

魂のデッサン —吉仲正直論—

木村和実

プロローグ

デッサンとは何か、表象とは何か、そして絵画とは何か、このような根源的な問題意識を自らの造形思考の中心に据えながら吉仲正直は絵画の可能性を模索し、線描性を特色とする繊細で濃密な独自の絵画世界を切り拓いてきた。四十年に及ぶ吉仲の画業を振り返ったとき、人体を主題とした具象絵画から純粹抽象への大胆な転換のみならず、年代によって変貌する作風の豊かな多様性に驚嘆させられる。このような変化は吉仲の徹底した思索と不断の描写行為がもたらす当然の成り行きであり、吉仲は固有のスタイルに安住することなく、絶えず新たな絵画の次元を目指して歩み続けてきた。特に今世紀に入ってから発表された《サヨウナラ》シリーズはこれまでの画業の集大成であり、色彩は輝きを増し練達の線描は奔放さと自在の軽やかさを獲得し、ダイナミックな画面構成が未だの新境地を拓いている。本論では、初期の具象画から最新作までの作風の変遷を辿りながら、吉仲が一貫して追い求めた主題並びに「デッサンの絵画」の特質を明らかにしてゆきたい。

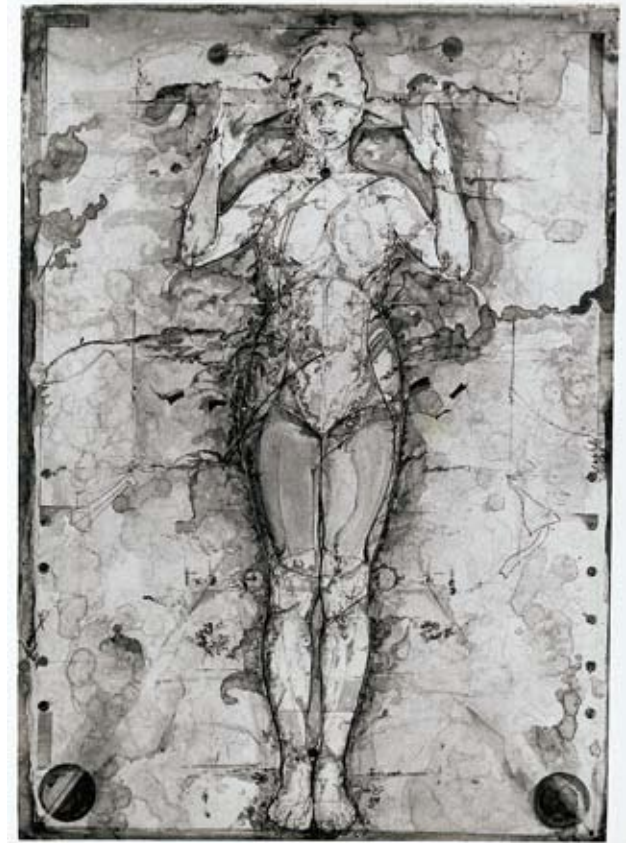


図1 吉仲正直《備忘録(黒田清輝 智・感・情)予測》1977年
コンテ、鉛筆、テンペラ・カンヴァス

I. 裸体画からの始まり —迷宮としての女—

1942年大阪に生まれた吉仲は、上京して早稲田大学に入学した頃から目白の美術研究所に通い裸体デッサンに取り組むようになる。「人間像の素の姿」⁽¹⁾を凝視する裸体デッサンという修練は現在に至るまで不断に続けられ、それは吉仲にとって人体という対象の描写訓練にとどまることな

く、「行為する哲学」⁽²⁾として人間の存在と絵画という芸術を考えるための重要なよすがとなっている。卒業後26歳で画家になることを決意し関西へ戻った吉仲は、大阪と伊丹で裸体デッサンを続けながら1972年から二紀会に人体像を主題とした作品を出品するようになる。これら初期の作品群は、解剖学的人体として表現された女性の磔刑像とも

言えるような独創的な裸体画であり、デモーニッシュな存在としての女性の肉体が昏い官能と悲劇的なパトスを喚起する。

1975年に銀座のヤマト画廊で開催された個展によって、吉仲は画家として本格的なスタートを切る。この初めての個展では、人体をテーマにしたデッサンを通して様々な角度から人間像が模索された。そして2年後の1977年に大阪のカワスミ画廊で2回目の個展が開催され、このとき発表された観念的な裸体画の連作の中の1点《備忘録(黒田清輝 智・感・情) 予測》(図1)は吉仲の初期の代表作となった。宇宙的な空間の中に厳然と佇むアイコンのような裸婦像は、神話的なイメージを纏いながらもその大きく見開かれた瞳が虚空を見据えるように存在の不安を呼び起こす。吉仲は黒田清輝が明治三十年に発表した三幅対からなる裸体の構想画《智・感・情》⁽³⁾の中央に位置する《感》(図2)という作品を靈感源として、そのオランス(復活を祈る死者の魂)のような象徴的ポーズをとる裸婦像を主題にして様々に変奏させた⁽⁴⁾(図3)。

黒田の描いた裸婦を原形として、それを徹底的に分析して見せた思考のあとが、えのぐのにじみ、鋭い分割線や斜線などで記録されてゆく。設計図や地図や星座のグラフを思わせる表現となって現れており、造形と精神の分析図といったらよいかもしれない。

朝日新聞(夕刊)1977年3月9日

彼独自の解釈によって再構成された、黒田清輝の裸婦が、さまざまな形をとってあらわれる。均整を失い片足だけのものや解剖図解のように原形をとどめぬ人間もいる。奔放にかけめぐるイメージの組み合わせが、裸婦をとおり人間の原風景を見る思いがする。(亀田正雄)

毎日新聞(朝刊)1977年3月10日

1960年代から一貫して取り組んできた試行が裸婦をめぐる想念の結晶として結実したのが、《備忘録(黒田清輝 智・感・情) 予測》であり、日本における裸体画の原点に遡行しそれを再解釈することによって吉仲は黒田の裸婦の有す

るリアルな肉体の官能性を払拭し、観念的で普遍的な女性像のアイコン(聖画像)を創出している。しかし吉仲の裸婦の右目は溶解し、輪郭は無数の線描とインクのにじみに侵食されている。彼女は生成のプロセスにあり、パンドライヴのような始原の女として神の御業によってこの世に生まれ出ようとしているのか? それとも死を運命づけられた人間の存在の象徴として、崩壊しつつある肉体の宿命に怯えながら虚無の深淵を見つめているのであろうか?



