

自然との再会

陶 伊勢崎淳 版 高原洋一



自然との再会

巖谷國士

岡山県の南部、旧・吉備の国には独特の自然風土がある。瀬戸内の海に湾や入江、小さな湖や池、三本の河と多くの支流、森や林、田畑や果樹園、古墳や遺跡、また陶土や赤松や鉄鉱、その他さまざまな要素が重なって、温和な気候のなかに、起伏のある風景を形づくっている。

私がこの地をよく訪れるようになったのは、とくに備前焼の巨匠・伊勢崎淳さんとの長い交友があるからで、訪問のたびに各地を案内されたり、ひとりで歩いたりもして、そういう自然風土の諸相に触れてきたものだ。

ただしコロナ禍の2年間はそれが不可能になった。高齢と基礎疾患のゆえに「閉じこもり」を余儀なくされたためだが、それは伊勢崎さんも同様で、ときおり東京の病院へ検査・治療に見えたときに会う以外、電話でしか話をしていない。その間に伊勢崎さんが陶芸作品を、私が写真作品を出品した二度の展覧会の折にも、顔あわせができなかったほどである。

それでも感染拡大が一時下火になった晩秋に電話があり、久しぶりに岡山へ来ないかといわれた。年明けに当地の高名な版画家・高原洋一さんと初めての二人展をひらくので、一文を寄せてほしいとのこと。私は高原さんの作品を実地に見たことがなかったので、展覧会の前にアトリエを訪問する必要がある。この2年間、信州の仕事場と往復する以外にいっさい旅行をしていなかったため、不安はあるがお引きうけした。なによりも同世代の芸術家の作品と制作の場を見たかった。

備前焼の人間国宝による斬新で雄渾な陶芸オブジェ作品と、岡山を代表する版画家による華麗で清冽なシルクスクリーン作品と。この意外な組みあわせは魅力的だ。立体と平面という位相からも、異質な制作過程からも、一見正反対に思える二種のアートだが、自然界にかかわっている点では共通する。展覧会のタイトルをつけてほしいと伊勢崎さんに求められたとき、私は直感的に「自然との再会」ではどうか、と応えた。

まだ詳細を知らない段階で、コロナ禍の時代を頭に置いた思いつきだったが、受けいれられ、その後も変更されなかった。私自身が出品作品をひとつお見した現在でも、この題名が適切だったと思えるのは不思議なことである。

年末のある日、岡山駅で高原夫妻に迎えられ、夫人の運転でお宅まで案内された。以前は蕎麦草農家の多かった郊外に立つ邸宅で、広い敷地のはずれに菜園がある。私は植物にも庭園にも関心があるので、まずそこを見せていただくことにした。

特定の種類にかぎった菜園ではなく、白菜や大根のような季節物から紫蘇や茴香のような香草まで、多種多様の野菜がそれぞれ小区画を占め、バランスよく配置されている。果樹もある。五種の柑橘類をはじめ、柘榴や枇杷から葡萄まで。高原さんはそれらを慈しみ育て、収穫し、日々の食卓に供しているらしい。

興味ぶかいことに、コロナ禍による「閉じこもり」をつづけるあいだ、いっそう熱心に植物を育てるようになったのだという。まさに「自然との再会」の一例ではないか。菜園が作品に見えます、と私がいうと、「妻もそういいます」との答え。ただし自身の芸術とはあまり関係がないとのことで、その版画が身近な自然と直結してはいないことを確かめた。

まもなく伊部から伊勢崎さんが到着したので、アトリエに入って作品を見ることになる。まず二人展の壁面で重きをなす連作《Atmosphere: Window》(仮に訳すと「気圏: 窓」)。どれも124×100cmの画面に、それぞれ違う色あいの層が重なっていて、あるものは水平の虹、あるものは朝空か夕空、あるものは海面か海底のような、自然現象の諸相を連想させる。だが近づくくと細部は違う。鮮かな色彩のなかに不定形の斑紋がひろがり、物質の変容の痕跡に目を奪われる。

どれも具体物をあらわしておらず、制作方法が特異である。方形の小さな鉄板を浅い水に浸けて二、三日おくと錆が出る。その錆を写真に撮って紙焼きにしたものを、リスフィルムに置換してスクリーンに製版する。錆の様子は偶然の結果なのである。

なかに植物の枝や葉を思わせる斑紋もあるが、それは寒い日に鉄板を浸けた水が凍ったからで、水の結晶作用で鉄錆が植物のように繁茂したものだという。自然による魔法のようではないか。

