



fig. 1
多田美波《エピサイクル》1968年、アクリル、アルミニウム、140×140×15.5 cm、石橋財団アーティゾン美術館
TADA Minami, *Epicycle*, 1968, Acrylic and aluminum, Artizon Museum, Ishibashi Foundation

多田美波《エピサイクル》について

Tada Minami's *Epicycle*

内海 潤也

UTSUMI Junya

今年(2023年)9月9日から11月19日まで開催された「石橋財団コレクション選」(アーティゾン美術館4階展示室)で、多田美波《エピサイクル》(1968年、fig.1)2点が、本館では初めて展示された。多田は、1960年代前半から制作・発表し続けてきたアクリルやアルミニウム、ガラスといった素材を用いた、透明もしくは鏡面の彫刻作品、さらには建築と一体となる照明器具や照明デザイン¹、壁面造形で知られる。その活動は多岐にわたり、宇部市や神戸市を皮切りに60年代から国内各地で盛んになる現代彫刻屋外展への出品、美術館や公共空間に作品を恒久設置、ホテル、ビジネスビルや市庁舎、劇場といった建物に組み込まれた光造形など、美術や空間・照明デザイン、建築の垣根を越えた仕事をした。彼女の精力的な活動が明示できるほど、多田の作品はアーティゾン美術館周辺で多数見ることができる。美術館から少し京橋の方に下れば、ビュレックス京橋²に吊り彫刻《慧》、彫刻《揚》、レリーフ《超時空》(3点とも2002年)があり、銀座まで足を伸ばせば銀座Leeビル³のファサードデザイン(1974年)、線路の向こう側にある帝国ホテル東京⁴内の《光壁:黎明》(1970年)、《光造形:彩雲》(2008年)。竹橋まで歩を運べば、東京国立近代美術館建物の入り口手前に設置されている《Chiaroscuro》(1979年)に出会える。なかなか見学はかなわないけれども、皇居新宮殿のシャンデリアや照明の《光造形》(1968年)も忘れてはいけな。新宮殿という大仕事と同年に制作された《エピサイクル》が本館に展示されることで、美術館を超えた同エリアのつながりが浮かび上がってくるようである。そんな本作は、1995年8月1日に石橋財団所蔵となってから——展示歴や遍歴についての詳細は後述する——長らく石橋美術館(現:久留米市美術館)の管理であり、アーティゾン美術館オープンへの準備期間中である2016年3月に東京へと移動。現在は当館が管理している。今回の展示を機に、改めて作品の状態調査を行った結果、2ヶ月強の展示に鑑みて補強が望ましいと判断。補強修復処置を今年7月18日から21日の4日間で実施した。修復実施にあたり、本作に関する展示歴を調べ、追加の文献調査を行った。結果、石橋美術館の企画展示ではこれまで4回出品⁵、80年代から2000年代に各地で開催された作家の個展でも度々紹介されてきた作品ではあるが、初展示が制作年と同じ「蛍光菊 Fluorescent Chrysanthemums」展(ICAロンドン:

1968年12月16日-1969年1月26日、バンクーバー・アート・ギャラリー: 1969年3月- 会期詳細不明、以下「蛍光菊」展)であった、ということ以外にはあまり情報が集積されていないことが判明した。

《エピサイクル》が、作家の活動歴のなかでどのような位置を占めるのか、そもそもどういった作品なのか。本稿では、修復に際して判明した作品の構造について、また、文献や聞き取り調査から整理できた展示歴や同シリーズの展開と比較を通して、本作の特徴を探ってみたいと思う。

多田美波における1968年

多田美波は、1924年、台湾の高雄で生まれた。建築家を志したが叶わず、鉄鋳業の技術者として働いていた父親の転勤にともない、4歳のころ、金城(現:ソウル、韓国)に移り住んだ。小さい頃から絵ばかりを描いていたという多田。父の仕事関係から職人の作業を観察することも多かったようだ。そんな彼女の母親は女子美術大学を卒業しており、本人曰く母からは「色を教わった」と言う。また、子どもの本に付いている、紙の切り抜きを組立てるおまけは姉に取り上げられることもしばしばだったようだが、その残りで切ったり組んだりといった造形をはじめ、振り返ればその行為が彫刻の始まりであったとも語る⁶。幼少期から夕焼けや天体、はたまた軍艦や飛行機といった金属的な表面をもつ物体へ関心を向け、その色合いや光といった視覚的刺激だけでなく、科学的に考える(原理を知ろうとする)ことをしていた。この時分に培った感性がのちに造形に対する姿勢の根幹を成していると、多田は述べる⁷。1941年、女子美術専門学校師範科西洋画部に入学し、東京で数年を過ごす。戦争の本格化にともない、1943年に早期卒業の扱いを受け、金城に一度戻ることとなった。その後油絵を継続し、二科展への出品もするが、本格的に自分の作品を作る段階で、絵画から立体作品へと表現手段を変えた。1957年頃のことである。その後は主にブロンズや鉄を用いて、1958年から1962年頃まで制作。1962年には照明器具や照明デザインの仕事を継続的に引き受けるために多田美波研究所(現在も東京都杉並区を拠点に活動続ける)を設立し、立体作品の制作と並行して建築の光造形の仕事をこなしていた。

初期の代表的な「周波数」シリーズは、熱加工によって成形したアクリル板にアルミ蒸着を施した、鏡面をもつ少し歪な半球の形をもった作品であり、当時新しかった素材の特性を引き出して形を与えたことから、同時代の作家や評論家に度々言及された。本シリーズは、2001年にも《周波数 373004MC》(台湾)が制作されているが、主に60年代に作られた。60年代初頭から彫刻と並行して様々な照明(光造形)の仕事でも評価を得ていたが、1968年、立体作品と建築にまつわる仕事の両輪の稼働速度は、さらに一段階押し上げられたように思える。例えば、多田は1972年に新潮文芸振興会から第4回芸術大賞を得るのだが、受賞を記念した『芸術新潮』特集号にて、建築家であり多田の仕事を見てきた林昌二は以下のように述べる。「デザインには手は出すが身は置かないというこの索敵撃滅作戦あるいは出稼ぎ段階が終わるきっかけは、おそらく『ラプタン』『エピサイクル』の自信作によって、デザインとファイン・アートという不安定な二重構造の膜が破れる可能性が見えたところにはじまります」⁸。ここで言及されている「ラプタン」とは、ともに1968年に制作された《Laputan No.1》(EXPO'70、大阪・万博会場に出品、現存するか不明、fig.2)と《Laputan No.2》(現存するか不明、fig.3)のことで、後者は「第8回現代日本美術展」(東京都美術館、1968年5月10-30日)で優秀賞を受賞している。シリーズタイトルである「Laputan」とは「ラピュタ」のことであり、かの有名なジブリ映画と同じく一言うまでもないが、映画公開は1986年なので、作品にタイトルが付されたのは「ラピュタ」という言葉が膾炙する前である——スウィフト『ガリバー旅行記』に登場する架空の空



fig. 2
多田美波《Laputan No.1》1968年、アルミニウム、ステンレス、
150×150×150 cm
TADA Minami, *Laputan No.1*, 1968, Aluminum and stainless steel

