

## 第2章 制作の軌跡

### 1節 絵画と鋳物

#### 序 鋳物との出会い

鋳物とステンドグラスを用いた表現の原点となるのは、鋳物との出会いである。私は、絵画科油画専攻の学生として入学したのと時を同じくして、素材表現の選択授業で「鋳造」を初めて体験した。ロダン<sup>1</sup>やジャコメッティ<sup>2</sup>のブロンズ製の像（図30）などは目にしており、また興味を持っていたが、それが鋳造によってつくられたものだという認識は持っていなかった。

では、以降自分の制作活動に影響を与え、関わり続けることとなる鋳造の世界に、私を誘ったものは何であったのか。それは、鋳造の世界を認識する以前から私が抱いていた金属に対する憧れであった。「金属への憧れ」とは、「鋳物」といったように具体的なものでなく、あくまでも「綺麗なもの」「輝くもの」といった、経験を通してインプットされた金属へのイメージから来るものであった。

私は物心ついた時から、指輪等の宝飾品に惹かれていた（図31）。母や祖母たちが身につける貴金属を見たり、宝石箱からそれらをこっそり取り出して身につけることに最大の興味をはらっていた。幼少期には、子供用に造られた装飾品を持つこともあったが、子供ながら、それらの「模造品」と母達が持つ「本物」との価値の違いを肌で実感していた。それらは重要な時にしか身につけられることはなかったし、幼少の私が身につけ外出することは決して許されなかった。本物の金属はひんやりとして固く、ずっしりと重く、その輝きは時を経ても色あせることがない。その一方、模造品はぬるくて柔らかく、軽く、水などに触れると直ぐに輝きがはがれ落ちてくすんでしまう。私が抱く金属への憧れは、このような体験を通じて、「金属は、簡単には手に入らない貴重な存在である」という認識と共に記憶されていたのであろう。

このような、金属素材の経験を通して無意識に形成された「金属への憧れ」が、私を鋳物へと導き、今日まで研究を続ける原動力となっている。

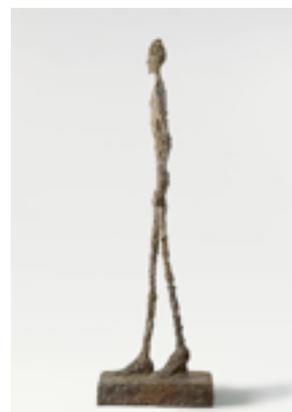


図30：ジャコメッティ  
「歩く男」青銅  
1960年  
チューリッヒ美術館



図31:母の宝石箱

<sup>1</sup>オーギュスト・ロダン：1840-1917 19世紀彫刻界の革命児。20世紀彫刻を前進させた人物として知られる。「青銅時代」「地獄の門」「考える人」「バルザック記念碑」など、青銅製の彫刻作品も多い。

<sup>2</sup>アルベルト・ジャコメッティ：1901-1966 細長い彫刻を多く残す。絵画や版画作品も制作した。

初めて経験する鋳物の制作は、これまで絵を描くことが主たる制作方法であった私にとっては、その全てが新鮮なものであった。当時の自身の制作メモに「金属で作品を創る物凄いエネルギーと技術の魅力に引き込まれた」と残している。鋳物は原型制作、鋳型制作、熔解・鋳造作業、仕上げ作業等、多くの工程を経て作られるが、その工程の中でも私を釘付けにし、制作に対する感覚そのものを変えたのが、熔解・鋳造工程（図32,33）であった。

金属を熔解し鋳型に流し込むこの鋳造工程は、冶金や鋳造の世界では燃料に風（空気）を吹き込み高温を得ることから「吹き」呼ばれる。最初に見た「吹き」の工程は青銅（銅と錫の合金）の熔解であったから、金属の温度は1000度を越えるものである。金属を溶かす火力、音は凄まじく、高温で溶けた赤く眩しく光る金属の様、身の危険を感じる程の熱さは、生まれて初めて経験するものであり、絵画制作では決して感じ得ないものだった。この体験は、忘却もしくは退化させていた、私という人間が持てる感覚のスイッチを再起動させた。

このように、私が感覚を再起動させた瞬間と共通する映画がある。『キャスト・アウェイ』<sup>3</sup>という映画だ。この映画の中で、俳優トム・ハンクス演じる仕事に邁進する男は、飛行機事故でひとり無人島に漂着する。典型的な現代人である男は、都会と対照的な島で途方にくれるが、生きるために様々な工夫をし始める。便利な社会に消えつつある人間の感覚を一つひとつ取り戻してゆく様が描写され、実に興味深い映画である。特に、男が魚を食べるために必死で火を作ろうとする場面で、苦労の末につくった炎に「俺が作った火だ！」と飛び跳ねて喜ぶシーンが印象的である。しかし救出された後、男は一瞬で点火可能な着火装置を見て複雑な表情を見せる。遙か遠くの時代を生きた私の祖先は、炎が恐ろしく、とても貴重で神秘的であることを知っていた。では、今を生きる私達は本当にそれを知っているだろうか。少なくとも私は鋳物に出会うまで知らなかった、と言えるだろう。

鋳造という技術は、炎なくして成立しない。薪を燃やした際、付近の銅鉱石が偶然熔解されたことが冶金の原点であると言われる。素材である金属は、紀元前5000～6000年も前から人との関わりをスタートさせたのだ。鋳造技術としては紀元前3500年頃、メソポタミア地方で石を彫った石型を使い鋳造されていたことが確かめられている。我が国では弥生時代中期（紀元前100年～紀元後100年）に鋳造が開始されるが、日本史の教科書に必ず出て来るあの「銅鐸」もこの頃盛んに鋳造されていた。人間と鋳造は長い歴史を経て現在に至るわけである。途切れることなく伝えられてきた鋳造の世界は、勿論、科学技術の進歩と共に変化し続けている。私が衝撃を受けた「吹き」の炎も、技術革新の恩恵を多に受けたガス熔解炉によるものだが、力強い炎の体験は、便利化された現代の中で失われ形成され得なかった感覚を、私に再認識させたのである。

鋳造に関して多くの記述を残している香取一男が、石野亨の著書『鋳造 技術の源流と歴史』の序文に「鋳造の歴史に人間の生活を感じる」という言葉を寄せている<sup>4</sup>。私はこの言葉に深く共感する。鋳物の世界には、古来より受け継がれて来た大切な感覚が残っているのではないだろうか。私は何千年という時を経て私の記憶に刻み込まれた、五感を最大限に用いる鋳造の世界を知ったことよって、現在の制作活動に繋がる素晴らしい原点を得ることが出来たと考えている。



図32：金属を溶解する



図33：  
鋳型に溶けた金属を  
流し込む

<sup>3</sup> キャスト・アウェイ：2000年制作（アメリカ）ロバート・ゼメキス監督、トム・ハンクス主演作品

<sup>4</sup> 石野亨著『鋳造 技術の源流と歴史』1997年 産業技術センター

## 1 《自画像》——絵画と鋳物による試みの始まり

作品《自画像》（図34）は、絵画と鋳物を組み合わせた最初の作例である。大きな耳飾りをした青い服の自画像は、銅板の上に油彩で描かれ、自画像に向かって伸びる無数の手を持つ額縁は、鋳造された青銅で出来ている。

「鋳造」という表現世界の洗礼を受ける前、私は支持体であるキャンバスに油彩で描くタブロー表現を主体としていた。それは例えば、大学入学以前に描かれた作品《アリサ缶》（図35）に見られるような、イメージする立体物を2次元の絵画世界に創る、というものであった。自分自身を「缶詰」として描き表し、その中からは浪人生活で混沌としていた私の内面が、黒く怪しげな内容物として溢れ出している。平面的な支持体に広がる無限の空間と、自己の内面との対話の中で生み出される私の表現形態は、鋳造の世界を知ったことによって大きく変化することになる。

変容の第一歩として重要な作例が、鋳物の最初期作品《上》（図36）だ。この作品は、鋳物に出会うきっかけとなった選択授業「素材表現演習（鋳造）」で与えられた課題「触」というテーマに基づいて制作したものである。このキーワードから、私は「指先」というモチーフを導き出した。天井から吊り下げられた青銅の固まりは、下へ向かって徐々に指の形へと変化する。指の先に、触れるか否かの僅かな隙間を空けて置かれた青銅製の台座は、一部分が磨かれ指先が映り込む仕掛けになっている（図37）。鋳物の指先は下を指差すが、映り込む指は上を指す。この金属の現象への観察から導き出した作品タイトルが、《上》なのである。

