

佳作

藤井博論

—もの・言葉・時間—

石村実

序

鏡のなかの自分をみて、あそこにも一匹の犬がいると考える犬、そうした一匹の犬の即物的な関心をこめた興味と信頼とをいだいて¹。

近代絵画の父とも言われるポール・セザンヌの自画像に触発され、こう書いたのは詩人のライナー・マリア・リルケであった。リルケがセザンヌの比喩として書きあらわしたこの犬は、鏡の中に見える自分の姿をひたすら客観的な「もの」として凝視する。犬は鏡像という既成概念をもたないので、ただ「即物的な関心」をこめて見るのだ。

私はこれから、藤井博というひとりの美術家について論じてみようと思うのだが、その際、唐突ではあるがこのリルケの書いた一節を思い出した。なぜなら藤井という作家が、その長いキャリアの全体を通じて、この犬のような眼差しで「もの」を見続けてきたからである。

藤井博は 1942 年に生まれた。千葉成夫の『現代美術逸脱史』によれば、藤井は 1970 年頃に活動を始めた「もの派」周辺の作家群の中の、「ものによる美術」の作家として位置づけられる。そしてその名前は、眞板雅文、植松奎二、河口龍夫、村岡三郎らとともに同書に記されている²。

この「ものによる美術」の作家たちというのは、千葉独特の言い方なのだが、「もの派」と同時代の作家で「もの」を素材としながらも、『真正もの派』の思想から出てきたとみなすことができない作家たち³のことである。千葉の分類方法については、さまざまな意見があるだろうが、日本の現代美術の中で、藤井がどのような位置をしめているのかが、これで概ねわかる。

¹ 『リルケ美術書簡 1902-1925』塚越敏編訳、みすず書房、1997 年、157 頁。リルケが妻にあてた書簡の一節。

² 千葉成夫『現代美術逸脱史』晶文社、1986 年、138 頁。

³ 千葉成夫『現代美術逸脱史』138 頁。



図 1 藤井博 「波動」 1
(肉・鉛・地) 1970
撮影=桜井ただひさ

つまり藤井は時代の趨勢の中心的な作家として活躍したわけではなく、「ものによる美術」という大きなくりで定義するほかない作家群の中の一人であった。これらの作家たちの中で、その後に独自の道を歩み、それなりの成果を挙げている者も多いのだが、残念ながら、彼らについて批評の場で十分に取り上げられ論じられている、とは言いがたい。評価の定まった一部の著名な作家にだけ話題が集中したり、イタリアのアルテ・ポーヴェラやフランスのシュポール／シュルファスに対する日本の動向として「もの派」を取り上げたり、といったことは時々目にするが、個々の作家の仕事を抑り下げるような批評は、あまり目にしたことがない。藤井についても同様で、その作品の成果に比べれば、彼に関する批評はあまりにも数少ない。これは、私の迂闊さゆえに見逃している事柄を考慮しても、状況は大きく変わらないと思われる。

このようなことが続けば、日本の現代美術は相変わらず欧米の流行を追いかけるだけのものになってしまうだろう。

そんな現状をふまえて、私は藤井について論じてみようと思うのだが、この一編の評論では、彼の長いキャリアの全体について論じることはできない。私なりに、ポイントをしばって論じるつもりだが、それでもそれなりの意義があるだろう、と思う。

ともかく彼の作家活動の始まりの場面から見ていくことにしよう。

第一部 「もの」と「言葉」

藤井博の公的なデビュー作は、70 年に田村画廊(東京)で発表された《「波動」1(肉・鉛・地)》[図 1] である。画廊の床の上には、肉のかたまりと鉛のブロックが 50 センチぐらいの間隔で交互に並べられている。肉は不定形のかたまりのまま、鉛は縦に長いレンガのような形状のものが二つ合わされている。美術評論家の平井亮一はその印象を『藤井博 作品・集 1970-1991』(以下、『作品・集』)⁴の中でこう書いている。

生の肉塊は、もともと食用であるゆえにかもす違和ともども、となりあう金属つまり鉛の鈍色と離反して相互に鮮烈な対比効果を反復させ、そうこうするうちに観客の眼差しのまをを名状しがたい知覚的な出来ごとの場にかえてしまうだろう。むしろ物品の奇矯ともいえる混用によって、知覚や認識の攪乱はそのぶん増長され相乗効果を高くする。この相乗の力動は、そのことのほかになにものでもないふうにしたかれの表出統合がそこにひとつの構造の場所をひらき始めていることを示すものであったにちがいない⁵。

