

方法の発露 2020

方法の無意識

記録集

橋本真之

黒川弘毅

奥村綱雄

荻野僚介

藪内公美

小守郁実

金保洋

2020.10.21|wed| ▶ 25|sun|

@旧中村邸（金沢市立中村記念美術館付属）

<https://www.hatsuro.com>



方法の発露 2020—方法の無意識— 記録集

目次

方法の発露 2020 —「方法の無意識」というコンセプト	p.2
橋本真之 運動膜と切片群	p.3
藪内公美 方法の無意識—存在の量	p.8
金保 洋 漆造形と工芸的自然	p.11
小守郁実 技法と素材、わたしの意識	p.14
渋谷拓 「方法の無意識」の企画について	p.17
外館和子 無意識の受容—工芸制作における不確定性の魅力	p.21
藤井匡 拡張されたフィールドにおける〈方法〉	p.23
黒澤伸 当たり前で当たり前でないこと	p.27
菊池裕子 「方法の無意識」展を「工芸」の無意識の視点から見る	p.31
森仁史 展覧会の「無意識」	p.32
トークセッション「素材・方法・環境の地平の彼方へ」	
ごあいさつ	p.33
セッション1「金属造形の理路」 橋本真之×黒川弘毅×藤井匡×渋谷拓	p.34
セッション2「2020年代の工芸論を予感する」 藪内公美×金保洋×外館和子×渋谷拓	p.42
セッション3「作り続けるために必要なこと」 奥村綱雄×荻野僚介×藤井匡×渋谷拓	p.51
【寄稿】小守郁実 「方法の発露 2020—方法の無意識」に参加して	p.60
黒川弘毅 作者には作品を産出する際の様式の認識が求められる	p.61
荻野僚介 「方法の無意識」?	p.64
奥村綱雄 「夜警の刺繍」について	p.67
会場マップ&出品リスト	p.70

方法の発露 2020 – 「方法の無意識」というコンセプト*

ロザリンド・クラウスは、「無意識」の語を、フォーマリズムが暗暗裡に前提とする視覚の体制を相対化する際のキーワードに位置づけています。四足歩行する動物の水平的な視覚に対し、二足歩行に進化した人間の垂直的な視覚の体制は、床に平置きで制作されたジャクソン・ポロックのドリップ絵画を壁に掛けて垂直に展示させるようにひとを仕向けます。しかし、そもそも「下に投げ入れられて」固着したタバコの吸い殻などを表面に留めたポロックの作品は、人間的な視覚の体制—動物の水平的な視覚よりも高級な、したがって洗練された垂直性—に対する批判ではなかったのか、とクラウスは問うのです。人間的—垂直的な視覚の体制は、動物的—水平的な視覚をいわば抑圧し、ある種の「無意識」として抱えている、というわけです。フォーマリズムとそれがよすがとしている垂直的な視覚の体制の相対化という企図を別にしても、クラウスの批評は、抑圧された「無意識」を前景化することの重要性、そしてそうした「無意識」と格闘するときこそ、制作も批評も創造的たりうることを示しています。

本展は、鍛金造形家・橋本真之の発案による展示企画「方法の発露」の第5回展です。この展示企画は、「素材と方法の理路（固有の論理）に導かれながら徐々に作品がうみだされていく」という作品制作のあり方を検証する機会となっています。本展では、ある選択された方法において、もはや問われずにいる、いわば抑圧されるようになった前提や所与を「方法の無意識」とみなし、これを改めて問うことを課題としています。出品作家には、自身の制作を「方法の無意識」の観点から振り返ってもらうテキストを執筆してもらいました。それが作品とともに掲示されているステートメントです。この機会に旧中村邸を訪れてくださった皆様にとって、本展が美術・工芸・批評においてもはや問われずにいるさまざまな前提というものを改めて検討するきっかけとなれば幸いです。

本展は、2020年度の金沢美術工芸大学特別研究費により方法の発露実行委員会が開催する展覧会です。開催にあたりご助成を賜りました公益財団法人 澁谷学術文化スポーツ振興財団と公益財団法人 野村財団、ならびに新型コロナウイルスによる困難な社会環境にもかかわらず格別のご協力を頂きました関係者の皆様に心よりの御礼を申し上げます。

2020年10月
方法の発露実行委員会

*会場掲示を再録

橋本真之

HASHIMOTO Masayuki











運動膜と切片群

橋本真之

金属板を当て金の上に置いて金槌で叩いていると、やがて金属板は中心性を持った張力を示し、金属と私とは共にそれを強度の足掛かりとして形態を生成する。これは鍛金技術におけるひとつの要である。この金属板の中で起きている動きは、鍛金による膜状組織に特有の質を導き出す。そこに現れる様態を熔接を伴って構造的に操作することは、金属に与えられた熱と打撃によって暴れる膜状組織の動きに対して、明らかに私の意志的な工夫であり技術である。そこで起きる「金属と肉体と精神、あるいは意識」の結合と相半ばする離反を、私は造形思考へと導き、生理感覚を指針として空間構造を形成する事になる。金属の膜状組織は生成と共に表裏反転し、重層し、連鎖を続ける。それらはあらかじめ想定した計画を超えて、私を導いて行く。存在の清澄の気配とでも言うべき、「存在の上澄み」を受容しようとする表裏等価な膜状の運動構造が、そこに現れるのを私は見た。これら私自身の存在の無意識をも巻き込んだ事態を、私は「運動膜」と呼んで来た。

私の造形行為は、さらに意志の反世界をも探って来た。これは私の造形思考の必然と思える。「切片群」はそのような造形的外延に現れたのである。「運動膜」の形成の途上で、曲面に銅板を継ぎ足して熔接しようとする時、様々な形の切れ端が出る。それらの「運動膜」を制作する意志の外延にある切れ端の集積から一片ずつ取り上げ、金敷の上で叩いて、瞬時に発現する様態を汲みつくそうとして来た方位が「切片群」である。それは無意識の海辺に打ち上げられた私自身の無数の貝殻のようだ。

1947年 埼玉県生まれ

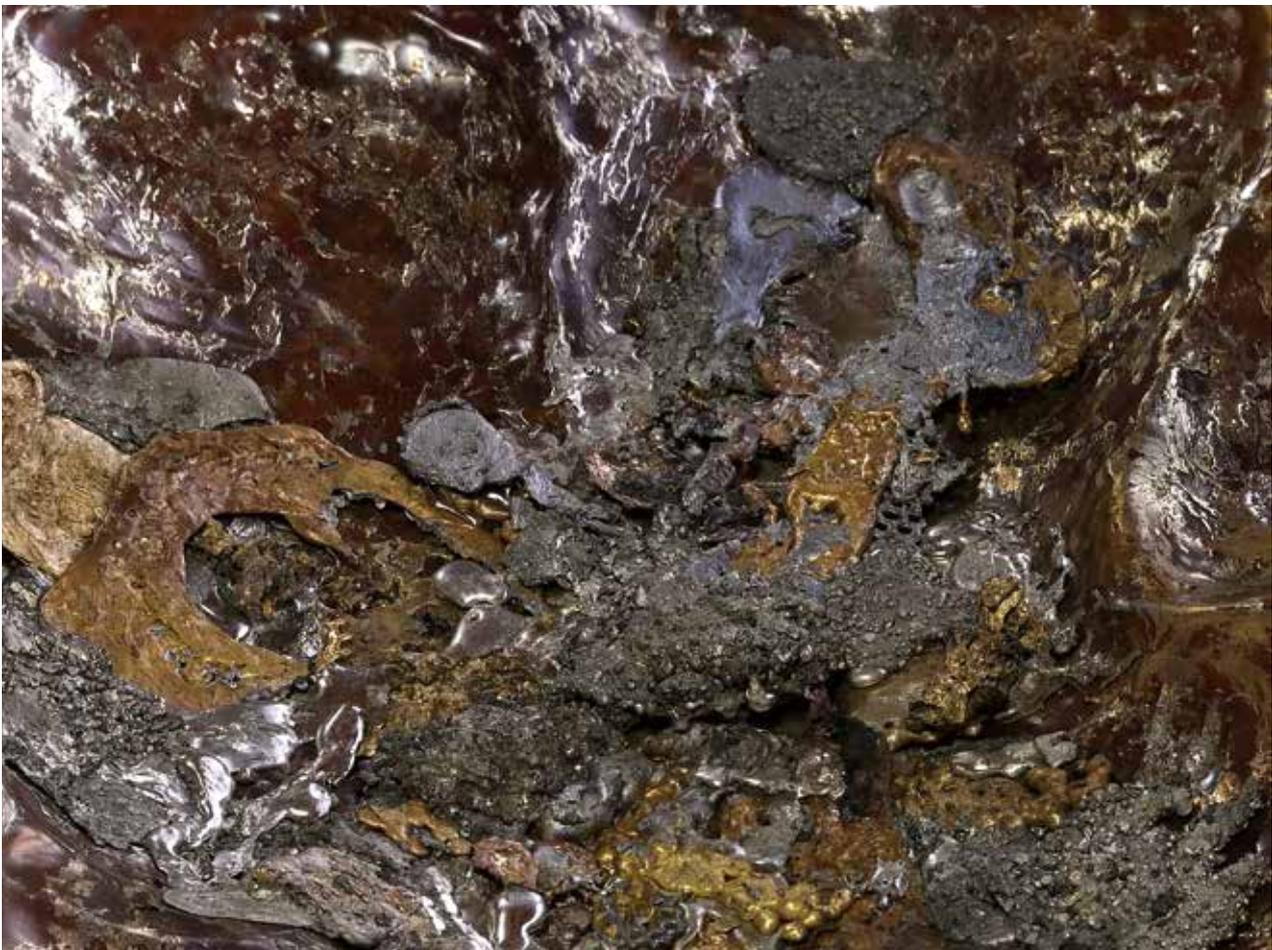
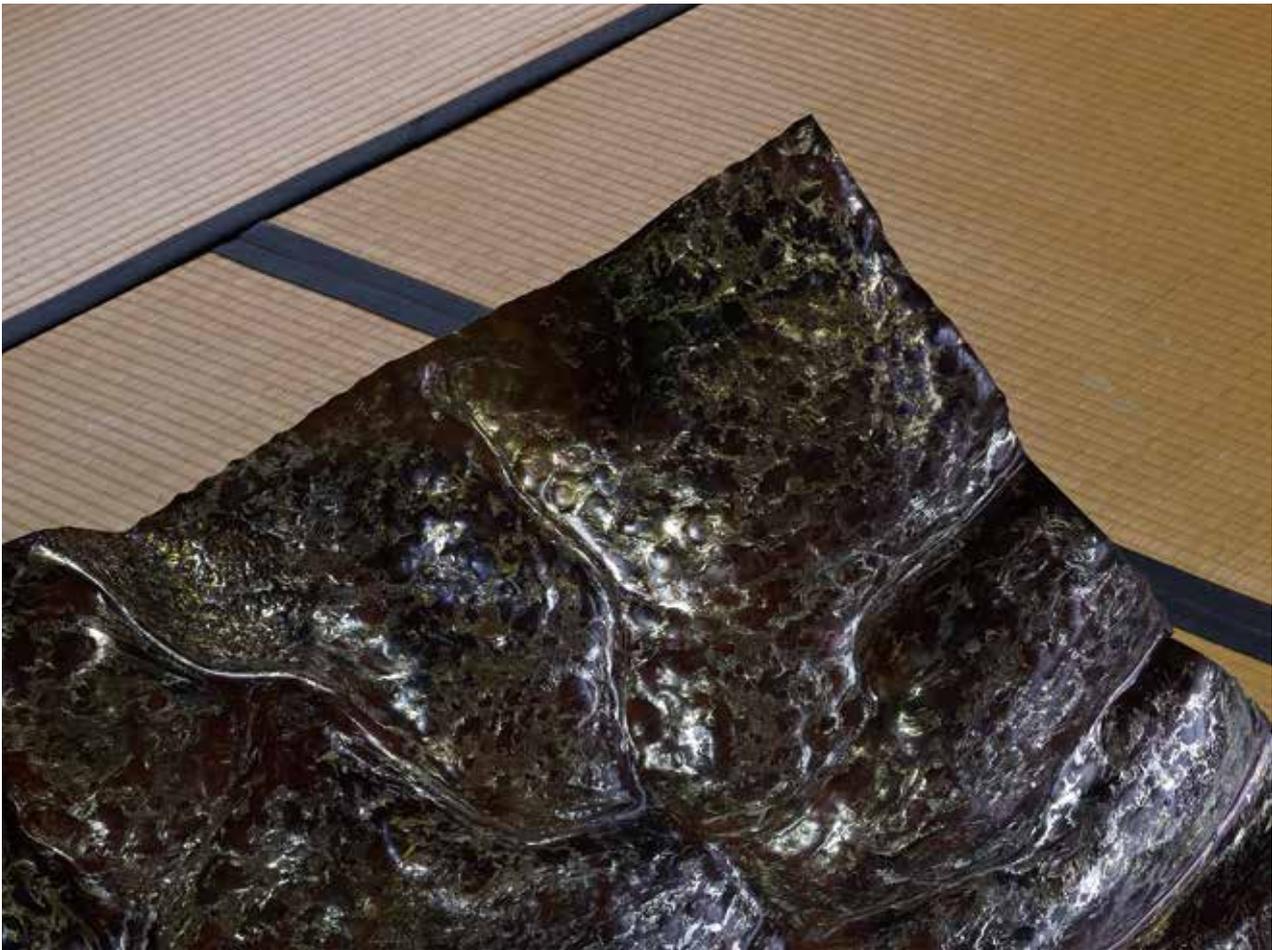
1970年 東京藝術大学美術学部工芸科卒業

現在、金沢美術工芸大学大学院客員教授

藪内公美

YABUUCHI Kumi







方法の無意識－存在の量

藪内公美

鍛金による作品制作においては、二つの考えるべきことがある。それは量と金属素材（元素）である。鍛金を制作の根底においている作家は、金属を、折り曲げて変形したり、へこませて変形したりするのは違う、金属が動いていくこと、金属の肉を動かしていくという不思議に気がつく。これが、鍛金での金属成形方法の特徴である。造形を行う時、最終的に制作されるものとの間で考えるべきことは、金属の量となる。あらかじめ切断や接合を行わないという考えによって、身体の量としての制作を追求してきた。

金属は元素であり、それぞれが持っている特質が違う。それぞれの間には相性があり、化学的反応から、金属が腐食したり脆くなったりする。ただ、それが、人的に良くないこととしても、物理現象として善し悪しが決められているものではないと思える。今回の制作では、もっと自由に金属そのものの素材の在りようから表現へ繋げていくことを考え、銅、アルミニウム、錫、鉄を融合させて制作を進め、鍛金によって存在の量へと表現する新たな試みを行った。

しかし、制作の過程において増していく金属の量は、表面性が強まるのではないかと想像された。内側からの動き、金属の肉の動きから捉える表裏同時性のかたちにおいて、新しい身体の量を模索する必要がある。人の弱さを含む素材の在りようから、金属を育てるという視点、自分が対峙するべき素材としての金属を生み出すことを追求し、存在の量へと近づけていくという方法から表現の道を探る。

1980年 奈良県生まれ

2009年 金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科 博士後期課程修了 博士（芸術）

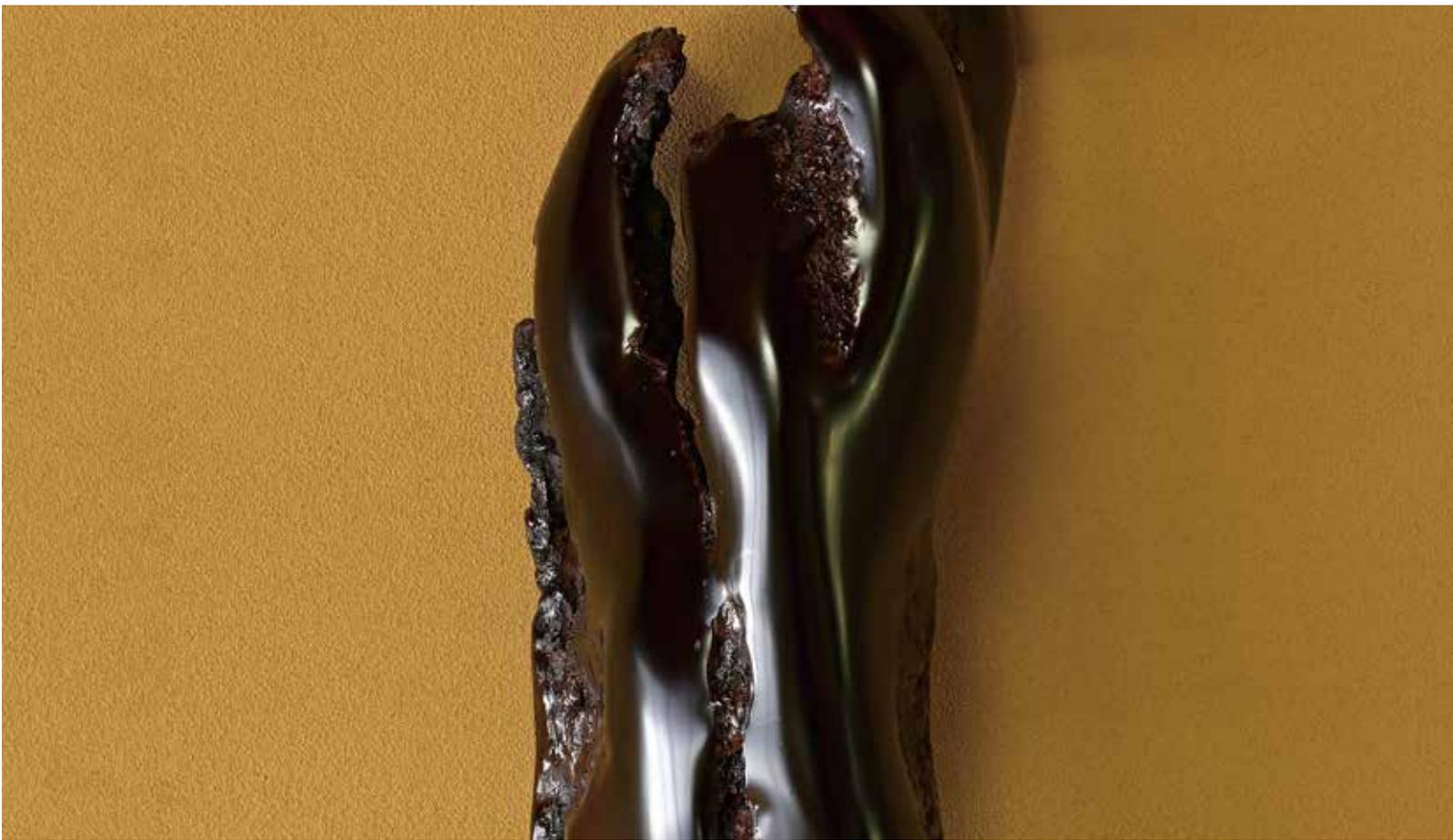
2018 - 2021年 北陸先端科学技術大学院大学特任助教

金保 洋

KANEYASU Hiroshi







漆造形と工芸的自然

金保 洋

私は自身の制作を漆造形と称する。漆造形という語彙には、漆を造形の主たる手段とみなす意識がある。しかし液体である漆は、そのものとして自律した形を持ち得ず、漆自体を変形させて形をつくるわけではない。この一見矛盾した態度を内包する漆造形という概念には、一般的に造形の本質と見なされない表層、あるいは色彩から造形が成立し得る可能性が潜在している。自律した形を持たない漆は、他の物質を変容させることで事後的に形を得るのである。このことから、近年の制作では造形の胎に石膏を用いている。粉末の状態のまま積層させ、表層から水分を加えることで固化させた石膏は、非常に脆い状態であるが、漆を幾重にも塗り重ね、含浸させていくことで、次第に強度と実体感を増していく。脆く無機質だった石膏が、漆の色彩を帯びながら変容していく様は、漆が物質に作用し、その本質の状態を持続的に変容させる秩序を顕わにするのである。

漆という物質は、ある種の自然そのものである。しかしそれは、人為と対立する所与としての自然だけではなく、人為を介することで秘めた本質を展開する自然、いわば「工芸的自然」として捉える必要がある。物質に対する工芸的な眼差しは、しばしば技巧の名の下に規範化されやすいが、物質が備える自然性に着目し、その関係のあわいの中に潜在する無意識を捉えることで、固定された規範を解体し、方法それ自体が備える可能性を見出すことができるだろう。

1991年 東京都生まれ

2020年 金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科 博士後期課程修了 博士(芸術)

現在、金沢美術工芸大学教務助手

小守 郁実

KOMORI Ikumi







技法と素材、わたしの意識

小守郁実

私は絞り染技法を用いて、染色と形状記憶を施したテキスタイル作品の制作を行っています。本制作では技法に「板締め絞り」を用い、「襞（ひだ）・凹凸」と「染色（模様と色）」を施しています。

私のものづくり方は、「自分自身の表現」というよりも、「技法と素材の表出と、わたし」という言い方の方がしっくり来ると感じます。私が感じる魅力、考え方、またそれらとの関係について書き記します。

●「技法」との関わり

絞り染めは、しばる・挟むなど圧迫して防染することで模様や凹凸を施す防染技法です。私は絞り方の違いによる「模様」と「風合い（形状記憶）」、また模様と形状が伴って発生する部分に魅力を感じ、その面白さを伝えたいと考え制作しています。

●「素材」との関わり

私はポリエステルのオーガンジーを使用することで襞・凹凸をつくりだしています。面積が大きくなった際に同じ薄さの絹よりも凹凸の固着力が強いためより襞・凹凸を際立たせ、染色においては鮮やかに絹のように発色させることができます。機械で行うプリーツ加工と異なる点は、絞りならではの揺らぎがあるところです。また薄手の生地のため、襞の重なり具合で色が異なって見える点も面白く、立体感に奥行きを持たせてくれます。

制作するなかで技法（板締め絞り）と素材（薄手のポリエステル）の組み合わせから生まれた特徴的な発見・驚き・魅力や伝統的な技法の幅広さ、組み合わせにより生み出されるパワーや可能性を発信していきたいと考えています。

1990年 埼玉県生まれ

2014年 第54回日本クラフト展 学生の部入選

2016年 金沢美術工芸大学大学院工芸専攻染織コース修士課程修了

2017年 十日町市美術展 新潟日報賞受賞

「方法の無意識」の企画について

渋谷拓

方法の発露実行委員会は、「方法の発露 2020 - 方法の無意識」と題して第5回展を2020年10月に金沢市内で開催した。この展覧会企画は鍛金造形家・橋本真之が発案したものであり、第2回展以後はゲスト・キュレーター方式をとっている。出品作家の選択にあたり、今展の企画担当として、筆者は基本方針を以下のように3つ設定した。第一に、発案者である橋本の作品を展覧会構成上の軸とすること。第二に、メディウム・スペシフィックな傾向を示す作家を中心とする一方（「方法の発露」の基本方針の尊重）、必ずしもメディウム・スペシフィックな傾向を示すわけではない作家をアクセントとして加えること。第三に、1940年代生まれから1990年代生まれの各世代の作家の交流を生じさせること、である。この方針のもと打診を行い、「方法の発露 2020」は、橋本真之（1947年生 | 鍛金）、黒川弘毅（1952年生 | ブロンズ）、奥村綱雄（1962年生 | 刺繍 / ミクストメディア）、荻野僚介（1970年生 | 絵画）、藪内公美（1980年生 | 鍛金）、小守郁実（1990年生 | 染織）、金保洋（1991年生 | 漆造形）、以上7名からなる展覧会となった。

以下では、会場、キーワードそして出品作家の選択の理由について、企画担当としての考えを記しておくことにしたい。

橋本作品の屋外展示

第5回展の企画内容は、第4回展「方法の発露 2019 - 制作論の再検討」における橋本真之作品の展示を見ての感想を出発点としている。紙幅が限られているため、この感想については第4回展の記録集所収の拙論を参照されたい。端折って言えば、一鑑賞者の立場で展覧会を見ながら、筆者は橋本作品が屋内のホワイト・キューブ状の空間で展示されることにもはや積極的な意味を見出すことができないでいた。そして仮に企画担当の任を負うならば、橋本の仕事の意義がより直感的にコミュニケーションしてくるような仕掛けを施して、ホワイト・キューブとは異なる空間で橋本作品は展示されるべきではないか、とも考えていた。

埼玉県立近代美術館での学芸員時代、筆者は屋外に設置された橋本の作品《果実の中の木もれ陽》（1985年—）を日々眺めていた。これまでとは異なる屋外の環境に展示された橋本作品を見てみたい—金沢に移って機会を得たとき、そんな私的な思いが幾分か構想に滲んだことは否定できないのだが、これは企画担当の独りよがりとはばかりはいえないだろう。橋本作品にとっての理想的な展示空間とは、そもそも屋外空間であるからである。その理由として次の3点をあげることができる。第一に、銅という素材の選択が作品の恒久的な屋外設置を可能にしているために、屋外展示には相応の理由があること。第二に、橋本が自らの造形を生物が自らの生理作用によって生み出すフォルムと拮抗できるものになりたいと考え、そのために生きた植物と関係を結びうる場を好んでいる

こと。第三に、理念上は際限なく増殖していく造形であることから、スケールの伸張を許容しうる空間を橋本の方法が論理的に要求してくること。これらの事情は、植栽と強い関係を結んでいる屋外設置作品の増殖、という制作コンセプトに収斂していくのだが、このコンセプトが見事に具現化されたのが埼玉県立近代美術館の《果実の中の木もれ陽》なのである。美術館学芸員として《果実の中の木もれ陽》の増殖を見守ったという稀有な経験は、屋内で橋本の作品を見せることにもどかしいまでのものたりなさを筆者に感じさせていた。

「方法の発露 2020」は会場を借り上げての展覧会である。作品と植栽とのあいだに強い関係を設定する展示は、時間をかけてその関係を育てていくような面があるため、企画担当としては早い段階でこれを考慮からはずした。他方、ヒューマン・スケールを越える作品を屋外に展示することは、展示構成の軸として実現すべき最低限の目標となった。こうして作品の屋外展示が可能なエリア（本多公園）をも従える施設として、金沢市立中村記念美術館の附属施設である旧中村邸を会場とした。会場の選択では、2020年に国立工芸館が開館するという事情をも大いに考慮した。国立工芸館（東京国立近代美術館工芸館）は、橋本の代表作《果樹園—果実の中の木もれ陽、木もれ陽の中の果実》（1978—1988年）を収蔵している。この《果樹園》も金沢に移転してくることが年初の時点で十分予想された。国立工芸館と旧中村邸とは、「美術の小径」で容易に接続する位置関係にある。旧中村邸から国立工芸館に至る一連の動線上で、巨大な橋本作品を複数鑑賞できるならば相応のインパクトが出てくる。国立館所蔵の代表作と関連づけることによって、屋内展示で見ただけではなかなか理解しにくい橋本の仕事の特徴、すなわち、作品が際限なく大きく成長していく可能性、そうした仕事を現実に担保している作品の耐候性、またその耐候性が銅と鍛金という素材と技法の選択の結果であること、これらが「方法の発露 2020」の展示を通してより直感的に理解されるようになると思われた。「2020年の金沢」という機会に、橋本の造形理念を反映する展覧会が国立工芸館に近い旧中村邸 / 本多公園を会場とすることは、振り返ってみればほとんど自然の成り行きとさえ言えるものだった。

しいのき迎賓館内のギャラリーから旧中村邸へ

第1～2回展の会場となったギャラリー緑隣館（埼玉県上尾市）、第3～4回展の会場であるしいのき迎賓館ギャラリーAB（金沢市）、これらはすべて広義におけるホワイト・キューブ空間である。狭義では、それは「外の世界が中に入ってきてはいけぬ、窓は通常塞がれる、壁は白く塗られる、天井は光源となる」（ブライアン・オドハーティ）空間である [1]。他方、近代的な美術館の理念として「ニュートラルで無機的」「固有な環境あるいは場所に属さない」空間を、広義のホワイト・キューブとすることもできるだろう [2]。第3回展では、橋本の作品がしいのき迎賓館の屋外の緑地に展示されたものの、「方法の発露」の歴史からすればこれ

は例外的であったといえる。第5回展を構想するにあたり、「方法の発露」という展覧会とその軸となる橋本作品の展示を、広義におけるホワイト・キューブでの展示から一度完全に遠ざけてみる必要を筆者は感じていた。橋本作品を屋外に展示することは、スケール故の屋内展示の難しさという事情への消極的な対応ではなく、より積極的な展示の意味づけや探求を伴うべきもの、と筆者は考えている。そのひとつの理由として、今日にいたるまでの橋本の作品と展示の展開が、屋外空間への、すなわちホワイト・キューブの外部への進出という軌跡を描くことが挙げられる。橋本作品は十全な展開を見せるとき、自らに最もふさわしい展示空間として屋外を指向する。作り手たる橋本にとっては、この屋外空間は生きた動植物と造形作品との罅迫り合いの場となることが理想となっているわけだが、こうしたヴィジョンは、展示を準備する側に、作品の本質がより看取されるような文脈を伴った展示環境の用意を要請してくる。これを考慮せず、見かけ上は様々な文脈から自由な、したがって価値中立的なホワイト・キューブのなかに然したる理由もなく橋本作品を置くことは、彼の造形思考の広がりや展示によって矮小化することに等しいのではないか。「方法の発露」という展覧会の理念をこれまで以上に掘り下げるには、発案者たる橋本の作品の屋外展示を軸とする一方、ホワイト・キューブの批評として機能するような展示空間をそれに伴わせることが効果的であるように思われた。旧中村邸はかつて中村記念美術館本館として活用された後、現在は茶会や花展で使用されている。襖で仕切られる畳敷きの屋内空間は、純然たる展示空間であるホワイト・キューブとは空間の質を異にしている。オフ・ミュージアムという動向がある今、日本家屋での美術展という設えは美術館という制度とホワイト・キューブに対するひとつの批評的実践という性格を自然に帯びる。この意味においても、昭和初期の建築である旧中村邸が会場であることは、国立工芸館に近接する空間的關係とあわせて、「方法の発露 2020」という展覧会の不可欠の要素となった。

ホワイト・キューブと「無意識」

展覧会のサブタイトル「方法の無意識」は、批評家ロザリンド・クラウスの「視覚的無意識」という表現に由来している。クラウスらにとって、「無意識」の語は、フォーマリズム／モダニズムが暗暗裡に前提とする視覚の体制を相対化する際のキーワードである。人間の一垂直的な視覚の体制は、ある種の「無意識」たる動物的一水平的な視覚に脅かされつつ、それを抑圧している、というクラウスとイヴ＝アラン・ボワの主張は示唆にあふれ、様々な思考や気づきを誘発する。抑圧された「無意識」を前景化するときこそ、制作も批評も創造的たりうることをクラウスらの批評は示しているといえるだろう。ところで、クラウスとボワが企画した展覧会「アンフォルム」(1996年)は、ポンピドゥー・センターの南ギャラリーで開催された[3]。建築家・青木淳との対談で、建島哲はこのポンピドゥー・センターについて「ホイ

ト・キューブとはいえないけれども、近代的な文化装置であることは間違いない」と述べている[4]。建島の言う「近代的な文化装置としての美術館」とは「ニュートラルで無機的な空間」「固有な環境あるいは場所に属さない」空間、すなわち広義におけるホワイト・キューブにほかならない。モダニズムの批評としての展覧会の会場が、まさにモダニズムが理想的に作動する場としての広義のホワイト・キューブであったということは興味深い。モダニズムに対する批評的営為としての展覧会の実現が、それと共犯関係にある近代的な文化装置、すなわちホワイト・キューブによって担保された格好になっているからである。モダニズムが作動する場としての展示空間自体は、事実上そこでは批判／批評の俎上に載せられていない。理論的営為としての批評において、クラウスは美術作品と展示空間の關係に大変自覚的であるが、実際に作品を集めて展示するという展覧会のリアリティに直面した時、ホワイト・キューブはこの批評家にとって一面、問われることのない所与に留まってしまったようにも思われる。

