并且，非常直观地感觉到原口的艺术创作可能与自己的有相通之处。于是，很自然地会想要向即将去日本考察的曼弗雷德·施奈肯伯格推荐原口典之。总之，原口是凭借自己的艺术之力获得了参加卡塞尔文献展的门票。这并不是偶然。此外，我认为，正是因为原口一贯近乎原教旨主义似地恪守自己的创作理论，我们能够看到《油池》这种无与伦比的、原口典之的艺术表现。

注

1. 原口典之《柳原先生二三事》《现代之眼》（东京国立近代美术馆新闻）467期（1983年10月刊）第6页。
2. 《朝日周刊》1966年7月17日刊（第8卷29期）
3. 原口典之《与木幡和枝的对谈》《NORIYUKI HARAGUTHI Society and Matter》展览图录，BankART1929、2009年，第230页、第232页。
4. 同上，第230页。“啊，1968年那个时候已经开始在大学里面制作战斗机了。1分之1，原尺寸大小，……。”
5. 不过，在《机械爱神》中，安装在铁柱顶上的，是一根像雷达一样旋转的、断断续续发光的铁罐。（《1970年——材料与知觉 追问物派与根源的艺术家们》，展览目录，1995年，第438页）。这样一个可谓棘手的装置也许反映出了1960年代后半叶得到日本艺术界支持的那些作品的发展趋势。
6. 《1970年——材料与知觉 追问物派与根源的艺术家们》，展览目录，1995年，同一页。
7. “我觉得当时人们都是以揶揄的口气在谈论‘物派’。在滑不溜秋、闪闪发光之后，这次是把东西滚来滚去地摆在那里，……”狗卷贤二《一问一答》《狗卷贤二的工作 京都市美术馆新闻》1997年3月刊。
8. 选自《“物派”展开的新世界》（编辑部）撰写的前言《美术手帖》1970年2月刊，第34页。
9. 原口典之《雕塑，雕塑，感染力的复苏》《美术手帖》1984年10月刊，第113页、第116页。
10. 原口典之《与木幡和枝的对谈》《NORIYUKI HARAGUTHI Society and Matter》展览图录，BankART1929、2009年，第236页。
11. 参考松本透《原口典之——物质与非物质》《美术论坛21》第22期，2010年，第14页。
12. 原口典之《语录 Haraguchi》《NORIYUKI HARAGUTHI Society and Matter》展览图录，BankART1929、2009年，第249页。
13. 原口典之《与木幡和枝的对谈》《NORIYUKI HARAGUTHI Society and Matter》展览图录，BankART1929、2009年，第244页。从理查德·塞拉讲述绘画手法的口气中可以感觉到他们俩应该早就已经认识了。

## 中井康之

国立国际美术馆研究员、京都艺术大学大学院客座教授。1959年出生于东京。1990年京都市立艺术大学大学院硕士课程结业。同年，进入西宫市大谷纪念美术馆工作。1999年起，在国立国际美术馆工作，2015年开始担任该馆学艺课长，2018年至2020年，担任副馆长兼学艺课长。主要策划的展览有《美术馆的远足（藤本由纪夫）》展（1997）、《Pan Real创世纪展》（1998）、《物派——再考》（2005）、《前卫中国“中国当代艺术”二十年》（2008）、《制作世界的方法》（2011）、《菲奥纳·坦（Fiona Tan）——目光的诗学》（2014-15）、《克里斯蒂安·波尔坦斯基——一生》（2019）等（包含共同策划的展览在内）。担任2005年第11回印度三年展日本方面总负责人。主要论文有《1970年代个体与集团的逻辑》（《日本20世纪艺术》平凡社），2014年《“版画表现”与“物派” 在两个范畴之间》（《多摩美的版画，50年》多摩美术大学美术馆2021年），《探求田中信太郎的艺术》（《田中信太郎工作室》绢书房2022年）等。现在，为网络杂志artscapes的《学艺员报告》供稿

開催にあたって

## 原口典之

「私が共有しているこの空間と時間をどれほど自由に解放できるか」

Wamono artは、NORIYUKI HARAGUCHI展を開催致します。

タイトルの「私が共有しているこの空間と時間をどれほど自由に解放できるか」は、原口典之が常に考えていたことでした。残念ながら2020年8月27日に原口は病のため永眠しましたが、作家に代わり、原口の意図を体現すべく Noriyuki Haraguchi Work Archive によって展示プランが制作され、ギャラリースペースに作家の世界観を創り出します。