この作品を観察すると、当時の私の思考が見えて来る。《上》の制作は、絵画を専門としてきた私にとって全てが初体験であった。鋳造制作は勿論のこと、立体作品の制作も殆ど初めてである。故に、この作品に見られる「指」の造形表現には「鋳物＝彫刻＝ジャコメッティ（図30）」といった直線的な思考過程が垣間見える。しかし、指先を磨いて輝かせようとする試みや、青銅製の台座を磨き指先を映り込ませようという狙い、そして作品タイトルを《上》と定めた意図は、決してこのような「直線的思考」の末にのみ、生まれ得るものではない。これらの表現は、己の五感を揺さぶる鋳造制作工程や、その中で見られる様々な素材の表情に対する観察を踏まえた上で、導き出されているのだ。鋳造を体験する以前の私のタブロー表現は、制作過程よりもむしろ完成作品を重視するものだった。複雑かつ刺激的な鋳造体験によって、私の制作形態は「結果」から「過程」に注目したものへと変容したのである。以降多くの作品のインスピレーションが「制作過程」の中で生まれていることから、やはり《上》を起点とした



図34：《自画像》2005年  
銅板に油彩、真鍮、青銅  
W20cm×H49cm×D2.5cm



図35：《アリサ缶》2004年  
鉛筆  
W40cm×H50cm

鋳物の制作は、現在の制作基盤に大きな影響を与えていると言えよう。さらに、指先と台座の間に僅かな「空間」を持たせて「触」を表現する点に至っては、私が現在の制作において目指す「空間を含んだ表現」の小さな前兆として考えられる。

《上》の制作体験を通じ、私は2次元世界の中に「イメージする立体」を創るタブロー表現に加え、イメージを「実在する立体」として表現する方法を得たのだ。

さて、この2つの表現方法を組み合わせたものが《自画像》なのである。2つの要素を組み合わせた作品イメージの背景となったのは、《アリサ缶》と同じく自分自身の内面だ。この作品を制作した当時、油絵を専攻しながら鋳物の制作に没頭する自分に対して、強い戸惑いを覚えていた。この迷いを解決し得るの方法は私にとって、油絵か鋳物いずれか1つの要素で作品を制作することではなく、2つの要素を同時に作品へ取り込むことであった。私は油絵を極めようとする私自身を「自画像」として油彩で表し、私を魅了し誘い続ける鋳造の存在を無数に伸びる「手」として鋳物で表した。油彩と鋳物によって表された「自画像」は、油絵と鋳造表現の狭間で迷う私自身の内面そのものなのである。

タブロー表現に鋳物という表現世界が加わったことで、私の制作は絵画と鋳物という2つの要素による表現へと広がり、それによって生じた戸惑いが《自画像》という複合的な表現による作品を生んだ。異質な要素を組み合わせた結果として、平面と立体、油彩と金属の共鳴という、単独素材では見い出せなかった効果を発見し、自己イメージを複数の要素で表す面白さを実感した。

一方で、2つの要素を組み合わせたことで新たに生じた課題があった。それは、絵画と鋳物が単なる異素材の組み合わせを越えて、互いに必然的な要素として1つの表現となるためにはどうすべきか、という課題である。勿論、絵画と鋳造の間で迷う自己の内面が、そのまま油絵と鋳物による作品となった《自画像》において、2つの要素は表現に「必然的な」存在であることに相違ない。加えて、異質な素材同士を自然に見せるよう心がけていることも事実である。例えばそれは、油絵と鋳物の色調を合わせようとする表層の工夫や、油絵の支持体に銅板を選ぶことで鋳物素材と同調させようとする工夫である。しかしそれらの工夫は、極めて表面的な調節に過ぎず、この作品において「絵画と鋳物の組み合わせ」の域を越えることは無かった。私は、さらに新しい絵画と鋳物の在り方を求め、2つの要素による表現の探求は、次なる作品の動機となった。



図36：《上》 2005年  
青銅  
W25cm×H45cm×D25cm



図37：《上》部分  
青銅製の台座に映り込む鋳物の指先

## 2 《葡萄》——素材をぶつける

絵画と鋳物、2つの要素を用いる上で浮上した課題は「組み合わせを越える一体感」であった。これを解決する糸口として、絵画素材の「物質」に対する追究が必要と考えた。そこで注目したのが、絵画表現において重要な「支持体」である。《自画像》の中で、私は既製の銅板を支持体として用い、そこに油彩を施した。しかし、作品を構成する要素内で銅製の支持体のみ、機能的な役割を持った「自らの手によるものでない既製品」として感じられ、それが違和感として残っていた。鋳造制作を通じ私の中に芽生えた物質的な視点は、支持体に対しても向けられ、「既製の金属板」ではなく「自らの手で鋳造した支持体」をつくる、という発想を生んだ。

こうして生まれた作品が《葡萄》(図38)である。支持体の表面にマチエールを残すため、また必要な大きさの木枠が無いと、鋳型を作るための木枠を用いずに原型となる木の板を直接土間に埋め、土を押し固めた後板を取り除いて出来た空洞に鋳込む手法を取った(図39)。余談だが、この際に鋳造したような厚みの無い大きな板状のものは、溶けた金属を鋳型の隅々まで行き渡らせにくく鋳造に向かない形状とされる。《葡萄》で鋳造された支持体上部分に見られる欠損も湯(溶解された金属)が行き渡らなかった結果である。鋳造された青銅製の板は、堰・湯道<sup>5</sup>などを取り除く最低限の仕上げのみとし、鋳出された砂肌の凹凸や鋳込んだままの金属の色を支持体の表情として残した。既製の銅板のような平滑な表面を求めなかったのは、「鋳肌」という鋳造によって出する金属の肌合いを残すことによって、「絵画と鋳物の要素による表現」という本来の狙いを明示しようと考えたからである。この狙いは、モチーフを青銅製の支持体に描く際、鋳物独特の砂肌を葡萄及び葡萄の背景のマチエールとして利用し、モチーフを鋳物の色調と調和するよう慎重に混色しつつ描くことで、さらに明確なものとなっている。(図40,41)

支持体を鋳造する試みによって、絵画と鋳物の間には鋳物が持つ独特の鋳肌や色味を生かしつつ描画するという、《自画像》では見られなかった直接的な素材間のやり取りが生じた。加えて、自らの手によって造り出した支持体に描くという行為により「要素の組み合わせ」を越える一体感を得ることが出来たと考える。しかし、この「一体感」には未だ不十分な点があった。

1つには、《葡萄》において、鋳物はマチエールや背景の色調として表現の一端を担うものの、あくまで「支持体」であり、モチーフを描く油絵を支える「役割」として留まった点である。これは、支持体が鋳上がった段階で「葡萄」というモチーフを描くことは決まっておらず、葡萄が描かれたのは暫く後のことであったことが起因しているだろう。厳密に言えば、支持体が《葡萄》のために作られなかったことで、表現内容と支持体は密接に関連せず、結果的に鋳物が「支持体」の域を出ることはなかった。

さらに1つには、鋳造された支持体が持つ物質的な強さに、絵画素材である「絵具」が対応出来なくなった点である。《葡萄》の制作以前に、私が油絵の



図38：《葡萄》  
2006年  
青銅に油彩  
W12cm×H126cm

<sup>5</sup> 堰・湯道：金属の注ぎ口から作品に繋がる通路、金属の通り道。作品に直接流すと、溶湯の勢いによって鋳型の破損や鋳肌の荒れの原因となる為、通常鋳物制作には湯道や堰を設ける。

具に対して主に抱いていた意識は「イメージ、もしくはモチーフを表すための媒材」というものだった。勿論油絵の具の特徴として、ある一定の物質的な意識は持っていた。しかしここに至って、鋳物という強い素材性を持つ要素と「一体化」し得る絵具の物質性は、今までの意識では対応しきれないものになっていたのだ。絵画と鋳物による表現を目指すために、鋳物に対応しうる絵具の物質的側面を見い出す必要があった。