⁴ 『藤井博 作品・集 1970-1991』2006 年。藤井の作品写真のほか、中西夏之、平井亮一、彦坂尚嘉、戸谷成雄、藤井本人によるテキストが掲載されている。

⁵ 『藤井博 作品・集 1970-1991』178 頁。



図 2 藤井博 石 1971
撮影＝楠野裕司

本来、無関係であるはずのふたつの「もの」が連続して並べられてしまったことで、食べ物としての「肉」、金属としての「鉛」、という各々の概念が攪乱されて、観客はあらためてそれらの「もの」に遭遇する。既成概念が取り払われた「もの」と対峙することで、日常的な認識構造とは異なる「構造の場所」がひらき始める、と平井は書いている。

同様の試みがこれ以降も数年続く。例えば翌年に同じ田村画廊で発表された《石》という作品がある [図 2]。タイトル通り素材が石にかわっているのだが、『波動』¹のように二つの物質を対比して見せるのではなく、石を砕いた大きなかけらとこまかい石粉との形状の対比で見せる作品だ。『作品・集』に藤井はこうコメントしている。

ひとつの大きな石をくぐり、その部分を何ヶ月もかけて粉状にし、それをきり状の水分のみで壁に付着させた部分とほかの部分である。石塊と壁の石粉のふたつの状態の間に在ってみること⁶。

コメントの通り、画廊の壁には石の粉が煙ったように付着し、床には砕かれた石が散乱している。平井はそれを見た瞬間の印象を「田村画廊にはいりざま、観客がはっと息をのんだのは個展『石』をまえにしたときである」と書いている。そして、「くろぐろとした石粉いや石がこんなにも濃密な質量の被層で周辺をおおうとは」⁷という驚きの言葉で結んだのだ。この「濃密な質量の被層」という部分が印象的である。画廊の壁や床を覆う石の粉はうすすらとしたもので、「濃密」という言葉は本来そぐわない。しかし原形としてあったはずの石の質量や、石を繰り返し砕いた作家の行為が「濃密」という言葉を選ばせたのだろう。観客は目の前にある石のかけらや石粉と、その背後にある自然石との対比に攪乱され、「石」という「もの」をどう認識していいのかわからなくなる。彼らは新たな認識構造を模索せざるをえない。

これらの藤井の初期の作品について考察するにあたり、同じように「もの」を素材とした同時代の作家と比較してみたい。ここでは藤井と同様に自然石を素材として用いることが多く、その作品が広く知られている李禹煥と比較してみることにしよう。

李も 70 年頃から、石を素材とした作品を繰り返し制作した。石を鉄板にのせる、石をガラスにのせる、石を座布団にのせる⁸……など、石と何かを関係づけながら設置する作品で、それらは《関係項》(のちに《項》)と名づけられた。タイトル通り李の関心は「もの」そのものではなく、「もの」と「もの」との関係にあった。彼は「もの派」の中心人物と目されたが、彼自身、「具体的に事物を用いた

⁶ 『藤井博 作品・集 1970-1991』24 頁。

⁷ 『藤井博 作品・集 1970-1991』180 頁。

⁸ 1970 頃からつくられている《関係項》というタイトルが付された一連の作品など。1993 年の「李禹煥」展(神奈川県立近代美術館)では《項》とタイトルが変わる。

とか用いないとかは、根源的にはおよそ問題ではない⁹と著書に書いている。彼は「もの」を日常ではありえないような関係に置くのだが、そのことによって「もの」にまつわる既成概念を取り払い、「もの」が本来存在するような世界を表現する。

李は自分の作品を〈あるがままの世界の自然なありよう〉に出会う場所、〈世界自身のあるがままの鮮やかさ〉に魅せられる場所¹⁰だと考えた。それは彼が批判した、知覚をおろそかにしがちな近代的な世界観を超える表現方法であった。

李と藤井の作品を比較してみると、共通することが多い。旧来の美術表現のような制作行為を行わず、「もの」に最小限の行為を加えて提示するという方法をとったこと、「もの」を非日常的な状態に置くことで、「もの」にまつわる既成概念を取り払ったこと等、これらは「もの」を素材とした表現者として共通することであるが、同時に二人の作品構造が似ているということでもあった。だがそれにもかかわらず、二人の作品の表象する世界は違っていた。

