

作業台に座る石たちは、なにを語るか。

Ver.03

稲賀繁美

小清水漸はきわめて明晰な頭脳の持ち主だ。ただし、自分の作品を積極的に説明しようとはしない。技法や制作状況について、あるいは作品を囲む人間関係について、無駄なく詳細な情報を訥々と、しかしおそろしく的確に語る。だが作品が説明的になることは嫌う。作品は、いわば意味から無垢な状態で生まれ落ちるが、誕生したからには、やがてお披露目のように展示会場で人目に晒され、そのうち意味という衣服、角隠し、あるいは目眩ましをまとってゆく。仕方ない、それはそれで作品というものの運命だろう。いったん貼り付いた皮膜を、今更無理に引き剥がそうというわけではない。目糞であれ何であれ、付いたものは放置しておけばよい。それでも、作業場を離れて、画廊へと運ばれてゆく作品を見つめる作者の視線には、自慢の娘を嫁にやるような、なにか気恥ずかしい、不安と満足との入り交じった、困惑を隠しきれない風情が漂っている。

◆作品と作業台と

いま「作品」、と造作なく語ったが、そもそも小清水にとって作品とは何なのか。かれの名を高からしめた作業台シリーズは、その題名からして、作品を制作から切り離すことへの疑念の表明だろう。私はてっきりそこに、脱構造主義時代の舶来思想という裏打ちがあったのだろう、と思いこんでいた。だが年代を確かめてみれば、これはまったくの誤解だった。啓蒙の哲学者イマヌエル・カントは『判断力批判』でパレルゴン *parergon* という概念を分析した。エルゴンが作品だとすれば、その作品にはかならず外縁部 *para* が付随する。見やすい例ならば絵画に対する額縁がそれにあたる。この話題を、フランスの哲学者として一世を風靡したジャック・デリダが執拗に解体してみせたことは、よく知られていよう。そもそも作品がその外部に枠組みを要請するのか、それとも枠組みがあればこそ、それによって縁取られた内部が作品としての資格を獲得するのか。

デリダがこの問題系を展開したのは 1978 年の著作『絵画における真実』においてのこと。だが小清水漸は、フランスの現代哲学者が取り上げるのに先んじて、遅くとも 1974 年には「作業台」シリーズに着手し、作品として、否、作品とは何かを問う営みとしてパレルゴン論を展開していたことになる。それも存在論としてではなく、制作論として。実際、イマヌエル・カントが藝術作品の自律を語って以来このかた、作品とは、その制作道具から分離されてはじめて立ちするもの、と定義されてきた。Opera operatum ナサレタル仕事は、modus operandi 制作法からの離脱を要請する。制作過程の痕跡を留めるかぎり、作品は完成したとは見なされず、道具的存在の影や束縛を払拭することが、藝術作品自律の条件だった。ダヴィデの大理石像を刻んだミケランジェロは、注文主の教皇から鼻が未完成だと指摘されると、足場に登り、あらかじめ手のひらに握っていた大理石の粉末を散らしてみせて、あたかも要求どおりに鑿を振るったかのように偽装したという。もとより足場や鑿、余分な石材が付着したままでは、完成作とは認知されまい。大理石の粉末散布は、ちょうど造船所の進水式の折、新造船の艦首にたたきつけて割るシャンペンの瓶のようなものだった。この儀式によって作品は象徴的な意味で、完成を宣告される。

◆普請中の《座》・工房の現場

だが小清水は作品から、それを育てた作業台をきっぱりと消去することには、なにかしら躊躇

踏を覚えていたようだ。あるいはそこには、娘の結婚式に育ての親が影のように付きそうのにも似た、往生際の悪さが露呈していたかも知れない。足場はなにがなんでも撤去してしまわなければ、作品がその全貌を開示することもないのだから。とはいえ、そもそも作業台とは、完成以前の足場、あるいは立体作品を作品として成立させるための下敷き、台座に過ぎなかったのだろうか。普通、彫刻の展示台は、作品を顕揚するために自らの存在を眩ますように運命づけられつつ、作品を通常の世界から分離するための緩衝材ともなる。Pedestal とは立ち上げ stall の脚 ped の意味であり、ここには足を頭脳に比べて蔑視する思想も透視される。明治期には、それまでの細工物の置物は、近代彫塑に変身するべく、床の間や浜台を離れ、置物台から分離して、個別の作品としての地位を追求した。ちょうどそれは、俳諧連歌が否定され、正岡子規の主導によって個々の俳句作品へと自律することで近代性の符丁を得たのとも、軌を一にする。ここで置き去りにされたのが、かたや連歌を成立させていた座の思想であり、造形にあっては、台座という基底だった。西欧近代の価値観に従うならば、本来あくまで不可視の黒子に徹すべき台座が、これみよがしに自己主張するとなれば、それだけで本末転倒、倒錯の極みと糾弾されても仕方あるまい。

