

厳格な十字形、水平や垂直の短く太い直線、丸みを帯びたV字形をなす線の集合、さらにはよりランダムに描きながらもたかに見える即興的な曲線と色斑、そういった互いに異なる要素が、明るい青緑とオーカーを基調とした幅四・八メートル

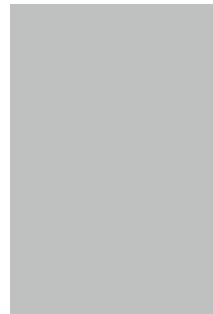


図2 《Work E-250》部分

の大画面内に混在し、異階層にあるものの並存、干渉と融合の喧騒からなる複雑な全体を作っている「図1」。個別の要素それぞれは、山田正亮（一九二九—二〇一〇）のここまで四十年にわたる画業で用いられてきた種々の語彙に由来するものといえる。「眼を通して入ってくる知覚が脳をふくめた全身に沁み込み、ある身体的統一性をもとにした澄明な感覚で染めあげられるのを感じる。それが、ある精神のある状態に自然に転移するには、微妙な忍耐と時間が必要だ」「註1」と、山田正亮

のこの期の作品について述べた東野芳明の言葉は今でも貫通力があり、この決して親しみやすいとはいえない大作に接近する勇氣を与えてくれる。しかしそれはまた、雲をつかむような一般論の場にわれわれを置き去りにもする。

部分部分を掘り起こしつつ見ていくと、画面のどこどこに淀みが現れる。例えば

画面左下よりの緩やかに接続し合った線や色斑の集まりは「図2」、ひとつのまとまりとして何かを再現していそうに見える。垂直な青い直線から放射状に伸びる何本かの色線、その上には比較的大きなベージュの色斑が載っている。大地から

まっすぐ伸びあがって花をつけた植物、あるいははじめてとび散る火花、あるいは四肢を広げて伸びあがる少し取り乱した風情の人の姿、あるいはそのすべて。ではどうするか。今見た形のちようど真上、画面の上辺にぶつかりそうな位置にあつて、青紫の色斑とその四隅から斜め四方方向に伸びひろがる線群と真上に伸びる線からなる形態「図3」。これを、両腕両脚を広げて立ちふさがるか、あるいは四肢をめぐらせばいい。広がってジャンプする人間の姿だととらえてはいけないうか。先程のものよりむしろ人間らしいし、より生動感の強いアク

ションが想起される。これでともかくも画面にふたりの人間が生まれた。ところどころ十字形で区切られた舞台上を跳びまわるダンサーたちだ。さらに画面ほぼ中央にはアメリカ先住民風の羽根飾りと仮面を付けた人物が、左に体を傾けて進んで行くこうとしている「図4」。ピーテル・ブリューゲルの悪女フリートさながらで、右手に剣まで持っている。ダンサーもこうして三人になると舞台にはそろそろ何かコンポジションといったものも生まれてくる。

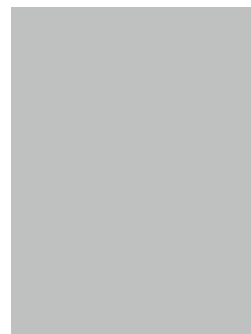


図4 《Work E-250》部分

画面上に類出する弧線、それらを様々に組み合わせれば随所に人間の四肢が見えてくる。そこに頭部としての色斑が加われれば人型の基本要件は完備されるから、画面にはいくらでもそれを見出すことができる。これらの形態の凝集力はどれもそれほど強力とはいえず、輪郭は流動的、

どの線が手足なのか曖昧であるものの、いったんそう思えてしまえば人でしかなくなり、茫漠と広がると見えていた画面から浮上して特権化する。人間像からは逃れ難い。

*

もちろんこういつた読み取りは作者の意図したところとは全く異なる。牽強附会になりかねず、かなり危険なことださえ思う。隠されたシンボリズムや、画家の無意識の発露を探ろうとするつもりもない。作者が存命なら、客体としての絵画の中で自律した線や色彩の秩序だと、あの独特すぎる超難解な文体で一蹴するだろう。月のウサギではあるまいかと笑う向きもあるかもしれない。けれども、人間が描いた絵を人間が見る中で、うつつらとではあるが確実に人間の姿が生まれ出てしまったこと、このことはやはり無視でき



図1 山田正亮(Work E-250)
1986年 油彩・キャンバス 194×486cm 東京国立近代美術館蔵

ない。出現した踊り手たちには具象絵画の人物像と同等の生存権がある。抽象絵画はあくまで抽象的でない言葉で語られねばならないのか。けれどもここであえてそれを踏み外してみよう。あるいはなぜそれがいけないのかを愚直に考えてみたい。