李の作品は、素材である「もの」が本来在るような世界を表象する。その結果彼の作品を見ると、例えば日本の禅寺の庭のように、人工的でありながら自然の中にあるような心地よい緊張感と静かな透明感を感じる。一方、藤井の素材の扱いはもっと苛酷である。肉は本来の肉そのものよりグロテスクで痛々しいし、壁に付着した石は煙のように不安定な存在となる。これは「もの」の存在感や、その認識を危うくするような表現で、彼の作品を見ると心の奥の方からざわざわと不安が湧き起こって落ち着かない気持ちになる。藤井の作品では、どうしてこうになってしまうのか。

『作品・集』の中で藤井は、こんなことを書いている。「物は通常それ自体、決して物そのものとして顕われぬ」「物の世界との関係を我々人間の知覚(感覚)や感情とともに相関する世界としてとらえ扱うこと」「物の世界(自然)と心的な領域の世界(心—精神世界)との関わりの根底を開き、問い直すこと」¹¹。藤井にとって重要なのは、李のように「あるがままの世界の自然なありよう」に出会うことではなく、人間の「心的な領域の世界」と「物の世界」との関わりを問い直すことだったのだ。この両者の理念の相違が、作品の相違となったことは、間違いない。

だが、なぜ「物の世界」と「心的な領域」との関わりを問い直した藤井の作品が、「もの」の存在感を危うくするような表現へとつながってしまうのか。藤井は 84 年の展覧会冊子に、その手がかりとなるメモを残している¹²。

私はある対象を見る。／ふつう我々がちょっとした興味のあるものに対するしぜんな視線をその物体(一定の形状の木材)や囲りの空間や場所などに働かせている。／[中略]／床と囲りの空間と木材が区別できる。／私は、その全体性をそれなりに知覚できるし、ものはそれとして視えているのだが。その肌合い、色、重さ、形状等それらは、それとして強くみえたりそうでなかったり、

⁹ 李禹煥『出会いを求めて』田畑書店、1980年、64頁。

¹⁰ 『藤井博 作品・集 1970-1991』65頁。

¹¹ 『藤井博 作品・集 1970-1991』193頁。

¹² 「10人の作家の現在位置」展(横浜市民ギャラリー、1984)で発行された小冊子のこと。

我々の心理の動きと同伴しているようでもあり、呼吸や波動のように強弱をもって現われる。／できるなら、もう少し確かにそれらの全体性を感じ、経験したい。そして少しばかりその関係の内に入り込もうとし、いくらかの行為が生まれる。／物体と囲りの空間や床などの場の視覚としての区分性は、どれほどの根拠があるだろうか。／視線は表面を、囲りを、まさぐり、流れ、そしてそのようにみえる、みさせる厚みへ、物質・物的、空間的経験をより感じようとするように入り込もうとする。想像的視線となって¹³。

このメモで興味深いのは、彼の視線が何気ない状態で木材を見ていた時には、木材と周囲のものとの区分がはっきりしていたのに、もっとよく見ようと対象に入りこんでいこうとすると、その区分の根拠が疑わしくなる、というところだ。また、彼が視線に意識を集中していく過程で、「心理の動き」との一体感や「呼吸」の「強弱」のような身体的なリズムを感じ取っていることにも注目しておこう。この心と体が視覚と一体となって外の世界をまさぐっている状態が、彼の言う「物の世界」と「心的な領域の世界」とが深く関わっている状態なのだろう。そのとき彼の視覚には「もの」の区分の根拠があいまいに感じられるのだ。

しかし、これはいささか逆説めいた話ではないだろうか。「もの」をよく見ようとすれば、その存在感もよく見えるはずではないか。ところが藤井の視線は、そうすればするほど混沌とした世界へと入りこんでしまう。この逆説めいた視線は彼だけのものだろうか。

この知覚経験のメモは、私に彫刻家のジャコモッティのことを思い出させた。ジャコモッティは、徹底したリアリストであったがゆえに、常識的な写実を乗り越えてしまった作家だが、彼は藤井の視線にも似た、こんな体験を書き残している。

その朝、眼が覚めた時、私は私の手拭をはじめて見た。その手拭はこれまで一度もみたことのない不動性の中で重さを持たず、いわば、怖ろしい沈黙の中で宙ぶらりんになっていた。それは椅子ともテーブルとももはや何の関係ももたず、椅子には底がなく、テーブルの脚はもはや床に密着せず、ほとんど床に触れるか触れないかだった。物と物は、限りない虚空の深淵によって隔てられ、その間にはもはや何の関係もなかった。私は恐怖をもって私の部屋を見まわした¹⁴。

