

修士論文

齋藤義重の制作に関する一考察

—未完としての「複合体」と平面空間への可能性—

教育学研究科教科教育専攻

美術教育専修絵画分野

11GP214

毛利まりえ

指導教員 岩井康頼

〈目次〉

序章

- (1) 研究目的と問題の所在……………3
- (2) 先行研究……………4
- (3) 研究方法……………4

第一章 斎藤の平面空間における制作

- (1) 平面との葛藤……………5
  - 1) 制作のはじまり
  - 2) 絵画的表現
  - 3) ドリルの時代
- (2) モノへの意識……………11
  - 1) モノと状態
  - 2) 再制作

第二章 斎藤の立体空間における制作

- (1) 平面空間から立体空間への表現……………15
  - 1) 「反対称」シリーズ
  - 2) 「反比例」「三角体」シリーズ
- (2) 立体空間での表現……………25
  - 1) 「複合体」シリーズ
  - 2) 「複合体」に見られる立体空間への働き

第三章 斎藤の平面空間および立体空間に対する意識についての考察

- (1) 未完という認識……………32
  - 1) 部分と全体
  - 2) 時間
- (2) 平面空間への可能性……………37
  - 1) 壁という平面

終章……………41

〈註〉……………43

〈参考文献〉……………44

〈図版〉……………45

はじめに

### (1) 研究目的と問題の所在

筆者はこれまで油彩による絵画作品の制作を行ってきた。そこで問題としてきたのは、自分の中のイメージをどのように画面に表現するか、ということである。筆者はそれを油絵の具が作り出す筆触やマチエール、画面の中の形と形を区切る線のあり方（効果）などを工夫し、絵画のイリュージョニズムによって表現してきた。しかしいつもそこで問題となるのは、表現しようとするときに生まれる自分の中の表現への動機、すなわちイメージを作り出す頭の中の想像空間と、現実存在する空間との間に生じる差異への戸惑いである。そもそも平面空間において表現することとは何か。想像空間を現実空間に出来るだけそのままの形で表現するには、どのような方法が考えられるのだろうか。

斎藤義重（1904-2001）はその問いについて、生涯をかけて探求した人物である。斎藤は大正・昭和・平成初期において活躍した日本の美術作家である。よく日本の現代美術における抽象絵画表現の先駆けと称されるが、彼の作品はむしろ合板を用いた平面とも立体ともつかぬレリーフ状のものが大半を占めている。斎藤は中学時代である1916年ごろより油彩による絵画作品の制作を始めるが、当時の主流であるアカデミックな写実絵画には初めから興味を示さず、その後ロシア構成主義やダダイズムに触れたことを契機として、絵画からイリュージョン性の排除を目指す思想を主軸として制作を進める。

そのため斎藤の主な制作は絵画ではなく、絵画のイリュージョニズムの否定を主とした合板によるレリーフ状の作品制作を始まりとする。戦争の影響により、一度絵画作品の制作に一転するが、1950年ごろに再びレリーフ状の作品制作に戻って以来、一貫して「反絵画」的な作品を制作し続ける。斎藤の長い制作期間を大きく分けると、1930年から1966年までの平面を意識した作品時代と、1967年から1973年までのものを意識した時代、1973年以降の空間を意識した時代とに分類することができる。平面を意識した作品は「トロウウッド」(図2)《ゼロイスト》(図4)などであり、これらは主に白く着色された合板を地として、その上に様々な形に切り取られ、着色された合板を配置するという形態である。合板を重ねることで実際の奥行きを表現したこれらの作品は、「平面であることを主張しながら平面を否定する」というまさに「反絵画」を意識した作品である。次にものを意識した作品とは、「ハンガー」「クレーン」「四つの点」などであり、これらの作品は前作同様レリーフ状の半立体という形状を引き継いでいるが、平面の主張よりも「ものの状態」の提示を主張しており、それまでと作品に対する考えを異にしている。そして空間を意識した作品は「反対称」「反比例」「複合体」の各シリーズなどであり、それは特に「複合体」に顕著である。《複合体 101》(図46)はそれまで壁に依存していた作品が、三次元の空間に飛び出したような作品であり、黒く塗られた木の板を互いに支えあうように立てかけ、構成した作品である。この作品は、数点を除きほとんどが一つの板の集合体として完全に壁から自立しており、作品の空間への出現を果たしている。

このように斎藤の制作は、壁に掛けることで成立していた作品が徐々に空間に引き出さ

れ、立体作品へと移行する流れを持つ。しかしその立体作品は、彫刻作品と呼べるような量感を感じさせるものではまるでない。むしろ「もの」であることを感じさせない、影のような存在として提示される。そのため、黒く塗られた板を線、空間を地(じ)とすると、この作品は空間に描かれた線であると見ることも出来る。斎藤はこの方法によって自分の中の創作イメージを現実空間に表すことに成功したのである。

しかし斎藤は再び壁を地として利用し始める。斎藤はなぜ、自己の創作イメージを現実空間へと出現させる手段を見出したにもかかわらず、あえて壁面を使った作品の展示を行ったのであろうか。筆者はそれを、斎藤が自己の創作イメージを平面空間か、あるいは立体空間かのどちらかではなく、壁面によって仕切られた部屋という一つの空間において、いかにして表現しうるのかを模索していたためであると仮定する。さらに斎藤は、本来絵画が作品であることを成立させるための場である壁という平面を、作品の地(じ)として現実空間に取り入れ、壁面を含む空間が作品と相互に響きあう場を形成することで平面空間への可能性を導き出した、と結論付ける。そのため、本稿では斎藤の立体作品「複合体」について考察し、さらに斎藤が平面空間と立体空間を隔てる壁という存在をどう捉えていたのかということ考察する。

## (2) 先行研究

斎藤の制作に関する研究は少なく、そのほとんどが書籍や雑誌の中の小論である。そのため、斎藤の制作を一貫して研究したものはない。したがって本研究では、2003年から2004年にかけて開催された『斎藤義重展』<sup>1</sup>のために発行された図録を主要文献とし、作品の考察を行う。この『斎藤義重展』は、岩手県立美術館をはじめとした日本各地の美術館で開催された大回顧展であり、この展覧会において発行されたのがこの『斎藤義重展図録』である。本書は斎藤の半世紀以上にわたる制作作品について詳しく記載しており、そのため、斎藤の長い制作期間を一貫して言及した数少ない資料のひとつに値する。本研究は本書を主要文献として取り上げることで、斎藤の「複合体」シリーズまでの制作に関して一貫した研究を積極的に試みるものである。さらに、本書中に記載された藁科英也氏による斎藤の「反対称」について考察された論文『「反対称」について』や、中村英樹氏の著書『表現のあとから自己はつくられる』(美術出版社)の「第Ⅱ章——動向」に記載された斎藤の諸作品に関する論考、『美術手帖』『みづゑ』などの雑誌に掲載された特集などの文献も積極的に取り上げ、研究を行う。

## (3) 研究方法

第一章では、斎藤の制作の始まりである平面的な作品から、立体作品に至るまでの制作の流れをまとめる。これらの作品は絵画作品もしくはレリーフ状の半立体作品であるが、そのほとんどが板による平面的な作品であるため、斎藤の平面空間への意識が強く感じられる。平面空間を意識した作品の特徴や制作背景を抽出し、まとめることで、その後の立

体空間における作品が制作された背景を考察する。

第二章では、立体空間を意識した作品、主に「反対称」「反比例」「三角体」そして「複合体」の各シリーズの作品について述べる。「反対称」はそれまでの作品と異なり、使用される木材が白木のまま用いられている。この素材の物質性を強調している点に、立体空間を意識した作品の制作につながる斎藤の思想のヒントが多く含まれると考えられる。次の「反比例」「三角体」もまた、「反対称」と「複合体」をつなぐ重要な役割を担う作品である。これらのシリーズでは、使用される木材の材質がほとんど消されており、その変化に斎藤の新たな思想が反映されていると考えられるため、「反対称」同様、作品の特徴に注目しながら考察を進める。そして「複合体」について、この章で大まかな特徴や制作背景、この作品に見られる斎藤の空間への認識などをまとめることによって、次の章での考察につなげる。

第三章では、斎藤が自己の観念空間をどのように表現しようとしていたのかを考察する。先述したように、斎藤は壁面である平面によって仕切られた部屋という一つの空間において、作品と空間をどのように共存させるのかを模索していたと仮定し、それを「複合体」が未完の体を維持していることに関連付けられるということについて考察する。また、その仮定から、斎藤が平面的・立体的な作品の両者と立体空間が融合しながら作り出す場の設営を目指していたことを結論付け、彼の制作に見られる平面空間での表現の可能性を追求する。

## 第一章 斎藤の平面空間における制作

### (1) 平面との葛藤

#### 1) 制作のはじまり

斎藤義重は1904(明治37)年、青森県弘前市に父斎藤長義の次男として誕生する。しかしこの地で暮らしたのは斎藤が4歳になるまでであり、陸軍軍人であった父の移駐に伴い1907年に宇都宮に転居、さらに1911年(当時7歳)に東京に転居し、それ以降は主に東京での暮らしを続ける。幼少期より父の書齋でヨーロッパの建築物や絵画、彫刻などの絵葉書がまとめられたアルバムを見ており、この頃から美術に興味を示していたが、それは西欧の文化に対してであり東洋の文化についてはあまり関心を示さなかったという。

斎藤が作品を制作し始めたのは1918年、中学生時代のことである。当時14歳だった斎藤は、セザンヌやゴッホの作品を手がかりとして油彩による風景画や人物画を制作していた。<sup>2</sup>しかし当時から西洋美術の伝統的な教養の中に自己の表現方法を求めていなかった斎

藤は、1920年（当時16歳）に開催された「日本に於ける最初のロシア画展覧会」<sup>3</sup>においてダヴィート・ブルリューク（David Burliuk 1882-1967）<sup>4</sup>らの作品を見、さらに彼が実際に作画をする光景を偶然目撃したことにより、後の斎藤の制作の主軸となる「絵画におけるイリュージョンイズムの否定」<sup>5</sup>の思想を築く契機を得る。当時「絵というものは必ず対象があって、それを見て描くものだと思っていた」<sup>6</sup>斎藤は、この光景を「まるで原稿用紙に向かって筆を動かしている」<sup>7</sup>かのように感じ衝撃を受けるとともに、既成の絵画に対して強い疑問を抱くこととなる。以降、斎藤は絵画における新たな自己表現のあり方を模索し始めるが適切な方法は見つからず、絵画に対する強い懐疑心とともに自己の表現を美術だけではなく文学へも求めるようになる。そして「絵画では何も告白できない」<sup>8</sup>という絶望を感じた斎藤は、ついに美術による表現ではなく、文学による表現を主軸とすることとなる。しかし文学に傾倒しながらも、暇を見つけては「習慣的に手の動くままにたえず落書きのようなもの、あるいはコラージュのようなものを自由に描いて」<sup>9</sup>いた。こうして文学を主に美術作品を片手間に制作する中で、斎藤は文学から再び美術での表現へと舞い戻る一つの契機を得る。斎藤は、偶然にもある人物からヨーロッパの前衛美術に関する画集や雑誌を見せてもらうこととなり、そこで初めて触れたのが構成主義やダダイズムであった。もともと絵画に対する懐疑心から文学を志向した斎藤にとって、構成主義やダダイズムと出会ったことは改革に近いものであり、この体験が斎藤を再び美術の世界へといざなうのである。

こうして1930年ごろから本格的に制作を開始する斎藤であるが、彼の制作は過去の制作を何度も反復する傾向にあるため、非常に複雑で捉えにくい。そこで制作の内容に入る前に一度ここで大まかな概要を把握しておく必要がある。以下、作品の傾向別に分類し、時系列にしたがってまとめたものである。

- ①脱絵画的表現の時期（1936-1941）—「カラカラ」（図1）「トロウッド」（図2）など
- ②戦後の具象的表現の時期（1947～）—《あほんだらめ》（図3）《人間のいる風景》など
- ③合板レリーフの再登場（1950～）—《ゼロイスト》（図4）《ちんぴら》など
- ④具象的表現の時期（1951～）—《やじろべえ》（図6）《母と子》など
- ⑤抽象表現の時期（1957～）—《鬼》（図7）「ペインティング」シリーズなど
- ⑥ドリルを用いた抽象表現の時期（1960～）—《作品》（図11）《無題（赤）》（図12）など
- ⑦構成的な作品と合板レリーフの再登場（1964～）—《視差》（図1）など
- ⑧具象的表現による合板レリーフの時期（1966～）—「ハンガー」（図17）など
- ⑨「四つの点」（図2）「四つの位置」（図21、22）シリーズなど（1969～）
- ⑩再制作の時期（1973）—「カラカラ」「トロウッド」《ゼロイスト》など
- ⑪「反対称」シリーズ（図25-33）（1976～）
- ⑫「反比例」シリーズ（図26-39、43、59）（1980～）
- ⑬《内部》、「三角体」シリーズ（図40-42、44、45）（1981～）

⑭「複合体」シリーズ（図 46-50、52-58、62）（1983～）

⑮「Black Box」（図 60）「Link」「Bronze」シリーズ（1990～）

第一章では、①から⑩までの内容を取り上げ、作品の傾向について述べる。

絵画におけるイリュージョン性を否定するところを制作の原点としている斎藤の主な制作は、構成主義的要素を含むものから始まり、次第に平面を意識するような作品へと変換する。1936年に制作された《カラカラ》（図 1）は、構成主義的要素が顕著に見られる作品である。黒く塗った合板の上に球体、円環、板状、棒状などに形作られた木材を配置し、その木材のある部分からある部分へと絹糸が放射線状に張られ、さらにその放射線状の絹糸の一部がねじられている。一つ一つの要素が構成的に配置されたこの作品はデザイン性を強く感じられるが、機械的でそっけなく、その名のとおり「カラカラ」に乾いた印象を受ける。しかしどこか玩具のような印象も感じられ、その両義性が現実とは結びつかない不思議な雰囲気をかもし出している。

しかしこの構成主義的な作品を早くも脱したいという考えに到った斎藤は、1938年より「トロウッド」（図 2）シリーズを制作し始める。この「トロウッド」シリーズは斎藤の合板レリーフの作品を代表する作品であり、その内容は地となる白色の合板の上に赤、青、黒、白のいずれか一色に塗られた楕円や帯状に形作られた合板を配置したものである。初期の作品では画面内に着色された合板が納まっているが、徐々にそれらは外へと向かい、画面の枠をはみ出るように拡散されていく。この作品には、斎藤の色と平面への意識が表れている。色について、斎藤は「白・黒・赤・青が／私にとって色彩の基準であり／その他の色彩はその補助でしかない。」<sup>10</sup>と発言している。まさにその基準とする四色が用いられたこの作品であるが、刷毛目もなく均一に塗られた合板は、チューブから出されたばかりの絵の具のようであり、着色された合板としての「もの」というより「色そのもの」という印象が強く、色を具体物として提示する斎藤の思惑が感知される。そして平面に対する意識であるが、もともと絵画のイリュージョン性を否定するところを表現のはじめとする斎藤にとって、作品の平面性をどうするかは最も重要な課題であるといえる。斎藤はこの作品で、平面である合板を重ねることによってイリュージョンとしてではなく、現実空間の中での奥行きを示し、この平面に対する意識の現われが作品の形状をレリーフ状にしたと考えられる。その意図について斎藤は、「絵画のイリュージョンとしての空間を拒否したい」<sup>11</sup>という理由のほかに、「表面の拡がりということに関心がある」<sup>12</sup>と述べている。この発言は、後の作品が徐々に画面という枠から飛びだし、空間に出現するという斎藤の制作の変化の兆しを示している。「平面でありながら一方で平面を否定して」<sup>13</sup>いるこの作品は、斎藤の絵画に対する反発を表し「反絵画」という意識の形成を果たしたといえる。