絵画材料としての支持体が鋳造されたことで得た物質的な強さは、「絵具」の物質的側面に目を向けるきっかけとなった。《葡萄》の制作を通じ、絵具に対する物質的な追究という新たな課題を得て、絵画と鋳物を用いた表現形態を発展させた更なる一体化を求めた。



図39:《葡萄》鋳造方法



図40:《葡萄》上部分



図41:《葡萄》下部分

### 3 《色を運ぶ手》——空間を取り込む



図42：《色を運ぶ手》2006年  
パネルに油彩、青銅  
油彩／W160cm×H160cm  
鋳物／W90cm×H30cm×D9cm

作品《葡萄》の制作で生じた課題を踏まえて制作したのが《色を運ぶ手》（図42）である。《葡萄》において鋳造した青銅製の板は、油絵の支持体としての機能的な意味を強めたと同時に、鋳物としての表現を弱める結果となった。絵画と鋳物の一体感を求める上で、鋳物を機能的な役割に留めることは、私にとって大きな問題であった。では、この問題を解決する方法はあるのだろうか。

そこで私は、絵画と鋳物、2つの要素の「配置関係」に注目した。《葡萄》において油絵（絵画）は鋳物の上に描かれている。つまり、鋳物の「前」に位置する。一方、鋳物は「支持体」及び描かれた葡萄の「背景」として絵画表現の「後ろ」に位置している。この絵画と鋳物の配置関係が、私が求める一体感に違和感を覚えさせた可能性があった。そこで、これらの要素の配置を《葡萄》の作例と反転させることで解決を試みた。すなわち、絵画を「後ろ」に配し、鋳物を「前」に配したのである（図43）。注意すべきことは、前後関係の反転を行う上での意識である。ただ単純に「反転」させただけでは、《葡萄》において鋳物に生じた問題が、絵画へすり替わるだけだろう。必要なのは、配置転換と同時に、絵画と鋳物のどちらか一方が、機能的役割に終止しないようにすることであった。この意識を根底に持ち、2つの要素が共に表現の主体となる表現形態が打ち出された。

絵画を「後ろ」へ、鋳物を「前」へと配する表現形態によって、鋳物にはより具体的な形が必要となった。《色を運ぶ手》で鋳物は「手」の形となっている。鋳造された青銅製の14本の手は、色鮮やかな絵画の前にシルエットとして浮かび上がる。同時に、指の間隙を通して後ろの色彩がきらきらと見える仕掛けになっている。鋳物の隙間から色を見ろという発想は、2つの背景に基づいている。

1つは、鋳造制作過程の体験から生まれたものである。鋳造された作品に付属する堰をグラインダー<sup>6</sup>で取り除く途中、鋳物と堰の間には、工具に取り付けられた刃の厚みによって削られた僅かな隙間が出来た。ある時私は偶然にも、この隙間から「ちらり」と輝く光を観た。この光は作業台に取り付けられた一般的な白熱灯だったのだが、鋳物の隙間から見た光は非常に魅力的で、今となっても鮮やかな記憶として脳裏に焼き付いている。

もう1つの背景は、自ら手を光にかざして指の間隙から漏れる光を見る、という私自身の癖である(図44)。幼少期より、しばしば私は光に向かって手をかざし、強い光が自らの手を介して柔らかなニュアンスを持った光に変換される様を、とりとめも無く眺めていた。

鋳造制作工程で一瞬みた鋳物から漏れる光と、自らの手を介して揺らぐ光が重なったとき、《色を運ぶ手》の制作の動機として重要な背景となったのである。

さて、「手」という具体的な形を帯びた鋳物に対し、「後ろ」に配した絵画をいかに表現するか。ここで、《葡萄》において絵画表現に生じた問題を思い出さなければならない。その問題とは、鋳物製の支持体に油彩を施した経験から感じた、鋳物の素材性に対応し得る絵具の物質的な強さの必要性である。そこで私は、絵画表現の素材の1つ、油絵具が持つ素材性を理解するために、売られている油絵具全色を揃えた上で、これまで日常的に用いて来た絵具の色を物質的側面から見つめ直した(図45)。

現在の油絵具は、基本的に色彩を生む顔料と油性の媒材で成り立つ。(なお絵画素材を専門的に観察すると、顔料、媒材、支持体、それぞれ深く専門的な研究が為されているが、本論文では踏み込まない。)チューブ入りの絵具の色を特徴付けるのは顔料の成分である。1つ1つ色の成分を調べて行くと、土や貝殻など天然の成分によるものと共に、合成の金属化合物によるものが多く存在していることが分かった。例えば、赤色の絵具であるパーミリオンやレッド・オーカーなどの赤色顔料に用いられる硫化水銀、酸化第二鉄。シルヴァーホワイトやチタニウムホワイトなどの白色顔料に用いられる塩基性炭酸鉛、二酸化チタン。銅の腐食によって生ずる緑青を使った緑色顔料。マシコット(密陀僧)という黄色顔料は、鉛白を長時間300℃で熱して得られる一酸化鉛による。余談だが、顔料研

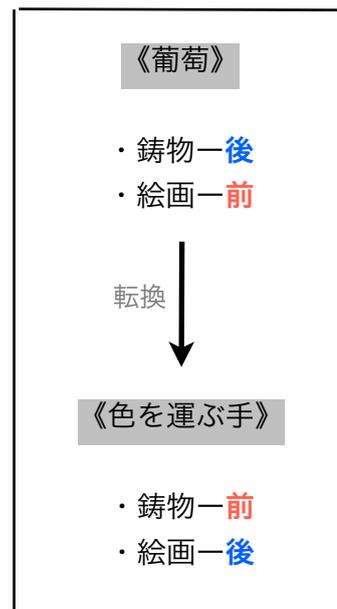


図43：絵画と鋳物の配置転換



図44：指の間隙より輝く光



図45：  
購入した油絵具全色  
(ホルベイン製)

<sup>6</sup> グラインダー：金属などを切断する刃や砥石を取り付け、加工するための電動工具。

究から数年後、私が制作で鉛を鋳造した際の体験をここで述べたい。鉛を鋳造した後、熔解のために用いた容器の底には黄色い酸化物がこびりついていて、酸化鉛によって得られる黄色顔料を用いる絵画素材と鋳物素材の点と点が結びつき、線となった瞬間であった。

《色を運ぶ手》において、顔料研究の結果得た油絵具に対する物質的な意識を最大限に生かすため、また、それぞれの色彩が持つ金属化合物そのものを主体的に用いるために、絵具の混色を避け、具象的な表現の排除に努めた。さらに、絵画全体が「赤」や「青」といった色の印象を持たないように絵具の配置を工夫した（図46）。この作品において絵画は一枚の絵というより、鋳物と響き合うための、金属を含んだ色の素材なのである。

配置転換を行ったことで生まれた絵画と鋳物の新しい表現形態は、「空間を取り込んだ」作品制作の意識を必然的に生じさせた。例えば、鋳物の手を手前に配し、その手の隙間から奥に配した色が見えるようにするために前後の距離はどの程度必要なのか。また、色を表したパネルと鋳物の手はどのような位置関係によって重ねるのか。《色を運ぶ手》は異なる展示空間で3回展示された。興味深いのは、絵画と鋳物の間に必要とされた距離が、展示場所の広さや天井の高さ、展示する位置によって毎回異なっていたことだ。この作品を展示するためには、展示空間とのやり取りが必要であることが、前述した《自画像》や《葡萄》の作品と大きく異なる点である。制作の視点は、作品内に想定された空間から作品外の現実空間に向けられ始めていた。

絵画と鋳物表現の試みが、空間を取り込むことによって1つの表現となる可能性を示唆したことに加えて、特筆すべきは、この作品によって発見された、次のことである。前述したように《色を運ぶ手》は、手の隙間を通して見える光が原型となっている。そのような背景を持つ一方で、私は「光」を表すための色彩表現を目指すのではなく、「色」を金属物質として表そうとしたのであった。所が実際には、鋳物の隙間から見える素材表現としての「色」は、あたかも手を太陽にかざした際に指の隙間から輝く、光そのものであるかのようにであった（図46）。《色を運ぶ手》において、私の絵画表現における「色」は「光」に向かって歩き出していたのだ。