その是非が問われることがあるにしても、ホワイト・キューブ的なアプローチの展示空間は、実際的で決定的な代替策がないままに近現代美術館の展示室の主流となっている。美術作品のための展示空間といえば、我々は白い壁面の矩形のスペース、すなわちホワイト・キューブ状の価値中立的な空間を直感的に思い浮かべる。展覧会「アンフォルム」が示すように、それは問われることのない一種の所与となってしまう場合がある。一方、今を生きる多くの美術家にとって、それは制作上の自然な前提でもある[5]。ホワイト・キューブは、美術を巡る我々の思考のなかで陰に陽に場所を占め、ときにあまりに自然すぎて、改めて是非を問われることのない無意識の前提と化してしまう。会場の確保という実際的な事情があるにせよ、これまで「方法の発露」は展示空間として常にホワイト・キューブを選択してきた。それは結果として、「方法の発露」の理念の方ではなく、展覧会の現実的な実施体制の方に知らず知らずのうちに芽生えた無意識のあらわれとなっているように見える。展示空間を考える際に「無意識」という概念を介在させてみることは、アートにおける様々なレベルでの葛藤や抑圧、闘争や力学を顕在化させるように思われる。

出品作家の選択と「無意識」

「方法の無意識」では、企画趣旨を「ある選択された方法において通常問われることがなくなっている前提や所与というものを、改めて問う機会」とした。「問われることのない前提や所与」を無意識に見立てたのだが、問うこと／意識することができるのだから、こうした前提や所与は、フロイト的に分類すれば無意識のほうではなく、むしろ前意識のほうに相当するのでは？という批判もあるかもしれない。ともあれ、企画担当としてより重視したのは理論的な整合性ではなく、むしろ展覧会を通じて「無意識」の語を行為遂行的に機能させることであった。同じように精神分析の重要なテクニカル・ター

ムでありながら、前意識／下意識とは異なり、無意識は「ある事をしながら自分のしていることに気づかないこと」（広辞苑第七版）を意味する日常的な語彙となっている。本展では、会場掲示用のステートメントとするために、出品作家に「方法の無意識」というテーマでテキストを執筆してもらった。「無意識」の意味と用法の広さは、一方ではクラウスらの美術批評や現代思想を念頭に考えることが、他方ではより日々の制作の実感に引き寄せて言葉を紡ぐことが、受け取り手次第で可能になり、多様なキャリアを持つ出品作家からより柔軟で幅のあるリアクションが期待できるように思われた。

黒川弘毅はブロンズ彫刻の固有性を探求する作家であり、その意味で「方法の発露」の趣旨に合致するのだが、「彫刻」という概念を堅持している黒川は傍目には美術（ファイン・アート）の側に立っている。他方、同様に金属（銅）を素材としながら鍛金を方法とする橋本は、一般的には工芸の立場に立つと見なされている。しかしながら、美術／工芸という区別の有効性については、両者ともに論理の上ではもはや失効している、と考えるように思われる。年齢も近く、素材や方法の考え方に共通点も見られる両者は、これまで展示で邂逅したことがなかったという。二人を知る筆者にはこのすれ違いは意外であったのだが、それは「美術」と「工芸」の美学的・社会的・歴史的な分断——一面においては極めて不幸な区別——の反映であるかのように思われた。展示とトークの機会を通じて両者間で何らかの化学反応が生じること、また「もの派」以後に自己形成をしてきた両者の経験がより下の世代の作家や鑑賞者にとって刺激となってほしいという期待、これらが黒川を選定した企画担当の意図であった。黒川作品の展示場所は、会場2階の大広間の畳の上を指定した。人間のフォルムを保つ《eros》は、それ以前の黒川作品シリーズと比して、直感的に正面と背面の区別を観る者に感じさせる作品である。手を突き出し、つま先があり、グラインダーで削られて輝く側が正面、溶岩が固まったかのような輝きのない粗野な方が背面、と考えるところだが、実のところ、ブロンズを鑄込む作者にとっては後者の背面の方が常に目に触れている正面なのである。出会い頭になぜか背中を向けているような展示は、観る者を戸惑わせたことだろう。黒川の《eros》は、視覚に潜む無意識の思い込みを揺さぶってみせるのである。

藪内公美は鍛金作家である。金属を素材とするという点において橋本や黒川と同様なのだが、藪内は素材たる金属（アルミニウムと銅の合金）を自ら作る試みに独自の歩みを見せている。仕入れの段階で自らの好みで選択するにせよ、橋本や黒川は素材として既に確立された金属を用いている。ここには、自分なりの方法の確立によってひとつの前提が問われなくなった、という側面があるように思われるが、そうした観点から振り返ってみると、藪内は「金属造形の無意識」を探求しているように見える。藪内の作品には、したがって橋本と黒川が棚上げしているように見える素材の次元の課題を照射する役回りを企画担当として期待した。藪内の新作は、1階

の二間をまたぐように敷かれた黒の毛氈の上に展示された。包み紙が開かれたようなフォルムの銅板の受け皿の底では、様々な色彩を帯びた金属片が固有のニュアンスをもって鈍い輝きを放つ。《存在の畢竟》と名づけられた作品シリーズは、鍛金の素材の遡行的探求という次元を超えて、人と金属、人と自然、ひいては人と世界との根源的な関係の問い直しをすら視野に収めているように感じられた。

金保洋は漆造形の本質を探究する作家である。漆という素材は、液体であることや独特で魅力的な質感と色彩などが理由となって、しばしば塗料や絵の具のように扱われるが、金保はそれを漆という素材の本質に根差した用法ではないとし、漆の固化作用に注目する。漆が含浸する他の素材に作用して、その素材がフォルムを保持しうするための不可欠の要因たるような、そうした表現を金保は目指している。金保作品は木が胎であるように見えるものの、実際には石膏に漆を含浸させて成形されている。作品に共通してみられる開口部がある構造は、フォルムを保持する力が漆の固化作用そのものに由来していることを鑑賞者に示唆する。そして、一方のいわゆる「漆らしい」朱と黒の作品、他方の白漆を基調とした色漆の作品による鮮やかな対比関係は、金保の独創的な「漆色相関図」[6]に基づくシステムチックな操作となっている。漆の本質と歴史性についての洞察にもとづき、色漆は視覚の上で異なるだけの装飾的な色味としてではなく、漆の自然的・文化的特質を反映した独特な色彩体系のなかに場所を占めるものとして用いられている。漆といえ、無意識に朱と黒を思い浮かべてしまうような思い込み、これを転覆しようとする野心的な目標を掲げる金保作品は、本展にとって真にふさわしいものであったといえる。

会場の2階は赤い壁が印象的な大広間となっている。黒川のブロンズはこの大広間の畳の上に配置されたのだが、その手前には小守郁実による染色作品が展示された。廊下側から見やると、小守の作品展示はまるで舞台を隠すための緞帳が少したくし上げられているかのように見える。その「緞帳」の正体は、板締め絞りで染められた薄いポリエステル生地であり、淡い色味とあいまって微かに揺れるさまは限りなく軽やかである。とはいえ、染めのプロセスから生じたリズムカルで立体的なパターンが生地に十分な存在感を与えており、作品は丁寧な仕事を感じさせるものとなっている。2016年の個展の際、小守は展覧会タイトルである「Triangle」について、「技法・素材・わたしの三者が関わり合うことで生まれる発見」という意味を込めた、と述べている[7]。筆者は小守の作品を企画の構想段階で実見できずにおり、わずかな写真と、「方法の発露」の理念と共鳴するような制作スタンスが表明された上述のステートメントを頼りに出品を依頼したのだが、この賭けのような打診は十分成功したといえるだろう。実際に目の当たりにした小守の作品は、ポップで軽やかでありながらも、素材と方法に対するしっかりとした意識が感じられ、キャリアのある作家たちによる重厚な作品のなかにあっても引けを取らな

い、しなやかな強さを感じさせる展示となった。

荻野僚介は、構図と色彩の周到な設計、そして緻密で入念な描画によって制作する画家である。その意味で、荻野の制作スタンスは「方法の発露」の理念とはほとんど正反対である。とはいえ、荻野の作品はモノとしての作り込みが徹底的になされている点で（通常の意味での画面だけではなく、木枠を覆う天地左右の側面ですら一分の隙もなく塗り上げられている）、「方法の発露」の理念に一脈通じるところがある。それはフォーマリズム流の還元主義とは異なったスタイルでの、絵画という方法の徹底の一形態なのである。寸法をタイトルに頂く荻野の作品は何ものをも表象しない。あえていうならば、荻野の作品は、フォーマリズムによって絵画のドライブが汲みつくされてしまったという認識のもとに、それでも苦笑いしながら「しようがねえな…」と描き続けている画家自身のアレゴリーであるようにも感じられる。こうした苦笑いが透けて見えてきそうな感覚は今回の展示にも感じられた。2階大広間の床の間では、軽量の軸装の日本画を吊ることはできても、カンヴァス仕立ての作品は重量超過で吊ることすらできないのだが、画家はこの空間に旧作の小さな立体作品と2020年春に手掛けたポスター作品（少部数印刷の希少な限定版）を展示することで対応した。作品は細心の注意を払って制作されているが、展示には深刻さがみじんも感じられず、反対に心地よい脱力感が漂っていた。「何でもアリ」な現代の美術のシーンにおいて、「方法の発露」は気骨ある趣旨を掲げた展覧会であるため、そのコンセプトに忠実な企画であるほど、真っすぐな誠実さと力感を感じさせる作家と作品とが集まってくる。企画担当としてはそこに抜け感が欲しかったのだが、そのねらい通りに、荻野の作品と展示は全体と調和を保ちながら展覧会に一陣の涼風のような軽やかさをもたらしてくれた。「方法の発露」が掲げる一本筋の通った理念を前にすると、出品する側も観る側も「無意識に」力が入ってしまいそうになるが、荻野の作品と展示は、力を抜いて苦笑いながらそれにアプローチする方途があることを見事に示している。

奥村綱雄は緻密な刺繍によるブックカバーを制作している。とはいえ、奥村はブックカバーを作るために刺繍するのではない。終わりのない刺繍のプロセスに区切りを持ち込むために、そのサイズからブックカバーというわかりやすい機能／着地点が演繹されたに過ぎない。一方では、この刺繍という方法ですら、警備員をしながら仕事をできる、という条件から導出されている。手軽に作業が継続でき、かつ持ち運びが容易なサイズ感での仕事。素材（糸と布）と方法（刺繍）の選択は最初にあったのではなく、「警備員として生活の糧を得る」「その仕事の間に制作できる」「そうした生活と制作のあり様自体を、写真とともに一種のパフォーマンス作品として提示する」という先行するコンセプトの存在の後に来たものなのである。「方法の発露」の理念が指し示すような、独特の理路と作品が導出・創出されていく素材—方法—作り手の連関の中に奥村は身を置いておらず、そうした創造のあり方を重視してもいない。「方法の無意識」に

おける奥村の役回りは、素材や方法の探求に専心するメディオム・スペシフィック的な制作の営みは、実はそうした探求を作り手に許容する社会的・経済的な諸条件に支えられているのではないか、という問いを生じさせることにある。「方法の発露」について、自然と人為から為る世界の連関の未だ触れえない理に肉薄しようとする営みに筆者は大きなシンパシーを持っている。そのうえで、次のように指摘してみたいのである。すなわち、こうした理念に基づく作品は高いリテラシーと熟考／熟視（contemplation）を要求し、鑑賞者に媚びないために販路が確保しやすいタイプの作品にはなりにくい。探求の継続のためには生活の糧がこうした探求以外の活動から得られなくてはならないこと、これが方法が発露するための実際的な条件にして、傍目、意識の俎上には上ってきにくい「無意識」になっているのではないか。探求の方向性には全面的に賛同しつつも、「方法の発露」という企画は、こうした現実をも視野に入れていく必要があるように思われる。

奥村は今回、二階大広間の隣、展覧会会場の最も奥まった水屋に陣取り、暗がりを超最大限に活用したインスタレーション仕立ての展示を行った。奥村はステートメントで「目的が手段に追い越されてしまった」と述べる。いわば刺繍という方法が自己目的化してしまったのだが、ここにおいて奥村は、そもそもは逆方向を向いていながら、大きなループを描いて「方法の発露」の理念にはからずとも合流しているかのように思われる。見事な空間演出も手伝って、奥村のブックカバーは、ミシン糸という素材と刺繍という方法の組み合わせが生み出する最大限の強度を備えているように見えるからである。奥村の作品もまた、自然と人為から為る世界の隠れた理を指先で触れうるものとして現実化し発露させているのである。

終わりに—《果樹園》と《切片群》—

橋本に屋内での展示を打診したのは夏前だっただろうか。金沢では披露したことのないインスタレーション・タイプの展示を行うことで、工芸の街が橋本真之という作り手に対して持つであろう印象を覆すことがねらいだった。素材と方法の理路を探求していく途上で生じた銅片の群れが床を覆う様は、理路を探求する意識と身体の傍らに追いやられた物質が、普段抑圧されている「無意識」という意味合いとある種のアウラを伴って、生き生きと這い出てきたかのように感じられた。屋外の《果樹園》と屋内の《切片群》の関係は、方法に関する意識（表／外部）と無意識（裏／内部）の間に平行し、また「工芸」と「美術」の関係にもどこか重なり合う。他方は一方と相補的なのである。言語による世界の分節を事とする意識にとって、こうした二項の対立は認識のための重要な形式である。しかしながら、優れた作り手と作品は、「工芸」や「美術」などの歴史的・美学的カテゴリーの有効性を揺るがし後退させ、無意識の領域をも巻き込んだ自然と人為の有意味な連関としての世界の一元的なあり様に意識を連れ戻すように思われる。展覧会を終えて振り

返る今、「方法の発露」とはそうした一元的な連関としての世界の発現、つまりは芸術創造の謂なのだと改めて考えている。

(しぶや・たく／本展企画担当／金沢美術工芸大学准教授／博物館学)

註

1 Brian O'Doherty, *Inside the white cube: The Ideology of the Gallery Space*, expanded edition, Berkeley, University of California Press, 1999, p15

2 10 + 1website「Dialogue: 美術館建築研究 [6] 美術館の現場から」 https://www.10plus1.jp/dialogue/dialogue006/dialogue6_2.html

(最終閲覧：2021年2月12日)

3 Communiqué de presse pour *L'Informe : mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, 1996.

4 註2を参照。

5 美術手帖「ホワイトキューブは問いかける。菅亮平インタビュー」 <https://bijutsutecho.com/magazine/interview/promotion/5950> (最終閲覧：2021年2月12日)

6 金保洋「漆造形における物質的色彩と変容—《漆色相関図》について—」『年報 美術工芸研究』第21号、2020年3月、51-59頁。

7 ギャラリー・カメリア HP 「小守郁実『Triangle』開催のお知らせ」 <http://gallerycamellia.blog88.fc2.com/blog-entry-152.html> (最終閲覧：2021年2月12日)

無意識の受容—工芸制作における不確定性の魅力 外館和子

工芸的な表現における制作の不確定性の魅力—この度の展覧会「方法の無意識」展において確認できたことを一言でいうなら、そういうことになるだろう。

例えば橋本真之の巨大な鍛金作品の制作中に囚らざるも端材として生じる切片群。それらは、間違いなく橋本の制作過程において、生じるべくして生じたものであり、その量が次第に増えていくこと自体は、橋本自身、認識していただろう。

しかし、個々の端材の形は、必ずしも橋本自身の緻密な計算によって生じたものではなく、気が付けばある日それらが驚くべき量となること、そしてそれらが再び橋本の手によって丸められ、日本家屋の中に、ある方向性を持って並べられた結果、一つの非日常的光景が誕生することは、やはり切片が生じ始めた当初の想定から、少々逸脱している筈だ。

あるいは、藪内公美の力強く立ち上がる鍛金の形態と凹凸、金属の厚みについても、藪内自身、大まかには予測はしていたであろうが、最終的なその姿を細部にわたって明確に思い描いていたわけではないはずだ。とりわけ今回の作品は、鍛金技法と原初的な湯床吹き技法を組み合わせることで、その結末はプリミティブでありながら複雑でもあり、制作のスタート地点で作品のディテールを細やかに確定することはおよそ不可能である。藪内と金属との関係は、制作の進行中、常に五分五分のインタラクティブなものといってもよい。作者の意思と、素材の“自然”や“必然”との不断のやりとりのなかで、最終的な結末は、しばしば作者の当初の予測を超えていくのである。

金保洋の漆の造形では、まず独特のボディ形成の過程があり、更に色漆などを重ねるというプラスの工程に加え、重ねた漆を研ぎ出すなどのマイナス工程を伴う、途方もない物理的時間が内在する。制作の起点においては、やはり最終的な姿を細部にわたって推定することは不可能に近い筈である。制作のプロセスの中で、時に無心に作業的になりつつも、金保の眼は、最も間近に見える表層を見つめつつ、同時にそれまで経過してきた全ての工程を踏まえて舵取りをする。金保の制作工程が、一見、淡々とした作業性の高い行為に見えたとしても、実際には、最後まで結果の分からぬ長距離マラソンの如く、予断を許さない長期戦の格闘なのではなからうか。

制作における“膨大な時間の影響”という点で、奥村綱雄の刺繍も同様である。「針仕事という作業の質と深夜の守衛室での膨大な時間に圧倒されて出来上がったもの」(註1)は、奥村の制作の起点にあったコンセプトさえも飲み込んでしまうことになり得る。今回は観者を静かに作品に集中させる会場の展示・演出の方法が、奥

村の作品の魅力（あるいはまた制作行為の魅力）とコンセプトとの妙を際立たせていた。

なお、本稿のテーマとはやや離れるが、奥村のような「副業」（警備員）をもつ作家は、自作を客観的に見つめる視線や思考を持ちやすいのではないかと考えた。かつて工芸の世界にも半陶半農をはじめ、それこそ無意識的に、ごく自然に「副業」的制作をするという在り方があったが、制作者（アーティスト）の生き方の一つとして、今後奥村のような「副業的制作」が見直されるのではないかと、とりわけこのコロナ禍において考えさせられた次第である。

小守郁美の板締め絞りによる作品は、やはり時間のかかる制作プロセスの中の、いわば“制作途中”を含めて表現に生かした作品である。本来、板締め絞りは、板に挟んで圧迫し防染することにより、板を外して扱った際のフラットな生地に、染料の入った箇所と入らなかった部分との差でユニークな模様が繰り広げられるという染模様の“結果”を目的とするものである。

しかし、小守は板締め絞りという技法ならではの襷に注目し、ポリエステルオーガンジーという素材を採用することで、生地の明快な凹凸をメインに表現するとともに、板締め絞りの最終工程である、生地を広げる途中の姿を敢えて作品としている。作品中に行為の痕跡がありありと見えるというのも、プロセスの長い工芸ならではの表現であろう。

黒川弘毅は「彫刻」の文脈で語られてきた作家であるが、今回、展示方法とも相俟って、極めて工芸的な作家、工芸性の高い作家であることが明らかとなった。本来の彫刻概念——“原型主義”でスタートした近代の「彫刻」すなわちロダンに象徴される“彫刻家＝モデリング原型の創造主”というブロンズ彫刻概念は、戦後、イタリア具象彫刻の影響のもと工芸化、すなわち金属という実材を作者自身が扱う方向へと拡張した。鑄造所勤務を経験している黒川は、戦後登場した、自ら鑄造に携わる作家、工芸性の高い作家の系譜にある（註2）。

そのような、戦後の一部のブロンズ彫刻の工芸化は、一般には気づかれにくいだが、今回の展示方法によって、それが明瞭に提示されたことは、本展の見どころの一つであろう。敢えて鑄造の荒々しい鑄肌を正面とした展示構成は、黒川の作家性、作品の工芸性を如実に語るものであった。そうした在り方は、仏像を含めた日本の長い彫刻史上、1950年代以降に現れた極めて新しい動向であることを記しておきたい。

最後に荻野僚介の絵画と立体は、一見、比較的ミニマムで整理された表現であり、床の間付きの日本家屋の室内で、工芸性の濃厚な黒川の金属作品、小守の染色作品とのコントラストをなしていた。

この三者の組み合わせの美しさやバランスの良さの背景には、手跡の残し方の違いという注目すべき要素がある。黒川の金属作品や小守の染色作品には、いわばあり

ありと「手跡」が残されている。換言すれば、プロセスにおける行為の痕跡がかなり明瞭に見出される。一方、荻野の作品は、むしろ手跡や行為の痕跡を残さないよう心掛けたようにさえ見える作風である。絵画であっても、例えば油絵具の筆触や、岩絵具の物質感を前面に出すタイプもあるが、展覧会企画者は敢えて行為や素材の痕跡を感じさせないニュートラルなタイプの荻野の作品で、黒川・小守の表現と対照させたように思われる。サイズや形状の違い、単純な素材の種類の違いもあるが、彼らのコントラストの本質は、手跡や行為の痕跡の残し方の違いにあるだろう。そして、黒川作品の鑄肌にはやはり作者の意図を補完する不確定性があり、小守作品も板締め絞りの工程から取り出された一種の偶然性（一回性）を伴うのである。

制作に際し、どの作家も、綿密な思考と計算を企て、万全の態勢で素材に挑んでいるには違いない。表現は、ただ手を動かしていれば出来上がるという甘いものではない。

しかしながら、工芸的な表現においては、長い制作時間のなかで、素材とダイレクトに対話を重ね、濃密な制作の時間を積み上げることで、上手くいけば作家の想定を越える好結果を生み出すこともある。想定と結果が全くのイコールというわけではなく、プロセスのどこかで何かが起こり、取り込まれ、あるいは逆に想定外のアクセントをも生かし、当初の想定を超える何かを結果に反映させ得る可能性に満ちた表現が、工芸ではなかろうか。“想定外”には無論リスクもあるが、一方で作家が脳内で処理する以上の結果を生み出す可能性もある。そうした不確定性こそは、工芸の魅力であろう。

作家が制作の不確定性を味方につけた時、その表現は、知を超えるもの、あるいは新たな知へと誘うものとなるに違いない。

（とだて・かずこ／多摩美術大学教授／工芸史、工芸評論）

註1：展覧会のための会場用作家ステートメント（奥村綱雄）より

註2：外館和子「日本における戦後イタリア具象彫刻の受容と彫刻家自身による鑄造への関わり」の意義『蠟型ブロンズ彫刻』筑波大学芸術系中村義孝研究室（科研論文）2019年3月、及び外館和子「工芸の地平から一彫刻家自ら鑄造と格闘」『毎日新聞』2019年1月12日を参照されたい。

拡張されたフィールドにおける〈方法〉

藤井匡

1. 異なった『視覚的無意識』の使用方法

2012年から開催されてきた展覧会「方法の発露」の5回目となる2020年の今回は、企画者の渋谷拓によって「方法の無意識」というサブタイトルが設定された。渋谷によれば、ここでの「無意識」はロザリンド・クラウスの著書『視覚的無意識』に依拠したものであるという。「クラウスの批評は、抑圧された「無意識」を前景化することの重要性、そしてそうした「無意識」と格闘するときこそ、制作も批評も創造的たりうる、ということを示しています。(中略)本展では、ある選択された方法において、もはや問われずにいる、いわば抑圧されるようになった前提や所与を「方法の無意識」とみなし、これを改めて問うことを課題としています。」[1]

「方法の発露」の方は1回目の企画者であった橋本真之の設定したものが、ここでの渋谷の目的は、その下に隠されている「美術・工芸・批評においてもはや問われずにいる諸前提というものを改めて検討する」ことにある。検討の対象となるのは、自明視されている現在の政治や経済の体制や、馴染みすぎて自然なものと思われている歴史などが予測されるだろう。

しかしながら、ここでは、渋谷の設定を別の方向に進めたい。注目するのは『視覚的無意識』でも取り上げられている図表(クライン群)である。[2]同書には絵画における地(ground)と図(figure)の対立から出発する図表が提示されているが、これはクラウスの著書において馴染みのものである。アースワークを中心とする1970年代の作品を風景と建築との対立から位置づけた「拡張されたフィールドにおける彫刻」[3]や、グリーンバーグ流のモダニズムにおけるメディウム概念を記憶と忘却の対立を軸として読み替えた「拡張されたフィールドにおけるメディウム」[4]である。

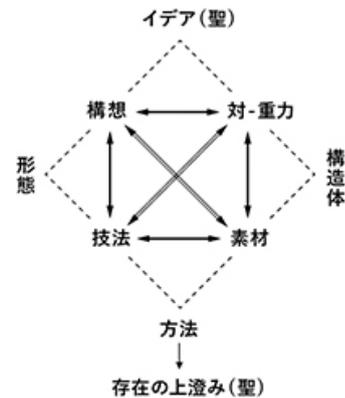
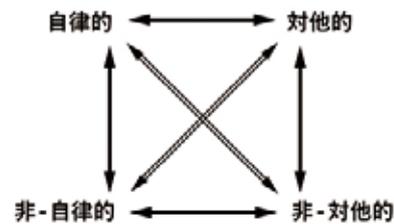
本稿では、こうしたクラウスのアプローチを参照して、橋本の〈方法〉を「拡張されたフィールド」のなかに位置づけることを試みる。それは渋谷の求める「美術・工芸・批評においてもはや問われずにいる諸前提」というものを改めて検討する」ことにつながるものとなる。

2. 〈自律的〉と〈対他的〉を軸とするクライン群

クライン群は次のように作成される。「ある一つの対象、たとえば白い円を取って来る、そしてその性質(この例では形と色)の一つを変化させると、形をかえたとすると、たとえば、その対象は白い四角になるし、あるいは、色をかえたとすれば、黒い円になる。さらに、形と色をかえることもできて、そうすると、黒い四角になる。もし二つの形(円と四角)および二つの色(黒と白)しかなかったとすると、我々の対象が取り得る状態は四つしかなく(中略)初等的な変換で結びつけられる。」[5]

〈方法〉について考察する場合、〈自律的〉と〈対他的〉という軸が設定され、さらには、それがより具体的な図表に変換される。この図表においては、〈方法〉は〈技法〉

と〈素材〉の和となる。



〈構造体〉と〈アイデア〉は橋本の書いた1回目の「方法の発露」の趣旨文に登場している。「現代の造形行為に根源的なものを求めたとき、その方法が造形自体を形成することはもとより、その世界の構造を形成している事例を見出すことができる。そこには最初にアイデア在りきという世界と対極にある造形世界がある。」図表では「構造」を〈構造体〉に置き換えているが、〈形態〉はそれと正対する位置を占めるものである。

〈形態〉は〈構想〉(コンセプト)と〈技法〉の和となる。一般的に、造形芸術は「頭」と「手」によってつくられると思われている。デカルト的な意味での「思考するもの」(精神)と「延長するもの」(身体)、その両者が関与することで成立するといえる。

〈構造体〉は作品の姿を物理的に成り立たせるものだが、〈対-重力〉という意識とそれを具現化する〈素材〉の和となる。木組みなどの軸組構造、石積みなどの組積造、ロクロを使って粘土を引き上げる回転構造が主なものとなる。

橋本の批判する「アイデア在りきという世界」は、たとえば、ソル・ルウィットの語るものである。「コンセプチュアル・アートにあっては、観念やコンセプトが作品の最も重要な側面である。アーティストがコンセプチュアルな形式をもちいるばあい、それはとりもなおさず、プランニングや決定のすべてがあらかじめなされるので、制作はただ機械的におこなわれるということにほかならない。」[6]ここで語られているのは、図表では〈構想〉に近い。同時に、同じ文章のなかでは次のようにも述べられる。「あらかじめプランを設定してからとりかかるのは、主観を避けるひとつの方法である。そうすればまた、それぞれの作品をいちいち設計する必要もなくなる。プランが作品を設計するのである。」ミニマリズムやコンセプチュアリズムの芸術では幾何学図形や数列

がよく用いられるが、それらは〈構想〉と〈対-重力〉(この場合は「反-重力」)の和である〈アイデア〉に重なってくる。

〈方法〉は〈アイデア〉の対称的な位置を占める。確かに、それは〈素材〉と〈技法〉の和であるが、それ自体が目的化しているわけではない。橋本自身は両者の関わりのなかに「倫理的次元が顕れる」ことを求め、そこからさらに、「存在の上澄み」に到達することを求める。[7]それは「プラトンにおけるアイデアの対極にある」[8]ものである。

上記のように作成された図表は、現時点では、問題含みのものと思われる。展覧会の関連企画であるトークセッションで提示したものに修正を加えているが、依然として不十分といえる。さらに検討を加える必要があるが、ここでは、コンスタンティン・ブランクーシの彫刻にまつわる言説を用いた検証を行うことにする。

3. 拡張されたフィールドのなかのブランクーシ

ブランクーシを取り上げる理由は、その彫刻が対極的な言説を生み出してきたことにある。一般論として、芸術作品をひとつの解釈に回収することは不可能であり、どのような作品であっても、複数の解釈が生まれるのが普通である。それでもなお、ブランクーシ解釈の分裂は極端である。「純粋に形式的な意味以外のものは含まれていない彫刻家、みせかけの意味で作品を覆い隠した抽象作家、プリミティヴな彫刻家、ルーマニアに由来するものを断ち切った彫刻家、ルーマニア以外に由来するものをすべて断ち切った彫刻家」[9]といった具合に。だが、この図表を使用することで、その多様性のある程度は整理することができる。

そのなかでも、明確な対立を描くのが「素朴であるがゆえに人類の太古へとつながる純粋さをもちえたとする夢想的なブランクーシ解釈」と、「あくまで近代的なアーティストとしてブランクーシを位置付けようとする解釈」である。[10]前者を代表するのがルーマニア出身の宗教学者ミルチャ・エリアーデ、後者を代表するのがアメリカの文明批評家ルイス・マンフォードである。

エリアーデのブランクーシ解釈のひとつは〈素材〉を起点とする。[11]だが、それは物理的性質に限定されたものではない。「ブランクーシの石を前にした態度は新石器時代の人間の心配、恐れ、畏敬にも比すべきものがあり、どちらにとってもある石は聖性顕現である。すなわち、それらは同時に神聖性と究極的で還元不能な実相を啓示するものである。」そして、こうした石の実相の啓示はモダニズムの方法論によって可能となるとされる。「近代芸術の特性をなす二つの傾向、特に伝統的形体の破壊と非形式的なものであるマチエールの本質的様態への執心は、宗教的解釈をくだすのに適している。」〈素材〉が開示されるためには、再現性を伴った〈形態〉を離脱することが必要なのである。

エリアーデのもうひとつの解釈では「反-重力」が強調される。[12]「ブランクーシが終生、「飛翔の真髄」と彼が呼んだものにとり憑かれていたことは意味深い。

しかし、彼が重力の祖型であるいかにも「物質」と呼ぶにふさわしい石を使用して上昇の躍動を表現しえたことは、それ以上に驚くべきことである。彼は「物質」を変質させたのだと、より正確に言えば、反対の一致を実現させたのだということができよう。図表が示すのは、この「反対の一致」が〈対-重力〉の介在によって可能となることである。

この場合の〈構造体〉はどのようなものか。中原佑介は《空間の鳥》を次のように分析する。「《空間の鳥》では、それまで見られた鳥の上半身の胸から首にかけてのややくぼんだ曲線が、まったく姿を消していることが知られる。そしてなお強く上へ向かって飛翔ということを顕著に感じさせるのは、最下部に下から上へ向かってすぼまる新しい形態がつけ加えられたことによってである。全体のかたちは横幅に比して、上下がはるかに長く引き伸ばされている。」[13]ここでは、再現的な〈形態〉を離れることで、上下を積み重ねる〈構造体〉が意識されることが指摘される。とはいえ、この〈構造体〉は前景化するものではない。しないことによって、彫刻は飛翔のイメージを獲得するのである。

他方、マンフォードは機械との類縁性を指摘する。[14]「ブランクーシの彫刻のなかでは、機械の観念が芸術領域のなかの対応する仕事のうちに客観化され、同化されている。」彼の着眼点は彫刻の姿と表面の仕上げにある。「彼の有名な作品「鳥」は(中略)まるでエンジンのピストンかと思われる形のなかでこの主題を扱っている。その先細のテーパの繊細なこと、そして磨いた面のすばらしさは、ちょっとした塵埃がただけで完全な動きの故障となるようなもつとも精密な機械の部品かしらと思われるくらいで、人によっては、この「鳥」を見ると、魚雷の外殻かと思いがうであろう。」