もの派の重要作家のひとりである原口典之(1946-2020)は、1960年代より美術家として活動を始めました。1977年、ドイツのカッセルで開催される国際的な美術展「Documenta 6」にアジアの国から初めて参加。海外初展示の油を満たした鉄のプール《Oil Pool》が、衝撃を与え高い評価を得ました。同年パリ市立近代美術館における「第10回パリ青年ビエンナーレ」に参加し、1978年デュッセルドルフのGalerie Alfred Schmelaで海外初個展が開催されるなど、その後の活動は世界にまたがります。

モノ派について、美術評論家である峯村敏明は「1970年前後の日本で芸術表現の舞台にモノを素材としてでなく主役として登場させ、モノの在りようやモノの働きから直かに芸術言語を引き出そうと試みた一群の作家たち」であると語っています。<sup>1</sup>

上記は、原口がESPACE LOUIS VUITTONで2012年開催されたグループ展で語った自身の制作への想いと重なっています。

「芸術は私自身をはかり、知るためのひとつの方法である。

私が共有する空間や時間をどれだけ自由に開放させてゆくかを常に考えている。

空間を含めた物質と身体との生のかかわりあいのなかで、「作る」というよりも「空間を出す」「触る」ということにより近い制作方法をとるのは、より基本的なところに戻ろうとする試みを意図するからだ」<sup>2</sup>

お気づきの通り、私たちはこの原口の言葉の一部をとって展覧会タイトルとしました。

このたびWamono artでご紹介する6点はすべて平面作品ですが、原口は平面作品に

対して

「画家的な目で自分の作品を検証したいというものがある。(中略)要するに、平面の中にある空間というか、平面のもっている抽象性、例えば、脂とか鉄とかポリウレタンといかって、質量というか、物量でドン、っていうんじゃないかね。そういうので、圧倒させようっていう感じは意外とないんだよね」

と語っています。

そして、

「彫刻と絵画とみたいな区分けの仕方は便宜上あるんだけど、じゃあそれを平面とか立体というと、またそれもね、違和感を感じて。作品自体が絵画性みたくないもの、絵画的なものとして認識されると具合が悪いんだけど。ただ、僕自身はね、画家的目線といふかな、視線でもう一回捉えてみたい」

と続けます。

「自然を対象化することでもないし、社会対象化するでもないし、芸術対象化するわけでもない。むしろ思索や思考を巡らせる回路としてね。」<sup>3</sup>

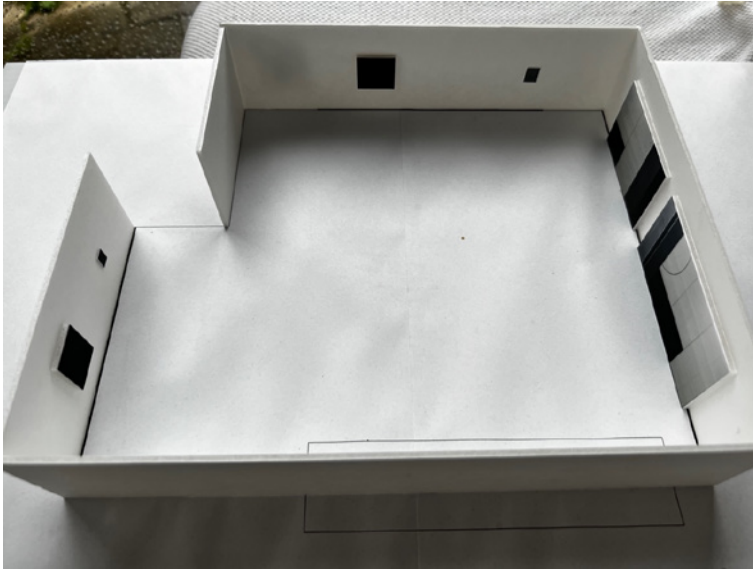
私たちは、今、作家と同じ目線で作品の目の前に立ち、その思考をたどりながら、作品がつくる空間のなかで、これまで認識してきたコトやモノに対して、新たな認識を意識したり、あるいはそこで沸き起こる違和感を捉えたりしつつ、「『本当に見る』ということはどういうことなのか」<sup>2</sup>という作家の問いに答えていくことになるでしょう。

