

日本の側からみた角永和夫論—エキゾティシズムを超えて

近藤 幸夫

多くの人にとって角永和夫の作品は、きわめて日本的なものと映るようだ。彼は、1970年代末頃から、日本ではほとんどその作品を発表していない。そのため他の同世代のアーティストに比べ、その存在を知っている日本の評論家やキュレーターは少なく、彼の作品に言及した日本語のテキストもほとんどないといつてよい（註1）。本論は、そのような角永の作品を日本側の文脈から読み解こうとする試みである。そこでは、これまで常に日本の現代美術が曝されてきた西欧からのまなざしといった、たいへん興味深い問題が浮き彫りにされるはずである。作品について述べる前に、私たちは、まず、角永のアーティストとしてのキャリアがどのようなかたちで始まったか知るべきであろう。少年のころより美術が好きであった角永は、雑誌記事や画廊や展覧会を参考にして、ほぼ独学で現代美術を学んだ（註2）。彼が本格的に作品を発表するのは25才を過ぎてからである。幾つかの現代美術の公募展（コンクール）で入賞した後、彼は、1973年に「第9回今日の作家展」Artist Todayの出品作家に選ばれた。横浜市民ギャラリーで毎年開かれるこの展覧会は日本の現代美術の歴史を考えるうえで大変重要な展覧会である（註3）。この展覧会に参加したことで、彼は、この時期、日本の現代美術において重要な役割を演じる同世代のアーティストの多くと直接知り合うこととなる。彼らは、コンセプチュアル・アートやアルテ・ポーヴェラ、アンチ・フォルムなどの影響を受けながら、写真や加工していない素材を使い、美術の制度や表現の根本を問い直すような作品を制作していた。日本の現代美術の一般的な傾向は、1960年代後半から、1970年大阪万博へむけて、表面的には、テクノロジーとの融合を目的とした金属やプラスチック、レーザーやネオン管などの作品が目立つが、その一方で、彼らの作品のような、より理論的に厳密で禁欲的な傾向も、静か

にしかし着実に進行していた。角永の作品に対する基本的な考え方はこのような環境のなかで醸成されていったものと考えられる。角永作品の解説においてしばしば、言及される「もの派」もまさにこの時期に生まれた特徴的な傾向である。しかし、狭義の「もの派」が1968年から1970年であることを考えるならば、角永のデビューは多少遅く、この動きに直接参加していたわけではない。ただ、角永は、クリスト、クラウド・リンケ、ダニエル・ビュラン、カール・アンドレなどアメリカやヨーロッパのアーティストと日本のアーティストが参加した1970年の「人間と物質」展、東京国立近代美術館の「1970年8月」展などその後の日本の現代美術の動向に大きな影響力をもった展覧会もつぶさにみていたし、影響も受けていたようだ。この時期、角永はアーティストとして自分の進むべき道を模索していた。彼は、時として、自らを「遅れてきたもの派」と例えることもあるが、私には、「もの派」のアーティストの作品と角永の作品は、基本的な部分で多少異なっているよう思われる。それは、もの派のアーティストたちの作品の多くが、素材と作者、あるいは素材同士の関連、作品と空間といった関係性を問題としているのに対し、角永の作品は、素材それ自体の物質性に直接切り込むようなアプローチにその特徴がある。角永の作品においては、素材が自律的にそのフォルムを決定するシステムを考えることが最終的な目的である。すでに素材別の解説で述べたように角永の作品の構造は非常に単純であり、そのコンセプトの発展の過程も明快である。それは、既存の日本のどのような傾向にも属さないユニークなものである。彼は、次のように述べることもある。「日本のアーティストの多くは、一生懸命海外の現代美術について情報を収集し勉強し、その文脈を逸脱することなく作品を作ることに心を砕いている。しかし、その結果、その作品は海外に持

