

「ファイバーワーク」の系譜

— 建築空間と「ファイバーワーク」の関わりならびにその方向性に関する考察 —

The descent of “FIBER WORK”

— Relation of construction space and “FIBER WORK” and consideration about the directivity —

大津由美子*

Ohtsu Yumiko

要 旨

「ファイバーワーク」は、現代美術の一分野として1960年代に誕生した。1970年から80年代にかけて隆盛を見せた「ファイバーワーク」は、二十世紀後半の現代美術に大きな波紋を与えるとともに、新しい建築空間を演出する装置としてその裾野を広げている。この小論では、1960年代からのおよそ40年間にわたる「ファイバーワーク」の系譜を四つのジャンルに分類することを試みた。その上で、作家と作品の特性を解き明かし、建築空間と「ファイバーワーク」の関わりについて考察したものである。

キーワード：繊維造形、現代美術、国際タペストリー・ビエンナーレ、アートワーク、建築空間

Summary

“Fiber Work” had started as a part of Contemporary Arts in 1960s. “Fiber Work” which had attained a golden age in 1970s and 80s had influenced on Contemporary Arts in the late 20th century moreover it was expanded as a new equipment of construction space. In this paper, “Fiber Work’s” descent for 40 years from 1960s was classified into four genres, in addition the distinction of artist and their works was presented and the theme on the relation of construction space and “Fiber Work” was discussed.

Keywords : *fiber work, contemporary arts, International Biennial of Tapestry, art work, construction space.*

1. はじめに

無機質な建築空間を彩るものとして、様々な繊維による造形美術を目にするようになった。これは、「ファイバーワーク：Fiber Work」と総称され、1960年代初頭から盛んになった造形表現一つである。この分野の特質は以下のようにまとめることができるであろう。

①素材を繊維（ファイバー Fiber：布・糸）に求めたこと。②技法は、織る、編む、縫う、結ぶ、組むなどの手工芸的な造形である。③テキスタイル・アート（染織美術）という、日常の用途や機能性を重視したいわゆる応用美術から、純粋美術へ移行する延長線上に位置づけられる。④平面から立体へ、次第に空間的表現を積み重ね、従来の立体造形や彫刻の枠組みに新しい素材感を加味したこと。⑤織物作家、染色作家にとどまらず、彫刻家たちの試みる立体造形も含まれ、多様な展開があること、である。これらの特質は同時に、現代美術の一つの分野として確かな地位を築いたことを意味する。

「ファイバーワーク」は、ローザンヌ州立美術館における「第1回国際タペストリー・ビエンナーレ」（1962年）によって、現代美術の一分野として産声をあげた。以来今日まで約40年の系譜を有する新しい領域である。この40年は、同時に現代美術そのものが内包する“境界線のない美術”が育まれる時代でもあったため、「ファイバーワーク（繊維造形）」は、そもそもの発生から現代美術の激しい波にもまれ続けてきた。その結果、多くの作家が多様な創作

を展開しているにもかかわらず、作品に即して全体を俯瞰した論述はなかった。今回の論述では、1960年からのおよそ40年間にわたる「ファイバーワーク」の流れを、国際タペストリー・ビエンナーレ¹⁾を軸に、日本国内の展覧会の状況も含め年代順に追跡した。その上で、「ファイバーワーク」の系譜を、①伝統の尊重（ファイバーワークの萌芽）②伝統の継承と多様化（同 形成期）③立体性の追求と完成（同 定着）④現代彫刻としての発展（同 多義性）の四分類を試み、あわせて、「ファイバーワーク」の作家と作品の特性を論ずるものである。流動的な要素を包括しながら模索を続け、ある時はファイバーストラクチャ^{補1)}、あるいはファイバーアート^{補2)}などと呼称も定まらず、やがて「市民権を得た」²⁾「ファイバーワーク」^{補3)}の系譜を明らかにするとともに、建築空間と「ファイバーワーク」の関わりならびにその方向性に関する示唆を得ることを目的とする。

1-1. 「ファイバーワーク」の成立

いわゆる伝統的なタペストリーは、西欧の巨大な石造建築を前提にした室内装飾であり、「“色糸による絵画”」³⁾として発展してきた。ここでは、1960年代に興った新しいタペストリーの動きを、国際タペストリー・ビエンナーレの軌跡に焦点をあて、「色糸による絵画」としてのタペストリーから、“糸や布による立体造形”としての「ファイバーワーク」へのおおまかな推移を略述する。

そもそも「ファイバーワーク」の遠い源は、19世紀末、

*文化女子大学 短期大学部 生活造形学科 助教授

手工芸に立ち戻ることを主張したイギリスのウィリアム・モリス（1838-96）のアーツ・アンド・クラフツ運動、あるいはドイツのパウハウスにおける染織部門の実践、そして、フランスのリュルサ（1892-1966）が提唱したタペストリー復興運動の流れを汲むものであった。これら近代デザイン、工芸の革新的な潮流により、織りの自立、織り独自の美の探求の帰結として、「ファイバーワーク」の発生を見たのであった。

1962年に始まった国際タペストリー・ビエンナーレは、1995年に幕を閉じるまでの間、「振動を続けるタペストリーの“地震計”であり、ファイバーワークの新しい動向を観察し記録する役割」⁴⁾を担い発展した。

第1回展（1962年）と第2回展（1965年）では、“織機による織物”という限定があった。この時、出品されたアバガノヴィッチ（1930- ）^⑤（*作家名の後につく○印は作家記号-末尾参照。以下同）を初めとする少数のレリーフ状の繊維造形の作品は、従来のタペストリーの概念を払拭するものであった。これを契機に、第3回展以降“織機による織物”という規制は取り払われ、タペストリーの“立体化”を広く一般に認めさせるきっかけとなった。そして、第4回展（1969年）における入選作品の主流は、平面から立体へ、壁面から空間へ、そして、装飾美から繊維による芸術作品へという移行が着実に進んだことを示した。

1970年代には、「ファイバーワーク」は、この成果をふまえて立体化への傾向に拍車を加えた。作品は、三次元化とともに巨大化し、多岐にわたる繊維造形を生む。しかし、一方では急激な立体化を試みるあまり、単に新奇さのみを求めた作品が輩出し、いわば「ファイバーワーク」の可能性の試行錯誤をくりかえすことともなった。

