

分けないでわかるわかり方

塩谷良太



図① 具合 009 2013 年 陶, 鉄線, 他 H 110×W 210×D224 cm 撮影: 齋藤さだむ

はじめに

何かを「わかる」ということは人の営みの元である。人は自然現象から言葉、合図、比喩、そして芸術表現まで、様々な事象について何らかのかたちでわかり、判断し、行為するが、先ず以てそのわかり方がその人やその人の成すことを特徴づけている。

私の場合には、造形経験において「何がわかっているのか言葉にできないが、何かをわかっている」という認識があり、このようなわかり方がこれまでの私の表現の源流となってきた。

一方、人が物事を理解する時、一般的には言語を介するのが通常である。それは言語を取得した人間の性質上当然のことであり、人類の営みとしての芸術表現を進展させる際にも有効であると私は思う。

しかし、理由は後に記すが芸術表現を試みる者にとっては第一に「何がわかっているのか言葉にできないが、何かをわかっている」というわかり方が根本になくってはならないと私は思う。そうでなければその者が提示するものは何かの説明にとどまり、そこに芸術的魅力は発露しないと思われる。

よって、本論考では芸術表現における根本的認識として、この「何がわかっているのか言葉にできないが、何かをわかっている」というわかり方について、私の造形経験を挙げながら考察し、その重要性を明らかにしたい。

1 分けてわかる

先ず、本論考では論理的に「わかる」ということを、意識の上で言語を介して理解することであると定義する。言語は対象を特徴付けて限定する。私たちは、例えば大きさの違いから岩と砂利を別のもので分けて認識して名辞を与えている。もっと詳しく表したい場合には岩と砂利の間に石という名辞を用意する。そうして細かく刻まれて付与された名辞を扱うことによって私たちは論理的に思考し、物事を理解している。

また、近代科学におけるように対象を自分と切り離して客観的に「わかる」ことは、理解する対象を観察、分析し、記述することを基礎にしている。分析とは対象を細かな要素に分けて識別し、他との「違い」を証しにして明らかにすることである。

このように論理的な、あるいは対象を自分と切り離して客観的に「わかる」という理解はどちらも「分ける」ことを元に行っていると言える。したがって、本論も言語を介した記述であるから、この仕組みに属している。

2 分けないでわかる

2-1 分けないでわかる

一方、私が造形経験上獲得している「何がわかっているのか言葉にできないが、何かをわかっている」というわかり方は前述の論理的な、あるいは対象を自分と切り離して客観的に「分けてわかる」わかり方ではない。この場合にはわかる事柄が未分化のままに認識される。つまり「分けないでわかる」のである。この認識を得た私には、普段「分けてわかる」わかり方をしているが故に当たり前で取り立てて気に掛けない事柄が、何故か新鮮に、面白く感じられる。同じものがもはや同じ印象を持たなくなる。

造形表現において、その作品に芸術的価値が宿るとき、それは単に素材としての、あるいは状態としての価値を超えたものになっているだろう。粘土、石、絵の具といった素材も、指跡、のみ跡、筆跡といった行為による状態も、それとは別の何かに変容するからこそ、作品は芸術的価値を孕む。そう考えれば、それを産み出す者が、先ず上記のように普段は当たり前につまえている事象を、普段とは同じ印象を持たないものとして捉えることが大切なことだと言えるのではないだろうか？ そういった目で世界を捉えることができてこそ、作品に芸術的価値を宿すこともできると私は思う。よって「分けないでわかる」という認識は芸術的所産の起点となると考えられる。

このような理由から、冒頭で示したように、芸術表現を試みる者にとっては第一に、「何がわかっているのか言葉にできないが、何かをわかっている」というわかり方が根本になくってはならないと私は思っている。

では「分けないでわかる」認識の内容の実際であるが、それそのものはここで論理的に記述することはできない。なぜなら論理的記述において、言語はすでに事象を分割しているからである。しかしながらこのわかり方を用意する環境や、「分けないでわかる」認識の仕方について考察することは出来る。おそらくこの認識を用意する環境や、認識の仕方はジャンルごとや人それぞれによって様々であるが、ここでは私の造形経験における実際を参照していく。

