

母袋俊也

著述集〈絵画〉

1990—2017

はじめに

思えば、僕は絵画制作の折々さまざまな機会に文章も書き留めてきていた。絵を描き、文字も書き記してきた。た。

その言葉は常に絵画と伴走するようであり、時に絵画を照射、そして絵画のありようを詳らかにし、絵画を勇気付けてきたように思える。

それらの言葉、言説は、絵画の内部への原理追究を導き、フォーマリステイックな分析を進め、制作研究の深化を促してきた。加えて絵画の外側である社会、時間、日常、歴史への接続も試みられ、絵画の位置と役割を教示し母袋絵画の体系を形成させてきたのである。

ここでは一九九〇年代初頭から二〇一七年の現在に至るまでに様々な機会に書き溜め、執筆した全テキストを対象に母袋俊也著述集として編纂する。

それらは「論文」「エッセイ」「断章」の三つの章に整理する。

「論文」ではフォーマート研究の起首ともなり造形大紀要への初投稿でもあった「絵画における信仰性とフォーマート」とゲーテ自然科学の集いの学会誌『モルフォロギア』に投稿した「絵画の内側から見たゲーテ色彩論―実作者による色彩試論」の二本を収録した。第二章の「エッセイ」ではさまざまな場面で書かれたものを時系列に沿って35本を掲載。第三章「断章」は制作ノート、対談、インタビュー原稿、シンポジウム記録などから断片を抜粋

し、僕にとつての重要概念である「色彩・かたち・フォーマート」「絵画―風景」「絵画の生成―原理」「絵画の外
部性世界―時間・空間」「二つの世界と中間領域」を節として纏めることとした。

本著述集のタイトルには、1990年から2017年の年号とともに「絵画へ」の副題をつけることにした。

ここで編まれた絵画をめぐる言葉は、絵画へむけての自「言」言及に留まらず、ひろく世界実現にむけての表現希求
であり母袋の絵画観である。

もくじ

はじめに 3

1. 論文 9

「絵画における信仰性とフォーマート — 偶数性と奇数性をめぐって —」 11
「絵画の内側から見たゲーテ色彩論 — 実作家による色彩試論 —」 44

2. エッセイ 85

「画布のむこう側には」 87
「揺れる稜線のもとで」 89
「肉体としての絵画 — ドロ잉に寄せて」 90
「絵画 — 降り続く雪の層に寄せて」 95
「タイトルとしての“ARTH・UR・S・SE・ATAR”」 97
「在ることの確かさ」 101
「TA・SHOH — Qf・SHOH”〈絵〉／〈絵画〉に寄せて」 102
「越後三山の稜線／鉄塔 — 横長フォーマートの窓」 105
「Qf・SHOH 150《掌》 — 回収と積合」 107
「絵画／風景考《TA・KOHJINYAMA》に寄せて」 109

- 「青梅、そして《TA・OHNITA》に寄せて」 111
- 「青梅3年あるいは7年」 112
- 「絵画」と「時代」 116
- 「新たな時代区分を前に」 117
- 「風景にみる視線の双方向性 KYOBASHI—OHME」 122
- 「〈Qf・SHOH《掌》90・Holz 現出の場—浮かぶ像—膜状性〉展に寄せて」 124
- 「膜状性—浮かぶ像—現出の場、そして絵画の位置」 127
- 「《TA・TARO 2》 風景からの視線」 129
- 「バーティカル4作完成」 131
- 「草稿完了。点の集中から異なる次元」 132
- 「「CSP1」に寄せて」 134
- 「《Misoshagi》に寄せて」 137
- 「中西夏之展 ヴェルフリンシンボ」 139
- 「インスタレーション《TA・ASAM》《壁画ドローイング》《枠窓》制作覚え書き」 141
- 「〈魔鏡現象〉—《Qf・SHOH〈掌〉90 Holz》」 143
- 「「浮かぶ像・現出の場」に寄せて」 144
- 「新シリーズ〈Himmel Bild〉とパレットフロン」 146
- 「皆既月食と制作—壮大な想念体験」 147
- 「造形大卒業式二〇一五」 148
- 「モノタイプ制作—〈版—現出〉もう一つの世界に回り込んで」 153
- 「二つの〈ヤコブの梯子〉そして空」 154
- 「眼底撮影 内の内、外の外の外」 156
- 「丸木美術館「光明の種・post.3.11」 「原爆の図はふたつあるのか」」 158
- 「母袋俊也展《Koiga-Kubo》1993/2017ネーヴ〈Qf〉に寄せて」 161

3. 断章 167

「色彩・かたち・フォーマット」 169

「絵画―風景」 177

「絵画の生成―原理」 181

「絵画の外部性世界―時間・空間」 187

「二つの世界と中間領域」 189

「窓／枠―膜状性―現出する像」 194

初出一覧 199

1. 論文

絵画における信仰性とフォーマート

— 偶数性と奇数性をめぐって —

序

様式偏重になりがちな現代美術の文脈にあつて、精神性に支えられメッセージ性の強い作品を送り出すことにおいて、ドイツ系の作家たちは際立ちを見せている。ここでは彼らの根底に流れる精神史をたどることで、真理の探究の連なりとしての美術のコンテキストの内にあつて、はつきりと浮かび上がってくる信仰性に着目してみたい。その信仰性と絵画のフォーマートの関連、又奇数性と偶数性の構造的な差異が、如何に絵画原理の展開に関与したかを考察し、そこにわが国における一つの真理を見出そうとするものである。

I ドイツ精神史と芸術のパラドックス性

芸術と祭式—信仰性

エジプトのすべての神々の中で—というより古代の神々のどれをとつても—もつとも長い生命をもち、もつとも

広く深い影響を与えてきたのはオシリスである。古代神話には再生するために死ぬ復活神が必ず現れるが、オシリスはそういう神々のプロトタイプなのである（註一）。

一九一三年、ジェイン・エレン・ハリソンは、「古代芸術と祭式」の中で、芸術と祭式との根源的な連関に注目した。理性と感性のヒエラルキーから芸術を解放し、芸術は現実を受容する感性の営みでも、その本質を追究する理性の営みでもなく、むしろ現実のなかに行動する人間の自己確認の行為であるとした。

彼女が芸術と祭式の二つを軸として論旨を展開した、一九一三年という時代を、先ずここで確認しておくことにする。

一九世紀から二〇世紀に橋を架けたと言われるセザンヌが没したのは一九〇六年のことである。その後、絵画は堰を切ったかの様にめまぐるしく変化をとげてゆく。はやくもピカソにおいては翌年「アビニヨンの娘たち」の完成をみ、一九〇九年、マリネットイによって、未来派宣言が出されている。そして一九一三年、マティスは更に色彩を求めモロッコ入りしており、マレーヴィイチはパリでのキュビズム体験の後モスクワに戻り、白地に黒の方形だけの例の歴史的な絵画を残し、シュプレマティズムが生まれたとされている。一方ニューヨークでは、アーモリー・ショーが催され、ヨーロッパで生まれたばかりの〈近代〉は、はやくも海を渡り、新たなる場が準備段階に入り、次なる時代の前兆が感じられるのである。又、M・デュシャンは既に自宅で車輪を回転する遊びの中に、レディー・メードの着想を得ている。

この様な時代背景の中で論じられる〈祭式〉とは、宗教を司る儀式であり、いわば伝統的に継承され続けている形式に守り続けられることよって存続している制度である。一方〈芸術〉とは、その対極にあり極めて個人的な場に立脚しているのである。その個は社会と対峙し、社会制度から脱却することで、自らの主観を貫こうとしたのだった。



図1 オシリスとイシス オシリスカペレより
アヴィドス

〈個人〉と〈制度〉すなわち〈芸術〉と〈祭式〉この両者の間には断絶があり、相容れない対立概念として存在していたことであろう。しかしその根幹には、実は一つの共通の源があつたのである。

オシリスの復活はデンデラにあるオシリスの大碑文に添えられた一連の浮彫にさらに生々しく表現されている。ここではオシリスの神はまず全身を布で巻かれて棺台の上に横臥したミイラの姿で表される。次いで彼は現実には不可能なさまざまな姿勢をとりながら少しずつ身を起し遂に壺―おそらく彼の《園》であろう―の中に足を踏みしめて、イシスの拡げた二つの翼のあいだにほとんどまつすぐにも身を伸ばして立つようになる。彼の前では一人の男がエジプトでは生命の象徴である柄のついた十字架をささげもっている。祭式においては希求されること―つまり復活―は行為されるのに対し、芸術においてはそれは表現される(註2)のである。

オシリスの芸術と祭式の共通の源は死んだかに見える自然の生命が、また戻ってきてほしいという世界中どこにでも認められる強烈な欲求なのだ(註3)。

萌芽期の芸術は、まさに〈祈りを絵に描く(註4)〉行為である。そしてその根底には、両者の共通の源として〈信仰性〉が横たわっているのである。

祭式こそ芸術を含むあらゆる人間文化の原型であると主張する彼女の芸術論は絵画、彫刻のみならず演劇理論の世界にも受け継がれてゆくのである。

ボイスにみるドイツ精神史と芸術のパラドックス性

ハリソンの論文からは、時代を超え、ある一人の現代作家の姿が浮かび上がってくる。彼はアクツイオーン (Aktion) Ⅱ行為こそが芸術作品の始まりであると考へ、脂肪、フェルト、銅、蝨、獣脂などのマテリアルを自らの言語とし、造形活動 (アクツイオーン、オブジェ、マニフェスト、その他) を繰り返し、〈社会彫刻〉という芸術規範を標榜するのである。

J・ボイスのアクツイオーンは儀式性、又その宗教性、共同性において祭式そのものである様にも思へ、現代にあつて最も前衛的活動に立脚した作家があつて芸術とは対極にあると思われていた祭式に重ね合わされることは、実にパラドキシカルに思われ興味深い。

終末の救世主、社会変革へと導き出すエナジーを生み出す錬金術師、現代を生きるシャーマンとしてのボイス、彼には、「自然と精神 (霊)、宇宙と知性の失われた調和の回復を計り、目的決定論的合理主義に対し、原型的神話的かつ魔術的、宗教的ニュアンスを含んだ思想を対照させている。彼の全ての作品の行動における中心的な足がかりとなつているのは、人類へのまた彼が有効と見た様々な個別のカテゴリーへの永続的、認識論的な前進である (註5)。」

この様な彼の精神 (霊) 性を中心とする思想には、ゲート、シラー、人智学 (アントロポゾフィー) の思想体系を確立したR・シュタイナー、ボイス芸術の始源的イメージをささえる集合的無意識を掘り起こした分析心理学者C・G・ユングらの系譜が根幹にあり、そこにはドイツ精神史の伝統が連なつてることが理解される。

このドイツ精神史の一つの根幹をなすゲートに「詩と真実」(Dichtung und Wahrheit) という自伝がある。このDichtungを〈詩〉ではなく、〈詩作〉あるいは〈詩をつくること〉とあえて訳しなおすことで、表現者としての一

つのアスペクトが照らし出されてくる。

ハリソンが言う様に芸術は起源において社会的で真理の探究を自己目的とする。

すなわち芸術は真理の探究を目的としているのであるから〈詩と真実〉とは〈真理と真実〉ということになる。

そして詩を詩作と置き換えることで表現者の創作性というものが覚醒され、芸術の虚構性を掘りおこすこととなる。そして今度は〈詩と真実〉は、〈虚構と真実〉という対比ともなり得るのだ。故に芸術は対岸にある真実を、前に、真理であると同時に虚構であるというパラドックスを生きていることとなる。その両者の間に横たわる深淵、その距離をどの様に認識し、どの様にその矛盾を生きるかが、表現者の姿勢・志向性の現れなのである。その深淵を隔たりと見るか、あるいは断絶として捉えるかが中世における聖画像論争の争点でもあったのだ。

では芸術と対峙し、対岸にある真実とは一体何なのだろうか。

今は伝達という意味合いで使われることの多いメッセージという語も、もともとは神託、お告げの意味を持ち、それは神の教えであり、発信の主体は神なのである。神のメッセージとしてあった芸術は、そこに描かれているものが、世界であり、宇宙であり、その中心は、神 \parallel 真理なのである。それはヨーロッパにおいてはイコンの姿をし、東洋ではタンカやマンダラの姿をとり、疑いの持たれることのないそのテーマ \parallel 真理は、画面を中心性によつて成立させている。

又そのイコンの空間性は未成熟な遠近法の為、整合性を欠き歪んでいると指摘するむきもあるが、元来遠近法とは視線の言及に他ならず、この場合、見る側我々の視線が画面にこそがれているのではなく、画面が、イコンが、我々を見つめ見守っているのである。

ここでは世界は、描く主体はもとより見る側我々に、その視線の主体性は、まだ預けられていないのである。

換言すれば、古くは神のメッセージとしてあった芸術は、序々に我々の側に主体性を移譲し、その神のメッセー



図2 「二〇世紀の終焉」1983 ヨーゼフ・ボイス

ジにもとつて代わる〈真理〉を求めてきた。そしてその真理の探究の連続体が、美術史をかたちどつてきているのである。

それは虚と真理との隔りの内で、又更にその虚でもあり、真理でもある芸術と、真実との間にある深淵の二重に重ね上げられたパラドックスに綴れる葛藤やとまどいの姿なのかも知れない。

やはりドイツの系譜にあつてカンディンスキーは、一九一二年、著書「芸術における精神的なもの」の中で、芸術が内容を失つて方法論的に終始している点に危機感を持ち、芸術家は語るべき何かを持たねばならぬ(註6)と強調し、芸術と宗教の類似性についても、後に書き残している。

これら精神史の伝統を継承しているボイス芸術が、現代にあつて特に際立っているのは、その精神性、メッセージ性の強さによるものであろう。

一九八二年、カッセル市、及び近郊に自然保護環境保全運動の一環として七〇〇〇本の樫の木を植樹してゆくというプロジェクトに先がけ、そのアクトイオン「七〇〇〇本の樫の木」の象徴として、市内フリードリッヒプラッツに樫の木の代わりに七〇〇〇本の玄武岩が設置された。その玄武岩の一部は、翌一九八三年には母岩に円錐体の研削が施され、デュッセルドルフ、シュメラー画廊に空間彫刻として再び姿を現わすのであるが、幾重にも重ね合わされ、意味づけが変化をとげてゆく念入りのコンセプトもさることながら特に興味をひくのは、「二〇世紀の終焉」と名づけられたタイトルである。

〈二〇世紀の終焉〉、一つの物語りが、終りを告げようとしているのか。その物語りとは、前に前にと駒をすすめてきた西欧近代を意味しているのか。真理の探究の連続体としてある西欧近代、そんな芸術の系譜にあり、社会変

革の最前線に超前衛として立つボイスが、かつて芸術の対極にあった祭式を司る神宮の姿に重なるのは、パラドキシカルに思え、何とも興味深い。

そして終焉をむかえようとする二〇世紀とは、一体何であったのだろうか。

II 信仰性とフォーマートの関連

セザンヌにおける真理―サント・ヴィクトワール山の造形性

ではセザンヌにとつての真理とは何であったのだろうか。彼は晩年ヨアヒム・ガスケーとの対談の中で、「画家にとつて、色彩こそが真実である。色彩のみを問題にしても、それは歴史や心理学を既に含んでいるのである。」又「純粋な絵画的真理は存在している。ただそれを見るとか描くのは大変難しいもので、我々は自然というものを、たつた今生まれたばかりの子供の様に見なければならぬのだ。」などと語っている(註7)。

自然を対象にしながらも、実は色価や色彩の運動によつてのフォルムの根源的表現の追求こそがテーマであり、彼が探究しようとした真理であった。セザンヌが生きた十九世紀後半には、彼個人にしか立脚していなかったこの真理は、二〇世紀をむかえ西欧近代絵画の真理として時代をつき動



図3 「サント・ヴィクトワール山」油彩／カンバス
69.8×89.5cm 1902-04 セザンヌ

かしてゆくのである。

ここでその晩年の重要なテーマとして、何回となく繰り返し描かれるサント・ヴィクトワールという山について考察してみたくなるのだが、この山は偶然彼の前に在ったのだろうか。仮にそうだとしよう。偶然目前にあった山の何が、セザンヌをして未完の水彩も含む夥しい数の「サント・ヴィクトワール山」を手がけさせたのであろうか。勿論それは、自然の対象を基本的な形体に集約し画面を新たに構築してゆくというテーマを体現するのにふさわしいものであったことに間違いはないだろう。しかし、自然はサント・ヴィクトワール山以外にも無限に様々なものを彼に提供していた筈である。

何故、ことさらサント・ヴィクトワール山であったのだろうか。

私の想像は、この山の持つ造形性と、*Sainte* という〈聖〉の意を持つ形容詞へと連鎖されてゆくのであるが、ここでひとまずプロヴァンスにあるこの山をはなれ、日本、東海道上にある山へと視線を移すことにしよう。

富士にみる原初的なかたち

富士も又、時には赤いシルエツトとして、又時には大波のむこうにと多くの絵の中に登場してくる山である。セザンヌがこれらを見ていたであろうことは、ピエール・フランカステルもその著書『絵画と社会』の中で指摘しているが(註8)ここで考察したいのはジャポニズムではない。

富士は日本において最も高いピュウリテイと親しみを持たれ、愛され、かつ信仰の対象としてある山である。では如何なる理由から富士は親しまれ、崇められ、描かれるのか。それは単に我が国最高峰の火山であったということだけではあるまい。文化的にも経済的にも地理的にも、西と東とを結ぶ東海道にあつて、まっすぐに広がる水平線の海の風景に対し、もう一方に堂々とあるこの山をかつて旅人は見ながら、あるいは、その山に見つめられな

から旅をすすめたことだろう。どこから見ても変わらぬに見えるその扇形の姿に微妙な変化が認められた時、それが旅の進度を計る目安になっていたのかも知れない。その円錐形の上部をナイフで切りとられた様な何とも不思議でいて、魅力に満ちたその形態を前に、人は切り取られた筈の円錐形を空想したりしたのかも知れない。

この形態、造形性、かたちそのものが、人々から愛され、親しまれ崇められたに違いない。

ここでは富士の造形性自体が、一つの真理として存在しているのであり、人々は富士の形の中に、〈聖〉¹⁾ 日常²⁾を、はるかに超えた何ものかを見出しているのである。

これは自然がつくり出した造形物の中に見出しうる真理であるが、時に人が真理としての造形を体現させることを可能とする。それこそが芸術の課題なのであり、本質なのである。

このかたちというものを思う時、ブランクーシの造形が想起されてくるのであるが、彼が希求し続けたものは、きつと視覚における原初的な形態——もとのかたち——あるいは〈かたちのもと〉——であったのではと思われてくる。

美術史では、原初的な形態に光をあて、すくい上げる為には、ブランクーシの登場が待たれていたのであるが、日本において富士はその原初的な形態によって時間を超えその姿を示し、富士として在り続けているのかも知れない。

ブランクーシに先んじて、その形態、造形性を認めたのは、人々の親しみや愛情を持つ感情、そこに精神（霊）的なものを読みとる心、それをつちかう人々の眼差しがあつたからであろう。

この形態、造形性が信仰性を生んだのであろうし、富士をして礼拝の対象ともなるのである。

聖なる山——サント・ヴィクトワール山

ここで再びプロヴァンスに戻すことにしよう。

プロヴァンスにおいてセザンヌは風景を描いた。山を描いた。だが、山を描くことが彼のテーマそのものではな

かったことは確かであろう。彼の極めて純然たる絵画的テーマが、サント・ヴィクトワールを選び出したのであるが、彼はその山にむかう為に馬車に乗ったのだ。決して山は自の前に常にあつたのではない。彼が山にむかつたのである。その絵画的造形的関心の背後には、この山自体の持つ造形性がこの地においてある意味を持っていたのではないだろうか。

かつてローマ人との戦いで勝利を祝して名付けられたといわれる名〈Sainte-Victoire〉は、緑豊かな地にあつて石灰岩で覆われ全体を白く輝かせているという。

我が国とは異なり山岳信仰などないかの地でこの山の信仰性をどこかで彼が見ていたというのは、余りにも大それた仮説ではあるだろう。又、彼が探究しようとした真理・絵画的真理の構築性と信仰性とは、につかわしくない様でもある。しかし、そこに〈聖〉を感じとらなくとも、どこか日常を超えた何かを、サント・ヴィクトワール山の造形性の中に見出していたと思われないのである。

彼は一九世紀後半を生きた西洋人であつた。だがしかし、その前に彼が画家であつたことを我々は忘れる訳にはいかないのだ。

画家としてのその眼差しは、日常をはるかに超えているのであつて、彼こそが、彼のその眼こそが、絵画に二〇世紀を拓いたのであるが、礼拝性のもとに描いた訳ではないセザンヌも又、造形的には深い信仰性にささえられていたのではないだろうか。

その眼はあるいは、それを見ていたのかも知れない。

縦長フォーマートと滝との遭遇

礼拝性は形態、フォーマートとも深く関連している。一つの例をひくと、鎌倉時代に描かれた「那智滝図」とい

うすばらしい一幅の絵がある。それは那智滝信仰、神仏合体の思想、本地垂迹説に基づかれているのであるが、数ある本地垂迹画の作品群にあって、この「那智滝図」が抜きん出ているのは、その造形性、絵画性によるものに他ならない。もともと那智滝は信仰の対象で、滝自体が礼拝の対象であった。それは前述の自然の造形性そのものに信仰性が宿ったのであろうが、ここで特に注意しておかなければならないことは、礼拝性の強いものは縦長の形態をとっていることが多い点である。この点においてここで描かれている滝も又、その例外ではない筈である。

それは人間の身体性とも深く関わっていると考えられる。

礼拝とは視覚の点で言及するならば視線の集中を意味する。精神の集中を目的とする際、フォーマートは自ずと視線の流れづらい縦型が欲求されてくるのである。顔は縦よりもはるかに横の方が動きやすいという身体性を想起せよば容易に理解されることだろう。

勿論、造形性以外の様々な要素によっても那智滝信仰は誕生したのだろうが、ここで問題にするのは、その造形性そのものである。しかし、これは前述の自然がつくり出した原初的な形態の言及から論旨をすすめられてはいない。ここで考察してゆきたいのは、那智滝ではなく、「那智滝図」なのである。既に信仰の対象であった縦長の滝をしつかりと中心に据えながらも、上部はわずかの曲線と下部では岩の背後に姿を隠しながら大きくジグザグをつく

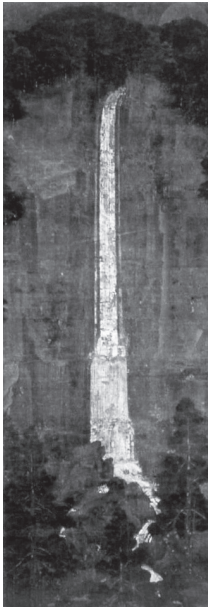


図4 「那智滝図」
159.4×57.9cm
鎌倉時代

り右端下へと消えてゆく構成によって、中央を勢いよく落ちる滝は緊張感をも示している。そして画面一番下から拝殿の屋根の一部が姿をのぞかせていることで、我々の視点が非常に高いところに設定されていることが認識され、この滝の高さを冷気を伴いながら暗示しているのである。又、明

度の低いほの暗い岩壁に縦に落ちる白い水流の明暗のコントラストにより浮かび上がるその姿は、極度に縦に伸ばされた掛け軸の縦長フォーマートとの遭遇により、その伸長感と中心性は更に際立たされてゆくのである。そして我々の視線をとらえ、釘付けにするのである。

これは絵画における内側のかたちと外側のかたちとの見事なアイデンティティなのである。そしてこの絵に、パーネット・ニューマンのジップを見るのは果たして私だけであろうか。

ここに礼拝性の対象としてある「那智滝図」は、宗教のテーマに負うこともなく、一つの風景画、絵画としても見事に自立しているのである。

風景―横長フォーマート

「最も原初的な風景画とは、きつと大地と空とを分けたものだったのではないだろうか。それは主と従、実と虚、在ることと無いことを分かつ境界によつて成立し、一本の線がそれを可能とし、真実の誕生を見たのだ。

その分かれたれる対象は自ずと線を横に走らせるのだ。横に走り去ろうとする線、それをさえぎり留めようとする垂直性……その垂直性は実は視線の連続性とともに時間をも切つたのである。(註9)」

前述の様な礼拝性による「那智滝図」の縦長フォーマートに対し、風景は横長フォーマートと強く結びつく。匿名性の風景の連なりの中には、本来礼拝性は宿らないのである。

風景の横長感の起源は地平線、水平線に他ならないのである。

地平線に沿つて横に移動してゆく、流れてゆく視線をさえぎるものがある。それは永遠に続くかに見える田園の中にあつて、小さな村に建つ教会であつたり、飛鳥は班鳥の里に立つ五重の塔であつたりする。この垂直性は、人間の天と地を結ぶ意志そのものなのである。その意志、志向性を如何に体现するかが、建築の課題の一つでもある

のだ。古代エジプトのオシリスの復活は、ヨーロッパではキリストのそれへと変化をとげつつ伝承され、横になっていたものが再び立ち上がるという意志・テーマはエジプトではオベリスクの形をとり、ヨーロッパにおいては教会となり、各地でその風土とともに変化してゆく。一八八九年にはバリで新素材であった鉄によってその骨格、構造そのものをあらわにしたエッフェル塔があたかもバベルの塔の様に出現したのだった。

一方、むしろ立つことより座すことに意味を見出してきた仏教の土壌にあっても例えば法隆寺の伽藍では、金堂に對峙する様に五重の塔が立つのである。その塔は、内部の利用が初層のみであることが示す様に、高さこそが必要とされていたのである。

垂直性が人間の意志であるとすれば、その人間が對峙しようとしてきた自然は、横に続く水平性であり、それは永遠に続く連なりなのである。

III 絵画における奇数性、偶数性

キーファーを貫く中心性

真理の探究の連続体としてあるヨーロッパ美術の文脈の中で、それぞれの個は深い精神性によって支えられ、通念を、歴史を越えてきたのである。それらは、〈自我〉とも呼べるものであり、自我とそのアイデンティティを求め、闘いでもあったのかも知れない。

二〇世紀絵画は、セザンヌによってフランスに始まったと言われている。第二次世界大戦の後、場はヨーロッパ



図5 「無名の画家の為に」 水彩／紙
47×49.5cm 1980 アンゼレム・キーファー

からアメリカに移行し大きく変化をとげてゆくのであるが、その大戦終結の一九四五年をどの様な年令でむかえたかは作家にも多大な影響を与え、それぞれの作品も又その影響から免れることはできないのである。

今、ここで例にひこうとしている作家は、正にその一九四五年に敗戦国ドイツに誕生している一人である。

やや斜めからの透視図法によって描かれた石造建築の中庭には、水がはられプールの如き様相を示し、中央から柄のついた楕円のパレットが突き出している。一九八〇年に描かれた水彩小品を第一作とする「dem unbekanten Maler」、「無名の画家(の為)に」のタイトルを持つシリーズが、この作家にはある。

彼の作品には頻繁に楕円パレットが登場するのであるが、プール(水源)よりパレットが柄とともにつき出ている姿は、一九七八年の〈本〉一本の形式を持つ作品をこの作家はかたわらに持つ「die Donauquelle」、「ドナウの水源」の中に認めることができる。ちなみに彼、アンゼレム・キーファーは、このドナウのもので生まれていることから、それがキーファー自身を示唆していることを読みとることができるだろう。

水彩の第一作「dem unbekanten Maler」 「無名の画家(の為)に」から三年の後、作品は、油彩にわら等のマテリアルを得て、巨大な画面として生まれかわる。古代エジプトの大神殿を想起させるかの様な石造建築が、ダイナミックな透視図法によってシンメトリカルに描かれている。

その建築物は画面中央の中庭を取り囲む様にして建ち、無数に整然と立ち並ぶ角柱は大きな囲いを視覚的につくり



図6 「無名の画家の為に」 油彩・わらetc／カンパス 208×1381cm 1983 アンゼレム・キーファー

出し、そこが回廊（ギャラリー）となつて見ることがとりづら
いほどの暗さのもで光は届こうとはしない。その中庭の中央に一
本のポールらしきものが立っており、更に目をこらして見るとその
ポールらしきものの上に黒い楕円形の物体が認められる。そしてま
もなくそれがパレットの形をしていることが明らかになつてくる筈
である。

ここで描かれる無名の画家とは、やはり作家自身なのだろうかあ
るいは他の作家なのだろうか。

ドナウの水源から立ち上がってくるポールが、キーファー自身だ
とするならば、この古代エジプト、中王朝時代、ナイル川中流の
ルクソールに出現したカルナック神殿を甦らせたかのような建築物
は、まぎれもなくナチスのよつて建造された、アルベルト・シュペ
アー設計の典型的なナチ建築そのものであり、そしてその象徴を背
景に暗黒の空に向けて画面中心にパレットのついたポールが立つこ
とによつて、かつて画家となることを切望し挫折の後、絵筆を持た
ずに世界の中心たらんとした一人の男が、一九四五年という年に封
印された筈のいまましい歴史の中から再び我々の前に浮上してく
るのである。そしてそのパレットとは負のエナジーを生み出すに到
つた挫折した画家・ヒトラーに宿つた精神（霊）性Ⅱ自我そのもの

とも思えてくるのである。

この様に暗喩的に登場するパレットとは、作家の精神性、霊 \parallel Geistそのものなのだろうか。

画家、キーフアーにとつて描くことは、描くということ、すなわちそれをつき動かす自我、精神（霊）性を描くということなのかも知れない。彼には他にも「Der Rhein」、「ライン川」というタイトルの巨大な木版画の連作などがあるが、ライン川はいうまでもなく、ドイツ文化の中心的テーマでもあり、ドイツにおいて中心を意味している。彼が描こうとするものは中心そのものなのだろう。

そして、神話学にも造詣の深い彼は、絵画における物語性、テーマ性を蘇生させ、中心に据えたと見えなくはないだろうか。しかし、そのテーマとは極めてドイツ的であり、一九四五年的である。すなわちキーフアー的なのである。

テーマにおける中心性に留まらず、西欧における中心性をも貫こうとするその精神性は、彼の描く画面も又、ほとんどの場合中心的なのである。しかしそれは対称性を示しはするが決して象徴的にはならない。なぜなら形骸化される可能性を内包する象徴ではなく、飽くまでも中心性に彼の精神はそそがれているのであるのだから。

仮にこの中心性への希求をキーフアー個人の特性とするのではなく、ヨーロッパの中に生まれた精神性と仮定してみよう。

さて、ではその中心性とは、とりわけ絵画における中心性とは一体何なのだろうか。

祭壇画の中心性 奇数性

宇宙、あるいは世界の像としてのアイコンは中心に神が描かれ、中心からの視線、メッセージは、人々にそそがれていた。これに対して、後に遠近法を確立したレオナルドは、描く側、見る側、いわば我々人間に視線の主体性を



図7 「仔羊の祭壇画」1432 ファン・アイク

拓き、画面の奥に、世界Ⅱ空間を押しやり、より高次な整合性への解答として消失点という中心を求めたのであった。

ここでは、その中心性の問題を図像的にも最も端的に示すモデルとして、礼拝の対象として視線を受け止め、その目的に応え、縦長のフォーマット、奇数性により構成される祭壇画に注目してみることにする。

一四三二年、ヤン・ファン・アイクによって完成されたゲントの「仔羊の祭壇画」は、上下二段からなる複雑な多翼式祭壇画として知られている。

開翼時の上段中心、全能者キリストは他より大きなスケールで、軽く右手を上げ天を指し、真紅の衣をまとい真正面をむいている。画面左には聖母マリアが濃紺の、右には洗礼者ヨハネが緑の衣で伴に身体をやや中心にむけ、彼らの眼差しは祭壇画を前にする我々にむけられ、この三枚で中央の本体部を構成している。そして更に左翼に合唱する天使、アダム、右翼に奏樂する天使、イヴを

配し、また下段中央には神秘の仔羊、左翼はキリストの騎士、正しき裁き人、右翼には聖隠修たち、聖巡礼者たちを配することによって全体が構成され完結している。この様に全体は明解なヒエラルキーによって構成され、見る我々がその構造をみとつてゆく装置にもなっているのである。

前述の様に上段は七種、七枚、下段は五種、五枚から構成され、この様に祭壇画は、必ず開翼時には奇数の絵によって全体が成立しているのであるが、これは中心を先ず据えることによって複数を配そうとした時必ず奇数の配列となる性質によるものである。換言すれば、奇数性を持つ中心を導き出す特性によるものと考えられるのである。中心性と奇数性は、分ちがたく強く結び合っているのである。

神を描くことが最大の課題であり、神にもとつて代わられる真理を求めた連なりとしての西洋美術史にあつて、信仰はファン・アイクの後も一七世紀中葉、レンブラントの時代迄のながきにわたつて、その中心を譲ろうとはしなかつたのである。