1980年代に入ると、第11回展（1983年）より三回にわたり、テーマの設定が再度試みられた。それは、タペストリーや「ファイバーワーク」そのものが何であるかを問い直す70年代への反省の結果でもあった。70年代とは異なり、三次元から平面へ回帰する動きも現れた。そして、第14回展（1989年）にいたって、革新的な「ファイバーワーク」の可能性は、出尽くした感を与えた。

1990年代に入り、タペストリーの本源を問う動きとともに第15回展（1992年）は、ローザンヌ・ビエンナーレと改称された。それは、旧来の西欧的概念によるタペストリーからあまりにも異質なものと変貌を遂げたことで、現代美術への傾斜を強める結果を招いた。そして、第16回展を最後に、振動を続けるタペストリーの“地震計”としての役割に、一応の休止符が打たれたのである。

いずれにしてもビエンナーレ初期においては、アバガノヴィッチ^⑥のレリーフ状の作品が発するエネルギー的な力強い繊維造形が、そもそもの現代「ファイバーワーク」の出発点であったことは否めないところであろう。それは、多くの作家たちを触発し、大きなうねりとなって現代美術の一つのありようとして表出していったのである。

1-2. 日本における「ファイバーワーク」

日本における繊維造形の本格的な展覧会は、1976年に京都国立近代美術館で開催された「今日の造形〈織〉」が始

めてのものである。世界の「ファイバーワーク」の動向を摂取し、敏感に反応した展覧会であった。従来、染織は工芸として“用の美術”と定義されていた概念を大きく打ち破る展覧会でもあった。やがて1970年代後半から、前述の国際タペストリー・ビエンナーレを始め、他の国際的な「ファイバーワーク」の展覧会に多くの日本人作家たちが入選、入賞を果たすようになった（1981年の第10回国際タペストリー・ビエンナーレでは、日本人作家の特設展示があった）。このような海外で高い評価を得た日本人作家たちにより、また、各種の海外からもたらされる情報により、国内での「ファイバーワーク」は、一步一步地道ながら現代美術に確固たる地位を占めるようになった。1980年代後半から1990年代前半にかけて、国内の「ファイバーワーク」の展覧会は、きわめて活況を呈した。例えば、国公立の近代美術館を始めとして、ワコール・銀座アート・スペース（スパイラル・ガーデン）、あるいは百貨店の美術展において、「ファイバーワーク」の特別展が数多く開催された。

興味深いのは、「ファイバーワーク」は、タペストリーの伝統を持たない日本において、尖鋭的で独自の発展を見せたことである。わずか、十数年足らずの間に、日本における「ファイバーワーク」を隆盛に導き、新しい“染織造形”を大きく発展させた要因として、次のことが考えられよう。まず、日本の長い歴史の中で培われた独自の伝統ある“染め”や“織り”の技術や色彩感覚、美意識が基盤となっていること。その上で、日本人作家の「ファイバーワーク」の特質は、その実作品の系譜をたどれば、無垢の素材が有する材質感の重視、織りの可能性の追求、さらには染色作家の仕事に対する注目と利用など、いわば布に対する根源的な問いかけを絶えずくりかえしていることと密接に結びついた結果ではないかと考えられる。

2. 「ファイバーワーク」の系譜

「ファイバーワーク」の系譜を、展示される状況や作品の形態、素材、技法などの項目により、四つのグループ（第Ⅰ類～第Ⅳ類）に分類を試みた。それぞれのグループの特長をまとめたものが「現代美術におけるファイバーワークの展開」（別表参照）である。この分類表に従い、代表的な作品について以下に記す。

2-1. 第Ⅰ類 伝統の尊重-「ファイバーワーク」の萌芽

第Ⅰ類に分類される作品群の特長は、従来の壁面装飾のためのタペストリーの形態を踏襲しながら、伝統的技法を尊重し、視覚的な美の追求に重点をおくグループである。

1962年に始まった、国際タペストリー・ビエンナーレの当初の目論見の一つは、現代タペストリーの新興にあった。前述のビエンナーレの提唱者ジャン・リュルサ自身がタペストリー作家でもあり、織り手の創造性を生かした新しいタペストリーの普及に尽力した。その結果、「ファイバーワーク」を生み出す素地が形成されたのである。

エド・ロスバック（1914- ）^⑦は、古代ベルシャ織物を生かし、洗練されたタペストリーとして現代に蘇らせた^{⑧1}。彼は、世界各地の原始織の造形を研究し、それら

の再構成による前衛的な実験を試みた作家の一人である。彼の一連の実験は、後に、立体的な造形へと転化していく。また、ロスバックに師事したリア・クック(1942-) ④の「半透明」^④は、伝統的なダマスク織りの技法を軸に構成美豊かな作品を誕生させた。従来のタペストリーが、物語性を有していたのに比べ、技法の特色を純粹に生かした処理といえる。

シーラ・ヒックス(1934-) ⑤の「Fugue」^⑤は、光沢のある絹糸の美しさを根幹にした“糸による美術”⁵⁾を確立した。彼女は、多くの建築空間における壁面装飾を手掛ける第一人者でもある。1960年代後半から70年代後半に、今日の「ファイバーワーク」の萌芽から発展への基盤が築かれた。これ以外にモイク・シーレ(1938-) ④の「Squares」^④など多数の壁面作家たちも、伝統技法の修得による新しいタペストリーのあり方を拓けていった。

1980年代に入って、「ファイバーワーク」がその領域を拡大しながら、一方でこの第Ⅰ類に回帰する傾向が認められる。その例として、福本繁樹(1946-) ④の蠟繻技法^⑦や、橋本京子(1945-) ④のレーヨン糸や金銀糸を用いた佐賀錦によるグラフィカルな作品^⑤、草間喆雄(1946-) ⑤の伝統的織技法による視覚的効果を意識した壁面装飾^⑥、中川千早(1943-) ②の色糸の束が生むグラデーション効果による「Wind」^⑧などが挙げられる。福本繁樹を始めとするこれらの作家による多種多様の技法や素材の導入は、豊かな表現言語をもったタペストリーのあり方を示唆するものといえよう。

