

現実と絵画

赤塚祐二の方法をめぐる

中林和雄

はじめに

現実と、絵画固有の秩序との間に相互作用を開き、保つことだけが媒体としての絵画が成立する道である。絵画そのものを離れてどこかに連れていってあげなければ人は絵画に意味を見出しようがない。だから、古来多くの絵画が、何らかの絵画外的な現実、実際の風景や、誰それといった個人の容貌、神話や史実、寓意や観念などをスタート地点に据えてきたことは自然な成り行きであった。現実を写す、あるいは現実からはじめることを絵画は長く自明の前提としていた。

しかし、現実とは何か。またその再現とは何か。それは技術を学べば、自動的に実現できるような簡単なことではない。広義の現実、リアリティ、そこには、ものや場所の外観だけにとどまらず、存在一般、場合によっては神までもが含まれるが、それを絵画という器の中にとらえることはいつの時代にあってもそう簡単なことではなかつただろう。「抽象」も「具象」も、絵画を媒体として正しく機能させるための苦心惨憺諸々の努力の二つの例以上のことではない。要は、媒体として機能することに成功したか否か、絵具の塗られたキャンバスという物体を超えて、別世界への経路を開いてくれたかどうか、のみである。レジス・ドブレのいい方を借りれば、「表象を存在が貫くこと」¹⁾。

20世紀初頭、カンディンスキーやモンドリアンといった初期の抽象画家たちは黙示録の説話や眼前の樹木といった現実から描き起こしつつ、その姿を変形させ、あるいは隠蔽し、そこに何かを暗示しようとしたのであり、その意味で常に絵画外の現実と反語的にはあれ依然向かい合っていた。しかし、二度の大戦から、アメリカの抽象表現主義を経るうちに、「抽象」、つまり現実世界からかたちをひき出すという本来の過程は顧みられることが減り、ただ絵画内の論理から描きはじめられる抽象絵画が普通のものと思われはじめた。その流れは一般化し、一時は世界中でひろく共有されるものとなっていた。けれども、現実の事象の外観や観念から描きはじめていた画家たちが常に絵画外と絵画内の相克の調停につとめ、その緊張関係の中でこそ命脈を保ってきたのに比し、絵画外の現実をあえて忌避、軽蔑するような絵画を、作品の自律性の観点から優位なものとみなす戦後の潮流は、現実という足かせを自らはずしたことにより、身軽になった途端、重石を失い、浮つきはじめた。そこで得られた自由は、純粋なものではあつたかもしれないが、現実との経路の遮断、孤立無縁のひとり相撲は、いつか先細りに向わずにはいられない。絵画は現実を排斥し、あるいは現実から追い出されてしまったことで、あるいは現実との距離を見失ったことで大局的には閉塞の状況に至った。現実からきれいさっぱり離れようとすることで絵画は死んでしまう。それ自身の存在感を保ちながらも純粋な自己目的ではなくあくまで媒体として、

どこかに連れていってあげなければそれは絵画ではないのである。リアリティは常に外側にある、あるいは外側との交流のうちにあるはずだ。

今日、というに限らずいつでも、画家たちの困難はまずひとえに、外部とのこの乖離を警戒し、それが発生すれば修復し、現実と絵画との適度な距離感を保ち続けることであった。外部との関係の結び方において、画家であれば常に揺れながら模索している。だから、例えば近年の絵画の趨勢が「具象的」傾向だと観察してみせることに、一定以上の意味はない。ある種の表現が増加し、流行し、また観客や市場から受け入れられていることがどうでもいいことではない。流行の背後にはもちろんそれなりの必然的な理由があるだろう。しかし少なくとも外見上「具象的」と見えるかどうか、媒体としての絵画の成功の判断基準には全くなならない。それは確認しておかねばならない。

有史以前、まだ制度化されない絵、あるいは描く行為、それは岩や地面をひっかく、あるいは物質を別の物質になすりつける、すなわち塗るといふ、外界の事物と関わる身体的行為の中に発していたのではないか。その結果そこに色や形の新たな状況が生まれる。切り刻んだ線や洞窟の岩肌にごすり付けた泥の染みは、記憶にある他の事象を想起させる機能をもっていた。あるいは人間は想起せずにはおれなかった。その出自からして不可避免的に絵画には、あるものの中に違うものを見る、いわば見たての要素があり、違うものが同じに見えるという状況への素朴な驚きからそれは出発したはずである。

画家が残した行為の痕跡に、別のものが、別の世界が見えること、花とか、人とか、空間とか、怒りとか、哀しみとか、時間とか、世界とか、とにかく画家や画材以外の何かが出来ることが絵画のエッセンスである。それを招き入れているのは画家なのか、絵画なのか、観者なのか。描くという物質と身体との対話的行為が、いつしか獲物の動物や不在の人の似姿や遠い昔の記憶、見たこともない風景、あるいは、畏れるべき神までを出現させる。洞窟での個人の所作と物質とのやり取りが、一気に無限の外的世界に開かれた。頑ななほどに閉じた行為がはるかどこかに連れていってくれる経路を開く。その発見の驚異の新鮮さは、絵画が描写技術として制度化していく中で、忘れられがちになり薄まっていった。当初、画家が相対する岩や地面といった物質の存在と出来る外的事象はバランスを取って共存していただろう。しかしいつしか、再現される事象の方が突出し、媒体としての物質ないし画家の労働は後景に退けられる。再現できることが当たり前とされることで原初の驚異は陳腐化する一方、描く技術はさらに高度化、制度化し、写真の発生にまで至りつつ、より重要な社会的機能を担うようになる。

描くことのこの原点に、人は時折であれ回帰しなければならないだろう。画家であればそのことを忘れることはないはずだし、忘れてしまえば、絵画は成り立たない。もちろん21世紀に生きる画家が、原始の洞窟壁画の描き手たちのように制作できると考えるのはまちがっている。しかし、絵画の歴史は知らねばならないにしても、一回一回の描く場面において画家はどこか原始人であるべきだろう。個体発生は系統発生をなぞらねばならないのであり、描く場面においては極端に言えば毎回歴史を起源から生き直さねばならない。それに結局、わたしたちは「ネアンデルタール人と同じ脳、同じ骨格」²⁾を持っているのであるから。

本稿は以上のような問題意識を背景に、赤塚祐二の作品とその制作の方法について考察する試みである。1955年鹿児島県に生まれた赤塚は東京藝術大学の油画専攻で学び1981年修士課程を修了して