これは、朝の寝ぼけまなこで部屋を見たからこうなった、という簡単な話ではなくて、むしろ目覚めた新鮮な視覚だからこそ、このように見えた、という貴重な体験談だ。ここでは重力によって安定して見えるはずの世界が、その概念のない無垢な眼で見れば「もの」と「もの」との関係がこれほど不安定に見えてしまう、という記述なのである。この視覚的な体験を幻視者のものだ、と考えるのは筋違いで、既成概念のない世界を正確に記述できた、という意味では、これは客観的なリアリズム

¹³ 『藤井博 作品・集 1970-1991』15 頁。

¹⁴ アルベルト・ジャコモッティ『ジャコモッティ エクリ』矢内原伊作・宇佐見英治・吉田加南子訳、みすず書房、1994 年、82-83 頁。

の眼差しなのだ。

藤井の場合も同様で、その克明なメモが示す通り、自分の「心理の動き」すら、「もの」を見るのと同じように客観的に見ようとする、これも徹底したリアリズムの眼差しである。だから彼の作品が問うている「もの」の認識の危うさについて、私たちは特殊な心理状態における幻視的な表現としてではなく、客観的なリアリズムの問題としてとらえなくてはならないだろう。

ジャコメッティがリアリストであったがゆえに、表面的な写実を超えた普遍的な課題に取り組めたように、藤井の表象する混沌とした世界も、彼個人に生じた特殊な問題としてではなく、私たちにとって普遍的な問題として取り扱うべきなのだ。

ここで少し視点を変えて、藤井の表象する「もの」の認識が攪乱された状態、あるいは危うくなった状態というのはどういう状態なのか、美術以外の領域において考えてみよう。一般に人間は「もの」を認識すると、それを言葉で表現したり、意味づけたりする。しかしこの説明では「もの」の認識が先にあって、それが言葉によってあとから名づけられたような印象を受けるが、実はそうではない。言語哲学者のフェルディナン・ド・ソシュールは、思考と音の連鎖(言葉)について、「二つの組み合わせが、一つの形相」を生むと言った¹⁵。つまり「もの」を認識することと、言葉で名指すこととは、「一つの形相」であって、不可分のものだと言ったのだ。それならば、例えば藤井の作品《石》の場合の、石の認識は、どうなるのであろうか。

私たちは、彼の砕いた床の上の石のかけらから、原形として存在したはずの自然石をイメージする。ソシュールの考え方に従えば、そのとき私たちの心には「石」という言葉と自然石のイメージが同時に去来しているはずだ。この段階では、目の前の石のかけらから、「石」という言葉とそれがイメージするものまで、それほど無理なく繋ぐことができる。しかし、それが粉になった石であつたらどうだろう。それも煙のように壁に付着した粉であつたら、私たちはそれを「石」という言葉が指し示すイメージにまで、無理なくつなげることができるだろうか。

「言葉」と「もの」について、そういう困難な状況をつくり出し、その認識を根底から問い直したのが藤井の作品である。藤井の問いかけの困難さは、「言葉」で私たちがふだん分節しているものと、目の前のさまざまな状況に置かれた「もの」とがうまく結びつかないことに起因している。

興味深いことにソシュール言語学の研究者であった丸山圭三郎によれば、ジャック・ラカンの思想の中にこれと似た状態を示した考え方があるという。それは「言葉」と、その言葉が意味する「もの」との一对一の秩序ある対応が崩れ、「シニフィアンはもはや何物をもその指向対象としてもたず、あるいは連なり、あるいは置き換えられて増殖していく流動性を回復する」¹⁶という状態のことである。このラカンの提示した状態を、丸山は秩序ある「意識の言葉」に対して、「無意識の言葉」という表現で整理してみせた。精神分析学者であるラカンが、この「無意識の言葉」について着想したのは、

¹⁵ 丸山圭三郎『ソシュールを読む』岩波書店、1983年、44頁。

¹⁶ 丸山圭三郎『ソシュールを読む』147頁。

「フロイトの夢の理論」と「ソシュールの一般言語学理論」に導かれたからだ、と丸山は解説する。一方、美術家である藤井は、「物の世界」を「心的な領域の世界」とのかかわりから表現しようとして、『石』のような「もの」の認識が混沌とした作品に至った。両者に共通するのは、「もの」の認識について、「心」の領域とのかかわりから思考、あるいは表現しようとしたことだ。その結果、彼らが「もの」の意味が混沌とした場所に、同じように着目したのは、興味深い事実である。この混沌とした場所が、私たちに何をもたらすのか、丸山の思考を追っていこう。

