











ONISHI Yasuaki
大西康明

不在の彼方へ — 現象にかたちを与える彫刻的所作

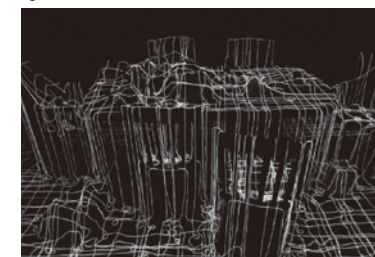
大西康明は、そこにあることに人がほとんど気付かないようなものや目に見えないものを、根源的で非常にシンプルな方法で彫刻的な作品として定着する。その手法はとても鮮やかで、目から鱗が落ちるようにはっとさせられることも多々ある。大西はこれまで彫刻、写真、ドローイング、インスタレーションと様々な表現手段を用いて作品を制作しているが、ものの存在の裏側を捉える視点や、目には見えないはずの現象にかたちを与える思考が一貫してどの作品にも伺える。

例えば、写真作品《mountainroom》（2006年）（fig.1）では蛍光塗料で被覆された一本のロープを真っ暗な食卓の空間に並べては撮影するという行為を繰り返し多重露光で撮影して1枚の印画紙に定着し、《two sights》（2002年）（fig.2）では真っ暗な室内にダンボールや空き缶などを積み上げレーザーポインタで無数になぞっていき長時間露光によりその状況を1枚の写真に落とし込む。また《see darkness》（2004年）（fig.3-1、3-2）という展示空間に積み上げたダンボール箱に蓄光力のあるドットシールを規則正しく貼付けて暗闇で一瞬だけ光を照射し、光を蓄えたシールが鈍く輝き、その輪郭を浮かび上がらせあたかも林立する真夜中のビルディング群のような風景を生み出すインスタレーションなど、どれもまったく違ったスケールの新しい風景としてありふれたものを鮮やかな手法で転換して見せる。

そして、第10回岡本太郎現代芸術賞展に出品し太郎賞を獲得した《restriction sight TOM》（2007年）（fig.4）では真っ暗な空間のなかに蓄光塗料でコーティングされた紐を、蚊帳のように設えられた巨大なビニルシートの内側に貼付け、扇風機のようなファンで内側から風を送り込みバルーンのように膨らませたりしぼませたりするなかで、ゆらゆらと膨張し立体化していくビニルシートとともに蓄光の紐がワフワフと内部で浮かび上がっていく。これは空気の流れを軽い紐と光により視覚化するもので、やはり目には見えない気流にかたちを与える作品である。

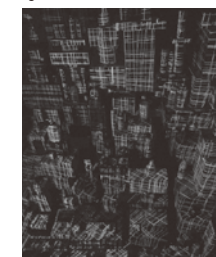
これらは至極単純な現象やメカニズムに着目して、それを誰にでも理解できるシンプルな手法で見事に彫刻化する作品なのである。

fig.1



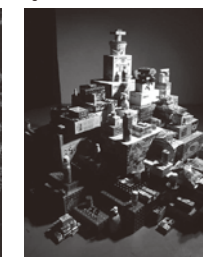
《mountainroom》、Cプリント、2006年。
mountainroom, C print, 2006.

fig.2



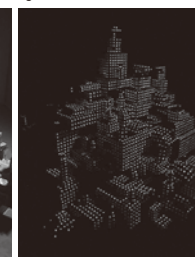
《two sights》Cプリント、2002年。
two sights, C print, 2002.

fig.3-1



《闇を視る》、蓄光シール、ライト、容器、その他、2004年。
see darkness, light gathering seal, lighting, container, others, 2004.

fig.3-2



その他にも、暗闇の巨大な室内で中心にカメラを置き単管で組んだキューブのフレームをなぞるようにグラインダーを当てて火花を散らすという行為をキューブを回転させつつ何度も実施し、長時間露光で撮影する《闇事8》（2003年）（fig.5）という作品も、制作中はただ火花が散っているだけにしか見えないのだが、一枚の写真に定着されるとそれが非常に立体的な空間の輪郭として描き出されてくる。