しかしこの勢力的な作品制作は、戦争が本格化したことによって一度区切られる。

## 2) 絵画的表現

戦争によって区切られた斎藤の制作は、意外にも具象的な表現による絵画作品から始まる。1948年に制作された《あほんだらめ》(図3)は、斎藤の数少ない具象的絵画の一つである。この時期は、人間をモチーフとした具象的な絵画が数点制作されている。これらの作品の動機となったのは戦災である。戦時中東京に住んでいた斎藤は、日本橋の軍用石鹼工場の事務所で働いており徴兵されることはなかったが、毎夜空襲が続き作品制作のための材料も手に入らない中で、作品など作れるはずもなかった。そして戦後、斎藤が初めて制作したのが《あほんだらめ》である。珍しくキャンバスに油彩で描かれたこの作品は、戦時中も斎藤が絶えず冷静であったことを物語る。画面には抽象化された人や馬が戦火に苦しむ様が客観的に描かれ、その悲劇性をも抽象化したかのような描き方によって、悲劇がコミカルにさえ感じられるのである。喜劇的とも言えるこの作品は、その喜劇性ゆえに見るものに不気味さを感じさせるとともに、斎藤の戦争に対する冷ややかな視線を感じさせるのである。

具象的な絵画制作を行っていた斎藤であるが、ここで一度合板レリーフの制作を手がけている。しかしその作品数は少なく、その後すぐに絵画の制作に戻るため、あえて別の項目として取り上げずにこの項目の中で作品に触れたいと思う。

1950年に制作された《ゼロイスト》(図4)は、戦前の「トロウッド」シリーズ直後に制作された《作品》(図5)に通ずるような作品である。この《作品》は戦時中、作品制作の材料が集まらない中でやっと見つけてきた板に穴が開いており、その穴を活かそうとして作られたのが発端である。《ゼロイスト》は「トロウッド」同様、合板を用いたレリーフ状の作品であるが、白く塗られた土台である合板の上に黒く塗られた合板を重ねたものを地(じ)としている。そしてその黒い板には「トロウッド」には見られなかった穴があけられ、その上にさらに自由な形に切り出された合板が配置されているため、「トロウッド」が白い地を基盤として板を凸の方向に貼ったものだとすれば、《ゼロイスト》は地の上の板を基盤とし、凹と凸の両方向に画面を作った作品であるといえる。

次いで斎藤は《やじろべえ》(図6)などの作品を制作する。前者は《ゼロイスト》と形状が似ているが、後者は地となる白く塗られた合板の上に、黒く塗られた帯状の板が斜めに交差するように組み合わせて配置され、画面の左上には、地である白い合板に数箇所穴があけられている。この《やじろべえ》は、「トロウッド」の画面よりも空間の使い方に開放感を感じることができる。斜めに交差された板は、アンバランスとバランスを同時に画面に出現させ、それらがつりあうことで画面に緊張感や動きをもたらしている。これらの作品に共通する特徴は、画面の色が白と黒のモノクロームであるという点である。それまで制作されていた絵画による多彩な表現から一変したモノクロームの使用、そして平面としての絵画からレリーフ状の作品への変化は、斎藤が戦災によって途切れた制作の流れを、



一度ゼロの地点へと戻そうと（あるいは進めようと）したことの現われである。「反絵画」をコンセプトとして戦前に作られていた《作品》と同様の作品を作り、あえて《ゼロイスト》と名づけたことは、斎藤が絵画の否定という原点に立ち返ったのだと考えることができる。

こうして再出発を果たそうとした斎藤であるが、1954年に奇病を患い、またもや制作を断念することとなる。療養のために当時診療所を開いていた知人の住む千葉県浦安市へと身を寄せた斎藤は、回復ののち、1957年に《鬼》(図7)を制作する。《鬼》は第4回日本国際美術展に出品され「K氏賞」を受賞した作品であり、この賞をきっかけに斎藤は注目を浴びることとなる。斎藤は《ゼロイスト》でのレリーフ作品の後、この作品で再び絵画に戻る事となるが、しかしこの《鬼》において、絵画であるかレリーフであるかという表現方法の違いはもはや問題にならない。この作品は合板に油彩で鬼と思われる図像が赤と白を基調に描かれているが、上下で図像が区切られており、上部は背景が白・図像が赤なのに対し、下部は背景が赤・図像が白で描かれ、図像が反転したような画面である。この背景というのも説明のために仮につけたままであり、一見すると赤と白の図像によって画面が区切られた、背景を持たない絵画のようである。これは絵画のイリュージョン性を持たない絵画であり、この《鬼》が絵ではなく記号であることを思わせる。この《鬼》の堂々としたフォルムは、絵画という領域を超えて強力な存在感を示し、斎藤の完全復活を示すかのようである。

これら戦後に作られた作品を通し、斎藤は自らを再生させる。戦災と病魔による二度の妨害を受けながらも、斎藤の表現に対する欲求が消えることはなかった。何度も原点に立ち返り自身の制作を確かめることによって、戦災や病によって断ち切られた時間を取り戻し、斎藤はここから再び表現の上で生き返るのである。

そして《鬼》の制作後、斎藤は合板を基地とした絵画制作の時代へと突入する。「作品」シリーズ、《青の跡》(図8)、「絵画」シリーズ(図9)などのこれらの作品群は、文字のような表現から始まり、次第に文字のようなイメージが解体され拡散し多様な表現へと変化していく。《鬼》から始まった文字のようなイメージは、日本の伝統を意識し始めたことの現われであるといえる。斎藤は確かに戦前には意識しなかった日本の伝統というものを戦後意識し始めたということを発言している。

これらの作品で斎藤は、戦時中から鬱屈していた表現への欲求を晴らすかのように思うままに筆を動かし、画面に文字とも記号ともつかぬ図像を表出していた。斎藤としては珍しく多色の絵の具を用いており、表現に対する強い執着心が伺える。斎藤はこれらの作品数点を1960年に開催された第30回ヴェネチア・ビエンナーレへと出品し、自身も渡欧している。そこで斎藤はフランスに滞在した際にある建物の石壁を撮影した写真(図10)を持ち帰る。その壁は、人為的か自然かはわからないが、線状に削られたようにつけられた傷があり、その描線のような傷は、まるで後に斎藤がドリルを用いて制作した作品のそれであった。この体験は斎藤を新たな制作へと展開させる。

### 3) ドリルの時代

1960年、療養の地浦安から再び東京へと戻った斎藤は、新たな試みを開始する。

斎藤は絵筆を電気ドリルに持ち替えて、使い慣れた合板へと立ち向かう。あらかじめ下書きを施した合板に、ドリルで線をえぐり描く(図11)。斎藤がドリルでの制作を選んだのは、自らの意図のほかに意思と反する要素を作品に取り入れることで、自己と作品との距離を図ろうとしたためだと考えられる。この自己と作品の距離の関係は、斎藤の制作にとって重要な位置を占める。一見、自己の感情をぶつけるかのように見えるドリルでの制作であるが、斎藤はこれらの作品をただの行為性の表出としての作品にとどめてはいない。ドリルによって荒らされた画面に油絵の具を塗りつけることで、その行為性を画面の奥に押し込めており、そこに斎藤の作品に対する冷静さを見ることができる。この絵の具による修正を行うことで、自分の意図しない形と意図した形を画面に両立させ、自分と作品との距離を図っているのである。

斎藤はアンフォルメル時代の、絵画的なイリュージョンによる画面の凹凸を、ドリルによって開けられた溝の実際の凹凸として表しなおす。また、さらに多彩から単色へ戻った色彩が、画面の表面を覆うことで作品がものであることを強く主張するのである。そしてドリルの痕跡は次第に消え去り、反対にレリーフの時代に見られたような、着色され、楕円や帯状に形作られた合板が、画面に堂々と現れる。斎藤はここで再び平面との葛藤を開始するのである。

ドリルによる描線が消失し始めた作品は、反対に「トロウッド」に見られるような平面への意識が主体となって画面に現れる。その意識された平面は、まず絵の具によって描かれた色面として表される(図12)。それまでほとんど単色で塗られていた画面が、赤く塗られた画面の中に白く方形を描くなど、二色の絵の具で区切られるようになる。さらにその色面は絵の具から合板によって表現されるようになり、次第にレリーフ状の作品と化していく。また、ドリルによる線條もそれまで見られなかった規則性が現れ始め、短い線が羅列されたものや、渦巻きやジグザグの線、さらには文字や記号のような線が画面に現れ始める(図13)。これらの変化から推測されることは、斎藤のドリルに対する慣れである。自分の意図しない要素を画面に取り入れるために用いていたドリルによる線條が、次第に自分の意図するように扱えるようになったことは、斎藤が求める作品との距離を保つという考えに反する。そのために、ドリルによる線條は次第に消失していったのだと考えられる。

絵の具を塗ることで表されていた面を、合板による現実空間の面として画面に取り入れることで、もう一度原点に戻った斎藤は、新たな方法を持って平面へと立ち向かう。その作品が1964年から制作された「作品」(図14)シリーズである。このシリーズは、レリーフ状であるために「トロウッド」に類するともいえるが、白い合板の地の上に配置された合板の形は「トロウッド」に見られたような規則性を持たず、その形は実に多様である。

この作品群の特徴は、合板を面として見せると同時に様々な形に切り取られた合板同士が作り出す隙間を線として見せている点である。この隙間は、ドリルの時代に見られた線条を合板の組み合わせによって表した形であるとも考えられる。切り取られた合板の隙間によって表されたそれらの線は、ドリルで描かれた線条よりも、ものとしての存在感を強く感じることができる。「トロウッド」では合板同士の連なりが単調で、合板の形状も楕円や帯状、またはスノコのように整列された形であったが、この作品では合板の連なりが複雑になり、合板同士の間に見られる意図された隙間が全体に動きを与えている。そしてもう一つの特徴は、着色された合板のところどころにドリルによる引っかき傷が見受けられることである。この傷によって、これらの作品には「トロウッド」には感じられなかった斎藤の落書きの様な手の遊びを感じることができる。ここに斎藤の平面に対する新たな試みが見受けられるが、特に展開を見せることはなく、ドリルの跡はその後完全に消失する。

そして、合板の並列によって作られた隙間は、線という役目を終え、再び余白として画面に現れる。その作例が1964年に制作された《視差》(図15)や、1965年に制作された《作品2》(図16)である。線としての隙間は合板によって表された面を引き立てる余白となり、画面に空間の広がりをもたらす。しかしこれらの作品にはそれまでに見られなかった新しい要素が現れている。《視差》は、土台となる白い合板の上に黒く塗られた合板が画面の上部に帯状に、そして中央部分に二つの円のように配置されている。一見今までの作品の形状と同じように思われるが、この作品にはその二つの円にまたがるように小さな板が配置されている。この小さな板は、二つの円を繋ぐ役目を果たしており、円が繋ぎ留められているという状態を示唆する存在として画面に登場している。さらに翌年制作された《作品2》にも同様に状態を示す表現が見られる。この作品は、画面の左右側面に黒く塗られた帯状の合板が配置され、その合板の間に方形とも円とも言えないいびつな形状の合板が三つ、挟まれるように縦に並べられ配置されている。この三つのいびつな合板にはそれぞれ一筋だけ切れ込みが入っているが、一番下の合板はさらにその切れ込みが側面の帯状の合板から伸ばされた枝のような細い板に引っかかるように配置されており、ここにも「引っ掛けられている」という「状態」の提示を確認することができる。斎藤は、前作に見られた合板による隙間を余白へと転換し、合板を図と地の関係として配置するにあたって、それまで見られなかった合板同士、つまり図同士の関係性を意識し表現し始めたのではないかということが、これらの作品から推測することが出来る。こうして新たな試みを開始した斎藤は、次の作品において更なる展開を見せるのである。

## (2) モノへの意識

### 1) モノと状態

1966年から1968年にかけて、齋藤はそれまでの作品とは一変した、具象的とも言える合板レリーフの作品の制作を始める。それらの作品は「ハンガー」「ペンチ」「クレーン」など、タイトルにおいても具象性をほのめかしている。これらの作品は、齋藤によれば《やじろべえ》の制作に関わる作品であるということである。《やじろべえ》では、その名の通り形のアンバランスなバランス、均衡や拮抗をイメージさせるような画面が合板によって表現された。その《やじろべえ》とこれらの作品を比較すると、確かにその構造の面を通じるものがある。《ハンガー》(図17)は、中央に穴の開いた歪な横長の長方形に切り取られた合板を、釘のようなものに引っ掛け、その釘一点を軸としてバランスをとっているような形状である。《ペンチ》(図18)は実際の工具のように切り取られた二枚の合板を、ネジを模した合板を主軸とし、「稼動」を発想させるように構成された作品である。《クレーン》(図19)は、クレーンの先端である「ものを引っ掛ける部分の形」に切り取られた合板が上下に配置され、互いを引っ張りあうように構成された作品である。これらのことから想起される齋藤の新たな考えは、ものとの関係の提示であり、ここにおいて齋藤の関心が平面性よりも、ものとの関係に向けられたことがわかる。齋藤はこれらの作品で「引っ掛ける」「引き合う」などのもの同士の状態を、工具などの実際にあるものの形をかりて示しているのである。そのためタイトルによって想像される作品の具象性も、ペンチを模した形を表現しているのではなく、ペンチの仕組みを表現し提示しているという意味で用いられるべきであろう。

さらにその「ものとの関係性の提示」は、次の「四つの点」(図20)シリーズにも引き継がれる。この作品は着色された合板の上に丸く切り出された四つの合板をサイコロの“四の目”のように配置したものである。ここで前作に見られたものとの関係の提示は、その状態だけが抽出され提示される。つまり、前作では工具の仕組みや形態(構造)を借りることでものとの関係を示していたが、この《四つの点》においては“四つの点”が平面から突出している状態のみを提示しているということである。その「ものとの状態の提示」が「状態のみの提示」となったことは、作品を囲う枠組みが消失したことにも表れている。作品を囲っていた枠から抜け出し、空間に“状態”という表現だけが出てきたことで、これらの作品はレリーフというよりも壁にかけられた立体作品であるということが出来る。これまでレリーフ状の作品を作るに当たって、絵画のイリュージョン性の否定や画面の拡がりをいわばモチーフとしてきた齋藤であるが、この作品によって初めて作品を直接平面に表現することを意識し始めたのではないかと考えられる。さらにこの《四つの点》には“手の跡”が全く見られず、ほとんど工芸的なフォルムを呈している。その工芸的なフォルムは1972年に制作された「ウェイヴ」シリーズによって顕著となる。この作品はタイトルのように合板を波立たせるという高度な技術が用いられ、二枚に重ねられた合板の一枚がめくれるようにウェイヴしており、もう一枚の合板はそれを支える土台の役割を果たしている。なお、「四つの点」に見られた状態の提示は、この作品において「ウェイヴした状態」として表わされている。

