



## Look!

This booklet features Sibyl Heijnen's solo exhibition *Look!* at the National Museum of Modern Art Kyoto (MoMAK) in 2007. Out of 400 m<sup>2</sup> exhibition space, she created an installation with white artificial grass and fifteen artworks. Close to eleven thousand enchanted visitors enjoyed the exhibition and stood, sat down or even lay on the floor – as you'll see when you browse through the pictures..

The photographs at the end of the booklet show the Dutch artist's Magic Wall at the TenCate Headquarters in the Netherlands.

Mr. Shigero Uchida, the famous Japanese designer, provided a short personal introduction.

Mr. Ken'Ichi Iwaki, the director of the MoMAK, wrote a philosophical essay which forms the heart of this booklet and was the reason for its inception.

The article by art historian Mrs. Peggie Breitbarth examines the relationship between Sibyl Heijnen and the innovative, technical fabrics of Royal TenCate.

© Copyright Sibyl Heijnen  
www.sibylheijnen.com

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in any retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission in writing of Studio Sibyl Heijnen.

ISBN 978-90-813853-1-2

## Unanticipated continuity

The first time I came across the works of Sibyl Heijnen I was taken by the display of rich and natural forms. At the same time, her design and her perception of it struck a chord with me. I found particularly impressive her works created between the late 1980s and early 1990s (and which are still being created) with beautiful cross-sections such as *Water 1 + Water 2*, *The two sides of the same coin 3*, *Collective* and *No Title*. These works capture the feeling of irregular, natural patterns as if they were cross-sections of plants.

For today's design what's important is 'the eye to discover'. It is clear that these works did not discover nor adopt the features of cross-sections of plants. However, even if that would be the case, I believe one essential viewpoint in creating a work of art is to discover something in nature, adopt it and let the laws of nature take over the design. When an artist works on a project, he/she inevitably ends up relying entirely on his/her own skills. Such behavior is natural for an artist, but it loads the work with marks of the artist's signature.

What makes this work fascinating is that it lets the natural world take over. The cross-sections of fabric reminds us of the natural patterns seen in plant cells when they are sliced across. The outer surface of the cell walls and the inner tissue cells push and squeeze each other to form an incredible variety of patterns. These are patterns that cannot be seen in our daily environment and are beyond our imagination. Plants reveal a range of delicate forms that evolve from the nucleus, which has the ability to reproduce. The irregular patterns in Sibyl's works have the power to awaken many memories that are hidden behind what is visible and inspired by nature, such as unanticipated continuity, patterns formed by allowing nature to take over and unpremeditated forms. They embody time and embrace an invisible something.

Shigeru Uchida



### 予期せぬ連続

シビル・ハイネンの作品に初めて出会った時、その豊かで自然な造形に魅力を感じたと同時に、シビルのデザインとその視点に共感を覚えた。特に魅力を感じたのは、1980年代後半から90年代前半そして今でも制作されている、断面の美しい作品、*Water 1 + Water 2*、*The two sides of the same coin* 3、*Collective*、*No title*などである。これらの作品は、まるで植物の断面を感じさせるような不定形で自然な形状を示している。

今日デザインにとって重要なことは、「発見する眼差し」である。この作品が植物の断面の様相を発見し、引用したものではないことは明らかである。だがそうだとすると、自然のなかから何かを発見し、それらを引用し、デザインを自然の原理に任すことは、作品を作る上でひとつの重要な視点だと私は考えている。作家が作品に取り組む場合、どうしても自らの手に全てを委ねてしまう。その行為は、作家として当然のことなのだが、その手の痕跡が作品を重いものにしてしまう。

この作品が魅力的なのは、自然の状況に全てを任せている点である。この布の断面を取り扱う作品はまるで植物の細胞の断面に見られる自然な形状を連想させているからである。植物の細胞の断面は、外表面の細胞壁と内部を形成する組織細胞の押しあつた形状が実に多様な造形をつくりだす。それは、私たちの周辺では見ることのできない創造を超えた造形である。植物は自ら増殖能をもつ細胞核によってさまざまに繊細な形状を示す。シビルの作品の不定形な造形には、予期せぬ連続、自然に身を委ねた形態、思惟性を排除した造形など、視覚のむこうにかくれたもの、自然の力に任せた形状がさまざまな記憶をよびさます。そこには、時間が内包されており、見えない何かを含んでいる。

内田 繁



## Sibyl Heijnen | Waving Space

Ken'ichi Iwaki *Director, National Museum of Modern Art, Kyoto*

### Preface

The Exhibition of Sibyl Heijnen was held from June 19th to July 16th, 2007 in the main hall on the first floor of the National Museum of Modern Art Kyoto. The exhibition was titled *Look!*. On the back cover of the catalogue, *Look!*, the concept of this exhibition is succinctly explained. I quote it with some amendments.

‘Look! and enter the world of Sibyl Heijnen. Her art is made from flexible materials such as calicoes, sheets of rubber, artificial grass or even cowhides. Her works are definitely three-dimensional, but at the same time always based on the arts of drawing and painting. They are simply folded, hand-sewn, or computer-driven. Just Look!’

This address isn't confined only to her exhibition which we held, but it also characterizes all of her other works which were not shown at this event. The title *Look!* represents her core concept because she has always presented her works as ‘visual art’, even though she has used various materials and her works evoke our total feeling of materials and space. She has also, first of all, proposed people to ‘look’ at her works with their own sensory organs.

Before analyzing Heijnen's works which were presented in our hall and then considering the meaning of the exhibition *Look!* as a whole, I would like to retrace the short history of contemporary textile art which has been exhibited in Japan and the high level of achievement which Japanese people found in Heijnen's works.

### A short History of Contemporary Textile Art in Japan

From her bibliography, we can see that she is already an experienced artist. Her activities have been presented in various countries and she has received many awards and grants. From 1980, her artistic training began at the Gerrit Rietveld Academy in Amsterdam, from which she graduated in 1985. Shinji Kohmoto, organizer of our exhibition *Look!* and chief curator at National Museum of Modern Art Kyoto, suggested in the ‘Introduction’ to the catalogue that Heijnen belongs to ‘the second generation of new tendencies in

the field of textile art'. Previously, the first generation of 'new tendencies' in the field of textile art had broken out from the beginning of the 1960s to the 1970s (p. 5).

From the end of the 1950s to the beginning of the 1970s, Japanese contemporary art had been radically changing in every field of art.

First, at the end of the 1950s, French 'informel' painting had swept through Japanese artists, not only painters of western style, but also painters and even calligraphers of Japanese style. The so-called 'avant-garde art' began in this period in Japan. Influenced by this movement, many young Japanese artists turned their attention to the materials they used and they tried to show the materiality itself and the passionate movement of their own bodies fighting against the materials. These experimental tendencies also became the main subjects of contemporary arts in Japan.

Second, at the beginning of the 1960s, a paradigm shift of contemporary art spread through Japanese art, namely the shift from French art to American art. We can see one of the most significant shifts of contemporary art from Europe to the USA by the fact that an American contemporary artist, Robert Rauschenberg won the grand prize of the Venetian Biennial in 1964. In those days, the new American tendencies of art, such as 'abstract expressionism', 'pop-art', 'neo-dada', 'minimalism' and 'conceptual art' were, introduced one after another to Japan and so, 'Mecca' for Japanese young artists and critics changed from Europe (mainly Paris) to the USA (New York).

Third, we can also see this paradigm shift of contemporary art in the change of artistic concepts. The exclusions of pedestals from sculpture and of frames from painting are representative tokens of this paradigm shift. The exclusion of pedestals meant that the role of sculpture changed. The statues standing on the pedestals made of stones (especially of marble) or bronze had been the typical and traditional representation of monumental or divine meanings. When the pedestals were rejected and abstract sculpture was directly placed on the earth or floor, it became a three dimensional object which directly related with the space around it, i.e. it became 'an object' which introduced us to an original experience of space itself. We can say that sculpture became an 'environmental art'. The exclusion of frames from painting meant that a painting also directly related with the space around it. The painting wasn't limited to represent the

spiritual meaning inside the fixed rectangular or circular frames anymore, but it could freely change its shape and construct the two dimensional space by itself. People have called this kind of painting a 'shaped canvas'.

Through these paradigm shifts, contemporary art became 'conceptual art' in the broader sense of this word, as Heinz Paetzold has suggested<sup>1</sup>. It means that every contemporary artist always asks the question, 'What is art?', and tries to answer it through his/her own artworks. Artworks became a questioning of art and of its function in his/her society.

Naturally, even arts and crafts couldn't remain in their own traditional world. Soon after World War 2, especially from the beginning of the 1960s, they were also influenced by these paradigm shifts of art and tried to find new possibilities in their own fields. For instance, ceramic art became 'ceramic sculpture'. This meant that ceramic artists didn't make only simple vessels, but also three-dimensional 'objects' made of earthenware or stoneware that could never be used in everyday life. Ceramic sculpture showed the power of the material itself or the spiritual meanings these formed objects radiated<sup>2</sup>.

Contemporary textile art was born in this context of new art and was introduced to Japan in the 1970s. In 1976, our museum held an exhibition of contemporary textile art, 'Fiber Works – Europe and Japan', which was organized by Takeo Uchiyama, the chief curator at the National Museum of Modern Art Kyoto (later, he was chosen to be the director of this museum)<sup>3</sup>. In the 'Introduction' to the catalogue of this exhibition, Uchiyama explained the meaning of this exhibition. According to him, the prerequisite condition of this event was the historical context of contemporary art in general which had influenced Japanese art. Therefore, at first he pointed out the characters of contemporary art which I have mentioned above and explained the necessity of this exhibition in the field of fiber art in Japan<sup>4</sup>. So, from their knowledge of new art, Japanese people could accept this exhibition of contemporary textile art and Japanese textile artists could explore fresh possibilities.

Sibyl Heijnen's activities of textile art were introduced to the Japanese people in this context, i.e. in the framework of our new understanding of art and crafts which had inseparable interactions with the newest tendencies of visual art in the world.

As we have seen above, Sibyl Heijnen has been developing her artistic

activities since 1980. Therefore, as Kohmoto said, she belongs to the ‘second generation’ of contemporary textile artists.

Peggie Breitbarth characterized the art of this generation in her article on Heijnen. In the 1980s, ‘boundaries between the various art disciplines had by then definitively become a thing of the past’. ‘Artists were able to draw on all possible types of materials and techniques. The freedom that had been so eagerly desired was within reach, as was chaos’<sup>5</sup>. We should see two conflicting aspects in the ‘freedom of art’ which Hegel had already pointed out in his ‘Lectures on Philosophy of Art’ (‘Vorlesungen über die Ästhetik’) at the beginning of the 19th century. We can say that the art of the 1980s, therefore including Heijnen, faced the same problem as Hegel had suggested. Referring to Hegel’s text, I would like to consider the true meaning of this ‘freedom’. It will help us to understand the historical conditions of Heijnen’s art.

### The Freedom of Art

Hegel saw the ‘past-character (Vergangenheitscharakter der Kunst)’ in the post 17th century modern art. It might sound strange that Hegel had lectured about the ‘past-character of art’ at the beginning of the 18th century, just when the notion of ‘art’ was becoming popular and ‘art museums’ had been opened to the public in Europe. Therefore, Hegel’s diagnosis of art is distinguished by the keen awareness of his thinking. I would like to refer to two parts of Hegel’s Aesthetics and summarize them.

‘Art is certainly a form which grasps the truth. However, this form can only pertain to the truth that can be grasped by the sensuous organs. Typical examples of this truth are the ancient Greek gods. Therefore, they were represented by sensuous forms, i.e. by statues in marble or bronze. Compared to those gods, the truth of Christianity is beyond the sensuous organs. So, the main figures of Christianity can, in principle, never be grasped by art. Especially, in our days, we have surpassed the stage where art had been the highest mode of understanding ‘the absolute’. The beautiful days of Greek art and the golden days of the late Middle Ages have gone. In the modern world of which the ability to reflect has been built and everything is regulated by general laws, artists have also come to be infected with the habit of intellectual reflections, opinions, and

judgments. They can never reject and leave such a world of reflection by their own wills or decisions. The indispensable matter for art is the vitality in which general meanings and individual, i.e. particular, feelings of human beings are inseparably unified. In this sense, our situation of today doesn’t fit the original condition of art. Art has now been carried away into the world of reminiscence. Because of these reasons, the genuine actuality of art has already been over with regard to its ultimate mission in the world. Nowadays, the main interest in art is not the vital enjoyment it gives, but our judgment of it. What people respect now is the ‘theory of art’. Art is now inviting us to intellectual considerations. That is, however, not to invoke art, but to think and know ‘What is art?’ (vol. 13, 23 pp.)’

Hegel also pointed out that, ‘in the days of reflection’, the confusion of styles, the arbitrary employment and parodies of the great artworks of the past world inevitably arise.