つまりオートマティックな生成なのだが、それをそのまま提示するのでも描写するのでもなく、まず写真に撮ってから版画化する。自然現象を人間の目ではなく、カメラという器械の目で見ること、客観的なものにする。私自身も写真の仕事をしているので、この制作過程には共感できた。そもそも高原さんは初期の《小川の上の幾何形》(1979年)以来、いつもこの写真というメディアを介在させてきたのだから、この点は重要である。

カメラは人間と違って主体も主観ももたない。というのは、対象に意味や用途を見たり、思想や感情を投影したりもせず、つねにオブジェ(外的物体)としてオブジェクティブ(客観的)にとらえるということだ。自然界の事物は本来すべてオブジェであり、意味や用途も、思想や感情もないものだから、写真によってこそ本性をあらわす。少なくとも人間の描く絵とは違う自然を露呈させる。

高原さんは当地に生まれ育ち、はじめは絵を描いていたが、やがて東京へ出て武蔵野美術大学の産業デザイン学科に通い、芸術としてのデザインの自立を唱えた粟津潔などに学んでから、大阪の鐘淵紡績(カネボウ)に就職し、テキスタイルデザインなどの仕事をした。そこでシルクスクリンに習熟し、1971年には退社して岡山へ帰還する。意識したかどうかはともかく、独特の風土のなかにあらためて身を置いて、「自然との再会」を体験したのだ。

以来アートに専念するが、絵筆などで「描く」ことはいっさいしていない。産業に奉仕しないデザイン芸術を追求しつつ、シルクスクリンの技術を極限まで高めた。試行錯誤の末、写真を介在させる方法に到達したのは当然だ。主観の表出を嫌い、純粋で客観的な芸術を志向する版画家にとって、対象をオブジェとしてとらえる写真は必須の手段になった。

自然と風土の見方も深化してゆく。《小川の上の幾何形》以後も水や木や土や遺跡の写真、さらに自作の備前焼オブジェ(伊勢崎さんの窯で焼いたという)を配した風景の写真などを用いて、さまざまな連作を試みた。瞬間を永遠化する写真を通して「時」を考察するとともに、自然の四元素(地水火風)と対話してきた。

今回の出品作品のうち、小さめの連作《Line Plant》(仮に訳すと「線植物」)は、曲線をえがく風系をじかにスクリーンに投影したレイヨグラフ(直接感光写真)を版画化したもので、自然の法則である「偶然」にもとづく。また細長い大画面の連作《KIRIKANE》は、直垂の型染めで

染色された「截金模様」に想を得て、遮光フィルムの切片の配列を版画化したもので、こちらにも「偶然」の要素がある。

後者は美しい布地のようなデザイン作品にも見える。先祖返りというか、初心に戻る欲求が萌しているらしい。絵を「描く」のではなく間接的な方法でデザイン構成し、純粋なアートに高めようとした初心が、写真の客観的な目を通すことで、また「偶然」という自然の法則に従うことで、完成の域に達したかのようである。

高原さんのアートの根幹には純粋性、客観性、デザイン性への強い志向がある。岡山の自然風土のなかで、再現や描写に向わず、主観を排して地水火風の純粋な痕跡をのこそうとする意思是、写真とシルクスクリーンとの連絡によって、デザイン芸術を稀な水準に高めた。その偉業もじつは岡山に戻り、「自然との再会」をはたしたことから始まっていたのだろう。

菜園の新鮮な野菜による豊かな夕食をいただいたあと、帰りのタクシーのなかで伊勢崎淳さんと話した。同じ岡山の風土のなかにも、高原さんは伊勢崎さんと正反対ですね、と私がいうと、伊勢崎さんも肯いた。ただし正反対の印象の底には共通項があるものだ。それはほかならぬ自然、とくにオブジェとしての自然と対している点だろう。位相と方法は正反対でも、両者の作品はそれぞれに「自然との再会」を実践しており、見る者にもそれを誘う。

この稀代の陶芸家については、私自身すでに著書『新しい備前 伊勢崎淳の陶芸』（2016年、山陽新聞社刊）で作品と人物を語っているので、詳細はそちらに任せるとして、ここでは高原さんとの対照を念頭に置きながら、とくに現代芸術家としての側面を考えよう。今回の展示作品がすべて陶芸オブジェだからでもある。

伊勢崎さんは備前の伊部に生まれ育ち、父・陽山の跡をついで備前焼の制作に携わり、やがて人間国宝に認定された大家だが、この伊部から移住したことが一度もない。その点でも東京・大阪へ出て岡山へ戻った高原さんと対照的だが、そこに別の特徴が加わる。伊部に住みながらよく旅をしている。仕事上の出張ばかりではない。国内・海外の各地を訪れて美術館や画廊をめぐり、現代芸術の動向をたえず吸収している。