いる。その後グラフィックデザイナーとして働く傍ら版画の発表を続けていたが、1988年油彩画の制作に専念し、以後今日に至るまで途切れることなく大型の油彩作品を制作、発表し続けている。以下に見ていくことになるこの画家独特の制作姿勢も手伝ってか、赤塚の作品群には、主題やコンセプトといった常套的な美術史的観点からは記述しにくい面がある。個々の作品それぞれの感覚的豊穡さ、そこに満ちる創意は観る側に強く訴えかけてくるのだが、その気配を何と名指すことは容易ではない。しかし、本稿においてはまさにその名指し難さこそを、絵画、あるいは描く行為の発生という原初の場にとどまり続けようとするこの画家の姿勢の発露ととらえ、その核心にすぐにたどり着こうとするよりは、その周囲を旋回しつつ間合いを詰めていく、らせん状のアプローチを試みたい。そこでひとつの手掛かりとなるのは、作家自身が各々の作品に付したタイトルであり、ここでは、〈hana〉、〈walk about〉、〈cage〉、〈canary〉、〈gate〉、〈another mountain〉、〈suspense〉といったシリーズ名にナンバリングが組み合わされている。シリーズはこの二十数年の間に緩やかに年を追って変遷してきたが、複数のシリーズが同時期に重なり合う場合もある。ただし、各作品がどのシリーズに属するのかは制作後に決められるのであり、また、どのシリーズにも属さない場合もあって、それは〈untitled〉と呼ばれている。以下ではこれらのうちから1990年代前半に描かれた hana、2000年代後半の another mountain、そして直近に発表された suspense のシリーズを取り上げ、それらを「現実」との関連性の中で検討していく。本稿の基底には、2014年9月、筆者が赤塚に対して行ったインタビューがある。「見たて」という概念の以下の文脈でのかなり広義での使用には先例が見出し難く、今後一層精査することが不可欠と考えるが、それをこの考察のひとつの軸に据えたことも、この対話の中での画家の発言がきっかけとなっている。

hana

絵具を塗り続ける長い作業の果てに画面に浮かび上がってきた、まるみと一定の分節を持った形態を、これは花です、と名指すこと。もちろん、《hana 119111》(図1)が、花以外の何か、例えば森の奥へ進む道に見える、あるいは花には見えないという人も当然いるだろうし、たぶんその方が多数で、むしろあまり花には見えない形象がそう名指されていることによりある種の注意力が誘発され、観者と絵画との対話がはじまる。赤塚祐二はいつもその作品を「ゼロからはじめる」³⁾。当初から漠然と意識されているのは、特定のイメージ・ソースや画家の何らかの視覚経験の記憶ではなく、塗り重ねる作業のプロセス、ストロークの動き、画面に定着されていくべき絵具の濃さや調合、色を重ねる順序、それに高々それ以前に描いた作品の記憶でしかないという。ゴールは想定されず、とにかくひたすら絵画内的作業のノウハウのみが見通されている。1990年代前半の自身の中心的なシリーズであった hana について画家は今次のように語る。

「最初の頃の黒っぽい画面は、黒い形を導き出せれば、世界は作れるんじゃないかと思っていて、日が沈んでいくと世界が黒くなっていき、際のあたりで、手前あたりで整理されて見える、その形をとらえると絵画として世界ができるんじゃないか。最初はいろんな色を塗るんだけど、だんだん黒っぽい色で形を描いていくうちに帳が下りるように全体が黒くなってくる」

図1 赤塚祐二(hana 119111)1991年、
油彩・キャンバス、225×320cm、
東京国立近代美術館蔵



薄明の時間帯にこれに類することは確かに実際に経験されることでもあるだろうが、このような漠とした期待のもとにはじめられた塗りの過程の中で、あるいはその過程の中でこそ、いつしか色斑や線や、塗りの痕跡の細部が、またその全体が、現実の事象に接近しはじめる事態が起こる。あるいは、画面に触れ続け、画面との全感覚的な対話を続ける中で、徐々に画家は、塗られた絵具の積層の様を、現実の事象に見たて得ることを理解するに至る。

「見たて、というのか、なにかに見えるってことはすごく使っている。何かを最初から描こうとはしないが。ある動きでそういう風に見えるてきたことは使っていく。」

「何らかの形象に見えることがやっぱり必要」

なのであるが、その形象を最初から設定はしたくない。

「デッサンしてとらえられた形ではなくて、何かが何かに見えてしまう、他のものに見えてしまう、そういうことから見えるかたちっていうものもあると思う。そういう風にしてかたちを発見するとすごく面白い、そうやって絵が描けないかというのが、油絵を描きだしてからの手法だと思う。」

簡単にいってしまえば、描いているうちに現実の事象が現れてくるというのだ。普通、抽象と呼ばれるであろう、やや閉塞気味の圏域にとどまり続け、もがく中で、画家は見たてと呼び得る方法がある程度意図的に用いはじめた。直接に何かを描く前提ではじめることはあえて今からやろうとは思えない。しかし、絵画を絵画として描いていくその時間の中で、現実の方が勝手に絵画の中に顔を出してきたのだ。「何かが何かに見えてしまう」そのことまでを拒否するいわれはないし、実をいえば、それは絵画と画家の閉じた世界に現実への風穴を開いてくれるからありがたく、媒体としての絵画に生命を吹き込んでくれる。ああ、これは花だ、と気づいたとき、hana というタイトルをつけた。何らかの現実事象を出発点とせず、むしろゴールのように扱うこの方法は、具体的な現実を対象として設定し、それを写し取ろうとしてきた多くの画家の伝統的な方法を転倒する、一見トリッキーなものに思われるかもしれないが、絵

を描くことはもともとそのような営みだったのではないだろうか。禁欲の果てに否応なしに出来た見ただ、ないしは現実の闖入は、画面に積層するすべての労働の痕跡の結実であるがゆえに腰の強いなめらかなあり様を観者の感覚にもたらししてくれる。またそこには子供のような半ば無垢の眼で自身の絵画の中に世界を発見する喜びが宿る。イメージの強みは「その無垢な幼児性」⁴⁾にあるのだ。

見ただ、とここで呼んでおくこのような方法を、意識的に、しかも一貫して徹底的にとり続けている画家をあまり考えつかないが、いくつかの先例は見いだせよう。例えばパウル・クレーの作品のあるものには、様々な画材と画家の行為の豊かなやり取りの中にやがてなにかしかのかたち、イメージが出来する事態を見る。あるいは「特別な意図を持たずに描いてごらん、機械的に描きながらごらん、紙の上にはほとんどいつも、いくつかの顔が現れる」といったアンリ・ミショー⁵⁾。知らず知らずに母の顔を描いていたというマティスのエピソード⁶⁾。やや策士めくがピカソにあっても自画像としてはじめての作品がマックス・ジャコブの像になる、人の顔が水差しに変わるといった、見ただの要素を組み込んだメタモルフォーゼのプロセスが知られる⁷⁾。いわゆるオートマティスムの方法、無意識的形象の出現のことも、シュルレアリスムという特定の運動の圏域にとどまることなく、絵画ないし描くこと一般の問題としてここに深く関わっていることだろう。戦後にあつて、例えばゲルハルト・リヒターは1972年頃から「描くものがわからなくなった」として灰色一色で画面を塗りこめる作品を描きはじめるが、その過程で「グレーの表面にもそれぞれ質の差が見いだせた。絵画が私に教えはじめた」という事態を経験する⁸⁾。絵そのものの中には事象を呼び込む力がある。

