

村岡三郎が、わが国における熔接彫刻の最初期作のひとつとして知られる『一九四四年七月』を二科展で発表したのは一九四四年であるが、そこに用いられた熔断の技法は、それから三十年を経た一九八三年に、いわば手段から主題へと転化して、「熔断第一作」となる《熔断——600mm×1380°C》が生まれることになった。

最初にこの技法について見ておくと、熔断とは、アセチレンガスと酸素の混合気体で金属を溶かしながら、高圧酸素を吹きつけて焼き切る技法であり、摂氏一三八〇度は鉄の燃焼温度をあらわす。ちなみに本作《熔断——1380°C×1100mm》のように、一一〇〇ミリの鋼鉄のシャフト

(直径六〇ミリ)を端から端まで焼き切るのには二時間ほどを要するという。熔断者はその間、鉄の熔けぐあいに全神経を集中しながら、熔断器のノズルを鋼材の表面から数ミリ浮かせて空中に保持しつつ、まさにミリ単位で一メートルなり、一八メートルの距離を進んでいくわけである。

村岡三郎は、熔断の感触を神経で切っていく感じ^①と言いあらわしたことがあるが、物にじかに手を触れることなく、それをガスの圧力で焼き切る行為が、きわめ

て特殊な身体感覚ないし時間—空間感覚をとまなう作業であることは想像に難くない。鉄の燃焼温度と長さを掛け合わせた奇妙なタイトルは、火力をもって鉄という物質に強制介入する、息づまるような身体行為の持続を無理やり数式化したものといつてよいであろう。あるいは、その命名してはみたものの、求める解が容易に見つからないからこそ、制作行為と呼びうるかどうかさえ怪しい、無償の重労働は、以後、折りにふれて繰り返されることになったのではないだろうか。「註一」

熔断者のみが知る熱を介した鉄との濃密な交わりにくれば、あとに遺された鉄の棒は、文字どおりその燃えかすに過ぎない。とはいえ熱の形見から熱の現場を想像し、鉄の生理を思い見ることは可能であろう。熔断ということばに反して、この作品では鉄のシャフトが二つに断ち切られるわけではない。むしろそれは、高温のガスの噴射によって金属棒の横腹を削ぎ落としていく行為といつてよく、熔断面には、高圧酸素が鉄を喰いちぎった痕が垂直に生々しく刻まれることになる。

もうひとつ重要なのは、鉄棒が冷えてい

く過程で子供の腕ほどもある鋼材が、熱が宇宙空間に放散していく方向へと、巨大なカーブを描いて湾曲していくことだ。「私が熱に特に興味を持つ一つには、その非可逆的な遁走方向が我々の心理的時間と同一の矢印を示すと思えるから」である、と村岡はノートに書き留めたことがあるが「註二」、かれにとつて鉄のシャフトが描く円弧は、熱が逃げていく彼方の宇宙の深みを指し示すとともに、エントロピー増大の向きと符合するはずの、わたしたちの時間の進行方向をも啓示していたのである。

「熔断」が生まれる一九八〇年代初頭までの、村岡三郎の彫刻家としての足取りを簡単に振り返っておこう。

九州の航空隊(特攻隊)基地から辛くも生還後、彫刻家を志した村岡三郎が、初めて作品を発表したのは一九四九年の大阪市展(市長賞第二席受賞)、まだかれが大阪市立美術研究所彫刻部に在籍していた時代のことである「註三」。翌年から二科展に石膏の人物像などを出品しはじめ、数年後には、兵器や鉄兜のイメージに自己防衛へのオブセッション(被虐意識)を託し

た一種の自刻像が作られるようになった。それらを鉄色に着色したのがきつかけとなって、一九五四年には、冒頭でふれた熔接彫刻第一作『一九五四年七月』が生まれている。二枚の鉄の障壁のなかほどに神経束をおもわせる心棒を擁し、外に向かつて探知器の触手を伸ばすこの無骨かつ繊細な構造体は、第一期(一九五四年)の自己像の到達点を示すといえよう。

