

畠山耕治 箱に表れた「意識」

吉岡恵美子

畠山が鑄金を知ったのは金沢美術工芸大学(以下、金沢美大とする)在学中であった。1956年に銅器の町として有名な富山県高岡市に生まれ、同地で育ったが、金沢美大に入るまで鑄金について意識したことはなかったと言う。工芸デザイン科に入学した畠山は、当初、陶芸を専攻しようと考えていたが、大学2年の時、鑄金の教授である関源司のオブジェ制作を手伝ったことで金属と出会い、そのまま金属の道へ進むことを決めた。金属に触ったそのときに陶にはない感触を感じ、自分の中から何か引き出されるような感覚を覚えたことが契機であったという。金沢美大在学中は、オブジェ形式の鑄金作品(註1)などを制作して、1980年に同大学を卒業する。その後、再び高岡に戻り、作家として1980年代半ばに活動を開始してからは、オブジェはだんだんと姿を消していった。

畠山は現在、古くから仏像や梵鐘、その他様々な置物、彫刻などが作られてきた鑄金の技法で制作を行う。鑄金は、蠟、石膏や木で作った原型から、不燃性の砂や土などで鑄型を作り、加熱して溶かした金、銀、銅、錫、鉄などの金属やその合金を鑄型に注入し、冷却した後に取り出す技法である。鍛金、彫金など他の金属加工技術と比較して、より複雑な形を作ることのできる鑄金で、あえて箱を、しかもこれ以上削れないというほど余分な要素をそぎ落としたシンプルな箱を制作する。構造としては無理のない器のつくりになっているが、実用のための箱を作るという意識は畠山にはない。作家自身は箱について、それが持つ機能を美しく表現するという、「用+美=工芸」の方式を単純に具現化するものとして捉えてはいないのである。

1993、94年頃から現在に至るまで、畠山は、ほとんど一貫して蓋を構造の一部に持つ直方体の箱形式の作品を制作している。畠山がその単純な形にこだわって作り続けるその背景にはどのような考えがあるのか。本稿では、特に畠山の「箱」について、その文化史的・美術史的考察を含めながら、彼の作品や言葉を通して考えていきたい。

畠山にとっての「箱」の意味

大学を卒業してから1980年代後半まで、主に金属の皿状の作品(Fig. 1)を制作していた畠山は、80年代末から93年頃まで、上部が開いた円筒状の非常にシンプルな青銅器(Fig. 2)を多く作るようになる。蓋のない器を作っていたこの時期、畠山は、見る人に中を覗き込ませて器の中の空気を見せたいと考えていた。器にとって重要なのは「ものの中と外」という概念であり、器は外壁だけで成り立つのではなく、内側の世界があってようやく器になるとの思いが畠山にはあった。

「内側を見せたい」「中の空気を見せたい」(註2)と畠山が感じるようになったその道筋には、彼が用いる鑄金の技法も関連している。鑄金は、鑄型に高温で溶けた金属を注入し、固める技法である。金属は、無垢(金属の塊、中実)のものにしてしまうと、ひけ(溶けた金属が固まり、室温に冷却するまでの間の体積の減少)が多く生じてしまう性質を持つため、小さな置物や装身具類以外は、中空にするのが通常である。そのために、金属の厚みの分だけ小さくした内型(中子)を使って内部の中空部



Fig. 1
畠山耕治《吹分鑄造盛皿》1987年、ステンレス・銅合金、
直径34×1.8cm



Fig. 3
畠山耕治《A Small, Little Thing(深い時間)》1998年、青銅、20.5×
50.5×17.5cm、金沢21世紀美術館(仮称)所蔵



