

絵画の〈力〉とシークエンス

—大嶋 彰の仕事—

The Force of Painting and the Sequence —Oshima Akira's Works—

◎——高島直之 Takashima Naoyuki

大嶋彰の仕事の原点には、アメリカ抽象表現主義絵画の理念を周到に位置づけていったC・グリーンバーグの理論作業が前提としてあるはずである。グリーンバーグには、「近代主義絵画」(1960年。邦訳『現代の美術別巻 現代美術の思想』所収、桑原住雄訳、1972年・講談社)という、“絵画の近代”に深く垂鉛を降ろした、きわめて明快なエッセイがある。そこではまず、絵画実践には、支持体のもつ不可避的な平面性がある、と指摘している。つまり、そこに何を描くか、という従来の絵画発生以来の問い以前に、支持体という平べったい、均質でなめらかな面がある、という事実があるからである。

グリーンバーグが執筆活動を始めた30年代アメリカにおいては、ヨーロッパからの亡命画家が多数おり、彼らのほとんどがキュビズムを起点に抽象画を描く、指導的立場の絵描きたちであった。キュビズムのほか、ダダイズムや構成主義といった、ルネサンス以来の遠近法を否定する実験的態度をもつ人々であり、とくに、オランダからニューヨークに亡命してきたP・モンドリアンの立場に象徴的なように、幾何的抽象画が大きな流れをもち始めていた。

しかし一方、アメリカへの訪問者・亡命者の中には、20年代から30年代にかけてのシュルレアリストも多数おり、ミロやマッタ、マッソンらは、有機的な形象をおそれずに、無意識的なものと絵画表現との間を具体的作業の中で模索していた。つまりは、ヨーロッパ大陸、ラテン・アメリカのアヴァンギャルドたちが、色彩と形態による感覚の解放を目指し、画面の分割や、また絵画を物質的な次元に還元するミクスト・メディア、そして反理性としての空想や幻想を表現すべく試行していた。既定の自然意識を超える、対象の再現行為ではない、新たな領域の開発に腐心していた。

アメリカの抽象絵画は、時代のこのよううねりと重なり合いながら、またこれらを大きく乗り越えていく契機を擲んでいったのである。そこでいささか孤立しながら

ら独自の道を切開していた何人かの画家を中核として、40年代初頭にアメリカ抽象表現主義の骨格がかたちづくられていった。それに敏感に反応したのがグリーンバーグらの批評家や、一部の画商・パトロンたちであった。

グリーンバーグはいう。「支持体の不可避的な平面性」とは、E・マネの絵画にみるように、筆致と色彩によって絵画イリュージョンが成立しながらも、かつそれが「平面に描かれた」ものだと、はっきり表明していくその態度において「最初のモダニズム絵画」となりえた、と。その指摘のうえで、モダニズム絵画は、図像が描き込まれる場としての限定された平面である、と導いていく。マネの仕事においては、そこに何が描かれているか、の以前に、絵画の平面性に気づかされる。つまり、画面の中にあるものをみる、のではなく、絵画としての形式を先験的に了解すること。

彫刻作品にあきらかに認められるような、実体としての寸法や物理的量をもった、そのイリュージョン。そして色彩が、固有色として物質に内在しているようなものとの、まったく対極にある絵画。この彫刻との非和解的な条件の差は重要である。そこでは、透明な表面、表象として、絵画の平面性が浮上してくるのである。そこで起きるであろう、何ものとも対照され得ない、掛け値なしの、平面上での出来事が生じること、それが、絵画実践の本質的な制限としてあること。それが、60年のグリーンバーグのエッセイの骨子であった。

モダニズムの絵画は、画面の中に、見分けのつく、主体的な物が存在できるような空間の描写やその暗示を放棄した。たとえば、人物像や物体の断片的な輪郭描写は、二次元の平面上ではあれ、むしろ彫刻領域のものであること。その彫刻と共有するすべてのものを消去していくとき、絵画の自律性が浮き彫りにされる。グリーンバーグが、そこで絵画が抽象的になったのは、その過程で起きたことであって、けっして具象的なものや〈文学

性〉を、あらかじめ排除しようとしたためではない、というとき、それは絵画の歴史を弁証法的に踏まえたところの、まったく新たな「発見」であった。

大嶋彰が、「絵画」に正面から向き合おうとしていく日本の70年代においては、こういった近代の絵画が突き当たった問題性が投げ出され、より広く、近代の芸術の意味が鋭く問いただされる状況にあった。70年前後に生じてくるアースワークやコンセプチュアル・アートは、フォーマリズムの平面性の彫琢によって、60年代半ばから立ち上がってくるミニマル・アートを通過しつつステージに上がってきたものである。この、ときにオブジェクティブな、ないしはミニマルなインスタレーションとして提示されることが隆盛をきわめる時代に、大嶋は絵画制作を続けていく。

