

展覧会	関連展	トークイベント	紙上作品
近藤恵介の「卓上の絵画（秋）」 2017年8月18日-26日 MA2ギャラリー	引込線 2017 2017年8月26日-9月24日 旧所沢市立第二学校給食センター	、譚 近藤恵介・古川日出男 2019年3月22日-4月21日 LOKOギャラリー	書籍「引込線 2017」(pp.65-76) 発行年：2018年 発行元：引込線実行委員会 仕様：A5版 頁数：495pages 言語：日本語 デザイン：森大志郎 撮影：加藤健 編集：櫻井拓
近藤恵介の「卓上の絵画（冬）」 2018年1月23日-27日 MA2ギャラリー	発生の場 2018年12月7日-12月23日 佐賀大学 本庄キャンパス 芸術地域デザイン学部3号館/ 本庄ビル/アート葉隠	佐賀の近代日本画 2019年5月1日-6月23日 佐賀大学美術館	近藤恵介×富井大裕（美術家） 2018年7月4日 19時- MA2ギャラリー
近藤恵介の「卓上の絵画（春）」 2018年6月29日-7月7日 MA2ギャラリー	VOCA展 2019 現代美術の展望 —新しい平面の作家たち 2019年3月14日-30日 上野の森美術館	Small Infinity 2019年11月15日-12月7日 MA2ギャラリー	あっけない絵画、だったのか？ —作品の被災から「卓上の絵画」を考える 佐藤美子（川崎市市民ミュージアム学芸員）× 近藤恵介×富井大裕 3月28日（土）19時- MA2ギャラリー
近藤恵介の「卓上の絵画（三度目の春）」 2020年3月17日-4月4日 MA2ギャラリー			

弱さが強さにかわるとき——近藤恵介について

近藤恵介の作品と最初に遭遇したのはいつのことだったか。MA2ギャラリーへ足を運んだ際、メインとなる作家の展示とは別に、階上の展示室からさらに登る階段の傍らの壁、つまりは展示壁の裏側に、ひっそりと掲げられた作品を示されたときだったかもしれない。

自らの表現を引き立てるような環境を、与えられた場所の中で見つけ出すのが、インスタレーションという作業の大切な部分だから、おやこんな目立たない場所に展示したがる作家がいるものなのだなど、軽い驚きをもって作品を眺めたのを思い出す。

作品はその場所に似つかわしく、小規模でささやかなものだった。今ではその場所にそのような作品を掲げることには作家の意志があったのだと思える。声高に語るうとするのでない、ひそやかに繊細な、端正な佇まいの作品がそこにあった。

素材の扱いや紙の手触りを重視する制作の態度から、作家の出自が日本画であろうことはすぐに理解したが、それは今日ではむしろ例外的というべきもので、一般的な日本画家のアプローチとは真逆と言っても良い。

江戸期以前の絵画をルーツとする日本画は、伝統を標榜しながらその近代化において、モダニズム絵画の表現を積極的に取り込むことで変貌を遂げた。手法についてはリアリズムの導入、抑揚を帯びた骨描きの排除などがあげられるが、素材についても同様である。

荒井経は著書『日本画と材料——近代に創られた伝統』（武蔵野美術大学出版局）において、近代日本画における岩絵具の発展が、油絵具の色相の幅広さやマチエール（絵肌）への接近からもたらされたこと、キャンバスに代わる支持体として厚手大判の用紙の開発が進んだことを指摘している。岩絵具にしても、パペルに貼られた雲肌麻紙にしても、油彩画の素材としての「強さ」を日本画が獲得するために、近代以降に開拓された材料なのだ。しかしそうした変革が進む一方で、壁に固定されず風にゆらぐ掛軸のような、伝統絵画の不安定だが繊細な作品のあり方は等閑視されるようになってしまった。

近藤の彩色はさりとした表情で、鮮やかであるが厚塗りはほとんど見られない。様々な肌合いの紙が、きちんと止められず色材のサンブルのようにそこに置かれていた。あるいはパペルに貼られず、いわゆる「まくり」の状態でも、誰か別の衣裳のように掛けられている。棧に張られたとしても、パペルのいうより障子のような頼りなさである。一般的な日本画の質感からすると圧倒的に「弱い」のだ。

