

外在性の絵画

松浦寿夫

児玉靖枝は、1980年代から旺盛な制作活動に従事してきたことはよく知られていることであり、また、最近の「深韻」と総称しうる一群の作品の制作に到るまでに、様々な変化の徴候を示してきたこともよく知られている。とはいえ、今回の「存在と不在の間に—児玉靖枝初期絵画展」と題された展示は、児玉氏の初期の作品群のまとまった展示としてきわめて貴重な試みであることは強調しておきたいと思う。ごく単純に言って、これまでこれらの作品を鑑賞する機会がほとんどなかったのだから、今回が最初のまとまった展示であるとさえ言えるだろう。そして、今回の展示は、それ自体として優れた作品群の展示として貴重であると同時に、この画家の制作における変異を察知し、現在の制作を基礎づけている思考の条件を検討するための貴重な機会でもありえている。さらに、この画家の制作から逸脱して、この展覧会名が喚起する絵画的な問題群、つまり、存在／不在、間といった概念をその一般性において検討する格好の機会ともなりえていることも強調しておきたいと思う。

ところで、今回の出品作の中でも、もっとも初期の作品群にはイタリア語の表記での静物画という題名が与えられている。そして、静物画とイタリアという二つの項は否応なく、観者にジョルジオ・モランディの存在を喚起せずにはおかない。実際、20世紀に、静物画というジャンル—時代遅れの徴を帯びたとは言わないまでも、廃れつつあったこのジャンル—に積極的に取り組んだ代表的な画家がモランディであり、いま一人はジョルジュ・ブラックであった。ブラックも初期のフォーヴィスム期の作品および、キュビズムの形成期にあってはもっぱら風景画の制作に従事してきたが、その後、一貫して、静物画を自らの実験の主要な領域としてきたことは良く知られている（晩年に風景という主題に再び取り組むようになるとはいえ）。

例えば、「テーブルの上に水差しとコップがある」といった言語的な命題に対応すると言っても良い静物画の試みにおいて、画家が直面する困難は、この命題に含まれている3つの個体の個性性の表現においてと同時に、これら3つの個体間で形成される諸関係の表現において出現する。この点で、例えば、ブラックは静物画の制作に際して、個体間の間隙に注目し—実際、個体以上にこの間隙に重視したとまでは言わないまでも、少なくとも同等の重要性を見出していた—、その処理の様態の探求に専念したと言えるだろう。そして、ブラック自身が語るように、「事物を他の事物と分離する視覚的な空間」を「物質化すること」を自らの課題としたと言えるだろう。だが、この間隙は視覚的なものなのだろうか。それはむしろ、存在論的な次元の間隙ではないのだろうか。また、それは物質化の対象でありえるのだろうか。

実際、ブラックはこの間隙を物質化することによって、それも、事物と同等の物質化を図

ることによって、結果として諸対象の分離が不可能となり、画面上には一種の連続体の拡がり形成されることになる。ここに分析的キュビズムの誕生とともに、奥行きが浅い一様な曖昧な空間が出現することになる。この点で、1910年前後のブラックの制作がモダニズムの造形的な言語の形成に重要な貢献をもたらしたとしても、このような制作を駆動させる動機をブラックにもたらしたセザンヌの教えからは、逆説的に遠ざかっていったとはいえないだろうか。実際、キュビズムが形成されていく過程で、端緒には存在していた画面上の余白はブラックの作品から消えていく点に注目すれば、セザンヌ主義からキュビズムへの移行は間隙、あるいは画面上の筆触間の余白の消失の過程として記述できるだろう。

これに対して、モランディが生涯にわたる探究において、同じ事物の配列を際限なく変容させながら—この点で、モランディの制作は経験論的であると同時に概念的でもある—、つねに個体間の諸関係について、またその間隙について思考し続けた点は強調しておきたい。そして、この間隙は個体の個性性を保証すると同時に、個体それ自体の性質には属さないという点で、諸個体に対しての絶対的な外在性を備えている点にも注目しておこう。それは、「テーブルの上に水差しとコップがある」という命題に立ち戻ってみれば、水差しとコップとの間隙が水差しおよびコップの個性性を保証しながらも、水差しにもコップにも帰属していないということだ。そして、児玉靖枝の初期の抽象的と呼ばれる絵画作品が取り組んだ課題は、水差しとコップなしに、この両者の間隙を描くことは可能かという課題であったはずだ。

また、モランディの制作において、筆触は徐々に稀薄化する傾向を示し始める。事物の存在を画面に出現させるに際して、筆触の物質化とは逆の方向へのこの展開は、最晩年の水彩画に顕在化されるように、筆触の極限的な稀薄化と支持体としての画面の余白の出現とによって、よりよく事物の物質性を出現させるという魔術的とも言える逆説を美しく実現している点にもあわせて注目しておきたい。

ところで、今回の展示の第1期に、児玉氏の初期の静物画が何点か出品された。そのほとんどで、描かれた対象としての事物に対して、画家の視線はほぼ垂直にこれらの対象に向かうという特性を備えている。この垂直な視線は視線の入射角に応じて生じる三次元的なイリュージョンをほぼ完全に削減し、事物をその側面図に還元すると同時に、これらの事物が配置されていたテーブルの表面を画面から排除する作用を実現することになる。そして、いくつかの作品に見られるように、テーブルは強いていえば、その物理的な厚みに還元され、画面上では画面底部の帯状の細い色帯、それも画面と並行した色帯の様相を示すことになる。

それでは、なぜテーブル面は排除されなければならなかったのだろうか。そこで、もう一度、「テーブルの上に水差しとコップがある」という命題に立ち返ってみよう。水差しとコップとの間隙がこの両者のいずれにも帰属しない点は先に指摘した通りだが、基底面としてのテーブルを媒介にすることによって、この間隙は相対的な距離の様相を示し始め、その絶対的な外在性は計測化可能な相互的な距離へと変貌してしまい、この外在性の捕捉を不

可能にしてしまうからだ。ここで、言語体系を差異の体系として記述したフェルディナン・ド・ソシュールの思考を参照してみることもできるだろう。言語記号は他の言語記号に対して示差的であるという事態は、実体的な項があらかじめ存在し、その後に両者の間の差異が存在するわけではなく、差異の運動が各項を事後的に産出するというこの思考は、間隙を思考する上でもきわめて示唆的である。そして、モランディの晩年の水彩画が提示した逆説が示唆するように、極限的に稀薄化された不在の領域が事物の事物性をその実在の厚みにおいて出現させたことも、この文脈で想起しておこう。

それゆえ、児玉靖枝の抽象的と呼ばれる絵画群は、事物という項なしに、これらの項を産出する間隙を描いた絵画であるということができよう。そして、この意味で、これらの間隙は、世界の全ての項をその起源において産出する運動である以上、起源における実在性の絵画であると言えるはずだ。

「存在と不在のあいだに―児玉靖枝初期作品展」MEM、2023 に寄せて執筆