

再考—無量の光

平野明彦 いわき市立美術館副館長

はじめに

吉田重信は 1991 年にいわき市立美術館において開催された個展「Infinite Light」(無量の光)で初めて太陽光を取り入れた作品を発表している。

私見を述べれば、彼はその発表を契機に作家として進むべき方向性を見だし、現在の作家活動に繋がる第一歩を踏み出している。つまりその時彼は作家としてひとつのブレイクスルーを迎えたのだ、と思われる。

小論ではこのような見通しのもと、1991 年に発表された太陽光を取り入れた作品をあらためて考察し、あわせてその後の作品展開について一考を加えてみたい。

※

最初に 1991 年の作品を考える前提として、1991 年以前に制作された作品について触れておきたい。

吉田が個展やグループ展において作品を発表し始めるのは 1985 年からである。その当時彼は、故松田松雄が主宰したサークルニイェム〔注 1〕の活動を通して理論と実践を積み重ねており、加えて現代美術を作品収集の柱のひとつに掲げるいわき市立美術館が 1984 年に開館し、戦後美術のアヴァンギャルドなコレクションを鑑賞出来得る環境が整ったことも制作意欲をいたく刺激したはずだ。そして 1985 年の初個展を皮切りに 1989 年まで矢継ぎ早に個展を催し、グループ展や公募展、さらに野外展に参加するなど精力的な活動を展開する。

そのころ発表された作品については、総じて破綻が少なく完成度も高かったものの、作品としての存在の希薄さを感じざるを得なかったことを覚えている。より直截に言えば、作品がそこに在る、ということの必然性を伺うことが出来なかったのである。またモダニズムの影響を受けた表現の在り方に対しても、型にはまったある種の窮屈さを感じていた。

筆者がそのように感じた理由を、当時の作品としてしばしば言及される解体された事故車の廃品のアッサンブラージュ(寄せ集め)―「Crack」を通して一度整理しておきたい。

吉田が整備士として自動車整備工場で働いていたことを踏まえれば、日夜格闘していた対象物を作品の素材に選んだことは容易に想像される。しかし勿論そうした事情は作品に用いる必然ではなかろう。

また対象物が事故車であったとしても、それは死や破壊といった不穏なイメージを呈示するある種の記号化した素材であると同時に、積み重ねられた固有の時間を経て現れたモノ(物体)であるという事実は動かしようもない。

そしておそらく作品に欠落していたのは、その事実をみつめる作家の眼差し〔注 2〕であり、そして

その眼差しを通して生起するモノと作家の関係性であろう。本来モノとしての事故車を作品に用いる必然もそこに立脚するはずだ。

またアッサンブラージュという制作の手法については、類似するモダニズムの先行例との比較や影響を説いたところで作品を読み解けるわけではない。ここで注視すべきは、産業廃棄物(廃棄された事故車はその典型である)のアッサンブラージュが吉田を取り巻くカテゴリーとしての現代美術における類型的な手法であり、それゆえ何等かの批判的な視点を介在しない限り不用意に採用されるべきではない、ということである。

つまり問われるべきはモノとしての事故車を用い、アッサンブラージュを選んだ(付け加えれば壁面展示も含む)作家としての必然性であり、そしてその必然性とは論理を超越した作家の身体感覚によってもたらされる。

結論を述べるならば、作品成立にかかわる両者の必然性は曖昧なまま制作が進められ、その結果、事故車の表層に浮かぶ破壊や死といったステレオタイプ化したネガティブなイメージの断片が無批判なまま寄せ集められ、そして短絡的に方形化され、平面化(絵画化)されていったのである。

当時の作品が現代美術を学び始めた時期に制作されたことを考慮すれば、おそらく現代美術という視えざる枠組みの中で行われる表現行為そのものが制作の必然性のひとつとして彼を呪縛していたと想像され、そして呪縛に気が付かぬままその恣意的なカテゴリーにとらわれ続ける作家も少なくない。そしてその呪縛こそ筆者が彼の表現の在り方に感じた窮屈さの理由である。

