

博士学位申請論文

「停止される機能を一造形表現への展開、人と道具との関係性―」

金沢美術工芸大学大学院 美術工芸研究科 工芸研究領域 金工分野
木谷 洋

目次

はじめに p.2

第一章 工芸の概観 p.3

第一節 今日にいたるまでの工芸

第二節 今日の工芸をどのように捉えるか

第三節 金属工芸という領域についての概観

第二章 自作の取り組みについて p.13

第一節 《pear》

第二節 《善き人のための鋏》

第三節 《A PERFECTCIRCLE》

第四節 制作方法

第三章 停止された機能を p.20

第一節 ものの機能を考える契機

第二節 工芸作品における機能

第四章 鋏 p.30

第一節 農具を制作した経緯

第二節 鋏について

第三節 「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破片、重い石」

第四節 農具を扱うことについて

第五章 事物の記憶 p.39

第一節 茶道具や大名道具における、場所の移動

第二節 事物の歴史

第六章 事物の記憶と機能、形体 p.45

第一節 機能と形体との関係

第二節 事物の転用

第三節 物質と記憶

おわりに p.55

はじめに

今日における工芸のあり方とは、どのようなものであるべきか。本論と本論で紹介する研究制作は、その問題に対する一つの解答を示そうとしたものである。答えを見つけようと試行錯誤するなかで浮かび上がってきたものが、ものの機能という問題だ。工芸というと、器などの日用品を思い浮かべるように、あるものの機能はその作品のかたちに密接に関わっているように見受けられる。しかし、今日の工芸作品はそれぞれの作家が多様な表現形式を展開しており、必ずしもそれは重要視されていない。本論では工芸が多様なあり方を見せるに至った経緯を振り返り、それを検討しなおすことから出発する。そしてその検討を経ることからあらわれた内容を前提に、実際の研究制作を詳述している。またそれら研究制作のもつ有効性を考察するものである。

第一章と第二章は、研究制作を方向付けた内容とそれをふまえて制作した初期の作品について述べている。続く第三章と四章では、初期の作品制作を通じてできた研究制作の基礎から、展開への過程を振り返っている。第五章と六章では、そうした展開にどのような可能性があるのかについて詳述している。そこで、冒頭でも述べた機能の問題を扱い、今日の工芸のあり方を再考する。そして、機能のもつ工芸作品の有効性を考えていきたい。

第一章 工芸の概観

本章では、工芸についてそれがどのようなものかを確認をしておきたい。次章から紹介する研究作品は、いずれも金属工芸作品として制作したものである。本章の目的は、それら研究作品の前提となっている内容や実際に直面した状況について詳述することにある。第一節では自身の専門領域である金属工芸のまえに、工芸というより広い領域について概観する。続く第二節では、工芸の今日の状況を私の経験に即して言及する。そして第三節で、自身の金属工芸について述べ、工芸における自作の立ち位置を確認しておく。

第一節 今日にいたるまでの工芸

一般的に工芸と聞いて思い浮かべるのは、いわゆる陶器の壺、器や、漆塗りの箱、着物などを思い浮かべる場合がほとんどだろう。そしてそこから受け取る印象としては、手作業によるわざを鍛え上げ、素材を丁寧に扱うことで作品を制作しているような作り手の態度とといったものになるだろうか。たとえば伝統工芸展では、その印象は特に顕著なものとして見受けられる。実際に同展は昔から受け継いできたものづくりの技術を保存して、またそれを次の世代に渡していくことが目的ともなっている。しかし、これは工芸のある一面に過ぎない。今日の工芸のなかにはいわゆる、プロダクトデザインとの領域を横断するものもある。その他、現代美術の一形式として認知され紹介されることも決して少なくない。本論を進める前に、まずは工芸についてその変遷を確認しておこう。

工芸概念の成立を辿る先行研究から明らかなように、日本で工芸という言葉が使われはじめたのは明治期に入ってからである。金子賢治氏によると¹、第一の影響は、明治6(1873)年に政府が正式に参加したウィーン万博にある。この出品区分の翻訳に際して、絵画や彫刻を指した美術という言葉が扱われるようになった。また第二の影響は、明治三十年代頃にみられる。手作業のものづくりから、機械を導入した生産方法へと産業が推移していくことによって工業という言葉が扱われるようになった。そうした言葉の分類に落ち着かなかったものたちが工芸と呼ばれるようになったのである。より正確にいうと、手作業の加工品であると同時に鑑賞の対象でもあったものたちが、中国の言葉をかりて工芸と総称されるようになった。こうした工芸の発生を鑑みると、工芸は美術や工業と関係しながらも、それらと分離せざるをえなかった状況がうかがえる。今日の工芸は、そうした状況の延長上にある。

そのために、現代美術やプロダクトデザインなどの領域と横断できるような一定の距離を保持し続けているのである。

このうち、本論では次に美術と工芸との相関関係に注目していくことにする。上述のとおり、工芸は工業とも密に関わってきた。その関係性は今日まで継続しており、細分化して発生した領域も登場している。このような全体像を網羅して紹介することは本論の目的ではないため、美術との関係に限定した工芸の変遷を辿ることにする。正確には、今日において造形美術の一形式と捉えられる工芸について述べていく。またここでは、木田拓也氏の「帝展が描き出す「工芸美術」の輪郭線」²を参考にしている。それでは、美術と工芸の関わりについて確認しておこう。木田氏によると、大正時代に個人作家として工芸作品を制作する作家があらわれるようになった。そうした作家たちは、工芸を美術の一つのジャンルとして確立することを目指していたのである。そのために彼らは、帝国美術院主催美術展（帝展）に工芸部門を開設する活動を行ったのである。この時、自身たちの工芸観を反映させた「美術工芸」という言葉が扱われるようになる。同著のなかで、活動の中心に居た高村豊周の語る「工芸美術」は次のように説明されている。

ようするに「工芸美術」とは、外見上は実用品の形をしているが、実用を目的とするのではなく、絵画や彫刻と同じように鑑賞を目的とする工芸作品のことだというのである。

3

1927年(昭和2年)、第八回帝展から美術工芸部が開設された。この美術工芸部はもちろん、「工芸美術」の志向性を反映したものである。そしてその開設4年目に、工芸の転換点となるような作品が登場する。杉田禾堂の、《用途を指示せぬ美の創案》である。そのタイトル通り、本作では工芸や「工芸美術」の備えていた実用性から離脱する意図が明確に示されている。幾何形体を組み合わせたようなその外観から、抽象度の高い彫刻作品と認識されてもなんら不思議ではない。そしてその後、京都の陶芸家集団である走泥社が活躍することになる。走泥者の中心人物である、八木一夫によって制作された《ザムザ氏の散歩》はオブジェと呼称される表現形式を工芸領域に定着させた記念碑的な作品ともされている⁴。杉田禾堂を発端に八木一夫ら走泥社の活動が続くことによって、工芸作家がいわゆるオブジェを制作する姿は一般的なものとなった。この姿は、今日の日本の工芸に通底するあり方である。では、オブジェとしての工芸作品はどのような志向性をもっているのだろうか。

この問いには、前にも紹介した金子賢治氏が答えている。金子氏は西洋の現代美術作家の作品制作方法と日本の工芸作家の制作方法とを比較し、次のように述べる⁵。

(前略) 手作りの産業の中から作家が誕生していくとき、どういうことが起こったか。それは西洋のように概念から素材アプローチするのではなくて、すぐそばに以前から存在する素材にアプローチしつつ、その中から概念を作り出すという風に動く。つまり産業的環境の素材の内部からあたかも脱皮するように新しい概念(表現の工芸)が生まれていったのである。(中略)手作りの産業から近代的な意味での工芸家へという日本文化の縦の流れの中に、西洋近代の美術概念、つまり自分を表現するという近代美術の基本を取り込んでいって作り出された理論であったということが出来る。素材のプロセスに沿いつつ自己を表現する方法である。それを工芸的造形という。⁶

金子氏の著作から言葉を借りて、この内容を噛み砕くと次のように整理できる⁷。工芸的造形は「他の素材ではとても生み出せないようなドラマ、魅力、コントラスト」を「自己表現というモメントを介して実現されている」。こうした言説から分かるように、新たな工芸の姿はある素材やその素材を扱う作家の技術に注目されるようになった。金子氏のほかにも、評論家の外館和子氏は実材表現という造語によって新たな工芸の志向性を説明している。

実材表現とは、一九九〇年頃から筆者が使用してきた造語だが、ある種の技術やプロセスを必要とする素材を使って、創造の主体自身が直接素材と向き合い、自分のアイデアや思考を自身の手わざを通して姿かたちにする表現を指す。(中略)しかし、少なくともそれぞれの作家が自分の表現の核となる部分には直接手を下すような制作のあり方であり、作家が直接現場で格闘するような現場主義の制作である。⁸

外館氏は上の引用文の後半で、作家とその素材との密な関係性をより重要視し金子氏の言説との差異を強調している。しかし両者がともに、作品の素材と作家自身や作家の素材を扱う技術との関係性から工芸の姿を捉えていることは相違ない。こうした両者の言説から語られる工芸のあり方は、今日の工芸を語るためのごく一般的なものさしとなっている。

ここまで述べてきたような状況の中で、2012年に「工芸未来派」という展覧会が金沢21世紀美術館で開催された。本展は、2009年開催の「自由な工芸-金沢の工芸の現在」展と2010年開催の「第1回金沢・世界工芸トリエンナーレ 工芸的ネットワークキング」を前身とした展覧会であった。いずれも、当時の金沢21世紀美術館館長である秋元雄史氏がディレクターをつとめている。この「工芸未来派」と称される工芸のあり方は、前述のような捉え方とは明確に異なっている。「第1回金沢・世界工芸トリエンナーレ 工芸的ネットワークキング」の展覧会カタログで秋元氏は以下のように記述している。

(前略)工芸的ノッド(結束点)とそれによるネットワークングを問題にする。隣接する他カテゴリーである建築、デザイン、現代美術と工芸を大きなネット上にあるものとして広くとらえ、工芸的技術によって、新しいノッド(結束点)を作り出している作家の作品を紹介していく。ここでは工芸からだけでなく、さまざまな分野からのアプローチがあるだろう。ノッド(結束点)が工芸的技術によって生まれているのであれば、どのようなカテゴリーでも構わず、それらを「工芸的なもの」と呼ぶ。それらによって、狭義の工芸作品ではなくて、工芸的なものの考え方や技術の持つ可能性をとらえていく。⁹

秋元氏は、本節でこれまで深く言及しなかった美術やデザインといった他領域との関わりから現れる工芸の総体を提示している。2012年の「工芸未来派」では、そうした観点をもとに次のような意図をもって構成されていた。

- ・工芸が近代化する過程で、消極的に扱った要素の再評価。平面的処理、絵付け、色彩、装飾的要素、アニミズム的な姿勢、近世的職人氣質と技術、細部、触覚性を大切にする。
- ・現代美術的な展開をする作品の評価。主体的工芸、理念や形式へのこだわり、コンセプト重視の姿勢、社会性を大切にする。¹⁰

文中に「消極的に扱った要素の再評価」ともあるように、それまでは比較的注目されていなかった工芸作品の要素を意識的に取り扱っていることが明記されている。本展では金子氏や外館氏らの強調する工芸観だけではなく、時には工芸の範疇を超えるようにみえる要素をも工芸として捉えられていた。この見方は、工芸を一直線上に不可逆的に変化してきた総体として把握したものとはまるで異なる。工芸に本来備わっていた要素が細分化し、ごく当たり前のように別の要素と結びつくようになった今日の様子を前提にしたものとなっている。ここまで見てきたように、工芸は単なる小奇麗な器や壺あるいはオブジェをただ制作してきたわけではない。時代の変化に呼応し、新たな価値体系をつくり上げようと努められてきたのである。ただこうした変遷を経た現在、まったく問題点が無いとは言い切れない。

第二節 今日の工芸をどのように捉えるか

本節では、前節で確認した今日の工芸の状況をどのように捉えるべきかについて述べていく。とはいえ、ここで述べる今日の状況とは「工芸未来派」登場以降の最新の動向について深く言及するものではない。本節ではあくまでも、私が作り手として経験的に直面してきた実際の状況を紹介する。その状況から浮かび上がる、良い点と問題点をひとまずは整理しておきたい。

はじめに、ある工芸作品の公募展に入選した際のことを紹介しておこう。その公募展では入選者のうちの数人と審査員らによる、ギャラリートークを行うことが決まっていた。私もその場で、自作についての制作動機を10分ほど解説した。その後、自作について審査員と議論したのだが、作品の素材についてどう考えるかという質問を投げかけられた。これは一人の審査員から発せられたものではなく、その場にいた審査員全員から文言を少しずつ変えて質問されたのだった。質問される度に自分なりの考えを繰り返し答えるのだが、思うような反応が返ってこない。質疑応答の中で、審査員との間に大きな齟齬があるように感じられた。結局、私が行った10分の作品解説についての内容は脇に置かれてしまうことになった。ただ、作品の素材を巡る問答が繰り返されたのである。

このような場面に遭遇したのは、この一度限りではない。こうした場に何度も直面し、問答を繰り返すうちに、今の工芸で目指される目標が実感をもって把握させられることになった。紹介したエピソードの通り、審査員らにとっての最重要事項とは、作家は素材とどのように向き合って制作に取り組んでいるかという内容なのである。ここで前節の、金子氏や外館氏が強調している工芸作品の特徴を改めて確認しておかねばならない。金子氏によれば、要点は「他の素材ではとても生み出せないようなドラマ、魅力、コントラスト」を「自己表現というモメントを介して実現されている」というものであった。この言説でまとめられた制作方法は、工芸に関わる多くの人々に共有されている。確かにこうした制作方法を強調することによって、工芸は今日の造形美術の一形式としての独自の位置を徐々に獲得してきた。しかしこの制作方法だけを、工芸作品を鑑賞するための一般的な尺度として扱うことには釈然としない。作り手と作品、そして素材との関係性を振り返っておく必要があるだろう。

クレメント・グリーンバーグによる、モダニズムにおけるメディウムについての言説はよく知られている。「モダニズムの起源」¹¹では「一八六〇年代初めのマネの絵画」を取り上げ、「モダニズム自体を、マネのまったきミディエームの処理にもましてはつきりと言明したものはどこにも存在しなかった。」と述べる。そして「モダニズムの絵画」ではマネに端を発する、絵画におけるメディウムへの純化の過程を次のように描いた。

(前略) マネの絵画が最初のモダニズムの絵画になったのは、絵画がその上に描かれる表面を率直に宣言する、その効力によってであった。印象主義はマネに倣って、使用されている色彩がポットやチューブから出てきた現実の絵具でできているという事実に

対して眼に疑念を抱かせないようにするために、下塗りや上塗りを公然と放棄したのだった。セザンヌは、ドローイングとデザインをキャンバスの矩形の形体により明確に合わせるために、真実らしさと正確さを犠牲にしたのだった。¹²

そうした描写から、モダニズム絵画の特徴を次のように明示する。

しかしながら、絵画芸術がモダニズムの下で自らを批判し限定づけていく過程で、最も基本的なものとして残ったのは、支持体に不可避の平面性を強調することであった。平面性だけが、その芸術にとって独自のものであり独占的なものだったのである。支持体を囲む形体は、演劇という芸術と分かち合う制限的条件もしくは規範であった。また色彩は、演劇と同じくらいに、彫刻とも分かち持っている規範もしくは手段であった。平面性、二次元性は、絵画が他の芸術と分かち合っていない唯一の条件だったので、それゆえモダニズムの絵画は、他には何もしなかったと言えるほど平面性へと向かったのである。¹³

グリーンバーグは上述のように、絵画の絵画に固有の要素へと純化していく過程を描いてみせた。沢山遼氏は「ポスト＝メディウム・コンディションとは何か？」¹⁴において、グリーンバーグの言説を次のように整理している。

(前略) グリーンバーグは、絵画や彫刻において各々のジャンルを規定する物質的な限界を平面性や三次元性に与え、モダニズムの歴史においては各ジャンルが本来的に備えたメディウム(媒体・媒質)への削減の過程が、それぞれの芸術的実践において記述されるとした。つまり、伝統的なメディアである絵画や彫刻は、そこで自らの媒体に固有の性質 [medium-specificity] を見出し、自己一批判としての「還元」を開始する。¹⁵

上述のグリーンバーグのメディウムに対する見方は、マイケル・フリードやロザリンド・クラウスによって更新されてきた。特にロザリンド・クラウスは「ポストメディウム」という概念を論じており、現代美術の文脈で参照されている。

今日の工芸の状況に話を戻そう。グリーンバーグが行った、媒体に固有の性質を見出すモダニズムの描写は、これまで述べたような工芸の現場においても決して無関係ではないだろう。前節でも述べたが、金子賢治氏や外館和子氏は、工芸の各ジャンルにおいてその素材

でしかつくりえないような素材の扱い方を積極的に評価してきた。また本節の冒頭で紹介したエピソードにもあるように、両氏の言説は一般的に工芸作品を批評する際のものさしとして使われている。私が本節でグリーンバーグを紹介したのは、今日の工芸が安心してその身を任せている言説への再検討を促すためである。モダニズムは本質への純化を目指し「自己一批判」を繰り返さなければならないことから、その限界を迎えることになった。工芸の各ジャンルがその素材の本質を問い、制作に打ち込むとき、少なくともこのモダニズムの限界を知っておく必要はあるだろう。これは、今日の工芸に対する非難ではなく批判である。前節でも述べたように、金子氏や外館氏が提示した工芸のあり方は工芸独自の文脈をつくり上げることに貢献してきた。そして作家たちも、独自の規定の中でその可能性を十分に発揮しようと努めてきたのである。ただそれとは異なる方法で工芸のあり方を考えることは不可能ではないし、違う道筋から導き出される工芸について議論する余地はいくらでもある。近年では実際に、「工芸未来派」で示されるような、工芸の多義的なあり方に視野が広げられることにはなった。しかしそうした工芸に対する見方を、工芸に関わる人々によって狭めてはならないはずだ。工芸の志向する具体的な姿について検討を行うことは、常に行われるべきだろう。そして本論で語る研究制作は、こうした問題への一つの解答を示そうとしたものだ。

