

宮下 圭介 ——透視するまなざし——

確かに私は絵画と彫刻をやっている。そしてそれは初めから、私が絵を描き出した最初から、現実を捉えるため、自らを守るため、自らを養うため、大きくなるためだ。(『私の現実』 A. ジャコメッティⁱ 矢内原伊作ⁱⁱ/訳) ⁱⁱⁱ

彫刻家で画家でもあったジャコメッティは、自らの制作の理由を「現実を捉えるため」だ、と書いています。彼の「針金のような」と形容される虚飾のない作品を見ると、その言葉通りの真摯な姿勢を感じます。芸術家はさまざまな目的で作品を制作しますが、ジャコメッティのように自分の生きている「世界」や「現実」をしっかりと見つめて「捉える」ことを目的とした芸術家が、確かに存在します。私は彼らを最も興味深い、また尊い存在だと考えています。

宮下圭介はすでに長いキャリアを持つ美術家ですが、彼もそのような存在の一人です。彫刻家としてスタートした宮下は、さまざまな変遷を経て現在のタブロー（絵画）形式の作品に到達しました。作品のスタイルだけを見れば変化の激しい表現者のように見えますが、そこには作家としての一貫した姿勢があります。私はそれを「透視するまなざし」という言葉で言い表してみました。ここで宮下の作品の変遷を大まかに確認しながら、最近の作品の新たな展開について論じてみたいと思います。



宮下は1960年代末から彫刻作品を発表していますが、本格的に作品発表をはじめたのは、1970年頃です。それから1980年にかけて、彼は金属などの素材にやすりをかけるなどの最小限に加工を施した作品を発表していました。当時は、素材をあまり加工せずに展示する作品が日本の現代美術を席卷していました。宮下の作品も例外ではありませんでしたが、一方で彼独自の「まなざし」も、すでにあらわれています。例えば1978年の、木立の木に紙を貼付した野外作品を見てみましょう。それぞれの木に四角い紙を貼り付けた作品ですが、ある視点から見るとそれらが直線状に並んで見えます。目の錯覚を利用したトリッキーな作品、というふうにも見えますがそれだけではありません。木立の奥行きがある特定の視点から見ると、まったく無化されて平板な直線に見えるということが重要なのです。その目の錯覚の不思議さ、それは視覚の持つ構造的な不思議さでもあります。さらにそれは、平面上に奥行きを表現する絵画とはまったく逆の作品、絵画空間のイリュージョンを現実空間で反転させた作品、ということもできます。この作品は、ふだん私たちが気づかない視覚の不思議な構造を実感できる形で表現したもののなのです。



次に宮下は、1981年から1992年にかけて合板を使った作品を制作しています。1992年の『内接半円 N (M) -2』という作品を見てみましょう。この作品では、合板の右端がむしり取られたように切断されています。そのむきだしの裂け目から、木の素材感や貼り合わせた板の層状の厚みを見ることができます。その層の表面に見えるのが、外枠に内接した半円形です。さらにその半円形の左端の接線が左側の黒い色面との境界線になっています。つまりこの作品では、素材、外形、表面に描かれた図形などが互いに関連しあい、その構造が目で見えてわかるようになっています。そのなかで、表層に見える半円形の平面性と、むきだしになった合板の物質性とは、それぞれ視覚と触覚という異なる感覚に訴えるものであり、相いれないものです。この違和感は、木立の作品の平板な直線と現実空間の奥行きとの関係を彷彿とさせます。視覚的な平面が、破損した合板という触覚的な物質の上に成立しているという構造を、私たちは実感することになるのです。