見ただの発生によって画家は救われる。最初から何かを写そう、再現しようとする、それが事物ないし情動や観念のいずれであっても、それを赤塚は自らに禁じている。あるいは彼にはそういった描くべきと切実に意識されているテーマがない。さしあたりのテーマは絵画そのものであるとしかいいようがなく、その生真面目でもある態度には、やはり、先に見た、20世紀後半に一般化し、ある閉塞をも招いた、絵画の長い歴史から見れば少数派といわざるを得ない純粹主義の影が落ちていよう。つまり、20世紀絵画のたどった、あるいは迷い込んだ、非対象、純粹抽象、フォーマリズム、呼称はともかく、観念が先鋭化されたこれらの潮流、描く行為の自己目的化、自律的絵画、そういった考え方に、個人としてはおよそ観念的とはいえず、むしろ常に感覚的ないし肉体的である赤塚であっても染められてしまった部分がある。それは時代、ないしは世代のなせる技であるし、また軀である。それがもたらす負の要素は認めねばならないだろうし、ひとつの時代的必然でもある。しかしながら、けがの功名とでもいうのか、結果的に赤塚の場合この禁欲の姿勢こそが、観念の自家中毒に陥りかけた近代の苦境を、見ただの原初的な力を借りて克服し、時に人が描く行為の起源にまでも遡行していこうという試みのきっかけになった。

ゼロから描くこと

こういった方法にいきついたひとつのきっかけについて、画家は次のように語る。

「ものもしないで向かっていくっていうか、失敗しないように、じゃないやりかたが爽快だった。それを引き受けてどんなふうになるかやってみよう。それを紙にやるとけばだてきて、紙が紙じゃないような質を見せ

てくれる。引っ張る線も、最初紙の目をゴリゴリ削るような線が、紙が弱くなると例えばコンテだとその方が強い線が引ける。材料が変化しはじめる。すごくおもしろいと思って。コンテの作品ですけど。この頃になると紙がピロードみたいにけばだつて、そこで、ここじゃないかと思って、丸い形を。これが最初ですね。ここまで描けなかったんですけど」

ここで述べられているのは、《untitled》(図2)の制作過程での経験である。四六全判大の紙面をコンテや木炭でひたすら黒く塗り続ける、かなりの肉体労働でもあるその作業の重層と反復、身体的所作と紙面との接触の連続のうちに、画家の行為が紙やコンテという物質と渾然一体となり、その各々が別ものに変質していく、その段階に至り画面には描かれるべき線や形象がおのずから浮上する。労働の結実が見たてを呼び込み、そこに人間像が出現した。一見無造作に描かれたとも見えかねない人型は画面上の物質的痕跡の深みのすべてに根を張る植物、あるいは画家が耕した土壌の養分がもたらした花である。1988年、大学卒業以来描けなくなっていた油彩を本格的に再開したころの赤塚は、このようにして、自らの身体と画材の動的なやり取りの継続の中から時間をかけてじっくりとかたちを紡ぎ出すべを体得していったようだ。塗り続ける作業の連続のうちでのみ、素材は変質をこうむり、「出来事として定着」⁹⁾する。

絵画という土壌と画家の耕作行為が育成したからこその花でもある hana は、だから、あれやこれやの花の特定の種ではない、あるいは花一般ですらない。つまりいわばそこにたちあがったのは植物という存在のあり方である。地面に根付きながら重力に抗して伸び上がり、外界に伸張し、繁茂し、最後には生殖としての開花でピークを作り、すぐにまた散っていく花、トップヘビーで力学的には不安定であるにもかかわらず、しかもそれゆえに毅然とした佇まいをみせる花。あるいは、華があるといった感覚も含め、そのような存在のあり方を観る者に想起させるようなかたち。その見えざる根は常に画家の塗る行為、画材との触覚的対話の時間の厚みの中に深く下されているから、その物的な存在感は安定しかつ柔軟に動的であり強い。なによりも観念ではない具体的な実体として確かにそこに立ち上がってくる。



図2 赤塚祐二《untitled》1988年、コンテ・紙、103×73cm、作家蔵

見たてること。見ることで立てること、ないしは見ることでなすこと、見なし、見ることで、あるいは見つつ描き続けることで何かを成立させる営み、見たて、見なしとはいわゆるイリュージョンの発生する以前の視覚へ、疑似的にしろ一旦立ち戻り、身体と視覚がより密接したところから、絵画の歴史、イリュージョンの発生自体を追体験することだ。例えば墨で○をひとつ描き、これは世界です、と名指すこと。あるいは、そうは見えにくい黒い塊を花だと名指すこと。ある種強引にであつても、描くという身体的な個別行為を、現実世界への経路のうちに置くこと。そうしなければ絵は成立しない。その方法は様々だ。墨で描いた円もスーパーリアリズムのような描写も、その点にかわりはない。見たてることは実は常に絵画のおおとにある。すべての絵は見たてであり、ロジェ・カイヨワが執心していた形象石のようなものである¹⁰⁾。制度と歴史の介在によってそれが見えにくくなっている。だから、絵画の「再現性」をあまりに過信しない方がいいかもしれない。それは自動的なことではないし、時にある種の約束事に過ぎないものかもしれない。仮に西欧の油彩画の伝統的テクニク、あるいは水墨の手法を身につけ、自由に駆使できるようになったとしても、本当に人を納得させられるように現実を表現すること、リアリティを与えることには至らない。リアリティはむしろもっと消えやすく、逃げ去りやすいものである。

だからこそ、見たてることは、絵画とその外部、両者の接続を提起しつつ、またその両者のはかり知れない距離をも顕現させるのである。花だといいつつも、本当には花に見えないことがむしろここでは肝要だ。花だといっているだけだといつか。見たてることのこの両義性、そうであるのにそうでない、同じなのに違うこと、例えば、人の頭を箸でつかんでこれは梅干しだということ¹¹⁾。その時、そういうことによつてむしろ顕在化しているのは人の頭は梅干しではないという一事の方である。そしてそれを確認することがなぜかおもしろいのである。その間隙に一気に遠大な広がりが生み出される。「朝茶のむ僧静也菊の花」「菊の香やならには古き仏達」といった句において芭蕉が提示してみせた異質のもの同士の配合において、無限の懸隔を保ったまま論理的・文法的な関連を抜きにして通い合うふたつの存在のあいには思いがけない美しさが宿る¹²⁾、やや唐突かもしれないがそのような事例も想起される。異質性の両極を往還する運動それ自体の中にこそ、見たての有効性がある。古事記の創世神話に既に現れ¹³⁾、日本の近世文化にも深く根付いていた人々の世界への向き合い方、それが意外にも赤塚という画家の制作方法の中に潜んでいる。絵画に限らず再現一般は、あるものの中に別のものを知覚しろという促しであつて、その意味で常に両義的なものだ。媒体の不透明さを感じつつ、その先に別のものを感知するという矛盾した営みこそがしかし、実は絵画を見ることの醍醐味なのである。そして、その大きな可能性は、画家と素材との長い対話ないし相互的労働によつてこそ保障されている。

レディ・メイド・イメージ

レジス・ドブレは『イメージの生と死』において、イメージの歴史的展開を、社会におけるその位置づけの観点から、古代から中世までの「偶像」、近代の「芸術」、20世紀後半以降の「ビジュアル」の3段階に分けてとらえている。人間主体が外界を表象しようとした「芸術」の時代は既に去り、わたしたちはいまアンディ・ウォーホルとカラーテレビがもたらした「ビジュアル」の時代を生きているとされる。そこはもは

