

蚕 ～ 角 永 和 夫 の 方 法 論

兵庫県立近代美術館学芸員

村 田 大 輔

はじめに：

2019年4月に終わろうとしている「平成」を特徴付けたのは、東日本大震災と福島第一原子力発電所事故をはじめとする大惨事である¹。自然災害そのものと、科学技術の進化を管理しきれない人間によって引き起こされた人類と自然へのダメージを前に、我々は何を学ぶべきか。世界で生き延びる方法をいかに模索すべきか。科学・技術を培いながらそれらと共存していく方法や倫理をどのように見出すべきか。人間の営為のあり方や自然との関係をこのように考察していくことが、終わりゆく「平成」、そしてその次の時代も重要となるのは間違いない。ひとりのアーティスト角永和夫（かどながかずお）は、自己を取り巻く自然、環境と親密な交流・対話を丁寧に重ねながら新たなかたちを生み出してきた。

1. 本稿は2017年6月11日から13日までエルサレムとハイファで開催された第3回イスラエル日本学会「The Heisei Era in Retrospect」（平成を振り返る）における発表原稿「Modest Persona, Eloquent Materials: The Prospect of Kazuo Kadonaga's Art in the Age of Disasters and Scientific Limitations」（英語）に筆者自身が翻訳・加筆・修正したものである。本学会は、日本学「Japanese Studies」研究のために2012年に設立された。2017年の学会の研究テーマは、現在の天皇の退位問題にあわせて、「平成」となった。「平成」をキーワードに、日本の政治、社会、建築、美術などが議論された。筆者は「Heisei Trends in Japanese Art」と題するセッションに参加した。「平成」という時代区分からの議論そのものの意義については、今後検証されていくだろう。イスラエル日本学会は天皇退位の議論がはじまった直後に「平成」をテーマとする学会の開催を決定、実施した。

人間がおよそ5千年の時をかけて人工的に改造した生き物「蚕」を扱う「シルク」シリーズは、彼の制作テーマのなかでも中心に位置するものであり、我々が考察すべき人間、科学、技術の問題を多分に示唆している。本稿では、はじめに角永和夫の40年以上にわたる制作を振り返りながら、「シルク」シリーズの意義を考察したい。特に2011年から2012年に金沢21世紀美術館で開催された展覧会「サイレント・エコー」での出品作品《Silk No. 4 A》の制作・展示過程に言及し、その芸術的意味、現代社会におけるその意義を検証したい。

角永和夫蚕と蚕：

1946年石川県鶴来町に生まれた角永和夫は、もともと画家を志していた。しかし、コンセプチュアルアートに影響を受けるなか、実家が製材所であったこともあり、1971年木

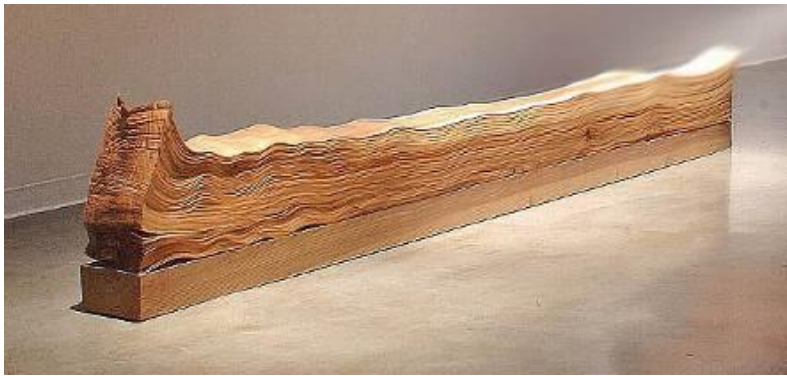


図1. 角永和夫《Wood No. 5A》1974年 60x375x26cm



図2. スライス工場で



図3. スタジオで接着



図4. 1985年 京都 ギャラリーGarden



図5. 角永和夫 1983年 (Paper No. 1 V) 34x89x89cm

を素材とした立体作品を制作するようになる。1974年に、杉の皮をむき、横方向にスライス状にしたものを再び積み重ね、もとの丸太の姿に戻す、Wood No.5 シリーズ作品(図1~3)を作り、この作品制作をきっかけに、自らのコンセプトと素材の力を融合させる制作活動へと進むことになる。1980年代以降は、紙、竹、ガラス、シルクといった様々な素材を扱う作品群を展開しているが、一貫して人為的な加工を極力排除するスタイルによって、素材がもともと持ち合わせている性質や、物事の生成、変容のプロセスそのものを提示する作品群を生み出している。例えば、展示室という温湿度がコントロールされた空間に竹をたてかけ、竹から自然に生じる音を響かせる作品「竹」シリーズ(図4)、漉いた和紙を一枚ごとに乾かさず複数枚重ねていくことで繊維の塊を見せる「紙」シリーズ(図5)、自ら設計した溶解炉で溶けたガラスが自重任せに1点に落ち続け、数ヶ月間の徐冷を経て完成する