筆者が、大嶋の仕事に触れたのは80年頃だと思うが、本人と作品とが合致し、はっきりとその方向を認識していくのは、80年代の前半だった。それまでは、原則的な「絵画の形式」であるところの、支持体の存在や、基底材の表面、絵具の物質的実在性を意識する、ミニマルな作品を発表していた。たぶん、この時期こそが、筆者と立場こそ違え、ある大いなる共感をもって語り合える関係にあったのかも知れない。

筆者は、大嶋と同世代の人間であるが、この70年代に交友こそなかったものの、ある精神的な共犯関係を結んでいただろうと思う。それは、これまで記してきたような、絵画が成立する条件の限定的特定は、ただそのシステムの確認に留まるモメントも内在されている。つまり、絵画は、そのようなものでしか有り得ず、その範囲でしかないこと。そういった限界の露出は、あたかも「最後の絵画」をものする、といった、いささか悲壮感すら漂わせた、ある種のシニシズムを湛えた時代風潮の中にいたはずだからである。

システムの確認においては、それは絵画に向き合う「手段」となりこそすれ、何ゆえに絵画を、また、何を目的に絵画を描くか、とは別問題であった。それは、大嶋にも同世代の私達にとっても、大きく立ちのぼるテーマとなっていた。それは、なぜ描かねばならないのか、という「テーマなきテーマ」の時代を生き抜く、切実な課題でもあった。その袋小路というべき抑圧感は、私達の年齢が若かったから、という点は無視できないにしても、やはり、絵画の成立条件を探れば探るほどに、その目的を見失っていく、というトートロジーは、同時代

の“難関”としてあったといっている。

しかし、この“若さ”と“難関”にあって、ただ茫然と口をくわえていたわけでは、むろんない。たとえば、当時から共通の友人関係にあった画家・評論家の松浦寿夫との議論は、苦痛を抱えつつも、その先に投企しようとする気概をもっていた。その松浦が、83年の芸術評論賞（美術出版社）で入選第一席をとった論文「絵画のポリテイク」は、私達にとっての、ささやかな、しかし確たる道標になっていったといえよう。

たとえば松浦は本論の中で、次のように絵画実践への意志を明らかにしている。

いま・ここでの絵画実践が、その〈火の修辞学〉によって、過去のあらゆる作品を焼き尽し、鍛冶し、変容させるということ、それこそ、人をうち震えさせ、運動に駆りたてるほどの希望でなくてなんであろう。近代主義のテロリズムの絶望的な表情とも、通俗的なポスト・モダニズムの醜悪なシニシズムとも敢然と袂を分かち、希望でなくてなんだろう。（略）そして、近代絵画の〈主流〉を形成する実践を推し進めながらも、時代遅れとなりつつあった再現的な要素も捨てることなく、むしろ、過去に遡及しえる側面との矛盾のさなかに自らの実践を位置づけ、それを〈現在〉のうちに解き放っていった、あのマチスの英雄的にして崇高な営為を、いま一度想起してみようではないか。（肩点省略、「美術手帖」1983年6月号）

これは、近代絵画のプロブレマティックを正面から引き受けながら、そこではあえて再現的要素も捨象せず、矛盾のなかに実践行為を組み込むことしかない、というものであり、その矛盾の只中で、反復と生成の不断の運動を繰り返すこと以外にないということである。松浦は続けて、こういう。

緩和と均衡へ向かおうとする擬似ポスト・モダニズムに逆らって、記憶の圧政にも逆らって、出来事としての、運動としての作品＝実験を、いま・この場で押し拡げてゆくべきではないだろうか。（肩点省略、同上）

ここでいう出来事とは、手と筆による筆致と、その絵具の色彩とがキャンバスに付着し、その連続によってなにかしらの「出来事」が生じる、それもまた出来事といってよいが、ここではむしろ、それを動機づける、私達が

