

タイトル Title	白髪一雄の絵画に見られる変遷について 1954-1979 <i>The Development of Kazuo Shiraga's Paintings: 1954-1979</i>
著者 Author(s)	亀田 茂 <i>KAMEDA Shigeru</i>
刊行物名 Journal Name	関西大学芸術学美術史研究学会 eジャーナル 第3号 <i>Society for Art & Art History Studies at Kansai University</i> <i>E-Journal, no.3</i>
刊行者 Publisher	関西大学芸術学美術史研究学会 <i>Society for Art & Art History Studies at Kansai University</i>
刊行年月日 Publication Date	2022-12-31
公開年月日 Release Date	2023-1-21
資源タイプ Type	学術雑誌論文 <i>Journal Article</i>
URL	

白髪一雄の絵画に見られる変遷について 1954-1979

The Development of Kazuo Shiraga's Paintings: 1954-1979

亀田 茂

Shigeru KAMEDA

Kazuo Shiraga, which started painting with his feet before joining Gutai Art Association in 1955, begins to build compositions formed only by the traces of his feet, encountering the novel plastic thinking of Jiro Yoshihara. Shiraga then concentrates for about 10 years creating various compositions in response to changes of his body motion. In 1960s, Shiraga's feet-paintings goes into recess for about 15 years so he can look into different ways to paint without using his feet; Shiraga ends up structuring compositions by adapting effective backgrounds to express subject matters. Around 1979, after a comeback to the feet-paintings, Shiraga starts to focus not on overcoming his past expression, but on applying appropriate actions, which have been already explored, to express the subject matter. Shiraga's feet-paintings works after 1980s, prioritizing to perform actions commensurate with the subject matter, show us the new possibilities of action paintings as a result of continuing the same method for more than a decade combined.

1. 序論

近年、白髪一雄（1924-2008）のフットペインティングは、行為と絵画を紐付けながら研究が行われることで、その絵画制作において意識的、計画的な側面についても明らかとなっている。具体美術協会研究の代表者である平井章一は、白髪の絵画をこのように評す。

その作品の質を保証しているのは、身体の赴くままに画面から飛び出そうとする無意識の力と、それを内側に引き戻し構図を成そうとする意識的な力との格闘が生み出す、緊張感と強さである¹

¹ 平井章一「白髪一雄のアクション・ペインティング」『白髪一雄展—格闘から生まれた絵画

このように平井は二つの異なる制作時の状態を統合させる「内なる両極性」²が白髪の手ペインティングを画面として成り立たせるという。一方で平井は白髪が 1980 年より再び手ペインティング手法へ回帰する以前の足を使わない絵画表現については、この理論を適用することで従来のような特質が見受けられないことから断続的な時期があったとして考察している。しかしそこから続く晩年の手ペインティングは、平井も言うように決して手法の回帰による後退ではなく、アクションを強調した初期の荒々しさと比べて表現が深化しているのも事実である。この時、白髪が同手法へ回帰する前の多様な試みは、晩年の制作と連続しているという見方をすることはできないだろうか。

本論は白髪が最初に足で絵を描いたとされる 1954 年から、一度離れた手ペインティングへ回帰する 1979 年前後までの約四半世紀について、その絵画表現の変遷を分析する。事実として晩年を迎える前の約四半世紀に及ぶ画業の最中に白髪は足による制作から離れることもあったため、そこから 1980 年代に再び手ペインティング制作へ戻るとなるとどこか断続的な活動に見えてしまう。それでも白髪の意識的な絵画制作について、その思考の変遷を初期から追うことで、1980 年代以降の晩年に繋がる接点へと迫りたい。

初期の白髪は様々なアクションやキャンバスサイズを用いながら、最終的に足で抽象絵画を描くという表現を確立させる。そこから白髪は「具体」加入後、集中的に足で描くと同時にその思考を深めていくが、そこから 1964 年以降、白髪は足による表現から距離を置くことで、これまでとは異なる絵画構成を発見していく。本論は対象期間を三つのフェーズ——足の使用を通じた絵画表現の確立期、足で意図した構図を実現していく発展期、そして一時的に足による制作から離れて新たな絵画表現を模索する変容期——に分類し、これらを検証する。

2. 白髪一雄による手ペインティングの確立期 1954-1956

本章では 1954 年から 1956 年という短い期間を対象に、白髪による手ペインティング絵画の確立について考察する。アメリカ発祥のアクションペインティングが日本国内で受容されるにあたって、その重要性を国内で誰よりも理解していたのが、「具体」の絶対的リーダー・吉原治良 (1905-1972) である。白髪が「具体」加入前に足を使った絵画制作へ取り組むにも、具体的な制作方法によって描かれていることが分かりやすい表現を好んだ吉原によって評価されたことにより、それを「具体」加入後も継続して制作を行う。そこから白髪は痕跡が画面を構成する手ペインティングを行うのに、自らが足を使っている

一』白髪一雄展実行委員会、2009 年、p.17。

² 平井章一「白髪一雄の絵画～「内なる両極性」をめぐる～」『「アクションペインター 白髪一雄展」図録』兵庫県立美術館、2001 年、p.136。

ことを考慮してキャンバス号数を一気に 200 前後まで上げている。

(1) 白髪のアクションペインティングの成り立ち

アクションペインティングとは 1952 年、ハロルド・ローゼンバーグが当時ニューヨークの画家たちの間で起こっていた意識の変容を捉えるのに提唱した言葉である。この時、従来の絵画において主要であったフォルム、色彩、構成等の要素は補助的なものとなり、何よりも制作時における画家の行為が、絵画面にどのような意味をもたらすのかが論点となったとしている³。ローゼンバーグが自身の造語について論じる時に、誰よりも中心に据えていた画家はジャクソン・ポロック (1912-1956) であったことは間違いない。ポロックは 1939 から 40 年まで、医師から精神分析を受けるにあたってドロ잉を提出しているが、この時に彼は幾何学模様を組み合わせることで、何かしらのモチーフを象徴させるような手法を実践している⁴。そしてポロックは 1942 年頃より、これを刷毛で塗料を弾き飛ばすことで、心理学的あるいは神話的な象徴的要素を描くようになる⁵。以降よりポロックは次第に画家として名声を得ていくが、彼の制作風景写真が 1951 年『アートニュース』誌 5 月号の特集に掲載されることがローゼンバーグの論文執筆のきっかけへと繋がっていく⁶。

白髪とポロック、二人の絵画はアクションペインティングと括られながらも異なる成果物である。尾崎信一郎はまずポロックの制作手法について「ポロックの身体は…画面と接触することはない。絵画の制作という行為が画面と距離を保ちながら道具を用いてなされる時…画家は作品を視覚的に認識しながら、塗料を操作してイメージをかたちづくる」と説明する。一方、白髪のフットペインティング制作プロセスについては「イメージは作家の身体との接触の過程で生成される」ことを特徴としながらも、安定した視覚の中に制作中の絵画を安定して捉えていることはなく「視覚に代わる原理として身体が高らかに定立されている」としている⁷。このようにアクションペインティングが国内で受容されるにあたって、後発の白髪はポロックとは違い身体を用いることを重んじる。

白髪のフットペインティングの成り立ちについて、白髪は最初、絵画制作における従来の価値観を壊すべく、1954 年には手を使いながらオールオーバー構造を彷彿とさせる抽象画を描く。この時の作品はスクエア比率のキャンバスにクリムゾンレーキの絵具を広げた後、中央から同心円を枠からはみ出すまで描くような描画【図 1】によって、画面は視点を合わせるのが難しく、鑑賞時の視覚的強度が強い。そこから白髪は、手を使った絵画から一転し

³ ハロルド・ローゼンバーグ『新しいものの伝統』東野芳明・中屋健一訳、紀伊國屋書店、1965 年、p.25。

⁴ 藤枝晃雄『ジャクソン・ポロック』スカイドア、1994 年、pp.17-18。

⁵ 尾崎信一郎『絵画論を越えて』東信堂、1999 年、p.37。

⁶ 同前、p.59。

⁷ 尾崎信一郎「痕跡—苛酷なる現実としての美術」『痕跡—戦後美術における身体と思考』京都国立近代美術館、2004 年、p.13。

て、足の制御をつうじて画面の構成を覚える。《作品 III》【図 2】は縦 112、横 79 センチほどの支持体一面に足で絵具が広がっており、その上に足によるストロークの痕跡が残されている。画面の四隅には余白が設定されていて、画面内の前景と後景の分かりやすい抽象的イメージの造形を、身体的痕跡だけで行っている。ポロックが月日をかけてオールオーバー構造とポーリング技法の組み合わせるに至ったことと比較して、白髪は彼自身のアクションと、そのための構図を最初期から見つけ出し、それを今後の画業でも発展させていく⁸。

