

[制作記録]

## 土の髷—青い凍結晶—の周延

伊藤公象

北関東の冬季は夜間の寒気、冷気が厳しい。強烈な冷え込みで早朝には山道の切り通し斜面の土に霜柱が密集し、未知な植物が群生するかのような幻想的光景が出現する。アトリエの屋外の土捨て場は、陶磁器粘土の残土や失敗作などの多種多様な屑粘土の貯蔵庫でもある。陶土は腐るほどいいと言われるから、10～20年もの間に何トンも堆積し、雨に濡れ、凍結しては陽光に溶けて白土や鉄分の多い赤土などが混ざり合う。その積層の断面を断ち切って観ることができればと、神秘的な地球創成の地中断面をイメージすることもある。しかし、普通は屑粘土を練り直すなど再生して使うから屑土は捨てない。だから土捨て場があること自体、変なのだが、その変なことが日常になっているので、そこから独自で新たな作品の発想も得られる。

凍土が解けた時にスコップで掘り起こした塊をそのままの状態乾燥し、1250℃の高温で焼成する。これが陶土の塊（人の頭部ぐらい）なら、高温焼成すると外部と内部の温度差が違い過ぎて破裂してしまう。ところが凍土結晶では塊の芯まで凍結し、解凍した後も複雑な隙間ができるから、熱が浸透して外と中の温度差が均一になり破裂しないのだ。また、陶磁器粘土は可塑性が強いから長時間の凍結作用により鋭い痕跡を表す。それを焼き固め、集合、集積して展示する表現行為は、インスタレーションという美術言語が導入される前からのことだ。物質と自然の営みと人為の入り交じりから『起土』と称したが、美術批評には『焼凍土』とも書かれる。このシリーズでは1983年にスイス・ジュネーブでの「日本の美術展」に、翌1984年は第4回ヴェネチア・ビエンナーレなどに出品、それと前後して日本の美術館や東京の画廊で、そして2002年7

月から6ヶ月間、イギリスのテート・ギャラリー・セント・アイヴス館が企画した展覧会「VIRUS伊藤公象」展でも発表した。図録には、企画者のスーザン・ダニエル＝マッケロイ館長の「ウイルス・宇宙の実在を超えて」と題した記述がある。

「初めて伊藤公象の作品に遭遇したのは1990年、東京都心から少し離れたところにある世田谷美術館だった。私は、その幾何学的な形状の建物の中にある、破壊的、侵略的、そしてかなり前衛的なインスタレーションにすぐさま反応した。外側のバルコニー上の大きなガラス張りの展示スペースに設置された『凍土1989』は、非常にたくさんの青白い陶器でできていて、そのうちいくつかは内側が真っ黒。陶片はコンクリートの壁からおこちてきて、床はランダムに埋め尽くされたままになっている。しばらくして私は、その作品が凍土といわれる自然の作用で変形し、その表面が藻で覆われ、大気で汚染され、また寒暖の極限によって破壊されていることに気がついた。私は、地球圏外の生物体がうようよとガラスを通り抜けてバルコニー・スペースに侵入してきているのではないかという恐怖と好奇心の入り交じった感覚を覚えた。私の記憶では、その作品は生きてるように見えた。いや、最初の印象は疲れきったウイルスのような生命体が現次元で冷凍されたまま現れ、“かろうじて生きている”ように思えた。外的なコンディションによって衰弱し、均整のとれた真新しい美術館の内部に侵食することができなくなっているかのようだった。（後略）」

セント・アイヴスの個展は『海の髷』（多軟面体+木の肉・土の刃シリーズ）を館内の湾曲した15mのガラスケースの中に約2000ピース密集させ、『地の髷』（焼凍土+起土シリーズ）は大小何万

もの固形を青空にカモメが舞う美術館の中庭に集合させた。スーザン館長は個展を企画するにあたり、世田谷美術館に常設されている私の作品から、ウイルスと生成の襞を逆説的な奇想で捉えた、と思われる。