Fig. 2
畠山耕治《Two Vessels》1991年、青銅、直径35×32 cm



Fig. 4
畠山耕治《Object Brown》1999年、青銅、21×12.5×40cm



Fig. 5
畠山耕治《淡い緑の言葉》1999年、青銅、26.5×37×14cm、金沢21世紀美術館(仮称)所蔵



Fig. 6
フィンランド製の木箱

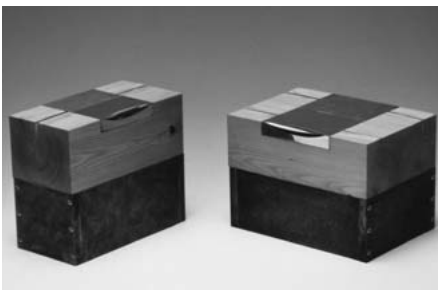


Fig. 7
畠山耕治《箱A》、《箱B》1985年、アルミニウム、木、真鍮

分を制作する。内型は砂に粘土などを混ぜて作るが、鑄造後、本体に大きな穴を開けて取りださなければならない。穴は最後に溶接等で埋めたり、作品の下部に穴を開けることで設置する際に見えないようにするのがほとんどである。鑄金で立体物を作る際に必然的に生じる中空と穴は、通常なら隠されたり、見過ごされる部分であった。しかし、素材と技法から起因する造形面でのこのような特性(もしくは制限)が、逆に畠山の器の内部空間への興味を導きだした。

その後1993年を過ぎる頃になって、制作の中心が、上部が開いた円筒状の器から蓋を持つ箱に移るが、この変化について畠山は、「神の器から人間になった」という表現で説明する。上部が開いた器を眺めていたときは、上(天、神)への開きと下への視線・重力という、上下方向の動きしか感じられなかったものが、蓋を付けて閉じた箱にした途端、上下だけでなく360度全方位的に動き出すようなイメージへと発展した。蓋によって内部に閉じた空間を持つ箱は、人間の身体の比喩でもある。畠山は自分が寝ているとき、暗い空間の中で全ての方向へ結びつき、自由に動くことのできる可能性を持った存在として身体をイメージしたことから、箱と身体とを関連付ける見方を思い付いたという。通常、何かに蓋をするという行為は「制御する」という感覚を生みがちだが、空間の中での身体と同様に、閉じた箱にはダイナミズムが備わること意識したのである。このように、畠山が箱を作り始めるその出発点においては、箱を単なる実用の器でなく、コンセプチュアルな次元のものとして捉えていたことが明かである。

器から箱への変化はまた、上から内部をのぞき込むことで、「中の空気」を簡単に見せていた形態から、蓋や側壁の向こう側に「中の空気」があることを見る者に想像させる装置としての箱へ移行したことを意味する。畠山が現在、箱にこだわるより重要な理由は、箱が内部空間と外部空間を有しているという点である。鉢状の器と違って、たとえ閉じた状態であっても、蓋を開ければ内部を垣間見ることが想像できるという、箱に付随する性質である。一方が箱、もう一方が中実な立方体で、両者が同じ外観を持っていたとしても、前者について「内部が中空」で「蓋を開けることで中を見ることができると認識した時点で、後者とは違ったものに見えてくる。箱は、単なる金属の塊とは異なって、蓋を取るまでは目には見えないが、内部にはまた違った空間が存在しているということを我々に予感させるのである。ギャラリーや美術館で畠山の作品が展示されているとき、敢えて蓋を外して中を覗こうとする人は多くはない。作品に触れてはいけない、もしくは触れることを躊躇させる状況においても、「その物体は開けることができる」と認識させるだけで、畠山の作品は機能する。

このような箱に付随する特性を畠山は敢えて分かりやすく提示せず、あいまいに予感させるレベルでとめている。これは、1998年から2000年に制作

されていた《A Small, Little Thing》シリーズの作品によく表れている。たとえば《A Small, Little Thing (深い時間)》(Fig. 3)における板状の蓋は、器面と同じ幅で断ち切られており、蓋としての高さもない。蓋を閉めたとき、ほとんど器体の一部であるかのように見える。いかにも蓋らしい蓋として被さっているのではなく、「立方体の上面が外れる」という感覚の蓋なのである。その意味でこの作品は、あえて箱としての実用的な機能を示唆する部分を控えめに形作ることで、内に密かにためられた気配を外に漂わす物体としての箱を実現しているのではないだろうか。このような作りは《A Small, Little Thing》シリーズだけでなく、同時期に作られた《Object Brown》(Fig. 4)や《淡い緑の言葉》(Fig. 5)などの作品にも共通している。