そもそも丸山が、ラカンの着想した「無意識の言葉」に注目したのは、厳格な言葉の体系だけでは、人間社会が閉塞状態に陥ってしまう、と考えたからだ。かといって「無意識の言葉」の世界に行ったままでは、狂人が混乱をきたして、うわごとを言っているのと変わらない。丸山の考えでは、芸術家や思想家は「意識と身体の深層の最下部にまで降りていって、意味以前の生の欲動とじかに対峙し」、「必ずや深層から表層の制度へと立ち戻り、これをくりぬけて再び文化と言葉が発生する現場へと降りていき、さらにその欲動を昇華する『生の円環運動』を反復」¹⁷するものなのだ。つまり、私たちには見ることができない「無意識の言葉」の世界へ降りていって、その世界と私たちの世界（「意識の言葉」）との架け橋を渡してくれるのが、芸術家や思想家だと言うのだ。彼らは秩序だった「意識の言葉」だけでは硬直してしまうこの世界に対し、「無意識の言葉」の世界から豊かな全体性をもたらす何ごとかを垣間見せてくれることだろう。

その例として丸山は、小野小町の和歌やアポリネールの詩を取り上げて、彼らが言葉の意味を単一にはなく両義的に使うことによって、「意識の言葉」ではありえない比喻表現に達していることをあげている。一方で、彼はシュルレアリスムの「自動記述法」を例にあげて、このような手法は無意識の世界への「片道切符」だ、として評価していない。つまり、それは意識の向こう側へ行き放した、ということなのだ。もしも丸山が戦後のアメリカ絵画について知っていたなら、「自動記述法」も方法論によっては、豊穡な成果をもたらすことを認めただろうに、と私は思う。

それはともかく、藤井の作品について言えば、彼は初期の頃から丸山—ラカンの言うところの「無意識の言葉」の状態をほぼ完璧に視覚的に表現し、私たちに「もの」の意味の混沌とした世界を垣間見せてくれたのだ、と言えるだろう。これは同時代の「もの派」の表現とは異なる、人間の「心」の領域に着目した独自の成果であった、と私は思う。

その後も藤井は、丸山の言う「生の円環運動」を反復するかのように作品をつくり続けるのだが、そこには少しずつ変化のきざしが見られるようになった。具体的に言うと、彼の作品は「もの」を使って直接「無意識の言葉」の状態を提示する作品から、それを美術表現として抽象化し、造形していく方向へと移行していったのだ。その変化は、私の考えでは、デビューの頃の藤井が「無意識の言葉」の世界の、心の「深層」に近い場所で仕事していたのが、徐々に心の「表層」に近い場所へと移動していった、というふうに見える。それは表現者として仕事を継続していくうえで、必然的な変化であったのかもしれないが、同時に藤井は、また新たな問題に直面することになる。

¹⁷ 丸山圭三郎『ソシュールを読む』175-176 頁。

その過程を追いながら、その後の彼が取り組んだ、新たな問題について考察していくことにしよう。

第二部 「時間」の方へ

藤井の作品は、70 年代の「もの」を素材として直接提示した時期を、彼の経歴の「第一期」として大まかに整理できる。その「第一期」の終わりまで、《石》以降の作品をいくつか記述しておこう。

《石と人(石、石粉、人等)》(1972、東京・立川)

住宅地の塀に囲まれた場所で藤井自身が石を頭上にもちあげて立つ、同じ状況で石の粉を頭からかぶる、石の粉を払う、などの動作を撮影し、同年の「活躍する僕達」展(京都市美術館)でイベント写真として発表。

《肉・街・路》(1972、東京・田村画廊)

都内と神奈川県七か所の路上などに生肉を設置し、記録する。

《「交差」・「…物的な」I》(1974、東京・田村画廊)

画廊の床の上に板生ゴムを横断するように張り、セメントの粉をかけた作品を発表する。

《在ること一位置、D》(1976、東京・立川)

弓形に反った薄い帯状の木の板の両側にそれぞれ一列に石が並べられている。木板による線型の作品に見えるが、実は両側の石によって注意深く線が形づくられている。

《「内へ・外へ」》(1978、東京・ときわ画廊)

壁には薄い帯状の木の板が長方形になるように横列に固定され、その上に割られた同じ板が積み上げられた状態でところどころに固定されている。板は打ち付けられずに、釘に架けられているのみ。窓には大きな角材が斜めに立てかけられ、床にも置かれている。所々に角材を留めておくように石が置かれ、あるいは砕かれた石の破片が並べられている。