「ガラス」シリーズ（図6）、といった作品群」がある。



図 6. 角永和夫 2015年 アイ・ガット・グラス！アイ・ガット・ライフ！ 富山市ガラス美術館

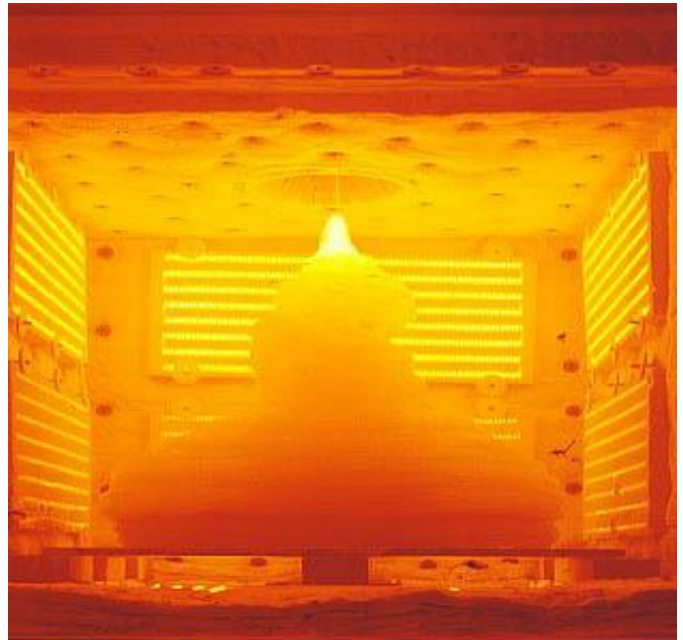


図 7. 自ら設計した「Glass No.4」シリーズの溶解炉と徐冷炉 図 8. ガラス徐冷炉内

 YouTube: <http://www.kazuokadonaga.com/j-video-studio.html>

これらの作品において、作家は作品制作のための「システム」を考案することに関与するのみであり、制作上の彼の身体的痕跡は最小限に抑制され、素材の力や制作のプロセスそのものが可視化されている。

とりわけ、「シルク」シリーズは生命現象という極めて生々しい「生成」を扱う特性から、角永のテーマのなかでも特に注目すべきシリーズである。1980年代に角永ははじめて蚕の繭の状態を作品化し、アメリカで発表した。例えば1986年の展示では自ら組み上げた木のフレームの内部・隙間に繭がぎっしりと並ぶ（図 9）。



図 9. 角永和夫「Silk」シリーズ (No.1 & No.2) 1986 年

YouTube http://www.kazuokadonaga.com/j-video-studio1_2silk.html



図 10. 角永和夫《Silk No.3》2006 年 800x400x4cm 3 枚 富山発電所美術館

YouTube <http://www.kazuokadonaga.com/j-video-nizayama.html>

2. Hubbell, Sue. "Onward and Upward with the Arts – Bugs," The New Yorker, December 28, 1987, pp.79 - pp.89. 引用箇所は筆者による訳である。

The New Yorker 翻訳 <http://www.kazuokadonaga.com/document/j-np-87-newyorker.pdf>

そして、あたかも「人類中心主義」からさらに離れるかのように、角永は2006年、富山県の発電所美術館展示室内にて蚕が繭を作り蛾となって死ぬまでの全ての過程を作品化し提示してみせた(図10)。こうした試みから発展して、2011年金沢21世紀美術館での展覧会「サイレント・エコー」において角永は、展示室内で蚕が生産する生糸を平面繭と

展覧会を実際に見たスー・ハベル(養蜂家・随筆家)は『ザ・ニューヨーカー(The New Yorker)』において、角永の作品から私たちが読み解くべき世界観を次のように述べている。

「(角永は)虫との戯れを面白く楽しんでいるのだ。・・・作品が言わんとしているのはとても明白である。


・・・私たちは人間だけでなくたくさんの生物とともに世界で生きている。これらの生物たちは、私たちの目に止まりさえすれば、また気難しく、限定的で、孤独な人類中心主義から私たちが一步離れることができれば、美しく、驚きと興味に満ちたものとなり得るのだ。2」

