

第3章 大雨

第1節 《大雨》への軌跡

序 それぞれの魅力

修了作品《線》は、スタンドグラスと鋳物の表現姿勢を変化させる大きな分岐点となった。これまで思い描き続けてきた、スタンドグラスと鋳物による新しい表現世界。それは、個々に独自の世界を保持する要素を「私の表現方法」として用いるため、「スタンドグラス」や「鋳物」という表現世界の枠にとらわれない意識を基盤としていた。そして、そういった姿勢は2つの要素を「融合」させようとする意図を強め、本来存在しているスタンドグラスや鋳物独自の魅力を作品から減少させていたのである。融合的一体化の意識によって相互独自の魅力が弱まったとき、2つの表現方法は「融合」ではなく「調和」によって1つの作品となるべきである、という考えへ移行したのである。2つの個性的な要素を「調和」させるために、スタンドグラスと鋳物を切り離して個別に制作を進め、双方の魅力を再確認することとなった。

1 スタンドグラス作品《雨》——機能的要素を表現へ



図76：《雨》2011年
スタンドグラス
W45cm×H70cm×D15cm

スタンドグラス単体で最初に制作したのが《雨》（図76）である。この作品は、ギャラリーに展示することを想定して制作した。小さな展示空間だが、正面には一面ガラス張りの窓があり、公園に生える木々の豊かな緑が見える。申し分ない自然光が射し込んで、スタンドグラスの展示に理想的な場であった。1週間程の展示期間中に建物を加工せず展示する必要があったので、作品を天井から吊り下げるか自立させる展示方法が考えられた。しかし、このギャラリーでは窓辺に吊り下げることが出来なかったため、必然的に、自立するスタンドグラスの形態となった。

建物から独立し、自立するスタンドグラスの作品形態を取るならば、照明器具のような立体技法を用いることも考えられた。しかし《雨》では、スタンドグラスの原点に立ち返ることを目的としていたため、スタンドグラス制作で最も基本的な平面技法を選択した。一方作品上部雲部分の表現は、スタンドグラス制作の基本形である四角いパネルを応用させた変形パネルで出来ている。それには2つの理由がある。1つは、《雨》が建物に付随する形態としてでなく、建築構造体から独立した作品として制作されることを想定していたからである。「建築構造体からの独立」とはすなわち、建築物の形状に合わせる必要性がなく、自分が求める形を自由に表現出来ることを意味する。もう1つは、展示空間と作品の調和を目指したことによる。もしも、四角いパネルの作品形態を選択したならば、スタンドグラスに表す世界は、タブロー的な表現のように作品内部の世界で完結してしまうだろう。変形パネルの作品形態を選択することで、作品と空間が関わりあうことを狙ったのである。

スタンドグラスと鋳物を分離させた制作を行ったことで、私はスタンドグラスを構成する2つの要素に注目することができた。1つは、多彩なガラスである。修了作品《線》におけるガラスの色彩の選択は、鋳物との共通要素を優先し青色に限定していた。一方《雨》では、鋳物からの意識的な解放によって、より多彩なガラスを自由に用いた表現へと導かれていったのである。多くの色彩を作品に取り入れるイメージは、スタンドグラスを制作する中で溜まっていった色とりどりのガラスの端材から、さらに膨らんで行った（図78,79）。もう1つの着目点は、その後の制作にも大きく関係するもの――

「鉛棧」である。鉛棧は、ガラスピース同士を繋ぐ重要な機能的役割を持つ。鉛棧の存在が無くては作品を立てることも出来ない。正に人体における「骨格」によく似た存在と言えよう。人体の骨は体内に深く隠れて骨そのものを直接見ることはないが、スタンドグラスにおいては、ガラスを組み立てる「骨格（鉛棧）」そのものが強い「線」として表出する。よって鉛棧には、作品をしっかりと組み立てる構造的な強さと、作品を構成する表現としての美しさが同時に求められる。このことからみても、スタンドグラスの制作においては、いかに機能と造形性を兼ね備えた表現を実現出来るかが重要な点であると言えるだろう。これは初期スタンドグラス制作においても、共通の認識で



図77：
コピー作品に見る鉛棧の入り方



図78：ガラスの端材

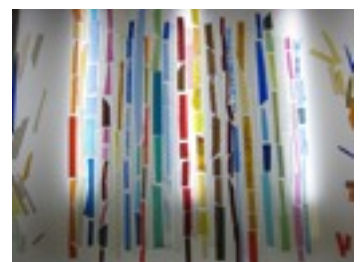


図79：
色とりどりの端材による雨

あったと考える。私が最初に作ったステンドグラスのコピーを観察してみると、14世紀ステンドグラスの鉛棧の使い方に、機能性と造形性を兼ね備えた表現を読み取ることが出来るからだ（図77）。このコピー作品にみる鉛棧は、デザイン化され注意深く配置された線である反面、あくまでモチーフの輪郭や作品のリズムとして存在し、線そのものがモチーフ自体を表現し意味付けるものではない。一方私は、機能的役割と表現をより密接なものとするために、鉛棧自体にも意味を与えることが必要と考えていた。そのようなモチーフを求めた結果、「雨」という主題へと辿り着いたのである。そして雨を主題としたとき、鉛棧は「雨の線」として直接的に表現に関わることとなったのである（図80）。実際に《雨》では、小さな板ガラスの端材を選択したことにより、鉛棧ではなくコパーテープ¹を使用した¹が、機能性に表現を求めた点に関しては鉛棧と同様である。

結果として《雨》は、私にステンドグラスによる表現世界の面白さと、さらなる表現展開の可能性を再確認させた。一方で、新たな1つの課題が生じた。それは、作品を自立させるために用いたフレームに対する課題である。