第Ⅰ類の作品群の特質は、伝統的なテキスタイルの技法を尊重したことである。また、従来、下絵作家と、織り手との分業になるタペストリー制作という方式を廃止し、織り手の感性を重視したことにある。伝統的な織物の技法は、最新の機械や複雑な道具を必要とはせず、熟練した手作業による“技”のみが一面的に要求されていた。

2-2. 第Ⅱ類 伝統の継承と多様化—「ファイバーワーク」の形成期

ファイバーワークは、いうまでもなく作品を形成する主要素材と、それを形にする技法との相関関係の上に成り立つ美術である。その基本的な特長を、この第Ⅱ類の作品群は有している。作品の形態は、従来の方形には拘らない自由な変形が試みられ、表面がレリーフ状の凹凸を有し、素材の持つテクスチャーを生かしたものが顕著になった。また、素材それ自体の感触が生きる技法の追求が1960年代後半より、70年代前半にかけて抬頭し、素材と技法のあらゆる可能性が模索され、さらにその系譜は長く80年代前半まで命脈を保った。

第Ⅰ類にもあげられたシーラ・ヒックス⑤の「Medieval Cloak」^⑨によって素材特性を生かした情念的な作風を生み、「The Favorite Wife Occupies her Nights」^⑪は、絹、ナイロンなどの糸を用い、型破りな形態を披露した。糸の光沢や風合いの表現は、彼女独特の“糸による美術”を構成した。ダニエル・グラフィン(1938-) ③は、コプト織やスーダン地方の染色技法を研究し、皮革を古典技法で織り込むことにより、重厚な三角形の作品^⑫を世に問うた。

アバガノヴィッチ(1930-) ⑤の連作「アバカン27」^⑩は、荒々しいまでにサイザル麻のテクスチャーが作る凹凸により、繊維自身が発する素材感を直接主張させた。彼女は「ファブリックとは何？」⁶⁾と自問自答しながら、繊維による立体造形へと発展していくのである。この系譜に位置づけられる久保田繁雄(1947-) ②は、色糸を織り込むことで計算された凹凸^⑬を演出した。

フランソワーズ・グロッセン(1945-) ④は、サイザル麻をロープ状に用いた一連の作品^⑭を作り、近作では、皮革も取り込んでいる。ドイツの彫刻家でもあるピーター・ヤコビ(1935-) ②と織物作家リッツィ・ヤコビ(1941-) ②は、ウールやコードを壁土で塗り込め、重量感ある作風^⑮を生んだ。この夫婦の共同制作は、まさに彫刻と織の合体を意味するものである。

ピーター・コリンウッド(1922-) ④に、代表されるケースメントな作品^⑯の特色は、糸の光沢や、テンションを生かしたものにあり。彼のマクロゴーゼという織技法を用いた無機的な透過性は、空間を意識させると同時に大きなスケールを感じさせる効果を出している。

ここに列挙した作品に用いられた材料の多くは、従来、被服や日常品で利用されてきた素材である。こうしたありふれた素材の見直し^⑧が、「ファイバーワーク」の原点であり、この分野の可能性を大きく飛躍させる原動力となった。

しかしながら、繊維素材にのみ依拠して制作された作品は、工芸という枠が課せられがちである。それは、常に、純粋美術と応用美術の狭間に位置する曖昧な美術という側面を全面に押し出すことにもなり、この結果、「風邪をひきそうな美術」⁷⁾という批評を受けることともなった。

2-3. 第Ⅲ類 立体性の追求と完成—「ファイバーワーク」の定着

この第Ⅲ類に分類される作品は、素材をファイバーに求めながら、立体的な要素を強く有するものである。特に、1980年代に、隆盛を見せた「ファイバーワーク」の代表的作品の多くがここに含まれる。作品の展示方法は、インスタレーション(設置・展示する)の傾向が強いのも大きな特色である。たとえば、“壁面から距離をおいて吊す”という行為は、この種の作品の出現以前には見られなかったのではないだろうか。空間の中心に天井から吊す代表作家として、建築空間を演出する造形家、庄司達(1939-) ⑤を挙げることができる。「白い布による空間」^⑰は、未加工の布を中空に浮遊させた。これを可能にしたのは、素材の軽さであり、糸に引き上げられることで自由自在に変形する柔性であらう。

スペインのアウレリア・ムニョース(1926-) ④は、母国の伝統的なテキスタイルをもとに、マクラメ技法を用い朱色で染めたサイザル麻による土俗的なオブジェ^⑱を生んだ。グレーの濃淡の「Armoire」^⑲は、夫婦作家のヤコビ②・③の代表作である。まるで、着られることを拒むかのような背広は、虚ろさの情景描写であらうか。第5回国際タペストリー・ビエンナーレ(1971年)で、「純粋芸術と工芸技術、進取と規制が生んだ作品」⁸⁾と絶賛された。これら第Ⅲ類の作品群は、総じて無彩色の傾向が強いとい

項目／分類	第Ⅰ類	第Ⅱ類
制作基盤	伝統の尊重（ファイバーワークの萌芽）	伝統の継承と多様化（ファイバーワークの形成期）
展示状況	二次元・壁面性・室内装飾性	二次元・壁面性・芸術としての自立
作品形態	* タペストリー * 絵画	* レリーフ * 方形の否定
素材と技法の特質	伝統技法の探求 * 視覚的な美の追求 * 表面の素材感（テクスチャー）重視	素材・技法の定義の拡大 * 多様な繊維素材の利用 * 織・編・結・縫・刺繍・プリント・キルト・パッチワークなど多様な繊維加工技術の導入 * 原始織物、南米、アジア、アフリカなどの地域の伝統的な工芸への関心
素材例	ウール、絹、麻、レーヨンなど	ウール、サイザル麻、綿布、皮革、ナイロン、レーヨン、ロープ、紙、フィルムなど

図版

図1 エド・ロスバック⑦「Tapestry」1964
/ラフィアヤシ織 /1800×1150/(A)

図2 モイク・シーレー④「Squares」1965
/合成繊維、自然繊維/1380×1380/(A)

図3 シーラ・ヒックス⑨「Fugue」1969
/絹糸/—/(B)

図4 リア・クック③「半透明」1978/レーヨン
/1524×914/(C)

図5 橋本京子④「シェード・シリーズ」1984年
/金糸・人絹/1000×1700/(D)

