

前田 信明 Maeda Nobuaki

前田 信明 — 絵画の限界あるいは限界の絵画

黒岩 恭介 (Kuroiwa Kyosuke)

個展やグループ展を訪れ、前田信明の作品を見ると、いつも本人に発する質問がある。制作年はいつなのか、という問いである。たいてい返ってくる答えは、今年の作品です、とか、新作だ、というものである。そしていつも不思議に思うのである。新作にしてはカンヴァスや絵の具の定着の状態など、どう見てもかなりの年月を経過していると思えない。前田の年長の友人である桑山忠明の作品を比較の対象として考えると、桑山の場合、60年代に制作された旧作も、最新作も、私は作品の状態はいつもつねに真新しさの印象に襲われる。今仕上げられたばかりのみずみずしさを、桑山の作品は保持している。そこには桑山の、作品が年月とともに古びていくことに対する強靱な抵抗の意志が読み取れるのである。この二人の絵画の内実はミニマルであり、幾何学的であるという点で、類似しているが、その見え方は対極的である。

前田の作品も、桑山の作品も、絵画空間として、イリュージョニズムによる錯視空間の表現ではもちろんないし、そういったイリュージョニズムを拒否している。絵の具の支持体自身が持つ空間、いいかえれば、絵の具を載せるオブジェクト自体の空間が絵画空間であり、そこに曖昧なイリュージョン空間が、見る人によって立ち現れるとすれば、それは色彩がもたらす心理的な空間である。そしてそのような空間表現は、グリーンバーグが提唱したモダニズム絵画の行き着くべき絵画の限界であった。すなわち、絵画の表面と支持体の表面がピタリと重なった瞬間、絵画は身動きが取れなくなったのである。そこからフランク・ステラや桑山の場合は、絵画の支持体の立体化への道を進み、もうひとつのストーリー展開がはじまった。しかし前田の場合は、あくまでも絵画の支持体は平面としてのカンヴァスにとどまる。とはいえ、前田の長いキャリアの中では、支持体の立体化を含め、さまざまな実験を試みている。しかし、前田が現在到達した結論は、平面としての絵画の限界を引き受けて制作する、という態度決定であった。

前田のカンヴァスが、イリュージョンの器としてではなく、それ自体オブジェクトとして考えられていることは、その制作の方法を見れば明らかである。前田は画面に色彩を載せるのではない。色彩はカンヴァス深く繊維一本一本に絡みつく。それを可能にするために、前田はまず最初にカンヴァスをいじめぬく。その主役は水で、ときには熱湯を使うこともある。色彩をカンヴァス深く浸透させるために、前田は水をカンヴァスに含ませる。それも大量の水を。さらにカンヴァスを屋外に放置し、雨、風に晒すこともある。前田の新作が新しく見えないのはこのことに起因する。十二分に水を含んだカンヴァスの繊維は、水で希釈した絵の具を受け入れる準備を整えるのである。それから前田は刷毛で水で希釈された絵の具をカンヴァス表面から染み込ませていく。この作業は何十回となく繰り返される。色彩の数は多くはない。前田がどのような色を使用したかは、作品の側面に表れている絵の具の垂れを見れば分かる。面白いことにこれらの垂れは、作品の上下左右の側面に、同じような感じで出ている。これから分かることは、前田は作品を寝かせて作業をしているという事実であろう。だから、水で希釈された絵の具は、重力によって、カンヴァスの背面に沈殿していくことになる。前田はカンヴァスの裏面を目止める。

したがって、カンヴァスの表面から深く沈殿する色彩は、カンヴァスを透過するのではなく、カンヴァスの背面に留まるのである。したがって、前田の作品はカンヴァスという支持体自体が色彩と一体化したひとつのオブジェとして、われわれに現前するのである。たとえとして、どれほど適切かどうか判断はつかないが、伝統的なフレスコが顔料と一体となった堅牢な壁画であるように、前田の絵画はカンヴァスと色彩が一体化して存在する。それ自体オブジェなのである。

今回展示される作品の形態はすべて正方形に近いが、縦方向にわずかに伸びた矩形である。この縦、横の比率は作品の大きさにかかわらず一定であり、前田にとってこれは経験から来た、一種、黄金率なのだろう。わずかに縦方向に長いこのフォルムに、前田はこだわっている。これもまた前田の作品を見るとき重要なファクターだと思う。

