

山本富章のドットの作品についての考察

北川 智昭

はじめに

ヨーロッパ旅行で見た地中海の青空に立つスニオン岬のポセイドン神殿の柱列の姿があり、すべてがそこに集約される。人間の作ったものが最もシンプルなかたちで美しく立ち上がっているという事実。美術史をたどるようにした旅はいくつもの作品を目にしながらこれを超えるものとはならなかった。場と結び合うもの、在るということに向き合おうとする、さすらような自己の発見という旅がここから始まっているような気がする。

——山本富章「CorneliaSt.再び」¹より

山本富章(1949年-)は、碧南市に近い愛知県宝井郡形原町(現・愛知県蒲郡市形原町)出身の美術作家である。愛知県立芸術大学絵画科(油画)から同大学院、大学院研修科に進学して画家としての基礎を学んだ彼は、研修科を修了した直後の1976年3月にヨーロッパを旅し、ギリシアのポセイドン神殿を訪れている。冒頭のテキストは、ギリシア、イタリア、フランス、イギリスを巡ったこの旅を、後年彼が振り返った一文である。

本稿の目的は、ギリシアでの体験をもとに、力強さと存在感を備えた独自の絵画形式を模索し、1980年代のアートシーンを牽引した山本の表現と背後にある考えを追うことにある²。彼のエッセイ³を読むと、幼い頃の記憶が身体の中を地下水脈のように流れ、折々の表現につながっていることが分かる。一方で、筆者は山本の中に過去から切り離された、今、此处にある瞬間に注力しようとする意識があると捉えてきた。これら過去と現在の交差という視点から彼の作品を見直すと、木製パネルの支持体と絵具の下地が記憶の古層の役割を果たし、その上に鮮やかな筆致で生きた証としての痕跡を残していく営為というものが見える。この瑞々しい生の表現は、1980年初めの作品では、デカルコマニー(転写)によって瞬時に重ねられた絵具の表情に窺うことができる。1981年に発表された《Untitled》_{fig.1}では、赤と青緑(ターコイズ・グリーン)の色彩の対比が浅いイリュージョン(錯視)を生み出し、画面全体を活気付けていた。

そして、この絵具の色彩の喚起力を独自の形式として発展させたのが、「ドット(色斑)」と呼ばれる粘度の高い絵具の斑点である_{fig.2}。絵画平面に視覚的強度と色の響き合いをもたらすドットは、1980年代前半から現在まで山本の作品の中で使い続けられてきた。このドットの表現を中心に、初期から近年までを本稿では追ってみたい。

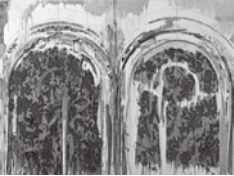


fig.1: 《Untitled》
1981年
ミクストメディア、パネル
183.0×244.0×8.5cm
豊田市美術館蔵

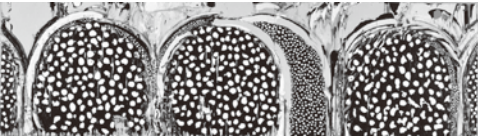


fig.2: 《Untitled》
1983年
ミクストメディア、パネル
200.0×700.0cm
滋賀県立近代美術館蔵

原型質を形づくるもの

竹ざお持って遊びに行こうとすると、また殺生をするのかと祖母に何度もしかられた。アンモニア臭のする製氷所の横を抜けて競の終わった魚市場に入れば、塩水で押し流された小魚が海に落ちる手前でかたまっている。何尾か手にして仲間と魚をさばくまねごとが家の前で始まる。

——「眼の中の手」⁴より

山本は三河湾に面した形原町に生まれ、自宅近くの漁港や市場を遊び場にして育った。上述のエッセイは、彼の料理好きのルーツを伝えるものだが、後年、山本は料理にヒントを得てドットの手法を思い付いている。その手順は、ステンレス製のボールにアクリル絵具とメディウムを入れて攪拌し、スプーンで掬って、フランス料理のソース掛けのように水平に置いた画面に素早く垂らすというものである。「どこに次のドットを置くのかということを体全体で考え進めていく」⁵という彼の作業は、厨房で動き回るシェフの姿を髣髴とさせ、山本が理屈よりも手や身体感覚を優先して制作を進めてきたことが理解される。

