

名も知らず。色も類なき。

岡崎 乾二郎

0

シーラ・ヒックスさんの仕事を知ったのは、彼女のキャリアからすればずいぶん後年のことだった。実際にお会いできたのは数年前、たった一度である。

会った瞬間、まるでずっと前から知っていた先生のように、ヒックスさんはそこにいた。

にこっと微笑んで、僕の仕事について次々と核心を突く問いが放たれる（僕は自分の作品のポストカードを彼女に渡したのだ）。

僕が戸惑うと、「というのはね」と、問いの背後にある広い世界が紡ぎ出されるように語られ始めた。

そこは画廊で、彼女の作品が展示され、彼女の仕事をまとめた書物も数冊置いてあった。すぐさま、天啓のように目が眩いた。そこにいたのは、僕がきっと学んでいたはずの先生（mentor）だった。実際に学んだことはなかったとしても、ヒックスさんは先生だったのだ。ありうべき（絶対いるはずだった）先生に、とうとう出会えたような嬉しさ。

1

織物＝テキスタイルこそが、人間文化を形成するもっとも根源的な技術だった。縦糸と横糸を織り合わせて布を作るように、異なる要素を統合して全体を生み出す——この思考が、衣服、美術、建築のみならず、数学や事物記述の基盤となり、空間理解の指針、都市組織の手がかりとなった。テキスタイルは、人々の聴覚、触覚、視覚と行動を統べ、調律する働きを担ってきたのである。音楽と文学、そして美術、建築を結びつけるのはテキスタイルだった。それはわれわれの共感覚の織物＝ファブリックであり、経験を生きた記憶として織り込む母体だった。織物＝テキスタイルは芸術の母である。文字がなくても、織物は文字の役割を果たし、地図がなくても地図となり、建築の設計や音楽、ダンス、人間の営みのための触知可能な楽譜の役割も果たしてきた。織物のこうした多機能性は、美術史や建築史において古くから認識されていた。近代建築を基礎づけたウィーンの建築家、アドルフ・ロース（Adolf Loos, 1870-1933）は次のように認識していた——建築の内装を飾るのがテキスタイルなのではなく、主客は反対で、人を包むテキスタイルが主体で、それを支える支持体が建築だったのだ、と。20世紀の始まりにロースがこの認識を示した。（あるいはダダに示されたアヴァンギャルドの核心とは、芸術を日常へと着地させること——ゆえに周縁とみなされていた工芸技術とはむしろ根幹で繋がっていた。たと

えば現在という時間を解体し、ほぐし、裁ち、縫い合わせる——まさに裁縫や織物から引き出された——方法であったとさえいえよう）。¹

シーラ・ヒックスはその織物を芸術表現の中核に決定的に位置づけたアーティストであると知られている。ヒックスはイエール大学でヨセフ・アルバーズ（Josef Albers, 1888-1976）のもとで絵画とデザインの基礎を学び、彼を通じてアニ・アルバーズ（Anni Albers, 1899-1994）に出会う。アニ・アルバーズはワイマール・バウハウスで学生として学び、その後デッサウ・バウハウスで伴侶であるヨセフ・アルバーズとともに教鞭をとった理論家であり、その後、アメリカに渡ってからは、ノースカロライナ州のブラック・マウンテン・カレッジでも同様に教鞭を執った。彼女は工芸という位置づけを超えて織物を「The Pliable Plane」として論じ、色彩や触感を柔軟に包摂し、組織する空間構築のマトリクス＝母体として位置づけた。

いうまでもなく、バウハウスは、絵画や彫刻などの諸芸術を織物のような工芸技術を通じて基礎から根本的に再統合されるべきだと考えた。この理想は、同時代のアヴァンギャルドたちの実践と知的潮流——テキスタイルを身体・空間・時間性を統合するものとして位置づけた——と共鳴し、それを体系化しようとするものだった。

（ちなみにヒックスと同じ時代にイエールでヨセフ・アルバーズに学んでいた、数少なかったもう一人の女子学生にエヴァ・ヘッセ（Eva Hesse, 1936-1970）がいたが、ヒックスそしてヘッセたちの世代の仕事は、トイバー＝アルプ等のアヴァンギャルド、そしてアニ・アルバーズの思考を受け継ぎ、その可能性をミニマルアートの形式的膠着を解きひらき、乗り越えるものとして、より地についた仕事へと展開させていったのである。（ポストミニマリズムと呼ばれる動向の核心はここにある）。それは幾何学的で非人称的、観念的な形式に抗して、物質と身体、感覚と精神を編み合わせる制作のプロセスを芸術の核心に据える試みだったともいえよう。すなわち、シーラ・ヒックスは、テキスタイルが身体・空間・時間性を統合する芸術の母体であるという——20世紀初頭に再認識され、ダダ、バウハウスを通じて道が開かれ、体系化された——この認識を正統に受け継ぎ、極点まで展開し体現しえた作家なのだ。）