「その答えは、実際に見て、触れ、感じ、考え、行動する、その一連の行為の繰り返しの中にしかない」<sup>2</sup>のです。

wamono art

## 原口典之であること

中井康之



原口典之work アーカイブによる展示プラン

### 1. 「スカイホーク」との出会い

なぜ芸術なのかと言えば、全く異なったものが、  
いかに会おうとするかだと思う。

<制作ノートから><sup>1</sup>

原口典之は、日本大学芸術学部油絵美術科(油画専攻)に入学直後、1966年5月「第7回現代日本美術展」(会場:東京都美術館)で《Tsumu147》が入選する。さらに続いて、同作品は『朝日ジャーナル』の表紙を飾った。<sup>2</sup> それは原口が高校生時代に制作したものだ。原口は日大入学直後から、画廊でのグループ展に参画し、2学年時の1968年9月には村松画廊(東京)で早くも個展を開催している。このような性急な行動を促したのには2つの要因を上げる事ができる。1つには確信的とは言えない条件下で制作した作品が広く知られたことに対する焦燥感。さらに同時期(1968~69年)日大理工学部での裏口入学を端緒とした大規模な学園紛争により、同大学に在籍していた原口は制作行為自体が制限される状況に陥った。それらの問題に対応するためにも、公募展や画廊での発表を考えなければならなかった。

このような不安定な状況になっていた時期、深夜の横浜で米軍攻撃機ダグラスA-4Eスカイホークと出会ったのである。その体験を原口自身が以下のように語っている。「大型トレーラーに本物の軍用機のそれも尻尾の方だけ、後部だけがゆっくりと輸送されている光景を見て、その時に存在っていうか、その物体の圧倒的な質量のようなものを感じた。…不思議な感覚に陥ってタクシーで10分くらい追っかけてたんです。…創造することとはもしかしたら多分これだろうな、と自分の中で思ったんですね。それは非日常的で非現実的な風景なんです。」<sup>3</sup> 衝撃的な出会いと共に、その体験を通じて創造することに対する新たな啓示を受けたことを述べている。

ところで、原口は、新たに出会ったその「存在」に対して「圧倒的な質量」と言い換えているが、その体験を元に制作した作品《スカイホーク》(1969)は合板によって作られた張りぼてだった。原口が体験した「存在」を再現するのに必要だったのは、質量ではなく、リアルなサイズだった訳である。<sup>4</sup> これは意外なことではない。現在の科学技術による複製画像でも、そのサイズを再現することは容易いことではない。等身大を大きく超えるようなサイズにおいては殆ど不可能だろう現在でも難しいだろう。原口はその発言とは裏腹に、

#### 注

1. 「モノ派とは何であったのか」峰村敏明、Kamakura Gallery websiteより
2. 「Cosmic Travelers-Toward the Unknown」exh. cat. (Tokyo: Espace Louis Vuitton, 2012), p. 40.
3. BankART Studio NYK 原口典之展「社会と物質」exh. cat. (Yokohama: BankART Studio 1929, 2009), pp. 243, 245.

眼前に突如として現れた兵器のサイズに「リアル」を感じたのである(《スカイホーク》作品サイズ:444.5×542.5×352cm)。何れにしてもこのリアルな「存在」との出会いが原口に独自の作品概念をもたらしたのである。

## 2. 「もの派」との距離

《スカイホーク》以前は、「エアパイプ」といったタイトルによる図式的で観念的な立体作品を発表していた原口が《スカイホーク》を世に出し(1969年5月、3人展、秋山画廊)、半年後には、太い鉄柱をワイヤーで屹立させて周囲に枯れ草を配置させたインスタレーション作品(《メカニック・エロス》1969年11月、個展、田村画廊)へと変化させた。このような無垢な素材を配置する制作手法は、後に「もの派」と称されるようになる作家たちとの関係を考えることができる。<sup>5</sup>