絵具の筆跡は、その抑揚を通して具体的な何かの形やイメージを連想させる。山本が筆の代わりにスプーンで絵具を垂らす手法を採った理由はそこにあった。スプーンという不自由な道具と感覚的な行為によって、彼のドットが何かを想像させることはあまりない。ドットの背後には、モダニズム絵画が重んじた絵画固有の平面というフィールド、色彩、そして感覚の自由への意識があったと言える。

話は戻るが、山本は5歳の時に家族とともに名古屋市北区へ転居した。3歳下の妹が生まれたことを機に、ご尊父が名古屋で木工の事業を始められた為であった。そこで彼は、木製部品の加工に励む両親の背中を見て育つ。工場では、ヴァイオリンやギターなどの楽器、木の玩具、仏壇の位牌といった部品を作るために、「母が木取りのための線描きをし、父がそれを切り抜く」⁶作業などが行われた。山本の身体には「切り抜いた時に出るヒノキの香りが初めて覚えた木の香り」⁷となって残っているという。「見る角度を変えれば先端のアートらしきものが零細な町工場の中に溢れていた」⁸と彼は当時を回想している。

山本の父は、手先が器用で職人肌の人であった。その影響は山本の制作全般に及び、木製の支持体の製作からドットの仕上げに至るまで、全作業は基本的に一人で行われてきた。また、作品の表面は工芸品のように滑らかで、厚く盛り上げた絵具の表面に割れが生じることもない。2000年以降の作品に木製の洗濯ばさみを用いた立体があるが、表面を覆うドットは緻密で精緻な感覚さえ

窺わせる。

山本の作品の特徴として、仕上げの美しさが挙げられるが、そこに手が生み出すものへの信頼を読み取ることも可能である。彼のエッセイ「眼の中の手」のタイトルが示すように、人間の視覚には手触りを感じ、あるいは遠くの声に反応して集中する際に1点を凝視したりするような、他の感覚器官と結びついた未分化な領域がある。山本には、これらの感覚の古層に働き掛け、私たちの身体に眠る潜在的な能力を開示しようとする考えがあるように思われる⁹。

ドット 色斑の出現

大学の銅版画授業で(中略)最初の腐蝕をした。(中略)ふき取りに使った灯油がわずかに残っていたようで、いくつもの斑点が現れていた。偶然出来上がったものではあったが、グランドが冷えても残っていたので面白いから腐食してみようと硝酸につけて様子を見ると、斑点の部分が腐食されていることが浮き上がる泡で判った。刷ってみると黒い雪が降っているような図柄となっていた。

——「不思議な銅版画」¹⁰より

山本が最初に影響を受けた画家は、中学3年の冬に名古屋で展覧会を見たギュスターヴ・モロー（1826-1898年）であった。モローの神秘的な画面ではなく、抽象的な描写に魅了された彼は、「心のうちを表す絵画が描きたい」¹¹と願い、進学した愛知県立明和高校で美術部に入学し、絵画への興味を広げた。卒業後は、愛知県立芸術大学絵画科（油画）に入学。同世代の戸谷成雄や山本直彰らとともに、それぞれが新しい美術を目指す学生時代を過ごした。

学生時代に影響を受けたのは、抽象表現主義のアシル・ゴーキ（1904-48年）やデ・クーニング（1904-97年）らの輝くような生命表現や、彼らに続くマーク・ロスコ（1903-70年）、バーネット・ニューマン（1905-70年）、ジャクソン・ポロック（1912-56年）ら、アメリカ20世紀美術を代表する画家達であった。また大学院を修了する頃の山本は、一世代上のミニマル・アートやコンセプチュアル・アートの作家らの禁欲的な表現や、フランク・ステラ（1936年-）のシェイブド・カンヴァスなどの展開を学びながら、モダニズムの新しい絵画形式を模索していた。後年、彼はこの時代を振り返り「描かないでも何か表出可能な制作、独自な手法を見出すことが欠かせないと感じていた」¹²と述べている。