世界各地の織物技術を収集し再解釈するヒックスの実践は、手仕事の痕跡と文化的記憶を通じて芸術を日常へと繋ぎなおし、グローバルな美術とローカルな手仕事を結ぶプロジェクトとして展開していった。その意味で、ヒックスの重要さは、むしろ60年代以降の芸

¹ ロースの活躍した同じウィーンで美術工芸学校に学んでいたゾフィー・トイバー＝アルプ（Sophie Taeuber-Arp, 1889-1943）は、自身がダンサーでもあったこともあり、テキスタイルを身体と世界をリズムに繋ぐ技術として位置づけた。彼女はダダの創始者の一人であった）。

術理論の枠組みを根底から転換させた美術史家ジョージ・クブラー（George Kubler, 1912-1996）のもとで学び、事物がみずから事物を再生しつづけて、文化を継承させていくという事物による歴史観を受け継いだ研究者としての作家でもあることにある。クブラーの『時のかたち——事物の歴史をめぐって』（1962）が示したのは、芸術作品を天才の創造としてではなく、事物自体が産みだす系列その連鎖として捉える視点だった。この理論は、キプ（結縄）などの文字以外の記録システムを発達させた中南米の文化研究において特に有効性を発揮したが、ヒックスはイェール大学でクブラーのもとでアンデス南米文化の中核に位置づけられた織物文化を深く研究し、現地で身をもってその技術を学んだ。さらに彼女は1960年代以降、メキシコ、日本、インド、モロッコを含む世界各地の織物文化の実践的研究へと展開させた。ヒックスにとって織物とは、まさにこの事物の系列そのものであり、糸が糸を呼び、色が色を生み、形が形を連鎖させていく、終わりなき生成のプロセスとして実践されるものなのである。

"Textiles had been relegated to a secondary role in our society, to a material that was considered either functional or decorative. I wanted to give it another status and show what an artist can do with these incredible materials." (Sheila Hicks 2004, interview from Archives of American Art)

——織物は社会で二次的な役割に追いやられ、機能的または装飾的な素材と見なされていた。私はそれに別の地位を与え、これらの驚異的な素材でアーティストが何を成し遂げられるかを示したかった——

と彼女はやや控えめに言っているが、織物こそが人間の文化をまさに織物のように織り上げる、プライマリーな技術だったのだ。

2

2021年の10月パリに着いた当日、フランク・エルバズ・ギャラリーを訪れた。数日後に開かれるFIACの彼のブースで個展を開く準備のためである。その半年前、パンデミックの最中、同じギャラリーで個展を開いていた。いま、その大きな部屋ではシーラさんの大規模なインスタレーションが準備中である。その脇の受付の部屋の作業机の上には、僕のゼロ・サムネイル・シリーズと呼んでいる作品の箱がもう十五個ほど積まれていた。

その同じ部屋の壁にシーラさんの《minimes》シリーズが展示されている！ことに気づいた。シーラさんはこれらを「ミニム」（おちびさんたち）と呼んでいる。存在は知っていたが、実見するのは初めてだった。およそ二十センチ×三十センチほどの小さな作品シリーズを直接目にしたのである。衝撃を受けた。編まれた小さな裂れの一枚一枚が、まったく異なる表情と気配を漂わせ、文字通りに風が通り抜ける場所を感じさせる。横に積まれている同じく小さな私の作品の理想——TOPICA PICTUS、場所の記憶そのものだった。

ヒックスさんは、1950年代半ばにこの仕事の道筋を探求し始めている。後に壁から離れ、さまざまな形態をとって自立し、あるいは建築そのものの印象を全く変貌させてしまうほどの規模にまで変化、拡大していった仕事の核心がそこにあった。

訪れた場所、出会った事物、出来事の印象が、そこに質感として、空気の厚みとして、光を透過し、あるいは吸収する、物質と色の交感器として、

その移り変わりまでもが織り込まれている。持ち運び可能な支持枠に構築され、太さ、色、質感の異なる糸が三次元的な存在となり、絵画の表面性を突き抜け、彫刻の硬さを大気に溶かし、息をするように伸び縮みする空間を生成させる、という意味で、この小さな織物は絵画、彫刻、建築の限界をブレイクスルーする媒体ともなる。