(2) 吉原治良の造形的手法による影響

この時、白髪が「具体」のリーダーとして君臨した吉原による影響を免れたとは考えにくく、白髪が同手法による絵画の基礎を確立させるにも、吉原の制作基準へと寄せていることは考えられる。

まずは吉原をつうじた国内アクションペインティングの受容について、ミン・ティアンポは吉原がポロック報道の功績を的確に分析していたことから、彼は来たるメディア時代において、絵画以外の媒体をつうじた表象の重要性を理解していたという⁹。だが一方で吉原はアクションを自身の絵画制作スタイルとするというよりも、絵画制作をつうじて「イメージが象徴する意味」ではなく、「事物の唐突な併置」による「イメージの具体的な組成」、「字義的な関心」を表すような画家であった¹⁰。吉原による静物画より観察される特徴として、その構図はモチーフを絵画の枠外へと寸断し、それらは再統合される気配もないような即物的描写がある¹¹。また吉原の真骨頂ともいえる 1960 年代の円の絵画にしても、吉原は円をつうじて考えを伝えるのではなく、円という決められたかたち、限定された色彩を用いて「画面をいかに組み立てるか」¹²という課題に取り組んでいる。

吉原の絵画は抽象へ転換する以前も以後も一貫して、文化的意味を主張するものでなく、一つ一つの要素が全体の画面にどのように影響するのかを試していくような制作である。これはポール・シンメルによる白髪絵画の見方と共通する。

白髪のフット・ペインティングは、足の動きを文字通り刻印するかのような暗く血のよ

⁸ 拙論「白髪一雄の初期アクション絵画制作にまつわる考察-《作品》から《作品 III》における表現の位相」『関西大学芸術学美術史研究学会 e ジャーナル』第 2 号、2021 年を参照のこと。

⁹ Ming Tiampo, “‘Not Just Beauty, But Something Horrible’ Kazuo Shiraga and Matsuri Festivals” *Body and matter: the art of Kazuo Shiraga and Satoru Hoshino*, Dominique Levy Gallery, 2015: 15-16.

¹⁰ 尾崎信一郎「吉原治良と写真の視覚」『吉原治良研究論集』財団法人ポーラ美術振興財団、2002 年、p.47。

¹¹ 同前、p.43。

¹² 同前、p.51。

うな赤が、即座に人体を思い起こさせる。白髪作品において、身体は主題でもあり物体でもあり、逐語的であり比喩的でもある¹³

白髪はクリームゾンレーキ色の絵具を好んで使用する傾向にあるが、これは本人がだんじり祭を始めとする幼少期の記憶と連関するという考察はこれまでも幾度とされてきた¹⁴し、また「具体」時代にも血や臓物を直接のモチーフとして扱う立体作品も発表している。だがシンメルが白髪の絵画に反応するにも、それはポロック絵画との対比において、描かれた痕跡そのものは何をも比喩せず、ただ単に画面を成り立たせるためだけに存在することに対してである。

上記を踏まえながら、当時の吉原が志した美術表現については次のことがいえる。まず 1930 年代より吉原は、長谷川三郎との交流を通じて「具体的に目に見えるかたちで制作された造形自体が思想である」¹⁵というコンクレティズム、具体主義という考え方を通過している。そして抽象画家へ転換してからの吉原の素地には、1930 年代より同じく長谷川の影響を受けながら当時イギリス抽象絵画の動向を参考にしていた実践があり、その時から吉原は線や切り抜きを用いて画面構成を実験するかのような手法を主体としている。吉原はこの流れに続いて、ポロックの業績に対しては画家の行為そのものが単独のイメージとして流通するという側面に反応する。この時の吉原は同時代の美術表現の基準として、制作行為そのものの価値を認識することにより、アクションと絵画表現の合致を何よりも重要だと思っていたことであろう。そして吉原は、同一の手法を用いることで継続的に画面構成を模索し続けられるような新人作家を、彼が率いる「具体」グループへ引き入れたいと考えたのかもしれない。

白髪と吉原の接点について、白髪は同年 11 月に大阪・松坂屋「第 2 回ゲンビ展」に参加し、アクションペインティングとは関係のない抽象画を出品している。白髪本人は、その時の作品は《脈》だったと振り返る¹⁶。タイトルが似通っている絵画【図 3】において、白髪はペインティングナイフを画面左右の端から端まで滑らせて、異なる色の帯を画面の上下に重ねている。格子状となっている画面は、上下左右どこから描画が始まって終わったのかが分からず、始点と終点が明示されることによる時間性を感じさせることはない。

¹³ ポール・シンメル「振り子のスイング:白髪一雄と世紀半ばの西洋絵画」『白髪一雄「水滸伝豪傑シリーズ」』ライトアートブックス、2018 年、p.16。

¹⁴ 一例として中村義一「行動の野獣」『美術手帖』第 219 号、美術出版社、1963 年 4 月、p.65 を参照のこと。

¹⁵ 加藤瑞穂「吉原治良と長谷川三郎のつながりを見る『具体』概念の源流」『民族藝術』第 35 号、民族藝術学会編、2019 年 3 月、p.94。

¹⁶ 現時点では本展覧会へ出品された作品は特定されていない。本論では白髪の本人発言を受けて《脈》とし、参考図版として【図 3】を掲載する。

この展覧会の会期中の会場に居合わせたと思われる吉原から「距離感を感じる」¹⁷と批評されたとのことだが、白髪は当時をこのように述懐する。

要するに光と影との状態によって…造形的に表されていて、しかも距離感…というものが感じられる (中略) 今までさんざんそういうものを描いてきたから、そういう尾ひれが残っているのかと¹⁸

白髪はそのような要素を取り払うことで、絵画面の内より何も表象させないような絵画を制作し始める。また嶋本昭三によると、吉原は第二次世界大戦以前の代表的抽象画家にピート・モンドリアンを挙げるものの、彼の作品は「一つの線を見ても速度が不明確」、すなわち「時間性がない」という意見を持っていたそうである¹⁹。一方で兵庫県・海清寺にある南天棒の書については「時間性が入っている」²⁰と評価している。そのような意味でも吉原は、後に足を使って勢いよく描かれる白髪の絵を評価したのかもしれない。事実、同年年末に白髪を中心とした「0 会」メンバーは「具体」より勧誘を受けるが、白髪はこの時に足による絵を吉原へ見せている²¹。吉原は当時若手作家を評価するにも、作品の背景にある思想を聞き出さず、作品を見て瞬間的に評価していた²²が、それは吉原が、自身の抱く基準に見合った制作手法を実践していることを見抜いた上で白髪を「具体」へと勧誘している可能性を示す。

(3) フットペインティングにおける画角の変更

白髪は 1955 年「具体」加入以降、絵画のサイズを大きくしていくことで、同じフットペインティング手法でも《作品 III》とは異なる新たな絵画表現を開花させる。

1954 年、秋頃に開催されたとされる大阪そごう百貨店「0 会展」へ向けた足による絵画制作で、白髪は「クリームゾンレーキを一色で描いた上をベタベタと歩く」²³という発想を実現するのにロープを使用している。この手法は表面が滑って危ないことから、白髪はロープを天井からぶら下げて、それにつかまって支持体の上を歩いたそうである²⁴。白髪の制作意識としては《作品 III》のように、支持体の一面に絵具を広げて、絵具が乾く前にアクシ