2-2 環境

私は上記の、意識の上において「分けないでわかる」という認識に最初にたどり着く以前に、日常的に陶造形体験を重ねていた。柔らかい粘土に形を与え、乾燥し、高温処理して陶になるまでのあれこれに、自分の行為と視線が関わる。そういったこと全てを含めた環境を持続させることに、この認識に出会う可能性があると思われる。経験の積み重ねによって素材は私に良く知られ、私の身体を含めた環境が、その中の様々な要素の連なる末に意識に何かを気づかせるまでに整い、円熟する。

そこで、論理的な、あるいは対象を自分と切り離して客観的に「分けてわかる」ことが不可能な、まだ未分化な事柄が私にわかる。

だからこの認識を得る為には、身体を含めた環境が上記のようにある一定の段階に整い、持続されていなければならない。身体が怠け、感覚が鈍り、素材のことを忘れていては、この認識には出会えない。したがってこの認識との出会いを用意する環境を持続させる大きな因子は、大変常識的な言い方となるが、素材とのやりとりに従事する「習慣」であると言って良い。

2-3 習慣

ここで言う「習慣」は惰性的な単なる反復を意味しない。このことを言い表していると思われる文章をアンリ・ベルクソンの『物質と記憶』から引用する。

「習慣が努力の反復を通じて得られるということは、確かにその通りである。しかし反復される努力は、もしいつまでも同じものを再生するだけなら、何の役に立つだろう。反復の真の効果は、まず分解し、ついで再構成しつつ、こうして身体の理解力に呼びかけることである。反復は新たに試みる度に、含まれていた運動を展開し、それと知らずに経過していた新しい細部に、そのつど身体の注意を喚起する。反復は、身体をして、分割、分類させるものであり、何が本質であるかを身体に強調して見せる。」『物質と記憶』⁽¹⁾ p.128

一見ここで用いられている“分”の文字が、「分けてわかる」ことを示すかのようである。しかし、ここでベルクソンが言い当てているのはあくまで身体の領分における仕組みであり、先述の「分けてわかる」は意識の上で事象を分割することを指している。

ここでベルクソンが説いている意味での努力の反復としての「習慣」は、保持させる事により私の表現に向う意識を豊かにさせると思われる。この「習慣」において私は、生活の中のある一定の時間を費やし、身体の運動を伴った経験を反復する。そうする事でその中の一つ一つの行為に伴う注意は、それをわずかに行う場合よりも多く、鋭く働くようになる。おそらく私たちは普段、通常の生活が破綻しないように、注意の対象と鋭さを無意識に限定して生きている。その限定から注意を解放するのに、この「習慣」が有効に作用すると私は思う。そうして解放された注意によって、素材、身体、空間等の様々な要素からなる環境は「分けないでわかる」という認識に出会い易いように関連し、整って行くと思われる。

だから私は「習慣」を保持し、「分けないでわかる」ことに会うための環境を持続させている。



図② 具合 009 (部分)



図③ 具合 005 2012年 陶、銅線 H 58×W 37×D 12 cm



図④ 「物質と記憶」展示状況 2013年



図⑤ 物質と記憶 277 2013年 陶 H7×W8×D7cm



図⑥ 物質と記憶 120 2012年 陶、銅線 H33×W11×D12cm

3 作品「具合」「物質と記憶」

3-1 制作の実際

それでは「習慣」の保持による環境の持続の実際を近年の自作、「具合」と「物質と記憶」の制作過程を挙げながら示したい。

「具合」(図①②③)

粘土を身体各部位に押当て、関節を曲げるなどすることにより、体の痕跡を採取する。そうして出来た複数の粘土のピース同士をゴムバンド(タイヤチューブを切ったもの)で結びつけて造形する。焼成時にはゴムバンドをほどき、それぞれのピースを分けて焼成する。焼成後にゴムバンドで縛っていた部分を再度、銅線やなまし線、真鍮の針金で結束し、全体の形態を得る。ゴムバンドによる結び目の跡がくびれている為に焼成後に縛り当てる銅線などが程よくそのくびれに食い込む。

「物質と記憶」(図④⑤⑥)

粘土をゴムバンドで縛り曲げるか、縛り切ることによって出来る造形である。これははじめ上記の『具合』制作中に粘土をゴムバンドで縛る際、力を強く入れすぎることにより粘土がゴムバンドによって裂き切れてしまうという失敗であった。しかしその際、私はゴムバンドによって切り裂かれ、半ば勝手に振り返って出来る切り口の様相に目を奪われる。以後、この形の出来方を得る為に意図的に粘土をゴムバンドで縛り切ることを主にして制作を進める。