さらに1993年から2002年にかけて、宮下は『Veil』という平面的な作品のシリーズへと移行します。1996年の『Veil III-5』を見てみましょう。作品のベースになっているのは貼り合わせた合板ですが、それが茶色の区画のように見えています。その上にアクリル絵具が塗り重ねられていますが、その透明度によって絵具の厚みが把握できます。つまりこの作品でも、作品を形づくる層状の構造が目で見えてわかるのです。『内接半円』のシリーズに比べて物質的な触覚性は後退し、ほぼ視覚的な、つまり絵画的なイリュージョンの作品になっています。しかしここでも、貼り合わせた合板の物質性と、表面の絵具の視覚性とが、違和感を持って対峙しています。この『Veil』シリーズは、次の絵画形式の作品への展開を予感させつつも、すでに独特の様式を獲得しています。物質的な触覚性と、絵画的な視覚性との構造に注目してきた宮下の一連の仕事の中で、きわめて完成度の高い作品群だと私は考えます。しかし、その完成度の高さゆえに、新たな一步を踏み出すため

に宮下は変わらざるをえなかったのかもしれませんが。

2003年から宮下は絵画形式の作品へと移行します。例えばここに三枚の作品写真があります。2003年の『Work3-4』、2006年の『sign on sign』、2012年の『sign on sign 12-18』という作品です。色あいや描かれた形象はそれぞれ違いますが、制作方法や作品のコンセプト（意図するもの）は共通しています。どの作品も大きく塗り重ねられた絵具の層と、その過程で描かれた線や図形などの形象によって成り立っています。プロセスはシステマティックに規定されていて、ここでもまた作品の構造が目で見える仕組みになっています。一般的に絵画作品というのは描く過程での痕跡を最終的に残さないようにするものですが、宮下の作品はそういった通常の絵画とは一線を画しています。むしろ描く過程が「sign（しるし）」として各層に刻み込まれ、その重ねられた時間が一望のもとに見えるように作られているのです。宮下自身は、自分の作品について次のようにコメントしています。「各層に見える形状や色彩を『sign』（しるし）とすると『sign』は時系列を破って互いに交差し、絡み合いながら集積し画面をつくる。」^{iv}宮下の画面を丹念にながめれば、その制作過程を読み取ることが可能です。しかし、実際の制作過程が理解できたとしても、その時系列が前後し、複雑に絡み合いながら共時的に見えてくるところが、絵画表現の特徴であり、不思議さでもあります。

ここで「各層」と言われているものについて、すこし考えてみましょう。それは物質的には、ごく薄い絵具の被膜でしかありません。普通の画家ならば、絵を描く上で技術的に生じたものに過ぎないと考えますが、宮下はそれらが重なりあって見えてくる現象に目をこらします。その意識、つまり制作の過程や時間に対する宮下の高い意識は、素材を加工する過程を構造的に作品化してきた、これまでの作家経験から生じたものだと考えられます。例えば、木立の作品における現実空間の奥行きや、『内接半円』シリーズのむしり取られた合板の厚みが、作家の意識の中で平面的な絵具の層へと置き換えられたというふうにも読み取れるのです。宮下の描く絵具の被膜には、そう思わせるほどの触覚的な実感があります。ですからその重なりから、そのときの制作行為や制作時間が「互いに交差し、絡み合いながら」見えてくるというのは、当然のことだと思います。物質的な作品から絵画形式の作品へと移行したからこそ、宮下はこのような独特の意識、独特の表現方法を獲得したのだと、私は考えます。

このように宮下の作品の変遷をたどっていくと、そこに作品の「構造」を可視化しようとする一貫した強い意志を感じます。この「構造」を透かして見るようなまなざし、それを私は「透視するまなざし」という言葉で表現しました。構造を可視化すること、それは自分の作品を成立させている要件を、見る者と、つまり鑑賞者と共有することです。それはつまり、自分がいま、絵画についてどう考え、どう制作しているのかということと共有することです。さらに言えば、それは芸術家にとって、自分がいま生きている現実をどう捉えているのかを共有することに等しい、と私は考えます。その制作姿勢そのものを、私は「透視するまなざし」と言いたいのです。