「ペンチ」「ハンガー」「クレーン」を経て、作品の表現をものの状態を示すことに変化させた斎藤であるが、その思想はさらに変化し続ける。その出発は「四つの位置」シリーズ（図 21、22）の制作で始まる。この作品は「四つの点」を飛躍させた作品であり、同様に“四つの点”を平面から突出させた「凸型」の合板と、反対に合板に“四つの点”をくりぬいた「凹型」の合板を対にした作品である。このシリーズは、くりぬかれた“四つの点”が完全に穴をあけられ底がない状態のものから、底がある形態へと変化し、また、“四つの点”の大きさや間隔のあけ方を少しずつ変化させるが、基本的な形態は変わらないまま連作される。斎藤は「四つの点」が対になったこの作品において、プラスとマイナスの関係を意識し始めたのである。そして次に制作されたのが「PN」シリーズ（図 23、24）である。「四つの位置」では凹凸が“点”つまり丸の形でのみ表現されていたが、このシリーズでの合板は、方形やかまぼこ形に凹んだり飛び出たりしている。「PN」とはポジとネガ、ポジティブとネガティブの頭文字からとったタイトルである。これら「四つの位置」「PN」両シリーズから顕著となった新しい概念は、「対」であることである。両シリーズの作品はともに凹凸の関係を示しており、さらにそれらは重ね合わせることが可能であることを容易に想像させる。この「対」に関する思想は次の「反対称」の作品へと受け継がれ、そこで更なる発展を遂げるのである。

## 2) 再制作

1973年、これは「四つの位置」や「PN」などの作品が制作された年であるが、この年は斎藤にとって長い制作期間における大きな節目となる再制作を行った年でもある。この再制作は、後の作品を展開する上で重要な役割を果たすこととなる。

これまで、斎藤の1970年代前半までの制作の流れを確認してきたが、一貫してみるとその制作された作品は木材が用いられたものが多いことがわかる。まず構成主義的な作品「カラカラ」の制作、および実際の板を用いて画面に奥行きを持たせ平面であることを平面を用いて否定した「トロウッド」の制作、そのレリーフに穴をあけることで凹凸を表現した《ゼロイスト》などの制作を、絵画のイリュージョン性を否定するという斎藤の理念で一括りにすることができる。するとその後の作品である《視差》「ハンガー」「四つの点」「ウェイヴ」などの、ものの状態や状況、対象性に対する意識から空間への意識へと、制作の理念を変化させていく流れを確認することが出来る。これによって明らかとなるのは、斎藤の制作に対する反絵画という一貫した考えである。戦後に起こった絵画の時代は、斎藤にとって戦争により降りかかった困難を払拭し、新たに表現の上で生き返るための作業であり、自己表現の表出の場であった。

では、再制作が行われたその理由は何だったのだろうか。事の発端は、この年に東京画廊において斎藤の大回顧展の開催が企画されたことによる<sup>14</sup>。この回顧展において、東京

画廊は戦災による消失や紛失によって現存していない過去の作品を再制作するよう齋藤に依頼した。この依頼を受け、齋藤は残された写真と記憶を手がかりに再制作を開始し、作業には大学で教鞭を振っていた時代の教え子たちが助手として借り出されている。制作された作品は、1936年から1950年に作られた作品で、「カラカラ」「トロウッド」《ゼロイスト》などが該当する。しかし再制作といっても、齋藤はそれをただ単に写真や記憶をもとに忠実に復元するだけにとどめなかった。彼はオリジナルである過去の作品の理念を、現時点の制作理念をもって再考し、再制作するのである。レプリカや復元ではなくまさに再制作品なのである。そのため、オリジナルの作品で使用された材料をそのまま採用しなかったものも多く、たとえば「カラカラ」で用いられていた絹糸はナイロン糸に置き換えられており、それどころか「トロウッド」においては着色されていた色どころか構図さえ変えているものも存在する<sup>15</sup>。このことから、この再制作が復元としてなされていないことは明らかであるが、齋藤はなぜ過去の作品を完全に再現しなかったのか。

絵画の時代における絵画作品を除けば、齋藤の作品制作に取り入れられている理念は一貫して反絵画である。そのため、彼の制作はこの理念を軸として様々な実験が行われていたということが出来、それが1970年代前半の制作と再制作を行った作品とをつなげている要因であると考えられる。齋藤は過去の作品を再現するのではなく、あえて過去の作品のコンセプトを用いてこの時代の齋藤が作りうる作品として制作した。つまり、過去の作品におけるコンセプトを再び呼び起こし、現在の制作に還元することの出来るこの再制作という方法を利用して、今までの作品の総括を行ったと捉えることができるのである。そしてこれを裏付けるかのように、この再制作の後、齋藤の作品は新たな展開を見せるのである。

## 第二章 斎藤の立体空間における制作

### (1) 平面空間から立体空間への表現

#### 1) 「反対称」シリーズ

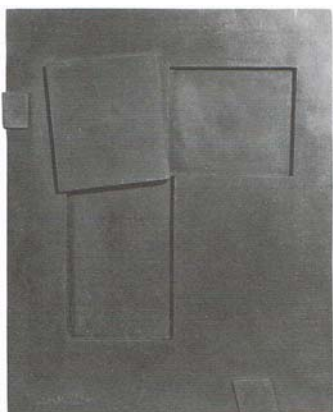
それまでの制作の総括として再制作を行った後、斎藤の新たな試みとして制作されたのが1976年から多作される「反対称」シリーズである。この作品は、その素材別に木材(図25)、紙(図26)、鉛(図27、28)の三種類に大きく分類することができるが、紙や鉛の作品は少なく、木材による作品が大半を占めている。これまでの作品を見てもわかるように、斎藤の作品は木材によるものが多い。したがって本稿では、この「反対称」シリーズにおいて、主に木材を素材としたものを取りあげ、論を進めることとする。その木材による作品の基本的な構成は、板が並列するように組み合わせられた平面と、その上にそれらと交差するように打ちつけられた板、そして並列された板もしくは打ちつけられた板に紛れ込ませるように配置された木材とは別素材の板を組み合わせ、構成されている(図25)。



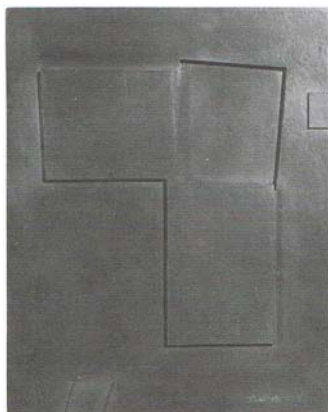
(図25) 《反対称「交叉」》



(図26) 《反対称 対角線》



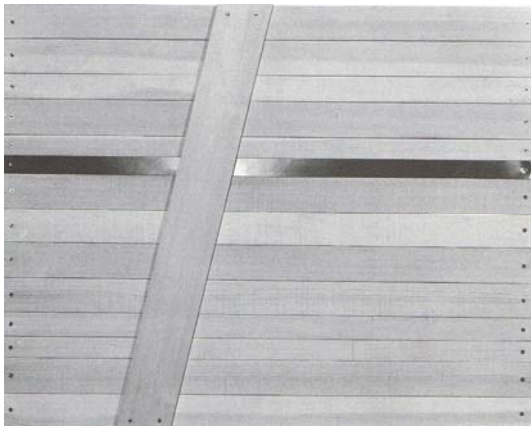
(図27) 《反対称》



(図28) 《反対称》

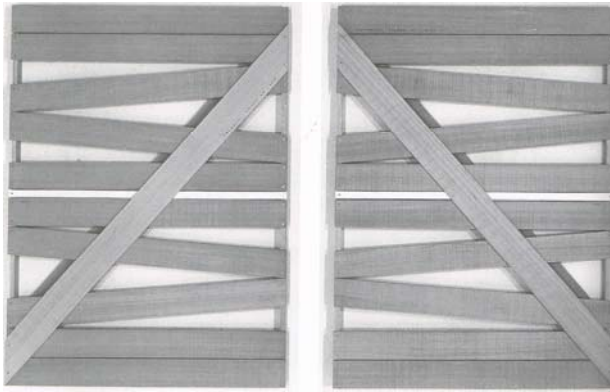
では、この「反対称」シリーズに見られる斎藤の新しい試みとは何か。このシリーズにおけるこれまでの作品と異なる特徴は、使用されている木材の材質をそのまま提示していること、そして今までの作品に見られた作品を形作る枠組みもしくは土台が消失したことの二点である。まず一つ目の使用されている木材の材質の提示についてであるが、これまで作品に使用されていた木の板は、全て着彩が施されその表面の質感が隠されていた。しかしこの「反対称」では表面に薄くニスが塗られるのみで木の板の材質が明示され、木目も見えたまま使用されている。これはなぜか。斎藤は《反対称》を制作する直前に《トリアイズ》(図 29) という作品を制作している。この作品は、その性質が良く似ているために「反対 2 称」の前身となるものであると考えられるが、ここで注目するのはそのタイトルである。「トリアイズ」というタイトルは英訳で「TREE EYES」と表記される。これを直訳すると「木目」であり、“木目”を意味することがわかる<sup>16</sup>。したがって、この作品において斎藤は木目という木の材質を強調していると推測できる。また、斎藤は「反対称」について、「荷物を運ぶときの梱包」から発想を得た<sup>17</sup>と述べており、作品には梱包に使用されるものと同様のスプルス材が用いられている。この「梱包」について斎藤は「あれぐらい木の機能をうまく使っているものもない」<sup>18</sup>として、ものを包むために組み立てることも取り外すことも容易に行うことが出来るその利便性に、木材の特質を見出している。さらに、前作の「四つの位置」「ウェイヴ」では、作品はものの状態を提示するものとして表現されていたが、この制作に関する考えを「反対称」の作品に反映させると、その関係性を板の並列の上に配置された交差する板に見ることが出来る。この交差する板は、並列された板を繋ぎとめる(固定する)役割を持っている。この繋ぎ役の板は、《視差》(図 15)においてすでに例を見ることが出来るが、《視差》の繋ぎ役の板が部分的であるのに対し、「反対称」の板は並列された板の全体にわたっているため、作品を構成する要素としてその主張を強めていると考えられる。さらに「反対称」の繋ぎ役の板は並列された板が表わす平行線に対して垂直なものほとんどなく、交差するように斜めに配置されているために不安定に感じられ、その不安定さから“仮留め”であることを意識させられる。このことにより、「反対称」は交差する板の存在によって梱包の役目である「仮設として留められている」という状態を提示していると考えることができ、そこに前作とのつながりを見ることが出来るのである。これらのことから、「反対称」において木の板の材質を隠すことなく、ほぼそのままの状態で用いた点に、斎藤の制作に関する新たな考えが潜んでいることが推測される。





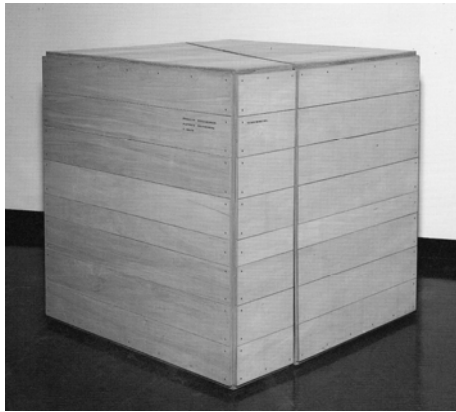
(図 29) 《トリ アイズ》

次に、二つ目のそれまでの作品に見られた枠組みもしくは土台が消失したことについてである。この「反対称」シリーズの木材による作品は、さらに①面として並列された板が隙間なく並べられているもの(図 25)、②面として表された板がスノコ状に隙間を空けて並べられているもの(図 30、31)、③板を並列して作った平面を一面とした多面体である立体として表わされたもの(図 32)の三つに分類することが出来る。①は並列された板が垂直方向や水平方向、さらにその並列された板による面の全体像が四角形、平行四辺形、多角形の形状をしており、それらを囲む枠組みや土台は存在しない。②は、並列された板の面に隙間があるため、それらの板をまとめるために背面に木枠が存在するが、あくまで作品の形を維持するためや、作品を壁に設置するために取り付けられたものであり、それ以前の作品に見られるような額縁としての役割を果たす枠組みや土台とはその存在の意味を異にしている。藁科氏は著論「「反対称」について」の本文中で、《反対称》以前の作品である「トロウッド」に見られる「箱縁」(筆者における枠組みと同義)と「反対称」に見られる「木枠」を比較した際、「トロウッド」の「箱縁」は「従来の絵画にとっての額縁や彫刻の台座となんら変わるところがない。」<sup>19</sup>ことに対し、「反対称」の枠組みは、「あくまで「もの／物質」である作品の骨格として存在(もしくは機能)しており、そこから逸脱するような性格はない。」<sup>20</sup>と述べ、それまでの作品に見られる枠組みと「反対称」における枠組みの違いを指摘している。



(図 30) 《反比例 対角線 No. 1》(写真左)

(図 31) 《反比例 対角線 No. 2》(写真右)



(図 32) 《「反対称」正六面体 プラトンの多面体》

しかし、枠組みが消失したことについては、すでに前作の「四つの点」「ウェイヴ」などにもその例を見ることができる。では、枠組みの消失について、それらの作品と「反対称」に違いはあるのだろうか。

まず、枠組みが消失するとはどういうことなのか。これは現代美術の流れの一つに見られるイリュージョニズムからリテラリズムへの転換<sup>21</sup>において、作品が作者のイメージを表すためのイリュージョンであるという考えから、作品は現実空間に存在する物体としてのものであるという考えに至ったという経緯が存在するが、この経緯は、斎藤の作品の枠組みが消失した経緯にも当てはまると考えて差し支えないだろう。枠組みが存在していた「トロウッド」は、板という平面を重ねることによって実際に奥行きを出し、絵画のイリュージョンによる凹凸の表現を否定していた。しかし、板がものとしての凹凸を示しているのは枠組みの中の現象であり、イリュージョンの否定は作品を囲う枠組みによって内側に閉じ込められることで現実空間において成立していない。つまり、板がものであるということが枠組みの中でしか保障されていないということである。いくら枠組みをこえて拡がるように板を配置しても、それらは枠の中での現象であり、現実空間に拡がることはない。上記で藁科氏の指摘している通りである。次に、枠組みの消失した「四つの点」「ウェイヴ」についてであるが、これらの作品は枠組みが取り払われ、それぞれの作品が提示す

