

大地の作家——ウラジーミル・ナセトキン¹

The Artist of the Earth: Vladimir Nasedkin

鴻野わか菜

KONO Wakana

電線のあいだには、星たちのファルセットだけがある——

そこではペルミ市民が深い眠りについている。

だが水は拍手している、そして岸辺は

ドレミに合わせて降りる霜のようだ

ヨシフ・プロツキー「ヴェネツィア詩節」より

ロシア現代美術の旅

ロシアから世界へ、旅を続ける作家達がいる。

月のオブジェを抱え、ニュージーランドの海や房総の山を旅して写真を撮るレオニート・チシコフ（1953年生）。チベットの寺院や新潟の山を旅しながら、人々の空に寄せる夢を表現しようとするターニャ・バダニナ（1955年生）。「航海するには外交官になるか水夫になるしかなかった」²ソ連時代に、大洋を求めて水夫として数年間を海上で過ごし、80年代末からは海や伝説の島をテーマにインスタレーションや映像を制作する作家となって、南極や北極圏の海への創作の旅を続けるアレクサンドル・ポノマリョフ（1957年生）。

彼らが皆、ヨーロッパとアジアの境界であるウラル山脈や、多様な文化の出会い港湾都市オデッサで青年時代を過ごしているのは興味深い。彼らはソ連時代末期に、水平線や山脈の彼方に広がる世界に憧れて移動を人生の指針と定め、ソ連崩壊を経て移動の自由を得るとともに、世界中を巡りはじめた。

ウラジーミル・ナセトキン（1954年生）も、そうした旅する作家の一人である。ウラル山脈の東麓の小都市イーヴデリで生まれ、そこから380キロ南にある工業都市ニージニー・タギルで美術教師をしながら人生の前半を過ごしたナセトキンは、1997年にモスクワに移住するまで、生活の場であるアジア・ロシアと、レジデンスと展示の場であるヨーロッパ・ロシアの往還を続け、移動のリズムを身体に刻みこんだ。

1989年から2003年にかけては、妻ターニャ・バダニナと共に、共同アーティスト・イン・レジデンスのプロジェクト「PIK」（旅・アート・コミュニケーション）を組織し、内外の作家達とウラルやバイカル湖で共同制作やワークショップを行い、その成果である大きなグループ展を各地で

¹ 拙論に掲載されたすべての図版は作家提供であり、掲載の許諾を得ている。

² アレクサンドル・ポノマリョフへの筆者のインタビュー（2012年9月21日、モスクワ）

開催した。筆者もそれらの展覧会のうち、ネパール、チベットへの旅から生まれた「方角は東」展（2000年）³を見たが、個々の作品の強度もさることながら、文化接触がもたらす創造性を提示した展覧会全体が、第2次チェチェン戦争下で排外主義を強めていた閉塞的なロシア社会において、批評的な意味を獲得していた。

作家達は何を求めて旅をするのか。「方角は東」展は、その答えの一つを示していたといえる。本展でナセトキンは、チベットの寺院の石段や壁を写しとった27枚の正方形の写真を、曼荼羅のような配置で展示していた（〈チベットの影〉）。ナセトキンは、チベットの寺院で石段を上っていた時、そこに落ちる影の形のなかに、自分が長年追求してきた幾何学模様を見だし、天啓に打たれるような思いをしたのだという⁴。創作の新たな靈感を求めて遙かな旅に出て、未知の大地を踏みしめた時、作家がそこで発見するのは、しばしば、自分が生涯をかけて求めてきた主題や理想のもう一つの姿である。こうして作家は越境しながら自分の創作の変奏を奏することで、人類の文化を結びつける役割をする。



〈チベットの影〉（部分）2000年

荒野と芸術

ナセトキンの創作を貫く最大のテーマは、大地である。ナセトキンは、「ミニマリズムのレッスン」と題したテキストで、次のように語っている。

最初の衝動はいつも自然を源泉としている。私は抽象主義者ではないので、何も考えだすことはできないし、今まででもできなかった。私の作品の根底にあるのは自然観察であり、私はいつもそれをスケッチブックに描きとめる。それから、この鏡映の元に何があったかを時に忘れ、自分の世界、自分の空間を作り出す⁵。