‘It is now in blank (‘tabula rasa’) what artists choose and how they represent it. For the artists of today, it has become ‘something past (etwas Vergangenes)’ that artists are bound to represent special forgiven subjects and the forms demanded by these subjects. Today, art has become the instrument which artists as subjects can freely use. In order to make their works, they arbitrarily apply the images and techniques which they have previously kept and various forms of past art. For the great artists of today, the most necessary tasks are the free and creative actions from their own spirits. Therefore, all traditional superstitions and beliefs have become only tools with which the free spirits of artists show their power over everything. Artists have already left the fixed and limited sphere and they have made ‘Humanus’ their own god. This means that art can sanctify everything that moves the feelings of human beings. Universal humanity is just what the artists of today should represent. (vol. 14, 232 pp.)’

At the beginning of the 19th century, i.e. in the middle of the modern ages, Hegel diagnosed the symptoms of modern art as be-fitting the manner of a post-modernist who takes ‘quotations’ from past artworks as a significant character of post-modern art.

In the second half of the 20th century, Hegel's thesis of 'past character of art' attracted the experts of Hegel's philosophy and so the symposia called 'The End of Art' ('Das Ende der Kunst'), were held by both societies of Hegel studies in Western and Eastern Europe. After these congresses, this thesis has come into common use and many philosophers and art critics have discussed this subject from various standpoints outside of Hegel's philosophy<sup>6</sup>. The reason for this popularization lies in the radical paradigm shift of art after Dadaism in the 20th century. Therefore, we can find many opinions concerning 'The End of Art' in debates on the possibilities of contemporary and, most of all, avant-garde art because everything is literally 'tabula rasa' for it. For contemporary artists, there is neither fixed form nor necessary material they have to choose, and also, there is neither pre-selected and obligatory content nor genre to which they have to heartily devote themselves.

Art after the 1960s, which we have mentioned, and its second generation, to which Heijnen belongs, should be understood in this historical context of paradigm shift in contemporary art and theories. 'The freedom of art' which P. Breitbarth saw in Heijnen's art doesn't simply mean the positive aspects of contemporary art, but also its negative aspects. The artists of today have a much clearer consciousness of 'tabula rasa' in art, than the artists of Hegel's days. On one hand, 'tabula rasa' in art means that art has been emancipated from all established obligations and artists can develop their absolutely free activities with their own wills. On the other hand, however, it means at the same time that every contemporary artist has to think from now on by him-/herself about everything that has to be done. It seems to be a negative aspect of 'tabula rasa' because it means that art has totally become a rootless existence. The contents to be expressed, the forms to be chosen to fit them, the materials to be used and the genres to be kept or newly named, all of these matters have to be groped for from now on. Even the notion of 'art' (= answer to the question, 'What is art?') should also be determined by the artists themselves each time they want to make their activities public in their societies. Therefore, as we have seen, contemporary art is and should be 'conceptual art' in its logical sense.

I would like to clarify the meaning of Sibyl Heijnen's art from the view of this context of contemporary art. From choice, Heijnen calls her art 'visual art', not 'textile art', nor 'sculpture' or 'painting'. She has been developing her

activities beyond every fixed framework of genres because she knows that the new existence of art will be found in a new horizon beyond the established rules of the art world. From the view of this new horizon of art, I would like to consider the works of Heijnen, mainly the ones exhibited in our museum in 2007.

For the exhibition, Heijnen created many new works and added some former works to them. She set them on the walls and the floor of our museum that was covered with artificial white grass. She had also ordered an artificial white grass for the exhibition. Therefore, to understand her art, we need to consider not only the meaning of each work in particular, but also the meaning of space as a whole. In my opinion, this was the most important point of the exhibition. So, in the next chapter, I would like to consider the dynamic relationship between Heijnen's works and space.

In the fourth chapter, I would like to analyze her works and consider the meanings of her works in detail.

### Space and Image

It is 'image' which our visual organs really meet in art and also in everyday life. It is neither 'material itself' nor 'form itself' and it is much less 'thing itself' which we meet. This is the most important but usually misunderstood point, when we start to consider art and the origin of our visual experiences. We should know that there isn't either a 'material itself', 'form itself', or 'thing itself' which we can look at. They are not original existences, but only very long-standing 'ideas (notions)' which human beings have invented since they started thinking. Image is the original existence that we experience, i.e. images are the original topos in which we live. Compared to image, 'material' and 'form' are secondary existences, i.e. 'derivatives', which have been thought out from our experiences of image. Images are 'shaped appearances (phenomena)'. As soon as we open our eyes, these shaped phenomena (images) directly come to us or attack us. When we analyze an image, we separate its inside and outline, which gives a shape to this inside and, at the same time, separates this shape from the other shapes outside of it. It has been our custom to take the inside of image 'material' and the outline of this 'form'. Furthermore, it has also been the fatal custom of our incorrigible belief that these two derivative ideas, 'material' and

‘form’, are the genuine primary elements of ‘things’. However, ‘thing’ is also only a notion (‘fiction’) because it consists of two derivative notions, ‘material’ and ‘form’. We should accept that ‘material’ and ‘form’ are ‘ideas’, and therefore, ‘thing’, which consists of these ideas, is also an ‘idea’

Regarding the matters of such notions as ‘image’, ‘material’, ‘form’ and ‘thing’, I have argued about them in other articles and books from philosophical viewpoints<sup>4</sup>. So, I will be able to start here from the relationship between ‘image’ and ‘space’. The next paragraphs are a digest of my paper on the relationship between ‘image’ and ‘space’ regarding a contemporary Japanese artist<sup>8</sup>. They will also be useful to understand Sibyl Heijnen’s works.

‘Artists always contemplate their thoughts about relationship between image and space within their aesthetic experience through performance, and express them with their works as a display of their ‘relationship to images’. We should also know that not only ‘image’ and ‘space’, but also ‘time’ is inseparably involved in our experiences and also in artworks.

In line with the behavior of the mind and body, the human experience is always formed within the passage of time. There is no such thing as an experience which is independent of time. But concurrently, experience is formulated by the body and its surroundings (space). Time and space cannot be separated in an experience, and thus, are a prerequisite to acquiring every experience. In fact, art is a performance that is directly related to such experiences. As I have insisted in other articles, the ‘time’ and ‘space’ referred to in art are ‘physiognomic’ time and space that modify their appearance in line with the human recognition of an image, and are time and space that each of us experiences in terms of time that conceives space, and in terms of space that permeates through time.

What ‘I’ can ‘experience’ is a phenomenon (an image) that has some sort of form, and it is always modified in relation to my body. For example, a star that shines far away in the distance will loom over me as a huge sphere as it approaches me. Simultaneously, the distance between myself and the star and the space surrounding me will also change with respect to the change in my time and space. Therefore, I myself, and the image that I am experiencing, and time and space will fall into an inseparable relationship that moves constantly.

The characteristics of time and space that Sibyl Heijnen has in mind also lie in the formulation of a very fundamental human experience that is too often buried in oblivion because it is so basic.

There is another important point in discussing ‘time and space’. It is as follows:

‘Space’ and ‘time’ transcend experience. However, in visual art, ‘space’ and ‘time’ often become the subjects of discussion. This seems to imply that both ‘space’ and ‘time’ are ‘experienced as an experience that is not experienceable’<sup>9</sup>.

The fact that space and time ‘transcend experience’ means that human beings cannot experience space itself or time itself. And yet, space and time are preconditions to experience. Kant in his *Kritik der reinen Vernunft* successfully argues this point. He says that it is possible to imagine space without a subject, but it is not possible to imagine space that does not exist. The same can be said of time. It is possible to imagine time that passes uninterrupted even for a second, but it is not possible to imagine time that does not pass, in other words a subject that is absolutely non-changing. Although timelessness, or an eternal existence, or any existence outside the domains of time and space (such as god or the world after death) are conceived as things that transcend experience, such concepts and representations are, in fact, derived from our experiences born within the domains of space and time. In other words, they are merely derivatives of our experiences. It is not possible to experience space itself or time itself because they are linked to experience in the form of preconditions that then give recognition to a subject.

There are further implications. Theories about space and time that are independent of experience are abstract. Once again, space and time transcend experience, but cannot be severed from experience. Despite this, we are able to, and in fact, actually do experience in a special way, the space and time that transcend our experiences. In other words, space and time are constantly experienced in a negative sense as the ‘background’ to the subject of our experience. Thus, when there is a change in the experience (a positive one), the concept of space and time (a negative one) also undergoes change, and vice versa. A change in experience will bring about a change in the way we view the

space in which we are, and a change in the view of space will in turn change our experiences.’

In this sense, Heijnen’s works are profoundly involved in the flexible relationship of time and space and our experience, thus appealing to the senses in an extremely sensitive spectrum of time and space.

In the case of her exhibition at our museum, she set her works in a big and snow-white room within the hall. She dared to use a white, cubic room of the museum that is usually taken as a ‘neutral space’ for works. However, she spread over the whole floor an artificial white turf she had specially ordered. Because of this idea, the character of the room was significantly changed from the neutral to the expressive (= the room which has a ‘look’), i.e. it turned into an atmospheric space. White floor doesn’t relate only to our visual perceptions, but also to the feeling of our whole body. In fact, visitors stood, sat down or lay on the floor, enjoying the soft touch of the white, artificial grass as if they were enjoying a snowy world. Heijnen said to me that a young visitor had joyfully danced while humming on this soft, white floor. These attitudes of visitors suggested that Heijnen’s idea of white grass was very successful. It provided new experiences of space for people.

After spreading the white turf, she separated this room into two parts with a tall, wide white wall. So, two rooms were set. The larger one was open to the visitors who, after taking off their shoes, stepped into this space from the wide open eastern entrance and the southern side of it was also open to the outside. Through the three meters high panels, visitors could see the outside view. On the contrary, the other much smaller inner room was entirely shielded by the white wall. Therefore, the two rooms were given vastly different looks (atmosphere). The front room gave us an open and natural feeling and the inner room a closed, and therefore somewhat anxious and mysterious feeling.

In these two rooms, Heijnen set eighteen of her works. Except for two works made of cowhide, she created all the rest using many kinds of rubber, one of which is used for making car tires. Some works were hung on the wall, three works were suspended from the ceiling in the front room, and a single work was set on the floor of each room.

By setting these works (images), the looks of the rooms got each a special

implication and a significantly different atmosphere filled each room. From now, let’s look at each work.

### Form and Content

In the comments on Heijnen’s artworks in the catalogue, *Look!*, we often find the notion of ‘unity between the extremes’, for instance, ‘fluid (flexible)’ and ‘robust’ (p. 15), ‘individual’ and ‘impersonal (industrial)’(p. 17), ‘material use’ and ‘artistic applications’, ‘western’ and ‘eastern’ (p. 77), or ‘content’ and ‘form’ (p. 85). Wim van der Beck called this property of Heijnen’s art activities the ‘search of potential synthesis of opposites’ (p. 77).

The unity of the ‘individual’ and the ‘impersonal’ or that of ‘material use’ and ‘artistic applications’ will be easily found in Heijnen’s works because she has used industrial materials and given them her own original forms. It is also understandable that she has always combined ‘fluid’ or ‘flexible’ characters and ‘robust’ characters in the same materials. The two sides of the same coin (1990) is one of the best examples of this combination. This work won The 3rd International Textile Competition ’92, which was held in Kyoto. She used rolls of colorfully dyed clothes and showed their cross sections by cutting, sewing and piling them up. The surfaces of the rolled clothes have same (navy blue) color. On the contrary, their cross sections, i.e. inside the rolls, showed us a very colorful and so, impressive look. Clothes are originally soft materials. However, rolls of them become stable forms. Using these seemingly conflicting natures, Heijnen showed a peculiar nature of the cloth that we don’t usually notice. The title, the two sides of the same coin truly fits this work. We realize that language (here, the title) also plays an important role in her art.

We can see the ‘synthesis’ of content, material and form in this work. The content of this work hadn’t been previously determined. In the process of cutting, piling and combining the rolls (materials), the content of the work, which also hadn’t been fixed in advance, gradually took its shape. Therefore, the content, the material and the form of it cannot be separated. They became clearer in the process of making. This is the original nature of ‘image’, as I mentioned above. We should understand that Heijnen is working within the relationship of images. It is images which just have ‘looks’ and which are just ‘looked’ at.

From the viewpoint of the relationship between images and space, we can analyze Heijnen's works shown in our exhibition rooms. Also the titles of some works give us good hints in understanding the meaning of the two rooms.

1 In the front room, Heijnen set six two-dimensional works hanging on the wall, four long objects of rubber hanging from the ceiling, and one object on the floor. Compared to the space occupied by the works, this room is quite large. Therefore, looking at the works, we felt also the expanse of the white floor. The quality of space depends on how images are set in the space. The feeling of 'expanse' space was derived from this layout, which gave us a free space to move about in. Thus, the visitors could have a relaxed manner there, as I mentioned above. I am calling these two-dimensional works 'works' and not 'pictures' because they aren't exactly the usual two-dimensional planes called 'pictures', and being warped, naturally their surfaces are uneven. We can also call these 'works' 'objects' in the sense of a well-known notion in the contemporary art after Dadaism.