第二期の始まりを載然と画定できるわけではないが、一九五五年の二科展出品作《吸盤》で鉄材とあわせて吸盤が用いられたのを皮切りに、五〇年代後半から六〇年代を通じて、鉄・ガラス・ゴムなどさまざまな部材からなる機械装置ふうの作品が主流を占めるようになった。村岡の目がたえず自己と外部世界の関係に注がれている点は変わらないが、ここでは、社会的、心理的な緊張をはらんだもろもろの関係性が複雑なメカニズムへと置き換えられ、役者の登場しない(もしくは、物が作者の)不条理劇の舞台跡のような、いわゆる「言いがたい寓話性や寓意性」が生まれている。とはいえ、彫刻がその内部にさまざまな出来事(関係性)を抱えこむようになって、依然として、外部に対する彫刻を

のもの、の在り方——いや、彫刻の在り方を通して提示されるはずのわたしたち人間の在り方の問題は残るであろう。かくして一連の装置を通じて改めてテーマにのぼってきたのが、作品を、そしてわたしをめぐる重力という関係性の問題であった。

第三期は二科会を退会し、初個展(大阪・信濃橋画廊)を開催した一九六九年頃にはじまる。初めての個展で、砂を詰めた袋を使って重力のかたちを初めて作品化

した村岡三郎は、つづく一連の作品では重力のほか光、熱、音など目に視えない要素をつぎつぎに作品に組み入れはじめた。代表作として、蠅の運動量、光、そして音響のテーマ化にそれぞれ取り組んだ、一九七二年の『貯蔵—三部作』など。その内たとえば『貯蔵——蠅の生態とその運動量』(千葉市美術館蔵)は、内部に電球を装備した鉄製の箱の上部の口から蠅の幼虫を入れ、幼虫が羽化して飛びまわり、やがて命を終えると、死骸が底部の管から排出さ

れる仕組みになっている。展覧会終了とともに上下の管が封印されることによって、会期中に成虫となって死んだしかじかの数の蠅の全運動量が鉄箱に貯蔵されるという、まことしやかな仮説がこの作品を支えている。六〇年代の機械じかけの装置群には、生と死をめぐる作者の個人的な想念が色濃く反映しており、最良の鑑賞者はその想念の共感者であった。それに対して、擬似科学的な思考実験にもとづく七〇年代の作品では、この作品のように生死を直接的なテーマとする場合ですら、村岡の個人的な想いは極力閉め出されている。そこでは、観る側のわたしたちもまた、仮説—実験—検証のプロセスに立ち会う中立的な観察者のような立場に立たされるのである。

さて「熔断」は、バイク事故によるほぼ一年にわたる制作中断期をはさんで、一九八三年に一気に完成に発表された一群の作品のひとつであった。すでに見たように、この作品では観念的な装置性がすっかり影を潜めている。機械装置の設計・製作・観察者としての彫刻家に代わって登場したのが、身体をはって鉄と渡り合う一回的な行為者としてのそれであり、もつといえ、鉄と火が作品の主役となり、火力が行為主体となった。この年、一九八三年を第四期の始まりと見てもよいであろう。

一九七〇年代を通じて、重力・空気・

熱・光・音響などの物理現象が、つぎつぎに作品に取り入れられていったことはすでに見たとおりだが、一九八〇年代以後の村岡三郎の創作活動は、それらのいわば各論を、「熱(振動)の派生する場に(も)存在する。」「註4」の一言に要約される存在論というか生命体論へと絞り込んだところからはじまる。「熔断」はその前哨であった。

村岡三郎の創作活動の原点に戦時中の体験があることはよく知られている。通信兵として九州の航空基地に配属された村岡(当時十七歳)は、索敵など搭乗勤務のあいまに特攻隊員の遺骨箱を作らされたという。上官いわく「……釘は小さい使うなど。釘を使うと木が神聖性を失う。この木の神聖性を失うということとは、その中に入れた遺骨をぼうとくすることになると。……当時、死と隣合わせの日常性の中にあつて僕が感じ取った『死』は、無機的で空虚で、そして限りなく悲しいものでした。それを固有の美意識で包み込み、それによって1個の人間の死をすり変え、またそれを増幅することの言い知れぬおどろきさというものが、身体に突き刺さったわけです。」「註5」——死を手段化したり、美化(目的化)したりする集団的な言語の不条理に対する若々しい憤りは、戦後彫刻家を志した村