第三節 金属工芸という領域についての概観

本節では、自作の依拠している金属工芸という領域が何を指すものなのかについて確認しておく¹⁶。辞書的な意味からいえば、金属工芸とは文字通り金属を主な素材として加工した工芸品である。また一般的には、金工と略して称されることが多い。金銅仏などの仏像や仏具、刀剣や甲冑といった武器武具、金銀で彩られた装身具といったようなものが、こと日本では主たる金工品として紹介されている。金属からつくられているとはいえ、今日の私たちの生活を支えている大量生産品はこれに相当しない。金属加工を自在に行おうとするとき、既成の機械に頼らざるをえない場面は多々あるのだが、ある個人や集団が手作業とそれに準じた方法で金属を加工して制作したものが金工品と呼ばれて差し支えないものである。いささか曖昧な言い方ではあるが、本文で扱う金工という言葉は以上のようなあり方を指す。

この金工品をつくり出すための技術は、古くからみられる。『図説 人類の歴史 古代の科学と技術—世界を創った 70 の大発明—』中の「銅、青銅、金、銀」¹⁷によると、ごく初期の加工品は装身具のビーズである。金属の中でも銅が扱われ、紀元前 8 千年紀には使用されていたとされる。自然から発見した他の石とは見るからに異質な銅を、そのまま加工していた。同著によると、後の紀元前 6 千年紀にはアジア大陸最西部のアナトリアあるいは

北メソポタミアで金属の精錬がなされていた。金属の精錬とは、酸化物や炭酸塩といった自然界にある化合物から純粋な金属質を取り出す作業である。そのような自然な状態にある銅の鉱石を見つけ出し、土製の坩堝の中で加熱処理し熔融させる作業を通じてはじめて、加工品の素材となるインゴットに変えることが出来る。この過程は銅だけではなく青銅や金、銀、鉄などのあらゆる金属に応用され、それぞれ純度の高いインゴットとして加工品の素材に扱われる。一般的に、金属を加工するにはまず火を制御し、上述のようにインゴットへと精錬する下準備が必要になるのである。この金属の加工のあり方について、高岡市美術館館長で京都美術工芸大学教授の村上隆氏は次のように分類して整理している¹⁸。まず、上述したような自然界から金属質を得る、精錬の技術を「第一の技術」。そして、「得られた金属から合金を作り、さまざまな加工技術を駆使してモノを生み出す」といった「金属からモノを作る技術」を「第二の技術」としている。金工の歴史は、この「第二の技術」を発展させてきた歴史なのである。

改めて、クリストファー・ロイドの『137億年の物語』¹⁹と渡邊泉の『いのちと重金属』²⁰を参考に、より詳しく金属の歴史を振り返っておこう。それらの著作によれば、石器時代の後に青銅器時代と鉄器時代とよばれる時期が出現する。青銅の時代（紀元前3500年～紀元前1500年）は、世界的に2000年ほどの長期間にわたって続いていた。紀元前2000年頃からアナトリア（現在のトルコ）中央部で暮らしていた遊牧民族は青銅で武器をつくりはじめる。石器と比べて青銅は硬い。結果的に、軍事上圧倒的に有利な条件をもつようになる。遊牧民はヨーロッパからアジアに点在する定住民の村や町を侵略し、征服していった。その範囲は、西はイギリスのコーンウォールやウェールズ。南はスペイン。オリエントに入ったインドへ南下するまでの広大な領域に及ぶ。遊牧民の生活様式は徐々にヨーロッパへ広がり、イギリス・アイルランド・スペインにも到達した。それに伴って、金属の武器を基盤とする攻撃的な社会秩序が広がった。紀元前1800年頃に出現したヒッタイト王国は、鉄を扱うようになる。紀元前1400年頃までには、ヒッタイトは強大な力を手にしていた。現在のレバノン・シリア・イスラエルからエジプト国境までを支配下におさめていたのだ。武装して攻め込んでくる遊牧民に対抗するため、定住民も武器を急造し、砦を築ようになる。後にヒッタイト王国は滅亡する。そして、鉄器の生産技術は世界中に拡散するようになった。武器として古い文明を駆逐するとともに、農機具として効率良い食糧生産を提供したのである。また、卑金属を金に変えようとする錬金術は科学の萌芽であるとされている。科学技術の進歩は産業革命というかたちで結実し、世界に劇的な変化をもたらすことになる。現代においても金属は多様な場面で使用されている。例えば、携帯端末やパソコンなどの我々の生活を成り立たせているもののほとんどに、様々な種類の金属が使われているのだ。近年注目を集めている資源、レアメタルも金属である。ここまで概観してきたように、金属とその加工技術は歴史の中で蓄積し常に更新され、現在まで金属はあらゆるものの素材に使用されている。金属の硬さは武器として他者を征服し、その光沢は人々を魅了する。装飾品としての使用はもちろん、神仏を象徴し彩ってきた。そして人類は、金属という天然資源を精錬し

有効に利用することで自らの生活様式を変化させてきたのである。金工作品は、こうした金属の歴史的な背景をもとに洗練された加工技術によって制作される。

最後に、日本の金工の歴史を確認しておこう。日本で金工の歴史が始まったのは、弥生時代に遡る。ここでは当時から今日に至るまでの変遷を適宜振り返ることで、自身の制作研究の立ち位置を明らかにしておきたい。なお、ここでは村上隆著『金・銀・銅の日本史』²¹と『美術史の余白に一工芸・アルス・現代美術』²²、『特別展覧会図録 日本の金工』²³を参考にしている。

3世紀、中国や朝鮮半島から銅と鉄の製品や加工技術が日本にもたらされた。遺跡からは銅剣や矛・鏡・鉄斧が出土している。剣・矛・斧というと武器を想像してしまうが、それらは祭器としても使用されていた。続く古墳時代には、その名の通り大きな墳墓が作られ、多数の副葬品が出土している。これらの出土品から、基本的な加工技術は古墳時代に定着していたと推測される。飛鳥時代に入ると、金工技術は仏教の伝来と連動して発展することになった。それは仏教文化の流入が、造寺や造仏を盛んにしたためである。新たな文化の流入は僧侶や寺工、画工とともに、金属の新たな技術をもった工人を招き入れることとなった。この時代を起点に、日本の金工は飛躍的な進歩を遂げることになる。実際、奈良時代は日本金工史にとって重要な時期と位置付けられている。そして正倉院宝物中には、この時代の名品が数多くある。それらは服飾品・調度具・遊戯具・楽器・武器・飲食器・仏具など多岐に渡る。使用された材料も、金・銀・銅・白銅・赤銅・黄銅・佐波理・錫・鉄というように多彩を極めている。現在にも通底する金属加工の基礎は、この時期に形成された。この時点まで、金属は権力者の占有物といえるものであった。しかしこの後、金属は長い時間をかけて徐々に金属は庶民の手にも渡るようになるのである。それまで主流だった金属製の仏像制作が木造へと移ることからも分かるように、時代の担い手が次々と移り変わった。

そのような変遷を経ながら、金工の歴史は新たな展開を見せる。そのきっかけとなった出来事が石見銀山の開発である。次第に、朝鮮半島から灰吹法という銀の精錬技術が日本各地へと流入することになる。結果、鉱山開発が進行するのだ。その裏には、社会的な事情が潜んでいる。それは、戦国大名たちが多額の軍資金を必要としていたというものだ。有力な戦国大名は自らの領内で鉱山を開発し、独自の通貨を生み出した。同時期には、種子島に鉄砲が伝来する。これらの研究・開発は近世の幕を開ける要因でもある。こういった過程を経て、徳川 300 年の安定した社会は実現した。当時の金属材料の産出と加工技術は世界最高水準に達していたようだ。経済力の伸長にともなう町人の地位向上に後押しされ、金工技術は更に精鋭化していく。とくに刀装具は、日本金工史上特異な存在となっている。また、柄のついた鏡・筆立てといった文房具類・根付などの日用品としての金工品が一般庶民へと広く普及した。そして、金工界にとどまらず日本に大きな影響を及ぼした明治時代に時は移る。廃刀令や社会情勢を受けて、金工を保護していた富裕町人や武士の後ろ盾を失い、作り手たちは混迷の時期を迎える。金工家の多くは、花器や置物・文房具といった新しい生活様式にあわせたものを制作していた。こういった状況に活路を与えたのが万国博覧会である。特に政

府の協力によってウィーンで開催された万国博覧会の出品物は、欧州諸国の人々の大きな関心を集めた。工芸は輸出品として重要な地位を占めるようになる。そして今日の金工の状況にとって特筆すべきは、東京美術学校に金工科が設けられたことである。金工の教育が組織的に行われるようになったのだ。現在、多くの金工分野に属する作家の多くはこうした教育を受けている。東京美術学校で学んだ作家たちが活躍するようになるのだが、彼らは日本の古典美術・絵画・彫刻・建築のほか、西洋美術の影響も受けてきた。それらの情報をつむぐようにして美術工芸品としての金工品が制作されるようになる。これは本章の第一節でも確認したような、「工芸」の成立と軌を一にするものでもある。今日の金工においても、こうした状況の延長上に位置している。本論で述べる私の研究制作も、この歴史の延長上に位置付けられる。

第二章 自作の取り組みについて

本章では、自作の取り組みについて紹介する。本章ではひとまず、学部卒業制作として2013年に制作した《pear》から、大学院修士課程の修了制作である2015年制作の《A PERFECTCIRCLE》までの自作を時系列に沿って紹介する。2015年以降制作に制作した作品についても本論で取り扱うが、それは第四章以降で取り上げることにする。これは自身の研究制作内容の基礎を固めた時期と、その基礎から新たな試みへと展開していく時期とに大別できるためである。本章の第四節では、一節から三節までに取り上げる作品の制作過程についても詳述する。作品制作のきっかけや経緯とあわせて、それを実際に制作する際にどのような方法で行っているのかについても解説している。また本論で紹介する研究制作はいずれも、前章で述べたような工芸についての歴史的な理解や状況の把握を少なからず念頭においたものであるということを補足しておく。

第一節 《pear》

まず一つ目に、自作の取り組みを大きく方向付けた《pear》(図1)を取り上げる。本作を制作するきっかけとなったのは、2011年3月11日に発生した大規模な地震災害である東日本大震災の様子を伝えるニュース映像である。より具体的には、この震災に伴って起きた福島第一原子力発電所事故の映像である。原子炉の主要な設備が納められる原子炉建屋が吹き飛ばす様子が目に飛び込んだ時、この状況を脇に置いて語るべきことなど他には無いと感じた。この事故の映像をきっかけに、工芸・金属という自分の関わるキーワードから如何にアプローチすることが出来るかを模索しはじめることになったのである。そして、この試行錯誤の過程の結実した作品が《pear》である。

本作の制作当時には、震災以降の余波ともいえる問題が頻繁に取り上げられていた。震災以降に浮上してきた諸問題について、度々議論が重ねられていたのである。こうした問題にすぐさまリアクションする美術家も多く、震災以降の社会のあり方を問題提起する場や展覧会も数多く設けられていた。そのような状況の中であって、学部生であった私は工芸作品の限界を実感してしまった。社会の状況について早急に行動を起こし、作品でもって言及出来ないことを歯痒く感じたのである。

だがしばらく後になって、工芸の十分に堅牢な作品を通して以上のような社会状況につ

いて言及することも決して無駄では無いように思われた。早急に行動することはできないものの、モニュメントのように半永久的にその形を残すことが可能だからである。このようにして、自分自身にとっての震災以降の世界の象徴物を制作しようと考えた。そこで、震災以降の大きな問題として議論されていた放射性物質による内部被曝を題材に取り上げた。この問題はすぐに収束することのない大きな問題であるため、震災以降の象徴物として扱っても不自然でないと考えたからである。そして本作のモチーフである **pear** という道具によって、放射性物質と内部被曝を比喩的に表すことにした。

本作のタイトルにもなっている **pear** とは、いわば拷問器具である。中世のヨーロッパで使用されていたもので、その外形の特徴から **pear**(洋梨)と称された。この **pear** という道具は、人の口内に押し込み、ネジを回して金具を開いていくことによって身体の内側を傷つける目的で使用されていたそう²⁴。この拷問器具の機能を、内部被曝になぞらえたのである。実際に本作は **pear** と同様の構造を再現しており、持ち手を回すことで下部の金具が開閉する仕組みになっている。また放射性物質というキーワードから派生し、原子爆弾の形体を抽象化して本作の形体に取り入れている。長く伸びた本作の持ち手の部分は、核爆発によって発生するキノコ雲の形体を装飾的にデザインしたものともなっている。

本作でさらに強調しておきたいのは、金工に関わる立場から技術(テクノロジー)の問題を扱った点である。第一章でも少しふれているが、金属を扱い始めた当時の人々にとって精錬と加工技術は最先端の科学技術であった。この技術の発達には、農具などへの加工によって住環境をより豊かにした。しかしその一方で、良質な武器としての成果をあげることもあったのである。自作は、技術にまつわる良い側面と悪い側面とがグラデーションになったテクノロジーのあり方そのものを金工品として提示することを目指していた。つまり作り手の素材に対する扱い方ではなく、素材のもつ歴史的な背景を素材選択の重要な点として提示しようとしたのである。また、ある道具の機能や用途から作品のコンセプトへと直に結びつける方法を実践していた。以上が《**pear**》の制作に関する紹介であり、その後の取り組みを大きく方向付けた制作過程である。

第二節 《善き人のための鋏》

その後大学院の修士課程へと進学し、《善き人のための鋏》(図 2)を制作する。本作は《**pear**》の制作によって半ば偶然に完成した自作の形式を、より自覚的に扱おうとしたものである。本作の制作に取り掛かるうえで第一に決めたことは、身近な道具を題材に扱うということだった。それは《**pear**》に対する、鑑賞者からの意見から影響を受けている。《**pear**》はその外観から、単なる機械的なオブジェやただ拷問器具というフェティッシュなものを愛好するように制作しているのだろうと言われることがほとんどだった。それは学内の講評会

においても「洒落たワインオープナーのようだ」とコメントされ、自身が重点を置いて取り組んでいる問題や制作の意図にふれられることはほぼ無かったのである。当時、「次はどんな拷問器具をつくるのか」と冗談交じりに質問されることも多く、内容がまったく伝わっていないことを口惜しく思っていた。そのために、制作の意図や内容をより明快に伝える方法を模索するようになる。この解決策として、身近な道具を題材に選ぶということを念頭におくようにした。具体的には、身近な道具の形体を通常のデザインとは異なる形体に変容させることでもって、その変容の背景を伝えるような方法をとるようにしたのである。以上のように表現方法を変更することから、本作の構想を練ることになった。

ここで取り組む内容についても、福島原発事故がきっかけになっている。この事故から、原子力の利用に象徴される科学技術への妄信的な態度は危険なものであるということが明らかになった。どうしてこのような事故が起きたのか、この問題について理解しなかったのである。こうした関心から派生し、科学技術のもたらした合理性というものについて注目するようになった。そこに目を留めることから、当時の社会構造がどのようなものなのかを自分なりに紐解こうと試みたのである。特に、近代が生んだ合理性という一元的な価値観がもつ暴力性について言及しようと考えていた。そうした構想から、合理性の基準に合わないものを排除してしまうあり方を鋏の機能で暗示することにした。鋏は誰もが知るように、紙などを切るための道具である。この切るという役割から派生して、人と人との縁を切ることや、自分に関わる病気などの悪い事を切るという祈願の象徴としても扱われている。たとえば静岡県小殿場市にある神場山神社では、拝殿の前に大小様々な複数の鋏が飾られている。この神社ではかつて、鋏を使った祈願が行われていたそうだ。参拝者が神社の鋏を祈願成就にいたるまで借りておき、それが成就した後により大きな鋏を返納するというものである。ここで鋏は、物理的にもものを切るという本来の実用性をこえた機能をも備えている。こうした鋏のあり方を参照し、作品のモチーフとして扱うことにした。それらの内容を踏まえ、鋏のフォルムを左右対称のピラミッド形に変化させた。そして 2 点を同じものを並列させることで、教会建築のように対称性を強調させることを意図したのである。

次に取り上げる《調律する丑ミツ》(図 3)と《ゴ寸》(図 4)は、《善き人のための鋏》での取り組みを更に発展させた。本作は、金鎚と釘をそれぞれモチーフとして選んでいる。このうち金鎚は十字架に見立てており、日本の民間信仰である丑の時参りとキリストの磔刑の場面を混同させたものである。イエス・キリストを呪うことで、人類を救済する装置として制作した。

これらの制作を通じて、ある道具がもつ象徴的な意味やフォルムを解体し、新たな道具として提示することを目指したのである。こうして作品として再構築した新たな道具は単なる実用性を備えたものではない。精神的な作用をも含めた機能を、作品として再構築している。

第三節 《A PERFECTCIRCLE》

本節で紹介する《A PERFECTCIRCLE》(図 5)は、大学院修士課程の修了制作として制作した作品である。本作では、コンパスをモチーフに選んでいる。言うまでもなく、コンパスは正円を描き長さをはかるために使用する道具である。そして、コンパスは神のシンボルとして世界中のあらゆる地域で扱われてきた。コンパスを持つ神はいずれも、世界の総体を杓子定規ではかるような姿で描写されている。この描写から分かるように、コンパスが象徴する神は科学的な観点から世界の真理や構造を捉えようとしているのである。こうした見方を改め、ものを測るという機能のあるべき姿を再検討するようにして制作に取り組んだ。端的には、2本の脚を増殖していくよう構成している。この構成によって、本来のように一つの基準となる点から一つの正円を描くという機能に欠陥を与えた。こうした本来の機能的な構造に変形を施すことで、科学的な見方だけに偏らないあり方を示したのである。

第四節 制作方法

こうした研究制作を通じて道具が象徴する内容やフォルムを解体し、その道具を作品として再構築することを行ってきた。本節では、これまでに取り上げた作品の制作過程について述べていく。

第一節から三節までに紹介した作品は、主に真鍮という銅と亜鉛の合金を素材に扱っている。真鍮は日本では五円硬貨に使用されているように、私たちの生活に馴染んだ金属の一つである。五円硬貨の他にも、金管楽器や階段の手すりでもよく見かける。銅と同じように比較的加工しやすい金属であり、研磨することで現れる金に近い色みの光沢が美しいことから度々使用してきた。その加工は、いわゆる鍛金や彫金技法をもとにしたものである。まずは、金作品を制作するための一般的な制作方法について確認しておこう。