こうして出来る形態は、粘土の固さ、ゴムバンドの太さ、縛る箇所、強さ等によって様々である。

上記二種類の作品は当初分けて制作されていたが、後にそれぞれの要素は一つの作品制作においても行われるようになる。

・乾燥後の表面処理(「具合」「物質と記憶」二種類に共通)

形にゴムバンドが巻かれた状態で酸化金属を含む化粧⁽²⁾を表面に施し、化粧が乾燥したところでゴムバンドをほどき取る。その後、形全体に白化粧⁽³⁾を施し、一旦表面全体を白一色とする。しかし本焼き⁽³⁾の高温処理時には白化粧の下から酸化金属による色が表に染みて出る。私は、素焼き⁽⁴⁾の後(表面全体が白い状態)に施釉を行なう際、本焼き時に染みて出る酸化金属の発色と、釉薬による色艶の関係を考慮して施釉を行いたい。その為には形態のどの部分が酸化金属によって発色するのかを把握しておかなければならない。よってゴムバンドが巻かれた状態で酸化金属を含む化粧を施すとき、何処に、どういった化粧を、どの様に施したのかを紙に記録する。そうして素焼きの後、化粧の記録を確認しながら施釉を行い、本焼きして作品を完成させる。

私は粘土をゴムで縛るという行為によって半ば勝手に出来て

いく形に反応し、手を動かし、また手を止めるが、この一連の作業の反復によって何かが「わかる」認識を得る。それは「分けないでわかる」何かである。これを得る充実を求めて私は手を動かしつづける。こういったことが「習慣」の保持による環境の持続の具体的実際にあたる。

3-2 「具合」「物質と記憶」における記憶の働き

この制作過程で私が得ている「分けないでわかる」という認識の内容自体は記述出来ないが、その認識の仕方について考察したところを以下に記す。

私は、私の行為を促すものは、眼の前で展開する形に呼び起こされる何らかの記憶であると意識する。おそらくその原因は、特に「物質と記憶」において、普段例えば手びねりで形を展開させるような時よりも、ゴムバンドの結束による粘土の形の出来方が、ゴムバンドの弾性によって半ば勝手に展開し、それは私にとって「つくる」というよりも「見つける」という感じが強いところにある。そこで私は、出来た形を自分の記憶に照らして、何かのようだ、と思っている。そして、そのように想起した何かに左右されながら次の行為を行なっているだろうと思う。ただ、その何かは大抵曖昧で、元となる記憶はいつ、どこでもたらされたものであるか定かではない。

また、先述の表面処理方法において、上に塗られた白化粧によって一旦見えなくなった酸化金属を含む化粧を、それを記録した紙をもとに思い出しながら施釉するという方法も、短い間隔で自分の行為を思い出すという意味で、記憶を意識するきっかけになっている。

このように、いつのものだかわからないような記憶と、まだ新鮮で、出所が明らかな記憶、こういった二種類の記憶が、この制作を通して私に意識されている。

私はこういった記憶の働きが「分けないでわかる」という認識の仕方に関与していると予想しているが、これ以上のところは現段階では言語による理解に至っていない。

この実制作と平行して、アンリ・ベルクソンの著書『物質と記憶』を参照している。ベルクソンの考察と、上記の私の制作における認識の仕方についての省察に照応するところがあり、ベルクソンへの敬意も込めて著書名を作品のタイトルとして借用している。

4 「ひとてま」

私は2011年6月以降、「ひとてま」(www.hitotema.org)という活動を継続している。これは二人の人物が握手をする時に、お互いの手の人差し指と親指の間の部分に粘土をはさみ、握手をしてできた形(図7)を焼成し、それを箸置きなどとして活用したり、各地で握手の痕跡を収集してインスタレーションを

