

実施日：2025年3月4日

インタビュアー：鷺田めるろ（十和田市現代美術館）

《はじまりの果実》は、十和田市現代美術館の企画展「インター＋プレイ」に出品された後【図 1】、常設作品に加わりました【図 2】。「インター＋プレイ」展に出品いただく際に指名コンペが行われました。この時は私はまだ館長に着任する前だったのですが、このコンペの話からお伺いします。コンペの要項では、プランの提出締め切りは、2019年8月19日となっています。まず、このプランを出すときに、場所の下見にこられたのでしょうか。



図 1（左）《はじまりの果実》（2020 年） 十和田市現代美術館「インター＋プレイ」展（2020-22 年）での展示

図 2（右）《はじまりの果実》（2020 年） 十和田市民図書館前にストリートファニチャーとして常設展示（2023 年～）

ともに撮影：小山田邦哉

当時、札幌文化芸術交流センターで、2019 年 8 月 17 日オープンの個展が控えていたこともあり、準備に追われ、そのタイミングで下見という形では伺ってないですね。2018 年の夏に美術館に伺ったばかりだったので記憶に新しく、敷地も把握できていました。もちろんその段階では作品を設置する発想ではなかったもので、純粋に観客として伺った感じでした。コンペの段階では、まだ作品の設置場所が決まっていなかったですね。

はい。要項には、最終的に実現した美術館の前庭と、向かいのアート広場と、二つ候補地が挙げられています。また、「展示終了後に、別の市関連施設へ移設される可能性があります」と書かれています。鈴木さんのプロポーザルのドローイングでは、美術館の前庭、つまり、最終的に実現した場所を想定して描かれています。やはり、この場所を想定して作られたのでしょうか。

そうですね。アート広場はほとんど意識してなかったかもしれないですね。

十和田市内の別の場所に残された場合も、それはそれで作品として成立すると考えてお

られましたか。

作品が十和田市の形をしていて、設置する時は十和田市の方位に合わせるといふものなので、十和田市内であればどこでも成立すると思いました。むしろ十和田市の中を期間を区切り、船みたいに移動していったら面白いんじゃないかと思っていました。その場所ごとに、「十和田市の方位がこっちの向きなんだな」という感覚を楽しんでもらえるような。その場合、近くに住んでいる人たちの馴染みの場所がさらに大きなスケールで街や大地へとつながっているように感じられるのではないかと。

このプランでは、4種類の提案がありました。最終的に実現した《はじまりの果実》以外に、《目に見えない十和田の引力》、《目に見えない事件》、《りんごの天体観測》。鈴木さんとしては《はじまりの果実》の案が一推しだったのでしょうか。

そうですね。

他の3案はそれよりも低い感じだったのでしょうか。

いえいえ、実現へのハードルやリアリティーの面では差があったとしても、自分の中で優劣というのはなかったです。ですが採用されたプランは、彫刻的な作品であることをベースに、来場者と関わりがあるところに他のプランとの大きな違いがありました。

座れるのはっていいなっていう。

大学では家具デザインを学んでいたんですけど、このベンチ座りやすいなあとか、あの椅子欲しいなとか、そういう発想はなくて、ベンチというものの自体が「見るための装置」というふうに思ったときがあって。あるいは、そこにしばらく人がいるためのものと考えたときに、この作品があることによって、ふだん座るはずのない所に自分の目を据えて、美術館の眺めが変わるのかなと。同じベンチから見える風景は、同じものだと思いがちで。そのときにしか見えない風景の存在に気付かないこともあると思うんですね。ベンチに座るだけで少し画家のような視点になれるのかなと。画家も絵を描くという行為があるから、そこに長時間いられるわけなので、人がそこにいられる何かしら間接的な方法として、訪れた人に座ってもらえるものになったらいいなと。

コンペでは面談があったのでしょうか。

面談はありませんでしたが、僕のプランが選ばれたと連絡をいただいて、金澤韻さん（当時の十和田市現代美術館学芸統括）がアトリエに来られました。

四つの提案に対して美術館から、このベンチのプランで、という指定があったということでしょうか。

そうですね。基本的には、座れる彫刻案に決まっていたと思います。模型を作って具体的な形状を示しながら、リンゴを支えるための支柱など、構造についてもお伝えしながら意見をいただきました。

今回は複数の提案が許されたので、そういう意味でも、その他のプランは、1つの提案の背景にある考えを補足するような関係にもなっていたと思います。企画側からの提案や新たな条件が出たときには、自分なりにリアクションしたくなるので、プロポーザル資料だけで提案するときは、それを未然に資料の中に入れておく必要があるというか。

例えば、《十和田の引力》は、《はじまりの果実》に座る人たち一人一人のことを表しているんですね。具体的な制作の話になると、「鉄骨で溶接して、内側で固定しよう」となると思います。でも作品のコンセプトとマテリアルとの関係性や、作品として成立させる構造については、見た目の問題ではなく、物質そのものに意味がある場合、ふさわしい素材を開発しない限り作品にリアリティは生まれないわけです。このプランは、屋外での常設するハードルの高さを感じました。

《目に見えない事件》というのは、まだ誰も気付いてないことが日常には無数にあって、アートと呼べるかどうか分からないような事象も作品としてそこに見立てられたらいいなという考えです。人がおのずと集まってくるということと、未知のものがそこに立ち現れることが同時に起こる、そんな状況をイメージしました。

あとは《りんごの天体観測》という作品も提案の中に入れました。リンゴ一つ一つに、固有の星座があるという視点がポイントです。一般的に星座は、地球という視点から宇宙を観察し続けてきた天文学の視点ですが、それとは違って、一つ一つの個別のリンゴにも星座があるという視点です。美術館にある作品は観客によって見え方や感じ方がそれぞれあり、作品から受け取るものは複数あるということをも自分なりに重ねて考えました。

ここにある黒くて萎んだリンゴは、美術館にある《念願の木》のリンゴです。時間をかけて乾燥させたら宇宙のようになりました。オノ・ヨーコさんの代表作《APPLE》は、概念ではないリンゴとしての存在に気づかせ、そのままゆっくりと萎んでいくものですが、その先にリンゴが宇宙に見えることは、自分のアートワークとしてやってみるまでわかりませんでした。

しぼんでいったってということですか。

そうです。そしてこちらは、三宅一生さんからいただいたリンゴです。

乾かしていったらこうなるのでしょうか。

さらに、こちらにあるのは失敗したものです。季節を間違えると大変なことになって。見たことがないようなカビが生えたり、ものすごい腐り方をするんです。でもそれが見方によっては本当にきれいで。でも臭いがすごく…。リンゴが萎んでいくと自然に黒っぽくなって、最初はそれが意外でした。モノクロ写真の《りんごの天体観測》を人に見せると、赤じゃないからリンゴだとわからなかったとよく言われるんですけど、萎んだりんごの黒はモノクロ写真よりも深い黒に見えます。たまたまうまくいった場合、再現方法が明確にわからなくても、何回かやると言語化できないまま結果的に宇宙のリンゴが作れるようになっていく。でも同じ場所に置けばいいとは限らないですね。空き家の風化の問題につながるかもしれないですけど、部屋の空気を入れ替えたり、こまめに掃除をしたりとか、人がただ近くにいることで保たれていることがある。何がよかったのか、簡単には分からないことが面白いです。

