

私の絵画作品のほとんどは、サイズに関係なくスクエアのキャンバスもしくはウッドパネルを使用している。初めは布のキャンバスを使用していたが、強度のあるウッドパネルは布自体が持つ弾性が原因で生じる致命的な欠点を補う点で確実に優れているため、現在ではキャンバスを使用しなくなった。

私にとってこのスクエアの形は円形の代用品である。初めに、地塗としてチタニウム・ホワイトを2、3回フラットに塗る場合と地塗をせずに直接ペインタリーな画面を作っていく場合があるが、ドローイングから画面を作っていくことは、まずしない。初めにドローイングをしても、かならずその後のペインタリーな筆触により画面のドローイングは消えてしまうからで、これは私にとってレイヤーを使うときの一つの技法による制約みたいなものだ。そういう技術的な制約を意識しつつも、それ以外のことはその時々で直感的に決めて制作する。

私が今制作している絵画は、主題や内容に頼らない一般的に「精神あるいは魂の作品」といわれる抽象絵画でありそれらの絵画は、奉仕の役目から線や面それぞれを解放し出来るだけそれらを純粋化し絵画にすることから「純粋芸術」あるいは「Pure Art」とも呼ばれる類のものである。

私にとって、例えば線は本来どんな線が純粋化した線なのかと思案した結果、それは行為であるところの所作であるような気がしている。線を純粋化することで、形様を表す輪郭線の役目を背負わせない。それにより画面に具象的なモチーフが出現することはない。

魂の作品とは、「行為」においてしか存在しないといわれているが、人間存在が行為そのものなのだと私は理解している。それは目に映るそれらのものより、ものの本質を表しているように強く感じる。実際目にしたものが、本当は何を見ているのかわからないという意識を持ったのは10年ほど前のことだった。自宅近くの川沿いに咲く桜並木を散歩しながら「今年もきれいだ」と咲き誇る桜を眺め、ふわりとした幸福感を体にまとうせていた。そのときふっと「自分は一体、桜の何をきれいだと思っているのか」という不安定な思いに駆られた。そう考えて桜の花を見たが、それは小さな薄桃色の花の形様であり、目を閉じても頭に浮かぶ形はそれと同じであった。美しいと思えば美しいのだが、私が見ているのはこの花はただの桜の花でそれ以外のものではない。では花自体ではなく、この花を含む桜並木の色彩が特別なのかとも思い、次に天を見てみると、確かに湿気を強く含んだ少し灰色がかった薄い青空と薄桃色の桜の帯は、それはそれで美しいと思えば思えなくもない。しかしこの風景を日本人が殊更に美しいと感じるの

は、日本に育った私達の、この季節の行事やそれにまつわる個別的な記憶が大きく支配しているからではないか。それとも本当に美しいと人々が思うものが、私には思えなくなったのか。それ以前に美しいと感じるとはどういうことなのか。目で見ると美しいと感じられることは、これらの状況や経験、知識を通して、それらを美しいと無意識に決めつけているのではないかという思いに至った。経験や知識は、それが日常の視覚像と無意識に重なった体験や習慣が固定観念となって桜を美しいと反射的に思い込むのだろうと、一応結論付けた。この日を境に、具体的に見えているもの、あるいは見えるものが実際そのまま見えていると思っけていても、それは実際のそれとは違うものを見ているような気がしてきた。そう思い始めると絵画を主題や内容によって描くことも私には同じことのように思え、それらに頼らない、芸術の中で一つの世界が完結するような絵画にしか興味を持てなくなった。

主題や内容から解放し、線や面、色そのものを記号化し、それらを画面に重ね合わせ、一つの作品にすることが、今私が作っている絵画であると思う。純粹化した線の層とペインタリーな層が互いに層を邪魔することなく平等に保つために、私はレイヤーという技法を使う。ここで私が言うレイヤーとは、単にアニメーションを制作するソフトウェアのようにセル画のようなものを何層も重ねて使うのと同義的なものである。絵画を制作する際は、ウッドパネルを回しながら描く。この方法は私が敬愛するウィレム・デ・クーニングが実践していた制作方法であり、その頃の私は、ただ彼に近づきたいという一心で真似てみたことが始まりだった。この技法を使い始めるとすぐに結果は表れた。製作しているとその過程で何度も上下関係が変化する。これで従来のアカデミックな構成をいとも簡単に壊すことができる優れた技であると理解した。スクエアな画面を回しながら描くと上下や中心は常に変化し、描き進めるに従って絵画のどの部分にも平等性が保たれてる画面が出現し始める。そのうちに、これ以上重ねることが出来ないと感じたときに制作を打ち切る。そうして四辺のうちどの辺を上にするかを決める。作品はどの辺を上にしても鑑賞できるように出来ているのだが、壁に掛けることを考えると一応上下を付けておかなければならないだろうと思ひ決める。決めるにあたっては四辺のうち一番不安定な感覚が得られる位置を採用する。次にその時決めた画面の右側面にサインを入れ、裏面に制作年を描くことにしている。サインを側面にいれることについては作品の平面性を意識しての事と側面は作品ではないという事を証明する意図がある。時間が経ち、また加筆できる状況になればその上から再度描き始める。私にとって「作品の完成」という意識はない。全ての作品が不完全なまま、その絵の理想や理念を探し続けるものであ

