

## 丸山直文の絵画

家村珠代

本展のカタログ制作にあたり、丸山直文の約 20 年におよぶ作品（アクリル、綿布）の整理および調査をおこない、丸山直文の作品レゾネを巻末に収録した。調査から得られた 500 点を越える作品調書をアトリエの床に敷きつめ、丸山本人から、作品の履歴や思考をうかがう貴重な機会をもつことができた。この小文では、作家とともに 500 点を越える作品を 1 点 1 点たどった作業から見えてきたことを、時代を追って記していこうと思う。

### 「すでに絵画は終わった」時代からの出発

新潟県長岡市に生まれ育った丸山直文は、子どもの頃から絵を描くのが好きだった。1982 年に高校を卒業。美術大学という存在を知らず、ヴィジュアル・アートを勉強できる場所として知っていたのが服飾専門学校だけだったので、上京し、服飾専門学校に入学した。しかし、そこで教わる絵画はイラストで、不満を感じた。たまたまアルバイト先の先輩から B ゼミ【注 1】の存在を知り、通いはじめた。B ゼミでは、原口典夫、中村一美、岡崎乾二郎といった講師から、はじめて現代美術を教わり、現代美術を扱うギャラリーや西武美術館などにも通うようになる。

「すでに絵画は終わった」ことを出発点に作品を制作しなければならないとされた時代だった。丸山も、コンセプチュアルな方向に関心を持ち、絵画作品ではなく、インスタレーション作品をつくっている。作品は、空を描いたカンヴァスの台の上に家やタワーなどを配したもので、地面の上にとしっかりと建つべきものが虚無という支持体の上に建っているという「コンセプト」だった。その後、試しに、支持されるものを取り除き、純粋に虚無の支持体としての「空の絵」を描いてみた。オールオーバーなカラーフィールド・ペインティングに近い絵になった。しかし、そうした絵も含めて、やはり「すでに絵画は終わっている」と感じなければならない空気だった。それで、とにかくその先に行くために、フォームを持ち込もうと思った。とは言え、絵画にフォームを持ち込むと既知のイメージを喚起してしまいかねない。だから、描けない。描けないなら、絵画のフォームを変えてみようと考えた。そうした試行錯誤の作品が〈untitled〉(R-5) だった。丸山が、変形された支持体を用いた絵画作品を展覧会に出品したのは、この 1 点だけである。

### 顕微鏡の中の世界（1989 年～1992 年—2 階・B 展示室）

今から振り返ってみると、丸山は、その出発点から、絵画が表象的な空間を持つということ、ごく自然に受け入れていたようだ。そしてその上で、彼にとってもっとも大切だったことは、ではどのようにすれば、絵画のなかの空間を、絵画だからこそ可能な空間としてつくり出すことができるか、という問いだったように思われる。当時の丸山は、そういう空間を生むために、おそろおそろフォームを絵画に持ち込もうとした。そして、そのフォームは既知のイメージを喚起してはならなかった。喚起してしまえば、表象空間が現実の空間の似

姿になってしまうからだ。再現されるべきフォルムが先に存在していてそれを描くのではなく、描かれることによってはじめて生まれるフォルムを描こうと考えた。そして、ドローイングを繰り返し、描くという体の動きのなかから、どんなフォルムが生まれえるのかを試みた。そうしているうちに出てきたのが「空豆みたいな」有機的なフォルムであり、見たことがあるような、見たことがないような、そのどちらともとれる浮遊する不定形の形象世界を持った絵画だった。