この時期の作品は、素材の特性によって「もの」を引っ張る、置く、架けるなど手法を変えているが、どれもぎざぎざのバランスや条件で設置する、という基本的方法は変わらない。しかし、そこには微妙な変化もあって、例えば 76 年の《在ること一位置、D》では、初期の作品と違って「石」という「もの」よりも、並べられた「形状」に目がいく。ごつごつした石と滑らかな曲線との違和感、その曲線がぎざぎざの力のバランスで成り立っているという緊張感がこの作品の見どころである。つまり



図3 藤井博 「内へ・外へ'81-5 1981

「石」という具体的な「もの」の存在感を問うことよりも、その形状が織りなす力のバランスという抽象的なものに注目しているのだ。そのために、造形的な「フォルム」とまでは言えないが、藤井の手によってつくられた弓形の「形状」が、必然性をもってあらわれてきている。美術表現としての、造形性のきざしが見え隠れしていると言えるだろう。とはいえ、この時期までの藤井は、造形的な制作行為をぎりぎりまで抑制していた。大きな変化は 80 年代に訪れる。

81 年のときわ画廊(東京)の《「内へ・外へ'81-5」図 3》で、藤井の作品は大きく変わった。人の大きさよりやや大きい角材を使った作品なのだが、それらが床に横たわったり、立てられたりしている。それだけならば以前と変わらないが、今回はその角材の中に表面を暗い色で塗られているものがあり、また、ところどころに大きなきざみが入れられて、その切り口には白い帯状の布がはめ込まれている。余った布は作品の周囲を巻きながらきざみときざみをつなぎ、何本かの角材をジョイントする役割もはたしていた。これらの手順を踏んで加工された角材は、「もの」による表現と言うより、造形作品として見なすのが妥当だろう。

ここから藤井の「第二期」が始まり、80 年代は、ほぼ同様の形状の立体作品を制作している。これらの作品の制作方法には、それぞれに意味、もしくは原則があった。96 年の展覧会の冊子にインタビュー形式で彼のコメントが載せられているので拾ってみよう¹⁸。まず布については「角材を切った後に布をはめこむ」ことで、布が人間の行為をなぞっているようにした。塗料による着色は、布の表面と木の肌を「同在化させる」ために塗った。さらに布の使い方については、「手の延長」というよりも「目の延長」だと説明している。これらのコメントから、藤井が先に引用した 84 年の冊子のメモの「視線の動き」を作品として造形化しようとしていることに、私たちは気がつくだろう。布は心身一体となった「視線の動き」を表象し、塗料による着色はその動きをさらに木材と一体化させるためのものであった。

特に注目すべきなのは布の使い方、布が彼の「視線の動き」を造形化したものである以上、次々と角材を繋ぐその流れを目でたどっていくことは、作家の行為を私たちが時系列的に追体験する、ということにもなる。つまり作品に「時間」性が生じてくるのである。「第二期」を通じて、この「時間」の表象の問題が、藤井の直面した最大の問題となった。

この問題について考察する前に、その後の藤井の展開について触れておく。90 年代になると、彼は平面の制作を始めた。はじめは画廊の床に角材の作品が置かれ、それと同時に壁に平面の作品が架けられていた。そのときの平面作品は大きな矩形の板が支持体となっていて、その角や端がきざまれて欠けていたのだが、90 年代半ばにはキャンバスに描かれるようになり、支持体は完全な矩形となった。この平面形式への移行は、80 年代の角材作品への移行以上に衝撃的であっ

¹⁸ 「さまざまな眼 75 藤井博」展(かわさき IBM 市民文化ギャラリー、1996)小冊子。掲載記事は高島直之による藤井へのインタビュー形式になっている。



図 4 藤井博 '95-9 空間質 L-2 1995 撮影=桜井ただひさ

た。平井は『作品・集』に「九〇年、観客はおどろきを禁じえなかったにちがいない」「下には、ずんぐりと短い横さまの角木材作品がおかれてはいたけれど、もはやそえもののように合板作品に圧倒されていた」¹⁹と記している。

ここでもう少し詳しく、平面作品の様子を見ておこう。例えば平面として充実してきた 95 年の《'95・9 空間質 L-2》[図 4] という作品を見ると、粗い筆のタッチで黄、白、褐色などの絵具が画面一面にランダムに重ねられ、そこに暗い褐色の細い綿布の帯がキャンバスを数か所突き抜けて表から裏へ、また表へと繋げられていた。画面上の一部の色が帯の上にも塗られているので、帯は画面に対し異質であると同時になじんでもいる。

