



2018. 5. 7

第95回春陽展名古屋展の画談会における講演(抄録)

(豊橋市商工会議所において)

1. 土塀をめぐる

私は土を使って作品を作っている事もあり、土塀を探訪するのですが、先日も熱田神宮の「信長塀」を見てきました。これは日本三大土塀の一つで、土と石灰を油で固めて練り込んだところへ瓦を嵌め込み、瓦屋根を葺いた瓦土塀といわれるものです。

残る二つは、京都の三十三間堂の太閤塀と、兵庫県西宮神社の大練り塀ですが、こうした塀の魅力は使われている土の表情にも多く由来しています。土塀は経年変化や鉄分の酸化などによって姿を変えていきます。例えば竜安寺の石庭の塀は油土塀と呼ばれ、上塗りが剥落して中の土が露出していますが、これが石庭の景観の一つとなっていると思います。寺社に限らず、土塀や土壁の醍醐味は、作業小屋や野生動物を防ぐ塀などに顕著です。付近にある泥を塗りつけただけの最低限の仕事なのですが、そのシンプルな構造と、風雨による剥落、汚れなどが促す土の変化が複雑な景色を創り出しています。土が土であることを主張し始めているようです。



図1 信長塀 (熱田神宮)

こういった土壁が人を惹きつけるのは、人間と自然との幸福な関わり、つまり人が自然物に素手で関わった痕跡だからでしょう。そして、土の構造物には時間と共に自然に還って行くという確かな方向性が有り、それは死に向かう運命を持つ人間に絶対的な安心感を与えているのではないかと思います。自然に還るという日本人の死生観にも通じるのではないのでしょうか。

2. 土のイメージ

土という物質からは、万物を生み出す大地の力がイメージされます。人間は土から作られたという神話的イメージもあり、例えば聖書に登場するアダムの名はヘブライ語で土という意味のアダマーからきていると言われます。他にも何万年もの堆積による長い長い時間や、地球の歴史の創造と破壊の風景など、根源的なイメージが土にはあります。私はこの自然物をそのまま美術表現として使いたいと思いました。材料としてではなく物質自体が語るものを、そのまま提示したいと考えました。この力強いけれど寡黙な物質によって、絵画の可能性を探ってみたかったのです。

これまでも砂や土などを絵具に混ぜて、マチュールとしての効果を狙ったものを作った事はありました。図3はかなり前の作品ですが、土を混ぜ込んだもので、マチュールとして絵画空間を土で作ってみたいと思って制作していた頃の作品です。その後は物質としての土の様相をそのまま綿布の上に留めようと考えようになり、土のさまざまな記憶や物語など、膨大な属性をも提示することを目指すようになりました。

3. もの派の世界

物質について意識を持ったのは、日本で70年代を席卷した「もの派」の運動を知った事でした。この動きをリアルタイムに知っていたわけではありませんが「もの派」は、美術表現を最小化する流れの中で発生し、シュポール/シュールファスやアルテポーベラ等、同時期のヨーロッパの美術運動と呼応していました。絵画作品を物体として認識する方向がシュポール/シュールファスで、鉄、石等を素材として使い、イリュージョンとしての絵画に疑問を呈した動きがアルテポーベラ

でした。これらの運動と比べ「もの派」はより先鋭的な思考を展開し、よりラジカルに物を提示しました。それは東洋の美術の可能性を拡張した運動といわれています。「もの派」は石や土、木、金属などの物を、材料として使うのではなく、それ自体を主題として提示する事で、新たな芸術言語を発言しようとしたのです。関根伸夫、リ・ウーファンや菅木志雄、高山登等が中心作家でしたが、リや菅にとって提示される「もの」は物と場が作り出す新たな関係を露わにすることと行って良いと思います。例えば、菅の作品 Limitless Situation (window)は、窓枠に材木が斜めに立てかけてある、というのですが、それは内から外を見る視線が斜めに遮断される、という不安を生じさせ、見る者を覚醒させます。リの作品では、紙の余白が絵の具の流れと呼応して、物質としての緊張感を作り出しているように思います。また、70年代末から80年代初頭の「ポストもの派」になると遠藤利克等は、物の属性としての歴史や物語を表面に出していきます。「もの派」の「もの」とは、自然物が媒介する世界全体を指し、「もの」を通して作家がいかに世界と関わるかが問われるのです。物と関わること、世界を再発見すること、それ