伊部は県内でも特別の地水火風に恵まれた土地で、備前焼はその自然条件の賜物である。そこで育った伊勢崎さんはすでに自然と出会っていたわけだが、岡山大学教育学部の特設美術科に入学して前衛陶芸に触れ、1956年、20歳で岡山出身の造形作家・岡崎和郎と出会ったことから、芸術としてのオブジェに親しむようになった。

岡崎さんはダダなどの現代芸術の研究者でもあり、6歳年下の伊勢崎さんに手ほどきをした。オブジェは語源的に「外に投げだされたもの」を意味する。つまり人間の主観や内面とかかわりなく、意味も用途ももたずに外在する事物のことで、たとえば人間のつくる道具は意味や用途を与えられているが、壊れたり場所を移されたりして意味や用途を失えばオブジェになる。そのようなオブジェを発見し、みずから造形するのが現代のオブジェ芸術である。

先に見たように自然物はもともとすべてオブジェだが、人間はそこにも意味や用途を与えてしまう。高原さんが写真を通じてそれらをもとのオブジェに戻す過程を設けたのに対して、伊勢崎さんは直接的だった。備前焼そのものが伊部の自然、地水火風によって意味や用途のある器をつくる工芸だが、それを一歩すすめて、自然物の変容から新たなオブジェをつくる。いわば自然の活動に参加して独自の自然物を造形する。

1965年の《松割木》連作が出発点だった。題名のとおり松の割木を型どりして焼いた結果が不思議なオブジェになった。備前焼本来の器ものと違い、意味も用途もないこの連作こそは、今回の展示作品の原形のひとつだろう。

連作《出口はこちら》《炎の記憶》などはその延長上にあって、備前の地水火風から形成される新しい自然物のような、自然の活動と変容の過程を記憶しているかのような造形によって、人間の自然界への出口になり、「自然との再会」を促す作品である。

伊勢崎さんの陶芸オブジェには幅がある。新作《シード》(「種子」の意) 2点は説明的な題名だが、もちろん実在の種子の描写・再現ではない尺度と物質感をもち、表面に火礫や胡麻という炎の記憶をうかべて立つ姿は、むしろ現代美術に特有のビオモルフィズム(生命をもつ形態)を体現しているものである。

伊勢崎さんが海外の現代美術を研究していることは先に述べたが、ここにはハンス(ジャン)・アルプの反響が見られる。自然にそなわる「偶然の法則」によって、木が果実をつくるような造形を実現していたアルプの彫刻も、伊勢崎さんの陶芸に発想の種子を蒔いていたのである。

同じビオモルフィズムでも、連作《魍魎魍魎》はジョアン・ミロの彫刻や陶芸に近い。ミロは生地カタルーニャの特異な自然のなかで、地水火風の精霊のような生き物を造形していたが、伊勢崎さんのこれは備前の地水火風から生まれた精霊の種族を思わせる。

たとえば花生けのような用途のある器にも、人体とのアナロジー(類比)を見てきたという伊勢崎さんには、現代美術のビオモルフィズムを継承する志向があり、それもまた「自然との再会」を画する例証だった。

ただしアルプともミロとも異なっているのは、伊勢崎さんが彫刻家ではなく、備前焼という焼物の特性と制約のなかで制作してきたという点である。伊部の陶土は備前の水と火と風で焼かれると、特殊な色と質感を帯びる。胡麻や火礫や牡丹餅のような偶然の介入もあって、釉薬や絵付を必要としない。作品は独特の物質感をとどめていて、それ自体がオブジェに見えもする。

伊勢崎さんは備前本来の器の制作でも比類のない成果をあげてきたが、それは備前焼固有の物質性・オブジェ性を生かしていたからでもある。現代芸術に目ざめた青年期以来、長い試行と研究の末に到達した最近のオブジェ作品は、備前の古きよき地水火風のなかに生きながら、現代芸術の普遍性をも獲得するにいたった偉業である。

帰りの新幹線の無機質な車輻のなかで、マスクをした無表情な人々に囲まれながら、私はふと思った。コロナウィルスは人間よりも長い時をへてきた自然物だが、人間は文明の枠内にいてその本性を知らず、対処できないままにいる。自然と敵対して戦争気分になっていたらだめだ。自然についての広い知見と想像力を保ち、共感力をもって実践を新たにしないかぎり、やがてきっと滅びに向うだろう。

人間ははるかな昔、自然から出て文明を築いてきた動物だが、かつて住んでいた自然の記憶はのこり、そのことが芸術の起源にかかわった。洞窟の壁に捺していた掌の刻印はやがて版画に発展し、粘土をこねて焼いていた器物は陶芸の発祥となった。芸術は失われた自然の記憶装置でもある。人間の捨てた／追われた原初の故郷の再発見、「自然との再会」こそは、すべての芸術の求めるところである。

2022年元旦