リンゴって、もともとは人間が食べるものではないはずじゃないですか。リンゴの種が発芽するために、大地と一体化するはずのものを人間が横取りしてるわけです。人間が手

にするリンゴの多くは、食べるために作っているから、同じようなリンゴになっていくんですね。2022年につがる市にある日本最古と云われるリンゴの木を訪ねました。その最古のリンゴは、今まで見たことのない大きな木であることにも驚きましたが、その木を先代から受け継いでいるおじさんが、「この木が生きようとすれば、自分たちは手伝う。でも、特別なことは何もしない」と話されていたことが印象に残っています。高齢だから実がちっちゃくて密度も低くて軽いのですが、枝が折れないように、適度に実を落としてあげたりとか、手入れをされているんですね。でも手を入れる前に、そのリンゴの木を日々よく見ているということなんですよ。

次の質問です。最終的には、リンゴが一つのバージョンと七つのバージョンとがあります。コンペ時のドローイングでは、一つになっています。

そうです。もともとは一つのリンゴでした。

今、基本的には七つのほうで展示していて、一つのほうは、メンテナンスのときなどに一時的に差し替えて使っています【図 3】。改めて、一つのバージョンと七つのバージョンの関係についてお聞かせください。



図3 《はじまりの果実》(2020年) 十和田市現代美術館「インター+プレイ」展での展示、りんご1つのバージョン (2021年)

作品にもう少し垂直性があったほうがいいんじゃないかって、美術館側からご意見をいただきました。

それを受けて七つのバージョンというのを考えて。

そうです。

鈴木さんとしては、両方作品として成立するという考え方で大丈夫でしょうか？

もともとスケッチの段階でリンゴがどこからともなく落ちてくる様を動的に表現していたので、その垂直性を造形的に捉え、形として見せるのはありだと思いました。波紋の年輪が広がっていく水平性とりんごが落ちてくる垂直性、双方がひとつになったことで存在感が増しました。途中、展覧会の会期の間地点で一つのりんごの出番が来て、一つのリンゴも作っておいてよかったと思いました。

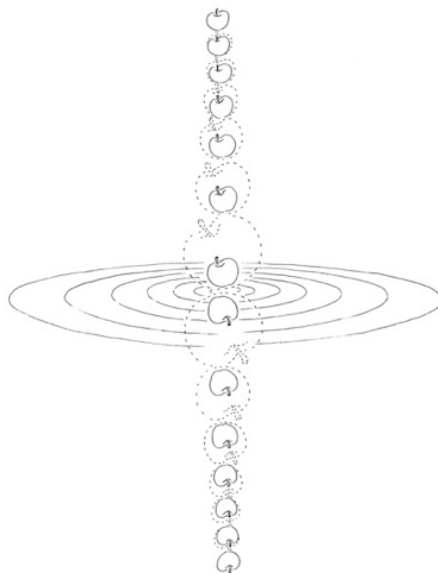
ちょうど会期の真ん中だから、ちょうど座面に着地しているところで、一個に。現実的な事情としては、メンテナンスが必要だったのですが。

常識的な因果関係で言うと後付けになってしまうけど、僕はそういうことがあったときに、意図せぬところで生まれた出会いやつながりを「未来の待ち合わせ場所」と呼んでいます。人間が気づいていないところでそういったことが無数に起こっているのではないかと。制作の中では、あらゆることに対してそういうふうに感じてしまうんですね。

例えば、現在、七つの方を図書館の前に展示していますが、今後、あるとき、一つにしてみよう、ということはある得るでしょうか。

あり得ると思いますよ。初めて見る人はもちろんですが、一度見た人もその変化に気付かない人もいるのではないかと思います。例えば「リンゴが上から落ちてきた」みたいなことを見せるときに、目に見えるものとしてはどんな状態を提示するのがふさわしいか、答えは分かりません。リンゴの彫刻を本当に地面に落とすこともあるかもしれないです。作品を見て、水面に落下した後の水の跳ね返りを表しているのかとか、七つのリンゴは同じリンゴなのかとか聞かれたことがありました。

作品では、七つのリンゴは、上のほうにいくに従って小さくなっています。けれども、パラパラマンガとして考えたら、同じ大きさである方が自然かと思います。例えば、このドローイング【図4】では、同じサイズのものが実線で描かれていて、大きさが変化しているものが点線で描かれています。大きさが変化しているのは、遠近感を表しているのでしょうか。あるいは、エネルギーの大きさをリンゴの大きさに示しているのでしょうか。



はじまりの果実 Quantum Apples 2020

Yasuhiko Suzuki

図4 《はじまりの果実》のためのドローイング（2020年） ©Yasuhiko Suzuki

基本イメージとして、落ちてきたリンゴをアニメーション的に考えましたが、この絵を描きながら、リンゴどうしの距離感の変化に気がしました。等加速度運動など、科学的な計算ではありませんが、地面に向かって加速度的に運動エネルギーが大きくなっていくかたちに通じりました。でもそれが答えではなく、科学的な視点や遠近法などと絡み合いながら形になりました。

落ちるに従って加速が加わり、同じ時間で区切ると、間隔が広くなるはずですね。

加速がリンゴの大きさに、対応していると言えると思います。

では、遠近感というよりも、エネルギーがどんどん大きくなっていっていることを、リンゴの大きさに表していると言った方が近いでしょうか。

そうですね。物理的なサイズに置き換えた時点で、そのエネルギーも遠近感に置き換えて記述することはできるわけですね。

下から見上げたときに、上のほうにいくに従って視覚的に小さくなっていくという、そういう遠近感というよりは。

それはもちろん発生しますよね。ますます小さくなりますよね。

それが強調されているといった意味でしょうか？

そうです。例えばスマホの広角レンズで撮影したら、上のリンゴはすごく小さくなります。空に向かって撮影するとリンゴが視覚的に小さく写るってことは、遠いところにあるわけですね。そういったレンズによって変化する距離感覚は頭の中にあったかもしれないです。スマホが身近なツールになり、レンズ設定によって彫刻から感じられるエネルギーのバランスが変わるとも言えますね。

このドローイング【図5】でも大きさの異なるリンゴが入れ子状に重なっています。これはエネルギーの状態と違うものが重なっているというように解釈していいのでしょうか。波紋にそのエネルギーが吸収されて、その結果、小さくなっていき、鏡の下に行くようにも見えます。

