

「絵画」と「描くこと」

境澤邦泰

描くことの自立性が始まる。

山田正亮の晩年に自ら編集を試みた制作ノート。一九五三年のメモにこの言葉が残されている。制作ノートには自立、あるいは自律という言葉が散見される。山田自身が生前に発表したテキストにも、自立／自律という言葉は数多く見つけることが出来る。グリーンバーグが「より新しいラオコーンに向けて」を執筆したのは一九四〇年、「モダニズムの絵画」の執筆は一九四七年。美術の自己言及性と絵画の自立／自律を語るモダニズム、フォーマリズムの潮流に山田正亮とその作品を当てはめるのは自然な流れだったのかもしれない。それがアメリカの芸術の受容であったのか、同時多発的な現れであったのか、どちらかに定めることはさほど重要なことでもない。しかしこのメモに限って考えれば、果たしてこの「描くことの自立」という言葉を、絵画の自立／自律に呼応したものであるとして良いのかという疑問は残る。どうして「絵画」ではなく「描くこと」の自立であったのか。そもそも画家にとって「描くこと」とはなんなのか。

「描く」という言葉に対する認識は、絵を描く人と描かない人では少し異なるのかもしれない。一般に「描く」という単語からイメージするのは描く行為のことだろう。例えば一つの筆触をキャンバスに置く、塗る、線を引く、という動作、所作を指して発する言葉はさだ。しかし実際に画家が制作の現場で、描くための所作の一つ一つを自覚したりすることは少ない。そんなところでいちいち立ち止まっていては絵など描けないからだ。サッカー選手がボールを蹴るときに、ボールを蹴ることをいちいち意識していないのと同じ

だ。おそらくプレイヤーは行為の瞬間、すでに次の行為をイメージしている。あるいは将棋や囲碁の棋士達のように数十手先を読みつつ、その流れを認識しているかもしれない。つまり画家にとって「描くこと」とは、行為の連鎖的な繋がりのことであり、この連鎖的な行為の連鎖によって具体的に絵画面を更新し続ける作品の生産過程のことを指す。

ではこの生産過程としての「描くこと」が、自立／自律的であるとはどういうことなのか。モダニズムにおける絵画の自立／自律が、描くべき主題、内容への従属からの解放であったことを鑑みれば、「描くこと」の自立とは、その目的としての絵画への従属からの解放、「絵画」から自立し、「描くこと」が自らの為のみにあることを意味する。つまり「描くこと」は絵画を生産するための制作プログラムではなく、絵画の制作プログラム自体を自ら再生産するための自立／自律的なプログラムなのであり、「描くこと」によって現実の絵画は、プログラムの再生産によって生じる結果、あるいはプログラムの再生産を維持するための仲介物でしかないということになるだろう。

〈Work〉のシリーズが決定的な転機を迎える一九六〇年。山田正亮のアイコンとも言えるストライプの絵画群、〈Work〇〉のシリーズの始まりに先立って、一九五九年に一枚の興味深い作品が残されている「図1」。横長のフォーマットに縦のストライプが描かれた絵画は一九五九年には多数存在しているが、この作品ほど後のストライプの絵画に酷似している作品もないだろう。ちょうど一対で展示されることの多い東京国立近代美術館所蔵の二点のストライプの絵画「図2・3」を九〇度回転させた構図だ。〈Work〉のシリーズはこの回転の直後から、水平に伸びるストライプの絵画を大量に生産する「註1」。

生産過程で起こったイレギュラーな事故といつてよい何らかの偶発事象がこの回転を実現したのではないかと思う。制作の現場では偶然起こった出来事が作品に影響を及ぼすことは珍しくない。もちろん偶発事象には意味も目的もない。ここに意義を見出して作品構図の分析を試みてもことの本質を見誤る。検討すべきは偶然起こった事実それ自体ではなく、その事実がそのまま描く過程のなかに保存されてしまった



図1 山田正亮(Work B.228)1959年 個人蔵
撮影：木奥恵三

いる状況だ。山田正亮はこの事態をそのまま以降の絵画で反復する。もちろん繰り返しされる回数は偶発的な事故ではない。偶発的な回数は起ってしまった直後から、新たに付け加えられた制作工程として生産過程の中に一つの痕跡を残す。「描くこと」としての生産過程は、このようにして大小の偶発的な出来事をそのまま保存し、自身を書き換えながら反復的、自律的に生産過程を再生産する。