る「状態」が壁に直接表されている。しかし「四つの点」は、板の表面である平面を土台とした上に“四つの点”が突出しており、「ウェイヴ」も同様に“ウェイヴ”している板を支えるように、その後ろには土台としての板が隠されている。したがってこれらの作品は、枠組みは消失したものの、作品の形を規定する土台が存在するために、現実空間に完全なものとして出現しているとは認識しにくい。では「反対称」はどうか。作品の枠組みは消失し、さらに作品の形を規定する土台も見受けられない。このことに関して藁科氏は、「「トロウッド」の箱縁は、内側が周囲の空間、現実の空間と連続しているのではなく、それを遮断して、作者の観念としての空間を三次元の空間に生み出す機能を負」<sup>22</sup>うのに対し、斎藤は「「もの／物質」である「反対称」が「トロウッド」のような観念的空間に存在することを排し、「物体としての凹凸」を現実の空間に展開させることに成功した」<sup>23</sup>と述べている。つまり「反対称」は、現実空間と作品の持つ空間を隔てる枠組みを取り払うことで、現実空間に展開されることを可能にした作品なのである。

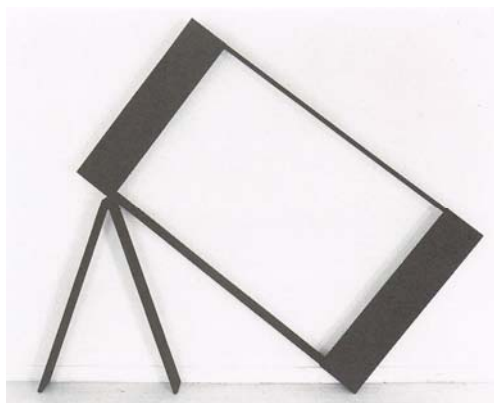
しかしここで藁科氏の言う「観念的空間」について考察する必要がある。上記の引用から、「観念的空間」とは、「作者の観念としての空間」のことであり、それを「三次元の空間に生み出す機能を負」うのが「箱縁」である。そして、さらにその「観念的空間」を成立させている場所が、壁なのである。作品は壁に掛けられることによって「箱縁」の中の「観念的空間」を「三次元の空間」に出現させることが出来る。つまり、壁は作品を「観念的空間」として成立させるための場所であり、作品は壁に依存することで成立しているのである。しかしこれらのことは「トロウッド」のような「箱縁」のある作品に言えることであり、「反対称」は「観念的空間に存在することを排」されているため、上記の事柄は該当しない。では「反対称」と壁との関係とはどのようなものか。「反対称」は作品から枠組みが取り払われたために、「観念的空間」ではないものとして現実空間に存在しなければならぬ。しかし、作品を作品として成立させるための場である支持体は、「トロウッド」などと同様に、壁という平面である。そのため、「反対称」は、壁に依存することなしに作品として自力で存在することを強いられることとなる。そこで斎藤が「反対称」において採用した方法こそが、作品を構成する木材の木目を消さずにそのまま提示することで、否応なしに作品を物質化することである。それまでの作品における物質性は、それが成立する場が作品を囲う枠組みの内であるか外であるかを問わず、作品における物理的な凹凸によって表わされていた。しかし、それらは作品の素材である木の材質を塗料によって消されることで、結局「観念的空間」に存在するものとして認識されざるを得なかった。ところが、木の材質をそのまま提示することによって、作品はそれが物体として現実に表れていることを観る者に簡単に提示することができる。斎藤は、これによって作品の展示される場がどこであっても、作品がものとして存在できるスタイルを確立したのである。さらに「反対称」は、上記に分類した②に該当する板の並列をスノコ状にした作品において、その隙間から作品の背面、すなわち壁を、作品と同時に見せることで壁面という現実空間を作品の一部として取り入れることに成功しているのである。これらのことから、「反対称」

は作品そのものが物質化されることにより、自立的に現実空間に存在するものとなった。つまり齋藤は作品をものとして提示することで壁から自立させ、作品を現実空間へ出現させることを実現したのである。ここにおいて齋藤が、壁に対する認識を変化させたということが明らかとなる。この点から、この作品において、素材の材質感をそのまま示すことのできる白木が用いられた理由が明らかとなるのである。

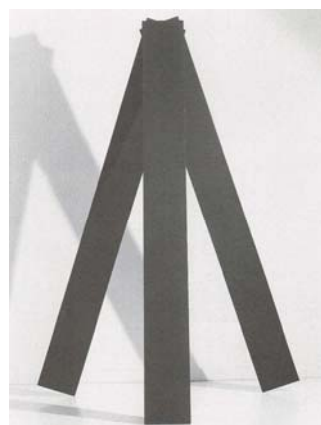
## 2) 「反比例」「三角体」シリーズ

齋藤の作品のもつ物質性は、徐々にその作品を囲う枠組みから抜け出し、壁という平面空間に表され、そして「反対称」において、ついに現実空間に存在するものとして表された。そのとき作品を展示する壁は、作品をイリュージョンとして成立させるための場ではなく、作品と現実空間を積極的に繋ぐための役目を果たしている。では、「反対称」以降の作品において、齋藤の壁に対する認識はどのように変化していくのか。

「反比例」は1980年に多作されたシリーズであり、今までの作品と同様に、やはりこの作品にも齋藤の新しい試みを見ることが出来る。まず作品の特徴についてであるが、前作の「反対称」がニスを薄く塗っただけの木材を使用していたのに対し、この作品では使用される木材がラッカーで黒く塗られており、木材の質感が消されている。そして作品の形状は、《反比例1》(図33)を例にとると、斜めに傾けられた長方形の木枠の一角が床面に接地し、その一角の向かいに対応する一角が、△型に支えあうようにして床に接地された二枚の板の頂点と接しており、それらの板が壁に立てかけるようにして設置されている。すなわち、今まで壁に掛けられて展示されていた作品が、壁に立てかけられ、立体作品のように床面に接地されているのである。この、使用された木材が黒く塗られたこと、壁に立てかけられ床面に着地したことの特徴がこの作品と前作までの作品の異なる点である。以下、「反比例」がこれらの特徴を持った理由について考察する。



(図33) 《反比例1》



(図34) 《反比例13》

まず、作品が黒く塗られたことについて、斎藤は「できるだけ物質感を消去して、つまりシルエットのようなものにしてしまいたい」<sup>24</sup>と述べている。確かに木材を黒く塗ることで木の質感を消されたこの作品は“影”のようであり、実体をあまり感じさせない。しかし、斎藤は前作の「反対称」で、作品をものとして現実空間に提示することを目指していたはずである。なぜこのような発想の転換が起こったのか。

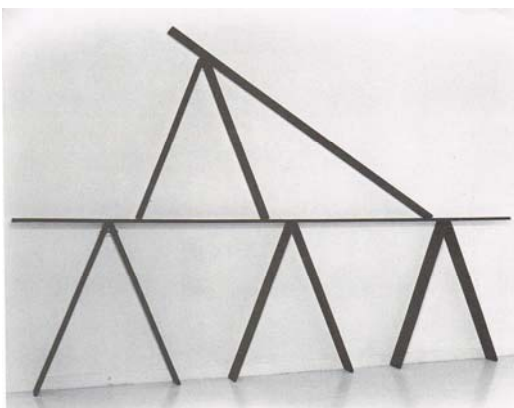
「反比例」は主に①壁に立てかけられたもの（図 33）、②壁に掛けられたもの（図 35、37）、③立体として自立したもの（図 34、36、38）の、三つの種類に分類することが出来る。まず、①の作品は「反比例」の中で、その作例が最も多い種類である。この種類は、壁に立てかけられながらも床に接地されているため、見せかけの自立をした立体である。②の作品は壁に掛けて展示されるが、作品を囲う枠組みや土台はなく、壁に掛けられた立体作品であると認識することができる。③の作品は、その他の種類とは異なり、壁から離れ完全に自立した立体作品である。



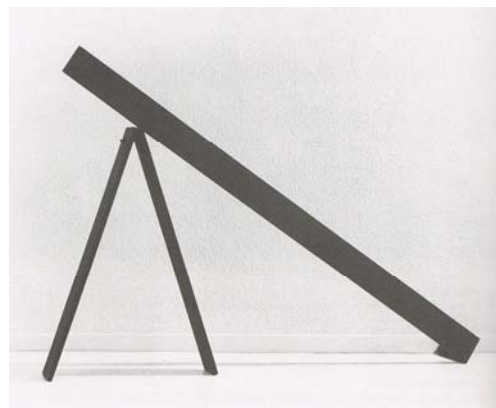
(図 35) 《反比例 4》



(図 36) 《反比例 8》



(図 37) 《反比例 9》



(図 38) 《反比例 11》

このように「反比例」において、作品の形状として壁から自立しているかどうかの違いがあるのは、斎藤が葛藤していた証拠であるといえる。その葛藤を《反比例 8》(図 36)、《反比例 9》(図 37)、《反比例 11》(図 38)の形状の類似性にみる事が出来る。これらの作品において《反比例 9》は《反比例 8》と《反比例 11》を立体的な表現から平面的な作品へと置換した形状である。この形状の変化は作品の観方、つまり作品が鑑賞する者にどのように観られるのかということに関係している。絵画のように平面的な作品は、正面から作品を観ることが前提とされる。しかし斎藤の作品は、「トロウッド」や「反対称」などに見られるように、その物質性が作品を囲う枠の内と外のどこに成立しているかはともかくとして、板の厚みという物体としての奥行きを確かに持っている。つまり、斎藤のそれらの作品は正面から観ることを鑑賞者に強いてはいないのである。このことを踏まえて《反比例 8》を見ると、作品の周りを歩き回るうちにある角度において《反比例 9》の下部の形に当てはまる形態を見つける事が出来る。さらに《反比例 11》も同様に見てみると《反比例 9》上部にその形を見つける事が出来る。よって、斎藤はこれらの作品を平面空間と立体空間の間を往来しながら制作していたと考える事が出来る。しかし平面といっても、今までの作品に見られるような板による平面を意味するのではない。「反比例」に見られる板の平面は、板の広い面を壁に対して平行に設置されたものと、垂直に設置されたものを組み合わせることで、ただの面としての板ではなく壁から飛び出た厚みを持つ面として表現されている。そのため、正面から見ると一枚の板が一本の線のように見えるのに対し、角度を変えると作品に奥行き(板の幅の厚み)を感じる事が出来るのである。すなわち、ここで言う斎藤の作品における平面とは、壁面のことである。作品を正面から見ると板が線に見えるように、作品が立てかけられている壁を地(じ)とすると板は線としての図であり、それを踏まえると《反比例 9》の平面的な表現から立体化されたものが《反比例 8》や《反比例 11》であると考えられるのである。そのため、これらの作品は立体なのか平面(線)なのかという混乱を観る側に与えるが、しかし、それこそが斎藤の求めていたことなのである。斎藤は「反対称」において、木の材質を表面化し、作品をものとして提示することで作品を現実空間に出現させることに成功した。しかし「反比例」において、それらは求められていない。斎藤は作品を物体であるものとして提示することを目指してはいないのである。つまり、そこに「反比例」に使用される板が黒く塗られた理由があるのであって、「反対称」のように木の材質を見せ、物体であることを前面に出すという方法を採用しない意図がある。木材を黒く塗りシルエット化することで、作品を立体とも平面(線)とも見る事が出来る。これこそがこの作品において斎藤が求めていた表現であることが理解できるのである。

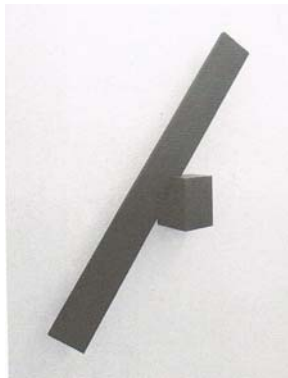
では、壁に掛けられて展示されていた作品が、壁に立てかけられ床面に接地するように展示されたことに関してはどのような理由が考えられるか。このことについては、作品と壁との関係が変化したことが理由として考えられる。壁に掛けられて展示される作品の場合、壁は作品をそれとして成立させるための場であった。それはさらに「反対称」におい

て、作品を囲う枠が取り払われ、物体であるものとして現実空間に出現することで、作品と現実空間を繋ぐ場として扱われた。しかし「反比例」において作品が床に着地することで、壁は作品を現実空間に現す場へとさらに変化するのである。

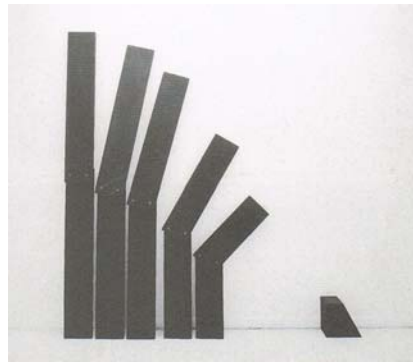
これらの壁に対する齋藤の認識の変化は、一見同じように見えるが、方向性が異なる。

「反対称」では、作品がものであることを主張し、壁面空間から独立しようとする働きが見られたが、「反比例」では、作品は黒く塗られることで自身の存在を極力消しながら壁という平面空間に存在するため、平面空間から独立するよりも平面空間にいかんして在るかを問うような働きを持っている。つまり、作品が壁面と対抗する関係から、作品が空間とともに（むしろ空間の中に）在るという相互的な関係へと変化したことが、これらの作品の違いなのである。そして、その変化を可能にしたのが作品を床に着地させるという方法である。床に着地した作品は、鑑賞者が立っている空間と同じ現実空間に立つ。すると作品はそれ自体がものであるかどうかは問われずに否応無しに現実空間に出現する。そのため、作品は実体のないものでありながら（実体のない状態を保ちつつ）現実空間のものとして存在する、という認識を観る者に持たせることを可能にしたのである。

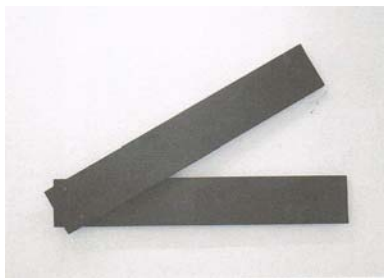
その「反比例」の次の作品として1982年から1983年に作られた「三角体」は「反比例」の形態をほぼ受け継いだ作品であり、用いられた板はやはり黒く塗られている。この「三角体」も形状別に、①壁に掛けられるもの（図39、41）、②壁に立てかけられるもの（図40）、③展示室のコーナーを使って展示されたもの（図43、44）の三種類に分類することが出来る。まず①の作品は、前作の「反比例」に見られた壁に掛けられた作品とあまり変わらず、むしろ《三角体H》（図39）と《反比例4》（図35）、《三角体J》（図41）と《反比例6》（図42）においては、作品の形態がそれぞれ同じであるように見える。次に②に該当する《三角体I》（図41）は、二枚の板が広い面をこちら側に見せながら縦一列にボルトで固定され、その固定された部分を基点に“くの字”に折り曲げられた板を一組として五組が並列され、一組毎に徐々に曲げられていく過程が表現されている。この形状から、ものの連続、経過のような“動く”という「状態」を感じることができる。そのため、この作品は「反対称」に見られる「仮設」の部分を強く引き継いでいるといえる。また、板の広い面をこちら側に見せているため、立体感をあまり感じさせないが、向かって右下に零れ落ちたように置かれた木の塊が立体としての一面を持つことを主張している。



