

序

かつて、ようやく鉛筆の握り方を覚え始めた私たちに師匠は言いました、「展覧会とは作品やその制作行為を社会化するものである」と。

三十路を過ぎてしばらく経った今、“ひとりの人”である作り手自身の存在もまた、展覧会を通して社会化するように感じています。

展覧会だけに限ったことではありませんが、作品を生み出す行為を通して個人の存在を社会に登場させることができる作り手たちは、ちょっとした公人でもあるのかも知れません。

作品のビジュアルを確立し、論理的にも美しいものを求めてゆきたいと思うのは作家として当然の欲求ですが、作品のこのみならず、作品の傍で揺らめいている同時代を生きるひとりの人としての表明や、前向きなメッセージを掬いとるような場として展覧会を機能させられないかということ最近考えています。

置かれる身行き交う眼 —from umwelt— _____ 葛本 康彰

「われわれはともすれば、人間以外の主体とその環世界の事物との関係が、われわれ人間と人間世界の事物とを結び付けている関係と同じ空間、同じ時間に生じているという幻想にとらわれがちである。この幻想は、世界は一つしかなく、そこにあらゆる生物が詰め込まれている、という信念によって培われている。」

(『生物から見た世界』 pp.28-29 2005 岩波書店ユクスキュル、クリサート著・日高敏隆、羽田節子訳)

この文章の出典である『生物から見た世界』は1934年に出版されたユクスキュル、クリサートによる著作であり、それぞれの生物によって知覚している世界や、そこに存在するものの意味作用が変わるということに言及した世界で最初の書物です。「環世界」というのはドイツ語の「umwelt」に対して与えられた訳語であり、いわゆる“客観的な”環境や、ただ一つの世界は存在せず、それぞれの生物が主体となって構築している世界が存在するという概念、又その世界そのものを指す言葉です。

それぞれの生物種によって、その感覚器官や生態の違いから様々な環世界が生じると考えられますが、人間においてはその限りではないでしょう。

「ある動物が実行できる行為が多いほど、その動物は環世界で多数の対象物を識別できるといってよいだろう。」

(『生物から見た世界』 p.94 2005 岩波書店ユクスキュル、クリサート著日高敏隆、羽田節子訳)

この考えからすれば、おそらく人間の環世界にはほかのどの動物よりも多くの事物が存在し、それらに対する意味付け、同著作中では「トーン」という言葉で語られる個々の対象の認識の仕方はより多岐にわたると言えるでしょう。

作家と呼ばれるような何かを生み出す人間たちは“普通”の範疇を超えて物事の認識を捉え直し、時には新たな価値を創出します。例えば絵を描くという行為は生物的な、或いは物理的な面において個体の生存とは限りなく無関係ですし、そこに対する意味付けは作家によって大きく異なることは想像に容易いでしょう。本展ではそうした絵画制作の過程の一部である、身の回りにある対象物から“モチーフを選び取る”という行為に着目するところから、思索をはじめたいと思います。

岡本里栄と藤野裕美子は、彼女らの身の回りの世界と真摯に向き合う中で、絵画に描くモチーフを探し出してきました。ともに滋賀県に生まれ育ち、同じ高校の美術科で絵画を学んだ二人は違う大学でそれぞれ油画と日本画を学び、大学院で再会を果たします。似たような経路を辿ってきたからか、生まれつきの感性からか、ふたりの描くモチーフの変遷には緩やかな類似と差異が共存します。かつて両者がともに描いていた人物はかたや大写しの顔面であり、かたや背中（肩）の姿です。また、現在の画面には身体と社会の、或いは向こう側とこちら側との境界としての布（衣服）がしばしば登場します。こうしたふたりのモチーフに対する態度の示す傾向として、固有の対象のある瞬間・時点に向けられていたまざしは、モチーフの象徴性や多義性に向けられるようになったと言えます。複数のレイヤーが共存する画面上のモチーフは、ある種の匿名性を帯びるようになったと捉えることもできるでしょう。さて、ここでいちど個々の作品について触れてみましょう。

岡本さんの最近作において特筆すべき事柄は、画面の中核となる衣服の周囲に配された糸ともドロ잉ともとれる線でしょう。親しみを込めてこれを「クルクルランド」などと呼んでみたこともありました。字数もかさみますので、ここでは「線の領域」と呼びます。これまでの岡本さんの作品中において、モチーフの輪郭が筆致や色彩によって解体されることや、別の空間に属するモチーフが重なるようなことはあっても、実在しない“モノ”はおおよそ描かれなかったと言ってよいでしょう。そうした点でも異質な属性を持つこの線の領域は、それによって囲まれる内外の余白部分の“物理的な”切除によって、画面を矩形から解放し、同時に作品内部に展示環境を内包することを可能にしました。