Heijnen hung six two-dimensional works on the eastern, western and southern walls in the room. These six works surrounded the space of the room and gave it a peculiar atmosphere. These two-dimensional works were necessary for realizing Heijnen's core concept. Together with the artificial white grass, they contributed to change the nature of the space. So, the neutral space of the white room was changed into a 'physiognomic space'.

Work 01, titled *Moonlit 2* (2005), was hung on the western wall near the open entrance. When visitors stepped into the room, they would have, first of all, met this work made of black rubber. The surface of this two-dimensional rectangular black rubber was made uneven and was gilded and then covered with aluminum leaves. So, this work subtly reflects a silvery light and also a golden light, which shines here and there through the silver color. It has a very delicate shiny look, as if we were in the moonlight. This feeling is intensified by the title.

Work 03, *Who draws the line 2* (2007), was hung on the eastern wall. This work is an almost full-size cowhide, some parts of which Heijnen cut out. For instance, she cut out some black parts, but carefully kept the outlines of those black spots. Therefore, she gave it the title, *Who draws the line? Was it Mother Nature, Heijnen, or God?* The answer is ambiguous.

On the southern wall, two rectangular rubber works of the same size were hung. One (Work 04) is made of a simple black rubber and the other (Work 05) is a black rubber covered with aluminum leaves. As with Work 01, their surfaces are uneven. Therefore, they show subtle nuances by their reflections of light. On the back side of this black rubber, Heijnen fixed aluminum leaves and this silver color was seen when we looked inside of this back. The contrast of the black work and the silver work beside it gave an impressive effect. The black one awakened the feelings of silence and besides it, the other one vividly took a shiny look. The titles of these works are *Chroma 1* and *Chroma 2*. This Greek word, 'chroma', means 'color'. Using only two colors, black and silver aluminum, Heijnen showed us the delicate condition of color by bending the surfaces of rubber and putting the leaves of aluminum on it. Every color is never originally an attribute of things, but it is just the appearance (image) that gets its value only from its relationship to other colors around it and the changeable conditions of light. Heijnen's works successfully enlighten this fact of colors. Therefore, we had to deliberately 'look' at her works with their sensitive 'surfaces'.

Work 09 (*Brightly*) and 10 (*Running Slowly*) were hung side by side on the western wall. Both were also made of rectangular black rubber. The surface of *Brightly* was confidently painted with gold by a wide-tipped brush. This work looks like an 'informel painting' or a Japanese avant-garde calligraphy which had been influenced by the 'informel painting' movement since the end of the 1960s. In the black margin of these images, gold is also shining through the black color. This work radiates a powerful golden shine. Beside this object, a work of the same size, *Running Slowly*, was hung. This work looks like a big ceramic plate which has a wide edge and a concave inside. On the edge, a golden color lightly shines on the black ground. The bottom of the inside is blue. When you look at this blue bottom, you will find a delicate deepness of color like the blue glaze of ceramics. On this blue ground, Heijnen drew abstract images with a golden color, which was nicely embossed on this blue surface. Therefore, we should watch this work in the manner of 'Running Slowly'.

Because of these uneven two-dimensional objects that were hung on the wall, space was given a peculiar tremor. It began to move. This light tremor within the room is a prerequisite condition for the space that Heijnen tried to

install. In this space, four objects hanging from the ceiling and one object on the floor were set. These objects finally created the quality of the space as a whole.

A long 'Black Rubber' (2005-2007) (Work 02) was hung down from the ceiling near the wall on which Work 01 was hung. This long black hanging rubber was irregularly rolled as if it were a black bagworm. This work was radiating a somewhat uneasy atmosphere in the room because it didn't stand stably on the floor. It was hung in an instable way, the lowest part of it almost touching the floor. Because of its position and shape, this object appears to be lumpish and so, uneasy.

In front of the big southern windows, two long, red rubbers (Work 06, *Allurement 2*) were hung from the ceiling. One side of one rubber was gilded. In the other rubber, Heijnen punched many circular holes of different sizes. With this treatment, lightness was given to this rubber because our eyes were not wholly stopped by the surface of the rubber, but could go through the holes to beyond. In the opposite northern side of the room, we could see the other hanging black rubber (Work 07) with the title, *Allurement 1*. One side was also gorgeously gilded. These three works could move due to the breeze in the room and then, change their looks. As we saw, Heijnen started her activities from textile art. Therefore, she has been very familiar with using the peculiar nature of soft materials and displaying them. I think that hanging the rubbers came from her experiences with textile art. Especially, the two long red, gilded rubbers and the one black, gilded rubber created by Heijnen, in addition to the changing of their looks by the breeze, made these works and also the space as a whole, graceful and dignified. Their title, *Allurement* fits their appearance. As their title suggests, these objects truly made the space in the front room as a whole 'charming' and also 'dignified' with the gilt and silvery surfaces. Here, the contrast between these works (*Allurement 1*, *Allurement 2*) and *Black Rubber* played an important role. As I suggested, the latter gave us a lumpish feeling. Work 07, the work of gilt black rubber gave us a feeling of dignity. Compared to it, Work 06 awakened the feeling of lightness because of their shapes and positions. They were suspended just a short distance from the floor. Because of this distance from the floor, they gave us a light and graceful impression. The quality of space depends on the positions of all the images in it. It isn't only a matter of art, but also our everyday lives.

The last work (Work 08, *All Round*) to which we should refer was put on the floor near the western wall. This work is a ring of black rubber, about one meter in diameter and 60 cm in width. Heijnen used a ready-made object. However, she gilded a part of it and set it on its side on the floor. Therefore, it looked like a holy well. Anyway, its ringed image intrigues us to go around it and look into it, even though there is nothing in it. The shape of every image always urges us to take a suitable reaction to it.

As we have seen, other works were hung on the wall or hung from the ceiling some distance from the floor. Therefore, space as a whole produced a floating atmosphere. On the contrary, the object, *All Round*, played a different role. Only this object was stably set on the floor. Therefore, with this object, the moving tendencies of all the other works were melted or softened and a calm atmosphere began to drift in the space. It was, so to speak, the center of gravity of this space. On one hand, this object itself radiated ambiguous meanings and, on the other hand, it related closely to all the other objects.

As I pointed out, together with this object, the three works hung from the ceiling were also set near the walls. Because of this layout, a free, wide space was given to the center of the room. Therefore, visitors could freely walk around and take their favorite positions. So, they could consider and associate not only the meaning of each work, but also the meaning of space itself with all their sensory organs. In the relationship of all the objects (images) in the room, the quality of space was ultimately determined. This quality of space became gradually clearer in the process of the arrangement of each object. Therefore, we have to understand that content, form, material, and subjects (subject as creator and subjects as visitors) can never be separated when we consider the meaning of each artwork and space, the quality of which is determined through the dynamic relationship of all the works. 'Layout' originally depends on the relationship of images and each of us. It has no fixed rule which can be objectively given. It is just the matter of images.

This fact could be more clearly understood, if we changed the layout of Heijnen's works. If for instance, we moved the works hung from the ceiling and the work on the floor further from the walls than their original positions, the meaning of space would suddenly change. In this case, our free positions in the space would be hindered, because objects have come to occupy the space.

Then, we would be forced to take the positions of simple ‘viewers’ who slowly go around and look at each work. Hereby, the quality of space as a whole would recede from the foreground of our consciousness. Therefore, in my opinion, the core point of Heijnen’s activity for this exhibition was how and where these works should be hung from the ceiling or put on the floor.

2 The quality of space in the inner room was entirely different from the front one. The two rooms made a sharp contrast.

Work 11, made of rubber, was on the eastern wall and Work 13, which consisted of a set of four rubber works, was on the southern wall. Work 14, made of cowhide, and Work 15, made of rubber, were on the western wall.

Work 11 (*Insight*), made of uneven rubber, was cut nearly square. This rubber was separated into two parts, an inner square and a wide, black frame surrounding it. In a similar wide stroke to that of Work 09, the quadrant part of the inner square was gilded. The center of this quadrant was at the upper right corner of the inner square. Then, Heijnen punched circular holes of different sizes. Thus, an appearance of depth was given to the surface of this colored part. Furthermore, the lower left hand corner was cut in along the edge. So, the depth of the uneven surface was increased in a more complex way.

Work 13 (*Lines Gradually Growing*) consisted of four uneven two-dimensional black rubbers of the same size. Looking at these works from the left, the first rubber was gilded with three vertical lines which were thinner than the gilded lines on the other works. The second rubber had two wider gilded lines on its surface and the fourth work had three. The third rubber was different from the other three works. It was gilded all over the surface with horizontally stroked lines. The look and shine of this gilded surface was very delicate because the upper and lower parts of the rubber were reformed to a concave shape. On every gilded line, we could find traces of strokes by brushes and so, every line had and therefore, every surface had its own dynamism and look, as the title suggested.

Work 14 was made of cowhide and the process of making this work is similar to that of the Work 03, which we have seen previously.

Work 15 was made of uneven black rubber and twenty aluminum leaves were stuck on it. The surface of this work was also very complicated because these leaves had irregular gaps here and there, and through these gaps, we

could find golden strokes on the black ground. Dynamism was also given to this room by the various looks of the works on the wall. However, the quality of space as a whole made a striking contrast to the front room because of Work 12, an object which occupied the center of the floor.

Work 12 (*Black circles on white*) consisted of circles of black rubbers of various width and various forms. Eleven objects were set randomly to a general circle on the floor and most circles were bent. Heijnen was aiming at the nature of rubber, its plasticity. Because of this plasticity, rubber can show various looks. In two cases, one form was set upon another to form a couple. With the black color of the rubber, this appearance of confusion gave us a feeling of silent pressure. Through this big assembly of black circles that occupied the center space of the room, this room was filled with an uneasy atmosphere. In this room, we had to take a standing position, and we had to move slowly and consider the meaning of each work and space as a whole. Space and images in it demanded such a position from us.

### Conclusion

I have analyzed the details of all the works and considered their relationship to the space as a whole. Through this analyzing process, it gradually became clear that every work contributed to produce a peculiar quality of space. The subject of this exhibition wasn’t only to look at each work, but also to look at and feel the space as a whole. The title of this exhibition, *Look!*, proposed that we should ‘look’ at the works and space as a whole with all our sensory organs.

Concerning the narrative meanings of works and space, I didn’t presume to tell my opinions.

If you wanted to, you could find any spiritual meanings because every work, and also the space as a whole, seemed to radiate such meanings. Because white, black, gold, silver or red were used, some Japanese artists in the field of arts and crafts found an east Asian, especially Japanese tradition of painting and arts and crafts, which had often used golden and silver leaves on their works. Certainly, Heijnen had learned such a tradition, when she stayed in Japan. However, it is only one aspect of her art and so, we can’t reduce her activities to such a simple principle. Because of using the colors mentioned above, we could feel that a religious or mysterious atmosphere wafted throughout the space. However,

there wasn't any object that simply referred to religious figures. As it were, there were no gods in this holy space. Every work kept an equivocal look. From now on, each of us has to consider and find the meaning of our experiences and spin out our own stories stimulated by this exhibition. Heijnen opened this contemplative place for visitors. This exhibition showed us a typical concept of contemporary art after 'the end of art'.

On a final note, though it is my presumption, through my consideration of Heijnen's works in *Look!*, another title of this exhibition has been going through my head. It is 'Waving Space'.