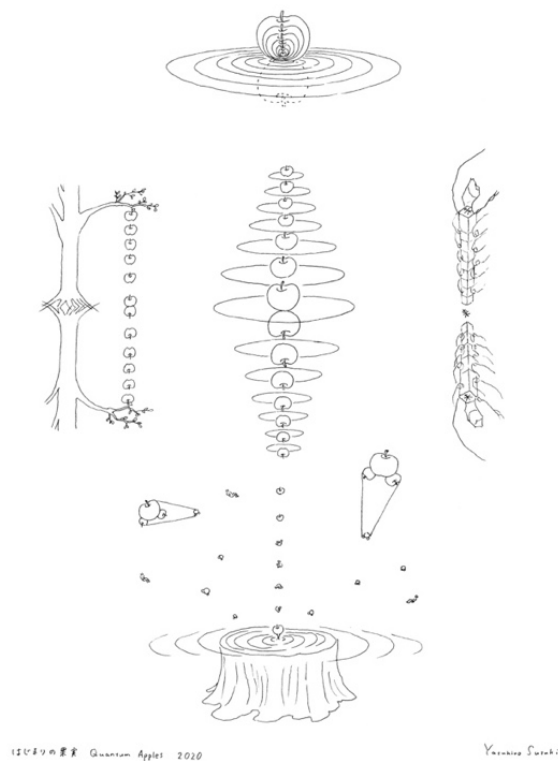


図5 《はじまりの果実》のためのドローイング（2020年） ©Yasuhiro Suzuki

そうですね。基底面を水とすると、最初はリンゴが水面に触れるわけです。触れた瞬間は小さな波紋ができて、その波紋自体がまた次の波紋を生み出していく。さらにリンゴそのものが水の中に入ったら、始まりが点ではなく、そのリンゴそのものが体積を持っているので、ぎゅっと押していく感じというか。最初の衝撃だけでなく、物体としてボリ

ュームを持ったものが生み出していく波紋は、いくつもの始まりが織り重なった波紋のほ
ずです。

リンゴが、点ではなくて、ボリュームを持っているという気持ちが込められているとい
うことですね。

そうですね。リンゴって収穫した後、若干は成長してそうじゃないですか。そのリンゴ自
体も固定したものではなく、しばらくは膨らんでいる。

絵はやはり考えだけでは成立しないところがあって。この絵も僕が描きたくなったとい
うことが、まず先にあるんですよね。

パラパラマンガは動くから面白いわけですが、観る側は目に見える動きに規定されてし
まうわけです。アニメーションというのは、みんなの目が飛び付いてくれるというか、み
んなが動きを追い掛けてくれる。でも、それは特定の方向に人を引っ張ることに長けてい
る。だけど、平面に静止した絵を描くと、その動きというものが動作に限定されないから、
もっと不思議なものが見えてくるんですね。僕のスケッチは、パラパラマンガから始まっ
ていますが、それに気付いたときは本当に驚きでした。今回もスケッチを描いて、僕自身
にとっていろいろな見方ができて、時間的な前後関係とか物理的な制約が自分の中にある
ことを感じたんですね。

同じドローイング【図 5】の中の下の方に描いてあるのは H₂O で正しいでしょうか。

これ、H₂O です（笑）。

引力で原子と原子が引き合っていて、それが水（H₂O）ですよ、といった解釈でよろし
いでしょうか。

中学生の頃、理科の資料集の図版に惹かれるものがあった、いつも描き写していたんです。
勉強が得意な友達は、そういうことはしないんですよね。ちゃんと理解して、問題を解い
ていくんだけど、僕の場合は、理科の概念を表す絵を描きたいから、資料集の図説をずっ
と描き写してたんです。その結果、長く覚えているってということがわかったんですけど。
当時は H₂O などの図の表現がうそであることに気付かなかったんです。

例えば、テレビ CM で分かりやすく商品説明をする CG など、概念的には間違いではな
いけど本当はそうはなってはいないイメージってありますよね。化学式模型のようなもの
は実在しないけれど、概念でものごとを具現化できる領域が人間の頭の中にはあるとい
うことです。物質は形をもたない電子の集まりであり、現時点で物質の最小単位である素粒
子も概念や記号でしか捉えられないというか。そういったことを知るプロセスが思い出の
ように僕の中にあるので、あえてこういうものを登場させて、水分子のモデルをリンゴに
してしまおうと…。リンゴの中にある水分は、これで描くといいんじゃないですかね。

木が水であることとも、つながってくるのかなと。

そうですね。《水の切り株》【図 6】の中に入っている水が揮発して空中に出ていくと、も
ともとその辺りにある水の分子と混ざり合って、雨が降ったり結露すると、また切り株に
戻ってくるかもしれないということですね。



図6 《水の切り株》(2008年)、彫刻の森美術館「鈴木康広 始まりの庭」展(2017年)での展示
撮影：木奥恵三

次にタイトルに関する質問です。日本語と英語で直訳にはなっていて、日本語のほうで《はじまりの果実》で、英語のほうで《Quantum Apples》です。「はじまりの」という言葉は、他に《始まりの庭》というタイトルでも使われています。そちらの「始まりの」という言葉は、英語では「Spontaneous」となっています。

2017年の箱根 彫刻の森美術館での個展では、「Spontaneous Garden」というタイトルになったんです。

箱根のときは、「始まりの庭」が展覧会名で、《水の切り株》が作品名と捉えたらよいのでしょうか。

そうです。

インスタレーションとしては《空気と水の庭》というタイトルなのではないでしょうか。

四つの展示空間に名称を付けて構成したのですが、「空気と水の庭」は、その部屋の名前ですね【図7】。



図 7 「空気と水の庭」、彫刻の森美術館「鈴木康広 始まりの庭」展（2017 年）での展示 撮影：木奥恵三

箱根の「始まりの」は、「Beginning」じゃなくて、「Spontaneous」ですね。

そうですね。三宅一生ディレクション「21 世紀人」展（21_21 DESIGN SIGHT、2008 年）での《始まりの庭》は、空気中の水を結露させて、コンクリート製の切り株に溜まった水面に波紋の「年輪」を描き出す作品をつくったんですけど、《Beginning of Time》としました【図 8】。「始まり」という表現には、もちろん時間という要素も入っていましたが、僕の中で、まだ時間という概念にとらわれ過ぎていたところがあって、「庭」という要素がタイトルから抜けています。言葉だけで言い表すことに限界を感じたので、補足的に付けることにしました。



図 8 《始まりの庭》（2008 年）、21_21 DESIGN SIGHT「三宅一生ディレクション XXI c. -21 世紀人」展（2008 年）での展示

21_21での「21世紀人」展のときには、《始まりの庭》は、インスタレーションのタイトルとして入れていますね。

そうですね。

《りんごのけん玉》について鈴木さんが書かれていたコメントに「Spontaneous」という言葉がありました。「おのずからとみずからの間に立つ」と。この説明について私はすごく腑に落ちました。つまり、機が熟してリンゴが「おのずから」落ちるのと、それを下から意思を持って取りに行くのと。それを1人の人間が、木から、受けとめるほうに、ぱっと転換するという意味で。