図2 土のサンプル



図3 「場所 10-8」

自体が美術行為であるという立場です。物質に改めて注がれた「もの派」の視線を私は意識していきたいと考えています。しかし、物質そのものの提示という還元的な手法ではなく、物の顕れをそのままの形で平面に取り込む事、土の持つ属性すべてを平面の上に追想する事、それが私の素材に対する考え方と立場です。そして画布とパネルは土の変容や追憶を留めるための「記録紙」のような役割を担う事になります。

4. 私と土との関係

次にお話ししたい事は、私と土との微妙な関係です。この厄介な物質は作る側の意図に簡単に従うものではありませんし、また、私のほうでも従わせようなどとは全く思っていないが、まず水を加えてみます。水を含んで練られた土は沈黙の塊です。このまま放置すれば乾いてひび割れますが、さらに水を加えると今度はとけて流れます。流れた跡が痕跡になって乾きます。こうした動きによって土は初めて、土を通して顕れる世界や記憶と関わるきっかけを示してくれます。

土と水は長い歴史の記憶を共有しています。水によって土の様々な記憶が呼び醒まされますが、同時に空間的な広がりも生まれます。ここに造形の可能性を感じます。私はこうした変化を促す水を加減することによって、土が形になる際の媒体となります。そこで新しく何かを創り出すという感じではなく、土が像を結ぼうとして、



図4 土の準備



図5 制作中

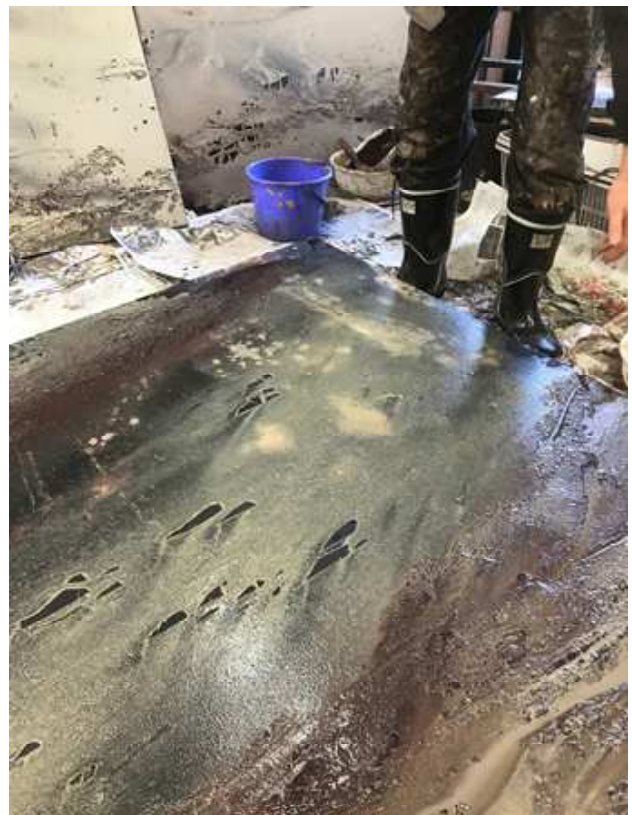


図6 制作中

またほどける、その一瞬に立ちあい、その動きに身を任せ、立ちつくします。大きな流れが自分を通り過ぎて行く、という感覚です。作るという積極的行為があるとすればそれはむしろ土が安易にイメージを