さらに加えて、小清水の作業台は、素材とする自然木の種類の選定にまで神経を配り、実用の机や食卓にも見まがう、家具顔負けの洗練すら見せもする。とかく欧米の世界では、素材というモノは、頭脳が造形的目的を達成するための単なる手段へと貶められる。木工でも木目は無視され、陶藝でも、粘土の気持ちを配慮などしない。だが小清水はそうした乱暴な扱いには目を背け、自然素材に宿る個性豊かな個々の特性を生かそうとする。いかにも工匠然たるその仕事ぶりは、しかし匠わざにありがちな、ひたすら精密さのための精密さを追求するような、技巧の自己目的化とも、きっぱりと絶縁している。自律した造形的価値とは異質な実用的・道具的なお作法と、そのくせ工藝製品の規矩にも収まらない造形的な手触りの荒々しさ。両者の不可解な同居は、それだけなおさら「純粹藝術作品」からは逸脱した、不純でなにか場違いな印象を増幅する。こうして作品にも家具にもなろうとしない《作業台》は、既存の文脈から外れた、得体の知れぬ存在の気配を濃厚に漂わしながら、展覧会場という白亜の方形 white cube、価値中立であるべき神聖な空間に、強引にも闖入してくる。しかも完成という概念を否定する「作業中」の看板を掲げて。

普請中の現場――それは漱石や鴎外が見た 20 世紀初頭の日本の姿だったが、それと同様の作業場の光景は、欧米の観客をして、これでも藝術作品？と訝しがらすに足りる。過剰かつ中途半端な過渡的様態を、そのまま投げ出したにも等しい「暴挙」でもありえただろう。だが、21 世紀も 10 年が経過した今にして振り返れば、それは、西欧化した近代百年が蔑ろにしてきた「座」の原点を回復しようとする営みであり、《作業台》とは、まやかしの造形的自己完結性を暴露する周到なる仕掛けであり、そこに横溢するのは、集積したモノたちの声に寄り添おうとする意思だった。

◆器と窪みとその中身と

小清水漸はその後 1980 年代後半には、器という存在への関心を深めてゆく。これは一体何を意味しているのだろうか。再びカントに戻るなら、このケニーヒスベルクの哲学者は藝術を定義して、社会的な有用性からの離脱、あるいは無関心性という指標を立てた。陶磁器などを考えればわかりやすいが、西洋近代の価値観に従うなら、生活の役に立つ実用の器では、藝術作品としては認められない。役立たずな造形であればこそ、藝術としての効用を發揮し、美術市場で投機の対象と格付けされる。器としては無用な長物に過ぎないセラミック造形とならねば、藝術として自律したとは見なされない。彫刻家としての小清水が学習してきたのは、元来こうした自律性

の符丁のもとに成立する、独立の立体藝術作品だったはずだ。この無関心性という定義から見れば、水を湛えた器では、美術以前の世界への後退と指弾されても、反論できまい。そこにあるのは、本来の西欧近代の定義からすれば、藝術作品には許されないような存在様態に他ならない。

何かを盛る器、凹面の湾曲を湛えた入れ物は、ふと気づくと、作業台のうえにも、あちらこちらにその痕跡を掘り下げている。今回の作品も例外ではない。巨大な立木から切り出した裏表対照の2枚の厚板に、まず銀箔を貼り、ついで銀を硫黄で酸化させた黒箔を、ワニスで都合一千八百枚ほども貼り付ける。樹木の幹の輪郭を残した不定形の上板が7枚。研磨された表面には、あちらこちらに窪みが穿たれ、その窪みのうえには、作家が四国の面河溪谷で拾い集めたさまざまな石が鎮座している。一方には白っぽい火山岩、他方には色とりどりの変成岩どもが、喧嘩沙汰にはならないように距離を取りながら、おのおの宿を借りている。元来それらの多種多様な石たちは、四国を横断する中央構造帯の褶曲作用から生まれ、隣あって河原に散乱していたものだ。今やかれらは、作業台のうえに、それぞれの個別形状に応じてあてがわれた、居心地のよいぴったりとした窪みに収まっている。あたかもそこが自分の領分だ、とでも言いたそうに、堂々と。