初のグループ展出品から半年後の2回目のグループ展『HB Show』（1989年）では、初期の丸山絵画の特徴がすでに出そろっている。画面からはみ出るまでに拡大する、顕微鏡で見るミクロな生命形態のような、既知と未知の間に漂うフォルムの世界。制度的美しさから決められていない構図。画面のなかで完結せずに、画面の外まで広がっていく空間。「瞬発力がほしい」から彩度が高い方が良くと考え、混合せずチューブの色のまま使われた色彩。濁りのない明るい紫や赤の色彩。「見ること」よりも「体験すること」が重視されたオールオーバーな絵画。一目では全体が把握できない100号を越える大画面。カンヴァスがなくなったときに、服飾学院時代に買い込んだ綿生地に、たまたまアクリル絵具をつかって描きはじめたことから始まるステインの技法【注2】など。ちなみに、本展のサブタイトルは、その3ヶ月後の『Bゼミ展』に出品した4作品のタイトル〈うしろのしょうめん〉【注3】からとられている。

こうした丸山の絵画が、当時、どれだけユニークであり、脅威であり、注目を浴びたかは、年譜を参照してみるとすぐにわかる。1990年の青山ギャラリーでの初個展を出発点に、1991年のINAXギャラリー（銀座）と村松画廊（銀座）、1992年の佐谷画廊（銀座）、ギャラリーとわーる（福岡）、胡椒亭（銀座）と5つの個展が開催されている。グループ展においては、1992年の東京国立近代美術館と大阪の国立国際美術館で開催された「現代美術への視点：形象のはざまに」をはじめ、1990年からわずか3年のあいだに、15の展覧会に出品している。駆け出しの若手作家が3年のあいだに異例のスピードで現代美術の旗手へとかけあがっていく姿が伺える。

とは言え、迷いがないわけではない。1991年、INAXの個展への出品作では、テクスチャーが強く絵具の層が厚くなり、表現主義的になりすぎたと感じ、同年の村松画廊の個展では、〈leek 1〉(R-77)のようなテクスチャーを強調されていない作品を意識的に描いている。また、不定形の、形象未満のフォルムの世界と一言で言っても、フォルムを積極的につくってよりどころをもととする作品〈CAL〉(R-93)、〈MAS〉(R-94)と、フォルムをつくらないようにして作品を成立させようとする作品〈morphogen〉(R-103, 104)との間で迷っている。

## 具象のきっかけ（1992年～1994年—2階・展示ロビー）

「1992年の佐谷画廊での個展が終わった頃から1996年の同じく佐谷画廊での個展までの4年間は、いちばん悩んだ時代だった」と丸山は言う。それまで描いてきたのは、顕微鏡のなかの世界のような「ドロツとして」、フォルムをもっているような、もっていないような、また、なにかを連想させるような、なにものも連想させないような、そのどちらとも決定できない浮遊状態にある形象世界だった。しかし、そんな宙吊り状態でさえ、すでに終わっている絵画の延命行為にすぎないのではないか、と思えてきた。しかも、その曖昧

な形象は、自分の手の運動いわば自分の内部世界から生まれたものだ。結局は、自分のなかに閉じこめられている。自分の外に出たい。だから自分の外にあるもの、仮にそれが現実の三次元世界のものであったとしても、そこから出発すべきではないか。

そんな悩みのなか、それまでの作品の延長線での制作を続けながらも、丸山は、1993年、意識的に、自分の外部にある対象をモチーフにして描こうと試みはじめた。最初によりどころを求めたのは、植物を象徴的に描いたドイツのロマン主義の作家オットー・ルンゲの作品だった。植物を装飾的に描いた〈一日のうちの4つの時間〉という代表作がある。「見てすぐなんだかわかるものでも、こんなふうを描くことができるのだ」と感じた丸山は、〈time〉シリーズとして、植物を装飾的なパターンのように描いてみた。〈life〉シリーズとして、輪郭をぼかし、濃淡の差をほとんどなくして植物を描いてみた。続いて、いくつもの作品で、植物を影絵のように描いてみた。しかし、植物はモチーフにすぎなかった。そう考えた彼は、アトリエの外の景色を、続いて、〈room〉シリーズとして、アトリエの内部空間をモチーフに描き始めた。