図46：光になった色

#### 4 《対峙》——絵画と鋳物の調和における、絵画表現の限界



図47：《対峙》2009年  
パネルに油彩、箔、墨・真鍮に墨  
5人像/W12cm×H227cm  
自画像/W20cm×H20cm×D5cm

《対峙》（図47）は、卒業制作展（以降略称「卒展」）のために作られた作品である。5枚の細長いパネルには、私の家族が1人ひとり描かれている（画面左から姉、母、父、2人の祖母）。それらの横には鋳造された真鍮製の自画像が、描かれた家族と向き合う形で配置されている。

東京藝術大学の卒業制作では、卒業作品と共に自画像を制作する決まりがある。私はこれを利用し、自画像と卒展作品を関連づけた作品を制作することを考えた。自画像と呼応するモチーフとして「家族」を選んだが、その背景には、卒業という大きな節目に家族から自立しようとする私の決意が込められている。自画像として表される「私」は、新たな一歩を踏み出す決意と共に、これまでの感謝と愛情を込めて、家族と「対峙」しているのだ。

同時に、私自身の内面を動機とした《対峙》は、これまで研究してきた「絵画と鋳物」表現の集大成として、今後の制作の方向性を考える重要な作品でもあった。

《色を運ぶ手》で行った、絵具の色彩に内在する物質的要素の探求は、絵具に含まれる金属要素を認識するきっかけとなった。油絵具と金属が繋がりを持っていることの発見は、私に、絵画表現と金属表現の繋がりを多いに期待させた。

絵画表現における「金属」——それは「箔」という形で存在している。宗教絵画では、聖人の背景に金箔を施し聖なる光を体現していたし、我が国日本では障壁画に金銀箔を用い、庭の池に反射した光が襖に貼られた箔に反射することで、揺らぎのある室内空間を演出していた。このように、歴史の中で箔は、絵画表現に光そのものを取り入れる役割を持っていたと言えるだろう。一方私は、絵画表現へ即物的な「光」を取り込むために箔を用いるのではなく、絵画と鋳物をゆるやかに繋げる「素材」として箔を必要としたのであった。これまでの絵画表現に箔を導入することによって、絵画と鋳物の強固な一体感を生み出せると考えたのだ。

《対峙》において箔は、5人の家族の顔から肩辺り及び手に使用されている(図48)。使用した箔の種類は真鍮箔<sup>7</sup>である。純金箔ではなく真鍮箔を用いた理由に、私が箔を「光」としてではなく「素材」として選んだ真意がある。現在、箔の種類には金や銀箔、プラチナ箔以外に銅箔や錫箔など、実に多くの種類がある。中でも真鍮箔は、鋳造に多く用られる合金の一つである真鍮と共通する合金であり<sup>8</sup>、故に、絵画と鋳物の一体化を目指す私にとって最適と考えた。鋳造素材としても使用される真鍮素材を選択することで、絵画内の金属(箔)表現と鋳物表現をより強く関連づけようとしたのだ。

さて、描かれた家族像を左から右へと観ていくと、各々の真鍮箔の手に導かれるように右斜め下へと視線が移ってゆく。そして、最も右に配置された祖母の像の手の延長線上に、真鍮製の鋳物の自画像が配置されている(図49)。レリーフ状の自画像は5人像と向き合うように作られている。

絵画表現に金属的要素を求めると同時に、私は鋳物表現に対しても絵画的要素を取り入れたいと考えた。鋳物を絵画的側面から観察してみると、銅鐸や鏡に鋳出された絵柄(図50)は非常に絵画的である。鋳肌にわずかに浮き上がる凹凸は、木目や波紋の凹凸と同様に、静かなざわめきに似た感動を生み出している。私は、髪の毛を鋳出した凹凸で表現することで、鋳物に絵画的要素を取り込もうとした。

しかし、鋳物の自画像に求めた絵画性は、鋳出された凹凸の表現だけで満たされるものではなかった。私は鋳造表現に、絵



図48：《対峙》5人像部分  
顔から肩、手に  
真鍮箔が用いられている

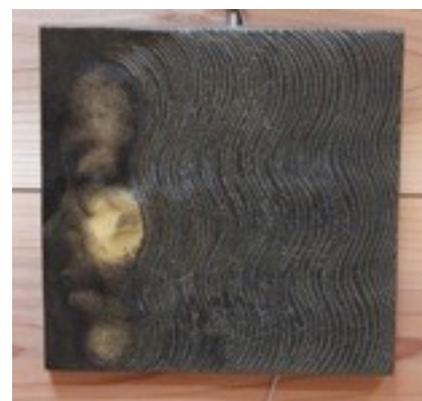


図49：《対峙》自画像部分  
東京芸術大学大学美術館蔵



図50：鋳物の絵画的表現  
23号銅鐸  
紀元前2世紀～1世紀  
文化庁所蔵  
筆者撮影

<sup>7</sup> 真鍮箔：「洋金箔」「洋箔」とも呼ばれる。銅と亜鉛の合金による箔。

<sup>8</sup> 真鍮箔で用いる真鍮と鋳造で用いる真鍮は、合金配合比率や添加される科学成分がそれぞれ異なる。

画技法を取り込むことも必要としたのである。具体的には「絵具といった素材を用いて描写すること」である。鋳物に求めたこのような絵画性は、描き表した5人像と自画像が1つの作品として繋がりを持つためにも、重要なことであったのだ。ただ、鋳造表現と絵画技法の直接的な交わりは、かつて制作した《葡萄》でも実現させている。これまで制作してきた結果を踏まえた上で、鋳物独自の素材感が損なわれない絵画表現の方法を探す必要があった。

フランク・ステラ<sup>9</sup>の作例(図51)は、鋳物に塗装を施しており、金属表現と色彩のダイナミックな演出が成されているが、これは鋳肌の美しさや色調を生かす私の目的に類似しない。鋳物に取り入れる絵画表現の探求は難航したが、ヒントは思わぬ所から見つかった。それは、我が国でかつて鋳造されていた貨幣である。金の大判・小判には、墨によって文字が書かれている(図52)。しかもこれらの文字は、長い時を経た今もそのまま残っている。貨幣に書かれた墨はどのような成分なのか、なぜ現在も剥離せずに残っているのか、貨幣博物館に問い合わせたが、貨幣に書かれた墨の文字に対する研究はされておらず、詳細は不明なままである。しかし、現在も残る貨幣の文字は、長期的に収蔵されるであろう鋳物の自画像に、墨による描画を取り入れる動機となった。自画像では、大まかな顔の量感を鋳物で表し、その表面を研磨した上へ目・鼻・口などの細部を墨で描画している。また、墨は日本画において箔の上から描く材料に使用されていることから、5人像の顔及び手に用いた真鍮箔への細部描写にも墨を用いた。

5人像と自画像は、真鍮箔と真鍮鋳物という素材選択、及び金属地に墨の描写を施すという関連性に基づいて作品化され、絵画と鋳物はこれまで以上の強い一体感を持って現れたのである。

《対峙》において絵画と鋳物は、素材技法の共通要素によって繋がりを持った表現を実現させているが、《色を運ぶ手》において、2つの要素が空間を取り込むことで1つの作品として完成したように、《対峙》でもまた、空間を介した表現によって一体感を演出している。《色を運ぶ手》で行った前後空間と異なり、《対峙》の空間は壁に沿った並列的なものであったが、5枚のパネルの間、及び5人像と自画像の間隔は、展示空間での調節が必要とされた。

空間を取り込んだ表現として《色を運ぶ手》と《対峙》は類似した作例だが、前者にあって後者にはない表現があるとすれば、それは「時間」である。《対峙》制作のきっかけの1つが、学部4年生に義務づけられた自画像制作であることは先に述べた。これに加え、もう1つの重要なきっかけが存在している。それは、制作した自画像は卒展で展示した後、必ず大学美術館が収蔵することになっているという事実である。それはすなわち、5人像と自画像で構成された作品《対峙》は、卒展での展示が終われば、何か特別な機会が無い限り、二度と同じ展示空間で展示されることはないのである。この状況を叙情的に言い換えるならば、