《りんごのけん玉》のりんごの玉を手で高く吊っておいて、瞬時に下からサッと突き刺す技ですね。十和田市民図書館でのワークショップでやりましたね。あれは木の役と人間の役、一人二役の演劇体験と言えるような技です【図9】。



図9 《はじまりの果実》(2020年)の前で行ったワークショップ 撮影：鈴木康広

そのときに、「おのずから」の英訳が「Spontaneous」となっていて、「自ら」は「Voluntary」と訳されていました。ここで「Spontaneous」という言葉も出てくるのですが、それと「始まりの庭」の「Spontaneous」もつながってくるのでしょうか。

つながっていると思いますね。「庭」の考え方はさまざまあると思うんですね。全く違う考え方を「庭」という共通の言葉で扱おうとしているとも言えるんです。つがる市のリンゴの木の手入れじゃないですけど、僕の中では「庭」には完成形がないということが前提で、どうしても人間の中には「始まり」の反対語が「終わり」みたいな感覚が根強くある。「現在」っていう言葉もそうなんです。過去の出来事も今の自分がずっと「現在」として想起するとか、思い出すことで存在するという不確かさがそこにある。でも一方で、物として残っているものを見ると、記録されたものとして過去がそこにあるように感じてしまうんですね。そこで、スケッチや作品を見返している自分を軸にすることで、時制から少

し解放される。そのようにアートワークを通して、ぐるぐるとずっと考え続けてきた中で、「始まりの庭」という言葉が意味を持ってきたんですね。

ある時、「Spontaneous っていう言葉がいいんじゃない」って、僕の知り合いから言われて、その単語は聞き慣れない言葉だったんですけど、何人かが「いいね」って言ってくれて。もちろん辞書を引いたりとか、調べれば僕なりに判断はつきますけど、英語に関してはネイティブではないから助言が必要ですね。

この「Voluntary」っていうのは、自主的な印象を持ちますが、英語での表現については、僕自身の判断は非常にむずかしいです。

改めて、『はじまりの果実』という日本語のタイトルを付けた意図についてお聞かせいただけますか。

今回、タイトルとして初めて「果実」という言葉に着目しました。果実というと、どこかゴールのように感じられ、それに対してリンゴの実そのものには「始まり」も「終わり」もないんじゃないかと思いました。

さっき話しましたが、リンゴが地面に着地して、腐敗して自然に地面に潜っていくんですね。それが本来の自然だとしたら、その間に人が登場して実を奪っていくわけですよ。でもたぶん、ほとんどの人は、リンゴは人が食べるものと思っていて。それに違和感を感じたとき、リンゴを食べられなくなったこともあって。リンゴというと今は置いておくものだと思っています。

薬師寺を再建した西岡棟梁が『木に学べ』っていう本を書かれていて、大学生の頃は、ものづくりにおける自然の摂理は、西岡棟梁の木の話に勝るものはないと思い、そこから基本となる考えを学びました。木は人が切らなくても自然に倒れて、その木が朽ちて土に還るまでの間、森に隙間ができて適切な空間をつくっているんだと。たくさんの種が地面の中で発芽するまでの時間を、何十年も待っていて、その種が発芽できる環境が整ったときに芽が出てくるんだと。

人間ってすぐに一人前にならないかならないと思うじゃないですか。自分から発芽して出てこなきゃと思う。大学卒業後を想像したとき、その先が全く見えなくて焦っていた自分のことだと思ったんですね。そもそも社会で働くことが本当に見えなくて、先が真っ暗闇で美大に何とか避難したんです。卒業したらすぐに何かを成し遂げないと存在できないと思っていました。けど何十年もその環境が整わないと、発芽しても木として生長できないということを読んで深く納得もしたんですね。

要するに、周りがそういう環境じゃない限り、自分が無理やり生えても意味がないし、育たない。さっき一緒に見た木（「21 世紀人」展に出品された切り株が、研究室のある建物の外に置かれている。その窪みに土が入って、木が育っている。【図 10】）も、じつは先日、強風で倒れた木を僕が直してしまったんです。鷺田さんがわざわざ来られるし、倒れたままにしておくのも残念かなと思って助けたんです。でも、きっとこの木は育たないだろうと。不自然な場所をしつらえたことで発芽させてしまいました。



図10 《始まりの庭：土の切り株》(2008年-) 撮影：鈴木康広 撮影日：2025年3月4日

僕が制作活動が続けてこれたのは、出会った人たちのサポートがあつてのことだと思います。特にわかりやすく人の役に立つものではないがゆえに、尚更そういったことを感じます。そして、同時に自分がつくりたいと思うことが、自分だけの問題ではないということにも気づき、誰かが潜在的に求めていることに対して、自分がいかに未来に待ち合わせができるかということに由来していると思います。その未来が1カ月後かもしれないし、1年後、10年、20年という時間を経て今に至っているんですけど、計画的に種をまくのではなく、おのずとたくさんの種がまかれているんだなと思います。制作活動というのは、そういう見えない関係性を可視化したり、具現化していくことだと今は感じてるんですね。

2021年にそれが一つ可視化されたのが、静岡市美術館の伊藤鮎さんが企画した《まばたきの葉》の再展示でした【図11】。美術館の10周年の企画で、副題として「未来の待ち合わせ場所」というタイトルを付けたんです。10年前に撮影した作品写真をポスターに掲載して、告知まで進んでいたのですが、コロナ禍で延期になってしまいました。そのポスターに写っていた2歳の男の子について、SNSでのお父さんのコメントをきっかけにつながり、翌年、11周年として実現し、14歳になった男の子がまた記録撮影に参加してくれたんです。展覧会がまさに「未来の待ち合わせ場所」になりました。



図 11 《まばたきの葉》(2003 年) 左：静岡市美術館「鈴木康広 まばたきの葉」展(2010 年)での展示 右：静岡市美術館「鈴木康広 まばたきの葉 | 未来の待ち合わせ場所」展(2021 年)での展示
ともに撮影：市川勝弘

デザイン誌『AXIS』での連載で《まばたきの葉》に関するエピソードを書いたとき、タイトルを《未来の木》にしたことがありました。《まばたきの葉》は活動初期に突発的に生まれたものですが、僕の主観ではちょっと早過ぎる段階で生まれたもので、そこにはいろんなことがたたま込まれていたように思います。人間と自然をつなぐ、意識と無意識の間にある領域を扱うアートワークを少なくとも 20 年 30 年続けないと、《まばたきの葉》まで辿り着けなかったはずなのに、最初に《まばたきの葉》を手にしてしまい、作家としての道を進み始めた。《まばたきの葉》だけで 50 回ぐらい展示しているんですけど、なぜそのようなものをつくったのかも分からず、未知なるものを追いかけて続けているような体験だったんです。未来を先取りしたプレゼントのような作品だと思っています。