図6 草間結雄⑤「Distorted Wall A-B」1986
/絹糸、プラスチック /1900×3000×200/(E)

図7 福本繁樹⑥「いなびかり92-2」1992
/綿布/1620×1620/(F)

図8 中川千早②「Wind」1994/羊毛、絹、金属糸
/1200×1200/(G)

図9 シーラ・ヒックス⑨「Medieval Cloak」1965
/ウール、絹/1900×1200/(A)

図10 アバガノヴィチ⑦「アバカン27」1967
/サイザル麻/1450×1820/(H)

図11 シーラ・ヒックス⑨「The Favourite Wife Occupies her Night」1972
/ナイロン、絹、リネン/—/(I)

図12 ダニエル・グラファン③「A Triangular Affair」1976/皮革/6000×6400×500/(J)

図13 フランソワーズ・グロッセ④「Five Rivers」1974/サイザルロープ
/2250×2440/(J)

図14 リッツィ⑩&ピーター・ヤコビ⑩「Trancilvania」1975
/ウール、コード/—/(K)

図15 ピーター・コリンウッド④「Large 3D Macrogauze」
1976/—/7930×4880/(L)

図16 久保田繁雄⑦「Echo of Wind」1982
/麻/3500×600×1700/(M)

* 図版のネームは、以下の順。図版番号は、ゴシック。作家ネーム（外国人は、最新資料による）／作家記号（丸印で表示。末尾掲載の「作家一覧」を参照）／「作品名」／制作年あるいは、発表年（インスタレーションの再現は、最初の年次）／素材（不明の場合は、—）／寸法（平面作品は、高さ×幅×奥行の順に表記。単位は、mm。ただしインチはmmに換算）／参考資料（アルファベットで表示。末尾掲載「参考文献・カタログ一覧」を参照）

第 III 類	第 IV 類
立体性の追求と完成 (ファイバーワークの定着)	現代彫刻として発展 (ファイバーワークの多義性)
三次元・インスタレーション・一過性	三次元・彫刻・恒久性
* 立体 * オブジェ	* コンセプチュアルアート * モノトーン
素材の「純粋性」の追求	素材の特性の否定
* 加工材料の単純化	* 糸・布・繊維の柔軟性を否定する凝固剤の使用
* 糸・布・繊維の芸術性の探求とファイバーワークとしての独立	* 素材から区別されるファイバーワークの独自性の否定
綿糸、レーヨン糸、麻、ウール、金糸、銀糸、ラミー、植物繊維(藤の蔓など)、帆布、皮革、和紙、ステンレス、ファイバーなど	ガーゼ、サイザル麻、石膏、ニカワなど
	
<p>図17 庄司達朗「白い布による空間'68-7」 1968/綿布、糸、塗装金属フレーム /2160×2020×2020/(N)</p>	<p>図25 濱谷明夫「White Boat 9」1987 /レーヨン糸/3800×1200×2800/(R)</p>
	
<p>図21 ダニエル・グラファン「Mallarmé's Meteorites」1979/大理石、綿布 /6670×540×520/(I)</p>	<p>図30 アバゴノヴィチ「座る人体」1974-79 /黄麻布、ニカワ/1040×510×610/(H)</p>
	
<p>図18 アウレリア・ムニョース「Three Personages」1971/サイザル麻/1730×850、 1500×700、1600×840/(A)</p>	<p>図31 草間弥生「Behind the Illusory Adolescence」1988/綿布/3400×1600×800 /(W)</p>
	
<p>図19 リッツィ&ピーター・ヤコビ「Armoire」 1971/ヒース繊維、ウール/1990×1220×550 /(A)</p>	<p>図32 アバゴノヴィチ「ワルシャワ40体の背中」1990-91/黄麻布、ニカワ /750×670×750~800×700×750/(X)</p>
	
<p>図22 小林尚美「Ito wa Ito」1981/綿糸 /2000×1900×80/(P)</p>	<p>図28 藤本哲夫「Work '94」1994 /麻、ミシステッチ/2500×3000×3000/(U)</p>

えよう。

堀内紀子(1940-) ㉔はラミーや金銀糸^{図20}により、空間を遮断するスケールの大きな作品が見られる。熊井恭子(1943-) ㉕は、ステンレススティールという金属繊維を用い展示室いっばいに壮大なインスタレーション^{図27}を披露した。グラフィアン㉖は、大理石を併用し、帯状の綿布に緊張感ある鋭角な線を与えた。「Mallarmé's Meteorites」^{図21}は、第Ⅱ類でみせた情念的な重さは拭かれ、空間に鋭い幾何学模様を描いた洗練度の高い作品を発表した。

造形作家植松奎二(1947-) ㉗は、布の張力を一貫として追求している。「倒置」^{図24}シリーズは、木の枝により、布の張力を美しく表現した作例である。織作家藤本哲夫(1952-) ㉘の「WORK '94-VII」^{図28}は、黒く染めた麻布をキャンバスに、白糸によるミシンステッチのドローイングを描き、織りの制約から解き放たれた。吉村正郎(1946-) ㉙は、生成りの帆布を縫い合わせと裁断を繰り返し、布塊の壁^{図23}を建てた。吉村は、染色作家から発展した経歴がある。織物作家が糸に執着するとすれば、染色家は染める布そのものに対する想いが強いかもしれない。布を裂く、縫う、張るといった行為には、染色家独自の布との関わりを強烈に感じさせる。同じく絞り染作家福本潮子(1945-) ㉚は、藍染めされた四枚の布で囲った「霞の茶室」^{図26}で、日本の伝統的なエッセンスを斬新な表現により再構築させた。小林尚美(1945-) ㉛の「Ito wa Ito」^{図22}はタイトルが示すように、無垢の綿糸を素直に円形に積み上げただけの作品である。濱谷明夫(1947-) ㉜は、レーヨン糸が空間に規則正しく弧を描く白い糸の連を形成し^{図25}、デリケートで奥深い表情を生んだ。こういった材質感をそのまま作品に取り込む手法は、日本人作家が得意とする領域であり、庄司、吉村、濱谷らは、日本を代表する「ファイバーワーク」の旗手である。