さらにはビニルシートをバルーン状に張り合わせ、小さなモーターで動くファンを底面に仕込み風を送り込んだり止めたりすることにより空間内にいくつも空気を包んだ透明の固まりを浮遊させるインスタレーション（2008年）（fig.6）も、やはりシンプルな現象をじつにうまく目に見えるかたちにしているのだ。一見私たちは浮遊する空気の固まりとしての無数のバルーンに目を奪われるが、蛍光灯の光や室内の状況を映し出す半透明のバルーンからそれを取り巻く状況に気付き、その残余の空間に充満する空気や空間全体が視界に入ってくる。大西の「余白やネガのスペースをつくりたい」という言葉を引くと、彼がオブジェクトとしての強烈な存在の彫刻というものを求めているのではなく、むしろ配置したものを含めた空間自体をひとつのインスタレーション作品として成立させていることがよく分かる。

ちなみに学生時代には大西もいわゆる彫刻作品を制作している。輪切りにした丸太を円環状に並べて、その表面に四角い鉄板を何百枚も溶接により貼付けていき、最後にそれを燃やして丸太を消滅させる《ガワ(環)》（2001年）（fig.7）という作品は、鉄の素材感と存在感という意味で極めてスタンダードな彫刻であるが、そこにあったはずのものが消失すること、あるいは表面だけを取り出しそれ以外の不要なものを取り去り不在性を描出する手法は現在の作品群にも接続している。

また、彫刻的な作品を制作していると本人がいうとおり、文字通り彼の仕事は現象を彫刻というかたちに定着していくものである。

ところで、ここ数年大西は積極的に様々なアーティスト・イン・レジデンスに参加し、ヨーロッパ各国、アメリカ、韓国と気候や風土の異なる多くの国での生活を経験している。このアーティスト・



fig.4
《restriction sight TOM》、ポリエチレンシート、紙、糸、蛍光塗料、FAN、ブラックライト、その他、2007年。
restriction sight TOM, plastic sheet, paper, woolen yarn, fluorescent paint, fan, black light, others, 2007.

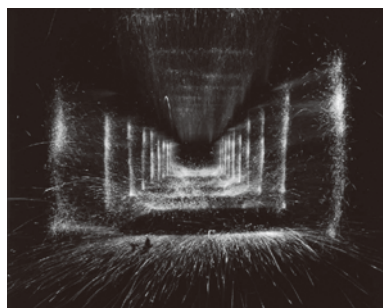


fig.5
《闇事8》、Cプリント、2003年。
darkness thing 8, C print, 2003.

イン・レジデンスを巡るという生活形態により、彼の作品のつくり方は少しずつ変化している。つまり、この数年はある与えられた場所で、その場の特性に合わせてそこで手に入る素材を中心に作品をつくっていくというスタイルを取るようになっていく。彼が学んだのは彫刻であり、その活動や思考のベースにも確実に彫刻がある。立体芸術である彫刻は、通常重厚で存在感のあるものが想起されるが、彼の彫刻はむしろその逆で、浮遊感と透明性が非常に際立っている。ビニルシートや紐、簡易なモーターや塗料などなどの重厚さとはほど遠い軽妙などこでも入手可能な素材を用いて、どんな場所でも制作できるシンプルな手法を登用している。このことはよくも悪くも、展示が終了するとものの自体が残ることはほとんどなく、次の場所でも類似した手法でまた新たにつくるという一回性の彫刻を生成するに帰結する。レジデンスでつくるというスタイルによるところもあるが、彼の作品には通常の彫刻がもつ重量感や保存性の高さはなく、むしろその不在性や一回性が前面に出てきている。彼は古典的な彫刻を勉強し、それに疑問を持ったこともあり、その意味で自分自身にとっての彫刻のあり方を探求しており、結果として不在性を形象化するに至ったのであろう。それにしてもレジデンスを巡り歩くという状況（経験）が彼の制作手法に影響を与えたことは間違いないであろう。

さて、今回のACACでの新品《体積の裏側》（fig.8）に言及すると、この作品も素材は接着剤（ホットボンドのグルー）にビニルシート（正確にはポリエチレンシート）と天蚕糸（テグス）のみで、それこそ世界のどこでも手に入る素材で構成されている。大西は2009年初旬に韓国にレジデンスで約半年滞在したときにこのホットボンドとビニルシートによる作品の制作を本格的に開始する。天井付近に張り巡らされたテグスから水飴のような質感の黒い滴りが無数に連なって垂らされ、その下には椅子の表面をなぞるようなかたちで保存されたビニルシートが浮遊している。正確にはビニルシートは床面に接触しているのだが、感触としては柔らかく宙に浮いているように感じられるのだ。このビニルシートは明らかに椅子の輪郭を描いているのだが、そこに椅子はない。椅子は不在なのだが、そこには確実にその存在が垣間見える。制作法も種を明かすと非常にシンプル



fig.6
《untitled》、ポリエチレンシート、FAN、その他、2008年。
untitled, plastic sheet, fan, others, 2008.



fig.7
《ガワ(環)》、鉄、2001年。
gawa(ring), iron, 2001.