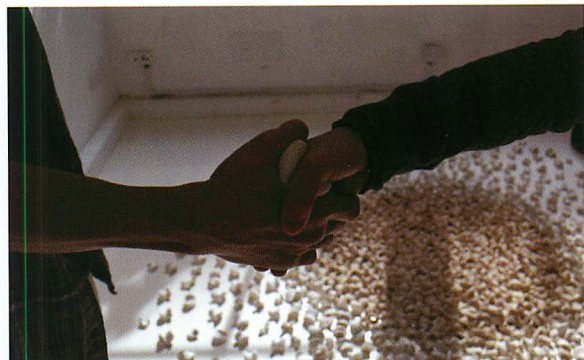


図7

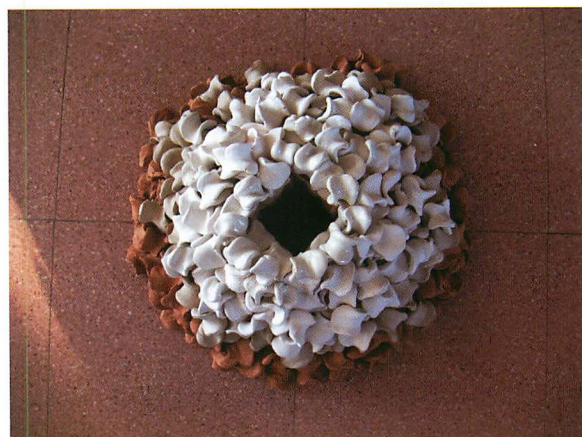


図8 ひとてま・火山 @III EDIZIONE DEL PREMIO "ARS GRATIA ARTIS" 2012年
陶、磁 H 30×W 50×D 50 cm 約 700 個

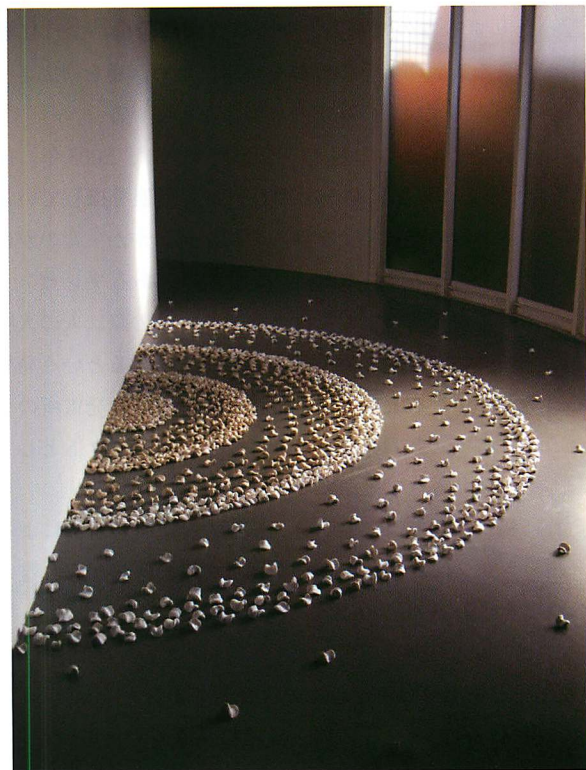


図9 ひとてま @'LONTANO DA DOVE' 2012年
陶、磁、粘土 700×350 cm 約 1,200 個



図⑩ ひとてま @フィレンツェ国立美術学院中庭 2012年 陶、磁、粘土 750×750 cm 約1,750個

行ったりするものである。今では(図⑧⑨⑩)のように様々な人々による無数の握手の痕跡を一堂に集め、場を構成させることが私の造形表現上の欲求の一つとなっている。

この「ひとてま」の起こりを想起すれば、2008年、前述の「具合」のように体に粘土を押し当てて形態を探している際に両手の水かきの間に粘土を挟んだ形が気に入ったのが始まりであった。その後、2010年12月頃に、あるプレゼント企画への出品物を考える上で取り上げられ、その際二人の人物の手と手の間に粘土を挟んで「握手の痕跡」とするという発想を得る。そして東日本大震災による福島第一原子力発電所の事故をきっかけに、人と人の関係を形に残すプロジェクトとして進展し、その後も各地で展開している。

特に私にとっては、福島第一原子力発電所の事故によるコミュニケーションにおけるワークショップでの経験が忘れ難い。この概要を私のWeb Siteから引用する。

〈葛尾村と柳津町のみなさんの「ひとてま」〉

震災から約3ヶ月の間、福島第一原子力発電所から20キロ圏内に位置する葛尾村のみなさんは福島県河沼郡柳津町温泉街に避難していました。2011年7月より葛尾村のみなさん

は柳津温泉街を離れ、三春町に建設された仮設住宅に移動しました。その葛尾村のみなさんと柳津温泉街のみなさんのお別れに際して「ひとてま」が行なわれました。そして焼き上がり、箸置きとなった「ひとてま」は握手をしたみなさんに贈られました。(www.shioya-ryota.com)