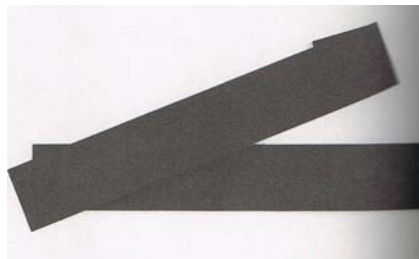
(図 39) 《三角体 H》



(図 40) 《三角体 I》



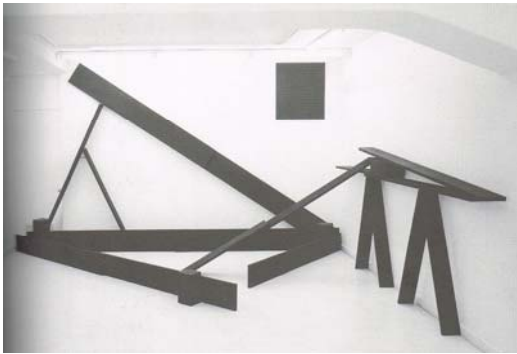
(図 41) 《三角体 J》



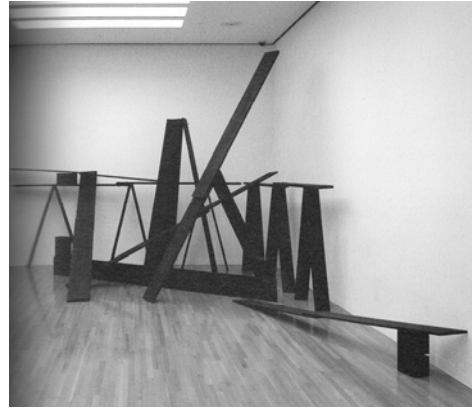
(図 42) 《反比例 6》

しかし、この「三角体」において特徴的なのはやはり③のコーナーを使って展示された作品である。この種類の作品は1982年に制作された《三角体》(図43)と、1983年に制作された《三角体T》(図44)がある。これらの作品は「反比例」の作品に見られた三種類の形態の作品を一度に組み合わせて展示したようなものであり、作品を展示する際に展示室のコーナーを利用し、使用する壁面を一面から二面に増やすことによって奥行きを感じさせる形態となった。その作品の奥行きを強調する要素として感じられるのは、展示室のコーナーを奥として、手前側に横たえている板である。この板の存在は、鑑賞者が立つ手前側と作品が立てかけられた壁のある奥側の関係を強く意識させ、作品の奥行きを強調している。さらに《三角体》では、横たえた手前の板から壁へと大胆に斜めに渡された板によって奥行きが強調されており、《三角体T》においてはさらにそれらの板が増え、板が錯綜している。





(図 43) 《三角体》



(図 44) 《三角体 (T型)》

この「三角体」にみられる展示方法は、奥行きを出すことに成功はしているが、手前に横たえる板は作品の持つ空間を規定し、観る者と作品とを隔てる役割を持つ。また、展示室のコーナーを使用することで、作品を観る角度が狭まり、観る位置が限定されている。このことによって、他の「三角体」や「反比例」よりも、奥行きが感じられるにも関わらず作品の持つ空間が窮屈に感じられる。

以上のことから、この作品において新しく意識されたのは作品の持つ奥行きであるといえる。「反対称」「反比例」「三角体」において、斎藤は平面である壁での表現から、徐々に現実空間である立体空間へと作品を出現させている。作品が表現される場所は一体どこに行き着くのか。次に制作される「複合体」がこれら今までの斎藤の作品の集大成となり、斎藤が作品に求めていた表現を明らかにする手がかりとなるのである。

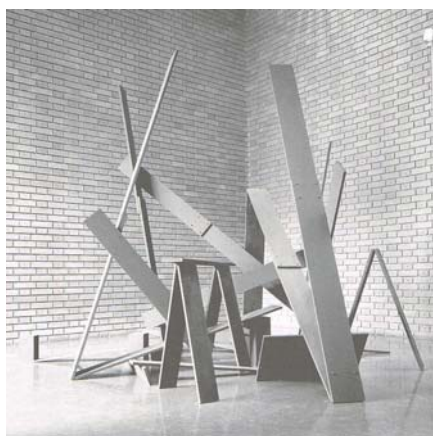
## (2) 立体空間での表現

### 1) 「複合体」シリーズ

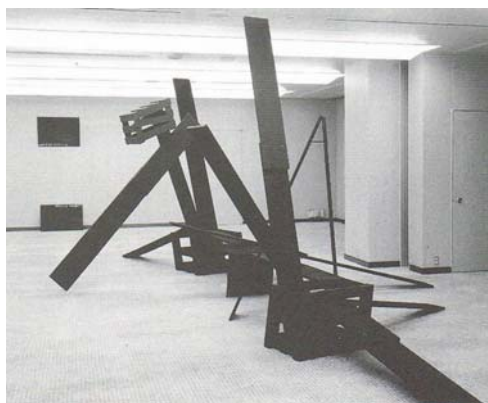
こうして「反比例」「三角体」シリーズを前身として制作されたのが「複合体」シリーズである。1983年より制作されたこのシリーズは、斎藤のこれまでの作品の集大成である。「反対称」シリーズにおいて、作品はものとして位置づけられ、作品が掛けられる壁は作品と現実空間を繋げる役目を果たしていた。「反比例」シリーズでは、作品は実体のないシルエットとしてのものであり、作品と壁の両者は絵画で言う図と地の関係となる。また、作品が壁に立てかけられることで壁自体が現実空間に存在する場として認識され、「三角体」では、さらに展示室のコーナーを使うことで作品に奥行きを加え、壁は空間を仕切る一つの平面となった。

このように、これまで様々な方法を用いられながら作品とともにあった壁であるが、この「複合体」においてそれは完全に作品から引き離されることとなる。このシリーズの第一作目として制作された《複合体 101》(図 45)は、壁から完全に自立し、立体空間に表現された作品である。その形態は、黒く塗られた板が支えあうように、あるいは錯綜するように組み合わせられ、一つの集合体となったものである。ここにおいて斎藤の作品は、鑑賞者の立つ現実空間に実体のつかめないものの状態のまま出現する。ここではその「複合体」シリーズについて、作品をその形状ごとに分類し、説明する。

「複合体」は、「反比例」シリーズの作品一つを単体とすると、それらが壁から離れ立体空間に集められた集合体のような形状のものと、単体またはセットで組み合わせられ、さらにそれらが壁に立てかけられているものと、立体空間に自立しているものとに分けることができる。



(図 45) 《複合体 101》



(図 46) 《複合体 301》



(図 47) 《複合体 501》



(図 48) 《複合体 95》

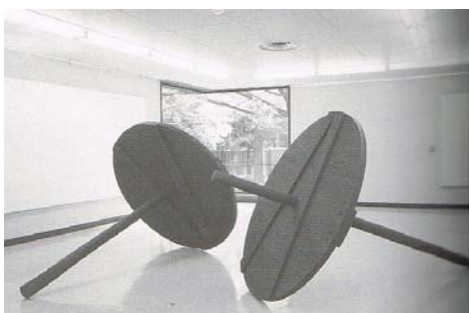
まず、集合体としての「複合体」は、《複合体 101》(図 45) 《複合体 301》(図 46) 《複

合体 501》(図 47)《複合体 95》(図 48) の四作品が存在する。既述したように、いずれも板が互いに支えあうようにして組み合わせられ、一つの板の集合体となっている作品である。

《複合体 101》は「反比例」に見られるようなΛ型に組み合わせられた板がちりばめられ、それらをまとめるように長い板が斜めに交差し、作品に全体性を持たせている。そのため、作品の周りを 360 度歩き回っても極端な構図の違いは感じない構成である。《複合体 301》は、Λ型の板はそれほど見られず、板の間に大きく隙間の開いた木の箱のようなものが登場し、《複合体 501》はΛ型の板が一部に集合され、作品に奥行きをもたらす「三角体」に見られたような長い板が登場する。これら二つの作品は《複合体 101》とその全体像が異なり、《複合体 101》を真上から見た場合、作品の全体が一つにまとまっているのに対し、《複合体 301》《複合体 501》は、それが細長く伸ばされ、一列に並んでいるような形状となっている。そのため、見る角度によって作品の奥行きを強く感じるような構成であり、作品から感じられる“動き”の要素も強い。また、《複合体 95》はΛ型の板がジグザグに交差したような形状になり、さらに板で作られた円盤の真ん中に棒が通されたこまのような形の物体が、円盤の円周の一点と通された棒の端の一点で支えられるように置かれたものが登場する。これはこの《複合体 95》の前に制作された《複合体 102》(図 49) から派生したものと考えられるが、この円盤型の物体によって作品に新しいリズムが生まれ、空間に働きかける力に変化が与えられている。この円盤型の物体については次の段落で詳しく述べることとする。

次に単体としての「複合体」であるが、それらの作品はさらに円盤型の物体を含むもの、箱型の物体を含むもの、そして単体がセットになって展示されているものに分類することが出来る。円盤型の物体を含む作品は、《複合体 102》(図 49)《複合体 601》(図 51) であり、上記したように、板を張り合わせて作られた円盤の中心を貫くように棒が一本通されたものが登場する。《複合体 102》ではその物体が二つ、位置をずらして向かい合うように設置され、傾けられた円盤部分は壊れた車輪のように上を向いている。この作品は板のみの作品よりも、円盤という大きな平面が空間を遮るように直接働きかけて(拮抗して)いるため、作品の周囲の空間が活発に(積極的に)感じられる。しかし、この円盤という他の作品とあまりつながりを感じられない表現は何故出てきたのであろうか。それは、斎藤が 1970 年代にエジプトで撮影した一枚の写真(図 50) に発想のきっかけを見ることが出来る。その写真は小高くなった丘を下の角度から撮影したもので、右上には民家のような石造りの建物、左上にはロバが一頭、手前側には丘に座っている子供、そして画面の中央に壊れた水車のような円環状の物体の中心に軸のように太い丸太が取り付けられた物体が、打ち捨てられている光景が写されている。この中央に写っている物体が、斎藤の《複合体》の円盤状の物体ととてもよく似ているのである。写真の中の水車のような物体は、円環状の部分が傾いていることで青空に向かって存在を示しているかのようであり、その姿から受けるのは物体が空間に拮抗することで発せられるその場の緊張感である。この空間に拮抗する姿が《複合体 102》を思わせるのである。また《複合体 601》は、作品の展示

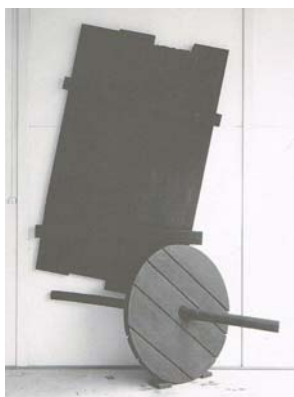
に壁を使っており、板で作られた長方形の平面が壁に掛けられ、その下に置かれた円盤状の物体は、中心を貫く棒の先が壁に接するように設置されている。この作品の円盤部分は、中心を貫く棒を等分する位置に配置されており、他の作品と比べると円盤状の物体はあまり存在感を示さず、長方形の板が現す平面と円盤の持つ立体感が壁面と立体空間によってうまく融合していると感じられる。そのため、《複合体 601》では、円盤状の物体が壁と空間を繋ぐ役目を果たしているといえる。



(図 49) 《複合体 102》



(図 50) エジプトの写真



(図 51) 《複合体 601》



(図 52) 《複合体 103》

また、箱型の物体を含む作品は、《複合体 103》(図 51) 《複合体 301》(図 46) である。《複合体 301》については集合体としての《複合体》について言及した際にすでに述べているが、これらの作品には板同士の隙間が大きく開いた箱型の物体が、作品を構成する要素の一つとして登場する。《複合体 103》は、その箱型の中に板が数枚差し込まれ、その差し込まれた板の一枚に一回り小さな箱を上から被せている。また、既述の《複合体 301》は、作品を形作る集合体の先頭部分に位置するΛ型の板の一边が伸ばされ、その先に小さな箱型が被せられており、さらに床に縦一列に間隔をあけて置かれた箱型には、その板の隙間に突き刺さるようにして上や横の方向から板が差し込まれている。これらの作品に見られる箱型から感じられるのは、ものの塊という存在感や、箱が地面に置かれているという充

実感（安心感）である。しかし、箱型から感じる塊であるという存在感は、箱型が隙間を開けて作られているために開放感も同時に含んでいる。

そして、単体としての「複合体」がセットになって展示される作品は、《複合体 104》（図 55、56）である。この作品は床に表現されたものと立体空間に表現されたものの二つがセットとなっている。この作品については次の項目で詳しく述べたいと思う。

そして壁に立てかけられたものが《複合体 106》（図 53）《複合体 701》（図 54）《複合体 502》（図 55）の三作品である。《複合体 106》は《反比例 1》に、《三角体》に見られた奥行きを示すような壁に向かって斜めに立てかけられた板をプラスしたような構成である。《複合体 701》は壁に直方体の木の塊を、底面（面積の狭い面）が壁に接するように取り付けられ、その直方体に立てかけられるように三枚の板が設置されている。まるで直方体が磁石であり、立てかけられた板が引き寄せられたかのような構成であるが、《反比例 13》（図 34）のような三枚の板がΛ型のように頂点で束ねられた形状が変形したものであるとも考えられる。また、《複合体 502》は、作品を構成する要素として新しくロープが出現する。L字型に作られた板の縦の板の天辺に、物干し竿のように細い板が直角に取り付けられ、その板にロープがくるくると大きく巻かれている。しかし、このロープは本来の縄のやわらかさを感じさせず、重力を無視するように針金のごとく自由な曲線を描いており、まるで描線のようなものである。

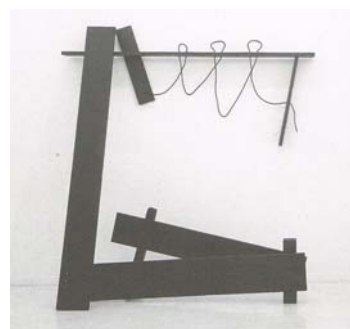
このように作品の形状によっていくつかの種類に分類することが出来る「複合体」であるが、斎藤がこのシリーズにおいて示したかったこととは一体何か。



（図 53）《複合体 106》



（図 54）《複合体 701》



（図 55）《複合体 502》

## 2) 「複合体」に見られる立体空間への働き

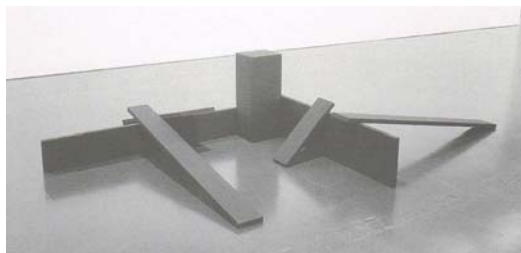
前項において紹介した《複合体》シリーズを年代別に分類すると以下の表のようになる。