図2 黒田清輝《感》1899年
油彩・カンヴァス



図3 吉仲《備忘録(黒田清輝 智・感・情) 予測》シリーズ 1977年
シルクスクリーン



図4 吉仲《人体図》1977年 ミックスメディア・紙、カンヴァス

吉仲の裸婦が内包する存在の不安と肉体の悲劇性をさらに徹底した形で追求した作品が《人体図》(図4)である。このモニュメンタルな裸婦像は1977年に制作され、2年後の第5回^{ヒト ヒト}人-人展において中村正義賞の候補に選出された。正面性とシンメトリーが支配する画面構成は《備忘録…》(図1)と共通する特色であるが、この衝撃的な裸婦の姿は70年代の初めに吉仲が取り組んでいた解剖学的人体の磔刑像の系譜に属するものである。均斉が破られ極端にデフォルメされた人体は、原始時代のヴィーナス像のように腹部が異常に大きく誇張されている。それに対して肉が削げ落ち骨と皮だけの下肢は、この冥府から甦ってきたようなデモニックな肉体の重みに耐えかねて今にも折れそうである。首のない女の官能的な裸体と絶望した男の

横顔が、裸婦に纏わり付く昏い情念の翼のように左右に描かれている。生と死、悦楽と苦悩、聖性と獣性を孕んだエロスの迷宮のような女の肉体は、グロテスクとも言える異様な存在感を湛えて見るものに迫ってくる。この息苦しいまでの緊張感を和らげているのが、小さな裸婦の顔に浮かんだ聖母のような微笑に他ならない。魂と肉体の解剖図としての裸婦像によって、吉仲は独創的かつ極めて現代的な裸婦像のイメージを誕生させることに成功したと言えよう。

II. 純粹抽象への転換 — 模索の時代 —

裸婦を通して人間の魂の原風景を表現しようと努めた吉仲の試みは、78年以降頓挫する。吉仲の画面から人体が消え、細長い矩形のキャンバスの上には楕円や方形といった幾何学的形態が支配するようになる。たとえ人物が描かれていてもその比重は小さくなり、グリッド(碁盤目)に分割された画面や幾何学的構成の中に人体像が配されるようになる。人体というテーマへの固執と抽象的な表現への志向との狭間で揺れながら、79年の3月、吉仲は人-人会からの入会の勧誘を断り抽象絵画への方向転換を決意する。

1980年から81年にかけて制作された《序》というタイトルのシリーズ(図5)は、色斑や有機的な線描とグリッドが組み合わせられたオールオーバー(多焦点的)な抽象絵画であり、まさに吉仲の新たな挑戦の序^{はじ}まりを告げるものであった⁽⁵⁾。

当時の新聞評には次のように記されている。

これまで人体デッサンによる思考性の強い仕事をしてきた吉仲は、画面からその[〃]人体も消え、純粹抽象の世界に行き着いたかに見える。白に始まって黄、緑、赤、青をぬり重ね、墨で仕上げをし、その上に白でケイ線を引いたり、飛沫^{ひまつ}をふりまいたり。重層的な暗い色感、絵の具が星雲のように飛び散る混とんたる画面と規則正しいケイ線の対比などが、現代絵画の図像性に、生理的な感触を持つドロドロした表現をミックスしたような特



図5 吉仲《序》1980・81年 ミックストメディア・カンヴァス、パネル

異なるものになっている。(山村悟)

毎日新聞 1981年2月20日

《序》のシリーズにおいてはカンヴァスが立体化して箱状となり、絵画の平面性自体が揺らぎ始める。色斑の集積とライン・ドロッピング⁽⁶⁾による震えるような線描のもつれが「宇宙の大星雲」を思わせるが、このような不定形の色彩と線描のたゆたいに画面を規則的に細分化するグリッドを組み合わせる吉仲の試みは、果たして成功したといえるであろうか？ 幾何学的なグリッドが有機的なフォルムと分離し、宇宙的な空間の広がり閉塞感を生じさせているように感じられる。幾何学的な構成と有機的な線描の融合を図る試みは、以後数年にわたって続けられることになるが、次第に吉仲の画面には絵画自体の死を象徴するような方形の枠取りの断片が現れ、混沌とした様相を呈するようになる。

この時期の吉仲の作品については、1985年の『三彩』6月号で次のように述べられている。

作画の様相によって推察をするならば、彼は迷っているのであろう。過渡期にある

のであろう。

(中略)

吉仲の才能の見事さは、鉛筆だけを使用した作品《素描PD1》《素描PD2》において、明らかなものとして現れている。その才能を、高いものとし評価したい。自己の思索に基づき、素直に、克明に、正直に小宇宙を構成するならば、余人をもって為しがたい創造を為しうる才腕であると思う。

翌年発表された《素形》というシリーズでは、錯綜し絡み合う線描のカオスの世界が心象風景の表現へと深められ、面相筆を用いた繊細な線描に命が宿り始める。そして1987年の《後素》⁽⁷⁾シリーズ(図6)において吉仲独自の線の表現力が一気に開花する。エネルギー的な色線が水を得た魚のように画面を縦横無尽に駆け巡り、平筆による太いストロークの力強いうねりと繭の糸のような細かい線描の震えとが、余白の活かされた空間の中でコントラストの妙を生む。このダイナミックでありながら繊細な線の宇宙の響きは、東洋的ですからある。吉仲が獲得した線のエクリチュールは、1988年の韓国への留学によって更なる深化と変貌を遂げることになる。

