

想起のかたち——絵画の祝福

ラスローから今日にいたるまで、純粋だろうと不純だろうと、具象的であろうとなかろうと、絵画が祝福しているが、可視性の謎以外の何ものでもないのである。

(モーリス・メルロー＝ポンティ「メルロー＝ポンティ」[眼と精神を読む]富原保文訳・注・武蔵野美術大学出版局、2015、pp.85-86.)

モダニズム絵画をめぐる数々の神話はすでに完結されており、その統語の織り手を申し出るのは私には憚られるものだ。その創的な展開は、社会の近代化のサイドストーリーである。写真技術の登場によって、画家たちは視覚的認識への問い直しを迫られ、空間や時間を分析的に扱う作法を開発して、絵画を具象から抽象へと変遷させていった。その一種の進歩主義の光で、絵画は対象の再現を指すものではなく、「平面である」という形式そのものへと還元され尽くすことで、袋小路に陥ってしまう。進化が止まった後には、大量消費社会を反映するかのごとく、爆発的にイメージが氾濫するポストモダンが訪れ、マーケットの隆盛は全ての言葉をなし崩しにした。「この状況で画家はなにを指す?」その問いだけが最後に啓示のように残されたという。私が教わった神話は、およそそのようなものだ。

いま自分が伝える立場になって痛感するのは、モニター越しに世界を見、画面スクロールの没入に生きる時代の人々に、早なる教養以上のものとしてこの物語のアクチュアリテを語る難しさだ。逆の場合もある。教職につくある画家の女性は、ロスコの作品画像を見た学生が

「お昔当箱。」と言ったというエピソードを愉快そうに載せてくれた。しかしその体験はオリジナルからかけ離れてはいるが、ポストメディアウムの今日の状況では目くらまを立てる必要性をもや感じられない。むしろその非近道回路は、痛快な解放をもたらしてくれさすようだ。芸術者の人々に、早なる教養以上のものとしてこの物語のアクチュアリテを語る難しさだ。逆の場合もある。教職につくある画家の女性は、ロスコの作品画像を見た学生が



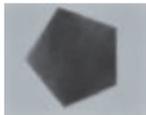
佐川晃司(5)「半歩後の距離No.110」
キャンバスに油絵 194×234cm 2022



(5)「藍と緑 40号」
キャンバスに油絵 100×80cm 2021



(5)「藍と緑 30号」
キャンバスに油絵 91×117cm 2021



(5)「藍と緑(90×100)」
紙に墨 90×80cm 2012

「絵画」の終焉が唱えられて半世紀以上になるといふに、実際には「絵画的実践」は途切れてはいないのではない。各々に固有な世界を見る体験を、ある面に無数の物質(的)操作を乗せることによって立ち上げること。一人人間の有限な生においてやり尽くすことは、本来できようもないほどの命題である。それが進歩主義の合理性において可能だと信じられたのが、近代という時代だったのかも知れない。

2006年の豊田市美術館での佐川晃司の個展「場からの借出」を私が訪れたのは、そうした美術史の学びに混乱を深めていた学生の頃だったが、「絵画はまだ可能であるらしいことを頼もしく教えられた経験と記憶」である。光溢れる大展示室に並ぶ巨大なカーブフィールドからは、画面に遊ぶ言いようのない存在がこちらに現れようとしているかに思えた。

このとき、佐川のステートメントでは「風景」について述べられている。

「...だん何女か見ている世界にほんの少し注意を傾けることで、そこに立ち上りてくるものを風景という。忘れていても、常にわたしたちが生きている。その実感を支える「地」としてそこにあり続けるものを風景という。わたしたちは、そうした「地」としての風景の意味をもっと正確に理解しなくてはならないと思う。なぜなら私