1990年に筆者は、吉田に対して翌年に開催されることになる個展―つまり冒頭に示した「Infinite Light」―を依頼している。しかしその時の彼の返答は、作品や美術に限界を感じ、個展に応えられる状況ではない、ということであった。確かにそれまで精力的に続けられてきた個展も1990年には開催されておらず、おそらく彼はモノをみつめる視点の曖昧性ゆえに積み重ねられた固有の時間を所有するモノ(物体)の諸相に戸惑い、そしてモノを用いて作品を制作する表現行為自体に限界を感じていた―つまり自らを呪縛する状況を自覚し始めていたのだと思われる。

※

ところで吉田は制作を一時的に停止したものの、作家としての活動を停止したわけではなく、それまでの作家活動を通して培ってきた経験と人脈を活かし、制作に苦しんでいたその年(1990年)にいわき初の野外展である《Art Landscape in いわき 90》を企画立案[注3]し、プロデューサーとして動き始めている。

そして彼は野外展の準備を通して様々な作家や美術評論家(今は亡き鷹見明彦や茨城大学教授小泉晋弥)との交流を重ねながら、深く自己の内部(呪縛された内面)を見つめ直す孤独な作業を行っていたと推測され、その成果としてそれまでの作品系列から離れた異色の作品を野外展において発表したのである。

しかしその作品は実際に会場内で発表されたわけではない。彼は野外展の会場全体を俯瞰できる展望台(いわきマリンタワー)に昇り、眼下に広がる会場と太平洋を背景に展望台の手すりに透明アクリル製の小さな箱(家)を置いて写真撮影を行い、その展示の記録ともいべき写真を作品として野外展の報告書に掲載したのである。

撮影は密やかに行われ、報告書には題名とデータのみが記載され、作品に関する作家のコメントは施されなかった。ただし作品のデータとしてサイズは∞(無限大)、素材はアクリル、大地、大気、九天と表記されており、そのデータが作品のすべてを語っていると解釈すれば、あえて付け足すコメントは必要なかったのかもしれない。

おそらく野外展において誰の目にも触れず、そして報告書に慎ましやかに掲載されていた作品「氣」において吉田は、野外展を統括する者の視点を通して野外展全体(秀逸なのは大気や大地をも含めていたことであろう)をスピリチュアルな存在としてとらえ、自らを呪縛するモノや表現行為から抜け出そうとする意志のもとに写真という脱物質的な媒体を通して作品化したのであり、それゆえ後述するように 1991 年のブレイクスルーを予兆する作品として注目したい。

※

1991 年にいわき市立美術館 1 階ロビーで開催された吉田の個展「Infinite Light」は、この年より同館が開始したニュー・アートシーン・イン・いわきシリーズにおける最初の企画に位置づけられる。彼は 1990 年の野外展でそれまでの作品からの脱却を予兆する作品を発表したものの変わらず制作に苦しむなか、市立美術館からの度重なる要請により、個展の申し出を受諾したのである。

吉田が個展に応じ積極的にロビーの使用を求めたのは、様々な意味で閉じられた空間である美術館において、周囲の環境を通して場の変容をもたらす仕掛けがロビーにおいてこそ可能であったからだ。

その仕掛けが太陽光の導入である。そしてこの個展において彼は、初めて太陽光の導入を通して展示場となるロビー空間の作品化を試みるインスタレーションへと作品の方向性を転換させた。彼は太陽光を取り込む場所としてロビーの天窓に目を付け、そこに赤、青、黄色の三色のカラービニルテープを貼り付け、そしてカラービニルテープを透過した光は三原色に分光させられて天窓から降り注ぎ、快晴であれば光は明瞭に階段やロビーの床面にその姿を現し、雲が差し掛かると光は突然消え去り、曇天の場合にはかすかな光が認められ、雨の場合には光の兆候が一切みられない状況を示した。さらに直径 25cm の鏡を5つロビーの床面に設置し、その鏡は、ある特定の時間帯になると約 30mほど離れた壁面に向けて天窓から差し込む太陽の光を反射するように角度を調整して配置された。

1990 年の「氣」の発表において吉田は、既に制作の目的を作為的な表現行為では到達不能なスピリチュアルな次元に求め、大地、大気、九天—つまりモノ(物体)を超越した脱物質的存在を通し

