

「見える」ということ、「ある」ということ —家住利男のガラス—

The phenomenon of "how it looks" and "being/existence" – The glass works of Iezumi Toshio

はじめに

2016年の早春、三木市立堀光美術館で開催された家住利男の展覧会で、小さな女の子がこっそり作品にさわるのを見た。一緒に来館していた大人たちはさわってはいけないと言い聞かせていたのだが、それでも彼女は大人が目を離したちょっとの隙に、さわった。さわってみたかったのだと思う。この緑色のきれいなものが、さまざまな見え方をするこれが、どうなっているのか、本当はどうなのか、さわって確かめたかったのだと思う。

われわれは家住利男の作品に、「見える」ということと「ある」ということとのずれを、体験する。それは、ガラスのガラスであること、積層ガラスを削り磨くという彼の技法と、深く結びついている。

I. 「私はいったい何を見ているのか」

家住の作品に、「私が作品を見る」という言い方はそぐわない。主体(=主語)である私が作品を対象(=目的語)として「見る」という能動-受動の体験ではなく、「見える」という中動態(1)の体験が、彼の作品を特徴づける。私がいて作品があって私が作品を見るという、距離をおいた静的関係ではない。「見える」ということから(見える)何かが、繰り返し生じてくる動的過程に、私は巻き込まれる。視覚的なものにとどまらず、触覚的なもの—柔らかさやボリュームや内部空間の広がりをもそなえて、何かが見えてくる過程である。私が勝手に「見る」(能動態)のではなく、あるものを一方的に「見せられる」(受動態)のでもない。私の意志を超え、しかし強いられるのではなく、私を巻き込んで、作品と私のあいだに、見える何かが中動的に生成する。

日常の体験では、「見える」は「見た」に移行する。「山が見える」という体験は、あとから振り返ると「私は山を見た(山があって、私はそれを見た)」に落ち着く。しかし家住の作品において、「見える」は「見た」に変わらない。頭を動かせば、一步横に移動すれば、ぐるりとまわりをまわれば…、見え方は多様に変化する。でっぱっていたところがへこみ、深かったところが浅くなり、緑色が濃淡を変え、輪郭さえ定かでなくなる。しかもそれは、堅く冷たいガラスのはずなのに、やわらかくあたたかくも見える。いったい何を見ているのだろう—見る者は、見え方のたわむれに魅了されながらも、どこかでそう自問する。

ギブソンの生態学的視覚論が指摘するように、視覚は目だけでは成り立たない。動く体に動く頭がつき、そこに動く眼球がついてはたらくのであって、視覚は知覚-運動系としての身体に支えられている(2)。「見える」ということの成立には、見る者(見ようとする者)の動きが組み込まれる。ギブソンによれば、動きに呼応する変化の中の「不变項 invariant」の抽出が、環境や対象の認知となる(3)。見え方の変化を通じて、変化しない「ある」が把握されるということだろう。しかしガラスは、光を透過・反射・屈折させるその性質から、見る者の動きに呼応して極端に多様な見え方を呈す。とりわけ

家住の作品において、その程度は激しい。彼の作品は見る者に動くことを求め、その動きに応じて見え方が大きな幅で連続的に変化する。見え方の変化は、確固とした一つの「ある」に収束せず、別の「ある」に向かってずれつづける。われわれはおそらく、対象を認知するための「不变項」を捉え損ねるのだ。本当はどうなっているのか、何を見ているのか、見えている何かの「ある」ということが、確かめられられない。

II. 積層ガラスの塊を削り磨くこと

別のところですでに述べたことだが(4)、ガラスにおいて「見える」と「ある」とが乖離する両極は、鏡と窓ガラスである。鏡は完全な正反射によって、窓ガラスは完全な透過によって、それぞれ自身の姿を消す。その両極のあいだで、ガラスのガラスとしての存在は気づかれる。透過と反射のバランスに屈折も加わって、ガラスはガラスとして見えてくる。しかしその見えは、ガラスの物体としての「ある」を超えるように拡散する。家住は板ガラスの積層ブロックを削り磨く。それは、ガラスの「ある」に手を加える作業だが、予見しきれない何らかの「見える」、しかも定まらなさや変化を組み込んだガラスとしての「見える」を、探す過程であるはずだ。

冷えたガラスに直接触れるコールドワークの手法が、ここで意味をもつと思われる。どう手を加えればどう見えるか、ガラスに触れつづけることによって、加工による持続的な物体の変化(ハンドグライダーの使用で、微妙な曲面も削り出せる)から持続的に生じる見え方(の変化)をつかまえることができる。おそらくその作業を通じて、(あらまほしき)或る「見える」とその変化のし方が、みつかるのだろう。