どれもモノクロームに近い。あるいは、フォルムがぼんやりとしていて、なにが描かれているか、ひと目ではわからない。色をなくすことで、フォルムをぼかすことで、絵画が単なる現実の似姿になってしまうことへの恐れがあった。しかし、そこまでして、絵画のなかに具体的な事物を取り入れようとしたことで、丸山が得たものがあった。名指しえるものと名指しえないものの両極がもたらす、現実の世界にはない、絵画の内部にしか発生しない空間の可能性である。フォルムが「なんだかわからないもの」—それを「抽象」と呼んでおこう—であっても、そこにはある種の平面の広がり生まれる。しかし、そこに「なんであるかわかっているもの」—それを「具象」と呼んでおこう—を感じとった瞬間、その絵の見え方は決定的に変わってしまう。抽象のはずのものに具象を感じた瞬間、それまで奥行きがなかった画面に突然、奥行きが生まれる。視点が変わると、その具象がまた抽象に戻っていく。そしてそれにもなって、再び、奥行きが消える。だから、具象と抽象の間で揺れ動くことが、それを見る私たちの頭のなかに、「奥行きがある」と同時に「奥行きがない」、現実にはありえない空間—おそらく絵画でしか起りえない空間—を現象させる。その浮遊状態こそが、絵画の内部にしか生まれえない空間なのではないか、という発見があった。「顕微鏡の中の世界」が、形象そのものを浮遊状態に置こうとした試みであったとすれば、この時代の作品群は、ひとつの形象において具象と抽象とを共存させることで浮遊状態を発生させようとする、きわめて困難な試みだったと言えよう。

## ポートレート・シリーズ (1995年～2002年—2階・C展示室)

1995年、丸山は、なにげなく、アルバイト先で旅行に行ったときの写真をもとに絵を描いてみた。〈hakone 2〉(R-214)「知っている人を描いたからかもしれないけれども、人を描いて救われたという気持ちだった。そうしたら色が自然に使えるようになった。」色が使えたのが、うれしかった。

ポートレート・シリーズは、1995年の〈face〉のシリーズから始まる。最初は、人間の顔とは判読しがたい、幽霊のようにぼんやりとした、ごく淡くステイニングされた作品だった。それが次第に、描かれた人が特定できるくらいの「ポートレート」になっていく。植物というモチーフが、戸外の風景に、室内の景色に、そして、知人の顔に変わってきた。ポートレート・シリーズで、丸山は、再び、色を使えるようになった。

ポートレートは、一般的に、画面の真ん中に、顔なり人物を配する構図を持つ。この絵画のジャンルは、構図としては、「絵が寝る」ような錯覚を与えるような、透視図法の奥行きに基づいていない。むしろ、平板さを提供する構図だ。だから、ポートレートは、構図だけをとりだせば、同じく平板さを求めた「顕微鏡の中の世界」の作品とよく似ている。一方、ポートレートは、それが何を（というよりも、この場合は「どんな人かを」だけれど）指し示しているのかが、実にはっきりとしている。ある意味、もっとも強い具象である。その強い具象性が、構図としては平板な画面に、それを見る人のなかで、一挙に深い奥行きに変える。具象性が増せば増すほど、奥行きの落差が大きくなる。それだけ、あるはずのない別の空間に誘う。丸山は、こうして具象の意味を再発見した。

それでもまだ、具象であると同時に抽象というテーマに、丸山は自信がなかった。美術史上での実験という客観的な理由だけでなく、どうしてもこれを描かなくてはならない、という主観的な理由が欲しかった。そんなふっきれない気分のまま、1996年11月から1997年11月、丸山は、ベルリンに滞在することにした。