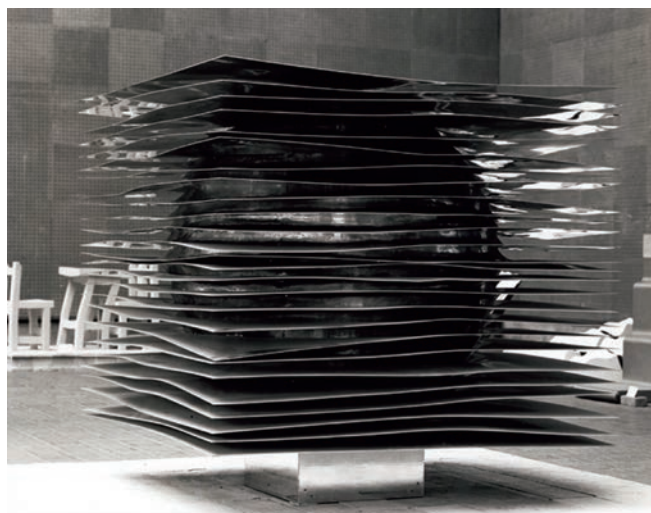


fig. 3
多田美波《Laputan No.2》1968年、アルミニウム、150×150×150 cm
TADA Minami, *Laputan No.2*, 1968, Aluminum

島、そこに住む人々を意味する。転じて、「空想的な」「夢みがちな」といった形容詞として使われもする。多田がどちらの意味合いにかけていたのかは推し量るしかないが、両作品に共通する球形、人類初めての月面着陸が1969年であり、50年代後半からの米ソ両国の宇宙開発という時代背景に鑑みれば、「空想的な島」はシニカルなニュアンスではなく、空への想像力を肯定的に捉えていたのではないだろうか。

一方、「ラプタン」とともに林が言及したのは、同年制作の——まさに本稿考察対象である——《エピサイクル》。「エピサイクル」の名を冠した作品は、本作以外にも《エピサイクル No.2》(1970年)、《エピサイクル No.3》(1980年)と発表された。そんなシリーズ名でもある「エピサイクル Epi-cycle」は、「周転円」を意味する。大きな円(従円)の円周を中心点とする小さな円(周転円)(fig.4)。これは古代ギリシャの頃より、天体の動きを説明するために使われてきた天文学、あるいは数学的な考えである。地球を従円の中心、もしくは中心から少しずれた箇所に配し(地上から見た太陽の動きは、一年を通して変わるため、太陽軌道を正円とした場合は地球を中心に据えることができないから)、それぞれの惑星や衛星が周転円の軌道を描くと考えられてきた。従円と周転円の軌道によって描かれる神秘的な図形は「エピトロコイド」と名付けられている。要するに、あるひとつの円周と関係するもう

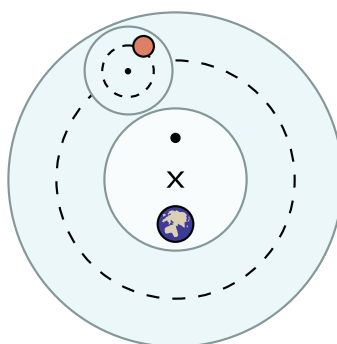


fig. 4
従円と周転円のモデル図、ウィキペディア「従円と周転円」より(<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%BE%93%E5%86%86%E3%81%A8%E5%91%A8%E8%BB%A2%E5%86%86>)
[最終アクセス: 2023年8月31日]
The basic elements of Ptolemaic astronomy, showing a planet on an epicycle (smaller dashed circle), a deferent (a larger dashed circle), the eccentric (x) and equant (-): from Wikipedia "Deferent and epicycle" (https://en.wikipedia.org/wiki/Deferent_and_epicycle) [last accessed: 31 Aug. 2023]

ひとつの(規則的に)動く円のことであり、「エピサイクル」と名が付されるシリーズ作品3点にとって、円の要素が造形上重要、かつ、見る者と、変化しつつもある特定の関係を結び続けることが、共通要素となっている。林が多田の転機とみなす両作品(シリーズ)は、空・宙に浮かぶ球体との連関が示唆されていることから、多田が幼少期より持っていた天体への関心を、作品として造形し発表し始めた時期であるといえるだろう。その後も作品タイトルには「Space」(空間、宇宙など)や「極 Pole」といった天体でのスケールを示唆する単語が付されることになる。屋内で展示する立体作品に加えて、1968年には、前述した皇居新宮殿の光造形、さらには1980年の第7回まで連続で出品することになる神戸須磨離宮公園現代彫刻展がはじまり、屋外作品数が飛躍的に増えていくのもこの年を機にしてである。

日本の現代美術における1968年の様相

そんな1968年は、ひろく日本の現代美術において、どのような状況であったのだろうか。概況を振り返ってみよう。反芸術やネオ・ダダを生み出した読売アンデパンダン展が終了する1963年。代わりというわけではないが、同年からはじまり1970年まで京都国立近代美術館で毎年開催された「現代美術の動向」展では、毎展覧会の冒頭テキストにおいて、60年代に入ってから従来の美術形式の——絵画や彫刻といった——枠組みから外れたように見える(あるいは、そのようにしか見えない)表現や素材が使われ始め、「多様化」したアートを無理にまとめるのではなく、定点観測的に集合させてみせることで時代の諸相を提示する姿勢が示されていた⁹。同時期の『美術手帖』では、盛んに「イズム」の代わりに「〇〇アート」という特集を組み、大枠では「環境芸術」「ライト・アート」「キネティック・アート」「コンピューター・アート」「ハプニング」など、批評家の中原佑介、東野芳明やアーティストの山口勝弘を中心に議論が展開された。これまで日本の美術は欧米を追従してきたが、これら新しい領域のアートでは海を越えて同時代的に足を踏み入れている、という状況に沸き立ちながら、(大阪万博に向けて)建築やエンジニアや音楽家と芸術家が混じりあう展覧会も数多く開催された。特に、新しい素材やエンジニアリング(工学)と結びつきつつ、これまでの美術鑑賞方法では御しきれない「環境芸術」「ライト・アート」はひとつの大きな潮流を形成しつつあった。例えば、「空間から環境へ」展(1966年11月11-16日、銀座松屋8Fギャラリー)、「第4回長岡現代美術館賞展」(1967年、長岡現代美術館)、「第8回現代日本美術展」(1968年5月10-30日、東京都美術館)、「現代の空間'68<光と環境>」展(1968年6月7-12日、そごう百貨店、神戸)、「ガラスの造形展<トランスフレクション>」(1968年、日本板硝子、大阪)、「現代美術の動向」展(1968年8月16日-9月22日、京都国立近代美術館)、「蛍光菊」展(ICAロンドン:1968年12月16日-1969年1月26日、バンクーバー・アート・ギャラリー:1969年3月- 会期詳細不明)