この第Ⅲ類の作品群を包括すれば、次のようにいうことができる。素材の軽量を生かし、吊すという展示行為により、「空間」や「環境」に挑戦した。ここにいたり、作品は壁面から完全に自立し、オブジェや立体造形へと独自の分野を確立した。しかも堅牢な素材を主体としたメモリアル性の強い作品ではなく、一過性の展示つまり、インスタレーションを成し遂げたことが一大特色である。素材や技法面では、第Ⅱ類よりも単純化され、素材の材質感を純粋にとらえようとする試みが終始行われた。その担い手としての日本人作家の一群を評価したい。そして、「ファイバーワーク」の呼称もこの第Ⅲ類の時代に定着したのである。

2-4. 第Ⅳ類 現代彫刻としての発展—「ファイバーワーク」の多義性

この第Ⅳ類は、前記第Ⅲ類よりさらに壁面から完全に独立し、従来の彫刻や立体造形と区分が不可能な作品群であり、革新的で「ファイバーワーク」の最先端に位置するものである。

一般的にみて1960年代以降の現代美術において新しい化学合成の素材や、逆に日常のありふれた素材を探索する傾向が強まってきた。また、表現のあり方も素材と併行して多様化した。たとえば、「クレイワーク」などというよう

に最も保守的な陶芸の領域にも新しい波が押し寄せ、工芸の限らない現代美術化が行われた時期でもあった。こうした動向は、現代美術そのものがこれまでの絵画とか、彫刻といった領域を越えた新しい概念の美術を形成したことに起因するものであろう。その過程に、繊維も取り込まれていったというべきであろうか。

アバガノヴィッチ㉞の「座る人体」^{図30}から発して「ワルシャワ 40体の背中」^{図32}にいたる連作は、黄麻布をニカワで固めた人型である。頭部を持たない人型の集合は、見るものに強い訴求力をいだかせる。素材であるファイバーは、荒々しいまでの麻を用い、繊維の柔性など微塵にも感じさせない。頭部の欠けた人型は、個としての言葉や意思を持つことを否定された人間、つまり、圧制に苦しむポーランドの人々のレジスタンスを連想させる。彼女の一連の作品が発する強い独自性は、「サイザル麻の言語」であり、アバガノヴィッチ自身の心の叫びでもあった。

アメリカ現代彫刻の旗手ジョージ・シーガル(1924-) ㉟の、等身大の人型を石膏とガーゼで固めた作品^{図29}はつとに著名である。その白い石膏像を台座から離し、生きた人間のように自由に徘徊させる不気味さは、布(ガーゼ)が発する素材感と一体となっている。布はそもそも、人間の身体を覆う素材である。こういった、あまりにもあたり前の布をあえて直接扱うことで、ひいては生身の人間存在を語ったのであろうか。また、前衛芸術家草間弥生(1929-) ㊱は、布の突起物が反復しながら増殖を続けるソフトスカルプチャー^{図31}の作品を手掛けた。彼女は、現代社会の内面の奥底に潜む不安感を表出した衝撃的な作品で環境芸術の先駆となった。

ここに列挙した作品は、すでに、「ファイバーワーク」の分野として同列に論じることには疑問が生じることを承知している。しかし、その素材のもつ意味について、「ファイバーワーク」をあえて広義に解釈して考えてみる必要を感じている。なぜならいわゆる“ボーダレス”の状況を呈する現在の美術の直截な反映があると指摘できるからである。

3. 建築空間における「ファイバーワーク」の関わり

前述の「ファイバーワーク」の系譜(第Ⅰ類~第Ⅳ類)に分類された作品は、主に美術館やギャラリーなどといった特殊な空間に展示することを目的としていた。だが、1990年代に入ると、「ファイバーワーク」を始めとする造形作品が、美術館以外の空間に設置される動向が見られるようになった。このような活動を「アートワーク」^{補4)}と呼び、建築空間に同時代の美術を設置することで、より質の高い建築空間を創造することを目的とし、活発化してきている。日本国内においては、1990年代に入って注目され始めた新しい領域で、名称が未だ定まらないのは、同時代の美術が内包する宿命とも言えよう。ここでは「アートワーク」を、単に芸術作品を建築空間に設置するのではなく、建築設計と同時進行で計画され、アートと建築との融合した環境を作り出す総合的な造形活動という意味で用い、美術館の外に出た「ファイバーワーク」の試みを紹介する。すなわち「ファイバーワーク」が設置される建築空

間として、公的機関の庁舎、私企業の施設、ホテル、学校、教会、病院、店舗、様々な文化施設など多岐に渡るが、それらの中から、先に論述した系譜の分類に沿い、特徴を見出すことによって、建築空間と「ファイバーワーク」の関わりならびに方向性を探ってみたい。

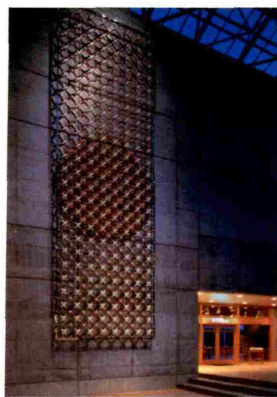
3-1. 現代美術から「アートワーク」へ

「ファイバーワーク」の系譜の第Ⅰ類に属する中川千早^㉑、橋本京子^㉒、草間喆雄^㉓などは、早くから「インテリアとの融合」をコンセプトに数多くの公共施設や病院などの壁面に「ファイバーワーク」を設置している作家たちである。中川^㉑は、1970年代よりファイバーアーティストたちが、見落としていた「装飾美術としてのタペストリーのあり方」⁹⁾に着目し、建築空間のため多くの作品を制作、設置し、独自のスタイル^{㉔A}を築いた。草間^㉓は、コンサートホールの真っ白な壁面に、アクセントとして三枚のタペストリー^{㉔B}を置いた。橋本^㉒は、ホテルエントランスという空間を意識した華やかでリズムカルなフォルム^{㉔D}を創り出した。これらは、建築空間の一部である「壁面」に躍動感や、微妙な陰影を生み出す効果を有する作品である。