# Sibyl Heijnen : Look!

6/19~7/16

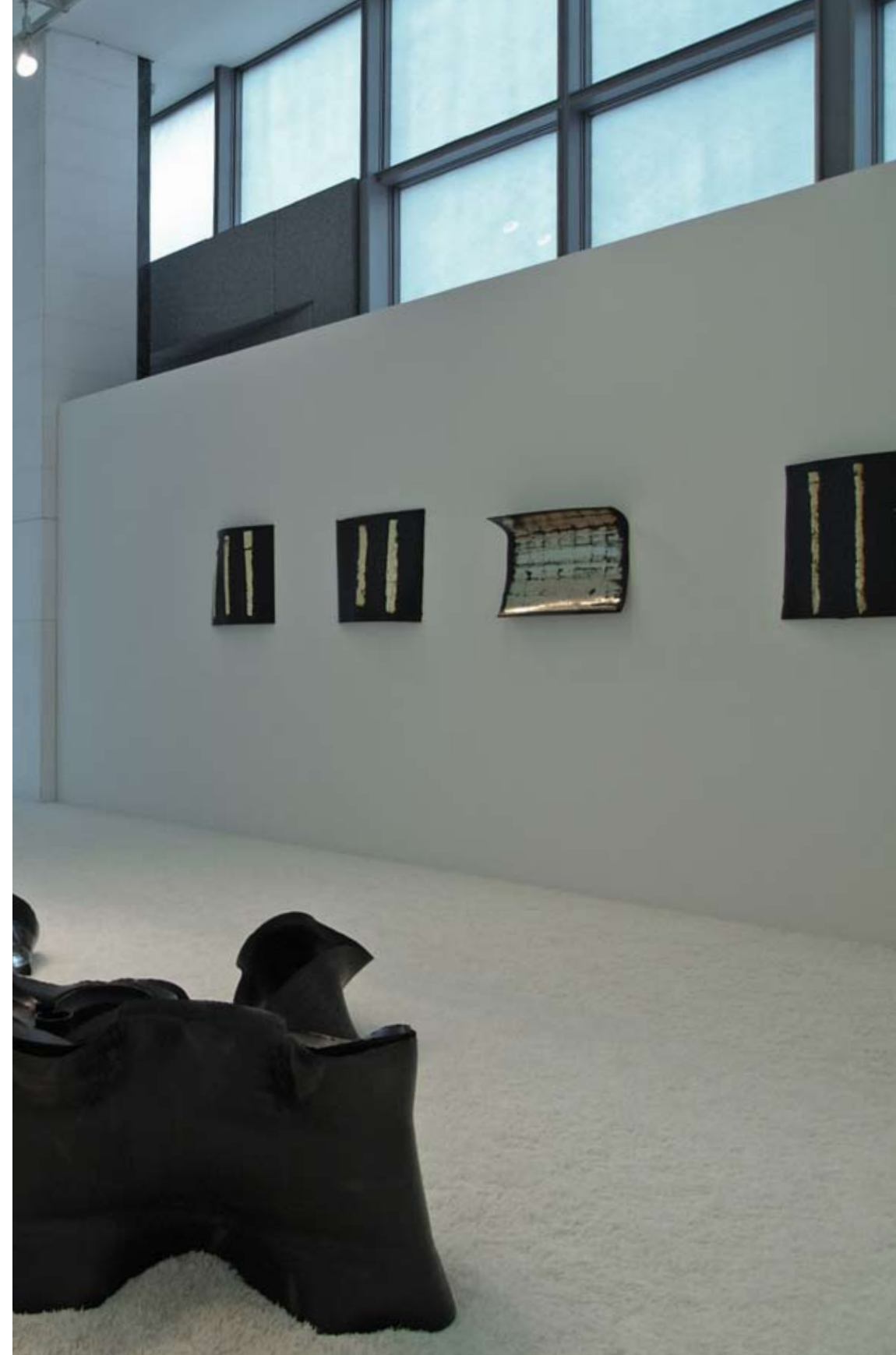
01	Moonlit 2	2005
02	Black Rubber	2005-07
03	Who draws the line 2	2007
04	Chroma 1	2007
05	Chroma 2	2007
06	Allurement 2 (Red)	2007
07	Allurement 1	2005
08	All Round 1	2005
09	Brightly	2007
10	Running Slowly	2007
11	Insight	2004
12	Black circles on white	2007
13	Lines Gradually Growing	2006
14	Who draws the line 1	2007
15	Moonlit 4	2005











## シビル・ハイネン：揺らぐ空間

岩城 見一・京都国立近代美術館・館長

## 序

2007年6月19日より7月16日にかけて京都国立近代美術館一階フロアにおいて、シビル・ハイネン展が開催された。展覧会のタイトルはLook!である。カタログ『Look!』の裏表紙にこの展覧会のコンセプトが簡潔に記されている。

「見て、そしてシビル・ハイネンの世界に入ろう。彼女のアートは綿布、ラバーシート、人工芝、牛の皮といった材料によって柔軟に制作されている。作品は明らかに三次元的だが、同時にドローイングであり絵画でもある。それらはただ折り重ねられ、手で縫われたものもあれば、またコンピュータで動かされるものもある。まず見ること!」

この言葉は、われわれが開催した展覧会だけに限定されるものではなく、今回展示されなかった彼女の作品すべての特徴を言い表している。

タイトルのLook!は、この作家の基本的なコンセプトを示している。というのも、ハイネンは、みずからの作品をいつも「視覚芸術 (visual art)」として呈示してきたからだ。たといこの作家が様々な材料を用い、材料と空間に関してわれわれの全感覚に呼びかけるとしても、それは「視覚芸術」だというわけである。ハイネンは、人々が全感覚器官を動員して作品を「見る」よう求めていることになる。

われわれの美術館で展示されたハイネンの作品を分析し、展覧会Look!全体の意味を考察する前に、日本における現代テキスタイル・アート展の歴史と、日本人がハイネンの作品に与えた高い評価について簡単に振り返っておきたい。

## 一、日本における現代テキスタイル・アート小史

ハイネンの活動が様々な国で披瀝され、多くの賞を受けてきたことは、彼女の履歴が示している。ハイネンは1980年から1985年にかけて、アムステルダムのGerrit Rietveld Academyでアートを学んでいる。われわれの展覧会Look!を企画した、当館学芸課長河本信治によれば、ハイネンは現代テキスタイル・アートの「新しい潮流」の「第二世代」に属す(図録の「序」)。

テキスタイル・アートの「新しい潮流」が出てくるのは、1960年代初頭から1970年代にかけてである(p. 5)。1950年代から1970年代は、あらゆる分野で日本現代芸術が激しく変化していた時期に当たる。

まず1950年代には、フランスのアンフォルメル絵画が日本の芸術家、それも西洋画家のみか日本画家、さらには書道家の間に流行する。いわゆる「前衛芸術」がこの時期日本ではじまっていた。このような動向の影響下、日本の若手芸術家が注目したのは、自分たちの



用いる材料であり、かれらは材料の物質性そのものや、それに立ち向かう自分たちの情動的な身体運動とを主題にしはじめる。このような実験的傾向は、日本における現代芸術の主要テーマにもなった。

第二に、1960年代初頭には、現代アートのパラダイム変換が日本の現代アートに作用する。つまりフランスのアートからアメリカのアートへのパラダイム変換である。われわれはヨーロッパからアメリカへの現代アートの最も重要なパラダイム変換の一つを、アメリカの現代アーティスト、ラウシェンバーグの1964年に開催されたヴェネツィア・ビエンナーレの大賞受賞に見ることができよう。当時新しいアメリカのアート、「抽象表現主義」、「ポップ・アート」、「ネオ・ダダ」、「ミニマリズム」、「コンセプチュアル・アート」が、相次いで日本に紹介され、日本の若手アーティストや批評家のメッカは、ヨーロッパ（主にパリ）からアメリカ（ニューヨーク）に変わったのである。

第三に、現代芸術のこのようなパラダイムの変化は、アーティストのコンセプトからも見て取ることができる。彫刻における台座の排除、絵画における額縁の排除は、パラダイム変換の端的な現われである。台座の排除は彫刻の役割の変化を意味する。石（特に大理石）やブロンズで作られた台座上の彫像は、記念碑的な意味や神聖な意味を典型的なかたちで示す造形美術の伝統に属す。台座が拒否され、抽象的な彫刻が直接大地や床に置かれると、この彫刻は、それを取り囲む空間と直接関係する三次元の物体（オブジェ）となる。すなわちそれは、われわれを本来の空間経験へと誘う物体（オブジェ）になる。彫刻は「環境芸術」になったと言える。額縁の除去も、絵画が直接それを囲む空間と関わるようになるということを意味する。絵画は最早固定した矩形や円形の額縁の内部の精神的意味を表すのではなく、絵画自体が自由にそのかたちを変え、それ自身によって二次元的空間を作るものになる。この種の絵画が「シェイプト・キャンバス」と呼ばれてきたものだ。

このようなパラダイム変換を通して、現代アートは、ハインツ・ペッツォルトが指摘したように、広い意味での「コンセプチュアル・アート」になった<sup>1</sup>。つまり、あらゆる現代アーティストは、「芸術とは何か」を問いつつ、その答えを自らの作品を通して示すようになったのだ。芸術作品はアートへの、そしてまた社会におけるアートの機能への問いかけになったのである。

もちろん工芸も伝統的な世界に閉じこもっていることはできない。第二次世界大戦直後、そして特に1960年代には、工芸もアートにおけるパラダイム変換の影響を受け、自己の領域での新しい可能性を見出そうと試みはじめる。例えば陶芸は「陶彫(ceramic sculpture)」になった。これが意味するのは、陶芸のアーティストは単に器を制作するだけでなく、土やストーンウェアや磁器でできた、日常生活に利用できない三次元のオブジェを作るということである。陶彫が見せるのは、土という材料自体のもつ力や、これらの造形されたオブジェが発散する精神的意味である<sup>2</sup>。

現代のテキスタイル・アートは、このような新しいアートのコンテキストの中から生まれ、それが日本に紹介されるのは1970年代である。1976年、京都国立近代美術館は現代テキスタイル・アート展、『今日の造形(織)ーヨーロッパと日本ー(Fiber Works – Europe and Japan)』を開催した。これを企画したのは当時主任研究員で、後に館長を務めることになる内山武夫である<sup>3</sup>。内山はカタログの「序」において、現代美術のコンテキストを考慮に入れてこの展覧会の現代的意義を説明している。それによれば、この展覧会の前提となっているのは、日本のアートにも影響を与えた現代アートの歴史的コンテキストである。だから内山がまず指摘するのは、われわれが上に見たような現代アートの特性である。この前提に立って、内山は日本におけるファイバー・アート展の必要を説いている<sup>4</sup>。日本人は新しいアートを理解できるようになっていた。このため現代テキスタイル・アート展は日本で受け入れられ、また日本のテキスタイル・アーティストは、そこに新しい可能性を見出すことができたのである。

このようなコンテキストの中で、つまり工芸についてのわれわれの新しい理解の枠組みの中で、シビル・ハイネンの活動は日本人に紹介された。しかもこのような新しい枠組みは、世界におけるヴィジュアルアートの新しい傾向と切り離せない相互関係から生じたものだったのである。

先に見たように、シビル・ハイネンがアートの分野で活動をはじめるのは1980年である。だから河本が語るように、彼女は現代テキスタイル・アーティストの「第二世代」に属すということになる。

Peggie Breitbarth はハイネンに関する論文でこの世代の特徴を論じている。1980年代には、「様々なアートの境界設定はすでに過去のものとなり」、「アーティストはあらゆる種類の材料と技法を取り入れることができた。切実に求められたアートの自由はほとんど叶えられ、アートは混沌とした状態になっていた」<sup>5</sup>。だが、すでに19世紀のはじめにヘーゲルが「美学講義」で指摘したように、われわれは「芸術の自由」のうちに、二つの相反する側面をみななければならない。ハイネンもそこに属す1980年代のアートは、ヘーゲルが語ったのと同じ問題に直面していたと言える。ヘーゲルのテキストを参照することで、アートの「自由」の意味を考えておきたい。それは、アートを理解するためのヒントにもなるだろう。

## 二. 芸術の自由

ヘーゲルは一七世紀以後の近代芸術のうちに「芸術の過去性(Vergangenheitscharakter der Kunst)」を見た。ヘーゲルが19世紀の初頭に講義において「芸術の過去性」を講義で語ったのは、幾分奇妙に聞こえるかもしれない。というのもその時期は、ヨーロッパではまさに「芸術 (art, Kunst)」という用語が一般化し、「美術館」が公衆に開かれ始めたときだからである。だが、ヘーゲルの芸術についての診断は、彼の鋭い思考から

発せられたものである。ヘーゲル『美学』の二箇所から芸術の過去性に関する言及を取り出し要約しておこう。

「芸術は確かに真理を把握する一形式ではある。だが、芸術の形式にふさわしいのは、感覚で捉えることのできる真理でしかない。このような真理の典型的な例は古代ギリシアの神々である。だからこれらの神は感覚的形式で表現された。すなわち大理石やブロンズによって。このような神々に比べ、キリスト教の真理は感覚を超えている。このためキリスト教の神は原理的には芸術では捉えられない。特にわれわれの時代に至って、われわれは、芸術が〈絶対的なもの〉を理解する最高のあり方だった段階を乗り越えている。ギリシアの美しい日々も、中世の黄金時代も過ぎ去った。反省能力が形成され、すべてが一般法則で規則づけられるようになった近代世界では、芸術家も知的反省、意見、判断の習慣に染まっている。かれらはそのような反省の世界を拒んだり、自分の意志や決意によってこのような世界を捨てたりするようなことはできない。芸術に欠かせないのは生命感であり、そこでは一般的意味と個性的で特殊な人間感情とは一つになっている。この意味で、今日のわれわれの状況は芸術本来の条件にふさわしいものではなく、今や芸術は回想の世界に移されている。このために、世界における最高の使命の点では、芸術の真の効力は終わっている。今では、芸術への主な関心は、それが提供する生き生きとした喜びではなく、芸術についてのわれわれの判断である。現在人々が重視しているのは、〈芸術理論〉であり、芸術はわれわれを知的思考へと誘っている。それも、芸術を再び呼び覚ますためではなく、〈芸術とはなにか〉ということを考え、また知るために、である (vol. 13, 23 pp.)」