¹⁷ 生田博編『白髪一雄 講演会の記録 1985~2001 年』私家版、2018 年、p.119。

¹⁸ 同前。

¹⁹ 「嶋本昭三氏」『具体資料集—ドキュメント具体 1954-1972』財団法人芦屋市文化振興財団、1992 年、p.369。

²⁰ 同前。

²¹ 前掲『白髪一雄 講演会の記録 1985~2001 年』、p.117。

²² 前掲「吉原治良と写真の視覚」、p.47。

²³ 前掲『白髪一雄 講演会の記録 1985~2001 年』、p.69。

²⁴ 同前、pp.69-70。

ョンによる痕跡を残している。そして白髪は歩くというアクションから発展させて、次第に縄を掴みながら大きい支持体上を滑る行為を見せるようになる。1955 年 10 月第一回具体美術展に白髪が出品した作品は、画面を描線で埋め尽くされている【図 4】が、そこから彼は翌年 56 年に、レイヤーごとに使用する絵具の色を黒、白と変え、それらを描線として重ね合わせる《作品 BB21》【図 5】を制作する。本作品は 182×243 センチと 200 号規格にまで迫るが、白髪はフットペインティングの基礎を確立するにも、ここで一気に号数を上げている。

出原均は《作品 BB21》において線同士に従属関係が生まれた理由として、白髪がこの時点より制作前にあらかじめおおまかにでも構想を立てていたからだと指摘する²⁵。筆者としても出原の考察に同意する一方で、白髪は最初から描線同士を重ねる構成手法を執ってきたわけではない。白髪の制作意識は足から始まっている。これは白髪が一人の画家として、画面の大きさごとに実現できる表現を検討することで、このような変遷を見せている。事実として、我々が白髪の滑った跡を描線として認識するにも、ある程度の画角の広さを要する。

白髪の振り返りによると、吉原は「具体」メンバーに「思いきり大きな絵を描け」²⁶と指導している。中でも白髪は嶋本昭三が紙による自作キャンバス生地に穴あけ絵画を制作しているのを見て、自身も日本画に使われる鳥の子紙を使用する。「具体」加入後の嶋本については、誰もやっていない表現をしろという吉原の教えを通過して後に壘投げ絵画や大砲絵画を考案していくが、これらもアクション内容の具体的な記述のために大きい画角を要する。だが白髪の場合は「具体」加入前より自身の足による制作スタイルを先に開発しながら、それを「具体」加入後に周りの影響を受けながら一気に独自の絵画表現として成り立たせている点が嶋本と異なる。「具体」加入前の《作品 III》のようなサイズ感では、足を滑らせていたら面積はすぐに埋まってしまうため、足を使って画面上で実現できることは限られる。「0 会」時代より抽象画制作について、構図について思索を張り巡らせる知的さよりも勢いのよさ、「情的な流れ」²⁷を表そうとしていた白髪は、「具体」という環境を契機に、足によるアクションがもたらす衝動的なアクションを残すのに自らも支持体のサイズを大きくしている。

翌年 1957 年『具体』7 号で、200 に及ぶキャンバス号数にも触れながら、描線を二層に重ねる白髪を「はっきり成長をしめた」²⁸と評価するが、描画の構造を分析するにも吉原はキャンバスの大きさに反応している。吉原の評価を受ける事について、白髪は吉原の指導

²⁵ 出原均「白髪一雄のフット・ペインティングの変遷 1955-1964」『兵庫県立美術館研究紀要』第 6 号、兵庫県立美術館編、2012 年、p.33。

²⁶ 白髪一雄「冒険の記録」『美術手帖』第 285 号、1967 年 7 月、p.141。

²⁷ 同前、p.64。

²⁸ 吉原治良「具体美術第 3 回展」『具体資料集—ドキュメント具体 1954-1972』財団法人芦屋市文化振興財団、1992 年、p.300。

を受ける中で絵画作品の「質を高める」²⁹ことを意識していたとして、最終的には勢いを重視する同手法を持ってしても 1956 年頃には「構図になってもええやないか」³⁰と絵画構成を意識している。作家として駆け出しであった白髪としても、足による絵画制作は数ある試みの一つに過ぎなかったかもしれないが、「具体」の一員となつてからは、吉原に評価された手法を継続し、それを絵画表現として確立させている。

3. 白髪一雄のフットペインティングにおける発展期 1956-1964

続いて本章は 1956 年から 1964 年前後までを対象に、フットペインティングにおいて広がりを見せた構図の成り立ちや発展について論じる。白髪は吉原による指導の下、絵画の質を向上させようと、自身が発案する足による描画を掘り下げていく。この時期から白髪は自身の完成したフットペインティング絵画より、自らの身体の動きについて反省しながら作品の質の向上させていく。特に 1964 年、白髪は似通ったアクションによるマンネリズムを自身の絵画より発見し、それを打破しようと足の側面を使いながら、幅の広い描線を用いて画面全体を構造化させていく。

(1) フットペインティング構図の変遷

白髪の作家としての活動はいよいよ本格化していくが、彼は「具体」加入後も大作を中心に絵画制作へ取り組む。中でも「具体」時代の彼を代表する水滸伝豪傑シリーズは、忘備録のためにキャンバスサイズが比較的大きい方には英雄たちの序列において上位の天罡星、小さい方には下位の地煞星の名がついている。白髪は 1958 年 4 月以降よりフランスのスタドラー画廊との間に、200 号及び 100 あるいは 120 号の作品を十数枚ずつ制作して輸送するという契約を結んでいる³¹が、その際に海外輸送後も作品を忘れないためにそのような命名を行っている。この事からも『水滸伝』の物語は白髪にとってはあくまでもインスピレーションの一つに過ぎず、シリーズを通して一貫した共通点は無いと判断してもよい³²。それでも平井が本シリーズについて「体力と気力がもっとも充実していた 30 歳代後半に集中的に生み出された」³³というように、白髪にとって「具体」加入後から 1964 年、まさに彼が 40 歳を迎える頃に制作手法を変更するまでの期間は、彼なりにフットペインティングと

²⁹ 白髪一雄、山村徳太郎、尾崎信一郎「白髪一雄氏インタビュー」『具体資料集—ドキュメント具体 1954-1972』財団法人芦屋市文化振興財団、1992 年、p.385。

³⁰ 同前、p.382。

³¹ 前掲「白髪一雄氏インタビュー」、p.383。

³² 同前、pp.382-383 において、白髪本人は「具体」時代のフットペインティングについて、作品とタイトルとの直接的な関係は「無いです」と発言している。

³³ 平井章一「白髪一雄の「水滸伝豪傑シリーズ」について」『白髪一雄「水滸伝豪傑シリーズ」』ライトアートブックス、2018 年、p.24。

向き合い、その意味を見出す時期ではあったことに間違いないであろう。

1963 年、中村義一は白髪絵画について、白髪にあってポロックには無いものはイメージ生成のための「新しい衝動の型」³⁴だと言及する。中村としてはポロックの「アクションとイメージの矛盾統一の試み」³⁵は上手いかなかったとし、その一方で血のイメージを彷彿とさせるような幼少期体験を経ている白髪の、一種暴力的なアクションとその完成形のイメージは内部衝動に支えられていると批評する。アクションペインティング提唱から時が経ち 1969 年、ローゼンバーグが再び同手法について触れるにしても、彼はアクションペインティングの解明されていない面に「アクションと個人の同一性」³⁶を挙げている。中村とローゼンバーグ、それぞれの文章の発表時期を考えるに、アメリカ美術批評はこの課題を打ち破る突破口を見いだせなかった一方で、国内では主に白髪による色の使い方が、破壊を連想させるようなアクションと合致していたと論じられている。

だが白髪が最初に手によるアクションペインティングを試した時より「色彩観念」³⁷をなくすことを目的に、あえて好きな色としてクリームゾンレーキを使ったに過ぎないのもまた事実である。ここではあくまでも二人の画家のアクションについて比べたい。ポロックの制作の中でもポーリングを用いた抽象画制作については、はじめに具象的な形象を描き、そこへペールをかけるように塗料を網目模様飛ばしていく制作プロセスが明らかとなっている³⁸。また沢山遼によるポロック分析では、ポーリング手法は出力の等質化を目的としているため、そのアクションは主体性の欠いた自律性によって支配されているという³⁹。どうやらポロックのアクションは、絵画構成を織りなす層の一つに収斂されるものだと考えられそうである。一方で白髪は足を使うまでに至るそれぞれのアクションは段階的に積み上げたものだと画家本人が当時より説明している⁴⁰。そこから 1958 年から 62 年前後までのフットペインティング絵画から線や構図において多様性が生じる。線については身体をひね

