

(1)

15年前、小林正人の作品を宮城県美術館で展示した（注1）ことを記憶している人は僅かかもしれない。だがそのことを覚えている人であればおそらく皆、彼の作品の特異な一面についてもその時気づいたに違いない。展示されたのは《絵画=空》（1985-86年）と《画家とモデル》（1986年）という2点の油彩画である。それらは同じ展覧会に出品された他のどの作家の作品とも似ていなかったし、また見れば見るほど、私には一種の居心地の悪さを感じさせる作品だったのである。

居心地が悪いとは、決して悪い意味としてではない。たしかにそれらは、人によってはとっつきの悪い作品だったかもしれない。例えば《絵画=空》は、題名からも察せられるように、水色に澄んだ空の一部を描いている作品のようだが、空の一部を写したとはどうも思えない形態も描かれている。とすれば、雲のように見えるのも現実の雲ではないのかも知れない。このように、画面の中に実際の形象を見出そうとしても、困惑することになる作品であるのは確かだ。

だが先に述べた居心地の悪さとは、写実的か否かに関係するものでもない。言うなれば「絵画」というもの自体に根差した居心地の悪さである。見なれないものに接する時の、とまどいのようなものだが、そこから受ける感覚は新鮮であり、来るべき豊かさを予想させるという点で貴重なものに思える。

小林正人の作品は、年を経るごとにますますこの点が強く感じられるようになってきた。近年の作品は、より尖鋭度を増し、彼の思い描く芸術へと確信を持って進んでいることが分かる。そのような小林の作品は、描かれるイメージが拡散するばかりの今日にあって、重要な視点を提供しているように思う。それは絵画の始原へと立ち返る視点である。今、小林正人展を開催するのは、まさにこのためであり、これを機会に、作者の芸術に対する考え方や制作方法が、これからの美術に対して一つのヒントを提供してくれることを期待している。

ここでは、作者の考え方について、私なりに若干述べてみたい。それには、作者の最近の制作も視野に入れながら、初期の数点の作品を中心に考えてゆく。ゲントに移って以後の作品については、本展の図録に収録したフィリップ・ファン・コートレン氏の文章「小林正人 1996-2000 ゲント」にも詳しいので、そちらもご覧いただきたい。

(2)

小林正人は1957年東京生まれ。1984年に東京藝術大学の油画科を卒業後、鎌倉画廊で個展を開催。その後は佐谷画廊でたびたび個展を開いている。それと並行して、宮城県美術館の「戦後生まれの作家たち展」（1986）、東京国立近代美術館の「色彩とモノクローム展」

(1989)「絵画、唯一なるもの展」(1995)、セゾン美術館の「視ることのアレゴリー展」(1995)など、数多くのグループ展に出品。1997年からは活動の拠点をベルギーのゲントに移し、制作が続けられて今日に至っている。

作者は、東京藝術大学の卒業制作の際、真新しい白いキャンバスを目の前にして、ここまですべてできていればこれ以上描きすすむことなどとうていできないと思ったという。本展出品の最も早い時期の作品《天使=絵画》(1984年)がそれだが、絵具を使う以前に、木炭で描いては消すことを何度も繰り返した跡が画面に見て取れる。「白いキャンバス」という言葉は、自由な創作を約束する場のクリシェとなっているくらいだが、作者には全くそうではなかった。これはどういうことなのだろう。

小林の制作方法で最も特徴的なのが、キャンバスを木枠からはずし、自由に形を変えられるようにして描くという点だ。キャンバスは、描き進むに従って少しずつ張られてはゆくが、近年では全体を木枠に固定しないこともある。いずれにせよ、これは油彩画においては極めて特異な手法というべきだろう。ある意味で描きにくいに違いないが、今日までその方法が続けられているのは、作者が作品の制作について下記のような認識を持っているからである。

「木枠を組んで完成したキャンバスの"上"に描いていたら、どうしても一層多くなる。作品を画面を含めて、ただひとつのものにしたい」。(注2)

「白いキャンバスの前に立ってから画くのでは遅い、張った時点でそこには画かれてなければならない」。(注3)

作者は、ゆるやかに張られたキャンバスの中に入っていき、手袋をした手に絵の具を付けて、キャンバスに絵具を擦り込むようにして描いてゆく。その様は、キャンバスと格闘するように見え、冗談まじりでボディーパーペインターと称されたこともある(注4)が、それもあながち的外れではないらしい。画面には、筆で描くのでは生み出せない、絵具が手のひらの圧力で押しつけられながら直接重なり合う質感が定着されてゆく。だがここでより重要なのは、作品を自らの空間に引き寄せ、一から組み上げようとする強い意志が働いていることだろう。

(3)

作者は制作を、「目に見えない精神体を目に見えるものにする、つまり肉体化」(注5)することだとし、作品のことを「存在することで少しも失墜していないもの」(注6)だと語っている。ここでは、芸術が精神体としてとらえられ、物体として存在する作品と対比的に語られている。