障屏画の非中心性―偶数性

礼拝の対象として展開してきたヨーロッパ絵画史に対し、日本では実に早い時点で絵画は信仰の対象としての役割は他の分野に明け渡したのだった。

では一体何がそれを可能としたのであろうか。

平安朝、大陸から移入された仏教美術は感傷性という日本独特とも言える感性を加え、藤原仏画を高貴にも代表する「普賢菩薩像」など幾つもの名品と呼ばれる仏画を輩出する隆興の時を十二世紀平安末期に迎え、その後鎌倉時代に入り平安期の密教画の系譜に基づく優れた遺品を残している。又、神仏合体の思想を主題にした垂迹画としての「那智滝図」は見事な崇高さを表現しているのであるが、一方では風景画としても或る高みに達しており、既

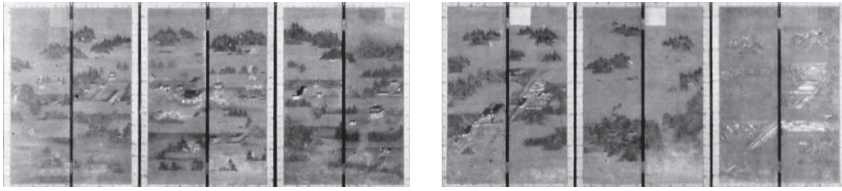


図8 「高野山水屏風」 6曲一双 室町時代 (15世紀)

に他のテーマを合わせ持っていることが暗示する様に、宗教画は十三世紀後半まもなく急速に衰退してゆくのである。

ではことさら何故に日本において絵画は、宗教のテーマから早期に解放されることを許されたのであろうか。

先ずそれは、日本の場合、住空間すなわち日常の場に絵画が生成するチャンスを得られたことを確認しておかなければならないだろう。

本来、寺院や教会は外部の世俗生活の場から隔絶されることを意図して造られた宗教的空間、〈聖なる場〉である。それに対し、住空間は聖に対しての俗に値し、その場とはもともと宗教性にのみ支配された環境ではなかったのである。それに加え殊に寝殿造は広大な広間でもあり、開口部をひろく持った開放的なその構造は間切りとして開閉撤去の容易な襖、屏風などを必要とし、それらを支持体とする障屏画と呼ばれる絵画形式に独自の生成の場を提供したのだった。

その襖や屏風などの偶数性によって成立する非中心性の絵画構造にこそその最大の要因が隠されていると考えられるのである。そしてその特性は、我が国に宗教性をはなれ絵画独自の発展を他に先んじて許すことを誘い出してゆくのである。

これら障屏画は、左右への開閉折りたたみ自在の家具としての機能を負わされている為、それらは偶数性よつての構造が要求されるのである。

偶数性は中心性よつて可能となる宗教表現成立の必要十分条件を満たさず、それに加え複数の横への連続性、横長フォーマートの特性は視線も横に流す宿命を負っており、中心へ

の固定された視線を望む宗教画には不適切で、障屏画はここに宗教性から解き放され独自の生成の原理―絵画原理―を生き始めるのである。

ここで西欧絵画の系譜上になく、絵画に異なつた地平を拓いた障屏画について考察してみよう。

我が国最古のものとしては、本来は鳥毛を貼りつけ彩色されたと言われる、八世紀天平期の「鳥毛立女屏風」六扇（扇とは構成する一枚一枚のパネルをいう）がある。鳥毛は現在は失われ、輪郭を残すだけだが、その姿の優美さ、耽美的とも言える工芸性によつて、色とりどりの鳥毛で飾られた像を想像によつて補つた時、大和絵の裝飾的淵源をも、そこに見出すことができるのではないだろうか。

支持体が紙ということに加えて、柱構造の日本家屋の特質に合わせて屏風から転化されたと思われる襖絵は建造物に固定される性質から運命を建造物と共にする宿命も手伝い、古い遺品は極めて少ない。しかし我々には「源氏物語絵巻」などの画中画（絵の中に描かれている絵）の中に、それらを確認することが幸い許されてはいる。

十一世紀のやはり六扇から成る「山水屏風」には一扇一扇、それぞれの四辺に縁へりが施されているが、その縁は十三世紀中頃になると「高野山水屏風」に見られる様に二扇単位でまとめられる様になり、更に十四世紀を迎え、全体の上下左右だけに施すという形が一般的となるのである。この経過の中で画全体を貫く連続した大きな構図の組み立てが可能となつてくるのであり、そして十五世紀、六曲屏風を二隻連関させる六曲一双という屏風の基本形式が定まるのである。ここに画面空間は、更に横に拡がる統一的構図の発展を可能にしたのである。

だが、むしろ画面の連続性への欲求が縁を取り去り、更に二隻を貫いた大画面を呼び寄せたとは言えなくはないだろうか。

この様に極度に横に長い画面において、視線はあらかじめ用意された中心に導かれ集中してゆくのではなく、むしろ画面の上を移動してゆく能力を引き出される。中心性を持つ縦長画面が視線を止め、集中してゆく浸透性を推

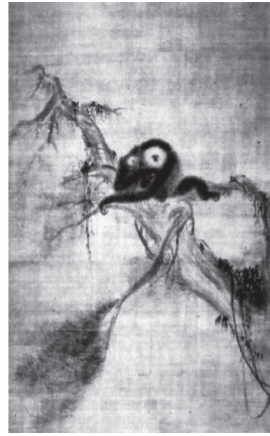


図9 「観音猿鶴図」三幅 牧谿

進させるのに対し、横長画面は視線に運動性を与えるのである。

障屏風画の絵画形式の中にも様式的には、禅宗とともに中国より移入された水墨画を根幹におく〈漢画系〉と、「源氏物語絵巻」に見られる様な、色彩豊かな、装飾性に富んだ、華麗な〈大和絵系〉の二つの系譜がある。この両者は、時には拮抗し、互いに影響し合い、有機的に融合し、日本障屏絵画を形どつてゆくのである。

漢画系—空間素描

漢画の系譜とは、先行するあこがれの地、大陸から禅宗絵画として渡来した水墨画が、世俗に出て宗教性が減退、消失し、十五世紀室町初期以降本格的な水墨山水画として大画面を成立させてゆくものである。宗教という大きなテーマを持たなくなる水墨画は、自らが生成してゆく原理、新たなテーマ、水墨独自の真理を追求してゆくこととなる。

その水墨画における真理を、ここでは〈空間〉と仮定してみたい。それは水墨画の本質は素描にあると確信するからに他ならない。

だが、その前にここで少し素描についての説明が必要になるだろう。日本語の素描は、英語の Drawing⇒ドゥローイング、仏語、Dessin⇒デッサン、独語、Zeichnung⇒ツァイヒツァングなどと同義語とされ



図10 「松林図」(右隻) 16世紀 長谷川等伯

るのであるが、一般的には、ドローイングの場合、テーマ性に関しては空間というより、もつと広範囲な範疇を持っており、物質感の弱い素材（紙や水彩等）の仕事や油彩などメインの仕事に対する副次的な意味合いを持った仕事を指していることが多く、その自律性はまだ担保されていない様に思われる。又、デッサンは、専門教育の入口である特定の空間感に基づいた表現のみを示していることが多く、ほとんどの場合、〈かたち〉を意味している。

ここでいう素描とは、そのどちらでもなく、支持体、例えば、紙の上に単色の描線や調子を持った面が、おかれた時点で、特定の空間を生じさせることを目的とし、描線、面自体が自律した造形性を持つているものを指しているのである。勿論一般に信じられている様な素描の絵画に対しての劣性を語ろうとしているのではことさらない。

さて、素描の課題は、とりもなおさず、形、すなわち空間を捉えてゆくものと考えられる。絵画概念にとつて、その空間把握は極めて重要な課題であり、空間をより適確に表現しようとした時、情感を伴う色彩は空間を不明瞭におとしめ、色彩が内包する様々な要素は、むしろ妨げになるのである。

従って、水墨画の様に無彩色による表現は空間をテーマにした時、極めて目的に沿った適切な表現となるのである。それは、空間をメインテーマとしたキュビズムの作品群の色彩の乏しき、あるいは彫刻家であるジャコメッテ



図10 「松林図」(左隻)6曲一双(左隻)16世紀 長谷川等伯

イーが、自らの彫刻的テーマを絵画において試みた結果として現われるモノクロームによって成り立つ画面を思い起こせば、自ずと明らかになってくる筈である。

墨は、単色の描材の中にあつて、空間表現を目的とする際、無限に近い調子、濃淡のヴァリエーションを提供し、また、筆は身体の運動感を率直に画面に伝えるには大変優れていて、その身体性を伴う即興的な筆致によって生じる強弱、スピード感などが形、空間を体現するのである。と同時に描材としての墨はその墨自体の持つ魅力を、漏らさず受けとめる和紙という支持体と遭遇して、素描の持つ特性を遺憾なく発揮し、飛躍的に空間表現の可能性を拡げてゆくのである。

この様な水墨画、漢画系の文脈を振り返る時、南宋の画家牧谿が浮上してくる。彼ほど日本で敬愛され、尊重され、かつ日本水墨画の発展に影響を与えた作家はいないだろう。それは、柔和で繊細な彼の水墨による表現が、日本人の感性と合致し、熱狂的な支持のもと受け入れられてゆくのであるが、中国内の評価は、必ずしも日本でのそれとは一致していない。それは彼の生きた南宋の時代でも、依然として男性的空間感を持ち、厳しい筆法でそれを体現する北宋画が、アカデミズムとして主流をなし根強く支配していたことに加え、禅宗の厳しい思想性とも根底では深く関わっていたことによるものと思われる。

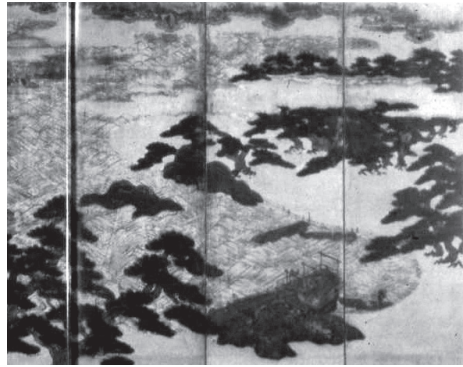


図11 「浜松図」(部分) 15世紀

家の主観と水墨の真理―原理―に預けられたのである。

ここでは、霧のあくまでもデリケートな濃淡の変化に作家の注意は注がれ、一方松は牧谿の筆勢より更に力強く、むしろ筆の硬さ、筆自体が感じとれるほどの力強さで、即興的に作家の身体の動きをあらわにしているのである。

大和絵系に「松図」、「浜松図」という松を主題として自然主義的にその形象を描写する系譜があるのだが、等伯は漢画系にそのテーマをひき込み、霧の中に立ち並び松の群に対象をしばりながらも、実は彼は、松と松の間にある霧そのものを描くことによって、空間をメインテーマとしたのである。彼は霧を媒介として、その不可視の空間というものを墨によって体現したのである。

ここに松を借りて、筆の身体性を表わす運動感が抑揚のある描線を律動させ、その筆勢のリズムは空間をつくり

その牧谿の代表作、中央に白衣観音を配す三幅から成る「観音猿鶴図」の気品に満ちた表現は、墨の限りなく豊かな幅のある微妙な濃淡によって深みのある空間性を示し、筆勢を感じさせる自然主義的な厳格な描写力と深い宗教感情でその空間は満たされている。

この様な空間性の伝統は、長谷川等伯をして「松林図」六曲一双に、霧にかすむ松を描かせるのであるが、実は彼が描いているものは、松ではなく、霧⇨空間そのものと言えるのではないだろうか。その時牧谿の持つ宗教性に支えられる深い空間性は、画家の眼差しとしての深い空間性へと変化をとげたのである。

三幅による宗教的メッセージは、六曲一双の画面様式に転換される際、画家の眼差しを得て意味、教義の世界から解放され、新たな意味は、作

出しているのである。

又、六曲一双の連続画面の中で、霧は松の中をリズムカルに横に流れてゆくのであるが、複数の松が個性豊かに立ち並んでいるかのように見える画面を注意深くその松の形象を観察するとはほぼ同じ形象の松が、右隻、左隻に繰り返し、わずかずつ、その姿を変え登場してくることに気付く筈である。例えば、右隻右端の左に傾く松は、左隻の一番左に霧の奥にその姿をぼんやりと見せている。そしてその右隣、おそらく一番手前に立つ松は、右隻中央にやはり強い調子で登場している。

これは、同一形象―オルナメント―を繰り返してゆくことで、画面にリズム感を導き出すという大和絵の典型的な装飾的手法であり、更に墨の濃淡によって生まれる疎と密を交互に、しかし決して一定ではなく配することによって長されているのである。そしてそれは、いわば漢画の持つ墨の魅力と身体性を感じさせる素描力によって支えられている。大和絵と漢画が長谷川等伯という作家を得て、ここで力強く結びついているのである。

大和絵系―色面絵画

では、もう一方の系譜、大和絵系では何に立脚していたのであろうか。

漢画が空間性を求める素描であるとしたら、大和絵は、色面によるフォーマリズム絵画であると言えるのではないだろうか。

大和絵においては、視線は決して奥へと導かれず、画面の表面にそがれるのである。そこで視線を受け止める表面は、艶やかな色面によって区切られ全体性の中を大胆な構成によって成立させているのである。そこでは、奥行き、空間性は拒絶されているかの様でもある。

大和絵障屏画に触れる前に、その原理とも思える「源氏物語絵巻」に注目してみることになろう。

画面表面にそそがれた視線は、みやびとも言える華麗なる色彩による色面の大胆な構成によって右に左にそして斜めへと視線を滑らせてゆく。

しかし、決してそれは上へ、まして手前に押し寄せてはこないのである。視線は画面表面上を時にはゆつくりと時には描かれた形象の輪郭をなぞり、登場する人々の感情の間を往復し、たわむれ、物語性の中を移動してゆくのである。

勿論、その際、色面による構成はそのフォーマットの中で、適切な大きさ、色彩のバランスが欲求されるのは言うまでもないことである。そしてこれら視覚的な真理によつて、物語りのイラストレーションとしてだけでなく、絵画としても自律してゆくのである。

この様な絵巻のフォーマットは極端に横に伸ばされた典型を示すのではあるが、時間を随伴する物語りの読解性の特徴を考え合わせた時、フォーマット上の横の端は、空間上の端であると同時に、時間的な端でもあるのだ。障屏画の横への連続性の欲求は、これら絵巻の美学が、根底にあったことには疑問の余地はないだろう。横長画面は空間的な横への拡がりと同時に時間的な連なりも可能とし、「四季図」に見られるように一年のスパンを一画面内に描き入れることをも可能としたのである。

大和絵においての画面の意識は、平面というより表面としての自覚の方が優先されていたのではないだろうか。それは視線が、奥に届けられるのではなく、表面上を滑つてゆく仕組になつていことから想像ができるのであるが、如何に意識が、表面性にそそがれたとしても、表面はひとたび三次元的空間を想定した時、自動的に平面すなわち二次元としての道理を義務づけられるのである。平面に三次元のものを選元しようとする際、画面内に不整合な、空間のひずみが生じることがある。大和絵の中では頻繁に雲の形態が登場するのであるが、雲やかすみは、そのひずみを画面の中で修正する目的に配慮るかたちで、誕生したのではないだろうか。



図12 「洛中洛外図屏風」6曲一双（右隻）16世紀

その目隠しとして誕生をみた雲形、雲煙は画面の中で徐々にモクモクと意匠としての成長をとげ、むしろポジティブな形態として大和絵を印象づける要素となるのである。時にその金の雲煙が画面の大部分を支配し、本来描かれている対象である形態が、わずかに雲煙の間合いから顔をのぞかせているような作品を輩出するまでに到るのである。

空間のひずみ、二次元と三次元の矛盾をかかえ込んだ表面性は、その矛盾を繕う方便としての雲煙の内的熟成を得て、華麗な装飾性豊かな表面として甦えるのである。

このような雲煙によつて隔絶された箇所は、それぞれ一つの整合性のあるシーンをつくっており、同一画面内に複数視点と、複数のシーンを実現したことになる。この複数のシーンを統一ある大画面に統合させたのは画面全体を覆っている雲煙に他ならない。そして本来ネガティブな背景として存在する雲煙は、ポジティブな形態としてのその存在をあらわにしているのである、このポジ、ネガ、地と図の置換可能な極めて図象的な絵画原理は、装飾性を助長し、全体を均一性によつて満たしているのである。

これら大和絵は、高い装飾性によつて優雅で華麗な美として結実し、表面にそそがれた視線を十分に受け止め愉しませるのである。

この装飾性こそが、大和絵の本質でもあるのだが、しかしこの装飾という語の持つ意は、必ずしも肯定的ではなく、むしろ否定的な意味合いを含

むことも多い。では一体何が、裝飾性をしいたげられた意味合いに連鎖させてゆくのであろうか。またこの意味において、大和絵も決してその例外ではないのだ。

それは芸術が、希求しようとする真理が求心性、中身、深さに向かうのに対し、裝飾が、その外側、表面に終始する特性を持つていることによるものであろう。

大和絵の表面に対する造形性Ⅱ真理は極めて浅い空間によって成立するのであるが、空間の浅さは、きちんとした検証を待たず即、精神の浅さをも連想させてしまうのであろうか。又フォーマリズムの色面はその形態を形づく輪郭に疑問や葛藤の痕跡を隠匿する宿命を持つており、ここでもその精神の跡は表面に残されないのである。かつ、その色面、輪郭によって形どられる形態の反復性もまた、中心から遠のいてゆく性格に他ならないのだ。

しかし、あるいは外側に真理を見出すことはできないのだろうか。あるいは、そこで真理が実を結ぶことはないのだろうか。

内側、あるいは奥へとむかう求心性は、一つの中心を信じてやまない西欧の一元的世界観に根ざしているのである、この一元的世界観こそが、裝飾を芸術の外側に追いやってきたのである。

しかし裝飾性軽視の思想は、何も西欧のその一元的世界観にのみ、その根幹があるのではないことを次の事実が示している。

障屏画が隆興の時を迎える室町期におい漢画系には必ずある署名、落款は、大和絵の場合ほとんど認められないのである。もともと禪宗の厳しい精神性とともに移入された水墨画は、精神表現の場であり、主題と作家の志向性は支持体の上で対峙し、その葛藤の証しとして署名、落款を残したのである。

それは、表現者としての精神性Ⅱ自我、アイデンティティの問題に他ならない。一方、宗教性を背景としない大和絵の表面には、この時期において表現者としての自我は、まだ宿っていない事になるのかもしれない。

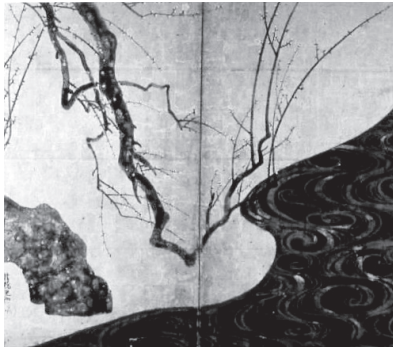


図13 「紅白梅図」二曲一双 18世紀 尾形光琳

あるいは、無自覚であったのかも知れない。

だがここでセザンヌの水彩の作品群の事が、想い起こされてくる。一八九六年、初めてエクスにセザンヌのアトリエを訪ねたヴォラールは、アトリエの床にあまりにも無造作に置かれた水彩の入ったカルトンの事を後に回想している(註10)が、更にその実に六五〇点に近い水彩作品には、彼のサインを認める事は、ほんのわずかの例外を除いてできないのである。この二つの事実が示す様に、この時点では、確かにセザンヌは、まだ次の事に気がついていなかったという事になるだろう。その水彩の作品群こそが、次の世紀を拓いてゆくという事を。この事は表現者自身も無自覚の内に真理が育まれている事もあることを示唆している。

また、「那智滝図」にも同様、署名落款は認められないのである。

大和絵も室町期を経て、署名、落款とともに作家の自我が、画面に反映する様になり、極めて個性的な作品が続々と登場するのである。

二曲一双の尾形光琳による「紅白梅図」は、大胆な構図と見事な意匠性によつて日本障屏画を代表する傑作である。

二隻を貫いた大画面の中央には、川がたゆとう様に優雅な曲線の文様の連なりとして描かれ、右端には紅梅が、左端には白梅が配され、それぞれの幹や枝の表情は、墨流し、ドロッピングによつて、見事に表されている。白梅の老木は、その根もと近くの幹をわずかに画面に残し画面左に大きく脱出し、

再び今度は、左画面上部から枝となり復帰してくるのである。

この様な大胆な構図は、障屏画の偶数性による安定した構造によるところが大きいと考えられる。その安定した構成を、つき崩そうとする欲求により、構図は大胆さを増し、非対称の美学がここに生まれたのである。

中心性を求めない筈の障屏画にあつて、ここでは中央に川が流れている。しかし二隻をまたぐようにして形づくられる川の中央には、二隻間の隔たりが存在し、この図象的には空白とも呼べる隔たりは、一定の幅が限定されており、狭くなったり、広くなったりする事で、たちまち川の形はくずれてしまい、ただちにそれは全体に波及し、絵を壊してしまうのである。一見、川が中心を占めている様であるのだが、実は、この川の中心は空白によって成り立っているのである。しかも、この空白は限定された空^{くう}であり、この限定された空が、中心を占めているのである。西欧絵画の様に、中心が重心になるのではなく、空によって中心は満たされているのである。これも、大画面が右隻と左隻の二隻を貫いて一つの画面を体现する障屏画の原理の中で自己実現した一つの美学であろうが、前述したポジティブとネガティブの形象の逆転が、ここでは、画面と画面の外との関係でも操作されており絵画を枠に囲まれた中だけで考えているのではなく、それを取り囲む空間、環境の中で息づいてゆくものとして捉えてゆく感性が認められるのである。この絵画の構造に対するレトリックは、二重、三重にと、複雑に重ね合わされているのである。

大和絵の印象を決定づける金についても触れておこう。

大和絵における表面性の自覚は、ネガティブな形に金を導き入れたのであるが、その時点では金は、おそらく余白、背景を意味していたのであろう。しかし、ことさら金が大和絵の中で多く用いられたのは、その豪華さもさることながら、反射する性質によるところが大きいものと考えられる。その反射する特性によつて余白であり、背景である金は、ポジティブな形象に対して、光の変化によつて、明るくもなり、暗くもなるのである。これによつて

ポジとネガの逆転が可能となるのである。

そして画面にそそがれた視線は、その時、表面性を強く自覚するのである。この反射する金の特性は、見る者に絵画の平面における表面性を呼びさまし、そして更に表面にそそがれる意識は、描材、材質、すなわちマテリアル、物質性への関心に転化され、金箔は箔足を意識的に見せ、物質感を強調させたり、金泥を多用し、凹凸の物質感を示し、表面性の意識は物質性への自覚を強めてゆくのである。

大和絵障屏画の表面にあつて、マテリアルとしての金は、豪華さであると同時に画面構成上では、余白を意味するのである。それは、限りなく在ることと限りなく無いことを同時に合わせ持つことでもあり、画面上で金はその両義性を生きているのである。この両義性の思想と、一元論的世界観を求めるとの間には、大きな隔たりが横たわっていることは言うまでもあるまい。

この様にもともと襖や屏風という偶数形式の支持体を条件とし育った障屏画は、西欧における絵画とは全く異なつた地平を拓いた。そしてそこで育まれた絵画性は、一九後半西欧に浮世絵などの形となり、印象派の誕生に多大な影響を及ぼし、その後の絵画展開の促進にも寄与したことは、周知の事実である。そしてここに、西欧近代が開かれてゆくのであるが、日本は西欧近代の追体験なくして、独自の系譜上に自力で近代を迎えることも、あるいは可能であつたのではないだろうか。

そして、更に言うならば、我々には、ドロップピングの均一画面を体现する為に、ポロックの出現を待つ必要はなかつたのかも知れない。また宗達の扇面よりシェイプトカンパスを生み出し、ミニマリズムが言及した表面性と偶数性を、あるいはプライマリースカルプチャーの表面を体现できたと言えなくはないだろうか。

ヨーロッパで明けた二〇世紀は、今世紀なかばアメリカに移行し更に今、新たな場が何処かで待たれている様にも思われるのであるが、いずれにせよ、まもなく二〇世紀は終焉を迎えようとしているのだ。このポスト・アメ

リカに、一つの場を想定しようとする思想こそが、一元論的世界観に根ざしていることに間違いはないだろう。終焉を迎えつつある二〇世紀とは、あるいはこの一元論的世界観によって、つくられてきた物語を意味しているのだとするならば、新たな場とは、もはや一つとは限らないのである。

そして、我々にとって二〇世紀の終焉とは決してネガティブな意味合いに満ちているだけではない様に思われてくるのは私だけであろうか。

註

- 1 ハリソン「古代芸術と祭式」喜志哲雄訳『世界の名著・近代の芸術論』一九九七、中央公論社、一七八頁。
- 2 同著、一八〇頁。
- 3 同著、一八五頁。
- 4 同著、三七頁。
- 5 ゲッツ・アドリアーニ『ヨーゼフ・ボイス』千足伸行訳、一〇頁。図録『ヨーゼフ・ボイス展』一九八四、西武美術館。
- 6 カンディンスキー『芸術における精神的なもの』西岡秀穂訳、一九五八、美術出版社、一四六頁。
- 7 Walter Hess "Dokumente zum Verschnitts der modern Malerei" rororo rowohlts enzyklopaedie, 1984, S162.
- 8 ピエール・フランカステル『絵画と社会』大島清次訳、一九六六、岩崎美術社、二二八頁。
- 9 拙稿「日誌」より、一九九一年一〇月一六日。
- 10 Gots Adriani Cezanne Aguarrelle DuMont S:71, Vollard, 1960, opDS 40,S:45S:50.

使用した参考文献

- “Ansein Kiefer” Mark Rosenthal, 1987, Prestel.
- 図録「室町時代の屏風絵」一九八九、東京国立博物館。
- 「障壁画史」水尾比呂志、一九七八、美術出版社。
- “VAN EYCK” Elisabeth Dhanens, 1983, Langewiesche Königstein.
- “AGYPTE” Max Hirner, 1983, Hirner Verlag.
- “Ägypten und Sinai” Hans Strelöcke, 1986, DuMont.
- “Paul Cézanne the water colours” Tohn Rewald, 1983, Thames and Hudson.
- “CEZANNE AQUARELLE” Götz Adrighi, 1986, DuMont.
- 図録「ヨーゼフ・ボイス展」一九八四、西武美術館。
- 「J・ボイスの芸術思想について―東京での講演を中心に―」茂木博、一九八五、東京造形大学雑誌A。
- “Dokumente zum Verständnis der Modernen Malerei” Walter Hess 1986, Rowohlt, Taschenbuch, Verlag.
- 『日本美術の特質』(第二版) 矢代幸雄、一九八四、岩波書店。

「絵画の内側から見たゲーテ色彩論

—実作家による色彩試論—

一—①「絵画—絶対的シニファイエ・色彩」

絵画が目指そうとするもの、それは精神と実体との統合であり、絵画とは色彩と思索の運動の現場である。

絵画は二次元の平らな面である布や板などを支持体に、顔料などの色材を定着させることで平面上に空間＝イリユージョン・画像 (Bild) を現出させる。その画像はあるいは信仰の対象としての、あるいは色彩が流動性を持つて画面全面を運動しているかのような、あるいは静謐で崇高さに満ちた透明な風景としての、またあるときはまばゆいばかりの光の満ち溢れた情景としての表象として、それぞれの主題としてのシニファイエと連結されている。その際、平面上では画家の才能によつてさまざまな色材などの物質的要素がシニフィアン（意味するもの）として、シニファイエ（意味されるもの）との対を形成し、シニフィカシオンによつてさらなるシニフィアンが形成され、さらに上層へと幾重にも層が重ねられていく。そのシエーマ内をシニファイエとシニフィアンは水平に、上へ、あるいは斜めへと複雑に結びつき平面上を往き来する。シニフィアンすなわち色彩の運動は、見ること、眼差しをとおして作品を強固に構造化していくのである。

本論が対象とする「色彩」も絵画を構成する他の要素、つまり支持体の素材、絵具の物性、つやや厚み、画面内へのこされる筆触などと同様、それぞれの階層において時にシニファイエとなり、時にシニフィアンとなり、シーニ

ユを形成する。

しかしそれら諸要素のなかでも色彩こそが、絵画の本質であるイリュージョン性・現象と有機的に関係している。本論はその色彩の問題についてゲーテに始まる「色彩論」の系譜が、絵画及び絵画史にいかなる影響をおよぼしたかを、ニュートンのように対象を「客観的」に、すなわち「外側から」見るのではなく、対象を「内側から」見ようとするゲーテに倣い、実作者の立場を忘れることなく絵画の内側からその今日性の問題について、考察を試みようとするものである。

まずその前に、考察の媒介となる「絵画」そのものから始めよう。
絵を描く者にとって、絵は正しくなければならない。

絵画が、平面上で結ぼうとしているのは決して空間などではない。それは、きつと真理とか真実といった確かなる何ものかに違いないのだろう。だがそこに現れる像は、どこまでいっても仮の像、似姿であり、〈真―虚〉、このパラドックスを絵画は生きるのである。それは絵画を困難の内側に位置づけると同時に、しかしそれがゆえに本質に触れうる可能性をもひらいているのである。

これは、二〇〇三年に開催された個展《TA・SHOH―OF・SHOH掌》のリーフレットに掲載した私自身のエッセイの冒頭部である。

このなかでの「絵画」を「色彩」と読み換えることは可能なのだろうか。

ここで求められている「正しさ」、「確かさ」とは、ひとつは絵画表現が目指す真実、真理、いわば絶対的シニフィエそのものである。さらにそれのみならず、その絶対的シニフィエと物質性を備えたシニフィアン群との結びつ

き、つまり真正で整合性のある関係性である。

シニフィエとシニフィアンとがいかに結びついているか、つまり描かれる対象・シニフィエと描かれたもの (Bild)・シニフィアンが描かれた一枚の絵のなかで真正で整合関係にあるかという問いは、絵画の、表現そのものの本質的かつ根源的な問題でもある。

仮に、ここで描かれる対象・シニフィエを信仰に基づいた神の像とした場合、一方の描かれた像としてのシニフィアン・(Bild) はシニフィエといかなる関係を作り出すのだろうか。ここでBildを「像」ではなく「絵」と読み換えてみよう。シニフィエ〈神〉とシニフィアン〈絵〉はいかなる関係を作り出すのか。このときシニフィエとシニフィアンとの隔たりとしての距離は果てしなく増大されはしないだろうか。

それははたして絶対的シニフィエ・神を描くことはできるのか、またそれは許されるのか、という大命題を絵画に突きつけることとなる。

イスラム文化を特徴づける文様が、偶像崇拜の禁止によって中心性より全体性への転化反復を経てオルナメントへと昇華していった事実が示すように、イスラムにおいては偶像 \parallel 形象的Bildが認められてはいない。また仏教においても、仏像は釈迦の入滅後すぐに作られたのではなく、六百年以上を経た紀元一世紀の終わり頃に釈迦如来が作られ始めたのだった。またネパールの砂曼荼羅(註1)におけるリセット、その非永続性も着目に値する。

一方、キリスト教の場合は、それらと大きく異なっている。我々はじつに多くのキリストの像や聖人像を目にするし、西洋の美術史は永続のシニフィアンとしてのキリスト像が、どのように変貌を遂げたのかを述べるものであり、その一枚一枚の画像 (Bild) が次々と積み重なった姿そのものといつてもよい。

そのようなキリスト教文化ではあるものの、じつは八〜九世紀に聖画像禁止を遵守するイスラムの興隆に刺激を受けて、聖画像論争 (Bildstreit) が起きている。Bildが聖画像を意味していることに関心を惹かれる。それは東

方教会で起きた聖像破壊を伴う激しい教義論争であった。反対派はそもそも礼拝の対象である神性とは概念そのものに向けられるべきものであり、それに対し聖画像は実体であり、それは板や顔料や金属といったすなわち物体である。さらに聖画像の画像は写しとった似せの像、虚像であり、二重に絶対的シニフィエを背信しているというのである。

これは絶対的シニフィエとシニフィアンとしてのBild || 絵(画)との間には埋め難い隔たりが横たわっていることを示している。ただこの時点では、シニフィアンとしてのBildの内側に生成するもう一方の正しさ・真理は姿を顕かにはしていないのだ。

これらはシニフィエとシニフィアンとの不整合、ずれに起因している。ソシュールはその関係の恣意性を指摘した。しかし、今問題にしているものは、「像」・Bildである。フッサールは、「恣意的」にしか関係づけられない場合を「記号」Zeichenと呼び、相似的な関係の場合つまり「有縁的」に連合する場合を「像」Bildと呼び、両者を区別した。