日常の中で見過ごしそうな、心理的な出来事や、そこで沸き起こる感情の起伏に、画家が、作品が、いかに反応し得るか、との能力もまた問われている。むしろ、ここでは写実や自然主義的再現絵画の主題としての、日常の事件ではありえない。それは日々の、知覚や感覚の諸経験において、その経験の空間と時間を縮約して、絵画実践の場（キャンバスないしは、画布）に降り立たせるところの、感覚、靈力を指している。その心的トレーニングも含めて「出来事」たりえねばならないのだ。

大嶋彰は、70年代の模索の末に、このような意識をもって画家として、80年前後から新たな自己投企を始めていっただろう。80年代前半の仕事について記せば、83年頃に顕著な、モノクロミックな色彩の扱いがある。それはメディウムの質、キャンバスの肌理といった、まさに70年代のフォーマルな態度から引き継いできたものだ。たとえば、1983年の「METAMORPHOSIS」シリーズ（銀座絵画館・東京）においては、画面を縦に分割させつつ全体性を得る意識と、画面が見る者のほうに、上から下へ湾曲しながら流れ落ちてくるような構造の、二方向が表わされている。

両方にみられる、何割かを占めるグレイッシュ・トーンの部分は「地」としてのありようを感じさせるが、あえて「図」とみえる部分には、赤系・茶系の線の動きの、くねった跳ねるような曲線が隠されている。というのも、モノクロミックであるだけに、そういった主張は読み取りにくいのである。この隠された曲線が、ポジティブに表明されていくのは84年の「Untitled」シリーズ（鎌倉画廊・東京）である。

複数の焦点を暗示しての曲線だけの筆の走りは、そのパステル調の色彩とあいまって、装飾的といつていい。それは複数の消失点を示唆しながら、それを打ち消していくのであるが、その線描に色価を重ねていくような筆致に特徴がある。純色を避けて白・灰色を混入した、そのパステル調の色の扱いにおいて、画面上の色のシークエンスによって全体化する意志が表われている。この時代の、ひとつの到達点だといつてよいと思われる。

これは同84年のグループ展「ひとりあるきの箱」（神奈川県民ギャラリー）での出品作「Untitled」シリーズにもつながるが、そこでは、青系と赤茶系の色の対比がきわだって、全体化への力学が弱まっているような気がする。85年の「METAMORPHOSIS」（日辰画廊）シリーズにおいては、83年の同名作品にみられたグレイッシュ・トーンが消えて、荒々しい筆触と有機的でゆるや

かな構造が合体していく。この出品作においては、これまでの大嶋が試行してきたものの、すべての要素が入り込んでおり、評価におけるひとつの線分を導入するのは不可能になっている。

たとえば、作品『METAMORPHOSIS. 85—IV』においては、面的なもの、ドローイング、それを越えた引っ掻くような痕、が盛られて、さらに中央の左下方に半円が「突出」したような強いアクセントが出てきている。それはメタリックな表情をもち、いささか唐突な印象がある。その印象は、86年の個展（日辰画廊）ではっきりしていく。これまでの全体イメージである、植物的なゆるやかな生長性と、絵具の暖かみと滴りとが消え、幾何形の一部を切り取ったような鉱物質のかたちがイメージ化されていくのである。

これは大きな変化といつてよく、大嶋が、新たな段階に踏み込んでいったことがわかる。

依然、赤・黄系の暖色がポイントとして加えられているにせよ、シアンないしコバルトブルー系の多用と、黄緑色の挿入によって、露骨ではないが、暗に補色関係の色彩対比をおそれずに組み立てられている。鉱物質の、ある硬さを主調にし、部分的に暖色で装飾的なパターンを忍ばせて、生まな硬さを緩和しているだろう。しかし、補色の暗示は、ある過剰な色彩の響き合いとなり、眼の生理学のレベルでは、あまりに「サービス過剰」な画面作りにもなっている。

この方向は、87年まで続いていくが、そこに潜んでいた装飾パターンは、88年の「新潟現代美術展」（創庫美術館・点）での出品作『アイメイト』、『ユタの悲鳴』で前面化する。これは、面分割のみに抛らない、画面構成の分節化への取り組みを感じさせるし、事実、グループ展「接点」（埼玉県立近代美術館）での、筆触を強調する仕事に結びつき（H・フランケンサーラーの仕事にも通じる）、画面の周辺部にアクセントが置かれて、さらに、そこに明暗のグラデーションが施されて、色彩が画面から遊離したり、また沈み込むような感覚が実現されている。

この88年も大嶋にとっての、さらなる転回点ではなかったか。というのも、89年に至って、大嶋の、あたかもアメリカの抽象表現主義からカラーフィールド・ペインティングへの歩みにも似た進化が、いったん途切れる。