「半年くらい絵を描かず、語学学校に通いながら、美術館にいたり、写真を撮ったりしていました。旧東ドイツのベルリンにアトリエを借りましたが、そこは日本人のおじいさんが借りていたアトリエで、日本に帰っている夏の間だけ貸してもらったのです。アトリエにドイツ人のこどもが毎日のように遊びに来ました。おじいさんとこどもたちの仲が良かったんですね。僕は寂しかったので、毎日のようにそのこどもたちと遊んでいました。あと、『長靴下のピッピ』とか『グリム童話』の本を、語学の勉強にということで、友達のドイツ人からもらいました。どちらも、こどもの頃によく読んでいた本だったから、自分のこどもの頃のことをクロスオーバーして、不思議な気持ちになりました。その気持ちをそのまま素直に描けば良いのだなと思って描いたのがベルリンで制作した作品です。」【注4】

帰国しても、ベルリン滞在時の感覚が制作の手がかりだった。1998年、佐谷画廊で開催された個展「時の温度」で発表された緑豊かな森の中の風景は、物語性の強い作品だが、その作品のほとんどが、日本に帰国してから描かれた作品である。

1998年10月から1999年11月まで、再び、ベルリンに滞在する。そして、滞在の後半、再びポートレートに取り組んだ。（日本に帰国してからも、しばらくの間は、ポートレートに没頭している。）〈影の光〉、〈鏡の破片〉、〈東京の水〉シリーズである。これらのポートレートの特徴は、人物の背景の部分が、ステイニングではなく、ベタに厚く塗られていることである。そして、その結果、「背景が強くなって、それまで地だった背景が手前にせり出てくる感じがあって、図である人物から背景が失われたようになった。」図と地が拮抗して、画面の平面性がさらに増している。と同時に、絵の内容としては、「背景を失った孤独感が生まれ、絵画的な主題と説話的な主題がうまく絡み合った気がした。」

丸山は、2002年、台北ビエンナーレに、背景を塗りつぶした作品〈水浴び〉(R-381)とステイニングだけで描いた作品〈Kinder〉(R-314)の、両方のタイプの作品を持って行った。そして、展覧会場でその両方をならべてみた。背景を塗りつぶすことが、方法のための方法になってしまっているように感じられた。丸山は、翌年2003年のシュウゴアーツでの個展は、ステイニングだけの方向でいこう、と決心した。

## 水、鏡面、強い影への関心 (2003年～ —1階・エントランス・ロビー、2階・A展示室)

彼にとって、ステイニングは、最初から、境界、色彩、形を偶然性に曝すための技法ではなかった。むしろ、それは、断定的な表現を避けるために採用された描き方だった。彼は、断定を避けて、あえて口ごもろうとしてきた。言いたいことがはっきりとしないから、口ごもるのではない。相反するふたつのことを同時に話そうとするから、口ごもるのだ。「描くこと」と「消すこと」を同時に行なおうとするから、口ごもるのである。

彼の作品がもつ浮遊感は、未分化ゆえの浮遊感ではなく、相反するふたつの極の間に絶え間なく振幅する動的な静止状態、つまり本当の意味での浮遊状態から生まれている。具象と抽象がただそのまま相反するのではない。むしろ、抽象が示す平面性を具象がもたらす奥行き感が裏切るというような相反関係が、浮遊状態を生んでいるのである。

たとえば、〈garden〉(R-410, 411, 414)、〈island of mirror〉(R-412)、〈path〉(R-428, 429, 454, 458)、〈harvest〉(R-450, 451)では、画面はまず抽象的なうねった曲線からなる平面として私たちの前に現れる。しかし、私たちがそこに小さく描かれた人物を発見したとたん、線は畦道になり、線で囲われた部分は水になり、つまり具象を発見したとたん、画面に奥行きが生まれる。それでも、彼方で消失する水平線は見え、透視図法的な奥行きは生まれない。生まれているのは、直立して、重層する奥行きをもった、実際にはありえない空間である。具象性が強まれば強まるほど、それとのバランスをとるように、いっそう抽象性あるいは画面の平板化が強められる。「ポートレート」の時代を経て、具象性がきわだってくる。と同時に、よりいっそう意識的に、画面から透視図法的な奥行きを避けるようになっていく。「寝てしまう絵」をいかに「立たせるか」が、具象性に向かう一方での、もうひとつの大きな主題になっていく。