「反省の時代」には、様式の混乱、過去の優れた芸術作品の恣意的な利用やそのパロディーが生じてくる。ヘーゲルはこのことも指摘している。

「今や、芸術家が過去の作品を利用するためにどれを選んでどのように表現するのかという点に関しては、白紙状態(tabula rasa)になっている。今日の芸術家にとっては、表現すべきものとして前もって与えられた特殊な主題と、この主題が要求する形式、こういったものに拘束されるということは過去のものなのである。

今日では、芸術は芸術家という主体が自由に使用できる道具になっている。芸術作品を制作するに当たって、芸術家は自分たちが前もって手に入れておいたイメージや技法、また過去の芸術の様々な形式を恣意的に利用する。今日の偉大な芸術家にとり、もっとも必要なのは自分自身の精神から生まれる自由で創造的な行為である。だから、伝統的な習慣や信仰はすべて、芸術家の自由な精神がすべてのものに対する支配力を示すための道具でしないのである。芸術家はすでに固定され制限された世界を離れ、〈フマーヌス

(Humanus)〉を自分たちにとっての神にしている。一般的な人間性こそが、今日の芸術家が表現すべきものなのである(vol. 14, 232 pp.)」

19世紀の初頭、つまり近代の真只中で、あたかもポスト・モダニストのように、ヘーゲルは近代の兆候を診断していたのだ。ポスト・モダニストこそ、過去の芸術の「引用」をポスト・モダンの顕著な特徴とみなしているからだ。

20世紀の後半になって、「芸術の過去性 (Vergangenheit der Kunst)」というヘーゲルの命題はヘーゲル哲学の専門研究者に注目され、「芸術の終焉 (Das Ende der Kunst)」をテーマに掲げる学会が東西ヨーロッパのヘーゲル学会でともに開催され、その後「芸術の終焉」という用語はより広く議論されるようになり、ヘーゲル哲学以外の哲学者や芸術批評家が様々な立場で議論するようになった<sup>6</sup>。このような流行が生じたのは、20世紀のダダイズム以後、芸術の急激なパラダイムの変換があったからだ。だから、われわれは現代芸術、特にアヴァンギャルドの可能性を巡る諸論争のうちに、「芸術の終焉」に関する多くの意見を見出すことができる。というのも、アヴァンギャルドにとっては、すべてが文字通り「白紙状態」だからである。現代芸術家にとっては、かれらが選ばなければならない固定した形式も必然的材料も存在しない。同様に、今や芸術家が心から身を捧げねばならないような前もって選択され義務的に従わねばならないような内容もジャンルもない。私たちが先に見たような1960年代以後のアート、そしてハイネンの属すその第二世代のアートは、現代芸術と芸術理論のこのようなパラダイム変換のコンテキストのうちで理解されねばならない。

P. Breitbarthがハイネンのアートに見た「芸術の自由」は、単に現代芸術の積極的な側面を意味するだけではなく、そのネガティブな側面をも意味している。今日の芸術家は、ヘーゲルの時代よりもはるかにはっきりと、芸術の「白紙状態」を意識している。芸術における「白紙状態」は一方では、すべての既成のものへの義務からの解放を意味し、またアーティストが自分の意志で自分たちの絶対的な自由を発揮できるということを意味する。しかし他方では、このことは同時に、すべての現代芸術家は、今から自分自身でなすべきことすべてを考えなければならないということでもある。これは「白紙状態」のネガティブな側面であるように見える。というのも、それは芸術があらゆる点で根無し草的存在になったということだからだ。

表現されるべき内容、このような内容の表現に相応しいものとして選ばれるべき形式、用いられるべき材料、維持されるべき、あるいは新たに名づけられるべきジャンル、こういったことすべてを、アーティストは今から手探りで捜さなければならないのだ。「アート」という概念（「アートとは何か」という答え）さえ、アーティストが社会の中で自分たちの活動を示すごとに、自分自身で決定しなければならなくなったのである。このため、すでに

見たように、現代アートはすべて、本来的に「コンセプチュアル・アート」であり、またそうでなければならない、ということになる。

現代美術のこのようなコンテキストを考慮に入れてハイネンのアートの意味を考えてみたい。ハイネンは自らのアートを「テキスタイル・アート」や「彫刻」や「絵画」ではなく「ヴィジュアル・アート」と呼ぶことを好む。彼女はあらゆるジャンルの枠組みを超えるかたちで自らの活動を展開してきた。それは彼女がアートの新しいありかたは、アート・ワールドの既成のルールを超えた新しい地平で見出されるであろうことを知っているからだ。アートの新たな地平という視点から、私はハイネンの作品、主に2007年に私たちの美術館で展示された作品を考察したい。

この展覧会のために、ハイネンは多くの新たな作品を作り、それらに何点かの以前の作品を加えた。それらは美術館の壁や、白い人工芝が全面に敷かれた床に置かれた。彼女はこの人工芝を展覧会のために作らせたのである。したがって彼女のアートを理解するには、私たちは個々の作品の意味だけでなく、全体としての空間の意味についても考えなければならない。私見では、このことがこの展覧会の最も重要なポイントであった。このため次の節では、私はハイネンの制作した諸作品と空間とのダイナミックな関係について考えたいと思う。

また第四節で私は彼女の作品を分析し、作品の詳細について考察したい。

### 三. 空間と形象 (イメージ)

アートにおいて、また日常生活においても、私たちの視覚器官が実際に会うのは形象 (イメージ) である。私たちが会おうのは、物質そのものでもなければ、物そのもの (「物自体」) でもない。このことは、私たちがアートと本来の視覚経験とを考えるとときに最も重要な点だが、しかもこれは普段誤解されてしまっている。私たちが知らなければならないのは、物質そのものも、形式そのものも、また物そのもの (「物自体」) も、見ることでできるものとしては存在しないということだ。そういったものははじめから存在するものではなく、人間が思考をはじめて以来長い間生き続けてきた観念 (概念) にすぎない。形象 (イメージ)こそが私たちの経験する最初の存在である。つまり諸々の形象 (イメージ) こそ、私たちがその中で生きている本来の場なのだ。「形象 (イメージ)」に比べるなら、「物質」と「形式」とは二次的な存在、すなわち私たちの形象 (イメージ) 経験から考え出された派生物なのだ。このことを本当に理解できている人がいかに少ないことか。

形象 (イメージ) とは、かたちをもった現象のことである。私たちが眼をあけた途端、これらのかたちをもった現象、つまり形象 (イメージ) が直接私たちに向かってくる、あるいは私たちを襲ってくる。私たちは眼をあけるや否や、いつも何かがかたちをもったもの (形象 = イメージ) として直接見えてしまうのだ。そして私たちがこれらの形象 (イメージ) を後から分

析するときになってはじめて、私たちはそれを内部とこの内部を囲む輪郭とに分け、同時にこのかたちをそれ以外の他のかたちと分けているのだ。形象 (イメージ) の内部を「物質 (質料 material)」、それを囲む線 (輪郭) を「形式 (form)」とみなすことは私たちの習慣になっている。それだけでなく、この二つの派生的な観念 (概念) である「物質」と「形式」こそが「物」の真に根源的な要素だという捨てがたい信念、これこそが私たちの致命的な習慣になっている。だが、「物」も単なる「概念 (フィクション虚構の存在)」でしかない。というのも、「物」とは二つの派生的観念 (フィクション) である「物質」と「形式」によって成り立つ「観念」だからだ。私たちが受け入れねばならないのは、「物質」も「形式」も「観念」であり、だからこれら二つの観念から成り立つ「物」もまた一つの「観念」だということなのである。

「形象 (イメージ)」、「物質 (質料)」、「形式」、「物」といった諸概念については、私は別の箇所でも哲学的な視点から論じておいた<sup>7</sup>。だから私はここでは「形象 (イメージ)」と「空間」との関係から出発してもいいだろう。以下は、日本の現代アーティストに注目しながら「形象・ (イメージ)」と「空間」との関係を論じた私の小論の要約である<sup>8</sup>。これらの小論は、シビルハイネンの作品を理解する上でも役立つだろう。

(アーティストは常に、制作活動における感性的経験の中で形象 (イメージ) と空間との関係を考慮し、自分たちの作品によって、形象 (イメージ) と空間との関係を表現している。さらにまた、「形象 (イメージ)」と「空間」、そしてまた「時間」、これらは私たちの日常経験においてもアートの場合にも分けることはできないということ、このことも覚えておかなければならない。

心身のあり方と密接に関係するかたちで、人間の経験は時間の流れの中でかたち作られてゆく。時間から離れた経験といったようなものはない。しかも経験は常に、身体とそれを取り巻くもの (空間) とによってかたちを与えられる。時間と空間とは経験においては分けられず、またそれらは決して経験から分けることはできないので、それらはすべての経験が成り立つための前提とみなさなければならない。実際、アートはそのような経験に直接的に関わる営みである)

別の箇所でも触れたように、

(「時間」「空間」はアートにおいては「相貌的な時間・空間」である<sup>9</sup>。というのも、空間と時間とは、形象 (イメージ) を人間がどのように認知するかに応じて姿を変えるからだ。アートにおける空間と時間、それは、私たちそれぞれが特有の仕方、時間の中で空間を経験し、また空間の中で時間を経験する、そのような時間、空間である。

ところで、「私」が経験するのは何らかのかたちをもった一つの現象、つまり形象 (イメ

ージ)であり、それはいつも私の身体との関係に応じて変化する。例えば、遠いかなたに輝く一つの星は、私たちがそれに近づくとつれて巨大なものへと変化してゆく。私自身と星、そしてそれを巻き巻く空間とは、同時に時間空間の中での私の身体との関係の中で変わるのである。だから、私自身と私が経験している形象(イメージ)と、そして時間および)空間、これらは常に分かちがたいかたちで変化する関係のなかにある)

シビル・ハイネンが重視している時間空間の特性は、このような最も基本的な時間空間だといえる。だがまた基本的だからこそ、そのような時間空間の特性は、あまりにもしばしば人々に忘れられているのである。

「空間・時間」に関してはもう一つ重要な点がある。同じ小論から引いておこう。

(「空間」と「時間」とは経験を超えている。しかし、視覚芸術においてはしばしば空間とが話題になる。このことは次のことを意味するように思える。つまり、時間と空間とは経験できないものとして経験されている、ということ)

空間と時間が「経験を超えている」ということは、人間は空間そのものも時間そのものも経験できないということだ。だが、空間と時間とは経験の先行的条件(経験が成り立つための前もっての条件)である。

カントは『純粋理性批判』でこの点を論じている。カントは言っている。なにもない空間を思い浮かべることができる。だが、空間が存在しないとすることは思い浮かべることができない。おなじことは時間についても言える。一秒たりとも止まらずに流れ続ける時間を思い浮かべることができる。だが、過ぎ去ることのない時間は思い浮かべられない。別の言い方をすれば、絶対に変化しないものなど思い浮かべることができない。確かに無時間性、永遠の存在、あるいは時間空間の支配を離れた存在(神や死後の世界)といったものが経験を超えたものとして思い描かれはする。だが実際には、そのような観念や思い描かれたものは、時間空間の世界の中で生まれる私たちの経験に由来するものだ。つまりそれらは私たちの経験を反省することで考え出されたもの、要するに経験からの派生物にすぎない。時間空間はそれ自体としては経験できない。それらは、それによってはじめて主体の認識が成り立つ前提として、経験に関わっているのだ。

だから、経験に基づかない時間・空間論は抽象的なものでしかないということになる。もう一度繰り返すなら、空間と時間は経験を超えていが、しかし経験から切り離すことはできない。それにもかかわらず、私たちは経験を超えた空間と時間とを経験できるし、実際特有のかたちで経験している。つまり、空間と時間とは経験の主体にとっての「背景」としてネガティブなかたちで経験されている。だから、経験(ポジティブなもの)が変化すれば、空

間と時間というネガティブなものも変化する。反対のことも言える。空間時間が変化すれば経験も変化するわけだ。経験の変化は、私たちがその中にある空間の見え方に変化をもたらす。空間の見え方の変化は逆に私たちの経験を変化させる。

このような意味で、ハイネンの作品は時間空間と私たちの経験との流動的な関係に深く関わっており、それゆえ時間空間の極めて繊細な関係の中で私たちの感覚に訴えかけてくる。

私たちの開催したハイネン展の場合、会場となったホールの白い部屋に作品は設置された。彼女は敢えて普通は作品にとって「ニュートラルな空間」とみなされている美術館の白い立方体状の大きな部屋を用いたわけだが、彼女はその床全体に特別注文で作られた白い人工芝を敷いた。このアイデアによって部屋の性格は、ニュートラルなものから表情を帯びた空間(相貌をもった空間)へと一変した。つまり空間は雰囲気も帯びたものになったのだ。真っ白な床は視覚に訴えるだけでなく、私たちの身体全体にも訴えかけるものになった。実際、観客は床に座ったり横たわったりして白い人工芝の柔らかな触覚的な感じを、ちょうど雪の世界を楽しむように味わっていた。ハイネンは、一人の若い観客がこの白い床の上で歌を口ずさみながら踊っている場面に出会い、それを映像に撮って保存している。観客のこういった振る舞いは、ハイネンの白い人工芝のアイデアがうまくいったことを示している。この床は、人々に新しい空間経験をもたらしたのである。