(5)「藍緑の入口」
キャンバスに油絵 130×97cm 2022

半で無謀な「地」の破壊こそ、いわゆる死ということよりはるかに確実な、生の破壊につながる恐ろしい事態であると考えから。わたしたちはあまりにも、あらたな「因」をつくるばかりにやっかくなっていないだろうか。」
具象か否かという次元を超え、この現代の画家は孤高の視野で絵画を再考する仕事をしているのだと気付かされる。佐川が制作の基礎に置くメルロー＝ポンティの「眼と精神」が書かれたのは、この哲学者の最晩年である1961年。冒頭の引用の通り、これはグリーンバード流モダニズムに異を唱えた絵画論でもあるはずで、そのことは佐川の絵画を考える上で示唆的だろう。

本展に出展する安宮万佐子もまた、学生時代に出会った佐川の写真によって絵画に留まった一人であるらしい。1991年、湾岸戦争の始まった日、テレビ画面にはリアルタイムで、青と緑の美しい色調で空の様子が映し出された。マスメディアの像になって遠く届く現実のショックを抱えたまま、その同日に目にしたのが佐川の青と緑の彫形的絵画だったという。[50 years of galerie16 1962-2012]伊藤治美・板上しのぶ・塚田京嗣編、ギャラリ16 2014、p.186)。同系色の類似を持ちながら、まったく本質の異なる二つの画面体験。絵画が手触りのある物質であることに救われ、「絵画こそがまだ可能である」との気づきが今日の安宮に響いている。

世界と私と絵画とは、すべて等しく物質としてひとつの広がりの中にある。佐川が「因」ではなく「地」を重視し、安宮が漂流する「像」の不安定性から「物質」を再発見したのは、すなわちこの事実を前提とする態度が起点にあるからにはけならない。メルロー＝ポンティはこれを「内」と呼び「世界と私の身体とは同じ生地で仕立てられている」と表した。

ともすれば非物質化の極地のレイヤーに置かれがちな「像(イメージ)」についても、身体と密接に繋がった視覚の「可視性の謎」の問題に引き戻すこと、こうした世界のとらえ方が本展「絵画：想起のかたち」に結実している。



安宮万佐子(Y)「五(緑の青の像)」
資料: 絵画「ブルーとグリーン」/木下13号・黒板・白コニ石造
170×160cm 2022-2023

五(赤の青の像) (Y)
全部: 絵画・黒板・資料 / 木下13号
182×377cm 2023

佐川晃司：没す画家

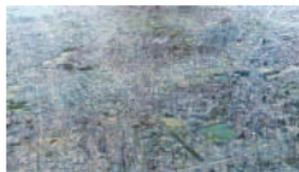
佐川と絵画は、一見すると、ミニマルな幾何学的形態の抽象画と見なされるかもしれないが、前述の作家の言葉の通り「風景」への意識が制作の背景にある。妻形や三角の形象は、彼が「ト」エを置く琵琶湖・湖西の風景から導き出されていることも、しばしば指摘される点だ。それは単に、現実の対象との見かけの類似によるものではないだろう。その仕方は、環境の只中に長く暮らし、自身の身体を土地とつりあわせながら知覚された内的イメージを、絵画に翻訳しようとするものだ。

言い換えればそれは、風景に「住む」と同義である。雨木色の樹木、煙めく田畑の翠や黄金色、琵琶湖を映す湿った青の空気が、黄昏に深まる蒼の霞み、それらを身体へと浸透させることで、スポンジのような色彩と形象を自らの奥底に吸い込んでいき、飽和させてキャンパスへと染み出させたかのような。視覚的に見られた像ではなく、認識の底まで没して、内側に住みつづいた過去の影を感受して表すのが佐川の方法だろう。

とはいえ、佐川の方法にそうした液体的な(例えば、滲みやたらし込みなどの)要素があるというわけではな



(Y)「赤と青、フロム・オーダー、ト・オーダー」(赤と青の像)
資料: 土・タンパケ油絵 / 木下13号・黒板・白コニ石造
200×300cm 2019-2020