こうしたなかで、2003年、〈river〉(R-405)を描いている頃、丸山は、鏡面としての水面を意識しはじめた。水面に写り込んでいる虚像と実際にもものとして存在する実像のふたつがひとつの画面に並列して描かれる。すると、ちょうど「ポートレート」で、前景の図と背景の地が拮抗させることで、画面から求心性が消えたように、多焦点の、中心がばらけた空間に変化する。実像や虚像自体には透視図法的奥行きが表現される。しかし、それらが並置されることで、画面は平板になる。図と地の反転という方法ではなく、構図を使って平面性が達成されるのである。特に2枚組の〈color of river〉(R-409)では、それぞれ同じ構図の実像と水面に映った虚像が描かれた作品が上下反転して配置された作品になっている。画面のなかにふたつのイメージが拮抗し、画面同士で映り込んだように、より手のこんだ平面化が行われている。

緑深い森をモチーフに描いていると、影という存在もまた、実体と拮抗しえる要素としてクローズアップされてくる。影は実体の上に、平面的レイヤーとして重ねられたものである。しかし、その影がまるで実体のようにせり出してくることで、画面は平面的になりつつ、重層された画面の奥に向かう奥行きが生まれてくる。

### 「後ろの正面」

2003年のシュウゴアーツでの個展以降の丸山の作品は、ステイニングの質感をなるべく消し、イメージを強調させていたため、ある意味で「映像的」になった。しかし、丸山は、〈path 4〉(R-458)を描いたとき、

「ステイニングの質感、絵具の質感、そして身体的な腕の動きをもっと大切にしたいと思うようになった」と言う。たしかに現在、ステイニングの絵具のもつ質感とステイニングでなく画布にのせた絵具の質感との関係が丸山自身の制作の課題のひとつになっているようだ。

〈two evenings〉(R-464) は、そんな丸山の制作意図を強く感じる作品である。最小の要素で描かれた絵画であるが、豊かさを感じる作品である。滲みをもつ点と滲みの無い点、抽象的な色の点なのか具象的な船なのか、水面の跳ね返しの光なのか水面のゆらぎなのか、どれが実在するもので、どれが影なのか、どれが奥にあり、どれが手前にあるのか、すべてが判然としない。抽象的でもあり、具象的でもあり、相反するものが溶けあって、かつうすっぺらい、しかし豊かな絵画になっている。

本展の副題「後ろの正面」は、先に述べたように、初期の丸山直文が自らの作品のシリーズにつけたタイトル〈うしろのしょうめん〉からとった。「うしろのしょうめん」と聞けば、多くの方はきっと、「かごめかごめ」の歌を連想し、幼少の頃の懐かしい景色を遠く思いだすだろう。色、面、線が溶け合い、場所も時間も曖昧な、記憶のなかの漠とした甘いノスタルジックな世界。丸山の絵画には、たしかに、そんなときの浮遊状態を感じさせるときがある。

と同時に、多くの方は、「うしろのしょうめん」という言葉に、どちらが〈おもて〉で、どちらが〈うら〉かが混乱してわからなくなった不思議さを感じるだろう。実際、タイトルにこの言葉を選んだ理由を丸山に聞けば、「ステイニングで描くと、布の裏まで染まります。あるとき、画布の裏を見ていたら、裏の方が表のような気がしてきて、変な感じがあって」という答えが返ってきた。これまで見てきたように、相反するものの間の絶え間ない振動による浮遊状態というのは、丸山が絵画として一貫して取り組んできたことである。「後ろの正面」は、そうした彼の絵画史上の探求もまた暗示する。

丸山は、漠とした浮遊感をただ「表現」しようとして、絵を描いているわけではない。また、丸山は、絵画史のなかで、ただ進歩を信じて「新しい方法」を開発しようとしているのではない。ここでも、丸山は、そのふたつの極の間で、絶えず揺れ動いている。

