

<研究報告>

『6つの個展 2015』茨城県立近代美術館

(2015年9月5日-10月18日)

間島秀徳 信州大学学術研究院教育学系

キーワード： 日本画, 日本美術, 芸術, 伝統

1. はじめに

本稿は、茨城県立近代美術館で開催された『6つの個展 2015』(図1)での作品発表を区切りとして、作品を発表し始めた1980年代からの30年間の制作活動を振り返ったものである。画家としての出発点、自然や素材との関わりを中心に、作品制作における研究テーマとその探究を概括した。

2. 出発点としての「日本画」

筆者が東京藝術大学、同大学院で「日本画」を専攻し、作品を発表し始めた1980年代は、1960年代末から1970年代にかけての物質化された絵画作品の否定の時代が終わり、形式、主題、素材など、解体された絵画の要素を、改めて組み立てる時代であった。当時の日本では、「日本画」の画壇が因習的なニュアンスを帯びて存在感を持っていた。しかし、世界のアートシーンを意識し、現代美術の発表形式に対するシンパシーを持っていたことから、「日本画」のルールに従った、団体展に出品するというような古典的なスタイルで作品を発表することはためらった。その上で、数少ない美術の専門雑誌を頼りに世界の現代美術についての情報を集め、時代の空気の中で極端に還元されることもなく、極度に平面ないし、伝統に屈することもなく、内容や素材、様式を用いて「描くこと」に向き合った。

こうした制作態度、作品の発表形式をとる中で、1980年代から1990年代に興った「日本画」再考の動向に制作者として関わるようになった。作品タイトルも、1980年代後半からは、Untitled, Water works, Kinesis と言ったように、英語表記にしてきた。これは、日本人に向けただけの作品ではなく、国境を越えた様々な人々に向けて作品を発表することを意識したからである。すでに述べたように、「日本画」の誕生とその後の変遷を振り返ると、「日本画」は西洋との関わりの中で常にその意味が転位してきたことが分かる。従って、日本国内にとどまることなく、世界のアートシーンを意識して制作することは、必然的なことであった。

「日本画」という言葉は比較的新しく、明治期に西洋との関係において造語されたことは周知である。明治期の西洋絵画の摂取によって樹立された「洋画」にたいして、伝統的な諸流派の絵画を総括する概念用語として「日本画」という言葉が生まれた。その後さら

に、明治期以前の伝統的な絵画の形式を継承しようとした旧派と、積極的に西洋絵画を摂取して伝統形式を改革し、新日本画の創出を図った新派に分かれていった。「日本画」の言葉の誕生とその背景、そしてその後の概念形成に関わる議論を精査すると、この言葉が、国号を冠しているがゆえに生じる解決しがたい矛盾を抱えていることが分かる。「国画」の創出を目指して打ち立てられた「日本画」というジャンルは、伝統的な日本絵画の特質と、西洋の絵画観を併せ持っているのである。日本画の素材を研究し、より幅広く表現の可能性を探る試みは、明治末期から行われており、例えば横山大観、菱田春草、下村観山などは、西洋絵画の写実性、色彩法に感化され、日本の伝統的な描法と素材を再認識しつつ、新しい表現による絵画を打ち立てた。明治期に誕生した「日本画」は、現代に至るまで西洋を意識し、伝統的な素材や技法を継承しながら「日本画」の可能性を探求してきたのである。そして、「日本画」は、言葉の誕生から100年を経て、冷戦後のグローバリゼーションの中で再び注目を浴び、1980年代から1990年代にかけて、制作者、研究者、美術評論家や美術館を巻き込んで「日本画とはなにか」議論が巻き起こった。21世紀になると、「スーパーフラット」や「クール・ジャパン」などの語が現れ、文化芸術立国を目指す日本の経済政策へと結びついたことから、「日本画」を取り巻く環境は、さらに複雑になっている。