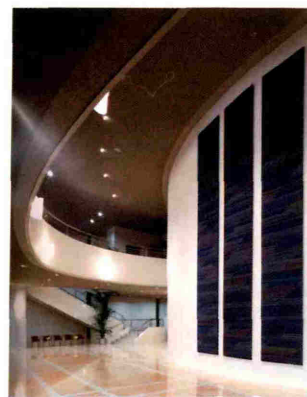
第Ⅰ類、第Ⅱ類に挙げられたシーラ・ヒックス^㉕は、繊維を用い建築家との協働による空間作りの先駆者¹⁰⁾である。日本において、1993年に完成した富士市文化会館ローゼンシアター・ギャラリーのホール入り口に世界最長のタペストリー^{㉔C}を設置した。富士山の四季の移ろいを何色にも撚り合わせた麻糸と毛糸を束ね、織り込んだ重量感あるテクスチャーと、青から緑、黄オレンジから赤へとグラデーションの効果を活かした構成は、「色系による美術」の本領を発揮し、広いホールに自然な流れを生み出している。

同じく第Ⅱ類に位置づけたピーター・コリンウッド^㉖のレリーフ状の作品は、日本の伝統的な絹織物の街、桐生市にオープンした桐生市市民文化会館（1997年）のアトリウムに巨大な壁面装飾^{㉔E}を設置した。素材であるステンレススティール糸は、桐生から世界に発信を続けるテキスタイルプランナー新井淳一（1932- ）により開発された金属の長繊維の糸である。新井のプロデュースによる「アートワーク」の一環として、スティール糸を用いマクロゴーゼ技法により壮大なタペストリーが、コリンウッド^㉖の手により紡ぎ出された。使用したスティール糸の色は、ブラウンの濃淡とシルバーの三色、それらをミックスさせた一枚一枚が、光線の当たり方や見る角度、昼夜の光源の質により異なる表情を見せる。金属糸の鈍い光沢を熟知し、アトリウムという吹き抜け空間を充分意識した作品である。これらの「ファイバーワーク」は、単なる「壁面」への付加物としてではなく、建築空間自体のスケール、素材、色彩、光線などと協調し、空間へのより強い働きかけを試みた作品群と言えよう。

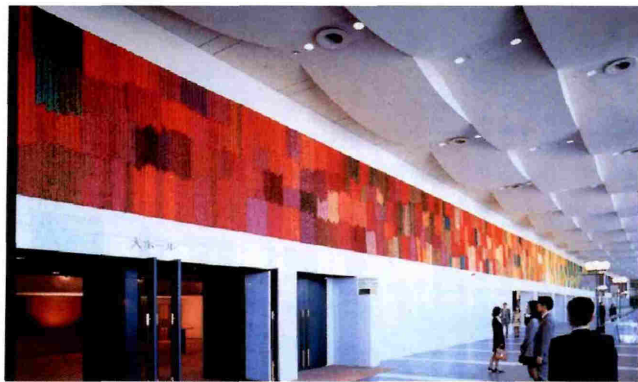
第Ⅲ類を特徴づけるインスタレーション作品を展開する熊井恭子^㉗は、工業素材であるステンレススティール糸を用いレリーフ状のオブジェ^{㉔F}を恵比寿ガーデンプレイスのオフィスタワー壁面に設置した。金属糸を素材としているためか硬質な質感を漂わせているが、新しい「ファイバーワーク」の方向性を示唆するものと言えるだろう。も



図A) 中川千早^㉑ 1985 / 10050×3250 / 鹿児島県立グリーンピア指宿アトリウムⁱⁱ⁾



図B) 草間喆雄^㉓ 1989 / 7000×4000 / 大阪音楽大学コンサートホールⁱⁱ⁾



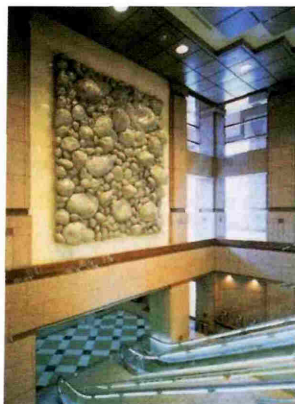
図C) シーラ・ヒックス^㉕「富士の表情」1993 / 麻糸・毛糸 / 2600×103000 / 富士市文化会館ローゼンシアター・ギャラリーⁱ⁾



図D) 橋本京子^㉒「A SEA BREEZE」1993 / レーヨン糸、金糸、銀糸 / ホテルパンパシフィック千葉エントランスホールⁱⁱⁱ⁾



図E) ピーター・コリンウッド^㉖「Steel weave I」1997 / ステンレススティール / 7650×5000 / 桐生市市民文化会館アトリウムⁱ⁾



図F) 熊井恭子^㉗「Sen Man Na Yu Ta」1994 / ステンレススティール / 恵比寿ガーデンプレイスオフィスタワー1階壁面ⁱⁱⁱ⁾



図G) 小林尚美^㉘「Cosmic Ring-97」1997 / 紙縫り、アクリル板 / 7800×2600×600 / ホテルグランピア京都^{iv)}

*図版のネームは、以下の順。作家ネーム／作家記号／「作品名」／設置年／素材（不明は－）／寸法／設置されている場所／参考資料（小文字ローマ数字で表示。末尾掲載「参考文献・カタログ一覧」を参照）。

う一つの新しい試みとして、劇場やデパートなどを含む複合的な新しい京都駅ビルの一角に位置するホテルグランビア京都（1997年）で「アートと建築空間とのコラボレーション」が企画された。その中の一つ、ホテル三階宴会場へと続くエスカレーターの上、宙を浮遊するような軽やかなリング状の「Cosmic Ring-97」^{図6}が多目的空間に、斬新な雰囲気醸し出した。第Ⅲ類の属性を代表する小林尚美^⑦の作品である。これらの「ファイバーワーク」には、アートとしての「ファイバーワーク」と建築空間とのコラボレーションを、計画当初から意図して創造した作品の特徴を読み取ることができよう。

第Ⅳ類を代表するアバガノヴィッチは、「ファイバーワーク」の創始者であり、強力な牽引者でもあった。1970年代より多数の人型によるインスタレーションへと移行した。これは一人の作家の変遷であり、同時に「ファイバーワーク」の系譜とも呼応しよう。彼女を始めとするこの系譜に位置づけた作家たちは、あくまでも繊維を素材に立体を希求し続け、独自性の強い造形表現としての地位を確立し始めている。これらの作品においては、もはや建築空間との関わりから離脱し、「ファイバーワーク」というジャンルにも縛られることのない独自の表現を追求しつつある。