これらを、あえて素材を未完成の状態に置くことで、制作の経緯を作品として見せるワークインプログレスの手法と見れば、現代美術的と言いうこともできよう。一方でこうした作品の様態は、西欧絵画に近づこうとすることで日本画が失ってしまったものを回復させる試みと言えないだろうか。

これはまた近藤が「卓上の絵画」で援用した、鍋木清方の「卓上芸術」の問題意識とも重なっている。大正末期、清方は会場芸術・床の間芸術が時代の主流になっていく風潮に抗して、自らの挿絵画家としての原点に回帰し、卓上芸術 すなわち「画卷、画帖又は挿絵などの、壁面に掲げるものでなく、卓上に伸べて見る芸術の一形式」（『続こしかたの記』、「山の手の住居」）への嗜好を訴えた。小さな画面に身近な距離で接することで、鑑賞者は作品とより密接な関係を結ぶことができる。また会場芸術・床の間芸術が完成度の高さを要求するのに対して、卓上芸術はその私的な性格ゆえに、即興性や未完成の魅力が許されるのだ。

近藤が作品でなそうとしているのは、主流たりえなかった卓上芸術の地位を回復させることではないだろうか。卓上芸術にはもうひとつ重要な観点があって、それは文字の介在である。絵巻や挿絵は一連の物語に沿って展開するものであった。近藤が小説家の古川日出男との共同作業で展開している、インスタレーションを舞台とした公演は、作品に再び文学性を取り戻そうとする点で卓上芸術の新しい展開といえることが出来る。清方の芸術は今日では時代回顧的な、後ろ向きな態度表現に見えるかもしれない。しかし近藤は清方を創造的に救い出している。卓上芸術を趣味的な手慰みのジャンルと見做すのではなく、そこに未完成ゆえの実験の余地を見出し、また隣接ジャンルとの協働によって創造の活性化の可能性をみているのだ。

近藤の表現がユニークなのは、伝統絵画の弱さ、卓上芸術のささやかさといったネガティブに見えかねない要素を意図的に選びつつ自らの出発点にしている点である。だからといってそれが単に過去を模倣したレトロスペクティブなものではないことは、作品を観れば明らかだ。これは想像だが、彼は日本の絵画が歴史的に置かれてきた従属的な立場を身に染みて理解している。日本の絵画は、いや文化全般がそうだが、近世までは中国の、近代以降は西欧の圧倒的な影響下に自分たちの世界を築き表現を洗練させてきた。弱さの自覚は、そのような立場の認識に起因する。しかしそのような受け身の立場を自らのアイデンティティとして表現を開始するならば、それを自らの依って立つ強さに変えられるのではないかという企てが、作品のヴィジョンに内在しているように思われる。

野口玲一（のぐちれいいち 三菱一館美術館）

度ハラハラする。細かいけれど日々生じるたくさんの判断とその実行をこれまでの経験や技術が支える。制作期間中は生活が丸ごと呑み込まれるので、それゆえに時間経過の感覚も変化して定量化できないために、これだけの作品量があることの手応えにも乏しい。

そうやってつくられた作品群からどのようにして出品する「絵」を選んだか。これまでの作品の多くは、今回の展覧会に際して書いたテキスト（現在もLOKOギャラリーのwebサイトで読むことができます）でも触れたように「絵が屋根、壁、床で、それを文字が柱となって支える」という構造をもっている。つまり、文字が連なることで生じる「譚」=“tale”が個々の作品の在り処を規定し、それに伴って展示方法や位置をも示唆した。では、その柱を抜いてみたらどうなるか。ペラペラの屋根、壁、床が地面に重なり、そこから拾い上げた、実は建材ではなかった個々の「絵」を、絵具の色やその塗られ方、書き文字を含む描線の運動、矩形に即して、つまり改めて絵そのものとして向き合いながら、ゆっくりと選んだ。