³ モスクワ、ノーヴィ・マネーシュ（2001年4月8-17日）

⁴ ウラジーミル・ナセトキンへの筆者のインタビュー（2001年4月7日、モスクワ）。なお、曼荼羅的な配置でありながら、キリスト教の三位一体を意識した三部構成になっているのは、東と西の融合を表すためだという。

⁵ Владимир Наседкин. Уроки минимализма // Vladimir Nasedkin. Ekaterinburg: Tatlin. 2008. С.202. 本書は英露バイリンガルであり、現時点では、ナセトキンの創作に関するもっとも包括的な文献である。

私のテーマは大地、その一部、地相、風景である。風景は作戦地にも似て、壕のような明瞭な直線が単色の面に食いこんでいる。その面には砂が練りこまれ、キャンヴァスの空間は、生命なき荒野や、ニュージー・タギルや他の大都市の工業地帯を思わせる。これは自然と文明、抗いがたい自然の力と計算の争いである。私は物質主義者だが、私の作品における荒野は、どんな特定の場所とも結びついていない。この荒野は、どの国にも、どの大陸にも存在しうる⁶。

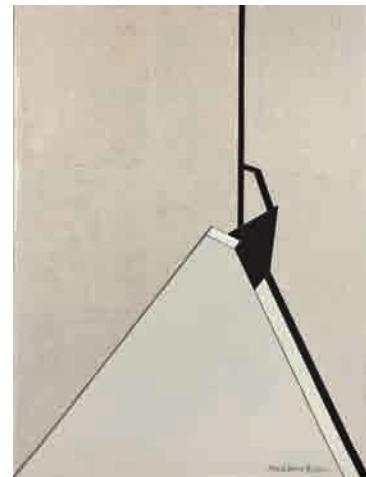
ナセトキンが大地にインスピレーションを受けて描く作品は、まさに大地そのもの、大地の断片のように見える。ナセトキンはしばしば、その土地で採集した砂を、その土地の風景の色に彩色し、^{ファクトゥーラ} 絵の具と混ぜてキャンヴァスに塗りこむ。その行為自体と作品の肉厚な表面からは、創作によって大地を現出させたいという作家の強烈な願望が伝わってくる。

なぜ、ナセトキンは、これほど大地に執着するのか。その根底には、作家が 80 年代にくりかえし訪れたトルクメニスタンの荒野で、不毛の美に感銘を受けた原体験があった⁷。

荒野。私にとって荒野の無人と不毛は、清らかさと清浄さの体現のように思える。そして、逆説的だが、私にとって荒野は、植物が生えていないにもかかわらず、地上の樂園についての最後の思い出を秘めた場所である。荒野でこそ、超越的、超常的な世界に触れ、神の呼び声を聞くことができる。荒野は、私が平凡な人生の意味を発見するのを助けてくれたのだ⁸。



〈地形〉1987-2005年、油彩、100×130cm



〈地形〉2001年、油彩、
200×150cm

⁶ Там же. С.201.

⁷ Владимир Наседкин. Не стоит делить космос и искусство // Татлин News. No.3. 39(46)_2007. С.105.

⁸ Владимир Наседкин. Уроки минимализма. С.201.

美術史家ジョン・ボウルトは、この言葉を受けて、ナセトキンにとって「荒野、大洋、山脈は、無用な場所のメタファー」⁹だと述べ、ナセトキンが描くのは、資源や食料の供給地としてではない自然であり、そこでは荒野の静けさに耳を傾け、山頂に差す日差しの映ろいを眺めることができると綴っている。

さらに言えば、ナセトキンにとって荒野や大地は、無用であるがゆえに価値のある美術の象徴であると考えてよいだろう。芸術が政治や社会に奉仕することを求められた社会主義時代に創作を始め、大学で若者達に美術を教えていたナセトキンにとって、美術のあるべき無用性は、きわめてアクチュアルな問題だったはずだ。ナセトキンは美しく無益な大地を創作することで、美術を社会的・政治的要請から解放し、美術と自分自身の自由を確認し続けているのではないか。「まさに荒野が、複雑さから単純さへと至る道に私がたどり着くのを助けた」¹⁰という言葉どおり、荒野はナセトキンに、ソ連と新生ロシアという2つのシステムにおいて美術の意味を問い続けてきた作家が追求すべき主題を明確に示し、作家のアイデンティティを目覚めさせたのである。