芸術は作品と同一ではない。それは作品と私たちとのちょうど中間に位置しているという

べきであり、優れた作品であれば、両者は同一視できるくらい近づくことが稀にあるかもしれないが、別であることに変わりはない。であるからキャンバスという白い四角形を前提にする必要はない。精神体は、それ自身として、つまり単体として出現することが望ましいのだから。

小林正人の場合、芸術は終始、精神体としてとらえられている。それを現前化(肉体化)させるためには、自分の存在する世界に一旦引き寄せ、手になじませ、こなれた状態にしたうえで立ちあげる必要があるのだろう。作品はその時々々の環境の中で測られ誕生する。それゆえキャンバスも、形や大きさがその場その場で変えることができなければならないし、文字どおり素手でつかめる状態でなければならない。それは全て、精神的なものが損なわれないようにするための、つまり存在することで少しも失墜しないための、彼なりの方法なのである。作者は絵画を「どこかに描きたい」のではなく「あるがまま誕生させたい」と願っている。

作品タイトルの多くが《絵画の子》であるのも、キリスト降誕のアナロジーも、すべてはここに起因するのだろう。作品の形が最終的に様々な形態で終わったとしても、上記のようなプロセスからは充分予想される結果なのである。

小林の場合、上に見てきたような支持体の特殊な扱いが、どうしても注目を集めがち(注7)だが、最も重要な点は、支持体をそのように扱うことで作者が実現しようとしてきた、単体としての絵画という概念であり、またその実現にラディカルに立ち向かう小林自身である。それは絵画の始原に、そして描くということの始原に私たちを誘う。

(4)

そのような小林正人の絵画では、画面はもはや、世界にむけて開かれた窓ではなくなっている。遠近法主義的な視角ではもちろんなく、いわゆる絵画的造形によって、画面を一つの構築物にしようとする姿勢からも離れている事が分かるからだ。

絵画的造形では、画面内に一つの独立した価値体系が形成される。そのヒエラルキーのもと、一般には画面の内側へと向かって諸要素が統合されてゆく。構成のなされた作品は、内部で完結しているため原則的にどこに持って行っても成立する。その基盤となるのは画面(キャンバス)だが、その範囲がもともと措定されていない小林の場合、構成自体が成立たなくなっている。結果として、画面内の要素は統合されることなくあちこちに点在するが、それは周囲の空間に開かれる準備となり、作品の置かれる空間の中での位置が問題となり始める。

たとえば《絵画=空》についてはどうだろう。この作品は、1985年から86年にかけて制作された。この頃はキャンバスを木枠からはずして制作されていないが、絵画的造形という点では極めて巧妙に、造形に陥るのを避けている様子が見て取れる。この作品は大学卒業後1年以上をかけて制作されたというが、この長期間が物語るのは、先に見た作者の特徴

的な制作を、キャンバスを外さずに行ったがゆえだろう。

キャンバスの大半は澄んだ水色によって覆われているが、微妙な濃淡が全体を通して広がっているのは、描いては拭き取る行為の繰り返しが延々と行われたためだ。画面の中心部はこのような絵具の広がりによって占められ、私たちの目を支えるものはないに等しい。わずか、画面左側中央部と画面右の下方にリングらしきものがあるが、両者の間に相関関係はなく、また両者を画面の構成要素とするには、決定的に何かもう一つの要素が欠けている。何が欠けているかと言えば、それは作品が置かれた、周囲の生きた空間なのである。中心の喪失、抑揚の不在、形態の不明瞭さ、画面の周辺に要素を偏在させる点など、構図という構築的な力学から離れようとする意図は明らかで、絵画的造形は回避され、環境の中に位置づけられようとしている。

(5)

小林正人の作品においても一つ重要な要素は「明るさ」である。これは単純に光とは異なるものであることは、作者の次の言葉からわかる。

明るさはよく見たって落ちていない。

早い話、光はアトリエの床、天井に転がっているが、

明るさはない。(境界なんて全然、関係ない)

そんな端のほうではない。

もっと真ん中のあたりにあるんだ。そこがたぶん「空き地」。

イデーの集まる「ある高さ」という場所なんだ。

明るさというのはそこで初めて目に見えるようになる絵画のイデーのことで、

絵画になろうとする集まり(のこと)だ。(注8)

イデーが集まるようなある「高さ」に位置し、それがあって初めて目にみえるようになるもの。これだけではいまだ詳らかとは言えず、存在論的に過ぎる面も否定できない。だが、先に見たように、作品が成立した時に持つようになる「純粹に完成された単体の明るさ」(注9)のことと同じことであり、そして重要な点は、光線のように外側から射して来るような現実界に含まれるものではなく、内側からおのずと発するような、目には見えないものという部分にある。精神性がここでも重視されているわけで、小林の言説に、常にある種のロマンティズムが含まれざるを得ない理由は、この点にありそう。