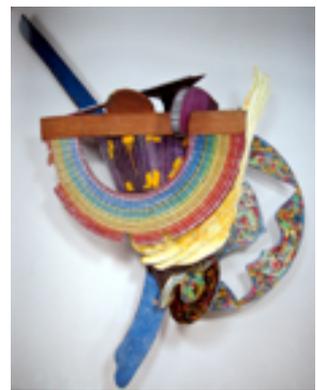


図51：フランク・ステラ  
《メリー・クリスマス 3X  
(第3ヴァージョン)》  
1987年  
ミクストメディア、アルミニウム  
川村記念美術館蔵



図52：天正大判  
16世紀末 文禄元年以降  
日本銀行金融研究所  
貨幣博物館蔵

<sup>9</sup> フランク・ステラ：1936-アメリカ、ボストン生まれ。20-21世紀を代表するアーティスト。

5人像と自画像は卒展期間中のみ共に存在することが出来るが、展示終了と同時に「離ればなれ」になってしまうのである。私はここに、冒頭で述べた「家族からの独立」の意を込め、「5人像（家族）＝油画」「自画像（私）＝鋳物」になぞらえて、卒展によって生じる絵画と鋳物の分離に、絵画（油画）表現からの旅立ちの決意を重ねたのである。

こうして《対峙》は、卒展というたった一度の舞台において完成形を成すことが可能となるのだが、この作品の前に立つ観客は、卒展という舞台において、私達家族が「対峙」する現場に立ち会うことになる。すなわち《対峙》は、作られた作品の内部世界のみならず、作品を展示する空間（作品が展示されるための壁も含めて）までも、作品として取り込んでいるのである。《対峙》に「時間」を取り入れたことによって、私の制作意識は、作品以外の存在、つまり壁や展示場所といったものに向けられ始めた。また、作品内部から作品を取り巻く空間へ意識が広がったことによって、私の作品は空間環境と関わり始め、絵画世界で完結し1つの作品として独立するこれまでの表現から飛躍しはじめていた。

さらに、これまでのタブロー<sup>10</sup>としての絵画表現は、鋳物に対応する表現として限界を示し始めていた。絵画表現の限界は、《対峙》を展示した際に感じられた「光」への違和感から生じた。作品は、東京都美術館の展示会場に設置された。展示に際して重要なのは、作品に当たる照明の調節である。自分の作品と照明の間に大きな違和感を感じたのは、この照明の調節作業中であった。5人像を構成する箔と絵具は、光を効率よく反射する箔に要する光量と絵具の色彩をみせる光量が大きく異なり、両者の素材や色を見せるために最適な光が定まらなかったのだ（図53）。さらには、5人像と自画像においても、絵画を見せるために最適と思われる光の具合が鋳物には対応せず、2つの要素にとって適切な光の状態が不明であったのである。

こうした光への違和感によって、作品と光の関係についても疑問を覚えるようになった。例えば、油絵などの絵画作品の色彩は、基本的に、場所や時間を問わず同じ色彩として認識されるはずである。しかし実際には、展示場所の照明の種類や当たり方によって、微妙に光が異なっており、それに伴って絵画に施される色彩も微妙に異なって見える。では、絵画表現の色彩において「真実の色」とはどのようなものなのか。また、真実の色を見せるために必要な「本当の光」とはどのようなものなのか。

《対峙》で明らかとなった2つの意識——「作品と空間の繋がり」「作品と光の問題」は、絵画表現の限界を示し、新たな展開を必要としたのだった。



図53：  
素材の違いによって生じた光の問題

<sup>10</sup> タブロー：板絵やキャンパスに描かれた絵。持ち運びが出来、絵画世界の中で完結した作品。壁画のように建築や環境と結びつくものと対局をなす。

## 第2節 ステンドグラスと鋳物

### 序 壁画表現への展開 ——ステンドグラスとの出会い

卒業制作作品《対峙》によって明らかとなった、油画に代わる新たな絵画表現の必要性から、私はフレスコ・モザイク・ステンドグラスを専門とする、大学院壁画第2研究室に進んだ。私はここでフレスコ、モザイク技法を学びながら広く素材表現の可能性を求めた。また鋳造についても、自身の表現に必要な要素として、これまで用いていた青銅や真鍮合金以外にもアルミニウム、洋白、鋳鉄などの地金を用いた鋳造へ視野を広げ、さらなる鋳造表現の展開を模索した。

丁度この頃、私は壁画研究室の必須課題を通じてステンドグラスの世界と出会うこととなる。私が最初に制作したステンドグラス作品は、14世紀初頭イギリス・ディアハースト修道院教会堂南側廊の聖カタリナを表したステンドグラスのコピーである（図54）。初めて経験するステンドグラス制作は、絵画的<sup>11</sup>でありながらこれまで経験してきた素材技法—油画やアクリル画等とは全く異なる独特の魅力を持ったものだった。板ガラスや鉛棧は物質として非常に強い素材性を持ち、自らの五感を働かせる制作工程には鋳造制作工程との類似点が多く認められた。

壁画という新たな研究の場において、私は、鋳物に加えてフレスコ・モザイク・ステンドグラスという新たな表現方法を得たのだが、最初はステンドグラスに限定するのではなく、様々な壁画技法を単体として用いた作品や、フレスコとモザイク（図55,56）、モザイクと鋳物といった複合的な表現の制作も試みていた（図57）。



図54：筆者によるコピー  
《聖カタリナ》2009年  
14世紀初頭 イギリス  
ディアハースト修道院教会堂  
南側廊



図57：《悲しみ》2009年  
大理石、アルミニウム  
D15cm×W20cm×H17cm



図56：《カーテン》部分

図55（右図）：  
《カーテン》  
2009年  
大理石、フレスコ  
W30cm×H300cm



<sup>11</sup> ここで私がステンドグラスに感じた絵画的性とは、建築に嵌められたステンドグラスを撮影した画集（空間から全く切り離された状態の図像）を通して感じたことである。

## 1 《後ろ髪》——ステンドグラスの可能性



図58：《後ろ髪》2009年 ステンドグラス、真鍮 W120cm×H17cm



図59：《後ろ髪》2009年 パネルに油彩、真鍮箔 W91cm×H12cm

フレスコ・モザイク・ステンドグラスという3つの壁画技法は、どれも独自の表現技法を持っており非常に魅力的である。それらの中でもステンドグラスは次の2点において他の壁画技法と大きく異なっており、その特徴が私をこの表現へ導くきっかけとなった。その2つの特徴とは「ステンドグラスを構成する素材」「作品と光の関係」である。

まず、ステンドグラス第1の特徴「ステンドグラスを構成する素材」について解説しよう。ステンドグラスを構成する基本的な素材は大きく2つに別けられる。1つは板ガラス、もう1つは鉛棧だ。私が14世紀ステンドグラスのコピーに次いで制作した、最初のオリジナル・ステンドグラス《後ろ髪》（図58）は、左側を向く人物を表したものだが、左端に僅かに見える横顔以外の色鮮やかな波の連続は、人物の髪の毛、つまり「後ろ髪」を表している。色彩を縁取り黒い線に見えるものが鉛棧であるが、この金属素材こそ、他の壁画素材にはないステンドグラス独自のものである。この鉛棧は、作品を表現する重要な要素であるだけでなく、1つひとつのガラスピース同士を繋いで作品を成立させる機能的な役割も併せ持っている。表現と機能を持つ「見せる構造体」として、ステンドグラスには必要不可欠な金属素材なのである。さらに、鉛棧の製造方法が私を惹き付けた。現代は様々な方法によって鉛棧が製造され、作者は既製品を用いるのが主流と言えるが、中世時代の西欧において鉛棧は、ステンドグラス制作現場で「铸造」されていたのだ。テオフィルス著『さまざまな技能について』<sup>12</sup>には、鉛棧を铸造するための鉄製鑄型と木製鑄型の作り方が記されている。ステンドグラスに欠かせない鉛棧が、铸造技術によって持たられるという事実は、絵画と鑄物という2つの要素の一体化が新しい形で実現しうる可能性を期待させるものであった。