て作品化することを試みており、この段階でブレイクスルーに移行する準備はほぼ終わっていたとみるべきであろう。

そして 1991 年の作品に導入された太陽光は、大地、大気、九天をひとつに集約した存在と解釈され、その太陽光を通して展示空間を作品化する方法としてのインスタレーションという制作の骨格が定まり、以後 1991 年の作品を起点とする作品展開が為されていくのである。

そして個展のタイトルとして掲げられた Infinite Light—すなわち無量の光とは、1990 年の「氣」において見いだされたスピリチュアルな存在が、より根源的、普遍的な存在として明確化され、M・エリアーデにならって言えば、ヒエロファニー(hierophany 聖なるものの出現)[注 4]の象徴として展示空間に導かれたのである。

ところで 1991 年の作品(インスタレーション)は、試行錯誤しながら展示されたため完成度が低かったことは否めない。しかしその後展開される作品に受け継がれるべき特徴を既に明確に示していた。

その特徴として次に示す四点を指摘しておきたい。

1) 作為性の排除

まずひとつは作為性の排除である。

太陽光から導かれた Infinite Light—すなわち無量の光を人為的に表現することは不可能であり、そして太陽光に対して吉田は作為的な表現のための働きかけをしているわけではない。その働きかけが、光の本質の顕現を遠ざけることを承知しているからである。

鏡とカラービニルテープに次いで 1994 年から作品に用いられる太陽光採光伝送システム《ひまわり》は、太陽光を導入するための機能的存在以上のなものでもない。そしてその機材類を設置・操作する作家としての吉田もまた機能的存在であろうとする。

作品化の過程において太陽光に対する作為的行為は見事に排除されており、この作為性の排除—より精確に言えば作為的な表現行為の排除—が、他の多くの光を用いた作品との差異性を際立たせている。

2) 光を受容するシステム、光を導くパッセージ

太陽光を取り入れたインスタレーションは、作為的な表現行為を排除した表現行為であり、いわば吉田は、作品をつくれぬ状況から脱するために作品をつくらぬことへの移行というコペルニクス的転換を図ったともいえる。

それゆえ彼のインスタレーションは太陽光を受容するためのシステムなのであり、また人為的に表現することが不可能な Infinite Light を導くためのパッセージ(passage 通路)[注 5]ともみ

なされる。

そして太陽光を受容するシステムとしての機能性〔注 6〕と多様性が、その後のパブリック・アートとしての可能性を切り拓いていく。

3) 光の還元

カラービニルテープによって現われた三原色の光は太陽光に対する表現行為の産物ではなく、光の分光、すなわち光の還元を通して現れ出でたスペクトルであり、それを吉田は Infinite Light と称していた。

補足するならば、三原色のスペクトルが降り注ぐ天窓から床面までの空間の厚みとロビー空間を形造る石壁や床面などの構造物もまた Infinite Light を導く必然としてインスタレーションにとりこまれ、その総体を通して現われたのが Infinite Light であろう。

還元とは事物の本源性をみつめる意識が導く方法論であり、還元を通して光はその始原の姿を顕現させる。それゆえ無量の光を導く吉田のインスタレーションは、太陽光を受容し、さらに還元するためのシステムとも言える。

また光の分光を光の還元としてとらえる視点に立てば、1995 年から始まる虹のワークショップ、そして 1999 年に登場するプリズムによってスペクトル化された映像作品もまた、カラービニルテープによる光の分光を起点とする作品と解釈される。

4) 揺れ動く光

美術館ロビーの床面に土を盛り上げその斜面に設置された五つの鏡は、太陽が天頂に達した時に天窓から差し込む光を受け止め、約 30m 先の石壁に光円を反射する。そしてその五つの光円は、太陽の位置の変化に伴いゆるやかに光円の数を減じながら、やがて消滅する。そしてカラービニルテープを透過する分光もまた差し込む光の角度の変化に伴い、映し出される位置と形を変え、さらに視えない大気の変動に応じてその姿を変貌する。

吉田のインスタレーションによって導かれた光は、常に揺れ動いている。大気の変動や太陽の位置の変化と連動しながら光が揺れ動き、展示空間が刻々と変容すること—それはまた自然の摂理がもたらす秩序と混沌の作品化ともみなされる。