³⁴ 前掲「行動の野獣」、p.67。

³⁵ 同前。

³⁶ ハロルド・ローゼンバーグ『荒野は壺にのみこまれた一大衆状況のなかの美術』桑原住雄訳、美術出版社、1972 年、p.219。

³⁷ 白髪一雄、針生一郎「上方あくしよんだんぎ」『白髪一雄』東京画廊、1973 年、n.p.。

³⁸ 寛葉奈子『ジャクソン・ポロック研究—その作品における形象と装飾性』月曜社、2019 年、p.50。

³⁹ 沢山遼『絵画の力学』書肆侃侃房、2020 年、p.31。

⁴⁰ 一例に白髪一雄「個体の確立」『具体資料集—ドキュメント具体 1954-1972』財団法人芦屋市文化振興財団、1992 年、p.278 で白髪は、「自己の質」というものは最初に手、次に爪、そして足で絵を描くという試行錯誤をつうじて「方向づけ」が行われていると説明する

ることで曲線⁴¹を、あるいは対照的にジグザグとした線を描いている⁴²が、後者の構図については、同色の絵具を用いて一定の面積を埋めることでフォルムを描くようになる。

白髪は作品を作る前に構図よりもアクションを優先して考え「今日はこんな風からだをもっていこう」⁴³と意図しているが、これは構図に適したアクションを遂行することを本質とするポロックと比較する時、白髪が構図を伴いながらアクションを継続的に変化させているという違いが分かる。白髪は制作ごとの試みが意図した通りに表現されたか否かについても話すことがあるが、仮に試みが上手くいったとすると、それは白髪に肯定感をもたらしているに違いない。この時、過去に制作した作品は、白髪の次の制作に対してどのような動機づけとして働くのだろうか。

(2) 意志を持った絵画制作

構図の実現にアクションの継続的な変化が伴うことについて、白髪本人の口からは度々「意志 (意思)」というキーワードが出る。白髪の行為による痕跡しか残らない画面を鑑賞する時、我々は白髪がどのようなアクションを積み重ねたのかについて思いを馳せる。それをもし描いた本人も鑑賞者同様に、過去の作品から自身の身体の動かし方を思い出すのであれば、確かにそこには次の絵画構想を実現させようと白髪の中に意志が現れてくるはずである。

1961 年、白髪は『美術手帖』へ寄せた文章にて、従来の構図に縛られないかたちで表現しようと、手による制作行為を始めとする様々なアクションから結果的に足で絵画を描くに至ることで「制作にとってもっとも重要なものは意思というものであることに思いいたった」⁴⁴と記している。様々なアクションを過程として踏んだことについて、1956 年当初『具体』4 号で白髪は「個々の制作行為の進展は私を裸にまでして、一つの終着点に押しつけてしまった」⁴⁵と絵画制作の行き詰まりを露わとしているが、それでもフットペインティング制作を継続して 1964 年には芸術家として誰の真似もせず何よりも「自分の個性を鍛えるということが大切」⁴⁶だと発言する。油絵具がつるつるして危ない等の制約はあるかもしれないが、キャンバスの上を動き回れるとなると、描く主体はそれだけ自由を把持する。意志 (意思) は、「具体」加入後の白髪がここから個性を確立していくのに、行為ありきの表現だけではなく、足を使った絵画構成を覚えていかないといけないことを直感したことで

⁴¹ 前掲『白髪一雄 講演会の記録 1985~2001 年』、p.131 で、白髪本人が 1958 年《作品 II》(兵庫県立美術館蔵) の制作に関して説明している。

⁴² 前掲「白髪一雄のフット・ペインティングの変遷 1955-1964」、p.36。

⁴³ 前掲「白髪一雄氏インタビュー」、p.383。

⁴⁴ 白髪一雄「激しい 直接的なメチエ」『美術手帖』第 193 号、美術出版社、1961 年 9 月、p.19。

⁴⁵ 前掲「個体の確立」、p.278。

⁴⁶ 「interview 白髪一雄訪問記」『SALON DE KONAN』第 2 号、1964 年 11 月、p.32。

出た言葉なのかもしれない。

白髪による 1960 年制作作品の中で、形が明快に現れている絵画として例えば《天罪星短命二郎》【図 6】と《地鎮星小遮攔》【図 7】が挙げられる。前者の作品は白髪が一つの塊を造るという構成にしても、それらは 1956 年以降の絵画のように線を集積させることで描くというよりかは、まさに塗り絵を行うのに決められた場所を行き来するようなアクションのコントロールを感じる。また後者の作品は二本の線の対比が印象的な構図である。それはつまりこの絵画では制作時に、メインとなる線二本を、他の痕跡から距離を離して残す工夫がなされていることを意味する。予め考えていたにしても、制作の途中に新たな閃きを得たにしても、構想を実現させるには、滑りやすい表面に抗いながら余白を設定する努力をしないといけない。これまでの白髪制作では線がキャンバスの内から外へと無造作にはみ出すことも多かったが、余白を残すにはキャンバスの外へと避難するにも気を遣って移動しないといけない。白髪の意志はまさに勢いを抑えてコントロールを覚えることによって生成される余白に宿る。

日本の哲学者である西田幾多郎は、人間の意識を主客未分の状態から「純粹経験」として統一させる精神現象の一つに「意志」を挙げる。西田曰く、我々の意識の働きには「知情意」、つまり知性的・感情的・意志的という三つの側面があるが、その中で根本的な形式は「意志」である。西田は西洋哲学的なモノの見方として主客という枠組みを取り払うことで直接的な経験があると説く中で、意識の働きが伴っているとされる自己は「意識の働きをあとから見直してはじめて」⁴⁷現れるとする。このように経験を積み上げることで個性が培われるのではなく、経験の中より己の個性を見出していくのに意志が関連することについて、西田は下記の文章を残している。

我々は普通に肉体生存を核とせる小体系を中心としているが、もしさらに大なる意識体系を中軸として考えてみれば、この大なる体系が自己であり、その発展が自己の意志実現である⁴⁸

足による制作は、描く主体と描かれる客体による通常とは異なる関係を立ち上がらせるが、同手法において自身の行為ひとつが絵画全体に影響する以上、画家の意図した事が、鑑賞者以上に画家本人へと示される。例えば晩年の白髪は変なポーズをとればとるほど変わった面白い線が引けると言う⁴⁹が、画家が実際の身体の動かし方に対して肯定感を持つにも、それは鑑賞者とは共有され得ない。ここから分かることとして、即興性をも許容するような本能的な描画は、常に画家自身の意志を試している。白髪は自己実現、言い換えれば自

⁴⁷ 藤田正勝『西田幾多郎『善の研究』を読む』ちくま新書、2022 年、p57。

⁴⁸ 西田幾多郎『善の研究』小坂国継全註釈、講談社、2006 年、p.102。

⁴⁹ 前掲『白髪一雄 講演会の記録 1985~2001 年』、p.94。

身の意図通りに表現できたのかどうかを知るにも、完成した作品より自身の描画体験を捉え直す時に、次の制作へと向けて新たに意志を持ち合わせている。白髪がこのような体系を打ち立てるにも、彼自身が今の自分を乗り越えようと欲求するところにそのような自己実現が行われているのであろう。

(3) 身体を意識することで変化するアクション

アクションと絵画をつなぎ合わせるものとしての意志は、白髪の中でさらなる進展を見せる。1963、4 年の白髪は足の動かし方を明確に変えている。白髪は先程も触れた中村による投稿のインタビューパートで、中村に「綱につかまりターザンみたいに体全体ではずみをつけて力いっぱいつかけていったりしたが、近頃は足だけの動きでもやれる」⁵⁰と伝える。「具体」加入後は確かに体躯全体を駆使することで直線のような描線を描いているが、白髪はそこから身体全体を使うのではない、すり足による動きを絵画表現へと取り込んでいるとも伝える。これは出原の論考でいう、面塗りの際に足の側面を使う「足の組織的な使用」⁵¹と重なる。

このような足の使い方はどのように発案されたのだろうか。中村と対談した翌年 1964 年、白髪は別のインタビューで「テクニク」というおおまかなテーマについて問われたところ、下記のように返答する。