この年の秋から冬にかけて吉仲は文化庁の在外研修員として韓国の公益大学に留学して、韓国の現代美術に接する機会を得た。特に吉仲の興味を惹いたのはドロイン

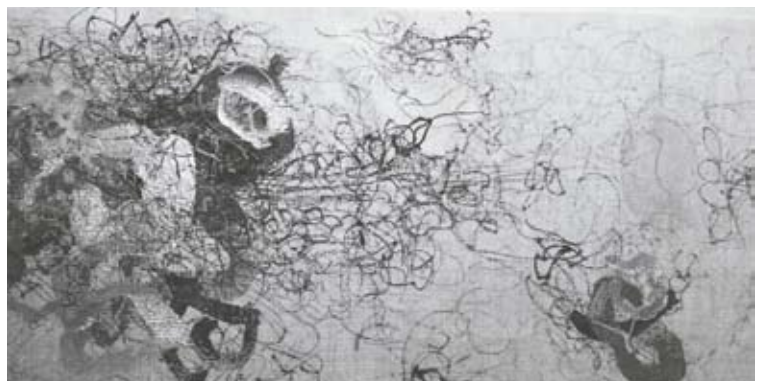


図6 吉仲《後素》部分 1987年 油彩、テンペラ・カンヴァス、紙

グ的な性格の強いモノクローム絵画であった。帰国後の報告書の中で、韓国における研修の感想を次のように記している。

韓国の現代美術は基礎の基礎を再考させてくれる救済であった。一つの思想は風土として、素描の`素`を`描く`、ということをも身にしみて感じさせてくれるものであった⁽⁸⁾。

1988年の12月に発表されたシリーズ《素》は、吉仲が韓国の美術から得た成果を世に問う秀作である(図7,8)。先のシリーズ《後素》で示された奔放な線描のうねりが鎮静化され、有機的な曲線に代ってハッチングによるシャープで繊細な直線のリズムが画面を支配する。線がささやくような、静かにざわめくような絵画。面相筆の細い色線の集積が美しいモノクロームの重層的な色面と化し、この色線の織物のような宇宙は不思議な奥行きと広がりをもっている。さ

らにこの空間に広がりをもたせるものが、カンヴァスの端に画面の延長として取り付けられた枠取りとしての`耳`の存在である⁽⁹⁾。

吉仲の新たな抽象絵画は発表された当初から注目され、新聞や美術雑誌でも話題となった。同年の『美術手帖』3月号では次のように評されている。

吉仲はここ数年、さまざまな角度から絵画の可能性にアプローチしてきたが、新作シリーズ《素》は、いわばその探求が1個の肉体として結実したかの印象を誘う。揺れさざめく色面と、そこに鋭い軌跡を刻んでいく面相筆の無数の描線。「素」と「素」が織りなす相克のダイナミズムは、あふれでた色光とともに、一枚の扁平な膜にほかならない面を、深々とした無限の時空へと押し広げたのである。

このシリーズの作品は1989年の現代日本美術展で東京国立近代美術館賞を受賞し、吉仲の作品は同館のコレク



図7 吉仲《モノ・W—64—53—45.5》1989年
油彩・カンヴァス、パネル

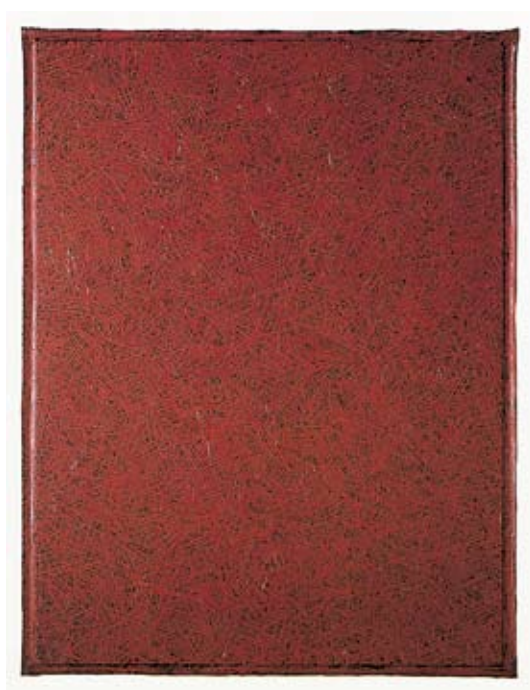


図8 吉仲《赤茶—64—60》1989年 油彩・カンヴァス

ションとなる。シリーズ《素》は、吉仲が線描の抽象画家として確たる地位を確立した記念碑的作品であり、それ以降の作風の展開にとっての礎となった。絵画のエLEMENTとしての線と色を探求し、描くことの根源を問い続けた吉仲の試行は、長い模索の時代を経て遂に彼独自の色線のエクリチュールを獲得し得た。運筆から作家の息遣いが伝わってくるような生命感に満ちた濃密で重厚な抽象絵画の世界が開示されたのである。

Ⅲ. 線のエクリチュールの展開 — 《平向》から《向》のシリーズへ —

1990年代の吉仲の絵画は、シリーズ《素》において獲得された抽象的な線描という絵画言語が変奏され新たな相貌を纏いながら、より精神的なそしてより多彩な表現へと展開してゆく。

1991年の3月に発表されたシリーズ《平向》⁽¹⁰⁾は、雲のような線描のヴェールが横に流れながら暗い地色の上を覆いつくすオールオーバー絵画である(図9,10)。中間色に抑制された画面は一見静かな佇まいであるが、近づくにしたがって様相は一変する。下地となる色面は細い線描の無数の集積からなり、画面の表層では、震えるような小刻みに痙攣する繊細な線の舞踏のドラマが演じられている。吉仲のまさに超絶的なタッチが生み出す狂おしいまでの線のリズムが、ざわめきとなって画面を駆けてゆく。我々のまなざしはこの線の狂乱に翻弄されながら、右から左へ、左から右へと水平方向に画面をたゆたう。あたかも緩やかな大河の流れに身を委ねるように…静けさと激しさそして安らぎとおのき、吉仲の絵画には対極にあるものが不可思議に共存している。この濃密な絵画空間の中で我々が体験するのは不断に流転する実存的な生の実相であり、入魂の運筆は魂の文字を虚空に刻み、吉仲の創造した線の迷宮は魂の曼荼羅と化すのである。

同年の秋に発表されたシリーズ《思弁》(図11)は《素》の

延長線上にありながら、吉仲が「玄」と称する漆黒の地色の上をカーマインレッドに近いマジェンダやローアンバーの線描の群れが放電しつつ帯のように水平に流れてゆく。闇を漂う線のリズムは時に激しく奔放に時に静かに脈打ちながら、それらはまるで文字のように心の軌跡を刻んでゆく。このシリーズにおいては吉仲自身も「絵を文字のように平向に書く」ことを意図しており、個展に際して次のように述べている。

