

動き

Glass and Sculpture

30年以上昔、私が十代の終わりに東京の美術館でドナルド・ジャッドの彫刻を見た事を覚えています。それは私にとって、なぜか非常に美しく、その時彼の名前を覚えました。

日本には明治まで西洋の「彫刻」に値する言葉はありませんでした。ボリュームやマッサという概念も存在しなかったと私は考えています。西欧でのボリュームやマッサは石の文化に属する概念、石の文化に属さない日本ではそれらを意識することなく仏像や置物を作ることが出来ました。日本人にとって大切なことはマテリアルとテクスチャーとそれを使う技術でした。それらに対する概念又は認識は体にしみ込み、現在でも美術品や工業製品を作るときに影響を与え続けています。

私は古い中国や朝鮮、日本の陶磁器が好きでよく見ます。陶磁器の魅力はマテリアルやテクスチャー、形態の相互関係に起因し、時間(自然)が作り出したテクスチャーも複雑にからみあいます。もちろん、装飾や用途も重要で、その他いろいろな要素が統合された小宇宙です。日本、中国における焼き物はヨーロッパ文化における本の存在に近いかも知れません。

私は、マテリアルやテクスチャー、技術に強く引かれながらから彫刻を見てきました。アルカイックの実物を目の前にすると非常に柔らかい透けるような石肌に最初に引かれます。アルカイックの石彫の石肌はローマ彫刻とは違います。理由は道具にあります。当時石鑿は青銅で作られました。柔らかい青銅の石鑿は鉄の石鑿とは異なり、石の面に対し垂直に当てざるをえず、はつると表層一面に微細なヒビが生じます。このヒビは砥石で磨いても取りきれず内側に残ることになります。微細なヒビが美しいテクスチャーを作り出し、形態と結びついています。

ブランクーシの彫刻はその形態から抽象彫刻のはじまりとも言われ説明されます。しかし、表面の光沢(テクスチャー)を見続けながら形を考えると表面(テクスチャー)の意味が問い直されます。彼はブロンズの作品を自分で丹念に磨き、さび止めの塗料を塗りませんでした。光沢の種類は彼の彫刻にとって重要です。ですからブランクーシの死後に鑄込み研磨されたブロンズ彫刻と、生前に鑄込まれ作家自身が研磨した作品は別物なのです。研磨の経験のある人はよく知っていることですが、研磨の状態によってマテリアルは変化します。

形に、統一された「動き」と「マッサ」と「ボリューム」とからなる彫刻を古典的な彫刻とするなら、ブランクーシから始まる現代の彫刻は、動きとマッサとボリュームとを解体しました。結果として、それほど重要視されていなかった「マテリアルやテクスチャー、技術の意味」が再評価されます。また要素に解体する事により要素の相互関係にも目が行くようになります。

不透明な物体の「動き」を考えると、形と表層は密接に結びつきます。人は樹木の表皮から成長(動き)を読み取り、成長するであろう可能性をも想像します。形から読み取れる「動き」と、マテリアルの中にある「動きの可能性」とが複合して「奥行きのある動き」を作り出しています。ですから、透けるという事を見る人とマテリアルの創造性を奪う事をも含んでしまいます。

ブランクーシは「Beginning of The World, 1920. Marble」で彫刻から動きを取り去っています。その結果、形態はマテリアルの持つ「動きの可能性」を視覚化させます。

「選ばれた素材を直接彫ってゆくのが、彫刻へと通ずる真の道である」ブランクーシの言葉ですが、彼の言う彫刻とはなんのでしょうか。「The Muse, 1912. Marble」は古典的彫刻が持つ統合された目に見える動きを作り出してはいません。四つの別々なマッサからなり、おのおのが「動き」と「動きの可能性」をもっています。マッサの配置は絶妙で見る方向によってマッサ同士の関係が絶えず変化します。全体の形をキャンバスとするなら、そのキャンバスの上に動き、マッサ、ボリュームの相互の関係が視覚化され見えてきます。

「動き」は考えている以上にガラスにとって重要なことかもしれません。私にとって動きは、現実的な縦方向と横方向の動き、視覚的な奥行き、大きく分けて2種類の動きの様態があります。ともに重力に起因します。極めて身体的な事柄であり、テクスチャー（触覚性を含む）と密接に関係します。

「動き」と「テクスチャー」によって、ガラスは透明である事を含みつつも彫刻のマテリアルへと変化するのでしょうか。その結果生じる形態はどのようなものなのでしょうか？

家住利男

2006 チャペルギャラリー 展覧会図録