制作方法は大きく、三種類に分類される。そのうちの 하나가、鑄造である。鑄造は作品や製品となるものの型に、溶かした金属を流し込むことで目的となる形体を金属で作り出すものだ。例えば奈良の大仏として有名な東大寺の盧舎那仏像は、この技法で制作されている。他にも、寺院の梵鐘や茶釜、岩手県で有名な南部鉄器も鑄造によるものであることがよく知られている。そして二つ目に紹介するものが、鍛金技法である。この技法は、加熱した金属素材を金鎚などで叩くことによって成形する方法である。映画やドキュメンタリー番組を通じて、鍛冶職人が刃物を金床にのせて打つような場面を見たことはないだろうか。これは鍛金技法のなかでも鍛造と呼ばれ、鉄製の角材や棒材を加熱して幾度も叩くことによって目的の形体へと成形する技法である。そのほか、絞り加工とよばれる技法もある。これ

は主に銅や銅合金の金属板を、立体へと加工する方法である。現在では大型機械によるプレス加工で製造されるものがほとんどだが、いわゆる雪平鍋のような容器型の金物は絞り加工によってつくられていることが多い。板金加工とも呼ばれるが、新幹線車両の先頭部分や自動車のボディ、飛行機の翼部分などもこうした鍛金技法の応用によって製造されている。三つ目の彫金技法という技法は文字通り、金属の表面を彫ったり削ることによって装飾を施す技法全般を指す。よく目にするものでは、ジュエリーアクセサリや家具の飾り金具などが挙げられる。

大別して明らかなように、鑄造は他の二つの加工方法と明らかに異なる。鍛金や彫金では制作工程のはじめから、金属素材を加工して完成形に近づけていく。一方で鑄造の技法は、粘土などで完成品の原型をつくることからはじめ、最終的に金属製の完成品を生み出すのである。元も子もないことを言えば、私は学部在籍時から鍛金や彫金の技法を学んでいるためにそれらを応用して制作を行ってきた。しかし当時を振り返って、私が鍛金や彫金技法を習得したいと思った理由は、以上のような違いにある。詳述すると、鑄造は目的とする完成像をあらかじめ決めておかななくてはならない。もちろん鑄造したものを更に加工することはなされるだろうし、鑄造に至るまでの段階であえて完成形に欠陥を与えるような特殊な制作方法を実行する場合もあるだろう。ただいずれの意図をもって制作に着手しても、鑄造することで得られる結果をある程度想定しておく必要はあるのではないだろうか。ところが極端に言えば、鍛金や彫金技法にはそれが不必要。それは、作り手の素材に対する関わり方によって完成する形体が変化するためである。断りを入れておくと、完成像を入念に準備してその完成形を目指すために作業を行う方法ももちろん想定される。しかし、そういった制作方法をあえて実践しないことも可能になるのだ。例えば、繰り返し金属板を叩く作業を続けるだけで現れてくるような形体をつくり出すことが出来る。要するに、完成像を作業の途中で変更し適宜修正することが出来るのである。こうして作品制作の初期段階から、仕上げの工程に至るまで直に関わり続ける制作方法が実践可能になる。このような作品制作を実現できるために、私は鍛金や彫金の技法を基礎としている。次から、作品を挙げてより具体的に述べよう。

第二節で紹介した《調律する丑ミツ》は、上述した制作方法の有効性をはじめて自覚した作品となっている。これらの作品は制作途中にその持ち手を握りながら、じっくりくるような感覚を頼りに成形した。単に外観を美しく整えようとするだけでなく、その持ち手となる部分に触れて心地よいフォルムを探求している。金鍔の大きな構造を崩さないようにして、視覚的な要素と触覚的な要素から改めて形体を検討していったのである。手を加える前は、真鍮の丸棒の状態だった。そこから、鉄製の頭の部分を取り付けられるようにネジを切る作業に取り掛かった。こうして、金鍔としての構造を保持できるようにしたのである。そして持ち手になる真鍮の棒を持ちながら、ヤスリで削ることで成形することにした。粗目の金属ヤスリで大まかに形体を削り出す作業からはじめ、徐々に細かなヤスリに持ち替えて表面を整えていく。作品の輪郭がある程度現れてきた頃、何度もそれを手で持ち直して確認

少しずつ修正を加えていった。本作の持ち手の部分は、ほとんどを手作業のヤスリがけで成形し研磨して仕上げている。この作業で使用したものは、金属製のヤスリと紙ヤスリだけである。この作業方法を実践する時、真鍮という金属はその適度な硬さから切削や研磨の作業を行いやすい。そして本節の冒頭でも述べたが、研磨によって現れる光沢は美しく特徴的である。少しずつ切削と研磨の工程を重ねていく作業方法から、真鍮という素材の特性を活かすことで本作は完成した。この作業方法と真鍮の扱い方は本作だけではなく、いずれの作品制作も以上のような工程をふんでいる。

こうした作業工程を説明する時、「グラインダーやリューターなどの研磨機械をもっと使えばよいのではないか。」と質問されることがある。実際、グラインダーに粗目の砥石を取り付けて、大まかなかたちを削り出すことは作品によってはある。だが、いずれの作品も研磨機械だけで作品を仕上げることはしていない。さきほどの質問は、言い換えると次のようになるだろう。「研磨機械で作業すれば、もっと素早く効率良く作品制作できるのではないか。」と。しかし私にとって、その制作スピードはあまり問題にならない。研磨機械に頼って切削作業を急ぐということは、完成形をあらかじめ決定したうえでそこに向かって作業するというものになる。私が作業のほとんどを手作業で行う理由は、制作の過程で適宜その完成形を捉え直すことを行うためである。完成形をたびたび捉え直すとき、それは制作に関わるまさにその時の私の制作への関わり方が反映されることになる。それは時に、あらかじめ自分自身で規定した制作内容とは異なるものになる場合もある。ただこの言い方では誤解を招きかねないので、少し補足しておきたい。自作は道具を再構成するという制作の特性上、作品の機能的な構造などの大まかな完成像は念頭に置いている。切削と研磨による手作業の工程は、当初の完成像を丁寧に検討していきながら、その微細な変化を確認することで徐々に完成像を規定しなおすということに活かしている。この制作方法は、制作の過程その時々結論付けた自身の答えを再検討し、最終的なその形体に責任をもつということである。そしてこのように切削や研磨を手作業で行うことは、単なる作品制作の実践的側面によるものではない。こうした作業行為は、道具をつくり出すという表現行為そのものである。

研磨機械の使用に関してもう少し説明を加えておきたい。研磨機械を使用したとき、その研磨機械特有の研磨跡が作品の表面に残る。作品を少し離れた距離から見たとき、どのような仕上げ方でも真鍮特有の光沢は現れているように見える。そこから少し作品に近づいていくと、次第にその表面の細かな状況が見えてくるのである。紙ヤスリを粗目からより細かいものへと持ち替えて根気強く磨いていくと、自分の顔が映るほど鏡面に近い仕上がりになることができる。グラインダーであれば、表面に砥石の回転でできた研磨跡が残る。研磨機械は他にもあるが、私はそれらの特徴を把握し、作品によって使い分けるようにしている。つまり、研磨機械を使うことで現れる研磨跡が作品をより良いものにする判断した場合、私はそれを選択して使用する。これは研磨機械を手作業の延長として使用しているということだ。こうした制作方法は、研磨機械の使用を前提として、その作業効率にしたがって目的となるものの制作を行うということとは異なる態度である。

このことに関連して、最後にエピソードを紹介しておきたい。それは他の作家から、その人の作品制作を依頼される場合のことである。依頼主である作家やその関係者からの連絡をきっかけに作品制作の相談をされるのだが、多くの場合はメールに添付された図面をもとに話を進めることになる。そして先方の理想とする完成像を聞き出し、それが実現可能かどうか技術的な面や予算から決めることになる。こうしたやりとりのなかで嫌な思いをするのは、その作家の想定する完成像があまりにも大雑把であることだ。例えば鉄の棒材で展示什器を作成する時、その仕上げ方をどのようにするかという問題が出てくる。表面の傷をすべて研磨で除去し鏡面になるまで磨き上げるのか、溶接の跡もそのまま残すのか、磨き上げるとしても、傷をとるだけで良いのか、鏡面ではなく研磨機械で表面を曇らせたりするのか、などというようにこちらからすると無数にその終着点を設定できる。この選択を尋ねる時、ほとんどの作家は「きれいに見えればそれでいいです」答える。私はこうした場面に直面するたび、工芸の作り手として作品をつくることの有効性を確信する。

前節までに述べたように、私の取り組みは素材の扱いを中心とする工芸の議論とは距離を置いている。だがそのような方向性を向いていても、自分なりの方法で素材と向き合うべきだという立場を崩すつもりはない。そしてこの態度は矛盾ではない。前章で私は、工芸それ自体を「他の素材ではとても生み出せないようなドラマ、魅力、コントラスト」を「自己表現というモメントを介して実現されている」様式に一元化してしまうことが問題であると述べた。この工芸の様式を一元化してしまう問題と、自分なりの方法で作品の素材となるものの扱いを知り、作品制作に活かすべきであるということとは質の違う問題である。

第三章 停止された機能を

前章ではこれまで制作してきた自作について、制作動機や実際の制作過程を辿るようにして振り返ってきた。本章では、それらの作品を通じて浮かび上がってきた機能についての内容を詳細に検討していく。このような再検討を余儀なくされたのは、ある展覧会がきっかけとなっている。それはプラザギャラリー・サジオというギャラリーで開催した個展「停止された機能を」である。本章の第一節では、この展覧会について述べる。具体的にはその開催経緯や企画の主旨についてである。続く第二節では、その展覧会を通じて関心を持つことになった機能の問題についてふれる。そしてこの機能の問題が、工芸においてどのように扱われてきたかを確認することにする。

第一節 ものの機能を考える契機

「停止された機能を」という展覧会は、東京造形大学准教授でキュレーターの藤井匡氏によって企画された。2016年に東京都調布市にあるプラザギャラリー・サジオというギャラリーで開催された本展は、藤井氏の「デュシャン以降の工芸」という文章をもとに構想されている。藤井氏の本展に対する考えを明示する資料として、以下にその全文を引用する。

「デュシャン以降の工芸」

レディメイドが提示した問題のひとつに以下がある。あるものが美術作品として認識される理由は、もの自体にあるのではなく、それが置かれる文脈にある。大量生産品であるボトルラックや自転車の車輪であったとしても構わない。それでもなお、展覧会（美術館）制度の中では、それらは美術作品として認識されるからだ。しかし、そのことが逆説的に示すのは、展覧会制度の中に置かれたものは全て、日常的な用途を喪失することである。美術作品がボトルラックや自転車の車輪として使われることは決してないからである。

この事実は、工芸を考える際に重要な意味をもつ。その多くは——全てではないが——用途と切り離せないものと考えられてきた。だが、展覧会制度の内側に置かれる場合には、その用途が果たされることはなくなる。仮に器物の姿をとっていたとしても、その

中になにかを入れるという本来的な用途からは隔絶されることになるのだ。このように考えれば、レディメイドと工芸の機能的な差異はほとんどないといえるだろう。単純に、工場で大量生産されるか一点毎の手づくりかという、機能とは無関係な生産方式の違いしかないのである。

さらに重要なことは、これがレディメイドや工芸に限定される話ではないことである。美術館や美術の起源と結びついた問題なのだ。ボリス・グロイスは、フランス革命政府が旧体制から受け継いだものを美術館に収めた点に注目して、美術についての考察を行っている。それらは元々、宗教的な儀式を行うための道具や、宮殿を荘厳にするための装飾品であった。しかし、美術館に収められることによって、その本来的な用途は剥奪されることになる。グロイスはこうしたものをデザインと呼んでいるが、当然のことながら工芸もそこに含まれる。美術館の設立とは、デザインや工芸の死の後で、視覚的に鑑賞される新たな美術を産出する試みだったのである。

木谷洋《pear》はかつてヨーロッパで用いられていた「梨」と呼ばれる拷問具をモチーフとしている。単にその姿をモチーフとただけではない。実際に開閉可能であるところまでが参照されているのだ。とはいえ、本当に人間の口内に差し込んで使用することが求められているわけではない。それは日本国憲法第 36 条でも国連の拷問等禁止条約でも禁止されている。つまり、木谷の参照する機能とは、本来的な用途にあるのではなく、それが博物館に収められた状態にあるのだ。それは、鑑賞者に「見ることを見る」という二重の姿勢を——トーマス・シュトゥルートの〈美術館〉シリーズとは完全に異なった形式で——促す。レディメイドと同様の美術制度に対する批判と、その制度上でこの作品を見ている者の自己批判を促すのである。E・H・ゴンブリッチが『棒馬考』で述べたように、「象徴と象徴されたものとの間の共通項は「外形」ではなく機能である」。一本の棒が馬と同一視される理由は、似たような格好で乗ることができるという機能にしかない。同様に、展覧会という場にある工芸は、純粹に見るものとしての機能を与えられることで、レディメイドとの共通項を形成する。カントに淵源をもち、グリーンバーグが定式化することになるモダニズムの純粹な形式還元が、機能の問題を等閑視し続けてきたとしても、それ自体は決して失われるものではない。結局のところ、展覧会（美術館）自体が社会の中にあるより他ないものだからである。

グロイスが指摘するのは、デザインが現実を「生きたもの」として改善しようとするのに対し、美術が現実を「死んだもの」として批判的な姿勢で捉えることである。それは現実の根源的な変革（革命）を迫るものであり、それこそが美術の機能なのだ。展覧会制度の中にある工芸の機能を考えるのは、「用の美」としての工芸の固有性を確保するためではない。用途から切断された工芸がもつ、根源的な現実変革の可能性を考察するためである。そのために、まずはレディメイドを通して工芸を捉えることから始めてみたい。

この「デュシャン以降の工芸」は当時の私にとって、それまでの作品制作で提示したような内容では決してなかった。

藤井氏がここで私の作品を参照して明らかにしたかったことを煎じ詰めると、次のような内容になるだろう。まず藤井氏が述べるのは、工芸作品とレディメイドとの共通点についてである。これは展覧会での展示という形式におさめていることから起こる、日用の用途の喪失にある。展覧会の形式にしたがって鑑賞の対象となってしまうと、日用品から実用性が損なわれ、新たに美術品としての機能を与えられることになる。しかし藤井氏は、実用性の損失にこそ新たな展開をつくりだす可能性を見出している。実用性の損失がもつ可能性について、藤井氏はボリス・グロイスの「アートアクティヴィズムについて」²⁵を引用して提案している。ボリス・グロイスによると、政治変革を目指すアクティヴィズムがアートと結合することによって、アクティヴィズム自体は失敗に導かれてしまう。そして、それこそが芸術のもつ効果だとする。ここから藤井氏は、芸術がアクティヴィズムを批判する、根源的な変革を導く可能性を潜在させると解釈するのである。そして、実利的な側面と芸術の実利的な面では役に立たないという効果の同居に重要な意味を見出すに至っている。また本文では言及されていないが、この構想にはエリー・デューリングの「プロトタイプ—芸術作品の新たな身分(1)」²⁶が念頭に置かれている。同著によると、デューリングの「プロトタイプ」とは「オブジェとプロジェクトにまたがる形態、オブジェの理論とプロジェクトの理論を組み合わせる形態」であると述べられる。デューリングは、いわゆるプロジェクト形式の作品について、すべからく「ロマン主義的」とであると批判している。「プロトタイプ」は、オブジェをつくるという有限の形態と、プロジェクトを構想するという無限の理念との間をつなぐ提案なのである。この二つの項を両端に置くことで現れるグレースケールを想起してほしい。「プロトタイプ」はプロジェクトを有限の形態へと近づけさせるための形態の理論なのだ。ここでデューリングは、パナマレンコを例に挙げ、「飛ばないことができる」という言い方を用いている。「飛ぶことができる」では実利的なだけあり、それと対照的な「飛ぶことができない」という言い方では単なる「ロマン主義」であるわけだ。プロジェクトとオブジェクトのどちらか一方に偏ることなく、「飛ばないことができる」という選択の可能性をもつものが「プロトタイプ」なのである。藤井氏はこの両者をバランスよく関係付ける「プロトタイプ」の理論を応用して、私の研究制作を論じている。当時の私はあくまでも、新たな工芸作品の展開を試行錯誤していた。だが藤井氏の解釈は、現代美術の文脈に沿ったものであった。この点に、私は面食らったのであった。これは、必ずしも藤井氏に対する非難というようなものではない。より広い視野から自作がもつ可能性について、気付かされるきっかけとなった。この経験から、自作の内容をより広い視野で確認しなおすことが重要に思われた。そのために、この本文でも大きく取り上げられている、ものの機能に注意をはらうようになったのである。

ちなみに「停止された機能を」は、次のような展覧会となった。はじめに、藤井氏による

展覧会紹介文を引用しておこう。前掲の「デュシャン以降の工芸」と重複する内容もあるが、本節では展覧会当時の状況を振り返ることに重点を置いているため、こちらにおいてもその全文を転載する。

木谷洋の作品はかつてヨーロッパで用いられていた拷問具をモチーフとしている。単にその姿を参照しただけではない。実際に開閉可能であるところまでが参照されているのだ。とはいえ、本当に人間の口内に差し込んで使用することが求められているわけではない。つまり、木谷の参照する機能とは、本来の用途にあるのではなく、それが博物館に収められた状態にあるのだ。こうした木谷の仕事は工芸とレディメイドとの親縁性を考えさせる。どちらも本来の用途をもつとしても、展覧会の中では純粋に鑑賞されるものとして機能するからである。それらは鑑賞者に「見ることを見る」という二重の姿勢を促す。レディメイドと同様の美術制度に対する批判と、その制度上で作品を見ている者の自己批判を促すのである。工芸に関する言説が固執してきた生産様式から離れて、それが交換される様式から考察することで、思考の新たな位相が開示されるはずである。

私は上の内容を、「展示されることで本来の用途を失った道具から、何を語ることが出来るのか」その可能性を探るものと端的に解釈した。そうした意図に沿って、第二章で紹介したものを中心に 9 点の作品を出品している。ここでは、作品一つ一つの制作意図や動機を紹介することはせず、その意図が伝わってしまう作品タイトルも伏せることにした。本展ではそれまで制作してきた《pear》のような作品群を、本来の機能が停止したものと一括りにし、藤井氏の「デュシャン以降の工芸」が示すような視点から振り返ることを目指したのである。