で、まず所与の空間に椅子を配置する。そしてその上にそれぞれビニルシートをかぶせる。最後に天井に張り巡らせたテグスに沿ってホットボンドを発射する。するとボンドは重力に従って、直下に途切れることなく糸を引いて落ちていく。それを等間隔で気の遠くなるほど繰り返すと、天井から何千本もの不定形の糸が垂れてビニルシートにつながるようになる。1本1本は非常に繊細だが、全体でそのシートを強力に定着し支える。ビニルシートをめくって椅子を取り除いても、その形状は繊細な何千本ものグルーの糸によりしっかりと保存されるのである。しっかりと形状は保たれているのに、人が近寄るとその微風を受けてビニルシートは軽く揺らいだりめくれたりする。この感覚が非常に心地よいし、それが彼の作品が持つ独特の透明性と不在性を際立たせる。

《体積の裏側》も同じような手法でつくられている。ただ今回はおそらくこれまでに彼が経験したことがないほど巨大で癖のある空間が与えられたはずだ。約6メートルの天井高で、短辺が10メートルで長辺は60メートルにも及ぶ直方体をねじ曲げたような扇形の空間のちょうど半分をたった一人で占有するのだ。空間というよりヴォイド（空虚）といったほうがよさそうな存在感のある場所。そんなヴォイドに彼は見事に新しい風景を生成した。

彼は与えられた空間を読み込み、なだらかな山の稜線をつくりだしたのだ。ダンボール箱を山のように積み上げ、その上をビニルシートで覆い、天井のフレームにテグスを一定間隔で張り、そこからグルーを垂らして山の輪郭を定着していく。大西の地道な作業のもと日々着実に稜線は延長されていき、ダンボール箱は積み上げられては取り払われ、山の裏側が見えてくる。今回の作品は文字通り中空に浮遊しており、そのため通常では絶対に目にすることのない山の稜線の裏側に入り込み、真下からその輪郭線を知覚することが出来るのだ。

マルセル・デュシャンがアンフラマンズ（極薄）という言葉を生み出したが、まったく違った意味で大西のこの作品にはアンフラマンズという言葉が妙にしくりくる。驚くことに総体積にして360㎡にも達するこの巨大な彫刻は、重量はわずか5kg程度なのだ。巨大にして軽快に宙に浮かぶという相対する両義性を獲得している。作品のそばを横切るとき、あるいは目の前で声を発するとき、この彫刻は静かに揺らぐ。



fig.8
《体積の裏側》
接着剤、ポリエチレンシート、その他、2009年。
reverse of volume
glue, plastic sheet, others, 2009.

作品を形成する素材それぞれに着目してみよう。当たり前のことだが接着剤の役割とは、字義のとおりものとのとを接着し固定することで、通常は目に見えることはないし、ましてや作品それ自体の表面に出てくることはまずない。しかしながらこの作品では、確かに接着剤（この場合はホットボンドのグルー）はテグスとビニルシートを接着してはいるが、表面に溢れ出て、むしろ存在（物質）と存在（物質）をつなぐ、あるいはある距離を視覚化する媒介者として、さらに作品の物理的形態の主要な構成要素として表に出てきている。通常は裏方として機能するものが、作品を成立させる主役として表出する。この転倒具合も大西ならではの、裏側への視線や、ものの価値や存在を逆手に取り異なった側面から捉え直す姿勢の現れであり、実在するものの裏側を造形することに接続されていく。

この作品は何重かの意味で目に見えないものにかたちを与えている。まず接着剤を上から垂らしその表面のかたちを導きだすことにより重力を描き出し、ビニルシートは作品完成後こそ完全に不在となったが、確実にその下に積み上げられていたダンボールが残した山の稜線を定着し、さらにその静かな揺れは空気存在にも輪郭を与える。つまり彼の仕事はそこに発生する様々な現象にかたちを与えるという、まさに彫刻的所作なのである。