マンフォードの解釈は研磨という〈技法〉を起点とするといえる。それが〈構想〉と結びついたときに〈形態〉が、〈素材〉と結びついたときに〈方法〉が語られる。そして、極端なまでの単純化と凹凸(陰影)の排除はブロンズを〈アイデア〉に接続することになる。[15]「ブランクーシにとって、研磨は絶対的なかたちを目指す終わりのない道程に他ならなかった。しかし他方で、研磨がブロンズという物質の特性をより際立たせるということにも注目する必要がある。その表面の光沢はブロンズに固有のものだからである。研磨は、こうしてかたちの絶対化と物質の特性の顕現という両面と結びついている。」[16]

このように、複数のブランクーシ解釈は、図表上のどの箇所に着目するかで決定されるものといえる。ただ、実際には、それは作品を記述する際に必要となるものであり、作品を前にしての鑑賞者の意識はこの図表上を動き続けている。

ブランクーシの作品を見てまずはじめに感じるのは、何かえたいのしれない不思議な世界にさそい込まれるような精神的な求心性である。それはやはりイマジナリイなものであるが、一方ではあの鏡面のように磨き込まれたブロンズや大理石の表面によって、実在性が否定され

るような感じともそれは連携している。しかしさらによく見ていると、その世界はどうも感情移入を拒否するような非人間的なもので、今度は逆にブロンズとしての、また大理石としての物質感が強く感じられてくる。徹底的に磨かれているだけに、ブロンズという物質の最も純化された塊を見ているという気がしてくるのである。大理石や木（その場合は磨かれていないが）の場合でも同様で、決してイメージや精神的なものに転化されきって無化されたりはしない。イマジナリイなものがあるにもかかわらず、実在としての強い物質感を感じさせる。[17]

ブランクーシの彫刻はこの図表に登場するすべての項目に関わるものといえる。それに対して、橋本の作品はどうなるだろうか。

4. 〈方法〉として、あるいは〈構造体〉として

橋本は、ブランクーシが同様の形態を異なる素材でつくることに対して批判を述べている。ブランクーシが求めるのはマテリアルを振り切ったところにある「原型」であり、それは「自らをささえている梯子を蹴り捨てている観念の形」と見なされる。[18] ここでの「原型」は図表上の〈アイデア〉に、「観念」は〈構想〉に相当するものである。

もちろん、実際には、ブランクーシは素材ごとの特性を意識していたし、同様の作品であっても、大理石とブロンズとで形態(プロポーション)を変更していた。だが、橋本が指摘するのはそれとは異なった問題である。〈素材〉が〈構想〉の統制下にあることを批判しているのだ。橋本は図表上の〈構想〉を意図的に欠落させた状態で造形を考えているのである。

〈構想〉を欠落させた場合、関連して、〈アイデア〉と〈形態〉に影響が生じる。〈アイデア〉に対しては、「存在の上澄み」という独自の概念が提示されているが、〈形態〉についても、それに対抗するかたちで、「運動膜」という独自の概念が提示される。これは、最初期に「林檎」をモチーフとしていた橋本が〈形態〉の再現性の離脱と同時に獲得したものである。一般的な意味で、造形芸術の〈形態〉は固定的なもの(運動しないもの)と考えられているが、彼はそれを生成変化を基軸とするものに読み替えるのである。

拡張されたフィールドに残されたのは〈方法〉と〈構造体〉だが、この両者は橋本の作品において重要な地位を占めている。本展では〈方法〉に主眼が置かれているが、〈構造体〉も同等に重要なのである。そうした、各々の重要性を指摘した代表的な論者に金子賢治と奥野憲一がいる。

前者については、金子による「工芸的造形論」が相当する。[19] 金子の論は、走泥社による、やきもの固有のプロセスを解体・検証してゆく態度と、橋本の造形論を結びつけることから導かれる。ここでは、「素材を選択することがすでに造形の論理の一步であり、素材とそれに関わる方法(技術)の組み合わせによって醸し出される、いい換えれば両者の組み合わせによってしか出て

こない形をつくり出す工程を一步一步踏みしめていくこと」が評価される。

後者については、奥野による「KOUGEIの素姿」のなかで論じられている。[20]「工芸は、重力に画然と屹立したり寄り添ったりする三次元表現である立体造形だが、とくに独特な特質も持っていそう。回転体成形や対重力構造や装飾構造といった特質だ。」奥野はこれらの特質を示すものを「回転構造体」「重力構造体」「装飾構造体」と名づけ、そのいずれもが橋本の作品のなかで重要な役割を果たしていることを述べる。

橋本自身の言葉で確認しよう。[21] まず、「回転構造体」について。「工芸的造形物の多くが、回転体の軸構造を基本としている。私が鍛金技術によって造形的出発をしたことの重い意味は、ここにある。西欧近代に発生した抽象彫刻の造形の成り立ちと、私の造形が根本的に異なるところは、実のところ、ここにある。」

次に、「重力構造体」について。「銅による大きな作品に向かうためには、鉄と同じ構造で成り立つ訳には行かない(中略)厚さ一ミリの銅による作品が、自重に耐えて自立するためには、その内部構造から異なる成り立ちを必要としていた。このことが、その後の私の作品の方向を指示したのである。」

最後に「装飾構造体」について。奥野は橋本の作品表面にある穴について次のように述べる。「装飾的な処理を施されたようにも見えるこの穿たれた穴は、実は、重層構造と同質に重要な、作品を成立させるための構造だったのである。と同時に、確かに装飾でもある。」橋本の言葉は以下。「穴を開けずに制作することも可能だが、そのことに執着し続けていたら、おそらく、作品世界のあり方は別な方向をみざすことになったのに違いない。穴を開けることで、銅板は外展し内展し、そして、重層化した作品の内部と外部とを、同時に見ることができるものになって行った。」

このように、この図表は、これまでの橋本に関する言説を包括するかたちで、彼の仕事全般を位置づける可能性(現時点では単なる可能性にすぎないが)をもつといえる。

5. 他の出品作品についての素描

最後に、他の本展出品作をこの図表のなかに位置づけることを試みる。ただ、もはや紙数が尽きた。簡単な言及に留まらざるをえない。ごめんなさい。

黒川弘毅の彫刻は、人間像という形態、鑄造に対する独自の解釈、重力に抗する垂直性、制作を通じての真理の探究と、図表すべての項目に関連するものといえる。その意味では、ブランクーシに近いところがある。橋本の場合、ブランクーシの作品を「原型とその複製」として理解するが、黒川はそこに「対象のもつ多産性」[22]を読み取る。この点からも、ふたりの考えのちがいを知ることができる。

小守郁実(染め)と藪内公美(湯床吹き)は、橋本の影響もあるのだろうが、〈構想〉を伴わないかたちで制作を行う。だが、それと同時に、〈対・重力〉も伴わな

いところに橋本とのちがいがあがる。作品は重力に抗するのではなく、重力に即した姿を見せる。他方、金保洋は漆における自立した構造を求めているが、本来的に、固定的な姿をもたない素材であるがゆえに、結果としては、重力に対する〈構造体〉を強く示すものとはなっていない。

作品のサイズをそのままタイトルに使用する荻野僚介の作品は、3次元の物体としての性格を備えているものだが、絵画を基底に置く表現であるために、観賞者に〈対-重力〉としての性格が示されることはない。そもそも、絵画（とくに抽象絵画）は〈アイデア〉に接続されやすい表現といえる。奥村綱雄の《夜警の刺繍》は反復的な手作業が注目されるものだが、展覧会場においては、絵画と同様に壁面に一列に並べる展示が行われる。制作の場と展示の場でのあり方がともに示されることによって両義的な性格が現れることになる。

(ふじい・ただす／東京造形大学准教授／美術批評)

註

1 渋谷拓「方法の無意識—方法の発露 2020—」展覧会あいさつ文（会場掲出）、2020年。

2 ロザリンド・E・クラウス『視覚的無意識』（谷川渥 小西信之 訳）月曜社、2019年、26-38頁。

3 クラウス「展開された場における彫刻」『オリジナリティと反復』（小西信之 訳）リプロポート、1994年、215-226頁。この図表は『図鑑 1900年以後の芸術』（東京書籍、2019年）でも取り上げられているが（620頁）、ここでは、「展開された」の代わりに「拡張された」の訳語が用いられており（同頁の訳者は小西）、これに倣って、本稿でも後者の言葉を用いる。

4 Krauss, *Under Blue Cup*, The MIT Press, 2011, pp.127-129.

5 マルク・バルビュ「数学における《構造》という言葉の意味について」（伊東俊太郎 訳）『構造主義』（マイケル・レイン 編、篠田一士 監訳）研究社出版、1978年、468頁。バルビュの同論は、クラウス「展開された場における彫刻」の註に挙げられている。

6 ソル・ルウィット「コンセプチュアル・アートについてのパラグラフ」『ソル・ルウィット展』（高島平吾 訳）東高現代美術館、1990年、40頁。

7 橋本真之『造形的自己変革—素材・身体・造形思考』美学出版、2016年、126頁。

8 橋本、前掲書、83頁。

9 エリック・シェインズ『コンスタンチン・ブランクーシ』（中原佑介 水沢勉 訳）美術出版社、1991年、8頁。

10 近藤幸夫「ブランクーシ再考 ブランクーシ像の成立を巡る言説について」『近藤幸夫美術論集』阿部出版、2019年、47頁。

11 ミルチャ・エリアーデ「現代芸術における聖の永遠性」（中村恭子 訳）『エリアーデ著作集 13 宗教学と芸術』せりか書房、1975年、243-245頁。

12 エリアーデ「ブランクーシと神話」（鈴木登美 訳）、

前掲書、259-260頁。

13 中原佑介『ブランクーシ』美術出版社、1986年、139頁。

14 ルイス・マンフォード『技術と文明』（生田勉 訳）美術出版社、1972年、407-408頁。

15 ブランクーシとプラトン哲学の関係については、シェインズ、前掲書、15頁。

16 中原、前掲書、188頁。

17 高松次郎「物質感と存在感」『美術手帖』No.414、1976年12月号、67頁。

18 橋本、前掲書、173頁。

19 金子賢治「素材を知りつくした表現者たち」『美術手帖』No.769、1999年4月号、78-80頁。

20 奥野憲一「「KOUGEIの素姿」試論1」『KOUGEIの素姿—現代工芸の考え方』神無書房、2009年、12-31頁。

21 橋本、前掲書、55、56、127頁。

22 黒川弘毅「ブランクーシと、彫刻におけるイデアルなものについて」『美術手帖』No.634、1991年2月号、184頁。

作品制作の方法は何故&如何に発露するのかを問う・・・このテーマでシリーズとして開催されてきた展覧会の第5回目となる「一方法の発露 2020」。今回この展覧会を特徴付けたのは、作家の選定は勿論、空間としてホワイトキューブ型のいわゆる「展示室」ではない環境を選んだこと、と、「方法の無意識」というサブテーマを設けたことだ。サブテーマの意図は、企画者である渋谷拓のシンプルな企画趣旨に拠れば、本展を『ある選択された方法において通常問われることがなくなっている前提や所与というものを、改めて問う機会としています。』とある。であるから、ここで言う「無意識」は厳密に精神医学や心理学上のそれというよりは緩やかでファジーな、観念や慣習などを含めた『制作する意識の地平に普段は現れてこない』もので、すなわち制作意図には含まれない、もしくはその段階で認識されてはいないが、実質的に制作とともにあり、作品の在り様に関与している前提や所与のことだ。

—そんなものがあるのだろうか？—

いや、ある・・・例えば「重力」がそうだ・・・などと言いつつ、水もそうだ、空気もそうだ、とか、光がそうだ、とか、さらに言い続ければ、生きていることがそうだ、今という時代、日本、宇宙がそうだ、と果てしなくなる。したがってここで言う「無意識」は、問われることのない前提や所与の中で、あらためて問う&相対化される意味のあるものとなる。ポジティブに受け取るならこのサブテーマの設定は、制作者にも鑑賞者にも「新しい眼」や「視座」を与えてくれる契機となるかもしれない。

それにしても—そもそも「自覚していない」ことについて問うなど、どのように可能なのだろうか？ 私たちには目の前の空間と置かれた作品を観るくらいのことしかできないのに・・・。とは言え、見えるものを通して見えないものを見出す—あらかじめ自覚できていないことに触れ、あらためて問いが立つことが「鑑賞」であることを思い出してみれば、このサブテーマは実は普遍的な美術作品との関わり方そのものであるとも言える。こうした作品との関わりは制作者にとっても同じで、何かしらの気付きのためには作者もまた作品を眺めてみるしかない。普段意識することのない普通の／当たりの／当然のことを、それまでには感受し得なかったような何か・・・すなわち普通／当たり前／当然「でない」ことに変えることは、アートの持つ重要な機能の一つだ。として、では、本展とその作品群では何が当たり前で、かつ、当たり前ではない（なかった）のだろうか・・・。

その①：展示・空間

今回、会場として使われた旧中村邸は昭和3年(1928)に建築され、現地に移築・改装された民家という。『間口6間の重厚な正面外観、2階座敷の2間幅の床、付書院や棚の造り、春日杉の天井板などが旧家のたたずまい

を伝え』つつ、平成元年まで中村記念美術館の本館として使用された程度には凛とした趣・・・というか、生活感のある調度品などが無い分、空間としてニュートラルな緊張感を持つ・・・というような感覚の会場だ。とはいえ、一般的、日本的な家屋の在り様からそれほど逸脱する空間という訳でもない。また家具や調度がなくニュートラルとは言え、そこは旧住居でありホワイトキューブのように作品を他の環境から切り離してみせるような機能を持つものでもない。したがって、何かしら物語らずを得ないこの空間において、場や環境と作品とがどのように呼応しながら物語を紡ぐことになるのか・・・展示に際しても何らかの「方法の発露」があったはずだ。と同時に、こうした環境であるため釘一つ打てないことも、作品をインストールする上での作法に影響したことだろう。

あらためて思い出してみると、全体の印象として作品群は空間に対して実に素直に挿入されていたよう思う。惜しむらくは、会場の制約から作品の置かれる接地面に必ず養生用のシートが挟み込まれていて、作品を直置きするダイレクトな接地感が得られなかったことだが、それでも各作品とも空間と争うことなくむしろ場の作りや光の在り様に従うがごとく落とし込まれていて、そのことが展覧会を性格付ける隠れた要因になっていたと思う。なんとなれば、空間の特性を利用しつつあるいは逆手に取りながらそれと作品を対峙させ、双方の間で闘争が展開するような展示方法もあったのかもしれないからだ。俗な言い方をすれば、意外性や奇をてらった、あるいはより遊戯的な、またはその場所・方法でしか生じ得ない物語をあえて誘発させるような展示方法のことだ。しかし今回の展示は、例えるなら雪道に抵抗して車の動きをブレイクさせながらコントロールするような乱暴な挑戦はせず、タイヤを静かに雪上に乗せて車を走らせるような、素直で柔らかな作法を以てなされていた。

仮に、橋本真之の屋外作品《果樹園》が、建物や道に対して平行せず、あるいは二体が重ねられていたり立ち上がっていたりすれば、のっけから展覧会全体の印象は随分異なるものになっていたに違いない。素直さという点では、同じく橋本が入口近くの一室の床を使い切って展示していた《切片群》も同様で、奥の借景とそこから入る柔らかい光のグラデーションに合わせながら、魚群のようにも見える切り残された無数の銅片の密度を変化させて置いていることなども挙げられる。その魚群は、床面積に対して密度のグラデーションを作り上げるのに物量的にもまさにピッタリ！と言っていい、相応しいものだった。このような、空間に対して闘争を仕掛けないという展示の態度は他の作品についても同様で、結果、空間もまた節度を保ち、作品に対して口出しせず、あるいは余計な作用を控えて、モノがモノ自身を自然に語り始めることの後押しをしていた。このようなコンフリクトのないニュートラルさはそれぞれの作品同士の関係にも現れている。展示の仕方によっては、各作家の作品をシャッフルし、コ・ラポレーションを装いながら敢えてカオスを招くことで個々の作品に強く主張させるような

手法もあつただろうが、恐らくそのようなアイデアは無意識の内に、展示者の脳裏に現われることなく展覧会初日を迎えたのではないだろうか。結果として、予定でない調和的空間を生み出すことには成功していたと言っている。

その②：人為・自然

さて、個々の作品が語ると言っても、もちろんそれは音声ではないし、まして日本語でも、そもそもいわゆる言葉でもない。今回、例えば藪内公美の《存在の畢竟Ⅴ》においてそれはいわば「金属語」のようなものであった。音でもないのにそれでも「聴こえる」と例えてみたいような何かだ。ちなみに「畢竟（ひっきょう）」とは、辞書に拠ればもともとは仏教用語で、究極／絶対／最終などを意味し「様々な経過のち最後に結果として落ち着くさまを言う」らしい。（わかりやすく言えば「やってみなけりゃわからない！」ということか？）藪内は「湯床吹き」という、溶けた金属を水中に流して地金を作る技法を用いそれを打ち延ばして造形するのだが、その過程でベースとなる銅の他、アルミニウムとか錫とか複数の性質の異なる金属を掛け合わせてそれを素材としている。なのだが、どうもその性質の異なる金属・・・というあたりがミソで、それらが混ざり合い、あるいは反発し合いするさまが嫌が応にも発露してくる。その様相はもはや格闘とでもいうべきもので、金属同士の格闘でもあるがそれ以前にまずは人と金属との格闘である。結果、まさしくその力技といえる過程が生々しく剥き出しの状態で見れ、タイトル通りにその最終的に落ち着くさまが作品化されている。表面は極彩（金属）色とでもいうようにカラフルで、混濁・積層されたてこぼこの表面を見るとどことなく拡大された先史時代の洞窟壁画の岩肌のようなでもあるし金属の「ナマナマしさ」には崇高感すら感じる・・・と同時に・・・笑いが込み上げてくる。混ざるはずのないものが無理やりに混ざるといふ、この「どうしようもない」感！・・・そして混ざろうが混ざるまいが「金属は金属という開き直り」感！・・・さらには「やってみなけりゃわからなかった」感！

そこで思い出したのだが、昔、人が飲める飲料（ジュースとかコーヒーとか牛乳とか味噌汁とか）なら何を混ぜても必ず飲める、と言いながら得体の知れない飲みものを作って観客に提供するというパフォーマンスに遭遇したことがある。同じことは飲料ではなく食べ物でも可能かもしれないが・・・（いや？ ダメでしょ！）・・・この金属を溶かし、無理やり叩き混ぜ、結果、合金化？してしまう行為には先のパフォーマンスのような強引さを感じなくもない。混ざらないはずの水と油をスムーズに混合させるにはいわゆる乳化剤が使われるが、ここで乳化剤の役割をしているのが「叩く」という作者の身体行為（＝力）なのだから始めから力技で強引なのだ。しかし、この造形プロセスとしての徹底した行為の直接性が逆に、シンプルに、素材をして叫ばせる。叩かれ、さらに叩かれを繰り返しながら、それは悲鳴というよりは歓喜の声にすら聴こえる・・・金属・・・の自信に満ちた

歓喜。実際、この人為的な行いが導き出しているものはそれにより起こるべくして起こる物理現象、すなわち摂理にかなった自然現象で、従ってその時、迂闊にも目の当たりにすることになるのは反発的に現れる「自然」そのものなのだ。藪内作品にそれが顕著なのは直接性（身体一素材間の直接的関係性）の強さと行為のシンプルさゆえだ。思い直してみれば、アーティフィシャルな行為が却って自然性を立ち上がらせるということは往々にしてあるかもしれない。同じ部屋に置かれている金保洋の2点の漆作品の場合はどうか。

洞（ウロ）を持ち、朽ちた樹木のような形をしたそれらの作品は、石膏で地を施した麻布を駆体として漆を積層したもので、その表面強度によって成立しているという。一つは褐色味のある統一的な黒に独特の透明感を持ち、もう一つは白漆を基調にしながら積層の過程で塗った青や赤を研ぎ出して文様を浮かび上がらせてある。文様はいわゆる絵や図案とは違ってフォルムのうねりや地の凹凸などに由来するものだ。一見して黒の単色に見える方も、地の施し方に様々な表情を与えて漆の染み込み方を変え、色や透明層を重ねながら複雑なマチエールを与えられている。ちょっと畏れ多くて食べるわけにはいかない極上のかりんどうのようだ。両作品とも実に丹念に塗り込まれ、塗肌の技巧的な性格も強い。が、このような表層の完成度が上がるほどに・・・雪が景色を白に染めて大地のフォルムを浮かび上がらせるように・・・その形態の何たるかが現前してくる。

実は筆者は当初、どこか一旦本稿を書き上げるまで、同作品が天然木を木地としているものと思いついていた。バナナにどんなペンキを塗ろうか、つまり白かろうか黒かろうかバナナはバナナ、のように、その形態は朽ちた樹木のそれで、塗りの完成度が翻ってそのフォルムを対立的に強く見せていると思っていた。誤解の指摘を受け、本稿を書き直しているのだが、ではなぜ天然木を疑わなかったのか。漆工芸では「木製の」木地は当たり前、のような先入観はあるとして、では、器ではないこの形態のどこに樹木を見るのか・・・等身大の大きさ、垂直性を持った伸びる形態、有機的な屈曲と表面のディテール、そして洞（空洞）・・・記憶の限り、それらは直ちに樹木をイメージさせる。しかし、これは樹木を模した彫刻ではない。とすれば、これは布の「面性」を出発点に石膏を纏わらせ、中空のまま量塊化しようとする際、形態を安定させるために生じる構造、つまり、麻という繊維を芯にすることで構造化する形態ということになる。それが、もともと繊維の集積である樹木の、むしろ朽ち果てる過程で現れてくる身体性と相似的事であることは興味深い。繊維が構造を生成し、石膏がそれを固化させ、漆がそれを引き締めてフィックスする・・・いや、フィクサーはもちろん作者であって、その仕事は材料が誘導する構造（＝フォルム）の到達点を探索＆選択し続けることだ。したがって、麻の特性が古木の崩壊時に露わになる植物の成形プロセスを擬似的に発露させるとしても、作者は最終的には樹木へのカモフラージュ：擬態を避けていない。「擬態」とは、例えば昆虫が植物など

の他の生物を装って眼をくらす変装だが、人の目にはとても当たり前なこととは思えない、生物間の連関の中で起こる自然界の奇跡的な技だ。作品はこの擬態を模して再び装うことで、その「何たるか」を相対化することになる。

その③：素材・非物質

さて、会場を2階に移すと展示の様相が変わったように感じるのだがそれはなぜか。まず気付くのはそれぞれの作品が物質あるいは素材の性格を強調するものではなくなくなったことだ。小守郁実の染色作品であれば、まず目に入るのは素材そのものよりは施された技巧やプロセスの方で、規則的に折り込まれた襞やそれにより生じる光の反射・透過・影と、染められた色のグラデーションとが相乗して醸し出す空気感のような、むしろ効果(エフェクト)の方なのだ。微妙にファンシーな色合いや《キャンディ》などのタイトルから、人によっては気付かぬ(それこそ無意識の)内に味覚や臭覚に作用しているかも知れない。ただ、そうした効果を最大化するには展示の仕方は抑制的で、孔雀が羽を広げるようなマネはせず、その意味ではむしろ佇まいや振る舞いの美意識のようなものに会うことになる。これは同じ空間にある他作品との協奏を生むための意識的な所作なのだろうし、展示における無意識のパフォーマンスともいえる。

対比させれば、黒川弘毅のブロンズ作品には物質感、質量感が健在である。のだが、藪内や金保作品にあるような自然性よりは、人型の、しかもピクトグラムのような記号的でアーティフィシャルな形態が先に目に飛び込んでくる。しかもちょっとファンキーにデフォルメされ、コントラポスト(片脚に体重をかけて立つ人)というには踊っている様にも見え、つまり何をしている(考えている)のか良く分からない人達だしサイズも小さいからどこことなく宇宙人・・・?と、そんな感想を持つ前に、実は裏側が正面を向いている意外性を先に認識せざるを得ない。これはその様な向きに置いた展示方法に拠ってなのだが、表とか裏とか言うべきかどうかは兎も角、背中側の「面」がぱつぱりと切り落とされ、しかもその表面は小惑星の地面が如く黒くゴツゴツした不気味で投げやりな質感であることが目に入って来る。もし、丁寧に削り出されてキラキラした黄金味のあるブロンズの正面側を先に見ていたら、背後に回った際にはその痛々しさにショックを受けるに違いない。この両面のギャップ感は著しく、何よりこの作品を特徴付けている。しかも良く見ると人型としてのそれは造形的にはほぼシルエットに近く、躍動感はあるもののエジプト絵画が立体化したような平面性も持っている。自立するに十分な奥行きがあるという点では確かに立体(3次元)だし丸みを帯びた表側の要所は部位ごとに量感の変化も与えられているが、そもそもの形態の根拠は平面(2次元)どころかほぼ輪郭と言っていい。訊けば、背中側のゴツゴツは流し込まれたブロンズの水平面(湯ヅラというらしい)が空気に触れて酸化し黒くなるのをそのままにしたものという。ちょうど新雪にダイブして凹んだ人型のようなもの

に流し込むのだろうけれど、作為的な無作為とでもいうか、铸造の計画性と放置プレイの無計画性の両方が文字通り「裏腹に」ある。可愛らしいのに残酷、止まっているけど動いている、2次元だけど3次元、人間だけ人間じゃない・・・のような、この曖昧さ、いや、両義性は恐らく作為の内側で意識されているものだろう。一方でこの作品が最初から持つ物質感・質量感はその両義のどちらにも回収されることなく、それこそ所与のものとして健在している。

さて、本展において、ある意味で最も異質性の高い、有り体に考えれば場違いな作品が荻野僚介のそれだ。直「線」、スクエア、平面、色彩のエッジなど、そもそも非・自然的で無機的な要素から成り立っていて、素材感や物質感から距離がある点でも他の作品とは異なる。作品寸法をそのままタイトルにするなど数理的な面もあり、存在そのものが人工的(アーティフィシャル)だ。こうしたことはホワイトキューブではむしろ常識かもしれないが、昭和初期の民家という文脈の中にあっては黒川作品以上に宇宙人、いや、いっそのことUFOにすら見える・・・あるいはこの世のものならざるもの・・・大げさか? 展示にしてもシアンの平面は実際に赤壁から浮き、床の間の2点も整然と中心軸を外すなど素っ頓狂に振る舞う。その床の間の、側面に液体が漏れだしたような形が塗り込まれた階段状の小さなオブジェも、正面性がないにせよ階段を想えば配置が真逆だし、白地に、良く見ると筆跡のようななすび型の黒い斑点が規則&不規則的の中間くらいで配された紙の作品は掛け軸へのオマージュなのか・・・?など、全体として文脈のわからないまま鎮座する駄洒落のようなのだ。この脈絡のなさをも手伝って、茶室で不意を仕掛けられた時のため息の出るような爽快感がある。あらためて人為というものの奇妙さ、アーティフィシャルの何たるかが赤壁の和室で宙づりとなり、くっきりとした存在感を持ってそこに在る。

その④：時間・虚構

もう一つ、他の部屋とは様相が異なる展示として記憶されているのが奥村綱雄の《夜警の刺繍》だ。外光を閉ざした和室の真ん中に座卓が置かれ、卓上電気スタンドに照らされた糸や刺繍のための道具、車の窓越しに人の写る額装された写真、色面というよりはマチエルとしてきめ細かな触覚感を持った小さく四角い板状のものなどが並べられ、座卓の下には無造作に、忘れもの?のように衣服や鍵の束が転がっていて、小さな懐中電灯がそれを照らしている。どこことなく人間臭い物語を感じ始めながら、一見ではそれが何かは明確でない。出来事の途中か取り敢えずのプロセスのようにも感じるこの少しドラマチックな光景が意味するものについて、目がようやく慣れ、そこにある一つ一つをしげしげと眺めながら一体これは・・・?と詮索を始めようとするまで、私は企画者である渋谷が自分のすぐ奥にいることに気付かなかった。というか、声を掛けられるまで一人でそこにいると思っていたのだ。部屋全体が暗かったからだが、それが

隔絶感や疎外感を生むための演出であることを、入った時から感覚的には味わい続けていながら意識的に自覚するまでに時間を要したし、それくらい対話的なインスタレーションになっている。その場で渋谷から作品についての説明、すなわち作者が夜警の仕事の間に驚くほどの時間をかけ丹念にブックカバーを刺繍し続けていることや写真はその様子を表したものであることを聞き、おかげでなるほど没入感のある刺繍の出自や置かれた一つ一つのモノの関連は理解出来ても、謎めいた感覚は相変わらずそのままなのだ・・・これはフィクションなのか？

目の前にある刺繍や制服は全て説明される通りの「実物」で、それら全ての辻褄を考え合わせてもそこにあるものは「実際」に何年もの年月をかけて「本当に起きていること」の片鱗、あるいはその生々しいリアルな「一部」なのだが、だとしてもこのドラマ性をどう説明できるのか？ なぜならば、目の前のものはむしろドキュメンタリーであるはずだからだ。この問いを実は先の一枚の額装された「証拠」写真が端的に伝えてくれている。それは作者が夜中に警備員をしながら刺繍をしている様子を「誰」かが激写するというありえない写真で、2001年に撮影されたものらしい。ありえない・・・というのは、どう考えてもそれは撮影される理由のない光景で、にも関わらず、絶妙な瞬間として確かに記録されているからだ。これほど怪しい証拠というのも珍しいくないか？ 天邪鬼なら笑い転げて大喜びするに違いない・・・一体お前これどういう人生なんだよ！、と。

カメラには常にフレーミングというものが付きまとう。画角の外に何があるかが具体的には写らないし、ましてレンズの向く反対側や撮影者などは写さない。それでもしばしば写真はフレームの外側を推察するための最良の証拠でもある。同じように、今回の展示もそこにある証拠品＝実物の小道具以外は見せずに、むしろ見えていない年月・時間や行為を推察させようとするもので、その意味ではフレームの外の方が本物という逆転が起きている。もはやインスタレーションに化けた映画とも、あるいは彫刻化した小説とも呼べるものだ。そしてこのコンセプト的なパフォーマンスを可能にする「前提」とは、私たち誰もが共通して持つ、それこそ「所与」の、むしろ抗えないものとして与えられた「時間」だろう。作者が丹念に刺繍するのと全く同じ年月・時間を私たちも過ごしているからだ。展示が物語る人生は、翻って我々の人生でもあり、まるでここへ来ることが無ければ見るはずのなかった「夢」を見ているような感覚に陥る。

その⑤：with コロナ

一方法の発露 2020—が開催されたこの年は、全世界的な感染症の年として長らく記憶されることになるだろう。この原稿が読まれる頃には収束しているなどという想像力が私にはない。思えば無自覚のうちに突如、歓迎できない「所与」のものとして出現した COVID-19 だが、現在のようにその存在を意識的な前提 (with) とした生活をしなければならぬ状況からいずれは無意識の前提 (being) となる・・・つまり人の体に取り込まれ、自覚

する必要もない当たり前の存在に代わる時が来るのかどうか・・・。人の遺伝子には無数のウィルスのそれが残存すると聞く。撲滅などと、あたかもこのウィルスが世界からいなくなるような言葉も耳にするが、ワクチンを打つとはその遺伝子を人の体に入れることだ。それにしてもこの間、我々がこのウィルスに対して演じてきた反応は全くもって人間的なもの、すなわち非・自然的なものだった。瀬戸際対策、隔離、閉鎖、緊急事態宣言、人数制限などの「線」引きや対策・・・のみならず個々人のあらゆる反応が「死」を忌避することからくるある意味で人間らしい、アーティフィシアルな行為だった。自然界にマスクをする動物はいない。しかも「ヒト」は直接的な関係の実感の伴わない情報だけでそんな反応ができるのだから凄い。感染症に国境はないなどの言葉も聞いた。当然だ。国境「線」など全くもって人間の世界のもので、ウィルスには斟酌も付度もしようがない。