制作年	《複合体》タイトル	作品の形状	構成要素
1983	101	集合体／自立型	主に板
	102	単体／自立型	円盤
	103	単体／自立型	箱型、板
	104	セット／自立型	板、直方体
	106	単体／壁面使用	板
1986	301	集合体／自立型	箱型、板
1989	501	集合体／自立型	板、直方体
	601	セット／壁面使用	板、円盤
	701	単体／壁面使用	板、直方体
1992	502	単体／壁面使用	板、ロープ
1995	95	集合体／自立型	円盤、板

中でも、一番多く制作された1983年の作品を取り上げると、そこに一つの流れを確認することが出来る。《複合体 101》に使用された作品の構成要素は、主に板である。この板は、既述したように空間を絵画における地（じ）とすると、空間に描かれた線であると見ることが出来る。するとこの作品は三次元である空間に表わされている立体作品であるにもかかわらず、その中に平面的な要素、つまり板を線とした場合に作品を描線という一次元的なものであると捉えることが可能となる。これを踏まえ、次に制作された作品《複合体 102》を見ると、新しく棒によって支えられた円盤が登場している。この作品は円盤と棒が支えあうという状態を表わしており、前作の「反比例」にも見られる「状態の提示」を引き継いでいると考えられるが、作品を形成する構成要素の視点からみると、強く主張されているのはやはり円盤であり、この円盤は平面として空間に主張することによってその存在感を強めている。つまり、この《複合体 102》では、平面という二次元の要素が作品の主格であると捉えることが出来る。同様に《複合体 103》を見ると、それまでに見られなかった箱型が作品の構成要素として新たに登場する。この箱型は言わずとも三次元を表わす物体であり、作品を形成する要素として板よりも強い存在感を持っている。このように作品を構成する主要素が平面的から立体的に変化したことは、斎藤の空間に対する意識の変化の現われであると推測することが出来る。斎藤は「複合体」シリーズより展開した立体空間での表現において、作品の構成要素を一次元から二次元、三次元へと変化させることで、作品と空間の関係のあり方を探っていたと考えられる。

しかし「複合体」シリーズの特徴は壁から完全に自立したことに加え、前作から引き継いでいる板を黒く塗ることによる作品のシルエット化であり、《複合体 103》に見られる箱型は、それが物体であるということを仄めかしている点で、そのシルエット化を阻害しているようにも考えられる。では何故そのような変化を加えることになったのだろうか。それは斎藤がこのシリーズにおいて、床という空間を形成する要素を意識し始めたことが理

由であると考えられる。斎藤は、「反比例」において壁を現実空間に存在する平面であることを観る者に認識させることに成功した。そしてこの「複合体」においてその認識をさらに発展させ、今度は作品自体が観る者と同じ現実空間に存在するものであると認識させようと企てているのである。それを裏付けているのが単体の作品がセットになった《複合体 104》(図 55、56) の作品である。既述したようにこの作品は、どちらも壁から自立した形状であるが、一つは立体的ではあるが、床に接する面積が他の作品よりも比較的が多い形状であり(図 55)、もう一つは空間に自立する立体物となっている(図 56)。一見何のつながりもないように思われるこの二つの作品であるが、よく観ると作品を構成する要素に類似点を見つけることが出来る。まず、作品の中央に位置する方形の物体である。この方形の物体は、床に表現された作品は直方体である立体として、空間に表現された作品は板である平面としてそれぞれ現れている。さらにその両側に位置する線として認識できる板である。これらは中央にある方形の物体に接する板を主軸とし、その板に寄りかかるようにして数枚の板が配置されているが、床の作品は床面におかれるように平面的に設置され、空間の作品は立体的に表わされている。これらを比較すると、床に表わされている方は方形の物体が立体的、線としての板は平面的であるのに対し、空間に表わされている作品は、方形の物体が平面的、線としての板が立体的に表わされており、方形と線の要素において平面と立体が逆転していると考えることができ、そのためにこれらの作品が対になっていると推測できるのである。そしてこれらの違いは、床をどのように使用しているかということに大きく関わっている。作品を形成する要素が同じものであるにも関わらず、その現れ方が異なっているのは、斎藤が壁面だけでなく床面に表現することを意識し始めたことの表れであると言ってよい。また、床に対する意識は、《複合体 301》や《複合 501》において作品を形成する板の集合体が縦長に設置され、床面を利用して作品の奥行きを表現している点や、箱型の物体が作品に点在し、床にもものが置かれていることを強調した表現からも、その意識の現われを見ることが出来る。これらのことから、「複合体」シリーズにおいて斎藤が新たに床を作品を表現する場として認識したと考えることができるのである。



(図 56) 《複合体 104-1》



(図 57) 《複合体 104-2》

こうして制作された「複合体」シリーズであるが、まだ解決していない謎を多く含んでいる。次章では、複合体が孕む謎とあわせて、斎藤は制作に一体何を求めていたのかということ考察する。

### 第三章 斎藤の平面空間および立体空間に対する意識についての考察

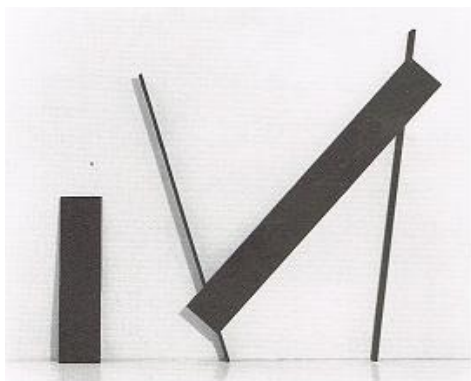
#### (1) 未完という認識

##### 1) 部分と全体

1980年代より制作され始めた黒い板による作品群「反比例」「三角体」「複合体」は、その姿が黒くシルエットのようであることだけが関連した特徴ではない。これらの作品は、そのかたちが非常に不確定であるということも大きな特徴である。具体的にどのような点が不確定なのか。まず、物理的な視点から見て作品の形が不安定な点である。《反比例 1》(図 33) を例にとると、その形状は木枠のように四角く接合された板が大きく傾けられ、それをΛ型の板が支えているものであるが、支えている点は木枠の一角とΛ型の頂点が接した一点のみであり、傾いたシーソーのようにアンバランスなその形状が観る者に不安定さを訴えている。このようなアンバランスな形状は、このシリーズにおいてどの作品にも見ることができる。《反比例 5》(図 59) は、ハの字を逆さにしたように壁に立てかけられた二枚の板を一枚の斜めの板が固定し、N字を裏返したような形状であるが、この作品においても仮留めのような固定の仕方が、不安定さを生み出している。また、《反比例 13》(図 34) は三枚の板がΛ型のように上側で東ねられたような形状が、壁から離れ自立した作品であるが、三枚の板のうち真中に位置する板は床面と接する底面が水平になっており、その他の二枚の板は、床に接する底面の一角を支点として傾けられているため、全体としての安定感があまり感じられない構成である。これらの例に見られる作品の不安定さを生み出している要因は、起立する板が床面に対して直角に立たされていないこと、また、板を固定する面や板が床に接する面が極端に狭いということである。そのため、作品はどれをとっても今にも崩れて解体してしまいそうな不安定さを観る者に与えているのである。これらのことは「三角体」においても引き継がれており、《三角体 (T型)》(図 44) においては、作品全体に掛かるように錯綜した奥行きを表わす板たちに、その要素を見ることができる。そして《複合体 101》(図 45) によって作品が完全に壁から離されることによって、不安定さはよりいっそう引き立てられる。少なくとも「反比例」「三角体」においては、それら作品が壁に立てかけられていることによって、たとえ崩れそうな形をしていたとしても実際には崩れないということを観る者に補償していた。しかし、《複合体 101》は、作品



を支える支持体としての壁が存在しない。そのため、板が組み合わせられた形が崩れそうであるばかりか、壁がないために作品を構成する板は 360 度のどの角度からも組み合わせることが出来るため、作品の構造をさらに複雑にしているのである。



(図 59) 《反比例 5》

ではこうして引き継がれた不安定の要素は「複合体」にどのような影響を与えているのか。《複合体 101》は壁から自立することで、もの（物体）として現実空間に現れている。そのため、斜めになって支えあう板たちの不安定な集合は、何かを構築する途中か、あるいは何かの構造物が崩壊・解体されている途中である、ものの経過・過程を発想させる。つまり、不安定の要素は《複合体 101》において作品に「未完」という印象を与えているのである。しかしそれ以前の「反比例」シリーズにも壁から自立した作品が見られるが、その作品に「未完」の印象はあまり感じられない。それは作品が単体であるか、集合体であるかということがそれらを異にする要因であると推測できる。例えば《反比例 13》は、壁から自立した作品であるが、三枚の板が束ねられているというシンプルな構成のために、形が不安定であっても一つの完結したもの（物体）として現実空間に存在している。しかし《複合体 101》は、板と板が入り組むように複雑に構成されているために、全体像が捉えにくく、さらに作品の形状が不安定であるために完結したものであるとは捉えにくい。「反比例」のような単体作品と、その集合体である《複合体 101》との関係は、いわば部分と全体の関係であり、部分的に見るとその形は完結しているが、それらが組み合わせられることで完結性が失われている。壁に支えられていた作品は、その形がどんなに不安定であってもそれを完結した一つの作品として認識することができた。それは作品が規定する空間領域、つまり作品がもの（物体）として空間に影響を与える範囲がほぼ壁面上に限られており、その範囲がどこまでなのかを認識することが出来ていたためである。しかし「複合体」は、作品が立体空間に出現しているために空間という広い範囲の中でその領域を認識しなければならず、領域の範囲を特定することは難しい。そのため、作品を包む空間がどこから始まりどこで終わっているのか、また、作品の形状がどうなろうとしているのかを確定することが出来ない。これが「複合体」を未完であると思わせる要因である。

しかし、「複合体」は作品として「未完」なのだろうか。少なくとも作品として展示されている時点で未完であるとは考えられない。未完とは、完成を目指すことで初めて生じる状態のことである。ではこの「複合体」から感知される未完の正体とは何か。斎藤はこれらの作品について、未完であることを意識していたことを自ら発言しており、「作品がそこで完結したものとしなくて、まだ増殖もできるし、あるいは消去することもできるという、未完のものが進行しつつある」こと、そして「どこまで完成しないで連続するかということ」を意識し、「ものをつくっていく進行状態」という「過程をメタファーとしてつくって」おり、「一番初めの部屋にある作品から最期の部屋まで、私は全体をふくめてそのように思っている」と語っている<sup>25</sup>。この発言から推測されることは、斎藤が「複合体」の作品において一つの作品をそのものとして完結させることを目的としていないということである。それどころか、作品が展示されている部屋という一空間をこえ、作品が展示される空間全てを連続した一つの空間であると認識した上で作品を設置しており、「反比例」のような単体の作品を部分としてというよりは、「複合体」一つを部分として捉えていると考えられる。さらに斎藤の発言を引用する。

「一番自分で特徴的だと思うことは全部部分であるということですね。(中略) どこかで解体してるんです、完全なかたちは一つもないんです。壊れていくのか、あるいはまたつながっていくその前か、つながってしまったら完結してしまう、完結する前か後かというようなことが全部にあるわけですね。」<sup>26</sup> (括弧内筆者)

こう自ら指摘するように、斎藤は、これらの作品において未完であることをあえて選択し、制作しているのである。そのため、作品から感知される未完とは、完成を目指すことを前提とした欠陥としての未完ではなく、それは作品のテーマであり、作品を定義付ける一つの要素であると捉えることができるのである。

## 2) 時間

「複合体」から不確定という印象を感じることにに関して、この作品が立体として曖昧であるということも要因の一つである。この「立体として曖昧である」とは、「複合体」を彫刻作品として認識しうるかどうかを考えてみれば、その意味が理解できる。この作品は、彫刻作品の要である量感というものが欠如している。つまり、ものの塊であるという性格を感じられないのである。このように感じられるのは、「複合体」が板という平面によって構成されているためであり、何かの骨組みのように中身がなく、通気性の良い形を成しているためである。しかし、だからといって作品が物体として存在していないということでは

はない。現に「複合体」は、その素材が板であると認識することができ、実際に触れることも可能である。では、「複合体」が立体として曖昧であると感じるのは何故なのだろうか。

それは、作品を形成する板が黒く塗られているためである。何故黒く塗られたのかということに関しては、木の材質（地肌／テクスチャ）を消すためであり、物体としてのものではなく、シルエットとして表わすためであったことは、「反比例」の考察を行った際にすでに述べていることである。しかし、板を黒く塗るだけで、作品のもつ実体を消すことができるのだろうか。確かに、「複合体」の素材である板は、ものの塊という印象を持っていない。作品を観る角度を変え、板の幅の狭い方から観ると、ものというよりはどちらかという線のように感じられる。この板を線とする見方は、これまでも何度か発言していたことであるが、ここで一度その理由を考える必要がある。中村英樹氏は、著書『表現のあとから自己はつくられる』（美術出版、1987年）の中で、斎藤の黒い板による作品群に関して言及し、その素材である板を以下のように捉えている。

「黒い板の集合は、空間の中に描かれた線として捉えることもできるのである。極めて不規則な様相を呈して一連の群れをなす太い線と細い線が無数に交錯しているのだと見なされる。作品に接する者は、細長い木の板を順次目で追うようにして見る訳で、手によって平面上に線の描かれた過程を、見る者の目によって逐次読み取るのと似た事柄が、空間内で行われるのだとすれば、木の板を描かれた線に等しいものと理解しても差し支えあるまい。」<sup>28</sup>

氏の指摘するように、「複合体」は壁から離れ、作品の周りを360度回りながら鑑賞することができるため、全体を一つの塊（集合）として一度に認識することが困難であり、したがって平面上に描かれた線の一本一本を見るようにして板を見るという、視線の流れを観る者に強いているということが出来る。この視線の誘導が、板に描線のような性格を持たせているのである。さらに氏は、そのように作品を解釈したことの理由を、「画面に線を引くと同じ能動的な行為をもって空間に切り込み、その痕跡によって空間を分節しようとする側の自己主張を、作品の反面として指摘したかったからである。」<sup>29</sup>と述べている。この発言から推測されるのは、絵画のように画面という平面上に線を引くということと、空間に板を構成するという行為は同等であり、それによって残された線や板の形は、行為の痕跡であるということである。ここで斎藤の言葉を引用する。

「私の場合、かたちをつくることが目的ではなくて、かたちは常に結果として現れるということですね。（中略）結果としてかたちが現れてくるんですけども、その前に行為があります。私の場合は、行為の方を重要視するんです。一つの軌跡、跡というような概念があるわけです」<sup>30</sup>（括弧内筆者）