しかしこのスピリチュアルな空間の提示に関して、1991 年のインスタレーションの展示はいささか素朴過ぎたともいえる。それに対し 1996 年にいわき市立美術館で開催された「光へのまなざし—佐藤時啓＋吉田重信—」において企画展示室 I の奥まった暗い空間に展開された光のインスタレーションは、光ファイバーケーブルを利用して劇的に進化した展示を通して光が大気の流れに同調しながら生き物のように変化していく有り様をみせていた。その光に対峙した人は、眼には見

えぬ太陽の輝きとそれを遮る雲の存在を感じ取ることができたはずだ。また不運にして雨の日には暗闇同前の沈黙の空間に展示室は変貌したが、しかしそこには不可視の光が充満していたのである。

※

1991年から始まる太陽光を取り入れたインスタレーションの特異性は、光を受容し、還元するシステムによって創出された展示空間が、作家の生み出した仮想世界ではなく、もうひとつの現実世界として私たちの前に立ち現れていることだ。

その展示空間において光は、自然の摂理に従い、無声の声を発し、沈黙する。揺れ動く光は、豊饒な祝祭の場と静謐な時の佇まいをもたらすと同時に光の実体を顕わにしたもうひとつの現実として存在している。

そして展示空間において人は、揺れ動く光の振る舞いの実在を、そして光がそこに在る、ということの必然を直感しているはずだ。

なぜならその光は、人が太古の昔から記憶していたはずの光の本源的な光景を浮かび上がらせているからである。

光の実在を直感すること—それは知覚による把握ではなく、身体感覚と揺れ動く光との接触を通して、失われた記憶としての光の本源的な光景を一挙に把握(あるいは想起)するための回路が開かれたことによって起こり得る。

つまり光を受容し、還元するシステムは、揺れ動く光(その源がスピリチュアルな存在としての大いなる自然である)と人との関係を、極めて直截的に身体を通して再び結びつける作用を果たしているといってもよい。

そして言うまでもなくその直截的かつ身体的な作用は、自然と人間の在り方を問いかける芸術の本質に連なっている。

※

1980年代後半に事故車や点滴壺を用いたアッサンブラージュを制作していた吉田は、1991年から太陽光を扱うインスタレーションに着手し、ブレイクスルーを果たした。そのブレイクスルーとは、彼を呪縛してきたモノを用いて作品を制作する表現行為からの、そして恣意的なカテゴリーとしての現代美術からの脱却であり、それまでの彼の作品制作の在り方を根底から覆すことであった。

そして吉田は1991年のインスタレーションを起点としてヒエロファニーの象徴としての無量の光を導くためのシステムの展開を図り、その成果として1994年の水戸美術館の個展「クリテリオム 10 / Bio-Morph 1」において太陽光採光伝送システム《ひまわり》[注7]を用いたBio-Morph シリー

ズを発表する。

《ひまわり》との出会いにより彼のインスタレーションは、飛躍的に展示の精度を高めた。特に光ファイバーケーブルによる太陽光導入の利点として、前述したように展示室を暗闇同前の沈黙の空間に変貌させ、闇を光の本質の一部として提示することが可能となったことは重要である。

また 1995 年から継続して行われている《虹ヲアツメル》を含む虹のワークショップについては、岡本氏の論考で詳細に述べられる予定であるが、起点となる 1991 年のインスタレーションにおける光のスペクトルの深化と多様化としてとらえられるだろう。

そして Bio-Morph シリーズに続く光を用いた作品展開として注目すべきは、プリズムをレンズに装着したビデオカメラを用いて撮影された一連の映像作品である。

その最初期の作品である「1999 年 4 月 3 日、Bordeaux」は、ボルドーからリヨンまで約 6 時間かけて移動する列車に乗って、車窓からみえる様々な風景に遍く降り注ぐ無量の光をとらえると同時に、移動する吉田自身が体験している速度、距離、時間をも作品にとりこんでいた。

カラービニルテープによる分光化をビデオカメラに装着されたプリズムが果たし、その分光化された映像(七色のスペクトルに満ち溢れた風景)をビデオカメラが受容し、記録する作為性を排除したシステムは、単純にして機能的である。