絵画を考古文字として思弁的に語れるのではないかと詭計する。画面が文字化するには、絵を描くというより、むしろ書くということへのデッサン力を研がねばならない。

1994年の《向密》というシリーズでは、画面構成と色彩が大きく変化し、絵文字的な帯が消えて白の地色の上に一つの方形が現れるようになる。この窓のような方形はマレーヴィッチの幾何学的な抽象絵画を想起させるが、吉仲の方形には輪郭線がなく線條を幾重にも重ねることで、方形という幾何学的なフォルムが有機的なものに変えられている。更に1995年から始まるシリーズ《向》では、吉仲の80年代の記念碑的な作品群《素》が新たな相貌を纏って蘇ってくる(図12)。

余白を埋めつくそうとする無数の線條が、稠密な空隙となって仄めかされた暗さを彩とし触知しようとする。余白は肉体のようになり、接触された多数の線の束は静脈の筋のようになってゆく。

(「向き直る一向一」1996.5. 吉仲正直)

正方形のキャンパスの上を線條が交差しながら生き物のように蠢いている。面相筆でキャンパスを切り裂くような細く鋭い線影が施され、線の群れは繊細な白いヴェールとなって画面全体を覆いつくす。この線の織物のような膜を透かして地色が美しく仄かに輝く。画面の数箇所では木刀で削られた部分にパステルが擦り込まれ、独特の有機的なマ



図9 吉仲《平向の1》1990年 油彩・カンヴァス



図10 吉仲《平向の2》1990年 油彩・カンヴァス

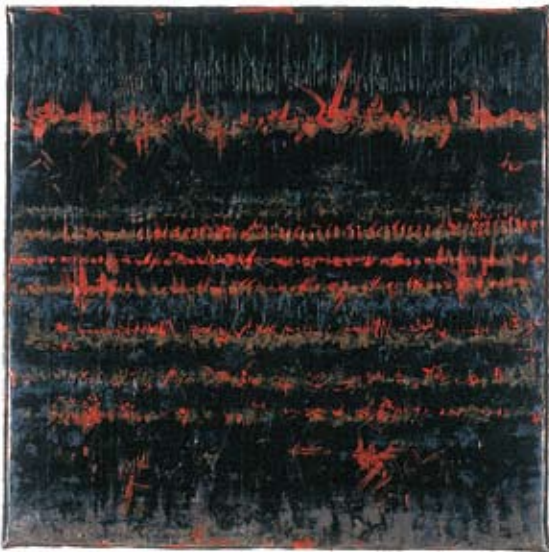


図11 吉仲《思弁間 180-2》1991年 油彩・カンヴァス、パネル



図12 吉仲《向一》1995年 ミックスメディア・カンヴァス

チェールを生み出している。一枚の皮膚と化し、熱っぽく息づくようなタブロー。この方形の肉体が有する存在感はあまりに生々しく、不思議に官能的ですらある。

2000年の夏にかわさきIBM市民文化ギャラリーで開催された個展において、吉仲は9点の新作を発表した。その中の《語》と題された作品群について平井亮一氏はカタログの中で次のように述べている。

《語》は一見したところは青、紫、黒、それにイエローグレイのストロークが層をなしてつらなっていて、それもさまざまな方向からひかれていて画面には活発な動きが感じられる。その力点もIからⅢへと、表のハッチングの下にかくされた状態からほぼ均等なものに移り、そしてついに中央部に集められるといったふうに変わってゆく。IとIIでは、青がかったストロークのざわめきの上にあしらわれたイエローグレイの走りが決定づける明度差によって、あたかも海をのぞくような昏い深さが生まれ、にもかかわらずつねに自覚されている物質的な知覚の現実が、深さのイリュージョンに拮抗するこ

とになっている⁽¹¹⁾。

ここで指摘されているように、ストロークの交錯が画面に「活発な動き」を生み出している。とりわけ《語Ⅲ》(図13)という作品では、色線自体が動きを孕み重なり合い、画面の中央で大きなうねりが生じている。コバルトブルーのストロークの乱舞にまなざしを委ねていると、眼前には次第に海が広がってゆくようである。蒼く透明な海の面は、さざめきうねりながら陽光にきらめいている。この海面に点在する霧のような白いストロークと画面の両端にわずかに残されたカンヴァスの余白が、光の反射を感じさせるのである。線条的タッチの反復、それも気の遠くなるような反復が吉仲の追求してきたスタイルであるが、ここに至って吉仲のタッチがより洗練された自在さを獲得し豊かなイメージを宿しながら、光と影の、色彩と線描のシンフォニーを奏でるようになる。色線が輝きながら控えめに歌いはじめる。

他の新作《写Ⅲ》(図14)では、アーモンド筆のストロークによって吉仲独自の有機的な「ホワイトライティング」の世界が表現されている⁽¹²⁾。更に注目すべきは、オールオーバー



図13 吉仲《語Ⅲ》2000年 油彩、テンペラ・カンヴァス



図14 吉仲《写Ⅲ》2000年 ミックストメディア・カンヴァス

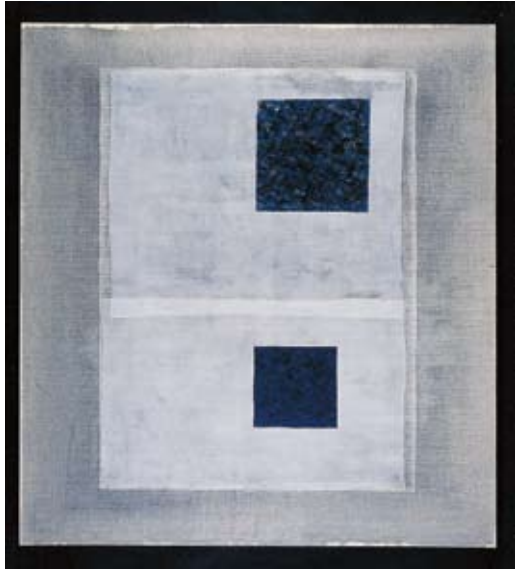


図15 吉仲《二語判読》2000年 ミックストメディア・カンヴァス

な画面構成によらない作品が登場することである。黒い正方形の幾何学的なフォルムをモチーフとした《二語判読》(図15)、黒の方形と女性の裸体像を組み合わせた半具象的な作品《出定裸体》は、先述の《語》ともにこれ以降の吉仲の新たな展開を示唆する作品といえよう。