結ぼうとした時に、それを流して消してしまう時です。土に限らず、例えば油などが、絵描きとしての感性をくすぐるような、偶然に美しい造形を作り出してみせることがあります。しかしそれは絵画側から見た造形美であって、物自体の本性ではないのだと思うからです。そういった安易に浮かんできたイメージは水で流し、土が自らを語りつつ独自の空間を表現し始めた時にそれを固定します。土は絵具の原料でもあり、イリュージョンを創り出すには格好な物質です。しかし土をそうした画材、材料としてではなく、物そのものとして関係を持つとする時、そこに出現するのは物質の動きが作り出すリアルな空間であり、同時に非具体的な空間も暗示するという二重性を持った面です。リアルな物質と、平面造形のあわい（編集者注 あわい＝間。物と物、人と人との間、組み合わせのこと）にあるものが私の目指しているものです。



図7 制作中

流れる土が支持体に残したものは大地の記憶です。そしてそれは実在とか、内的生命などと呼ばれるものだと私は思っています。

土は動きそのものとなり、流れる、躍動する、という生命原理が露わになっていきます。この生命の躍動をすくい上げるのが制作の実態かもしれません。そして、動きという生命の顛れをギリギリのところで平面作品として成立させることができるのか、が私が試みている事です。先ほど何もしないで立ち尽くすと申しましたが、これは描く・創るという行為を積極的にせず、「放置する」「眺める」という「もの派」の考えに近い私の思考上での立ち位置であって、もちろん大いに働いています。泥まみれになって支持体を支えたり、水でぬかるんだ床ですべったりの肉体労働です。「もの派」は創造そのものを否定したり、従来の造形行為を拒否しましたが、私はそうではなく、「もの」と造形との媒体となることで作ることを続けようと思っています。

5. 動きという事

「実在が動きである」という考えは、私の創作経験の中から導き出したものであると同時に、フランスの哲学者アンリ・ベルクソン（1859～1941）に触発されたものでもあります。ベルクソンの哲学は現実の直感的把握などと言われていて、その著書「思考と動き」（形而上学入門）の中で「実在が動きであり、流れであり、変化であること、その動く実在の中に入り、不断に変化するその方向を自分の物とすることで、直観によって実在を把握することができる」という記述をしています。これは、一見難しそうですが、物を創る人間にとっては経験的に理解し易いことなのではないかと思います。絵描きにとって、実在をつかみ取ろうとする時、それを内部から直観によって掴もうとする事は想像に難くありません。難解な哲学理論ではありますが、ベルクソンの言葉を経験的に、あるいは感覚的に捉えても良いのではないのでしょうか。私はこのベルクソンの言葉に自身の仕事を重ね合わせていますが、同時に、ターナーと牧溪を思い起こします。ターナーの渦巻くように拡散する大気や、牧溪の「瀟湘八景図（煙寺晚鐘図）」の気の流れは何か動いているものを描いたのでなく、また実は、水蒸気や大気を描いたものでもなく、動きそのものを描いたと考えます。「その動く実在の中に入り」というベルクソンの言葉通り、



Resource:Wikipedia

図8 ターナー「青白い馬に乗った死」



Resource:Wikipedia

図9 牧谿「煙寺晚鐘図」

牧溪もターナーも風景を外側から描写するのではなく、動きや流れの内部から掴み取ろうとしています。ベルクソンの言う動きとは、生命の本質です。

生命は固定した瞬間に生き生きとした力を失い形骸化してしまいます。生きているが故に動いているということ、生命が動きであること、動きそのものが実在であるということ、これが私のベルクソンの解釈です。これは固定させることによって世界を描こうとする方向や、概念化することによって固まってしまう表現とは真逆なものです。流れや動きは広い意味での造形言語に訳すなら敢えて空間と言って良いのかもしれませんが。しかし、それは西洋的なマッスや遠近法的な空間といった観念的な空間ではなく、生命の動きを内側から同化する事によって捉えようとする、直観的空間とでも言うべきものではないかと思います。