ところでウィルスは本当に悪なのか？ あるいはあってはならない、この世のものならざるべきものなのだろうか。それは森林破壊など、自然の深い領域にまで人間の侵蝕が入り込んだことで遭遇・接触した可能性があるとの指摘もある。仮に人工的に生成できるものとしても、その機能する仕組みや摂理は人知を超えてもとより自然の側に在るものだ。であれば、これまで意識する必要がなかっただけで、あらかじめ所与の前提としてそもそも with コロナだったことになる。人によっては人類の存在を地球にとってのガンなどと例えたりするようだが、気候変動にせよパンデミックにせよ、それが人為の先に起こる反応、ないしは「しっぺ返し」として顔を出す自然の姿なのだとすれば、その関係性は作者と空間、作者と自然、作者と素材、作者と時間などのそれにそっくりだ。「想定外」の事態に遭遇する時、もしかしたら我々は何らかの形でそれまでの無意識にリーチしている可能性があるように思う。あるいは無意識を顕在化させる行為とは、そこに立ち現れるものによるしっぺ返しを食らうことかも知れない。それでも人が人間の意識を超えた領域への果敢な探索と挑戦を止めたことは、人類史の中に無かったはずだ。我々は生まれた時から重力にも時間にも抗いもがきながら生きているわけで、例えばコントロールはシンプルにその形態をしている。この抗いもがく困難を最後には収束させて止めてくれるのは、これもまた「所与の前提としてある死」だけだ。いや、何よりもそのことが、知りながら忌避するもの、すなわち当たり前のことでありながら当たり前でないこととして、方法の無意識の底にあるのかもしれない。

(くろさわ・しん／金沢芸術創造財団芸術交流アドバイザー／学習院女子大学・京都芸術大学非常勤講師／博物館教育論)

「方法の無意識」展を「工芸」の無意識の視点から見る 菊池裕子

この展覧会の冒頭には「もはや問われずにいるいわば抑圧されるようになった前提や所与を『方法の無意識』とみなし改めて問うことを課題としている」というキュレーターの渋谷拓による意図が提示されている。「無意識」を意識化させることで異なったタイプの作品を新たな目で見てみようという現代視覚文化に対する鋭い批評の視点を投げかけている。一方、選ばれた作家はそのお題になった批評の視点から制作を振り返り自己の中の「無意識」を分析して投げ返すという対話、または共同研究成果のような形になっている。

工芸的な作品が多く占めるこの展覧会であるが、意識的にか無意識的にか「工芸」という言葉はキュレーターの口からはきかれないが、提示された課題には現代の「工芸」批評とも重なり合う問題が敷かれている。「工芸」が「産業工芸」「美術工芸」「クラフト」などを経て、「工芸的造形」や KOGEI などへと名称変更をつきつけられている状況はこれまで無意識の世界に置かれてきた「工芸」を意識的に何らかの現代的な意義を求めようとしている動きと共にするものがある。日本で「工芸」の無意識を意識し明確に言語化したのは、約 100 年前に近代を批評した柳宗悦の「無名」「無心」「無我」「他力」という概念にもとづく「工芸」とその友人 Bernard Leach のいう 'Unknown Craftsman'（無名の工人）という近代以前のつくり手を近代意識的に見る概念であり、それに対して「模様から模様をつくらない」と無意識を否定する宣言をした近代の作家、富本憲吉がいる。この「無意識」の概念は現代に至るまであらゆる視覚分野において想像する以上に影響力が強く見られ、「東洋的」な眼差しも温存させていることを背景にこの展覧会を見ると、意識化を促す力と批評を拒む力が緊張関係を同時に生み出していることが魅力の一つになっているように思われる。

工芸批評家の金子賢治と共に「工芸的造形」という言葉で自身の作品を説明する橋本真之がこの展覧会の基調を整え最も視覚的にインパクトの強い作品でその緊張関係を表現していることから言える。建物の前に一對の対話する蛇のように置かれた金属のうねる物体は、会場の入口を通して聞こえてくるリズムカルな金属をたたく音と視覚が連結し、動く工芸的素材の「運動膜」への理解に導かれる。同様に藪内公美も工芸技術としての鍛金による金属の動的な要素とその媒体となる異なる金属素材を意識的に捉えている。また、言語表現に卓越する金保洋は自律していない漆が他の素材や混ぜる色に働きかける媒体となって漆に潜在する自然要素が現れることに気づき、無意識下にあったものが意図的な関係性をもたせることによって意識されることを「工芸的自然」と呼んでいる。このような「工芸」の問題という視点からこの展覧会を見ると、この作家たちの作品が広がる一階の座敷が非常に強い批評に満ちた空間になっていた。

この日本家屋の空間の力による意識の変容が、近代の「美術」の装置ホワイトキューブではないところへの

展示をこだわるキュレーターの意図にあるようだ。畳座敷に入ると「無意識」に膝をおって地べたに座る文化的背景をもつ観衆にとっては、この空間はこの「無意識」な慣習的儀式を身体的に意識化するうってつけの場にもなっている。平たく水平に広がる橋本の端金の美しいくずをほぼ同じ水平レベルで見られることを促し、そのマイクロレベルでの個々のねじれや色の違いの美しさを見ることができると同時に、全体空間の変容も見せて圧倒する。この細部と全貌を一瞬にして知覚する時のセンサーションは Anthony Gormley の 'Field' プロジェクト (1989-2003) で、4 万体のテラコッタの人型につく変わった目鼻の穴を見ながらそれらが埋め尽くし溢れてホワイトキューブを変容する空間や、Ai Wei Wei が米粒大の磁器に手描きされた 1 億個のひまわりの種を Tate Modern の Turbine Hall に敷き詰めた 'Sunflower seeds' (2010-11) で感じさせられたものと似ている。ただ同じ空間の変容でも天井が低く外へ向かって広がる日本家屋には水平方向の変容性が強く生まれるのが独特である。

この水平性の強い独特な空間は「工芸」の解体作業をやんわり無理なく行うにも適しているようである。「工芸」はその現代の存在意義が意識されないまま存在を続け、重要であると感じられながらも得体の知れないものになってきた。グローバルな視点から見れば、工芸に関する議論はまさに批評の中心にあって現在、美術界を牛耳るほどである。「美術」が何でもありとなってきたように多種多様な「工芸性」を意識し広く認める動きがあり、また一方でゼロ次元で平らに自由に見ようとする解体作業が行われている。グローバルに共通の要素とローカルに特殊の要素の抽出も行われ、国家という枠組みも縛りのように感じられるようになった。このような解放と解体作業は、特に「工芸」を固有の伝統と定義する公式の制度によって保護されながらも議論を閉じてきた日本では困難を極める。そんな背景の中でこの展覧会を見るとこの座敷空間はローカルな空間の醸し出す要素を効果的に引き出し意識的に際立たせながらグローバルに解体する実験にも見える。『工芸 2020』展 (2020 年 9-11 月、東京国立博物館表慶館) で、伊東豊雄のデザインにより異様なほど意識的に白くされたホワイトキューブに「工芸」が置かれたそのショック戦略とは対照的な手法である。方法としてどちらがうまく解体できるのかはこの先もっと違う実験を見てみなければわからないが、金沢という土地に残る建物の再生利用の意味も含めると、この展覧会に限らず日本家屋での展覧会の一つのローカルモデルを作っていることは確かだ。

ローカルな閉じられた空間に置かれ解体されている「工芸」として印象的だったのは 2 階の水屋の裏にあたる暗い部屋での展示である。かすかな電灯と時計の時を刻む音だけのある空間への夜警の日常のインスレーションであるが、そこにある「工芸」は隙間なく糸が重なり合いびつりと長い時が封じ込まれ縫い込められた刺繍である。Rozsika Parker が女性の自然性というジェンダーの罫に閉じ込められた日の目を見ない刺繍作品の問題を明らかにし、秘められた針の刺の挑戦 (subver-

sive stitch) を提示したが、この奥村綱雄の作品も社会一般に日の目を見ることのない夜警を仕事にしている男性のアーティストとしての刺繍作品である。男性が刺繍作品を作るという慣習的な不自然性を逆手にとっての挑戦でもあるのだろうかと思ひながら、淡く美しくも執念と秘められた怒りを感じとることもできた。

この展覧会は非常に限られた資金と人的サポートの中で企画されたときいている。その中でこの小さな空間に懐石料理のようにいろいろなアイデアを詰め合わせ体感させ考えさせることを実現させたキュレーターに大きな拍手を送りたい。

(きくち・ゆうこ／金沢美術工芸大学教授／工芸史)

展覧会の「無意識」

森仁史

長引く米中対立やパンデミックという不安に追い立てられる時代を迎えて、それでもなお展覧会に人を呼び寄せ、作者から観衆に何かを語らせようとするなら、そこに何があるべきなのかを展覧会は問われていいだろう。創造者にとっても、殆ど根源的と言ってもいいこんな問いかけを今引き受けようとする意志をまず共に祝福したい。

<方法の発露>展はこれまで主知的、意志的な創造世界を提示することで、批評軸を呼び覚まそうとしてきたのに対し、今回は「無意識」をテーマに選んだ。そこに、もう一度作家が依拠、構築する世界の足下を見直そうとする意欲を感じさせた。このことは不安定な現在の直截な反映のようだ。つまり、一方で世界をポストコロナルに再咀嚼し、そこに自ら立とうとした先に何を指すのか問いかけ、他方では個々の作家がこの時期までに創造行為のなかで受け取った意識の彷徨の深層を探ろうとしていることと受け止めた。こうした作品創造の自他にまたがる複層的なテーマ設定は危機の時代にこそ意味があるし、それに出品作家が不定形な造形（橋本、藪内、金保、奥村）や空間に立ち上がる茫洋さ（小守、黒川、荻野）を通じて、真摯に応えようとしていることが展示作品から感じ取ることができた。

無意識はと問われて、展示に添えて出品作家が語った言葉のなかに「意志の反世界」（橋本真之）とか、「目的は手段に追い越され」た形勢（奥村綱雄）、あるいは「方法に駆動され」た過程（荻野僚介）などと自己の制作に即した説得力のある答えが提出されている。このことは「無意識」が様々な制作過程に入り組み、時にその成果を左右するものであるからこそ、考察の対象として意識にのぼるのだと知られ、展示作品とともにこれらの制作がいかなる意識、無意識の過程を経て誕生しているかを明らかにしているようだ。

このテーマの意義を観者として受けとめ、作家のそれに対する誠実な答えを読んだうえで、敢えて付け加えておけば、本展では観衆に作家の言葉によって作品の意図をくみ取らせようとしたのだが、作家が言葉によってテーマと自らを説明する射程にばらつきが出てしまうのは避けられなかった。「作品がいかに生じたのかという原因についての知識」「を達成できるのは作品の作者だけである」（黒川弘毅）と率直に語られているように、作家は創造行為によって自らを表現する人間である以上、言葉の表現を同じ水準に保つことは難しい。この部分はむしろ展覧会主催者が観衆との仲立ちを務めてよかっただろう。冒頭に述べたように、今展覧会を開いて観衆を招こうとするときに、主催者は今まで以上に大きな役割を引き受けざるを得ないと思う。本展は開催の意味と同時に、展覧会の振る舞いについても新たな領域に踏み出そうとしていることを我々に提示することになったのではないだろうか。

(もり・ひとし／山鬼文庫代表／工芸史、デザイン史)

方法の発露 2020 トークセッション

「素材・方法・環境の地平の彼方へ」

2020年10月25日(日) 13:00 ⇒ 17:00

金沢美術工芸大学映像メディア室よりライブ配信

ごあいさつ

渋谷拓 | 「方法の発露 2020」企画担当

渋谷：時間になりましたので、「方法の発露 2020—方法の無意識」の展覧会関連イベントといたしまして、トークセッション「素材・方法・環境の地平の彼方へ」を、これからライブ配信で始めて行きたいと思います。

私は今回の企画担当である金沢美術工芸大学の渋谷拓と申します。博物館学と近現代美術とを専門にしております。よろしくお願ひいたします。トークセッションは三部構成になっていて、それぞれご出品作家と、モデレーターとして、外館和子さんと藤井匡さんに入っていてトークを進めてまいります。簡単に今回の企画者である私の方から趣旨説明をしていきたいと思います。

「方法の発露」という展覧会なんですが、これは出品作家でもある橋本真之さんが始めた展覧会の企画で、今回で5回目になります。初めに設計図とかアイデアのようなものがあって、それに向かって作品を作っていくというよりは、素材もしくは方法と作者が対話しながら、その中で造形ができて行く道筋、論理、作品作りというものと考えてみるという機会になっています。今回5回目ということなんですが、1回目、橋本真之さんがご自身でキュレーションした後は、ゲストキュレーターをお呼びする形でできております。今回のトークセッションで出品作家以外に入っていただく外館和子さんと藤井匡さんには、それぞれ企画担当として、「方法の発露」という展覧会をキュレーションしていただいたという経緯もありまして、5回目までその全体見てきているので、有益な話をいただけるのではないかなと思って入っていただいた次第です。

私の方で企画を担当しまして、「方法の無意識」ということをテーマとして掲げました。無意識はフロイトとかのところから来ているわけですが、実はあまり厳密に考えてはいなくて、意識しなくなった制作上の前提とか、所与になっていることを、もう一回意識の遡上に乗っけて考えてみようという、そのぐらいの考えでこの無意識という言葉を使っています。美術という文脈で言うと、シュルレアリスムが無意識とか夢とかを制作の方法論にしたということもありますけれども、方法論にするというよりは、むしろその問われなくなった前提をもう1回掘り返してみよう、というスタンスです。その意味では著名なロザリンド・クラウスという批評家がおられますけれども、『視覚的無意識』という本があり、そこからヒントを得ていることは確かなんですが、クラウスの言説に全て乗っかって考えるということではなくて、広く無意識という言葉から作家が受ける印象やインスピレーションみたいなものを大事にしながら展示を作ればな

と、トークセッションになればなと思っている次第です。

トークセッション1は、橋本真之さん、黒川弘毅さん、藤井匡さん、私ということで、金属造形というものについて考えてみたいと思っています。

トークセッション2では、藪内公美さん、金保洋さん、外館和子さんと私で、若いお二人をお迎えして、2020年代の工芸論を予感してみるというような、ちょっと壮大ですけども、そうしたセッションにしているので、刺激になれば幸いと思っています。

トークセッション3は、どちらかという工芸の人達ではなくて、ファインアート系の人たちですね。現代美術もしくはペインティングをやっている奥村さんと荻野さんと、藤井さんに入っていて、ずっと作品を作り続けることの意義というものを話題にしてみたいと思っています。三つのセッションを終えるとだいたい5時前ぐらいになるかなと思っているので、少し長丁場ですがお付き合いいただければと思っています。

あとは一つお詫びでございますが、金沢美術工芸大学の美大ホールで社会的距離を取って、学校関係の方々には直接来場してその中でインタラクションがある形で出来ればなと思っておりました。しかしなにごん新型コロナウィルスの感染症対策として、少ない人的リソースと、配信のためのインフラストラクチャーを勘案しまして、少しシュールな光景ですけども、金沢美術工芸大学の映像メディア室で登壇者が同じ部屋に詰めながらもZoomで会議し、それを配信するというような少々不思議な構えになっており、感染症対策等々を考えてのことになっています。美大ホールで実際に集まるという事は叶わなかったのですが、こうした形でトークを進めていきたいと思っています。

この展覧会とトークセッションは、金沢美術工芸大学の特別研究費及び、その他助成といたしまして、澁谷学術文化スポーツ振興財団、野村財団の助成を受けて、展示とイベントをやっております。この場を借りてお礼を申し上げたいと思っています。

それでは最初のセッションも5分後ぐらいに始めたいと思います。URLは基本的に変更しません。そのままお待ちくださると助かります。私からの趣旨説明はこれで終わりにします。トークセッション1まで少しお待ちください。よろしくお願ひいたします。

セッション 1

「金属造形の理路」

橋本真之 | 鍛金

黒川弘毅 | ブロンズ

藤井 匡 | 美術批評

渋谷 拓 | 博物館学

渋谷：まずはご登壇者を改めて紹介していきたいと思います。私に近い方からですが、橋本真之さんです。

橋本：よろしくお願ひします。

渋谷：その隣の黒川弘毅さんです

黒川：よろしくお願ひします、黒川です。

渋谷：その隣が藤井匡さんです。

藤井：よろしくお願ひします。

渋谷：早速進めていきたいと思ひます。会場の写真を見ながら、話を進めていきたいなと思っております。(画面)共有いたします。「方法の発露」ということを最初に始められて、今回も出品作家として名を連ねて頂いている橋本さんの今回の展示ですけれども、旧中村邸という昭和初期に建てられた日本家屋のところに作品をドーンと持って行きましたが、いかがですか。

橋本：私ですか。日本家屋の前で(展示することは)、自分にとっては初めての経験なので楽しかったです、展示すること自体が。それからもう一つは、工芸館に向かう散歩道になっているので展示している最中の、準備している段階でも、かなり色々な方が興味持って見てくれるのでちょっと面白い状況が起こっていました。皆さん叩いていっているのですけれど。

渋谷：皆さん見るだけでなく、叩いていかれましたね。

橋本：そうですね。

渋谷：この背景が山ですが、その上、登っていったところに国立工芸館が昨日オープンしました。今日が一般公開ですか。その裏手には橋本さんの国立工芸館所蔵の作品があるというシチュエーションになっています。そこから降りてくる、もしくは登っていくと別な橋本作品に出会えるというシチュエーションになっています。(出品)作品は、国立工芸館の作品に繋がるという構想で作っている。

橋本：そうですね。あれ(工芸館所蔵の作品)は、《果樹園》という作品の一部分で、1988年までの作品が収蔵になっているのですが、その後が作り続けられていて、その3

倍ぐらいの分量があちらこちらにあります。萩美術館にその後の部分があるのですが、また新しい部分が仕事場の方にいっぱいあって、仕事場はひしめき合っているという状態ですね。

今回作品を持ってくる段階でも、3つもって来られればというつもりでいたのですが、トラックに乗らずに断念して、2つで考えるというかたちになりました。

渋谷：今の言葉の端々から出てくるように、作品がどんどん大きくなっていく、今でも人体スケールを超えたような長さ、大きさがある作品ですが、どんどん大きくなっていくというのが橋本さんの作品のひとつの特徴です。これは別アングルから見たものですが、穴が開いていて中が見えますよね。こういったところも見所ですし、単に中空なだけじゃなくて、中に表面が織り込まれてひとつの構造をなしているということがまた見所でしょうか。

橋本：写真では分かりづらいのですが、中を覗き込んでもらえると、作品の内部全体が見渡せるところが探し出せると思ひます。

渋谷：この穴というのは装飾的なものではなくて。

橋本：制作上まず必要なのと、それと構造的に必要な部分と両方かかっていますね。

渋谷：これは「方法の発露」の2016年の時でしたでしょうか、しいき迎賓館の近くで展示したもので、これが大きくなったということでしょうか。

橋本：そうですね、そのあとの展開です。

渋谷：これが萩の美術館にある作品ですね。構想としては、これがあの国立工芸館の作品とくつつくような構想でしょうか。

橋本：この一部分が、国立工芸館に入っているというかたちですね。奥の方にある右の部分が。

渋谷：これは山口県立萩美術館でしょうか。このような展開をしています。これは私が勤めていた埼玉県立近代美術館の作品ですけれども、埼玉の美術館では橋本さんの作品を購入としては4回購入して、設置後に増殖していく、大きくなっていくというプロセスを3回経ているということで、国立工芸館、萩のものとはまた違う意味で代表作と言っていいでしょうか。

橋本：はい、そうです。

渋谷：(出品作品の画像《切片群》)これは金沢では初めてお見せになるタイプの仕事だと思ひのですが、この作品についてご説明いただけますか。

橋本:《切片群》という題名をつけているのですけれども、先ほど見てきたあの大きな作品を作っていく段階で、鍛金という仕事でやっているものですから、銅板を金鍍で叩いて曲面を作ったりするのですが、新しい銅板を継ぎ足しながら造形的に進めている段階で、曲面に平面を継ぎ足そうとすると、必ず破片が出来る、切片が出来るわけですね。それが今仕事場の中に溜まってきているわけです。形の様々な切片が出来るのですけれど、その切片の外形を変えずに、それを叩いて中に空洞を作り込む、そういうような作業をするんです。そうすると様々なその最初の切片の形に沿ってそれぞれ固有の形が出てくるという在り方です。1日の仕事の終わりに、もうあまり大きな音を立てられない時間になると、これを作ってきたという経緯で、それがこれだけ集積してきたというかたちですね。

現在こんなにたくさんになりましたけれども、途中でまだ少しの段階で発表したことはあるのですが、少なくとも室内空間でこれだけ全部晒したのは初めてですね。

渋谷:ありがとうございます。庭を借景にして何か面白い展示になったなと思っております。平べったいものと丸まっているものがありますね。

橋本:最初のうちはいわゆる金敷の上で単純に叩いていたのですね。そのうちに直角三角形のものなんかがあると、その直角の部分を上を立てて、その尖った部分を叩き始めると、途端に枯葉が丸まるみたいに、内部に空間を包み込んでいくような形態が出てくるのですね。それがたまたまどちらかに力を入れると面の向きが逆転するようなことが起こったりするわけです。その日の状態で様々な形になるわけですが、瞬間にその形の方向性を判断するわけです。それが自分にとって何か最初のうちはすごく面白くて、次々と作っているうちに作品化し始めたという感じがありますね。最初は作品にするつもりじゃなくて、少なくとも銅板の切れ端を叩いているだけだったのです。だから最初のうちは平べったいものができて来るだけだったのですね。

渋谷:たまに緑青がふいているものもありますが、これは意図的なものなのでしょうか。

橋本:いえ、これはたまたまです。プラスチックの箱に《切片群》を入れて、野積みしてあるのですね。たまたま重みがかかってプラスチックの箱にヒビが入って雨水が中に入った箱があるのですね。それがこの数年の間に緑青を生んだのだと思います。それで部分的に緑青が出たものが混じっているって言う事ですね。ですから色を意図的に自分が作り出したというわけではなくて自然に、事故ですね。事故が緑青を生んだのだというふうに考えたほうがいいと思います。緑青を散りばめていることで構成はしている気持ちはありますけれども、強く意識的にそれを使ったということはありません。

渋谷:ありがとうございます。ここで橋本さんの作品をもう長く見ている藤井さんに、今回の展示の感想をいただければと思うのですが、いかがでしょうか。

藤井:昨日作品を拝見させて頂きました。大きな作品と《切片群》という組み合わせはこれまでもありましたが、こういう形で見たのは僕も初めてです。興味深かったのは、ピースを散乱させてあるのですが、手前側はかなり寄せていますよね。この辺りにはどういう考えがあったのでしょうか。

橋本:見る人がまずここに立つだろうという所に向かって、尖ったものが見る側に向かうように配置しています。

藤井:ありがとうございます。

渋谷:何か藤井さんの方で、橋本さんの作品でこの写真を出して欲しいとかありますか。大丈夫でしょうか。

藤井:最初の日本家屋の前のやつを。今まで橋本さんは屋外でやる場合、埼玉でもそうでしたけれども、木を起点にする、樹木を起点にするという形が多かったですね。「方法の発露」の前回ですかね、あの芝生のマウンド、木がないところで展示されたという。

橋本:前々回ですね。

藤井:前々回ですね、すみません。あれはちょっとこれまでと違うなという風に思ったんですね。今回もまたそういう形じゃなく、木を起点に、樹木を起点にしないという形で置かれましたけれども、その場合配置を決める時にどういうふうにしたのかなど。

橋本:建物との関係と、工芸館に向かっている散歩道の中心軸がどう動いているかというのを気にしながら、それに対してどうかという配置をしましたね。それからもう一つは、水平な面に置く場合と、坂道に置く場合では、重心のかかり方がちょっと違うものですから、どういうところが真下になるのかというのがちょっと不安な部分がありますね。動くというふうに考えておいたほうがいいと思います。ですから中に雨水が溜まっていますけれども、その水の位置が移動するわけですね。そういうことは覚悟しながら、その場を選ばなきゃならないものがありますね。

藤井:作っている時は、当然斜面で作っているわけではない。だからここで展示する時にまた若干違う見え方がするという。

橋本:ですから先程の《切片群》の話とちょっと近いのですけれど、その場に行った時にどういう角度でそれが安定するかというのを、期待する部分がありますよね。先程から出ている木を中心という話は、埼玉県立近代

美術館の場合は、木がかなり昔からある木ですから、それにどう関わろうとするかというところで造形上の展開を考えているということがあります。特に右側に写っている木に挟み込まれるような状態で展示していますので、今後木が育つに従って、作品が圧迫されて潰されていくというようなことが起こるだろうと思います。右と左の方ですね、二つの樹木の間に置かれていますので、それが育つことによって変形させられていくということのを待っている、というようなつもりです。こちらの方が環境との関係は割と密接なのですが、《果樹園》の方は、そういう展示環境自体は後からやって来るというかたちですので、そういう意味では受け入れるという状態の展示の方法ですね。ある意味では、こっちの方は移動が可能ですけど、先ほどの木と関わった作品は移動が不可能になっていくというような仕事ですね。

藤井：今回も屋内と屋外とに展示されているのですが、それをどういう風に設定したのか。屋内の場合、日本家屋であってもホワイト・キューブのようなところであっても、一つ建築的な枠というのがありますよね。これが一つの基底になるだろうと。

橋本：そうですね。だから木と同じような問題が出てくるわけですね。あらかじめある空間と、それからここは傷つけないようにという条件がありますので、どうしても下にビニールを薄く敷いてその上に展示するっていう形を取らざるを得なかったというのが、まず最初の条件でした。それから外光が入ってくることを生かすというのがまず必要だろうと。要は美術館のように照明を意図的に扱うという事が難しいところがある。そうなる場合に、外光を取りながらどうするか、ということと、それから見る人がどういう風に順路をとるんだらうって事を想像しながら空間を考えるという事をせざるを得ない。

特にこここの空間の場合、柱が一本、空間の中にありますので、その柱に対してどうするのか、というのが最初に考えなきゃならなかった部分ですね。それでこの現場に行ってみると、むしろ柱が2本あり、手前の柱、今写真で写ってる右手前に見える柱と、12畳の中にある柱との関係が割と明確に見えてきたわけですけども、そのために《切片群》の方向性がこちらを向いてきたところがありますね。

それからもう一つ大きな条件。これは会場を4時に終わった段階で、障子を閉めなきゃならない。そのためにどうするか。《切片群》を踏んで行くわけにいかないわけですから、今回の場合は畳を傷つけてしまうので。その周りを、最後に障子を閉める方に踏みながら入ってもらわなければならない。そうするとそこは平らで踏んでも傷つかないものを、まず最初に配置するということが条件でした。

私の中でそれがまず決まったので、じゃあどうするかということから、切片の配置が始まったのです。出品者の金保さんと藪内さんにお手伝いしてもらいながら配

置をしていたのですが、とりあえずは置いてもらって、最後に自分の方向性としては、この手前の向きが、例えて言えば魚がこちらへ向かってくる感じの方向性をもって来るようなものにしたいなという、意図とすればそういうところですね。それは鑑賞者との関係で、自分が導入していくためにした工夫というようなものだと思います。

渋谷：はい、ありがとうございます。お待たせいたしました、今度は黒川さんの方の展示を拝見したいと思っています。黒川さんは大変お忙しいところだったので、私が代わりに展示させていただきましたが、いかがでしたでしょうか。

黒川：私は大変気に入っております。あらかじめ展示の時に、好きなように展示してください、その後気分によって色々向きを変えたり配置を変えたりしてください、とお願いしました。最終的に黒い部分、ブロンズを铸造して空気に触れた面、鋳型で上になる面です、これが鑑賞者の方向を向いたというのは、私にとっては実は理想的な置き方なのです。ですから今回の置き方は、私としては大変気に入っております。ありがとうございます。

渋谷：私が参考にしたのは平塚市美術館の展示で、これは私がスナップで撮ってきたのですが、鑑賞者の方に視点を強いる時にはこうやって展示なさっておられますよね。

黒川：自分で展示するときは、自分で勝手に展示して良ければ、このパターンが多いです。しかし企画者、あるいはギャラリーの方の意向があって、全部黒い面だと何か見栄えがしないとか、面白くない、やはりあの金属光沢のある側を見せるべきだ、という意見がある場合にはそれに従っています。

渋谷：こういう状況ですね、こちらの平塚美術館の中からはしか見られないという時には、こういった展示をなさったということですね。今回は場所の大きさと予算の関係もあって3体ですが、この時は何体ぐらいでしょうか。

黒川：展覧会の途中で数を増やしたり、ちょっと置き方を変えたりしています。一番多い時で多分60点ぐらいはあったと思います。この2階の中庭みたいな場所です。他には屋内の展示もありました。自分の作品を並べて見る機会ってなかなかないのです。《エロース》シリーズというのですが、とにかくこのシリーズの全てを自分自身の目で見たくて、このように作品を並べました。

渋谷：貴重な機会に平塚に見に行けたことをとっても良かったなと思っています。それでは今回の展示の方に戻ってまいりますと、私もその黒川さんのお仕事を拝見したりとか、展示に向けて色々話し合っている中で、こ

の黒い方ですね、これは鑄造の現場では湯面と言うのですか。

黒川：そうですね。普通、鑄造する場合には鑄物にする本体があって、湯道があり、湯口と言って、鑄込みの時に金属を注ぐ口があります。鑄込んだあとの空気との接合部分、空気に触れた部分がこういうふうになくなります。湯面というと、坩堝の中で溶けた金属の上の部分、あるいは取鍋にとった金属の上面を言ったりします。鑄型に注いだ後に、その部分の金属が冷却して固まってくると、黒くなってきますがこれも湯面って言ったりします。

渋谷：はい、ありがとうございます。これは正面からというか、光沢があるほうから撮った写真ですけれども、人体の形をしている。黒川さんの仕事の中では、それまでの例えば《ゴーレム》とか《スパルタイ》とかの作品のシリーズがあって、それは言葉のニュアンスでいえば、人の形が生まれてくるその前の段階のようなところを指し示していたのだと思うのです。《エロース》シリーズは人体の形をしているということで、普通こちら側が正面だと思ってしまおうと思います。グラインダーで削って磨かれているし、でも制作の意識としては、こちらのブロンズが溶融した、ブロンズを注いだ時に出ている面が、制作の意識としては表だということをおっしゃっていたと思うのですが。

黒川：それはやはり制作のプロセスに関わってきます。鑄型の砂の上の面に人の形をドローイングして、そしてそれを掘り込んでいくわけです。溝をつけて、押し固めて、人の形の手とか足とか胴体の型を作って、そこに鑄込んで、それを削り出すのです。その人間の輪郭は、最初に紙の上でドローイングします。それを砂の上に再度ドローイングします。そうしたプロセスの中で、自分の意識の中ではこちらばかり見ているわけです。だからこの方向でばかり見ていると、私にとっての正面は？と聞かれるときに、この面がどうしても正面だと言いたくなります。

渋谷：展示をお願いしたいということでお誘いして、ご出品いただき、かつ展示についても私が任せられました。入ってきて、会場の最初の見え方が大体こんな感じだと思いますけれど、その時になぜ床の間のほうを向いているんだ？ということ、やはり鑑賞する人に考えてほしいなと思って、私もこちらにしましたし、見え方としても、割合こちらの金色になっている方は、何というか、畳に馴染みますね。ですからこちらの方が「おやっ」と思うようなところがあるかな、と思っていますが。

黒川：その通りですね。この畳の長方形のグリッドには、こちらの黒いシルエットの方が、私はあうなと思いました。畳の緑の黒と、それから何かこの和風の空間にはこの黒の方が調和しているというのか、何か心地よい響き

を生んでいるような気がします。

渋谷：実は黒川さんの作品は、《エロース》シリーズの前のシリーズであるもの、いわゆる人体の形にはなっていないものをお願いして出そうか出すまいかということ、ずいぶん電話で話し合いながら調整しました。最終的にこの3体に落ち着きました。この《エロース》シリーズに先行するものは、ある意味、抽象的というか、具象的ではないというのでしょうか、そういったものがオブジェとして床の間とかにあると割合はまりそうですね。