IV. 豊饒なる色彩のアイコン —《サヨウナラ》シリーズ—

2005年の春、吉仲は三十年ぶりにフランスへ渡り、かねてから念願の南仏のエクス・アン・プロヴァンスを訪れた。その陽光にあふれる地は敬愛するセザンヌの故郷であり、「近代絵画の父」と呼ばれた画家の聖地への巡礼を果たすために赴いたのである。3月27日に吉仲はローヴェの丘の上から、セザンヌが繰り返し描いたあのサント・ヴィクトワール山を目のあたりにした。南仏の光を浴びて聖なる山は、セザンヌが風景画の中で描いたのと同じ姿で静かに聳えていた。なだらかな右の稜線に対して左の稜線は急勾配で傾斜し途中から水平になる不思議な山の姿。大地に横たわる人物の顔を右から眺めたような、非対称な山の偉容が吉仲の

心を捉え、忘れがたいイメージとなった。このエクスでの眼差しの体験が吉仲の進むべき方向を決定づけた。

翌年の冬に大阪の信濃橋画廊で開催された個展では、鮮やかな色彩の平行四辺形を主題とした連作が発表され、吉仲の作風は大きな変貌を遂げる。その中の一点《反照—PEACOCK BLUE—》(図16)という作品を見てみよう。

中心部に大きく平行四辺形が配されたな構図はこれまでにない大胆な画面構成であり、テンペラのやや乾いた質感をもつ青い色面が黒の枠取りとコントラストをなして内部から発光するように静かに燃えている。青い炎が形づくるのは、あのセザンヌが愛したサント・ヴィクトワールの山のフォル



図16 吉仲《反照—PEACOCK BLUE—》2006年
テンペラ・カンヴァス

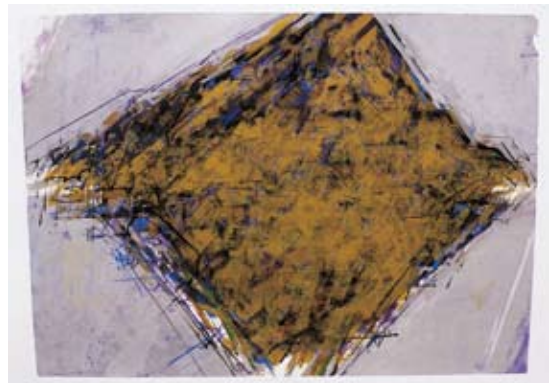


図17 吉仲《反照—ASH YELLOW—》2006年
テンペラ・カンヴァス

ムから連想された平行四辺形である。しかしこの幾何学的な形態に輪郭線はなく、無数の色線の交錯と集積が有機的なフォルムを構成している。制作のプロセスを見ると、この青い色面の下地には黒ばかりでなく鮮やかなオレンジや紫、グリーンなど実に多彩な色線が塗りこめられていて、吉仲の手の込んだ入念な仕事に感嘆させられる。連作の他の作品でも同様の手順で色彩のストロークを重ねることで、ライトモチーフである方形のフォルムが形づくられ、ライトレッド、グリーン、アッシュイエローそしてブルーグレイの色彩による変奏が豊かな音色を響かせるのである(図17)。

二、三年前、サント・ヴィクトワール山を眺望した頃から、画面(フレーム)内にフレームづけるという矛盾構成(二重の枠)に墮胎した。

絵画空間のフォーマリズム・オールオーバーネスなどの諸問題からみると、許されまじきことになる。

(中略)

サント・ヴィクトワール山が内発された外になった瞬間。

平行(平向)四辺形の対角線が一本の線に求心する力を感得した。

絵を描きながら、左様であるならば、一サヨウナラーと口籠っていた。

(2007年 ヒノギヤラリーでの個展に際して 吉仲正直)

サント・ヴィクトワール山は吉仲にとって啓示となった。それはセザンヌが与えてくれた啓示であった。この山に触発されて浮かんだ「平行(平向)四辺形」のイメージは新たなテーマとなり、その上昇感を有する力動的なフォルムが吉仲の絵画世界をダイナミックに変貌させる。それまでの画面のオールオーバーな茫漠とした広がり方形という幾何学的な形態へ収斂して、画面はシンプルでありながら堅固な存在感を獲得する。確たるイメージを求めて彷徨っていた線描と色彩が今や聖なる山というシンボルを核として凝集してゆくのである。色線のマグマが燃えながら凝集し形をなしたかのような平行四辺形、それは魂の文字で刻まれた神秘

的な記号であり、魂のアイコンとなる。

2007年に発表された《サヨウナラ》シリーズでは、前作《反照》の延長線上にありながら、よりダイナミックな構成と豊饒な色彩の新たな絵画世界が創造されている。自在の運筆がうみだすストロークのリズムと旋律が輝くような色彩の魅惑とあいまって、吉仲の世界が豊かな成熟の時を迎えたことを証するものである。細いダークな描線の交錯が織り成す繊細なリズムにピーコックブルーの奔放なストロークが力強く波打つようにかぶさり、これらの色線の群れが重なり合って聖なる山のイメージが現前化される(図18)。山頂部が枠によって切断されているため色線の流れが下から上に向かい、あたかも天を目指して山が上昇していくかのようなのである。このような上昇感覚は連作の他の作品にも共通して認められるが、とりわけマルスヴァイオレットの作品(図19)では、平行四辺形のフォルムが縦長に細く引き伸ばされて噴射する色彩のロケットと化し、無限の宇宙空間へ飛び立つように思われる。吉仲の抽象絵画は見るものに具象的なイメージへの連想を誘わせ、我々の想像力を刺激する絵画なのである。吉仲は我々に美しい謎をかけようとしているのであろうか? このデフォルメされた平行四辺形のフォルムは、なにかを想起させないだろうか? 私にはそれが女の姿に、それも聖母の御姿に思われてならない⁽¹³⁾。また別の《サヨウナラ—arrow BLUE VIOLET—》(図20)という作品は、吉仲の変化にとんだストロークの妙技によって寒色の色彩が詩的な旋律を響かせるが、この画面に二人のマリア、悲しみにくれる聖母とマグダラのマリアの姿を思い浮かべるのは私だけであろうか? そして再びピーコックブルー、マルスヴァイオレットの作品(図18,19)に目を転ずると、そこには磔刑像と《備忘録》の女性のイメージが浮かび上がってくる。吉仲のかつての中心的なテーマであった女性像が姿をかえて甦ってきたのである。サント・ヴィクトワール山が変容した平行四辺形というフォルムは、吉仲にとって久遠の女性像を象徴する聖なる象形文字⁽¹³⁾であり、母なるものへの思慕が結晶したアイコンといえるのではないだろうか⁽¹⁴⁾。