6. 土の成り立ち

土の起源は4億年前まで遡ることができます。海から上陸した苔のような生命体が岩石に付着し、次第に微生物が生息するようになります。微生物が腐植という、植物の死骸が腐敗により分解されたものを作ります。一方で、岩石が風化によって細かい粒子になり、この二つの物質、つまり腐食という生命の痕跡と、非生命の二つが混合して土が形成されます。前述の図2はいろいろな土のサンプルですが、土にもこれだけ色の違いがあります。これは壁土に使う土や、田の土、陶土等をピックアップしたサンプルですが、土は有機質である腐植と岩、石、砂、火山灰などの無機質が混ざったもので、色の差異は、その含有物の割合によるものです。そして、この色土の粒をある程度揃えただけのものが壁土です。一方、土性顔料は日本画では水干絵具、泥絵具に使われますが、土を細かく微粒子状にして、不純物や粘土質などの物質性を全て取り除いたものです。それは土から色以外の要素を全て取り去った純粋な材料であって、生の土とは別物といえるでしょう。

7. 土壁の意匠

土を使った壁塗りの意匠も又奥深い世界で、技法はそれこそ無限です。ただ壁土をこねて塗るだけではなく、鏝で磨き上げる磨き壁という技法や錆壁という古釘の煮出し汁や鉄の粉を壁土に混ぜ込むなどして、赤錆色が時間とともに浮き出してくるのを楽しむものもあります。しかし継承する職人は少ないようです。面白かったのが桂離宮の壁です。松琴亭茶室では、土壁の床から1.75mあたりの高さに床と

並行に滲みのような薄い線があり、その上下で色が違ってきます。これは「いつ頃のものが判らないが洪水の痕跡」だということでした。様々な意匠の施された桂離宮ですから、これは、と思ったのですが深読みだったようです。

8. やきものの景色

「動きが実在である」という感性は、土を材料とした「やきもの」などにも見出す事が出来ます。それは、やきものの鑑賞の手がかりとなる景色という美意識についてですが、これをアイデアとのずれ、という視点から考えています。この場合のアイデアは、この世界の中で見える物は全て実在の影のようなものであり、真の実在（アイデア）は天上界にあるという、所謂プラトンのアイデア論の考えを参照しています。

やきものの景色は、釉薬の流れや、焼きむらなど、土と火によって生じ、イメージを暗示させる器物の表情です。器にとっては致命的なひび割れや亀裂といったものさえも景色として珍重され、歪みや「ひしゃげ」などは日本に独特な美意識といわれています。それと対極にある中国の磁器では完璧さを美とし、滲み、歪みは美の対象にはなりません。青磁は美の理想としてのアイデアである玉を模して作られました。それに対して茶人の村田珠光が作陶に不完全の「美」を見出したと言われています。私はこの不完全さの美とは生命の動きのことだと思います。アイデアの、完成され決して揺るがない理想の姿、また、感性ではなく悟性が感知する停止した美、そういった固定的な美と対極にあるものが景色の美だと考えます。アイデアとのずれによって溢れ出る生命力、生命の躍動です。技の限りを尽くして素材を理想の形に生成する美意識に対し、偶然や、無作為、あるいは故意の逸脱も含めて素材の生命をより露わにするのが景色です。



Resource:Wikipedia

図10 焼き物の景色

9. 場所

図11, 12は私の作品ですが、題名の「場所」というのは、単なる空間としての場所を表わしたのではなく、時間や空間や動きが成立するという意味です。そしてその場所は、作り手と作られる側の両者が、共にそこに在るという場所で、作品はその場が創り出すものなのです。言い換えれば、作る側がある地点から視線を注ぎ、作られるものと対峙するというのではなく、同じ場所にいるという事を題名によって示したいと思いました。両者が共に在る場所、つまり表からその作品を見、表からその作品を作るというのではなく、共に在る場所という意味で私の一連の作品を「場所」と名



図11 作品「場所」



図12 作品「場所」

付けました。今後もまだこの「場所」で仕事を続けたいと思っています。

参考文献

- 「現代美術逸脱史」 千葉成夫 晶文社 1996年
「土泥礼賛」 住友和子編集室 INAX ギャラリー 2002年
「京都土塀案内」 森田一弥 塚本由晴 画芸出版社 2012年
「左官礼賛」 小林澄夫 石風社 2001年
「思考と動き」 アンリ・ベルグソン 平凡社 2013年