こうした概念的な問いとは別の次元で、伝統的に日本画は、使用される素材、つまり顔料などの絵具、紙・絹などの支持体、さらには膠、箔、筆、刷毛などを前提としてきたことも事実である。「日本画」の素材は、大地から抽出された物質感の強い素材であり、自然そのものである。顔料と膠を皿の上で練って丹念に絵具を作る工程は、儀式的でもある。しかしながら、こうした伝統的な素材と技法の継承を意識し過ぎると、「日本画」の特殊性に依存し、通俗的な表現に陥る危険性もはらんでいることから、素材に固執せず、思いつく様々な手法をくり返す中で、よりラディカルな表現の探究を自ら試みたのである。

3. 素材としての水

「日本画」を出発点として、絵画表現を追求するうえで、もっとも活かせる素材が水であることを強く意識したのは、1993年に『現代絵画の一断面』（東京都美術館）で諏訪直樹、中上清、村上隆など、所謂「日本画」といわれるジャンルには収まらない作家たちのフロアで筆者の作品が展示されたときである。現在は、ドローイングから始めて、絵画の構成要素をさまざまに組み立てているが、当時は意図的に下図を作らず、水の流れ、物質感の強い日本画の顔料など、意のままにならない素材に預けて描いた。こうした中で、水、水流、キネシスといったような、一連の特徴的なテーマやスタイルを確立してきた。実験を繰り返す中から、顔料などの素材を溶くために用いる水を、次第に素材として意識するようになり、その後水は作品の骨格となった。現在使用している作品素材は、植物繊維から作られた麻紙、油の抽出から採れた煤を固めた墨、鉱物である大理石粉から川砂等、自然そのものと言える材料も含まれるが、特別なナチュラル志向ではない。一般に市販されているアクリル絵具等も使用するが、最も扱うのは水であり、水が作品を成立させる核と

なっている。水を主体的素材とした技法を様々な試行錯誤の中で生み出したが、近年作品制作に最も大きな影響を及ぼしたのは、東日本大震災である。この震災では、水が猛威を奮い、津波が人々の生と死の間を駆け巡った。このことにより、長年のテーマでもある Kinesis（動き変化するものから生と死の意味も含む）の意味を概念としてではなく、リアルなものとして体験することになった。

制作のプロセスに関しては、90年代から現在に至るまで共通する素材も数多くあるが、制作方法は大きく変化した。これは、水への意識の変化、つまり、顔料とメディウムを繋ぐための水、主体的素材としての水、という変化と関わっている。初期の段階では、準備段階で下図を準備せず、メモだけを頼りに、敢えて一発で決めざるを得ない状況にして、作品に偶発性よりも必然性を求めた。しかし現在では、まずドローイングを繰り返し、そしてその後さらに作品の大きさや形式に合わせて再びドローイングを繰り返し、作品の基本構造を決める。本制作は、木炭で骨格を作り、その次に墨を使用する段階から水を使い始める。練馬区立美術館での公開制作の際には（2004年）、噴霧器を用いて水を撒く姿を、苗に水を撒いたり、何か作物を育てたりしているようだと言われた。作品制作の過程は、絵画という大地に水が海となって湛えられ、川砂や溶岩が隆起することで、生まれては消えゆく地表が形成される様でもある。あるいは、制作のプロセスの全体は、山登りのプロセスにも似ている。どの様な山並みを目指しアタックするのか、計画段階から全行程を成し遂げるまで、様々な条件の中であらゆることを想定しながらベストな方法を選択するのである。

4. 再出発点としての「超・日本画」

「日本画」を出発点として、現代における日本美術のグローバル化を意識しつつ、画材や作品の発表形式など、伝統に屈することなく、しかし時代の潮流ばかりを追うこともなく、表現を探究し続けてきたことは、結果として、1980年代末から1990年代にかけて開催された、現代絵画における「日本画」の可能性を問う様々な美術館の企画展への参加へと繋がった。芸術作品とその市場がグローバル化する中で、ドメスティックな「日本画」の存在を懐疑的に捉え、「超・日本画」という言葉が後に生まれるが、その中の主要な展覧会、「現代絵画の一断面―「日本画」を越えて」（東京都美術館、1993年）から「超日本画宣言―それは、かつて日本画と呼ばれていた」（練馬区立美術館、2004年）への出品に至った。こうした動向の背景として、北澤憲昭や佐藤道信らによる「美術」とそれを取り巻く美術用語の誕生と概念の成立についての研究が進んだことが挙げられる。つまり、日本美術・近代日本美術の概念的枠組を明らかにする研究がすすめられたことから、「日本画とはなにか」が改めて問われ、同時に言葉が誕生した明治期とは確実に異なるグローバリゼーションの時代にあって、現代美術としての「日本画」の可能性が問われたのである。