といった展覧会が話題となり、作家としては、山口勝弘、田中信太郎、ヨシダミノル、宮脇愛子、伊藤隆道、吉村益信などが多くの展示に出品している。多田美波は上述の展覧会の7分の5に出品をしている。この動向の中で、そのほかの作家が蛍光灯や発光体を素材として内に含む作品を複数制作していったことは想像に難くない。一方、多田は、反射ではなく自ら発光する作品を《エピサイクル》しか発表していない。この違いはなんなのか。作家本人が「照明」をどのように捉えているのか、《エピサイクル》制作の1年後の1969年には以下のように述べている。

われわれは「照明」ということばを使い馴れて、その活字の錯覚から、本質的なこと迄錯覚を起こしかねない様な事に直面することがある。我々が取り組み、問題にしている照明の意味というものは、明るく照らす行為ではなく、すべての光を、いかにコントロールするかということである。

光というのは建築造形の一つの構成要素であり、空間環境を現実化する、非物体の素材と考えたい。すべて光のつくり出す環境は断絶する境界はあり得ない。光によって空間は変化づけられ乍ら性格づけられる。光という素材には自然光と人工光があり、又、自然光+人工光、又それに×時間、その時間も、自然による変化と、人工的なものを考慮に入れたものである。照明デザインというと、照明器具とか、シャンデリアと考えられるが、それはあく迄も光のデザインの為の媒体物である。¹⁰

発光する照明器具を手がけているので彫刻作品には発光源を含む必要がない、といった領域の図式的な棲み分けで説明がつくことではなさそうだ。多田にとって光を扱う、造形する上で重要なのは「発光」それ自体ではなく、「照らす」ことでもない。「光という素材」に含まれる人工/自然由来の重なり、時間をもたらす「変化」を捉えながら、光の媒体物を考えること。このことが肝要なのだ。

彼女特有の考えを明らかにするため、比較として、多田とともに上記ほぼ全ての展覧会に出品し、数多くの論考を残してきたアーティストの山口勝弘をあげたい。新しい素材、素材がもたらす新しい造形を特集した『美術手帖』のなかで、山口は美術評論家である岡田隆彦と対談を行った。そのなかで、鉄という素材が彫刻に使われ始めたことによって、それ以前のブロンズや大理石といった彫る・削るで造形する、量感としての彫刻から、溶接という「つなぐ」技法による彫刻の空間に対する作用の根本的な変化をみてとり、その上で60年代に入り新しく使われるようになった透過性を持つプラスチック素材が変革する可能性について語っている。光を含めた素材、変わりつつある「彫刻」に対する彼の考えが述べられた箇所を、少し長いが引用する。

描写的な或いは再現的な手法の場合は、表現されている

形や真実さなんかが重要な点で、素材というのは従属的な意味しかもってなかったと思われるんですが、そういう写真と縁をたって、より普遍的なものを目指しながら、作家個人のイメージを表してゆく場合、素材自体のもっている表現的な効果、たとえばスティールの磨きあげられた面とか、プラスチックの透明性とか、ほかにもあるわけですが、そういう性質自体が作家のイメージと結びついている。¹¹

いままでの彫刻というのは、反射光で見ているわけですね。外からそのものの表面に光があたって、その反射した光によって、視覚的に彫刻を見ているわけですね。ところがプラスチックの場合、透過光とか、そのものを通してくる光によって、その形なり物を見ることができるといことが、新しいことだと思われる。そういう意味でもその素材自体は光の運搬者である。¹²

プラスチックというのは、とくにアクリルなんかの透明な素材の場合、光の透過率は大変いいわけですね。ガラスももちろんそうなんですけれども、そのプラスチックという素材の持っている要素として、透明性のことを考えると、光を通すということと、それから表面が平らな磨き上げられた場合、表面が光を反射するということですね。光から見た場合に、その二つの要素があると思うのです。たとえば、ガボの場合もそうなんですけれどもね、多田美波さんのプラスチックの照明器具なんか見ても、照明器具というよりも、光を運ぶ素材だと思うのですよ。多田さんの場合は、光をいかにしてコントロールするかということのために、プラスチックがいちばん適しているというので、使っているわけです。ガボの場合も、さっき言った時間的空間的な動的なものを、造形的に表現するために、その一つの手段というか、いちばん適した素材として、プラスチックを使っているわけです。だから形を作り上げるという意識が、いままでの彫刻家たちにみんなあったと思うのです。たとえば、石とか木とか塊から彫ったりきざんだりしてなにか形を彫り出そうとしている。それとぜんぜん違った発想なんですね。プラスチックを使うということは。¹³

山口の「光の運搬者」というこの素材の機能への認識は、多田と大きく重なると思われるのだが、ではなぜ山口の作品は60年中盤から透過光の発光源が内に含まれ、多田はそうでないのだろうか。このふたりの対比は、東京都現代美術館での「百年の編み手たち ―流動する日本の近現代美術―」(2019年3月29日-6月16日)の第6章「光を捉える」でも見ることができた。本展では、1966年「空間から環境へ」展の言及をしつつ、時代の特徴である「光を捉える」作家として山口と多田を選出し、両者の作品が同一空間で紹介された。「湾曲したアルミ板を用いて、

周囲の空間をその表面に取り込む立体作品を出品した多田美波(1924-2014)の場合は、油絵を手がけていた1950年代から光への関心を持ち、『変電所』を主題とする作品を二科展で発表しています。作品が単体で成立するのではなく、周囲の環境を取り込み、また固定した一点からではなく動的な鑑賞を求めるという、1960年代半ば以降に本格化する二人[山口勝弘と多田美波、著者註]の制作の出発点が、極めてシンプルな構造ながら、光そのものを捉えることにあったことは注目されるでしょう¹⁴といった、本展示で示された両者の共通点を認識しつつ、ここからは各々の特異性を明らかにしていきたい。

足掛かりとして、多田の仕事を初期から見てきた詩人の大岡信がまとめた文章を参照したい。

光の芸術というような観念の危険は、たぶん、光を見せようとする誘惑に人を導きやすいところにある。光を見せようとするとき、人は光というものを人間の尺度で測りうる範囲に限定してしまいやすい。けれども、私たちは、正確にいうなら、光を見るわけではなく、光によって見るのであり、光を見るのではなく、光を感じるというべきなのだ。……多田美波は、その種の罠に陥るのを回避するための、ふしぎな警報装置を内部にもっているように思われる。この人の作ってきた光にかかわる多くの作品は、アクリルの半球形に高純度のアルミニウムを真空蒸着させて輝く鏡にしあげた『周波数』連作でも、またみずから光源になっている照明彫刻でも、つまり、光を反映するものも、光をみずから発するものも、いずれも光を見せようという思い上がりを感じさせない。¹⁵

(傍点は原文ママ)

人間の手によってとらえられ、限定され、眼に見えるものにされる光というものが、実は、広大な、眼に見えない光の世界の、ちらりと姿をあらわした背中の部分にすぎないことを認識しているかどうか、作品の質を決定し、作品の具体的な形態から働きまでを決定するだろう。もしそれが成功した場合には、実際に人間の手がいわば造形する光は、必ずしもそれ自体として大がかりなものである必要はない。なぜなら、肝要なのは、単に眼に見える光を提示することではなく、眼に見えない光の膨大な圏を、その周囲にどのようにして吸い上げられるか、ということだからである。どのようにして、気配としての膨大な光を人に感じさせるかにあるからである。¹⁶