いかたちに結晶化させた後、蚕を桑の木のある自然界に還すというプロジェクトに挑戦した（図11）（一般公開は繭が完成してから後に行われた）³。



図11. 角永和夫 《Silk No.4 A》2011年 9 x15 m 金沢21世紀美術館

美術館に生き物を持ち込む、ひいては排泄も含めた生命活動もそこで行わせることに対して館内外でコンセンサスを得ることは極めて難しいことは周知のとおりであるが、本プロジェクトは、東京文化財研究所の指導・協力も得ながら、多くの課題をクリアしながら実現された。東京文化財研究所の指導内容を踏まえて、本プロジェクトは展示実現のために展示作業中は「展示室の空調を全て止める」（他の展示室に影響がでないように）、「壁、床、天井、開口部を全て養生する」（展示室を汚さない、蚕が展示室外にでないように）、「展示室での作業時は、必ず防護服を着用する、毎回着替える」（蚕やその排泄物を展示室外に出さないように）、そして「空気清浄機を常時稼働する」ことを入念に計画し、実行された。つまり、ホワイトキューブという空間に鑑賞者以外の「生命体」が「生命活動」を行うためには、使用されるホワイトキューブが別のホワイトキューブから完全に隔離されなければ実現できなかったプロジェクトであったのだ。

³ 「サイレント・エコー」展は筆者が金沢21世紀美術館在籍中に企画したコレクション作品をベースに、ツェ・スーメイの造形世界、カーソン・マッカーズの小説世界を手がかりにキュレーションした展覧会である。コレクションⅠ・コレクションⅡの二期で開催し、角永のシルクは、コレクションⅡで展示した。「サイレント・エコー」展の企画趣旨と成果については、「ミュージアム・クルーズ：2011年度活動記録集」を参照されたい。また本「シルク」プロジェクトの動画は以下のウェブページでも公開されている。  <https://www.youtube.com/watch?v=X4Debw2ZU4A>

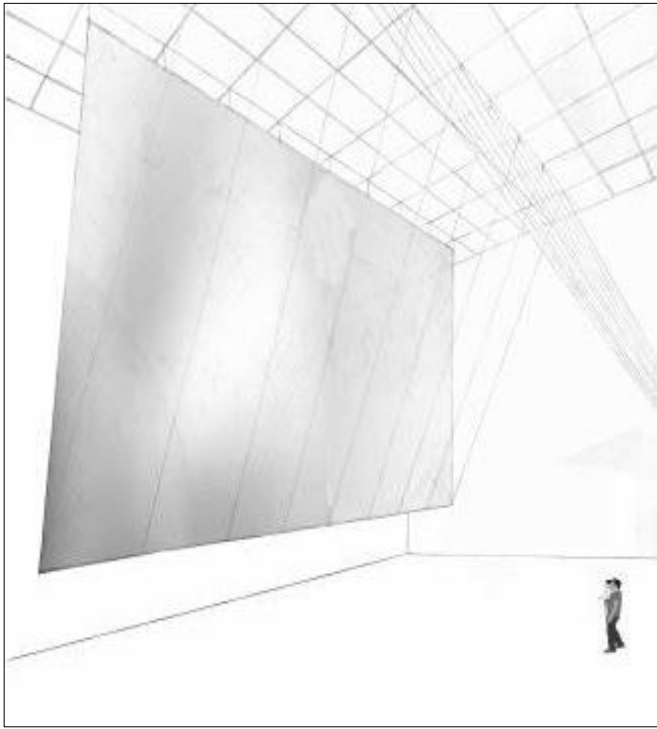


図12. 《Silk No.4 A》の為のドローイング



※ 張り巡らせたワイヤーロープ

展示室には、角永が考案したシステムによって天地の逆転が可能な高さ9メートル、幅15メートルの巨大な網が設置された(図12)。網は漁網を使用して制作された。



図13. 二万頭の蚕の搬入



図14. 作家、蚕農家、美術館スタッフによって蚕がネットに放たれる

床には木の「おがくず」が蚕の排泄物受けとして敷かれた。そして「JAにいがた岩船」と「朝日村まゆの花の会」の協力を得て、新潟の蚕農家の手で糸を吐く寸前まで育てられた蚕約2万頭が美術館に搬入され(図13)、蚕農家と美術館スタッフによって、ネットに放たれた(図14)。「JAにいがた岩船」と「朝日村まゆの花の会」は、全盛期に比すると規模は縮小しているが現在も養蚕業を続けており、2006年発電所美術館での展示の際にも展示室搬入前に蚕を育てている。蚕の「上方へ昇りながら糸をはく」(図15)という習