2008年の個展では、トルソーのシリーズが《サヨウナラ》と

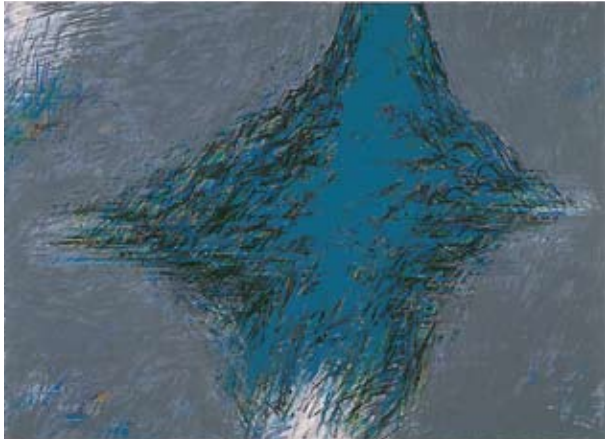


図18 吉仲《サヨウナラー-PEACOCK BLUE-》2007年
アクリル、ガッシュ・カンヴァス



図19 吉仲《サヨウナラー-MARS VIOLET-》2007年
アクリル、ガッシュ・カンヴァス



図20 吉仲《サヨウナラー-arrow BLUE VIOLET-》2007年
アクリル、ガッシュ・カンヴァス



図21 吉仲《サヨウナラー-GESSO BLACK-》2008年
アクリル、ガッシュ・カンヴァス

いうタイトルのもとに発表され、吉仲はこれまで封印していた裸体のモチーフを抽象的なタブローとして復活させた。黒いヌードを描いた作品(図21)は純粋な抽象絵画に見まがうが、トルソーという言葉が見るものに具象的なイメージを結ばせる。黒の抽象的な色面が言葉の指示によって黒い肉体へとイメージを変化させるのである。そしてここでの黒は影ではなく、すべての色彩を内包する根源的な光の象徴として意図されているのではないだろうか。黒いトルソーは肉体という崇高な宇宙へのオマージュである。

エピローグ

2009年の12月、東京の国立新美術館で開催された「未来を担う芸術家たちDOMANI・明日展」で吉仲の最新作が発表された。宇宙空間に漂うような方形を描いたコバルトとパープルレッドの《サヨウナラ》である(図22,23)。吉仲はこ

こでフォルムと色彩を単純化しそれぞれの自律的な表現力を高め、幾何学的な純粹抽象を志向している。澄んだ色彩の輝きが叙情的で力強い旋律を響かせながら、コバルトの矩形は群青の海を静かに漂い流れてゆく。色彩がフレームの中に受肉した`崇高なるアイコン`、その行きつく果ては誰も知らない。

吉仲の過去から現在にいたる極めて純度の高い作品群は、いずれも「美の理念」に貫かれて変容する彼の哲学的精神世界をその時期にかなった手法を用いて可視化されたものである。その真摯な創作態度は、つねに激しい苦吟と軽やかな脱皮を繰り返すことによって、再生と進展への道を見いだしてきた。終ることなき精神の飛翔が今後の作品にどのように投影されるのであろうか…