3-2. 建築空間における「ファイバーワーク」の可能性

「ファイバーワーク」の視点から考察すると、制約の多い美術館やギャラリースペースに展示するより、建築空間に設置することを目的とし、素材の特性を最大限に活かしながらこれまでにない自由な発想による「ファイバーワーク」も可能となってきた。「ファイバーワーク」自身、現代感覚豊かな新しい空間を与えられることにより、多様な建築空間に対応するため、繊維素材の欠点といえる耐久性や、退色、堅牢性などを補う改良、改善を繰り返しながら進化を深めることにより、結果的に「ファイバーワーク」のフィールドを広げていくだろうことが予見できよう。

ここにいたり「ファイバーワーク」は、建築空間との相互関係により繊維素材に依拠した曖昧な美術という批評を覆すだけの造形表現としての成熟が見られる。また、美術と工芸が一体化したこの芸術表現分野は、伝統的な染織に対し、染織の現代的表現作品として「ファイバーワーク」の概念は定着し、重要な造形言語になりつつある時期を迎えているとは言えないだろうか。

4. 今後の課題

繊維の可能性を模索し、探求する作家たちの作品の積み重ねにより、「ファイバーワーク」は、二十世紀後半の美術に一つの波紋をもたらした。この小論では、視野を広くして、「ファイバーワーク」のほぼ40年間のスタンスを、主として美術館の空間における展開を整理した。その上で建築空間に設置された「ファイバーワーク」を検証することで、今後その領域を拡大しながら新しい空間や環境に質の向上をもたらす造形活動となり得る示唆が得られた。

建築空間における「アートワーク」の実態を「ファイバーワーク」に焦点を当て、具体的な事例を幅広く収集、

整理、解析していくことで「ファイバーワーク」の可能性を追跡調査していきたい。また、併行して筆者自身シルクスクリーン技法による壁面装飾を制作する立場で、繊維造形と建築空間とのコラボレーションにより開拓されうる今後の方向性を具体的に探っていきたいと考えるものである。

【作家一覧】

- ㉞ エド・ロスバック（1914－）／アメリカ
- ㉟ モイク・シーレ（1938－）／スイス
- ㊱ シーラ・ヒックス（1934－）／アメリカ
- ㊲ リア・クック（1942－）／アメリカ
- ㊳ 橋本京子（1945－）／日本
- ㊴ 草間結雄（1946－）／日本
- ㊵ 福本繁樹（1946－）／日本
- ㊶ 中川千早（1943－）／日本
- ㊷ マグダレーナ・アバガノヴィッチ（1930－）／ポーランド
- ㊸ ダニエル・グラファン（1938－）／フランス
- ㊹ フランソワーズ・グロッセン（1945－）／スイス
- ㊺ リッツィ・ヤコビ（1941－）／ドイツ
- ㊻ ピーター・ヤコビ（1935－）／ドイツ
- ㊼ ピーター・コリンウッド（1922－）／イギリス
- ㊽ 久保田繁雄（1947－）／日本
- ㊾ 庄司達（1939－）／日本
- ㊿ アウレリア・ムニョス（1926－）／スペイン
- ㊿ 堀内紀子（1940－）／日本
- ㊿ 小林尚美（1945－）／日本
- ㊿ 吉村正郎（1946－）／日本
- ㊿ 植松奎二（1947－）／日本
- ㊿ 濱谷明夫（1947－）／日本
- ㊿ 福本潮子（1945－）／日本
- ㊿ 熊井恭子（1943－）／日本
- ㊿ 藤本哲夫（1952－）／日本
- ㊿ ジョージ・シーガル（1924－）／アメリカ
- ㊿ 草間弥生（1929－）／日本

【主要展覧会と作品集】

- 1961：国際タペストリーセンターの設立
- 1962：第1回国際タペストリー・ビエンナーレ展（スイス・ローザンヌ州立美術館）
- 1965：The Book of Tapestry 発刊
- 1969：ウォール・ハンギングズ展（USA・ニューヨーク近代美術館）
- 1972：Beyond craft; the art fabric 発刊
- 1975：第1回国際テキスタイルトリエンナーレ展（ポーランド・ウッジ中央染織美術館）
- 1976：今日の造形〈織〉ヨーロッパと日本展（京都国立近代美術館など）
- 1977：今日の造形〈織〉アメリカと日本展（京都国立近代美術館など）
- 1977：ウォール・ハンギングズ＝ニュークラシズム展（USA・ニューヨーク近代美術館）
- 1981：The Art Fabric; Mainstream 発刊
- 1981：第10回国際タペストリー・ビエンナーレ展にて、日本人作家の特設展示（スイス・ローザンヌ州立美術館）
- 1982：KI18－変化する布のグループ・プロジェクト・テキスタイルフォーラム開催（独・カッセル）
- 1984：国際ミニチュア・テキスタイル・ビエンナーレ展（ハンガリー・ソンボトヘイト・サバリア美術館）
- 1985：ファイバーアート '85（仏・パリ装飾美術館）

1987：布のかたち 糸のかたち展（東京都美術館）
 1982：Abakanowicz展（USA・シカゴ美術館）
 1989：能弁なオブジェー現代アメリカの工芸の展開展（京都国立近代美術館など）
 1990：変貌する布展（福岡県立美術館）
 1990：浮遊する彫刻展（練馬区立美術館）
 1991：アバガノヴィッチ展（セゾン美術館）
 1992：第15回国際ローザンヌ・ビエンナーレ展（スイス・ローザンヌ州立美術館）
 1993：染め・織り 生まれ変わる造形（滋賀県立近代美術館）
 ：ファイバーアートー糸と布の可能性（福岡県立美術館）
 1995：第16回国際ローザンヌ・ビエンナーレ展
 1996：日本の染織・テキスタイル展（目黒区立美術館）