性を生かして、角永は一日に数回ネットの天地を、壁に設置した糸巻き器具（リール）によって回転させる。蚕が糸をはきながら上方に昇りきると、作家はネットを回転させ、再び蚕を昇らせ、糸を吐かせる。作家の介入はこのネットの回転作業のみである。蚕は繭をつくるための「くぼみ」のスペースを確保できない場合、平面状に糸を吐き続けるため、無数の蚕が3日3晩かけて巨大な網に広大な平面繭を作り上げた(図16~19)。



図 15.上昇しはじめる蚕

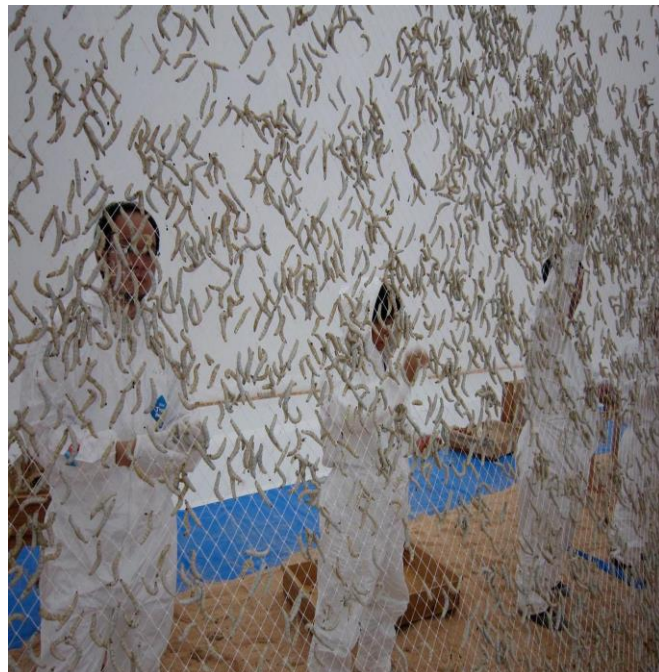


図 16. 上昇していく蚕

蚕の約半数は糸を吐き終わると力つきて網から落下し、息絶えた。展示に携わったスタッフは大量の死骸を回収していった。生き残った半数の蚕のなかには蛹になり、成虫になっていたものもいたかもしれない。しかし仮にその成虫が交尾して雌が卵を産み、



図 17.上昇した蚕



図 18. ネットを回転させるためのハンドル



図19. 回転するネット

その卵が孵ることがあったとしても次の世代に生きる力はないという。人間が5千年の時をかけて人工的に改造したこの生き物は極めてか弱く、一代限りという宿命を負っているという。そして、大量の蚕の死骸、展示作業期間を終えても生き残った生きた蚕は、石川県森林公園の協力の下、地元の桑の木のもとに見送られ、プロジェクトは終わった(図20,21)。



図20. 石川県森林公園の桑の木のもとにかえされる蚕 図21. 桑の木にもどる蚕の死

「シルク」の意義：

周知のとおり日本社会と蚕の関係は濃密なものである⁵。明治以降は、生糸は日本の近代化を支える重要なものとなった。富岡製糸場をはじめとして、関東・中部地方に多数の製糸工場が作られ、一方で繭をつくる養蚕農家も全国に広まる。1930年代には農家の40パーセントで養蚕が行われていた。1900年頃から日本は中国を抜き、世界一の生糸輸出国となる。アメリカをはじめとする欧米諸国を相手に日本は生糸の輸出によって外貨を獲得したのである。その後、化学繊維の登場により生糸の生産量は減少していくが、戦後1960年代には、和服の需要の増大にともなって、絹の内需が上昇し、再び養蚕はピークを迎える。人間の家畜としての蚕は、近代以降の日本社会において人々の欲望を満たすためにフル稼働してきたのである。

5. 日本と蚕の関係については、畑中章宏『蚕—絹糸を吐く虫と日本人』晶文社、2015年、を参照した。

川崎和男が述べるとおり、人間は自然・地球環境で生き延びることを欲し、自然の構造システムを基に科学を生み出し、その具現化したかたちとしての「技術」を進化させてきた⁶。「生き延びる」目的であったはずの科学の進歩と技術の発展が、「生き延びる」範疇を超えて、人の際限ない欲望に使われはじめたのが近代以降のひとつの特徴であったとすれば、20世紀における原子力発電所の建設は人間の近代的欲望の最たる象徴であろう。角永和夫の「シルク」は蚕の生命現象をダイレクトに扱うことに留まらず、人間の欲望の具現化された行為としての「養蚕産業」、「家畜」、「産業廃棄物」といったことにも言及していると言えるだろう。つまり、現代といういまの社会における人間・自然・行為の抜き差しならない密接な関係について問いかける内容をも内包しているのだ。角永の「シルク」プロジェクトで見た防護服が、原発作業員の姿、また展示作業後に回収した蚕の死骸の処分は産業廃棄物や汚染水の処理さえも彷彿とさせるのは単なる偶然ではないだろう。