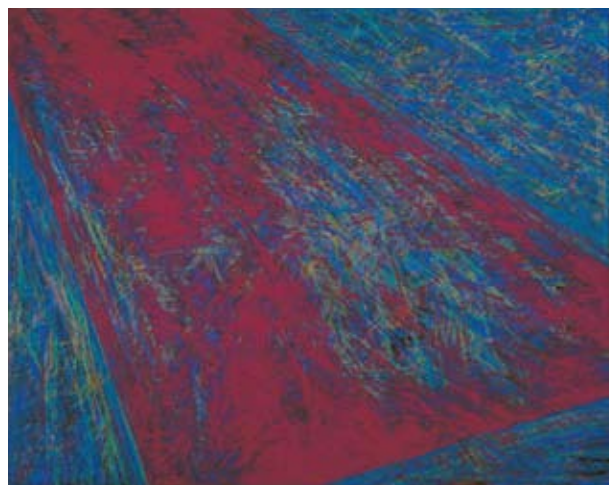


図22 吉仲《サヨウナラ—PURPLE RED NIGHT—》2009年
アクリル、ガッシュ・カンヴァス



図23 吉仲《サヨウナラ—COBALT ALLEGORY FRAME—》
2009年 アクリル、ガッシュ・カンヴァス

註

- (1) 吉仲正直「人体デッサン試論」平成11年度～12年度塚本学院研究補助費研究報告論文、20頁。
- (2) 吉仲正直「私の絵画制作の考え」（覚書）2000年1月19日。また吉仲はデッサンについての自論を次のように語っている。「僕はデッサンを重視している。タブローが僕の精神の面とすれば、タブロー自身の持っているエネルギーと拮抗するためにデッサンが必要不可欠で。モデルがいて、画面があって、私がいる、それ自体が変圧器と言っているようなもので。だから、ダ・ヴィンチの骨相学じゃないけれど、基本の基礎をしっかり踏まえた、学生のような写生でいいのです。僕はいわゆる感覚的なものを追求した描き方のデフォルメはいらぬと思う。幻想的な誤解ではなく、当たり前に対象に向かい合う時にこそ、像に対して頑張っ、正規に純粹に視る堅苦しさが必要だと思う。その体得した態度がいつか、物理的な対象がなくとも、画面の方から、本当に言いたいことを問いなさいと差し出してくるのだと思う。写生をそこまで考えるのかと反論があったら、絵は誰でも描けるが、デッサンはやらないと解らない学究だと思う。僕も、今言ったデッサンの核心を、もっと深く知覚したいのです。それ自体をテーマにして、タブローという精神面に描けるデッサンの絵画を手に入れたいのです。」吉仲正直「永遠なるタブローへのモノローグ」（『アクリラート』17号、平成4年、3頁）
- (3) これらの作品は象徴的なポーズをとる裸婦が金地の背景に描かれた3部作で、1897年（明治30年）第2回白馬会に出品され、その後加筆された3作が1900年のパリ万博で銀賞を受賞した。黒田はすでに1895年（明治28年）京都で開催された第4回内国勧業博覧会に《朝妝》という裸体画を出品しており、それは鏡の前で身づくろいをする全裸の西洋女性を描いた渡欧時代の作品で、社会の風紀を紊乱するものとして激しく非難され裸体画論争を引き起こすことになった。このような状況下で、「西洋画の基礎は裸体画にあり」という信念のもとに黒田は日本人女性をモデルとした観念的な裸体画《智》《感》《情》を発表し、批判に対して断固とした態度を示したのである。この3部作が日本における油彩画による日本女性の裸婦像としては嚆矢となった。黒田によれば、《智》《感》《情》はそれぞれ理想主義・印象主義・写実主義に対応するものであり、人間の理念を表すために構想された作品こそが真の絵画であると考えていた。参考文献：陰里鉄郎編『日本の名画5黒田清輝』日本公論社、昭和50年、108頁、116～117頁。
- (4) 正面を向いて両腕を振り上げる女性像の起源はキリスト教文化以前にさかのぼることが出来る。ティリュンスから出土したミュケネ文化の鳥女神の土偶（前1400～前1200年頃）や、クレタ島の芥子の冠をかぶる女神像（前1400年頃）などは、「神の顕現（エビファニー）を表わす最高の表象」としての鳥の化身であり、振り上げられた両手は翼の変容に他ならない。さらにこの「象徴的な身振りの伝統は、旧石器時代に始まり、新石器時代に引き継がれ、青銅器時代のエジプトまで広がっている。エジプトでは、この両腕を振り上げる身振りは「カア」という象形文字で表わされ、それは死後に故人の魂「バア」が出会うことになっていた、人のより大きな魂のエジプト的な表象であった。「カア」の表象はバヌ鳥、すなわちフェニックスであり、時には母と呼ばれていた。」参考文献：アン・ベアリング&ジュールズ・キャシュフォード『図説 世界女神大全I』森雅子訳、原書房、2007年、146～147頁。
- (5) 「私にとって現代美術がやっと始まる。今までのパラダイムを「アラタニ」基礎として築いていく。」吉仲正直「作品《序》によせて」（個展のリーフレット）、1981年2月。
- (6) 細い糸を使って絵の具を滴らせてゆく技法であり、また糸をキャンバスの表面で不規則に走らせて絡まった蜘蛛の糸のような効果を生むために使われる。
- (7) 後素というのは、『論語』に由来する絵画の異称である。
- (8) 吉仲正直「文化庁芸術家在外研修 研修報告書」（1988年度）6頁。
- (9) この「耳」について吉仲はアクリラートのインタビューの中で次のように説明している。「あの「耳」に関しては、額と解釈されても、枠と解釈されてもいいし、現代美術的な文脈で「耳」の意味を言えばいくらでもいえるわけだけれど、そういったものを踏まえてやっているかという、別にそうではない。もっと、どうでもいいものなんです。強いて言えば、僕の中の矛盾、というか、空間と時間的なものの広がり方の曖昧さのようなものを表現しているというか……。今、僕は、見事に平坦な面、造形的な原点を表わす一種の記号として正方形を選んでいるんだけど、そういう見事にフラットな、物理的には完成度の高いものに対して、「耳」というのは抽象的で曖昧な状態でひろがっていくでしょ。こういった概念というのは、西洋ならもっとストレートに言うかもしれないけれど、僕にとっては東西の思想の曖昧さのずれかな。」（前掲『アクリラート』17号、2頁。）
- (10) 画面に対して平行に向き合う、真正面から平面に対峙するという意味で、吉仲の造語である。
- (11) 平井亮一「絵画が言葉をつくる」（吉仲正直展リーフレット、かわさきIBM市民ギャラリー、2000年、2頁。）
- (12) アメリカの抽象画家マーケトビー（1890～1976）が中国の書や禅の研究から生み出した白い線描の技法をホワイトライティングと呼ぶ。カリグラフィ的な微細な白い線条の交錯が画面全体をおおうオールオーバー絵画は、静けさの中に深い精神性を感じさせる独特の世界である。
- (13) 《備忘録》のシリーズ（図1と図3）で表現された女性像のイメージが平行四辺形のフォルムに変容し、宗教的なアイコンへと昇華されている。
- (14) 「記号化したハンゲルの人工文字のように人間の精神史として、何処かの精神文字が書けるといいなあ。」（アクリラート17号、3頁）「こ

こ5年ほど文字ですね。白衣文字の出入口ですね。活字文字を
 考えてもらうとこまるのですが、文字の雰囲気をお忘れしないで
 います。(中略) 絵が文字通りのイコングラフイー的に読まれるとこまるの
 ですが。」(吉仲正直 「私の絵について」 リーフレット「画中の言
 説」展によせて2005年) このように吉仲は述べているが、私はイコ
 ンとしての平行四辺形を「精神文字」としてだけではなく、イコングラ
 フイー的にそして特にカリグラフイー的にも読んでみたい。つまり女
 という象形文字、母という指示文字にはその起源からすでに文字
 自体に共通して「平行四辺形」のフォルムが主要な要素として含ま
 れているのである。