そうやってできた展覧会場に、ぼくの新作が配置され、さらに古川さん・演の画廊劇「焚書都市譚」が乗る——というより嵌り込まれた。

ぼくの新作はここ数年取り組んでいる「卓上の絵画」に類する。紙や絹に描かれることの多い「日本画」およびそれ以前の日本の絵画の物理的な脆弱さを逆手にとって、それゆえに際立つ筆線のブレ程度の振幅、絵具を塗ってから乾くまでの色の変化、時間が加筆したともいえるような剥落、シミ、古色などの絵が描かれた後のことなど、表象しづらいものを「絵画／絵画史」そのものを支持体として形造ろうとする試みだ。とはいつても、この「卓上の絵画」も古川さんとの共同制作の経緯を色濃く反映している。

2017年夏から計4回にわたり三鷹のインディペンデント・スペース SCOOD で開催され、ぼくも画家として参加した「フルカワビデオ、戯曲を読む！」の第二回「三島由紀夫『近代能楽集』を読む！」の舞台上で制作した作品《紙のゴースト》はそのことがよくわかる。どのように、ということを書きつづけたための紙幅はないが、夢幻能の構造を用いて書かれた古川さんの台本のなかに出てくる「ゴースト」、つまり、見えづらいものをいかに扱うのか——それは、舞台上で行う制作に伴う身振り、そしてそ

の結果生じる紙片＝絵との合わせ技で作品化したのだが、描くことや図像のみを特権化せずに、その周辺に地続きで存在している、画家が本当は知っている共通の手触りの部分を捉えようとしたあの時間は「卓上の絵画」と直結している。

さて、「譚」という展覧会のタイトルにも、もちろん、これまでの協働の経緯が反射している。2011年に開催した展覧会「絵東方恐怖譚」（ギャラリー・カウンタック）と雑誌『美術手帖』（2011年4月号）のために制作した誌上作品《図説東方恐怖譚》がまずある。この展覧会は東日本震災と重なり、会期をずらした開催となったし、「東方」の「恐怖」を予感させるタイトルであったことから、1年後にそのことをひっくり返すための「覆東方恐怖譚（ふく・とうほうきょうふたん）」（代官山高屋書店）を開催した。付け加えるのであれば、その後には実現しなかった展覧会「十方愉快譚」もプランとしてはある、あった。「譚」が覆り始める。

少し間が空いて、2016年に「ダンダンダン。タンタンタン。」展を開催した。建設中のLOKOギャラリーにヘルメットを被って入り、打ち合わせをした。工事の音が「ダンダンダン」と鳴る。ぼくたちの歩く足音は「タンタンタンだ」。“tale”を意味する「譚」が、音の響きとしての「ダン」や「タン」に変わって、それが重なったし、作品も塔のように積み上がった。

そのタンタンタン……と鳴る残響音を引き取って——で、てん、テン、転、天、点、「。」が付され、そして新しい“tale”が紡がれることへの予感を湛えながら、音としての「タン」が再び漢字の「譚」として形を成し、「譚」になった。「譚」が覆ったり、重なったり、音になったり、路傍の石ころのような「。」になったりしながら、ぼくたちの展覧会は続く。再来年の2021年には最初の「東方恐怖譚」から10年が経つ。あ、“tale”だ！

今回の協働では、基本的にぼくと古川さんの作業は完全に分業で進められた。ぼくは展覧会を、古川さんは画廊劇をつくった。だからこの原稿もぼくは展覧会、そして絵のことを書いている。こちら分業。画廊劇に関しては古川さんのインタビュー記事を読んでもらえればと思う。作家としての古川日出男のデビュー20周年の最後に位置する作品となった画廊劇「焚書都市譚（三月版）」

が終わった直後の打ち上げの席で収録されたもので、とても重要なことが話された——まだ読んでいないが、同席はしていた。

書と画の関係を探りながら始まったこの共同制作シリーズだが、「譚」展では、制作の手順、方法、着地とそれぞれ違った経緯で成立した作品がギャラリー空間に並んだ——行儀よく、でははないが。《絵因果経》《瓢鮎図》などの古典を引用するところから始まり、徐々にお互いのことを知りながら、書と画が緊張感をもって画面上のそれぞれの場所を占め、ときに絡み、溶け合いもした。しかし、今回の展覧会では画面を媒とする形での合作は、展覧会のオープン時にはなかった。2日目にに行った公開制作で制作したものが唯一の合作となり、その後展示に加えられた。