黒川：まさしくその通りです。《ゴーレム》シリーズとか、《スパルタイ》シリーズとかは、結構床の間にはまるし、この日本の床の間とか、あるいは板の間、あるいは畳との親和性が形としてもあります。実は以前出品した京都の展覧会で、私は行ってはいないのですけれど、見た人たちの話を聞いたり、写真を見たりして、それを自分自身でも感じています。今回、こういうグループ展でやるには、この《エロース》シリーズの3体の方がはまり過ぎずに面白いのではないかなと思って、非常に気に入っております。

渋谷：展示を代わりにして緊張しましたが安心してました（笑）、ありがとうございます。藤井さん、いかがでしょうか。現代彫刻を広くご覧になっておられて、黒川さんのお仕事も折々の機会におそらく見ていらっしゃるかなと思うのですが。今回の展示をご覧になっていかがでしょうか。

藤井：僕は黒川さんの仕事を日本家屋で見させて頂いたのは初めてです。今の話ですね、畳の色の関係、縁と面の。それと彫刻の表と裏。そのとおりだと。非常にうまくいくんだなというのは、見ている非常に面白かったですけれども。その中で聞いてみたいのが3という数字。奇数ですね。日本家屋って基本偶数、4とか2とかできてくる。そこで3という。偶数なのか奇数なのか。これは意識されたのか、意識されずにいろんな条件でこうなったのか。ある場所の空間から、3点が良いということになったのか。

黒川：3つにしようって決めたのは渋谷さんなので、それは渋谷さんに聞くことにしましょう。私は渋谷さんの希望に沿ったところがありますから。

渋谷：《エロース》シリーズは2体ではなくて、やっぱり組で3体というのは、広報動画にもありましたけれども、こういった形で割合写真をとっていらっやいますよね。

黒川：本当は2点一組として作っているのです。この小さいやつはおまけみたいなもので、これを一番最後に作っているのです。まずは中ぐらいのもの、向かって右

のやつを作って、それを見ながら真ん中のフルサイズのやつ、大体これが1mぐらいのやつを作るのです。気が向いた時に、一番小さい、このちょっと可愛らしいのをおまけで作ります。いつも作っているのは、だから大抵2点です。ちなみに中ぐらいの方が大きいもののマケットというわけでは決してないのですけれどね。

渋谷：ちょっと私の誤解みたいところもあったかと思うのですが。写真も見ていたので、なんとなく私とすれば3点と考えていたのと、あとは日本家屋で飾るに当たっての条件として、ここは市の文化財でもあるので、畳とかも傷つけられないとか、そういうこともあって、台座じゃないですけど、重量を散らすためにアクリルを置いているだけなんです、それでもこれ一体で20キロから25キロ位あるわけですよね。

黒川：一番軽いもので22キロぐらいじゃないかと思えます。重いものだと25キロあるんじゃないかと思えます。この写真では、真ん中のものは100キロを超えています。

渋谷：皆さんから見て、おそらく右に見えている中ぐらいのやつじゃないと、ちょっと畳の上じゃ持たないと思ったということもあって、あの大きさと重量等を考えて3つになったという次第です、藤井さん。

藤井：ありがとうございます、展示のことではなくて作品のことをちょっとお聞きしたいと思います。このシリーズですね。ざくっと言えば人間像、立像なんですけれども、上半身と下半身とで重心の軸をかなり大きく動かしてある。当然立てなきゃいけないので、当然重心は強く想定されているはずなんです。

黒川：コントラポストですね。ポリュクレイトスのコントラポストって、かなり意識しています。私にとってのコントラポストの系譜では、まずそれがギリシャ・ローマにあって、ヘレニズムの頃に東に行きます。インド・中央アジアで展開があり、更に中国を通して日本に入ってきます。十二神将とか四天王とか、ギリシャ的なコントラポストの東洋的展開ということには非常に興味、関心があります。そうした関心があるなかで、自分自身の《エロース》シリーズはコントラポストを結構意識して作っています。

二本足で立つ彫刻では、普通、地山というベースがありますけれども、ギリシャのポリュクレイトスがいた時代、プリニウスが述べているようなギリシャ・ブロンズ、ギリシャのオリジナル彫刻ではほとんど地山というものはないわけです。ローマン・コピーになって地山ができてくる。それは大理石でコピーをする、複製を作る上で地山が必要になってくるということです。私は特にギリシャ彫刻が好きなので、その原点というのか、その始まりをそのままブロンズでも再現したいという強い気持ちがあります。とはいっても、人体、ヒューマ

ン・フィギュアを作ろうとしましたが、結局人間にはならなかった。「エロース」は、神と人間の中間にあるようなダイモーンで、プラトンの『饗宴』の中に出てきます。自分が作ろうとしているものはそういうものなんだな、とあるときに気がつきました。これは結局、人間を作っているわけではない、というので《エロース》シリーズという名前になったのです。

藤井：コントラポスト、ざっくりいえば、横のS字かZ字の動きですよね。ミケランジェロになったりすると片足を上げて、今度は前後に動きが出てくる。このタイプ、黒川さんからは湯面という言葉が出ましたが、非常に面の部分が重要なので、それが横の動きということと、縦の動きではなくて横の動きなのかなということをおもいました。

黒川：仏像のコントラポストというか、仏教彫刻の中にあるコントラポストには、ギリシャやあるいはヨーロッパのものより興味があります。それから作るプロセスの中で、それほど前後のムーブマンには興味がない。それよりも横の動きに非常に興味がある。できるだけ本当はシンプルに作りたいのです。シンプルなコントラポスト。基本的にコントラポストって、休めの姿勢という意味ですけど、元々はその休めの姿勢に興味があります。ちょっと踊っているように見えますけれど、何か楽な姿勢をしている。そういう形の展開に興味があります。

藤井：仏像、宗教的な像というのは基本的な正面に立って見るという、正面性のはっきりする像。これにもそういう性格があるだろうし、そういう意味で最初に渋谷さんも言われたように、どちらを向けるのかという問題が大きくなってくるのだろうと、今お話を聞きながら思いました。

渋谷：ありがとうございます。どうでしょうか、実は今回の出品作家の選定にあたっては、橋本さんの47年生まれを筆頭に、それぞれ50年代生まれとして黒川さん、大体60年代、70年代生まれ、80年代、90年代生まれということで、世代を違えて各年代の方々を揃えているのですけれど、それは、皆さんが20代30代の時にどんなことを考えていたのかということをお話していただくと、視聴している人は金沢美大の学生も多いと思うので、何か刺激になるかなと思っています。では、橋本さんの作品の方に行きたいと思えます。ちょっとお待ちください。橋本さんが20代30代の頃っていうと、もう先に言っちゃうようなことになるかもしれませんが、やはりもの派というものがあって、日本の70年代初頭の、もはや作品を作らない。どちらかというと鑑賞の態度に徹するというか、態度を振り切ったような世代と20代30代の頃に対決していたのだと思うのですが、その時はどうだったのでしょうか。

橋本：僕が20代の頃っていうと、もう今から40～50年

前の話なのですが、ちょっとぼやっとしてきている。当時一番強く感じたのは、コンセプチュアル・アートが世の中に出てきて、モダニズムの極限まで来たな、という感じがしていましたね。造形行為そのものの無効性って言うか、そういう時代的な状況というのは大きくあったと思います。それで学生運動が激しい中で、そういうものをギャラリーを廻って見ていたわけですが、そうすると自分自身が今までやってきたことが、ほとんどこの時代の動きの中に通用していないってことがよくわかっていました。ですから、僕自身が造形的に何らかの形で世の中にコミットするとすれば、どこから手をつけたらいいのかというのに迷うというのが、私自身にだけじゃなくて同級生だとか先輩たちの様子見てると、ほとんどそういうところがあったなというのは記憶にすごく残っていますね。

そういうなかで自分はどこから出発するべきか、ということ考えた時に、たまたま林檎を、いわゆるアップルですね、林檎を写生して油絵を描いていたのですけれども、そういう絵を描く行為そのものがほとんど無効なのに、今自分の目の前にある林檎に対して何ができるのかということ、林檎を見続けていたというような、そういう時代だと思います。ですから、ほとんど世の中の美術の動きとは関われなような自分の状況の中で、自分の場所を明確にしていかなくてはならないって、そういう気持ちでいたと思いますね。21の時に大学を卒業しましたけれども、その卒業した時の仕事が、その林檎をずっと見ていた、その仕事の延長の中で作品化するようものを絵画から離れて鍛金の仕事でやり始めたのですけれども。

絵を描く中で一番僕にとってはっきりしていたのは、その自分が林檎をずっと見てると、だんだん林檎にシワが寄ってきて、中の水分が蒸発していくわけです。最初のうちは梅雨時でしたから、林檎がこうにかぶよとした感じでハリがなくなってくるわけです。その水分が林檎の皮に支えられてあるってように見えるのですけれども、それがだんだん蒸発して行って表面の皮がシワがよって中に収縮していく。それで4つ5つの林檎を寄せ合わせて見ていたのですが、最初はその4つ5つの林檎が肩寄せ合って重心をかけあっているわけですが、だんだんシワが寄って小さくしぼんでいくと、それぞれ独立し始めるわけです。そしてそれをずっと見ていた私の目の前で、林檎がぐらっと動くわけです。転がるんですね、何もしないのに。その途端に、僕はこう、自分の視覚的な、網膜上の揺さぶりをかけられるという感じですかね。網膜上に波打ってくるような、そういう状況になる。それは何度も何度も毎晩林檎を見ていたという、そういう生活をしていたのですね。

そういうことが自分にあって、鍛金という仕事で作品を作ろうとすると、ものを見なくても作れるものでないと作れないわけです。特に火の中で、火のそばで仕事したりするものですから、いわゆる模型をそばに置いたり、林檎をそばに置いて写生したりというような仕事はほとんど不可能なわけです。そうすると自分の頭の中に残っ

ている林檎のフォルムを自分なりに再現するというような、そういう仕事をせざる得なかった。

最初にときわ画廊というところで学部を卒業した後に発表したのですけれども、その時は林檎が2個床に置かれて、7歩の距離を置いておかれているというだけの展示だったのです。実際に、そのときわ画廊というところは、現代美術の人たちや現代彫刻の人たちが発表するようなギャラリーだったものですから、見に来た人達が窓の外から見えるのですけれども、ほとんど何も無いように見えるわけです。床に置いてあるわけですから。ポーツと画廊の中に入ってきて、僕の仕事に気付くわけです。最初のうちは興味を持って見てくれているわけですね、鉄の林檎の形態をしているものが2個ポツンとあるだけです。

ところが私が制作の方法だの、あるいは工芸的な匂いのする発言だのをした途端にピッと帰っちゃいますね。いわゆる現代美術として工芸技術というものはほとんど通用していないし、時代錯誤な若者が発表しているというような感じだったと思います。そういう状況が80年代ぐらいまで続いていたと思います。ですから、鍛金という言葉自体も美術の世界の中でほとんど通用していないという状況だったので、打ち出しという言葉だったり、あるいは鍛造という言葉で説明したりする方がむしろ有効だったという感じがします。ある意味で、鍛金なんて言う「何の事？」というような顔をされる、そういう時代だったと思います。

渋谷：ありがとうございます。黒川さんにちょっとお話を伺いたいと思うのですけれども。もの派という現象があって、その後作らないというスタンスがあった後に、ある意味では、その当時の言い方だと美術のシーンが焼け野原みたいところだったところで、ブロンズという素材にこだわって、ちょっと言い方はよくないかもしれませんが、愚直にその素材にこだわってもう一度ものを作っていく、という感覚は、どういったものだったのでしょうか。

黒川：はい。私も今の橋本さんの話を聞いてまったく同感で、おっしゃっていることは私も感じた事です。もの派とコンセプチュアル・アートとミニマル・アートの御三家が、70年代から80年代の前半ぐらいまでは、銀座や神田の画廊では、大体その様式の中に収まるようなものが主流だった。そうしたなかで、私も実を言うと学生時代には、もの派、ミニマル・アート、コンセプチュアル・アートに結構どっぷり浸かっていました。自分でもそういう作品を何か作ろうとしていたということは、ちょっとあったと思います。発表はもちろんしていませんけれどもね。学生なりにこういうものを作ってみよう、と思って。あるいは先輩にその世代の人たちがいて、その先輩の作業を手伝ったりしていました。画廊を廻っていて、そういう作品がある時ものすごく嫌になった。虚しくなって、これやってたんじゃこの先に何も生まれて来ないって強く感じた途端、もの派っぽい作品を見ると、何

か憎しみを感じてしまうようになった。それでいて、自分でどういふものを作っていいかわからないのです。

でも学部の人に、自分はブロンズというものに出会ったのです。それはまあ出会いでしょうね。鋳物屋さんに行って、先生のブロンズがどうやって鋳造されるのを見たり、それからイタリア彫刻の展覧会が結構あって、マリーニとかマンズーとか。そういう展覧会に行って、彫刻家が直接ブロンズに関わって作っている作品を見て、それに最初は結構しびれました。

自分でもブロンズをやってみたくなくて、自分でブロンズをやりだしたのです。でもそれはもちろんもの派とかミニマルとかっていう時代の中で、そういうものにもしびれながらも、ブロンズの虜になった。まず火を起こして、その中で金属が溶けてそれを流すという、その作業からしても楽しかった。そういったなかでブロンズで自分の作品をどうして作ったらいいのかわからないからなかったのですが、それでも東京造形大学で、その当時は大学院がなかったのだけれど研究室というのがあって、研究生として2、3年残れたのです。設備を先生に協力してもらって作って、自分たちでやりだしたのだけれど、学校の小さな設備で50キロや30キロで溶かすよりも、鋳造所に入った方が面白いと思って鋳造所に就職しました。

そこで仕事の合間に自分の作品を作るようになって、しばらく何をしたらいいのかわからない。でも、もうここからしか出発できないのだからこれでやるぞ、と心に決めました。とにかくもの派がやっているようなことを、何としてもひっくり返してやろう、作る事のもとには一体何なにかあるのだからって真剣に考えました。そしてもの派が言っているような哲学的なこと、李禹煥や菅木志雄が言っているようなことを真に受けました。理論的にもそれを乗り越えていくということは、自分の作品を作るということと同時にある、自分の行為の両面としてあると思って作品を作り始めました。

ブロンズの最も単純な形、それって湯道だよ。湯道の形が最も単純な形。ブロンズでできる最も単純な形で、そこから出発すれば、その先に豊かな展開があるだろうと心に決めて始めたわけです。

渋谷：ありがとうございます。橋本さんの話を聞いて、黒川さんもほぼまったく同感だというような感想を持っておられました。私はそのずっと後に美術を勉強し始めて、橋本さんとは私は埼玉で一緒にいる機会があったのですが、何でしょうか、同じような考えをもった派等に持ちながら、私から事後的に見ると、お二人とも金属ということにこだわって仕事をされてきたにも関わらず、今回はじめてなんですよ、グループ展とかで一緒にいるということが。僕はお二人はどこかで交わっていても良かったのではないかと思います、それが叶わなかった。ある意味では、彫刻という、いわゆるファインアートと申しますか、美術と、橋本さんもおっしゃっていましたが鍛金という工芸ですね、そのジャンル分けが、もしかしたら交わらない理由だったのかなと思ったりもしたの

ですが、どうでしょうか。藤井さんの方で、橋本さんの仕事もずっと見てきて、60年代70年代の橋本さんの態度がですよ、60年代70年代の中から出てきたものだってことを以前に文章でお書きになっていたと思うのですが、今の橋本さん、黒川さんのお話を聞いて、どうお考えになりますでしょうか。

藤井：はい。何から喋ろうかな。僕は大学を出て、山口県の宇部というところで野外彫刻の展覧会を担当していました。そこで一番最初に僕が担当した時の出品者の一人が橋本真之さん。僕はその前は東京ではないのです、大学は九州でしたから。今、東京の学校にいますけれど、40歳を過ぎてから東京に出たって言う、僕自身がある意味なにか同時代感覚という、渋谷さんとはほぼ同世代ですけれど、あるいはこのあとセッション3で一緒になる荻野さんとは全く同い年ですけれど、多分ちょっと同世代とは違うと思っているところがあるのです。

それから二人がこれまでなかなか一緒にならなかったということについて。これは制度の問題というか、ジャンルの問題というか、「方法の発露」でも過去に一度取り上げたことはあったのですが、ただこれも、もう一回考え直してもいいだろうと思っているところです。渋谷さんもそう思って、この二人が向かい合うというような形を取られたと思うのです。いつだったかな、2000年頃だと思えますけれど、中原佑介という美術評論家がある文章を書いていて、僕も「えっ？」となったことがあったのですが、絵画と彫刻の違いはなんだ、と。普通、平面とか立体って思うのだけれど、違う、そうじゃない。絵画と彫刻の違いは、彫刻にはそれ専用の材料がない、と書いてあるんですね。絵画というのはキャンバスがあって油絵具があって絵筆とかがあってそれで描く、彫刻にはそういうものがないんだと。しばらくこれ意味がわからなかったのですが、しばらく考えてですね、あ、こういうことかと思った。つまり彫刻というのはメディウム・スペシフィックな芸術ではない。そこでも書いてあったのですが、金属であったりというのは、彫刻じゃなくても工芸でも使うし、石は彫刻だけじゃなくて建築でも使う。実は、素材の問題とジャンルの問題を一緒にするというのはどうなのかということだと、そういう意味だと思ったのです。ジャンルで切り分けていくのは、それこそモダニズムの考え方になります。それこそクラウスの『視覚的無意識』の、その問い直しのところと関係します。今回、渋谷さんの意図とは違うのでしょうか、けれども、この二人を一緒にして、更に無意識という問題、あるいはモダニズムというものを、ゼロベースで問い直すというのは、そういう形で僕の中では勝手につながっているって言う感じになっています。

渋谷：はい、ありがとうございます。いくらでも話せようなのですが、トークセッション1もだんだんと締めないといけない時間になってきました。どうでしょうか、最後に、無意識というお題を与えられて、無茶振りとお思になったかもしれませんが、黒川さんの方から、無

意識というお題を今回与えられていかがだったでしょうか。

黒川：無意識というのは、所与とか前提に対して言われている言葉なんだろうと思うのですね。

渋谷：はい、大きくはそうですね。

黒川：それと関連しているのだろうと思うのですが、方法の無意識ということは、所与や前提ということを考え直すこと。その無意識というのは、設計図とか何かそういうものが最初にあるわけではない、という橋本さんの一番重要な事につながっているのだろうと。所与とかあるいは前提になっているようなことを考え直す良いきっかけになるのが、自分の中の無意識ということなんだろう、ということで、おそらく無意識ということ言っているんだろうなって、私は想像しています。

実を言うとクラウドの視覚的無意識ということが、私はよく分からなくて、これからちょっと勝手なことを言わせてもらうかもしれないですけど。前提とか所与になっているものというのは、果たして材料としてあるののだろうか。私は材料としてそれがあるのではなくて、なんというのでしょうか、世界の在り方の中で、ある秩序だったあり方においてあるのではないかと思うのです、その所与とか前提というのは。世界って言うと漠然としたものですけど、宇宙という言い方になったら、あるいはコスモスって言い方になると、ある秩序が前提になりますね。重力ということの中で、それがあんなじゃないかということ、藤井さんがおっしゃられたのじゃないかと思うのですけれども、この宇宙というのは、重力の秩序でできていますよね。あるいは、この身の回りのこの世界というのは重力の中でできていますよね。その重力によってできている、この世界の秩序というのが、多分所与なんだろうと思うのです。

素材あるいは物質というのは、私は所与、あるいは前提ではないような気がします、常に素材というのは新しい素材として出現するものだと思うのです。素材は、物質的なものは所与じゃない。物質は常に自分を更新する。それに対していつも所与として与えられているのは、この重力によって作られた秩序の中で成立しているようなものだろう。それに囚われていると、素材は自分を更新しない。素材というものは、自分自身で自分を非日常的なものとして示す、そういうものとしてあると思うのです。いつもこうだと思っているのではない、常に自分を更新するような示し方を素材はするだろう。でも、それを発見できないのは、宇宙の、コスモスのっていうのか、そうした秩序にとらわれているとそれが発見できないような気がします。それが発見できないと、方法が形成されないのじゃないかな。方法というのは、素材の中のそれ自身を常に新しいものとして示す、そうした現れ方を、素材の中に発見し続けた時に、方法というのは構築されていく。重力とかコスモスなんてものは、何かいつも我々を拘束して、縛り付けている。それが多分、所与という

ものだろうと思うのです。まさしく、方法の無意識というものは、素材が常に自分を新しいものとして示す関係を自分が作るのかどうか。自分の中に元々そういうものを発見する能力があると思うのです、作者の中には。それは無意識という言い方とは、ちょっと違うような気が私としてはしています。

作者はまず自分で何をしようとしているかを知らない。それで、作った後もまだ知らないのだけれど、作ったあと、時間が経つとそれが何だったかわかる。そういうふうにして、作者の中のそういう能力というのは、自分で自覚されるのが時間的に遅延されるということがあると思います。だから、未来において、その遅延を指して多分、無意識とおっしゃっているのだろうと。意識するのはずっと後になるわけですから。そういう解釈で今回、私は渋谷さんがお考えになっている今回の展覧会を勝手に解釈しております。すみません、何か小難しいことを言っています。

渋谷：ありがとうございます。私が投げかけた以上の深みを持って考えていただいたのかなと思った次第です。今、出ているのは藤井さんの方で図式化していただいたものですが。これをちょっとご説明していただく時間はほとんどないのですけれど。いいでしょうか、橋本さんの意見を聞いて。橋本さん、いかがでしたでしょうか。今のお話を聞いて、無意識という無茶振りをされたことについて。

橋本：僕の場合は、どうしても方法の中から、自分が意識的に何か物を作り出すための工夫ですかね、構造的に作ろうとするという方向に対して、その外側にあるものという考え方をして無意識という領域を考えていますね。その外側にあるものが自分の中に入り込んできて、自分自身を動かしている部分があって、それが造形的に結果をもたらすということがかなりあります。それから《切片群》については、むしろその意識的なものの反対側にあるものから立ち上げる工夫として自分は目を向けたという、そういう仕事です。先ほども少し説明しましたので省きますけれど、そういう意味で方法論の外にあるものを自分の中に組み込んでいくための工夫というふうに考えました。

渋谷：ありがとうございます。先ほど映した図式について深めてご説明いただく時間をとれなかったのですけれど、どうだったでしょうか、50年代60年代生まれのお二人の話を聞いて、藤井さんいかがだったでしょうか。

藤井：先ほど黒川さんが、かなり渋谷さんのお題を勝手に読み替えて、僕もこれかなり勝手に読み替えて、というところで。今回のお二人の作品を見てですね、形象、サイト、重力ということが気になってきて、それで最初にそういったことをお聞きしたというのはそういうことだったので。理論的に出てきたというよりは、やはり展覧会でお二人の作品を見てですね。僕もまだ考えが

収まっていないというところがありますけれども。僕もですね、自分なりに解釈して、あの展覧会を楽しませて頂いているということになると思います。以上です。

渋谷：ありがとうございます。まだまだ話し続けたいぐらいですけども、1時間ちょっとの中で、橋本さん黒川さんの作品のあり方、それからご自身たちが20代30代の時のお話とか、無意識というお題へのリアクション等について、話の折々で日本家屋というホワイト・キューブの外で展示することとかの話題についても、最初の写真を見ながらトークで触れることができたと思っています。これでセッション1については終了したいと思っています。橋本さん、黒川さん、藤井さん、どうもありがとうございました。

セッション 2

「2020年代の工芸論を予感する」

藪内公美 | 鍛金

金保 洋 | 漆造形

外館和子 | 工芸史、工芸評論

渋谷 拓 | 博物館学

渋谷：セッション2に続いて参りたいと思います。セッション2は、ちょっと大きなテーマを掲げてしまいましたけれど、「2020年代の工芸論を予感する」ということにいたしました。登壇者を紹介いたします。出品作家の藪内さんです。よろしくお願いします。

藪内：よろしくお願いします。

渋谷：同じく出品作家の金保洋さんです。

金保：金保です。よろしくお願いします。

渋谷：工芸がご専門の外館さんに入っていただきます。

外館：よろしくお願いします。

渋谷：それではですね、まず今回のご出品作と会場の写真をちょっとスナップショットで撮ってきましたので、藪内さんの方から、流しながらご感想などをですね、頂いていきたいと思っています。はい、お待たせいたしました。会場では橋本さんが隣にあるところで、藪内さんと金保さんに一緒に展示、一緒というか、襖をとっばらって展示してもらったのですが、藪内さん今回いかがだったでしょうか。新作を出していただきました。

藪内：そうですね。8月末に一度金保さんと下見しに来させて頂いて、それまで作るものはちょっと違うものを考えていたんですけど、その時に渋谷先生と金保さんと何気ない話をしている時に、今回は方法の無意識というテーマなんですけれど、自分がまだまだちょっと囚われていたなと思い直して、そこから新しい作品を、全然違うものを作ったんですよ。

渋谷：そうだったんですね。

藪内：和室空間、まあもちろん中村邸のことは、私もずっと金沢にいたので知っていて。ただこういう作品をここで展示、和室空間で私のこういう作品を展示するのは初めてだったので。ですが、もちろん建物を傷つけられないので、床にそのものを置くだけのものを作ろうということは想定していたんですよ。

渋谷：下は毛氈ですよ。

藪内：その展示の下見の時には、まだ2、3cmの高さの

展示台を作ろうという案だったのですが、もうそういうのは余計なことだな、という気がして。シンプルに行くなら、やはりもう毛氈かなと思いました。

渋谷：写真が一枚目とまったく条件が違った日、撮った日もおそらく違いますし、光の加減でここは全然違ってくるので、そこはちょっとご容赦頂きたいと思うのですが、こちらは障子側から撮ったものですね。

藪内：そうですね。新作だったので、作り方もちょっと新しい試みをしていまして。私はいつもあまり光とか展示台とかというのを関係ないというか、意識しない。そこで作品が成立するものじゃないって、私の作品はそういう感じなので、あまり意識していないのですけれど。新しい制作方法を試みたので、思いの外、この微妙な障子越しの光も、もちろん上の電気をつけないとすごく暗いのでつけているのですけれど、思いの外、金属感というか、何とかが出ているような気がしました。

渋谷：これは去年の「方法の発露」の展示ですけれども、新しい作り方されているというのはどのあたりなんでしょうか。

藪内：この去年の段階で、「制作論の再検討」というテーマだったので。上に吊るしてあるやつは、私が一番最初というか、鍛金とは何ぞや、を考えた時にやり始めた、学生の時に一回そこを通過しているのですけれど、そこを一回私の中で再検討するために去年の作品は作られていて。床にあるものはですね、湯床吹き技法とって、今度は上の鍛金とは何ぞやということの次に、金属素材とは何ぞや、というふうに考えてたどってきたものが、下の方の作品のポイントでして。

それとはまた全然違って今回の作品は、ステートメントの文章でも、存在の量というテーマで書いているのですけれど、叩きながらなんとかこう、金属の量感というか、叩く私が対峙する量ですよ。それを増やしていけないのかなという試行錯誤のあらわれなので。うまくいってるのかは、ちょっとまだ初めて行った事なので何とも言えないのですけれど。ですから勿論銅板なんですけれど、銅板とその湯床吹きで溶かした金属を、真ん中の辺りはですね、そのまま銅板に流して、くっついたりつかなくなったりするんですよ。それで叩くとまた剥がれて、それを繰り返して。練り込むのじゃないのですけれど、うまくこう、ミルフィーユみたいに繰り返して。それをとりあえず今回作品で試みて、もっとそれを自分の存在の量に近づけるといふ風なやり方ができないものかなって、ちょっと模索の過程なのですけれど。

渋谷：ステートメントにあった存在の量、金属の量。金属の量というのは直感的にわかるような気がするのですが、存在の量というお考えは、ちょっと難しいなあって聞いていました。いかがですか、もう少し噛み砕いていうと。

藪内：何と言うのですかね、鍛金ってシンプルにいうと、金槌で金属を鍛えるというか、叩くという、その叩き続ける行為自体が私の制作のポイントで、もちろん最初に設計図とかないんですよ、作品自体の。どういう形にしよう、とかということがない制作方法をとっていて。金槌で叩くための金属という、ものの物質の量ですよ、そのことを思っていて。それが私の自分自身の身体のと、噛み合う、量感というか、量と言うか何と言うのか。すごく小さいものだったり、すごく少なかったり多すぎても多分自分と合わないという感じがして。そういうことを言いたいというのがあって。

もう一つ、ちょっと話が長くなって申し訳ないのですが、渋谷先生が搬入の日だったか、渋谷先生とか金保さんが丁度いて、「器を意識しているんですか」とおっしゃったと思うんですよ。あの時あまりうまく答えられなかったのですけれど、工芸ってやっぱり器というのを考えてるんじゃないんですか、というような。形状的に今回の作品がちょうどこう、床面から立ち上がるみたいな形状をしているというのがあって、問われたのかなと思うのですけれど、その時も私はそれをあまり意識していないというか、考えていませんって言ったような気はするんですよ。

渋谷：そうですね。

藪内：これ元々そんなふうにも思っていて、何故かって言うと、器ってやっぱりその中身、内と外とか、その対峙する面とか、先ほどの黒川さんの話にもあったのですけれど、私も同じようなことは考えるのですけれど、器かどうかというところは、中に入れる空間的なものを切り取っているもの、というふうに考えられるじゃないですか。私は器というのをそう考えていて。そうではなくて私はどちらかというと、器自身の物質のところに興味があるというか。そういう意味で、金属の今は薄い板ですけど、量感のところはすごく興味がある。それで存在の量というものと、その金属自身の物質の量というものと、私の体との関係性みたいなところで考えているって事になります。うまく言えたのか分からないのですけれど。

渋谷：橋本さんの作り方と対極的なのは、量が先に決まって、というところが藪内さんにはあったと思うけれど、橋本さんは溶接してどんどん増えていくわけですよ。そのあたりも少し対照的だなと思って、私は印象を持っていたりもしました。外館さんいかがでしょうか。長く藪内さんの仕事をご覧になっているかと思うのですが、何かございますでしょうか。

外館：そうですね。非常にね、この空間、旧中村邸というのですか。畳の縁の黒とか、障子のラインとか、かなり幾何学性の強い空間なんですよ。人が住んでいた家屋ではあるのでしょうか、非常に整理された、ある意味でモダンな空間なんですよ。その中で藪内さん

の作品、それから金保さんもそうなのですが、かなりこう有機性をもった姿形があるということで、もうそれ自体が、何て言うんですかね、このサイト・スペシフィックというか、ほかならぬこの空間で作品を見せることの意味をしっかりと出しているなというのと。

それから今藪内さんがおっしゃっていた器的なる形との関係ですけれども。今回、金属を叩くことと、それからその湯床吹きとを合体させるという、非常にユニークな方法を試みているのですが。まずその主体的に本体として先に登場している叩いている金属板の部分ですね、これが何というか、その金属が立ち上がっていく過程で生じてきた器的なる窪みというのですかね。何かそういう、素材が立ち上がってくる時の勢いがそのまま、表現として成立してきたという。だから、文化財だから毛氈を敷いたのだと思いますけれど、本来ならば毛氈なしに、その床の畳のグリッドの上に、この非常に凹凸のしっかりある有機的な形が立ち上がってきている感じが、なにかもうそれ自体、迫力になっているなというように思いました。

洪谷：ありがとうございます。藪内さんいかがでしょうか。

藪内：そうですね。直に置ければ一番よかったかなと。私もいつもそういうタイプというのがあるかなと思いますけれど。

洪谷：あまりその下に敷いて、とかということはないってことですね。

藪内：そうですね。ほぼないですね。これも吊るしてあったりするのですけれど、立てなきゃいけないとか、そんなふうにもだから思ってもいなくて、その素材そのものを叩いた。橋本先生も置いた場所によって、その時にはじめてどちらを向くかみたいなのが多分あると思うのですが、私もこういう形で見せなきゃいけないという、形ありきの制作じゃないので。