静岡と同時にイスラエルでも《まばたきの葉》を展示していたんです。2005 年に日本のアーティストの展覧会ということで、イスラエル博物館で展示をしたことがありました。僕はどうしても会場に行けなかったんですが、当時、学芸員だったエティ・グラス・ギンスさんが、ハイファにあるティコティン日本美術館の学芸員に着任し、2021 年に僕の個展を企画してくださったんです。

もともと僕は、作家になることも、作品が海外に運ばれていくイメージも本当になかったんです。明確な目標も目的もなかった。遠くにあると思い込んでいたものが作品によってつながる体験によって、地球上の現象がどういうつながりをもっているのか、ますます分からなくなってきた感じです。自分の足元と地球上の遠いところにあるものとの見えないうつながりを、作品を通して、時にはものすごく近いところにあるもう一つの居場所として感じてきたんです。イスラエルは今、国際的に見ると非常に複雑な立場となっているけれど、身近に感じているイスラエル人の友人の戸惑いにふれたとき、国家と個人がまったく相容れない状況を目の当たりにしました。これはとても難しい問題です。そういった危機

迫るところに作品が呼ばれることの意味もあらためて考えざるを得ません。

じつは「未来の待ち合わせ場所」という言葉は、地球の引力とけん玉の球を引き寄せる自分の力が完全に釣り合う地点を見極める技（「すべり止め極意」）から思い付いた言葉です。この「未来の待ち合わせ場所」を引き寄せるための現場が「始まりの庭」と言えるのではないかと思いました。まだ公に活動を始めて25年目くらいですが、そういう考え方を見つけられたと感じています。その上で、今後どんなことをやっていくべきか、それはもちろんはっきり見えていないのですが、あらためて人間の中の自然みたいなことに興味があります。必ずしも社会とつなげなくてもいいと思いますが、人の中にある個別の自然みたいなものを生かせる環境づくりを、アートワークとしては僕自身の問題として見つめていくということですね。

「未来」には、「未」と「来」というズレが、一つの言葉に入っているわけですが、生きると死ぬがともにある「消息」という言葉もそうなんですけど、相反するものが一つにくっついて同時にある言葉に惹かれます。活動初期の僕にとって「未来」というのは、暗闇の先にある見えない場所であり、不安で好ましくない言葉だったわけです。当時制作した《現在／過去》という作品をふりかえったとき、「未来」という言葉をひとまず「ない」ことにして、「未来」という言葉を使わずに考える方法を自分なりに見つけたんだと思います。

先ほどの西岡棟梁の話だと、単に自然が種から木へと循環しているだけではなく、環境が整うまで待つということまで、その循環の中に組み込まれているところが重要だと感じました。そこで「未来の待ち合わせ場所」というときに、それが今からすぐ先に連続している未来というよりは、環境が整った後の少し先の切り離された未来の可能性といった話とつながってくると感じました。

そうですね。木は鳥や微生物などいろんな生き物との間接的な関わりによる大きな生態系のもとに可視化されていると思うんですが、そもそもそこに人間は参加していないわけですよ。だから、植林みたいなことになると極端な話になってしまうんですけど、自然林の循環を待てない人間の都合から、人工林の宿命として間伐や手入れが必須となったように、地球上のほとんどの場所が今はその状況だと思うんですよ。自然そのものが持続することも、人間が維持していくことも難しくなっていく中で、どうすべきかを今いろいろな立場の人が考えていると思うんです。目的や目標とは異なる、時間のスケールから切り離された「未来の待ち合わせ場所」の発想は、僕自身のヒントになっています。スケールを超えた地球そのものというよりは、身近なところで地球環境ともつながりのある「食卓」のような、日常とつながったかたちで物事の感じ方や捉え方を問い続けています。

英語の「Quantum」についてもお聞かせいただけますでしょうか。

これは「量子」という、現代科学における物事のもっとも不思議な性質を扱っている言葉です。専門的な説明はできないんですけど。最初のほうにお話しした偶然性みたいなテーマも関わってきます。量子力学が扱う微視的な世界では、われわれの日常の感覚とか、常識では説明できないテレポーテーションみたいなことが起こっている。科学は人間の想像力の対極にあるというか、説明できないからこそ想像力という言葉が存在していると思うんです。

人間の生身の感覚では捉えられないものに対しても、科学的視点によって説明が積み上

げられてきたわけですが、実感として理解できないことは多いですね。でも、理論を証明するための実験のアイデアなどは、ものすごく興味を持てる。そこが気になっているんです。量子論の実験で有名なスリットを使った実験は、アニメーションや映写機の初期の構造に似ているところがあり、電子銃で撃った光の粒子があるはずのない別の場所のスリットをすり抜けることが証明されたわけです。だから、全く違う場所に同時に存在したり、離れた場所がつながってしまうといった、日常の感覚ではあり得ないような考え方がミクロの世界では成立するということなんですね。役に立つか立たないかといった価値観ではない目線から、既成概念の外側にあるものに引き寄せられたりインスピレーションを得る科学者の立場は制作と通じるところがあります。ミクロの世界の概念をマクロな世界で比喩的に使っているのかどうか気になりますが、科学が扱える世界も限りがあるとすると、現時点での一つの極限がその言葉の中に潜んでいると思います。それで、「始まり」という問題に対して、「量子」という言葉を取り入れることにしました。

「テレポーテーション」とおっしゃいましたが、こことはつながっていないけれど、飛躍のある世界同士がつながっているようなイメージが、先ほどの「始まりの」という言葉や「未来の待ち合わせ場所」という言葉とつながっているように感じました。

そうですね。「未来の待ち合わせ場所」では、どこで誰と誰が会うのかとか、何と何がどうつながるか分からないという考え方で過ごしているので、自分の中では親和性もあって。「始まり」という言葉を、「Beginning」とか「Start」みたいに捉えてしまうことに対する、ちょっと立ち止まってもらうためのベンチのような装置なんです。

次の質問です。《はじまりの果実》は、それまでに作られた切り株よりもだいぶ大きくて、複数の人が一緒に座ることも想定されていて、そのことがこのドローイング【図 12】に描かれています。下のほうの絵だと、1人の人が小さな切り株に座っていて、それが真ん中の絵では二つ合わさっていて、その波紋同士がぶつかり合っているような絵が描いています。この絵を見ながら十和田でお話したときに、「その波紋と波紋がぶつかったときに、打ち消し合うんじゃないくて、お互いに通り抜けていくんですね」といったことをおっしゃっていたのが印象的でした。