この有縁性の概念は、絵画を考察する際にきわめて重要である。Bilderstetを教義ではなく実作者の立場で絵画の内側から考察してみたい。

シニフィエとシニフィアンとの間には埋めがたい距離がある。シニフィエが神のような絶対的シニフィエでなくとも、描かれる像としてのシニフィアンとは決してアイデンティファイしない。それはIDカードが本人であることを証明できてもカード自身は決して本人ではないことと似ている。関係は恣意的ではなく有縁性を示しはするが、類似を超え同一化することもまたないのである。シニフィアンとしての絵画は、シニフィエとの何らかの有縁性を内在しなければならぬ。それが仮に類似関係であったとしても、シニフィエに近づくことや、類似化自体が最大目的となることはない。それはリアリズム絵画のようにシニフィエである対象 || モデルと見まごうようなシニフィ

アンを画面に求め、シニフィエへの限らない同一化が自己目的化されている場合ですら、絵画が求めるリアリティとは、その対象そのものにあるのではなく、絵画の内部にこそあるのだ。

絵画は、対岸にある圧倒的眞実のあるシニフィエへの同一化に向かう運動ではなく、対峙するシニフィエとは異なる独自の原理のもと、もう一方の眞実、もう一方の普遍を、シニフィアンとしてのBildのうちに希求、創造しようとするものである。

そのもう一方の眞実、もう一方の普遍は、絶対的シニフィエの眞実に対して、虚(像)であるという強い自覚をもつて、自らの内に独自の原理を必要とした。

超越的シニフィエを前にすれば、眞でもあれば、虚でもあるという両義性を持つ絵画は、その関係性にこそ絵画表現の本質を追及するのである。それが、「エイコン」 「像」 「写し」 「似姿」、ギリシア語を語源とするイコンと絵画が異なる点である。礼拝の対象であるイコンの場合、眞理は絶対的シニフィエの側にあり続け、シニフィアンとしての像・Bildに預けられるまでにはグレークやルーブリョッフの登場を待たなければならぬ。

絶対的シニフィエを描くギリシアやロシアのイコンは厳格な教義にも似たマニュアルに則つて僧院で僧によつて描かれ、そのマニュアルでは、まるで記号・Zeichenのように聖人の形姿、手先のポーズ、衣布の色彩に至るありとあらゆる全てが、こと細かく決められていた。あるいはそれは、形象的凶像・Bildではあるが、記号・Zeichenとして扱われているがゆえに、シニフィエとの類似性より記号として割り切つていたという仮説をたててみたくもなる。ゆえにイコンには制作者の作家性は芽生えておらず、当然サインもなく、作者は特定できない。我々がロシアイコンの最高峰として位置づけるロシア一四〜一五世紀のグレーク(註2)やルーブリョッフ(註3)は、正確には永い不変のイコン像を絵画へと昇華させたその瞬間にいた作家なのである。注意深く彼ら以前のイコン群と見比べれば、いかに彼らによつて柔らかな色彩と自由な形態が現れ、表象が大きく展開を遂げたかが理解されるであろう。

う。

西方ヨーロッパ絵画のなかでもビザンティン様式が色濃く残るイタリア一三世紀、グイド（註4）、ドウッチオ（註5）、ジョット（註6）が描く聖母子像の祭壇画では、来るべきルネッサンスに向けて、徐々に人間味が増し、聖母子像の容姿はようやく表情を得ていく。しかし注意深くジョットのその画面を観察すると、革新のもと人間らしい表情が現れるところは、決して中央部の幼子キリストと聖母マリアではなく、周辺部の天使からであることは注目に値する。

画家の絶対的シニフィエに対する敬意は、核心部への革新を遅延させている。それが逆説的にシニフィエへの強い思いの現れであることは明らかである。

これら二つの事象が起きたのは、いづれも美術史の文脈にあつて像・Bildが絵画・Maleraiへと高昇していく瞬間であつた。これ以前には因習にも似た形象・記号・Bildの反復の不動の時間が永くあつたことを忘れてはならない。それは中世と呼ばれた暗黒の時代に幕が下ろされた瞬間であつたのだ。ここでそれを実現させた画家の精神性と、眼差しの内側に注目したい。

その画家たちの精神性は、はるか上位にある、圧倒的で絶対的なシニフィエへの疑いのない強い思いが前提であつたのだろう。絶対的シニフィエである神という超越的なものをはたしてこの自分が描くことができるのかという根源的命題、加えて自身が描いたシニフィアンとしての像との隔たりに対する自覚は、苦しみながらも、絶対的シニフィエに少しでも近づくシニフィアンとしてのBild・像に、「仮の像」Scheinの概念を重ねていたこと、更にそれらにまつわる思索を要求したのであろう。

神の写しとしてのBildではなく、自立した「仮の像」Scheinの概念を導き出し制作を進めるなかで、硬直した画面は徐々に解きほぐされ、柔らかさを得た線と色彩が聖人たちに生命を吹き込んだのであつた。ここにシニフィア

ンとしてのBildは画面内に超越性を獲得したのである。

これらの画家の精神性（メンタリティー）と、眼差しの連続が美術史を形成してきたのである。

このシニフィアンの自立とは、シニフィエとの類似や有縁性によつて達成されるのではなく、Bild・像が、Schein・仮の像の概念を獲得することを意味している。

それは絵画が真理、真実であり、かつ虚であるということ。また平面という実体であり、また物であり、現象であるということにある。

絵画は彫刻とは異なり実体そのものではなく現象・Bild・Scheinに近い存在である。それは、絵画の持つイリュージョンズムの問題そのものに関わるものである。

ここでゲーテの「本質は現象のなかにある」という言葉が想い起こされる。

「画家にとつて、色彩こそが真実である。色彩のみを問題にしても、それは歴史や心理学をすでに含んでいる」。

これは晩年ヨアヒム・ガスケーとの対談のなかでのセザンヌの言である（註7）。

絵画にまつたく新しい地平を二〇世紀初頭に拓いたポール・セザンヌは、まばゆいばかりの光を色彩で描いたクロード・モネを「ただの眼でしかない」と厳しく批判した。なるほどモネは光が作り出す現象そのものを対象としたかのように見える。一方セザンヌが画面内で実現を試み、後にキュビズムに継承されていく空間性は、キャンバス面上に着彩された色彩、色斑が色価として位置を決定付けられていくことで生まれる色彩と空間の運動であるといえよう。しかしその空間性は広義にはイリュージョンそのものである。平らであるはずのキャンバス面上に空間性が生まれるということは、すなわちイリュージョン、現象を作り出していることにほかならない。ここでいうイリュージョンは広義性を持つているのだ。

そもそもイリュージョンのない絵画などありはしない。もし表面上に何らのイリュージョンをも認められないと

したら、それはただの平らな面を持った物体、板か布にすぎない。絵画平面上に現出する「空間性」はイリュージョン・現象であり、色彩はそれ自体が既に現象・イリュージョンであるのだ。

空間（かたち）を志向したセザンヌが、色彩の内にテーマを求めたモネのイリュージョン性を批判した事実が示すように、色彩はより深く絵画の本質であるイリュージョンに関わっている。そしてそのSchlein・像を形成する色彩とかたちの二要素は画面上で分かち難く表裏を作りながらシニフィエとシニフィアンとを往き来している。だが、この色彩とかたちとの二極性において、一方の色彩が、かたち、形象の属性としての位置を切り棄て、色彩の本質を美術史のなかで顕わにしていくにはまだ時間を必要とした。

ゲートルですら絵画の画面内では色彩は、形体に従属し続けていることを示している。ゲートルはアイコンやモザイクに触れることはほとんどなかったが、『色彩論』歴史篇のなかでそれらの色彩にほんのわずか言及している。

「自然の模倣に必要な色彩の概念が完全に失ってしまったていることが分かる。これらの像の顔は手足と同じく栗色に彩られ、淡い黄色のげげしい筆を加えられ、締りのない不快な観を呈しているからである。（中略）金箔を厚く張ったり、瑠璃色や真紅を用いたりしてできるだけ豪華な外観を与えたのだった（註①）」。

ここでゲートルの言う自然模倣とは、かたち、形象を意味していると考えられる。つまり色彩がかたちに即して適正な色価によって形象を表現しているのではなく、瑠璃色、真紅を主張することだけになっているとの指摘なのである。

ところが形象から開放されたときの色彩がここにはあるのである。そして、このピザンティンの色彩豊かなフラ

ツツな表現は、二〇世紀初期に絵画が課題とした平面性と色彩、そしてさらに装飾性、抽象性のひとつのモデルにもなったのだった。

ビザンティンのオルナメントを形成する色彩にこそ、ゲーテが研究に求めた色彩のモティーフがあつたのではないだろうか。

ゲーテの関心はギリシア、ローマ、ルネッサンスの絵画に向けられたが、決してビザンティンの絵画に向けられることはなかった。彼の古典主義はフラットで豊かな色彩感を暗黒のなかへ、つまり中世に葬ってしまったかのように見える。

もしゲーテがマティスを観たとしたら、彼はマティスの色彩表現をどう評価しただろうか。

11-① 「線—Bild / 絵」

絵画が作りだすイリュージョンは二次元平面上に現出する空間性にほかならない。ここではこの空間性の問題を、絵画の空間性をふまえながら、改めて色彩の観点から捉えなおしていこう。

一般に「何々の絵・Bildをかく」といった場合、「何々の形象をかく」ことを意味し、像・Bildすなわち形象的言語、言い換えれば記号・Zeichenをかくということである。暗黙のうちに絵画とは一線を画しているため、決して「何々の絵画をかく」とは言わない。

仮に幼児が砂場で「お母さん」の絵を描くとしよう。それは微細な粒子の集積による平らな砂面上に、指や棒を使い、形象的言語としての「お母さん」の像を輪郭線で刻くことである。この際シニフィアンとなる砂面への意識は潜伏したままである。それは砂の色彩も材質感も無視して、輪郭で示された形態・Bildだけが物質から切り離され宙に浮いているかのような状態なのかもしれない。ある意味で、純粹にシニフィエのみが昇華しているのである

が、そこでは対象、つまり「お母さん」の色彩も量感もすつかり抜け落ちてしまっている。この像・Bildはむしろ形象的言語、すなわち記号・Zeichen的性格を色濃く示しているのである。

ゲーテ『色彩論』歴史篇第二部・彩色の仮説的歴史では「絵画は本来、人間の影の輪郭を描くことから始まったとする点で見解が一致している。我々が本物の人間の影や影絵ではなく、平面上に形体を記録しようとして線描画を試みたとしたら、これは信憑性がある説である。…」（註9）とあり、これに類似した事例のようであるが、私はこの幼児の砂絵においては、まだ「絵画」が生成されていないと考える。形象性を持った像を「絵」と呼ぶのであれば、それが「絵」であることは間違いないだろう。しかしこの時点では本論が問題にしようとする色彩つまり対象である「母」の色彩、加えて支持体である砂面の色彩が置き去りにされたままである。さらにシニフィアンすなわち支持体、物質も含めてシニフィエである対象「母」と、シニフィアンとし、現出している像との隔たり、差異に対する眼差し、思索に対する自覚が、完全に欠落している。絵と絵画との間には原理的にも大きな差異が横たわっていると私は考えるのである。

人は「絵をかく」といったとき、そこに色彩が抜け落ちていくことにどうしてここまで無頓着でいられるのだろうか。

ここで問題にしているのは平面上に現出する像のあり方が、「絵」と「絵画」を分けているということではない。輪郭だけで形象性を表現するこのシンプルな構造が、絵画ではないと主張しているのでもない。そのことはマティスの「ダンス」シリーズを始めとする一九三〇年代に盛んに描かれた一連の作品群に見られるように、紙にペンや鉛筆によって描かれた輪郭だけによる絵画領域の一面を占める素描での優れた作品の例を挙げるまでもあるまい。「絵画」と「絵」を分けるものはシニフィエとシニフィアンの埋め難い意識のずれに対する認識の違いから発生する外的関係性にあると考えられる。「絵」がきわめて私的な引き受け方を許す一方、シニフィエとシニフィアン

との埋め難いずれの覚醒を「絵画」が余儀なくするというのであれば、「絵画」はすでに自らのなかに他を想定している。二項がずれていることや、同一でないことは、他の一方を考えるとということであり、両者の内的関係はすなわち外的関係である社会を持つているということである。その外的関係性が時代や歴史、文化を超える普遍性へと導いていくのである。ゆえにその果実としての作品は世紀を超え、今も鑑賞や考察の対象となりうるのである。

ひとたび「絵画」を「絵」と呼び換えたとき「絵画」が背負う普遍性が極私的な事柄に貶められてしまう可能性があるがあることを指摘しておきたい。幼児の砂絵やマティスの「ダンスシリーズ」同様、輪郭線のみで表現する方法は、キュッサク洞窟をはじめとする線刻画などに認めることができる。

二②「白―白描画、マレーヴィチ、ライマン」

日本には和紙に墨を用いて輪郭線で表現する描法がある。それは漢時代に生まれ、後に水墨画へと発展する基礎を成したとされ、「白描画」と呼ばれている。しかし、なぜ白描画と呼ばれたのだろうか。

ここに一枚の菩薩を描いた白描画がある。線だけで描かれているにも関わらず、見る我々が描かれた画像内、正確には画面内に菩薩を認識できるのは、その線が描かれる対象である菩薩・シニフィエとそれ以外とを分かっ役を果たしているからである。その輪郭線は画面内で円環を閉じること、あるいはそれを想像させることで内側と外側との二つの事物・空間を分けるのである。しかし、ここでは白い支持体としての紙の上に黒い線以外・描材は使用されていない。黒い描材で描かれた画「黒描画」ではなく、「白描画」と呼ばれるのは、シニフィエである描かれる対象を主体に考えての命名であるという仮説には無理があるのだろうか。もともと描くべき対象であるシニフィエ自体ではなく、外部とを分ける線に菩薩が宿るはずもないのだ。そうであるなら、我々は「白い菩薩」を観ていることになるのだろうか。しかし、それは「白く描かれた像」であるのか、あるいは「白紙のままの彩色されない

像」なのだろうか。

ここで「白」について考えてみよう。

はたして白は色彩なのだろうか。ゲーテは『色彩論』教示篇第三編第三章、白の導出のなかで「白は完全に純粹なくもり、¹¹⁾であると言っている(註10)。色彩環上、黄と青を根源的な二つの極と考えたゲーテにとって、白はいかなる状態であつたのだろうか。

ドイツ・ロマン派の画家であり、ゲーテとの間で色彩論についての多くの往復書簡を残したフィリップ・オットー・ルンゲは、三原色を黄、青、赤とし、白を除外している。それに比してレオナルド・ダ・ヴィンチは元素に対応する六つの原色を白(光)、黄(大地)、緑(水)、青(空)、赤(火)、黒(闇)の六色とし、白を含んでいる(註11)。

ウイトゲンシュタインの場合は原色という概念は存在しないとしながらも、「私は四つの色、黄、青、赤、緑を見る」と言い、そこには白を含めてはいない(註12)。また著書『色彩について』のなかで「なぜ〈白〉と〈黒〉は色環から排除されているのか」という問い(註13)も彼は提起している。

色相環上に位置を持たない白は、どこにも属さない、どこにも傾かないニュートラルカラー、あるいは零度のイメージと連結しているかのように思える。それは余白や白紙還元や前述の白描画などとともに、じつは白い紙の持つ未生性、未発性、純潔、無垢性とも通底していると考えられる。しかし、一方で指摘される白の不透明性とは必ずしも合致しないのではあるが、白のニュートラル性は、またイメージの問題だけではない。

ゲーテは色彩論の執筆のきつかけになつた一七九〇年のプリズム実験の際にも、その後の考察実験の際にも頻繁

に「白い壁」を強調している。

それは考察実験に際し、色彩の相対的性格を考慮すれば、白壁を条件としたことは白のニュートラル性との関係のなかできわめて高い合理性がある。

ゲーテは歴史篇、「著者の告白」の中でその実験（註14）を「私は全体が白く塗られた部屋にいた」と述懐している。だが、ここでゲーテの時代の白について考えてみたい。

我々が今過ごしている日常のなかでの白の分量と彼の時代のそれとを比較すると、ゲーテ時代は圧倒的に白の少ない日常にあつたと想像される。我々にとっては何の変哲もない、しかしゲーテがことさら強調した白い壁に、我々は注意を払う必要があると考えられる。当時の室内が描かれた絵のなかに、白壁を確認することはきわめて困

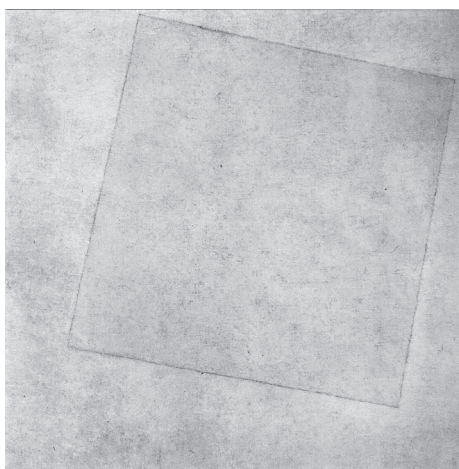


図1 マレーヴィチ「白の上の白」1918 78.7×78.7cm
〈MALEVICH〉National Gallery of Art, Washington,
D.C., 1990より

難である。現に博物館となつているフランクフルトのゲーテの生家も、外壁は当地、ヘッセン州で採取されるピンクの赤砂岩であり、屋根は鉄平石の黒、室内の壁も青やピンクとさまざまな模様入りの壁紙が張られ、白壁はない。家具、調度品も木の無垢の色か、ブルーやピンクの塗装が施されている。未生性や未発性のイメージを連想させる白い紙も今ほどは豊富ではなく、かつ脱色もされていなかったと想像される。ゲーテの白は、ニュートンに做つた白い壁であつた（註15）のだ。

現代は白が異常に多いことを見ても、特別な時代なのかも知れない。

白のニュートラル性は二〇世紀、美術作品展示専門スペース

としての画廊や美術館を真っ白い壁で取り囲み、天井や時には床さえも白くする、白い空間・ホワイトキューブ（註16）の概念を生み出したのだった。ここでは相対的性格を持つ色彩が他の環境に影響されることのない、観者と作品との絶対的な関係が作り出されている。相対的である色彩の絶対性を確保、保障しようとしたのである。

シュプレマティズム（註17）を提唱したロシアの画家、カシミール・マレーヴィチズム（註18）には、「白の上の白」と題された白い絵がある。一九一八年に制作されたとされるこの「白の上の白」は、つまり白い地の正方形のキャンバスに白い正方形が描かれている。この作品に先行して描かれた「黒い正方形」とともにこの「白の上の白」は、絵画の空間性をその表面に設定することで絵画の平面性、矩形性に加えてイリュージョン性の命題に正面からこたえようとした問題提起的な作品である。

その後この理念は、画面を一つの色相によつて満たし、白い壁を背景に画面の矩形、物質性を際立たせていくモノクローム絵画（註19）へと継承され、展開されていくのである。

ウイトゲンシュタインの『色彩について』第一部・一七では「ルンゲは（中略）透明な色と不透明な色が存在し、白は不透明な色である、と述べている。このことは色という概念にひそむ曖昧さ、あるいは色の同一性という概念にひそむ曖昧さも示している」と記されている（註20）。それはいわば色相も彩度もなく、色を形成す全てを持つていないはずの白ですら、色の持つ相対性、曖昧さを持つていたの指摘なのである。白が不透明性を完璧に保持しているならば、我々は作品「白の上の白」の画面上に描かれた像・Bildとしての白い正方形を見ることができないことになるのだろうか。

ほかにもその著書のなかでウイトゲンシュタインは「？絵の中では、白が最も明るい色にちがいない（註21）」、「色がすべて白っぽくなると絵はますますその深みを失っていくことになるだろう（註22）」などと白について多く言及している。最晩年の二年間、病と向き合うなか、書きためた草稿をもとに編まれた『色彩について』ではむし

ろ白についての、「透明な白は存在しない」という命題を巡る考察が中心になっている。色彩の本質を白と透明性を主題に説明していくウイトゲンシュタインのその姿勢は、制作者である私に多くの示唆を与えてくれる。

そんな白い絵を描く同時代の作家にも触れてみよう。

一九三〇年生まれのアメリカー人画家ロバート・ライマン（註23）の作品は、初期の二、三の例外を除いて、すべてが「白い正方形」である。正方形フォーマート（註24）上に単色の画面を描くということは、カラーフィールドのモノクローム絵画の特徴を備えていることになる。ライマンの場合の白い画面は、他の作家のそれらとは大きな差異を示している。それは色相環上のどこにも位置を持たない白の本質に起因していると考えられるが、多くのモノクローム絵画の画面が単色で満たされているのに比して、彼の場合一見全面が白一色のように見えている画面上では何かが起きているのである。うっすらと白い下地の上には白い絵具が刷毛で横に伸ばされていたり、時には塗り重ねられたりしていく筆触を強く残し、時にはフラットに、また時には上層を白い紙が代用していることすらある。しかし、これらは決して画面の構成のためにはない。描材である塗料、支持体である紙や布、木材、金属板など、絵画を支えるありとあらゆる物質的エレメントならびに要素は回収され、白に還元され、再び画面上に再構築されるのである。それら個々の作品はさまざまなアスペクトによって描かれ、それらは彼の連作（全体）を通して絵画の構造をみせているのである。

じつはこのようにライマンの「白い画面」は、単一性に支配されているわけではないにもかかわらず白い画面という全体性を保持し続けるのは、ウイトゲンシュタインの『色彩について』第三部一七四「白い紙が少しでも暗くなっているところでも、それは灰色に見えることは決してなく、つねに白く見える（註25）」というこの指摘に起因していると考えられる。また白の不透明性は、物質性の顕現化、つまり絵具のそれぞれの微妙な練りや、つや、流動性、固さなどの触角的な材質感の差異をも色相によって惑わされることなく、構造のエレメントとして示すこと

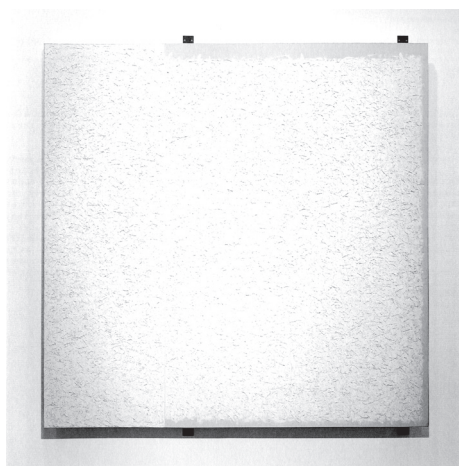


図2 ロバート・ライマン「Assistant」1990 279.4×266.7cm
〈ロバート・ライマン展〉川村記念美術館、2004より

を可能にしたと言えるよう。

画面上で構造を顕わにしているのは、個々の白の微妙な差異である。しかし、白がワイトゲンシュタインが言うように完全に不透明な存在である以上、この個々の白は「白以外の概念を持ち合わせない限りなく白に近い灰色」、あるいはワイトゲンシュタインが存在しないと主張するところの「透明な白」ということになる。

このような触覚的な物質感を持つ表面によって、ライマンの作品はモノクローム絵画やミニマルアートが持つ還元主義的で求心的な直進性ではなく、むしろコンセプトチュアルアートの横へ横へと併置し展開していく共時的な差異の体系を獲得しているように

思える。

これらを実現に至らせているものが「白」なのである。その白についてのライマン自身の言葉を紹介しよう。

「白は、絵画におけるさまざまなニュアンスを明確化してくれるニュートラルな色彩です」。

「白は絵画内の他の諸特徴をはつきりと見えるようにしてくれる。他の色彩はそうはいきません(註26)」。

ライマンには「Winser」というタイトルの作品がある。絵具会社の企業名からの命名ということになっている。正式名は「Winser & Newton」で日本では一般に「ニュートン」と呼ばれているが、アメリカでは「Winser」と呼

ばれるのであろうか。いずれにせよ日本においては「Winser」は絵具会社のコノテーションを持たないが、問題はそこにあるのではなく、この絵がWinser社の白絵具で描かれ、「Winser」という名を持ったこと、つまりその白は「Winser」の白であるということなのである。

色の特質のひとつは相対性にある。しかしそんな相対的な色彩のなかで白は黒とともに絶対的性格を持つていると考えられる。白にはこれ以上白くない白、絶対白を想定することができる。それを我々は純白と呼んでいる。しかし、その純白と白との境界はどこにあり、どのように引かれるのであろうか。色彩は実体ではなく現象である。しかし、絵画は実体であり色彩を扱う画家はその実体のなかで仕事をするのだ。ライマンはウィンザー社の「白」以外にもたたくさんの「白」を知(持)っていたはずである。ライマンが、たたくさんある「白」のなかからウィンザー社の白絵具を(純)白としたのである。実際私のアトリエには複数メーカーの顔料の、それぞれ異なる三種類ずつの白絵具が常備されている。無論ライマンはウィンザーの白絵具に崇高や神秘、特別な何かを見ていたのではなく、むしろそれどころか恣意性をも示していたにちがいない。重要なのは「それを(純)白とした」ということにあるのだ。

色彩が相対的であるがゆえに主体のありかたは、途方もなく重要さを増すのである。

一九二八年生まれのフランス人作家イブ・クライン(註27)はパフォーマーにして画家であり、青のモノクローム絵画の連作でも知られている。その青い絵画は海綿を支持体にウルトラマリンブルーが全面に塗りこめられ、その青の画面は我々の視線を吸収しつくすかのような神秘性すら湛えている。これらの連作の青もまた、イブ・クラインの主体によってインターナショナル・クライン・ブルー(I・K・B)と命名されたのである。

画家にとって色彩は、色彩環上にあるものではなく、描こうとする対象や、絵具、顔料のなかにある。

ゲートが色彩環内で分極性を形成するとした黄と青とは、一体どの黄と青だったのだろうか。そのそれぞれの色

の高昇として、紫と橙が結合した真紅Purpurとは一体どのような赤だったのだろうか。観念的な理解はあるものの一方向に答えは見えないままである。現象であり、観念である色彩の実体を私は捕まえたいのである。

聖母子像のマリアは慈愛を示す真紅の衣と、天を示す青のマントに身を包んでいる。ゲーテも無数のマリア像を見たことであろう。そしてそのなかに純粋な青を、純粋な真紅を見たにちがいない。しかし画家にとって、そのマリアの青は、ラピスラズリーを原石とするウルトラマリンブルーの顔料である。また、顔料のない真紅は、最下層の白の下地に不透明なバミリオンの層が重ねられ、上層にはカーマインレーキが何層にも透層を重ねられて得られるその状態である。ここではゲーテが観念的に想定した「結合」がその技法によつて実現されている。これは観念の実体化とはいえないだろうか。画家にとつて原色とは顔料、つまり絵具箱のなかにあり、色彩とは、色彩環や色立体のなか、つまり概念のなかにあるだけでなく描こうとする対象と、絵具、顔料のなかにあるのだ。そしてすべての色がアトリエの内、画家の才能の内にあるのだ。

二③「外殼的かたち・色彩の統合―ファン・アイク」

絵画平面上に外殼的立体感を表現しようとするとき、全ての線を画面内に設定した消失点に収斂させることで空間内に整合性をつくるという、一五世紀ルネッサンスのブルネレスキによつて完成された線の遠近法では充分ではない。この塊量表現に対してゲーテは、『色彩論』教示篇八五二で「明暗は物体を立体としてみせる。光と影はわれわれに濃度を示してくれる(註28)」という示唆を与えている。

濃度は色彩においては明度を示す。明度、つまり白と黒の間にある無限のグレーのヴァリエーションにおいては、観察や画家の眼差しによつて幅が拡張され、立体表現の豊かさが増すのである。

立体表現は明暗を必要とするが、色彩を必要とはしない。それどころか、むしろ遠ざけるのである。それは色彩

が観察の妨げになるからなのだろうか。

ゲーテは「明暗とすべての色彩表現とは区別することができるし、またそうすることが必要でもある。芸術家はまず明暗を色彩から切り離して、考察し、そのすべてに精通してこそ、絵画表現の謎を解明しうるだろう（註29）」と記している。

ここで、外殻的立体表現の完璧な典型であるグリザイユについて触れてみよう。

ルネッサンス期フランドルの技法グリザイユは、テンペラ絵具を描材に無彩色である拡張されたグレーによって、対象の明暗を克明精緻に描き上げ、抜群の写実性を確保し、祭壇画の扉部分にあたかも彫刻が設置されているかのような、トロンプ・ルイユ的效果を發揮した。

しかし多くの場合、白黒の明暗で描かれたテンペラのこのグリザイユは、上層に有色の透明フィルムを重ねるかのように、透明色と不透明色の油彩を何層も透層させていくことで、明解な完全なかたちと、深みと、調和のある、輝くような色調の結晶化を目指すテンペラと油彩の混合技法のための下絵をなしてもいた。

我々はあのファン・アイクのゲントの「仔羊の祭壇画」（一四三三年）の迫真に迫る写実性と、透明感に満ちた硬質な色彩の実現を可能にしたこのグリザイユ技法に改めて驚嘆せずにはいられないだろう。じつはこの卓越した技法は、色彩を考える上でもじつに示唆に富んだものである。

グリザイユ技法とは、描く対象のかたち・立体を明度差・白黒によって描き、次に色彩を色相によって描き分けていく、いわばかたちと色彩の分業化である。つまり、対象の色彩をまず明度と色相に分解し、白黒で描かれた下層に色相と彩度を重層化することによって、同一平面への再統合を実践するのである。ただ白黒の下層に上層を彩色する構造は他にも多々認められる。このグリザイユが特化しているところは、下層の白黒が、対象に当たる光の作り出す明暗の変化をつぶさに写し換えられていること、換言すれば、光が作り出す明度差による白黒の間の無限



図3 ファン・アイク「仔羊の祭壇画」1432 375×520cm
(VAN EYCK) Langewiesche-Koenigstein, 1980より

に近いグレーのヴァリエーションと立体表現との濃密な関係にあるのだ。つまり立体、かたちの認識は白黒、明度によるものなのである。他方、色彩の魅力はストレートに感情に働きかけることにあると思われる。

たとえば、このファン・アイクの多翼的祭壇画の色彩を見てみよう。

全能者キリストは真紅 (Purpur) の、左翼聖母マリアは青の、右翼の洗礼者聖ヨハネは緑のマントを身につけ、それぞれの色彩は純粹かつ透明できわめて彩度が高い。殊にキリストのマントの真紅はまるで鉱石や宝石の様な輝きをみせ、見事としか言いようがない。

しかし、ヴェネツィア派の、色彩の錬金術師と呼ばれたティツィアーノの作品と比較すると、色彩はかたちのなかに閉じ込められているかのようにも見え始め、色彩のかたちへの従属性が露見されてしまう。

それはファン・アイクの描き上げた真紅とティツィアーノのそれとの差異にあるのではない。ファン・アイクが色面によってきつちりと画面を分割し、まるで真空状態を想起させるような緊張した空間を作り出しているのに対し、ティツィアーノの輪郭は緩やかで、形態も柔らかさを有している。一五一八年に描かれたティツィアーノの「聖母被昇天」の画面中央の真紅のマントは、顔の陰の赤みや、周りを取り囲む天使たちの肌の色との、また聖人の暖色を帯びた赤の衣やまたそれらと隣り合わされる寒色との関係性のなかにあり、色彩が有機的に協働しているかのようだ。

色彩が相対的な性格であるがゆえに、同一画面内のそれぞれの色は、それぞれを分けていた線が取り除かれ、互

いに新たな関係がつけられ、さらにそれが次の関係へと連鎖し、まさにシニフィアンが戯れるように活発に活動を広げていくのである。

ヴェルフリンにならって言えば、**絵画的 (Malerisch)** 表現は色彩に自由度を与え、一方、**線的 (Zeichnerisch)** 表現は色彩を抑制するということを、この両者の隔たりは示している。

ゲーテの『色彩論』教示篇第六編九〇三〜九〇八に記されたティツィアーノの下地は、厳格なグリザイユを下地としたファン・アイクとは全く異なっている。下地には白っぽい下地、明るい下地、暗い下地の三種があり、同一画面内に二種以上の下地が施され、部分的には下地が仕上げ部分を作っていることすらある。またティントレットが使用し、ティツィアーノがあまり使用しなかったとされる暗い下地・赤褐色は、ゲーテの原文(註30)では **Rotbraun** とあり、他の技法書(註31)では赤色ボルス地ともあることから、推測の域は出ないものの、かなり赤みの強い下地であったと考えられる。さらには、地塗り無しでの透層での失敗談まであり、下地のありようの差異は、この両者の作品の隔たり以上の距離を感じさせずにはおかない。

ファン・アイクとティツィアーノの色彩表現におけるこの両者の差異に見られるように、外般的立体表現に際して、画面上で統合を計ろうとする色彩とかたちを分極性の概念で捉えることによつて、色彩はその特質を詳らかにするのである。

二―④ 「色彩画家ゴッホその明度性」

燃え上がる色彩ゴッホと形容されるように、強い色彩のイメージと強烈に結びついている点でゴッホは色彩の扱いにおいて他の追従を許さないかのように思える。

彼の作品を特徴付けているのは、じつは色彩とともに絵具の物質感である。その粘度の高い厚手の絵具が荒々し



図4 ゴッホ「夜のカフェテラス」
1880 80.7×65.3cm (ゴッホ展)
東京国立近代美術館、2005より

い筆触で画面に定着されている様相は、強烈な色彩とともに、彼の精神が葛藤した傷あとのように観る者に迫ってくるのである。だがここでは色彩に絞って画面を見ていくことにしよう。