さて、実際の展示について述べておこう。ギャラリー含め、周辺は安藤忠雄氏の手がけた建築の並ぶ場所だった。コンクリートづくりで入口正面はガラス張りになっており、大きいスペースと小さなスペースの 2 部屋に分かれた構造は外から一望できるようになっていた。展示してみてから分かったのだが、このギャラリーは東京都内の私立の美術、芸術系大学の関係者がよく展覧会を開いているようだった。小スペースの私の展覧会場の隣にある、大きなスペースの方では、日本大学の芸術学部の教授で彫刻の作家の方が同時期に個展を行っていたのである。鉄やステンレスを曲げることで作り出された巨大な金属彫刻とは対照的に、自作は小スペース内にある鉄製の棚におさまるように展示していた。この棚は、鉄のフレームにガラス板を取り付けたもので、幅 50cm×奥行 4m で高さが 1m30cm 近くある、かなり存在感のあるものだった。この棚は展示室内から撤去できないと言われてしまったために、この棚を積極的に使用することを前提にして展覧会の意図を伝えるよう工夫する

ことにした。通常は白いボックス型の展示台に作品を置き、この棚を壁に寄せて、販売目的の小品をそこに陳列するように使われてきたようだ。例えば陶芸家の方であれば、いわゆるオブジェ作品を白い展示台に、そして器の作品を鉄の棚に陳列するという具合である。作り手が無意識的にやってしまう、そうした展示方法の住み分けを逆に利用して、中央に陳列棚として使われてきた棚を配置して、そこに実用的な機能の停止した道具たちを展示することにした。

結果として、この展示方法は自作の道具という特徴を強調出来たように思う。またそれと併せて本展の要旨である、機能の可能性を示すための誘導ともなった。ギャラリーオーナーの方が「この展示台を中央に持ってきた人はオープンして28年間の中で一人もいなかった」とコメントしたことからも、陳列用の棚に作品を置くことについて、作家は消極的だったということがうかがえる。大スペースの巨大な金属彫刻作品と対比して、自作はより効果的にその意図や特徴を伝えることに成功した。ここでの成功とは、陳列棚に馴染んでしまう日用品と見られるのではなく、棚という展示台の一形式を使った造形表現であると鑑賞者に伝えることが出来たということである。では、どうして自作は陳列棚と特異な関係性をもつことが出来たのだろうか。それはやはり、鏡面に磨いた金属光沢によって日用品とは異質であると感じさせることが一つの理由だろう。しかしそれだけの理由では、不十分である。より大きな理由は、作品の正面という要素がとても薄いことにある。これは言い換えると、機能的なフォルムが大きく関わっているということになる。つまり作品が道具であることを念頭に置いているために、道具本来の機能的なフォルムがその立体を支える大きな構造となっているのである。藤井氏の文章の影響もあり、この展覧会以降、ある事物の機能に注目するようになった。

第二節 工芸作品における機能

本節では前節の内容にしたがって、工芸における機能とはどのようなものであったかについての確認を行いたい。そこで以下からは、樋田豊次郎氏の「機能＝工芸自立の根拠」²⁷を参考に本節を進める。前の第一章でもふれたが、かつて工芸をそれ自体独立した領域にしようと活動していた工芸作家たちがいた。それは大正時代、正確には1920年代である。本節で取り上げる「機能＝工芸自立の根拠」は、主にこの時期からの高村豊周にスポットを当てて工芸における機能のあり方に迫っている。同書に沿って、高村の動向を追っていこう。

樋田氏は高村の「輸出工芸について当局及び作家群に寄せる」(『アトリエ』所収 昭和八年 一月号)を紹介している。そこで高村は、工芸界にある二つの立場からなる状況を描写している。一つは「一品制作の工芸家は工芸を美術の一分野として守り育てる事にのみ没頭していて、自分たちの仕事が生産業者と如何に緊密な関係にあるかに就いての関心が」ない

という立場である。そしてもう一方は、「産業工芸に当たる人々は、美術の先生方はひとりよがりでお高くとまつていて実際の仕事には迂遠だから駄目だと決めてかかっている」というものである。

後者の産業工芸を担う作り手は、ドイツのバウハウスから大きな影響を受けていた。当時の経済的な背景や標準化、大量生産という生産様式の大きな変化を念頭に置いていたことから、直に社会的なあり方ではない工芸の自立化に批判を寄せていたのである。高村自身は無型という工芸家グループを結成し、上のすみ分けで言えば前者の志向性をもっていた。無型では、一品制作で作家の個性が強く反映されたものを目指していたこともあり、両者は対照的な工芸の今後を見据えていたと言える。このような状況で工芸を美術と並置するような自立の仕方は確かに目指されたのだが、ここで一つの問題点が浮上してくる。それは、工芸と美術の境界が曖昧なものになるというものである。つまり工芸それ自体の独自性が、脆弱なものになる恐れがでてきたのだ。

高村はこの危機をいち早く察知していたようで、同書では次のような高村の言葉が引用されている。

工芸の仕事は展覧会以外の平素の生活に沢山あるべき筈で、社会機構とか生活細胞とかのそれぞれに湿潤して行く日常の仕事こそ工芸の本質的な使命であると言えよう。

28

高村らの気鋭の工芸作家は美術との距離感を計ることによって、産業工芸の担い手たちからの批判にも応える必要に迫られることともなったのである。高村の「日常の仕事」という言葉にも表れているように、ものの実用性が工芸の本質として再認識されるようになった。このような認識を起点とした工芸の状況を、樋田氏は以下のようにまとめている。

(前略)工芸自立の戦略として追及された「芸術性」と、工芸分野の独自性を保証する中心軸として再認識された「実用性」とは、容易に調和しえない概念である。それらは芸術にほんらい潜んでいるよい意味での二律背反であるとしても、実際に工芸品を制作する上では、放置できない理論的矛盾となるだろう。改革派の工芸家にとって、工芸自立の試みは、芸術性と実用性のバランスをいかに取るかという問題でもあった。一九二〇年代にはじまる工芸自立の運動には、芸術か？実用か？を巡る試行錯誤の繰り返しが見られる。²⁹

それでは実際に、当時の作家は実用性をどのように扱おうとしたのだろうか。この難題に直面した気鋭の工芸作家である高村と杉田禾堂の言説に注目してみよう。

まず、无型の杉田禾堂の「用途論」³⁰を取り上げる。「用途論」の中で杉田は、用途は私たちのある事物への主観によって生じていると述べる。ある国や集団では有効に用途を果たすものが、別の国や集団ではまったく役に立たないのはこのためだ。であるから、あらゆる事物は万人にとって共通の用途をもたないということになる。この性質について杉田は「用途の従属性」と言い表しており、用途は私たちの主観に従属していることを強調する。また、事物は無形のもの(義理、人情、習慣)と有形のもの(動植物、造園、工芸)とに大別されることから各々のあり方で私たちの生活に関わっていると分析する。大きくは、外形的なあり方と精神的なあり方の二種類の関わり方である。それらがもたらす効果として、実利的であるものと慰安的であるものの二つが考えられるという。

ここで杉田が注意していることに、事物の外形だけが、実利的な効果をもたらすわけではないということがある。当然、事物の精神的な関わり方だけが慰安的な効果を及ぼすわけでもない。このようなちょっとした分析からだけでも、ある事物の用途はただ一面的なものではないということが見えてくる。さらに杉田は、用途の有用さと無用さとの間は絶えず連続したものであることであると話題を展開させている。三項目には、用途の発生について言及している。私たちが事物から目的を果たすための用途性を見つけるあり方、そしてその用途の発見によって別の要求が現れてくるというあり方の二種類の発生があるという。以上のように、杉田は用途というものは事物に固定して付随するものではないということを一貫して述べてきた。それは端的には、私たちの主観によって絶えず関係性の変化するものであるからこそ生じる性質であるというわけだ。私たちはある時、ある事物から実利的な有用性を発見し、その事物のもつ用途を捉える。またある時、私たちはある事物から精神的な慰安の効果을期待して、そこに用途を見いだす。さらに、見つけ出した用途から、別の要求をみたすような用途もあらわれてくる。杉田にとって実用性という要素は、ある事物から引き離せないような絶対的な関係をもったものではない。あくまでも、事物を扱う人物が両者の関係を大きく規定するものなのである。

二つ目に、高村豊周の「様式以前 工藝の実用性に就ての斷片」³¹を見ていくことにする。この論考の冒頭で、高村は「工藝とは美と實用との結合融和したものである。」という一般的な理解を「怪し氣な定義」と提言する。その上で、あらゆる要素から成る工藝の様式を成立させるものの基礎に実用性があると述べる。この論考では、その基礎たる実用性についての考察が5つの項から行われている。続いて、冒頭から二つ目の項に移ろう。第二項で高村は、制作者と使用者との関係に注目している。ある要求に対して使用する事物を、その制作者自身が使用する場合は実用性に関して全く問題ない。しかし使用者が異なる場合、実用性の問題は単純なものではなくなってくる。高村の挙げている例に沿って言うと、例えば建築家の設計した住居のデザインが、実際にそこに住む人にとってみれば快適でない場合がある。こうなると住人は改めて、壁を壊し窓を増やすなど何らかの対策をとらざるをえない。

高村は、この住人が建築を理解していないというだけではないという。ここに、実用性の根本的な問題があるのではないかと睨むのである。第三項目に移る。ここでは、実用性と美との関係について述べられる。実用性が「或る器物が自分自身の目的を完全に果たし得るために自ら備へてある機能」で「それが人生のために役立つものだ」とすると、その様子は最も原始的なものか最先端の科学分野のなかでしか見ることはできないと高村は切り出す。その上で完璧な実用性を念頭に置くと、私たちの制作する工芸品やそれに類するものはすべて中途半端な位置にあるという。そして完璧な実用性を阻むものこそ、美であると指摘する。これが高村の考える、実用性と美との関係である。この項の最後を高村は次のように締めくくる。

實用は萬人向けであり美は個人的表現であるから、この二つは融和するといふことは、作者自身のためには可能であるかも知れないが、萬人のためには不可能に属するのである。³²

高村はこれまで見てきたように、事物の実用性が発揮することに関してかなり高いハードルを設けていることが分かる。文中の言葉では以下のように断言している。

實用といふことは、單にその可能な機能を備えてあるというふだけでは何にもならない。その機能を随意に發揮できる状態にあつてその器物が役立つのでなければ、實用性の意義は成り立たない。³³

実用性をそのように厳格な意味合いで用いると、安直に実用性や美について批判する態度に陥りそうなものであるが、高村は実用性もつ可能性にも言及している。続く第四項を見ていこう。上の引用にもあるように高村は、使おうと思えば使えるといった程度の消極的な実用性は消滅しているものと同じだという姿勢である。高村によれば、工芸品に見られる豪華であるものや古いものであるような特別な価値をもったものがそれにあたる。また一見そのような工芸品とは対照的に見える、民藝に分類されるものも同様のだとしている。民藝は今日的な活発な実用性を持ち得ておらず、民藝の發揮する実用性や美はごく個人的なものにすぎないと指摘する。一貫した実用性への厳しい態度のなか、一体実用性のどのようなあり方に可能性があるのだろうか。第四項の文末で、ようやく浮上してくる。端的にいうと、高村の実用の可能性とは実用性が時代の雰囲気によって変化していくことに関わりがあるようだ。文中で「ア・ラ・モードの作品」という言葉を出し、高村は人間の欲求として

追及される新たな変化や刺激に応えるもののなかに実用性が溢れていると述べる。このアラ・モードは偶発的に発生する様式ではなく、「科学的にまた心理的に合理化された生産」であるべきだとする。もう少し噛み砕こう。私たちの生活空間には、その瞬間に生きている私たちの情熱的な要求が溢れている。高村は、この要求に適切に応えているような実用性の発揮を評価しているのである。最終項に出てくる「活きた実用性」という言葉からも明らかのように、高村が目指す実用性とは、私たちの生活する今日のなかで発揮されるものだ。それはすぐに過去のものになってしまうだろう。しかし高村は、その変化の過程は必然の連続であると解釈している。だからこそ「その時代の文化に即し他のあらゆる装置と緊密な相対的關係を保ちつつ活潑なる発動力」を持つ必要がある。高村の語る実用性はここまで見てきたように、今という時代の要求に建設的に応えていくことで達成されるものであった。さらに言えばこの達成の瞬間にこそ、実用性と美とが融和する工芸が現れると考えたのではないだろうか。

以上が、工芸史に名を刻んだ二人の作家が考えていた用途や実用性についての内容である。煎じ詰めると、杉田は私たちの主観によってある対象の用途を規定しているという。そして高村は、各時代の要求に応えるような作品制作によって、その実用性と美とが同時に十全に発揮されると述べていた。両者とも実用性を、単なる使いやすさといったような意味では扱っていない。作家固有の造形要素を盛り込みながらも、いかにして実用性を保持するかを熟考するなかで、上のような複雑な答えにたどり着いたことが推測される。この複雑な実用性の答えについて考えるとき、樋田氏が同著で指摘するように機能という言葉を使う方がより適当だろう³⁴。本章の冒頭では前置き無しに機能という言葉を使っていたが、ふりかえって実用と機能という二つの言葉について補足的に説明しておきたい。

辞書を引いてみると³⁵、実用は「実地に用いること。実際に役立つこと。」と明記されている。また機能の箇所は、「(function) 物のはたらき。相互に関連し合って全体を構成している各要素や部分が有する固有な役割。また、その役割を果すこと。作用。」とある。この二語を比較してわかるように、実用とは機能が示す内容のひとつであることがわかる。樋田氏はこのような関係を、次のように強調する。

(前略)<実用>の意味が便利さという物理的な働きに限られているのにたいして、<機能>のそれが、「役割の達成」という抽象的な働きにまで広がっているところにある。(中略)<機能>は<実用>よりも精神的な奥行きのある概念なのである。³⁶

これらの意味を確認したうえで、先ほどみた高村の著述を見返しておこう。高村の考える実用性の要点は、今という時代の要求に建設的に応えていくことにあった。この内容は当然、実用という語の示す物理的な働きだけでは十分に表せない。機能に置き換える方が、違和感

なく解説することが出来る。樋田氏は、无型を代表とする 1920 年代の工芸家が実用性という言葉扱いながらも、実用の語意を超えてより抽象度の高い機能概念を考察していたと解釈している(157 頁)。しかし、樋田氏は高村をはじめとする工芸家の作品が当時の世界的な流行であった「機械のフォルム」がもつ「幾何学的構成」の影響下におさまってしまったことを指摘している。同書では、高村ら気鋭の工芸家の活動を以下のように総括している。

それにしても、意外な顛末だった。无型の仲間たちが機械のフォルムを通して実用性という工芸の原則を再認識したとき、彼らの眼前にあったのは絵画と分離して技巧にしか存在意義を見出せなくなっていた技術見本のような工芸だったが、そうした工芸に新たな中心軸を与えようとして実用性に着目した果てに、再び技巧が浮上してきたのだ。³⁷

技巧に再注目した延長上に、本論第一章の第一節で述べたような工芸の道筋が生まれたのである。

本節の要旨は、次のように整理できる。工芸はかつて、美術作品ともプロダクトデザインの製品とも距離を置いて一つの独立した領域を形成しようとした。その工芸を支える本質が、作品の実用性であった。しかし他の領域との差異化を計るとき、その物理的な使い易さを超えて機能というより抽象度の高い概念を扱うことになったのである。こうした内容を念頭に置きつつも、作家たちは技巧へと関心を最優先に作品制作を行っていった。こうした流れを追ってわかるように、今日にいたるまで工芸における機能の位置付けは未だ未消化な問題なのである。

第四章 鋤

第三章で述べたように、自身の研究制作は機能と言う問題に直面することになった。前章の二節と三節で確認したように、工芸や美術における事物の機能の扱いは未だ未消化な問題である。この問題を少しでも納得のいくものにしようと、研究制作を次の段階へと移すことにした。これまでの作品において、機能という問題は中心的なものではなかった。ある道具とその道具の背景にある内容に重点を置いていたためである。こうした制作方法を一旦脇において、機能の問題を中心に扱う作品を構想するようになる。その取り組みのきっかけとなった研究制作こそ、鋤をもとにした作品群である。本章では、前章で述べた「停止された機能を」の開催以前から開催以降まで、鋤を中心とする農具の作品制作を時系列に沿って述べていく。繰り返しになるが、ここで述べる取り組みの変遷は機能の問題を研究内容の中心へと移すことに伴う変化の過程である。第一節では、鋤や鎌を制作しはじめたきっかけや経緯について述べる。続く第二節で、「停止された機能を」以降の取り組み方を紹介する。そして第三節では、そうした試みの集大成を提示しようと開催した個展「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破片、重い石」について詳述する。そして最後の第四節では、同展がどのような志向性を持っていたのかについて述べる。その方法として、当時指摘された民藝や「ブリコール」というあり方との差異を明らかにしている。

第一節 農具を制作した経緯

2015年の8月、金沢市内香林坊にあるSKLOという場所での個展開催を予定していた。金沢アートグミというギャラリーの上田陽子さんと、会場となるSKLOオーナーの塚本美樹さんの共同で私にとって初めての個展を企画して頂いた。これは「金沢アートスペースリンク 2015」というイベントに連動したものともなっており、上田さんからはそれまでの研究制作をまとめて紹介するように企画して頂いた。その企画展を行う会場として、上田さんに紹介して頂いたのがSKLOである。SKLOの一階はドイツやチェコのアンティーク家具や雑貨を扱うセレクトショップとなっており、三階のスペースで企画展を不定期に開催している。オーナーの塚本さんはSKLOを経営するほか、農家としての仕事もされている。SKLOは、表立ってギャラリーを標榜しているわけではない。しかし塚本さんは、物を通じた人との関係について関心があるといい、その関心を実際に行動に移している。たとえば

SKLO の企画には、来場者が持ち寄る物とお米とを物々交換するといったプロジェクトがある。単なるアンティークショップやギャラリーという規定をこえて、物と人との関係を探るような場をつくっている。