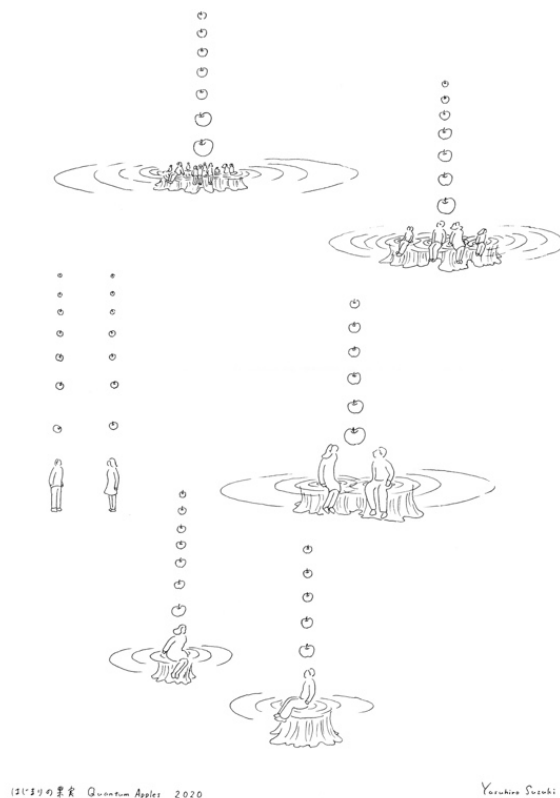


図 12 《はじまりの果実》のためのドローイング (2020 年) ©Yasuhiro Suzuki

波紋のふるまいは本当に不思議です。自宅の近所の公園で、雨の日でも見ていられる東屋があるんですね。それで 1 人ぼーっと見ていたときに、波紋と波紋が何もなかったかのようにすり抜けていくんですよね。僕が何を期待したのか、予想したのかわかりませんが、その水自体はそこに留まりながら、波動だけは通り抜けるんですよね。だけど、この絵をどう説明したらいいんでしょう。そのすれ違った二人のそれぞれの波紋を。描いた本人も説明できません。

このドローイング【図 12】の一番下の絵は、二つ別々の切り株があって、恐らくそこに座っているのは男性と女性だと思うんですね。

本当だ。なんで男性と女性にしたんだろう。人類を代表してるんですかね。

それが、真ん中の絵では、その二つの切り株がちょっと寄っていった。この輪と輪が重なるようにくっついてゆきます。以前の《水の切り株》の場合は、一個一個の切り株が独立していたけれども、《はじまりの果実》でそれがくっついてきて、一緒に座れるような大きな一つのものになったとも言えます。この点が、《はじまりの果実》の新しい点と言えるかと思いました。

そうですね。

それは、波紋同士がぶつかり合う話とも関わっているように思いました。

これは三宅一生ディレクション「21 世紀人」の展示のときの絵なんですけど【図 13】、波紋がはみ出しているんですね。物理的には、枠の中で広がって、それで縁に当たると今度は戻っていくんですね。それがすごく面白いんです。波紋自体は同心円に広がるんですけど、その木の形に沿って、ちょっとゆがんで戻ってくる。それは物理的にいうとそういうことが起こるんですけど、一方で、スケッチでは縁を飛び越えて広がっていく波紋を見ているようなんですね。なので、こういう絵が描けちゃうんです。もしも切り株が水没するように設置したときには、そういう状態が見られます。いつかそういう展示もできるのかなと思ったこともありました。

そこに潜在しつつ、環境が整うと広がっていく波紋と、現実的には跳ね返されて戻ってくる波紋の両方を感じられることがあって、《はじまりの果実》においては、僕の中では《水の切り株》の次のステップというか、水を使って表現する彫刻としてなかなか常設でそういったことを行えないこともあり、今回は波紋であり年輪でもあるというイメージを固定した造形物で示さなければならなかった。物理的な制約の中でイメージを具現化しましたが、水を使って提示しないことによって、目に見えない波紋を表現することができたと思います。



図 13 《水の切り株》ドローイング (2008 年) ©Yasuhiro Suzuki

切り株の外側に広がる見えない波紋という。

アーツワダをきっかけに国内外から多くの来場者が十和田市に訪れていると思いますが、来場者が波紋のように広がっていくことをイメージしました。

最後に、個と全体の関係についての質問です。《はじまりの果実》のドローイング【図14】では、同心円のイメージで捉えられているように感じました。十和田市、青森県、日本、世界、と同心円状に広がっていくような拡大の仕方です。それに対して、同じようにも見える《日本列島の方位磁針》では、方位をいろいろな場所で測っています【図15】。さらに、その集合を、『スイミー』の一個一個は小さな魚なんだけれども、集まったときに大きな魚になるようなことと重ね合わせている文章もありました。方位を合わせるという点では、《日本列島の方位磁針》と《はじまりの果実》は通ずるところもありますが、『スイミー』的な拡大の仕方と同心円的な拡大の仕方という違いもあるように感じました。どう思われますか。

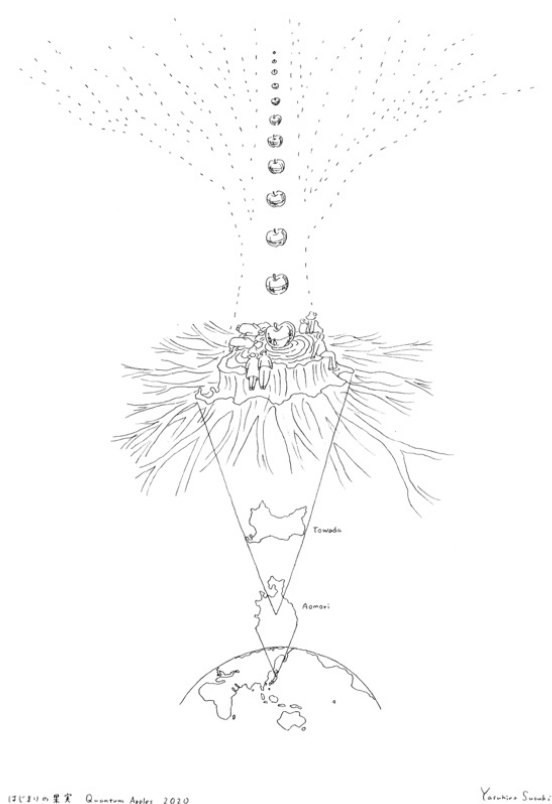


図14 《はじまりの果実》のためのドローイング（2020年） ©Yasuhiro Suzuki



図 15 《日本列島の方位磁針》ドローイング (2011 年) ©Yasuhiro Suzuki

これは僕の中で難しいテーマでした。一見すると一つの中心に統率されていくように見えてしまうと思って。例えば《日本列島の方位磁針》が、もしも日本政府とか、特定の権力によるものだったら恐ろしいことだなとか。

