

システムが与えられたとせよ

稲塚展子（富山県立近代美術館 学芸員）

角永和夫というアーティストについて伝えようとするとき、何を制作する作家と呼ばばよいのだろうか。木、紙、竹、シルク、ガラスが、スライスや塊といったほとんど未加工ではないかという印象を与えるほど、素材のまま純粹に呈示された作品。彫刻家が鑿を振るい画家が絵筆を運んで制作するさまと比べてみれば、角永の作品からは手の痕跡がほとんど感じられない。寡黙な作品と言うべきかもしれない。それでも、角永の作品と向かい合うとき、その圧倒的な存在感に、「これは一体何なのだ」という感覚を抱いてしまう。

角永の関心は、感情や思想を痕跡として残すことではなく、例えば、水面に石が投げられて描かれる同心円、砂漠の表面に風が描いた風紋、熱い鉄が真っ赤に流れるさまのように、誰でも知っているごく素朴な素材に本来備わっている可変性を見出し、それを素材自身の力によって視覚化させることにある。そして、角永にとっての制作とは、一つの素材にふさわしい“視覚化”のためのシステムを構築し、完璧に実行するということである。

そのシステムを実行する過程で、角永は自らが手をかけることに全くこだわらず、工作機械であれ他人の手であれ最善の方法を選んでゆく。“素材自身の力”の純度を高めようとするゆえに、感情が“素材自身の力”による形に影響を与えることを懸念しているのか、自らが手をかけることを避けているように映る。例えば、近年発表が続いた「Glass」のシリーズが、1個の作品として完成するまでの過程はこんなふうだ。炉のなかにガラスを投入した後は、溶けたガラスの筋は蛇口からひと筋の水が流れるように熱い炉のなかの一点に落ち続ける。ガラスはその自重に任せて、不均等な膨らみを持った円錐のような形を成しな

がらひたすらに堆積を続け、結果、約40時間かけて600kgの塊となる。その過程に人為的に手が加わることは一切なく、作品は自動的に、簡単に、完成していくように見えるだろう。しかし、86年にガラスに着手し99年に「Glass」のシリーズとして発表されるまでには、じつに15年ちかい年月を要している。納得のいく設備を求めた果てに、石川県白山市に自身で大掛かりな炉を築いたのが96年。溶けたガラスの一筋に到達するまでの過程は常軌を逸したものであるし、そのうえ、この間は作品発表を一切行わずにガラスのみに集中していた。角永は、ひとたびシステムを作動させたならば、入念な準備、度重なる試行によって、完璧を追い続けるのだ。

一つのガラスの塊に要する約40時間は、構想と試行の15年という長大な時間の先端にぶらさがっている。同様に、作家としての40年近いキャリアのなかで発表された木、竹、紙、シルク、ガラスといった一連のプロジェクトのいずれもが、思いつきや即物的なものではなく、作品として熟するまでの長大な構想と試行の時間の末にあるのだろう。めまぐるしく展開するこんにちの美術の世界にあって、独自のスタンスでの制作を貫く。その姿勢は、角永の作家としての道程と無関係ではないように思われる。

美術大学で学んだわけでも、特定の作家に師事や私淑したわけでもない角永を、日本の現代美術の何らかの傾向のなかに括って語るのは難しい。美術を志した20代の初め頃から、同時代の作家たちとの交流を通して、ほぼ独学で美術を志してきた。きわめて特別なタイプの、孤高の存在であるといえるだろう。'71年に東京で初個展を開いて以降、山から切り出した木に様々な方法でスライスを加えた

「Wood」のシリーズを中心に、個展やグループ展で作品を発表してきた。70年代の終盤、ヨーロッパに拠点を置いていた邦人のアーティストに背中を押されるように海外に発表の場を求め、'79年、スウェーデンの中都市マルメでの個展以降、日本と行き来しつつアメリカ西海岸を中心に活動している。角永は、80,90年代の賑やかな日本のアートシーンから完全に距離を置き、言葉もままならないヨーロッパやアメリカという別のシステムの中に身を投じた。そのことは、小さな枠組みでの批評や傾向のようなものに左右されることがなく、制作するということに対する独自の姿勢が純化されてゆくことに繋がったのであろう。

'96年に石川県白山市にガラスのためのスタジオを構えたことは、日本で作品を発表する一つの契機であったのだろう。'99年の富山県立近代美術館での富山国際現代美術展と翌年の東京での個展は、じつに20年ぶりとなる日本での発表となった。以降、「Glass」シリーズを中心にサンディエゴからシアトルまでの巡回展など発表を続け、今回の「Silk」のプロジェクトまで6年。一つの素材に与えるシステムについて、構想し、機が熟すまでの時間を思えば、今回のシルクまでの6年を沈黙とは呼んではならない。

シルクという素材は角永が初めて組みするものではなく、無数のグリッドに繭が整然と納まった「Silk」のシリーズとして、80年代半ばにアメリカで発表されている。それにもかかわらず、近年のガラスでも、新しい素材でもなく、シルクを選んだこと。それは、回帰や再現ではなく、かつてシルクに仕掛けたシステムの行末を最後まで見届けたいからなのだという。

シルクがガラスや木などと大きく異なるのは、生成に蚕という生き物が介在するという点だ。80年代の作品の繭の中には、羽化することのない乾いた蛹が今も残っている。美術館やギャラリーという場の制約のなかで、蛹が羽化した先までのシルクの変容を進めるこ

とはできず、熱処理で止めざるを得なかったのだ。しかし、発電所美術館のタービンや導水管もあらわながらんとした空間には、他の美術館にはあり得ない寛容さがある。角永は、作家には挑戦的な空間でもあるこの発電所でしか実現できないプロジェクトとして、シルクにかけたシステムを再始動させることを選んだのだ。

10月の初旬、長辺8mの巨大なアルミフレームに白い網が張られ、その無数のグリッドに5万匹の蚕が放たれた。そして約1週間を経て、巨大なフレームは輝く白ですっかり覆われる。圧倒的な存在感。歩み寄って細部に目をやったとき、その白が5万の繭と細い糸で出来ていることに気付き、糸の繊細さに心を奪われる。そして、改めて距離をもって全体を眺めたとき、この光景が人の手ではなく体長10cmに満たない蚕5万匹によって作られたことと、それに要した時間を想い、気が遠くなる。

儚い糸の繭が空間を無尽蔵に埋め尽くし、ガラスが細く落ち続ける軌跡を残しながら塊となり、薄い木のスライスの夥しい重なりが元の丸太の姿をなす。角永の作品における繊細さの堆積は、大きな形を成すまでに要した時間の軌跡でもある。細部の繊細さと物量としての圧倒的なダイナミズム、その二者の大きなギャップゆえに、角永の作品の前に立つ者の感覚は「これは一体何なのだ」と揺さぶられるのかもしれない。

この文章が活字になる頃、発電所美術館のシルクは一体どうなっているのだろう。その変容の過程を見届けつつ、角永の頭の中ではもう別の素材やそれにふさわしいシステムについての構想が、もう始まっているのかもしれない。いつか別の素材のために、角永によって周到に整えられたシステムが与えられたとしよう。そのときもまた、素材はそれが放たれた時間や場所のなかで存在するかぎり、自身に内在する形をあらわにしていくのだろう。