さらに加えて、ステンドグラスと金属素材の関わりは鉛棧以外にも認められた。特に記すべき2つの金属素材は、絵付けに用いる顔料に含まれる金属と、板ガラス自体に含まれる金属だろう。まず、《後ろ髪》の横顔部分は、ガラスピースに絵柄を描く「絵付け」という技法が施されているが、描画には酸化鉄や酸化銅を成分に含む顔料が用いられている。次に、《後ろ髪》の髪の毛部分は、絵付けを施さず板ガラスの色彩そのものを用いているが、その板ガラスの色彩には金属が深く関係している。例えば緑色のガラスは、ガラス中に溶け込んだ酸化鉄が赤の波長を吸収し、青

<sup>12</sup> テオフィルス著 森洋訳『さまざまな技能について』1996年 中央公論美術出版P106～110

や黄の波長を透過することで緑色に見える（図60-4）。金属がガラスに溶け込む性質を利用して、鉄や銅などの酸化物をはじめとする着色剤によってガラスを着色する方法の他にも、着色剤の中の分子がガラス中に分散し、浮遊する粒子が特定の波長を吸収・透過することによって着色する方法（図60-5：最も良く知られるのは、金の粒子がガラス中に分散することによって作られるルビー色のガラスである）、酸化・還元によって色を変化させる方法などがある。

ステンドグラスにおける表現——線・描写・色彩は、絵画にも通じるものであるが、それらが金属素材との密接な関係性の上に成り立っているという事実は、私がこれまで繰り返し試みていた絵画と鋳物の2つの要素の一体化を、素材の観点から既に解決していた。

では次に、私をステンドグラスへ導いた第2の特徴「作品と光の関係」へ移ろう。卒業制作《対峙》（図47）において、作品に「箔」を取り入れたことで顕著となった「作品と光」の問題は、今後解決すべき課題として考えていた。私は制作場所や展示場所によって少しずつ異なる光が、微妙に作品の色味を変えてしまうことに大きな「違和感」を抱いていた。所が、初めて経験したステンドグラス・コピーの制作は、私が構築してきた美術の「光」に対する認識に全く別の視点を与え、違和感を解消する方向を示してくれたといっても過言ではない。

それまで私の「光」は、表現世界に必要な「光」を想定し自らつくり出すものだった。そして作品は、照明のもとで当然のように視覚的に明らかとなるものであった。しかし、いつ何時でも自由自在に操作可能な照明の「光」に、私がどれほど目を向けていたのだろうか。それは、ほとんど無意識に近いものであったらう。

一方、ステンドグラスでは、油絵などの絵画表現やフレスコ・モザイクといった壁画表現に増して「光」の存在を強く感じるものであった。と言うよりむしろ、光を意識せざるを得ない、といった表現が適切だらう。それは、ステンドグラスに用いるガラスという素材が、光を「透過する」性質を持っているからである。私をステンドグラスに惹き付けたもう1つの特徴とは、「光が作品を透過する」ということであったのだ。私はこれまで経験してきた「反射光」による作品と、ステンドグラスの「透過光」による作品を比較し、両者の「光」の性質の違いを調べるために、《後ろ髪》と同時に、同じ主題、構図で油絵を描いた（図59）。

まず、2つの横顔を比較してみよう（図61,62）。横顔の膨らみは、油彩では彩度及び明度を絵具の混色によって調節し表している。ステンドグラスでは、主にガラスピース全体に顔料を施した後、筆や布、竹串などで少しずつ顔料を削り取りながら明るさを表している。つまり、ステンドグラスで最も明るい表現は、顔料がガラス表面に全く付着していない状態ということになる。油彩が絵具で光を「つくって」ゆくのに対し、ステンドグラスでは光そのものが光の表現となるのだ。「明るさ」がそのまま「光そのもの」になることは、何度もステンドグラス制作を経験した今でもなお不思議な感覚である。油彩画や他の壁画表現では、光を感じさせることは出来ても「光そのもの」には決してなり得ないのだ。

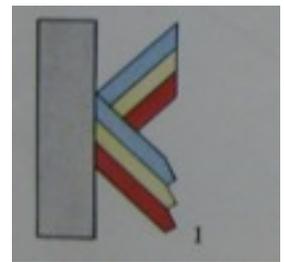


図60-1  
鏡などの反射（鏡面反射）

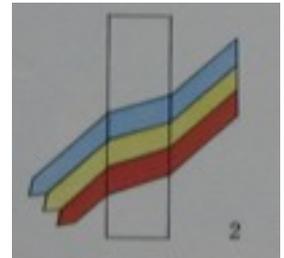


図60-2  
平滑なガラスの透過

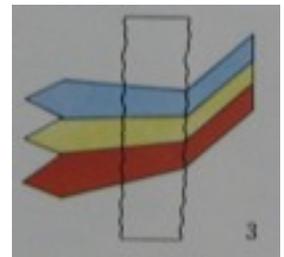


図60-3  
平滑でないガラスの  
光の透過

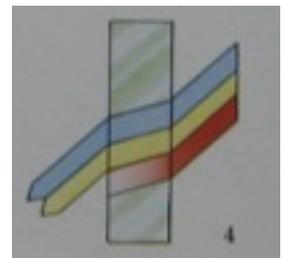


図60-4  
ガラスに溶け込んだ  
ガラスの色

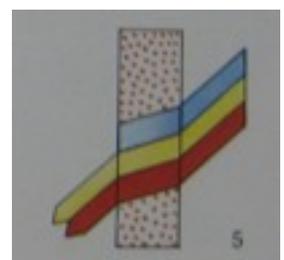


図60-5  
分子の分散による  
ガラスの色

次に髪の色彩に注目して比較してみよう（図63,64）。光が無ければ、油彩もステンドグラスも共に色彩を見ることはできない。両者共に赤や青、黄色など様々な色彩で表されるが、油絵具による色彩は「光の反射」によって認識され、ステンドグラスは「光の透過」によって色が見える。両者の色彩と光の関係には、「反射」と「透過」という明確な違いが存在しているのだ。ステンドグラスの赤色を観るということは、すなわち光を観るということである。油彩の色は、光が一度画面に当たった後の色味、すなわち副次的な光の情報が視覚的に認識されるものであるのに対し、ステンドグラスの色は、ガラスを透過した光そのものを認識する事が出来る。言い換えるならば、色をみることは光そのものをみること、光をみることは色をみること、ということである。

油彩画とステンドグラスによる《後ろ髪》の比較制作は、絵画表現の色彩において「真実の色」とはどのようなものなのか、真実の色を見せるために必要な「本当の光」とはどのようなものなのか、という《対峙》で抱いた問いに対し、ステンドグラスの「光」という答えを持たらした。金属素材との強い繋がりを持ち、透過する光によって作品が成立するというステンドグラスが持つ2つの特徴の認識は、これまでの絵画表現では解決し得なかった問題点を解決へと繋げた。そしてこの時より、私の表現方法は「絵画と鋳物」から「ステンドグラスと鋳物」へと移行したのであった。



図61：ステンドグラス《後ろ髪》顔部分



図62：油彩画《後ろ髪》顔部分



図63：ステンドグラス《後ろ髪》髪部分



図64：油彩画《後ろ髪》髪部分

## 2 照明器具作品——求める光と、他要素との共存



図65：《ジャスミンランプ》  
2010-2012年  
スタンドグラス、黄銅  
W25cm×H35cm×D25cm

「光」——この存在がスタンドグラスに命を吹き込むとするならば、スタンドグラス表現の場は、建築に付随するものとしての窓に留まるものではない。窓から室内装飾という場へ視野を広げると、スタンドグラスは「照明器具」というかたちで現れる。日本において「スタンドグラス」というと照明器具をイメージする人も少なくない。今でも高級百貨店の家具売り場では、スタンドグラス製の照明器具が販売される風景をよく見かけるし、私の実家の食器棚の上には、私がスタンドグラス制作を経験する以前からスタンドグラス製の照明器具が置かれていた（図66）。簡単に移動することが可能で、電源さえ確保すれば気軽にスタンドグラスを楽しむことが出来る照明器具は、窓に比べ、一般家庭に普及しやすいと言えるだろう。