10. 質疑応答

Q1 ; 「もの派」に続いてそれを否定する「ポストもの派」が出てくるというように、前の運動を否定する運動が台頭してくるという流れの中で、木村先生は「もの派」そのもののでしょうか？

A1 ; 私は「もの派」を継承する立場ではなく、「もの派」からものに対する示唆を受けたにすぎません。より造形的で、平面と物とのあわいにあるものを顕す事をめざしています。しかし、画布が私にとって基底材ではなく記録紙でもあるという事は、その上に顕れた土は明らかに「もの」の提示と言えるでしょう。私はラジカルにもものだけを提示する「もの派」に近づこうとは思っていません。絵画寄りの立場です。ただ、絵画言語の中に留まるのではなく、「もの」のあるがままを絵画寄りに表現する、となかなか危うい立場にいます。

Q2 ; 土のサンプルはご自身で採取されたのでしょうか？

A2 ; 色々です。自宅の庭で採取したものもあれば、遠出して採ったものや、壁土として買ったもの、土としての属性は失わないもののゴミを取り除いた若干精製した土も使っています。

Q3 ; 作品を作れなくなったような時が有りましたか。土と格闘していれば出来ない事も有ったかもしれませんし、行き詰まって前に進めない時も有ったかどうか？

A3 ; まず土に巡り会うまでにブランクが有りました。フランスで2年間勉強しましたが、その時にフランス人の色彩感覚に圧倒されて、私が作っている色を信じられなくなりました。ヨーロッパの人は色彩を固有色と分けて使うことができますが、私は観念的に色を使うことが出来ませんでしたので、暫く描けない時期がありました。帰国後に、それならいっそ物質性と色とが同じもの、つまり実物を使った

らどうだろうと、それで土に辿り着きました。次に、土を使うこと、土とつきあうまでに非常に多くの時間を要しました。土を使って何かを表現する方向にどうしても行ってしまう、何かが出てしまう、風景的なものとか何か具体的な表情が出てしまいました。そうではなく、土そのものの表情を捉えるという事に十年近く掛かってしまいました。

Q 4 ; 土をマチエールとして使っていた時期が一番大変な時期ではなかったか、土がまだ物になっていない、絵具の代わりではなく「もの」として扱えるまでが大変だったと推測します。

これまでの春陽会の歴史の中には無かった全く新しい表現のアプローチではないでしょうか？

A 4 ; 苦労した時期はおっしゃる通りです。いつも東先生の作品に触発されています。あるあわいというものを目指していらっしゃるのではないかと勝手に思っています。

Q 5 ; 土そのもので制作された作品は、何かで定着されているのですか。その方法は？

A 5 ; 作品として残すために定着が必要で、水性メジウムと壁を塗る時の固着剤を使っています。

Q 6 ; 先生が影響を受けた作家や、好きな作家を教えてください。

A 6 ; フランスで教えを受けたオリビエ・ドゥブレ氏は、絵具を画布に流してその痕跡を作品にするという仕事をしていて影響を受けました。好きな作家はボルタンスキーやキーファーです。

Q 7 ; 絵画言語としてのマチエールとのつきあい方についてのアドバイスをお願いします。

A 7 ; 絵具は色か、色を持った物質なのか、この二つの考え方があります。薄塗りでも薄塗りというマチエールで、絵具は単なる色の要素と共に、物としての要素も若干持っている。視覚的なマチエールなら絵画言語の中のマチエールとして捉えられるが、「もの」としての要素もあって、その二つの要素を意識するという事がマチエールを形成して行く上で一番大切な事だと思います。

編集・文責：水谷 武（春陽会中部支部）

木村梨枝子（きむらりえこ）氏略歴

1984 創形美術学校研究科終了。1987～1991 在仏 オリビエ・ドゥブレ氏に師事。

1986 春陽会新人賞。1991 春陽会会員推挙。1998 安田火災美術財団奨励賞。

2016 春陽展中川一政賞。1984～海外（パリ、プラハ）や日本各地で個展・グループ展多数。