抽象絵画には悲壮なまでの探求と闘いの歴史がある。未知の領域の探索者たちは、具体的な人やものの姿を描かなければならなかった過去の絵画と訣別し、絵画の世界だけの原理によって飛翔する自由を勝ち取ろうとしたのである。抽象絵画を見る者には求道ともいべきその経緯と前提を共有することが求められている。それはわかっている。だが、ふとしたはずみに画面に人を発見すると、通常の視覚の慣習が戻ってきて、ふっと肩の力が抜け、抽象道に取り組んでいた気合いは萎む。それまでは画面のあらゆる個所を均等の注

意で見ているのに。あるいは、均等に、もしくは漠然としか見られなかったからこそ、なにかフラストレーションを感じていたのかもしれないが。これは抽象道の精神からの日和見、逃避だろうか。獲得した自由の大きさをあます凡人は、すぐにこのよう

な読み取りにすがろうとするのだろうか。対象の精確な把握という観点からいえば抽象より具象絵画の方が明解であろう。視覚だけが対象を明瞭に分節化し把握、つまり具象化できる。視覚以外の人間の感覚はみなある意味抽象の段階にとどまっており、具象の一義性に到達できない。網膜の機構を外在化する装置としての絵画が、対象の模倣を通して視覚の名指し機能を反復すること、すなわち具象を生み出したことはそれだけで驚異的な出来事であった。抽象絵画はだから具象からの進形というよりも、あまりに几帳面で否応ない視覚の名指しと分節化による意味付けの習慣の留保、あるいは麻痺の擬態と考えられる。それは具象の壮麗な伽藍からの暫時撤退であり、対象を離れ、絵画というメディアを聖化し、そこに隠遁する姿勢である。それはあえて未分化な薄明の段階へ立ちもどり、知覚の抑圧されていた別の相を解放しようとする営為であるが、ある意味不自然な意図的退行であり、だからこそ撤退の契機は気楽なものではない。ヴォリンガーも

言ったように抽象絵画は、可視的世界への違和感や怖れ、幸福とはいえない難い関係を基点としているのだろうか^{〔註2〕}。それは世界への戸惑いであり、かつ楽天的すぎる視覚の独走への警戒である。空虚の直視であり、だから概ね悲劇的である。実際、世界との一体的な融和を基調に持つハッピーな抽象絵画はあまり信用できない。山田正亮の画業のはじまりも、戦争とその後

の後の過酷な状況から生じた精神の空白への対処に他ならなかった^{〔註3〕}。抽象絵画を貶めようとしているのではない。その逆である。視覚の強い一義性はそのまま欠点でもある。人やものの形、そのあり方はそもそも極めて流動的、主観的、相対的なものだ。その多くの相は突出した視覚が主導する知覚の営みからは捨象されてしまう。本来世界が持つはずの自由度の幅、多様な広がり、視覚のせわしない分節化、そして例えば「正しい人体デッサン」といった教条によって膠着し、貧困化する。絵画はそれに抗い、形の無限の可能性に賭ける営為たりえるだろう。そのために、ある画家たちは対象を直接に模倣・再現するという絵画の絶対的慣例を保留してみたのだ。正しいデッサンなどなく、それぞれのデッサンがあるだけだ。視覚の突出した能力をいったん封印、ないしはその麻痺を擬態して、一義的意味付けの引力に抗いつつ種々の知覚の相

の間を自由に遊泳すること。その彷徨の不安とフラストレーションにもまれながら耐えつつ、慣習、制度により固化した視覚を揺さぶり、新たな境地にいたるために動き続けること。

*

一九五八年から七八年の山田正亮の絵は、『Work E-250』に見られる類の受容の場での曖昧さ、ないし多義性の発現を極力抑えるかのように、ストライプや十字形といったごくシンプルな構成原理のみによつて二元的に画面全体を作っていた。描き続けられなければ明日死ぬといわんばかりに張りつめていて、浮ついた形態を読み込む隙などみじんも与えなかったこの頃の作品には、まさに抽象道の本丸に籠城する頑なさがあり、意味付けや感情の投影を拒む。見る者はなによりもまずその頑なさど激しさに打たれ、拒絶されながらも離れられないのである。七九年以降の作品はそれ以前の造形要素を複合して用い、受容の場での振幅幅を大きく広げた。そこにここまで見た「読解」の余地も生じず。切りつめて厳しく、触れば手が切れるほどの前期の画面が、後期では前期に獲得した諸要素を組み合わせながら大型化し、大胆な筆致もふんだんに残されて、見かけの上ではリラクセスした、あるいは懐を深くした。