建築物の要素としてステンドグラスをはめ込むとき、作品自体の重量は建物が受け止める。そして、建築構造に組み込まれることによって安定した設置が可能となる。しかし、建築から離れると、バラバラに切り分けられたガラスピースを柔らかい鉛棧で組み上げた、不安定で重いステンドグラスパネルは大変心もとないものとなる。これを支えるためには建築構造に代わる頑丈な「装置」が必要となるのだ。安全に展示するための強固な装置は、時に本来主役であるはずのステンドグラスより目立ってしまうこともある。《雨》では、パネルを支える装置に鋼材を加工したものを用いている（図81）。無機的な自立装置が作品イメージを壊さないように、強度に絶える最低限の構造で作ることを心がけ、装置の表面塗装にも注意を向けた。だが、鉛棧に求めた機能性を越える表現に対し、自立装置に関してはそれを越えることが出来ず、ステンドグラスを支えるフレームに対する問題意識を持つきっかけとなった。



図80：コパーテープによって組まれたガラス

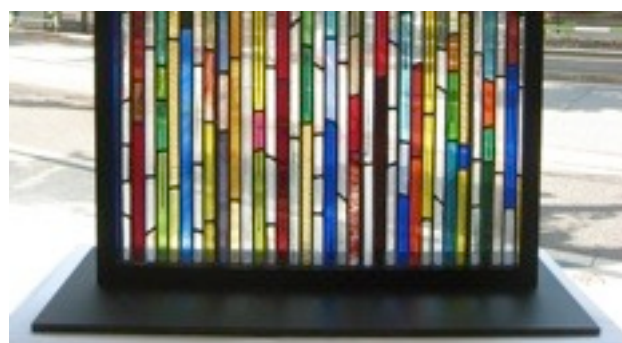


図81：鋼材による自立装置

¹ コパーテープ：銅製のテープ。片面が粘着質になっており、ガラス側面の周辺に貼付けたピース同士をハンダづけし固定する。小さく複雑な形状のガラスを組む際に使用する。

2 鋳物作品《雨》——鋳物に生まれた蠢く光



図82：《雨》2011年 青銅 W100cm×H45cm×D1cm

鋳物作品《雨》（図82）は、ステンドグラス作品《雨》とほぼ同時進行で制作された。ステンドグラスにおいて、ガラス同士を繋ぐ機能的役割を持つ鉛棧を表現へと転化させる狙いから、「雨」というモチーフは導き出された。私は鋳物でも同じモチーフを用いることで、ステンドグラスと鋳物の相違点を探り鋳物独自の魅力を再確認しようとした。

この作品が生まれたきっかけは、ステンドグラスと同じテーマでの制作という動機以外にもう一つ存在する。それは、鋳造作品を集めた公募展への出品である。私はこれまで、自分の継続的な探求から必要性を感じて鋳物制作に関わってきた。その一方で、「壁画を専門としながら、なぜ鋳造表現を行うのか」という自問に対し、長い間明確な答えを持つことが出来なかった。鋳物表現の可能性を広く募集していた公募展へ挑むことによって、私と鋳物を繋いでいるものを今一度見直し、求める答えを見い出したいと考えたのだ。

鋳物制作を専門とする人々が出品する中「私にしか表現出来ない鋳物」「私だからこそ表現出来る鋳物」とはどのようなものだろうか、という問いが必然的に生じた。その問いに対して導き出された答えは、「絵画を専門としてきた私」であり「壁画を研究する私」であった。そこで私は、余りにも身近に存在しこれまで強いて認識することがなかった絵画的感覚へ意識的に身を任せ、「鋳物の雨」の制作に取り組んだ。

《雨》は、鋳物の上部には雲、下部には鋳出された雨の線が表され、ステンドグラス作品《雨》と同じ構成となっているが、鋳造ならではの表現がいくつか現れた。まず、僅かにうねる鋳物の形状は、降りしきる雨が風によって揺らぐさまを、有機的な形によって表現したものだ。これはステンドグラス作品《雨》では見られなかったもので、鋳造方法に特化した結果生まれた表現である。次に、雨の線として鋳出された凹凸を部分的に磨くことで表した輝く雨（図83）は、鋳造の制作工程において、鋳物の縁や凹凸が偶然削られたとき、金属素地に光が反射して輝く様（図84）に何度も惹き付けられた経験を反映させたものである。このキラリと輝く鋳物の素材と、降りしきる雨に光が当たって一瞬鈍く光る様が結びつき、このような表現となった。さらに、輝く雨を降らせる雲（作品上部）は当初、磨き出される雨の線に合わせて、全て鏡面仕上げにする予定であったが（図85）、作品が鋳上がった際に偶然現れた揺らぎのある酸化膜の表情や、鋳込まれる金属が流れた痕跡が、あたかも雨を降らせる雲のようであったことから、この現象を雲の表現としてそのまま残す結果となった。

公募展において《雨》は、私の想像を越える評価を得ることが出来た。これまで私は、絵画と鋳物を対照的な表現として考えてきた。故に、鋳物の制作に注ぐ私の意識は絵画的感覚と全く切り離されていたとって過言ではないだろう。しかし公募への出品を機に、絵画的感覚へ意識を向けた鋳物制作を行ったことによって、鋳物は私に新鮮な表情を見せ、

「私らしい鋳物」を発見することが出来たのだ。初めて鋳造表現が自分自身の感覚と重なり、確固たる私自身の表現方法となった《雨》は、鋳物表現の大きな転機として重要な意味を持っている。