例えば初めに描いた絵は足の形がほぼついたけど、今描いている絵は意識していないけど全然つかないですわ。結局一つの慣れになってきて自分のテクニクみたいになってしまっているというよりもできつつあるんでしょ、それをあんまりいくといかんのやろうね⁵²

そして白髪はこのような「慣れ」がマンネリズムを招いてしまう可能性について否定的な口ぶりで話す。そこから続けてインタビューアーの「白髪の絵には偶然性というものがあるのか」という趣旨の質問に対して、白髪は下記だと返答する。

一番初めは偶然性ばかりやって、途中から意志というかそういうもんが入ってきて、この頃はイメージが入ってきたりしてますわ⁵³

一方で「偶然性そのものについてはどう考えるか」という質問に対して「ああ偶然性、か

⁵⁰ 前掲「行動の野獣」、p.67。

⁵¹ 前掲「白髪一雄のフット・ペインティングの変遷 1955-1964」、p.38。

⁵² 前掲「interview 白髪一雄訪問記」、pp.29-30。なお「ほぼついた」は原文ママ。

⁵³ 同前、p.30。

まへん。利用せんといかんとするわ」⁵⁴とも答える。これは後に続く発言を確認するに、白髪は意図せず画面に付いた足跡を残す場合もあるという意味で回答している。

白髪は「イメージ」という言葉を、無造作な行為を強調する傾向にあったマンネリズムを突破するのに、痕跡群をまとめ上げるような身体の動かし方の説明に使っている。白髪はここで、足跡をそのまま残すような偶然性や、フォルムの描写を乗り越えようと、それらの上に操作を加えることになる。1963 年《黄帝》【図 8】の画面上半分や、1964 年《天魁星呼保義》【図 9】に見られる明快なフォルムの縁を囲う太線⁵⁵は、足の側面を使いながら制作の終盤で新たに足されている。白髪はこの時期に、従来どおり足の平を滑らせて生成する線の上に、足の側面を使った幅の広い線を描き足すという一連の表現を生み出している。塗り絵的表現のために均質の線を重ねるアクションや、構図内でメインとなる描線を残す工夫からの発展として、白髪は複雑な要素をまとめ上げながら画面全体で構造化させるような制作意識を持つようになる。

このように白髪がアクションと絵画が相互に変化し合う関係を促進させるのに、意志を持ち合わせながら構図を実現していく地点から構造化された絵画的表現を志すにも、描画にまつわる表現の変遷は、白髪の記憶としては常に身体感覚として残っている。そのような白髪の「小体系」を感じさせる本人発言として、晩年に自身の芸術観について「絵を描くということはちょうど排せつをするようなものでして…止めるに止められないものというのが芸術表現ということだと思います」⁵⁶と発言する。人間の生理現象に結びつけて芸術観を語ることに、白髪は 1957 年当時より『具体』第 4 号で、「生理的な精神現象」⁵⁷を表現する方法として、無意識的な行為を行う激しい感情と、エネルギーを内部自覚するような意識的な感覚を体感することを交互に繰り返すという一種の体系を説明する。この後者の手順については、自らの臓器感覚を客観的に自覚するような状態にその身を置くことだとも書いている。

循環する一種の体系を思い描くにも、白髪は常に自身の身体を中心に据えている。白髪は身体感覚の制御を覚えるのに、彼自身がキャンバスとの身体的接触を通じて、様々な感覚を自身の内に貯蔵させることで、それを肥やしにアウトプットのレパトリーを増やしているのかもしれない。これについては本人が示唆する以上に実証することは難しいが、それはともかくとして、描画のコントロールを可能とするような身体感覚を培うことで自己実現

⁵⁴ 同前。

⁵⁵ 白髪の本人発言には 1965 年にスキー板のようなものを履いて描いた作品の一つに《黄帝》があるという記述もあるが、本論では制作年を考慮して出原の論考を正とする。出原によるフォルムを囲う線の考察は前掲「白髪一雄のフット・ペインティングの変遷 1955-1964」、p.38 を参照のこと。

⁵⁶ 前掲『白髪一雄 講演会の記録 1985~2001 年』、p.104。

⁵⁷ 白髪一雄「精神の生理的な表現（形而上的表現に対するもの）」『具体資料集—ドキュメント 具体 1954-1972』財団法人芦屋市文化振興財団、1992 年、p.294。

を叶えようとする白髪のスタンスは、フットペインティングの基礎を確立させてからも彼の中で一貫しているのは事実としていえよう。

4. 白髪一雄の絵画構成における変容期 1964-1979

本章では最後に、白髪制作手法が変わる 1964 年から 79 年までの変容期について考察する。本章が対象とする年数は約 20 年と長いですが、白髪は 1979 年フットペインティング回帰までに、まず 1960 年代からおよそ 1972 前後年までにメインで展開された一連のスキーペインティング、同じく 60 年代より半円をモチーフとした作品群を制作している。そしてこの二つのシリーズからの位相として 1974 年から 79 年に集中的に描かれた円の絵画、そして同時並行で墨による仏画にも着手し始める。これらの模索を経て、白髪はその成果を持ってして 1980 年以降の晩年フットペインティング制作へと臨む。

(1) 視覚的図像のための絵画制作

白髪は 1964 年から足を使う制作の頻度を落とし、板、主にスキー板を使って絵具を使うようになる (以下、スキーペインティング)。一連のスキーペインティングからは、1964 年に白髪が足の使い方を変えることで画面の構造化させるという制作意識が続いているかのように見える。出原は足からスキー板を用いた制作の変化について、白髪が足の組織的使用を覚えてから、白色絵具を使って擦れを強調するに至った点に論理的展開を見る⁵⁸。事実、白髪は白色絵具を見せるための工夫として、本シリーズに背景に予め有色地を施すようになる。フットペインティングでは四隅の余白のみで前景と背景を表現していたが、本シリーズからは背景も含めながら構造化された画面を全体として提示している。その一方で白髪は板を使用することで、足で描く描線の上に面塗りを施すという制作手法を極限化させていく。ここから白髪はイメージの表現にあたって、痕跡をかき消すことを意識するかのように、身体性を超える塗りの面積を求めるようになる。

1966 年《平治元年十二月二十六日》【図 10】はキャンバス二枚が横に並べられていて、合わさって 273×363.8 センチと、フットペインティング作品をも超越するスケール感を誇る。本作品では、足による痕跡層の上に対してスキーを使用して仕上げを施している。ここでは支持体のスケールに加えて、足の側面を使う時よりも幅がずっと広い平塗りを適用する。足跡の大きさは一定であるため、鑑賞者はそれを見ようと画面の間近へ迫ることもあるが、このような処理を加えることで白髪の絵画表現は鑑賞距離を前景化させるような変化を見せる。スキーペインティングにおいて面の処理は必ずしも仕上げとして施されているわけではなく、板で広げた面の上を従来のように足で滑る場合もある【図 11】。だが本シリーズでは痕跡以外の要素が共存するし、場合によっては足による痕跡をかき消してで

⁵⁸ 前掲「白髪一雄のフット・ペインティングの変遷 1955-1964」、pp.40-41。

も平塗りが優先的に残している。いずれの場合にせよ、鑑賞者は足跡等の痕跡から画家の身体の動きを想像する機会を失う。イメージの系譜から発展させるかたちとして、白髪は身体的痕跡を見せることよりも、視覚的な図を鑑賞させることを優先させている。

もう一つの系列として、1960 年代の白髪はスキージペインティングと同時並行で半円をモチーフとして扱い始める。当初の白髪にとって、完全な円を描くことは困難であったという⁵⁹。そこで白髪は半円というモチーフを扱った諸作品を、正円(真円)へと取り組むための前段階にこれを展開する。本論では仮にこれを扇シリーズと呼ぶ。扇シリーズは決して平面作品に留まるものではなく、白髪は 1965 年前後の第 15 回から第 17 回具体美術展で続けて扇型のオブジェを出品している。第 15 回目にて出品された《扇のオブジェ》【図 12】は白髪の等身大ほどのスケールで設置されている。