村岡三郎《熔断—1380℃×11000mm》1986年 東京国立近代美術館蔵

岡三郎の芸術のもつとも大きな推進力となった。

村岡三郎が、ことばの虚飾を断ち切り、生と死の現実に向き合うために日々の思考の足場としたのは、かえって血のかよわない物理学や天文学などの言語だったが、とはいえ、かれは自然科学の概念なり知見を拠り所として制作したというわけではない。それどころか、わたしたちの時代の最強の共通言語たる近代科学に対して、かれは片時も警戒を怠らなかつた形跡がある。これについて思い出されるのは、何かの雑談の折りに、地球外生物の存在が話題にのぼったときのことだ。地球以外に生物など存在するわけがない、というのが村岡の主張であった。いわく、大気圏内の一定の自然条件下で誕生し、数十億年かけて進化してきた結果が生命体であり、わたしたちの言語だ。寸分違わぬ自然条件がたまたまもう一つ存在することなどありえないし、異なる条件下で同じ結果が生じることも確率的にありえない。仮りに生命体らしきものがどこかに存在するとしても、その何かを、わたしたちの言語は生命体として捉えることができないであろう——というのである。かれは、物理学とか数学の言語をたかだか一惑星の自然史が生ぜしめた物理現象くらいに達観していたのである。

さて、自然科学の言語の梯子を取り払い、熱に対する鉄の生理を極力無造作に提示しようとしたのが「熔断」であった。日常的な言語的理解——「芸術」もそういった了解のフレームの一つだ——を破るためには、ときに理不尽なほどのいわれなき物量が必要となる。八〇—九〇年代を通じて、村岡の作品には見えていて身の危険をおぼえるような量の鉄や、塩や、硫黄や、火力が投ぜられるようになるが、その起点は長大な「熔断」にあるといえよう。

一方で、村岡三郎による言語批判というか排撃はその後も執拗をきわめた。左手で首筋を押さえながら、血管の脈動を（頭脳の検閲を介さずに）右腕による線の軌跡に移した「頸動脈ドロイング」（一九七六年）や、同じく左手で声帯付近を押さえながら、発声にともなう喉の振動をドロイングに変換した「焼失した声帯」（一九八九年）がさかんに作品中に取り入れられはじめるのは、一九八〇年代末からである。またほぼ同じ時期に、熔断用の酸素ボンベが、明らかに人型（酸素を容れた容器）としての役割を帯びつつ作品に導入されるようになった。（酸素ボンベが登場する一九八七年以降を、村岡三郎晩年の第五期とするのもできよう。）八〇年代に鉄と塩と硫黄、火と酸素、酸素ボンベ等がつきつきに登用されるなかで、九〇年代以降の大作群のための資材はすべて

出そろったといっている。生命とは熱であり振動である、というテーゼをめぐる、それらの役者がどのような役回りを演じたかについては、また稿をあらためたい。

（東京国立近代美術館副館長）

註

1 長さ六〇〇ミリの第一作（一九八三年）以下、一一〇〇ミリ（一九八六年）、一八〇〇ミリ（一九九〇年）、八八〇〇ミリ（一九九三年、シャフトの断面は長方形、一七五〇〇ミリ（一九九五年）等の熔断作品が作られている。

2 「村岡三郎展」カタログ、東京国立近代美術館、一九九七年、五九頁。

3 奥村直正氏による村岡三郎からの聞き書き（www.okunurak.com/factory/murakafiles/40s.pdf）を参考にさせていただいた。なお、この聞き書きの原テキストは、村岡三郎の作品《記憶体》（一九九七年）にCD-ROMの形で収録されたものである。

4 「村岡三郎展」カタログ、四〇頁。

5 村岡三郎・酒井忠康（対談）「原点の感覚に翻訳し直すための作業」、『アトリエ』（一九九二年三月号）、八三頁。

*村岡三郎氏（一九二八年生まれ）は、本年七月三日に、肺炎のため、お亡くなりになりました。この場を借りて、そのご冥福を心からお祈り申し上げます。

次号予告 2013年12月-2014年1月号 12月1日刊行予定

現代の眼 603

ジョセフ・クーデルカ展／工芸からKOGEIへ

Review

竹内栖鳳展／クローズアップ工芸

2013年10月1日発行（隔月1日発行）現代の眼 602号

編集：独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館／美術出版社

制作：美術出版社

発行：独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館

〒102-8322 東京都千代田区北の丸公園3-1 電話 03(3214)2561

表紙：右図（蓋表）

東京国立近代美術館賛助会員（MOMAT メンバース）

SEIKO セイコーホールディングス株式会社  鹿島建物  三菱商事



富本憲吉《色絵金銀彩羊歯文八角飾箱》
1959年 磁器 高さ12.2、幅26.4、奥行26.4cm
東京国立近代美術館蔵