濡れると見えなくなるほど薄い紙——雁皮紙や楮紙を貼り重ねて、そこに書かれた文字の集積のみで絵を描いた。10枚程度用意した薄い紙（二三判）に古川さんによって複数種類のペンで書かれた文字——雑誌「すばる」（2019年4月号）掲載の小説「焚書都市譚」をライブで圧縮編集してリライトしたものを受け取り、カットアップして、裏に糊をぬり、貼り込むことを90分間続けた。半透明でトロトロのデンプン糊のみをメディウムに、その糊の塗られた薄い紙は透けて文字だけが浮き上がり、支持体の上に透明のレイヤーを積層させた。糊と水分の重みで支持体が表面を保てず破れる手前で作業を終えた。乾燥とともに紙が乾いたテクスチャーを取り戻すと、ドロんと波打った紙はピンと伸びて、軽くなり、絵画としての平面性を獲得し、そうやって軽くなったのだから、自律してテクテク歩いていけるように足もつけた。

書と画、というか、書と書と書と……つまり線が重なって「画」になる。線がにじんでも幅をもち横の線となじんだり、下の層の線と重なって文字としての伝達機能を失ったりと、それぞれの境界を「画」さないで、「絵」の方が適切だろう。壁に立て掛けられ《絵焚書都市譚》と題されたこの絵は、制作の最中から常に状態を変えたし、濡れ色のしっとりとした深い色合いも乾くと落ち着き、ドロんと波打った表面も乾くと伸びたが、それでも形跡はシワとして残る。そのシワは、屋間天井から光が射すと際立って絵がより複雑に、立体的に見えるが、夕方にはまた均される。だから絵を見る眼差しは深くまで受け入れられることもあれば、急に弾き返されるも。もちろん

読むこともできるが、シワに足を取られれば、にじんだインクの水溜りに落ちるし、一步ごとによく迷う。絵の表面と網膜を結び視線のことだが、でも、見られていない今この時間にも、吹き込む風に撫でられ、温度や湿度と関係し、たまに虫に喰われる。そして次に描かれる絵のジャンプ台になるくらいの弾力ももち合わせている。

2020年2月

プレズレユレ

紙に筆を下ろすと、繊維の奥に水分が浸み込む。粗粒の顔料は表面に残り、細かい墨や水に溶けた染料は水分と一緒に紙の厚みへ浸透する。

線を引く、絵具が筆の穂先から紙に移り、水分が少しずつ減り次第にかすれると紙の凹凸がより感じられ、その摩擦で線が少しブレると急に拍動や手の震えを自覚して、さらに線がブレる。

近代の日本画家の素描を見ると、模写の意識が染みみついているのがよくわかる。他者の線を引用するというよりも身体性も一緒に引き写すことを繰り返しながら、やはり私は私なのでそれぞれの線になってゆき、次第に何らかの形を結ぶ。そうやって得た写生を小下図に落とし込み、大下図へ展開させ、本紙に転写しながらも修正を重ね、骨描きで墨の線に定着させる。同じ線を何度もなぞる絵画制作の基礎段階における変形過程で、私の線からなる形はそのたびに少しずつズレながら洗練され、気がつくとも私の線からまだいぶ離れている。

小林古径の仏画を思わせる厳密さを具えた線は、同じ時代に生きた安田取彦の糸のように細くてしなやかな線との違いが際立つがゆえに連帯を感じるし、前田青邨の幅のある線は内外を区画するというよりも線の内に色面が広がることで周りとの新しい接続関係を築く。古径、取彦、青邨の線を重ねると見えてくるユレを引き写してみると、法隆寺の金堂壁画に加筆するような気がしてくるし、古径や取彦がぼくの絵を描いているようにも、あるいは青邨の線を軽々と越境する色面の広がりを見ている卓上の画面で引き受けているようにも思える。

この紙片は、「卓上の絵画」に関する展覧会などの情報、近藤恵介がこれまでに書いた「卓上の絵画」についての文章を執筆順に並べたもの、野口玲一氏による書き下ろしの論考、新作の絵で構成されています。

2017年7月8日

(2020年3月加筆)