箱は、1980年代半ばから作家活動を開始した畠山が、1993、4年頃になって作り始めた形態であるが、彼と箱の直接的な出会いは、1980年代前半に既にあった。金沢で1982年に開催された「国際工芸デザイン交流展(註3)」にて、北欧5カ国の工芸家や企業の優秀作品などが展示されていたが、すでに金沢美大を卒業していた畠山が、その会場で一目で気に入り、購入してきたのが、フィンランド製の箱であった(Fig. 6)。寄木細工による木目が装飾要素となっているだけのシンプルな木箱に強く惹かれた畠山は、20年以上たった現在でもそれを大事に手元に置いている。実は、畠山は、1985年に一度、アルミニウムの箱を制作(Fig. 7)しているが、蓋部分に木材を用い、象嵌で表面に表情を作り込んだこの作品からは、この時のフィンランドの木箱の影響を受けていることが読みとれる。しかしこの時点では、内部に込められた空気や空間を感じさせるものとしての箱にまでは高められてはいない。この後、上部が開いた円筒状の器を通して、ものの中と外との空間の関係を見いだすことができ、その上で畠山は箱を再発見するのである。

歴史と畠山の箱

日本は箱文化の長い歴史を有している。硯箱、鏡箱、経箱、手箱、茶箱、提重、飾箱、棗なつめなど、日本美術史の重要な部分を箱形式の作品が占めていることから分かるように、箱に対する強いこだわりがある。主役級の箱以外にも、様々な茶道具や室内装飾物が、立派な桐箱に収められることも日本の箱文化の特色の一面を示している。箱を収納家具の中心とする室内空間を築き上げてきた(註5)日本社会の中で、箱は常に日常生活に密着しながら発展してきたといえる。日常の暮らしの中における実用の箱から断絶することなく、自然発展的に、蒔絵や象嵌が美しく施された箱が芸術へと高められていた。

畠山は、このような日本の箱の文化史について意識的に調べたことはなかったという。しかし、歴

史的な箱の系譜が、習慣や記憶として日々の生活の中にとけ込み、それが作家の思考や感覚に影響を与えていることは考えられる。小さい頃からの、日常の箱使いから歳時・慶事の場での箱への関わりの経験が、畠山に箱への親近感を感じさせ、それが金属を扱う過程の中で、前述したような技法的な要因や、内部空間への関心に引き出されるようにして箱というフォルムにたどりついたのではないだろうか。自らの造形表現に向き合う際に、自身の根っこが何なのかということ畠山は考えていたように思われる。

畠山は、しばしば、日本に 美術 があったのかと問いかける。それは、もてはやされがちである日本の現代美術に、本当に 美術 としてのリアリティはあるのか、という問いでもある。また、現代美術の作品よりも、すばらしく作り込まれた仏像を見たときの方がリアリティを感じることもあるとも言う。これらの発言は、決して畠山が伝統主義者であることを意味しない。実際、次章で述べるが、彼は現代美術に強い関心を持っている。畠山が作り手として、何を根っことして持つか、どこに自らの立つ軸足を置くかということ真剣に考えている態度の表れなのである。