「光の運搬者」というプラスチック素材への理解は共有しつつも、山口と異なり、多田が発光源を含む彫刻作品をほぼ制作しなかったのは、「光」それ自体への態度であるように思われる。視覚的な認識を可能にする「光」の効果だけでなく、「見えない光の世界」を感じさせるものでなくてはならないのである。また、強すぎる光によって見えなくなってしまう物質・造形の特質もあ

るだろう。多田にとって、「光」は身体に存在論的に物質的に作用するのだ。多田は「光」への身体的、存在論的な体験を語る。

或夜、私は道を歩いていて濃霧につつまれたことがある。視界が殆ど無くなって、自分のみが存在するだけの空間の中にとじ込められた。同時に、体の平均が取りにくくなりしばらく歩くことを止めて、その不思議な空間を楽しんだ。暗闇の中で、人間が歩くと必ず真直に歩けず円を描いて歩く。しかし、かすかな明りがあれば、人間は、その明りを目標として体のバランスをとって、真直に歩くことが出来るのである。又宇宙飛行士の最大の問題は宇宙飛行中の孤独感であるということを聞いているが、人間にとって物体が、即ち光がないことが、先づ何より大きな恐怖であることを意味している。すべて物体も、空間も光によって現実化するのである。¹⁷

加えて、光造形では透過性のある素材を用いざるを得ないことが多かったかもしれないが、反射光を主とする彫刻作品には、外部環境を作品に取り入れながらも固定的な視点・観点を拒絶する「動き」が取り入れられる。大岡は「この作品[周波数シリーズについて、著者註]は明らかにその表面のすばやい映像の変化のうちにこそ、作品としての本質を有している。つまりそれは、アクリル板とアルミによって作られた半球という物体であると同時に、その上で踊っている束の間の映像の総和であって、その点で、作品というものが持たざるを得ない固定的限定を脱する性質をそれ自身の中に有しているのである。[...] 化学的な産物のうちに呼びとめられ、よみがえらされた自然な遊びがあり、また自然のたわむれがある」¹⁸と、反射することで生まれる「固定的限定を脱する性質」にも着目している。また、当時神奈川県立近代美術館館長であった美術評論家の土方定一も「それらの鏡面は平面でなく、計算された、ゆるやかな凹凸を示して、環境を自由に屈折して反映し、環境が移行すれば反映も移行する。その移行の様相が、いつもある機知をもっていて、浮薄な遊戯に陥らない」¹⁹と、多田作品の反射光がもたらす「移行」の作用に対して評価している。このふたりの高い評価は「周波数」シリーズのでこぼこな凹凸の鏡面に対してであるのだが、多田の全作品のなかでもスムーズでゆるやかな曲面を有する《エピサイクル》についても当てはまるのであろうか。

《エピサイクル》の来歴

《エピサイクル》の作品分析に入る前に、展示歴・来歴を簡単に振り返っておきたい。まずどのような経緯で石橋財団所蔵となったのだろうか。1995年に株式会社ブリヂストンから石橋財団に寄贈願いが発行されており、そこには「レリーフ寄贈」という表題の下、「1970年に本社ショールームに展示を目的に購入しましたが、弊社に該作品の保管及び管理等のノウハウがない

ため、作者ならびに作品にとりまして貴財団で所有いただくことが最良の策との判断で、寄贈を申し入れ致し度」と記されている。「寄贈」の願い以前から本作は石橋財団に「寄託」されており、当時の作品台帳には「1989年6月9日に寄託受入」と記載がある。つまり資料に従えば、1970年に株式会社ブリヂストン(当時はブリヂストンタイヤ株式会社)が購入し、1989年に石橋財団に寄託。その後の管理は石橋美術館が行い、1995年に寄贈を受け入れ、財団所蔵となったのである。多田美波のこれまでの図録にみられる《エピサイクル》所蔵表記のばらつきは、ひとまずこれで整理できるだろう²⁰。

ブリヂストンショールームでの展示

株式会社ブリヂストンが「レリーフ」と題しているのは、1970年代初頭にブリヂストンショールームで展示されていた記録によるのかもしれない(fig.5)²¹。この展示風景写真は今回の調査で多田美波研究所から提供いただいたもので、石橋財団にとっては新資料となる。また、これまでの個展図録でも、多田美波研究所が監修した2009年の箱根の森美術館での展示図録内年譜で初めて記載されており、比較的新しい(忘れられていた)記録である。ここであえて展示期間を「70年代初頭」と幅をもたせたのには理由がある。まず、写真はスライドの形で「1974年」とラベリングされたファイルに保管されていた。そして、寄贈依頼書の文言に従えば、1970年ショールームで展示するために購入したはずなので、70年以降であるのは間違いなさだろう。また、《エピサイクル》と共に展示されている《周波数FL-10-6874》(1968年、247×273cm(×2)、ステンレス、ミラーガラス、栃木県立美術館蔵)²²も展示時期を同定する上でヒントとなる。1968年の「日本板硝子彫刻」展(大阪)のために制作された作品で²³、「現代彫刻シンポジウム展 ―環境の中の彫刻―」展(1974年10月1-17日、栃木県立美術館)での展示を経て、所蔵、建造物への固定がなされた。よって、fig.5の展示は1970年か



fig. 5
ブリヂストンタイヤ本社ショールームでの展示風景 提供＝多田美波研究所
Installation view at the Bridgestone Tire Showroom,
courtesy of Minami Tada Associates

ら1974年9月末までのどこかで行われていたと推測される。しかし、写真右側の「ブリヂストンショールーム」の上にある「BS」ロゴマーク（通称キーストンマーク）が74年の展示記録写真であるかどうか確定させない要素として残る。ブリヂストンタイヤは、1973年6月からタイヤショップ新統一外装スタートとともに、キーストン内の「BS」のフォントがサンセリフに変更となった。見分けるには「S」の始まり終わりが横を向いているか上下を向いているかを判断材料とすると、ショールームのロゴはセリフ、つまり変更以前のものとなるので、仮に新統一外装が本社ビルにも適用されているのであれば、この写真は1973年6月以前に撮影されたものとなるだろう²⁴。また、ウィンドウの両端（ほか写真にはショールーム入り口右側にも同サイズのタイヤが写っている）に設置されているタイヤは、作品サイズからの推測ではあるが外径は3m前後に見える。もしこのタイヤが当時で世界最大のタイヤ「40.00-57 60PR R-LUG X」（外径3.6m、幅1.1m、重量3.3t）であれば、1971年7月製造開始なので、1971年7月以降の展示と考えられる。この大型タイヤは、銀座ソニービル前で「ガリバーのタイヤ」として、4階相当の高さの巨人風船人形とともにタイヤを宣伝展示されているので、本社ウィンドウにディスプレイされていてもおかしくはない²⁵。さらにブリヂストンタイヤの当時の情勢を見てみると、大型タイヤの生産だけでなく、国内ではほとんど販売されていなかったアルミホイールの事業化プロジェクトを1971年11月から始動し、「ZONA」と名付けられたホイールは1972年11月から東京、大阪、名古屋でテスト販売を行い、1974年5月には全国販売に着手している²⁶。今回の調査では細かな展示時期は特定できず、推測の域を出ないが、『エピサイクル』や『周波数FL-10-6874』より一回り大きなタイヤの生産を始め、アルミのホイールにも着手し始める時期に、まさに巨大なホイールのように見える多田の作品を設置していたことが分かった。