おそらくこの試行の初期段階のものとして、2020年のGAMOYON Galleryでの個展『They』においては1点のみ、描かれたモチーフの輪郭をそのまま切り取った作品が発表されていました。その作品では岡本さんの作品の魅力のひとつである描かれたモチーフの“輪郭の流動性”が、余白もろとも取り除かれているようであり、もとあった絵画的な魅力が切り絵のような物質的な情報に変換されてしまったような、そんな印象を受けました。描かれた主役格のモチーフと隣り合うのが余白にせよ背景にせよ、画面の中にあればこそ、或いは画面に守られていればこそ、岡本さんのモチーフの捉え方——人物であればその気配や躍動感が、衣服であれば、凡庸な言い回しになりますが、今にも動きだしそうな身体の名残の痕跡が、流動的な輪郭を通して現れていたのかもしれない。しかし線の領域は、この絵画的な魅力と物質的な情報、言うなれば絵画の物としての性質を作者のコントロール下において共存させることを可能に

したと言えるでしょう。主役格のモチーフの周囲にはこれまで同様、背景として絵画の世界が広がる一方で、線の領域の周囲は岡本さんの作為によってところどころ切除されることとなります。それは時に画面の内部に見る者の目をフォーカスし、時に見る者の目を画面から展示壁面へと引き込む穴になります。壁面に現実に生まれる影は衣服に残る気配のメタファーとしての機能を有するとともに、絵画としての情報を失って残る文字通りのシルエットは、衣服が実寸に近いスケールで描かれている場合などは特に、かえって生々しい人の形との出会いを生み出す可能性すらあるでしょう。奇しくも身体と世界との境界として衣服を描いていた岡本さんは、線の領域によって絵画と世界との境界を描き出したと言えるかもしれません。岡本さんの生み出したこの作品の新たな物理的な在り様は、これまでも作品の中核的な要素だった“動的であること”に新たな領域を構築したと言えるでしょう。

鑑賞者は絵画的な体験と物質的な体験を行き来するように作品を見、最終的に、線の領域によって、確かに自分の見たものが絵画であったことを再認識します。線の領域は、描かれた軽やかな額縁と呼んでも良いかも知れません。こうした体験の中に、衣服と身体との境界の問題や、脱がれた衣服に残る身体性がどのような形で織り込まれていくのか、或いはこうした問題をより象徴的に示す一張羅が現れることを期待する次第であります。

藤野さんの作品制作は各地方でのモチーフの取材とそれらの画面上での再構成を基盤としています。この過程自体が特段珍しいものではありませんが、藤野さんの場合はいくつもの地方での取材結果が蓄積し、アーカイブ化されてゆくという点において特異性があります。異なる土地の、異なる背景を持つモノたちによって構成された画面は文字通り時空を超えた世界である一方、それは藤野さんの行動範囲を超えることはありません。これは一見、藤野さんが時空を超えた存在であることを示唆しているようにもみえます。その可能性を否定することはできませんが、少なくともただ画面上に並んだだけでは本来無関係なモチーフたちが作品として共存することはありませんから、それらをつなぐ何らかの要素があるはずです。

ここで少し系統立ててこれまで描かれてきたモチーフを整理してみましょう。

①布やひもなど ②置物 ③植物、大まかな見立てですが、この三種類が画面を構成するうえで大きな役割を果たしているように思われます。①の布やひもは、前と後ろや両側などの境界を象徴的に表すものであり、構図を図形的に分割し、画面内に手前と奥を生み出す役割を担っています。②の置物は、おそらく取材のなかで見つける最も特徴的なモチーフであり、一点一点が固有の来歴と、おそらく誰もが知りえない物語を持っています。取材の必然性を最も強く担保するものとも呼べるかもしれません。③は、①と②が持っている人為や過去、風化といった属性と対を成し、自然や現在、生を象徴します。これらのモチーフがそれぞれの役割をもって画面に登場しているのは確からしい一方、藤野さんはこれらの要素を対比的に引き立て合うように扱うのではなく、むしろ質感や彩度、及び象徴性を平均化したうえで、画面上においてはそれらを等価値に扱っているような印象を受けます。例えば②の置物は褪色や欠損といったネガティブな来歴を持っていたとしても、そこから鮮やかな色をピックアップし、破壊の跡は目立たない程度に抑えて表現しているように感じます。だから生を象徴する③の植物たちも、植物の存在によって対比的に②の置物のイメージが死となってしまうような、生々しい質感を伴った描き方というよりは、色の鮮やかさと形体の魅力に焦点を合わせたような表現になっています。全く異なるモチーフたちは質感や彩度によって、互いに互いを擬態し合うように関係し合い、鑑賞者は作品の前ではっきり見え