3

いや、これは識字能力を必要としない、文字によらない言葉(ことのは)つまり物語ではないか？ 互いに会ったことのない誰かと誰かを出会わす媒体。

テラーバードの編むポシェットのような巣を唐突に思い出した。このアジア（インド亜大陸から東南アジアにかけての地域）の熱帯林に棲む鳥は、自然から引き出した植物繊維をくちばしでほどいて糸にし、あるいは、蜘蛛の糸を撚り直した糸を使って、くちばしを針のように使い葉を縫い合わせ巣を作る。誰かが手作りしたおしゃれなポシェットが木からぶら下がっている。思い浮かべたのはこんな空想だ。

森を歩いていた人のポシェットが木に引っかかり、残された。テラーバードはそれを見て、意匠を学んだのだという。あるいは逆さまに——森を歩いていた人が、木から吊るされた巣を見つけた。「ああ、なんと素敵なポシェット。すべて自然素材で作られている」。と意匠を学んだともいう。おそらくテラーバードはそれを鳥が作ったものとみなし、人は人が作ったものとみなした。どちらにしても、ポシェットは鳥と人を越えた伝達に成功し、ポシェットは種を越えて地球に広がっていった。織物は言葉(ことのは)であり、種子である。鳥も人もこの言葉を拾い上げ、紡ぎ出し、伝播していく媒体=霊媒 ミディアムなのだ。

世界神話や伝説を見てもそのことは確かめられる。

たとえば「たなばた」という語が、織り機そのものを意味し、海辺や川辺で神に捧げる衣を織る棚機女（たなばたつめ）の神話に結びついていたように、日本においても織物は古来、無言の言葉として機能してきた。機を織る仕草、その律動する音が、すでに物語を紡いでいたのである。『宇津保物語』の俊蔭一族も、當麻寺縁起に伝わる中将姫も、ともに織物の名手であり、同時に音楽の達人であった。彼らは文字による学習を経ずとも、あらゆる技芸を体得し、異国の文化を吸収する力を備えていたという。

このように織物は、文化と文化が接する岸辺において、此岸と彼岸、人の世と異界とを結びつける媒体（メディアム）としての役割を担ってきた。糸を紡ぎ、経糸と緯糸を交差させる行為は、見えない世界との対話であり、言葉を越えた伝達の技法だったのだ。最後に駿河湾を舞台にした「羽衣」伝説を掲げよう。

これは不思議の衣かな。手に取れば袖の香ばしく、花か、あらぬか、名も知らず。色も類なき衣なり。

——謡曲『羽衣』作者未詳（一説に世阿弥）『丹後国風土記』逸文、羽衣伝説より

漁師が松の枝に見つけたのは、一枚の布だった。手に取れば、袖から花とも言えぬ香りが立ち上り、色も類なく、月の都から持ち帰ったかのような、妙なる衣だった。風にたなびけば、雲のようにかろやかに、空に浮かぶよう。こんな羽衣を、誰が忘れたのだろう。きっと取りに戻ってくる。

この話の核心はこの場面である。松の枝にかかった、このかろやかな衣が際立つのは、いうまでもなく背後に聳える雄大な富士山との対比があるからである。

羽衣を見つけた漁師はそれを持ち帰ろうとする。そこに天女が現れ、羽衣がなければ天に戻れない。舞を踊るから返してほしいと願う。天女が舞い、羽衣は天女に戻され、天女は天に昇っていく。

さるほどに時移りて。天の羽衣浦風に。たなびきたなびく三保の松原。
浮島が雲の。足高山や富士の高嶺。かすかになりて天つみそらの。
霞にまぎれて失せにけり。（同前）

羽衣は風にたなびき、そのたなびきは三保の松原から、さらに広大な駿河湾の浜辺に霞のように連続していく。その渺々とたなびいていく羽衣の起こす動きに、あの富士でさえ見えなくなって消えてしまう。

1992年にシーラ・ヒックスは富士市文化会館ロゼシアターに麻で織られたタピストリー・レリーフを制作している。「富士の表情」（Four Seasons of Fuji）と題された高さ2.6m、全長103m（その長さはギネスにも登録された）の長大な作品の主題はもちろん、垂直に聳える富士ではなかったはずだ。風景に対比されるはかなげな羽衣でもない。色彩の霞、羽織、渺々と延びゆく広大な駿河湾にたなびく天気模様——すべて羽衣によって息づくように紡ぎ出された、気候の彩り——Color Climates。