【参考文献・カタログ一覧（掲出順）】

- (A) Beyond craft; the art fabric; Mildred Constantine etc 1972年／図1 -P222, 図2 -P241, 図9 -P18, 図18-P212, 図19-P199
 (B) 『空間の美＝美は生きている』（栃木県立美術館 1978年9月）／図3
 (C) 『能弁なオブジェー現代アメリカ工芸の展開』（京都国立近代美術館 1989年10月）／図4 -P41
 (D) 『染織a』No39／1984年6月号 染織と生活社／図5
 (E) 『現代・織の表現 フィラメントの構築性と表現性をさぐる』（スパイラル・ガーデン 1987年6月）／図6 -P36
 (F) 『布・染み 染み』福本繁樹著 光琳出版 1988年／図7
 (G) 『ファイバー・アート・ジャパン』辻喜代治編 髪々堂 1994年／図8
 (H) Abakanowicz：（シカゴ美術館 1982年11月）／図10, 図30
 (I) TEXTILE ART; Michel Thomas etc 1985年／図11-P205, 図21-P231
 (J) THE BOOK OF TAPESTRY; Pierre Verlet etc 1965年／図12-P179, 図13-P182
 (K) 『今日の造形〈織〉ーヨーロッパと日本』（京都国立近代美術館 1976年6月）／図14
 (L) 『ピーター・コリンウッドの世界』（西武百貨店渋谷店美術画廊 1984年6月）／図15
 (M) 『織から造形へ「ファイバーワーク」展』（軽井沢高輪美術館 1983年4月）／図16
 (N) 『浮遊する彫刻』（練馬区立美術館 1990年5月）／図17
 (O) 『布のかたち 糸のかたち』（東京都美術館 1987年10月）／図20, 図24
 (P) 『染織の美』No20／1982年12月 京都書院／加藤玖仁子 ファイバー＝ワークからファイバー＝アートへ その2／図22-P231
 (Q) 『現代美術 糸・布の断面』（スパイラル・ガーデン 1986年6月）／図23-P50
 (R) 『変貌する布』（福岡県立美術館 1990年2月）／図25
 (S) 『染織a』No186／1996年9月 染織と生活社／図26-P52
 (T) 『熊井恭子展 草莽の風』（中京大学アートギャラリー 2002年10月）／図27
 (U) 『日本の染織・テキスタイル展』（目黒区立美術館 1996年4月）／図28
 (V) 『現代の美術』エドワード・ルーシー＝スミス 石崎浩一郎共著／講談社／1984年／図29
 (W) 『PHARTMAKO '90』幕張メッセ現代美術展（国際展示場 1990年7月）／図31
 (X) 『Abakanowicz展』（セゾン美術館 1991年4月）／図32
 *各文献の末尾は、掲載作品番号（ゴシック）と、掲載ページ。
- (i) 『染織a』No198／1997年9月号 染織と生活社／図C, E
 (ii) 『ファイバー・アート・ジャパン』辻喜代治編 髪々堂 1994年／図A, B
 (iii) 『TEXTILE DESIGN NOW』テキスタイルデザイン協会編 1996年／図D, F
 (iv) 『染織a』No200／1997年11月 染織と生活社／図G

【補注（本文の中では補n）と記す】

補1) fiber structure…既存の木・石・金属など硬質な素材で構成された立体造形に対して、1960年代前半、もともと立体造形に携わっていた作家が、素材を布やビニールなどソフトなものに求めた造形作品を指した。最近では、造形家司達は、布を素材とした立体造形の作品に対し、‘ソフト・スカルプチャー’と表現している。

補2) fiber art…1982年に公示されたローザンヌ国際タペストリー・ビエンナーレで主題として‘ファイバーアート’が用いられた（実際の開催では、主題名は変更された）。また、欧米を中心にした現代的な繊維造形の展開は、‘ファイバーアート’と表現される傾向にあった。日本国内では、80年代に入って繊維造形の分野に染色作家たちの作品が含まれるようになると染織造形あるいは‘ファイバーアート’とも呼ばれるようになった。

補3) fiber work…美術家加藤玖仁子氏は、著作「進化する〈繊維の芸術〉」で、英語圏では、本来織物の美術を意味する‘テキスタイルアート’と素材の範疇を広げ、技法に限定を与えない繊維の作品‘ファイバーワーク’が定着したと記した。また、日本で初めて繊維造形を紹介した「今日の造形〈織〉」展（京都国立近代美術館）で、英文タイトルとして用いられた。以来、美術館において斬新なテキスタイルの試みが展開される度‘ファイバーワーク’の用語が盛んに使われるようになった。また、草間結雄や小林尚美のように織のデザイナーや工芸作家たちが制作した斬新な繊維造形の総称でもある。美術館での繊維造形のピークが過ぎた現在では、陶芸から発展した‘クレイワーク’と同様に、工芸の現代美術化の流れの一つとして‘ファイバーワーク’が定着している。

このように‘ファイバーワーク’に関する用語が多様にあるということは、それが様々な条件化で多岐に発展を遂げた証左と言えよう。

補4) アートワーク…東京都庁（1991年）を始め、三鷹市芸術文化センター（1995年）、東京国際フォーラム（1997年）などでは、館内に設置された美術作品の総称として「アートワーク」という用語の使用が見られる。

【注】

- 1) 英名International Biennial of Tapestryスイスローザンヌ州立美術館において、1962年隔年開催されたが、1995年第16回展を最後に開催が中止された。
- 2) 内山武夫「布に何ができるか」（季刊『TEWAZA』第2号 特集＝布のパフォーマンスー1986年10月 福武書店）
- 3) 加藤玖仁子「国際タペストリー・ビエンナーレ20年の歴史」（『染織の美』No13 1981年10月 京都書院）
- 4) 加藤玖仁子「進化する〈繊維芸術〉」（『民族芸術』VOL. 2 1986年 民族芸術学会編 講談社）
- 5) 中川邦彦「織＝物のコミュニケーション」（『デザインNo.7』1978年6月号 美術出版）
- 6) 『アバガノヴィッチ展 記憶 沈黙 いのち』（セゾン美術館 1991年5月）
- 7) 東野芳明「対談かりそめの身振り」（『美術手帖』No591 1988年12月号 美術出版）
- 8) 加藤玖仁子「トランシルバニアの土塊ーリッツィとピーター・ヤコビ」（『染織の美』No14 1981年12月 京都書院）
- 9) 加藤玖仁子「もう一つの照明ー中川千早」（『染織の美』No22 1983年4月 京都書院）
- 10) 1967年、建築家W. プラトーとの協働でニューヨークのフォード財団会議室を筆頭に、多数の繊維造形を建築空間に設置し、1974年にはアメリカ建築家協会より金賞が授与された。

（2003年10月31日原稿受理、2004年3月15日採用決定）