ところで、白い芝を敷いた後、ハイネンはこの部屋を白い壁で二つに分けた。こうして二つの展示空間が設定されたわけである。大きい方は、東側に入り口が広く開けられ、鑑賞者は靴を脱いでこの広い開口部から部屋に入るようになっていた。またこの部屋の南側には、最初から大きなガラスが嵌められており、これによって広く外部の光景が見えるようになっている。つまり、3mの高さのガラスを通して外の景色が見えるのである。

逆に、その奥に設置されたもう一つのより小さい空間は、白い壁で完全に囲まれていた。このため二つの展示空間は、明らかに異なる表情(雰囲気)を与えられることになった。前の空間は、オープンで自然な感じを、奥の空間は幾分不安でミステリアスな感じを与えるものになったのだ。

これら二つの展示空間に、ハイネンは18点作品を置いた。二つの作品は牛の皮で作られたものだが、他のすべては何種類かのラバーで作られ、そのうちの一つには自動車のタイヤ用に作られたラバーが用いられた。多くは壁に設置され、3点は前室の天井から吊るされ、また各部屋の床の上に1点ずつ置かれた。

これらの作品(イメージ)を置くことで、部屋の表情は特殊な意味を暗示し、それぞれの部屋は明らかに異なる雰囲気を手に入れることになった。ではこれから、それぞれの作品を見てゆくことにしよう。

#### 四. 形式と内容

カタログ『Look!』におけるハイネンの作品へのほとんどのコメントには、しばしば「両極の統一」、例えば「流動性（柔軟性）」と「強靱」性（21頁）、作家の「個性（署名性）」と「工業用素材」の「匿名性」（22頁）、「素材」とその「芸術への適用」、「東洋」と「西欧」（81頁）、「内容」と「形式」（85頁）等々の、相対立するものの統一、調和という指摘が見出される。Wim van der Beek は、ハイネンの制作のこの特徴を「相対立するものの潜在的総合の探究」と呼んでいる（77頁）。

芸術家の「個性」と「匿名性」との統一、あるいは「素材」とその「芸術への適用」との統一といったことは、容易にハイネンの作品から見て取ることができる。というのも、彼女は工業製品を用いてそれらに彼女独自のかたちを与えるからだ。だから、彼女が同じ素材における「柔軟な」性質と「強靱な」性質とを一つにしてきたということも容易に理解できるだろう。《同じコインの表裏》（1990）は、このような対立する性質の統一という点で、格好の作例の一つだ。この作品は、京都で開催された「第三回国際テキスタイル・コンペティション」（1992）で《優秀賞》を獲得した。この作品では、ハイネンは表が多彩に染められ、裏は紺一色の布地という工業製品を素材にした。この製品が出荷用に巻かれたまま利用されたのだ。このときハイネンは、裏の紺地を見せている布のロールを、内部の多彩な色が見えるようにカットして積み重ね縫い合わせた。巻かれた布の表面は同じ紺色だが、このロールの断面は非常に多彩で印象的な表情を見せることになった。

布は本来柔らかな素材である。だがそのロールは安定したかたちになる。このような外見上対立する性質を利用することで、ハイネンは私たちが普通注意することのない、布の特殊な本性を見えるようにしたのである。《同じコインの表裏》（*the two sides of the same coin* 同じコインの両面）というタイトルは、この作品にぴったり合っている。言葉（ここではタイトル）もまた、作品で重要な役割をもつことを、私たちは知ることになる。

この作品において、私たちは内容、素材、かたちの「総合」を見て取ることができるだろう。この作品の内容表現は前もって完全に決定されていたのではないだろう。それは不可能である。布のロールをカットし、積み上げ、つなぎ合わすプロセスの中で、布のロールという材料、前もって固定できない作品の内容、断面が見せる色の多彩さ、これらが次第に具体的なかたちをとってきたのである。だから、内容、材料、そしてそれのかたちは、切り離して論じることはできないのだ。このことが、上に述べたように「イメージ」の本来の性質である。私たちは、ハイネンがイメージの関係の内部で仕事をしていること、このことを理解しなければならぬ。まさに「表情」をもち、また同時に私たちを見つめるもの、これこそ「イメージ」なのだ。

イメージと空間との関係という視点から、ハイネンが私たちの美術館に展示した作品

を分析することができるだろう。幾つかの作品のタイトルも、二つの部屋の意味を理解するためのヒントになる。

(1) 入り口に向かって前方の空間に置かれたのは、壁にかかる6点の二次元的作品、天井から吊り下げられた4点の長いラバーのオブジェ、そして床に置かれた1点のオブジェである。

これらの作品が占める空間に対して、この部屋は非常に広い。このため、私たちはそれらの作品を見ながら、同時に白い床の広がりを感じるようになる。空間の質は、イメージがその中にどのように置かれるかによって決まってくる。空間の広がりという感覚は、このようなイメージの置き方から来るものなのだ。この置き方により、私たちには自由な空間が与えられ、私たちは中を歩き回ることができるようになったのだ。こうして、来館者はそこではリラックスした態度をとることができた。先に私は壁に設置された二次元の作品を「作品（works）」と呼び、「絵」とは呼ばなかった。というのも、それらは正確には、「絵」と呼ばれるような普通の二次元平面ではなく、曲げられており、このため当然のことにそれらの面は凹凸を与えられているからだ。私たちはこれらの「作品」を、ダダイズム以後の周知となった概念である「オブジェ」と呼んでもいいだろう。

ハイネンは、6点の二次元作品を部屋の東、西、そして南側の壁に設置した。これら6点は部屋の空間を囲み、空間に特有の雰囲気を与えることになった。これら二次元作品は、ハイネンのコンセプトを実現する上で必須のものであり、それらは人工芝とともに、空間の性質を変えることになる。こうして、ニュートラルな空間は「相貌的空間」へと変貌することになるわけだ。

*Moonlit 2*というタイトルをもつ作品01（2005）は、開いた会場入り口近くの西の壁に設置された。来館者が靴を脱いで部屋に入ると、彼らはまずこの黒いラバーで作られた作品に出会うだろう。矩形のラバーの表面は凹凸状に曲がり、金箔が置かれさらにアルミ箔で覆われている。このため作品は表面のそこかしこで微妙に銀の光と、銀地の隙間から輝き出る金の光とを反射する。表面に凹凸があるので、光の反射も微妙になる。それは月光のようにデリケートな輝きをもつ表情を見せる。この感じがタイトルによっても強められるのだ。

*Who draws the line 2*と題されたWork 03（2007）は、東側の壁に設置された。この作品では白黒模様の牛の皮がほぼそのままのサイズで使用されており、その一部が切り抜かれている。例えば、ハイネンは牛皮の幾つかの黒い模様の部分を切り取って除いた。しかしその場合、これらの黒い部分の縁は注意深く残され、切り取られた黒い部分を想起させるものになっている。だからハイネンは、「線を引くのは誰か」というタイトルをつけたのだろう。それを引いたのは「自然」？「ハイネン」？それとも「神」？答えは宙吊りのままになっている。

南側の壁には同サイズの矩形のラバーの作品が二つ設置された。Work 04は黒いラバーであり、その隣のWork 05はアルミ箔を張った黒いラバーの作品だ。Work 01と同じように、それらも曲げられ凹凸になっているので、微妙なニュアンスで光を反射する。またアルミ箔の作品 (Work 05) の場合、私たちが横から作品の背後を覗き込むと、そこにも銀箔が張られている。黒いラバーの作品と、その横の銀が置かれたラバーの作品とのコントラストによって、これらは効果的な印象を与えるものになった。

黒い作品はそのそばの銀の置かれた作品との対比によって沈黙の感情を目覚めさせ、他方の作品はこの黒い作品が横にあることで、際立った輝きを示すものなる。これらの作品は、ギリシア語の*Chroma 1*, *Chroma 2*というタイトルがつけられている。‘*Chroma*’は、「色」を意味する。大胆にもただ二つの色、黒と銀だけを用いながらも、ハイネンはラバーの表面を微妙に曲げ、またアルミ箔を置くことで色のデリケートな成り立ちを私たちに見せるのである。あらゆる色は決して物に属すのではない。色はすべて、その周囲の他の色との関係の中で、そして光の条件の中で、はじめてその価値を手に入れる。色こそまさに固定できない現象そのもの (イメージ) なのだ。ハイネンの作品は、色のこの事実を照明を当てることに成功している。だからこそ私たちは微妙な表面を持つ彼女の作品を丁寧に見なければならぬのである。

Work 09 (*Brightly*) とWork 10 (*Running Slowly*) とは西側の壁に並べて設置された。この二つも矩形の黒いラバーで作られている。Work 09、*Brightly*の表面には、幅広の筆で金が塗られている。この作品は「アンフォルメル」絵画やアンフォルメル運動の影響を受けた1960年代日本の前衛書道を思わせる。これらのイメージを囲む黒い縁にも、黒を透過するように金が輝き、作品は強烈に金色の輝きを放つものになっている。このオブジェの横には同じサイズの作品*Running Slowly*がある。これは陶器の皿を思わせるかたちをしている。つまりそれは周囲に広い縁をもち、内部が凹面になっているのだ。縁では黒い地の上に塗られた金が輝いており、内部の青い底は、陶器の青い釉薬の輝きを思わせる色合いになっている。この青い底面には、この表面に良く合うようなかたちで金色の抽象的なイメージが描かれている。この作品には「ゆっくり走る (*Running Slowly*)」ような動性が窺われていることになるのか。

以上6点の表面に歪みをもった作品が壁に設置されることにより、空間は特有の震動を示すことになった。空間が動き始めるのだ。空間内のこの軽い震動こそ、ハイネンが導入しようとした空間にとっての前提条件なのである。天井から吊るされた4点のオブジェと床に置かれた一つのオブジェもまた、このような意味で設置されたのだ。これらのオブジェは最終的に全体としての空間の質を生み出すことになる。

文字通りブラック・ラバーというタイトルのラバーの作品 (2005-2007) (Work 02) はWork 01のある壁に近いところで、天井から長く吊り下げられている。この長いラバーは、

黒い巨大な糞虫のように不規則に閉じた長い塊になって、天井からぶら下がっている。この作品は部屋中に多少不安な雰囲気放射するものになっている。というのも、それは床に安定したかたちで立ってはいないからだ。それは不安定にぶら下がり、その最下部は床すれすれに浮いている。そういった不安定な位置とかたちのために、このオブジェは鈍重でそれゆえ不安を与えるものに見えるのだ。

南側の大きなガラスの前には、表面に金箔を貼った二つの長い赤のラバーが天井から吊り下げられた (Work 06, *Allurement 2*)。さらに一方のラバーには異なるサイズの円形の穴が多く開けられていた。この処理によって、軽やかさがこのラバーには与えられることになった。私たちの視線がラバーの表面にただ衝突するのではなく、表面の多くの穴を通してラバーの向こうに通り返ることができるからだ。

反対側 (北側) には、*Allurement 1*と題される黒いラバーが天井から吊り下げられた。一方の表面には金箔がほどこされている。これら南北の三つの吊り下げられた作品は、部屋のわずかな風で揺れ、それによって表情を変化させた。私たちが見たように、ハイネンの活動はテキスタイル・アートからはじまっている。このため彼女は柔らかな素材の性質とその展示の仕方に精通している。ラバーを吊り下げるという方法は、彼女のテキスタイル・アートについての経験によるものだろう。特に二つの金箔をほどこされた赤いラバー (南側) と他方の同じく金箔を貼った黒いラバーの作品、そして微風によるそれらの表情の変化、これらが合わさって、作品とともに空間も優雅で厳かなものになった。タイトルの“*Allurement* (誘惑、魅惑するもの)”も作品の見え方に合っている。タイトルが暗示するように、これらのオブジェは金の輝きを伴い、まさに部屋の空間全体を「魅力的」で「厳か」なものにした。ここで重要な役割を果たしているのは、南北に設置されたこれらの作品 (*Allurement 1*, *Allurement 2*) が生み出すコントラストとである。北側の金箔を付した黒いラバーは「威厳」を発散し、南側の赤い二つのラバーはそれのかたちと吊り下がり方により軽やかさを示すものになった。これら南側の赤い作品は、一番下の部分が床から少し離れた高さに吊るされることで、軽やかさと優雅さを示すようになったわけである。すでに強調したように、空間の質はすべてのイメージがどのように置かれるかによって決まってくる。このことはアートだけの問題ではなく、私たちの日常生活にとっても大切な問題なのである。