当初の企画は、旧作を並べて自作についての取り組みを紹介するものだった。そこから話し合いを重ねるうちに、新たに何かを共同してつくるということになったのである。そこで私は、塚本さんの仕事の一つである農業に関わるものを制作するということを提案した。より具体的には、農具をモチーフとした新作を制作することに決めたのだ。それには塚本さんのもう一つの仕事である、農業の取り組みについてうかがったことから大きな影響を受けている。塚本さんは、自分自身を農家ではないと言う。続けて、農業に従事して作物を生産する単なる生産者ではなくて、百姓として生活しているのだと言うのである。塚本さんの言葉をまとめると、百姓は商品として作物を生産するだけの仕事ではない。百姓の仕事とは、田んぼや畑のある集落の環境全体を整えることから始まり、その中で無理のないように作物を育成し、それを後の世代にも残し伝えていくことなのである。塚本さんは、こうした百姓の果たすべき責務を大事にされている。《鍬—塚門—》(図 6)と《鎌—塚門—》(図 7)は塚本さんの真摯な活動を背景に、塚本さんと彼の仕事を助ける道具との関係性を象徴するようにして制作した。

制作にあたっては、第二章で取り上げた制作姿勢とは少し異なったものとなっている。振り返ると《pear》から《A PERFECT CIRCLE》までの研究制作は、一つの立体造形物を構築していくということの大前提に完成を目指していた。立体造形物として完成度の高いものを目指そうとした当時の私には、目の前にある形体を複雑に加工する手段しか頭になかったのである。鍬と鎌をモチーフに扱うことを決めた当初も同様の姿勢で臨んでいたのだが、次第に違和感を覚えるようになった。塚本さんからお借りした鍬や鎌を見ているうちに、これまでの姿勢を改める必要に迫られたのだ。鍬は基本的に、木製の柄と鉄製の刃を組み合わせることによってつくられている。1m ほどの長細くて丈夫な木の棒材と、3mm 程度の厚みの鉄板 1 枚が、鍬に最低限必要な素材なのだ。またそれらは、決して複雑に加工されているわけではない。このような構造から、鍬には百姓の生き方が反映されているように思われた。それは、生まれ育った土地と人と物とを余すことなく利用するサイクルに身を置き、何代にもわたって永続的に生きることのできる生き方である。そして鍬のつくりから感じられるそのようなあり方こそ、今回の作品制作を通じて言及すべき内容だと確信したのである。そのため《鍬—塚門—》と《鎌—塚門—》は、このように制作の上での合理性と実用性が共存して完成したフォルムを極力変更することなく扱うことに重点を置いて制作を行った。最終的な形体は、塚本さんへの取材から彼の理想とするような使い良いものを目指している。

本節の最後に、本作の特徴について強調しておきたい。本作の制作にあたっては、塚本さんにとっての実用的なフォルムを形づくることを目指していた。しかしその刃を見て分かるように、真鍮の刃で実際の作業をこなすことは難しいだろう。本作において重要なのは実用性に還元することではなく、実用的なフォルムや本来の経済的なつくりをたどることか

ら百姓というあり方を顕在化させることである。本作以前の研究制作の取り組みと大きく異なる点は、ある道具に関わる歴史性や一般的な事実を結びつけて編集するものではないということにある。本作の取り組みは、塚本さんと仕事道具の関わりという個別的な事実から派生している。

第二節 鋤について

《鋤一塚門一》と《鎌一塚門一》を制作し展覧会で発表した後、すぐさま実際の農作業にも使用できる作品制作に取り掛かった。《Under The Sun》(図 8)である。この制作に取り掛かった理由は、二つある。第一に《鋤一塚門一》と《鎌一塚門一》で追求した実用的なフォームは、やはり使用してみなければ分からない。《鋤一塚門一》と《鎌一塚門一》は、いわばコンセプトモデルである。これらの作品から百姓のあり方に言及する時、ただのコンセプトモデルでは、説得力の無いように感じられた。また前節の最後にも強調したが、これらの作品は塚本さんと仕事道具という個別的な内容に重点を置いている。であるからこそ、その使用の過程に注視する必要があるように感じられたのだ。第二の理由に、塚本さんの集落から鍛冶屋がいなくなってしまうことがある。作業に必要な農具類は古くから納屋にあるものを使っており、中には破損して使えなくなったものも少なくない。必要なものが使えなくなったときは、ホームセンターで買い足すそうなのだ。鋤を新たに買い足した時、持ち手が握り辛いなどの不便も多々あるようなのである。その刃も脆く、比較的すぐに破損してしまうという。こうした様子から分かるように、百姓の本来的に持つ生活の豊かさは維持しづらいものになっている。言いかえると、土地にある人や物を余すことなく利用するサイクルに身を置くことだけではこれまでと同じようには生活できなくなりつつある。以上のように《Under The Sun》制作の目的の一つ目は、道具とそれを扱う人の関係性に真に迫るということにある。そして二つ目は、道具と人との関係性を違和感なく繋ぐことで、集落の環境維持に貢献したいというものである。

本作には、一般的な鋤と同様に鋼材を鍛造して制作した刃を取り付けている。刃の先端には通常の鋼材よりも硬質な 50c と呼ばれる鋼材を溶接しており、実際の使用には問題無いように制作した。加えて、柄の部分の木材には木目が美しく硬質なブラックウォルナットを使用している。柄の部分についても、切削と研磨の作業工程を通じて仕上げた。また、木材の割れが目立つ部分はリベットで補強している。そしてそのフォームは、《鋤一塚門一》の制作過程で取材した内容をもとにして、塚本さんの納屋には無いものを目指した。つまり鋤としては使えるはずだが、塚本さんらが使い馴染んだものとは別のものにしたのである。具体的には、刃と柄が接続する角度を変えることや刃の幅を左右で変えるように加工している。このように制作した後、本作は塚本さんやその集落の方々に使用されることになった。

そして実際の使用に際して、何か問題があるたびに適宜修正を加えていくことにした。使用者の要望を聞いて相談し、理想とするフォルムに到達するまでフォルムを加工することを行うのである。つまり、私が制作し塚本さんに渡した時点では、本作の完成は暫定的なものとして位置付けられる。本作が目指すものはむしろ、その変化の過程を提示することにある。つまり使用者と作者とが相互に関わり、鋏が両者を往還していくことで変化するフォルムを、一つの造形作品として発表することにした。本作は作り手である私の制作行為に加え、使用者と時間による経年変化なども作品を完成させる行為として取り入れている。

第三節 「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破片、重い石」

《Under The Sun》制作をきっかけに、その後も塚本さんの集落へ何度も取材させて頂くことになった。そこで印象的なのは、手近にあるもので目の前の問題を解決していく百姓の方々の姿である。たとえば、近くに落ちてある枝を鉋で切断し、その枝をもって山の中に入って行く。山に入って邪魔な木を切り倒し、その丸太をベンチとして扱ったりする。こうした例はごく一部で、仕事のために手に持つものは、その場にあるものを即興的に加工して道具として扱うのである。こうした様子から、集落の人々には塚本さんの言うような百姓の生き方が根付いていることを実感した。塚本さんは話の中で、「百姓は集落にあるものをうまく使って、金銭面では貧しくとも豊かな生活を実践できる。」と言ったことがある。そう言って集落に住む、一人の方を紹介して頂いた。その方は、農作業を行う傍らに骨董のお店を経営されている。お店の中では、色々な種類の花器を使って季節ごとの草花が活かされている。草花の活け方や花器との構成が素人目に見ても素晴らしいので、華道に通じた方なのだと思って詳しく話を伺うと、次のような答えが返ってきた。「花の活け方は、花がどんなふうに生えてるか見れば分かる。」と。いわゆる都市型の生活をしている私にとっての常識とは、まるで異なるものの見方があることを実感してとても驚いた。その方は、ご自分の力で家も建てている。木を切り倒すことからはじめ、何十年もかけて築き上げていったという。その方は、「昔の百姓は、誰でも家は自分で建てていた。家を自分で建てることで立派な大人と認められた。」と言うのである。こうした姿をしばしば目にするうちに、この集落の方々のようなものづくり方に関心を持つようになった。集落で百姓として生活する方々は、生活のなかで得た知恵や経験を直接的なものづくりに反映させているのである。

このような関心から出発し、制作した作品群で構成された展覧会が2016年の「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破片、重い石」である。本展では、明確にある特定の道具であると区分されていないものの、実際に道具として利用されている百姓の仕事道具を取り上げている。具体的には、さきほど挙げた例にある木の枝や野良仕事によく使われる石を加工したものである。「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破

片、重い石」というタイトルは、枝や石や瓦の破片が転がっているような情景を想起させるとともに、それらに対する主観的な視点を持たせるように言葉を選び羅列して表記している。ただ地面に転がっている枝というわけではなく、自身が能動的に枝を見ることで出てきた「持ちやすそう、古そう、重そう」といったようなものに関わる側からの視点を伝えるように意図したものである。

ここで、枝をモチーフにした作品について紹介しておこう。《水平を確認するための棒》(図 9)が、それに相当する。この作品のモチーフは、木の枝を少し加工したものである。塚本さんの納屋にあったもので、彼は次のように説明してくれた。田んぼに水を入れる際に、水がうまく流れ込むように 5cm の傾斜をつける。傾斜をつける前、ひとまず田んぼの水平を確認するとき、この棒を土に突き刺す。突き刺した二本の棒に紐を括り付けることで出来た直線を、その目安にする。そのように使う道具である。しかしこの木の棒は、何でも良いというわけではない。括り付けた紐が下がって落ちないように、その支えになる枝の節がちょうど良い高さになければならない。納屋にある数本をみて分かるように、枝の重さや長さなどのちょうどよいものが選ばれている。また紐を巻いておくために使われる、木の板をモチーフとしているのが《紐を巻き付けておくための板》(図 10)である。ここで言う紐とは、先ほどの枝に結ぶための紐である。紐を枝に直接巻いていると、径が細くて巻くのが大変になることから、木の板に紐を巻いておくそうだ。この板についても、用途にとってちょうど良いものが選ばれている。たとえば「糸を巻くだけなのに、板の長さはあんなに必要なのですか。」と質問すると、「歩きながら、適当に巻いていくから長さがないと自分の手を一緒に巻き込んでしまう。」といった答えが返ってくる。いずれも、素材となるものを切断し少し削るだけのものだが、それぞれ枝の長さや、板の幅や厚み、重さなど、ちょうど良い具合のものに仕上げているのだ。本展では、それらのような新作に加えて、実際に道具として使用されている枝や石を展示した。またそれに加えて、《Under The Sun》の経過報告を目的に行うことにした。

会場となる SKLO の展示室は、仮設壁でゆるやかに仕切られ三つの空間に分けられる。その特徴を活かし、展示空間それぞれに主題を持たせて展示を構成することにした。一つ目の部屋が、鋏の取り組みについて。二つ目の部屋は、手近にあるものを道具として扱うことについて。最後に、捨て置かれた道具について、というように分けている。以下は各展示室について書いた当時のメモである。当時の考えを振り返る資料として、それぞれの展示室の解説に代えて、その文章全文を転載する。

第一展示室 鋏という「道具」について

SKLO との共同で鋏の制作を行っている。制作を木谷が、使用を SKLO オーナー塚本氏が担当する。今作は、制作行為はもちろんのこと、使用による作品の変化も制作行為の一部であることを提示する。ここでは昨年の冬に制作し、今年年秋季まで使用され

た鍬3点を展示している。今作はまた、鑑賞の対象であるとともに、使用によって日常生活のなかにある風景の一部となることを目指すものでもある。

また、今回は塚本氏の所有する、破損した鍬を並列に展示した。鍬は、一枚の鉄板と4センチほどの長さの鉄パイプ、そして木材を削り出した柄の部分から構成されている。このように分解すると、とても単純で効率よくつくられていることが理解いただけるだろう。使用を続けて柄が外れるようになれば、そこに楔を打ち込んで固定する。実際に、破損した柄の部分には、鉄の楔や釘と二つに割れた木のものが打ち込まれていた。それぞれ、精巧につくりあげられたものではないが、それを使用する人が出来る範囲で、その都度使い良いように改良してきた様子が見て取れるのである。ここにある3本の鍬にも、楔が打ち込まれ、柄が折れてしまう日がきっと来るだろう。今作は制作者と使用者を往来し、そのフォルムを日々変化させ続けるのである。

第二展示室 手近にあるものを「道具」として扱う

私たちは普段何気なく、手近にあるものを「道具」として利用している。例えば、風で飛ばされそうな書類を、文房具やテレビのリモコンなどで押さえる経験はきっと誰にもあることだろう。本来の用途とは無関係に、それらはペーパーウェイトとして利用される。お百姓仕事を取材させて頂くうちに、このように手近にあるものを「道具」として代用、加工していることに注目するようになった。水平を確認するための2本の木の枝や、その糸を巻き付けておくための木の板などがその好例だ。糸を巻き付けておくためなら、もっと長さが短いもののほうが軽くて使い良い気もする。しかし塚本氏が言うには、歩きながら特別の注意を払うこともなく適当に糸を巻くことができるちょうど良い長さや厚みがあるという。それは厳密に長さを測定し、丹念にフォルムを決めて加工しているのでは決してない。手近にあったちょうど良い枝や板から、目的を果たすための適切な「機能」を見いだしているのだ。そしてそれらを即興的に「道具」へと加工し、使用している。つまり、日常的に蓄積された経験や知恵が、私たちの身の回りにあるものを「道具」へと変化させる。その変化を繰り返すうちに、徐々にある「道具」のフォルムが洗練されて決定されていく。

第三展示室 洗練された「道具」

この展示を締めくくる最後の部屋では、農具をモチーフとした作品群で構成している。ここでその趣旨を「マメウエボウ」を例に説明しておく。「マメウエボウ」はその名の通り、豆を植えるために使う「道具」である。実際のもものは、木製の持ち手に、丸みを帯びた鉄製の金具が差し込まれている。今日では、使用されることはほぼないそうだ。いわば絶滅の危機に瀕した「道具」だと言える。なぜ絶滅危惧になるかといえば、土を少し掘るためだけに使用するものだからである。土を少し掘るのであれば、近くに落ちている木の枝や鎌の先端部分で代用しても差し支えないのである。しかし、過去に

豆を植えるという行為に特別な意味合いが込められていたならば、今のような状況は変わっていたはずだ。

例えば、青銅器時代の銅鐸に注目してみる。銅鐸は、独特なフォルムが特徴で、祭器として使用されていたそうだ。今日では、古来の重要な金属工芸品として知られている。しかし、銅鐸のもとになっているものは、家畜の牛に取り付けた鈴なのだそうだ。その鈴に宗教的な意味が付与されることで、フォルムが変化し、本来とは別の機能を持つようになった。時代を経るにつれて徐々に巨大化し、装飾され、音を鳴らす内部の金具は取り外されるようになる。

このように、三つの展示室を設けアプローチを変えて、それぞれのテーマを提示した。しかし、その中には展覧会全体に通底する内容がある。煎じ詰めると、道具としての扱われ方は変化し続け、それにともなって作品それ自体のフォルムも変化し続けるということにある。フォルムの変化に伴い、それが担う機能もまた変化する。ある道具を扱う人や場所、時代といった背景がその変化に大きく関わるのである。

第四節 農具を扱うことについて

鋤をはじめとする農具を自作のモチーフとして扱ってきたことから、「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破片、重い石」は民藝と比較される場面にたびたび直面した。確かに民藝との親縁性はわずかに認められるのだが、前節でも述べたように民藝を念頭に置いた取り組みでは決してない。前節を一読して分かるように、手作りの日用品を再発見し、その機能的な美しさや丁寧なつくりを紹介することは目的ではなかった。本節では、農具を扱った自作がどのような立ち位置にあるものなのかについて改めて詳述する。そのため、民藝との違いから自作のあり方を述べておきたい。

はじめに民藝についての概観をみておこう。民藝とは民衆的工芸の略であり、無名の職人による手作りの生活用具を指す。この言葉が扱われたのは、1926年に柳宗悦・河井寛次郎・浜田庄司らの民藝運動がそのきっかけとなっている。この運動は当時の彼らを取り巻いていた社会的な背景に対する批判のための運動であった。その一つ目の批判は、当時の工芸界の状況に対するものである。当時の主流であった、華美な装飾を施された鑑賞用の作品を批判したのだ。また二つ目の抵抗は、工業化し日々変化する当時の生活様式に対するものである。そしてそれらの変化のきっかけともなる、西洋の様式に即した近代化への批判が三つ目のものだ。彼らはこれらへの批判を民藝品のあり方に注目することで、その内容を整理していったのである。では、民藝のあり方とはどのようなものだろうか。利光功氏は、以下のよ

うにその特徴をまとめている³⁸。

- 一 工芸の本性は実用にあり、従って工芸美は「実用性」を基礎とする。その美は用に即するものであり、用に交わることによって確實性を獲得した美である。
- 二 実用に供されるために工芸では同一品が反復して多量に生産される。従って工芸美は「反復性」によって生まれる美、量に交わって冴える美である。
- 三 工芸は民衆の生活において実用に供されることを本旨とする限り低廉でなければならぬ。従って工芸美は廉価によって得られる美、安くなければ生じない美である。
- 四 工芸は私的なものではなく大勢の人々によって公有されるものである。従って工芸の美は公有の美であり、公有の性質を有して冴える美である。
- 五 工芸が公有の性質をもつのは、それが型であり法式であるからだ。つまり工芸の美は型の美、法式の美である。
- 六 型となった絵画は模様であり、工芸とは反復から由来する模様である。工芸美は模様の美である。
- 七 工芸に携わる者は職人であり名もない工人である。従って工芸美は間接性によって与えられる美である。
- 八 つまり工芸においては個性が匿され間接にされる。従って工芸美は間接性によって与えられる美である。
- 九 工芸は用途に拘束され、材料に束縛され、工程に制約され不自由である。従って工芸美は不自由に由来する美である。不自由が工芸美を確實にする基礎である。³⁹

以上が、柳の述べる民藝の特徴である。これらの特徴は、柳宗悦の『民藝とは何か』⁴⁰にもあるように「平凡な世界、普通の世界、多数の世界、公の世界、誰も独占することのない共有の世界」を目指すための要素であったと推測できる。柳はまず、美術概念の定着に伴って現れた工芸のあり方に疑義を唱えた。それだけではなく、大量生産による日用品によってそれまでの生活様式が変更することにも抵抗しようとしたのである。つまり柳は、当時の社会の風潮に疑義を唱え、理想とする社会の構想を民藝というあり方から作りだそうとしていた。このように確認していくと、民藝がもつ特徴と自作のもつ特徴とが一致する箇所は部分的には確かにある。しかし自作は、民藝が当時の社会背景に対する批判的態度をもって成立した過程をなぞったものではない。その過程や理念そのものにも積極的に賛同することもしない。民藝とは当時の社会背景から浮かんできた諸問題を改善するために、当時の活動家たちが理念を込めた日用品なのである。また日本民藝館を設立するとこからも明白に受け取られるように、民藝はその美的、理念的価値を固定化させた。自作の取り組みがもつ志向性は、このような価値の固定化からの分離である。以上の点から、民藝と自作は本質的に異なるものであるということを強調しておきたい。