初展示である「蛍光菊」展

新たな展示歴が今回判明したが、表1にまとめたように、2点ある『エピサイクル』は必ずしも2点1組で展示されてきたわけではない。初展示となった「蛍光菊」展のユニークな展示構成に関しては、日本のメディア・アートを専門に研究している馬定延による「戦後日本芸術の表象 ―『蛍光菊』展(1968-1969)再考

―」²⁷に詳しい。馬によれば、本展は日本の現代美術を、ジャポニズムや後発の国の追従している美術といった枠に収めず、オリジナルなコンセプトとスタイルで世界的に注目された展覧会だと、当時の評論家である針生一郎や雑誌記事の評価を引きながら、重要な展覧会であったと位置付けている。巡回先のバンクーバー・アート・ギャラリーでは会場デザインが大きく異なったようだが、ロンドンでの展示では会場デザインを担当した杉浦康平による、ホワイト・キューブの2部屋とブラック・ボックスの2部屋に分けて、ユニークなディスプレイをしたことが特徴として挙げられている。会場入り口には立体作品のミニチュアが展示され、順路に沿って進むと3部屋目となるブラック・ボックスの部屋に、蛍光灯やネオンで発光する多くの立体作品がまとめて展示されていた。暗い部屋のなかで展示することは他に例がないことではなかったようだ。「空間から環境へ」展(1966年11月11日-16日、銀座松屋8Fギャラリー)、「現代美術の動向」展(1967年7月8日-8月13日、京都国立近代美術館)²⁸、「現代の空間'68〈光と環境〉」展(1968年6月7日-12日、そごう百貨店、神戸)²⁹といった展示では発光する作品を展示している部屋を暗くしていた。蛍光灯を6灯内部に持つ『エピサイクル』もこの暗い空間で展示されており、現地に行った多田は以下のように感想を述べた。

その奥は全部黒一色の密室とも云うべき部屋で、立体作品はそこに全部まとめられている。しかし残念なことに、全部の作品が光りも空間も異なるので、同じ条件の会場では、全部をよく見ることはかなり困難のように思われた。[…]

光の作品の展覧会では、それをとりまく環境によって空間の幻想化は一層深められる。その場合、環境はディスプレイ・デザイナーによって作られ、見る人々は環境によって、初めて作品とともに幻想を存在させることができる。光の芸術を含めたこれからの展覧会では、作品のみでなく環境づくりが重要な役割となるので、私はこの展覧会で改めてディスプレイ・アートの重要性和新しい方向を考えさせられた。個々の作品と人間を対応させるための余地を残す環境づくりのディスプレイの方法も1つの行き方であれば、又、ディスプレイによって創られた環境の中で、時には個々の作品も消滅して、群による組織化された、大きな展覧会という作品をつくる新しい方向もあるだろうと思われた。³⁰

表1: 多田美波『エピサイクル』について 展示歴等

1点のみでの展示		
「蛍光菊(Fluorescent Chrysanthemum)」展	1968年12月7日-1969年1月26日 1969年3月-(会期詳細不明)	ICA (Institute of Contemporary Arts) ロンドン ヴァンクーバー・アート・センター
「多田美波展 超空間へ」	1989年5月12日-23日	有楽町アート・フォーラム 主催: 西武美術館
「戦後文化の軌跡 1945-1995」展	1995年4月19日-6月14日 1995年6月14日-7月21日 1995年8月15日-9月24日 1995年10月8日-11月5日	目黒区美術館 広島市現代美術館 兵庫県立近代美術館 福岡県立美術館

「箱根彫刻の森美術館開館40周年記念 多田美波 一光を集める人」展	2009年10月3日-12月6日	箱根彫刻の森美術館
2点とも展示		
——	会期不詳	ブリヂストンタイヤ本社ショールーム
「多田美波 一光の迷宮」展	1991年8月3日-9月8日	三重県立美術館 主催：三重県立美術館、渋谷区松濤美術館、朝日新聞社
	1991年11月26日-1992年1月26日	渋谷区松濤美術館 主催：三重県立美術館、渋谷区松濤美術館
「コレクションによる美術事始め 一見る、知る、考える」展	2009年1月10日-4月12日	石橋財団石橋美術館、久留米
「ランキングで楽しむ石橋美術館」展	2009年9月8日-2010年4月18日	石橋財団石橋美術館、久留米 主催：石橋財団石橋美術館／TVQ九州放送、
「かぞえて楽しむ。」展	2015年1月24日-4月12日	石橋財団石橋美術館、久留米 主催：石橋財団石橋美術館／TVQ九州放送、
「ちょっと気になる 絵のまわり」展	2015年7月18日-10月18日	石橋財団石橋美術館、久留米 主催：石橋財団石橋美術館／西日本新聞社／TVQ九州放送
エピソード No.2		
「万国美術展 ー調和の発見ー」	1970年3月15日-9月13日	万国博美術館(屋外)、大阪
「第3回神戸須磨離宮公園現代彫刻展」	1972年9月10日-10月22日	神戸市須磨離宮公園(屋外)
「日本現代美術の展望」展 *エピソード No.3のアクリルでありながら、台座は低めのスチール円柱、タイトルは「エピソード No.2」として発表	1975年9月5-14日	西武美術館、東京
エピソード No.3		
「第一回現代女流美術展」	1980年11月15-23日	上野の森美術館、東京
「女子美術大学美術資料館開館創立90周年記念展」	1990年10月26日-11月8日	女子美術大学美術資料館、神奈川県
「多田美波 一光の迷宮」展	1991年8月3日-9月8日 1991年11月26日-1992年1月26日	三重県立美術館 渋谷区松濤美術館
「箱根彫刻の森美術館開館40周年記念 多田美波 一光を集める人」展	2009年10月3日-12月6日	箱根彫刻の森美術館
「多田美波」展	2010年1月28日-4月18日	上海月湖彫塑美術館、中国
写真展示		
「Fluorescent Chrysanthemum Revisited」 https://www.galleriesnow.net/shows/fluorescent-chrysanthemum/ [最終アクセス日: 2023年8月31日]	2016年10月4日-11月27日	ICA ロンドン
「Fluorescent Chrysanthemum Remembered」 https://www.studiointernational.com/fluorescent-chrysanthemum-remembered-review-gdansk-ica-japanese-avent-garde-jasia-reichardt [最終アクセス日: 2023年8月31日]	2018年12月14日-2019年2月24日	Łaźnia Centre for Contemporary Art, Gdańsk
動画		
「Jasia Reichardt talks about Fluorescent Chrysanthemum /// ICA」 https://www.youtube.com/watch?v=Zz8d2n-7uV0&ab_channel=ICA [最終アクセス日: 2023年8月31日]		
《エピソード》写真掲載誌(掲載年順) *上記出品展覧会図録を除く		
『美術手帖』303号、1968年12月号、160頁	*林昌二「訪問 多田美波 ー工学と芸術の接点でー」152-161頁、内	
『インテリア』No.121、1969年4月号、48頁	*「蛍光菊」展展示風景	
『Space Design』No.81、1971年6月号、37-39頁	*大岡信「多田美波をめぐる六つの断章」に続く	
『芸術新潮』第268号、1972年4月、19頁	*第4回「日本芸術大賞」展示場所不明	
『美術手帖』第376号、1974年1月号、67頁	*「特集 図版構成」内、中原佑介「現代美術と彫刻の概念 読売アンデパンダン展以後〈定形〉から〈非定形〉彫刻へ」が続く	
《エピソード No.2》写真掲載誌(掲載年順) *上記出品展覧会図録を除く		
『美術手帖』第330号、1970年7月号増刊、130頁		
『Space Design』1972年11月号、47、56頁		
『インテリア』1975年12月号、90頁		