視覚の慣性を無理やり押しとどめつつ、

あえて薄明の段階にとどまること、その領域に閉じこもる抽象の困難な努力は、大きなポテンシャルを沈殿させるであろうが、その閉じは結局のところ何らかの形で外に向かつて開かれなければならない。外界との経路を絶つてあえて不分明の領域に孤立しようとするのは、逆説的にも外界とのより強い結びつきを獲得するた

めだともいえる。作品は他者と何らかの交通を生起させなければならぬ。メディアウム・スペシフィックという発想への固執は、メディアがそもそも何かを伝えるためのものだったという点で袋小路に突き当たり、自家撞着を引き起こしかねない。蓄積したポテンシャルには、外在化する局面が訪れるだろう。そして、十分に閉じこもり禁欲的にパトスを凝縮したからこそ発生した反作用としてのこの弛緩は、最初からランダムであるような表現とは全く違って、ある根深さと熟成の香気を帯びていた。山田正亮の絵画群「Work」の前期の切りつめた姿勢と後期の解放ないし開放、この両者は吸気と呼気のようにして、その緊密な全体運動を作り上げている。ふたつの局面は相補的であり、相補的であるからこそ強力である「註4」。

山田正亮の画業の弛緩の相の中で図らずも浮上ってしまったさきほどのダンサーたち。ここでその呼び方を変え、例えば「少し取り乱す」、「跳びあがる」、「前進する」、

とでもしてみると、実体としての人間の似姿、固定的な輪郭を持った物的対象としてのあり方は弱まり、動きや状態を可視化する担い手として柔軟にとらえられはじめ、その存在感も適度に希薄になる。名詞よりも動詞としての形態。力動や流れの表徴が、擬人像めいたものとして私には見えた。そういえば画家も少しは聞いてくれるかもしれない。そしてそのような眼であらためて見返せば、画面のあちこちにはかげろうのように現れては消えながら踊り続ける無数の形象が明滅していて、そのざわめきがこの大きな絵を動かしている。なによりダンスとは、個を超えて世界や宇宙の律動を感じることで、身体の内と外を流通させること、すなわちとりわけ視覚に依存すること、固定化しがちだった界面、輪郭を身体

感覚の中で柔軟に流動化し、開くことなどではないだろうか。マテイスの『ダンス』の人物像は絵画の論理に従って大きく変形され、その輪郭は流動化し、実体というよりは運動としての、あるいは状態としての身体にいたった。絵画の自発性だけを精査しようとし続けた山田正亮の長い試行錯誤の果てには、踊りまわる人物群の影が画面にあまねく湧出し、天空の星座のようにたゆたいはじめた。方向は違っていても、結果においてそこには意外な近接ないし平行がないだろうか。ダンスを介して抽象と具象はいわば軒を接している。（企画課長）

註

- 1 東野芳明「山田正亮——Eの非劇」山田正亮新作品展「カタログ」（一九八六年九月十九日—十月十一日、佐谷画廊）。
- 2 ヴォリンゲル（草薙正夫訳）『抽象と感情移入』岩波文庫、一九五三年（原著は一九〇八年）。
- 3 山田正亮の、とりわけ前期の絵画群の諸問題とその総体性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 第十七号、二〇一三年、八一—三三頁（pdf版掲載：http://www.nomnat.go.jp/research/kyo17/pdf/8-33.pdf）。
- 4 こういった相補性は他にも山田正亮の作品総体の様々なレベルにおいて見出すことができる（註3 拙稿を参照）。

次号予告 2014年2-3月号 2月1日刊行予定

現代の眼 604

あなたの肖像——工藤哲巳回顧展

Review

ジョセフ・クーデルカ展／現代のプロダクトデザイン——Made in Japanを生む

2013年12月1日発行（隔月1日発行）現代の眼 603号

編集：独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館／美術出版社

制作：美術出版社



発行：独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館

〒102-8322 東京都千代田区北の丸公園3-1 電話 03(3214)2561

表紙：ジョセフ・クーデルカ「ジブシーズ 1962-1970」より《ルーマニア》

1968年 35.5 × 54cm © Josef Koudelka / Magnum Photos

東京国立近代美術館賛助会員（MOMAT メンバース）

SEIKO セイコーホールディングス株式会社  鹿島建物  三菱商事