このワークショップは福島県立博物館の協力を得て数名のチームを組み、二日間かけて柳津温泉街の旅館、民宿を訪ね回って行われた。この時出来上がった握手の痕跡は228個となった。

ワークショップの現場は作業が進むにつれて盛んな様相を呈し、それが終わる頃にはその場全体に何ともいえない充実感があったと言える。私はその時、その場全体で何かを了解できたような認識を得る。

この認識の得られ方は、ここまで私の造形経験を元に論じて来た「分けないでわかる」わかり方とは異なる。しかし、この認識自体は「分けてわかる」ことが出来ないものであった。つまり「分けないでわかる」認識の一つであった。

だから、私にとってこれは自身の制作以外の造形行為において、他者と共同で「分けないでわかる」認識が得られた体験であったと言える。私にとっては稀な事である。

こういった体験の場が成立し得た要因の一つは、原発事故による特異なシチュエーションにあったと思われる。しかしそれだけでなく、ひんやりとした粘土が自分と他者との握手の圧力によって変化する、その、むにゅっ、という感触が一番のきっかけではなかったかと思われる。それはきっと参加された方々に、握手という行為の有り様を普段とは違った仕方で認めさせただろう。だとすればそれぞれの方はあの時、前述（2-1）のように普段の当たり前に捉えられている事象を、普段とは同じ印象を持たないものとして捉え得る状態になっていたのではないだろうか。そういった認識主体にとっては、自分の手も、粘土も、相手の存在も、きっと鮮やかに感じられただろう。そしてこの認識の転換のようなことが、握手の度に相手に伝播したと思われる。

今後『ひとてま』がどのように進展するのかは予想がつかない。しかし、前述の通り無数の握手の痕跡を一堂に並べてみたいという、私の造形表現における欲求を第一の動機として、私はこれを継続させて行く。

おわりに

近年では造形芸術の教育機関においても論文が多く書かれるようになった。もちろん表現を志す者が自身の行いに自覚的になる為にも書くことは重要である。だが、「分けないでわかっている」ところを論理的に、あるいは対象を自分と切り離して客観的に分けて記述する時、その対象は常に安易な安心に陥る危険に晒されることを、当人は肝に銘じるべきである。自作を分析して記述すれば、不確定だった要素が文字になった安心感があり、もっともらしく感じられる。また、分析を通して新しい発見があることも事実で、その充実感自信にもなる。だが、それは決して表現を保証するものではない。

とはいえ、人には分けなければ気が済まないところがある。だからそれを押さえず、可能な限り「分けてわかる」べきだと

私も思う。これは人間特有の能力なのだから、存分に働かせて、常に自身の行いに自覚的であるように務めるべきである。それを怠ることもまた、表現行為を退屈なものにする。

だから、分けない、分けるのどちらを欠いても人の芸術的営みは進展しない。

ただ、分ける対象、つまりまだ分かれていない認識や独自の認識の仕方を経験していないのにも関わらず、無理に自身の表現を分析しようとしても徒労であろう。論理は対象が無ければ働かない。だから、表現者にとってはまず先に「分けないでわかる」という認識体験がある時にだけ「分けてわかる」ことを試みる事が可能となる。身に沁みて何かを体得した後でこそ、はじめて分析できる。この逆は無いのである。

さて、ひるがえって考えれば、この順序の絶対など芸術においてはまったく当然の、根本のことであろう。よってこの根本に主眼を置いた本論考自体、表現の内容ではなく芸術の前提を示しているに過ぎない。

しかし、既存の表現を分析的に手本として再生産され続ける現代美術の一傾向や、造形芸術の教育現場における論文執筆の増加傾向に鑑みて、私はここにこの「分けないでわかる」わかり方の重要性和それを促す環境の実際を、自らの造形経験を通して考察することに意義があると考えた。そして記述するからには、現段階において出来る限り「分けてわかる」ことを試みたいと考えたことが本論考執筆の所似である。

註

- (1) アンリ・ベルクソン著 田嶋節夫訳『物質と記憶』白水社、1999.10
- (2) 素地土の表面に素地土と異なる陶土を薄く塗ること。
- (3) 本焼きの前にその準備として釉薬をかけずに800度前後で焼成すること。
- (4) 一般には素焼きの素地に釉薬を施し、1200度前後で焼成すること。
- (5) 赤瀬川原平著『芸術原論』岩波書店 1991. p.176