この部屋の最後に取り上げる作品 (Work 08, *All Round*) は、今分析を加えてきた前室とその奥の部屋とを区切る壁の前の床上に設置された。この作品は、黒いラバーの直径100cm、幅60cmほどの輪である。ハイネンは既成の製品を用い、その一部分に金を塗り、床に立てた。これによってこのオブジェは神聖な泉のようなかたちを呈するものになった。このような幅広の輪の立てられたイメージは、人がその回りを歩き、また中を覗くように誘うことになる。中にはなにもないのだが、イメージの姿は、常にそれに対する私たちの反応を呼び起こす。

私たちがたどってきたように、他の作品はすべて壁に設置されたり、天井から吊り下げられたりしていた。このため空間は浮遊性を手に入れた。これに対して、(Work 08, *All Round*)は、それとは異なる役を引き受けている。これだけが床に置かれたからだ。それゆえこのオブジェによって、空間内の他の作品が生み出す動きの傾向が和らげられ静められ、空間内に穏やかな雰囲気は漂うことになった。いわば、この作品は、この空間の重心なのだ。一方でこのオブジェはそれ自身は、一義的には決定できない無規定な意味を発散し、他方で同時にそれは他の作品と密接に関係しているのである。

先に触れたように、このオブジェとともに、他の天井から吊り下げられた3作品も、壁の近くに設置された。この置き方によって、部屋の中央部に広い空間が与えられることになった。だから人々は中を自由に歩き回り、好みに応じて姿勢を変えることができたのだ。こうして人々は作品を見ながら、全感覚を動員しながら作品の意味だけでなく空間そのものの意味を考え、連想することができたのだ。

空間の質は、それぞれのオブジェを置いてゆく過程で、はじめて徐々にはっきりしてくる。だから私たちがそれぞれの作品の意味とそれを囲む空間の意味とを考える際には、内容、形式、材料、そしてそれに関わる主体（作者としての主体、観者としての主体）は、決して切り離すことはできないのである。これらすべての動的な関係によって空間の質は生み出されるからである。「展示 (Layout)」は最初から諸イメージと私たちとの関係に依存する。だから前もって客観的に与えられるような展示規則などない。展示とはまさにイメージの問題であり、その都度の関係の中で最適なものが探られねばならないのだ。

私たちがハイネンの作品のレイアウトを少しでも変えてみるなら、このことはもっとはっきり理解できるだろう。例えば私たちが天井から下げられたラバーを壁の近くからもう少し中央に動かしたとする。これによって空間の意味は一変するだろう。このときには、私たちの空間における自由な動きは妨げられる。オブジェが空間を占めることになるからだ。この場合私たちは強制的に単なる鑑賞者（見る人）の立場を取らされることになる。つまりゆっくりと作品に触らないように作品を見てゆくことを強えられるわけだ。こうなると、全体としての空間の質は私たちの意識の前景からは消えるだろう。私の理解では、ハイネンのこの展示会のための最も重要なポイントは、これら天井から吊り下げられる作品をどのようにまたどこに設置するか、また床からとどのくらいの高さに吊るすか、この点にあったように思う。

(2) 奥の展示スペースの空間の質は前の展示スペースのものとはまったく異なり、二つのスペースは鋭いコントラストを示すものになっていた。

ラバーで作られたWork 11がスペース東の壁に、4枚のラバーからなるWork 13が南の壁に設置された。また牛の皮で作ったWork 14とラバーの作品、Work 15とは西壁に置かれた。

Work 11 (*Insight*)も曲げた矩形のラバーである。ハイネンは、表面にパンチで異なるサイズの円形の穴を開けた。この作品は構造上、内側の矩形とそれを囲む幅広の縁の二つの部分から成る。Work 09に似た広いストロークで金が塗られ、内部は四分円にカットされている。この四文円の中心は内部の矩形の右上の角のところである。このような処理により、表面には色と切り込みによって深さが現われてくる。さらに、内部の矩形の左下角の部分が直角の切り込みを入れられ、この凹凸のある表面の上で「深さ」がより複雑な仕方で増加することになるのだ。

Work 13 (*Lines Gradually Growing*)は、4点の同サイズでともに湾曲した黒いラバーの作品だ。これらを左から見てゆくと、最初のラバーには他の三点より細いストロークで金の線が垂直に引かれている。二番目のラバーでは、表面により広い線が金で塗られ、4番目の作品では、線は三本になっている。これに対して三番目のラバーは他の三点とは異なるものになっている。それは水平のストローク（筆の動き）で塗られた金で表面が覆われている。この金の表面は、ラバーの上下部分が曲げられることで、非常に微妙な表情で光を反射することになった。それぞれの金の線には、筆のストロークの跡が見て取れ、それゆえそれぞれの線は、タイトルが暗示するような、独自のダイナミズムを表面に与えることになったのである。ここから、1960年代の表現主義絵画やアンフォルメル絵画の身振りを想起することもできよう。

Work 14は牛の皮の作品で、コンセプトも作り方も、先に見たWork 03と類似している。

Work 15は他の多くのラバーの作品同様、湾曲した黒いラバーの作品で、アルミ箔が上に貼られている。この作品の表面も箔が不規則に隙間をもって貼られることで複雑な表面になっている。この隙間を通して黒い地に塗られた金が輝き出してくる。こういった処理によってダイナミックな揺れがこの部屋にも生じるようになった。しかし、空間全体の質は、床の中央に置かれたWork 12により、前の部屋とはまったく異なるものになった。

Work 12 (*Black circles on white*)は、異なる幅とかたちの黒いラバーの輪を組み合わせて作られたものだ。11のオブジェが、不規則に床に置かれ、全体がほぼ円形に閉じたかたちに組み合わせられた。ハイネンは、ラバーの性質を意識している。つまりその弾性と柔かさである。その柔かさのために、ラバーは置き方やかたちのつけ方によって様々な見え方をする。一つの輪がもう一つに重ねられたものが二組、それぞれの柔らかさのために重力で歪むのである。またラバーの黒い色のために、この一群のラバーは沈黙のプレッシャーを私たちに与えることになる。部屋の中央を占領するこの黒いラバーの組み合わせによって、部屋には不安な雰囲気は充滿する。この部屋では人々は立った姿勢でゆっくり動き、それぞれの作品と空間全体の意味を考えなければならない。空間とその中の諸イメージとが私たちにそのような振る舞いを求めるのだ。

## 結語

私はすべての作品を分析し、それらと全体としての空間との関係を考察してきた。分析を通して次第に明らかになってきたのは、それぞれの作品は空間の特殊な質を生み出すことに関与しているということである。この展覧会の主題は、単にそれぞれの作品を見るだけでなく、全体としての空間を感じ取ることだったと言えよう。この展覧会のタイトルである *Look!* は、感覚すべてを動員して、私たちが作品と空間全体とを見ることを要求していたのだ。

それぞれの作品と空間との文学的意味（それらが含む物語的意味）については、私は意見を述べなかった。もしお望みなら、それぞれの人がなんらかの精神的意味を見出すことができよう。それぞれの作品、そして全体としての空間は、そのような意味を放射しているように見えるからだ。白、黒、赤、金、そして銀といった色が用いられているので、何人かの日本人のアーティストは、東アジア、特に日本の絵画や工芸の伝統をそこに見出した。確かにハイネンは何度か日本に滞在した経験があるので、そのような伝統から学ぶこともあっただろう。だがそれは彼女のアートのほんの一部分にすぎないのであり、私たちはハイネンのアートをそういった単純な原理に還元することはできない。上に挙げた色の使用のために、私たちは宗教的、神秘的な雰囲気や空間全体から感じることもできよう。しかし宗教的な像を単純に呈示するようなオブジェはどこにも見出せない。言ってみればこの聖なる空間には神はいないのだ。

作品はそれぞれ両義的な見え方をしている。今から、この展覧会をきっかけにして、私たちそれぞれが自分の経験の意味を考え、見出し、そして私たち自身の物語を紡ぎ出さねばならない。ハイネンが行なったのは、展覧会に訪れる人々に瞑想の場を開くことだったのだ。この展覧会は、「芸術の終焉」以後の現代アートの典型的なコンセプトを私たちに示すものだったと言えるだろう。

最後に、*Look!* におけるハイネンの作品を考察する中で、別の展覧会タイトルが私に浮かんできた。それ本稿のタイトル、「揺らぐ空間」である。





## Sibyl Heijnen and TenCate

A spectacular interaction between art and innovative materials

Early in her career Sibyl Heijnen went to see TenCate. She thought new fabrics that were being developed by the company could be useful to her art practice one day. By working with textiles in a spatial manner, flexibility and strength, besides colour, structure and pattern, were the properties that most caught her attention. Thus in time she also familiarized herself with rubber and plastic. When she was commissioned a – in itself modest – project (the Bow) by TenCate, she embraced the opportunity to fully get to know the company and its products. She visited various plants and gained insight into what counts for her most: the individuality of the material - which is related, from her point of view, to the technical and artistic possibilities as well as its beauty.

Having the lively printed fabrics of the clothing industry in mind, one can hardly imagine that beauty can also be found in industrial textile like cow mattresses, scaffolding materials and sandbags. Yet for Sibyl Heijnen this is not a problem at all. She looks at pliability, texture and the way in which the material behaves by hanging, draping and overlapping. Furthermore she adds her own colour and patterns. She works on her material by painting it with colour or gilding with gold and aluminium. This creates fascinating worlds, miles apart from the daily struggle in which these materials usually find their application. Yet, it also stimulates us to think. The use of gold and silver on industrial materials explicitly poses the question about the value of the different materials. What is more important for the citizen of the 21st century? Precious metals or materials used to make sandbags, piles and scaffolding? And what is beauty? Golden glitter? Or dull durability? The ambition of the artist reaches further than beauty to the eye only. Since 2002 Sibyl Heijnen has applied different kinds of technical fabrics in various projects in public spaces, with the masterly stage curtain in the De Spiegel theatre in Zwolle as the zenith of her career for the time being, and the Magic Wall in the TenCate head-office in Almelo as her most recent work.

At TenCate artificial grass also caught the attention of Sibyl Heijnen. At first it was beyond the bounds of her interest. Flexibility and strength, to the extent that it can be folded, draped and placed down, hardly play any role here.

But beauty does. For her exhibition in the National Museum of Modern Art in Kyoto (2007) she wanted the floor of the hall to be covered with artificial grass, but in the colour white. Virginal white, as if it were a blank sheet of paper on which she could present the spatial 'drawing' of her works in the space and on the floor and walls. It turned out to be a golden hit: the visitors reacted to her presentation with all their senses. In this exhibition at gallery Le Bain in Tokyo the basis of her installation consists of TenCate's black artificial grass.

TenCate proves that the ancient textile industry meets the future with an entirely new face. Sibyl Heijnen takes advantage of it and shows that a spectacular interaction between art and innovative materials is possible, and thereby she regularly manifests herself far beyond national frontiers.

Peggie Breitbarth

## シビル・ハイネンとテンカーテ

### 美術と革新的材料のすばらしい相互作用

アーティストとして活動を始めてまもなくシビル・ハイネンはテンカーテ社を訪ねている。そこで開発された新しい繊維製品がいつか自分の芸術活動に役立つであろうと思ったからである。空間的にテキスタイル材料を使用するにあたり、その色合い、構造、そして模様に加え、とくに柔軟性と強靱性といった特徴にハイネンは注目した。そして年月と共に、ラバーや合成樹脂にも精通した。小規模ながらもプロジェクト' de Strik'(蝶結び)をテンカーテより依頼された時、ハイネンはその機会に飛びつき、企業とその製品を幅広く熟知すようにした。様々な工場を訪問し自分にとって一番大事な「材料の個性」について理解を深めた。それは、技術・芸術的な可能性のみならず、材料の美しさにも関わるものと考えた。

ファッション産業の華やかな布地に関心をもつ人は牛床マットや足場材、土嚢用布袋などの工業用テキスタイルにも美を見つけることができるとは想像しがたいだろう。しかし、ハイネンにとってそれは全く問題にならない。材料のしなやかさ、触感、そしてそれを吊り下げたり、配列したり、また重ね合わせたときの表情を見るのである。さらに、色を塗ったり、あるいは金やアルミニウムめっきをすることによって材料を処理し、自ら色や模様を付け加えるのである。日常の慌ただしい生活の中で通常利用されるこれらの材料がハイネンの作品を通してその慌ただしさとはかけ離れた魅惑的な様々な世界を生み出す。そして、彼女のその技法に私たちはいろいろ考えさせられるのである。金や銀を工業用材料に施すことを通して様々な材料の価値について考えさせられるのだ。21世紀市民にとって一番大切なものは何か。それは貴金属であるのか、それとも布袋や杭や足場に使用される材料であるのか。また「美とは何か」への問いかけにもなる。金の輝き？さえない堅牢さ？どちらだろうか。作家の野心は目で感知する美よりはるかかなたに及ぶのである。ハイネンは2000年以来、公共空間における多数のプロジェクトで様々な工業用繊維製品を加工してきた。ズヴォレのデ・スピーヘル劇場のために制作した壮大な幕が代表作であり、また、テンカーテ本部(アルメロー)の*Magic Wall*が最新作である。