外館：ただ、例えばここに写ってる藪内さんの作品ですね。割と下の床の方の平たい感じに、ちょっと右側に少しボリュームのあるものがあると。それから上の作品は吊っている感じですよ。表現としてはね、金属ならではの有機性が面白いのですけれど、今回、畳と同じ水平の面から立ち上がっているという。物が垂直に起き上がるとうすとうすというか、先ほどのセッション1で重力の話が出ていましたけれど、重力に逆らってその素材が立ち上がってくるという力をこの作品にすごく感じたのですよ。

ですから、そういう意味で前回見た先ほどの作品と比べて、なにかやっぱりこう力を感じたって言うかね。その金属の持っている、ちょっと凄みを感じるような、そういう金属ならではの力強さみたいなものが、やはり重力に逆らっている感じによってすごく出ているので、そ

の辺がこの作品の魅力の一つかなと感じました。

洪谷：ありがとうございます。重力に逆らって立ち上がってくるというモチーフは、実は金保さんも博士論文で論じていたところだと思います。金保さんの作品の方を見ていきたいと思うのですけれど。ちょっとお待ちください。はい、関係としては、先ほどから見ている写真はこれですけれども、あの奥の床の間にある色漆の方、倒れ止めが写っていて申し訳ないのですけれど。金保さん、今回の展示についてはいかがでしょうか。

金保：そうですね。これは、今回奥に写真で写っているものの方が新作で、今この写真で写っているほうは博士の満期展にも出したものです。先程の話の中で、その展示方法、藪内さんが最初は台を想定していたというところもあったのですが、実は僕も白い作品のほうは壁面に吊る作品になっていて、博士の展示の時にはそのように展示していて、実は今回も床の間のところで、最初は仮設で壁を作ってそこに吊って展示しようと考えていたのです。ただ方法を考えていく中で、建物を傷める恐れもあるし、何よりこの空間であえて作品を壁面に吊るということが、そもそも有効なのかなというところを疑問に思い始めて。

実際に自分のアトリエの床の間みたいところで、これを普通に立てかけるふうに今のように設置してみたら、これはこれで結構自然に見えるなと思ったのです。一段床の間として立ち上がっているということもあるし、今回はこの方法で十分かなと思いました。下には凹み防止のための鉄板を敷いていて、藪内さんの黒とスクエアで、結構形と色が揃ったので、それは偶然ですけど良かったかなと思っています。

こちらの新しい作品は、それこそ藪内さんと同じで、下見に来て、そこから構想を練って作った作品になります。ですからこれは床から立てかけるって事を前提に置いたので、地面から垂直に形が起き上がっていく、伸びていくというところを意識して作ったものになります。

制作方法に関しては、両方とも最初にある程度粘土のベースがあるのですけれど、そこに石膏を薄くかけていって、さらにその上に粉末状の石膏を積層させていって、表面から水だけで固めて、そうすると粒だった状態で全体が一旦固まるのですが、そこに漆をどんと染み込ませていって、更に下地を重ね、塗面にしていく部分とざらついた部分を残していく部分と、無機質な石膏から有機的な漆の塗膜へ形が、形の中で変容しながら成立していく、というところを作っています。特に形をいかに立ち上げていくかという、漆というのはやはり液体で、そもそもそれが形となって自律するわけではないので、何か他の物質を使いながら、そもそも垂直的に成り立たない漆というものを、いかに形として立ち上げていくかというのが、僕の造形的なテーマでもあるのかなと思っています。

洪谷：はい。この作品を観た観客の方が、これは木です

か？木に塗っているんですかって言う人もやはり何人かいらっしやいましたね。写真で色が飛んでしまっているのは、私の写真が下手くそなのと、環境がとても光的にシビアなのでこういった写真になっちゃうのですけれど。外館さんいかがでしたでしょうか。

外館：今回の、本当に藪内さんとの組み合わせも絶妙だったし、非常に渋谷さんのセレクトというか、この空間を見せてというアイデアがしっかり生きていると思うのですけれど。この金保さんの作品も、おそらく作っている時は横に、むしろ水平で作っているのですよね。だけれどこれをやはり立てた時にというか、やっぱりその立っているものの強さみたいなものを感じられて。そしてもっと欲を言えばですね、今壁に寄りかかるという形で立っているのですけれど、これがもし例えば、作品の下の片側の部分を自立するような処理と言いますか、断面というかにして、そのままここにずっと立っているみたいになったならば、もちろん先ほど壁に付けることを過去に経験してきていらっしやるわけけれども、これがずっと立っていたなら、また何かこう凄みが増すなどいうかですね。今寄りかかることで、ちょっと逆に親しみを感じるような、そういう印象もあるのですけれど。これがもし真っ直ぐ立っていたらさらに強いな、という感じも想像しました。

渋谷：どうでしょうか。

金保：ありがとうございます。僕もこれまで壁面に作品をかけるとか、やっぱりビスを打てるホワイトキューブを前提として作っていたところがあって、実際そういうことができない、床との関係の中で形を立ち上げていくところではもう少し検討の余地もあって。実際に外館先生が言われたように、それ自体が自立していく形とか。ただそれが恣意的な形にならないようなバランスを今後見つけていきたいということは考えるところです。僕もどんどん展示台とかそういったものがある意味でなくしていきたいというか、自分の作品の中でそういうものに依存しない形のあり方というのは、今後探ろうと思っているところなので、参考になる指摘かな、と思います。

外館：このサイズ感もすごくいいですね。空間にふさわしいというもあるし、それからやはりこういう展覧会として見せるときの、その鑑賞者と作品との関係において、見る側が触ったわけではないし、作ったわけではないのですけれど、その存在をちょっと体感できるというかですね。何かこれが成り立っていく感じを自分もちょっとこう入り込んで追体験して見られるような、そういう良いサイズ感、藪内さんの作品もそうですけれどね。それはもしかすると、作者が作りたいと思うサイズ感と関係しているのかな、とか思いながら今回見せていただきました。

金保：はい、そうですね。下見をしてこの場所の空間をしっかりとイメージして作れたことと、やはりそれぐらいのサイズのものがないと、今までの既存の作品だけじゃちょっと成立しないなって思ったので、今回こういう新作を作りました。それから先ほど木みたいに見えるって言う話があったのですけれど、最近、その木をイメージしているって訳ではないのですけれど、穴を作品の中に開口部として入れるって事が自分の中の意識としてあるのです。これをやることで、より僕の作品が表層で成立するというか、裏と表もあるし、開口部を作ることで内側をある意味露呈させてしまうという意味合いが両方にあって。

木というのも、改めて最近見てみると、木が生きているのって実はその樹皮の表層の部分で、内側の部分は、ある意味で新陳代謝が終わっていて、形がどんどん残骸のように支えている。実際には表層で新陳代謝が起こっていて木というものは生きている。そういうもののあり方を考えれば、漆がその表層で成立する、もののあり方が表層部分で決定して成立する、というのは、意外に不自然ではないのかなと。ちょっと矛盾として捉えられてしまうように思っていたのですけれど、そういうあり方で考えれば自然かなって思っ。そういう意味でも、木とのシンパシーじゃないけれど、そういう捉え方で見てもらえるのは、自分にとっては有用と言うか、納得する見え方かなって思っています。

渋谷：私も展示したときに初見で、ちょうど前の晩か、その前の前の晩ぐらいに、縄文杉の映像をたまたま見ている。ああいった古い、年がもう数百年、千年に届くような木って、割とウロができてきて、金保さんがいみじくも言っていたように、周りが生きていてということがあり、ウロみたいだねこれって言ったら、それを多少意識しているというようなことを言っていましたね。そこもよかったなと思って見ておりました。

外館：確かにその存在自体が、もちろんある意味漆のヌメツとした感じがすごく活かされていて、ちょっと意表を突かれるのですけれど、なにか全体としてはナチュラルというか、自然の中からちょっと取り出してきたみたいな、そういうナチュラルな感じもあって、金保さんが狙っているところというのかな。それはすごく伝わってきましたね。

渋谷：藪内さんと金保さんは金沢にお住まいで、この旧中村邸を見る機会を実際に持つことができたということで、外館さんがおっしゃってくださったような、スケール感なんかもピッタリみたいところは、そういったところがあったかもしれないですね。セッション1の方で見ていただいた黒川さんとかは、関東の方から来て頂いているので、写真だけを送ってこの場所でどうでしょうかと提案したのですけれど、お二人に関してはこの場所で展示まで、構想までお任せしてしまったようなところがあるわけです。ありがとうございます。藪内さんの方

に戻りますので、ちょっとお待ちください。藪内さん、突然この画像が出てきたのですけれど、今回、方法の無意識というテーマで「方法の発露」をやるにあたって、藪内さんに私の方でお声掛けさせて頂いたのは、一つは、発案者ということで橋本真之さんが入っていると。私は工芸なのかファインアートなのかってことはあまり気にしないで、どちらかという素材とのやり取りの観点から、金属を扱う作家として黒川さんにお声掛けしました。その橋本さんも黒川さんもブロンズもしくは銅ということで、ブロンズだと配合比率とかで色も変わってくるし、購入の時も違ってくるのかと思うけれど、藪内さんはその金属を作るところからやっているのがとっても面白くて。例えば、ご自身たちでは所与と言わないかもしれないけれども、ある意味では与えられた銅もしくはブロンズということから、歴史的にも素材的にも定まっているものから始めているところで、藪内さんは更に前提を問い質しているようなところがあって、そこが面白いなあと思ったのですけれど、いかがでしょうか。

新しい金属を叩くというような次元は、それこそ金属を叩いたことがない人間からするとどういふ境地なのだろうと思うのですが。

藪内：あのですね、それが最近私のテーマというか、すごく意識していることで。最初は鍛金という技法の事について問い質していたのです。その中で使っている金属は、今渋谷先生がおっしゃったみたいに、純粋な銅がメインでずっとやっていたんですね。湯床吹きという技法ですね。まあ自分一人で金属を溶かして、塊にすることができて、その塊をさらに自分で打ち延ばしていった板を作ることができるという。昔からある技法なんですけれど、自分が一人で出来るからその技法を取り入れていたのですが、それをやり始めた時は、要するに銅を素材としてということが、私の中でもまず前提にあったと。そういうことから出発して。

その後ですね、自分でやるのにもっと鍛金に向いてるといふか、叩くのに有効な金属といふか、何と言ったらいいかかわからないのですけれど、そこを問い直すことを始めたのが、銅とアルミの合金でちょっと実験してきたというのがあります。ただそれも今もやっているのですけれど、その先に最近思うのは、やっぱり金属って何だろうって。このセッションのはじめに私も言ったかと思うのですけれど、金属とは何なのだろうとすごく考えるようになってきて。人が見ると金属って、金属光沢があって、金属がキラキラしててというのが金属だ、みたいなイメージが多分あると思うのですけれど。本当は金属って色々なところに存在していて、もちろん自分の体の中にも持っていて。そういうようなものだ。ではそういうものを叩くって、鍛えるって何なのだろうと考えるんですね。やはりこう元素というものだってことを考える機会がすごく多いんですね。金属を素材とすると。

この地球にある元素は、理科で習った元素記号表にある物質のみで色々なものが形作られていて、それによっ

て形といふか塊といふか、何て言うのでしょうか、色々なものができていると。そういうことを考えちゃうと、全然純粋な銅じゃなくてもいいし、そこに本当は銅と鉄とかという相性が悪い金属って結構いっぱいあるのですけれど、それが混ざっちゃダメだ、というのやっぱり人間的な考えでしかなくて。ですから、それも別に金属だしな、とあって思うと、なにか今回の作品の先ほどミルフィニユ状と言ったような感じで、本当は鍛金とか工芸的と言っていいのか分からないのですけれど、そういう技法からすると全く無意味といふか、無意味なんですね。

酸化膜にかけると、火にかけると銅が酸化して赤くなったり黒くなっているのですけれど、酸化しているところに金属くっつくわけがない、みたいなところが、もう技法上の前提としていっぱいある中で、シンプルに、作業的なことを抜きにして、作業というのは酸化膜を取ったりとか、そういうことですね、こうしなきゃいけないって思われているような事は抜きに、金属をくっつけて叩いてといふことで、もの、この素材自体を、最初はただの銅の板ですけれど、その板自体も自分で新しく構成されていくといふような感じで、最近ずっとそういうことを思いながら制作しているというのはあります。

先ほど黒川さんが、素材は常に更新しているとおっしゃったと思うのですけれど。違う方向から見ていらっしゃると思うのですけれど、何かすごい共感しまして。こうしたことが最近の私の制作です。

渋谷：やっていることが工芸的に無意味かもしれないとおっしゃってられますが、何か物を作るというよりは、その何といふのでしょうか、表現が適切かわからないですけれど、子供が手近にある土とかと遊んでいるような感じも、ニュアンスとしてはそんなふうにもちょっと聞こえてきたりもするのですが。どうでしょうか、外館さん。工芸的に無意味と本人はおっしゃっていますが。

外館：私はむしろ工芸の本質をついているんじゃないかと。つまり工芸の一番コアなところって、素材と作者が直接やり取りするといふことだと思ふのですよね、その意味では藪内さんは、その金属のいわば成り立ちみたいなところまで攻めながら、その金属と対話しているといふかですね、やり取りしているっていう様子は、私は極めて工芸的といふていいと思いますね。それで、まあもちろんそこに、色々な意味での偶然性だとか、そういうものも入り込んでくるのですけれど、この作品はやはり引きで見ている、先ほどのあのすごく力強い立ち上がりとかね。色々なことを言いましたけれど、その引きで見る魅力と、それから近づいていった時に見えてくる金属の極めて原初的な部分との関係って言うのでしょうか、それがちゃんと近づいたときに見えてくるという。私はいつもそういうことを指して「工芸は遠近両用の表現ですよ」みたいなことを学生に言うのですけれどね。

よくモニュメンタルな彫刻が、引きを意識して作られるといふ方向で展開してきたとすれば、工芸って引きも大事だけれど、その近づいたときのもう一つの衝撃とい

うか、何か見えてくるものが出てきた時の衝撃というか、簡単に言うとディテールですけれども。そのディテールがこう全体と関わっているという、関係しているという感じが非常に面白いなと思って、正にこれは工芸的な作品だというように私は思いますね。

藪内：付け加えると、こういう考えに至るのは、やはり鍛金の絞り技法というのがあるのです、いわゆる鍛金で厚みを変えないで形を成形していく技法で。それがあったからだとも思うのです。多分やったことない人だとわかりにくいのですが、金属を動かしていく感じがすごくあるのですね。へこますとか、形が変わるといふのじゃなくて、金属が粘土みたいにこう変わっていくことを、自分の手の中で体感できる技法で、それをやっていると、やはり金属って見えている形状じゃなくて、何かこう原子とか分子とかの集まりだというふうにも見えてきちゃうというか、それがあってこうやってきたのかなって、自分では思っています。

外館：そうですね。なにかすごく金属は生き物だな、みたいな。なにかそうして生きて延びてきてるとかね。今、藪内さんは動いているって言っていましたが、正に動いている感がよく出ているというか、それがちゃんと見る人にも伝わってくるところがすごいなと思いますね。

渋谷：ありがとうございます。今度は金保さんの方に移っていきたく思います、はいお待たせしました。藪内さんについてはもうお話ししたのですが、私が今回、方法の無意識ということで、金保さんにお声掛けしてご出品頂いたのは、やはり漆造形という前提みたいなものを、そこを越えたものとして何かあるのかってことを取り組んできたということがあって、お声掛けしました。ステートメントにもありましたけれど、工芸的自然という概念を、博士論文でも今回の文章でも打ち出しています。その工芸的自然という概念を、僕はちょっとロマンチックかもしれないけれどもとても魅力的だなあと思っています。それはどこか、ものを作る時の人間中心主義みたいなものを越えたところに手が届いていると言うか、垣間見ているというか。そういうものがあるかなと思っています。それは藪内さんが、人間にとって無意味かもしれないけれど、有意味であるか無意味であるかということで金属合金とかは決まるのではなくて、人間を軸にして考えるところではないところで考える地平がある、ということと通じていると思うのですが、どうでしょうか。

金保：先ほどの藪内さんの話がすごく面白くて、同時にとてもシンパシーを感じるというか。やはりその工芸的というものを、あらゆる技巧的なものとか、今、固定観念化されている何かをとっぴらって考えれば、多分物質に何か働きかける術とか、それ自体がある種名指すならば工芸的というところになると思うのですが、そう

であったら例えば自然の中での銅だって、いろんな鉱物の中で入り混じったような状態、それを人間が扱いやすいように純化して取り出して精製して使っていくのだけれども、それをまた自然の方に人為をもって返していく。生き物という話も出ましたけれど、言葉を与えるとすれば自然という言葉を与えたいなって思うのですけれど。

やはりこの自然という、物質に対して人為が、まずあるがままの自然があって、それがそこであるだけでは漆であればただの木でしかないし、ただの樹液でしかないところを、人が介入することで成り立つ。工芸はある種、技術上規範化されやすいとか、ある意味では理想的な漆の塗り肌だったりとか、そういったものに規範化されやすいのですけれど、そこからあえてもう一つ自然に返す。けれどもそれはあるがままの自然ではなくて、人為関わった別種の自然として、工芸的自然というあり方があるのではないかと。そういうものを、作品制作をやりながら捉え直していくというのは、ただの工芸の内輪だけの話ではなくて、人が物とどう関わっていくのか、人が自然とどう関わっていくのかということの態度にも繋がるとか、そういうことを考えています。

僕の大きな制作のテーマは、漆造形という前提を考え直す、捉え直すということが博士の研究でも一番大きいところにあつたのですけれども。漆造形という、他の金属とか陶磁とかとは違って、漆そのものを直接的にいじって形作るわけではないということにある種の特徴と限界があると思っています。そうなった時に、では本当に漆造形という言葉が一体何を指している、どういふところにその本質があるのかということ、それほどしっかりと言葉にされていない、定義されていないところがあつたかなと。曖昧なまま、漆の「らしさ」ということを特徴的に使っていれば、そういう造形作品であればOKという認識があつたのかなというところで、その本当の意味、本当の意味というのか、もう少し深いところで漆造形というものを定義したり考えたりするのはどうしたらいいのかなと論文と博士の研究でやって、今の制作としてもやっています。

渋谷：金保さんの独創的なところとしては、こういうものがありますよね。漆の色相関図というものを作っています。今回も朱から黒の漆の新作に対して、白漆の方は、どちらかと言うと右半分の下の方に白から緑へといった様々な色漆が見えています。対照的に作品を作ってきたのかな、展示を作ってきたのかな、と思ったのですがいかがですか。

金保：そうですね、そういう意図があります。この漆色相関図を簡単に説明すると、普通の色相環というのは、光学的なスペクトルに基づいて、12色やら100色やらという色相が作られると思うのですが、これはそういう光学的な色とか、人が認識する知覚上の色の話ではなくて、物に由来した色の秩序ってものがあるのではないかと、そういうものを捉え直す必要があるのではないかと、

という発想で、漆に固有の色彩の秩序があるとしたら、どうことが考えられるのかということでこの図を作りました。

お置されているのは、所与としての自然として漆。あるがままの自然ということですね。漆をかきとって、漆が自然に傷つけられても固まる、その樹液が固まった状態が中央にあって。それで、人が採った状態からスタートして、次第に精製されて透漆になる。透漆とは、漆を精製するとこの半透明な茶褐色の状態になるのですが、そこに各種の顔料入ると、それぞれに発色する。ここでの白漆とか黄色とか緑色の順序というものは、他にも色々な意図というか、位置づけの可能性はあると思うのですが。

僕の場合は、この漆の白というのは、この茶色の発色があるせいで純粋な白にはならない。元々ある漆の茶色の色がある意味で強く作用するというので、ここに位置づけています。それで、この赤色というのは元から相性がいいのですごく発色すると。黒漆というのは鉄分が入ることで反応する。つまり顔料由来の色ではないのですね。それで位置としては、むしろ工芸的な人為が介入して現れる色だと。この外側の、これ図だとちょっと分からないですけど、内側はただ塗ったような状態で、外側は磨いた状態というところは図式になっていて。黒漆の磨き上げというのは、元々ある自然から一番脱物質化していったような状態の色、というふうに捉えていますね。

このさまざまな色のあわいというのか、工芸的な自然としての漆と、所与としての自然としての漆の、このあわいの中でどういう形態とその色の関係を作るのかということは今もずっとテーマにしていて、純粋の真っ黒な作品とかを最近作っていないというのはそういったところがあります。もうちょっと入り混じった自然な状態とか、カオスな状態のもので考えています。

それから作品でいうと、その白い作品の方は、研ぎ出したままで仕上げているのですが。最後はもう磨きをかけずに、研ぎっぱなしの状態に仕上げているという作品になります。それに対して、新しい方は塗らたてで、これは最後に透き漆を塗って終わっているのですが、その下に実は赤とか、結構他の様々な色を潜在させていて。どちらかというところの作品の方が、ある意味で色が様々な状態で潜在している状態。それに対して、床の間の白い作品は、それが磨き出されて現れているような状態。

これを地面とかとの関係の中で、最近考えることもあって。この白い作品が一段上った位置にあるというのは、それはそれで良かったと思っています。色と形で、その置かれる場所、空間とも関連しながらってことは、結構意識してやっているところですね。

渋谷：はい、ありがとうございます。外館さんいかがでしょうか。作品の向こうにある金保さんの考え方も面白いものが、工芸的自然という概念、漆の色相関図などが出てきましたけれども。

外館：やはり作り手が考える事って面白いなあと思いました。先ほどの色相のグラデーションとか、より工芸的自然に近い方に、黒とか朱が上に来ているんですね。黒とか朱って、縄文時代から一応使われている色味で、白漆なんでもものは明治とか、割と新しい時代に入ってから使われるのですけれど。工芸史上の、歴史的に人類が使い出した古さとは別に、今現代に使っている金保さんが、その黒と朱という最も歴史ある漆の色に工芸的自然を感じていて、一方、所与としての自然に近い方の存在として白漆なんかを位置づけているという。実際に使っている人の感覚というのですかね。それを非常に新鮮に感じると言いますか。漆を実際に扱っている人ならではの、体感的なところがあるのかなと思っていますね。

渋谷：どうでしょうか。

金保：やはり物の秩序というのをどういうところに見出すかというのは、すごく大事なかなと。まさに言われた通り、これは僕と漆の関わりの中で生れる色の秩序ということなので、これが全部普遍的だとは思わないのですが。例えば色漆の中で、なんとなく白ってまだ違和感なく使われる色なのかなって、ちょっと思うところがあったり。これは素朴に使っているなかでとか、作品を見るなかで感じることで。例えば青とか緑とかそういう色漆が、漆じゃなくても他の塗料に見えるというような感想とか、そういう見方がある中で、白漆というのは他の塗料にもなかなかない微妙な色で。それは漆と白の顔料のある意味では相性の悪さなのですが、それが生み出すこの微妙な色合いというものがある。でもそれ自体に、漆の感じを感じるというのが面白くて。だからこの図の中で、実はこの黄色とか青と緑というのは、ほとんどあまり位相がないことで本当に中央って感じなのですが。白と赤、黒というのはそういう意味で、今の感覚として特別に思われる。そういう位置づけがあるのかなと。やはり扱っている人がその物にどういう秩序を見出すのかということで、色々な色相環とかそういうのは生まれるのだろうなって思うし、そういう意識をそれぞれが持つというのはすごく大事なことなんじゃないかな。

外館：そうですね。特にこの白漆は、やはり若干アイボリーに近いわけですよ。でもそのアイボリーを使っている人はものすごく、絵の具の白とは違う、こうなんかね、その自然を内在させているアイボリーっていうのでしょうか、何かそれを使っている人が敏感に感じているのがこの色相から分かるし、先ほどの作品の白い部分ですね。あれが出てくるところに非常にこだわりをもって使っている、研いでいるというのものにかすく感じますね。

渋谷：藪内さんがその金属を新しい、自分が叩く金属を新しくアルミニウムとか銅でそういうものを作ってみるということにせよ、例えば金保さんがこういった漆の色

相環ですね、色相環を他の人はまた違う考え方するかもしれないということも言っていたけれども、自分としてはこういったルールを作ってみるって事ですね。それは橋本さんがルールは自分のために作ると言っていることと呼応している気がします。それを引いていたのは藤井さんですけども。あとは黒川さんが言っていたのは、作者が作品を作ることによって真理を作っていくみたいなね。外から見ているだけではなかなか窺い知れないですが、自分にとっての真理というか、ルールを作っていくというのは面白いなと思っていました。

どうでしょうか。2020年代に入ってきて、外館さんは90年代からずっと工芸の現場を見ていらっしゃるわけですけども、何か最近こういう傾向があるとか、今後と申しますか、2020年代の工芸ってこんなふうになっていくとか、展望とまではいかないまでも、予感みたいな感じでもいいのですが、そういうことが若いお二人とかの仕事に見出されれば、それは面白いなとは思っているのですけれど、いかがでしょうか。

外館：私、割と色々な工芸の国際展の審査に行くと、世界の状況も拝見するチャンスがあるのでですけどね。本当に審査員同士も話していると、やはりダイバーシティという言葉が頻繁に出てきて、つまり表現の多様性が、多様な状況がもう当たり前になっていて、だけれど、ここからそれぞれその色々な作風がさらにまた進化をして行くのだらうというふうなことが言われるのですけれども。多様であることがさらに可能性を広げていくということと、もう一つ、今どんどんデジタルな時代というか、まあ言ってみればこのトークセッションもこうやって画面を通して作品の画像を見ながらやったりする、これはこれで非常に便利ですけれど、そういう方向に行けば行くほど、私は工芸の重要性が高まってくると感じているのです。それはやはり、作る人たちにとっては、実際にその素材を触って作るというか、手で触れられ、もちろん熱いからその時は触れないとか、そういうのはあると思いますけれども。でも何らかの手にした道具を介して、直接素材と対峙するわけですね。だからこそ、例えば今、縄文的なものというか、東博の縄文展もかなり入っていたけれど、かなりプリミティブなものが見直されているような気がするのです。私は藪内さんの仕事も、金保さんの仕事も、そういう人間が本質的に欲求として持っている、何かに直接触りたいという欲求みたいなものを作品化しているように見えるのです。作品化というか、その触りたいという、その衝動を自分なりに道筋を作って、ある姿、カタチにしていく。言ってみれば、作品はそのプロセスを提示してくれている、という部分もあると思います。このデジタル時代だからこそ、ある意味では生々しい素材感、物質感をもった表現とか。あるいは何か根源的な人間の欲求に応えてくれる物というか、それは多分工芸が背負っているというふうに思っています。そういう意味で私は今、工芸に取り組んでいくことを多くの学生に奨励しておりますけれども。

もう一つ言えばですね。先ほどセッション1の方で黒

川さんが、まあもちろん彫刻の出自ではいらっしゃるのですけれども、黒川さんみたいな人は私に言わせるともうほぼ工芸作家とっていい存在として位置付けているのです。というのは、あの方もそのブロンズなり、鑄造ということを通して、何かを表現していくということ、だからその金属とその鑄造という技法と、自分との関係を作り出していくことが表現活動になっているので、そういう意味ではほぼ工芸作家とっていい、鑄金作家とっていい方ではないかなと思って。そういう研究が、実は2018年に科研費で私と彫刻史の先生と鑄造を自分でやっているタイプの人達との共同研究をしたのですが、その中でもそういうことをちょっと話題にしたのですけれど、やはり素材との直接対峙というか、作者がその自分の身体性をかけて、その素材と渡り合っていくこと、意義とか魅力が恐らくこれからどんどん増していくというか、そうでなければ人としてなにか生きていられない。少し大げさに言えば。工芸なしには人としての充実した精神活動が得られない、というぐらい、工芸的な表現が重要になってくるだろうと思っています。

渋谷：はい。ありがとうございます。外館さんも私も元学芸員として考えるところがあります。昨今の博物館美術館の状況を見ても、コロナのせいで、展示の状況をデジタルで配信して見られるようにしたり、ということがあるわけです。それが一つの新しい経験ではあるとはいえ、実際にものを見てみないと、とってしまう。デジタル・トランスフォーメーションがどんどん進んでいく一方で、他方では、愚直にというか、ものと直接触れ合うという機会がより重要性を増してくるということのかなと、伺いましたけれども。

藪内さんも金保さんも、コンピューターとかを当然使ってコミュニケーションをし、場合によっては制作するときにも何か関わっているのかもしれないですけど、いわゆる美術表現、ファインアートの方では素材から離れてどんどん色々なタイプの表現が出てくるところを横目でみながら、ご自身達は素材と真っ正面からがっぶりよつをやっているところがあると思うのですけれど、最後にどうでしょうか。そういった時代の中での、自分の作品への取り組みについてどう思っているのか、少し簡単に言ってくださるといいのですけれど。藪内さん、いかがでしょうか。

藪内：私もこの大きいテーマを聞いて、最初に何を言えるのかわからなかったのですけれど、今、外館先生がおっしゃったようなことも一方では世界の潮流の中であるって事なのですが、なにかこれ、結局はこれまでに今まで何か見たことあるものの組み合わせで、この後の作品は、工芸なり他の美術なりもそうですけれど、そういう組み合わせで起こる出来事ではなくて、なにか見たことのないようなことを、この先の2020年代以後の世界で見られたらいい、というのが私の希望です。それが何なのかわからないのですけれど、私の場合だと、やりな

がら違う金属を入れてみたりとか、この展示もそうなのですけど、下見に行ったら思いもなかった誰かの言葉で変わったりとか。その時のことで、頭では考えて計算ではできないようなことの先に、見たことのないものが生まれてくるというのを希望しているのでしょうか。私自身の制作でも、という感じです。

渋谷：見たことのないものを生み出しましょう！

外館：それが作家の仕事ですね。

渋谷：どうでしょう、金保さん。

金保：そうですね。他の美術分野でどんどんメディアムが拡大してきて、物質の直接性とか、そういうものに着目してやっていくところに工芸の可能性があるというのは思いますし、僕もそこに可能性を見出しています。それからなかなか話題にはならなかったですけど、やはり今、先ほど橋本先生とか黒川さんの話であった時代背景と、今の工芸を取り巻くその時代環境の中での、その背景の差というか。以前はそれこそその派とかとの対立の中でなんとか生み出すとか、工芸の立場を確保していくところがあったと思うんですけど、僕らが工芸を始めた頃には、もう割とすでにある意味では前提と言うか、もう器的な工芸もあれば、伝統的な工芸もあれば、造形的な工芸も、もうすでに立ち位置はある意味では確保されているとか、許されているような状況があって。そこがまずはこれからの工芸論としては、差になってくるのかなというふうには思っています。

その中でやっぱり注意したいとか、自分の中では気をつけたいって思うことは、前提になってきた時に、ではその戦いの中で対比するのではなくて、すでにあると。じゃあ今度はどこを中心にしていくのか、となった時に、価値観が割と先祖帰りするじゃないけれど、元々工芸が持っていた技巧的な面とか、そういったところにアイデンティティが立ち戻っちゃうみたいなことが事例として出てくるのかなと思っていて。その物質に働きかける術自体が工芸的だという思うのであれば、それは絵画、彫刻、色々なところに偏在するものでもあるし、工芸的造形というのがこれからどういうことで可能性を見出していくのかというと、やはりだんだんと構築される価値観なり、固定観念というものを、物質とのやり取りの中で、あらゆる方向から解体していくという、そういったところの考えが必要なのではないかと思っていて。今日のトークの端々でも、そういうところを感じるところが出てきたので、そういうところに着目しながら、自分がこれから造形的な作品を作る意味というものを考え続けたいなと思っています。

渋谷：はい、ありがとうございます。外館さんの方に最後にお尋ねしたいのですが、国際的に色々な場面で審査などをしておられて、多様性ということをおっしゃってられましたけれども、なんでもありの状況で何かこう

指針みたいなものが探られている状況ということなのでしょうか。

外館：なんでもありというよりは、具象も抽象もあるいは、一部用途があるものなども、勿論工芸の範疇に入りますが、ただ結構欧米を含め、あるいはアジアの色々な国の審査員と話していると、やはりその作者が素材とどう対峙したかということに着目する視点は、割合に今、どの国の人も持っているのですね。それでいわゆる工芸の展覧会の中にかつてはプロダクティブなものも一時期含めて審査しようという時代があったのですけれど、やはりそのプロダクトデザインのような、その作者と素材に距離感のある、要するに作者の身体とか手が必ずしも入らないで成立させるタイプの表現とは分けて考えましょう、というのが今の流れの中にありますね。かつてのいわゆる「工芸的造形」にはプロダクトデザインも含まれていましたが、今の工芸表現は実材を扱うことが前提です。デザイナーと工芸家を区別する。