近藤恵介の「卓上の絵画」

描くことを重ねて、周辺をキョロキョロと見回して、そうしている間に描いた紙が風に飛ばされて、物干し竿にひっかかって、横にあった洗濯物といい具合に隣り合っ、ハツとして、でもすぐにその奥の景色の方に目がいってしまっ、作品のことをふと忘れてしまうようなあり方。

12ヶ月間(2013年9月～2014年8月) 毎月新作を発表し続けたプロジェクト「12ヶ月のための絵画」がまず最初にある。これは、日々描いている絵を、書き続けている絵を、その時間の流れのなかでそのまま見せたいという思いから始まった。「12ヶ月」の期間にそれほど意味をもたせていたわけではないが、日本画の主題である「月次絵つぎなみえ」に倣いそう決めた。12ヶ月間の経緯があって、最後にはすべての作品を並べた展覧会と本になった。

「卓上の絵画」という言葉は、明治～昭和の画家・鍋木清方の提唱した「卓上芸術」からとっている。清方のいう「卓上芸術」はその名の示すように卓上に置いて、手に取り、一人で俯して筆捌きを味わいながら、そこに描かれるイメージの連鎖や背景の物語を楽しむ芸術のことを指す。画帖、卷子、口絵や挿絵などが作例だが、画集のようなマルチプルの刊行物も含む。このようなことを唱え出した背景には、当時の画家の作品発表の主流だった舞台となっていた官展などの「会場芸術」に対する反動もあったであろうことが随筆などを読むとわかる。出自が新聞の挿絵画家であったことも関係しているだろう。「卓上芸術」の前段階に1919年頃から描き継がれた絵日記がある。発表するためではなく、個人の楽しみとして描かれたもの。時期ごとに冊子にまとめられて、それぞれにタイトルが付けられている。連作であるので、絵と添

えられた文章を読みながらページを繰ると、時間のうつろいを感じられると共に、清方の視線の流れが自分のものと重なってくる。

ひとまず「卓上の絵画」とはしてみたものの、できてくる作品は卓上だけに乗るわけではないと思う。壁に寄りかかったり、うっかりどこかに引っかかるかもしれない。形式のことだけではなく、どちらかというと、連作のように、日記的に、さほど大きくなく(見るものを威圧しないように、そしてなるべく機敏でいられるように)、というような部分を主に引き継ぐことになると思う。見ること、描くこと、そこから生じる絵と絵と……その間、それらのことを横断しながら、常に動いているような状態だ。

それと、ぼくは普段の制作のときは、机の上に紙を平置きして描いているので、その意味でも、卓上(で描かれた)絵画、を先のことはあまり決めずに描き継ぐ。

期間は「12ヶ月のための絵画」を引き継いで1年間で、その内訳は計4回の展示で構成される。ひとつの季節に、ひと繋りの作品群。それぞれの展示期間はまちまちだが、そんなに長くはない。会場は恵比寿にあるMA2ギャラリーの1階部分を主に使う予定だ。

3回目の展示は、美術家の冨井大裕さんと共作になる。これは2010年に開催した展覧会「あけな絵画、明快な彫刻」(ギャラリー・カウンタック清澄)以来、2度目。

最後に、今手にしているこのリーフレットは折りのある仕様になっていて、開いて置くと衝立屏風のようになる。このドローイングの線が印刷されているマルチプルを最初の作品として卓上に立てることから、まずは始めてみようと思う。

2017年12月

(2020年3月加筆)

引込線で引く線

「引込線 2017」に出品した《卓上の絵画(引込線 2017)》は、いくつもの絵画の断片を並べたり、重ねたり、折り曲げたり、引っ掛けたりしたものを一時的に組み合わせた

状態の作品だ。「絵画の断片」と書いたが、そもそも絵画は断片でしかありえないのかもしれない。画面上に描かれたものがあるということは、描かれなかったものがあるわけで、というより、描かれなかったものの方が圧倒的に多い。つまり、画家によって描かれたもの(もしくは絵自体が要請したもの)の集合がその絵画の全体となるが、「絵画」の全体ではない。ぼくだったり、あなただったりによって描かれた、描かれなかった、これから描かれる絵画が重なり合っ「絵画」となる。