この様な段階を経て原口作品が決定的かつ革新的な方向性を示したのが、巨大なI形鋼(全長40m)を空中に屹立させた作品《I形鋼(アイビーム)とワイヤーロープ》(1970年4月、現代美術野外フェスティバル、こどもの国、横浜)である。建築素材である巨大な鋼材そのものを「存在」させた作品であり、原口が深夜の横浜で経験した圧倒的なリアルとの出会いを具現化する装置でもあった。

「もの派」始動の原点が、関根伸夫によって大地に大きな円筒形の凸凹を作り出した作品《位相-大地》(1968年11月、須磨離宮公園野外彫刻展、神戸須磨離宮公園)であるということは、既に歴史的事実と言ってよいだろう。同作品が「もの派」と称されるようになる作家たちに大きな影響を与えた実作例は、画廊空間で油土と格闘した関根自身による作品《空相-油土》(1969年4月、個展、東京画廊)が先行するが、一群の動向としては1969年8月に京都国立近代美術館で開催された「現代美術の動向展」で観察することができる。《位相-大地》制作を補助した小清水漸と吉田克朗は、それぞれ巨大な石と紙(《かみ》)、鉄板と角材(《Cut-off No.2》)による作品を、また《位相-大地》を論理的にその存在意義を説いた李禹煥は、ガラス板に石を載せて鱗を生じさせた作品(《関係項》)等を発表した。

実は、同展には原口も出品している。素材に気象観測用の風船を用い、表面をサッカーボールのように五角形と六角形で覆っていた観念的な造形作品である。<sup>6</sup> この時期、原口は

すでに《スカイホーク》を発表していたことは既に述べてきた。そのリアルな「存在」を実体化する方法を、前述した同世代の作家たちの出品作品を通じて、造形ではなくものを「存在」させることで成立することに気づかされた可能性はあるだろう。何れにしてもこの様な経過を経て、I形鋼を屹立させた作品《I形鋼(アイビーム)とワイヤーロープ》は発表されたのである。

「もの派」は、一定のルールに基づいて活動を実施したことはなく、彼らの芸術行為の総体が一つの美術運動として認識された訳である。とはいえ、全く示威的な行為が行われなかったということではない。よく知られた事実として、『美術手帖』1970年2月号で、「発言する新人たち」という特集が生まれ、「<もの>がひらく新しい世界」というタイトルで、李禹煥が司会をつとめ、小清水漸、関根伸夫、菅木志雄、成田克彦、吉田克朗、計6人による座談会が誌面に掲載された。さらに、6人の作品がグラビア8頁で紹介され、李と菅の論文も掲載された。『美術手帖』という専門誌を通じてこれだけの内容が紹介されたことは、「もの派」(という名称<sup>7</sup>は同特集には一語も出てこない)の基本理念が表明され、中心となる構成メンバーが発表されたに等しいと考えても良いだろう。同特集から彼らの基本理念を抽出すれば、「かれらは日常的な<もの>そのものを、非日常的に、直接的に提出することによって、逆に<もの>にまつわる概念性をはぎとり、そこに新しい世界の開示を見ようとする。」<sup>8</sup>ということになるだろう。ここに示された論理は、李が中心となって導き出されたものである。もちろん、その論理を座談会に集った作家たち皆が全面的に引き受けた訳ではないだろう。と同時に、その6人の共通理念として、60年代の日本の現代美術状況、視覚的に錯覚を引き起こすような仕掛けや新しい科学技術を応用した作品等が中心となっていた状況に対して、反意を唱えるための論理と為り得るという判断はあっただろう。

しかしながら、原口は、その様な「もの派」の論理に与することはできなかった。後に原口が「もの派」に対して、自身がどのように考えているかを示唆する文書がある。「それ(筆者注:戦後ドイツの現代彫刻家による作品)はかつて、日本の七〇年代前後に現われたいわゆるモノ派、の作家たちの仕事と、一見素材的には似通っているが、彼らモノ派は素材を一般的な観念の表層で被うことに終始した。よって「生のまま」の固有の物質を扱ったことにはならない。それは彫刻の表現形式としては微弱で、日本の作法に近いものになった。」<sup>9</sup> この引用文はドイツ現代彫刻との比較論となっているが、ドイツ現代彫刻が

原口の立場を代弁していることは明らかだろう。李が主導する「もの派」グループの論理を辿ると、日常的な事物に覆われた概念を除去しながら、その事物がまた違った或るアイデアを顕現するかのようにも解釈できる。彼らの作品はそれを図式的に体現していると原口は判断している。