現代美術と畠山の箱

人間の創造行為と箱との興味深い関連は、20世紀のアーティストたちが箱の形の、もしくは箱をテーマにした作品を多く作ってきたことにも見いだせる。箱の持つ私的な内部空間にオブジェやコラージュを配して秘密めいたイメージを作り上げたジョゼフ・コーネルや、制作過程のメモやノートの複製を箱に収めた《グリーン・ボックス》や、自身の代表作品の複製をトランクに詰め込んだ《トランクの箱》によって、移動可能なショーケースとして箱を利用したマルセル・デュシャンがその好例である。前者は箱の内的な世界の広がり注目し、後者は箱の外的な世界への広がり注目した。方向性は違っても、両者に共通しているのは、これらの箱が作家にとって重要なモノが収められる一種の標本箱であることだ。この後現れる数々のいわゆるボックス・アートの作品は、この二つの性質のどちらかに依りながら、箱という形体に何かを収めることで表現するという方法を探っている(註6)。

一方で、箱に何をどう入れるかということに基本的に関心を持たないミニマルズムのアーティストらは、プライマリ・ストラクチャーである箱状の立方体を、その明快さや単純さ、厳格さなどの性質から作品に採用した。無駄な要素を一切そぎ落としたような形を持ち、内部に様々なアイテムを配置するわけでもない畠山の作品は、コーネルやデュシャンではなく、どちらかというとミニマル・アーティストたちに影響を受けている。初期に、四角いブロンズの板を何枚も展示室の床に並べる展示を行った(Fig. 8 註7)ことから、畠山がミニマルストらの

作品に関心を持っていたことが分かる。「金属製のミニマルなかたちの直方体」という外観や、「中空の箱」という概念を意識的に作品に潜ませる造形行為という点では、ミニマリストの中でもトニー・スミスの《ブラック・ボックス》(Fig. 9)や《ダイ》(Fig. 10)は特に畠山の作品を思い起こさせる。《ブラック・ボックス》は、日用品であるファイルカードケースを5倍に引き伸ばしたプロポーションで鋼鉄製の直方体を作ったものだ。完全に閉じた形態であるが、「ボックス」というタイトルの言葉や、各金属面どうしを溶接した跡がくっきりと残っている様が、金属の塊としての立体ではなく、内側に空間を内包していることを予感させる。一方、《ダイ》の金属表面のテクスチャーは、イリュージョンを排除するために均一な仕上げを求めるミニマリストらしからぬ、表現的な風合いを残している点で、畠山の金属の表情にも通ずる部分がある。

とはいえ、ミニマル・アーティストらによる箱の形態を持つ作品と、畠山が一貫して作り続ける箱との間には大きな違いがある。ミニマル・アーティストらの箱は、外注、工業素材、作家の個性の排除、手仕事性の参照や内的な意味への還元を特徴としているが、畠山の箱は、型を作る段階から、鑄造、表面処理まですべて作家一人が手がけることで、作家の手の跡が作品に残され、1点1点の表情が異なったものとなる。加えて、原型を作る際の材料を、ログハウスの屋根葺き用木材として手で割られた杉板に求めるため、鑄造された器体面に自然のカーブや歪みが表れ、仕上がりに微妙な差異が与えられている(註8)。また作品の大きさについては、元々鍍金屋であった現在の工房の中にある、当時の名残の1メートル四方程度の排水溝跡より大きいものは基本的に作らない(「およそ一人で制作できるリミット」という暗黙の決まりを自ら設けている。厳密に規格化したものや、大規模なものを工場や職人に発注して作らせることを躊躇しないミニマリストらとは大きく異なる方法論である。

次に、畠山は「素材の意識」を作品である箱に顕在させようとするが、ミニマル・アーティストらは素材を単なる構成材料として捕らえ、それ自体には精神的・芸術的与件が含まれないとする。彼らにとっては、事物として視覚的に認識される作品の表面にあるものがすべてで、その裏には内的な意味は通常ない。しかし畠山は、ひとつの意識を持った素材としての金属の力を常に意識する。自分が素材を使いこなして制作しているという感覚よりも、「素材に自分が作らされている」という意識があるという。もちろん、そこには自らの感性や個性を金属を通じて表現するという作家の能動的な姿勢はある。しかし彼の場合、作家の力と素材自身が発する力の両者の波をシンクロさせながら進んでいくことなのだ。1990年代初頭までは、《青銅箱》《器》のように、作品の形状・機能を客観的に表すだけのタイトルを付けていたが、1993年頃から、《Doing Little》や《A Small, Little Thing》、そして最近では、《白い雨》(2002)《やわらかな流れ》