幾何学的図形と宇宙

ナセトキンは、つねに大地や自然と対峙しながらも、風景画を描くことはなく、すべてを幾何学的記号に昇華させていく。ナセトキンが初期のドローイングから現在の油彩やオブジェに至るまで一貫して幾何学記号に取り組んできた理由の一端は、フォルムと色彩の構成の飽くなき探求であり、ミニマリズムへの傾倒である。

思うに、絵の芸術的価値を決めるのはリズム、色彩の構成、形の調和であり、主題は絵の真の作用を妨げる。だが、それと同時に、主題は、純粋な芸術的美点を理解し、それを統一的なものとして受け止める助けになる¹¹。

単純さは、芸術の目的ではない。物のリアルな意味に近づこうとするうちに、意志に反して単純さに近づくのだ¹²。



〈ロシアの要塞〉2011年、炭、サンギーヌ、
黒色絵具、75×105cm

⁹ Джон Боулт. Пророк в пустыне // Vladimir Nasedkin. С.12.

¹⁰ Владимир Наседкин. Уроки минимализма. С.202.

¹¹ Там же. С.202.

¹² Там же. С.200.

また、作家は次のようにも述べている。

作家のストラテジーに表れているのは、多元的な表面を同時に存在させることだ。それを定義しているのは、空間の多層性と、結びつき得ないものの結びつきを明らかにする神秘のコードである。思うに、作家は、古代の大陸の地図や図式、見取り図に満ちた、集積された豊かな文化の完全なアーカイヴを転写している¹³。



《障壁》2007年、芸術家中央会館

これらの言葉や彼の作品が示すように、ナセトキンにとって幾何学的図形とは、「到達しがたい調和」(エドゥアルト・クベンスキー)¹⁴であると同時に、あらゆる文明を結びつける原始的なフォルムであり、人類の文化の共通項である。大地の記号化によって、作家は、人類の普遍性を模索している。だからこそ、ナセトキンの幾何学的記号の中には、美術史家ヴィターリー・パチュコフが語るように、エジプトのピラミッドの象形文字、エル・リシツキーのテキストを含むあらゆる「世界文化の引用の息吹」¹⁵を感じることができる。

幾何学的記号によって人類を結びつけようと試みた後、ナセトキンの作品は宇宙を志向し始める。ポウルトは、ナセトキンの作品の宇宙性について、次のように書いている。

《冰山》や《石碑》は天を指している。衛星アンテナや、あるいはシャーマンのタンバリンのように、しばしば、それが何なのか分からず聞き取れないほど不正確で不



《動くインスタレーション 冰山》2004年

¹³ Там же. С.201.

¹⁴ Эдуард Кубенский. Предисловие // Vladimir Nasedkin. С.8.

¹⁵ Виталий Пацков. В пространстве «текста» - между числом и геометрическим образом // Vladimir Nasedkin. С.20.

明瞭な遠い声を反映している。これらの作品は、宇宙からの信号を捉えるアンテナである。これは崇高な建築の設計図なのだ。これらの作品は、新しい図形幾何学を構成している。古代のピラミッドのようにナセトキンの尖塔は多義的で、その厳格さは明瞭に形作られ、その配置は比類がなく、その穏やかさは可動的である¹⁶。

ここで名前の上がっている〈石碑〉は、その形状の二重性から見ても、人間界と宇宙の接点を表現する作品として構想されていると言ってよい。全3トンの5枚の金属板から成るこの彫刻は、横から見ると、金属板の間の空っぽの空間が強調され、重量のない「天に属する」作品に見える。しかし正面から見ると、作品は重量のある「大地に属する」¹⁷物体なのである。

この彫刻が、2001年に開催された国際展「工業的風景における芸術のエコロジー」の参加作品として、作家の故郷である工業都市ニージーニー・タギルに設置されたことを念頭に置くなら、本作における金属はまさに、人間の営みと歴史の象徴であることが分かる。それと同時に、〈水と金属と石の建築〉(1999年)をはじめとするナセトキンの他作品における金属も、自然や宇宙に対する人間の象徴として理解されるのである。