っていったときに、何か既存の西欧の作品との類似性を指摘されることとなる。」考え抜いた挙げ句、彼は最も素朴で、自分自身が本質的と思うことのできる場所からスタートすることにした。彼は、ある部分、非常に覚めた眼で自分の作品をも含め日本人の作品を見ることができるよう思われる。それは、彼が如何なる既存の教育システムにも属さなかったため、極端に観念的になったり、西欧の特定の傾向や理論に偏ることなく、非常に素直に事象をみることのできるきわめてユニークな視点を持ち得たためであろう。すでに素材別の解説でもみてきたように、角永が目指したのは安易な伝統回帰でも、日本の伝統の美的特質をあきらかにするこでもない。それは、角永がアーティストとしてのキャリアを始めるころ影響を受けたであろう諸要素を考えてもみていもあきらかである。しかし、角永作品に対して外国で書かれた評論は、初期からほぼすべてが例外無く、それがコンセプトチュアル・アート、プロセスアートの文脈に立ちつつ、その背後に日本の伝統の美意識を感じさせることを指摘している。確かに、これまで角永の作品の主たる素材であった、木、竹、紙、絹は多くの人に日本の伝統を思い起こさせるものであろう。しかし、そのような解釈は本当に作者の意図に沿ったものといえるだろうか。私たちは、現代美術の表現が国境をこえた共通言語となり得るといった希望をもちつつも、ともすれば、そこにその国らしさ、つまりクリシェとしての伝統的な要素との整合性を期待してはいないだろうか。しかし、最近、美術史に限らず、クリシェが、自明の事柄、あるいは本当に自然発生的なものだけではなく、ナショナル・アイデンティティの意識と関連しつつ、近代においてある程度人為的に形成されてきた部分があることはよく指摘される。特に、日本人も含め日本美術の伝統的特質として認識されている多くの要素が西欧の視点によって日本の近代国家成立のプロセスにおいて人為的に規定され成立したことは、最近の研究でよく指摘される事柄である（註5）。このような最近の研究の傾向を踏まえてみると、日本の現代美術における木の使用とそれを巡る言説には興味深い部分がある。木は、それが日本の彫刻史において特徴的にみられ

る素材であることから、日本の近現代彫刻のアイデンティティを語る上でしばしば取り上げられてきた。特に外国で出版される研究書や展覧会カタログにおいてはそれが顕著である（註6）。そこでは、常に木に魂が宿るといった、日本に独特の非キリスト教的、汎神論的な世界観が引き合いに出されてきた。しかし、容易に想像できると思うが、今日、日本のすべてのアーティストそのようなことを意識して制作しているわけではない。それでも、本人が意識する、しないに関わらず、潜在的に太古からの伝統が日本のアーティストの内側には流れているという指摘ができるかもしれない。確かにそのような可能性はあるだろう。しかし、それは誰にもはっきりとは判別できない事柄である。むしろ、私には、このような素材との対話といったキリスト教以前の素朴な汎神論的な態度を文化的な他者のなかにみようとす傾向が、西欧モダニズム彫刻の評論のなかに根強く存在してきたことのほうが興味深い。19世紀末から20世紀初頭のヨーロッパ、特にイギリスとフランスにおける「直彫り」の勃興は、素朴な中世の職人への回帰志向や、アフリカ、オセアニアの部族彫刻の影響を受けたプリミティヴィズムといった様々な要素を含みながらその後のモダニズム彫刻の流れのある部分を決定づけた。しかし、ここで問題にされるべきは、後の「直彫り」についての評論や研究にある一定の傾向が定着していったことである。それは、1967年に宗教学者ミルチア・エリアーデが、ブランクーシについて書いた論文などに端を発するとみることができるだろう。エリアーデは、ここでブランクーシが生涯ルーマニアの素朴な農民の汎神論的精神をもち素材と接してきたことが20世紀の彫刻を革新したと述べているが、それは、ルーマニアの民間伝承のなかに源初的な太古の宗教観が生き続けていたからであるとしている。この論に、ルーマニア人であるエリアーデがブランクーシを通じて故国の文化的アイデンティティを主張しようとする意図があったことは否定できないが、エリアーデがそのように主張するにあたって、その前提として、西欧近代において、ある種の喪失感を文化的な他者に仮託し充填しようとする傾向があったことを抜いては考えられない。