Fig. 8
畠山耕治《TON》1989年、青銅、「とやま20人展」(1989年、高岡市美術館)での展示風景



Fig. 9
トニー・スミス《ブラック・ボックス》1962年、鋼鉄、57.2×83.8×63.5cm(Ellen Phelan and Joel Shapiro所蔵)

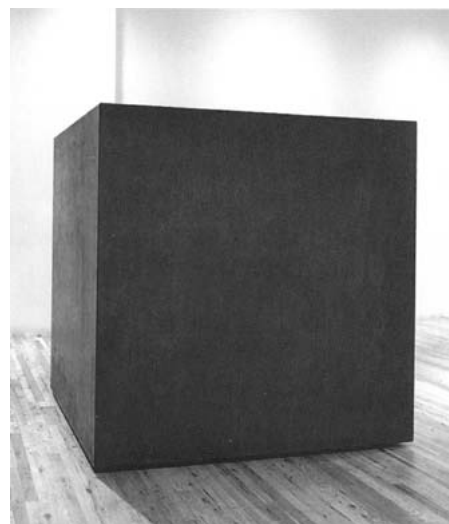


Fig. 10
トニー・スミス《ダイ》1962年、鋼鉄、183×183cm(個人蔵)



Fig. 11
 畠山耕治《白い雨》2002年、青銅、33×40×21cm



Fig. 12
 畠山耕治《赤と黒》2002年、青銅、14×14×16cm

(2002)というように、抒情的なタイトルへと変化している。このような変化は、「素材には意識が在る」という感覚が作家の中でより明確化してきたことの表れではないだろうか。ぼんやりしていた「素材の意識」が作家の呼吸と合い、それがうまく表現とつながったというように感じられる。畠山は「人間が記憶としてのDNAを持っているように、金属にもDNAのようなものがあると思う。(中略)自分のDNAと金属のそれとが一致した時に意識が明確になる作品ができると思っている(註9)と語っている。

自然・装飾への回帰

2000年以降、畠山の箱の作品に二つの変化が表れてきている。最後に、最近の作品傾向が、これまで何回かあった畠山の作家活動の転換点の一つとして認められることについて考察する。第一の変化は、原型の材料に起因する木の縦筋が残された仕上げの作品(Fig. 11)が2002年から多く発表されていることである(註10)。それは、これまでの滑らかな表面の青銅箱のイメージをがらりと変えるような作風を持つ。畠山は、屋根葺き用として手で割られた杉板を原型作成に使用すると先に説明した。これまでは、手で割った際に生じる荒い木の縦筋を整形して滑らかにし、極端な凸凹には樹脂を充填して跡を消していた。しかし、最近の作品では、杉材の縦筋をそのまま残して原型とする。そのため出来上がった金属の表面は、以前の寡黙で中立的な表情から、自然の気配がより濃く感じられる肌合いに変化している。そのきっかけとして、ある骨董品屋で鎌倉時代のもらしい木彫の仏像を見たことを畠山は挙げる。その仏像の衣に刻まれた美しいひだに「外の空気の流れ」を感じ取った作家は、自身の作品にも自然の持つ気配を取り入れたいと考えた。畠山の近作の、時には荒々しく、時には整然と流れるこのような縦筋は、底部に施された切り面によって器体が浮かび上がって見える効果もあり、上から下まで空気が流れていくような動感を感じさせる。これまでの作品は、どちらかというとも金属の堅く冷たい質感を感じさせたが、このシリーズは木のテクスチャーが写されているため、より柔らか