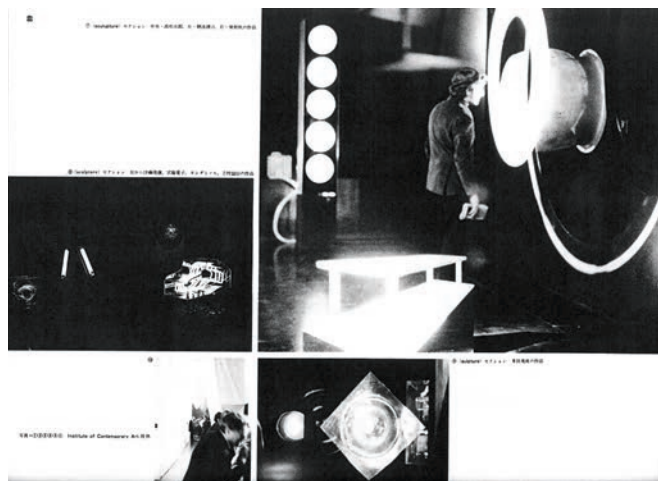


fig. 6
「蛍光菊」展示風景写真(複数)、中央下部に《エピサイクル》が掲載。以下を再掲載。「現代日本美術展〈蛍光菊〉のディスプレイ」『インテリア』No.121、1969年4月号、48頁
Epicycle can be seen on the center bottom of the page, several photos depicting installation view of *Fluorescent Chrysanthemum* on page 48 of "Display Design for The <Fluorescent Chrysanthemum> Exhibition" JAPAN INTERIOR DESIGN, no. 121, April 1969



fig. 7
多田美波《エピサイクル》1968年、アクリル、アルミニウム、140×140×15.5 cm、石橋財団アーティゾン美術館 (fig.1と同じ角度から、室内の照明を落として撮影)
TADA Minami, *Epicycle*, 1968, Artizon Museum, Ishibashi Foundation (This image was taken from the same angle of Figure 1 and in the darkened setting)

同記事別頁に《エピサイクル》の展示風景が掲載されているが、ここでも1点のみでの展示であるようだ(fig.6)。フロアライトを点けた空間内で2点展示をする方法以外も、作家の意図や作品のあり方に反することではない、ということがわかる。今年の作品撮影の際に、暗めの設定での撮影を行ったが、ここに写されているのも作品のひとつの顔であり、ひとつの表情でし

かない(fig.7)。また、暗がりでの撮影を行ったことで蛍光灯は発光しているのだが、あくまで従円と周転円を作り出すためのものであり、なにかを照らし出すためでも発光の主張でもないことが判明した。暗いなかでは周囲の環境が見えるものとして映し出しはしないが、「暗い」という環境を取り込みつつ、変化する光円を出現させ、作品—環境—鑑賞者の動的な関係を立ち上げるという作品の側面が浮かび上がってきた。

明るい空間に置かれている状態を「正」としながら考えるのではなく、暗い空間での展示を「原初」に据えることで、前提を逆転し、明るいなかでの《エピサイクル》がどのような作品として現れてくるのか、と分析することができる。鏡面が生み出す「反映」について中原佑介は「表面が光を反射し、周囲のものを映す」ということがある。この歪んだ映像は、純粋な物理的現象だが、それによって、作品は閉じた立体あるいは平面でなく、開かれたそれに変質する。その映像を通じて、作品はその周囲の環境とつながりが与えられるからである。それともうひとつ、この種の作品は、実態でありながら、膨らんだ映像というイリュージョンとしての性格を示すことにも注目していい。実体と映像という二つのものが融合してしまうのである³¹と、従来の絵画(タブロー)の説明としても用いられる「イリュージョン」という単語を更新しようとする。映像として作品表面に取り込みながらも像を歪ませ、留まらせず、奥行きをチグハグに設定し多重化する。明るい空間に置かれた《エピサイクル》は、自発光による円の存在感が弱まる一方で、反射して映し出す外界の要素が増している。反射によって「見える」(あるいは判別できる)物体の形は、見る側の少しの動きで目まぐるしく歪み、中原が指摘するように、実体とのつながりをもちつつ、融解する。また、反射光と自発光が交ざりながら、前述したような、大岡信や中原、土方定一らが評価した作家の光の捉え方は変わらずに具現化されている。自ら発光しつつも光を見せようとするのではなく、固定的限定を打ち破る、強烈な視覚的揺さぶりをもたらす本作。「エピサイクル」という少し馴染みのない言葉をタイトルにもつことで、物理的かつ想像力の広がりが見え隠れする。同年制作の《Laputan No.2》にも空を見上げる詩性、言い換えれば、観測のみから得られる情報ではなく、数学あるいは伝説から想像することで現れる形、という共通点を見てとれるだろう。

「エピサイクル」シリーズとしての展開

《エピサイクル》がそのほかのアルミ蒸着による鏡面を有した作品と異なるのは、やはり発光源を含み、作品の前の外環境を鏡として取り込む点だ。のみならず、自らが発する光から小さな円を地として展開していく点であろう。作品内に事前に織り込まれた光の円は、移動することで他の景色と同様に延び縮みするが、そこに円があることが常に意識される。まさにタイトルが示すような周転円軌道のように、見るものは動きながらもある