おそらく山田正亮は、自律的に再生産される絵画と生産過程というこの二つの関係に加え、制作者としての画家の存在を、もう一つの項として想定していたのではないかと思う。「描くこと」の自立」と発言する時、生産過程はすでに作り手の外にあり、あるいは「絵画との契約である」「註2」と発言する時、画家と絵画はすでに対等な契約を交わす相手である。いずれの関係においても作者との間に主従の関係は存在しない。三者はそれぞれが自律的に自分自身の再生産を繰り返し、そして同じ目的を持たない三つの反復が維持されることによって、結果として現実に絵画を生み出すための大きなメカニズムが維持される。作品を統御する制作者の存在は始めから前提とされておらず、いわば絵画を生み出すためのシステムのなかの閉じた一項としてしか存在しない画家の試行錯誤は、生産過程としての「描くこと」としては偶発自体以外のなものでもない。これを前提として考えれば、〈Work〉のシリーズの画像の変遷に作者の意図を求めざるを得ない分析は無意味なものになるだろう。そして始まりの疑問に戻れば、山田正亮の

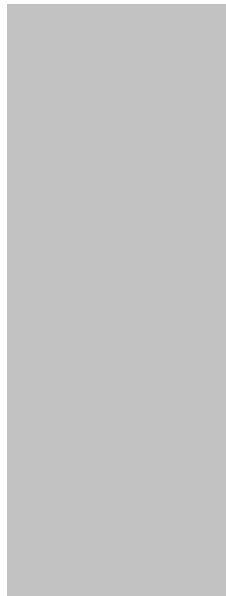


図3 山田正亮《Work C.77》
1960年 東京国立近代美術館蔵

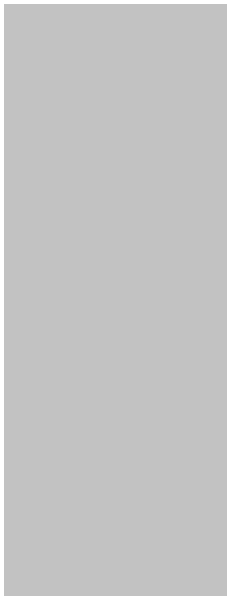


図2 山田正亮《Work C.73》
1960年 東京国立近代美術館蔵

「自立」という言葉に、モダニズムの自立／自律とは少し異なった側面があることにも気がつく。作り手が周縁に追いやられた山田正亮の絵画の制作現場には、カントを規範としたグリーンバーグ型のモダニズムが中心に措定した自己批判を担うはずの

疑う主体を当てはめる場所がない。

そしてなにより画家である筆者にとつての最大の問題は、この状況があらゆる画家の状況に置き換えられる可能性を持っているものであるということだ。制作の反復に耐えられずにマネエラに陥りつつも、その状況から目を背けて評価に値しない作品を作り続ける作家は数多い。反復可能性の喪失は画家の命に関わる問題なのだ。そしてそのよな中、山田正亮が「絵画」と「描くこと」との複雑な関係を維持することによって「Still Life」を経由し「Work」のシリーズが終わるまでおよそ五十年にわたつてこの反復を維持し、質の高い作品を作り続けたという事実が、揺るぎない現実として今絵画を描いている画家たちに提示されている。(画家)

註

1 山田正亮の〈Work〉の始まりと作品構図の九〇度回転については以下を参照。中林和雄「山田正亮 life and work——制作ノートを中心に」『東京国立近代美術館研究紀要』一七号、二〇一三年、二〇—二二頁。

2 山田正亮制作ノート、一九五一年の記述。

後記 二〇一六年十二月六日から開催される「endless 山田正亮の絵画」展に関連して、山田正亮に関係の深いお二方からご寄稿いただいた。早見堯氏は一九七八年以来、まさしく「繰り返し」この画家について論じてこられた美術評論家だが、近年では従来のフォーマリズムの立場だけに限定されないより広範な視点から、今日的な山田像を模索しておられるようだ。「交換されるたびに封印が破られて意味が顕在する」貨幣の様な存在としての絵画のスタイルについての言及は大変示唆に富んでいる。境澤邦泰氏はNPO法人アートレースの代表を務める画家であるが、今回の展覧会の準備期間中、当館での研究会に参加され、またアートレースでは山田正亮に関する連続レクチャーも企画していただいた。常に同じ画家の立場から、安易な自己模倣を回避しつつ描き続けるにどうすべきか、との視点は一貫している。「生産過程でのイレギュラーな事故」を「生産過程の中に組み込む」といった着眼点には、作家ならではのリアリティを感じる。いずれの論考も、作家の個と作品の表現性という問題について多くのあらたな気づきを与えてくれる。(副館長 中林和雄)