このような襞の概念は、1980年の第3回北関東美術展で褶曲シリーズ『収縮性小曲面体』を発表したころから顕著になっている。『褶曲』作品の制作手法は、新聞紙と粘土の相互作用によるもので、下敷きにした新聞紙の上に置いた柔らかな粘土が乾燥収縮することで得られる。紙の複雑な襞の形態を陶に具現化したもの。そしてこの時期、私の思考に大きな影響を与えたのが『複雑系』と『襞』である。

1997年に新潮社から出版されたM・ミッチェル・ワールドロップ著『複雑系』（田中三彦&遠山峻征訳）、また同時期の1997年に草思社から出版されたマレイ・ゲルマン著（野本陽代訳）『クォークとジャガー』を入手、そして直後にジル・ドゥルーズの『襞・ライブニツとバロック』（宇野邦一訳）1997年河出書房新社刊と出合う。その中で、「無機機であれ有機機であれ、物質は同じであり、ただそれに働く能動的な力が同じではないのだ。確かに、それはまったく物質的な、あるいは機械的な諸力であって、まだ魂を介入させる余地がない。さしあたって、生氣論は厳密な有機体論である。有機的な襞を説明するものは、ただ先行する諸力とは区別され、それに加わるべき物質的諸力であり、この力はみずから働く場所で、唯一の物質から有機的な物質を作り出すのに十分なのである。」（第一章物質の折り目・16頁～17頁）と述べられている。しかし、軽々しくは論じられないが、複雑系も、哲学としての襞の概念にしても、理論的にはコンテンポラリーな芸術、美術との接点が強くはない。そうした概念の物体化には物質に対する深い思考を折り重ね、それこそ溶けた凍結晶の隙間をさまよう機会が多くなる。

土捨て場の陶土結晶については前記したが、陶磁土の泥土化である泥漿の凍結晶は、夏期の冷凍庫でも同じ効果が得られる。しかも同相で無数、無限の変化を持つ有機的文様を得ることが出来るから、土が凍る営みは天然でも人間の英知による冷凍庫でも

同じか、と驚く。視点を変えると、宇宙の自然な営みや働きに通定する根源的なものかとも思われる。一例だが、米航空宇宙局(NASA)の無人探査衛星「ガリレオ」が撮影した木星の惑星ガニメデの表層写真は、泥漿凍結晶文様と驚くほど類似している。また、冬季屋外での泥漿凍結晶実験の始まりから終結までを観察すると、それぞれ異なる方向から結晶が働き始め、結晶襞が交差するところでは、強い働きを持つAの襞は動きの弱いB襞を乗り越えて進むが、B襞の弱い文様はそこから先へと伸びない。また、B襞からC襞が派生し、強いA襞の下をかい潜って浮上する力もある。例えば大きな津波が強い海流を乗り越えるありさま、強い海流に阻まれて弱い津波が消滅してしまう働きを仮想させる。また、菌類の白い菌糸が落ち葉の下を増殖し続ける形態でもあろうか。あるいは、政治や経済、社会の推移を仮説として捉えるような視点を持つこともできよう。

さて、今回の村松画廊（東京・京橋）での個展（2007年5月28日～6月16日）「土の襞-青い凍結晶-」の新作は、鉄分の微弱な白い陶土にトルコ青の鉱物系色素を混入した泥漿を冷凍庫で凍らせて焼成した青い凍結晶の襞を強調した作品である。約45cm角で四隅が少し丸い茶褐色の土で焼き締めた浅い盆状の中が、一点一点は同相ながら差異のある青い凍結晶文様を持つ95点で構成、1列19点で5列を約4cmの等間隔目地を取り、街路から大ガラス越しに雰囲気伝わるよう、画廊の入り口付近の床面から奥の壁面に直列、さらに奥壁面の下から上に目線まで立ち上げた。床面70点、壁面25点の構成で、画廊の左右の白い壁面はそのまま、高い天井も意図した。夕暮れに青い凍結晶の襞が広がる。

制作作業は、成形、乾燥、施釉、高温焼成、泥土処理、凍結晶、乾燥定着施釉の後再び高温焼成自然冷却という長い工程を経る。粉体としての土に水分を混ぜ合わせた陶土の泥漿を、低温凍結晶させて高温焼成する正反対な変換作業で作品を成立させるが、生を奪う冷凍作用の痕跡は死の世界を思わせるのに何故か逆に有機的文様が形成される神秘さ。むろんその