89年の「そして、いま 第二回新潟現代美術展」（創庫美術館・点）の出品作『朱紫』、そして同年の「新潟・いま・表現 マグニチュード」展での『翠』、『青丹』の作品に表われた、そのおだやかな色彩と形態の融合は、あたか

も50年代パリの「タシスム」時代の抽象画を想起させる。たとえば、ブラム・ヴァン・ヴェルデの、キュビズムの伝統によって再現的形象を否定していく方向である。もっとも、仏語「タシスム」の語源である「しみ」や「滴り」は、大嶋の作品に見て取ることはできないが、そのコンポジションにおいて連想を呼び起こすのである。

大嶋の89年には、タシスムやアンフォルメル芸術に顕著な、左右・斜方に伸びていくムーヴメンタルな構造はない。大嶋はむしろ、キャンバスは横長の矩形だが、それを縦に切っていく構図がはっきり出ている。しかし、筆致はその限りではないが。にもかかわらず、この頃から最近に至るおおまかな傾向は、縦に、しかも上下というより、下方に向くニュアンスが強くなってきているといえる。

ともあれ、この89年から90年にかけて(「ENVISION'89」ハイネケン・ビレッジ・ギャラリー、90年「第三回新瀉現代美術展」創庫美術館・点、同年「マグニチュード'90」長岡市美術センター)の段階では色面的な意識と筆致のせめぎあいにおいて、それをシークエンスとして表明する態度が明らかであった。

しかし、この縦方向の意識と筆致は、さらに走るようなストロークになって、線描というより、線そのものがキャンバスの目に沿って快く重なっていく、「AURORA」シリーズが90年の個展(ギャラリーQ)で発表される。これらは、線が主である(線のみで埋め尽くされているわけではない)ことからか、色相はすべてにまたがり、そのヴィヴィットな色が自動筆記のように画面上で織り合わされている。

この流れにある大作『MARGINAL SPACE I (境界)』(91年「表面の再発見」展、ギャラリー古川・東京)においては、左下のブルーの横方向の筆づかいが、あたかも夜の川面にみえ、そこに映る花火の華やかな光の饗宴を思わせてもいた。非再現絵画の逆説である。さらに五百号の作品『赤の跛行』(91年)においては、渦巻き流れ、跛行するイメージが、線の重畳により空間化され、大嶋本来の作風と、根源的な絵画の感情が充満していた。

92年以後、といえはここ数年の動きになるが、表面上の絵づくりにおいては情動性を抑え、かつてよりはスティックな分析的態度が明らかになっている。とりわけ、アメリカ研究留学をはさんでディプティック(二幅対)絵画を試したことは、無視できない。また、アクリル絵具の導入は、絵画思考＝考え方におけるコラージュ技法と、実践的な多視点性(ミクスト・メディアなど)に

移動しつつあることを証明しているだろう。

大嶋彰は、冒頭に記したグリーンバーグの明晰な理論にみるように、描かれるべき対象の視覚的類似性よりも、図像が描き込まれる〈場〉として限定された平面から、なにものかか描き出されることに主眼を置いている。それゆえに、形式的構造とあいまって、そこに複雑に統合された抽象画が生まれ得る。しかし大嶋は、アメリカ抽象表現主義の画家の多くにみられる、抽象独特の透明な軽味、そこから醸しだされる洗練さを、必ずしも共有していない。その点についてのみ、より古典的な表現主義者の立場に近いといえる。

大嶋は、絵画の出来事が生起する場に、透明性よりも、絵画空間の制御のほうに力点を置いており、たとえばすべての作品で指示しているわけではないが、赤紫や緑、青紫などの合間にペイル・トーンやグレイッシュ・トーンを入れてアクセントにし、配色の効果を密かに目論む。また、画面の制御・統一のため、共通の条件として、各色をほぼ同明度・同彩度によるトーンに整え、そのドミナント効果をテクニックとして用いてもいるだろう。

これらは、画面を堅牢に構成するために、あたかも映画や詩で試されるような、シークエンスという、分節化を内在した連続的な秩序の構築と相同している。

繰り返すようだが、図像が描き込まれる場として限定された平面。そこに出来事が〈再現〉されるのではなく、矩形のキャンバスと合致したところで〈生起〉する出来事。それは、絵画に備わったあまりに美しい与件である。大嶋は、その運動としての作品を、いま・この場で押し拡げていく実践を続けている。その画面上での編成諸行為それ自体もまた〈出来事の生起〉であるはずである。