や美学や趣味の場ではなく、真の隔たりを欠いて遍在するイメージは金融資本主義と購買力によって支配されている。「世界で最も美しい絵画が眼の前にあっても今やそれらは美術とは別の領域に組み入れられている」¹⁴⁾という彼の見解は示唆的である。

イメージがもはや、私たちを襲い、突き動かすものではなく、無尽蔵に漂いただけ消費されるものであるとするならば、その出現に期待しながらただ絵具を塗り続けるような態度には疑問も出てこよう。だいたい、そもそもなぜそんなに意地をはるのか。花が描きたいなら最初から花を描いて何が悪いのか。育ってきた時代の「前衛的」空気にあらがうことは難しいかもしれないが、ただ塗り続ける果てに何かが見られるだろうといった淡い期待だけで、見たてのようなあやふやでいかがわし気なものに頼らなくても。フォーマリズムが信奉されていた1960-70年代ならまだしも、なぜあえて進む道を狭めるのか。少なくとも見かけ上「抽象」である赤塚の絵画に、その種の時代錯誤を感じる向きもあるだろう。

おそらくは広く前世代全般に対するそのような意識も手伝ってのことか、1990年代後半以降、具象絵画の回帰といわれるような事態がおこる¹⁵⁾。メディウム・スペシフィックなどと小難しいことはいわずに、描きたいものをのびのびと描けばいいではないかという流れ。そこでとりわけ目立つのは、一方でマンガ・アニメのイメージの流用、他方では、写真的イメージ、あるいはメディアやネット上に流通するイメージやそれらのコンビネーションと編集により画面を作り上げていく傾向を持った多くの画家たちの登場である。もちろんある種の流行ともいえるこの事態の中には玉石混淆、いいものもわるいものもあるし、そもそも個別に見れば画家それぞれのスタンスはみな違っているのだが。

例えばピーター・ドイグ(1959-)は、映画、雑誌、絵画、絵ハガキ、自らの撮影による写真他からのレディ・メイド・イメージの流用、サンプリングとその組合せによって制作している。アーカイブあるいはレディ・メイドとしてのソース・イメージを操作し組み替えながら絵画の中に落とし込んでいく作業である。ウォールを始祖とするこのやり方は、現代人の知覚環境をストレートに反映しており、従来の具象絵画のあり方を大きく逸脱したいわば今日ならではの具象であって、今を直接にとらえる手段としてその有効性は疑い得ないところであろう。その状況を裏書きするかのように、近年このような方法をとる画家は世界的に増えている。ローラ・オーエンズ(1970-)はそのイメージ・ソースのみならず描き方のスタイルまでもを、網羅的に収集された百科事典的な一覧から選び、コンピュータ編集を介して得られた画像をキャンバス上に「描く」。ここでは現実との距離は解消ないし忘却され、現実とはそこから材料を選び取るための便利な商品カタログのようなものになる。もともと「抽象画家」だったダニエル・リヒター(1962-)は1999年「自分の絵画の中にリアリティを反映させたい」「絵画はメッセージをもち得ることをはっきり示したい」¹⁶⁾との思いから「具象」に転じ、報道写真などに基づいて亡霊のような人間像や風景を描きはじめる。

こういった画家たちの仕事は確かに近年の絵画に新しい風を吹き込み、新陳代謝の契機をもたらした。流通する膨大なイメージの海から半ばランダムなサンプリングを行いそれに依拠して描くことで、絵画は多くの人にあらかじめ開かれたものとして共有される。そこではサンプリングの対象はそれ自体おそらくあまり重要ではなく、そのこだわりのなさこそが、今日の間とイメージの関係を映している。それは、メディアやネットに溢れるイメージの海に浸って日々を送っているわたしたちにとってなじみの光景

であり、観るものにとってのハードルは下がる。編集過程を経て描かれる対象は、識別できる程度の特徴を保ちながら脱臭され、弱々しくはないが、夢幻劇のように霧に包まれた存在となる。既成イメージはそこで、漠然として、不思議にも匿名的なプライベート感を帯び、はじめから傷ついていることで、本当に傷つくことを予防しているというような趣をたたえ、諦観と停滞を基調とする時代の空気にも合致し、甘美である。場所の固有性を漂白処理されたイメージであるかゆえに、それらが演じるのは「インターナショナルアートの全方位的浮遊」¹⁷⁾であり、それをかつての「芸術」を見る眼で見ることは見間違いなことともなりかねない¹⁸⁾。

一方、主として写真を介して得られる既成イメージ、そういう括り方はかなり乱暴なものを知りつつとりあえずそう呼んでおくが、それらによる絵画は、さらには思った以上に周到であり、外的事物の描写という長く絵画に割り当てられてきた役割を、再び従順にこなしているように見えながら実はその裏をかいている。既成イメージは、観者にとっての敷居を低くする一方で、機械的プロセスによって脱臭されたその間接的な出自ゆえに、安全に飼いならされていて、たとえかなりあからさまに画面に登場しても、絵画内の要素を決定的に侵蝕することがない。それは絵画にとって都合がよく、画家は、もつぱら、筆触とか、発色とか、テクスチャーとかに安心して持てる力を傾注することができる。主題のリアリティにそれらが喰われる心配が少ないからだ。ピーター・ドイグは半ばランダムに選び取られた写真的イメージを基に描くが、入念にもそのイメージの力をさらに減じようとしている。「スコット：ソースになる写真の扱いはどのようなものでしょう？／ドイグ：写真の上に、絵具をたらしたり吹き付けたりすることもありますね。そうすると思いがけないレイヤーが生まれてそこに手掛かりができる。オリジナルの写真のリアリティの束縛が減って、それが絵のはじまりになるんです。写真のリアリティが取り去られて、より抽象的なイメージになります」。¹⁹⁾同様に、ロンドンで買った南インドの風景写真の絵ハガキを基にトリニダード・トバコ風の風景を描くといった執拗なほどの間接化の過程²⁰⁾も、参照されるイメージのかつて持っていたはずの力を削ぐ方策となっている。いってみれば彼らは逆説的にもかつてフォーマリズムと呼ばれた主張の継承者、現代におけるそのしたたかな実践者ともなっているのだ。絵画外の現実との密な経路はあくまでも保っているように装いながら、それは絵画のロジックにむしろすべてを従属させる試みに見える。その意味でウォーホルの子供たちは、高尚な芸術をパロディ化しようとした父の戦略をむしろ逆に脱臼させ、絵画という媒体そのものへの帰依を体現しているのかもしれない。

現実への回路は確保し、あとは色やテクスチャーの微妙なアレンジに専心するこういった方法からは、見たてのあの原初的な両義性が抜け落ちがちなのではないだろうか。花でない知りながら花であるという見たての不安定で動的な構造に比して、それらの既成イメージは、誰それ、あるいは何々と事前に公認済みのアーカイブからの引用であり、何々らしさを抽出して人工的に結晶させたかのような、議論の余地のない真正さを前提としている。真正さの事前合意はイメージ本来の得体の知れない潜在力を薄める。そこに描かれる現実、隔たりと抵抗を欠いている。「具象画家」に転じたダニエル・リヒターは、その後10年間自国の政治的・社会的現実を描こうと試みた末、それが「成功した絵画以上の何かになるかどうかわからなくなった」²¹⁾と述べている。つまり真に主題となるべき現実、いくら「具象」に転じてもそれだけでとらえきることのできるような生半可なものではなかったのだ。レディ・メイドの流用イ