ボウルトはナセトキンの垂直形のオブジェを指して「宇宙からの信号を捉えるアンテナ」だと書いているが、大地を描いた平面作品にも、宇宙の刻印ははっきりと刻まれている。なぜなら、バダニナが、「私は大地から天を見るが、彼は天から大地を見る」¹⁸と語るように、ナセトキンの描く大地はしばしば俯瞰的であり、宇宙からの眼差しを宿しているからだ。

幾何学的記号によって地上を統一体とすることで、地上全体と宇宙という二項対立に向きあおうとするナセトキンの創作上の進化は、ロシア哲学との関連で考えれば、きわめて自然な展開だといえる。ウラジーミル・ソロヴィヨフを



〈石碑〉 2001年、プレート金属、
300×70×60cm



〈水・金属・石の建築〉 1999年

¹⁶ Джон Боулт. Пророк в пустыне. С.14.

¹⁷ Vladimir Nasedkin. С.109.

¹⁸ Владимир Наседкин. Не стоит делить космос и искусство. С.106.

はじめとするロシアの哲学者や宇宙思想家は、人類が集合体となることで「神人」となり、宇宙とも結びつくと考えていたが、これらの思想はロシア文学・美術に大きな影響を与えており、ナセトキンの思考にも作用していると考えられるからである。

パチュコフは、「ウラジーミル・ナセトキンの芸術の姿勢は、時折、芸術の約束事的な輪郭を越え、いつも自分の本性を保ちながらも美的な境界を乗り越え、私達の世界を形作る宇宙と創造の高度な法則を想起させ、想起する」¹⁹と書いているが、この言葉はナセトキンの創作の本質を的確に表現しているだけでなく、ロシア現代美術の一つの傾向を指摘したのものである。たとえばここで、80年代から現在に至るまでナセトキンと交流を続けるアレクサンドル・ポノマリョフを思い起こすことも可能だろう。ポノマリョフは、海を主題に制作し続けてきた作家であるが、近年、作家の関心は、船上で飛翔を演じるパフォーマンス等に表れるように、海と空の一致に向けられており、人間の住む世界（低空を含む）を総体として表現し、宇宙と対置しようとする意識が見て取れる。人類や世界を共同体化した上で宇宙への接近をめざすという思考は、ポノマリョフが傾倒するロシア詩人ウラジーミル・マヤコフスキーの特徴でもあった（マヤコフスキーの詩は、社会主義的な労働者の団結を主題にしながらも、つねに宇宙の描写で結ばれる）。大地を主題とするナセトキン、海を主題とするポノマリョフ、そしてマヤコフスキーの作品は、人間と宇宙の関係性を追求してきたロシア文化の一例であり、星座を形作る三つの星のように呼応している。

附記しておきたいのは、ナセトキンの幾何学的記号は、多様な文化の共通項や宇宙の志向という性格を持っている一方で、いくつかの作品は、一見して特定の文化を、とりわけリシツキーやアレクサンドル・ロトチェンコなどのロシア構成主義を強く想起させることだ。「ロシア・アヴァンギャルドを継承し、いかに独自に展開させるか」という問題は、20世紀後半の少なからぬロシア美術作家の課題であり、ナセトキンの創作の一つの問題系であると言ってよい。その際、ナセトキンが、自分の好む製作技法（版画、油彩、アクリルと砂の混合）を間断なく追求する一方で、ロシア構成主義を踏襲した作品においては意図的に現代的な素材を用い、実験的技法を駆使しているのは興味深い。その例となるのが、金属のオブジェを川の中に設置し、水の流れの変化



〈動くオブジェ〉版画、障壁) 2008年、ディボンド、モーター、90×200cm

¹⁹ Виталий Пацков. В пространстве «текста» - между числом и геометрическим образом. С.21.