先に取り上げた《I形鋼とワイヤーロープ》は、建築素材「I形鋼」という固有の物質を扱い、ワイヤーを介することによって40m長の鋼鉄が天空に向かって屹立する設置を実現し、「絶対的な存在」として見る者に対峙した。原口にそのような作品を用意させた要因の一つとして先に取り上げた吉田克朗の《Cut-off No.2》は、大きな角材に鉄板4枚を載せた作品である。鉄板の厚みの違いによって鉄板のしなる角度が違ってくことに作品の特色がある。その表れは、60年代日本美術の一つの傾向であったトリッキーな側面を残しているように感じ取ることができるかもしれない。吉田の作品と併せて紹介した小清水漸《かみ》、李禹煥《関係項》も同様の要素を備えているだろう。原口の《形鋼とワイヤーロープ》には、その様な仕掛けは一切無い。長大な鋼鉄の存在が、見る者を圧倒するばかりなのである。

### 3. 「オイルプール」

原口典之の作品を代表するのは何と言っても「オイルプール」である。それは、漆黒の鏡面を作り出す廃油が、鋼鉄製の高さ20～30センチ程、広さは展示室の6-7割を占めるような巨大なプールに満たされた作品である。前章で述べてきたように、原口は「もの派」の作家たちの制作手法から「生のまま」の固有の物質を扱うという方法論というか制作原理を見出した。「オイルプール」は、その原理を鋼鉄製建築素材の次に応用した作例である。但し、固有の物質とは言うものの、我々の日常生活において自動車用潤滑油の廃油のような物質が一般的にどのように認識されているかは不明である。何れにしても、その物質のみによって「オイルプール」は成立している。鋼鉄製の容器は、重力に支配された私たちの生活する世界に於いて、液体を集散的な単体として扱うために絶対的に必要となるもので、観念的な意味で、その作品は「廃油」だけで組成されている訳である。なぜ「廃油」が選ばれたのか。その解答は容易には見出すことはできない。前に引用した木幡和枝との対談から、原口自身が表現素材の選択に関して述べている箇所を引いてみよう。

「物質としての認識。いわゆる通常の古典的な画材とか。彫刻でも石とか木とかブロンズ。そういった素材や手法で何かを表現するというのは考えてなかった。…工場の鉄材の山とか廃油の持っているドロツとした質感、物質感。…ああいうのは、求めて、イメージがあって、本で読んで、これを使おうっていうんじゃないんですね。ほっつき歩いて、ぱったり何かに出会うと、それが非常に自分の経験でなかったものに出会うと、非常に好奇心でいうかな、非常に興味があって、そういったものを自由に使えばいいんじゃないかと思います。」<sup>10</sup>

原口が見出した「固有の物質を扱う」という制作原理に基づいて活動を行うことを自らに課した時に、最初に躰くのは、あらゆる意味で作品となるに値する「物質」の選別と、その展示方法であろう。原口はその2つの途轍も無く困難な課題を、まるで偶然に手に入るかのように述べているが、その様なことは決して無い。常に精神を研ぎ澄まし、自らの感性を揺さぶるような対象を見逃すことのないような日々を重ねていたと推測する。さらには、偶然にも「廃油」という逸材と出会った次の段階として、それを如何に、単体で見せることが可能となるかを、時間を掛けて探究した訳である。

「オイルプール」が最初に登場したのは1971年11月に田村画廊で開催された個展である。最初は鉄のテーブル状になった天板が「オイルプール」となり、会場には壁面にその天板と同サイズの鉄板が掛けられた。作品名は《物質と精神》である。その天板が大地に降り、文字通り「オイルプール」状となったのは、1973年5-6月参加作家が自己のアトリエ等で実施した「点展」で発表した《無題（横須賀）》である。同作品は、大地にコンクリートで矩形の窪みを作り、そこに廃油を流し込んで制作した。他にもいくつかのヴァリエーションを試みた。しかしながら、日本国内でその素材の使用に対する評価を得ることは無かった。故に、1977年6-9月に西ドイツ（当時）カッセルで開催された第6回ドクメンタに、なぜ招待されたのかは不明であり、その理由を原口自身も語っていない。