それから、どれだけ作者がダイレクトに素材と結びついているか、ということは、技術的に上手いとか下手とかということ以前に、本人がどこまでこれに関わったのかみたいなことを確認したりする審査員が出てきているってことはちょっと注目しています。昔は、何か見た感じが少しかつこよかったり、面白かったり、新しかったりすれば、作者の関わり方は問わなかったのです。なにか結果主義みたいなところがあって。今もちろん結果も大事だけれど、ではこの結果に至るのに作者はどう関わったのかとか。だからそういう意味で技法を聞いてきたりとかですね。この作家を知っているという事になれば聞かれたりとか、そのプロセスに関する確認みたいなことをしたりすることがありますね。コンセプトがカッコイイからこれ評価しましょう、ではなくなっているとか、作者と素材の関係を、国際的な工芸展とかクラフト展では問われるというシーンによく出くわすのですね。そういう価値観を、日本人はもともと持っていたと思うのですけれども、欧米にも国際的にも広がっているという印象を持っています。

渋谷：言い換えると、作品が出てきた時に、ある意味では狭い芸術論の中でだけではなくて、その背景にある世界とか自然との関わり方、哲学みたいなところが、作品を通して少し垣間見られるとか、広い意味での考え方や芸術論みたいなものが垣間見られる方が、そういうところが大事になってきているという事ですか。

外館：そうですね。作者の世界観、作者がどう関わったのか。それは漆だろうが金属だろうが焼き物だろうが、という感じですね。要するに作品と乖離したコンセプトではなくて極めてダイレクトな、何だろうな、その関係性がちゃんと出ているのかみたいな。そういうところで審査員が興味を持ったり、そこを確認したりとかするシーンをよく拝見します。

渋谷：今の外館さんがおっしゃってくださったことは、藪内さん、金保さんとも片鱗を見せておられるところだと思うので、ぜひ今後の活躍に期待したいと思っております。

外館：まさに藪内さんと金保さんの時代かもしれないですね。

渋谷：2020年代、これから10年を頑張って頂きたいと思っています。はい、大体時間になりましたので、トークセッション2「2020年代の工芸論を予感する」という大きなテーマでしたけれども、どうもありがとうございました。

セッション3

「作り続けるために必要なこと」

奥村綱雄 | 刺繍／ミクストメディア

萩野僚介 | 絵画

藤井 匡 | 美術批評

渋谷 拓 | 博物館学

渋谷：それではトークセッションの3番目をこれから始めたいと思います。トークセッション3は「作り続けるために必要なこと」ということでテーマを組んでおります。ご登壇いただくのは奥村綱雄さんです。よろしくお願いいたします。

奥村：よろしくお願いいたします。

渋谷：萩野僚介さんです。よろしくお願いいたします。

萩野：よろしくお願いいたします。

渋谷：セッション1に続いて藤井さんに入っています。よろしくお願いいたします。

藤井：再びよろしくお願いいたします。

渋谷：はい。それでは出品作品、展示の方を見ていきたいと思います。ちょっとお待ちください。共有できたでしょうか。写真が多少下手くそなのはご勘弁ご容赦いただきまして、萩野さんの方から行きたいと思います。赤い壁の空間をお願いして、結構無茶振りしているかと思うのですが、萩野さんどうだったでしょうか。

萩野：今までも、「引込線」という埼玉の所沢でやっているグループ展などで、いわゆるホワイトキューブではない空間での展示はやったことはあったのですが、こういう日本家屋での展示は初めてで。しかもこの壁が真っ赤かだったというのはハードルが高かったですね。この壁に合うとっていいのかな、まあ合う作品ということで、同系色の赤い作品を持ってこることも考えたのですが、こういうシアン系の方がいいかなと思ひまして。それから、渋谷さんから図面と壁のおおよその寸法をもらい、作品の大きさもこのくらいが適当かなと思って、こちらを展示することにしました。

渋谷：企画担当者からの萩野さんへの頼み方として、この壁と、床の間を使ってくださいということで無茶振りをいたしまして、床の間の吊元というのは脆弱で、普通のペインティングは吊れないのですが、悩まれましたか。

萩野：そうですね。美術作品を展示するには特殊とっていい空間かなと思って、そこに無理に寄せていく感じでもなく、かといってつっぱねるでもなくという、その

力を入れ方を考えました。床の間だしな、ということで、床置き作品を持ってこようかと。あと、床の間なら掛け軸だよな、と考えまして。

右側のこの作品は、ポスターを作るというお題があるギャラリーから頂いて作ったものです。ユポ紙という選挙の投票用紙に使われている、ちょっとぬめつとした特殊な紙に、インクジェットで印刷しているのですけれども。このユポ紙の在り方の気持ち悪い感じが気に入って、これを掛け軸のようにして展示してみるのも面白いかなと思ひまして。先程渋谷さんもおっしゃったように吊元の脆弱性もクリアできるし、これでいこうと。

左側の床置き作品は、実はちょうど20年前に作った作品で、その時はギャラリーの床の中央あたりに置いて、観客が360度回遊して見ることを前提に作った作品です。これを今回、どの向きでどう置くかということ悩んで、色々なバージョンを試してみたのですが、手前のその、先ほど黒川さんもおっしゃっていましたが、日本家屋の畳のグリッドとの関係もあって、この空間を積極的に引き受けるのならこの向きかな、ということで決めました。

この床の間の2つの作品の在り方というのも、ちょっと微妙にこう、ずらして脱臼させているようなところの意識がありまして。そういった意味で、いわゆる日本家屋での床の間の使い方からちょっと外した感じで展示できたかなと。しかもそれぞれ性格が違う3点を展示できて、僕としては手応えを感じられました。いい展示になったのではないかなと思っています。

渋谷：ありがとうございます。一番苦労されたのではないかな、と思っていたのですが。私は荻野さんが立体を持っているってことを知らなくて、状態がよければ出したということまで伺って、これが出てきてとても面白いなと思って。はい。丁度折よくポスターの展示、ポスター作りをしているとのことでしたので、紙の作品を重量があまりもたないところに持ってくるというのはいんじゃないかなと思って。電話でずいぶん長く話したと思います。

荻野：当初考えていたプランでは、床の間のど真ん中にこの掛け軸みたいなものを持ってきて、その真下に床置き作品を、と思っていたのですが。事前に下見に来ることはできなかったため、搬入の日初めてこの空間に身を置いたのですが、その時に一発でこう展示しようと思ひました。その辺は現場でのノリというか、現場ならではの情報を得られて決めたんですね。

渋谷：ピクチャーレールを備えているホワイトキューブとは全然アプローチが違って、考えないとうまくいかないというところ？

荻野：ピクチャーレールというより、ホワイトキューブですと、壁にビス打ちし、そこにキャンバスを引っ掛けるとするのがほぼ通常なので。今回、キャンバスの作品

は、鴨居からワイヤーを垂らして展示したのですが、色々すんなりとは行かず、渋谷さんには、半日で作業終わりますよ、と嘘をつきまして。翌日もまた半日以上かかりました。すいません、色々ご迷惑をおかけしました(笑)。

渋谷：いえいえ。通常はね、このように壁と平行にというか、フラットな面を出して。

荻野：そうですね、通常、壁と作品の間には隙間は出ませんが、今回は長押から吊り下げたので、こうした展示の仕方になっております。

渋谷：ありがとうございます。何か小守さんの作品が隣にあって、少し色味が自然につながっていくということもあったのかなと。

荻野：そうですね。他の作家さんの作品との関連でいうと、小守さんの作品も手前に3点あって、さらに向こうに黒川さんの作品が3点あって。作品の向きについて、黒川さんの先ほどのお話にも出ていましたが、僕が先行して床置き作品をこの向きで置いたのですが、何かそこも呼応する感じで、何か楽しい、楽しいといったらあれですけど、何かいい、3人が集まった空間になったのではないかなと思います。

渋谷：藤井さん、ご覧になっていかがでしょうか。荻野さんの作品は割合ご覧になっているのでは、と思いますが。

藤井：今お話にあったように、この部屋に3人の作品があるのですが、僕も見て、うまく収まっているというか、非常に気持ちの良い空間だなというふうに思ったのはその通りです。ご苦労されたと思いますけれども。荻野さんの作品ですね。日本家屋でというお話が出ましたが、一方で日本家屋はこんなに壁赤いだろうか、とも思います。つまりこの赤い壁に絵をかけるって言ったら、例えばルネサンス絵画やバロック絵画に近いような感覚というのは一つあるんですね。ただ一方で、そうした絵画と荻野さんの作品の非常にシンプルな違いで言えば、額がないってことです。つまり額があれば、空間とその外側と切り離されて、そこだけを見るというですね、一つの所与として与えられているわけですが、これは壁との連続性という中にある。それからあのスクエアというのも、非常にバランスの良さがある。伝統的なヨーロッパ絵画のフォーマットにはない形なのですが。伝統的なヨーロッパ絵画との関係性というのを僕はちょっと見ていて思ったのですが、荻野さんはその辺り、何か考えたことありますか。壁との連続性と。

荻野：その質問に正面から答えることになるのか分からないのですが、僕の作品は、ほぼ、横、縦、奥行きサイズのタイトルにしているんですね。ゆえにか、絵画と彫刻との問題を越境してとか、そういうことを言って

下さる方もしばしばいらっしゃるのですけれど。

絵画なんですけど、三次元である奥行きにまで言及しているというのは、キャンパスの厚み部分、脇にも色をのせているんですね。通常、図版ですと、絵画を正面から撮った写真を目にするわけですけど、実際に絵画と対峙するときには、作品の脇に廻って見ることもあるし、たとえ紙であっても何かしらの存在感があるわけで、その辺りを、絵画をやっておりますが、積極的に引き受けているというつもりではありません。

今回、長押から吊り下げたということで、長押の厚みプラス金具の吊り具合分が、壁から7、8センチぐらいあるのかな、手前に浮いている状態で、それを補正するために、キャンパスがお辞儀しないために、下に細い角材みたいなものをかましていまして、ゆえにより物質感が出たなど。こういう空間で展示することを考えていなかったの、結果なんですけれど、絵画から逸脱して、立体物という認識が通常より強くなされたなあというのが、僕の感想ですね。

渋谷：ありがとうございます。藤井さん、紙の方とかいかがでしたか。

藤井：紙じゃなくて、今映っているほうでもいいですか。僕も初めてこれを見て、マジマジとずっと見ていたのですが。なぜ見ていたかという、すごいエッジだと思って。

荻野：そうなんですよ…とか自分で言っちゃった。そうなんですよ…(笑)。

藤井：先ほど絵画と彫刻、平面と立体という話がありましたが、このエッジの処理が両義的な意味というか、この部分に非常にこだわりがあるのだろうなど。

荻野：そうですね、あの、ちょっとやっばり変なところあるんでしょうね(笑)。何かね、気になっちゃうんですよ。

渋谷：ありがとうございます。紙の方は何かございますでしょうか。

藤井：ユポ紙か。

荻野：ユポ紙って商品名らしいのですけれど。

藤井：一般名ではないのか。かなり気持ち悪いから使うという言われ方をしたのを、もう少し聞いてみたいなって気がします。

荻野：何かのべっとして、半ツヤ半マットみたいな感じなんですよね。皆さん投票行かれると思うのですけれど、候補者の名前を鉛筆で書いた時の抵抗感も変です。何でこれを投票用紙に使っているかという、いち

いち用紙の折り目を開く必要がないかららしくて、折り目をつけても、そこで固定されずに、ぴょんと自然に開いちゃう。開票する人は、ばーっと投票箱をぶちまけるだけ。何かそういう存在感もある。

これは元々、40cm×30cmぐらいの、ひとつのブチをキャンパスに描いた絵があるんですね。ポスターを作るというオーダーがあった時、最初はこのブチを小さくし、それを全くコピーして、ヒョウ柄のようにするのも面白いかと思ったのですけれど、不慣れなフォトショを使いながら、ブチの画像を配置していったらですね、やはり普段絵を描いてますので、この黒ブチを、こう、微妙に拡大縮小させながら、しかもただコピーしただけの画像を置いていってできたこの矩形の空間がすごく気持ち悪くて面白くて。これがこのぬべっとしたユポ紙に印刷されたら面白そうだなというところから出来た作品です。最初のセッションで黒川さんもお話しされていたことかと思いますが、作った作家本人がまだよくわかっていないという。でも自分としては変なものできちゃって面白いなという気分で(笑)。

藤井：気持ちいいから作る、使うというのはわかりやすいけれど、気持ち悪いから使うというのが面白かったです。今聞いていて、今までとは違う何かが出るという、そういうニュアンスで使われているのかなって。

荻野：何でしょうかね。別に媒体がどうこうだけではなく、絵画を描いている時でも、しっくりくる方向に進める時もありますし、これ気持ち悪い、何だろうなという、そっちの方向に進める時もありますし。両義的というか、表と裏というか、方向性の話じゃないかなという気がしますけれど。あえて座りの悪い、居心地の悪い、調和がとれていない作品を作りたくなることもありますので。

渋谷：ありがとうございます。ちょっとお待たせしてしまいました、奥村さんの作品の方を見たいと思っています。奥村さんには、荻野さんとかが飾っていた赤い部屋は茶室ですけども、お茶会を準備するための水屋を作品の展示場所としてどうでしょうかとご提案して、こういったインスタレーション風の展開になりました。いかがだったでしょうか、奥村さん。

奥村：奥村です。まずこの場所を提案していただいた時に、どうしたらいいんでしょうと考え込んでしまいました。とてもノイズが多いという、普通こういう古民家を写真に撮ろうとしたときに、フレームアウトしたくなるようなものがいっぱいあって、エアコンのリモコンであるとか、ステンレスの流し台であるとか。そういうものがたくさんどうしても目に入る状況で、何とかこれをうまく逆手にとって、隠し味のような形で使えないかという発想を持とうとした時に、やはり暗室にしないと難しいなということ。それからもう一点お願いしたのが、ここを通路空間にしてほしくないということで。この2点をクリアすれば大体こういう感じ、今見ていただいて

いる展示空間を使った展示ができるんじゃないかということで、ここでやらせてもらったということですけど。

実際は、こういう古民家の場所ということで、色々その部屋ごとの性格はあると思うのですが、まあここは旧中村邸ということで、中村さんという方がお住まいになってた時は寝室だったんじゃないかなというイメージのもとで、ご老人がここで一人静かに何かをされていたと。私のイメージだと、一番最初に巨大な鍛金がお庭にあって、カッコいい日本庭園に橋本先生の作品がドンとあって、それをこう、つかかけかなにかで庭に降りていって、ふと見上げると雨戸が閉まっている部屋がある…という風にストーリーが始まっていたのですが、どうも何かそうそう都合良くいかなくて、巨大鍛金は表に行っちゃうし、雨戸は無いので、大変だったのですけれど。

渋谷：この奥に見えている障子の向こうはガラス戸なのですが、そこをみんな目張りしてもらって、黒い紙を貼ってということをやっていただきました。ありがとうございました。

奥村：その作業は鑑賞者の人からは別に見えている部分じゃないので良いですけど。後は展示台、こういう形の展示をしたこともあるのですが、展示台の上に刺繍作品と資料展示という、こう、分けてみせるというような形の展示の仕方だったのです。今回は座卓をお借りしたので、展示台ではなくて、一応作業台という考えで、ここで作業してたという、まあ警備員はこんなところで作業しないのですけれども。イメージを重ねながら、こう、何というのでしょうかね。実際の部屋の暗さと静けさと、隣の部屋から聞こえてくる、楽しそうな声とかが疎外感を演出して、何か一つ物語を持った空間ができるんじゃないかなって、そういう計画でした。

渋谷：ありがとうございます。奥村さんのお仕事は作品作りとしては、こういった刺繍でブックカバーを作るといって、ずっとミシン糸で刺繍していくわけですが、すぐく時間がかかるわけですよね。

奥村：そうですね。これ（作品の写真を見て）、とても写真いいですね。これ位解像度があると、なにか細密画のように見えてしまうのですが、実際はそんなに細密画という感覚はなくて、自分の中では。どちらかというと根気画。根気画という言葉はないのですが、アウトサイダーの人たちがもう延々と同じことをやっているような、あの感覚に近いものがあるって、あまりこう拡大した拡大図とか、ルーペを持って見るような、虫眼鏡ですね。ああいうものをもって鑑賞するような作品ではないのですけれども、一見して時間が掛かっているな、というような仕上がりにはなっていると思います。

渋谷：それで奥村さん。これです。作品作りとしては、ここは一つ見所と言うか、種明かしをしているような。

奥村：そうですね。これは制作風景。《夜警の刺繍・制作風景》とタイトルを付けた写真なんですけれども、《夜警の刺繍》という仕事に関して言えば、刺繍を始めて、その結果を提出しているというよりも、一番最初に《夜警の刺繍》というタイトルがありきで、次に決まったのがDMのデザイン。この写真を使ったDMのデザインを思い付いて。そこから手芸店に行って、枠とか布とか糸とかを買ってきて、作業を始めているっていうような、そういう流れの仕事の始まり方だったので。

この写真を見せて、あ、警備員さんなんですか、という人は多いのですが、私としては「この写真って誰が撮ったんですか」って聞いてくれる方が、そこを聞いて欲しいのですが、なかなかそうは皆さん聞いて貰えなくて。これほとんどもう、やらせ写真の持っている異常なわざとらしさをひしひしと伝えていると。やっていることはシンディ・シャーマンですね。セルフタイマー切ってますから。作り込んだ感じが。これはパーキングタワーに勤めてるときなんなのですが、何かちょっといい車ないかなと思って。パーキングタワーをぐるぐる回しながら、ああこれでいいやと思って、サイドブレーキ引いてねえやと思って。前に持ってきて構図をつくってますから。

渋谷：今回、「方法の発露」という、素材と作者が対話しながら、そのインタラクションの中で物事が、作品ができていくということをテーマにした展覧会なのですが、方法の無意識ということを私がテーマとして掲げた時に、素材と作者の対峙の中で、こういっては何ですが、完結しているような仕事の作品だけではなくて、その制作なり芸術論を考えるなりの背景になっているものが出てくる作品がないかな、作家さんがいないかなと思ったところで、ひとつは刺繍ということもあったのですが、そこで奥村さんにお声掛けして。芸術論に集中していることの背後で起こっていること、芸術論にその制作に意識を集中しているところで無意識となっている社会的背景というか、そうしたことが如実に表れていて、そこをパフォーマンス、インスタレーションとして出してきている奥村さんの仕事はとっても面白いなあと、今回お願いして良かったなと思っています。インスタレーション仕立ては今回初めてですか。

奥村：《夜警の刺繍》に関しては、ここまでインスタレーションっぽくしたのは初めてですね。こういう警備服を使ったようなインスタレーションというのは別にあって、《ガードマンが行方不明》というタイトルだったので。それは刺繍ではなくて、鍵をばらまいたりとか、そういうことはしたことがあるのですけれど。

《夜警の刺繍》に関して言えば、先程の渋谷さんの社会的な背景とからめてよく言われるのが、この《夜警の刺繍》のコンセプトの最も素晴らしいところは、作品が売れなくても生活にはさほど困らないというところで。いや本当に心底から羨ましがられる時ありますよ、他の作家から。先ほども荻野さんに「うちの職場で今募集し

てるけれどどうかかな」って、リクルートを金沢までしに来たんですけど(笑)。仕方なくやっている部分もあるのですけれども、そこは何て言うのかな、そんなことを言い出したら皆仕方なく生きているわけですから。その仕方なさをなんとか表現しないと、という、そういうことだと思ふのですね。

渋谷：はい、ありがとうございます。奥村さんをお誘いした私の意図もさらっとですけれど、お話しさせていただきましてけれども、藤井さんどうだったでしょうか。

藤井：社会的な背景の方はまた改めて後ほどゆっくりお聞きするとして。まずはここまでの流れで、非常に暗い部屋にスポットで置くという形ですね。これ最初見た時に、《夜警の刺繍》というそのイメージ、夜をつくるということなのかなと思っていたのですが、今聞いたら、実は周りに色々あってというような話ですね。へえーと思ひながら聞きました。ただ一方でこの刺繍は今回の出品作品の中でも、これがやはり見る側も一番接近して見たいわけですね。細かいので。没入してみるという経験。それがこういう照明、奥村さんがちょっと周りに何かあると困るといふ、直接は目に入らなくても困るといふのは、そういうところと結びついているのかなと思ひて聞いていたのですね。

奥村：本来であれば一番理想的な見せ方は、この刺繍を壁に一個一個掛けていって、やはり上からのダウンライトで光を強く当てるといふのが、ディテールとして一番良い見せ方なのですけれど、今回やってみて、ここまでライトと物が近いのは初めてですね。そういう意味で一番こう物体感が際立って見えるので、こういう見せ方もアリかなといふのは今回良かった点ですね、新しく感じられた点です。

藤井：それからもう一つお聞きしたいのが、これは一応ブックカバー。一応って言ったらいけないのかもしれませんが。本来的なブックカバーの用途って考えると、手に触るもの、手に取るものですね。そういう意味では触覚性と言ふか。基本的に壁にかけて遠くから見るといふよりは、手の距離で見るといふものです。そういうものとのインスタレーションの関係ですね、没入しなきゃいけないといふのは、そういうことも関わっているのかなって思ひたのですが、いかがでしょう。

奥村：一応手にとって見ていただければいいのですけれど、裏側も結構面白いので。見せたい気持ちはあるのですけれど、なかなか皆ちゃんと戻してくれないので。今回監視の方がいらっしゃるけれども、ちょっとそれはできなかったのですが。ブックカバーだからこれを実際カバーに仕立てたいかっていうと、そんなことはあまり思ひてなくて。縦横比をこのプロポーションにしたかったといふのと、大きさ的にもほぼこれ位が刺繍の枠に対して作業しやすいといふことと、あとタイトルをあ

まり文学的なタイトルをつけたくないといふことと、それと見つかった時に何やってんだって言われると、ブックカバーですって言わないと。「魂の喜びです」とか言えないわけですよ、後が大変なんで。まあそんな感じでブックカバーでもランチョンマットでも良かったのですけれども、まあブックカバーといふことで今は落ち着いています。

藤井：ありがとうございました。

渋谷：奥村さんの、はしょって言うてしまうと、その方法について考えるって事が先に来るのではなくて。夜警というお仕事があるわけですね。その中で何をやるか。先ほどおっしゃっておられたように、声かけられた時になんて答えるかとか、仕事終わった後に持ち帰りやすいとか、そういったところから作るもの、作る方法、刺繍といふことは定まってくる。他の作家に対するネガポジの関係になっているかなと思ひていますが、いかがでしょう。

奥村：そうですね。これを始める前は油絵を描いていたんです。何といふかエドワード・ホッパー系といふか。今21美でやっているような、あれよりもっと下手くそな絵でしたが。展示して会場で見てくださった方と話してても、何か造形について熱く語り合うってことがなかなか難しくて。どうしても制作のエピソードとかそういう方向の方が話しやすいし、相手もよく聞いてくれるのですね。そこから遠回りして私の制作を想像してくださいといふことなのですが、それだったらもう制作のエピソード自体を前に持ってきた方が最初から話しやすい。

《夜警の刺繍》に関しては、会場にいたらもう話すことは山のようにあって、人も色々聞いてくれるので、とても良いです。といふか極端な話、出版社の人も次から次へとやってきて、最後にはテレビ局までやって来るみたいな、DM1枚で。一週間の貸し画廊で。そういう状態だったので。やっぱりその部分と、あとは刺繍の造形部分のバランスといふか。造形作家の人から見れば、この写真とか道具とか展示はいらないんじゃないかといふられるかなと思ひていたのですが、それはあまりなくて、逆にコレクターの人とかがこういうのがいらなくて人は多かったのですけれども。刺繍の質に関してはちょっと特殊な部分があって、アウトサイダーの真似してたらいつのまにかアウトサイダーになっていた、みたいな感じが自分でもあります。

渋谷：はい、ありがとうございます。奥村さんのコンセプトといふか、刺繍といふことは、刺繍といふ技法とかは普通工芸とかに分類される制作技法だと思ふのですけれども、だからといって奥村さんの仕事を工芸の仕事だといふのはやはりちょっと違うかなと思ひておりました。やはりパフォーマンスとか、そういう部分が大きくあると思ふのです。一方で作家の社会経済と申しますか、

実際の生活というところに入っていきますと、ちょっと荻野さんの方に切り替えさせていただきます、荻野さんにまず私が声を掛けた一つの理由は、作品そのものの方からいくと、筆の筆跡とか、筆触の激しさとか、そういったタイプのペインティングではない人を入れたいという事があって、後は藤井さんが注目されているような、ご自身もおっしゃっておられましたけれども、丁寧に物を作っているというところ、正対してみた時のイメージとして絵画を終わらせないとか、そうしたところが今回の展覧会にふさわしいかなと思って提案しました。一方で、こうした作品をずっと作り続けておられながら別のお仕事を持っていらっしゃるんですけども、ペインティングという形式を選んで作品をずっと継続してお作りになっていることって、ご自身の中でどんな意味を持つのかなと思ってのですが、いかがでしょうか。芸術論に集中してしまうと、一旦、括弧に括ってしまっただけで、問わない、考えないことにしてしまうことがあると思うのですが、一方でそれは実際の生活と地続きである。制作する、研究する時の地になっている実際の生活の中でずっと作品を作り続けているということ、どんな風にご自身で位置づけられているのかなと思うのですが。

荻野：はい、そうですね……。うーん、特に制作をし始めた頃というのは、その、作者と作品というのを物凄くこう、作家である僕が切り離したいという意識がかなり強くて。まあ今でももちろんそうですね、作品があればいいやという意識はあるのですが、ここ数年かな、作家であることをやり続けている人って、何かしら、業だと思っているのです、僕は。カルマ。本当にありがたいことに作家の友達が多いのですが、本当に勇気づけられるし。何かね、それを感じるんですよ、ずっとがんばって続けている人には。少なくとも日本においては食べませんよ、こんなことやっていても。だけれど続けなきゃしょうがないものが、作家各個人にあると思っていて。それは本当に何ですかね、僕もこんな作品ですけど、作家と作品はそんなにももちろん簡単に切り離せるものではない、ということ、最近よく思っています。何か術とかそういうことではなくて、もうほとんど業だと思っています、作家を続けている人々は。僕も含め。だからみんな大変だなと思っています（笑）。答えになっていますか（笑）？

渋谷：業かあ、と思いましたがけれども。作らずにはいられないという？

荻野：うーん、作らずにはいられないというのかなあ……。作らずにはいられないというよりは、何かもうね……。まあそう言うしかないのかな。ちょっと違和感あるんですけど。そんな感じです（笑）。

渋谷：藤井さん何か話せることありますか。

藤井：僕は作家ではないですけど、この歳まで美術に関わってきて。だけど本当に美術が好きとか、やらずにいられないかという、荻野さんと同じようにうーんとなるというか。作家の人とは違うかもしれませんが、僕の場合は何となく巻き込まれて始まり、転がり始めたものは止めようがない。このまま転がっていくんだなど。どこかで自分で頑張って止められるのかもしれませんが。何かね、業という言葉が聞くとね、僕の場合はちょっと弱い主体なのでそういう感じがする。まったく同じではないと思いますけれど。

渋谷：ありがとうございます。奥村さん、業という言葉が出てきましたけれど。ご自身も夜警、守衛のお仕事をしながら、ずっとどこかに属するわけでもなく、ついていらっしゃる画廊さんはあるわけですけども、作り続けるという事についてはいかがでしょうか。

奥村：そうですね。作り続けるということ。まあ作り続けるというか、発表し続けるということとはとても大事なことで、ただ作っているだけではなくて、やはり人に見せるつもりで作るというのとは、ちょっと違いますから。そのチャンスがあるかないかということでもあるのですが、まあ私のいわゆる昔話になりますけれど、私がスタートしたのは、まだ90年代初めぐらいでしたから。美術界では現代美術という言葉が非常にトレンドなワードで、ギャラリーも活況を呈して、新しい形態のギャラリーも出てきて、人もたくさん見に来てという状況は、今は随分様変わりしてしまっていて。本当に。今回なんてびっくりするぐらい中村邸に人が来ていて、都内でやるより全然人が多いので、びっくりしちゃうんですけども。いわゆる画廊発表物の制作者というのをスタートしたわけなんですけれど、そこはちょっと考え直さないといけない部分ではあると思っています。ただもう全くその次を考えて、ユーチューバーになったりとかそういうことはしないだろうなという気はしていますけれども。だから発表するものを作っていくことは、作り続けることは間違いないと思います。造形物を作るかどうかはちょっとまだよくわかりません。

渋谷：何かそこに、荻野さんの方から出てきた業みたいな感覚ってあるのでしょうか。

奥村：まあ、辞めようと思ったことが一回もないというのは自分でも不思議ですけども。何かあるんですかね。わからないです。祖先の霊とか？いや、画家が一人いるって話だったので。そうですね、あるかもしれませんね。

渋谷：奥村さんは（金沢）美大のデザイン科ご出身ということで、その後デザインではなくペインティングを描かれていたとおっしゃっていたのですけれど。

奥村：このVD、視覚デザイン科を出て、学部を出て、池袋の広告プロダクションに2年位いて、西武とかパル

この広告を作っていたのですけれども、急にこんなことしてはダメだとはた気が付きました。なにか世の中にゴミを増やしているような感覚になったので、急に。今刺繍の作品とか作って、これがゴミじゃないかって言われると、それはそうなのかもしれないですけども、どうせ作るなら自分名義のゴミを作った方がまだいいなという気になりまして。広告の人はなにか変な屈折した職人プライドみたいなものを持っている人が多くて、それもとっても嫌で、これだったらもう芸術家の方がいいなと思って。そこから自分で作ったデザインの刷り上がりとかは、そういうものは全部がサッと捨てて、それから何したのかな。自動車工場とかに働きに行っただすかね。それで、30歳ぐらいで警備員になりました。

渋谷：そこからの刺繍ですか。

奥村：刺繍はもうちょっと後かな。刺繍を思い付いて警備員になったわけじゃなくて、警備員やっていて油絵とかを描いていて、なかなかこの生活は厳しいな。何かここでできるものないかな、という始まり方だったとは思いますが。なんの参考にもならないですね、学生さんには。

渋谷：なると思いますよ。

奥村：まあ純粋美術、油とかそういう大学院とか出ていないので。窓口も全く知らないですが助成金とか、まあ良い方法はたくさんあると思います。

渋谷：ありがとうございます。荻野さんに戻りたいと思いますが、荻野さんは美大出身ではないんですよね。

荻野：そうですね。思い出しました、私と渋谷さんは同じゼミですよ。同じ大学の、同じ学部、同じ学科の、かぶってはいないですけど、同じゼミだったんですよ？

渋谷：ゼミは違うと思いますよ。

荻野：そうでしたっけ、ああ学科までは一緒なんですよ。ね。

渋谷：荻野さんは制作の方に進まれましたけれど、私は美術史とかそっちの方に行きました。

荻野：そうなんですよ。僕は美大出ていなくて。

渋谷：なぜBゼミに行こうと思ったのですか。

荻野：昔から絵を描くことは好きで、ずっと描いてたんですよ。中学生の時も、夜な夜な自分の手を描いていたりとか。高校も美術部だったんですけど。逆にこう、美大出の友達とかによく聞くのだけれど、よく18歳で

美術大学選ぶよねって。18でよく大きな決断をするなと。僕も美大も一瞬考えたりもしたのですけれど、そこまでの覚悟はないなという感じが、当時ありまして。美大を諦めて普通の大学に行ったわけではなく、他に興味・関心もあったので、それはそれでよかったですけど。