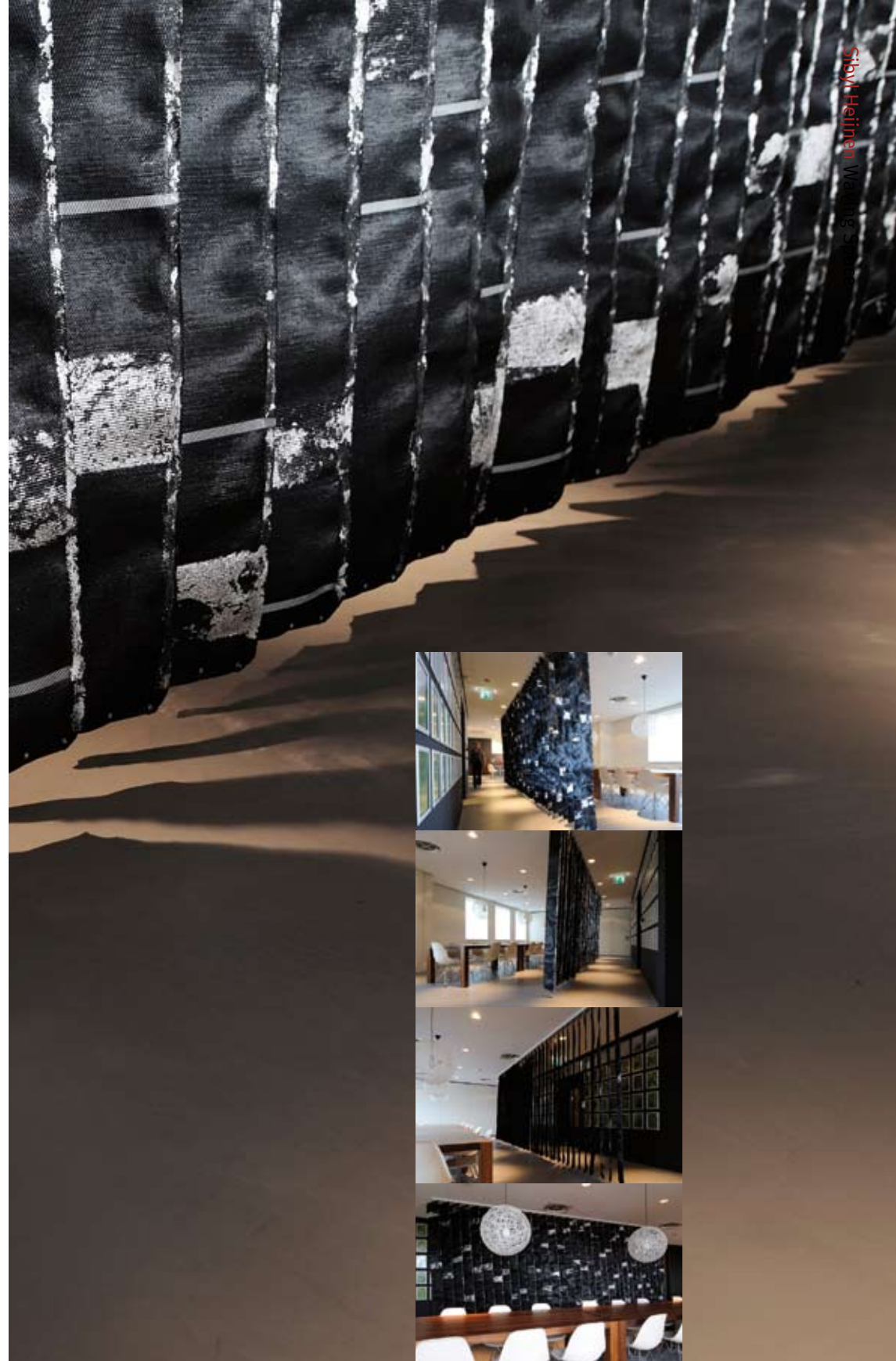
テンカーテにおいては、そこで製造される人工芝もハイネンの目についた。プリーツやドレープを作り出せるか、また設置は可能であるかといった意味での柔軟性や強靱性とはあまり関係ない人工芝は本来的には興味範囲外であった。しかし、人工芝の美しさをそこに見出し、2007年に京都国立近代美術館で開催された展覧会では会場となった部屋の床全体を人工芝で敷き詰めたいと考えた。色は白にこだわった。けがれの無い白。一枚の紙のように。そして、その白紙には床、空間、壁に設置された自分の作品の空間的「ドローイング」を提示できたらと思った。そのアイディアは大成功を収める。訪れた鑑賞者は全感覚を動員

してハイネンの作品に反応した。今回ギャラリー ル・ペイン（東京）で開催される展覧会では黒い人工芝が彼女のインスタレーションの基本になっているのである。

テンカーテは古くからの繊維工業が完全に衣替えして将来を迎えるという一つの証明である。シビル・ハイネンはそれを利用し、美術と革新的材料のすばらしい相互作用が可能であることを見せてくれるのである。そのために彼女は世界各地で国境を越えて活動している。

ペギー・ブライトバーツ





## Notes

- 1 Heinz Paetzold: *Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart*, Stuttgart 1990.
- 2 In Japan, 'The Society of Ceramic Sculpture' had been already established in 1937. Kazuo Yagi had belonged to this group and he set up 'The Soudeisha' in 1945, an avant-garde group of ceramic artists. Their works have been called 'objects'. The first exhibition of European and American contemporary ceramic art was held in 1964 at the Museum of Modern Art Kyoto (*International Exhibition of Ceramic Art*). We can find the notion of 'ceramic sculpture' in the catalogue of this exhibition. Cf. my 'Introduction' for the catalogue *Carlo Zauri - A retrospective*, The National Museum of Modern Art, Kyoto 2007, pp. 11-12.
- 3 The second exhibition of fiber art, *Fiber Works - America and Japan -*, was held in 1977 and was organized by another curator at the same museum, Shigeki Fukunaga.
- 4 Cf. the poignant summary of Uchiyama's explanation by Kohmoto in his 'Introduction' (In *Look!*, p. 5).
- 5 Peggic Breitbarth: 'Sibyl Heijnen, from highlight to highlight', *Look!*, p. 15.
- 6 Cf. Iwaki: "The End of Art" and "The Possibility of Art": An Interpretation of Hegel's Aesthetics', *The Journal of Philosophical Studies*, Vol. 541, The Kyoto Philosophical Society, Japan 1980; Iwaki: 'Hegel's These vom Ende der Kunst - Das Lebenselixier der heutigen philosophischen Aesthetik auf dem Totenbett(?) -', *Studien zu Hegels Philosophie*, Hegel-Forschungskreis, Bd. 4, 1998.
- 7 Concerning the notion of 'image', 'material' and 'form', cf. Iwaki: *Kwanseiron. Hiraketa Keiken no Riron notameni (Aesthetic as a Theory of Aisthesis - A contribution to a theory of our open experiences)*, Shouwado, Kyoto 2001, chap. 1. On the notion of 'thing' as a fiction, cf. Iwaki: 'Hegel's another 'Aesthetik' - 'thing' as a fiction.' *The Journal of Philosophical Studies*, Vol. 571, The Kyoto Philosophical Society, Japan 2001. Concerning the relationship between art and language, cf. Iwaki: 'The Metaphysics of Image - A Proposal of Contemporary Aesthetics beyond traditional Metaphysics', *Image and Interpretation*, Research Group Canone, Graduate School of Letters, Kyoto University, Kyoto 2006.
- 8 Iwaki: 'The Sensibilities of Cosmic Art - An Invitation to the World of Nomura Hitoshi', translated by Naoko Kawai. In: *Nomura: (Genesis of Life, The Universe, The Sun, DNA, The Center of Contemporary Art*, Mito 2001.
- 9 Iwaki: 'The logic of the world of image (2)', *Abstracts of the studies*, Vol. 15, Department of Aesthetics and Art History, Faculty of Letters, Kyoto University, Japan 1994, p. 13.

## 註

- 1 Heinz Paetzold: *Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart*, Stuttgart 1990.
- 2 日本では、「日本陶彫協会」がすでに1937に結成されている。日本現代陶芸の先駆者となる八木一夫はこの会に加わり、1945年には前衛的な陶芸作家たちと「走泥社」を設立する。かれらの作品は伝統的な陶芸の「器（うつわ）」と区別して「オブジェ」と呼ばれることになる。ヨーロッパとアメリカの現代陶芸が展覧会としてはじめて日本の国立美術館で開催されるのは、1964年、京都国立近代美術館においてである（『国際陶芸展』）。「陶彫」という用語もこのカタログに見出せる。岩城「序：日本におけるカルロ・ザウリ」『カルロ・ザウリ展 (Carlo Zauri - A retrospective)』展図録、京都国立近代美術館、2007年（pp. 11-12）参照。
- 3 第二回目のファイバー・アート展（『今日の造形（織）—アメリカと日本— (Fiber Works - America and Japan -)』は1977年に開催された。企画者は京都国立近代美術館学芸員、福永繁である。
- 4 今回のハイネン展を担当した京都国立近代美術館学芸課長、河本信治は、『Look!』の序において、内山武夫の文章を簡潔にまとめている (in *Look!*, p. 5)。
- 5 Peggic Breitbarth: 'Sibyl Heijnen, from highlight to highlight', *Look!*, p. 15.
- 6 岩城見「〈芸術の終焉〉と〈芸術の可能性〉—ヘーゲル美学の一解釈—」『哲学研究』541号。（京都哲学会）1980年、岩城見「ヘーゲルの芸術終焉論—瀕死の哲学的美学の興奮剤?—」『ヘーゲル哲学研究』4。（ヘーゲル研究会）1998年参照。
- 7 「形象（イメージ）」、「物質」、「形式」については、岩城『感性論エスティック—開かれた経験の理論のために—』昭和堂2001年、第一章参照。「物」概念については、岩城「ヘーゲル、もう一つの〈感性論（Ästhetik）〉—〈物〉というフィクション」『哲学研究』571号、京都哲学会、2001年、アートと言語との関係については、Iwaki: 'The Metaphysics of Image. A Proposal of Contemporary Aesthetics beyond traditional Metaphysics', *Image and Interpretation*, Research Group Canone, Graduate School of Letters, Kyoto University, Kyoto 2006参照。日本現代美術において重要な位置を占める一群の作家が「もの派」と呼ばれているが、この呼称とそれをめぐる言説は、きわめて危うい理論なのだ。おそらく「もの派」言説は、どこかでハイデガーの「物」についての議論（例えば『物への問い』等）への生半可な理解に依存している。だがハイデガー—実際に行ったのは、伝統的な「物」概念の破壊であって、「物」の存在論的論証とはまったく逆のことである。ハイデガーの結論は、「物」と言われてきたのは、実際には「形象（イメージBild）」だということなのだ。この点でハイデガーはヘーゲルを批判しながら肝心なところで継承している。これについては岩城「ヘーゲル、もう一つの〈感性論（Ästhetik）〉」参照。私はハイデガー哲学を「イメージ (Bild)」の哲学」として読むことを提唱した（上記小論、および『誤謬論—カント《純粹理性批判》への感性論的アプローチ—』萌書房2006年、第一章）。今のところこのようなハイデガー理解を試みた者に私は出会っていない。いずれにしても「もの派」は、その根本的コンセプトに関する理論的「再考」がなお必要なのだ。
- 8 岩城「コスミック・アートの感性—野村仁の世界へのいざない」『野村仁：生命の起源・宇宙・太陽・DNA』水戸現代芸術センター2001年。
- 9 岩城「形象世界の論理（2）」『研究紀要』京都大学文学部美学美術史学研究室1994年、13頁。



## Colophon

First issued on the occasion of the exhibition *Moving*,  
Gallery le bain, Tokyo JP. January 2009

### Authors

Ken'ichi Iwaki, director MoMAK

Shigeru Uchida, designer

Peggie Breitbarth, art historian

### Translations

Ken'ichi Iwaki

Yaemi Natumi

Naoko Kawano

### Photographic credits

Sibyl Heijnen

Paul Haverkort

Hanny ter Doest

### Graphic design

Tjeerd Willem Droogers BNO

### Sponsors

Royal TenCate

Mondriaan Foundation

Royal Netherlands Embassy, Tokyo JP

### Cover material and binding

Nicotarp by Royal TenCate

Growing Net by Royal TenCate

Rivets

### Printing

Lulof Druktechniek

For their kind cooperation our heartfelt thanks go to

Reiko Sudo

Gallery le bain

Reina Saga

Marian van Eeghen

Simon Boelens



日本オランダ年 2008-2009  
www.mondriaan.nl/jp  
© Mercator



Mondriaan Stichting  
(Mondriaan Foundation)