(Y)「緑の像、セブリアイランド」(緑の像) (Y)
資料: 土・タンパケ油絵 / 木下13号・黒板・白コニ石造
170×300cm 2019-2020

い、幾重にも重ねられた細い色線はペインティングナイフで描かれたもので、むしろ確かな線をマニエールを有している。しかし、その重なりを透望するとき、霧のように深く溼潤な広がりにも覆われるのだ。
形態のわずかな傾きやズレは、媒介する水面の屈折に歪められた物体の知覚のような変異きの効果を生じさせます。それは、水溜を覗き込んで、深奥に潜む存在の影にふいに会ってしまったかのような「費れを喚起させるもの」だ。ちやうど闇の中で山影を仰ぎ見る時のように。

安宮万佐子：こする画家

安宮の手法は、端的に言えば、こすり合わせることに要点がある。それは、対象となる土地のフィールドワークを度重ねることで、その場に堆積した記憶を自らの身体へとすり付けることから始まる。様々な視点や異なる時間を描き留めたスケッチ、出会った人から聞いた過去の話を、古い写真や資料、街の空気や温度、そうした断片を自らいっしょに付着させてアクリルに持ち帰り、それらの総体としての景を大判のキャンパスの上で統合していく



(Y)「Pine Trees」(緑の像) (Y)
全部: 資料 / 木下13号・黒板・白コニ石造
170×300cm 2019-2022



(Y)「Shina」
資料: タンパケ油絵 / 木下13号・黒板・白コニ石造
210×330cm 1999

のである。また物質的に、その場の地面を木炭で写し取ったフロッググジュム、採取した土や鉱物を摩砕した顔料など、こすることで得られる像との隔たりも特徴だ。大地から与えられた偶然の形や色に、収集した無数のイメージを即断的に衝突させ、それらに内包する時間軸を風景へと押し送っていく。

描かれるのは、破壊によって消失した歴史のある街や、人の立ち入らない深い森の中など「日常」の世界から触れない「外部」を持つ場所々々であり、だからこそ、その外部性をこすり出すかのように、実際にその場へと自らの身体を運んで制作がおこなわれるのだろう。同様に、人為を超えた外のものへの関心から「境界」としての松の木モチーフが選ばれているが、いずれもインスタントではない古来からの技法だ。通常掛け合わせられることのない「西洋」と「東洋」の摩擦もまた、拮抗するプロセスとして画面上で物質的な時間を層化させる独自の発明である。

(絵は)内部の視覚の痕跡を眼差しに提供し、視覚を内的に織り込んでいるもの。[すなわち]現実的な

ものの想像的な織地 [テクスチャー] を視覚に提供するのである。
(「メルロー＝ポンティ」[眼と精神を読む]pp.83-84。[]は訳者による補記)

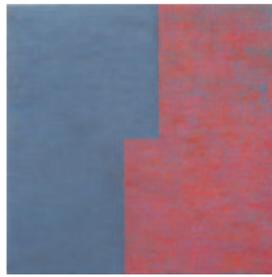
二人の画家の実践は、各々の方法論によって現実の対象と関係を結び、知覚される像との隔たりそれ自体を、自らの身体を鏡として絵画へと反射させられたイメージは眼から逃れ続け、その速度はますます加速していくだろう。彼らが圧倒的な大画面にこだわらず、時間をかけて素材を緻密に重ねるのには、見ることに留まる抵抗がある。逃れ去らうとするイメージを描き込め、支持体に定着し、逃れるより速く瞬時に眼の奥へ飛び込ませて、精神の内側まで手触りごと直に届けること。絵画とは、これらも決して終わることのない営みだ。

text:
はがみちこ

アート・メディア・エーター、岡山真直美生まれ。2011年京都大学大学院人間・環境学研究院修士課程修了。京都国立芸術大学芸術学研究所センター非常勤研究員。



(Y)「Sea of Time, Cosmos of Light」(緑の像) (Y)
資料: 土・タンパケ油絵 / 木下13号・黒板・白コニ石造
170×400cm 2021



(5)「半歩後の距離No.105」
キャンバスに油絵 194×194cm 2017



(5)「藍緑の入口」
キャンバスに油絵 194×160cm 2022