手掛かりは恩師の一言にあった。ヨーロッパ旅行の翌1977年に名古屋で開催した個展会場で、彼は洋画家の伊藤廉（1898-1983年）から「パステルカラー



fig.3: 《Untitled》
1986年
アクリル、ミクストメディア
257.0×253.0×104.0cm
国立国際美術館蔵



fig.5:
ダニエル・ビュレン《ニューヨーク》
1970年



fig.6:
ダニエル・ビュレン《Sans Title》
1970年

のような人当たりのいい色ばかり使っていいはだめだ」¹³と、独自の色彩を探求するようにアドバイスを受けたという。

同年、母校・愛知県立芸術大学の教員となった山本は、大学内のアトリエでアクリル絵具の研究を始めた。「アクリル絵具をいかにして視覚的な強度を持ちつつ個性あるものにするか、ドットとよばれる私の絵具の班粒は小型の大理石ロールミルを使って固形成分を追加できた大学ならではの設備が利用できたからであった」¹⁴と、彼は当時を回想している。

この時代に山本が可能性を感じていたのが、アクリル絵具の瑞々しい物質感と、版画で学んだ転写やミクストメディアの手法であった。先に挙げた《Untitled》^{fig.1}では、カンヴァスの生地で作られたアーチ型の柱と梁の形が画面上にコラージュされ、所々が途切れたその輪郭線と赤や青緑の絵具層の対比等を通して、作品全体に線や色彩のリズムと響き合いが生み出されている。次いで80年代後半に入ると、柱と梁の表現が様式化される中でダイナミックな構成を窺わせる作品が展開され始めた。この時期に制作された《Untitled》^{fig.3}を見ると、画面の中央部にボイド管（紙でできた筒）の円筒が配置され、垂直方向に伸びるその柱と横に広がる梁、そして周囲の平面を覆うドットが拮抗する充実した表現を窺うことができる。

ドット 色斑の作用

1980年代後半は、海外での活動を広げた時代であった。山本は87年から88年に掛けて、文化庁派遣芸術家在外研修員として一年間ニューヨークに滞在し、帰国後はアメリカ全土を巡回した「Against Nature - 80年代の日本の美術」（89年）などの国際展にも出品している。

この頃に彼が影響を受けた作家の一人に、フランス人アーティスト、ダニエル・ビュレン（1938年-）がいる。山本より一回り年上のビュレンは、「視覚の道具（visual tool）」と彼が呼ぶ縦縞模様を用いて作品を発表していた。

白と別の色が隣り合う縦方向のストライプは、横線と違って空間の奥行きを感じることがない。その視覚的効果に着目したビュレンは、色鮮やかな縦方向の縞を空間内に置くことで、人々の注意を喚起する作品を発表していた^{fig.5}。1970年代初めには、縦のストライプ柄がプリントされた既成品の布を枠に張り、白い部分に白のアクリル絵具を一層塗っただけの「絵画」^{fig.6}が制作され、80年代からは縦縞を屋外や室内の空間に掲示することで、その場の状況について疑問を抱かせるインスタレーションが展開されていた。

ビュレンと山本の作品には共通点が見られる。どちらも色彩の視覚的作用を



fig.7:
《RustedGreenDoor-AnotherStory》
1990年
アクリル、ミクストメディア
517.0×1110.0×67.0cm
作家蔵



fig.8: 《Figaro》
1996年
アクリル、ミクストメディア
400.0×900.0×80.0cm
作家蔵



fig.9: 《Creek in the forest I》
2000年
アクリル、ミクストメディア
65.0×63.0×32.0cm
作家蔵

利用した表現でありながら、彼らの色彩は何かを形容したり特定の意味内容を伝えるものではない。ビュレンが様々な場所に縦のストライプを置くように、山本は画面全体にドットを布置することで、位置と形の差異を生み出し、作品の表面を活性化させてきた。絵具の斑点が、何かを形容するのではなく観者の眼を色彩の純粋な領域に引き込むのである。それゆえ、2人がともに絵画の様式から平面、壁面、そして空間全体へとフィールドを広げていったのは自然な成り行きといえよう。