る。

私の絵画は二層以上の絵画の重ね合わせである。一つの層がペインタリーであれ、ドローイング的であれ、一つの層で十分に一つの作品として成立していることが大切になる。一つ一つの層が完全に独立している状態で一つの層が別のもう一つの層を支配するのではない、独立を保ちながら対等な関係性で全体が重なり合うことで奥行きが増し、複雑さの中でそれらが溶解して一つの絵画になる。

作品をつくったと感じる時、私はとても幸せな気分になる。これは私自身の根本的な思考が関係しているのかもしれない。私はヒエラルキーに対して極度の憎悪感を持つ性格で幼い時から私の身体に住みつき寝食を共にしているともいえるほどである。だから、絵画を制作するとき上下を決めなくなかったり中心を作らなかつたりすることを望み、重ねる一層、一層が独立し、対等な関係を保つことを望むのだ。層を重ねることで魅力的な空間が現れそして、その内容はレイヤーとなり形式の中ですっかり溶解し、その作品は全体としても部分としてもそれ以外の何ものでもないものとなる。

さて、ここで私の父、桜井孝身とのことになる。実は孝身も強烈なヒエラルキーアレルギーであった。孝身は、九州派の実質的指導者でありながら、そういう立場を自ら嫌ったために、派内はリーダー不在という、理解不能な事態に陥っている。それにより、メンバーには皆平等の意識が育ち、下の者が上のものに従うことはなく、意見の相違で殴り合いのケンカになろうとも平等であろうとする一点で九州派の秩序は保たれていた。また男女の区別をすることもなくすべてが平等であった。そのような意識が手伝ってか、女性画家が存在し辛かった時代において、田部光子は九州派の代表的な画家の一人に育って行った。最近では、私が幼少のころから孝身を父というより年の離れた不良の兄貴のように感じていたのも、孝身が父という家長の役割を嫌ったことと無関係ではないように思うようになった。粗野で乱暴者ではあったが、物事に対しての偏見はないに等しかった。

今、私が制作している絵画は「構造主義」といわれるジャンルに入るものだ。

最近になって孝身が「構造主義」の哲学に強い興味を持っていたことを知った。

孝身は哲学好きであった。好きというより、哲学という畑の中で彼自身の芸術を育てていたのだというふうに私は思う。孝身は九州派宣言において、「もの派」の先駆けとなったタイヤのオブジェ「意味づけられるもの」を発表している。この作品はハイデッカーの「芸術作品の根源」という思想の影響が色濃くうかがえる。私は、孝身が「新芸術は特定の誰かと特定の何かを嘲笑する代わりに、芸術そのものを嘲笑す

る」とする新芸術を「イロニー」というロマン主義的概念によって特徴づけている、オルテガ・イ・セッ
トの影響も強く受けていたために、九州派がイロニーを強く持った集団になったのだと認識している。
九州派解散の時期と重なるようにしてアメリカに渡ってからは、サブ・カルチャーの誕生を生んだビー
ト族と関わり、フランスに移り住んだ1973年以降は「構造主義」に強い興味を持ち、ポスト構造主義
の代表的な哲学者であるジル・ドゥルーズと手紙の交換をしていた。こうした孝身の行動や思考は強い
ヒエラルキーアレルギーと哲学を好んだ彼を通して、九州派を理解することが出来るように思う。

私は孝身に絵画を教えられたが、それは全て反面教師として私の体に入っており、よもや孝身と同じ芸
術などとは考えもしなかったが、今私は、孝身の強烈なヒエラルキーアレルギーの遺伝子を引き継ぎ「構
造主義」を核にして作品を制作していると思うと、孝身と同じ思考を育てていたという不思議さを思う
と共にほんの少しだけ孝身の子であることを誇りに思う。