さて、この「透視するまなざし」を考える上で、興味深い論考があります。

まず、イギリスの建築史家、コーリン・ロウが書いた『透明性』^{vi}という論文を見てみましょう。ロウは、現代建築の特質を表現する重要な概念として、「透明性」という言葉を使っています。その「透明性」には「実」の透明性と、「虚」の透明性の二種類がある、と考えます。「実」の透明性とは物理的な透明性のことで、「虚」の透明性とは知覚的な透明性のことです。建築に関する話はここでははぶいて、ロウが言及している絵画についての記述に限定します。例えば西欧絵画における伝統的な遠近法（透視図法）を用いた絵画は、近景から遠景までを透明なグリッドで整理し、その秩序の中で遠近感を表現しているので「実」の透明性として分類されます。一方、キュービスト^{vii}やセザンヌ^{viii}などが描いた絵画は、不透明な絵具の筆触によりながらも、独自の知覚的な実感に基づいた遠近法で表現されているので、「虚」の透明性に分類されます。かなりわかりにくい区別ですが、仮に構造的に明快な「実」の透明性と、知覚的で不明快な「虚」の透明性、というふうに整理しておきましょう。

また美術史家の岡田温司^{ix}は、「透明」と「不透明」の間に「半透明」の領域があることを『半透明の美学』^xという著作の中で提示しています。ここでも遠近法（透視図法）による絵画は「透明」な絵画として分類されます。そしてモダニズム以降の、平面性や物質性を強調した抽象絵画などは「不透明」な絵画として分類されます。そのうえで岡田は、このように「透明」と「不透明」を二分して考えるのではなく、その間にあるあいまいな領域（半透明）に注目することで、従来の芸術観を乗り越えることができると考えたのです。岡田は先行者であるロウの論文にも触れて、ロウの「



実」の「透明性」と「虚」の「透明性」との境界はあいまいであり、ロウの論文の中に「半透明」という語が何度か登場している、と書いています。「透明性」について考えるなら、「透明」と「半透明」という概念で整理した方が有効であると言いたいのでしょう。

宮下の作品の変遷をこれらの論考にあてはめてみると、「実」の透明性から「虚」の透明性へ、あるいは「透明」から「半透明」へと変化しているように見えます。『内接半円』シリーズまでの作品は、作品の構造を素材の物質性によって明快に可視化していることから、実の「透明性」の作品として捉えることができるでしょう。そして『Veil』シリーズを経て、現在の絵具の層による視覚的で微妙な表現による作品を「虚」の透明性、もしくは「半透明」の作品として捉えることができると考えます。この変化は、岡田が「半透明」の概念によって、従来の芸術観を乗り越えようとしている方向性と、合致しているように思います。明快に語れる「実」の透明性から、微妙であいまいな「虚」の透明性、あるいは「半透明」の領域へと歩を進めたことで、宮下は新しい領域へと踏み出したのです。ただ、残念なことに『半透明の美学』のなかには、宮下のように絵具の層を重ねることで「半透明」の作品を実現した作家については書かれていません。おそらく、宮下の作品はたいへんにユニークなものなので、その類例となるような著名な作家が存在しないからでしょう。宮下の絵具の層を「半透明」という概念によって、さらに深く、的確に捉えることができるのかどうか、それは私たち自身で考えていかななくてはならない課題です。その検討を進めていくことにしましょう。

さて、この新しい領域へと踏み出した宮下の作品は、それにともなって新しい展開を見せています。宮下は、素材の物質性にかかわることなく、画面上に自由に線や形象を描くようになりました。そこに描かれた形象は、円や長方形のような明らかな形体ではなく、また文字や記号でもありません。これらの図像（宮下自身は「sign」と言っていますが、ここでは仮に「図像」と呼ぶことにしましょう）を見て、私は以前にサイ・トゥオンブリ^{xii}という画家を引き合いに出したことがあります。トゥオンブリは宮下のように層（被膜）を重ねる画家ではありませんが、その描線についてロラン・バルト^{xiii}が書いた文章が、記憶にあったので思い出したのです。バルトはトゥオンブリについて、こんなふうに書いています。「彼の作品は概念（トレース[痕跡]）に属さない。活動（トレーシング）に属する。さらにいえば、活動が展開される限りでの場（紙面）に属するのである。」^{xiiii}この、「痕跡」よりも「活動」に属する、というところが、宮下の行為性豊かな図像と、どこかで重なっているように思ったのです。また、トゥオンブリは宮下と違って、画面に文字を書くことがしばしばあります。その文字は何かの意味を指し示すためではなく、「絵の中に矛盾」を持ち込み、絵の静けさを「震撼」させるためだ、とバルトは解釈しています。確かにトゥオンブリは文字を不器用に、おそらくは意図的に読みにくく書いています。このトゥオンブリの文字表現が、当の文字の意味から遠ざかるように書かれているのだとすれば、これもまた、宮下の図像表現とどこかで共通するような気がするのです。描かれた図像が、何かわかりやすい形や記号を示しているのならば、疑問の余地もないのですが、それがわかりやすい意味から離れるように描かれているのだとしたら、私たちはそれをどう考えたらよいのでしょうか。