その後、近・現代彫刻において、自然石や木を使った作品についての評論や研究には常にこのような、文化的他者、太古の世界と結びつける言説が付きまどってきたのではないだろうか。しかし、角永は、最初に木という素材を使うにあたりそれが、彼にとってもっとも身近な素材であったからと述べている。竹、紙、絹も同じである。これらすべて角永の素材は、一見自然のもののように見えるが、木も植林材のように、人間の用のために生産された飼いや慣らされた自然である。角永は、素材性をあらわすことのできるシステムを考えれば鉄のような工業製品を素材として使うことも有り得るとも述べている。角永の素材に対する態度に、汎神論のような神秘性や曖昧さはみられない。むしろ、緻密な計算に裏づけられた即物的明快さが特徴と言えるだろう。しかし、そのような素材の使用が日本の伝統との強い結び付きといった解釈導き出すことは、事前に角永自身充分に予想できたはずである。あえて、そのようなクリシェの纏わりつく危険な素材を選ぶなかに、私は、角永がそれをも超えて彼の主張を伝えられるような強靱さを作品に求めているように思われてならない。同様のことは、伝統的な要素とは別だが、工芸的な要素やある種の根強い定型が纏わりついたガラスを角永が素材として選んだときにもいえるのではなからうか。

- 1)、日本で書かれた角永作品について書かれた雑誌記事、テキストは以下の通り；柳原正樹「結晶体へのメッセージ」スペース・カレイド『角永和夫展カタログ』（1999年、東京）もしこの他にあれば足して下さい。
- 2)、日本においては、現代美術のアーティストといってもそのほとんどが、東京芸術大学、多摩美術大学、武蔵野美術大学などの美術大学でアカデミックな教育を受けている。また、その他にも、私塾である「Bゼミ」、「美学校」などで現代美術の理論を学んだアーティストも多い。角永がそのどれにも属さなかったアーティストであることは、きわめて異例である。しかし、それによって、かえって、既存の文脈に絡めとられることなく、物質存在の

本質を見ようとする彼の視点が培われたとも考えられる。

- 3)、この展覧会は1964年、まさに戦後日本の現代美術の黎明期にはじまり、今日まで多くの重要な日本のアートシーンの舞台となった展覧会である。1975年以降は毎回テーマを設けひとりのゲストキュレーター制をとっているが、当時は10人ほどの評論家が、約20名のアーティストを選定するシステムをとっていた。
- 4)、角永の参加した1973年の「第9回、今日の作家展」には、小本章、堀浩哉、眞板雅文、村岡三郎、山中信夫など1970年代の日本の美術を考える上で欠かせないアーティストが数多く参加していた。特に、村岡の「貯蔵一蠅の生態と運動量」といったその後もたびたび言及されるような作品が出品されている点は興味深い。また、眞板は、写真と実物を組み合わせた「状況NO.5」という作品を出品しており、それは初期の眞板の代表的な作品であると同時に、この時期の日本の現代美術のコンセプチュアルなスタイルをよく表している
- 5)、北澤憲昭『境界の美術史』ブリュッケ、2000年など
- 6)、代表的なものとして、Janet Koplos, Contemporary Japanese sculpture, Abbeville Press, 1991. Howard N. Fox, A Primal Spirit-Ten contemporary Japanese sculptors, Los Angeles County Museum of Art, 1990. など 7、Mircea Eliade, "Brancusi et les mythologies." Temoignages sur Brancusi, ARTED, Edition d'Art, Paris, 1967 所収 pp.9-18

J A C C C (ロサンゼルス)
ソルトレイク アートセンター (ユタ)

展覧会カタログ 序文