それで、大学卒業後、就職してサラリーマンを3年間やりまして。だけど一念発起して、もう一度勉強してみようと思ったんですね。その頃、黒川さんも出品されていましたが、「見ることのアレゴリー」という展覧会が、セゾン文化の終わり頃と言っていいかもしれませんが、池袋のセゾン美術館でありまして。その図録の巻末に作家略歴が載ってまして、その中に、3名くらいかな、Bゼミ出身という方がいらして。美大中退Bゼミ修了とか、服飾系の専門学校出られた方でBゼミ修了とか。そこでBゼミって何だろうと思ひまして。当時、美術手帖に3cm×15cm位のBゼミの広告も出てまして、そこから調べて行ったのですね。Bゼミとの出会いはそんな感じなのですよ。

渋谷：サラリーマンをやっている時も、美術を勉強していない間もずっと描き続けていたのですか？

荻野：いや、残業が月何十時間もあって、土日もないみたいな感じの仕事だったもので、絵具を使うという感じでもなく。でもあれですね、高校・大学までは油絵を描いていて、でも当時は会社の狭い寮生活だったし、さすがに油絵具は使えないので、この時にアクリル絵具を初めて買いました。大して使えなかったですけど。だから何かスケッチ程度のものでしたね。でもそれも断続的でしたけれども。

渋谷：ありがとうございます。荻野さん、奥村さんのお話を受けて藤井さんから何かございますでしょうか。

藤井：あの表を出してもらえますか。

渋谷：承知しました。ちょっとお待ちください。

藤井：トークセッション1でちらっと映っちゃった(笑)。

渋谷：はい、お待たせしました。

藤井：このセッション3、荻野さんと奥村さん。非常に興味深い組み合わせだなあと思ってですね。最初のメンバーを見た時に、もうパッとこれをすぐに思いついた。20世紀美術の大きな流れ、ザクツとしたものでも、その中の傾向二つ。一つは「芸術のための芸術」、純粋性あるいは自律性を求めているもの。もう一つは、生・ライブですね、総合性と横断性。モダニズムとアバンギャルディズムと言ってもいいかもしれない。この中でですね、荻野さんをメカニカルな抽象絵画とすればですね、「芸術のための芸術」と一般的には分類されるでしょう。

一方で奥村さんの方は「生のための芸術」。実際に刺繍されたものだけではなくて刺繍するものも同時に提示していく。こういう形で綺麗に一見、見えるのだけれど、ただ実際に作家がやっているのと、そう簡単にこの中に収まらないことになる。今渋谷さんが聞かれていたのもそうしたことに関わる部分で、むしろここに収まらないというところがある意味、方法の無意識ということと関わるのかなとも思います。次お願いします。

この表もあまりうまくできていないのですが、クラスがよく使うラカンのL図式ってやつですね。そうなった場合ですね、今の二項対立もそうなんですけれど、大文字の他者ですね。制度としての芸術。慣習的なもの。芸術はこういうもんでしょ、って思っているようなもの。実はそこに抑圧されているようなものがある、経済的な下部構造も含めて。それはこのセッションの無意識ということなのかなと思ったのです。それは僕がこのセッションの興味深いなと思っていたところ。この表は自信がないのでさっさと消していただければ幸いです。

芸術 (art) のための芸術	生 (life) のための芸術
純粋性	総合性
自律性	横断性
完結性	関係性
超越性	日常性
ファイン・ アートの	デザインの

この二項対立には回収できないところがある？

渋谷：ありがとうございます。無意識というキーワードについては、荻野さんが、「方法の無意識」って何だよ？という内容のテキストを書いてくださって。

荻野：いや、何だよとは言ってませんよ（笑）。

渋谷：そうした言語分析みたいな形で言ってくださったのは、ある意味では、今回の展示で荻野さんには、道化師とかジョーカーみたいなところをお願いしていたところがあって期待していたので、それに見事に応えてくださったなど。ありがとうございます。どうでしょうか、藤井さんが整理してくださった表をご覧になって。

荻野：まあでもさっき答えを言っちゃったじゃないですか。業ですから、僕はもう（笑）。話が変わるかもしれませんが、例えばモンドリアンやカンディンスキーが神智学に近づいたりとか、抽象絵画の始源には神秘主義や神智学があったことを思ってみてもいいかもしれません。なかなか多面的ですよ。藤井さんがこうは整理できない前提で作られたというのは、本当にそのとおりだと思います。いろいろ抱えているよ、僕も（笑）。この肉体が作品を生み出しているんですからね。

藤井：先ほど荻野さんが、作家と作品を切り離したいというようなこと言われた。そういう意図になると、たまたま左のように見えやすいということになる。そういうことなのかなあ、どうなんでしょうね。

荻野：いや、たまたまではなく、そうだと思います。ですから、当初、Bゼミに入った時とか出た後、最近になるまで、その辺の意識がめちゃくちゃ強かった。それで、今の作品が突然変わったわけでもないですし、そこから離れているわけではないんです。何ですかね、あんまりこう、作家の内面の表出ですよ、というような体をとる作品とかは、相変わらずどうでいいと思っていますよ。そういうことではなく。

奥村：荻野さんが若い時って、丁度ピーター・ハリリーとか流行っていた、そういう時期？

荻野：そうですね。ピーター・ハリリー、割と流行っていました。当時、僕の絵を見てピーター・ハリリーが云々とか言ってくる方もいたのですけれど。ピーター・ハリリーって、でもそれこそ絵解きじゃないけれど、あれで監獄が云々とか言っちゃうわけじゃないですか。それは別に関係ないんじゃないの、と思っていたので。

奥村：私は荻野さんの絵を見て、若い頃ピーター・ハリリーを見て808ステイトとか聴きながら絵を描いていたのかこいつは？とかそう思っていました。

荻野：808ステイトは、まあちょっとは聴いていましたけれど。ピーター・ハリリーというよりは、先ほども名前出しましたが、モンドリアンとか、ケリーとかなんです。だから、つまりなぜここでピーター・ハリリーと距離を置きたいかという、先ほど申し上げましたように、あれを何かの象徴とか、物を還元した形だと言っていいことに対して、ちょっと不服がございまして、です（笑）。

奥村：分かりました、ありがとうございます。

渋谷：そろそろ着地を目指したいと思います。奥村さんはここからはみ出ますよね、ということでもありますけれど、「生のための芸術」に一見、見えるという事についてはいかがですか。

奥村：そうですね。一見も何も。そうですね。

藤井：僕は先ほど聞いていて興味深かったのは、写真をどう撮るか、シンディ・シャーマンのなんだと。ある種のシミュレーションみたいなものが絡んでくるところです。

荻野：逆に奥村さんなんかは、右側の「生のための芸術」に対して、意識的にかぶせてきているというか、そういう感じはしますけれどね。

藤井：なるほどね。

奥村：そうですね。まあそういう意味では、プロデューサー体質というか、コピーライター体質というか、そういうところはあるかと思います。でも手を動かしているという部分に関しては、それを超えていくものがあればいいなというところがあって。全く手を使わない作品も多かったんですけど、それはそれで面白いんですけども、受けるんですけども。話長くなります、ごめんなさい。自分がこう得意としている能力が活かせる、適性がある、思い付きやすいというものと、自分が見たい作品って、ちょっとずつこう離れて行っているような感覚があって。

荻野：それは絵を描いていて？

奥村：いや、昔からありますね。だってさ、デュシャンだってスーラの点描とか好きなんだよ、よく考えたら変な話じゃん。網膜的網膜的って言っていた人が。何かそういうところでうまく回収出来たっていうのが《夜警の刺繍》で、今のところ一番成功している作品ではあるということですね。ちょっと話がいきなり飛びました。

渋谷：デュシャンの話も出てきましたが、最後に藤井さん、いかがでしょうか。

藤井：いや、渋谷さんまとめてください。

渋谷：はい、ありがとうございます。何というか、お二人にこうした形でご登場いただいて、作り続けていらっしゃるこの意味とか、自身で感じていらっしゃるこのことが、これから作品を作り続けていこうとするにせよ、しないにせよ、今のこれを視聴している大部分である金沢美術工芸大学の学生に、自分の問題としても受け取ってもらえればなと思っている次第です。芸術に集中することだけではない、その背景も含めて考えていくべきではないかと思っています。まとめになっているような、なっていないような気がしますけれども。時間が10分ぐらい過ぎておりますので、このセッションも大変楽しかったのですが、これで終了としたいと思っています。奥村さん、荻野さん、それから藤井さんには2回出ていただきましたが、どうもありがとうございます。

荻野：渋谷さん、すごく疲れたと思います。

渋谷：3つセッションやりましたね。ありがとうございます。

—まとめ—

渋谷：今日のトークセッション「素材・方法・環境の地平の彼方へ」は「方法の発露 2020」の関連イベントとして、出品作家と外館さん、藤井さんに入っていただいてトークをいたしました。私の方で仕切りが不足していたところも多少あったかもしれませんが、それぞれのセッションで特徴的な話題、話が出てきて、それぞれ今、作っている金沢美術工芸大学の学生、もしくは外からご参加されている一般の方々にも何か糧になるようなことがあったなら、と思っております。展示は実は既に4時で終わっているのですが、明日から「方法の発露」展そのものは撤収になりますが、このトークセッションについては、文字に起こしたものをいずれホームページで公開したりですとか、会場に関しては記録動画をアップしたりですとか、金沢に足を運んでいただけなかった方にも雰囲気だけでも見ていただけるようにしたいと思っています。

トークセッションを御視聴いただきました皆様に御礼申し上げます。ありがとうございました。それではまた「方法の発露」のホームページで記録等が出てくるのをお待ちくださいませと思います。(了)

「方法の発露 2020 – 方法の無意識」に参加して 小守郁実 * | 染色

今回展示に参加するにあたり比較的広い展示空間を頂いたので、大物の吊りものにしようという構想がありました。しかし建物を傷つけないという条件があり、普段から用いている展示方法が使用できない可能性がありました。遠方かつ新型コロナのこともあり現地を下見せず、搬入当日に初見で展示方法を確定するという初めての試みは緊張しましたが、アドバイスも頂きながら無事に展示完了し期間中もアクシデントなく終わられたことに安堵しました。

実際にできあがった展示風景は、私には初めての不思議な感覚のものでした。金属、ペインティング、布で構成される3人の部屋でしたが、サイズ感や質感、ボリューム感、赤い壁の和室、窓から差し込む光が不思議と調和し、思いがけずずっと見ていられる空間になっていました。時間帯での光の変化に伴い、作品の色や見え方が変化するのも面白く感じました。普通であれば、染織作品は褪色・ヤケの心配があるため日の当たる場所は避けるのですが、「ポリエステルなのである程度大丈夫」と考え展示したところ特に問題なく終えることができ、新たな発見もあり良かったです。一階と二階で雰囲気異なる空間に仕上がっていたことも見る側として楽しませていただきました。

制作を始めるにあたり「方法の無意識、方法の発露」というテーマに、どのようにアプローチしたらよいだろうか、という悩みがありました。しかし、自分が今まで積み重ねてきた制作スタイルが「無意識」の表れなのではないかと考え、従来の制作スタイルで臨むことに決めました。今回、このテーマを軸に集まられたほかの作家さんの制作方法やどのように考え制作したのか、技法との関係などを知ることで、自分のなかで「方法の無意識とは何なのか」という問いに対する答えが少し形になった気がします。難しいテーマだと思いましたが、展示で共通点や異なる点がそれぞれ並ぶことで、観る人にとっても非常に学びあり、面白さありだったのではないのでしょうか。また個人的には展示方法の技術的な学びがありました。今まで展示に経験値との関連を考えたことがありませんでしたが、制約がある中での展示方法は様々な経験があることで、スキルも高められると共に作品を活かすことができるのだとわかりました。

私の制作において、特に技法と素材の関係は切っても切り離せないものです。それは恐らく、自分の表現したいことよりも「絞り染めが魅力的に見えるにはどうしたら良いか」に軸があるからです。絞り染めとひと口に言っても生地たたみ方や道具に至るまで様々で、素材との組み合わせまで考えると無限通りの制作方法があると言っても過言ではありません。その中から自分なりの基準で選んだ技法と素材を組み合わせで試作し、両者が最大限に生きるパフォーマンスをしてくれるものの組み合わせで制作を進めます。制作しながらいつも思うことは、工芸において技法を操る技術の高さや経験則は欠か

せないということです。それは、技術で素材のコントロール（押さえつけ・遊びの加減）をすることで技法と素材のパフォーマンスを最大限に高めることが可能になるからです。

絞り染めとポリエステルという組み合わせでできあがった布を通して、伝統的な絞り染めという技法から自分なりの視点や切り口で新たな発見をし、様々な人にその技法の面白さや可能性を伝えたい。これからも絞り染めの面白さや可能性を従来と異なる形で継承し、発展させて行けたら良いなと思っています。

今回展示期間中には、学生や一般の方との対話を通じ様々な視点にも触れ、充実した時間を過ごすことができました。新型コロナの状況下ではありましたが、思いの外多くの人に足を運んでいただき、改めて画面越しではない人と人の対話、人とモノの対話の大切さを感じた時間でもありました。近い未来、再び気兼ねなく人が交流できる世界が来ることを願っています。

* 都合によりトークセッション不参加のため、展覧会参加の感想を依頼し、ここに掲載しています。

黒川弘毅

KUROKAWA Hirotake







作者には作品を産出する際の様式の認識が求められる

黒川弘毅

ここではコギト的明証すなわち思惟していることの自明性は次の二点において無効である。第一は製作者の意識の非一元性ゆえに。第二はここで問われているのが認識の内容に関する明証性であるので。

作者は自分が把んでいる知識に無知である。そしてまた、新たに作られるためには忘れられていなければならないから、想像力と想起する力とは等しい。

作者に求められる知識、それは作品がいかに生じたのかという原因についての知識であり、作品の製造法に関する知識とあくまで区別されなければならない。

この知識に関する真理の基準は〈作ること〉であって、作品とともに真理それ自身も作られる。真理は作品に等しく、真理を認識することは作品を作ることである。

このような知識を達成できるのは作品の作者だけである。そしてその知識は演繹できない。真理は作品を産出しようとする欲望の意味である。この知識の確実さは、人間の魂が物質と結びつくことでの明証性に基づいている。この明証性は内触覚の形式において生じ、物質の秩序への痛みの浸透として成立する。物質の秩序は、自然あるいは宇宙の先天的（ア・プリオリ）な《形相》としてではなしに、人間の精神と物質と関係においてそのつど本源的に成立し、そこでは世界の成り立ちに関する原理と原因が問われる。

*

物理的な荒廃の限度を闘とする作品の物質的有限性と等しい媒体の残留性は、その可動性と等しい可逆的な遅延—形象の隠れなさに由来する可塑性としてその同一性を保つ。

1952年 東京都生まれ

1977年 東京造形大学卒業

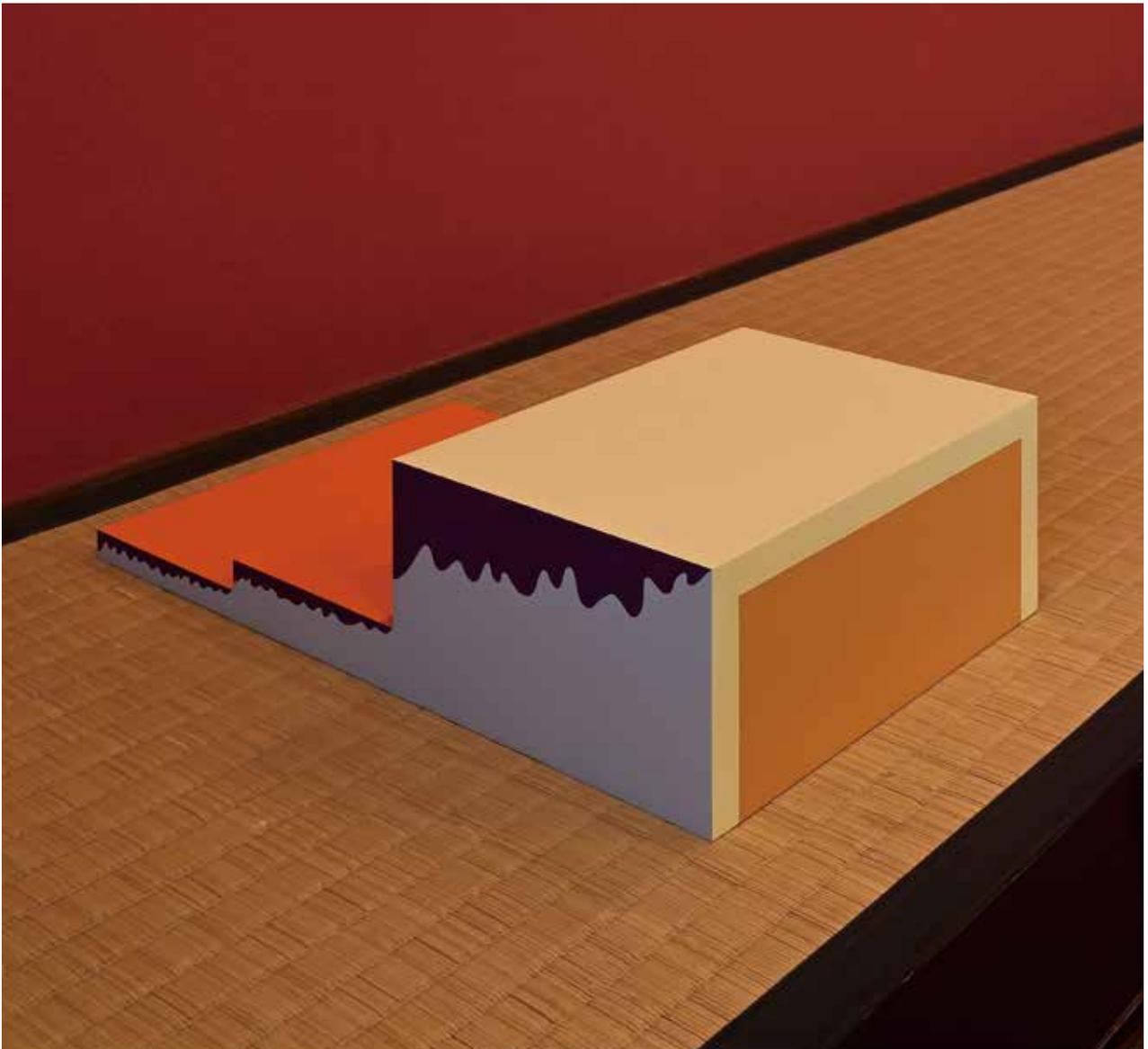
1991-92年 文化庁派遣在外研修員（彫刻）としてミラノに滞在

現在、武蔵野美術大学造形学部彫刻学科教授

荻野僚介

OGINO Ryosuke







「方法の無意識」？

荻野僚介

それを行った時点では自らは意識しておらず、他者から、あるいは事後的に自ら（つまり他者）により認識・把握される行為。「無意識の〇〇」というものである。さまざまなものがあるだろう。無意識のしぐさ、無意識の味付け、無意識の鼻歌……。行為を形容する言葉としての無意識である。

ところで、「〇〇の無意識」にはどのようなものがあるだろう。私の無意識、あなたの無意識、山本さんの無意識……。どうも限定的である。意識を持ち得る存在、行為する主体であることが条件のようである。

で、ここで「方法の無意識」である。

「無意識の方法」や「無意識の技術」ならよくありそうだ。「体が反応する」というやつ。野球やサッカーなど、スポーツにおいて想起しやすい。繰り返しの練習により、意識した後の判断では間に合わない、瞬時に為される咄嗟のプレー。

「体で覚えろ」「習うより慣れろ」。料理人や職人の世界でも交わされていそうな言葉だ。ルーティーンを繰り返し行うことにより、習得される技術。非効率かもしれぬが、有効であることはその歴史が物語っているだろう。で、「方法の無意識」である。方法は意識を持つのだろうか。「方法は意識した」。変な文章だ。しかし、こと、制作の場面においては成立するのかもしれない。無意識の状態では意識している主体は霧消しているだろう。その過程、方法に駆動されていると言える。作品の生成においては、「作家が無意識的に選び取った方法」＝「方法が意識的に作家に選び取らせた方法」とすることが可能かもしれない（もちろん、「作家の意識」がなければ作品はフィニッシュなどしないけれど）。

なんて書いてはみたものの、自分でもよくわかりません。妙な、悩ましい展覧会タイトル＝テキストのお題目をいただいたものである。もっと整理して考察すべきなのだろうけど、実はこのテキスト、字数制限、締め切り日がとうに過ぎている。続きは10月25日のトークで。しかし展開できるか、甚だ疑問である。

1970年 埼玉県生まれ

1993年 明治大学政治経済学部卒業

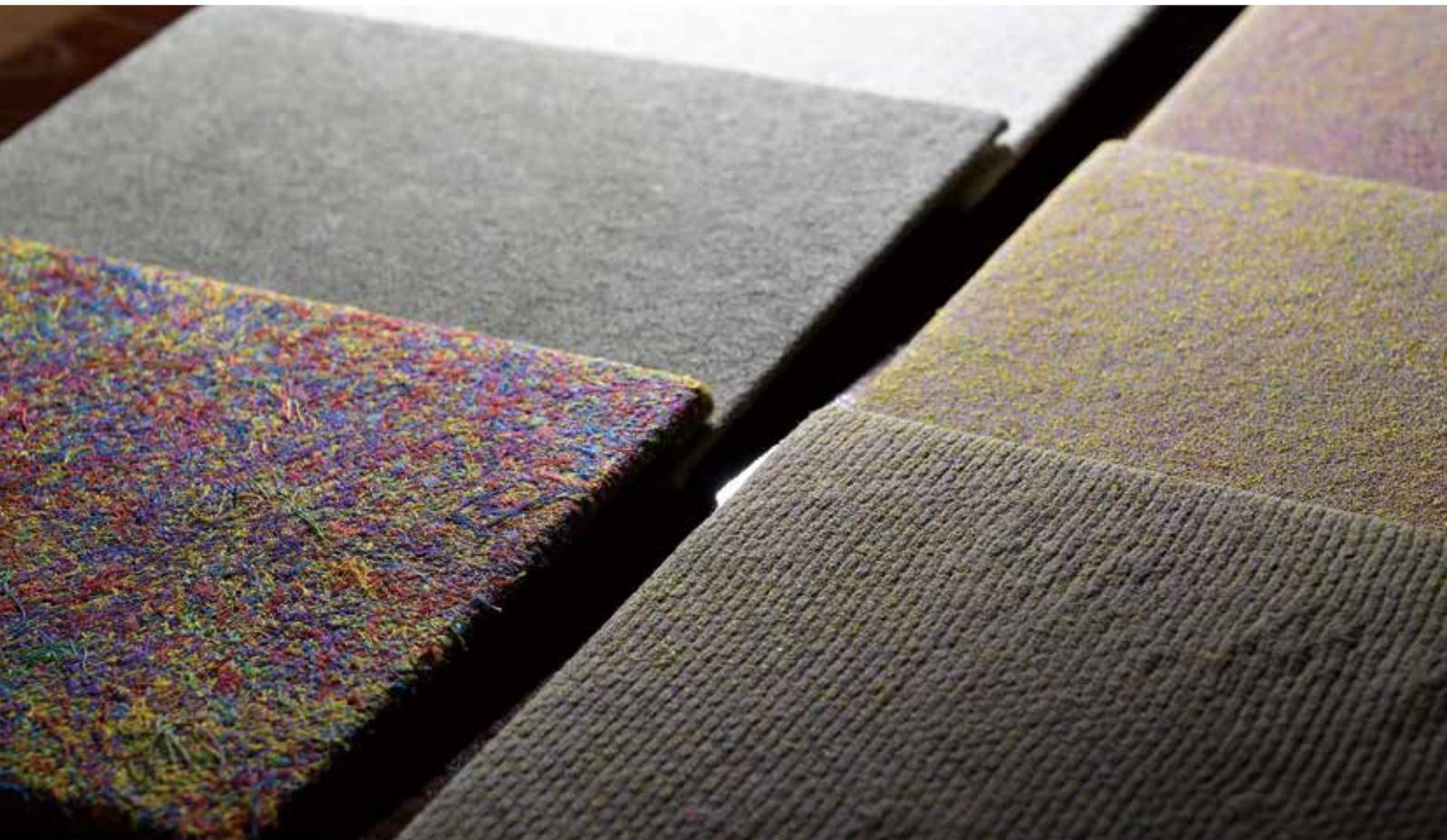
1998年 Bゼミスクーリングシステム修了

奥村 綱雄

OKUMURA Tsunao







「夜警の刺繍」について

奥村綱雄

「ブックカバー」と題された刺繍作品は、1995年より断続して制作発表し、これまでに18点が完成しました。ビル常駐警備員の私が守衛室で制作した、1作品に約1年を費やした細いミシン糸による点の集積です。それと並べて「制作風景」「用具など」と題された制作過程に関わる要素も展示しています。「制作風景」の写真は職場で自撮りしたもので、「夜警の刺繍」とは作家本人によるセルフドキュメンタリーといえます。「制作エピソードが表現の目的」の着想から構成された展示で、これは現代の社会におけるアーティスト像の皮肉な提案かもしれません。それは結果として発見者も紹介者も作家自身が兼任した一人アウトサイダーアートともいえるでしょう。しかし当初のコンセプトチャルな計画も、針仕事という作業の質と深夜の守衛室での膨大な時間に圧倒されて出来上がったものは「無意識の堆積物」のような画面になっています。さらに無意識を意識して、点描刺繍の裏面を反転して作品としているものもあります。私の予想に反して、すでに目的は手段に追い越されてしまいました。本展覧会では、企画者から歴史的な古民家である旧中村邸の内でも、生活感のある控室を使った展示を提案され、物語の上に表現を置くという初めての試みにもなりました。

1962年 三重県生まれ

1985年 金沢美術工芸大学商業デザイン科卒業

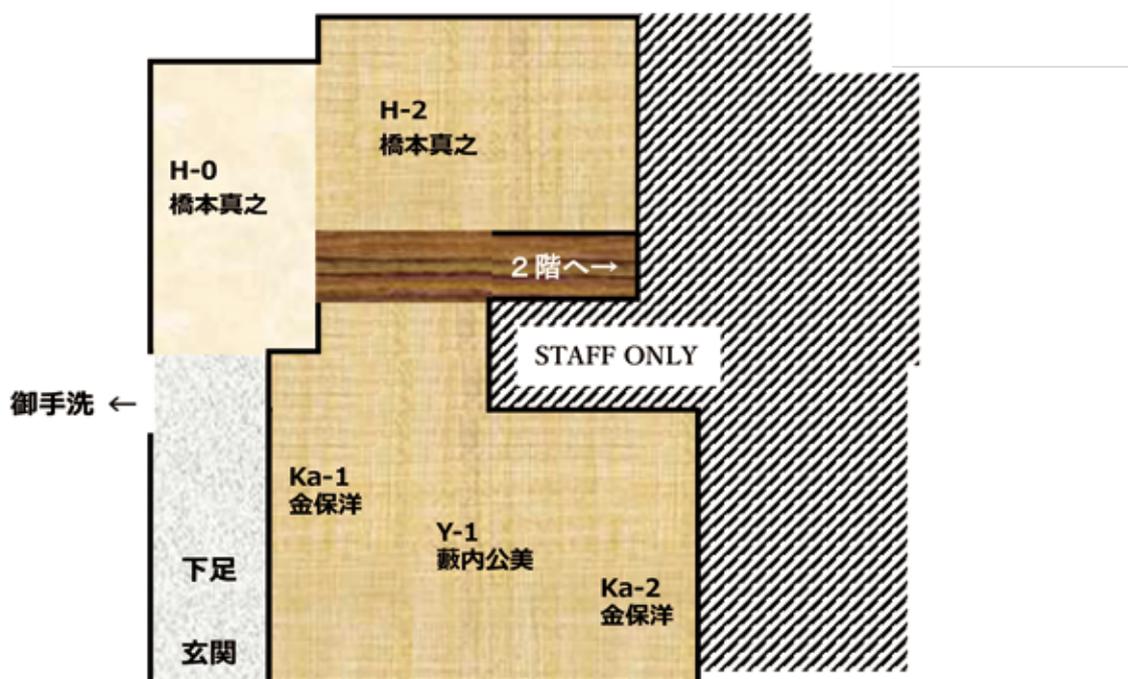
方法の無意識 -方法の発露 2020- [2020.10.21 wed → 25 sun]

会場マップ & 作品リスト

〈旧中村邸 1F+ 屋外〉

	作家	タイトル	素材/技法	制作年
H-0	橋本真之	「橋本真之の資料映像」 約 10 分	© 東京国立近代美術館工芸館 (撮影不可)	
H-1	橋本真之	果樹園	銅、鍛金	2016-2020 年
H-2	橋本真之	切片群	銅、鍛金	2020 年
Ka-1	金保 洋	積彩の生成 2020-IV	漆、石膏、麻布	2020 年
Ka-2	金保 洋	積彩の生成 2020-I	漆、石膏、麻布	2020 年
Y-1	藪内公美	存在の畢竟 V	銅、アルミニウム銅、アルミニウム、錫	2020 年

旧中村邸 1F



屋外

H-1 橋本真之

※「美術の小徑」経由で工芸館所蔵の橋本真之《果樹園》の見学が可能です。工芸館建物の裏手に廻ってください。

〈旧中村邸 2F〉

	作家	タイトル	素材/技法	制作年
Ok-1	奥村綱雄	夜警の刺繍	ミクストメディア	2020年
Og-1	荻野僚介	w1101×h1101×d48	アクリル、カンヴァス	2008年
Og-2	荻野僚介	無題	インクジェットプリント、合成紙	2020年
Og-3	荻野僚介	w279×h125×d507	アクリル、木	2000年
Ko-1	小守郁実	キャンディ	染色、ポリエステル、ポリエステル糸	2020年
Ko-2	小守郁実	ジンジャーエール	染色、ポリエステル、ポリエステル糸	2020年
Ko-3	小守郁実	サマー、帰り道の石がき	染色、ポリエステル、ポリエステル糸	2016年
Ku-1	黒川弘毅	Eros no.81	ブロンズ	2013年
Ku-2	黒川弘毅	Eros no.83	ブロンズ	2013年
Ku-3	黒川弘毅	Eros no.95	ブロンズ	2019年

旧中村邸 2F



方法の発露 2020—方法の無意識—

[令和2年度金沢美術工芸大学特別研究（渋谷拓、山本健史、加賀城健）]

橋本真之 黒川弘毅 奥村綱雄 荻野僚介 藪内公美 小守郁実 金保洋

会 期 | 2020年10月21日（水）→25日（日） 9:00—16:00

会 場 | 金沢市立中村記念美術館付属 旧中村邸（金沢市本多町3-2-29）

主 催 | 金沢美術工芸大学、方法の発露実行委員会

助 成 | 公益財団法人澁谷学術文化スポーツ振興財団、公益財団法人野村財団

入 場 | 無料

企 画 | 渋谷拓（金沢美術工芸大学准教授）

関連事業 | トークセッション「素材・方法・環境の地平の彼方へ」

日 時 | 2020年10月25日（日）13:00—17:00

場 所 | 金沢美術工芸大学 映像メディア室よりライブ配信

内 容 | セッション1 橋本真之×黒川弘毅×藤井匡（東京造形大学准教授）×渋谷拓

セッション2 藪内公美×金保洋×外館和子（多摩美術大学教授）×渋谷拓

セッション3 奥村綱雄×荻野僚介×藤井匡×渋谷拓

撮 影 | 池田ひらく（ViA de la frontera）

映像制作 | 木村悟之（映像ワークショップ）

グラフィック・デザイン | 遠藤茜

Special Thanks | 金沢市、国立工芸館（東京国立近代美術館工芸館）、埼玉県立近代美術館、

Art Shop 月映、小出由紀子事務所、神林菜穂子、千川岳志、山添潤

website | 方法の発露 HP <https://hatsuro.com>

※本展の記録映像を視聴可能です



「方法の発露 2020—方法の無意識—」記録集

発行日 | 2021年3月31日

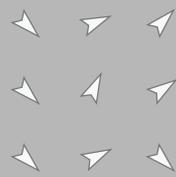
編 集 | 渋谷拓

デザイン | 遠藤茜

発 行 | 金沢美術工芸大学／方法の発露実行委員会

石川県金沢市小立野5-11-1

©金沢美術工芸大学／方法の発露実行委員会



方法の発露