この発言は、何かを描くことが目的ではなく、描くことで何かを生むということ、つまり、板によって何かを形作る（模す）ことが目的ではなく、板を構成するという行為こそが重要であり、その結果として表れた作品は、行為の痕跡であるということを示している。だからこそ「複合体」は一つの形として完結すること、また、固定することを目的とせず、そのために板を黒く塗り、線のように見立てることで作品に不確定さを持たせているのである。

ではこの線とは一体何か。あるときはものの形を定義するための輪郭として、またあるときはそれが集合し束になることで描かれるものの表面として成り立つ。例えば、縦に一本の線を描いたとする。その線について、「棒」と言えば「棒」に、「1」と言えば「1」に、「糸」と言えば「糸」に、いかようにも見ることができる。線とは如何なるものにも変容することができる見立ての性質を持っているのである。しかしこの見立ての性質は、ものを何かに当てはめようとした際に生じるものであり、そうしない限り（線として自立しない限り）、線はいかようにもなりうるという可能性を常に秘めた状態を保持したものであるといえる。黒い板の集合は、まさにこの線の持つ可能性を秘めた状態にある。そのために「複合体」は立体として曖昧な存在であるということができるのである。

また、斎藤は次のようにも述べている。

「ものがどうなっていくかという時間的な状態をちょっと表現したいということがあるわけです。」<sup>31</sup>

これはどういうことか。筆者は一つ前の項目で、斎藤は「複合体」において作品が不確定であることを敢えて選択しており、それが「未完」の印象を生み出していることを指摘した。作品は一つ一つが部分であり、壊れていくような、つながっていくようなものの「経過・過程」を示している。この「経過・過程」とはまさに時間のことであり、斎藤の発言通り作品には「ものがどうなっていくかという時間的な状態」が作品のもつ「動き」としてしっかりと表現されている。そのため「経過・過程」という要素は「時間」を示すと同時に作品の「動き」を示していると言える。「複合体」の今にも壊れそうなその形は、不安定であることによって動的な要素を生み出しているのである。そしてその動的な要素こそ、鑑賞者の視線を誘導する要因である。作品の「動き」は、作品全体が一度に捉えられることを拒んでおり、観る者は作品を構成する板がどうなっていくかを、描線を捉えるように部分的に認識することで、斎藤が行為として表現した時間を追体験するのである。確かに、線を引くこととはものに時間を刻み付けることである。「複合体」を構成する黒い板を描線として捉えるならば、斎藤はこの作品において時間を表現していたということができるのである。

## (2) 平面空間への可能性

### 1) 壁という平面

斎藤は作品を立体作品として終わらせない。「複合体」における作品の展示方法の違いに見られるように、立体作品をつくりながらも、再び平面である壁を用いた作品制作に戻り、立体と平面の間を往来し続けるのである。斎藤があくまで平面である壁にこだわり続けたのは何故だろうか。

ここで持田季未子氏による著書『絵画の思考』(岩波書店、1992年)の中で、モンドリアンについて述べている「白の平面—モンドリアン」の内容を取りあげる。ピエト・モンドリアン(Piet Mondrian, 1872-1944)は、オランダに生まれ、アメリカで活躍した抽象表現主義を代表する画家である。持田氏は、このモンドリアンの晩年の作品シリーズを取り上げ、彼の平面における意識について論じている。モンドリアンはその生涯の制作においてキャンバスを支持体とした絵画から離れることはなかった。あくまでキャンバスという平面に描くことをこだわり続けたモンドリアンであるが、持田氏はその理由について、絵画を飾る場である「壁」に要因があると指摘している。そこで同じように「壁」という平面にこだわる斎藤とモンドリアンの「壁」の認識の違いを探ることで、斎藤の「壁」に対する新たな視点を発見できると推測し、以下、二人の作品に対する考えを比較しながら考察を進める。

モンドリアンの絵画には「イリュージョン的な三次元の奥行きはない。」<sup>32</sup>持田氏によれば、「対象の模倣再現という従来の絵画の任務ときれいに手を切り、自然と一切無関係なところで抽象を創立した巨匠こそモンドリアン」<sup>33</sup>である。しかしモンドリアンはその作品の持つ平面性に大きな特徴を持っている。それは絵画をものの再現や表象ではなく、かといってもものでもない、「実際に手で触れ得る事物として存在しない」ものとして位置づけることで、「限りなく不在に近づこうとする」性質であり、氏はそれを「モンドリアンの平面の特質」として指摘している。<sup>34</sup>これらのモンドリアンの持つ「特質」は、斎藤の制作にも類似性を見ることができる。「複合体」によって作品を立体空間に出現させた斎藤であるが、その制作の始まりは、絵画の持つイリュージョニズムを否定する「反絵画」の精神であり、したがって斎藤はその方法として「複合体」にたどり着いたとすることができる。そのため、この二人の作家の制作動機は、絵画のイリュージョニズムを否定するという同じ思想から始まっていると言える。また、その作品をものの再現や表象ではなく、「限りなく不在なもの」として表現しようとするところにも類似性を見ることができるのである。一見同じような制作意図を持っていると見える両者であるが、しかしそこには決定的な違いがある。それは、作品の最終目的として、それを「実際に手で触れ得る事物」として存在させるかどうかということである。上記の通り、モンドリアンは絵画を手で触れられる実体物として存在させようとしていない。しかし斎藤の「複合体」は、実際に触れることのできる板を材料として作品を制作しているのである。したがって斎藤は、板という実体物を敢えて「不在」にしようとしていることが推測できるが、この一見矛盾に思われる斎

藤の行為こそ彼の持つ特質であるといえる。この両者の作品に対する考えの違いは、それぞれの「壁」の認識についてどのように反映されているのだろうか。

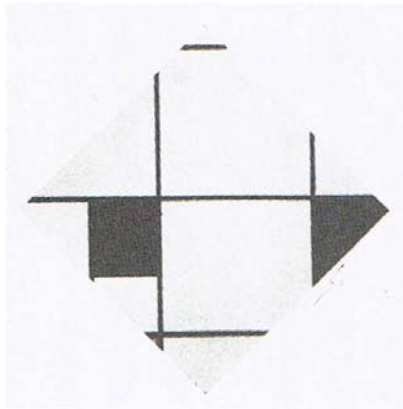
モンドリアンが「壁」にこだわる理由について、持田氏は次のように述べる。

「壁は空間の一部として建築の下に従属するものではなく、むしろ部屋全体の内容に代わるもの、つまり部屋概念、部屋の抽象であり、建築の上位に位置すると彼は考えていた。」

35

「白い壁がモンドリアンにとって「部屋概念」であると同じように、その上に掛かるイーゼル絵画はさらに「壁概念」だったのである。」<sup>36</sup>

持田氏は、モンドリアンが「壁」を、部屋を構成するために存在する建築の一部分とせず、「むしろ平面そのものとして自立している」<sup>37</sup>ものとして捉えていると指摘する。そうして建築の一部であるという概念から自立した「壁」は、「部屋概念」として存在することでその上に掛かる絵画を「壁概念」として成立させたのである。このことから、モンドリアンがキャンバスに固執した理由が、「絵画は「壁概念」であると認識していたためであることがわかる。モンドリアンの絵画は四角いキャンバスに、線と色面を構成した非常にシンプルな画面である。しかしそれらはシンプルであるからこそ、多様な要素を含んでいる。例えば《菱形のコンポジション》(図58)は、角度を45度傾け、菱形になるように位置したキャンバスの上に線と面による構成がなされた作品であるが、画面の中の線や形は、その終結、つまり線の終わりや四角形の四つ角を画面の外にはみ出されている。それによって、観る者は、線や形が壁と画面を仕切る境界線を越えてどこまでも広がるような、いわば架空の形を壁面上に想像する。モンドリアンの絵画は、壁に飾られることで壁を作品の一部として取り込み、また、絵画はそれ自体がフィクショナルな壁として在ることで、壁の「全体を現す概念となりえた」<sup>38</sup>のである。では、斎藤は「複合体」と「壁」の関係をどのように捉えているのか。空間に展示された「複合体」は、一つの部屋に収まることなく展示場全体に広がりを見せる、曖昧なその姿のために空間と対立することはなく、空間を作品の一部として取り込んでいる。したがって、上記のモンドリアンの概念に当てはめると、斎藤の作品における部屋とは「空間概念」に相当するといえることができる。しかし斎藤の場合、モンドリアンがキャンバスに固執し、壁に固執したこととは異なり、空間に表現すること自体に固執することはなかった。斎藤は空間に表現した作品を再び壁である平面へと戻している。



(図 58) 《菱形のコンポジション》

ここで先ほどの、作品を「実際に触れ得る事物」として表わそうとしているかどうかという問題が関わってくる。モンドリアンは絵画を絵画でなくする（「壁の概念」であるとする）ことで壁を平面そのものとして自立させた。これに対して斎藤は、「複合体」という立体作品を物体でなくすることで部屋を空間そのものとして自立させたといえる。そして、モンドリアンの場合、その絵画を成立させる存在こそが「白い壁」であると持田氏は指摘している<sup>39</sup>。斎藤の「複合体」は物体ではない。しかし確かに現実空間に存在し、実際に触れえる点でその「物体ではない」という言葉の意味は、「物体として認識し難い」という意味で捉えるべきであろう。それを踏まえると、モンドリアンの絵画を絵画として成立させるのが壁であるならば、「複合体」を物体として成立させているのも、壁ということになる。「複合体」をかろうじて立体であるとするならば、それを成立させるのは平面という要素である。その平面という要素こそがこれまで固執してきた壁なのである。壁という平面を空間の一部であるとし、作品と対抗させることで、作品を立体として成立させているのである。したがって、モンドリアンの「実際に手で触れ得る事物として存在しない」絵画を、絵画として成立させるのは壁であるが、斎藤の曖昧であるが確かにそこに存在する立体としての「複合体」を立体として成立させるのもまた壁なのである。両者の認識の違いは、壁に対するものではなく、「作品をもの（物体）として存在させるかどうか」にあったのである。では、斎藤はなぜ「複合体」を立体という物体として存在させようとしたのだろうか。この作品においては、「物体であることを消す」ことが目的であったはずである。このことに関連する要因として考えられるのは、作品とそれを鑑賞する者とが存在する場所の関係である。これまで斎藤が葛藤していたのはまさにこの関係の難しさのためでなかったか。斎藤は作品を物体として存在させるのではなく、シルエット化された、物体であると捉えにくいものとして存在させることを目的としている。しかしそれを鑑賞する人間が存在する場所は現実の空間である。そのため、斎藤が作品をいくらシルエットとして存在させたいとしても、ある程度物体であることを作品の要素として残しておかなければ、観る者が作品を現実にあるものとして体感することができない。そのために、「複合体」はどこまでも曖昧な中立の立場に存在しなければならないのである。このことは斎藤自身の

発言からも推測でき、斎藤は「平面、立体とあまり区別しない。むしろその中間。結果としてそうなった。」<sup>40</sup>と述べている。また、作品にもその例を見ることができ、「複合体」の後に制作された「Black Box」シリーズのひとつ（図 60）は、壁に掛けられた平面的なレリーフ作品であるが、その形は遠近法を用いて形作られた箱のような形をしており、その作品に対して「立体を平面化することを強調」<sup>41</sup>したと述べている。

「彼の望んだ平衡とは（中略）常にアシンメトリックで自由なものだった。不安定を排除せず、不安定をはらんだ安定を探していたのだ。」<sup>42</sup>

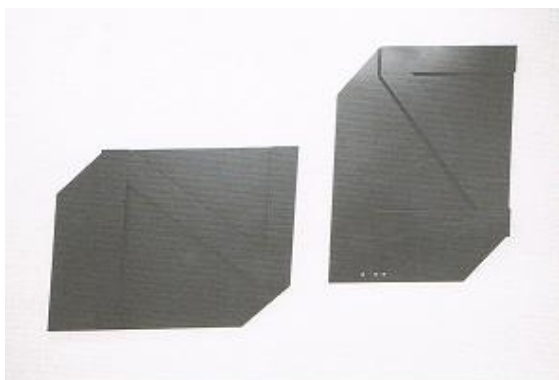
モンドリアンに関して持田氏が述べたこの一文は、斎藤の作品に置き換えても通用する。まさしく「不安定をはらんだ安定を探していた」斎藤の作品は、構築と解体を同時に抱えながら連続するものとして存在し、いつまでも未完であることを自らに課している。そして、さらにそれは一つの部屋という空間を飛び越えて作品全てを「全体」として浮き上がらせるのである。

これらのことから、斎藤は「複合体」において、空間と平面を有効に活用することで、観念を提示するための場を設定することを目指していたと考えられる。そのことが意識されていることを証明できるような作品が存在する。一つはシルクスクリーンの作品（図 61）<sup>43</sup>である。1988 年に《無題》というタイトルで制作されたこの作品は、「複合体」の写真をそのまま刷ったような作品であり、連作として「複合体」を多角度から捉えた形が表現されている（図はそのうちの一点）。これは、立体である「複合体」を影のように平面に戻すという単純な行為であるが、この作品で注目すべき点は、斜めのアングル、つまり、奥行きを感じられる構図によって表されていることである。奥行きを感じながらも実際には平面であるという錯覚を起こさせるこの作品は、普段見られないアングルから複合体を捉えており、偶然にも部屋の天地が逆転したような形を思わせる。斎藤はこの作品から着想したのであろうか、T&S ギャラリーのために制作された《複合体 (T&S ギャラリーのための)》（図 62）において、この壁と床が逆転したような表現を実現している。この《複合体 (T&S ギャラリーのための)》は床と壁面、つまり二つの平面空間と立体空間を用いており、見方によっては床面を壁面として、壁面を床面として認識することが可能となる。このことにより、斎藤が部屋という空間を、壁によって仕切られたものとして固定せずに見ていたということが推測される。つまり、部屋としてではなく一つの空間として捉えていたということである。

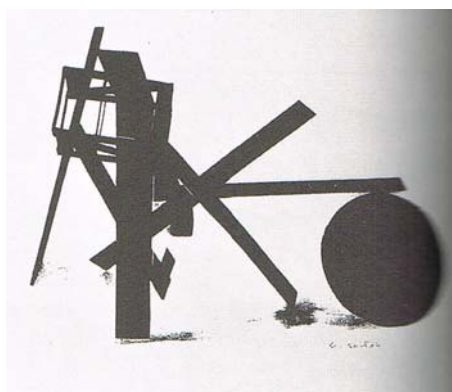
このように考えると、斎藤が作品を立体空間に表わされたものから、再び壁に表されるものに移行させたことは、壁という平面の持つ可能性を広げるための行為に等しいと考えられる。「複合体」において、壁に立てかけられる形状の作品は、壁に掛けられる形状と立体空間に現れる形状の作品を、連続したものとしてつなげるための役割を持つだけではない。その立場が、立体とも平面ともつかぬ曖昧な場所であるために、壁を、部屋を仕切る



平面ではなく、その先に空間の続きがあるように、いわば白い空間が広がっていくかのように観る者に感じさせる役割をも務めているのである。これらの点から、斎藤の平面に対する強い意識とともに、壁という平面を空間として存在させるという、平面の持つ新たな可能性を感じさせるのである。