80年代後半から90年代に掛けて、山本の作品は展示空間を意識させる表現に移行する。画面から柱と梁のモチーフが消え、作品全体がフラットな形式へと変わり、90年代に入る頃から巨大な建造物のようなインスタレーション^{fig.7}や、壁面全体を意識させる作品などが発表されていく^{fig.8}。また、この形式の変化に伴って鑑賞の仕方も変わっていった。作品のスケールが大きくなることで、正面から作品を観るだけでなく、周囲を歩き、視点を移動させながらドットを眺めていく方法も採られるようになった。2000年以降は、観者との動的な関係が基本となり、場所（トポス）や空間の要素を取り込んだ作品が発表されていく。山本にとって80-90年代は、欧米のアートシーンと歩調を合わせながらアクチュアルな絵画の問題に取り組む充実した時期であったといえよう。

森を見つめて

猿投山が正面に見える奥行きのあるこんな土地が見つかるとは思わなかったし、ここで何かが生まれるかもしれないという予感のようなものがどこかにあったのかもしれない。水道が無理ならば井戸を掘ればいいと父は考えたようであった。

——「新しいCHEZ NOUS」¹⁵より

山本は1991年に愛知県西加茂郡藤岡町（現・豊田市西中山町）にある自然公園、昭和の森の中に転居した。木工場を営んでいたご尊父が、引退を機に若い頃の夢であった鍼灸院を再開し、山本のアトリエを設ける土地を求めたからであった。

森での暮らしは、山本と作品の関係を変えていった。森には、木の年輪のように長い時の流れを伝える物が沢山残されている。一方で、森の中には移ろう太陽の光が射し込み、木々の影を留まることなく映し出していく。その流れゆく時間の中で、山本が自然と人のつながりに眼を向け始めたのは不思議なことではない。



fig.10: 《Heavy Rain》
2000年
アクリル、ミクストメディア
インスタレーション・サイズ
碧南市藤井達吉現代美術館蔵



fig.11: 《Delta 6》
2000年
アクリル、ミクストメディア
インスタレーション・サイズ
作家蔵



fig.12:
個展「Untitled -1G,7R」風景
アキライケダギャラリー・名古屋
1999年

彼の作品にその影響が出始めたのは、2000年頃のことであった。同年、山本はアトリエの横を流れる小川に触れた作品3点を発表する。《Creek in the forest I》（森の中の小川I）^{fig.9}はその流れを想像させる作品であり、《Heavy Rain》（豪雨）^{fig.10}は、その川が大雨で氾濫し、アトリエが被害に遭った事件を記憶に留めておくために制作された。

続く《Delta 6》（デルタ6）^{fig.11}は、小川の表情にやがて辿りつく海とのつながりを想像した作品であった。古代ギリシア文字の一つ、「Δ」（デルタ）はその形から川と海が出合う三角州も意味する。《Delta 6》は、大地の表情や古代の文化、そして数理的な美しさを表現した作品であった。

時代が前後するが、山本は1999年に名古屋で開催した個展¹⁶に、アトリエに残っていたボイド管を用いた立体を出品している^{fig.12}。展覧会を訪れた観者は室内を歩きながら、彫刻でも立体造形でもないシリンダー（円筒）の表面を覆うドットの色彩を眺めていく。壁から突き出たシリンダーは、ギリシアの柱列のようなプリミティブで力強い存在感を伝えるが、ここには特定の意味内容を持つ絵画というもの無く、観者はドットの色彩の移ろいだけを経験していく。