こうした動向が収束に向かった2000年9月から2001年8月にかけて、筆者は文化庁在外研究員として、米国フィラデルフィアのペンシルベニア大学で研究したが、そこでは、「日

本画」を専攻したことを、「traditional art」を学んだと説明した。上述のように、取り扱う素材から判断すると、「日本画」の画家とカテゴライズされるものの、東京藝術大学大学院修了後も、「日本画」の公募展には出品せず、「日本画」の画壇とは無縁のスタンスで無所属であったことや、画廊での個展を中心とした発表を振り返ってみても、自らを「日本画」の画家と自己紹介することはためらわれた。つまり、自分の扱う素材や技法によって、敢えてジャンルを意識することなく、グローバルなアートシーンを意識して、現代美術の文脈で作品を発表することを選択してきたのである。

5. 『6つの個展 2015』

『6つの個展 2015』では、1980年代から1990年代にかけての実験的な試み、そして「日本画とはなにか」という問いの中で生み出した技法による、2000年以降に制作した作品を中心に出品した。Kinesis No. 215 (図 2) は、「日本画」の誕生に深く関わった岡倉天心が明治 38 年に設計した、五浦の六角堂に展示した。六角堂は、「観瀾亭」とも呼ばれ、天心が読書と思索にふけた場所でもあるが、東日本大震災で流失、平成 24 年に再建された。作品のタイトルはこの時期にはすでに運動や動きを意味する Kinesis とし、技法的には画面全体に水を湛え、川砂や大理石粉を流し込んで制作したものである。矩形の作品にある天地や水平を無化することを意図して、作品の形状を円形にした。六角堂はそもそも展示場所として作られた建造物ではないことから、照明設備が無い条件の中で、日の出から日の入りまでの作品の見え方の移り変わりを記録した画像も同時に展示会場で紹介した。こうした展示状況の下、刻々と変化する自然光の条件の中での異なる表情は、様々な顔料を水によって動かし流す技法により、自然光と共に変化する自然界と共通する痕跡の姿である。Kinesis No. 420(deluge) (図 3) の副題は大洪水を意味しており、大地でくり返される浄化をイメージしたものである。この頃から、準備の段階で基本的な全体の構造を意識したドローイングを元に制作を始めるようになっていた。翌年の Kinesis No. 452(bright water) (図 4) は、まさに制作を開始した時期に大震災が起こったが、この作品も準備していたドローイングに基づいて制作したものであり、直接震災のイメージを再現したものではない。2012 年作の Kinesis No. 511(requiem)は副題にもある様に、鎮魂のために制作した作品である。作品の形式としては、壁面よりも大きくすることで、見る者を包み込むように広がる様子をかたちにした。2013 年には、女川での取材を元に、Kinesis No. 548(seamount) (図 5) を制作した。比較的耐水度の高い鳥の子紙のロール約 8m 分に墨汁と水でおこなったドローイングは、被災の現地で目撃した記憶をダイレクトに表現したものである。Kinesis No. 621(seamount) (図 6) は Kinesis No. 511(requiem)と同じ場所で制作したものであり、今回の展覧会が初出展となるが、Kinesis No. 511(requiem)と同サイズ、同形式での見せ方をするすることで、No. 511 の静的な不在の表出から No. 621(seamount) の副題にある様に、海と山が一体化した大地のイメージを創出した。Kinesis No. 607(seamount) (図 7) は、アクリル絵具をベースとして用いており、地色の部分を単色