ちなみに地元の人はこの作品を見ると口々に、雪が溶け出して土砂と混じりあった春先の八甲田山の状況を思い浮かべるといふ。確かに乳白のビニルシートに黒いグルーがしたり浸食していく様子はそういうふうにも見えなくもない。しかし僕にはこのような反応が、期せずしてこの作品が何らかの変化する状況や現象をかたちとして定着していくものだということをより確信させてくれた。大西は2010年もノルウェイからスタートし各地のレジデンスを巡ることが決まっているようだが、それぞれの場所でその不在の彫刻がどのような現象を捉えていくのか楽しみである。

〔服部浩之〕

Beyond Absence—Casting Invisible Phenomena

ONISHI Yasuaki visualizes the invisible and the mostly ignored in the forms akin to sculpture by simple but fundamental means. His methods are simple but brilliant and often eye-opening. While his media have been varied from sculpture and photography to drawing and installation, his works consistently display his view of the backside of things and the concept of visualizing invisible phenomena.

For example, *mountainroom* (2006) (fig. 1) is a photograph, a multiple exposure picture, of a piece of rope coated with fluorescent paint laid in various positions all over a dark dining room. *two sights* (2002) (fig. 2) is also a photograph, a long exposure, of the laser beam of a pointer moving on the surface of many boxes and cans of various sizes neatly stacked up in a dark room. *see darkness* (2004) (fig. 3-1, 3-2) is an installation in the dark composed of a stack of boxes dotted with a large number of light-accumulating stickers stuck on their

surfaces at regular intervals. As light flashes, the stickers glimmer and the outline of the installation appears like a nightscape of skyscrapers. In all these works, Onishi turns common scenes into new landscapes of a totally different scale using inventive and sophisticated techniques.

Furthermore, in restriction *sight TOM* (2007) (fig. 4), which won the Taro Prize of the 10th Taro Okamoto Award for Contemporary Art, strings, coated with light-accumulating paint and suspended from the ceiling of a semi-transparent polyethylene tent, visualized the airflow in the dark when the tent was fanned from the inside. As the tent alternately got inflated and deflated, the luminous strings swung in the dark.

All of these works are 'sculptures' of common phenomena and mechanisms, made from common materials with simple devices that everyone understands well.

Another long exposure photograph, *darkness thing 8* (2003) (fig. 5), traces the sparks from a grinder being rolled forward and rubbing a cubic metal frame. Only the sparks could have been seen when the artist was actually using the grinder in the darkness. However, once fixed in a picture, the sparks form the outline of a dark space.

The installation *untitled* (2008) (fig. 6) with a number of polyethylene balloons floated by small electric fans at the bottom also successfully visualizes simple phenomena. First our eyes are caught by these balloons that contain massive air within, then we notice their surfaces reflect the fluorescent lights and surroundings around them, and finally the existence of the air filling the rest of the space and the whole room draw our attention. As he said "I would like to make spaces like margins or negatives," it is evident that he does not aim at creating conspicuous sculptures as objects, but rather to compose the entire space with the objects placed there as an installation.

Onishi used to create sculptures in his college days. *gawa[Ring]* (2001) (fig. 7) was composed of slices of a log arranged in a circle and welded with hundreds of iron sheets on the surface. When the whole object was burnt, the empty iron ring remained. While this is an orthodox sculpture featuring the texture and materiality of iron, it shows the connection to Onishi's recent works in terms of the emptiness and absence after all the unnecessary were eliminated. Just as he says that he creates something akin to sculpture, his works are to fix phenomena in the forms of sculpture.

Over recent years, Onishi has eagerly participated in 'artists in residence' programs in various places from Europe, the U. S., to Korea. As he migrated from one place to another working for these programs, his work changed little by little. He has now taken the style of using what materials are available in each place. Since it was his major, sculpture is certainly the foundation of his work and thought. People tend to think of sculptures as something solid and heavy in weight, but many of Onishi's works are transparent and wafting. He uses materials that are lightweight and available everywhere, such as polyethylene sheets, strings and ropes, simple electric motors and paints, and simple methods that are possible in most of the places. Like it or not, this indicates his works are temporary unlike conventional sculpture; they are not durable and do not survive after each exhibition ends, so he makes even a similar work all over again in the next place. Partially due to his temporary residence at each place, absence and temporality have become the primary characteristics of his works. Having doubt about the classic methodologies of sculpture he once studied, he has ended up with having absence to take shape. There is no doubt that his experiences in 'artist in residence' programs have more or less influenced on this aspect.