この平面への移行について、藤井は「立体でなされたことを表面の問題として凝縮できないか」という意識で取り組み始めた。この表面の問題とは「表面を見ているんだけど表面は表面でないものを含んでいる」という意識であった。つまり、表面は物理的な平面であると同時に、塗布された塗料がかもしだす絵画的な奥行きのある空間でもあった。この藤井の問題意識は、美術評論家のクレメント・グリーンバーグが『モダニズムの絵画』で論じたように、近代以降の絵画にとって根源的な問題でもあった²⁰。藤井はそれを自覚していて、「絵画のいろんな問題が自己の具体的な問題と部分的に重なってきた」「絵画の持っている初源的な問題に足が入っていてそれがこなされていないと布の問題も意味をもたない」と言っていた。藤井はそう認識しつつも、あえて「新しい絵画を創るというよりも新しい表面としてのリアルな物」²¹をつくるという意識で作品を制作した。彼は絵画空間が形成するイリュージョンの前に立ってさえも、即物的な視線でその表面に触れ、それをリアルな「もの」として知覚しようとしていたのだ。

ここで藤井の問題に立ち入る前に、美術表現一般における「時間」の表象について考えてみたい。「時間」の表象の仕方にはいろいろあるが、伝統的な絵画に見られるような物語的な「時間」の表象は、藤井の作品とは別な問題なので、ここでは除外する。また、図像の動きに「時間」を表象する方法、例えばジェリコーの馬の絵のように、疾走している馬の姿を一定の時間の幅の中で統合してとらえるような「時間」の表象の仕方も、ここでは該当しない²²。ただし、これらの例から絵画や彫刻など、「時間」とは無縁に存在するはずの視覚芸術が、それぞれの時代、様式においてさかんに「時間」を表象してきた、という事実について認識しておきたい。

藤井の作品のように、作者の行為が作品に痕跡として反映するケースとえば、アンフォルメル、抽象表現主義などの欧米の絵画、日本で言えば「具体」の作品など、第二次世界大戦後の現代美術作品が先行例として考えられる。この中でアンフォルメルのジョルジュ・マチューと抽象表現主義のジャクソン・ポロックを例にとろう。

¹⁹ 『藤井博 作品・集 1970-1991』185 頁。

²⁰ クレメント・グリーンバーグ『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄編訳、勁草書房、2005 年、64-65 頁。

²¹ ここまでの一連の発言は『さまざま眼 75 藤井博』展小冊子より引用した。

²² 谷川渥『形象と時間』講談社学術文庫、1998 年の「IV 馬のエクリチュール」を参照してほしい。

まずマチューの絵画であるが、私の見た限り、彼の絵は構造的にわかりやすい。彼はスポーツをするように勢いよく絵を描いたので、私たちは彼の筆跡を時間の経過の通りに理解すればよい。それがどんなに激しい動きであっても、痕跡は図式的なもので、それを後から目でなぞればマチューの絵画を十分堪能したことになる。

一方、ポロックの絵画はそうはいかない。彼の錯綜したドリッピングの痕跡は、彼の描いた手順をそのまま私たちに示しはしない。彼の描いた行為は絵画空間の中で抽象化され、独自の空間の中でしかるべき位置をもつ。個々の筆跡がもつ色価（ヴァルール）の差異によって、描いた後先が入れ替わったかのように見えることもあるので、その錯覚も含めた彼独特の空間を、見なくてはならない。

私は作者の行為が「時間」を表象するところまで昇華されているのは後者のポロックの例だと考える。ただしポロックの作品においても、これにあてはまるのは、充実した制作をした一定の時期の作品に限られるようだ²³。

それでは、藤井の作品における「時間」はどのように考えられるのだろうか。私は 81 年の《「内へ・外へ」'81-5》あたりの作品では、布が図式的に作者の行為をなぞっていて、それが感覚的に「時間」を感じさせるところまでは至っていない。ところが 87 年のギャラリー檜の《「ためられた時間」'87.2》の頃になると、木材のきざみ方、布のかませ方、塗料の塗り方のいずれもが複雑になり、図式的に行為をなぞる気配が後退し、それらが作品の中で抽象化されて、再度外に向かっているのを感じる。このあたりから藤井の作品は、「時間」の要素をその造形性の中で獲得していく。