植物的な文様は生命を持った実態ではないから、擬似的なものに過ぎない。しかし、そこからは生と死、無機と有機の連鎖を強く感じさせ、生成と昇華の髷を見る（感じ取る）ことができればいいのだが、そこで何故青い凍結晶なのかと問われる。その青について、今は絶版になった拙著「木の肉・土の刃」僕の陶造形ノート（1994年学芸通信社刊）から『いびつなソロバン玉とトンボ釣り』（釣りとっていた）の一節を再読してみた。

「夕焼け時、ギンヤンマの羽の透明度が薄れ、茶褐色なのは群れの女王だ。胴体から下の膨らみは若い雌より大きく、その下部から尻尾までの青と茶色の横縞模様がいまも子供のころの記憶として鮮明に残っている。近所の町工場で、旋盤で削り損なっていたいびつなソロバン玉を只でもらい、6、70cmほどのミシン糸の両端に結ぶ。それがもらえないときは、キャラメルのお包み紙の中ほどに糸の端をおき、その上に歪んだ小石を乗せて包み込む。その仕掛けを女王目がけて弧を画くように放り投げる。いびつなソロバン玉や歪んだ小石を2個使った仕掛けの方が、虫が飛ぶ小さな波長やふるまいに見えるのか、素早い速さで追い、うまく糸に絡まって捕まえられるのだ。いびつなものが複数の2個あるほうがいいというところもキーポイントの一つだろう。」

ギンヤンマの青は茶色が引き立て役で、トンボ釣りのイメージは『青い凍結晶』に結びついていたとふと後になって気付いたのである。それは予めイメージとしてあったものを表現したのではなく、無意識のうちにそのように行っていたのである。余談だが、私はバロックと呼ばれる歪んだ真珠が好きだ。

髷についても一つ。

「伊藤公象の作品にはひそかな絵画性がある。その成り立ちは、現代絵画の思想と通底している。そこに彼が絵ではなく、土を焼く、陶芸の手法から向かったために、作品は独自の解決を持つにいたっている。（中略）土のエロティックなマチエールは、すべての細部に微妙な差異をもって共有される。その相似と差異が、パーツの連続体の相似と差異に響き合い、広がってゆくときに、一つの世界観が立ち

現れてくる。物質の微視的な行為が、生命の連鎖全体に似ていることをわたしたちは知るのである。（中略）こうした表現に、彼は手の体温を残さない。陶土の組成や火の温度を指揮し、鉦物の結びあいの世界にあくまで立ち会うよう、みずからの立場を律する。彼は鉦物の振る舞いを演出し、造形をとらえて見えるようにし、提示する。作家の演出は造形を、摂理の手に禁欲的にゆだねているのだ。作るという人の行為をこのように位置付けるのは、彼が表現行為をコンセプチュアルな面から分析した結果であろう。しかしなにより、作家が自然界の物質に深く尊厳を認めているからこそ、その否・形態は決して恣意的になることがない。わたしたちのからだに似た成分を持つ、土という自然の組成だからこそ尊厳を認めることが出来る。土の仕事でしかできない表現方法なのである。表現することと物質の存在の関係を彼はこのように位置させた。だから彼の作品はマチエールそのものなのだ。日本のアンフォルメル絵画がキャンバスに塗りつけたものと塗る行為をマチエールと呼び、物質と表現とを融合させようと試みた、とするなら、伊藤公象は物質そのものを取り出して、新しい平面生を与え、物質の行為を表現としたのである。土を焼いた彼の造形は、芯まで実った、マチエールそのものなのである。」

自著「木の肉・土の刃」に執筆していただいた光田由里氏（美術評論家、松濤美術館主任学芸員）の記述の一節である。紙数の関係できわめて重要な批評の全文を転載できないのが残念で、筆者にお詫びしなければならない。私はあとがきに「その慧眼を恐れてペンを置く」と記したが、なぜなら、アンフォルメル旋風と言われる新しい波が日本を駆け抜けた時期の1956年以降、その影響は大きく、形態を超えて物質の意味を問う表現行為を重視した時期が、私には長く続いて今に至っているからだ。

（いとう・こうしょう 陶造形）