一時的に組み合わせた、というのは、絵具がぬってあったり線が引いてある紙片を、まくりのまま何枚もステンレス台の上に置いたものや(正確には18枚+板絵1点)、ひっくり返した台の脚と脚とを繋ぐ棧に引っ掛けたものを(こちらは12枚)、糊付けや裏に細工を施したりせずに、台に固定しない状態のままにしてあるということ、簡単に動かし、展示が終わればすべて重ねてカルトンに挟んで片手でもち帰ることができる(実際に搬出はあつという間に終わった)。気分によっては、日ごとに組み合わせを変えすることも容易だ(が、しなかった)。「引込線」の会場は老朽化のため風が吹き込むので、会期中何度か作品が飛ばされたり、めくれたりして、監視の人の手を煩わせた。石や木材で紙を抑えてはいるけれど、やはり飛んだ。

元々学校給食センターだった場所を展覧会場にしているため、美術館やギャラリーなどの通常絵画が設置されることが想定されている空間に比べると随分と粗野な場所に思われる。使われなくなってから時間が経つので、雨漏りはするし、隙間風も吹き込めば、すぐに埃も積もる。その環境がペラペラの紙片である出品に及ぼす影響は少ないだろうと想像していた。ただ、作品が置かれる環境に影響を受けるのは当然のことだし、一度完成した作品がそのままの状態で存在し続けることができないのをぼくらはよく知っている。だから、そんなことは最初から作品の一部だ。紙は破れるし、ガラスはひび割れるし、金属は錆びるくらいのは知っておかなくてはならない。

それなりの変化を期待していたのだが、結果的には、それぞれの紙片はわずかに伸び、よれ、反る程度だった。しかしそれは、会期中には、だ。作品である紙片がこれから先の時間の経過のなかで、今のコンディションから考えるとダメージを受け続けることは約束されている。シ

ミヤカビが生えて、絵具が褪色して剥落し、紙が黄ばんでいつかは虫に食われる。この作品が後世の人の手によって修復されるくらいの価値を獲得したとしても、1000年も経てば2017年に「引込線」で展示されていた状態とは全く違うものになっているだろう。そこでは、「この作品」とは何を指しているのだろうか。すっかり変わってしまったその時点での古色帯びた画面、変化そのものなのか、加藤健さんが撮ってくれた記録写真に写る「今」の状態、何らかのコンテキストに属するものとしての「この作品」、剥落して退色しても残る描いた行為の痕跡。

2017年12月

(2020年3月加筆)

書籍「引込線 2017」pp.65-76の紙上作品は、2009年11月～2010年1月の期間にサントリー美術館で開催された鍋木清方の展覧会「清方ノスタルジア」の図録の校正紙を下敷きしている。引用していることの比喩ではなく、実物そのものがページの背景になっている。その「清方ノスタルジア」展の図録をデザインしたのが、この書籍「引込線 2017」のデザイン担当である森大志郎さんだ。「清方ノスタルジア」展の会場で図録を購入して以来、常に手の届くところに置いてある。最初は展覧会を思い返すリマインダーとしての機能だったものが、度々手に取り、繰返し見るうちに図録それ自体に記憶が蓄積して、今では相当擦れてすっかり絵を描くための道具になっている。展覧会「引込線 2017」に出品したシリーズ作「卓上の絵画」はいうまでもなく、清方の提唱した「卓上芸術」からきていて、清方の存在が背景にある紙上作品を紹介するページを森さんがデザインするこの偶然を手繰り寄せない手はない。

2018年5月21日

卓上の絵画、画家の随筆 (初出:『新潮』(2018年7月号))

こうやって文字を書いていると、ドローイングの線を引いているのに近い感覚をもつことがある。例えば、ひらがなの「あ」を書くときに、三画目、最初の急カーブを曲がって、最後のはらいに向かうゆったりとしたカーブ

のクルッと円を描くような手つきは、そのままドローイングを描くときのものと重なる。「重なる」の「る」だって、崩して書くのと円が三つ連なる形の余韻にまかせてクルクルと描くことを続けてもいい。書き出しは比較的にいいに始めるが、筆が——正確には、鉛筆が走ってくると、文字は次第に崩れて、いまこの原稿は罪のないドローイング帳に書いていることもあって(それこそ、別のページにはいわゆるドローイングが描かれている)、文字列は斜めというより緩やかな弧を描くような状態になってきている。また、必ずしも頭からリアに書き進めているわけではないので、順番を示す矢印は交錯して、挿入のフキダシがいくつも浮かぶ散らかった紙の上の現状ではあるが、ついにページの右下に到達した。つまり横書きで書いている。