さらに、《雨》を制作する過程で1つの重要な発見があった。それは、雨の筋を磨く工程で発見した「鋳物に生まれた蠢く光」である。ある時、私は鋳造工房の外で作業をしていた。日が傾き始め作品に太陽光が降り注ぐと、部分的に削れ磨かれた表面が輝き出し、あたかも意志を持つかのように蠢いていたのだ。この鋳物と自然光が作り出す現象から、私が鋳物に対して求める光の在り方のヒントを得た。蠢く光を発見した一方で、公募展での展示は室内であったため、《雨》は最終的に人工照明のもとで展示された。室内照明でも人が動き視点を变えることで、鋳物はきらきらと動きを持った輝きを放ったが、私が制作過程で目撃した「蠢き」に勝るものではなかった。この経験から、私は鋳物と光の関係を「自然光」の中に求めていることを確認した。



図83：上部は雲、下部は雨で構成される。雨の線は部分的に磨かれ輝いている。



図84：制作過程のヒントとなった鋳物の輝き



図85：《雨》の鋳物による模型。雲の部分の磨く予定であったことが、左側の模型から分かる。

3 《いつかの海》——自然光と鋳物



図86：《いつかの海》
2012年
鉛、板ガラス
W40cm×H0.5cm×D80cm

《いつかの海》（図86）は、海の波を鋳出した鉛製の鋳物に、板ガラスの島々が浮かぶ作品である。この作品は、鋳物作品を集めた展覧会に出品する目的で制作したものだ。

鋳物作品《雨》の制作過程で発見した「蠢く鋳物の輝き」を生み出す鋳物の作品形態を求めて、まず空間の観察が行われた。作品の展示場所は、東京藝術大学上野校地にある陳列館であった。陳列館2階は天井付近の窓から自然光を取り入れる構造になっており、私は迷わずこの明るい空間を展示場所として選んだ（図87）。展示室に入って左側の窓からは主に午前中の光が入り、右側の窓からは夕方の光が入る。上方から降り注ぐ自然光を効果的に鋳物に取り入れるために、鋳物作品《雨》での垂直に立ち上がる形態よりも、光源に向かって水平方向に広がる作品形態が導き出された。太陽光によって煌めきつつ水平に広がる作品イメージは、私の故郷である広島の手やかな瀬戸内海の波の輝きや、何度か訪れた東京湾の静かな輝きと結びつき、「海」という表現を生むことになった。

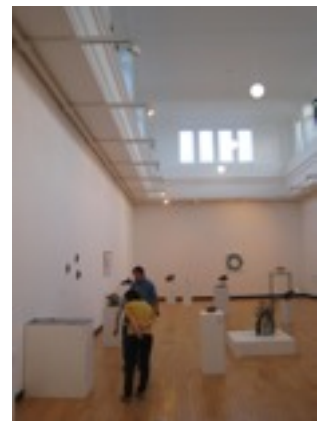


図87：陳列館2階の空間

「海」のモチーフや、白を基調とした空間が持つ色彩の印象から、求める作品の色のイメージは銀白色であった。この色のイメージと、ステンドグラスで用いる鉛棧が持つ機能と造形的役割に加えて、鉛という金属素材としての魅力を観察しようとする動機が重なり、海を鑄造するための地金として鉛棧の端材を用いることとなった(図88)。当初、海に浮かぶ島々も鑄物で表現しようとした(図89)。しかし、実際に海の風景を観察すると、蜃気楼によって僅かに浮かんで見える遠方の島々は、立体的で重量感のある存在というよりも平面的で軽やかな印象であった(図90)。この観察によって、鉛を鑄造するのではなく絵付けを施した透明な板硝子によって島々を表し(図91)、より私が感じた海の情景に近づけようとした。

こうして生まれた《いつかの海》を、鑄出された鉛の海が美しく効果的に輝いて見える、午前10時~14時頃までの光が射し込む場所に設置した。さらに、自然光と鑄物が連動する作品を目指すために、修了作品《線》で生じた、自然光と作品の理想的な関係を限定した結果生じた問題を踏まえ、作品に直接光が当たらなくても、より良い効果が得られる鑄物の状態を求めた。この探求は、最終的に展示場所へ作品を置いた状態で、実際の光と作品の最終調整を行うという形で実践した。

《いつかの海》を通し、私は、空間を深く観察することから制作をスタートさせる感覚を掴んだ。さらに、(自然光が射し込む)建築構造にステンドグラスを嵌める際の検討材料として必須である、自然光を取り巻く様々な要素(季節、時間、天候)の観察が、鑄物においても効果的に導入可能であることを発見した。また、陳列館の自然光と鑄物の関係が導き出した水平方向に広がる鑄物の形態、及び透明な板ガラスの島を「層」のように配した表現は、作品の新たな表現展開の可能性を示すこととなった。