ているはずのモチーフを探し出すような不思議な体験をします。それは、藤野さんが空き家の取材の中でモチーフを発見するように、鑑賞者が画面の中からモチーフを発見してゆくようなしつらえであるとも言えるでしょう。

2021年の滋賀県立美術館でのグループ展『かかわりのあわい』で発表された作品でも、大画面ゆえにモチーフの本来のスケールを大きく逸脱した、見上げるような作品であるにも関わらず、余白を漂うようなそのモチーフ群を見ると、顕微鏡を覗いてプレパラート上に目を走らせるような、“探す”イメージを湛えた作品だったように思います。言葉遊びのようでもあります。藤野さんは、忘れられたものがそのまま忘れられたままにならないように、しかし忘れられたものままだでもいられるように描いているのかもしれない。それはどことなくモノクロ写真から丁寧に色を検出していくような、ものの持つ記憶をやさしく慈しんで掘り起こす行為のようにも感じます。これまでの作品は、芸術祭等の展覧会のパッケージへの同化の色も強い作品展開であったように思いますが、そういった展覧会のフォーマットと距離を置き、地域色が薄まった時にどのような要素が浮上するのかがたいへん興味深い次第であります。

そんなふたりはそれぞれの“絵描き”としての振舞いによって、行動範囲の世界からモチーフを“探す”わけです。藤野さんが空き家の取材によって描くモチーフを探すのは勿論のこと、岡本さんもまたその都度の問題意識と自分の生きている世界を照らし合わせることで、描くべきモチーフを探し出します。勿論例外もあるでしょうが、それまで何気なく見てきたものが、経験や思考を経てそれぞれの世界の中でモチーフとしてのトーンを帯びるのです。それはわずかなニュアンスの違いかもしれませんが、描く為にモチーフを作り出したり、外から持ち込んだりするのではなく、あくまで自分の手の届く範囲、既にある世界の中からモチーフを見つけ出すという、探すことに対するふたりの態度に共通点を感じているのです。だからふたりの描くモチーフや描いた作品の中には“生活者”として、または“旅人”としての側面が共存しており、そこにある種の割り切れなさや、ろ過しきれない雑味のようなものが含まれているように思います。果たしてほんとうにモチーフを選んでいるのか、選ばされているのか。それもまた作品、或いは二人の生のリアリティであり、同時に枷でもあるでしょう。ふたりの作品及びモチーフの発見の仕方、向き合い方をもとに、そこに息づく“ひとりの人”が立ち現れるような展覧会にしたいと思っています。本展は、近年の藤野さんの試みている、建築に柔らかに寄生するような、最小限の角材による構造で展示壁面そのものを生み出していく展開をオマージュするようなかたちで場を構成します。藤野さんのつくってきた最小限の“構造”に、「内部」や「通路」といったエクストラな要素を加えることで、作品の見え方に幾つかの階層を生み出します。角材の枠越しに見る作品を含んだ世界は、時に意図的なトリミングを伴った、或いは不意に目に飛び込んできた絵になる光景として鑑賞者に発見されます。こうした中であって岡本さんの“線の領域”は、描かれた額縁として、また内部に空間を取り込む穴としての双方の要素をより強く認めることが出来るでしょう。“木枠”と“線の領域”は、物としての在り様は違っていても、作品と周囲の空間に関係性を生み出すという点ではよく似た機能を有することになるのです。作品が展示空間のように振る舞ったり、展示空間が作品の一部となったりする様は、凸と凹のように作品を介した空間認識にリズムを生み出します。こうした鑑賞体験によって、様々な視点が存在することを象徴的に提示できるのではないかと考えます。そして、ある視点から生まれた作品が、世界の中で再び新たな視点を生み出していくような生成のサイクル/プロセスとして鑑賞者に届くことを企図します。