

角 永 和 夫

木 / 紙 / 竹 1975 – 1984

By MELINDA WORTZ

日本人の美的感覚に繰り返し現れる特徴は、自然の根底にある本質と調和した経験を表現したいという願望です。時々、このエッセンスは、スミや禅の絵や日本の太鼓のように、エネルギーや動きとして現れます。茶道や石庭などの他の美的習慣は、自然の調和のとれた静けさを強調しています。多くの場合、アート形式には、アクションと安息の両方、エネルギーと平衡、ダイナミズムと受動性への言及が含まれます-英/陽：宇宙の統一原理を構成する見かけの正反対の究極の相互関係。このアクティブ/瞑想のダイナミックさは、石庭の荒い岩と滑らかな砂、武術の静けさと突然の動き、または陶芸の無作法と洗練の結婚のコントラストで識別できます。角永和夫の彫刻が考えられるのは、このダイナミックさを念頭に置いています。角永が選んだメディアは木と紙であり、前者は彼女自身が自然の創造物であり、後者は天然木を人間が加工することによって生み出されたものです。どちらの素材を使っても、角永の意図は、その繊維のパターンに表れているように、その内部の本質を発見して明らかにすることです。このアプローチは、木や石をタブララーサと見なす傾向があった伝統的な西洋の美学とは大きく異なります。しかし、1960年代の終わり頃に、この態度の制限は、手や物ではなく媒体の固有の性質を開示するプロセスに土や丸太などの天然素材をさらし始めたロバートスミスソンやリチャードセラなどの西洋のアーティストに明らかになりました。アーティストの。大量輸送により世界が縮小し、コミュニケーション、文化的価値観や

態度の理解と統合のための可能性が大きくなります。自分のものとは異なります。

西洋の用語を使用する場合、角永の審美的な手順は、コンセプチュアルアートとプロセスアートの組み合わせと見なすことができますが、これらは古代日本の理解を促進するために使用する可能性がある現代美術のために考案された用語であることを覚えておいてください。視点。彼が操作するコンセプトは、完成したフォームに彼の個性の刻印を残すことなく、その繊維の動きのプロセスの観点から木の本質を明らかにしたいという欲求です。角永のプロセスは森で始まり、そこで彼は彫刻となる杉や桧の木を選択します。

最初に切ったとき、木は「濡れています」。彼らがスタジオで乾かしてはじめて、彼らの内面の核心が現れます。この開示を容易にするために、角永は丸太をさまざまなプロセスにかけます。まず樹皮を剥ぎ取り、次に丸太を非常に薄いスライスに切り、しばしば丸太の一端を槌で叩きます。スライスは様々な方法で行われます、時には縦に、時にはトランクの円形の輪郭に従って、丸太が床に沿って転がされた場合にスライスを剥がすことができます。通常は紙を薄くカットし、木のスライスを元の形状に接着します。

それらが乾くと、それらは自然にバラバラになり、繊維構造の奇妙でユニークなパターンを明らかにします。記録されたログの一方の端にアーティストが当たると、反対側の端に特定のパターンのひび割れが現れ、表面にははっきりしない内部構造の不規則性を示します。

多くの場合、幾何学的形態と有機形態が同じ木に共生していることがわかります。たとえば、片方の丸太に切り込みを入れると、木の年輪の1つの端に続いて、角永はその端に正方形の形を作り出しました。しかし、同じ年輪の縁に沿って縦に横に切ると、丸太の表面に大きな曲線ができました。この丸太が半分に、またはいくつかの小さなセグメントにカットされた場合でも、同じパターンが両端に残り、アーティストではなく自然がこの彫刻のフォームを作成したことを示しています。芸術家は元々この木を選んだのは、その真っ直ぐな直線のためでしたが、その内部の成長パターンはねじれと曲がりを見せています。世界には目に見える以上のものが存在します。ある意味で、角永のプロセスは目に見えないものを見えるようにします。石庭の「空」のような最終製品である彼の彼自身の存在の意図的な消去は、禅の無形の自己について語っています。角永は、形をつくるのではなく、形の本質を明らかにすることに興味があります。完成後も、彼の彫刻は特定の環境に応じて有機的なプロセスを示し続け、暑く乾燥した気候では収縮および収縮し、湿度が高くなると膨張し、時折小さな亀裂や割れる音を発します。それになる可能性を常に示すことは、宇宙の基本的な約束です。彼の竹の作品では、角永は別の方法論を採用しています。竹の大部分を窯の内側と外側の半分に置き、竹の一部を焦がしながら、他の部分は自然な色のままにします。竹の一部が窯の中で占める位置に応じて、その色は微妙に変化し、熱が竹の表面に光沢を誘発します。芸術家の手の動きではなく、有機材料への熱の作用によって生成される、微妙な表面と色のバリエーションの豊かで密な配列を観察できます。しかしもちろん、プロセスはアーティストによって開始され、部分的に制御されます。自然の無作為性と人類が制御を達成しようとする

努力との間の微妙なバランスは、角永の作品における繰り返しの主題的関心事です。

紙片は、木材と同じ原理に従って実現されず。芸術家の個性の証拠を可能な限り最小限にして、媒体の生来の特徴を明らかにしたいという願望。和紙（和紙）の入念な制作手順を経て、彼自身は参加しませんでした。角永は、シートのスケールと形が彫刻のフォーマットを決定できるようにします。彼が行う唯一の決定は、彼と一緒に押されたいシートの数です。選んだ数を木のように固く固くなるまで押しした後、角永は各シートの一部をマスから1枚ずつ剥ぎ取ります。

壁のレリーフとして吊るすか、床またはベースに設置するかに関係なく、紙の彫刻の形式は幾何学的です-長方形、三角形、または正方形で、一方の端は小さくて密度が高く、もう一方の端をはがして拡張して開きます。このプロセスは、精神病のメタファーとして見ることができます。木片と同様に、紙の彫刻も、伝統的な日本の慣習では、感覚的に拘束されます。

可能性/完成、自然/加工、穏やか/揮発性、アクティブ/パッシブ-これらと他の多くは、角永の作品が熟考のために私たちに提示する二分法です。彼らは、静かで洗練された、微妙で堂々としたやり方でそうしています。したがって、私たちは角永の作品がゆっくりと明らかにする色、質感、密度、形、表面、光の一時的なニュアンスを吸収できるようにするために、私たちの文化が私たちに要求する速いペースのライフスタイルを遅くすることをいとわない必要があります。この認識方法は、テレビの30秒のペーシングやビデオゲームに慣れている人には馴染みがありませんが、推奨することはたくさんあります。集中的な認識に応じて段階的に公開することで発見の可能性を約束します。