作者は、度々キュリー夫人の名を口にする。小林らしい絶妙な喩えによって、ラジウムの発見者として有名な研究者が作者と重ね合わせられる。キュリー夫人はその夫と、「これから見つかるものが美しいものだといいいね」と話しながら、ラジウム探求に没頭した。その純粹さが、ほのかに自ら光を放つ物質を発見させた(誕生させた)のである。それ自体で明るさを持つラジウムは、ここでも「存在することで少しも失墜していないもの」の象徴

なのだ。

さて、その明るさが宿された絵画だが、《絵画の子》（第一生命保険相互会社蔵）は、その明るさ誕生の一瞬を定着しようとして、成功した例の一つと言ってもよいのではなかろうか。左上に画架、左下にバケツ、右にはブロックの上に置いたキャンバスの左部分が見えるこの構図は、作者のスタジオの一隅を描いたもので、その後繰り返し取り上げられるが、なかでもこの作品は黄色い絵具の圧倒的な存在感によって、自ら明るさを放ちつつ存在しているかのようなのである。

その色彩の横溢からは、ルーベンスらのバロック絵画を想起する人が少なからずいるに違いない。小林正人の作り出す作品の視角とバロック的視角(注 10)との類縁関係は無理なく指摘することができるだろう。バロックとは、不規則で奇妙な歪んだ真珠を意味するポルトガル語から由来しているという。その名のとおり、その特徴である色彩の強調、形態の歪み、非規則性、過剰な精神性などは小林の画面にも同様に指摘できる。

もちろん、小林の作品を、ルネサンスとの対比によって捉えられたバロック美術の様式的特徴に安易になぞらえるわけにはいかない。だが、彼が少なからず親近感を寄せる画家がカラヴァッジオ、ルーベンス、レンブラント等であることも含めて、彼の作品的な特徴を表現する言葉にバロック的要素を持ち出すことは全く許されないことではないだろう。

近年、ゲントにて制作された作品ではその特徴はさらに顕著である。このような、小林正人の絵画の作り出す視角の現代性そして、いわゆる絵画との相違については、今後さらに考察されなくてはならないだろう。

(宮城県美術館 学芸員)

※これは『小林正人展図録-1』（2000年7月、宮城県美術館）掲載の文章を、筆者により追加・修正等したものです。

註

- 1、「現代日本の美術 3・戦後生まれの作家たち（第1期）」宮城県美術館、1986年10月1日～11月9日
- 2、「純粹絵画の高さで」小林正人、『アクリラート』22号、1994年1月
- 3、「(個展のためのステートメント)」佐谷画廊、1993年3月
- 4、筆者とヤン・フート氏との会話から、2000年4月
- 5、筆者と作者との会話から、2000年4月
- 6、「純粹絵画の高さで」小林正人、『アクリラート』22号、1994年1月
- 7、特にゲントで制作するようになって以降の作品が、木枠とキャンバスとの分離という側面が顕著なために「シュポール（支持体）／シュルファス（表面）」との類似が指摘される

ことが多いが、それは的外れである。シュポール／シュルファスが支持体への接触を労働のアナロジーとして捉えるなど、制度としての絵画を批判する政治的色彩を濃く持つのに対し、小林の場合はあくまで個人の問題から出発しているからである。色彩を最も生かす素材であれば、歴史の中で様々に手垢のついた、キャンバスと油絵具で制作することも躊躇しない点をも、作者の特徴が際立つだろう。

8、「(未発表の覚書)」小林正人、(「小林正人—明るさについて」本江邦夫、『サンパウロ・ビエンナーレ・カタログ』1996年、国際交流基金)所収

9、「(個展のためのステートメント)」佐谷画廊、1993年3月

10、フランク・ステラはその著書「ワーキング・スペース (作動する絵画空間)」(辻成史・尾野正晴監訳、1989年、福武書店／Frank Stella “Working Space”, 1986, Harvard University Press)の中で、カラヴァッジオの作品が果たした役割を強調しながら述べている。1950年代に制作されたストライプのみのいわゆる《ブラック・ペインティング》によって、ミニマル・アートの作家ととらえられていたステラが、1970年代から80年代にかけて、一転してカラフルなレリーフ・ペインティングを制作し始めた。この変化のキーとなっているのが、カラヴァッジオの作品に見られるような、画面から観客に向かってくる手前へのイリュージョニズムであり、ステラはこの空間に自分の求める空間を見出したとする。谷川渥氏も「フランク・ステラと絵画的知性の逆襲」(『見ることの逸楽』(1995年、白水社、所収)の中でこのことについて触れている。『ワーキング・スペース』日本語版のあとがきで尾野正晴氏は、そのようなステラにとってのリアルなイリュージョンに、自らを再現する力の衰え等を指摘し、そのような物化された絵画空間のはらむ危険性に言及しているが、小林の近年の作品についても同様の危険性があることは認めるべきであろう。