このような手元の運動のこともそうだし、文字から単語、文節から文へ展開していくなかで、文中に重石を置きたいときには漢字をドスンと書きし、さらさらながれでほしいときはひらがなにひらく。句読点の配置で抑揚が生まれ、そうやって掴んだ手応えを、ぼくは画家なので、そのまま絵に引き継ぐこともある——というよりも、そうやって絵を描いている。「描いている」というと、量感のあるつややかな油絵具やアクリル絵具をキャンパスに塗りこめるようなイメージを伴うので、いまの文章のながれからすると、線を引いて区画する、構想を練る、というような意味もあるし、「書く」とも親密な「画いている」のほうがピッタリくる。

書く、描く、または画く、を循環させながら制作が続いていると、これらの関係のなかから新たな視点が生まれてくる。みることも描くことは連動しているの自ずと次の作品のきっかけとなり、時間のうつろいのなかで視線となれば、その線を引く。できた作品同士は折り重なり(比喩ではなく、字義どおりの折り重なる作品をつづけている)、さらにその次の展開へと連なる。というような運動性そのものを捉えようとする、もしくは運動のなかに身を置こうとする現在進行形のプロジェクトに「近藤恵介の『卓上の絵画』」がある。

二〇一七年八月に始めたこの連続展は現在も進行中で、ちょうど折り返し地点を過ぎたあたりだ。四季になぞらえて、年に四回+αの作品発表を「卓上の絵画」ののもとにおこなうもので、基本的には場当たり的に、その

都度できた作品を展示する。

ロールで買った巻きグセのついた紙を切って、パネルに張り込んで伸ばす、昨日は画面上になかった線を今日引いて、明日には絵具をその上に擦り付ける。そうやって描かれた絵は補強のために裏に薄い紙を貼って裏打ちをしたり、そのあと改めて丸めたり折ったりもする。このように、画室のテーブルの上やその周辺でつくられた作品は絶えず動いているし、描くぼくも、その周りの道具や資料もよく動く。画面上の絵具や卓上に散らばったモノはある程度偶然に振り回されながら配置され、ときどきで状態を変え、全体としては描く行為によって単一性が保たれる。描くことの前後には、当然のように下準備や後片付けなどの制作に伴う面倒だけが必要な手続きがあって、それを律儀におこない、ついには画室を出て、作品を扱う手つきを作品自体にまかせながら展示作業をするが、ペラの紙のままのぼくの絵は風に揺れたり、ときには飛ばされる。完成という状態に強引に固着させない作品のあり方を模索しつつ、ひとまず一年間の時間のながれのなかで絵画を、そして「描くこと」の手触りを確かめる試みだ。

三回目となる今回は六月二十九日から七月七日の会期を予定しているのだが(恵比寿のMA2ギャラリーにて)、この原稿を書いている五月二十日現在、作品は動き出すどころか、まだテーブルの上にはほとんど何も載っていない。けれど、このドローイングとしての文章は書かれていて、そのためのドローイング帳、鉛筆やペン、資料、それに加え大方書き終わったこの原稿を文字数確認のためにワープロソフトに打ち直し、調整と少しずつの加筆をそのままキータイプでおこなっているの、そのためMacBookが卓上にはある。

「卓上の絵画」は明治～昭和の画家・鍋木清方の提唱した「卓上芸術」からきているのだが、その清方は大変多くの随筆を書いたことでも知られている。自身の半生を晩年になって追懐した『こしかたの記』の正・続二巻は特に有名で、自叙伝であると同時に明治～昭和の近代日本画史にもなっている。実をいえばぼくは、清方の絵よりも先に随筆に惹かれ、そのあと逆算的に絵の魅力を知った。そのような経緯もあって清方作品をみるとときには、彼の書いた文章を頼りに画中の筆さばきや色彩を追いけるし、いまとなっては文章を読むときに絵が浮かぶ