展示風景



図88：
《いつかの海》で用いた
鉛棧の端材



図89：
《いつかの海》最初の状態。
島も鑄物によって作られている。

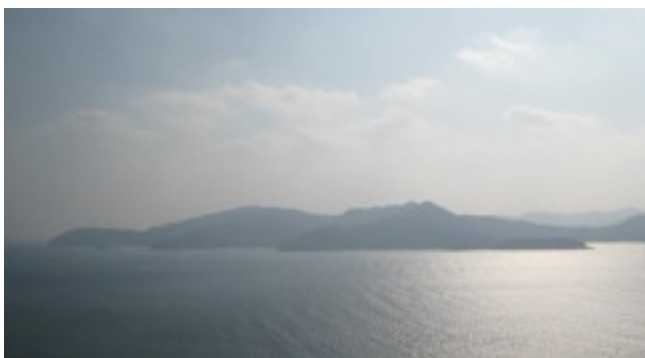


図90：海に浮かぶ島々の様子
長崎県五島市奈留島
筆者撮影



図91：板ガラスに絵付けを施した状態

4 《カーニバル Op.9》——作品スケールのカ

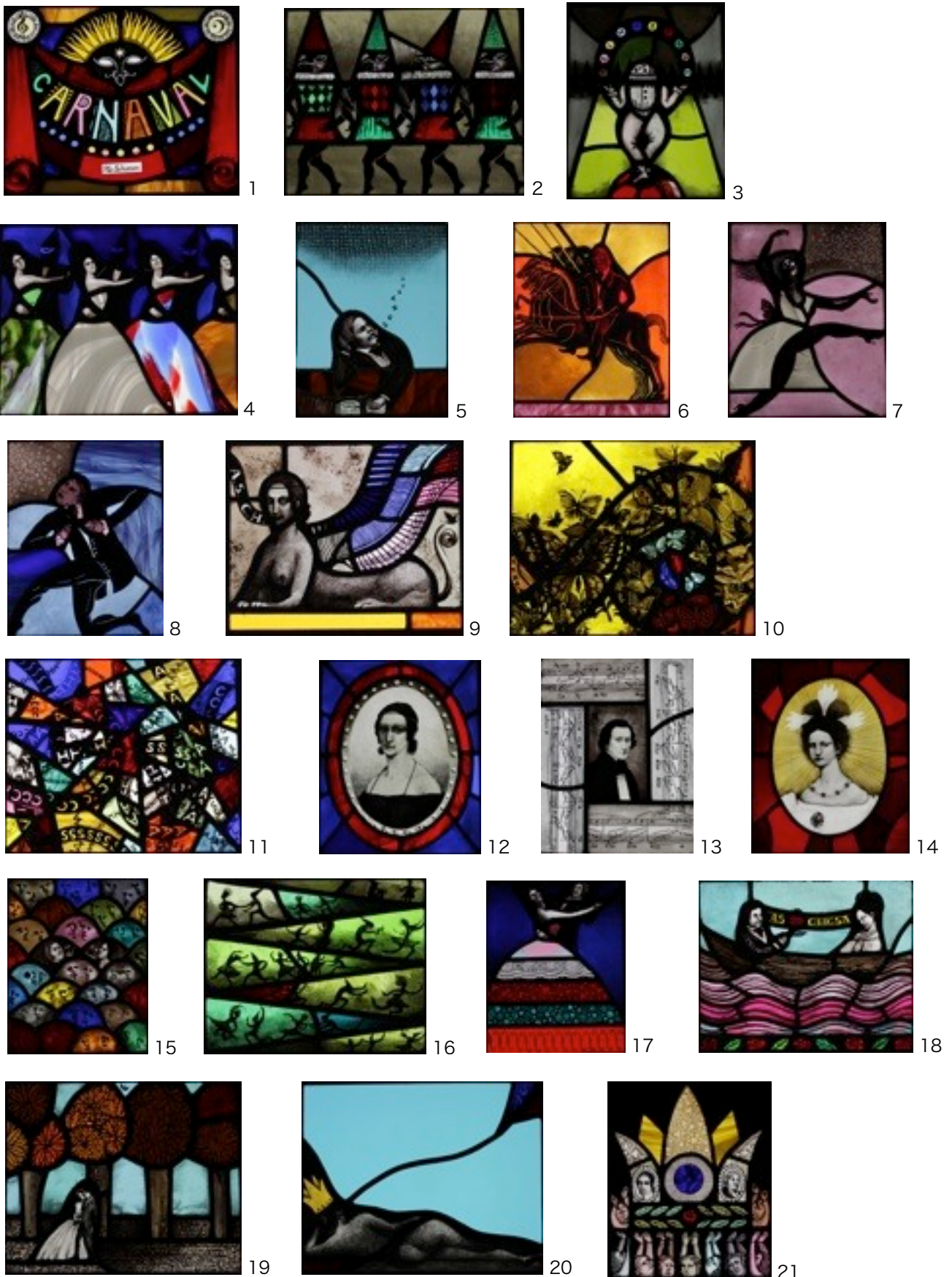


図92-1~21：《カーニバルOp.9》2012年 ステンドグラス
W25cm×H15cm/W15cm×H25cm

制作のきっかけは、ピアニストである姉から、ピアノ演奏とステンドグラス作品のコラボレーションを提案されたことだった。曲目はシューマン作曲《カーニバル Op.9》である。この曲は、21個の題材による小品曲によって構成され、それぞれの曲に題名が付けられている²。私はこれらの題名から得たイメージやシューマンが《カーニバル Op.9》を作曲した背景、曲を聴くことによって膨らませたイメージや姉がこの曲を演奏する際に持つ色彩イメージをもとに、21個の曲に合わせて21枚のステンドグラスを制作した（図92-1～21,93）。

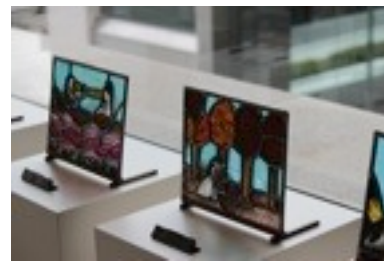


図93：《カーニバルOp.9》

このコラボレーションは、200人程を収容する大きなホールで行われた。舞台上で行われるピアノ演奏とステンドグラス作品を、どのように共演させるのか。初めての試みに加え、発表に際して考慮すべき様々な制約の存在を前に、ステンドグラスの新しい提示方法が求められた。まず、ホールという室内空間では、自然光によって作品を見せることが不可能である。そこで、ステンドグラスを舞台上に設置し、作品の後ろから照明を当てる演出が考えられた。しかしこの場合、遠くに座った観客にも図像が見えるように、ステンドグラスを巨大なものにしなければならず、巨大な作品は、21種類のステンドグラスを演奏に合わせて入れ替えるには適さないと判断した。そこで考たのが、舞台に巨大なスクリーンを備え付け、あらかじめ撮影したステンドグラス映像を映し出す、という方法である。演奏される21の場面に合わせて、21枚のステンドグラスを一枚一枚スクリーンに投影することによって、ピアノとステンドグラスの臨場感あるコラボレーションを実現出来ると期待した（図94,95）。