この変化は徐々に進行していったのだが、興味深いことに作品の表層部分の密度が高まるにつれて、画廊の中での作品の設置方法もシンプルになっていった。床の上の角材の散らばり方が抑制され、単体としての作品に、それもその表面に意識が集中するようになっていった。その延長として平面作品への移行があったのだ。

藤井が、自作の布の使い方とモダニズム絵画の問題とを、重ね合わせて考えるようになっていったのはこの頃からだろう。彼の行為をなぞる綿布の帯は、ところどころ画面上の筆触と重ねられ、半ば一体となりながら、抽象化された「時間」を表象しているのだ。

私は先に例としてあげた 95 年の《'95・5 空間質 L-2》あたりが、ここまでの藤井の表現の、最も大きな成果である、と考える。初期の頃の「もの」を使った作品も、個性的で完成度が高い表現であったが、そのすべての要素が藤井の中で咀嚼され、吐き出された 95 年頃の作品に、私は最も魅かれる。特に現代美術において、とかく図式的、観念的になりがちな「時間」の表象を、作品の内部で骨肉化して見せたところが重要な点である。この達成には、絵画的な空間の中で表現することが一つのポイントとなったが、その一方で「もの」としての綿布の存在感、つまり絵画空間の中でそれを用いることの違和感も、重要な点であった。この二つの要素の融合は、現代絵画の問題と向き合いながらも、リアルに「もの」を知覚してきた、藤井の即物的な感性があればこそ、結実した結果で

²³ 例えば 1947～50 年頃、ポロックは独自の様式で充実した制作をしている。

あった。

結

最近の藤井であるが、2008 年の展覧会では静物や人物などの具象的な形象を描いて発表している²⁴。だが普通の具象画ではなく、制作をはじめる段階で、不定形の布の断片が数枚画面上に貼り付けられ、それがあつた程度描かれたところで画面の別な場所に貼り直されている。

つまり描いた「もの」がずれていくと同時に、異質な「時間」の層が布の下から現れて、画面の中に入り込むようになっているのだ。また、画面の形象はある程度まで描き込まれたり、あたりをつけた程度で止められたり、作品によって差がつけられている。形象の描き込みが進んでいるものほど、時間的な層のずれ方が増し、一つの画面として見るのが困難になる。そのために私たちの視線は、断片的にずらされた形象と時間の層の中をさ迷い、それをどう認識したものか、と困惑するのである。私たちは、画面を知覚することに対して、意識的にならざるをえない。逆に言えば、ふだんはいかにそれらを無意識のうちにやっているのか、あるいはやっていないのにやったような気になっているのか、ということを知りたい。

このように現在に至るまで、藤井は表現の核となる「もの」を見る眼差しと、その問いかけの姿勢を変えていない。だからこそ、表現方法を模索し、新たに展開しながら問い続けているのだ。その彼の軌跡をたどっていると、丸山圭三郎が「生の円環運動」について書いた文章の一節が、深い意味をもってくるように思う。

この比喩で用いる円環は、JR の山手線と違って、二度と同じ駅には停まらない絶えざる差異化としての永遠回帰運動である²⁵。

「生の円環運動」の円環、つまり「無意識の言葉」の世界と「意識の言葉」の世界との循環の筋道は、二度と同じところを通らない、と丸山は言うのだ。

考えてみれば藤井の仕事がまさにそうで、「もの」を見ることを同じように問い続けながら、「もの」の認識から「言葉」の問題へ、次に「時間」の問題へと新たな筋道、新たな問題を絶えず拾っていく。それを「永遠回帰運動」と言うと大げさに聞こえるが、彼は当たり前のように終わりのない問いを問い続けているのだ。そしてその問いには、人の「心的領域」にかかわる普遍的な問題が含まれてい

²⁴ 「絵画にみるもの、絵画からみえてくるもの」展(練馬区立美術館・ギャラリー檜、2008)。同展は稲憲一郎、北村周一、橋田尚之、さとう陽子、坪田菜穂子、藤井博、みわはるき、森岡純によるグループ展。

²⁵ 丸山圭三郎『カオスモスの運動』177 頁。

て、見る者を巻き込まずにはいない。

視覚芸術として必然性のある問いかけらしきものが、何もない作品が充満している現在、藤井の作品の問いかけるものが、ますます重要性を帯びて感じられる。その問いにこたえ、それを論じる場が完全に閉じてしまわないように、彼の作品を見続けることが必要なのだ。

[了]