をも作品とする〈水と金属と石の建築〉、レール上を動くインスタレーション〈冰山〉(2004年)、音を奏でる〈サウンド版画オブジェ・通路〉(2006年)等である。これらの遊び心に満ちた作品は、政治や美術史に絡めとられたロシア・アヴァンギャルドを、歴史的な文脈から解放し、芸術作品の根源にある創作の夢とエネルギーを抽出する機能を持っている。

ナセトキンは、「私の創作には、いつも二つの方向性があった——伝統と自然である。伝統に傾けば剽窃に近づき、自然に傾けば自然主義に近づく。いつも両者の間でバランスを取っている」²⁰、「スプレマティズム、構成主義、ミニマリズムの手法、表現方法を統合し、様々な伝統や言語の文化をコンテクストとして、私は自分の芸術のコンポジションのシステムを作っている」²¹と語っているが、美術史への尽きせぬ興味は、芸術の意義や文化の状況の劇的な変化を目の当たりにしてきたソ連作家の宿命であり、ナセトキンの作品は、文化のあり方をめぐる作家の誠実な思索の軌跡になっているといえる。

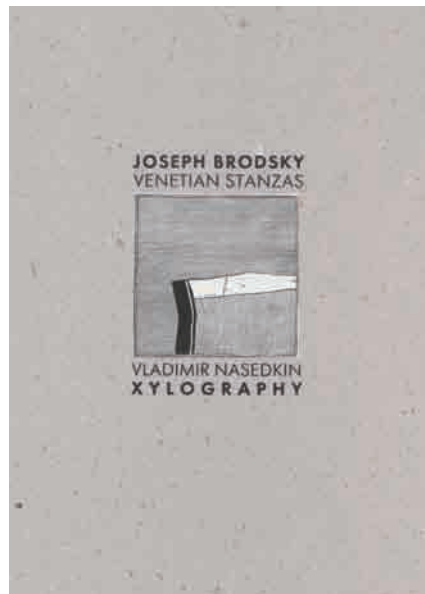
再び、旅について

近年、ナセトキンは、いくつかの新しい旅に出た。

その一つが、ロシアの亡命詩人ヨシフ・ブロツキーとの「旅」である。冬のヴェネツィアを愛し、彼の地への旅を重ねたブロツキーが遺した「ヴェネツィア詩節」の16篇の詩のために、ナセトキンもまた16の挿絵を版画で制作したのだが、たゆたう水や影、仮面の描写を通じて無次元の世界を描きだすブロツキーの詩と同様に、ナセトキンの作品もまた、挿絵の役割を越え、「無限の神秘」²²を表現していた。作家と詩人のこの共同作品は、限定版の書籍として刊行され、2011年の



〈エオリアンハーブ〉2006年、鋼、
500×200×15cm



『ヴェネツィア詩節』私家版

²⁰ Владимир Наседкин. Уроки минимализма. С.203.

²¹ Там же. С. 200.

²² Владимир Наседкин. Мои иллюстрации к поэзии Иосифа Бродского...//Joseph Brodsky. Venetian Stanzas. Vladimir Nasedkin. Xylography. Москва, 2011.



「ヴェネツィア詩節」展、2011年

ヴェネツィア・ビエンナーレでも展示された²³。キュレーターを務めたポノマリョフは、暗い会場にいくつものデスクライトを置いてナセトキンの版画とブロツキーのテキストを浮かびあがらせたが、それは、ヴェネツィアの暗い水の象徴であると同時に、時空を超えた作家達の出会いと魂の旅を思わせた。

ナセトキンが近年熱中するもう一つの旅は、グーグル・アースを使ったプロジェクトである。2000年代後半より、ナセトキンは、目的地の地形をグーグル・アースで俯瞰して面白い地形を探しだし、それをキャンヴァスに写しとる作品を制作している。しかし、ナセトキンの旅はバーチャルな旅では終わらない。ナセトキンは、下絵を描いた画布を丸めてスーツケースに入れ、実際に現地を訪れてその土地の砂を採取し、そこで見た風景の色に砂を染めて画布の上に貼る。ナセトキンは、「ニューヨークでは不審者に間違われると厄介だから、僕が路上にしゃがんで砂を集める間、妻が脇に立って警官が来ないか見張っていたんだよ」²⁴と笑いながら語っていたが、このいかにもアナログ的な行為と、デジタルな旅が交差しているところに、プロジェクトの批評性——グローバリズムや情報社会に対する批評性がある。