メーは根のない植物にも似ていて、絵画のロジックに従順に奉仕するしかない。現実との真の対峙、拮抗、そういったある意味大時代的でもある局面はあらかじめ排除され、「隔たりが無くなることによって領土的な広がり感覚と現実の還元不可能な外在性の実感とが同時に失われ」²²⁾ているので、絵画の勝ち初めから保証されている。いわば不戦勝の絵画。

赤塚祐二は写真などの既成のイメージ・アーカイブを援用しない。そのことで彼は現代の社会生活から遠ざかってしまっている。かつて版画のみを制作していた1980年代前半、また、油彩画を再開した当初の僅かの期間のみ、リキテンシュタイン流のマンガ的イメージを用いていたことはあったが、1988年以降、「ゼロから描く」方法の徹底とともにそれはなくなった。氾濫するイメージのアーカイブや、資本主義的に流通、消費されるイメージ・ソースに目を向けないこういった姿勢は、今日の社会への間口を確実に狭めるし、一般的な理解や共感の余地を減らしている。外在的に定式化された方法論を指定することもなく、事前に類型化されたモチーフや符丁を用いることもないので、その作品はかつての「フォーマリズム」の残滓としか見られない場合も多いだろう。レディ・メイドによって主題を担保することのないこの方法は、今時あまり賢い選択とはいえないかもしれない。絵画の側から徐に現れてきたとはいえ、赤塚の絵画における花や風景といった現実事象の浮上は、ほとんど不用心なほどに素朴で、直截で、上記の作家たちの周到で戦略的な現実イメージの取り込みの方法とは似ても似つかない。隙だけで朴訥といわざるを得ない。ゼロからはじめるという態度は、現代の高度情報化社会にあふれかえる情報を一旦遮断することであり、その意味で、あらゆる情報に身をさらしつつ、かつそれらを適度に抑制し、脱臭しつつ選択して作品に取り込む上記の画家たちのスマートさとは対照的である。

だがここには既成イメージを援用した作品に共通して見られるある種の諦観、うら寂しき、膜につつまれたような空虚感はない。サンプリングされた既成イメージは画材や画家の描く行為とは裏腹に別次元に浮遊しがちだが、ここではすべてのイメージが絵画という物体に深く根付いている。主題的な前提なしに描きはじめるという赤塚のかなり独自の手法は、画材と身体とのやり取りからその都度イメージを捏ね上げ、そこに現実を到来させようとする。良くも悪くも絵というものそのもののさ中に、多重的に感覚に訴えかける形象が、塗りのはざまから滲み出す。あらかじめコントロールのきく範囲に限定せず、外的世界と画家の具体的身体と物質の全面的な闘争のうちにまっさらなイメージを生み出そうとする。それは確かに無謀な企てともいえようが、結局、安全だけを求めればいきつく先は既知の範囲に収まる。人間が完全に身体を欠いた存在にでもならない限りこの営みの有効性は消えない²³⁾。

another mountain

2006年から2013年までの間に数点が描かれた《another mountain 6》(図3)や《another mountain 5》(図4)など、another mountainシリーズの大画面にあらわれた風景状の空間は、赤塚が住み、制作する千葉県大網白里の風景、車窓から見られたそれに関連している。画家は、自宅兼アトリエの近隣を車で走る時に立ち現われてくる空間性を、絵画に入っていくような感覚で経験することを好む。平坦な地面に延びる道、その上に覆いかぶさる樹木、平行する電柱や電線、フロントガラスに落ちる雨滴やワイパー

図3
赤塚祐二《another mountain 6》
2010年、油彩・キャンバス、
210×270cm、作家蔵



の動きが距離感を錯綜させながら視線を遮るさま、カーブを抜ける際の空間の連続的な変貌、another mountainの画面には確実にそれらの要素が、動性を帯びながら浮上している。しかしここにおいても赤塚はhana以来20年以上続けてきた方法を踏襲していて、すなわちこれら実際の土地の記憶に近接する風景は、絵が描き出された段階で画家の構想の中にあつたものではないという。彼は常にゼロからはじめようとする。もちろん本当にゼロからはじめることなど誰にもできないが。描き続ける過程の中で見慣れた場所の気配が漲りはじめる。

特に横長のキャンバスはその形状からして車のフロントガラスに近く、まるでワイパーのように画面上を行き来する画家のストロークの運動の結果から堆積する絵具が、車窓にひろがる風景に近接してくることにあまり無理がない。画面に織り成される痕跡の変貌過程に寄り添い、判定を下す画家の知覚は、大網白里の道を走りながら、展開する風景に没入する画家の身体的経験とシンクロする。塗られた絵具から浮上するかたちを、日ごろ車で走り抜けるあの経験、五感に与えられる時間性を伴った場所の知覚に見たて得ることを徐々に画家は理解する。

「画面の中から出てくるものを、リアリティとして統合して、ひとつの風景が見えてくるんじゃないかと、掴み取っていくときの視覚みたいなものがある気がする。」

風景は写されるのではなく、ここに生み出される、あるいは生じるのであるが、一旦それが現れ出すと、そこに大網白里の記憶が重なりはじめ、hana同様に、画家もそのことにある程度意識的になりはじめるという。過程に費やされる時間、その経過と厚みが、画材と身体との対話と、その時間の中での両者の変質こそが、画家の経験を発露させるような何かを蓄積させるのではないか。いつしか現れてきた自らの経験の断片を、作者は時にまたぬぐい去り、削り取り、時に生かしたままにして、絵画の要素と

して取り入れる。土地の歴史や風土を意識しつつ、その社会的な意味性をモチーフにしたのでは全くないにしろ、作者が現に立会い、経験し、車窓越しという距離を隔てながらではあっても確実にその場所性を生きた具体的な土地のこの記憶は、色斑や線をそれに見たてることによって画面に迎え入れられ、画材や画家の身体運動と同等に重要な構成因となる。雨交じりだったり、晴れわたっていたりしたその地の、防風林沿いの平坦な道を走っていく画家が、フロントガラス越しの光景のみならず、温湿度や陰影までもと一体となって、かつ時間の厚みの中で体感したその微妙な感覚に符合するような記憶の非意図的な回帰である。それが画家の通いなれた道の風景であることはやはり重要であり、その具体性こそがこれらの絵画を生かしているのだろう。

現実世界が絵画にすり寄ってきた。現実との経路なしでは絵画は死んでしまう。かといってそう簡単に現実に従属していけば、絵画史の中で獲得されてきた絵画独自のロジックは十全に力を発揮できない。いやそれどころか、リアリティは絵画に降りてこない。これはやはりひとつの闘いなのだ。絵画と現実の間での。現実の方も絵画の上に生き場がほしいのだ。何とか粘ることで現実が絵画になびく、そのような事態が来る。それを待ってひたすら描き続ける持久戦。緊張の果てに出現したイメージは強靱な動性を帯び、硬質で、またおおらかである。そこには、描く行為と物質と表現される現実が不可分のものとしてあり、それは描く営みの発生の様態を想起させる。そしてここにおいてもあくまで見たての構造は、大網白里でないものを大網白里と見たてるというあの両義性の場から離れない。