一定の関係性のうちにあることがわかる。発光はしないが電気仕掛けの作品を近い時期に制作している。《エピサイクル》の中央部分のアクリルを取り出したような《Phase Space》(1969年)がそれだ。神奈川県立近代美術館に所蔵の3点と多田美波研究所に1点あり、計4点が存在する。これは首を縦に振るように動く仕掛けになっている。見る人の移動よりも前に作品自体が動きながらゆるやかに外界を取り込みつつ動きを与える。それは時間がゆっくりと過ぎる感覚を想起させる。似た構造を持つ《Phase Space 6941》(1969年、多田美波研究所蔵)、3点組の《Phase Space 6943》(1969年、神奈川県立近代美術館蔵)はモーターが付いているが動きとしては回転ではなく、壁面から頭がかしげるように手前に傾いたり起き上がったりの動きによって(5-10°ほどのゆるやかな動き)映り込む像が変化するような仕掛けがついている。それは回転しているかのように周縁に光の動きが見え、視覚認識の不思議さ、不確かさだけでなく、ゆったりとしたその動きは自然界の動き、日の光にあたって風で揺れ動く木々の影の移ろいを思い起こさせる。特に多田美波研究所では外光も入る展示条件から、より一層外界との接続を感じることができる。

《エピサイクル No.2》は大阪万博(日本万国博覧会、1970年)にて発表された(fig.8)。現存するか不明な作品であるため、写真から判断するしかないが、5点でひとつの作品となるようで、《エピサイクル》のような大きくゆるやかな凹凸の鏡面物体が空に向かう形で水の上に順序だって置かれている。5点それぞれの中央凸部の半径が異なり、真ん中が《エピサイクル》と同じような外円周と凸部円周の比率であるように見える。屋外という条件から透明なカバーが付いているが、このカプセルのような形状から、より宇宙的なイメージにつながりやすくなる。言及されている文献を辿ることができなかったため、どのような評価が当時あったのかは分からない。ただ、2年後の第三回神戸市須磨離宮屋外彫刻展でも同様に水に浮かべる形式で発表されている。その後の展示歴は各図録でも記録がなく、行き先、現存するかどうかも不明である。

少々混乱を招くかもしれないが、1975年の西武美術館のこけら落とし展「日本現代美術の展望」に「エピサイクル No.2」というタイトルで発表された作品がある(fig.9)。これも写真だけの判断となるのだが、《エピサイクル No.3》のステンレス・鉄台上部の半円形の透明アクリル部分はおそらく同じもので、スティール台の形が円形である。現在《エピサイクル No.3》は多田美波研究所が保管・管理しており、その台は直方体である(fig.10)。「多田美波 一光の迷宮」展図録では、図版頁では制作年が1975年、出品リストも同様に1975年。さらに、展示歴では「日本現代美術の展望」展を記載しているが、年表では1975年の「日本現代美術の展望」展に「エピサイクル No.2」出品と整合性が合わない。2009年の「多田美波 一光を集める」展図録では1980年に制作年が統一されている。タイトルの



fig. 8
多田美波《エピサイクル No.2》1970年、展示風景写真、以下より再掲載。
『美術手帖』第330号、1970年7月号増刊、130頁
TADA Minami, *Epicycle No.2*, 1970, an installation view, an excerpt from *Bijutsu-techo*, no.330, extra issue of July 1970, p.130

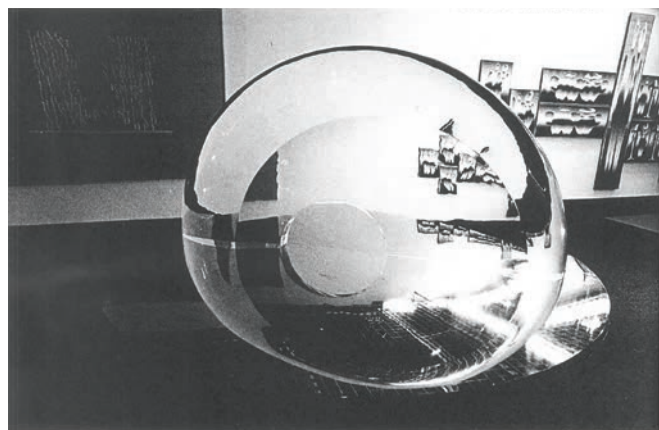


fig. 9
多田美波《エピサイクル No.2》1970年、展示風景写真、以下より再掲載。
『インテリア』1975年12月号、90頁
TADA Minami, *Epicycle No.2*, 1970, an installation view, an excerpt from *JAPAN INTERIOR DESIGN*, December 1975, p.90



fig. 10
手前右、多田美波《エピサイクル No.3》。「多田美波」展(2010年、上海月湖彫塑美術館、中国)展示風景 提供=多田美波研究所
On the right-hand, TADA Minami, *Epicycle No.3*. An installation view of MINAMI TADA, 2010, Yuehu Museum of Art, Shanghai, China
courtesy of Minami Tada Associates

表記間違い、もしくは水に浮かべる《エピサイクル No.2》の屋内・地上展示可能な形態としての《エピサイクル No.2》と作家が考えたのかもしれない。いずれにせよ《エピサイクル No.3》も発光するものを内に含むことなく、透明アクリル——実体としては半円しかないが——中心に外界を取り込みながら円形を作る。同シリーズ前2作と比較して大きく異なるのは透明アクリルによる透過がある点だろう。作品の向こう側が見えつつ、台の上方の光景も取り込み、かつ見る側の視点が動けば反映している像の動き方と実像との動き方は同じ速度で変動する。見ることで私たちが認識している世界のありようと「世界」を接続、もしくは並存する意識を立ち上げる。この作品は近年の個展でも出品されており、「第一回現代女流美術展」(1980年)に今の台座とともに初出品してから、「女子美術大学美術資料館開館創立90周年記念展」(1990年)、「多田美波 一光の迷宮」展(1991-92年)、「箱根彫刻の森美術館開館40周年記念 多田美波 一光を集める人」展(2009年)、巡回の「多田美波」展(上海月湖美術館、中国)と、作家の関心を示す重要な作品として展示され続けてきた。

《エピサイクル》はNo.2、No.3と比較すると、その展示形式にも特徴が見られる。《エピサイクル No.2》は水の上に浮かぶ(固定されているのかは不明)。《エピサイクル No.3》は自立した台座を持ち、床に置かれて展示される。一方、《エピサイクル》は2点とも構造を同じくし、作品背面の合板にわたされた細長い鉄板の先端にあるフックに引っかけて、壁面に展示する。作品内部にある蛍光灯6灯に電気を送るため、下部からは電源コードが出るのだが、フックにかけて「吊される」という状態は、天井から吊り下げる照明デザインも行っていた多田にとって、彫刻と光造形のあいだを渡すような作品であったのかもしれない。前述したように、本作制作の1968年から「周波数」ではない作品のタイトルの方向性が生まれ、屋外作品発表の機会の増加、光造形の仕事が増えていったことに鑑みると、照明と彫刻とのつながりを試したのかもしれない。シリーズとして展開された「エピサイクル」のテーマ、天体たちの関係性のように、作品が置かれた環境と見るものとの間に数学的な美しさを秘めた動的な結びつきを生み出す彫刻作品、というのは多田にとって重要な考えであり、形体は異なれど、試みのはじまりとしての《エピサイクル》は、1968年という時期とあわせて、多田美波という作家の、造形とテーマの係り合いを見ることができる作品であるように思われる。

結び

今回の調査を通して、《エピサイクル》の展示歴・来歴を整理することができた。また、過去展示風景写真、言及している文献をまとめることで、多田美波の活動において、本作制作年である1968年の重要性が浮かび上がってきた。日本現代美術史