私達は旅に何を求めているのだろうか？ 真理、自分自身、理想的な場所、天国——それらは各人の個人的なものだ。でも、おそらく私達は皆、文化とは対話の最中に、様々な分野が会おうところで生まれること、だからこそ、文化は特定の場所、地域、国への属性を保ちながらも未知の可能性を持っていることを信じている。もっとも素晴らしい発見は、様々な文明、科学、人生の哲学が会おうところで生じるのだ²⁵。



〈グーグル・アース、ルーマニア、バカウ空港1〉
2010年、油彩、300×26cm

²³ Vladimir Nasedkin. Venetian Stanzas. Università Ca' Foscari Venezia. (2011年6月5日-9月5日)

²⁴ ウラジーミル・ナセトキンへの筆者のインタビュー (2014年9月10日、モスクワ)

²⁵ Владимир Наседкин. Уроки минимализма. С.201.

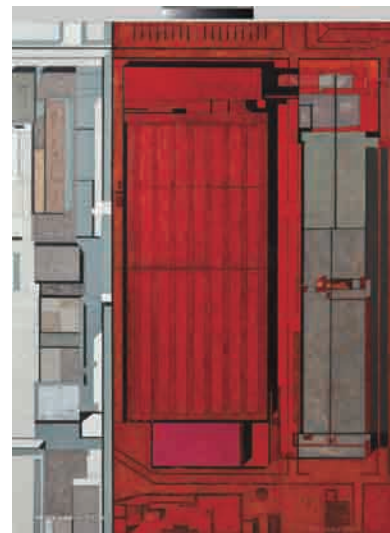
ナセトキンはこれまでノルウェー、オーストリア、ルーマニア、アメリカやロシア各地を訪れて連作〈グーグル・アース〉を制作してきたが、各々の作品は、様々な異なる土地の姿であるにもかかわらず、明らかに共通性も備えている。大地を幾何学的記号で表す背景に世界の普遍性の探求というナセトキンの意図があることは先述した通りだが、本連作には、より政治的、直接的な批評性もあると言ってよい。なぜなら、ナセトキンは、政治の中心であるモスクワの赤の広場や、紛争地である北オセチアについてもこの連作を制作しているからだ。上空から見れば共通の形状を持つ土地で生きながらも、民族や文化の差異ゆえに争うことの愚かさを、本連作は問題化しているのではないか。なお、ナセトキンは政治をつねに前面に押し出す作家ではないが、本連作に限らず、文化の差異を越えた人類の共通性を見いだそうとする彼のあらゆる作品は、現代社会において様々な示唆を与えてくれる。



〈グーグル・アース、オーストリア、グラーツ空港 1〉
(部分) 2010年、アクリル、120×80cm

ナセトキンは、「大地の芸術祭・越後妻有トリエンナーレ 2015」に参加するために、2014年10月に越後妻有を訪れ、晩秋から翌春にかけて、モスクワの自宅で、グーグル・アースによって新潟の上空を旅し続けた。2015年6月には再び来日し、現地に1ヶ月間滞在して砂を集め、作品を完成させる予定である。作品を設置する十日町市の旧奴奈川小学校から見える風景の色に砂を染めるのだという²⁶。学生時代に1ヶ月分の奨学金をはたいて浮世絵の画集を買い求め、自分の作品に北斎にちなんだタイトル(〈クリヤジマ 33 景〉2004年)を与え、長年に渡って日本での制作を夢見てきたナセトキンは、新潟の大地にどのような色と形を見いだすのだろうか。

また、ナセトキンはこの芸術祭で、同小学校の敷地に〈塔



〈グーグル・アース、私はジェームズ・ボンド、ウラルマシュ 3〉
2010年、油彩、200×150cm

²⁶ ウラジーミル・ナセトキンへの筆者のインタビュー(2014年10月19日、新潟県十日町市旧奴奈川小学校)

(学校の記憶)と題したオブジェも設置する予定である。このオブジェは折れ曲がる壁でできた小さな迷宮のように見えるが、上から見ると、そのフォルムが、「円満、融和、団結」を象徴する同小学校の校章をかたどっていることが分かる。オブジェの中心部にある小部屋には小学校の机と椅子が1対置かれているが、その空間は扉のない壁で囲まれ、誰も入ることができない。壁に開いた穴から覗きこむことができるだけだ。