加えて本展は、クロード・レヴィ=ストロースの示した「器用人」(ブリコロール:bricoleur)

というあり方を再発見する目的でもないということを申し添えておかなければならない。

「ブリコルール」とは、レヴィ＝ストロース⁴¹によると「くろうとはちがって、ありあわせの道具材料を用いて自分の手でものを作る人のこと」を指している。「ブリコルール」の仕事は「器用仕事」(ブリコラージュ : bricolage)と呼ばれ、ブリコレ(bricoler)という動詞に由来する。「ブリコレ」は「球技、玉つき、狩猟、馬術に用いられ、ボールがはねかえるとか、犬が迷うとか、馬が障害物をさけて直線からそれるというように、いずれも非本来的な偶発運動を指した」ものである。「ブリコルール」の仕事は、「そのときそのとき限られた道具と材料の集合で何とかする」ことによってなされる。「もちあわせ」でやりくりすることから、ある一つの計画をそのまま遂行することはなされない。他方で「エンジニア」(科学者)がその対照の位置にある。「エンジニア」の仕事は、「仕事の一つ一つについてその計画に即して考案され購入された材料や器具がなければ」成り立たない。「エンジニア」は「構造を用いて出来事を作る」ことを行い、「ブリコルール」は「出来事を用いて構造を作る」のである。『野生の思考』において、レヴィ＝ストロースはこの二つの立場の緩やかなつながりを確認しながら、神話の構成を考察し私たちの社会にある構造の存在を浮かび上がらせた。

大きく分類するとすれば、本展でモチーフとして取り扱ったいずれの道具も「ブリコラージュ」のように作り出されているだろう。確かに本展の構想段階では、お百姓の方々が即興的に道具をつくり出す「ブリコラージュ」のあり方に関心を持っていた。しかし、それはきっかけでしかない。本展で大きく注目していたことは、作り出された道具そのものや制作方法ではなく、ものとの関わりによって道具へと至るプロセスにある。塚本さんらが実際に制作し、使用しておられる道具との関わり方にこそ本展の目的があるのだ。レヴィ＝ストロースの言葉を借りると、「ブリコルール」は「限られた可能性の中で選択を行うことによって、作者の性格と人生を語る」。自作は「ブリコルール」として振る舞う有効性についてではなく、「ブリコラージュ」によって滲み出された制作者や使用者のすがたに注目している。またその観点は「ブリコラージュ」に限定したものでもない。

第五章 事物の記憶

本章では、「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破片、重い石」で行った表現形式について改めて検討する。前章では、その開催経緯や展覧会内容について実践的な観点から述べた。本章ではそうした研究内容の提示がどのようなものなのか、別の観点からより精細に振り返る。その時にまず注目するのが、事物の移動についてである。《Under The Sun》において顕著なように、この作品は塚本さんの納屋と私の作業場、そして展覧会場を行き来している。本作はそれぞれの場所で、その場に適した扱われ方をする。このように場所を移動する過程を通じて、作品を完成へと向かわせるのが本作の制作方法の特徴であった。そこで本章の第一節では茶道具などを例に、日常生活での使用と鑑賞行為とが行き来する事例に注目する。第二節では、それらを通じて行き着いた「事物の歴史」について考察し、「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破片、重い石」の取り組みを整理している。

第一節 茶道具や大名道具における、場所の移動

並木誠士氏による「道具から美術へ」⁴²を参照し、茶道具や大名道具のあり方に目を留めておこう。茶道具や大名道具は、その場所を移動することによってその道具のもつ意味合いや価値が変わり、扱われ方も流転する。それを確認しておきたい。

並木氏はまず、日本で「美術」という言葉が使用されはじめた明治6年(1873年)前後の国内の展覧会や万国博覧会の様子から、「美術」とは鑑賞のためのものであることを確認する。明治5年に開催された湯島聖堂での文部省博覧会では、翌年に控えたウィーン万博に出品する品々が展示された。この展覧会の様子が描かれた昇斎一景による《博覧会諸人群衆の図》をみると、出品物のあらゆるものがガラスケースに並置されていたことが分かる。そこでは、「金鯪までもが不自然なかたちでガラスケースに入れられて」いた。この時期に開催された他の展示会の様子を見ても、林立するガラスケースの中に出品物が展示される場合がほとんどである。そうでない場合は、結界が設けられ、監視の役割を担う人が近くに座っていた。壁面を彩る書画についても同様で、そのほとんどは額装した状態で展示されていた。このように展示されたものの中には、鑑賞のために制作されたものではないものもあった。つまり、実際の使用を前提につくられているものもあったということである。それらの

ものは「博覧会が始まる直前まで使われていた可能性があり、また、博覧会が終わった後、再び使われた可能性も高いのである。」という。

次に並木氏は「美術」になる以前に使われていたものについて言及する。ここで取り上げられるのは、茶の湯の世界で扱われる道具である。茶の湯の道具は、実際の使用の他に道具を拝見するという作法とが一体となっている。顕著なのは、ある茶会で扱われた道具たちが道具席という場に置かれて鑑賞されるというような状況である。そして道具席という場の成立する前段階を振り返ると、道具飾とよばれるような室内の飾りつけが行われていたという。所蔵している品々の中から、茶碗や茶入などが棚に飾られるほか、床の間には書画が掛けられ、出文机には文房具が置かれる。実際の使用のための用途とは無関係に、室内の一部を飾るための道具を特別な形式で見せていたのである。また本文では、実際の使用から鑑賞の対象へとわたる問題に言及するために銘について言及される。銘とは、誰の目にふれたかという歴史性を付加価値として備えているものである。並木氏の言葉を借りると、銘がつけられることによって「茶碗、茶入という普通名詞から固有名詞で呼ばれるモノにいわば格上げされて、やがては結界やガラスの向こう側に置かれるモノになってゆく。」ことになる。つまり、歴史性のもつ付加価値によってある道具の価値が左右されることになる。

そして最後に、並木氏は江戸時代の大名道具を紹介している。徳川美術館の『名品図録』において、大名道具は大きく二つに分類されている。一つは表道具とよばれるものであり、もう一つは奥道具と呼ばれる。表道具には、武具や甲冑、能道具、儀礼のための道具が含まれる。一方で奥道具として、日常生活で使用される着物や遊戯具、絵画が扱われる。しかしこの分類は、道具のもつ歴史的な付加価値によってその位置づけが大きく変更される。例えば将軍家の日常的に愛好する絵画が、家臣の手に渡されるといった場合である。この場合、奥道具であったものが表道具として扱われることになる。このように日本の近代以前では、歴史的な裏打ちにより付加された要素が道具それ自体の内容を超えて大きな価値をもっている。こうした価値を言い表すように、同著の文中では暫時的に「道具としての記憶」という言葉が使用されている。

第二節 事物の歴史

前節の最後に行き着いた「道具としての記憶」という言葉は、中谷礼仁氏の『セヴェラルネス+plus—事物連鎖と都市・建築・人間』第二章⁴³で言及されている。この節で中谷氏は、ジョージ・クブラーの『時のかたち—事物の歴史をめぐって』から次の箇所を引用して紹介している。

この用語には、雑多な人工物も、芸術作品も、複製品も、たったひとつしかないものも、

道具も、表現に富んだものも、すべて含まれている。端的にいうと、この語は、時のつなりのなかで展開する一連の観念に導かれ人間の手によって作りだされたあらゆるものを含むのである。これらすべての事物において、時のかたち(=shape)が姿をあらわす。部族、階級、国民など、なんであれ、ある集団がその集団であることを目に見えるように映すもの、いわば肖像(= visible portrait)があらわれるのである。事物に映し出されたこの自己の肖像は、未来の集団にとっての指針であり、参照基準である。そしていつか、それは後世の人たちに贈られる肖像画となるのである。

引用文冒頭の「この用語」とは、事物のことである。クブラーは事物について、次のような考えを持っていた。同著から、クブラーの別の引用箇所を見てみよう。

「事物の歴史」といういい方をここで選んだのは、ちょっと遠まわしな表現を使って、「物質文化」という醜い言葉の代わりとただけではない。「物質文化」という用語は、人類学者たちによって、観念、つまり「精神文化」と人工物を区別するために用いられている。しかし「事物の歴史」という語が意図するのは、目に見える形(=visual forms)という表題のもとに、観念と物質とをもう一度結び合わせることである。⁴⁴

クブラーにとって事物とは、人間の観念と何らかのかたちをもったものが結びついた状態のものであった。

前節でみた茶道具や大名道具といったものは、このような結びつきが明快に記録されている。茶道具の場合、この記録は箱書という形式で、道具の箱にその由来や伝承のほか希少性を明確にしている。この箱書によって茶道具の使用者は、その来歴を把握しつつフォルムを捉えようとする。来歴を知ること、たとえその道具に欠損や補修箇所がみられても、それは積極的に評価する対象になるのである。このように茶道具の使用や鑑賞は道具のフォルムだけではなく、道具とそれに関わる人々との結びつきを重要視してきた。

ここで自作について振り返るときに検討しておきたいのは、民具についてである。この言葉は後にも述べるように、前章でふれた民藝とは明らかに異なる立場を表明している。この違いを明らかにするものこそ「事物の歴史」であり、自作を特徴づけるものである。

天野武氏の『民具のみかた一心とかたち一』⁴⁵によれば、民具という言葉は学術的な定義付けが困難であるという。それは、民具が生活全般に関わる射程の広いものであることによる。具体的にいうと、衣食住や儀礼に関するものといった用途による分類や、木や金属といった素材ごとに分類されるといったようなあらゆる立場からそれぞれの定義付けが可能なために困難になるという。ただ、人々が生活の要求に応じて制作した生活用具を指すものであることは間違いない。その民具のみかたや立場について、同書では以下のように規定し

ている。

(前略) 生活用具を庶民の生活のかけがえのないかけがえのないあかしとしてみるのである。しかも、生活のあかしとしての資料であるならば、個々の生活用具をそれ自体単独なものとしてみるよりは、むしろそれに関連するものを併せみるようにつとめるのである。もちろん、個々の生活用具にはみだ目に美しいと感じさせる一面があり、これを実用美という概念で説明する者もいるほどである。民具という場合には、かかる実用美を否定するものではないものの、あくまでも生活のあかしとして捕らえるのであるから、ことさらに美的側面を強調するようなことはしないのである。つまり、民具という概念は、端的に言って、生活用具を庶民生活のあかし、その解明のための手段として捕らえる点に基本があり、生活用具に生活文化財的価値を認めようとする立場を表明するにほかならないのである。⁴⁶

つまり民具とは、日用品からその背景にある人々の生活の姿を捉えようとする立場にある。同書では続けて、民藝と民具との立場の違いが述べられている。端的に言うと、民藝は美的価値の発見によって規定されるものであり、民具はその使用の背景にある生活の姿を尊重するものとされる。民具では、それがつくられた場所や使用地、使用状況が入念に調べられる。そしてそれを展示するとなると、その調査内容もあわせて展示されることがほとんどである。一方民藝では、民藝としてみとめられるものの詳細な背景はあまり重要ではない。重要なのは、そのもの自体の美しさにあるからである。実際に民藝のものを展示する時には額に入れたり表装されるような作業が加えられるという。この比較から派生して捉えられる民具の美しさについて、天野氏は次のように述べる。

では、民具にみられる美しさとは一体いかなる事由によるのかを考えてみたい。この点については、種々のことが挙げられるものの、最も本質的なことは、そのものを製作する立場にある者の心が反映しているのだと、私には思われてならない。(中略)たとえば、ヒヤクトコテダマ。これは百枚もの小ぎれを隣人知己から貰い集め、あるいは自分で用意して、色彩に調和をもたせて縫いあげた幼児着である。なにげない小ぎれの数々が補強しあい、かつそれらがいかにも落ち着いていて、魔除けの作用を果たすなど、健やかな成長を祈願する親心が秘められているから美しいのであり、みる者を感動させるのである。⁴⁷

民具のもつ美しさとは以上のように、ある道具のフォルムに注目するものではない。その道具制作に関わった人々の様子や使われていた姿を辿ることによって、その真の価値が補完されるのである。

極端に言えば、農具を扱った自身の研究制作を通じて目指したものは、道具と制作者と使用者による上述のような親密な関係を顕現することにある。手近にあった木の枝は、たまたまそこにあったにすぎない。だが道具として選ばれた一本の枝は、その使用者と関わることで、その場にある他の枝とは違う道を歩むことになった。「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破片、重い石」で発表した一連の作品は、そうした実際の仕事の様子から着想をえたものである。ヒヤクトコテダマのような特別な例だけでなく、たとえ偶然手に取った木の枝であっても相互の関係は確かにある。

本展に照らし合わせて、再度整理してみよう。お百姓が仕事の不都合を解決しようと周囲にあるものを観察するとき、二つの方法で行われることが想定される。目的に合うものを意識的に選ぶ場合と、条件反射的に近くにあるものを手に取る場合である。《水平を確認する棒》として使われる枝の場合、条件反射的に手近にある枝に手を伸ばすことから、直接的な関わりがうまれる。しかしその枝が長すぎたり、地面に刺すには太すぎるといった場合には目的に応じて適切に棒へと加工される。この時、わずかでも枝に対して意識が向けられているはずである。そうでなければ、使い良いもの加工された木の棒は道具として扱われ、破損したり失くなってしまいうまで使用される。また《マメウエボウ》(図 11)と《ワラスグリ》(図 12)のように一度は明確な目的をもって制作された道具であっても、時間を経てそれに対して特別な意識が向けられなくなるものもある。使う側の環境の変化によって、意識しておく必要のないものへと移り変わるのである。本展で提示する一連の作品は少しずつアプローチを変えて、そうした流動的な関係性を見せている。

前節でみたように、茶道具や大名道具では使用者ともものとの関わりに焦点が当てられていた。さらに箱書によって、関係性を記録し更新していくことを一般的な鑑賞方法にしている。これは一見、自作が参照すべき洗練された関わり方であると捉えられることもあるだろう。しかし、それは誤りであることをあらかじめ補足しておきたい。茶道具や大名道具において、その記録を参照することはより複層的な解釈をもたらすだろう。だがそのことによって、使用者ともものとの相互の関係性は外側から固定されてしまう。第四章の四節でも少しふれたが、民藝はその固定化によって本来の意義を失っているように見受けられる。詳述すると、民藝作品を民藝として決定付けているはずの実用性は、段階的ではあるが日本民藝館の所蔵になることでその実用性を失っている。民藝作品の前では、私たちは鑑賞者としてしか振る舞うことができない。第二章でみた藤井氏の「デュシャン以降の工芸」にもあるように、制度による価値の固定化は今日的な課題である。この課題については、藤井氏も引用しているボリス・グロイスの「^{バイオポリティクス}生政治時代の芸術—芸術作品からアート・ドキュメンテーションへ」⁴⁸で明快に述べられている。アート・ドキュメンテーションとは、主題を文章や写真、映像、ドローイング、模型などを組み合わせて提示する手法である。それらでもって示

すのは、作品という一つの帰結ではなく、主題そのものの記録である。茶道具の箱書も、このドキュメンテーションと相似のものといって差し支えないだろう。それでは本文を見ておこう。

したがって、アート・ドキュメンテーションを「単なる」芸術作品と誤解して矮小化するならば、芸術を現前させるのではなく記録するというアート・ドキュメンテーションのオリジナリティ、結果なき結果としての存在がもつその特権を見誤ることになるだろう。芸術作品ではなくアート・ドキュメンテーションの制作に身を投ずる者たちにとって、芸術は生に等しい。生とは本質的に純粋な活動であり、何らかの最終結果に至るものではない。芸術作品のかたちで何かそうした最終結果を現前させることは、生を単なる機能的なプロセスとして理解していることを意味するだろう。生それ自体の持続性が、最終結果の成立によって否定され、消滅させられてしまう——それは死に等しいことだ。美術館が伝統的に墓場に喩えられてきたことは偶然ではない。なぜなら、ある生の最終結果として芸術を展示することで美術館はこの生を生として決定的に消滅させるからである。これに対してアート・ドキュメンテーションは、アート・スペースのなかで芸術のメディアウムを用いることによって、生そのものを指し示そうとするのである。⁴⁹

美術館といった外部からの価値の固定化によって、ある主題への取り組みはその持続性を奪われてしまう。これは前述したように、日本民藝館にある民藝作品の関係から顕著である。茶道具においても、一つの茶会を彩る道具であることから離れて、骨董として独立した価値をもたされることになる。バスキアの作品も 123 億円で取引されてしまうのだ。アート・ドキュメンテーションという形式は確かに、有効性をもっている。しかしグロイスも述べるように「アート・ドキュメンテーションとは、その語の定義からして芸術それ自体ではない」のである。とはいえ、生の持続はただ持続するままでは、その本意を果たし得ないだろう。このような状況の中で、《Under The Sun》が顕著に示すのは、次のような志向性である。すなわち、固定する場と持続する場とを行き来するというものである。そして「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破片、重い石」で発表した一連の作品においても、その会場の中でそれらが固定させられる場とそれ自体が持続する場とを行き来するあり方を提示している。この内容について、次章でより正確に検討していきたい。

第六章 事物の記憶と機能、形体

本章では、前章で述べた「事物の記憶」というあり方と事物のもつ機能との関係に注目していきたい。そしてそれらの関係性をもとにした本章の内容は、これまで紹介した「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破片、重い石」での研究制作の可能性を明らかにすることを目指した。第一節ではまず、機能と形体との関係についてその基本となるあり方を確認しておく。第二節では、そこから派生して事物の転用に目を留めておきたい。第三節ではアンリ・ベルクソンの言説を参考に、物質と記憶との関係性を確認し、本展の志向性について総括する。