《カーニバルOp.9》で実現したピアノとの共演発表で、スクリーンに投影された巨大なステンドグラス作品を目の当たりにしたことは、私にとって大変刺激的な体験であった。実物のステンドグラスではなく、スクリーンへと拡大して投影されたステンドグラス映像ではあったが、それは確実にホールという大空間に対して働きかけていた。もしも、スクリーンに映し出された程のスケールを持ったステンドグラス作品が、移ろう自然光と共に実現されたなら、どのような空間が広がるのだろうか。自分のステンドグラス作品が巨大空間に働きかけるその様子は、未だ見ぬ私のステンドグラス作品の可能性を感じさせるものであった。

スケールを持ったステンドグラスの擬似的な体験は、実際にスケールを持ったステンドグラスを作ることによって創造される空間を見たい、という強い考えを生んだ。



図94：共演の様子。
ピアノの奥のスクリーンに、
ステンドグラスの写真を映し出す。



図95：客席でパソコンの操作を行う。
演奏するピアニスの呼吸・間に合わせて
画像を変更する。

²各曲名（作品タイトル）は巻末P70参照

第2節 《大雨》——ステンドグラスと鋳物による空間の創造

序 ステンドグラスの向こう側

《カーニバルOp.9》は、大スケールのステンドグラス表現を展開する重要な動機となった。新たなステンドグラスは《カーニバルOp.9》では実現しえなかった2つの要素と共に実現させるべきであった。1つは、移ろう光である「自然光」。もう1つは「透過する風景」である。ステンドグラスと自然光が密接な関係を持つことについて、私は数々のステンドグラス制作を通して実感してきた。一方で、「透過する風景」については、ほとんど無意識に関わって来たと言える。しかし、ある体験をきっかけにステンドグラスの向こう側に広がる世界を強く意識することとなった。



図96：浦上天主堂内観
1959年再建
長崎県

博士審査展のために構想を練る直前、私はステンドグラスと鋳物を研究する旅行に出かけた。ステンドグラスに関しては、多くの作例が宗教的な建築内に存在する、長崎の天主堂を巡ることにした。教会のステンドグラスのコピーから始まった私のステンドグラス制作は、常に自分にとっての「光の意味」を思考するものであった。教会のステンドグラスに射し込む光は「祈りの光」という明確な意味がある。では、キリスト教徒ではない私がステンドグラスを作るとき、「光」はどのような意味を持つことが出来るのだろうか。

私はこの問いに対する答えを求めて「祈りの光」を肌で感じるために天主堂を巡った。その中で長崎市内にある浦上天主堂（図96）を訪れたとき、しばしば教会におけるステンドグラスが、「堂内を聖なる光で満たす」と言い表される理由を実感した。建物内へ一歩足を踏み入れると、そこは青を基調とする色ガラスを透過した青い光で満たされていたのだ。加えて、堂内を漂う「神聖な雰囲気」は、信者であるか否かを越えて私に「祈り」の感覚を持たらした。それはなぜだろうか。私は、この場にあったステンドグラスが果たしている役割に注目した。その役割とは、外の風景を楽しむ内外を自由に行き来するようなものではなく、外部の俗世界と内部の神聖な空間を明確に別け、内部を聖なる光で満たすというものである。もし、この天主堂のガラスが全て透明であり、街の風景や行き交う人々など現実世界が見えたらどうだろう。——天主堂内を統一された色の光で満たせず、祈りに集中することは出来ない。ここにおいてステンドグラスは、内に向かって一方向に射し込む「神たる光」を抽出し、且つ内外を隔てる「壁」となって聖なる空間の均衡を保ち、人々の意識を「神」へと向ける役割を果たしているのだ。

このような「祈りの光」の体験を踏まえ、これまで行って来た自身のステンドグラス制作を振り返って比較観察すると、上記のように「光」に特化し内外を隔てる意識ではなく、透過する風景と作品との関わりに反応する自分自身が確かに存在していた。例えば、作品《カーニバルOp.9》の作品写真には、スクリーンに投影するために使用するものとは別に、様々な場所に作品を置き、透過して見える風景との関わりを撮影したものが多く残されていた（図97-100）。

外部世界と明確に別け、内部空間をメッセージ性のある光で染め上げるのではなく、透過する風景と共に存在し、自然光によって意識が内外を行き来する。これこそが、私が求める「光」の在り方であり、ステンドグラスの在り方だったのだ。そしてこの意識は、第2章2節で取り上げた、小川三知のステンドグラスと共通するものである。透過する風景へと視点を向けたことによって、日本人である私の感覚が表出し始めたのだ。博士審査展において、スケールを持った作品を展開させる上で重要なキーワードは、「ステンドグラスの向こう側」であった。



図97：《カーニバルOp.9》
スクリーン投影用写真



図98：透過する風景と作品



図99：《カーニバルOp.9》
スクリーン投影用写真



図100：透過する風景と作品

1 空間の選択 ——垂直性から水平性へ



図101：《大雨》2013年 ステンドグラス、アルミニウム D30cm×W1400cm×H195cm

博士審査展提出作品《大雨》（図101）を展開させる場所として、自然光が射し込む窓のある空間を求めた。その結果、大学美術館内の2つの場所が候補として挙げられた。1つは1階のエントランスホール（図102）、そしてもう1つは3階のテラス（図104）である。この2つの空間は、対照的な性質を持っている。