His new work created at ACAC, *reverse of volume* (2009) (fig.8), is also composed of materials available everywhere: hot bond glue, polyethylene sheets and fishing lines. Onishi began to use glue and polyethylene during his half-year residence in Korea in early 2009. Sticky liquid falling from the fishing lines stretched near the ceiling onto the swollen polyethylene sheet afloat in the air. Actually the sheet partially reaches the floor but is

so soft and light that it looks as if floating in the air. Its shape suggests it is covering chairs but there is nothing beneath it. This is how it was made: first the artist put chairs on the floor and laid a polyethylene sheet on each. When the glue gun was shot at regular intervals for days and days along the fishing line stretched across the ceiling, the glue came down like innumerable irregular threads falling onto the sheet. Although very thin and looking delicate, the glue strings are tough enough to pull and support the sheet together to keep its position and shape even if the chairs are removed. While keeping its shape, the sheet still moves and swings when a viewer approaches. This feeling is something pleasant, and it highlights the clarity and absence that are important aspects of Onishi's work.

reverse of volume is also made in a similar method. However, the assigned space was no doubt the largest and the most unusual ever to him. He was to use half of the 6-meter high, 10 x 60 sq. meter gallery with the fan-shaped floor. A 'void' would describe the space better. In this void, he created a new spectacular landscape.

First, Onishi carefully inspected the given space and decided to create a gentle slope here. He piled up many cardboard boxes in various sizes, covered the whole pile with a polyethylene sheet, stretched fishing lines at regular intervals on the frame of the ceiling, from where he then shot a glue gun and fixed the shape of the slope. Onishi worked hard to stack boxes day by day, and now they were gone, but instead, the reverse side of the slope became visible. This polyethylene sheet is really afloat in the air, so the viewer can walk under it and see the backside of the slope.

Right or wrong, *reverse of volume* is somewhat reminiscent of *inframince*, a word coined by Marcel Duchamp, which is usually translated *goku-usu* in Japanese (literally meaning 'ultra thin'). Although its volume is as big as 360 cubic meters, this work weighs only about 5 kilograms. It has two qualities seemingly ambivalent: being able to float in the air and being huge. When a viewer goes across the floor or speaks aloud nearby, this work slightly swings.

As for the materials, glue is usually purported to stick things together and hidden beneath. Few people want it to appear on the surface. However, in this work, glue is visible while certainly connecting the fishing lines and the polyethylene sheet. Rather, the work features glue not only as the mediator that visualizes the distance between the two things, but also as the main material component. This reversal use of materials is characteristic of Onishi, who likes to see the reverse sides of things and turn over the values and roles of materials, and is connected to his visualization of the other side.

reverse of volume gives form to multiple things. By dripping glue, it visualizes gravity. The polyethylene sheet visualizes the shape of the stack of many boxes that was removed when the work was finished. In addition, the sheet delineates the existence of the air as it quietly moves. The works of Onishi are to give form to various phenomena that take place at the sites and, in this sense, they are exactly sculptural.

I heard many Aomori people talk about this work associating with Mt. Hakkoda in Spring, when dark soil surfaces on the melting snow. Certainly the black glue falling on the milk-white sheet may look like it. However, this response assured me that this work fixed some changing phenomena by its form. I heard that Onishi was going to participate in some 'artist in residence' programs in 2010 as well, starting it in Norway. I am looking forward to seeing from now on what phenomena he will visualize through his 'sculptures of absence'.