ここでの風景は作者の特定の視覚経験により近い具体的なものに関わっている。どこに咲くどんな花とも知れなかったhanaが、ここでは大網白里という固有名を持った土地での運転する画家の車窓越しの空間体験という具体的な事象に置き換わっている。hanaには形態としての存在感があったが、another mountainには経験の時空の厚みを全体としてからめ捕るような丸ごとの存在感がある。風景は花のような単独の物体ではない。それは人を離れては生まれない、あるいは人にはそれぞれの風景がある。つまり風景に一般性はなく、それはおのずと具体名を帯びる。誰が見たどこそこ。風景にはいつも所有権が登記されている。あるいは、具体名を帯びることで風景は完成するのかもしれない。その意味で、どちらかといえば何かのかたちを表していたようなhanaあるいはcanaryといった以前のシリーズから、ここに来て明らかに風景状の絵画が生まれはじめたことは、画家と世界との向き合い方に何らかの変化が生じた徴ととらえることができよう²⁴⁾。

とはいえ、この風景は安穏としたものではない。描く行為と画家との、あるいは物質としての絵画と画家との幸福な融和を前提にしていた感があるhanaの時期にくらべ、骨太な筆遣いはそのままに、another mountainの画面の要素は複雑化し、エントロピーが高められ、多層性の中で、遠くに脅威を感じるような落ち着かなさをも伴っている。《another mountain 5》の画面内には随所に断層が走り、がれきのような不定形のあれこれが降り注ぐ。もともと個別化する定めにある風景、すなわち画家と世界との距離感や関係性の直接の発露となる風景が、ここでは断層や分裂をはらんで立ち現われてきた。もともと今のこの時代においてスマートに連続した風景像を結ぶことなど容易ではないだろうが。

1993年頃、それまでの東京西郊のアトリエから千葉県に移らねばならなくなった画家は、その近辺を車で走り回りながら、この辺りなら自分も住めるのではないだろうかという風に地域を物色して回って

いた。その20年も前の記憶を今語る。その記憶がanother mountainに再来したのだ、と。ここに漂うある落着かなさ、分裂と多視点、あるいは視覚の自己矛盾を自ら突きかねない攻撃性は、テリトリーを嗅ぎまわる犬の風景を思わせる。知性による総合を介さず、断片的、微分的に知覚される諸々の徴候から身の安全と生存の可能性をとりあえず見通すこと。獲物や棲家といった個別的な探索像を求める彷徨は、安定した世界像を結ばない。画家はまるで野犬が外界を把握するように大網白里を探ろうとしている。犬は多分嗅覚と聴覚を主として用いているが、画家は主として視覚と触覚によっているという違いはあるが²⁵⁾。テリトリーは自らの生存と直結した抜き差しならない問題であり、人間にとっての空間とは本来そのように、つまり自らの行動可能性の探知、生き得る領分の血肉化の舞台として現れたものはずである。

生存可能性をかけて外界と向き合うこと、それこそが風景の発生であり、それは未来への投企であるが、一方ではそこには20年前の切実な体験がオーバーラップしている。輻輳する時間性が、見たての両義的構造と相まって、絵画の動性を更に高めていく。そのような切迫した構造の中でパッチワークのように編み上げられる風景に全体の滑らかな統一性が欠けているとしてもそれはむしろ当然であろう。地面に近い位置から見上げつつ、張りつめた五感を介してとらえられた風景の追憶、そこには様々な夾雑物あるいは雑念が横切り、調和を乱すノイズが風景の等質性を阻害し、断片化する各部分のあいだに走る亀裂と混線しあう。another mountainはそれら雑駁な要素を放し飼いの許容しつつ、ゆるやかに束ねている。

suspense

近年、ファジーといった概念の普及と軌を一にしてか、情報工学や生物学、建築といった様々な分野



図4 赤塚祐二《another mountain 5》2010年、油彩・キャンバス、250×180cm、作家蔵

で、従来除去すべきものと認識されていたノイズの特性に目を向け、逆に積極的に活用しようとする研究が注目されている²⁶⁾。邪魔なもの、回避すべき対象であったはずのノイズをいわばこちら側に取り込むことによって有効な因子として読み替えようという発想であろう。「ノイズはノイズにとどまることに挫折する」²⁷⁾といわれるように、そこにはいわば何をうるさいとするかの線引きの問題、あるいは命名の問題に過ぎないという面もあるのだが、近年のノイズへの広範な着目のうちには、ノイズを善悪二元論の中で一刀両断にするのではなく、むしろそういった主知主義的思考そのものの全能性の前提を一部断念し、不可知な部分をそれと認めようとする側面もあるかに見える²⁸⁾。人為の完全性の放棄とともに聞こえはじめざるべき要素を緩



図5 赤塚祐二《suspense 3》2014年、油彩・キャンバス、227×182cm、作家蔵

やかに受け入れ、攪乱因子であるノイズに向き合い、双方が柔軟に変わり続けながら、いい意味でのいい加減さを保ち、この外的要因を統御はできない何かとして納得し受け入れていくこと、それは人智の限界への自覚を知の体系に取り込むひとつの可能性である。そしてまさにあの見たての姿勢もまた、人智の限界を素直に認めるというひとつの人智であって、対極的なものを理不尽にも敢えて近接させてしまうという荒業の中で到来する未知の何かに期待を寄せる、世界への、外部への身の開き方である。

透明感を帯びて視線を吸い込もうとする《suspense 3》(図5および口絵)の青の空間。パイプ状のものが無数に絡まり合っている。前シリーズanother mountainで視線を遮るように前景に浮遊していた無数の断片的モチーフがより強められ、肥大化し、これらの直線的形態となって蔓延り画面を占拠した。これらの要素の、よくいえば動性を保った、悪くいえばきまりの悪い未解決さが、曖昧なもの集合によってとでもいうのか、中途半端なもの、中途半端ゆえの力、その揺らぎが、逆説的にも硬質な表面をなしている。この感覚はかなり微妙だ。均整を欠いた、無造作、ないし無作為の偶然的な事象の交錯にも見えかねないが、全体把握の欠如と作者の非全能性こそを逆手にとって前面に押し出し、まとめあげたとはいえないにしても(まとめあげた時、半端さは、その生を終えてしまう)、描ききっている。この作品について画家は次のように語る。

「最初からまとまるという構成じゃなくて、むしろ遠くに行くっていうか、自分の中で、自分の絵画をつかみにくくする、そういうちょっとした要素、画面を切ってみるみたいな、そういうことを最初に入れてしまったんですね。それをどう考えていくか、そのおかげで変な風になるとかいうことを、受け止めながら考えていく。こうやればいい絵ができてくるだろう、目指したとこに近づいていくだろう、という風にやれば無駄のない方法で組み上がっていくでしょうけれど、そこに自分以外の要素が入ってくるのがどんどん減っていく気がして。」