ゴッホの画は視認度の高い色彩、彩度の高い色彩、チューブの色そのものを思わせる原色に近い色彩、それらそれぞれが生々しく塗り分けられ、色相の色面を作り、画面内の異なった色相と関係しあいながら、また他との関係を力強く、迷うことなく結ばれている。現実世界のなかでは見ることのないこの様相の非凡さは、通念を打ち砕く強さを持つていたことだろう。彼の生きたヨーロッパ一八〇〇年代後半の日常の色彩を想像してみると、彼の色彩に見る先鋭性がさらに強く理解される。

ゴッホは自分の身のまわりのものをテーマに、彼自身の精神を描いた。それは自分自身、知人、花や静物、あるいは風景と、いずれにせよ具体的に形体を持ったものであった。外殻的立体表現を明暗、すなわち明度によつて実現することは、ファン・アイクのグリザイユによつて確認された。ゴッホの表現も描く対象が具体的な形体である

以上、ファン・アイクのような微細な明度差の連なりはないまでも、明度差の秩序(オーダー)を基本条件としていた。しかし、彼の画面では、「明暗の妨げとして遠ざけ、切り離なせ」とゲーテも指摘する色彩が最優先されているかのように見える。

そもそも色には色相、彩度、明度の三つの属性がある。色彩はつねに明度を帯びている。またいかなる色彩も、明度という属性から逃れては存在することはできない。つまり、ある特定の色彩から明度を取り除くとその色は色相環上の位置を示しはするもの、実際の色ではなく、観念のなかだけに存在することとなる。一方

ある特定の色から色相と彩度を除くとその色は明度に還元されるのである。これを踏まえて明度、色相、立体表現を考えてみると、画面内で形体を表現するための秩序にそつた特定の明度は、白と黒の幅のなかにある、換わるこののできない唯一のグレーではなく、複数の色相から還元された複数の色があると言うことになりはしないだろうか。

ここで視認度、色の目立ち度合いについても考えてみたい。赤や黄は視認度が高く、ゆえに消防車にはその緊急性と重要性から赤が使用され、我々の日常のなかで際立った特徴を見せる。しかし、幼い頃見た白黒映画に登場した消防車は、むしろ色調は鈍く街並のなかに溶け込んでしまっているかのように見え、大変驚いたことが想起される。それぞれの色の持つ視認度もまた、明度へ変換された際、その視認性は維持されないのである。

これは明度そのものの問題ではない。色相や彩度という属性同士のなかでの明度のもつ性格や、視認性と明度との関係から生ずる問題であり、形体表現には不可欠な明度の問題である。

そしてじつはこの明度性こそがゴッホの色彩表現と深く関係しているのである。

なるほどゴッホの色彩は通念を超え、鮮やかな色面はその関係のなかでより活発に色彩自体の強さを主張している。そのような色鮮やかな画面の一方で、具体的な形体を描こうとするゴッホの画面は、全体として適正な明度差の秩序Ⅱヴァールを要求されるのである。

一見自由奔放のように映るそれぞれの色は、形体表現としての明度差をじつに適正に保っており、色価・ヴァールは破綻をきたしてはいない。そのためなのだろうか。これは驚きでもあるのだが、じつは相当量の白が混色に使用されているのだ。しかし、画面を支配しているのは強い色彩である。ここにこそ彼の非凡さがあるのだ。ゴッホの作品はまさに適正なヴァールによって、裏付けられているのである。

このことはゴッホの作品を白黒の図版、写真で見ると容易に納得できるはずである。ゴッホの画面において、適

正な明度値（ヴァールル）を持つているそれらの色は、それぞれの色がグレーに還元される際、奪われてしまったそれぞれの色相と高い視認度性を、再び身につけ、再生させられたのであると考えられないだろうか。

ゴッホという天才は、彼の主観が直感としてそれぞれの色を選びわけ、強い筆触を残しながら形象と彼の精神を描きこんでいったのだ。

色彩の形体表現における明度値（ヴァールル）は秩序ある明暗にそつて、それぞれの色が全体をつくるのである。適正なヴァールルによつて全体が統べられているゴッホの画面内での最小の明度値とは、ほんの一筆のタッチである。そのタッチもまた、彼の画面の全体性にとつてまさに、適正な明度値を合わせもつた色なのである。

色とかたちの分極性の観点から考えるとヴァールルの概念が求めた色とかたちの統合は画面内の空間性での結合を経て、最小単位の内側にまで及んだかにみえる。しかし、この色とかたちは、まもなくモダニズムの還元主義の下、分化していくこととなるのである。

二―⑤ 「大気・ターナー、光・モネ、そしてフリードリッヒ」

英国ロマン主義の風景画家J・M・ターナーは、まさにゲーテの時代の作家であった。アトリエにはゲーテの『色彩論』の英訳本があり、そこにはターナー自身による書き込みが残されていたということである。

ゲーテがそうであったようにターナーもまた南イタリアを何度か訪れている。南イタリア、ヴェネツィアの陽光と色彩は彼を魅了し、水の反射はそれらをさらに助長し、アルプス以北のこの画家の眼と精神に大きな影響を与えたことであろう。

彼の作品は、最初のイタリア旅行の一八一九年、ターナー四四歳を境に忠実に自然描写するいわゆる典型的なサロンの風景画からロマン主義的作風への変化が顕著になる。画面では帆船や建築群そして人物の群像が動的な構図



図5 ターナー「雨・蒸気・速力」1844 91×122cm
〈Die Kunst der Romantik〉Belsler Verlag, 2004より

を作り出している。そしてその背景に広がる空や海では、ドラマティックに渦巻く雲海、そのあいまから太陽が黄に輝き、または厚い雲の奥深くからの陽光が黄に鈍く海に反射して劇的なシーンを生み出している。人物群や建築物を雲と空気が覆い、風景は光に溶けだしていつているようでもある。その空には多くの場合、光源である太陽が描かれている。そしてその光源が作り出す大気の様子や無限の色彩の変化、これら「大気と光」こそが、ターナーのテーマであるとされる。

美術史家は次のように指摘しているわけではないようだが、私はこのテーマとしての「大気と光」の実現は、ターナー六五歳最晩年の一八四〇年以降であると考える。

一八一九年、この時点ではターナーはまだ風景を描くロマン主義の画家に過ぎない。

「吹雪―港の沖合の蒸気船」(一八四二年)、「雨・蒸気・速力」(一八四四年)などが示すように、一八四〇年以降は画面内の形象性は薄まり、色彩が流動性を持つて画面全面を運動している。ここそが大気をモチーフに、光を色彩で描いたひとつの到達点であったのだ。その画像は、三〇年を経てフランスに生まれる印象派モネの「日の出・印象」を予見しているかのようであり、さらにその自由な流動的畫面は、二〇世紀アンフォルメル絵画(註32)とも一脈通じるものがある。彼のその先駆性は連続する美術史の文脈からすると、むしろ突発的ですからあるように見える。

一八四〇年代ターナーは大気を描いた。当時それはとても大きな出来事であったに違いない。それは形象を持たない気体を人類が初めて描いた瞬間であったのだろうか。

画面のなかの色彩は特定な空間的位置に制約されず、拡張し、粗密をつくり、

ある種の飽和状態にあるかのようである。実体ではなく、陽光の変化、現象を描こうするその画面は、白を基調に黄が柔らかなトーン・霞を作り出している。厚い雲の背後から照らす太陽の様子は、ゲーテが「くもり」をもつて黄を説明するまさにその状態（註33）を、我々はターナーの画面に見るのである。そしてさらに興味深いのは、ターナーが生きたロンドンである。元来霧の多い土地として知られるロndonは、当時産業革命の時代であり、彼がモチーフとして好んで描いた蒸気、そして深刻な大気汚染から生れた煙霧で町は覆われていたという。ターナーはまさにゲーテの言う「くもり」の内にあつて太陽光が通過する際のめくるめく色彩変化を、ゲーテより強く、体験として識つていたのかもしれない。

かりに一八四〇年以降が真正ターナーであるとすると、その制作期は死期までの十年となつてしまふ。しかし、ラスキンの『近代画家論』による賞賛も一八四三年である。一八四五年には視力が衰えるとの記述があり、それがいかなる程度なのか分からないが「雨・蒸気・速力」の制作は四四年であることを考えると、あの朦朧としたといえるこれらの画面と全く無縁ではなかつたのかもしれない。もつとも近視の人がレンズをとつた瞬間、対象が明瞭さを失うと同時に、色彩が鮮やかさを増すように感じる体験を考えあわせることもできるのだが、想像の域は超えない。

ここで彼のアトリエにあつたゲーテの『色彩論』に戻ろう。

『色彩論』のドイツでの出版は、一八一〇年であるが英訳本の刊行は偶然なのだろうが一八四〇年である。ということは一八四〇年以前に彼は英訳では色彩論を読んでいないことになる。いずれにせよ、ゲーテの『色彩論』が色彩表現を追及しようとするターナーを強く後押ししたことに疑いはない。重要な点はそれが一八四〇年以降である、ということなのだ。

ターナーの書き込みは教示篇第四編「高昇した両端の結合」のところにある。

真紅の顔料は、他の顔料を混合しても合一しても作ることは出来ない。色彩の最高点に到頂した物体を固定しなければ、真紅の顔料を作ることは出来ない。だから画家が三原色というものを仮定するのは当然のことで、画家は三原色から他のすべての色彩を合成する。それに対して物理学者はただ二つの原色だけを仮定し、この二つの色彩から他の色彩を展開させ合成するのである（註34）。

この箇所にはターナーは「What is Blue and Yellow」と書き込んでいる。

この書き込みにはさまざまな解釈ができるだろう。

それが仮に全文に対してであるとすれば、青と黄によって真紅をつくる（結合）ことに対する単純な驚きであろう。日常顔料を混合することで色をつくる画家にとつて、青と黄で赤をつくることは驚き以外の何物でもなかったはずである。

また、全文にはなく三原色に対する書き込みであるとすれば、欠けている「赤は？」ということであろうし、またターナー自身の色彩の特徴である、「黄を中心とする暖色に対し寒色の比率が画面内で決して高くないこと」を考慮すればYellowは「赤と黄」ということにもなるだろう。

関心はさらなる興味へと連鎖していく。かりに他の箇所にも書き込みがあるとするならば、それらの書き込みを丁寧に読み解いていくことを通して、ゲーテ色彩論と真正ターナーとのますます強い関係、そして突発的にすら見えるあのターナーの作品群とゲーテとの因果関係が霧のなかから鮮明に浮かび上がってくるにちがいない。

二〇世紀絵画へのパラダイムの転換点を築き、印象派の命名のきっかけとなった「日の出・印象」をモネが制作したのは一八七三年であった。その三年前の一八七〇年にモネは普仏戦争から逃れロンドン入りし、ターナーの作

品を見ている。

白が基調となる全体のなかで、光源である陽光が画面に色をさしているところなど、モネのこの茫洋たる世界観はターナー最晩年の作品と限りなく近くも見える。だがモネによるこの「日の出・印象」こそが、絵画史において近代とそれ以前とを決定的に分けているのである。

ターナーは大気を描いた。白い霞、白い蒸気を描いたのに対し、モネは光を、現象そのものを表現したのだった。そのためには彼は全方位の関係性の色彩を必要としたのだった。

ゲーテが言うように「色彩とは光であり、現象であり、そしてその現象にこそ真実がある」のである。

モネのこの現象への想いは、ルーアン大聖堂の連作を生み出した。

一日のなかで刻々と変化する光の下、異なった色彩に彩られていく大聖堂の色彩に感動するモネは、朝の光に包まれた大聖堂、または昼間の、さらに夕暮時の、と一日中の異なった時刻の異なった光に包まれた大聖堂を描いた。すなわち、色彩を変貌する大聖堂は異なった時刻の光を、異なった色彩の絵として個別に描き分けさせていったのだ。

じつはモネにおけるこの連作性は重要な意味を持っている。単純に同一テーマで複数の作品を手がけるというのではなく、個別の作品は個々であると同時に、他との関係のなかで互いに影響しあう関係性を持ち、シリーズとして全体、構造をつくっている。そしてこの相対性を内包する構造は、色彩の性格とも重なるのである。

色彩もまた、自ら相対性を持った個々が、他との関係性において全体をつくり、そのなかで色彩の相対性をさらに活発に活動させるのである。この色彩の相対性の性格は、相対性を築くシリーズ性をモネに採用させたのであった。

ここで、最晩年にして最大のシリーズ「睡蓮」に触れてみよう。



図6 モネ「睡蓮」1914 200×200cm
〈Claude Monet〉Karin Sagner-Duechting,
TASCHEN, 2001より

モネがアトリエのあるジヴェルニーの庭の睡蓮を描き始めたのは、一八九〇年代以降である。一九〇〇年に入ると専ら睡蓮にのみに傾注するようになり、作品サイズも巨大化し、総数約二五〇点もの大シリーズを形成する。

「物体自体に固有の色はない」。

「色彩は光の変化で変化する」。

これは光の現象を描こうとしたモネの言葉である。

「色彩は光の行為である。行為であり受苦である（註35）」とは、シラーに対するゲーテの回答であり色彩の定義である。色彩という現象は光の行為、作用によつてつくりだされるのである。ならば、水面とはその光の作用が集中的に現れ、交差する色彩現象の宝庫であり、またその現場である。

当初、画面内の上部をかるうじて確保していた空は、一九〇五年以降には後退し、画面全体を完全に睡蓮の池が占めることとなる。描かれるものは睡蓮の水面であり、水面とは現象を写しとる鏡面である。水面こそが現象であり、しかも無限に変容を続けるその水面は、現象をこそ描こうとしたモネにとつて、さまざまな色彩を提供したことであろう。

水面に反映した虚の像は、ときに蓮の葉と影の間の空を流れ行く雲が明暗の大きなコントラストをつくり、実体としての蓮と虚の影との色調の差異や水面の波紋がつくり出す微妙な明度の諧調などが加わつて、水面の照り返しはモネの前に無限な色彩のヴァリエーションを呼び寄せた。

画面上では水面と睡蓮のつくり出す現象としてのさまざまな色彩の

関係性が、モネの眼を通して的確な明度値と色相に変換され、動勢のある筆触によって画面に定着する。それがまた、他の関係性を呼び出し、画面は色彩と筆触によってさまざまな関係性が描き重ねられ、全体としての「睡蓮」をつくり上げていく。

しかしその際、水面の角度は画面上部が奥へ後退しないように配慮が施され、この色彩が空間に從属するのではなく、色彩としての自立が担保され、画面内での運動をより活発化している。

この完結された一点の「睡蓮」は、他のそれぞれの睡蓮とさらに関連しながら、全体としての「大シリーズ睡蓮」をつくっている。

色彩を関係性と絶対性という観点で捉え、ターナーとモネを見てみよう。

大気を描いたターナーは、対極する黄と青の関係性からすると両者は直線的に関係づけられており、じつに豊かな種類の黄を実現することで霞を表現した。しかし、対極する青にはヴァリエーションは乏しく、他との関係は確認されにくいように見える。なぜ青はターナーの画面のなかで他との関係を築けなかったのだろうか。私は、それはターナーのテーマ、ターナーの描こうとした大気の原因があつたと考える。大気は色彩にとつて重要な「くもり」であつた。しかし大気自体は、媒質であり、媒質自体には色はない。重要であつたのはじつは大気そのものではなく、光と闇の相互作用であつたのだ。

かりにターナーが大気を描くことを通して色彩表現を探っていたのだとすると、彼は大気を通して闇をもつと見るべきであつたのだろう。そうすることによって黄と対極する青は幅を広げ、マーレリッシュなターナーの画面はさらに色の幅を広げられたことだろう。

モネはむしろ陰や影、闇に注視している。「積藁」の連作で描がこうとしているのはまさに陰と影であり、彼は陰影に色彩を見ようとしたのだつた。その結果、青は黄との直線的関係にとどまらず、紫や緑とも関係が認められ、



図7 フリードリッヒ「Meeresküste bei Mondschein」1830
77×97cm (C. D. Friedrich) National galerie Berlin, 1985より

そのそれぞれの関係は全方位に向けられ円環がつくられ、その全体のなかを個々の関係性が色彩の相対的性格によつて、次なる関係を相乗しているのである。

さてここで再びゲーテと同時代の人、C・D・フリードリッヒ(註36)に眼を向けてみよう。このドイツ・ロマン派最大の画家は、ターナーの一年年長にあたり、ゲーテとの年齢差は二五年である。ゲーテにとつては同時代の画家といえる。ここで注目したいのは、彼の描く荒涼とした風景や廃墟などが静謐で、宗教的崇高さに満ちた典型的なロマン主義的世界観にだけではない。フリードリッヒの作品を特徴づける大きな空に注目したのである。彼の描く精神的な広大な風景は、時に画面に大半以上を占めるほどの大きな空を要求した。そこには画面を演出する表情、すなわち朝焼けから日中を経て、夕焼け、夜空にいたるまで、さらにさまざまな天候のありとあらゆる気象現象としての空が緻密に描かれている。

我々は今、彼の空だけを見ようではないか。

彼の形象性に支えられた物語的な画面がなかなか空だけの独立を許さないが、そのフリードリッヒの空は私にモネの画面を思い起こさせずにはおかない。その千差万別のそれぞれの空において、たとえば青は決して黄とだけの直線的な関係性ではなく、さまざまな多方面の関係性をつくっており、それはモネが実現したものと、きわめて近いように思える。

フリードリッヒは空を見ながら、ターナーが丁寧に見ることがなかった闇を、雲を通して観察していたのであろう。あるいはターナーが

理解していなかったかもしれない、あのゲーテがブロッケン山を下山するときに見た色彩を帯びた影（註37）も、フリードリッヒは観て、そして体得していたのだらうと思えてくるのである。

しかし、一方でターナーのマーレリツシュ（絵画）性に思いをはしらせるとき、ここで決着がついていたはずのイリュージョン性が頭をもたげ始めてしまうのである。

このフリードリッヒにゲーテはほとんど言及していない。ゲーテはフリードリッヒに限らず、同時代の画家の作品について言及することは、多くはなかったようである。しかし彼の周りには、色彩論の往復書簡で親交のあったルンゲ（註38）、友人でもあり『色彩論』歴史篇の古代ギリシア、ルネッサンスの彩色史をゲーテの依頼でまとめたハインリッヒ・マイヤー、あるいはゲーテの肖像画で有名なティツシュバインなど、多くの画家がいて、実際に多くの作品も目にしていたにちがいない。現に彼はフリードリッヒを自宅に招いてもいる。しかし、同時代の画家についての論評には、積極的ではなかったように思える。研究の対象としてはまだ充分ではないと考えたのだらうか。イタリア・ルネッサンス期のヴァザーリはまさに彼の同時代の美術思潮を記述し、ゲーテもそれを愛読していたはずである。そう考えると、ゲーテの同時代人だったドイツ古典主義やロマン派の画家たちの色彩がゲーテの眼を通して扱われていたら、彼の『色彩論』はどうなったのだらうか、と想像をめぐらしたくなる。あのフリードリッヒの空の色を、ゲーテはどのように見たのだらうか、と。

二―⑥ 「ロスコ、そして絶対性」

マーク・ロスコ（註39）は一九七〇年に自ら命を絶っている。それを私は画集を見ているときに知った。いや、図版を通して察したというべきだろう。

クロノジカルに編集してあった画集を時間軸に沿って、生き生きと輝くその色彩の一点一点を丁寧に追いかけて



図8 マーク・ロスコ「Orange, Red and Red」1962
236×203cm (MARK ROTHKO 1903-1970)
The Tate Gallery 1987より

いたそのとき、突如目で送るページから、輝きが消えうせてしまったかのように感じられたのだった。カラーページのその図版に輝きがない。私はそのページを送りながらロスコが死に引き込まれていつてしまったように思えたのだった。私は今でもロスコの自殺と彼の色彩の本質とを切り離すことはできないでいる。

ロスコは一九〇三年にロシアで生まれ、アメリカ抽象表現主義(註40)を代表する画家である。彼の描く大画面は、絵具が染み込んでいくような薄塗りのいくつかの微妙な色合いの矩形によつて、色面は区切られ茫洋とした抽象でありながらも、奥深い詩情と崇高さを湛えている。その色彩は年代によつて異なる。五〇年代からはオレンジ、赤、黄色の暖色系で彩度は高く、五〇年代後半ではやや明度は低く、基本的には二色による対比が支配的である。さらに六〇年代では明度は極端に落とされ、色相、明度、彩度のそれぞれの差も小さくなり、静謐さと崇高さがピクを向かえる。私はこの五〇年代後半から六〇年代がロスコの最高期と考えている。そして六〇年代末、問題の

時期を迎えることとなるのだが、それについては後で述べることにしよう。

そのロスコの崇高な世界観を実現させているのは、なんといっても画面内での個々の色彩の相互関係である。その色面間の境界をぼかした微妙な相互作用は、内面から光が発せられているかのような画面を作り出している。さらにその二メートルを超える巨大な画面は、カツツの「色の現象的考察」でいうところの面色化を実現し、ちょうど青の空のように絵画の持つ物質性を切り離し、すなわち色彩のみを純粹に見せることに成功している。キャンバスの巨大化に対して「おおきい画面はすばやく

あなたを連れ込むのです(註41)」と彼自身が言っているように、そのなかとはまさしく「面色」を意味している。加えて物質性、つまり描材、支持体、描画法も重要な役を果たしていると考えられる。四〇年代後半から地塗りなしの生のキャンバスを支持体として使用し、顔料とグルー膠を展色材として、文字どおり染め付け、その上へ油彩での上層を重ねている。この下層としてのレイヤーは独特の発色と深みを生み、さらに透層を重ね、深みと輝きは増幅され、深い瞑想へと誘う超越的世界を生成している。

絵画における色彩の高揚、あるいは色彩表現の実現は形象、形体からの遊離を意味する。ターナーは非実体の大気を描くことで色彩の自由度を確保した。

色彩は形体の空間的位置から開放されると画面の平面方向に拡がりを見せる。それは(それは近視の人が眼鏡を取ったその瞬間、あるいはスライドプロジェクターのピントがぼけ、アウトフォーカス状態になったとき、色彩はその本領を発揮する。この二つの現象は、どこかロスコの世界と似てはいないだろうか。隣接する色面の溶け合う境界、巨大化によって獲得した面色の非物質感というロスコの世界に。

ロスコは彼の作品を一つの現象のようにしたかったのであろう。色彩とはそもそも現象なのだから、色彩を求める画家が、自らの作品を現象そのものに近づけていくことには、きわめて高い合理性が認められるのである。

「現象のなかに本質が、真理がある」とはゲーテの言葉であるが、ただ果たして現象化された作品に本質なり真理があるのだろうか。重要なことは現象化された作品が、あるいはその絵画が、単なる現象ではなく、確かなるもの(真理)であるのかどうかなのである。その「色彩の絵画」の内に超越的シニフィエの像を探すことはできない。何かの手がかりとなる形象性を、すでに美術史は手放してしまっているのだ。

もちろんロスコの作品が、すでに確かさを、超越性を獲得していることに私は疑いを持たない。だが、その確信と同時に色彩が持つ相対的な不安定な性格からも、また逃げることはできないのだ。

私には〈Q〉と名づけたシリーズがある。それは正方形 (Quadrat) フォーマットの画面を色彩で充満 (full) させていくシリーズである。余白を持った複数パネルを横に連携する〈TA〉系シリーズとは異なった原理をもち、併行して対時的に展開されている。〈Q〉系の仕事が始まった二〇〇一年、私は赤い画面の作品を手がけていた。画面内ではさまざまな赤が重なり合い、赤い画面に赤を上層しさらに赤を塗り重ねていく。制作途中、突然赤かつた画面から色相が消えグレーに見えてしまったことがある。先ほどまで苦心していた赤が突然白黒の画像になってしまったのだ。あるいは夜制作を終える前に見ていた作品が、翌朝全く異なった色彩に見えた。このような経験を、制作する人間は必ず持っている。これこそが色彩の相対性の性格で、色彩内部での相対性に限らず、見る主体によつて、その時のコンディションによつてすらも、微妙に、いや時には大きく変貌してしまうのだ。このような危うさと不安定さを色彩は併せ持っている。

さて、ここでロスコ最晩年に戻ろう。正確には一九六八年、色彩は無彩色に還元され黒、グレー、茶による二色対比が試みられる。かと思えば、突然明度の高いピンク、あるいはグレーの、またはきわめてコントラストの強い青地に黒、そしてさらには五〇年代のオレンジと赤、と、いうようにその様相は、振幅が大きいというよりいわば混乱そのもののように映り、その全ての作品に輝きを私は感じるができない。むしろ、作家の苦悶、悶えを感じてしまうのである。

ロスコ研究者がそれをどのように評価しているのかは詳しく知らないが、私はこのように考える。

ロスコ絵画にとつて六八年を境に大きな変化があった。それは描材が油彩からアクリル絵具に変わっているのだ。

前述した描法によつて得られる独特の発色と深みを、アクリル絵具は具現できなかつた。ロスコ自身、六八年以降の作品には不満を持つていたと思える。それがゆえに、その原因を探すべく混乱と思われるほどの試みをしているのだ。しかしその原因がアクリルにあるとは思えなかつたのだろう。そしてその六八年以降のアクリル絵具の作品に向けられるべき不信任は、彼の全作品に向けられてしまつたのではないだろうか。ひとたび不信任に陥つてしまつた彼をつなぎとめる確かな形象を彼の画面は持ちあわせていなかった。そしてその、不信任に陥つてしまつた彼の色感には、あの超越性を獲得した、光り輝く静かな画面の上を振動しているかのような微妙な色調のハーモニーが心と感情に働きかけるあれらの作品すらをも、色彩というにはあまりにも暗い色が無造作に塗り重ねられた、ただの大きな面に見えてしまつたのではないだろうか。

このように色彩の持つ相対的性格は不安定で危うさを伴っている。また色彩によつて生成実現を果たそうとする絵画も、あるいは色彩を対象とする色彩論も、同様な不安定性を持つているのかもしれない。

さて、絶対音感があるように絶対色感というものはないのだろうか。もちろん色彩は内的にも外的にも相対的なことから絶対色感などあるはずはない。だが、色彩をもつて仕事をする画家にとつてどこかに絶対性、動かし難い何かを確認したいと思わざるをえないのが心情である。

たとえば私が描き終えた絵を、私以外の人はどのように見ているのだろうか。私が画面のなかに置いたこの色を、私以外のひとの眼にはどのように映っているのだろうか。色彩の持つ相対性は曖昧さをも内包しているが、かといつて全く関係性がバラバラだというわけでもない。ならば、私が知りたいのは色彩のもつ曖昧性を内包しない相対性というものなのだろうか。あるいは、色彩に絶対性がないのならば相対的な絶対性というものなのだろうか。

ワイトゲンシュタインは『色彩について』で何度か絶対音感を例に出している(註42)。彼もまた最晩年、死と向

き合うなかで取り組んだこの色彩の本質のなかに確かさを求めていたのだろう。

むろん、絶対色感などには一言も言及していないが、絶対音感が語られるとき、背後では色感が変換の準備に待機しているのだ、と私には思える。しかし絶対色感の出番はついに無かった。

『色彩について』のほとんどが白に費やされているのも、色彩の三属性のなかで明度が比較的にその相対的絶対性に近く、その明度のなかでも白がもつとも相対性から遠いからにほかならない。また色旨の例が多く引かれるのも、一方の「正常の視覚」の絶対性の確保のためなのだろう。絵画に答えがないように永遠に解答はないかに見える。

しかし、絵画を制作する者として、私には嬉しく、誇らしくもある。ウイトゲンシュタインが、限られた残された時間のなかで「色彩」をテーマにしたことが、相対的で非実体である色彩は、すなわち絵画そのものであるのだから。またゲーテの色彩研究が絵画から始まったことが。

還元主義的モダニズムは様式の還元化のみならず関係性をも純化していった。ロスコの悲劇もその関係性の減少が引き起こしたものであつた。還元化の過程で切り捨てられてきたそれぞれの関係性は、今後再度の読み直しが必要とされているであろう。

色彩が相対的であるがゆえに重要な主体、すなわち我々の眼差しこそが、絵画に新たな力を呼び戻し、勇気を与えてくれるのである。

今日、美術批評で色彩はそう重要ではないようにも映る。絵画も色彩で論じられることは少ない。色彩が相対的であるがゆえに印象批評にとどまってしまうからか、もっぱら制度論か形式論、あるいは構造的な解釈によるものが主流である。しかし、色彩もハイトラーが指摘するように定量化は出来なくとも、定性化は可能である。美術批評も再び色彩を含んだ批評を構築する必要があるだろう。

ゲーテに始まるその色彩論の系譜の重要性は、その内省性に、その思想にこそあるのだ。色彩を巡る思索の数々、色彩への眼差しはさまざまな示唆と教示と刺激とを思索の場としての絵画に与えてくれるのである。

註

- 1 チベット密教においては、その度設営される土壇に五色の砂を漏斗を使用し少しずつ撒き、精巧細密な曼荼羅を描きあげ、週報や儀式終了の後、解体（破壇）され使用した砂は川に流され、掃き清められて元に戻される。
- 2 フェオファン・グレーク (Feofan Grek ca1330～1415) ギリシア人。一三七〇年頃ロシア入りし、ノフコロド、モスクワで活躍した。伝統的な様式を守りながらも独特な洗練された雰囲気を持ち多大な影響を後世に与える。ノフコロドのスパソ・プレオブラジエーニエ聖堂のフレスコ天井画に見る素早いタッチは特徴的でルーブリョッフの師とされる。モスクワ、クレムリン内のブラゴヴァエーシエンスキー聖堂内のキリスト像などの傑作がある。
- 3 アンドレイ・ルーブリョフ (Andrei Rublev 1360～1430) ロシアアイコン最大の画家。モスクワ、クレムリン内のブラゴヴァエーシエンスキー聖堂のアイコン壁をグレークの指揮のもと制作する。現在、トレツチャコフ美術館にある「聖三位一体」は、黄青緑のパステルカラーをまとった聖人が優雅な表情を称えている作品で、彼の最高傑作とされる。
- 4 グイード・Guido da Siena ほとんど架空の人物に近いシエナ派の創始者。祭壇画聖母子像は色濃くビザンティンの特色を残している。ドウッチオ (Duccio di Buoninsegna 1255～1328) シエナ派最初の大画家。ビザンティンの要素は残すが同時に人間的情感のあふれた繊細で優雅な表現を確立した。シエナ聖堂美術館の「マエスタ・荘嚴の聖母」が代表作。優雅なアウトラインなどはシモーネ・マルティーニ、ローレンツェティなどのシエナ派を性格づけていった。
- 6 ジョット (Giotto di Bondone ca1266～1337) 中世イタリアの最大の画家。フィレンツェ近郊の出身でビザンティン様式の支配的だった画面に現実的な空間表現、人間の自然な感情表現をもたらし、ルネサンスの始祖と言われる。アッシジのサン・フランチェスカ聖堂、パドヴァのスクロヴェーニ礼拝堂の壁画が有名。
- 7 Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, rororo rowohlts enzyklopädie, 1984, S. 16～21.