白髪はこの時に吉原から扇形オブジェの今後について尋ねられたところ「小さいのやら大きいのやら作りますねん」⁶⁰と答えているが、扇型のオブジェはイメージとして強かったことから 5、6 年で制作を止めたそうである。これは実際に絵画表現にしても、半円や扇状に平塗りされた面積が画面全体を支配する傾向にある【図 13】。ここで白髪が半円から円へと移行する理由は、描画時における精度の問題を解決できたからだけではなく、イメージの強さを抑えるのに、いくらでも部分拡大できる半円状の形態を離れようとしたからだとは考えられないだろうか。幅広の面塗りを施すことが続いていた中で、白髪はここでもマンネリズムの現れを懸念し始めたのかもしれない。だが白髪が自身の描画を捉え直すにも、身体の動かし方を反省することではなく、鑑賞時の視覚的なインパクトによってこのような基準を設けている。

(2) 仏画をつうじた記号による象徴

イメージを表現するようになった白髪は、密教の教えをイメージの源泉とすることで、これまでになかった絵画構成を生み出していくが、これは何も油彩表現に限った話ではない。白髪は本格的に密教と接点を持ち始めて以降、1972 年より仏画にも着手するようになる⁶¹。

対象とする年代に制作された作品ではないが、1984 年《烏樞瑟摩明王》【図 14】に描かれる墨の描線群はあまりに離散し過ぎている。この時、どこに全体像を統一させるための仕掛けがあるのかというと、画面上部に光背と思わしき円の形に墨が濃く乗っている。そのような濃淡の差から下部の描写へと視線を落とす時に、鑑賞者は初めて人物像と思わしき形

⁵⁹ 「白髪一雄オーラル・ヒストリー 2007 年 9 月 6 日」『日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ』https://oralarthistory.org/archives/shiraga_kazuo/interview_02.php、公開日 2009 年 6 月 1 日、参照日 2022 年 11 月 1 日。

⁶⁰ 同前。

⁶¹ 『白髪一雄 Kazuo Shiraga: a retrospective』東京オペラシティアートギャラリー、2020 年、p.149。

象を確認し、それが明王なのではないかと考えるようになる。例えばフットペインティング作品からはフォルムを囲うような意識が観察されるため、単一の抽象的なイメージにしてまとまりを感じさせる。反面、本作品の描線群には太さや長さによる主従関係は、濃淡が濃く描かれている箇所から下については判別しにくいいため、視覚を統一させるには意味と表象とが結びついた記号を要するのではないだろうか。この時に白髪は鑑賞者の内に何かを表象させるのではなく、円によって宗教的モチーフを象徴する目的から絵画を構成していたと考えることができるかもしれない。

宗教を題材とした素描について、画家の岡崎乾二郎は自著で、アンリ・マティスの《十字架の道行》【図 15】を考察しながら絵画鑑賞時における階層の序列、また論理の媒介について考察する。マティスは自身の著書に「私が生について抱いているいわば宗教的感情をもっともよく表現させてくれているのが人物像なのである」⁶²と記す。古今東西、画家には自らの創造性を発揮しようと「違った手法の価値」⁶³を検証するのにタブローの構成から見直す感性が備わるが、その際にマティスも宗教的モチーフから助けを借りている。マティスによる本素描は壁画を模したような複数の時制が入り乱れる画面だが、全体としては「焦点は定まらず、よって拡張する^{オールオーバー}「全一」の空間が実現している」⁶⁴事について《烏樞瑟摩明王》と類似する。岡崎曰く、本作品を鑑賞する上で、その視覚の統一に序列を設けるのは、イエス・キリストに関連するモチーフ「ヴェロニカのハンカチーフ」の描写である。「抽象的な線の戯れに解体されてしまったデッサン」⁶⁵を眺めるにも論理を媒介しない知覚判断は存在せず、「用法が違うものを同時に見ることはできない」⁶⁶中、ハンカチーフは意味と表象が結びつくことで「確実性」⁶⁷を持つ。結果、岡崎は《十字架の道行》ハンカチーフの役割を下記とする。

すべての表象を等価な「平面性」へと落下させると同時に、ひるがえってそのまったく逆の方向から現実性の階層を作り出し秩序づける⁶⁸

マティスは「構図は画家が自分の感情を表現するために配置するさまざまな要素を装飾的な仕方で整えるわざである」⁶⁹として、デッサンの在り方は描かれた支持体固有の規格、

⁶² アンリ・マティス『マティス 画家のノート』二見史郎訳、みすず書房、1978年、p.47。

⁶³ 同前。

⁶⁴ 岡崎乾二郎『ルネサンス 経験の条件』文春学藝ライブラリー、2014年、p.25。

⁶⁵ 同前、p.28。

⁶⁶ 同前、p.26。

⁶⁷ 同前、p.29。

⁶⁸ 同前。

⁶⁹ 前掲『マティス 画家のノート』、p.41。

例えばサイズと比率に由来するものだと考える。白髪は仏画制作にしても、円という記号の使い方をあらゆる構図で試すのに規格から見直そうとしていたのかもしれない。一方でこの仏画の考察を経ることで、白髪による非フィギュラティブな抽象絵画にも、円を用いることによる階層の秩序が見えてくる。この時、周りの描線群はその強弱に関係なく、視覚的に一定の強度の中に収まりながら画面内の背景と化す。

(3) 白髪一雄による円の絵画考察

円が描かれた一連の絵画について白髪は、水滸伝豪傑シリーズのタイトルが忘備録的に付けられたことを考慮するに、吉原による無思想性の教え、例えば作品に題名を付けることを禁止するような教え⁷⁰を手放そうとしている。白髪の仏教全般に対する興味は 1963 年頃から始まっているという考察がある⁷¹が、これが足による制作からどのように地続きとなっているのかについて本人は下記だと話す。

足で描きしているうちに、何か僕の絵は自分が描いているんやけれど何やしらんけど、ある状態になったときに、時間がたったのか分からないとかね、それから何か描かしてくれているような気がしたり、そういうふうなことを自覚してしましてね⁷²

白髪はこのような感覚を「潜在意識」だと解釈し、それを引き出す上で密教の行を学びたいと考えるようになる。このように白髪は自らの身体感覚を中心に据えて、キャンバスの上で意志を持ち合わせながら行為することとは違う感覚を意識するようになる。吉原が逝去、また「具体」が解散して翌年の 1973 年、白髪は吉原最後の絵画シリーズであった円の絵画について、造形性の観点からではなく、密教をつうじた思念的な関心へと紐付けながらこう話している。

吉原は晩年禅僧が描く円相のような輪円の作品を沢山作っていたが、何時のほどか高僧のような心境に達し、諸法皆空と悟ったのかもわからない⁷³

1972 年は白髪にとってターニングポイントであることに違いないが、白髪は自身の制作より感じた新たな感覚を求めるのに、これを自らの興味関心に紐付けて捉えている。白髪が絵画に円を描く時は、本人が僧侶の務めとして密教の教えを広めるのに絵画制作でそれを

⁷⁰ 前掲「白髪一雄の「水滸伝豪傑シリーズ」について」、p.27。

⁷¹ 貝塚健「白髪一雄と仏教-《観音普陀落浄土》を中心に」『館報』第 64 号、石橋財団ブリヂストン美術館編、p.87。

⁷² 前掲『白髪一雄 講演会の記録 1985~2001 年』、p.153。

⁷³ 白髪一雄「吉原治良の追憶」『視る』第 73 号、京都国立近代美術館編、1973 年 6 月、n.p.。

叶えられないかと、色の選択も含めながら事前に対象をイメージして描いている。事前に対象を思い描く事は、本人発言としても他絵画シリーズとの決定的な違いとして在る⁷⁴。白髪は円というモチーフをどのように演出するのかという観点から制作することで、これまでになかった画面を作り上げていく。

円が描かれる一連の絵画の中でも早くに制作された 1972 年《大黒天》【図 16】では背景に色は施されておらず、足による太いストロークが画面四隅の余白を残しながら描かれている。だがストロークの終点に対して、始点と終点が完全には結ばれていない円が描かれている。例え不完全であろうと、我々の視点はどうか抗おうとその円に合う訳で、そうなるともはや足による痕跡が画面を支配することはない。円が存在することにより、背景色を持たずとも、画面から円と下層という二層構造を意識させられる。白髪によると大黒天は死を象徴する凶暴な仏だそうで、彼はこれを暗い色彩で表現している⁷⁵。筆者としてはモノクローム調の画面による効果に加えて、円の始点と終点が結ばれようとするその瞬間で止まっている描写から、まさに死ぬ直前のような恐怖を感じる。下層として認識される身体的痕跡群は、まるでその人が亡くなる直前までの人生の歩みのようにも思える。