第一節 機能と形体との関係

まず、機能をもつ事物がどのように生み出されているのかについて確認しておきたい。この内容に関して、建築のあり方が明快な見通しを与えてくれる。浜口隆一氏の「現代建築——機能・形態・表現⁵⁰」によると、建築は機能と形態と表現の三つの要素をもつ。それら三要素のうち、機能と形態とが結びつく。これは建築の構造を支える資材が、物質的であることからおこる。また他方で、表現と形態とが結びつく。これは建築における表現が、視覚的に訴えるものであることに由来する。浜口氏はここから建築の三要素の関係を再検討し、「機能——形態」と「形態——表現」に二分する。そしてそれらを表すことばとして、前者を「shape」、後者を「form」と呼ぶのが適当ではないかと提案している。浜口氏によれば、「前者はドライに物的な形態そのもの」で「後者は人間の視覚をとおして捉えた形態」である。

またそれらの関係は、アンドレ・ルロワ＝ゲーランにおいて、より精細に明示されている。ここで取り上げるのは、『身ぶりと言葉』におさめられている「機能の美学(感性論)」の内容である⁵¹。本書では、実用的な用途をもったものの美しさについて考察されている。私たちが機能的な形体がもつ美しさについて注目する時、一般的にはある対象がその機能に適合しているかが大きな判断材料になる。こうした見方に立つと、機能的な形体は、自然物の形体と同様に象形的な余分な構成要素を取り除くことで実現されることになる。機能のもつ形体の美しさは、いわば非象形的であるというわけだ。それは、あらゆる実用品の発展の過程から見受けられる。例えばレーシングカーは、速く走行する目的にしたがってその形体

を大きく変えてきた。空気抵抗をどのように回避するかといった、物理的・力学的に適切な要素を形体に結実させてきたためである。しかし、物理的・力学的な法則に形体が適合するあり方は絶対的なものではないとルロワ=グーランは述べる。形と機能とは相互に反応しあうように相対的に実現されるのだ。それはなぜか。ある対象が発展する過程の「各段階において機能の定式は、色、付属品、途方もない曲線といった、人間のつくった物体を包んでいるのとよく似た<装飾的な>ヴェールで包まれている」ためである。

ここで、装飾という言葉があらわれてきた。ルロワ=グーランは次に、機能と形の問題を装飾と形との関わりをも射程に入れて議論を進める。そして明示されるのは、機能と形、装飾と形との関係性はそれぞれ異なった次元にあるということだ。これに続く、チョウの羽の例を挙げて説明してみよう。チョウの羽は言うまでもなく、空中の移動のためにある。そしてその羽には、特有の斑点や模様が見て取れる。確かにこの斑点は擬態によって身を守るための、飛行とは別の機能がある。だが、チョウの種類によってその色や斑点の輪郭の形が違うことから明らかなように、それぞれの種の過去と結びついて現れ出たものである。この例から明らかなように、あらゆる対象は物理・力学上の法則に適うようにして機能的な形体に変化していく。ただしその対象の変化には、必ずしも機能的でない過去から由来する要素が関与することになる。このように、ある対象の過去と結びついた要素こそ、装飾といわれるものである。繰り返すが、この「<装飾的な>ヴェールで包まれている」ために形と機能とは相互に反応しあうことになる。この関係性は、複数の要素から成り立っている生体や物体においてより顕著に見られる。それらは、大きく 3 つの働きの中で均衡を保つように形体を成立させているという。一つ目は、「各機能が満足すべき形へ進化するという働き」。二つ目には、「さまざまな機能のあいだに妥協が行われること」。最後は「<装飾の>定式で表現される、生物の、というか民族の過去から受けついで上部構造の働き」である。以上の要因から、機能的な形がもつ「総体的な美の価値」の正体が見えてくる。機能的な形は、過去と結びついた装飾的な要素に包まれたものの隙間から、物理・力学的な法則に則った要素がどれほど見て取れるかによってその美しさに言及されるというものである。

こうした分析をもとに、ルロワ=グーランは技術的な問題も視野に入れて議論を進める。

(中略) 技術水準を考えに入れると、理想的な機能は、しばしば数多くの物体について実現間近なところにあるが、しかしそれらの物体は、機能が形の自由にまかせる狭い余地のなかにひそみ入って、様式を保ちつつけているのである。⁵²

石を打ち割ってナイフをつくる方法しか持たなかった時代に、鋼材を使った機能的なナイフを生み出すことは出来ない。理想的な機能を厳密に追求する時、そこには技術的な課題が立ち現れてくる。また、いくつかのナイフを比較すると、長さや幅、刃の厚みといった多

様な相違点が明らかになる。

ここまでの結論を上書きしておこう。機能的な形体は基本的には物理や力学的な法則に則って、その理想的な実用性を追求していく。それだけではなく、各時代やある特定の場所が蓄積してきた過去の<装飾的な>要素と結びつき、それらをどうにか一つにすることで形体を成立させる。その時には当然のこととして、技術的な制約やそれに伴う素材選択の拘束を受けることになる。

特定の機能をもつ道具の制作を目指すとき、浜口氏やルロワ＝ゲーランの言説は念頭に置く必要がある。こうした観点から、制作しようとしているものがその機能的側面に重点を置くものなのか、あるいは表現的側面を大事につくりあげるのがかを把握することができる。また後者の表現的側面について考える時、そこにはルロワ＝ゲーランのいう「<装飾的な>ヴェール」とどのように向き合うかという問題にも直面することになる。だがこの言説に頼るだけでは、「芸術性と実用性のバランスをいかに取るか」を考えるための基礎にしかならない。この観点到留まっていたは、第三章の第二節で確認したような高村豊周と杉田禾堂の奮闘する姿に倣うことにしかならない。《Under The Sun》で目指したことを説明するには、こうした制作のあり方の確認だけでは不十分である。浜口氏やルロワ＝ゲーランの言説から出発し、ものに関わることから派生するあり方について検討する必要がある。

第二節 事物の転用

前節にそって、ものに関わることで派生するあり方について検討しておきたい。本節では、ある事物がその本来の姿とは異なる方法で扱われる過程を辿る。これは言い換えると、あるものの転用の過程に目を留めるということである。そのため、前にも紹介した中谷礼仁氏による「セヴェラルネス(事物の多様性を可能にする転用過程のメカニズム)—歴史的住居の転用研究から」⁵³をもとに、転用とはどのように行われるのかについて確認しておく。

私たちが生活のなかで使用しているあらゆる事物には、それぞれに役割が与えられている。ペンは書くために使われるし、鋏は切るために使われる。しかし、こうした本来の目的とは違う方法で扱われることは多々ある。読んでいた本にしおりとしてペンを挟んだり、風で飛んでいきそうなメモを、鋏の重さで押さえておいたりするような場合だ。あるものを転用して本来とは異なる目的で使用することは、どうして起こり得るのだろうか。中谷氏はクリストファー・アレグザンダーの『形の合成に関するノート』⁵⁴を参考にして、次のように述べる。もののかたちは「我々がコントロールできる世界の一部分であって、その世界のほかの部分そのままにしておきながら、我々が姿を与えることのできる部分である」と。そのかたちに対して、扱い方を規定するような要求をコンテキストと呼んで並置している。しかし留意しなければならないことは、コンテキストがかたちに対して行う働きかけは固

定的なものではないということだ。同書の本文で使われているアレグザンダーの引用箇所をみておこう。

アンサンブルをかたちとコンテキストに分ける方法は、一つだけではないことを知るべきである。(中略)非常に多くの事例では、幾つかの異なった、そして重複するアンサンブルの分け方を同時に考慮することがデザイナーにとって必要になってくる。(中略)別に考えれば、デザインのやり直しを必要とするのはヤカンではなく、ヤカンを熱する方法である(中略)。この場合ヤカンはコンテキストの側となり、コンロがかたちの側となる。⁵⁵

かたちとコンテキストそれぞれの役割は明確に異なる。しかしヤカンとコンロのようにそれぞれの役割は、入れ替わるものであるといえる。そしてこの関係性は、より複数の要素を射程に入れても成立することが出来るようである。あるかたちに関わる複数のコンテキストを明示するため、アレグザンダーはツリー(Tree)とセミラチス(Semi-lattice)という二つのあり方を示している。それぞれのあり方は、端的には次のようなものである。計画されてつくられた新興の都市がツリー構造であり、「豊かで多様な生活をもたらす」ような「伝統的都市」がセミラチス構造である。しかしこの二者の関係において、それらは対立するものではない。新興と伝統とあるように、二者間には時間の流れが絶えず関わっている。ツリー構造を取り巻くコンテキストが時間によって変化し、セミラチス構造が発生するというわけだ。

ここまでの内容を少し整理しておこう。散在する点として示される個々の事物は複数のコンテキストに関わっている。これらのコンテキストが時間によって変化していくにつれて、点と点は線を結ぶことになる。時を経て、重複する線や矩形が生まれる。これを具体化すると、同書では次のような状況を描写している。それは、都市計画の段階では車道として作りあげられた場所が、お祭りのような特別な日にはその行列行進のために使われるようになるといった状況である。中谷氏はこうした仕組みを前提に、コンテキストとかたちとの関係についてさらに文章を進めている。一般的に、ある事物を別の目的に転用して使用する時、そのきっかけは外部のコンテキストにあるという場面が想像される。上述の例に倣うと、急に電話が鳴り出したために、今まで読んでいた本にペンを挟み込むことになった。窓から強い風が入り込んできたために、鉢はメモの上に置かれることになったわけである。こうした転用を保証するものこそ、事物のかたちを形成する諸要素である。

言うまでもなく、私たちの身の回りにある事物は素材や重さ、大きさなどの諸条件から形体が規定されている。同書の本文で引用されているレヴィ＝ストロースの言葉で言い換えると、それらの事物は「資材性(潜在的有用性)」の要素によって成立しているのである⁵⁶。

「資材性」についてレヴィ＝ストロースは「器用人があらゆる業種の道具と知識を揃えなくても使えるものという点では十分特殊化されているが、各要素が明確な一定の用途に限定されるほどではない」ものとしている。つまり、ある事物は明確に限定された扱われ方で、ある特定の目的を果たすように企図されている。しかし、その限定は少なからず幅をもったものであるということだ。ここから中谷氏は、「一つの解答を選択すれば、ほかの解答を選んだ場合とは結果が当然違って来る」と述べる。さらに「特定の一つの解答が鑑賞者に提示されるとき、それは同時に、こうした可能な変形の一覧表が潜在的に与えられていることになる」という。そして以上について、中谷氏は次のようにまとめている。

それゆえ事物における潜在的有用性は、事物に本来的に内在している機能と見るべきでなく、事物が初期設定以外の複数のコンテキストとの連関（＝意味構造）を生じうる触手を持ちえているという意味である（＝可能な変形の一覧表）。その転用の可能性は、事物のかたちの特性に基づいている限り、一つでも無限でもない。いくつか（セヴェラル）なのである。しかしその組み合わせは無限である。⁵⁷

このように、ある事物のかたちはそれに特有の限定された扱われ方を前提とはするものの、本来とは異なる扱われ方へと転用されるための「触手」をもっている。「触手」とはその事物を規定する諸要素であり、変化する外部のコンテキストとの接続こそ転用とよばれるのである。そして本文の結論部分で中谷氏は「かたちの持つ有限性」について、「可変のための限界の基準とならなければならない」と強調する。その基準があることによつてはじめて、私たちは事物とコンテキストとがうまく接続するかどうかを考えるきっかけをもつことができる。

事物の転用には、中谷氏の強調するようにそのかたちが不可欠である。ただここで述べられるかたちとは、そのかたちを構成する諸要素を含める必要があるだろう。つまり、その事物を構成する物質的な構成要素と、その事物をその事物として成立させている固有の構成要素である。後者は段階的なものだが、必ずしもその事物の外形には現れない。第五章の第二節で取り上げた民具において顕著なように、ものが生み出された背景を知らなければ、そのものの総体を把握したことはない。

直江清隆氏の「技術の哲学と＜人間中心的＞デザイン」⁵⁸では人工物のデザインの問題を議論の中心にしなが、事物の転用と同様の事象について言及している。同書では「固有機能」と「偶然的機能」という言葉が扱われ、前者から後者への移り変わりに言及されている。「固有機能」とは、設計者によって規定されたある人工物の機能を指す。「偶然的機能」とは、設計者の意図する「固有機能」とは無関係に使用者によって新たに見いだされた機能を指している。同書では、エイト環という道具を例に取り上げて前述の関係について述べて

いる。エイト環は登山に使用される、その名の通り 8 の字型の金属製の道具である。それはロープを使って岩壁を下る際、そのロープの治具として使われる。しかし登山者の安全を確保するための確保器としても一般的に使用されているという。確認しておく、エイト環の「固有機能」は下降のためのロープの治具である。ロープを結びつけることができるために、エイト環は確保器という別の「偶然的機能」を担うことになったのだ。

要するに、設計者の規定した「固有機能」のほかに「偶然的機能」が現れ、その「偶然的機能」が多数の利用者によって「固有機能」の一つに捉えられるようになったのである。同書ではもう一つ、自動回転ドアの例が挙げられている。自動回転ドアはそもそも、冷気を建物内に入れない目的からヨーロッパでつくられたという。しかしそれを取り入れた日本では、高層ビル特有の問題である建物内外の温度差で生じる気圧の問題を解消するために使われていた。通常であれば、高層ビル一階の扉を開くとき、建物内に強く外気が入り込んでしまうのである。そのため日本の自動回転ドアは、軽量のアルミ製のものから鋼材やステンレスといったより堅牢な素材でつくられることになる。これによってドア全体の重量は、本来のものよりも相当に増加することとなった。この過程からつくられた日本の自動回転ドアは、私たちにあって危険性の高いものとなったのである。エイト環においても、それは確保器とは違い、摩擦によってロープの擦り切れる危険性が指摘されている。こうした例の危険性から、直江氏は設計者本来の意図に振り返ることを喚起している。

ここで述べてきたことは、道具をデザインする際の注意にとどまるものではない。直江氏の言説を整理しておこう。「固有機能」を脇において「偶発的機能」を導くことで、確かに道具と使用者との関係性は軽快なものになった。高層ビルは気圧の問題を解消し、その外観を各別に立派に見えるようなものにした。また登山家は、エイト環を持っていればその結び方を変えることで確保器としても使うことができているはずである。しかしその危険性を考慮する時、やはりその本来の「固有機能」とそれを設計した背景について検討しなければならない。これはある事物のもつ固有の記憶と、その形体との関係を結びつける際に、それらをどうするべきかという問題である。

第三節 物質と記憶

本節は題目通り、アンリ・ベルクソンの『物質と記憶』⁵⁹を参考に前節から浮かび上がった課題について考える。同著でベルクソンは、知覚によって私たちの身体と私たちのいる世界(宇宙)とのつながりを示した。知覚というと一般的には、感覚器官から外界の情報を把握することを指す。そして外界にあるものの知覚は、感覚器官と脳の働きによって行われると理解されていることだろう。しかしベルクソンは、知覚にとって最も重要なものを記憶であると述べている。

実際には、想起をいっさい伴わない知覚は存在しない。われわれの感覚器官に直接与えられ現前化している情報に、われわれは幾千もの過去の経験の細部を混入しているのだ。⁶⁰

この論文を記述する時、私はノートパソコンのキーボードを使用している。今まさにこの文字を記すとき、私の手元にあるノートパソコンは私の手元にあるノートパソコンであると把握していなければ、文章を書き進めることは出来ない。それはキーボードに触れている指やモニターに注視する目によって、一瞬ごとに手元にあるノートパソコンの構造を捉えようとしているわけではない。手元にあるノートパソコンが自分自身のものであると記憶し、その扱い方も記憶しているからこそ、締め切りまで文章を書き進めることが出来るのである。このことから明らかになるように、現在というものは無いということが出来る。

あなたの知覚は、それがどれほど瞬時のものであろうとも、数え切れないほど多数の想起された要素群から構成されているというわけだ。そして、本当のことを言えば、あらゆる知覚はすでにして記憶なのである。われわれは、實際上、過去しか知覚していない。なぜなら、純粹現在とは、過去が未来を蚕食^{さんしょく}してゆく捉えがたい進展であるからだ。

⁶¹

こと細かに蓄積された記憶からなる過去が、時間を進めていくのである。時間とは、単なる「持続」と呼べるような連続にすぎない。そして、記憶に全く頼らずにものを知覚することを、ベルクソンは「純粹知覚」と呼ぶ。端的に言うと、この「純粹知覚」は物質と捉えられるものである。

純粹知覚は、精神の働きのもっとも低いレベルであり、記憶機能を持たない精神活動であるかもしれないが、ほんとうはわたしが理解する意味での物質の一部であると言うべきであろう。⁶²

あるものに対して記憶を介在せずに純粹知覚するとすれば、物質の一部となってしまう。これはどういうことだろうか。何故私たちの知覚という働きが、物質へと転換するのか。奇

想天外な言説であると誤解しないため、ベルクソンの考えをさらに知っておく必要がある。ベルクソンにとって物質は、「自然法則と呼んでいる恒常的な諸法則に従って、互いに作用し反作用しあっている」ものである。記憶の介在しない「純粹知覚」は、あらゆる物質と同様に自然法則といった諸法則にしたがうものでしかない。一般的に私たちの知覚を可能にするのは、私たちの身体にあるあらゆる神経や脳のはたらきによるものであると捉えられている。だがベルクソンにとって、そうした神経や脳も私たちの外界にある物質と類似のものである。

大脳が持つとされる知覚能力と言われるものと脊髄の反射機能とのあいだには、程度の差だけは認められるものの、質的な差異は見られない。脊髄が外から受け取った刺激を、多少の違いがあるとはいえ、自動的に遂行される反射運動に転換するのに対して、大脳は外的刺激を、やはり多少の違いがあるとはいえ、自由に選ばれたあれこれの運動機構に関連させる。しかし、われわれの知覚のうちで大脳の働きによって説明されるのは、われわれの行動の開始、あるいはその準備、あるいはまたその暗示ということだけであって、われわれの知覚そのものが説明されるのではない。⁶³