何れにしても、原口はドクメンタ展開催のおよそ1ヶ月前から現地入りし、「オイルプール」（正式な作品タイトルは《物質と精神》）の設置場所選びから始まる制作をこなした。原口の「オイルプール」は設置段階から評判を呼び、開会後も高い評価を受け、その後、ドイツを中心に発表の場をヨーロッパ各地に広げたのである。<sup>11</sup>

さて、改めてドクメンタ展への参加に関する問題を問いたい。原口によれば、ドクメンタ展の総合ディレクター、マンフレッド・シュネッケンブルガーが来日し、東京で原口に会い、作品を

気に入ってくれたことが端緒となったと述べているが、<sup>12</sup> それだけでシュネッケンブルガーが同展への招聘を判断したということは考え難い。そこで私は、可能な限りの客観的事実を繋げて、以下の様に推理した。シュネッケンブルガーは来日前にリチャード・セラから原口典之の作品に関する情報を得ていたのではないだろうか。セラは東京ビエンナーレに参加するために1970年4月に来日している。原口はそのセラの制作補助を担い、作家としての交流も交わっていた。<sup>13</sup> セラはおそらく、その時期に展示されていた原口の《I形鋼とワイヤーロープ》(1970年4-5月、現代美術野外フェスティバル、こどもの国、横浜)を見ただろう。そして、原口の芸術が自分と通じ合うものを持っていると直感したのではないだろうか。そして、日本に調査に行くというシュネッケンブルガーに原口を強く推薦していたと考えることが自然であろう。要するに、原口は、自らの芸術の力でドクメンタ展参加への切符を手に入れたのである。偶然ではない。さらには、原口の徹底した原理主義とも例えることができるような制作論理が一貫して守られることによって、我々は「オイルプール」という原口典之の絶対的な表現と出会うことができたのである、と私は考える。

## 注

1. 原口典之「柳原先生のこと」『現代の眼』(東京国立近代美術館ニュース)467号(1983年10月号)6頁。
2. 『朝日ジャーナル』1966年7月17日号(第8巻29号)
3. 原口典之 [木幡和枝との対談]『NORIYUKI HARAGUTHI Society and Matter』展カタログ、BankART1929、2009年、230頁、232頁。
4. 同上、230頁。「いや68年の時にはもう、大学の中で戦闘機を作り始めたんです。1分の1、原寸大の、…。」
5. 但し、《メカニック・エロス》で設置された鉄柱の頭頂部に、鉄パイプがレーダーのように回転し、断続的に光った。(『1970年-物質と知覚 もの派と根源を問う作家たち』展カタログ、1995年、438頁)このようなトリッキーとも言える仕組は60年代後半の日本美術界で支持されていた作品の傾向を反映するものかもしれない。
6. 『1970年-物質と知覚 もの派と根源を問う作家たち』展カタログ、1995年、同頁。
7. 「当時は揶揄的な意味の《もの派》が語られていたと思います。テカテカピカピカの次に今度はモノをゴロゴロ並べやがって、…」狗巻賢二「一問一答」『狗巻賢二の仕事 京都市美術館ニュース』1997年3月号。
8. 「<もの>がひらく新しい世界」(編集部)による前文から『美術手帖』1970年2月号、34頁。
9. 原口典之「彫刻、そのダイナミズムの蘇生」『美術手帖』1984年10月号、113頁、116頁。
10. 原口典之 [木幡和枝との対談]『NORIYUKI HARAGUTHI Society and Matter』展カタログ、BankART1929、2009年、236頁。
11. 松本透「原口典之-物質と非物質」『美術フォーラム21』22号、2010年、14頁を参照。
12. 原口典之 [語録 Haraguchi]『NORIYUKI HARAGUTHI Society and Matter』展カタログ、BankART1929、2009年、249頁。
13. 原口典之 [木幡和枝との対談]『NORIYUKI HARAGUTHI Society and Matter』展カタログ、BankART1929、2009年、244頁。リチャード・セラのドローイング手法についての語り口は既知の間柄であることを示唆している。

## 中井康之

なかいやすゆき

国立国際美術館研究員、京都芸術大学大学院客員教授。1959年東京生まれ。1990年京都市立芸術大学大学院修士課程修了。同年より西宮市大谷記念美術館に勤務。1999年より国立国際美術館に勤務、2015年より同館学芸課長、2018年より2020年まで副館長兼学芸課長。