森に射し込む漏れ日のように、眼の前を過ぎ去り、再び戻ってくるような色彩感覚の豊かさ。森での暮らしが、山本を自然や世界の本質的なものに向かわせた時期の作品である。

終わりに——極小の絵画

偶然手にした木の洗濯バサミを分解しテーブルの上で並べたりしているうちに、その木片の形状から円弧状に連続し、それが円環にまでつながっていくという展開の可能性に気づいたことは少なからず驚きでもあった。そして、これは絵画なのだろうかという自問を繰り返しながら制作を続けて辿り着いた個展であった。

——「碧南まで」¹⁷

2001年のミレニアムを迎えたのを機に、山本は直径わずか数ミリほどの小さなドットを使って作品を作り始めた。きっかけは、アトリエの隅から大量に見つかったヴァイオリンの駒（ブリッジ）にあった。名古屋の工場で加工されたと思われるその駒に、彼は亡き父を想い、下地を施してドッドを付し、手のひらに乗る小品として知人に配るなどした。次いで、この小さな世界を展開するために、駒に代わって木製の洗濯バサミを使ってみたのが、白黒の小さなドットの始まりとなった。洗濯バサミの上下を分解し、黒か白の下地を施して、面相筆でマーブル状の黒と白のドットを描いて出来たのが、長さ8センチほどの



fig.13:
(手前)《Rings (64)》
2008年
アクリル、金属リング、木(全64点)
インスタレーション・サイズ
作家蔵

(奥)《Rings (cw,ccw)》
2008年
アクリル、金属リング木(全133点)
インスタレーション・サイズ
作家蔵

《bugs》(虫)である。2003年に大分市美術館が開催した山本の個展、「流れ落ちる時の結晶としての色斑 山本富章展」¹⁸では、会場の床と壁に《bugs》が規則的に並べられ、室内に震えるような余韻を生み出していた。

次いで、山本は《bugs》を接着して丸い輪を制作する。この作品、《Rings》のドットは近づかないと分からない程の大きさしかない。しかし、そのざらざらとした質感が震えるような運動感覚を喚起し、観者の眼を現実空間の裏側に隠れた不可視の世界に向けさせていく。山本によれば、輪を形づくる《bugs》の数は46個あり、ヒトの体を作るDNAの染色体と同数である。2008年にドイツで開催された個展¹⁹では、《Rings》の輪を重ねた《Rings (64)》^{fig.13手前}と、各々の《bugs》の方向を上下で変えた《Rings (cw,ccw)》^{fig.13奥}の2点が壁面に展示された。これら小さなドットを用いた表現は、壁に投影された作品の影など、感覚的な要素も取り込みながら様々に展開されていく。小さなドットは、先に述べたように目を凝らしてようやく分かる程の質量を持つ物質である。2010年代に発表される作品は、いずれもその粒のようなドットが空間の裏側の見えない世界を想像させるものであった。

今から7年前、2012年7月に宇宙に質量を生み出したといわれるヒッグス粒子が発見された²⁰。このニュースを待ち望んでいた山本は、「孤高の粒子」と呼ばれた粒子の発見によって、宇宙の解明がまた進んだことを喜び、ドットの取り組みが無意味でなかったと述べている²¹。科学者が虚空の彼方に宇宙を想像し、考古学者が地中に眠る遺跡を探し当てるように、人間には世界の本質を直観で突き止める能力が備わっている。古来、絵画は眼に見えない世界を想像し、新たなビジョンを提案するための媒体であった。山本富章はモダニズムの形式を遵守しながら絵画の役割を深め、画家であり続けようとしてきた作家であると思われる。

きたがわ・ともあき(碧南市藤井達吉現代美術館特任学芸員)

(註)