エントランスホールは、美術館の中で唯一天井が高い広大な空間である。この空間には、大学の校門側からの出入口、窓側からの出入口、食堂からの出入口、展示室入口など、多くの出入口が存在し、訪れる人々は、様々な所から複雑な導線を描いて忙しく出入りする。そして、西側一面には、縦に入れられた14本の構造体による縦長の窓が並ぶ。高い天井に向けて細長くそびえ立つこれらの窓が、この空間に垂直の性質を与えている。このようなエントランスホールの窓は、私に西欧の教会に嵌められたステンドグラスを連想させた（図103）。ステンドグラスが花開いたゴシック建築は「より高く」神が住む天上を目指して建てられたものである。こうした大聖堂が生み出す縦に伸びる建築構造と、天空からの光を求めて作られた細長い形状のステンドグラスは、垂直性を持った空間を作り出す。このような教会建築空間と良く似た性質を持つエントランスホールに対し、私は西欧的な印象を持ったのである。

一方3階テラスは、エントランスホールと対照的な横長の空間で、高さの低い窓が左右水平方向に広がっている。入口は1つに限られ、主に人の導線は左右一定方向に絞られる。横長の空間及び水平に広がる窓は、私に日本家屋の空間や、縁側、障子を連想させた。浜本隆志は著書『「窓」の思想史』「第2章2—日本家屋の水平志向」の中で、ヨーロッパと日本の文化を対比させながら、障子について「横型の開口部の形状は、座った場合、安定感を与えている」とし、立って生活するヨーロッパ人が持つ垂直志向の空間と、畳に座って生活してきた日本人の持つ水平志向の空間は、それぞれの生活習慣に影響するものだと述べる³。実際テラスの空間は、展覧会に訪れる観客のための休憩スペースとして作られた空間である。人々は室内に置かれた椅子に座り、広い窓から広がる風景に目を向けて、作品鑑賞で疲れた心身を癒す。私自身がここを訪れる際も、この空間を気分転換の場として利用していた。どこか心を落ち着けてくれるように感じるのは、この場所が、日本人である私にとって慣れ親しんだ空間構造に類似しているからだろう(図105)。

美術館の中で、特徴的かつ対照的なエントランスホールとテラスという2つの候補の内、初期の作品構想段階において、私はエントランスホールを第1候補としていた。なぜなら、この場所の高く伸びる窓が、巨大なスケールを持つステンドグラスを実現させる場として最適と思われたからである。私はエントランスホールの窓全体をステンドグラスで埋め尽くす、という壮大な構想を描いていた。しかしこの場所は、さしあたって技術的な問題から作品を設置する場所にはならなかった。建物自体に手を加えることでステンドグラスを嵌め込むような、半永久的な展示であれば、エントランスホールの高い窓をステンドグラスで埋めることは可能である。例えば、教会に嵌められた高くそびえる巨大ステンドグラスは建物に嵌ることを想定して作られ、パネルの加重はステンドグラスを支える建築構造体によって、建築物自体へとかかるように設計されている。一方、今回の展示では建築物に手を加えることなく、短い展示期間の後現状復帰させなければならないという条件があった。この「仮設置」という条件は第3章第1節1でも述べたように、スケールのあるステンドグラス作品を実現させる上で、非常に厳しいものなのである。このことから、エントランスホールの高い窓へ作品を安全に展示することは、不可能と判断した。これに対し、もう1つの候補である3階テラスは窓の高さの全長が2m程しかなく、ステンドグラスを「仮設置」する実現性は、かなり高いものであった。



図102：美術館1階エントランスホール



図103：西欧教会のステンドグラス

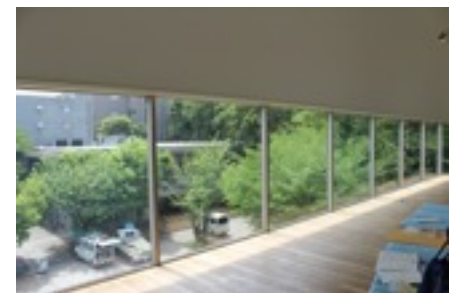


図104：大学美術館3階テラス



図105：日本家屋のステンドグラス

³ 浜本隆志著『「窓」の思想史』2011年 筑摩書房 P55～

《大雨》の舞台は、このような技術的側面をきっかけとして、美術館3階テラスの場所に決定された。最初のイメージとは正反対の特徴を持った場所であったが、この決定が《大雨》に対してマイナス要因となることはなかった。むしろ、エントランスホールが持つ垂直性の空間から3階テラスの水平性の空間への移行は、日本人である私の感覚を呼び起し、作品に多くの変化をもたらすこととなった。

変化するきっかけとなったものの1つに、風景の存在がある。水平方向に広がる日本的な空間に加え、窓の外に広がる風景は私の感覚に働きかけるものがあった。テラスの窓から広がる風景は、エントランスホールから臨むものと対照的である。エントランスホールから透過して見える風景は、その殆どが大きな木で覆われている。美術館のシンボルカラーである赤色の柱や灰色の床に加え、西側の窓から射し込む光は樹木で遮られ、空間を薄暗い印象にしている。

対する3階テラスは、3面ガラス張りの窓から非常に豊かな光が射し込んで明るい印象の空間である。水平に広がる窓は南東の方角を向き、明け方から夕方まで時間の幅をもって自然光を取り入れることが出来る。また、最上階である3階からテラスが突出した構造となっているために、ガラス越しの見晴らしの良い風景の中を、あたかも浮遊しているかのような感覚を覚える。左手には音楽学部の建物の一部(図106)、正面には陳列館や図書館が見え、右手には木々が生い茂っている(図107)。左から右手にかけて一環している木々の風景は建物や空の色と響き合い、初夏には青々とした若葉、秋には紅葉など季節の変化による色彩の移ろいを見せる。13に区切られた窓は1面1面少しずつ異なる風景に見え、さらにこれらの風景へ天候や時間の変化が加わって、この空間が大いなる地球環境の鼓動と同期するように、ゆるやかな変化と共存していることを感じられる。