全体主義的なみたいな感じに。

絵としては、全体主義的なものとすれすれだなというふうにも思っているんですけど、その見方を覆されることがありました。まずこの作品は、地磁気によって成立していることに意味があり、要するに自然が相手のものと思っています。富山県が逆さ日本地図というものを発行してるんですね。歴史学者の網野善彦さんの紹介によってユーラシア大陸とのつながりを感じられる地図として広く知られたものです。日本人にとって日本列島の形や方位は強くインプットされているので、逆さまになるだけでもインパクトがあるんですね。まさに、日本人の大地の感覚をひっくり返す地図です。2023 年に富山県美術館で展示をする機会があり、この地図へのオマージュとして展示がしたいと考えました。視察に行った際に、富山湾の海岸で日本海の水をコップに汲んで、《日本列島の方位磁針》を浮かべたんですね【図 16】。日本列島の向きになるところを記録したいと思い、スチールとムービーの撮影をしたんです。でも常に風が吹いていて、コップの中に浮かんだ方位磁針が一向に止まらない。虫もいっぱいいて。でも、少しして気づいたんです。現実世界では風が吹いていて、方位磁針が同じ向きになることはない。僕が描いたのは頭の中の絵であったと気付きました。自分の考えや思いを元に制作し、その過程であらたな現実が立ち現れる。その瞬間に見えるあたらしい風景というものがあると思っています。



図 16 《日本列島の方位磁針》(2011 年) 撮影：鈴木康広

それは《日本列島の方位磁針》を最初に作られたときよりも、もっと後に。

だいぶ後です。《日本列島の方位磁針》は、2011 年の東日本大震災がきっかけで着想しました。地磁気で方位を示すことだけで制作に取り掛かったんです。実際につくってみたら、日本列島の方位がすごくリアルに感じられたんです。薄い金属の板でできていて、水の表面張力で浮かべるので、水平にそっとのせないと沈んじゃうんですよね。沈むと、どきっとして、ちょっと怖いんです。制作したことで、初めて日本列島をじっくり観ましたし、いろいろ考えるきっかけが生まれたんです。「日本列島がすべて同じ向きになるのはちょっとどうなのか」と疑問視する人もいましたし、友人は政治家にプレゼントしたいと楽しんでくれたり、作品へのさまざまなリアクションによって、僕自身がいろいろ考えはじめたという感じでした。

この『スイミー』の質問は、『見立て』の実験室（金沢 21 世紀美術館、2014 年）のときのことですか？

《空気の人》を膨らませたときに、一緒に寝そべって、それが集合としての全体ができるといふ話のときに、『スイミー』の喩えをされていました。

金沢 21 世紀美術館エデュケーターの吉備久美子さんと取り組んだ『見立て』の実験室」のオープニング企画ですね【図 17】。美術館と関わりのある地域の参加者が研究員になって活動を展開しました。『スイミー』というのは、美術館の教育普及への関わり方について、当時はふさわしい喩えかどうか分かっていませんでしたが、大きな《空気の人》という存在が一体何者なのかということも、今も考え続けているんです。金沢で芝生にみんなが寝そべって昼寝をしたときに、気付いたことがあったんですね。普段は意識しませんが、人間って目が前に付いてるんですね。魚類って横に付いてるじゃないですか。横と言ってもいいのか分かりませんが。魚類は天敵がどこから来るか分からないので、広い視野で見てるらしいんですね。人間は首が動くから、目は前方に特化する分、耳が発達してるんですね。犬もそうなんですけど。犬は耳が動いたりもする。

そんなことをあらためて意識したんですけど、人間が空を見て地面に寝ると隣がまった

く見えないんです。金沢で木奥恵三さんに撮影していただいた写真では、じつはみんなで一緒にいるように見えて、全員が 1 人になっているんです。横を向かない限りは。写真を撮る静寂の時、本当にびっくりして、一瞬、不安になったんです。つい横を確認してしまったんですね。もちろん、みんなちゃんとそこにいました。



図 17 《空気の人》(2007/2013 年)、金沢 21 世紀美術館「鈴木康広『見立て』の実験室」(2014 年)
オープニング・プログラム《大きな空気の人》あらわる！」
撮影：木奥恵三 画像提供：金沢 21 世紀美術館

2018 年には、東京ミッドタウンの芝生広場でも行いました【図 18】。六本木の元防衛庁跡地で一般の人が入れなかった所ですね。そこでも昼寝の会を開くことになり、そのときは僕が撮影を担当したんです。何百人も集まるとすごく賑やかで、遠隔からマイクを使って「それでは撮影をします」って伝えたんですね。そしたら急にその場所が静寂に包まれて。スチール写真に象徴される、まさに「死」の瞬間を体感しました。怖かったですけど感動しました。



図 18 《空気の人》(2007/2013 年)、六本木アートナイト 2018 (主催：東京ミッドタウン)
撮影：鈴木康広

昔、篠山紀信さんが、両国国技館で力士を全員撮ったときがあったんですよね。力士が数秒間、全員息を止めるわけです。子どもの頃、テレビで見たことがあって、そのときの静寂はブラウン管ごしでも感じられたんです。僕の場合は、水平版ですね。素人のカメラマンですけど、「撮ります」って言うと、みんな静まるわけです。写真を見ると、なんだか死体置き場みたいにも見えます。オーストラリアで《空気の人》を展示したとき、展示会場が巨大な倉庫のような所で、《空気の人》に手動ポンプで空気を入れてたんです。通り掛かった現地スタッフに、ここは第一次世界大戦で死体の安置所だったんだよと言われた時のことを思い出しました。

みんなで昼寝をするときの、人と人とが一緒にいる在り方と、《はじまりの果実》に、複数の人が同時に座っている状態とは、関係の在り方が異なるような気がします。

実は関係してるんですね。羽田空港で東大のプロジェクトを展示したとき（「空気の港」展、2009 年）に、東大のメディア技術の研究プロジェクトで、公共空間でリアルタイムで情報をいかに提示するかということに取り組んでいました。僕が提案したもので《木陰のスクリーン》という作品がありました。回転する残像のスクリーンに飛行機の離発着情報と連動した鳥が毛繕いしたり、飛び立って行ったりするんですね。

ブレスエアーという弾発性のあるその素材で作った円形のソファに人が一緒に座ったのですが、想像以上に人気で常に満席だったんです。見ず知らずの人が座っても意外と平気で、なぜかという隣の人が視界に入ってくないんです。円形に座るということは一緒にいるんだけど精神的な距離を保ち、みんなでいることと一人になるってということが両立している。視界を外にひらいて座るってことなんですね。ふと隣を見たら知らない人がいるけど、でも誰かと一緒にいる安心感もある。矛盾しそうなことが、同時に達成できたのがすごく面白いと思いました。プロジェクトの関連シンポジウムを開催することになり、隈研吾さんが登壇されたんですね。事前にご案内したときに、隈さんが座ってくれたんです。そしたら「これはワープする椅子ですね」っておっしゃって。ベンチを評するときにワープという言葉が普通に使っているんだ？！って思ったんですけど。

足元が見えるということは、やっぱそこにいるっていう感じがするんですね。だけど、少し体をひらいて自分の足元が見えなくなると途端に不安になるわけです。カバンを足元に置くと分かりやすく、そこは現実に戻ってしまうわけです。足元が見えない姿勢ができるということは、もう別の場所にいる。美容室などの姿勢はすでに心を預けているわけですね。背もたれ角度の違いで生まれる別空間。所作や歩き方次第で異空間が生まれるのは、日本の伝統芸能の世界を思い出しました。