6. 本プロジェクトの意義を特に見出した一人に川崎和男がいる。川崎の論考・批評は次のウェブページで公開されている。筆者も本稿の執筆にあたり、重要な視座として参照した。（「蚕は自然、遺伝子操作の繭は『反自然』か」（川崎和男ブログ Consilience Design/ 学際的解決、より抜粋）。

Kazuo Kadonaga HP <http://www.kazuokadonaga.com/j-kawasaki.pdf>

角永は予め創案した芸術的コンセプトから、素材、自然、環境を自らの管理下におき、合理的に制作を行っているのではない⁷。例えば、蚕の生命活動を用いるオブジェとしてデザイナー、ロック・ワン (Rock Wang) による「椅子」が角永のシルクプロジェクトの類似比較として指摘されたこともある⁸。しかし、ロック・ワンと角永の方法論は明らかに異なる。ワンは、オブジェのかたちを目指して、蚕をみずからの支配・管理下におき、糸をはかせている。「管理と統制」が彼の手法である。それに反して、角永の作品は、自己と外部世界とを互いに共鳴・共振させる関係が帰納的、偶発的、有機的に紡がれること

によって、成立しているのである。角永は客体としての素材や自然の生理をゆるやかに受け止め、それらにより添い、身を委ねながら、変貌する素材や自然の時間の流れに自らの生という時間を注ぎ込むという対話を重ねているのである。

一方で、ホワイトキューブという美術館空間が角永の「シルク」を実現したことには極めて重要な意味がある。一つは、美術館という制度の限界に一石を投じたことである。

7. 角永和夫の作品論については、主に次の論考も参照した。

- ・稲塚展子「システムが与えられたとせよ」

Kazuo Kadonaga HP <http://www.kazuokadonaga.com/document/j-ca-inazuka.pdf>

- ・長縄宣「SILK—その生と死の、儚さの裏に輝けるもの」

Kazuo Kadonaga HP <http://www.kazuokadonaga.com/document/j-ca-naganawa.pdf>

(ともに「角永和夫 SILK」展(入善・発電所美術館、2006年)図録に掲載)

8. 第3回イスラエル日本学会「The Heisei Era in Retrospect」における筆者の発表へのコメントとして、ロック・ワン(Rock Wang)による「椅子」が指摘された。ワンと角永の手法は全く異なることは明らかである。この「類似」の指摘の背後には、素材の特徴が著しい作品やオブジェを、その素材の分類から一つのジャンルとして捉えがちな西洋の芸術論、そしてクラフト論が存在している。

近年、美術館は行儀のよい美術を展示し、オルタナティブなスペースはそれ以外の「おさまりきらない」美術を展示するという暗黙の了解事項、役割分担が生じている。このことに対して、ホワイトキューブが生命の生成そのものという作品を展示する場と化したことはことさら示唆的である。

「美術館でもこんなことができるんですね」という言葉が本プロジェクトのキュレーターであった筆者に最も投げかけられたものであったことは驚きに足りない。いまだに「行儀のよい」展示に美術館側もその鑑賞者も慣れきってしまっている。そして、おさまりのよい「現代美術」ではない作品の展示は別の場所に託す。こうした役割分担を再考させる機会を生じさせることにもつながった。

他方、「シルク」プロジェクトの展示そのものは、「現代美術」の殿堂としてのホワイトキューブの存続を支えてきている「西洋近代主義的芸術論」に異議を唱えるものでもある。西洋近代主義においては、人間の「自己」や「コンセプト」は、自然、環境、素材の優位に位置し、それらを支配し、その管理・支配の手法として「技術」を向上させなければならないと見なされている。角永の反予定調和的で、「自己」も「他者」も超えるような制作姿勢、造形言語はこうした慣習的な視点では全く捉えきれない。我々は角永の作品やその方法論に対して、新たな評価軸、評価言語を必要としている。

角永の「シルク」プロジェクトは、蚕の生命に着目しながら、人間と自然の最も生々しい「生成」あるいは「行為」という痕跡を浮き彫りにしている。彼の制作態度が21世紀を生き抜こうとする人類に与えるメッセージは極めて意義深い。我々は角永の方法論をどのように読み解き、そこから何を構築すべきか。この問題を探求することが、「平成」という時代、そして次の時代を生き抜こうとする我々にとって最も重要なことであることは言うまでもないだろう。