丸山のなかにまずあるのは、浮遊状態についての感覚だと思われる。丸山は、内容としても、形式としても、その感覚を裏切らない絵をつくろうとしてきた。「後ろの正面」は、そんな何重にもアンビバレンツな彼の試みを表現しようとした副題である。

丸山は、目黒区美術館の個展会場にあわせて、3枚の新作を制作中である。2枚は、縦長と横長の大画面。もう1枚は小振りの横長の作品である。丸山は、新作を考える際に「線」「点」「面」のどの要素の強い作品をつくろうかと考える。また、どのくらいに再現性を与えるかを考える。もちろん、それだけで作品はできるわけではない。

縦長の1枚〈one evening〉(R-501)はこの文章を書いている時点で、実はもうすでに仕上がっている。〈one evening〉は、線的要素の強い作品である。これまで、左右対称の構図が多かった丸山だが、この作品は、ほぼ真ん中で左右が真二つに割れ、右画面が切り立った崖を思わせる縦の強い線で構成され、左画面が水面と山

と空が横線により曖昧につながった構成になっている。縦 291cm、横 181.8cm という大画面を真ん中ですっぱりと分割してしまう大胆な作品ではある。丸山はベルリンから帰ってすぐの 1998 年に〈on the rock〉(R-275) を、2003 年に〈big rock〉(R-403)で大きな岩、あるいは切り立った崖の絵を描いている。また、2008 年には〈meltwater〉(R-497, 498)という作品で抽象度の強い山を描いている。今回の崖は、最初の写実的な崖あるいは岩と抽象性の強い最近描かれた山との中間にあるようなものと言える。そういう意味では、本展覧会のための新作は、やや具象性の強い作品に戻ったような印象をもたれるかもしれない。

丸山は 1 年前に次のようなことを言っている。「僕はいま、ある意味一周してきた感じがする。初期のかなり抽象的な作品からはじまって、ポートレイトや風景を描いて、また、徐々にではあるけれど、抽象的な作品へと向かって行っている感じがします。まあ、一周と言っても以前とは意識はだいぶ違うと思うのですが、具象的なものはすぐには無くならないと思います。具象的なものを描いても、何の再現なのか分からなかったり、より抽象も具象もより混ざったような作品になって行くかもしれませんね。」【注 5】

今まで丸山は、ステイニングで描かなくても良いし、ステイニングでない絵も描いてみたいと言っていた。ステイニングという技法によりかかりたくないとも。しかし、今回の個展の新作では、ステイニングということに徹底的にこだわりをもって制作をしているようだ。

「思った事を全部やってしまう。やっしまわないと気がすまない。良くも悪くも展覧会がずーっとあり、見せなくても良いものも皆見せて来てしまった感じがあっていやだなーと思う。」と丸山はこれまでの作品カードの束をみて照れくさそうにつぶやいた。本展は、そんな丸山直文の 20 年間の絵画の足跡をはじめてみる事ができる貴重な機会なのである。

(目黒区美術館学芸員)

注1 日本ではまだコンテンポラリーな美術を本格的に学習できる場がほとんどなかった時代に、1967 年、横浜に開校されたアート・スクール。

注2 下地処理の施されていない素地のキャンバスに絵具を滲み込ませる技法。

注3 1989 年の『B ゼミ展』に出品された「うしろのしょうめん」というタイトルの 4 作品のうち 3 作品は、その後、丸山自身により〈°C〉(R-20)、〈'89-1〉(R-22)、〈cal〉(R-23)と改題された。

注4 『PILIERS』NO.23,24、家村珠代インタビュー、目黒区美術館、2007 年、p.6.

注5 同誌、p.8

※本稿中の R 番号は本書所収のカatalog・レゾネ(pp.66-80, pp.128-152)の番号を示す。