く暖かい印象を与えている。器の側面にも従来以上に自然のたわみが表れ、全体的に自然を生かした仕上げとなっている。

もう一つの畠山の変化は、文様や色彩の点で、伝統を意識する作品を試みていることだ。2000年頃から畠山は、よりはっきりとしたパターンを表面に浮かび上がらせる作品を多く手がけている。これまでの作品の表面においては、微妙に変化する色調がテクスチャーとして認識される程度に均一感を保持していたが、近作では、暗い背景に浮かび上がる色彩の塊が一種の文様として受け止められる。同時に、箱のかたちも直方体だけでなく、多角形箱が増えてきた。例えば、八角箱《赤と黒》(Fig. 12)では、暗い背景に浮かび上がる赤や茶の斑点からなる文様が、完全に抽象的なパターンを形成しているにもかかわらず、伝統への参照が一見して読み取れる。赤や黒の色の組み合わせも非常に装飾的である。加えて、多角形の箱の形が、伝統的な小箱や飾箱をイメージさせる。

畠山は、自身の用いる技法および素材、そして箱という形態が、突き詰めると古くにフィードバックするものだと感じながら、今日的な感覚で造形する。彼の伝統や歴史に関する意識は、箱の祖形とも言えるシンプルなかたちへの関心と、太古からの時間を体内に持つ青銅と対話をしながら制作する態度に表れている。またそれは、樋田豊次郎が「嗜欲の器展VII(1999)のカタログ序文で述べた「匿名的な共通性」としての「アノニム」の考え方にもつながる(註11)。作家の個性や自我が第一義的に重要視される近代主義的価値観に依るのではなく、社会的歴史的な連鎖や関係性を反映するような表現、作家の内発的なヴィジョン以外の外部要素を作家が受けて生まれる表現というものがある。それは、作家の個性を否定するものではなく、相互関係の中で形成される新たな個性であるといえる。畠山がしばしば用いる「素材には意識が宿っている」という表現における「意識」とは、素材である金属が潜在的に持つ力というだけでなく、長い歴史の中で金属と接してきた人間やその文化の蓄積された「意識」であるようにも思われる。

- (1) シンプルな形状の金属板を立たせて設置するタイプの作品が多かった。
- (2) 2003年1月に作家の自宅及び工房で筆者が行ったインタビューより、以下、特に記述がない限り、作家のコメントの引用は同インタビューに基づく。
- (3) 石川県と金沢市の主催により、石川県産業展示館で開催。石川県民が北欧のガラス製品や陶器、銀製品、木工品などの一流品を一堂に見る初めての機会となり、金沢で北欧デザインブームがおきた。
- (4) 1985年「朝日現代クラフト展」入選作品
- (5) 平安後期以降の上流階級の家では、厨子棚の上に箱を組み合わせて置き、必要なときに中身を取り出していた。
- (6) 箱の精緻な作りを見れば、たんすを作るのに技術的な問題はなかったと考えられるが、日本で17世紀半ば頃までたんすが作られなかったのは、箱が櫛に一体化したたんすではなく、持ち運びが自由自在の箱自体に愛着を持っていたからであるとされる。宮内悲著、『箱』法政大学出版局、1991年、p.72
- (7) 最近では、2001年から2002年にかけて、リアス・アーク美術館、新潟市美術館、おがさき世界子ども美術博物館、静岡アートギャラリー、高知県立美術館で開催された「BOX ART」展が総合的な展覧会であった。
- (8) 木材に表れる縦筋は削ったり、樹脂を充填して消すが、材の自然なカーブは残したまま原型とする。
- (9) 畠山耕治「意識を鑄る」、『デザインの現場』57号、1992年、pp.54-55
- (10) まとまった発表は、2002年10～11月の東京国際フォーラム内エキジビション・スペースでの個展が初めてである。
- (11) 樋田豊次郎「アノニムという言葉について」、『嗜欲の器展VII』ギャラリーいそがや、1999年(同展パート1に畠山は出品している)