さて、前田は色彩をカンヴァスに浸透させる作業に取り掛かる前に、鉛筆で十字のガイドラインをカンヴァス表面に施している。これにより画面は四つの領域に分割される。そして一つ一つの領域ごとに、色彩を塗布浸透させる作業を行うのである。前田によれば、ガイドラインに向かって刷毛を運ぶ。したがって、水平のガイドラインは上下両方向から攻められる。また垂直のガイドラインは左右両方向から攻められることになる。この繰り返しによって、ラインは消滅していき、ガイドの役割を果たさなくなる。そうならないようにガイドラインは更新される。結果的に、四つの領域はそれぞれ独立して絵画化されるのである。最後に、垂直のガイドラインに溜まった絵の具は掻き落とされて、明瞭な垂直線を、ネガティブな状態で出現させる。一方、水平のガイドラインは上下両サイドから攻められた絵の具をそのままの状態に残す。ここで重要と思われることは、画面を上下左右に分断するラインは、引かれたものではなく、絵の具の塗布浸透の結果表れたものであるという事実、また明瞭に見てとれる垂直のラインも、引かれたものではなく、絵の具を掻き落とした結果出現したカンヴァス地のラインだという事実である。

もう一度繰り返すと、前田の幾何学は線を上から重ねることで構成されるのではなく、絵の具の塗布浸透の結果、立ち現れるのであり、またシャープに画面を分断する垂直のラインもまた絵の具の掻き落としによって生まれたものである。これにより、前田はイリュージョンとしての絵画空間を完全にシャットアウトする。もう少し詳しく言えば、画面を分割するラインが、絵の具で描かれたものであれば、画面上、絵の具が二層出現してしまい、そこには分割線の上層と、カンヴァスに染み込んだ広い色面を持つ下層に別れ、絵画空間は上下の二重構造を呈してしまう。つまり、ラインは画面を分割するという幾何学として機能せず、画面上に浮揚するイリュージョン空間をもたらす役割が与えられるのである。それでは、絵画をオブジェとして理解することができず、伝統的なイリュージョン空間を自蔵する絵画となってしまうのである。前田の工夫は、絵画が、そのような結果になることを、見事に回避している。

以上の方法論に支えられて制作された前田の絵画は、意外なことに、さまざまな表情を見せている。私が興味深く思うのは、画面上に表れたアクシデントの数々である。部分的に色彩が濃くなったり、カンヴァスの繊維の凹凸がそのまま色彩として感じられたり、とにかく豊かな表情を呈しているのである。おそらくそれは前田の意図した表情というよりも、それぞれのカンヴァス自体が持っている特有の自然がもたらす、偶然の結果なのだと思う。先に、カンヴァスを風雨に晒すこともあると言ったが、前田は自然の成り行きを絵画制作に取り込んでいる。これは西欧のアートには決して見ることのない、制作方法ではないだろうか。西欧では、意識的なコントロールが何よりも尊重される。ポロックのポーリングによる絵画さえも、ポロック自身、コントロールされたものだと発言している。それに対して、前田は自然および偶然の結果を積極的に許容しているのである。

前田は独自の方法論と、自然観によって、絵画制作に取り組んでいると言えよう。その結果として、作品がこうむることになる、経年変化を先駆的にすでに作品自体にもたらすという、誰も考えつかない、「限界の絵画」を世に問うているのである。

前田が活動の拠点としている熊本は、今年2016年4月、大きな地震に見舞われた。前田のアトリエも相当な被害を受けたと聴いている。そして今回の展覧会のために制作中であった大きなカンヴァスもほぼすべて破損したという。そして熊本の復興は、現在もなお遅々として進まない状況にある。前田はこのような逆境のなかで、アーティストとして、制作を続行することこそが、未曾有の出来事に対する唯一の対応であると決意した。使用不能のアトリエを離れ、近くの高등학교の教室を借りて、精力的に仕事をこなしたのである。展覧会の会期を延期するという選択肢もあったにもかかわらず、前田はあえて、予定通りの開催を決めた。今回展示される作品は、震災以後に制作されたものである。おそらく、未だ経験したことのないおおきな被災体験が、直接的には言わないが、何らかのかたちで、作品のありかたに影響していると思う。画面中央に垂直に立ち上がるシャープなラインは、単に幾何学の構成要素というだけではない。前田の希望、祈り、決意をこのネガティブなラインに読み取ることは、アーティストとしての前田のポジティブな取り組みに寄り添うことになるだろう。