もしも、エントランスホールへステンドグラスを設置したならば、柱や床、そして、巨木が持つ濃い色彩に応じて、私は色の濃いガラスや強いデザインを採用しただろう。その上、風景を作品に取り込むという発想は決して浮かばなかったと考える。3階テラスの空間を選んだことによって、ここに広がる変化に富んだ風景に魅了され、作品に取り込みたいという意識が自然と私の中に芽生えたのだ。正に、テラスという場が私の中から日本的な感覚を引き出したのである。西欧教会の荘厳なステンドグラスではなく、外に広がる風景との調和するようなステンドグラス作品を目指そうとするこの意識は、庭の風景と響き合うステンドグラスを作り出した小川三知の意識に繋がるものである(図108)。



図106 :
テラスの風景 (左手)



図107 :
テラスの風景 (右手)



図108 : 小川三知の作例 風景と調和するステンドグラス

2 テラスの空間が生んだ表現



図109：《大雨》左から右へ、雨が激しくなりゆく表現

「美術館3階テラス」という空間は、初期の構想段階から選んでいた「雨」の主題に対しても、大きな影響を与えた。《カーニバルOp.9》によって導き出されたスケールのある作品イメージは、これまで個々の表現方法によって取り組んで来た「雨」というモチーフによって実現すべきものだった。雨の風景それ自体には、万物を包み込む自然のスケールが存在する。降りしきる雨の中に立てば、音や匂い、冷たさなど、雨によって自らの感覚全体が包み込まれていく。このような「雨」の主題に近づこうとしたとき、これまでのスケール表現では表しきれなくなっていた。よって必然的に、空間全体に働きかけるような大スケールによる、ステンドグラスと鋳物の表現が求められたのである。

作品を設置する空間が決定する前《大雨》の構想は、これまで作品化して来た「雨」と同様に「雨が降るさま」を表現したものだ。これは、第1候補であったエントランスホールでの展示を想定していた際も変わることはなかった。しかし、エントランスホールから3階テラスへと空間が移行したとき、当初はなかった「時間の経過の表現」という構想が生まれたのである。

テラス中央にある唯一の入口から空間に足を踏み入ると、水平方向へ広がる空間に比べて前後の奥行きが狭い空間構造によって、人の視線及び導線は左右に誘導される。そして、この場所に作品を設置すると、離れた場所から作品の全体像を観ることは出来ない。従って、作品の全貌を把握するためには視線を左右に動かすか、人が空間の中を移動する必要があるのだ。私はこの場所が生み出す、人の視線及び導線の特徴を生かす表現を探求した。その結果として、「雨が降るさま」から「雨が降り始めてから、激しくなるさま」へ、「時間の経過を含む表現」を導き出したのだ（図109）。

3 ステンドグラスと鋳物 —— 共鳴する素材

それでは、「時間の経過を含む表現」がどのような形で実現しているかを具体的に追っていきたい。まず、ステンドグラス上部、渦巻く雲は鉛棧の線によって表現されている。ガラスピースを繋ぐ機能を持つ鉛棧それ自体に「雲の動き」としての意味を与え、左から右へ鉛棧の数を増やしてゆくことで、雨を降らせる雲が次第に厚くなる様子を表した。また、ステンドグラスに用いているのは、全て透明な工業用板ガラスである。雨が降り始める左手の雲（図110）には、絵付けなどの手を加えず透明ガラスをそのまま用いることによって、透過して見える空の色を取り込んでいる。一方、右手に向かって雨が激しくなるに従い、グリザイユ⁴で絵付けが施されたガラスが増殖し、透過して見える空の色が、暗雲によって覆われて行く様を表した（図112）。

ステンドグラス下部の降りしきる雨は、鉛棧の線で表された雲に対し全てグリザイユによる絵付けで表されている。これは、自らの手によって描くことによって鉛棧では表現出来ない微妙な線の調節を行い、小雨の細い線から大雨の太い線まで雨の強さを表すためである。加えて、絵付けならではの擦れやぼかし表現を取り入れることで、雨が勢いよく降るさまを表している。こうして表された雨の線は、左から右へ向かうにつれて次第に本数が増殖し、透過して見える風景がかき消されてゆく（図111,113）。《大雨》のステンドグラス部分の表現は、透過して見える風景と共鳴しつつ展開されているのだ。



図110：鉛棧の線による雲の表現



図111：絵付けによる小雨の線

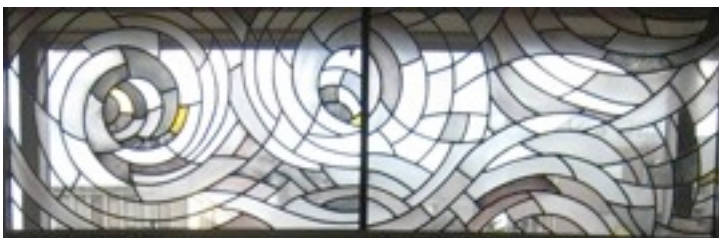


図112：グリザイユによる、暗雲の表現



図113：絵付けによる大雨の線

⁴ グリザイユ：ステンドグラスの伝統的な絵付け顔料。酸化鉄とガラスの粉を主成分とし、酢、水、油等の媒材で溶いて用いる。現在は様々な色の顔料が開発されているが、伝統的な色は黒や茶といったものである。