そこからいよいよ本格的に円の絵画が展開されるには、1974 年春、白髪が四度加行を終えるのを待つ必要がある。白髪はこの 35 日間に渡る修業の末に、正円を描く集中力が身についたと述べる⁷⁶。正円を描くことを障壁と感じなくなった白髪は、本シリーズを多様なキャンバスサイズに展開して新たな表現を試作する。確かに円が描かれている作品にはフットペインティングの如く 200 号サイズ前後のものも存在するが、例えば 1975 年《不動尊讃 (不動明王)》【図 17】は 97×130 センチと小さめである。本作品は背景の処理によって画面左右が二分割されているのが特徴的である。鑑賞者はキャンバスのサイズによって、そのような背景の処理を伴いながら円を鑑賞することとなる。対象と背景の兼ね合いによって作品タイトルのモチーフを象徴させるにも、白髪は支持体のサイズによって円の存在感を調整している。他にも画面サイズを小さくすることで、モチーフを必ずしも足による太いストロークと組み合わせる必要がなくなることも表現の幅を広げる。1976 年《蓮華》【図 18】では、それこそポロックを連想させるようなポーリングの跡の上に円が描かれており、か細い描線と円の組み合わせを支持体のスケールから実現させている。

画材についても簡単に触れると、アクリル絵具／塗料の使用もまた本シリーズの特徴である。アクリル系画材で円を描くことについて白髪は、流動感を表現するのに絵具を薄く塗ろうとする上で重要であったそうである⁷⁷。アクリル絵具が使用されている《蓮華》にして

⁷⁴ 前掲「白髪一雄氏インタビュー」、p.383。

⁷⁵ 同前。

⁷⁶ 白髪一雄「二十五年の歳月」『美術手帖』第 467 号、美術出版社、1980 年 7 月、p.11。

⁷⁷ 白髪一雄 (タイトル不詳)『センター』第 402 号、月間センター編集室編、1988 年 7 月、pp.17-18。

も、物理的な厚みを持つポーリングの跡と比べて、縁に襷を残さず描かれる円は造形物としてではなく記号として認識されやすい。このことで対象の強度は背景と程よく釣り合う。白髪は円の視覚的強度を前提に、背景との兼ね合いを考慮して絵具の厚みを調整するような試みも行っている。

以上のように白髪は一連の円の絵画において、キャンバスサイズ、道具の使用、また画材にしても複合的な条件を加味して制作に挑む。このような自由な表現が最終的に何を目的としているかという、それは作品の印象を背景の操作によって視覚的に表現することにある。この多様性は、異なる仏、その他仏教的教えを説明するために存在する。白髪がただ単に痕跡を現前させることを目的とせず、否が応でもモチーフが現前することを前提としながら、画面の構造化に意味をもたせながら対象を表現する点は、スキージペインティングからの位相として観察される。

(4) 1979 年フットペインティング回帰以前と以後の接続

本章では最後に、1978、9 年の白髪によるフットペインティングが、60 年代以前の比べてどのように変化しているのかについて論じたい。平井は晩年の白髪フットペインティング絵画について、主に単色の使用と、明度の高い色彩を意図的な選択、この二種類の傾向が示されると述べる⁷⁸。ここでは主に後者に傾向について論じたい。白髪が同手法へ回帰して以降、橙に近い朱色の背景を有する 1978 年《神変》【図 19】、また展覧会でも再びフットペインティング新作を出品する 1979 年にも背景色の使用するような変化が見られる。足による制作をまた本格化させていくにも 15 年ほどのギャップがあるかもしれないが、背景色を用いて痕跡を現前させる手法は、円が描かれる一連の絵画から続いて用いられている。主題の表現についても触れると、神変とは仏による不思議な力を意味するが、一例に十誦律による教えの中には、ブツダが寝ていた実子が蛇に噛まれそうになった瞬間、能力を使って実子を起こしたというエピソードがある⁷⁹。そのことと作品との関連性については憶測の域を出ないが、作品の背景色が朱色なのも、まるでブツダが蛇に噛まれた実子を予知したかのような血のイメージを連想させる。しかし白髪はこれを今までのように一面にクリームゾルレーキ色の絵具を広げておどろおどろしく描くのではなく赤の彩度をあげているため、鑑賞者側も色面に圧倒されるばかりでなくそのように主題へ入り込む余地を見つけやすい。

この頃のフットペインティングはこれまで同様に身体的痕跡が刻まれるが、そこに背景色を用いることでこれまでとは違う印象を鑑賞者に抱かせるかのようなのである。フットペインティング絵画より新たな視覚体験を享受する理由には中間色の背景がある。1978 年《渡海》【図 20】には主題に見合ったスカイブルーの背景が施されているが、白髪はこれ以降も

⁷⁸ 前掲「白髪一雄の絵画～「内なる両極性」をめぐって～」、p.143。

⁷⁹ 平岡聡「慈悲としての神通・神変:有部系説話文献の用例を中心に」『日本仏教学会年報』第 72 号、日本仏教学会編、2007 年 5 月、p.65。

桃色、黄緑色といったポップな色合いを増やしていく。足による描画にしても、背景を不意に汚さないために求心的な構図が以前にも増して意識されている。制作方法としては背景色を先に足で広げ、次の色の絵具を画面中央に置いて、中央より絵具を引き伸ばしては足を画面の外へと逃がしている。この時にも描線群の中に太さの違いがあるが、そこからは痕跡によって画面を成り立たせるのみならず、そこに背景色も加えながら画面内の視覚的体験を刷新していくような制作意識の変化が見られる。

ここで指摘できることとしては、白髪が表題を自由に表現するために、それに適した足によるアクションを行っていることである。背景に足跡をつけないにしても、少し前の白髪はそれをマンネリズムの現れとして危惧していたはずである⁸⁰。白髪はそのような身体の動かし方にしても、それはあくまでも自身が思い描く対象を表現するための手法に過ぎないと、まるで割り切っているかのような描画を見せる。このような心境の変化は、本人による下記文章からも読み取ることができる。

そうだ、何ものにもこだわってはならないのだ、そこにこそ本当の自由がある (中略)
作者は変わりつづけねばならない、というような窮屈な考えを捨てなければならない。
よし、もう一度足で描こう⁸¹

(5) 結論

「具体」加入前から足で絵を描いていた白髪は、絵画を描くことで主題を表現することよりもイメージの組み立て方を実験していた吉原治良の影響を受けて、アクションの痕跡によって絵画表現を成立させようとする。その後白髪は 10 年ほど集中して、身体の動かし方を変化させることに応じて構図のバリエーションを生み出していく。そこから 1960 年代に足による制作を離れて視覚性を追い求める中で、白髪は背景を含めながら画面を構造化させていく術を覚える。1980 年以降、フットペインティング手法へ回帰してから白髪は過去の表現を乗り越えようとするのではなく、主題を表すのに適したアクションを施すことを重視することで、晩年にも画家として新たな境地を見せる。

本論では 1960 年代以前のフットペインティング絵画について、暴力的なアクションと鮮烈な色使いの組み合わせが、画家個人のアクションと絵画表現の一致としてポロックとは異なる成果であるという当時の評価も振り返った。しかし白髪は吉原治良や「具体」より受けた影響から、如何に痕跡によって画面を構成するのかを試していくような制作意識を主

⁸⁰ フットペインティング回帰後の 1979 年《場帝》(福岡市美術館蔵) は逆に足跡を意図的に多く残している。だがこのことは、白髪が数あるアクションの内から表現の意図に応じて適切に選び取り、またそのための画角を用意していることを示唆する。

⁸¹ 前掲「二十五年の歳月」、p.11。

体としていたし、実際に彼は「具体」加入後すぐから足によるアクションの内容を変えることで多彩な構図を生み出している。色はむしろ、絵具の層を分別するためだけの要素に過ぎない場合があった。そこから多様な制作手法を試した結果、晩年の白髪は構造化されたアクションペインティング画面によって主題を表現するようになる。そのような 1980 年以降の晩年へ向けた転換点としては、白髪がフットペインティング制作においても表現の自由性を求めたことがある。