- 8 ゲーテ『色彩論』歴史篇、南大路振一、嶋田洋一郎、中島芳郎訳、工作舎、一九九九年、九七頁。
- 9 ゲーテ『色彩論』歴史篇、七一〜七二頁。
- 10 ゲーテ『色彩論』教示篇・論争篇、高橋義人、前田富士男訳、四九四、一九八頁。
- 11 ゲーテ『色彩論』教示篇・論争篇、五八二頁。
- 12 ウイトゲンシュタイン『色彩について』中村昇、瀬嶋貞徳訳、新書館、一九九九年、六九〜七〇頁。
- 13 ウイトゲンシュタイン、前掲書、八〇、九二頁。
- 14 ゲーテ『色彩論』歴史篇、五〇九〜五一〇頁、ゲーテ『色彩論』第一巻、教示篇解説（高橋義人）六〇五頁、論争篇解説（前田富士男）六二九頁。
- 15 ゲーテ『色彩論』歴史篇、五一六、五〇七頁、訳注によれば、「太陽の光が大きなプリズムを通過し、白い空間を作るようにする」の「白い空間を作る」はニュートンの原文にはなくゲーテの加筆。
- 16 直線に囲まれた真っ白い壁による理想的な展示空間は一九二九年、ニューヨークMOMAのホワイトキューブ・モデルの採用に始まる。以降この中立性の概念に支えられて、この空間は普遍的な空間として美術館、画廊に採用され、二〇世紀美術はホワイトキューブを前提に展開された。ロンドンでは一九九〇年代後半、D・ハースト、G・ヒュームなどの展示で評判になった同名の画廊がある。
- 17 Suprematisme 「絶対主義」を意味するロシアの芸術運動、マレーヴィチが一九一五年「最後の、未来派絵画展」に出品した「黒い正方形」の絵画様式をこのように命名し、そのプロパガンダを展開した。「無対象の感覚の伝達」を突き詰めたこの運動には、リシツキ、ロドチェンコも関与しており、「ロシア構成主義」の先駆をなす。
- 18 Kazimir Malevich (1875〜1935) ロシアの芸術家。キュビズムの影響の後、一九一五年「最後の未来派展」に白地に黒の作品を出品して話題となる。「シュプレマティズム宣言」を出し、ロシア美術界の中心となる。絵画の再現性を拒否し、無対象の感覚伝達の仕方はカンデンスキーの非対象 *gegenständlich* と同一線を描く抽象のあり方を示す。
- 19 画面全面を単色で覆う作品は、ロドチェンコに始まり二〇世紀を通じてさまざまな様式の中に認められる。形態、筆触、主題や構図といったあらゆる再現的表象を否定し、存在としての画面を回復させることによって、時として崇高という精神にも結びつく。
- 20 ウイトゲンシュタイン、前掲書、二二頁。

- 21 ウイトゲンシュタイン、前掲書、六一頁。
- 22 ウイトゲンシュタイン、前掲書、一四五頁。
- 23 Robert Ryman (1930～) 米国人画家。二二歳のときジャズミュージシャンを志し、ニューヨークに移る。翌年から生計を立てるためニューヨーク近代美術館の監視員となりそこでゼナンヌ、マティス、ロスコ、クラインの作品に感銘を受け、絵を描き始める。半世紀近い年月をさまざまな素材技法で正方形フォーに白の絵画を展開する。ミニマルアートや他のモノクローム絵画とは一線を画す。グッケンハイム美術館(72) アムステルダム美術館(74) テイトギャラリー、ニューヨーク近代美術館(93) 94 などでの個展がある。二〇〇四年には川村記念美術館にてライマン展が開催された。
- 24 Format 絵画画面そのものかたち。ただしM・フリードのステラ論の際のShape・シェーブとは異なる。フォーマットを私は、矩形を前提とし、その縦横比およびサイズの特徴のことで定義し、複数連携時の偶数、奇数組みの問題もフォーマット問題として捉える。
- 25 ウイトゲンシュタイン、前掲書、一三七頁。
- 26 林道郎『絵画は二度死ぬ、あるいは死なない Robert Ryman』ARTTRACE, 2004、一八頁。
- 27 Yves Klein (1928～1962) フランスの美術家。ニースで芸術家の家庭に生まれる。二〇歳のとき薔薇十字会に入会、空気、水、火土の四大要素を基礎とした神秘主義的教義がその後の制作活動に大きな影響を与える。一九五二年には来日し、柔道を学ぶ。一九五七年にI・K・Bによって青の時代の連作が始まる。一方で「人体測定」、「墓・空間ここに眠る」などのパフォーマンスや一日だけの新聞「デイマンシュ」紙を発行するなど広範囲な表現活動を展開した。
- 28 ゲーテ『色彩論』教示篇、三〇二頁。
- 29 ゲーテ『色彩論』教示篇、三〇二頁。
- 30 Goethe, *Farbenlehre, Didaktischer Teil*, Köln, DuMont, 1978, S.141.
- 31 マックス・デルナー『絵画技術体系』ハンス・ゲルト・ミュラー改訂、佐藤一郎訳、美術出版社、一九八〇年、四九二頁。その下地について「ティツィアーノの技術とヴェネツィア派の技術」のなかでゲーテの『イタリア紀行』最終章に触れながらティントレットの暗い下地にも触れ、「赤色ボルス地」と記述している。またド・ラングレ著『油彩画の技術』（黒江光彦訳）の「イタリア油彩技法、ティツィアーノ」のなかではバートンシェンナの下地と記されている。

- 32 アンフォルメルとはフランス語の「非定形」を意味し、フォートリエ、デュビュツフェなどの非具象絵画の美術運動、一九五二年フランスを拠点に批評家M・タビエが中心に組織し、「タシスム」と称されることもある。
- 33 ゲーテ『色彩論』教示篇、一六頁。
- 34 ゲーテ『色彩論』教示篇、二五五・二五六頁。
- 35 ゲーテ『色彩論』教示篇、一六頁。
- 36 Capet David Friedrich (1774~1840) ドイツ・ロマン主義の風景画家。ドイツ北部の生まれ。この土地での家族の死が悲劇的性格を持つ風景作品の源泉となつてゐるとの指摘もある。
- 37 ゲーテ『色彩論』、教示篇、六四頁、教示篇、五六七・五六八頁。
- 38 Philipp otto Runge (1777~1810) ドイツ・ロマン主義の画家。コペンハーゲンに留学し、後にドレスデンにてゲーテ、フリードリッヒとも交流を持つ。ロマン主義文学や神秘思想の影響を受け、独自の色彩論に取り組み、色球 (Farbenkugel, 1801) に言及した。
- 39 Philipp otto Runge (1777~1810) ドイツ・ロマン主義の画家。コペンハーゲンに留学し、後にドレスデンにてゲーテ、フリードリッヒとも交流を持つ。ロマン主義文学や神秘思想の影響を受け、独自の色彩論に取り組み、色球 (Farbenkugel, 1801) に言及した。
- 40 第二次世界大戦後「ニューヨークスクール」を形成したポロック、ゴッキー、ニューマン、ロスコ等が担った絵画運動。グリーンバーグの形式的内在的自己批判による還元のモダニズムを背景に、オールオーバーな色面、見るものを包み込む「場」の形成など、絵画にもたらした成果は大きい。
- 41 「美術手帖」一九七八年八月号、美術出版社、八六頁。
- 42 ウイトゲンシュタイン、前掲書、七一頁、一一四頁、一八一頁。

2.
エ
ツ
セ
イ

「画布のむこう側には」

一九九〇年二月

一体どれだけの風景が人を支え、勇気づけ、表現に対する情熱を与え続けてきた事だろうか。

それは、時にはまばゆいばかりの煌めきを持つて、または瑞々しい色彩の量の重なりとして、あるいは厳格さを示すかの様な形態、フォーマットとして……。

ファン・アイク、時そのものを積み重ねる事により硬質化させたマテリアリスト、理智的にして静けさを持つピエロ・デラ・フランチェスカ、眩暈にも似た色彩の海マーク・ロスコ、60を越え輪郭を棄て去り、素材自体を開放した雪舟……。

これらの先達への尊敬とともに、私を勇気づけてくれた数々の風景へ、自らのメッセーじと感謝の思いが送りとどけられる事を願いながら、私は画布の前に出るのである。

イリュージョンと云う矛盾を自らの内に持っていると言われる「絵画」——、しかしその絵画は、自らの持つイリュージョン性を自覚する事によって世界をつき動かす事を可能としてきたのである。

そのイリュージョンは単にビジュアルな一面のみならず、遠くまだまだ神を描く事が絵画の課題であった頃から、画家は、いけどもいけども到達し得ない真実を画面のむこう側に視ていたのである。——時には洞窟の内面に、教会の内陣に、イコノスターゼのむこう側に……。

セザンヌが描こうとした真実は、サント・ヴィクトワール山と云う形に姿を変え、睡蓮はモネを選びまばゆいばかりの光は色彩の無数のタッチの群れとなり、マチスには赤を、モンドリアンには水平と垂直を与えたのだ。

真実は、私を画布の前に立たせるのである。

立つ事 それは意志そのものとも言えよう、「理解する」事を英語ではUnderstand、ドイツ語ではVerstehenと言ひ、共に語源は立つと云う語である。それはとりもなおさず、復活の概念と密接に関わっているに違いあるまい。

伝統的に立つ事にある指向性を見出し出してきた西欧では、画布はイーゼルによつて垂直に画家と向かい合わされ、対峙してきた。

一方東洋に於いては、画は水平に置かれ、仕事がすすめられ、柔軟に素材を受け入れていた。

その両者を体験として識っているこの私の身体の前で、画布はその姿を写し出している。そして、画布のむこう側には、両者のズレが余白として横たわり、それこそが今私をつき動かしている事実なのである。

「揺れる稜線のもとで」

一九九五年

アトリエをこの地に移して、わずか半月ほど経ったばかりである。

それぞれの窓からは、そこがかなり高いところに視点の定められている事が理解る様に、山の稜線がちょうど空と山とを二分している。

その空と山とを分けている有機的な線は、上下に大きく揺れ、かつて7年間住んだ水平感が強く背後に後退してゆく風景のそれとは大きな異なりを示している。

ここでは、山の稜線は上下に揺れるだけではなく、さほど遠くないところの山の背は、更に小さなふれを見せ木々の姿をなぞったりしながら、重なり合い、複雑な形をして、私を取り囲んでいる。

そして時に霧は、その空間に厚みを与える朝をつくり、鳥たちのさえずりは、稜線にリズムを与えている様でもある。こんな山の隆起の中に在って、一方で完璧な水平を示す湖をも抱え込んでいるこの地で、私の作品はすでに新たな呼吸を始めている様に思える。

「肉体としての絵画—ドローイングに寄せて」

一九九六年

仮に或る二つの事項を分けるものがあるとするれば、そこにあるのは境界だけではなく、自ずとその原理にも差異が認められうるだろうし、それぞれはその原理こそをアイデンティティとして立脚し、その特質を露にしていくな事を課題としていると考えられる。

では、ドローイング・素描とペインティング・絵画は一体如何なる關係を示しているのだろうか。

両者はそれぞれの展開の過程で互いに領域を往来し、そのフィールドは相互補完的に浸透し拡がりを見せ、その境界は以前にも増して判然とはしていない。そして今やその二項の差異の検証は意味を持ち得ないかの様にも見える。だが、あえてここではその現象ではなく、それぞれを規定し育んだ根源的とも言える原理を再考する事で、その両者の本質に触れる事が出来ると考える。

ドローイング、ペインティングは共に、平面上をフィールドとする表現である。しかし、物質性を軸に考察しようとした時、それぞれは差異を明らかにし始める筈である。

ドローイングが、非物質性の特質を示すのに対して、絵画はむしろ物質性をその成り立ちの重要な拠所としている様に思われる。

絵画にとって物質性は、支持体としてのキャンバス、板と云った描かれる場としてのみならず、その表面を支える木枠・板の厚み即ち構造や、絵具自体の物質としての自覚を促

し、更に主題、思想を受け止めるボディ・肉体の所持の意識にも連鎖されていくのである。

一方ドローイングが物質性と結び付きづらなのは、おそらく支持体とされる事の多い紙の特性とも不可分と考えられるのだが、最も原初的な物質の一つとして永い歴史と共にあった紙は我々に物質としての認識を時に忘れさせてしまうのだろうか。又色彩的にも極めてニュートラルで、ちょうど空気や光がそうである様に無への連想をも許すのである。更に鉛筆、コンテ、水彩等描画材料も又物質感に乏しい傾向が認められる。さてこれらが誘発するところの非物質性は、ドローイングに一体如何なる原理的意味を与えてきたのだろうか。

物質、言い換えれば肉体そのものが絵画であるのに対し、ドローイングは肉体を持たないと言う一見ネガティブな図式を背負わされているのだが、むしろそれは、主題即ち概念そのものを宙づりにし鮮明に際立たせる特徴を引き出すのである。それはセザンヌの水彩と油彩の関係が示す様に、時に本制作よりドローイングの方がよりの確に作者の意図・意志が明示されると云う事例をつくり出す結果ともなるのである。又、デュシャンやボイスら概念的作家にとつてドローイング作品がことさら重要な意味を持っている例からも明らかとなろう。

ではここで、ドローイング・素描の画面上の原理に立ち返る事にしよう。

本来素描とは、何にもまして形即ち空間に強く結びつくものであると私は考えている。それは白と黒の間にある無限なグレーの階調、または線描によつて、平面上に或る特定な空間を実現させようとする運動なのである。

故に水墨画もその類型の一つと考えられるのだが、墨の提供する無限に近い濃淡のヴァリエーション、運動感を率直に伝える筆致は空間表現に一つの回答を示した訳だが、もとと宗教性に起源のある漢画の系譜では、牧谿の画面上で満たされている信仰・精神の深さは、時代を経て等伯の霧にかすむ松林図の中、空間の深さへと変容をとげているのである。

この様に素描が空間に対して求心的であるのに比して絵画は空間のみならず、より総合的な課題を引き受けているのである。

線も又空間をつくり出す一助となるのだが、それが故に線との関係の中では油彩の或る典型を示す管のファン・アイクが、極めて素描的と映り、晩年のマティスに於いては線を中心とした仕事にもかかわらず絵画的であると云うパラドックスを生むのである。そしてそれは皮肉にも素描をも内包する絵画自体のパラドキシカルな本質をつまびらかにしているのだ。

さてここで、水彩シリーズ「オマーージュ1906」について触れてみよう。これは、八八年秋、葉の落ちた枯れ草を描き留めた一枚から始まるのだが、それは植物を前にして野外での即興的な仕事であり、鉛筆で捉えられた空間に対し、異なった位相への表現を目的とされ水彩が施されていくもので、同一フォーマット、マテリアルの限定が設けられ徐々に体系化したものであった。これらは、九二年迄継続され総数は約二〇〇点である。またタイトルの1906はセザンヌの没年であり、彼の水彩作品群への思いからの命名であった。そしてこれらが、私の絵画に有機的な線を導入する結果をもたらした事に疑いはない。

だが私はそれを空間のみの体現を求めていない点から素描と云うより絵画の一領域に位置づけている。そして純然たる空間素描として、鉛筆の描線で人物の衣服部分を描き留めた「100葉のFz」90～92を掲げるのである。この両者を分ける境界こそが、私自身の絵画原理の中での絵画と素描の本質を明らかにしていると言えよう。

この様に局部的に求心性を發揮する事に於いて素描は優れているのだが、絵画を私が中心に据えるのは絵画が、より多くの課題を身体・平面上で受容し、統合を図ろうとするメディアと考えるからである。

真理の探究の連続体としての絵画史は、セザンヌの死後急速に変化をとげていくのだが、そのモダニズムの運動体の中で「平面と空間性」と云う絵画の本質的課題は、時にイリュージョナリテイの指摘を許し、更に記号論的解析の元で、絵画の受容の豊かさは不明瞭との判断を生み、美術史上の中心の座を他に譲り渡す事になるのだが、アメリカンフォーリズム以降一連の絵画復権の動きの中で、物質性へのチームが中心的課題に据えられ再び始動する事となる。そして一つの解答として部分の拡大とも云える全面性の巨大な絵画を生むに至るのである。だが全面性の絵画もまた絵画の本質的課題に触れうる唯一の解答などでは当然あり得ないのである。まだ見ぬ平面上では、あるいは既に棄て去ってきたものも含め、より多くを引き受け、より高度な統合が待たれているのである。

その為に私は画布の前に立つのである。



〈オマージュ 1906〉
透明水彩、鉛筆/ワトソン紙
27.0×22.5cm 1988年

「絵画―降り続く雪の層に寄せて」

一九九八年一月二五日

山あいに在るアトリエに降り続く記録的な大雪。アトリエに拓かれた窓からは、風景が深い空間性を示しながらも同時に空間の喪失をも覚醒させている。

モノトーンに降り続く無数の微細な点が重層化されていくなかで、木々の形姿も、山の稜線の重なり合うリズムも、それらによつて変化をとげる色調も、全ては際限なく後退していつている。

そんななかで、視線は奥へ奥へと永遠にひきずり込まれていき、決して受け止められる事はないかの様にも思える。

この様な視線の前進性のみ、あるいは視線とその対象との距たりの不定化のもと、――絵画の成立はない――と思えてくるのだが、そう思えるのは、絵画自身が、視線の原理とは分ちがちがたく、思考へと導いていくメディアであろうとしている。と私が信じているからに他ならないのであろう。

余白を多く残し、複数パネルの連携による特徴を備えた第一作「神話の幕」の制作から想い起こすと10年が経つた事になる。

その間、私の関心と動機は、絵画のフォーマットすなわち外側のかたちと内側に発生するそれとの、又偶数と奇数構造との、水平性と垂直性との相関の中で育まれ、在る一つの絵画をかたちどつてきたと言えよう。それは絵画が内包する中心性と全面性と云う自明の

原理に対する私の解答であると同時に、平面上に宿ろうとする真理への確信により、閉塞しがちな芸術の、絵画の、信賴を再び取り戻そうとする営みでもあるのだ。

「タイトルと」の「ARTH・UR・S・SE・ATAR」

一九九九年二月

一見して奇妙なタイトルが冠されている今回の作品について触れてみよう。

さて、しかしその前に、絵画にタイトルが発生したのは、一体いつの頃からなのだろうか。

美術史の文脈の中で我々が識る多くの名作は、当時も今と同じ名で呼ばれていたのだろうか、またそれは作者自身による命名であったのだろうか。

発せられているこの問いが、起源にむけられている事を考えると、美術史を総体とし一まとまりとしてとらえ、かつそれらを名作と一つに括ってしまうのは、あまりに手続き的にも乱暴であるにちがいない。

だが、ここで僕が知りたいのは、個々の作品を他との識別の為に記号化の事なのではない。それぞれの作品が、タイトルによつて、それをアイデンティティとして精神を生き始めようとする事、換言すれば、個々の作品が作者のメッセージを反映するように命名され、支持体が精神を担おうとする頭れとしてのタイトルが自覚的になつてきたのは一体いつなのか、に他ならないのだ。

それは表現を職業しようとする人間として、物質が精神に昇華しようとする瞬間に寄せる関心の現れでもあるだろう。

さて、僕は、フォーマートと精神の結びつきに関心を持ち絵画制作に携わつてきている。

それは随分以前に制作された或る作品が、4枚組の偶数連携であった事が起源となるのだが、発生において恣意的と思われた偶数構造は、その後、僕の絵画のアイデンティティとして条件づけられ、フォーマートへの関心と動機は制作をとおして幾つかの特性を僕に確認させる結果を提供した。

そんな絵画の特性の一つに視線の正面性を掲げる事ができる。それは、絵を観ようとする際、人は自動的に、絵の正面に向き合う唯一の位置を探し求めるといふ特性であり、絵画の持つ重要な特性の一つである。視線の構造は、ちょうど那智滝を正面に向き合つてながめている様な状態で、視線は岩壁に対して直角に前進し、中心すなわち、信仰の対象としての滝そのものにそそがれていくのに似ているのかも知れない。それに対して、水平性の風景の場合、例えば大平原を前にそそがれる視線は、何ものにも遮られず永遠に遠のいていく特性を示すのである。

しかし、今回試みようとするテーマすなわち視線の運動性は、そのいづれでもない。あえて言うのなら、回遊性あるいは循環性という様なものとは今は思っている。

この試みは、タイトルによっても示されている。以前から僕はタイトルに、何らかのかたちで、フォーマート、連携の特徴を手がかりとして示す役を托しているのだが、*ARTH・UR・S・SE・ATAR* の場合も、字数とドットでパネル数とその連携を示している、4・2・1・2・4枚組のパネルで、会場内やや高低差のある壁を、取り囲むように設置しようとするものである。

モデルとして参照されるのは、今年、展覧会とレクチャーの為に初めて滞在したエジン

バラでの風景体験である。

そこは、中央ヨーロッパの水平感の強いそれともまた異なり、隆起のある有機性を保持しながらも、平地を担保し、小高い丘がぐるりと、人々の暮らしと歴史を取り囲み、守っているかのようにも思われた。そこはある意味で、外からの進入を拒み、それでいて小高さが故に、軽々と外との交歓をも可能としているようにも思われたのだった。

そんな小高い丘に取り囲まれている無名性の風景の中で、典型的なスコットランドの風景を決定的に印象づけていたものがあつた。それは未だ、一枚の絵画も、我々の誕生すらもなかった頃、起きたであろう地殻変動、その瞬間を生々しくも伝える茶かつ色と緑の厳しい山であつた。

それは、アーサーズシート・Arthur's seatと呼ばれていたのだった。

しかし、僕が描こうとするものは、それのものではない。

スコットランドのアイデンティティを示しているそれは、確かに巨大なシート・椅子のような形態を示しているようでもある。しかし肝心の主人公アーサーは不在のままのようである。そこで人々は、その地形の内側に在って、アーサーを求め、視線を回遊させている様にも思えてくるのだった。

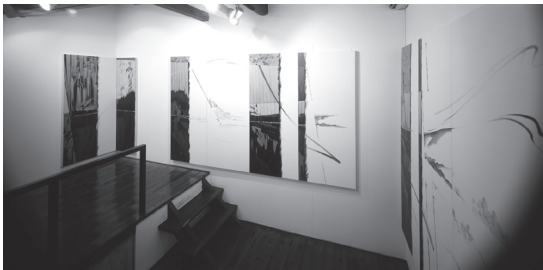
その視線の運動性と非正面性のテーマによって詳らかになるであろう絵画の原理に対する期待が今、僕を画面にむかわせている。

そして会場では、Arthur's seatの末尾にARを付けた3枚のパネル「ARTH・DR・S・SE・STAR」が、最初の2枚ARと最後尾の近似したARの画像によって接続され、観者を



M282 《ARTH・UR・S・SE・ATAR》(13枚組) アクリル・油彩/綿布 1999年
ARTH 180×248cm (4枚組) UR 180×170cm (2枚組)
S 70×70cm SE 150×115cm (2枚組) ATAR 150×248cm (4枚組)

取り囲むように設置されることになる。



(一九九九・十一 藤野にて)

様々なフォーマートに切り開かれた窓を用意した野外作品を制作してから、四季は一循環した。「絵画のための見晴らし小屋」と名付けられたそれは、僕が感心を寄せ続けているフォーマートについて、絵画について考え始めるための操置でもあるのだろうか。

しかし、今、*絵画*について考える事は果たして有効なのだろうか。また野外作品であるにもかかわらず、何故、尚も *絵画* なのか。それは勿論、僕の絵画への確信と深く関わるのだが、絶対的個と普遍的社会性の両方をその内側に持つ絵画は、真実と虚構のパラドックスを生きる。絵画は虚構を生きながら故に実体とは成り得ない、否、それを拒否し続けるのだ。

しかし、操置でもあるこの作品は、同時に実体そのものとして、*「其処に在る事」* を外界に示し、この一年藤野の風景を生きた事になる。そして、その在り様は、*「在る事の確かさ」* を作者である僕に示し、勇気づけてくれているかの様にもみえてくるのだ。

絵を描く者にとって、絵は正しくなければならない。

絵画が、平面上で結ぼうとしているのは決して空間などではない。それは、きつと真理とか真実といった確かなる何ものかに違いないのだろう。だがそこに現れる像は、どこまでいっても仮の像、似姿であり、「真—虚」、このパラドックスを絵画は生きるものである。それは絵画を困難の内側に位置づけると同時に、しかしそれが故に本質に触れうる可能性をもひらいているのである。

フォーマートと精神性の相関をメインテーマに僕は制作をすすめてきている。余白と色柱の複数パネルの横への連続性を特徴とする横長フォーマートの作品群が、当時アトリエのあつた立川の水平性の風景から「VA」と名付けられ、体系付けられてからも久しい。

一方、二〇〇一年以降余白を排除し、正方形に色彩が充滿する「Of」(Quadrat/full)が異なつた原理のもと新たな試みとして続けられている。今回の発表の一つのアスペクトはその対時である。

さて前世紀、〈絵画〉は、分析、批評精神によつて総体の顕現化を実現した。それは絵画の正当を示し、計り知れない果実を美術史に記した。しかし一方、殊に20世紀後半、我々は一枚の〈絵〉も遺さなかつた様にも思えてきてしまうのである。この事は極めて大きい。総体に対して無自覚な〈絵〉も、総体認識を備えているだけの〈絵画〉も、ともに



M332 《TA・SHOH 〈掌〉》 アクリル・油彩/綿布
220×1757cm (14枚組) 2003年



M334 《Qf・SHOH 〈掌〉2》 アクリル・油彩/綿布
160×160cm 2003年
M333 《Qf・SHOH 〈掌〉1》 アクリル・油彩/綿布
160×160cm 2003年

不十分なのである。もしそうだとすると、絵画は回復を急がなければならない。そして取り戻さなければならないものとは一体何なのか。

タイトルのSHOHとは掌である。それは、まだペレストロイカを迎える前のソ連時代、ノフコロード、暗い鉛色の空のもと、乏しい陽光の中で観たA・ルーブリョッフのそれであり、また宇治で見上げた定朝のそれらである。それらは勿論美しい。だが僕が観ていたのは美しさではなく正しさであった様に思えるのだ。

真理や人生と深く関わるのは美術だけに与えられている事ではない。ただ論理的整合のもと、一つの解答のみを求める自然科学、あるいはイデオロギーや信仰が時として犯してしまう排他性とは異なり、美術は普遍性のもと多様を受容する。

〈絵画〉の使命は、その総体であると同時に一枚の〈絵〉として人々の前に「仮の像」真_カを示す事であろう。それはちやうど風景がそうである様に、歴史の分節を超え、其処に在り、其処で生を営む人々を見守り、勇気を与え続けるのである。

絵画こそが、その力を持つている事を僕は信じ、これからも絵画の伴走を続ける。

(二〇〇三・二 藤野にて)

「越後三山の稜線／鉄塔―横長フォーマートの窓」

二〇〇四年

初めて訪れた川西町ナカゴグリーンパークの小高い林から東をのぞむと、駒ヶ岳、八海山、中ノ岳の越後三山の稜線が重なり合いながら、リズムと揺れを見せ、空とを分けていた。この稜線を拾い横長フォーマートの窓を設定しようとするに抵触する縦長の送電線の鉄塔がどうしても入り込んでしまう。

しかし何度かの妻有入りで、地形に沿って車を走らせ、トンネルの通過を重ねるうち、多くの集落の文化は、山によって守られてきたとも思えてきた。そこでむしろ、山と鉄塔を同一の窓に対時的に取り込む事こそが、妻有を切り取ることに他ならないと考えるに至ったのだった。

5つの窓はそれぞれ、既に秋の暖色の色彩の体験を終え、今は雪を待ち、鋭角の屋根と甲冑にも似た外壁で、純白の越冬に備えている…。そして新緑の春、盛夏の林の中、四季を生きてゆくこととなるのだ。



《絵画のための見晴らし小屋・妻有》2003年



窓《絵画のための見晴らし小屋・妻有》

今回は、二〇〇一年以降制作してきているQ系に限定しての発表である。だがその前にここでOfについて説明が必要だろう。OfとはQuadrat（正方形）、full（充滿）、正方形フォーマットの画面に、色彩とかたちが筆致によって充滿していくという課題を負って、命名されたものである。それは従来から展開してきているTA系、即ち余白と色柱の偶数組の連結による横長フォーマットの作品群とは対極にあり、むしろ対時的に全く異なった原理を追求する事を義務づけられ、フォーマットと精神性の相関をメインテーマに制作する私の作品群の中で、新たな系を形成しつつあるのである。

その発生の背景には私自身のフォーマット探求の中でのTAの体系化、世紀の改変に際しての絵画への内省、そしてこの時期に起きた世界を揺るがしたあの出来事が大きな契機となった事に間違いはない。

TAの原型は、原初的な風景にあつた。何故、風景がモデルなのかの答えの一つに視覚の双方向性があつた様に思う。それは聖堂内で体験するアイコンから受ける視線と我々の眼差しとの運動性であり、有史以来人々は地形の内側にあつて、風景を見、風景に見守られていたのだ。そこには信仰にも似た視線の純粹性と普遍性がある。

しかし時としてその関係のこわれる事がある。山古志村では、今は見上げる山は姿を変え、見るべき対象、視線のおくりとどけられていた対象を人々は喪失してしまった。その

絶望の大きさは計り識れない。だが、このような時も、いやむしろだからこそ、絵画は、絵は待たれているのである。

今回 **Q** がモデルとするのは風景ではなく、グレーク、定朝の掌であり、ルーブリョッフのトリアーデ、その視線の構造、集中性である。前世紀、絵画がその還元化の実践の渦中で整理してしまったアスペクトを正方形フォーマートの画面上への回収をはかり、更に積合を重ねる事で出来るキューブを私は仮想し始めている。

TA系の場合の横へ移動する視線は、連続と断絶を繰り返しながらシックエンスをつくる、一方 **Q** では、余白は排され全ての線は、画面をめぐるはするが外へは脱出せず画面にとどまり、視線はルーブリョッフや定朝の掌に沿って画面内を左へ右へ、そして上下へ、更に奥へあるいは手前へとキューブを型づくっていくのだ。それは幼い頃、早朝に雨戸を戸袋にたたんでいく際の徐々に厚みを増していった時の事を想起させ、その側面に重ねられた風景がしまわれていったかのような妙なイメージ体験は折りたたまれた屏風の厚みと断続された複数の画像を連想させるのである。しかし **Q** でキューブを仮想し私が実現を目指す像は、その手前、奥の層が断絶せず絶え間なく連動する連続性であり、その集中性にある。この試みは、まだようやく始まったに過ぎない。

一九九九年の第1作以降、〈絵画のための見晴らし小屋〉は、それぞれのサイト性とと呼応する様子を变え、窓によって切り取られる風景は、「TA系の絵画作品と関係を築きながら展開してきている。その「絵画」と「見晴らし小屋」を介した像の交通、すなわち光景・viewと像・Bildの運動は、矩形のもとでの膜状化による絵画生成への示唆を僕に与え、絵画の普遍と本質を詳らかにしつつある様である。

〈絵画のための見晴らし小屋・荒神山〉は、二〇〇六年春、南アルプスと中央アルプスに挟まれる伊那谷最北部、辰野の小高い山、荒神山に設営された。その小屋に開かれた横長フォーマーケットの窓は天竜川に導かれ遠のいていく風景の水平性を、また正方形に近いフォーマーケットは荒神山のみみじの色彩をとらえている。

今展、出品される《TA・KOHJINYAMA》は、タイトルの字数が示す様に10枚組の偶数連結であり、その横長フォーマーケットの風景は、今まで僕が取り組んできた典型的な「TA系」のそれは多少異なっていた。そこでの地平線は、天竜川の流れに導かれ低く保たれ、左右からの山並は圧縮され、わずかながらも中心性の含みを持



《絵画のための見晴らし小屋・荒神山》
2006年

っている。上方には空が拡がり、更にはるか上方、その空を背景にアルプスの直線的な稜線を再び浮かび上がらせているのだった。これは二重の水平性、言わば水平性の二階構造の様でもあり、今まで僕が、横長フォーマットで実現しようとした水平性の原理とはまた異なった原理を提供したのだった。

風景には視線の双方向性があり、人が風景を見るだけではなく、風景によって人々は見守られている。この様に僕はいつの頃か考え始めている。僕らが描き出すようにする絵画もまた、本来その様な任を負っていたとも考えられる。

ところで今回の《TA・KOHJINYAMA》が、あるいはその取り組んでいる新たな原理が、視覚の双方向性を獲得し、その強度を確保できるのかは制作の渦中にある今の僕にはわからない。しかしそれが絵画へとむかう動機である事もまた確かなことである。



M362 《TA・KOHJINYAMA》
アクリル・油彩/綿布 160×800cm (10枚組)
2006年

展示室内の窓際に設置された二基の〈絵画のための見晴らし小屋〉の窓は、「山肌の杉」と「楓の紅」を捉え、横長のフォーマーケットの窓は杉の伸長感を切り取り、正方形フォーマーケットの窓では遅れていた紅葉も今は赤で満たされ始めている。そのそれぞれの像・Bildは、それらをモデルに描かれた絵画・Bildと更なる関係をつくり出している。

ガラス窓と対面するように展示された《TA・OHNITA》（6枚組）は、初夏の陽光に木々の葉が輝く中、ひっそりと在る大荷田地区を訪ねた際に突如頭上に出現した水平に伸びる圏央道の視覚体験と、その後取材に何度か訪れた青梅の体験をもとに描かれた。

僕の住む藤野からの青梅入りは、圏央道を日の出で下り峠を越す稜線、すなわち地形に沿った移動である。それは眼下に水平に拓かれているだろう青梅を思いながらの視線の運動であり、水平に拡がる筈の青梅のそれは、盆地とも台地とも定まらないものだった。

思えば、文化とは地形的には水平への拡がりを意味するのもかも知れない。水平線は大地と空とを分ける。出品作《TA・OHNITA》ではその水平線は、大荷田で垣間見た圏央道が、画面右側で重層性をなしている。

青梅は、水平化の拡張の結果、大都市の周辺部に位置付けられているかの様にも見える。しかし街中に散見されるレトロスペクティブにみる後ろ向きな集中性ではなく、絵画の持つ正面的な取り組みこそが、今あるいは尚も有効なのではと思われてくるのである。

「青梅3年あるいは7年」

二〇〇九年十二月

僕が、「アートプログラム青梅」に造形大の学生たちと共に参加するようになって今年3回目となった。一体何回、中央高速から圏央道を走ったことになるだろうか。その際、菅生トンネル、友田を通過する毎回、眼下に拡がる全く異なる大荷田の風景を思わない時はない。