《大雨》は、ステンドグラスを支える構造体であるアルミフレームや真鍮製のサッシを、「雨の線」としての表現へ転化させることで「雨」のテーマに必然性を与えている。

ステンドグラスは、既存の建築物を加工したり破損させることなく、テラス空間で自然に存在させる方法が必要であった。さらに、安全性を考慮することも最重要課題である。これらの課題に対し、テラスの建築構造を利用し、既存の窓の前に新たにアルミフレームを設置することで解決している（図114）。

アルミフレームは7面に区切られたテラスの窓に合わせ、7つに分割されて組み立てられている。1つのフレームに嵌められるステンドグラスは、さらに上方雲のパネルは2枚に、下方雨のパネルは4枚に分割され、合計6枚のパネルに分割される（図115）。そして、分割されるパネル同士は真鍮製のサッシで繋がれ固定されている。このようにステンドグラスを分割する必要があるのは、1m四方を越える大きなステンドグラスではパネル上部のガラスの重みを下部のガラスが支えられず、パネル破損の要因となることが理由の1つである。

《大雨》では、上部のステンドグラス重量が、中心部分水平に入れられたアルミフレームを通じて両側のフレームに伝わり、床へと逃がされている。

技法上の必然性から作品全体に存在する、ステンドグラスを支えるアルミフレームの縦線及びパネル同士を繋ぐ真鍮の縦線は、この作品で多くの部分を閉めている「雨の線」の表現と繋がって、作品のテーマ「雨」のための造形表現へと転化しているのである。

さらに、これらの構造体を「雨」の表現に変えているのが、床に展開された鋳物による波紋である。構想の段階で鋳物の波紋は空間の色調やステンドグラスの鉛棧の色、透明ガラスと色彩を押しえた絵付けに対応するように、アルミニウム、鉛、洋白といった銀白色の地金を候補として想定していた（図116）。また、軽やかに生まれては消える雨の波紋の表現には、比重が軽く、明るい色調を持つアルミニウムが最適であると考えていた。この考えは、ステンドグラスをアルミ製のフレームで組み立てることを決めた後、迷うことなく決定された。アルミフレームが降りしきる「雨」となり、その雨が生み出す「波紋」がアルミニウムで鋳造されることで、両者には自然で確固たる繋がりが生まれ、且つ作品全体に調和を生み出せると考えたからである。

鋳物の波紋は、アルミフレームや真鍮による縦の線、絵付けによって描かれた雨の線と呼応して配される（図117）。そして、左手から右手へ、小雨から大雨へと変容するのに従って、緩やかで静かな形からリズムカルで激しい形へと表現が変化している（図118,119）。波紋全体の構成は、並行かつ平面的に設置されるステンドグラスに対して前後に蛇行するように作り、風によって揺らぐ雨を表現すると共に、空間そのものへも揺らぎを持たらす効果を持っている（図120）。

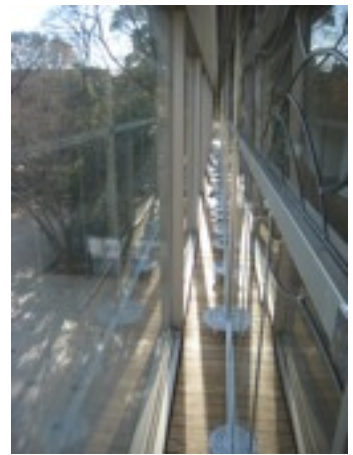


図114：窓の前に組み立てられたアルミフレーム



図115：ステンドグラスの分割に伴って入る構造上の線



図116：波紋のテストピース
左から鉛、洋白、アルミニウム



図117：ステンドグラスに対応して配される鋳物の波紋

さらに加えて、波紋が部分的に独立したパーツで構成されていることが、重要な意味を持っている(図121)。特定の空間に作品を置くとき、作品を置く場と制作する場が異なっていれば、必ず作品の見え方に差が生じるものである。例えば、鋳物を制作する空間の光と展示する空間の光が異なれば、鋳物の色味が変化し微妙に異なった印象を生む。スタンドグラスにおいても同じく、空間の変化に伴って、絵付けの度合いや色ガラスの見え方には印象の差が生まれるのだ。

《大雨》の制作過程においても同様の「差」が予想されたため、幾度となく実際の展示空間へ足を運び、制作中の作品がテラス空間と調和するように努めた。しかしながら、制作の場と設置空間が異なっている以上、最終的に何らかのイメージの差が生じることは避けられない。この問題を解決するために、テラスへ実際に設置した後、作品のある空間に合わせて微調整を行うことが必要と考えた。そして、空間創造の最終調整という重要な役割を担っていたのが、鋳物の波紋なのである。実際に、想定していた鋳物の配置では、テラスに設置されたスタンドグラスと響き合わず、空間に対しても違和感を覚えた。そこで私は、スタンドグラスの設置された空間に合わせて波紋の再構成を行い、ようやくスタンドグラスと鋳物が共鳴する《大雨》の空間の創造を実現させたのである。



図118：小雨の波紋



図119：大雨の波紋

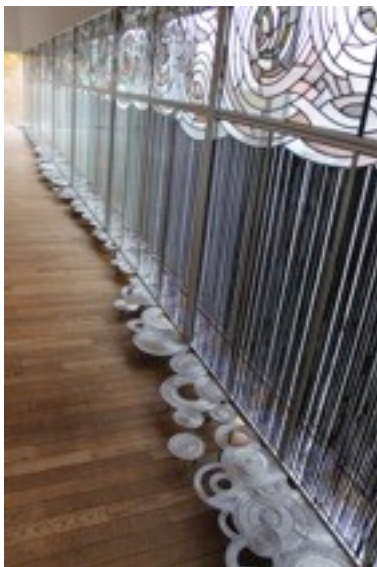


図120：スタンドグラスの前後に、揺らぎを持って表される波紋



図121：空間に合わせて調節可能な鋳物の形態