脳は外界の刺激に対して、どのような行動を返すかを選ぶ物質としての特性を発揮しているのである。物質は科学的な方法からその仕組みを解明することができる。言い換えると、刺激を与えることであらわれる物質の反応は、あらかじめ予測可能なものなのだ。ベルクソンはこのような性質をもつ物質全般と、いわゆる精神というもののつながりを「イメージ」という言葉を使って明示する。「イメージ」とは、単に物理的なものでもなく精神的なものでもない。その中間に位置するものである。繰り返しになるが、外界にあるあらゆるものは自然法則にしたがい、ある刺激に対する反応は変わることが無い。例えば、水を加熱しておよそ 100℃に達すると、それが沸騰するというようなことを想起すると分かりやすい。しかしあらゆるものなかで、生命体の身体は、外界からの刺激に対し実にさまざまな反応を見せる。生命体の身体は物質のように、刺激に対する反応を予測することが出来ないのだ。それはごく個人的な出来事を振り返り、また感情によってその反応の方向付けを行うからである。そして私たちの行っている知覚とは、漠然と把握している外界のなかからある対象へと焦点を絞り込むことでなされる。つまり知覚は、意識的で行動を伴う行為である。ある対象へと焦点を絞り込むなかで行われるのは、記憶といった精神のあり方に関わることによってである。私たちの目の前に今まさにある対象を知覚する時、私たちの身体は過去に起こった出来事と結びつけて眼前の対象に向かわせる。そのため記憶の介在しない「純粹知覚」は、外界にある対象そのものでしかない。

ベルクソンの言説をもとにすると、私たちにとって道具は単なる物質に還元されるもの

とは到底考えられなくなる。少なからず形体をもちうるような外界にある物質と私たちの記憶とは、出来事の蓄積によって形成される時間と知覚のなされ方によって結びついていたからである。

本章を振り返ろう。ルロワ＝グーランの明示した機能と形体との関係性は、ある道具の背景にある過去の情報と自然法則にしたがって作り出される機能を追求することとが妥協するようにして組み合わせられるものであった。しかしベルクソンの言説を確認した今、両者の関係の接続を妥協といった言葉で表していることに大雑把な印象を受ける。ルロワ＝グーランの言説では過去の情報と機能的な形体とは明確に二分されている。ルロワ＝グーランの言うような両者の妥協は、制作者の知覚を通じて行われるはずである。ある対象の機能性を追求する時、ルロワ＝グーランの示した公式は参考になるかもしれない。しかしその公式に則ってはいは、あえて機能性をもたない道具をつくると言った場合について説明できない。機能性の追求を目指すことが無ければ、ただ過去にあるものの再生産になってしまう。制作者は、その知覚の仕方によって一般的な公式から逸脱するものであるはずだ。

次いで確認した事物の転用はもちろん、ある道具などの事物を知覚することから行われる方法である。この方法で私たちは次々と、手近にある過去の情報やものを新しい形式へと再構成することが出来る。そして、そのように行為する自由を得ている。しかし、この自由さにしたがつき、注意深い態度を保持することが必要である。ある対象のかたちとしてあらわれている構成要素の有用な面ばかり捉えていては、対象に本来あったはずの大事な要素が抜け落ちてしまう。塚本さんをはじめ、私の出会った集落の百姓の方々、集落の中にあるものを詳細に知っている。近くの中にある草木の種類や花の名前はもちろんのこと、それらの特性を知り尽くして無駄が一切出ないように処理し活用するのだ。こうした姿にこそ、ベルクソンの言うような意味での知覚が実践されているように思われる。余談だが、フェラーリのデザイナーがその手腕を發揮したトラクターが販売されている。それは赤色のボディに、タイヤのホイールはゴールドに塗装されていてとても格好良い。ただこの機械は集落の景観を確実に損ね、百姓として仕事する人たちを農作物の生産者としかみなしていない。

さて、「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破片、重い石」に話を戻そう。本展で提示した、機能をもつ工芸作品は複数の方法で展開されていた。一つは、実際に使用できる鋏を制作したもの。二つ目は、即興的につくられた道具をモチーフにしたもの。三つ目は、使われなくなった道具をモチーフにしたものである。

一つ目の取り組みは、制作者である私と塚本さんの仕事場を行き来している。こうした移動によって日用の道具である鋏は、他のものになる可能性をもつ。塚本さんの仕事場では、それは確実に鋏として使われ、使い良いよに加工されもする。しかし私の手元に来たとき、それは作品として展示会場に置かれる。またきっかけがあれば、それは鋏でないものに加工されることになるのである。

二つ目の取り組みは、百姓の知覚によって即興的に生み出す制作行為を追体験するよう

にして行った。正確には、手に取った木の枝の特徴を瞬時に把握し、それを道具へと加工した行為そのものをモチーフとした。そしてその時の百姓の制作行為を出来るだけ留めるように、強度をもたせて作品として制作している。

三つ目の取り組みは、実現されることのなかった可能性を提示している。百姓の方々にとってワラスグリやマメウエボウは使わなくなった道具であった。それが今日の展覧会場に置かれるとき、その道具はその道具でありつつも別のものとして新たに捉えられる。

これら三つの取り組みはいずれも、機能と形体との関係を常に可能的なものとして提示するものである。制作された時点で、それらの作品はそれぞれの志向性をもって今後の変化に開かれている。その可能性が永続的に開かれるためには、作品それ自体に強度や十分な堅牢さが必要なのである。その強度を保証するものこそ、入念な題材の調査であり、手作業による作品制作であることを付記しておく。

おわりに

ここまで述べてきたように、本論の研究内容は工芸の今日のあり方を再検討するものである。自身の扱う素材と真摯に向き合い実践をもって関わることで、素材について真に知ることが出来る。このことは確かに重要である。しかしそれは一つの価値でしかない。そしてその価値を尊重し、固定化することを今の工芸は選んできた。これは本論の冒頭で振り返ったとおりである。こうした中で私が探求するのは、工芸のもつ別の可能性についてだ。別の可能性とは本論の主題にもあるように、機能を重要視した工芸のあり方である。

この工芸における機能とは、かなり厄介な問題である。機能的な側面を強調すれば、それは単なる使い良い道具でしかない。またそれとは反対に、美術作品のような強い独自性をもつものを志向する時、それはいわゆるオブジェとしか呼べないものになってしまう。こうなるとは、工芸作品は美術作品と差異がみられなくなる。こうした機能と形体とのぎこちない関係性は、それらを対照化してしまうことに原因があるのである。

ベルクソンは、こうした関係を解消する手がかりを与えてくれた。私たちは私たちの身体のはたらきによって、記憶をもとにして対象を知覚するのである。私たちが対象を知るということは、その対象に意識を向けて実際に行為することにある。

私が「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破片、重い石」で提示した道具としての作品はいずれも、そのような開かれたあり方を前提に制作した。機能と形体とは段階的に注意しなければならないこともあるが、鑑賞者や使用者に対して開かれた状態であるべきだろう。既存の道具を入念に調査し、それを自分なりの方法で解釈して手作業で作品へと再構成する有効性は、こうした状態によって示すことが出来る。実際にそれが使えるのか使えないのかという性急な判断は脇に置いて、私の研究作品はそれが制作された後に向かって開かれている。つまりその道具を制作する際の目的ははっきりとあるものの、そこに他者が介入し別の道筋へと相互に移動するものである。本展で示したのは、こうした様々な移動を可能にする作品群であった。

脚注

- 1 金子賢治『現代陶芸の造形思考』阿部出版、2001年 13頁
- 2 「工芸」シンポジウム記録集編集委員会 編 『美術史の余白に一工芸・アルス・現代美術』美学出版、2008年 木田拓也「帝展が描き出す「工芸美術」の輪郭線」
- 3 同書 109頁
- 4 『没後二十五年 八木一夫展』京都国立近代美術館 日本経済新聞社 編集、2004年 所収木村重信 「二十世紀美術のなかの八木一夫-時代・人・作品」 274頁
- 5 「工芸」シンポジウム記録集編集委員会 編 『美術史の余白に一工芸・アルス・現代美術』美学出版、2008年
- 6 同書 105頁
- 7 同書「工芸」シンポジウム記録集編集委員会 編 『美術史の余白に一工芸・アルス・現代美術』 189頁
- 8 外館和子『日本近現代陶芸史』阿部出版、2016年 37頁
- 9 『第1回金沢・世界工芸トリエンナーレ 工芸的ネットワーク』金沢・世界工芸トリエンナーレ開催委員会 発行、2010年 7—8頁
- 10 『工芸未来派』 展覧会カタログ 金沢 21世紀美術館 発行、2012年 所収 秋元雄史 「「工芸未来派」の背景となる考え方-今なぜ工芸の現代美術化が必要なのか？」
- 11 クレメント・グリーンバーグ(藤枝晃雄 編訳)『グリーンバーグ批評選集』所収 「モダニズムの起源」 勁草書房、2005年
- 12 同書 64—65頁
- 13 同書 65頁
- 14 『Contemporary Art Theory』筒井宏樹 編集 イオスアートブックス、2013年 所収 沢山遼 「ポスト=メディウム・コンディションとは何か？」
- 15 同書 91頁
- 16 『特別展図録 日本の金工』 東京国立博物館 編 同朋社出版、1985年
- 17 ブライアン・M・フェイガン 編 (西秋良宏 監訳)『図説 人類の歴史 古代の科学と技術—世界を創った70の大発明—』朝倉書店、2012年
- 18 村上隆 監修『メタルズ！—変容する金属の美—』図録 メタルズ！実行委員会 発行、2014年 所収 村上隆 「「メタルズ！—変容する金属の美—」に寄せて」
- 19 クリストファー・ロイド(野中香方子 訳)『137億年の物語』文藝春秋 2012年
- 20 渡邊泉『いのちと重金属』筑摩書房、2013年
- 21 村上隆『金・銀・銅の日本史』、岩波書店、2007年
- 22 前掲書「工芸」シンポジウム記録集編集委員会 編 『美術史の余白に一工芸・アルス・現代美術』
- 23 東京国立博物館 編『特別展図録 日本の金工』同朋舎出版、1985年
- 24 川端 博 監修『拷問の歴史』河出書房新社、1997年
- 25 『美術手帖 5月号』美術出版社、2017年 所収 ボリス・グロイス(大森俊克 訳)「アートアクティヴィズムについて」
- 26 『現代思想 1月号』青土社、2015年 所収 エリー・デューリング(武田宙也 訳)「プロトタイプ—芸術作品の新たな身分(1)」
- 27 樋田豊次郎『[新装版] 工芸の領分—工芸には生活感情が封印されている—』美学出版、2006年 所収 「機能=工芸自立の根拠」 139頁
- 28 『美の國 二月号』行楽社、1939年 所収 高村豊周 「知性の貧困」

-
- 29 前掲書 樋田豊次郎『[新装版] 工芸の領分—工芸には生活感情が封印されている—』
157 頁
- 30 西川友孝 編著『工藝美術』浩文社、1936 年 所収 杉田禾堂「用途論」
- 31 同書 西川友孝 編著『工藝美術』所収 高村豊周「様式以前 工藝の實用性に就ての斷片」
- 32 同書 38 頁
- 33 同書 38 頁
- 34 前掲書 樋田豊次郎『[新装版] 工芸の領分—工芸には生活感情が封印されている—』
155 頁
- 35 新村出 編『広辞苑 第六版』岩波書店 2008 年
- 36 前掲書 樋田豊次郎『[新装版] 工芸の領分—工芸には生活感情が封印されている—』
156 頁
- 37 同書 161 頁
- 38 利光功『美と芸術のフェイズ』勁草書房、2003 年 所収「柳宗悦の民藝美論」
- 39 同書 111—112 頁
- 40 柳宗悦『民藝とは何か』講談社学術文庫、2006 年
- 41 クロード・レヴィ=ストロース(大橋保夫 訳)『野生の思考』みすず書房、1976 年
- 42 国際シンポジウム「日本における「美術」概念の再構築」記録集編集委員会 編集
『「美術」概念の再構築—「分類の時代」のおわりに—』ブリュッケ、2017 年 所収 並木誠士「道具から美術へ」
- 43 中谷礼仁『セヴェラルネス+plus—事物連鎖と都市・建築・人間』鹿島出版会、2011 年 所収 第二章「事物の歴史」
- 44 George Kubler, *The Shape of Time: Remarks of the History of Things*, Yale University Press, 1962 訳は前掲書 中谷礼仁『セヴェラルネス+plus—事物連鎖と都市・建築・人間』によるもの
- 45 天野武『民具のみかた—心とかたち—』第一法規出版、1983 年
- 46 同書 45 頁
- 47 同書 48 頁
- 48 ボリス・グロイス『アート・パワー』(石田圭子、齋木克裕、三本松倫代、角尾宣信 訳) 現代企画室、2017 年 所収「^{バイオポリティクス}生 政治時代の芸術—芸術作品からアート・ドキュメンテーションへ」
- 49 同書 93 頁
- 50 富永惣一 編集『世界美術体系 第 24 卷 現代美術』講談社、1963 年 所収 浜口隆一「現代建築——機能・形態・表現」
- 51 アンドレ・ルロワ=グーラン (荒木亨 訳) ちくま学芸文庫、2011 年 所収「機能の美学(感性論)」
- 52 同書 481 頁
- 53 東京文化財研究所編『うごくモノ—「美術品」の価値形成とは何か』平凡社、2004 年 所収 中谷礼仁「セヴェラルネス(事物の多様性を可能にする転用過程のメカニズム)—歴史的住居の転用研究から」
- 54 クリストファー・アレグザンダー (稲葉武司、押野見邦英 訳)『形の合成に関するノート/都市はツリーではない』鹿島出版会、2013 年 旧版は 稲葉武司 訳『形の合成に関するノート』鹿島出版会、1978 年
- 55 同書 13—14 頁
- 56 前掲書 クロード・レヴィ=ストロース『野生の思考』
- 57 前掲書 東京文化財研究所編『うごくモノ—「美術品」の価値形成とは何か』371 頁
- 58 村田純一 編『知の生態学的転回 第 2 卷 技術 身体を取り囲む人口環境』東京大学出版会、2013 年 所収 直江清隆「技術の哲学と<人間中心的>デザイン」

-
- 59 アンリ・ベルクソン(竹内信夫 訳)『新訳 ベルクソン全集 2 物質と記憶—身体と精神の関係についての試論』白水社、2011年
60 同書 44頁
61 同書 206頁
62 同書 301頁
63 同書 303頁

参考文献

第一章

- 金子賢治『現代陶芸の造形思考』阿部出版、2001年
「工芸」シンポジウム記録集編集委員会 編 『美術史の余白に—工芸・アルス・現代美術』美学出版、2008年
日本経済新聞社 編集『没後二十五年 八木一夫展』京都国立近代美術館、2004年
外館和子『日本近現代陶芸史』阿部出版、2016年
『第1回金沢・世界工芸トリエンナーレ 工芸的ネットワーク』金沢・世界工芸トリエンナーレ開催委員会 発行、2010年
『工芸未来派』 展覧会カタログ 金沢 21世紀美術館 発行、2012年
クレメント・グリーンバーグ(藤枝晃雄 編訳)『グリーンバーグ批評選集』所収 「モダニズムの起源」 勁草書房、2005年
『Contemporary Art Theory』筒井宏樹 編集 イオスアートブックス、2013年
『特別展図録 日本の金工』東京国立博物館 編 同朋社出版、1985年
ブライアン・M・フェイガン 編 (西秋良宏 監訳)『図説 人類の歴史 古代の科学と技術—世界を創った70の大発明—』朝倉書店、2012年
村上隆 監修『メタルズ!—変容する金属の美—』図録 メタルズ!実行委員会 発行、2014年
クリストファー・ロイド(野中香方子 訳)『137億年の物語』文藝春秋 2012年
渡邊泉『いのちと重金属』筑摩書房、2013年
村上隆『金・銀・銅の日本史』、岩波書店、2007年
東京国立博物館 編『特別展図録 日本の金工』同朋舎出版、1985年

第二章

- 川端 博 監修『拷問の歴史』河出書房新社、1997年

第三章

- 『美術手帖 5月号』美術出版社、2017年 所収 ボリス・グロイス(大森俊克 訳)「アートアクティヴィズムについて」
『現代思想 1月号』青土社、2015年 所収 エリー・デューリング(武田宙也 訳)「プロトタイプ—芸術作品の新たな身分(1)」
樋田豊次郎『[新装版] 工芸の領分—工芸には生活感情が封印されている—』美学出版、2006年
『美の國 二月号』行楽社、1939年
西川友孝 編著『工藝美術』浩文社、1936年
新村出 編『広辞苑 第六版』岩波書店 2008年

第四章

利光功『美と芸術のフェイズ』勁草書房、2003年 所収「柳宗悦の民藝美論」

柳宗悦『民藝とは何か』講談社学術文庫、2006年

クロード・レヴィ=ストロース(大橋保夫 訳)『野生の思考』みすず書房、1976年

第五章

国際シンポジウム「日本における「美術」概念の再構築」記録集編集委員会 編集『「美術」概念の再構築—「分類の時代」のおわりに—』ブリュッケ、2017年

中谷礼仁『セヴェラルネス+plus—事物連鎖と都市・建築・人間』鹿島出版会、2011年

George Kubler, *The Shape of Time: Remarks of the History of Things*, Yale University Press, 1962

天野武『民具のみかた一心とかたち—』第一法規出版、1983年

ボリス・グロイス『アート・パワー』(石田圭子、齋木克裕、三本松倫代、角尾宣信 訳)

現代企画室、2017年

第六章

富永惣一 編集『世界美術体系 第24巻 現代美術』講談社、1963年

アンドレ・ルロワ=グーラン(荒木亨 訳) ちくま学芸文庫、2011年

東京文化財研究所編『うごくモノ—「美術品」の価値形成とは何か』平凡社、2004年 所収 中谷礼仁「セヴェラルネス(事物の多様性を可能にする転用過程のメカニズム)—歴史的住居の転用研究から」

クリストファー・アレグザンダー(稲葉武司、押野見邦英 訳)『形の合成に関するノート/都市はツリーではない』鹿島出版会、2013年

村田純一 編『知の生態学的転回 第2巻 技術 身体を取り囲む人口環境』東京大学出版会、2013年 所収 直江清隆「技術の哲学と<人間中心的>デザイン」

アンリ・ベルクソン(竹内信夫 訳)『新訳 ベルクソン全集 2 物質と記憶—身体と精神の関係についての試論』白水社、2011年

参考画像

図1 《pear》 2013



図2 《善き人のための鉄》 2013



図3 《調律スル丑ミツ》 2014



図4 《ゴウ》 2014



图 5 《A PERFECTCIRCLE》 2015



图 6 《鍬—塚門—》 2015



图 7 《鎌—塚門—》 2015



图 8 《Under The Sun》 2016



図 9 《水平を確認するための棒》 2016



図 10 《紐を巻きつけておくための板》 2016



図 11 《マメウエボウ》 2016



図 12 《ワラスグリ》 2016