主な企画展に「美術館の遠足(藤本由紀夫)」展(1997)、「パンリアル創世紀展」(1998)、「もの派-再考」(2005)、「アヴァンギャルド・チャイナ-中国当代美術二十年」(2008)、「世界制作の方法」(2011)、「フィオナ・タン-まなごしの詩学」(2014-15)、「クリスチャン・ボルタンスキー-Lifetime」(2019)等(共同企画含む)。2005年第11回インド・トリエンナーレ展日本側コミッショナーを務める。

主な論考に「1970年代における個と集団の論理」『日本の20世紀芸術』平凡社2014年、「『版表現』と『もの派』 二つのカテゴリーの間に」『多摩美の版画、50年』多摩美術大学美術館2021年、「田中信太郎の芸術を探し求めて」『田中信太郎アトリエ』せりか書房2022年等。

現在、ウェブマガジンartscapeで「学芸員レポート」を寄稿。



# Noriyuki Haraguchi

## Biography

1946 Born in Yokosuka, Kanagawa, Japan  
1970 Graduated from Nihon University, College of Arts, Department of Fine Arts, Major in Oil Painting.

### Selected Exhibitions:

2022 *NORIYUKI HARAGUCHI "How freely I can open up this space and time I am sharing"*, wamono art, Hong Kong  
*What's Art Camp Hakushu?*, Ichihara Lakeside Museum, Chiba  
2019 *Setouchi Triennale 2019*, UNO Seaside Park, Okayama  
*Migration theater SPIRAL – Oita Art Festival 2019*, Urban area in Oita city, Oita  
2018 *FUKAMI- une plongée dans l'esthétique japonaise*, Japonismes 2018 program, Hôtel Salomon de Rothschild, Paris  
2015 *6<sup>th</sup> Echigo-Tsumari Art Triennale 2015*, Kimitsu Depot Art Museum, Niigata  
*Noriyuki Haraguchi*, Fergus McCaffery, New York  
2012-13 *Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde*, The Museum of Modern Art, New York  
2012 *Water and Land – Niigata Art Festival 2012*, Urban area in Niigata city, Niigata  
*YANAGI X HARAGUCHI*, Art Base Momoshima, Hiroshima  
*Cosmic Travelers – Toward the Unknown*, Espace Louis Vuitton Tokyo, Tokyo  
*Requiem for the sun: The Art of Mono-ha*, Blum & Poe, Los Angeles  
2011 Retrospective Exhibition, *Society and Matter*, BankART 1929 Studio NYK, Kanagawa  
*Noriyuki Haraguchi and Kanji Wakae*, Yokosuka Museum of Art, Kanagawa  
2008 Kunst-Station Sankt Peter, Köln

2007 *Das Schwarze Quadrat - Hommage an Malewitsch*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg  
2005 *Reconsidering Mono-ha*, The National Museum of Art, Osaka  
*Where from the FAMILY?* (Takase dance performance set design), New National Theatre Tokyo, Tokyo  
2001 Solo Exhibition, *Haraguchi*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München  
1997 *The 2<sup>nd</sup> Kwangju Biennale*, Kwangju  
*Gravity-Axis of Contemporary Art*, The National Museum of Art, Osaka  
1995 *Matter and Perception 1970, Mono-ha and the Search for Fundamentals*, The Museum of Fine Arts, Gifu, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Kitakyushu Municipal Museum of Art, Fukuoka, The Museum of Modern Art, Saitama  
*Japanese Culture: The Fifty Postwar Years*, Meguro Museum of Art, Tokyo, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Hyogo Prefectural Museum of Modern Art, Hyogo, Fukuoka Prefectural Museum of Art, Fukuoka  
1989 *Color and/or Monochrome – A Perspective on Contemporary Art*, The National Museum of Modern Art, Tokyo  
1988 *(C) Overt: A Series of Exhibition*, P. S. 1, New York  
1987 *Toyoma Now '87*, The Museum of Modern Art, Toyama  
1986 *Contemporary Japanese Art Exhibition*, Taipei Fine Arts Museum, Taipei  
*Black and White in Art Today*, The Museum of Modern Art, Saitama  
1984 *Trends of Contemporary Japanese Art 1970-1984: Universality / Individuality*, Tokyo Metropolitan Art Museum, Tokyo