ではなく、グラデーションによって明度差を付けた作品である。Kinesis No. 650(seamount) (図8)は、今年度の最新作である。4点の高知麻紙を張ったパネルを5cmの間隔をあけて展示することで、4点が連なるひとつの作品として見せている。今回の「6つの個展」で展示されている8点の作品に共通する素材は、大理石粉等の顔料、アクリル、川砂、溶岩、樹脂膠、墨、麻紙等であり、顔料を流し描く際には、必ず水を撒くことから始めている。つまり、水がなければ、作品が成り立たないのである。

6. おわりに

「日本画」を出発点として、30年に及ぶ制作活動を振り返ると、それは「日本画」の持つ運命とともにあった。世界のアートシーンを意識し、日本の伝統的な画材を用いつつも、花鳥風月など日本の伝統的な主題にとらわれず、絵画と日本画の本質を探る探究と実践は、つまり、西洋を意識した「日本画」誕生の背景とも重なるのである。伝統にとられることなく、固執することなく、純粹に「描くこと」に向き合ったことは、結果として「日本画」のグローバリゼーションを意識した「超・日本画」という流れの中に身を置くことになった。そしてその中で、顔料などの素材を溶くために用いていた水を次第に素材として意識するようになり、その後作品の骨格となっていった。言い換えれば、日本の伝統的な主題や描法、そして画材をそぎ落としたときに、大地を潤し、時には自然の中で猛威を振るう、人類普遍の水が、主体的素材となったのである。『6つの個展 2015』での展示をこうした探究の一つの区切りとし、山に囲まれた緑豊かな信州では、山水思想の可能性、現代における胸中の山水を新たな研究テーマとしたい。

附記：本稿は小野文子（信州大学教育学部准教授）、金井直（信州大学人文学部准教授）による筆者へのインタビューを再構成しつつ、さらに加筆をおこなったものである。インタビューの文字起しは大島賢一（信州大学教育学部助教）が行った。

参考文献

北澤憲昭『眼の神殿 「美術」受容史ノート』1989, 美術出版社

佐藤道信『<日本美術>誕生 近代日本の「ことば」と戦略』1996, 講談社

「日本画」シンポジウム記録編集委員会編『「日本画」 内と外のあいだで』2004, ブリュック

北澤憲昭・佐藤道信・森仁史編『美術の日本近現代史 制度・言説・造語』2014, 東京美術

『6つの個展 2015』2015年, 茨城県近代美術館

間島



図1：『6つの個展 2015』 茨城県立近代美術館 (2015年9月5日-10月18日)
会場写真

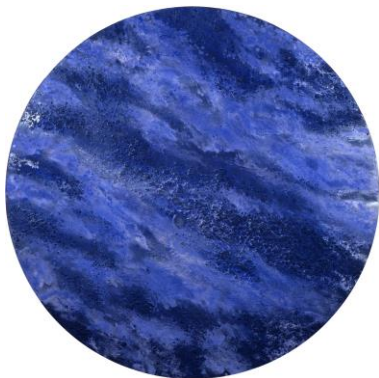


図2：Kinesis No. 215 2004年 個人蔵



図3：Kinesis No. 420 (deluge) 2010年

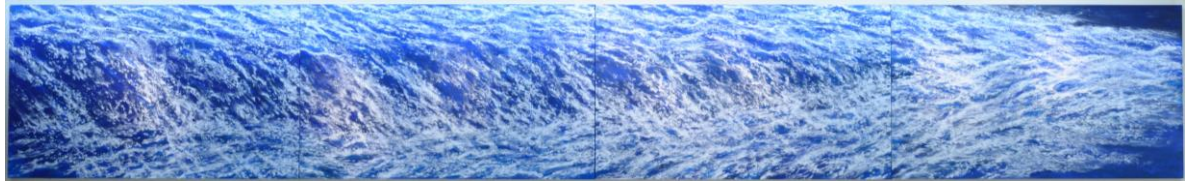


図4: Kinesis No. 452(bright water) 2011年



図5: Kinesis No. 548(seamount) 2014年



図6: Kinesis No. 621(seamount) 2013年



図7: Kinesis No. 607(seamount)
2014年



図8: Kinesis No. 650(seamount) 2015年

(2015年12月 9日 受付)
(2016年 3月 9日 受理)