- 1 「2016年を振り返って」(仮題/未発表エッセイ)所収。山本富章は2015年の愛知県立芸術大学教授退官後、自分の生い立ちや活動を振り返るエッセイを書き溜めてきた。「CorneliaSt.再び」はその一部のテキスト。尚、『アトーパーパー 110 名古屋市美術館 ニュース』2019年春号(名古屋市美術館 2019年)には、次の山本のエッセイが寄稿されている。
「(前略) 大学院研修科を終えるころ(1976年春)ヨーロッパを訪れる機会があった。パスポート写真はネクタイ着用で、1ドル360円で外貨持ち出し制限がまだあった時代だ。南回りでギリシャから西洋美術の歴史の流れをたどるように各地を巡って行けたことは幸運だったと思う。旅の始まりにアテネからバスに揺られたどり着いた地中海を望むスニオン岬で目にしたポセイドン神殿の列柱の光景は私のその後の作品表現につながっている。」

- 2 山本富章の作品に関する先行研究は複数あり、最初期の油絵制作から色斑^{ドット}が生まれる1980年代までの推移は木本文平氏の論考に詳しい。また2000年代初めまでの表現と色斑^{ドット}の展開については菅章氏が、さらに同世代の人間から捉えた山本の作品の意義については難波英夫氏が詳述されている。
・木本文平「創造の原点から色斑空間へ」『山本富章展——創造の原点から色斑空間へ——』碧南市藤井達吉現代美術館 2016年、pp.8-11
・菅章「山本富章—過剰なる絵画への欲望」『流れ落ちる時の結晶としての色斑 山本富章展』大分市美術館 2003年、p.4-7
・難波英夫「私の山本富章による《Untitled》」『山本富章展——創造の原点から色斑空間へ——』碧南市藤井達吉現代美術館 2016年、pp.18-25
- 3 山本のエッセイのうち、これまでに出版されたものは下記2点である。
・「眼の中の手」『流れ落ちる時の結晶としての色斑 山本富章展』大分市美術館 2003年、pp.10-11
・「碧南展示にむけて思い出すこと」『山本富章展——創造の原点から色斑空間へ——』碧南市藤井達吉現代美術館 2016年、pp.77-81
上記以外に下記未発表エッセイがある。
・「2016年を振り返って」(仮題) 2016年
- 4 上記「眼の中の手」大分市美術館、p.11
- 5 「碧南展示にむけて思い出すこと」碧南市藤井達吉現代美術館、p.79
- 6 「2016年を振り返って」(仮題)
- 7 同上
- 8 「眼の中の手」大分市美術館、p.11
- 9 山本の愛読書では、今福龍太著『薄墨色の文法』(岩波書店2011年)等がある。今福は、この著書の中でトリン・T・ミンハの「目は聴き、耳は見る」という言葉を引用しながら、沈黙を通して世界に触れることの意義について述べている。
- 10 「2016年を振り返って」(仮題)
- 11 「山本富章略年譜」『山本富章展——創造の原点から色斑空間へ——』碧南市藤井達吉現代美術館 2016年、p.88
- 12 「碧南展示にむけて思い出すこと」同上、p.78
- 13 同上、p.78
- 14 同上
- 15 「2016年を振り返って」(仮題)
- 16 「山本富章」展(アキライケダギャラリー/名古屋 1999年5月11日ー6月26日)
- 17 「2016年を振り返って」(仮題)
- 18 「流れ落ちる時の結晶としての色斑 山本富章展」(大分市美術館 2003年4月12日ー5月25日)
- 19 「山本富章」展(アキライケダギャラリー/ベルリン 2008年7月18日ー8月30日)
- 20 「ヒッグス粒子」(共同通信 2012年7月5日)。このニュースの中で浅井祥仁東京大准教授は、下記のように解説されている。「これまで見つかっている粒子には2つの種類がある。ものを形作る粒子と、力を伝える粒子だ。ヒッグス粒子はそのどちらにも属さず、それらの粒子に質量を与える、孤高の粒子だ」
- 21 「2016年を振り返って」(仮題)

謝辞

本論の執筆にあたり山本富章氏にご教示、ご協力を賜りました。ここに記して謝意を表します。