岡田温司は『半透明の美学』のなかで、次のような興味深い指摘をしています。絵画を「透明」、「不透明」の概念で二分にすると、透視図法によって描かれた具象絵画は「透明」で、その図法を用いない抽象絵画は「不透明」ということになります。「透明」な具象絵画のなかに描かれている図像は、当然のことながら何を指し示しているのかよくわかりませんが、「不透明」な抽象絵画に描かれている図像は、何が描かれているのかわかりません。その意味では、遠近法という明快な構造を持たないことと同時に、図像解釈的にも抽象絵画は「不透明」だと言うことができます。その一見「不透明」に見える抽象絵画といえども、画面全体から何かの意味が読み取れる場合がある、というのです。

たとえば抽象絵画において、まるで判で押したかのように、「精神的なもの」（たとえばカンディンスキー^{xiv}）、「超越的なもの」（たとえばマーク・ロスコ^{xv}）、「主体的なもの」（たとえばジャクソン・ポロック^{xvi}）の意味が語られてきた理由も、おそらくそこにある。すでに存在している現実の反映ではなくて、絵画的な法則にしたがって、独自のリアリティをもつより深い意味がそれぞれ創造されている、というわけである。もしそうだとするならば、抽象絵画とは、まさしく超越的な主体によって思考され実現される特権的な対象なのであり、西洋形而上学のひとつの完成形にほかならない、と考えることすらできるだろう。

（『半透明の美学』岡田温司）

岡田は、画面から「意味」が読み取れるという点では抽象絵画も具象絵画も基本的に変わらない、というのです。私たちが、まるで記号として書き表されているかのように、カンディンスキーの抽象絵画から高度に「精神的なもの」を感受してしまうのだとしたら、むしろ抽象絵画こそ「西洋形而上学のひとつの完成形にほかならない」とまで書いています。このような考え方の源泉は、ソシュール^{xvii}の言語学におけるシニフィアン（記号表現）とシニフィエ（記号内容）という概念にあります。ここでくわしいことは書けませんが、ソシュールの言語学は20世紀の現代思想全体にわたって広く影響しました。その過程でシニフィアン／シニフィエ^{xviii}に対する考え方や解釈も広がっていきました。例えば絵画における図像表現をシニフィアンとして捉え、その意味するところをシニフィエとする考え方がありますが、これは記号学の解釈として理解できる範囲です。しかし、絵画全体が意味するものを、シニフィアン／シニフィエの関係で解釈

するというのは、バルトの提唱した記号学の応用的な考え方にも似て、なかなか大胆です。岡田は上記の引用文に続いて次のように書いています。

ルネサンス美学とモダニズム美学とは、一見したところ、おたがいに対立し相反するものであるかのようにみえて、その実どちらも、シニフィアンとシニフィエとのある種の幸福な結合という大前提のもとづいており、それが表象＝再現のイデオロギーを支えてきたと考えられるのである。アルベルティ^{xix}の透明な「窓」は、哲学的であれ宗教的であれ神話的であれ、表層を超えて深遠な意味へとまっすぐに通じているとみなされる。他方、逆転しているとはいえ、それと同様に、抽象表現主義の不透明な絵画平面は、それにもかかわらず、創造的で超越的な主体性へと透明に突き抜けていくというわけである。それゆえ、具象であろうと抽象であろうと、基本的にたいして変わりはないことになるのだ。