この作品の右端8分の一は緑がかかった色の縦の帯で、他から区切られている。また、右下の部分はこれもぞんざいなほどに配慮を欠いたと見える斜線によって、三角形状に画面が仕切られている。作者によると、これらふたつの要素は描きはじめる当初から設定されており、この画家にしては珍しいことに、そのまま最終局面まで残ったものさうだ。塗った色面のまたその上に塗るという作業の連続の中にあつて、例外的に初期段階から最後まで残ったこの縦の帯、そして斜線での無造作な仕切りは、画面の構成を明らかに乱し、というかあらかじめ半ば破綻させ、調和のうちに全体性を結実させようとする努力の無効を宣言している。そのような障害物をあらかじめ意識的に設定し、画家はこの媒体が「自分以外の要素」の介入にどこまで耐えるのかを見きわめているかのように、ぎりぎりの一線を模索する。

明らかに風景としての画面が成立していた another mountain にはあつた参照性の浮上もここではかなり抑止されている。大綱白里の風景への擬態は当面なくなった。hana、another mountain では遊び心にも通じる見たての介在によって、一応抛りどころが与えられた。もちろんそれらにしても、わたしたち観る者が、与えられた画面に対して、各々の反応を活性化させ、それぞれの見たてを紡ぎ出すためのきっかけ、ないし道標のようなものであつたと実はいえようが。しかし《suspense 3》では、タイトルさえもが文字通り保留^{サスペンド}されている。かなり具体的な人造物の廃墟のようでありながら、名指しようのないこのイメージを前にしながら、観者は繫留状態にさらされる。画家の長い労働は、既に絵具をもはや絵具ではない何ものか、つまり出来事に変容させている。そのことは強く感じられるし、画面からは多種多様な刺激、あるいは徴候めいたものが発せられている。ぞんざいな見た目とは相反する丹念で繊細な筆致と、持ち前のペインターリーな創意にも満ちている。だが、画家は具体的なヒントを示さないし、別に何を隠すでもなく、ただ観る者の知覚を係留するという以外に、特定の事象は念頭にないようだ。気配は濃厚なのに接近は簡単ではない。

《another mountain 5》と比べてみるとわかるように、ここで主要な要素となつた縦横の直線的形態は、《another mountain 5》の随所、主に画面の「前景」と見える層にゲリラ的に多発していた亀裂や断層の線が、風景をいわば食い尽くしてしまつて肥大し、画面を占拠したものである。両作とも画面の中央を直線で十字状に仕切るやり方は共通しているが、《another mountain 5》でもともとノイズとしてのみあつた線形的形態が《suspense 3》では図太いものとなつて主役に昇格し、主要部分としてあつた風景は消え去つた。画家個人の生への参照でもあつた風景の記憶は消去され、ノイズの増殖により絵画はより匿名的な領域に移行する。寄生する側であつたノイズは、宿主を食い尽してもなぜか衰弱せず旺盛に蔓延る。穏当な風景の成立を阻害していた浮遊物、ノイズが、絵画内の要素として格上げされたのみならず、ほぼ唯一のモチーフと化した。シャツを裏返しで着たかのような意外な展開ではある。作者の非全能性につけ入ろうと風景の隙を窺っていたノイズを城門を開けて迎え入れてしまった。外と内、主と従の関係が

そっくり反転されるラジカルな動きの中で、しかし絵画は塞ぎ込むでもなく、かえってイメージは鍛えられ、観者に訴える強靱さを増している。曖昧な亀裂や断層の線が、ここではきっぱりした直線に変わり、その限りではanother mountainに垣間見えていた分裂の兆しは、逆転の戦略によって回避された。寄生物である亀裂や断層を柱や梁に変貌させ、特異であるにしてもある種の建造物が建てられる。

寄生者=ノイズの増殖によって、いわば乗っ取られたこの画面はその成り立ちの複雑さにもよるのか、魅惑的でありながら安易な接近は拒む。現実への経路であるはずながら、容易には通行を許さない。とはいえ依然それは、こちら側の恣意的な読み込みを何でも受け入れるロールシャッハテストの模様のようなものでもない。パイプ状の直線的形態がはっきりと人造物を想起させる一方、それらが深い青に浸されている様子はやはり廃墟と呼ばれるべきものだろう。都市の老朽化したインフラか、原発の壊れた配管か、あるいはそれらが深海に沈んだ様か、そのように見ただてみることは許されている。さらには濃厚な有機性を帯びたその複雑な質感や表情が想像を掻き立てる。人造の都市的世界の残骸が、不安定に揺動しながら深い青に沈み、朽ちていく。画面要素のエントロピーの高さ、あるいは人工的な配管のようなものによる粗野な侵蝕と混乱が見せる未解決な動性を、わたしたちの時代の鏡としてとらえるならば、それを例えば、第二次大戦直後の日本のいわゆる密室の絵画、あの時代の閉塞的な状況と物質に侵される不安をリアルに伝えているあれらの絵画に比してみることもできる。あれ以来ひとまわりを経たこの国が行き着いた、より錯綜した時代の鏡、あるいは、現在の日本に生きるわたしたちはこの画面にそういった影を見る。

一方、1950年代の画家たちに比して、なにかここには明らかな寛容さ、深いが朴訥なおおらかさが根付いている。世紀末的な崩壊、廃墟のイメージを紡ぎ出しながら、この絵は結局のところ不安を喚起しない。野放しの楽天性、世界への最終的な信頼、崩壊はまた生成、再生に通じるといった確信めいたものが、観る者を鼓舞し、おおらかに感覚を開放させる契機を与える。崩壊の悦楽。廃墟に残された配管や鉄骨といった人造物が、人間の支配から解き放たれて、奇妙な有機性を帯び、植物のように蔓延りはじめる。そこには実存としての人間が見通すといった意味での風景はもはやなく、人間の居場所も定かでない。端切れのようなノイズを寄せ集めて培養し、つなぎ合わせたこの仕事は、混乱や錯綜を前提とし、それらを全面的に受け入れた上で、絵画と画家の身体の相互労働の中に包含させることで、再生の予感を感じさせるヴィジョンの獲得につながっていく。そこにはさらに、絵画、絵、あるいは描く営みそのものを再生させ続ける可能性もが重なり合う。

常にゼロから描こうとするこの画家にとって、描く作業は辛苦の連続でしかないという。しかし、「その果てに来る」、これでいい、という把握、気づきの瞬間、それはつまり作品の完成であるが、「その時すべてが歓喜にかわる」。不安を不安のまま提示するのは、結局のところぼやき、脅し、嘆きでしかない。それは敢えて見せられてもしょうがないものだろうし、そのようなイメージには惹かれるものがない。負の要素を抱えこみながら継続する描くという労働には、それらの要素を反転させて正の、あるいは生の要素に変換する潜在力がある。再生の器としての絵画。それゆえに人は描き続ける。その可能性は古来から描く行為の根本にあり、そして今もある。

(中林和雄／東京国立近代美術館企画課長)