《日本列島のベンチ》は、太平洋側に座ってる人と日本海側に座ってる人が、背中合わせで間近に座っても、それぞれ全然違う世界を見てると捉えています【図 19】。《はじまりの果実》に関しては、十和田にやって来たっていうことを、遠くから来た人に楽しんでもらいたいと思いました。



図 19 《日本列島のベンチ》(2014/2021 年)、原美術館 ARC での展示 撮影：木暮伸也

《はじまりの果実》に座っている人たちは、それほど後傾して座ってるわけではありませんね。

そうですね。ワープはしてないですけど。

ワープはしてないけれども、一つのベンチに座ってはいても一人一人別々で、他の人の目に入らないという意味で、つながってくるかと思います。

でも、横を向けば一緒にいるので。あくまでも僕の現時点での考え方としては、個にもなれるってことがポイントなのかなって思うんですね。

一方で、先ほどのドローイング【図 12】のほうは、複数の人がむしろくっついていくような関係性が生まれるような装置として描かれている印象があります。

そう言われて、リングがハートマークみたいに見えましたが、とはいえ、やっぱりみんな自分の時間を適当に過ごしてるなっていう感じがしません？

そうですね。そのときに波紋と波紋が干渉せずに、それぞれが別々にあるということも、お互い意識しないということと関係するように感じました。

どう表現したらよいか分からないですけど、干渉してもいいんじゃないですかね。水の波紋に従わなきゃいけないってことではなく、人間による波紋っていうことかなと思っています。水の波紋が通過していくのは、逆に僕にとっては、何で干渉しないの？！って、驚きだったわけです。もしも、パラパラマンガを描くとしたら波紋がどう干渉するのか、意図せずに描いてみたかったです。

西沢立衛さんの建築や家具も、人と人が一緒にいるけれども距離もある状態を生み出すような特徴を持っているように思います。《はじまりの果実》での、そういうつながり方

は、十和田市現代美術館の建物と親和性があったという気がしました。

そうですね。展覧会としては、一つのテーマのもとに作品が響き合いながらも、通路を経由して部屋がつながっているのは大きな特徴ですよね。その場所から一旦離れるというか、路地のような隙間でつながっている。一つの空間ですべての作品を展示したときも、物理的なものに限らず、何らかのしきりを設けたいという感覚はあります。西沢さんが手掛けられた森山邸には、2 回ほど行ったことがあるんですけど、隣の建物や大きな窓の存在が、プライベートなのだけど風景として成立していて、そういう距離感で暮らしたり、他者と過ごすことは、一般的な家屋や、日常の感覚ではなかなかできない体験だろうと感じました。みんなでいることが楽しい時間と、一人でいることは完全には分けられなくて、じつは入り組んでるというか。西沢さんの建築のように、作品が果たす装置的な側面がパブリックアートに求められているように感じています。

『スイミー』では、どうしても「目」が特別な存在であり、『『見立て』の実験室』のときに、作家が「目」だと思ってしまったんですよね。その企画がきっかけとなり研究員のメンバーが自主的に何かを起こしていく場をつくるという趣旨でいうと、誰もが「目」になりうるということ。「目」は特別な存在でもないと思います。僕はそのときは、作品や作者が大きな魚の「目」としてそこにいなきゃいけないって思ってしまったんですね。極端ですが、これは作家が死んだ後にやったほうがいいんじゃないかと最後に気付かしまして、それでバウムクーヘンの芯が抜けたという絵も描いたんです【図 20】。それは結構自分としては驚きというか、美術館という場所自体が、もともと作者不在が基本で、現代美術館では作家が生きていることが多く、作品をつくる主体と展覧会をつくる主体が時にぶつかり混乱も少なくないと思います。今回のインタビューも作家は改めて考える機会を得て、影響を受ける。生きているから考えも変わっていく。文献や記録から作家を紐解いていく研究者や学芸員としても、不思議なことなはずですよ。

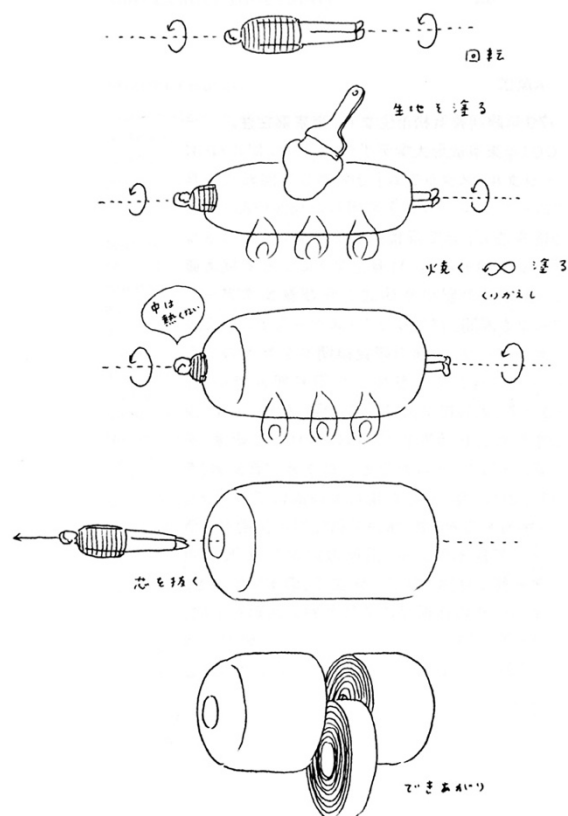


図 20 2014 年 ©Yasuhiro Suzuki

僕が「鈴木」だからか、作品に対する作家の位置付けも考える機会がありました。育ったのが日本の中で一番「鈴木」が多い地域なんですね。なので、全然特別な人間だとは思わずに育ちました。30 歳くらいの時に、作品集を出版したときに、これまでいろいろな機会にばらばらに展示してきたものを同じ作家名でまとめた結果、いちばん驚いたのは、「これも鈴木さんの作品だったの！？あれも?!」みたいなリアクションでした。せっかくまばらに存在していた作品を「作者」という軸でまとめてしまったのかもしれないと。でも、僕の名前はなかなかインプットされず、覚えられないからその状態で今も活動が続いています。

現代美術では、「作者」の在り方も含めて、作品を取り巻くものすべてが表現の対象になったり、表現そのものへの問いになってきたと思うんです。「タイトルを出してください」って言われたときにタイトルがないにもかかわらず考えてしまうし、制作年も明確にしまったり、いろいろ聞かれたら答えてしまう。美術の慣習に流されてしまうところがある。「作者」というあり方を越えたふさわしい立場を探したい気持ちはずっとありますね。

本当に長時間ありがとうございました。

公開日：2025 年 3 月 31 日