- 1982 *A Panorama of Contemporary Art in Japan*, The Museum of Modern Art, Toyama  
*The 8<sup>th</sup> Contemporary Sculpture Exhibition*, Kobe Suma Rikyu Park, Hyogo
- 1981 *Schwarz*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf  
*Construction in Process – Art of the 70s*, The urban space in Lodz, Poland  
*Japanese Contemporary Art Exhibition*, The Korean Culture and Arts Foundation, Seoul
- 1980 *Vision for the 80s*, Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo
- 1978 Galerie Alfred Schmela, Düsseldorf
- 1977 *Documenta 6*, Kassel  
*10<sup>th</sup> Biennale de Paris*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris
- 1976 *Kyoto Biennale '76*, Kyoto Municipal Museum of Art, Kyoto
- 1975 *Kyoto Independent*, Kyoto Municipal Museum of Art, Kyoto  
*EXHIBISM-From Method to Method*, Kanagawa Prefectural Hall Gallery, Kanagawa  
*The 6<sup>th</sup> Modern Japanese Sculpture Exhibition*, Open-Air Sculpture Park, Ube, Yamaguchi
- 1974 *Japan-Tradition and Gegenwart*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf
- 1973 *Ten-Ten (Exhibition of points)*, Taura Port, Kanagawa  
*The 8<sup>th</sup> Japan Art Festival*, Tokyo Central Museum, Tokyo (Award of Excellence)  
*The 1<sup>st</sup> Hakone Open-Air Museum Exhibition*, The Hakone Open-Air Museum, Kanagawa  
*The 5<sup>th</sup> Exhibition of Contemporary Japanese Sculpture*, Tokiwa Park, Yamaguchi
- 1972 *Sinkers and Springs*, Tokyo American Center, Tokyo

- 1971 *The 10<sup>th</sup> Contemporary Art Exhibition of Japan*, Tokyo Metropolitan Art Museum, Tokyo
- 1970 *The 3rd Apple in Space*, Tokyo American Center, Tokyo
- 1969 *The 4<sup>th</sup> Preliminary Show of Japan Art Festival*, The National Museum of Modern Art, Tokyo (Award of Excellence)  
*The 4<sup>th</sup> Japan Art Festival*, Musée Scrnuschi, Paris  
*Trends in Contemporary Art*, The National Museum of Modern Art, Kyoto
- 1968 Muramatsu Galley, Tokyo
- 1966 *The 7<sup>th</sup> Contemporary Art Exhibition of Japan*, Tokyo Metropolitan Art Museum, Tokyo (Awarded)

Selected Public Collections:

- The Museum of Modern Art, New York  
Tate Modern, London  
Kröller-Müller Museum, Ottrlo, The Netherlands  
Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran, Iran (*Oil Pool* permanent exhibition)  
Inhotim, Minas Gerais, Brazil  
The National Museum of Art, Osaka  
Toyota Municipal Museum of Art, Aichi  
Fukuoka City Museum of Art, Fukuoka  
Oita City Museum of Art, Oita  
Meguro Museum of Art, Tokyo  
Art Base Momoshima, Onomichi, Hiroshima (*Oil Pool* permanent exhibition)

NORIYUKI HARAGUCHI

“How freely I can open up this space and time I am sharing”

Exhibition: 29 October - 3 December 2022

Friday & Saturday: 12:00-18:00

Monday - Thursday: By appointment

Venue: wamono art, WerkRaum, Unit A, 10/F, Derrick Industrial Building  
49 Wong Chuk Hang Road, Hong Kong

Exhibition Designed by Noriyuki Haraguchi Work Archive

Catalogue:

Essay by Yasuyuki Nakai

Translated by Cheryl Silverman (pp. 32-39), Ye Lin (pp. 40-47)

Designed by SAI

Installation and artwork photographs by Felix Sze Chung Wong

Produced by wamono art

Issued 28 October 2022

© Yasuyuki Nakai

© wamono art limited

All Rights Reserved.

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

[info@wamonoart.com](mailto:info@wamonoart.com)

WhatsApp: 852 6822 2962

IG wamono\_art

FB WamonoArt