走行する車中からの移動する前進性の視点と固定のそれとの差はあるものの、それにも増して高低差がこれほど全く異なる二つの風景を作り出すこと。またこの同一場の風景の多角性とも異なるこの重層性には、一つの場を異なる時間が重層共有する多次元性のようなものを覚醒させられるのである。

そして風景が、我々の視線によって形成されていくものであること。デカルトの直観、すなわち世界は近代的個人Ⅱ主体の視線によって秩序立てられていくことを改めて認識させられる。

実は、この圏央道下に拡がる風景と想念上の青梅の地形をモデルに制作し07年、吉川英治記念館に発表したのが《TA・OHNTA》であった。今回は、「空間の身振り」とのテーマを受けBOX KI・O・KUに、二〇〇三年制作の17mを超す長大画面に筆致が走る《TA・SHOH》と《Qf・SHOH》を展示した。

当初は、旧農林高校講堂での展示を考えていた。講堂内の小さなガラス板を一単位とし、

大きな面を構成する窓はとても美しく、外界を切り取る（絵画のための見晴らし小屋）を室内に設置、その窓の像をモデルに絵画制作、展示することを構想したのであった。その一枚一枚のガラスの小さなズレが作り出す木々の像の姿は、今もなお僕を捉え対象として興味と刺激をそそぎ続けている。

しかし、青梅というサイトⅡ風景に対しては07年吉川英治記念館での試みに始まり、その年に開催されたシンポジウムではパネリストとして参加した「都市化する中での役割」のテーマで、「場の特性」について絵画の立場から議論、問題提起した。さらに翌08年には、造形大の学生とともに「見晴らしフレーム」を使用したワークショップを小学生たちを対象に行い、生の豊かな人的交流を経て青梅市立美術館で報告展示をした。

このように僕の青梅での活動は、《TA・OHNTA》をはじめ、思うに絵画と青梅のサイトⅡ風景とのかわりであった。

今回は、むしろ青梅のサイトスペースフィクショナルなアプローチから一旦はなれ、BOX KI・O・KUの大空間にアクセスし、《TA・SHOH》とその時期制作した《Qf・SHOH》の展示を考えた。今は「TA系」と「Qf系」は二種の系として、それぞれ独自の原理のもと展



《Qf キューブー M361 Qf・SHOH 150 III op》
アクリル・油彩/綿布・板 150×150×150cm 2006年
M332 《TA・SHOH〈掌〉》
アクリル・油彩/綿布 220×1757cm (14枚組) 2003年
M337 《Qf・SHOH 220》
アクリル・油彩/綿布 220×220cm 2003年

開している。だが、03年制作当時はまだ未分化で、その双方の画面に〈SHOH II 掌〉はその形象を結んでいる。それは絵画に再び具体性、すなわちメッセージ、形象性を取り戻そうとしたものであり、その後〈SHOH II 掌〉は、“Qf系”のみで展開されていくこととなる。なぜ〈掌〉であったかは、ここでは触れないことにするが、その“TA”と“Qf”の分岐点そのものを、すなわち僕自身の文脈を青梅、BOX KI・O・KU にアクセスしようとしたのである。この試みはQf作品の『仮想原理でもある立方体』が〈Qfキューブ〉という新作形態として実体を得る結果をもたらした。これは大きな収穫であった。本展終了後まもなく、ギャラリーなつかで開催された個展「Qf・SHOH《掌》90・Holz/145」展では一辺90cmの〈Qfキューブ90, 09-1〉が展示されることになった。

ここで、「アートプログラム青梅」を絵画の立場から考えてみる。絵画はその発生からトランスポート性を持ち、環境への絶対的普遍性の欲求がホワイトキューブの概念を形成したと考えられる。むしろ絵画は元来サイトを切り離し、付随しているあらゆる物語からの独立性を確保、普遍性を担保しようとしてきたのである。



M332《TA・SHOH〈掌〉》BOX・KI O KU アートプログラム青梅

ではその絵画がわざわざ青梅というサイトに向くことの意味とは。そしてそこで何を見出しうるのか。それはむしろ結果として絵画はその危うさを知らされることになる。また前提である絶対的視覚に疑いを持つことにもなるだろう。しかし実はこれは内省性をもった絵画にとつてすごく大切なこととも考えられる。制度やニュートラルな箱の中で守られるのではなく、鍛えられていくこと、自覚的であることが絵画には求められているように思えるのである。またその生成には協働性は馴染みづらいようにでもあり、自らを閉じているようにも映る。これらを自覚した上で本来持つ絵画の強度を確保しつつ、青梅というサイトにアクセスし、場そのものを作品によってゲニウス・ロキ化すること、すなわち表現が場を変質させ、あらたな物語を重ねていけるかが青梅で問われているように思える。サイトスペシフィックとは、ナラティブの重層性に他ならない。

一方、「アートプログラム青梅」の立場から数多ある同類の展覧会のなかでの「アートプログラム青梅」を考えたとき、実は4つの教育機関からなる学生展を本展が内包していることは大いなる特徴として浮上する。ならばその作品群の強度が問われることもなるだろう。僕らが、彼らを未発生の作家とみなしていない以上は、彼らもまた大学という隔離された特殊な箱の中で守られているのではなく、作家としての自覚と強度が要求されることになる。

7回を終えた今、「アートプログラム青梅」の次なる展開を考えようとしたとき、その「強度」こそが問われ、そのために大いなる更新が要求されているように思われる。

「絵画」と「時代」

二〇一〇年十一月

「絵画」と「時代」について考えてみたい。

ラテン語の *con + tempus* 時と共にある、に由来する「Contemporary Art」が喧伝される時、それは同時代性が強調され、その時代へのそしてそこに生きる全ての人々への連帯が呼びかけられているように思われる。

ここでは、*今の時代* の特化と独立性が求められ同時に過去との断絶が強烈に意識化されている。アートに求められる普遍性はひらかれたアートのもと、マッスにむけての、分かりやすさと親しみに傾斜するポピュリズムに陥りアイコン、記号として消費されているかに見える。

しかし「絵画」は今のみにあるのではなく、旧石器時代アルタミラの壁面から連綿と続く連続体、*大きな物語* の中に尚もある。「絵画」の持つ普遍性はマッスではなく、モダニズムの単線史観を慎重に避けつつも、時代を超え関係付けられていく超越性にこそ見出せるのだ。それは「絵画」の持つ *表象―像* の本質と深く関わっているのである。

今や、「絵画」はアートなる語の返上を覚悟してもいいのかも知れない。

東京造形大学創立者桑澤洋子、生誕の年一九一〇年からの一〇〇年を、次なる時代区分を前に、僕の経験した東京造形大学をとおして、美術の本質とその実践に照射、制作者の立場から時代思潮と美術との相関を俯瞰し、再考をここで試みたい。

桑澤洋子の生まれた一九一〇年前後は、第1次世界大戦、ロシア革命を目前にひかえ、美術、モダニズムにとつても大きな出来事が大挙して現れた「大きな物語」の始まりを告げる時代でもあった。印象派によって始まったとされるモダニズムは世紀を変え、近代の強い進歩思想に基づき、正に右肩上がりにその様式を更新し続けていくことになる。殊にその一九一〇年前後には、その後展開される様々な様式IIイズムの礎となる幾つかの出来事や作品が登場している。

カンディンスキー、モンドリアンらは、R・シュタイナーの人智学の影響を受けるなか、自然主義を離れ、非具象、抽象の概念を提起。本学とも縁深いパウハウスでの教育において多大な功績を残したカンディンスキーが、『芸術における精神(霊)的なもの』をミュンヘンで出版するのは一九二二年である。デュシャンは一九一三年には、早くもレディメイドの構想を持ち『自転車の車輪』を手がけ、また同年ニューヨークでは第1回前衛美術展(アーモリー・ショー)が開催され、ヨーロッパで芽生えたばかりの前衛性の高い作品は早くも新大陸アメリカで紹介されている。

ユーラシア大陸で誕生、2度の世界大戦を経る中で育まれたモデルネは、デュシャン、モンドリアンらの渡米を始め、バウハウス最後期の教員で後のオップアート、ミニマル・アートにも影響を与えたJ・アルバース、さらにはバウハウス初代校長、五年の研究所開校時来訪しているグロピウスも例外ではなくハーバード大学に教授として招聘されているなど、これらソフトのアメリカへの移植によつて、戦後一九四五年以降、抽象表現主義、ポップアート、ネオダダ、ミニマル・アート、コンセプチュアル・アート、アースワークと70年代後半までモダニズムを加速させる原動力ともなり、より一層ダイナミックに展開していくのである。

また、そのアメリカ美術の最初の世界的達成である抽象表現主義を理論的に擁護、牽引したC・グリーンバーグが、そのフォーマリズム的方法論の下敷きにしたスイスの美術史家H・ヴェルフリンの線的／絵画的の対概念の著書『美術史の基礎概念』は一九一五年の出版である。

さらに抽象表現主義の代表的作家らの誕生年はM・ロスコ一九〇三年、B・ニューマン一九〇五年、そしてオールオーバー、アクション・ペインティングのJ・ポロックは一九一二年生まれ、グリーンバーグ自身も一九〇九年、F・クラインは正に洋子と同年一九一〇年と、それぞれきわめて近い。

本学、桑沢学園の歴史を桑澤洋子の誕生から捉えたとすれば、ヨーロッパの真正のモデルネ、正に近代の時代区分と重なるのである。さらにアメリカ抽象表現主義の彼らの最盛期はまさに桑沢デザイン研究所開設の一九五〇年代なのである。

五四年の研究所開設時、モダニズムを先行するヨーロッパをモデル、模範としての受容、吸収に始まったその時点では、ヨーロッパと近代をがむしやらに追従しようとする日本との間には大きな隔たりがあった。と同時に当時のモダニズムの発信、世界のリーダーシップは既に欧州からアメリカに移りつつあったのだが、日本は二つの極いずれからも周縁にあつた。

12年後、一九六六年東京造形大学開学時は、右肩上がりの高度成長の経済同様、アートにおける右肩上がりの進歩⇨展開に対する幻想に疑問なども持ちうる筈もなく、シーンにおいてもただ追従するだけではなくインターナショナルな同時代性をアイデンティティとしての活動を目するようにもなりつつあつた。そんな中、本学には鋭敏な時代感覚で現代美術を試行する稲葉治夫、原健、成田克彦などの作家が教員として布陣する先進性があつた。そして既に先行する欧米を後追いするだけでなく、アートシーンでも世界の同時代的傾向は、例えば一九七五年に専任教員となつた「もの派」の成田克彦の代表作69年の《SUMI》は前年の六八年に試作されている。

これらの活動はイタリアのアルテ・ポヴエラとの同時代性、類縁性を指摘することが可能である。

僕が学生として造形大に在籍した70年代後半のアートシーンは、ある作家が失語症をなぞつて失画症と名付けたようにコンテンツポラリーアートの中で絵画を描くのが困難な時代であり、その状況は高尾のアトリエにも散見されていた。また今となつては信じがたいのであるが、書店には構造主義などの難解極まりない先進現代思想を扱う鈴木一誌もデザイン

ンにかかわったあのカラーグラデーシヨンの月刊誌『エビステーメー』が、平積みにされていた時代でもあった。今思えば、思想界ではポスト構造主義が登場し、既にポストモダンが顕現し始めていたのだろうが、アートシーンにおいてモダニズム信仰はまだ健全で、まだまだ様式の更新、新たな様式の登場が楽観的にも待たれていた時代だったように思える。

その後、アートも次なる様式を創出することなく、今ポストモダンを生きていることを、相原に建ったばかりの新アトリエを見まわしながらつくづく実感するのである。

モダニズムが、新たな様式と理念をアップデート、更新し続ける点の連続としての線的、通時的運動体だとするならば、今はそのそれぞれの点が面上に拡散している共時的状況であり、或る一つの指針のもとに全体像をつくることなく、すべてが同時に在るのである。

今ここで、ポストモダンについても考えてみたい。それはモダンが終焉の幕を閉じたということ、時間とともに更新し続けるその進歩の思想、正にモダニズムの終焉をリオタールは「大きな物語の終焉」と呼んだのだった。しかし、近代あるいは現代にとつて代わる新たな指針が示されることがあつたわけでもなく、パラダイムが示されることもない状態の中、モダンに最後通告が出され、暫定的にポストモダンと命名されたに過ぎないのである。

しかし、近代、現代という時代区分だけが、あるいは、このような状態が、特権的に永遠に続く訳もないのである。

近代が常に求め続けてきたひとつの答えは、中心から周縁へ、一極から多極化へと、共

存するマルチカルチャリズムに。そんな中、成熟を終えた日本は中心、周縁のいずれにも属さず、もはや十分なバナキュラーも待たず、もちろんポストコロニアルの視座を得ることもない。J・ボードリヤールの「シミュラクル」はアプロプリエーションとして消費され、フィギュラティブ、具象の復権に伴う具体性の確保は分かり易さのみに向かうポピュリズムを生み、日常、個人をキーワードに「マイクロポップ」とはあまりにもナイーブな「小さな物語」ではないだろうか。

確かに、今、人類共通の真実や普遍を希求することの難しさは自明ではあるが、美術は、実体ではないものの側に立ち、時に「像」として実体ではないもう一方の真実「シミュラクル」なものとして、世界の困難に立ち向かい真実と理想を追い求めてきたのである。ポストモダン、これを一つの時代区分と思いがちではあるが、遅延、保留のための暫定的な言い回しである。このような状態が永遠に続くわけもなく、遠からずパラダイムがシフトするような決定的な作品が現れ、時代は新たなる時代区分「……代」と名付けられるのである。

それは、今、既に世界のどこかで準備されているはずである。

絵画を考えようとする時、視線の双方向性、絵と眼差しとの関係は、僕のなかでその重要性を益々強くしてきたように思える。それは絵画が果たそうとする使命を考えることに他ならない。

僕が視線の双方向性について初めて意識したのは八七年のロシアでのイコン体験であった。教会内では、乏しい光のもとイコン壁の前に老婦が立ち、そこに描かれた聖人たちにむけて視線を注いでいた。その姿は同時に静謐のなか多くの聖人に見守られているかのようにも思えたのだ。そこには見、見られる関係、視線の双方向性があり、絵画からの視線、絵画の果たすべき役割があるように思えたのだ。

実は、そのような見、見守られる関係を僕は風景にも強く感じることもある。

二〇〇三年、妻有で制作した《絵画のための見晴らし小屋》の窓は越後三山の稜線を切り取ったものだった。そもそも「風景」とはデカルト的明晰な眼によつて秩序付けられ形成される。すなわち対象、世界は我々の視線の束によつて捉えられているというのである。しかし山は有史以前からそこにあつたのであり、後に人々は盆地の内側にあつて、生を営んできた。それは、山を見ながら、そして山々に見守られての暮らしであつた。

デカルト的に言えば、その視線により対象を秩序付け風景を生成、支配するかにみえる人は、実はその対象である山に見られることをとおして生き、存在を顕かにするのである。

そこに絵の使命を風景の中にも見出すのである。それが僕の風景を描くテーマの一つの理由でもあるのだ。

今回出品した《M377 TA・KY OB AS HI》は、風景を手掛かりに障屏画をモデルに展開しているTA系に属する。〇八年、京橋のNAXギャラリーの展示にむけ、想念上の関東平野をモデルに画面水平線上部には平野西部の多摩の山々の稜線が描かれていた。

期せずして今回、その多摩地区、青梅は青梅市立美術館に作品は移され、日本画展示ケース内への展示が試みられ、京橋方面と対面する機会を得た。画面内に描かれた想念上の関東平野の水平性は京橋、青梅、2箇所展示を経て画面を貫き大きく延長、東と西を接続させ、内側に立つ我々との対面を果たしたかに見える。



M377 《TA・KY OB AS HI》
アクリル・油彩/綿布
150×1030cm (8枚組)
2008年

3か月が過ぎた。

あの心を打ち崩す黒いうねりの映像、本来、永遠や平安に結び付く筈の水平性が、風景を築いてきていた人々の時や魂を粉碎し、織り重ね、あの完璧な平坦にして有機的な風景へと化したあの映像を目に焼き付けられたあの日、いずれ人々は、その日を境に世界が変わってしまったことの契機として9・11のようにその日を3・11と呼ぶようになるだろうことを思ったのだった。

そしてその3・11の記述を頻繁に目にするようになった今も、僕は何の躊躇もなく受け入れた9・11とは異なり3月11日を3・11とは呼ばないでいる。その日以来、その日を契機にそれぞれの専門性は、厳しくその根本と胆力を問われている。

そんな中、圧倒的な現実の前に、聖顔を起源の一つとする絵画もまたその使命が問われている。

そもそも、その絵画は観者にとってどのようなものとして対象化され、どこに現れているものなのだろうか。



M432 《Qf SHOH 《掌》90・Holz 1》
アクリル・油彩/綿布
90×90cm 2011年

今展では画廊内に黒く塗装された仮設壁を設営、僕が絵画の特質と考える「膜状性」とその「像」、そしてその「現出する場」の現前化を試みる。

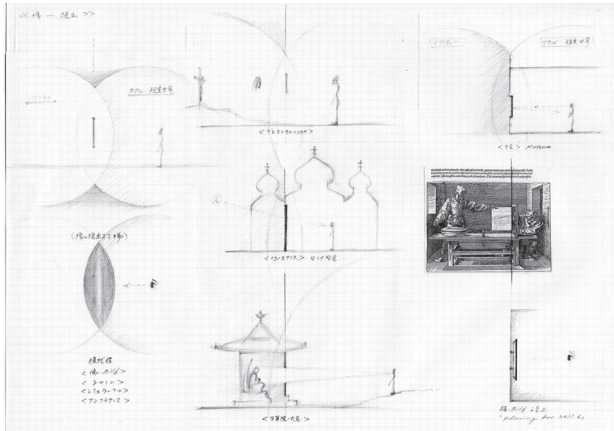
絵画は実体であり虚である両義を生きている。時にそれは現実から乖離する絵空事ともなり、また現実・リアルを超え、実体性と超越性を確保することも可能とするのだ。

絵画、それは実体そのものではなく、空間性に働きかける像、薄い膜のようなものであり、もともと現実、リテラルの側にはないものである。

僕は、僕らの生きるこの現実・リアルな世界は、この世界と非常によく似たしかし実体を持たない、精神だけのもう一つの世界と隣接しているように感じている。

それは、真理や普遍の世界であり、黄泉の国、まだ生まれてこない人々の世界で、その世界との接近を人々は崇高とか超越と呼んできている。

そしてこの二つの世界は、ほんのわずかなり合い、そこにすぎ間を生じさせている。



ドローイング「膜状性・現出の場」

その場は、この二つの世界の両義を活きる場であり、そこそが像が現出する場である。像はそこにすべり込み、イコンが聖堂内の背後からの光を受け静謐に輝くように、あるいは平等院の丸窓に阿弥陀如来の像がくつきりと浮かび上がってくるように、視線をむける観者にむけてメッセージを発するのである。

そのために絵画の薄さは極めて有効なのである。

「膜状性―浮かぶ像―現出の場　そして絵画の位置」

二〇二二年二月

絵画の位置について考える。絵画が、その像を表象として現出させる場とは一体何処なのだろうか、そしてその像を客体として対面する人々との関係とは？

昨年3月11日のあの出来事は、歴史の連続性に亀裂を走らせたように思える。僕らが目の当たりにしたあの光景、全てを飲み込みなぎ倒していく黒いうねりの映像、そして完璧なまでに平坦な水平性の風景、その後も私たちを更なる困難の内に拘束し続ける原発問題を前に、全ての専門性はそのあり様を根本から揺さぶりがかけられ、それぞれの本質と役割は問われ、今も大地は揺れ続けているようでもある。美術もまたその日を契機に厳しくその本質と胆力が問われている。

今展では、絵画の位置、現出の場をめぐる思索のドロ잉「膜状性―浮かぶ像―現出の場」を中心に展示を構想した。この圧倒的な現実・リアルの世界の中にあつて、僕はこの世界は単独で存在するのではなく、鏡写しのようにもう一つの実体を持たない観念・イデー、精神だけの世界が隣接しているように思えるのだ。そしてこの二つの世界は本質のわずかに重なり合っている。

この隙間、中間領域は単に空きスペースとしてあるのではなく、ここは両義の呼び合いの場、両義の合一性の磁場であり、ここに絵画は現出するのである。ここには生々しい生命の活動があるのである。

物質であり精神であるというパラドックスを内部に持つ絵画、それは空間性に働きかける像、薄い膜のようなものであり、その薄さはこのわずかの隙間に滑り込ませるのに極めて有効なのである。

実体そのものではない絵画は、もともと現実・リテラルの側にはないという覚悟が必要なのだろう。だが、むしろアンビギュイティだからこそ、イデーの世界からの光を背後から受けて現出する像はリテラルな現実の世界に向け、現実を超え言わば生氣論的に光、生命を発するのである。

それはリアリティがリアルを超える瞬間でもある。

「TA・TARO 2」風景からの視線」

二〇二二年

《TA・TARO 2》これは故郷の山の絵である。

ここで「風景」について考えてみたい。

そもそも風景はア・プリオリに存在するのではない。在るものは地形や光景であり、人々がそこに視線⇨眼差しを送ることによって風景が生成されるのである。風景とは「近代的個人⇨主体」の出現と密接に関係しているものであり、人々の視線、近代的個人⇨主体こそが風景を形成し、視線で世界を秩序づけてきたのである。

だが僕はそんな風景に、人が風景を見るだけではなく、風景からの視線を、「視線の双方向性」を感じるのである。

ここでその視線の双方向性についても語る必要があるだろう。

僕がこの視線の双方向性を強く意識したきっかけは、ドイツ留学中、冷戦下のロシアを訪ねた際のロシア聖堂内のアイコン体験であった。聖人を描いた無数のアイコンによって聖域を仕切るアイコン壁が設けられている聖堂内では、礼拝に訪れた人々がアイコン壁の前に聖人たちに祈りを捧げていた。その静謐な信仰に満ちた眼差しをそそぐ姿は同時に、聖人たちに見守られているかのようにも見えたのだ。ここでは人々は描かれた聖人たちの像⇨アイコンを見るだけでなく、その聖人たちから送り返される眼差しによって見守られているのだ。ここには視線の双方向性がある。この「見、見守られる関係」を僕は風景のなか

にも見るのである。

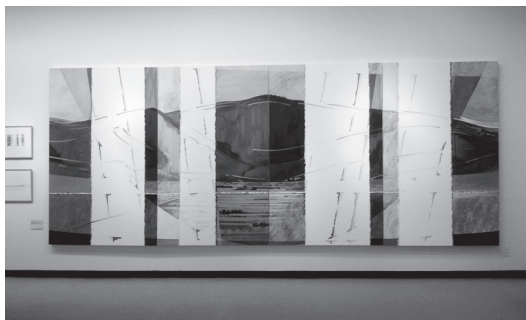
それは、僕が育った郷里の地形と深い関係があると思われる。そこには「太郎山」があった。そのふもとで僕は育ち、何枚もの太郎山を描いて育ったのだった。

太郎山は、当地で最も高く、太郎の名にふさわしく、その雄姿は堂々とそしてゆったりと穏やかさを示し、そしてなだらかに傾斜していく扇状地に広がる僕らの生活をちよほど守護神のように見守っていたように思えてならないのだ。それはきっと、人々がこの盆地に居を定めた時、太古から続いてきたようにも思われる。

そんな幼い頃の体験が僕に独自の風景観を創ったのかもしれない。

山には、風景にはそんな力がある。そして僕が探究をすすめる絵画もまたその力を内包し、使命として社会から託されているはずである。そのために絵画は自らの原理を自覚する必要があった。

そして今までの僕の制作は、その問いかけとしてあつたようにも思える。



M436 《TA・TARO 2》
アクリル・油彩/綿布
200×500cm (4枚組)
2011年

「バーティカル4作完成」

二〇一三年七月一日

随分、長いことかかってしまったが、〈バーティカル〉系4作がやっと完成にたどり着いた。

いつも思うのだが、「絵というものは本当に難しい。」

「絵の完成というものは、ほど難しいものはない。」

殊に今回のように発表の予定のない場合、いわば締め切りのない場合は尚のことだ。

絵を描くことは答えのない答えを求めていくという終わりのない仕事なのだろう。だがそれ以上に絵を困難にさせるのは、上手く言うことなど到底できないのだが、それは「絵が動く」こと、*絵*が運動する「こと」によるのである。観る個体の主観によって、または「設定される環境によって、絵は動く。それを促すものは「色彩」であり「像のプンクトウム性」なのだ。

「草稿完了。点の集中から異なる次元」

二〇一三年八月二日

締め切りが迫っていた原稿、昨日草稿やつと完了。PC脇の書き机は本がうずたかく積まれていくばかりの2週間だった。

時折集中して原稿と取り組むことがあるのだが、その都度不思議な空間体験の意識が覚醒されるのだ。

それは長時間ほとんど机の前に座り、PC画面とA4以下の紙面の中のみを行き来するきわめて極小な空間内でのいわば点を焦がすような活動。そのように絵を描くことを仕事とする僕には感じられるのだが、その極小の空間内での行為にもかかわらずがなぜかとてもとても広大な場に行っていたような感覚として保管されているのだ。

本来、点には運動性が認められない。点の打たれる仮想の平面上においては、点に移動性は認められないが、同時に人は点に集中性を見出す。その集中性を喚起する平面に直交する視線と同方向の運動性は、定点からの視点の異方向性が故に見逃されがちなのである。

読むという行為は線的運動である。小さな紙片上の小さな線運動に、考えること、集中という前後方向への移動運動を加え、積み重ねられた書籍層の不透明な各層を半透明化し、それぞれの層上に仮象された空間をオーバーラップさせる思索と執筆の活動。それは一点に留まりながら現実の空間をやすやすと超え、地球上を移動する、さらに隔てられている異なる時代区分へ移動。そしてさらに多くの芸術家や思想家が制作、著述に際し想定して

いただろう、時にイデアなどとも呼ばれるもう一つの世界、そこへのトリップと滞留。広大な場と感ぜられていたのは、そこまで拡張された空間、次元だったのだ。

このように点と集中性に思いをめぐらせていた時、なぜか、幼い頃の暑い夏の日の光景が甦った。太陽の陽光を虫眼鏡で白い紙に集めていた時、まぶしいその紙面に小さな黒い点が突如現れた次ぎの瞬間、間をおかず白い煙が揺らめきながら立ち上がり、紙面には小さな穴が開いたのだった。

空間が破れ現れたのは全く異なる世界、異なる次元。その小さな穴からは、場合によっては全く異なる世界、異なる次元が垣間見れるのかも知れない。

その間、庭では、今年最後の4輪目の蓮が咲く。

計画が遅れていた制作。まずは壁面にキャンバスを掲げる、今回は壁面最上部に。先ずは地塗りから。

もう随分長いこと、私たちはアポリアの渦中にあるように思われる。そのアポリアとはリオタールが指摘した「大きな物語の終焉」そのものにあるのではなく、指針の喪失にある。進歩思想を背景に更新し続ける点の連続が上昇を示す線の歴史観は、前進不能となり中心から周縁へ、一極から多極化へと、そして今はそれらの点が接続を断たれ浮遊、拡散している状態なのかも知れない。

美術においても、近代以降新たな様式と理念のアップデートを重ねてきたモダニズムはアポリアを生きたこととなる。なるほど人類共通の普遍を希求することの困難もまた自明ではある。しかしポストモダンと名付けられた暫定的な時代区分が永続することもなく、次なるパラダイムに向けて、どこかではその準備はすすめられているに違いない。

美術は〈像〉、実体ではないものの側にあつて、時に〈シミュラクル〉として世界の困難に立ち向かい真実と理想を追い求め、世界をそして歴史を形成してきたのである。

今、アートフェア等のマーケットを軸とするアートシーンは一見活況に見える、また目まぐるしく変転を繰り返す様相のリアクションとしての美術ジャーナリズムは今を映し、アートは限りなく観光やポピュラリティへの接近を見せている。一方批評は硬直し現場を狭めているかのようである。

しかし、それらとは一線を画し美術大学には教育研究機関としての固有の使命があると

考えられる。「消費」「数」「今」との距離を慎重に保ち、長い時間軸の設定のなか、新たな時代区分にむけて「本質」の開示へとむかうことが今もなお求められている筈である。

ひとつの解答として、東京造形大学美術学科、絵画、彫刻の2つの専攻は、合同プログラムとして卒業生の活動に照射し、展示と議論の場を形成、新たな指針を表象させる活動を始動させる。

このプログラム「CSP」は、本学の理念であるクリエイティブ・スパイラルから「CS」とプロジェクトの「P」を取り、本学姉妹校である桑沢デザイン研究所の展示スペースにて展示とシンポジウムを軸とするコロキウムを毎年開催、その記録化を目指す。

その活動が新たな指標にむけた問題提起の場として繰り広げられていくことを大きく期待する。

第一回展は「CSP 1—Amplitude—場への働きかけ」となる。この場とはSiteのみをさすのではなく、機会、可能性をも意味している。かつて造形大の旧絵画アトリエ内には極小ではあったが学生が自主企画運営する展示スペース「node」があり、絵画の学生だけではなく、彫刻をはじめ他専攻の更に他大学の学生の発表が展開された。そこには、現在国内外で活発に活動する作家の学生時代の作品と姿があった。

本展出品者は、末永史尚、Mrs.Yuki（平嶺林太郎・大久保具視）、狩野哲郎、大畑周平、タノタイガ、辻直之の5作家＋1ユニット（2作家）である。彼らは積極的に〈場＝機会〉を求め、自らの制作の軸と基盤を築いてきた点においても共有の特質を持っている。その純粹視覚を越えた「食」「生物—生態系」「時間」などに対する眼差し、組み替えの、

amplitude、幅と拡がりを持った活動は、今回の桑沢でのニュートラルテイを持たない特殊な展示スペースへ働きかけ、美術のそして教育のありように多くの議論を提起する契機となることであろう。

《M445 Stephan2012》に引き続きの〈バーティカル〉系の試みである。

二〇一二年六月に福島現代美術ビエンナーレの下見に向いた福島空港公園は、手入れの怠られ、むしろ放置されたかのような印象を受けながらも、同行してくれたWさんに何も聞けないショウブ苑だった。夏、Fukushimaで垂直性を切り取る現場となったショウブ苑は八橋の下には群をなして小さな紫の花が咲き乱れていたのだった。

勿論《絵画のための垂直箱窓—FUKUSHIMA》の窓はその再生の姿を切り取ることになった。

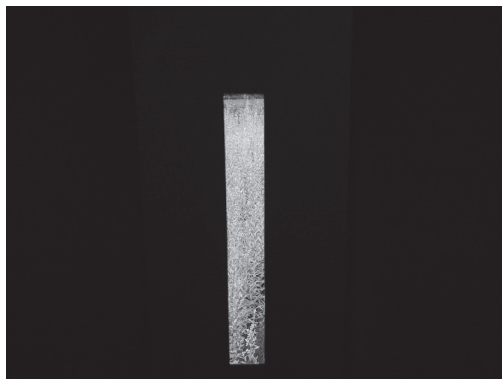
その後、名を知らなかった美しいその花は「千屈菜—ミソハギ」と植物図鑑で知った。

またそこには「千屈菜の群れ咲く波の声もなし」と石原八束の句が紹介され、植物名ミソハギの由来には襖が詰まったものともあった。その句、命名はいろいろな画像を想い起こさせたのだった。

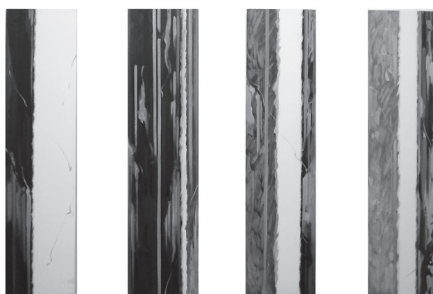
作品タイトルでは再び「Misogihagi」とした。



《絵画のための垂直箱窓・FUKUSHIMA 1～4》2012年



窓：《絵画のための垂直箱窓・FUKUSHIMA》



- M446 《V・Misogihagi 1 (M83 op)》 182×45cm 2013年
 M447 《V・Misogihagi 2 (M80 op)》 182×45cm 2013年
 M448 《V・Misogihagi 3 (M84 op)》 182×45cm 2013年
 M449 《V・Misogihagi 4 (M87 op)》 182×45cm 2013年

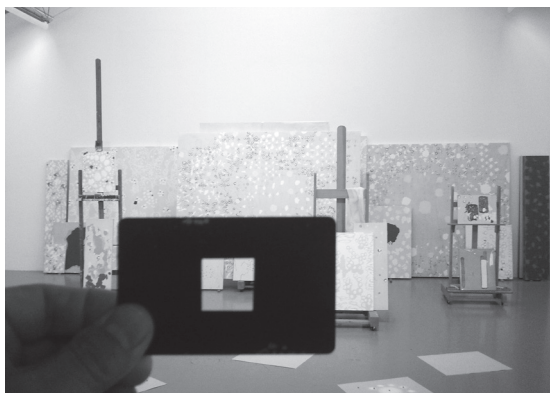
「中西夏之展 ヴェルフリンシンポ」

二〇一四年一〇月二五日

メルロ・ポンティの用語、交叉、相互交差を意味するChiasme。キアスムを名づけた「中西夏之 キアスム」展。

アトリエを再現したかのようなそのインスタレーションは、何度も訪れた大月のアトリエを思い起こさせた。とりわけ一九九四年に初めて訪ねたアトリエを強く僕に蘇らせたのだった。