において重要な展覧会である「蛍光菊」展——特に海外との同時代性を意識して海外に向けて発信したという点において——に出品していた作品であること、暗闇のなかでの展示が初公開の場であったこと。さらには、ブリヂストンショールームでの展示があったことが明らかになった。今後の調査課題として、《エピサイクルNo.2》の行方や同シリーズ間での詳細な比較、そのほかの多田作品や光造形との詳細な比較。同時代に活動していた作家作品との比較。さらに広げていけば60年代に多様化していった日本現代美術というその磁場や、ライト・アート、キネティック・アート、環境芸術、都市と彫刻、自然と都市といった射程まで含まれるだろう。本研究では、作品の基礎情報の整理に留まったが、まだまだ日本の戦後美術、現代美術の研究、収集、展示に取りかかったばかりのアーティゾン美術館にとって、(ある種偶然にも)このような作品が収蔵されていることからひろがる可能性の一端に触れることができたのではないかと思う。《エピサイクル》と対峙しながら経験する、視覚的な流動と同時に共有するある一定の関係性は、不思議と作品を目の前にしていなくとも、筆者の心のなかに埋め込まれてしまったようなので——つまり、作品のことがつねに頭のすみにある——引き続き、調査を続けていきたい。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

註

1. 多田は「照明デザイン」ではなく「光造形」という言葉を用いて、自身の仕事を語る。
2. 住所：東京都中央区京橋2-7-14。
3. 住所：東京都中央区銀座7-3-9。
4. 住所：東京都千代田区内幸町1-1-1。
5. 出品回数は、株式会社ブリヂストンから石橋財団に寄託された1989年から2016年までの『石橋財団 ブリヂストン美術館 石橋美術館 館報』に掲載されている、企画展出品目録を参照してカウントした。掲載のある企画展示以外にも、石橋美術館では常設展示として《エピサイクル》が展示されていたが、今回の調査では出品目録以外の調査まで至らなかったため、回数にあげていない。
6. 「OHTSUKA OHMI REPORT 彫刻家・多田美波〜しごとの軌跡〜 後編：多田美波先生のことば(多田美波先生インタビュー)」2013年、https://www.ohmi.co.jp/report/index.php?c=topics2_view&pk=1466482831(最終アクセス：2023年8月21日)。降矢木純一郎「この人に美を育てたのは誰?」〈インタビュー〉『ベビーエッジ』1972年8月号、婦人生活社、158-159頁。

7. 同書。
8. 林昌二「多田美波と建築と」『芸術新潮』268号、1972年4月、21頁。
9. 以下に詳しい。『開館60周年記念 Re: スタートライン 1963-1970/2023 現代美術の動向展シリーズにみる美術館とアーティストの共感関係』展覧会図録、2023年、京都国立近代美術館。
10. 多田美波「作品／多田美波 暗闇から」『近代建築』23号、1969年6月号、131頁。
11. 「新しい素材と造形〈対談〉岡田隆彦 山口勝弘」『美術手帖』1968年6月号増刊、68頁。
12. 同書、80頁。
13. 同書、79頁。
14. 東京都現代美術館編『百年の編み手たち』展図録、2019年、159頁。
15. 大岡信「多田美波をめぐる六つの断章」『Space Design』No.81、1971年6月号、23頁。
16. 同書、24頁。
17. 前掲書、多田美波「作品／多田美波 暗闇から」131頁。
18. 前掲書、大岡信「多田美波をめぐる六つの断章」26-27頁。
19. 土方定一「解説 多田美波——新しい素材との対決と光の組織化」『芸術新潮』1972年4月、19頁。
20. 例えば、「多田美波展」(1989年5月12-23日)の図録では「ブリヂストン美術館蔵」となっているが、所蔵者は株式会社ブリヂストンが正しい。
21. 今回の調査にあたり、多田美波研究所(東京都杉並区宮前5-1-5)を訪れ、1970年代から作家とともに数多くの仕事を行ってきた岩本八千代氏、本間充明氏、両名に聞き取り調査、ならびに、同地で2018年に開設した、スペース究にて1960年初頭の作品から90年代までの作品を閲覧した。その際に、《エビスサイクル》2点がブリヂストンショールームで展示されていた写真をお教えいただき、ご提供いただいた。展示風景記録写真を得てから、現石橋財団常務理事の西嶋大二の協力の下、株式会社ブリヂストンに当時の展示記録資料が残っていないか調査いただいたが、残念ながら資料は発見されなかった。
22. ショールームでのキャプションには「周波数FL-10-682 1968年作」と書かれているが、サイズが大きく複製や再制作が困難であり(《周波数FL-10-6874》は日本板硝子の協力のもとで大きなガラスの加工によってできたことも理由のひとつ)、これまでの図録等の記録で該当作品が見当たらないため、《周波数FL-10-6874》であると推定される。
23. 以下には「ガラスの造形展〈トランスフレクション〉」と題して紹介されている。また、《周波数 FL-10-6874》のステンレス部分を除いたガラス部分だけの写真が、本展のディレクターでもあった東野芳明(共同ディレクターとして山口勝弘もいる)の文章とともに掲載されている。『インテリア』No.117、1968年12月号、インテリア出版、46-49頁。
24. ロゴの店頭設置に関しては、60年代から始まっている可能性もある。「企業情報」https://www.bridgestone.co.jp/corporate/history/story/05_05.html [最終アクセス: 2023年8月22日]、「時代とともに。ブリヂストンのロゴ・ブランドメッセージ変遷をご紹介します!」、Bridgestone Blog、2020年10月27日、<https://www.bridgestone.co.jp/blog/2020102701.html> [最終アクセス: 2023年8月22日]。
25. 『ブリヂストン七十五年史』株式会社ブリヂストン、2008年、134-135頁。
26. 同書、139-140頁。
27. 馬定延「戦後日本芸術の表象 —「蛍光菊」展(1968-1969)再考—」明治大学国際日本学研究、2018年11巻2号、117-131頁。2020年3月27日オンライン公開:https://meiji.repo.nii.ac.jp/?action=repository_action_common_download&item_id=7060&item_no=1&attribute_id=17&file_no=1 [最終アクセス: 2023年8月22日]。
28. 以下に展示風景写真が複数掲載。乾由明「環境としての光の芸術 現代の空間'68展に見る」『美術手帖』第301号、1968年8月、美術出版社、19-29、107-109頁。
29. 「開館60周年記念 Re: スタートライン 1963-1970/2023 現代美術の動向展シリーズにみる美術館とアーティストの共感関係」(2023年4月28日-7月2日、京都国立近代美術館)では、当時の展示室一部のように暗めの空間構成に設えていた。
30. 多田美波「ディスプレイ・アートの行方」『インテリア』No.121、1969年4月号、46頁。
31. おそらく多田のスタジオ内にかけられた《周波数 37306505》の上方から撮影された写真を背景に中原のテキストが掲載されている。中原佑介「反映」『美術手帖』1967年6月号増刊、美術出版社、2-3頁。