◆舟形への執着・縄への拘泥

だがこれらの石どもは、それは無骨で、実際には擬人化することなど不可能なほどに、とりつく島もない様子で、ふてぶてしく居座っている。作家の気紛れゆえに石鎚山の麓で拾われてきた、これら身勝手な風来坊どもは、小清水はさほど好きでもないらしい龍安寺の石庭の向こうをはってか、総勢14を数える。不格好で、天下の名石などとは無縁の、無名凡庸の石ころたち。心ならずもそうした不逞の輩に不法占拠されたにも等しい格好の7枚の楠の厚板は、おのおの緩やかに上部を整形により湾曲させ、全体としては舟形に配置されている。洋風のテーブルにしては低すぎ、和風のちゃぶ台にしては背が高すぎる。椅子として気楽に腰を下ろすには、わずかにお高く澄ましているが、人の尻に敷かれるのをことさら厭う風情でもない。想像力を逞しくすれば、小型の船室の周囲に巡らされた、いささか座り心地も不安定な木製のベンチ、というところだが、生憎そこには、例の石頭の船客が14匹ほど、無生物の癖に偉そうに、先客面で座り込んでいる。

小清水には、舟形への一貫したこだわりがある。藤原純友の乱で知られる宇和島出身ゆえの幼少時の刷り込みだろう、と作家は解説するが、木造船の竜骨群が、作業台のうえに生え揃ったこともあり、また水軍の旗か帆布を思わせる、色彩豊かなハタモノが10本ほどヘンポンと翻る作品も1990年には制作されている。舟形の長細い矩形に、水がなみなみと注がれた折節もある。更に作家は、岐阜の河合村（現在では古川市に併合）で洪水が発生し、土砂とともに流れ込んだ流木でダムが埋まった折の経験を語る。復興策として公園建設が建議されたおり、小清水は、流木を材料にして箱舟を造ってはどうか、と提案したのだという。残念ながら実現には至らなかったものの、このときの発案は、現在、台湾の高雄に屋外展示されている《アララトの舟》(1992)をはじめとする青銅作品に転生している。京都市立大学での授業では、学生たちとともに、和船を2杯建造した経験まで有するというのだから、たいへんな懲りようである。舟とは、あるいは死体を収める舟形の棺桶であり、人の靈魂を来世へと渡す運搬の枢でもある。そこには麻の綱が寄り添うように置かれるが、それも作者にとっては、人と自然とを媒介し結びつける綱渡しの役割を担う存在なのだという。舗装もされない泥濘の路に、人々や荷馬車の往来の下敷きとなって、土砂のなかになかば埋没してゆこうとする荷造り用の荒縄が、作者の原風景の一駒をなすらしい。

◆箱船としての画廊とその船客と

画廊の展示室全体を、舟の船室に見立てる趣向。そこには 66 歳を迎えようとする小清水漸の、現時点での到達点、先行する関心の収斂するひとつの焦点がみえてくる。作業台は水を湛える器の提喻となり、7つの作業台のつくる舟形は、さながら水面に揺曳する浮子のように振る舞いながら、全体で一隻の木造船へと変貌する。その船室がいまや画廊の内壁全体へと拡張し、インスタレーションと呼ばれる仕組みの原点を照らし出す。かつて作品とは、純粹可視性と呼ばれた感性的観照を集中させる結節点として存在した。だがエルゴンとしての作品の自律性は、実際にはそれを取り囲むパレルゴン、作品を生み出す母胎としての作業台でもあれば、作品の顕示台でもあり、みずからの存在は黒子として消去することを求められる虚焦点という「地」によってはじめて保証されるような「図」に他ならぬことが判明してきた。作者は作業台の黒は、庭に降り積もった雪の純白を反転させた「黒い雪」だと証言する。あるいはネガ・ポジを反転させた写真を並載すると、作家の意図を浮かび上がらせるには、なにがしかの効果があるやも知れぬ。実際、《作業台》での作業を通じて、作品存在はその内部が外部へと裏返しに反転させられたのだから。

人形浄瑠璃で人形を操る黒子は、黒い衣装によって、かえってその無用の存在を舞台のうえに浮かびあがらせる。そして人形の主使いは素顔を無意味な表情として提示して、そこに意味を汲むことを禁ずるがために現前する。いまや小清水の銀黒箔の作業台は、黒子のように沈んだ色調でその存在を誇示し、そこに置かれた石たちは、あるいは人形の主遣いのように白皙な素顔を晒し、あるいは原色ゆたかな人形に成り代わり、作業台という舞台のうえを跳梁する。そして作品たるエルゴンの外縁にして延長、しかし作品の臨界を際だたすパレルゴンとしての舞台装置は、展示空間全体へと膨らみ拡散する。作品という小宇宙に視線を注ぐという鑑賞法は無効とされ、鑑賞者が作品環境によって囲まれ、浸潤されるという転倒。そこにこそ、インスタレーションという 1970 年代末から流行の装置が、その起源の内に孕んでいた、倒錯的な企てもあったはずだ。