そこには、件の長い柄の数本の筆と木炭が垂直に立ち、イーゼルに啞えられ中刷りにされた複数の大作絵画が重なり合いながら正面に向く。そして床には夥しい数の本作のためのドローイングが整然とまるで制作過程の記録のように置かれていた。その時々のがたを定着したかのような紙片は床面から舞い上がり、その時々直前のすべての時間は一枚の大作絵画の層として重ねられ僕の正面に立ち現れたかのように感じられたのだった。そこは魔術的にも生気みなぎる有機の磁場であり、壮大な実験場にも思えたのだった。



「中西夏之 キアスム」展 2014年

あれから20年。あの時にはまだ現れていなかった未発生の作品が、壮大な試みが今会場で層を重ね正面性のもと僕に押し寄せてきているように感じられた。重ねられた矩形の層に僕のフレームで層を重ねてみる。時間が許されず訪問の遅延している伊豆アトリエを思いながらギャラリーを後にする。

どうしてもはつきりさせたいことがあり、美術史学会、国際シンポジウム「ヴェルフリン受容」慶応大学、三田へ。院生二人と合流。

カナダ、スイスの教授を含む4人の研究者の発表は、日本における受容、そしてラテンアメリカにおいては近代受容とともに通時性に潜むダイナミズム故の政治的側面への指摘、または仏像の様式分析実践、さらにヴェルフリン受容史においては僕がもつとも関心があったグリーンバークのフォーマリズムについての言及もあり、発表はそれぞれに刺激的であった。モデレーター前田富士男先生によるパネルディスカッションではポストコロナアル、ポスト近代からの照射も加わりニューフォーマリズムなる語も耳にする。もちろん難解でもあったし、整理するにはもう少し時間がかかるだろうが、推定のもと考えを進めていたことへの確信が深まった。

日をまたぎ、もう昨日になったが、今日はとても大きな一日だった。

夏、小諸で展覧会が行なわれた。

それは、浅間山の稜線の風景を1年間定点取材した〈仮構の見晴らし小屋〉の窓をモデルに描いた長大な絵画《TA-KO MO RO》175×130cm（6枚組）を中心とした展示であった。

その際、ほぼ同サイズの薄綿布に木炭線描による《壁画ドローイングKOMORO》230×140cmを背景に幾つかの《枠窓》がその前面に設置され、そのドローイングの部分を切り取り「像の現出」と「膜状性」の覚醒が試みられた。

今回は、以下を試みる。

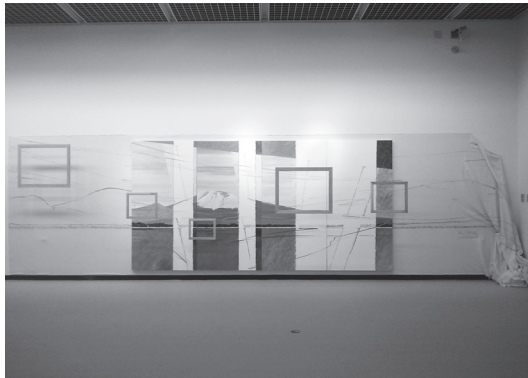
- ① 先ず《壁画ドローイング》を壁長に合わせ8mの幅に限定し壁面展示する。ただし「像」は展示されない右半分が崩れ落ちる。
- ② 《壁画ドローイング》の設置壁面に《TA・ASAM》200×400cm（4枚組）を掲げる。ここで「像」は重層を帯び始めることになる。
- ③ 絵画《TA・ASAM》の前面・手前に複数の《枠窓》を壁からそれぞれ異なった距離で吊るす。

《枠窓》により切り取られる仮象性の強い「像」の発現。仮象性における階層性の異なる「像」の多重層化。同時に複数の枠による「像」の並列的な画中画的マルチディスプレイ

イによる多元焦点∥ポリフォーカス性の顕現。

それらによつて「像」は複数の定位においても前後方向、横方向へと運動を強める。

主体と他者、その中間に現出する「像—絵画」そのものに、そしてその位置、さらにその関係である「異方性／等方性」に問い掛けをする。



M505《TA・ASAM》2000×400cm（4枚組）

《壁面ドローイング KOMORO》2300×1400 cm

《枠窓》80.3×65.1 cm 43.5×37.9 cm 40.9×31.8 cm

80.3×365.1 cm 530×345.5 cm

《Qf・SHOH〈掌〉90 Holz》本日の支持体側面の削りこみ作業。

《Qf・SHOH〈掌〉90 Holz》は二〇〇九年以降すすめている一辺90cmの板の支持体の正方形フォーマット〈Qf系〉のシリーズ。

絵画が薄いこと、像として平らな薄い膜として知覚されることはとても重要である。僕はそれを「膜状性」と名付けて考えている、その像が現出する形態と位置そして役割。

昨日のニュースが報じた魔鏡現象のトピックは様々なことに思いをめぐらせ実に興味深かった。京都国立博物館の研究グループが古代の鏡『三角縁神獸鏡』を3Dプリンターで復元、光をあてると反射光が鏡の裏面文様の像を映し出す魔鏡現象の再現についての話だったのだが、やはりここでもその反射光が集められ像を結ぶ場は、実体である鏡や観者からは隔たち、視線に対して直交する仮構の垂直面上にイデアルに像は現出する。

「浮かぶ像・現出の場」に寄せて」

二〇二四年二月

全てが根底から揺れたあの日から三年が過ぎようとしている。

今日も僕は亀裂を起こしたあるいは液状化している大地に立ち、この大地から遊離したところに一見頼りなげな膜として浮かぶ絵画を想う。古くは教義や救済の使命のもと、平らな面に空間性を生成させてきた絵画・像の現れる場とその薄い面が照らそうとする方向と世界を。

以下はインスタレーション「浮かぶ像・現出の場」の覚え書きである。

現実の世界 (Real) ともう一つの世界 (Ideal) の二つの世界は水平軸上にわずかに重なり合い中間領域 (Zwischen Raum) を創っている。この両義の場こそが像の現れる場である。そのわずかな隙間に《Qf-SHOH〈掌〉90・Holz 5》を滑り込ませ、像として浮かす。

一方垂直軸上においてもRealとIdealは大地Erdeの上方に天界Himmelが広がる、その中間領域すなわち床面から遠く壁上方に《Himmel Bild》(＝天・空の像)を掲げる。

① 側壁面に「現実・リアルの世界ともう一つのイデアルの世界」その重なり合いを二つの円弧で素描、ドローイングする。

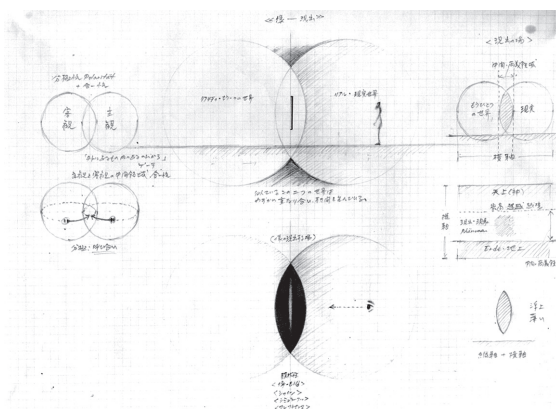
② 光りと闇の小空間に2分割した《小屋・現出の場》の境界壁を中間領域中心の垂線上に設営。明室は閉ざし内部を覗く視点穴を設ける。暗室内、明室を背後にする壁に絵画

《Qf-SHOH〈掌〉90・Holz 5》を掛ける。

③ 側壁面上部に絵画《Himmel Bird》(「天・空の像」を高く掲げる。



インスタレーション《浮かぶ像・現出の場》2013



ドローイング《像・現出の場》

「新シリーズ〈Himmel Bild〉とパレットワゴン」

二〇二四年五月二二日

僕は、僕らの住むこの現実・リアルな世界は、まるで写しのようによく似たしかし実体を持たない観念・イデー、精神だけのもう一つの世界と隣接しているように思うのである。そこは真理や普遍の世界であり、黄泉の国あるいはまだ生まれてこない人々の世界で、その世界への接近を崇高とか超越と呼ぶのだろうが、この隣接した二つの世界はほんのわずかに重なり合い隙間を生じさせている。この隙間、両義の呼び合いの場である中間領域に絵画は現出を果たすのである。

今展は新シリーズ〈Himmel Bild〉の発表である。

「Bild」はドイツ語で「像」「絵」「イメージ」、「Himmel」は「空」であるが、英語の「Sky」とは異なり、加えて「天」の意味をも持つ。

上空で練り広げられる光りと大気の交歓の現象として現れる空の色彩は、パレット上での顔料による色彩という現象に変換され、再び大地から離れた壁面上方に掲げられる。かくして、天空と大地の中間領域である中空を絵画は天使のように行き来することになる。

会場では、上面に大型ガラス板を設置した〈Himmel Bild〉専用のパレットワゴンも新シリーズ〈Himmel Bild〉とともに展示される。

「皆既月食と制作―壮大な想念体験」

二〇一四年二月一日

福島ビエンナーレ開幕を直前に控え《絵画のための見晴らしデッキ》制作は大詰め、夜におよんでいた。

ふと見上げた空、漆黒に浮かぶ月はどことなく不自然さがあった。眼鏡のフレームに手を添え改めて月を見る、すると正円の月は左下方を欠いていた。

皆既月食のその夜、その後の作業は刻々とすがたを変える月を仰ぎ見ながらすすめられていくこととなった。

そんな中、僕は太陽、地球、月を結ぶ直線を描いてみる。

欠けた月の部分が今僕の立つこの地球の弧であることを改めて認識されることによつて、背後が意識され直線は強く現れ出たのだった。

そしていつしか僕は地球の影である月の欠損部に僕自身の頭部の影を重ね、置き換えていた。すると遠く背後にある光源、太陽からまっすぐに進む光は僕の頭部をかすめ、そしてはるか前方に小さく丸いスクリーンとして浮かぶ月を結ぶ壮大な直線として立ち現れ、さらにその直線を自分自身が中間の点としてその大直線を形成しているようにも思えてくるのだった。

皆既月食の視覚体験は自分を媒体とした想念体験となった。

視覚体験と思われる絵画体験は実は想念の体験でもあるのだ。(二〇一四・二〇八 湯川村にて)

「造形大卒業式二〇一五」

二〇一五年三月二〇日

昨日は、学部、大学院の学位授与式。
明るい光に満ちた場所がそこにあつた。

式場、謝恩会の席上で話すことのできなかつた多くの人に。

卒業、修了おめでとうございました。

美術は普遍的であるとともに多様でもあります。大学のなかで触れつつあつた深さとは異なり、また広さもあります。あなた方一人一人にとつての美術との関わり方もまた多様のはずです。

それらはあなた方の人生とともにあり、周りを照らし返す力を持っていると僕は考えています。美術には力があるのです。

そして仮に、表現の主体、制作そのものの内側に自分の人生を捉えようとするのであれば、長く時間がかかることへの覚悟、そしてその時間は孤独とともにあるかのように思えてしまう時があるかも知れません。

しかしそんな時も、必ず確かなものに触れることができることを信じ進んでいってください。
さい。

卒業、修了おめでとう。

お花やメッセージまで有難う。

Abtugi

輝かしい人生と美術に思いつきりのエールをこめて。

二〇一五・三・二〇 母袋俊也

ところでことさら僕が昨日の式に「満ちた明るさ」を感じたのは、あなた方が入学する半月前、造形大学はその年の卒業式をとり行わない判断をしました。実はそのことと深く関係しているのです。

あなた方は、今も統いているあの出来事を体験した直後に入学しています。

まさに日本中が余震に揺れ、疑うことのない大地、絶対的なものとしてあつた大地が亀裂を起こし、あるいは液状化し、全ての専門性が根底から問い直されている渦中、美術もまたその使命と限界を自己に問うていたそんな中、美術を、絵画を専門として学び始めた人があなた方なのです。

果たして、あの時思つたように、世界は変わることができたのだろうか？

むしろ全く違つた方向に、あたかも何も無かつたかのように進んでいるようにすら感じられます。それは現実の世界においても、また非物質である精神の僕らの世界においても。

その現れの兆しは一向に捉え難くあります。

しかし全てのものの形成には因果律があるはずです。

それをあなた方に求めることは、僕のこの四年間への問いかけでもあるのです。

今、僕は現れが遅れているのだとここでは思ってみようと思つています。

四年前の卒業式が予定されていたその日、僕は対面し送りだすことが叶わない彼ら彼女たちに、メールで次のメッセージを送つたのです。

これも合わせて四年後、二〇一五年卒業のあなた方にメッセージを送ります。

卒業授与式のこの日に、Emailに

ご卒業おめでとうございます。

あなた方にとつて、この四年間がとてつ大きな時間であつたことは、入学時のご自身と比較すれば容易に理解されるはずでつ。

それはあなた方の美術の概念形成と制作にむかう濃密で真摯な時間の厚みによつて実現したものです。

どうぞ誇りに思つてください。

既に美術に対する知見はあなた方の内部にあるのです。

そんな、あなた方の晴れやかな顔を今日見ることができないこと、とてつ残念に思ひます。

しかし僕は見ることのできないことを嘆かないように今考えようとしています。

それは美術の仕事が、本来、見えないものを見えるようにすること、見ることと見え

ないことの仲介なのだ考えるからです。

それを現出と呼ぶのでしょうか。

美術は見えない側にも見える側にもあるのです。

見えることは見えないことでもあり、見えないことは見えることでもあるのですから。今見ることで見えないことを嘆くことはしないようにします。

十一日の大地震、大津波、今も続く余震のなか、加えて原発、情報の過剰反応と、日本は試されているかにも見えます。

そんななか、救済にむけてそれぞれの専門性、あるいは個人としての模索がすすめられていることが伝えられています。

現実がうねる様な音をたてて大きく揺れているなか、大地からほんの少し浮いた場に現出をもとめる絵画、美術は、また僕らは試されているのでしょうか。

そんななかでの出発、Adflugです。

美術は、多様です。

あなた方それぞれの美術は様々なあり方を示していくことになるのだと思います。

それが個人に回収されるものではなく、他との関係を築いていくものでもあること、そして、あなた方の人生を励まし、豊かなものであることを、あなた方よりほんの少し前を歩いている僕は確信しています。

再度、卒業おめでとう。

やはり、握手で送れなかったことは、残念です。

(二〇一一・三・一八 母袋俊也)

「モノタイプ制作―〈版―現出〉もう一つの世界に回り込んで」

二〇一五年九月二十六日

先週の日曜はモノタイプ制作。僕は時より版画の制作を行う。

版画とりわけモノタイプは「絵画の位置、絵画・像の現われる場」について考える契機としてとても示唆的である。

〈像〉は僕らが生きる現実の世界に存在するのだが、もう一方の精神だけの世界の表象としてその二つの世界の中間領域の合間に現出を果たすのだと思う。絵画はそのアイデア界を表象することを使命として像を結ぶと僕は考える。

原型・版が転写され像を現わすシミュラクルとも言えるこの版構造は、〈像と実体との相関〉として「ヴェロニカ伝説」やとりわけ十字架に処せられたイエスの遺体を包んだ布にはイエスの姿が浮かび上っているとされる「トリノの聖骸布」を強く想い起こさせる。布の表に浮かび上っているのは布の背後のイエスであり刻印されたということなのだ。

絵とは背後のあり様を膜上にかたちを現すのであり、背後からの圧によつてかたちを結ぶのだ。そう考えた時、モノタイプは正にその筆跡の圧そのものが刻印される。ならば版の表側で行為として残される筆跡は、実は画面の背後での行為であるようにも思えてくるのである。

制作に際しては、アルミ板の背後、あちらの世界に回り込み、像の浮かび上ることを強く思いながら描画は進められた。

「二つの〈ヤコブの梯子〉そして空」

出品作《ヤコブの梯子・青梅》は梯子最上段の緑に塗装された枠によって中空の空を切り取り、下部暗室部の二つの窓は針葉樹の緑と大地を切り取っていた。風景を切り取る装置としての〈絵画のための見晴らし小屋〉とは異なり、〈ヤコブの梯子〉が切り取るようにするのは「空」である。

その《ヤコブの梯子・青梅》も今は解体され、会期中「空」を切り取ってきた青梅の地から切り離され、切り取られた空だけが中空に残された。

実はほぼ同サイズのもう一つの〈ヤコブの梯子〉が夏に藤野に設営されていた。このオートプログラム青梅の会期中《ヤコブの梯子・青梅》と《ヤコブの梯子・藤野》の二つの〈ヤコブの梯子〉が異なる二つの空を切り

取っていることを感じながら過ごす時間は僕にとって至福の時でもあったのだった。

大地ではなく空を切り取る。

それは「確かなもの」が表象する場合は、大地すなわち実体ある現実の世界なのではなく、現象として像を顕す空⇨中空の側にあるのではないだろうかと僕が考えるから



《ヤコブの梯子・青梅》2015年

である。同時にそこそが絵画の場なの
と思うのである。

天の側にも現実の側にも属さない、ある
いはその両方に属し、その両領域のわず
かに重なり合う場。そこそが絵画が活
きる場なのだ。

であるから絵画は現実のマテリアルを
色彩という非物質をかたちとして精神・イ
デアを生きるであろう。「像」が現出を
果たすのは、現実と精神の二つの世界
が重なり合

ったほんのわずかの隙間なのだ。
そのため絵画の持つ薄さはすごく有効
なのである。

そして圧倒的な現実、リアルな世界
を前にした際の「像」の持つリアリ
ティの不確実性に向けられる苛立ちも
また絵画にとって実は重要なのだ。そ
れは像を振動させることになるのだ。

例えば、この夏僕は何度も何度も空
を見、〈見晴らしフレーム〉で切り取
った。そして毎日、空を「Himmel Bild」
を描いた。

二〇一三年から始めている「空」を
描く〈Himmel Bild〉シリーズ現在91
作。これからは上方に掲げられる。
も無数の「空」が描かれる。そしてそ
れらは上方に掲げられる。



《ヤコブの梯子・藤野》2015年

「眼底撮影 内の内、外の外の外」

二〇一六年三月一七日

2ヶ月ほど前の体験。卒制コメントのためzokai展、造形大へ。ところが着いて早々助手から眼の出血を指摘され、鏡を見ると右目がかなり出血している。僕は3年前、心臓で倒れ今は大量投薬の身、念のため急遽眼科へ行くことになる。特に異常はなく3時間のロスタイム、皆に心配をかけてしまったが講評は無事に終えたのだった。だが、その受診時のその感覚体験がとても刺激的だったのだ。

それは視覚というより全感覚的な身体体験で、「自分の内部、と外部、そしてその外側、内部とそれぞれの外側の世界」を往還する思索、「世界」をめぐる思索の空間体験へと誘っていったのだった。

まずは眼底検査。顎を固定され眼前正面から放出される光を真っ直ぐ芯で受ける。全く痛みはないのだが、まるで痛みを感じるような鋭い光を見る。

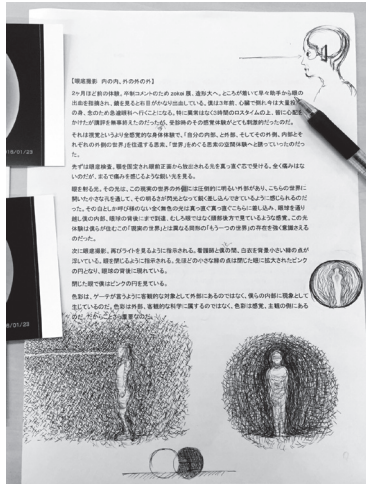
眼を射る光。その光はこの現実の世界のものではなく、現実のこの世界の外側には圧倒的に明るい外部があり、こちらの世界に開いた小さな孔を通して、その明るさが閃光となって鋭く差し込んできているように感じられるのだった。その白としか呼び様のない全く無色の光は真っ直ぐ真っ直ぐこちらに差し込み、眼球を通り越し僕のさらなる内部、眼珠の背後にまで到達、むしろ眼ではなく頭部後方で見ているような感覚。この光体験は、僕らが住むこの「現実の世界」は際限なく続いているのではなく、その外側に存在する「も

う一つの世界」を強く意識させるのだった。

次に眼底撮影。再びライトを見るように指示される。看護師と僕との間、白衣を背景に小さい緑の点が浮いている。眼を閉じるように指示される。先ほどの小さな緑の点は閉じた眼に拡大されたピンクの円となり、眼球の背後に現れている。

閉じた眼で僕はピンクの円を見ている。

色彩は、ゲーテが言うように、客観的な対象として外部にあるのではなく僕らの内部に現象として生じているのだ。色彩は外部、客観的な科学に属するだけではなく、色彩は感覚、主観の側にあるのだ。だからことさら重要なのだ。



ドローイング 20160317

「丸木美術館「光明の種・post.3.11」原爆の図はふたつあるのか」

二〇一六年四月四日

「光明の種・post.3.11展」。一昨年、東京都美術館で開催された安藤栄作、石塚雅子、白濱雅也、半谷学、横湯久美による「post.3.11展」が、その日から5年目の今年、丸木美術館で開催されることはとても意味深く思える。

丸木位里、俊が「原爆の図」制作に本格的に取り組み始めたのは、原爆投下から5年目の一九五〇年からである。そのことを僕はあの5年前の不安と絶望の中で、何回も何回も反復していた。そんな不安と絶望の中で、大きく悔い改め、生き直す覚悟を共有できているという希望を僕は持つていると思えていた。しかし5年の年月をこの国が積み重ねてきたとはとても思えない。

会場では企画者白濱さんと再会。白濱さんの案内のもと実見。小展示室には二〇一一年以前の作品が、その後のそれぞれの作品、活動は天上高のある大展示室のトップライトからの光を受け響き合って展示されている、会場に掲出されたテキストとともに心を震わす正に「光明の種」。ギャラリーでは、山内若菜さんという若い作家の被曝した牛を描く黒々とした大作が並ぶ「牧場」。

特別公開「原爆の図はふたつあるのか」。実は丸木位里、俊は「幽霊」「火」「水」3部作を模写／再制作していて、その作品は今までも様々な議論の対象となってきたと言う。

今回は現在の所蔵先広島現代美術館から丸木美術館に貸し出され「ふたつの原爆の図」が

対比的に展示されている。僕は自分の眼でそのふたつを観たかったのだ。

丸木位里、俊は自らの内発からではなく、巡回展運営上の要請から本物のストックとして夫妻以外の人の手も借り「模写」として制作している。その後の議論の中、作者の葛藤が俊さんの手記に残されていて、学芸員岡村幸宣さんは新著『原爆の図』全国巡回』の中で俊さんの葛藤も記している。

ただその模写なのか再制作なのかその作品は、作者本人の言動も手伝ってか、否定的な論調に支配されていたようなのだ。

僕は自分の眼で確認しなかったのだ。五一年に模写として制作され、七四年に加筆されたその作品を目前としている僕の眼には本作とされる作品との差異は認められるものの、その差異は〈本物／偽者〉の判定の尺度となるものではなく、〈模写／再制作〉とされる後続作品が表現上のクオリティという点で本作になんら劣っているようには見えなかった。ともにそこには表現が内実している。実はこの後続の〈模写／再制作〉作品は、七四年に加筆されているのだ。作者による否定的発言は加筆前の作品に対する言動であり、むしろ時を経て加筆されたという事実こそが重要なのではないだろうか。

僕が「原爆の図」に関心を寄せるのは、そのメッセージ性その可能性と限界性に留まらず、メッセージを備えたその「原爆の図」の美術、絵画の文脈での作品としての評価、位置づけにあるのである。そのために「原爆の図」にはフォーマリズムの読み直しが待たれているのかも知れない。

勿論、僕らは表現しようとする以上「真正」というものは常に意識されるのだが、そも

そも〈本作〓本物〉〈オリジナル〓真正〉〈オリジナル〓唯一性〉の図式を構成する「オリジナル」なるものの絶対性は今尚認められるのだろうか。

1階と2階の会場を何回となく行き来し、最後は丸木夫妻の画室へ。肌寒い曇りの当日、都幾川を見下ろせる画室窓からは、夫婦が見ていただろう桜がことさら美しく感じられた。

「母袋俊也展《Koiga-Kubo》1993/2017 ネット〈Q〉」展覧会」

二〇一七年一〇月

磯崎新建築での展示である。荒川修作、宮脇愛子、岡崎和郎各氏の制作コンセプトを建築家とアーティストとの共同制作として実現したことで知られるこの美術館は一九九四年開館。僕が長く勤務する東京造形大学も磯崎建築であり、建設も一九九三年と極めて近く、部分的に使用されたガリバリウム外壁材など意匠としても親和性が確認できるのだった。

当初の展示プランでは美術館前庭に〈見晴らし小屋〉系の作品を設営予定だったのだが、何回かの打ち合わせの段階で奈義は背後の那岐山からの強風があり、会期は台風の季節と重なることから諦めた経緯があったのだった。

結果、那岐山などの外観を枠で捉える作品としては、エントランス内のガラス面で複数〈膜窓〉と那岐山とARAKAWA作品《奈義の龍安寺》外観を水平に切り取った《垂直箱窓・奈義ARAKAWA》を設営するようになった。


ギャラリーでは、新旧の〈TA〉系《Koiga-Kubo》二作を対面展示する。

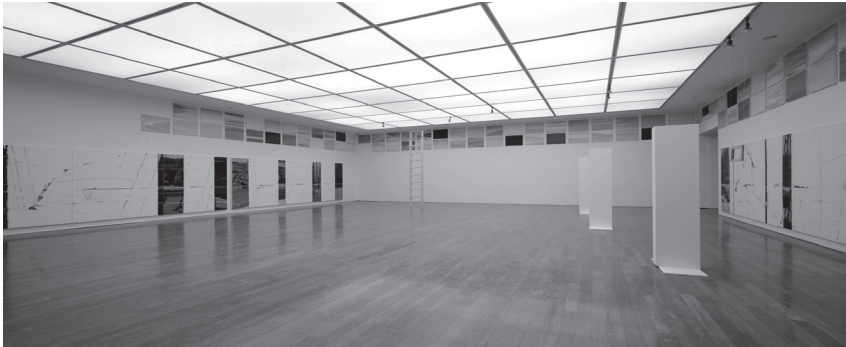
一九九三年、岡山県西北部の鯉が窪湿原を訪れた僕は、水面に反射する木々の深い緑と交差する光の煌きに感銘を受け《Koiga-Kubo》(182.5×890cm、12枚組)を制作していた。今回、奈義での展覧会に向けて24年の時を経て新作《TA・Koiga-Kubo》(6枚組)を同一フォーマットで描き対面に展示、リフレクトさせることを構想し制作したのだった。

展示室では、湿原を描く両作品の水面の水平ラインが会場を貫く水平軸をつくる。その

水平線は僕らが踏みしめる大地（リアル）と上方の空（イデア）、大地と天とを分けるラインである。そして壁面最上方には空を描く《Himmel Bild》を展示する。

それらの絵画作品の前には《ヤコブの梯子 粹窓・奈義》《垂直箱窓》《粹窓》などが設置され、それらの粹により描かれた作品は切り取られ「新たな像」が現出されることになる。

ギャラリー2では、アンドレイ・ルブリオフのアイコン《聖三位一体》や定朝の《阿弥陀如来》の印をモデルにした正方形フォーマート（）系を展示。やや天上高があり壁面上部が内側に傾斜する特徴的な空間内の照度を落とすし、聖堂内のイコノシタシスを連想づける《Of・SHOH〈掌〉 Holz・90》の展示を試みる。



「母袋俊也《Koiga-Kubo》1993/2017そしてQf」展、奈義町現代美術館 2017年 ギャラリー1



ギャラリー2

「寛永書キ」母袋俊也《Koiga-Kubo》1993/2017ネージュ〈Qf〉展

二〇一七年一〇月一五日

●磯崎新建築での展示。

●ギャラリリー1：〈TA〉系＋〈見晴らし小屋〉系＋〈Himmel Bild〉。

ギャラリリー2：〈Qf〉系。2室を対時的に設営する。

◆ギャラリリー

・〈TA〉系の展示。

・岡山の鯉が窪湿原をモデルに描いた一九九三年制作の《Koiga-Kubo》（12枚組）と同一フォーマットの新作《TA・Koiga-Kubo》を制作。

・《Koiga-Kubo》新作制作に際し改めて鯉が窪を取材する。

・新旧《Koiga-Kubo》は同一フォーマット。ただし旧作が12枚組に対して新作は6枚組。

・旧作のテンペラ・油彩に対し、新作ではアクリル・油彩で描く。

・画面内の水平ラインは同一高さ。

◇展示設営

・ギャラリリー1に新旧2作は対面する壁面に対応展示する。

・入口左の壁面、水平ラインの高さに木炭でラインを引く壁面ドローイングを描き、室内全体に水平ラインを貫く。

- ・壁面最上部に空を描く〈HimmelBild〉を100点設営。(結果的には86点展示)
- ・旧作《Koiger-Kubo》の前面に〈垂直箱窓〉〈枠窓〉を設営、描画部分を切り取る。
- ・新作〈ヤコブの梯子枠窓〉を設営、最上部枠のみ緑に塗装。〈HimmelBild〉を切り取る。

◆ギャラリー2

- ・〈Q1米〉の展示。

・《Qf・SHOH〈掌〉Holz・90》(2009年、2011年、2013年、2014年制作)

◇展示設営

- ・照度を落とし、聖堂を想起させる。
- ・展示室1から見える壁面には〈Q1〉1点のみを壁から浮かすように展示。(それ以外の作品は見えないように)
- ・ギャラリー2からギャラリー1が見える壁面左右にはそれぞれ1点ずつ展示。
- ・入り口右壁面には5列2段で〈Q1〉を設営、イコノシタシスを連想させる展示。(結果的には4列2段)

◆エントランス

- ・〈垂直箱窓〉那岐山と荒川修作の展示棟を切り取る。
- ・〈膜窓〉東側ガラス面に複数の〈膜窓〉で外景を切り取る。

◆カフェ

- ・ 動画モニター…《小屋・現出の場》2013年、《絵画のための垂直箱窓・FUKUSHIMA》2012年、《枠窓》2014年、《市立小諸高原美術館》2014年
- ・ スライドショー〈絵画のための見晴らし小屋作品〉

(制作ノート 二〇一七・一〇・一五)

3. 断章

「色彩・かたち・フォーマット」

森では色彩はその姿を徐々に線へと変えつつある。(1990.9.18)

線がひけた時ではなく、ひかれた線が紙面に空間を生み出した時点で、素描は誕生をみる。(1990.11.2)

いつの日からか、わずかな輪郭のゆれにも我々の感性は充分に反応し高揚する様になった。だからこそ、この小さなぶれやゆれは、今とてつもなく大きいのだ。(1990.12)

見事な夕やけを見る。線で分けられ対峙する空と地、紅と碧、シェープとペインテュアの隔たりとは線に対する思想の差異なのだ。(1991.2.19)

一本の線が空間を分けひらいた時点で、それは日常をはるかに超えている。豊かなる一本によって。(1991.11.16)

八八年に再開した戸外でのスケッチは僕の絵画に有機的な形態を導きいれることになった。枯れ草をモデルに鉛筆と水彩で描く小品のシリーズは「オマージュ一九〇六」と名づけられた。それはセザンヌの没年一九〇六年からの命名だった。(1994)

余白を多く残し、複数パネルの連携による特徴を備えた第一作「神話の墓B1」の制作から思い起こすと10年が経った事になる。その間、私の関心と動機、絵画のフォーマットすなわち外側のかたちと内側に発生するそれとの、又偶数と奇数構造との、水平性と垂直性との相関の中で育まれ、一つの絵画体系をかたちどってきた。(1998.1.15)

人はいつからか、見えないグリッド越しに世界を見ている。そしてグリッドを形成する垂直性と水平性は、自明と考えられる絵画の矩形性とも無縁ではないのだろう。(1999.2)

縦に上方へと向かう垂直性とは異なり、横長の特性は平安、安定、永続性と結びついている。〈T1系〉では水平性の風景を安定的な世界として描いてきた。(2000. 2)

〈奇数連結〉は一九九五年開始され、断続的に試みられている。ドイツ留学後日本で偶数組と奇数組のフォーマト比較研究の成果を一九九五年にウィーンのアカデミーでレクチャーする機会を僕は得た。レクチャーを終えた僕は旧市街の中心に立つシユテファン大聖堂の中心性と垂直性を強く示す聖堂内部で、奇数組の制作をすすめることを決意、一九九六年〈奇数連結〉第1作《MI171 Stephan》200×227cm（3枚組）を制作した。その後一九九八年には、祭壇画の典型をグリューネヴァルトの《キリストの磔刑》に求めコルマールを訪ね、一九九八年に《MI260 Ia·KK·ei》214×354cm（3枚組）を制作したのでした。(2000. 2)