ようになり、両者は分かち難く存在している。

清方には、一九一九年頃から個人的な楽しみとして描き継いだ絵日記がある。「遊心庵絵日記」として知られるこの作品群は時期ごとに冊子にまとめられ、絵と添えられた文章を読みながらページを繰ると、時間のうつろいを感じられるとともに、清方の視線や意識のながれが自分のものと重なってくる。「描く」と「書く」が好ましく関係を結んだ好例といえるだろう。清方研究の著書もある横浜美術館の八柳サエさんと対談したときに、盛り上がったその場の勢いもあってか、「遊心庵絵日記」は清方の代表作といえるのではないかと、という発言がされたことをこっそり記す。

清方の友人でもある画家で意匠家の小村雪岱も、多くはないが、清方いうところの「風情やさしき文」で随筆を綴った。雪岱の人柄と絵や意匠の仕事、そして随筆とを関係付けて評した清方の文章が残されているが、翻って自身のスタンスを重ね合わせてもいたのではないだろうか。

最後に「新潮」で忘れてはならないのが、大竹伸朗さんのとて魅力的なタイトルの長寿連載「見えない音、聴こえない絵」だろう。画家の随筆がこうやって文芸誌に連載されていることも嬉しい! それぞれは決して長くない分量の随筆は、書き継がれて、今号で一六四回を数える。これ以外にも書かれたものは多くあるので、合わせるとかなりの量になる。量を書くことが作品存在の土台となっている点では、この作家の絵画作品や立体作品のあり方ともよく似ている。

画家の書く随筆を読むのは好きだが、それはその作家の制作秘話や裏話が知りたいからではなく、それ自体が作品に——線や色になることがあるからかもしれない。この文章はどうか?

2018年12月

(初出:記録集『発生の場/Ignition Field』)

窓枠の上部にヒラヒラ揺れるものが見える。窓が10cm程開いていて、吹き込む風でその布は揺れている〜12月の風は冷たい。よくみると絹のような薄い布に線がひかれている。絵のようだ。

窓の窓台に折られた紙が置いてある、座っているように。長細い紙に3つの折り目がついていて、区切

られた4つの面にそれぞれ色がぬられている。絵のようだ。もうひとつの窓には、窓ガラスに色のぬられたアクリル板が立てかけられていて、後ろの景色と窓ガラスの模様をうつし込みながら、透過した光が窓台にうつっている、きれいだ。光が絵具のようだ。

ガラス窓の真ん中にゼロハンテブでベタリと紙片が貼られている。乾燥のせいかな、その長細い紙は下半分が反っている。窓の外の薄いブルーに溶け込むような色がぬってあって、窓全体が絵のようだ。

2019年5月

まずは記録のために。そして、次に描かれる絵のために。(初出:『naD7』)

おそらくこうやって書いておかないと忘れてしまうような手触りというか、記録写真では知り得ない展覧会場の雰囲気や成り立ち、光線の移り変わりやそれに応じての作品の見え方の質の変化、積もる埃の程度、紙が含んだ湿度による造形など、通常の「作品を鑑賞する」からはノイズとして消去されてしまうようなものも含んだ、一定期間そこに流れた時間のことを。

「譚(てんたん)」展は、2019年の3月22日(金)から4月21日(日)の期間に東京、代官山のLOKOギャラリーで開催された。2011年から継続的に続けている小説家・古川日出男と画家・近藤恵介による共同制作の経緯を踏まえて、描かれた/書かれたものなから近藤が作品を選定し、3つの階層に分かれたギャラリー空間に配置した回顧展的な性質をもつ展覧会だ。選定に際してギャラリーが用意してくれた作品リストを眺めると、これだけの量をつくってきたことにまず驚く。書き文字を含む描線と色面で溢した情報量の多い画面であるので、点数以上のボリュームを感じたのかもしれない。

この古川さんのプロジェクトは、個人での制作に比べて、当然ながらそれぞれの都合が絡み合うので、スケジュール的にも、作品の内容に関しても、思うようにはなかなか進まないし、そもそも思うように進めたいとも考えていない。ある程度通常の制作方法からは距離を置いて、これまでとは違う仕方をその都度見つけるので毎