（『半透明の美学』岡田温司）

仮にこのように絵画の意味するものを広く捉えることが可能であるとするならば、宮下の絵画にどのような意味を見いだすことができるのでしょうか。ここでさらに最近の作品、2013年の『sign on sign』を見てみましょう。注目される



のは絵具の最後の層、つまり表層に描かれた描線が、より大胆な表現になっていることです。下の絵具の層と絡み合いながらも、以前にもまして図像としての主張を強めているように見えます。しかしそれにもかかわらず、これらの図像は何か具体的なものを意味する様子はなく、また、絵画全体を見ても、私には何か明確な意味を見いだすことができません。

このことについて私が考えるのは、次のようなことです。抽象絵画といえども、そこに明確な意味を指し示してしまえば、それは「透明」な作品として完結することになります。そのような作品はすでに数多くありますし、実際のところ、宮下のように絵具の層を重ねるミニマル^{xx}な仕事によって、美しく完結した作品を作り出している作家たちもいます。しかし宮下がいま取り組んでいる絵画は、その表現の構造が誰の目にも明らかであるにもかかわらず、容易に完結せずに、その意味が不明確なままに残されているような作品です。宮下によって走り描きされた線の群れは、明瞭な形を結ばず、画面上のさまざまな層の図像と絡み合いながら、私たちの目の中に立ち現われてくるのです。何度も言いますが、これは絵画表現の中だけで起こりうる不思議な現象です。つまり私たちは、宮下の絵画を見ながら「絵画」そのものに出会っている、と言ってもよいのです。宮下が創作しているのは、そのように私たちが絵画表現そのものと出会う「場」であって、その手前で完結してしまうような安易な意味に収斂することはありません。

しかし、これは逆に言うと、宮下の図像にどんな意味を見いだしても自由だし、そこに正解はない、とも言えるのかもしれない。宮下の絵画は明確な意味をしめしませんが、その有機的な図像や描線は、そのような要素を冷たく否定するものでもありません。人によって宮下の作品の中に何か具体的なイメージを感じ取ることもあるでしょうし、作品全体から何かの意味やメッセージを受け取ることもあるでしょう。また、宮下の絵画は、ながめている時間に応じて下の層の図像が浮き出たり、表面の描線が下の描線につながっていったりすることがあります。おそらく重要なことは、それらが決して固定的なものではなく、誰に対しても解釈が開かれているということでしょう。このような宮下の作品の特徴を、岡田の概念を借りるなら「半透明」の絵画、ということになるのでしょうか。「透明」な、つまり明確な「意味」と、「不透明」な、つまり「意味」の否定との間に存在する絵画、というほどの意味です。このようなあいまいな領域、あいまいにしか語れなかった領域について積極的に語る事が、西洋形而上学の「表象＝再現のイデオロギー」を乗り越えて、新たな領域に踏み込んでいくことになるのではないかと私は考えます。

このような宮下の制作姿勢は、先ほども触れた絵具の各層の成り立ちの中にもあらわれています。宮下が、絵具の層に関して高い意識を持っていることはすでに述べましたが、その各層で塗られた色、描かれた図像は、他の層と関連しあいながらも、独立性を保っています。例えば、各層の色をしてみると、互いになじんでしまうのではなく、つかず離れず、といった感じの微妙な距離感のある色が塗られています。また、最後の絵具の層、つまり表層に描かれた描線は、下の層の図像に呼応するようでありながら、よく見ると独自の動き方をしていることがわかります。実は宮下は、日ごろからスケッチを描きためていて、これらの描線が下の層の図像に影響され過ぎないように、そのスケッチを参照しながら描くのだそうです。もしも抽象絵画としてわかりやすい解釈を求めるのなら、このような方法は作品のトータルな意味を損なう恐れがありますから、避けられるべきでしょう。しかし宮下にとっては、見る者が絵画表現と出会う「場」を作り出すことが重要ですから、このように絵具の各層が独立性を保ちながら、ある種の緊張感の中で関係しあうことが必要なのです。この宮下の制作姿勢が、普通の画家が見落としてしまいがちな「各層」の表現に注目させ、それらが複雑に絡み合う「半透明」な図像を生み出しているのです。結果的に、そのユニークな方法が絵画表現にとって新たな可能性を切り開いているのです。