〈クリャジマ 33 景・建築的オブジェ〉2004年、木、角材、15×15.300×100×400cm

このオブジェはいったい何を表しているのか。

「中に入ることができない空間」は、モスクワ郊外の湖畔に設置したオブジェ〈クリャジマ 33 景〉や、インスタレーション〈ロシアの要塞〉(2011年)の主題でもあったことを想起したい。

ナセトキンは、〈クリャジマ 33 景〉について、「どことなく防御施設を思わせ、オブジェの中心は閉じていて入ることはできない。これは、ロシアの不可知の魂を象徴し、観測される世界からの遮断を示している」²⁷と述べていた。

一方、〈ロシアの要塞〉の中心部にある閉じた部屋は「敵意に満ちた世界から断絶」した「聖なる空間」であり、「そこには出入りできず、迷宮を歩く時に壁の狭い銃眼から覗くか、険しい壁にのぼって上から見るができるだけ」で、その空間は「神秘の感覚を呼び起こし、観客が日常の些事を忘れるのを助ける」²⁸と書いている。「閉じた外見と迷宮のような内部を持つ本作品において、芸術はどこか脇にあるのではなく、まさに芸術のあいだを通り抜け、芸術の中を覗きこむことができる」のだという。

ナセトキンは、旧奴奈川小学校を訪れ、校章の形をした〈塔〉のアイデアを初めて思いついた時、「これは、ふだんは入ることのできない廃校の象徴であり、聖なる空間でもある」²⁹と語っていた。ナセトキンにとって、中心に潜む閉じた小部屋は、日常の喧騒やあらゆる争いから遮断された聖なる場所、記憶の保存庫である。また、入ることができないというその無用性ゆえに、作家の考える美術のあるべき姿をも象徴している。ナセトキンは、初めて奴奈川の地に立ち、この作品を構想し

²⁷ Vladimir Nasedkin. C.100.

²⁸ 作家提供資料。

²⁹ ウラジーミル・ナセトキンへの筆者のインタビュー(2014年10月19日、新潟県十日町市旧奴奈川小学校) なお、ナセトキンの〈塔〉の直接的な源泉となったのは、同校内部の展示ケースに残されていた1枚の航空写真である。在校生が校庭で校章の形に並んで立っている古い航空写真を見たナセトキンは、その日本の風習に関心を覚えると同時に、人々が小学校に寄せる思いに心打たれていた。

た時、いつかその小部屋に雪が降り積もり、じきに机と椅子が朽ち、大地に還っていく様子を夢想していた。この小部屋は、奴奈川の大地にインスピレーションを受けたナセトキンが、その返礼として大地の一角に特別な意味を与え、人々の思いが再び出会う場所にするための装置なのである。

ナセトキンは次のように書いている。

地理的にどこにいるかということ、環境の質は、作家の個性の形成に影響を与える。でも、もし特定の場所に、たとえばモスクワ、ローマ、あるいはパリにエネルギーが集中しているとしたら、誰もがそこを目指し、そこでしか面白いことは起こらないということになる。しかし、すべてはより複雑で非凡だ。作家の移動は、無限の回帰を重ね、時間の迷宮を旅するようなものだ。だからそこではピート・モンドリアンにも、カジミール・マレーヴィチにも、シュメールの魔術的記号にも、バビロンのジググラトにも出会うことができるし、ウラルや西シベリアの古い絵文字の文化の連想の鎖に没頭することもできる。³⁰

奴奈川でナセトキンが制作する作品は、その場所のエネルギーを源泉としたものでありながら、作家がこれまで旅したすべての場所の記憶が融け合う、時空の迷宮のような作品になるはずだ。異国の作家の新しい作品を通じて、私達は、その土地の新しい色彩、新しい可能性を見いだすことになるだろう。

³⁰ Владимир Наседкин. Уроки минимализма. С.200. ナセトキンの描く大地（たとえば〈グーグル・アース・オーストリア〉）は、時に迷宮を思わせる。このテキストでも語られるように、それは、一つの大地に多層的な時空を重ねる作家の世界観の表れである。