註

- 1) レジス・ドブレ 著作集4『イメージの生と死』西垣通監修・嶋崎正樹訳、NTT出版、2002年、p.4。本稿はドブレのこの著作に多くを負っており、その見解を随所で援用しているが、本稿の論旨そのものは必ずしもドブレの主張に沿ったものではない。また、中立的なスタンスによってイメージ史を記述するという装いのこの著作においてドブレが垣間見せるのは、むしろ絵画を含む現代芸術に対するアンビバレントな姿勢であって、本稿ではその複雑さと揺れこそを共有したいと考えている。
- 2) 同書、p.260。
- 3) 赤塚祐二からの筆者の聞き取りによる。以後ゴシック体で表記される赤塚の発言は、2014年9月7日と9月20日の両日筆者が行ったインタビューによっている。
- 4) ドブレ『イメージの生と死』p.61。
- 5) アンリ・ミショー「絵画現象について考えながら」『パッサージュ』小海永二訳『アンリ・ミショー全集 III』1987年、青土社、p.648。
- 6) 「ピカルディー地方のある郵便局で私は電話が通じるのを待っていた。ひまをつぶすために私はテーブルの上の電報用紙をとって、ペンで女の頭部を線描していた。ペンを勝手に走るままに無意識に素描していた私はそれが細部に至るまですっかり母の顔になっているのを認めて驚いた。私の母は寛容な感じの顔をしていて、フランス系フランドル人の特徴が際立っていた。』『マティス 画家のノート』ドミニク・フルカド編、二見史郎訳、みすず書房、1978年、pp.205-6。
- 7) William Rubin “Reflections on Picasso and Portraiture” in exh.cat. *Picasso and Portraiture – Representation and Transformation*, The Museum of Modern Art, New York, 1996, pp.13ff.
- 8) Gerhard Richter “Notes 1966-1990” in exh.cat. *Gerhard Richter*, Tate Gallery 1991, p.112.
- 9) 「素材が出来事として定着する」は、ロラン・バルトがサイ・トゥオンプリの絵画について述べた言葉。「芸術の知恵」『美術論集』沢崎浩平訳、みすず書房、1986年、p.115。
- 10) ロジェ・カイヨワ「ピュロス王のめのう」『イメージと人間』塚崎幹夫訳、思索社、1978年、pp.127ff.
- 11) 『仮名手本忠臣蔵』七段目。服部幸雄「見立て」考『変化論』平凡社、1975年、pp.176-8を参照。
- 12) 朱捷『神さまと日本人のあいだ』福武書店、1991年、p.26。
- 13) 「そこで、イザナギ、イザナミのお二方は、そのオノゴロ島に天降りなされての、天の御柱を見立て、八尋殿を見立てなされたのじゃ。」三浦佑之訳・注釈『口語訳古事記[完全版]』文藝春秋、2002年、p.8。三浦氏の註によれば「実際に柱や御殿を建てたと考える必要はない」。
- 14) ドブレ『イメージの生と死』p.291。
- 15) 80年代前半にもやや別の様態であったが「ニュー・ペインティング」の流行があり、直截な具象的イメージが多く描かれた。絵画の変転のこのような長期・中期の波は、当然地域差も大きく概括的に述べにくい面は大きい。
- 16) “Interview with Daniel Richter” by Andreas Hoffer and Mela Maresch in exh.cat. *Daniel Richter*, Essl Museum Kunst der Gegenwart 2009, p.17.
- 17) ドブレ『イメージの生と死』p.245。
- 18) 同書、p.260。
- 19) “Kitty Scott in conversation with Peter Doig” in Adrian Searle, Kitty Scott, Catherine Grenier *Peter Doig* Phaidon 2007, p.14.
- 20) 同書、p.30。
- 21) “Interview with Daniel Richter” p.9.
- 22) ドブレ『イメージの生と死』p.244。
- 23) 上述のドブレにしても、すべてを一樣に図式的にとらえているわけではない。邦訳されていないが『イメージの生と死』の原題に「西欧における眼差しの歴史」との副題が付されているように著者はこのイメージ史をあくまでもヨーロッパという地域に限定されたものとして構想しており、例えば日本には異なる文脈が存在すると述べている。また、自己矛盾とも見えかねないのだが、

既に過ぎ去ったとされる「偶像」「芸術」の時代も依然ながしかの形で継続していて「我々は三つの時代の全体と同時代人」であって「ギアを切りかえる」(p.260)ことで違った構えを使い分けているともされている。単線的な歴史観は回避され、一見明快だった三分法は回帰と錯綜の様相を帯びてもある。

- 24) 例えば彫刻家の若林奮(1936-2003)も、若いころの閉塞的で攻撃性を帯びたイメージを表面上沈静化させ、70年代前半に風景に向った、それはむしろ彼の世界への焦燥を、世界を覆い尽くすことで視野から葬り去ろうというような所作であったかにも見える。美術史的に言えば風景画の発生は東洋で早く、西洋で遅いと概括できる。
- 25) 若林奮もまさに犬という動物に自らを託していた。また、田中純は森山大道の写真に関して次のように述べる。「[森山]自身が自分をどこか野良犬にみだてていることもまた、こうした脈絡と恐らくまったく無縁ではない。犬は古くから、此岸から彼岸への移行を象徴する動物であり、死者を導く存在と考えられていたからだ。神話上の犬や狼が棲まいとするのは、この世とあの世のあいだの中間地帯である。彼らは敷居を守る獣たちだった。」田中純『都市の詩学 場所の記憶と徴候』東京大学出版会、2007年、p.260。
- 26) ネットで検索すれば「ノイズを活用した新概念情報伝達電子材料の創出」(神吉輝夫;田中秀和)「画像・映像理解のためのノイズ特性推定とその応用」(小林理弘)「揺らぎ現象のノイズベースリアルタイムアニメーションエンジンのコア技術の開発」(千葉則茂)といったタイトルが多数ヒットする。そこでは生体システムの積極的なノイズ活用のあり方も参照されているという。
- 27) ポール・ヘガティ『ノイズ/ミュージック』若尾裕・嶋田久美訳、みすず書房、2014年、p.2。
- 28) 例えば、建築家宮本佳明は「都市のテーマパーク化という退屈な未来を逃れる唯一の方法」として「環境ノイズエレメント」の読み込みを提唱しているが、その中で、「意図的に計画の限界を定める」こと、「計画し残すこと」の重要性を述べている。「環境ノイズエレメント—風景の加工性」『10+1』No.29、pp.73-84。

Painting and Reality

— On the Painting Procedure of AKATSUKA Yuji

Nakabayashi Kazuo

Painting comes into existence only by opening and maintaining interaction between reality and the order intrinsic to painting. Today, when the concept of autonomous painting for nothing else is being questioned, we have an increasing need for recognizing the fact. Behind this paper attempting to consider AKATSUKA Yuji's works and his production methods from such point of view is my interview with the painter in September 2014. Born in Kagoshima Prefecture in 1955 and having studied at the Tokyo University of the Arts, Akatsuka has devoted entirely to oil painting since 1988, and has continued producing large works without interruption until today. Perhaps partly because of his unique approach to production, Akatsuka's works have some aspects that cannot be readily described using conventional art-historical terms such as theme and concept. In spite of the sensory richness and a wealth of originality of the respective works that strongly impress viewers, it is difficult to identify what gives such impression. Viewing such difficulty as an expression of the stance of the painter who tries to remain at the original place where the painting or the action of painting comes into existence, this paper examines three series spanning his entire career in relation to reality in a broad sense. Akatsuka's works defy understanding based on the binary opposition of representation and abstraction. Using the concept of "likening"—looking at a thing to discover something else in it—as a clue, this paper considers how his paintings subtly relate to the outside world.

(Translated by Yamamoto Hitoshi)