初期の白髪は身体的痕跡だけで画面を成り立たせていたが、約四半世紀後には背景の処理を含めながら画面全体を構造化させるようになる。そこに至るまでに白髪は、継続的な取り組みの中でアクションによる表現の引き出しを増やしている。そんな白髪は 1979 年前後から画家として過去の表現を乗り越えようとせずに、過去の試行から主題の表現に見合ったアクションを選び取ろうとする。これは白髪が足による制作手法を合わせて十数年以上も続けることで見せた、アクションペインティングの新たな可能性である。そこからは白髪の画家としての熟練度も実感させられるが、それはまさにフットペインティング表現以外にも果敢に取り組んだ約四半世紀の成果だといえる。

図版出典

図 1~5、8~11、13、16~20

『白髪一雄展—格闘から生まれた絵画—』カタログ、2009 年

図 6 『白髪一雄 Kazuo Shiraga: a retrospective』カタログ、2020 年

図 7 『「アクションペインター 白髪一雄」展』カタログ、2001 年

図 12 『具体資料集—ドキュメント具体 1954-1972』財団法人芦屋市文化振興財団、1993 年

図 14 公益財団法人尼崎市文化振興財団提供

図 15 岡崎乾二郎『ルネサンス 経験の条件』文春学藝ライブラリー、2014 年

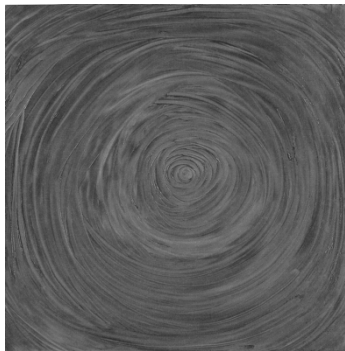


図 1 白髪一雄《作品》キャンバスに油彩、1954 年、東京都現代美術館蔵、89×89.5cm
©The Estate of Kazuo Shiraga



図 2 白髪一雄《作品 III》紙に油彩、1954 年、横須賀美術館蔵、112×79.5cm
©The Estate of Kazuo Shiraga

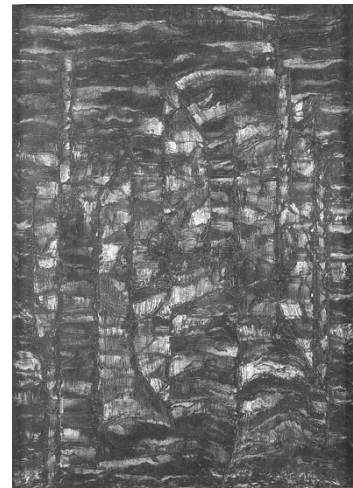


図 3 白髪一雄《脈モノクローム A》1953 年、キャンバスに油彩、個人蔵、91.3×116.5cm
©The Estate of Kazuo Shiraga



図 4 白髪一雄《作品》紙に油彩、1955 年
©The Estate of Kazuo Shiraga



図 5 白髪一雄《作品 BB21》紙に油彩、1956 年、個人蔵、182×243cm
©The Estate of Kazuo Shiraga



図 6 白髪一雄《天罪星短命二郎》キャンバスに油彩、1960 年、兵庫県立美術館蔵、182.2×273cm
©The Estate of Kazuo Shiraga



図 7 白髪一雄《地鎮星小遮欄》キャンバスに油彩、1960 年、ふくやま美術館蔵、161.5×130cm
©The Estate of Kazuo Shiraga



図 8 白髪一雄《黄帝》キャンバスに油彩、1963 年、兵庫県立美術館蔵、272.5×212.8cm
©The Estate of Kazuo Shiraga



図 9 白髪一雄《天魁星呼保義》キャンバスに油彩、1963 年、京都国立近代美術館蔵、217×241cm
©The Estate of Kazuo Shiraga

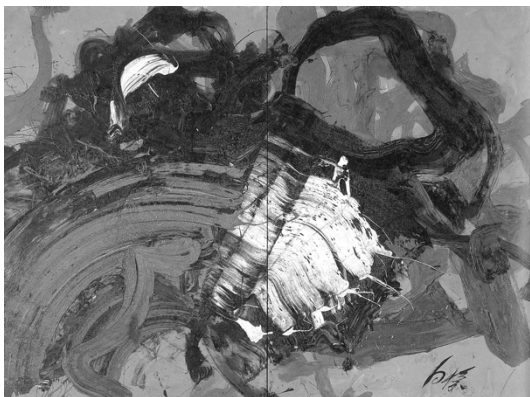


図 10 白髪一雄《平治元年十二月二十六日》キャンバスに油彩、1966 年、和歌山県立近代美術館蔵、273×363.8cm
©The Estate of Kazuo Shiraga



図 11 白髪一雄《作品》キャンバスに油彩、1972 年、和歌山県立近代美術館蔵、130×162.5cm
©The Estate of Kazuo Shiraga

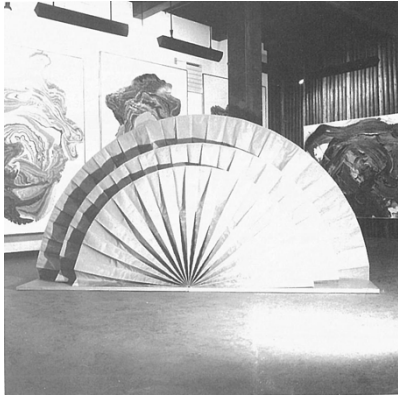


図 12 白髪一雄《扇のオブジェ》1965 年 7 月、
第 15 回具体美術展展示風景
©The Estate of Kazuo Shiraga



図 13 白髪一雄《色絵》キャンバスに油彩、1966 年、
兵庫県立美術館蔵、182.7×273cm
©The Estate of Kazuo Shiraga



図 14 白髪一雄《烏樞瑟摩明王》紙に墨、一幅、1984
年、個人蔵、133×66cm
©The Estate of Kazuo Shiraga

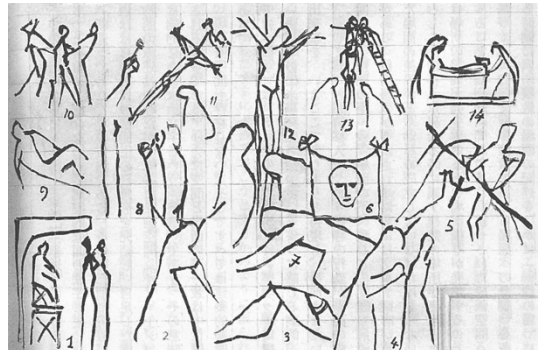


図 15 アンリ・マティス《十字架の道行》



図 16 白髪一雄《大黒天》キャンバスに油彩、1972
年、個人蔵、131×163cm
©The Estate of Kazuo Shiraga



図 17 白髪一雄《不動尊讚（不動明王）》キャンバス
に油彩、1975 年、個人蔵、97×130cm
©The Estate of Kazuo Shiraga



図 18 白髪一雄《蓮華》紙にアルキド絵具、1976 年、
京都工芸繊維大学美術工芸資料館蔵、53×45.5cm
©The Estate of Kazuo Shiraga

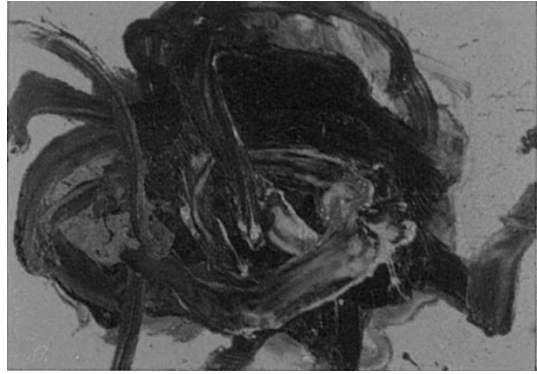


図 19 白髪一雄《神変》キャンバスに油彩、1978 年、
個人蔵、181.8×258cm
©The Estate of Kazuo Shiraga



図 20 白髪一雄《渡海》キャンバスに油彩、1978 年、
個人蔵、130.7×194cm
©The Estate of Kazuo Shiraga