「スタンドグラスと鋳物」による表現形態を展開しようとする上で、照明器具に着目するきっかけとなったのは、やはり自宅にあった照明器具の存在だろうか。それは、電球を取り囲む「シェード」部分はスタンドグラス、コードを通しシェードを支える「ベース」部分は鋳物で出来ており、正に「スタンドグラスと鋳物」によって成り立っていたのだ。加えて、スタンドグラス制作の材料を販売する店に並んだ実に多くの鋳物製ベースは、スタンドグラスと鋳物の強い繋がりを感じさせ、照明器具製作への意欲をかき立てるきっかけとなった。また、ティファニー<sup>13</sup>が制作したさまざまなスタンドグラス製ランプを図録でみたことも、照明器具への探求を後押しする要因となった。彼の手によるスタンドグラスランプは、例えば、花びらをスタンドグラス、茎を鋳造で表すなど、2つの要素の技法素材の特徴を上手く生かしながら、スタンドグラスと鋳物を見事に調和させている。ティファニーランプに見られるスタンドグラスと鋳物表現の先例は、2つの要素による表現の可能性を大いに感じさせた。

<sup>13</sup> Louis Comfort Tiffany (ルイス・カムフォート・ティファニー)：1848-1933 アメリカにおけるアール・ヌーヴォーの第一人者として知られる。スタンドグラス、ガラス工芸、宝飾品など広い芸術領域において作品を残している。

スタンドグラスと鋳物表現の可能性を秘めた照明器具制作は、友人からの依頼によって実現した。これが《ジャスミンランプ》（図65）である。この作品は、スタンドグラスと鋳物を融合させた最初の作例である。私は依頼主である友人と打ち合わせをし、作品のイメージ、色、サイズなどをリサーチながら具体化していった。

《ジャスミンランプ》は結婚の記念として夫婦の寝室に置かれる予定であったことから、官能的な花とされる「ジャスミン」をモチーフとして選択し、ガラスの色彩は「新婚」のイメージと友人宅の部屋の印象から白を基調とした。また、鋳物部分は友人の要望により真鍮の地金を使用している。「ジャスミン」というモチーフを基盤として、シェードを支える支柱や点灯装置の持ち手（図67）、支柱とシェードを固定する金具（図68）に至るまで、自らの手で鋳造している。

結果的にこの照明器具の制作は、室内装飾（インテリア）の領域を出ることはなかったが、スタンドグラスと鋳物による表現の展開に繋がる2つの発見があった。第1に、スタンドグラスと鋳物の調和を実現するものが「光」であるということだ。《ジャスミンランプ》においてスタンドグラスと鋳物は、「光」の存在によって調和を実現していた。照明を付けたとき、鋳物は照明の光によって鋳物独特の質感や色、光沢をみせながらも、シルエットとなってガラス同士を繋ぐ金属製の線と同化する。スタンドグラスと鋳物が「光」を通じて1つの表現となり得ること——「光による調和」は重要な発見であった。さらに具体的に言うならば、2つの要素を調和させる上で必要な光は「照明」でなく「自然光」であることが明らかとなった。照明器具における人工的な光は、私が求めるものではなかった。一定の光を放ち意のままに操ることが出来る人工照明には、時間と共に移ろい、決して思い通りにはならない自然光を透過するスタンドグラスが見せる、想像を越える素材表現の効果が見られなかったのだ。このことから、私が作品に求める光は、変化のない人工照明ではなく、移ろいゆく自然光であることを確信した。

第2の発見は、私の制作意識に生じた変化である。これまで私は、制作上の迷いや自身の感情など、主に自身の内面をイメージの出発点として制作してきた。しかし《ジャスミンランプ》は、他者の要求や状況、または作品が置かれる場所など、自分以外の他要素を起点として作品化され、今までの制作とは全く異なる経緯を辿って作品化されたのだ。他要素と共存しつつイメージを作り上げるという制作方法は、より柔軟な表現を可能にし、スタンドグラスや鋳物に対して無意識に作り上げていた固定観念を弱め、結果的に2つの要素による表現の可能性を広げることが出来ると実感した。

スタンドグラスと鋳物を1つの表現へと導く「自然光」と、他要素との共存によって生まれる新たな表現を得て、私は2つの要素による更なる表現形態を求めた。



図66：自宅にあった照明器具



図67：《ジャスミンランプ》  
鋳物製の持ち手

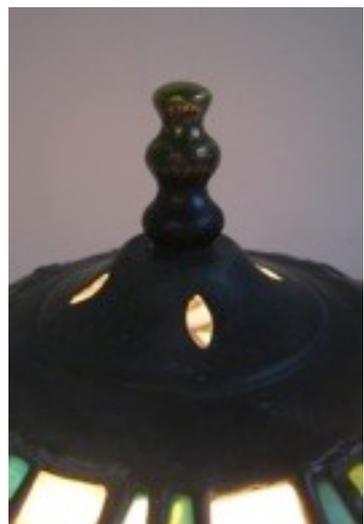


図68：《ジャスミンランプ》  
鋳物製の留め金

### 3 《線》—— 自然光が導いた空間への意識



図69：《線》  
2010年  
スタンドグラス、青銅、鉄板  
D60cm×W60cm×H250cm×20本  
(サイズ可変)

修了作品《線》（図69）は、東京藝術大学取手校地にある専門教育等1階の長い廊下に、青い板ガラスと青銅鑄物によって構成された、20本の「線」を表した作品である。上部はスタンドグラス、下部は鑄物で構成される《線》は、《ジャスミンランプ》で試みた照明器具の表現形態を源としている。この照明器具制作において、室内装飾の領域を越えられなかった課題を踏まえ、新たな表現展開を試みると共に、この制作を通じて得た2つのヒント「スタンドグラスと鑄物は『自然光』を通して調和し得る」「他要素に感覚を傾けることで2つの要素はより自然に成り立つ」ことを実証しようとしたものである。

もしも、自然光を求めてスタンドグラス作品を作るのであれば、窓もしくは窓周辺に設置する作品形態を考えるであろう。しかし、私が目指したのはスタンドグラスと鑄物による作品であったことから、建築構造の一部である「窓」から表現の場を独立させ、自由な表現形態を与える必要があった。このような背景から、窓から独立しつつもスタンドグラスと鑄物を調和させるための、自然光が射し込む独特な空間が必要となった。

スタンドグラスと鑄物による作品のための空間——この特殊とも言える展示場所として私が選択したのが、専門教育等1階の長い廊下であった。私が在籍していた壁画研究室前のこの細長い空間は、4階まで吹き抜けの巨大空間で、天井の明かり採りの窓から自然光が射し込んで来る。だが、コンクリート製の灰色の壁で囲まれ光が届き難い1階は、常にひんやりとして薄暗い印象がある。作品を展示する場として一見条件の悪そうなこの空間はしかし、私の舞台の記憶（本論第1章第1節2参照）を思い出させ、かつて舞台という巨大な空間に「雰囲気」を作り出した記憶が甦り、私を惹き付け、作品を作る場として選択する原動力となった。

《線》における2つの要素の表現形態イメージは、空間との対話を繰り返しながら具体化させていった。例えば作品の高さは、吹き抜けの天井から降り注ぐ自然光がステンドグラスに上手く射し込むことを考慮して決定した。そして、20本の「線」の形や配置は、空間の形に沿うように考えられ、作品によって空間を満たし得るスケールを求めて導き出された。

素材表現においては、2つの要素を自然に一体化させるための新たな工夫が必要であった。まず、ステンドグラス部分は照明器具制作の際に試みた立体技法ではなく、シンプルな平面技法を用いることとした。なぜなら、照明器具は単体で完結する立体作品として制作したが、《線》は複数の要素を空間全体に立体的に構成する計画であったため、1つひとつのステンドグラス表現を立体的に表す必要がなかったからである。

こうして決定した板状のステンドグラスに対応する鋳物の作品形態が求められた。ステンドグラスから鋳物へ、鋳物からステンドグラスへと自然な形で移行出来るように、鋳物としての存在感が残る限界まで厚みを減らし（図70）、ステンドグラスと鋳物の形に繋がりを持たせることによって、より自然な一体化を試みた（図71）。

作品の色味は、鋳物部分においては設置する薄暗い光の中でも独自の鋳肌と色の存在を感じさせることを狙い、さらに、ステンドグラスを構成する板ガラスと鉛棧の色とを調和させる狙いから、バーナーで炙ることによって酸化させた色とした。ステンドグラスにおいては、鋳物の質感と調和するよう絵付けを施し、ステンドグラスと鋳物による「線」を光が透過しシルエットとしてみえた際に、透明なガラスの青から不透明な鋳物へ段階を経て移り変わるよう試みた（図72）。加えて、2つの要素を繋げる更に強い裏付けを求め、板ガラスの色彩選択は、青色のガラスに銅の成分が含まれることを根拠に青色とし、鋳造の地金は「青色ガラス」の「青」の字に共通するものとして「青銅」を選択した。