それは、カントが苦心惨憺のすえに捏造しようとした、作品存在の自律性という虚構論理を裏返しに掘り崩す。実際、パレルゴンを作品の付加的要素、寄生的存在へと貶めようとする、かえって作品を自律させるための必須条件を掘り崩す矛盾を犯すことになる。それこそデリダが脱構築という手法によってカントを解読し、解体して見せたからくりだ。とすれば、倒錯していたのは、自律という幻想のほうだったことも、いまや明らかになったのではないか。70 年代初頭、「人類の進歩と調和」を謳った大阪万国博覧会直前の、モダニズム終焉の時代このかた、この本末転倒のジレンマを銜いなく、しかし執拗に見届けてきたのが、小清水漸の《作業台》の営みではなかったか。美的秩序を結晶化させるはずの作品存在。その生成に奉仕する作業のための手術台は、いつしか美術作品と呼ばれる存在の耐用年限、存在論的寿命の限界を超えて生き残り、作品存在を分節する原基として、母胎にして乳母、起源を司る不在の場として浮揚するに至った。

◆小乗の箱舟から大乘の庵へ

大洪水後、アララト山の頂上に漂着する箱舟に、すべての種のつがいを乗船させることなど、もとより無理な相談だっただろう。だが箱船という閉じた庵が、木材の舷側を解き放ち、創造主の「ご作業」の作業台へと変貌を遂げた暁には、どうだろう。環境としての自然と、作品としての舟とは、渾然一体となり、相互に置き換え可能な実体の函数として、照らし合うことになる。

山田無文(1900-1988)という禅僧がいる。妙心寺二六代官長を勤め、わかり易い説法が人気を博した。現代の名僧との誉れも高いが、その講話集にこんな歌があるという。「ひきよせて結べば芝

の庵なり 解くればもとの野原なりけり」。1971年からのイタリア遊学に、無文の著書を持参した関根伸夫は、この結び解く反復行為に理想の姿を見た。欧米では結ぶ行為にこそ藝術作品の意義を認め、それを美術館といった保存施設によって永続させようと腐心する。だが東洋人たる自分としては、ひとたび結んだものは、その後は解けるに任すがよかろう、との境地である。関根の名を歴史に残す《位相-大地》は、大地に円筒の穴を掘り、その土砂をそのまま割り抜いたかのように、隣の地面に塔として立てたものだった。だが展覧会が終われば、土砂は穴に埋め戻し、すべては無に帰すをもってよしとする。この悟りこそ我が藝術観、と関根は合点したものらしい。

ところがデンマークはルイジアナの屋外彫刻美術館の宿舎に庵を借りた一夜、小清水はこの盟友・関根の見解にまっこうから対立して、両者譲らぬ論戦になったのだという。実は、先の歌の対として、つぎのような歌が見える。「ひきよせて結びし芝の庵なれば 解かずそのまま野原なりけり」と小清水は記憶する。彼にしてみれば、人為による結びと解きとを越えたところにこそ、めざすべき境地がある、というわけだろう。自然を作品へと結び込み、結晶を得ようとする煩惱は、所詮、小我の栄達を望む小乗の舟に過ぎない。だが衆生を救う大乘の舟にあっては、結びの状態そのままが、手を加えない自然と等価となる。そこに《位相-大地》とは次元を異にする《作業台》の見識があり、作品を生んだあとに作業台が無為に放置された姿を、そこに重ね見ることも、許されよう。元来、説明という手段を好まない作家が、方便として頼った譬え話の由である。

作品という名の自律的存在の輪郭を取り払うことで、人は他律性への恐怖を克服する無碍自在の境に至る。様々な力線が交差する場としての作業台に、ときに何者かが憑依されて到来し、ときに何物かが隕石のように不意に降臨し、またときにはナニモノかが霊のように天板の下から出現する。だが作業台は、妖術や魔術にありがちなおどろおどろしさとは無縁の、乾いた即物性を保ったままだ。「そのまま野原」という、あつけらんとした明るさが、事物たちの偶然の出会いを必然へと導く。作業台に集った石たちの、無言の会話に根気よく耳傾ける作者が、そこに居る。

2010年1月18日 京都市西京区北沓掛の作業場を訪問して