このような宮下の表現は、言葉で言うほど簡単なものではありません。実際に宮下の作品は、一般的な抽象画やミニマ

ルな絵画と紙一重のところにあります。物質性の強い素材を使っていた時期の作品に比べ、いまの宮下の作品は形式的には普通の絵画と何ら変わりがありません。作品の出来、不出来によって旧套的な抽象絵画として見られてしまう可能性すらあるのです。冒頭のジャコメッティの例で触れたように、宮下の制作には、これからも芸術家としての真摯な姿勢が必要とされることでしょう。

そして私はそんな宮下の作品に、現在の絵画が直面している困難な現実に対する、ひとつのこたえを見いだします。現代絵画の世界では、ミニマル・アートの絵画以降、絵画を描くことが無意味だと思われた時期がありました。その後、絵画形式の作品をいたるところで見ようになりましたが、絵画に正面から向き合うことの困難さは減じる気配がありません。そんな中でどのように表現すれば、モダニズム以降に描かれた一枚の絵画として存在することができるのでしょうか。宮下の絵画は、形式的には何ら奇をてらうことなく、それでいて新たな可能性を指し示している点で、独自の存在感を放っています。その宮下の絵画のあり方こそ、いまその絵が存在するべき理由なのだと、私は考えます。

(美術家 石村 実)

-
- ⁱ A. ジャコメッティ (Alberto Giacometti, 1901 - 1966) スイス出身の彫刻家、画家
 - ⁱⁱ 矢内原 伊作 (1918 - 1989) 哲学者、評論家
 - ⁱⁱⁱ 『私の現実』A. ジャコメッティ著 矢内原伊作、宇佐美英治訳 (みすず書房)
 - ^{iv} 「ぎゃらりー由芽」(2013年6月)で開催された個展における作家のコメント
 - ^v コーリン・ロウ (Colin Rowe, 1920 - 1999) イギリス出身の建築史家、建築家
 - ^{vi} 『マネエリスムと近代建築』コーリン・ロウ著 伊東豊雄、松永安光訳 (彰国社)
 - ^{vii} キュビズム (20世紀初頭にピカソとブラックによって創始された現代美術の動向)の画家たち
 - ^{viii} セザンヌ (Paul Cézanne, 1839 - 1906) フランスの画家
 - ^{ix} 岡田温司 (1954-) 美術史家
 - ^x 『半透明の美学』岡田温司著 (岩波書店)
 - ^{xi} サイ・トゥオンブリ (Cy Twombly, 1928 - 2011) アメリカ出身の画家、彫刻家
 - ^{xii} ロラン・バルト (Roland Barthes, 1915 - 1980) フランスの批評家、思想家
 - ^{xiii} 『芸術論集』ロラン・バルト著 沢崎浩平訳 (みすず書房)
 - ^{xiv} カンディンスキー (Vassily Kandinsky, 1866 - 1944) ロシア出身の画家、理論家
 - ^{xv} マーク・ロスコ (Mark Rothko, 1903 - 1970) アメリカの画家
 - ^{xvi} ジャクソン・ポロック^{xvi} (Jackson Pollock, 1912 - 1956) アメリカの画家
 - ^{xvii} ソシュール^{xvii} (Ferdinand de Saussure, 1857 - 1913) スイスの言語学者、言語哲学者
 - ^{xviii} シニフィアン (signifiant) / シニフィエ (signifié) ソシュールによって定義された言語学用語
 - ^{xix} アルベルティ (Leon Battista Alberti, 1404 - 1472) ルネサンスの人文主義者、建築理論家、建築家
 - ^{xx} ミニマル・アート (Minimal Art) 装飾的・説明的な部分を削ぎ落とし、シンプルな形と色で表現する彫刻や絵画