結果的に《線》は、制作背景となった2つのヒント「ステンドグラスと鋳物は『自然光』を通して調和し得る」「他要素に感覚を傾けることで2つの要素はより自然に成り立つ」ことを実証し得たと考える。これまで行ってきたような自己の内面性を起点とする制作姿勢ではなく、専門教育等1階の空間を取り巻く様々な要素——「他要素」に自らの感覚を研ぎすませることによって、廊下という場が持つ空間の特徴と共鳴し作品を生み出す行為は、空間と作品を強く結びつける制作の感覚を認識させた。《線》を通して得たこの実感はすなわち、壁画が「空間の創造と密接な関係を持つ」ものとする基本的な考え<sup>14</sup>に、



図70：組み立て前の鋳物部分  
限界まで厚みを減らしている



図71：組み立て前の板ガラス部分



図72：透明な青から不透明な鋳物へ

<sup>14</sup> 本論文第1章序P8参照

私が辿り着いた証拠とも言えよう。

そして《線》において、作品と空間を結びつけ、さらにステンドグラスと鋳物を結びつけたものは「自然光」であったが、自然光を受けて1つの作品となる様は、人工照明とは異なり、移ろう光と共に私の期待を越える様々な表情を見せた。これによって私は、自然光と共に作品をみせる魅力を感じ、またステンドグラスにとって自然光の存在がいかに偉大かを実感した。これらの自然光に対する意識は、同時に、自然光と共に作品を作る上での問題を浮上させた。それは、作品と時間の関係である。

季節や天候、雲の動きによって強弱があり、また、時間と共に移動する太陽の動きに関連する自然光は、人間の意図と関係なく常に変化し続ける。《線》において、作品における自然光の存在は意識していた反面、自然光の「変化」に対する意識は大変弱いものだった。その結果として、次のような問題が生じた。

廊下に設置された《線》に最適な光が降り注ぐ時間帯は、午前8時頃であった。その一方で、観客が訪れる時間帯は9時～17時の間であり、大半の人が《線》の「理想的でない」状態を見ることになった(図73)。雨の日に訪れた人に至っては、ステンドグラスが青く輝く、いわば作品の山場となるシーンに出会わないまま終わったのである。さらに、修了作品の展示は上野校地でも行われ、作品を大学美術館エントランスホールに設置したが、この際に作品が一番良く見えたのは15時～16時の間、夕日が沈む前の一瞬(図74,75)であり、やはり、展示期間の大半は《線》の理想的でない状態であった。光と作品の関係を限定したことで「作品に必要な光と、現実の光のズレ」という問題が生まれたのである。ある空間に作品を設置するとき、作品と光の関係を意識することに限らず、光の動きや揺らぎといった、空間における光の性格までも読み取るような、より深い空間観察の必要性を強く感じた。

もう1つ、この作品を通して生じた課題がある。それは、ステンドグラスと鋳物に対する自身の意識の課題だ。《線》において2つの要素は、1つの作品として一定の統一感をもって表すことが出来たと考える。しかしながら、両者を一体化させようとする強い意図は、無意識の内に、ステンドグラスと鋳物の素材間にある共通要素の抽出に特化したものとなり、結果として、それぞれが持つ独自の素材表現の魅力が作品から失われつつあった。

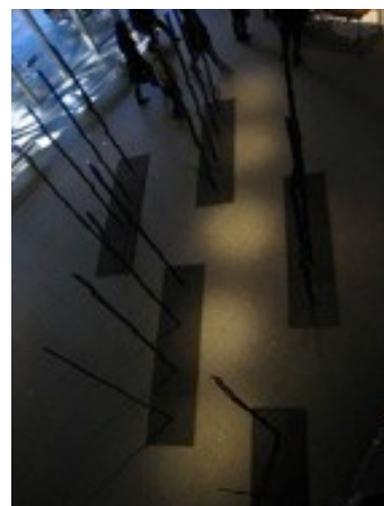
ステンドグラス独自の魅力とは何か、また鋳物独特の魅力とは何であるのか。2つの要素が持ち得る特徴までもが解け合って焼失してしまうような「融合」の意識から離れ、今一度互いの表現世界について、見直す必要があったのである。



図73：光が弱くなった時間帯の状態



図74：理想的な時間帯の作品



→図75：光が弱くなった時間帯の状態

## 小括 残された課題——「融合」と「調和」

ここまで、視覚のみならず五感の全てに訴えかける鑄物表現との出会いから「スタンドグラスと鑄物による空間の創造」という表現形態へと辿り着くまでの軌跡を追ってきた。絵画と鑄物を組み合わせた最初の作品である《自画像》から修了作品《線》まで、私の表現方法や素材は大いに変容してきた。これらの変容は、絵画表現と鑄物、壁画表現と鑄物、スタンドグラスと鑄物という2つの要素が表面的な繋がりでは提示されるのではなく、より根本的な繋がりによって一体化し表現されることを求める中で生じたものである。結果的に、私の探求は《線》という作品において一定の完成形に辿り着いた。《線》は「スタンドグラス」「鑄物」「2つの要素」において全く新しい表現形態を実現したと言えよう。しかし私が求める「一体化」が実現された一方、両者を一体化させる強い意識の産物である《線》には、相互独自の素材表現の魅力が失われていた。

《線》以前の作品と《線》以降の現在に至るまでの制作基盤となる意識は、2つの要素を「1つの表現」として一体化させようとする点において共通している。しかし表現が、「融合の一体化」によるものか「調和の一体化」によるものかによって、作品は全く異なるものとなる。辞書によると「融合」とは、「2つ以上の組織・成分が一緒になってよく交じり、全く元の組織・成分の跡をとどめていない状態になること」とある<sup>15</sup>。《線》に至るまでに形成された私の「融合的一体化」の意識は、スタンドグラスや鑄物が歴史の中で形成してきたあらゆる形式と直接的な関係を持たず、スタンドグラスでも鑄物でもない全く新しい作品を生み出すことであった。

《線》を制作した際の私自身の意識は、正にそのようなものであった。自分の作品が「スタンドグラスによる」もしくは「鑄物による」、さらには「スタンドグラスと鑄物が組み合わさった」作品といったように、作品が表現方法で限定されることを極力避けていたのである。それはつまり、「スタンドグラス」という言葉によって連想される表現世界を避け、「鑄物」という言葉によって想像されるあらゆる形態を避ける、という意識である。《自画像》から始まった絵画と鑄物の表現を、「組み合わせ」を越えた作品に昇華させようとする試みは、いつしか「融合的一体化」という意識を生み、結果として《線》においてスタンドグラスや鑄物が元々持つ特性を弱めることとなったのだ。

勿論、スタンドグラスと鑄物という2つの要素だからこそ生まれ得る表現が存在し、個々の方法では実現し得ない作品があることは事実である。そういった意味で「融合的一体化」の意識は、私の制作意識において排除されるべきものではないだろう。しかしながら、《線》の結果として明らかとなった課題の解決には、「融合的一体化」に代わる新しい意識が必要であった。

「融合的一体化」の意識下で行われたように、スタンドグラスと鑄物間の「共通要素」のみに注目、抽出し、それらの集積によって作品を形作るのではなく、それぞれの表現が持ちうる魅力へ視野を広げることによって得られる「相違要素」を「調和」させることが、問題の解決に必要と考えた。辞書によると「調和」とは「1つの物が他の中に置かれた場合、互いの性質、特に色・形・音などが衝突しないで、新しい美しさ（よさ）を見せること」とある。<sup>16</sup>

スタンドグラスと鑄物の間に残された自己の意識内にある問題解決のヒントと、2つの素材が共鳴する可能性は、「融合的一体化」ではなく「調和的一体化」の中に潜んでいた。

<sup>15</sup>金田一京助 監修 「新解明国語辞典 第5版」1998年 三省堂

<sup>16</sup>金田一京助 監修 「新解明国語辞典 第5版」1998年 三省堂