付記

「DOMANI・明日展2009」のカタログの中で吉仲は自己の絵画に
 ついて次のように語っている。「私が絵画に向かうモチーフは、混
 濁しながらも、3項挙げられるように思う。*今も続ける人体素描意
 識(デッサン ザ・ヌード) *文字言語のような線描での身振り(ド
 ローイング エクリチュール) *平行(平向) 四辺形の対角線が
 牽引力を能える画面(フレーム)の接触圧意識。線条(リニア)の寓
 意性の生成(リニア アレゴリー フレーム)」(12頁)。このような
 吉仲の志向が《サヨウナラ》シリーズにおいて見事に集約され、吉
 仲独自の線描的絵画世界が豊かな色彩芸術として開花していると
 言えよう。DOMANI展以降、吉仲は新たな色彩に挑戦している。
 現在の彼の制作の中心に据えられた色彩は瀝青(ピチューム)で
 ある。このピチュームとは樹木、石炭、褐炭などから抽出される有
 機物質の総称であるが、この色彩は植物の種類によって褐色の度
 合いが微妙に異なる。鮮やかな色彩の対極にある瀝青、概ね暗
 褐色であるこの色彩にたどり着いた経緯は吉仲の現代絵画に対
 する鋭く潔癖な感性的反逆と痛烈な批判精神の所産に他ならな
 い。現代アートの不毛性と閉塞性からの脱却をはかり、絵画の根
 源に回帰するための、吉仲の言葉を引けば「絵画を画面に帰還さ
 せるため」の「禊^{みそぎ}」の色彩として瀝青が選ばれたのである。褐色は
 豊饒なる大地、万物の母である地母神の色彩である。この存在の
 根源である大地への回帰こそが吉仲にとって「新たな絵画」への
 活路を拓く方途となった。生と死を孕む色彩である瀝青…母なる
 大地の色彩を自らの絵画の基底色として、そこに生き生きとした生
 命の輝きと存在の翳りを宿すために吉仲は絶え間なく試行を続け
 ている。今は「大地の絵画」の誕生を待ち望むばかりである。

吉仲正直の年譜

- 1942 大阪市に生まれる
- 1965 早稲田大学文学部美術史学科卒業
- 1988 文化庁芸術家在外研修員として韓国の公益大学校美術大学へ
 留学

- 1992 大阪芸術大学芸術計画学科 教授
- 2002 大阪芸術大学美術学科へ移籍 (現在に至る)

《個展》

- 1975 ヤマト画廊 / 東京
- 1977 カワスミ画廊 / 大阪
 シロタ画廊 / 東京
- 1978 豊中市民ギャラリー / 大阪
 大阪セントラルギャラリー / 大阪
- 1983 鎌倉画廊 / 東京
 ギャラリーダン / 大阪(以降'84年に開催)
- 1984 ギャラリーすずき / 京都(以降'86年に開催)
 ギャラリー手 / 東京
- 1985 エスエズギャラリー(現: 島田画廊) / 東京(以降'86, '87, '88, '89年
 に開催)
 ヒノアート / 福井
- 1986 ギャラリー ラ・ポーラ / 大阪
- 1989 石屋町ギャラリー / 京都(以降'91年に開催)
- 1991 ヒノギャラリー / 東京(以降'92, '95, '05, '07年に開催)
 島田画廊 / 東京(以降'98年に開催)
- 1992 サイギャラリー / 大阪
 アートギャラリー環 / 東京(以降'94年に開催)
- 1996 Oギャラリー / 東京(以降'97年に開催)
- 2000 かわさきIBM市民文化ギャラリー / 神奈川
- 2003 西宮市民ギャラリー / 兵庫
- 2005 ヒノギャラリー / 東京(以降'07, '08年に開催)
- 2006 信濃橋画廊apron / 大阪
- 2007 ギャラリーDen / 大阪

《グループ展》

- 1976 第12回現代日本美術展(東京都美術館/東京、京都市美術館
 /京都、以降'77, '83, '89東京国立近代美術館賞受賞、'92年に出
 品)
- 1979 第5回人・人展(中村正義賞候補作家展)(東京都美術館/東京)
- 1980 第3回エンバ賞美術展(エンバ中国近代美術館/兵庫)
 一以降'81年に出品
- 1981 第1回吉原治良賞美術コンクール展(大阪府現代美術センター/
 大阪)
- 1982 第5回現代日本絵画展(宇部市文化会館/山口)
- 1983 いま絵画は— osaka'83(大阪府現代美術センター/大阪)
 一以降'84, '93年に出品
- 1985 第1回現代美術の断面展(ギャラリー阿咩館/大阪)、'85環コレク
 ション展(アートギャラリー環/東京)
- 1986 素描11人の目展(アートギャラリー環/東京)

- '86兵庫の美術家展(兵庫県立近代美術館／兵庫)
 —以降'88年に出品
- 1988 Drawing (ギャラリー ラ・ポーラ／大阪)—以降'89年に出品
- 1989 開廊記念4人展'89(ヒノギャラリー／東京)
- 1990 '90兵庫の美術家展(兵庫県立近代美術館／兵庫)
 —以降'92年に出品
 近代日本の美術(常設展示)(東京国立近代美術館／東京)
 今、ドローイング…展(ヒノギャラリー／東京)
 開廊記念展 Part II (アートギャラリー-K2)
- 1991 貌展(アートギャラリー環／東京)
 版—モノタイプ(サイギャラリー／大阪)
- 1992 筆あとの誘惑—モネ／栖鳳から現代まで—(京都市美術館／京都)
- 1993 GE展(ABCギャラリー／大阪)—以降'94年に出品
- 1995 二つの視点'95大阪芸術大学(梅田阪急百貨店／大阪)
 —以降'97年に出品
- 1999 20世紀の証明展(ABCギャラリー／大阪)
- 2000 第1回知のゆくえ三人展(ギャラリー風／大阪)
- 2002 夏展 (ギャラリー島田／東京)
- 2005 画中の言説展(ギャラリー風 大阪造形センター／大阪)
 MCMILAN ARTギャラリー オープン企画展(MCMILAN
 ARTギャラリー／東京)
 美の冒険者たち 大阪芸術大学造形系教員作品展(アートコート
 ギャラリー／大阪)
 —以降'06年に出品
- 2009 答えのない質問(伊丹市立美術館／兵庫)
 DOMANI・明日展2009 未来を担う美術家たち(文化庁芸術家在外
 研修の成果)(国立新美術館／東京)

《ミュージアム・コレクション》

東京国立近代美術館、伊丹市立美術館、スイス・プチパレミュージ
 アム