家住は自らの個展カタログに、こう書いている。

むかし人に怒られたことがある。「どんな作品になるかできあがってみないとわからないんですね。」と言ったら、作家はそれではいけないよと言われた。(5)

近代芸術の制度において、「作家」は、どのような内容(コンセプト)をどのような素材のどのように形で「表現」するか頭の中で構想し、それ(精神的なもの)を意図の通り実現する者、ということになっている。「権威authority」と語源を同じくする大文字の「作者Author」、作品を支配する絶対者である。素材や技術が「表現」のための二次的手段とされるこの考え方を家住は退ける。彼にとって作品の制作は、どう手を加えればどうなるのか、ガラスをハンドグライダーで削り磨き、わからなくなったりわかったりを繰り返しつつ何かをみつけていくこと、その作業を通じてはじめてみつかる何かを求める過程である(6)。さきに引用した彼のことばは、その自覚を示している。制作もまた、「私が作品を制作する」(能動態)というより前に、「作品ができる」(中動態)なのだ。

それゆえ彼は、ガラスの「ある」ということ、物体のレベルと、それに手を加える技法とを重視する。

制作者が扱うのは物体としてのガラスであって、そこから生じる「見える」、見る者とのあいだに生じる何かに直接手を加えることはできない。物体としてのガラス塊のどこをどうするかこそが、制作であり創造なのである。ガラスという素材とそれを加工する技法とは、頭でわかっていることを実現するだけの単なる物理的手段ではありえない。作品は、削り磨かれた積層ガラスであって、それと別に本体(精神的なもの?)はない。板ガラスという素材と積層したそれを削り磨く技法なしに、作品は思いつきもされず、生みだされもしなかった。板ガラスがきれいだと思ったからそれを使い始めたと彼は言う。板ガラスという素材とそれを積層し削り磨く技法とが、作品にとって、それでなければならない出発点であり大前提である。

であるからこそ家住の作品は、見る者に、ガラスのガラスであること、ガラスであることがどのようなことなのかを、気づかせるのだと思う。

III. 欲しいものをつくる

ガラスという素材を出発点に取る家住の姿勢は、グリーンバーグが指摘したモダニズム芸術の特徴を思い起こさせる。家住自身、抽象表現主義やミニマリズムの作品に興味を示している。グリーンバーグによれば、モダニズムにおいては、カント的な意味の自己-批判から、それぞれのジャンルにとっての「独自であり削減できないもの」がジャンル固有のメディア medium であると自覚され、それによる自己-限定=「純粹化」(他ジャンルのメディアの排除)が、そのジャンルの自立と質の基準とを保証するとみなされる(7)。絵画は、かつてのように支持体の平面性や絵具の物質性を隠蔽せず、それらの「制限」を積極的な要因として作品を制作するようになる。ガラス、それも板ガラスに素材を限定し、緑色に光を反射・透過・屈折させるその特性から作品を成立させる家住のやり方は、或る意味でモダニズムの「純粹化されたグラスアート」と言えるのかもしれない。

しかしモダニズムに至る西洋近代芸術には、作者中心主義がある。カント的自己一批判も、つくり手の自己意識と自己確認から生じるのであって、近代的な意味での「作者」が大前提となっている。例えば大岡信は、ルネサンス以降の近代において、人々の関心が、「何を」描くか(主題)から「いかに」描くか(画家個人の独特的スタイル)に移っていったと指摘する。画家や注文主や一般大衆にとっての「大義」の表現ではなく、「画家自身の自己表現の成果」が、作品に求められるようになったというのである(8)。近代芸術の制度のなかで、ひとは作品の背後に「作者」を見る。さきに述べた Author としての「作者」である。作品に「表現」される作者の「精神的なもの」が重視され、作者はそのような「自己表現」のために作品を制作する絶対的起源とみなされる(9)。「どんな作品になるかできあがってみないとわからないんですよね」と公言する家住は、あきらかに、近代芸術の作者中心主義とは別の立場で制作している。

フランスの美学者エチエンヌ・スリオは、芸術を「美」や「表現」をめざす活動としてではなく、作品というひとつの事物をつくりだす活動と捉える。芸術は、裕福になるために金融家が証券を売買したり、川を渡るために技師が橋を作ったりするというような、他の何事か événements を目的にする活