(図 60) 《Black Box 5》



(図 61) 《無題》



(図 62) 《複合体 (T&S ギャラリーのための)》(右図は (図 62) とアングルが異なる)

## 終章

斎藤はこの「複合体」によって、ますます自身の制作に勢いをつけ、以降、「Black Box」「Link」「Bronze」シリーズなどの制作を続けている。ここで本論文において、筆者が斎藤の制作として取りあげる内容が、何故「複合体」までなのかということを説明しなければならない。斎藤は、作品のおかれる空間と観る者が存在する現実空間を続いたものとして認識させるという思想を、その制作に対して意識し続けてきた、「複合体」以降の作品は、その思想をもとに、立体空間と平面空間を作品の表わされる場として交互に使い分けられ

ながら制作されていく。そのため、「複合体」は空間に表現された立体としての最初の作品であり、この作品によって作品を実体の曖昧なままに現実に現すというスタイルを確立したと考えることができる。いわば「複合体」は、彼の創作イメージと現実を繋げる装置として存在するものであると捉えることができるのである。したがって、その後の作品は「複合体」を応用したものであり、「複合体」はその他の作品を集約したものとして捉えることができる。その点からも「複合体」が斎藤の作品の集大成であるといえるのである。これが、筆者が本研究の対象作品を「複合体」までとした理由である。

筆者はここまで、斎藤の制作の始まりから「複合体」までの作品について、それぞれの特徴を抽出し、その流れを把握することで「複合体」の本質について追究してきた。斎藤の作品制作は「反絵画」の精神から始まり、レリーフ状の作品などの平面的な作品から、作品をものとして自立させる経緯を辿り、徐々に立体作品へとその作風を変化させてきた。この変化とは、斎藤が自身の表現の核心に迫るためになされた様々な行為の軌跡である。絵画のイリュージョニズムの否定を、板という平面である現実に存在するもの（物体）に頼ることで成立させていた斎藤は、「複合体」において、その実体を曖昧にすることで、いわば実際に触れることのできる幻影を作り上げ、その不確かな存在によってイリュージョニズムを否定することに成功したのである。このようにどこまでもつかみきれない“未完としての”「複合体」を、斎藤は自ら「「もの」というよりも「こと」といった方がよい」<sup>44</sup>と指摘する。観る者はまさにこの作品の持つ動的な要素を体感することによって、作品を実体としてではなく一つの出来事として感じるができる。作品をただの「もの」ではなく、もっと積極的に周囲に働きかけるような出来事として表わしたことに、斎藤の制作に対する強い意志を感じ取ることができるのである。

## 謝辞

本研究を進めるにあたり、ご指導いただきました弘前大学美術教育講座の先生方、資料を提供して下さいました田中屋工房『津軽塗資料館』社長田中久元様、そして、指導教員である岩井康頼先生に心から厚く感謝申し上げます。

〔註〕

- 1 斎藤の生前から企画され、没後初めて開催された大回顧展である。岩手県立美術館、千葉市美術館、島根県立美術館、富山県立近代美術館、熊本市現代美術館、株式会社まつもとによる斎藤義重展実行委員会が主催し、各美術館において2003年から2004年にかけて開催された。
- 2 『斎藤義重による斎藤義重展 時空の木—Time・Space, Wood—』横浜美術館、1993年、20頁
- 3 1920年10月、東京京橋の星製薬会社において、ブルリューク、ヴィクトル・バリモフ（Victor Palmov 1888-1929）らによって主催され開催された展覧会である。（註2同掲書20頁参照）
- 4 ダヴィート・ブルリューク（David Burliuk 1882-1967）ロシア未来派の画家。第一次世界大戦前の表現主義を代表する「青騎士」のメンバーの一人である。
- 5 『みづゑ』第862号（1977年1月号）美術出版社、100頁参照
- 6 『斎藤義重展カタログ』東京都美術館、1984年、11頁
- 7 註6に同じ
- 8 『みづゑ』第880号（1978年7月号）美術出版社、61頁
- 9 註8に同じ
- 10 『斎藤義重 1936→1973 カタログ』東京画廊、1973年
- 11 註5同掲書、100頁参照
- 12 註5同掲書、100、105頁
- 13 註5同掲書、105頁
- 14 『美術手帖』第834号（2003年5月号）美術出版社、152頁参照
- 15 註14に同じ
- 16 藁科英也「「反対称」について」『斎藤義重展図録』斎藤義重展実行委員会、2003年、223頁参照
- 17 註5同掲書、105－106頁参照
- 18 註5同掲書、106頁参照
- 19 註16同掲書、225頁
- 20 註16同掲書、225頁
- 21 黒岩恭介『黒の迷宮から——I 拡張する絵画』アキライケダギャラリー、2009年参照
- 22 註16同掲書、225頁
- 23 註16同掲書、225頁
- 24 註6同掲書、9頁
- 25 『美術手帖』第524号（1984年4月号）美術出版社、190頁
- 26 註25同掲書、187頁
- 27 註25同掲書、187頁

- 28 中村英樹『表現のあとから自己はつくられる』美術出版社、1987年、122頁
- 29 註28同掲書、122頁
- 30 註25同掲書、184頁
- 31 註25同掲書、187頁
- 32 持田季未子『絵画の思考』岩波書店、1992年、17頁
- 33 註32同掲書、17頁
- 34 註32同掲書、20頁参照
- 35 註32同掲書、29頁
- 36 註32同掲書、30頁
- 37 註32同掲書、30頁
- 38 註32同掲書、30頁参照
- 39 註32同掲書、31頁参照
- 40 「日曜美術館 アトリエ訪問 斎藤義重」(1992年3月1日放送) NHKより
- 41 註40同番組より
- 42 註32同掲書、42頁
- 43 この作品は、図像は同様であるが紙質が異なるものが3点制作されており、画像はその《無題8》《無題9》《無題10》のうちいずれかである。(『斎藤義重展図録』斎藤義重展実行委員会、2003年、199頁参照)
- 44 註25同掲書、191頁

〈参考文献〉

- ・『斎藤義重展図録』斎藤義重展実行委員会、2003年
- ・藁科英也「「反対称」について」『斎藤義重展図録』斎藤義重展実行委員会、2003年
- ・松永真太郎「ドリルの痕跡——斎藤義重の60年代前半における“ドリル作品”について」『斎藤義重展図録』斎藤義重展実行委員会、2003年
- ・田中幸人「板切れは祭り気分によって——斎藤義重の「複合体」を解く」『斎藤義重展図録』斎藤義重展実行委員会、2003年
- ・『斎藤義重による斎藤義重展 時空の木—Time・Space, Wood—』横浜美術館、1993年
- ・中村英樹『表現のあとから自己はつくられる』美術出版社、1987年
- ・持田季未子『絵画の思考』岩波書店、1992年
- ・黒岩恭介『黒の迷宮から』アキライケダギャラリー、2009年
- ・千葉成夫『美術の現代地点』五柳書院、1990年
- ・瀧口修造『コレクション瀧口修造』第7巻、みすず書房、1992年
- ・村上善男『東北という劇空間』創風社、2004年

- ・高松次郎『不在への問い』水声社、2003年
- ・『斎藤義重展カタログ』東京都美術館、1984年
- ・『斎藤義重展カタログ』神奈川県立近代美術館、1999年
- ・『みつゑ』第806号（1972年3月号）美術出版社
- ・『みつゑ』第862号（1977年1月号）美術出版社
- ・『みつゑ』第880号（1978年7月号）美術出版社
- ・『美術手帖』第524号（1984年4月号）美術出版社
- ・『美術手帖』第546号（1985年7月号）美術出版社
- ・『美術手帖』第645号（1991年10月号）美術出版社
- ・『美術手帖』第668号（1993年4月号）美術出版社
- ・『美術手帖』第780号（1999年12月号）美術出版社
- ・『美術手帖』第833号（2003年4月号）美術出版社
- ・『美術手帖』第834号（2003年5月号）美術出版社
- ・『美術手帖』第916号（2008年12月号）美術出版社
- ・『原色現代日本の美術 第10巻 現代の洋画』小学館、1980年
- ・『1970年——物質と知覚 もの派と根源を問う作家たち』岐阜県美術館、1995年
- ・『特別展〈具体〉未完の前衛集団——兵庫県立近代美術館所蔵作品を中心に』渋谷区立松濤美術館、1990年

【図版】（引用元）

- 図1 『斎藤義重による斎藤義重展 時空の木—Time・Space, Wood—』横浜美術館、1993年
- 図2 『斎藤義重による斎藤義重展 時空の木—Time・Space, Wood—』横浜美術館、1993年
- 図3 『斎藤義重展図録』斎藤義重展実行委員会、2003年
- 図4 『斎藤義重による斎藤義重展 時空の木—Time・Space, Wood—』横浜美術館、1993年
- 図5 『斎藤義重による斎藤義重展 時空の木—Time・Space, Wood—』横浜美術館、1993年
- 図6 『斎藤義重による斎藤義重展 時空の木—Time・Space, Wood—』横浜美術館、1993年
- 図7 『斎藤義重展図録』斎藤義重展実行委員会、2003年
- 図8 『みつゑ』第880号（1978年7月号）美術出版社
- 図9 『みつゑ』第880号（1978年7月号）美術出版社
- 図10 『みつゑ』第880号（1978年7月号）美術出版社

図 11 『斎藤義重による斎藤義重展 時空の木—Time・Space, Wood—』 横浜美術館、1993 年

図 12 『斎藤義重展図録』 斎藤義重展実行委員会、2003 年

図 13 『斎藤義重展図録』 斎藤義重展実行委員会、2003 年

図 14 『みづゑ』 第 880 号 (1978 年 7 月号) 美術出版社

図 15 『みづゑ』 第 880 号 (1978 年 7 月号) 美術出版社

図 16 『斎藤義重展図録』 斎藤義重展実行委員会、2003 年

図 17 『斎藤義重展図録』 斎藤義重展実行委員会、2003 年

図 18 『斎藤義重展図録』 斎藤義重展実行委員会、2003 年

図 19 『斎藤義重展図録』 斎藤義重展実行委員会、2003 年

図 20 『斎藤義重展図録』 斎藤義重展実行委員会、2003 年

図 21 『斎藤義重展図録』 斎藤義重展実行委員会、2003 年

図 22 『斎藤義重展図録』 斎藤義重展実行委員会、2003 年

図 23 『斎藤義重展図録』 斎藤義重展実行委員会、2003 年

図 24 『斎藤義重展図録』 斎藤義重展実行委員会、2003 年

図 50 エジプトの写真 1970 年代 斎藤義重撮影

『斎藤義重カタログ』 神奈川県立近代美術館、1999 年

図 58 《菱形のコンポジション》 Composition dans le carreau 1921 年  
油彩、カンヴァス 60.1×60.1cm

持田季未子『絵画の思考』 岩波書店、1992 年

(以下全て『斎藤義重展図録』 斎藤義重展実行委員会、2003 年より引用)

図 25 《反対称「交叉」》 1976 年 木、ステンレススティール  
71.5×91×10cm 個人蔵

図 26 《反対称 対角線》 1977 年 インク、ピン、紙  
25×20.5×(d. 不明) cm 新潟県立近代美術館

図 27 《反対称》 1979 年 鉛  
25×20×(d. 不明) cm 備考：図 28 と対

図 28 《反対称》 1979 年 鉛  
25×20×(d. 不明) cm 備考：図 27 と対

図 29 《トリ アイズ No.3》 1976 年 木、ステンレススティール  
72×91×7.2cm

図 30 《「反対称」対角線 No.1》 1976 年 木、プラスチック  
162.5×118.5×8cm 東京都現代美術館

図 31 《「反対称」対角線 No.2》 1976 年 木、プラスチック  
162.5×118.5×8cm 東京都現代美術館

- 図 32 《「反対称」正六面体 プラトンの多面体》1978年 木  
112×108×108cm 東京都現代美術館
- 図 33 《反比例 1》1980年 ラッカー、木、ボルト  
186×219×12cm 個人蔵
- 図 34 《反比例 13》1980年 ラッカー、木、ボルト  
205×120×90cm
- 図 35 《反比例 4》1980年 ラッカー、木  
103×70×36cm 個人蔵
- 図 36 《反比例 8》1980年 ラッカー、木、ボルト  
108×198×38cm
- 図 37 《反比例 9》1980年 ラッカー、木、ボルト  
220×330×15cm
- 図 38 《反比例 11》1980年 ラッカー、木、ボルト  
130×207×30cm 個人蔵
- 図 39 《三角体 H》1982年 ラッカー、木  
137×104×25cm 個人蔵
- 図 40 《三角体 I》1982年 ラッカー、木、ボルト  
220×203×20cm
- 図 41 《三角体 J》1982年 ラッカー、木、ボルト  
87.5×149×9cm
- 図 42 《反比例 6》1980年 ラッカー、木、ボルト  
60.5×127×4.5cm 個人蔵
- 図 43 《三角体》1982年 ラッカー、木、ボルト  
280×360×290cm クレラー・ミュラー
- 図 44 《三角体 (T型)》1983年 ラッカー、木、ボルト  
352×595×485cm 東京都現代美術館
- 図 45 《複合体 101》1983年 ラッカー、木、ボルト  
395×405×470cm 千葉市美術館
- 図 46 《複合体 301》1986年 ラッカー、木、ボルト  
295×830×460cm
- 図 47 《複合体 501》1989年 ラッカー、木 (合板ほか)、ボルト  
340×800×420cm 群馬県立近代美術館
- 図 48 《複合体 95》1995年 ラッカー、木、ボルト  
270×820×400cm (うちドラム部分: 145×φ150×230cm) 豊田市美術館
- 図 49 《複合体 102》1983年 ラッカー、木、ボルト  
1. 163×290×180cm 2. 180×286×180cm 兵庫県立美術館

- 図 51 《複合体 601》1989年 ラッカー、木、ボルト  
273×180×7cm 個人蔵
- 図 52 《複合体 103》1983年 ラッカー、木、ボルト  
240×250×205cm
- 図 53 《複合体 106》1983年 ラッカー、木、ボルト  
250×315×156cm
- 図 54 《複合体 701》1989年 ラッカー、木、ボルト  
240×180×70cm 京都市文化センター
- 図 55 《複合体 502》1992年 ラッカー、木、ボルト、ロープ  
230×220×78cm 個人蔵
- 図 56 《複合体 104-1》1983年 ラッカー、木  
60×30×25cm
- 図 57 《複合体 104-2》1983年 ラッカー、木、ボルト  
220×323×190cm
- 図 59 《反比例 5》1980年 ラッカー、木、ボルト  
203×240×23cm 個人蔵
- 図 60 《BlackBox5》1991年 ラッカー、木（合板ほか）  
117×210×4cm 個人蔵
- 図 61 《無題（8～10のいずれか）》註 34 参照 1988年 シルクスクリーン、紙  
42×56cm
- 図 62 《複合体（T&S ギャラリーのための）1996年 ラッカー、木（合板）、ボルト  
サイズは部屋の内寸に順ずる。