ドイツ留学中の八七年制作した「神話の墓B2」を通し番号MIとした。Mはドイツ語の絵画＝MalereiのMである。九一年、カタログ作成に際して、さかのぼっての番号付けであった。しかしより正確には八六年の一時、帰国の時

京都で購入した写経のための蛇腹形式の冊子に水彩を施したのが複数パネル連結の作品制作のきっかけであって、それが僕のフォーマット研究の開始でもあったのだ。(2000)

横長フォーマットの絵画群は、当時アトリエのあった立川で〈TA系〉として体系付けられていった。

そこでの基地跡の風景は、地平線は低く水平に永遠に続くかのように伸び、視線の大半は空に注がれ遠のいていつてしまうかのようにであった。

そんな水平感の強い風景がモデルの原型となり、偶数組、横長フォーマットの特徴を備えた絵画群は、一九九五
年の藤野へのアトリエ移設を契機にタイトルの「TA」が付されるようになる。TAとはTachikawaの風景にちなん
での命名であった。(2000)

Q₁がモデルとするのはグレーク、定朝の掌であり、ルーブリヨッフのトリアード、その視線の構造、集中性で
ある。余白は排され、すべての線は、画面をめぐるはするが決して外へは脱出することなく画面にとどまり、ルー
ブリヨッフや定朝の掌に沿って画面内を左へ右へ、そして上下へ、更に奥へあるいは手前へとキューブを型づくつ
ていくのだ。キューブを仮想したQ₁で僕が実現を目指す空間性は、その手前、奥の層が断絶せず絶え間なく連動
する連続性であり、その集中性にある。この試みは、まだようやく始まったに過ぎない。(2005.4)

縦長フォーマットにおける視線の集中化に対して、横長フォーマットは、一つの固定された視線ではなく横への移動性を有した複数、ポリフォーカスな視線による運動性を促す。結果、時間を伴った絵巻のようなナラティブの特性を有することになる。(2006, 7)

現象学心理学者デヴィッド・カツツは色彩についても現象学考察を行い、色の現れ方を「表面色」「面色」「空間色」の三つに分け、「面色」の現れる条件の一つとして距離感の喪失をあげている。

確かに視点と対象との距離が失われると、直交する視線に対面する対象はその凹凸を失い正面性を持った平らな面として目前に現れる。

「面色」では色彩が面として認識されるが、そこに奥行感があつてはいけない、色彩が位置を持つてはいけないのだ。とても難しいのだが、タレルの《オープンスカイ》体験はまさに面色体験なのだと思う。

フレーム越しに空を見ている僕らは、はるか遠くにあるはずの空が、僕らに近づいてきて、フレームのところまでピタッと青い色の面になった瞬間を体験する、これが面色体験なのだ。が、その次の瞬間、青かったはずの色はもはや青くはなく、色は奪われてしまう。

色は実体の側に付着しているのではなく、僕らの内部で起きている現象なのだ。(2006, 8)

九八年に《M260 ta・KK・ei》244 × 354cm (3枚組) を制作したのでした。その〈奇数連携〉の中心性を発展的に継承しようと縦においても横においても中心性を持つ正方形フォーマットでの試みとして《M307 Quadratum I》を制作したのでした。Quadrat (独) ∥ 正方形、III (英) ∥ 充滿。すなわち正方形の画面が色彩とタッチで充滿していくことからの命名なのです。画面には実はキリストの磔刑図が描かれています。その後〈QT〉系として展開していきます。(2010)

色彩は相対的である。すなわち単独で固有の特性を保持するのではなく、外部との関係のなかで活動する運動体である。その色彩の有機的性格は絵画を豊かな運動体とするが同時に色彩を生きる画家に困難を強いるのである。ところでニュートンの近代科学の反駁として、主観性をとり戻そうとしたゲーテは『色彩論』を著し、〈高昇〉の概念を打ち立て、黄と青を分極性のなかに捉えその両者が結びつくことで、真紅∥ Purpur が現出されたとしたのである。その理解は顔料の混合による色彩創出の実践の場にいる画家にとつてきわめて難しい。

が、その〈高昇〉にカント以降、美術に求められ続けている〈超越〉の概念をも重ねることも可能なのではないだろうか。(2010, 11)

福島現代美術ビエンナーレの下見に出向く、福島空港公園内のショウブ苑の八橋の下には群をなして小さな紫の花が咲き乱れていた。僕は、その再生の姿を《絵画のための垂直箱窓—FUKUSHIMA》の縦長の窓で垂直に切り取る。(2102.6)

絵画は人と正対するように掲げられる。人は目前の絵画の前に、しっかりと大地に垂直に立ち、大地と天を結ぶ垂直性そのものと対峙することをおして精神のありかを確認しようとする。それは純粹な視覚体験であり、かつ身体体験でもある。その使命のために〈バーティカル〉の縦長フォーマットがある。(2012.6)

垂直の中に強い精神性を見出すという使命のもと〈バーティカル〉作品の仕事を加速させたい。一方、津波の後のあの「完璧な水平の風景」は水平に対する僕の考えにも更新をせまり〈TA〉系絵画も姿を変えていくこととなるのだろう。でも焦ってはいけない。(2013.7)

昨日は研究紀要の校正と地塗りと水研ぎ。地塗りと水研ぎ作業は時にホワイトアウトに陥る。視線の焦点ははぐらかされ、見ている筈の支持体の位置は喪失される。ホワイトアウトされるのは自己と客体の関係なのだ。一メートルを越えた先日の積雪、その後の連日の除雪作業もそうだったのだが、白の内部での仕事が続いている。(2014.2.27)

朝霧の中、車を走らせる。

グレーの厚い雲。時より太陽の陽がほんのりとやや大きな円形で現れる、黄色味を帯びている。

ゲートが言うトリユーベ、Truebe、翳り、くもりだ。曇りを通して光を見ると黄が、闇を見ると青が現れる。曇り、翳りをとおして色彩は現れるとしたゲート。

ドイツでのゲート『色彩論』の出版は一八一〇年。英訳版が出版されたばかりの一八四〇年、英国で『色彩論』を読んだターナーは「What! Blue and Yellow」とノートへの書き込みをのこし、最晩年の彼の画面は堰を切ったかのよう劇的に変化を遂げる。そのターナー絵画を普仏戦争中、英国でモネは観、まもなく一八七二年「日の出、印象」を描くのである。(2017.11)

「絵画―風景」

「Aki-No」 厳しくもゆつたりと常に雄々と在る山……私のひく線、色が、この山の存在そのものにも、あるいはテーマそのものにも、負う事もなく、からめとられる事さえもなく、いつの日か、その対象を成す事を確信しながら……左手車窓より浅間を見る。(1990, 10, 28)

最も原初的な風景画とは、横長フォーマットに一本の線がひかれたものである。だがそれは決して原理的な風景画なのではない。それは風景の還元によって得られたのではなく、もともと風景はその原初的な像・Bildを備えていて、我々の視線を受け止め、我々を見守っているのである。

その一本の線が分けるものは、我々が立つ大地と空であり、横長フォーマット、水平性の原理は、風景の持つ永続性と安定の保証にもつながっているように思われる。

しかし、なぜ今「風景」なのだろうか。(2000, 7)

幼い頃の奇妙なイメージ体験が突然蘇った。早朝に雨戸を戸袋にたたんでいく、戸袋にしまわれ、徐々に厚みを増していく雨戸。その側面の厚みに、風景が切り取られ、折りたたまれ、しまわれていったかの様な妙な感覚を得たことが思い起こされたのだった。(2005. 4)

妻有での山の稜線の光景・View が小屋の窓によって像として切り取られ、その像が絵画化され展示される。その展示された絵画をカットアップする小屋が制作され、さらにその像が新たな絵画として実体を持つ。

この「絵画」と「見晴らし小屋」を介した像の交通がそれぞれの階層の像、すなわち「光景・View」「像・Bild」「仮の像・Schein」「絵画・像」の循環性と像の重層化を生み出しているのである。

ところで、この個展終了後まもなく二〇〇四年一〇月二三日。この地域妻有は大地震に襲われる。隣接する山古志村では、見上げる山はすがたを変え、見るべき対象、視線を送り届ける対象を人々は喪失してしまった。その絶望は計り知れない。だがこのような時も、いやむしろだからこそ、視線の送り届け先として、そしてその視線を反射させ人々を見つめ返すためにも絵画は待たれているのである。今こそその失われた風景／像Ⅱ発信する像／膜の裏側に画家は回り込み、山そのものを作るのである。(2005)

風景の起源、それは地形の発生とそれを見る人の視線が結びつき、人々の視線の束が像・Bildを形成した時であ

ろう。

以来、風景は人々の営みの中にあり、そこには時間軸を超えた超越性と普遍性が認められる。それは絵画にこそ託された精神性、普遍性とも深く通底しているのである。(2006: 7)

山があり、山のある風景の内に人々が居る、それは太古から続いていることであろう。

その如何なる時も人々は地形の内側にあつて、風景を見、風景に見守られていたのだと思われる。

この視線の双方向性は、聖堂内の聖域を仕切る聖画像壁、イコノスタシスへそがれる人々の視線と、聖堂内の人を見守るかの様に集中する個々のアイコンからの眼差し、その視線の双方向構造とも重なるのである。(2006: 7)

水平に拡がる筈のその風景は、盆地とも台地とも定まらないものだった。思えば、文化とは地形的には水平の拡がりを意味するものなのかも知れない。(2007: 11)

そもそも風景とは“近代的個人主体”の出現と密接に関係していると考えられる。

風景はア・プリオリに存在するのではなく、人々の視線が風景を形成するのである。もともと在るものは地形や光景であり、人々がそこに視線∥眼差しを送ることによって風景が生成されるのである。それを形成するのはデカルトが言うように、近代的個人、世界を視線で秩序づける主体なのである。(2010)

風景を見、風景に見守られていたのだと思う。そこには信仰にも似た視線の純粋性と普遍性がある。しかし時として普遍的と思われた対象が絶対性を失うことがある。いつも見上げた山は姿を変え、松の群林は奇跡の一本のみを残し、見るべき対象、視線のおくりとどけられていた対象を人々は喪失してしまった。その絶望の大きさは計り識れない。だが、この様な時も、いやむしろだからこそ、絵画は、絵は待たれているのである。藤野にて(2005.4)

／加筆(2012.9)

視点と見られる対象との中間の場合こそが、風景を生成させる場であり、風景は像として現出するのである。(2012.9)

あの津波が去ったあとに残された「完璧な水平の風景」は、僕が今まで確信としていた〈TMA系絵画〉の安定や

永続性に結びつく水平原理にも揺さぶりを掛けたのだ。だが僕がこの事としつかりと対峙することから逃れないのならば、いずれは異なった原理を導き出してくれるに違いないだろう。(2013:8)

「絵画の生成—原理」

僕が絵を描くのは、世界を知ってみたい、世界に触れてみたいからに他ならない。(1998:4)

モダニズムの展開の中で風景が重要な役を果たさなくなつて久しい。風景に限らずモダニズムの還元化の渦中、絵画の背後にあつた文学性、そして信仰性を含む精神性など多くのものが必要のないものにされてきた。しかし今、画家に必要とされることは、絵画の裏側に回り一旦手放してしまつたものを再度確認し、強化することではないだろうか。(2007)

そもそも〈絵画〉は本質的に懐疑性を内包している。なぜなら〈絵画〉がその発生から〈像〉としての存在、実体ではないからである。その自覚のもと〈絵画〉は実体ではないものの側に立ち、時に〈像〉として実体ではないもう一方の真実「シミュラクル」なものとして、世界の困難に立ち向かい真実と理想を追い求めてきたのである。(2010.9)

今、〈像〉／〈絵画〉を考えること、今、それぞれの眼前に発生しつつある〈絵〉を、面上に散らばったそれぞれの点との関係のなかで、そして綿々と連なつた絵画の帯のなかでも位置づけていくこと。

それは、〈絵〉から〈絵画〉へ〉の昇華の瞬間に導いていくに違いない。(2010.9)

絵画は思索の場でもあるのだろう。こうして今までの作品を振り返つてくると、その時々作品は次なる思索を僕に与えるためにもあつたように思えてくるのだつた。僕をつくりだした作品が次の思索を生み、次の作品が生み出される。(2010)

視線の双方向性について初めて意識したのは八七年のロシアでのアイコン体験であった。教会内では、乏しい光のもとアイコン壁を前に老婦が立ち、そこに描かれた聖人たちにむけて視線を注いでいた。その姿は同時に静謐のなか多くの聖人に見守られているかのようにも思えたのだった。そこには見、見られる関係、視線の双方向性があり、絵画からの視線、絵画の果たすべき役割があるように思えたのだった。(2010.12)

2ヶ月が過ぎ、復旧の兆しがほんの少し感じられつつも、福島原発は落ち着いた日常を僕らから奪い続け、それぞれの専門性は問いを突きつけられている。そんな中、聖顔布が絵画のひとつの起源であるように「救済」にその使命を持つ美術の果たす役割もまた問われていると考えられるのである。(2011.5)

完璧な水平性は異なつた原理を導きだすかもしれない。全ての前提であつたしつかりとした大地は亀裂を起こし傷つき不安定で、ところによつては液状化でぬかるんでいるかのようなのである。しかし絵画、それは大地の側には属すことなく地上からは浮いたところに現出するのだ。と改めて僕には思えるのだ。(2013.7)

確信はより確かなものになってきている。ただそこに近づけば近づくほど距離の深まりを実感し孤立感が増す。でもそんなナイーブな感覚をもっている余裕はない、確信を実証する作品をかたちにしなければ、現前化を急がねば。(2013.8.15)

フッサールの後期の現象学概念「斜映」＝Abschattung について考えている。

実はその射影概念と絵画の本質は通低してはいないだろうか。そこから絵画のほつれを解くことができるのではないだろうか。

邦訳では「斜映」とされるが、Schatten とは影、陰影である。そもそも絵画生成とは絵画平面上の空間化である。その空間化は陰影によって実現が果たされる。

ここで、〈絵画生成／明暗・色彩〉の本質的問題が顕現されるというのが僕の考えなのだ。

絵画生成⇨陰影付ける⇨現象の実体化（実際の世界に位置を得る）される。⇨平面である絵画が異なった空間性を示す。

明暗による陰影付けは秩序づけられているのだが、色彩の場合その明暗以外の諸要素が含まれていることから、合理性のみでは捉え得られない非整合な含みある有機性が生じる。そこに絵画の魅力と絵画が思索の対象となる所があるのだ。

絵画実現の困難、それは世界そのものの困難でもある。

この絵画概念とフッサールの射影概念には蓋然性がある。のでは？ (2015.2.16)

絵画の形成には時間がかかる。精進あるのみ。高松展追思 (2015.2)

若い人たちは「二次元」と呼び、バーチャルな自分たちだけの「もう一つの世界」を生きることを強調し、その特権性を強調するのだが、絵画は—とその二次元を生きてきたのだ。(2016)

ゲートに倣って、原を付け「原絵画」「U絵画」と呼ぶことにしよう。(2016)

正月に風揚げを思う。四角い風を空高く飛ばす、上空に小さく揚がった風を見ると、もはやそれは空に属しているかのようにも感じられる。

絵画が床置きにされるのではなく壁に掲げようとされるのは、床すなわち現実の側に絵画が属すのではなく、異なった志向性を持っているからなのではないだろうか。

それは実体である大地から離れ、上空の観念の世界に向かう志向性のように感じられる。大空に浮かぶ四角い風は地上の僕らの手によってコントロールされている。一度その紐が切られてしまうと、たちまちその矩形の薄い平面は地上に落下してしまうのだ。そこで地上の人、画家はしっかりと筆をにぎりしめ、絵画を中空に掲げようとするのだ。(2016.1)

絵はほとんどの人に理解してもらうことはない。絵を観ることのできる人はほとんどいない。

絵を観ることを仕事としている人も、文脈を咀嚼し、言説に沿って観ていることを超えることはない、なぞつているにすぎないのだ。

だがほんのわずかではあるが、信頼を寄せることのできる人を僕は知っている。だからその人に向けて今日も制作を重ねる。(2016)

絵画はあらゆるメディアウムの中で最も歴史がある。

人が「絵画」を論じようとしたとき、それは既に人類の伝達の文脈を語ることになる。だから「絵画」は重要な

のだ。(2017.5)

「絵画の外部性世界―時間・空間」

モダニズムの系譜にあつて、今ほど楽観的に絵が描かれていることはないように思われる。(2010.9)

確信はより確かなものになってきている。ただそこに近づけば近づくほどむしろ遠のいていってしまう。(2010.9)

絵画は正面に観者を引きずり出しその定点に立たせる。絵画を論じようとする時、視線の異方性は極めて重要だ。唯一の視点場、絵画の正面性を僕も強く思う。

だが問題をそこに留めてはならない。その唯一の視点場にたどり着くまでの間も人はその絵を見ているのである。

実はその間に目にした無数の像が蓄積され、絵の具や下地の艶や質感、筆触その厚みなどの理解は深まるのだ。それは実体として絵画が生々しく受け止められ、唯一の像にその実体としての生々しさが重ねられる瞬間でもあり、像は絵画となり有機性と生気感を増すのだ。(2015.1)

専門性追求が否定的に語られることが多いのだが、それは専門性そのものの問題ではなく、その内部の中で完結し外部に対して閉ざされていることによるものなのだろう。すなわち他との関係が築かれなから……。(2015.1.15)

普遍という言葉が響かなくなつて久しい。

確かにこの多文化主義、マルチカルチャリズムのこの共時を生きようとした時、ことさらそれは強く意識される。だがそれを表現者の立場として共時的に求めるのではなく、異なつた時間軸に求めようとする設定は許されるはずじゃあな。(2015.1.20)

線でも面でもなく点があるだけのように見える。

連続によって形成される線、それらの集合として生成される面ではなく、すべてが点として文脈が断たれた姿としてあるように。ならば濃い色の点になること。(2015.1.27)

「二つの世界と中間領域」

視線の双方向、つまり「見、見られる」関係について、そしてその主体と客体の中間に現れる像の位置について考えてみましょう。

たとえばロシア教会には礼拝の対象、視線の送り届け先としてイコノシタシスと呼ばれるイコン壁があります。そしてその裏側には聖者のみが入ることが許される聖なる空間があります。また京都、平等院においても阿弥陀如来像の入る鳳凰堂の前には池がひろがり、池越しの対岸から人々は阿弥陀如来を見るのですが、その阿弥陀如来像の前には丸窓のついた仕切り壁が設置されていて、金箔の張られた弥陀如来の顔が陽を反射させながら、丸窓越しにくつきりと現れ、まるで眼差しのように、対岸で見る人々に注がれるのです。この場合、人々にむけて注がれる阿弥陀如来の仮象は丸窓上で膜状化されているのです。そしてその背後には像の本体が、さらにその背後には西方の極楽浄土が拡がっているわけです。

視線の双方向、「見、見られる」関係の中間の現れる像を生成させようとする画家の仕事とは、画面の表面ではなく画面の背後にこそあるのだと思えてくるのです。(2007)

三月十一日以来、その日を契機にそれぞれの専門性は、厳しくその本質と胆力を問われることとなった。美術もまた圧倒的な現実を前に美術の位置、役割を問われ、聖顔布を起源の一つとする絵画もその使命が強く問われている。絵画は実体であり虚である両義を生きている。

今回のように圧倒的な現実を前にした時、現実からは遠いところに現出する「リアリティの世界」は、現実から乖離した絵空事のようにも映ってしまうのである。

現実・リアルな世界は、この世界と非常によく似た、しかし実体を持たない精神だけのもう一つの世界と隣接しているかのである。そこは真理や普遍の世界であり、黄泉の国、まだ生まれてこない人々の世界で、その世界との接近を人々は崇高とか超越と呼ぶのだが、この二つの世界は、ほんのわずか重なり合い、そこにすき間を生じさせている。その両義の中間領域こそが現出の場なのであり、その現出はリアリティ、シミュラクル、シャイン、アンフラマンズなどと呼ばれるのである。

絵画、それは実体そのものではなく、空間性に働きかける像、薄い膜のようなものであり、もともと現実、リアル側の側にはないのであるが、現実・リアルを超え、実体性と超越性を確保することも可能とするのだ。(2012.1)

そもそも「絵」そのものが「もう一つの世界」なのである。

「像」という言葉には、そのものではない、模倣性、「三」ニアリーイコールの意味が含まれている。

実体ある平面上の表面にその「像」を宿す絵画は、それ自体がもともと「もう一つの世界」なのである。(2012)

像が現出する場とは、精神のアイデアなる世界でもあり、現実の世界でもあるその両方の世界が繰り広げられる両義の場。その二つの世界がわずかに重なり合う中間領域。絵画が現出する場所はこういう場所なのでしよう。(2013: 7.26)

「現実の世界」と「もう一つの世界」、その二つの重なりあう場に像は現れるのですが、その像は非リテラルなもので、その重なり合う両義の場で水平方向に牽引と反撥を繰り返して活動するのです。その像の特性はいろいろな言い方がされてきていて、例えばリヒターの場合は「シャイン」と呼んでいるのでしようし、ボードリヤールは「シミュラクル」と呼び、そのありようをデュシャンは「アンフラマンズ」という言い方をしているようです。(2013: 7.26)

ベンヤミンが所有していた『新しい天使』の他総数⁵点制作された天使は、天と地の中間領域に住み二つの世界を行き来する。墓碑に刻まれたクレーのあの有名な言葉「此岸でわたしを捕まえることはできない。わたしは好んで死者たちと、未だ生まれざるものとの領域に住みついているから。……」この彼岸／此岸、天上界／地上界を、天使は往復運動を繰り返し、その中間領域にリプレゼンテーションとして私たちにむけて現前を果たす非人間のかつ非絶対的な存在であり、その二つの世界をつなぐのである。クレーが描く天使、それはリオタールの言う非物質的物質であり、色彩の特質そのものでもある。さらに絵画をそれに重ね合わせることも可能であろう。(2013: 8)

19)

人は世界を水平と垂直のグリッドで捉えることを知った。それは近代の合理的世界の始まりであったのかも知れない。しかしいつからか世界が水平と垂直であるかのような思い違いをしまつてしまっている。

水平性と垂直性は、しっかりとした大地に人がまっすぐに立ち、天と地を結ぶ不可視の垂直軸と対峙することとおして精神が明確さを増していく、いわば身体体験でもある。

だから絶対であるはずの大地が揺らされる今回の身体体験は、水平性と垂直性のグリッドで世界を捉えようとするモデルネの思念そのものへの抜本的な揺さぶりを続けている。かつ今は、全ての前提であったしっかりとした大地、数値化された科学は、思想は、亀裂を起こし、傷つき、液状化でぬかるんでいるかのようにである。

そこで大地には属さない絵画は、その地上から少し浮いたところに現出する「像―絵画」こそは、傷つき液状化した大地への救済に向かえるのだ。と僕には思える。(2013. 8. 28)

早朝、伊勢神宮外宮を参る。

5時半、徐々にむかえる曙の中、真新しく清々しい正殿が、隣の式年遷宮を終える前の東の御敷地内の正殿とともに強いコントラストで現れる。

一見、鏡像をはさんだ一対に見えるこの二つの世界は、新旧の連続の変化の姿ではない。完全に原型(Original)のみを保全する連続性のための式年遷宮というシステムの内部で遂行される断絶。それは姿もかたちも持たない抽象的な力の模像ゆえの差異を生まない永続を担保する方法。(2013. 11. 17)

展覧会も最終盤、後4日間を残すのみ。

「側壁に広がる新作も含め、絵画の媒介的性格を強く訴えかける、それでいて静謐な作品群」との指摘を受ける。媒介性。「浮かぶ像・現出の場」と名付けた今回のインスタレーションは、まさに媒介性への関心とその位置、その前提となる〈現実の世界〉と〈もう一つの精神だけの世界〉の二つの世界。

〈媒介〉― Medium・代理・Representation・天才・天使・霊媒……。

〈媒介〉というキーワードが作品を動かしていく予感。

「アートプログラム青梅2013 浮かぶ像・現出の場」(2013.12.5)

「窓／枠―膜状性―現出する像」

「絵画」と「見晴らし小屋」を介した像の交通、すなわち光景・viewと像・Bildの運動は、矩形のもとでの膜状化による絵画生成への示唆を僕に与えた。(2006晩秋)

ゲーテは「本質は現象の中にこそある」と喚起、ニュートンの反駁として『色彩論』を著した。

膜状化の特質はその現象と深く関わり、絵画の本質とも深く関わっている。

絵画は実体ではなく非実体である色彩の運動によって空間実現を果たそうとするのである。平面上に空間ではなく空間性を創出するその絵画の役割とは、見る人と背後にある真理の中間にもう一つの真理という現象を膜の上に定着することだと思えてくるのである。

そのためには絵画の実体としての平面は、非実体性を持った膜であり、それを「像・Bild」と僕は呼んでいるのである。(2007)

枠は膜状化のために要請される。

対象は枠／窓をとおして見られることにより、非実体性を獲得、現実とは異なる位相に属することになるのだ。その時3次元の対象は減じられ2次元になるのだが、むしろ減じられることよって増幅されるものがあるのだ。それは取りも直さず真実と虚を活きる絵画が絵画性を獲得したことなのでもある。(2007)

膜状性は僕の造語である。目にしていない対象が平面性を帯びて見える状態。実体あるものが、本来持っている厚みを失い、薄い膜状のものとして認知される状態である。それは見ている像が改めて仮象として認識されることを通して絵画の本質を現出させる。(2008)

風景をフレームで切り取る。切り取られることで風景は僕らに所属し始める。(2012)

絵画とは、支持体である平面の上に色材などの何らかの施しを加え、リテラルな面とは異なる空間性を生じさせるものである。それがいかに自然主義的なものであっても、それは空間ではなく空間性として受け止められる。それは像、シミュラークルな薄い膜、すなわち平らな面の上の出来事として直観される。私はこれを「膜状性」と名付けている。絵を見ようとしている時点で、人は膜状化された像のみを見るのではなく視線と直交する平面の膜を像として見ているという認識を同時に自覚している。アルベルティの窓を説明する際、しばしば引用されるデュラーの『測定術教本』の図中では、枠の背後に無限に広がる空間は、確かに平面に圧縮された像の膜状性を示しているが、ことデュラーに限らず全ての絵画にとって平面性は自明である。(2013: 8, 19)

くもの巢の美しい形成構造が光を受け、平らな面を現出させた瞬間、あわいとして透明な仮象性を伴った面が浮かび上がった瞬間、絵画の生成の現場に立ち会ったように思えた。(2015: 6, 19)

「像」とは、そのもののような姿をしているのだが、そのものではなく、仮象的なのである。すなわち実在 (Sein)

の側ではなく仮象 (Schein) の側に属する。その仮象性にこそ像の本質があり、実体である大地にではなく中空に位置し、それはエーテル的でもあるのだ。(2017)

- 2015年（執筆2014）。
- 「〈魔鏡現象〉－《Qf・SHOH〈掌〉90 Holz》」… (<http://www.toshiya-motai.com/>) 2014.1.30。
- 「『浮かぶ像・現出の場』に寄せて」…カタログ『アートプログラム青梅2013』p.44-45、2014年。リーフレット「『浮かぶ像－現出の場』2013」2014年。
- 「新シリーズ〈Himmel Bild〉とパレットワゴン」…リーフレット「Himmel Bild」ギャラリーTAGA2、2014年。
- 「皆既月食と制作－壮大な想念体験」…母袋俊也Facebook 2014.11.1。
- 「造形大卒業式2015」…母袋俊也Facebook 2015.3.20。
- 「モノタイプ制作－〈版－現出〉もう一つの世界に回り込んで」…リーフレット「〈版－現出〉もう一つの世界に回り込んで」ギャラリーTAGA2、2015年。
- 「二つの〈ヤコブの梯子〉そして空」…カタログ『アートプログラム青梅2015』p.36-37、2016（執筆2015）。
- 「眼底撮影 内の内、外の外の外」…母袋俊也Facebook 2016.3.17。
- 「丸木美術館「光明の種・post3.11」「原爆の図はふたつあるのか」」…母袋俊也Facebook 2016.8.1。
- 「母袋俊也展《Koiga-Kubo》1993/2017 そして〈Qf〉に寄せて」…カタログ「母袋俊也展《Koiga-Kubo》1993/2017そして〈Qf〉、2018年（執筆2017年）。

3. 断章

- 「色彩・かたち・フォーマット」
- 「絵画－風景」
- 「絵画の生成－原理」
- 「絵画の外部性世界－時間・空間」
- 「二つの世界と中間領域」
- 「窓／枠－膜状性－現出する像」
- ※断章は制作ノート、対談、インタビューなどから抜粋掲載した。

初出一覧（本著述集収録に当たり、一部の原稿に改編、削除等の修正を入れた）

1. 論文

- 「絵画における精神性とフォーマット—偶数性と奇数性をめぐって」…『東京造形大学雑誌A7』p.71-93、1992年。
- 「絵画の内側からみたゲーテ色彩論—実作家による色彩試論」…『モルフォロギア』27号「ゲーテと近代絵画」特集、p.37-65、2005年。（※タイトル「実作家による色彩試論—絵画の内側からみたゲーテ色彩論」を「絵画の内側からみたゲーテ色彩論—実作家による色彩試論」と変更した）。

2. エッセイ

- 「画布のむこう側には」…カタログ「母袋俊也 絵画・水彩」ストライプハウス美術館、1990年。
- 「揺れる稜線のもとで」…カタログ「現代美術三人展」82文化財団、1995年。
- 「肉体としての絵画—ドローイングに寄せて」…『アクリラート』Vol.27、p.18-19、1996年。
- 「絵画—降り続く雪の層に寄せて」…『ZOKEI friend News』1998、東京造形大学校友会、1998年。
- 「タイトルとしての“ARTH・UR・S・SE・ATAR”」…リーフレット「母袋俊也ARTH・UR・S・SE・ATAR」ギャラリーTAGA、2000年。
- 「在ることの確かさ」…『Fujino国際アートシンポジウム記録集』p.26、2005年（執筆2000年）
- 「TA・SHOH—Qf・SHOH《掌》」<絵>/<絵画>に寄せて」…カタログ「母袋俊也TA・SHOH—Qf・SHOH《掌》」ギャラリーなつか、2003年。
- 「越後三山の稜線」…『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2003』p84、現代企画室、2004年。
- 「Qf・SHOH 150《掌》—回収と積合」…カタログ「母袋俊也Qf・SHOH 150《掌》」ギャラリーなつか、2005年。
- 「絵画／風景考 TA・KOHJINYAMAに寄せて」…カタログ「母袋俊也TA・KOHJINYAMA」ギャラリーなつか、2007年（執筆2006年）。
- 「青梅、そしてTA・OHNITA」に寄せて」…カタログ『アートプログラム青梅2007』p.26-27、2008年（執筆2007年）。
- 「青梅3年あるいは7年」…カタログ『アートプログラム青梅2009』p.28-31、2010年（執筆2009年）。
- 「「絵画」と「時代」」…『デザインの時代、アートの息吹 SO+ZO展』p.235-236、2010年。
- 「新たなる時代区分を前に」…『デザインの時代、アートの息吹 SO+ZO展』p.210-211、2010年。
- 「風景にみる視線の双方向性 KY OB AS HI — OHME」…カタログ『アートプログラム青梅2010』p.14-15、2011年（執筆2010年）
- 「<Qf・SHOH《掌》90・Holz 現出の場—浮かぶ像—膜状性>展に寄せて」…ギャラリーなつか展コメント、2011年。
- 「膜状性—浮かぶ像—現出の場」…カタログ『アートプログラム青梅2011』p.14-15、2012年。
- 「TA・TARO 2」風景からの視線」…カタログ『アートプログラム青梅2012』p.30-31、2013（執筆2012）。
- 「バーティカル4作完成」…母袋俊也Facebook 2013.07.01。
- 「『Misogihagi』に寄せて」…（<http://www.toshiya-motai.com/>）2013.07.4。
- 「草稿完了。点の集中から異なる次元」…（<http://www.toshiya-motai.com/>）2013.08.13。
- 「『CSP 1』に寄せて」…カタログ「CSP 1—Amplitude—場への働きかけ」p.2-3、2014年。
- 「中西夏之展 ヴェルフリン シンポ」（<http://www.toshiya-motai.com/>）2014.10.25。
- 「TA・ASAM」《壁画ドローイング》《枠窓》制作覚書」…カタログ『アートプログラム青梅2014』p.16-17、

東京造形大学研究報 別冊13

母袋俊也 著述集〈絵画へ〉 1990—2017

発行日 二〇一八年三月二二日 第一刷

著者 母袋俊也

発行 東京造形大学

192-0992 東京都八王子市宇津貫町 1556 Tel. 042-637-8111 Fax 042-637-8110

URL. <http://www.zokei.ac.jp>

制作・印刷・製本／隼風人社