動ではない(10)。この主張は、従来「無関心性」すなわち実用にかかわらないこととして捉えられてきた芸術の(正確には美的判断の)特徴と重なるかとも思われるが、スリオの考える他の何事かは、「美」や「表現」をも含む。作品はそれ自身が芸術の目的であって、「美」や「表現」のための手段ではない。芸術は「実在 existence が目的であるような存在をつくりだすものである。」古代ギリシアの陶芸家はアンフォラ型の壺の実在を望み、ダンテは『神聖喜劇』の実在を望み、ワーグナーは『ニーベルングの指環』の実在を望んだのだとスリオは言う(11)。その物自体が欲しくてつくる、ということだろう。家住の制作は、近代芸術のいう「自己表現」のためではなく、この「そういうものが欲しいからつくる」であるように見える。「そういうもの」がどういうものであるのかは、できあがってはじめてわかるのだろうが。

家住は、古代エジプト彫刻や、中国の古い青銅器や陶磁器などにも関心を寄せる。誰がつくったにかかわらず、年月を越えて人々が感嘆し大事に守り伝えてきた物、それ自体への関心である。芸術を近代のあり方にこだわらずに捉えれば、そういう物が確かに広く存在する。個人を超えた作品、「作品」が「作者」と対になる概念であればもはや「作品」とは呼べないそれが、おそらく彼のあこがれなのだろう。作品を前にして作者個人が消えるほどに或る意味で「普遍的」な作品、物それ自体として力をもつ作品へのあこがれが、「板ガラスがきれいだ」に加えて彼の制作を動機づけているように思われる。あとからふりかえって「本当に欲しかったのはこれだったのだ」と思える(自分を超えた?)ガラスの「ある」に向かって、彼は制作しているのだろう。

むすびに

家住利男の作品を前にした体験を振り返れば、芸術作品の受容体験一般の考察につながる。彼の制作を捉えようとすれば、芸術作品の制作体験一般の考察につながる。西洋近代の狭い枠組みを外せば、芸術体験一般がそもそも、「見える」(「聞こえる」「感じられる」….)ということと「ある」ということとの謎をめぐる体験であるとも考えられる。

家住の制作と作品は、「芸術」という営み、「芸術」という言葉(概念)(12)を持つわれわれが最も広い意味で「芸術」と呼ぶことのできる営みの大きな流れのなかに、オーソドックスなかたちで位置するのだと思う。

註

- (1). 中動態については、森田亜紀『芸術の中動態 受容 / 制作の基層』萌書房 2013、第三章参照。
- (2). GIBSON, James. J. *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979), Lawrence Erlbaum Associates, London, 1986, p.222、古崎敬他訳『生態学的視覚論』 サイエンス社 1985、237頁
- (3). 同 p.134、訳 146 頁
- (4). MORITA Aki, <Glass Works as Phenomena>, (Chappell Gallery <TOSHIO IEZUMI glass and movement> 展図録 2006 所収), p.6
- (5). EXHIBITION SPACE「家住利男～かたちと表面」展カタログ 2001、1 頁

- (6). その種のことは、家住の制作だけでなく、本来あらゆる作品制作にあてはまると考えられる。森田亜紀『芸術の中動態 受容 / 制作の基層』第七章および第八章参照。
- (7). GRRENBERG, Clement <Modernist Painting>(1960) (Art in theory, 1900-2000 : an anthology of changing ideas, edited by Charles Harrison and Paul Wood, Wiley-Blackwell, 2002 所収) p.755、川田都樹子・藤枝晃雄訳「モダニズムの絵画」(藤枝編訳『グリーンバーグ批評選集』勁草書房 2005 所収)、63~64 頁
- (8). 大岡信『抽象絵画への招待』岩波新書 1985、123 頁
- (9). このような考え方が成立する過程については、佐々木健一「近世美学の展望」(今道友信編『講座美学1 美学の歴史』 東京大学出版会 1984 所収)参照。
- (10). SOURIAU,Etienne(1947), La Correspondance des Arts,Paris, Flammarion, 1969, p.48
- (11). 同上 p.50
- (12). 芸術概念は、西洋近代に成立したものであり、日本には明治期に導入された。西洋に関しては佐々木前掲論文、日本に関しては北澤憲昭『眼の神殿 「美術」受容史ノート』、美術出版 1989、佐藤道信『〈日本美術〉誕生』講談社選書メチエ) 1996 参照。

森田亜紀

「家住利男 削りの形」展覧会カタログ

富山ガラス美術館 2017 | pp.11-13