ただしこのビデオカメラを常に吉田が手に保持したまま撮影していたことを忘れてはならないだろう。僅かに揺れ動く光の映像は、大気や太陽の変化とともに作家の身体の揺らぎを反映していたのであり、普遍的な無量の光は、また一方で作家の身体を通して現れ出でた個の光でもあったのである。これまで作為性を排除することによって展開されてきた吉田の光を用いた作品は、作家の身体の関与を通して新たな次元へ移行したとみるべきであろう。

また自然のリズムに従って揺れ動く海面と光が織り成す変容の有様を光学的にとらえた 2004 年の「ヒカリノミチ 04.4.30」は、海面の煌きというありふれた光景を、プリズムとビデオカメラを通して還元化された光に輝くもうひとつの光景として顕現した点において、1991 年のインスタレーションに連なっている。

加えて述べれば吉田は、かくも光が豊穡な輝きを世界にもたらしていることを、モネが絵の具を用いてキャンバスに現そうとした如く、プリズムとビデオカメラを用いて、液晶テレビ(又はプロジェクター)の画面に現そうとした一つまり絵画化を試みた[注 8]と考えられる。

それゆえこのもうひとつの光景をとらえた映像は、絵画的画面に見慣れた眼を、そして視覚を通して知覚するシステムを揺さ振っているのである。

注1 サークルニイエムは、いわき市文化センターで画家の故松田松雄からデッサン等を学んだ人たちが昭和51年に結成した美術サークルである。毎年、市文化センターで開催されたグループ展には、実験的な表現を試みた作品が発表されていた。平成7年解散。吉田は独学で美術を学ぶなか、サークルニイエムに加わり、既成の美術概念にとられない表現の在り方を模索していた。

注2 この場合の眼差しとは、視覚のみならず身体的な感覚を伴う意味で作家の身体を通した眼差しといえる。

注3 1990年7月20日～7月29日の会期で、第一会場をいわき市小名浜三崎公園内、第二会場を武蔵野画廊とするいわき初の野外展が開催されている。主にいわき市や関東在住の作家41名が参加し、当初、蔡國強の参加も予定されていた。会期中、小林健二、鷹見明彦、筆者をパネラーとするシンポジウムが市立美術館で開催されている。主催は実行委員会形式で行われ、その中心として吉田が準備作業を含め野外展全体の動きを主導していた。会期終了後、やはり吉田主導による報告書(展覧会図録)が発行されている。

注4 宗教学者ミルチャ・エリアーデの造語であり、直接的に知覚できない聖なるものの顕現を意味する。

注5 パッサージュについては、W・ベンヤミンの遺稿『パッサージュ論』以降、哲学的意味を付加されて用いられることが多い。小論で使用する通路とは、異なる空間を結びつける通路、回路の意。

注6 彼のインスタレーションは、太陽光を導入するために必要不可欠な機能的存在として材料や機材を建物の構造の各所に取り付けることから成り立っている。

注7 《ひまわり》は太陽の動きを自動センサーで追跡し、太陽光を光ファイバーケーブルで室内へ導く装置として開発され、本来高層ビルの内部、あるいは地下空間など太陽の光が到達しにくい空間へ導入することを目的としている。吉田が使用する《ひまわり》の光ファイバーケーブルは6本の光ファイバーから出来ている為、6つの光円が光ファイバーケーブルの先端から飛びだしてくる。その光はレンズを通して拡大されるが、レンズの種類を換え、さらに焦点距離の移動により、光の大きさと形を展示空間にあわせて調整することが可能となる。

注8 初めに紹介した事故車の廃品を用いたアッサンブラージュ「Crack」また、絵画化を目指した作品といえる。そしてこの絵画への志向は 1991 年の光のインスタレーション発表以降も継続して続いており、「ヒカリノミチ 04.4.30」は、その志向が浮上した作品であろう。

参考図版《希望》

- ①「Infinite Light」 いわき市立美術館における展示
- ②「Crack」
- ③「氣」
- ④「光へのまなざしー佐藤時啓＋吉田重信ー」
- ⑤「クリテリオム 10／Bio-Morph 1」
- ⑥「1999 年 4 月 3 日、Bordeaux」
- ⑦「ヒカリノミチ 04.4.30」