[HATTORI Hiroyuki/ trans. YS]

「作品について―手がかりをつくること」

12月12日(土) 午後2時-4時

大西康明はここ2年ほど世界各地の様々なレジデンスを巡り、アーティスト活動を展開している。レジデンスプログラムに参加することは、各地を巡り様々な生活や文化を体験することができるかわりに、受入場所に応じて制作や発表の環境も大きく異なるため、大西の制作スタイルもそういう変化に対応すべくここ数年で少しずつ変化してきている。今回のレクチャーでは、レジデンスでの滞在経験に沿って、新しい作品から徐々に時代を遡って紹介したこともあって、その制作スタイルの変化とともに、もう一方で彼の中で一貫して継続されている思考や実践の両方が見えてくる非常に興味深いものだった。

今回は大西のコメントの中で印象的だった発言をピックアップしつつレクチャーの様子をレポートしようと思う。彼は「どこまでが作品のなのかわからないものがつくりたい。自分がつくったものだけに注目するのではなく、それ以外のスペースや余白などのネガとなる空間も同時に生み出したい」と言う。同時に「この数年はもう一度立体彫刻に戻ろうと試みている」ということも言っている。通常彫刻は重厚で、その存在が空間に充滿するようなもので、どの部分が作品なのか曖昧ということはまずない。しかし大西は彼の発言にもあるとおり、彫刻（というか彼の配置するものたち）とそのネガとなる残余の虚の空間も含めてひとつの作品として考えている。これは明らかに彼がもの自体だけでなく、その周囲の環境や、それによって引き起こされる現象などすべてを含めてインスタレーション作品として空間を生成しようとしていることをよく示している。そしてこれが彼の探求する彫刻のあり方への手がかりになるのかもしれない。「ものの表面をトレースする」ということからわかるとおり、そこに存在するのに明解には見えない現象や境界を描き出したり、不在や虚無の状態をかたちとして定着することが彼にとっては彫刻することにつながるように思われる。

実際会場のお客さんから「結局彫刻はどういうもので、インスタレーションはどういうものですか?」と言う質問が出てきた時の応答はなかなか面白かった。たまたま会場には彼以外にもアーティストとしてまさにインスタレーションを制作している作家が数人おりちょっとした議論にもなった。結論的には、「彫刻や様々な物体を展示空間を形成するピースとして用い、最終的にその空間自体を作品としてみせるものはインスタレーションとなる、そしてそういう定義から見ると大西作品はやはり彫刻的なインスタレーションなのではないか」、という指摘がなされた。彫刻と定義されようがインスタレーションと定義されようが作品の本質が変化することはもちろんないし、根源的に大西の作品は彼が手を動かして制作したものだけでなく、その物体により引き起こされる（あるいは視覚化される）現象などすべてを包括した空間自体であることということだ。

これらの議論を踏まえた上で、大西の今後の彫刻に対する探求に注目したい。

[服部浩之]



アメリカのレジデンスで日常生活やリサーチの移動で愛用していた自転車



“How I Acquire Clues ”

December 12 (Sat), 2009 14:00-16:00

Over the last two years, ONISHI Yasuaki has been traveling around participating in ‘artist in residence’ programs in various countries. While experiencing many different cultures, Onishi has changed his style little by little as he moved from one place to another and the environment for art making and installation changes accordingly. While showing his works from the new to the old, this lecture interestingly revealed how he has been coherent in some thoughts and practices as well as how his style has changed.

Here are some particularly impressive quotes from his lecture: “I want to create something that you cannot tell to which point or to which border it occupies. I’d rather include the margins and the rest of the space like ‘negative’ parts than merely focus on what I manufacture.” “I have been back to sculpture again for these years.” Sculpture is usually solid and heavy and it is easy to tell to which place it occupies in a space. However, he wants his work to include both a sculpture and the rest (negative) of the space. This indicates that his installations are composed not only of what he makes or lays, but also of its environment and the phenomena it causes to the space around it. And this must be a clue to what he thinks is an ideal sculpture. As he says, “I trace the surface of things,” to visualize and shape present but invisible boundaries and phenomena is to make sculpture to him.

His reply to the question “What is sculpture and what is installation?” was interesting. As several artists doing installations were included in the audience, there was an enthusiastic discussion. The audience reached a conclusion that since installations are to show the whole space as a work of art in which various objects are placed, Onishi’s works are rather ‘sculptural’ according to the definition as such. Of course, whether defined as sculpture or installation, the essential nature of his work does not change: basically, it includes not only the objects he fashions, but also the whole space in which they lie and the phenomena they cause (or visualize).

With this discussion in mind, we will look forward to seeing his future works.

[HATTORI Hiroyuki/ trans. YS]

